

20世纪80年代中国电影的意象叙事 *

The Imaginary Narratives in Chinese Cinema in the 1980s

文 石敦敏 /Text/Shi Dunmin

摘要:电影意象叙事是将意象思维与电影叙事相结合所形成的一种具有民族审美特质的叙事形态。意象思维深度参与了中国电影媒介本体性探索与影像语言实践的过程。20世纪80年代,在中西、古今交汇的语境中,意象叙事得到与电影本体属性的深度结合,形成了既立足本土又能够中西对话的民族电影叙事形态,成为开拓民族影像语言与完成中国电影艺术现代转型的重要探索。

关键词:电影意象叙事 80年代 意象本体

电影意象叙事是在中国传统意象美学的影响下,将意象思维与电影叙事相结合所形成的一种具有民族审美特质的叙事形态。它以建构和生成电影意象为叙事的目标,强调在有限的影像内借由“电影意象”呈现无限的“意义”。在电影意象叙事中,意象以其“整体的突现、深刻的象征、富于独特的艺术意蕴”,⁽¹⁾使影像从写实和故事体系中超越出来而成为诗。杨义曾在《中国叙事学》中提出,“叙事作品之有意象,犹如地脉之有矿藏,一种蕴含着丰富的文化密码之矿藏”。⁽²⁾可以说,意象参与叙事正是中国电影叙事区别于其他民族电影叙事的神采之所在。

将意象这一来自中国传统文化与古典美学中的理论资源引入电影领域,就必然要将其与电影这一现代艺术的媒介特性相结合,并对其进行现代转化。而20世纪80年代,作为中国电影艺术进行现代转型的重要时期,正好为中国电影探索意象叙事提供了历史机遇,并在对电影艺术本体的反思中,使其走向愈加深远之境。

一、电影意象叙事的内涵

意象是中国美学和艺术创造论的中心范畴,对诗词、书法、音乐、戏曲、小说等传统艺术门类都产生了深远影响。《周易》最早提出“观物取象,立象尽意”

的命题,成为传统意象理论的核心思想。中国古代先哲很早便意识到“言”以表“意”的局限性,强调要通过“形而下”的“象”体悟“形而上”的“道”。刘勰在《文心雕龙·神思》篇中正式提出了美学意义上的“意象”概念,即“独照之匠,窥意象而运斤,此盖驭文之首术,谋篇之大端”。⁽³⁾《文心雕龙》以“意象”为“文心”,阐释了“雕龙”的艺术创造过程与艺术审美的统一性,揭示了“神与物游”“神用象通”的意象生成规律,以及意象生发“文外曲致,言所不追”含蓄之美的内在机理。在中国传统美学看来,“意象是美的本体,意象也是艺术的本体”。⁽⁴⁾刘熙载在《艺概·自序》中指出:“艺者,道之形也。”换言之,“意象,道之象也”,“象”就是艺道之形迹,艺道的根本就在于“象”,所谓“情之所寄,象之所在,道之所存”。⁽⁵⁾

基于中华美学的艺术本体观,可以说电影的艺术创造,本质上就是创作者借助电影媒介将思想与情感纳入一个明确的艺术结构,从而创造出一个符号化的电影意象世界。那么,电影作为一门叙事艺术,其叙事的目的就不仅仅是“讲故事”,而是在叙事的过程中创造意象。言不尽意,所以立象以尽意。电影以“象”达“意”的叙事方式,能够使电影叙事突破语言与情节在表达思想感情和表现客观世界丰富性方面的局限,而以一种类同于生命的感性符号去显现生命。因

石敦敏,中国传媒大学戏剧影视学院师资博士后

*本文系中央高校基本业务费资助项目“基于意象理论的中国特色电影评论话语体系建设研究”(项目编号:CUC230B058)、国家社科基金重大项目“中国电影文化竞争力与海外市场动态数据库建设”(项目编号:19ZDA272)阶段性研究成果。

此，电影意象不是逻辑性的“解说结构”而是构成性的“隐喻结构”，它由电影视听媒介所呈现的身体、物象、空间、色彩、声音以及故事等镜中之“象”共同构成。

“象”是电影意象叙事的核心，其贯穿于电影意象生成的全过程。“经过电影创作者(导演和摄影师)的‘观’和‘取’，拍摄对象由‘眼中之象’变成‘胸中之象’，又化为摄影机记录下来的‘镜中之象’，从而生成具有审美价值并最终呈现为影片中的‘活动影像’，也就是电影的审美意象。”⁽⁶⁾在电影艺术的接受过程中，电影意象又会生发出象外之象。由此可见，这四个层次的“象”贯穿起电影艺术构思、表达与鉴赏的全过程，并通过“观物取象”“立象尽意”与“意生象外”的动态建构过程，形成一个电影意象的生成系统。

与文学不同，电影能够复原物质现实的媒介特性，使得电影意象与现实物象世界之间有着尤为亲近的关系。电影的表意体系，省略了文学中由抽象语言符号到意象的转换过程，而直接将影像作为喻像，集合起能指与所指，即电影意象的表意形式总是建立在内容的形式基础之上，或是随着内容的形式而建立。电影影像“自然主义”的感官表象，并不妨碍其从直观的日常现实之象，生成为具有审美意义与价值的电影意象。如果说文学意象是在话语的逻辑排列与组合的基础上生成的话，那么电影意象则是在影像的形塑与流程之中完成的。需要注意的是，电影镜头所呈现之物，并不一定都能成为意象。蒋寅在谈到诗歌意象的生成时曾提出：“意象的本质可以说是被诗意图照的事物，也就是诗歌语境中处于被陈述状态的事物；名物因进入诗的语境，被描述而赋予诗性意义，同时其感觉表象也被具体化。”⁽⁷⁾由此可见，自然之物只有进入诗的“陈述状态”中，才能使得“物”脱离开其物质实在属性，而具有审美的意义，从而浮现出“意象”。同理，电影镜头所呈现的现实之物，也只有在电影叙事的情境中，才能生成电影意象。例如，费穆的《小城之春》中的“小城”正是在导演对人物内心与人物关系的描写中，使得“小城”不再是一个写实的空间，而成为了一座荒败的心灵之城，映射出创作者对人生和历史的感悟。又如，《一江春水向东流》中的月亮，如果脱离开影片的叙事，并不能单独成为意象。只有当月亮与素芬一家人的悲欢离合联系在一起之后，才被赋予了团圆、思念、美好、绝望、物是人非等生命情感。

与审美体验，从而成为结构影片的一个重要意象，传递出“月儿弯弯照九州，几家欢乐几家愁”的审美意味。

“意象的运用，是加强叙事作品的诗化程度的一种重要手段。它是中国人对叙事学与诗学的联姻所做出的贡献。”⁽⁸⁾意象参与叙事，往往可以点醒故事的精神，使得整个叙事具有神采。但是，电影作为一门具有大众文化属性的叙事艺术，必须要处理好意象与叙事的关系。杨义在《中国叙事学》中把意象比作“故事的眼睛”，而眼睛虽有神采，却不能代替五官的全部，更不能代替整个身躯。意象作为“故事”的点睛之笔，具有凝聚精神、疏通脉络、结构叙事等功能，可以大大增强电影叙事的文化内涵与审美意味。

意象作为中华文化的重要智慧和思维模式，在20世纪80年代之前就已逐渐渗透在中国电影叙事的实践探索与理论总结之中，推动中国民族电影理论及美学观念的形成与发展。特别是在20世纪三四十年代，以孙瑜、费穆、郑君里、桑弧、吴永刚、蔡楚生等为代表的电影人，尝试将意象思维引入电影叙事，开创了中国诗性电影的叙事传统，创作出了《渔光曲》《神女》《大路》《一江春水向东流》《八千里路云和月》《小城之春》等一批极具民族美学特征的影史杰作。这些电影在叙事上所呈现出的共同特征，就是借助电影意象的建构，使有限的影像得以呈现出无穷的意味。“意象让影像从写实传统和叙事逻辑中超越出来，超越故事性的叙述从而成为诗，从而让纪实性的画面拥有诗性特质。”⁽⁹⁾

但是，电影意象叙事的探索在之后的“十七年”与“文革”时期，某种程度上却被中国电影长久以来的“戏剧本体”观念与电影功能论所遮蔽，没有得到与电影本性更深入的结合。而20世纪80年代作为中国电影艺术现代转型的重要时期，却为电影意象叙事的探索提供了难得的历史机遇。一方面，诸多西方哲学思潮、美学观念、研究方法以及电影和理论的引入，作为一种新的文化资源和催化剂，促成了中国电影从形式到内容、从理论到思维的现代性变革；另一方面，这一时期的电影界也逐步明晰中国电影艺术的本质属性和发展规律，从厚积的中华传统文化中挖掘优质资源，并对其进行现代转化，作出基于民族立场和本土视域的实践探索与理论建构。意象叙事就是在这样一个古今与中西的交汇点上浮现出来的重要电影现象，

成为开拓民族化电影语言与实现中国电影艺术现代转型的重要探索。

二、电影意象叙事的传统 及其在20世纪80年代的勃兴

中国电影意象叙事的探索过程，实际上是意象思维深度参与进电影媒介本体性探索与影像语言实践的过程。既然意象作为中国艺术创造论的中心范畴，已融入诗歌、绘画、音乐、书法等传统艺术创作的骨骼之中，那么其进入电影领域应该是顺理成章。但事实并非如此，这主要是受到中国电影“故事本体论”的影响。⁽¹⁰⁾中国电影自1905年的戏曲片《定军山》开始，便深深打上了戏剧的烙印。与卢米埃尔将镜头对准现实世界不同，中国电影在萌芽时期首先选择将镜头对准戏剧舞台，并逐渐将一整套戏曲和文明戏的创作方法移植到电影中。这就使得20世纪30年代之前的中国电影，在观念上是以“戏”为本，而认为影像只是表现戏的手段，在叙事上呈现出以讲述故事情节为重点，以制造戏剧冲突为框架和基础的特点。这样一种以戏剧原则构筑起来的叙事体系，实际上与电影以“象”(像)表意的媒介本性有一定程度的背离。

早在1922年，维尔托夫就提出了“电影眼睛”理论，强调电影媒介对物象世界的视觉性知觉。他以摄影机为第一人称，说：“我是电影眼睛，我是机器眼睛。我是一部机器，向你显示只有我才能看见的世界。……挣脱时空的局限，我可以把宇宙中任何给定的动点，结构在一起，……我以新的方法阐释一个你所不认识的世界。”⁽¹¹⁾由此揭示出电影是用摄影机来知觉现实、书写现实的艺术本质。观察早期世界电影的发展可以发现，正是在美国的格里菲斯、欧洲先锋派与苏联蒙太奇学派等对如何以影像描绘世界，并赋予其意义与情感的探索中，使得电影真正成为一门叙事的艺术。

中国人对电影叙事艺术的探索，既没有像先锋派那样从纯形式层面挖掘电影表意的潜能，也没有像好莱坞那样形成类型化的叙事模式，而是体现出一种深刻的中华文化与艺术思维的影响。1930—1949年期间，第二代导演主动将中国古典美学的理论与方法引入电影，开始将意象思维与“故事本体”的叙事传统结合在一起，开创了电影意象叙事的先河。以意象生成驱动叙事，使得电影叙事在情节之外，得以创造出“象

外之象”的诗意审美体验。例如，影片《春蚕》是一部描写帝国主义经济侵略与封建地主欺压下蚕农凄惨境况的影片。导演在故事叙述中引入“春蚕”的意象，通过“写蚕”来“写人”。在电影情节的发展中，“蚕”贯穿始终，并与老通宝一家人的命运悲喜紧密交织在一起，最终成为承载养蚕人的生存困境与生命体验的意象，产生“言有尽而意无穷”的审美意味。在影片《神女》中，吴永刚将取象的目光对准街头上受尽屈辱的社会底层妇女，通过“母亲”与“妓女”两个充满强烈矛盾张力的身份，塑造了阮嫂这个“神女”的意象。正如影片开头的字幕所言：“神女，挣扎在生活的漩涡里，在夜之街头，她是一个低贱的神女；当她怀抱起她的孩子，她是一位圣洁的母亲。在两重的生活里，显示出她伟大的人格。”影片的动人之处并不在于故事情节，而在于那个昏暗灯光下涂脂抹粉却愁容满面，痛苦挣扎在双重生活中的神女意象本身所蕴含的思想张力，在于神女作为母亲所表现出的神圣情感与内心世界。

意象生成作为这一时期创作者整体性、本真性地把握现实世界的一种方式融入电影叙事之中，通过民族、阶级、社会和时代“意识”的觉醒与现实之象的交融契合，促使新生的中国电影完成了一次史无前例的精神文化转型。现实的反映、心灵的表现以及精神的外化构成了这一时期中国电影影像的诗性审美特质。比如，《十字街头》中的“十字街头”这个核心意象，揭示出青年人面对毕业即失业的人生窘境时，内心充满希望、忧愁、挣扎、痛苦的种种情感。《大路》中“大路”这一意象，成为中华民族在通向自由光明道路上披荆斩棘、团结奋斗、勇敢乐观、自强不息的精神象征。《一江春水向东流》中“滚滚流淌的江水”“云中月”等意象，成为中国人在经历深重灾难后悲愤交加的情感外化，从而使影片在现实批判之外具有了史诗的美感。

费穆的《小城之春》是这一时期电影意象叙事的一个高峰。这部影片在叙事上的成功之处，正在于导演将意象思维与电影的媒介本性紧密结合在一起，深度参与了电影叙事的空间、时间、视点等的构造。导演以超前的媒介意识，将主观情感经由电影媒介赋予被摄对象，使其在诗意的叙述情境中，完成了主客体的交融互渗，从而具有了审美的意义。破败的城墙、月下的兰花、云中的月亮等等，都因这样的叙事而在

心物圆融中具有了生命的美感。《小城之春》虽然是以一段三角恋关系建构叙事，其中也不乏戏剧性较强的情节，但是电影明显在叙事中融入了传统诗学的精神，通过意象，完成了叙事与抒情表意的有机结合。这种电影叙事的探索在“十七年”时期，也被以水华、谢铁骊为代表的第三代导演所继承，创作出了《林家铺子》《早春二月》等佳作。但是，到“十七年”后期至“文革”，故事本体的电影传统所蕴含的“文以载道”的要求呈现出极强的社会、政治和伦理色彩，使得电影叙事过于注重意义的传达，而忽略了以象表意的丰富性与情感性。特别是“样板戏”的一枝独秀，使得故事本体的戏剧电影最终丧失了其内在活力而走向僵化。

至 20世纪 70年代末 80年代初，电影界终于在电影与戏剧关系的反思中，开始重新回顾与评估中国电影的叙事问题。1979年，白景晟发表《丢掉戏剧的拐杖》，张暖忻和李陀提出“电影语言的现代化”，随后钟惦斐也提出“电影和戏剧离婚”的口号。这些观点的提出，一方面是对前一阶段中国电影“只讲政治、不讲艺术，只讲内容、不讲形式，只讲艺术家的世界观、不讲艺术技巧的倾向”⁽¹²⁾的纠偏。另一方面，也是电影艺术发展到一定阶段，创作者对电影媒介的自觉以及向电影艺术本体的回归。这些观点都将矛头指向了此前故事本体的戏剧电影在叙事中过分强调戏剧冲突的问题，并观察到“世界电影艺术在现代发展的一个趋势，使电影语言的叙事方式(或者说是电影的结构方式)上，越来越摆脱戏剧化的影响，而从各种途径走向更加电影化”。⁽¹³⁾ 正是在这样一种背景下，中国电影人才开始真正从电影媒介本性的角度出发，重新思考电影应该如何叙事的问题。

与这种理论思考相呼应的是，1979年陆续出现的《小花》《生活的颤音》《苦恼人的笑》等影片，在叙事上选择抛开戏剧传统，而以人物心理和情绪为线索结构影片，在影像风格上充满主观抒情的色彩。伴随着 20世纪 80年代关于人道主义的讨论，创作者有意识地将情感表现作为艺术创新的突破口，使得影像的抒情表意功能重新受到重视。如《小花》中用长达五分钟的镜头，从不同角度展现何翠姑跪行台阶抬担架的过程，并配以《绒花》的音乐，极具情感张力。这样的影像，显然已经脱离了单纯推进故事情节的作用，

而成为融情于景、情景交融的电影意象。

电影的“戏剧性”争论之后，又展开了电影的“文学性”讨论。如果说前者是对“故事本体”的电影叙事传统的重估，那么后者则是将中国叙事艺术的诗学基因再次引入对电影叙事的思考。由此提出的诗电影、散文电影、小说电影等的叙事形态，本质上都是对电影叙事与抒情表意关系的探索。至此，80年代的电影叙事，开始在“电影性”的启蒙中，自然接续意象叙事的传统，并成为这一时期电影叙事的一种总体风貌。

三、电影艺术本体的体认 与 20世纪 80年代电影意象叙事实践

总体来说，20世纪 80年代之前的电影意象叙事中，意象还只是镶嵌在叙事肌理之上，而并未成为叙事的一种结构性元素，更没有上升到电影艺术本体的高度。1979年，“电影语言现代化”所引进的巴赞的影像本体论，以及电影“戏剧性”与“文学性”等关于“电影性”的论争，在破除“故事本体”的电影叙事观念的基础上，将“影像本体”提到前所未有的高度，开始“从构成电影自身的实体所具有的自然可能性中寻找电影的质的规定性。在这种电影意识中，传统理论中占据头等地位的戏剧性问题和叙事问题只作为影像(画面)体系可能性中的一个方面和一种因素来考虑”。⁽¹⁴⁾ 这种电影本体观念的转型，使得影像逐渐在电影叙事中确立起核心地位。但是，在中国人看来，影像从来都不只是“物质现实的复原”，它还包含着强烈的主体意识，是创作者在诗意的审美观照中，经由电影视听媒介的描写而显现的意象世界。因此，这样一种在“影像本体”基础上发展起来的电影叙事观念，是以建构和生成电影意象为叙事的目标，强调在有限的影像内借由“电影意象”呈现无限的“意义”。“意象生成”就成为推动叙事的根本动力。在 80年代的电影探索中，意象这一中国古典美学和艺术创造论的中心范畴，逐渐在电影中完成现代转化，并成为中国电影人对电影艺术本体与审美本质的一种回答。

这种电影艺术本体观念的转型深深镌刻在 20世纪 80年代电影的意象叙事实践中。对历史的反思、传统的接续与外来的吸收，使得电影意象叙事的探索呈现出多元化与复杂性的特征。这一时期中国电影的创作上第三代、第四代、第五代三代同堂的格局，不仅展

现出三代电影人在意象叙事上的不同特点，也体现出其在电影观念、美学意识以及创作手法上的传承与创新。

以谢晋为代表的第三代导演的意象叙事探索，是在“影戏”传统的基础上展开的，呈现出一种守正创新的特征。进入20世纪80年代，具有史诗气魄的“反思三部曲”《天云山传奇》《牧马人》《芙蓉镇》被认为是谢晋创作生涯的最高峰。这三部作品能够在叙事上激起观众广泛的情感共鸣，并成为“影戏”传统的集大成之作，某种程度上正是得益于将意象叙事的探索融入伦理情节剧的建构当中。在“电影性”的反思中，谢晋意识到“电影是用镜头来写戏、写人、写人的灵魂的。但是现在，我们许多电影语言还停留在讲清故事的阶段……不尽最大努力去运用电影特有的语言，解释人物的内心世界，表现人的复杂的感情”。⁽¹⁵⁾在这种观念下，导演不仅开始以人物的心理线索而非故事情节来结构影片，通过心理叙事的方式，增加影像本身的主观性，而且尝试在故事的骨架上，着意于通过意象来展现人物丰富的内心世界以及影片所要表现的思想内涵。

例如，《天云山传奇》中导演暂缓情节的推进，大写特写了冯晴岚在大雪天用板车把罗群拉到自己家的段落，通过白雪皑皑中拉板车的全景、车辙的特写、面部表情等的叠印，以及“板车之歌”的渲染，实现了情与景的交融，由此生成了一个“雪中送炭之人”的意象。《牧马人》中，导演在叙事上并不纠缠在许灵均出不出国的问题上，而是着重以影像呈现他与土地、马群、牧民以及妻子的关系，让情感在影像中静静流淌，以此来回应主人公的选择。《芙蓉镇》的叙事则更加体现出意象叙事的特征，其中富有生命力的人物形象(胡玉音等)、具有隐喻色彩的空间(芙蓉镇、吊脚楼等)、蕴含细节与意义的物象(石磨、锣等)都成为叙事中闪光的质点而使影像具有了无限的意味。谢晋通过意象叙事与伦理情节剧的结合，将主观激情和意识形态所指与观众心理有效地缝合在一起，使得影片具有极强的情绪感染力，从而在20世纪80年代收获了难以企及的获奖神话和票房。

第四代导演接续了第二代导演所开创的诗性电影传统，在叙事策略、影像表达和情感结构等方面都走向了一种诗化电影。由此，创作者的内心体验与个人

情绪开始在影像中得到前所未有的彰显。同时在“电影性”的启蒙下，第四代导演也更加注重电影叙事中诗之形式的探索。1980年，吴贻弓与吴永刚合作拍摄了影片《巴山夜雨》，这次合作本身就富于某种象征性，“标志着中国传统诗学与一种普遍的现实表达动机的历史性汇合”。⁽¹⁶⁾对于第二代导演来说，接续中国的诗学传统是其一以贯之的美学理想，因此他们主动将中国古典美学的精神与方法引入电影的创作之中，将意象思维与电影叙事结合起来，赋予了三四十年代的中国电影叙事以诗性基因。进入80年代以后，这种探索在与“电影性”的结合中进一步深化。《巴山夜雨》则深刻地体现了电影意象叙事在两代影人中的传承与发展。影片中几个主人公相遇在一艘长江客轮中，他们素昧平生、身份各异，却都承受着时代所带来的伤痛与苦难。全片放弃了通过戏剧冲突来建构故事情节，甚至没有完整的叙事线索，而是通过寓情于景的方式，将人物的内在情绪与精神世界，赋予奔涌的江川航道、耸立的峡谷峭壁与连绵的夜雨之中。影片叙事的重点既不是故事本身，也不是对历史的还原，而是在电影的描绘中，生成一个“驶出黑暗航程”的意象，营造出“何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时”的审美意味。通过这个意象，导演实现了对前一时代总体现实的诗化象征，这是人们驶出黑暗与苦难之后，对其的咀嚼和咏叹。如果说《巴山夜雨》在传统的影响下，某正程度上还具有“戏”的隐形内核的话，那么《城南旧事》则走得更远，它将叙事的内核彻底由“戏”变为“情”，影像本身也由此成为诗。

第五代导演则是以纯粹意象化的影像革新进行电影诗性形式的探索，将强烈的造型元素、影像风格与历史文化批判结合在一起。⁽¹⁷⁾第五代导演在其创作的初期，就已经把有意义和有意味的影像提到电影叙事的核心位置。影片《一个和八个》淡化了长诗中的叙事因素，而是以影像化的视觉语言，将无限忠诚的主人公经历叛徒陷害而遭遇组织怀疑后痛苦、愤怒、压抑的内心体验，直接化为视觉形象，让观众直视这一场灵魂的考验。影片《黄土地》同样有意淡化了故事情节，而以影像呈现苍茫的黄土地、辽阔的黄河、破旧的窑洞、有地域特色的婚礼仪式、木讷善良的村民、坚韧的劳动者、能干勤劳的女性等，让观众通过作者有意识的影像描述，来审视这片土地以及土地上

的人，从而完成一种历史文化的批判。但是，第五代对于意象化的影像的过分强调，造成了其叙事意识的薄弱，使得影像语言失之于形式化、观念化的缺陷。《红高粱》某种程度上代表着第五代纯粹意象化的影像革新与故事的平衡。影片取材于莫言的小说，讲述了一个极具传奇色彩的爱情故事。在叙事上，张艺谋突出了故事的传奇性与戏剧性，但与传统戏剧电影不同的是，他着重以影像的方式进行故事的讲述，不过分强调故事的因果逻辑，而是以影像奇观的方式，呈现了颠轿、劫轿、野合、酿酒等场景，使得影片在叙事中具有了强烈的表意性。第五代在这一时期的影像革新，其实是在现代主义思潮的影响下和西方电影及理论所带来的“电影性”启蒙中，对中国电影影戏传统的破与立。因此，在实现了影像本体的确立和影像审美的认知后，第五代的叙事探索也马上发生转型。20世纪90年代后出现的《霸王别姬》《活着》《我的父亲母亲》《英雄》等影片，又开始在中国的本土叙事传统中汲取营养，重新认识到电影叙事中故事与表意的有机统一关系。

在与世界和传统的对话中，20世纪80年代的电影形成了集外在形式上的创新、剧作上的故事人物张力、主题上的深刻思想性，以及内在本体影像的丰富表现力于一体的电影意象叙事形态，并由此开启了中国电影走向世界的征程。

结语

电影意象叙事将中国传统文化的诗性基因引入电影的叙事中，形成了中国电影叙事独特的影像语言与艺术精神。意象思维在深度参与中国电影艺术本体探索与影像语言实践的过程中，使得电影突破语言与情节在表达思想感情和表现客观世界丰富性方面的局限，而以一种类同于生命的感性符号去显现生命，极大地开掘了电影叙事的艺术潜能。这不仅是对民族电影语言的探索，也是对世界电影语言的补充。80年代的电影意象叙事，意象在与电影本体属性的深度结合中，完成了现代转型，并成为中国电影人对电影艺术本体与审美本质的一种回答，而深刻影响着之后中国电影艺术的发展。

-
- (1) 朱良志《“象”——中国艺术论的基元》，《文艺研究》1988年第6期。
 - (2) 杨义《中国叙事学》，北京：人民出版社2009年版，第277页。
 - (3) (南朝)刘勰《文心雕龙》，北京：中华书局1980年版，第131页。
 - (4) 叶朗《美在意象》，北京：北京大学出版社2010年版，第57页。
 - (5) 施旭升《艺术即意象》，北京：人民出版社2013年版，第38页。
 - (6) 张宗伟《〈周易〉美学与中国特色电影美学的建构》，《当代电影》2020年第8期。
 - (7) 蒋寅《语象·物象·意象·意境》，《文学评论》2002年第3期。
 - (8) 同[2]，第337页。
 - (9) 顾春芳《诗性电影的意象生成》，《电影艺术》2022年第2期。
 - (10) 张宗伟、石敦敏《中国电影意象论》，《当代电影》2022年第4期。
 - (11) [苏]维尔托夫《电影眼睛人：一场革命》，上海：上海文艺出版社1995年版，第201页。
 - (12) 张暖忻、李陀《谈电影语言的现代化》，丁亚平主编《百年中国电影理论文选》(增订版)，北京：中国文联出版社2016年版，第9页。
 - (13) 同[12]，第15页。
 - (14) 陈犀禾《影像美学的崛起》，《电影研究(论文集)》，北京：中国电影出版社1987年版，第75页。
 - (15) 谢晋《我对导演艺术的追求》，北京：中国电影出版社1990年版，第89页。
 - (16) 石川《重读吴贻弓：一种诗化电影的历史际遇与现实困境》，《当代电影》2006年第3期。
 - (17) 石敦敏《艺术·商业·主流：青年导演影像的诗意图归》，《当代电影》2022年第2期。