

电影与中国水墨画跨媒介融合的 符号学分析

王 晖 赵禹平

内容提要 电影对中国传统水墨画的借用,中国传统水墨画借助电影的重塑,是当前电影市场中值得关注的重要现象。此类跨媒介电影以“出位之思”作为核心表意创新动力,其创作主体对中国传统水墨画产生“仰慕”,在电影形式上呈现复制式“出位”。此两个重要特征促成了电影的蒙太奇动态剪辑、传统水墨画静中蕴动的相辅相成之效,推动了电影的故事叙述,形成了共生的艺术性效果。在中国传统水墨画的影响之下,这类跨媒介电影又呈现出意境与风格的符号展示层、时空表达与想象扩容的符号叙述层以及诗意的创造与提升的符号对位层等三个层级的影像表意。此类电影应守住“本位”、完美“出位”,在融合中实现自身艺术的可持续发展和精神内涵的高水准提升。

关键词 电影 中国传统水墨画 跨媒介融合 符号学 出位之思

王 晖,南京师范大学文学院教授

赵禹平,四川大学符号学-传媒学研究所助理研究员

作为诞生百余年的现代综合艺术,电影对其他类型文艺形式进行借鉴、互动与交融是显而易见的。影像符号的表意性使电影作为视觉语言呈现符号意义,成为当代重要的艺术创作类型。跨媒介电影即是其中一个比较典型的代表。本文所论跨媒介电影主要是指对中国传统水墨画的创作技巧和特征等进行借用、具有水墨画面和风格的电影。本文试图从四个部分对电影与水墨画的跨界表现进行探讨,首先探讨此类跨媒介电影以“出位之思”为核心的表意基础,进而分析电影与中国传统水墨画的互为“仰慕”与“出位”的特点,然后指明此类电影符号所体现出的直观影像、叙事和诗意三个影像特征,以此对应其符号的展示、叙述和对位三个层级,最后论证中国水墨经验正是通过水墨、电影与主体的审美互动得以在当代艺术发展中不断保持欣欣向荣的态势。

一、作为表意创新动力的“出位之思”

媒介是符号表意的载体。因此从某种意义上说,图画、小说、音乐、电影、歌剧和戏曲文本都是媒

本文为国家社会科学基金项目“新时代中国非虚构文艺创作研究”(20BZW042)的阶段性成果。

介,它们兼具符号表意的使命。麦克卢汉说“媒介即信息”,实际上,媒介是传递信息的载体。观众通过媒介看到的画面、文字和任何可以解读的符号,都传达了作者的理念。媒介承载符号意义,符号文本通过媒介展示,而媒介则被受众感知。在电影叙事中,符号媒介是承载在场意义的,虽然这不是客观世界的在场,此种意义的在场也加深了电影的深刻性。跨媒介实际上是由单一媒介进入到多媒介,以承载多层意义。“在语言之外,图像是最重要的叙述媒介。多媒介叙述一般都是以图像为主,最典型的当然是电影电视。”^[1]多媒介叙述即是由一个媒介借用一个或多个其他媒介来共同表达符号内容及意义,这正如博尔特和格鲁辛在《再媒介化:理解新媒介》一书中所言:“一种媒介在另一种媒介中的表征称为再媒介化,我们认为再媒介化是数字新媒介的界定性特征。”^[2]媒介之间通过组合和指涉进行相互借用,这种突破媒介限制的符号表意促成跨媒介艺术在全媒体时代的繁荣之势。

电影对其他媒介借用及融合的美学基础和表意基础是“出位之思”,这正如有学者所言,“事实上,‘跨媒介叙事’本质上就是一种‘出位之思’现象”^[3]。因此,对跨媒介电影的符号表意分析,也当从“出位之思”开始。一般而言,“出位之思”指的是一种艺术超越自身的边界进入到另一种艺术的创作状态,存在于文学与绘画、文学与音乐、音乐与建筑、电影与音乐等各艺术门类之间。“出位之思”由钱钟书从佩特《文艺复兴》中提到的“*Anders-streben*”翻译而来。佩特认为:“我们可能会发现在其对给定材料的特殊处理方式中,每种艺术都会进入某种其他艺术的状态里。用德国批评家的术语说就是‘出位之思’(*Anders-streben*)——从自身原本的界限中部分偏离出来;通过它,两种艺术其实不是取代彼此,而是为彼此提供新的力量。因此,一些美妙的音乐似乎总是近似于图画,接近于对绘画的界定。”^[4]钱钟书则在论及诗史与中国“比兴”问题时说:“专门名家有安身立命于此者,然在谈艺论文,皆出位之思、余力之行也。”^[5]在此,越出诗之本位,即为其所谓的“出位之思”。“每一个媒体只能表达我们全面感官的一个层面,艺术家觉得需要别的媒体的表现力来补充或支持。”^[6]叶维廉对西方现代艺术由超媒体走向综合媒体的分析亦可作为“出位之思”的佐证。

在电影未出现之前,“出位之思”就已存在。王维的诗与画即可作为“出位之思”的典型代表——“返景入深林,复照青苔上”的优美静谧,“大漠孤烟直,长河落日圆”的壮美阔达等,无一不是诗画一体的生动呈现。苏轼亦以“画中有诗”和“文中有画”之风,将绘画与文学紧密相连。除却诗文,文学与音乐也常互相借用灵感助力,通过“出位之思”达到借鉴与融合的目的。司汤达在小说中使用了许多音乐表情术语来表现人物的心理活动。深受巴洛克建筑和装饰风格影响的巴洛克音乐采用多旋律、复调音乐的复调法,建构出富于跳跃性的强烈节奏。而电影对“出位之思”跨媒介效果的追求则主要表现为对画面的重视与改进。“电影制作人经常使用绘画来塑造或丰富他们作品的意义。因此,艺术史在电影中,是通过唤起高雅的艺术和创造力,通过绘画,而不是技术和大众文化,使电影构成了欲望的禁忌对象。”^[7]许多看似简单的艺术体裁都结合了多种媒介,电影更是对于多媒介的广泛借用,包含了音乐、绘画、建筑和文学等多媒介元素。电影是声画结合的综合艺术,电影文本在进行表意的时候,画面是影响其意义传达的主导性因素。因此,对画面的极致追求成为考量电影品质的重要方面,追求绘画

[1]赵毅衡:《“叙述转向”之后:广义叙述学的可能性与必要性》,《江西社会科学》2008年第9期。

[2]Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2000, p.45.

[3]龙迪勇:《空间叙事本质上是一种跨媒介叙事》,《河北学刊》2016年第6期。

[4]沃尔特·佩特:《文艺复兴》,李丽译,外语教学与研究出版社2010年版,第169页。

[5]钱钟书:《管锥编》第四册,生活·读书·新知三联书店2012年版,第290页。

[6]叶维廉:《“出位之思”:媒体及超媒体的美学》,《中国诗学》增订版,人民文学出版社2006年版,第233页。

[7]Angela Dalle Vacche, *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*, Austin: The University of Texas Press, 1996, p.1.

效果的电影总能凭借“出位之思”令人惊叹,比如《至爱梵高》、宫崎骏的手绘动画等,中国电影导演侯孝贤、张艺谋和冯小刚等人的电影也都为此做出过努力。这正如安吉拉·维克所指出的那样:“通过模糊高级艺术和流行文化之间的区别,电影一直倾向于挑战不仅仅是孤立的绘画,而是挑战艺术的整个系统,从而揭示新配置、等级、联盟和敌对行动。”^[1]在电影这样一个庞杂的符号系统中,其画面特征与绘画存在着一定的相似性。当绘画和电影两个媒介进行交融的时候,两个系统的符号解释联结起来,使新的意义生成成为可能。媒介之间联合的意义基础就在于冲破界限,实现不同系统之间的符号联合。科恩对此有比较翔实的论述:“我的基本假设是文字和形象均属于某种符号体系,在某种抽象的程度上,这两种符号体系具有相似性。每一个符号体系内部都有不同的编码(感知的、指示的、象征的),而同样的符号会出现在不同的体系,使像小说和电影这样独立的符号体系之间的关系研究成为可能。从视觉和语言的元素均被看作一个大的(广义的)意义系统的组成部分的那一刻起,两种艺术之间的亲缘关系就成为人们关注的焦点。”^[2]

多种媒介之间的跨越和融合常常能够创造并表现出意义丰富的巨大张力。所以罗曼·雅各布森会说:“诗学所研究的许多现象不仅是语言艺术范围内的现象。例如,中世纪的传说可以化成壁画或细密画,……我们要分析超现实主义的隐喻,就不能不理睬马克斯·恩斯特斯的油画或路易斯·布努埃尔的影片《一条安达鲁狗》和《黄金时代》。”^[3]符号表意很难仅仅依赖于文字或某一种媒介,尤其是对艺术作品而言,其综合性可能更有助于表意的多样性。跨媒介电影的表意系统,复杂而庞大,依赖另一种媒介来表达和解释,或许更能激发读者的兴趣,且能从两种媒介的联合解读中获取更多的信息。

二、电影与传统水墨的“仰慕”与“出位”

由上述论述可知,电影与水墨画的跨媒介融合其实就是一种基于“出位之思”美学原则的艺术创作,但又不仅仅是两个媒介之间的融合,它至少应当具备两个重要特征:一是电影创作主体的主观倾向,即创作主体对另一媒介产生“仰慕”之思;二是电影形式上的“出位”,即在一个媒介内模仿另一个媒介。这两个重要特征促成了蒙太奇的动态剪辑、传统水墨画静中蕴动的相辅相成之效,以此共同推动电影的故事叙述,形成共生的艺术性效果。电影和水墨画的跨界表意,正是在这一跨媒介语境下,将电影的表意系统和中国传统水墨画的表意系统结合起来,完成文化范畴的文本表意,并以此去扩大或改变一个文本所呈现的意义。

1. “仰慕”:艺术创作的主体倾向 “出位之思”首先体现于创作主体的主观追求,即创作主体在一个媒介内对另一个媒介产生“仰慕”。“出位之思”本身含有主体倾向,电影创作主体有摆脱电影符号载体的表意,在本文中即创作主体“仰慕”中国传统水墨画。钱钟书在《中国诗与中国画》一文里说:“对一个和自己风格截然不同或相反的作家,爱好而不漠视,仰企而不扬弃,像苏轼对司空图的企慕,文学史上不乏这类特殊的事。”^[4]钱钟书这里所说的“企慕”大抵是指对文人创作风格的仰慕,而实际上,风格大多是通过媒介体现出来。艺术创作主体是跨媒介艺术性萌发的主要动力,主体把对外物的体悟通过媒介表现出来,为表象和外物加入艺术性、情感内涵等元素,同时,不同媒介间创作主体灵感的显

[1]Angela Dalle Vacche, *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*, Austin: The University of Texas Press, 1996, p.2.

[2]Keith Cohen, "Eisenstein's Subversive Adaptation", in Gerald Peary and Roger Shatzkin(eds.), *The Classic American Novel and the Movies*, New York: Ungar, 1977, p.241.

[3]罗曼·雅各布森:《语言学与诗学》,《结构-符号学文艺学——方法论体系和论证》,佟景韩译,文化艺术出版社1994年版,第173页。

[4]钱钟书:《中国诗与中国画》,《七缀集》,生活·读书·新知三联书店2002年版,第27页。

现又催生了跨媒介的艺术交流。

视觉艺术的相通是艺术家所追求的,导演不断挖掘传统绘画艺术的亮点为电影“增值”,多有对另一艺术媒介的“仰慕”。电影创作者对中国传统水墨画的“仰慕”之思,是跨媒介电影创作的第一步。高畑勋早期电影里有大量采用中国传统水墨画留白技艺的表现,他坦言:“留白的魅力,西方绘画里没有。我喜欢的正是中国传统水墨画里的留白,比如南宋的(画僧)牧溪和玉润的作品。中国画很了不起,对日本学画画的人影响很大。大幅留白很符合日本人的审美观,所以我拍《辉夜姬物语》时就学了留白。留白饱含真意。”^[1]小林正树电影《切腹》中的比武戏也刻意采用黑白色调,随风云变幻的水墨形态,配合蒙太奇效果,营造出比武之紧张气氛。胡金铨的《空山灵雨》和《山中传奇》等电影,也都表现出导演对传统水墨画的钦慕和运用。

当然,“仰慕”有可能会使创作者在一定程度上忽略艺术的界线。这诚如佩特所说:“思想和情感的压力曾严重地困扰着佛罗伦萨画派的各代艺术家们,却没有影响到威尼斯画派早期的画家们,一直到卡尔帕乔和贝利尼,他们好像没有任何一刻受过如此大的诱惑,以至于忽略了他们范围艺术的严格界线。”^[2]在此,佩特所指的“诱惑”,即是跨媒介创作者的主观“仰慕”。另外,跨媒介选择的决定权在创作者。比如张艺谋在谈论电影《影》的创作初衷时就说:“《影》完全是中国传统水墨画,一种古老的绘画,希望年轻人注意到中国传统文化在电影上独特的美学。”“一直想拍中国传统水墨画的电影,一直有这样的冲动,这次终于完成了这样的作品。”^[3]可见,创作者主观理念上的“仰慕”之思,是跨媒介电影创作的前提和基础。

2. “出位”:跨媒介模仿的主体行动 电影对水墨画进行跨媒介模仿是“出位”的重要体现。“出位”即是对其他媒介的符号文本进行形式上的模仿,是一种“复制”式的“再媒介化”。所谓“再媒介化”,玛丽-劳尔·瑞安的观点可以给予我们些许启示:“在一个媒介内部通过机械或描述手段表征另一个媒介(如绘画的摄影复制);一个媒介模仿另一个媒介的技巧(如小说中的电影或音乐技巧);一个媒介插入另一个媒介(电脑游戏中的电影剪辑);从一个媒介到另一个媒介的转置(如电脑游戏的小说化)。”^[4]具体到电影与水墨画,这种“出位”则是指在电影媒介内模仿水墨画,并以水墨画的手段进行图画表征。

中国传统水墨画基本的技法是仅用水和黑墨,只有黑与白之分,后来发展出有其他彩色的中国传统水墨画与花鸟画,后者有时也称其为彩墨画。中国传统水墨画的特点在于,重意不重实且大量留白,作画过程称“写”而不称“画”,强调动态、纯美和简洁。传统水墨的“出位”表现寄托于电影的故事叙述,无论是黑白色调,还是点染笔法,抑或是题材、风格和意象等,大都通过跨媒介“出位”在电影中得到动态的呈现,并被赋予更多的言与意。

电影便从不同方面对中国传统水墨画进行模仿,比如对水墨创作方式(点、染)的借用,对水墨画留白手法的借用,对水墨画黑白简洁画风的借用,对山水、人物、花鸟等不同题材风格的借用,对写意求真状态的借用,等等。电影创作者根据自身的视觉经验,通过镜头再现真实世界中人物的精神状态以及自然世界的本真美。如电影《面纱》中有一个英国伦敦姑娘吉蒂与医生沃特·费恩来到中国上海时的画面特写,体现出导演约翰·卡兰对中国传统水墨画的模仿。胡金铨的《侠女》大量运用烟雾烘托意境,《山中传奇》采用留白以渲染阔达的境界,尤以海边悬崖画面最为出彩。

[1]转引自支菲娜:《社会主义的他们,实现了艺术至上的动画——吉卜力创始人高畑勋谈动画电影》,叶磊、高千叶译,《南方周末》2014年9月13日。

[2]沃尔特·佩特:《文艺复兴》,李丽译,外语教学与研究出版社2010年版,第177页。

[3]参见https://www.sohu.com/a/252442991_157635。

[4]张新军:《数字时代的叙事学:玛丽-劳尔·瑞安叙事理论研究》,四川大学出版社2017年版,第109页。

3. 静动互慕的艺术共生 电影对中国传统水墨的“仰慕”与“出位”，还因为两者均具有叙述因素。电影运用蒙太奇组构剪辑功能，以动态的方式进行故事叙述；中国传统水墨强调静中蕴动的意蕴，如留白创造的“此处无声胜有声”之精彩，甚至在水墨画创作过程中强调行云流水的姿态和创作者的创作心境。此正如巴赞所谓“绘画电影是一种屏幕与绘画的审美共生”^[1]。电影艺术和水墨艺术天然地可以相提并论，并各自越界成就彼此。

跨媒介电影本质是某一特定艺术如何在电影中进行转化的问题。不同于一般绘画介入电影，中国水墨画本身即具有强烈的修辞性和叙述潜力，它以独特的艺术形式进入到电影叙述之中，代入创作者的意图、叙述者的心境，透露言外之意。这正如海因里希·普利特对跨媒介性所做的描述，从一种媒介到另一种媒介的符号转移，这种转移可能涉及单一能指，也可以是“主题、图案、场景甚至情绪”^[2]。中国传统水墨或以静态图像作为电影中的场景，或以突出水墨的点染特征呈现某种氛围、表达电影中主人公的心绪，甚至伴以观者的想象扩大电影故事的叙述境界。在胡金铨的电影《侠女》中，山水、竹林、太阳等水墨画里颇具典型的意象，被用于烘托诗意与侠女的美飒韵味。蒙太奇所具有的动态连接性与中国水墨画所特有的静动皆宜之特征相辅相成，使得电影中的移动图像呈现出现实主义的写实风格和艺术性的水墨风格融为一体的审美场景。

三、水墨氤氲之下的电影符号表意

与强调再现的写实性绘画相比，中国传统水墨画更近似于“表现”的写意艺术，除却其物质性的基本要求——在宣纸上做点染勾勒等，透过绘画本身所呈现出来的“气韵”和“境界”更能体现其作为独特性艺术的精神内涵要素。电影与中国传统水墨画的有机互动与融合，充分显示出两种不同艺术形式之间的通约性，以及在现代科技语境之下艺术活动的基本法则和意义。这正如叶维廉对跨媒介表意观念所作的分析：“现代诗、现代画，甚至现代音乐、舞蹈里有大量的作品，在表现上，往往要求我们除了从其媒体本身的表现性能去看之外，还要求我们从另一媒体的表现角度去欣赏，才可以明了其艺术活动的全部意义。”^[3]在与中国传统水墨画的融合之中，电影的跨媒介性至少呈现在直观影像、叙事和诗意等三个影像表意层面，从符号学角度看，其对应符号展示层、符号叙述层和符号对位层。

1. 符号展示层：意境与风格 第一层表意是中国传统水墨画依托电影完成视觉表达，此为符号的展示层。“展示的目的，是让某事物，成为具有某种社会文化身份的符号文本，以达到一定的意图目的。展示的目的，是迫使文本成为意义的‘简写式’。”^[4]中国传统水墨画色彩简约，充满平淡之美。南朝谢赫的《古画品录》对此就有这样的评论：“体韵遒举，风采飘然；一点一拂，动笔皆奇。”^[5]正是水墨画的这种意境与风格的融入，为跨媒介电影增添了更多的水墨风韵。

电影对于水墨画的借用，部分原因或许在于水墨画能够凸显中国传统文化之意境。电影借助水墨，就是意在通过构筑类似画面，构造清奇与冲淡的意境，又或以留白延展境界。张艺谋的《影》可谓中国水墨电影的代表。该片从背景、环境到人物服装，都以水墨的平淡色调、水墨的山水意境、水墨的

[1]André Bazin, *What is Cinema?*, trans. by Hugh Gray, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967, p.168.

[2]Heinrich F. Plett, "Intertextualities", in Heinrich F. Plett(ed.), *Intertextuality*, Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1991, p.20.

[3]叶维廉：《“出位之思”：媒体及超媒体的美学》，《中国诗学》增订版，人民文学出版社2007年版，第200页。

[4]赵毅衡：《展示：意义的文化范畴》，《四川戏剧》2015年第4期。

[5]谢赫：《古画品录》，人民美术出版社1959年版，第2页。

动态冲逸之美来展示。而在《英雄》里,无名、残剑和飞雪三人的长空之战,在青黑色画面里尽显紧张。伴随着绀青色的高山流水,秦国侠士无名和残剑的剑划过水面,大有毛笔略过宣纸或毛笔滑过水墨的痕迹,颇具挥毫弄墨之效。中国传统水墨画的创作,是“写”而非“画”,《英雄》中那段水上对战,正是对中国传统水墨画流动过程的借用,使人物动作行云流水、气势非凡。

同时,跨媒介电影中水墨画的呈现也是民族风格的一种体现。传统艺术注入电影之中,水墨精神也可通过画面传达出来。这种水墨精神是对中国传统水墨画的一种回应,是对民族性作品的一种召唤。而电影意蕴的表达,同样可以通过水墨来凸显。根据毛姆小说改编、由约翰·卡兰执导的电影《面纱》里面,有诸多场景即是通过中国传统水墨画的构图方式来表现电影中的中国背景和山水意境。《长江图》中对长江沿岸风景的水墨式展示,更像是一场中国长江画卷展开后的视觉盛宴。“老翁垂钓”是中国传统水墨画里频现的意象,胡金铨在电影《空山灵雨》里对此的处理就是恰到好处,人物心境与画面达成了高度统一,观众被深深吸引。《辉夜姬物语》的东方韵味悠长,其导演毫不掩饰对中国水墨画的借鉴。这部非中国出品的电影,因对中国水墨画民族风格的借鉴而显得与众不同。

2. 符号叙述层:时空表达与想象扩容 在符号展示之后,随之而来的是跨媒介叙述性表达,即符号叙述。跨媒介叙述作为一个“自洽与完整性的意指系统”^[1],有其特定的意义表达,并主要通过叙述来完成。对跨媒介电影而言,此层表意主要体现在以下两个方面。

其一,中国传统水墨画借助电影技术重塑表达能力,同时推动电影叙述。“艺术活动不仅在于发现媒介的本质(例如阿纳海姆的努力),还在于探索,或许更新或甚至重塑其表达能力。因此,艺术的存在不是由其物理材料或结构性质的性质所界定、保证,而是由它所能实现或可以在其中发现的表现形式来定义。”^[2]计算机技术带来实际的模拟效果和机械实在感,中国传统水墨画可以借助其技术融入电影,为跨媒介电影提供更为丰富的叙事信息,带来情景交融的叙述效果。在跨媒介电影中,水墨的物质性被暂时搁置,中国传统水墨画借由电影的近景镜头以突出自身的线条特性。电影又辅以远景镜头放大晕染效果,借助水墨叙述显得更为游刃有余,比如2010年世博会中国馆主题影片《和谐中国》里的一段水墨动画即是水墨、真人与CG效果的高超结合。正因为中国传统水墨画的融入,电影的呈现更像是一幅画卷被打开,悬念也由此生发。电影《长江图》前期利用中国传统水墨画做宣传,正片中用贴近“水墨风格”的长江上烟波渺渺的镜头,把意境和人物情感联系起来,通过丰富的镜头语言和水墨式的山水实感推动故事叙述。

其二,中国传统水墨画成为跨媒介电影叙述的重要手段,主要表现在空间深度的提升与想象力的结合。跨媒介电影中的水墨画面在突出电影叙述意境的同时,也会将叙述艺术的想象性表现得淋漓尽致。沃尔特·佩特在分析乔尔乔涅画派时曾言,“艺术所关注的不是纯粹的理性,更不是纯粹的心智,而是通过感官传达的‘充满想象力的理性’”^[3]。这一点在此类跨媒介电影中尤为显著。电影《英雄》绀青色的高山流水画面里,无名和残剑两个人在湖面上行走,踩水的声音被凸显出来,仿佛“人在画中游”。电影通过特写、近景和远景镜头的变动,使“人在画中游”这一段电影叙述成为中国传统水墨画擅于构造空间关系的结果,而具有层次感的镜头运行,使得电影场景也不再只是真实的景与形,而是真实和虚幻交错的画中感、景中情。电影《白蛇:缘起》通过加重墨色和极富紧张感的音乐渲染凝重的故事氛围,与此同时,电影将长于抒情的水墨显示在白蛇的面容上,交错的音乐、深重的笔墨、主人公的愁容,共同预示着随后的故事叙述中矛盾的出现和危险的来临。“以空造境”也是中国传统水墨

[1]杰拉德·普林斯:《叙事学:叙事的形式与功能》,徐强译,中国人民大学出版社2013年版,第154页。

[2]D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, London: Harvard University Press, 2007, p.43.

[3]沃尔特·佩特:《文艺复兴》,李丽译,外语教学与研究出版社2010年版,第165页。

绘画中最常用的手法,如袁武的《进山》,其重墨之下的留白凸显了辽阔荒寒,他所创造的水墨形态具有想象性的意蕴真实。极致完美的叙述艺术往往是跨媒介的形式和意义的互相渗透,它通过想象和形式的互补,达到妙不可言的境界。

由以上可见,在符号叙述层,水墨画依托电影的科技进步进行跨媒介表达,以重塑其表现能力,这是中国传统水墨画现代转型的一种不容忽视的方式。同时,跨媒介电影对中国传统水墨画的借用,在扩展叙述路径的同时,也进一步促进了叙述的流畅性和生动性。

3. 符号对位层:诗意的创造与提升 跨媒介电影的重要特征之一就是通过多媒介来创造电影诗意,这也是跨媒介电影需要实现的最高表意层。在对中国传统水墨画进行“出位之思”的此类跨媒介电影中,第三层表意即为体现其内蕴诗意的符号对位层。此层应是跨媒介电影诗情与画意的统一,也是艺术真实和现实真实的融合。电影对水墨的表达并非仅仅通过模仿现实世界来达成,而是通过充分融合创作主体的审美情感和审美理想,由此在深入把握对象的外在形貌之时,凸显出具有诗意韵味的艺术境界。中国传统水墨画注重“以形写神”,写意是其内在的精神核心。水墨画需要呈现细节,展现境界,对情感、象征、意义等的表达依赖于符号对位。在符号文本中,“不是符号给使用意义,而是使用给符号意义”^[1],符号对位层正是如此。此诚如有学者在分析跨媒介音乐时对电影与音乐符号对位关系的分析,“通常一部电影的主题、氛围乃至叙事时间已经为作曲家配器、音乐风格的和声取向甚至对位方法给出了限制”^[2]。在跨媒介电影中,电影所凸显的精神特质通过画面和意义的符号对位来体现,水墨符号和意义的对位,又强化了跨媒介电影的诗意韵味,最终促成电影诗情与画意的统一。

跨媒介电影对中国传统水墨画的借用,更多的是使用其山、水、花、鸟等自然事物符号,以达成比喻或隐喻多元意义的目的。水墨元素在诸多时候被当代中国和西方艺术作品借用,电影对水墨画的运用则大多体现在其自然风景题材等方面。比如对于电影导演来说,水墨画中的水是重要的。因为在不断变化的反射中,水的运动图像会形成完美的镜像,类似于时间的流逝:“水是一种非常活跃的物质,一直在变化。这是一个非常好的电影元素,通过它,我试图表达时间的想法。水传达深度、变换感和反射感。它是世界上最美丽的东西之一,我无法想象一部没有水的电影。”^[3]影像中的水给人以流动之感。安德烈·巴赞由此想到对生命的表达,塔可夫斯基则通过水表现其内在的变化,水墨画中的行云流水之势又给予观众以时间、流逝、美的万物等的思考。符号是意义延展的载体。展现朝鲜19世纪山水画家张承业生平的韩国传记电影《醉仙》,其影像中的山水等自然符号元素给人以淡泊宁静的情感体验,在此,国家命运和个人命运的交织与冲突,构成了如中国传统水墨画一般的电影镜像。这种镜像联结着自然事物符号,无处不透露出东方水墨画的审美情趣和生命悲欢。在这部电影中,优美、宁静、令人心旷神怡的自然水墨画面,与沆瀣、脏乱、民不聊生的人间景象形成鲜明对比。

当然,电影借用中国传统水墨画不仅仅在于对传统绘画意象的形象展示,也绝非在于堆叠或玩味各种符号,它更多是承载着显现形象符号背后所对应的深层思想文化内涵。包含自然事物符号的影像画面充满了符号意指和情感意义,镜头的拍摄方式和画面构图方式也传达出某种“画外之意”和“象外之象”。中国传统水墨画体现了中国从古至今“言”、“意”和“象”的关系,这种认知世界的方式在跨媒介电影中表现出来,应和着古老且植根于中国人内心的绘画灵魂。这正如丹勒·维奇对绘画的分

[1]赵毅衡:《符号学:原理与推演》,南京大学出版社2010年版,第248页。

[2]陆正兰:《“跨媒介音乐”的符号修辞》,《华南师范大学学报(社会科学版)》2016年第2期。

[3]Angela Dalle Vacche, *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*, Austin: The University of Texas Press, 1996, pp.136-137.

析,“目标不是尽可能接近肖像,而是根据教会规定的代表性符号描绘某些东西”^[1]。突出影像功能的跨媒介电影,正是通过符号与意义的对位将“画外之意”生动地呈现出来。中央电视台的水墨短片《相信品牌的力量》和《一带一路》用流动的水墨形式,展示大雁、荷花等中国传统意象,同时连接建筑、食物和文物等意象,以此表现深蕴中华传统文化和国人情怀的中国品牌之意义和价值。“如果没有创作的形式、没有创作精神与主旨,它们就什么都不是”^[2]。佩特的这一认知告诉我们,在艺术创作中,形式展现和内在精神的互动发生于符号对位层。跨媒介电影中的符号对位不仅给予电影画面以赏心悦目的视觉效果,更赋予了其于平凡处见奇崛的精神品质,最终令创作者和接受者都获得满意的最佳诗意境界。

四、电影、水墨与主体的审美互动

当代电影通过计算机技术实现对水墨经验的学习和应用,不断调适电影与水墨的最终融合,推动了多媒介艺术的形成。“当代艺术不需要为了保持自己的文化身份而固守传统形式,而是必须适应时代的变化”^[3]。这种技术与艺术的再创造,一定程度上保持了审美主体与电影艺术作品之间“不远距亦不短距”的审美距离。一方面,电影所注重的是一种沉浸效果的输出,观众在面对虚构故事世界时总是情不自禁地跟随情节融入故事世界之中,领悟符号与意义对位过程所带来的情感意蕴;另一方面,水墨的技术性嵌入又使电影所展示的个体、细小的事物呈现出艺术的一面,由此又使观众从故事世界中走出来,在现实世界语境中以旁观者的角度观看水墨与电影所共同营构的艺术效果。当代水墨与电影跨媒介融合带来的重要审美效应便是这种审美主体参与其中的沉浸与走出式的双向互动,以及由此所形成的适度的审美距离及其独特的审美感受。此正如琼斯所言:“审美距离和意义创造是戏剧和戏剧治疗的哲学和实践核心:我不是他者,而是与他者。”^[4]也即是说,个体与整体的亲密关系是建立在“通过与表达的关系和与他人的联系形成的”^[5]自我理解之上的。水墨正是依赖这种主体与他者共存的审美视角,利用主体与水墨艺术的审美距离制造意义,扩大电影与水墨的传播范围,由此,电影、水墨与主体的审美互动使得电影技术与水墨元素的联合得以更加稳固。

总之,电影对中国传统水墨画的借用,水墨画借助电影得以重塑,无疑是跨媒介电影中一个值得关注的重要现象。多媒介叙述文本以“出位之思”为表意基础,既在主观上有“仰慕”、越界的倾向,又通过对另一媒介的形式模仿达成跨媒介之需,最终实现画面与意义的深层对应,完成电影符号的多层次多方位的表意意图。电影与中国传统水墨画的跨媒介表意,对于构建具有鲜明民族性的中国当代电影、对于传统艺术在当代语境下的现代转型而言,都是富有成效的创作路径之一。从电影和水墨的多媒介融合表意中可以看到,艺术的活力和生命力正在于其不断进行自我革新和对其他艺术的兼容并包。当然,电影通过借鉴和模仿完成媒介表意,应把握好边界,守住“本位”,在坚守自身的优长与独特的同时,完美“出位”,在融合中实现自身艺术的可持续发展和精神内涵的高水准提升。

〔责任编辑:清 果〕

[1]Angela Dalle Vacche, *Cinema and Paiting: How Art is Used in Film*, Austin: The University of Texas Press, 1996, p.143.

[2]沃尔特·佩特:《文艺复兴》,李丽译,外语教学与研究出版社2010年版,第171页。

[3]Y. Xue, Y. Deng, J. Liang, "A Interactive Display Form for Chinese Ink and Wash Painting Using Optical Laser Technique", *Proceedings of EVA London 2019*, 2019, pp.264-269.

[4][5]P. Jones, "The Active Self: Drama Therapy and Philosophy", *The Arts in Psychotherapy*, 2008, 35(3), pp.224-231, pp.224-231.