

论新时期电影的空间构图美学

厉震林 吕直彦

摘要: 文章论述了新时期电影的空间构图美学以及发展演变历史,从不完整的构图形态、大色块的环境构图到呆照式构图、全景式构图,又到小景别构图和摇晃镜头,再到符号图案、大型化和规模化和非自然形态空间,充分地体现了新时期电影空间构图的人文化和社会化性质,既是导演观察社会和美学的一种行为方式,更是导演的人生观和价值观的影像体现。

关键词: 新时期电影; 空间构图美学; 历史演变

作者简介: 厉震林,男,教授,博士生导师。(上海戏剧学院 戏剧文学系,上海,200040)

吕直彦,男,硕士生。(上海戏剧学院 戏剧文学系,上海,200040)

中图分类号: J91

文献标识码: A

文章编码: 1008-6552(2010)03-0072-08

一

电影空间构图的概念,主要是指电影画面中物体的空间布局与构成方式。电影中的构图不像其他视觉艺术中的构图形态,它的关键在于“运动”^①,没有一个画格跟另一个画格是完全一样的,影像总是在不断的变化之中,因此,在时间的流程中,如何通过每一帧画面中各个部分的空间布局 and 安排,从而达到视觉上的愉悦感并传达出创作意图,是每个导演和摄影师都必须思考的美学问题。

应该说,所有电影构图的主要基本目的,都是为了产生纵深感,为了用二维向度的胶片创造出第三维的向度感,从而使观众越过表层进入画格内部的某处,因此,电影构图已不再是简单地近似于绘画的二维平面构图,而是三维空间上的立体构图。“在结构每一个画格时,电影导演的主要目的是把观众的注意力吸引到这个场面中,并把它准确地引导到他所需要的地方。没有一个导演会以漫不经心或随随便便的态度来对待画面构图。整部影片的成功往往取决于电影导演在构图上的‘眼力’”^[1],可见空间构图在电影画面处理中显得非常重要。空间构图所承载的画面语言的内外张力,有着情节叙述所无法比拟的艺术魅力,往往能产生更为强大的美学感染效果,同时,空间构图又是导演的人生观和价值观的画面体现,也是一种导演观察社会和美学的行为方式,故而空间构图是人文化的和社会化的。

纵观新时期的中国电影,在“第五代”电影出现之前,绝大多数电影导演沿袭着巴赞的“现实主义渐进线”学说,^②受传统“影戏”的美学观念影响较深,注重故事情节和人物关系,对于视听语言则几乎降为自然的发展状态,存在一定的“电影本体”缺失的艺术现象。直至“第五代”电影创作群体的第一次集体作业《一个和八个》的出现,对传统的电影美学原则和语法体例有了一次强有力的反叛和重构,大胆地运用不完整构图,为新时期中国电影带来了一次空间构图美学的巨变。

由于特定的历史和文化运动语境,“第五代”电影导演体现了与前辈电影导演不同的自身性格和艺

① 观众在银幕上所看到运动其实是一种似动现象,这是人的一种正常心理活动。它是指当某一物体实际上没有发生空间位移而被视觉感知为好像在运动,是一种对静止物体产生的运动幻觉。

② “电影是现实的渐进线”一语,引自巴赞的《杰作:〈温别尔托·D〉》。

术气质，以一种革命性质的挑战姿势，形成先锋性和前卫性的写作主潮。《一个和八个》被公认为“第五代”探索电影的开山之作，改编自郭小川的同名叙事长诗，虽沿用了原诗歌的基本框架和叙述，但对战争冲突做了淡化，使之产生了一个全新命题，即关于“人”的疑问。这是在20世纪70年代末至80年代初期，政治、经济与文化秩序重建的中国社会现实背景下，“第五代”电影导演“以一种‘过度表达的形式’对经典革命叙事加以‘破坏性重述’，并以一种‘自辩、自指式的陈述’讲述了一个关于‘冤屈’与‘忠诚’的主体”^[2]，从而铸就了一部中国电影史上具有里程碑意义的开拓性作品。导演张军钊称道：“常有人问我：《一个和八个》为何要在历史观和电影形态上采取极端叛逆的态度？……我们只是本能地要求标新立异。想出这个东西，别人没整过，这是当时咱们确定的一条原则。这条原则在《一个和八个》自始至终全面贯串。”^[3]摄影师张艺谋、肖风的《摄影阐述》就很好地贯彻这种标新立异的精神，“在艺术上，儿子不必像老子，一代应有一代的想法。”^[4]

《一个和八个》正是年轻的“第五代”电影导演有意识地反叛传统拍片方式和追求个性张扬的结果。在电影文本中所构筑的土匪的倒下形成一个“人”的再生，这种超越简单“阶级善恶论”的个体价值的再现，是中国电影史上革命叙事的第一次突围，使以往革命电影中十恶不赦的坏人第一次在银幕上呈现人性本身复杂的力量，还原了更为符合人性的真实面目。这种“标新立异”的艺术精神，在当时社会是需要极大勇气的。虽然以现在的审美趣味来看，影片细节粗糙或者某些表演过于偏激，但是，它在导演意识上的突破创新，已经成为中国电影发展的精神界碑。从某种意义上而言，《一个和八个》为新时期中国电影留下的最有价值的艺术成果，则是其空间构图的美学创新。

一是不完整的构图形态。影片《一个和八个》在总体印象完整的情形下，大量采用局部画面的不完整构图，例如黑暗的烤烟房，贯穿着的横木，使常规空间在电影画面中失去了平衡结构，隐喻着三个土匪、三个逃兵、一个奸细和投毒犯灵魂的不完整状态。即使是正面人物的描写镜语，环境造型也多有着不规则的画面构图，表现剧中人物的矛盾而紊乱的内在情绪。在突出大块面的黑与白结构的基础上，采用简练的非常规构图手法，造成一种对比性的叙事效果。

影片《一个和八个》还通过压缩空间来体现不完整构图的力度感，“开场空房中利用粗大横柁，地窖利用前景人头、肩背等作为巨大前景，使空间消失，造成视觉上挤压感；碾房，以碾子为前景，广角镜头夸张了它的体积，使它占据画面幅几乎三分之二，人物紧贴画面，由于后面的墙壁以平面形态成为后景，不仅使空间感消失，而且造成视觉上挤压感”，“全片除个别场景外，画面都卡得很紧，人物都用中近景处理，几乎没有富裕空间，饱满得有胀破画框之感。人物很少处理在画面中心位，一般只占一个边角。”^[5]这种压缩的空间表现，是对精神层面及其灵魂搏斗的有形揭示，更是对扭曲的非正常的心理状态的可视展现，从而给观众视觉和心理上造成强烈的画面震撼。正如张艺谋称道：“由于我们对以往中国战争片的那种矫饰感，那种贪花好色极为反感，于是走了一个极端，拍广阔的天和地，拍寸草不生，对民族危亡关头的严酷性进行抽象的表现”，“这实际上是把造型手段推向极致，充分发挥画面内在的震撼力，这才是真正的电影描写，是用语言和文字难以表达清楚的。”^[6]

二是大色块的环境构图。《一个和八个》“用大块面的黑、白来结构画面”，形成一种如同版画的黑、白对比效果，从而产生一种雕塑一般的沉重与力度，前半部分“‘黑’是这部分的主要色调”，中间是红色，“这一点点红完成了从压抑走向释放的情绪转换。这与影片的前半部的‘黑’和后半部的‘白’组成本片色彩蒙太奇结构”，后半部分是白色，“大量的白，象征了升华和新生。”^{[4](93)}这种环境造型的色调更替，大大拓宽了环境空间的表现力量，使电影画面构图产生了一种主题化与哲学化的描述倾向，在再现与表现之间建立了第三种的美学意象，流露着画面构图空间诗化的文本气质。

从黑色到红色再到白色的色彩蒙太奇，运用不完整构图和完整构图的相互转变，大量使用静态画面和自然光效，正是这部叛逆性的“发轫之作”《一个和八个》作为“第五代”对于传统戏剧化电影的第一次构图美学的革命宣言。此时，中国电影已不再是那些山重水复的情节和悲欢离合的故事，也

不是那些刀光剑影的冲突和欢声雷动的高潮，而是经过精心设计的场面调度，线条、光线与对比所形成的有意味的构图，明与暗、光与色、近与远的影像造型，缓慢甚至静止但又若有所思的镜头运动。考察《一个和八个》之后出现的“第五代”电影作品，例如《黄土地》、《盗马贼》、《红高粱》等电影的构图特征，都是从其沿袭而来的。

二

《一个和八个》崭新的美学亮相，对于电影本体的再度发现以及在新的美学架构之下进行修辞重建，已经成为“第五代”电影重要的“代际”历史标识。此后的《黄土地》、《大阅兵》、《盗马贼》、《红高粱》等影片，单就题材选择和叙述内容来说，“第五代”电影导演已经开始集体无意识地习惯于民族历史与精神的宏大叙事。他们作为一种新的话语权力的自辩和自指方式，以“文化寻根”作为突破口，从当代意识的判断角度，对于民族历史和文化作出一种纵深追述。正如陈凯歌所说的：“对于我们这个有五千年历史的中华民族，我们的感情是深挚而复杂的，难以用一丝一缕地表述清楚。它是一种思前想后而产生的又悲又喜的情绪，是一种纵横古今的历史感和责任感，是一种对未来的希望和信念。”^[7]这种对于国民人格及其演变过程的纵向陈述，俯视国家和个人的历史以及对于当代的正负意义，都弥漫着一种强烈的忧患与反思情绪。这种情绪外化为对传统电影美学原则的破坏和瓦解，重构出一种新的电影叙述语法，即大力营构影像造型的美学力量，运用大胆而简练的构图方法，对比与层次的静态画面，单色调、浓色调、冷色和重色的色彩寓意以及一种主体象征的叙事风格，使“第五代”电影导演的语言系统，在某种程度上实现了一种“象外之象”的美学品格。

如果说《一个和八个》是“第五代”电影创作群体美学革命的发轫之作，那么《黄土地》就是“第五代”早期创作高峰的代表作品。从空间构图造型而言，《黄土地》追求“简练、沉稳”、“在画面中，坚决排斥可有可无之物，强调简练、强调大块面的厚重感”、“同《一个和八个》不同的是：不是力的震撼，而是静的恬美”、“构图不求奇特大胆，而求朴实完整”^[8]，与《一个和八个》之间既有承袭也有突破。

首先是呆照式构图。《黄土地》“为造成一种深沉、厚实的感觉，能不动尽量不动。”^[8]例如顾青住进翠巧家，翠巧爹僵呆坐姿、沉默寡语，憨憨木然伫立、问而不答以及翠巧熟练自如地操作家务的一场戏，摄影机镜头角度固定，机位很少变化，景别切换跳动不大，幅面按几何中心处理，没有任何移动和变焦；孤灯昏暗，没有强烈光效。这种构图处理很有表现力，它有力地展示了翠巧爹质朴、单纯与保守中含有的愚昧，同时也表现了平淡、枯燥而压抑的黄土高原上人们的生活状态。如果只是从形式上孤立地观看每一个电影画面构图，它的确是照相式的，然而，如果从蒙太奇组接的连续角度，或者说是从事件进展和延伸的角度，即从整体角度分析，它则是电影的了。众所周知，电影的特点是表现运动，它使电影艺术和其它艺术在美学形态表现上有所区别，由此，也就自然而然地产生了一种观念，即电影似乎不表现运动，不利用运动的表现力量，其电影性也就没有了。《黄土地》从形式上利用了照相造型结构手法与技巧，表现出来的整体银幕形象却是电影化的。正如张艺谋所说的：“电影是动的艺术，但电影摄影未必只有‘动’这一种形式。”^[8]这是一种美学追求，更是摄影艺术造型处理方面的一个新的开拓。例如顾青要走的那场戏，翠巧一人坐在门外，这是长镜头处理的，运用小全景的构图，方位、角度固定不变，没有推拉摇移和变焦，而是从头到尾静止不动，对话极长，然而银幕形象并不因为处理简单，画面静止，极长的对话而显得枯燥，相反十分感人。同时，在静止的长镜头中，舒缓的节奏赋予一种历史的凝滞感。

其次是不均衡式构图。这一方面沿用了《一个和八个》的构图技巧，但是，仍然有所创新。“原本不均衡的构图并不由新的布局对象进入画面来获得均衡，而是通过建立画内和画外的某种关系，使观众意识到画外空间的存在，随后把想象画面叠加在表象画面之上去获得新的平衡。”^[9]《黄土地》就单

个画面来看，似乎是不完整和不平衡的，但是，从总体来看却是均衡的，例如“犁地”的一场戏，翠巧爹蹲在犁起的地垄旁，面对画面边缘。将人物放置到这里，和翻开土地的线条进行对比，加上前后镜头的衔接，形成了构图上的注意中心。这样的构图方式前后出现过两次。应该说，“重复”也是《黄土地》构图处理的手法之一，“全片中，大量运用同景别、同机位、同镜头焦距，甚至同光孔的重复镜头。”^[8]。仅仅上述两个电影画面，本身是有堵塞感的，但是，如果将上下镜头连接起来，单个电影画面的堵塞感就消失了，因为整场戏的构图是均衡的。这个堵塞感将这场戏所负载的情绪，如实而有力地表达出来，因此，它是完整形象语言的有机组成部分。这组独特结构的电影画面之所以是电影的，就在于它在规定情景下给予观众视觉上一个运动镜头表达不出来而又无法代替的美感。

第三是全景式构图。《黄土地》大量地运用大全景和大远景的景别层次进行展示黄土地的宏大空间，例如在黄天厚土的大远景中，“犁田的，点种的，撒粪的小小行列在高高的峁顶上缓缓走着”，这种大反差的构图处理，传达出黄土地对民族历史的养育和控制，形成一种既温暖又冷酷的精神氛围，“就像我们民族走过的漫长、艰难的历史”^[10]，颇有一些历史的穿透力量，同时，也暗寓了这种封闭和压抑的社会对渴望自由发展的人性的束缚与制约，面对这样深远、辽阔而又无比厚重的黄土地，人显得那么渺小而又无助。同样，影片《红高粱》通过天际线将天与无边无际的高粱地划分开，产生了一种极为单纯、大方、富有量感的视觉效果，同时又含有一种沉思静观的意味。不同于版画式的《一个和八个》与国画式的《黄土地》的全景式构图，《盗马贼》的构图则是如同陈丹青的油画，具有挤压感与画面张力。电影文本中的许多宗教场面，例如晒大佛、转果拉、磕长头等大场面，将众多的人物和景象都纳入同一镜头。田壮壮是一个将情节拒绝推向极致的导演，《盗马贼》几乎完全拆解了叙事系统，将对白压制成近乎默片，依靠画面自身来传达他的人性情感和哲学理念。

第四是大色块构图。《黄土地》的构图“就是注重视觉的表现性，突出黄色，用高地平线的构图法，使大块黄土地占据画面主面积”^[11]，而且，黄土地往往占据银幕画框四分之三的空间，只有画框上部留下一条狭窄的蓝天，给人以沉重感、堵塞感和挤压感。例如翠巧“挑水”的一场戏，先是两个表现黄河的大全景，然后是充满画面的黄河水作为背景，翠巧和黄河就产生了一种意念的情绪联系。在“第五代”电影文本的视觉系统中，这种大色块的画面形态，大多以一种单色调的方式出现，例如《红高粱》的结尾，导演要求“高粱全部红起来，而且是血一样的红色，高粱地拍摄画面中，血红的太阳，血红的天空，血红的高粱漫天飞舞”^[12]，使用红的单色调作为主色调。这种构图美学措施，一直延续在张艺谋的早期电影作品之中，《菊豆》中的红染池与红染布，《大红灯笼高高挂》中的红灯笼，《秋菊打官司》中的红辣椒，红色成为了张艺谋电影大色块构图的主题语言，具有一种浓烈的超现实主义象征意味。

总的来说，以《黄土地》为代表的“第五代”早期作品中，这种“时空大幅度跳越；人物性格内向，行动僵滞，环境少变而单一；多用无内外远近调度的长镜头；造型处理少变化，趋于呆板；几何中心构图很少摇移，方位角度有限变动；光线、色彩写实，而无显眼效果；影片的画面多次出现同式反复”等的风格化构图处理^[13]，从整体形象把握来看，是在宏大叙事的背景下，“用空间布局冲击着戏剧化电影的时间节奏，用造型意味代替着戏剧化电影的情节魅力，用不完整的构图颠覆着戏剧化电影的均衡幻想，用陌生化的电影语法解放着被戏剧化电影的缝合体系所尘封的审美感性”^[14]，从而产生一种巨大的美学冲击力量，甚至表现出一种天才一般的原创素质。

三

其实早在1987年以后，张艺谋的《红高粱》和陈凯歌的《孩子王》的出现，昭示了“‘第五代’作为一次有着统一的美学标识与审美价值追求的电影运动的内在差别，开始了一场不甘于遮蔽于‘代’之共相之下的寻求个人标识的努力”^[15]，此后“第五代”再没有作为一个创作风格和群体存在过，可

以说“第五代”已然终结。90年代初期，“第五代”电影导演依然重述着“历史的重写”的民族寓言，例如张艺谋的《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《活着》、陈凯歌的《霸王别姬》，田壮壮的《蓝风筝》。与此同时，以“第六代”作品为主的新“城市电影”，开始从体制外突围而出。

九十年代，中国的经济、社会和文化都处于一个强烈的转型时期，时代进入到了一个前所未有的混乱、焦灼与浮躁的氛围之中，每个人都在这个氛围之中承受着很多变数。“这种时代的变数，是一种兵荒马乱的感觉。”^[16]从电影艺术而言，整个九十年代是从传统精英文化向现代大众文化的转化阶段，即从艺术探索的电影走向与大众交流的电影。“第六代”作品在创作之初，即以“他者”话语的姿态出现，一直关注城市亚文化层面，关注那些都市边缘人和普通人的生活状态，特别是对那些面对社会转型而张皇失措的青年人的生命体验的抒写与表达，这也是新“城市电影”的最大特色。当“第五代”的作品对“历史的重写”已然变成一种对现实的规避之时，“第六代”的作品刚好填补了现实中的真空地带——城市。他们强调人的自我觉醒，寻找个人意识，体现了现当代文化流行气质，特别是对社会边缘化生态的书写。

对于这一共同的“世界观”表达，“第六代”电影导演在影像画面上呈现出了两种截然相反的极端化风格，即双面一体的特征。一种是坚持纪实风格的电影，例如贾樟柯的《小武》、章明的《巫山云雨》以及王超《安阳婴儿》等。章明称道：“我们要影片的风格化，更要影像的极度自然性”，“用不着担心将来被人指责这个电影平淡沉闷，貌不惊人。因为在影像的背后，自有另一种东西，一种眼睛所不能见到却可以用精神去感觉到的真实存在。这是不可摧毁的。”^[17]还有一种是代表形式主义风格的趋向，例如娄烨的《苏州河》、张元的《东宫西宫》、李欣的《花眼》等，娄烨甚至宣称：“电影就是个技术，电影说到底对导演是个技术工作，对我来说就是。你可以不是一个艺术家，你必须是个工程师，对我来说就是这样。”^{[17](255)}其实，纪实性是在生活现象中寻找真实，形式主义是在意念中寻求真实，这两种风格在实质上是异曲同工的，但是，无论是从整体叙事还是到细节修辞上都是对“第五代”的一种反叛，都和“第五代”的美学思想南辕北辙。尽管“第六代”电影作品的这些镜语风格与最初的资金缺乏、低成本制作和技术质量较差的客观原因有关，但是，后来逐渐演变为有意识与主动地风格坚持。

相比传统“第五代”导演作品的空间构图特点，即注重大景别、自然光线、静止镜头、蒙太奇剪辑的使用，在“第六代”导演作品中则充斥着大量的小景别、小景深、长镜头或运动镜头，完全使用自然光或完全使用人工光，其特点主要可以归纳为局部的小景别构图和摇晃镜头。例如《苏州河》中，“我们看到的是废弃的大楼、疲倦的旁观者、残破的桥梁以及腐臭污浊的苏州河。运用手持摄影、快扫镜头、迅捷跳接以及富有创意的镜头角度，导演将上海城市空间有效地切成碎片，按照自己的感觉将其重新安排。”^[18]这些镜头无疑具有极强的主观性，通过导演的个人视野，建构了一个“反神话”——在已经建构的关于上海的恢弘城市神话之外提供了一个反例。“第五代”导演黄建新也曾经如此称道：“文艺作品不能把现实描绘成神话，特别是当代作品，你不涉及时弊和问题，还有啥力量。”^[19]与快速发展的现代城市紧密相关的是城市记忆，在电影中往往表现为通过“神话”叙事建构起来的明亮、欣欣向荣的、桃花源般的集体记忆，而同样的城市在《苏州河》导演的摄影机里则呈现出完全不同的景象，污浊的苏州河和生活于其间的人们在镜头下显现了另一种荒原般的城市记忆，粗糙的城市印象在不断晃动，快速剪切的“电影眼睛”中让人无法忽略导演的主观感受，不但用晃动的镜头刻意模仿“我”的眼睛来提醒摄影机的“在场”，导演还通过“我”的第一人称旁白“我的摄影机不撒谎”来突出主体的存在和叙说欲望，由此，导演与镜头、叙事者与“我”合而为一。同时，《苏州河》策略地规避“宏大叙事”，用独特的叙事视角、结构与符号来传达作者来自边缘的生存感受和生活状态，尤其是通过大量的中、近、特写等小景别的镜头，聚焦人物的某些形体的表现来表现人物的心理，特别是面部的表情，用局部构图将个人内在精神世界加以放大。可见，娄烨并无意在这座城市里寻找一段历史

与一种真实，他所关心的只是破败的城市景观下一个镜像般的爱情故事。

新“城市电影”之所以对城市边缘人如此关爱，除了王朔以及新写实小说思潮的影响之外，更主要的是在急剧的社会现代化转型进程中，面对文化的冲击和震荡，城市边缘人是最深刻的感受者。从他们的苦闷与迷茫、分裂和抗争，更易于真实和从容地展示城市空间的生态状况以及整个社会的时代感。城市边缘人是一个十分复杂的文化群落，他们在精神上的扭曲和行为上的乖张，恰恰是一种生命形态的真实裸露、一种文化撕裂后的“疼痛”体现。因此，这些城市民间的小人物形象在文化语境中具有革命性的解构与建构的双重意义。于是，“第五代”电影导演也一改昔日民俗文化气韵和浪漫传奇情调，做出了一次大胆的尝试和探索，即聚焦于烦扰、琐屑的现代市井小人物的原生形态，着力营造一个令人目眩神迷的城市生活环境，其代表作就是张艺谋的《有话好好说》。

与传统的追求浪漫传奇色彩与意象造型的电影《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》不同，《有话好好说》是张艺谋导演的第一部城市题材的影片。影片选择了一个色调明朗、骚动不安的现代城市作为故事背景，放弃了以往那种大肆铺排的大红大紫的浓丽色调，亦不再迷恋于悠长舒缓的游移镜头和昏暗的光影，而是几乎全片地使用强烈的摇晃镜头，尤其是影片前半部分将摇晃镜头和短镜头频频组接运用，制造了一种目眩神晕、悠谬恍惚的视觉化效果。例如开头画面是赵小帅在人车汹涌的街道上和人头攒动的地道桥中追踪安红，女的飞快逃走，男的在潮涌的人群中焦躁甚至疯狂地不断冲撞和颠跃。待到安红上了公共汽车，赵小帅在摇晃急驰的车上冲到安红面前，接着是安红的骑车飞驰，赵小帅在车流中摇闪追随，场景的快速切换与持续晃动使人头晕目眩，恍如置身于嘈杂无序的城市急流之中，加之大量小景别甚至变形的特写镜头，充分表现了安红羞怒惊慌的心理状态和赵小帅满腔的抑郁与急切。影片前半部分在被风驰电掣的汽车遮掩下的闪闪爍爍的街头殴斗场面与影片后半部分老张发疯地举着刀在偏斜、摇晃的环形走廊里追砍冲撞的场面，更是淋漓尽致地渲染了人物发泄式的慌乱、焦灼和忿恨的心理状态，这种“第五代”电影几乎没有的快节奏和眩晕式的镜头语言，却与转型期下的大城市中的小人物无聊、郁闷和空虚的心理状态刚好合拍，也与电影中赵小帅对安红的无聊纠缠、对琐屑小事的难以释怀和刹手行为的紧张惊惧相互照应，颇具影像视觉的表现力，将观众带进了一个沉闷、滞浊甚至透不过起来的社会情境，凸显了凝重的时代感。

四

新世纪伊始，台湾电影导演李安以《卧虎藏龙》一片摘得当年奥斯卡“最佳外语片奖”，成为第一部获得奥斯卡荣誉的华语电影。这部武侠电影依托并立足于中国优秀的文化传统及其世界上独一无二的“武侠文化”经典格式，为华语电影在好莱坞打开了一个新的局面。李安的成功，为华语电影翻开了新的一页，也让迷茫之中的中国电影导演似乎立刻找到了方向，他们紧跟李安的步伐，不断将武侠片这一中国电影特有的类型向前推进，并企图以“他者”的身份获得西方世界的认可。2001年，斥资3000万美元的中国武侠电影《英雄》出炉，并获得中西方票房的极大成功，紧接着《无极》、《夜宴》、《满城尽带黄金甲》等连续几部大制作的电影，对于中国传统“武”与“侠”的想象和意象，作出了尽情的释放和挥洒。

事实上，在《英雄》和《无极》等电影文本中总是能隐约看到世界优秀电影艺术传统的余韵和导演自身美学风格的延续。《英雄》的多视角叙事与《罗生门》不谋而合，《英雄》中色彩的写意性，其实从《红高粱》开始一直都是张艺谋电影标志性的艺术元素。《无极》对人生和命运的沉思、诗意与哲理交融的艺术风格，都与陈凯歌的艺术个性息息相关。但就叙事而言，这些商业大片几乎彻底地舍弃了“制造悬念”，不追求情节的跌宕起伏。从观众的接受层面来看，《英雄》和《无极》恰恰是对好莱坞大片使观众陷入梦幻世界这一特性的背离。其实，放弃情节的扑朔迷离，不专注于讲述一个动人心魄的故事，张艺谋和陈凯歌很聪明地避开了自己的短处，而给自己的长处留足了表达空间，毕竟好莱

莱坞电影成熟的叙事技巧和纵横驰骋的想象力非中国商业大片所能企及。中国自古以来并不以叙述一个引人入胜的故事为能事,同时,中国人“重行动而富于历史意识,无宗教信仰却有治国理想,有清醒理智又充满人际热情。”^[20]这种中国传统的文化心理结构,对于张艺谋、陈凯歌等中国导演的创作产生了一定的影响。因此,《英雄》和《无极》都不以缜密的叙事结构和营造梦幻世界为重点,却极力传达导演的审美情趣与对人生和历史的感悟,这种感悟和情趣的载体就是充斥于《英雄》和《无极》中大量的别致考究的画面和场景。从影像画面而言,《英雄》和《无极》都延续了“第五代”电影时期影像造型的风格化意识,以红色、白色、黑色等色彩大块出现、浓墨重彩的方式,酣畅淋漓、运转自如的运镜风格,加上生动逼真、形神俱佳的电脑特效技术,共同创造出奇瑰壮丽、令人震撼的视觉盛宴。同时,这一时期的中国商业大片呈现出一种共同的构图特点,就是规范构图映衬下的空间奇观化。

首先,这种空间的奇观化表现在它强化了画面的信息量,以大量的符号图案来突出东方元素的文化韵味和哲学外壳。例如《英雄》中的九寨沟清澈如镜的湖面、内蒙古金灿灿的胡杨林、敦煌大漠的狂沙残阳、回廊转回的亭台楼阁,这些来自中国不同地域的自然景观共同营造了一个东方式“空灵”、“优美”、“飘逸”、“幽远”的中国国画意境,传达出具有“东方神韵”的艺术魅力。同时,影片还集剑、竹筒、茶、围棋以及古琴等中华瑰宝于一身,这些极具中国传统文化意蕴的符号性元素不仅向观众展现了十足的东方文化韵味,还向观众传达了中国传统文化中老庄的“大音希声、天人合一”的哲学意蕴。赵国书馆的曲折幽暗的楼道、残剑以巨笔书写“剑”字时的长发飘飞,衣衫如舞;棋馆内无名与长空对打时,无名剑破水帘直取长空的精妙绝伦的画面造型;飞雪与如月胡杨林之战时,色彩艳丽壮美,身影飘逸幽婉;无名与残剑五色湖之战,这些场景都无不渲染出中国国画特有的画面构图,极具中国民族和地域色彩。又如《夜宴》中出现的富丽堂皇的中国式宫殿、精美别致的东方式服装造型以及如精灵般舞蹈的人们,同样在《满城尽带黄金甲》中极尽奢华的黄金琉璃宫殿和华美的服饰,较之《夜宴》有过之而无不及,这些意象性符号在提升电影观赏性的同时,还承载了电影东方式的文化内涵。

其次,空间的奇观化还体现在电影画面空间中各种物质形态所展现的大型化和规模化倾向。和国际商业大片一样,中国的商业大片也试图调动所有的电影符号,宏伟的场面、绚丽的构图色彩、震撼的音乐声、惊艳的人物造型和高科技的电脑特技,以此充分发挥它们的视听功能,达到一种空间奇观化的艺术氛围。例如《满城尽带黄金甲》中无数次出现的深远的走廊,一扇接一扇的朱红大门,比天梯还累赘的石阶,显示出简单延续的秩序,反衬出极度规矩的宫殿建筑的异常稳定和这种秩序的强大力量。此外,影片中的遍地金黄色的菊花、耀眼夺目的金色盔甲以及遍地黄衫的士兵尸体,又如《英雄》中射向无名和飞雪的无数秦军乱箭、无名的剑缓缓穿过雨滴织成的帘幕等场景,都符合这种大型化和规模化的大片模式。

最后,空间的奇观化还呈现出一种神话化的非自然形态空间。《无极》就是通过这种神化性的空间处理,以规范式的构图来衬托空间的视觉效果。影片开头中出现的海棠树可以说是整部影片的引言部分,海棠花灿烂盛开同片尾落英缤纷相呼应,整个画面和镜语体现出一种“无可奈何花落去”的意境。还有在“镜花水月”的境界中,水天一色,静雅如素,奇异枯木,明朗如月,满神在预示着倾城未来的命运。湖面如镜,凌波微步,意境悠远,这一切构成了一个静谧幽深的世界,体现着东方特有的神韵和意境,从而也构成了一个与世俗世界相对应的“天外之境”。再有雪国是鬼狼和昆仑的故乡,洁白、纯净,线条简单,没有疆界,一片祥和气象;反之,王城则森严和宏大,里三层外三层,呈圆形放射状,四周浩淼无所依托。不难发现,前者代表了自由与人性十足的“世外桃源”,而后者则是囚禁了自由和梦想的牢笼,四周空茫,则更加衬托出一种“孤独”,如同是逃不出去的囚笼。这些美仑美奂的神话般的空间造型,产生了一种强烈的视觉冲击以及心灵的震撼。可见,导演陈凯歌在《无极》的市场化探索的同时,依然在实践着一种新的电影语言,试图改写出一种新的表达方式和镜像话语。如

同《黄土地》的画面、构图、色彩所展示的苍凉厚重的黄土地一样，建构出一种独特的表达方式，即一种神化般的非自然空间形态包裹下的内在的深沉和宏大的哲理的体现。如同尹鸿所称的：“陈凯歌用无极创造了一起出乎人们意料的异端样本，在这个样本中，陈凯歌那无法忘怀的理性精神终于依附到一个血肉之躯中，它让人们在一个充满想象力的电影中，感受到陈凯歌那依然的沉重和关怀。”^[21]

电影作为艺术的本质意义，在于人生况味和社会文化的美学描述，其它的电影元素都需要围绕着它而形成一种辅助性甚至主题性的作用。空间构图作为电影画面造型语言中最为关键的元素，经过导演将其艺术化和象征化，转而成为一种社会语汇，承载起一定的社会表述功能，并呈现出一种对于社会心理的直接和间接反映，而且，空间构图美学的每一次变革都往往寄寓着导演们的文化价值观念甚至是整个社会文化方向的转变。

新时期的中国电影，自“第五代”导演开始，对空间构图美学发起了一次又一次的冲击和改写。首先是“第五代”电影导演早期作品的静态呆照式的全景构图，呈现出一种民族灾难后的概括凝视与心灵寂静中对历史和民族的关注。“这一代电影导演们专注于严酷的社会矛盾的表现，和对历史作出冷静的回顾和审视。致力于人的内心的深层活动之挖掘和极度抑制的情感描写。”^[22]再到九十年代转型时期新“城市电影”的摇晃动感的局部构图，是对社会转型而张皇失措的青年人的生命体验，即在转型时期的生存焦虑以及自私凝视或者自我宣泄的一种抒写和表达。直至新的世纪，几部充满东方韵味的视觉盛宴般的中国商业大片接踵而至，他们以“他者”的身份，试图用绚烂的空间造型来传递东方空间构图意境从而寻求一种世界认同，最后实现与世界电影一体的渴望。

参考文献：

- [1] 李·R·波布克：电影的元素 [M] . 北京：中国电影出版社，1986：60.
- [2] 戴锦华. 断桥：子一代的艺术 [J] . 电影艺术，1990（3）：135-147.
- [3] 张军钊. 从《一个和八个》到《弧光》 [J] . 电影艺术，1989（1）.
- [4] 张艺谋，肖风. 影片《一个和八个》摄影阐述 [A] . 论张艺谋 [C] . 北京：中国电影出版社，1994：92.
- [5] 郑国恩. 强烈的视觉冲击——中国新电影的造型突破 [A] . 罗艺军. 20世纪中国电影理论文选（下册） [C] . 北京：中国电影出版社，2003：473.
- [6] 罗雪莹. 红高粱：张艺谋写真 [M] . 中国电影出版社，1988.
- [7] 罗雪莹. 背负着民族的十字架——陈凯歌访谈录 [M] . 知识出版社，1993：80.
- [8] 张艺谋. 《黄土地》摄影阐述 [J] . 北京电影学院学报，1985（1）.
- [9] 颜纯钧. 电影的解读 [M] . 北京：中国电影出版社，1995：178.
- [10] 陈凯歌. 《黄土地》（电影完成台本） [M] . 上海：上海文艺出版社，1987：179.
- [11] 张艺谋. 就拍这块土！——《黄土地》摄影体会 [J] . 电影艺术，1985（5）：54-55.
- [12] 连文光. 张艺谋的“影像世界” [N] . 羊城晚报，1993-1-5.
- [13] 郑国恩. 《〈黄土地〉视觉造型语言的成败》 [J] . 电影艺术，1985（7）：18-21.
- [14] 尹鸿. 世纪转折时期的中国影视文化 [M] . 北京：北京出版社，1998：111.
- [15] 郝建. “第六代”电影研究：命名式中的死亡与夹缝中的话语生命（上） [J] . 山花，2005（3）：128-139.
- [16] 陆绍阳. 中国当代电影史：1997年以来 [M] . 北京：北京大学出版社，2004：128.
- [17] 程青松，黄鸥. 我的摄影机不撒谎，中国友谊出版公司，2002：33.
- [18] 孙绍谊. 寻找消逝的另一半：《苏州河》《月蚀》和中国第六代导演 [J] . 上海大学学报：社会科学版，2004（2）：88-92.
- [19] 柴效锋. 黄建新访谈录 [J] . 当代电影，1994（2）：37-45.
- [20] 李泽厚. 中国古代思想史论 [M] . 安徽：安徽文艺出版社，1994：312.
- [21] 尹鸿. “诗剧”的异端之美 [J] . 中国银幕，2005（12）.
- [22] 倪震. 起跳的高度 [J] . 北京电影学院学报，1985（1）.