中国电影报 CHINA FILM NEWS 2021.12.29
责编:李佳蕾 责校:张惠 美编:李骁 E-mail:zgdyb2004@126.com

向知觉学习：场景与符号的魅力

■文/赵 军

（一）

我们借助知觉建立了世界的光影存在，但是却早已将知觉的意义抛置脑外。何以证明？因为我们忽略符号的作用。而知觉人皆有之，但是因为脑神经元的微小差异（也许你会认为这点差异可以忽略），知觉面前的世界以及世界的图像总是不完全一样的。

所谓图像，在知觉范围大多就是光影，我们每一个人对于光影的辨识的确大都一样，没有人说黑夜是白天，也至少不会有人认为自然光束是一道油彩。相反，每一个人会辨识出这个白天有点阴，或者这道自然光束中偏金黄一点，哦，是秋光。

千差万别的知觉存在于每一个个体的脑神经知觉反应中——从自然界极其微小的差异，到各种因为认知的差异而起的争执，愈发变得正常。这种正常在族群生活中需要得到改变，族群要对世界有所共识，因此人类就发明了符号。人类的精神进化就是从符号开始的。

符号具有象征意义，这是它最为根本而独特的价值，但是符号的产生却是人类以共同约定放弃所锁定的大部分知觉信息，重新诞生更大的信息而出现的。符号首先是人类意识的创造，是社会关系的产物，然而，没有一场知觉革命，符号是万万不可能产生的。

认知神经学中，辨识是原始的、生态意义的、生物学根源的。从辨识到认知而完成着信息的合成，知觉在当中就起着塑造符号的编码传递的作用，即在认知之前，知觉的产生已经完成了从辨识到确定意义的初阶过程。

譬如婴儿辨识出母亲的乳房，产生了依附吸吮的知觉，再到有了妈妈的认知，这里三个阶段分别有了生命自觉的各自的意义，而知觉的意义就在于乳房的全部信息变成了简单的符号，人类第一个接受的符号就此诞生。

从辨识的最初的信息集合变成舍弃而重构符号信息，这就是知觉的作用与意义。我们借此针对电影的创作，观众天然需要在接受银幕信息的一刻起知道准备接受什么信息，这是电影让人们建立共识的前提。结果，后面的镜头一定都是作为符号而出现的。

（二）

在人类社会生活当中，生物学的这种信息完形化的心理学过程全然过渡到了社会建立和文化创造的真实过程当中。人类学会了“在一起生活”既是由于在丛林中要活下去，也是本能地放弃了个体无数的环境辨识而以群体约定的符号取而替之。

社会的符号后于个体环境辨识诞生，却先于认知的意义出现，将符号思维沉淀到社会组织生活中越长久的族群，被社会学家认为是某种原始思维越古老的族群，这个“古老”和“长久”自然以千万年计。

而把符号思维当中的信息编码上升为意识的普遍功能，则是社会与人通过认知进入到了更加仔细的劳动分工，直至文化大成、国家建立、更多的联合体组成世界与国际。可以认为，所有的文明文本，小至一首短诗大到一部宪章都是一组符号的序列所组成。

这个过程启发了我们认识人类开拓出光影的意识形态的意义所在，从辨识到光影的信息读取，知觉创造符号自然是第一道光。社会政治经济符号来自于劳动分工，而艺术的光影符号则来自于人类认知审美的价值统一。

（三）

在构建光影王国的意识符号筑基中，认知审美的价值统一是在知觉过程提出需求的。谁在提出需求呢？是生物学根源。我们不知道除了人，什么生物的审美需求会持续地在神经网络中，即在认知神经网络中持续地发生，而且这种持续需求是不断上升的。

包括对于图形和线条、色彩和色彩的节奏、主题与构图等等，也包括光影的不同形式的意义的认知，甚至如水兵的旗语，都是光影的参与和作用存焉。旗帜的色泽、每一个符号的光影暗示、纸币的颜色以及礼仪当中的红地毯，太多了，光影的符号作用分布在无数需要的价值统一中。

价值与意义是文明创造的动力，创造的成就首先就是光影。光影的符号意义于是不言而喻。只是这个说法是尚未完全的，因为光影如何就可以成为符号呢？

在所有艺术当中，其实就是在从事着一件事情，即使光影，或者记录光影的文字、线条、图形、色泽和某种物质的质感成为可视的符号。这个符号有一个认知得以获取共识的状态，它就叫作“场景”。人类在获悉符号的过程展开之际，必须首先在场景当中统一价值的认知。

这个场景的认知是知觉在起作用的，知觉在完成它最后一道工序之后就完整地将信号-信息交给了认知。我们再重复一次，在人的神经反应系统中，辨识发现外界的信号，而内在的生物学根源开始意义的编码，使辨识把信号送入知觉，知觉与辨识成为一回事的过程正是使信号作为一个场景，即婴儿产生了从奶头到母亲的场景的知觉。

第三是知觉成为自觉，到了这一步，婴儿的意识完成，母亲的意义结晶为对自己的养育。养育在这里不是抽象的，而是生物学根源的，即养育机制和机理，这是生物学根源所在，是生命的第一次自觉。所有婴儿在不同的母体上都独自完成了这个知觉到认知的价值统一。所以我说这是生物学根源的。

电影是艺术家们将一个故事与人物的场景提供到银幕上的艺术。很多人不认识银幕的真正意义，以为银幕仅仅是用来放映的，而没有清楚的意识到，什么叫作“放映”——放映就是在这块银幕上首先将电影艺术家们设计并完成的场景呈现在上面，而观众的每一次信息接纳都是从场景进入而接收所有的创作符号。

也许最早的社会生活场景是原始部落聚集的祭坛，而用图腾等等符号以组织部落生活和工作。后来，场景普遍运用而符号大行其道，文明的价值统一过程随之不断诞生。电影的诞生恰恰走着人类成长的相同路径，银幕是“祭坛”，画面设定场景，镜头输送符号。人们的价值和意义的认知统一也顺序渐进：辨识银幕，知觉场景，认知符号。

（四）

知觉在电影欣赏当中的作用常被以为就是连续的“看”。其实，就是长镜头让我们“不断地看”，也应该知道“看”作为认知神经的网络性反应，意味着什么。它意味着信号的读码，意味着符号的认知，也意味着中间场景的知觉。所以，观众期待的并非只是一幅幅的画面，并非只是画面的一幅幅的“看”。

观众的知觉等待的是场景，认知等待的是场景之后呈现的符号，意识等待的是作为符号的镜头带来的故事情节意义。我们所讲的这一切，不为别的，只为告诉电影的创作者们，要在镜头面前想清楚给观众提供怎样的场景和符号，以满足这些神经反应系统的需求。

银幕上的场景属于电影主创们的创造，而接收这些场景的则是观众们的知觉，是这样吗？不是的。银幕上的符号属于主创们的发明，而接收这些符号的则是观众们的，也不是的。答案是，人类的信息场最神秘的是，人和世界共同完成了这一切。

譬如说导演为了叙述好故事而必须搭建好了故事发生的场景，这个场景当然只是为观众搭建的，但如果没有观众，场景就会从未出现。这样说你能不能接受？但是你一定能够接受的是，如果没有观众的（人的）脑神经网络，场景不能够被反应在认知当中。

所以不管是场景还是符号，对于人或者称观众，与电影主创们的电影诞生都会有一种精神世界的共生现象存在。而从人的意识到符号和场景，每一次过程都是一次闭环，所有这一切我们称作电影文化的现象都只是发生在人类自己的精神领域中。

在一部电影中，每一个人物都是符号，都承载着一个象征性的意义；每一个情节和细节也是符号，对于整部电影也都意味着承前启后，共同完成着整部电影更大的符号象征。精神现象正是发挥在这里：观众接受的经过场景和连串的符号而为电影最终意义进行了读码。

只要是精神现象的存在，就不会是孤立地发生而独存的。只不过它不是用来读解世界的，而是本来就是人类面对世界共生的，场景和符号因为存在一种知觉的生物学根源而首先被创造，它启发我们在进行电影生产时站在全人类的角度上思考，怎样因为面对符号诞生的场景而设计电影的镜头。

电影越是大众的共享，电影人就越要向知觉学习；电影是知觉的艺术，而知觉的意义也非通常知晓的只是“知觉”，而是天然地在为人类的意识提供信息的桥梁，它一头搭着辨识的信号，一头搭着认知的场景，而使信息创造性而又有节律地源源不绝进入意识。这不就是分镜头剧本吗？这就是我们曾经强调的：电影是电影家与观众的意识共同完成的。

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《爱情神话》：为什么好看不好卖？

■文/周 舟

阻碍《爱情神话》走向更广大观众赢得更高票房的，除了其文艺的外壳，更有其先锋的内核，在“不以结婚为目的谈恋爱就是……”的观点拥有众多拥趸的当下，将爱剥脱了性，剥脱了钱与房，单纯地就爱论爱，就像把牡蛎剥脱了硬壳，一坨软肉反而令人觉得陌生虚弱无处着力，当然这不是电影的错，作为一部中年纯爱电影，《爱情神话》简直像青芥末，提神又醒脑。

不套路的文艺爱情片

爱情片，一般分两种，美国的那种、欧陆的那种，或者说偏类型的那种和偏文艺的那种，《爱情神话》属于后者，这种欧陆文艺调调的电影肯定只是一小部分观众的菜，评分高票房低不奇怪。

爱情片之所以能够成为一种类型，是有一套能抓住观众的套路的，悲有泪点，喜有笑点，总体而言就是将爱情的主题动作化、可视化，在美国讲类型的书里面将爱情片主人公的行动线跟黑帮片、警匪片类比，都是一种Chase(追逐)的动作，追逐权力、追逐罪犯和追逐女孩从影片处理上说其实是一回事，其故事的戏剧张力来自于主人公与追逐目标之间强烈的落差，而主人公又有同样强烈甚至更强烈的战胜落差的驱动力，而追逐的过程中不断地出现挫折与阻碍来延宕主人公企及目标的过程，以证明主人公意志之坚定、能力之卓越、爱情之忠贞。

欧陆爱情片当然跟美国片不能一样，好莱坞怎样，欧陆片就偏不怎样，比如主人公往往有意图而无明显的动作，踟蹰不前或犹豫不决，欧洲文艺片嘛，从哈姆雷特王子起就是在“To Be Or Not To Be”间磨叽出不朽的艺术魅力。

《爱情神话》显然一点也不想做成美国爱情片那样，徐峥在访谈中已经总结得很到位了，这是一部“生活流”的电影，一对离婚单身的上海“土著”男女的恋爱谈得不慌不忙又不温不火，为了让爱情更纯粹一点，电影一开头徐峥扮演的白老师与马伊琍扮演的李小姐已然一夜风流了，古典爱情片由爱指向性，而现代爱情片则反向而行，第二天一早男士还满怀甜蜜地为达令摊爱心蛋呢，女士已经提着鞋跑路了，即使自己住在妈妈家诸多龃龉，对白老师提出免费搬到他房子去住的邀约李小姐还是果断拒绝，所以她与他，与性无关、与钱无关、与房子无关，就是纯纯的中年爱情。

商业类型的爱情片为了迎合更广泛的观众群体，即使外部动作夸张离奇，内里价值观却保守矜持，尽量不对观众形成冒犯与挑衅，而《爱情神话》显然不是，片中三个女性刻画做了非常大胆而戏剧化的性别倒转，马伊琍扮演的李小姐事了拂衣去、春梦了无痕，吴越扮演的前妻为自己婚内出轨振振有辞地辩解“我只是犯了全天下男人都会犯的错误”；倪虹洁扮演富婆跟白老师醉后亲昵，给他转了一笔钱作为补偿，三个女人都是传统的男人作派，这种女性主义色彩浓重的性转处理当然有趣又先锋，但跟之前的《无穷动》一样，可能会对更保守的性别观、情爱观形成冒犯与冲突。

不“鸡汤”的“失意者联盟”

《爱情神话》里只讲了爱情吗？那种美式爱情片也许是，欧式爱情片还得拉拉杂杂说很多，《爱情神话》里就说了艺术，还讨论了一些人生，最主要观照了一群并不得意的中年上海“土著”男女，就是影片最后坐在白老师家大沙发上的那群人。

片中有一首插曲叫《旧社会顶穷的人》献给白老师，作为土生土长的上海“土著”，除了外公留给他的老屋用来出租，他终其一生挣了两个亭子间，教阿爹阿妈画画，算不上啥成功人士；街坊老乌一直念叨着旧日“洋泾浜”的荣光，一口落寞的法语与欧式做派，过时的酸腐扑面而来，口口声声悲叹“现在客人变成主人，主人倒变了客人”；靠昔日美色嫁了台湾富商老公的格洛瑞亚如今人老珠黄已经被老公弃之不顾只能自欺欺人；往日追求者众多的白老师前妻如今坐在舞厅的冷板凳上无人邀她共舞；跟外籍老公离婚蜗居在老母亲小屋里的李小姐对自己的日子更看得通透，“走下坡路，哪有不顺的”；就连她那小小的中英混血的女儿都明白自己本来该“回英国”，但还没有找到办法“回去”。

《爱情神话》里五原路方圆两公里的生活圈就像《老炮儿》里那条窄窄长长的胡同，一群不入时的失意者在这里集结，彼此慰藉，相互取暖。所以，我从不担心李小姐与白老师走散，也不相信老乌与白老师决裂，他们所拥有的选择本就不多，经不起这样的挥霍。唯一不同的是姿态，跟《老炮儿》里嘴硬心迷的那群不服老不认输的“老炮儿”相比，《爱情神话》里的这群失意者联盟拎得都很清，他们个个都省得自己在走“下坡路”，然而人生哪有那么多风光迤逦的上坡路，即使下坡路也得打起精神一步步稳当走啊。这认认真真走的下坡路，才是《爱情神话》最令我心折的地方。

不好懂的视听语言

在并不强烈的爱情追逐动作线和并不鸡汤的失意者生活录之上，《爱情神话》还拥有驳杂而多元的视听文本，依然是对小众文艺观众示好，而对更广大观众“不太友好”。

片中所夹杂的其他文本有戏剧、小说、绘画、音乐、展览、电影等多种艺术门类，仅以片中音乐为例，片方公布的十首音乐，六首中文歌(其中《旧社会顶穷的人》还是宁波方言，对于外省人士形同外语)四首英文歌，歌曲在片中不仅仅作为情绪氛围音乐使用，而是将歌词的文本熨帖地运用于适时的戏剧情境中，剧情与音乐形成互文关系。影片伊始，男女主角一同看的话剧《人类要是没有爱情就好了》，就是由影片编剧导演邵艺辉自己创作的，而影片结尾，一群人借讨论费里尼的《爱情神话》讨论影片本身“没什么意思”、“跟爱情没什么关系”，这种夫子自道、文人自嘲的小灵光会为文艺青年和粉丝津津乐道，却可能于普通大众无感。

因为编导出身于北京电影学院文学系，所以令笔者最为惊艳的反而是她在影片中的视听处理，比如空间展现和空间对人物性格的烘托与塑造就令人眼前一亮。自古粉蓝出CP，影片中徐峥扮演的白老师色彩定性是蓝色，一个中庸而相对稳定的颜色，而马伊琍扮演的李小姐色彩属性则是粉紫色、爱情色、浪漫色。在众多空间中，李小姐寄居母亲家中那逼仄的小屋是和外滩十八号美术馆宽广的公域空间形成了影片中的两极空间，前者对李小姐形成了浓重的压迫甚至是变形，在那个完全被母亲的声音和女儿的物品充斥的私人空间里李小姐的自我被挤压近无，片中用一个环绕加轻度变形镜头来交代那间挤得令人喘不过气的小屋，这也是近年来在影视剧里少见的“蜗居”，我差点就以为沪上人士人均一套开窗就见外滩夜景的大平层呢。而在外滩十八号美术馆里那个舒展的公域空间里李小姐的状态才是完全打开的，她的自信溢于言表，紫色红色的投射光打在她身上，揭示了她对于白老师来说既充满魅惑又难于驾驭。她与白老师进行了一场关于男女关于爱情的讨论，镜头将他们做了反打分切，没有一个双人镜头将他们并置在一个镜头里，说明了男女交流的屏障，但投在墙后的影子却在面对面做着艰苦卓绝却又充满诚意的努力，我想编导是想用这样的镜头语言告诉我们——不是两个肉体在对话，而是两个灵魂在对话，爱情归根结底是一个灵魂与另一灵魂的碰撞与吸引。

如果要说缺点的话，个人觉得《爱情神话》说得太多演得太少，即使是生活流，即使是候麦，“说”更多的只是一种动作、一种状态，而不是真正的“说”，电影终究是呈现的载体，而不是说的载体，“Show,Not Tell”，这句电影行的老话即使是在艺术片里也是成立的。

《柳浪闻莺》：弃儿姐妹的舞台人生

■文/周 夏

《柳浪闻莺》我看了三遍，每一遍都有新的感受，每一次结束也总是有一种意犹未尽的感觉。这种感觉很奇妙，就像雾里看花、水中望月，有一种朦朦胧胧的美感、迷迷离离的伤感。坐在影院里，安安静静地沉浸在那个氛围里，心灵好像也下了场雨，被清洗、被涤荡、被浸润。

影片根据作家王旭烽的同名小说改编，出自她的长篇系列小说《爱情西湖》，这部小说创意非常独特，以西湖十景讲了十个爱情故事，移步换景、情景交融，《柳浪闻莺》就是其中一篇。片名让我想起1948年白光主演的歌唱片《柳浪闻莺》，可惜现在只留残片，依稀还可以看到西湖美景，两个喜欢唱歌的少女。故事又让我想起谢晋1964年执导的电影《舞台姐妹》，同样是讲越剧姐妹情，但感觉完全不同，春花和月红是两种思想、两条道路的对比，带有特定的时代烙印和鲜明的阶级意识，黑白分明、戏剧强烈。而《柳浪闻莺》恰恰相反，相比于《舞》的外露，《柳》是含蓄、内敛的，在一幅江南图景中，我们看到两个唱越剧的女孩聚散离合，说不清、道不明，欲语还休，留有余韵，这种大量留白的手法，不是更接近艺术本质的一种纯粹的表达吗？

扇：暧昧之情，性别之辨

第一次看小说，就被三个主人公的名字所吸引，垂髫、银心、工欲善，这种古雅之名好像是从戏曲中走出来的人物。唱越剧的垂髫和银心，开扇庄的工欲善，不仅有才子佳人、戏曲国画、还有西湖美景，自然景观和文人情调自然也带来这份雅致。

电影在小说的基础上做了很大的改编和调整。首先是叙事视角，小说以工欲善的主观视角，描绘了垂髫和银心这对舞台姐妹，整体突出了男性话语，在工欲善的眼里，我们在垂髫身上好像看到了另一个程蝶衣，人戏不分，不疯魔不成活。电影则把姐妹情从后台置于前景，弱化了工欲善，从上帝视角来展现三人关系，几乎平分秋色。其次，是人物基调，电影把银心的内心世界丰富了不少，把自私、不堪的一面剔除，着重凸显了银心的成长，银心对剧团名额、对工欲善暗地争夺，都是她对丫鬟命的不甘，无论是事业还是情感，她努力付出过，但最后还是失去，观众对她自然生出几分同情和心疼。艺术风格上，小说在气质上比较刚烈，失明的垂髫为艺术可以不惜一切代价，锋芒毕露，电影则进行了整体的柔化，垂髫依然为艺术执着，但也接受命运的安排，没有那么绝决了，更显落寞。

影片吸取小说的精华，在开头就提出了“第三性”的说法。越剧是中国戏曲中唯一的全女班，这个独特的存在也使越剧独具阴柔之气，而其中“女小生”更是融合了两种性别的气质，雌雄一体，在“是”与“非”之间反而找到了自由灵动的空间，洒脱而神秘。就像工欲善所讲：“中国的扇子在有些时候还代表了中国文化的暧昧，其实就像你们越剧中的女小生那样，她是介乎于男性与女性中间的第三性。”而在影片结尾，已经失明的垂髫破了工欲善的谜题：“‘女小生’不是男的，也不是女的，也不是不男不女，她是超越男女，像是把男人跟女人揉成了一个更加纯粹的性别……外公说过‘白马非马’，女小生就是‘白马非马’”。这种性别之辨，是艺术哲理上的提升，深得中国古典文化的精髓，它更强调性别融合，你中有我，我中有我，阴阳相生，而非政治上的性别对立。

扇子在影片中还有很多妙用。舞台上的扇子，是垂髫和银心在“梁祝”中的表演道具，梁山伯用它来遮挡，祝英台用它既遮挡又暗示；生活中的桃花扇，是工欲善赠给垂髫的定情之物，赠扇-还扇-再赠扇-再还扇，来来回回也暗示着二人情感的曲折。《雪花秘扇》中的扇子是闺房中的女书文化，承载着女同的百合之情，而《柳浪闻莺》中的女性情谊也有这份暧昧，不仅是垂髫和银心之间，垂髫和工欲善之间、银心和工欲善之间的情感也是暧昧不清的。这不同一般的一男二女的三角恋情，这三人之间的情感都是彼此可以理解和接受的。垂髫和工欲善是一种知音之情，惺惺相惜；银心和工欲善更接近世俗的人间烟火；垂髫和银心从小一起生活，一起唱戏，是相依为命的姐妹情。在舞台上，垂髫是银心的“梁山伯”；在生活里，垂髫是银心的知心姐姐，一句“贤妹妹，我想你”，又让多少人落泪。这种东方情愫的微妙表达生发出一种古典婉约的美感。

幕：戏曲之殇，落寞之味

电影史上有许多与戏曲有关的经典电影，《霸王别姬》里的京剧、《游园惊梦》里的昆曲都展现了戏曲的独特魅力，恰恰这两部电影也都有关性别反串，程蝶衣在舞台上演了“姬别霸王”，翠花和荣兰在深宅大院里合唱《牡丹亭》。

《柳浪闻莺》也有这种戏中戏的微妙互文，垂髫和银心在舞台上多次演出《梁祝》，二人分分合合，从越剧团的舞台唱到了乡下的亭间舞台，又唱到水上的社戏舞台，最后在游船上唱，空间一步步缩小、简化，最终无戏可唱。天地虽大，却容不下这一方舞台，影片真实地反映了上个世纪90年代戏曲的没落，在市场经济的大潮下，传统艺人四处流落的尴尬境地让人心酸。最后，银心选择了嫁人，跟着大款去了美国；而没了舞台的垂髫，只能从收音机里听“梁祝”，虽然和工欲善相守，却丢掉了“魂儿”，自顾自地枯萎了。

“聚散离合终有时，历来烟雨不由人”，整部影片笼罩着一种迷离的伤感，主创用空间、调度、天气、音乐很好地实现了这种氛围的营造。当垂髫第一次被姐妹背叛，在雨中的剧场天井，她仰天流泪，雨水和泪水混在一起；当银心目睹工欲善的背叛，在公交车上流泪时，车外的雨更显凄凉；当银心被剧团除名，长镜头跟随着她走过金黄色的大幕，走进人声喧哗的后台，之后又无奈走出来，剧场天井正下着雪，那种被抛弃的滋味和雨雪的寒冷天气相应和。片中多次“下雨”，不仅仅是因为江南多烟雨，也是人物心情的映照，董颖达的配乐更是增加了悲凉之意。

《柳浪闻莺》更像是一曲怀旧的挽歌，对于那个时代、对戏曲、对艺术的一种致敬。“唱”是垂髫的生命姿态，她的艺术追求就是有戏唱。影片最终定格在垂髫的回眸里，随即彩色变黑白。人生总要落幕，那就把它停留在她最美的时光，惊艳所有人。