

“错采镂金”与“出水芙蓉”是我国现代美学先驱宗白华先生提出的两个美学范畴。宗白华先生说：“鲍照比较谢灵运的诗和颜延之的诗，谓谢诗如‘初发芙蓉，自然可爱’，颜诗则是‘铺锦列绣，亦雕镂满眼’。”接着又说：“楚国的图案、楚辞、汉赋、六朝骈文、颜延之诗、明清的瓷器，一直存在到今天的刺绣和京剧的舞台服饰，这是一种美，‘错采镂金’的美。汉代的铜器、陶器，王羲之的书法、顾恺之的画、陶潜的诗、宋代的白瓷，这又是一种美，‘初发芙蓉，自然可爱’的美”，而“这两种美感或美的理想”则“可以说是代表了中国美学史上两种不同的美感或美的理想。”（宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，2013年第34版，34页）所谓的“错采镂金”之美，追求的是形式美，是有时甚至可能忽略内容的一种对美的诉求。这种美会给人一种形式上的“压迫感”，进而产生一种情感上的车轮式的碾压感，让人拥有应接不暇的美感享受。而所谓“出水芙蓉”，出自李太白之诗“清水出芙蓉，天然去雕饰”，用宗白华先生的话说，就是“在艺术中，要着重表现自己的思想，自己的人格，而不是追求文字的雕琢……而是一种‘自然可爱’的美。”（宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，2013年第34版，35页）

类似的审美范畴并不局限于中国传统美学观，康德亦将鉴赏判断分为两种：一是非纯粹的鉴赏判断，二是“纯粹的鉴赏判断”。前者乃“为了愉快，仍需要刺激与感动的混合时”所产生的，如类似于“金边的画框”的东西，即“错采镂金”之美；后者则是当刺激和感动没有影响着一个鉴赏判断时所产生的美感，如素描、雕塑等不具视觉刺激性的东西，即“芙蓉出水”之美。

当然，从康德的划分中我们可以看出，他对这两种美感是持一褒一贬的态度的，他本人也说：“这种鉴赏当它为了愉悦而混有刺激和激动时，甚

浅论电影美学中的 “错采镂金”与“出水芙蓉”

■ 王雯慧

至将这作为自己赞赏的尺度时，它就永远还是野蛮的。”这种价值判断事实上是有失偏颇的，后文中将详细论述。

从电影艺术创作过程以及创作结果来看，这两种美学范畴也明确地体现在了各种不同类型、不同国别或者不同创作者的电影上。

一、“错采镂金”

在我国的电影行业里，张艺谋导演的作品尤其是后期作品，是“错采镂金”的典型代表。他是摄影师出身，对镜头、画面与色彩的把握水平非常高。在其早期作品如《红高粱》中，对色彩运用的恰到好处和画面设计的至美之感，是令其作品留于中国影史的关键。然而，从《英雄》到《满城尽带黄金甲》，一直到后来试图冲击奥斯卡金像奖的《金陵十三钗》，他的作品就开始被看成是中国电影商业化转型的牺牲品了。法国著名女导演克莱尔·丹尼斯就在《Lens》杂志的采访中直言道：“我只看过他一部电影，在2008年奥运会之前，后来我决定不再为他浪费时间了。”

观众很难忘记《英雄》里“竹林之战”的经典场面，以及《满城尽带黄金甲》里一望无际到令人咋舌的菊花海，导演似乎钟爱这样的场景，繁复壮丽，极力追求形式的庄严和宏大，就像楚

辞、汉赋、六朝骈文一样，辞藻华丽，形式端庄，描画精致，目之所及皆为壮丽。

当然，不同的导演有其不同的电影追求和风格，“错采镂金”的风格无可非议，只是个人的爱好取向而已。然而，张艺谋后期作品备受世人诟病的关键，就在于人们希望在“错采镂金”的镜头缝隙中，看到人文关怀和思想深度，寻觅到庄重静穆的人生感、社会感甚至宇宙感。“乱花渐欲迷人眼”之美固然能给人提供一种美感享受，但是，当这种美变成一“眼”难尽的纷繁境况时，可能就会适得其反。这种情况就属于朱光潜先生在评析晋以后的诗词时所说的：“……细节胜于总印象，聪明气和斧凿痕迹都露在外面……”（朱光潜：《谈美 文艺心理学》，中华书局，2012年第1版，70页）

而在好莱坞的电影库中，亦有一些“错采镂金”的例证，如美国导演伍迪·艾伦的作品《午夜巴黎》。明信片画报一般的巴黎美景，从影片一开始就不断地刺激着观众对这座城市的无尽向往和浪漫遐想，菲兹杰拉德、海明威、毕加索、达利、T.S.艾略特等文艺名家轮番登场，令观众目不暇接。然而，在伍迪·艾伦惯用的浪漫主义光影色调之中，虽然导演的功力依然清晰可见，却少了一种真正的人文情怀和

奇妙构想，多了一种叶公好龙的掉书袋之感，最终导致这样一部本来应当充满文艺气息的电影变成了一部活生生的巴黎城市风光宣传片，美则美矣，却毫无动情之处。

毛姆曾经说过：“不推动情节的描述，再美都没有意义”，他又说：“好的小说应该引人入胜……一部小说在提供娱乐的同时，越能发人深省就越好。”（毛姆：《什么是好小说》，选自《毛姆读书随笔》，上海三联书店，1999年12月第1版，19页）这句话套用在电影上依然是成立的。“错采镂金”是一种形式美，形式美固然是电影艺术之必须，然而，如果导演使用“错采镂金”形式时，不能兼顾内容的“充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣”，或者说“错采镂金”的形式并不为电影的内在本质服务，那么，极度的形式感和瑰丽的画面堆砌就只是一个空虚的外壳罢了，只会让观众在观影时始终被导演巨大的个人符号所左

反而不能真正步入影片的核心。

苏珊·桑塔格曾谈论过一个当代美学范畴——“坎普”(Camp)。所谓“坎普”，“实质就在于其对非自然之物的热爱：对技巧和夸张的热爱”，“强调风格，就是忽略内容”。(苏珊·桑塔格：《反对阐释》，上海译文出版社，2011年第1版，301页、303页)这在某种程度上和“错采镂金”是相似的。香港学者陈冠中曾谈论吴宇森指导的《喋血双雄》：“该片在香港上演时，一般观众把它看作认真的警匪动作片，并没有用坎普的角度去看它，但当它在圣丹斯电影节美国首映时，观众是边看边大笑，同时爱死这次坎普电影。可见，两地受众的解读不同。不过，我相信吴宇森式的设计，如慢动作双手开枪、白鸽飞出枪战现场、墨镜和黑长大衣等，将来（或许已经）是普世公认的坎普经典。”(陈冠中：《坎普·垃圾·刻奇——给受了过多人文教育的人》，原文刊在《万象》2004年第4期，23页)

“慢动作双手开枪、白鸽飞出枪战现场、墨镜和黑长大衣”这样的表现方式就是坎普的典型表现，亦传达出了“错采镂金”所体现的那种突出风格而弱化内容的意味，但这样的“错采镂金”的坎普风格假若能体现出影片的内核和导演的理念，亦能被观众所接受或者喜爱。

“错采镂金”是一种风格化的表现形式，本是无可褒无贬的，而能够真美、实美的关键，就在于能够做

到形式与内容的统一和圆融，就像亚里士多德所认为的，美就是整一性，“既有感性的形式特征，又具有精神的、理性的内容根源。”

二、“芙蓉出水”

“芙蓉出水”强调一种“清真”与“清新”，就像罗丹所说的，“只要一望人的面孔，便可以看到一个灵魂”一样诚实不欺，亦或像王国维在《人间词话》中谈到的“不隔”一样平易近人，似在眼前又深入内心。

海德格尔在《我为什么住在乡下》中写到：“……所有的这些风物变幻，都穿过日常存在，在这里凸现出来，不是在‘审美的’沉浸或人为勉强的移情中发生的时候，而仅仅在人自身的存在整个儿融入其中之际。”在“芙蓉出水”的美学形式下，省却了“人为勉强”和刻意的“审美的沉浸”，人们更能全然融入其中。而关于电影的审美判断，亦如此理。

很多名垂影史的导演所注重的，就是营造这种“清水芙蓉”般的自然意境，强调真实与深刻。路易斯·贾内梯于他的著作《认识电影》中说：“任三部《教父》摄影的高登·威利斯曾评论说：‘在许多情况下，你没有看到的东西远比你看到的东西更富感染力。’”（路易斯·贾内梯：《认识电影》路易斯·贾内梯，世界图书出版公司，插图第11版，21页）他所描述的其实和波兰现象学美学家茵伽登所提出“未定点”的概念类似，也就是说，文艺作品中应当存在诸多的“未定点”，而绝不能强调绝对确定性，以便观者在鉴赏过程中加以想象并使之充实。凌继尧先生也曾强调，“艺术作品的内容不能像从一个水罐倒进另一个水罐的水那样，从艺术作品转移到欣赏者的头脑中，它要由欣赏者本人再造和再现。”（凌继尧《美学十五讲》，2011年第13版，北京大学出版社，97页）所以，“芙蓉出水”般的美就是着重于在极为有限的时间空间中，呈现出一个洗去铅华与矫饰做



作的自然平淡的故事，并不浓墨重彩，也不刻意强调，却能以此显现出“看不见”的深邃的精神氛围与思想内涵，感染和引导观众，呈现出一种深渊静淌却又令人回味无穷，甚至能使观众心潮汹涌的意蕴和境界。

高登·威利斯所说的这种美的理想，其实和中国传统文化所追求的“白贲”意境的艺术价值导向是一致的。恽南田云：“当谓天下为人，不可使人疑。惟画理当使人疑，又当使人疑而得之。”对于这句话，朱良志先生说：“这个‘疑’真是说得好，艺术就是要使人有嚼头，有味道，里面有天地。”（朱良志：《中国美学十五讲》，北京大学出版社2006年第1版，369页）而“象外为宅，艺道贵疑”，说的就是这个道理。徐复观先生也说：“淡是由有限以通向无限的连接点。顺乎万物自然之性，而不加以人工矫饰之力，此之谓淡。”（徐复观：《中国艺术精神》，春风文艺出版社1987年第1版，364页）这里所谓的“淡”，即“平”也，也就是“出水芙蓉”的在意蕴。倘若能将这种“芙蓉出水”的气质发挥到极致，便达到了司空图《二十四诗品·含蓄》中所言的“不着一字，尽得风流。”正是这样“出水芙蓉”的气韵，方能给观者留下充足的意向空间，以便“通向无限”，亦即胡塞尔现象学中所谈到的意向性活动的“边缘域”。

日本导演黑泽明的《罗生门》、《七武士》之所以声名远播，原因就在于导演运用了最朴实的镜头和形式、最日常的经验语言，讲述一个真实具体的故事。迈克尔·罗默埃尔在《现实的表层》说道：“在《罗生门》和《七武士》中，黑泽明通过最普通的生活来处理十三世纪和十六世纪的事件。……影片最好使用日常经验语言——但是要用得细腻和巧妙。”这便是一种源于“芙蓉出水”的真诚与自然。“观众能够察觉出每一个虚伪的行动和动作，察觉对话中每一句虚伪的词句以及每一种虚伪的关系……大多数好影片都使用平

常的语言，它们的外表往往没有那种装腔做势的样子……一部好影片是具体的，它创造出一系列客观的情境以及人与人、人与环境之间的实际关系，于是，每一个时刻都变成一个客观的相关因素，也就是说，感情（或含义）都处理得很真实、具体，成为客观的存在。”

在表现“芙蓉出水”之美方面，法国电影有着更多的成功实践。法国电影的运营模式不同于好莱坞商业化运营模式，它更推崇个人化的导演艺术，所以，法国电影更注重表达创作者的内在思想和创作动机。法国电影更有勇气摒弃那些为了夺人眼球、吸引上座率而设计的商业化内容，而将目光专注于导演思想的深化体现以及作品的艺术造诣等方面。

法国导演让·皮埃尔·达内指导的《他人之子》，便是其中一例。导演惯用的现实主义手法，晃动不定的手提肩扛摄影机，剧中每一个人物的视角，朴实自然的表演，简短无华的文本，都为影片营造出了“出水芙蓉”的特点，使观众将注意力更多地放在影片内涵之上，近距离地直面现实，直面剧中所呈现的意义，进而生发出一种思考。

三、“出水芙蓉”与“错采镂金”

“错采镂金”与“出水芙蓉”是两个平等的美学范畴，不能草率地判定孰优孰劣，更不能将二者对立起来，而应该并行不悖，清代文学家刘熙载在《艺概》中也认为，这两者应该“相济有功”。

然而，自先秦以来，儒家强调“绘事后素”，道家强调“五色令人目盲，五音令人耳聋”，尔后的禅宗更是强调“凡有所相，皆为虚妄”，这样的思想导向必然会导致“错采镂金”之美让位于“出水芙蓉”之美。而事实上，“错采镂金”之美在艺术史上有着重要的地位。例如，《红楼梦》中贾宝玉首次亮相时的描写：“头上戴着束发嵌宝紫金冠，齐眉勒着二龙抢珠金抹额，穿一件二色金百蝶穿花大红箭袖，束着五彩丝

攒花结长穗宫绦，外罩石青起花八团倭锻排穗褂，登着青缎粉底小朝靴。面若中秋之月，色如春晓之花，鬓若刀裁，眉如墨画，鼻如悬胆，睛若秋波。虽怒时而似笑，即嗔视而有情。”便采用了“错采镂金”之美的典型表达。王熙凤的出场亦如是。而西方也有哥特式、巴洛克式以及洛可可式的建筑风格，充分展现了“错采镂金”的审美风格。

因此，从个体电影的内在创作逻辑而言，“错采镂金”与“出水芙蓉”，都需要注意形式和内涵的统一。著名的电影理论家齐格弗里德·克拉考尔曾说：“摄影机拍摄的是皮肤，它虽然不能像光那样把皮肤下面的东西拍下来，但是这并不意味着导演就没有办法控制由摄影机所造成的表层，相反地，他可能还能根据表层的内容进行挑选，并通过细致的选择和安排，形成一个有思想感情的结构，作为他的作品的核心。”所以，当导演追求至高美感时，无论他惯用的艺术形式是什么，都必须坚持形与神、空灵与充实相统一，不可离开精神内涵空谈形式，亦不可抛却形式而只谈精神，所谓“质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子”（《论语·雍也》）。

而从电影史的发展逻辑而言，无论是现在还是未来，人们所期待的都是百家争鸣、百花齐放式的文艺光景以及丰富化、多元化的作品类型，而不是过于强调“出水芙蓉”的平白之美，以至于偏废“错采镂金”的视觉盛宴之美；或者过于追求“错采镂金”之美，以至于难以享受到“绚烂之极归于平淡”之美。总之，淡妆与浓抹、绚烂与平淡，这两种电影美学风格要齐头并进。

（作者系山西大学哲学社会学院学生）