

# 影视美学

(修订版)

Yinshi Meixue

彭吉象 著

本书在2002年出版的《影视美学》的基础上进行了修订。全书分为上下两编，上编把影视艺术放在世界电影发展史中，探讨了影视艺术的发展状况、影视美学理论的代表流派及其发展流变；下编则把影视美学放在文化的整体构架中，同时结合影视艺术的实践探讨了影视艺术的文化特性、美学特征、审美心理等。全书既有理论的深度和系统性，又深入浅出、通俗易懂，是一本非常不错



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

# 影视美学

(修订版)

Yin Shi Mei Xue

彭吉象 著



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

## 图书在版编目(CIP)数据

影视美学/彭吉象著. —2版(修订本). —北京:北京大学出版社,  
2009.5  
(博雅大学堂·艺术)

ISBN 978-7-301-15066-5

I. 影… II. 彭… III. ①电影美学②电视—艺术美学 IV. J901

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第043963号

书 名: 影视美学(修订版)

著作责任者: 彭吉象 著

责任编辑: 谭 燕

封面设计: 奇文云海

标准书号: ISBN 978-7-301-15066-5/J·0232

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: [pkuswsz@yahoo.com.cn](mailto:pkuswsz@yahoo.com.cn)

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752025

出版部 62754962

印 刷 者: 北京宏伟双华印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm×980mm 16开本 23.5印张 395千字

2002年3月第1版

2009年5月第2版 2009年5月第1次印刷

定 价: 38.00元

---

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,翻版必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱: [fd@pup.pku.edu.cn](mailto:fd@pup.pku.edu.cn)

## 作者简介

彭吉象 北京大学艺术学院副院长,北京大学电视研究中心主任,教授、博士生导师。兼任中国高教学会美育专业委员会常务副会长、中国高教学会影视专业委员会副会长、中国广播电视协会纪录片委员会副会长、中国电视艺术家协会高校分会副会长,美国密执安州立大学、北京师范大学等多所高校客座教授,教育部艺术教育委员会委员,第二批国务院特殊津贴专家。先后7次荣获国家级、省部级的科研奖或优秀教学成果奖。先后于2001年和2004年两次被评为“北京大学十佳教师”。主讲的“艺术概论”课程已于2004年被评为“国家级精品课程”。先后承担了国家级重点课题、教育部重大课题、广电总局部级重大课题等多项科研项目。长期从事艺术学、影视学等学科的教学与科研工作。迄今为止,已出版或发表了400多万字的专著、译著和论文。



## 内容简介

本书是作者多年授课的讲稿,在 2002 年出版的《影视美学》的基础上进行了修订,补充了一些新的研究成果。全书分为上下两编,上编把影视艺术放在世界电影发展史中,探讨了影视艺术的发展状况、影视美学理论的代表流派及其发展流变;下编则把影视美学放在文化的整体构架中,同时结合影视艺术的实践探讨了影视艺术的文化特性、美学特征、审美心理等。

全书既有理论的深度和系统性,又深入浅出、通晓易懂,被全国多所院校作为影视专业的必修课教材,经修订后更为系统全面,是一本非常不错的影视美学基础教材。

## 修订版前言

《影视美学》(修订版)是在2002年版的基础上,进行了重大修订和补充之后完成的。这门课程我在北京大学讲授了十多年,正是在长期教学、科研与影视实践活动的基础上才完成了这本教材。除了北京大学艺术学院影视系将此书作为必修课教材外,全国还有不少普通高校和艺术院校也将其指定为教材或辅助教材。该书也被教育部研究生工作办公室推荐为全国研究生教学用书。

由于影视艺术是正在迅速发展的艺术门类,所以本次修订根据时代进展对全书作了重大修订与补充。特别是在数字技术时代来临之际,数字技术、计算机技术、虚拟现实技术等一大批现代高科技对影视艺术产生了巨大的冲击。从全世界来看,电影、电视、电话、电脑“四电合一”的趋势日益明显。我在为中央电视台承担重点研究课题的基础上,带领博士生和硕士生完成了著作《机遇与挑战——电视专业化频道的营销策略》(中国广播电视出版社2006年版),该书被收入中央电视台建台以来首次推出的大型理论丛书之中。后来,我又承担了国家社会科学基金特别委托项目,带领博士生团队在北京和外地进行调研,收集了大量国内外相关资料,共同完成了著作《数字技术时代的中国电视》(北京大学出版社2008年版)。此外,该特别委托项目的研究报告《关于加快我国数字电视发展的对策建议》,引起了中央有关部门的高度重视,被摘发为一期《成果要报》,作为内部参阅件呈送给中共中央政治局常委、委员和国务院总理、副总理等党和国家领导人,为国家制定相关政策提供参考。应当说,这两项重大课题的完成,使我能够有条件把当前最新的科研成果融汇到教学与教材之中,也为这本《影视美学》的修订奠定了理论基础。

从某种意义上讲,在21世纪,人类社会正在进入一个崭新的信息时代和数字时代。如果说人类历史上,农业社会的标志是农耕技术,工业社

会的标志是机械技术,那么,21世纪信息社会的标志毫无疑问是数字技术。数字技术给电影业和电视业将会带来翻天覆地的巨大变化,甚至产生一种数字技术时代的影视美学,即“虚拟美学”。正因为如此,本书在修订时专门在第四章增加了第五节“数字技术时代的影视美学”,阐述了数字技术与电视媒体、数字技术与电影艺术、数字技术时代的多媒体视像文化、数字技术时代的虚拟美学等内容。当然,在充分肯定数字技术给影视艺术带来巨大机遇的同时,我们也特别强调影视艺术应当始终坚持“内容为王”,注重作品的艺术意蕴、文化内涵和人文精神。特别是国产电影和电视剧还应当体现出一种中国艺术精神(参见本书附录)。

在本书第一版的“后记”中我曾谈到,自从1978年考入北京大学后,先读本科生,后又跟随朱光潜、宗白华等6位导师学习美学。应当说,我们是北大“文革”后第一批美学研究生,也是朱先生和宗先生美学专业的关门弟子。朱光潜先生有一句名言:“不通一艺莫谈艺”,也就是说研究美学必须首先精通一门艺术,然后才有资格来谈论艺术。因此,当时我们8个研究生都各自分别去寻找自己喜爱的一门艺术钻研学习,我选择了电影艺术。北京大学当时没有专门研究电影的教授,我在偶然的认识了中国电影评论学会首届会长钟惦棐先生,并参加了钟先生当时领导的“电影美学小组”的一些活动,从此走上了影视美学的教学与研究道路。如今,三十年弹指一挥间,朱光潜、宗白华、钟惦棐三位导师均已作古,而影视美学在我国的教学与研究中仍然处于开创阶段。正如钟惦棐先生当年经常感叹“电影理论有愧于电影实践”,今天我们完全可以套用钟先生的话:“影视美学有愧于影视实践”。正因为如此,导师们的教诲时时鞭策着自己,不敢怠慢,修订此书,期待广大读者批评指正。在影视美学探索的道路上,正可谓“路漫漫其修远兮,吾将上下而求索”。

彭吉象

2009年春节于北京大学

修订版前言/1

## 上编 影视美学:历史轨迹与主要流派

### 第一章 经典电影美学理论

(20世纪60年代之前)/3

第一节 早期电影美学理论/3

第二节 苏联蒙太奇电影流派与蒙太奇电影美学理论/17

第三节 好莱坞戏剧化电影与类型电影理论/29

第四节 意大利新现实主义与纪实美学/42

第五节 法国“新浪潮”与现代主义电影/56

### 第二章 现代电影美学理论

(20世纪60年代之后)/71

第一节 电影符号学/71

第二节 电影叙事学/85

第三节 精神分析学电影理论/96

第四节 意识形态批评与其他理论/108

第五节 后现代主义与影视艺术/127

## 下编 影视美学:理论与实践

### 第三章 影视艺术的文化特性/141

第一节 大众传媒与大众文化/141

第二节 社会语境中的影视文化/162



第三节 影视艺术的民族性与国际传播/179

**第四章 影视艺术的美学特性/202**

第一节 综合性与技术性/202

第二节 逼真性与假定性/217

第三节 造型性与运动性/236

第四节 电视艺术美学特性初探/257

第五节 数字技术时代的影视美学/271

**第五章 影视艺术的审美心理/296**

第一节 镜像世界与视觉心理/296

第二节 梦幻世界与深层心理/314

第三节 期待视界与接受心理/331

**附录 关于国产大片的几点思考**

——兼论电影理论应承担的责任/349

**主要参考书目/365**

上 编

影视美学:历史轨迹与主要流派



# 第一章 经典电影美学理论

(20 世纪 60 年代之前)

## 第一节 早期电影美学理论

从 1895 年 12 月 28 日法国的卢米埃尔兄弟在巴黎一家咖啡馆放映他们自己拍摄的影片算起,电影诞生距今只有一百多年的历史。而从 1936 年 11 月 2 日英国广播公司正式播出电视节目以来,电视诞生距今只有七十多年的短暂历史。显然,影视艺术堪称人类艺术殿堂里最年轻的姊妹艺术。但是,作为现代科技的产物与综合艺术的结晶,其发展之快,影响之大,覆盖面之广,观众数量之众多,却是其他任何艺术都无法与之相比的。

然而,自从电影问世之日起,在相当长的一个时期里,它一直被当做集市上的一种“杂耍”,一种纪录奇闻轶事的活动画面,或者只是一种用以拍摄和纪录舞台演出的工具。正是由于卢米埃尔兄弟、梅里爱、格里菲斯等一批早期电影艺术家们的创作实践与艺术追求,还有雨果·闵斯特堡、贝拉·巴拉兹等一批早期电影理论家们的辛勤探索,将实践升华到理论的高度,证明了电影确实是原来不曾有过的一个崭新的艺术门类,并且具有自己独特的艺术语言和审美规律,才最终使得电影成为一门艺术。从这个意义上讲,这批早期电影理论家们对于电影艺术的形成与发展,可谓功不可没。

### (一) 电影心理学的出现

雨果·闵斯特堡(1863—1917)是德国著名的心理学家,后来又受聘

于美国哈佛大学担任教授并兼任哲学系主任。他在去世前一年,出版了《电影:一次心理学研究》(1916),首次从电影心理学的角度论证了电影是一门艺术。但是,由于电影艺术当时还处于十分幼稚的童年时期,许多人仍然把电影看做是一种纪录“活动影像”的“杂耍”,因此,闵斯特堡的这部著作并没有引起他那个时代的人们的注意。直到20世纪下半叶,电影理论研究进入世界发达国家的高等学府和科研机构,学术地位得到社会公认,电影研究开始作为人文科学领域中的新学科出现,这部尘封了近半个世纪的专著才引起了人们的极大兴趣和重视。许多电影理论研究者发现,闵斯特堡的这部著作堪称世界电影理论史上第一部有分量的专著,例如法国著名电影理论家让·米特里在60年代谈到闵斯特堡的这本专著时,不禁大发感慨:“那么多年来,我们怎么都会不认识他呢?他在1916年对电影的了解,已经等于我们今天所可能知道的一切!”

闵斯特堡最大的贡献在于,他从电影的经验感知入手,尤其是从视知觉的生理和心理角度,分析和解释了电影影像的深度感和运动感,提出机械地复制现实不可能成为真正的艺术,并且通过电影和戏剧、摄影的区别,论证了电影确实是一门独立的艺术。闵斯特堡指出:“我们的美学兴趣集中到这样一点,就是电影通过什么手段来影响观众的心灵。……我们用这种方式来看待电影,起初就凭着这样一种纯粹心理学的兴趣,研究在我们的电影经验中,究竟是哪些本质的东西打动了我们的心灵。我们现在完全把戏剧理论搁置一边,因为假如从戏剧出发,去寻找电影除了作为逼真的代用品外对戏剧有些什么补充的话,我们就会走进死胡同。我们应当把电影艺术看做是完全立足于它自身基础之上的,从而排除所有戏剧的干扰,来分析这种特殊的艺术形式对我们产生效力的心理进程。”<sup>①</sup>正是出于这样的理论思考,闵斯特堡着重研究了观众对电影影像感知的各个方面,包括深度感、运动感、注意力、记忆和想象、情感等等。特别是深度感和运动感,可以说是电影影像感知的基础,也可以说是电影(包括后来的电视)所特有的一种全新的艺术知觉形式。

闵斯特堡指出,电影银幕是二维的平面,但观众却在看电影时感受到三维的空间。“因而,如果把这种图像的平面性当做电影的基本特性,那就没有掌握住它的特性。这种平面性确实是电影技术构成的一个客观部分,但并不是我们真正看到的电影演出的特征。在看电影时,我们处在三

---

① 《深度和运动》,彭吉象译,载《当代电影》1984年第3期。

维空间之中,影片上人物或动物的运动,甚至无生命事物的运动,例如小溪中水的流动或微风中树叶的摆动,都立即给予我们以强烈的深度感。电影中许多次要的运动特征也可以帮助我们获得这种深度感。”<sup>①</sup> 闵斯特堡强调指出,观众之所以能在二维平面的电影银幕上感受到三维立体的电影空间,除了生理上、视觉上的原因外,很大程度上是由于电影的运动使观众产生了一种独特的内心体验,使得观众明明知道图像是平面的,但却不能排除对于深度的实际感受,因为电影画面上的各种运动使观众得到了银幕具有纵深感的印象。显然,银幕上的这种深度感并不是真实的深度,而是由电影观众独特的心理体验造成的深度。正如闵斯特堡所言:“我们并没有被欺骗,我们充分意识到这种深度,但又并不把它当真。”<sup>②</sup> 而电影的深度感又离不开电影的运动感,闵斯特堡进一步指出:“电影中关于深度的问题很容易被忽视,但运动的问题却迫使每一个观众都加以注意。看起来似乎电影的真正特性就在这里,而关于画面运动的解释也正是心理学家们必须面临的主要任务之一。”<sup>③</sup> 电影银幕上出现的其实只是一幅幅逐格显现的静止的画面,但在电影观众的头脑中却出现了运动的感觉和印象,除了生理上的“视觉滞留”现象所造成的运动幻觉外,更是由于人的心理中有一种天生的组织原则在起作用。于是,当电影观众面对银幕时,他所看到的运动好像是真实的运动,但这种运动是由观众自己的心理所臆造的,是观众复杂的思维活动把单幅静止的画面组织成了连续运动的画面,从而感受到了银幕上的运动。正是在这种意义上,闵斯特堡指出:“在电影世界中,深度和运动对于我们来说,都不是确定的事实,而是一种事实和象征的混合物;它们存在,但不在事物本身。我们给予了它们这种印象。舞台不需要任何主观因素的帮助就可以有深度感和运动感。银幕有深度感和运动感,但又不是真实的深度和运动。我们看到了遥远的和移动的物体,但它的深度和运动与其说是我们看到的,还不如说是我们想象出来的,我们通过心理功能创造出了这种深度和运动。”<sup>④</sup> 因此,闵斯特堡认为,从心理学角度来看,电影并不存在于胶片之上,甚至不是存在于银幕之上,而是存在于观众心理之中。正是由于观众

---

① 《深度和运动》,彭吉象译,载《当代电影》1984年第3期。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。

的感觉、知觉、联想、想象、情感、理解等诸多心理功能,使得电影给观众带来的感受比现实生活中真实的场面更加生动丰富。闵斯特堡明确指出,为了理解电影的作用与效果,必须求助于心理学。显然,在电影刚刚问世不久的童年时期,闵斯特堡从心理学角度对电影艺术本性的这些探索,无疑是难能可贵的。

鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim,1904—1994),是原籍德国的著名心理学家,于第二次世界大战爆发后移居美国。阿恩海姆作为第一位系统研究电影视觉表现手段的格式塔派心理学家,在包括绘画、雕塑、电影等在内的视觉艺术的研究上堪称成绩卓著。阿恩海姆作为重要的格式塔学派成员,于1932年在德国出版了关于电影理论的专著《电影作为艺术》,移居美国后,又将这部旧作的部分章节略加修改,连同他后来写的其他四篇有关电影的文章合成一册,于1957年以原书名重新出版。在这部著作中,阿恩海姆从格式塔派心理学(或称完形心理学)的立场出发,十分周密地分析了无声电影的艺术手段的一系列特点,严厉驳斥了电影不是艺术的错误观点,详细地论证了电影并不是机械地纪录和再现现实的工具,而是一门崭新的艺术。

20世纪30年代,尽管电影在世界各国已经相当普及,而且这门新兴艺术已经引起了一批欧洲先锋派艺术家们的兴趣和重视,但是,在当时的知识界和文化界,仍有许多人固执地认为电影只不过是机械地再现现实。“拥护这种观点的人援用绘画的原理来进行辩解。就绘画来说,从现实到画面的途径是从画家的眼睛和神经系统,经过画家的手,最后还要经过画笔才能在画布上留下痕迹。这个过程不像照相的过程那么机械,因为照相的过程是:物体反射的光线由一套透镜所吸收,然后被投射到感光版上,引起化学变化。但是,难道这种情况就使我们有理由拒绝照相与电影进入艺术之宫么?把照相与电影贬为机械的再现,因而否认它们同艺术的关系的这种论点,值得进行彻底的和系统的驳斥,因为这正是理解电影艺术的本质的最好途径。”<sup>①</sup>于是,阿恩海姆详细分析了电影艺术表现手段的特点,尤其是紧紧抓住电影形象与现实形象之间的根本差别,诸如:立体在平面上的投影,深度感的减弱,画面的界限和物体的距离,时间和空间的连续并不存在等等,由此推断出物质世界里的形象和电影银幕上的形象是有差别的。正是在此基础上,阿恩海姆进一步论述了如何运用

<sup>①</sup> 鲁道夫·阿恩海姆《电影作为艺术》,中国电影出版社1985年版,第8页。

这些差别来进行电影独特的艺术创造,他指出:“人们只是逐渐地才认识到,有可能利用电影和现实生活之间的差别来创造在形式上同样具有意义的形象。……拍摄对象本身已经不再是首先受到考虑的。取代它的重要地位的是怎样用画面表现出拍摄对象的特征,如何阐明一个内涵的观念等等之类的问题了。”<sup>①</sup>基于这样的立场,阿恩海姆在他的著作里对无声电影和黑白电影进行了十分精彩的论述和分析(实际上是对无声电影数十年的创作实践进行了理论的概括和总结)。阿恩海姆这部著作的成就主要体现在以下几个方面:第一,他在电影的童年时期就大声呼吁这门新兴艺术的重要地位,并且从心理学的角度分析论证了电影艺术独特的审美感知方式和艺术创造方式,为最终在艺术殿堂里确立电影艺术的地位,做出了不可磨灭的理论贡献和历史贡献。第二,阿恩海姆在这部著作里,分析并阐述了苏联蒙太奇电影美学大师爱森斯坦、普多夫金,以及美国著名电影艺术家卓别林等一批无声电影时期的优秀艺术家和优秀作品,实际上是对无声电影的实践经验作了比较全面的理论总结,而且这些研究结果往往又是从心理学的角度来阐释的,因而更加具有独特的学术价值。第三,他对电影视觉画面的研究,尤其是对电影视觉表现手段的研究十分精辟,具有理论概括与指导实践的双重意义,他对电影技巧的分类研究更是为后来的电影语法理论奠定了基础。

但是,正如哲人的名言:真理往前迈出半步就是谬误。阿恩海姆对黑白无声电影的偏爱,使他固执地站在拒绝电影艺术领域一切技术进步的错误立场上。毫无疑问,阿恩海姆对无声电影的特殊艺术手段进行了精辟的分析,并给予了很高的评价,从这个角度上讲,阿恩海姆对于无声电影的理论总结具有十分重要的意义。然而,阿恩海姆却由此得出了一个错误的结论,他竟然认为无声电影艺术上的优点是由其技术上的缺点所造成的,从而完全拒绝和排斥电影技术方面的进步。为了避免人们把电影仅仅看做是对自然生活的模仿,为了替电影在艺术殿堂里争得一席之地,阿恩海姆反对一切可以使电影更加逼真地反映现实的技术进步。为此,他极力反对有声电影,鼓吹无声片;他极力反对彩色电影,鼓吹黑白片。阿恩海姆认为,为了保持电影的艺术地位,为了防止电影陷于自然主义,为了避免电影变成抄袭生活的工具,唯一的办法就是禁止使用声音、色彩等新的技术手段,防止运用这些技术手段来自然主义地再现现实。

---

<sup>①</sup> 鲁道夫·阿恩海姆《电影作为艺术》,中国电影出版社1985年版,第35页。



显然,阿恩海姆的这个结论是错误的。他的错误首先在于他没有搞清楚自然主义是一种创作方法,而绝不仅仅在于技术手段,有声电影和彩色电影也完全可以避免自然主义的创作方法。其次,阿恩海姆不懂得电影艺术美学特性中逼真性与假定性之间具有辩证统一的关系,电影艺术离不开艺术创造的假定性,同样也离不开反映现实的逼真性(关于逼真性与假定性的问题,请参见本书下编第二章第二节)。

## (二) 电影文化学的出现

在世界电影理论史上,匈牙利的贝拉·巴拉兹堪称第一位系统探讨电影文化和电影美学的学者。贝拉·巴拉兹(1884—1949)在20世纪20年代前,主要从事文学创作和艺术哲学的研究,同时还是一位积极的社会活动家。他早年曾在布达佩斯大学艺术系的课堂上聆听过尼采的讲课,在此期间,他广泛涉猎了文学以及戏剧、美术、音乐等多个艺术门类,在对这些艺术门类进行比较研究之后,巴拉兹提出,每一门艺术都应该有自己的理论和自己的美学。同时,通过比较研究他还发现,在当时所有的艺术门类中,唯有戏剧能对人类文化产生全面的影响,因为阅读小说是个人行为,戏剧演出却是集体观赏。20年代后,由于匈牙利民主革命遭到王室复辟势力的镇压,巴拉兹被迫流亡国外。在此期间,电影这一蓬勃新兴的群众艺术形式,更是引起了他的浓厚的研究兴趣。从此之后,巴拉兹全力以赴地投身到电影理论的教学与研究之中,先后出版了《可见的人类:论电影文化》(1924)、《电影的精神》(1930),以及《电影文化》(1945)等三部重要著作,直到1949年他在捷克布拉格电影学院的讲坛上猝然逝世为止。贝拉·巴拉兹具有深厚的艺术知识和哲学修养,在电影理论和电影文化等方面的研究上取得了令人瞩目的成就,尤其表现在以下几个方面:

首先,贝拉·巴拉兹开创了对电影文化学的研究。自从电影诞生之后,就有不少电影界人士和其他学者极力证明电影是一门独立的艺术。然而,巴拉兹则更进一步地提出:电影不仅仅是一门独立的艺术,而且已经形成一种新的文化。于是,巴拉兹将自己的两部著作都分别以“电影文化”来冠名。但是,这种观点长时期内并未得到普遍的赞同,例如他的最后一部著作《电影文化》(1945),俄译本译作《电影艺术》,英译本译作《电影理论》,中译本和意大利文译本均译作《电影美学》,这种现象反映了“电影文化”的提法长期不被人们所接受,也反映出电影文化学这门新