

王志敏 著

电影艺术基础理论系列

现代电影美学 基础

中国电影出版社

电影艺术基础理论系列

现代电影美学基础

王志敏 著

中国电影出版社

1996 北京

图书在版编目(CIP)数据

现代电影美学基础/王志敏著. —北京:中国电影出版社, 1996

(电影艺术基础理论系列)

ISBN 7-106-01126-6

I. 现… II. 王… III. 电影美学 IV. J901

中国版本图书馆 CIP 数据核字(96)第 06130 号

现代电影美学基础

中国电影出版社出版发行

(北京北三环东路 22 号)

北京丰华印刷厂印刷 新华书店经销

开本: 850×1168 毫米 1/32 印张: 16.375 插页: 平: 4
精: 7

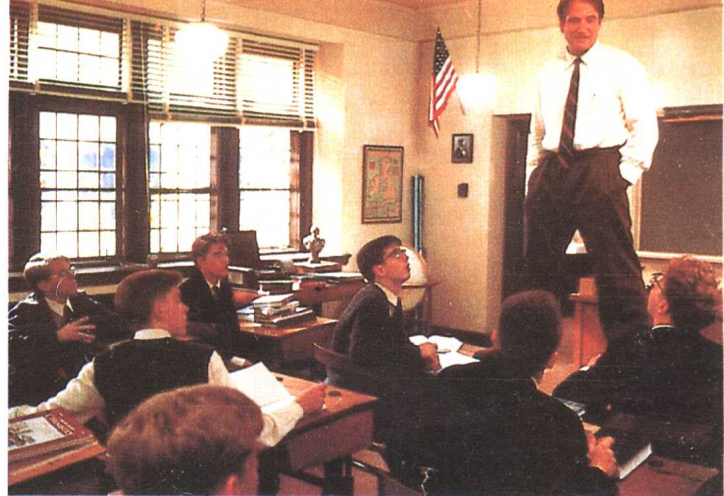
字数: 300000 印数: 3500

1996 年 8 月第 1 版北京第 1 次印刷

ISBN 7-106-01125-8/J · 0563 定价: (精) 26.00 元

ISBN 7-106-01126-6/J · 0564 定价: (平) 24.00 元

《死亡诗社》



《白色》



《蓝色》



《生命之课》



《梦》





《蓝丝绒》

《饮食男女》





《大撒把》

《霸王别姬》



《无人喝彩》

写在出版前面

这套电影各专业的电影艺术基础理论系列教科书，是由中国电影出版社组织编辑、北京电影学院各专业教研室的教师们编撰的。它们将陆续出版。

电影是视听艺术。一部影片的完成，需各创作部门的合作，包括编剧、导演、表演、摄影、美术、录音等。每一创作部门，在塑造银幕形象时，需把握电影艺术的审美特征，但又各有其特殊的规律性。这里的每一本教材，从不同专业的角度，探讨了各自反映生活、表达思想的艺术特性，同时，还论述了各专业在影片创作中的位置和作用、不同的工具和材料、艺术语言、创作构思和形象体现、实际操作的范围，以及各专业创作人员必备的思想、艺术修养和基本功训练，等等。这是每本书的大致内容。由此可见，这套书也是关于电影各专业的的基础知识和基础理论的专著。

其中，每本书均按照北京电影学院各系专业课的教学进程，循序渐进，由浅入深，形成了系统性的鲜明特色。这里设置的专业，均属于电影制作的范畴，每本书的内容，指导着学生去掌握各专业的技巧、技能，因此，实践性、可操作性是这套书的又一特色。但是，各书的论述，不只停留在应用层面上，而

是在实践基础上进行了理论概括。这就使这套书显示了特定的理论价值。

这套书同样适用于电视教学和屏幕操作。电视与电影，虽工具和媒介不同，但都是运用视听语言的叙事艺术，都具有时空结合的多维性特点，何况，多媒体技术的发展，更将二者推向了合流。因此，这套书实际上覆盖了电影与电视。

这套教科书，是在多年教学实践的基础上撰写而成的，执笔者为此付出了艰辛的劳动。但是，教材是有继承性的。因此，这套教材也凝聚了几代教师的心血。

这套教科书的出版，适逢电影问世一百周年，中国电影诞生九十周年。这套书，是奉献给这光辉节日的礼物！

沈嵩生*

1994年7月4日

* 本文作者系北京电影学院教授、第四任院长、中国高校电影学会会长。

序

沈嵩生

综观中国电影发展史，同电影创作相比较，电影理论处于滞后状态。

80年代初、中期，随着中国电影创作的发展，随着文化反思热潮的掀起，中国电影理论园地呈现一派生机勃勃的景象。其涉猎领域之宽广、探讨之深入、争鸣之热烈，以及理论形态的相对完备，都是前所没有的。这一时期主要的理论收获是：基本上解决了电影本体问题，进一步发挥了电影的潜能，使以后的电影形态同世界电影接轨；不仅从电影与政治关系的角度，也从创作思潮、艺术方法和文化学的角度，重新审视了中国电影的历史，便于对中国电影作更全面的、准确的历史把握；对若干电影艺术家进行了群体式的深入探讨，推动了中国电影作家、作品的理论研究；将西方现代电影理论介绍到中国大陆来，扩大了我国电影理论的视野，推进了中国电影理论与世界电影理论融合的进程，也便于同国际进行对话。这反映了中国电影理论工作者为摆脱电影理论的贫困状态所作的努力。人们将把他们的辛劳铭记在心，载入史册。

但是，到了90年代，电影理论又开始沉寂起来。这或许同整个电影业走向低谷有关，也或许同转型期的负面效应有关。就

在此时，仍有一些学者，为推动中国电影理论的继续发展，甘于寂寞，倾心研究，笔耕不止。王志敏就是其中的一位。

王志敏的第一本关于电影美学的论著是《电影美学分析原理》，着重介绍了电影符号学产生的理论背景，对电影第一符号学和电影第二符号学进行了深入浅出的论述，并结合中国电影的创作实践，围绕着风格、样式等问题，提出了“电影第三符号学”的新命题。时隔三年，他又将《现代电影美学基础》一书，放在了读者的面前。两书堪称姊妹篇。如果说第一本书带有现代电影美学史的性质，这本书，则偏重于现代电影美学的理论把握。本书将电影美学在电影学中的位置作为切入点，系统介绍了一般美学的基础原理，着重研究了电影美学的逻辑思路和方法论原则，渐次讨论了后现代语境、电影表意原理和表意分析系统等问题，形成了全书独特的理论框架。

作者强调：“电影美学的意义是提高电影艺术创造和欣赏的自觉性。”因此，结合具体的电影现象，介绍创作背景材料，比较各种评述，又着重在表意层面上对作品作思辨性的论证，成为本书的一个明显的特色。而且，本书主要选择了国际上有普遍影响的经典性影片作为分析的例证，是比第一本书有了进步的。

关于语境问题，作者说：“我们的语境中含有后现代的成分，来源有两个方面：中国自身的传统，西方观念的影响。其中，西方的影响还要通过中国自身的因素起作用。”这是作者在对“后殖民理论”提出质疑时说的一个观点。这一思想也贯穿在全书中。电影美学，作为一门独立的学科，是西方学者首先建立起来的。在西方电影理论已经进入现代和后现代阶段，要考察电影美学，必须将它“放到当代西方学科分化和相关理论背景的

总格局中”。本书用了大量篇幅介绍了西方电影美学和相关学科的理论表述及代表人物，而且尽量用通俗的语言来解释他们的惯用术语。但本书又是沿着作者自己的思路在延伸，充分体现了“西方的影响”是通过“自身的因素起作用”的。这也显示了本书为建立有中国特色的电影美学体系作了有益的学术努力。从某种意义来说，作者的两本关于电影美学的论著，填补了中国电影理论的空白。

本书也有不足之处。作为电影美学的理论框架，本身涵盖的内容还不够全面。有些观点和例证的分析，也还有待商量和进一步研究。但并不影响本书的理论价值。它将引导青年走进一条引人入胜的理论通道，并进一步去开拓新的理论领域。

1995年7月30日

082599

序

倪 震

一部电影美学著作的书名之前加上“现代”两字，这就意味着它设定了方法论的界限、研究重心的后移、美学视野的当代性……等等。这就意味着它把电影理论史的经典部分、历史部分虚化处理，而突出地探讨电影创作和电影理论发展中的新现象、新经验和新的本文之间的关系。王志敏的新著正是这样一部书。

美国电影学者尼克·布朗在他的《电影理论史评》一书中说：“电影理论目前似乎正处于我们称之为后结构主义（post-structuralism）的一组研究课题的发展史的终点和我们认作后现代主义（post-modernism）的一组课题与主题的起始阶段。”“电影理论史的研究课题似乎产生于把批评范式相互转换和文化不断变革的时代。”^①用他的这几句话来对照王志敏的《现代电影美学基础》，觉得相当贴切，至少有不谋而合之处。

尽管中国的电影工业体系、电影文化思潮、电影消费群体和社会历史环境与欧洲和美国有很大差异，不能简单地套用后现代主义的文化范式；但是，电影文化发展中面临的挑战和困

^① 尼克·布朗：《电影理论史评》171页，中国电影出版社，北京，1994年版。

境彼此之间也有许多相似之处。例如，中国电影美学研究在本世纪末的语境所遇到的下列问题，就是世界性的和中国的共同命题：

第一，电影技术因高科技和多媒体的介入而发生着革命性变化。

从闵斯特堡、爱因汉姆直到巴赞所反复研究和十分关注的视觉认同和电影影像心理学问题，都是指的机械复制外界物像之后，被纪录的影像和人的关系问题。从古典电影的意义上讲，可以改变被摄体，使之造成程度不同的风格化效果，但不能干预摄录过程的成像本身。然而，电脑技术的开发和合成影像在电影中越益广泛的运用，使人们看到了人的意志、人的智慧在活动影像艺术中的无限可能性。数据处理和影像再造的技术开拓，使人相信在三五年以后，人们拍摄电影的方法将发生根本性的变化，正是电影成像技术的这种革命，使经典电影理论的命题和美学基点遭遇到了历史性的挑战。合成影像技术不但使创作者拥有着自由处理空间关系、运用速度和明暗效果的能力，甚至也掌握着对人物形貌与表情的控制手段，从而使电影书写获得了一种真正的自由。电影美学在这种变革面前不能不重新思考自身的位置和使命。

第二，后现代文化精神对中国社会历史文化进程的影响。

后现代主义是西方后工业、后现代社会的特定文化和文学现象，它只能产生在资本主义文明高度发达、并有着丰厚的现代主义文化土壤的地区。中国的社会主义制度和前工业社会阶段，加上悠久而深远的民族文化传统，不可能孕育出强劲而纯粹的后现代文化，这是事实。但是，在信息时代的 20 世纪末期，中国又处于全球一体化文化潮流之中。中国社会主义经济体制

一

的确立、市民阶层与消费文化的发展、电视媒体在全民中的迅速普及和媒体文化在传播/语式上的认同、国际文化交流和新一代作者/读者的形成……都导致了中国在文化精神、价值观念方面和西方现代文化思潮的犬牙交错。后现代主义首先在中国文学（马原、莫言、刘索拉、余华、格非、王朔、孙甘露、残雪等小说家）、摇滚音乐（崔健、唐朝、黑豹等通俗歌手）、中国绘画（王晓东、吕胜中、王广义、徐冰等画家）作品中得到了投石问路的表现。继而，理所当然地在电影和电视艺术中引起了回响。黄建新的《黑炮事件》、《站直啰，别趴下》、《背靠背，脸对脸》，孙周的《给咖啡加点糖》，张元的《北京杂种》和吴文光的《1966，我的红卫兵时代》，王小帅的《冬春的日子》和管虎的《头发乱了》，娄烨的《周末情人》等，固然以先锋性、边缘化的形态出现，但电视剧《编辑部的故事》、《过把瘾》、《情殇》和大量通俗歌手摄制的MTV，令人目不暇接地面对着一个崭新的文化景观，它即使不是标准意义的后现代主义文化，却无疑改观着中国主流影片的既定模式和受众心理，也改写了中国“第五代电影”深度焦虑和历史反思的艺术轨迹。世纪之交的中国电影除了在工业体制和市场格局上面临着国际接轨的问题以外，文化精神上也不可回避地“遭遇”了后现代主义文化思潮的冲击和震荡。

第三，东西方文化对话格局中的中国电影及其美学前景。

根据少数中国电影在欧美国际电影节获奖，就认为是中国电影已经走向了世界，未免夸大其词。但是，判定这一切都是在后殖民语境下，中国影人对中心主义的皈依和迎合，又失之偏激和片面。东西方文化对话的格局在世纪末的越益明晰，范围远远超出电影，但中国电影在这进程中逐渐被注目、被肯定

和理解，毕竟是文化意义上的一种进步。无论是两种文化的电影比较研究，或者是西方人眼中的中国/东方电影研究，在七八十年代之前，都是很难想象的。除了封闭、封锁和缺乏了解之外，中国艺术电影本亦确实未曾提供在电影本体/风格特色/文化内涵上足资探讨的多量的艺术文本。“第五代电影”不仅仅提供了对其本身的研究热情，而且一定意义上引发了探究中国电影历史的兴趣。中国电影作为东方电影中的重要一脉，展示了传统文化现代性整合的美学现象，提供了电影美学上的中国经验和分析对象。

《现代电影美学基础》的理论框架和美学视点正是跟以上诸点紧密相关。本书作者正是从“后现代语境”展开他的理论背景，在现代主义的终点和后现代主义文化的起始阶段上展开他的论述。作者企图把审美原理、电影美学分析系统和接受美学作为理论框架，将现代审美心理跟电影符码分析融而为一，贯穿在第三、四、五章之中。尤其值得指出的是，在本文分析的大量篇章中，他着意于东西方现代电影的比较研究，深入地探寻中国现代电影的东方文化底蕴和中国经验，表现出强烈的美学理论本土意识，试图建立跟创作系统对应的美学体系。特别是通过对陈凯歌、张艺谋电影的深入解读，所洋溢的理性意识和批判精神，以及在阐释中国电影现象时对佛、道、禅宗思想的引证、分析，都是现代电影美学思辨进程中的宝贵尝试。作者的美学视野不限于中国大陆，他对台湾导演杨德昌、李安和赖声川作品的分析，恰如其分地道出了后现代文化在现代东方电影中的题中之义，生动地证明了作者设定的理论意图和分析对象之间的内在关系。

“电影理论的价值最终，不在于它的有用性，而在于它的科

学的真理性，在于它能正确地或接近正确地说明电影的客观现象，回答现实提出的问题，并对未来的电影发展提出科学预见。”^①作者在书中曾不止一次地引用这一观点。但在一个变动不居、电影技术和文化思潮都日新月异的时代，要求一本美学著作全面地担当上述使命，有时会觉得勉为其难。但一位作者的一项研究如果能够在几年之内，对某一两个方面作出有针对性的回答，提供有启示性的分析，这种分析不但是智慧的而且深具审美判断，这就是十分令人可喜的成果了。

在这个意义上，《现代电影美学基础》正是这样的一本贴近现实、散发着中国文化气息的电影理论著作，相信它能够引起广泛的理解、共鸣和反响。

1995年9月5日

^① 李少白：《电影历史及理论》201页，文化艺术出版社，北京，1991年版。