

中国影视艺术 理论研究

周星 ● 著

中国电影出版社

中国影视艺术理论研究

周 星 著

中国电影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国影视艺术理论研究/周星著. —北京: 中国电影出版社, 2000. 1

ISBN 7-106-01619-5

I. 中... I. 周... II. ①电影理论—文集②电视—艺术理论—文集 IV. J90-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 01745

书 名 中国影视艺术理论研究

作 者 周星

出版发行 中国电影出版社

(北京北三环东路 22 号)

经 销 新华书店

印 刷 北京金瀑印刷厂

版 次 2000 年 1 月第 1 版

2000 年 1 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/850×1168 毫米 1/32

印张/9.375

字数/250000

印 数 1—3000 册

国际书号 ISBN 7-106-01619-5/J·0734

定 价 22.00 元



周星，北京师范大学艺术系教授、系主任；中国高校影视学会副会长；中国电视艺术家协会高校电视艺委会执行副会长；中国高校影视教育研究会常务理事；大学生电影节评委会主任。

主要论著：《从文学之隅到影视文化之路》（北京出版社）、《民风化境——中国影视与民族文化》（北京师范大学出版社）、《影视趣话》（中国文学出版社）、《美育基础》（中国农业出版社）。

2000.5

目 录

【电影篇】

略论中国电影的美学传统

- 关于中国影视美学研究之一 (1)

论中国电影传统特征

- 关于中国影视美学研究之二 (16)

略论中国电影的现实主义流变

- 关于中国影视美学研究之三 (35)

民族自觉意识的确立

- 关于中国影视美学研究的思考 (78)

梳离与变异

- 略论五四运动后的中国电影状况 (84)

悲喜交加的时代征候

- 论新中国喜剧电影的艺术变迁 (93)

艺术与市场的同步共振

- 面向 21 世纪的中国喜剧贺岁片思考 (108)

筚路蓝缕负重功 风光依然感今人

- 中国第三代导演风格略述 (113)

走向多元化的电影艺术

- 90 年代以来中国电影现状透视 (120)

民族文化建设的重要一环

- 漫谈中国影视教育体系建立的意义 (127)

面向新世纪的民族影视理论批评	
——电影批评的批评之思考·····	(133)
青春文化向电影市场的召唤	
——从“第五届北京大学生电影节”看电影市场·····	(137)
当代青年的电影文化观	
——第六届大学生电影节随感·····	(141)
对青春梦幻的现实化理解	
——关于《伴你高飞》的思绪·····	(147)
青春是不败的花朵	
——对 98 青春电影的审视 ·····	(152)
世纪末的期待	
——青年电影评价·····	(156)
 【电视篇】	
艺术与现实的碰撞	
——当代电视现象与问题·····	(159)
论当前电视的假大空与浅薄俗	
——对中国电视病的分析批评·····	(164)
平民化、真实化、世俗化	
——论当前电视剧的创作倾向·····	(172)
风光依然 旧情难续	
——中国电视文艺的现状与思考·····	(177)
童真世界的美好与残缺	
——关于当前动画片现状和问题的思考·····	(182)
短篇精致 韵味无穷	
——中国电视单本剧的创作特点·····	(186)
连绵不断 牵引人心	
——中国电视连续剧艺术·····	(203)

神思翻飞 画意葱茏	
——中国电视文学性体裁艺术分析·····	(223)
藕断丝连 生生不息	
——中国电视系列剧分析·····	(242)
专题铺展 挖掘人生	
——中国电视专题体裁艺术·····	(254)
论中国音乐电视的民族艺术风味	
——近年中国音乐电视艺术评赏·····	(269)
艺术美的体现	
——1998 年中央电视台春节歌舞晚会品评 ·····	(276)
历史是面镜子	
——关于《雍正王朝》的话题·····	(281)
军事栏目的艺术化和情感化追求	
——关于《人民子弟兵》栏目的话题·····	(285)
民族意韵与现代构思的精品	
——漫谈《黄河的故事》·····	(290)

略论中国电影的美学传统

——关于中国影视美学研究之一

中国影视美学研究必不可少的内容是关注时代变迁对审美的阶段性影响。美学趣味和美感表现是一个民族在长期生存境地中形成和承传的，由于近代社会的剧烈变动，也由于影视是特别接近现实社会思潮的艺术，比起过去的古老艺术来，影视审美的重要转化是相当明显的。中国电影的审美趣味转变，和中国社会政治背景与文化思潮背景息息相关。不言而喻，中国电影的生发是与近现代门户洞开、外敌入侵、域外文明传入的动荡社会背景分不开的，社会各阶层的分化瓦解，人心浮动，生存危机直接刺激人们；政权更迭，军阀混战，导致传统文化所赖以立足的基础摇摇欲坠；列强觊觎，炮火硝烟，击碎了改良者的梦幻，文化人没有桃花园的幽境可以逃遁；所以，以“和谐”、“冲淡”、“宁静致远”、“阴柔”为美的古典美学遇到前所未有的危机，电影表现的动荡人生悲惨世界的图景正是时世决定的。近代社会的文化思潮更是经历了虚妄向现实转向的变化，从“诗界革命”、“小说界革命”开始，到五四运动的反传统、倡新规的注重现实革新，中国文化对现实世界主动参与就成为基本方向。电影虽然是商业运作与利益驱动下的产物，也似乎一度疏离社会文化主潮，但电影文化人不可避免地受到文化思潮的制约。到了 30 年代电影更多被左

翼倡导的现实主义时潮所支配，而此前电影人对影像和教化人心的关系也曲折证明着对时代的关注。事实上，注重电影教化的社会功能，成为20年代电影的基本观念。譬如，创作很有成绩的侯曜对电影的见解是：“总而言之，影戏是表现人生，批评人生，调和人生，美化人生的艺术品。”“影戏是教育的工具”。较早介绍影戏知识的周剑云、汪熙昌在1924年的《影戏概论》中强调影戏的使命，号召人们：“请莫忘影戏宣传之能力！请认清影戏所负之使命！”中国电影的开拓者郑正秋在发表于1925年的《我所希望于观众者》的文章中正经宣布：“我之作剧，十九为社会教育耳。”不难发现，视电影为特殊的教化工具，注重电影的社会宣传功能，是中国电影早期创作者比较明确的认识。这也是电影没有远离时代主潮的反映。30年代开始的左翼电影运动，是呼应时代和民心的必然，中国电影的美学趣味在承袭悲剧传统和时代要求上达到契合的程度，电影的社会教育功能得到重视。建国以后的中国电影，在美学形态变化上更为强烈地表现出时代主流的要求，为人民服务、面向社会主义新秩序的意识形态被忠实地贯彻到电影创作中去，社会美学的影响和教育工具的意识前所未有的呈现出来。

当然，在时代左右的审美意识变迁中，中国电影发生了不小的变化。从九十余年中国电影的美学形态和时代社会的不解之缘中，大致可以看到不同阶段的发展概况：

一、古典化追求时期。

30年代以前的电影是模仿摸索时期，处在政治局势动荡、军事纷争，新旧文化相持不下的社会背景中，渴求生活和睦，躲避现实纷争，期求惩恶扬善就是明显的创作原由。在商业目的中已透露出畸态社会兴趣的早期电影《阎瑞生》，是根据1920年发生在上海的洋行买办阎瑞生谋财害命勒毙妓女的轰动事件而创作的文明新戏，虽然影片渲染犯罪、表演拙劣，但由于表现的社会

事件具有影响力和凶杀内容，颇吸引小市民的兴趣。它和《张欣生》一样，在欣然展露社会事件后，还是了结在罪责难逃的结局中。而《海誓》对天良发现和误解消除终成眷属的表现，《红粉骷髅》对“有情人终成眷属”的欣赏，都显示着早期电影没有脱离期求和谐团圆的古典定式。其实，这种过程热闹但结局复归和美平静的电影很多，那一时代较好的典型影片多是如此，如现存最早的短片《掷果缘》，1923年影响深远的《孤儿救祖记》，1926年的《儿孙福》、《空谷兰》、《一串珍珠》等，无一例外。在这里无形起作用的是古典文化的审美传统。

20年代中期开始形成热潮的古装片、武侠片，表面上看和动荡社会隔膜，纯粹是商业利益的表现，但电影对时代的反应却呈现出特别的现象，它更多是折射在电影人的创作心态中。比如，20年代后期的武侠神怪片时潮固然是商业利益的驱使，但它的大量生产和观众的蜂拥而至状况，未尝没有和时代背景的微妙关系。在北伐胜利、国共合作突然断绝、“四一二”血腥屠杀袭来，恐怖气氛笼罩华夏的变化面前，祈求救世英雄，幻想天降神祇，沉溺在除暴安良解脱现实危难的幻梦之中，未尝不是避世的一种无奈选择。人们在电影的梦幻中解脱，电影人在生造的幻影里休憩，而商业赢利又得以实现，无怪乎彼时彼地会有如此兴盛的电影现象了。所以，就总体而言，20年代电影远不如文学和其它艺术那样与时代政治有密不可分的关系，它在商业利益的驱使下，更为明显地躲避政治的干系，不遗余力地追逐利润、制造观看时潮，电影人疏离政治风云，在制造银幕梦幻的同时，也制造着自己的生活梦幻，即虚幻的避世和美的图景。从这一角度评价，大致可以理解早期中国电影的脉络和审美形态，应当承认，这时电影的潮起潮落仍然不难看到与和谐美的古典化追求基本吻合的因素。真正的改变有待来日。

对20年代中国电影的形态，总体上用古典传统来比照，是

颇为暗合的。这里的问题就是，传统道德造就的影像内容或影戏思想长短处何在？一方面，支撑着中国 20 年代电影的道德思想和传统文化是产生了颇受时人欢迎的作品，上面举到的较为有影响的《孤儿救祖记》、《儿孙福》、《空谷兰》、《一串珍珠》、《西厢记》等，都是明显的例子。善恶有报，良心发现，爱人如己，孝敬父母，牺牲精神等等都能打动人心。美满结局，团圆复归的形式也符合观影心理。但规避时代变迁和人心变化的落伍性，审美意念的陈旧和消极，不免造成电影艺术的审美规范迟迟难以确立，没有推动中国电影创造前进的强力动力。

二、社会悲剧美时期。

30—40 年代的中国电影从表现现实，到不可避免更为激烈的卷入阶级抗争和民族抗战的硝烟烽火之中，国共的意识形态对峙使电影明确进入悲剧美学的表现范畴。百姓灾难的再现，生离死别的凄惨，战争风云的血腥，阶级压迫的残酷，构成电影社会悲剧美的艺术画面。这是中国电影美学形态的重大转折，冲突律代替了和谐美，揭露甚至批判丑恶的用意排挤了教化改良的良苦用心，无法调和的开放结局取代了大团圆的封闭形式。进步电影的参与现实、介入社会矛盾的立足点，使它具有了粗砺冷峻的生命质感。这样一个近二十年起伏变化的历史时期，审美意识的时代特征十分明显，根源于战乱频仍（国共交锋、日敌侵略、战后国共决战）和阶级压迫的黑暗现实，人民的深深失望感是基本的审美意识基础。无疑，这造就了创作方向的巨大变化。左翼为代表的时代潮流对电影的影响，其实正是已然转变的审美观念的必然反映。从时代氛围看，抗日救亡，反抗外敌入侵等时代性主题已左右着时潮，厌弃风花雪夜和神怪充斥的情绪日渐普遍，社会舆论和时代气氛对 20 年代延续下来的侠怪风习已极为不利，观众纷纷投书舆论要求电影界改变状况“猛醒救国”。而对脱离现实影片，市场也已从票房高涨落入低迷状况，最为典型的是明星

公司花费巨资的《啼笑姻缘》在票房上遭到惨败，致使明星公司陷入严重的危机。类似的情况在其它公司也相继发生。可见，时代的审美心理已发生重要变化。

就创作心态而言，时代潮流对创作者所形成的压力是明显的，他们主动或被动地适应着时代所求，而且民众民族精神的唤醒对于观赏要求有着直接的影响。身处外敌入侵、现实纷乱的时代，任何要潜心于生造的幻影而不顾时代风潮与国家大局的创作都难以实现。特别是票房的压力使电影人直接感受到脱离时世的制片方针无法获利，甚至有失去生存的危险。所以，电影人主动考虑改变创作方向，创作人员试图寻求新的愿望都是自然的。

30—40年代的社会悲剧审美的趋向，包含了悲壮、悲戚和悲凉的多重内涵，它是中国电影第一次具有粗重审美厚度的时期。

1. 在《小玩意》、《大路》、《风云儿女》、《十字街头》、《马路天使》、《八百壮士》、《青年进行曲》、《八千里路云和月》等影片中，抵御外侮，抗拒强暴，自强不息的牺牲精神和“天下兴亡，匹夫有责”的责任感，构成民族在时代悲剧中的悲壮气度。《风云儿女》中的《义勇军进行曲》就是典型的动人乐章，它构成时代审美意识的筋骨。

2. 而《狂流》、《春蚕》、《神女》、《渔光曲》、《桃李劫》等影片中人民忍受深重灾难，求生不得苍凉悲戚的低嚶，是民族痛苦的写照，它构成时代审美的血肉。《渔光曲》的旋律就是典型的表现。

3. 《压岁钱》、《三毛流浪记》、《乌鸦与麻雀》、《万家灯火》、《一江春水向东流》等影片中对现存时代制度的深深怀疑和痛切悲凉的人生感受，对社会的无情讽刺抨击，透露出人们心灵深处的悲凉意识，甚至包括《小城之春》在内，流宕其中的无以言表的时代悲哀如锥刺骨。它构成悲剧时代审美的本质。“问君能有

几多愁，恰似一江春水向东流”最恰当呈现出这份感觉的沉甸甸意味。

中国电影的悲剧意识在此基本定型。

社会悲剧美时期是中国电影第一个深刻的时期，艺术对人生深层体味实现了从肉到灵的飞跃，民族文化忧患传统在电影这一舶来艺术形式中第一次找到吻合之处，在叙事学上，在抒情表意方式上，中国电影展现了独特性状，有些甚至是电影史上可堪叹赏的东西。比如直面现实小人物的悲剧和喜剧外表悲剧实质的电影表现形态，文人情调舒缓影像的东方内敛悲剧电影等。没有这样一个中国电影美学积累，中国电影的基础不可能厚实，中国电影的民族腰杆也无法挺立。

三、浪漫化的英雄美学时期。

50—60年代的新中国勃勃朝气和隐含着巩固政权，强化一统天下的社会政治背景，对电影无形规定了“忆苦思甜”的套路，“弃旧迎新”的主体思想和歌咏英雄新人的趋向，审美态度的变化使中国电影的整体模样大大改变。浪漫化的英雄美学时期确立无疑。对这一阶段的创作总体倾向可以用“诉苦—迎新”来概括。因为这一时期的电影主要集中在表现苦难与斗争主题上，站在新时代的角度，电影人对于旧社会的罪恶有了更为充足的揭露理由，对劳苦大众的压迫和摧残的表现更加适应新时代变化，对旧社会万劫不复的定评，对个人反抗的必然失败和革命导引的重要意义，都直截了当的加以显示。在诉旧时代之苦的主题上，较之新中国建立之前的苦难题材影片有了明确无误的指向。而表现人民苦难历程的电影仍然承袭着较好的现实主义传统，朴素真诚。与此相关，在表现新生活的魅力和斗争就将迎来光明的题材中，对人民革命的讴歌和咏叹斗争胜利的故事中，充溢着发自内心的激情。从《白毛女》、《龙须沟》的革命解救苦难，天地焕然一新的气氛里，我们很容易感悟到新时代人真诚的欢欣之情。

悲剧年代的过去，是和欢欣鼓舞的时代息息相关的，英雄美学的替代而起可谓顺乎其然。中国电影第一次出现如此多的“英雄”形象——歌颂化的正剧形象，不能不说是一个奇迹。他们为人民革命事业、为挣脱黑暗世界、为他人的幸福生活的建立、为保卫红色政权、为驱逐外来入侵之敌……抛家舍业，英勇捐躯，昂扬挺立在银幕上。他们包括了形形色色的人物，比较成功的有顽皮小兵“张嘎”，执拗青年董存瑞，老军人战长河，报仇奴隶吴琼花，单纯知识分子林道静，正义律师施洋，音乐战士聂耳，复员军人高占武，关东汉子朱老忠，游击队长李向阳，历史英雄林则徐，爽直农妇李双双等。在他们后面，还有一长串稍显逊色的各类时代“英雄”，无论古今、男女、老幼，他们都不是窝窝囊囊的受压迫者，而是和命运抗争的无畏者；他们最终都以精神理想取胜者姿态确立了堪称榜样的形象。

对英雄颂赞的认同，是新中国电影生存背景决定的。为了实现褒扬英雄的审美追求，新中国电影逐渐形成了浪漫化的创作典型的思路，英雄多充溢着为理想而激昂豪迈的气度，显而易见的正误褒贬裁决着人物的好坏。于是，浪漫化的“塑造”就深深印在这些英雄身上。比如，《青春之歌》为了显现林道静被进步神圣事业感召，多次把她置身于周围的正反力量直接对峙圈外，显现她的惊奇、激动和向往神情，浪漫画面中意旨明晰。而环绕她成长的几个人物都无形是众星捧月的接力者，衬托出她成长的特殊意义。《红色娘子军》删去洪常青与吴琼花的恋情，更集中表现了革命的“纯洁”。于是，人性的历程就是和事业进展同一步调的曲线，豪迈的“向前进，向前进”的歌声，成为个人和历史共同呼唤。《我们村里的年轻人》则把青春的渴求归结到开渠事业中，完成个人和集体紧相联系的一致性，特别是让高占武、曹茂林、李克明分别标示着高尚无产阶级感情、朴直农民仪式感情、小资产阶级感情，而各终归其果。这里，摒除生活的复杂，

呈现精练典型的银幕楷模成为新中国电影主流的审美需求，浪漫化的英雄塑造获得时人的认可，也的确创造了成功，但同时难免形成了概念化毛病。

认识浪漫化的英雄美学创作，必须有足够的勇气正视历史，而不是一概予以否定。1、他们是时代逐渐培养出来的政治英雄形象。回顾新中国电影的形态变化，是经历了新旧准则交替的过程，建国之初的沿袭苦难传统和歌颂新生是并驾齐驱的，在时代英雄的推崇过程中生活形象被政治形象所溶解，人们也逐渐接受了这一趋向。2、他们是一代人理想精神的体现。对这一美学趋向的认同，是因为对英雄的崇扬与新中国新生理想相一致造就的，建立新生时代的伟业的确和凝聚千千万万解放者精神分不开，随着事过境迁，对他们的记忆变得模糊而凝练，浪漫的怀想天然产生，距离难免产生虚幻浪漫的概括。但对英雄的颂扬和膜拜确实是含有一代人激情的成分，这是接受的重要基础。3、在无形中他们成为教育楷模但也依然含有人性多侧面的部分。单纯甚至单调的生活背景，使这一时期普遍缺少复杂性格，但还是具有特定的人性面。比如《柳堡的故事》对战士爱情的表现，《小兵张嘎》对孩子幼稚心性的表现，《董存瑞》对个性的突出等等。4、诗意精神成为中国电影渐占上风的美学趋向。不同于前一个阶段，悲剧因素的渐渐退出前景，浪漫因素的渐占上风，诗意成为中国电影美学转换的一个明显标志。它显示在对新中国赞颂的影片中（《老兵新传》、《我们村里的年轻人》、《枯木逢春》等），也体现在对旧时代描述的影片中（《林家铺子》、《早春二月》、《红旗谱》等），对历史表现的影片中（《林则徐》、《宋景诗》、《甲午风云》等）。由于关注点从对旧时代的揭露转为对新生活的直接赞美或间接衬托，洋溢的热情和浪漫的突出新时代精神代替了对苦难的严谨批判。在《平原游击队》中对李向阳的浪漫表现，在《英雄儿女》中对王成的浪漫刻画，在《青春之歌》中对

林道静的浪漫生活道路的描绘等，都证明时代美感的变化是何等之大。

承认这是时代使然并且产生过当时的杰作，并不意味着忽略这一时期的致命缺点，即在精神上和时代浪漫甚至狂热时潮相吻合的同时，在真实生活存在上与美学本质的疏离，它是片面的精神意志的审美要求体现，而非真实人生意志的审美本质的反映。它的某种漂浮空泛性进一步发展就达到“文革”时期的极致——美学意义的彻底丧失。

四、真实化的纪实美学时期。

“文革”反电影时期的终结，80年代的社会思想改革，把中国电影推向还原人真实本身的现实主义之路，纪实美学（80年代前期）—影像美学（80年代中后期）的电影形态，为中国电影的巨大飞跃提供了可堪叹赏的许多出色作品。

粉碎四人帮对于中国政治历史是巨大转变契机，对于中国电影而言则意味着前所未有的观念和美学形态的变化。这种变化是历经多年而逐步实现的。70年代末期是最足以说明问题的例证。当时，尽管从懵懂中觉醒的人们已经开始反思历史，但由于对历史和现实还没有达到“正视”的程度，因而突破总是支离破碎的。早期的《十月的风云》、《大河奔流》、《从奴隶到将军》、《青春》、《神圣的使命》、《泪痕》、《于无声处》等，在延续英雄塑造的原则，浪漫色彩的表现方式和传奇故事的基本准则上，重现着往昔电影的路数。相对于漫长的“文革”反电影时期，这些影片开始了恢复电影原貌的探索努力，也的确有渴求艺术的人们期待的可看因素，但它们的价值也就在几遭摧残的历史背景中开始涂描影像的轮廓，未曾沉积的审美意识被急迫的社会需求笼括于中。自觉的审美追求在稍后一点的创作中开始出现，在其时颇显出色的名片中，《小花》、《苦恼人的笑》、《生活的颤音》、《归心似箭》等是电影观念规模突破的较好范例。落脚于普通人的感情

曲折和生命坎坷的表现内容，明显有别于以往创作的角度，使人耳目一新，为中国电影新生面的出现奏响了前奏曲。应当说，这些影片是中国电影发展历程中不可忽视的存在，在思想观念上的转变和艺术手法上的追求，都显示了中国电影的某种魅力，但优美的成分根深蒂固，不免盘旋在感官渲染的层面，以情动人的基本思路限制了思想开掘的深度，明显突出的艺术手法的探求悬浮于表现内容之上，露出了稚嫩的痕迹，使它们还难以归位在大气之作的行列。但应当承认，在这些影片中，对生活真实的渴望已经如春天隐隐的雷声，透现在对美好的追求之中了。

70年代末期的中国电影还没有形成独特的审美风格，但它的价值是不可低估的，正因为经历了探索的过程，个体风格的各自磨砺和观众审美眼光的渐趋高远，才促发着一个新局面的出现。80年代初期是中国电影的一个兴盛期，从某种意义上说也是中国电影革故鼎新的时期。在包括《天云山传奇》、《巴山夜雨》、《被爱情遗忘的角落》、《人到中年》、《沙鸥》、《邻居》、《乡音》、《城南旧事》、《伤逝》等一大批风格各异的出色之作构成的电影长廊中，显而易见的新审美观念已然突现，跨过了艺术形式探索层面而进入艺术思想整体改变的阶段。从这一时期的电影创作来看，审美观念的位移才是重要的，直面现实的尖锐问题，揭破问题的实质，立足点放在当前世界和人的情感与心灵震荡，是一个时代艺术成熟的最为重要的标志。中国电影走到了世界电影共同的轨道上来。

纪实美学的基础是反对虚假，倡导真实。真实——这一基本的美学形态久违于中国影坛，造就了电影本质的虚幻失真，80年代电影真正实现了真实性的扎根，追求真切、真诚、真挚。即表现手法的真切自然，关注生活态度的真诚无伪，褒贬情感的真挚专一，其核心是不虚美不隐恶的真实人生态度。于是，出自于观念形态变化支配下的纪实美学表现手法影片渐成潮流蔚为风