



新世纪高等学校教材

影视艺术学科基础教程系列

主编 黄会林

影视美学教程

史可扬 / 著



北京师范大学出版社
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

YINGSHI
MEIXUE
JIAOCHENG

新世纪高等学校教材

影视艺术学科基础教程系列

主编 黄会林

影视美学教程

YINGSHI MEIXUE JIAOCHENG

史可扬 / 著

北京师范大学出版社
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

北京

图书在版编目 (CIP) 数据

影视美学教程/黄会林主编;史可扬著. —北京:北京师范大学出版社, 2005. 1

新世纪高等学校教材

ISBN 7-303-07197-0

I. 影… II. ①黄…②史… III. ①电影美学-高等学校-教材
②电视-艺术美学-高等学校-教材 IV. J901

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 115722 号

北京师范大学出版社出版发行

(北京新街口外大街 19 号 邮政编码:100875)

<http://www.bnup.com.cn>

出版人:赖德胜

北京京师印务有限公司印刷 全国新华书店经销

开本:170mm×230mm 印张:19 字数:370 千字

2006 年 8 月第 2 版 2006 年 8 月第 1 次印刷

印数:1~5 000 册 定价:30.00 元

前 言

黄会林

20世纪艺术样式中发展最快的，大约要数刚刚诞生的电影和电视，即人们通常所说的影视艺术。与影视艺术迅猛发展相适应，影视教育成为艺术教育的重要内容。《影视艺术学科基础教程系列》正是北京师范大学艺术系为影视专业教学设计的一套系统教材。

艺术陪伴人类度过最初的野蛮岁月，成为人类的精神家园和灵魂栖所。它是人们美的理想的凝聚与自由的象征。艺术属于大众，属于社会的每一个人。艺术来自于民间，也生长在民间，它的最高使命在于为大众服务。

影视艺术是最年轻的艺术样式，它凭借现代科学技术成为传播最广泛的一种现代艺术媒介。没有电的发明，没有光波、声波技术的发展，影视艺术也就无从谈起。同时，影视艺术也是现代工业的产物，它的发展离不开工业体制的运转。因此，它是一种不同于任何古老艺术样式的新型艺术。学习影视艺术，必须从它的本性出发，了解其基本特征，掌握其基本规律，这样才可能真正认识影视艺术，从事影视艺术研究、教学和创作。

电影电视是科技和工业的产物；但是，影视艺术的生成过程却不仅仅是现代科技发展的历史，也是人类艺术发展积累的结晶。中国古代就有灯影、皮影、木偶戏等艺术样式，反映了人们对活动影像的追求愿望。中国古典戏剧、诗词、绘画等艺术作品也常常运用特写、远景、中景等画面和画面组接的技巧，这为影视艺术诞生和发展提供了美学的启示。当然，限于社会形态和科技水平，以农业文明为基础的封建社会不可能产生影视艺术。

电影诞生之后很快就传入中国，1895年卢米埃尔兄弟放映《火车进站》十年后，中国就拍出了戏曲片《定军山》。20世纪三四十年代，中国电影迎来了第一个高潮，80年代以后，中国电影又焕发出新的生机，赢得世界电影界的注目。从1905年诞生到2004年的今天，中国电影走过了一条艰难而又辉煌的世纪之路。

1958年，北京电视台（即现在的中央电视台）成立，这标志着中国电视的创生。从那时起尤其自改革开放以来，中国电视逐渐步入辉煌。发展至今，中国电视台数量、电视机拥有量，特别是电视观众覆盖面等数据显示，中国确已成为名副其实的电视第一大国。中国生产的电视剧、专题片、纪录片、综艺节目与新闻节目取得了引人注目的成就，出现了大量脍炙人口的作品。现在，电视已经成为大众重要的信息传播和娱乐形式。

中国影视发展的历史表明：影视虽然属于典型的舶来品，但是，中国影视不仅不是欧美影视的翻译版，而且具有鲜明的中国文化特征。因为，影视不仅仅是科技工业，也是美学与艺术。科技手段固然没有民族和国家的界限，然而美学与艺术却有明确的民族性格。因此，影视艺术输入中国的历史，也是它逐步本土化的过程。中国影视能否在世界上拥有它应当具有的地位，关键在于中国影视是否生成了具有民族特征的艺术风格。

中国文化源远流长，博大精深，有着健壮的生命力与宽厚的包容性。中国文化的发展历程，就是一部不断吸收异域文化、不断创造新文化的历史。吸收是为了创造，而不是取代我们固有的文化，所以，如何吸收就成为一个原则性的问题。我们认为，吸收必须以本民族的审美心理为支点，寻求异域文化与本土文化的交融，通过异域文化激活本土文化，使之焕发出更为灿烂的生机。

影视艺术是一种世界性艺术样式，同时又以美学特征和文化性格区分了不同民族与国家的艺术风格。如电影在发展中形成了苏联学派、法国学派、美国学派和日本学派等艺术流派。在一个世纪的历史发展中，中国影视艺术积累了不少成功的经验，也有不少失败的教训。而其中的核心问题正是中国影视艺术的民族特征。30~40年代、50~60年代、80~90年代，我们曾经出现了一大批具有中国民族风格的优秀作品，如《神女》《十字街头》《小城之春》《乌鸦与麻雀》《一江春水向东流》《祝福》《早春二月》《林家铺子》《林则徐》《聂耳》《甲午风云》《董存瑞》《平原游击队》《小兵张嘎》；如《天云山传奇》《巴山夜雨》《城南旧事》《骆驼祥子》《黑炮事件》《芙蓉镇》《黄土地》《红高粱》等等，为世界电影中国学派的创立打下了基础。但是，也有不少作品对西方电影生搬硬套，缺乏民族特征。在影视理论界，这种狂热西化现象就更为突出。影视美学中国文化特征模糊的现状，导致了影视艺术理论的严重滞后，影视艺术理论的滞后，就必然限制了中国影视艺术实践的健康发展。无可否认，中国电影和中国电视积累了相当丰富的创作实践经验；但是，理论界对本土创作缺乏全面的、系统的、本质的、富有理论高度的研究和总结，更没有以中国影视实践为支点，提出具有中国文化特征的影视理论。虽然有志于此者不乏其人，但由于种种原因，致使这一梦想至今未能如愿。一个不善于研究和总结本土艺术和文化的民族，不可能独立于世界之林，甚至不能很好地吸收其他民族的艺术和文化经验，因为它缺少立足的根基。面对争奇斗妍的西方影视理论，作为一个文化大国，我们总不免有些尴尬。有鉴于此，我们愿意和影视界的艺术家和理论家一道，在影视领域里摸索一条具有民族文化特征的中国之路。影视艺术中国学派的诞生，需要影视艺术家的努力，也需要影视理论家和研究者的深入研究。只有影视艺术的创作实践和理论研究都达到相当的高度，才有可能创造出富有中国作风、中国气派的影视艺术作品。

艺术是一个民族的美学纪念碑。影视艺术也是如此，它是特定民族和时代的形象表达，既是个人的，又是民族的、时代的。正如法国艺术理论家泰纳所说的：“要了解一件艺术品，一个艺术家，一群艺术家，必须正确地设想他们所属的时代的精神和风俗概况。这是艺术品最后的解释，也是决定一切的基本原因。”^① 深入时代、深入人民、深入民族，是一切伟大艺术的共同特征。

《影视艺术学科基础教程》旨在以中国美学为支点，观照中国影视艺术的发展，总结其成功的经验和失败的教训，为建立中国影视美学体系作出努力。

影视艺术是最年轻、也最有发展前途的艺术形式，希望同学们通过学习认识影视本性，掌握影视语言，了解影视发展历程，分析影视艺术作品，以中国美学的独特视点去研究影视艺术现象。既吸收世界影视艺术的精华，又坚持中国文化的民族特征，实现中国美学与西方美学在中国当代影视艺术实践中的汇融。只有这样，我们才能创造出具有现代意识与民族风格的影视作品，建立影视艺术的中国学派。

新世纪已经到来，未来属于中国青年一代。

1997年6月18日 北京

2004年9月25日 修改

① [法] 泰纳：《艺术哲学》，傅雷译，北京，人民文学出版社，1994。

目 录

前 言 1

绪 论

美学和影视美学

- 第一节 影视美学的原则 1
- 第二节 影视美学的规律 10
- 第三节 影视美学的逻辑体例 14

第一章

西方电影美学概英

- 第一节 西方电影美学的萌芽 21
- 第二节 西方电影美学的发展 37
- 第三节 现代西方电影美学 56

第二章

中国电影美学勾勒

- 第一节 儒家美学与中国电影 84
- 第二节 道家美学与中国电影 93
- 第三节 中国美学主要范畴与中国电影 105

第三章

影视审美特性

- 第一节 影视审美特性的共同性 119
- 第二节 影视审美特性的差异性 132
- 第三节 电视艺术审美特性 142

第四章

影视审美哲学

- 第一节 影视艺术的本性 157
- 第二节 影视艺术作为审美活动 166
- 第三节 电影的超越维度 173
- 第四节 电视的审美哲学分析 184

第五章

影视审美心理

- 第一节 影视艺术的审美心理 192
- 第二节 影视与审美需要 209
- 第三节 中国电影受众的审美心理 221

第六章

影视审美文化

- 第一节 影视文化 227
- 第二节 电影与社会主题 237
- 第三节 电影的文化分析 256
- 第四节 电视的文化分析 265

结 语

影视美学的当代课题

- 第一节 全球化语境下的中国电影 277
- 第二节 影视的文化和美学使命 282
- 第三节 培养观众——中国电影的当务之急 284

主要参考文献

后 记

美学和影视美学

第一节 影视美学的原则

对影视进行美学的阐释，首先要解决的是影视美学的理论基础问题。对美学的认识将直接影响对影视的美学阐释，因此，它实际上也是影视美学阐释的前提。在这里，要解决的问题是：什么是美学，或者说，美学的精神是什么？本文将美学看作是在感性现实基础上解决人类生存的方式之一。而人类生存或存在的最基本方面，从根本意义上讲，就是理想和现实的关系问题。因此，解决理想与现实的关系、探求人类生活的终极意义，这就是美学的精神。而所谓影视美学，实质上就是根据美学的精神对影视进行的美学阐释。

现实状况是，无论国内还是国外，都有一些被称为“影视美学”、“电影美学”、“电视美学”的著述，但严格说来，这些著作只是抓住了影视艺术的某些方面，所作的理论概述，还不是我们所说的影视美学。因此，要建构影视美学，仍需要从最基本的原则问题入手。影视美学的理论建构至少要涉及四个原则：（1）美学原则，（2）影视学原则，（3）历史原则，（4）实践原则。

一、美学原则

在何谓美学这一问题上，历来存在着不同的看法——审美关系说、美的本质说、美感经验说、艺术说等等。美学是以审美活动为研究对象的，而审美活动是人类活动的最高形态，实质是自由生命活动。如此，一切审美对象都必须具有指向这一价值目标的本质特征。换言之，电影艺术作为审美对象，必须纳入人类的价值目标体系内来审视，即将之视作对人的自由全面发展的促进、对人的提升。它应该昭示一种人类生存的理想境界，它不仅应该是现实的、个体的、功利的，更应是历史的、社会的、心灵的和精神的。所以，此处的“美学”，就是我们所说的人的生命的本真之学，是对于人类生存和生命的“求本”之学或“诗学”。换句话说，美学是在感性现实基础上解决人类生存的方式之一。而人类生存或存在的最基本方面，从根本意义上讲，就是理想和现实的关系问题。理想作为人类生存的最高目标，是人的生存的终极意义所在，因而对这一境界的追求，就必然

是对人的全面发展的追求，但它又必须落实在人的现实存在的基础上。因此，从人的具体生存境遇出发解决理想与现实关系的问题，探求人类生存的终极意义，就是美学的精神。

把美学定位于对人类生存意义和终极价值的探询方式和解答方式，是因为它要解决的根本问题是理想和现实的关系，而理想和现实的关系对人类的存在来说具有根本的或本体论的意义。马克思曾经揭示人的存在具有二重性，即人一方面是与自然物同一的，直接地就是自然物；另一方面，人又不同于动物，它不仅受“外在尺度”的制约，更追求自己的“内在尺度”的实现。在此意义上，人不仅是现实的自然存在物，更是为理想而存在。人生存于“天”、“地”之间，其下是人源出的大地即自然界，其上是人所神往的理想世界，这“‘两者’之间是赋予人的居住”^①。自然界为必然性所笼罩，是一个必然性王国，不可能存在自由；理想界则是由人的意识所设想出来的世界，因而是扬弃了必然性的自由王国，自由是理想世界存在的法则。人类世界，既然立足于自然界，就不能不受制于自然界的必然性；而人类既然超出了自然界而指向理想世界，便不能不同时受作为理想界存在规律的自由的支配。这样，如何超越现实而奔向理想，超越必然而达到自由，就成了人的生存的根本问题。人注定要在现实与理想之间挣扎，为解决二者之间的矛盾而殚精竭虑。

理想与现实构成人生存的根本矛盾，还在于人是肉体 and 灵魂的统一体。作为感性自然的存在物，人与动物一样要寻求物质需要的满足，以使自身得以存在和繁衍；作为精神的存在物，人又远远超出了动物界，具有意识、语言、情感和想象能力，在满足生存需要后，他还要为了精神需要、享受需要和发展需要而从事活动。在给定的自然物和必然性之上，人要创造出一个人造物及人化的世界，以满足更高的精神需要。人还借助于想象，构想出一个理想的世界，树立一个“意义”的尺度，以安抚人类永不满足、永远寻求人生意义的灵魂。如海德格尔所言，人要“诗意地栖居”。“诗意乃是一种度量”，“‘诗意’的尺度乃是人用以衡量自身的神性”^②，“神性是人衡量它居住、居于大地之上天空之下的‘尺度’。只是因为人以此种方式运用它居住的尺度，他才能与他的本性相当”^③。因此，人的真正的存在和生存，并不是要游离于自然和现实之外，相反，人必须在大地之上，在现实世界寻找和想望人生的诗意。此种想望，直达天空，同时，又停留于大地。人的生存意义在于人对理想的向往，他等待理想、承受理想，更追求理想和超越理想，用理想的尺度度量自己。因此，“人诗意地居住”，“充满劳绩，

①②③ [德] 海德格尔：《诗·语言·思》，192页、193页、192页，北京，文化艺术出版社，1990。

但人诗意地居住在此大地上”^①。

总之，人存在的二重性，人性的二元结构，人的自然性和超自然性，生命本性与超生命本性，说到底即理想和现实的矛盾本源性地存在于人的生存中，并在人的活动中实现着否定性的统一。这种否定性统一的历史生成和实现，就意味着人的价值的确立和人生意义的生成。它昭示着：人之为人，人与其他一切存在物的根本不同，就在于他不满足于现实世界，更要追求和创造一个理想世界，或者说，人在根本上就是为理想而存在的。

理想指的是人的生活目标，是对当下现实生活的不满和抗争。它像一个标尺，总是存在于人类现实生活之上，作为一种人生境界和追求，作为生命的本真和渴望，导引着人类的现实生活；或者，理想也可以被视作一个“召唤结构”，召唤着人与其合一，召唤人的生命的永恒和生命力的升腾。理想更像人的一种内在动力，总在激励着人为它的实现而抗争。因而，如何实现理想，如何将理想与现实统一起来，就成了萦绕于人心的“情结”。

在西方，古希腊的柏拉图也许是看到审美与理想境界关系的第一人。他用一系列的范畴来表示理想与现实的矛盾，如本质与现象、灵与肉、理性与情欲、神与人等。在柏拉图看来，理念世界乃理想的本体界，在这个理念世界，安住着一个“无始无终、不生不灭、不增不减”的“美本身”：

（对）这种美本身的观照是一个人最值得过的生活境界，比其他一切都强。如果你将来有一天看到了这种境界，你就会知道比起它来，你们的黄金、华装艳服、娇童和美少年——这一切使你与许多人醉心迷眼，不惜废寝忘食，以求常看着而且常守着的心爱物——都卑微不足。请想一想，如果一个人有运气看到那美本身，那如其本然，精纯不杂的美，不是凡人皮肉色泽之类凡俗的美，而是那神圣的纯然一体的美，你想这样一个人的心情会是什么样的呢？朝这境界看，以适当的方式凝视它，和它契合无间，浑然一体，你想，这对于一个凡是种可怜的生活么？只有循这条路径，一个人才能通过可由视觉见到的东西窥见美本身，所产生的不是幻相而是真实本体，因为它所接触的不是幻相而是真实本体……^②

然而，如此令人神往的美的本体世界，在柏拉图这里是过于高高在上了，要靠回忆来达到，而回忆的触引则在于尘世的美，由尘世的美而忆起上界里的美的本体、本体的美：“只有借妥善运用这种回忆，一个人才可以常探讨奥秘来自自

① [德] 海德格尔：《诗·语言·思》，188页。

② [古希腊] 柏拉图：《文艺对话集》，273~274页，北京，人民文学出版社，1963。

己完善”，^① 凡夫俗子对之只能仰望，并无亲身体验一番的荣幸。

18世纪德国哲学家、美学家席勒则从康德出发，试图以古希腊人的理想人格为标本对现实中人性的分裂状态进行修补。他痛苦地看到，古希腊的那种完满人性在现实中已经不复存在，代之的是感性与理性、物质与精神的分裂：“正是教养本身给现代人性造成了这种创伤。只要一方面积累起来的经验和更明晰的思维使科学更明确的划分成为必然，另一方面国家的越来越复杂的机构使等级和职业更严格的区别成为必然，那么人的本性的内在纽带也就断裂了，致命的冲突使人性的和谐力量分裂开来。直观的知性和思辨的知性现在敌对地占据着各自的领地，互相猜忌地守卫着各自的领域。人们的活动局限在某一个领域，这样人们就等于把自己交给了一个支配者，他往往把人们其余的素质都压制了下去。不是这一边旺盛的想像力毁坏了知性辛勤得来的果实，就是那一边抽象精神熄灭了那种温暖过我们心灵并点燃过想像力的火焰。”而且，“由艺术和学术在人的内心所开始造成的这种混乱失调，又由近代统治的精神贯彻下去并普遍化了”^②。而要使人恢复完整，只有通过审美才能做到，因为只有通过游戏冲动才可以弥合人感性冲动和理性冲动的分裂。在人的一切状态中，正是游戏而且只有游戏才使人成为完整的人，而游戏冲动的对象就是美。所以结论是：在审美中，人是完整的人，“人应该只同美一起游戏”，“只有当人在充分意义上是人的时候，他才游戏；只有当人游戏的时候，他才是完整的人”^③。“只有游戏，才能使人达到完美并同时发展人的双重天性”^④，并且，“只要这两种特性（指感性冲动和理性冲动——引者注）结合起来，人就会兼有最丰满的存在和最高度的独立与自由，他自己就不会失去世界，而是以其现象的全部无限性将世界纳入到自身之中，并使之服从于他的理性的统一体”^⑤。那么，游戏为什么能完成感性冲动和理性冲动的融合？原因在于其对象是感性冲动的对象（生活、生命）和理性冲动的对象（形象、形式）的完美融合——活的形象。活的形象是生命的形象，形象的生命，或说是生命的形象化，形象的生命化。因而游戏的意义在于感性与理性的审美生成。与此相应，人有三种存在形态，而审美状态是使人由自然状态上升到道德状态的中介，经由审美，人达到人的存在的终极境界——道德的人，“神性”的人。

席勒之后，不少美学家在新的工业和后工业社会的社会背景和新的异化现实中，开始逐渐将人的视野转向人的个体的存在状态，从个体的存在出发来建立起新的美学探求，如叔本华的“生命意志”、尼采的“永恒生命”、狄尔泰的“生命流”、柏格森的“绵延”、弗洛伊德的“原欲”、马尔库塞的“爱欲”等等，其共

① [古希腊] 柏拉图：《文艺对话集》，125页。

②③④⑤ [德] 席勒：《美育书简》，50页、90页、89页、80页，北京，中国文联出版公司，1984。

同倾向都在于求得人的生命力的解放和充盈，而这也正是生命之源。它充溢于宇宙万物之中，显现于一切生命现象之中，生生不息，奔腾不已，是一种永恒的、绝对的、终极的存在，从而也就具有了人之生存本体论的意义，成为人类所有生命活动包括艺术和审美的终极性追求，艺术和审美也被他们推举为救人于水火的良药秘方。

总之，无论是古代的柏拉图，近代的席勒，还是现当代德国的浪漫派，都将审美和艺术视为人性完整、人生意义获得实现的重要、甚至唯一途径，尽管他们对这一意义的理解并不完全相同。

那么，艺术是否可以承担起弥补现实和理想的鸿沟的职责，换句话说，理想与艺术究竟有什么本质性的相通之处？

虽然理想以及生存的终极意义恰如“镜中像，水中月”，“羚羊挂角，无迹可求”。它如“韵外之致，味外之旨”，只有“不着一字”，才可“尽得风流”。也许它就像中国道家的“道”，魏晋玄学的“无”，西方美学中的“形而上的质”（英伽登）、“终极实在”（克莱夫·贝尔）、“高峰体验”（马斯洛）……总之，对它，我们难以用平常的理智去把握，只能诉诸以情感的体验。但这种理想之境，却必然通过如下环节展现出来。

第一，理想之为理想，意味着对现实的超越和否定，对更为“符合人性”、“应当如此”的生活的肯定。而这种否定和肯定的辩证法又必须植根于现实世界之中。正因为如此，审美和艺术成为其最适当的存在领域。在艺术中，一方面离不开对现实人生的关爱，另一方面又以对人类理想的想望为价值尺度来超越现实，召唤人向人生最高境界攀升。也就是说，艺术既是现实的，更是理想的，理想和现实的矛盾存在于古今中外一切伟大的艺术作品之中。艺术也正因为有了这个性质，它才有如此的灵魂震撼力和打动人心的力量。

第二，理想之境是一个包容性极大的范畴。它不仅包含着真与善，更包含着真与善相统一的美。也正因为如此，它是对人的本质力量的全面肯定，是人的理想境界也是人的全面发展之境。而审美和艺术，正为人的理想的这种包容性和全面性提供了最好的诗性空间。艺术离不开对真的认识、对善的追求，并在二者之上创造出一个美的世界。正是在这美的世界中，人们可以体验到一种审美的情感——不仅是感性的快乐，更有对宇宙、人生和永恒无限的感悟，从而直达生命的整体。也正是艺术的这种整体性、包容性，使得审美的体验成为对人生终极意义和价值的领悟，并反过来规定了审美和艺术的人生价值所在。“在艺术的体验中，就存在着一种意义的充满，这种意义的充满不单单地是属于这种特殊的内容或对象，而且，更多的是代表了生命的意义整体。某个审美的体验，总是含有着对某个无限整体的经验，正由于这种体验没有与其他的达到某个公开的经验进程之统一体的体验相连，而是直接再现了整体，这种体验的意义就成了无限的意

义”，“由此，艺术作品就被理解为生命之完美的象征性再现”^①。

第三，理想必须落实于个体性上，或说它必须以肯定每个个人的独特性为前提。因为，对个体的尊重，对个体独立性和尊严的关心和培养，本是人的生命自由及全面发展的题中应有之义。因为，“全部人类历史的第一个前提无疑是有生命的个人的存在”。人类社会也总是由不同个体性的人组成和推动的，人的活动的根本矛盾也是为了使每个个体均尽可能地获得全面发展。在这个意义上，理想与个性甚至是可以等同的。不容怀疑，个体性和创造性是审美和艺术的本质特征，这不仅对于艺术家、艺术创造过程、艺术品是这样，而且对于审美接受和体验也是如此。正是个性和创造性，使得艺术获得其独特的光辉和魅力。在人类的所有活动形态和生存领域、精神领域中，审美和艺术以个性化、创造性而卓然挺立。所以可以说，在审美和艺术活动中，人类的理想境界、生命的自由本性与审美和艺术达到了完全的合一。

第四，理想从本质上说，只能存在于观念、意识领域，是对于未来的美好期望和向往，是人类生存按照自然和社会规律，充分发挥自己的才能、创造性、个体性的“可能性”之域。也正因为有了理想，才使得我们的生活有了希望之灵、意义之魂，使得我们可以对现实世界采取一种批判和否定性的态度。而否定和批判，正是对人的提升，因为，没有否定，就没有进步。而艺术和审美正是想象的领域。借助于想象，人在艺术中建构了一个自由的精神世界，一个情感的世界。在这里，一切现实的丑恶和黑暗受到无情的鞭挞，人的灵魂和情感得到净化和提升，现实中被挤压成了“单面性”存在的人得以恢复完整和批判的向度，“新感性”得以培育和生成，正如法兰克福学派的马尔库塞所揭示的。

第五，理想标示着人的自由发展的无限之境。在现实世界中，人的发展和实现总是有限的。就个体来讲，他的生命有限、活动范围有限、发展的程度也有限；就整个人类来说，如何协调好人与自然、人与社会的关系也是它要处理的基本问题。人类存在一天，就一天不能摆脱这两大矛盾。因而，对于人来说，无论是从个体角度还是从人类整体角度，只要他处于现实世界中，也就总处于理想和现实、无限与有限的矛盾之中。而在艺术世界，其本质特征却恰是从有限形式中表现出无限的内容。对于艺术的这一特征，中国古典美学认识得尤为细致。清代的叶燮在《原诗》中说：“可言之理，人人能言之，又安在诗人之言之；可征之事，人人能述之，又安在诗人之述之。必有不可言之理，不可述之事，遇之于默会意象之表，而理与事无不灿然于前者也。”这“不可言之理，不可征之事”，就是艺术所要表现的无限深邃而高远的境界。艺术虽然植于现实之中，而它的精神却伸进理想的光明的高超的天空，揭示着生命的真谛、宇宙的“奥境”。艺术的

① [德] 伽达默尔：《真理与方法》，100页，沈阳，辽宁人民出版社，1987。

世界，“以追光蹑影之笔，写通天尽人之怀”，人在其中，“以宇宙人生的具体为对象，赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐，借以窥见自我的最深心灵的反映；化实景而为虚境，创形象以为象征，使人类最高的心灵具体化、肉身化，这就是艺术境界”^①。

总之，理想和审美及艺术存有极大的相似性，艺术成为理想得以展示自身和实现自身的最好的空间。因而，既与哲学性的对现实的无穷追逐不同，亦与宗教性的将现实归之于虚幻信仰相区别，美学在一个“可感的世界”中，为人类生存的理想提供了一种精神性满足。在人们进入艺术世界、真正为其所沐浴和浸染时，人生的“高峰体验”汹涌而至，整个的身心因之而迷醉、战栗、升腾而高飞，我们会情不自禁地说：既然“这个”已经经历，何妨现在就归去。

电影的美学分析，就建立在这样的美学精神的基础之上，它要用理想之光观照电影，将电影置于人类精神生活的超越之维，来审视其意义和价值。所谓电影美学的阐释，也就是要用美学的精神来观照电影，换句话说，就是要看一看人类的理想和生存的意义是如何在电影中得到表现或实现。所以，对美学精神的认识是电影美学阐释的前提。

二、影视学原则

对影视美学所依据的美学精神有了基本的廓清之后，还需要对其自身所应遵循的原则做出澄清。换言之，应该对影视美学“划界”，使之与相邻和相近学科区分开来。具体地说，就是要将影视美学与影视艺术学、影视理论区分开来。这个工作无论从国内还是国外的影视美学研究来看，都是必需的，因为现在这三个名词的使用不仅界限不清，而且往往混为一谈。例如贝拉·巴拉兹那本著名的《电影美学》，实际内容是电影理论，还夹杂一些电影艺术学；国内在影视美学名下的大量著述，情况也大体类似。

（一）影视美学与影视艺术学

概括地说，二者在深广度上存在极大的不同。影视美学比影视艺术学的研究要深、要抽象，理论层次要高；后者则比前者要泛、要具体，理论层次则要低。美学只研究影视中与人类审美活动有关的内容，它以美学方法为主，用美学的精神来观照影视艺术，亦即从人的生命存在本真性的高度对影视进行审视，寻绎影视艺术对人类精神生活的意义，并对影视艺术中不符合美学精神的成分进行评析，以尽量求得影视艺术在塑造完美人性、给生活增添诗意方面发挥作用。影视艺术学的研究对象则要宽泛且具体得多，它是将影视作为艺术现象进行研究的一门学科。它侧重影视作为艺术所要涉及的理论和实践问题，是一个由众多影视分支学科组成的影视学科群落。这些分支学科包括影视理论、影视批评和影视史三

① 宗白华：《美学散步》，59页，上海，上海人民出版社，1981。

个主要部分；它以艺术学方法为主，是对影视的艺术特征和影视的特殊表现手段，对影视的产生、发展、创造、构成以及批评和鉴赏等规律性的理性认识。当然，影视美学和影视艺术学有交叉重合的部分，但它们的研究侧重和指向则是存在巨大差异的。

总之，影视美学要比影视艺术学有更高的理论层次和更抽象、更深的内涵挖掘；而影视艺术学则有着更为广泛和复杂的研究领域，相对来说，不如影视美学的理论性强。如此，它们之间既有各自确定的研究领域，又互相渗透、互相促进。

（二）影视美学与影视理论

影视美学和影视理论的关系比较混乱。其原因一方面来自影视美学和影视理论自身，另一方面，甚至更主要的则是来自美学和艺术理论之间关系的含混。因为长期以来，美学和艺术理论的关系模糊不清，美学也曾经隶属于艺术理论，二者又都把艺术作为基本研究对象的历史和现实原因，如亚里士多德的《诗学》，既是艺术理论，也是西方美学的奠基作；我国古代的美学思想也大都包含在“诗艺”、“诗话”、“艺论”中。但二者毕竟是有区别的，这种区别表现在如下一些方面：从历史上看，影视理论是伴随着影视的出现而出现和发展的，它比影视美学的历史要长；从研究的范围来看，影视美学并不涉及影视艺术的所有问题和方面，它对影视的研究是有着确定的角度和方向的，即只有在影视艺术作为人的审美意识的集中表现时，它才进入影视美学的研究视野，才成为影视美学的研究对象。影视美学是通过影视艺术来更深入地研究人的审美意识、研究人类生存的本真和诗意在影视中的体现，以及影视在人的精神生活中的地位。概言之，它要通过影视透视美。而影视理论的研究对象则明显要宽泛得多，它对影视的研究也要具体和细致。从学科的性质来看，影视美学更富有哲学意味，更需调动人的理性，所追问的问题更接近人类生存的根本问题，亦即它是从自由和必然、理想和现实的角度来提出和思考问题；而影视理论对电影的研究则侧重于影视艺术本身的特殊性，诸如影视的创造和欣赏的规律、具体问题和理论环节，影视艺术家的理论和艺术素养等等，这也决定了影视理论对影视实践具有更直接、更切实的指导意义，在这一点上，它的现实性更强。

所以，影视美学和影视理论无论从理论层次、研究范围和对象、与影视实践环节的联系上，都存在着区别。这些区别对影视美学的理论建构工作来说，是必须廓清和把握的。

三、实践原则

理论与实践的结合，是一切理论建设工作的根本原则。对于影视这种实践性极强的艺术种类来说，更是如此。因此，影视美学的建构，还必须遵循实践原则。

也就是说,要关注影视艺术的发展,注意从影视艺术现象、影视流派、影视思潮、影视史中总结出带有规律性的东西,并将之上升到美学的高度审视,使之凝结成理论形态,丰富和充实既有的影视美学。只有这样,才能保证影视美学永葆活力,对影视艺术的发展发挥最佳的理论指导作用。历史已经说明,影视美学的产生和发展都是在不断总结和提炼影视艺术实践的基础上形成的,影视美学家往往就是影视艺术家,无论是“蒙太奇”理论、“长镜头”理论,还是意大利的“新现实主义”、法国的“新浪潮”,莫不如此。

从我国的具体情况来看,电影美学队伍基本由三类人组成:一是专职从事影视美学和影视理论研究的学院派专家学者,二是在影视创作第一线的影视艺术家及专业人士,三是其他领域和专业的专家和学者及非专业人士。这三个方面的学术成果各有特色,都值得认真总结和对待,但客观地说,又都存在各自的局限和缺陷。专业理论学者的兴趣和侧重在于其理论的逻辑严谨、说理透彻以及独具的历史和哲学眼光;弱勢在于因为客观存在的与实践环节的隔膜,其研究易于“坐而论道”,过于抽象而走向虚幻。影视艺术家们的研究则多来自其亲身的影视实践,优势在于对影视艺术的把握更具专业敏感性,更能提出具有理论价值的问题,现实感也就更强;缺点是这些成果往往是心得、偶感性的东西,随意性大,理论的完整性和逻辑力量难以发挥作用。非专业人士的研究则往往能从独特的角度带给人意外的惊喜,不乏启人思考、给人灵感的清新之作,但要使其真正具有较为成熟和完善的影视美学形态,无疑还有相当的距离。所以,如何将这三者结合起来,取长补短,是影视美学的理论建构工作中应该认真思考的问题。我们以往的影视美学研究,在这方面也确实存在缺陷,作为影视美学工作者主体的学院派人士,不同程度地存在着脱离影视艺术实践、理论上空对空的现象,从而影响了其理论成果的现实价值和意义。所以,影视理论工作者和影视艺术家的合作、影视美学家对影视实践和影视艺术的熟悉、影视艺术家自身理论修养的提高——一句话,影视美学和影视实践的相互促进,至关重要的是要使影视美学的思想成果有用武之地,可以指导我们的影视实践。一方面,影视美学要把影视实践当作发展自身的活力,时时注意解决从影视实践中提出的问题;另一方面,影视实践需要建立在雄厚的影视美学的理论基础之上,以保证自己不流于肤浅或无“根”,甚至浅薄或庸俗,这对于作为大众艺术的影视,尤为重要。联系当前我们一些影视作品的媚俗化倾向,长久以来存在的忽视理论建设的状况,强调这一点并身体力行之,已经是迫在眉睫的任务。

四、历史原则

理论除了要向实践汲取力量外,还应有宏大的历史眼光,这样才能在总结前人经验的基础上,不断发现和解决问题,并避免做重复性的劳动,保证新的成果有现实的活力,紧跟时代和实践的发展,做到历史与逻辑的统一。这也就是我们