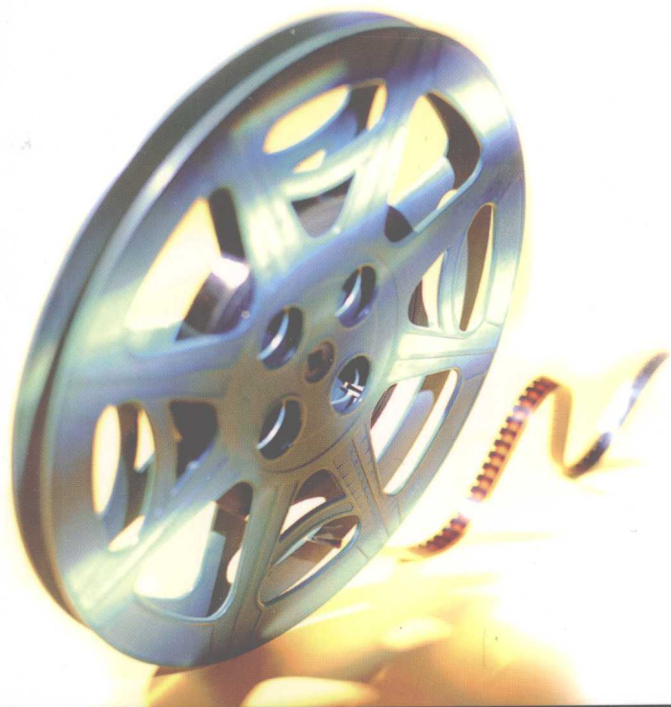


D a n g d a i D i a n y i n g x u e J i a o c h e n g

■ 当代电影学教程 ■ 丛书主编 金冠军



*Dangdai
Dianyingxue
Jiaocheng*

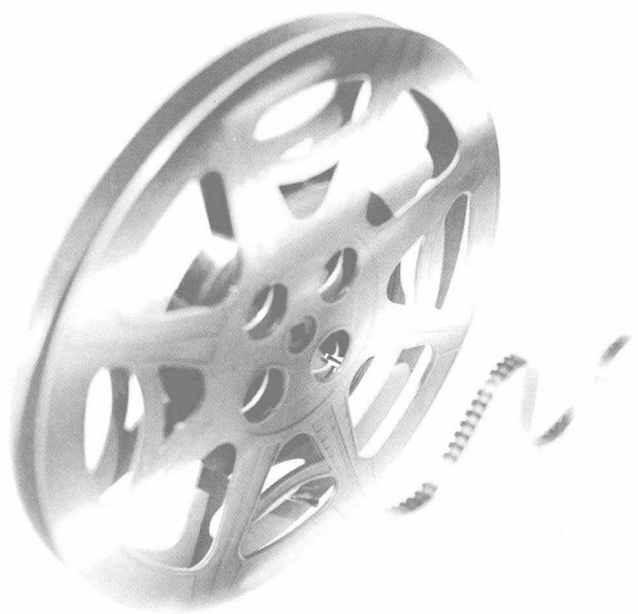


电影美学导论

金丹元 著

复旦大学出版社

D a n g d a i D i a n y i n g x u e J i a o c h e n g



■ 当代电影学教程



电影美学导论

金丹元 著

復旦大學 出版社

图书在版编目(CIP)数据

电影美学导论/金丹元著. —上海:复旦大学出版社,2008.5
(复旦博学·当代电影学教程系列)
ISBN 978-7-309-06023-2

I. 电… II. 金… III. 电影美学-中国-高等学校-教材 IV. J901

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 053462 号

电影美学导论

金丹元 著

出版发行 复旦大学出版社 上海市国权路 579 号 邮编 200433
86-21-65642857(门市零售)
86-21-65100562(团体订购) 86-21-65109143(外埠邮购)
fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

责任编辑 黄文杰

出品人 贺圣遂

印刷 上海华文印刷厂

开本 787×1092 1/16

印张 20.25

字数 408 千

版次 2008 年 5 月第一版第一次印刷

书号 ISBN 978-7-309-06023-2/J·112

定价 35.00 元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社发行部调换。

版权所有 侵权必究

A large, faint watermark of the Fudan University logo is centered on the page. The logo is circular and contains the Chinese characters '復旦大學' (Fudan University) in the center, with '1905' at the bottom. The top arc of the logo contains the motto '博學而篤志，切問而近思' (Study widely and be devoted, ask questions earnestly and think closely).

“博學而篤志，切問而近思。”

（《論語》）

博曉古今，可立一家之說；
學貫中西，或成經國之才。

復旦博學 · 復旦博學 · 復旦博學 · 復旦博學 · 復旦博學 · 復旦博學

丛书编委会

主编 金冠军

编委 (以姓氏笔画为序)

石川 孙绍谊 吴小丽

陈犀禾 金丹元 金冠军

倪震 贾磊磊 黄文达

葛颖 裴亚莉 聂欣如

作者简介

金丹元，曾在云南大学任教授、学科带头人，并任云南省美学学会副会长、云南省作家协会常务理事。现为上海大学影视学院教授，博士生导师，上海大学电视文化研究中心主任，重点学科带头人，上海市学位委员会学科组专家，享受国务院政府特殊津贴的专家。主要承担影视美学与文化、文艺美学的研究与教学工作。已出版专著12部，在《哲学研究》、《文艺研究》、《当代电影》、《电影艺术》、《学术月刊》、《文艺理论研究》、《社会科学》等全国有影响的杂志发表学术论文近百篇。专著《捡拾艺术的记忆》、《儒风化雨》等在台湾出版，专著《比较文化与艺术哲学》、《禅意与化境》、《影视美学导论》、《电视与审美》等先后在全国获一、二等奖。1999年获宝钢奖“全国优秀教师”荣誉，2003年被评为上海大学名师。



内容提要

本书主要阐述电影美学的原理和基础知识，结合具体作品的分析来探究全球化背景下中国电影美学的发展趋势。主要结构和内容如下：①电影美学的基本内涵；②电影美学的本质与电影语言；③电影艺术的审美特征及其与技术美之关系；④电影创作与审美接受；⑤类型电影的一般审美特征与审美分析；⑥现实主义美学与电影艺术；⑦现代主义美学与文化思潮对电影流派的影响；⑧后现代语境中的电影艺术；⑨高科技对电影美学的影响与冲击；⑩电影美学的民族化与个性化。

本书的特点是：①系统、明晰地梳理电影美学的理论、属性与范畴，努力建构独到而全面的中国电影美学体系；②理论联系实际，既容纳传统理论、前沿观念，又结合大量电影作品进行剖析、读解；③注重电影本体、电影理论与技术的相互联系；④追踪当下全球化市场中电影美学的流变和发展；⑤探索中国美学对中国电影，乃至世界电影的影响和作用，强调国际化视野，也注重本土化的理论识别。

总 序

金冠军

当卢米埃尔兄弟的活动影像通过娱乐业商人的吆喝而被全球观众所消费时,没有人会想到电影这一现代奇技能有朝一日成为学科谱系的一部分,成为人类知识传授与学习链中的重要一环,进入大学的讲堂。

作为一门独立的学科,电影学或关于电影的学问从其诞生之日起就一直被定位问题所困扰。在传统文史哲学学科面前,电影学不过是一个蹒跚学步的婴儿,不可避免地受到以文史哲为基础形成的多种学科的影响,并因此而出现了符号学、语言学、心理分析、文化研究等对电影研究的强烈渗透。但另一方面,在以广播电视学、数字媒体研究为主形成的新兴学科或领域面前,电影学又似乎已步入了不惑之年,虽然对新兴学科或研究领域不乏借鉴意义,但又不时显现“贵族化”的倾向。

在西方,电影教育的发展经历了从注重实践与动手能力到强调电影史、电影研究与制作技能并重的过程。由于电影学科早在电视出现以前就进入了大学讲堂,因此电影和电视学科之间的分野比较明显,各自均发展出了一套彼此有所区别的概念和研究方法。在中国,电影学科的建设几乎与电视在日常生活中的普及和繁荣同步,由此导致了电影电视之间学科界限模糊、影视并称和混同的局面。尽管中国艺术研究院早在1982年和1994年就单独设立了电影学硕士和博士专业,但随着电影电视教育迅速在中国普通高校讲堂上形成规模,影视一体化教育传

统日益强化。翻看近年出版的很多教科书和学术著作,“影视”并举的例子比比皆是。这一影视联姻、影视一家的现象更因新世纪以来媒体融合、跨学科研究渐成学术前沿的潮流而出现了合法化的趋势。

我们认为,与西方相比,电影学在中国还相当年轻,远未形成自己的学科特色。在这种情形下,将电影电视乃至新兴媒体混为一谈不利于电影学科的建设。与之相应,中国高校电影教育也应该强化自身的课程特质,树立自己有别于电视和其他媒体教学的特殊品牌。这并不是说我们否认电影与电视和其他媒体之间存在着紧密的联系,而是说中国电影学和电影教育因为起步较晚的缘故,尚未经历一段“媒介特殊性”(media specificity)的洗礼,而西方对电影“特殊性”的认识早在20世纪20年代就因苏联形式主义电影理论的兴起而蔚为传统。

正是基于以上认识,上海大学影视艺术技术学院依靠自身在电影学和电影教育方面的优势,并整合国内电影研究方面的专家学者,撰写出版了这套《当代电影学教程》。20世纪80年代以来,国内出版了很多电影学方面的专著,其中尤以译介性文字贡献巨大。但这些专著,或因晦涩艰深,或因写作体例问题而不能成为普通高校的电影教学用书。就我们所知,国内目前开设电影专业和电影课程的高等院校已达数百家。因应这一发展趋势,近年来国内也零星出版了一些电影教育方面的书籍,但真正体现当下学科发展水平的比较完整的电影学教程系列

尚未出现。《当代电影学教程》的出版,意在为迅速发展中国高校电影教育做一些基础性的耕耘工作,俾使该领域更上一个台阶。

教材写作往往是一项出力而不讨好的苦差事。出力者,是说教材写作必须结合前沿理论和学术成果,在广泛而深入地理解与掌握最新研究动态的基础上,以比较浅白的语言和教科书特有的体例进行叙述与结构。不讨好者,是因为教材写作在学术研究的层级结构中,处在比较“低”的基础地位,在某些研究机构,甚至不属于独立的学术成果。令人感慰的是,参加这套教程写作的同仁,虽然都是各自领域卓有成就的专家与学者,但却本着为高校电影学科建设出力的奉献精神,欣然加入到该套教程的策划与撰写队伍中,从根本上确保了系列的前沿性和质量。教程涉及电影理论、电影美学、电影批

评、电影类型、电影解读、中外电影史、动画电影、电影纪录片等诸多领域,体现了史论结合、风格与类型并重以及中外电影实践兼顾的特点。应该指出的是,作为一套完整的电影学教程,目前的系列尚需电影市场、电影营销、电影制作、电影发行、电影管理等方面教材的补充。随着电影学科在中国的发展与成熟,相信这方面的缺憾将被逐渐弥补。

《当代电影学教程》的顺利出版,端赖复旦大学出版社领导和编辑的前瞻性眼光和魄力。没有他们的积极促成和协力相助,这项有意义的基础性工作恐怕仍会停留在讨论与清谈阶段。在教程付梓之际,除了向参与本系列写作的专家学者致以由衷的敬意外,还要特别感谢复旦大学出版社为中国高校电影学科建设做了一件开拓性的大好事。是为序。

目 录

第一章 电影美学的基本内涵	1
第一节 电影美学的性质	3
一、从概念的混乱说起	3
二、电影理论史上所设置的陷阱	5
第二节 电影美学的属性、归类及研究范畴	9
第三节 关于建设中国电影美学体系的一些思考	12
一、外国电影及其美学和理论对中国的影响	12
二、关于中国电影艺术的审美流变	18
三、电影审美与当代大众文化的关系	24
第二章 电影艺术美学的本质与电影语言	29
第一节 美的本质问题的复杂性	31
一、历史的回顾对我们的启示	32
二、应当给“人的本质力量”以新的阐释	34
三、审美现象与审美经验研究成为显学	36
第二节 电影艺术美的本质与本体理论	39
一、假定性与电影美之本质	40
二、“蒙太奇”派的历史由来及文化背景	44
三、“长镜头理论”(包括场面调度)及其潜在的美哲学	49
第三节 视觉艺术、电影语言与符号	57
一、电影语言与影像感知	57
二、电影艺术是一种以“声像感知”为基础的语言系统	61
三、电影语言与符号学	64
第三章 电影艺术的审美特征及其与技术美之联系	73
第一节 电影艺术的基本审美特征	75
一、综合性与视像性的统一	75
二、在场性与逼真体验的审美意义	79
三、“时空合一”、审美视知觉与“超越时空”	81
四、融声画于一体的有意味的形式	86

五、镜头内的运动与节奏	88
第二节 电影技术中的审美因素	93
一、胶片、摄影机、镜头与照明设备中的审美因素	93
二、配音、混录与音响中的审美因素	95
三、剪辑与节奏中的审美因素	97
第四章 电影创作与审美接受	101
第一节 接受理论之于电影艺术的重要意义	103
一、接受美学与电影的关系	103
二、电影创作与观众	108
第二节 电影叙事与审美接受	110
一、电影叙事——编导与观众的共同创造	111
二、娱乐身心与视觉满足	112
三、咀嚼人生与幻觉体验	113
四、尊重观众与主动诱导	115
第三节 当下的文化背景与审美接受	119
一、实用理性与后现代现象互渗的文化背景	120
二、观影审美接受中的共通性与差异性	122
第五章 类型电影的一般审美特征与审美分析	127
第一节 类型电影的界定	129
第二节 类型电影的一般审美特征	130
一、相似性与原型意象	131
二、于娱乐性中显现银幕的奇观效应	132
三、大众化与哲理情趣相融的审美要求	135
第三节 对类型电影的审美分析	136
一、伦理片所反映的人性矛盾与审美思考	137
二、爱情片的浪漫情事与审美价值	142
三、喜剧片、“寓庄于谐”与“无厘头”	145
四、歌舞片中的戏剧因素与梦幻色彩	149
五、西部片与凸显的类型审美元素	152
六、科幻片的想象、特技与哲理情趣	156

七、动作片与强化视听审美效果	159
八、恐怖片和惊悚体验及其与审美文化的关系	163
第六章 现实主义美学与电影艺术	167
第一节 现实主义思潮与现实主义审美原则	170
一、形成于19世纪的现实主义思潮	170
二、经典“现实主义”的审美原则	171
第二节 电影艺术中的现实主义精神	175
一、现实主义在西方电影中的各种表现	175
二、前苏联电影中的社会主义的现实主义	178
三、中国电影与现实主义精神的不解之缘	180
第七章 现代主义美学与文化思想对电影流派的影响	185
第一节 现代主义美学与现代主义电影	188
第二节 精神分析学美学与现代电影的联系	192
一、弗洛伊德、性的诱惑和无意识狂澜	193
二、集体无意识、原型与镜像认同	198
第三节 现象学、存在主义美学对电影的渗透	202
一、从胡塞尔到米特里	203
二、海德格尔的存在主义与诗意地敞开	205
三、萨特的哲学及其对电影的影响	210
四、“后”色彩中的互渗与当下生存	215
第八章 后现代语境中的电影艺术	219
第一节 文化和时代意义上的“后现代”概念	221
一、后现代及其主义产生的文化背景	222
二、与现代主义相比较的后现代主义特征	224
第二节 三种不同语境中的后现代景观	227
一、现实的文化层面	227
二、哲学和美学层面	229
三、关于“复制”的技术层面	230
四、关于解构与建构的悖论	232
第三节 后现代文本中的几种新叙事审美形态	235

一、怀旧成为一种寄托情感的审美形态	235
二、在狂欢、调侃与欲望释放中消解崇高	238
三、窥视、自恋与“废墟”主题的突兀	241
四、拼贴与碎片化影像及其对理性回归的思考	243
第四节 后殖民主义理论及其对电影读解的影响	250
第九章 高科技对电影美学的影响与冲击	257
第一节 电影技术发展与高科技对电影创作、观赏与理论的影响	259
一、电影技术与艺术互动中的百年世界电影	259
二、高科技对当代电影创作与观赏的影响	261
三、高科技对电影理论的影响	268
第二节 高科技影像与消费文化语境	271
一、消费文化语境与电影数字技术的“原罪”烙印	271
二、数字技术条件下电影的“认同”迷途	274
第三节 高科技发展:人文主义与科学主义的矛盾激化与整合	276
一、人文主义与科学主义矛盾的当代激化	276
二、中国电影必须从两个层面对人文主义与科学主义的矛盾进行整合	277
第四节 高科技霸权与民族电影的数字化生存途径	280
一、在“全球化”背后的高科技之文化霸权	280
二、高科技大流与全球化发展中的民族审美	282
第十章 电影美学的民族化与个性化	287
第一节 电影美学的民族化、个性化是电影发展的基本要求	289
第二节 中国电影美学的基本文化内涵	293
一、“天人合一”与“中和”思想是中国电影美学的重要基石	293
二、重视“教化”与强调“伦理”是中国电影美学的重要文化内涵	296
三、民族尊严、时代印记与走向世界也是中国电影美学的特色文化	299
第三节 中国美学是中国电影民族化与个性化的主色调	303
一、中国美学与中国电影艺术的内在联系	303
二、关于当代中国电影中的伦理展示和民俗性审美	308
三、意象(境)理论与中国当代电影艺术	310
后记	316

第一章

电影美学的基本内涵

FUDAN BOXUE DJARYJRGXUE



第一章 电影美学的基本内涵

第一节 电影美学的性质

电影是艺术发展到工业时代的产物,因此它注定是艺术和技术相结合的一种工业产品。然而,电影又具有审美的、教化的、娱乐的、心理感受的、社会化的多种功能。它又是多种艺术综合后所呈现的一种新的艺术样式,是一种特殊的意识形态。同时,它比之诸如绘画、文学、雕塑、舞蹈、音乐等艺术样式又更依赖于科技和物质的手段,而且它的表现既是逼真的,往往又大多是假定性的。电影的最大特点之一是画面的运动性和影像的造型性,因此,雷内·克莱尔就曾讲过:“如果有一种电影美学的话,它可以概括为两个字:运动。”

电影的造型性往往体现为色彩、光线、影像构图,以及音响的造型功能,所以它同时又与美术、摄影、作曲,特别是导演的总体构思直接相关,而且运动性与造型性又是有机统一的。电影美学当然是研究这种复杂的现代艺术文本的美学,但美学本身具有哲学属性,那么如何将两者结合,从而能从综合性的电影中见出某种哲学的、思想的、文化的意义与价值,这是电影美学要解决的首要问题。然而,遗憾的是,虽然“电影美学”这一概念已被用了几十年,但究竟何为电影美学却似乎依然是模糊不清的。这当中既有理念的混乱所产生的歧义,也有电影理论研究史上出现的各种相互矛盾的理论所造成的难以统一的困惑。可以说,对于电影美

学的探讨还会长期存在,对许多基本观念的理解也还需要一个互相磨合、阐释与认同的过程。

一、从概念的混乱说起

在当代有关电影理论和电影美学的探讨中,许多新名词、新概念层出不穷,特别是对于“美学”这一概念的滥用,已到了令人不忍卒读的地步,例如媒介美学、日常美学、新生代美学、肮脏美学、暴力美学、情色美学,似乎什么都可套用“美学”,什么都是美学,“美学”一词已成了任人玩弄于股掌之间的最具普遍性的时尚术语,那么是否可以反过来问,什么不是美学呢?于是一个不得不提的旧话题又可摆在电影导演、编剧、电影的理论研究者面前,即究竟何为电影美学。笔者认为,尽管有关电影美学的专著已出了不少,涉及讨论电影美学命题的文章更是汗牛充栋,不计其数,但是对于什么是电影美学,事实上至今仍是模糊不清的,即使是最具权威性的贝拉·巴拉兹的《电影美学》。其实,在真正研究美学的学者看来,他谈的也不是美学,而是一本从电影艺术形式的发展过程来探讨电影特性的著作。巴拉兹将经验总结、技巧,包括特写、剪辑、镜头等与风格、形式结合在一起加以讨论,尽管书中也涉及诸多审美问题,但从整部书的

构架和内容来看,与其说是在谈电影美学,不如说是在讲电影的特性、电影的基本知识和一般电影理论。因此有必要回归本体,从源头上廓清电影美学的真实含义。

不客气地讲,对于电影美学认识上的误区,自一开始就存在着。问题出在一些老一辈电影工作者在对电影美学最初下定义时就不十分确切,这一基础性的认识误区,不仅在中国电影界存在着,在西方学术界也同样如此,而且很可能最早就是由西方电影理论界的误导所引起的。首先,不少人从一开始就混淆了“美”(或“美的”)、“审美”与“美学”这三个完全不同含义的概念,再加上电影自身的特点,如运动性、剪辑、蒙太奇、技术手段(包括今天的高科技)等,在其参与作品阐述和表达时,对美、美的、审美与美学的理解就更易混为一谈。

电影美学的本体既要关乎电影的本体,又要涉及美学本体,电影本体常常被称为电影的本性,即由编剧、导演、演员、摄影师、作曲者、美工等各种演职人员、工作人员共同完成的活动在银幕或屏幕上(包括叙事、描写、塑造人物形象、造型、声音、音乐、灯光在内)的一系列意义影像。通常所说的“美”大概可作三个方面的理解。一是从“美”的本体上去探讨,即“美”不等于“美的”,而是要找出美的普遍性和规律性,也就是要说出“美”的本质。二是许多人往往将“美”作形容词用,这样,美即美的,大凡好看的、漂亮的、奇观的都可用上“美”这个字眼。三是相对于“丑”而言,是“丑”的对立面,而在西方美学史上,西方美学家往往将美与崇高分别视作两个不同的审美范畴,这样,“美”就

相当于中国人所言之“优美”,它与崇高相并列,是两种不同类型的审美范畴。

审美则是主体(人)带有主观色彩的对对象是否美、如何美的一种认识判断,亦可说是一种情感态度。而美学则是一门学问,作为一门学问,它自己有一套完整的话语体系、研究范畴、方法、原理,等等。众所周知,美学最早就是哲学的一个分支,尽管“美学之父”鲍姆嘉通所提出的美学研究的对象应是“感性认识的完善”,这当中仍充满着哲理意味。而人们对经典美学的认识,世界各国大抵是相同的,即基本上仍是遵循自古希腊发展以来,以康德、黑格尔为代表的视美学为哲学的准则。即使受到现代主义影响与今天的后现代主义冲击,美学的哲学思辨性始终存在着;即使是“反美学”,从学理上讲仍是以思辨的姿态对美学提出挑战;即使是否认终极意义,强调“互文性”的德里达,其实也不是说从根本上否定意义世界,而只是指出了文本并非只有一种意义,意义是多样性的,因此“没有终极意义就为表意活动的游戏开辟了无限境地”^①。而事实上,一旦失去了哲学的支撑,美学自身也将不复存在。当然,这又不等于说美学不能研究形而下的、世俗的客观对象,美学永远只是如精神贵族般高高在上又鲜有人问津。正如鲍姆嘉通最初对美学的对象所下的定义所言:“美学的对象就是感性认识的完善(单就它本身来看),这就是美,与此相反的就是感性认识的不完善,这就是丑。”^②鲍姆嘉通似乎极具远见卓识地预见到美学研究将会从理性层面又回到感性层面,于是就有

① 张隆溪:《20世纪西方文论述评》,三联书店1987年版,第160页。

② 朱光潜:《西方美学史》(上卷),人民文学出版社1979年版,第297页。

了各种门类美学和技术美学。电影恰恰既是门类美学的一种,又与技术美学密切相关。事实上,古希腊人对美的理解也都十分看重形式,亚里士多德就着重从安排、秩序、体积大小上来认识美。中国先秦各学术流派论美时也都会谈到大小、阴阳、刚柔、昼夜、长短、徐疾等与形式有关的各种因素。正因为这样,我们才会认为讨论电影美学不能离开其画面、镜头、叙事、音响、结构等。但更重要的是文化,是时代的审美流向,因为一个时代的文化、语境,一个时代的审美流向更具有哲学的意味,也更能反映其美学的特征和美学风格。

前面所说的媒介美学、日常美学、新生代美学、肮脏美学、暴力美学、情色美学等等,当然都可这么冠名,但问题是冠以“美学”之名后,究竟有多少人在谈媒介中的美的哲学、肮脏中的美的哲学、暴力中的美的哲学,那就较少见了。更鲜见人们将美学当一门学问在研究,如研究情色美学,那就应对什么是情色美学作出界定,指出它的研究范围、具体对象、意义指向、属性、思想基础、理论依据等等,而事实上,更多的是偷换概念。其结果不是将美学替代美,就是直接把审美与美学画等号。在人们阅读文本时,往往难以辨析究竟是在讲镜头的美,还是在谈对某一影像的审美感受,抑或是真的在做有关镜头美学而非如何运用镜头的学问。一些人甚至从来也没有认真接触过、研究过美学,但却可以堂而皇之、滔滔不绝地去奢谈电影美学,似乎电影美学就像个便宜买来的使唤丫头似的人人都可以随意地支配她、差遣她,乃至肢解她,或使她不断地变换身

份。这种概念使用中的混乱,实际上是从根本上贬低了电影美学自身的学术地位,也是对电影美学的一种亵渎。

二、电影理论史上所设置的陷阱

电影理论史自一开始就没有对电影美学作出过一个相对统一的界定。这可以说是电影理论史自身对电影美学的认知设置了种种陷阱。人们习惯上将当年雨果·闵斯特堡的《电影——一次心理学研究》、鲁道夫·爱因汉姆(也译为鲁道夫·阿恩海姆)的《电影作为艺术》、让·马扎莱的《电影与心理学》、让·米特里的《电影美学与心理学》等等视为早期电影美学,但实际上,严格来说,这些理论家的著作更像是带有美学色彩的电影心理学。当然,鲁道夫·爱因汉姆本身就是一位有知名度的美学家,他曾经非常明确地指出:“……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。”^①但《电影作为艺术》一书,是将美学作为一个已然相当成熟的学科,从审美心理的视角去观照电影何以能称为艺术,换言之,它所论证的是电影的特性和存在价值,并且分析和阐述了前苏联蒙太奇大师爱森斯坦、普多夫金、美国的喜剧电影艺术家卓别林的作品,但它并非在于有意去开拓一门有关“电影美学”的新学科。承前所言,贝拉兹的《电影美学》事实上应该译作《电

^① 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。