



影视艺术理论与创作丛书

*Creative
Psychology
On Film &
Television*

影视创作心理

秦俊香 著

中国广播电视出版社

J90-05
Q417



郑州大学

04010087030N

影视艺术理论与创作丛书

— 6

影视创作心理

秦俊香 / 著



J90-05
Q417

Q415/64

中国广播电视出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

影视创作心理 / 秦俊香著. —北京: 中国广播电视出版社, 2004.6

(影视艺术理论与创作丛书)

ISBN 7-5043-4271-8

I. 影... II. 秦... III. ①电影-创作-艺术心理学②电视创作-艺术心理学 IV. J904-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 043702 号

影视创作心理

作 者:	秦俊香
责任编辑:	邓 程
封面设计:	郭运娟
责任校对:	张 哲
监 印:	陈晓华
出版发行:	中国广播电视出版社
电 话:	86093580 86093583
社 址:	北京复外大街2号 (邮政编码 100866)
经 销:	全国各地新华书店
印 刷:	北京海淀安华印刷厂
开 本:	850×1168毫米 1/32
字 数:	270(千)字
印 张:	13.25
版 次:	2004年6月第1版 2004年6月第1次印刷
印 数:	3000册
书 号:	ISBN 7-5043-4271-8/G·1680
定 价:	24.00元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

总 序

李
兴
因

《影视艺术理论与创作丛书》是由北京广播学院影视艺术学院主持编写的一套具有较高理论水平和较强实用性的丛书，涉及影视剧创作、理论和欣赏三个方面。

中国进入 WTO 以后，国内影视业面临的困境与挑战是复杂和多方面的，来自创作界和教育界的状况给我们提出了一系列亟待解决的理论课题。目前国内影视艺术研究仍显薄弱，影视艺术学科建设还处于艰难的初创阶段，对影视艺术各个领域丰富实践的探讨和研究还缺乏应有的广度和深度。理论指导不力、批评疲软也是目前影视剧创作实践相对盲目混乱的原因之一。组织并策划这套《影视艺术理论与创作丛书》，就是希望能够加强一些学术研究上的薄弱环节并拓展相应的理论研究空间，能够对我国影视艺术的发展有所裨益。

本套丛书力图从宏观与微观相结合的角度把握影视剧艺术的本体特性，探索影视剧艺术的创作规律，深入阐释影视艺术的文化复合功能，并将影视剧艺术置于社会、文化、美学、哲学和科学技术的背景中加以比较研究，从而增强对影视剧艺术全面、科学的理解和把握。具体研究课题的设置经过了专家、教授和北京广播学院影视艺术学院学术委员会细

致的调研和反复论证，最后决定先期出版的著作包括《影视艺术哲学》、《电视艺术批评》、《影视创作心理》、《影视剧情节论》、《电视剧叙事艺术》和《电视剧审美文化研究》等六本书。这是一个长线的工作，随着影视剧创作的发展，我们的研究也将与时俱进，研究成果将滚动出版。

《影视艺术理论与创作丛书》的作者是具有较高学术水平和艺术理论修养的专家、学者。他们长期从事影视剧艺术理论的教学与研究，有的是他们新近完成的博士论文。本丛书对当前国内外最新创作实例与热点现象广有涉及，同时密切关注影视剧研究学术前沿与创作动态，论题具有很强的学术深度和理论价值，研究方法具有较强的前沿性和探索性。既可供业内人士直接参考，也可供广大影视艺术爱好者阅读，尤宜作为大家影视专业的教材、教辅、学术研究的参考书籍。同时欢迎广大读者对丛书中存在的不足之处批评指正。

这套丛书能够顺利出版要感谢中国广播电视出版社给予的通力协作与支持，感谢他们为丛书出版所付出的心力和辛劳。

(本文作者为北京广播学院影视艺术学院院长、教授)

目
录

第一章 导 论	(1)
第一节 互动理论——审美心理场论	(3)
第二节 互动个案详解——《我的父亲母亲》 分析	(18)
第三节 现代心理学派别及其相关理论述评	(32)
第二章 影视创作主体的心理研究	(65)
第一节 “影视创作主体”分析	(65)
第二节 影视创作主体的创作心理定势	(68)
第三节 影视创作主体的人格结构	(92)
第三章 影视主创人员的心理分析	(135)
第一节 影视策划和制片心理	(135)
第二节 编剧心理	(154)
第三节 导演心理	(166)
第四节 演员心理	(180)
第四章 影视创作过程的心理机制	(199)
第一节 影视创作主体的审美感知	(201)
第二节 影视创作主体的审美情感	(209)
第三节 影视创作主体的审美想象与审美联想	(222)

第四节	影视创作主体的审美灵感与审美直觉	(225)
第五节	对影视创作过程心理机制的纵向分析	(231)
第五章	影视创作过程的心理分析	(240)
第一节	影视创作动机的发生	(240)
第二节	影视创作主体的体验生活心理	(263)
第三节	影视构思的心理特征	(281)
第四节	影视表现的心理特征	(295)
第五节	影视创作心理的复杂性	(307)
第六章	观众心理与创作	(313)
第一节	解释学和接受美学的相关理论	(313)
第二节	观众的接受动机与影视创作	(316)
第三节	观众的类型定位与创作	(322)
第四节	观众的时代社会和民族文化心理与 影视创作	(328)
第五节	观众的视听觉心理与创作	(336)
第六节	观众的接受体验过程与影视创作	(355)
第七章	创作心理的结晶——影视作品的 心理研究	(365)
第一节	现代西方的作品心理分析理论述评	(365)
第二节	影视作品的心理分析——以 《八部半》为主	(373)

第一章

导 论

艺术和艺术理论的发展越来越证明这样一个真理：艺术不完全是现实存在的摹写，不完全是创作主体的自我表现，不完全是接受主体的接受活动，也不完全是一个封闭的艺术文本结构。艺术是一个生动的过程，是在过程中表现出的现实存在、创作主体、接受主体与作品文本之间极为错综复杂的交互反映、感应生发、开拓更新的动态的审美关系。我们对艺术的研究，不能再仅仅局限于纯粹的社会学研究或单独的创作者研究、接受者研究和作品研究，而应立足于全方位的、整体的、系统的研究。只有这样，我们的研究才可能是科学的、全面的。

对影视艺术的研究，更应如此。因为作为大众艺术、通俗艺术，影视艺术的交流互动更为直接和频繁，“场”的效应也更为明显，只有把影视艺术作为一个由现实存在、创作主体、接受主体与作品文本之间交流互动的审美场进行全方位的研究，才能真正揭示这一艺术的本质和规律。而做这样的研究，笔者以为最好的视角，应当是心理学的视角。由此，本人不避浅陋，准备从心理学的视角切入，撰写一部《影视心理学》论著，重点研究错综复杂的生生不息的影视

艺术审美场境中所出现的所有心理现象，心理规律——既有显在的，也有潜在的，既有个体的，也有群体的，既有个性化的，也有共性的，既有创作主体的，也有接受主体的。然而，这些问题不仅错综复杂，而且深奥莫测、千变万化，在有限的时间和篇幅内把整个审美场境中的心理现象和规律解析明了决非易事！加之笔者才疏学浅，虽潜心准备多年，仍感力不从心。因此，本书只能先从其中的一部分——创作心理着手，分析影视创作主体的心理特点、影视创作过程的心理规律及影视创作的成果——影视作品中所蕴含的心理成分，遂命名曰《影视创作心理》。至于《影视心理学》的下半部分——《影视接受心理》，则留作下一步的研究课题。事实上，后一课题已在进行之中，本书的第六章也已略微论及影视接受的问题，只是，更深入系统的探讨和研究，有待后续。

阿恩海姆在其《艺术与视知觉》中说：“很明显，对于一个复杂的整体，必须通过对这一整体的各组成部分进行分析之后才能完成，然而，如果在分析时没有一个整体的概念做指导，对这个复杂整体的认识就连一步也不能深入下去。”〔1〕

本书的分析虽主要立足于创作心理，但始终有一个整体的概念做指导，即丝毫不敢游离开影视创作和接受的整体的审美场境。本书虽然在用传统的、对整体的各组成部分进行条分缕析的方法来论述不适合条分缕析的问题，但会努力把各组成部分作为一个有机整体，注意前后照应和彼此联系。

也由此，本书首先参考王振铎先生和鲁峡女士创立的

〔1〕阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社，1984年版，第278页。

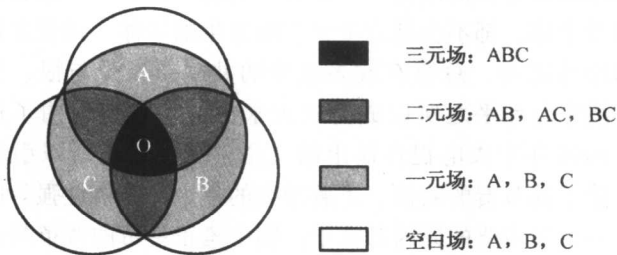
“审美场境图式”理论〔1〕，结合影视作品的具体分析和阐释，阐明笔者《影视心理学》的整体立意，也为本书——《影视创作心理》确立一个具体的学科坐标。

第一节 互动理论——审美心理场论

以下，我们先从一切艺术（包括影视艺术）的共同特征入手，把艺术审美活动看作是一个动态的、整体的、活跃着艺术生命的审美交流“场”，即把艺术看作是由现实、创作主体、作品、接受主体四个要素在时间过程中构成的一个交流互动的完整的审美境界，简单列出这个错综复杂的生生不息的审美场境中所出现的所有的心理现象和心理规律。

在这个审美场境中，作品即艺术文本，居于中心地位，现实、创作主体和接受主体与居于中心地位的艺术文本既有相互重叠的部分，又有交叉的部分，还有互不包含的部分。

下图为艺术的场境图式，其中A圆代表现实，B圆代表创作主体，C圆代表接受主体，O圆代表作品。



〔1〕王振铎、鲁峡主编：《文学导论》，文心出版社，1998年版。

在这个场境图式中，有既属于现实生活，又是创作者体验和写出的，还是接受者知解的内容（三元场）；有三种因素两两交融但把另外一种排除在外的部分（二元场）；有只属于三者中的一部分内容（一元场）；还有存在于作品文本之外却与文本关系密切的三个空白场（潜能场）。

图中的三元场（ABC）是指在艺术文本中，存在着这样一部分内容，它既属于现实存在，又属于艺术家所表现的精神世界，同时也是接受者接受、理解和欣赏的东西。不管这部分内容在整个艺术场境中占的比例多么小，但它是极为重要的。它是整个艺术文本中最优秀的核心，是艺术文本得以存在的基础，也是整个艺术活动得以展开的基础。那么，这部分内容应该是什么呢？它应该是人类共同的实践以及在实践的基础上形成的社会共同性和文化心理上的共通感，类似于荣格所说的集体无意识。由于过于熟悉，人们反而意识不到它的存在，但它却是人与人之间、人与人类创造的文化符号之间实现沟通的前提。正因为有了这部分内容的存在，创作主体、接受主体与社会现实之间的沟通才是可能的。有了这样一个基础，艺术文本便有了超越时空、超越实体、超越具体形式而存在的理由。一部真正的艺术作品，面对社会中的接受个体，都不会是完全异在的陌生的客体，接受主体与艺术作品之间，总会有或多或少的共鸣点。爱与恨、生与死、战争与和平之所以成为三大永恒的主题也说明了这一点。1999年中央电视台播出的《雍正王朝》之所以引起轰动，除了其节奏的明快、矛盾冲突的集中、故事性强等因素外，一个最主要的原因乃在于：剧中雍正皇帝的改革契合了当代中国改革开放的时代精神，激起了处于大变革时期的广大中国观众思想观念和情感上的共鸣。电视剧《大法官》、《天下粮仓》、《大雪无痕》、《至高利益》、《绝对权力》等收

视率之所以不断攀升，也在于创作者在作品中表现的反腐主题，与我国当前反腐倡廉的民众意识相一致。意大利电影《八部半》所表现的导演基多面临的双重精神危机——爱情生活中现实与理想的矛盾和艺术构思中艺术与生活的矛盾，虽有一定的自传因素，但正如导演所说：“我并不认为影片是局限于表现一个缺乏灵感的导演的厄运与痛苦。这是一个普通人的故事，这个人完全处在思想枯竭状态……我希望观众……忘记这是个导演，一个有着他自己的独特职业的人，从而从吉多身上认出他自己的顾虑、怀疑和虚伪。”〔1〕黑泽明的电影《罗生门》所要表达的更是人类的一种劣根性。黑泽明在其创作总结《到〈罗生门〉为止》一文中说：“人对于自己的事不说实话，谈他自己的事的时候，不可有不加虚饰。这个剧本描写的就是不加虚饰就活不下去的人的本性。甚至可以这样说，人即使死了他也不放弃虚饰。可见人的罪孽如何之深。这是一幅描绘人与生俱来的罪孽，人难以更改的本性，展示人的利己心的奇妙的画卷……它描写的是人心是最不可理解的”。〔2〕由此，我们可以把这一场境的特点概括为：灵犀一点，万古相通。对创作者来讲，体验生活、把握精髓、传达准确是要务；对接受者来讲，用心体会、联系实际、触类旁通是必须。

在上述场境图式中有三个三元场：AB场、AC场和BC场。其中AB场代表的是创作主体与现实存在之间的叠合区域，它指涉的是艺术文本中那部分艺术家亲身经历过、深切体验过、从而十分熟悉的现实内容。从艺术创作的角度讲，

〔1〕王迪主编：《通向电影的圣殿》，中国电影出版社，1993年版，第120页。

〔2〕何太宰选编：《现代艺术札记》，外国文学出版社，2001年版，第152页。

这是最容易把握、最容易表现、因而也是最容易表达精彩的一部分内容，它应该是情与理、再现与表现、理想与现实的统一。创作主体在创作时，总是有意无意地追寻着、表达着这类内容，故他的作品总会或多或少地带有些些自传的因素。对接受主体来说，“知人论世”，通过了解创作主体独特的人生体验和情感意绪，发掘创作主体之所以如此表现的深层心理，就是读解作品的一把金钥匙。传统的传记批评就是从这个独特的角度出发研究作品的，比如由曹雪芹《红楼梦》研究延伸的“曹学”研究。“满纸荒唐言，一把辛酸泪。都云作者痴，谁解其中味。”不仅曹雪芹《红楼梦》中宝玉和贾府都有曹雪芹及其家族的影子，吴敬梓《儒林外史》中的杜少卿的原型也是作者自己，劳伦斯《查特莱夫人的情人》中查特莱夫人的原型就是作者夫人。再如好莱坞大导演斯皮尔伯格，他之所以一改自己的创作风格而拍《辛德勒的名单》，主要原因乃是他的犹太血统，据说他小时候经常受人歧视，他的有些亲属在二战中曾经丧生于纳粹的屠刀之下，这使得他的潜意识里存在着痛恨纳粹和遭受种族歧视后的压抑情绪。^{〔1〕}其它如叶辛的《蹉跎岁月》和《孽债》等、梁晓声的《今夜有暴风雪》和《年轮》等“知青”系列电视剧，谢晋的《天云山传奇》、《牧马人》和《芙蓉镇》等“右派”系列电影，姜文眼中的“文革”——《阳光灿烂的日子》，伯格曼《野草莓》、托尔纳托雷《天堂电影院》、费里尼《八部半》、歌德《少年维特之烦恼》等的自传性叙述……就连美国动画故事片《海底总动员》，都在很大程度上

〔1〕《电影、电视艺术研究》1994年第3期。

都带有编导安德鲁·史坦顿强烈的个人色彩。^{〔1〕}因此，我们可以把这一场境的特点归结为：我写我心，文如其人。对创作主体来讲，表现欲、暴露欲、发泄欲、讨巧心理和心理定势等，是其直接的创作动力；对接受主体来说，窥视欲、考证欲、好奇心等是直接的接受动机，而知人论世、透视灵魂、透过现象看本质则是必由之路。

二元场中的 AC 场，代表进入艺术文本中的现实存在与接受主体生活阅历和主观情感的契合，它是接受主体与艺术文本求得认同，获得欣赏过程中共鸣效应的前提之一。艺术文本中所表现的现实生活，有一部分虽不属于创作主体，或者说创作主体未必认识到它的存在与意义，但他却属于接受主体，即接受主体却能通过文本中的客观描述，结合自己的真切感受，认识它的真正意义和价值。所谓“创作主体未必然，接受主体未必不然”，所谓“艺术文本的客观意义大于创作者的主观意图”。这种现象在艺术活动中比比皆是。比如李商隐“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干”之爱情原意与后来的引伸象征意，曹雪芹《红楼梦》的内容本身与红学研究，比如卓别林电影中“夏尔洛”形象在观众影响下的逐渐定型——当观众认为夏尔洛的手杖是纨绔子弟的象征时，卓别林自己还未真正意识到。再比如许多人都认为王家卫的电影很复杂很难看懂，而当电影学院副院长张会军就《花样年华》问王家卫：“您有没有考虑过您的影片中表现的故事，观众接受理解起来会有困难”时，王家卫却回答：“其实，我的故事每次都很简单。我想是大家想得太复杂了。我自己拍的时候都会想，这个题材很简单，但最后很多问题都变得

〔1〕具体内容参见《中国电视报》北京版 2003 年 8 月 4 日第 31 期第 44 版。

复杂了。例如影片中经常出现一个钟，有人就问你这个钟有什么意义？其实有什么意义？就是一个钟而已！为什么你走廊是红色的？是不是有一个中国的气象在里面？但红色不一定都是中国的象征，或者还有别的什么意义。红色就是红色，就是一个直接的感受而已。”〔1〕比如女导演杨阳说，她在电视剧《牵手》中塑造的下岗女工夏小雪的形象，轰动效应远远超出她的预料，因为广大观众从夏小雪的身上看到了自己或自己的父母兄妹、亲戚朋友、街坊邻居类似的经历或生存状况，所以他们结合自己的经验更加深刻地阐释了夏小雪，又通过夏小雪更加深刻地理解了他们周围那些下岗的人。从接受心理的角度看，接受主体在接受的过程中，往往存在着寻求艺术文本所反映的生活内容与自己的生活阅历、生活体验相一致的心理定势，认同心理一旦产生，接受主体就会对艺术文本进行不自觉的再创造，而这正是艺术接受活动能否顺利展开和深入进行的一个关键性因素。事实上，从当代接受美学的观点看，接受主体不仅仅在艺术文本成型之后才参与再创造，在创作主体创作之初，就已经参与了创作，因为聪明的创作主体往往以对自己作品的接受者的设定，对接受者的揣度与研究作为创作方向的参考因素。比如通俗片针对的是广大的普通观众，探索片针对的就是有一定的影视专业知识和文化素质较高的观众……冯小刚给自己定位为拍商业片的市民导演，他说：我拍电影不找专家、学者、评论家研讨剧本，而是找影院经理，因为他们最了解观众喜欢什么；主角之所以选葛优，是因为他在大陆持续走红，和观众有一种特殊的亲和力。胡安的《西洋镜》、罗燕的《庭院里的女人》、郑晓龙的《刮痧》、冯小刚的《大腕》、

〔1〕《电影艺术》，第44页，2000年第1期。

李安的《卧虎藏龙》、张艺谋的《英雄》等，显然在策划之初就定位在东西方观众或者主要是西方观众。概括这一场境的特点，应该是：创作主体未必然而接受主体未必不然。接受主体的受教动机、认同心理、主观偏见、见仁见智等现象都值得认真研究。

二元场中的 BC 场，指涉的是创作主体的心理内容与接受主体的心理世界相叠合的那一部分。艺术作品绝对不是对现实的简单模仿，其中总是包含着创作主体本人对现实的评价和态度，包含着创作主体本人的主观情感和思考。而艺术文本中属于创作主体个人的情感需求、价值判断和审美理想的这一部分能否被接受主体认同，便成为艺术欣赏活动中能否产生共鸣的深层原因。BC 场指涉的，就是创作主体与接受主体的共鸣部分。如果创作主体的情感与思想完全游离在接受主体的情感经验与认识基础之外，接受主体难以与艺术作品产生共鸣，艺术作品的社会效益便无从实现。比如，许多运用不规则构图拍摄的探索片如《黄土地》、《一个和八个》等之所以在当时不受中国观众的欢迎，主要原因在于当时大多数观众缺乏对不规则构图的认识经验。另外，创作主体如果在作品中表达的思想太过深奥，太过个人化，也很难使接受主体产生认同和共鸣，陈凯歌的电影大多如此。按照接受美学的观点，在艺术创作过程中，总是存在着创作主体与潜在的接受主体之间的对话。比如冯小宁说，他拍电影时总是设想着有几个观众站在背后评头论足；冯小刚说就是要找观众关注的热点拍，看广大的市民观众的梦想是什么，找出来并满足它；郑晓龙说他觉得大多数观众和自己一样喜欢大团圆的结局，不愿《刮痧》中的许大同摔死，所以，虽拍了两个版本（死和不死），最后却还是采用了不死。当然，这种对话不是创作主体放弃自我而去揣度和迎合接受主体的

心理期待就能实现的，而是以创作主体的真诚为基础的。创作主体真诚地敞开自己，表现自己的同时，也就走向了接受主体。如果创作主体一味迎合接受主体，有时难免失落自我或损害艺术。比如，郑晓龙为自己的作品选择的结局虽满足了一部分观众的心理愿望，却在一定程度上违背了艺术的真实，因为该片渲染了很强的悲剧气氛，也蕴含着深厚的悲剧意蕴，而大团圆的结局却在很大程度上消解了这种悲剧气氛。另外，在这个场境中，创作主体与接受主体神交的内容，未必符合现实，甚至是现实中不可能存在或实现的，如科幻、志怪、神话之类作品，但这并不妨碍创作主体之心与接受主体之心的交流。如《西游记》中的人物是动物、人、神的统一体，现实生活中根本不存在，接受主体却毫不排斥地欣然接受，因其表现了现实生活中正义终将战胜邪恶，真善美终将战胜假丑恶的主题。这一场境的特点是创作主体与接受主体的不谋而合、不共而鸣。创作主体敞开心扉、奉献真诚、渴望交流、渴望理解，与接受主体渴望被尊重、被表达和被满足的心理达成某种程度的契合。传统解释学中的“以意逆志”的原则，正是以此为根据的。

在上面的场境图式中，处于艺术文本边缘的部分，是三个一元场：A场、B场、C场。

作为相对于创作主体与接受主体而独立存在的一元场A，指的是文本中被创作主体客观地记录下来，但创作主体自己并不经意或认同的那一部分现实存在，它既在创作主体的生活阅历之外，也在接受主体的生活阅历之外。这是被传统的艺术理论经常研究的一个区域，即艺术的认识价值部分。当代审美趣味的发展表明，如果一部作品的内容过多地与接受主体的阅历重合，也难以激发接受主体的欣赏兴趣。因为每个人都有求新求异的本能心理，他们渴望欣赏到具有