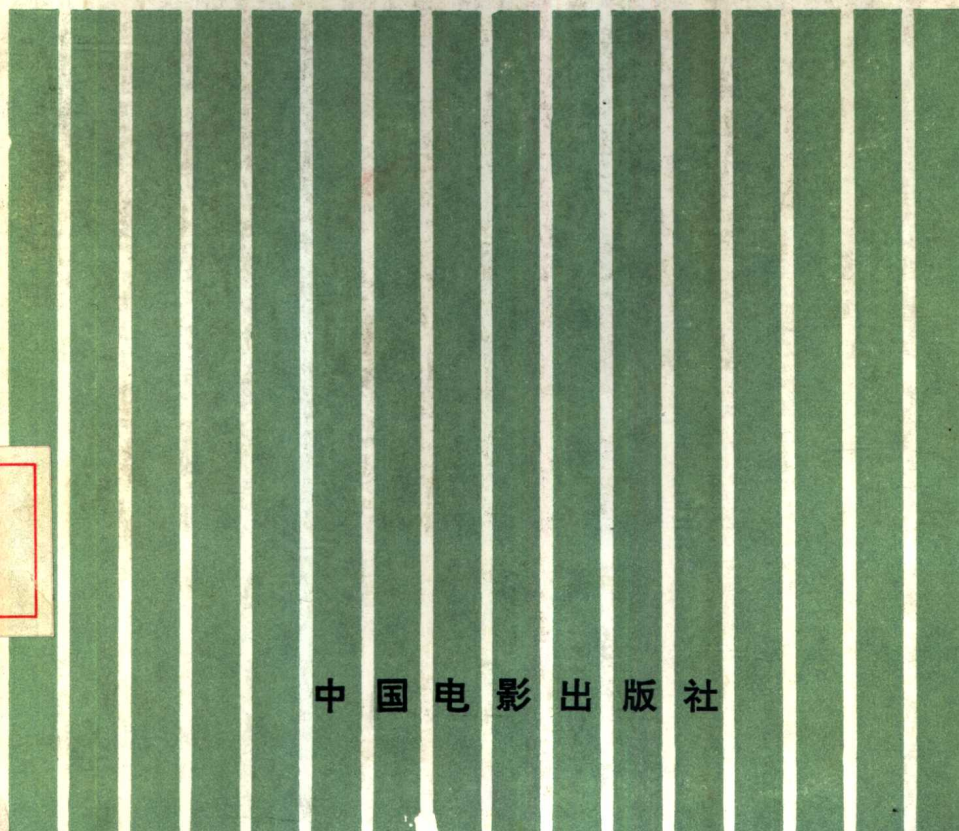




电影美学

:1984

钟惦斐 主编



中国电影出版社

电影美学:1984

钟惦柴 主编

中国电影出版社

1985 北京

责任编辑：李 陀
封面设计：阿 城

电影美学：1984

中 国 电 影 出 版 社 出 版

北京印刷二厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：13 $\frac{4}{5}$ 插页：2 字数：282,100

1985年6月第1版北京第1次印刷 印数：1—25,000册

统一书号：8061·2772

定价：2.90元

目 录

电影美学随想纪要·····	邵牧君 (1)
电影时空结构中的声音·····	周传基 (41)
电影就是电影·····	杨 妮 (76)
理解的艺术和直感的艺术·····	陈犀禾 (111)
胡柄榴滕文骥创作心理分析·····	郝大锋 (138)
动画片创新的可能性·····	胡依红 (167)
电影造型与电影思维·····	吴厚信 (177)
造作对电影美感的破坏·····	金 国 (192)
电影创作的现代观念·····	王忠明 (219)
观众审美心理的变化与电影的对策·····	沈及明 (240)
新时期电影与社会审美心理·····	李梦学 (267)
生活理想与审美理想·····	阿 城 (296)
论感性·····	钟惦棐 (313)

附 录

“舞台化”与“戏剧化”·····	谭霈生 (355)
稿笺十二则·····	李 陀 (393)
编后记·····	钟惦棐 (404)
当前电影美学研究的若干问题·····	郑雪来 (408)

电影美学随想纪要

邵牧君

1983年悄悄地结束了。

1983年在电影创作上是平淡的一年，虽然还未到完善足陈的地步，但足陈之善实在不多。

究其原因，有同志说，问题在于电影创作界的电影美学水平不高，缺乏从美学高度来考察、研究和解决创作问题的能力。

一提电影美学，不禁紧张起来。据说电影美学究竟是门什么样的学科，其研究对象是什么，“国内外争论很多”，哪国也还没有建立起“完整的科学的电影美学体系”^①。既然这门学问是如此之玄，如此难以捉摸，难怪国内电影创作界电影美学水平不高了。连电影美学究竟是什么东西都还悬而未决，怎么谈得上“水平”呢？外国虽有那么些家电影美学理论，但是或完整而不科学，或科学而不完整，或既不科学

① 见郑雪来：《电影美学问题》文化艺术出版社，1983年5页，8页，10页。

又不完整，全都不合要求，参考价值自然不大，学习更无必要。在这种局面下，如何才能提高我国电影创作界的电影美学水平，实在令人感到束手无策，而这个水平不提高，据说就无法提高影片创作水平，看来我们要陷入死胡同了。

我不幸而选搞了这门至今还不知是什么东西的学科。我不敢妄言国外是否也还在争论电影美学的概念，因为我只研究西方^①，对苏联东欧以至亚非拉美却知之甚少或一无所知，不过，在西方的电影理论界中，我还找不到具体材料来说明有此种争论。在西方，在具体的电影美学问题上，如电影是一种什么样的艺术、电影与其他艺术体裁的关系等等，倒确是有不同观点的。在西方，蒙太奇理论和场面调度理论从对立到和解，更是电影美学史上的一件大事，不然法国人梅茨也不会在1981年说出“当年对垒的双方，如今已经没有类似的阵势”之类的话来，可见绝非是凭空“创造”出的“神话”^②。我不了解苏联等地的情况如何，至少在西方，电影美学的研究对象毫无疑问是电影的艺术特性。我也一直是这样认为的。作为以一门艺术为研究对象的实体美学并不研究一般的审美问题（如艺术观念、艺术美等），而是从一般美学的高度来探究一门艺术的特殊问题。这种研究既可以是抽象的、总体性的，也可以是具体的、个别的（创作者、样式、

① 我历来写文章都很强调这一点，从不“从全世界范围”来谈电影美学问题，可是有些同志总是有意无意地把我的论点扩大到全世界去，然后加以斥责，令人啼笑皆非。此类例子在郑雪来的文章中颇多，如见《电影美学问题》，71，81，82页，《电影美学，1982》，45页，《电影艺术》84年3期，41页等。我对自己不熟悉的东西，向不妄谈，所以在介绍和评论电影美学问题时，才恪守“西方”这个圈子的。

② 参见《电影美学，1982》，45页。

影片)。因此，电影美学与电影理论本是一回事，去划半天界线，不知意义和目的何在^①。如果肤浅、平庸地就事(片)论事(片)，那根本谈不上是什么理论论著，自然也沾不上电影美学的边。“理论”这个词本身已作了限定，限定再限定，不仅成了繁琐哲学，更糟糕的是还会把电影美学搞得神乎其神，凡夫俗子都不敢去问津了。

我是以这种宽容的态度来对待电影美学的，所以还敢于随想一番。当然，后来经人一检查，我随想到的竟算不上是电影美学，或只是“跟了西方某个电影理论家”，也未可知呢。

随 想 之 一

电影观念问题是当前的一个热门话题。

我搞不清电影观念这个提法是怎么出现的，又如何成了电影界的流行用语的。就我自己来说，我第一次谈到电影观念问题是在1982年夏天的一次座谈会上，当时我谈到了当代西方电影观念。这是我第一次使用这个词，记不得有什么出典或来源。1982年底，我在另一次关于电影美学的座谈会上发表了“电影观念应多样化”的看法，那时谈电影观念的人似乎已多起来，并且不再把它作为含义广泛的一般用语来使用了。

电影观念作为一个美学用语，我指的是对电影的美学界

^① 见郑雪来：《电影美学问题》，8页。

说，或者叫做电影的艺术规定性。用最通俗的说法，就是给“什么是电影”这个问题作出的回答。既然是“美学界说”、“艺术规定性”，这个电影的定义当然就不包括对电影的技术界说，如说电影是纪录在胶片上、放映在银幕上的一系列有含义的画面之类。这是无可争议的，无所谓多样化。一涉及艺术，问题才复杂起来，观念才多样起来。所以电影观念问题只是发生在艺术电影领域之内，不必把科教电影、新闻纪录电影等拉扯进来，这些电影固然也需要点艺术性，但其功能不是艺术的。

不同电影观念的形成和发展是同电影技术的发展密切相关的。电影观念的多样是电影艺术的一个特点，为其他艺术所没有的。究其原因，一是它同技术关系密切，技术的进步无时无刻不在直接地扩大它的表现力，使人们对电影的本性和功能不时生出新的想法。二是它是在其他传统艺术的挤压下成长壮大起来的，因此它同其他艺术的关系总是夹缠不清。观念是对事物关系的认识，现代文明的特点是人对事物关系的认识趋于细密、复杂。电影观念的多样正是电影作为现代艺术的必然特征。

我所理解的电影观念大致有三个基本类型，一是功能论的，二是手段论的，三是风格论的。为了方便起见！不妨用一下表格的形式：

	商品：强调娱乐性。
功能论	宣传教育工具：强调社会性。
	艺术：强调审美价值。

手段论 { 蒙太奇电影：在剪接台上完成创作，强调主观性。
场面调度电影：在取景框里完成创作，强调客观性。

风格论 { 戏剧式电影：强调冲突、时空集中、语言，演出性质。
小说式电影：强调事件、时空展开、动作，叙事性质。
纯电影：强调节奏、诗情画意，淡化以至取消故事情节，抒情性质。

这个表格当然是大概的，如果细分起来，还可以列出更多一些“观念”，如强调个人特色的“作家电影”和突出样式特点的“类型电影”，等等。其次，手段和风格在一部影片里是并存的，这里只是为了分类的需要而加以分离，实际上每一种电影观念必然是手段和风格的结合。

我曾经指出，电影史上几场大的美学论争，无一不是电影观念之争。从这一点看，电影观念确是一个重要的电影美学问题，值得认真研究。但从另一方面看，我认为电影观念并不足以概括电影创作上的全部问题，甚至还不是电影创作上最根本的问题，因为电影观念并不是一个纯粹的意识形态问题，它固然在一定程度上涉及创作者的世界观，但并不同创作者的世界观有必然的联系。具有相同世界观的人，完全可以有不同的电影观念，而具有相同电影观念的人，又可以采用不同的创作方法，拍出思想内容截然不同的影片来。

由此可见，提出“电影观念应多样化”是无可争议的。有

的同志却从中看到了某种片面性和危险性，强调要区分电影观念的“美学含义”和“诗学含义”，说这具有“迫切的现实意义”。什么“现实意义”呢？那就是这样可以杜绝现代主义入侵我国电影的机会^①。

关于西方电影中的现代主义，我作过一些分析评论，也引起过一些非议，这里暂且不谈。现在的问题是对电影观念有没有必要和根据来作所谓美学含义与诗学含义的区分。首先我不明白美学和诗学何以会成为有某条明确界线的两回事。诗学者，论诗之艺术之谓也，历来都是美学的一个部分，是艺术学的同义语。亚里斯多德的《诗学》就是西方美学史上第一部用科学的观点、方法来阐明美学概念的著作，它所阐述的两大问题就是文艺对现实的关系问题和文艺的社会功用问题。任何有美学史常识的人都不可能答出诗学仅仅是指艺术特点的结论。贺拉斯的《诗艺》同样也谈论了文艺创作的一般原则，其中的理性原则、克制和适度的原则直接引发了十七世纪的古典主义。因此，把美学和诗学加以分离，我认为是不可思议的。据说苏联有这种分法，不知确否，即便有，我看这种属于概念混乱的“理论”似无引进之必要。用它来反对电影观念的多样化，更是缺乏说服力的。这是因为电影观念是一个实体美学问题，它同创作方法这个一般美学问题并无主属关系。所谓现实主义的电影观念或浪漫主义的电影观念或现代主义的电影观念，是一种不科学的提法。一方面，不同的创作方法是适用于一切艺术创作的，不能用以回

^① 见《电影美学》，1982》，32页。

答什么是电影的问题。另一方面，不同的电影观念和不同的创作方法并无对应关系。这就是说，持同一电影观念的人可以用不同的创作方法来体现这一电影观念，反之，持不同电影观念的人也可以用同一的创作方法（例如革命现实主义）来体现各自的电影观念。即便是纯电影，也不一定非是现代主义的。通过电影来抒发的感情难道非得是“孤独”、“忧伤”、“性苦闷”不可？《红气球》、《白鬃野马》、《失去平衡的生活》等是我们看到过的比较健康的抒情电影，但似乎不能说它们是现代主义的货色吧？

总之，我认为电影观念问题基本上只是一个艺术问题，是一个主要涉及风格、结构、手法等艺术表现元素的问题。从电影的发展史来看，不同的电影观念本身都在不断地丰富和发展，互相并不排斥，或者说想要排斥也排斥不了，并且电影发展的史实证明，根本不存在那一时期那一种电影观念由于战胜了其他电影观念而占主导地位的神话。因此，对于一个电影创作者来说，只有赞成和采用那一种电影观念的问题，而不存在“解决”电影观念的问题。这有什么好解决的呢？难道只有某种电影观念才是“合乎时代要求的”，或者说，难道只有信奉了以巴赞和克拉考尔理论为代表的“现代电影观念”才算“解决”了电影观念问题？影片拍得好不好，能不能反映时代的风貌，是否有益于人民，有益于社会，问题不在于持什么样的电影观念，而在于有没有用电影手段来服务于人民、服务于社会进步和发展，决定于创作者有没有深入观察和把握现实生活本质的能力。要提高我们的电影创作质量，仅仅研究电影观念是不行的。

隨想之二

粉碎“四人帮”后，特别是在十一届三中全会之后，思想解放的步子加大了，在电影界也开始听到了回响。其中最惹人注意的回响之一，就是巴赞和克拉考尔的电影理论在电影界得到了传播、引起了议论、发生了影响。人们谈论电影艺术，已不再言必蒙太奇，引必爱、普、杜；纪实性、长镜头、多义性等等新词汇流行起来了。我们一些同志鼓吹的“电影新观念”云云，实际上就是对巴赞和克拉考尔的电影照相本性论的采纳。和克拉考尔相比起来，巴赞的影响似乎还更大些，至少人们在谈论新观念时，提到巴赞的时候要更多些。

巴赞的电影美学理论为西方现代电影观念提供了理论基础。如果说，所谓的“现代化电影观念”是指第二次世界大战后出现的对电影艺术特性的新看法的话，那么巴赞无疑是它在理论上的唯一代表，因为我还未听说在战后的年代里有那一位在理论的独创性（独创性并不等于正确性）上和体系的完整性（完整性更不等于科学性）上可以同巴赞相比拟。有的同志试图用这样的论据来否定巴赞理论的独创性，即在巴赞之前，早已有人较普遍地使用过长镜头、谈论过场面调度，说这些根本不是他的“发明”云云^①。这种说法是用望文生义的轻率态度来对待巴赞理论的结果。李陀在《长镜头和电影的纪实性》一文中（《电影美学：1982》，95—98页），有力

^① 见郑雪来：《电影美学问题》，70页；《电影美学，1982》，45页；罗慧生：《“总体现实主义”剖析》，《文艺研究》1984年第1期，50页。

地驳斥了这一点，我很赞同，就不赘述了。当然，说巴赞是“唯一的”并不等于非要接受他的理论，跟他走不可。说巴赞的理论可以代表现代电影观念，也只是一种历史的论断，其本身并不反映褒贬。事实上，对巴赞理论的是非曲直、对它的影响的正反得失，国内外议论纷纷，至今不息。

我们对巴赞的理论恐怕不能说已了解很多了，因为已译成中文的巴赞论文还只有六、七篇左右，只占巴赞的已印行的全部著作的很小一部分，虽说这些已经译介的论文都是比较主要的，从中可以把握到巴赞的一些重要论点，但毕竟还有所欠缺，不比克拉考尔，我们已读到了他的阐明他的整个理论体系的《电影的本性》一书。从这个意义上说，我们对巴赞的理论进行一些初步的或局部的讨论研究尚可，进行全面的概括性的批判和评价则似乎还为时过早（读过原著的同志自然除外）。

记得几年前人们刚开始谈论巴赞时，大都是很推崇的，后来，慢慢地出现了指摘批评的声调，认为巴赞的理论颇有些毛病。这个变化是令人高兴的。对外国的，尤其是西方的文艺理论著作，我们应当善于用马克思主义的尺子来度量度量，结合我国的创作实际来取其所长，而不宜唯新是好，盲目信从。西方的文艺理论真正能适用于马克思主义观点和方法的毕竟极少，违反或反对马克思主义美学原理的居多。一般来说，很露骨的反马克思主义的理论比较容易对付，难对付的是那些似是而非的或在彼是而在我非的东西。有些理论在西方那个环境里有社会进步意义，照搬过来却不仅愿意尽失，反而产生有害作用。对于在彼是而在我非的东西，要特

别花点心血去认真对待，既然在彼是，可见其中有合理的、值得吸收的成分，何以在我非，主要是社会环境条件不同或某种其他原因。对于这类理论，需要的是历史地具体地进行分析，结合我们自己的情况加以改造。粗暴批判、全盘否定不行，生吞活剥、拿来就用也不行。我看巴赞的理论在某种程度上即属此类。

巴赞是“西方现代电影的理论宗师”，赞扬他的和批判他的人全都这样说。这既是褒词也是贬词，因为对立双方对西方现代电影有相反的看法。西方现代电影其实是一个笼统的概念，其中有好有坏，那种非理性主义的现代派电影，我就很反对，那种纪实性强的比较真实地反映了当代资本主义社会生活的叙事性电影我就很欣赏。我也认为巴赞是西方现代电影的理论宗师，不过他是战后西方写实主义电影的理论宗师，而不是现代派电影的理论鼓舞者。巴赞的理论有其不足之处，如在电影反映真实的客观性、蒙太奇的反电影性质、长镜头和景深镜头的效用、物质现实和精神现实的平衡等问题上都给人以失诸偏颇、片面的感觉。这些问题国内也有不少同志作了正确的批评。我感触较深的一点是，我觉得巴赞的理论的根本性缺陷在于它是一种对电影的巨大表现力横加束缚的理论。电影由于它的技术优势，有真实再现客观世界的巨大能力，但这不是电影的全部能量，更不应该成为捆住电影手脚的绳索，阻塞它通过艺术（人为的加工）进入反映生活现实的更高境界的道路。巴赞对“现实幻景”有过一段基本正确的论述：“同一事件、同一物体可以有各种不同的表现方式。每一种表现方式都会对客体的特征有所取舍，但是，

我们在银幕上仍然认得出来，每一种表现方式为了达到教育或审美的目的，都免不了引入艺术的抽象，而艺术的抽象必然有程度不同的侵蚀作用，使原物不能保持全貌。经过这种必不可少的、不可避免的‘化学’作用，我们用现实的幻象取代了客观现实，它是抽象性（黑白双色、银幕平面）、假定性（如蒙太奇法则）和客观现实的化合物。”（《真实美学》）他为蒙太奇规定的使用界限即在于试图确定艺术虚构的起止线。可惜巴赞常常把这条线划得太严、太短，以致把“必不可少”的“化学”作用压挤到一个可怜的范围，把一些明明是极其有用的表现手法排斥在外，结果在一定程度上剥夺了电影的艺术力量。这个毛病在克拉考尔身上尤其严重，他甚至彻底否定了影片创作过程中消化素材的必要性，其偏激片面到了惊人的地步。这好比偏食者认定某种食物富有营养就不再不吃其他食品一样，其后果是可想而知的。

一些西方人士不同程度地批评过巴赞理论的“偏食性”。例如艾伦·卡斯比埃在《真实与艺术的结合》一文中就具体指出，长镜头上深焦距风格只是在艺术方面运用视听元素的众多方式之一，而且未必是最佳方式，时空完整也不必机械地理解为绝对连续，相反地，长镜头不利于表现反应等等。他也不赞成巴赞对爱森斯坦式的蒙太奇的过于苛刻的批判，认为这未必符合观众的感情要求，因为观众是有明确的“欣赏意识”的，而他们又未必都有能力独立分析镜头。

米特里对巴赞理论也有比较中肯的批评。他在《电影的美学与心理学》一书中力图用传统的蒙太奇理论来补充巴赞的长镜头理论的缺陷。他针对巴赞强调“没有人的介入”而提

出的影象与世界的“契合”理论，即“渐近线”理论，主张在“有人的介入”的前提下注意影象与世界的差异。米特里把他对电影的研究分为美学和心理学两个范畴，前者是研究电影给予观众的艺术享受的性质，而后者则是研究电影造成的真实感。米特里基本上把巴赞的电影研究视为一种心理学的研究。在巴赞的研究中，由于他在一定程度上忽略了美学享受与真实感的平衡，从反对爱森斯坦式的蒙太奇为了纯粹美学的享受而过分牺牲了真实感，走到了另一个极端，所以，如米特里所指出的，他在蒙太奇问题上只谴责了对蒙太奇的误用（即不应在具体的电影世界里使用抽象的蒙太奇，在连续的客观世界里打断时空等），却没有深入分析正确的蒙太奇手法。在米特里看来，蒙太奇是影片创作者在再现客观现实世界的过程中通过自己的感情和理智赋与各种物象以相互关系的一种必不可少的手段。在人的直接观察中，客观现实世界并不立即显出逻辑和秩序，银幕上的世界的逻辑和秩序是“有人的介入”后才产生的。因此，一个可见的形象世界，它既是真实世界的再现，又是通过人的知觉而形成的在更高层次上的新世界，米特里说，这是唯有电影才能做到的。

巴赞的理论对西方现代电影影响极大，对苏联电影似乎也有影响，但程度如何，还不敢妄下结论。就我过去在《世界电影》编辑部工作的那段时期里所接触到的材料来看，苏联对巴赞的理论似乎是基本肯定的，可惜我知之太少。

随 想 之 三

前些时候我读到了国内一些谈论巴赞理论的文章，它们

从哲学的高度来猛烈批判了巴赞的理论体系，说巴赞理论的哲学基础“是在法国已经成为传统的柏格森学说，即直觉主义，再就是四、五十年代风行一时的存在主义”^①。另一篇文章则先把巴赞的理论体系归结为：“根据‘总体现现实主义’而提出‘照相本体论’，企图从电影本性中为自己的理论寻找‘根据’，并进一步提出‘非意识形态化’的理论，妄图取消正确思想对艺术的指导作用，反对艺术家对创作过程的‘主观干预’，把思想性与照相性完全对立起来”。然后，以同样严厉的口吻，对巴赞作出了“哲学的判决”：“巴赞前期信仰实证主义哲学……后期从实证主义转到存在主义、超现实主义以至宗教存在主义”^②。

这两篇文章的结论是完全一致的，用语也完全相同，但有一点“不同意见”，那就是前一篇文章说，尽管巴赞“在哲学上受到非理性主义和实证主义的一定影响（按：不知为什么，“哲学基础”忽然又降低为“一定影响”），然而他的理论本身还不就是现代主义的”。后一篇文章则没有这个观点前后矛盾的缺点，直截了当地说，“巴赞美学思想与现代派电影美学思想是一脉相承”，“无怪乎许多现代派电影的代表人物都拜他为师”。

但是这些文章却有一个令人遗憾的缺陷：它们在作出这些明确结论之前，却常常忘记告诉读者巴赞论点的原来形态，即他在鼓吹那些非理性主义的观点时所说的原话。没有原话，或如在后一篇文章中那样，只是偶或有些截头去尾

① 郑雪来：《电影理论的若干迫切问题》，《电影美学问题》79—80页。

② 罗慧生：《“总体现现实主义”剖析》，《文艺研究》1984年第1期。