

罗慧生 著



现代电影 美学论集

中国电影出版社

40.61
LHS



现代电影美学论集

罗 慧 生 著

中国电影出版社

1989 北京

内 容 说 明

本书虽系学术研究性的电影美学论著，但深入浅出，论与述兼具，信息量较大，富于现代电影知识性。十五篇文章从宏观到微观，以独特角度论析了现代中外电影。诸如哲理化问题、科学与现代电影的综台问题，等等，皆有开拓性，令人耳目一新。研究电影美学专题，紧密结合具体影片；论述样式、表现手法等具体创作问题，又升华到美学高度，使本书不仅对电影理论研究和创作实践颇有教益，亦有助广大读者提高电影审美能力、美学素养。

责任编辑：陈玉通

封面设计：王翔

现代电影美学论集

中国电影出版社出版发行

(北京北三环东路22号)

宏伟胶印厂印刷 新华书店经销

开本：850×1168毫米 1/32 印张：9⁷/₈ 插页：2

字数：240000 印数：1500

1989年3月第1版北京第1次印刷

书号：8061·3614 ISBN 7-106-00134-1/J·0085

定价：3.40元

目 次

现代电影思维的美学特征·····	(1)
试论现代电影观的基本特征·····	(31)
西方电影哲理化的几个问题·····	(64)
现代电影思潮转变的几个问题·····	(91)
综合美学的兴起·····	(104)
科学与艺术的新综合·····	(124)
现实主义电影表现派的历史源流·····	(153)

两种电影美学的理论基础

——纪实性电影美学与分解性电影美学·····	(179)
纪实性电影美学的基本理论·····	(195)
纪实性电影美学的具体要求·····	(213)
纪实性电影美学的苏联模式·····	(226)
试论电影艺术样式·····	(240)
树立电影样式观念·····	(275)
现代电影隐喻的美学分析·····	(282)
现代电影创新观初探·····	(294)

现代电影思维的美学特征

“电影思维”这一概念在艺术实践方面使许多人感到陌生，在理论研究方面更是一片空白地。然而对电影思维的研究在哲学上、电影美学和创作实践上都有重大的理论和现实意义。从哲学上说，电影思维是人类重要的思维形式之一（不限于搞电影的），是马克思主义认识论必须解决的一个重要课题。从电影美学体系来说，电影思维是这个体系中最深的一个层次，它直接或间接地指导、制约或影响着电影美学的其他层次，包括电影艺术方法、风格、流派、结构样式、手段、手法与层次。不着重研究电影思维，就不能从根本上解决电影美学其他层次的一系列问题。从创作上来说，如果艺术家在日常生活和创作过程中，不下苦功掌握电影思维，而满足于一般的形象思维，或者仍然习惯于“戏剧思维”，那就很难从根本上“电影化”。一些艺术家往往记住几个抽象的电影特性和表面的电影手法，把它们用于电影创作，其结果可能产生三种情况：一种情况是，观众觉得艺术家硬把表面的电影手法外加给电影形象，未能弥补电影形象本身非电影化的根本性缺陷。第二种情况是，运用表面的电影手段去塑造电影形象，达到一定程度的电影化，但很不彻底，远未能充分发挥电影的巨大潜力。第三种情况是，经过艺术家锐意创新，使电影形象较富于电影性，取得一定成就，其重要原因之一在于艺术家自觉地掌握了电影思维。可惜他们往往不从理论上研究电影思维并从这个高度去总结经验，

使自己从不自觉到自觉地掌握电影思维，巩固已得的成就。无论属于上述那一种情况，从理论与实践方面研究电影思维，自觉地养成电影思维的习惯，都是当务之急。

提高电影质量要从生活、思想、艺术三方面进行“综合治理”。形象思维只是这三大方面之一——思想中的一部分，但这部分的重要性决不容低估，更不能忽视，不努力提高电影思维能力，即使深入生活，也往往浮光掠影，不能很好地吸取真正的电影养料。不提高电影思维能力，就不可能从根本上提高艺术水平，往往限于局部性的修补。不提高电影思维能力，即使抽象思维的水平提高了，也缺乏“中介”，不能促进电影化，甚至流于概念化。

电影思维的范围很广，是电影美学中较高层次的根本问题之一。它包括电影思维的特征、过程、手段、规律、模式以及历史演变等问题。本文仅就现代电影思维的五个美学特征提出一些不成熟的看法，旨在抛砖引玉，引起大家注意并展开讨论。

传统电影思维与现代电影思维既有其一贯的继承性，又有各不相同的阶段性。电影思维的内涵大于蒙太奇思维，但蒙太奇思维却是传统电影思维与现代电影思维所共有的思维基础，过去论述较多，本文不着重分析。本文着重评介现代电影思维中的几个不同于传统电影思维的美学特征。例如开放性这一美学概念只是在现代电影思维中才得到广泛发展。至于两重性这一概念虽然是爱森斯坦在30年代末到40年代研究并提出的，但是在当时并未在理论界展开讨论，更没有被创作者自觉地运用。直到60年代以来，这个概念才被现代电影的一些代表人物所阐述和运用，并加以发展。当年爱森斯坦所说的“上升”式的“崇高思想”现在已发展为高度抽象的哲理性概念，而他所说的“深入”式的“感性思维”现在已与具体逼真的纪实性概念相溶合。爱森斯坦当时所说的单线性的“形式结构”，现在亦已发展为多线性的复杂结构。

这里要着重说明，现实主义电影在战后蓬勃发展，尤其在70年代以来，发展更为迅猛，足以代表现代电影。本文所讲的现代

电影思维的美学特征仅适用于现实主义电影领域（包括批判现实主义电影、新现实主义电影、革命现实主义电影、社会主义现实主义电影等），而不适用于各种反现实主义电影和现代派电影。

1. 一般思维——形象思维——电影思维

思维是人类意识活动中的一个多因子、多层次的复杂系统。它是一个开放系统，其它物质系统与精神系统相互制约、促进，与经历着不断发展的过程。思维可分为三个大层次，第一层次是一般思维，包含着一切思维形式的共同性质和规律。第二层次包括形象思维与抽象思维（或理论思维），它们都有第一层次思维的共性，又各有很不相同的个性。它们是既矛盾又联系的统一体。第三层次包括抽象思维与形象思维各自分出的一些次系统，如从形象思维就分出文学思维、戏剧思维、电影思维、音乐思维、美术思维等次系统。第三层次的这些艺术思维形式具有形象思维的共性，又各有个性。电影思维与戏剧思维最接近，其实它们也有很大区别。电影思维兼有第一层次一般思维与第二层次形象思维的共性，因此有必要概述第一、第二层次。

先讲第一层次一般思维的共性。

一般思维的第一个共性，就是从感性出发。无论抽象思维还是形象思维都以感性信息为思维的原始材料，而不是导源于什么“先验的”框架或神秘的“悟性”。每个时代的感性材料随着科学技术和物质生产水平和社会条件不同而各不相同，因而使各个时代的思维随时代而发展。电影思维也是从感性材料出发，随科学技术与物质生产水平（特别是电影技术水平）和社会条件不同而各异，30年代的电影思维与70年代以来的电影思维就有很大差异，尽管它们也有依据于电影特性的一系列共同点。

一般思维的第二个共性，就是思维不能停留在感性阶段，它必须上升到理性阶段，从感知现象的表面深入到认识现象的本质。没有本质认识就根本谈不到思维，尽管通往本质认识的途径不止

一条。有人说形象思维就是“从形象到形象”，这是不值一驳的，既然始终停留在形象层次上，那就不可能认识本质，也就谈不到思维。形象思维也要上升到理性认识，只不过它在上升过程中始终离不开形象，一直“用形象来思维”。电影思维同样要从感性认识上升到理性认识，不过它在上升过程中始终离不开画面，一直“用画面来思维”（普多夫金语）。

一般思维的第三个共性，就是强调它是社会实践的产物，并随社会实践的深入而不断发展。无论抽象思维还是形象思维都要用语言作为载体，彼此进行社会交流。机器的结构是固定不变的，即使它的功能变了，也不能促使机器结构改变。人类思维的结构却能随其功能改变而发展。人类在社会实践中不断提高自己的智力功能，功能发展是以使大脑结构日臻精密，发展为今日世上最复杂的系统。这就是社会实践对思维的重大能动作用。

一般思维的第四个共性就在于，正确的思维服从于思维的总规律，主要是辩证思维规律，尽管这种“服从”有自觉与不自觉之分，也有程度的不同。形象思维要服从辩证思维规律，电影思维亦复如此。普多夫金说：“如果反过来考虑一下辩证思维，那就可以看出，恰恰是电影能够在银幕上表现出完整的、直接作用于感官的生活图景，把生活作为极端复杂的辩证过程来加以描绘。”（《普多夫金论文选集》中译本，150页）

辩证思维规律与世界观和认识论密切联系。爱森斯坦认为电影思维就是指蒙太奇思维。实际上，电影思维要比蒙太奇思维深广，但仍以蒙太奇思维为基础。他明确指出了它与世界观的密切联系：“蒙太奇思维是与整个思维的一般思想基础分不开的”，“我们的蒙太奇概念，应当产生于另一种完全不同的、理解现象的‘方式’。这种方式依据于一元论的、辩证的世界观。”对于西方电影艺术家来说，蒙太奇思维则服从于他们的资产阶级世界观。爱森斯坦指出，正是二元论的机械观使格里菲斯不能理解事物的内在矛盾，只能以平行蒙太奇去机械对比贫与富。

以上所讲第一层次一般思维的四个特征，也正是第二层次抽象思维与形象思维的共同特征。但是抽象思维与形象思维也各有明显的不同点，它们的共同点与不同点使二种思维形式构成一个矛盾统一体，彼此补充和丰富，共同完成整个思维过程。

抽象思维以理论概念为基本思维单位，又称理论思维；形象思维却以艺术形象为基本思维单位。因此抽象思维被定义为用概念来思维；而形象思维则被定义为用形象来思维。形象思维用个别表现一般，始终保持事物的直观性（“神与物游”）；抽象思维却用一般概括个别，要求抛弃事物的具体特征，日益抽象化。

在从感性认识上升到理性认识的过程中，抽象思维主要用判断、推理、论证等方法，通过高度的归纳和演绎而达到抽象概括。爱因斯坦深信，世界万物分析到最后，是由很少几个基本原理和基本公式支配的。科学研究的目的，就在于探求这种概括性越来越广泛的基本原理，在于寻找能表述万物共性的日益抽象的基本公式。

科学思维和形象思维都以语言为手段，用语言作为思维的载体和交流工具。然而科学思维侧重于运用语言的概括性，而形象思维则运用语言的指称性（Reference），即一个词汇所代表的形态、动势、景物和人物特征等。所以语言可分为科学语言与艺术语言。科学语言除了用文字概括共性外，还包括符号、公式等。爱因斯坦要求科学家以日益抽象的科学语言去表述共性，而爱森斯坦却要求艺术家以日益具体的艺术语言去刻画人物的典型特征。

科学思维的最后成果是公式、定律和原理。爱因斯坦运用科学思维而得出质能公式 $E = mc^2$ （即能量等于质量乘光速平方），高度概括了物质与能量的复杂关系，导致原子能的广泛运用。形象思维的最后成果是艺术典型，爱森斯坦运用电影思维而塑造了那体现人民革命伟力的电影群像（《战舰波将金号》），震动了世界人民的心灵。

抽象思维要求科学家以冷静态度去进行思考，并着力于启发

人们的理性而力戒刺激情感。形象思维却与艺术家的情感相溶合，并要求艺术家以自己的作品去激发观众的情感。爱因斯坦从事科学研究时非常冷静，他在科学争论中也要求对方保持冷静，以理服人，不要情感用事，爱森斯坦在进行形象思维时却充满激情。他在《影片〈战舰波将金号〉结构中的有机性和激情》一文中，分析了激情和有机结构的密切联系，并把激情列为《战舰波将金号》的“第二个决定性的特征”。

美学一词的希腊原文即情感、感觉之意。形象思维的美学价值与其丰满的情绪感染力分不开；而抽象思维的科学价值却在于高度的理性说服力。

以上略述抽象思维与形象思维的不同点，然而二者并非水火不相容，而是相互补充和加强，协同完成整个思维运动。爱因斯坦以高度的理性从事科学研究，同时又在工作之余以深沉的情感拉小提琴，常与另一伟大科学家普朗克（钢琴）合奏。他还强调科学家也要有丰富的想象力，反对拘泥于狭隘主观经验的实证主义。1930年，爱森斯坦到了美国，爱因斯坦以敬慕心情，送了一张半身照片给爱森斯坦，并亲自题字：“送给有想象天才的电影艺术家爱森斯坦先生。”这亦可说明这个伟大天才对创造性想象力的高度重视。爱森斯坦在强调激情的同时也重视理性，在晚年力求达到理性与感性，冷静与热情的统一，为此发出号召：“必须还科学以感性，还理性以热情”，要消除理性因素与情感因素的“二元论”，甚至建议：“要摧毁‘逻辑语言’和‘形象语言’之间的万里长城”（《爱森斯坦文集》，第2卷，20页）。

第二次世界大战结束以来，科学技术日益整体化，自然科学与社会科学之间“文理合一”的倾向日益明显。这也说明抽象思维与形象思维既有不同而又走向综合的发展趋势。

2. 电影思维与戏剧思维

电影思维与戏剧思维属于思维的第三层次，它们同属于形象

思维，都有形象思维的共性。它们都用形象去思维，强调艺术想象；都渗透着艺术家的情感；都要受艺术家的世界观和美学观所指引等等。然而，电影思维与戏剧思维也有许多不同点，如果不透彻地理解其不同点，电影艺术家就会受到戏剧思维的束缚，使电影戏剧化，不能很好发挥电影特性的巨大潜力。我们有些老一辈电影艺术家是从戏剧转到电影或者兼搞戏剧与电影；他们受戏剧束缚较大，更要注意二者的区别。要避免电影戏剧化、加速电影化，仅仅记住两种艺术的几个不同点是很不够的，治本办法在于从改变思维方式去下功夫，要从自己习惯了的戏剧思维转到电影思维。

在这里要弄清楚戏剧性与舞台性的区别。舞台性是为了补偿舞台处理时空和动作的严重局限性而制定的一套演戏程式，它在舞台上必要的，但对电影却成了一种束缚，要加以抛弃。至于戏剧性却是各种直观性演出艺术所共有的，电影不能抛弃它，但要按照电影特性加以改造。“戏剧性”一词由于其中沿用“戏剧”二字，容易使人以为是戏剧所特有的，其实“戏剧性”这一术语表示各种演出艺术共有的一种本性，主要是意味着通过矛盾冲突富于情感地体现主题和刻画性格。别林斯基早就明确指出：“戏剧性是生活中富有诗意的因素，包含在表现为激情、热情的那些相互对立和敌视的思想的冲突和矛盾之中。”所以“戏剧性”的核心内涵是矛盾冲突。如果电影在反对舞台性的同时，连“戏剧性”也一起抛弃，那就会陷入“无冲突论”的泥坑。当然，电影中的矛盾冲突自有其适应电影本性的特点，不能硬搬舞台上的矛盾冲突。

电影的艺术可能性与戏剧的艺术可能性很不相同，它们各有优点，各有独立存在的价值。普多夫金说：“戏剧的可能性的终点，正是电影的可能性的起点。”在戏剧中认为不可克服的一些局限性，在电影中都能加以突破。就这个意义来说，电影比戏剧前进了一大步，但是不能因此认为电影可以代替戏剧，因为戏剧也有

一些为电影所不及的优点，特别是真人生活在舞台上，而且可以按实际时间、空间连续地活动，与观众进行生动的交流。而电影只不过是拍在胶片上的幻影，它不管怎样形似原型，毕竟只是影像而不是实体，演员不能与观众交流，也不能连续生活在一个较长的实际时空系统中。

过去和现在都有许多人从艺术形式和表现手段的层次上分析过电影与戏剧的区别，这里不再重复。下面主要从艺术思维的层次上分析一下电影思维与戏剧思维的几个不同点。为了便于分析，我们以日本名剧《女人的一生》为例。这出戏曾由人艺在首都剧场演出，许多人都看过，印象较深。

《女人的一生》是日本现代著名剧作家森本薫（1912—1946）的代表作，近40年来一直是“文学座”的保留剧目，仅日本著名演员杉树春子就演过800多场，至今仍受到日本国内外观众热烈欢迎。舞台剧不仅抨击了日本军国主义和金融资本主义势力的侵略罪行，而且通过“布引圭”这一典型，尖锐地揭露了这种反动势力如何腐蚀劳动人民，把他们变成反动势力的工具。

剧情并不复杂：16岁的孤女布引圭不堪姑妈虐待而逃出来，无意中闯入大商业资本家的豪华客厅。大少爷伸太郎和二少爷荣二征得妈妈堤倭文子的同意，把布引圭收留下来当佣人。布引圭勤快聪敏，与荣二产生了爱情。父子临死时让布引圭与伸太郎结婚，主持家务。布引圭很快从不识字的孤女变成善于管理大企业的企业家，并向中国投资设厂，甚至主张对华侵略，变得自私、冷酷，连丈夫、女儿都离开她。荣二却参加工人运动，与布引圭直接冲突，以致布引圭眼看着荣二被捕而不予救援。太平洋战争爆发后，荣二的两个孩子死于战火，布引圭苦心经营的大商行连同住宅均被炸毁。最后布引圭独坐废墟上回忆“空虚的一生”，仿佛从恶梦中醒来。

下面我们以此剧为例，从几个方面分析一下电影思维与戏剧思维的不同点：

A. 开放性思维与收敛性思维。

《女人的一生》具有广大的史诗规模，从1905年一直写到1945年日本无条件投降。其中五幕戏都是安排在某一重大历史事件之后，如第一幕在日俄战争之后，第二幕在缔结关于中国门户开放的协定之后，第三幕在日本对华提出“二十一条”之后，第四幕在日军制造济南事件之后，第五幕在日军偷袭珍珠港之后。布引圭从一个纯洁孤女到大企业家的精神堕落过程与这些重大事件息息相关。可是限于舞台条件，剧作者只能以收敛性思维，设法把这个浩大的时代悲剧“收敛”为室内的家庭悲剧，不仅无法表现这些大事件，而且从头到尾都是在一堂布景——堤家客厅里进行，一切情节都被硬挤到一个地点。剧作者只能通过几句对话略为交代一下时代背景，然而这几句话并不能引起观众注意，以致观众不先读说明书便很难看出这出戏的深刻意义。这充分说明收敛性思维的局限性。如果把这出戏改编成电影，那就可以按开放性思维，直接表现出各个重大事件，从东北、济南、日本以至珍珠港，剧作者可以把思路“开放”到广大空间，使这作品真正具有宏大的史诗规模。

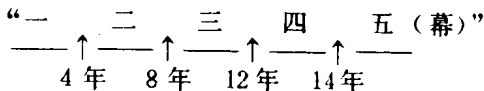
B. 微观构思与宏观构思。

布引圭精神堕落的过程充满着复杂的内心矛盾和斗争。穷人的纯真善良与企业家的虚伪残酷在不断斗争，可是这一切在舞台上都不能直接表现，只有几句台词和看不清的表情能让细心的观众略有觉察。舞台只适于宏观构思，而且受很大的时、空局限。我们无法看到布引圭如何欺压产业工人，只从布引圭在客厅里对搬保险箱工人说了句粗暴的话可以略窥她的冷酷无情。如果把这出戏改编为电影，那就可以精心进行微观构思，用电影手段细致地直接表现布引圭的内心活动，特别是当父子让她接替自己而当堤家女主人，但必须嫁给她所不爱的大少爷时的矛盾心理。在序幕和尾声中，电影导演都可用闪回或意识流镜头与当前一片废墟

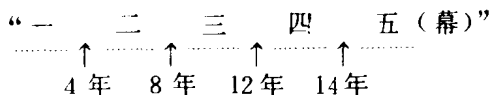
相对比，加强布引圭的“空虚”感和悔恨情绪。

C. 虚线分解与实线分解。

剧作者要在小小舞台上对四十多年的风云变幻作出典型概括，就不得不把历史线索加以切断，去掉许多次要的或不能表现的片段，只留下有限的一些“室内”素材。电影为了进行典型概括，也要用分解法切断素材。不过戏剧与电影的分解法有很大的不同。戏剧用的是实线分解，电影却用虚线分解。舞台上的一场戏要从头演到尾，不能中断，是一条实线，然后跳到几年后的下一场戏，中间可以无任何交代。这就是实线分解。在电影中，一场戏可以切断，选取开头、中间、结尾的若干镜头即可代表整场戏，这场戏用密集虚线表示。这场戏跳到几年后的下一场戏时，这几年的事往往要简单交代一下，比如一年拍一短镜头，以勾勒出发展线索，故被切掉的一段用分散虚线表示。其情节线由疏密不同的虚线连接而成。这就是虚线分解。《女人的一生》共有五幕戏，每幕从头演到尾，有五条实线。从第一到第二幕相隔4年，第二到第三幕相隔8年，第三到第四幕相隔12年，第四到第五幕相隔14年。被切掉的情节片段越来越长，但都没有任何交代，出现几段空白。可图解为：



特别是从第二幕跳到第三幕，布引圭从一个不识字的佣人变成精明干练的企业家，其间到底怎么变化过来的，剧中毫无交代，使观众感到很突然。此剧如改编为电影，则第二幕戏本身不必从头拍到尾，只取前后几个镜头即可，是为密集虚线，至于中间8年的变化过程，电影有必要作扼要交代，例如每年拍一短镜头，成为分散的虚线。整条情节线图示为虚线表示幕间过场戏：



由此可见，电影的虚线分解能大致保持情节的连贯性，勾勒出情节的来龙去脉，较易为观众看懂。苏联影片《政府委员》叙述一个受丈夫欺压的农村妇女成长为苏维埃政府委员。苏联影片《乡村女教师》叙述一个大学生从毕业到老年的一生经历。两部影片时间跨度都很大，但采用虚线分解法，所以主人公成长过程脉络分明。

D. 多元构思与一元构思。

戏剧思维限于舞台条件，一般都用一元构思。这首先表现在单线情节结构，“一线到底”。如果在舞台上用两线以上相互穿插，不仅换景麻烦，而且显得混乱，不适合戏剧观众的审美习惯。《女人的一生》用荣二所走的革命道路来与布引圭所走的反动道路相对比。可是荣二离家后到了中国，娶妻生子，又返日本参加工人罢工斗争，这整条线在舞台上毫无直接表现，其对比力量为之大减。如把此剧改编成电影，就可用双线结构，以布引圭一线为主，荣二一线加以对比，都能体现为具体画面。一元构思又表现为舞台上只有一个时间层次，即现在时态，其实此剧序幕与尾声都以“勾起无限事”来框住全剧，情节中很多地方要以回忆往事来作对比。此剧深意在于布引圭“从恶梦中醒来”，梦境在这里更有哲理性意义。而这一切在电影中都能以多线、多层次结构去处理。

E. 动态构图与静态构图。

剧作家构思舞台剧时，主要是从观众席的固定角度和固定距离去想象舞台上面向观众这一侧面的形态。他把台上一切纳入舞台框内，作静态的构思。演员只在客厅布景内活动，显得很局促，没有纵深处可以利用。这样就不能以“主体思维”去纵观这大企

业家园的盛衰兴替。电影艺术家却可以用多角度、多景次摇镜头去摄录堤家前庭后院，以富于动态的纵深构图去表现出堤家兴盛时和衰败时的气氛。

从以上所述可见，电影思维有一些优点为戏剧思维所不及，特别是电影善于以实景交代复杂漫长的情节，而戏剧思维却留下许多不确定的空白或缺口。可是戏剧思维也有它的优点，特别是某些不确定性，可给观众留下自由补想的余地，耐人寻味。

以上谈到抽象思维与形象思维既有区别而又联系密切，相互影响，特别是抽象思维对形象思维有重大的指导作用。那么两种思维形式的辩证关系如何体现在电影思维中？爱森斯坦在其晚年对这个问题进行了长期的深入研究，提出了一系列精辟见解，特别是他指出电影思维的两重性（двасинность）是很有启发性的。他正是根据苏联电影创作经验而总结出电影思维的两重性。后来他认识到蒙太奇思维是一种形象的辩证思维，更加深他对两重性的理解。

爱森斯坦肯定了抽象思维与形象思维（他有时称之为感性思维即 чувственное мышление）的相关联系，并进而批判了关于这种联系的几种错误观点。有人认为抽象思维主要在创作过程开始以前起作用，创作一经开始，主要就靠形象思维。爱森斯坦却认为抽象思维贯彻于创作过程的始终，与形象思维始终相互作用。另一种意见认为，抽象思维与形象思维在电影创作过程中是平行发展的。爱森斯坦却认为两者是沿着相反方向发展因而造成一种创作“张力”。这就是电影思维的两重性（或称反向性，两极性；他有时还称它为两条思维线的“极化分离”）。那么到底什么是“两重性”？让我们细读爱森斯坦自己的话：

“艺术作品的辩证法在于极有意思的两重性：艺术作品的感染力，在于其中同时进行两重性的过程，即一方面沿着崇高思想的阶梯逐渐上升，另一方面同时通过形式结构去深入最隐秘的感性思维。这两条线的极化分离，造成了真正作品所特有的那种使形

式与内容相统一的重要张力。没有这种张力,就没有真正的作品。”

爱森斯坦在这段重要论述中,用“上升”和“深入”两词表示抽象思维与形象思维各走一端的“极化”方向。在创作过程中,抽象思维逐渐上升而形象思维逐渐下行,由此产生既相互牵制而又彼此加强的“张力”。所谓抽象思维“上升”主要指创作者日益站在世界观和美学思想的高度,使主题思想具有日益广泛的高度概括,沿着思想阶梯向上奔赴“崇高思想”。所谓感性思维的“深入”,就是在创作过程中,艺术家日益深入到具体细微的感觉领域,“上升”意味着整体概括的高度增加;“深入”则意味着局部分析的深度加强。两者相反相成。而杰出的影片扣人心弦的感染力,其来源之一正是这种“张力”。

两种思维反向进行,表面看来是加强对立以至分离,其实这只是形而上学的机械看法。两种思维的反向进行恰恰是为了达到对立物的有机统一,为了形成真正的“辩证思维”。爱森斯坦在《前景》一文中,扼要地说明了两重性的实质:“极度智性与极度感性的统一”。苏联著名电影理论家瓦尔斯菲尔德在《爱森斯坦文集》(6卷集)第2卷的前言中也指出:“爱森斯坦力求达到感性与逻辑、感受的直感性 with 逻辑结论的深刻性的协调。”爱森斯坦力图做到“思维的情绪化”。(《爱森斯坦文集》,卷2,1964年俄文版,20页、97页)

爱森斯坦在《战舰波将金号》的创作过程中,正是很好地掌握了抽象思维与形象思维的两重性。人民只要不断加强革命团结,坚持向反动统治发动进攻,就可能逐步取得胜利。这是影片构思时的核心思想。这个思想通过抽象思维和形象思维的反向进行而达到有机统一和高度激情,使“思维情绪化”。

一方面,这个核心思想逐步扩大其概括范围而提升其思想内涵的高度。这个深广的时代冲突是从很小的局部冲突开始:战舰上一部分士兵拒吃生了蛆的肉。冲突进一步扩大:在“兄弟们”的号召下,战舰上其他许多士兵拒绝射击,站在这部分士兵一边,