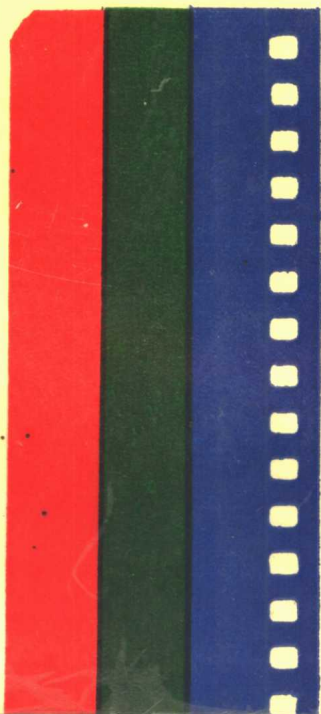


# 影視美學

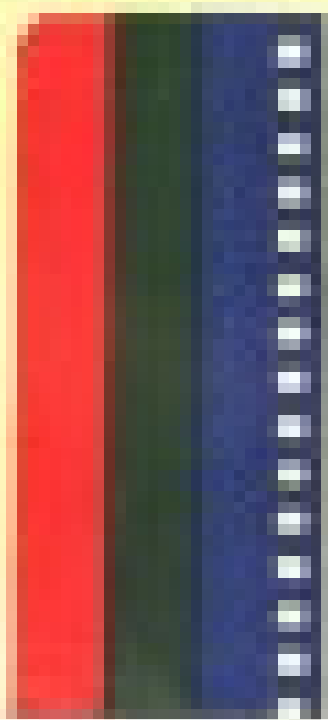
张涵 王冠华 戴剑平 著

山西人民出版社



影 視 美 學

中國人民大學出版社



# 影視美學



张 涵 王冠华 戴剑平

山西人民出版社

## 影 视 美 学

张 涵 王冠华 戴剑平

\*

山西人民出版社出版 (太原并州北路十一号)

山西省新华书店发行 山西人民印刷厂印刷

\*

开本: 880×1108 1/32 印张: 9.035 字数: 236千字

1989年7月第1版 1989年8月太原第1次印刷

印数: 1—4000册

\*

ISBN 7-203-01221-2

D·101 定价: 4.35元

# 目 录

<b>第一章 导 论</b> .....	( 1 )
一、影视：人类一种崭新的审美文化.....	( 1 )
二、影视运动：亟需美学层次上的整合.....	( 5 )
三、影视美学：推进当代影视运动的灵魂.....	( 14 )
<b>第二章 影视艺术发展的历史足迹</b> .....	( 16 )
一、电影的史前期.....	( 17 )
二、电影的形成期.....	( 22 )
三、电影的成熟期.....	( 37 )
四、当代电影与电视.....	( 44 )
<b>第三章 影视艺术的审美特性</b> .....	( 52 )
一、直观的逼真性与艺术的假定性.....	( 52 )
二、蒙太奇与长镜头互补的美学属性.....	( 64 )
三、综合性.....	( 75 )
四、视象性.....	( 82 )
五、影视审美特性之比较.....	( 91 )
<b>第四章 影视艺术的审美创造</b> .....	( 96 )
一、影视艺术的制作过程.....	( 96 )

二、剧作本体论.....	( 101 )
三、导演中心说与导演的创造价值.....	( 119 )
四、明星制度、偶像崇拜与表演艺术创造的 审美界说.....	( 132 )
五、真实、典型与类型作品的风格化.....	( 136 )
六、审美经验与文化氛围.....	( 147 )
<b>第五章 影视艺术的美学风格.....</b>	<b>( 154 )</b>
一、风格的涵义.....	( 154 )
二、风格的审美特性.....	( 155 )
三、影视艺术的风格美.....	( 163 )
<b>第六章 影视艺术的审美欣赏.....</b>	<b>( 185 )</b>
一、欣赏·影像本体·直捷性.....	( 185 )
二、情绪波动率·接受定向·接受心境.....	( 193 )
三、时代精神与历史意识.....	( 202 )
四、情感、个性及有序的结构形态.....	( 209 )
五、一种文化属性.....	( 220 )
六、一种审美关系.....	( 232 )
<b>第七章 影视艺术的审美批评.....</b>	<b>( 239 )</b>
一、影视艺术批评的审美座标系.....	( 239 )
二、影视艺术批评本体及其基本形态.....	( 241 )
三、影视艺术批评的基本类型.....	( 248 )
四、影视艺术批评价值论.....	( 257 )

<b>第八章 中国当代影视观念的审美变革</b> ·····	( 264 )
一、影视观念变革的历史综述·····	( 264 )
二、新时期影视观念的审美变革·····	( 275 )
三、广阔、动态的影视艺术观念·····	( 288 )

## 导 论

### 一、影视：人类一种崭新的审美文化

在迄今为止的一切人类文化形态中，电影电视无疑是最具有世界性、人类性、现代性的一种文化。且不说任何一套电影电视节目可以通过卫星转播，在同时间内拥有地球上所有坐在荧幕前数亿计的观众；就连区域性极强的省市县区摄制的影视片，如果满足不了业已具有某种程度世界村意识的地方观众的审美情趣，其生命力也必定有限。有一种传统的艺术观认为：“愈是民族性的东西，就愈具有世界性。”在今天，除此之外，我们倒更确信如下的观点：“愈是世界性的东西，就愈被世界各民族所喜爱。”对于具有国际可比性的影视来说，更是如此。

人类文明史表明，居住在地球上不同区域里的人们，数千年来，主要是依靠不同的语言文字，有限地在本民族中间相互传播着思想和情感，又艰难地依靠翻译的工作，才达到不同民族之间在思想情感上的近似值地理解。当人类跃进二十世纪以后，文明史上具有划时代意义的事情发生了，这就是电影电视文化的相继出现。从那时起，人们只要费举手之劳，去启动电视机的开关，或费投足之力，走进电影院，那声色斑斓的影视



节目，便直接了当地拥抱了你的耳目和身心。

然而，时至今日，对于电影是什么？电视是什么？它们之间的关系如何？怎样健康地发展影视事业？……种种重大影视理论问题，人们的认识还极不一致，甚至针锋相对。由于影视与人类精神文化生活的关系极为密切，使得无论是影视理论家、影视工作者，还是广大影视鉴赏者，都寻求这类问题的较好解决。我们认为，只有首先弄清电影电视曾经是怎样的形态、现在是怎样的形态、将来又可能是怎样的形态的问题，并运用当代美学的思维方法加以综合的时候，才有可能回答上述问题。也就是说，对影视形态的科学考察，是影视美学首先要解决的问题。

我们认为，一部电影电视发展史，就是它们由非艺术形态上升为艺术形态、又由艺术形态上升为大艺术形态的生成史。综观近百年的电影和六十多年的电视发展历程，在形态上大体可分为三个时期：作为准艺术和次文化形态的电影时期（电影的史前期和形成期，19世纪末至20世纪20年代中期）；作为艺术和文化形态的电影时期（电影的成熟期和发展期，20年代中期至60年代）；作为大艺术和大文化形态的影视时期（电影的变革期和电视的发展期，60年代至今）。概括地说，电影最初只是一项科学技术发明，一种文化娱乐场上的玩具，至多可看作一种次文化现象。后经卢米埃尔、梅里爱、格里菲斯，尤其是爱森斯坦、普多夫金和奥逊·威尔斯等电影大师的创造性工作，约历时三十年之久，才使电影由非艺术或准艺术变成一门崭新的艺术，即由一种娱乐性极强的次文化现象变成一种重要的文化现象。在这个阶段内，它经历了从无声到有声、从黑白到彩色的变化，而无论无声片、有声片、黑白片、彩色

片，都产生过一些堪称艺术的精品。在创作和欣赏上，先是借助于戏剧美学、绘画美学、音乐美学、小说美学、诗美学等的诗学原则，尔后从依傍地位上升为一种真正独立的艺术。特别是自40年代中期后，电影蒙太奇美学原则与电影长镜头美学原则之争，电影科学主义思潮与电影人文主义思潮之争，从相反而又相成的两个端点，把作为艺术的电影推向了成熟，以致于出现了对电影仅仅作为艺术形态的某种突破。其中电视虽然较之电影诞生为晚，但它在数年中经历了电影前五十年中的里程，依据电影美学原则，很快便发展成为人类一种重要的艺术和文化现象。自70年代以来，在世界范围内，电影电视在形态上出现了一种十分庞杂、然而走向综合的趋势。影视观念迅速变革，影视实践多种多样，影视市场行情瞬变。传统的、现代的、创新的、各有自己的转机和活力。随着自然科学的社会化和科学技术的科技化，原本就是科技与艺术交媾而生的影视，空前地显出它的优越性和无限潜力。几乎一切科学的发明、思想的变革、学说的创立、天象的发现和人世的演化，种种天地大现象，均可以迅速地通过影视得到生动的反映或再创造。影视的艺术属性、科技属性、文化属性、工业属性、商业属性和传播上的大众性、世界性，空前地得到展现。这一切，使得影视经历数十年方形成的艺术形态，又在悄悄地演变，今日作为大系统的影视家族，拥有众多的子系统，包括电影艺术片、电影故事片、电影娱乐片、电影科幻片、电影科教片、电影纪录片、电视剧、电视新闻片、电视系列节目等等，无论在内容和形式上较前都有重大的突破，如果再用“艺术形态”去涵盖当今影视现象，实在难以包容了，亦即显示出对“艺术形态”的明显超越，从而成为一种大艺术、大科学、大文化形态的东

西。这就是说，影视在自己的生成过程中，正沿着否定之否定的规律螺旋式上升：从纯科技、非艺术、次文化形态的东西上升为艺术和文化形态的东西，再上升为大艺术、大科学、大文化形态的东西。尽管这后者的上升运动，才仅仅是开始。

我们说今日影视是一种大艺术、大科学、大文化形态的东西，既是就其整体生成过程而言，又是就其发展潜在势头而言。电影电视之所以被视为一个整的生成体，被视为一个大家族、大系统，是因为影视同为一种以高度发展的现代视听技术为基础的大众传播文化，同为人类拥有的一种新的文化信息载体。人类社会迄今为止信息载体主要有三，第一是语言，第二是文字，第三是被科技手段控制的电磁波，这是电影电视赖以成象成声的物质。这第三种信息载体，使人类的智能如虎添翼，使人类的思想和情感除了运用语言文字记载和传播外，还可以运用现代视听技术形象化地去记载和传播。不仅如此，又可以通过影视去创造一种新的形象存在、新的时空观念和新的思维方式。就是说，影视以其新的形象体、新的时空观、新的思维度在扩大着和增强着当代人对主客体世界的认识、感受、把握和创造的能力。在人类文明发展史上，这是具有划时代意义的大事件。不难想象，当代人类在思想情感的传播上，在对主客体世界的掌握上，假如失去了影视手段和影视文化，较之现在的万千气象，那将显得何等地贫乏和萧飒。事实上，当代人精神和能力诸方面的快速提高，在许多方面都得力于影视这种大艺术、大科学、大文化的积极影响。所谓影视是“大艺术”，是指影视节目的制作和编排，在内容和形式的把握上，均具有广义上的艺术性。所谓影视是“大科学”，是指影视本身就是一朵奇异的科技之花，影视节目所涉及的科学内容又十分广泛。

所谓影视是“大文化”，是指影视节目的覆盖面，几乎囊括了人类文化的各个方面。而影视的大艺术、大科学、大文化属性，在整体结构上又是统一于它的审美操作系统的。就是说，影视作为一个大的系统工程，在总体把握上是自觉或不自觉地遵循或符合视觉和听觉的审美规律的。因此，我们说影视是最具有世界性、人类性、现代性的一种崭新的审美文化。在数千年的历史进程中，人类学会了运用语言文字对主客体世界进行审美地和非审美地掌握的本领。在不足百年的近当代，又学会了运用影视手段对主客体世界进行审美地和非审美地掌握的新本领。正象人类在运用语言文字上已经积累了相当丰富的审美操作经验那样，人类在运用影视手段上也迅速地积累了许多宝贵的审美操作经验。尤其是人类在视觉听觉上的审美本性和由于历史积淀而日渐高强的视听觉能力，迫使影视节目在内容和形式上，都必须符合和适应当代人在视觉听觉上的审美欲求和新的审美水平。所有这些，使得今日影视已经超越了一般的艺术、科学和文化形态，而成为人类一种崭新的兼有大艺术和大科学属性的审美文化形态。

## 二、影视运动：亟需美学层次上的整合

由现代科技与艺术交媾而生的影视，自诞生之日起就开始了自身的生成运动。特别是近二十多年来，影视观念的不断更新，影视实践的争奇斗妍，影视理论的驳异辩难，影视流派的蜂起迭出，使得影视运动如洪涛激浪，难以把握。概括起来，当代影视运动反映在理论上，主要是电影自身美学之争、影视美学体系之争和影视形态学之争。而这些争论，亟需要美学层

次上的整合。

## 1. 电影自身美学之争

在世界范围内，电影自身美学之争，最早是无声片与有声片之争，这场争论很快通过电影实践得到了解决。三、四十年代，建立起了蒙太奇美学体系，尽管在爱森斯坦、普多夫金与爱恩海姆之间有理论上的差异。从五十年代起，安德烈·巴赞和克拉考尔等人，反蒙太奇之道建立起了长镜头即场面调度美学体系。以爱森斯坦为代表的苏联经典电影美学体系与巴赞为代表的西方经典电影美学体系，在电影史上的影响巨大而持久。这两种美学体系对电影的本性和手段有着针锋相对的看法。以爱森斯坦为代表的蒙太奇学派，认为电影的本性在于借助镜头的组合“阐明思想”，即“把蒙太奇理解为不仅是产生效果的手段，而首先是阐明思想的手段，是有机地囊括电影作品的一切元素、局部、细节的统一思想概念的手段”。以巴赞为代表的长镜头学派，则认为电影的本性在于借助镜头的摄取“把事实以它的所谓始创的形式来加以表现”，只有对生活进行无剪接地不间断地拍摄，才能保持生活的原有面貌和多义性；克拉考尔更直接了当地认为电影的本性就是“物质现实的复原”，是“照相的一次外延”。粗略地说，前派认为电影是在剪接台上完成的，后派认为电影是在取景框中完成的。长期以来，这两种电影美学理论势不两立，但在实践上都产生了各自有代表性的有艺术生命的作品。六、七十年代以来，世界电影界出现了所谓电影的“传统观念”与“现代观念”之争。这一理论现象极其复杂，需要具体分析。概括而言，主要有两种倾向。一是现代主义和后现代主义电影思潮对电影

经典美学理论的反拨，二是追求电影的现代性的潮流对传统电影美学体系的试图超越。现代主义电影思潮，一方面彻底否定以爱森斯坦为代表的苏联经典电影美学理论，一方面从根本上修正以巴赞为代表的西方经典电影美学理论，妄图把电影美学概念完全纳入现代主义美学思潮之中。这种思潮，早在五十年代就提出所谓“反小说”、“反戏剧”、“反电影”等口号，认为人性本恶、人生荒谬、人永远无法解脱生的苦难，主张非理性地对待现实生活和自然主义照相式地描绘一切丑恶的和反人性的现象，或者以极“左”的面貌出现，借口否定所谓电影的“资产阶级本性”而图解其主观世界。另一方面，追求电影的现代性运动早在四十年代中期就已开始。巴赞的电影美学思想给这一运动提供了某种理论根据。这一潮流不满足于电影的传统观念和传统手法，主张抛弃戏剧式电影，要求电影内容要生活化，要求多角度、多侧面地表现人和事物，反对主观渗透，反对搞一切经过精心编排的情节结构，反对把人物的行为表现为有明确的动机和严格的逻辑。不过，以上所说，只是就它们的主要倾向而言。事实上，现代主义电影思潮也追求电影的现代性，作为一种思潮它是与西方资产阶级哲学美学思潮相联系的，但其技巧和手法，包括他们观察世界、人生的方式，对于增强电影的现代性，也是有积极作用的。而所谓传统电影观念与现代电影观念，也并非水火不容，七十年代末以来，在世界范围内，蒙太奇和戏剧性等传统电影理论，在新形势下有所复兴。

中国自七十年代末以来，电影自身美学之争也相当激烈。首先，提出“丢掉戏剧的拐杖”、电影与戏剧“离婚”、电影语言要现代化等主张，指出中国影视工作者习惯于运用“戏剧概念”谈论电影，依据“戏剧构思”编写剧本，因而应打破场

面调度和表演上的舞台积习，学会运用“声画结合的蒙太奇构思”，倡导重视电影语言的现代化问题。接着，是电影的“文学性”与“电影性”之争。有人认为电影就是“用电影表现手段完成的文学”，有人则认为电影的本性是电影性而不是文学性。再后，是关于“电影本体论”、“电影观念”、电影的表现性与再现性、电影的民族性与世界性、电影与文化反思等问题的争论与探讨。如同世界电影一样，成为主潮的是追求电影的现代性和主体性。

与上述电影自身美学之争相伴的，更有影视美学体系之争。

## 2. 影视美学体系之争

电视自本世纪四十年代兴起以来，世界各国都经历了一个由影视对抗到影视联姻的过程。美国在五十年代，曾经历了一场为时十年的影视之战。当时有人曾断定八十年代将“没有电影”，而只有电视称霸。后来人们评价那是“一场错误的战争”，是“迷惘中的、非清醒的”举动，不久便开始了影视在技术上和人员上的双向交流，促成了一个相辅相成的合作发展过程。有权威的联合国科教组织的国家交流问题研究委员会调查报告指出：“这两种交流工具之间结合越来越亲密”。许多国家成立了电影电视协调组织。可谓“影视合流，时代必由”。但是，在理论上，影视美学体系之争一直相当激烈。集中点是：电视是否一门新的艺术？或行将成为一门艺术？它接近和归属哪门艺术？它与电影的关系怎样？对此，有人想急切地为电视另立门户，建立独立的“美学体系”；有人则认为电

视根本就“无美学可言”；有些理论家肯定电视是继文学、绘画、音乐、雕塑、建筑、舞蹈、戏剧、电影、广播之后出现的“第十种艺术”；有人甚至认为，人类的二十世纪曾作为“电影世纪”而开始，行将作为“电视世纪”而结束；有人认为电影、电视各有其艺术本性，努力探讨“电视性”、“电视美”和电视独有的审美规律，是“电影美学”的任务。另一些理论家则认为，影视是并列的“第七种艺术”，具有共同的审美规律，是一种“同质异量”的艺术，其量的差异根源于技术设备和映出场所的不同，从而影响到两者运用景别的侧重点不同。有的理论家指出：“活动影画就是活动影画。不论在大屏幕上还是在小屏幕上，用感光材料还是电子制作，拍在胶片上还是磁带上，它使用的是同一种语言，它根据的是同一种语法，运用了同样的表现手段。”电影电视同属“活动画影”，因而本质上没有什么区别。而且对于电视来说，唯有当它接受了电影的语言和技巧，并加以适宜运用的时候，才开始表现出自己的特点。也有的指出，电视的包容性和兼容性比电影更大，它可以把原来不是它的系统所创造出来的众多文化产品，都纳入它的传播系统之中。

同上述两种美学体系之争有关的，是影视形态学之争。

### 3. 影视形态学之争

影视形态学之争，实质上也可以说是影视现象学之争。这是一种更带有根本性或基础性的理论之争。因为电影电视究竟是怎样的一种现象或存在，如果不首先弄清楚，一切有关电影电视的议论、学说、体系，均不免有不明对象之弊。



从艺术学角度看，多数人认为电影是一种艺术，但在立论上有差异。有人说，从传统艺术观去看，电影是一种艺术，从现代艺术观去看，电影便“不是艺术”。关于电视，有的认为它已经发展成一门艺术，有的认为它正在成为一门艺术，有的认为它仅仅是一种传播工具，远不能看作一门“独立的艺术”。

从文化学角度看，有人认为影视是一种重要的文化现象，有的则认为它过去、现在乃至将来，始终是一种次文化的东西，是迎合时代主流意识和大众口味的一种“时尚”。

从商品学角度看，有人认为影视是近代一种重要的工业和企业，是作为一种文化商品被生产着和消费着，其艺术属性、文化属性都离不开商品的根本属性。

从人类社会学角度看，有的认为影视是人类认识自身、世界和宇宙的重要的现代工具，是对人类影响重大而深远的一种“影象文化”或“视听文化”。

上述电影自身美学之争、影视美学体系之争和影视形态学之争，共同构成了当代影视运动的内在理论矛盾，是当代影视实践在理论上的集中表现。这些问题如果得不到很好解决，当代影视运动就会成为无头脑、无目标的盲目行动。我们认为，影视运动的这种内在矛盾，正是影视运动的生命之所在，上述种种矛盾纠葛和充满活力的生成态势，正亟需进行美学层次上的整合。

回首影视发展的历程，我们认为，正是影视运动的艺术实践和艺术属性的获得，使得影视由技术上升为艺术；然而，也正是影视运动的艺术实践和艺术属性的获得，使得人们长期以来囿于只用艺术思维和诗学原则去思考 and 解决影视问题，导致当今影视运动的步履维艰。诚然，影视早已获得的艺术属性不