

艺术电影美学

Art Film Aesthetics

刘 志 著



CIP 中国电影出版社

刘 志 著

艺术电影美学

Art Film Aesthetics

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术电影美学 / 刘志著. —北京: 中国电影出版社, 2016. 6

ISBN 978-7-106-04480-0

I. ①艺… II. ①刘… III. ①电影美学—研究
IV. ①J901

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第140713号

责任编辑: 袁 江

程 楠

封面设计: 唐 诗

版式设计: 汪 成

责任校对: 孙 健

责任印制: 张玉民

艺术电影美学

刘志 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路22号) 邮编100029

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

Email: cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京易丰印捷科技股份有限公司

版 次 2016年6月第1版 2016年6月北京第1次印刷

规 格 开本/850×1168毫米 *1/16

印张/15.25 字数/249千字

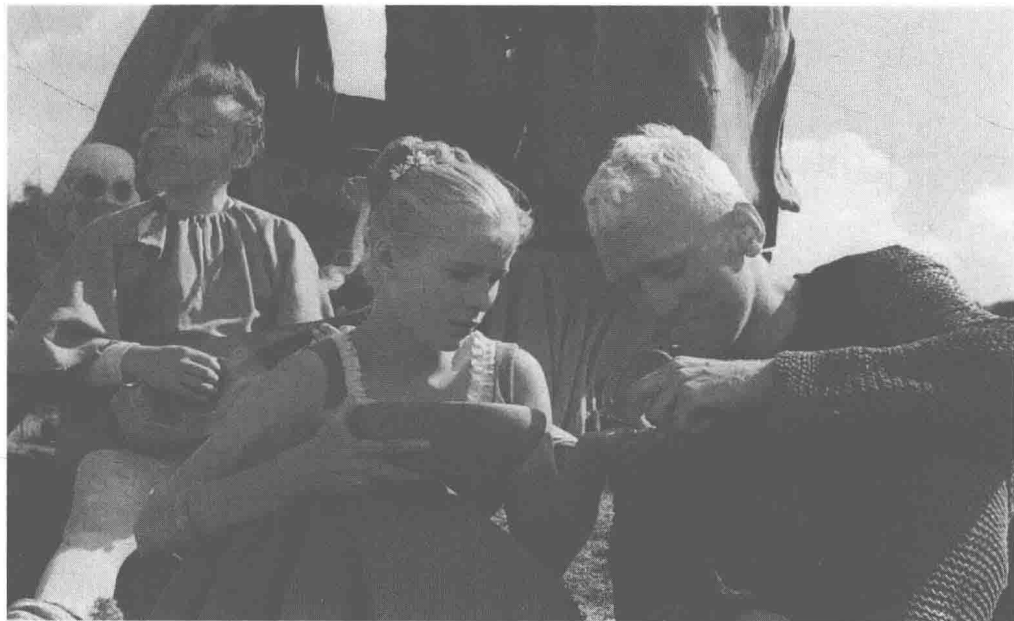
书 号 ISBN 978-7-106-04480-0/J · 1872

定 价 32.00元

※ 本书获得山东艺术学院科研出版基金资助出版 ※



《当樱花盛开》剧照



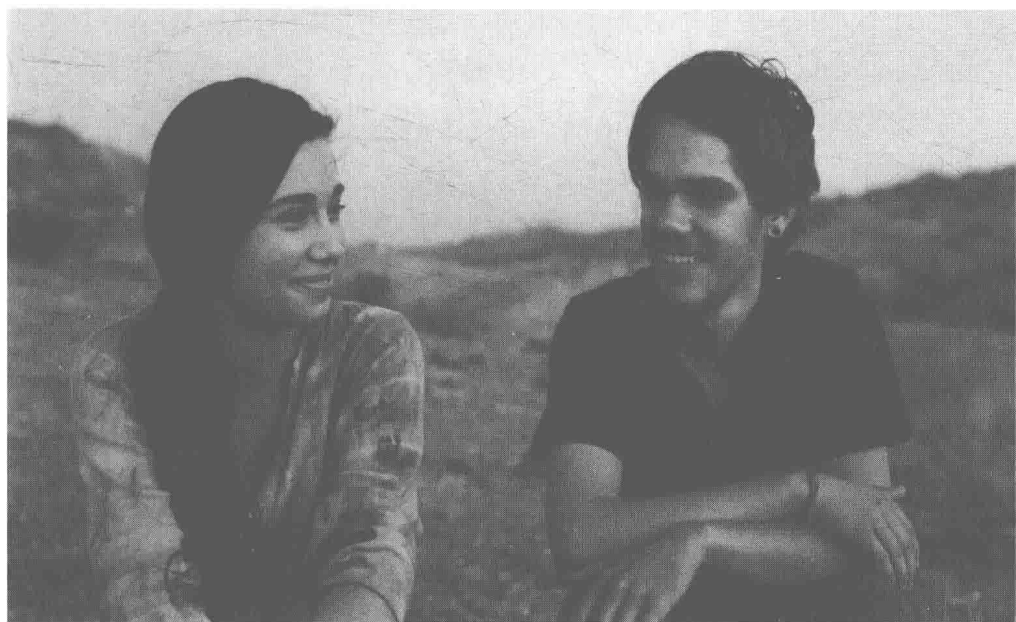
《第七封印》剧照



《十二怒汉》剧照



《另一个故乡》剧照



《少年时代》剧照



《梦》剧照



《船续前行》剧照



《故乡》剧照



《肖申克的救赎》剧照



《大河恋》剧照



《春风化雨》剧照



《浅草》剧照

目 录

CONTENTS

导 论	大观念与电影艺术的精神	/ 001
第一章	历史中的电影艺术	/ 031
第二章	电影的艺术性	/ 051
第三章	电影艺术的娱乐价值	/ 061
第四章	艺术电影的故事魅力	/ 073
第五章	艺术电影的美学修辞	/ 094
第六章	艺术电影的文化之维	/ 105
第七章	艺术电影的批评之道	/ 116
第八章	艺术电影的审美力度	/ 128
第九章	艺术电影的危机与未来	/ 140
第十章	读图时代的电影与批评	/ 151
第十一章	经典中的电影与文学	/ 161
第十二章	艺术精神： 大师影像三章	/ 185
	一、雕刻时光： 塔可夫斯基影像	186
	二、梦幻魔镜： 伯格曼影像	196
	三、谎言大师： 费里尼影像	205
参考文献		/ 216
参考作品列表		/ 223

大观念与电影艺术的精神

自电影诞生以来，关于电影的理论探索就一直没有中断过，但和如今电影无论是在制作的技术方面还是在美学追求方面都日趋成熟稳定不同，电影理论显得问题重重，不是对电影貌似深刻其实只不过是生硬地套用各种时髦人文理论观念的分析，就是对电影的枝蔓知识的罗列，既无法为人们了解电影提供帮助，更无益于电影创作和欣赏。反倒不如那些立足于纯技术或纯影片的分析给人的帮助大一些，比如巴拉兹·贝拉的经典《电影美学》著作，里边那些电影技术和电影作品的分析至今看来仍不过时；再比如路易斯·贾内梯的一部深入浅出地介绍电影知识的入门书《认识电影》却成为影视从业人员和许多专业院校的必备之选。

如果说对于其他艺术门类，也存在着同样的理论备受质疑和冷落的境况，那么在电影这里这一问题体现得尤为突出，因为迄今为止，在人类的所有艺术之中，电影被证明是受众最为广泛最有影响力的艺术形式。在一个大众审美文

化影响力如此广泛的时代，理论可以指点江山的时代早已一去不复返了。不过在我看来，这并不能成为关于电影的理论思考疲软且毫无价值的借口。

首先，关于电影理论始终无法解决好两个相互区别又相互联系的问题：即普及电影的价值和提升电影的价值。而这两点又是建立在对电影属性的理解基础之上。实际上，这也是一个具有普遍意义的人文知识学问题。当我们立足于将已成定论的电影知识普及给普通电影观众以便提高其观影水平时，需要的是如何将抽象的知识融入通俗的语言之中，而这种思考很大程度上需要借助形象的电影个案解读。而当我们需要就一系列的理论问题或实践现象作出独到的阐释，或者是将抽象的知识提升到超越智慧的高度时，需要的则是创造性的思考。而这种思考所针对的对象不能再仅局限于考虑普遍的电影受众。也就是说知识的对象有其差异性，有些知识有共性，但有些知识则具有精英色彩，当然承认这种差别并不表示要在这两种理论知识之间划出严格的界限。事实上，好的知识往往具有可以被不同经验水平的受众所接受的特征。理论所要做的工作，只是需要批判虚假的高深知识和媚俗的通俗知识。

其次，是因为在理解电影属性和电影艺术属性上存在的混乱和错误。误导了关于电影的理论之思。在这二者之间的关系上，首先应该明确它们之间的区别，然后再去寻找它们之间的联系，而这种逻辑关系在很多情况下被颠倒了。电影属性可以是美学的、商业的、科技的、传媒的，但在考虑电影艺术属性时，首先要将它从电影属性中分离出来，更多地参照艺术普遍性规律，在这个基础上，再来看电影之作为艺术的那些独有的特性，最后才是思考两者之间的联系。当然，思考这种联系可以从不同的角度，但无论是透过电影的艺术属性去看其电影属性，还是通过电影属性审视其艺术属性，都需要在明确这两者所涵盖的思考对象和意义之不同的基础上。关于电影的理论 and 实践中出现的很多问题，都与这种关系的颠倒有关。比如强调电影接受的大众性或精英性从而无意识之中在两者之间建立一种排斥性关系，再比如过分强调电影特性而导致违反艺术基本规律的创作现象（将艺术当作摄影或绘画等）。看起来这些似乎是一些无须讨论的常识性问题，但奇怪的是无论是电影批评还是电影创作，并不因为这些是常识性的东西就不去违反，也恰恰是在这里，才体现出理论反思的价值。

最后，我们有关于电影各个方面和各个层面的理论，有从各个视角出发来审视电影这种人类现象的理论，因此关于电影理论的生产体现出的是多元的格局，但遗憾的是，我们却没有将所有这些多元的充满差异的理论在一个更大的视野中将它们联系起来的观念，也就是一个大电影的观念。我们有关于电影创作的技术和艺术方面的美学理论，有关于电影知识的文本理论，有关于电影接受的文化和社会理论等，但缺乏将所有这些联系起来的具有统摄性的观念。各种理论各自为政，都自认为在自己的视野提出的命题是正确的，缺乏将所有这些命题放到更大的视野中来审视的超越性视点。这也是迄今为止关于电影的理论往往不受重视的一个重要原因。所有人都拥有了关于真理的武器，就丧失了关注别人真理可取之处的心态，众声喧哗，莫衷一是。在我们这个时代似乎也是一个普遍现象，从某种意义上讲它是一种好的现象，多元总比真理的独断论好；但另一方面又有问题，多元并不表示真理的相对主义就是绝对正确的。对电影理论而言，多元的视角是好的，但并不表示多元的视角所提出的拥有排斥性的命题就不需要批判、分析和建立联系。

一言以蔽之，我们需要多元的审视电影的理论格局，但同时更需要具有统摄性的大电影观念。在这个基础上，体现出理论在创作和接受层面的实用价值，这也是我思考电影理论问题的出发点和归宿。毕竟，在我们这个被称之为知识和信息泛滥的时代，什么样的思考还能具有超越知识论的真理信念早已成为一个备受质疑的问题，每个人都需要对那些无关现实、无关人生、无关生存的琐碎知识从自己的切身性出发作出反思，从这种反思中去提炼对我们的人生、社会和生活本身有价值的洞识，这才是所有理论最终的目的。否则你所作出的思考只能被淹没在知识的汪洋大海之中。

最后，我想对以上所勾勒的，也是我心目中的电影理论打一个形象的比方，来说明我希望纠正的一些关于电影的不正确的理论观念：电影好比一朵花，其根本价值在于可以给人以美的感受，虽然种花者更看重它的经济价值、科学家更看重它的植物学价值；同样是给人美的感受，野花和家花又有区别，这就好比，你可以喜欢自由创作的、更具有自然之美的纯艺术电影，但具有一定模式的电影（如好莱坞风格）也并非没有欣赏价值，就好比具有一定创意性

的花圃中培育出来的花也并非没有欣赏价值一样。

就花的欣赏而言，自然因人而异，但所有的欣赏都不能只是各个花的局部因素的体现。也就是说我们不能只关注花的形状、颜色、气味等，欣赏是一个整体上的效果，这就好比电影，我们可以分析它的那些构成因素、画面、剪辑、人物、故事、声音等，但一部电影打动我们，是所有这些因素的组合在一起所产生的合力效果，但如今甚至是在专业的电影分析、理论批评领域，分而观之所导致的对电影价值的误解现象比比皆是。无论一部电影我们如何称赞它的色彩、构图、光线的运用、情节的巧妙、人物塑造的出彩，甚至为它的某一部局部的出色而献上大奖，但仍然不能无视从整体上评价这样一部电影价值的观念才是最重要的。

进而言之，如果说电影的艺术特性就好比花本身的话，那么花的枝蔓、绿叶、根，乃至土壤、空气、阳光等对于花的欣赏也并非不重要，它们象征着电影的非艺术特性，这些特性一方面烘托或支撑着电影的审美特性，另一方面和电影的艺术特性构成一种有机的联系，就好比 we 欣赏电影时，总会关注它的演员、导演、摄制过程、票房、时代、社会等复杂因素一样，这些根源于电影是人类艺术史上诞生的最后一门艺术，它不仅综合了其他艺术门类的特征，同时它还是有一种从总体上汇聚人类所有人文性问题的艺术，正如拉米所言：“美学、社会学、玄学，没有哪一门学科未被电影所深刻地触及、所质疑。”¹

立足于电影艺术性、将电影的那些特性在人文学的大电影观念中融汇起来，以提升电影的价值（这里的提升包含两个层面的含义：将电影分散的价值上升到综合的高度，将观影者的理解和欣赏电影的境界提升到综合观照的高度）。这是我希望通过开启这次电影艺术的美学之思最终能够达到的目的。当然这必然会牵连到以电影为中心的所有理论问题，电影的艺术性及其形成历史、电影审美欣赏问题、电影的商业性与艺术性问题、电影的艺术性与技术性关系问题、电影与文化的关系问题、文学的电影改编问题，以及大师经典作品的艺术性及思想性问题等，这些都将是电影观念所需要思考的。

1（法）埃德加·莫兰：《社会学思考》，上海人民出版社2001年版，第407页。

从一个宽泛的历史视角来分析，如果我们认同任何一种艺术类型的诞生、发展、成熟和衰落，都是一个过程性的话，那么对于电影而言，它无疑正处于发展成熟阶段，至少目前还看不到它衰落的迹象。尽管保罗·谢奇·乌塞在他那本不无忧患意识的小册子中断言了电影之死——他的逻辑是进入数字化时代的影像，其生产速度远远超越了欣赏速度，所以大量生产出来的影片会默默无闻地被抛进了无人问津的历史黑暗隧道里。相比于这种简单的从数字统计角度来断言电影的命运，从审美接受角度所作出的审视显然更能触动那些电影爱好者的神经，即尽管在一个正常的观影社会（这指的是有着正常的影片上映和观看渠道），人们当然希望能够多看电影。走进电影院来一次审美之旅总比面对烦闷的工作和乏味的日常生活有趣。然而人类迟早有一天会遗忘观影的愉悦体验，这好比如今那些喝着冷饮、戴着耳机听着rap，打着电玩的年轻人，其中很多早已不会再有观看皮影戏、京剧、昆曲、话剧等传统艺术的审美体验一样。人类文明史上出现的任何物质的和非物质的事物，最终都难逃时间无情的侵蚀！依此推论人所做的任何创造行为都毫无意义，显然这样的思考只会使人深陷历史虚无主义的泥淖。

尼采说过：人呀，你的光荣不是你从哪里来，而是你将往何处去！所以人的所有创作性行为从生存论的角度认识，都可以被看作是生命时间对宇宙之无情的物理时间的征服。这种征服首先体现在人的叙事上，理查德·卡尼说“饮食可使我们维生，而故事可使我们不枉此生。”¹正是在那些虚构的故事世界里，人类才获得一种超越现实困境的虚幻满足，而无论对这种虚幻满足如何质疑，都阻挡不了人类追求这种满足的动力，一部漫长的叙事艺术史就是力证。这和尼采断言的人有一种根深蒂固的追求不真实世界的天性不无关系。这种天性的真实存在无疑有着深刻的人类学根源。无论人在现世如何做生存论意义

1（爱尔兰）理查德·卡尼：《故事离真实有多远》，王广州译，广西师范大学出版社2007年版，第12页。

上的挣扎，都没法改变人是必死的这一铁的事实。想到这一点就会令人无比沮丧。所以，从根本上讲，人的所有生存活动，都无不打上这一对抗死亡的悲剧色彩。人愈加体验到这种悲剧性，其生存活动也就愈加走向两极，积极的浮士德式的和消极的佛教徒式的。从文化角度看，人类的所有悲剧性文化创作都与前者有关。而作为文化中最能体现出人的创造性特征的艺术，无疑也具有最强大的对抗死亡的力量。作为一种对抗死亡的精神性力量，相比于宗教，艺术对人生是一种积极的丰富性满足。无数宗教的特质都在于让人把生存的满足抛向彼岸世界，而艺术则使人深深地扎根于此岸世界，还是尼采的箴言——只有以审美的理由，才能证明这个世界是合理的。而过一种审美的生活，则是要把握人生的每一个此时此刻，去体验、去创造，永远怀抱着活得使你想再活一次的积极人生态度生活，因为只有这样活着才是你的使命。由此可见，虽然人生短暂，相比于动物人又是幸运的，因为人明白活着有意义，并由此超越无意义的生活，在这一过程中，艺术发挥着重要又独特的作用。

明确了作为审美的艺术存在的人类学根源——对抗死亡的精神性需要，也就不难认识到，作为叙事形式的每一种艺术类型可能会消亡，但作为叙事的艺术却会永恒存在。每一个时代的人都会有自己时代所热衷的叙事艺术形式，在这些叙事艺术形式中，电影的存在无疑是当下性的。这不仅因为电影是当下生活的创造性表达媒介，还因为“在人类所有的表达创造力的方法之中，电影被证明是最有效的，同时也是最有影响力的方法”¹。这种影响力体现在：它是一种最可能点燃公众情绪的艺术。正是因为这一点，在电影诞生伊始，本雅明曾乐观地预言，通过这种新艺术所激发起来具有超现实色彩的审美力量，必将使大众参与的导入历史进步一边的革命获得成功——这显然过于乐观了。但伴随着20世纪以来大众审美文化的蓬勃发展，人们日益能够体验到马克斯·韦伯所指出的一个审美现代性的精神——在一个被祛魅了的社会里，所有精神信仰都无法再利用艺术为其涂脂抹粉，而艺术本身则成为魅力之源，所以也有人将20世纪称之为审美主义思潮泛滥的时代。作为一种仪式的观影行为也被不厌

1 (美)理查德·加纳罗、特尔玛·阿特休勒：《艺术：让人成为人》，舒予译，北京大学出版社2007年版，第309页。