

影視的美學

张瑶均 著



中國社會科學出版社

J901/13

2009

影視的美學



张瑶均 著

中國社會科學出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

影视的美学/张瑶均著. —北京: 中国社会科学出版社, 2009. 11
ISBN 978-7-5004-8176-8

I. ①影… II. ①张… III. ①电影美学—文集②电视—艺术美学—文集 IV. ①J901-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 167595 号

封面题字 沈 鹏
选题策划 张小颐
责任编辑 刘志兵
责任校对 林福国
封面设计 毛国宣
技术编辑 木 子

出版发行 **中国社会科学出版社**
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720
电 话 010-84029450 (邮购)
网 址 <http://www.csspw.cn>
经 销 新华书店
装订印刷 北京一二零一印刷厂
版 次 2009 年 11 月第 1 版 印 次 2009 年 11 月第 1 次印刷
开 本 710×1000 1/16
印 张 15 插 页 2
字 数 203 千字
定 价 31.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

自序

我曾从事电影艺术创作，参与剧本的编写和相关的摄制工作。影视艺术较其他艺术拥有无与伦比的为数众多的观赏者，又是国际可比的艺术。我热切企望我们的影视具有新的观念、新的开拓。因此，我对影视艺术从美的哲学、审美心理学和艺术社会学的结合上，进行了一些研讨。

我认为，影视艺术是日新月异的科技传播媒介和源远流长的文学艺术及美学思想相结合的产物，它是人类形象思维最突出的最具确切意义的体现。影视艺术将前于它的建筑、雕刻、绘画、音乐、舞蹈和诗（即文学，包括抒情文学、叙事文学和戏剧文学）六个门类艺术作为元素化合于其中，却渐次剥离了它们各自的特性和局限。人类的第一信息载体是语言，第二信息载体是文字。影视艺术的产生和发展凭借第三信息载体即电磁波，可以直接诉诸视觉听觉，在时间上延续，在空间中展示。所以，影视艺术的美学本性是在最大限度地再现客观世界中最大限度地表现主观世界。正由于此，影视艺术具有远未穷尽的审美可能性。

如果说，哲学是时代精神中抽象性的精华，那么影视艺术则应是时代精神最具象性的精华。文学艺术被认为是人类思维中具有理知性的情绪记忆，影视艺术则是最具清晰度的理知性的情绪记忆。

人们世世代代朝思暮想的终极的艺术在哪里？我认为它们将产生于影视艺术之中。为此，我们必须奋力开拓前行。

谨将我探求寻索的印记，呈献于此。

2009年5月

目 录

自序	(1)
论电影美学的对象和范围	(1)
电影艺术与形象思维	(21)
论电影艺术的美学本性	(34)
电视剧与电影是同质异量的艺术	(68)
影视美学系统观	(77)
略论中国影视艺术的美学特色	(97)
情感与象征	
——谈影视艺术中的自然景色	(118)
领略声画中的意蕴	(125)
谈影视艺术的四维空间	(129)
人的自觉与电影艺术的自觉	(133)
附录一	
对影视美学的探求	刘春生(136)
附录二	
电影文学剧本《伤逝》	张瑶均 张 磊 编剧(150)
《伤逝》:从小说到银幕	张 磊(206)
略论鲁迅小说中的知识分子形象	张瑶均 张 磊(210)

论电影美学的对象和范围

近年来我国电影界对于电影语言、电影同戏剧的关系、电影同文学的关系，以及电影观念等问题有过热烈的讨论。由此谈到电影的本性，而且涉及电影中的美学问题。这些讨论是在十年动乱闭关锁国之后，电影艺术在社会主义建设新时期复苏而致力于深广地反映现实和历史的真实，有分析地借鉴国外电影的一些经验，在艺术上作新的追求和探索引起的。电影美学问题得到前所未有的注意。所以，关于电影美学的对象和范围，也就需要有所探讨和界定。本文拟就电影中的美学问题研究的出发点和包括哪些方面，略表自己的看法。

电影美学是从美的哲学、审美心理学和艺术社会学的结合上对电影艺术本质问题进行研究的一门学科，由于结合的方式不同，形成不同层次或不同侧重方面的学说以至学派。电影同现实的关系、电影的本性、电影思维和电影语言，以及电影同其他门类艺术的关系，都属于电影美学的范围。由于电影是在建筑、雕刻、舞蹈、音乐、绘画和诗（即文学也即语言艺术，区分为抒情文学、叙事文学和戏剧文学三种类型）之后唯一的产

生于现代的第七艺术，具有现代科学技术的物质媒介，它是日新月异的科学技术和源远流长的文学艺术相结合的产物。所以对电影艺术中美学问题的考察、阐释、分析和研究，不仅对电影的创作和欣赏起到引导作用，而且将为一般美学提供新的实践和理论的依据。今日的美学也需要以电影为实验场地。

为了达到逻辑和历史的统一，需要概略地回顾一下电影从产生迄今的美学进程。它与电影艺术的发展具有大体相应的三个阶段。第一个阶段是1895—1926年，电影诞生并开始形成一门艺术。当时的物质媒介的记录功能并不完备，只有黑白无声片。在拍摄影片中体现出各自不同的美学观。至20年代初德法等国先锋派运动兴起，开始有了自觉的美学探索。第二个阶段是1927—1945年，电影艺术有了重大发展。1928年有声片的出现和1936年彩色片的出现，物质媒介的记录功能趋于完备，嗣后再无质的变化。通过对艺术实践的概括总结，建立了具有系统的美学思想的电影理论，以苏联C.爱森斯坦为代表的蒙太奇电影理论，是具有深远影响的。第三个阶段从1945年迄今，电影艺术渐臻于成熟，物质媒介的记录功能日益精密灵敏。从总结各种流派的影片出发，在不同层次不同侧重方面进行研究，由此形成不同的电影美学流派，并建立了不同哲学基础的美学体系。其中法国安德烈·巴赞和德国的齐格弗里德·克拉考尔的纪录学派是具有重要创见的。

电影的美学进程既受电影艺术和技术的发展阶段所制约，又为美学实质性争端所贯穿。在这三个阶段中判然可分为两大源流，一是蒙太奇（或称技术主义）传统，一是纪实性（或称写实主义）传统，两者的歧异源于对电影同现实的关系的不同观点。蒙太奇传统确认电影是艺术的创造，大都着意于电影的表现性；纪实性传统则主张电影是客观现实的复制，一般强调电影的再现性。由此派生出电影同其他艺术的关系上彼此对立的观点：蒙太奇传统认为电影是其他艺术的综合，或是以某一门或若干门艺术为其基础，甚至将综合性作为电影艺术的特性；纪实性传统则坚持电影与

其他艺术并无关联，甚至毫不相容。因而形成对电影本性的各种理解和界定，这种界定往往成为不同美学流派或体系的显著标志。上述的不同观念体现于电影思维和电影语言：蒙太奇传统注重镜头间的组接，较多地运用时空切取和组合，具有分解性和确定性；纪实性传统注重镜头内场面调度，较多地运用长镜头的时空连续，强调多义性和暧昧性。但是，即使可以划为同一传统内的影片或其流派，在美学思想上也迥然有异，各行其是。两种源流之间，在理论上和实践上却也有相互沟通和彼此渗透之处。电影美学既是电影审美意识和电影观念的抽象和升华，所以有必要将两个源流中主要美学流派的代表性论点，作些分析研究。

蒙太奇传统可以上溯到 1895 年，法国乔治·梅里爱在摄影场内以舞台戏剧形式拍摄传说故事和科学幻想，纪实性传统可以上溯到法国路易·卢米埃尔拍摄生活场景的纪实影片。但真正的开端是 1916 年，即美国 D. W. 格里菲斯拍摄了运用平行交替蒙太奇的影片《党同伐异》；同年，美国罗伯特·弗拉哈迪拍摄了北极爱斯基摩人生活的纪实影片《北方的纳努克》。

格里菲斯在《党同伐异》中对平行交替蒙太奇的运用，打破了戏剧的时间地点动作的三一律，创造了电影的三不一律。匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹认为格里菲斯“不仅创造了杰出的艺术作品，而且创造了一门全新的艺术”^①。20 年代苏联电影艺术家爱森斯坦和普多夫金拍摄了著名影片《战舰波将金号》和《母亲》等，其中运用隐喻、对比蒙太奇，充满激情地显示现实的本质含义。他们卓越的艺术实践将蒙太奇提到美学高度。爱森斯坦认为，电影中的蒙太奇是“最大限度的激动人心的、充满情感的叙述”^②。普多夫金提出：“影片以它特有的方式把现实的各种要素重

① [匈] 贝拉·巴拉兹：《电影美学》，何力译，中国电影出版社 1959 年版，第 14 页。

② [苏]《爱森斯坦论文选集》，魏边实等译，中国电影出版社 1962 年版，第 348 页。

新加以安排，以造成一个新的唯它独有的现实。”^①对电影艺术中的情感因素、电影与现实的关系，在辩证思维的基础上，作出蒙太奇体系的重大理论建树。德国完形心理学家鲁道夫·爱因汉姆从心理学角度强调了蒙太奇的理性内容，他认为：“电影艺术家是多么明确地引导着观众的注意力，给予观众以方向，并指明他赋予各个物象的意义。”^②但是他在批驳电影是机械再现现实这一命题时，却将自己的出发点放在无声影片的有限的技术可能性上。蒙太奇在美国好莱坞获得巨大发展，弗洛伊德精神分析学学说成为好莱坞恒久不替的美学基础，即艺术是“集体的梦幻”。美国美学家、新康德主义符号论者苏珊·朗格试图确定电影艺术的特征，她认为电影按其实行方式与梦幻相符合：它创造想象中的现在，创造直接感觉到的幻想的序列，这也是梦幻的方法。电影以产生实际参与这样的效果，区别于其他艺术形式。它具有一种梦幻性质，也即具有梦境一样的结构。好莱坞以摄制歌舞片、西部片、豪华片、恐怖片和科幻片等商业化娱乐性影片引起观众的满足感，从而逃避现实，所以被称为“梦幻工厂”。由此可见，在蒙太奇传统的源流中，电影观念和审美意识却是大相径庭。第二次世界大战结束即1945年之前，蒙太奇传统在电影艺术中是占据优势的。

弗拉哈迪以拍摄反映北极处于原始状态的爱斯基摩人渔猎生活的《北方的纳努克》著称于世，被公认是纪实性影片的创始人。30年代英国纪录片运动着重于富有创造性地对真实生活场面的处理，以及把纪录片作为宣传手段。第二次世界大战以后，意大利新现实主义电影崛起，采取新的表现手法，将摄影机扛到街头，不用职业演员，在拍摄中以深焦距、长镜头造成时空连续的真实感受。意大利导演柴伐梯尼主张：“生活必须不用蒙太奇。……因为尊重现实也意味着尊重现实的实际时间，我们永远应该更

^① [苏]《普多夫金论文选集》，罗慧生等译，中国电影出版社1962年版，第70页。另参阅《电影艺术译丛》1980年第3期，第13页。

^② [德]鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，杨跃译，中国电影出版社1981年版，第41页。

深入地探索，分析当时这一片刻时间中的内容。”50年代以来法国安德烈·巴赞和德国齐格弗里德·克拉考尔在意大利新现实主义以至纪实性传统基础上，建立了纪录学派美学理论。巴赞认为，“所有的艺术都是以人的存在为基础的，只有照相是得益于人的不存在”。电影在物象和复制品之间只存在“一个无生命的代理人的工具性”。他提出“照相本体论”，要求“空间的真实”，反对创作者利用现实形象把自己的抽象思想强加于观众，如对比、强调和暗示等。^①克拉考尔主张电影按其本质是“照相的一次外延”，因而它是“物质现实的复原”^②。“艺术闯入电影的结果是使电影的固有的可能性遭受了损害，如果有些影片为了美学上的纯洁性而接受传统艺术的影响，它们便放过了电影手段的特有的发挥专长的机会。它们即便描绘了可见的世界，也不可能把它表现出来，因为其中的镜头只是为构成可以够得上艺术资格的玩艺儿而设计的，这样，现实生活素材也就在这类影片里丧失了它作为原始材料的特性。”^③纪录学派的理论是随着电影记录功能臻于完善精确灵敏的技术发展而产生的，他们的创见所以有价值，在于他们确定了电影艺术对于视听形象的审美要求，判断出电影艺术美的形式感是以物质现实复现的形态出现。但他们的理论的缺陷，就是将电影限制在自然主义的真实观上，阻碍了艺术能动地反映本质的真实。

在围绕上述两种传统在美学上形成和发展的流派之外，还有一些较有影响的，主要是电影中的现代主义派别。如20年代出现在德国、法国的先锋派，创始者之一的瑞典维金·艾格林提出：“我要在纯艺术领域内造成一种重大变革，即一种抽象的形态，就像通过听觉传达给我们音乐感觉一样。”他绘制了几何图形组成的抽象动画片如《对角线交响乐》等。当时电影是无声的，先锋派致力于创造“沉默的旋律”，对电影的运动和节

① 参见邵牧君《西方电影史概论》，中国电影出版社1982年版。

② [德]齐格弗里德·克拉考尔：《电影的本性——物质现实的复原》，中国电影出版社1982年版，第3页。

③ 同上书，第331页。

奏进行实验。他们自认为先锋派这个名词是指企图把电影美学的所有可能性尽量表现出来的一切探索、实验和研究。先锋派在立体画派、达达主义和超现实主义方面进行了多种实验。他们对电影美学发展的重要影响之一在于，此后一些国家也产生了实验电影。

第一次世界大战后，出现在德国的表现主义，力图摆脱事物的外表，寻求所谓事物的本质和“永恒的意义”。表现主义是一种征服的信念，颂扬一种不断冲动和自我扩张。《卡里加里博士》是其代表作，造型表现无非是“利用空间来表现心理状态”，而把物质的东西变成感情因素。表现主义的发展则始终没有离开从主观出发来观察世界的原则。^①

在西方电影中，现代主义再度兴起是以1958—1961年的法国新浪潮电影运动为主，提倡非情节非戏剧化，电影表现手法如时空声画的运用，也是反传统的，主张“作家电影”，把创作者本人及其主观世界带到电影中来，运用意识流和生活流的手法。如瑞典英格玛·伯格曼的《野草莓》，生活流和意识流时分时合，现实和幻觉交织。法国阿仑·雷乃的《去年在马里昂巴德》自称是表现精神世界的时空，着意将人物的潜意识显现在银幕上。虽然新浪潮作为运动已经过去，但是这场运动首次将现代主义影片作较大规模的商业性放映。新浪潮也波及美、日等国的电影。上述的代表作，表现现代资本主义条件下的个人，也即他们标榜的“现代人”，以至他们自我闭锁的内心。

六七十年代在西方出现了结构主义—符号学电影美学，将这两者相提并论，是因为结构的方法学首先就是符号学分析法。这一流派的美学宗旨是从社会人生的实践转向方法论，主要代表人物是法国克里斯蒂安·麦茨，对于电影符号的类型及联结方式分别作了详细的探讨。这是一种纯形式主义的研究方法，不足以认识电影的本质，于是，他们便将其他学说结

^① 参见[法]乔治·萨杜尔《电影艺术史》，徐昭、陈笃忱译，中国电影出版社1957年版，第129页。

合到自己研究中来。如麦茨就将结构主义的精神分析学家拉康的学说引用到自己的电影理论中，他的理论核心是类比，即电影画面结构与心理结构的类比，在他看来，电影的实质是满足观众的欲望，所以在其结构中间接地反映下意识欲望的结构^①。

从 50 年代以来，纪录学派和蒙太奇理论一直在争论，六七十年代西方电影实际上出现蒙太奇和长镜头并用、意识性和纪实性融汇的趋向，如西欧的政治电影《Z》、《沉默的人》等，综合美学也就在这时出现。美国布莱思·汉德逊是其中有代表性的论者。他们认为两种理论各有片面性，因此探索长镜头和蒙太奇两种风格相结合的方式和规律，从纪实性和概括性上，从形象对观众的相互作用上，既要保持镜头内的多义性，又要通过蒙太奇去引导观众，这两方面并行不悖。他们还从影片的整体和局部的关系上作了探讨。

综上所述，在这些纷然杂陈的美学观美学理论中，如果从美的哲学上加以区分，体现在电影艺术和现实的关系上，既有主张电影是现实的真实再现，也有主张是主观意识或精神现象的表现，甚至完全是自我表现。主张电影是现实的真实再现者，对真实的问题，又持不同的美学观念。爱森斯坦蒙太奇理论的美学思想，力图建立在马克思主义哲学基础上，并运用蒙太奇能动地反映现实，揭示现实的本质的真实；巴赞和克拉考尔所强调的“照相本体论”、“照相的一次外延”和“物质现实的复原”，则强调客观地自然主义地即原始材料式地再现现实，他们的哲学基础是实证主义和现象学，这种观点实际上反对和妨碍了艺术对现实的本质的把握。现代派电影的共同特征是主张电影艺术是主观表现，并强调直觉和非理性。德国表现主义强调主观意志，如征服的信念和自我扩张等，具有叔本华、尼采的唯意志论和超人哲学的印痕。美国好莱坞影片从观念上甚至在符号学分

^① 参见李幼蒸《结构主义——符号学的电影美学概说》，《电影文化》1981年第1辑。

析上主要是植根于弗洛伊德精神分析学的。新浪潮中意识流和生活流以至自我表现的观念,强调非理性的潜意识等,不仅有弗洛伊德精神分析学的因素,而且其哲学基础是存在主义,即认为:人生是荒诞的,现实是令人恶心的,人的存在在先,本质在后,进行自由选择、自由创造,而后获得人的本质。因此,对于这些西方现代哲学流派以至与马克思主义对立的哲学思想,我们是需要加以分析和批判的。

各个美学流派在审美心理学上的分野,主要在于承认还是否认审美心理中包含理性因素,也就是通过知觉、情感、想象而趋向理解,还是仅仅是直觉的非理性的表现以甚至是满足潜意识的欲望等。爱森斯坦十分强调电影艺术审美心理中的理解因素,甚至一度失之偏颇企望拍摄“理性电影”,这当然违反了审美的规律性。但是他的卓越艺术实践和理论建树,却足资表明,他重视通过电影的运动节奏作用于心理机制,如敖德萨阶梯以及睡卧的、站起的和举颈怒吼的三个石狮镜头闪接的激情蒙太奇,就是通过知觉、情感、想象达到揭示现实本质的理性内容的典范,这种理解是一种融于情感中的非概念性的审美领悟。完形心理学美学多以视知觉为分析对象,爱因汉姆所强调的通过物质材料造成这种结构完形,唤起观赏者身心结构上的类似反应,尤其对艺术形式与情感的关系的探讨是值得重视的。现代主义电影美学理论中把审美建立在非理性以至潜意识欲望等基础上,从根本上来说是错误的。但在审美中包含的潜意识和无意识的因素,值得分析研究。总之,从电影艺术的美的形式感作用于心理机制,如动态平衡性、运动性、节奏性和有机统一性等,呈现于电影思维和电影语言中,对于加强电影艺术再现客观现实和表现主观情感是能有所扩展和深化的,大体上都可供借鉴以至运用。在艺术社会学方面,对于具体的电影艺术作品,对于一个时期或一个时代的电影艺术作品,对于一个国家、一种流派或一种思潮的电影作品所进行的艺术社会学的研究,我们是以马克思主义的世界观和方法论为出发点,联系社会的经济、政治和文化等方面,对电影艺术现象和本质问题进行研究,探讨艺术与社会的繁浩复杂的关

系，通过社会审美意识和审美意识物态化的具体电影作品，以及由此形成的流派和思潮，呈现和折射出来。西方现代电影美学在这方面的研究，大抵与我们不相同甚至是相对立的，但其中的一些具体分析阐释以及实验和论证，却未必没有参考意义和价值。

在简括地综述了电影美学所探求的内容和它的历史进程之后，可以明确地说，电影美学是从电影艺术的实践经验中抽象出来的更高的理论形态。而电影艺术学也是从电影艺术实践经验中抽象出来的理论性认识。它们是怎样的关系，二者有什么不同，应如何界定？

我认为，它们虽是两门学科，却不仅紧密联系而且确有一定程度上的部分的重合。因为美学本身就是一门边缘学科，美学既是哲学的一个分支，又有艺术学、心理学和社会学等进入并结合于其中。电影美学中不同的流派以至不同的体系，对于美的哲学、审美心理学和艺术社会学三者有不同的侧重或不同的结合方式，但它应是以审美经验为中心进行研究。从哲学的高度在审美领域内对电影艺术的本质问题——电影与现实的关系、电影的本性、电影与其他艺术的关系、电影思维与电影语言——的研究，是在思维与存在、主观和客观的统一上进行的，并从电影艺术的审美形式感和审美心理机制、审美心理诸因素及其交互作用等方面进行分析解释：这是电影艺术学并不包含的范围。但电影美学中以艺术社会学的角度和方法所进行的研究，却与电影艺术学有一定程度的重合。因为电影艺术学包含电影理论、电影批评和电影史这三个主要部分，它以艺术学方法为主，是对电影的艺术特征和电影的特殊表现手段，对电影的产生与发展、创造、构成以及批评和鉴赏等规律的理论认识。由于电影美学中艺术社会学这一有机构成部分是以审美经验所贯穿，所以，即使这方面的探讨在与电影艺术学的重合之中也有区分，即使是对于同一内容的分析阐释，也各有所侧重。

由此可见，电影美学要比电影艺术学有更高的层次和更广的内涵，但电影艺术学并不包含于或从属于电影美学，它具有自身的研究对象和范

围，应是体系庞大的独立学科。由于审美本身就是一个复杂的多种因素组成的系统性领域，电影美学必然要求多学科协同，电影艺术学即是它的一门协同性学科，而非隶属性的学科。电影艺术学研究中也不不同程度地渗入或体现出一定的美学思想或美学观念。所以，它们既有相互依存、相辅相成的方面，又有彼此区分、不相替代的方面。

二

我们从事电影美学研究，应以马克思主义美学原理为指导，结合我国电影当前的和历史的艺术实践和理论并借鉴吸收外国的经验和成果。

我国从1896年就有电影传入，法国路易·卢米埃尔的影片曾在上海放映。1905年在北京拍摄了谭鑫培演出的京剧《定军山》的片断，这部短片是我国第一部戏曲片，而且是取材于小说《三国演义》的戏曲演出。1913年拍摄了第一部故事片《难夫难妻》，具有反封建礼教的社会意义。^①30年代和40年代在中国共产党领导和影响下的左翼电影和进步电影，产生了一批反映无产阶级和人民大众的生活、表现他们愿望的影片，以及为社会为人生的严肃影片，如《渔光曲》、《大路》、《风云儿女》、《桃李劫》、《一江春水向东流》、《松花江上》等。新中国成立时确定的国歌就是《风云儿女》影片中的《义勇军进行曲》。新中国成立以来，在马克思主义世界观和美学观的指导下产生了《钢铁战士》、《董存瑞》、《祝福》、《青春之歌》、《林则徐》、《舞台姐妹》、《李双双》、《大浪淘沙》和《白求恩大夫》等相当数量的体现共产主义伟大理想和爱国主义高尚情操的影片。我国电影艺术继承了民族的美学思想传统，重视审美中的教化作用，即产生的社会伦理道德力量，这些影片通过对社会审美意识发生的作用，明显地影响

^① 参见程季华主编《中国电影发展史》，中国电影出版社1981年版，第8—20页。

了时代风尚和社会变革。

我国电影从初创时期以迄三四十年代在表现形式和结构上较多地受到美国影片的影响，由于当时政治环境不可能看到多少苏联影片；新中国成立以来较多受到苏联影片的影响，在 80 年代之前，大体属于蒙太奇传统。我国电影与戏剧、文学（主要是小说，也有古典诗词）有着紧密的关系，这是由于 30 年代左翼作家和戏剧家占领电影阵地，40 年代在国统区革命的进步的作家艺术家兼从事影剧，新中国成立后，解放区文工团和国统区革命的进步的影剧界汇合成为电影界的骨干力量的原故。上述各个方面的因素，对我国电影的美学思想具有决定性的影响。所以对于其优长和不足，都需持科学态度作实事求是的分析。1983 年举办的回顾展就是总结经验发扬传统以励将来的一种很好的做法。

由于电影是国际性的艺术，从诞生迄今，它在艺术上和技术上的成就、发展、变化和突破，无不迅速波及或影响到主要电影国家以至世界各国电影。电影艺术在各个国家大体使用着共同的范畴和概念，并由此形成电影意识和电影观念。电影观念具有继承性和阶段性，有如经纬交织不断进展。电影语言在新陈代谢中愈益丰富，愈益具有强大的艺术表现力，并推动了电影观念上的变革，在审美领域中渐次具有更为自觉的电影意识。对这一辩证关系，是不能作片面理解的。至少，电影艺术的表现力和它造成的审美心理效果是国际可比的范围。

电影既是国际性的艺术，又应是民族化的艺术。近年来，对民族化的问题有一些文章专门阐述或涉及，个别文章中有将民族化同艺术上的创新对立起来的，甚至以为从参考借鉴中有所创新就是“崇洋”，这是因为对民族化作了较为狭窄或浮面的理解，当然，运用借鉴的艺术形式应在内容与形式的统一中有所创造。应该看到，唯有广泛地吸取当代电影在艺术上和技术上的一切成果与手段，方能使我们民族化的电影艺术日臻发展趋于完美。我以为，民族化至少有几个相互关联和彼此渗透的方面和层次：首先是民族形式的运用，即剧作上具有我国传统戏曲的结构、摄影中有中国