

ART

影视艺术

心理学 (第二版)

PSYCHOLOGY

秦俊香 著



Psychology
of
Film &
Television
Arts

中国广播影视出版社

ART

影视艺术

心理学 (第二版)

PSYCHOLOGY



秦俊香 著

Psychology
of
Film &
Television
Arts

中国广播影视出版社



图书在版编目 (C I P) 数据

影视艺术心理学 / 秦俊香著. -- 2版. -- 北京 :
中国广播影视出版社, 2018. 8
ISBN 978-7-5043-8176-7

I. ①影… II. ①秦… III. ①影视艺术—艺术心理学
IV. ①J90-05

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第203415号

影视艺术心理学 (第二版)

秦俊香 著

责任编辑 王 波

封面设计 人文雅士

责任校对 张 哲

出版发行 中国广播影视出版社

电 话 010-86093580 010-86093583

社 址 北京市西城区真武庙二条9号

邮 编 100045

网 址 www.crtp.com.cn

电子信箱 crtp8@sina.com

经 销 全国各地新华书店

印 刷 三河市人民印务有限公司

开 本 787毫米×1092毫米 1/16

字 数 330(千)字

印 张 18

版 次 2018年9月第2版 2018年9月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5043-8176-7

定 价 48.00元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

目 录

导 论

- 一、影视艺术心理学的学科坐标、研究对象和研究方法 / 001
- 二、影视艺术心理学的研究现状与发展趋势 / 003

第一章 影视创作主体的心理研究（上） / 005

- 第一节 影视创作主体的创作心理定式 / 006
- 第二节 影视创作主体的人格结构 / 021

第二章 影视创作主体的心理研究（下） / 045

- 第一节 影视策划和制片心理研究 / 045
- 第二节 影视编剧心理研究 / 057
- 第三节 影视导演心理研究 / 065
- 第四节 影视演员心理研究 / 075

第三章 影视创作过程的心理研究 / 090

- 第一节 影视创作动机的形成 / 091
- 第二节 影视创作的体验生活心理 / 106
- 第三节 影视创作的构思心理 / 114
- 第四节 影视创作的表现心理 / 125
- 第五节 影视创作心理的复杂性 / 134

第四章 影视作品的心理研究 / 138

- 第一节 人物形象的心理分析 / 138
- 第二节 艺术意象的心理分析 / 143
- 第三节 视听语言的心理分析 / 148
- 第四节 作品结构的心理分析 / 153
- 第五节 戏剧冲突的心理分析 / 156
- 第六节 艺术风格的心理分析 / 157
- 第七节 艺术技巧的心理分析 / 160

第五章 影视接受主体的心理研究 / 165

- 第一节 影视接受主体的接受特性 / 165
- 第二节 影视接受主体的基本分类 / 169
- 第三节 影视接受主体的接受图式 / 177
- 第四节 我国影视接受主体的接受心理共性 / 189

第六章 影视接受过程的心理研究 / 199

- 第一节 影视接受的一般心理过程 / 199
- 第二节 电影与电视剧接受心理的不同 / 207
- 第三节 不同题材影视作品的接受心理 / 221
- 第四节 不同风格影视作品的接受心理 / 243

第七章 影视从创作到接受的互动心理研究 / 260

- 第一节 影视艺术的互动理论——审美心理场论 / 260
- 第二节 影视从创作心理到接受心理的互动个案研究 / 272

再版后记 / 281

导 论

一、影视艺术心理学的学科坐标、研究对象和研究方法

影视艺术心理学，顾名思义，就是从心理学的视角切入，研究影视艺术创作和接受的心理现象和心理规律的学科。它是影视艺术与心理学相交叉所产生的一门边缘学科。从心理学上讲，它是应用心理学的一个分支；从艺术学上讲，它又是艺术心理学的一个分支。心理学包括普通心理学和应用心理学。应用心理学的分支有军事心理学、教育心理学、社会心理学、新闻心理学和艺术心理学等。而艺术心理学又包括文学心理学、书法心理学、绘画心理学、广告心理学、影视心理学等。艺术学包括艺术类型学、艺术文化学、艺术社会学、艺术创作学、艺术批评学、艺术欣赏学和艺术心理学等。影视艺术心理学虽是艺术学和心理学交叉所产生的学科，但它绝不是二者的简单相加；它在我国虽处于草创阶段，但却有明确的学科坐标，应是一门独立的理论学科。因此，对影视艺术心理学的研究，也绝非简单地拿心理学理论图解影视艺术，而是应该立足于影视艺术乃至艺术的本体。

权威的《辞海》对艺术的解释是：“通过塑造形象具体地反映社会生活、表现作者思想感情的一种社会意识形态。”^①从理论的飞速发展和艺术活动的实际来看，上

^① 《辞海》（文学分册），上海辞书出版社1981年版，第1页。

述关于艺术的传统概念显然已经过时，因为它只涉及作品、现实、创作者，而没有涉及接受者。而艺术活动的事实是，它不仅离不开作品、现实和创作者，更离不开接受者，四者缺一不可。艺术应该是一个场，一个生动的过程，一个包括了社会现实、创作主体、艺术作品和接受主体四要素在内的“四个要素在时间过程中构成的一个交流互动的完整的审美境界。”^①因此，我们对影视艺术的研究，是把影视艺术作为一个包括了社会现实、影视创作主体、影视艺术作品和影视接受主体四要素在内的审美活动场，立足于影视艺术本身的场境本身，从心理学的角度，分析这个场境中出现的各种心理现象和心理规律。

影视艺术的审美场境及其心理现象和规律显然是十分复杂的，它包括了从创作到接受这个错综复杂的生生不息的审美场境中所出现的所有心理现象和心理规律。这些现象和规律，既有显在的，也有潜在的；既有个体的，也有群体的；既有个性的，也有共性的；既有创作主体的，也有接受主体的。它们不仅错综复杂，而且深奥莫测、千变万化。因此，对整个影视艺术审美场境中的心理现象和规律进行宏观的整体分析相当困难。为此，研究方法的选择就显得十分重要。

美国文艺心理学家阿恩海姆在其《艺术与视知觉》中说：“很明显，对于一个复杂的整体的理解，必须通过对这一整体的各组成部分进行分析之后才能完成，然而，如果在分析时没有一个整体的概念做指导，对这个复杂整体的认识就连一步也不能深入下去。”^②我们认为，影视艺术心理学的研究，也应该如阿恩海姆所言，先运用对整体的各组成部分进行条分缕析的传统分析方法进行分析，然后再将其统一为一个复杂的整体。与传统的条分缕析方法不同的是，在分析整体的各个组成部分时，我们会如阿恩海姆所言，努力以“一个整体的概念做指导”，把各部分作为一个有机整体的组成部分，注意各部分之间的前后照应和内在联系。

具体地讲，影视艺术心理学的研究内容主要包括：影视创作主体的心理研究、影视创作过程的心理研究、影视作品的心理研究、影视接受主体的心理研究、影视接受过程的心理学研究、影视从创作到接受的互动心理研究。

① 王振铎、鲁峡主编：《文学导论》，文心出版社1998年版，第6页。

② 阿恩海姆：《艺术与视知觉》，四川人民出版社1998年版，第274—275页。

二、影视艺术心理学的研究现状与发展趋势

国内外对文学和艺术创作心理的研究成果极多，而对影视创作心理的研究却很少，只有齐士龙的《电影表演心理研究》和笔者的《影视创作心理》等。其中，前者就影视演员表演心理进行研究，后者就影视集体创作的特点从整体立论。另外一些影视创作资料汇编，如张会军、谢小晶等主编的《银幕追求——与中国当代电影导演的对话》等系列访谈资料，则只是创作访谈，没有具体研究，只对影视创作心理研究有参考价值。

国内外对影视作品的评论和研究，散见于报纸杂志的很多，但只有极少数是从心理学角度对具体影视作品的分析，没有系统的影视作品心理学研究。

对影视接受心理的研究，在国外较多，国内则较少。而国外的研究又多集中在电影接受心理研究方面。如1916年德国闵斯特堡的《电影：一次心理学的研究》，从视知觉的生理和心理学的角度来解释电影影像的纵深感和运动感。1923年美国鲁道夫·阿恩海姆的《电影作为艺术》，研究了电影作为活动影像及其视觉表现手段等方面的艺术特征。1940年法国安德烈·马尔罗在其《电影心理学简论》中对电影的蒙太奇、对话等若干电影表现手段以及电影的影像特性进行了心理学的描述。1945年安德烈·巴赞的《摄影影像本体论》和《完整的电影神话》，探讨了观众对电影的深层心理需要。1963年法国让·米特里的《电影美学与心理学》，运用心理学原理广泛论述了电影的结构、形式、造型、蒙太奇、音响、音乐、光影色调等方面的问题。20世纪60年代末，弗洛伊德的精神分析理论、拉康的镜像理论逐渐被引入电影心理学研究，形成了精神分析电影理论。中国的电影接受心理研究资料较少且十分零碎，早期有郑正秋与张石川的电影“教化观众”与“娱乐观众”之争；此后的中国电影理论基本以教化观念为主体，尤其是左翼电影时期和“文革”时期。20世纪80年代初，著名电影理论家钟惦棐先生发表《话说电影观众学》一文，提出应该重视电影观众学和心理学的研究。之后，中国的一些电影研究者开始注意观众心理的研究，其中张卫和章柏青1994年出版的《电影观众学》影响最大。对电视剧接受心理的研究，国内外都很少。国外的电视观众研究较少专门就电视剧观众的心理进行研究，英国约翰·塔洛克的《电视受众研究——文化理论与方法》一书，对警匪电视系列片、肥皂

剧、电视暴力剧、纪录片、动画片、情景喜剧和时事新闻等进行了分类的接受研究。德国W.舒里安的《影视心理学》，则主要研究了“电视电影”观众的接受心理。中国的电视观众研究比较成系统的只有笔者的《影视接受心理》和金维一的《电视观众心理学》，但后者是就所有电视节目立论。央视一索福瑞和尼尔森的大规模观众收视率调查，如《中国电视市场报告》《中国电视受众研究》《中国电视剧市场报告》等，对中国电视观众的研究提供了丰富的资料。

随着电视剧艺术的发展和影视合流趋势的形成，对影视艺术心理学的综合研究也成为影视艺术研究的发展趋势。从这一意义上说，上述研究资料还存在一些不足。具体说来就是：电影和电视剧各自单独研究者多，而对同为视听综合艺术的影视剧合论者少；对影视创作心理、作品心理和接受心理单独研究者多，强调观众的接受与创作者的创作互动者少；对电视节目普泛研究者多，而对虚构性的电视剧专题研究者少；感性描述者多，上升到理论高度、理论与感性材料结合者少；在一般的研究论文和专著里零星挟带多，成体系者少。

本书研究的意义在于，一方面，为方兴未艾的影视艺术研究提供一个独特的心理学的研究视角；另一方面，立足于影视创作和接受的本体，将影视艺术本身视为一个整体的、动态的、系统的、生生不息的审美活动场加以分析和研究，避免了电影和电视剧研究、影视创作和影视接受研究的割裂，为电影和电视剧艺术的相互促进、影视创作和影视接受的互动，提供一定的理论支撑，对影视艺术的发展和影视艺术理论的研究，具有一定的理论意义，对从事影视艺术的学习、创作和批评的相关人员以及广大的电视剧观众，也有一定的实践指导意义。

第一章

影视创作主体的心理研究（上）

影视创作主体是指所有参与影视作品创作的人员，包括策划制片、编剧、导演、演员、摄像、美工、录音、作曲、剪辑、灯光、服装、化妆、道具、烟火、特技、剧务等等。其中策划和制片主要负责选择和确定投拍的剧本及导演，审定总体拍摄计划和经费预算，监督和安排拍摄进度；编剧主要任务就是撰写或改编剧本；导演的任务是选剧本，制定导演构思，选演员、摄影师、美工师、录音师等组成摄制组，选外景、商定内景和人物造型等，确定分镜头剧本和摄制计划，拍摄，剪辑和后期配音、混合录音等；演员就是根据剧中人物的身份、剧情需要和导演等的创作意图进行表演，塑造鲜活的角色；摄像负责将导演分镜头剧本的内容和意图用具体的视听语言表现出来，亦即具体的拍摄；美工主要任务是根据剧本提供和限定的内容和导演、摄像的意图和要求设计安排布景、服装、化妆、道具，设计整体的色彩基调；录音则是根据剧本内容和导演设想进行总体的声音设计和创作；作曲负责为剧作创作符合人物个性和剧作特色的音乐；剪辑负责协助导演将拍好的素材组接成完整的作品；灯光负责利用各种专业灯具根据不同图像的风格需求创作出各种光影效果；服装的主要任务是根据人物个性和剧情需要设计和制作各种人物的服装；化妆的主要任务是人物面部和头发的造型，有的还要兼顾四肢及某些特殊部位的化妆造型；道具根据剧情需要负责准备拍摄所需的大大小小的所有物品，还要负责这些道具的保管使用；拟音师负责创造各种符合剧情需要的声音形象；烟火师负责布置剧情需要的各种与烟火有关的各种场景画面；特技师负责剧情需要的各种特技制作。除了上述人员之外，还有场记、剧务、会计等。

影视创作与文学及其他艺术创作不同，它非一人所能为，也非自由自觉的创作，而是目的性和功利性很强的集体创作。因此，影视创作是以上各职能部门的人员通力合作的一项工程，就像一部运转的大机器，缺了哪个部件都难以使剧组的拍摄工作正常进行；任何

一个职能部门的创作主体出了问题，都会牵一发而动全身，影响作品的整体面貌。

需要说明的是，我们本章所谓的“影视创作主体”是从影视艺术创作整体立论，非指单个的创作者或单一的创作职能部门。

第一节 影视创作主体的创作心理定式

一、何谓“创作心理定式”

在心理学中，“定式”一词最早是由德国心理学家 G. E. 缪勒和舒曼提出来的，原指对某一特定知觉活动的直接准备性。心理学认为，人的认识要正确地反映客观事物，光凭感觉和经验是不够的，还须有一个内在的、发展起来的认知心理结构，这种心理结构就是“定势”。美国心理学家克雷奇把定势解释为“有机体作特殊反应或系列反应的准备”。而瑞士心理学家皮亚杰则把这种定势称为“图式”。皮亚杰认为，人的认识并不是从刺激到反应的单向过程，而是刺激和反应相互作用的过程。一切刺激都只有为主体的“图式”“同化”或“顺应”才能发生认识。他在《认识发生论》中指出：“同化”指的是将客体纳入主体“图式”之中，引起“图式”量的变化；“顺应”指对主体不能“同化”的客体，主体则改变原有的“图式”去适应环境的变化，“图式”发生质的变化。“同化”和“顺应”是建立“图式”、扩大“图式”的过程。如果没有这种主体“图式”的“同化”和“顺应”，人对外界的信息就可能视而不见、充耳不闻、感而不觉。苏联心理学家索柯洛夫等也通过实验提出了“刺激的神经模式”理论。他们证明，多次运用同一刺激，其信息就被保存在大脑皮层的细胞中，这些刺激痕迹被巩固起来，就形成了“刺激的神经模式”。从此以后，客体的信息作用于神经中枢，就会同这个“神经模式”相比较。刺激与“模式”接近，神经冲动就小；刺激与“模式”不同，神经冲动就大。心理学研究的系列成果，对我们揭开影视艺术创作心理的奥秘，无疑具有重要的指导意义。

在影视艺术领域，我们常常会发现这样的现象，即某个艺术家总是擅长表现某一类主

题，其作品倾向于某一种风格，抑或其作品的人物总是出现一以贯之的个性等，并且，细细考察可以发现，无论其作品如何穷极变化，这些东西虽似草蛇灰线、似有似无、若隐若现，但总是让你感觉到该作品就是他的而不是别的什么人的。比如中国文学作品中陶渊明的自然恬淡宁静和谐、李白的雄奇奔放、杜甫的沉郁顿挫、苏轼的旷达豪放、李清照的婉约细腻、鲁迅的辛辣深刻、郭沫若的热烈狂放等，不一而足。在影视艺术领域，冯小宁对“战争与和平”主题的情有独钟、冯小刚对贺岁游戏的不倦追求、张艺谋的求变意识和对“一根筋”个性的反复再现、王扶林对历史题材经典名著的戏剧性把握、刘恒对京城小人物生存状态的形象再现、叶辛对一代知青命运的动态关注，以至于所谓“谢晋模式”“冯小刚模式”“海岩剧”等现象无不说明，每一个成熟的艺术创作者都会在创作中形成一种比较系统而又稳定的艺术心理定式，这些定势往往会自觉或不自觉的影响着他们对题材的选择、对人物的把握和表现手段的运用，以至于直接影响到其创作风格的形成。

可见，影视创作主体的创作心理定式，类似于皮亚杰所谓“图式”、克雷奇所谓“知觉定势”和索柯洛夫所谓刺激的“神经模式”，它是影视创作主体“在过去长期的社会生活、学习和艺术实践中，在头脑中逐渐形成的较为确定而又稳固的艺术心理态势”^①。

二、创作心理定式的构成

在艺术心理学中，对艺术创作心理定式的解释和论述众说纷纭，对创作心理定式的构成要素也说法不一。比如，鲁枢元《创作心理研究》认为定势结构包含这样几种要素：（1）主体先前的经验，尤其是童年时代的经验；（2）主体的需要和动机；（3）主体的政治信仰价值观念；（4）主体的情绪和心境；（5）主体的人格、旨趣和文化素养。^②而吕景云、朱丰顺的《艺术心理学概论》把艺术心理定式的基本元素概括为八个方面：第一，世界观（含方法论）；第二，社会观（含历史观和政治观）；第三，人生观（含价值观和道德观）；第四，艺术观（含艺术的需要、目的和动机）；第五，科学文化知识信息量（首先包括艺术作品和艺术理论的信息量）；第六，社会生活信息量；第七，创作经验信息量；

^① 吕景云、朱丰顺：《艺术心理学新论》，文化艺术出版社1999年3月版，第188页。

^② 鲁枢元：《创作心理研究》，黄河文艺出版社1985年7月版，第47页。

第八, 艺术个性心理的强度。^①

笔者以为, 创作主体的艺术心理定式应当是指个体的习惯意识、习惯性无意识和沉淀在个体中的集体无意识的总和。它主要包含这样几种因素: (1) 主体的世界观、社会观和人生观; (2) 主体先前的各种社会生活经验, 尤其是童年时代的人生体验; (3) 主体的艺术观、艺术个性和艺术创作经验; (4) 主体的性格、旨趣和文化素养; (5) 主体的需要和动机等。艺术心理定式是由以上几种要素有机结构而成的, 但又不是这些要素的全部含义结构成的, 而只是这些要素中已经积淀成了创作主体的习惯意识和习惯性无意识的部分, 也就是说, 已经自然而然而又不由自主的化为了创作主体“血肉”的部分。从一种更高层次上看, 这些因素又不完全是由个体所决定的, 而是特定时代的产物, 是从属于整个社会、种族的文化系统的, 其中积淀着人类的、民族的集体无意识。

1. 世界观、人生观、社会观

世界观和方法论虽然是抽象的, 但却对影视创作主体的创作起着形而上的指导作用。一般说来, 进步的、科学的辩证唯物主义的世界观和方法论, 能潜移默化的促使创作主体去深入了解和体验他那个时代的社会生活, 捕捉时代的主流和本质的东西, 从而真挚地表达自己的崇高理想和对真理的追求。相反, 唯心的、形而上学的甚至反动的世界观和方法论则能使创作主体对人和事物的看法只流于肤浅和表面化, 甚至对社会生活做出歪曲的、片面的、消极的反映。文学作品中《水浒传》和《荡寇志》的例子就是明证。影视作品中那些获奖的、弘扬了主旋律的作品无疑属于前者, 如近年来的电视剧《情满珠江》《和平年代》《一年又一年》《大雪无痕》《苍天在上》《车间主任》《雍正王朝》《钢铁是怎样炼成的》《亮剑》《士兵突击》《刘老根》等, 电影《红河谷》《黄河绝恋》《国歌》《那山、那人、那狗》《一个都不能少》《我的1919》《集结号》《赤壁》等。这些作品的创作主体因自觉或自觉的信奉了辩证唯物主义的世界观和方法论, 并把它融化在自己的精神血液中, 使之变成自己创作心理定式中的一个有机组成部分, 形成自己的习惯意识或习惯性无意识, 才创作出了值得称道的优秀作品。而那些每年都有不计其数的通不过审查而被“枪毙”的粗制滥造的影视作品和少数“地下”作品, 则大多数存在着世界观和方法论上的缺陷, 或为主流的创作思潮和时代意识所不容。比如电视剧《阿Q的故事》《流星花园》《走向共和》等。

所谓社会历史观, 即一个人对社会历史的基本看法和态度。对影视创作主体来说, 就

^① 吕景云、朱丰顺:《艺术心理学新论》, 文化艺术出版社1999年3月版, 第189页。

是面对种种复杂的社会现象和历史现象，以什么样的标准和尺度，作怎样的选择和取舍的问题。正确的社会历史观，能够使创作者站在历史的高度对社会历史有一个客观、正确的认识和评价，在观察和表现社会历史时迅速抓住事物的本质，对事物进行鞭辟入里的反映。影视作品中的大多数获奖作品都是在正确的社会历史观的引导下创作出来的。当然，主流的社会历史观并不是一成不变的，它也会随着时代的发展发生这样那样的变化。比如在中国整个的封建社会，统治阶级宣扬所谓的君权神授，认为封建帝王创造了历史，或少数英雄人物创造了历史，《三国演义》等历史小说就全力歌颂帝王将相，把帝王将相神化。而马克思主义则认为是人民群众创造了历史，只有人民群众才是历史的真正创造者。而近年来，随着中国市场经济的发展和社会思潮的变革，影视创作者的社会历史观逐渐呈现出多元化的价值取向。电影导演黄健中在创作《我的1919》时曾说：“构成一个国家一个时代的进步，实际上也是多元的，过去我们太强调一元化了……”“我们今天对历史也要抱有一种松弛的态度，这种松弛的态度能够客观地看历史。”^① 丁荫楠在谈自己的传记片创作时也表明了自己的历史观，他说：“英雄创造了历史，这是我认为不可回避的看法。没有英雄在每个历史潮流面前引导、发动、掌舵，怎么能变成群众创造历史……”^② 周晓文拍《秦颂》，自称不是为了再现历史，对历史不感兴趣，因为历史不可信。之所以拍《秦颂》，是因为他认为“一个古代故事才有可能把一个皇帝和一个奴隶拉在一起展示，一个针砭时弊的故事是不可能做到这一点的。人的地位悬殊越大，他们之间的友情较量就越有意思，情感的热度也就越大。”^③ 所以他说，《秦颂》只对观众负责，对投资方负责，不对历史负责。

中国的影视创作，主流的社会历史观是对历史与现实的真切把握，既表现为忧国忧民的忧患意识，也表现为宗法伦理的文化意识。对英雄的歌颂、民族精神的弘扬与对人情美、人性美、亲情友情的提倡和颂扬常常同时或交替地出现。如早年电影中的《英雄儿女》《刘胡兰》《董存瑞》《雷锋》等的英雄群像，《一江春水向东流》《李双双》《柳堡的故事》等忧国忧民与伦理亲情的并举。近年来如冯小宁对民族英雄的讴歌，陈凯歌、张艺谋对人性和人情的张扬，谢晋电影中所表现的历史忧患意识，以及《恰同学少年》《长征》《延安颂》和《大哥》《大姐》《咱爸咱妈》等电视剧对革命先驱和普通百姓的多侧面关照，等等。

① 《电影艺术》，1999年第6期，第6页。

② 《电影艺术》，2001年第1期，第41页。

③ 柴效锋：《晓文也疯狂》，湖南文艺出版社1996年版，第329页。

尤其是，打破高大全，挖掘人性美，把帝王、领袖平民化，正面英雄缺陷化，反面人物多侧面化复杂化又成为一种创作时尚，不自觉地成为近年来许多影视创作主体的艺术追求。如电视剧《武则天》《雍正王朝》《开国领袖毛泽东》《大明宫词》，电影《秦颂》《荆轲刺秦王》的编导对帝王领袖富于人性化和人情味的诠释，表现了全新的社会观、历史观和政治观。《大明宫词》导演李少红说，历史书上记载的是武则天的荒淫无度，而艺术工作者要解释的是一个女人是怎样一点点变得荒淫无度的。再比如对雍正的评价，据历史记载他是一个暴君，弑父杀子、杀弟、抄家，残暴之至。而胡政则从全新的角度演绎了雍正的所为，从人性人情、勤政改革的角度切入，把他塑造成一个忍辱负重、勤勉强国的好皇帝。^①

所谓人生观，就是一个人对人生的看法和态度，有的人奉行积极进取、大公无私的健康的人生观，有的人则奉行消极颓废、自私自利的落后的人生观。产生于中国东汉末年的《古诗十九首》中，许多看不到前程的中下层文人表达了消极颓废的人生观，比如“人生不满百，常怀千岁游。昼短苦夜长，何不秉烛游？”唐代大诗人李白在不得志时也曾经高唱“人生得意须尽欢，莫使金樽空对月。”“人生在世不称意，明朝散发弄扁舟”等。当然，他们消极的人生观与封建社会的君主专制和等级制密切相关，在某种意义上也可以理解为对封建社会的抗议。而在当代社会，这种及时行乐的人生观应该是要不得的。苏联小说《钢铁是怎样炼成的》中保尔·柯察金的人生观无疑是积极的人生观的代表，保尔·柯察金的名言是：“人最宝贵的是生命，这生命属于我们每个人只有一次。一个人的一生应当这样度过：当他回首往事的时候，不因虚度年华而悔恨，也不因碌碌无为而羞愧。这样，在临终的时候，他就可以说，我的整个生命和全部精力都已经献给了世界上最壮丽的事业——为人类的解放而斗争！”这种积极向上的、以为全人类谋幸福为己任的正确的人生观，应该是我们这个时代所倡导的，它也曾经激励了一代又一代不同年龄，不同文化背景的人和文艺创作者投身到社会变革的洪流中去，勇于拼搏，为理想而努力奋斗。电视剧《钢铁是怎样炼成的》的总导演韩刚正是在这种人生观和保尔的人生魅力的感召和激励下选择了这一题材，克服了到境外严寒的条件下拍摄的巨大困难最终完成该剧拍摄的。韩刚说，读这本小说的时候，我大概十五六岁。那时青春年少，并不明白多少道理，却真心崇拜英雄。保尔勇敢和坚强的意志曾多少次激荡起我心灵的热望，鼓起我憧憬未来的风帆。只要想到保尔，就如一股暖流从心底涌起，他可以使一个十几岁的少年的内心瞬间变得强

^① 《中国电视报》，2000年12月3日，第21版。

大无比，充满力量。韩刚说，拍该剧是为满足中国观众的“钢铁情结”。与此相反，消极、颓废、保守、落后、自私的人生观不仅使人意志消沉、不思进取、自私自利、狭隘保守，更会使影视艺术创作主体囿于一己的狭隘利益和消极情怀之中，置广大人民的利益和国家民族利益于不顾，创作出一些被人们唾弃或把青少年引入歧途的影视作品，如泛滥地下的色情、颓废的影视作品。

2. 创作主体先前的各种社会经验，尤其是童年时代的人生体验

不同的人，因生活道路和人生经历的不同，会有不同的社会经验。这些生活经验，在一定的程度上会决定他看问题的角度和创作心理定式。比如冯小刚自称自己是一个市民导演，因为自己从小生活在一个普通市民家庭，生活条件也不好，父母离婚后便跟着母亲过。没有什么亲戚，也没有过什么更多的支援……很多年住的都是两户人家挤在一个单元里面，所以《一地鸡毛》他就很适合拍，他说：“要我拍《荆轲刺秦王》，可能拍出来的这些人的思想感情也是市民的。”^① 张艺谋的早期的许多电影所贯穿的对“人的生存处境”的困惑，也并不是一种巧合，显然与他一出生就背上了“黑五类”的沉重包袱，二十多年间受尽白眼、吃尽苦头、历尽磨难、被命运抛到社会的最底层有关。而他在《我的父亲母亲》中之所以浓墨重彩地表现抬送父亲的遗体回家的情节和场面，则是因为其中渗透着他父亲的情感，他说：“两年前我去意大利佛罗伦萨的时候父亲去世了，等我回来的时候，家里就等我办后事了”，“因此我着重处理了这段戏。”^② 陈凯歌对父亲的批判，造成了他精神上永恒的伤痛，这一经历使他的影片都表现出更多的对人性的思考。在就其电影《荆轲刺秦王》答记者问时，他又谈及演吕不韦自缢时的切身感受，他说：拍这段戏时，我想起了我的父亲，想起了父亲对我的“宽恕”。^③ 诸如此类在电影导演的人生历程中有过切肤之感的人生体验，虽因时过境迁被埋进了意识的深层，却化作他创作心理定式的一部分，潜在地影响着他的创作。我国当代电影导演所以有第四代、第五代、第六代之分，一个很重要的原因，恐怕就在于每一代独特的人生经历所导致的独特的创作倾向吧。

一般意义上的社会经验只是指对生活现象的积累，而我们在此强调的却是社会经验中那些被创作主体深切感受过、真切体验过并付出了强烈感情的那部分，即积淀在创作主体心灵深处的那些情绪记忆，尤其是童年难忘的人生体验。鲁枢元先生在其《创作心理研究》一书中认为，所谓情绪记忆，就记忆对象的性质而言，它是对于人类生活中关于情

① 《电影艺术》，2000年第2期，第44—45页。

② 《当代电影》，2000年第1期，第52页。

③ 《电影艺术》，2000年第1期，第46页。

感、情绪方面的记忆；就记忆主体的心理活动特征而言，它是一种凭借身心感受和心灵体验的记忆，体现为主体的一种积极能动的心理活动过程。情绪记忆的特点是古老的、原始的、感性的、新鲜的、可塑的、变形的、无意的、不自禁的。这些情绪记忆和生活体验虽然平日深埋在意识之下，却常常会不自觉地浮现在创作主体的眼前，敲击着他的心弦，激发着他的创作欲望，不自觉的驱使着他的笔触指向特定的方向，从而形成一种无意识的心理定式。^① 电视剧《激情燃烧的岁月》和《军歌嘹亮》的创作者石钟山之所以创作“父亲系列小说”，是想要表现自幼郁结于心的父子情结。他说，他与军官父亲的关系就像《激情燃烧的岁月》中石林与石光荣的关系，父亲威严而专制，有时冷酷到不近人情。他对父亲既陌生又敬畏。但在一次与父亲大吵后赌气离家时，他无意中回头发现了父亲慈爱的一面——父亲躲在阳台的一盆花后偷偷目送自己。^② 石钟山一系列关于父亲作品的问世，就都与他对父亲的情绪记忆有关。

童年的生活体验对创作者的影响更大。以创作笑中有泪、泪中有笑的喜剧而著称的喜剧电影大师卓别林在回忆童年时说，他8岁时发生的一件小事对他的整个艺术生涯产生了不可磨灭的影响：“我们街尽头是一个屠宰场，经常有赶了去宰的羊经过我们家门口。我记得有一次一只羊逃走了，它沿着大街往下跑，看的人都乐了。有人跑去捉它，有的人摔倒在地，我高兴得哈哈大笑。但是后来那头羊被捉住，送回屠宰场时，悲剧的现实性控制了我，我跑进家门，哭喊着对母亲说：‘他们要杀死他了！他们要杀死他了！’过了许久一切情景依然留在我的记忆中。我常常猜想：我后来拍电影的主题思想——悲剧与喜剧成分相混合，是不是受了那件事的启发呢？”^③ 无独有偶，以导演惊险、恐怖片而饮誉世界影坛的著名电影大师希区柯克也曾说，他4岁时，由于顽劣而被父亲交给一个当警察的朋友，并让这个朋友将这个无法无天的捣蛋鬼送进牢房一会儿，朋友照办了。小希区柯克只在牢房中被关了几分钟，却终生留下了恐怖的记忆。他认为后来的一切恐怖片都带上了这种童年经验的影子。^④ 希区柯克的悬念片中，基本上自始至终都运用同一个原理，就是他自己所说：“悬念在于要给观众提供一些剧中人尚不知道的信息；剧中人对许多事情不知道，观众却知道，因此每当观众猜测‘结局如何’时，戏剧效果的张力就产生了。”……据研究者称，希区柯克这一悬念观的形成，可能也与他小时候的一段经历有关。他小时候学习成绩不好，有次考试不及格，他非常怕爸爸打他。结果他爸爸没有打他，只是写了张

① 鲁枢元：《创作心理研究》，黄河文艺出版社1985年版。

② 参见《中国电视报》2003年第25期第26版文《激情燃烧的岁背后的父子情结》。

③ 《卓别林自传》，中国戏剧出版社1980年版，第34、35页。

④ 参见鲁枢元：《创作心理研究》，黄河文艺出版社1985年版，第32—33页。