

北京大学影视艺术丛书
编委会

主编：彭吉象 张文定

编委：王志敏 尹 鸿

周 星 张文定

胡智锋 李道新

李 迅 章柏青

陈旭光 郝 建

高秀芹 彭吉象

(以姓氏笔划为序)

“北京大学影视艺术丛书”之一

影 视 美 学

彭吉象

北 京 大 学 出 版 社
北 京

图书在版编目(CIP)数据

影视美学/彭吉象著 一北京:北京大学出版社,2002.3

ISBN 7-301-04931-5

I 影… II 彭… III.①电影美学②电视-艺术美学 IV J901

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 26534 号

书 名: 影视美学

著作责任者: 彭吉象

责任编辑: 高秀芹

标准书号: ISBN 7-301-04931-5/J·0073

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: [http //cbs pku edu cn](http://cbs.pku.edu.cn) 电子信箱 .zpup@pup pku edu cn

电 话: 出版部 62754962 发行部 62754140 编辑部 62752025

排 版 者: 北京军峰公司

印 刷 者: 中国科学院印刷厂

经 销 者: 新华书店

890mm × 1240mm A5 开本 12 125 印张 340 千字

2002 年 3 月第 1 版 2002 年 3 月第 1 次印刷

定 价: 20.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,翻版必究

目 录

总 序	· · · · ·	(1)
-----	-----------	-----

上编 影视美学:历史轨迹与主要流派

第一章 经典电影美学理论

(20 世纪 60 年代之前)	· · ·	(3)
第一节 早期电影美学理论	· · · · ·	(3)
第二节 苏联蒙太奇电影流派与蒙太奇电影美学理论		(19)
第三节 好莱坞戏剧化电影与类型电影理论	· · ·	(33)
第四节 意大利新现实主义与纪实美学	· · ·	(48)
第五节 法国“新浪潮”与现代主义电影	· · ·	(64)

第二章 现代电影美学理论

(20 世纪 60 年代之后)	· · ·	(82)
第一节 电影符号学	· · · · ·	(82)
第二节 电影叙事学	· · · · ·	(99)
第三节 精神分析学电影理论	· · · · ·	(111)
第四节 意识形态批评与其他理论	· · ·	(125)
第五节 后现代主义与影视艺术	· · · · ·	(147)

下编 影视美学:理论与实践

第三章 影视艺术的文化特性	· · · · ·	(163)
第一节 大众传媒与大众文化	· · ·	(163)

第二节 社会语境中的影视文化	(188)
第三节 影视艺术的民族性与国际传播	(207)
第四章 影视艺术的美学特性	(234)
第一节 综合性与技术性	(234)
第二节 逼真性与假定性	(252)
第三节 造型性与运动性	(273)
第四节 电视艺术美学特性初探	(297)
第五章 影视艺术的审美心理	(315)
第一节 镜像世界与视觉心理	(315)
第二节 梦幻世界与深层心理	(336)
第三节 期待视界与接受心理	(356)
主要参考书目	(376)
后 记	(381)

总 序

随着 21 世纪的来临,人类社会进入了信息社会与知识经济时代。

在这个飞速发展的时代里,经济全球化与文化多元化已经成为不可阻挡的历史潮流。随着新世纪的来临,在全球化语境下,大众传播媒介发挥着越来越重要的作用。加拿大著名传播学家麦克鲁汉早在 20 世纪 60 年代提出的关于“地球村”的概念,如今正在变成现实。尤其是影视艺术作为当今世界影响最大的艺术创造和文化传播方式之一,在跨文化传播中具有最广大的观众群和覆盖面。

影视艺术是科学技术与艺术创造的结晶。科学与艺术是人类文明的两大支柱,它们在影视艺术中得到了完美的结合。影视艺术作为现代科学技术的产物,从诞生到发展都与现代科学技术有着十分密切的关系,甚至可以说,迄今为止,它们是惟一产生于现代科学基础之上的姊妹艺术。特别是伴随着国际互联网、数字技术、虚拟现实技术、多媒体视频技术、交互电视等一系列高新技术的运用,影视艺术更是如虎添翼,大大增强了自己的艺术魅力和传播能力。与此同时,影视艺术又是建立在现代科学技术基础之上的综合艺术,它不但体现了现代科技与艺术的综合,而且广泛吸收了文学、戏剧、美术、音乐等各门艺术千百年实践中积累起来的精华,综合了各门艺术的特点,实现了时间艺术与空间艺术、视觉艺术与听觉艺术、再现艺术与表现艺术、造型艺术与表演艺术的综合,从而具有了更加强烈的艺术感染力,在我国及世界各国都拥有数量最大的观众群体,具有最广泛的群众性和巨大的影响力。从这个意义上讲,影视艺术已经成为当代人类社会生活中不可缺少的重要艺术种类,影视文化成为我们时

代的重要文化现象之一。特别是随着计算机的普及与发展,影视文化正在逐渐发展成为多媒体视像文化,电视、电脑、电信三者一体化组成的信息高速公路,将影响到人类社会生活的方方面面。

正因为如此,世界发达国家高度重视影视教育。仅以美国为例,20世纪60年代初,美国仅有几所大学设立了电影电视系,而到了80年代,美国开设电影电视课程的大学已经猛增到一千多所,近年来这种势头更是有增无减。美国大学影视教育的目的并不仅仅是培养影视制作者,而是将影视作为一门人文学科加入到大学文化教育的综合体系之中,使大学生掌握新世纪视像文化多维的视听思维方式。为了适应教育“三个面向”(面向现代化、面向世界、面向未来)的需要,我国正在全面推行素质教育。素质教育包括多项内容,而美育(含艺术教育)在其中占有十分重要的地位和作用,最受青少年欢迎的影视艺术,自然不能例外。实际上,包括北京大学、清华大学、北京师范大学、南京大学、上海大学、浙江大学、重庆大学等在内的数百所普通高等院校,已经设立了影视专业或开设了影视课程,一方面培养影视专门人才,另一方面更致力于培养和提高广大学生的影视鉴赏水平。

为了适应普通高校影视艺术教学与研究的需要,我们在十年前合作主编“北京大学艺术教育与研究丛书”的基础上(该丛书已出版14种图书,发行量达数十万册),再次合作主编这套“北京大学影视艺术丛书”,并且邀请到北大、清华、北师大、北京电影学院、北京广播学院、中国艺术研究院等单位的一批专家学者分别撰写。这批作者长期以来一直从事影视艺术的教学与研究工作,在此次写作过程中,他们将自己多年研究的学术成果与心得体会,结合国内外该领域的最新研究动态一并融入书中,在此,谨向他们致以诚挚的感谢!与此同时,也希望广大师生和读者给我们提出宝贵的意见,使此套丛书的出版工作更加完善。

彭吉象 张文定

2002年1月于北大

上 编

影视美学：历史轨迹与主要流派

第一章 经典电影美学理论

(20 世纪 60 年代之前)

第一节 早期电影美学理论

从 1895 年 12 月 28 日法国的卢米埃尔兄弟在巴黎一家咖啡馆放映他们自己拍摄的影片算起,电影诞生距今只有一百多年的历史。而从 1936 年 11 月 2 日英国广播公司正式播出电视节目以来,电视诞生距今才仅仅只有几十年的短暂历史。显然,影视艺术堪称人类艺术殿堂里最年轻的姊妹艺术。但是,作为现代科技的产物与综合艺术的结晶,其发展之快,影响之大,覆盖面之广,观众数量之众多,却是其他任何艺术都无法与之相比的。

然而,自从电影问世之日起,在相当长的一个时期里,它一直被当作集市上的一种“杂耍”,一种纪录奇闻轶事的活动画面,或者只是一种用以拍摄和纪录舞台演出的工具。正是由于卢米埃尔兄弟、梅里爱、格里菲斯等一批早期电影艺术家们的创作实践与艺术追求,还有雨果·闵斯特堡、贝拉·巴拉兹等一批早期电影理论家们的辛勤探索,将实践升华到理论的高度,证明了电影确实是原来不曾有过的一种崭新的艺术门类,并且具有自己独特的艺术语言和审美规律,才最终使得电影形成一门艺术。从这个意义上讲,这批早期电影理论家们对于电影艺术的形成与发展,可谓功不可没。

(一) 电影心理学的出现

雨果·闵斯特堡(1863—1917)是德国著名的心理学家,后来又受

聘到美国哈佛大学担任教授并兼任哲学系主任。他在去世前一年,出版了《电影:一次心理学研究》(1916),首次从电影心理学的角度论证了电影是一门艺术。但是,由于电影艺术当时还处于十分幼稚的童年时期,许多人心目中仍然把电影看做是一种纪录“活动影像”的“杂耍”,因此,闵斯特堡的这部著作并没有引起他那个时代人们的注意。直到20世纪下半叶,电影理论研究进入世界发达国家的高等学府和科研机构,学术地位得到社会公认,电影研究开始作为人文科学领域中的新学科出现时,这部尘封了近半个世纪的专著才引起了人们的极大的兴趣和重视。许多电影理论研究者发现,闵斯特堡的这部著作堪称世界电影理论史上第一部有分量的专著,例如法国著名电影理论家让·米特里在60年代谈到闵斯特堡的这本专著时,不禁大发感慨道:“那么多年来,我们怎么都会不认识他呢?他在1916年对电影的了解,已经等于我们今天所可能知道的一切!”

闵斯特堡最大的贡献在于,他从电影的经验感知入手,尤其是从视知觉的生理和心理角度,来分析和解释了电影影像的深度感和运动感,并且提出机械的复制现实不可能成为真正的艺术,并且通过电影和戏剧、摄影的区别,论证了电影确实是一门独立的艺术。闵斯特堡指出:“我们的美学兴趣集中到这样一点,就是电影通过什么手段来影响观众的心灵。……我们用这种方式来看待电影,起初就凭着这样一种纯粹心理学的兴趣,研究在我们的电影经验中,究竟是哪些本质的东西打动了我们的心灵。我们现在完全把戏剧理论搁置一边,因为假如从戏剧出发,去寻找电影除了作为逼真的代用品外对戏剧有些什么补充的话,我们会走进死胡同。我们应当把电影艺术看做是完全立足于它自身基础之上的,从而排除所有戏剧的干扰,来分析这种特殊的艺术形式对我们产生效力的心理进程。”^①正是出于这样的理论思考,闵斯特堡着重研究了观众对电影影像感知的各个方面,包括深度感、运动感、注意力、记忆和想象、情感等等。特别

① [德]雨果·闵斯特堡《电影 一次心理学研究》,见《当代电影》1984年第3期《深度和运动》,彭吉象译。

是深度感和运动感,可以说是电影影像感知的基础,也可以说是电影(包括后来的电视)所特有的一种全新的艺术知觉形式。

闵斯特堡指出,电影银幕是二维的平面,但观众却在看电影时感受到三维的空间。“因而,如果把这种图像的平面性当作电影的基本特性,那就没有掌握住它的特性。这种平面性确实是电影技术构成的一个客观部分,但并不是我们真正看到的电影演出的特征。在看电影时,我们处在三维空间之中,影片上人物或动物的运动,甚至无生命事物的运动,例如小溪中水的流动或微风中树叶的摆动,都立即给予我们以强烈的深度感。电影中许多次要的运动特征也可以帮助我们获得这种深度感”。^① 闵斯特堡强调指出,观众之所以能在二维平面的电影银幕上感受到三维立体的电影空间,除了生理上、视觉上的原因外,很大程度上是由于电影的运动,造成了观众一种独特的内心体验,使得观众明明知道图像是平面的,但却不能排除对于深度的实际感受,就是因为电影画面上的各种运动使观众得到了银幕具有纵深感的印象。显然,银幕上的这种深度感并不是真实的深度,而是由电影观众独特心理体验造成的深度。正如闵斯特堡所言“我们并没有被欺骗,我们充分意识到这种深度,但又并不把它当真。”^② 而电影的深度感又离不开电影的运动感,闵斯特堡进一步指出:“电影中关于深度的问题很容易被忽视,但运动的问题却迫使每一个观众都加以注意。看起来似乎电影的真正特性就在这里,而关于画面运动的解释也正是心理学家们必须面临的主要任务之一。”^③ 电影银幕上出现的其实只是一幅幅逐格显现的静止的照片,但在电影观众的头脑中却出现了运动的感觉和印象,除了生理上的“视觉滞留”现象所造成的运动幻觉外,更是由于人的心理中有一种天生的组织原则在起作用。于是,当电影观众面对银幕时,他所看到的运动好像是真实的运动,但这种运动却是由观众自己的心理所臆造的,是由于观众心理复杂的思维活动,终于把单幅静止的画面组织成连续运动的画面,

① ② ③ [德] 闵斯特堡《电影 一次心理学研究》,见《当代电影》1984年第3期《深度和运动》,彭吉象译。

使观众感受到了银幕上的运动。正是在这种意义上,闵斯特堡指出:“在电影世界中,深度和运动对于我们来说,都不是确定的事实,而是一种事实和象征的混合物;它们存在,但不在事物本身。我们给予了它们这种印象。舞台不需要任何主观因素的帮助就可以有深度感和运动感。银幕有深度感和运动感,但又不是真实的深度和运动。我们看到了遥远的和移动的物体,但它的深度和运动与其说是我们看到的,还不如说是我们想象出来的,我们通过心理功能创造出了这种深度和运动。”^① 因此,闵斯特堡认为,从心理学角度来看,电影并不存在于胶片之上,甚至不是存在于银幕之上,而是存在于观众心理之中,正是由于观众的感觉、知觉、联想、想象、情感、理解等诸多心理功能,所以使得电影给观众带来的感受比现实生活中真实的场面更加生动丰富。闵斯特堡明确指出,为了理解电影的作用与效果,必须求助于心理学。显然,在电影刚刚问世不久的童年时期,闵斯特堡从心理学角度对电影艺术本性的这些探索,无疑是难能可贵的。

鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim, 1904—1994),是原籍德国的著名心理学家,于第二次世界大战爆发后移居美国。阿恩海姆作为第一位系统研究电影视觉表现手段的格式塔派心理学家,他在包括绘画、雕塑、电影等在内的视觉艺术的研究上堪称成绩卓著。阿恩海姆作为重要的格式塔学派成员,于1932年在德国出版了关于电影理论的专著《电影作为艺术》,当他移居美国后,又将这部旧作的部分章节略加修改,连同他后来写的其他四篇有关电影的文章合成一册,于1957年以原书名重新出版。在这部著作中,阿恩海姆从格式塔派心理学(或称完形心理学)的立场出发,十分周密地分析了无声电影的艺术手段的一系列特点,严厉驳斥了电影不是艺术的错误观点,详细地论证了电影并不是机械地纪录和再现现实的工具,而是一门崭新的艺术。

20世纪30年代,尽管电影在世界各国已经相当普及,而且这门

^① [德]雨果·闵斯特堡《电影 一次心理学研究》,见《当代电影》1984年第3期《深度和运动》,彭吉象译。

新兴艺术已经引起了一批欧洲先锋派艺术家们的兴趣和重视。但是,在当时的知识界和文化界,仍有许多人固执地认为电影只不过是机械地再现现实,“拥护这种观点的人援用绘画的原理来进行辩解。就绘画来说,从现实到画面的途径是从画家的眼睛和神经系统,经过画家的手,最后还要经过画笔才能在画布上留下痕迹。这个过程不像照相的过程那么机械,因为照相的过程是,物体反射的光线由一套透镜所吸收,然后被投射到感光版上,引起化学变化。但是,难道这种情况就使我们有理由拒绝照相与电影进入艺术之宫么?把照相与电影贬为机械的再现,因而否认它们同艺术的关系的这种论点,值得进行彻底的和系统的驳斥,因为这正是理解电影艺术的本质的最好途径。”^①于是,阿恩海姆详细分析了电影艺术表现手段的特点,尤其是紧紧抓住电影形象与现实形象之间的根本差别,诸如,立体在平面上的投影,深度感的减弱,画面的界限和物体的距离、时间和空间的连续并不存在等等,由此推断出物质世界里的形象和电影银幕上的形象是有差别的。正是在此基础上,阿恩海姆进一步论述了如何运用这些差别来进行电影独特的艺术创造,他指出,“人们只是逐渐地才认识到,有可能利用电影和现实生活之间的差别来创造在形式上同样具有意义的形象。·拍摄对象本身已经不再是首先受到考虑的。取代它的重要地位的是怎样用画面表现出拍摄对象的特征,如何阐明一个内涵的观念等等之类的问题了。”^②基于这样的立场,阿恩海姆在他的著作里对于无声电影和黑白电影进行了十分精彩的论述和分析,实际上是对无声电影数十年的创作实践进行了理论的概括和总结。阿恩海姆这部著作的成就主要体现在以下几个方面。第一、他在电影的童年时期就开始大声呼吁这门新兴艺术的重要地位,并且从心理学的角度分析论证了电影艺术独特的审美感知方式和艺术创造方式,为最终在艺术殿堂里确立电影艺术的地位,做出了不可磨灭的理论贡献和历史贡献。第二、阿恩海姆在这部著作里,分

① 鲁道夫·阿恩海姆《电影作为艺术》,中国电影出版社1985年版,第8页。

② 同上书,第35页。

析并阐述了苏联蒙太奇电影美学大师爱森斯坦、普多夫金,以及美国著名电影艺术家卓别林等一批无声电影时期的优秀艺术家和优秀作品,实际上是对无声电影的实践经验作了比较全面的理论总结,而且这些研究成果往往又是从心理学的角度来阐释的,因而更加具有独特的学术价值。第三、他对电影视觉画面的研究,尤其是对电影视觉表现手段的研究十分精辟,具有理论概括与指导实践的双重意义,他对电影技巧的分类研究更是为后来的电影语法理论奠定了基础。

但是,正如哲人的名言:真理往前迈出半步就是谬误。阿恩海姆对黑白无声电影的偏爱,使他固执到拒绝电影艺术领域一切技术进步的错误立场上。毫无疑问,阿恩海姆对无声电影的特殊艺术手段进行了精辟的分析,并给予了很高的评价,从这个角度上讲,阿恩海姆对于无声电影的理论总结具有十分重要的意义。然而,阿恩海姆却由此得出了一个错误的结论,他竟然认为无声电影艺术上的优点是由其技术上的缺点所造成的,从而完全拒绝和排斥电影技术方面的进步。为了避免人们把电影仅仅看做是对自然生活的模仿,为了替电影在艺术殿堂里争得一席之地,阿恩海姆反对一切可以使电影更加逼真地反映现实的技术进步。为此,他极力反对有声电影,鼓吹无声片;他极力反对彩色电影,鼓吹黑白片。阿恩海姆认为,为了保持电影的艺术地位,为了防止电影陷于自然主义,为了避免电影变成抄袭生活的工具,他认为惟一的办法就是禁止使用声音、色彩等新的技术手段,防止运用这些技术手段来自然主义地再现现实。显然,阿恩海姆这个结论是错误的,他的错误首先在于他没有搞清楚自然主义是一种创作方法,而决不仅仅在于技术手段,有声电影和彩色电影也完全可以避免自然主义的创作方法。其次,阿恩海姆不懂得电影艺术美学特性中,逼真性与假定性之间具有辩证统一的关系,电影艺术离不开艺术创造的假定性,同样也离不开反映现实的逼真性。(关于逼真性与假定性的问题,请参见本书下编第二章第二节)

(二)电影文化学的出现

在世界电影理论史上,匈牙利的贝拉·巴拉兹堪称第一位系统探

讨电影文化和电影美学的学者。贝拉·巴拉兹(1884—1949)在 20 世纪 20 年代前,主要从事文学创作和艺术哲学的研究,同时还是一位积极的社会活动家。他早年曾在布达佩斯大学艺术系的课堂上聆听过尼采的讲课,在此期间,他广泛涉猎了文学、戏剧、美术、音乐等多个艺术门类,在对这些艺术门类进行比较研究之后,巴拉兹提出,每一门艺术都应该有自己的理论和自己的美学。同时,通过比较研究他还发现,在一切当时的艺术门类中,惟有戏剧能对人类文化产生全面的影响,因为阅读小说是个人行为,戏剧演出却是集体观赏。20 年代后,由于匈牙利民主革命遭到王室复辟势力的镇压,巴拉兹被迫流亡国外。在此期间,电影这一种蓬勃新兴的群众艺术形式,更是引起了他的浓厚的研究兴趣。从此之后,巴拉兹全力以赴地投身到电影理论的教学与研究之中,先后出版了《可见的人类:论电影文化》(1924)、《电影的精神》(1930),以及《电影文化》(1945)等三部重要著作,直到 1949 年他在捷克布拉格电影学院的讲坛上猝然逝世为止。贝拉·巴拉兹由于具有深厚的艺术知识和哲学修养,他在电影理论和电影文化等方面的研究取得了令人瞩目的成就,尤其表现在以下几个方面

首先,贝拉·巴拉兹开创了对电影文化学的研究。自从电影诞生之后,就有不少电影界人士和其他学者,极力证明电影是一门独立的艺术。然而,巴拉兹则更进一步地提出·电影不仅仅是一门独立的艺术,而且已经形成一种新的文化。于是,巴拉兹将自己的两部著作都分别以“电影文化”来冠名。但是,这种观点长时期内并未得到普遍的赞同,例如他的最后一部著作《电影文化》(1945),俄译本译作《电影艺术》,英译本译作《电影理论》,中译本和意大利文译本均译作《电影美学》,这种现象反映了“电影文化”的提法长期不被人们所接受,也反映出电影文化学这门新兴学科举步维艰的境遇。直到 20 世纪末,越来越多的人开始认识到 20 世纪影视文化的巨大影响,尤其是预感到 21 世纪多媒体视像文化将给人类社会带来多方面的巨大冲击(请参见本书下编第一章第一节“影视文化与多媒体视像文化”)。直到此时,人们才认识到半个世纪前贝拉·巴拉兹的天才预见

性,正是他首先指出,电影艺术的产生揭开了人类文化历史的新的一页。巴拉兹认为,电影作为一种新的艺术和一种新的文化,极大地发展了人的感受能力。他强调指出,在古代,人类主要通过各种手势动作和面部表情来相互交流,随之而出现了古老的视觉艺术的黄金时代,只是当后来印刷术出现之后,人类才越来越依赖于抽象的文字,越来越忽视感性的形象。但是,人类的很多感情和思想并不是都可以用语言文字来表达的,在丰富多彩的生活常青树面前,语言文字常常显得苍白无力。巴拉兹指出,电影的出现可以说是人类文化史上的又一个转折点,他形象地比喻到,电影使人们突破了印刷文字的局限,使得人类重新确立了视觉文化的地位,又重新变成了高级阶段的“可见的人类”(他甚至以此作为他的一本书名)。巴拉兹认为,以电影为代表的高级阶段的视觉文化,可以“表达那种即便千言万语也难以说清的内心体验和莫名的感情。这种感情潜藏在心灵最深处,决非仅能反映思想的言语所能传达的;这正如我们无法用理性的概念来表达音乐感受一样。面部表情迅速地传达出内心的体验,不需要语言文字的媒介。”^①正是在这种意义上,巴拉兹坚定地认为,作为人类文化发展史上的又一重大事件,以电影为代表的视觉文化的出现,其重要意义决不亚于以印刷术为代表的印刷文化的昔日辉煌。巴拉兹指出:随着电影的出现,“我们不仅亲眼看到了一种新艺术的发展,而且看到了一种新的感受能力、一种新的理解能力和一种新的文化在群众中的发展。”^②巴拉兹的天才预言已被后来的事实所证明,更有甚者,连他自己也没有想到,他关于新的视觉文化的看法,由于20世纪后半叶电视的迅猛发展,形成了20世纪人类所特有的影视文化,揭开了人类文化史上崭新的一页。而在千禧年来临之际,由于计算机、网络技术、多媒体等高新技术的出现,影视文化又正在迅速转变为多媒体视像文化,将在21世纪对人类社会生活的方方面面产生巨大的冲击,对人类历史文化进程产生深远的影响。

① [匈]贝拉·巴拉兹《电影美学》,中国电影出版社1982年版,第25页。

② 同上书,第19页。

其次,贝拉·巴拉兹的贡献还在于,他通过电影艺术自身的发展过程,以及电影同其他艺术形式的联系,进而仔细分析和探讨了电影艺术本身的特性。巴拉兹谈到:“电影摄影机是从欧洲传入美洲的。然而,为什么电影艺术却是从美洲流传入欧洲的呢?为什么这门新艺术的独特表现形式首先出现在好莱坞而不是在巴黎呢?欧洲向美洲学习一种艺术,这是历史上破天荒第一次。”^①巴拉兹认为,这是因为电影是20世纪的新兴艺术,需要创造新的艺术形式和新的艺术语言,而这些在欧洲保守的文化传统下却难以实现,美国好莱坞的一批先驱者正是在这个方面做了大胆的探索,尤其是格里菲斯功不可没。“天才的格里菲斯所摄制的影片不仅形式新颖,而且在思想内容上也是非常进步和具有强烈民主倾向的。”^②巴拉兹详尽分析了无声电影的艺术经验和有声电影的功过得失。他特别强调了摄影机的创造性作用,仔细分析了摄影机变化多端的方位正是电影艺术得以产生新形式和新语言的基础,而且使得电影艺术在原则上和方法上有别于任何其他一种艺术。巴拉兹认识到“方位变化的技巧造成了电影艺术最独特的效果——观众与人物的合一:摄影机从某一剧中人物的视角来观看其他人物及其周围环境,或者随时改从另一个人物的视角去看这些东西。我们依靠这种方位变化的方法,从内部,也就是从剧中人物的视觉来看一场戏,来了解剧中人物当时的感受。”^③巴拉兹十分重视观众的眼睛与摄影机镜头“合一”的现象,他认为这正是电影艺术与其他艺术不同的地方,通过摄影机可变的拍摄距离和方位、特写镜头、蒙太奇手法等等电影有别于其他艺术的表现手法,使得电影观众仿佛具有一种亲临其境的幻觉,造成观众与剧中人物“合一”的心理效果,而这正是电影独特的艺术魅力之所在。巴拉兹凭借他渊博的艺术知识,还从东西方艺术的比较中进一步论证了这种“合一”现象,对于欧洲艺术来说是难以想象的,而在东方艺

① [匈]贝拉·巴拉兹《电影美学》,中国电影出版社1982年版,第33页。

② 同上书,第36页。

③ 同上书,第74页。