

第一章

导 论

艺术和艺术理论的发展越来越证明这样一个真理：艺术不完全是现实存在的摹写，不完全是创作主体的自我表现，不完全是接受主体的接受活动，也不完全是一个封闭的艺术文本结构。艺术是一个生动的过程，是在过程中表现出的现实存在、创作主体、接受主体与作品文本之间极为错综复杂的交互反映、感应生发、开拓更新的动态的审美关系。我们对艺术的研究，不能再仅仅局限于纯粹的社会学研究或单独的创作者研究、接受者研究和作品研究，而应立足于全方位的、整体的、系统的研究。只有这样，我们的研究才可能是科学的、全面的。

对影视艺术的研究，更应如此。因为作为大众艺术、通俗艺术，影视艺术的交流互动更为直接和频繁，“场”的效应也更为明显，只有把影视艺术作为一个由现实存在、创作主体、接受主体与作品文本之间交流互动的审美场进行全方位的研究，才能真正揭示这一艺术的本质和规律。而做这样的研究，笔者以为最好的视角，应当是心理学的视角。由此，本人不避浅陋，准备从心理学的视角切入，撰写一部《影视心理学》论著，重点研究错综复杂的生生不息的影视

艺术审美场境中所出现的所有的心理现象，心理规律——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。然而，这些问题不仅错综复杂，而且深奥莫测、千变万化，在有限的时间和篇幅内把整个审美场境中的心理现象和规律解析明了决非易事！加之笔者才疏学浅，虽潜心准备多年，仍感力不从心。因此，本书只能先从其中的一部分——创作心理着手，分析影视创作主体的心理特点、影视创作过程的心理规律及影视创作的成果——影视作品中所蕴含的心理成分，遂命名曰《影视创作心理》。至于《影视心理学》的下半部分——《影视接受心理》，则留作下一步的研究课题。事实上，后一课题已在进行之中，本书的第六章也已略微论及影视接受的问题，只是，更深入系统的探讨和研究，有待后续。

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，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。〔1〕

本书的分析虽主要立足于创作心理，但始终有一个整体的概念做指导，即丝毫不敢游离开影视创作和接受的整体的审美场境。本书虽然在用传统的、对整体的各组成部分进行条分缕析的方法来论述不适合条分缕析的问题，但会努力把各组成部分作为一个有机整体，注意前后照应和彼此联系。

也由此，本书首先参考王振铎先生和鲁峡女士创立的

〔1〕 阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社，1984年版，第278页。

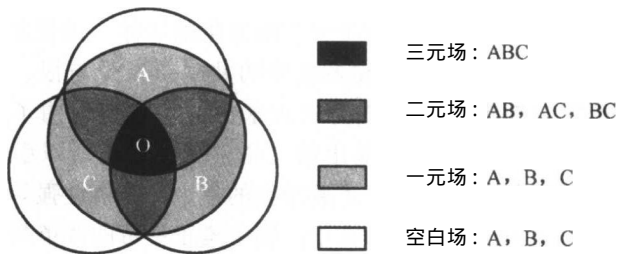
“审美场境图式”理论〔1〕，结合影视作品的具体分析和阐释，阐明笔者《影视心理学》的整体立意，也为本书——《影视创作心理》确立一个具体的学科坐标。

第一节 互动理论——审美心理场论

以下，我们先从一切艺术（包括影视艺术）的共同特征入手，把艺术审美活动看作是一个动态的、整体的、活跃着艺术生命的审美交流“场”，即把艺术看作是由现实、创作主体、作品、接受主体四个要素在时间过程中构成的一个交互流动的完整的审美境界，简单列出这个错综复杂的生生不息的审美场境中所出现的所有的心理现象和心理规律。

在这个审美场境中，作品即艺术文本，居于中心地位，现实、创作主体和接受主体与居于中心地位的艺术文本既有相互重叠的部分，又有交叉的部分，还有互不包含的部分。

下图为艺术的场境图式，其中 A 圆代表现实，B 圆代表创作主体，C 圆代表接受主体，O 圆代表作品。



〔1〕 王振铎、鲁峡主编：《文学导论》，文心出版社，1998年版。

在这个场境图式中，有既属于现实生活，又是创作者体验和写出的，还是接受者知解的内容（三元场）；有三种因素两两交融但把另外一种排除在外的部分（二元场）；有只属于三者中的一部分内容（一元场）；还有存在于作品文本之外却与文本关系密切的三个空白场（潜能场）。

图中的三元场（ABC）是指在艺术文本中，存在着这样一部分内容，它既属于现实存在，又属于艺术家所表现的精神世界，同时也是接受者接受、理解和欣赏的东西。不管这部分内容在整个艺术场境中占的比例多么小，但它是极为重要的。它是整个艺术文本中最优秀的核心，是艺术文本得以存在的基础，也是整个艺术活动得以展开的基础。那么，这部分内容应该是什么呢？它应该是人类共同的实践以及在实践的基础上形成的社会共同性和文化心理上的共通感，类似于荣格所说的集体无意识。由于过于熟悉，人们反而意识不到它的存在，但它却是人与人之间、人与人类创造的文化符号之间实现沟通的前提。正因为有了这部分内容的存在，创作主体、接受主体与社会现实之间的沟通才是可能的。有了这样一个基础，艺术文本便有了超越时空、超越实体、超越具体形式而存在的理由。一部真正的艺术作品，面对社会中的接受个体，都不会是完全异在的陌生的客体，接受主体与艺术作品之间，总会有或多或少的共鸣点。爱与恨、生与死、战争与和平之所以成为三大永恒的主题也说明了这一点。1999年中央电视台播出的《雍正王朝》之所以引起轰动，除了其节奏的明快、矛盾冲突的集中、故事性强等因素外，一个最主要的原因乃在于：剧中雍正皇帝的改革契合了当代中国改革开放的时代精神，激起了处于大变革时期的广大中国观众思想观念和情感上的共鸣。电视剧《大法官》、《天下粮仓》、《大雪无痕》、《至高利益》、《绝对权力》等收

视率之所以不断攀升，也在于创作者在作品中表现的反腐主题，与我国当前反腐倡廉的民众意识相一致。意大利电影《八部半》所表现的导演基多面临的双重精神危机——爱情生活中现实与理想的矛盾和艺术构思中艺术与生活的矛盾，虽有一定的自传因素，但正如导演所说：“我并不认为影片是局限于表现一个缺乏灵感的导演的厄运与痛苦。这是一个普通人的故事，这个人完全处在思想枯竭状态……我希望观众……忘记这是个导演，一个有着他自己的独特职业的人，从而从吉多身上认出他自己的顾虑、怀疑和虚伪。”〔1〕黑泽明的电影《罗生门》所要表达的更是人类的一种劣根性。黑泽明在其创作总结《到〈罗生门〉为止》一文中说：“人对于自己的事不说实话，谈他自己的事的时候，不可有不加虚饰。这个剧本描写的就是不加虚饰就活不下去的人的本性甚至可以这样说，人即使死了他也不放弃虚饰。可见人的罪孽如何之深。这是一幅描绘人与生俱来的罪孽，人难以更改的本性，展示人的利己心的奇妙的画卷……它描写的是人心是最不可理解的”。〔2〕由此，我们可以把这一场境的特点概括为：灵犀一点，万古相通。对创作者来讲，体验生活、把握精髓、传达准确是要务；对接受者来讲，用心体会、联系实际、触类旁通是必须。

在上述场境图式中有三个三元场：AB场、AC场和BC场。其中AB场代表的是创作主体与现实存在之间的叠合区域，它指涉的是艺术文本中那部分艺术家亲身经历过、深切体验过、从而十分熟悉的现实内容。从艺术创作的角度讲，

〔1〕王迪主编：《通向电影的圣殿》，中国电影出版社，1993年版，第120页。

〔2〕何太宰选编：《现代艺术札记》，外国文学出版社，2001年版，第152页。

这是最容易把握、最容易表现、因而也是最容易表达精彩的一部分内容，它应该是情与理、再现与表现、理想与现实的统一。创作主体在创作时，总是有意无意地追寻着、表达着这类内容，故他的作品总会或多或少地带有某些自传的因素。对接受主体来说，“知人论世”，通过了解创作主体独特的人生体验和情感意绪，发掘创作主体之所以如此表现的深层心理，就是读解作品的一把金钥匙。传统的传记批评就是从这个独特的角度出发研究作品的，比如由曹雪芹《红楼梦》研究延伸的“曹学”研究。“满纸荒唐言，一把辛酸泪。都云作者痴，谁解其中味。”不仅曹雪芹《红楼梦》中宝玉和贾府都有曹雪芹及其家族的影子，吴敬梓《儒林外史》中的杜少卿的原型也是作者自己，劳伦斯《查特莱夫人的情人》中查特莱夫人的原型就是作者夫人。再如好莱坞大导演斯皮尔伯格，他之所以一改自己的创作风格而拍《辛德勒的名单》，主要原因乃是他的犹太血统，据说他小时候经常受人歧视，他的有些亲属在二战中曾经丧生于纳粹的屠刀之下，这使得他的潜意识里存在着痛恨纳粹和遭受种族歧视后的压抑情绪。〔1〕其它如叶辛的《蹉跎岁月》和《孽债》等、梁晓声的《今夜有暴风雪》和《年轮》等“知青”系列电视剧，谢晋的《天云山传奇》、《牧马人》和《芙蓉镇》等“右派”系列电影，姜文眼中的“文革”——《阳光灿烂的日子》，伯格曼《野草莓》、托尔纳托雷《天堂电影院》、费里尼《八部半》、歌德《少年维特之烦恼》等的自传性叙述……就连美国动画故事片《海底总动员》，都在很大程度上

〔1〕《电影电视艺术研究》1994年第3期。

都带有编导安德鲁·史坦顿强烈的个人色彩。〔1〕因此，我们可以把这一场境的特点归结为：我写我心，文如其人。对创作主体来讲，表现欲、暴露欲、发泄欲、讨巧心理和心理定势等，是其直接的创作动力；对接受主体来说，窥视欲、考证欲、好奇心等是直接的接受动机，而知人论世、透视灵魂、透过现象看本质则是必由之路。

二元场中的 AC 场，代表进入艺术文本中的现实存在与接受主体生活阅历和主观情感的契合，它是接受主体与艺术文本求得认同，获得欣赏过程中共鸣效应的前提之一。艺术文本中所表现的现实生活，有一部分虽不属于创作主体，或者说创作主体未必认识到它的存在与意义，但他却属于接受主体，即接受主体却能通过文本中的客观描述，结合自己的真切感受，认识它的真正意义和价值。所谓“创作主体未必然，接受主体未必不然”，所谓“艺术文本的客观意义大于创作者的主观意图”。这种现象在艺术活动中比比皆是。比如李商隐“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干”之爱情原意与后来的引伸象征意，曹雪芹《红楼梦》的内容本身与红学研究，比如卓别林电影中“夏尔洛”形象在观众影响下的逐渐定型——当观众认为夏尔洛的手杖是纨绔子弟的象征时，卓别林自己还未真正意识到。再比如许多人都认为王家卫的电影很复杂很难看懂，而当电影学院副院长张会军就《花样年华》问王家卫：“您有没有考虑过您的影片中表现的故事，观众接受理解起来会有困难”时，王家卫却回答：“其实，我的故事每次都都很简单。我想是大家想得太复杂了。我自己拍的时候都会想，这个题材很简单，但最后很多问题都变得

〔1〕具体内容参见《中国电视报》北京版 2003 年 8 月 4 日第 31 期第 44 版。

复杂了。例如影片中经常出现一个钟，有人就问你这个钟有什么意义？其实有什么意义？就是一个钟而已！为什么你走廊是红色的？是不是有一个中国的气象在里面？但红色不一定是中国的象征，或者还有别的什么意义。红色就是红色，就是一个直接的感受而已。”〔1〕比如女导演杨阳说，她在电视剧《牵手》中塑造的下岗女工夏小雪的形象，轰动效应远远超出她的预料，因为广大观众从夏小雪的身上看到了自己或自己的父母兄妹、亲戚朋友、街坊邻居类似的经历或生存状况，所以他们结合自己的经验更加深刻地阐释了夏小雪，又通过夏小雪更加深刻地理解了他们周围那些下岗的人。从接受心理的角度看，接受主体在接受的过程中，往往存在着寻求艺术文本所反映的生活内容与自己的生活阅历、生活体验相一致的心理定势，认同心理一旦产生，接受主体就会对艺术文本进行不自觉的再创造，而这正是艺术接受活动能否顺利展开和深入进行的一个关键性因素。事实上，从当代接受美学的观点看，接受主体不仅仅在艺术文本成型之后才参与再创造，在创作主体创作之初，就已经参与了创作，因为聪明的创作主体往往以对自己作品的接受者的设定，对接受者的揣度与研究作为创作方向的参考因素。比如通俗片针对的是广大的普通观众，探索片针对的就是有一定的影视专业知识和文化素质较高的观众……冯小刚给自己定位为拍商业片的市民导演，他说：我拍电影不找专家、学者、评论家研讨剧本，而是找影院经理，因为他们最了解观众喜欢什么；主角之所以选葛优，是因为他在大陆持续走红，和观众有一种特殊的亲和力。胡安的《西洋镜》、罗燕的《庭院里的女人》、郑晓龙的《刮痧》、冯小刚的《大腕》、

〔1〕《电影艺术》第44页，2000年第1期。

李安的《卧虎藏龙》、张艺谋的《英雄》等，显然在策划之初就定位在东西方观众或者主要是西方观众。概括这一场境的特点，应该是：创作主体未必然而接受主体未必不然。接受主体的受教动机、认同心理、主观偏见、见仁见智等现象都值得认真研究。

二元场中的 BC 场，指涉的是创作主体的心理内容与接受主体的心理世界相叠合的那一部分。艺术作品绝对不是对现实的简单模仿，其中总是包含着创作主体本人对现实的评价和态度，包含着创作主体本人的主观情感和思考。而艺术文本中属于创作主体个人的情感需求、价值判断和审美理想的这一部分能否被接受主体认同，便成为艺术欣赏活动中能否产生共鸣的深层原因。BC 场指涉的，就是创作主体与接受主体的共鸣部分。如果创作主体的情感与思想完全游离在接受主体的情感经验与认识基础之外，接受主体难以与艺术作品产生共鸣，艺术作品的社会效益便无从实现。比如，许多运用不规则构图拍摄的探索片如《黄土地》、《一个和八个》等之所以在当时不受中国观众的欢迎，主要原因在于当时大多数观众缺乏对不规则构图的认识经验。另外，创作主体如果在作品中表达的思想太过深奥，太过个人化，也很难使接受主体产生认同和共鸣，陈凯歌的电影大多如此。按照接受美学的观点，在艺术创作过程中，总是存在着创作主体与潜在在接受主体之间的对话。比如冯小宁说，他拍电影时总是设想着有几个观众站在背后评头论足；冯小刚说就是要找观众关注的热点拍，看广大的市民观众的梦想是什么，找出来并满足它；郑晓龙说他觉得大多数观众和自己一样喜欢大团圆的结局，不愿《刮痧》中的许大同摔死，所以，虽拍了两个版本（死和不死），最后却还是采用了不死。当然，这种对话不是创作主体放弃自我而去揣度和迎合接受主体的

心理期待就能实现的，而是以创作主体的真诚为基础的。创作主体真诚地敞开自己，表现自己的同时，也就走向了接受主体。如果创作主体一味迎合接受主体，有时难免失落自我或损害艺术。比如，郑晓龙为自己的作品选择的结局虽满足了一部分观众的心理愿望，却在一定程度上违背了艺术的真实，因为该片渲染了很强的悲剧气氛，也蕴含着深厚的悲剧意蕴，而大团圆的结局却在很大程度上消解了这种悲剧气氛。另外，在这个场境中，创作主体与接受主体神交的内容，未必符合现实，甚至是现实中不可能存在或实现的，如科幻、志怪、神话之类作品，但这并不妨碍创作主体之心与接受主体之心的交流。如《西游记》中的人物是动物、人、神的统一体，现实生活中根本不存在，接受主体却毫不排斥地欣然接受，因其表现了现实生活中正义终将战胜邪恶，真善美终将战胜假丑恶的主题。这一场境的特点是创作主体与接受主体的不谋而合、不共而鸣。创作主体敞开心扉、奉献真诚、渴望交流、渴望理解，与接受主体渴望被尊重、被表达和被满足的心理达成某种程度的契合。传统解释学中的“以意逆志”的原则，正是以此为根据的。

在上面的场境图式中，处于艺术文本边缘的部分，是三个一元场：A场、B场、C场。

作为相对于创作主体与接受主体而独立存在的一元场A，指的是文本中被创作主体客观地记录下来，但创作主体自己并不经意或认同的那一部分现实存在，它既在创作主体的生活阅历之外，也在接受主体的生活阅历之外。这是被传统的艺术理论经常研究的一个区域，即艺术的认识价值部分。当代审美趣味的发展表明，如果一部作品的内容过多地与接受主体的阅历重合，也难以激发接受主体的欣赏兴趣。因为每个人都有求新求异的本能心理，他们渴望欣赏到具有

距离美和陌生美的作品。一位商人在接受电视记者采访时说：工作时间整天紧张地生活在商战的竞争中，进影院或者坐在电视机前如果看到的还是商战题材，不把人累死才怪！鲁迅先生曾说非常喜欢看展现非洲等地风光的作品，因此此生恐怕没有机会到那里去。毛泽东曾对文艺工作者说，工作中整天开会，不希望在休息娱乐时间看到的戏剧还是开会、开会。这一切都表明，到一个陌生的环境和陌生的文化氛围中去展开自己作品的情节，给接受主体造成一种时间上、空间上和文化上的距离感，会使接受主体在欣赏作品的过程中获得某种新鲜感和超越感，时下许多拍摄于异域他乡的影视作品在很大程度上就是借此取得了成功。如电视剧《北京人在纽约》电影《刮痧》、《不见不散》，纪录片《我们的留学生活》、《神鹿啊 我们的神鹿》、《最后的山神》等等。有评论说，《不见不散》实际上是《编辑部的故事》的翻版，只不过它把故事放到了洛杉矶。使观众熟悉的人置身于陌生的环境中，符合商业电影的创作规律。当然，一窝蜂的你上我也上，也会使审美情趣不仅求异、而且求新的接受主体腻味，《北京人在纽约》轰动之后《俄罗斯人在哈尔滨》、《上海人在东京》的惨败就是明证。A场中出现的内容往往是创作主体或接受主体都未体验或不熟悉的东西，但它客观上符合现实，艺术作品中的现实不过是对现实的摹拟或客观的纪录而已。（当然，其中隐含的创作主体的价值判断和审美情趣及其与接受主体的共鸣是另一个区域，不在这个一元场之列。如《北京人在纽约》中创作者刻意要表现的王起明等遇到的中西方文化的冲突和尴尬处境，契合了处于改革和新旧文化冲突中的中国观众的生存状态等，这是前述BC场中的部分。）

作为一元场而存在的 B 场，显然应该指表现在艺术文

本中的创作主体的个人化的思想与情感。它也许是创作主体对现实的独特感悟与反思，也许是创作主体内心世界的表露。它曾被认为是一部艺术作品个性特征的最终原因，是风格理论得以建立的基石。著名编剧冉平在电视剧《武则天》、《水浒传》中深入挖掘武则天和潘金莲这两个形象的人物内涵，用冉平自己的话说，就是特别注重“从道德的角度去刻画人物”，这样就使他笔下的人物着上了他自己的主观理解和情感，超越了一般观众的接受“视界”，对此尽管褒贬不一（如潘金莲洗澡与武则天豢养男宠的情节便遭到了很大的非议），但令人耳目一新，一般说来，迎合接受主体还是提高接受主体，决定着一部艺术作品的艺术品位。优秀艺术作品的价值，总是通过对接受主体的超越来实现的。而超越接受主体，提升接受主体的关键，则在于创作主体能够在作品中表现出与接受主体的“视界”不同，高于接受主体视界对生活的理解、感悟和审美情趣。当代接受美学站在接受主体的立场提出的“视界融合”概念，就在某种程度上受到了B场存在的启发。所谓的“视界融合”概念，除了包括接受主体的视界在艺术文本中找到了契合点之外，还包括艺术文本中表现出来的创作主体的视界对接受主体视界的拓展和提升。只有拓展和提升，才会使接受主体最终在接受行为完成之后，超越自身的局限性，成为更加完善的精神个体。中国的电视剧创作主体就面临着这个问题，他们不应只会培养欣赏叽叽喳喳、打打闹闹、平庸肤浅的《还珠格格》之类的观众，而应提升观众的审美情趣和思想深度。《大法官》的编剧张宏森说，他之所以创作该剧，一个很重要的原因就在于荧屏上充斥着太多的戏说、武打、言情等以商业性为目的的作品，他不想讨好观众的低级趣味，而意在引导和培养观众

的审美情趣。〔1〕从播出效果看，电视剧《大法官》至少在以下两方面满足和提升了观众的期待视野：首先，与荧屏上许多平庸乏味、胡编乱造、句子不通的电视剧相比，《大法官》从人物对话、人物取名到情感抒发，都表现出极强的文学性。因此，在一定程度上提升了观众的文学欣赏水平。

《大法官》的人物对话，或出口成章、妙语连珠，或唇枪舌剑、针锋相对，既有效地弥补了法官戏因动作少而难以吸引观众的缺憾，又使观众领略了以往电视剧中少有的文学语言的美妙。剧中主要人物的名字，也极富象征意味，比如，具有钢铁般不屈不挠个性的“杨铁如”、于沉默和坚忍中做出惊雷般反腐之举的“陈默雷”、处处与《红灯记》中英雄李玉和形成讽刺性对照的“王玉和”等，都十分耐人品味。此外，《大法官》的感情色彩也十分强烈，张宏森说：“我所完成的，是一个疼痛者缠绵而隽永的抒情。因为我看到，真正的疼痛者、坚忍的疼痛者、咆哮的疼痛者是如此广泛而清晰地存在，我相信他们需要这样的抒情，这样的行吟，这样的长歌当哭。”〔2〕因此我们看到，不仅剧中人物身上饱含着创作者强烈的爱和憎，剧中的许多段落，也都极富抒情意蕴。如老法官范伯年独自告别奋斗了一生的法庭的戏、张业铭畏罪自杀前与放羊老汉谈论人生和金钱的戏、杨铁如被调离法院后与林子涵一起喝酒的戏等，都给观众以强烈的情绪感染和心灵震撼。其次，该剧画面精致、剪辑流畅、镜头运用自如，不仅较好地适应了广大观众的观赏习惯，而且有利于提高观众对电视语言的鉴赏能力。比如剧中多次出现仰拍春江中院大楼的全景画面，“春江中院大楼”这一物象所体现的

〔1〕 参见 2001 年 11 月 11 日中央电视台八套“走进电视”栏目。

〔2〕 《中国电视报》，2001 年第 43 期第 40 版。

崇高和庄严，与剧中大法官们身上所体现的人格的崇高和伟大交相辉映，既使观众体验到了法律的威严和神圣不可侵犯，又使观众对法官们油然而生一种肃然起敬之感和由衷敬仰之情。剧中特写镜头的运用，则有效地突现了人物的内心世界。比如第 23 集中，王玉和在酒店暗示邵红要守口如瓶，那威胁加色狼般的眼神特写，让人不寒而栗。第 24 集中，孙志约张业铭在公园的一次谈话，用一系列的面部特写，揭示了二人在省委调查组进驻后做贼心虚、各怀鬼胎、外强中干的内心世界。该剧的剪辑也颇为流畅，许多转场自然妥帖、天衣无缝。比如第 23 集，王玉和威胁张业铭说，如果事情败露他不会一个人顶着，而是要唱《红灯记》的第一场。紧接着，画面切入邵红在手持话筒对着电视上的《红灯记》唱卡拉 OK。再如第 25 集孙志召开常委会，大谈省委调查组进驻期间，“会照样开，歌照样唱”，紧接着便切入市委老干部在等候孙志参加大合唱。由上述例子不难看出，电视剧《大法官》既有别于粗制滥造、无镜头景别变化的平庸之作，又避免使用观众不熟悉的探索性电视语言，较好地满足了观众的视觉心理。

对于传统的艺术理论来说，只有作为一元场而存在的 C 场是陌生而又难以理解的，因为它是艺术文本中既不属于现实存在又不属于创作主体的主观世界的。而当代接受美学通过引入“隐含接受主体”这一概念，使 C 场的存在不仅显示出其合理性，而且变得十分重要。创作主体在创作过程中，不应完全是自我表现和客观现实的摹写，还应把创作当做是与接受主体“对话”的一个过程，在整个创作中，应当始终有一个隐含的接受主体（理想的接受者）存在于创作者的意识或潜意识当中。聪明的创作主体总是把接受者当做“上帝”，以“上帝”的好恶决定作品的取舍，如冯小刚等。

这样，或多或少对接受者的迎合就成为不可避免（当然，迎合不应是迁就，不能是媚俗）。这种迎合除了引入接受主体熟悉的生活内容（AC场）之外，就是承认属于接受主体精神世界的一些情感、观念和认识是合法合理的，把属于接受主体精神内涵的C场引入到艺术文本中来，满足接受主体的欣赏需求。电影导演冯小宁说自己曾买票作为一名普通观众看自己导演的《战争子午线》，上演中途，大概是北京胡同里长大的一个小伙子一边骂一边退场，这件事对冯小宁的刺激很大，因为创作时，他只考虑要表现自己的想法，而忽略了观众的需要。之后的创作，他便总是设想有几个观众站在身后评头论足这样，《红河谷》、《黄河绝恋》和《紫日》等便赢得了观众。从上述意义上讲，接受主体是真真切切的参与了艺术创作。但是，这种参与还是间接的，是通过创作主体而进行的。接受主体参与艺术创作还有另外一种意义，即艺术文本一旦传播于世，接受主体实际上就拥有了对它的最大解释权，接受主体的阐释和欣赏既可能脱离创作主体，也可能脱离现实，形成一个独立的、个人化的接受主体自我欣赏场。所谓“有一千个读者，就有一千个哈姆雷特”，便是发生在C场中的艺术现象。从这个意义上也可以讲，接受主体直接参与了艺术创造，因为艺术作品是以接受主体的接受为最终完成的。

意大利导演费里尼在其《电影是什么》一文中说：“意外状况并不永远单纯是一桩困难，往往反而是一个助力；从你对某部片子有了灵感以来，一直到之后的准备阶段和拍摄期间或剪接时所有发生的事，都对片子有益。没有任何事件、时机、元素可以完全被视为与片子无关的异物。所有东西都是这部电影的一部分。一名演员生病了，不得不换人；制片狡黠的顽固；中断工作的意外；这些不是障碍，而是一

点一滴构成电影的元素。最后占上风的总是它被拍出来的那个样子，取代它原先应该的样子。意外状况不仅是旅程的一部分，它其实就是旅程本身。”〔1〕

由此，我们认为，在艺术场境图式中，独立存在于艺术文本之外的，还有三个空白场，我们称之为潜能场，即潜能场 A、潜能场 B 潜能场 C。它们使现实、创作主体、接受主体三个要素最终在艺术文本之外，在艺术活动过程中能够各自保有一个相对独立的存在。

潜能场 A 指的是与艺术文本中表现的与现实密切相关、但尚未被艺术开垦的现实的原生态；或者是创作主体在选材时选为素材而最终却没有用为作品题材的那部分社会现实，比如草稿、剪掉的胶片（许大同摔死的胶片）；还有就是费里尼所说的在拍片的过程中存在过的所有拍片过程中的现实生活状况。

潜能场 B，指的是那种在创作过程中存在于创作主体头脑中但却没有直接在艺术作品中表现出来的人的某些本性或精神内涵，或者是创作主体的艺术思想和某些潜意识。冯小刚在《南方周末》撰文《我无法彻底》，谈了因为利用外资拍《大腕》而无法表达自己的苦衷，郑小龙同样在该报撰文《本来可以让许大同摔死》谈了《刮痧》为迎合观众而放弃表达文化冲突的遗憾，黑泽明在《现代艺术札记》一书中谈《罗生门》制片人的“不说实话”等内容，都是与作品直接相关的 B 场的内容。

潜能场 C 则是指接受主体尚未介入艺术文本的部分，或者是接受主体可能由艺术文本而生发的联想、想象、情绪

〔1〕何太宰选编：《现代艺术札记》，外国文学出版社，2001年5月版，第187页—188页。

和情感，如接受主体受艺术作品中人物命运和思想行为的触动对自己命运和人生道路的思考和改变等。

上述三个潜能场，在某种意义上类似于我国古典美学理论中所谓的言外之意、弦外之音、韵外之致、味外之旨、象外之象和境外之境等，它们与艺术文本有着千丝万缕的联系，却又不是存在于艺术文本本身的东西，这是艺术创作和艺术欣赏活动永远要追寻但又永远不能完全达到的境界，也应当是我们的影视心理学研究永远要致力于深入挖掘的领域。

可见，艺术文本并非艺术的全部，有些生活内容尽管没有直接写进作品，但同样可以被接受主体感受到，因为它作为不出场的存在而支撑着作品表现的内容；有些创作主体没有直接表达的思想和感情，接受主体也可以感受到，因为它是作品中所蕴含的思想感情的必然延伸；还有一些内容是在接受活动中接受主体参与其中的再创造成果，它没有在艺术文本中被表现出来，却在接受主体的接受过程中被阐释出来。所以，艺术活动应当是一个动态的过程，它包括由生活开发到创作开发再到接受开发过程中随时可能生发出来的所有现象。并且，作品中描绘的现实生活与现实存在本身的关系，创作主体表现出的“意”与作品的“言外之意”，接受主体由作品中的“意”而激发起来的联想与想象的“意”，都是没有固定边界的。因而，艺术作为一种人们进行交流的“场”，也是生生不息，不断开拓，无限扩展的，是开放性的。只不过，距离作品中心越远，场的效应就越弱罢了。

从艺术构成的审美场境图式理论来看，我们至少可以得出这样一些结论：艺术不单是指创作主体构思或表现的形象或形象体系，也不单是指艺术作品本身，而是围绕现实、创作主体、作品、接受主体、以及四要素之间的相互关系而组成的动态的、整体的、活跃着艺术生命的审美交流场。只有