

# 试论心理学在电影艺术中的地位和作用

金建平

这里要讨论的是电影心理学的问题，旨在探索其规律，以期更多的同志共同来探讨这一新的课题。管见所及，就正于识者。

## 一、电影作为视听艺术的优越地位

用形象反映生活，是一切文学艺术的共同特征。按形象诉诸感官的不同，众多的文艺样式可分为视觉艺术和听觉艺术两大门类。而作为视、听综合艺术的电影具有优越的感人力量。

在电影欣赏中，诉诸感知的是活生生的现实世界。观者不须通过“翻译”追踪形象，不必借助想象返照客观。电影按照客观世界的本来面目和逻辑直接真实地诉诸我们的感官。时间在不停地流逝，场景在无穷地更换，人物在逼真地活动，事件在不断地发展。直觉的电影形象取得了人们对客观现实感知的一致性。

现代心理学研究成果表明：人类感知所得的知识占知识总和的百分之八十五。其中视觉占百分之八十。感知不仅是人们认识世界的前提和雏型，同时比表象要鲜明、稳定和完整。

下面，我们着重讨论这个问题。

由于人的内心表象是活动的，因此在进行艺术欣赏时，人们会自然地要求艺术形象也一样活动。倘若不具备或不完全具备这种活动性，则通过想象加以渗透和补充。电影形象省减了这种渗透和补充，不论是我们第一次感知或再度重现的电影形象，都比文学、绘画、戏剧的形象真实、具体。这种“活动的可视形象”辅以真实的音响和语言，显得更为完美。当它一经诉诸观者的感官，便象涓涓细水立即汇入思维的滚滚洪流，使内心的形象与银幕上的形象一起不断地活动和吻合，使人如临其境，如闻其声，产生强烈的共鸣。

假如笼统地看问题，不论文学、绘画、戏剧、电影，同样都必须通过“感知”，才有“感染”可言。但正如前文所述，除去足以驾驭文字或具备一定知识经验的人，有的人面对文字、绘画往往会“视而不见”。这也是显而易见的。但面对电影银幕，那就不同了，只须有最起码的社会实践，具备最一般的知识经验，便能通过对电影形象的感知，“察于眼”而“得于心”（当然，纯粹的感知是不多的）。这里毫无贬低文学、绘画及戏剧的艺术价值的意思，只是试从各种文艺样式的比较中说明电影最易为人们所接受而已。

## 二、电影形象再认识的迅速性和确定性

人类的思维活动基于记忆。随着记忆材料的积累，即知识经验的扩大，才能产生日益复

杂的心理活动，人的才智才有可能获得发展。

每个观者都有程度不同的经验。当在作品中感知到自己曾经经历或类似经历过的事物时，会感到熟悉亲切，“似曾相识”，从而找到某些心灵上的契合。这种契合，心理学称为“再认”。

通过比较可以看到，由于语言形象的间接性，使文学形象的再认比较暗淡、模糊；绘画形象虽然直接，可是受限于表现某一瞬间，这种再认不能使人的感知得到满足；戏剧的再认更鲜明，但时空的限制使再认不够真切。（如为了要表示长途跋涉，演员只能在台上绕圈）

比较之下，电影形象能够真正使人把过去感知过的东西“有声有色”地再认出来。

看过《苦难的心》的人，都会为老医生罗秉真的真诚坦白所感动，更为他被蒙上清白之冤而愤懑。这是因为罗秉真的遭遇向观众再现了“十年浩劫”中黑白颠倒的情景，发掘了人们经历过或类似经历过的埋藏已久的情绪记忆。观众情不自禁地同老医生一起流泪，甚至跟着他那因过度劳累而不停地颤抖的手而颤抖。观者的感情与剧中人的感情紧紧地揉合在一起，难舍难分。电影形象的这种再认与知识经验的有机渗透，成为观者感情和电影形象契合的重要因素。

这里论及了再认的作用。心理学阐明，对事物的再认可能有不同速度和不同程度的“确定性”。如前文所述，由于电影形象的可视性、真实性和活动性，因此，当相类似的记忆材料再现的时候，电影形象理所当然地具备了再认的迅速性和确定性。正是由于这些优越条件，使每小时千米长的胶卷，每秒钟24格稍纵即逝的影格，丝毫不影响再认在“瞬间”发生。因此在电影银幕前聚集了日益增多的热心观众。

或许有人会提出，电影虽然有不言而喻的种种长处，但它也有短处。例如电影镜头是在不停的运动中一晃而过的，由于电影时间的要求，不可能让观者从容不迫地看看，想想，也没有尚未看懂时重新再看再想的余地（指一单位时间）。电影形象稍纵即逝的这种特点的限制，对于观者说来，熟悉的对象尚可认识，不熟悉的就可能妨碍理解，从而难以形成新的记忆。这正是本文试作论述的重要问题之一。

### 三、电影特殊表现手段与人的心理机制的关系

从心理学的角度看问题，电影镜头的“一晃而过”可以说是典型的瞬时记忆和短时记忆。

研究表明，瞬时记忆在人脑中停留的时间很短，并且有鲜明的形象性，如果受到特别的注意，就会转入短时记忆。这种短时记忆如果多次反复，或者留给人以特别深刻的印象，就会转入长时记忆。反之，瞬时记忆和短时记忆如果没有受到特别的注意，便很快消失。电影艺术考虑了人的这种心理现象，如果形象可能消失，就采取经过强化的种种表现手段，如“蒙太奇”（剪辑）、特写、复现、变化的方位、音乐音响的特殊效果、高速摄影乃至声画不同步等等，用以启发、帮助观者寻找出可能隐藏在心灵深处的记忆表象和某些情感上的契机，协作和配合人的记忆活动，使之转入长期记忆。

电影现有和未来的表现手段纵然千变万化，但仍然有其内在规律。这种规律，笔者以为可用“强化”二字概括。下面，分别阐述电影特殊表现手段与人的某些心理机制的关系。

#### 1. 特写多变化的方位与知觉选择性的关系

在知觉的整体性、选择性和理解性中，选择性在实践活动中起着特别重要的作用。人在感知过程中，总是在许多对象中优先把某些对象区分出来予以反映。思想越敏锐，选择越明

确。

电影欣赏中，观者的全部注意力都集中在银幕上。可是，这种注意不可能一直保持在同一水平上。而是对运动着的电影进行着毫不留情的选择。电影特写的职能则在于帮助观者进行这种选择，引导观者追踪、挖掘剧中人和物的动作、表情、情绪，抓住事物的特征及其最有表现力的细部。

电影《沉默的人》有一个片断非常简洁地做到了这一点，英国反谍报机关为了使“沉默的人”顺从，施展攻心术，详细地陈述他们占有的情况。对这一切，“沉默的人”无动于衷。只是听到他分离十多年的儿子不久前已坠树死亡时，他的始终不露声色的眼睛闪动了一下，左眉微微往上扬，而后迅速平静下来。可是，就是这短暂的一瞬，精微地把人物内心隐秘的活动显现了出来。

由于这种选择所特有的心理意义，因此，编导对镜头的选择决不是单一的，而是应当并且能够做到多样统一。电影是全景、中景、近景、乃至仰角俯角镜头的选用和组合，都不同程度地透露了编者某种内心选择的倾向性。电影《红色娘子军》有一组催人泪下的镜头，就是运用这种多变化方位的组接，恰如其份地表现人物丰富感情的典型例子。

激烈的战斗间隙，当琼花把党代表英勇就义的消息告诉战士们时，姐妹们都不禁失声痛哭。这时，琼花竭力制止住自己的感情，大声喊道：“擦干眼泪！”（近景）接着，是一个特写镜头——琼花自己的眼泪也夺眶而出了。

从女奴到革命战士，琼花前进的每一步都凝结着洪常青的心血。可以说，琼花对洪常青的感情比一般战士更深挚，对洪常青的牺牲比一般战士更沉痛。但是，已经是共产党员的琼花深知在这危急之际不能放任自己的感情，应当稳住战士的情绪。然而，她毕竟是一个人，是一个有着丰富感情的人，她的激情终于喷涌出来了。很显然，电影至此，观众急切想知道的是，此时此刻琼花这个特定环境里的特定人物的情绪激变和外部表现。正是由于编者把握了观众的这种心理要求，准确地选择了近景——特写这两个方位并且利用它们的差异使之联接在一起，重点放在特写上。这样，琼花内心感情激变的瞬间才能表达得这样入情入理，真切动人。可以说，如果没有这种场景的严格选择，是难以形成如此巨大的艺术感染力的。

可见，充分掌握观者知觉选择性的规律，准确而有目的地组织、调节镜头，是帮助观者选择的有效手段。

## 2. 电影蒙太奇（剪辑）与知觉完整性、理解性的关系

综观电影的整个发展过程，可以发现一个问题：电影之能真正成为—种独立和全新的艺术样式，是在“蒙太奇”出现以后。

假如把电影比作一根链条，那么，电影的每一片段则是这根链条必不可少的环节。如果缺少了任何一环，整根链条就会脱节。考虑到电影受时间的限制，从全局着眼，合理把握电影节奏、处理镜头组接的问题，显得尤为突出。

蒙太奇的出现，成功地解决了这个问题，并且真正把编导的手脚完全解放出来了。

印度电影《流浪者》有一个情节，小拉兹因偷面包被投进监狱。午饭时，他想着自己的遭遇，失态地大笑。电影先用特写表现小拉兹大笑的面部，接着是一个满脸胡茬的男子大笑的面部特写。虽然这里没有任何说明，观者一看到这两个镜头组接，便意识到，这是成人的拉兹，而绝不会把任何第三者扯进剧情。这种知觉的敏锐和准确，是由于人人都有从小到大成长过程的体验。这种知识经验的补充，即知觉的理解能力，成了观者理解镜头跳跃和组接内

在意义的心理基础。

### 3. 复现和电影“动作性语言”与长时记忆规律的关系

在电影欣赏中，各类镜头影响观者的程度，达到的效果往往是迥然不同的。有的镜头“入眼似佳、转瞬无意”，有的却过目不忘，镌刻在心。所谓“不忘”，是长时记忆形成的结果。

形成长时记忆应当具备两种可能：

- (1) 基于短时记忆的多次反复；
- (2) 某些特别深刻印象的映现，长时记忆可以一次完成。

根据这些规律，编者运用合乎思维逻辑的电影特殊表现手段，帮助观者形成长时记忆。复现就是有效手段之一。

在复现手法的运用上，故事片《樱》具有一定典型性。影片前后五次映现了村口石拱门、石狮、古塔——三个年代里主人公活动的特定环境。作为中日人民情谊见证的同一场面、同一景物、同一角度的重复出现，不仅丝毫没有单调累赘的感觉，反而起到了石映观者识记景、铭记情的强烈心理效果。随着景物的反复出现，寓情于景的情绪记忆使人一次比一次更深刻地认识特定场景及其特定记忆意义，强烈地拨动观者的心弦，使人久久难忘。

“温故而知新”。记得牢固才能想得深刻，想得深刻才有感受可言，这正是复现赖以存在的心理基础。实践证明，充分理解复现对于长时记忆的心理意义，恰到好处地采用复现的各种方式，是电影艺术表现的有效手段。

除此之外，利用特别深刻的印象一次完成长时记忆的规律，也是值得重视和研究的。作用于感官的强烈刺激如一道强光、一声巨响，富有挑逗性的动作，都可能一次完成长时记忆。另外，电影特有的“动作性语言”，在形成人的长时记忆中也起着积极的作用。

### 四、注意的心理规律在电影艺术中的地位和作用

上面已经初步对电影特殊表现手段与感知、记忆等心理现象的关系作了论述。由此进一步考虑到，在电影欣赏中，这种心理活动为什么会如此积极和活跃呢？注意的心理规律启示我们，只有当人的意识集中注意于某一事物时，才能产生感知。并且注意越集中，感知越丰富，记忆越深刻。

由于电影镜头“一晃而过”的特点，因此，千方百计地引起观者的注意，收到电影感染的良好效果，应当始终是编者考虑的重要问题之一。可以说，电影的一切表现手段都是为了从各个不同角度引起观者的注意。整个电影欣赏过程，就是“迫使”观者高度集中注意的过程。

注意可分为无意注意和有意注意两类。无意注意是指不需要任何努力，自然发生的注意。它由刺激物的特点和对我们有直接兴趣的事物引起。笔者以为，在电影中，以引起无意注意的镜头占绝大多数。

经过研究发现：一切多变化的镜头容易引起观者的注意。

美国电影《蝴蝶梦》的某些镜头利用注意的规律，收到了理想的效果。德文特带着新婚的妻子回到曼德利去，为了突出他们急于想看到的曼德利别墅，雨中，编者有意把别墅拉到汽车玻璃窗刷水板来回划动的范围内，使之像幻影一样若隐若现，给人一种捉摸不定，急于探究的急切感。由于编者构思的独到和巧妙，本来静止不变的建筑物给人不断变化的美感，使观者在“无意”中注意到电影要人们注意的对象。

此外，运用强烈刺激对注意作用的规律，也是电影所以能引起人注意的重要因素之一。

实验证明,一定程度的刺激能引起人体感官的兴奋刺激。越强,人对这种刺激也就越容易进行分化和形成条件联系。

电影充分利用这种条件反射的强度规律,有机地调配视听觉的刺激强度引起观者注意。

电影《希伯利安·波隆贝斯库》表现主人公去世时,用了一个强烈刺激视觉的镜头组接:地中海边,波隆贝斯库用琴声寄托他对祖国的热爱和眷恋。激动人心的旋律把波隆贝斯库的思想境界升华到他一生的最高点。突然,一道刺目的强光直刺天空——波隆贝斯库不幸去世了。由于火光对视觉的强烈刺激,加上音乐和祭悼主人公的烛光的陪衬,紧紧摄住观者的注意,激起对波隆贝斯库深切的追念之情。

看过《生活的一课》的观者,不会忘记科斯加对娜塔莎的感情。电影不满足于一般地表现这个真挚纯正、又书生气十足的学者所特有的恋爱方式,而是通过一些强烈的行为、强烈的音响等刺激效果,表现他对娜塔莎的一往情深。

当娜塔莎有了家庭,又重新出现在科斯加面前时,由于惊异,科斯加失手把一盆茶具打碎了。镜头中科斯加本人并未出现,观者是从娜塔莎惊讶的神情和科斯加摔坏茶具的突然响声里感受和体会到科斯加的心情。突然声响的强烈刺激,引起观者的注意,加深了对剧情的理解。

在认识强烈刺激对感知的作用时,相对强烈的刺激作用也是不可忽视的。一事物能引起人注意的决定原因是刺激的相对强度,而不是绝对强度(即一种刺激与其他刺激互相比较的力量)。因此,只要是程度上相对差别的抑扬,高低,浓淡,就能引起人的注意。高明的编导不仅懂得特别强烈的刺激对人注意的意义,而且懂得发挥相对强烈刺激的作用,充分显示自己的才华。例如,静寂的气氛中掺入细微的一丝声响(如诡秘的脚步声),静谧的环境中安排一个轻微的动作(如平静的湖面上的一波涟漪),乃至镜头焦点的微妙的变动(如两个人物面部焦点虚实的对照),都给人以轻灵的提示,引起人的恰切的注意。

另外,反差对比的刺激也能抓住人的注意。《樱》为了表现陈工程师对妹妹欲认又止的复杂感情,在兄妹同游长城时,摄影机从烽火台圆洞门内背光拍摄站在门外阳光下的森下光子的背影,突现出光子的“外廓象”。背景与目的物强烈的反差对比刺激了观者的视觉,使观者深切地感受到陈对妹妹的思念之情。

由于电影的活动性和跳跃性,往往影响对整个剧情的理解,因此,把握注意的心理规律,增强影片主要环节的刺激强度,就能帮助观者加深记忆,整理思路,驾轻就熟地追踪情节,理解剧情。

注意的优势兴奋中心学说使我们进一步认识到,大脑皮层不同区域所进行的神经活动在同一时间内并不是处于同一兴奋程度或抑制程度的。在每一刹那,如果大脑皮层的某些区域处于适度 and 适时的活动兴奋,在其他区域的兴奋则降低,以最小的强度进行。因此,注意永远是心理活动在一定对象上的集中,同时也就是心理活动从其他对象上的撤离。这种注意的心理特征使事物同时作用于人的多种知觉的每一刹那只能有一个是处于高度的兴奋中心。正如人们感知外界事物时而以视觉,时而以听觉,时而以嗅觉,时而以触觉为中心一样。这种兴奋中心的分配和转移,是一切心理活动无可抗拒的规律。作为视听艺术存在的电影,应当遵循优势兴奋中心的规律,正确处理好视听关系,这是决定电影成败的重要环节。

同一切新事物产生时不可能立即为人们完全掌握一样,有声电影问世以后,曾有过滥用声音的倾向。使卓别林这样的电影大师,也曾为声音的出现有可能破坏已臻完善的电影哑剧表

演艺术而担忧。诚然，合理地把声音运用于电影，发挥声音对画面的积极配合作用，是有声电影的一大进步。这已为多年的实践所证明。随着电影艺术的发展，人们对电影声画关系的处理，作了辛勤的探索，声画同步和不同步就是这种探索的结果。

同步手法，常见也易体验。

声画不同步有两种情况。1.在同一时间里，对本应同时出现的声、画，仅择其一方面加以显现，以利更有效地集中观者的注意。2.在同一时间里，声音和画面在某种联系的前提下，按照各自的需要出现和展开。这里就第二种情况作一分析。

如电影《苦恼人的笑》中，傅彬给女儿讲说谎的孩子的故事，为的是教育孩子做一个诚实的人。但恰恰相反，画面却是一组傅彬当时所处的报社公然撒谎的镜头。编导用这种含义绝然相反的声画关系来衬托傅彬矛盾苦恼的内心世界。这种声画不同步的情况非但没有阻碍观者的理解，相反起到了催化作用。这种作用产生的心理依据是：

第一、因为，在人的心理活动中，时常有“一心二用”的情况。当我们在倾听某一事物时，往往会因为丰富的对比、联想而把思路拉得很远，也往往会耳听此事，目视彼物，而思路却是根本一致的。这种心理现象也被巧妙地运用到电影艺术当中。所以尽管声音和画面按照各自的趋势出现和展开，给人的感觉却是声画一体，同时在二者的对比鉴别中，电影容量大大增加，对组织观者积极的思维活动起了强有力的作用。

第二，前面已经论及，重使人的注意稳定而持久，事物本身须是多变化的。人对富于变化的对象注意的稳定性较之机械的对象要高，对复杂对象注意的稳定性较之简单的要高。声画不同步的手法，正是建立在这一心理规律之上的。相对抑制某一部分，是为了更有效地“扬”起另一部分。不论是相对抑制还是相互补偿，都是为了在二者的交错变化中，积极地调配观者的注意。这种互为抑扬的辩证法，制约着优势兴奋中心的转移，在电影艺术中起着催化观者理解的积极作用，有着科学的依据。

第三、注意的分配能力也是声画不同步存在的心理依据，人的注意可以同时分配在几部分进行，但其中有一种必须是十分熟练的，从而把大部分注意集中在比较生疏的活动上，把极小部分的注意留在熟练的活动上。《苦恼人的笑》中傅彬与宋书记思想交锋后的大段内心独白，用傅彬漫步回家的外型动作为正面衬托；傅彬给女儿讲故事的话外用印刷报纸的画面作反面衬托。因为这类画面都是直接明白，常见易懂（笔者并不排斥声音衬托画面的镜头及其作用，为了便于分析，对这类镜头将另文论述）。由于千百次的实践，人们对有些动作已经非常熟练，以至习惯成自然。对于这类动作的理解往往不必用过多的注意。声画不同步运用这个规律，为了突出声音，就配以各种对于观者十分明白易懂的画面（如傅彬漫步的动作）使观者把注意分配到听觉上。形成相对的听觉兴奋中心，做到看得自如，听得明白。

可见，准确把握注意的心理特征，掌握视听觉转换分配的规律，就可能使声画的联系做到辩证统一。反之，如果对电影的声画矛盾熟视无睹，认为有“话”必有“声”，机械盲目地滥加运用，那么，势必损害电影艺术应有的成就。