



电影《妖猫传》的美学效果分析

Aesthetic analysis on Legend of the Demon Cat

陈芸芝

Dang Ying Zhi

15ALB05299

拉曼大学中文系

荣誉学位毕业论文

**A RESEARCH PROJECT SUBMITTED IN
PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENT FOR
THE BACHELOR OF ARTS (HONS) CHINESE STUDIES
DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN**

APRIL 2019

宣誓

谨此宣誓：此毕业论文由本人独立完成，凡文中引用资料或参考他人著作，无论是书面、电子或口述材料，皆以注明具体出处，并详列相关参考书目。

姓名：陈芸芝 Dang Ying Zhi

学号：15ALB05299

日期：2019年3月22日

论文名称：电影《妖猫传》的美学效果分析

学生姓名：陈芸芝

指导教师：莫德厚师

校院系：拉曼大学中华研究院中文系

摘要

不论是文学作品、艺术作品，乃至生活中的建筑、外貌形式，都会和美学二字产生联系。究其原因，这和大众追求“美”的本能有关。而电影作为一种综合建筑、音乐、绘画、雕塑、诗和舞蹈的“第七艺术”，并且普遍上是最受大众关注的艺术作品，最能反映现今观众对美学的态度。

本文会以《妖猫传》为例，分析电影和美学之间的融合，探讨现今电影美学的呈现方式，以及电影的审美价值。并探究现今大众对《妖猫传》的电影评价，以此为例来讨论观众的对电影的接受程度，且大众会以何方向去讨论电影和美学的课题。

关键词：美学、电影、《妖猫传》、审美体验、审美价值

致谢

首先感谢我的论文指导老师，莫德厚老师。在撰写论文期间，每当论文遇到难题，都是老师耐心给予指导，且会和我一起讨论有关课题，引导我突破盲点和难关，才不至于在一些课题上苦苦挣扎，再次感谢老师。

这三年在中文系的收获非常可贵，尤其当年轻气盛的自己以为对天下见识颇有见地的时候，来到中文系才发现原来那些不过是一孔之见。感谢各位中文系老师曾经的教导，这些都是我大学最宝贵的经验之一。以及大学遇见的朋友们，感谢每一位曾经的帮忙和陪伴，大学有你们，是我的幸运。

最后，真的特别感谢父母愿意支持、理解和包容我选择了中文系之路。

套用一位老师曾经挂在嘴边的一句电影台词——谢谢你们出现在我的青春里。

目次

宣誓	ii
摘要	iii
致谢	iv
一、绪论	1
(一) 研究动机和目的	2
(二) 研究范围和方法	3
(三) 前人研究结果	3
(四) 论文架构	6
二、影视美学——电影视觉美感的形式呈现	7
(一) 视觉美感	7
(二) 影像和意象的美学融合	12
三、审美体验和视觉文化的关系	19
(一) 审美体验	20
(二) 视觉文化	24
四、观众视角	26
(一) 接受美学——以影评人视角	26

(二) 消费美学与大众	30
五、结语	32
引用书目	34

图（目次）

图 1	8
图 2	9
图 3	10
图 4	10
图 5	11
图 6	11
图 7	11
图 8	13
图 9	14
图 10	15
图 11	15
图 12	16
图 13	18
图 14	18
图 15	19
图 16	28

一、绪论

卡佛有本小说标题为《当我们谈论爱情，我们谈论什么？》——同理的，当我们谈论电影时，我们可以谈论什么？借用导演张艺谋说过的话：“过两年以后，说你想起哪一部电影，你肯定把整个电影的故事都忘了，但是你永远记住的，可能就是几秒钟的那个画面。”（新浪看点，2018）此句说明一部电影，能够让观众记住且印象深刻，便是电影内的画面呈现。对于追求视觉娱乐的观众，呈现在电影里的视觉效果才是电影的灵魂所在。

选择和讨论《妖猫传》的美学效果，其因是陈凯歌导演自《无极》上映十二年以后，再次执导东方魔幻电影，其内容改编自日本魔幻小说《沙门空海之大唐鬼宴》，并且在2018年正式上映。这部由陈凯歌所执导的电影，内容不仅运用了丰富的玄幻色彩，也塑造了陈凯歌式唐朝景观。《妖猫传》的造型艺术、美学特效，使这部电影收到了好口碑。

《妖猫传》里叙述沙门空海与诗人白居易共同寻找大唐皇帝的真正死因，且在探案过程里通过“妖猫”的刻意指引下，逐步发现当年杨贵妃之死的真相。前半部分的电影气氛主要于“妖”字，也是制造电影前半部分的悬疑、诡异气氛的主要关键点。而电影的后半部分，则以视觉奇观、人物奇观、视觉美学等方式，呈现了一个陈凯歌理想里的“大唐盛世”。本论文则是希望通过研究《妖猫传》的视觉艺术效果、叙事剧情方式，从而能提出现代电影美学对剧情的推动性，以及《妖猫传》的电影美学的审美价值。

（一）研究动机和目的

决定研究美学这个课题，是因为发现在研究文学作品的时候，笔者最常听见的便是发现“美”；例子有词藻之美、修辞之美、结构之美等。对于这样一个现象，笔者深以认同。因为在不管阅读还是观看任何一样文学作品的时候，我们必须对作品产生“美感”，才会产生认同感和肯定作品价值。而选择电影作为研究美学的脚本，除了电影是能够和绘画、诗歌、戏剧、雕塑、文学等拥有同等表现力的艺术形式，（约瑟夫·M·博格斯，2010:2）更是因为电影是现今时代最受关注的艺术呈现方式。

选择电影《妖猫传》，原因在于它是2018年新上映的“热腾腾”新鲜出炉的影片，也是因为它是由中国知名导演陈凯歌所执导。其次，笔者观赏影片之后，的确曾被屏幕所展现的视觉美学所冲击。尽管这部影片的评价非常两极化，但是笔者希望借以研究《妖猫传》，来探讨当今电影的美学呈现方式。

以历史为背景基础的电影便是社会当前和过去状态的一种重新架构。（克里斯蒂昂·德拉热，2008:4）因此陈凯歌在执导《妖猫传》时，为了让影片再现盛唐风貌，剧组专门组建美术团队驻扎襄阳，且花费六年时间按真实比例还原长安城。团队以还原历史感为原则，在美术指导的带领下翻阅大量古籍史料，将襄阳的五百五十多亩园地，从藕荷沼泽变成了一座恢弘唐城。（影视工业网，2018）

在重新架构这个前提下，《妖猫传》里所呈现的风貌是当下对中国文化的艺术（盛唐现象）再创造，而这些也形成了呈现电影视觉效果的重点。但是，目前中国古装电影、中国传统美学的艺术再创造以及美学呈现，都出现有失偏颇的情况。而作为曾执导电影《霸王别姬》、《无极》的导演陈凯歌，在最新作品《妖猫传》里这部魔

幻电影，它又是否成功地制作了一部东方魔幻电影？因此，本文将会探讨《妖猫传》里视觉美学对剧情的推动性、《妖猫传》的审美呈现方式、讨论观众对《妖猫传》的接受程度，是否提高《妖猫传》整体成绩。

（二）研究范围和方法

本文在探讨《妖猫传》的美学效果，会采用文献研究法。文献研究法是通过收集、整理与论文研究主题有关的文献，能够全面性的了解有关研究主题的资料。同时，本文会以影视美学、视觉文化为视角，探讨电影内中国传统美学的再创造和呈现，并铺以东方魔幻的主题，如何透过人像、物象、景象的结合，探讨美学功能的展现。

其次，本文的研究范围，将会以电影《妖猫传》两小时时长内，电影内出现的色彩美学、场面调度、剧情呈现、人物形象塑造作为讨论《妖猫传》美学呈现的依据。根据这些要点，讨论这些要点对剧情的推动及其互相影响的关系，是否有成功为剧情服务。紧接着根据这些范围，试图讨论《妖猫传》对观众的审美体验及审美活动的呈现。内文也会以接受美学的角度来讨论《妖猫传》，以观众影评为例，探讨现代观众对《妖猫传》的美学接受度。最后，将尝试总结此类美学效果有否提高电影的整体表现。

（三）前人研究结果

对于《妖猫传》，有不少影评人已经在电影期刊或学刊发表了关于《妖猫传》的研究和讨论。以《电影评介》为例，它是中国现有关电影的学术理论期刊之一，当中一篇张雪莲的文章主题为〈《妖猫传》：“大唐气象的“另类”呈现及美学价值〉。（张雪莲，2018）文中先以视觉形式来讨论如何运用长镜头和色彩调动来达到视觉审美，

再者以听觉来叙述如何触发观众的美学感知，它亦论及这部电影如何重新建构历史，并利用魔幻和想象的主题来讲塑造一个故事，从而激发美学感受。这两点都能帮助笔者探讨有关《妖猫传》内的视觉效果和美学的讨论。

另外，张墨君的〈中华美学对当前影视戏剧创作的影响〉（张墨君，2018）一文，写明了有关“盛唐气象”已经被当做一种时代性的文化符号，可以用以创作于各类艺术形式当中。关于“盛唐气象”一词，李泽厚先生便曾说过，它是一副丰满的热情和想象，而通过这种绚丽多彩的风貌，建成了盛唐图景。（张墨君，2018：44）而陈凯歌花了六年重新建造一座“唐城”。此文讨论了“盛唐景象”如何影响了此电影所呈现的唐朝时期安定、富足和繁华的美象。因此当本文讨论《妖猫传》的视觉效果时，必然离不开“盛唐气象”对于此电影的影响，而此文也助于了解“盛唐美学”如何影响电影的美学呈现。

至于彭吉象所著的《影视美学》提供了本文的理论基础。他将电影的造型性方面分成了色彩、光线以及画面构图。当中内容对色彩的解释以及举例是非常详细的，他也认为是色彩构成了影片强而有力的艺术风格。而在光线方面，他说明了光线是情绪感染力非常重要的一环，且具有非常重要的视觉冲击力，以及画面构图方面，则讨论了影视造型需要通过画面构图来呈现。这些资料都能提供丰富的资料，来研究本文所探讨的视觉效果。

卡温《解读电影》提及的色彩构图和《影视美学》的有所异同，它所举例的多为外国电影，但都是经典之作。此外，它也提供了《影视美学》内未论及的色彩构图理论，具有非常高的参考价值。大卫·波德维尔《电影艺术：形式与风格》则有清楚地阐述了空间透视关系对电影的影响。说明了“空间感”在电影里面，如何对电影的画面构图产生影响。

易雨潇的〈东方幻境的形神写照——与屠楠、陆苇谈《妖猫传》的美术创作〉（易雨潇，2018）详细描写了两位美术指导对于《妖猫传》的艺术建造过程，而屠楠和陆苇两人便是电影《妖猫传》的美术指导。通过对《妖猫传》美术指导的了解，本文才能剖析电影里对艺术呈现的方式和概念，才能完成对《妖猫传》里视觉效果的研究。

电影《狄仁杰之通天帝国》，同样有魔幻色彩，也同样以唐朝为背景。李文甫的论文〈奇观展示与盛唐想象——评电影《狄仁杰之通天帝国》〉（李文甫，2012），提及导演徐克通过展现唐朝的恢弘建筑，呈现唐代辉煌与鼎盛。而内文所论及的盛唐气象，还包括了雍容华贵、八方来朝的胸怀。此外，邢祥虎的论文〈《王朝的女人·杨贵妃》：盛唐气象的合“理”化建构〉，文内则是论述关于此电影所展现的“盛唐气象”，比如高堂阔殿，城垣宫阙错落有致的帝都气派、或是华服美妆，体态丰腴，热烈放恣的身体美、自信包容，交好异族外邦的博大胸怀。可见这两部电影所呈现盛唐气象的共同之处，皆以建筑、和包容万象的气度来建构唐朝，因此本文论述可借此为概念，讨论《妖猫传》的视觉艺术效果和“盛唐气象”之间的联系。

本文在讨论《妖猫传》的视觉艺术效果时，色彩研究是一个非常重要的论述重点。除了以研究《妖猫传》色彩分析的论文为参考，其他电影的色彩研究也是非常重要的。电影论文如张三军的〈电影《满城尽带黄金甲》中色彩意象的应用分析〉，论文内容提及《满城尽带黄金甲》里，讨论了色彩的运用和其呈现效果，主要是通过被承载的事物而体现出来的。因此包括色彩如何达致渲染意境的效果，以及色彩如何被人们赋予的情感象征意义。这些要点都具有参考价值，且作为一个判断，来讨论关于电影内色彩的运用是否有通过事物，体现出对的价值。

（四）论文架构

第一个章节为绪论，内容陈述本文研究动机和目的，研究范围和方法，第三节是前人研究结果，以及论文架构。

第二章影视美学，便是借由影视美学的基础理论来进行论述。第一节视觉美感的部分，便是分析电影如何能够带给观众视觉享受的效果。而影视美学最基础的条件便是色彩和光线的运用。而文本有“互文性”，色系里头也有所谓的“反差性”。利用色彩构成和色彩心理学，让画面具有强烈的冲击感。第二节则是论析影像和意象的融合。影视影像需符合创作者的情感融合，而人、事、物的意象必须和“景”有高度的融合性，这主要从影视美学和电影意象的“主客”融合为主要探讨对象。

第三章的则是通过探讨审美体验，来讨论观众的审美活动和电影《妖猫传》带出来审美价值。此外，视觉文化和现代电影视觉美学息息相关，因此讨论电影的审美价值时必须连带视觉文化。

第四章则是以接受美学的角度，看专业影评人和现代观众对《妖猫传》的电影评价，讨论观众的对电影的接受层度、以何方向去鉴赏《妖猫传》。因此笔者将在接下来的三个章节讨论《妖猫传》的美学效果呈现，以及美学效果对作品的整体成绩的影响。

二、影视美学——电影视觉美感的形式呈现

此章节主要讨论了《妖猫传》内视觉美感呈现。第一节为讨论电影内的形式美感的达成，以传统的影视色彩理论来看待电影视觉效果。第二节则探讨了电影形式美与内涵之间的关系，了解审美主体的定义，并解析电影的美学呈现。

（一）视觉美感

视觉美感是以电影的色彩构造和色彩心理学为基础理论，来讨论《妖猫传》的色彩呈现对视觉效果的影响。首先，我们先必须了解色彩与人们普遍赋予它的意义：

色相	具体的象征	抽象的象征
红	血液、火焰、夕阳	热情、危险、叛逆、爆发、喜庆
橙	橘子、晚霞、秋叶	热情、温情、炽热、明朗、积极
黄	香蕉、黄金、菊花	温暖、光明、不安、注意、野心
绿	树叶、草木	和平、希望、理想、成长、环保
蓝	蓝天、海洋	沉静、忧郁、凉爽、理性、自由
紫	葡萄、紫罗兰	高贵、神秘、优雅、病态、嫉妒
白	白雪、白云、护士	纯洁、虔诚、朴素、神圣、虚无
黑	夜晚、木炭、墨水	死亡、邪恶、恐怖、魔鬼、孤独

（林崇红，2009:24）

人们对色彩的印象、感觉，主要是来自于物理、心理、生理、情感等几个方面。而这些色彩在参入了人们的生活经验以后，便自然的形成了一种近乎本能的心理反应。

（王肖生，2007:20）然而，因为文化经验和审美的不同，中西对色彩的理解还是有差异的。

色彩叙事是影视视觉里面非常重要的一环，明暗调色可以调动观众情绪，甚至可以达到剧情的隐喻（metaphor）的效果。《妖猫传》主色可分为“红”、“金”。关于红色，便有如《红高粱》那样强烈使用红色为主色调，给予强烈的视觉冲击，而《妖猫传》内亦是如此。在魔幻电影里，色彩处理多会以较夸张式的方法去烘托魔幻气氛，图 1 和图 2 是春琴被妖猫附身以后，身披红色衣服、妆容也为红色基调，周围则是枯木幽暗的情景。正如前提所说的，红色可以热情，亦可以是危险。在传统中国的红色符号里，它可以是妖艳的、诡魅的象征，而灰色则是潜伏的、不鲜明、模糊的。因此红色和灰色的符号意象结合，在视觉无意识中会给予观众一种“妖”气森森的感觉。这种手法在色彩运用学中为纯度对比，以纯色的色彩和灰调色彩进行对比则称为纯度对比。纯度对比越强，颜色的显示效果越强。



图 1



图 2

自古以来，“朱”色便是中国传统元素中代表性颜色，从红色嫁衣、女人的胭脂口红，红色的加入便是传统中国美学的呈现。但是，红色不仅仅是奢靡，鲜艳的象征，它也可以是凄凉和血的符号现象。以图 1 和图 2 为例，一个女人身披红色孤独行走于黑暗之间，也是暗示了春琴（杨贵妃）两个女人最终悲惨的下场。此景不但符合电影主题“妖”字，且营造悬疑诡秘的气氛，使观众留下强烈的感官印象。

光线在电影里可以造成情绪感染力和视觉冲击力的效果，与此同时，光与色是互相影响的。以图 3 和图 4 为例子，在电影里铺叙已久的极乐之宴，一登场便使用华丽的金色为主，而光线的运用以暖色为主调。且整部影片都充斥着黄色的光线，包括胡玉楼、极乐之宴、唐玄宗时期的长安夜晚等等。到此，可以预见的是电影内若是要展现一个盛世时代，可以通过夜晚的繁华来呈现。但是照亮这个夜晚就要通过灯光，而且灯光一定是具有各种各样的造型。《妖猫传》的道具设计种类是 13000 多件，在总单里有各种类型，车马类、家具类的装饰类的、灯具类的等等。（影视工业网，2018）。可见，利用灯光，是在表现一个“盛唐气象”的繁华，也在视觉上达到了唯美迷离的效果。



图 3



图 4

综上所述，电影是否只需呈现视觉“美”就足矣？，美学的本质是否是创造现实的幻景？以《妖猫传》的美术设计者屠楠和陆苇的访谈视角，能得知在创作《妖猫传》的艺术概念时，是有明确的定向和方向，并非只是单纯地以夜晚明灯的“数量”、电影色彩美学的构造来呈现唐文化的美学所在。



图 5



图 6



图 7

“陈凯歌导演提出了“文人画”的基调风格，所以《妖猫传》在创作主旨上是再现文人画中的中国意境……所以在视觉上大量的参考了丰富的绘画艺术类型。”

（影视工业网，2018）根据两位《妖猫传》的艺术总监屠楠和陆苇的访谈，电影的基调风格可以说是以“中国意境”为出发点创作电影的艺术风格。以两次《妖猫传》宴会为对比，图 5 是安史之乱后的胡玉楼金碧辉煌又极其奢靡的宴会，是以敦煌壁画为原型。图 6 则是唐玄宗为杨贵妃办的皇家宴会。两个宴会的差异，便是极乐之宴中除了红与金，绿色的加入视为中国传统青山绿水的一个基调。屠楠和陆苇也谈及：

“宴会具有象征意义，这里的构建借鉴了青绿山水的基调和仙山悬塑的意味。而青山绿水作为极乐之宴的基调源于李思训的《明皇幸蜀图》，”（影视工业网，2018）。

图 7 是《明皇幸蜀图》，而“青山绿水”的加入，可以视为《妖猫传》的艺术创作者们试图营造一种皇帝出门游山玩水的概念；另外一层的绿色意象，除了平和以外，也有生命、富足、茂盛等象征。两次宴会的艺术创作重点，皆是以文人画的中国意境为基础而进行的艺术创造。

（二）影像和意象的美学融合

电影是视觉文化的其中一个代表，但是中国制作的电影，除了给予视觉享受以外，似乎需要承担更多的使命，内容包括历史、政治、社会等等因素。究其原因，这是否和中国传统观点文以载道有关？而笔者认为电影本身，内容和形式的轻重是同等的。尤其电影是视觉艺术的呈现，正如古典美学所说的“情”、“景”统一，影视和意象的融合的意义是一样的。影像造型和电影内容的意蕴融合，本身便是电影美学本身所长。

但是影像本身的审美并非只是由华丽的视觉享受而成立的，就如笔者开头所写，张艺谋认为让观众留下深刻影像电影画面，就足以让他觉得自豪。可是如《无极》、《十面埋伏》、《英雄》等大制作的电影，这些饕餮般视觉外观能够让观众拥有一时的视觉刺激以外，留下的却是电影视觉以外的空洞，也难以遮掩这些电影内涵与意义匮乏的事实。（肖帅，2014：7）然而，影视造型和内容相结合的作品，如《黄土地》、《红高粱》等，运用影像造型和视觉，以影像形式之美来容纳创作者想表达思想和“意象”，可称为“有意味的形式”。

在影视创作中，影像造型的功能除了简单的视觉艺术以外，似乎失去了能指和所指的造型寓意的功能。银幕上的美景成了画面形式美，虽然形式美可以引领观众带入初级审美区域，即耳目的审美，却无法达致中国传统所谓的“情景交融”，即形式和内容的结合。美感是主体心灵和审美客体互相碰撞才会产生的。在这里，笔者借以讨论的是《妖猫传》的景象造型和艺术造型，其虚和实之间美学的碰撞。



图 8



图 9

讨论电影的艺术创作时，我们无法忽略建筑艺术的呈现。因为一个人可以不看书、不看画、不听音乐，但是不能不住房子，而这种现实强迫性会使你对建筑提出审美评价。（王传斌，1991：132）而建筑往往也能反映其朝代的状况。就如图 8 和图 9 所示，两张图片是《妖猫传》极乐之宴所在地花萼相辉楼的美术设计图。就如陈凯歌曾言：他十分推崇盛唐。而这种盛唐意象在电影内的极乐之宴时发挥到极致。所以电影高潮点——极乐之宴，是陈凯歌在电影不断铺叙和引导的一个“盛唐意象”，他旨于创造一场“盛唐”梦。而两张图的对比便是辉煌时期和灰败残破的花萼相辉楼，这种一荣一枯的景象，便是盛唐转衰的一个意象。因为极乐之宴的花萼相辉楼象征着强盛的唐玄宗时期，而落败的花萼相辉楼则是盛唐已去，只留下盛唐美梦的表现。

说明“盛唐意象”是一场梦的表现，具体可见《妖猫传》内的虚和实的表现手法。电影学家克里斯蒂安·麦茨认为“电影可分为写实和非写实的，但是在电影运作下，一切都可以看起来是真的。”（克里斯蒂安·麦茨，2005:5）

《妖猫传》大部分特效场景可见的是处于极乐之宴中的。我们可以看见白龙和丹龙先后以仙鹤姿态飞翔于空中、葡萄酒从池里盛出、幻术存在于电影等等，都是超现实的表现手法。其他超现实的场景如黑猫会说话、人被黑猫附身，都是魔幻电影的常用表现手法之一。

而这种超现实主义手法，或者说用影视技术做出来的特效，属于电影虚像。这种电影虚像的呈现，便是一种超越客观的现实主体，用以拓展创作主体对人类情感的一种表现。因为现实中往往人类一些主体情感无法用现实之物表达出来，因此超现实手法是创作者一种思想表达。笔者以电影内的幻术场景为例：



图 10



图 11



图 12

图 10、11、12 显示了极乐之宴几个重要幻术场景，极乐之宴的幻术表演有瓷壶掉落池中，且盛开一朵又一朵的紫花，接着花变作一块布撤去以后，池中便盛起满满的葡萄酒。紧接着，幻术的各种演绎、有人踩着云梯上天、老虎的出现以及幻化成粉色花瓣、丹龙和白龙幻做仙鹤而飞于空中等等，这些超现实的事物和脱离真实性的事物不断出现在极乐之宴当中，让虚与实相互交错，从而导致影内观众和影外观众模糊虚实概念。

宗白华《美学散步》：““虚”和“实”辩证的统一，才能完成艺术的表现，形成艺术的美。”（宗白华，1981:75）这种虚实概念，“虚”是指审美对象无法具体形式可见的精神层面，“实”指审美客体的实际形式。“虚”虽无形可见，却是艺术空间组成的不可缺少的部分。清代恽南田曾说：“古人用笔，极塞实处，愈见虚灵。今人布置一角，已见繁缛。虚处实则通体皆灵，愈多则愈不厌。”（朱良志，2006:165）解意为绘画中虚实处理得好，实中有虚，处理得不好，则见不到空虚之美。而这种虚幻美学的呈现，都是陈凯歌想要阐发的主题思想。虽然电影是一种视觉艺术，

但是它每一个镜头的形式和形象的构成，每一帧画面的截取和拍摄，并不是简单的呈现画面美感，即使是简单的娱乐影片，也会将电影的意识形态传达给观影者。

为何陈凯歌要如此呈现电影《妖猫传》？从电影鉴赏学角度去分析、观众的深层心理层面来看，观众在观影的同时，是一种随心所欲的无意识游戈和潜意识满足。

（王传斌，1991:107）人的外形活动和意识流动是同时存在的，导致观众在观看影片的过程里，潜意识知觉的形成与主体的圆梦之间，会有认同、窥私、遁世三种心态表现。这种观影心理跟魔幻题材电影的联系尤其紧。其中民族鉴赏心理可以为这点做出解释。历史的记载和回顾让现代观众了解唐朝的强盛，这种深层文化心理又流于观众的思想中。而唐朝那种包容万象的一个现象，极度容易让现时代对生活感到乏闷的观众持有幻想心态。影视的呈现，成为了观众自身创作盛唐梦境的样本，也使观众潜意识当中的盛唐意象可以反射于电影内。

电影就是一种“半梦”的状态，它像电影状态，但是不像梦，它是一种醒着的活动……简言之，它是有意识的幻想。（王丽娟，2018:152）弗洛伊德曾提出梦的四种工作方式，即凝缩、移置、具象化、二度装饰，在电影的创作中都有相同的体现。凝缩是指梦是简短且精粹的、具象化是将思想变为视觉影像、二度装饰是指醒后梦者把梦中颠倒的材料再加以条理化，使其更能掩饰梦的真相。（弗洛伊德，2010:58-59）电影艺术和梦一样，都可以通过想象把人的思想和欲望视觉化，而二者都运用一种特殊的知觉形式——视觉影像。

陈凯歌将思想里的“盛唐”进行视觉化，最后呈现为电影内的盛唐画面；陈凯歌访谈时提及：“我非常尊崇唐代，如果我能有机会呈现他……建造的时候发挥了很多想象力，如城墙和以前是不一样的。”（陈凯歌，2017）如果说电影的两小时是精华

的凝缩，那么将唐朝展现在银幕上就是欲望的视觉化，而艺术和美术的再创造便是二度装饰。接下来我们以三张手稿设计图为例：



图 13

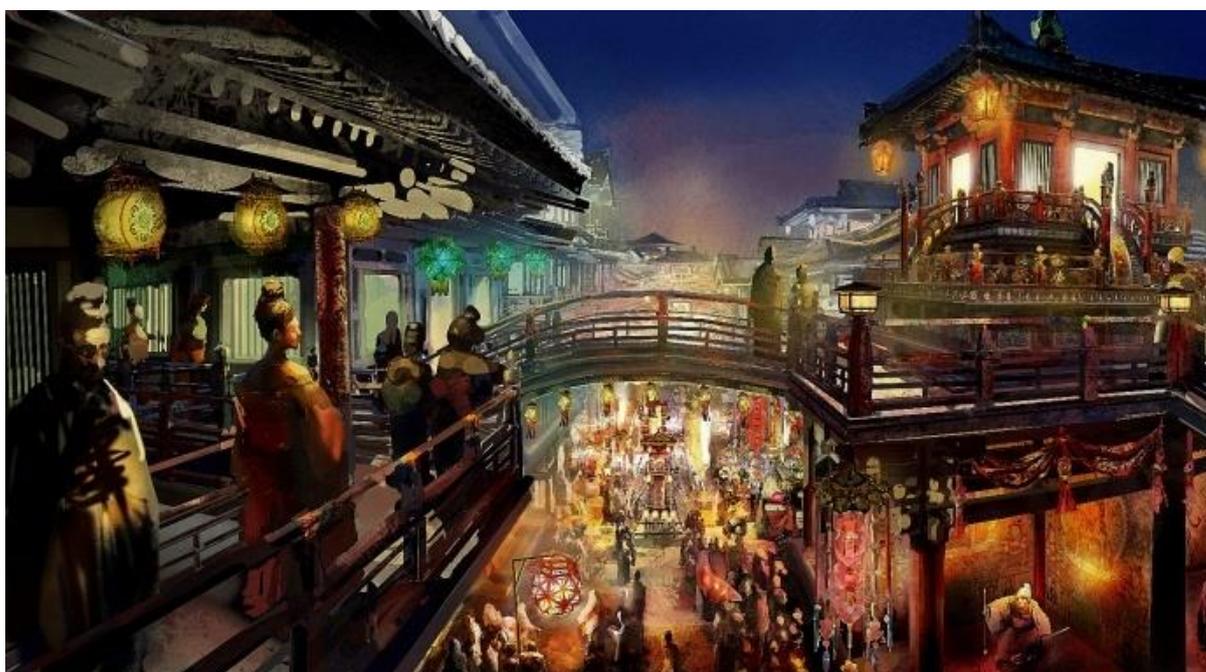


图 14



图 15

图 13、14、15 是《妖猫传》的美术设计者分析设计图手稿。图 13 是胡玉楼的外观；图 14 则是《妖猫传》美术设计师设想并再创造的一种盛唐街道的情景；图 15 则是对《妖猫传》里唐朝建筑的脚本设计。因此电影和梦的构筑方式其实是相同的。

这种如做梦般的观影过程就如同《妖猫传》中多次出现的幻术一般，对于这场唐朝盛世，极乐之宴本身就带着一种“幻术”的隐喻，盛极而衰，它是唐玄宗时代正在上演的一场幻术。对陈凯歌来说，“盛唐气象”，只不过是人为世人编织的一个梦境。而对观众而言，通过影像的方式梦回大唐，终究也不过是一场虚幻的梦而已。但是这种虚幻的审美想象，便是《妖猫传》呈现的美学所在。

三、审美体验和视觉文化的关系

在电影文化中，审美主体就是观众，审美对象则是囊括了整部电影。审美对象可以是建筑、人物、剧情、画面感等。电影中审美主体对审美对象进行审美活动，即观

众在观影时的观影感受，便是审美体验。探讨审美体验，主因是一个电影美学的审美价值的成立，在于观众的观影过程中，其审美活动是否有达到审美体验的效果。而对于视觉文化的探讨，其因是电影是最直接的艺术呈现方式便是视觉效果，所以说电影的审美活动可说是和视觉文化息息相关。

（一）审美体验

胡经之的《文艺美学》讨论了审美活动中一个非常重要的主体——审美体验。心理学告诉我们，审美体验的心理过程就是大脑皮质从抑制到兴奋的过程。它是审美主体对审美对象的一种感受。（胡经之，1999:56）庄子提及：“无听之以而，而听之以心，无听之以心，而听之以气。”这是将审美对象的感受和体验分为三个层次：分为耳目、心意（情感）、精神中“气”的体验。（胡经之，1999:65）以现代美学体系的说法则是审美期待、审美知觉和审美理论。（叶朗，1993:172）笔者会以审美体验的三层次作为主要分析点。

第一层次的审美体验是耳目，即审美期待，而《妖猫传》有做到了这点吗？很显然的，在第二章节笔者就叙述了其电影的形式美学呈现是成功的。这里则论述《妖猫传》“人”的美学呈现。《妖猫传》的主要女性人物为春琴和杨贵妃，作为呈现“美”的主要符号和意象，这两个主要女性角色的塑造是非常重要的。其一，我们先看看春琴的出场以及退场。

电影开头便是春琴坐在桥边的画面，电影开头先呈现的便是她的背影。这种雾里看花的画面效果，便是以“吊胃口”的方式让观众提起审美兴趣。紧接着，镜头以春琴的回眸正式开启电影的剧情；以一袭红色正装，强势的将画面打入观众的眼里，引

起观众最初的“耳目”审美体验。春琴的退场方式也是以符合魔幻诡异这个主题的，但是却不妨碍她“美”的退场。在陈云樵的家中宴会里，春琴以一身黑紫色的服饰妆容，立于宴会中心起舞，然而宴会中随着乐声的诡异变幻，陈云樵似中术一样掐着春琴的脖子，全场宴会进入一种魔幻状态，最终在混乱中，春琴死于陈云樵的手里。这个场景是“耳目”并用产生的审美体验。这场宴会是以“乐”开头，又终于“乐”，这便是观众的一种初级审美体验。

另外一位主要女性人物角色——杨贵妃。她的出场是由这位日本遣唐大使——阿部仲麻吕的视角来叙述，且出场方式是让观众觉得讶异的。因为杨贵妃的登场方式，在唐城上的半空中荡着秋千，被万千的唐朝子民仰慕。这样一个场景似乎在现代观众来看是有点荒诞的，但是这种陌生化的出场方式也肯定加强观众的画面印象。文学批评家什克洛夫斯基的陌生化概念，是通过艺术的“反常化”，打破人们无意识的“自动化”印象。因此以阿部仲麻吕的视角，带有距离感的仰视去看待杨贵妃的初登场，在提高观众新鲜感的同时，不但抓住了银幕前观众的审美注意力，也提高观众的审美期待。虽然有些观众会觉得怪异，但是笔者注意到这里的叙事手法，是借阿部仲麻吕的日记视角出发，因此在电影虚与实、幻术交错的一个概念下，我们很难不去想象这是阿部仲麻吕夸张性的放大了贵妃的出场呈现方式，也合理化这种“陌生化”的行为。

因此，一个在唐城之上飞跃的贵妃，陈凯歌不但借阿部仲麻吕之口说明了唐朝的开明，也以猎奇印象的方式让观众记住了一个贵妃的出场方式。这种初次强烈印象的审美体验是创作者致力于美感的一种表现方式，观影的同时，观众随着剧情似乎也代入了阿部仲麻吕这个角色，以第一人称的视觉——借着湖水的凌波，阳光的倾落，白衣飞绝的姿态，我们得以窥见唐朝第一美人杨贵妃。

第二层次的审美体验便是“心意”、审美感知，也可理解为审美认知情感。审美认知情感是审美主体通过审美想象情感，对审美对象进行审美活动时产生共情。诚如之前笔者所谈到的，在鉴赏学和心理学的讨论方面，电影可以是另一种梦的投射方式；因此，审美主体在审美活动过程中把自己代入为审美对象，便能达成情感认同体验。而笔者在此段落要谈的是《妖猫传》人物的其中一个主题核心——悲剧象征。

杨玉环这个角色，不管是作为唐玄宗的贵妃，还是作为盛唐符号象征，成为百姓所“爱”的贵妃，似乎是一个人见人爱“万人迷”。也许观众观影时都有一个疑惑，为什么那么多人爱杨贵妃？阿部仲麻吕的一见钟情、白龙（妖猫）执着的爱、唐玄宗残忍的爱，白居易癫狂的爱（具体呈现在白居易对《长恨歌》的执着），都是观众不理解的地方，但是这种过度“爱”的渲染，才能在电影后段悲剧发生时产生戏剧张力。

杨贵妃知道所谓的尸解法是一场骗局，也知道唐玄宗残忍的在哄骗她，希望她带着对唐玄宗的爱和理解死去；但是她选择了原谅和理解，并且抱着爱情去“赴死”。电影对爱的诠释，并不是为了塑造一个悲惨的女性形象，而是一种对有瑕疵的的包容和理解，但是最后贵妃却在棺墓中绝望的窒息而死。这种悲剧人物的呈现，在弗莱《批评的解剖》中就有谈及主人公的悲剧塑造模式。以杨贵妃例子为模型，那么这个主人公就是低模仿悲剧。低模仿是指我们身为读者能够感受到主人公身上共同的人性，并且与自身的经验是一致的。低模仿悲剧的情感交流是外向的，是悲怆（pathos）的，悲怆直接关联读者热泪盈眶的感情反应。而且低模仿的社会悲剧更鲜明突出一个人的遭遇。（诺思洛普·弗莱，2006:55）

低模仿悲剧的一个重点，便是牺牲者饮恨吞声的悲凉之情。当杨贵妃自棺墓醒来以后的绝望心情，使观众会不自觉对这个女人产生同情，并将自身放入英雄¹ 模式的位置并共同受难。（朱立元，2005:293）当审美主体对审美对象产生移情作用，且代入角色并拥有和角色产生“共同呼吸”命运之后，才是和观众产生情感认同体验的关键。

审美体验的第三层次，是“气”的精神体验，也是审美领悟。笔者所理解的是，当审美体验经过形式美学的洗礼、而后再有情感认同、接下来便是能够对作品思想产生思考的一个层次。套用王家卫《一代宗师》里的台词：“人活一世，有的人成了面子，有的人成了里子，都是时势使然。”² 于作品而言，面子和里子同等重要的存在。

《妖猫传》的幻术，是一种哲学思考，同理于“看山是山，看山不是山，看山还是山。”的一个境界。我们可以分析电影全篇，观察白居易创作《长恨歌》的一种状态转换。白居易开头对空海表示，他肯定了史书上写的唐玄宗和杨玉环的爱情故事，并为此创作《长恨歌》；而后通果妖猫指引，发现贵妃之死的真相，进而开始质疑作品和自己认知的“真相”；影片最后却完成《长恨歌》，接受虚与实的共存。

白居易最后理解了虚实之间的关系，说明幻术是假，但亦有真。这和杨贵妃看透了唐玄宗虚假的谎言，但仍接受真相是一样的。其主题和陈凯歌致力于在电影中宣导的虚实关系是一样的。在形式上，陈凯歌做出了亦真亦假，虚虚实实的一个唐朝景观；剧情叙事上，也表达出了谎言和真实的交替，带出了一个思考——悠久的理想和悲惨的真实两个主题。至此，审美体验三层次的完成，也是影像美学对审美活动的一个思

¹ 此英雄含义为主人公，在欧洲十七世纪的文学作品里“主人公”的另一种称呼。

² 参见电影《一代宗师》。

考。笔者认为《妖猫传》的叙事和剧情深度的好坏并不在此论文讨论范围，但是三次审美体验是完整的。

（二）视觉文化

视觉文化是审美体验中一个重要的部分。同时视觉文化的理论又可分为精神分析、电影视觉理论、视觉奇观等。

“视觉愉悦”是由萝拉·莫微所提出的一个电影心理学观点。萝拉·莫微指出：“视觉快感可以通过女性躯体展示。”（吉莉恩·萝丝，2005:146）。笔者以女性角色作为“视觉愉悦”的主要论述点。《妖猫传》内最形象的女性便是杨贵妃，她同时是全影片最具有说服力的盛唐符号象征，被符号化成为影片“美”的代表。而这里就要提及萝拉的理论“窥视感”。而这种窥视感所带来的愉悦效应和人类儿童时期被压抑的本能最后转换成“无意识”有关。人们通过去“看”别人来得到视觉快感。正如《妖猫传》一直将杨贵妃的形象以“珠帘”、“纱幕”式的呈现在电影叙事当中，让观众一直欲有一窥见底的感觉；而带领观众完成窥视这个方法的是阿部仲麻吕。观众通过他的日记，以阿部宽的视角和行动去“看”见这个贯穿影片的审美符号——杨贵妃。因此，观众作为审美主体，去完成窥视审美对象，可以让观众通过窥视欲的满足，来完成“视觉快感”。

然而这种“看”与“被看”的模式，并不单只有窥视概念；在视觉文化中又有“凝视”的概念。凝视概念可以和拉康心理学的前期理论“镜像阶段”，指婴儿通过观看镜中映像而对自身存在和人际环境的认识；通过镜像反射，婴儿可以意识到自己眼中的自己，也进一步意识到他者眼中的自己；同时也可以察觉到自身的不完整，并

由此而产生完善自身的欲求。（刘昕亭，2018:101）因此产生这种完善自身的欲求，便可以通过电影幻想的方式来达成。

在电影里，幻想对镜像、投射的主体概念是处于任意位置的。当观众作为凝视主体去看电影人物时，可以在任意的位置去成立，根据观众的幻想去决定“看”的位置。观众在观看《妖猫传》时，可以去幻想自己在电影内的位置。以电影内作为盛唐符号杨贵妃为例，如万千星辉般，拥有象征最高权力的唐玄宗宠爱、有外国使者的钦慕、有少年白龙的崇拜爱慕等；女性可以拥有对此符号镜像反射的权力，来达致幻想凝视的效果。在幻想代入的同时，也呼应了所谓的情感认同体验，来完成审美体验的第二层阶段。

视觉奇观是电影形式中的视觉效果，在《视觉文化的转向》里对视觉奇观的解释是：“所谓奇观，就是非同一般的具有强烈视觉吸引力的影像和画面，或是借助各种高科技电影手段创造出来的奇幻影像和画面及其所产生的独特的视觉效果。”（周宪，2008:256）奇观电影是追求视觉快感的刺激原则，完整的叙事线性结构被视觉奇观所颠覆，它不再拘泥于叙事的完整顺畅，因此不可避免地转向摒弃叙事而追求影像或场面的视觉奇观及其快感的最大化。（何承超，2010:21）

肢体奇观是指通过调用各种电影手段来展示和再现身体；肢体奇观的展现则仅局限于人的躯体本身。（何承超，2010:22）胡玉楼宴会里玉莲舞蹈身姿的展现，春琴临死前的舞蹈身体展现，都是电影中常见的女性身体作为呈现肢体奇观的手法。男性会以“窥视”、“欲望”等看的方式去看待这个被看的审美对象，而女性则可以通过镜像反射的原理，对审美对象肢体奇观产生审美体验。

电影的其中一个肢体奇观便是对杨贵妃人物形象的塑造。这个角色自电影开始就承载了影片所有的吸引力。而妖猫一直引领白居易和空海去寻找“杨贵妃”死的真相，并且不断通过春琴、老宫女、阿部仲麻吕的叙述中对杨贵妃个人形象产生期待，但同时又不断神秘化这个形象。

电影的场面奇观，是指在影片内呈现了极少在平日里看见的场景。“观看意味着在人们司空见惯、不以为奇的事物中发现的美的领悟力。摄影家们被认为应不止于仅仅看到世界的本来面貌，包括已经被公认为奇观的东西，他们要通过新的视觉创造兴趣。”（何承超，2010:22）《妖猫传》场面奇观主要是以虚拟景观为主点。这种运用 CGI³的技术为电影创造新的视觉刺激点，而《妖猫传》作为魔幻电影，幻术的呈现是其视觉奇观的一个卖点。第二章里笔者就曾提及，幻术呈现法不仅让观众有新鲜感，这种陌生化画面叙事也是新的视觉创造，能够加强观众的审美兴趣。唯有达到审美兴趣，才能有审美体验，有了审美体验，这部作品才有可能达成审美价值。

四、观众视角

（一）接受美学——以影评人视角

接受美学是德国美学家姚斯提出的一种文学研究方法，而接受美学的特征，便是把读者提到文学理论、美学研究的中心地位。（朱立元，2004:3）接受美学也是所谓的读者反应批评。那么何为读者反应批评？乔纳森·卡勒就曾指出：“文学作品具有结构和意义，其原因在于人们用一种特定的方式去解读他。”这说明了作品的结构、

³ Computer Generated-Image，是指由电脑技术生成的图像。

意义、特性都是潜在的可能性，直到读者去阅读这部作品时，这种隐藏性才可能被转化成现实性。（朱立元，2005:276）

而这种理论基础，便是把读者（观看者）提升为诠释作品的主体。在讨论《妖猫传》的美学呈现时，笔者必须将观看者也纳入探讨范围，因为“观看者”是确认作品价值的一部分。笔者在此以中国专业电影期刊曾发表的期刊论文为例子，探讨持有专业知识的影评人对《妖猫传》的看法。笔者以中国知网（CNKI）可搜到有关《妖猫传》主题的期刊论文为例，统计出一共有 32 篇已发表的期刊论文。在此又以较为权威的电影期刊曾发表的论文为主，以《电影文学》、《电影评介》一共 6 篇期刊论文为引子，讨论现代专业影评人对电影《妖猫传》的评价。

《电影文学》是影视类期刊。2014 年 12 月，《电影文学》成为中国原国家新闻出版广电总局第一批认定学术期刊。⁴而中国知网可搜寻到有关《妖猫传》的文章一共有四篇。〈电影《妖猫传》的奇观造型艺术〉，郭锦龙分析了中国第五代导演如张艺谋等人的电影转型，提出电影奇观对现代电影的重要性。他提出了《妖猫传》的人物奇观化和场面奇观化的塑造，也肯定了电影内奇观塑造的特点。

根据郭锦龙的分析，为何场面奇观化如此受观众欢迎？电影学家约瑟夫·M·博格斯对于视觉画面的重要性则指出：“电影通过人的感官进行交流，视觉流和形象化的风格是属于“非语言”的交流模式。”（约瑟夫·M·博格斯，115）说明视觉画面是电影和观众交流的一个模式。在电脑技术的快速发展时代，观众对于奇观化视觉艺术的审美要求越来越高，简单的视觉特效早已经不能满足观众的审美需要。创新审美是

⁴ 取自《电影文学》百度百科，年份不详。

观众在追求的一个重点。笔者这里举引其他电影——《水行侠》（Aqua man），为何在超级英雄影片的轰炸下能够独树一帜获得好评？原因在于它的画面叙事以及奇观化。



图 16

图 16 是电影《水行侠》里备受瞩目和讨论的其中一个场景。相信许多拥有深海恐惧症和密集恐惧症的人在面对此画面时，不禁会起鸡皮疙瘩之感。奇观化的画面叙事不但在于给观众看见平常所难的一见的场景，更是能够调动观众情绪，给予视觉刺激乃至情绪上的感官刺激。

在理解奇观化对现代观众的吸引力之后，回到影评人对《妖猫传》奇观化的分析。郭锦龙在文章内提及：“《妖猫传》中的奇观化人物和奇观化场景，都在这个妖猫主导的故事中起到了重要的叙事作用……为了显示大唐盛世，映照日与夜同辉煌的社会生态，影片场景设计中的大量夜晚场景使用了大量的灯光设计，对场景的烘托和气氛的营造起到了重要作用。”（郭锦龙，2018:102）说明了对《妖猫传》奇观呈现处于

肯定的态度。不论是从形式的奇观化，以及人物叙事的奇观化，他认为这种设定是《妖猫传》独一无二的特点，这些奇观化的叙事，也建构了一个理想中的盛唐概念。

同样在《电影文学》刊登发表的文章，〈《妖猫传》美学风格刍议〉、〈《妖猫传》的数字美学解构〉、〈奇幻电影《妖猫传》的视觉美学构成〉，这三篇电影学术文章，均和郭锦龙的文章一样，都涉及和分析了一样东西——视觉奇观。《妖猫传》让影评人备受注视的地方，便是惊艳的视觉展现以及盛唐想象的再造。观众对审美对象的审美要求越来越高，但是《妖猫传》却做到了被接纳的存在。

《妖猫传》的被肯定，从姚斯的接受美学理论角度，可以以“期待视域”作为分析论点；期待视域是：“从类型的前理解、从已经熟识作品的形式与主题、从诗歌语言和实践语言的对立中产生了期待视界。”（H·R·姚斯，R·C·霍拉勃。1987:28）而期待视域里包括了所谓的创新期待。笔者认为，众多影评文章中，他们对陈凯歌所塑造的盛唐气象最为赞叹，究其原因是因为《妖猫传》符合了创新期待。和超级英雄大片一样，“大唐盛世”作为一个被电影、电视剧“滥用”的题材，银幕前的观众并不缺乏观赏有关唐朝美学展现的作品。电视剧如《天盛长歌》、《武媚娘传奇》；电影《唐朝的女人——杨贵妃》、《狄仁杰之通天帝国》等都是以盛唐为脚本创作；魔幻主题电影更是层出不穷，有《画皮》、《捉妖记》等。同一题材的“轰炸”极易造成大众的审美疲劳。但是陈凯歌却做到了突破观众的对魔幻和盛唐两者之前先有的审美体验，并符合大众的“创新期待”，主因还是源自于陈凯歌对盛唐意象建构的成功。

陈凯歌打造了《妖猫传》故事中的核心背景——大唐盛世，长镜头的运用让观众以鸟瞰视的角度去看待了一个气势宏伟的长安城、灯火通明的夜晚和宴会、幻术、尤其外族文化的融合、才是展现盛唐的开明与大气关键点；这些都构筑了电影《妖猫

传》的视觉奇观。虽然这种装饰还是会引起一种“过度诠释”和“土豪感”的审美疲劳，但是这种盛唐气象的创作，却恰恰迎合了观众心理的“盛唐”。

《电影评介》的两篇文章，第一篇是〈论电影《妖猫传》的色彩艺术营造〉谈的是色彩和电影之间形式塑造关系，讨论《妖猫传》的色彩艺术呈现同时也肯定了电影色彩的运用。第二篇是〈《妖猫传》：大唐气象的另类呈现及美学价值〉，此文章则重于讨论电影如何运用审美体验的活动来完成美学价值的体现。电影叙事在情感认同上和情感的爆发具有充分的展现。例如杨贵妃“爱”的处理方式以及最后的悲剧展现，唐玄宗对杨贵妃的残忍霸道形成的两极化，是情感叙事的一个冲突，也认为情感叙事是《妖猫传》的美学价值所在。

综合以上所谈，具有一定的电影专业知识的影评观众都以正面的评价去看待电影《妖猫传》。但是除去《妖猫传》创作本身，正因需要观众的鉴赏、审美、发现、才算百分之百的完成《妖猫传》这部作品。

（二）消费美学与大众观众

谈完专业影评人的评价，我们不能忽视大众眼光的评价。任何意义审美产品，只有和消费者发生鉴赏关系，它才能成为审美对象，而审美生产能够不断进行和发展的前提下是审美消费。（叶朗，1998:308）审美消费转变成审美活动的时候，自然需要条件，而这种条件形成就是审美趣味。而消费者的审美趣味构成，其中一个原因取决于文化传统的影响。

长期文化的积累，会形成一个民族和一个文化鉴赏的标准，而这种传统的影响控制着观众的审美趣味，最后形成“集体无意识”。为了讨论这种消费美学的审美趣味，

笔者会以中国网站“豆瓣”为讨论方向，分析消费者对《妖猫传》的评价。豆瓣是一个社区网站。网站专门提供书籍、电影、音乐等作品信息，以及包括小组话题交流；是一个集品味系统、表达系统和交流系统于一体的网站。⁵ 如今豆瓣被评为中国版的外国网站影评网站“烂番茄”。其评分和评论都反映了当代中国观众对电影审美评价。

截取自 2018 年 3 月 18 日，豆瓣《妖猫传》的统计影评共有 7450 篇，当中最多评论的属 4 星评级，共 2687 篇；但是最多赞好的影评文章却属 5 星评级的影评。为此，笔者将以豆瓣《妖猫传》最受欢迎的前三篇影评文章为基础讨论大众的消费美学和审美趣味。

豆瓣《妖猫传》影评排名第二高的文章，一共有 8120 豆瓣读者评“有用”。而这位影评观众罗罔极的一段影评：“唐朝何以伟大？因为自信。因为自信，所以胸怀宽广，所以不怕被同化，不怕丧失主体性。正如大海一样，容纳百川，不怕吞噬。”

（豆瓣电影，2018）虽然这段评论是影评者的主观性观影感受，且审美趣味固然是个体性，并带有非常主观的个人色彩。但是我们必须观察的是，在千万个个体性的背后，其隐藏的共同性，便是民族的共同鉴赏性。在众多影评之中能够居于第三，代表其影评是多数认同的。笔者认为，这种对于唐朝的开明的体现，是许多观众为之震撼的。

《妖猫传》里，唐玄宗散发击鼓，迎接安禄山。一个帝皇以礼、乐、舞亲自迎接他的节度使，相信观众都会感到震惊，可同时却又会觉得并没有不妥之处，这种心理层面全因“盛唐气象”所致。万国朝拜、百纳海川的气度，这种对唐文化固有的审美鉴赏心理，是文化积累和沉淀导致的“集体无意识”。这种“集体无意识”，是消费者审

⁵ 摘自《豆瓣》百度百科，年份不详。

美趣味的形成。因此审美主体（观众）的深层心理上，容易产生认同感，并把这种认同感归于民族传统而感到骄傲和自豪。（王传斌，1991:101）

而豆瓣网站位列第一的《妖猫传》影评被 15497 豆瓣读者评“有用”，而第位居第三稿的影评文章则有 7675 个“有用”。笔者总结了两篇文章所谈及的两个课题，一是情；二是幻术的呈现。笔者感到意外的是，高居前三的影评里，内容极少谈及有关《妖猫传》形式与视觉效果，反而对《妖猫传》的叙事剧情有及内涵意义有更高的认同感。最高排名的影评者谈论了电影里想表达的思想，便是陈凯歌颠覆了史书上杨玉环的形象，在杨贵妃一个普通女人的形象去接受“情”的人。第二排名的影评者则联系白居易的《长恨歌》与电影直接的关系，在不断探讨杨贵妃之死的真相，以及最后真相揭晓，白居易仍旧完成了《长恨歌》。原因是因为“爱情是假的，但是情却是真的。”说明杨贵妃的“情”是真的。

对于这个结果，笔者以为可以借用黑格尔在《美学》提到的：“艺术应该用什么来感动人呢？一般地说，感动就是感情上的激动。”（王传斌，1991:102）在观赏电影中，不论是形式还是内容，观众如果无动于衷，那么作品就不可能完成审美体验。

五、结语

研究中运用了色彩美学、奇观叙事、视觉心理学等多角度去分析了《妖猫传》，为此确认和肯定《妖猫传》的美学呈现价值；而且通过观众角度的分析，《妖猫传》的美学呈现是具有审美价值和意义的，并提升了《妖猫传》的整体电影评价。但是笔者仍旧在思考艺术作品和美学关系的融合。

笔者虽然在第一次观影时的确被《妖猫传》的美学效果呈现折服，而决定以《妖猫传》为例子来研究美学课题。但是和“吃果子”同理，在反复“咀嚼”后，不但它的甜感消失了，也会逐渐发现越来越果肉并非想象中的那样细腻顺滑。所以《妖猫传》的盛唐呈现，笔者以为并没有达到“长安遍地是诗人”的那种气势。宗白华在《美学散步》里就有提及唐代的诗歌和民族气势。“因为一民族的盛衰存亡，都系于那个民族有无“自信力”。”（宗白华，1985:247）而这种自信往往呈现于文学之中，所以唐诗是呈现唐朝原貌的最有力的证明。

陈凯歌的盛唐呈现，过度奇观化于杨贵妃身上。将“个人”代表集体这种符号呈现导致盛唐表现过于单一。杨贵妃是盛唐的符号象征，唐盛她便盛，唐衰她便衰。但是笔者思考，剧情便是从白居易写《长恨歌》开始，也是以《长恨歌》完成结束，也许一开始《妖猫传》就决定了中心点会以围绕杨贵妃为主展开剧情。当然，这种美学呈现方式也并非没有意义，荷马史诗的英雄叙述仍旧影响当今文学作品的“英雄”呈现。但是“悲剧英雄”何尝不是叙事中需关注的另一点？

且在研究过程中，笔者发现观众对电影美学呈现的接受度和关注度多以能符合“期待视域”的奇观化叙事为主。当然，电影在二十一世纪里作为除诗歌、雕塑、小说、绘画等以外最备受关注的艺术形式，笔者希望电影的美学呈现更具有意义和内涵。毕竟艺术和美学的呈现，往往能影响一代观众的鉴赏能力和审美能力。

引用书目：

一、专书：

1. 胡经之（1999），《文艺美学》，北京：北京大学出版社。
2. 林崇宏（2009），《造型原理：造形与构成设计案例解析》，台北：全华图书。
3. 彭吉象（2002），《影视美学》，北京：北京大学出版社。
4. 王传斌、严蓉仙（1991），《电影鉴赏学》，北京：文化艺术出版社。
5. 王肖生（2007），《色彩与表现》，上海：复旦大学出版社。
6. 肖帅（2014），《立象尽意与影像表意》，北京：中国社会科学出版社。
7. 叶朗（1993），《现代美学体系》，台北：书林出版有限公司。
8. 周宪（2008），《视觉文化转向》，北京：北京大学出版社。
9. 朱立元（2004），《接受美学导论》，合肥：安徽教育出版社。
10. 朱立元（2005），《当代西方文艺理论》，上海：华东师范大学出版社。
11. 朱良志（2006），《中国美学十五讲》，北京：北京大学出版社。
12. 宗白华（1981），《美学散步》，上海：上海人民出版社。

二、翻译论著：

1. 弗洛伊德（2007），《精神分析引论》（张堂会译），北京：北京出版社。

2. H·R·姚斯、R·C·霍拉勃（1987），《接受美学和接受理论》（周宁、金元浦译），沈阳：辽宁人民出版社。
3. 吉莉恩·萝丝（2005），《视觉研究导论》，（王国强译），台北：群象出版有限公司。
4. 卡温（2003），《解读电影》（李显立等译），桂林：广西师大出版社。
5. 克里斯蒂安·麦茨（2005），《电影的意义》（刘森尧译），南京：江苏教育出版社。
6. 克里斯蒂昂·德拉热、樊尚·吉格诺（2008），《历史学家与电影》（杨旭辉、王芳译），北京：北京大学出版社。
7. 诺思洛普·弗莱（2006），《批评的解剖》（陈慧、袁宪军、吴伟仁译），天津：百花文艺出版社。
8. 约瑟夫·M·博格斯（2010），《看电影的艺术》（张菁、郭佩俊译），北京：北京大学出版社。

三、期刊论文：

1. 顾慧珍（2018）〈叙事电影到奇观电影的演变——以《妖猫传》为例分析〉，《新闻研究》，2018年第14期，页140-141。
2. 郭锦龙（2018），〈电影《妖猫传》的奇观造型艺术〉，《电影文学》，2018年第14期，页100-102。

3. 李文甫（2012），〈奇观展示与盛唐想象，评电影《狄仁杰之通天帝国》〉，《电影文学》，2012年第7期，页93-94。
4. 刘昕亭（2018），〈齐泽克的凝视理论与电影凝视的重构〉，《文艺研究》，2018年第2期，页97-107。
5. 王丽娟（2018），〈奇幻电影《妖猫传》的视觉美学构成〉，《电影文学》，2018年第20期，页150-152。
6. 易雨潇（2018），〈东方幻境的形神写照——与屠楠、陆苇谈《妖猫传》的美术创作〉，《电影艺术》，2018年第1期，页148-153。
7. 张墨君（2018），〈中华美学对当前影视戏剧的影响〉，《黑河学刊》，2018年第9期，页44-46。
8. 张雪莲（2018），〈大唐气象的另类呈现及美学价值〉，《电影评介》，（2018年第2期），页21-23。

四、网站：

1. 陈凯歌（2017年9月22日），“陈凯歌飚英文畅谈《妖猫传》 建城种树耗时六年 “单身汪”设计师娃都会打酱油”，（访谈者不明），2019年3月18日阅自 <https://www.youtube.com/watch?v=JnWV80ojA4w>
2. 豆瓣电影（2017年12月22日），《它才是今年第一大戏》，2019年3月17日阅自 <https://movie.douban.com/review/9005424/>

3. 豆瓣电影（2017年12月24日），《“幻术”和“无上密”到底是什么？解码隐藏在《妖猫传》表层故事之下的那些事儿》，2019年3月17日阅自
<https://movie.douban.com/review/9011512/>
4. 豆瓣电影（2017年12月23日），《爱情悲歌是假的，但白居易写在长恨歌里的深情是真的》，2019年3月17日阅
<https://movie.douban.com/review/9009031/>
5. 影视工业网，（2018年1月9日），《美！《妖猫传》美术设计手稿、理念分享！》，2019年2月22日阅自 <https://107cine.com/stream/98058>
6. 新浪看点，（2018年10月29日），《张艺谋式电影美学，是极致艺术还是视觉崇拜？》2019年3月12日阅自
http://k.sina.com.cn/article_5376542741_14077881501900czhd.html

五、学位论文：

何承超（2010），《论视觉文化语境下的景观电影》，文学与新闻学院，

