



幻像的视觉秩序

——电影认知符号学概论

刘 弢 著



上海市
著名商
标

华东师范大学出版社

全国百佳图书出版单位

幻像的视觉秩序

——电影认知符号学概论

◎ 刘 弢 著

华 东 师 范 大 学 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

幻像的视觉秩序:电影认知符号学概论/刘弢著. —上海:华东师范大学出版社,2015.4
(华东师范大学青年学术著作出版基金)
ISBN 978-7-5675-3454-4

I. ①幻… II. ①刘… III. ①电影符号学
IV. ①J90-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 083651 号

华东师范大学青年学术著作出版基金资助出版

幻像的视觉秩序

——电影认知符号学概论

著 者 刘 弢
组稿编辑 孔繁荣
项目编辑 夏 玮
审读编辑 夏 玮
封面设计 高 山

出版发行 华东师范大学出版社
社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062
网 址 www.ecnupress.com.cn
电 话 021-60821666 行政传真 021-62572105
客服电话 021-62865537 门市(邮购)电话 021-62869887
地 址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口
网 店 <http://hdsdcbs.tmall.com>

印 刷 者 常熟市文化印刷有限公司
开 本 787×1092 16 开
印 张 14.5
字 数 251 千字
版 次 2015 年 10 月第一版
印 次 2015 年 10 月第一次
书 号 ISBN 978-7-5675-3454-4/J·254
定 价 39.80 元

出版人 王 焰

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)

绪 论

我常在想,为何要构建电影的深层体系,或者说这所谓的深层体系是否存在,抑或只是一种噱头?是因为天地万物、宇宙人类无不在统一运转的系统中,跨文化、跨学科的电影也无外乎其中吗?还是因为从系统论的角度来说,整体性、时序性、关联性、等级结构、动态平衡等系统的共同特征,也恰恰是电影文本的显著表现呢?显然,如此回答未免太简单。因为当我真正地深入研究电影之深层体系而非表层的电影语言时才发觉,要在电影语言学研究迷雾重重、步履维艰的今天,深入其语法的核心体系也就是语言能力的研究,这无疑庸人自扰,难上加难。从研究的角度来说,对于电影的深层体系,如何做到从观测充分性到描述充分性,如何以无法为有法,以无限为有限,虽不能全面精确概括但却能在历史状况的制约和局限下,使其具有一定的前瞻和预测性,这在很多研究者看来,简直是天方夜谭、痴人说梦。这也是我在电影深层体系系统建模的过程中纠结而痛苦之所在,甚至一度怀疑构建电影深层体系的必要性与可能性。

然而,曾经发生的两件事情却引起了我的关注。

其一就是北京时间 2010 年 6 月 8 日凌晨 1 时,苹果全球开发者大会在旧金山莫斯克尼会议中心举行。首席执行官史蒂夫·乔布斯在主题演讲中发布了苹果新一代手机 iPhone4,在介绍完前八大升级后,乔布斯正式引入这款最

令人激动的手机所搭载的 Face Time 的功能。几十年来,人们一直梦想能够使用可视电话,现在 iPhone4 令梦想成真。通过 WLAN 连接两部 iPhone4,只要轻轻一点,你就可以向你的孩子挥手问好,与地球另一端的人相视微笑,或与好友分享故事并看着他开心大笑。

事实上,早在 iPhone4 上市之前,视频通话技术已在计算机上使用。其充分条件:在硬件方面需要有前置摄像头和用以通讯的网络;在软件方面需要有使用国际互联网来传输语音和软件,比如 Skype、QQ、MSN 等等。我们注意到很多使用塞班或微软操作系统的智能手机也都部分具备了视频通话的可能性,但真正集成并实现通过 wifi 进行视频通话却是 iPhone4 的 Face Time。与其说这是技术上的创新,倒不如说这是概念上的突破。iPhone4 以其锐不可当之势席卷全球的同时,首次对视频通话的软硬件标准进行定义,宣告了人类可视电话的诞生;这也就意味着人类正式进入了视听语言时代,即专门制作“表面现象的”异质综合性媒介手段,从娱乐至死走向了理性互动,而配有声效并具画面性质和深度感的活动影像类似于人类的语言文字,开始具备最直观的信息传播功能。

正所谓:“山重水复疑无路,柳暗花明又一村。”一直以来,现代电影理论所纠结的电影语言、电影的传播空间问题似乎在这里得到了最强有力的暗示。该暗示已经不同于电影语言的天真范式,因为传统电影理论在缺乏有效论证的情况下,几乎毫无顾忌地宣称电影浑然天成地是一门语言;显然,这个结论极为浅薄。而经过 60 年代中期结构主义语言学家们的困惑与挣扎的洗礼后,来自于 20 世纪末和 21 世纪初的日新月异的数字技术把电影语言推向了一个新的发展阶段。尽管基于数字技术的系统化单元库——“电影词典”的建立还有待时日,但是至少让我们看到了电影语言本体论研究的可能性与希望。

既然电影是一门语言,就必须有语言系统,也就是语法。众所周知的瑞士语言学家费尔迪南·德·索绪尔提出语言的著名公式:语言=语言系统+言语。他认为这才是语言学完整又具体的对象。^①按照结构主义语言学的观点,电影语言一方面是具有稳定性的离散系统,一方面又是话语无穷无尽地操作。这两方面讲的是有限的语法和无限的语言素材。如果只强调电影的表层和中层体系,而置电影的深层体系即语言能力于不顾,不论是否具备“双重分节”的高度组织化,也不论该系统是否需要语境,更不提基本离散单元、跨语言现象以及能指所指任意性,其结果必然是对电影

^① 索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,北京:商务印书馆,1985年,第28页。

2 幻像的视觉秩序

语言深层本质概念的回避。事实上,由于发展至今作为表层体系的电影语言本身并不完整,因此作为中层体系的电影语法的建立尤为困难。也正因为如此,一向反对电影符号学研究的米特里认为,电影是一种特殊的语言,“一种没有符号的,因此也没有语法、没有代码、没有句法的语言”。^①而即便是热衷于电影符号学研究的克里斯蒂安·麦茨也只能无奈地承认,电影是“没有语言系统的语言”,也就是没有高度组织化的“语言学结构”的语言。^②

由于数字化的“电影词典”尚未建立,且现有的电影语言素材并不完整,在这种情况下,通过观测电影现象,搜集和处理电影语言素材来研究外表化的电影语言,并进行语法上的分类和归纳显然是不现实的;而内在性的电影语言研究却是可能的,即以描述和解释电影语言能力为目标,描写电影语言语法的自动生成机制,提出电影语法的假设和理论来揭示其规律。惠特霍斯曾经说过:“一般地,解题之所以成功,在很大程度上依赖于选择一种最合适的方法。”从通过观测语言现象来归纳语法,到通过描述语言能力来生成语法(我将在稍后论证),这并非曲线救国,而是另辟蹊径,单刀直入。

既然通过对电影语言能力的研究来生成语法,那么电影深层体系的构建就显得十分重要了。一旦电影深层体系的雏型得以确立,那么由电影深层体系的语言能力便可生成有限规则的电影中层体系,即电影语法。有限规则的电影语法又可衍生出无限感知经验的电影表层体系,即电影语言素材。这不仅意味着困惑多年的电影中层体系,即电影语法问题得到解决,也将意味着电影语言素材的先天不足将在一定程度上得到弥补和扩容;电影语言研究包括电影制作也就首次具有了前瞻和预见性。因此,电影深层体系的研究不仅有很强的理论导向,也极具应用价值。

其二,《阿凡达》掀起3D电影的热潮,4D、5D电影相继走进世博园。影像之于世博本来就源远流长。从1900年法国巴黎世博会首次放映了人类史上第一部环幕影片《跨越欧亚两洲的氢气球旅行》开始,各种影像便成为历届世博会不可或缺的观点。此次上海世博会上,从美国馆的《花园》到中国馆的轨道观光车,从介绍风雨雷电的《水中云滴》气象馆到介绍城市生活与石油的《石油梦想》,4D电影以其全方位的感官刺激、“身临其境”的感知临摹,让观众插上了想象的翅膀。

① 让·米特里:《符号学的死胡同》,《世界艺术与美学》(第八辑),王蔚、华汶译,文化艺术出版社,1987年,第206页。

② 麦茨:《电影语言——电影符号学导论》第三章“电影:语言系统还是语言”,台北:远流出版公司,1996年,第82页。

我们通常所说的4D电影,主要由放映系统、中央控制系统、特效控制系统、音响系统、供气系统、供水系统等组成。比之于传统的电影,其主要特色是立体成像和特效控制。立体成像在3D电影中已经得到了广泛的应用,即利用两台或多台放映机(可视银幕状况而定)放映同一文本但略带水平视差的电影胶片,并在镜头前装置两个或多个偏振轴互成90度的偏振镜,配合以偏光眼镜,通过双眼汇聚功能将影像重叠在视网膜上,令大脑皮层产生连贯的三维立体的视觉效果。而特效控制主要是由放映机给中央控制器同步信号,由中央控制器分别控制“吞云吐雾”以及座椅运动,配合剧情及3D画面,给观众带来最大程度的认知理解。

4D电影的诞生,不仅仅是电影史上一次重要的技术变革,也给电影理论带来了新的挑战。事实上,每次电影理论的突破都伴随着电影技术的革命。那么4D电影技术对于电影理论是否具有指导意义,电影技术对电影理论的指导意义到底是什么,这是我们必须面对的。暂且不论技术的概念是否具有意义,至少4D电影的成型给我们传达了以下两个重要的信息:

第一,随着电影技术的进步,电影文本也就是电影符号的分析变得越来越复杂,越来越困难,越来越“不可能”。但是通过对电影《阿凡达》2D版和3D版的观赏鉴别我们也看到:无论电影技术怎么发展,除了感观上的差别之外,我们对于电影的理解始终不渝,坚信电影是对现实世界的临摹和超越;无论是2D版本还是3D版本,我们在观赏电影《阿凡达》后所获得的信息,总能抽象出爱情、和平、环保这样的主题。正如克拉考尔所说:“电影按其本质来说是照相的一次外延,因而也和照相一样,跟我们周围的世界有一种亲近感。”^①而巴赞的核心电影理论则是:电影是通过摄影记录下来的艺术,是照相的延伸,和任何艺术相比都更接近生活,更贴近现实。他认为:“一切艺术都是以人的参与为基础的;唯独在摄影中,我们有了不让人介入的特权。”^②巴赞的影像本体论因其过于强调客观性而忽视了主观性,饱受电影符号学家们的批评。随着诸如数字影像合成、CGI等电影技术的发展,电影似乎不完全是对现实世界的临摹已很明显。事实上,符号学家们所强调的主观,在于“符号的主观”,即符号表现形式的选择,而不是“认知上的主观”。电影的指示理论告诉我们,诸如黑白电影彩色化这类“符号上的主观”恰恰产生“认知上的客观”,也就是意义的基础。电影符号学以“符号的主观”(意义的基础)来混同“认知的主观”(观众的认知参与),恰恰是忽略主

① 克拉考尔:《电影的本性——物质现实的复员》,北京:中国电影出版社,1981年,第3页。

② 巴赞:《电影是什么?》,崔君衍译,南京:江苏教育出版社,2005年,第10页。

观性的表现。由此可见,无论电影技术如何发展,无论电影符号如何复杂,电影还是离不开其客观性,离不开人们对现实生活的认知。

那么电影技术对于电影理论的指导意义到底是什么?吉尔·德勒兹曾经说过:“适用于电影的概念只能从哲学的角度形成,而不是一些技术概念——镜头推移、长短镜头、景深等等。技术是没有意义的,它只是服务于它所定的而又无法解释的目的。”^①事实上电影技术的发展并非完全没有意义。电影技术的发展是对电影语言素材的补充与完善,其仍然属于电影的表层体系,不能决定电影之深层体系即电影语言能力,甚至不能左右电影的中层体系,也就是电影语法。但为什么每次电影理论新的突破都伴随着电影技术的发展?(这个问题我将在后面的章节中论证)这是由于电影技术的发展补充完善了电影语言素材,由表层的观测充分性导致的中层描述充分性,进而造成了以归纳为主构建电影中层体系,即电影语法的新进展、新突破。但是我们也看到,电影技术的发展虽日新月异,但远未成熟。在这种情况下,回到前面的话题,由表层体系至中层体系,即通过观测电影语言现象来归纳电影语法显然是困难的;而由深层体系直达中层体系,即通过描述电影语言能力来生成电影语法——该方法虽有待实证,但在理论上却是可以探索的。这正好与电影技术的发展殊途同归,揭示出电影研究的核心问题就是电影深层体系,即电影语言能力的研究。

第二,4D电影的成型意义在于:我们对于电影的理解已从传统的文本决定进入到认知参与,电影制作者们开始越来越意识到观众参与构建电影文本的可能性及重要性。

我们知道,一直以来,以克里斯蒂安·麦茨为首的欧洲电影理论家们专注于结构主义的符号学研究,而以大卫·波德威尔为首的北美电影理论家们则更强调从事一个没有被符号学沾染的电影认知研究,由此引发了电影研究的符号学派同认知学派之争。随着电影技术的发展,尤其是4D电影甚至是5D电影的出现,特别是电影符号日趋复杂而观众认知愈显重要的今天,单纯讨论电影符号或是电影认知已经没有什么意义了。同样由深层体系直达中层体系,即通过描述电影语言能力来生成电影语法,可由认知科学产生电影语法;而符号学也可使得电影语法成为可能。在电影深层体系的研究中,我们的立足点是深层体系,而关注的却是由深层体系之语言能力生成中层体系之语法的模式、机制和操作。如果说电影的语言能力同认知有关,而电影

^① 吉尔·德勒兹:《哲学与权利的批判——德勒兹访谈录》,刘汉全译,北京:商务印书馆,2001年,第67页。

的语法需要符号学来描述,那么对电影深层体系的研究极有可能是认知科学与符号学的相结合,即认知符号学。

认知符号学不是认知科学和符号科学的简单叠加,它们之间有着难以调和的对立:第一,认知科学是基于自然科学的研究成果,有广泛的实证基础;而符号学从哲学发展起来,几乎没有实证。第二,认知科学的关注点是认知及其运用,而符号学的关注点是现实世界。第三,认知科学主要依赖实验和计算机建模,而符号学主要用于文本分析和理论构造。第四,认知科学的基本概念是表征,而符号学的基本概念是符号。这种对立只能表明,认知符号学所说的符号是有别于其他符号学所说的符号的,就是说,不同意义的符号学研究其理论框架和研究方法可能完全不同。^① 认知符号学是结合认知科学和符号学对符号进行研究的跨学科研究领域,是一门从认知角度研究意义的科学,它试图对包括语言在内的一切文化符号进行认知研究,寻求对人类生存意义的理解。^② 除此之外,认知符号学研究的是动态符号学。世界上的符号可谓是千变万化,静止的符号只是相对的,而符号间相互联系的方式涉及符号的动态传递则是绝对的,传递的内容是信息。雅各布森认为:每个信息都是由符号构成的;因此符号科学研究那些作为一切符号结构基础的一般原则,研究它们在信息中的应用,研究各种各样符号系统的特殊性,以及使用那些不同种类符号的各种信息的特殊性。^③ 甚至不仅信息是符号,米哈伊尔·巴赫金把整个意识形态都看成是符号。他认为:“一切意识形态的东西都有意义;它代表、表现、替代着它之外存在着的某个东西,也就是说,它是一个符号。”^④

把认知符号学应用到电影深层体系的研究上,意味着电影深层体系的研究可能将建立在拉可夫和约翰逊所提出的体验哲学^⑤的基础上。它将遵循三条基本原则:心智的体验性、认知的无意识性和思维的隐喻性。^⑥ 这三条基本原则是通过两大核心假设来论证的,分别是语言和思维依赖于基本层次概念,语言和思维依赖于意象图

① 王铭玉:《语言符号的意义》,《外语学刊》,2002年第4期。

② 苏晓军:《复活节翅膀的认知符号学分析》,《外语学刊》,2007年第1期。

③ Jakobson, Roman: "Language in relation to other communication systems", in *Selected Writings Vol. II*. The Hague: Mouton, 1971:697-708.

④ 胡壮麟:《当代符号学研究的若干问题》,《福建外语》,1999年第1期,第1-9页。

⑤ G. Lakoff & M. Johnson: *Philosophy in the flesh: The Embodied Mind and Its challenge to Western Thought*. New York: Basic books, 1999:497.

⑥ 王寅:《认知语言学的哲学基础:体验哲学》,《外语教学研究》,2002年第2期。

式。由于我们是通过与环境的互动来了解基本层次概念和意象图式的,因而这两个认知实体是本身就具有意义的两组基本的语义基元,这样我们在电影深层及中层体系的研究过程中,便可从认知符号学的视角进行解读;长期以来电影的人称指示以及意义的基础等基本问题将可能得到有效的解决。

当然,基于认知符号框架下电影深层体系的确立还有待进一步探究,但是在学理和概念上,我们已经看到了相当的系统性和连贯性,这是无容置疑的。认知符号框架下电影深层体系的研究不仅具有了现实意义,对今后人工智能电影语言的诞生也将影响重大。随着计算机运算能力几何级数的增加和人工智能的发展,电影语言的自动生成也将变得完全有可能,具有独立创作能力的数字导演也将不再是梦。人工智能的电影语言的可能性体现在如下几方面:首先,数字技术的发展使得完备的电影语言数字化仓库的建立成为可能,该数字化仓库包含事实和推理规则,即电影语言素材和电影语法;其次,基于认知符号框架下的电影深层体系,将根据环境和所给的输入信息,以及所要解决的问题来决定自己的行动,可以在环境模式的制导下确立推理规则即电影语法,随即对表层的电影语言进行推论梳理;最后,人工智能的电影语言将采用模拟法而不是工程学方法,也就是说基于认知符号的电影深层体系,将仿生学的思考方法由多个智能模块来控制,具有学习能力,能适应环境并应付各种复杂的情况,显示出生机勃勃的创造活力。

如果说 iPhone4 的 Face Time 是电影作为语言最强有力的暗示,那么 4D 电影技术的发展则提供给我们电影研究的基点及方法论。也就是说,基于认知符号框架下电影深层体系的研究,对于生成电影中层体系即电影语法,衍生电影表层体系即电影语言,不仅在目前是最有成效的方法,在将来也是最有可能的选择。这就意味着,电影认知符号学的确立可能是电影理论发展至今的成熟阶段,在拒绝二元论和行为主义的同时,电影认知符号学把自己定义为精神上的唯物主义,其首要任务是界定理解电影语言的必要知识,以及观众在理解电影的过程中如何运用这些知识。这些知识是构建电影深层体系的必要元素。在随后的研究中,我们将从研究问题、研究意义、研究方法、研究内容等出发,从认知的角度对电影深层体系的模块进行描述;从语用的角度来分析电影深层体系内部的机制及运作。最后,在认知符号的框架下,以法国电影符号学家克里斯蒂安·麦茨关于叙事结构的八大段为基础,对由深层体系生成的大组合段即中层体系进行重新解读。

目录

绪 论	1
------------	----------

第一章 电影深层体系研究概述	1
第一节 研究问题	1
第二节 研究框架	5
第三节 研究内容	9

第二章 电影深层体系的哲学立场	15
第一节 电影与哲学的关系	15
第二节 影像假定真实的哲学立场	21
一、电影与现实关系	21
二、影像本体与真实性	22
三、虚构、非虚构与表现呈现	24
四、推测性想象与假定真实	29
第三节 移动影像的运动观	31
一、影像运动的幻觉	32
二、从柏格森理论看影像运动的重建	35
三、影像运动的能量转换	38
四、感知参与构建的影像运动	39

第四节	从认识论走向本体论的电影	42
第五节	电影的理性与合理性	47

第三章 电影深层体系的符号学模型 54

第一节	从文学文本到电影文本的转换	54
	一、电影剧本的改编标准	54
	二、符号化改编的聚焦与跨距离	56
第二节	观测充分的静态结构主义	60
	一、电影语言的确立	60
	二、电影符号学的意群分析	66
	三、艾柯的符码分节	74
	四、麦茨大组合段模型	78
	五、麦茨大组合段的数据结构	82
第三节	面向对象的电影语言	85
	一、作为对象的大组合段	85
	二、作为对象的肖似代码	91

第四章 电影深层体系的认知结构 94

第一节	身体在银幕画面中的投射	94
	一、电影的陈述、反射和元语言	94
	二、镜头类型学以及电影的人称指代	99
	三、无人称的电影表述和影片定位	106
第二节	电影的时空指示	109
	一、作为复合体的电影之时空关系	109
	二、身体在银幕中的投射及电影的 时空指示功能	113
	三、时空指示给文本分析的启示	118

第三节	电影理论中的认知结构	119
一、	观影过程中的心理机制	119
二、	电影转换生成的普遍结构	121
三、	电影超验的概念结构	126
四、	电影具身的认知图式	131
五、	基于认知的电影叙事	140

第五章 电影深层体系的内部机制 143

第一节	作为前概念的认知结构	144
第二节	前概念到概念结构的隐喻投射	148
一、	关联论的规范化	149
二、	移动格理论的半规范化	155
三、	优先法则下的操作	162
四、	电影解码与编码的机制	164
第三节	电影认知情感的递归模型	167
一、	电影的情感与叙事模型	167
二、	观影经历中的无意识情感	168
三、	电影有意识的认知情感	169
四、	电影认知情感的递归模型	173
第四节	观众与演员情感联系的“镜像映射”式模型	179
一、	英雄形象与情感认同	180
二、	情感认同的几种模型	182
三、	情感认同的镜像模型	185

第六章 发展中的电影深层体系 191

第一节	电影媒介的变迁	191
第二节	数字化电影与电影数字化词典	197

第三节 影片计算机建模分析及数字化导演	199
---------------------------	-----

结 语	202
-----	-----

参考文献	205
------	-----

后 记	210
-----	-----

第一章 电影深层体系研究概述

第一节 研究问题

在我们经典电影理论和现代电影理论的研究中,理论研究与创作实践结合得比较紧密,可以说是浑然一体不可分割;但是理论阐述却显得比较零乱,其核心概念始终是传统电影理论难以避免的硬疣。我们注意到自20世纪80年代开始,也就是继经典电影理论之后,电影理论的发展包括其采用的研究方法逐步明细化、多元化,有向着文化研究、技术研究和社科研究直奔而去的明显趋势。美国加州大学的珍妮特·伯斯卓在《美国女权主义和法国电影理论》一书中提到:我们见证了很多学者规避了其间最艰深的概念化问题,转而以电影史或者电影美学取代,或者研究对象转移成新的客体,诸如电视学、大众文化、影像;又或许是研究方法的改变,比如说从社会科学汲取类似的方法论来研究电影,诸如受众问卷调查、访谈或是那些无法从本身自带的方法和局限的社科人文中获益的步骤。^①事实上无论是从实践的层面还是理论研究的层面,逐渐多元化、明细化的电影研究不仅是有意義的也是必须的。自50年代以来,电影已经成为具有广泛影响的现代艺术和社会文化现象,它由企

^① Janet Bergstrom: "American feminism and French film theory", *Iris*, 1990 (10):189.

业组织、艺术创作、制作生产、发行放映、观众消费、社会影响、教学研究等方面组成，涉及自然科学和人文科学等各个领域。^① 法国电影理论家克里斯蒂安·麦茨就曾说过：“人们通常称作‘电影’的东西，在我看来实际上是一种范围广阔而繁复的社会现象，一种在毛斯的意义上的‘总体社会事实’，有如人们所说，它包括有重要的经济与财力问题。它是一种涉及许多方面的整体。”^②我们从法语中对“电影”一词的区分中不难看出，虽然法文中“film”和“cinema”都指的是电影，但是其侧重点和意义都各不相同。麦茨对此进行的探讨是：“film”指的是具体的电影制作、产品与观赏等方面，“cinema”指的是电影比较抽象的、一般性的、与 film 相关联的各个社会文化方面。

那么何为电影研究的核心问题？

一直以来，西方电影研究存在着四大类别，分别是电影史研究、电影批评研究、电影理论研究和电影科学研究。其中电影史研究主要是对作品、导演、演员等内容、地位和影响的记载，为了记录和归档方便，常伴随着一些标识性的简单的批评与分析。其研究对象可以是关于导演和演员的单独的作品，也可以是某一时期、某一区域的作品。事实上根据作者论的基本观点，艺术史往往是以艺术家与他们所创作的作品来叙述的。杰拉尔德·马特斯在《电影简史中》称：“就如笔因诗人而出名，画因画家而出名一样，一部影片也是因其创作者而出名的。”^③电影批评则是从观众鉴赏的角度出发，包括批评的理论原则和具体的影片批评。其中批评的理论原则是批评家对作品进行批评时的评论原则，是从一般电影理论和科学中汲取的电影批评相关的部分，而具体的影片批评包括观后感以及批评的理论运用。电影理论则包括一般性理论和实用性理论。一般性理论主要研究作为艺术的电影的一般性质，其包括电影语言和形态结构、电影画面和概念、观众认知心理等的研究，而实用性理论研究主要是指电影技术方面，比如特效、电子光学、银幕洗印、机械、剪辑、色彩、舞美等。随着技术的发展，实用性理论也在不断地拓宽，比如新近的 3D、4D 技术，全息技术，等。电影科学研究主要是指自然科学与社会科学的结合，比如结合系统论、信息论、通信论、文艺理论、美学、人类学、社会学、历史学、政治经济学等对电影进行跨学科的研究，其主要贡献在于电影研究的方法论层面。

电影研究的问题首先是一种客观规划，包含了对自然领域、社会领域和思维领域

① 张骏祥、程季华主编：《中国电影大辞典》，上海辞书出版社，1995年，第173页。

② 李幼蒸：《当代西方电影美学思想》，北京：中国社会科学出版社，1986年，第1—2页。

③ 罗伯特·C·艾伦、道格拉斯·戈梅里：《电影史：理论与实践》，李迅译，北京：中国电影出版社，2004年，第102页。

等知识的理解和论述,因此电影研究问题首先是一个理论问题,即电影理论问题;而其核心问题主要集中在针对艺术的一般性理论而不是实用性的理论研究。从一般性的电影理论角度来说,其发展经历了经典电影理论、现代电影理论和后现代电影理论。

经典电影理论指的是20世纪二三十年代的苏联蒙太奇理论以及四五十年代以法国为主的电影现实主义。经典电影理论主要着眼于电影艺术的本体研究,作为独一无二之艺术的电影,侨居巴黎的意大利人卡努杜是首位在理论上为电影做出艺术定位的人。他认为基本艺术有两个,即建筑和音乐。绘画和雕刻是建筑的补充,诗是语言的提高,舞蹈是肉体的奋发;这些都能化为音乐。能包括这一切的电影,是动的造型艺术,也就是“第七艺术”。^①从研究问题来看,经典电影理论所关注的是影像与现实的关系。影像本体论是巴赞电影理论的主要支柱,克拉考尔也认为“电影的本性”是“物质现实的复员”,只不过他是通过推断电影与照相的内容和技术,来演绎他的电影理论。与他们相反的是,爱因汉姆强调影像与现实的差异,并把这种差异作为艺术的必要条件,其根据格式塔心理学的“心理结构能力说”提出了“局部幻象论”,论证了观众满足局部幻觉的合理性,考察了电影影像与再现的现实之间的实际差别。从研究方法来看,经典电影理论主要是单线型的理论研究,倾向于电影艺术的本体研究和美学表达。一般来说经典电影理论同电影创作结合紧密,大多为工具论范畴内的研究,其理论概述缺乏系统性。

现代电影理论指的是六七十年代以法、意、英三国为主的结构主义——符号学理论。现代电影理论把电影作为一种语言,并且往往避开电影语言的表层研究诸如人物性格、主题内容、表现方式等,深入到电影语法的研究,着眼点在于电影文本形式与结构。从研究问题来看,现代电影理论已经不再研究影像与现实的关系,而是致力于影像与观看主体之间关系的研究,随着精神分析的深入,电影更是作为一门潜意识的语言来弥补其语法上的先天不足。从研究方法来看,现代电影理论以基于结构主义语言学的电影符号学为基础,结合语言学、精神分析学等,其理论研究较为系统和连贯,例如电影符号学的发展出现了叙事学,并且吸收精神分析的内容出现了第二电影符号学。

为了构建观众电影体验普遍结构的模型和假设,在欧洲和北美,许多学者开始以哲学立场为基础,吸取认知科学的方法,坚持电影研究最核心的概念问题。在美国以

^① 基多·阿里斯泰格:《电影理论史》,李正伦译,北京:中国电影出版社,1992年,第71页。