

普通高等院校艺术专业公共课教材

电影学导论

电影学

主 编 / 黄会林 彭吉象 张同道 (执行)

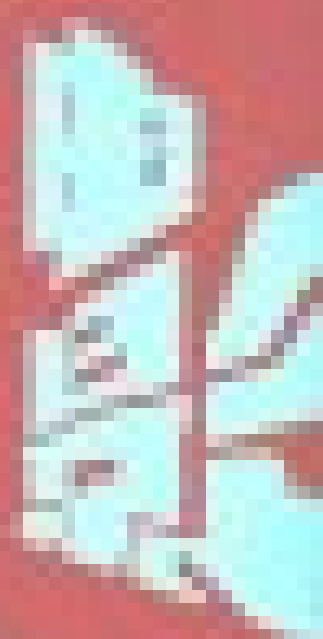
副主编 / 陈旭光 周安华 裴亚莉



高等教育出版社
HIGHER EDUCATION PRESS

中国美术学院美术考级教材

电影学



中国美术学院美术考级教材

中国美术学院美术考级教材

普通高等院校艺术专业公共课教材



电影学导论

主 编 / 黄会林 彭吉象 张同道 (执行)

副主编 / 陈旭光 周安华 裴亚莉



高等教育出版社
HIGHER EDUCATION PRESS

郑重声明 高等教育出版社依法对本书享有专有出版权。任何未经许可的复制、销售行为均违反《中华人民共和国著作权法》，其行为人将承担相应的民事责任和行政责任，构成犯罪的，将被依法追究刑事责任。为了维护市场秩序，保护读者的合法权益，避免读者误用盗版书造成不良后果，我社将配合行政执法部门和司法机关对违法犯罪的单位和个人给予严厉打击。社会各界人士如发现上述侵权行为，希望及时举报，本社将奖励举报有功人员。

反盗版举报电话：(010) 58581897/58581896/58581879

传 真：(010) 82086060

E-mail: dd@hep.com.cn

通信地址：北京市西城区德外大街4号

高等教育出版社打击盗版办公室

邮 编：100120

购书请拨打电话：(010) 58582135 58582141

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问

题，请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 25174-00

图书在版编目(CIP)数据

电影学导论 / 黄会林, 彭吉象, 张同道主编. —北京:

高等教育出版社, 2008.8

ISBN 978-7-04-025174-6

I. 电… II. ①黄…②彭…③张… III. 电影学—高等学校—教材 IV. J90

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第139771号

普通高等院校艺术专业公共课教材

电影学导论

★主 编：黄会林 彭吉象 张同道(执行)

副主编：陈旭光 周安华 裴亚莉

出版发行 高等教育出版社

社 址 北京市朝阳区惠新东街4号

邮政编码 100120

总 机 010-58581000

购书热线 010-58582141

网 址 <http://www.hep.com.cn>

<http://www.hepsd.cn>

印 刷 涿州市星河印刷有限公司

开 本 787×1092 1/16

印 张 25.5

字 数 408 000

版 次 2008年9月第1版

印 次 2008年9月第1次印刷

定 价 39.00元

策划编辑 张 华

责任编辑 陈 凝

责任校对 杨凤玲

责任印制 陈伟光

书籍设计 张 朋

普通高等院校艺术专业公共课教材

《电影学导论》

主 编：黄会林 彭吉象 张同道（执行）

副主编：陈旭光 周安华 裴亚莉

编委会：（按照章节顺序排列）

周传基 北京电影学院

黎 风 四川大学

彭吉象 北京大学

孙红云 北京联合大学

王宜文 北京师范大学

虞 吉 西南大学

裴亚莉 陕西师范大学

姜静楠 山东师范大学

李道新 北京大学

阚建华 中国地质大学

刘 藩 中国艺术研究院

李 勇 北京师范大学

陈旭光 北京大学

张同道 北京师范大学

大学电影的基本观点

一、电影进入大学的必然趋势

自 20 世纪 70 年代后半期开始，我国的大学开始设置电影课程。发展至今，据不完全统计，已有数百所大专院校设置了电影课程。这是令人十分鼓舞的现象。电影在中国也终于登上了高等学府的殿堂，这也是电影事业蓬勃发展的标志之一。促成电影进入大学的原因有几个方面：（1）电影作为文化工具的重要性在实践上已经得到体现，在理论上也有了初步的认识，于是电影、电视终于被普遍承认是一门学科和一种艺术形式。（2）大学教育本身需要使用视听媒介手段。（3）视听媒介的迅速发展带来了专业人才的需求。（4）视听媒介的传播理论以及艺术理论需要寻找研究的条件和环境。

可以看到，从文字语言文化向视听文化的世界性规模的转变已经开始了。对于包括电影、电视、录像以及通讯卫星在内的使用，使其对社会的影响不断地增长，它不仅是艺术家的创作活动，而且是其他学科的有力工具。

视听语言独特的直接性，使视听媒介成为普遍易懂的信息交流工具，但是它毕竟有一定的规律性。视听媒介的普及形成了一种新的视听文化，也就是说，存在着如何更好地、更完美地用这一媒介来交流信息的问题。简单地说，就是如何使用视听语言的问题。

这就提出了需要大量熟练的专业制作者和真正的专业理论研究者，以及这些专业人员该由什么机构培养。显而易见，专事经营和制作故事电影的商业电影企业，不可能也没有资格肩负起这一庞大艰巨而崇高的社会文化任务。

对他们来说，电影就是通过票房价值来实现的故事片，这也就是他们的全部视野及电影观念。他们对视听语言的使用也是仅以票房价值为准。

电影理论问题也是这种状况。我们经常读到一些高深莫测的电影美学论文和著作（包括一些大学学者的作品），其唯一的缺点恐怕就是这些作者还根本没有看懂电影是什么。也常见一些评论家把一个主要靠文字语言来实现的故事片当作电影作品来大加赞扬，或者是对那些在银幕上连口型都没有对准的表演冠之以“惟妙惟肖”等赞语，这样的研究又有何意义？

上述这些问题亟待解决。那么作为社会文化工具的电影、电视、录像，它们各种理论问题的研究和对各类专业人才的培养，该由什么机构来承担才最合适呢？

答案是：大学。

二、电影进入大学的有利条件

电影已经是一种普及的文化现象。个人掌握硬件（如录像机、DV 摄像机）的情况也是越来越多。事实证明，虽然自动化装置的硬件使得任何人都能“拍电影”，但是专业制作者依然必须精通电影的基础理论，以及基本技巧，工艺学，经济学，社会学和政治学等等。除此之外，影片制作者还必须具备艺术家的眼光和独特的心理学敏锐感。这里所指的“专业”当然不仅限于商业发行放映网系统的电影制作专业。

这些学科都需要深入的、系统的科学研究和发展。但是电影、电视、录像是花钱的媒介，它的制作需要大量昂贵的现代化设备、材料和资金。目前它更多时候还是集体而不是个人的创作（虽然小型、轻便、便宜的硬件，如录像机和摄像机已经进入家庭）。商业电影发行放映网系统中的故事电影企业和电影商业播放网不可能进行大规模的实验、研究和创新，除非这类活动直接与票房利益相关。世界上没有一个制片人，不论是属于私营的还是属于国营的，有能力或愿意拨出巨额资金为某个人提供这类实验的机会。在商业电影发行放映网系统中的“教育”和“理论研究”也仅限于功能性和实用主义：即研究设计对票房有利的新技术、研究商业电影院的

观众心理和为制片业培训人才。故事电影中出现的实验和创新，自 20 世纪 30 年代以来，只能看作是偶然的意外，例如 1941 年摄制的故事片《公民凯恩》和 50 年代法国新浪潮的一批影片。在我国也不例外。实际上，对创新的衡量标准是被电影院的观众所左右的。在故事电影中，一些合乎电影艺术历史发展规律的创新，由于不受当时观众的欢迎（或者被认为不适合于观众）而遭到无知的排斥和横加指责的非难现象屡见不鲜。其实也完全不必大惊小怪。对于一般人来说，做生意和科学研究是两个全然不同的渠道，目的和追求都不一样。商业电影发行放映网系统中的电影理论家，甚至根本不知道除了故事电影之外，还有范围要比故事电影大不知多少倍的电影存在，比如说，连纪录电影是不是电影艺术，在我国电影界都有人怀疑。这也不足为怪。

在商业电影发行放映网系统中的理论是不以科学为依据的。比如，有人就以目前暂时的、由种种原因造成的、未经科学调查研究证实的表面现象为根据，说中国观众喜欢静。这是阻碍进步的行为。为什么中国观众喜欢静，这是真象还是假象，这种现象会不会改变？这都需要进行深入的科学研究。但是商业电影发行放映网系统中的电影理论家对这种研究不感兴趣。

大学电影的教学和研究工作是按科学规律，而不是按票房规律行事的。全面教育不是功能性的，而是从基础开始的、有远见的。以目前的电化教育为例，电化教育的衡量标准不是票房价值，而是教学的成效。电化教育是一种直观教育，教育学家在实践中发现，在某些方面，直观教育的效果比传统的黑板教育要更好。因此电化教育所研究的内容是直观教育的特点是什么，如何发挥直观教育的优势。如果电化教育也像商业电影发行放映网系统中的“综合艺术论”那样，认为电影是“用电影手段来实现的文学”，如果电化教育仅仅是把黑板搬上银幕，仅仅是扩大了观众面，那又何必去花那么多钱去购买电化教学设备，又何必在全国各省市普遍开设教育电视台呢？电化教育的优势是以教学的成果——学生学习的成绩为衡量标准的。因此大学电化教育的研究必须是科学的、系统的，它根本不受商业票房价值的制约。就拿目

前电化教育的刊物和商业电影发行放映网系统中的所谓电影理论刊物相比就可以看出,后者根本没有任何真正有价值的科学研究论文。电化教育已经部分地显示出大学电影研究的优势。

电影是20世纪科学技术的产物。没有工业革命就不会有电影的发明。电影也恰恰是20世纪的科学观念。电影美学不正是以科学技术为基础的吗?当人们从电影美学的角度谈论电影的光和声的时候,难道不涉及物理学的光学和电声学吗?要知道,19世纪的工业革命给人类的生产带来了机械化。机械化改变了人类原来所能达到的速度,机械化赋予人以新的运动的思想。运动意味着变化。人类进步到这一时期,也在寻找一种新的艺术形式来表达这一新的运动经验。作为20世纪科学技术的产物,电影恰恰体现了这一运动的思想,所以我们说,电影具有20世纪的观念。而电影的先驱们,如爱森斯坦、卡努多所研究的电影理论的核心就是动力学。运动是电影发明的实质。但是以票房价值为准的,急功近利的商业电影完全可以不考虑、不研究这些问题。只要有票房价值,怎么干都行。好莱坞电影的落后性就在于抛弃了电影发明的实质。

一言以蔽之,电影这个亟待做深入研究的、20世纪科学技术的产物,只有在综合大学才能得到最全面、最透彻、最充分和最科学的研究和发展。它既不受商业电影发行放映网系统的故事电影企业的理论与创作的制约,也不受专管文艺的行政部门的控制,它可以在教育系统中独立地在教学、创作实践和理论方面进行深入、系统的科学实践。它的人员教授、研究生都应具备进行科学研究的能力。不仅如此,它必须走在整个电影发展的前头,可以比在电影企业以及其他领域的电影发展得更快,更清楚地看到电影是在如何发展,可以毫无约束、毫无保守地接受和研究一切新的可能性。

三、大学电影的任务

在这信息时代,大学电影的任务应立足于大众传播媒介,而绝不应该是立足于故事电影。不以传播学为基础的教学和研究是没有发展前途的。另外,要知道,没有语言就没有艺术,没有语言就没有传播和交流。而电影是一个

崭新的媒介形式和艺术形式。所以大学电影首先应培训每一名学生如何认识和使用这一媒介所特有的语言，培养他们电影的立体思维能力。它所培养出来的人才应当能够在各个专业领域里（包括艺术电影）有效地使用视听媒介的工具。

训练学生掌握立体的电影思维能力，这正是现在国外许多电影学院、系科、课程的主导思想。有些国外的大学对电影的认识则更是超前。对它们来说，电影已经作为一种普通的思维形式来认识了。美国许多大学的文科把电影编入课程的目的，根本不是为了训练未来的电影制作者，而是使主修戏剧、文学、美术和音乐的学生能够掌握更为多样的艺术表现手段，熟悉视听的思维方式。

南加州大学电影学院前院长麦克格瑞戈曾这样说过：如果我们的毕业生没有进入电影企业，我们不会对他们怀有犯罪之感。我们希望，这能为真正的高等普通教育提供一个意义深远的顶峰——如果能达到预期目的的话，就能为超越我们电影领域的进一步学习，以及进一步取得经验提供一个坚实而恰当的基础。这反映了美国大学对电影这一20世纪科学技术产物的理解程度和创造性水平。这也是“电影文学论者”所没有能力想像得到的。

最高学府的电影学科还可以设立传播学、观众接受心理学、电影美学（目前我国还没有名副其实的电影美学）、电影教育学和艺术电影、纪录电影、新闻电影、电影发展史、媒介发展史等电影专题课程。

只有不受商业电影发行放映网系统制约的综合大学才具备进行真正的、长期的、系统的、循序渐进的心理学科学实验的可能性，也只有综合大学才能提供一个理想的学术环境和气氛，使教学、实验和研究不受社会的约束和影响，按部就班地、有计划地来进行各项研究工作。学科的研究远不是读过几部外国专业书就能解决问题的。从金字塔的半中腰开始，是无法筑成一座金字塔的。

大学电影是电影教育中最重要、也是最薄弱的环节，由中国高等教育学会影视教育专业委员会组织编写的、面向普通高校的电影教材是一项创造性

的工作，我期待它能推动中国大学电影教育的发展，因为大学电影教育是中国电影的希望之所在。

周传基

2008年6月

目 录

导 论 电影是什么 /1

第一节 电影是 20 世纪科学技术的产物 /2

第二节 电影的媒介材料：光波、声波 /3

第三节 电影的纪录本性 /6

第四节 电影：“看”的行为 /10

第五节 电影？幻觉！ /12

第六节 视听思维 /18

第一章 电影的诞生与早期电影 /23

第一节 卢米埃尔兄弟与梅里爱 /24

第二节 格里菲斯与好莱坞的形成 /28

第三节 早期电影理论观点 /32

第二章 苏联蒙太奇电影学派 /37

第一节 维尔托夫与库里肖夫的电影实验 /39

第二节 爱森斯坦的电影实践与理论 /41

第三节 普多夫金的电影实践与理论 /45

第四节 苏联蒙太奇学派的电影理论与延续 /50

第三章 纪录电影 /55

第一节 纪录电影的确立：维尔托夫与弗拉哈迪的贡献 /56

第二节 纪录电影的大发展：格里尔逊与伊文思 /61

第三节 第二次世界大战及其战后的纪录电影 /69

第四节 纪录电影的美学特征 /75

第五节 纪录电影经典影片解读 /79

第四章 旧好莱坞电影 /87

第一节 影响旧好莱坞的三段公案 /88

第二节 旧好莱坞制片厂制度 /92

第三节 好莱坞类型电影 /96

第四节 旧好莱坞与经典叙事传统 /103

第五节 旧好莱坞体制的解体 /107

第六节 好莱坞经典影片《卡萨布兰卡》解读 /111

第五章 现代电影（上） /115

第一节 让·雷诺阿和诗意的现实主义电影 /116

第二节 奥逊·威尔斯和《公民凯恩》 /122

第三节 意大利新现实主义 /129

第四节 巴赞的电影理论 /141

第六章 现代电影（下） /145

第一节 法国新浪潮电影 /146

第二节 现代主义电影实验 /157

第三节 新德国电影 /169

第七章 新好莱坞电影 /181

第一节 新好莱坞的生成背景 /182

第二节 新好莱坞的崛起 /186

第三节 新好莱坞代表导演与作品 /191

第四节 新好莱坞经典解读 /198

第五节 新好莱坞的“大片策略”与高科技趋势 /207

第八章 东方电影 /213

第一节 日本电影 /214

第二节 韩国电影 /220

第三节 印度电影 /224

第四节 伊朗电影 /227

第五节 东方电影经典解读 /230

第九章 中国电影 /239

第一节 创生期（1896—1932） /240

第二节 发展期（1932—1949） /246

第三节 转型期（1949—1979） /259

第四节 新生期（1979—2006） /269

第十章 电影新时代 /285

第一节 独立电影与艺术电影 /286

第二节 电影发展的多元趋势 /293

第三节 媒介新格局中的电影美学特性 /302

第十一章 电影技术 /307

第一节 电影画面 /308

第二节 电影声音 /320

第三节 电影剪辑 /324

第四节 不同形式的电影 /329

第十二章 电影产业 /333

第一节 当代世界电影产业概况 /334

第二节 电影产业理论 /346

第十三章 电影艺术、电影文化与电影接受 /361

第一节 电影艺术 /362

第二节 电影文化 /367

第三节 电影接受 /371

第四节 电影批评 /377

主要参考书目 /386

后记 /389

导 论 / 电影是什么

内容提要：本章讲述了电影本性和电影语言的基本理论，指出电影是科学技术的产物，是采用半自动化机械复制的媒介，它记录的是光波和声波的运动。从美学角度来说，电影实际上是通过光波声波来捕捉生活空间中时间的真实性。它表现的是时间流动的美，时间在空间中流动的美。电影是创造运动幻觉的机器，它创造的是现实的幻觉，但不是现实本身。电影语言的基础应是模拟人的视听感知经验。与以文字为符号的文学思维完全不同，电影是一种视听思维。

第一节 电影是 20 世纪科学技术的产物

电影是科学技术的产物，是 20 世纪科学技术的产物。电影发明于 20 世纪绝非偶然。可以这么说，没有 18 世纪的产业革命，就不会有电影的发明。试看，电影摄影机和放映机中间歇运动部件的构造原理，和机关枪、缝纫机的机械原理是一样的；电影企业的生产模式和工业生产的生产模式也是一样的；它还具有工业产品的销售模式：批发（发行）与零售（放映）；机器设备的生产就是工业生产；电影的发展又像工业那样，是朝着小型化、轻便化、分散化和个人化的方向发展；电影是集体发明的，这也正是 20 世纪科学技术发明的特点。在现代科学技术中，发明不是凭借个人的才智或偶然性所能办到的，它依靠的是有目的的设计与实验。电影的发明也是如此。

还需要明确一个十分重要的问题，那就是在电影的发明过程中，前前后后的许多发明者并非想发明一种新的艺术形式，甚至没有预料到它会成为一种表达思想感情的语言工具。不论是爱迪生、卢米埃尔、格林，都只不过是设计一种能够纪录客观世界的连续运动现象的机器。电影这个科学技术产物仅仅是作为一种视觉运动的纪录玩具而问世的。难怪发明家卢米埃尔认为电影是没有前途的发明。但是，当它诞生之后，人们在摆弄这个玩具时，发现它不仅能纪录一个简单的动作，而且可以纪录有含义的事实、重大历史事件，还可以通过纪录手段来叙事，由此就被纳入人类交流思想