

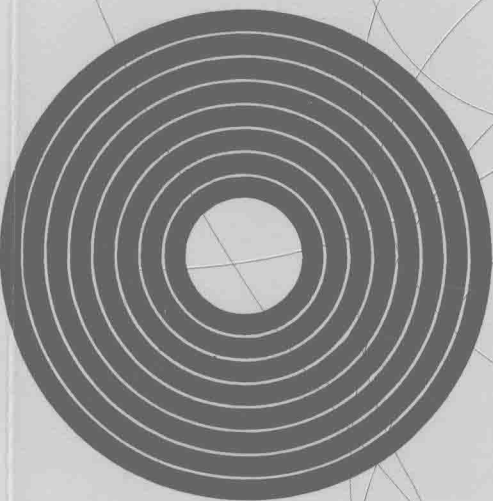
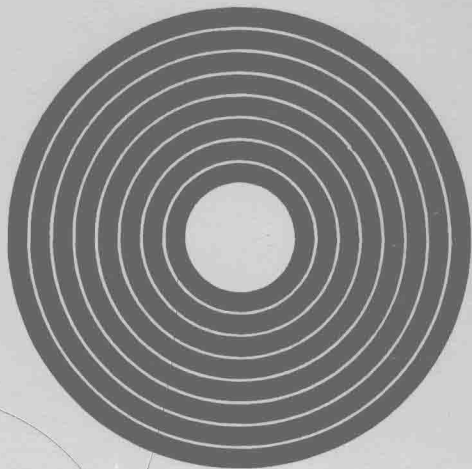
北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.

陈晓云——主编

Hugo Munsterberg
Rudolf Arnheim
Jean Mitry

Montage

Dziga Vertov
Kuleshov
Eisenstein



电影理论基础

第2版

Realism

André Bazin
Kracauer

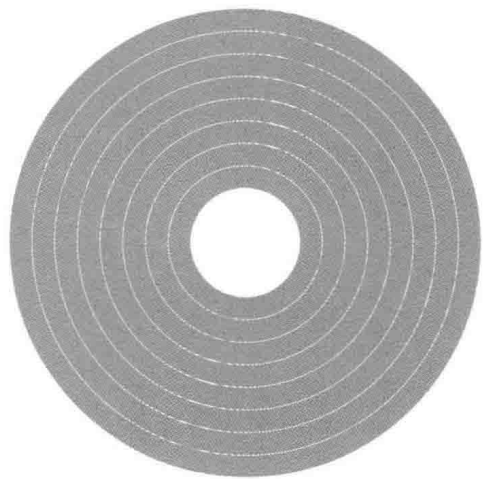
影学院 094

Culture | Semiology | Narratology | Psychoanalysis | Ideology | Feminism



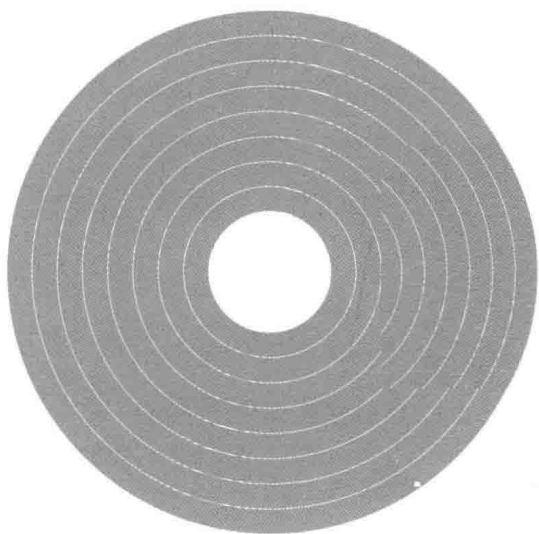
Beijing United Publishing Co., Ltd.
北京联合出版公司

陈晓云——主编



第2版

电影 理论 基础



图书在版编目 (CIP) 数据

电影理论基础 / 陈晓云主编. — 2版. — 北京: 北京联合出版公司, 2016.9

ISBN 978-7-5502-8329-9

I. ①电… II. ①陈… III. ①电影理论 IV. ①J90

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第188675号

Copyright © 2016 Ginkgo (Beijing) Book Co., Ltd.

All rights reserved.

本书版权归属于银杏树下(北京)图书有限责任公司。

电影理论基础 (第2版)

主 编: 陈晓云

选题策划: 后浪出版公司

出版统筹: 吴兴元

编辑统筹: 陈草心

特约编辑: 罗 欢

责任编辑: 夏应鹏

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间·陈威伸

北京联合出版公司出版

(北京市西城区德外大街83号楼9层 100088)

北京京都六环印刷厂印刷 新华书店经销

字数223千字 690毫米×960毫米 1/16 19印张 插页6

2016年10月第1版 2016年10月第1次印刷

ISBN 978-7-5502-8329-9

定价: 45.00元

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

撰稿（以姓氏拼音为序）：

陈晓云：北京师范大学艺术与传媒学院教授、博士生导师

冯 欣：中央美术学院城市设计学院影像学部讲师、北京师范大学博士

李简瑗：西南交通大学人文学院副教授、中国人民大学博士

刘宏球：浙江师范大学人文学院教授

缪 贝：北京电影学院博士

汪献平：原上海师范大学数字传媒艺术中心副教授、中国传媒大学博士

许 乐：山东大学（威海）机电与信息工程学院副教授、北京电影学院博士

余 韬：浙江师范大学文化创意与传播学院副教授、北京电影学院博士

绪 论

电影理论的基本命题,是围绕着对于“电影”的不同理解来展开的,或者说,是围绕着“电影是什么”这一基本问题的设问与探讨来展开的。不同时期、不同国家的研究者对于“电影”的不同定义,不同时期、不同学派的理论家对于“电影是什么”的不同回答,形成了世界电影理论发展的主体线索与基本格局。

与电影创作一样,电影理论也经历了自身的历史演变过程。如果说,电影创作演变的历史可以表述为从经典到现代的话,那么,电影理论的演变在一定意义上也可以做类似的表述。只不过,它们在时序上有差异,在内涵上也显现出不同的特质。电影理论与电影创作,是在或相互影响,或相互独立的复杂关系中获得发展的。

电影理论的基本命题

有关“电影”的定义

国内出版的各类电影辞书中均有关于“电影”的定义,并且都比较详尽地阐述了对于“电影”的理解。《中国大百科全书·电影》的“电影”条目单列于正文之前,由夏衍撰稿,分为“电影的特性”、“中国

电影的产生和发展”、“经验与展望”三个部分，充分显示了“电影”这一条目在全书中的特殊地位。其对“电影”的阐述主要是通过对“电影的特性”的阐述来完成的，指涉了电影的科技性、艺术性、综合性、群众性、世界性等相关内容：

19世纪末，随着电学、光学、化学、机械学等诸学科技术的发展，人类可以将活动的物像用摄影机拍摄在胶片上，又能通过放映机将这些记录在胶片上的活动物像投射到银幕上。从此，这种被称为电影的“第七艺术”问世了。到20世纪末的近百年时间内，电影已发展成在我们这个星球上有着广阔的覆盖面的与人类生活发生密切联系的崭新的艺术。

电影的发展是以与其相关联的科学技术的发展为先导的。一个世纪的时间中，电影由无声而至有声又至立体音响，由黑白而至彩色，由单一银幕而至多种银幕。这种技术上的变革，使得电影在艺术上不断变化，成为具有丰富表现力及较大可塑性的一门艺术。

电影在逐步的发展进程中，吸收了诸多艺术的积累及创造，并逐步将这种吸收与自身特点尽可能完善地结合在一起，既有其综合性，又有其独立性，使电影终于成为融文学、戏剧、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、摄影等艺术于一身的崭新艺术，又成为覆盖面最广阔的传播媒介。

电影是兼有视觉艺术、听觉艺术特性的视听艺术，是兼有时间艺术、空间艺术特性的时空艺术，是善于用分解和组合的方法，在运动中表现事物运动的艺术，是需借助于必要的放映设施、以群体性、“一次过”的方式进行观赏的艺术……。电影的这些特性，使其在发展过程中逐步形成了电影经营管理、电影艺术创作、电影技术工艺、电影放映发行、电影理论研究等系统，各系统内又有细致的分工，各司其职。这种分工协作，保证了庞大的电影企业的正常运转，维持着兴旺的电影王国的繁衍发展，其涵盖之广、

分工之细、整体协调性之强，是其他艺术种类所不及的。电影的综合性是以现代大工业生产方式和经营方式进行统筹，得以体现的。因之，也可以说，电影的产生和发展是现代大工业生产、经营的发展在艺术领域的成果。

电影是一门群众性的艺术。电影制作是有组织的、相互依赖的群体劳动；与其他艺术相比，制作成本巨大；影片以画面为主体，直观、形象、通俗易懂，便于多层次观众观赏；复制简便，易于传播，早期无声片及有声片产生的配音译制方法，使电影能够超越语言障碍在世界范围内传播，这种特点使得电影始终是一门大众化的“俗文化”。电影只能在寻求与社会的同一性中生存及发展。影片既是精神产品，有其艺术属性，同时，也是物质产品，通过传播渠道，进入市场流通，又有其商品属性。电影观众既是艺术欣赏者又是商品消费者。成本巨大的电影再生产是无法依赖个人或集团承担的，而只能依赖于社会，也就是广大的人民群众。因此，电影只能以各种方式求得尽可能多的群众的认同，方能生存，方能发展。任何想把电影囚于“沙龙”和“象牙塔”内的想法和行动，都是难以成功的。电影只能偶尔充当“沙龙”及“象牙塔”中的匆匆过客，它生存的土壤仍在群众之中。近一个世纪的电影发展的历史，也就是电影工作者在不同的社会环境中以与之相适应的方法寻求社会容纳、群众认同的历史。

为寻求社会容纳、群众认同，电影必然要实现与人民群众、与社会进步的结合。电影问世之初，是以新奇的技术满足、吸引群众的娱乐需要。然而，只具备纯娱乐功能的电影“杂耍”、“游戏”时期很快就结束了，电影开始对现实生活进行能动地反映，逐渐具备教育、认识、审美诸多功能并努力将其寓于娱乐功能之中。无声片时期崛起的天才大师C.卓别林的电影创作，就是这方面的杰出代表。在近百年的发展历史中，电影虽不同程度地出现过扭曲、变形的不健康成长状况，然而它终究要回到与人民、与时代、

与社会进步相结合的道路上来，这是电影发展的主流。不论是美国的好莱坞电影、苏联的社会主义现实主义电影、意大利的新现实主义电影、法国的新浪潮电影，或是正在勃兴的第三世界电影，都是在这一主流前进中腾起的一个个浪潮。在这一主流中，电影几乎与20世纪人类生活的政治、经济、科学、文化诸多领域发生了密切的联系。电影既反映了人类社会的变革，又在一定程度上影响着人类社会的变革，成为人类社会生活中的一个组成部分。虽然，随着电子工业的兴起而诞生的电视，曾一度危及电影的生存及发展，然而，现在它们已经日趋融合，走上了相互补充、相辅相成的发展道路。这是因为，电影已在百年来与人民、与时代、与社会进步的结合中，产生了自身生存、发展的活力。当然，随着科学技术的不断发展，电影还将面临更新、更多的竞争和挑战，电影仍需在寻求社会容纳、群众认同中汲取生命的活水。

电影是遍及全球的世界性艺术，它在现代大工业生产比较发达的国家中首先兴起并迅速发展，在美国好莱坞电影的鼎盛时期，曾以其为中心成放射状遍及世界各地。不同国家、不同民族的电影，在经过短暂的对外来电影的单纯模仿阶段之后，便进入将电影在本国家、本民族中移植的阶段，即实现电影本体与本土的结合，使电影与本民族的政治、经济、文化相适应，与本民族群众的生活风俗、伦理道德、文化积累、欣赏习惯相适应，只有这样，电影才能在本土寻求到被社会容纳、群众认同的必要条件。几十年过去了，各个国家、各个民族的电影工作者，经过一代又一代人的努力，在实现电影本体与本土日趋完美的结合中，各自从本民族文化传统中汲取精华，创作出具有本国、本民族特色的电影，形成世界电影的丰富多样，并以多点散射的方式相互渗透、广泛交流，使得世界电影发展呈现出在宏观上异中求同、微观上同中求异的局面。^①

^① 中国大百科全书总编辑委员会《电影》编辑委员会、中国大百科全书出版社编辑部编：《中国大百科全书·电影》，北京·上海：中国大百科全书出版社1991年版，第1—2页。

夏衍的这段文字是基于对电影历史发展的考量来分析电影特性的，涉及电影与科学技术的关系、电影与其他艺术的关系、电影作为视听艺术和时空艺术的综合特性、电影的群众性、电影的功能、电影的世界性等。这个条目的后两个部分侧重阐述中国电影的发展历史与基本特征。夏衍将“中国电影的产生和发展”80余年的路程分为拓荒时期（1905—1931年）、民族电影事业的探索时期（1932—1949年）、人民电影的振兴时期（1949—1966年）、荒芜时期（1966—1978年）、恢复创伤和重新振兴时期（1979年以后）来加以阐述。^①“经验与展望”在阐述中国电影与世界电影发展关联性的同时，强调“中国电影初步形成了自己具有民族特色的现实主义传统。”^②这一条目在阐述“电影”这一概念的时候，较多论及了对于中国电影的认知。也就是说，它对“电影”的阐释，事实上包含了“电影”与“中国电影”的相关内容。

《电影艺术辞典》同样是循着电影的产生和发展，特别是电影从无声到有声、从黑白到彩色的进程来为“电影”定义的：

根据“视觉暂留”原理，运用照相（以及录音）手段，把外界事物的影像（以及声音）摄录在胶片上，通过放映（以及还音），在银幕上造成活动影像（以及声音），以表现一定内容的技术。电影是科学技术经过长时间的发展达到一定阶段的产物。在17世纪，牛顿首次发现了反映在人的视网膜上的影像不会立即消失这一重要现象。1824年，英国的彼得·马克·罗格特在伦敦公布了他的“视觉暂留”理论，指出人眼在观看运动中的影像时，每个影像都在消失后仍在视网膜上滞留不到一秒的时间，正是由于人眼的这一特性，才有可能在视网膜上组合成影像的运动。与此同时，

① 参见中国大百科全书总编辑委员会《电影》编辑委员会、中国大百科全书出版社编辑部编：《中国大百科全书·电影》，第2—5页。

② 中国大百科全书总编辑委员会《电影》编辑委员会、中国大百科全书出版社编辑部编：《中国大百科全书·电影》，第6页。

法国的约瑟夫·尼埃浦斯开始了照相术的研究。他在1822年拍出了第一张原始的照片，曝光时间长达14小时。不久后，路易·达盖尔与他合作，终于在1839年发明了完整的照相和洗印方法。此后，照相术发展迅速：1851年湿性珂洛酞的发明使一张底版可以印出多张照片；1888年，美国乔治·伊斯曼发明胶卷，并于1894年与爱迪生合作制成“活动电影视镜”。“活动电影视镜”虽已具备了电影摄影、洗印、放映三个基本元素，但它是把15.24米（50英尺）的有齿孔胶片放映在一个大箱子里，一次只能供一人观看。到1895年，法国卢米埃尔兄弟制造出能将影像放映在白色幕布上的电影机后，真正的电影终告问世。

早期电影有卢米埃尔拍摄的火车进站、工厂放工、街头即景、婴儿午餐等；爱迪生则拍摄了动物表演、歌舞演出、拳击比赛等，并为拍摄这类场面专门建立了摄影棚，请表演者在摄影机面前演出。这些影片展示了一种技术发明，构成游艺场的新奇节目，后来才发展成为一种文化现象，出现了故事片、新闻片、科教片和美术片四种基本类别的电影。早期电影比较简单，只有视觉运动的组合而没有听觉运动的组合，只有黑白两“色”而没有其他颜色。银幕上的景象同现实中的景象相去甚远。

给电影增加声音和彩色的尝试几乎是在无声黑白电影问世后立即开始的。在1928年世界上第一部音画同步的有声电影问世之前，给电影配音的方法有三大类：音乐伴奏、音响效果和真人配音。全都采用临场方式。音乐伴奏随意性也很大。从20世纪10年代开始，欧美国家的音乐出版商专门为电影院编印“情绪音乐曲选”，为各种情绪主调的场面选定现成的乐曲，供电影院乐师或乐队根据上映影片的内容事先编妥配曲系列。音响效果一般采用事先录制唱片的方式，但由于技术上的困难，常常出现音画配合不准确的笑话。由演员或歌手在银幕后面配合画面临场念词或唱歌的做法则比较少见。初期的音画同步影片使用的是美国贝尔电话公司

发明的“维他风”系统，即用大型唱片录音并利用机械联结装置造成音画同步。这种方法很快就被德国托比斯公司的光学录音还音系统所取代，有声电影始告正式诞生。初期的有声电影在很大程度上也只是一种技术发明，只是在爱森斯坦、克莱尔等一些电影艺术家发展了音画关系的不同形式（如音画对位、画外音等）之后，声音才真正成为电影的一个艺术元素。

和有声电影的发明过程一样，彩色电影在其原始阶段也是采用人工操作的方式。在无声电影时期，许多故事片采用给某一场景涂上单色的方式来加强情绪效果，如把夜景涂成蓝色，恐怖场面涂成红色等。也有过逐格涂染多种颜色的艰苦尝试，如1913年拍摄的意大利影片《庞贝末日记》，其中维苏威火山爆发的场面即出现了红色和橘色的火焰以及深蓝色的天空，1925年拍摄的苏联影片《战舰波将金号》起义后战舰上升起了红旗。从20年代开始，这种原始的加色法被减色法所取代。美国片《宾虚传》（1927）和《黑海盗》（1926）中的一些彩色场面就是这样制成的。直到1935年，三色的彩色系统终告问世，才拍出了第一部真正的彩色影片《名利场》。

彩色作为一个艺术元素也有它的演变过程。刚开始时，彩色只被用于某些短场面，以显示场面内容的特殊性。随着技术上的改进，在30年代，一般已在歌舞片和古装片中使用，但直到60年代初才比较普遍，然而至今仍有些导演根据影片题材的需要，愿意采用黑白片，以求得到所构思的理想的艺术效果。

电影从无声、黑白发展到有声、彩色后，具备了它作为艺术形式的基本表现元素。此后又出现了宽银幕电影、环幕电影、立体电影、球幕电影和数字电影等等。目前，电影正在多媒体技术和电脑技术的基础上获得进一步的发展。^①

^① 许南明、富澜、崔君衍主编：《电影艺术辞典》（修订版），北京：中国电影出版社2005年版，第1—2页。

与《中国大百科全书·电影》相比,《电影艺术辞典》更为详尽而细致地描述了电影在技术发展的基础上获得艺术发展的进程,并且将“数字电影”“多媒体技术”“电脑技术”等概念引入了对于“电影”的阐释之中。相对来说,《中国电影大辞典》的定义则较为简略一些:“由活动照相术结合幻灯放映发展起来的一种表现手段,是科学技术发展到一定阶段的产物。用电影摄影机以每秒钟若干格画幅的运转速度,将被摄对象的运动过程拍摄在带状胶片上,成为一系列动作逐渐变化的画面,再经过一定的工艺过程,制成可以放映的影片,当放映机将影片以同样的运转速度投映于银幕时,由于‘视觉暂留’原理,观众便从银幕上看到放大的活动影像。1895年,法国卢米埃尔兄弟(Auguste Lumière, 1862—1954; Louis Lumière, 1864—1948)制造出‘活动电影机’,公开放映所摄短片,电影始告正式诞生。早期电影是无声的,最初仅拍摄一些活动景象或舞台演出的片断,后逐步从通俗娱乐成为一种独立的艺术形式。20世纪20年代开始出现有声影片,遂从纯视觉艺术发展为视听结合的综合艺术。以后又出现彩色电影、立体电影等。电影片种有故事片、新闻纪录片、科学教育片、美术片等。50年代以来,电影已成为具有广泛影响的现代艺术和社会文化现象,它由企业组织、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

与国内电影辞书普遍倾向于从“艺术”角度,或者从电影历史发展角度来为“电影”进行定义不同,“在所有英语词典中,电影都被定义为商业行为、工业或工业产品以及一种娱乐。虽然这些词典从来没有否定电影可能存在的艺术性,然而作为一种出生于工业时代的媒体,它既依赖于先进的工业技术,同时也依靠工业化社会的市场作为其流通的场所。故此,从本质上来说西方视电影为工业产品。”^②

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

② 林勇:《文革后时代中国电影与全球文化》,林勇、赵海风译,北京:文化艺术出版社2005年版,第7页。

法国电影理论家麦茨则认为：“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文化现象，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。”^① 英文中的 film、cinema、movie、pictures 等均可以表示“电影”，在词义上并无严格区别。法文中与“电影”相当的词汇主要有 film 和 cinema，其意义侧重和用法并不相同，麦茨对此做了探讨。一般来看，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”的比较抽象的、一般性的、与 film 相关联的各个社会文化方面。在麦茨的辨析中，film 有时被看成 cinema 的组成部分，他按照 film 的概念把 cinema 的内容分为三大类：一是影片生产以前与电影有关的一切现象，包括电影生产的经济基础结构，制片厂结构，金融财务，有关电影的法律规定，决策环境的社会学，设备技术，竞争状况，编导演的个人经历等等，也就是与影片生产直接和间接有关的各种因素；二是影片生产之后与电影有关的一切现象，包括电影对各类观众产生的社会的、政治的以及意识形态的影响，影片内容在社会上造成的行为模式和情绪方式，观众的反应与追求，有关影星的“神话学”等，也就是电影产生的一切社会与文化的影响；三是影片之旁或其外的事实，包括电影放映的社会礼仪，电影院的特殊设备，放映时的操作过程，领票员的作用等。^②

世纪追问：电影是什么？

电影是什么？这一电影人追问了一个世纪的问题，事实上也构成了电影理论的基本命题。“这一设问至少可以从两个方面提出，即主体和客体两个方面：电影作为研究对象的实际状况；观众 / 主体对电

^① 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年版，第1—2页。

^② 参见李幼蒸：《当代西方电影美学思想》，第2—3页。李幼蒸认为，在多数情况下，麦茨说的 film 均可译为中文的“影片”，有时仍需译作较抽象的“电影”，这时 film 就与 cinema 含义相近了。参见李幼蒸：《当代西方电影美学思想》，第2页注释②。

影的感知。前者包括本体论研究但决不仅限于此，后者则属于心理学的研究范围，既有实证的研究，比如感知心理学，也有假设——演绎研究，比如精神分析学。”^①

从明斯特伯格到爱因汉姆，“完形心理学的基本愿望或动机是证明电影是一门全新的艺术，和其他艺术一样符合人们关于艺术的观念和规范，从而确立电影的艺术地位。”^②作为最早提出“电影是什么”这一设问的理论家，明斯特伯格试图以完形心理学原理来研究电影感知现象，研究电影幻觉的产生机制。爱因汉姆强调电影成为艺术的前提是电影与现实的差异，将研究对象从主体/观众对于影像的感知转向对电影影像与现实的关系上。事实上，对于“电影作为艺术”的认知，可以看成经典电影理论的核心命题，中国传统的影戏理论也可作如是观。而世界电影理论的发展以心理学为其主要开端，也构成了一个颇有意味的现象。

米特里并不是像明斯特伯格、爱因汉姆那样的心理学家，他是运用心理学原理研究电影的电影理论家和史学家，其两卷本的《电影美学与心理学》堪称百科全书式的电影理论著作，被麦茨称为“难以逾越的经典”。米特里恪守电影艺术独特性的信念，他认为，电影作为一种艺术形式，是通过独特的象征形式将现实、艺术和语言纳入一体的途径。他力求证明电影是一门语言。从民族语言的含义上理解“语言”的话，电影不是一种语言；但作为表达思想的一种象征手段，电影是一门语言。米特里开始从对电影技巧的专注转向对作为语言的电影媒介的研究，尤其注意电影的表意。

苏联蒙太奇学派同样关心“电影作为艺术”的确认，并开始将电影作为语言来认知。普多夫金和库里肖夫认为电影表意来自于镜头与镜头之间的关系，并非来自镜头内部，从而将蒙太奇看成是电影艺术

① 徐增敏：《历史的设问：电影是什么？》，张卫、蒲震元、周涌主编：《当代电影美学文选》，北京：北京广播学院出版社2000年版，第228页。

② 同上，第230页。

的基础；爱森斯坦则更倾向于强调以蒙太奇来表达思想与概念的功能：“蒙太奇不仅是造成效果的手段，而首先是一种‘说话’的手段，表达思想的手段，即通过独特的电影语言、独特的电影语法而表达思想的手段。”^①爱森斯坦对于蒙太奇的思考与探讨，其灵感来源于语言，特别是汉字的启发。

巴赞则在“电影是什么”的标题下，展开了对于电影的本体论思考。他同时研究了电影影像本体和影像的心理学机制。摄影影像的本体论是巴赞电影理论的重要支柱。爱因汉姆强调影像与现实的差异，并将这种差异作为艺术的必要条件，而巴赞强调影像与现实的同一性。巴赞认为，艺术，尤其是造型艺术（绘画与雕刻）与人类的“木乃伊情结”有关。古埃及宗教宣扬以生抗死，肉体不腐，生命犹存，这种宗教满足了人类与时间相抗衡的心理需求。电影作为原始艺术的延续，同样满足了人类试图通过再现生命来保存生命的欲望，是完整表现或摹写生命的欲望的延伸和完善。电影的活动影像可以捕获和保存生命运动。

克拉考尔将“电影的本性”定义为“物质现实的复原”，从而直接以书名简要回答了“电影是什么”的命题。与巴赞不同，克拉考尔是从回顾照相的历史着手，推断出某些适合电影和照相的内容与技术属性，并将其作为衡量影片的标准，看其是靠近还是背离他的电影理想。因此，他的理论体系是一个演绎的体系。

在电影符号学看来，电影是一种语言。瑞士语言学家费尔迪南·德·索绪尔的结构主义语言学和法国人类学家列维-斯特劳斯的结构主义人类学对电影符号学产生了直接影响。麦茨以“电影究竟是不是一种语言”和“电影如果是一种语言，那么它与天然语言有何异同”作为起点开启了电影符号学研究。电影符号学主要并不讨论影像与现实或者影像与观众之间的关系，而是讨论电影语言的编码。电影符号学分为第一电影符

^① 参见徐增敏：《历史的设问：电影是什么？》，张卫、蒲震元、周涌主编：《当代电影美学文选》，第230—231页。

号学和第二电影符号学。第一电影符号学以结构主义语言学理论为基础，第二电影符号学则将符号学与精神分析学相结合。

精神分析学的理论来源是弗洛伊德和拉康，“梦的运作”、“俄狄浦斯情结”、“镜像阶段”这三个核心范畴对于电影理论有着重要意义。银幕—镜子的认知，意味着精神分析学电影理论关注影像与观者的关系，关注观者作为主体的生存环境。影片犹如一面缺少观者的镜子，但观众面对影片时所产生的心理活动却类似于拉康对镜像阶段中主体的描述。

电影符号学、精神分析学和新马克思主义是意识形态批评的重要理论基础。电影的意识形态批评主要是针对社会机制的，它通过本文的所指来探讨其能指结构以及决定这种能指的社会文化语境，并探讨主体的位置。

对“电影是什么”的多层面、多角度的认知，在当代电影理论中呈现出更加繁复的状态。在长达一个世纪的追问中，电影作为艺术、作为语言的特征不断被挖掘和建构，电影作为文化、作为工业、作为传播媒介的特征也被加以表述和阐释。对于电影的思考，仍然处在不断发展变化的状态之中。

电影理论的历史演变

电影研究的基本框架

关于电影研究的基本格局，有学者认为：“欧美一直存在着四大类不同的电影研究者，这就是：电影制作者、影评家、电影史与电影理论家以及人文科学者。电影制作者们热衷于发掘电影表现潜力和丰富电影制作技法，并把自己艺术创新的成果总结为理论。影评家是广大电影观众最熟悉的电影研究者，他们大多从观众鉴赏的角度衡量电影作品的得失，是影片思想与艺术成效的可靠的鉴定人。第三类研究者

是专门的电影理论家，他们的研究工作构成了电影学术的主体。电影理论家的工作与电影批评家不同，他们主要不是关心具体影片的得失，而是对电影艺术形成的一般条件与效果进行系统的探讨。最后一类电影研究者是哲学家、美学家、心理学家和社会学家，他们与电影实践的关系最远，研究的成果也不为一般电影观众所了解。”^①而“电影理论的成长是上述四类研究者共同努力的结果”。^②与此相关，电影研究形成了由电影史、电影批评、电影理论和电影（科）学组成的基本框架。

电影史研究一般是关于导演、演员及其作品的内容、影响和地位的记叙，有时也包括一些简单的批评与理论分析。电影史的研究对象可以是导演、演员个人的作品群，或某一时期、某一样式的作品群，或某一国家、某一地区的作品群。

电影批评包括两方面的内容：一是批评的理论原则。批评的理论与一般理论或者具体影评难以截然区分，但在研究类别上有所不同。批评的理论是批评家对电影作品进行评论时所根据的各种原则论述，包括对电影理论的认识以及政治观、文艺观、人生观等，涉及电影艺术的形式与内容。它从一般电影理论和电影科学中选取与电影批评有关的部分，并结合一定的思想内容。二是具体影片的批评。它又分为新闻式影评与专业式影评两类。新闻式影评主要反映一般观后感，专业式影评则是对批评理论的具体应用。批评对象可以是个别影片，或个别导演的全部影片，或某一样式的影片群，或某一国家、某一时期生产的影片群等。

电影理论包括实用性理论和一般性（理论性）理论两类。实用性理论包含了机械学、电子学与光学、洗印、银幕技术、特技等电影科技和导演、表演、摄影、剪辑、舞美、色彩、音乐、灯光等门类美学。一般性理论则包含电影艺术一般性质、各种电影语言研究或电影形式

① 李幼蒸：《当代西方电影美学思想》，第1—2页。

② 同上，第2页。