

培文·电影

王志敏
赵斌

主编

电影学



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

电影学

王志敏 赵斌

主编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

电影学/王志敏, 赵斌主编. —北京: 北京大学出版社, 2015.1

(培文·电影)

ISBN 978-7-301-25035-8

I. ①电… II. ①王… ②赵… III. ①电影学 IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 246665 号

书 名: 电影学

著作责任者: 王志敏 赵 斌 主编

责任编辑: 周 彬

标准书号: ISBN 978-7-301-25035-8/J·0622

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博: @北京大学出版社 @培文图书

电子信箱: pkupw@qq.com

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883 出版部 62754962

印 刷 者: 三河市国新印装有限公司

经 销 者: 新华书店

660 毫米 × 960 毫米 16 开本 22.25 印张 320 千字

2015 年 1 月第 1 版 2015 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 48.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

目 录

导 论	001
-----------	-----

第一章 电影学科	007
----------------	-----

第一节 电影学浮出历史地表	007
---------------------	-----

第二节 电影学的级次之两分	011
---------------------	-----

第三节 电影学的理论性特质	019
---------------------	-----

第二章 电影系统	025
----------------	-----

第一节 电影重构系统：叙述	026
---------------------	-----

第二节 电影媒介系统：影像	037
---------------------	-----

第三节 电影媒介系统：声音	069
---------------------	-----

第三章 电影单元	093
----------------	-----

第一节 蒙太奇镜头	094
-----------------	-----

第二节 长镜头	106
---------------	-----

第三节 意识流镜头	112
-----------------	-----

第四节 合成镜头	116
----------------	-----

第五节 电影表述方式	135
------------------	-----

第四章 电影形态165

第一节 广义电影界定与形态165

第二节 广义电影的主要形态180

第五章 电影艺术221

第一节 电影的创作与方法221

第二节 电影的类型及理论231

第六章 电影运作255

第一节 电影生产与再生产255

第二节 电影的传播评价266

第三节 电影作为教育手段284

第七章 电影文化305

第一节 关于文化界定307

第二节 关于文化研究311

第三节 电影文化研究320

结 语341

导 论

按照艺术学升为门类之前的我国学科分类标准,电影学是艺术学的下属学科。这一分类的合理性在于,把电影作为艺术的一个门类。所以,“电影学”作为一个约定俗成的名称,就成了艺术学的二级学科。艺术学升为门类以后,虽然电影被包含在更广泛的影视与戏剧艺术的名义之下,电影学作为一个学科的地位仍然是不可动摇的。

一般来说,学科分类有两个特征,一方面,要试图遵循从理论到应用,从一般到个别,从通用到专用,从宏观到微观的原则;另一方面却必须处理艺术学的分类名目和地位的不均衡现象。由于学科发展的不平衡,学科的划分实际上并不是按照纯粹理性原则进行的。

无论怎样,在人文科学之内,与五花八门的新兴学科相比,电影学仍可算作稳健的学科,关于电影的理论知识已经积累了一百余年。在标举差异性和中层理论(Middle range theory)的后现代思潮的裹挟下,知识爆炸已成气候。这一态势主要以两种方式呈现,一种是跨越人文科学和自然科学的联姻式新知识不断出现,主要是计算机技术介入后,在电影、影像、媒介、传播等领域生长出的交叉性、应用型的知识,如计算机影像理论、流媒体技术理论、视频分析技术、仿生运动捕捉技术、医疗或军事应用影像理论等,因此,这是一种跨学科的外爆。另一种,则可以称之为内爆,即在电影基本概念拓展的前提下,在电影理论的构架、分类标准、阐释视角等涉及知识的场域及关联等方面进行一系列的调整、更新,甚至重构。

理论知识的演进有着非常复杂的“生长”过程，促使它前进有着不可遏止的内在动力，进而催生新视角和新观念，但是，这种动力同时也是一种强有力的破坏力，它不断冲击着旧的知识结构和学科框架。在这种情况下，尽管对电影学进行更具整体性和系统性的表述变得越来越迫切，但是，我们仍然处在一种对于电影学的知识进行任何组织化的整合都不容乐观的氛围之中。

在2001出版的《新世纪电影学论丛》系列中，《电影学：基本理论与宏观叙述》一书曾尝试对电影学的学科对象、学科内涵、学科外延以及学科构架等基本问题进行比较全面的思考，是电影学学科在初步构想阶段的产物，这一阶段的理论任务只限于对电影学已有知识进行宏观梳理，确立了包括电影哲学、电影美学、电影艺术学、电影心理学、电影经济学、电影社会学在内的众多下属学科，为学科理论的整合和提升做了一些初步的准备工作。

十余年之后，本书试图在已经获得大幅度发展的学科知识的基础上，按照更能适应目前乃至未来电影学研究的需要，对电影知识进行更系统的概括和描述，为电影学学科的更为完备的发展提供一个基本的更具可持续性的思路和架构。

这本由多位电影研究者参与编写的著作的首要目的是，试图凸显几个对电影学学科发展至关重要的观念。

首先，是对电影这一概念的拓展性表述。即，把电影从艺术门类的层面上解放出来，将其看作具有划时代意义的信息载体，一种结合了画面和声音的双频媒介。在这一观念的主导下，可以使电影学的学科体系更具包容性，特别是可以对目前逐渐分化成型的各种“电影形态”进行更为深入的观察。电影将不再仅仅包括影院电影和电视电影，手机电影、网络电影、广告电影（广告片）、虚拟电影（虚拟片）等不容忽视的新媒体形态将在其中获得应有的地位。“微电影”这一概念的横空出世，再次确认了这一发展态势。从而对以往的电影类型理论、视觉艺术理论、观影理论、文本

理论、叙事理论、传播理论等都将产生极大影响，并催生新理论和新思维的空间。

其次，在广义电影观的基础上，本书特别强调了“电影单元”的概念。电影单元是所有电影的基本表意单位。这是一个关系电影以何种方式或究竟如何呈现意义的基础性话题。这一话题应当成为一切电影研究的起点，成为纵贯整个电影理论进程的历史性命题，乃至横贯电影众多次级学科，包括各种现存的电影知识的理论性命题。

从历史角度看，从爱因汉姆（Rudolf Arnheim）对电影虚构艺术的历史本体认、早期德国表现主义的电影理论、苏联蒙太奇理论，到安德烈·巴赞（André Bazin）的纪实理论，再到由电影语言学催生的各种现代电影理论，电影单元的问题都纵贯其中。从当下角度看，电影单元还在很大程度上制约和塑造着电影的本体、电影的风格、电影的类型、电影的形态和电影的生产，并直接或间接地影响着与此相关的各种理论及知识系统。例如，作为一种基本单元的蒙太奇，本质上是一种类似于语言的连接式意义表达方式，与长镜头、意识流和合成镜头构成了电影的四种基本的（意义）单元，它一方面关联了虚构理论、纪实理论、类型理论、叙事理论、修辞理论、形态理论等；另一方面还关联了各种关于电影的心理学理论（包括精神分析理论及相关观影理论）、传播理论、观众理论和产业理论（如消费理论）；同时，作为一种基于电影的现实表象和意识表象的记录与合成双重属性的理论，它还为电影的表述功能和神话功能提供理论解释，而这两个功能又直接关联了有关电影文化研究的核心与要旨。

再次，本书尝试按照人文科学的观念和方法对待电影学。一方面，如果电影学不是对电影次级学科内的知识进行简单相加，而是要整合出组织化的“关于电影的整体性知识”，那么电影学必须进行全新的哲学概括性工作。从而，正确对待“电影和数字”不同于语言和文字的基本特征，即从“文字语言”的使得可见的和可想的以抽象符号形式交互传输的特征转换为“数字电影”的使得可见的和可想的以见和想的形式交互传输的特征，

并在此基础上梳理和把握多元电影理论的知识谱系，逐步完善“关于电影的系统性理论”。

由此，可以肯定的是，尽管电影学的学科构建既是一项极其庞大浩繁的系统工程，也是一个需要持续不断地完善的动态历史过程，但是，这项工作现在必须开始了。本书正是一项开始性的工作。

全书除了导言和结语两部分，共有七章。第一章讨论电影学科，从电影的学科内涵、外延等方面概述电影学。第二章讨论电影系统，将电影文本当成一个整体，从想象系统和媒介系统两个方面描述电影文本的构成及基本特征。第三章讨论电影单元，即蒙太奇、长镜头、意识流镜头与合成镜头四种基本单元，并将它们与语言学、现象学等若干种关于基础性意义表述方式的观点进行理论关联。第四章讨论电影形态，考虑到广义电影概念及广义电影发展的现实，对各种电影文本进行形态学意义上的分类和描述。第五章讨论电影艺术，即在广义电影概念中，抽出了“作为艺术而存在的电影作品”这一核心部分，对作为艺术作品的电影和作为文化产品的电影进行了分别描述，考虑到有关知识的发展状况和理论书写的要求，只对创作（过程）理论和类型理论进行了集中关注。第六章讨论电影运作，从电影的生产与再生产、电影的传播与评价两个方面勾勒电影机器的部分特征，这种电影的外部描述，受益于产业研究和传播学理论，为第八章的电影文化研究提供了基于历史唯物主义的经济学区参照。第七章讨论电影文化，借助对文化概念的界定和对文化研究（学派）的历史描述，勾勒出电影文化研究的理论谱系，在人文科学的底层理论构架（生物学、经济学和语言学）的参照下，对电影文化研究（理论和批评）中的象征机制（路线）进行了剖析，并参照了时下影响深远的电影后现代理论，对电影文化研究的现状、目标和研究方法进行了理论梳理。结语部分，本书尝试对电影超出艺术的重大意义进行阐发，参照德里达（Jacques Derrida）的把电影视为一种广义“文字”的观点，简要描述电影和电影学在人类文化和文明进程中的重要贡献。

就目前电影理论知识的发展状况来说,电影学作为一个独立学科,仍处于相当不成熟的阶段,理论与知识发展的不平衡性是一个非常突出的问题。这一问题在全书的逻辑构架和布局上有所体现,有些章节内容较为充实,有些章节则显得较为薄弱,都是在所难免的。从某种意义上看,这不是一种缺陷,它甚至直接向我们指示了知识的分布状况和发展态势,甚至为未来在广度和深度上的拓展性研究指明了方向。

王志敏,北京电影学院,重庆大学美视电影学院

第一章 电影学科

第一节 电影学浮出历史地表

考察电影学的学科属性，要追溯到西方哲学。在西方古代，哲学可以说是包罗万象的。宗教、艺术、文学、逻辑学，美学，本体论、伦理学等经典的学问都包含其中。1687年牛顿发表了《自然哲学的数学原理》，第一门自然科学——物理学由此诞生了。物理学从哲学的独立，加快了其他学科脱离哲学的步伐。“文艺复兴”之后，哲学演化为三个主要部分，即自然哲学、伦理学和形而上学。1750年鲍姆嘉通（Alexander Gottlieb Baumgarten）的《美学》诞生，美学从哲学中分离出来，在其后一百年中，化学、心理学、生物学、艺术学等也纷纷宣告独立。

在这其中，美学和艺术学的独立和发展为电影学的建立奠定了理论基础。前者为深入理解电影的审美规律等问题提供了方法，而后者则为全面理解电影自身的形式与规律提供了框架。“电影学”（filmology）这一概念是由著名德国美学家玛克斯·德索（Max Dessoir）提出的。当然，德索的电影学还只是作为美学以及艺术学的一个次级专门学科，尚不能等同于后来法国电影研究者的电影学概念。

“二战”后，法国的一批电影理研究者试图创建以跨学科的综合研究为基础、涵盖电影研究各个领域的电影学，于1948年在法国成立电影学研究所并出版了《电影学国际评论》，赋予了电影学全新的意义。在这个意义上的电影学所强调的是，要赋予电影这种极其特别的绝不同于古典艺术的

新形式以特殊的研究地位，通过综合、交叉和多角度的研究，确立“关于电影的人文科学”。

其后欧洲不少国家都相继成立了若干电影学的研究组织和机构，开始从事电影学的研究工作。当然，事实上“电影学”虽然没有按照预期的方向发展，但是却在结构主义思潮的推动下，有了长足的发展。

20世纪50、60年代以来，电影学的研究突破了传统的分类法的框架，出现了一些新的分科，如电影社会学、电影心理学、电影社会心理学、电影符号学、电影美学、电影哲学、电影诗学等等。这些基于电影的专业研究，给电影学概念的发展提供了诸多的动力。

20世纪70年代之后，法国学者麦茨（Christian Matz）较系统地描述了他对电影学的界定。他在《电影语言：电影符号学导论》（1974年出版）一书中曾经指出，一般的电影研究（approaching the cinema）一共包括四个部分，除了传统的理论（主要是经典电影理论[theory of the cinema]）、电影史和电影批评三个部分之外，还包括第四部分，即电影学。电影学是由心理学家、精神病学家、美学家、社会学家、教育学家和生物学家等人文学者从外部来处理电影的一种电影科学研究（scientific study）领域。

在麦茨的表述中，明显地把电影学同经典的电影理论、电影史和电影批评区分开来，麦茨的电影学才更具有明确的学科性质。

在麦茨看来，电影作为一种极其复杂的技术，是在一种具有对象性关系的社会运作系统中被运用的。他把这个运作系统从整体上称之为电影机构。他对电影机构的分析很像马克思在《资本论》中对商品属性（资本主义经济的细胞形态）和资本运动的分析。他认为，电影机构由第一机器、第二机器和第三机器三部组成。必须三部机器同时开动，电影机构才能维持正常运转。第一机器是生产机器，第二机器是消费机器，第三机器是促销机器。麦茨关于电影机构的思想让人想起了马克思关于两大部类生产的观点。麦茨还指出，电影机构可以有多种形态，例如法西斯主义的、资本主义的和社会主义的。资本主义形态的生产机器就是电影工业，电影工业遵循资本主义的

商业运作规律。第一机器是外部机器、物质机器，包括金融投资、物质资料及其分布和使用；第二机器是内部机器、精神机器，包括电影观众及其观赏心理机制；第三机器是批准机器和保证机器，包括电影批评家、电影史家、电影理论家及其工作系统。第一机器生产出来的产品，不仅必须成为观众的对象，而且还要保证这个对象不是一个“坏的对象”，而是一个“好的对象”。这样，观众才会自动地花钱买票看电影并产生“电影的愉悦”，而不是电影的“不愉悦”。在这个意义上，维持电影产品同电影观众的“好的对象”的关系，或者说，使电影产品成为一个“好的对象”，不是第一机器的单独性行为就能奏效的，而是三部机器共同运作的结果。同理，当出现了“坏的对象”时，也不是一个地方出了毛病，而是整个电影机构出了毛病。因此，三部机器之间的关系是辩证的：一方面，电影产品在刺激起观众观看电影的愿望的同时，满足了观众对于电影的内在愿望；另一方面，观众观看电影的愿望还需要持续不断地产生，以推动电影生产的循环往复。

在麦茨的描述中，电影史、电影批评和电影理论这种传统的电影研究形态在整个电影机构中的地位，已不再具有通常我们所认为的那种清高和脱俗的特点，相对于电影生产机器和消费机器而言，它们更像是一部润滑机器，主要的功能是宣传和促销，例如确立标准、检查质量，培养愿望、批准需要、论证趣味、帮助接受等等，总之一句话：发现电影作品中的“好的对象”，而剔除其中“坏的对象”。麦茨说得对：“本我如果不随身携带着它的超我，它就不能享受幸福。”于是，第三机器的作用就是，使得电影向我们发出的“爱我吧”的连续不断的低声细语变得更加响亮。那些电影批评家在吹捧一部所谓好的影片时所表现出来的高度抑郁的投机性和在抨击一部所谓坏的影片时所表现出来的虐待狂特点，再次表明，电影批评像它的对象一样，仍然是一种想象的技术，因而像电影一样都属于想象界，也需要进行分析。电影理论的情况，并不比电影批评好多少，它充其量不过是一种想象的技术，一种趣味美学，因而像电影一样都属于想象界，也需要进行分析。麦茨尖锐地指出，理论表达有时是科学的，但表

达活动却从来都不是科学的。理论家的理论表达活动很像在影迷中能够经常见到的那种颇具戏剧性的现象：每看一部使他们欣喜若狂的影片都会从根本上改变他们的电影理论观点。电影史只是关于电影的社会记忆或历史档案。电影史家好像一个档案保管员，其工作的目的是尽可能多地保留电影，但保留电影的唯一规则却只能是嗜好和兴趣。更成问题的是，保留的根据不仅是多种多样的，而且是相互矛盾的，诸如“审美价值”、“社会学的文献价值”、“一个时期的差影片的典型”、“一个重要作者的次要作品”、“一个次要作者的重要作品”等等。这种情况同顾客在饭店里凭兴致所至的高度随机的点菜行为如出一辙。

因此，唯有真正意义的电影学才有可能对电影进行真正科学的描述，而对电影的科学描述，正是建立“整体性人文科学”的重要组成部分。这一历史重任，显然不可能由电影史学家和电影批评家来完成。

麦茨的这一观念，明显受到了20世纪60、70年代相关思潮的影响，这其中，福柯（Michel Foucault）关于人文学科之实质的哲学体认总是影影绰绰。

福柯曾深入剖析了思考之主体（人）与被思考之对象（人）的重叠关系，把这一重叠视为现代人文学科的起源。他在《词与物——人类科学的考古学》一书结尾说“正如我们思想的考古学所很容易表明的那样，人是一种晚近时期的发明，并且是一种也许正接近其终结的发明”，而人文科学则产生于“构成现代性的那个门槛。正是在这个门槛上，被称之为人的那个奇异之物才首次出现，并打开了一个与人文科学相匹配的空间”。因此，人文科学是前所未有的，它第一次把作为经验存在的人当作自己的客体。相比之下，“在17世纪和18世纪，任何哲学、任何政治或道德的选择、任何种类的经验科学、任何对人身的观察、任何对感觉、想象或激情的分析，都从未碰见过像人的某物。当人在西方文化中，把自己构建为必须被思考和认知的对象时，人文科学出现了”^[1]。

[1] 参见《文学理论批评术语汇释》中的“人文科学”词条，高等教育出版社，2006年第1版。

人文科学由此构筑了自己的理论模式——生物学、经济学和语言学——这是最基本的底层理论构架；而后才依据这一构架演化出了心理学、社会学、文学和神话学等相互影响的中层理论构架。由此，人类的全部经验表现为生命的、劳动的和言说的存在——这是近代人文科学视野中有关世界的三种基本辨认，而这三者也构成了所有人文科学最基本的三种理论推演模式：从生物学里，人文科学吸取了功能与发展的理论，如接受与反抗、公正与补偿、规范与服从等概念；而关于劳动，人类社会被描述为欲望的生产与力比多的经济学，冲突和约束性规则的概念系统应运而生；而语言学则提供了对符号/意义之结构范式的完美阐释。由此，所有人文科学，从马克思到弗洛伊德，从历史叙事到语言学，均能相互映射，彼此解释，因而呈现出同宗同源的特征。这种同源性并不是齐泽克（Slavoj Zizek）等人的首创或发现，^[1]而是深深植根于人文科学的底层理论构架。19世纪早期以来的整个人文学科的历史，也就是这三个模式轮流生效的历史。

因此，麦茨关于电影学的构想，实际上，是现代性视野中人文科学整体构想的一部分，这一关联性的历史伟业充满了理想主义色彩，在电影研究领域可谓空前绝后，也鲜有人能领会其良苦用心。

第二节 电影学的级次之两分

在麦茨的理解中，电影学还是被当成了一个盒子，只是这个盒子把传统的电影理论、电影史和电影评论排除在外。而我们知道，在相当长一段历史中，关于电影的知识正是在这三者各自内部及其关联中自发性地生长着。

所以，郑雪来先生从电影研究的发生和历史发展的角度提出的关于

[1] 参见齐泽克《意识形态的崇高客体》第一部分“马克思、弗洛伊德：形式之分析”，中央编译出版社，2002年版。

电影学的电影理论、电影史和电影评论这种三分法，对于在特定时期明确电影研究的分工及任务是有其历史价值的。但是，这一分类，既无法顾及电影理论、电影史和电影评论的内在逻辑关联，无法描述三者之间必然存在的频繁往复的知识转换，同时，又对麦茨提到的从人文学科角度对电影的各种研究具有明显的排斥性。这些研究往往被当成与电影毫无关系的研究。如果我们观察当代电影文化研究的现状——基于知识结构和概念生成之间的重组而出现的爆炸式的理论生产，三分法的缺陷就更显而易见了。

在英语国家，近年来通常使用film study来表述电影学，或者就译成电影研究也无妨。稍稍严格意义上的film study基本上剔除了电影批评（特别是一般性的作品评论），大体上趋向于关于电影艺术理论、电影社会理论和电影史的一般性总体描述。从目前的理论现状来看，这种延续下来并经历了经验式理论、宏大理论和所谓后理论（中层理论）的理论形态，逐渐呈现出理论生产的疲软状态，其中某些极端的部分还经常纠缠于各种无关痛痒的终结、颠覆、解构，或者回归实证调查与经验主义的原始水平。从人文学科发展的总体状况和趋势来看，今天对Film study这一概念的使用，基本上是一个缺乏基础的权宜之计。

当然，这并不是说电影研究一百多年来所积累的相当丰富的理论与知识毫无价值。而是说，作为人文科学的电影学的建立仍然是一个理想化的目标，这一目标的实现是一个长期的历史过程，它需要以尽可能多的关于电影的知识为基础，并且还需要随时与这一基础进行知识参照和转换。

正是在这个意义上，一个看起来颠倒的过程必须完成，即，在电影学科稳固地建立之前，需要首先发展其下属的次级学科。

电影学要求对关于电影的各种研究成果进行概括。因此，虽然从学科分化的角度来看，它似乎应该成为一门从属于艺术学的个别艺术学，但在20世纪整体文化背景之下，它却突破了这种限制，成为一种以其下属各专门学科——如电影哲学、电影美学、电影艺术学、电影社会学、电影心理学、电影经济学、电影符号学（包括电影叙事学）和电影教育学等等——