

DIANYING
LILUN
WENXUAN

电影理论文选

中国电影出版社

DIANYING
LILUN
WENXUAN

电影理论文选





电影理论文选

中国电影出版社

1990 北京

责任编辑：陈宜年

封面设计：张梅

电影理论文选

中国电影出版社出版发行

(北京北三环东路22号)

北京宏伟胶印厂印刷 新华书店经销

开本：850×1168毫米1/32 印张：12.5 插页：2

字数：230000 印数：1500册

1990年12月第1版北京第1次印刷

ISBN 7-106-00356-5/J·0279 定价：6.20元

编 辑 说 明

一、本书可作为综合性大学、师范大学、师范学院、艺术院校等有关电影理论的教材，和电影理论工作者及一般文艺理论工作者的参考书。

二、本书所选文章均系电影理论史上具有一定代表性的和较大影响的论著，为了解和研究电影理论所必读的文章。

三、本书的文章次序一般按照文章的出版年代排列，同时也适当考虑理论观点上的相互联系。

四、各篇文章之前均冠以简短前言，意在介绍作者生平、文章写作背景、主要论点及其渊源和影响等。前言中对文章有所褒贬臧否之处，除明确属引文者外，均系编者个人之见，仅供参考。

五、本书的编者导论和书末附录的编者文章，都是对电影理论的发展历史的概括性介绍和评述。前者的重点在于评述我们还比较陌生的西方当代电影理论，后者则以编年方式逐一介绍各家论点，包括本书没有选入的一些理论家的论点，供读者参考。

目 录

- 导论：纯与非纯
..... 邵牧君 (1)
- 电影与现实
..... [德]鲁·爱因汉姆著
杨 跃译 邵牧君校 (17)
- 电影的风格与表现手段
..... [美]欧·帕诺夫斯基著
王卓如译 (37)
- 机械复制时代的艺术作品
..... [德]瓦·本亚明著
张旭东译 (57)
- 论蒙太奇
..... [苏]谢·米·爱森斯坦著
志 刚译 国 镇校 (80)
- 电影心理学概说
..... [法]安·马尔罗著
邵牧君译 (102)
- 谈谈电影
..... [意]西·柴伐梯尼著
黄鸣野译 (115)
- 电影——绝望的艺术
..... [美]波·凯尔著
邵牧君译 (131)

被禁用的蒙太奇

..... [法]安·巴赞著
崔君衍译 (157)

物质现实的复原

..... [德]齐·克拉考尔著
邵牧君译 (170)

电影和戏剧

..... [美]苏·桑塔格著
邵牧君译 (190)

诗的电影

..... [意]皮·保·帕索里尼著
桑重、姜洪涛译 (211)

电影符号学的若干问题

..... [法]克·麦茨著
崔君衍译 (235)

电影符码的分节

..... [意]温·艾柯著
鲍玉珩、葛岩译 崔君衍校 (254)

看见的世界

..... [美]斯·卡维尔著
齐宇、刘芸、齐宙译 (276)

蒙太奇形式概论

..... [法]让·米特里著
崔君衍译 (295)

关于电影的笔记

..... [美]苏·朗格尔著
鲍玉珩译 (320)

法国电影的某种倾向

..... [法]弗·特吕弗著

黎赞光译 崔君衍校 (327)

美国电影中的类型观念

..... [英]爱·布斯康布著

邵牧君译 (345)

类型片刍议

..... [美]查·阿尔特曼著

宫竺峰译 (361)

附录：电影理论历史概观

..... 邵牧君 (373)

导论：纯与非纯

——电影理论的历史发展型式

—

电影理论是否已经形成它自身的历史？如何评价这段历史？电影理论的发展历史是否呈现了某种规律性的东西？这些问题从70年代开始被一些西方电影学者陆续提了出来。促使人们去思考电影理论史问题的原因，是西方电影理论在60年代中期发生了重大的转变。当时以巴赞和克拉考尔为代表的纪实理论在西方电影理论界已不新鲜，难领风骚。这一局面引发了帕金斯对所谓“早期电影理论”^①的批判。帕金斯否定了“画面至上主义”（巴赞前理论）与“物象至上主义”（巴赞—克拉考尔理论）的争论的意义，认为这些早期理论只是“出于对电影技巧的某个特殊方向的偏爱来制定的评判标准”，力主把理论的对象转向影象本身以及影象和观众的相互影响。接着而来的是罗兰·巴尔特和列维—斯特劳斯的理论对电影研究领域的渗透。前者作为文化的科学代表着符号学，后者则作为对思考方式与思想模式的共时性研究代表着结构主义。当人们用符号学和结构主义来分析解释电影时，便与巴赞理论发生了尖锐的分歧。这是因为在巴赞看来，影片的主宰是导演，影片的各个主要艺术元素都是由导演来调度决定的，而结

^① “早期”在这里是与“当代”相对的表现时间的中性形容词，我认为要比用“传统”、“古典”来与“当代”相区别更合适，在后一种情况下，“当代”被赋予了它不一定有的意义。

构主义则把电影的故事放在主要地位，认为全部电影就是一个完整的神话，其作用是使人们从识别和解决实际冲突上转移开去，沉浸于讲述神话的时代，而不是神话所讲述的时代。用符号学来研究电影，其反对传统电影理论的色彩更加浓厚；它把电影视为一种同样是用符号来统摄一切的自主的艺术。由于结构主义和符号学方法在电影研究中的运用是完全结为一体的，通常人们称之为电影符号学的电影理论一般即包括了结构主义^①。

电影符号学的问世使一些西方电影学者认为电影理论的发展历史发生了断裂。一个典型的说法是所谓“从绅士学者的史前史到科学家的历史的激变”。B. 汉德逊在《电影理论批判》(1980)一书的序言中直率地抹掉了麦茨前电影理论的历史，声称“至少直到最近，电影理论还不是一个领域，没有‘历史’可言。只是有过几本关于美学和影片制作的著作而已”。D. 安德鲁引用麦茨的话说，头五十年的理论发展至多只产生了一个“对电影媒介的多变、有智慧和不时有惊人论之观点，但无例外地都是必须称之为‘一般的’观点”。安德鲁显然是赞同麦茨的“重新定向”论的，因为他在《主要电影理论》一书中高度赞扬了麦茨的“科学精神”，认为应当结束“泛泛而论地、印象式地谈论电影的旧时代”。

C. 麦茨在宣布电影符号学的到来时是信心十足的。他说，“当前电影符号学的唯一的相关原则是……决心把影片作为本文、作为论述的单元来处理”，而正是这一决心促成了“对电影符号学的目标的准确描述。再者，自从康德以来，我们知道一门科学的目标并不是给定的，而是必须自行构造的”(英国《银幕》杂志1973年1/2期社论)。麦茨“自行构造”的目标是归纳出影片创作者把

^① 这可以从国内已介绍过来的一些结构分析论文(如麦茨的《费里尼〈八部半〉中的“套层结构”》，载《世界电影》1983年第2期，比尔·尼柯尔斯的《谈群鸟》，载《当代电影》1985年第五期等)中明显看出，寻找作品的基本结构模式与探求作品素材的符号化过程本是不可分割的。

素材符码化的基本规则，从而获得一种绝对有效的“分析银幕传达信息的科学方法”。但这个目标后来证明只是一个幻想。

无论如何，电影理论的历史发展在这里确实发生了转折。我们常说的当代电影理论无疑应以此为起点。从当代电影理论的初始阶段来看，它与早期理论在如下三方面存在本质性的差异。

第一、当代电影理论在其初始阶段具有浓重的怀疑论色彩，其基本情绪是对现代文明的不信任，认为艺术形式只是一种伪装，企图通过电影语言去发现客观真理是一种幻想。因此，它力求清除早期电影理论的社会科学性质，转向人文科学，把注意力集中在无是非判断的纯形式研究上。

第二、与上一点相联系，当代电影理论便具有浓重的科学主义色彩，主张以当代最先进的科学方法（心理学、语言学、工艺学）来分析电影的表意过程，以便寻找出某种潜在的不变规则，要求既不考虑创作者在创造作品过程中的个人情绪因素，也不承认观众或评论者对艺术形象的含义和价值的自然发现或直觉感受。

第三、当代电影理论具有鲜明的反理想主义色彩。它不承认有不变的美的结构，不提出完美的电影艺术形态，因而也不企图树立新的不变的批评标准或追求永恒的理论价值。

一些西方电影学者对早期电影理论的批判和否定，即意味着对它的印象主义、唯物主义和理想主义的批判和否定。这在很大程度上是一种哲学的否定。他们的结论显然作得过于匆忙。实际上，从当代电影理论的发展来看，电影符号学所寻求的编码/解码规则本身也是一种理想主义；电影符号学从对本文的语言学分析转向对影象/观众关系的精神分析学分析和意识形态分析（即所谓的第二符号学），不仅意味着社会科学的复归，同时也是科学幻想的破灭。如果电影艺术作品的创造与接受真能被还原为受基本模式制约的编码/解码的纯科学过程，电影创作者就只须借助于电子计算机，便能找到表意的准确方式和方法，而电影评论也只须借助于机器便能在须臾之间准确无误地判定一部影片在意义显现

上的正确与谬误了。但事实上，符号学家后来也不能不承认，艺术家对素材的处理所依据的是他“心目中的世界的版本”，而观赏者对艺术作品的感受和认同是与观赏者本人的文化背景与情绪状态有密切关系，也就是他“在注意了和感觉了这个版本后在自己头脑中形成的版本”（纳尔逊·古德曼称它为“制造世界”的过程），其间并无固定规律可循的。因此，当年人们仅仅根据当代电影理论在起步时的“新方向”来贬斥在此以前的电影理论，是无意识地用自己的偏见来取代了他们所批判的偏见。如何观察电影理论的历史，看来需要有新的更合理的角度。

二

在电影理论史上，只存在两种理论，即纯与非纯。它们的差异可用表格方式区别如下：

纯 理 论	非 纯 理 论
一 以电影自身为研究对象	研究大文化背景与电影的相互影响
二 研究作品的形成过程，即过程研究	研究已存在作品的效果，即效果研究
三 重在电影创作的内部规律	重在电影创作的外部规律
四 运用语言类比法或语言学分类法来研究形式的理论	运用社会学方法、历史学方法、精神分析法或意识形态分析法来研究内容的理论

当电影在本世纪10—20年代开始有理论时，它强调的是电影的复制能力，并在这一前提下努力迎合传统的艺术观念，希冀能为电影在艺术殿堂上争得一席之地。由于当时的电影是无声的，最早的电影理论便必然要强调视觉影象，力图在影象的运动、画面的构图和剪接的节奏中发现艺术。这种纯视觉艺术理论已包含有蒙太奇理论的内核，而在电影获得了声音之后，纯视觉艺术

理论便自然地萎缩成蒙太奇理论的一个组成部分。这时蒙太奇理论便开始沿着两个方向发展：一是通过电影语言与文学语言的类比，走向电影文法研究；一是通过对电影影象与真实物象的非同一性研究走向对电影的心理学研究。这是电影理论的第一个以纯理论为主流的时期，即第一个纯理论时期。

从40年代末巴赞的纪实理论的发端到60年代初克拉考尔完成对这一理论的体系化，是电影理论走向非纯化的时期。从巴赞的电影本体论思想来考察，其中的社会学因素是明显可见的。电影理论不再仅仅集中注意于电影自身，而把重点转向电影之所以会产生的社会心理根源和电影走向“完整”之前的外部制约因素。巴赞对电影语言的研究是一种完全不同于在他之前的纯语言研究的“反向研究”，其目的并不在于肯定语言的价值。西尔特塞马对巴赞的电影观的概括——“语言希望被忽略”——的根据，即在于他看到了巴赞对接受电影修辞手段的妥协心情。在巴赞看来，只是由于技术上的不完备，电影才不得不容忍人的介入，使“半文化”的非纯电影得以暂时存在。巴赞诚然提出了著名的长镜头理论，对电影创作实践起了巨大的实在影响，以致在他去世后曾在电影界发生过一场“旧方法（分切镜头）和新方法（景深镜头）的著名的论争”（麦茨语）。然而，巴赞对“新方法”的倡导是他从社会学的角度来考察电影的必然结果，而不是单纯出于对电影形式的兴趣。B. 汉德逊曾批评巴赞的理论从真实出发而止步于真实，这实际上是由巴赞对电影的作为真实生活的“渐近线”的非纯观点所决定的。从巴赞的许多论文中，我们可以明显地看出，他关心的不仅不是形式，不是电影语言本身，反而是对形式、结构、修辞手段的否定。

克拉考尔更不是一位电影修辞学家。他对电影发生兴趣，是出于对现代人由于深受科学带来的抽象化倾向之害而丧失共同信仰的“漂泊”处境的关注。他的电影美学，正如他在《电影的本性》的自序中指出的，是关心内容的“实体的美学”而绝非“形

式的美学”。他关心的是对电影的正确运用将给现代人带来的积极的社会效果。因此，“物质现实的复原”与其说是一个审美性的命题，不如说是一个社会性的、意识形态性的命题。克拉考尔理论的非纯性质几乎是无须论证的。

电影理论在40年代末从纯转向非纯的变化，可以归因于第二次世界大战后电影的社会功能的急速增强。电影摄制技术到30年代末大战爆发时已臻于完善，成为无比优良的宣传工具，在战时发挥了巨大的威力。参战各国利用电影技术拍摄了大量的新闻片和纪录片；影响所及，甚至连一向以制造白日梦为能事的好莱坞也参与了现实题材影片的制作。战后意大利新现实主义电影的勃兴，由于其强调真实反映社会生活而引起了巴赞的注意，对巴赞理论的形成所起的决定性作用是众所周知的。

三

从60年代中期起，电影理论再次转向纯形式研究，从非纯转回到纯的轨道上来，从此开始了纯与非纯的第二次循环。

麦茨在60年代中期开始发表的电影符号学著作开创了当代电影理论。电影符号学最引人注目的无疑是它在方法论上的彻底变革。这一明显特征往往导使人们产生一个错觉，以为当代电影理论与早期电影理论在电影概念上已彻底地分道扬镳，从而对早期电影理论的价值和现实意义产生了怀疑，甚至倾向于否定。事实上，当代电影理论在基本范畴上，如形式性、真实性、影象构成、叙事结构、比喻表达等，与早期电影理论并无不同。由于历史的原因，当代电影理论无须再为电影作为艺术多费唇舌。它可以更自如地在给定的前提下把电影作为一种语言来重新阐释。从这个意义上来说，当代电影理论是在早期电影理论的肥沃土壤上用新的工具进行耕作。

是什么因素促使电影理论“重新定向”的呢？主要是两个原因。

第一是J.米特里的集早期电影理论之大成的电影理论著作的问世。

米特里是第一位法国电影教授，他的巨著《电影美学与心理学》于1963和1965年在巴黎出版。他的理论使得从内在法则来分析研究电影机制的道路到达了尽头，需要从美学的角度来解释的电影艺术问题几乎已点滴不剩。英国结构主义电影理论的大本营《银幕》杂志称米特里的著作是“给电影理论的史前史划上了句号”。安德鲁甚至把米特里在电影理论史上的地位比诸黑格尔在哲学史上的地位，认为他的理论是“所有较早论点的总结和调和”（《电影理论中的概念》，第13页）。不论布朗在解释米特里的著作与当代电影理论的联系上与安德鲁有多大分歧，他也认为“传统电影理论在60年代初期以让·米特里著作的出版达到了顶峰”（巴赞：当代电影理论的背景，载《电影艺术》1987/5）。

米特里的理论有百科全书式理论之称。他在他的著作中提出并实践了他的主张，即必须研究电影的每一个问题，不分主次，不要迷恋于一点，用一种选定的公式来解决一切疑难。因此，他全面详尽地论述和综合了20年代先锋派的纯视觉理论，库里肖夫和爱森斯坦的两个镜头相加产生新的质的蒙太奇理论，爱因汉姆的电影与现实非同一性理论，以及巴赞的照相本体理论。他对风格表现了巨大的宽容性。他反对风格有“优劣之分”，认为“任何种类的风格，只要是出于真实的物体和影象，而且能创造出一个人有关的世界和更高层次的意义”，都是可以接受的。早期电影理论在本体研究上的重大纷争在米特里那里终于被平息。麦茨在评论米特里的巨著《电影美学与心理学》时，曾把他的理论的涉及面概括成十大问题（《世界电影》1983/4-5），认为米特里对有电影理论以来所有美学问题的综合分析，确实如安德鲁所说的，“给后来的理论家很少或没有留下活动的余地”（《电影理论中的概念》，第14页）。米特里本人似乎也意识到了这一点，因此，他曾预言了电影研究此后朝语言学方向转变的可能，尽管他对此是持反对态

度的，并且在电影符号学问世后不断对之进行猛烈的批评。（可参见米特里的《符号学的死胡同》，载《世界艺术与美学》，第8辑。）

米特里对早期电影理论（包括纯与非纯）的全面的科学总结和有说服力的结论，迫使电影理论去寻找新的出路。在另一方面，文学理论的已经形成的新的理论方法则给电影理论提供了“重新定向”的可能。

电影理论是在电影尚未获得声音之前发端的，因此，它的纯视觉研究的性质使它远离文学理论。文学理论在本世纪20年代开始否定印象式的研究，召唤科学方法的到来时，电影理论觉得那是“另一个世界的革命”。当时布拉格学派语言学家雅各布逊讥笑“迄今为止的艺术史（尤其是文学史）与其说是学术研究，不如说更近于随笔杂感”，主张把文学研究从作者、现实、功能转向形式或符号的排列组合——这个转向的信号迟至30多年之后才在麦茨的著作中得到响应。在这段漫长的间隔里，文学理论愈来愈向结构主义和符号学靠拢。新批评派提出的一套完整的文学语义学理论成为结构主义批评、早期心理学派批评、符号美学、分析美学、接受美学等文学研究派别的先导。当麦茨开始创立电影符号学时，文学研究已结束了符号学的纯形式解析阶段，进入以原型批评理论（文学人类学）为主流的结构主义时期。大量来自其他人文学科的研究成果构成了当代文学理论的知识结构的基础。和传统文学理论相比，当代文学理论的视野确是空前开阔的，它要求于研究者的知识面也相应地大大扩大，然而，文学理论本身却变得愈来愈枯燥乏味，甚至晦涩难懂；概念的堆积，每一个新学派以至同一学派的每一个新大师所创造的有其特定含义的新术语使人眼花缭乱。阅读文学理论本应给读者带来的一份艺术享受完全消失了。

从当代电影理论在近20年里的发展来看，它明显地重复了当代文学理论的历程。它不是“迎头赶上”，而是“从头学起”——同样从纯形式的本文主义起步，然后摆脱纯化倾向，在多元方法

论的新基础上走向电影文化的非纯电影理论。

然而，和新批评派的创始人相比，电影符号学的开创工作要艰巨得多。文学是语言的艺术，用语言学方法来研究是顺理成章的，但电影并不是严格意义上的语言，这一点麦茨等人是十分清楚的。因此，他们的工作的起点反而是先对前人作过的把电影语言和自然语言进行类比的理论进行彻底的批驳。麦茨就是这样做的。他反对前人的这种类比，是为了证明电影是一种虽然也可以用语言学手段来研究但却是一种特殊形态的语言，也就是一种每个镜头都可同时从能指与所指两个方面加以描述的“语言”。与此同时，为了使符号的概念（即文字或声音和它所传达的概念的结合体）适用于影象，电影符号学又必须推翻巴赞的影象与原物的近似性结论，因为影象如果确是原物的摹写，它就不可能有传达概念的作用，于是也就不成其为符号了。为此，初期的电影符号学提出了近似性只存在于影象作为经过创作者重新结构的符号与文化背景造成的概念之中的假说。

作为纯形式理论的电影符号学的这两个前提显然是极其缺乏说服力的。西方电影学者中对电影符号学持否定态度的人对此进行了猛烈的批评。如果用通俗的语言来解释，早期电影理论中把蒙太奇镜头与自然语言进行类比，就仿佛说“劳作着的人如同牛马”一样，只是一种一般的比喻，绝无把人等同于牛马之意，因为人和牛马在形相上就是截然不同的，更不必说生理和生活习惯了。把两者相类比，仅取其“劳作”一点而言，所以把单个镜头比作单词而把蒙太奇镜头比作长短句子，也只是就其“表意量”而言。如果在驳斥了人并非牛马之后，却要论证人由于劳作而在本质上是一种特殊形态的牛马，或者倒过来，牛马是一种特殊形态的人，岂不是太困难了吗？在近似性的问题上也一样。一个人没有在生活中见过微波炉，他固然无法认识银幕上的微波炉影象，但这里的问题是影象与实物的近似性对这个人没有发生作用。对于电影创作者来说，对摄影影象的重新处理并不能影响影象对实