

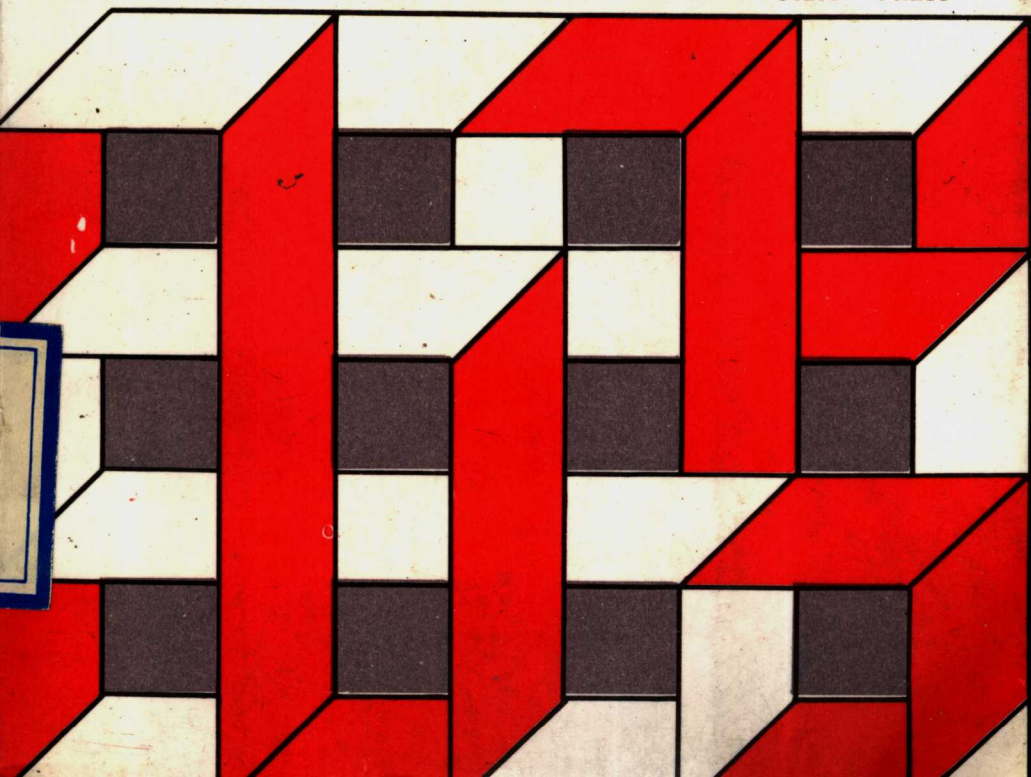


电影学新论丛书

电影美学分析 原理

□王志敏 著

中国电影出版社 CHINA FILM PRESS



J901 4



电影学新论丛书

电影美学 分析原理

□王志敏 著



中国电影出版社

1992

北京

CHINA FILM PRESS

内 容 说 明

随着电影文化学的确立,随着经典电影理论与以电影符号学为标志的现代电影理论的分立,人们更迫切地需要了解西方结构主义、精神分析、电影叙述学、电影符号学等一系列理论及人文背景,电影学院教师王志敏同志,在掌握了大量资料和文献的基础上,对上述理论背景做了清楚的描绘,结合中国电影创作实践,对电影第一、第二符号学进行深入浅出的论述,提出了“电影第三符号学”的论点,不失为一种独到的见解。

该书集知识性与论述为一体,定能唤起您的阅读欲望,开阔您的视野,使您受益匪浅。

本书为我社所编“电影学新论丛书”的一种。

责任编辑: 仲 夏

封面设计: 张 梅

版式设计: 于 文

责任校对: 向 宁

电影美学分析原理

中 国 电 影 出 版 社 出 版 发 行

(北京北三环东路22号)

宏伟胶印厂印刷 新华书店经销

开本: 850×1168毫米 1/32 印张: 7.625 插页: (平) 4
(精) 7

字数: 200000 印数: 3500 册

1993年2月第1版北京第1次印刷

ISBN 7-106-00714-5/J·0419 定价: (平) 4.50 元

ISBN 7-106-00713-7/J·0418 定价: (精) 5.90 元

序

倪 震

80年代的中国电影理论，不但是电影史上最活跃、最有建树的10年，也是迅速地吸收和消化国外电影理论及人文科学，来丰富和拓展民族电影文化的10年。学科分化和多类型电影学者的出现，成为中国电影理论发生结构性变革的原因。如果说，80年代的前五年，电影本体论从大一统的电影社会学总体系中分化出来，成为一门独立的学科，是中国电影理论的第一次分化的话，那么，80年代后半期，电影文化学的确立及其从经典电影理论中分化出来所实现的第二次学科分化，就使得中国电影理论的多学科格局初步形成，并且和世界电影的理论走向大致相符，从而改变了70年代末期，有许多理论空白急待填补和对以电影符号学为标志的现代电影理论缺乏了解的状况。伴随着学科分立的局面而来的，必然是多类型专门研究人员的出现。电影文化学的建立，意味着需要一批来自哲学、美学等人文学科领域的研究工作者，从纯理论和人文科学的角度从事电影研究，在评介和综合的基础上，建设具有中国特色的文化学电影理论。王志敏同志所撰写的《电影美学分析原理》就可以被看成是电影文化研究方面的一个尝试。王志敏同志曾在北京大学攻读文艺美学并获硕士学位。其后执教于北京电影学院文学系。短短几年间所写成的本书，既是他专注于教学的证明，亦是他潜心研究，较快地熟悉并深入到电影理论领域里的一项成果。

电影符号学出现于60年代，以帕索里尼、麦茨、彼得·沃仑和艾柯等人为代表的早期探索，很快地划分了现代电影理论和传统电影理论的泾渭，使电影理论向着科学化和理论性的方向迈出了一大步，从而改变了传统电影理论囿于电影本体研究和作者论的格局，使得电影符号学汇入60—70年代西方人文科学的总潮流之中。其后的电影符号学又深入到精神分析、电影叙述学研究、意识型态分析和女权主义电影理论研究等各个方面，反映了对电影媒体这一大众意识型态系统的多方位观照和解构。到了80年代后期，这类研究又往往和电视、录像等大众媒介的综合研究结合起来，成为影像文化系统的综合性学科。

王志敏同志的《电影美学分析原理》就是从传统电影理论和现代电影理论的分界处作为切入点，来展开他对电影符号学美学的阐述的。正如他自己常常说起过的，他希望本书至少能达到这一目的：为攻读电影创作各专业的学生或电影理论爱好者们，提供一个概括而切实的理论框架，给攻读电影理论专业的学生，提供一个深入研究的基础。我以为，对于达到这样一个目的，本书是完全胜任的，是适时的也是恰当的。

索绪尔的基础语言学和弗洛伊德的精神分析等作为一般符号学和电影符号学的人文背景，牵涉到复杂而丰富的理论专著和文献。在本书中，作者以尽量简洁而指要的方式，不但把上述理论背景加以清楚的勾勒，而且言简意赅地对各种电影理论和流派主张加以概括和取舍，在阐释之中又不时地插入作者个人化的评述和分析，为初学者理解和认识这些复杂的理论提供了一种方便的途径。虽然，为了真正地了解和深入地研究电影理论史的发展，真正地掌握电影符号学的各个专门课题，读者必需寻根溯源，研读原著，以加深研究，但对于一般理论研究者和电影创作工作者而言，如本书的理论归纳和概括，无论如何是一种雪中送炭，并且有利于对此作一个基本的了解。正是在这些由繁入简，归纳整合的工作中，看出作者在资料准备和理论归纳时付出的巨大劳动和

艰辛。更何况在作出这种概括时，还常常把中国电影理论实际和电影创作实践融入其中。

在进行电影符号学的框架性和层次性研究中，作者一方面遵循西方电影学者对符号学发展阶段所作的划分，即：以语言学和电影语言为主要对象的第一符号学和以精神分析和叙事学为主要对象的第二符号学。另一方面，又以一种大胆假设和综合研究的视点，提出韵味和风格为所指面、样式和母题为能指面的“电影第三符号学”。这既反映出作者框架性理论建设的企图，也反映出一个中国电影理论工作者运用本民族文化理论对西方电影美学加以整合的迫切愿望。但是，由于东西方文化精神的明显差异和以语言学为基础的电影符号学的科学性特征，第三符号学的范畴和方法似还有待于在理论运作中进一步明确和完善。艾柯关于电影代码的10种类型的确定和分析，尽管还有些尚欠完善，不足以覆盖一切电影现象的方面，但无论是麦茨还是艾柯在确立8大组合段或10种代码的分类时，其理论初衷都是使电影研究纳入规范化甚至量化分析的框架之中。这正是符号学称之为符号学的特征和性质之所在。

实际上，在经典的电影理论（即主要研究电影本体、作者理论或应用理论）和现代电影理论（电影符号学理论、精神分析和意识型态及叙事学研究等）两大体系之间或两大体系相交的边缘地带，是否还存在着美学层面的电影研究，如何触及和回答第一或第二电影符号学所未及覆盖的美学问题，如何触及和回答语言学的量化分析和意义确立之上的电影美的——既相关又独立的——问题，这也许正是王志敏同志在本书中试图触及的“电影第三符号学”范畴，只不过目前我们尚处于摸索和探寻的状态之中，是否一定要称之为“电影第三符号学”，也还可以进一步商榷和研究。

本书的另一个值得提出并有待加强之处，是电影实例分析的典型性问题。为了加强论证而转入影片实例分析时，有两个方面常常使我们感到不够满足：其一，是刚刚触及到被论证的影片实

质，就不再深入讨论或仅仅点到为止；其二，是有些作为例证的影片，尚未达到足以成为经典性分析对象的层次，因而一定程度上影响到论证的坚实性和普遍性。麦茨的现代电影理论的叙事研究，常常以好莱坞常规电影作为一种规范和模式加以分析，但这种立足于意识型态操纵或集体潜意识为对象的研究，很重视解构对象的典型性和普遍性，更以分析研讨过程中的详尽细致，而达到举一反三，令人信服的科学化效果。

尽管本书在个别的论点或分析之中，尚有令人商榷之处，但在中国电影理论紹介外来，整合传统与现代方法，特别是电影文化学的理论建设迫在眉睫之际，仍然是一次值得肯定的学术努力，相信读者在阅读和研究本书的过程中，也一定会对作者试图把一种西方电影的理论体系，和中国的理论实际和文化精神加以融合的努力，获得一种深刻的印象。希望作者的这种初衷，能够得到广泛的理解和充分的评价。

1991. 5.

目 录

一、总论.....	(1)
1. 导言.....	(1)
2. 诗学还是美学.....	(3)
3. 美学观的演进.....	(5)
4. 从学科分化看电影美学.....	(8)
二、理论背景.....	(10)
5. 索绪尔的结构主义语言观.....	(10)
6. 弗洛伊德的精神分析.....	(32)
7. 拉康的后弗洛伊德主义.....	(60)
8. 阿尔都塞的结构主义精神分析 的马克思主义	(70)
三、值得注意的倾向.....	(83)
9. 后现象.....	(83)
10. 对电影的渗透.....	(85)
四、电影符号学与电影语言.....	(90)
11. 一般符号学的一个带根本性的问题.....	(90)
12. 电影的符号学性质.....	(94)
13. 电影和语言.....	(98)
14. 艾柯的代码分类理论.....	(101)

五、电影第一符号学.....	(107)
15. 一种叙述话语的研究：麦茨的组合段 类型理论.....	(108)
16. 话语研究的补充：“对陈述过程的看法”.....	(115)
17. 叙述结构研究.....	(116)
六、电影第二符号学.....	(124)
18. 修辞研究：电影作品的构成原则.....	(125)
19. 意识形态研究之一：达扬的缝合系统理论.....	(149)
20. 意识形态研究之二：穆尔维的叙事性电影的 色情模式及补充.....	(154)
21. 意识形态研究之三：麦茨的想象的能指.....	(163)
七、电影第三符号学.....	(185)
22. 韵味与风格.....	(185)
23. 样式与母题.....	(193)
八、电影的特性与本性.....	(205)
24. 电影的基本特性.....	(205)
25. 电影符号学如何看待电影本性问题.....	(208)
26. 电影作为艺术的论证.....	(215)
27. 艺术探索的启示：一画论.....	(220)
附录：	
1. 思考题.....	(226)
2. 本书涉及的主要影片.....	(229)
3. 本书使用的主要著作及论文.....	(231)
后记.....	(234)

一、总 论

1. 导 言

在目前情况下，电影美学与其说是一门学科，不如说是一个课题：中国电影艺术必须解决的一个课题。

本书希望证明两点：第一，电影美学是电影艺术学的高级阶段；第二，电影符号学的思路对于电影美学研究来说，有其特殊优势，按照这一思路，电影美学研究中一些非常棘手的问题，都能得到较好的疏理和解答。

本书可以看成是运用辩证论美学观点，考察当代西方电影理论基本走向，并对电影美学问题提出一种整体解答思路（即符号学思路）的尝试。

符号学是在各种有着复杂背景的学术思想——结构主义、精神分析、存在主义等等——的相互影响和撞击中发展起来的，并且有可能成为这些学术思想的消除了其不可避免的历史局限性的综合成果。在这里，马克思主义和存在主义的关联较容易理解；^①但结构主义和存在主义的关联就不那么容易理解了，它们往往被看成是两种水火不相容的东西。因此，可以通过拉康的辩证综合思想（结构主义+精神分析=后弗洛伊德主义）和中国传统文化的深刻的辩证精神来理解这一关联的必然性。这种必然性在后结

^① 关于这一点可参拙著《元美学》108页至132页上的有关论述。

构主义的思想中得到了比较充分的显示。

从这个意义上说，电影美学研究的真正价值，不在于它对电影艺术创作提供某些具体成规，而是在于传“道”、解“惑”。这里的“道”，不是时下屡遭驳难的“文以载道”之“道”，而是中国儒释道三家之公“道”，是当代学术思想重新发现了的本体论之“道”。一般对“载道”说的批判，有其偏颇性。因为，不仅艺术是载体，人也是载体。不是要不要载的问题，而是如何载和载什么的问题。这是现代符号学的一个基本观点。“惑”就是问题，不仅理论家有问题要问，艺术家也有问题要问，这就是“惑”。“惑”而不解就会产生焦虑（理解的和感受的）。解惑的意义就像杯弓蛇影故事告诉我们的那样，要使那个“病人”能够放下心来做事情，他应当回到他的朋友那里，作一次“精神分析”式的治疗。

可是，对于电影美学作为一种理论研究的实际意义，人们几乎从来都是有疑问的。这与某些艺术家对理论不感兴趣但又离不开理论的矛盾心情有关，也与以往的理论研究不能向艺术家提供有效的咨询有关。而问题在于，一个希望成为艺术家的人，如果不能自觉地领会前人的思想成果，而只是凭着他的“悟性”去创作，要想达到对于人生的深刻理解，几乎是不可能的。当他甘心情愿地满足于任何一个现成的感觉时，存在本身的无限风光对他的心灵是封闭的。这个道理并不难于理解。因为，真正创作（即原创）出艺术作品的人是艺术家，把小说改编成剧本或搬上舞台或搬上银幕的人都是艺术家，同理，能够欣赏艺术作品的人也是艺术家。这同有生活原型的创作和没有生活原型的创作同样是创作的道理是相同的。正如美学学科创立者鲍姆嘉通所说，诗人就是能够欣赏诗意的人。^①就是说，真正的电影艺术家应当对于生活（从而对于艺术）真正有所领会。由于这个原因，电影美学是必要的。

^① 见《美学》129页。

因此，虽然从表面上看起来电影符号学的真正目的和最大障碍是“消化影像”，但更重要的却是“消化现实”。学习符号学和学习美学都是为了培养这种“消化”能力。从这个意义上说，电影符号学不是一件漂亮的外衣，也不是一种时髦货色，我们应该说，它是一项艰苦的工作。

贯穿本书的基本思想是：人格的本文化；人的精神活动机制与神经心理基础的一致性；高度关注人的精神活动同它的社会背景的关联性。与此相关，本书的工作方式，一开始是分析的，但最后却是综合的（辩证综合）。了解这一点有助于消除人们对于电影符号学的种种误解。

尽管我们这个时代（即20世纪）被认为是分析的时代，但分析这个字眼对艺术家来说总是不够吉祥的。因此，本书希望最后能达到“分析与不分析相同”的境界，下面是对这一说法的一个说明。

杨振宁在美东佛教总会特刊上有一个题辞：悟与不悟相同。理解这句话可以参照禅宗一个有名的公案：老僧30年前参禅时，见山是山，见水是水；及至后来亲见知识，有个入处，见山不是山，见水不是水；而今得个体歇处，依然是见山只是山，见水只是水。此外，德国哲学家费希特论述关于感觉和判断力之间关系说过一句话——要么成为真正的思想家，要么根本不是思想家——也同样值得参考。

2. 诗学还是美学

严格地说，电影美学作为一门学科仍处在论证阶段。因为直到目前为止，电影美学还从未产生过专门系统的著作。钟惦斐说：“电影之有理论，始于20年代，电影之有美学则是从50年代开始，大体是从1957年左右开始的。”这里所说的电影美学还不能理解为学科的意义。他提到，在中国的50年代，电影美学是被作为

嘲弄的口实来提的，直到1980年8月才由《文艺研究》编辑部发起，召开了新中国成立以来第一次美学讨论会。他还对“首先把电影美学的研究问题提出来，并认真把它当作一件事情来办的，不是电影家自己的组织，也不是它的研究部门和刊物，而是《文艺研究》杂志编辑部”这件事耿耿于怀。他含蓄地表达了一种不满，即电影界和文艺界对于电影的关注方面不同，对于电影美学的估价也不同。对于这种不同，他不掩饰自己的态度。他之所以

	邵牧君的观点	郑雪来的观点
1	电影美学的研究对象毫无疑问是电影的艺术特性。	电影美学的研究对象不能局限于电影的艺术特性，它的对象要宽广得多。它至少应该包括：电影艺术的思想——美学发展的一般规律；电影中艺术形式的规律性；电影艺术作为社会现象和审美现象的特性。
2	电影美学与电影理论本是一回事，区分两者没有任何意义，不仅是繁琐哲学，而且还有点故弄玄虚。	并不是所有的电影理论都能称为电影美学。正如文艺理论并不等于就是美学。
3	把美学和诗学加以分离，缺乏美学史常识。诗学者，论诗之艺术之谓也，历来都是美学的一部分，是艺术学的同义语。	电影学、电影理论、电影美学，这三种提法都是客观存在，但应该加以区分。
4	作为一门以艺术为研究对象的实体美学并不研究一般的审美问题，如艺术观念、艺术美等，而是从一般美学的高度来探究一门艺术的特殊性问题的。	如果说美学研究艺术与现实的关系及其规律，电影美学则是要研究如何运用电影艺术手段认识和反映现实的规律问题，即是说要研究电影艺术的形象本性、电影思维的特点。①

① 关于这次论争可参钟惦斐主编的《电影美学：1984》及郑雪来所著《电影美学问题》。

要办《电影美学》杂志，正是出于这种态度：

中国的电影美学研究刚刚开始，就发生了一次关于电影美学的论争，即邵牧君和郑雪来的论争。这次论争虽然没有得出什么结论，但有代表性，好像是上述两种倾向的一个延续，因而值得注意。

为了便于对照，现将两人的主要观点对列如上图：

对上述分歧还可以进一步概括为：

① 艺术形态与审美形态是否等同？

② 电影美学与电影理论是否等同？

③ 确定电影美学的性质，是从美学史上找依据，还是从学科分化中找依据？

④ 是用美学来研究电影问题，还是在电影中研究美学问题？

由此，两个人在对待电影美学问题上的态度也明显地表现出来：邵牧君站在电影一边，郑雪来站在美学一边。一般地说，美学家更倾向于郑雪来的观点，汝信说得很清楚：电影美学的任务就在于去研究和解决由于电影的出现而在美学中产生的新情况、新问题；而电影理论家则更乐于接受电影理论就是电影美学的观点。

事实上，这两种观点并不像它们表面上看起来那么针锋相对，经过适当的处理，它们甚至可能互相补充。因为，站在电影一边还是站在美学一边，这种态度本身是无可厚非的。

3. 美学观的演进

要了解电影美学的含义必须先了解美学的含义。但美学的含义并不是固定不变的。那么，电影的“美学”究竟应当在怎样的含义上使用呢？不管这个问题的回答有多么困难，要想对电影美学真正有所了解的人都不能回避。

总观美学史，对美学的含义主要有三种理解。

对美学含义的第一种理解是鲍姆嘉通首创美学这个名词之始时提出的。现在中文译为“美学”的那个词(αἰσθητική'或aesthetica)是他从古希腊的一个词创造出来的。古希腊的哲学家把事物分成两种:可感知的事物(αἰσθητά)和可理解的事物。在鲍姆嘉通看来,可理解的事物由逻辑学去把握,可感知的事物则由他所发明的αἰσθητική'去把握。αἰσθητική'是研究 αἰσθητά的学问。我们今天译为美学的这个词就这样被创造出来了。按照鲍姆嘉通的意思,它应当是指感性学。从今天的眼光来看,这个意思显然未能触及美学的真正核心。

鲍姆嘉通的美学是从诗学研究出发的。他认为,诗作为艺术就是用诗所特有的构思方式创造作品,因此是一种完善的感性的谈论、感性的认识;而美学,也就是诗的哲学,它的目的就在于指导感性的认识趋于完善。这种美学,是“以美的方式进行的思维之学”,或“美的思维”之学。他所说的美学实际上是一门关于思维本身的美学,相当于今之所谓艺术思维学。在他对美学的规定中还没有把思维同它的成果——艺术作品区分开来。当时,心理学从哲学中分化出来未久,这些局限还没有暴露出来。心理学独立并获得深入发展以后,这些局限就变得突出了:感受学难道不应当是哪怕最一般的心理学的一部分吗?如果是这样的话,美学还有独立存在的必要吗?

对美学含义的第二种理解是由黑格尔提出的。黑格尔认为,美学就是艺术哲学或美的艺术的哲学。这个观点表面上看起来和鲍姆嘉通是一样的,其实是不同的。鲍姆嘉通的美学指的是艺术思维,黑格尔的美学指的是艺术作品;鲍姆嘉通认为美学应当向艺术家提供以美的方式去认识的一般法则,黑格尔却认为美学没有必要替艺术家定出方剂式的规则,它的根本目的是要阐明美一般说来究竟是什么,它如何体现在实际艺术作品里。因此黑格尔对美学这个词很不满意,但他仍然保留了这个名称。黑格尔虽然说说美学的对象就是广大的美的领域,但他的“广大的美的领域”却

不包括自然美的领域。他毫不犹豫地把自然美的领域排除在美学之外。他认为，自然美，包括矿物、植物、人物的美在内，是低级的美。即使是艺术美的领域，他所关注的重心也是在于美的艺术，而不是艺术的美，在他看来，这两者似乎没有加以区分的必要。我们知道，艺术的美离不开美的艺术，但两者毕竟不是一回事。对这一区分作出贡献的是车尔尼雪夫斯基，他提出对艺术美和艺术作品的美加以区分，对描写美丽的事物和美丽地描写事物加以区分。黑格尔的美学观念所存在的问题，在哲学和美学各自成为独立学科的情况下，变得突出了。在一般艺术哲学和部门艺术哲学（如电影哲学）、一般艺术美学和部门艺术美学（如电影美学）完全可能成为并行学科的情况下，如果还把艺术哲学当成美学来理解，已经失去任何意义了。学科分化的进展表明，美学只有以一般的审美形态为对象，才能保持其独立学科的地位。^①

对美学含义的第三种理解是由席勒提出的。席勒曾建议用一个新的命名——Kallistik，只有这个词才应当译成汉语的美学，因为在古希腊，callos 即是美的意思。对美学含义的这样一种理解，我们还可以追溯得更早。柏拉图曾提出要建立一门专门以美本身为对象的学问。现在我们看到，美学在经历了2000多年的发展以后，又开始回到了它最原始的起点上了。这个结论对于具有经验主义传统的英美思想界来说，也许不容易被接受，但对于中国文化来说，情况就不同了。也许，正是由于东方文化对于美的心领神会，使得中江肇民在把 Aesthetics 译成日文时译成了美学。这个译法又经王国维转译到中国。我们今天使用的美学这个词，从严格的历史含义上说是错误的。最近有人根据这一点建议恢复美学的“感受学”的本义，以便改变美学目前面临的困境。事实上，很少有人会采纳这个建议，因为，改过之后，对则对矣，

① 我把审美形态初步定义为一种非规范化的感受性信息，就是说，它是某种不能由载体承载而只能由载体附带的特殊信息，这种信息是不能由语言加以表述的。

然而真正的“美”学也就不存在了。其实，正是这个“错误”的译词，才单刀直入地将美学从包裹着它的重重迷雾中揭示出来。

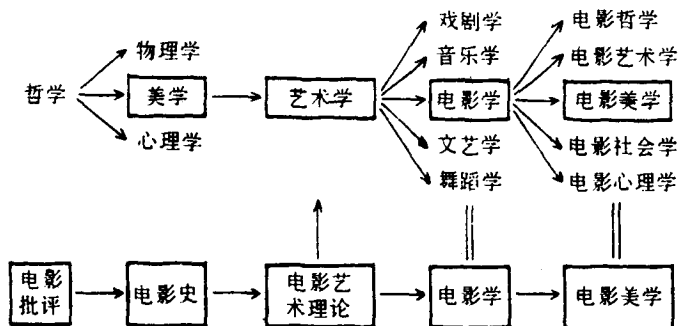
在对美学含义的理解上，席勒要比黑格尔深刻些。如果说美的一般本质问题在黑格尔来说是完全没有希望的话，那么，席勒至少已经看到了希望之光。特别是从弗洛伊德以来，情况已经大大改观，在席勒还只是一种尝试和设想的真正的美学的出现已指日可待。遗憾的是，当代美学家并没有充分地意识到这一进展对于美学的意义。

4. 从学科分化看电影美学

在今天，任何一种合乎逻辑的电影美学，必须是电影的“美”学（在美学的历史意义上的电影美学已经成为不可能）。对于这一点，从学科分化的角度可以看得很清楚。

我们可以把电影美学看成是两个发展系列的一个交汇点。这就是美学的发展系列和电影理论的发展系列。还可以把前一个系列当成后一个系列的背景来看，就是说，电影理论的系列并不脱离美学的发展系列独立存在。

请看以下图示：



美学从哲学中分化出来，表明人类思维的拓展，即从逻辑思