

高等教育出版社

影视艺术 概论

主编 曲春景
程波

影视艺术 概论

主编 曲春景
程波

高等教育出版社·北京

图书在版编目(CIP)数据

影视艺术概论 / 曲春景, 程波主编. -- 北京: 高等教育出版社, 2017.11
ISBN 978-7-04-045726-1

I. ①影… II. ①曲… ②程… III. ①影视艺术 - 高等学校 - 教材 IV. ①J90

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第140560号

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进行严厉打击。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。

影视艺术概论
YINGSHI YISHU GAILUN

出版发行 高等教育出版社

社 址 北京市西城区德外大街4号

邮政编码 100120

印 刷 北京盛通印刷股份有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 23.5

字 数 400千字

购书热线 010-58581118

咨询电话 400-810-0598

网 址 <http://www.hep.edu.cn>

<http://www.hep.com.cn>

网上订购 <http://www.hepmall.com.cn>

<http://www.hepmall.com>

<http://www.hepmall.cn>

版 次 2017年11月第1版

印 次 2017年11月第1次印刷

定 价 48.00元

反盗版举报电话 / (010) 58581999

(010) 58582371

(010) 58582488

反盗版举报传真 / (010) 82086060

反盗版举报邮箱 / dd@hep.com.cn

通信地址 / 北京市西城区德外大街4号

/ 高等教育出版社法律事务

与版权管理部

邮政编码 / 100120

策划编辑 潘亚文
责任编辑 潘亚文
书籍设计 王 鹏
插图绘制 姜 磊
责任校对 张小颖
责任印制 赵义民

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 45726-00

前言

影视艺术包括各类网络影像视频，作为当今最具影响力的叙事类别，正以无比强劲的势头楔入我们的日常生活、并改变着人们观看世界的方式。对于人类认识生活、了解历史的目的来说，这是一种便捷、愉悦且充满魅力的方式，虽习焉不察，却规范着大众的认知框架与观念系统。套用法国理论家朗西埃的话，影视艺术确实是一种“让人灵魂出窍的艺术”。

对于即将从事影视及各类视频制作专业的学生来说，掌握影视艺术的基本原理及其运作机制，才能有效提高自身对影视作品的把握能力和生产制作能力。换句话说，认识影视艺术的基本特征、洞察其主宰意识形态的背后之手、掌握其声画语言的构成方式、表达自身意图的影像技巧、组织镜头段落的基本方法以及故事布局谋篇的具体途径等，才真正懂得如何让作品，在观众“灵魂出窍”、神游物外之后，实现向更高价值层面的提升。本书的使命即在于帮助有志于此的学生，实现和完成这种对影视艺术内部路径的访问及探寻。与国内影视专业的同类教材相比，本书有以下四个方面的优势：

第一，从学生创作实践的具体要求出发，注重理论与实践的对接，训练学生对影像内部生成机制的把握。

在国内“影视艺术概论”课程的教学中，理论与实践的脱节几乎是一种普遍现象。本人长期担任这门课程的教学工作，其间所使用的教材虽然各有其优点，但均面临着共同的遗憾，即，“影视概论”讨论的问题，大多游离于学生的具体创作实践之外，很难为学生随后而来的实践类课程提供理论上的帮助或支撑。本书特别注重扭转这一现象，从思维方式的训练开始，让学生先从意识层面上了解怎样用镜头说话、懂得如何使用声画语言进行言说和表达。虽然，第一章在论述影视艺术的基本特征时倾向抽象的形上思维，但之后的第二章，从认识“声画语言的构成要素”这一最基本的专业知识开始，侧重启发学生思维中的实践意向，强调每一个声画要素在实践操作中的具体作用和效果，重点要求学生习惯于用影像语言说话，懂得如何运用镜头构成一个有意味的“句子”。接着第三章，“句段的基本构成方式：蒙太奇与长镜头”，承接前一章对句子的训练而来，让学生进一步思考，如何把镜头和句子再组成段落和有核心意义的句群。在本章学习过程中，既让学生认识作为组织和剪接技巧的蒙太奇

与长镜头，又使其在掌握这些方法技巧的同时，进一步了解两种方法的理论意义和价值，认识其在“电影观”上的联系和区别。但重点仍然在于让学生学会用镜头说话，使其知道怎样把“句子”组成一个意图明确的段落。第四章“影视故事的结构”，在完成句段训练的基础上，使学生了解怎样把段落再结构成一个完整的故事，掌握其故事的结构原则和方法。本章偏重对虚构类电影结构的认识。这样，从认识声画元素的字词、句子开始，到如何连接句子成为段落、再到怎样组织段落成为故事，形成一个在逻辑上相对完整的教学环节。本教材的意图很明确，就是要着力打通概念与经验的内在联系，实现理论课程与学生创作实践的对接。

第二，注重“影视艺术概论”课程自身的独立价值，避免“史”“论”“创作”几部分的机械叠加。

熟悉影视艺术概论教材的同仁几乎都知道，很多教材其实是“影视史”“影视理论”“影视创作”几方面内容的简单相加，不仅使教材的理论性受到影响，而且部分内容与其他课程相重复，但“影视艺术概论”自身的意义和价值却难以凸显出来。

有鉴于此，本书在写作过程中力图避免上述弊端，侧重对影视艺术基本特点、规律、现象等，进行理论上的概括总结，有意从当代哲学成果所提供的思维方法入手，探讨影视艺术中出现的各类问题，使教材内容体现出较为前瞻的理论视野和新颖的知识结构。这不仅避免了一般概论教材常见的“史”加“论”的问题，而且更有助于阐明理论与实践的相互关系。例如第一章对影视艺术本体的思考，借鉴了20世纪以来经过语言学革命及解构主义洗礼的基本立场；在第四章“影视故事的结构方法”中，对经典叙事学和后经典叙事学的观点和立场也多有借鉴，而第十章、第十一章“影视艺术的接受欣赏及批评”，则汇集了当代心理学、接受美学、文化研究和意识形态批评等领域的最新成果，突出影视艺术概论在理论上的独立性以及对影视文体进行文化分析和社会批评时的有效性。

第三，既强调电影电视及新媒体专业在使用声画语言表情达意方面的共同特征，又尊重电影电视及视频节目之间的个体差异性。

一般影视艺术概论教材，往往采取将二者分开讲述的方法，虽然注重了电影电视的内在差异，但影像视频类媒介在表意上的共同特征没有被概括出来。有鉴于此，本教材克服了两类关联度不够清晰的问题，在总体上辩证把握影像类艺术的共同性与差异性。如本教材的前三章，从电影电视等影像类专业共同使用的声画媒介入手，阐述影像类艺术的基本特征、声画语言的构成要素、句段构成的基本方法即“蒙太奇”和“长镜头”等。这些内容均是影视艺术专业的学生需要共同面对的媒介特点，也是电影、电视、新媒体专业的学生需要掌握的专业基础知识。第四、五、六章，则偏重于电影，从虚构类故事的结构方法、制作过程、到认识不同电影的风格和流派，比较集中地讨论了电影故事的总体特点。从第七章到第九章则系统地介绍了电视艺术及视频节目的相关内容，从电视栏目、电视新闻、谈话与综艺类节目、电视剧等方面，对电视和纪实类艺术的基本特点进行总体概括和论述。而教材的最后两章，第十章和第十一章又回到影像视频类艺术共同面对的问题，即对“观众接受”和“影视批评”展开论述。教材引入对观众心理和接受美学的研究成果，使学生不仅了解影视艺术的基本原理、视频类作品的创作方法等，也能够对接受对象有所认识，对观众心理及审美心理，有比较清醒的把握。最后一章的影视批评，则主要引导学生对具体批评方法的学习，使其能够按照自己的兴趣、有效地选择和利用这些方法对各类影视文本进行解读和分析，正所谓授人以鱼不如授人以渔。因此，本教材用前三章和后两章共五章内容，论述了影视艺术的共同特点，中间各用三章分别论述了虚构类电影和纪实类节目的不同特征，既注重影像视频类艺术在表情达意方面的共性，又强调了电影、电视及各类节目之间的个体差异性。

第四，突出影视艺术作为人类精神文化实践的特质。

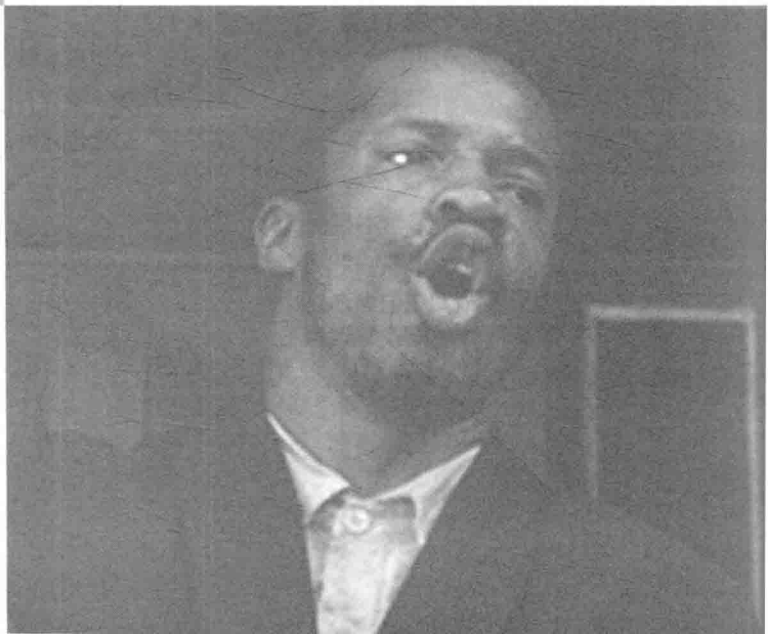
本书力求突破艺术自律论的窠臼，不再以“非历史化”的态度谈论“纯粹”的影视艺术，而是将对影视艺术的认识置入更为广阔的社会历史场域，呈现影视艺术在这一场域中与其他社会历史文化语境的关联性及其复杂的相互作用，比如讨论影像世界与现实世界的关系、并在普通语言学的基础上论述影视语言的独特性、在追溯人类叙事形式和媒介演变的背景下展开对影视艺术叙事方法的介绍、从文化习俗历史传统等视角分析电影流派风格的形成与演变等，

既突出知识性和专业性教育，同时又强调影视艺术的人文特质和社会功能。

从上述几个方面可以看出，本书既是对目前高校影视概论教学中所存问题的反馈和总结，同时又有对该领域研究成果的借鉴和吸收，在一定程度上体现出“影视艺术概论”课程体系的发展变化。本书最大限度地兼顾了影视艺术理论的专业性和“概论”体例的通识性。它不仅是一本适合高等院校影视艺术类专业使用的教材，也可以作为广大非专业的影视爱好者提升影视艺术素养的重要读物。此外，参与本书编写的核心成员多为上海大学影视学院影视艺术系的骨干教师，其中包括多位教授、博导和近年在影视艺术研究领域崭露头角的青年学术新秀。这些学者有着丰富的一线教学经验和扎实的科研功底，但教材难免有一些我们不尽满意和留有遗憾的地方，希望同行专家在使用过程中不吝赐教，以期今后不断提高。我们希望通过该教材，能够为中国影视艺术教育尽一份绵薄之力。

曲春景

2016年6月于上海 锦秋花园



目录

第1章 影视艺术的基本特征 ▶ 1

- 第一节 影视艺术本体的不同认识途径 2
- 第二节 影视艺术的诞生 8
- 第三节 影视艺术与现实世界的关系 22

第2章 声画语言的构成要素 ▶ 31

- 第一节 声画语言是
组成镜语的“字”“词” 32
- 第二节 声画语言的构成要素及语义特征 37
- 第三节 怎样用镜头说话 47

第3章 句段的基本构成方式：蒙太奇与长镜头 ▶ 61

- 第一节 构成方式一：蒙太奇及蒙太奇理论 62
- 第二节 构成方式二：长镜头及长镜头理论 77

第4章 影视故事的结构方法 ▶ 91

- 第一节 故事在不同时代的叙述形态 92
- 第二节 影视艺术的结构方法 95

第5章 影视艺术生产制作的一般过程 ▶ 107

- 第一节 前期制作阶段 109
- 第二节 拍摄制作阶段 122
- 第三节 后期制作阶段 130
- 第四节 独立制片 138

第6章 电影的流派与风格 ▶ 147

- 第一节 电影流派与风格概论 148
- 第二节 影响全球的好莱坞电影流派 156
- 第三节 欧洲艺术电影 168
- 第四节 亚洲电影主潮：通俗现实主义 180

第7章 电视与电视栏目 ▶ 191

- 第一节 电视的特征 192
- 第二节 电视节目概述 201
- 第三节 电视综艺节目 206

第8章 电视纪录片、新闻及谈话类节目 ▶ 213

- 第一节 电视纪录片 214
- 第二节 电视新闻节目 224
- 第三节 电视谈话节目 231

第9章 电视剧 ▶ 239

- 第一节 中国电视剧的发展概况 241
- 第二节 电视剧艺术的基本特征 257
- 第三节 中国电视剧的基本类型 269

第10章 影视观众的接受与欣赏 ▶ 281

- 第一节 影视艺术的魅力何在 282
- 第二节 影视接受的心理学基础 287
- 第三节 观众审美的心理定式 298
- 第四节 影视悬念：观影兴趣的维持 304

第11章 影视批评 ▶ 315

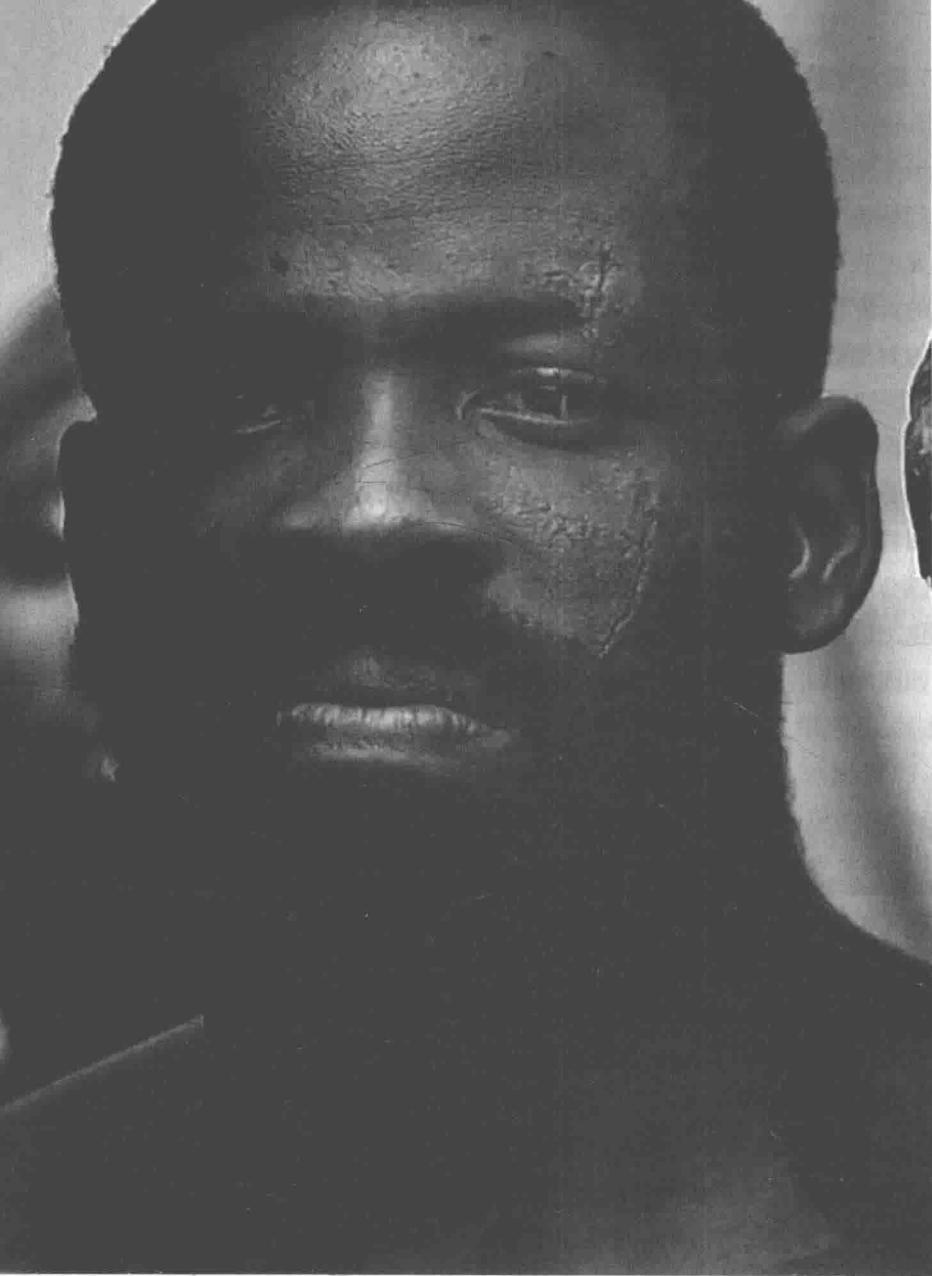
- 第一节 影视批评概说 316
- 第二节 影视批评方法（上） 324
- 第三节 影视批评方法（下） 348

参考书目 ▶ 364

后记 ▶ 366

第 一 章

影视艺术的基本特征



作为 20 世纪才开始大规模兴起的艺术形式，电影电视既有与其他艺术形式的相通性，又有区别于其他艺术形式的特殊性。对影视艺术特殊性的考察，就有了诸多艺术家或理论家对其本体特征的思考和解释。而对这一根本问题的答案和解释又是不同的、有些观点见解甚至是对立的。这种多元性表明，人们是从不同侧面、不同认识途径上追索和思考这一问题的。影视艺术的诞生和发展过程也揭示了影视艺术的本质并不是一元的封闭的或预先给定的，而是处于不断的生产流变之中。19 世纪末 20 世纪初，首先诞生了电影艺术，随着后来电视艺术的出现，就有了将电影与电视这种共同属于声画语言的叙事类型、纳入同一视野进行综合研究的理论探讨。今天，“影视艺术”的命名甚至涵盖了随着网络和移动媒介的拓展而带来的新的影像形式。可以看出，以声画语言为媒介的影像艺术，其所依赖的呈现方式及体验和接受途径不断发生变化，以至于原有的影视艺术边界被不断突破。影视艺术与现实的关系，因此也处于一种不断消除边界的相互渗透、介入、转化和形塑的动态关系之中。

第一节 影视艺术本体的不同认识途径

一、影视艺术与传统艺术的区别

在了解影视艺术概念之前，我们需要将作为器物的“影视”与作为艺术的“影视”相区别。首先，在具体的器物层面上，电影电视以及网络视频均是利用光学原理和电子技术传播的媒介装置；其次，作为艺术样式，电影兴起于 19 世纪末，电视及网络视频则是 20 世纪 30 年代及 20 世纪末的艺术形式。区别于传统艺术的是，电影、电视及网络视频都发展出了动态的、综合的视听传播与接受方式。本书主要是在第二种意义上谈论电影、电视及网络，其实主要指以影像为主的叙事类艺术。

电影自诞生之时始，不论人们主观意愿如何，客观上就向着成为一种新的艺术样式的方向不断发展。从最初简单地通过活动影像记录现实，到利用各种技术手段不断进行的影像实验，再到虚构的故事电影成为主流，乃至如今各种接收平台的视听盛宴……电影作为这个时

代最有影响力的艺术类别的身份早已毋庸置疑。与电影不同，电视能否作为一种艺术样式具有一定的争议性。从诞生时开始，电视主要是一种记录和再现现实、发布信息的媒介。电视的艺术功能没有像电影那样集中，而只是众多功能之一，其更重要的是新闻信息的传播功能、社教服务功能等。同电影相比，电视与网络视频首先是一种大众传播媒介，然后才是艺术。

一般说来，艺术是指能够引起情感活动和美感的存在形式。艺术创造是用一定技巧和手段制作出具体可感的形式，并自由地传达出创作主体的情感以及对生活的思考和感受。换句话说，艺术创作是用“技术”或技巧对现实和心灵世界的呈现及表达。可以看出，任何艺术创造都包含“表现什么”和“怎么表现”两个方面。不同艺术样式通过不同的媒介载体，按照艺术创作的普遍规律和具体技巧，表达人对世界的感受和思考，形成独特的艺术作品。

对于电影、电视及网络视频而言，它们都离不开技术或技巧的支持，同时它们也都是创作主体对现象界的某种认识与表达，因此，其艺术属性毋庸置疑。影视艺术同样也有两大构成要素，一是属于内容范畴，即“拍什么”，指拍摄什么样的题材、内容，什么样的故事主题以及对现实生活有什么样的感受思考，等等；二是属于形式范畴，即“怎么拍”，怎么运用摄影、录音、灯光、美术、化妆、表演、剪辑等各种技术手段传达出所要表现的内容。在这一点上，影视艺术和其他传统艺术具有共性，即在创作中都需要关注主题内容和表现形式这两个方面。

影视艺术的独特性可以从与其他相关的传统艺术样式的差异中体现出来。

首先，影视艺术和文学都是以叙事为主，但是，文学以文字作为载体，影视艺术则以声画为载体；文字是抽象符号，影视媒介符号则是以直观呈现为主。意大利导演帕索里尼的话很有代表性：“我觉得电影和文学之间的作为表现手段之间的区别，主要表现在隐喻上。文学几乎完全由隐喻构成，而电影几乎完全没有隐喻。”^[1]这是因为，文学是用抽象符号塑造形象，而影视媒介符号则是直观的，是

[1] 皮埃尔·保罗·帕索里尼：《异端的影像：帕索里尼谈话录》，新星出版社2008年版，第34页。



具体现实存在及各种形象的直接到场。

其次，影视艺术和绘画艺术虽然都是直观的艺术，同样重视色彩、构图、光线等元素，但影视艺术却把形象的逼真性提升到了一个绘画无法企及的高度，而且是“运动的影像”，其运动性，是各类绘画很难具有的特点。绘画重视“原作”，重视本真性，除了具有“展示价值”以外，更重要的是具有“膜拜价值”^[2]。而影视作品均有可复制性，作品的展示价值大大地挤压了膜拜价值。

再次，影视艺术和戏剧虽然都是真实人物的出场，都需要演员表演，但戏剧表演是以整个舞台为基础的，不受摄影机镜头的取舍和引导。舞台上的表演会刻意凸显其表演的特性，有很强的夸张性和假定性。而影视艺术不受舞台限制，观众所处的空间与影像中人物事件所处的空间是完全隔离的，“这两个空间是各自为政的，既不互相包含也不互相影响，它们各自独立，好像有某种看不见的无形的东西把它们隔离开来”^[3]，这就使影像空间自成一体，仿佛是一个发生在眼前的真实存在的世界，带给观众极强的现实感。

由此，我们可以将影视艺术的特性初步概括如下：

1. 综合性

影视艺术是多种艺术形式的综合，是以声画语言为基础的视听艺术。

2. 逼真性

影像具有真实的现场感和亲临其境的切身感受，观众容易被带入其中而获得逼真的心理体验。

3. 运动性

影视艺术是通过各种影像不同的运动方式展现生活和讲述故事的，运动性是其重要的艺术特点。

4. 技术性

影视艺术的表达方式不仅与科技的发展密切相关，其本身就是技术的产物。

5. 大众性

影视艺术以其直观通俗及可复制性进入大众传播之中，成为大众文化生活的重要组成部分。

[2] “展示价值”(Kultwert)和“膜拜价值”(Ausstellungswert)这对概念来源于德国理论家本雅明在《机械复制时代的艺术品》中讨论电影和绘画差异的段落，参见《经验与贫乏：本雅明文选》，百花文艺出版社1999年版，第268页。

[3] 克里斯蒂安·麦茨：《电影的意义》，刘森尧，译，江苏教育出版社2005年版，第10页。

我们还应注意电影、电视及网络视频的差异性。且不论电视新闻、电视综艺节目等专属于电视的分支艺术与电影的差异，单就电视剧艺术而言，它与电影的差异也是明显的；而网络视频的观看方式与前两者也存在着巨大的不同。在当代环境下，特别是随着数字存储技术的发展，电影、电视及网络视频的物质媒介有着融合的倾向。在电影、电视及网络视频的竞争发展中，它们各自在一种差异化的策略下找准自己的位置：电视（电视剧）是一种家庭的消费艺术，它对受众产生影响的领域是日常生活，它为人们提供更多的是日常生活经验中的各种信息及审美愉悦。在当代中国，“家庭故事、日常经验、生活戏剧和正统价值”^[4]的叙事成为电视艺术的主流；电影空间是充满着夸张的音响效果和放大的光影形象的封闭影院；网络视频则在一个更加灵活自由的接受平台上被观看。电影提供的审美经验往往又是奇观化的、超日常的，在与电视的竞争之中，电影扬长避短，使这种倾向更加明显：即个性奇特的人物形象、惊险离奇的故事情节、瑰丽壮观的环境场所、强烈刺激的视听效果等。电影银幕获得了与电视机、电脑屏幕及其他活动荧屏无法比拟的展示自身的特点。所以，人们常说的“荧屏似窗，银幕如梦”，从一般的意义上讲，具有一定的道理。

二、影视艺术的本质：从一元到多元

对事物“本质”的探讨，是受传统一元论影响而产生的问题，即认为任何事物均只有一个最根本的特点，因此在关于事物本质的研究中产生过诸多分歧。而现代哲学告诉人们，研究者观察事物的角度决定了该事物所呈现的面貌及特点。对影视艺术的研究也是如此。研究者从不同的角度观察，其呈现的特点也就各不相同。

从形态性上说，影视艺术是时间和空间相结合的视听艺术形式。影像既需要空间造型，又是在时间中流动的，同时也调动了人们的视听感官，营造出各种不同的艺术效果。

[4] 参见尹鸿、阳代慧：《家庭故事、日常经验、生活戏剧和主流意识——中国电视剧的艺术传统》，《现代传播》2004年第5期。



从符号性上说,影视艺术所使用的是声画符号或者说是声画语言,其符号特点是虚拟性与逼真性的统一。按照符号学“能指/所指”^[5]这对概念的表述,影像和声音组成了符号的能指层面,其代表的意义,是符号的所指。其同文字符号相比,影像符号的能指和所指有明显的相似性。“太阳”这个词的能指和所指几乎没有关联,从这个词作为能指的形状和发音中我们看不出它与作为天空中所指的“太阳”有任何关联,但在银幕上,用影像符号表达,呈现出的直接是一轮升起的太阳。从视觉感受上说,这个影像符号的能指与所指几乎是相同的,至少是相似的(当然不排除这个画面的所指除了有“太阳”的含义外还可以有“希望”“新生”等其他含义)。影像符号虽然是银幕上虚拟的存在,并不是天上那个真实的太阳,但它的能指和所指之间的差异相较于其他艺术样式而言,是最小的,其符号特点是仿真性的;其虚拟性,被这种符号的逼真性给掩盖了。影像是用非实在却又拟真的声音画面来呈现真实的生活内容。它因逼真而有了反映现实的客观性,又因虚拟而给主观幻想和创造性留下了巨大空间。

从表达方式上说,影视艺术具有呈现真实世界的叙事功能。叙事,即讲故事,讲真实发生或者虚构的故事。如新闻报道和纪录片讲述的就是真实发生的故事,影像从其发明时就与记录现实结合在一起,而使用表达技巧讲述虚构类故事则成为现代影视艺术最重要的功能特征。

从技术层面上说,影视艺术是利用机器将现实生活中的光影运动,记录并还原出来的一种技术形式,其功能首先是对现实世界的复呈。不管后来发展到商业影像还是艺术影像,以及各种网络视频等,都离不开器材技术的发展。而影视艺术正是以该技术为手段实现其影像制作的传播功能,故而,记录性也是发明家提供的机器赋予的。随着技术的发展,影视艺术的社会应用范围的深度和广度才会随之增加。从这个意义上说,影视艺术是技术和艺术的结合。

影视艺术是一系列复杂因素的结合,从不同角度进入对其的观察和研究,就有不同的关于影像本质的认识。这正是影视艺术的本质无法一言以蔽之的原因所在。早期对影视艺术本质的研究中,就存在以下三种具有本体论性质的观点。

其一,爱森斯坦的“蒙太奇理论”。在格里菲斯那里,蒙太奇作

[5] 能指和所指是瑞士语言学家索绪尔在《普通语言学教程》中首先提出的一对相互依存的概念,他认为任何语言符号都可以包括能指和所指两个方面,“能指”是符号的声音形象、形式,“所指”是符号所指涉的意义,比如“牛”这个汉语字的字形、发音是其能指,而其包含的对现实中的那种动物的指称则是这个符号的所指。

为电影叙事方式和镜头组织技巧的功能被充分发掘，而到了爱森斯坦那里，他把蒙太奇原则和方法上升到本体论层面，强化其在电影中的地位和作用，并把蒙太奇看作电影的本质。爱森斯坦不仅仅是一个蒙太奇技巧的实践者和孜孜不倦的探索者，更将“蒙太奇”由形而下的创作方法提升到思维方式、哲学理论乃至世界观的高度。在他看来，“蒙太奇贯穿于电影作品的一切层次”^[6]。

其二，巴赞的电影照相本体论^[7]。巴赞在其代表作《电影是什么？》中的核心观点就是强调影像与客观现实的同一性。巴赞认为电影再现事物原貌的本性是电影美学的基础，影像就本体而言不同于各种传统的艺术再现，因为一切艺术都是以人的参与为基础的，唯独在摄影中，有了不让人介入的特权，现实找到了一种最客观的自我呈现的方式。他提倡纪实美学，呼唤电影现实主义，而这种现实主义首先存在于照相的纪实性中。为此，电影须使用保持时空完整性的长镜头，尽量摒弃剪辑和蒙太奇等手段，因为它们给事物原貌蒙上了主观色彩并将导演个人的意图强加给观众，而现实应是多义和自我呈现的。

其三，米特里对蒙太奇理论和长镜头理论的折衷。按照爱森斯坦的理论，电影是创作者观念的表达，电影的取景框如同画框，创作者在其中挥毫泼墨，表达意义；按照巴赞的理论，电影是对现实世界的再现，电影的取景框如同窗户，向世界敞开；米特里则认为，电影的本性既是表达主观意图的画框，又是向客观世界敞开的窗口；二者并不互相排斥，它们的效果是叠加的。正是这种辩证的态度，使他能够克服蒙太奇理论和长镜头理论的对立。他指出二者只要运用得当，长镜头的流动性和蒙太奇的非连续性，都符合人的正常感知，不存在优劣之分。正是通过米特里的努力，原本处于对立状态的长镜头和蒙太奇理论，在此获得了统一，米特里也因此被认为是经典电影理论时期集大成式的人

[6] 爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜，译，中国电影出版社1998年版，第486页。

[7] 安德烈·巴赞 André Bazin (1918—1958)，法国《电影手册》创办人之一，第二次世界大战后西方最重要的电影批评家、理论家，被誉为“法国影迷的精神之父”“新浪潮电影之父”“电影的亚里士多德”，他在强调影像与现实的同一性的基础上提了他的影像本体论、电影起源心理学、电影的纪实美学和长镜头理论。参见巴赞：《电影是什么？》，江苏教育出版社2005年5月版，第114页。

