


北京电影学院电影学教程



电影理论基础

陈晓云 主编

 中国电影出版社

 北京电影学院电影学教程 / 张会军主编

电影理论基础

陈晓云 主编

CFP 中国电影出版社

2009 · 北京

图书在版编目 (CIP) 数据

电影理论基础/陈晓云主编. —北京: 中国电影出版社,
2009. 9

北京电影学院电影学教程

ISBN 978 - 7 - 106 - 03119 - 0

I. 电… II. 陈… III. 电影理论—高等学校—教材
IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 140012 号

电影理论基础

陈晓云 主编

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013
电话: 84290815 (总编室) 64216278 (发行部)
64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2009 年 9 月第 1 版 2009 年 9 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16

印张/12.5 插页/2 字数/200 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03119 - 0/J · 1145

定 价 32.00 元

北京影视艺术研究基地2009年度资助项目
北京电影学院2008年度院级科研项目
《世界电影理论思潮研究》（2008MS05）最终成果

主编:陈晓云

撰稿(按姓氏音序排列):

陈晓云:北京电影学院电影学系教授、电影学博士

冯欣:北京师范大学文学博士

李简瑗:西南交通大学艺术与传播学院讲师、中国人民大学
哲学博士

刘宏球:浙江师范大学人文学院教授

汪献平:上海师范大学数字传媒艺术中心副教授、中国传媒
大学电影学博士、中国艺术研究院博士后

许乐:同济大学电影学院讲师、北京电影学院电影学博士

深入守望 务实研究

——《北京电影学院电影学教程》总序

北京电影学院在改革开放 30 年的发展进程中,对学科建设极为关心。电影学学科实际上是一个涵盖了电影创作、电影制作、电影历史、电影理论、电影批评等内容的整体结构的学科。北京电影学院作为一个以创作实践教学为主体的电影专业院校,在关注创作教学的过程中,一直极为关注电影历史、电影理论、电影批评的教学,关注电影学的学科建设。

新中国的电影教育,受苏联电影教育的影响很大,但是,它一开始就有了非常多的个性和差异。中国电影教育的整体体系凝结了世界各个国家电影教育的优秀模式,也呈现了自己独有的特点和对其电影专业教育教学的坚持。经过不同历史时期和不同阶段的反复实践与更新,引进、融汇了一系列科学的方法,在中国电影事业发展过程中不断地完善和充实,实践证明中国的电影教育具有一套非常有效的教育方法和策略。

值得指出的是,随着北京电影学院的发展和建设,电影创作教学越来越科学、完善和缜密,特别是在改革开放 30 年的本科生、研究生培养中,电影学学科理论研究的方向和范围更加明确、清晰,内容更加坚实,视野也不断地开拓,形成了比较明确、比较务实的研究体系。

现在策划、撰写并准备出版的这套《北京电影学院电影学教程》系列著作,是北京电影学院整体学科建设的一个重要组成部分,是北京电影学院加强学术研究的具体实施,同时也是对教师学术研究和课题总结的重要检验,还是加强理论教学和师资培养的重要举措。北京电影学院责成电影学系、电影研究所、北京影视艺术研究基地富有研究能力和教学经验的骨干教师来完成这套教程的编写。《北京电影学院电影学教程》的研究范围和内容构成主要是围绕电影学学科建设,围绕本科生和研究生的教学与研究,选题都是理论研究和教学的重点。出版的宗旨是为了推进北京电影学院的电影学学科整体建设,检查我们的教育、教学实际,完善电影教育、教学体系,更新电影理论课程

体系,强化与优化电影学内容,也是为了梳理电影史论教学的成果。

这套《北京电影学院电影学教程》系列著作,是北京电影学院在学术上的一次对外展示,体现了电影理论教学对创作教学的支撑和主导,也反映学院在整体电影专业教学指导思想更加注重创作和理论的相互促进。在其指导下形成的观点和文字,更多地归结于“学院派”教学模式和教学总结,更加具有对电影理论与实践关系进行总结的学术价值和学术意义。本次对电影学理论的系统研究,传承和显现了北京电影学院几代教师在学术研究中的思路 and 心血,体现和展示了学院教学特色和历史传承的意义,也将成为一个超越电影本体研究,跨专业、跨方向、跨方法的学术工程,形成一个北京电影学院电影教育的学术景观,对推动北京电影学院的电影学学科建设、研究队伍建设,确立其在电影学研究和教学领域的领先地位有着非常重要的意义。

在这套《北京电影学院电影学教程》系列著作的具体写作上,我们则注意贯穿学院创作教学的特色和内容,将涵盖和覆盖电影理论、电影批评、电影历史等电影学学科中具有代表性、基础性、专业性、前沿性的专业方向,也展示我们的理论教学的发展脉络和成果,特别是要体现北京电影学院各个主要创作专业人才培养的基础性和前瞻性。尽管各位作者著述的方法、视点、内容、出发点不同,个人的素养和学识参差不齐,但在总体上仍然是对应创作教学,注意结构内容的全面、严谨、清晰、鲜明,对电影学学科中重要的问题进行了详尽梳理,力求能够使每部著作体现出各种不同的风格和样式。既注意范围和深度,也注意对创作教学的指导。注意增加学生学习的基础性、知识性,按照系统性、全面性、多方位的研究方法进行整合,给学生一个比较系统的知识框架。

这套《北京电影学院电影学教程》也注意了以电影理论研究为格局,以电影艺术创作为主导,以电影专业教育为目标,帮助学生在电影创作和理论方面进行有机的衔接与整合,使学生在未来的学习和未来的创作过程中奠定坚实的理论基础,保持一种持续不断的深入关注和探索理论、研究理论的态势。本系列著作对于学生学习和研究电影创作及理论各个方面的问题会有比较大的务实的帮助;对于学生自己对照课程进行从创作到理论的问题研究会有一些比较清楚的提示和指导。在电影发展的过程中,通过电影理论知识检验电影的创作实践,通过电影理论方法不断提高创作水平,通过电影教育教学使学生掌握方法论,不断地调整自己的学习,关注电影理论的前沿研究,这既是电影专业教学的有机补充,又是学习方法的改进和提示,从而对于学习电影、研究电影的学生和专业创作人员,都极具参考意义。

《北京电影学院电影学教程》系列著作,是对电影创作、理论研究、电影教学均有较强指导意义的专业书籍,是研究者和教学者对教学经验与理论研究

的总结,是提供给北京电影学院学生进行学习研究的系列教科书。同时,它也力图成为国内电影、电视专业制作、创作从业人员很好的专业参考书,也可以为全国电影制作、理论、历史、批评专业及相关综合大学电影、电视、传播专业的在校生提供专业的参考。

全国政协委员、政协教科文卫体委员会委员

中国电影家协会副主席 张会军

北京电影学院院长、博士生导师、教授

2009年4月7日

目 录

深入守望 务实研究	1
——《北京电影学院电影学教程》总序	
绪 论	1
一、电影理论的基本命题	1
二、电影理论的历史演变	9
第一章 电影与艺术	15
一、第七艺术	15
二、机械复制时代的艺术	20
三、作者论	23
第二章 电影与心理	31
一、明斯特伯格	31
二、爱因汉姆	34
三、米特里	42
第三章 电影与现实(上)	51
一、蒙太奇与苏联蒙太奇学派	51
二、维尔托夫	54
三、库里肖夫	56
四、普多夫金	58
五、爱森斯坦	60
第四章 电影与现实(下)	67
一、写实主义电影的兴起	67
二、巴赞	70
三、克拉考尔	77

2	第五章 电影与语言	85
	一、符号学	85
	二、电影符号学	90
	第六章 电影与叙事	103
	一、叙事学	103
	二、电影叙事学	106
	第七章 电影与精神分析	115
	一、精神分析	115
	二、精神分析电影理论与批评	120
	第八章 电影与意识形态	129
	一、意识形态	129
	二、意识形态电影理论与批评	137
	第九章 电影与女性主义	145
	一、女性主义	145
	二、女性主义电影理论与批评	151
	第十章 电影与文化	161
	一、文化与文化研究	161
	二、电影与文化研究	169
	结 语	181
	阅读书目	185
	后 记	189

电影理论的基本命题,是围绕着对于“电影”的理解来展开的,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作类似的表述。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。

一、电影理论的基本命题

1. 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“电影的特性”的阐述来完成的:

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象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,电影还将面临着更新、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,曾以其为中心成散射状遍及世界各地。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

夏衍的这段文字是在对于电影历史发展的考量中来分析电影特性的,涉及了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则侧重阐述中国电影的历史发展与基本特征。夏衍将“中国电影的产生和发展”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。^②“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”^③。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”的阐释中,事实上包含了“电影”与“中国电影”的内容。

《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,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年湿性珂罗琺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项技术发明,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。^④

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了的活动影像。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,后逐步从通俗娱乐形成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。”^⑤

与国内电影辞书普遍倾向于从“艺术”角度、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”^⑥。

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。”^⑦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”相当的主要有 film 和 cinema,其意义侧重和用法并不相同,麦茨对此作了探讨。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,领票员的作用等等。^⑧

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。”^⑨

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。”^⑩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,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