

影视学科资料汇评

影视创作与批评编

主 编 ◎ 桂青山

YINGSHIXUEKEZILIAOHUIPING
—
ANGZUO
—
INGBIAN



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

影视学科资料汇评

影视创作与批评编

主 编 ◎ 桂青山



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

影视学科资料汇评·影视创作与批评篇/桂青山主编. —北京:北京师范大学出版社, 2011.1
ISBN 978-7-303-11572-3

I. ①影… II. ①桂… III. ①电影—高等学校—教学参考资料②电视(艺术)—高等学校—教学参考资料 IV. ①I9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 189787 号

营销中心电话 010-58802181 58808006
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com.cn>
电子信箱 beishida168@126.com

出版发行: 北京师范大学出版社 www.bnup.com.cn
北京新街口外大街 19 号
邮政编码: 100875

印 刷: 北京京师印务有限公司
经 销: 全国新华书店
开 本: 184 mm × 260 mm
印 张: 29.75
字 数: 580 千字
版 次: 2011 年 1 月第 1 版
印 次: 2011 年 1 月第 1 次印刷
定 价: 60.00 元

策划编辑: 陈佳宵 责任编辑: 陈佳宵 王晓雪
美术编辑: 毛 佳 装帧设计: 国美嘉誉
责任校对: 李 茵 责任印制: 李 啸

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697
北京读者服务部电话: 010-58808104
外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。
印制管理部电话: 010-58800825

当前社会需要大量影视学科人才，专业研究人员、业界从业人数、参加各种级别影视学科学习、考试的人数与业余影视爱好者，前所未有的多。因而经常发现在学习过程中缺少系统、实际、较全面的辅导材料、学习资料，大多是零散的学术专著、分散的期刊篇章，至多属于子系统、阶段性的荟萃，使得学习者寻找必要而周全的资料大费脑筋与周折，尤其对于当前众多的报考影视学专业本科、硕士及博士的考生来说，备有一部较全面系统并具有学术研究基础认知价值的大型参考工具书，确属急切之举。

本书以影视学科的基本学识构成为基础，分为以下几部分：

一、影视基础理论编

上编 基础概念

本部分介绍影视基础理论，从各个维度，梳理荟萃当前最基础、最权威基础知识。同时，介绍前沿性的各家观点与学术论争焦点、热点。使得使用者可以在基础与前沿两方面获得必要信息，以促进其进一步的学习与研讨。

下编 基础史论

对世界（中外）影视史作客观的梳理介绍，史与论结合，历史流脉与各个时期的重要现象研究结合，各派、各种重要的有代表性的学术观点尽可能做到客观荟萃，并加以点评。

二、影视创作与批评编

上编 影视批评

从创作原理、过程、方法、运作等方面展开，介绍各家学说、观点以及创作过程中各个阶段的学理、学识以及经验、教训。

下编 影视创作

本部分主要介绍百年影视史，尤其当代史中重要的评论、批评学派、观念、方法与对影视领域各方面重要学术现象与问题的研究、论争与探讨。以期使读者获得在前面基础上的学术升华、进而具备相应的学术研究认知与能力。

三、影视作品解读编

本编主要介绍与前述影视基础理论、影视史论及创作相关的不同时期重要的、经典的或有争议的作品实证。对作品不同层面的解析与各家评说结合，最后总括出撰写者仅供参考的意见，力求奠定读者在理论学习过程中的感性根基。

本书整体的编撰路径是每部分先简要客观地介绍基础性的相应知识点或面，然后列举有代表性的各个重要学派、理论家、作家、从业者的观点、观

念，最后作本部分的学术总结（有定评的）或学术概述（不做结论，存疑、备忘），希望以这样的构成，对不同读者的不同需要，有不同层面的助益。

为此，我们集聚了北京师范大学艺术与传媒学院影视系的教师、硕士与博士研究生十余人，倾两年精力，遍览相关影像与文字材料，认真推敲，反复讨论，集中研究，分别撰写，总体审阅与梳理，在影视学界与业界各方面学者、专家的指导、帮助下，初步完成了这部书稿。

本套丛书各编分工及具体撰稿人如下：

影视基础理论编

李石华、宋凝思、马晓莉主笔；

陶家璇统筹。

影视创作与批评编

上编 影视批评：张林明主笔；

下编 影视创作：陶家璇主笔。

影视作品解读编

周赞、贾小利、王莉、孙陆芳撰稿。

毕竟水平与条件有限，其间尚不无粗疏、遗漏、浅薄、偏颇乃至谬误处。还望读者诸君多有指正，以备我们进一步的修改、补充与提高。

桂青山

“影视创作与批评编”是“影视学科资料汇评”丛书之一，本书一共分为“影视创作”和“影视批评”两大部分。在这两大部分中，又将电影与电视这两种传播媒介独立成章，分别就相关创作和理论批评的知识点予以汇评。作为一本资料性质的工具书，本书力求客观和全面，兼顾基础与前沿，力图为读者提供一个方便快捷的知识结构路径，帮助读者迅速建立起一个宏观全面的创作和理论知识体系。

在结构和体例的编排上，“影视创作与批评编”各部分不尽相同，原因有二：一是各部分内容上差别甚大，本着量体裁衣的原则，不求形式上的统一，而是根据内容进行结构上的协调安排；二是考虑到读者阅读的便易性，本着简洁明快的原则，让各类读者迅速获取自己所需要的信息。总而言之，宏观全面、方便快捷，是本书的编写原则，也是“影视学科资料汇评”丛书策划和编写的原则所在。

在这里，编者就本书各部分主要内容及其结构编排简要介绍一下。

“影视创作”电影部分采用递进式结构，首先，在创作观念上就电影的本体观念进行了辨析，讨论了电影到底是艺术、技术还是商业的问题；同时，梳理了电影与文学、戏剧这两大艺术门类之间的异同，探讨了全球化背景下电影的本土化和民族化问题；接着，从结构、情节和人物这三个主要方面入手分析了电影创作中遇到的问题；再者，从现实主义、新现实主义、现代主义和后现代主义等四个方面概括了电影的创作方法和创作潮流；最后，以“类型化”和“大片”为例分析了电影的产业生存化问题。

“影视创作”电视部分采用专题研究的方式，对当前电视产业的“娱乐化”“品牌化”“专业化”等密切关系电视发展的产业化策略进行了深入探讨和分析，指出这是电视产业持续发展的必经之路；同时，本书对“真人秀节目”“谈话节目”“调查报告”和“民生新闻”等当前各电视台主要的节目类型予以介绍和分析。本书希望读者通过这些专题性的介绍分析，对当前国内外电视创作的状况形成综合性的认识。

“影视批评”电影部分采用线性的结构方式，追溯了自电影产生以来的世界电影理论。一般以为，让·米特里之前是经典电影理论时代，主要关注的是电影的本体美学问题；让·米特里之后为现代电影理论时代，电影理论开始转向探究电影的语言、结构和文本。电影理论批评部分以各电影理论流派的主要代表人物及其思想为点，由此勾勒出世界电影理论的基本轮廓。世界电影理论基本上以西方电影理论为主，但也不能忽略独特的民族电影理论，所以在本书电影部分的末尾，增加了中国理论界对中国民族电影理论的

研究成果。

“影视批评”电视部分将电视研究纳入传播学视野之中，以便读者对于电视传媒研究有一个宏观的把握。由此，本书将电视理论批评划分为三大学派，即经验学派、批判学派和媒介环境学派。然后，再将三大学派之下的代表性流派分别予以介绍，比如批判学派中的法兰克福学派、伯明翰学派、政治经济学派、社会学电视批评，以及女性主义电视批评等。与电影理论批评相似，电视理论批评部分也以各学派主要代表人物的理论思想为点，以各大流派的思想评介为面，由此描摹出当今世界宏观的电视传播理论发展格局。

本套丛书的编撰目的是供学习、研究者做参考之用，因此本书在内容上多以汇总、评介为主，以便为读者提供工具上的便利。囿于时间和水平，本书难免有疏漏和缺憾，还请各位学界和业界同仁批评、指正。

本书“影视创作”部分由陶家璇编写，“理论批评”部分由张林明编写。是为序。

张林明

上编：影视批评

电影部分

前 言	(3)
一、初期电影理论	(7)
(一) 于果·明斯特伯格	(7)
(二) 巴拉兹·贝拉	(10)
(三) 鲁道夫·爱因汉姆	(13)
(四) 俄国形式主义	(18)
(五) 法国印象派	(22)
二、蒙太奇电影理论	(26)
(一) 普多夫金及其电影理论	(27)
(二) 爱森斯坦	(30)
(三) 吉加·维尔托夫	(34)
三、纪实电影理论	(36)
(一) 安德烈·巴赞	(37)
(二) 齐格弗里德·克拉考尔	(43)
(三) 约翰·格里尔逊	(50)
四、作者电影理论	(54)
(一) 亚历山大·阿斯特吕克	(54)
(二) 弗朗西斯·特吕弗	(56)
(三) 安德烈·巴赞	(57)
(四) 安德鲁·萨瑞斯	(58)
(五) 结构主义作者论	(60)
五、让·米特里的电影美学与电影心理学	(64)
六、符号学电影理论	(68)
(一) 电影符号学的诞生与发展	(68)
(二) 传统电影理论与现代电影理论的区别	(69)
(三) 电影符号学的主要理论家	(70)
七、精神分析学电影理论	(84)
(一) 两种主要的精神分析模型	(84)

(二) 电影中的精神分析	(88)
(三) 对精神分析理论的批评	(91)
八、叙事学电影理论	(93)
(一) 叙事电影的六要素	(94)
(二) 电影叙事学批评	(98)
九、意识形态电影理论	(100)
(一) 西方电影意识形态批评的基本观点	(100)
(二) 意识形态理论与电影的关系	(102)
(三) 中国电影意识形态批评的现状	(105)
十、女性主义电影批评	(106)
十一、后殖民主义电影批评	(114)
(一) 后殖民主义电影批评	(115)
(二) 后殖民主义电影批评之批评	(119)
十二、类型电影理论	(122)
(一) 类型电影	(122)
(二) 类型电影的研究方法	(123)
(三) 类型电影是惯例和经验系统	(124)
十三、民族电影理论	(128)
(一) 中国电影理论的主要框架	(128)
(二) 关于“影戏”美学	(133)
(三) “影戏”理论的扬弃	(134)

电视部分

前 言	(137)
一、经验学派	(140)
(一) 哈罗德·拉斯韦尔	(141)
(二) 保罗·F. 拉扎斯菲尔德	(142)
(三) 威尔伯·施拉姆	(146)
(四) 卡尔·霍夫兰	(149)
二、批判学派	(152)
(一) 法兰克福学派	(152)
(二) 伯明翰学派	(159)
(三) 政治经济学派	(185)
(四) 社会学电视批评	(192)
(五) 女性主义电视批评	(201)
三、媒介环境学派	(209)
(一) 加拿大多伦多学派	(210)
(二) 美国纽约学派	(219)
(三) 其他支流学术种群	(232)

下编：影视创作

电影部分

一、创作观念	(237)
(一) 电影：艺术？还是商业？	(237)
(二) 电影：“技术”？“艺术”？	(246)
(三) 电影与文学	(255)
(四) 电影与戏剧	(264)
(五) 民族化与全球化	(273)
二、创作过程	(283)
(一) 结构布局	(283)
(二) 情节设计	(293)
(三) 人物塑造	(303)
三、创作方法	(313)
(一) 现实主义	(313)
(二) 新现实主义	(325)
(三) 现代主义	(333)
(四) “后现代”与“后现代主义”	(342)
(五) 影视改编	(353)
四、产业运作	(363)
(一) 产业化的生存之路	(363)
(二) 类型化创作	(372)
(三) 大片策略	(382)

003

电视部分

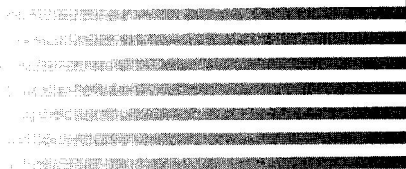
一、电视娱乐化思辨	(394)
二、电视品牌化生存	(405)
三、电视频道专业化	(415)
四、电视真人秀节目	(428)
(一) 真人秀节目的类型和形态特征	(428)
(二) 真人秀节目兴起的原因	(432)
(三) 电视“真人秀”节目创作批评	(433)
五、电视谈话节目	(438)
(一) 电视谈话节目的元素	(438)
(二) 电视谈话节目的类型	(438)
(三) 电视谈话节目的创作	(439)
(四) 电视谈话类节目创作的批评	(442)
六、电视调查报道	(445)
(一) 调查报道的界定辨析	(445)

(二) 调查报道的构成元素和叙述方式	(447)
七、电视民生新闻	(453)
(一) 民生新闻的价值	(453)
(二) 民生新闻的危机	(456)
(三) 民生新闻的制作转型	(459)
参考文献	(463)

上

编

影视批评



电影在诞生的初期，并不被认为是一门艺术，在文艺界和上流社会看来，电影只是在市井之地供人娱乐的玩意儿。有身份的人如果想看电影，得等到天黑悄悄出门，还把帽檐儿压得低低的，生怕被人认出来。德国哲学家、吐林根大学的美学和艺术史教授康拉德·朗格在其1920年出版的著作《现在和未来的电影》中指出，银幕上是“不可能体现出艺术的”，这种观念正是当时社会对电影的主流认识。在这种情势下，一些热爱电影的人士想方设法去论证电影是一门艺术，如同巴拉兹·贝拉在他1924年出版的第一本电影专著《可见的人》开篇所宣告的：“一门新兴艺术已经站在你们高贵艺术殿堂的门口，要求允许进入。”^①

这种论争就是世界电影研究的开始，而这也是当时电影理论研究的主要内容。

1911年，乔托·卡努杜宣称电影是继音乐、诗歌、舞蹈、建筑、绘画、雕刻之后的“第七艺术”；1916年，德国学者明斯特伯格出版《电影：一次心理学研究》，首次从心理学角度研究电影欣赏的心理感知过程。他认为电影并非现实景观的机械照相，而是被附加上了感知主体的心理内涵，希冀以此来论证电影的艺术性；1918年，德吕克发起法国印象派电影运动，莱翁·慕西纳克、让·爱泼斯坦、杜拉克等印象派艺术家从“上镜头性”“视觉主义”等方面来阐释电影的艺术特性；俄国形式主义者则系统阐述了电影的诗学本性与电影的语言形式之间的内在关系；匈牙利学者巴拉兹·贝拉不仅认为“电影是人类心灵的全新的表现形式”，还认为电影是一种视觉文化；德国学者爱因汉姆辨析了电影与现实的种种不同，强调正是这些不同，使得电影超越了对现实的机械模仿而成为一门真正的艺术。在这些电影理论先驱的共同努力下，电影逐渐得到了艺术上的承认。

20世纪20年代中期，苏联出现了蒙太奇电影理论研究，并于30年代趋向成熟。电影史家认为，在苏联电影理论家探索蒙太奇电影理论之前，西方电影界在创作实践中对作为技巧、手法的蒙太奇的探索已经有了一定积累。除此以外，构成主义和未来主义等现代文艺思潮，以及巴甫洛夫的反射心理学理论都对蒙太奇电影理论产生了深

① [匈]巴拉兹：《可见的人电影精神》，3页，北京，中国电影出版社，2000。

刻的影响。苏联学派认为“电影艺术的基础是蒙太奇”，正是因为有了蒙太奇，电影才从机械的记录(影像、声音和色彩)转变为一门具有高度创造性的艺术。苏联蒙太奇电影理论的主要研究者是普多夫金、爱森斯坦、库里肖夫、维尔托夫等电影家。其中最具有代表性的是爱森斯坦的理性蒙太奇理论、普多夫金的叙事蒙太奇理论和维尔托夫的“电影眼睛”理论。

电影蒙太奇理论的创建，标志着人们对电影的审美特性和艺术规律有了深入的把握，电影真正从理论上建立起了自己的艺术形式。

第二次世界大战以后，蒙太奇电影理论遭到了纪实电影理论学派的挑战。纪实电影理论学派最著名的理论家是法国电影学者安德烈·巴赞和长期侨居美国的德国学者齐格弗里德·克拉考尔，以及英国纪录片学派的创始人约翰·格里尔逊。巴赞认为，“电影是现实的渐近线”。克拉考尔认为，电影的本性是“物质现实的复原”。他们都认为摄影的记录和揭示、客观性和真实性等特征是电影反映现实的最重要的审美特征。同时，电影技术条件的发展，尤其是声音的出现，对以蒙太奇为中心的默片理论与实践产生了强烈的冲击。纪实电影理论着重对电影的艺术本性和审美本性进行重新思考，这也是对苏联电影学派的蒙太奇电影理论的反思和批判。

与此同时，“作者论”的提法也开始出现。1948年3月30日，法国电影人亚历山大·阿斯特吕克的《新先锋派的诞生：摄影机自来水笔》一文为“作者论”的提出作了准备。继而，弗朗索瓦·特吕弗于1954年1月，在法国《电影手册》第31期发表《法国电影的某种倾向》，首提“作者政策”的说法。《电影手册》接着展开了关于好莱坞电影导演可否被称为“作者”的争论，“新浪潮”主将认为希区柯克、霍克斯等尽管受到好莱坞制度的限制，但仍然在作品中表现出鲜明的个人风格，应该划归在“作者”行列。美国电影理论家安德鲁·萨里斯于1962年在《电影文化》杂志上发表了美国作者电影理论的开山之作——《1962年关于作者论的笔记》。他把法国《电影手册》派的“作者政策”与美国电影的实际结合，并把“作者政策”简称为“作者论”。

“作者论”为电影批评提供了一个崭新的视角，它对导演权力的推崇、对电影个性化的强调令人们开始更多地关注导演的电影语言、影片风格。这种理论迎合了20世纪60年代西方电影个性化创作和自我表达的需要，同时也为法国“新浪潮”电影和西方现代电影的兴起奠定了理论基础。

电影理论史家一般将电影理论分为两个阶段：20世纪60年代以前为经典理论阶段，60年代以后为现代理论阶段。经典理论所关注的主要是电影与现实的关系，也就是说，经典电影理论更多的是把电影看作一扇窗户或一幅图画来研究的；而现代理论则把电影作为一种语言来研究，它有意地避开影片主题、故事情节和人物性格等表层，转而深入研究影片本文是如何表述的，以及电影与社会、观众之间的关系。

经典理论之后，现代理论之前，有一位重要的电影理论家，他就是让·米特里。米特里对世界电影的贡献主要来自他百科全书式的理论巨著《电影美学与心理学》。在《电影美学与心理学》这部巨著中，几乎可以找到从让·爱泼斯坦到巴赞的全部理论探索的印迹。他兼容并蓄、博采众长，运用哲学、心理学、美学、逻辑学和语言学来分析各家短长。米特里采用电影“美学”和“心理学”的研究方法，确认电影一方面具有符号一样的表意功能，另一方面又具有向外在的现实开放的本性特征。作为古典电影理论的集大成者，米特里的理论为现代电影理论的到来铺平了道路。

20世纪60年代以后,随着结构主义思潮在西方的兴起,结构主义分析方法在人文学科领域得到了广泛应用,电影研究也出现了重大转向。1964年,法国学者克里斯蒂安·麦茨发表了标志着电影符号学问世的长篇文章《电影:语言还是语言系统?》,揭开了现代电影理论研究的新篇章。麦茨的电影符号学是对巴赞的电影影像本体论的挑战。他认为,电影的本性不是对现实的自然反映,电影“不是对现实为我们提供的感知整体的摹写”,影像的组合方式具有常规语言的约定性。电影符号学运用结构主义语言学的研究方法分析影片的结构形式,意在建立一个可以解释电影如何将其意义呈现给观众的语言模式。

电影符号学产生以来,呈现出两个方向的发展趋势,一方面走向精神分析和意识形态学说,另一方面则发展为结构主义叙事学。一般我们认为,第一电影符号学的模式是语言学的模式,而第二电影符号学的模式是精神分析学的模式。1968年,让·路易·博德里《基本电影机器的意识形态效果》一文的发表,标志着精神分析学电影理论,即第二电影符号学的建立。1975年5月,法国综合性理论刊物《通讯》第23期以“电影精神分析学”为主题发表一系列文章,标志着电影结构主义符号学和精神分析学相结合的滥觞。1977年,麦茨的《想象的能指》一书以弗洛伊德和雅克·拉康的精神分析学原理和模式为依据,结合电影符号学,全面解释了电影机制、主体观看过程和主体创作过程。

意识形态电影批评兴起于20世纪60年代的后结构主义时期,1969年发表的《约翰·福特的〈少年林肯〉》一文第一次通过影片与美国意识形态的关系去审视好莱坞经典电影,成为了意识形态批评的经典文本。该文提出,每部文本都脱胎于总的历史文本,对任何个别文本的考察都可在两个面向上展开:考察其和总的历史文本间的动力学关系;考察这个总的历史文本和特殊的历史事件间的动力学关系。电影的意识形态批评否认电影是一个再现系统,而是按照主体的观念对物质世界的重新构造。阿尔杜塞的意识形态国家机器理论、葛兰西的文化霸权理论,以及博德里、齐泽克、乌达尔、达扬及其相关理论都为意识形态批评提供了理论资源。

叙事学将叙事作品作为一个不受外部规定制约的、独立自主的封闭体来进行研究,它关注的是叙事文本的结构和功能,即“怎么说”的问题。电影叙事学以叙事电影为研究文本,探讨叙事电影中的叙述者与接受者、时间与空间、故事与情节、视点与结构等叙事问题。电影叙事学在电影语言的研究上达到了一个新的高度,但是它将电影作为一个封闭的空间来研究,“它关注的只是能指的组织结构,而把所指完全排除在外”,无视社会文化语境,这也是叙事学电影理论最为人诟病之处。

女性主义电影批评的目的在于瓦解电影中存在的对女性在创造力上的压制和形象上的歪曲。女性主义电影批评家从心理学、符号学、结构主义中获取理论支持,通过对好莱坞经典电影模式视听语言的解构式分析,力图揭示女性形象中渗透的父权意识,即男性对女性面貌的扭曲,进而解构这类反女性本质的电影,纠正以男性为主导的表意手段与传播方式,建构更接近于女性情感体验的新电影。女性主义批评的经典文本有克莱尔·庄士敦的《女性电影作为抗衡的电影》、劳拉·穆尔维的《视觉快感与叙事电影》、米切尔的《精神分析与女性主义》、罗拉蒂斯的《爱丽丝不》等。

除了以上电影理论与批评之外,需要提及的还有类型电影研究、后殖民主义电影批评,以及我们的民族电影理论研究。

类型电影是在风格、主题、结构和角色形态具有相似性的影片，如美国的西部片、警匪片、歌舞片。类型电影作为一种影片制作方式具有如下特点，即公式化的情节、定型化的人物、图解式的视觉形象。类型电影是美国制片厂制度成熟的产物，是在好莱坞的影响下培植起来的高度模式化的影片。商业因素是类型片形成的最重要的原动力。对于发展中的中国电影产业来说，类型电影创作可以说是一条捷径。

后殖民主义是在后现代主义思潮之后诞生的一种探讨帝国主义与殖民化状况，并以权力、历史、文化、媒介对殖民地主题的作用，以及身份、民族、颠覆、压抑与反叛等为主要课题的理论思潮。西方后殖民主义研究的代表人物是爱德华·赛义德、佳亚特里·斯皮瓦克、霍米·巴巴、弗雷德里克·詹姆逊等。其中，詹姆逊是将后殖民主义理论引入中国的关键人物，他有关电影和“第二世界本文”的表述激发了张颐武、戴锦华、王一川、王宁等学者对张艺谋和陈凯歌电影的后殖民主义批评。“民族寓言”“文化”“权力话语”“他性话语”等概念是理解中国后殖民主义电影批评的关键词。

一直以来，中国电影批评者的理论武器均来自西方，那中国有无自己的民族电影理论呢？迄今为止，被广为接受的是20世纪20年代开始出现的“影戏说”。这一学说以陈犀禾1986年在《当代电影》第1期发表的《中国电影美学的再认识》和钟大丰在1986年《当代电影》第3期发表的《“影戏”理论历史回顾》中对“影戏说”的阐释而广为人知。陈犀禾认为，影戏美学是中国电影理论中的超稳定系统，“和蒙太奇、长镜头理论相比，它对中国电影理论和实践的影响要长久、广泛、深远得多。从20年代的《孤儿救母记》《弃妇》，直到80年代的《西安事变》《人到中年》《牧马人》等一系列优秀影片，都是这样一种美学观念的产物，造成了中国独特的电影传统”^①。周星在2004年《当代电影》第6期撰文称现实主义理论一直以来都是中国电影的主导。^②

可见，中国还是有自己的民族电影美学理论的。电影虽然是西方科技的产物，但是当它在中国文化的土壤里生长的时候，自然会有中国特有的民族美学和文化积淀，这是值得研究者关注的。

① 陈犀禾：《中国电影美学的再认识——评〈影戏剧本作法〉》，载《当代电影》，1986(1)。

② 参见周星：《关于中国电影理论构架的梳理》，载《当代电影》，2004(6)。