



大型电影学文库

电影 与新方法

西方电影学

张红军编

中国电影艺术研究中心
东方影视乐园公司 联合编辑
世界文化艺术城筹建处

中国广播电视出版社



大型电影学文库

电影

与新方法

西方电影学

张红军编

中国广播电视出版社

(京)新登字 097 号

电影与新方法

张红军 编

*

中国广播电视出版社出版发行

(北京复外广播电影电视部灰楼 邮政编码 100866)

北京时事印刷厂印刷

各地新华书店经销

*

850×1168毫米 大32开 17.125印张 422(千)字

1992年2月第1版 1992年2月第1次印刷

印数:1—3000册 定价:12.20元

ISBN 7-5043-1994-5/J·203

《大型电影学文库》总序（一）

李少白

电影实践和电影理论，从历史上看，总是相伴而行，同步发展的。实践为理论提供研究对象和议论的题目；理论的思维，又为实践开辟新途径、新目标。电影理论不是救治电影创作的万应药方，但却可以帮助开拓创作视野，启发艺术的思路。世界电影历史上，那些具有先锋意义的电影作品，与其说主要是为了创作，不如说更着眼于理论思考而进行科学的试验。

所以，在我看来，既不要把电影理论的作用估计过高，也不要不屑一顾。理论之于创作毕竟是有用的，关键是要有自己的鉴别，经过自己的独立思考，确认哪些是对的，于自己的创作有益；哪些是不对的，无助于创作，从而决定取舍，而不为时尚流行性所驱使和左右。

在当代，世界的和中国的电影创作，都在朝着多样化、个性化的丰富形态发展；电影艺术的构思和表现、类型、样式、风格和流派，比以往任何一个电影时代都更加光灿斑驳，异彩纷呈，使人目不暇接。与之相适应，电影理论也在朝着系统化、科学化的方向迈进。人们不再满足于和停留在对于电影艺术的笼统的、一般性的理论把握之上，而是在努力从电影的各个方位、多种角度

和层次研究它，从而提出诸如电影社会学、电影政治学、电影文化学、电影伦理学、电影心理学等等这些除老的电影学科——譬如电影美学、电影艺术学、电影语言学——之外的新学科。可喜的是中国电影艺术科学的学科建设也在起步。《大型电影学文库》的编辑出版，就是一个证明。

张红军同志主编的这部文库将分为中国电影学撰著、外国电影学译介、世界现代电影大师创造学等系列，包括 30 余种专著和译著。这部文库的出版，不论其内容的科学性、系统性以及它们的深度如何，都是带有首创性的，具有先行者的意义。因此，我真诚地支持这套文库的出版，并衷心地祝愿它能够实现自己的既定目标，取得贯穿始终的完满的成功！

1991 年 5 月 4 日

于红庙北里

《大型电影学文库》总序（二）

余秋雨

有点出人意料，一套卷帙浩繁的《大型电影学文库》竟然悄没声儿地在中国编成并即将出版了。我至今尚未通读文库的全部著作，仅从我翻阅过的那部分内容来看，这套文库的学术规模足以标志我国的电影意识已经开始走向全方位自觉的新阶段。

一个民族在电影意识上的真正自觉是很不容易的事，有的地方即便电影发展的时间不短、拍的片子不少，也未必有健全的电影意识，就像一个一生写了很多字的人未必有健全的书法意识一样。在我国电影发展的历史过程中，不管是兴盛期还是衰落期，都很少有人冷静、全面地对电影学作本体研究，因此几乎所有的电影实践家都处于经验性摸索的状态，纵然成功了也缺少坚实的理论背景，很难成为一种独特而响亮的文化现象，更难在上下承接、左右呼应上构成必然的逻辑关系。在这种情况下，电影的发展不能不带有某种整体上的盲目性。新时期以来，我国电影界佳作叠出、人才济济，但对电影学的思考还是比较零碎的，至今还没有出现公认的电影哲学家和电影美学家，也没有出现让人耳目一新的电影理论构建。国外的理论介绍了不少，却缺少足够的系统性和完整性，使这些理论带有了明显的信息性质和经验借鉴性质，而

未能激励我们构成一种整体思考水准。不可否认，这几年一些有悟性的实践家也逐渐达到了某种艺术自觉，但在整个社会缺少群体自觉的背景下，个体自觉是成不了什么气候的。正由于此，新时期的电影既有声有色又很快陷入了困境。

终于有人开始发现问题的症结所在，决心为中国电影界铺垫几方整体思考的基石。他们默默地钻进了当代国际电影理论的丛林之中，寻找、比较、鉴别、选择，然后分头一本本地翻译；与此同时，又对中国电影的历史和现状进行深入研究，构成一个个恺切而又重要的论题。日积月累，便渐渐形成了这套大型文库的雏形。这个文库不是既有文本的简单拼合，而是体现了编辑者们对当代中国电影界的理论空缺和理论需求的一种判断，对中国电影前景的一种憧憬和设计。它不是一个健全完满的“万有文库”，而只是一种急迫的草创，尽管它已包含着好些当代经典，但它的主要价值不在于经典性而在于启发性。

文库中分量最大的现代西方电影学基干著作，与现代西方学术界的其他典籍一样，这些电影学基干著作的主要价值不在于得出了一个结论而在于提供了一些崭新的视角和思考方法。读完这些著作，我们就会从更多的方面、更深的层次上来把握电影，从而反衬出我们以往对电影的理解是多么狭隘和简陋。电影是一门实践科学，在解决了观念论之后必须紧接着面对创造学。这个文库别出心裁地把电影创造学看成“电影大师创造学”，试图通过一系列国际公认的电影艺术大师的创造方式来逼近电影创造的根本奥秘。这种由大师们的个体生命濡养的创造学既具有切实的可参照性，又明显地表露着个性化限定，不至于像一般的创造学理论那样每每造成以偏概全的理论混乱。为了辅佐这种活生生的创造学，文库还设立了现代电影大师传记系列，使读者能够更切实地贴近这些创造者的生命。在我看来，这套大型文库带有归结性的理论核心，就在于电影大师的生命创造过程，其他种种背景性的

学问诸如电影哲学、电影心理学、电影社会学、电影结构学等等都只是这种创造过程的理论生态条件而已，因此不妨说，这套文库从本质上说是生命化的文库。

让人高兴的是文库一开头还专设了中国电影学系列。平心而论，这一系列在理论成熟度上未必及得上其他几个系列，但它的重要性却是显而易见的。由中国人静下心来认真地回顾和思考一下电影学领域的诸多问题，使电影学与中国的现实连结起来，这种努力，使这套文库具有了理论构架上的自主性。在这些著作中，张红军以四维反馈创造思维模式为基点把电影作品分为以类型转换为枢纽的通俗片和以大师创造为枢纽的艺术片两种，并细致分析两者间的区别和互补关系的论述，胡克对中国电影理论长期以来只着重于政治文化意识形态简单图解的系统反思，胡菊彬关于中国电影自1949年至1976年拒绝必要的类型化审美“包装”的论述，李一鸣对类型片发展的合理性和文化价值的研究，饶曙光对中国电影中所埋藏的社会伦理意识深层结构的探寻，奚姗姗关于中国电影长期来受政治制约的必然性和局限性的思考，姚晓蒙关于中国大陆电影政策史的研究，张卫对影像语言的构成和观众观看的心理机制的深层剖析，陈晓云、陈育新对中国新时期电影的多方位解析，都具有别开生面的理论价值。此外，有的研究未必以中国为重心，如李迅等的《世界电影理论史纲》、杨远婴的《电影修辞》等，却也代表着当代中国人对国际电影领域的眼光和见识。

在这套文库里，还有一本使中国影视观众感到十分陌生的、关于电影企业学的书——《东方好莱坞宣言》。在这本书里，作者张红军大胆提出，电影第一个百年的历史是观众被动观看的历史，随着现代社会的发展，这种审美方式有可能引起疲倦，而电影从第二个百年开始，将会逐步演变成接受者主动参与影视创作活动和娱乐过程，形成以消费者自娱为主体的现代影视娱乐消费模式，这

种有预见性的构想和东方好莱坞的具体设计完全有可能进入实际运作。

现在社会生活的节奏越来越快，人们的心理都比较浮躁，很少有人能坐下来为文化建设做一些大型的基础工作了，因此，这套文库的编者、作者、译者们埋头苦干、通力合作的精神很让人感动。我觉得，要使我们日日夜夜的文化创造不成为过眼云烟，而成为一种良性文化积累，就需要大力弘扬这种精神。可以相信，当整日匆忙的电影实践家们的书架上都有了这套文库，他们能在马不停蹄地奔波间歇中，哪怕是偶尔翻翻，从而在整体上领略一点电影世界的特殊哲学和前沿风景，那么，我国电影事业的发展一定会比以前更好一点。当然，我更希望有更多的理论工作者能从文库获得启悟，写出越来越多、越来越好的电影学专著，把中华民族的电影文化意识推向一个更自觉、更健全的高度。

1992年2月于上海

目 录

第一部分 审视与思考

电影理论的两类型…………… (美) 布·汉德逊 (3)

早期电影理论的批判史…………… (美) V·F·帕金斯 (20)

第二部分 历史批评

走向电影史的理论…………… (美) 安德鲁·萨利斯 (57)

少下赌注：电影历史诗学展望…………… (美) 戴维·波德维尔 (80)

新电影史…………… (英) 托·艾尔萨埃瑟 (97)

作为历史的电影史…………… (美) 罗·艾伦 (109)

电影批评和电影史中的电影特性…………… (美) 克·汤姆逊 (136)

啊！阿尔都塞！编史学和电影研究的兴起

…………… (美) 罗伯特·斯科拉 (146)

第三部分 类型批评

先锋派电影：历史和理论…………… (美) 康斯坦斯·潘利

珍妮·伯格斯特罗姆 (179)

第四部分 女权批评

视觉快感与叙事性电影…………… (美) 劳拉·穆尔维 (203)

穆尔维关于《太阳浴血记》(对《视觉快感与叙事性电影》的

进一步思考)…………… (美) 劳拉·穆尔维 (222)

走向女权主义电影实践：几个命题

…………… (美) 克莱尔·约翰斯顿 (238)

第五部分 结构主义符号学

电影与缝合…………… (法) 让-皮埃尔·乌达尔 (259)

《大白鲨》，意识形态和电影理论……（美）斯蒂芬·希思（274）

符号语用学……（法）雅·凯玛邦（283）

电影生成符号学……（法）奥·巴赫莱（290）

第六部分 精神分析与意识形态批评

基本电影机器的意识形态效果

……（法）让-路易·博德里（307）

精神分析与电影：想象的表述

……（美）查尔斯·F·阿尔特曼（325）

电影·意识形态·批评（一）

……（法）让-路易·科莫里、让·纳尔波尼（346）

电影·意识形态·批评（二）

……（法）让-路易·科莫里、让·纳尔波尼（361）

电影·意识形态·批评（二）续

……（法）让-路易·科莫里、让·纳尔波尼（375）

“催眠机器”——同雷蒙·贝卢尔的谈话

……（法）雅·凯玛邦整理（391）

第七部分 叙事研究

克拉考尔的两种倾向说与电影叙事的早期历史

……（美）杰·马斯特（403）

叙述学：对陈述过程的想法……（法）弗·若斯特（424）

电影话语与叙事：两种考察陈述问题的方式

……（法）弗·若斯特（432）

视点……（法）雅·奥蒙（445）

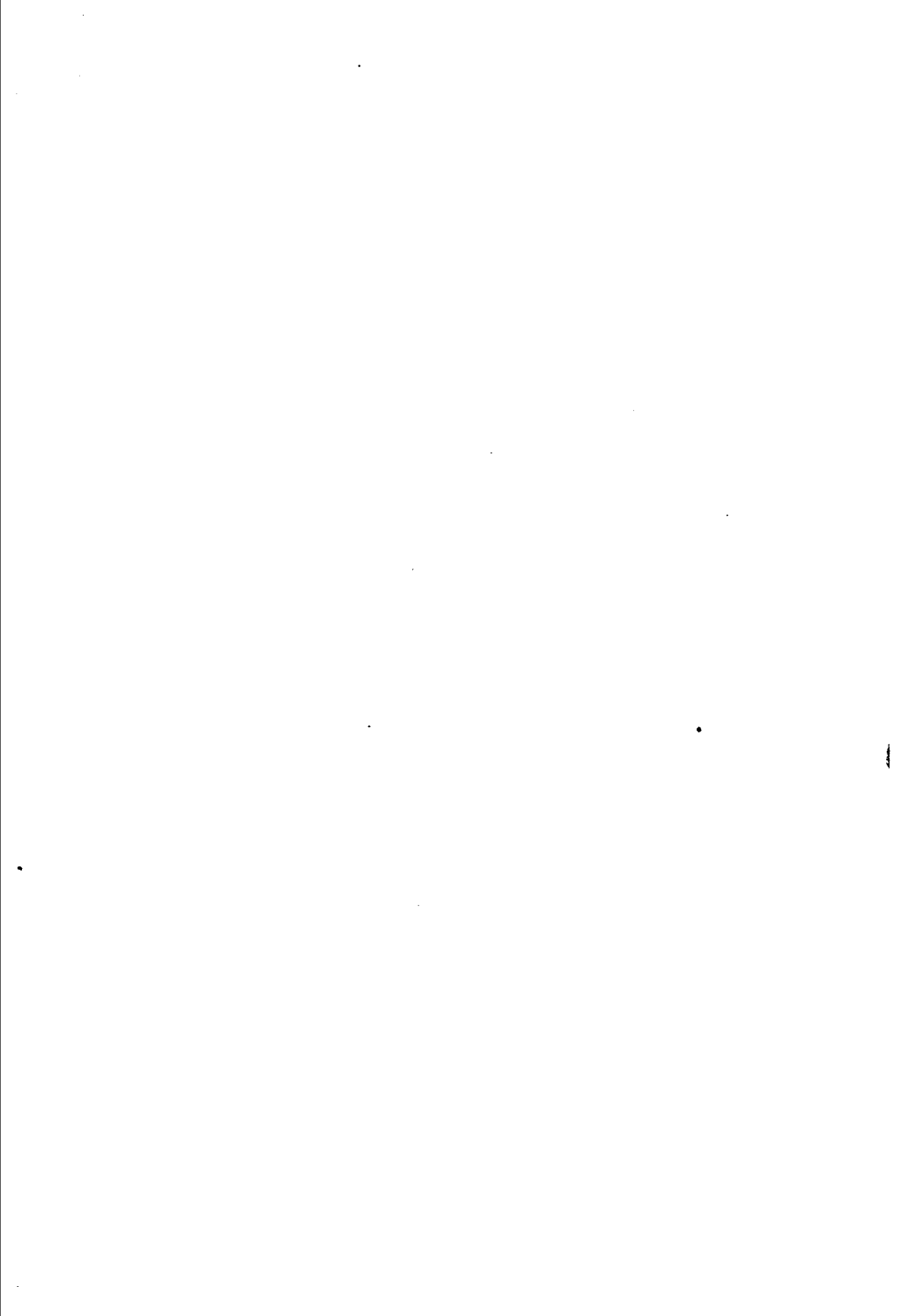
看镜头……（法）马·韦尔内（477）

附录……（499）

编后记……张红军（534）

第一部分

审视与思考



电影理论的两类型

(美) 布·汉德逊

周传基 译

【原编者按语】 布里安·汉德逊一文，是多年来在英文作品中第一篇值得重视的文章。它对爱森斯坦和巴赞的理论做了重新估价。作为一篇紧凑的原文读物的典范，它突出并对比了这两种理论的最关键的区别，它把过去的理论成就和现代的需要联系起来加以研究。在这些方面，汉德逊的文章确实是一个范例。他讨论了“和现实的关系的理论，局部整体的理论，一阶段和二阶段”的理论，爱森斯坦和巴赞在对待事先存在的现实方面的一致态度，以及他们都未能发展一套作为独立的电影整体的理论（因此转而借助于文学和戏剧的样板）等方面的欠缺。对于更好地理解为什么最近的电影理论进入了一个新的探索领域，其中值得注意的是发展有关“新的电影整体的形式”（如戈达尔最近的一些影片也在这方面做了一些实验）的理论尝试，以及从偏重于“现实/形象的相互关系转向形象/观察的相互关系”的尝试等等，这篇论文都为它们准备了条件。在这

方面,汉德逊的这篇论文成为从50年代前发展起来的那种电影理论到当前的理论探讨之间的很有裨益的过渡。

哲学家们往往发现,根据某种类型学的方案来对论述某一问题的各种理论进行分类是有用的。C. D. 布洛德在其《伦理学的五种类型》一书中,把斯宾诺沙、勃特勒、休姆、康德和西德威克不仅当作道德理论来看待,而且作为研究这一课题的几种基本方法的范例。在该书最后一章,布洛德把这些理论以及其他理论——实际存在的或可能出现的——加以综合分类。同样,奥格登、理查兹和伍德在《美学的基础》一书中对研究美学的几种主要方法提出了一个分类方案。这类方案的用处是不难明白的。首先,这可以把像伦理学和美学这样一些领域中数量繁多得难以处理的理论条理化。为了使这种分类实用,那还必须做到准确,这意味着,除了把各种理论加以很好的分类以外,还需要进行大量的分析。要指出两个或更多的理论基本上(而不仅仅在表面上)在这个或那个方面的相似或不同,首先必须先深入那一理论的基础,它产生的前提和假说。同时还应当深入地了解,这个理论是怎样由此得出结论和运用的,以免被最后的结论引入歧途。最后,这种分析工作,以及作为它的成果的分类方案,对于这些理论本身的批判和评价也是有用的,这也就为新的理论工作铺平了道路。

对各种电影理论的对其他更为发展的领域的理论进行分类,其基础是不同的。伦理学和美学的分类方案是从丰富多样的理论中产生出来的,但是电影理论的分类却面临着论断的贫乏,最合理的研究电影的方法还待探索。此外,对哲学理论的分类一般涉及的不是片断的或尚未成熟的理论,而是对这一问题的完整的研究方法,而电影现在可能还不存在一个全面的或完整的理论。

但是,电影理论发展不充分这一事实本身,也许就是需要进

行深入分析（包括对已经着手的主要研究方法提出分类方案）的理由。同时不可否认的是，现在需要新的理论工作：自 50 年代以来，电影的发展已远远超出了经典电影理论的解释能力范围以外。现在，或者是用旧的观点来看待新发展，或者更经常的是不打算从理论上去理解它。

对较旧的理论加以细致的复审，是构成新理论所必须进行的艰苦准备工作的一部分。正如电影艺术是靠钻研过去的作品而得到促进的一样，电影理论也可以靠钻研过去的思想而得到激励。旧理论的局限与弱点可以使后来者免蹈覆辙，而它们的成就，积累起来可以为新理论展示出它需要加以考虑的问题和学说。

已经得到发展的主要电影理论有两类：局部——整体理论和与真实的关系的理论^①。前一种的范例是爱森斯坦和普多夫金的理论，它们所涉及的是电影的局部与整体之间的关系；第二种理论的范例是巴赞与克拉考尔的理论，它们所涉及的是电影与现实的关系。我们对这两种理论的探讨将仅限于爱森斯坦和巴赞。他们是最有影响的理论，我敢说也是最好的，而且从实质来说，也可能是最完整的。他们的理论也最接近实际的影片，并且是以电影史的最充分的知识为基础的。切题并不能保证必定是一个健全的理论；然而爱森斯坦和巴赞的情况却是，切题保证了他们的理论研究所涉及的几乎总是电影本身所关心的事。

^① 这种类型的理论既不是新的，也不是电影所独有的。局部—整体理论以及与实际的关系的理论（有时称为模仿的理论）一般说来，在美学思想史上是存在已久的。在整个 18 世纪，这些理论是主要的，是最广泛采用的研究方法（见蒙罗·C·贝兹莱的《从古典希腊到现在的美学》〈纽约 1966 年版〉及《美学：批评哲学中的问题》〈纽约 1958 年版〉），而它们依然是电影理论领域中的主要方法这一事实，足以说明电影理论工作的落后。无论是在一般的美学领域中，还是在电影理论中，局部—整体的理论和与真实的关系理论都不一定是或始终是不协调的。分析的任务之一——也许是主要的——就是决定这些对抗的理论在什么地方是互相矛盾的，它们在什么地方又不发生矛盾，以及它们在什么地方是相辅相成的。——原注

本文的中心不是辨别所讨论的两种理论的是非，而是研究这些理论本身。它并非去研究这两种理论与电影的关系，而是要探讨它们作为理论的作用。因此在我们的理论分类学背后摆着更大的问题：电影理论是什么？它那必不可少的特征是什么？它试图阐释什么？

爱森斯坦和巴赞的出发点都是真实。他们之间的主要差别之一，就是爱森斯坦超越了真实（超越了电影与真实的关系），而巴赞却没有。显然，首要的是明确各人对真实的理解：由于这个术语是他们两人的理论基础，它在某种程度上决定着由此而产生的一切。然而这两个理论家实际上并没有对真实下一个定义，也没有发展任何有关真实的学说。在一定程度上，他们两人各自的理论是建筑在本身尚未弄清楚的基础上的。关于电影与真实的关系，爱森斯坦和巴赞的阐述则比较清楚。

对于爱森斯坦来说，正如普多夫金和安德烈·马尔罗一样，一段未经剪接的片子只不过是对现实的机械的复制；而这种东西本身是不能成为艺术的。只有当这些片段按各种蒙太奇的形式加以安排后，电影才成为艺术。爱森斯坦曾一再阐述这一学说，也许下述公式能最简明地阐明这一观点：

第一，把对自然的照相片断记录下来；第二，这些片断以各种方式组合起来。于是出现了镜头（或画面），然后是蒙太奇。

照相术是一种再现的系统，用来把真实的事件和现实的一些因素固定下来。这些再现，或照相的反映，可以用各种方式组合起来。^①

① 见爱森斯坦：《电影形式》第3页。——原注