

电影 艺术 观念

DIANYING YISHU GUANNIAN

全面阐述世界电影艺术观念

游飞 蔡卫 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

电影 艺术 观念

游飞 蔡卫 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

电影艺术观念 / 游飞, 蔡卫著. — 北京: 北京大学出版社, 2009.7
(北京大学影视艺术丛书)

ISBN 978-7-301-15356-7

I. 电… II. ①游… ②蔡… III. 电影-艺术理论 IV. J90

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第095096号

书 名: 电影艺术观念

著作责任者: 游飞 蔡卫 著

责任编辑: 高秀芹 梁勇

标准书号: ISBN 978-7-301-15356-7/J·0239

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> **电子信箱:** pw@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750112 出版部 62754962

印 刷 者: 涿州市星河印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

720毫米×1020毫米 16开本 27.75印张 466千字

2009年7月第1版 2009年7月第1次印刷

定 价: 48.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究。举报电话:010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn



理解影片所表达的是什么，最好先懂得它是怎么表达的。

——安德烈·巴赞

电影难以读解，因为电影容易看明白。

——克里斯蒂安·麦茨

序 论

电影发展一百多年来，鲁道夫·阿恩汉姆 (Rudolf Arnheim)、谢尔盖·爱森斯坦 (Sergei Eisenstein)、贝拉·巴拉兹 (Bela Balasz)、齐格弗里德·克拉考尔 (Siegfried Kracauer)、安德烈·巴赞 (Andre Bazin)、让·米特里 (Jean Mitry) 和克里斯蒂安·麦茨 (Christian Metz) 等一系列电影理论大师从不同的角度对电影的本质特性和艺术观念进行过精辟的论述。本书的重点在于论述电影的本质特性和艺术观念在创作中多样化的运用，不同风格流派的电影创作对电影本质特性和艺术观念的深化拓展，即在纯学术性电影理论和纯实践型电影制作之间架设一道相互沟通的桥梁。

西方电影理论界习惯于把电影分为“揭示真实的”写实主义 (以弗拉哈迪和意大利新现实主义为代表)、“模仿真实的”技术主义 (以格里菲斯和好莱坞为代表) 和“质疑真实的”现代主义 (以先锋派和个性艺术电影为代表) 三大传统，英国著名影评家罗伊·阿米斯 (Roy Armes) 在《电影与真实》(Film and Reality) 一书就采用了这一分类法。美国电影学者路易斯·贾内梯 (Louis Giannetti) 在题为《认识电影》(Understanding Movies) 的专著中又把电影分为了现实主义和表现主义两大潮流，并由此衍生出叙事电影 (Fiction)、纪录电影 (Documentary) 和实验 (先锋) 电影 (Experimental/Avant-Garde) 三个基本形态。

早在电影发明之初，电影就明显地呈现出写实主义和表现主义两种不同的倾向。在 19 世纪 90 年代的法国，卢米埃尔兄弟 (Louis and Auguste Lumiere) 以一系列反映日常生活场景的短片让观众兴奋不已，像《火车到站》、《婴儿喂食》、

《工厂大门》和《水浇园丁》等因为捕捉到了跟真实生活一样逼真生动的场景而使观众迷狂。几乎就在同时，戏剧演员出身的乔治·梅里爱(Georges Melies)却拍摄了许多纯想像性事件的幻想影片，像《月球旅行》一片就完全是想入非非式的故事和摄影骗术两者间的典型结合。这样，卢米埃尔兄弟就被当作了电影写实主义传统的奠基人，而梅里爱则成为了表现主义传统的先驱。

写实主义和表现主义只是两个相对的概念，在运用它们来表达一种两极倾向时是有用的，但归根结底它们不过是一些抽象的标签。真正纯粹意义上的表现主义影片不多，完全写实主义的影片也很少见。正像弗拉基米尔·尼尔森(Vladimir Nilsen)所指出的：“一幅照片并非对现实存在充分完整地反映：摄影照片只代表了被摄物全部物理属性的某一特定部分。”虽然现实存在与写实主义之间的区别经常被遗忘，但这种区别却是至关重要的。写实主义是一种特定的风格，而现实存在则是所有电影(包括写实主义的和表现主义的)素材的来源。事实上，所有电影导演都在拍摄与他们所选题材有关的人物事件，但如何操纵和处理手中的素材决定了他们不同的风格化重点。现当代电影理论家倾向于认为：电影拍摄的形式和手法(所谓“怎么拍”)比电影拍摄的题材内容(所谓“拍什么”)更重要，起码两者也是等量齐观的。

一般说来，写实主义电影力图最大限度地复制现实世界，尽量避免对现实的歪曲。在拍摄人物和事件时，电影制作者力求展现现实生活的丰富多样。写实主义和表现主义导演都要从纷繁复杂的现实存在中选取(也就是强调)一定的细节，但写实主义影片的选取更加不露痕迹。写实主义电影极力造成其电影世界是未被操纵、完全客观反照的真实世界的假象。与此相反，表现主义电影则有意对他们的素材作风格化地变形，观众很容易发现表现主义人物事件影像与现实生活的不同，细节经过更加精心的选择，并且经常和它们赖以生存的时空脱离。

写实主义电影风格平实，艺术家倾向于把自己隐蔽在作品之中。这样的电影制作者注重展示“什么”，而非“如何”去操纵。摄影机的运用相对保守：它只是一个记录现实世界、并尽可能少作评价的机器而已。许多写实主义电影制作者追求影像的粗糙和质朴，并不按照自我的审美标准去加以修饰，而是把简单性、原发性和直接性作为他们无上的目标。这并非是说这样的电影缺乏艺术性，相反，好的写实主义电影恰恰是以隐藏艺术性见长的，在让·雷诺阿(《游戏规则》

和《大幻灭》)和德·西卡(《偷自行车的人》和《温贝尔托·D》)这些写实主义大师手中,写实主义艺术可以变得相当的精妙。

表现主义电影在风格上相当夸张,导演们急于表现自己对现实生活赤裸裸的主观体验,而不在乎别人怎样来看待。表现主义者注重精神和心理的真实,并认为通过对物质世界的变形可以传达这种真实。摄影机被当作自我表达的工具、评价对象的方法、强调它的主体功能并摈弃它的客观属性。表现主义电影拥有对现实的重组性和极端的操纵性,但恰恰是这种变形的影像体现出这类电影的艺术震撼力。

大多数写实主义者声称他们的主旨不在于形式或技巧,而在于内容。主题总是高于一切的,所有游离于内容的东西都受到怀疑。写实主义电影的极端形式就是拍摄真实人物事件的纪录电影。纪录电影的情感影响力通常来自它的真实而非它的美感。控诉越战带给越南人民深重灾难的美国纪录片《心灵与头脑》(*Hearts and Minds*, 彼得·戴维斯, 1975)大量运用了电视新闻片,其中一个著名的镜头展现越南儿童逃出美军的轰炸,一个女孩的衣服被凝固汽油弹烧掉,她赤身裸体地奔逃哭喊。目击此事件的越南人说:“他们(美军)先是一通狂轰烂炸,然后再把这些拍下来。”正是这样一些触目惊心的真实镜头逐渐使越来越多美国人起而反对越战。

荣获2004年度法国戛纳电影节“金棕榈大奖”的政论性纪录片《华氏9/11》(*Fahrenheit 9/11*, 迈克尔·摩尔)同样体现出真实影像的巨大震撼力。美国著名影评人罗杰·艾尔伯特(Roger Elbert)写道:“虽然摩尔的旁白叙述从义愤填膺到讽刺挖苦不一而足,但最具杀伤力的讯息仍然来自电影影像本身。这就是当布什总统在一间教室里为佛罗里达的孩子们朗读《我的宠物小山羊》的时候,他被告知(纽约)世界贸易中心受到了第二架飞机的撞击,他居然继续呆在原地长达近七分钟,方才离去。他莫名奇妙的自我迷失状态当时并没有受到新闻界的关注,只有摩尔想到了要去联络那间教室的老师,结果是女教师自己恰恰为(布什总统的)访问拍摄了录像。布什呆呆地坐在那里,脸上的表情确实非常古怪。”一个既狂妄自大、又弱智胆怯,既强权霸道、又自私伪善的美国总统形象就栩栩如生地展现在亿万观众的眼前。

与此形成鲜明对照的是表现主义电影强调形式和技巧,表现主义者又常常被称为形式主义者。极端的表现主义电影体现在先锋派实验电影中,某些电影甚至

完全由抽象的色彩、线条和形状组成，纯形式成为影片唯一的内容。在表现主义电影中，主题思想的重要性让位于抽象的形式美感本身。美国实验电影制作者乔丹·贝尔森的《诱惑》(Allures, 1961)正体现了表现主义者的这一中心信念。画家出身的贝尔森迷恋于电影多维时空的瞬时流动，并深受欧洲先锋主义“绝对电影”流派的影响，执着于用纯抽象的几何图形表达他热衷的东方哲学观念。《诱惑》一片的动画影像大多由变幻的几何图形、溶缩的光圈和流动的漩涡组成，这些图形伸缩、动静、分合、重组并再次爆炸。这是一部坚定的自我表现的影片：一种别人常常无法理解的个人化电影。贝尔森的纯形式感绝非他的首创，事实上，电影的表现主义倾向可以追溯到20世纪20年代初的欧洲，德国著名的达达主义电影人汉斯·里希特(Han Richter)的《韵律系列》(Rhythmus Series, 1921—1925)、抽象派画家维金·艾格林(Viking Eggeling)的《对角线交响曲》(Diagonal Symphonie, 1923)和莱谢尔的《机械舞蹈》(Mechanical Ballet, 1924)也都体现了表现主义纯形式感的所谓“绘画韵律”。

在大多数写实主义电影中，影像和日常生活的现实有着非常密切的关系。这一价值标准必然导致影片内在世界与电影制作者选择反映的外在环境之间的比较。写实主义电影倾向于表现社会下层人们，表达含蓄的理想主义，而非直白的说教。艺术家很少干预素材，而愿意让素材本身说话。影片不追求奇观，而着眼于生活的基本经历，唤起对他人的理解和同情。它们经常牺牲美的形式以捕捉日常生活中真实的内涵，影像经常看起来就像未经雕琢、杂乱偶然的现实本身。故事素材多半组织松散，并包含许多看似对情节发展无益、却能增加影片真实性的生动细节。意大利新现实主义名片《偷自行车的人》(The Bicycle Thief, 德·西卡, 1948)就完整地体现了写实主义电影的这一系列特性。

与此相反，瑞典电影大师英格玛·伯格曼的《第七封印》(The Seventh Seal, 1957)无疑是一部典型的表现主义电影，同时又是一部典型的导演电影，作者的干预随处可见：叙事素材中操纵的成分很大，视觉表达又相当风格化，故事的开掘成为了表现导演个人迷狂的载体，忠实于客观真实成为不相关联的价值标准。最人为化的类型(音乐片、史诗片和幻想片等)通常被界定为表现主义的。表现主义电影常常涉及不同寻常的人物和事件，比如在中世纪骑士和死神之间的道德博弈。此类电影经常探讨政治、宗教和哲学命题，成为说教艺术家青睐的工具。影片的内容充斥着各种象征，情感通过形式来表达，像《第七封印》中

对赛场面的激烈冲突就通过强烈的高光对比来表达。表现主义还具有丰富的视觉诗意，成为电影风格大师醉心的信条。

在写实主义和表现主义的结合部产生了在世界影坛一直占支配地位的主流电影（以经典好莱坞电影为代表），由大卫·塞尔兹尼克制作的米高梅巨片《乱世佳人》（*Gone with the Wind*, 1939）就是其最佳代言人。主流电影不走写实主义和表现主义的极端，追求一种表面上看起来能够自圆其说的、稍带风格化的表达形式。这类电影通常是包装得不错，其风格很少引人注目，它的影像由故事和人物决定，而不受追求真实或表现纯美的制约。含蓄的观念带来一种功能性、隐性的风格：影像元素从属于对人物行动的展示。主流电影以故事为轴心，叙事线索很少游离，或是被真实的干预所打断。故事的娱乐价值被看重，这种娱乐价值又被锻造成简便易行的流行类型。主角由明星而非不知名的演员扮演，角色本身又经常表现他们个性的魅力。在主流电影中，主要人物至高无上，浪漫的主人公具有广泛的号召力，观众被鼓励去认同主人公的价值和目标。

帕克·泰勒（Parker Tyler）曾经把电影比作希腊神话中的海上女神伽拉忒亚（Galatea），她接受了皮格马利翁（Pygmalion）的祈祷，不再作一尊石像而开始动作了。可是当她开始动作的时候，她就成了一个大问题。这个问题就是：“电影是什么？”

“电影是什么？”是一个自电影诞生以来就一直争论不休的电影本体论问题（巴赞著名的电影理论专著就以《电影是什么？》命名）。虽然电影是什么的答案多如牛毛也千奇百怪，但争论的焦点却很简单明了：电影是艺术、商品还是传

	故事性	人物演员	预算控制	风格观念	观众面
1. 纪录电影《华氏9/11》	无或很少	真实人物	小到中小	纯客观记录 旁观的热情	小到中
2. 写实主义电影《偷自行车的人》	弱到较强 表面涵义	非职业演员	中小到中等	纪实倾向 平民思想	中到大
3. 主流叙事电影《乱世佳人》	强到很强 故事为本	明星和演员 人物主导	中到巨大	娱乐取向 中产观念	巨大
4. 表现主义电影《第七封印》	较强到弱 表象象征	演员	中等	个性化倾向 精英文化	中等
5. 实验电影《诱惑》	很少或无	很少到无	小到无	纯主观表达 投入的痴狂	小到无

媒工具？其实电影既是艺术、又是商品、还是传媒工具，对电影艺术性、商品性和传媒工具性的不同侧重追求就产生了电影发展史上趋向性的三大潮流：商业电影、宣传电影和艺术电影，而这三大潮流又与叙事电影、纪录电影和实验电影这三个电影大类形成一种基本的对应关系。当然，商业电影、宣传电影和艺术电影也没有明确的分界线，只有商业化取向、宣传化取向或艺术化取向程度的不同，它们之间还相互融合借鉴，形成复杂多元的电影形态。按照三种价值取向程度的不同，电影又可以大致分为纯艺术电影（实验电影）、艺术电影（欧洲艺术电影）、商业艺术电影（好莱坞名片《公民凯恩》、《乱世佳人》、《阿拉伯的劳伦斯》和《西部往事》）、商业电影（经典好莱坞影片和当代好莱坞大片）、纯商业电影（暴力、色情和神怪片）和宣传电影（《我们为什么而战？》、《战舰波将金》和《意志的胜利》）等等。

在世界影坛一直处于支配地位的商业电影又称主流电影或共性电影，它以认同主流意识形态、娱乐观众、获取利润的保守型观念为根本特性，为观众精心构制一个浪漫温馨或紧张恐怖的银幕世界，好莱坞的“梦幻工厂”（好莱坞王牌导演斯皮尔伯格与卡赞伯格、葛芬三人在1996年联合创立的好莱坞制片公司干脆就被命名为“梦工厂SKG”）电影产品就是典型的商业电影。与此相反，艺术电影（又称个性电影和非主流电影）却以表现主体自我、反映艺术家对美学、情感与理性、哲学与宗教的体验和追求为最高目标。二三十年代欧洲的实验（先锋）电影、五六十年代的欧洲艺术电影和八九十年代的美国独立电影都代表了这一电影思潮。宣传电影（又称为意识形态电影、社会电影或政治电影，往往以纪录片的形式出现）则代表某种特定社会思潮或某一社会阶层集团的利益，以输出观念、寻求认同以期改变现实的革命性命题为己任，向社会大众发出鲜明甚至是偏激的呼吁和呐喊，在苏维埃俄国、纳粹德国、二战时期的美国和特殊历史时期的中国都产生过极为典型的宣传电影。

商业电影、艺术电影和宣传电影三大思潮既分隔对立又借鉴交融，长期的分散集合，形成了你中有我、我中有你的复杂局面，并发展总结出多种相对独立又相互关联的电影艺术观念，如蒙太奇与长镜头、类型电影与作者电影、纪实派与先锋派、好莱坞规范与独立电影等等，这些都是本书所要论述的基本命题。

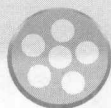
目 录

序 论	1
第一章 经典好莱坞叙事	1
第一节 叙事传统与经典好莱坞叙事	2
第二节 格里菲斯与美国电影叙事的兴起	15
第三节 制片人与明星	23
第四节 标准化制作和流水线装配	28
第二章 类型电影的观念	31
第一节 类型的观念	32
第二节 类型及其“作者”	35
第三节 类型与体制	38
第四节 类型电影的外延	41
第五节 类型电影的内涵	49
第六节 类型批评	61
第三章 蒙太奇	67
第一节 爱森斯坦的“杂耍”与“理性”	73
第二节 苏俄蒙太奇	79
第三节 《战舰波将金》	86
第四节 《意志的胜利》	92
第四章 先锋电影观念	101
第一节 现代主义和先锋派电影美学	103
第二节 法国超现实主义	109

第三节	德国表现主义电影	119
第四节	苏俄形式主义实验电影	125
第五节	美国地下电影	130
第五章	纪录的观念	147
第一节	纪录电影的本性	149
第二节	《北方的纳努克》	152
第三节	英国纪录电影学派	158
第四节	法国“真实电影”派	164
第五节	电视和“直接电影”	172
第六节	新纪录电影	182
第七节	纪录电影的五种形态	189
第六章	长镜头	199
第一节	意大利新现实主义	200
第二节	巴赞的“影像本体论”和克拉考尔的“物质世界的复原”	208
第三节	“作者论”和法国新浪潮	218
第七章	欧洲艺术电影观念	231
第一节	艺术电影的概念	232
第二节	艺术个性	238
第三节	塞纳河的左岸	244
第四节	哲理的沉思	254
第五节	反叛的革命者	272
第八章	“作者”的观念	285
第一节	美国“作者电影”理论	286
第二节	“新好莱坞”作者电影	293
第三节	一个美国“电影作者”的画像	298
第四节	新生代的观念	303
第九章	结构和视听符号的观念	313
第一节	让·米特里	316
第二节	结构主义电影理论	320
第三节	麦茨与电影符号学	325

第十章	心理、性别、种族和意识形态观念·····	337
第一节	梦、精神分析与电影·····	338
第二节	性和“女权主义电影理论”·····	348
第三节	种族与殖民的观念·····	357
第四节	社会政治与意识形态批评·····	366
第十一章	“独立电影”观念·····	371
第一节	“独立电影”的历史观念·····	376
第二节	聚散分合·····	379
第三节	所谓“独立者”·····	387
第四节	《性、谎言和录像带》、《低俗小说》和《女巫布莱尔》·····	393
结 论	从经典传统、现代主义到后现代性观念·····	401
一、	经典传统·····	402
二、	现代主义·····	410
三、	后现代性·····	413
附录一	电影艺术理论名作·····	423
附录二	主要参考书目·····	427

KANE



第一章 经典好莱坞叙事

电影是将平淡无奇的片断切除之后的生活。

——阿尔弗雷德·希区柯克

叙述故事的方式本身就是一个故事。

——赫曼·G·温伯格

第一节 叙事传统与经典好莱坞叙事

叙事(Narrative)伴随着人类文明一起诞生,随着创世神话、远古传说和民间故事等发展完善,一些文化里的口头叙事逐渐转化为书写叙事,在古希腊时代的荷马史诗(《伊利亚特》和《奥德赛》)臻于成熟,而近代叙事艺术的最高形式——小说和戏剧,也来源于古典的叙事长诗。

尽管“叙事学(Narratology,是由拉丁文词根narrato〈叙述〉加上希腊文词尾logie〈科学〉构成)”直到1969年才由法国学者T·托多罗夫(T.Todorov)正式提出,但对于叙事的研究最早却可以追溯到古希腊的雅典学院时代,先圣柏拉图就对叙事提出了“摹仿(mimesis)/叙事(diegesis)”的著名二分说。柏拉图的高徒亚里士多德更在著名的《诗学》中将“摹仿说”运用到叙事长诗和戏剧艺术的系统分析研究之中。在黑暗的中世纪之后,以但丁、莎士比亚、塞万提斯、歌德、巴尔扎克和托尔斯泰为代表的西方经典戏剧文学大家,最终将传统的经典叙事艺术推向前所未有的高潮。

1832年,托马斯·李斯特(Thomas Lister)在叙事的基本概念之上又提出了“叙述视点”的概念,后来的亨利·詹姆斯(Henry James)和E·M·福斯特(E.M.Forster)进一步发挥了传统的叙事艺术观念(特别是福斯特1926年在英国剑桥大学举办的《小说面面观》讲座)，“叙事结构”和“叙述视点”成为现代叙事艺术最为重要的研究课题。

电影作为对经典叙事传统(史诗、小说和戏剧)的集大成者,从一开始就将叙事作为了自己的核心特质。在电影机诞生的同时,就产生了将电影首先用于讲述故事的想法。一些电影发明家似乎自觉地具有这样的计划,W·保罗和G·韦尔斯在他们的电影机专利证书上就提到:“用放映的活动画面讲述故事。”

按照亚里士多德的说法,叙事“有一个开头、一个中段和一个结尾”。法国新浪潮主将戈达尔承认这种说法,但坚持三者的顺序可以调换。而法国电影符号学家克里斯蒂安·麦茨则认为,叙事是“一个完成的话语,来自于将一个时间

性的事件段落非现实化”。也就是说，叙事拥有自主的语言系统，在一定的时间幅度中展现情节和动作，而这一切要通过媒体的中介来实现。

阿贝尔·拉费(Albert Laffay)在1964年出版的《电影逻辑》(*Logique du Cinema*)一书中对“叙事”下的定义建立在与“世界”的对比上:(1)世界无始无终,相反,叙事是按照严密的决定论安排的;(2)任何电影叙事具有一个逻辑的情节,这是一种“话语”;(3)叙事由一个“画面操纵者”、一个“大影像师”安排;(4)电影既表现又讲述,与仅仅存在着的世界不同。在这里,拉费不但强调了叙事与客观存在(世界)的不同,而且强调了因果关系和语法对于叙事的极端重要性。更重要的是,他以此定义再次印证了“电影是叙事,而且电影的叙事受到电影叙述者的支配”的公理。

爱德华·布拉尼根(Edward Branigan)在《叙事理解与电影》(*Narrative Comprehension and Film*)一书中说,“……叙事是一种组织方式,它将时空元素编织成一条因果关系的事件链条,该链条的结构形式(开头、中间和结尾)则体现着这一系列事件的特质。”按照经典的叙事理论,“叙事”指电影所呈现的内容,即发生了什么(事件、动作和人物);而“叙述”则是指影片的表达机制,即怎样将发生的一切呈现给观众。于是,经典电影的叙事观念也就包含了两个方面的内容:

(一)叙事结构(Narrative Structure):叙事是由因果逻辑彼此串联起来的一系列事件;因果关系叙事逻辑的动机源于人物的欲念和愿望;叙事的结构由开端(初始的均衡状态)、中间(均衡的打破)和结尾(回归均衡)三部分组成;从最初的均衡到恢复均衡之间,叙事的演进总会涉及一种变化(通常是主人公的转变);叙事过程中,电影动作的描写倾向于超越日常生活和规范;电影叙事经常会涉及揭示、悬念、障碍、时限和台词诱惑等;叙事事件不一定按照线性时间顺序呈现。

(二)叙述视点(Narration):叙述视点是一种决定怎样将叙事信息呈现给观众的机制;一般来说,存在着两种基本的叙述视点:复合性叙述视点(omniscient narration)和限制性叙述视点(restricted narration);限制性叙述视点通过特定影片人物的视角向观众讲故事,由此使观众认同该人物,从而导向一种神秘之感;而复合性叙述视点从一个人物转向另一个人物,从不同的来源向观众传输叙事信息,在观众和人物之间制造认知的差异,观众所知道的东西远远多于任何影片

人物，由是形成紧张的戏剧悬念感；复合性叙述视点的极致就是摄影机完全摆脱所有人的视角，这样一来，叙述视点就受到叙事局外人（导演）的直接控制，成为全知性叙述视点，又称为“上帝的视点”。

按照安德烈·戈德罗（Andre Gaudreault）和弗朗索瓦·若斯特（Francois Jost）《电影叙事学》（*Le Recit Cinematographique*）一书的论点，电影叙事学可以区别为“表达叙事学（或称语式叙事学）和内容叙事学（或称主题叙事学）。前者以关注人们讲述所用的表现形式为主：叙述者的表现形式、作为叙事终结的表现材料（画面、词语、声音等）、叙述层次、叙事的时间性、视点，诸如此类；后者关注的是被讲述的故事、人物的行动及作用、‘行动元’之间的关系等等”。

经典好莱坞的叙事系统（Classic Hollywood Narrative System）20世纪一二十年代在好莱坞逐渐形成，并在以后的三四十年代完全主宰了好莱坞的电影制作，其支配性的影响力至今在好莱坞和国际商业电影领域发挥着举足轻重的作用。

经典好莱坞的叙事系统又被诺埃尔·伯奇（Noel Burch）在《电影实践理论》（*Theory of Film Practice*）一书中称为“表达的程序性格式”（The Institutional Mode of Representation, IMR），它基本上由摄影、场面调度、特别是剪辑方面的常规惯例组成，其目的在于把虚构的事件、人物和时空自然地粘合在一起加以流畅地展现，并最终给予观影者貌似完全真实之感。根据“连续性剪辑（Continuity Editing）”的原则，镜头组接的过程极为关键，而连续性剪辑中最重要的效果就是将镜头切换的瞬间抹去，使观影者无法察觉镜头的转换，完全被故事和人物所吸引，根本没有机会去怀疑影像的真伪和觉察电影人为化的表达。

法国人类学家兼结构主义学者列维-斯特劳斯（L.Strauss）对神话进行研究之后，发现在浩如烟海的神话背后隐藏着某些永恒的普遍结构，任何特定的神话都可以提炼出这种结构，这就是叙事中所谓的“深层结构”，其中的变项是一些普遍的文化对立（如生与死、善与恶、天堂与尘世等）和处于这些对立项之间的象征符号。在不同的文化中，这些深层结构将演变出具有不同价值的表层结构。

著名的神话学者约瑟夫·坎贝尔（Joseph Campbell）在对古希腊神话中的太阳神阿波罗、西方寓言故事中的青蛙王和东方佛教经典中的菩萨等一系列的神话寓言深入研究之后发现，尽管在事件、场景和习俗等方面千差万别，神话世界向我们展现的生命之谜却十分有限。远古神话永恒的象征意味和现代深层心理学对潜意识和梦境的重新发现竟然有着惊人的相似，原型分析和神话研究在将耶稣