

J. Dudley Andrew

[美] 达德利·安德鲁 著 李伟峰 译

（修订版）

经典电影理论导论

The Major Film Theories

北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co.,Ltd.

后浪电影学院045

J. Dudley Andrew

[美] J. 达德利·安德鲁 著 李伟峰 译

（修订版）

经典电影理论导论

The Major Film Theories

北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co.,Ltd.

图书在版编目（CIP）数据

经典电影理论导论 /（美）安德鲁著；李伟峰译
. -- 北京：北京联合出版公司，2018.7
ISBN 978-7-5502-5526-5

Ⅰ. ①经… Ⅱ. ①安… ②李… Ⅲ. ①电影理论—研究 Ⅳ. ①J90

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第128818号

THE MAJOR FILM THEORIES, FIRST EDITION by J. Dudley Andrew
Copyright © 1976 by Oxford University Press, Inc.
THE MAJOR FILM THEORIES, FIRST EDITION was originally published in English in 1976. This translation is published by arrangement with Oxford University Press. Ginkgo (Beijing) Book Co., Ltd. is solely responsible for this translation from the original work and Oxford University Press shall have no liability for any errors, omissions or inaccuracies or ambiguities in such translation or for any losses caused by reliance thereon.
本中文简体版版权归属于银杏树下（北京）图书有限责任公司。

经典电影理论导论

著　　者：[美] J. 达德利·安德鲁
译　　者：李伟峰
选题策划：后浪出版公司
出版统筹：吴兴元
编辑统筹：陈草心
责任编辑：王　巍
特约编辑：赵丽娜
营销推广：ONEBOOK
装帧制造：墨白空间

北京联合出版公司出版
（北京市西城区德外大街83号楼9层　100088）
北京天宇万达印刷有限公司印刷　新华书店经销
字数223千字　690×960毫米　1/16　15.5印张　插页4
2018年12月第1版　2018年12月第1次印刷
ISBN 978-7-5502-5526-5
定价：42.00元

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问：北京大成律师事务所　周天晖 copyright@hinabook.com
未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容
版权所有，侵权必究
本书若有质量问题，请与本公司图书销售中心联系调换。电话：010-64010019

致中国读者

如果这本书放到今天来写，我会取名为“经典电影理论”（classical film theory）。这本书是在1973年到1975年间写的，彼时“现代”（modern）电影理论正在法国、英国和美国逐渐强势，研究电影的年轻一代正积极地将电影研究构筑于符号学、心理分析和意识形态等理论之上。虽然过去那些有力的理论依然是“主要的”（major），但他们普遍认为“经典”一词更能使之与那些现代研究方法区别开来。“经典”一词意味着持久性、平衡感、与研究对象和社会保持着和谐与共鸣。在这个意义上，“主要电影理论”是经典的电影理论。随之而来的现代理论则是反人文的（拉康、阿尔都塞）、巴洛克的（吉尔·德勒兹）或者学院派的（认知科学）。现代和后现代理论立于经典理论之上，或者试图一并取代之，或者将其当作垫脚石。

四十年前开始写作这本书的时候，我就已经感觉到了这种向着更新更现代的理论转移的趋势。因此本书的第三部分有关于让·米特里的一章和克里斯蒂安·麦茨的一章。事实上，在1973年到1974年间，我去巴黎参加麦茨组织的学术研讨班时，曾经邀请米特里来取代我在爱荷华州立大学的教职。前者为现代理论加冕，后者则是经典理论的集大成者。我记录下了他们的不同。米特里的研究值得尊敬，但他没有博士学位。他和那些制作电影、讨论电影的知识分子一起长大，在20世纪20年代和30年代开始创建电影俱乐部，然后于30年代和40年代执教于法国电影学院（IDHEC），最后任职于巴黎大学。也是在此期间，他完成了自己的系统著作《电影美学和心理学》。他充满常识和人文主义教育，却没有博士学位，因为当时没有电影研究这一学科。但是在爱荷华大学的那一年，他担任了电影研究项目的博士生（大卫·波德维尔就是其中一员）导师。这是大学第一次培养电影研究方

向的博士生，一个新的学术时代开始了。与此同时，我在巴黎看到了麦茨对米特里理论的长篇批评。虽然对经典理论保持敬意，麦茨依然坚持用一种更系统的研究方法取而代之。因此，我写作本书来描述和比较这些有价值的理论。在新的观念和方法不断涌现并改变我们对电影的认识时，研究电影的学生可以更充分地讨论电影应该是怎样的。

巧合的是，本书出版于1976年，毛泽东去世的那年，彼时中国进入了一个新的时期。所以也许中国读者可以更好地理解那种新旧交替的感觉。即便中国并没有出现本书立于其上的对形式主义和写实主义方法的讨论，你们应该也能理解对于艺术和社会的基本观念进行讨论的重要性。当我写作这本书的时候，中国在我的地图上是一大片盲区。那里的人们都在制作和观看什么样的电影？他们怎么讨论电影？我只在戈达尔的电影、安东尼奥尼的《中国》以及与罗兰·巴特（他于1974年从北京回来）的交流中听说过中国。直到1988年，我在北京电影学院进行一系列讲座时才第一次来到中国。那时，很多中国电影研究者直接跳到了最现代的电影研究方法，聪明的学生们希望了解从法国和美国过来的最先进的理念。他们对爱森斯坦和巴赞则不那么感兴趣，甚至不太知道爱因汉姆和克拉考尔。现代电影理论能跳过最早也是最持久的经典理论吗？这个问题一直困扰着我。因为在那段访问结束后，我关于当代理论的书籍《电影理论概念》（*Concepts in Film Theory*）被翻译成中文在中国出版，而更持久、被翻译成更多语言的《主要电影理论导论》（*The Major Film Theories*）却被搁置了。现在看来，经典理论家和理论在西方重新焕发生机，出现了很多关于明斯特伯格、爱因汉姆、克拉考尔、爱森斯坦和巴赞的书籍和文章。而那些“当代理念”则不再“当代”，不再流行。相反，经典理论则如其名一样保持着长久的中肯度与生命力。

当我写作这本书，尤其是第一次访问北京的时候，我就应该意识到，几十年来，中国有自己关于电影、艺术和文化方面的激烈讨论。我本应该看更多“经典”的中国电影。现在的中国学生以及我对中国的最近几次访问，都让我越发意识到中国的电影历史是多么丰富、复杂，电影理论史也是如此。确实，每年西方的学者都会去发现被20世

纪70年代的学院电影联合会（academic film community）忽视的早期电影理论珍宝。2012年，我所参加的一个学习小组——“电影理论史永久研讨会”（permanent seminar on the history of film theory）在密歇根大学讨论了“亚洲电影理论”，并收到了将近100篇论文。虽然西方学者对这些理论的忽视问题正在得到矫正，但没人会因此而不认同此书中提到的理论家为“主要”这一描述。虽然这些理论家中只有一些人有幸在他们的时代里产生重大影响，但毫无疑问他们都在我们的时代里有重大影响。你可以读读我对他们理念的总结和翻译，然后自己下判断。如果情况允许，你甚至可以读读他们那些权威的原著。今天我们可以找到的他们的资料太多太多，本书中提及的只是少数，且远远不够，这仅仅是个开始。

即使在写作安德烈·巴赞那一章时我正在研究他的档案，我所搜集的资料也是远远不够的。今天，我们可以看到他的上百篇甚至更多的文章，了解他的影响力及其和其他知识分子的关系。巴赞在中国1981年进行的“现实主义”概念讨论中就经常被提到。他在出版物中被引用上百次，也被介绍给正在北京电影学院学习的第五代导演们。后来贾樟柯导演从他身上找到灵感并时常提及他，但本书中论及的其他人物呢？马克思主义者克拉考尔、爱森斯坦和巴拉兹在中国有多重要？今天又如何看待他们呢？

无论这些理论家过去在中国受到了什么样的待遇——不论他们是被激烈地争论还是受到忽视或者完全不知名——如果本书的出版能使他们焕发新的生机，我会非常荣幸。正是这些理论家带领我们认识电影的潜力和其独特的美与力量。即使我们生活在一个电影开始怀疑自身的世纪，我们也不应该怀疑经典的重要性——这些主要电影理论的重要性。我们需要藉此来了解电影的过去与未来。在下一个阶段，这些坚实的过去将成为电影的支撑。

Dudley Andrew

达德利·安德鲁

2013年8月

自 序

据我所知，目前已有的电影理论史方面的两大巨著是：基多·阿里斯泰戈（Guido Aristarco）的《电影理论史》（*Storia delle teoriche del film*）和亨利·阿杰尔（Henri Agel）的《电影美学》（*Esthétique du cinéma*）。我本人从这两本书中获益不少，但我并不打算效仿他们，列举每一位理论家并解说每种理论的发展历史。

相反，本书期望能使主要理论家们相互对抗，看看他们对相同的问题持有的不同见解，从而揭示他们的思想根基所在。因此，我选择了一些主流意义上的理论大师，他们的理论既有宽度又有力度。一些偶然论及电影的学者［如潘诺夫斯基（Panofsky）、苏珊·朗格（Susanne Langer）、莫里斯·梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）、加普里埃尔·马塞尔（Gabriel Marcel）、安德烈·马尔罗（André Malraux）］和早期的理论家［如里乔托·卡努杜（Ricciotto Canudo）、路易·德吕克（Louis Delluc）、韦切尔·林赛（Vachel Lindsay）］都不在本书的讨论范围之内。因为在我看来，后者还不足以和前者进行比较和抗衡。

本书将优先讨论那些英文版或已有英译本的理论著作。当然这会不可避免地忽略一些法国、苏联和意大利的理论家。但是，既然本书旨在帮助而不是代替人们阅读理论家的著作，这种做法也无伤大雅。当然，本书的最后一章特别探讨了几位当代法国理论家的法语著作，那是因为他们的观点已经引起广泛重视，且有一部分作品也正在翻译中。

本书的结构看起来像是按时间顺序组织的，但这纯属巧合。我只是依照传统把电影理论分为形式主义（formative theory）和写实主义（realist or photographic theory）。这种分类法来自一个众所周知的观点：所有电影都可追溯自梅里爱（Méliès）和卢米埃尔（Lumière）。电影

理论史上的第一个高峰期几乎全是形式主义理论。直到1935年，我们还难以找到和于果·明斯特伯格（Hugo Munsterberg）、鲁道夫·爱因汉姆（Rudolf Arnheim）、谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）、贝拉·巴拉兹（Béla Balázs）及弗谢沃罗德·伊拉里昂诺维奇·普多夫金（V. I. Pudovkin）相抗衡的写实主义者。同时，早期写实主义的种子慢慢发芽，直到安德烈·巴赞（André Bazin）提出电影本体论，美国出现了齐格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer），还有一些真实电影（cinéma-vérité）导演如理查德·利科克（Richard Leacock）、彭尼贝克（D. A. Pennebaker）和迈克尔·罗默尔（Michael Roemer）等，早期写实主义的种子才开始长成参天大树。

让这些理论相互对抗是有价值的，事实上这正是理论发展的本质所在。针对早期相对粗糙的写实主义，形式主义者发表文章予以抨击，电影创作者刊登了这些批评，大众也从容地接受了。稍后，写实主义者又指名批评形式主义者，指责后者为了使电影成为一门正规艺术，粗暴地切断了电影与写实之间的天然联系。

我必须再次强调，本书无意囊括每个流派的每个理论家。我只选择那些能清楚阐释自己立场的理论家，无论这立场背后是他自己渊博的思想或是重要的学术传统。通过不断地挖掘他们理论的传统和核心，我希望能为读者提供几个立足点，从而更轻松、更有效地去阅读那些原著。举例来说，我们可以明显看到，形式主义理论家在大多数问题上的立场相当一致，但他们的理由和论据却有非常大的差异。很多学电影的学生习惯比较不同阵营的理论家，比如爱森斯坦和巴赞，而在我看来，比较同一阵营的理论家更有意义，本书也旨在推广这种比较研究方法。

本书的最后一部分讨论当代理论，其中有些在本书写作时还处于发展阶段。这些理论大都着眼于超越“形式主义—写实主义”的论争。它们或者辨证地综合两家之所长［如让·米特里（Jean Mitry）］，或者通过将议题提升到更抽象的层面，使“形式主义—写实主义”之分显得没有必要（现象学家和符号学家都是如此）。由于这些理论极其复杂，

立场又多暧昧，我只能把研究范围限定在法国学派之内。尽管其研究方法不尽相同，但研究主题相同且立场鲜明。最后一章最多只能给读者提供一些路标，以便认清主要问题，然后在经典理论的指引下关照各种不同的立场。

尽管如此，我们还是不免忽略掉一些重要的（或将会变得重要的）理论家。但是我最关心的，同时也是所有电影学者与学生所应该关心的是电影理论本身，而不是对每一个理论家的区分。即使本书已经穷究各家理论，读者也不应该心满意足地放下此书，认为自己已经消化了各家学说的概要。我希望大家可以得到这些理论的启发与鼓励，从而开始探究自己的理论。

写作都需要一定的时间和场所。在此，我要感谢国家人文学科捐赠基金会给我时间来写作这些论文。同时，爱荷华州立大学严肃的电影理论研究传统（可参见在这个领域内的许多论文）提供了非常好的写作氛围［山姆·贝克（Sam Becker）博士就是这种传统的化身］。

更重要的，我要感谢五年来那些上过我的电影理论课程的学生们，是他们帮助我获得了本书可能具有的洞察力和比较视点。请允许我特别引述几位已经毕业的学生，他们中有一些也已经在教授电影理论的课程了，是他们的论文和课程讨论让我更好地理解了各种理论：唐纳德·弗雷德里克森（Donald Frederickson）有关于果·明斯特伯格的论文清晰而严谨，让我认识到这种鲜为人知的理论的力量以及它背后的理论传统。杰弗里·巴卡尔（Jeffrey Bacal）和詹姆士·斯佩乐贝格（James Spellerberg）的论文直接启发了我对爱森斯坦理论的研究，布里安·刘易斯（Brian Lewis）和大卫·波德维尔（David Bordwell）则无限地拓宽了我对让·米特里的认识。

最后，我还要向以下朋友致上我个人的谢意：克里斯蒂安·科吉（Christian Koch）、丹尼斯·纳斯塔（Dennis Nastav）、安东·普凡库赫（Anthony Pfannkuche）、埃连·埃文斯（Ellen Evans）和唐纳德·克拉夫顿（Donald Crafton）。他们不仅帮助我理解各项研究课题，更对整个理论工程的建构提出了重要的批评。（部分地）也因为他们的帮助，

本书成了我生活的一部分，而不仅仅是一项研究任务。本书的面世还要感谢爱荷华的拉里·沃德（Larry Ward）和牛津大学出版社的约翰·赖特（John Wright），感谢他们的细心工作和超凡的幽默感。

1975年6月于爱荷华城

前 言

主 题

电影理论是什么？电影理论有什么用？电影理论家对电影及其某些方面的命题提出他们的见解，并加以证实。这样既能发展理论也促进实践。在实践领域，电影理论能回答很多电影制作者遇到的问题，比如一个摄影师可能想知道宽银幕的优势和劣势，一个制片人想了解3D技术的各种细节。在这些情况下，电影制作者凭直觉理解的东西，就由电影理论家进行明确的阐释。

与其他艺术和科学一样，我们之所以研究电影理论，常常是为了获得求知的乐趣。大部分人希望能更好地理解这种长久以来带给我们舒适体验的现象。当然，理论未必能加深观影的乐趣，实际上，在学习了电影理论后，许多人还抱怨那种原始的（不加思考的）观影乐趣消失了，然而知识和明白事物原委的乐趣一定程度上能弥补这种缺失。

人们开始以某种关于体验的知识取代体验本身，这成了一种奇特的时髦现象。我们只要到附近的书店随便浏览一下，就会发现有很多非理智的行为被拿来作理性的分析。比如用一大堆的手册和心理治疗书籍来分析人类性行为，宗教哲学和文化人类学研究开始替代宗教，甚至整个心理学的目的，就是要有意识地理解无意识。这类研究的名单还可以继续列下去，其中当然也会包括美学——对艺术领域（显然这个领域并非全然理性的）的理性探索。

那么理论能否增进体验？这个问题显然超出了我们的研究范围，但是我们应当时刻记住一个原则：避免用理论研究替代观影体验。尽管我依然相信，研究电影的人能比普通观众更好地体验不同种类的电影，更充分而诚挚地欣赏相对简单的早期影片。如果听之任之，任何领域的知识都会削弱体验。然而我们不应该如此，因为知识应该和体

验相联系，而不是取而代之。这让我们想起苏格拉底的古老命题：未经反省的人生不值得一活。同时，我们也应该记住小学生对苏格拉底的回答：未经体验的人生不值得反省。

电影理论也是一种科学，它关注整体而非个别。它的着眼点不是个别影片或技巧，而是电影性能（cinematic capability）本身。这种性能同时支配着电影创作者和观众。虽然每部影片都有一个单独的意义系统（这正是影评人的工作），但是所有的影片合在一起组成了一个大系统（电影）和无数子系统（不同类型和不同流派的电影），这些系统才是理论家的研究内容。

在美国，最有名的电影理论便是“作者论”（the auteur theory）。但确切地说，这只是一种批评方法而不是理论。和所有批评方法一样，它立足于确定的理论原则。但是它更多是针对某种现象中的特殊例子（个别影片或导演）进行评价，而不是对一般现象的系统了解。正如安德鲁·萨里斯（Andrew Sarris）所说：“作者论至少可以帮助学生决定哪些影片应该重视，哪些可以直接忽视。”他和他的同事已经发展出一套复杂的方法，来对某部影片或某系列影片进行解析，引起大家对其中重要细节和模式的注意，以此透视某个导演的个性和见识。因此，“作者论”也是对导演划分等级的方法。总之，作者论也许有用，但绝不是一种理论。和它的亲兄弟——“类型批评”（genre criticism）一样，它按自己的原则建构电影史，使我们对某些方面加以留意，告诉我们哪些电影已经被评价过了，哪些需要被评价。

这两种方法（作者论和类型批评）都避免了印象式批评的危险，后者经常出现在非系统批评中。它们都遵循组织好的步骤，和一些可以应用于各类电影的基本准则。但即便如此，它们也不是纯粹意义上的理论，因为其目标只是对个别影片进行鉴赏，而不是对电影整体性能的理解。正如工程学可以称为“应用物理学”一样，我们可以把电影批评称作“实用电影理论”。我们应该记住，电影批评既可以是任意和偶然的，又可以如上述两种情况（类型和作者论研究）那样系统、正式并不断进化。

大部分批评起始于一般性的理论规则，大部分理论却发轫于一些

个别影片或技巧引发的问题，但由此得出的答案却能应用于更多的影片。举例来说，一个植物学家可能由一朵花儿的特殊外表提出一个普遍的问题，但是他的最终理论必须能适用于这朵花之外的更多花，否则他就只是一个鉴赏家而不是科学家了。

所以，电影理论的目标便是对电影性能提出系统的看法。可能有人会争论说，电影并不是一个纯理性的行为，所以无法进行系统的描述。但这样一来，我们又回到了知识和体验的区别问题。当被问到用科学的方法解释电影有什么意义时，电影理论家必须回答：通过对一种行为的系统化理解，我们能把它与生活的其他方面联系起来。当我们用理性的词汇来规范一种行为后，我们就可以把它和其他行为系统（无论理性与否）放在一起讨论了。也就是说，电影理论家应该可以和语言学家或宗教哲学家谈论自己的研究领域。

谁也不能把电影理论等同于观影体验，因为它毕竟只是单词的排列而已。但退一步说，谁又能因为把地球的物质现象简化为化学和数学公式就否认地质学的价值呢？恰恰是这些公式使我们看到地球在整个宇宙中的位置。同样，电影理论的一般性赋予我们理解这种经验的新范畴，使我们了解它在整个经验世界中的位置。电影经验再也不是我们生活中一个孤立的部分了。有些人可能会哭诉，把电影放入一个更大的领域里，模糊它和其他经验之间的界限，会摧毁电影体验的独特性和神圣性。但是对于喜爱的东西，人们总是乐于思考和谈论的。我们大多数人并不把电影看作世界存在的神圣方式，而是一种人类表达自身存在的方式，如同和电影息息相关（但本质各异）的文学、宗教仪式和科学那样。电影理论希望解释这种表达存在的方式，因为这正是电影的性能。

方　法

我们基本可以断定，虽然每个人的逻辑不同，但每个理论家都能自圆其说。他们会提出个人认为最重要的问题，在得出答案之后（或者试图回答的过程中），他们又要面对其他相关的问题。因此，电影理论就变成了各式各样的问题和答案的集合。依据各人所提的问题

以及该问题的优先程度，我们可以暂时对不同理论家进行比较。但是，如果仅仅列举每个理论家的问题和答案，我们的研究就太琐碎了，而且也绝不可能形成有比较、对比和系统化的理论研究。

为了进一步比较，我们必须对问题进行分类，使每个理论家在同一个问题上对话。有关电影的问题都会落在以下几个范畴中：素材、方法和技巧、形式和外观、功能和价值。这种分类从亚里士多德[①]而来，它将构成电影现象的各个部分分割开来，以便审视。

其一，“素材”，包含与媒介有关的基本问题。比如电影与现实、摄影、幻觉之间的关系，或者有关时间与空间的运用，甚至对色彩、声音与影院布景的研究也在此类。总之，电影创作过程开始之前的既定因素都属于“素材”这一类。

其二，“方法和技巧”，包括所有与素材处理的创造性过程相关的问题。电影技术发展（比如伸缩镜头）、创作者的心理意识，甚至电影制作的经济因素也在此类。

其三，“形式和外观”，讨论电影种类的问题，我们已经拍出过哪些种类的电影？还有哪些电影形式尚待开发？电影吸取了哪些其他艺术的精华？还有电影类型、观众预期或观影效果等问题都属于此类。在这个阶段之前，我们已经运用了不同的的方法来创造性地处理素材，那么这些效果是由什么决定的？观众又如何确定这些效果是否成功？

其四，“目的和价值”讨论电影与生活其他层面的关系问题，即电影对于人类生活的意义。人们创造性地把电影的素材变成有意义的形式，这一行为本身有什么意义呢？

对所有与电影有关的问题而言，上述分类就算不完美，至少也是合理而实用的。每个理论家都在直接或间接地回答上述各类问题，通过寻找其最感兴趣的那个范畴，我们就能大致了解他的观点了。

总之，在接下来的分析中，我们将尝试去了解针对各类问题的回答和观点，这样就能使不同理论立场的对比鲜明起来。当然，这

① 亚里士多德把所有自然现象分类的“四因说”（质料、动力、形式和目的），更多详细论述参见其《物理学》第3部分第2章。

种方法对某些理论家来说有失公允，因为强加的逻辑框架可能与其理论不甚契合。但无论如何，这样有利于我们用一个比较固定的视点审视电影理论，从而为其排列比较提供参考坐标。

虽然这四个范畴可能包含无数的问题，但实际上我们只需要关注其中少数几个问题。因为电影理论是一个系统，一个问题的答案会导致另一个问题的产生，一个问题也可以在重新措辞后变成新的问题，这两个很重要的命题可以简化为问题间的互换和问题间的互存。

让我们来简单地看一下：

第一，问题间的互换。

理论家从某个范畴的某个问题开始研究，但会暗示或牵涉到其他范畴。比如像普多夫金这样的理论家对与电影创作有关的问题感兴趣。他会从电影创作者的角度讨论技术问题：什么样的剪辑能最有效地建构一个场景？什么样的表演适合宏大的史诗片？我们该如何对待新出现的录音技术？

另一些早期理论家则从观众的角度研究电影：观众对平行剪辑的反应如何？他们如何看待为诉诸直接效果而牺牲视觉美感的“真实电影”？有些人则直接从影像出发提出问题：电影的本质是什么？它和现实的关系是什么？画面和声音是怎么联系在一起的？电影是空间艺术还是时间艺术？电影的特性是什么？

一个简单的现象既可以从任何一个角度加以研究，也可以通过不同角度之间的转换进行研究。比如说，普多夫金关于电影中声音之运用方法的问题又可以这样问：对观众来说，同期声会因为使画面更加真实而加强电影的幻觉吗？如果更近一步，则可以重新定义为一个关于电影素材的问题：因为声音只是听觉的再现，而画面是视觉的平面表现，所以声音就比画面更真实吗？综上，两个理论家从不同的角度开始研究，我们却可以通过互换把它们联系起来。

第二，问题间的互存。

一个问题不仅可以从不同的角度提出，也可能同时包含着许多相互关联的问题。理论家对一个感兴趣的问题作出回答，这些答案有时

也解答了其他相关问题。因此，我们可以大胆从明斯特伯格对色彩与声音的意见中推断出他对宽银幕的意见。色彩、声音和银幕大小都是关于电影技术与艺术的问题。我们可以从一个理论家对声音的简单看法，推论出他对更大更普遍的技术问题的看法。换句话说，在每个范畴里，按照从特殊到一般的规则，所有的问题可以形成一个有层次的体系。因此我们就可以不断地提炼出更具一般性的问题了。

因此最乐观的情况是，我们能将每一位理论家提出的所有问题概括成以下四个基本问题：

（1）电影的基本素材是什么？

（2）什么方法能使这些素材变成有意义的作品，使素材得以超越本身的存在？

（3）这种超越所能形成的最有意义的形式是什么？

（4）这个过程对我们的生活有什么价值？

后面的文章将试图把每个理论家的观点归纳进上述四类问题。章节的小标题随每个类别的主题有所变化。有时为了保持某些理论家思想的独特性，两类问题必须合并为一个来讨论。但无论如何，在电影及其价值与目的方面，每个理论家面对的问题是大致相同的。

总之，通过问题的互换和互存，我们可以对差异最大的理论家进行比较，即使他们看起来是从不同的角度出发，提出的是完全不同的问题，否则电影理论就是各说各话了。通过上述两个命题，电影理论成为了一个体系，所有的问题和观点都是相互关联的。

当然，这并不是说，所有的答案都是相同的，或者所有理论家有相同的观点，关注同样的问题。我们只是要表明电影理论是一个有逻辑的体系，当我们注意到不同理论家的方法之独特性时，也要能将他的观点和我们自己或者别的理论家的观点进行比较和对照。

换句话说，我们要研究的不仅是理论家提出的问题（虽然这最大程度地揭示出他们的想法），还包括这些问题产生的根源和隐含的意味。我们必须尽可能全面地看待每一个理论，也就是说，系统地研究它。

目录
Contents

致中国读者…… 1

自　序…… 7

前　言…… 11

第一部分　形式主义传统理论

第一章　于果·明斯特伯格 …… 5

1.1 素材和方法…… 6

1.2 形式和功能…… 10

第二章　鲁道夫·爱因汉姆 …… 17

2.1 素　材 …… 18

2.2 对媒介的创造性运用 …… 21

2.3 电影形式 …… 22

2.4 电影的目的 …… 25

第三章　谢尔盖·爱森斯坦 …… 31

3.1 电影的素材 …… 33

3.2 电影方法：经由蒙太奇的创作 …… 39

3.3 电影形式 …… 44

艺术机器 …… 47