

北京电影学院艺术学理论丛书



电影美学分析原理

王志敏 著

中国国际广播出版社

电影美学分析原理

王志敏 著

中国国际广播出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

电影美学分析原理 / 王志敏著. —北京: 中国国际广播出版社, 2022.6
ISBN 978-7-5078-5151-9

I. ①电… II. ①王… III. ①电影美学—高等学校—教材 IV. ①J901

中国版本图书馆CIP数据核字 (2022) 第093729号

电影美学分析原理

著 者 王志敏
责任编辑 屈明飞
校 对 张 娜
版式设计 邢秀娟
封面设计 赵冰波

出版发行 中国国际广播出版社有限公司 [010-89508207 (传真)]
社 址 北京市丰台区榴乡路88号石榴中心2号楼1701
邮编: 100079
印 刷 环球东方 (北京) 印务有限公司

开 本 710 × 1000 1/16
字 数 210千字
印 张 20
版 次 2022年8月 北京第一版
印 次 2022年8月 第一次印刷
定 价 58.00元

版权所有 盗版必究

序

倪震

20世纪80年代，不但是中国电影理论在电影史上最活跃、最有建树的10年，也是其迅速吸收和消化国外电影理论及人文科学来丰富和拓展民族电影文化的10年。学科分化和多类型电影学者的出现，成为中国电影理论发生结构性变革的原因。如果说，20世纪80年代前半期，电影本体论从大一统的电影社会学总体系中分化出来，成为一门独立的学科，是中国电影理论的第一次分化的话，那么20世纪80年代后半期，电影文化学的确立及其从经典电影理论中分化出来所实现的第二次学科分化，就使得中国电影理论的多学科格局初步形成，并且和世界电影的理论走向大致相符，从而改变了20世纪70年代末期有许多理论空白亟待填补和对以电影符号学为标志的现代电影理论缺乏了解的状况。伴随着学科分立的局面而来的，必然是多类型专门研究人员的出现。电影文化学的建立，意味着需要一批来自哲学、美学等人文学科领域的研究者，从纯理论和人文科学的角度从事电影研究，在评介

和综合的基础上，建设具有中国特色的文化学电影理论。王志敏所撰写的《电影美学分析原理》就可以被看成是电影文化研究方面的一个尝试。王志敏曾在北京大学攻读文艺美学并获硕士学位，其后执教于北京电影学院文学系。短短几年间所写成的该书，既是他专注于教学的证明，亦是他潜心研究，较快地熟悉并深入电影理论领域里的一项成果。

电影符号学出现于20世纪60年代，以帕索里尼（Pier Paolo Pasolini）、麦茨（Christian Metz）、彼得·沃伦（Peter Wollen）和艾柯（Umberto Eco）等人为代表的早期探索，很快划分出了现代电影理论和传统电影理论的泾渭，使电影理论向着科学化和理论性的方向迈出了一大步，从而改变了传统电影理论囿于电影本体研究和作者论的格局，使得电影符号学汇入20世纪60年代至20世纪70年代西方人文科学的总潮流之中。其后的电影符号学又深入精神分析、电影叙述学研究、意识形态分析和女权主义电影理论研究等各个方面，反映了对电影媒体这一大众意识形态系统的多方位观照和解构。到了20世纪80年代后期，这类研究又往往和电视、录像等大众媒介的综合研究结合起来，成为影像文化系统的综合性学科。

王志敏同志的《电影美学分析原理》就是以传统电影理论和现代电影理论的分界处为切入点，来展开他对电影符号学美学的阐述的。正如他自己常常说起的，他希望该书至少能达到这一目的：为攻读电影创作各专业的学生或电影理论爱好者们，提供一个概括而切实的理论框架，为攻读电影理论专业的学生提供一个

深入研究的基础。我以为，对于达到这样一个目的，该书是完全胜任的，是适时的，也是恰当的。

索绪尔（Ferdinand de Saussure，1857—1913）的基础语言学和弗洛伊德（Sigmund Freud）的精神分析等作为一般符号学和电影符号学的人文背景，牵涉复杂而丰富的理论专著和文献。在该书中，作者不但把上述理论背景加以清楚的勾勒，而且言简意赅地对各种电影理论和流派主张加以概括和取舍，在阐释之中又不时地插入作者个人化的评述和分析，为初学者理解和认识这些复杂的理论提供了一种方便的途径。虽然为了真正地了解和深入地研究电影理论史的发展，真正地掌握电影符号学的各个专门课题，读者必须寻根溯源，研读原著，以加深研究，但对于一般理论研究和电影创作工作者而言，如本书的理论归纳和概括，无论如何是一种雪中送炭，并且有利于对此做一个基本的了解。正是在这些由繁入简、归纳整合的工作中，可以看出作者在资料准备和理论归纳时付出的巨大劳动和艰辛。更何况作者在做出这种概括时，还常常把中国电影理论实际和电影创作实践融入其中。

在进行电影符号学的框架性和层次性研究中，作者一方面遵循西方电影学者对符号学发展阶段所作的划分，即以语言学和电影语言为主要对象的第一符号学和以精神分析和叙事学为主要对象的第二符号学；另一方面又以一种大胆假设和综合研究的视点，提出韵味和风格为所指面、样式和母题为能指面的“电影第三符号学”。这既反映出作者框架性理论建设的企图，也反映出中国电影理论工作者运用本民族艺术文化理论对西方电影美学加以

整合的迫切愿望。但是，由于东西方文化精神的明显差异和以语言学为基础的电影符号学的科学性特征，第三符号学的范畴和方法似还有待于在理论运作中进一步明确和完善。艾柯关于电影代码的10种类型的确定和分析，尽管还有些尚欠完善，不足以覆盖一切电影现象的方面，但无论是麦茨还是艾柯，在确立8大组合段或10种代码的分类时，其理论初衷都是使电影研究纳入规范化甚至量化分析的框架之中。这正是符号学的特征和性质所在。

实际上，在经典的电影理论（主要研究电影本体、作者理论或应用理论）和现代电影理论（电影符号学理论、精神分析和意识形态及叙事学研究等）两大体系之间或两大体系相交的边缘地带，是否还存在着美学层面的电影研究，如何触及和回答第一或第二电影符号学所未及覆盖的美学问题，如何触及和回答语言学的量化分析和意义确立之上的电影美的——既相关又独立的——问题，这也许正是王志敏同志在本书中试图触及的“电影第三符号学”范畴，只不过目前我们尚处于摸索和探寻的状态之中，是否一定要称之为“电影第三符号学”，还可以进一步商榷和研究。

本书另一个值得提出并有待加强之处，是电影实例分析的典型性问题。为了加强论证而转入影片实例分析时，有两个方面常常使我们感到不够满足：一是刚刚触及被论证的影片实质，就不再深入讨论或仅仅点到为止；二是有些作为例证的影片，尚未达到足以成为经典性分析对象的层次，因而一定程度上影响到论证的坚实性和普遍性。麦茨的现代电影理论的叙事研究，常常以好莱坞常规电影作为一种规范和模式加以分析，但这种立足于意识

形态操纵或集体潜意识为对象的研究，很重视解构对象的典型性和普遍性，更以分析研讨过程中的详尽细致，而达到举一反三，令人信服的科学化效果。

目录

第一章 总论	001
一、诗学还是美学	004
二、美学观的演进	006
三、从学科分化看电影美学	010
第二章 理论背景	013
一、索绪尔的结构主义语言观	013
二、弗洛伊德的精神分析	041
三、拉康的后弗洛伊德主义	077
四、阿尔都塞的结构主义精神分析的马克思主义	091
第三章 值得注意的倾向	108
一、后现象	108
二、对电影的渗透	110

第四章 电影符号学与电影语言	117
一、一般符号学的一个带有根本性的问题	117
二、电影的符号学性质	122
三、电影和语言	127
四、艾柯的代码分类理论	131
第五章 电影第一符号学	138
一、一种叙述话语的研究：麦茨的组合段类型理论	140
二、话语研究的补充：“对陈述过程的看法”	147
三、叙述结构研究	150
第六章 电影第二符号学	159
一、修辞研究：电影作品的构成原则	160
二、意识形态研究之一：达扬的缝合系统理论	193
三、意识形态研究之二：穆尔维的叙事性电影的色情模式及 补充	199
四、意识形态研究之三：麦茨的想象的能指	212
第七章 电影第三符号学	240
一、韵味与风格	240
二、样式与母题	250

第八章 电影的特性与本性	266
一、电影的基本特性	266
二、电影符号学如何看待电影本性问题	270
三、电影作为艺术的论证	279
四、艺术探索的启示：一画论	286
附录：本书涉及的主要影片	293
本书参考文献	295
后 记	301

第一章 总论

在目前情况下，电影美学与其说是一门学科，不如说是一个课题：中国电影艺术必须解决的一个课题。

本书希望证明两点：第一，电影美学是电影艺术学的高级阶段；第二，电影符号学的思路对于电影美学研究来说，有其特殊优势，按照这一思路，电影美学研究中一些非常棘手的问题，都能得到较好的疏理和解答。

本书可以看成是运用辩证论美学观点，考察当代西方电影理论基本走向，并对电影美学问题提出一种整体解答思路（符号学思路）的尝试。

符号学是在各种有着复杂背景的学术思想——结构主义、精神分析、存在主义等——的相互影响和撞击中发展起来的，并且有可能成为这些学术思想消除了其不可避免的历史局限性的综合成果。在这里，马克思主义和存在主义的关联较容易理解；但结构主义和存在主义的关联就不那么容易理解了，它们往往被看成是两种水火不相容的东西。因此，可以通过拉康（Jacques Lacan）的辩证综合思想（结构主义+精神分析=后弗洛伊德主义）和中国传统文化的深刻的辩证精神来理解这一关联的必然性。这种必然性

在后结构主义的思想中得到了比较充分的显示。

从这个意义上说，电影美学研究的真正价值，不在于它对电影艺术创作提供某些具体成规，而在于传“道”解“惑”。这里的“道”，不是时下屡遭驳难的“文以载道”之“道”，而是中国儒释道三家之公“道”，是当代学术思想重新发现了的本体论之“道”。一般对“载道”说的批判，有其偏颇性。因为，不仅艺术是载体，人也是载体。不是要不要载的问题，而是如何载和载什么的问题。这是现代符号学的一个基本观点。“惑”就是问题，不仅理论家有问题要问，艺术家也有问题要问，这就是“惑”。“惑”而不解就会产生焦虑（理解的和感受的）。解惑的意义就像“杯弓蛇影”故事告诉我们的那样，要使那个“病人”能够放下心来做事情，他应当回到他的朋友那里，做一次“精神分析”式的治疗。

可是，对于电影美学作为一种理论研究的实际意义，人们几乎从来都是有疑问的。这与某些艺术家对理论不感兴趣但又离不开理论的矛盾心情有关，也与以往的理论研究不能向艺术家提供有效的咨询有关。而问题在于，一个希望成为艺术家的人，如果不能自觉地领会前人的思想成果，而只是凭着他的“悟性”去创作，要想达到对于人生的深刻理解，几乎是不可能的。当他心甘情愿地满足于任何一个现成的感觉时，存在本身的无限风光对他的心灵是封闭的。这个道理并不难理解。因为真正创作（原创）出艺术作品的人是艺术家，把小说改编成剧本或搬上舞台或搬上银幕的人都是艺术家，同理，能够欣赏艺术作品的人也是艺术家。

这同有生活原型的创作和没有生活原型的创作同样都是创作的道理，是相同的。正如美学学科创立者鲍姆嘉滕（Alexander Gottlieb Baumgarten）所说，诗人就是能够欣赏诗意的人。^①就是说，真正的电影艺术家应当对于生活（从而对于艺术）真正有所领会。由于这个原因，电影美学是必要的。

因此，虽然从表面上看起来电影符号学的真正目的和最大障碍是“消化影像”，但更重要的却是“消化现实”。学习符号学和学习美学都是为了培养这种“消化”能力。从这个意义上说，电影符号学不是一件漂亮的“外衣”，也不是一种时髦“货色”，我们应该说，它是一项艰苦的工作。

贯穿本书的基本思想是：人格的本文化；人的精神活动机制与神经心理基础的一致性；高度关注人的精神活动同它的社会背景的关联性。与此相关，本书的工作方式，一开始是分析的，但最后却是综合的（辩证综合）。了解这一点有助于消除人们对于电影符号学的种种误解。

因此，本书希望最后能达到“分析与不分析相同”的境界，下面是对这一说法的一个说明。

杨振宁在《美东佛教总会成立二十周年特刊》上有一个题词：悟与不悟相同。理解这句话可以参照禅宗一个有名的公案：老僧30年前未参禅时，见山是山，见水是水；及至后来，亲见知

① 鲍姆嘉滕.美学[M].简明,王旭晓,译.北京:文化艺术出版社,1987:129.

识，有个入处，见山不是山，见水不是水；而今得个体歇处，依前见山只是山，见水只是水。此外，德国哲学家费希特（Johann Gottlieb Fichte）论述关于感觉和判断力之间关系时说过一句话——要么成为真正的思想家，要么根本不是思想家，也同样值得参考。

一、诗学还是美学

钟惦棐说：“电影之有理论，始于20年代，电影之有美学则是从50年代开始，大体是从1957年左右开始的。”这里所说的电影美学还不能理解为学科的意义。他提到，在20世纪50年代的中国，电影美学是被作为嘲弄的口实来提的，直到1980年8月才由《文艺研究》杂志编辑部发起，召开了新中国成立以来第一次美学讨论会。他还对“首先把电影美学的研究问题提出来，并认真把它当作一件事情来办的，不是电影家自己的组织，也不是它的研究部门和刊物，而是《文艺研究》杂志编辑部”这件事耿耿于怀。他含蓄地表达了一种不满，即电影界和文艺界对于电影的关注方面不同，对于电影美学的估价也不同。对于这种不同，他不掩饰自己的态度。他之所以要办《电影美学》杂志，正是出于这种态度。

中国的电影美学研究刚刚开始，就发生了一次关于电影美学的论争，即邵牧君和郑雪来的论争。这次论争虽然没有得出什么结论，但有代表性，好像是上述两种倾向的一个延续，因而值得

注意。

为了便于对照，现将两人的主要观点对列如表1-1所示。

表 1-1 邵牧君与郑雪来的主要观点对列表

	邵牧君的观点	郑雪来的观点
1	电影美学的研究对象毫无疑问是电影的艺术特性	电影美学的研究对象不能局限于电影的艺术特性，它的对象要宽广得多。它至少应该包括：电影艺术的思想——美学发展的一般规律；电影中艺术形式的规律性；电影艺术作为社会现象和审美现象的特性
2	电影美学与电影理论本是一回事，区分两者没有任何意义，不仅是烦琐哲学，而且还有点故弄玄虚	并不是所有的电影理论都能称为电影美学。正如文艺理论并不等于美学
3	把美学和诗学加以分离，缺乏美学史常识。诗学者，论诗之艺术之谓也，历来都是美学的一部分，是艺术学的同义词	电影学、电影理论、电影美学，这三种提法都是客观存在的，但应该加以区分
4	作为一门以艺术为研究对象的实体美学并不研究一般的审美问题，如艺术观念、艺术美等，而是从一般美学的高度来探究一门艺术的特殊性问题	如果说美学研究艺术与现实的关系及其规律，电影美学则是要研究如何运用电影艺术手段认识和反映现实的规律问题，即是要研究电影艺术的形象本性、电影思维的特点

对上述分歧还可以进一步概括为：

(1) 艺术形态与审美形态是否等同？

(2) 电影美学与电影理论是否等同？

(3) 确定电影美学的性质，是从美学史上找依据，还是从学科分化中找依据？

(4) 是用美学来研究电影问题，还是在电影中研究美学问题？

由此，两个人在对待电影美学问题上的态度也明显地表现出来：邵牧君站在电影一边，郑雪来站在美学一边。一般来说，美学家更倾向于郑雪来的观点，汝信说得很清楚：电影美学的任务就在于去研究和解决由于电影的出现而在美学中产生的新情况、新问题；而电影理论家则更乐于接受电影理论就是电影美学的观点。

事实上，这两种观点并不像它们表面看起来那么针锋相对，经过适当的处理，它们甚至可能互相补充。因为，站在电影一边还是站在美学一边，这种态度本身是无可厚非的。

二、美学观的演进

要了解电影美学的含义必须先了解美学的含义。但美学的含义并不是固定不变的。那么，电影的“美学”究竟应当在怎样的含义上使用呢？不管这个问题的回答有多么困难，要想对电影美学真正有所了解的人都不能回避。

纵观美学史，对美学的含义主要有三种理解。