

总论 确立电影学

第一节 电影学的界定

一 电影学的提出

电影学(filmology)这一概念,最早可以追溯到德国的著名美学家玛克斯·德索。他把电影学作为一般艺术学的一个次级分支,即特殊艺术学来对待。德索所说的电影学(filmwissenschaft),即艺术学范围内的电影学,还不能简单地等同于二战以后法国学者试图创建的以跨学科的综合研究为基础、涵盖电影研究各个领域的电影学,而只能说相当于电影学的次级专门学科——电影艺术学。所以,电影学的诞生不能从德索算起,而应该从 1948 年在法国成立电影学研究所 及出版《电影学国际评论》开始。但特别值得注意的是,虽然其后欧洲不少国家都相继成立了若干电影学的研究组织和机构,开始从事电影学的研究工作,但是,电影学并没有随着电影及电影理论研究的发展而得到相应发展。虽然在日本的《美学百科全书》(1961)中设有电影学 filmology 条目,但是我们看到,直到目前

该研究所在巴黎大学成立。

为止，电影学作为一个学科的存在，仍然有很多问题。^①当然这与电影学研究自身的复杂性和难度都有着很大的关系。在美国，一般并不使用 filmology 这一发源于欧洲的用语（即使是在规模较大的英语词典中也没有这个词），而是使用 cinema studies。但问题在于，尽管 cinema studies 在中文中既可以译为电影研究，同时也可以译为电影学，但它毕竟只是一种泛指，没有形成比较严格的规范。

关于电影学的具体界定问题，法国学者麦茨在《电影语言》（1974）^②一书中曾经指出，一般的电影研究（approaching the cinema）一共包括四个部分，除了传统的电影理论（theory of the cinema）、电影史和电影批评三个部分之外，还包括电影学。电影学是由心理学家、精神病学家、美学家、社会学家、教育学家和生物学家等人文学者从外部来处理电影的一种电影科学研究（scientific study）领域。^③国内学者郑雪来的看法与麦茨的看法要略有不同。他更多地是从学科发生的历史渊源的角度来看待问题。他指出：“按照传统的分类法，电影学分为三个部分，即电影理论、电影史和电影评论。第二次世界大战结束后，特别是50—60年代以来，电影学突破了传统的分类法的框框，出现了一些新的分科，如电影社会学、电影心理学、电影社会心理学、电影符号学、电影美学、电影哲学、电影诗学等等。”比较这两种观点，郑雪来的观点更具有包容性，它把历史上学科意识并不明确（电影批评、电影史和电影理论是一种自然分科）的所有对于

① 1964年日本的浅沼圭司出版了《电影学》一书。尝试建立电影学的框架。该书在中国未有译本。

② 该书最早之法文原著初版于1968年。

③ 参见台湾刘森尧所译麦茨：《电影语言：电影符号学导论》一书第104—106页，台湾远流出版公司1996年出版。

④ 见《中国大百科全书》电影卷第121—122页。

电影的研究都包括在内；而麦茨的观点则比较纯粹，麦茨所说的“电影学”，专指学科意识明确的电影研究学科（如电影社会学、电影美学、电影心理学等等），这种观点强调了人文领域学科分化的历史性成果对于确立电影学的必要性。本书对上述两种观点采取某种兼容态度，但是，更倾向于在一种特殊的意义上吸收郑雪来观点的包容性和麦茨观点的纯粹性。郑雪来把一切电影研究都放到电影学中，麦茨只把一部分电影研究放到电影学中，本书只把这些东西分门别类地放到电影学的次级学科当中。郑雪来和麦茨把电影学的次级学科也当成电影学本身，而本书却认为次级学科只是次级学科不能等同于电影学本身因此本书对于电影学的观点要比麦茨的观点更为纯粹，也更具有建构性。但是这并不意味着电影学对于电影的研究变得更间接了。正是在这个意义上，本书才认为，电影学的建立要以电影学的次级学科的建立和发展为基础。

按照麦茨的思路，电影学就是电影美学、电影心理学、电影社会学、电影经济学，等等。在我们看来，麦茨的基本思想虽然相当深刻，但是他的学科分类的思路的局限性却是非常明显的。因为，按照这一思路，电影学本身倒成了一个空架子（或空壳子），即使是从逻辑上讲 $\text{电影学} = \text{电影美学} + \text{电影心理学} + \dots + \text{电影经济学}$ ，这样一个公式也是有问题的。①也就是说，电影学不能简单地等同于上述分科之和。它应该是对一门艺术的所有分科的研究成果进行总体概括的一个学科。应该说，这是一个尚有待于建立的具有某种涵盖性的学科，因而带有“准哲学”的性质。在此意义上，电影学有点儿像传播学。因为我们都

麦茨的看法更多地是从历史的角度来考虑的，而不是从逻辑的角度来考虑的。他甚至没有把他倡导的电影语言学或电影符号学列入电影学的下属学科。在他看来，电影学的代表人物是柯恩·赛亚和爱德加·莫林。

非常清楚地知道 传播学就是传播学 传播学 $\neq$ 新闻传播学 + 电影传播学 + …… + 文学传播学。在这个意义上，我们有理由说，传播学研究虽然已有几十年的历史，但传播学自身的建设仍然是不完全的。也正是在这样的意义上，电影美学、电影心理学等分科研究只应当视为电影学的次级专门学科。因此，电影学作为在电影诞生半个世纪以后才提出的电影研究方式的意义就在于，它更有涵盖性，它是一种对电影的跨学科综合比较研究（interdisciplinary study of film）。它必须建立在对于电影的多学科分科研究及广泛吸收 20 世纪人文学科研究成果的基础之上，把电影作为一种与艺术各门类和科学各学科相互关联、相互影响的重要社会现象进行多学科、全方位的系统研究和全面概括。因此，本书对于电影学的观点又比郑雪来的观点更具包容性。

电影学带有科学性和整体关照特点，而传统的电影理论则带有较强的意识形态性和行业化特点。这一点从电影学的提出和确立过程来看也是相当清楚的。

二 电影学产生的学科背景

电影学是西方人文学科长期以来不断分化的产物。

这种分化的具体情况是，一系列学科不断地从哲学中分化出来。哲学在古代西方是一门包罗万象的学问，是包括一切科学知识在内的知识总汇和探求事物本原的学问，其中包括本体论、认识论、逻辑学、美学、天文学、数学、物理学等。直到文艺复兴时期，哲学仍然是包罗一切的。当时哲学包括三个部分：自然哲学（物理学、动物学、植物学）道德哲学（伦理学、政治学、经济学）形而上学（哲学本体论）。

从 17 世纪开始，一系列新的学科开始不断分化出来：1687 年，牛顿的《自然哲学的数学原理》标志着物理学诞生；1750 年，

鲍姆嘉通的《美学》出版标志着美学诞生（18世纪化学分化出来）；1875年，心理学正式诞生，生物学也诞生于19世纪；1900年，格罗塞的《艺术学研究》标志着艺术学诞生。大约半个世纪以后（即1948年），电影学才从艺术学中分立（更准确地说是脱离）出来，成为一种跨学科的独立的研究领域。

电影学从艺术学中的分立具有重大意义。因为，从艺术学中分立出来的不是电影艺术学而是电影学。也就是说，电影学不等同于电影艺术学，而是涵盖了电影艺术学。这就表明一种对电影的生产和再生产的各个环节和侧面（按照麦茨的说法是整个电影机构）作全面考察和整体把握的努力。①这些环节和侧面有：

创作论 背景、修养、动机、过程、方法

作品论 类型、样式、构成、风格、流派

反应论 欣赏、功能、批评、历史、理论

运作论 策划、制作、营销、立法、奖励

电影学要求对各种研究成果进行概括。因此，虽然从学科分化的角度来看，它似乎应该成为一门从属于艺术学的个别艺术学，但在20世纪整体文化背景之下，它却突破了这种限制，成为一种以其下属各专门学科——如电影哲学、电影美学、电影艺术学、电影社会学、电影心理学、电影经济学、电影符号学（包括电影叙事学）和电影教育学等等——的研究成果为基础的综合性的跨学科研究领域。这里必须说明的是，应当清醒地认识到

浅沼圭司在其《电影学》一书中把电影学的任务确定为：“十分留意电影所有的多个侧面，并志向于捕捉电影的全体”。他还说：“由这两个疑问的答案可以使它的内容产生天壤之别。考虑到这些问题，我们说，‘电影学’并未确立，它还处于黑暗之中的摸索阶段。”

电影学的次级专门学科发育不全的状况。正如美国学者汉德逊所指出的那样，对各种电影理论的对分类和对其它更为发展的领域的理论的对分类，两者的基础是不同的。对伦理学、美学和哲学进行分类的方案所面对的材料是丰富多样的、系统完整的，但对电影理论的对分类所面对的材料却是贫乏的和充分的。^①汉德逊的描述至今仍然有效。这里虽然提出了电影学的各个次级专门学科，但是这并不意味各个国家的电影研究者都一定要按照这一分科规范进行研究。事实上，无论是西方从事电影研究的学者，还是中国从事电影研究的学者，都不是严格地按照这一规范进行研究的。因为个人的研究方式总是受他个人的学术背景的影响和制约。而他的学术背景很显然不可能都是为了适应电影学的学术规范而准备的。尽管如此，这里提出的分科仍不仅是逻辑的而且也是具有历史性的，不仅是理想的而且也是现实的。理论研究的经验也能证明，不按逻辑分科进行研究的后果几乎是灾难性的，因为肯定会有一些问题不能被恰当地提出并得到有效的解决。在这里，学术规范的规划问题再次显示出了它的重要性。

第二节 电影学的次级分科

以下简单描述本书将要涉及的电影学的各次级分科。

电影哲学是一门尚待建立的电影学次级分科，主要研究电影表现手段及内容的哲学基础和哲学背景问题。电影哲学主要研究三个问题：电影本性问题、电影的媒介特性问题和电影的时空性质问题。巴拉兹曾认为，他的第一部电影理论著作《可见的人》（1930）是宣布电影哲学和电影美学从此诞生的一部书。他

见《电影理论的两类型》一文。

的《电影的精神》(1930)被认为是这方面较早的专著。对于电影哲学具有学科意识和学科性质的研究始于 20 世纪五六十年代。其重要表现是,电影现象不断地引起了各国哲学家的关注;电影艺术表现中的哲理化倾向和哲学意识不断增长。这两个方面对于提高电影的研究水准和文化水准都具有极其重要的意义。

苏联学者魏茨曼的《电影哲学概说》是一部比较系统的电影哲学著作。他认为,电影哲学的研究“是电影学进一步发展的必要前提,也是电影艺术本身进一步发展的必要前提”,这种研究甚至对于解决重大的哲学问题也具有重要意义。美国哲学家卡维尔的《看见的世界》、卡恰德里兰的《电影中的空间与时间》^①都属于电影哲学范畴。

电影美学是电影学的一个次级分科。主要特点是,把电影作为审美现象来进行研究,研究电影作为艺术现象、文化现象和传播媒介的审美特点与规律。它主要研究在电影现象中,哪些因素,哪种处理,由于何种原因,成为有欣赏价值的主流形态。这种研究可以从两个方面进行,一种是规律性研究,一种是系统性研究。因此,电影美学具有跨学科的性质,这种跨学科性质表现在,电影美学既看成是美学研究向电影研究的一种延伸,也可以看成是电影理论研究的深化与拓展。电影美学有其特殊研究对象和研究思路,是电影学中最具有系统性和科学性的基础性研究方向,具有把中西方美学的成果与一般电影理论研究成果相结合的优势。电影美学研究本身就是对于电影创作和欣赏进行理论思考和高度自觉的体现。电影美学研究的特殊意义在于,它能帮助我们深入理解电影手段如何成为人类历史上最有影响力的审美手段和艺术手段的内在机制。

见《世界电影》1986 年 第 6 期。

电影艺术学是电影学的一个次级分科。大体上相当于传统电影研究三大分支（其它两个分支为电影批评与电影史）之一的电影理论。主要研究电影作为一种综合性艺术形态的种种问题。其中包括电影作为艺术的（条件）问题、电影艺术的特性问题、电影艺术探索（如电影艺术形态的演变及表现力探索）的研究和电影艺术各部类的研究（如编、导、表、摄、录、美等）。电影艺术学与电影美学的主要区别在于，前者侧重于电影作品的艺术表现力的探索研究，后者侧重于电影作品的审美机制与审美规律的研究。

电影社会学是运用社会学的观点和方法来研究人类以个体或群体方式参与电影活动的各种形式及其成因与演变规律，以便能够提出对其中的某些形式进行改变的对策。电影社会学要建立一套有效的概念、方法和模型去描述电影的社会条件和社会功能的各种运作规律。电影社会学同时也涉及电影作品中的社会制度和社会关系等问题。一般认为，电影社会学作为学科的建立应始于英国学者梅耶尔的《电影社会学》（1945）一书。英国电影理论家曼威尔的《电影与观众》（1950）也是这方面的专著。美国学者蒙纳特的《群体过程的一面镜子：法国大众电影》^①是一篇重要的社会心理学论文。

电影心理学是运用心理学的方法和概念来研究电影的创作心理、接受心理及电影作品中的心理学内容的电影学的次级分科。电影现象是人类的一种重要的文化现象，从心理学的角度研究电影现象，意味着人类文化自觉性的提高。从历史的观点来看，电影心理学的研究可分为两大阶段：经典期和现代期。经典期的研究以明斯特贝格、爱因汉姆和米特里为代表；现代期则把弗洛伊德和拉康的精神分析理论运用于电影研究之中。例

见《人格与心理潜影》一书，上海人民出版社，1989年9月出版。

如，皮洛的《世俗神话》就是一部吸收多学科研究成果的电影心理学著作。

电影经济学是把电影作为一种经济现象，研究其运动规律的电影学次级分科。电影作为一种经济现象的特点比其它任何一门艺术都更加突出（例如庞大数额的创作投入与生产投入）。当我们想到诗歌经济学或小说经济学的可笑之处时，我们就会理解这一点。主要是由于诗歌创作或小说创作的个人特点比较突出。诗歌创作和小说创作在很大的程度上是一种个人行为，而电影创作几乎是从一开始就是一种群体行为和机构性运作。麦茨把电影经济现象称之为力比多经济。直到目前为止，任何一门艺术（哪怕是戏剧、舞蹈和交响乐等对于经济依赖性较大的艺术形式）都不像电影这样有进行经济学研究的必要。

电影符号学是把电影作为一种特殊的符号系统来进行研究的电影学次级分科。电影符号学包括电影第一符号学、电影第二符号学和电影叙事学。电影叙事学运用文学叙事学的研究成果来研究电影作品的叙事构成，其中包括两个方面：叙事话语研究和叙事结构研究。这两者的关系很像语言学中的语法研究与句法研究之间的关系。若斯特的《叙述学：对陈述过程的看法》属于叙事话语研究。麦茨于 1980 年转向电影叙事学问题的研究。他在巴黎大学给博士生班讲授叙事学课程，广泛地探讨了有关叙述者和被叙述者的各种问题，如主观影像和声音、中性的影像和声音、影片中的影片、画外音等，深化了当代西方电影叙事学的研究。《非人称表述 或影片定位》（1991）一书是他的研究总结。电影叙事结构方面的研究目前尚比较缺乏。只有文学叙事学规律的一些运用。西方叙事学研究的动机不是为了把某些规律用于具体的实例分析，而是为了寻求普遍的规则，并由此推出一系列作品的可能性，以致使现存的作品看上去像是已被实现了的具体例证。所以，用叙事学方法读解作品是对叙事学

的一种误用。

电影史学是反思电影史的一种研究模式，又称电影史研究，或元电影史。按照罗伯特·艾伦和道格拉斯·戈梅里的说法，是“关于电影历史写作问题”的“电影编史学”。这种研究模式既是吸收当代西方哲学对于历史的科学态度的一个结果，也是对以往电影史观念比较缺乏反思特点的一种批评性反应。因此这种建立在对历史本身的深入探讨之上的研究模式的目的就在于促成或自身就成为“新电影史”。旧电影史的构想是一部又一部影片依次连接而成的历史，或者是一位又一位导演传送创新的火炬的历史”。而在电影史学的构想中，“电影史更为重要且复杂的任务在于解释一种花费无数金钱和时间的现象的历史发展”为了达到这一目的，电影必须被当成一种综合了历史的、社会学的、法律的和经济的现象。电影史学的理论著述有艾伦和戈梅里的《电影史 理论和实践》（美国1985）；巴里·萨尔特特的《电影的风格和工艺 历史和分析》（英国，1983）等。

电影批评研究主要研究电影批评的性质、作用、观念、方法及各种流派的特点等。西方电影批评研究将涉及精神分析批评、结构主义批评、女性主义批评和意识形态批评等。此外还有中国电影批评研究。

第三节 电影学的性质与意义

从学科发展和学科建设的意义上讲，电影学的理论框架和主要内容在很大的程度上取决于它的次级专门学科的发展程度和水平。虽然在目前还很难制定达到电影学水准的研究模式，但至少可以提出电影学必须解决的下述问题：

第一 电影的界定问题 其中包括存在条件、存在方式和发展趋势。

第二，电影的生产、再生产和消费的一般机制和调控机制。

第三 电影在人类社会生活和人类文化中的地位和意义（例如影像文化与印刷文化的问题）。

第四，电影对人类的生活方式（包括思想方式和情感方式）的影响与改变。

第五 电影艺术创作与电影教育研究 电影艺术观赏与电影教育研究。

很明显 对这些问题的每个问题的回答 都必须考虑到对其它问题的回答，每个问题都不能通过简单地还原成电影学的次级学科如电影美学、电影艺术学和电影经济学等问题而加以解决。也就是说，真正电影学的问题，既不是单纯的电影美学所能回答的，也不是单纯的电影艺术学所能回答的，更不是单纯的电影经济学所能回答的。因为，电影既不是单纯的审美现象，也不是单纯的艺术现象，更不是单纯的经济现象。当麦茨谈到电影生产的时候，使用了力比多经济这样的双料用语。就像我们经常使用的知识经济用语一样。因此，电影学的研究思路 and 理论框架，必须建立在综合了电影学的各次级专门学科研究成果的基础之上，并随着电影自身形态的不断拓展和电影学的各次级专门学科的不断调整来进行自身的再调整。

电影学是对一种极其重要的社会媒介（包括电影作为艺术手段）进行宏观整体性及综合性研究的学科，其研究成果对于确定和改变我们对于电影的基本信念，以及适时地提出发展电影的对策具有重要意义。正是在这个意义上，我们才说，电影学具有某种准哲学性质。我们也许应该把它叫做电影文化学。这种研究的根本意义就在于它要对电影在人类社会中的存在条件、发展机制和人类的社会生活和文化生活中的地位与意义等真正的文化学问题给予科学的回答。这一点又决定了电影学应当具

有某种学术综合性。

从麦茨的观点中，我们能够看到麦茨赋予电影学研究那种超凡脱俗的意义。

麦茨看来，电影作为一种极其复杂的技术，是在一种具有对象性关系的社会运作系统中被运用的。他把这个运作系统从整体上称之为电影机构。他对电影机构的分析很像马克思在《资本论》中对商品属性（资本主义经济的细胞形态）和资本运动的分析。他认为，电影机构由第一机器、第二机器和第三机器三部组成。必须三部机器同时开动，电影机构才能维持正常运转。第一机器是生产机器，第二机器是消费机器，第三机器是促销机器。麦茨关于电影机构的思想让人想起了马克思关于两大部类生产的观点。麦茨还指出，电影机构可以有多种形态。例如法西斯主义的、资本主义的和社会主义的。资本主义形态的生产机器就是电影工业，电影工业遵循资本主义的商业运作规律。第一机器是外部机器、物质机器，包括金融投资、物质资料及其分布和使用；第二机器是内部机器、精神机器，包括电影观众及其观赏心理机制；第三机器是批准机器和保证机器，包括电影批评家、电影史家、电影理论家及其工作系统。第一机器生产出来的产品，不仅必须成为观众的对象，而且还要保证这个对象不是一个“坏的对象”，而是一个“好的对象”。这样，观众才会自动地花钱买票看电影，并产生“电影的愉悦”，而不是电影的不愉悦。在这个意义上，维持电影产品同电影观众的“好的对象”的关系，或者说，使电影产品成为一个“好的对象”，不是第一机器的单独性行为就能奏效的，而是三部机器共同运作的结果。同理，当出现了“坏的对象”时，也不是一个地方出了毛病，而是整个电影机构出了毛病。因此，三部机器之间的关系是辩证的：一方面，电影产品在刺激起观众观看电影的愿望的同时，满足了观众对于电影的内在愿望；另一方面，观众观看电影的愿望还需要持续不断

地被形成、批准和表达。也就是说，三部机器构成不可缺少的环节，来保证这个机构能够维持它自身的生产和再生产连续不断地进行，这是这个机构的唯一目的，即维持它自己的永生。

在麦茨的描述中，电影史、电影批评和电影理论这种传统的电影研究形态在整个电影机构中的地位，已不再具有通常我们所认为的那种清高和脱俗的特点，相对于电影生产机器和消费机器而言，它们更像是一部润滑机器，主要的功能是宣传和促销，例如确立标准、检查质量、培养愿望、批准需要、论证趣味、帮助接受等等。总之一句话，是发现电影作品中的“好的对象”，而剔除其中“坏的对象”。麦茨说得好：“本我如果不随身携带着它的超我，它就不能享受幸福。”于是，第三机器的作用就是使得电影向我们发出的“爱我吧”的连续不断的低声细语变得更加响亮。那些电影批评家在吹捧一部所谓好的影片时所表现出来的那种高度抑郁的投机性和在抨击一部所谓坏的影片时所表现出来的那种虐待狂特点，再次表明，电影批评像它的对象一样，仍然是一种想象的技术，因而像电影一样都属于想象界，也需要进行分析。电影理论的情况，并不比电影批评好多少，它充其量不过是一种趣味美学。麦茨尖锐地指出，理论的表达有时是科学的，但表达活动却从来都不是科学的。理论家的理论表达活动很像在影迷中能够经常见到的那种颇具戏剧性的现象：每看一部使他们欣喜若狂的影片都会从根本上改变他们的电影理论观点。电影史只是关于电影的社会记忆或历史档案。电影史家好像一个档案保管员。其工作的目的是尽可能多地保留电影，但保留电影的唯一规则却只能是嗜好和兴趣。更成问题的是，保留的根据，不仅是多种多样，而且是相互矛盾的，诸如“审美价值”、“社会学的文献价值”、“一个时期的差影片的典型”、“一个重要作者的次要作品”，“一个次要作者的重要作品”等等，等等。这种情况同顾客在饭店点菜时那种凭兴致所至的高度随机

性的状况毫无二致。麦茨毫不留情地嘲讽了电影史家的“点菜式”工作方式。

麦茨认为，电影学与传统电影理论的主要区别在于：电影学在电影机构之外，电影理论在电影机构之内。电影学是由在电影机构外部的社会科学家们根据他们所从事的学科长期以来形成的科学方法和规范进行的电影研究形态。尽管如此，麦茨仍认为，电影理论和电影学对于他所提出的电影符号学来说都是必不可少的。这两种研究模式不应当是对抗的，而应当是互补的。

本书虽然采取了电影学次级分科的描述框架，但是不应当理解为一般的电影研究分科的简单罗列和累加。其原因有两个方面，第一，本书所采取的分科是在电影学的整体框架之内的分科，各个分科的研究目标界定在电影学的框架内经过了严格的分工协调。第二，本书的分科描述都是建设严格意义的电影学的整体框架所需要的。因此，本书可以理解为建设电影学所迈出的重要一步。

（王志敏）

第一章 电影哲学

讨论电影哲学首先面临的一个问题便是电影哲学存在的必要性问题。在某些人看来，在哲学本身的存在都似乎成了问题的情况下，电影哲学的存在肯定是成问题的。在这个问题上，我们的看法是，即使是哲学的存在有问题，电影哲学存在的必要性也是不成问题的。我们虽然从未听说过有所谓文学哲学，但我们并不认为它的存在没有必要性。只是在我们看来这种必要性并不紧迫。而电影哲学就不同了，电影哲学不仅有其必要性，而且有其紧迫性。

第一节 电影本性问题

电影哲学首先要加以讨论的问题便是以往电影理论研究中争论不休的电影本性问题。对于这一问题，电影哲学应当给出一个具有本体论意义的描述。这个问题在电影艺术学乃至电影美学的范围内肯定是无法解决的。但这个问题一旦进入到电影哲学的范围内就比较容易解决了（这也证明了电影哲学的必要性）。这一点要归功于当代西方哲学所取得的进展和电影自身的迅速发展。

① 日本学者野家启一曾专文讨论“哲学的终结”问题，见1985年《哲学译丛》第2期第76—80页。

— 表述问题

电影本性 (nature) 问题从表面上看，可以理解为电影是什么的问题，但实际上还要复杂得多，因为这里面还包括着可能性与现实性的问题。也就是说，是一个对于电影的最基本的理解问题。从可能性的角度来看，电影本性可以理解为电影本体。在传统电影理论中，这一用语仅指电影的本体论特征。这种关于电影本性的看法尚未摆脱实证的科学主义观念的束缚。其局限性在于，用表达现象特点的语言来对电影的本性做出表述，也就是说它是更侧重于现实性的 如“电影是一种画面造型”和“电影是物质现实的复原”之类。这种表述所带有的排他性已被电影自身的历史发展证明是错误的。而真正本体论概念的要求却是，保持自我与保持开放性的统一，保持可能性与现实性的统一。真正本体意义上的电影本性（即纯可能性的表述），借用海德格尔的存在主义用语，可以说就是电影的“在”（即 *sein*）。这个“在”不但包括着电影的已经“在”现在“在”而且还包括着电影的将要“在”。运用雅斯贝尔斯的存在主义哲学用语来表述，本性的含义实指一个“大全”。这个“大全”包含过去、现在和未来可能被称之为电影的一切可能性，也就是说，“它不是我们某一时候的知识所能达到的视野边际，而是永远看不见的视野边际。”总之，电影的本性从原则上说是不可穷尽的（但这并不意味着电影本性没有边界）。电影史就是对于电影本性的不断开发和探索的历程。对于电影本性的描述，目前可以接受的说法是运用现代科学技术手段（包括摄影、录音、剪辑、洗印以及银幕、屏幕、胶片或磁带等设备和材料，乃至更高级的设备和材料，如数字技术设备、硬盘和光盘等）产生具有画面性质的连续（即动与不动）影像和声音相结合的可能性。在这个意义上，我们可以说，从媒介性质方面来了解电影，就是从最基本的方面来把握

电影。进而才能了解，电影的历史发展就是一个对媒介自身的存在方式和表现力不断拓展的过程，现在，电影终于发展成为一种用声、光、电、化、自动控制等现代科技手段全面地装配起来的集艺术、审美和大众娱乐功能于一体的最重要的媒介手段。根据这种理解，“形象本性”和“照相本性”都是电影本性的题中应有之意。在麦茨的电影符号学理论中，电影本性被表述为“想象的能指”。如果不从电影的历史发展的角度考察，要理解“想象的能指”是困难的。但是，当我们看到，电影如何从黑白默片开始，历经有声、有色阶段的历程，最后甚至向我们显示出无银幕乃至无屏幕，单向乃至互动等发展前景的时候，我们就可能理解这一表述。麦茨认为，电影是一种想象的技术。他所谓想象的技术有两方面的含义，一是指电影故事的想象性（即虚构性），二是指电影影像和声音的想象性，正是这种双重的想象性的能指特点，使得电影银幕成为“名副其实的精神替代物”^①。

电影历史学家认为，电影诞生于 1895 年。一百多年以来，电影自身的形态发生了很大的变化，从无声到有声，从黑白到彩色。现在人们更倾向于认为，有声彩色电影才是真正的电影。而默片、黑白片只不过是电影的一种“历史形态”或“发展阶段”或者不过是电影的一种“表现手段”（如《开国大典》和《辛德勒的名单》等影片中的黑白片部分）。电视出现以后，尽管电视模仿了电影的从黑白到彩色的发展模式，但人们几乎从未将电视看成是电影的一种新的发展形态。哪怕是在电视里开始播放电视剧乃至播放电影很久以后，人们甚至也没有认识到，电视也是一种电影。更不用说把电视当成是电影的一种新的发展阶段（或形态）来看待。就连电视电影的出现也没有提醒人们认识到这一点。只是到了高清晰度电视出现以后，电影与电视之间的“形态

见麦茨：《想象的能指》（1975）。