

## 第一章 电影理论

考试内容:

外国电影理论发展史(重点)

电影理论 中国电影理论发展史

电影本体论

### 一. 外国电影理论发展史

经典电影理论部分

#### (一) 法国印象派——先锋派电影思潮

##### 1. 法国印象派——先锋派电影思潮

(德) 抽象电影

抽象电影

(法) 纯电影

(法) 印象派电影 (法) 先锋派电影 达达主义电影

超现实主义电影

法国 20 年代(1917——1928)的这场艺术运动的前期和后期有明显的不同。前期的理论探索和艺术实践主要集中于对光的认识;而 1925 年以后,则倾向于抽象化。所以将 1925 年以前的法国电影艺术运动称为“印象派”,而将 1925 年以后的法国学派成为先锋派。不过,印象派电影一般被视为先锋派电影的前奏,甚至有人干脆把它归入先锋派,视为该运动的第一阶段。20 年代的先锋派电影运动是世界电影史上的第一次电影运动。

#### 【名词解释:先锋派电影】

不以营利为目的、不叙说故事、而主要对默片纯视觉形式的美学形态和表现功能进行各具风格的实验和探索的影片。这种影片一般由创作者独立拍摄,大多为短片。拍片活动开始于 20 世纪 10 年代末,于 20 年代进入鼎盛时期,在有声电影发明后,先锋电影趋于衰微,代之而起的是在拍片方式和艺术主张上大同小异的实验电影。20 年代的先锋派电影活动的中心是德国和法国;然而,以“复兴法国电影”为起点的这场先锋艺术运动,几乎从一开始就超越了民族电影的命题,而成为对电影艺术的表现潜能的多方面的论证。其兴起的原因有二:一是好莱坞电影占领了欧洲的电影市场,使欧洲电影艺术上停止不前,桃铸 阆蛭现兀 馐沟门分薛牡纛把帐登也 苏涧嗣裕宓纛暗脑竿 欢 且徽酱吹木 程; 铀倭 29 世纪末现代主义文艺思潮的发展,先锋派电影便应运而生了。其主要流派包括未来主义、达达主义、超现实主义、构成主义、表现主义、抽象主义、立体主义、印象主义等。他们的艺术主张是:①.反对商业电影,否定电影的大众化性质,使之成为供少数人玩赏、无功利目的的艺术品;②.搬用现代派文艺的各种主张和手法,并创造了诸如纯电影、绝对电影等术语,反映了逃避现实的抽象化、潜意识化倾向;具体的说可归结为四点:①.反对叙事,将情节纠葛和性格刻画列为电影的“敌对元素”,要求以抽象和空洞的抒情作为影片的全部内容,主张“非情节化”、“非戏剧化”;②.鼓吹通过联想的绝对自由达到“电影诗”的境界,排斥任何真实、任何理性的含义;③.描写梦幻的世界,即一个充满了潜意识活动的非理性世界;④.万物有灵论,把表现物放在比表现人更重要的位置上,排斥含义和逻辑。先锋派的代表

人物及其理论代表著作有德吕克的《上镜头性》、杜拉克的《完整电影》以及爱浦斯坦、慕西纳克、冈斯、莱谢尔等人。先锋派电影的具体发展见上图。

### 【名词解释：印象派电影】

20 世纪 20 年代法国人路易·德吕克及其友人创立的一个电影学派。当时法国电影业由于美国电影的竞争日趋衰微，德吕克通过他主办的《电影》杂志，幻想用“纯艺术”来复兴法国电影。他在理论上提出了“上镜头性”的概念，在创作上团结了诸如冈斯、杜拉克、爱浦斯坦等人，力求在商业影片中暗地进行一些革新。但他的努力没有得到制片人的支持和帮助，所以这一学派在德吕克于 1924 年去世后不久就分裂了，一部分人拍起商业片，另一部分人则走上了与商业电影彻底决裂的先锋派道路。印象派电影在造型风格上明显受到印象主义绘画对光的处理方法的影响，把光在观察和展现事物过程中的首要作用看作电影艺术的精髓。印象派电影的代表作品有冈斯的《车轮》、莱皮埃的《黄金国》、杜拉克的《西班牙的节日》、德吕克的《狂热》、爱浦斯坦的《忠实的心》等。印象派电影一般被视为先锋派电影的前奏，甚至有人干脆把它归入先锋派，为该运动的第一阶段。

## 2. 法国印象派——先锋派电影思潮的代表人物及其理论观点

### (1) (意大利) 卡努杜。

卡努杜是意大利诗人和电影先驱者，于 1911 年发表了《第七艺术宣言》，在电影史上第一次宣称电影是一种艺术，从此，“第七艺术”成为电影艺术的同义语。他的思想对印象派——先锋派运动的影响非常大。他的观点主要包括：①.反对复制现实和戏剧扮演，强调纪实；②.强调光的作用；③.反对商业性。

### 【名词解释：《第七艺术宣言》】

意大利诗人和电影先驱者乔托·卡努杜于 1911 年发表的一篇论著的名称。卡努杜在世界电影史上第一次宣称电影是一种艺术，从此，“第七艺术”成为电影艺术的同义语。卡努杜认为，在建筑、音乐、绘画、雕塑、诗和舞蹈这六种艺术中，建筑和音乐是主要的；绘画和雕塑是对建筑的补充；而诗和舞蹈则融化于音乐之中。电影把所有这些艺术都加以综合，形成运动中的造型艺术。作为第七艺术的电影，是把静的艺术和动的艺术、时间艺术和空间艺术、造型艺术和节奏艺术全都包括在内的一种综合艺术。

### (2) (法) 德吕克。

德吕克是法国电影艺术运动的真正领袖。他并没有完全继承卡努杜的观点，并不同意“第七艺术”这种提法。他还认为电影不仅是艺术，还是一种工业，一种商业。他反对为艺术而艺术，反对玩弄光的把戏，提倡“言之有物”。他在理论上提出了“上镜头性”（“上照相性”）。在创作中，代表作品有《狂热》、《流浪女》以及为杜拉克导演的《西班牙的节日》编剧。

### 【名词解释：上镜头性】

早期电影理论家对电影艺术特性的称谓。原为法国先锋派电影理论家路易·德吕克在 1920 年发表的一部论著的标题。他反对把照相看作是电影中的主要和唯一手段，认为“上镜头性”才构成的电影艺术的基础。“上镜头性”一词将电影与照相结合为一，旨在表达一种独特的、极其富于诗意的人和物的外观，这种外观只有运用电影的新艺术语言才能赋予。所有其他不是由处于运动中的视觉形象提示出来的方面，都不具有“上镜头性”，都不能进入电影艺术的行列。德吕克认为，“上镜头性”应包括四个主要元素：①.装置；②.照明；③.节奏；④.假面（指演员）。节奏在装置、照明和假面之间起着联系的作用。德吕克强调“上

镜头性”不是被摄对象固有的一种品质，而是一种观察事物而后表现事物的艺术，是只有高明的导演才具有的品质和鉴赏力，是创作者热情和智慧的产物。

\* (3) (法) 杜拉克 (女)。

【名词解释：视觉主义 (视觉交响乐)】

法国先锋派电影理论主张。强调“视觉第一”，反对电影叙述故事和运用戏剧动作。首先由德吕克提出，由杜拉克加以发展并具体提出以下五点：①.借助于艺术表现手段传达某一运动应由其节奏提示；②.节奏本身和运动发展乃是构成电影剧作基础的两个敏感元素；③.电影作品应排斥任何异己的美学而发展自身的美学；④.电影动作应该就像是生活；⑤.电影动作不应局限于人物，应该走出表现人物关系的范围，而进入自然和梦的王国。视觉主义与杜拉克自己提出的“完整电影”同属于一种无情节的“纯电影”理论。

【名词解释：完整电影 (纯电影)】

法国先锋派理论家杜拉克于 20 世纪 20 年代提出的理论主张，认为电影并非叙事艺术，不需要情节和演员表演，而应成为“眼睛的音乐”、“视觉交响曲”。她提出的完整电影是“形式电影”与“光的电影”的汇合。她还认为，“现实主义影片和情节影片可以运用电影手段，但这种意义上的电影只是类型电影，而不是真正的电影”。

## (二). 苏联蒙太奇学派

### 1. 爱森斯坦 (1898——1948)。

爱森斯坦理论体系发展的四个时期

(1). “杂耍蒙太奇”时期 (1920——1923): 爱森斯坦在参加电影工作以前就发表了《杂耍蒙太奇》一文。提出的核心观点即杂耍蒙太奇。

\*爱森斯坦“杂耍蒙太奇”观念的来源:

1. 辩证法: 黑格尔的三段论辩证法。两个不同性质的镜头即相当于正题和反题，他们之间产生冲突，便建立了一个新的概念，相当于合题。

2. 先锋艺术派中的构成主义和未来主义: 要求打碎线性的戏剧模式，强调以多样化视点改造戏剧，利用空间的共时性切断戏剧时间的连续性。

3. 日本的象形文字。

【名词解释：杂耍蒙太奇】

爱森斯坦于 20 年代初在戏剧和电影创作实践中采用并在理论上提出的一种结构演出的方法。即选择具有强烈感染力的手段加以适当的组合，以影响观众的情绪，使观众接受作者的思想结论。“杂耍是戏剧中每一个特别刺激人的瞬间，即戏剧中能够促进观众足以影响其感官上或心理上的感受的那些因素，也就是能够保证和精确的预计到如果安排在整体的恰当次序中就会引起某种感情上震动的每一个因素，它们是能够用来使最终的思想结论显示出来的唯一手段。”杂耍蒙太奇不是静止的反映一个事件，不是使活动的一切可能性处于这一事件的合乎逻辑的表现的限度以内，而是跃到一个新的阶段：把任意选择的那些独立的杂耍表演自由的组成蒙太奇——从主题效果的立场来合成。

(2). 理性电影时期 (1924——1929): 此期拍摄的作品包括《罢工》、《战舰波将金号》、

《十月》、《总路线》。提出的核心观点即理性电影。

**【名词解释：理性电影（理性蒙太奇）】**

该理论强调通过画面内部的造型安排，使观众将一定的视觉形象变成一种理性认识。该理论认为，两个镜头之和会产生一种新的概念，因为两个镜头对列及其内在冲突会产生对所描绘事物进行思想评价的契机。该理论主张以镜头蒙太奇对列以表现某种抽象概念，代替艺术形象。

“敖德萨阶梯”经典段落的蒙太奇运用：

1. 以视觉节奏的造型因素突出影片的主题，创造影片的情绪，形成影片视觉感官的冲击力。
2. 以蒙太奇视觉结构的形式强化影片的视觉形象，扩大影片的空间效果。
3. 以多镜头反复重复的延续动作使得影片的时间抽象化，造成影片的延时表现。

**（3）. 建立蒙太奇类型学——多声部蒙太奇体系的时期（1929——1939）：**

此期拍摄的作品包括《墨西哥万岁》、《白静草原》、《亚历山大·涅夫斯基》。相继提出了节奏蒙太奇、复调蒙太奇、声画蒙太奇、镜头内部蒙太奇等问题，在理论上大大修正补充了早期的蒙太奇思想，最著名的代表作为《蒙太奇 1938》。创作中实践了“情绪剧本”理论。

**\*【名词解释：“情绪剧本”理论】**

20 世纪 30 年代由爱森斯坦提出并由部分剧作家付诸实践的一种电影剧作理论。该理论认为不需要戏剧冲突和戏剧结构，只要提供一连串诱发导演情绪的刺激物。因此，这种剧本虽然也有一些简单的情节，但一般是用一种浮夸的词句描写一些互不连贯的场景。代表作家是苏联的拉热谢夫斯基，他的代表作品有《普通事件》（普多夫金导演）、《白静草原》（爱森斯坦导演）等。苏联评论界认为这些影片都是失败之作。但“情绪剧本”作为探索新的形象性以及向文学靠拢的一种倾向，在电影剧作发展史上占有一定的位置。

爱森斯坦对于电影声音的美学观念及其演变。

1928 年，爱森斯坦、普多夫金、亚历山大洛夫联合发表了《有声电影声明》，提出“声画对位”的主张，并将“声画对位”看成一种普遍原则，否定声画同步，使声音依旧服从于画面和默片时期的蒙太奇观念，只是配合蒙太奇使用。在爱森斯坦建立蒙太奇类型学、即多声部蒙太奇体系的时期，他同样大大修正补充了这种思想，将重点转到声画同步和声画不同步想结合的问题上来。

**（4）. 提出作为电影总体的影片结构的理论，提出电影创作方法论的时期（1938——1948）：**此期拍摄的作品包括《伊凡雷帝》（一、二、三集）。

**\*爱森斯坦完整的蒙太奇体系中的 4 个最重要的观点：**

1. 任何种类的两段影片放在一起，就会从那两种并列的状态中不可避免的产生一种新的概念，一种新的性质。
2. 蒙太奇就是镜头内部冲突，是由两个并列的镜头冲突所产生的某一概念而造成有目的的主题效果。
3. 蒙太奇不仅是产生效果的手段，而且首先是阐明思想的手段，即通过某种电影语言

及其表现形式阐明思想的手段。

4. 蒙太奇的思维是与整个思维的一般思想基础分不开的。

## 2. 苏联蒙太奇学派。

### (1) 苏联蒙太奇学派

#### 【名词解释：苏联蒙太奇学派】

20 世纪 20 年代，以爱森斯坦、普多夫金、维尔托夫、库里肖夫等为代表的一批人，受到革命斗争现实的鼓舞，力求探索新的电影表现手段来表现新的革命内容，他们将实验的重点放在蒙太奇的运用上。库里肖夫和爱森斯坦强调两个不同镜头的对立或撞击会产生新的质、新的思想涵义，这是他们对蒙太奇理论作出的重要贡献；他们代表性的理论分别是“库里肖夫效应”和“杂耍蒙太奇”；其他人诸如普多夫金发展了叙事蒙太奇、维尔托夫创建了“电影眼睛派”，这批人是 20 年代苏联先锋主义电影美学探索的中间力量，在蒙太奇理论的创建和运用上贡献卓著，因此被称为苏联蒙太奇学派，他们的理论研究和拍片实践构成了苏联电影学派的第一个阶段。20 年代末 30 年代初，由于爱森斯坦等人的极端的蒙太奇探索受到批判，苏联蒙太奇学派开始转向社会主义现实主义创作。

### (2) 苏联蒙太奇学派的其他代表人物

#### a. 库里肖夫

库里肖夫在十月革命前就开始了电影工作，建立了“实验工作室”，他是一个构成主义者，代表作品有《西方先生在布尔什维克国家里的奇遇》、《遵守法律》等；代表理论有“库里肖夫效应”和“电影模特儿”。

#### 【名词解释：“库里肖夫效应”】

苏联电影导演列夫·库里肖夫通过镜头剪接所作的一项实验，该实验实际上是由普多夫金具体操作的。库里肖夫为了弄清楚蒙太奇的并列作用，给俄国著名演员莫兹尤辛拍了一个毫无表情的特写镜头，剪为三段，分别接在一碗汤、一个正在做游戏的孩子和一具老妇人的尸体的镜头之前，结果观众在观看过程中却似乎发现了莫兹尤辛的情绪变化——分别对应着饥饿、喜悦和忧伤。库里肖夫由此看到了蒙太奇构成的可能性、合理性和心理基础，并创立了“电影模特儿”等理论。他得出的结论是，造成电影情绪反应的并不是单个镜头的内容，而是几个画面之间的并列；单个镜头只不过是素材，只有蒙太奇的创作才成为电影艺术。他提出了积极的创作纲领：影片的结构基础不是来自现实素材，而是来自空间结构和蒙太奇。

#### b. 维尔托夫（1896——1954）

齐加·维尔托夫原是一位未来主义音乐家，1916 年创立了“听觉实验室”，1918 年开始转向电影创作。1923 年，维尔托夫发表了《电影眼睛人：一场革命》一文，提出了“电影眼睛”理论。代表作品有《带摄影机的人》、《前进吧，苏维埃》、《在世界六分之一的土地上》、《关于列宁的三支歌》等以及 24 期《电影真理报》（《电影周报》）。

维尔托夫也是苏联电影界最早使用声音的人。60 年代法国新浪潮运动中的“真理电影”就受到维尔托夫“电影眼睛”理论的影响。

#### 【名词解释：“电影眼睛”】

苏联纪录电影导演齐加·维尔托夫于 20 世纪 20 年代初提出并在创作中付诸实践的理论。

他把摄影机比作人的眼睛，主张电影工作者手持摄影机出其不意的捕捉生活，实景拍摄甚至偷拍、强拍，反对场面调度、剧本、演员和摄影棚，也就是反对故事片。虽然维尔托夫的“电影眼睛”理论强调对现实的即兴观察，但并不是单纯的摄录现实。他强调将电影观察的素材加以组织，从而引导观众达到明确的思想结论。他对“电影眼睛”的解释是“用纪录手段对可见的世界作出解释”。维尔托夫并不反对蒙太奇，他将电影眼睛称为蒙太奇的“我看”，他认为影片组织的基本手段就是蒙太奇。他将蒙太奇的功能确定如下：选择电影观察的最重要的瞬间，将这些观察按照联想的原则加以联接，有节奏的组织素材以加强其情绪感染力，并通过镜头画面与字幕（政治口号）的结合来解释拍摄在胶片上的事件的政治意义。维尔托夫在自己周围团结了一批纪录电影工作者，组成了所谓的“电影眼睛派”，按照自己的理论拍摄了一些成功的影片，如《电影真理报》、《带摄影机的人》。

#### c. 普多夫金

普多夫金电影理论代表作有《电影导演和电影素材》、《电影剧本》、《论电影编剧、导演和演员》；导演的影片代表作品有《母亲》、《圣彼得堡的末日》、《成吉思汗的后代》。他后期导演的作品有《普通事件》、《逃兵》、《苏沃洛夫大元帅》、《海军上将纳希莫夫》等。

普多夫金强调剧本和演员的重要性，他同样把蒙太奇视为电影艺术创作的基础。他从一般意义上为蒙太奇所下的定义是：蒙太奇就是要揭示出现实生活中的内在联系，是一种辩证思维的过程。它是为表达一定的思想意图而组织电影动作的手段之一。蒙太奇的运用则显示出导演观察生活、分析观察结果并对之进行独立思考的能力。基于这种思考，普多夫金创立了“联想蒙太奇”，具有很浓的诗意和抒情因素。“联想蒙太奇”把没有物质联系但却具有十分密切主题联系的视象并列起来。这种手法一般只能在影片的局部使用，而不能用它来统一全部镜头。普多夫金的理论强调了电影的叙事性，即通过分镜头突出细节的重要性，通过对情节和事件的分解组合，再现情节和事件，使蒙太奇成为剧情片段的连续，从而加强电影的叙事力量；这些理论在一定程度上支持了 30、40 年代的苏联和美国的情节剧模式，因此被 20 年代先锋主义艺术家们看作是格里菲斯电影叙事结构的继续，甚至被爱森斯坦认为是把蒙太奇这一新的电影造型手段纳入到传统的再现美学范畴，是现代主义美学道路上的倒退。

#### \*d. 柯静采夫、塔拉乌别尔格等人的“奇异演员养成所”

这是一个纯形式主义的学派，突出一种“奇异化”的电影观念。

#### 【名词解释：蒙太奇理论】

主要指早期电影中以维尔托夫、库里肖夫、爱森斯坦、普多夫金等人为代表的蒙太奇理论。通称的蒙太奇理论并不能囊括所有对蒙太奇问题的看法。西方的格里菲斯、卓别林、雷纳·克莱尔、费里尼、爱因汉姆、米特里等，苏联的杜甫仁科、瓦西里耶夫兄弟、柯静采夫、尤特凯维奇、罗姆、格拉西莫夫等，都曾对蒙太奇的问题作出各自的解释。

但苏联学派对蒙太奇的看法有一定的继承性，即便早期阶段也经历了一定的发展过程。（以下分别简介维尔托夫、库里肖夫、爱森斯坦、普多夫金的主要观点。略。）

苏联电影理论界比较普遍的看法是：蒙太奇不仅是将各个拍摄下来的片段加以联接使观众对连续发展着的动作获得完整的印象的表现手段，而且是将各种现象的隐蔽的内在联系变成明显可见、不言自明的最重要的艺术方法。

#### （三）. 安德烈·巴赞（1918——1948）

## 1. “电影新浪潮之父”—— 安德烈·巴赞

安德烈·巴赞（1918——1948）是法国战后现代电影理论的一代宗师。1945 年，他发表了电影现实主义理论体系的奠基性文章《摄影影像的本体论》。50 年代，他创办《电影手册》杂志、并担任主编。巴赞英年早逝，未能亲自经历战后西方电影的一次创新时期——法国新浪潮的崛起。但是他的《电影手册》的同事们（即著名的《电影手册》派）掀起的新浪潮把他的理论实践于银幕，为电影带来真实美学的新气息。因此，安德烈·巴赞被称为“电影新浪潮之父”、“精神之父”、“电影的亚里士多德”（区别于“电影的黑格尔”——（法国）让·米特里）。

安德烈·巴赞没有系统的理论著作，大多数理论思维通过电影评论体现出来。代表文章包括《摄影影像的本体论》、《完整的电影神话》、《电影语言的演进》等。安德烈·巴赞的代表论文集是《电影是什么》。

巴赞理论在 60 年代末开始受到全面挑战，包括让·米特里这样的经典电影理论家，也包括新兴的电影符号学。核心在于巴赞对于艺术与现实的关系所持的观点缺乏辩证性。

### 【名词解释：《电影手册》派】

《电影手册》派又称《电影手册》集团，是指从 1955 年开始聚集在以巴赞为首的《电影手册》杂志编辑部周围的一批青年影评人。《电影手册》杂志由巴赞等于 1951 年创办，其中巴赞的美学思想起着主导作用；《电影手册》派的新的评价标准是“作者论”。以特吕弗、戈达尔、里维特、夏布罗尔等为代表的这批影评人后来从影评工作过度到拍片，成为法国“新浪潮”电影的主将；从 1958 年起，他们相继拍出了自己的第一部影片，对法国“新浪潮”起了形成作用，因此，这批人被称为《电影手册》派。在“新浪潮”于 1961 年趋于衰落后，这批人发生了分裂。特吕弗和夏布罗尔成为了商业片导演，里维特转向实验电影，而戈达尔走得更彻底，他的影片中的现代派色彩最为浓重。

## 2. 安德烈·巴赞的电影现实主义理论体系

### 电影影像本体论

### 电影现实主义理论体系 电影起源心理学

### 电影语言进化观

#### （1）电影影像本体论：

核心、基本观点：影像客观现实中的被摄物同一。（出处：《摄影影像的本体论》）电影再现事物原貌的本性是电影美学的基础。

【名词解释：影像本体论】巴赞的电影现实主义理论体系的基石。其核心和基本观点是影像与客观现实中的被摄物同一。在《摄影影像的本体论》一文中，巴赞提出，电影再现事物原貌的本性是电影美学的基础。因为一切艺术都是以人的参与为基础的，唯独在摄影中，我们有了不让人介入的特权。所以摄影取得的影像具有自然的属性。影像本体论和巴赞的电影起源心理学以及电影语言进化论都有密切的关系。0 驮奕街 纛胺 19. 鞞男睦戢谰戢窃侯 滞嗽 质档幕孟毫 质抵饔迨塹纛坝锯匪莼 那纛纛?BR>

#### （2）电影起源心理学：

核心、基本观点：电影发明的心理依据是再现完整现实的幻想。（出处：《完整电影的神

话》) 电影是人类追求逼真的复现现实的心理的产物, 这种心理因素决定了银幕形象的真实感, 决定了电影技术的完善和电影艺术的发展方向: 再现一个真实的世界。但电影不可能实现对客观现实的完整摹写, “电影是现实的渐进线”。(出处:《杰作:〈温别尔托·D〉》)

【名词解释: 木乃伊情结】巴赞借助精神分析解释电影起源的一种阐释。巴赞为研究电影起源的心理, 追溯到雕刻和绘画的起源。他认为人有永久性保存自己尸体的驱动。涂上香料的木乃伊是第一个雕像。雕刻和绘画成为人的替代品。他们起源与一种愿望, 是一种原始需要。摄影不是创造永恒, 而是给现实涂上香料, 使时间免于腐朽。巴赞认为, 摄影作为自然的补充, 而不是替代, 第一次有了不让人干预的特权。电影也因此第一次实现了影像与被摄物的同一, 仿佛木乃伊。

【名词解释: 完整电影】巴赞在《完整电影的神话》一文中提出的关于电影起源观的电影观念。他认为电影起源的心理原因是再现完整电影的神话, 也就是再现声、色、主体感受一应俱全的外部世界的幻景。

### (3) 电影语言进化观:

核心、基本观点: 现实主义是电影语言演化的趋向。巴赞的电影现实主义包括三个方面: 表现对象的真实; 时间空间的真实(美学核心); 叙事结构的真实。为了实现这些审美理想, 巴赞提出了“长镜头理论”。

## 3. “长镜头理论”

### (1) 长镜头理论

【名词解释: “长镜头(景深镜头)理论”】

长镜头理论是对巴赞提出的“景深镜头理论”的不严密的概括。按照长镜头(镜头一段落)和景深镜头的原则构思拍摄影片, 是一种旨在展现完整现实景象的电影风格和表现手法。它具体的实践要求是:

- a. 避免严格限定观众的知觉过程, 它是一种潜在的表意形式, 注重通过事物的常态和完整的动作揭示动机。保持透明和多义的真实。
- b. 长镜头(镜头一段落)保证事件的时间进程受到尊重, 景深镜头能够让观众看到现实空间的全貌和事物的实际联系。
- c. 连续性拍摄的镜头一段落体现了现代电影的叙事原则, 屏弃了戏剧的严格符合因果逻辑的省略手法, 再现现实事物的自然流程, 因而更有真实感。

(2) 电影史上理论与创作中对立的两大派别——场面调度派理论(即长镜头理论)和蒙太奇派理论的比较

蒙太奇理论 场面调度理论

讲故事, 通过时空分割解释和阐明含义, 破坏了感性真实。 记录事件, 不作人为解释的时空相对统一, 尊重感性的真实时空。

导演: 自我表现(叙事性) 导演: 自我消除(记录性)

画面: 人工技巧改造加工 画面: 固有的原始力量



镜头：单义，鲜明性，强制性 镜头：多义，瞬间性，随意性

观众：引导观众选择，被动 观众：提示观众选择，主动

综合、借用其他艺术手法，戏剧美学传统 利用摄影机独特的记录和揭示功能，反对把其他传统观念运用于电影上，追求没有艺术的艺术，消灭人为加工痕迹。

片段组合，以短镜头为主，突出前景，孤立运用造型因素 深焦距透镜拍摄长镜头，保持时空连续性和中后景清晰度

演员：忽视演员的独立作用，演员只是服从导演的意图，在某些场合只是构成画面的一个造型因素。“一部影片的创作是在剪接台上完成的”。 演员：强调演员自主作用，强调即兴表演；启用非职业演员。

久 式 馐停好商 馐伞?BR>西方电影理论与创作实践中对立的两大派之一，其对立方面为场面调度派。从美学倾向来说，蒙太奇派强调电影创作意味着用蒙太奇手段对现实进行改造加工，因此影片的制作……（将上表蒙太奇理论一项的内容一一论述）。蒙太奇派在理论著述上的代表人物有爱因汉姆、米特里等，在创作上，属于蒙太奇派范围的是类型电影以及一切被笼统的称为传统电影的故事电影。

#### 【名词解释：场面调度派】

西方电影理论与创作实践中对立的两大派之一，其对立方面为蒙太奇派。场面调度派的理论基础是巴赞的影像本体论，它强调电影本质上是真实的艺术，主张……（将上表场面调度理论一项的内容一一论述）。场面调度派在理论著述上的代表人物有巴赞、克拉考尔等，在创作上，属于蒙太奇派范围的是意大利新现实主义电影、法国“新浪潮”电影、真实电影以及一些强调电影写实性的电影导演如让·雷诺阿、奥逊·威尔斯等的影片。

#### 4. 巴赞对待蒙太奇的观点

巴赞并没有完全否定蒙太奇。但他确实把蒙太奇贬为一种次要的电影表现手段。巴赞强调单个镜头自身的涵义和表现力，反对利用蒙太奇随意分切、编排和组接镜头，从而破坏镜头的暧昧性和多义性，破坏时空统一性。最著名的观点是“若一个事件的主要内容要求两个或多个动作元素同时存在，蒙太奇应被禁用”。

#### （四）、经典本体研究时期其他重要的电影理论家及其代表理论

##### \* 1. （德）于果·明斯特伯格

德国著名心理学家、美学家，“应用心理学之父”，电影方面主要研究电影心理学，于1916年发表《电影：一次心理学研究》，是他一生中唯一一部电影理论著作，也是电影理论史上第一部有分量的理论著作。

\* 【名词解释：《电影：一次心理学研究》】德国心理学家、美学家于果·明斯特伯格于1916年发表《电影：一次心理学研究》。这是他一生中唯一一部电影理论著作，也是电影理论史上第一部有分量的理论著作。用心理学的方法探讨了电影的心理根源和特征，从电影的经验感知入手，论证电影是一门艺术。他对电影的似动现象和深度感按照格式塔的“整体构成”原理进行了心理学的解释，认为影像的运动学和深度感不仅产生于观众的心理机制（如视觉暂留现象），还依赖于特殊的内心体验，即把各个画面组织成

更高层次的动作整体的心理过程。

**\*【名词解释：格式塔心理学电影美学】**

运用格式塔心理学原理研究作为影像和艺术作品的电影的感知过程和审美特征的学科。格式塔心理学（即完形心理学）于20世纪20年代初形成体系，其重要研究对象是艺术，尤其是视觉艺术。代表作品有于果·明斯特伯格（德）的《电影：一次心理学研究》（1916）、鲁道夫·爱因汉姆（德）的《电影作为艺术》（1932）、让·米特里（法）的《电影美学和心理学》等。于果·明斯特伯格在《电影：一次心理学研究》中对电影的似动现象和深度感按照格式塔的“整体构成”原理进行了心理学的解释，认为影像的运动学和深度感不仅产生于观众的心理机制（如视觉暂留现象），还依赖于特殊的内心体验，即把各个画面组织成更高层次的动作整体的心理过程。而鲁道夫·爱因汉姆在《电影作为艺术》中则根据格式塔心理学强调的“心理的结构能力说”提出“局部幻想论”，认为由于心理活动的参与，影片只要再现现实的最需要的部分，观众就会获得一个完整的印象；他由此又提出了“形象偏离说”。而米特里在《电影美学和心理学》中借用格式塔心理学的审美知觉整体论原理研究镜头、彩色、音乐、蒙太奇等电影元素。格式塔心理学电影美学过分强调主体的能动性，突出整体性的意义，把它抬高到与事物的本来感知不甚符合的抽象地位，作为变形、失真等艺术形式的依据，这显然是唯心主义的。但是，他们从心理学角度对电影现象的重视，开拓了电影研究的视野。

**2.（匈牙利）巴拉兹·贝拉**

匈牙利的巴拉兹·贝拉是第一位全面探讨电影理论的马克思主义者。代表理论著作有《可见的人类》、《电影的精神》、《电影美学》；其中《电影美学》最有影响。他的主要观点是：①.电影具有群众性；②.电影是独立的艺术，是新的文化；③.提出“认同”论；④.应该学习电影文化，研究电影理论。

**3.（德）鲁道夫·爱因汉姆**

鲁道夫·爱因汉姆原籍德国，后加入美国国籍，他是格式塔心理学派的代表人物之一，代表理论著作是《电影作为艺术》。在该著作中，他根据格式塔心理学强调的“心理的结构能力说”提出“局部幻想论”，认为由于心理活动的参与，影片只要再现现实的最需要的部分，观众就会获得一个完整的印象；他由此又提出了“形象偏离说”。鲁道夫·爱因汉姆另一个重要的观点是只有技术上的局限才是电影艺术手段的生命源泉。他由此对无声黑白片大加赞扬，而反对有声电影、彩色电影等。

**\* 4.（英）约翰·格里厄逊**

约翰·格里厄逊是英国纪录电影学派的创始人，他的代表影片是《飘网鱼船》；他提出了关注社会、关注群众教育的纪录片主张。

**5.（德）齐格弗里德·克拉考尔**

齐格弗里德·克拉考尔代表理论著作有两部：《从卡里加里博士到希特勒》、《电影的本性——物质现实的复原》。他的《电影的本性——物质现实的复原》一书的主要观点是：提出了照相本性论，认为电影的本性是物质现实的复原。

**【名词解释：物质现实复原论】**

德国电影理论家齐格弗里德·克拉考尔提出的关于电影本性的基本概念。“物质现实的复原”甚至是克拉考尔的代表理论著作《电影的本性——物质现实的复原》的副标题。克拉考尔认为，电影按其本性来说是照相的外延，因而也和照相一样和我们周围的世界具有显而易

见的近亲性。当影片纪录和揭示物质现实时，它才成为名副其实的影片。因此，克拉考尔抛弃了传统的艺术观念，而用物质现实复原来概括他的电影观。他只允许电影发挥“纪录”和“揭示”两种功能，而排斥一切艺术家设计的、有明确思想意图的、在故事结构上有头有尾的影片。此外，纯视听形式的实验影片也在受排斥之外。克拉考尔提出的最电影化的形式和内容是所谓“找到的故事和插曲”，其三个特征是：①.被发现而不是被构想出来；②.它是自然素材的一个重要的潜在元素，很少有可能发展成为一个独立自在的整体；③.可能再现我们周围世界的一些典型的偶然事件。

### 【名词解释：电影本性论】

关于电影艺术本质、电影艺术特具的美学机能的论点。历来有两种主要观点：

1. 照相本性论：以巴赞和克拉考尔为代表。（阐述他们的主要观点）

2. 形象本性论：以鲁道夫·爱因汉姆、爱森斯坦、巴拉兹、让·米特里为代表。反对把电影看作是一种机械的物理过程，反对把电影当作现实的复制物，认为电影有必要也有可能对现实进行选择、概括、提炼，并融进艺术家主观的思考和情感。所以电影具有与其他艺术相同的实质，即形象本性。

从电影艺术的创作实际来考察，形象本性论合乎电影内在规律，照相手段不应该放在本性的高度认识，而应该放在特性的层次来强调。

### 6.（法）让·米特里

被称为“电影的黑格尔”，代表理论著作有《电影美学与心理学》、《电影史》、《电影符号学置疑》等。他的理论充满着辩证精神，是蒙太奇派和长镜头派的中和。让·米特里集经典电影理论之大成，是电影理论从经典的本体研究转向现代电影理论的桥梁。

### 7. 国内重要译著及其作者：

——（法）巴赞《电影是什么》

——（匈）巴拉兹《电影美学》

——（德）克拉考尔《电影的本性——物质现实的复原》

——（法）马赛尔·马尔丹《电影语言》

——（英）林格伦《论电影艺术》

——（美）梭罗门《电影的观念》

——（美）波布克《电影的元素》

——（美）霍华德·劳逊《电影的创作过程》

《戏剧与电影的剧作理论与技巧》

电影史：

——（法）萨杜尔《世界电影史》、《电影通史》（6卷）

——（德）格雷戈尔《世界电影史（1960年以来）》

### 当代电影理论部分

### 当代电影理论发展图解：

### 结构主义电影叙事学

### 精神分析学 精神分析符号学（第二符号学）

意识形态理论 结构主义符号学 意识形态批评理论  
女权主义理论 女权（女性）主义电影批评

### 后结构主义理论

1. 当代电影理论更主要的是一种电影文化学，它的终极目标不是研究电影本身，而是通过电影研究其后的社会文化现象。

2. 1964 年，法国理论家麦茨发表《电影：纯语言还是泛语言》（又译：《电影：语言还是言语》）标志着现代电影理论的诞生，也标志着结构主义符号学的问世。

3. 结构主义符号学的代表人物：（法）麦茨、（意大利）艾柯、（英）彼得·沃伦。

4. 结构主义符号学的主要基本概念：能指、所指、外延、内涵、符码、分节、聚类关系、组合关系、历时态、共时态等。（具体解释可以参见《电影艺术词典》“电影学”部分）

5. 1977 年，法国理论家麦茨发表《想象的能指》标志着第二符号学（精神分析符号学）的诞生。

6. 影响现代电影理论的主要学说：

a. 索绪尔的 结构主义语言学

b. 拉康的“镜像”学说；

c. 弗洛伊德的“俄狄浦斯情结”

d. 阿尔杜塞的意识形态理论（1969.《国家机器与意识形态国家机器》）

7. 1970 年，法国《电影手册》编辑部发表了《约翰·福特的〈青年林肯〉》一文，成为用意识形态批评方法分析电影的经典性文献。（《青年林肯》的导演是约翰·福特）

\*【名词解释：电影符号学】把电影作为一种特殊符号系统和表意现象进行研究的一个学科。随着法国结构主义思想运动的勃兴，于六十年代中叶诞生的一门应用符号学理论研究电影艺术的一门符号学新分支。它运用结构语言学的研究方法分析电影作品的结构形式，基本上是一种方法论。1964 年法国学者麦茨发表《电影：语言系统还是语言》标志着结构主义符号学的问世。电影符号学以瑞士结构主义语言学家索绪尔的理论为基础，其代表理论家及理论著作有法国麦茨的《电影：语言系统还是语言》、意大利艾柯的《电影符码的分节》以及意大利帕索里尼的《诗的电影》等。电影符号学对西方电影理论产生了重要影响，使西方电影理论进入现代电影理论时期。不过，电影符号学从诞生起就受到诸如“学术神秘主义”等激烈的批评，而且其静态的、封闭的结构分析方法的缺陷也日益明显。70 年代初期，电影符号学的研究重点从结构转向结构过程，从表述结果转向表述过程，从静态系统转向动态系统。随后，意识形态理论和精神分析理论进入电影符号学，形成了以心理结构模式为基础研究电影机制的第二符号学，其标志是 1977 年麦茨发表《想象的能指》一书。

\*【名词解释：电影第一符号学】电影符号学是…。电影第一符号学以麦茨 1964 年发表的《电影：语言系统还是语言》为开端，以结构主义语言学为模式，有较强的科学倾向，但对用符号学研究电影的复杂性估计不足。而且其静态的、封闭的结构分析方法的缺陷也日益明显。70 年代随着意识形态理论和精神分析理论进入电影符号学，形成了以心理结构模式为基础研究电影机制的第二符号学。以语言学为模式的第一阶段的电影符号学有三大研究范畴：①.确定电影符号学的性质；②.划分电影符码的类别；③.分析电影作品（影片本文）的叙事结构，即电影语言的系统研究。它的基本电影观念是：电影是具有约定性的符号系统，它的创作有可循的、社会公认的程式；而电影语言虽不等同于自然语言，但电影符号系统与语言符号系统本质相似；研究电影的科学工具是语言学，其研究重点则应当是外延与叙事。

就方法论而言，不同的电影符号学家建立了不同的分析系统，比如麦茨的八大组合段、艾柯的影像三层分节说等。

**\*【名词解释：电影第二符号学】**电影符号学与精神分析学相结合产生的电影理论。1977年法国电影理论家麦茨发表《想象的能指》一书标志着第二电影符号学的诞生。电影第二符号学以精神分析为模式，全面解释了电影机制主体观看过程和主体创作过程的心理学。第一电影符号学着重电影的“陈述结果”，研究作品内部的符号和符号系统，而第二电影符号学力求突破上述局限，借助精神分析学研究电影作品的陈述过程和符号的产生与感知过程。前者以语言学概念为模式，后者以精神分析学概念为模式。后者从前者狭隘的符号分析过渡到“符号-心理分析”，从静态的外延考察转入动态的内涵考察。在第二电影符号学中，影片本文的功能已经不再局限于一个固定而复杂的符号结构，而是一个可变的概念。第二电影符号学更着重研究电影的一般机制。

**\*【名词解释：想象的能指】**麦茨把电影称为半梦状态的幻像、想象的状态、想象的能指。能指本身就是想象的，不然它就不能成为能指。对于电影能指来说，不仅编码是想象的，解码也是想象的。而且，想象的基本构成原则就是隐喻和换喻同时发挥作用的原理。

**\*【名词解释：精神分析学电影理论】**

运用精神分析学原理解释电影现象的现代西方电影理论。在20世纪70年代以前，精神分析学在电影研究领域并没有形成一个完整的体系，只有20年代中期的法国先锋派电影中少有涉及，比如杜拉克、布努艾尔的影片等。1977年，法国电影理论家麦茨发表的《想象的能指》一书以弗洛伊德和拉康的精神分析学原理和模式为依据，结合电影符号学，全面解释了电影机制主体观看过程和主体创作过程的心理学，是第二符号学诞生的标志，也是精神分析学电影理论的代表作。精神分析学电影理论的核心是研究无意识在电影创作和欣赏过程中的作用，重要概念如“自我认同”、“自恋情结”等。70年代以来，将意识形态理论与精神分析学结合起来的意识形态学电影理论、将女权主义、符号学和精神分析学结合起来的女权主义电影理论都是精神分析学电影理论的新形态