

相关概念直接参考《电影艺术词典》。

电影理论部分

选择、填空：概念和术语；问题的回答和阐述；

出题原则：以基本知识为主，一般知识为辅，个别偏僻知识。

对作品、术语、观点、人物、流派的了解；

作品：著作、论文、电影作品；电影理论研究和电影批评

复习建议：点面结合；自我提问；

答题技巧：要凝练概括、准确全面；要从各个角度考虑回答问题的内容；检查、补充和推敲；

外国电影理论部分

一、电影理论发展概况

80年代总结观点：经典和现代理论（20年代～75年左右）；

经典：传统美学来表述电影，作品与社会背景分离。研究的主题都是——电影是艺术？电影与其它艺术的关系；

现代：符号学、精神分析学、马克思主义等的混合；研究的主题都是——电影是不是语言？观众和影像的关系是什么；

※ 邵牧君的概括：

1. 30年代以前称为早期电影理论；

2. 30年代～二战前；

3. 二战后～60年代前；

4. 60年以后；

（其实就是60年以前是经典，60年以后是现代）

※ 96年 鲍德威尔和卡罗尔提出把现代理论分为两种：（见《后理论——重建电影研究》）

1. 60年～70年 主体位置理论；主要内容是结构主义、精神分析、符号学、女性主义、意识形态批评；

2. 80年～至今 文化主义理论；主要内容是法兰克福文化主义、后现代主义、文化研究等；

以上两种理论共称为宏大理论（Grand Theory）。他们认为真正的电影理论研究只开始了30年，即从60年到90年。

80年以后，他们又开始了一种“中间层面的研究”（middle level），反对宏大理论。即在主体位置理论和文化主义理论崛起时，另一种中间层面理论出现，坚持既要对理论从经验出发的研究，又不排除理论性。

※ 结论：

1. 60年前，是小（低）理论，经验性强；

2. 60年～70年，宏大理论；

3. 80年～至今 中理论；

形成多姿多彩的别具一格的电影研究，如叙事电影研究、文体电影研究、文类电影研究、民族电影研究、后殖民电影等研究等。

二、经典电影理论

在一战前后，对电影的艺术地位、特征、规律的研究；

著作：

1. 1911年，卡努杜《第七艺术宣言》第一次论证了电影作为艺术，是在时空之间填补鸿沟的艺术；《第七艺术美学》“光与影的交响乐”。

2. 1915年,美国的林赛《活动画面的艺术》,他把“活动画面”看作电影的根本特征。

3. 1916年,美国的雨果·明斯特贝格《电影:一次心理学研究》探讨了电影手段的心理根源、艺术特征、美学特征。

概念:

1. “上镜头性”——

是20年代法国流行的时髦词眼儿,卡努杜创造,先锋派重要用语。1920年,路易·德吕克在《上镜头性》一文中探讨电影的艺术特征,阐述其涵义:指适宜于用电影这一新表现手段所独有的方法来表现人或物的诗意状态;

视觉表现:布景、照明、节奏、化妆;通过照相来表现神采——上镜头性,通过上面四个手段。是早期电影特征概念。

2. 早期蒙太奇——

爱森斯坦指出:电影与舞台不同,电影导演更主观,能选择不同时空的重点现实片段。电影选择和组合这些片段,集中表现剧情。

把现实压缩具有特征的东西,展现经过压缩、重整、剪裁的电影的时空。

3. 爱森斯坦(1898~1948)和普多夫金在早期的不同——

爱森斯坦讲究冲突,如“杂耍”、“理性蒙太奇”等手法;普多夫金强调连接作用。

爱森斯坦认为冲突是蒙太奇的特性,冲突后产生新的表象和概念。普多夫金强调连贯性,他认为蒙太奇意味着多个镜头组成一个场面,多个场面组成一个段落,多个段落组成一个部分,一个个片段间具有显而易见的联系。人们不觉得中断和跳跃,得到一种无意的刺激。

爱森斯坦在晚期对蒙太奇有新的理解:

他认为蒙太奇应该表达一种连贯的、有条理的主题、情节、动作、行为,以及一种最大限度赋予感情的叙述。研究涉及到了声画蒙太奇和色彩的问题。

4. 库里肖夫效应——

为控制蒙太奇表现力所做的试验。

5. 杂耍蒙太奇——

爱森斯坦在1923年,从戏剧创作中总结的一个原则,“杂耍”构成一场演出独立的原始因素,是戏剧效果和任何戏剧的分子单位。杂耍和噱头没有任何共同之处,杂耍更注重表现主题和思想。

~是把一切因素汇到一起传达和表现思想的一种感染手段。不合乎剧情发展,甚至脱离剧情发展,实际是有内在联系的。

自由剪辑一起造成有目的的主题效果。产生奇迹性、超越叙事,展现真正要表达的主题。

6. 理性电影——

爱森斯坦在20年代后期提出的概念。他认为电影的艺术目的不仅在于形象表现之实,还要能表现概念,增加电影手段表现力,增加认识现实手段可能性。但在具体的创作中,这种想法与创作过于超前,结果不能成功,受到理论家的否定。

如匈牙利批评家巴拉兹指出这种“电影艺术征服纯观念”的想法是行不通的。

爱森斯坦在这种思想指导下的代表作是1927年的《十月》和1929年的《总路线》(《新与旧》)。

爱森斯坦试图用蒙太奇表达从视觉形象达到理性认识的过程,他曾在30年在一所大学讲课时提出要把《资本论》拍成电影的想法,来实现他想象的又一步骤。

他认为理性电影是克服逻辑语言与形象活动不协调的唯一手段。在电影辩证法基础上,理性电影不是故事的、轶闻的电影,而是概念的电影,是思想体系、概念体系的直觉体现。

7. 电影眼睛派——

由苏联记录片导演维尔托夫提出。

在 1922 年，列宁发表了《所有艺术中，电影对我们最重要》《反映苏联现实，必须从新闻电影开始》的文章，维尔托夫响应创办了《电影真理报》杂志片。

他的主要观点：要出其不意的抓取生活，不让被拍者知道，运用蒙太奇技巧，将这些抓取的素材在意识形态上从新组接。

他于 1924 年的《电影——眼睛》中应用这一理论。

他认为摄影机是比人眼更完美、可靠的电影眼睛，反对剧本、演员、照明、布景、化妆等一切手段。

“电影眼睛”是电影中一种运动，画下来而不用演技，直面生活和真实，用偷拍记录各个生活事件，在现实中发掘戏剧性。

维尔托夫注重剪辑，他认为电影是解释客观世界的工具。

8. 《电影作为艺术》爱因汉姆——

此书分别在 1932、1957 年分两部分完成。书中观点是技术主义倾向，或画面至上主义。

爱因汉姆认为电影在技术上的局限性是电影作为艺术的根源，这与他研究的格式塔心理学背景有关。（《艺术与视知觉》）

格式塔：视觉过程不是机械的摄录外在世界，而是用简单、规则、平衡等原则创造的组织感官材料。

电影不能完美再现现实的特性，成为它作为艺术的必要手段。

爱因汉姆认为电影的局限性包括：

- (1) 立体在平面上的投影；
- (2) 深度感减弱；
- (3) 照明与无色；
- (4) 画面界限与物体的距离；
- (5) 时空连续性不存在；
- (6) 没有声音，视觉以外其它感觉失去作用。

9. 《电影美学》巴拉兹——

1945 年出德语版，也称《电影理论：新艺术特性与成长》，是《可见的人：电影文化》（24 年出版）和《电影精神》（30 年出版）两本书的合集。

1952 年出英文版。

书中分析电影和戏剧在形式表现原则上的差别，分析电影艺术特征。

他认为戏剧表现原则：

- (1) 看到整个演出剧场；
- (2) 观众视距不发生变化；
- (3) 观众的视角不发生变化；

电影表现原则：

- (1) 被拍场景可被分割；
- (2) 被记录场景视距可变；
- (3) 观众视角纵深可变，观众与银幕的想象距离是可改变的。

他认为上面电影的表现原则是电影艺术的革命性创新。

10. 摄影机自来水笔——

由法国的阿斯特里克在 1948 年文章《新先锋派的诞生——摄影笔》中提出。

他认为电影迅速成为一种思想表达工具，保存时代形象的好方法，电影渐渐成为一种语言。艺术家掌握了这种语言后，表达自己的思想、抽象的概念就像写随笔、小说一样流畅自然。

让摄影机像笔一样自由可以表达自己个人思想，现代电影已成为一种同书面语言一样精

细的思想表达方法。为 50 年代法国《电影手册》电影作者论提供了理论基础。

11. 电影作者论——

特吕弗等人提出，认为不是所有导演都能称为“作者”。具备电影作者论资格所拍的电影才是“作者电影”。

法国新浪潮主要人物：特吕弗、戈达尔、夏布洛尔。

作者政策要求电影像小说、音乐、绘画一样是一个人的作品，电影作家的作品——即导演个人的作品。

此理论产生广泛的影响。其作者资格条件如下：

(1) 在一批影片中体现出导演个性和个人风格特征，把个人的东西带入题材，导演不是一个执行者。

(2) 影片应具有某种内在涵义，是后天形成而非先前存在的。

(3) 电影作者是对电影制作全面控制的人，无导演、编剧的区分。

戈达尔、特吕弗、安东尼奥尼、费里尼、希区柯克等人是电影作者代表人物。

此理论确定美国一批导演的作者地位，其电影为作者电影。

作者论的实质：强调电影导演是主要创作人和最终定稿人。判定依据是导演对作品的控制。

作者电影与类型电影相对，也称艺术片。

12. 巴赞、克拉考尔的写实主义和物象至上主义——

(与爱因汉姆的技术主义、画面至上相反)

※ 巴赞理论：

巴赞的长镜头理论，是美国理论界对巴赞观点的非严格的概括（主要指巴赞对景深镜头的赞赏）。

长镜头：

单个镜头达到一定长度，也叫单长镜头。包括变焦、景深长镜头。

长镜头理论与蒙太奇理论是相对的理论。长镜头理论强调单个镜头内部的表现力（连接表现力），运动、景深、变焦。

蒙太奇禁用原则（属巴赞的影像本体论）：

若一个事件主要内容要求两个和多个动作元素同时存在，蒙太奇被禁用。否则，蒙太奇远非电影的本性，而是对其的否定。

长镜头的本体论立场（客观的）、美学立场（倾向性）提出此理论的社会背景是因为：

(1) 电影在技术上的一系列发展，胶片、镜头的改变，提高了单个镜头的内容质量和容量；

(2) 移动摄影更加灵巧多变，大大丰富了单个镜头的镜头内变化。

长镜头理论贡献：开掘了一种新的审美表现手段，提高了人们对电影镜头内部空间的复杂构成的自觉性。

影像本体论：

由巴赞在 1945 年《摄影影像本体论》中提出。

他提出影像基本特征：

由机械作用产生的摄影影像与客观中的被摄物等同。摄影影像独特性在于其本质上的客观性，它产生了被摄物体的本体，它就被摄物的原形。

理论根据：

(1) 摄影有不让人介入的特权；

(2) 人具有逼真模拟物代替外部世界的愿望，即排除人在外，单靠机械再现原物的需要。

影像具有令人信服的力量。

木乃伊情节：

巴赞提出，借助精神分析，分析电影起源的尝试，雕刻、绘画艺术的起源，人具有永久保存自己躯体的冲动。最早的雕像是木乃伊，雕刻、绘画成了后来的替代品。同样起源于上面的冲动和愿望。用形式的永恒克服岁月的流逝的原始需求，但雕刻、绘画不能满足人的愿望。

摄影真正满足人们再现原物的需要。“摄影是对事件涂上香料，是自然造物的补充，而不是替代”。

影像的产生第一次映现了事物时间的延续——可变的木乃伊。

完整电影：

巴赞表达电影起源用语。

根本原因是心理的需要，称为“完整电影的神话”。再现一个声音色彩立体感等外部世界的幻景。

※ 克拉考尔理论：

《电影的本性——物质现实的复原》

1960年出版

美学是一种实体的美，不是形式的美。克拉考尔阐述了“电影化的”这一概念。

电影，就其本性来说是照相的一次外延，它跟周围的世界有明显的近亲性。影片记录和揭示物质现实的时候，才是名副其实的影片。

近亲性：

(1) 电影对于未经扮演的事物有一种近亲性。扮演能引起现实幻觉就是合理的。如果违反电影特性，任何扮演都是非电影化的。

(2) 喜欢偶然的事物（意外：相对于必然）。美国无声戏剧中，意外的事件代替了命运，强大的决定性的力量出现。一切不是注定而是恰好碰上。

(3) 喜欢再现外部世界的连续性（与巴赞相似）进入摄影机视野内一切都拍下来，无穷尽程度。要求我们承认这是我们生活的世界的一部分。

(4) 偏爱含义模糊的事物。自然界现象多含义，这与无限心理和精神上的无限性相对应。银幕倾向反映这些含义模糊的东西，含义不能太确定。

(5) 生活流。指具体情境和世界，是指物质现象而非精神现象。经常提到街道，因为在街道上生活的原生形态经常出现、不是扮演，是偶然事件荟萃之所，任何断面都是不完整的。

电影不适合表现悲剧

这是克拉考尔对电影艺术特性的理解，是他基本观点的引申，指出悲剧是“非电影化的”。他认为悲剧主题与舞台故事具有天然近亲性：

(1) 悲剧主题必然要求一个有目的的、整体的故事形式来展现，与电影特性相违背。

(2) 悲剧只关心人物之间的相互影响，无生命物体只能是道具，对发展戏剧起支撑、调节作用。

(3) 悲剧要求对外部的东西进行安排，舞台剧的环境反映心境，舞台剧一定要有暴风雨。

(4) 悲剧要求有限、次序井然的世界。电影是以广阔世界为中心的艺术，电影中没有宇宙，只有一片土地、天空、街道。总之是广袤的物质，死亡的结局与这物质现实的广袤无相同点。

在悲剧世界中，命运排斥意外、偶然。

(5) 悲剧性内容在物质世界总无所表现。因为悲剧内容是纯精神世界。

悲剧可以出现在电影中，但电影的悲剧就不完全是电影化的了。

※ 克拉考尔与巴赞理论观点异同

相同点：都强调电影对现实的记录功能；

不同点：

- (1) 身份不同。克拉考尔是理论家身份，巴赞是批评家身份。
- (2) 体系不同。克拉考尔是演绎体系（理论化的），巴赞是批评体系、史学体系。
- (3) 影响不同。克拉考尔对电影实践无多大影响，巴赞对电影实践产生重大世界性影响。
- (4) 出发点不同。克拉考尔出发点单一（理论），巴赞出发点较复杂（精神分析、木乃伊等）。
- (5) 克拉考尔缺乏历史意识，巴赞有强烈的历史意识。

13. 《电影美学和心理学》米特里——

分两卷，分别在 53 年和 65 年出版，是经典电影理论的总结和集大成之作。

米特里在经典理论的两大流派——蒙太奇学派和长镜头学派——中取中间立场。关于对电影的表述、立场表现在三种模式：电影是画框（爱因汉姆）、窗户（巴赞）、镜子（克拉考尔）。

米特里被称作电影中的黑格尔，他的理论被称为经典电影理论的终结。

克拉考尔、巴赞对电影表现现实手段的肯定，但忽略了虚构。

麦茨在《想象的能指》中，不排斥复制现实，构造复制现实假象的能力。

14. 《电影理论的两种类型》【美】汉德逊——

经典理论研究材料丰富、系统完整，但电影材料缺乏、不充分、不完整。主要电影理论有两大类：

爱森斯坦和爱因汉姆一类，研究电影局部和整体的关系的理论；代表是爱森斯坦和普多夫金。

克拉考尔和巴赞一类：研究电影与真实的关系的理论。代表是巴赞和克拉考尔。

代表人物四人中最有影响的是爱森斯坦和巴赞。

书中评价这两种理论共同的局限：只是对电影形式的研究，极限是段落，缺乏整体，整部影片是不存在的。

只有麦茨是以电影整体为研究对象，从句法到话语的进步。

三、现代电影理论：

1. 电影符号学——

把电影作为一个符号系统和表意现象来研究。把一般符号学扩展到但应理论研究的结果。

尼克·布朗说电影符号学始于三篇文章：都发表在 60 年代中期

帕索里尼《诗的电影》、麦茨《电影：语言系统还是语言》、艾柯《电影符码的分节》

电影符号学诞生于 20 世纪 60 年代，经历两大发展阶段：

- (1) 第一符号学：采用结构主义语言学模式；
- (2) 第二符号学：采用精神分析研究模式。

麦茨是电影符号学的创始人和最重要理论代表。他认为语言学和精神分析学是符号学最主要的根源。这两门学科本就是彻底的符号学，联合后形成电影符号学。

1964 年《电影：语言系统还是语言》是电影符号学诞生标志。后来才有 1967 年艾柯的《电影符码的分节》、英彼得·沃仑的《电影中的符号与意义》（1969）。第一符号学应用于电影的英文著作。

【法】麦茨《想象的能指》1975

2. 电影语言——

用此术语把电影当作自然语言一样对待。50 年代末前后，“电影语言”一词的使用是在一种比喻意义上使用的。主要含义是指电影的各种表现手段，如摄影、照明、化妆等，当从

结构主义语言学看来，电影语言是对电影这一表现手段在什么方式上具备语言资格进行检查。

索绪尔在《普通语言学》中的观点认为：语言=语言系统+言语

米特里认为“电影不等于语言”（结构主义要慎重）

麦茨的观点是电影是没有语言系统的言语。

1. 第一符号学和第二符号学关系——

第二符号学不是取代语言学，而是把精神分析研究结合进去，而且不意味着第一符号学的完成，只是第二符号学是新的研究方向，扩展深层观众心理学方面。

尼克·布朗认为第二符号学系统是根据观众和影像的心理关系而建立起来的。

4. “想象的能指”（imaginary signifier）——

麦茨提出的术语。

“想象的”来源于拉康，“能指”来源于索绪尔，能指，即表现手段。麦茨用精神分析和语言学方法结合来研究电影，研究意图是把电影当成梦和语言的结合体来研究。

“想象的能指”，即电影的能指是视听手段，通过视听手段表现一个想象的世界，而能指本身就是想象的，即视听手段即是想象的。

5. 镜像阶段——

拉康的精神分析用语。

人们把电影理解为镜子，一个人个体心理具有类似的镜子功能，在人格形成早期阶段起到决定性作用。在于自我形成，发生在婴儿期6~18个月，婴儿不会说话，动作无能，对成年具有依赖型，具备了视觉早熟性，逐渐把自己和母亲的身体分开。

这一过程因为人类个体有一个镜子功能。自我不能与个体，自我是对个体的反应：

(1) 对自己、大人不能区分；

(2) 能区分镜像是自己的，高兴这一发现。

电影是观众的一面镜子。

6. 二次认同——

拉康理论用语。

镜像阶段，婴儿认出自己，肢体是整体，初次认同，包括对其母亲的认同。母子关系期到父亲的介入，分离婴儿和母亲，二次认同即对父亲的认同。

银幕是镜子的隐喻。

【法】博德里 《基本电影机器的意识形态效果》

对二次认同的理解，他认为观众对电影影像的认同是一次认同，观众承认银幕的可信性、真实性。

二次认同是观众对摄影机的认同，摄影机规定银幕客体，又规定观众的视点、位置。

7. 女性主义电影批评电影理论——

～ 是一种社会思潮，目的是要改变以男性为中心的社会体制，达到改变社会性别关系，使男女都得到全面发展。

传统观念认为男性是第一性，女性是第二性。

～ 与妇女解放运动密切相关。

以往的妇女解放运动多要求女性在政治、经济、职业方面获得平等，但在 ～ 中还提出性别平等，性别平等是 ～ 的核心要求。

在电影研究方面的表现：

美国好莱坞女性形象研究两大类：妖女型和天使型，都是不真实的女性形象。好莱坞讨厌真实的女性形象。

对好莱坞故事中性别歧视的现象，劳拉·穆尔维《视觉快感与叙事电影》（1973）中做了

分类分析：

- (1) 恋物癖式：展示美女，多特写；
- (2) 窥淫癖式：男性偷窥，侦察女性有罪；
- (3) 自居式：有能力男人得到女人。

8. 电影意识形态批评——

当代西方电影批评流派之一。【法】阿尔杜塞对马克思主义意识形态研究影响对电影的认识。

经典理论（巴赞、克拉考尔）认为摄影机是正工具，通过具体现实捕捉世界意识形态。

而意识形态批评的目的就是揭穿摄影机这一正工具不偏不倚的对现实的描述的真相，认为摄影机摄入世界式主导意识形态的反应，不是纯粹客观现实。

9. 电影时空的特殊性——

在于电影时空的特殊综合性。

电影既是一种时间艺术，又是一种空间艺术。时空结合包括戏剧、舞蹈，电影式一种一维时间、二维空间的特殊的三维时空艺术。

而戏剧、舞蹈式一维时间、三维空间的艺术，正是电影在空间少了一维，使电影具有巨大的表现力和想象空间。

10. 新好莱坞电影——

经典好莱坞发展新阶段。与经典好莱坞有以下不同：运作机制、主创人员、作品形态不同。

好莱坞在 70 年代发生转向，新好莱坞电影界出现了商业、艺术上都很成功的影片，这些影片的创作者主要使高等电影院校的毕业生。这些人在大学两方面知识（生产知识、批评知识）平衡完备。但毕业后，与原先高度专业化人才相比，有一定的局限性。

新好莱坞特点：经典好莱坞神话功能，现代主义有一种反传统功能。

科波拉《现代启示录》阿瑟·佩恩《邦尼和克莱德》

11. 意识流电影——

意识流：美国实用主义学家詹姆斯提出，认为思想不是链条、环节，以碎片形式出现，而是像河流一样以水的形式存在。

思想流、生活流，对心理活动的认识先形成小说流派。如《尤利西斯》《追忆似水年华》在电影中体现在 20 年代开始的先锋派、法国印象主义、超现实主义，如《一条安达鲁狗》

意识流形成电影、小说共有的人物意识、思想状态的活动技巧，主要似用来表现人的幻觉、幻想、自由联想、情绪波动等潜意识心理。

电影手段表现力扩大，内容也扩大。同时意味着反映意识同反映现实同等重要。意识流手法受【法】博格森直觉主义、弗洛伊德的精神分析影响大。

50 年代后出现了一系列意识流手法表现意识流内容的经典作品：

57 年《野草莓》；59 年《广岛之恋》；61 年《去年在阿里昂巴德》；63 年《8 1/2》

意识流大量使用，使情节变得不重要，成为只是连接内容的简单线索。

四、相关术语：

1. 细节——

叙事作品中具有表现人物、故事、背景的最小单位。

一个完整的叙事描写是由大量叙事描写完成的。

细节描写原则：服从艺术形象的塑造、故事情节的展开、创作立意的表达。

细节描写的作用：具体生动反映事物的特征，增强艺术感染力，注意繁琐无意义细节应去掉。

2. 切——

又称切换。不用划、淡出、淡入等光学技巧实现剪辑，是用基本的镜头转换方式和剪辑手段。

重要的是准确把握剪辑点，保证镜头流畅和全片的节奏感。

3. 跳切——

切的一种。

从一个镜头到另一镜头，一场到另一场，必须遵循的必要时空逻辑。确保情节动作的连续性。

跳切是一种打破常规的表现形式，省略时空过程，将动作进行跳跃式、非逻辑的组接来突出相关内容。

4. 悬念——

叙事作品中安排情节手法和技巧之一。

主要利用观众关心故事发展和人物命运心理，在剧中设置悬而未决的矛盾。在不同作品中，对悬念运用也有很大不同。

悬念能集中观众注意力，引导观众进入剧情，增加情节活力主要来源。

5. 色调——

一部影片色彩倾向，决定色调因素：

- (1) 被摄物颜色特征；
- (2) 光线条件；
- (3) 摄影镜头光学附件；
- (4) 感光材料的感光性能；
- (5) 洗印过程技术控制。

6. 类型电影——

主要指按一定规范要求制作的影片。30~40年代好莱坞商业电影普遍采用。

影片题材、技巧具有特定类型特点，情节公式化、人物定型化、视觉形象图解式。

7. 强盗片——

见《电影艺术辞典》

8. 独立制片——

~ 是在社会上主要的大规模和长期固定的电影制片专业单位以外进行的电影制片活动。（资金、规模、风险、制片公司、承担风险、维持运转、保持稳定利润——基本模式）自筹资金、自组班子、力图打入商业、赢利，成为大制片公司补充和竞争力量。

20世纪20年代，电影工业初步形成，独立制片出现，电影业内部调整、变化、竞争，独立制片内容未定。

结合我国，我国对于电影是统一领导、大制片厂才允许拍摄电影，而且统一发行。直到90年代出现少量独立制片，但发行渠道单一，目前的民间出资、制片厂出品，属于准独立制片。

中国电影理论部分

一、《电影的锣鼓》钟惦棐

曾担任中宣部文艺处处长，56年在《文艺报》发表该文，尖锐提出新中国电影发展的问题：

电影和观众关系的问题；电影事业领导问题；重视中国电影传统问题等。

被指责反党的信号，当时被批成右派。

二、《创新独白》1962

瞿白音 论文《关于电影创新问题的独白》

三、《丢掉戏剧拐棍》1979

文学系 白景晟

主要讲电影和戏剧的差异，电影依靠戏剧迈出自己第一步，电影独立后，是否还要拄拐棍呢？

结论：丢掉，放开电影的脚步。

新时期探讨电影艺术特性的先声，关于新时期电影艺术最初觉醒。

四、80年导演年会，《电影与戏剧离婚》钟惦斐

五、《谈电影语言的现代化》1979 张暖昕、李陀

被认为是探索片纲领，第四代导演宣言。

探讨中国电影落后时代原因，倡导电影现代化。

特点：印证了巴赞长镜头理论，其实是对巴赞的误读。中国电影形态上症结在于基本遵循戏剧电影模式。

六、“电影文学性的讨论” 1979~1980

导演张君祥发言，写成论文《用电影手段完成的文学》，针对戏剧“拐棍说”和“离婚说”，提高艺术质量，导演负责两方面：体现作品文学价值，创造性运用好电影手段。

任务：用自己掌握的电影艺术手段，把电影文学价值体现出来。

“电影就是文学”“用电影表现手段完成的文学”，还得拄拐棍，电影对文学要兼收并蓄，一夫多妻。

《离婚的烦恼》钟惦斐

七、“电影观念的讨论” 1982

八、第五代电影

《一个和八个》张军钊，陈凯歌、张艺谋、夏钢、张建亚、吴子牛等。

中国电影走向世界，总体上看其特点：

注重历史题材来反映现实，对政还、历史、文化问题给予高度关注。

艺术上特点：本体意识觉醒，通过造型单纯化处理，强化表意。

九、台湾新电影

80年代处，台湾一批30多岁左右年轻导演，掀起一场电影运动——现实主义倾向、人文主义追求。

82年，《光阴的故事》新电影的开端，导演、编剧四人：陶德辰、杨德昌、柯一正、张毅。

代表人物：侯孝贤、杨德昌、陈坤厚、万仁

十、谢晋电影模式的讨论

谢晋创作从50年代到90年代，在86年产生不同看法，上海年轻文学评论工作者提出质疑，最有影响是在《文汇报》上发表的《谢晋电影模式的缺陷》（祝大可）、《谢晋时代应该结束》（李洁）

谢晋电影遵守“好人蒙冤、价值发现、道德感化、善必胜恶”的模式。

这种向观众提出化解社会冲突、奇异道德神话，以煽情为目的的陈旧美学意识，观众任人摆布，让人在情感昏迷中被迫接受好莱坞式道德神话。

支持：属于时代的观念；属于时代和人民。

86.08.15 《解放日报》谢晋撰文否认自己有模式，他认为模式意味着创作的凝固，谢晋认为自己还在探索创新。

钟惦斐《谢晋电影十思》，即肯定谢晋的历史地位，也要客观对待青年人的文章。

这次讨论对谢晋以后的创作走向发生了一定影响。