

电影诗学：波德维尔对斯拉夫诗学的承继及其流变

崔久成

摘要：电影诗学作为波德维尔最重要的理论框架，其理论思想的产生有一个纵向而明晰的发展历程。波德维尔曾于 1983 年、1989 年、2007 年三个年份发表过三种不同版本的“电影诗学纲要”，由此细察可知，其电影诗学理念与以俄国形式主义、布拉格学派为代表的斯拉夫诗学承继关系密切。经过梳理可归纳为三阶段关系：1.0 的推演关系，2.0 的扩展关系，3.0 的致敬关系。波德维尔在《电影诗学》中提倡中层研究的伞形框架，与自身对“大理论”的反对相辅相成。其贡献是在电影理论“再历史化”的趋向中独辟蹊径，发掘了斯拉夫诗学的理论魅力，在此基础上构筑了理性—经验的中层研究框架；其缺憾与贡献一体两面：对“大理论”的批判矫枉过正，忽略了形式主义与“大理论”本身的关联价值，窄化了电影知识生产的多维向度。

关键词：形式主义；电影诗学；波德维尔；布拉格学派；大理论

2024 年 2 月底，美国电影学者大卫·波德维尔（David Bordwell）病逝，引起电影创作界、评论界及学术界多领域的关注。他的跨界影响源自他的电影写作策略：一生出版著作 22 部，发表文章 140 余篇^[1]，兼通理论、评论与影史研究多个维度，著作丰厚，辐射面广，努力填平影迷与学者之间的鸿沟^[2]。尽管研究波德维尔的学者众多，但读者对支撑其写作的电影诗学框架的认知却相对模糊。他对“大理论”

（Grand Theory）的不满情绪，推动了他构建属于自己的电影诗学框架的学术热忱。他最早从俄国形式主义与布拉格学派中提炼出“知觉”（perception）、“形式/材料”（form/metrials）、“原基故事/情节叙述”（fabula/syuzhet）、“功能”（function）、“风格”（style）、“规范”（norm）等核心理念作为其理论的骨架，这些高频、多义且司空见惯的概念在研究中极易因混淆而被误读^①。波德维尔堪称俄国形式主义电影

① 如知觉（perception）常被认为源自认知理论，它实际也是俄国形式主义常用词汇。汤普森解释为感知（perceiving）、感觉（feeling）和推导（reasoning）的常用语。再如“fabula/syuzhet”（俄文 ф а б у л а / с ю ж е т 的拉丁写法）是形式主义叙事理论专有词汇，最早英文译文误译为“故事/情节”（story/plot），波德维尔和汤普森使用这对概念时都遵循形式主义原意，后来两人特意纠正了这种误译，行文论述直接以“fabula/syuzhet”代替。本文中涉及上述词汇，采用张锦先生的译法，以“原基故事/情节叙述”替代“故事/情节”。

理论在北美最系统的继承者，其学术生命几乎贯穿了整个电影学科高校建置的历史。他的电影诗学理论主线非常清晰，分别于1983、1989、2008三个年份发表了三个不同版本的电影诗学论纲（以下简称为1.0、2.0、3.0），这三次论述变化明显：每一次核心理念的调整变化都会体现在他这一阶段的诸多论述中。电影诗学1.0时期，可称之为脱胎于俄国形式主义和布拉格学派的“新形式主义”（Neo-formalist）时期；电影诗学2.0时期，得到延展的“新形式主义”仅是电影诗学的一部分，电影诗学的范畴大大扩展，是波德维尔尝试替代“大理论”的路径集合；电影诗学3.0时期，波德维尔放弃“新形式主义”的提法，提出作为伞形框架的“电影诗学”，尝试囊括更多的“中层”（middle-level）理论路径。

无独有偶，1988年夏天波德维尔应邀来中国讲学，他事先提供的两篇参考文章恰恰是1.0、2.0两篇论纲，而现场讲稿中还涉及3.0版本中的诸多观念^①。波德维尔的宣讲非常前沿，所提供的2.0版论纲早于其英文原稿的发表时间。本文以波德维尔的三次电影诗学理念论述为轴心，探讨波德维尔的形式风格论、认知理念、电影叙事论、中层理念是如何在俄国形式主义文艺理论基础上进行阐发，而后发展为自己的电影诗学理念的。文章在旧与新的比较

中，检视俄国形式主义电影诗学与波德维尔电影诗学的差异所折射出的俄苏理论张力，继而审视波德维尔电影诗学的得与失。

一、电影诗学1.0：“新形式主义”的理论基础与问题意识

1983年，波德维尔发表《少下赌注：电影历史诗学展望》^[3]一文，简明阐述了他电影诗学1.0时期的理论基础。他确信当时“电影学者从来就没有系统地钻研过俄国形式主义”，而他所展望的，便是“沿着丰富的二十年代著作所指引的线索，建立一门电影历史诗学”^[4]。此时，他和妻子克里斯汀·汤普森（Kristin Thompson）各自独立或者合作完成了多部以“新形式主义”为理念的教材和著作^②。从20世纪70年代踏入学术界开始，他就对当时主流电影理论界对结构主义符号学、精神分析、女性主义等理论的盲目接受，以及这些理论的迅速扩张、僵化运用的发展态势感到沮丧，因为他认为这样下去“无法生产实在的电影知识”^[5]。从波德维尔早期的立场看，他并不是反对做出卓越贡献的理论家本尊，而是对电影理论僵化延续、叠床架屋式的膨胀感到担忧，因为电影研究像一场“不顾一切的牌局，赌注越下越大”^[6]。他在大潮流中没有选择跟随，而是寻求能实现自己理论志向的道路。而俄国形式主义，是结构主义

① 波德维尔提供的两篇参考文章为《少下赌注：电影历史诗学展望》《历史观点的诗学电影诗学》，分别发表于《当代电影》1988年第3期，《世界电影》1998年第1期，不过后者译文发表比前者晚了十年。而波德维尔的讲稿以《电影的理论与实践》为题，在《电影艺术》1989年第1、4、5、7期发表，其中最后一期讲稿题目为“电影的历史诗学”。

② 主要体现为《电影艺术导论》（1979）、《爱森斯坦的〈伊凡雷帝〉——新形式主义分析》（1981）、《德莱叶的电影》（1981）三部著作。

符号学、法国叙事理论的源头，也是波德维尔选择“驳斥”“大理论”的起点。20世纪80年代前后的英美学界，还具备另外一个研究优势：密集翻译出版了更多俄国形式主义、布拉格学派的核心文献，波德维尔刚好借此打破艰涩的俄语、捷克语障碍。因此，他对这两个学派文献的掌握比其法国学术前辈如罗兰·巴特、克里斯蒂安·麦茨、茱莉亚·克里斯蒂娃要全面得多。

首先要注意的是，波德维尔概念里的“俄国形式主义”，并非仅指20世纪20年代的俄国形式主义，还包括20世纪三四十年代延续了俄国形式主义理念，并发展出独立美学贡献的布拉格学派。布拉格学派成员既有前形式主义成员如罗曼·雅各布森（Roman Jakobson），也有来自捷克、德国、法国的成员，他们反思并进一步探讨了俄国形式主义的核心理念。波德维尔从俄国形式主义提炼出的核心理念，是结合了布拉格学派的阐释后做出的新解释，这一点常被诸多研究者忽略^①。在电影诗学1.0中，波德维尔从“形式主义”的文献出发，提出了构建电影历史诗学的四个核心问题：

1. 电影形式的性质和功能是什么，特别在其美学方面？

2. 观影者能动性的哪些方面能够根据电影形式加以解释？

3. 我们如何分析影片以揭示其形式作用？

4. 我们怎样用历史术语为电影形式和观影者的能动性定位？^[7]

以上四个问题环环相扣，从中能看出波德维尔的理论逻辑：第一个问题主要体现为对形

式主义“材料—功能”思想的继承；第二个问题体现为对形式主义“感知”路径的择取；第三个问题体现为波德维尔本人的实证和实践性研究策略；第四个问题则涉及波德维尔本人以历史考察为研究向度的定位。

就第一个问题来说：电影的形式和性质是1927年艾亨鲍姆（B. Eikhenbaum）所编辑的《电影诗学》讨论的核心议题，这一议题主要是从俄国形式主义的“文学性”论域向“电影性”论域进行适用性迁移。日尔蒙斯基（Zhirmunsky）认为“诗学是把诗当作艺术来进行研究的科学”，他把诗学研究取向分类为历史诗学和理论诗学^[8]。其中历史诗学由亚·尼·维谢洛夫斯基（Alexander Veselovsk）提出，其设想是在诗歌历史中通过体裁、情节、风格来阐明诗的本质。理论诗学则由阿·波捷布尼亚（A. Potebnya）提出，即在语言学方法引领下研究诗歌理论。但是上述两人都没把方法进行到底，俄国形式主义学者吸收了他们的一些概念，他们普遍反对传统的“形式/内容”二分法，因为二者互相转化，不容易说清楚，因此以“材料—程序”的二分法进行更替^[9]。当然，形式主义诸多学者对于“材料”的解释存在分歧，其中达成共识的部分，是“材料”可以理解为某一艺术媒介的美学特质，如文学领域的“材料”是词语，绘画领域的“材料”是视觉形式，电影领域的“材料”是“运动—影像”^[10]。因此形式主义诗学非常容易适应各种艺术媒介。《电影诗学》中的六篇文章展开讨论的前提，是把电影的独特材料视为“运动—影像”，这一材料成为视电影为独立门类艺术的基础。而在此

^① 波德维尔经常以“形式主义”涵盖“布拉格学派”，他承认“布拉格学派”的贡献。他之所以这样做有三点原因：第一，为了阐释清楚；第二，由于篇幅所限；第三，曾经有一种说法，布拉格学派是形式主义的延续。俄国形式主义许多核心概念存在两派共用而意涵有别的情况，如“系统”“功能”。波德维尔此举是避免讨论的复杂性。

基础上各家所讨论的是“程序”（或译为“手法”）的问题。程序也可以理解为符号组成、情节结构、风格偏重。比如艾亨鲍姆讨论电影修辞，什克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）论述电影体裁，彼奥特洛夫斯基（Adrian Piotrovsky）论述电影类型划分，特尼亚诺夫（Ju Tynyanov）则着重讨论电影叙事问题，等等^[11]。被归类为“形式主义”的理论家们当时大都非常年轻，充满激情，因此他们的行文论述把理论、文本分析、历史融为一体，彼此的论说之间有诸多探讨的空隙——这也恰恰合乎波德维尔所期待的理论状态。从俄国形式主义到布拉格学派的转变，实际上是形式主义向捷克结构主义的变化。布拉格学派吸收了索绪尔的思想，重视文本的意义，把文本看作符号的系统，认为在系统中可以考察文本部件的美学功能，其强调的是符号美学意义上的“系统”“功能”和“规范”。波德维尔采取一种折中的态度，首先抹平了其中的理论分歧，把电影媒介视为“形式/材料”的组合，指出“电影形式是指由特定电影创建的整个系统，形式是构成整部电影的元素之间关系的整体系统”^[12]，“它被组织成分类的、修辞的、抽象的或叙事的结构”^[13]。实际上他把俄国形式主义中的“形式”“结构”和“系统”几个概念做了贯通融合，“形式”成为波德维尔的核心词汇，而“材料”则指向电影的媒材特性，可视为在“运动—影像”基础上才有的结构、技术、手法，风格作为形式系统的一部分，要通过材料才能体现。

第二个问题则体现为波德维尔对形式主义理念的取舍。实际上形式主义和布拉格学派都受到现代语言学的影响，其观念都建立在“语言学转向”的背景之下，它们追求的是艺术研究的科学性，最终导向了结构主义符号学。符

号学主要体现在对符号—意义的研究上。波德维尔很明白形式主义和布拉格学派对于电影符号学意义的探寻，认为“符号学试图将诗学纳入意义生产的一般理论”，两个学派可以看作“前符号学阶段”^[14]。当然，形式主义也非常在意“感知”，在波德维尔看来，“意义源自感知”^[15]，什克洛夫斯基在《词的复活》《艺术作为手法》等文章中特别强调感知的注意力机制，这也体现出他对日常环境的“自动化”感知和艺术创作使形式变得困难从而产生“陌生化”感知的辩证看法。而波德维尔当时看到了结构主义、精神分析“大理论”无所不包的弊病，他希望能够取向更小，追求理性—实践的学术价值观，因此他果断剥除俄苏理论中的语言学背景，放大了“感知”这一理念在形式主义中的价值。“感知”体现为观者的能动性，观者以此来驱动对形式的解释。汤普森在《爱森斯坦的〈伊凡雷帝〉——新形式主义分析》一书中也强调：形式主义把艺术作品看成一个构建的系统，重感知；结构主义把艺术作品视为通过意义约定控制读者的符号学系统，重意义^[16]。显然，这种差别来自两人有意识的放大。放大后就需要援引更多的感知理论，在电影诗学 1.0 时期，波德维尔已经注意到可以引入贡布里希（E. H. Gombrich）的视知觉乃至尚在发展中的知觉研究。这为后来发展出的对知觉—认知的探讨做好了理论的“铆接点”。

第三个问题问的是以感知驱动的形式分析如何展开，这是“新形式主义”的关键。形式分析没有一套流程准则，而是自称普遍“原则”，而原则包含诸多方法。这套原则包括“陌生化、支配性因素、系统、功能、背景、前置、故事/情节——是一个有联系的整体，不以手头做的任何特定物质表现为先决条件”^[17]。波德维

尔在电影诗学 1.0 时期提到的上述概念，背后都有俄苏学派冗长的概念发展阐释史。其中“故事/情节”即“原基故事/情节叙述”。而“支配性因素”（亦称“主导”）、“功能”、“后置”（backgrounding，亦称“后推”“背景化”）、“前置”（foregrounding，亦称“前推”“前景化”）主要是由布拉格学派时期的雅各布森与穆卡洛夫斯基（Jan Mukarovsky）阐释的，并且在电影美学分析中都被成功实践过。这套原则范畴既可以分析主流类型电影，也能面对特例性电影，还能面对流派和电影分期的大规模文本论述。为增强理性厚重感，这套论述方式必须以电影史，尤其是电影的形式、风格史作为参照。这便涉及后面的问题——为何波德维尔早期的电影诗学要凸显“历史诗学”。

对第四个问题的回答是：之所以要用历史术语为研究定位，首先是因为“感知论”的变动性。人对艺术的感知会随着时间的变化而改变，也会随时代审美潮流的变化而改变，这导致艺术风格样式的变化，而这种变化的审美史让某些作品得以重新被审视。因此，研究系统中的形式，必须考虑时间的向度和系统外的社会意识形态。其次，结构主义符号学依托现代语言学体系，可以直接以语言的历时性与共时性为坐标展开阐释，其有一整套非常成熟的分析方法与逻辑结构可供借鉴。波德维尔无法认同结构主义符号学的意义分析前景，因此同这套语言学理念保持距离。俄苏理论一旦抽离了语言—意义体系，就如同抽离了时间轴，因此波德维尔所强调的“历史诗学”显然是回到了形式主义的前身——《历史诗学》的作者维谢洛夫斯基那里：文学的历史诗学依托文学史坐标展开（波德维尔也返回来，以电影史这条主

轴为参考）。电影史作为抽象内容的综合体，主要体现为分类和分期，即国别的分类、导演的分类、类型与学派的分类，古典与现代的分期、年代与技术条件的分期。而当时一些电影论域如作者论、类型论、文化国别论都属于分类研究电影的方式。依托电影史分析形式与系统，便真正把电影的理论、实践、历史三个向度综合了起来。《德莱叶的电影》（1981）是波德维尔第一部系统的“新形式主义”分析著作，他出色地解决了作者论和“新形式主义”如何安排的问题。他认为要“跳出作者论的窠臼”^[18]：在形式系统中分析作者何以自成一体，并细致解剖他的重要代表作，综合分析德莱叶作品整体上是如何背离好莱坞类型“规范”、拒绝类型片、拒绝交流性的；波德维尔把作者性纳入形式中展开，通过“文本细读”式不厌其烦甚至乐在其中的实践分析，总结出导演之间形式的雷同与差异，导演与时代潮流的形式反叛，前辈导演与后辈导演的形式继承，导演的形式特征与社会经济的关联，等等。

与波德维尔预想的一样，他的历史诗学分析路径刚一问世就遭到质疑。杰里·萨尔瓦乔（Jerry L. Salvaggio）认为“新形式主义”路径会贻害电影教育，他批评道：“如果学者们继续将他们的关注限制在形式上，我们将看到新一代电影学生仅被训练为技术人员，而不是人文领域的解释者。”^[19]回到 20 世纪 80 年代初的语境，在“大理论”统一天下的格局中，波德维尔和汤普森的电影诗学 1.0 显然还位置不稳，尚处于“大理论”围剿的夹缝中。然而波德维尔的自信依旧来自俄苏理论，他的反驳掷地有声，因为他发现，号称懂得结构主义和精神分析的批评者，对俄苏形式论并不了解^[20]。

二、电影诗学 2.0： 抗衡“大理论”的路径集合

1983—1989 年间，波德维尔进入学术盛产期，陆续独立或者合作完成了几部代表性论著^①。经过与反对者的几次论战，“新形式主义”的理念因为波德维尔出色而高产的学术写作，已经在“大理论”的包围中成功突围，得到广泛认可^②。在这一系列的著作中，波德维尔的电影诗学主张开始延展变动，主要体现在三个方面：（一）强调更全面的“电影历史诗学”理念，从侧重于俄国形式主义的理论概念逐渐向布拉格学派的美学概念转移，如穆卡洛夫斯基提出的“规范”成为分析经典好莱坞时期电影的主轴理念^[21]；（二）对俄国形式主义的“感知论”进行当代阐释，探索经验感知如何在不用借用结构主义语言学理念的基础上构建“语义场”，把“感知论”向“认知主义”延伸，并在“认知主义”理念下重新探讨俄国电影诗学中的叙事理论，如对重要的叙事学概念“原基故事/情节叙述”的认知探讨；（三）淡化“新形式主义”的提法，倡导多元包容的电影诗学这一“中层”研究。

1989 年，波德维尔发表其电影诗学 2.0——《历史观点的电影诗学》^[22]。如果说 1.0 还处于展望期，那么 2.0 已然成为电影诗学对抗乃至替换“大理论”的宣言书，其新的研究理念同 20 世纪 80 年代的论著互相参照。此文在波德维尔电影诗学框架中起着承上启下的转折作用。相

比电影诗学 3.0，波德维尔视 2.0 为“电影诗学的草图”，该文主要分为三部分：首先从历史观点下重新阐释了电影诗学框架的运行理念、范围与倾向；其次，以“新形式主义”为例，试图厘清电影诗学与“大理论”两条电影研究路径互相重叠、纠缠的部分；第三，比较以上两种电影研究范畴的优劣，提倡在电影诗学框架下发展中层理论，以替代业已僵化的“大理论”。电影诗学 2.0 与俄国形式主义“向心”而又“离心”的复杂关系，需要以文本细读的方式进行剖析。

首先，对“电影诗学”概念进行重新释义。波德维尔返回亚里士多德的“诗学”概念，提出“任何一种诗学都把完成的作品当作建构过程的结果来研究”^[23]。他之所以加入定语“历史观点的”，是为了防止研究范畴无序扩大。这标志着波德维尔把“新形式主义”的路径从电影诗学框架中单独切割出来，他和汤普森具有标志性的“新形式主义”研究路径在这里仅仅作为电影诗学框架内的一种潮流，两者是包含与被包含的关系。波德维尔概念中的“电影诗学”领域试图作为一种共识性的研究框架，集合了诸多研究路径，号召更多理念相合的电影学者参与其中。显然他想让他所倡导的“电影诗学”避免成为和“大理论”平行的另一种研究方法，于是他反复强调电影诗学是一种假定，一种探索的角度和提问的方式^[24]。相比于 1.0 时期所设立的四个问题，2.0 主要回答两个问题，这两个问题标志着电影诗学的基本理念：

- ① 如《古典好莱坞电影：1960 年以前的电影风格和制作方式》（与汤普森、珍妮特·斯泰格合著，1985）、《虚构电影中的叙事》（1985）、《小津与电影诗学》（1988）、《创造意义：电影诠释中的推论与修辞》（1989）。
- ② 1983—1989 年间，这种广泛认可已经在多部重要论著中得到体现：电影史方面，1985 年罗伯特 C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里合著的《电影史：理论与实践》中，电影美学史部分广泛征引介绍了“新形式主义”，将其作为电影美学史的研究方法；1988 年法国雅克·奥蒙主编的《当代电影分析》中也介绍了“新形式主义”。

1. 什么是电影据以建构并产生特定效果的原则?

2. 这些原则如何并且会在什么经验条件下产生, 并改变着经验条件?^[25]

这里的核心关键词“原则”(principle)实际源自形式主义, 艾亨鲍姆对“原则”与“方法”(method)进行过有限定义, 他认为“我们操作的不是各种方法, 而是一种原则。你可以随意想出尽可能多的方法, 但最好的方法将会是能够最可靠地满足目的的那种方法。我们自己就拥有无限多的方法……原则确定了一门特定科学的内容与客体, 从而必须独一无二地存在着”^[26]。因此, 对原则的阐释总是颇为抽象, 概而言之, 波德维尔提出的“原则”包含无数种方法, 主要是围绕电影的理性—实践展开的分析。关于构成这些原则的关键词可见于波德维尔在这篇文章中集中阐释的“形式”“风格”“规范”“惯例”“认知”“情感”“风格”“意义”“原基故事/情节叙述”, 其中源自形式主义、布拉格学派的关键概念, 经过波德维尔系统的阐释已具备了新的意义。如“认知”向“认知主义”发展, 波德维尔为此撰写多篇论文阐释; “意义”不是符号学范畴的意义, 而是“感知”中的意义, “情感”也是在认知视角下展开的分析。概而言之, 在后续研究中的非必要情况下, 波德维尔不再一一追溯这些概念在原语境中的含义, 而是阐释自己延展后的定义。

相比于电影诗学 1.0 对形式主义的依附, 2.0 力图与斯拉夫诗学拉开距离, 扩大区隔, 吸纳更多理念, 从而扩大电影诗学框架的囊括范畴。于是波德维尔开始寻找形式主义之外符合上述两个问题的已有的范例和待开拓的新路径, 因为只有如此, 实践主义的学术理念才能继续

向前发展。也正是从这里开始, 波德维尔的“电影诗学 2.0”回荡在自我研究与他者集合之间: 波德维尔夫妇的自我研究依然循着形式主义与布拉格学派美学的路径, 呈现出清晰的延展承袭关系, 并且努力兼收并蓄。而他者集合, 体现为一种更广泛的研究号召, 一种共识的集结, 一种挖掘、梳理、复现的总体意图: 号召更多研究者基于理性—实证—经验内容提出问题并解决问题。

综合考察电影诗学 2.0 版本, 其理论路径的集合号召性明显, 除“新形式主义”之外, 波德维尔重点提及了两条已有的研究路径: 其一是复归经典电影理论时期的研究路径, 比如对安德烈·巴赞《电影语言的演进》一文的再确认。波德维尔认为此文是回答上述两个问题的范例: 建构主义原则, 实证主义路径, 经验—感知性分析过程以及体现电影历史的进程等。尽管内容可商榷, 但波德维尔认为理性—经验的分析方法不应该被抛弃。其二则是欣赏巴里·索特 (Barry Salt) 的实证主义研究。和波德维尔类似, 索特同样对“大理论”不满, 他主张让理论与观众互动, 以量化的方法分析电影的平均镜头时长 (ASL) 等数据, 并在实证的基础上检验电影的“规范”“形式”“风格”与历史向度的影响关系。波德维尔对此感到兴奋, 并且在多部著作中引入了电影计量的观念与量化数据。然而由于关键词相同, 理念来源和操作方法不同, 索特误认为波德维尔采用他提出的学术方法却不标明出处, 为此, 他与波德维尔在 20 世纪 80 年代中期爆发过一场论战^①, 不过这并没有影响波德维尔对其的推崇。21 世纪以来, 他们合力在“计量电影学”(cinematics)方向进行了比较重要的研究推进。

① 争论点之一是, 索特认为自己才是“风格”“规范”等核心概念的提出者。这其实是因为他对俄国形式主义不太了解, 存在误会。具体可见: BORDWELL D, THOMPSON K. A Salt and Battery [J]. Film Quarterly, 1986 (2): 59-62; SALT B. Reply to Bordwell & Thompson [J]. Film Quarterly, 1987 (4): 59-61.

波德维尔之所以要在电影诗学 2.0 这一伞形概念下，努力集结原则相合的“中层”理论路径，是希望能借助众人之力扭转电影学科主流的“大理论”研究态势，把电影实践当作已经存在的事实进行研究^[27]。但他反对的“大理论”和自己借助的斯拉夫诗学之间又有复杂的重叠与悖谬之处，在这种情况下进行切割和对抗必然是艰难的。因为斯拉夫诗学与现代语言学的深度结合是后来理论发展的主流态势，所以波德维尔这一阶段所做的事情，就是把电影诗学 2.0 与语言学之间复杂的重叠关系进行切割，从而重释电影诗学的功能结构。这样做也有依据，雅各布森在《诗学与语言学》（1958）中提到过这类极端情况，认为“那种坚持把诗学同语言学分离的做法，只有当语言学看上去受到极不正确的限制时，才可发生”^[28]。可见其切割的初衷，是感受到电影研究受到了结构主义语言学的限制。分离出语言学，才能更好地还原电影研究的实践价值。电影诗学 2.0 与语言学分离后，波德维尔着重在这个框架里凸显认知理论、推理理论以及信息处理理论，聚集了更多的相关研究者，重释了理性/经验主义下的电影“句法学”“语义学”和“语用学”。不过，由于北美学界普遍对俄国形式主义以及布拉格学派理论较为陌生，他们往往直接用“认知主义”涵盖其形式论本色。比如罗伯特·斯塔姆（Robert Stam）在《电影理论解读》一书中，把波德维尔和其他电影认知学者群体一起概括进“认知理论”思潮中^[29]，但其提出的诸多批评如“认知主义可以被看作一种怀旧的策略，其退到索绪尔的差别主义之前的世界”“电影语言学与认知理论有相同的科学标准与规范，但

认知主义者和符号学家之间的争论遮蔽了他们实际上的共同性”^[30]，这些批判实际指向的是波德维尔的电影诗学框架。斯塔姆可能忽略了波德维尔和其他认知主义者之间的差异。波德维尔很早就深刻地把握了电影诗学与电影符号学的共同根源：俄国形式主义和布拉格学派。波德维尔所失望的是那些“大理论”本身的历史局限性，比如在欧陆理论形成期对当代电影研究的翻译非常不平衡，东欧电影理论、意大利和斯堪的纳维亚语义符号学未能得到翻译，因而认为“电影研究明显是偏狭的”^[31]。

经由以上辨析我们可以更全面地看待波德维尔反对“大理论”时在反对什么：尽管波德维尔反对以 SLAB（索绪尔的符号学、拉康的精神分析、阿尔都塞的马克思主义和巴特的文本理论）为代表的“大理论”，但他与这些理论之间并不是简单的非此即彼的阵营对垒；波德维尔并没有反对象索绪尔、萨特、弗洛伊德这些理论家本身的学说，甚至电影诗学和那些被统称为“大理论”的概念或框架在知识来源、知识脉络、理论思想上享有诸多共同的理论资源。他真正反对的是以下几点：首先是人们对“大理论”形成的时代背景和理论局限性缺乏反思。其次是在电影研究高校学科化的过程中，这些理论“以空降的方式应用到电影观看体验的领域”“他们倡导的不是从电影观看体验的具体层面出发，而是从一种先验的思想出发”^[32]。这种自上而下的“主体—位置”理论，引发了一系列连锁反应：“大理论”的内容无所不包地膨胀，形成难以逆转的大趋势，学术界不断调用被教条化的理论展开流水线式的论文生产，人文思索停滞，自我欺骗导致由下而上的理性/经

验路径被压制，人对电影的天然感知被限制。第三则是持“大理论”学术立场者貌似强调“思想”实则在进行偏执狭隘的批评——究竟是电影诗学会贻害影视教育，还是僵化的理论会贻害影视教育？

波德维尔除了反对 SLAB 理论外，也基于同样的理由反对泛化的“文化研究”，其中就包括文化研究收编后的普罗普（Vladimir Propp）的三十一类情节模式。普罗普提出的故事形态学通常被归入俄国形式主义阵营之中，20世纪70年代起在北美被广泛应用于有关电影、电视的研究，在好莱坞编剧圈颇受欢迎。1988年波德维尔几乎点名道姓地批评了欧美诸多以普罗普模式为基础发展电影研究的方法，其批评的核心恰恰对准的就是欧美对俄苏理论的普遍误解^[33]，对此，被批评者或者沉默，或者表示要谨慎对待该理论。由此，我们可以发现，20世纪80年代波德维尔对“大理论”的反击，理性胜过情绪，反省胜过盲目，体现为一种独立思想的学术精神，一种对电影学科快速扩张中理论一元化趋势的担忧。

三、电影诗学 3.0：精耕细作的电影诗学

如果说电影诗学 2.0 是波德维尔理论大厦的“草图”，那么 2007 年出版的著作《电影诗学》则是其理论精华的集中展示，因为这是一部具有学术里程碑意义的总结性著作。其中开篇第一章《电影诗学》作为全书的理论基础，是在 2.0 版基础上的增删与扩写。相比于 2.0 版大开大合、路径集结的特点，终订版呈现出精耕细作、自洽融合、易于操作的特点。而斯拉夫诗学与波德维尔电影诗学的关系，也从 1.0 的推演关

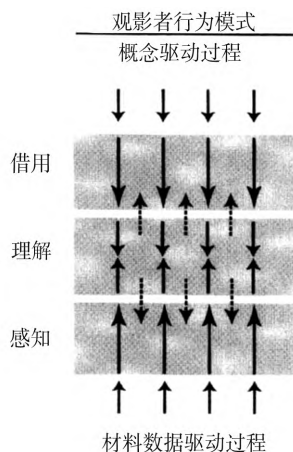
系、2.0 的扩展关系走向了 3.0 的致敬关系。此外，波德维尔删掉了 2.0 版中与“大理论”连篇累牍的比对——因为 20 世纪 90 年代以来，以法国结构主义为代表的“大理论”早已失去了理论“统治”的气势。波德维尔认为，大家已经看到了“电影娱乐主义的全面胜利和电影意识形态的全面败北”^[34]。电影诗学 3.0 版主要追问一个核心问题：电影是怎样为了得到特定的效果而被制作出来的？

波德维尔认为要分析这个问题，首先要归纳出一个普遍的程式。这个程式的具体模型体现为由六个 P 字开头的分析框架：细节（particulars）、式样（patterns）、目标（purpose）、原则（principles）、实践（practices）、加工处理（processing）^[35]。实际上，以上这六个特征是 2.0 版两个核心问题的程式化再述，这套表述的新概念已经基本上替换掉了俄国形式主义与布拉格学派那些“旧”概念。根据波德维尔在文中的解释，“细节”“式样”是他自己创立的两个“从下而上”的考察单位。细节可归类为式样，而式样则从属于“目标”，实际“目标”接近于层级概念“功能”，而“原则”可以对照布拉格学派的“规范”。

在穆卡洛夫斯基那里，“规范”并非冷硬的“成规”，而是可调节、可变化的。长时间形成的有一定标准与惯例的规范可以称为“后推”，而对标准规范的违背则可称为“前推”^[36]。因此，可以将规范看作一种自然生长的力量，体现为艺术语言自动化与陌生化的博弈过程。而规范的形成又关联到文本内部和文本外部的环境。文本外部则与历史、技术、社会环境有关。波德维尔认为“原则”具有“规范”的性质，

而“规范/背离规范”可以看作“竞争性的原则系统”，而“惯例”作为“样式”最常见的行为，受到“规范”的支配^[37]。细节、式样、目标、原则，影片的内部分析最终会导向影片的实践制度、实践体系和工业技术范畴。六个分析特征流动循环起来，便可运用于任何的区域电影、类型电影、作者电影的分析。因此，我们可以看到，这一框架尽管仍然保留了俄苏电影诗学的精神意涵，但具体的分析框架已经从斯拉夫诗学那里完全独立出来了。

这一基本分析框架，如果从制作角度加以探究，如分析其题材、叙事形态、风格特征等，可称之为“分析诗学”；如果从历史角度探究，探究电影史范围内的细节、式样变迁、规范与技术的变化，可称之为“历史诗学”。这六个特征遵循“自下而上”的认知过程，其认知图示如下^[38]：



这一图示在认知过程中可分为感知、理解、借用三个阶段。因此无论是分析诗学还是历史诗学都包含感知，研究感知的艺术情感是波德维尔还未彻底阐明的部分，他称之为“效果诗学”。以上是波德维尔对自己电影诗学理念的总结，而文集《电影诗学》是他30年来重要文章

的修订集结，也昭示着他与俄国形式主义的分道扬镳：他知道自己的解决方案与俄国形式主义并不完全兼容。而诗学可以包容很多种方案。

从电影诗学1.0、2.0到3.0，将近30年时间里，电影理论的形态不断发展变化，波德维尔的电影诗学之变刚好适应了电影理论最新阶段的变化：“大理论”落幕，理论走向多样化，文本分析“喜爱使用从结构语言学、叙事学、精神分析学、布拉格美学学派和文学解构论中提取出来的新词汇^[39]”。电影理论不再拘泥于哪一家哪一脉络，而是成为一种不断变化的思想演进体系。波德维尔所倡导的“中层”理论，不断从这一思想演变体系中抽取理论资源并解决经验问题。所谓“一鲸落，万物生”，“大理论”分解后的碎片成为诸多“中层”理论的养料，理论开始复数化、多元化，理论史呈现出“再历史化”（re-historicization）的趋势。当然，面对这种境况，人们并非没有反思。当一种理论框架确立并广为传播之时，其反对与批判也必然会随之而来。

四、形式之谜：

“再历史化”背景下的电影诗学

俄国电影诗学和波德维尔的电影诗学，本质上都是对电影展开形式与风格的研究。之所以都从形式上下手，是因为形式本身的迷人。恰如赵毅衡所说：用形式方法进行抽象，给予个别的事物以统一的内在本质，或许源自人类本性对超越性的向往，即追求超越直观的概念范畴式把握^[40]。波德维尔在对形式主义电影诗学的框架进行提炼和改造的过程中，有得亦有失。

（一）波德维尔的得与失

齐泽克（Slavoj Žižek）批评波德维尔把“大理论”进行了“漫画式简化”^[41]。波德维尔对俄国形式主义和布拉格学派美学的借鉴，同样采取了颇为实用主义的取舍和简化策略。其中最突出的表现是，他有意抽离了两个学派思想中的现象学背景和语言学基础，经不断改造最终形成实用、易懂、可协商的阐释框架，并在框架中贯彻新批评的“文本细读”思想，其具体体现在理性框架中，灌注了一整套如诺埃尔·伯奇（Noël Burch）在《电影实践理论》^[42]中所运用的，类似于电影拉片分析的操作术语及其策略，从而把学术研究的重心从处于上位的学术理论转移到处于下位的经验、实践分析之中，然后在这个分析过程中发现、解决中层问题。

波德维尔（和汤普森一起）对电影诗学的贡献，可以概括为四点：突破、发掘、改造、普及。首先是“突破”：在20世纪七八十年代“大理论”统一天下的时候，他看到了电影学科从常识出发的困难，也看到了流行的如法国结构主义符号学等理论的僵化之弊端。他进行突破的策略是从法国电影符号学的前史入手，挖掘俄国形式主义、布拉格学派的文艺理论，从相对“生僻”的经典理论寻找突破口。其次则是“挖掘”：鉴于当时随意借用理论进行电影研究导致彼此不适配的情况，波德维尔在充分占有、吸收俄国文献的基础上展开了“新形式主义”的研究，从其阐述的过程可见，他充分领会了俄国形式主义、布拉格学派理论的精髓，推动了电影理论“再历史化”这一趋势，较为全面地接通了电影符号学理论的演变脉络，在

理论的思想演变体系中选取了自己的“改造”策略。再次是“改造”：其改造是渐进式的，在思想上并没有违背原本理论的内涵，改造的原因是当初俄国电影诗学处于草创期，论述不多，分析方法不够精细。波德维尔对核心概念进行增补、解释、更替也是为了让理论工具更好用。第四则是“普及”：几十年来波德维尔的海量影评与分析，把居于象牙塔的精深理论用于更为浅白的阐释，努力使理论、影史与普通观众接通，间接推动了影评事业的大众化发展。

当然，波德维尔电影诗学的利弊是一体两面的，其发展过程中的缺憾也同样明显，体现为以下四个方面：

第一，是对“大理论”的批判“矫枉过正”。波德维尔常常把“大理论”与电影学科创建期学术机会主义者的生搬硬套混淆，没有正视“大理论”本身的学术精华，没有把学术机会主义者的生搬硬套与任何学科创建期普遍会出现的学术泡沫化生产现象进行区分，对理论探索的不成熟时期缺乏包容，不加选择地进行集体捆绑、质疑、批判。随着电影理论的发展，其批判的弊端也逐渐显露出来：如学术机会主义者的投机行为与任何理论本身关联都不大。对学术泡沫的批判等同于对“大理论”的批判，显然矫枉过正。

第二，对电影诗学与“大理论”的关系的阐释过少。俄国形式主义、布拉格学派和法国结构主义是紧密关联的学术史的不同发展阶段，这已经是学术界的普遍共识，如布洛克曼在《结构主义：莫斯科—布拉格—巴黎》一书中就有极为详细的介绍^[43]。波德维尔在电影诗学2.0的阐释中，显然也意识到这一点，他肯定了莫

斯科、布拉格而否定了巴黎，这颇具复古主义的选择需要更理论化的学术解释，那样才不至于造成非此即彼的误解。

第三，对电影诗学与语言学的共同部分存在回避。就像第二点提到的，实际上，尽管电影诗学抽取掉了语言学研究的成分，但波德维尔所构筑的研究框架与链条如“陌生化”“规范”，本质上都是在语言符号学的分析中产生的。尽管回避了与语言学的关联，但其采用的方法却是在语言学基础上推演的产物，因此，电影诗学与语言学存在共通之处。波德维尔不断以诗学或者美学的宽泛概念来解释“电影诗学”，这种回避会导致其理论空泛化、空心化，正如雍青所批评的那样，“去阐释化的知识形态窄化了电影知识的范围”^[44]。俄苏诗学以文学入手，所着眼的是上千年的文学文本，语言符号学为其打下了细密而科学的基底。电影历史不过一百余年，在进行分期和分类时不依赖语言学尚可展开，然而如果拉长历史时限，此事还有待考验。

第四，对俄苏理论的发掘力度不够。专事理论工作的学者与理论、评论、历史研究合一的学者，其学术角色的分工本身是不同的。由于波德维尔并非专事理论工作，对俄苏理论主要是借用，尽管他关注到了理论本身，但主要还停留在部分的认识与实用层面。

以上四点缺憾导致诸多误解出现，如 20 世纪 90 年代后期“大理论”与“中层”理论形成激烈对立的争锋。因此，相比于讨论对错得失的争论，回返波德维尔理论源流，重新认识像

俄国形式主义、布拉格学派在电影理论“再历史化”进程中的意义与价值似乎更为重要。

（二）再历史化：未竟的“电影诗学”

20 世纪 70 年代以来，美国学界关注东欧俄苏文艺理论，其中包括俄国形式主义电影理论、布拉格学派的电影研究。从理论源头来说，波德维尔的“电影诗学”可以说是英语世界引入斯拉夫诗学而产生的理论接续与流变。尽管中国在 20 世纪 50 年代就广泛引进苏联理论，然而受限于当时苏联和国内的双重政治氛围，选择余地很窄。我们在改革开放后才开始广泛引进欧陆电影理论。这种“补课式”引进，难免存在局部切片式摘译、脱离原语境解读的情况。而且，可惜的是风潮一过没有持续跟进。以艾亨鲍姆编著的《电影诗学》为例：全书加导言共六篇文章，迄今译成中文的只有两篇。最早一篇是 1989 年特尼亚诺夫的《论电影的原理》，可能因出版篇幅所限，这篇译文存在较多删节^[45]。另一篇是 1991 年发布的艾亨鲍姆的《电影修辞问题》，后来该文译者杨远婴撰文介绍了俄国形式主义的主张以及《电影诗学》的价值与意义^①。2000 年以来，国内诸多研究形式主义电影理论的文章，大多依托上述两篇译文展开。基础文献缺失，诸多错讹在所难免，对于布拉格学派美学，迄今仅有零星译文，亦不成体系，电影理论界对其普遍陌生。

波德维尔理论被引入国内的时间比俄苏形式论更早，他堪称中国电影理论现代化过程中的一位重要的学者和评论家。20 世纪 80 年代

① 该译文最早刊登于《电影文化》（1991 年，第 4 期），而后译者杨远婴增加了译者导言，收录于《外国电影理论文选》俄国形式主义理论专题：李恒基，杨远婴. 外国电影理论文选 [M]. 上海：上海文艺出版社，1995：85-89。

初，多位译者不约而同地翻译了《电影艺术导论》一书^①。1988年波德维尔受邀来中国讲学，使他成为继尼克·布朗后又一位为当时国内青年电影理论学者推崇的学术明星^[46]。不过热烈之余，他精心提供的1.0、2.0论纲并未引起明显回应。新世纪以来亦有学者注意到波德维尔的电影诗学论述，但由于俄苏电影诗学“上游”文献的阻隔与缺失，学界对波德维尔电影诗学的认识存在局限，相关讨论主要聚焦于其他方面，如对“大理论”与“中层”理论的争论与反思；对以香港电影为代表的华语电影的研究、对电影史研究方法与策略的贡献等。可以说波德维尔对我们来说，是一位“熟悉的陌生人”。

以波德维尔电影诗学的理论发展历程为镜鉴，可为中国电影理论的建设带来自我审视的机会。我国20世纪80年代对西方电影理论的引进是一笔重要的财富。在当时，西方经典电影理论、现代电影理论在同一时期进入中国，包括俄国形式主义、电影符号学、精神分析、女性主义以及波德维尔电影诗学等理论。然而，任何理论都深刻关联着社会、文化与时代的语境，在具体语境下，理论并非空泛的教条，而是有着鲜活生命的“血肉之躯”。在没有全面理解西方电影理论的情况下，断言西方理论不适用于中国显然过于武断。无论是经典电影理论还是现代电影理论，在理论“再历史化”的今天，理论的“国界线”不断被弱化，而深刻的理解与领会仍然是最基础的原则。这一原则无法逾越，难以忽视。

（责任校对：齐虹；责任编辑：张溪芮）

① 1984年《世界电影》（1、2期）刊发宫竺峰译的《电影艺术导论》两节内容；1986年周传基翻译的版本由长影电影文学刊授学院内部印刷。1992年史正、陈梅译的全书由上海文艺出版社出版。

作者简介

崔久成 | 四川旅游学院艺术设计学院讲师，博士

参考文献

- [1] Remembering Professor Emeritus David Bordwell [EB/OL]. (2024-03-01) [2025-8-1] <https://commarts.wisc.edu/2024/03/remembering-professor-emeritus-david-bordwell>.
- [2] (美)波德维尔.影迷与学者：扞格不入？[J].张颖，译.世界电影，2012（2）：4-9.
- [3] BORDWELL D. Lowering the Stakes; Prospects for a Historical Poetics of Cinema [J]. Iris, 1983（1）：5-18. 中文译本见：（美）波德维尔.少下赌注：电影历史诗学展望[J].姬进，译.当代电影，1988（3）：96-103.
- [4] (美)波德维尔.少下赌注：电影历史诗学展望[J].姬进，译.当代电影，1988（3）：96-103.
- [5] BORDWELL D. Criticism, Theory, and the Particular [J]. Film Criticism, 1979（1）：1-8.
- [6] 同[4] 96.
- [7] 同[4] 97.
- [8] 日尔蒙斯基.诗学的任务[C]//方珊.俄国形式主义文论选.北京：生活·读书·新知三联书店，1989：209-210.
- [9] 同[8] 213.
- [10] SHKLOVSKY V. Literature and Cinematography [M]. MASINOVSKY I (tran.). The Dalkey Archive Press, 2008: 25.
- [11] EAGLE H. Russian formalist film theory [C]. Micheigan: Michigan Slavic Publications, 1981.
- [12] BORDWELL D, THOMPSON K. Film Art: An Introduction [M]. New York: Addison - Wesley Publishing Company, 1979: 27.
- [13] 同[12] 221.

- [14] BORDWELL D. Historical Poetics of Cinema [C] // PALMER R B. The Cinematic Text; Methods and Approaches. New York: AMS Press, 1989 : 378.
- [15] (美) 波德维尔. 德莱叶的电影 [M]. 柳青, 译. 长春: 吉林出版集团有限公司, 2012: 12.
- [16] THOMPSON K. Eisenstein's " Ivan the Terrible ": A Neoformalist Analysis [M]. Princeton: Princeton University Press, 1981: 13.
- [17] 同 [4] 101.
- [18] 同 [15] 3.
- [19] SALVAGGIO J L. Review: The Emergence of a New School of Criticism: Neo - Formalism [J]. Journal of the University Film Association, 1981 (4): 45-52.
- [20] BORDWELL D, THOMPSON K. Neoformalist Criticism: A Reply [J]. Journal of the University Film and Video Association, 1982 (1): 65-68.
- [21] 相关分析可参考 KOKEŠ R. Norms, Forms and Roles: Notes on the Concept of Norm (Not Just) in Neoformalist Poetics of Cinema [J]. Panoptikum, 2019 (1): 52-78.
- [22] BORDWELL D. Historical Poetics of Cinema [C] // PALMER. R. B. The Cinematic Text; Methods and Approaches. New York: AMS Press, 1989: 369 - 398. 中译参见:(美) 波德维尔. 历史观点的电影诗学 [J]. 木凡, 李小刚, 译. 世界电影, 1998 (1): 4-33.
- [23] (美) 波德维尔. 历史观点的电影诗学 [J]. 木凡, 李小刚 译. 世界电影, 1998 (1): 6.
- [24] 同 [23] 17.
- [25] 同 [23] 7.
- [26] (美) 汤普森. 打破玻璃盔甲: 新形式主义电影分析 [M]. 张锦, 译. 北京: 北京大学出版社, 2020: 12-13.
- [27] 同 [23] 15.
- [28] (俄) 雅各布森. 诗学与语言学 [C] //赵毅衡. 符号学文学论文集. 天津: 百花文艺出版社, 2004: 173-174.
- [29] (美) 斯塔姆. 电影理论解读 [M]. 陈儒修, 郭幼龙, 译. 北京: 北京大学出版社: 283.
- [30] 同 [29] 289.
- [31] (美) 波德维尔, 卡罗尔. 后理论: 重建电影研究 [M]. 麦永雄, 柏敬, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 2000: 28.
- [32] 叶月瑜. 在宏大理论外思索电影研究 [J]. 传播与社会学刊, 2011(18): 4.
- [33] BORDWELL D. ApPropriations and ImProprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative [J]. Cinema Journal, 1988 (3): 5-20.
- [34] 李幼燕. 回顾麦茨: 符号学和电影理论 [C] //李幼燕. 电影与方法: 符号学文选. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2002: 351.
- [35] (美) 波德维尔. 电影诗学 [M]. 张锦, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2010: 36.
- [36] (捷) 穆卡若夫斯基. 标准语言与诗歌语言 [C] //赵毅衡. 符号学文学论文集. 天津: 百花文艺出版社, 2004: 17-18.
- [37] 同 [35] 39.
- [38] 同 [35] 61.
- [39] 朱影. 西方电影理论和实践的发展与现状 [C] //陈犀禾. 当代电影理论新走向. 北京: 文化艺术出版社, 2005: 93.
- [40] 赵毅衡. 形式、意义、形式的意义、意义的形式 [J]. 文艺研究, 2024 (4): 15-25.
- [41] (斯洛文) 齐泽克. 真实眼泪之可怖: 基耶斯洛夫斯基的电影 [M]. 穆青, 译. 武汉: 武汉大学出版社, 2018: 7.
- [42] (美) 伯奇. 电影实践理论 [M] 周传基, 译. 北京: 中国电影出版社, 1992.
- [43] (比利时) 布洛克曼. 结构主义: 莫斯科—布拉格—巴黎 [M]. 李幼燕, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2005.
- [44] 雍青. 没有本体的电影诗学: 波德维尔电影理论的知识论前提批判与价值本体建构 [J]. 浙江传媒学院学报, 2014, 21 (6): 47-54+142.
- [45] (俄) 梯尼亚诺夫. 论电影的原理 [C]. 方珊. 俄国形式主义论文选//北京: 生活·读书·新知三联书店, 1989: 61-75.
- [46] 陈山. 回望与反思: 30 年中国电影理论主潮及其变迁 [J]. 当代电影, 2008 (11): 32-37.

Poetics of Cinema: Bordwell's Inheritance and Transformation of Slavic Poetics

Cui Jiucheng

Abstract: The poetics of cinema stands as David Bordwell's most significant theoretical framework, the formation of which demonstrates a clear and longitudinal developmental trajectory. Bordwell put forth three distinct versions of his "Outline of Poetics of Cinema" in 1983, 1989, and 2007. A close examination of these outlines reveals that his concept of cinematic poetics is deeply connected to the Slavic poetics represented by Russian Formalism and the Prague School. This intellectual exchange can be summarized as a three-stage relationship: a 1.0 deducing relationship, a 2.0 expansion relationship, and a 3.0 tribute relationship. Bordwell's advocacy for an umbrella framework of middle-level research within his *Poetics of Cinema* complements his opposition to "Grand Theory". His contribution lies in pioneering a unique path amid the trend of "re-historicization" in film theory, uncovering the theoretical appeal of Slavic poetics, and on this basis, constructing a rational-empirical middle-level research framework. However, his shortcomings are the flip side of his contributions: an overcorrection in his critique of "Grand Theory" led to neglect of the connective value between Formalism and "Grand Theory" itself, thereby narrowing the multidimensional aspects of film knowledge production.

Keywords: Formalism; poetics of cinema; David Bordwell; Prague School; Grand Theory