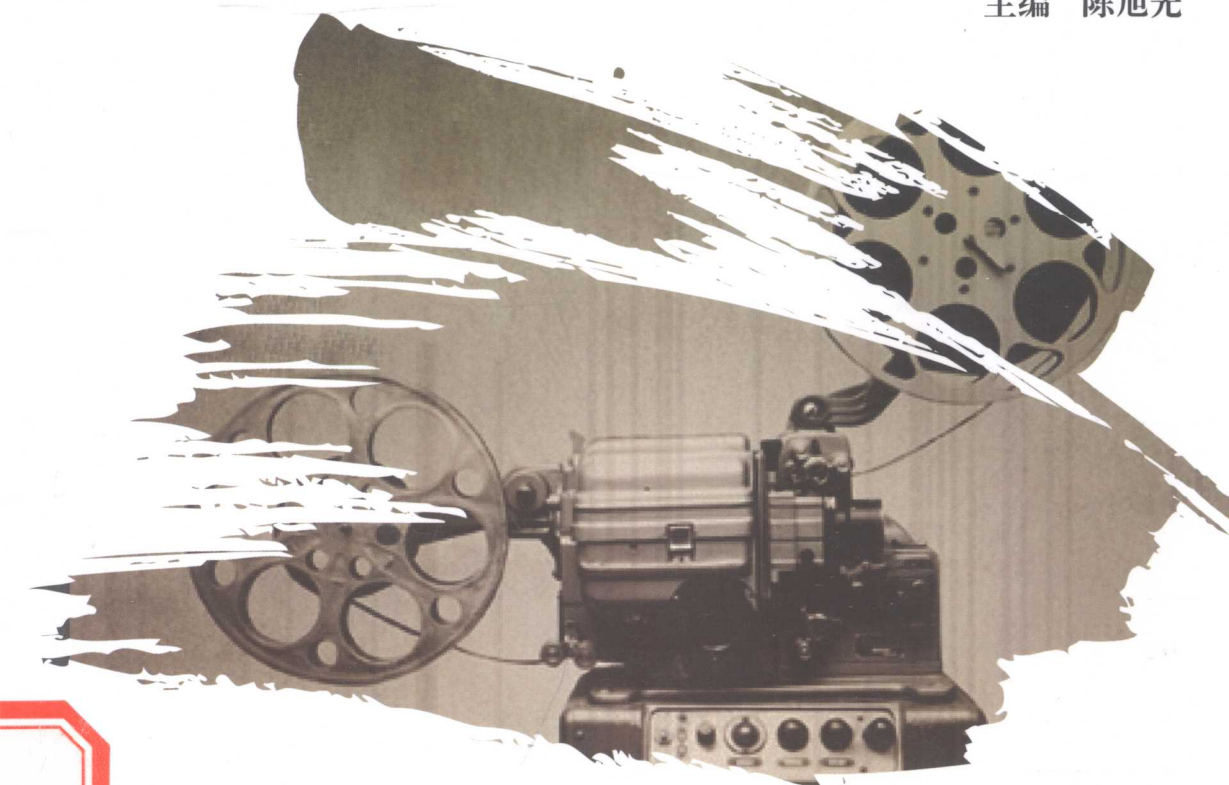


在北大读艺术学

北京大学艺术学院
硕士论文精选

影 视 学 卷

主编 陈旭光

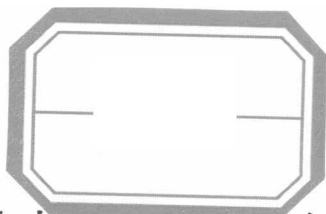


陕西师范大学出版总社有限公司

在北大读艺术学

——北京大学艺术学院硕士论文精选（影视学卷）

主编 陈旭光



陕西师范大学出版总社有限公司

图书代号 ZH9N1162

图书在版编目(CIP)数据

在北大读艺术学/北京大学艺术学院硕士论文精选. 影视学卷/陈旭光编.
—西安:陕西师范大学出版社, 2009. 12
ISBN 978 - 7 - 5613 - 4951 - 9

I. ①在… II. ①陈… III. ①电影学 - 文集 ②电视(艺术) - 艺术理论 - 文集 IV. J - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 228003 号

在北大读艺术学——北京大学艺术学院硕士论文精选(影视学卷)

主 编 / 陈旭光
责任编辑 / 郭玉娥
装帧设计 / 阎 伟
出版发行 / 陕西师范大学出版总社有限公司
(西安市长安南路 199 号 邮编 710062)
网 址 / <http://www.snupg.com>
印 刷 / 西安交大印刷厂
开 本 / 787mm × 1092mm 1/16
印 张 / 19.5
字 数 / 370 千
版 次 / 2010 年 10 月第 1 版
印 次 / 2010 年 10 月第 1 次印刷
书 号 / ISBN 978 - 7 - 5613 - 4951 - 9
定 价 / 36.00 元

读者购书、书店添货或发现印刷装订问题,请与本社营销部联系、调换。

电 话:(029)85307864 85251046(传真)

序

收录在这本论文选中的九篇硕士学位论文，是从艺术学院影视系电影（影视）学专业历年五十多篇硕士学位论文中精选出来的。

北京大学电影学专业硕士研究生的招生最早始于1999年，迄今已历时十载，已有七届毕业生。如今，这些同学或还在海内外继续求学深造，或已经走上工作岗位，广布于全国的高校、科研机构、影视企事业单位，其中有的已经独当一面，取得了不小的成绩，令人欣慰。

为了保持论文原貌，我们基本没做什么增删修改。从选题情况看，这些论文大体可分为影视理论探索、中国电影史研究、中外电影新现象的阐发探究等几个部分，基本涵盖或涉及了电影学学科的电影理论、电影批评、电影史这三个部分。这些论文当然都还显得稚嫩，但它们都各有自己的特色，都有值得肯定的地方。有的选题大胆，高屋建瓴，视野开阔而小心求证，概括力度极强；有的则选题切口小而巧妙，从细处落笔，开掘很深；有的是对前沿现象和理论问题的大胆阐释和敏锐探索，敢开风气之先；有的则是在对电影史原始史料的钩沉、爬梳基础上的锐意出新；有的则开阖有致、纵横比较，体现出跨学科的学术勇气和开阔视野。此外，这些论文在行文的严谨、资料的翔实、论证的科学等学术规范方面表现也较为突出，体现了北京大学一向倡导的勤奋、严谨、求实、创新的学风。编选这本优秀硕士论文集，是对北京大学艺术学院电影（影视）学专业硕士研究生教学成果的一次小结，也是一次小小的展示。我们希望这些论文对硕士研究生进行学位论文写作时在课题的选定、写作方法的运用和学术规范的厘定等方面能起到一个借鉴、参考和示范的作用，更希望借此机会求教于兄弟院校（系）的同行、专家、朋友，进一步推动电影学专业硕士生的教学和培养。

陈旭光

2009年3月23日
于北京大学

出版前言

北京大学艺术学院10年来已为国家培养了90位拥有艺术学硕士学位的专业人才。这些学生均是北大艺术学院按照自己的选拔标准，高标准、严要求，在众多考生中选拔录取的；也是北大艺术学院按照自己的培养方式、课程设置、教育理念、学术标准培养的；是在北大教授教育、指导下进入艺术学殿堂，走上艺术学之路的。

在北大艺术学院攻读艺术学硕士学位的才子才女们，在经过三年系统的理论学习，修完全部课程之后，完成了学位论文，通过了论文答辩，获得了硕士学位。他们中的多数毕业生已走上工作岗位，也有不少学生考上了国内和国外知名大学的博士，其中有的已经获得博士学位，有的正在攻读博士学位。

人们或许会问，作为在中国享有崇高声誉、最负盛名、堪称第一名校的北京大学，它培养的艺术学硕士的质量到底如何呢？他们是否如人们所期待的那样，确确实实是与北大的学术地位相称的优秀人才或学术精英呢？是否会成为未来中国艺术学殿堂中的佼佼者呢？对此，在他们刚毕业之时，就来做判定尚为时过早，但是，他们的毕业论文应该能从一定程度和某些方面，反映出北大艺术学院的教育质量，能够反映出北大艺术学硕士生的理论水平、学术研究水平和艺术学方面的才华。他们的论文既是他们在完成学业之时，交给母校北大的一份足以证明他们学术水平的答卷，也应该看做是北大艺术学院和他们的硕士毕业生交给国家和人民的一份答卷。

由北大艺术学院选编的艺术学硕士论文精选集（“美术学卷”和“影视学卷”），是北大艺术学院成立10年来，首次选编和出版的艺术学硕士论文集。收入两书中的17篇论文，均是北大艺术学院院长、副院长，美术系和影视系主任，以及各位硕士生的导师等多位教授，从北大艺术学院历年来已毕业的90位艺术学硕士生的90篇毕业论文中，精选出来的优秀论文。

这些论文在结集出版时，我们按作者专业方向的不同，分为“美术学卷”和“影视学卷”分别出书。其中“美术学卷”共收入8位硕士生的8篇毕业论文，“影视学卷”共收入9位硕士生的9篇毕业论文。在每篇论文的正文前后，还特意

附有作者简介、导师简介和导师对学生论文的评语等内容，以期为读者提供与这些论文有关的更多重要信息。

从收入本书的论文的作者简介中，我们发现了一个有趣的现象，就是有些作者本科阶段的专业并非是艺术学，而是与艺术学相距较远的其他学科。从中可以看出北大艺术学院在招收硕士生时独特的招生理念和选拔标准，那就是也从非艺术学专业的本科毕业生中选择和招收硕士生。例如，两书17位作者中，共有7人在大学本科时的专业并不是艺术学领域，甚至是理工科专业的。但是，这些学生在北大艺术学院攻读硕士学位期间，同样取得了良好的成绩，并顺利通过了学位论文答辩，论文质量也堪称优秀。其中有多位作者考上了国内或国外著名大学的博士，有的已经获得博士学位，有的正在攻读博士学位。例如，美术学专业的施杰，本科学的是北京大学古典文献专业，在北大艺术学院获得硕士学位后，考入美国芝加哥大学美术史系攻读博士学位；熊雯，本科专业为北京大学国际关系学院国际政治专业；徐津，本科专业是中国人民大学国际政治专业，在北大艺术学院获艺术学硕士学位后，现在美国芝加哥大学艺术史系攻读博士学位；陈亮，本科专业为清华大学生物学，现在德国海德堡大学东亚艺术史系攻读博士学位；许春阳，本科专业是北京大学化学与分子工程学。再如影视学专业的黄雪蕾，本科专业是复旦大学新闻传播学，现在德国海德堡大学汉学系攻读博士学位；许乐，本科专业为北京大学地球与空间科学，从北大艺术学院硕士毕业后，于2005年考入北京电影学院电影历史及理论专业，获博士学位；李兴，本科专业是天津财经大学国际贸易专业。

以上事例，使我们可以大致了解到北大艺术学院在硕士生选拔、培养上的鲜明特点。

综上所述，这两本北大艺术学硕士论文精选集，可以从一个方面和一定程度上，反映北大艺术学院在艺术学硕士培养方面的教育理念、教育质量、教育经验和教育成果。我们相信，这两本书，既可以为国内艺术院校专业的本科生、硕士生提供毕业论文写作方面的参考文本，也可以供其他社会科学、人文学科的本科生、硕士生作为论文写作时的参考文本。同时，无论是艺术院校的教师或是学生，都可以通过这两本书，了解北大艺术学硕士生的学术理论水平和论文写作水平，从中获得学术上的交流，获得教学和论文写作上的不同经验。

以上就是我们出版这两本书的宗旨和目的。

Contents

目录

杨德昌电影空间研究 杨娟 /1

《智取威虎山》《黄土地》《小武》的电影视点研究 黄雪蕾 /32

试论电视的影像传播 谭艳 /66

格里菲斯与中国早期情节剧电影的比较研究 付晓红 /90

警匪电影与都市江湖(节选) 许乐 /125

范式的力量

——论电影分段组合叙事结构的原型及其若干模式的嬗变 宣雁 /141

侠义精神、动作奇观与文化症候

——邵氏兄弟(香港)有限公司武侠片、功夫片研究 苏涛 /188

中国电影史上的“三笑”故事主题 金晓聚 /228

论20世纪90年代美国新酷儿电影 李兴 /262

杨德昌电影空间研究

杨 娟



杨娟，讲师，现任教于东华大学人文学院。北京大学2002届艺术学专业硕士。现担任视听语言、艺术概论、影视作品鉴赏、记录片创作等专业主干课程的教学工作。曾参与《影视鉴赏》（上海交通大学出版社，2009年2月）的编写、《视觉与绘画》（浙江摄影出版社，2004年8月）的翻译等工作。指导学生拍摄的DV作品曾获得首届中国大学生（文科）计算机大赛三等奖。

内容提要

电影的空间意识是电影思维的一个基本内容，是电影研究的一个核心概念。

本文试图借鉴已有的电影史和电影理论中的研究成果，结合电影美学与电影史、社会学等学科的方法，以杨德昌导演的作品为主要对象，分析其电影语言中空间的具体表现，并论述其电影空间观念的探索在中国电影史上的意义与价值。

从电影语言来分析，杨德昌善于通过光、声音、场面调度等来营造画外空间，尤其充分地发挥了声音的空间作用，他的作品体现了开放的、完整的360度空间。

杨德昌电影中的空间既是实体的，又是隐喻的。空间不仅是故事发生的场所，而且不同的空间呈现不同人物的内心状态，空间自身成为影片重要的表意因素。在他的作品中，通过对都市空间与都市人的呈现，使电影的本质与现代都市人的存在困境有了最紧密的关联。

本文的结论是：杨德昌关于360度空间观念和声音营造画外空间等现代电影观念的探索，是中国电影向着电影本体进步的重要里程碑；他的电影冲破了传统的电影观念，是对“真实”定义的一种进步；他的都市空间具有一种处于侯孝贤的乡村与蔡明亮的都市之间的传承意义，他为台湾本土电影找到了一种自主的美学与社会视野。

关键词

电影空间 画外空间 场面调度 声音 真实 都市空间

导 论

一、选题阐释

电影的空间意识是电影思维的一个基本内容,是电影研究的一个核心概念。本文试图借鉴已有的电影史、电影理论中关于电影空间的研究成果,以杨德昌导演的代表作品为对象,深入分析他电影语言中的空间表现及美学特征,探讨他在创作中的空间意识,并试图在中国电影史的整体坐标中,主要是在电影空间的探索这个维度上,为研究对象寻找一个位置。

二、研究成果综述

在国外的研究成果中,从经典电影美学到现代电影美学,关于电影空间的研究一般都是讲空间幻觉和时空结构的问题。诺埃尔·伯奇的《电影实践理论》和匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹的《可见的人,电影的精神》在较为重要的章节中论述了电影空间。

中国电影空间研究的成果中,林年同先生在《中国电影美学》中的专文《中国电影的空间意识》论述了中国电影的空间意识。周传基教授则从电影声音的角度来论述他的电影的空间观念,著述了《电影·电视·广播中的声音》。其他有些文章零散片断式的涉及了电影空间,但专门论述电影空间的论文专著屈指可数。下面将重要研究成果作个简要的综述。

(1) 林年同的《中国电影的空间意识》^①

根据电影的空间构成与现实的空間构成的关系,林年同先生把中国电影发展史上的空间思想变化归纳成三种电影观,即“写真论”“镜幻说”和“镜鉴说”。

“写真论”。“写真论”认为电影的空间构成与现实的空間构成之间有连续的关系,也可以说是一种“客体间的关系”。我国的第一部电影《定军山》就是能很好地说明“写真论”的例子。

“镜幻说”。“镜幻说”认为电影的空间构成与现实的空間构成之间是一种似实还虚,似有还无的“幻景的关系”。“镜幻说”是国际上独一无二的一种电影观,它认为空间实体完全是虚幻的。在现存的中国作品中难以找到实例,林年同先生以安东尼奥尼的《放大》为例加以说明。

“镜鉴说”。“镜鉴说”认为电影的空间构成与现实的空間构成是一种记号的关系,辩证结构的关系、意识的关系。“镜鉴说”是一种化实为虚兼有实境与虚境的造景理论。它重视的是空间透视的幻觉所造成的真实感。它认为银幕形象的创造是空间位移的结果,和组成镜头空间位置的变换有密切的关系,如《林家铺子》《农奴》。

林年同先生还结合80年代以前的中国电影作品,做出了一个总结:中国电影是以中景为中心的镜头系统,并重点分析阐发了文人电影的透视空间、戏人电影的平远空间——游动的空间意识。后者的电影空间意识是在中国传统美学(如中国绘画、建筑)影响下的空间意识。

(2) 周传基的《电影·电视·广播中的声音》^②

该书充分论述了声音的空间特性，作者提出：声音给电影带来新的空间观念，他总结了世界电影史上电影空间探索的进程，并对国内、国外声音研究的成果作了简要评述，指出声音理论研究的错误，提出声音思维的概念。

周传基在《空间调度对场面调度》这一章节中提到了蒙太奇理论对电影空间表现可能性的忽略，并提出以“空间调度”的概念代替“场面调度”。

(3) 诺埃尔·伯奇的《电影实践理论》^③

该书结合电影史上的重要作品，详细且充分地阐发分析了电影的画外空间的各种探索与其美学特征。

(4) 贝拉·巴拉兹的《可见的人，电影的精神》^④

从场面调度、没有剪辑的蒙太奇的角度来分析空间的特性与空间感觉。贝拉·巴拉兹在《有声电影》这一节，论述了声音和空间、声音的空间特点、寂静和空间等几方面的问题。他认为：声音不会在我们知觉中产生空间形象，但是声音比视觉现象具有更多的空间的特性。

(5) 马赛尔·马尔丹的《电影语言》^⑤

马尔丹在《空间》一章中提出：景深被发现后，才使空间得以重新进入画面。电影重现发现了空间，有意识地运用景深，而放弃造成空间时间化和观念化的蒙太奇美学。

他认为电影最终是时间的艺术，并将之推向极端——全是时间的影片。因为在他看来，电影世界是时空复合体，在延续中，空间的性质未起根本的变化，延续时间却拥有绝对的自由与流动性，空间是感觉的对象，时间却是本能的对象。所以，空间的再现永远是次要的、附带的。

他还认为，银幕与绘画的空间存在某种关联，与绘画的历史相似，电影的历史就是将我们引向解放视点的历史。

三、研究方法

电影是在与社会、经济、文化、政治、美学互动的同时发展变化的，本文将结合电影美学与电影史、社会学等学科的方法来分析杨德昌电影的背景、其电影语言中空间的具体表现，并论述其电影空间观念的探索意义与价值。

四、论文回避的相关问题

具体的电影叙事与时间问题。

第一章 关于电影空间

一、电影空间的概念范畴

1. 论文中电影空间范畴的界定

电影空间主要包括两层含义,即银幕空间和幻觉空间,或者说,画内空间和画外空间。

电影空间的第一层含义是银幕空间,即可见的、在银幕上呈现的物质的视觉空间,又称画内空间。银幕空间是视觉、听觉等各种空间的综合,也即电影为观看者创造出的一切空间所参照的具体画格。

银幕空间主要表现为动作空间。银幕空间通过电影放映机为创造动作空间提供了一个基本的物理与透视的条件。动作空间与正常经验相比,具有时间和空间上的不连续性,需要观众凭借以前的视觉经验加以填补,但电影中也会尽量避免让观众注意到这种不连续性。

电影空间的第二层含义是画外空间。画外空间指通过声音或银幕上可见的影像(包括动作、语言、音乐、光影、镜像等)所创造出的在画框边线之外的三维视觉、听觉空间。画外空间是电影创造出的空间,即银幕外的空间。因为画外空间是需要观众更积极地调动视觉经验而产生的视听幻觉空间,故又称幻觉空间。

画外空间可以分为六个区域:以画面的四个边框为边界的四个区域;“摄影机背后”的空间区域;存在于场景或场景中的客体后面的空间区域。如果片中人物从摄影机左、右侧入画,那么我们就可以判断“摄影机背后”也存在一个空间,这个空间正是戏剧的观众席所在的方位,即无形的“第四面墙”。“摄影机背后”的空间打破了受戏剧影响的“第四面墙”的限制。而存在于场景或场景中的客体后面的空间,则是指画面中可以看到场景,人物走进可见的一扇门然后消失在画外,或者是人物走到街的拐角处不见了,或人物被其他前景遮挡住这样的情形,也是属画外空间表现的一种。

本文将主要从镜头运动、场面调度、声音、光影、镜像、视点等方面来分析电影空间。从小的空间方面看,包括具体平面画格中的影像,其中画面构图、色彩倾向等不是主要讨论的内容;从大的空间方面看,包括场景等,广义的电影空间还包括了时代背景。

2. 电影空间的特点

电影空间的感知是通过纵深空间、横向空间和垂直空间的调度(包括斜线调度),以及变化着的透视关系(包括景别)来实现的。^⑥

电影空间具有双重的特点,它既有客观性,又有主观性,它是有限的,又是无限的。具体含义是指:电影空间既是一个相对客观的完整的空间,包括可见的视觉空间与可听的听觉空间,又是主观的空间,它具有与正常经验相比的不连续性。它一方面被限定在有限的画格之内,而运动往往进出于画格内外,尤其是摄

影机的运动将动作空间表现在画格之外,表现在无限伸展出去的每一个方向,因而另一方面,它的具体意旨是无限的,又具备内容的无限性。

可是,现实的空间是无限的,视觉的画框只能截取其中的一小部分,因此画框内的一切因素:光、天、地、物都是向外延展的。但电影的画框取景存在一个开放性与封闭性的观念的差别,而开放性与封闭性的观念的区分就在于是把画外空间包括在内(开放的)还是排除在外(封闭的)。^⑦

3. 电影空间与电影时间的关系

电影空间与电影时间的关系是密不可分的、相互关联的。空间运动都处在按先后顺序(或多或少都是如此)的时间格局中,这种时间格局都延伸在电影一定的空间里。电影的动作空间虽然不具有时间的连续性,但仍然都充满时间感,这种时间感影响着镜头的长度和速度。

在日常生活经验中,当我们积极地去体验空间时,时间就会铭刻在我们的感觉中,相反,要是空间对我们来说依然是虚拟的话,时间就会无情地强加于我们。前者可以举个例子,当一个人要在石洞里度过十年时,就会感到时间的难熬,而相反,以外出旅行为例,我们会发现,时间的专制表现就不是那么令人不安了。在电影中也是如此。让·爱浦斯坦认为:“如果电影把自己在空间中的幅度注入时间的幅度之中,那么它也表明,所有这些关系都不是绝对的,固定的,相反的,这些关系是自然地变化无穷的,这是经过试验的。”^⑧

从“创造性空间”的蒙太奇美学到单镜头美学包含了一个时空观念的转变。单镜头电影美学对时间的连续性、空间的完整性的表现,开辟了电影语言的另一条道路。

在《中国电影的艺术形式与美学思想》一文中,林年同先生比较了巴赞所倡导起来的单镜头美学与蒙太奇美学在时空方面的不同。单镜头美学在时间上是连续一贯的,在空间上是连续一致的。但是,时间的连贯,空间的完整,在中国电影里是作为激化矛盾的一种手段,在巴赞的学说里却成为调和矛盾的方法。巴赞的电影时空观主要来自法国生命哲学家柏格森的理论。而柏格森所讲的时空是心理的时空,是人的意识和观念的产物;中国电影里的时空则是在主客观之间,是有一定的辩证统一关系的,而不是把电影时间看做是量度“生命冲动”的精神过程,也没有将电影单纯地视为“印在胶片中的事物的持续的时间”。

4. 对电影空间进行独立研究的必要性

摄影机带给我们的新世界中,最具表现力的是人和物的运动,换句话说,就是空间和空间中人物的关系。贝拉·巴拉兹说:“我在电影的时空中看到事物。”^⑨同时,他又进一步强调:“毋庸置疑,电影揭示了迄今一直隐藏在我们眼睛后面的一个新世界,揭示于人的可见的新环境及其关系,还揭示了空间和景物、事物的真相、群体的节奏和存在物的无声表现力。”^⑩

在电影理论研究领域,因为电影的运动性与时间的紧密关联,电影时间与电影的

叙事一直是研究的中心和重心，而电影空间则被普遍认为是依附于电影时间的。马尔丹认为最终电影是时间的艺术，塔尔可夫斯基则将电影导演的剪辑工作喻为“雕刻时光”。

同时在中国大陆电影的实践领域，直至第五代导演的电影空间探索，更多停留在电影画面的造型、场景的选择方面。对于电影的画外空间、声音的空间运用等尚未得到电影人足够的重视。

本文并不是要论证电影空间的地位比电影时间更为重要，因为空间与时间是同等重要的维度，但是根据目前电影理论界的研究现状，本文将有针对性地突出单独研究电影空间的必要。并且，本文希望能够通过借鉴已有的艺术史、电影理论中关于空间研究的相关成果，来为电影空间作一个实例分析，不但突出电影空间在电影语言中的重要性，而且要通过杨德昌电影空间的具体分析，凸显出现代电影与都市的现代性空间之间的本质联系。

二、中国电影空间观念的发展脉络

电影是以“照相术”为基础的，几何学的透视法是电影空间的技术构造的光学依据，它的技术因素“先验的”决定了电影艺术表现空间意识。

电影诞生之后，电影先驱者们在艰难的物质条件下起步，但他们努力超越了这些物质的障碍，直接对准一个更高的目标。“在他们的想象中，电影这个概念与完整无缺地再现现实是等同的；他们所想象的就是再现一个声音、色彩、立体感等一应俱全的外部世界的幻景。”^①换言之，电影的发明从一定意义上讲，就是一个“完整的写实主义神话”，是“再现世界原貌的神话”。但这个电影神话的发展是受时代的想象所限制的。

1. 无声片时期中国电影空间的探索

初生时的电影与美术相类，都是在平面的空间上面表现立体的空间的幻觉。直至20世纪30年代中国早期电影所表现出来的基本上是先验的、假定的、受透视学支配的空间意识。这个阶段的作品，基本遵从电影本身的技术属性，探求逼真地再现现实世界，制造电影幻梦，摹写现实的电影空间。

20年代中国电影空间的主要表现特征有：画面构图具有明显的平面性，基本采用以近景、中景为主的景别，相当于影戏院最佳观众席的视点。而且场面调度亦具平面性，即人、物基本是横向的调度，与舞台角色的上、下场相类。中国电影在发展的历史过程中，民族电影语言的探索主要是致力于如何突破有限的物质框架的束缚，用电影来表达“有尽而不尽之意”。

在20年代已有一些极为可贵的电影语言的探索，如侯曜曾在《西厢记》中采取一种对角线的纵深场面调度，并且善于利用实景，尤其是建筑，影片中的角色常被安排在远景位置，前面是江南建筑的雕花透窗的拱门或帘幔，^②说明侯曜的电影空间观念在那时候已经走在其他电影人之前。

30年代是中国无声片的视觉空间表现趋于成熟的时期，这个时期的出色作品有

《神女》《天伦》《春蚕》。例如，在费穆、罗明佑导演的《天伦》(1935)中，儿子骑马飞奔回家赶着见父亲最后一面的一场过场戏，时间约30秒，共用9个镜头来表现儿子飞马回家，就已经非常充分地注意到营造三度空间幻觉，其中主要是用全景镜头中的纵深空间加以表现。还有为父亲祝寿一段，用极为流畅的移动摄影表现，在祝寿者和桌椅之间自如穿梭。

2.有声片时期中国电影空间的探索

作为电影语言的重要组成部分，声音的进入对中国电影空间观念的影响自然是前所未有的。有声电影不仅在视觉上，而且在听觉上消除了观众与描写对象之间的距离。电影声音的出现，不仅改变了电影的创作和生产，也改变了人们的整个电影观念，尤其是电影空间观念。

30年代初期的影片主要处在声音的技术试验阶段。此后渐渐产生了一批对电影声音做出初步艺术探索的作品，如《乡愁》(1934)、《桃李劫》(1934)等影片已经注意到声音可以用来扩展空间，他们以声音与画面的对位来沟通画内空间和画外空间。《马路天使》《大路》《十字街头》等影片则通过声画结合创造出了更出色的空间透视的视听效果。而且越来越多的作品注重并充分发挥了电影歌曲的作用，如《风云儿女》《夜半歌声》《马路天使》等影片中的插曲都是以有声源音乐形式出现，这说明当时电影音乐的真实空间性已经得到比较普遍的重视。

蒙太奇理论曾经独霸世界影坛与电影理论界。在相当长一段时间里，中国电影创作与理论也都一直把蒙太奇理论摆在首位。蒙太奇理论强调把空间分成单信息的镜头，然后通过时间把这一系列平面的、单信息的分解空间重新组合起来，形成一个新的电影空间。如苏联的蒙太奇美学不受具体拍摄场地的限制和地理的变化，库里肖夫的著名实验就是一个很好的“创造性空间”的例子。自然，它从最重要的一个方面剪辑，揭示了电影艺术的特性，但是，蒙太奇理论在侧重于研究电影时间的同时，却很大程度上忽视了对电影空间的表现可能性的研究。而由法国的巴赞倡导起来的长镜头理论，则把电影空间的位置提升到了镜头意义之前。

而中国艺术的精神是以有形之体来传达无尽之意。鲁道夫·阿恩海姆曾经以绘画为例，将中国和西方对无限的表现进行过比较。

在中国风景画中，这无限的空间是在画面之内表现出来的，它是视线瞄准的目标，但眼睛却看不到它。而在中心透视画中，这个无限的空间却是在一个有限的空间的某一个精确的位置上自我矛盾地呈现出来的。这个精确的位置就是它的集聚点，也就是它那金字塔形空间的顶点。它位于一个特定的位置上，但依然能代表无限。它是可及的，同时又是不可及的，就像数学运算中的极限一样。^⑬

中国民族电影语言的探索，正是在寻求如何打破透视法带来的时空不完整性的局限的道路。无论从理论上还是实践上来讲，民族特点的电影语言探索都要提到以下两类探索。

第一类是关于移动镜头、场面调度。

韩尚义首先提出了移动镜头的推展、演进和变调的问题，他提出，电影的动

态布局要有“移步换景”“峰回路转”“步步入胜”“触景生情”“见物思情”的效果。……场面调和人物活动，也连带起前景和后景的变化，光线和色彩的变化，立体和平面的变化。^⑭

郑君里导演的作品《枯木逢春》就是一个例子。他在镜头外部空间的构造理论方面，从一些传统艺术形式的表现方法上进行过一系列有关长卷式的镜头布局的尝试，是很有民族特点的艺术探索。

第二类是关于意境的探索。

姜今的“散点构图法”对于展示运动的变化提供了一个既有手卷式空间布局的特点，又有实际可行的具体手法的理论。“散点构图法”使用动态连续的镜头布局，由流动的一个局部演进到另一个局部，在一收一放之间、一起一伏之间做到“有尽而不尽之意”，这正与中国传统美学中“游”的美学思想相吻合。“散点构图，我们可以借时间消逝的印象，让观众通过可视的部分形象去联想，或回忆过去的情景，这就是使有限的景象来表达无限的意境。”^⑮同时，“手卷式的镜头推移，步步深入，层层出发，目的正在表现镜头的意境。”^⑯费穆导演在《小城之春》中对富有东方诗意的电影语言的运用更是很有价值的民族电影的艺术探索。他极少使用分割性的对切，多是两人或多人镜头，形成一种置远旁观、体悟式的更开阔、更整体性的空间感受。^⑰而且其中的单镜头表现显得额外有一种幽微妙言之美。他通过“我”（周玉纹）对整个环境的关照，“我”与他人及景物的关系，来比较“我”的生存处境。

对于台湾电影来说，还有一个特别的因素，就是日本电影中以360度空间、全景镜头为特点的电影空间观念对它的影响。日据时期，台湾人受的是日式的教育，说的是日语，住的是日式的房子，长达50年，台湾自然在日常生活中就受了日本文化的渗透。再者，东方民族所共有的特性能更加容易使他们相通，使得台湾的电影与电影人多少都受到日本文化的浸染。

20世纪50—70年代，因为政治与意识形态的原因，海峡两岸的中国电影处在隔离的阶段。大陆电影的“十七年时期”受苏联电影的影响很深，事实上，当时苏联电影的空间表现已经走在世界电影的前列，如《这里的黎明静悄悄》《雁南飞》等出色的作品，完全打破了此前电影受戏剧影响的“轴线”原则，展现了自由的360度空间。但绝大多数大陆电影仅仅关注他们在人物塑造、题材选择等方面的特点而忽视电影空间的表现。当时也有一些作品在进行民族语言的探索，如《小兵张嘎》中使用的运动镜头、《早春二月》中开场景随船移，使用了船窗截取外景的表现方式，借鉴了国画的构图法。但大多数作品和当时台湾的情形相似，多强调内容的教化意义，很少有电影本体的探索。

80年代的中国电影渐渐进入一个新时期，海峡两岸的电影政策都较以前变得宽松。大陆打开了与外界交流的大门，电影人得以窥见世界电影几十年来的各异面貌，尤其是电影观念和电影语言的现代化。台湾兴起的新电影、大陆崛起的第五代电影的创作及此后的理论研究都开始关注电影语言包括电影空间的探索。

本文将要分析的杨德昌电影，正是在这些已有的中国电影探索的基础上向前

迈进的电影创作。

第二章 杨德昌电影的背景

杨德昌的电影与他自己的生命经验紧紧联系在一起，同时与台湾60年代以来的社会变化(政治、经济、文化)紧密相连。本章将简要回溯一下杨德昌的个人经历与背景，希望从这些经历及背景中找到与杨德昌一系列作品之间直接或间接的关系。因为，创作者的“前电影”经验在一定程度上会成为一个他隐藏风格的底层因素。

一、杨德昌个人成长教育背景与电影经验

杨德昌，1947年生于上海，1949年2月与父母随单位迁台。杨德昌父亲的原籍是广东梅县。他们来台的这一代外省人是中国传统社会中非常特殊的一代，因为他们都是由于战乱离开家乡，毫无祖业。而且亲戚很少，没有中国传统社会的那些结构，跟社会的关系一直很独立。故而在杨德昌的记忆和印象中，他们都具有非常独立的性格。

1. 个人成长教育背景

童年时代的杨德昌的功课并不太好，却最爱看漫画，而且自己画，自己编故事。杨德昌对于漫画创作的执著喜爱和强烈兴趣对他后来编剧时对人物、场景的自如把握，对于熟练流畅的分镜头、剪辑等自然是大有裨益。可以说，漫画世界对杨德昌是一个特殊世界，是他的前电影经验。

杨德昌的另一个爱好就是看电影，这还是受了父亲的影响，他的父亲喜好看的是好莱坞的影片。大概也是因此，杨德昌才那样的熟稔于制造幻觉，却又不愿意去重复好莱坞那种与现实背离的幻梦。

在父母、老师看来，打球、漫画、电影等都是无聊的闲事，而在杨德昌看来，无论是当时，还是多年以后，都觉得“这些行为里永远都存在着一种向往，一种对另一个更美好世界的存在的信心和期待的依据”^⑧。

杨德昌认为自己的生活到上了高中之后才得以真正的转变。他非常感激高中三年的建中校风。高一时，杨德昌参加了学校的乐队，并开始渐渐喜欢上了古典音乐。后来有人曾用奏鸣曲来形容他的电影作品《海滩的一天》。同时值得一提的是，杨德昌的作品中有好几部都是他亲自作曲的，如《青梅竹马》(1985)、《冬冬的假期》(1984)、《海滩的一天》(1983)。

“高中的校风是非常放任的，让你自己去发展，所以那三年让我建立起很多对人的信心。”^⑨那时，他的心情比较轻松，功课不是很好，但也并不觉得压抑。课外活动被肯定的这种成长经验与生命经验是杨德昌后来创作的丰富素材。并且，在成长期建立起的信心对杨德昌此后的工作和电影经验有着极大的支柱作用，支撑着他凭着独立的力量，坚定地度过了许多不为人解的日子。

高中毕业后，杨德昌考上了交通大学(新竹)控制工程系，其实他那时最想读的是建筑。在交大时期，一位叫陈乃超的老师叫学生读孔孟以外的诸子百家，这对此后杨德昌的思想观念起了极大的影响。他从这位老师的作文课上得到了创作的自信，从此抛掉了此前作文程式的束缚。这种创作的自信对杨德昌后来的电影创作极为关键。

纵观他的所有电影作品，他都不愿去重复已经成功的某些创作方式。当他在回首谈创作时，他说：“我觉得创意、创作不是能力，创作是一个态度，这个态度是相信人还有更多的可能性……”^①

2. 知性思辨与电影经验

杨德昌大学时期所受的理工科教育，是对理性思考的训练，对后来杨德昌创作上结构的感性效果的衡量等极有帮助。他的作品一般人物很多，关系复杂，而且，多条关系线相互交叉，如《青梅竹马》《海滩的一天》等，在时空结构上作了很理性的把握，叙事很有张力。

在当时的文化气氛下，杨德昌深受西方思潮和风尚的影响，积极申请出国，希望亲自去体会外面的世界，而这一去，就开始了在美国11年的孤独成长经历。

去美国念计算机硕士取得学位后，杨德昌迫不及待地再申请到南加州大学学电影。但是，他渐渐发现那些自己认为应该有的东西他们都没有，而且好莱坞气息非常严重。这是他无法适应的，于是他毅然离开了南加州大学。

接着，在西雅图工作时，杨德昌偶然看到德国新电影导演赫尔措格^②的作品《阿基尔，上帝的愤怒》，并听了他的一个讲演。这给了杨德昌极大的鼓励。杨德昌说，赫尔措格的作品证明了精彩的电影可以由一个人开始做，而不需要巨大的投资。这使他树立起做电影的决心和信心。

在这期间，杨德昌开始接受非常宽广的电影形式，除了70年代德国的新电影，他还接触了如费里尼、安东尼奥尼等现代电影大师的电影作品。

1980年，正好有一个机会使33岁的杨德昌与电影的距离进一步靠近。朋友余为政要拍摄以日本经验为素材的电影，请他回香港及台湾。1979年台湾当局与美国“断交”，给予全省很大的打击，但杨德昌认为，对他这代人来说，那个低潮的时候正好是一个契机点，它鼓舞了他们这一代人要建立信心、自我独立的信念。也因此，他选择了回到台湾。从此，杨德昌逐步展开了创作电影的阶段。

二、政治、经济、文化大环境

1981年8月，邓小平提出以“一国两制”来解决台湾问题。从此，海峡两岸以和平为前提，保持着一种紧张对峙的关系。在新的政治形势下，台湾当局意识到，一个以德服人的治理方式和一个自由康乐的社会，似乎比较能够说服人民，从1980年开始，台湾社会终于走上较过去更为怀柔的软性威权时代。^③

几乎同时，70年代宽松的政策也带动了台湾的经济腾飞，台湾成为“亚洲四小龙”之一。经济环境的宽松带来了物质的富足，社会经济结构的变动则带来了人