

后浪

ELEMENTS OF FILM

PROCEDURE OF FILMMAKING

FILM AS BUSINESS

FILM HISTORY

NATIONAL CINEMA

FILM THEORY

(第2版)

电影概论

杨远婴——主编

北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.



(第2版)

电影概论

杨远婴——主编

图书在版编目 (CIP) 数据

电影概论 / 杨远婴主编. -- 2版. -- 北京 : 北京
联合出版公司, 2017.2

ISBN 978-7-5502-9308-3

I. ①电… II. ①杨… III. ①电影理论 IV. ①J90

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第303415号

Copyright © 2017 by Ginkgo (Beijing) Book Co., Ltd.

All rights reserved.

本书中文简体版权归属于银杏树下 (北京) 图书有限责任公司。

电影概论 (第2版)

主 编: 杨远婴

选题策划: 后浪出版公司

出版统筹: 吴兴元

编辑统筹: 陈草心

特约编辑: 梁 媛

责任编辑: 夏应鹏

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间·张莹

北京联合出版公司出版

(北京市西城区德外大街83号楼9层 100088)

北京天宇万达印刷有限公司印刷 新华书店经销

字数1060千字 787毫米×1092毫米 1/16 42(黑白) + 2(彩色) 印张 插页6

2017年10月第1版 2017年10月第1次印刷

ISBN 978-7-5502-9308-3

定价: 99.80 元

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

本专著系北京电影学院
“北京市重点学科—戏剧与影视学”成果之一

前 言

作为一种国际化的影像语言，电影学已经成为大学教育的普及性科目。

目前全球的电影院校大约有三种类型：第一种较为普遍，是设在综合大学里的电影科系；第二种属于独立的影视媒体学院；第三种为专项技能培训的职业学校。而检验电影教育的标准也有三种：老师在课堂上教什么，学生的作业做什么，学校的办学理念是什么。不同的学校类型和办学理念设定了不同的教学形式和学生培养模式。

《电影概论》（以下简称《概论》）第一版出版于2010年，目的是编撰一本适应面宽泛的入门读物，为不同程度的电影爱好者提供一个纲要式的认知轮廓，因此普适与专业被作为首要原则。在编写过程中，我们注重吸纳新近创作科研成果，着意呈现电影作为一种艺术、一门语言、一项产业的三体特性，对其光影与视听、生产与销售、嬗变与评说的结构给予尽可能系统的描述。

旧版《概论》全书五个版块，通过媒介特质、创作流程、生产机制、历史过程、批评框架这些功能性环节揭示电影所涉及的技术、工业、文化问题，梳理人类认识影像、制造影像的过程与途径。

第一章 陈述电影光影、色彩、画面、声音的构成原理。

第二章 梳理剧作、导演、表演、拍摄、剪辑的制作流程。

第三章 揭示电影融资、投拍、发行、放映的运作机制。

第四章 勾勒从美国格里菲斯、欧洲先锋派运动、苏联蒙太奇学派、经典好莱坞、意大利新现实主义、法国新浪潮、新好莱坞、日本电影到华语电影的世界电影发展版图。

第五章 介绍爱因汉姆视知觉理论、爱森斯坦蒙太奇概念、巴赞纪实美学、作者论理念、类型研究范式、符号学、精神分析学、性别研究、明星研究等不同电影学说的具体内容。

教材的通用性使之既要遵循“普泛”原则，又要与时俱进。的确，在媒介传播全球化的今天，学生们的视野越来越开阔，涉猎兴趣也越来越广泛，而每一种教学都必须考虑当下的现实需要，每一门课程都应该最大限度地调动学生的积极性。虽然视听语言构成、导表演摄美技巧、历史演变形态、理论评价方式依然是校园教学的基本范畴，课堂讨论不可或缺的主要内容，

但电影教科书必须跟上电影人前进的步伐，对日新月异的国际变化做出及时反应。

新版《概论》对国别电影投注了特别的关照，专门增设“国族特色”一个部分，分章介绍法国电影、俄罗斯电影、意大利电影、日本电影、印度电影、波兰电影、伊朗电影、韩国电影、中国电影、拉丁美洲电影、德语电影、非洲电影、东欧电影的历史与现状，让读者了解不同地域不同国度不同族群的电影人于影像表达所做出的努力与贡献。

原来的第四章——历史过程(新版中的第四部分)，增加了“英国电影新浪潮”“纪录电影”与“全球化时代的好莱坞”，以对电影变化过程给出更加完整的描述。

这次再版也重新修订了部分重要内容，它们是：第一部分的第3章“画面”，第二部分“创作流程”，第三部分“生产机制”，第四部分的第17章“格里菲斯与电影叙事”、第16章“好莱坞与工业化生产”、第21章“新好莱坞”，第六部分的第39章“爱森斯坦的蒙太奇学说”、第40章“巴赞的电影美学”、第41章“作者论”、第42章“类型研究”、第43章“电影符号学”、第44章“电影精神分析学”。

轻盈灵便的数字技术使电影教育成为校园最富活力的部分，但仅仅弘扬技能排斥人文的教育不能称之为完整的教育，只有同时强调电影的媒介功用和文化价值才能完整地塑造新人类的智商与情商。电影呈现生活表象，宣泄快乐与忧伤，丰富记忆和想象，良好的电影教育应该启迪学生的心灵，激发其勇气，升华其创造力。我们期望《概论》能够帮助读者了解影像制造奥秘，领略银幕魅力，鼓舞更多的迷影者一起来丰饶这个天地。

在此我向共同完成《概论》的所有同仁致以衷心的感谢。

杨远婴

目 录

前 言 1

Part 1 媒介特质

- 第1章 光 3
- 第2章 色彩 15
- 第3章 画面 31
- 第4章 声音 62

Part 2 创作流程

- 第5章 剧作 85
- 第6章 导演 104
- 第7章 表演 118
- 第8章 拍摄 135
- 第9章 剪辑 152

Part 3 生产机制

- 第10章 融资 173
- 第11章 制片 186
- 第12章 发行 203
- 第13章 放映 225

Part 4 历史过程

- 第14章 格里菲斯与电影叙事 233
- 第15章 欧洲先锋派电影运动 245
- 第16章 苏联蒙太奇学派 257
- 第17章 好莱坞与工业化生产 271
- 第18章 意大利新现实主义 290
- 第19章 法国新浪潮电影运动 301
- 第20章 英国电影新浪潮 311
- 第21章 新好莱坞 329
- 第22章 纪录电影 339
- 第23章 华语电影与动作设计 350
- 第24章 全球化时代的好莱坞 364

Part 5 国族特色

- 第25章 法国电影 379
- 第26章 俄罗斯电影 392
- 第27章 意大利电影 407
- 第28章 日本电影 425
- 第29章 印度电影 443
- 第30章 波兰电影 457
- 第31章 伊朗电影 476

- 第 32 章 韩国电影 486
- 第 33 章 中国电影 503
- 第 34 章 拉丁美洲电影 518
- 第 35 章 德语电影 532
- 第 36 章 非洲电影 544
- 第 37 章 “二战”后的苏联和东欧电影 554
- 第 40 章 巴赞的电影美学 585
- 第 41 章 作者论 608
- 第 42 章 类型研究 620
- 第 43 章 电影符号学 632
- 第 44 章 电影精神分析学 643
- 第 45 章 性别研究 653
- 第 46 章 明星研究 676

Part 6 批评框架

- 第 38 章 爱因汉姆的视觉论 567
- 第 39 章 爱森斯坦的蒙太奇学说 577
- 出版后记 686

目 录

前 言 1

Part 1 媒介特质

第 1 章 光

- 1.1 光的性质 4
 - 1.1.1 反 射 4
 - 1.1.2 阴 影 5
- 1.2 光在电影中的基本功能 5
 - 1.2.1 光的外部引导功能 5
 - 光的空间引导 6
 - 光的时间引导 7
 - 1.2.2 光的内部引导功能 7
 - 光对情绪和氛围的影响 8
 - 光作为戏剧冲突的元素 9
- 1.3 光的控制 11
 - 1.3.1 标准布光 11
 - 1.3.2 布光方式的变化 12
 - 主体与背景 12
 - 明暗对比布光 12
 - 平调布光 13
 - 剪影布光 13

第 2 章 色 彩

- 2.1 色彩的感知 15
 - 2.1.1 光与色彩 15
 - 2.1.2 眼睛与色彩 16
- 2.2 色彩的属性 17
 - 2.2.1 基本色 17
 - 2.2.2 色彩的饱和度 17
 - 2.2.3 色彩的亮度 18
 - 2.2.4 亮度与饱和度的差异 18
- 2.3 色彩的混合 19
 - 2.3.1 加色法 19
 - 2.3.2 减色法 20
- 2.4 色彩在电影中的基本功能 21
 - 2.4.1 色彩的信息功能 21
 - 2.4.2 色彩的象征性与漫画化 21
 - 2.4.3 色彩的构图功能 22
 - 色彩的相互作用 23
 - 2.4.4 色彩的情绪功能 25
 - 冷暖色 25

第 3 章 画 面

- 3.1 电影画面的基本元素 32
 - 3.1.1 构 图 33
 - 视觉中心 34

- 非对称的均衡 35
- 线条与几何形构架 36
- 留白 37
- 封闭式构图与开放式构图 38
- 3.1.2 镜头 41
 - 景别 41
 - 角度 44
 - 景深 47
 - 运动(动态构图) 48
 - 分割画面 50
- 3.2 写实主义电影和技术主义电影的两大传统 51
 - 3.2.1 写实主义传统 51
 - 3.2.2 技术主义传统 52
 - 3.2.3 两种传统的融合 53
- 3.3 技术发展对电影画面创作的影响和意义 54
 - 3.3.1 从黑白到彩色 55
 - 3.3.2 从无声到有声 55
 - 3.3.3 从宽银幕到IMAX 55
 - 3.3.4 摄影技术的发展 57
 - 3.3.5 数字技术的革新 58

第4章 声音

- 4.1 声音技术的变迁 62
- 4.2 声音感知的三个基本特性 64
- 4.3 电影声音的一般功能 65
- 4.4 电影声音的类别 67
 - 4.4.1 人声 67
 - 对白 67
 - 旁白 68
 - 自动对白补录 69
 - 4.4.2 音效 69
 - 4.4.3 音乐 71
 - 创制电影音乐 72

- 电影音乐的作用 72
- 电影音乐的商业效用 75

- 4.5 声音设计 76
 - 4.5.1 声音与影像 76
 - 影像与声音的感知 76
 - 声音对影像时间进程的作用 77
 - 4.5.2 声音设计的原则 77
 - 声音层次 78
 - 声音透视 78
 - 音桥 80
 - 画外声音 81
 - 声音蒙太奇 81

Part 2 创作流程

第5章 剧作

- 5.1 剧本写作流程 85
 - 5.1.1 剧本的前期策划 86
 - 5.1.2 剧本的大纲制作 88
 - 找主题 88
 - 确立人物 89
 - 撰写故事梗概与分场提纲 91
 - 5.1.3 剧本的正式写作 92
 - 编台词 93
 - 5.1.4 剧本的定稿与修改 93
- 5.2 改编 94
 - 5.2.1 忠于原著 96
 - 5.2.2 节选 96
 - 5.2.3 复合 96
 - 5.2.4 取意 97
 - 5.2.5 颠覆 97
- 5.3 剧本写作格式 98
- 5.4 剧本运作 102

第6章 导演

- 6.1 导演工作 104
 - 6.1.1 筹备阶段 106
 - 构思 106
 - 建组 106
 - 挑选演员 107
 - 6.1.2 中期拍摄阶段 108
 - 对摄影的指导 109
 - 对演员的指导 110
 - 对美术、灯光、造型等的指导 111
 - 6.1.3 后期剪辑阶段 111
 - 6.1.4 最终剪辑权 112
- 6.2 作者电影导演和商业电影导演 114

第7章 表演

- 7.1 表演概述 118
- 7.2 表演艺术的两大体系 119
- 7.3 舞台表演与电影表演的区别 121
 - 7.3.1 表演风格的夸张化和生活化 121
 - 7.3.2 演员的艺术和导演的艺术 121
 - 7.3.3 舞台之美和镜头之美 122
 - 7.3.4 表演作品的主导性和不可支配性 123
 - 7.3.5 表演过程的连续性和被迫中断性 123
- 7.4 电影表演创作 124
 - 7.4.1 与电影创作特性的结合 124
 - 7.4.2 表演创作流程 126
 - 前期筹备 126
 - 正式表演创作 127
 - 7.4.3 即兴表演 128
 - 7.4.4 后期配音表演 129
 - 7.4.5 演员与角色之间的一次精神对谈 129
 - 7.4.6 电影表演的技巧 131
- 7.5 电影表演风格在不同历史阶段的变化 132

第8章 拍摄

- 8.1 传统电影拍摄 135
 - 8.1.1 前期准备 136
 - 分镜 137
 - 美术工作 138
 - 勘察外景 138
 - 选择拍摄器材 140
 - 8.1.2 正式拍摄 141
- 8.2 非常规的拍摄方式 145
- 8.3 数字技术对电影拍摄的影响 147
 - 8.3.1 前期筹拍阶段分镜脚本的重要地位 148
 - 8.3.2 具体拍摄过程中的多元化 148
 - 8.3.3 高清技术的创新 149

第9章 剪辑

- 9.1 电影剪辑综述 152
- 9.2 剪辑的艺术功能 154
 - 9.2.1 叙事和构建时空 154
 - 9.2.2 表达情感和阐述思想 155
 - 9.2.3 制造运动感和节奏感 156
- 9.3 电影剪辑的发展 157
 - 9.3.1 卢米埃尔时期 158
 - 9.3.2 梅里爱时期 158
 - 9.3.3 格里菲斯时期电影 158
 - 9.3.4 蒙太奇理论与剪辑 159
 - 9.3.5 长镜头理论与剪辑 159
- 9.4 剪辑的过程 160
 - 9.4.1 选择镜头 161
 - 9.4.2 制订剪辑方案 161
 - 9.4.3 初剪 161
 - 9.4.4 复剪 162
 - 9.4.5 精剪 162
 - 9.4.6 综合剪 162
- 9.5 剪辑原则 162

- 9.5.1 符合生活的逻辑和思维的方式 163
- 9.5.2 镜头景别变化的“渐进” 163
- 9.5.3 镜头组接的轴线观念 163
- 9.5.4 镜头剪辑之中的动静组接 164
 - 动接动 164
 - 静接静 164
 - 静接动和动接静 164
- 9.5.5 镜头组接中的色彩和长度控制 164
- 9.6 剪辑技巧 165

Part3 生产机制

第10章 融 资

- 10.1 电影投资制片基本模式 174
 - 10.1.1 公司内部制作 174
 - 10.1.2 制片—投资/发行协议 176
 - 10.1.3 现货负片协议 177
- 10.2 电影投资制片的补充方式 180
 - 10.2.1 国内影视基地协议 180
 - 10.2.2 胶片洗印厂协议 181
 - 10.2.3 经纪人投资协议 182
 - 10.2.4 收尾资金 182
 - 10.2.5 预售融资 183
 - 10.2.6 文化基金资助或政府资助 183
- 10.3 电影制片预算 183

第11章 制 片

- 11.1 前期制作阶段 187
 - 11.1.1 制订详细的拍摄计划 187
 - 11.1.2 选 角 188
 - 11.1.3 建组、勘景和搭景 189
 - 11.1.4 签订各种法律文书 190
- 11.2 正式拍摄阶段 191

- 11.3 后期制作阶段 196
 - 11.3.1 影像处理 197
 - 11.3.2 声音处理 199

第12章 发 行

- 12.1 预 映 203
- 12.2 送审分级 204
- 12.3 宣传推广 209
 - 12.3.1 免费公共宣传 209
 - 12.3.2 付费广告宣传 211
 - 12.3.3 电影花絮 211
 - 12.3.4 置入式/权利出售 211
 - 12.3.5 主题公园推广 212
 - 12.3.6 电影节推广 212
 - 12.3.7 互联网宣传 213
- 12.4 影院发行 215
- 12.5 非影院发行 217
- 12.6 海外发行 222

第13章 放 映

- 13.1 电影放映的发展 225
- 13.2 现代电影放映模式 226
- 13.3 影院经营策略 227
- 13.4 电影院线的未来 229

Part 4 历史过程 231

第14章 格里菲斯与电影叙事

- 14.1 发展期(1908—1914):
经典银幕句法的确立 234
- 14.2 成熟期(1914—1917):
电影叙事观念的革新 236

14.3 衰落期 (1917—1931) :

默片句法的终结 241

14.4 小 结 243

第 15 章 欧洲先锋派电影运动

15.1 第一先锋派: 法国印象主义 246

15.2 第二先锋派: 法国超现实主义与德国表现主义 248

15.3 第三先锋派: 以“城市交响乐”为代表的纪录电影 253

第 16 章 苏联蒙太奇学派

16.1 列夫·库里肖夫 (1899—1970) 259

16.2 吉加·维尔托夫 (1896—1954) 260

16.3 谢尔盖·爱森斯坦 (1898—1948) 264

16.4 弗谢沃洛德·普多夫金 (1893—1953) 267

第 17 章 好莱坞与工业化生产

17.1 第一个电影托拉斯与好莱坞的由来 271

17.2 好莱坞八大电影公司的纵向垄断与相互联合 273

17.3 好莱坞工业化体制: 大制片厂制度 275

17.3.1 制 片 275

流水线式的生产方式 275

制片人中心制 276

明星制度 277

学徒式人才培养 277

类型电影 278

海斯法典 278

观众学研究的引入 279

17.3.2 发 行 282

国内发行 282

海外发行 283

17.3.3 放 映 285

映轮—映区—轮空 285

双片放映 286

17.3.4 利益分配 286

17.3.5 大制片厂制度的缺陷 288

17.4 派拉蒙判决与好莱坞的新发展 288

第 18 章 意大利新现实主义

18.1 新现实主义的土壤 290

18.2 新现实主义的涵义和代表作 292

18.3 新现实主义的遗产 297

第 19 章 法国新浪潮电影运动

19.1 新浪潮的历史与文化背景 301

19.2 新浪潮的代表人物与代表作品 304

19.3 新浪潮的国际影响与遗产 307

第 20 章 英国电影新浪潮

20.1 愤怒青年的反叛 312

20.2 《蜜的滋味》的情感代理 316

20.3 运动员的孤独与慰藉 318

20.4 《仆人》: 英国现代电影的某种开端 320

20.5 《亲爱的》和《表演》: 提前定义酷儿电影 321

附录: 英国电影学会世纪百部最佳电影名单 326

第 21 章 新好莱坞

21.1 新好莱坞产生的社会背景 329

21.1.1 社会政治局势:

稳步发展——动荡不安 329

21.1.2 娱乐形式: 电影主宰——电视分流 330

- 21.1.3 制片体制: 制片厂体系——独立制片 331
- 21.1.4 文化转型: 美国中心——欧洲旨趣 331
- 21.2 新好莱坞的发展格局 332
- 21.2.1 历史进程 332
- 21.2.2 青年导演群 333
 - 罗伯特·奥尔特曼 334
 - 弗朗西斯·科波拉 334
 - 马丁·斯科塞斯 335
 - 乔治·卢卡斯 336
 - 才华横溢的新好莱坞导演群 336
- 21.3 新好莱坞的艺术特征 336
- 21.3.1 政治、文化反思的凸显 336
- 21.3.2 类型意识的突破 337
- 21.3.3 作者风格的确立 337
- 27.3.4 镜语体系的革新 338

第 22 章 纪录电影

- 22.1 关于纪录片 339
- 22.2 纪录片的主要流派 339
- 22.2.1 “人与自然搏斗”的弗拉哈迪模式 339
- 22.2.2 维尔托夫倡导的“电影眼睛” 341
- 22.2.3 欧洲先锋实验电影 342
- 22.2.4 英国纪录电影运动 343
- 22.2.5 真实电影与直接电影 344
- 22.2.6 后直接电影 346
- 22.3 数字技术与纪录片的未来 348

第 23 章 华语电影与动作设计

- 23.1 华语电影的概念 350
- 23.2 华语电影新势力 350
- 23.3 华语电影发展格局 351
- 23.3.1 50、60 年代“两岸三地”的形成 351
- 23.3.2 70、80 年代“新势力”的形成 351
- 23.3.3 90 年代至今“新势力”的成熟 352

- 23.4 华语电影对世界影坛的历史性贡献: 武侠动作片 353
- 23.5 华语电影中的动作设计 354
- 23.5.1 动作设计的概念 354
- 23.5.2 动作设计的属性 355
- 23.5.3 动作设计的源流 356
 - 戏曲 356
 - 武术 357
 - 杂技 359
 - 舞蹈 359
 - 文学 360
- 23.6 世界电影舞台上的华语动作电影 361

第 24 章 全球化时代的好莱坞

- 24.1 独立公司与主流公司的转化与融合 364
- 24.2 兼收并蓄激发艺术活力 367
- 24.2.1 体制内外的独立电影人 367
- 24.2.2 多层次吸收外来文化资源 368
- 24.3 以数字技术为支撑的电影格局 369
- 24.3.1 数字技术引领了当代电影观众的审美倾向 370
- 24.3.2 数字技术影响了好莱坞电影的产业体制 370
- 24.3.3 数字技术触发对电影本体的重新思考 371
- 24.4 成熟的产业运作模式 371
- 24.4.1 规模化经营的院线 372
- 24.4.2 多元化融资渠道 372
- 24.4.3 宏观的娱乐版图 372
- 24.4.4 观众是电影的合著者 374

Part 5 国族特色

第 25 章 法国电影

- 25.1 电影发祥地与电影史前史 379
- 25.2 梅里爱作为电影艺术先驱 381
- 25.3 法国早期电影工业及其影响 383
- 25.4 法国作为艺术电影大本营 385
- 25.5 文化例外与法美电影贸易 388
- 25.6 结 语 390

第 26 章 俄罗斯电影

- 26.1 俄国电影的诞生 392
- 26.2 苏联电影的发展 393
 - 26.2.1 蒙太奇电影的创立
(20 世纪 20 年代) 393
 - 26.2.2 社会主义现实主义电影的滥觞
(20 世纪 30—40 年代) 393
 - 26.2.3 解冻电影(20 世纪 50—60 年代) 395
 - 26.2.4 电影样式与风格的探索
(20 世纪 60—80 年代) 397
 - 思想电影 397
 - 散文电影 397
 - 散文诗电影 398
 - 诗电影 398
 - 作者电影 398
 - 军事爱国主义题材影片 399
 - 道德探索题材影片 400
 - 26.2.5 苏联电影的解体 402
- 26.3 重归俄罗斯电影 403

第 27 章 意大利电影

- 27.1 意大利式巨片 407
- 27.2 意大利式喜剧 409

- 27.3 新现实主义 412
- 27.4 作者与大师们 415
 - 27.4.1 三位电影大师与现代主义 415
 - 费里尼 415
 - 安东尼奥尼 417
 - 维斯康蒂 418
 - 27.4.2 贝托鲁奇和帕索里尼 420
 - 贝托鲁奇 421
 - 帕索里尼 421
 - 27.4.3 各展风采的意大利作者导演 422
- 27.5 意大利电影的发展与未来 423

第 28 章 日本电影

- 28.1 日本电影的历史 425
- 28.2 日本电影的代表作者 428
 - 28.2.1 小津安二郎 428
 - 28.2.2 黑泽明 430
 - 28.2.3 北野武 432
 - 28.2.4 是枝裕和 434
- 28.3 日本电影矛盾的美学特质 436
 - 28.3.1 唯美与残酷 436
 - 28.3.2 含蓄与直露 437
- 28.4 日本电影的民族美学特征 438
 - 28.4.1 对民族美学意境的追求 438
 - 28.4.2 对民族文化符号的展示 439
- 28.5 日本电影的困境 440

第 29 章 印度电影

- 29.1 印度电影简史 443
- 29.2 新世纪印度电影 446
- 29.3 印度电影代表人物及其作品 448
 - 29.3.1 拉兹·卡普尔 448
 - 29.3.2 萨蒂亚吉特·雷伊 449
 - 29.3.3 米拉·奈尔 450

- 29.3.4 阿米尔·汗 451
- 29.4 印度电影的民族特点 452
- 29.4.1 歌舞场面 453
- 29.4.2 现实主义传统 454
- 29.4.3 世俗化 455

第30章 波兰电影

- 30.1 早期波兰电影 457
- 30.2 第二共和国时期的发展 459
- 30.3 战后的电影重建与波兰学派 460
- 30.4 20世纪70、80年代的
“道德焦虑电影” 469
- 30.5 转型之后的创作状况 471

第31章 伊朗电影

- 31.1 早期伊朗电影 476
- 31.2 伊朗电影的复苏 478
- 31.3 伊朗电影新浪潮的兴起与中落 480
- 31.4 伊朗重要导演 481
- 31.4.1 马克马尔巴夫一家 482
- 31.4.2 阿巴斯·基亚罗斯塔米 483
- 31.5 伊朗电影新时期 484

第32章 韩国电影

- 32.1 韩国电影简史 486
- 32.1.1 从“无声”到“有声”的首个黄金时期
(1919—1945) 486
- 32.1.2 光复后韩国电影的复苏与复兴
(1945—1969) 487
- 32.1.3 独裁时期影业不景气与新电影文化的出现
(1970—1987) 488
- 32.1.4 新韩国电影运动(1988—1998) 489
- 32.2 韩国电影产业发展现状 490
- 32.2.1 管理政策 490

- 32.2.2 产业概况 491
- 32.3 韩国电影创作发展现状 495
- 32.4 韩国重要电影导演 497
- 32.4.1 韩国电影教父:林权泽 497
- 32.4.2 韩国商业电影第一人:姜帝圭 498
- 32.4.3 唯美爱情诗人:许秦豪 499
- 32.4.4 韩国电影急先锋:奉俊昊 501

第33章 中国电影

- 33.1 辨析“中国电影”概念 503
- 33.2 古典美学视野下的“中国电影”特色
504
- 33.3 两岸三地电影格局的源头
——民国电影 508
- 33.4 新中国电影 509
- 33.4.1 十七年电影(1949—1966) 509
- 33.4.2 新时期电影(1978—2002) 510
- 33.4.3 商业电影时期(2002—) 512
- 33.5 香港电影 513
- 33.6 台湾电影 516
- 33.7 小结 517

第34章 拉丁美洲电影

- 34.1 电影进入拉丁美洲 519
- 34.2 20世纪30年代至50年代的
拉丁美洲电影 520
- 34.3 拉丁美洲新电影 522
- 34.4 当代拉丁美洲电影 528

第35章 德语电影

- 35.1 德语电影综述 532
- 35.2 纪录片 535
- 35.3 移民电影 539
- 35.4 国际期望 541

35.5 未来 542

第 36 章 非洲电影

36.1 奥斯曼·森贝与非洲自我表述的开始 545

36.2 重新想象历史与非洲电影语法的更新 548

36.3 诺莱坞与非洲电影的现实困境 551

第 37 章 “二战”后的苏联和东欧电影

37.1 概述：消失在地图上的名字 554

37.2 战后到 20 世纪 50 年代 555

37.3 20 世纪 60 年代 556

37.4 70 年代和 80 年代 558

37.5 冷战终结之后 561

Part 6 批评框架

第 38 章 爱因汉姆的视觉论

38.1 电影是不是机械再现现实 568

38.1.1 立体在平面上的投影 568

38.1.2 深度感减弱 568

38.1.3 运用人工照明和没有色彩 569

38.1.4 画面有边框限制，大小随观众与银幕的距离变化 569

38.1.5 时空的连续不存在 569

38.1.6 视觉之外的其他感觉失去了作用 570

38.2 电影是一门艺术 570

38.2.1 形象偏离说 571

38.2.2 蒙太奇的意义 572

38.2.3 默片才是艺术 573

38.3 爱因汉姆的影响和意义 575

第 39 章 爱森斯坦的蒙太奇学说

39.1 革命艺术 577

39.2 “吸引力”电影 579

39.3 “杂耍”蒙太奇 580

39.4 “理性”修辞 582

39.5 政治史诗 583

第 40 章 巴赞的电影美学

40.1 巴赞的美学视野 585

40.1.1 瞧这个人：没有粉饰的作者 585

40.1.2 电影是什么？ 588

40.1.3 电影的对象（一）：非纯电影 590

40.1.4 电影的对象（二）：现实作为对象 592

40.1.5 演出：演化为电影元素的平等位阶 595

40.1.6 影评作为语境下的论述与辩证 597

40.2 巴赞的写作策略 598

40.2.1 《电影是什么？》的编辑构想 599

40.2.2 巴赞的影评理想 / 念 600

40.2.3 巴赞的写作策略 602

40.3 小结 606

第 41 章 作者论

41.1 谁是“电影作者”？一个充满矛盾的概念 609

41.2 “作者论”的演进时间线 610

41.2.1 1948 年：阿斯特吕克与《摄影机—自来水笔：新先锋派的诞生》 610

41.2.2 1954 年：特吕弗与《法国电影的某种倾向》 610