

王红进/著

Authenticity of Film Arts
From film to digital cinema

电影艺术 真实性研究

——从胶片电影到数字电影

中国
广播电视出版社

王红进/著



Authenticity of Film Arts
From film to digital cinema

电影艺术 真实性研究

——从胶片电影到数字电影

中国
广播电视出版社

图书在版编目(CIP)数据

电影艺术真实性研究：从胶片电影到数字电影 / 王
红进著. —北京：中国广播电视出版社，2011. 7

ISBN 978-7-5043-6465-4

I. ①电… II. ①王… III. ①电影—研究 IV.

①J90

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第139084号

电影艺术真实性研究

——从胶片电影到数字电影
王红进 著



责任编辑 卢焱

封面设计 亚里斯

责任校对 张莲芳

出版发行 中国广播电视出版社

电 话 010-86093580 010-86093583

社 址 北京市西城区真武庙二条9号

邮 编 100045

网 址 www.crtpp.com.cn

电子信箱 crtp8@sina.com

经 销 全国各地新华书店

印 刷 涿州市京南印刷厂

开 本 787毫米×1092毫米 1/16

字 数 200(千)字

印 张 14.25

版 次 2011年7月第1版 2011年7月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5043-6465-4

定 价 36.00元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

序

在电影理论界，电影真实性问题一直是一个比较混乱而敏感的问题，特别是随着近年数字电影的飞速发展，电影影像的形成方式发生了根本性的变化，电影影像除摄影影像外，又增加了一种虚拟影像。电影影像的外在真实性就不再仅仅由电影艺术的照相本性所决定，还可以利用数字技术来凭空创造。由此，引发了电影理论界持久而热烈的讨论，电影影像真实性问题又成为一个热点话题。

作为王红进的老师，看到她在电影美学的领域里潜心学习、研究，并取得了一定的成果，甚感欣慰。

电影艺术的真实性问题是一个理论性较强的课题，王红进选取了一个与众不同的角度来进行研究，即主要以影像为研究对象，从电影技术及电影手段的历时发展的过程中，探讨从摄影影像到虚拟影像的真实性变迁，并把重点放在了数字电影虚拟影像真实性研究上，从摄影影像与虚拟影像比较、超真实、奇观化等方面进行了深入研究。特别是她提出，传统的电影制造方式对客观现实有严重的依赖性，摄影镜头前即使是一个假造的现实，（包括摄影棚里的布景，特制的特技模型，甚至大型的影视拍摄基地等。）也必须是客观存在的实在之物。这种传统的电影制造方式造就了传统的电影美学观念。长期以来，镜头前的存在物成为衡量一部电影真实与否的重要依据，形成了电影“以现实反映现实”的美学观念，这一观念严重束缚了电影影像的视听表现力和想象力。数字虚拟影

像出现的意义恰恰在于使影像摆脱了对现实实在物的依赖，从而获得了独立的地位。这一论述强调了影像作为一种艺术形式的独立地位，使之可以限定在艺术的范畴内进行研究。而之前关于艺术真实虽曾发生过多次争论，但全部讨论仅仅停留于哲学认识论范畴内，并未进入体现艺术特征的审美层次，因而，艺术真实的本体论特征并未得到充分的揭示。另外，本书还对电影理论史上的真实性研究进行了梳理，特别是对巴赞的“摄影影像本体论”在当下的地位及作用，提出了辩证而全面的见解。

由于某些历史原因，艺术真实一直是我国电影的最高标准和终极追求，并且往往和意识形态及认识论纠缠在一起。对艺术真实存在的认识上的误区，严重束缚了电影作为造梦机器的无限表现力，限制了电影的创新与发展。理论是为实践服务的，相信这本书的出版会对电影实践有所裨益。

中国传媒大学文学院 路宝君 教授

2010年4月16日

前言

电影作为一种视觉艺术而存在，它的发现和完善得益于技术的发明和改进。特别是近年来，数字化电影所占的比例越来越多，技术的重要性更加凸显。然而这种新的技术也给电影艺术带来了不小的冲击，大量特技的运用，超出了人们的想象。在数字化时代，从摄影影像到虚拟影像发生了怎样的变迁？艺术真实发生了怎样的变迁？电影的真实性又成为一个热点话题。

有论著断言“数字影像导致巴赞的影像本体论解体，颠覆了以摄影为基础的真实性概念”，真实不再作为电影的第一本性，“电影这一被‘真实’统治的‘王国’也渐渐失去它原有的美学特质，传统电影美学根基已然为此崩坏”，有的媒体甚至宣称中国“后电影时代”到来。对数字电影时代艺术与真实的关系的探讨，有助于梳理巴赞“摄影影像本体论”，重新审视经典电影理论的历史地位和局限性，为我国电影事业的发展提供一个新的视角。

电影真实是贯穿电影理论始终的问题，从经典电影理论到现代理论，人们一直在探讨着电影艺术与真实性的关系。纵观百年电影发展的历史，每一次电影技术的进步必然引发电影观念及表现方式的变化。数字技术的发明和应用，是电影经历的又一次巨大变革，它不但无限拓展了电影的表现空间，使得电影在制作上空前“随心所欲”，而且在影音形式上更臻于“逼真”。数字虚拟技术也引发了对以巴赞、克拉考尔为代表的电影本体纪实理论的质疑与冲击。在新技术背景下如何客观分析电影和数字技术的关系，如何理解包括虚拟技术在内的

数字技术的现实表现性,如何重估传统电影本体理论的价值与命运,进而理解电影的本质,这是一个需要探讨的课题。尤其近几年,在数字化高科技的冲击下,电脑合成代替摄影机的客观记录,改变了用摄影机拍摄是电影影像生成的唯一方式。那么巴赞的美学体系是否还能成立,尤其是面对数字电影时代,巴赞的电影理论究竟占据什么样的地位,对电影发展有什么意义,这些的确是值得我们重新审视的问题。

尽管数字影像可以“以假乱真”,但是依然不能改变人们对数字影像的真实性要求。影视制作者依然必须根据生活的真实、艺术的真实抑或感觉的真实来生成数字化虚构影像的创造性真实。真实永远是一切艺术的生命。电影无论在中国乃至全球,都不会在短期内步入“后电影时代”而濒临消亡。

真实未必是事物的原貌,也不是身临其境的视觉感受,而是在影像下面能够给人心灵的震撼,这是真实的内容,也是电影努力的终极方向。

在电影理论研究中存在着一种说法,认为电影中不存在真实,“真实只有一个概念,就是哲学层面的概念”,“艺术所能表现的‘真实’真的是非常有限的,因为真实不可再现,真理不可言说。当然,回到电影真实的主题上,也就不存在绝对的、完整意义上的电影真实。”美国电影学者诺埃尔卡罗尔在《电影理论的前景:个人的鑫测》一文中说:“不独电影学者在否弃真实,整个人文科学领域都在无所顾忌地对真实性评头论足。”作者在文中将废弃真假观念的理论倾向称之为“绝对真实论”,并认为它“犯了一个致命的错误,那就是它从否定存在着绝对真实的阐释转向了否定存在着真实的阐释——亦即它企图否定在一般真实意义上所进行的真实的阐释”。

我认为,审美是人类艺术追求的终极目标,艺术真实是艺术审美价值实现的基础。既然审美是人类在艺术上的永恒追求,那么,作为审美存在的基础,艺术真实当然也就不是人类历史发展某个阶段上的存在,而是一个伴随人类审美追求的永恒的存在,是一个值得我们永远探讨下去的命题。

从电影实践方面来说,对电影真实的不同理解一直直接影响着我国的电影创作,到今天,对电影真实的误解也以束缚着我国电影的创作。真实一直是中国电影的最高任务和终极追求,可以说真实是电影创作必须遵循的至高无上的原则,真实一度成为评价一部电影好坏的最重要的甚至唯一的标准,而真实的参照物是现实存在。中国电影对现实存在的认识上的误区,严重束缚了电影作为造梦机器的无限表现力,限制了电影的创新与发展。电影也被生活真实这一准则所束缚,跟随生活亦步亦趋,失去了作为一门艺术所应有的独特魅力。

即便到了21世纪,这一误区依然存在并极大束缚着电影的创作。贾樟柯曾说过“电影的工作就是一个记录的工作”。这一论断明显存在着认识误区。所以,探讨电影的艺术真实性问题,无论是对电影理论的发展完善还是对电影创作来说,都是至关重要的。

序 路宝君 / 1

前言 / 1

第一章 世界电影真实理论的历史追述

第一节 电影理论初创阶段——“电影作为艺术”理论 / 3

一、乔托·卡努杜 / 5

二、法国印象派——先锋派电影理论 / 5

三、明斯特伯格 / 6

四、爱因汉姆 / 9

第二节 经典电影理论与真实 / 13

一、蒙太奇——重构现实的主观真实美学 / 13

二、巴赞——纪实的主观真实美学 / 17

三、让·米特里 / 21

四、克拉考尔 / 22

第三节 现代电影理论 / 25

第二章 影像真实的神话

第一节 影像真实的神话 / 30

一、作为实证的影像 / 30

二、经典电影理论中的影像 / 32

第二节 影像真实是电影艺术真实的基石 / 34

一、影像真实的自然主义追求 / 34

二、逼真与真实 / 36

三、影像外在真实与艺术内在真实 / 38

第三章 电影技术与电影手段

第一节 声音与真实 / 43

一、电影声音技术发展中的真实追求 / 44

二、真实声音的力量 / 47

三、数字立体声与超真实 / 51

第二节 色彩与真实 / 54

一、色彩缤纷的世界 / 55

二、色彩的艺术表现力与逻辑真实 / 56

第三节 光线与真实 / 58

一、早期电影光线运用及虚假感 / 59

二、囿于技术限制的“五光俱全”照明法 / 59

三、戏剧性用光在电影中的运用 / 60

四、对自然光效的追求 / 61

五、现代电影——“用光线书写” / 63

第四节 长镜头真实性辨析 / 65

一、长镜头与真实 / 65

二、长镜头的变迁 / 68

三、数字技术的长镜头 / 69

第五节 蒙太奇与真实 / 72

第六节 运动与真实 / 75

一、活动影像的追求 / 76

二、运动摄影的真实追求 / 79

三、数字运动镜头：高度假定性的真实 / 84

第七节 时间与真实 / 86

第八节 空间与真实 / 87

第九节 细节与真实 / 89

第四章 从胶片电影到数字电影

第一节 数字技术与真实 / 95

- 一、胶片电影——数字化电影——数字电影 / 95
- 二、数字技术对真实的拓展 / 97

第二节 虚拟影像与摄影影像比较 / 123

- 一、影像的独立与依附 / 124
- 二、影像真实的标准 / 127
- 三、数字虚拟影像产生的意义 / 129

第三节 超真实:量变还是质变 / 131

第四节 奇观化与真实 / 134

- 一、电影诞生之初:奇观与纪实 / 135
- 二、奇观——放大的真实感 / 143
- 三、奇观影像的暴政 / 147

第五节 数字:本体还是技术 / 152

- 一、技术不是目的 / 154
- 二、数字技术的价值与标准——内在真实 / 155
- 三、技术的成熟:由狂热到归于平淡 / 157

第六节 数字时代巴赞纪实美学辨析 / 159

- 一、质疑与融合 / 160
- 二、影像与被摄物同一批判 / 168
- 三、现实多样性在数字电影中的意义 / 171

第五章 非现实电影真实性辨析

第一节 科幻电影与真实 / 176

- 一、影像之真催生科幻电影 / 176
- 二、科幻之真与伪 / 181

第二节 虚拟真实与动画电影 / 184

- 一、卡通化与逼真化 / 185
- 二、虚拟角色之真实塑造 / 190

三、现实指向的隐与显 / 194

四、动画场景的装饰化 / 198

第三节 魔幻电影与真实 / 199

一、自为的幻想世界 / 201

二、奇幻内容的写实化表现 / 204

三、虚幻中的现实主题 / 209

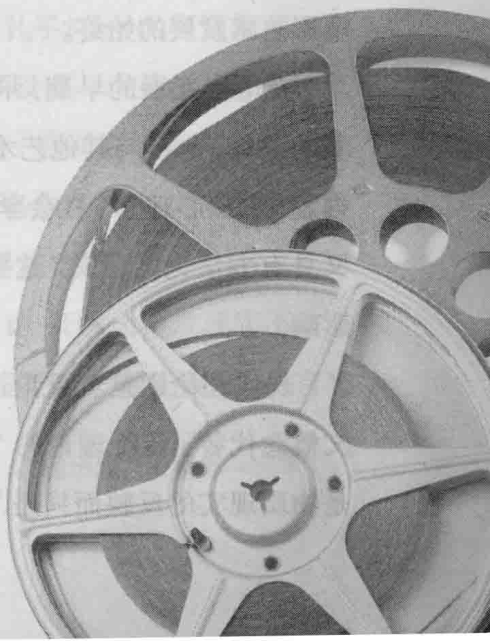
参考文献 / 212

世界电影真实理论的历史追述

DIANGYINGYISHUZHENSHIXINGYANJIU

第一章

世界电影真实理论的历史追述



西方电影理论发展可分为四个主要阶段。20世纪10年代中期,世界电影从杂耍发展成为真正的艺术,然而社会上流和文艺界仍旧轻视它、诋毁它,于是明斯特伯格、巴拉兹·贝拉、爱因汉姆等人为电影艺术奔走呼号,“电影作为艺术”理论学派遂应运而生;20世纪20年代中期,普多夫金、爱森斯坦等苏联电影家在戴维·沃克·格里菲斯等的美国电影中看到蒙太奇的艺术潜力,而从实践和理论上展开了深入的探索,其电影蒙太奇理论自成一派、影响深远;同样在20世纪40年代中期,是意大利新现实主义电影的崛起,促使巴赞和齐格弗里德克拉考尔等电影纪实理论学派对电影本性进行了新的探讨;20世纪60年代中期以后出现的麦茨等人的电影结构主义符号学理论学派,虽然情形有所变化,但它与电影实践仍然有着某些关联。

尽管在这四个主要阶段中,理论发展的时间先后有时会有交叉(比如“电影作为艺术”学派的理论家巴拉兹、爱因汉姆20世纪30年代以后的理论活动与电影蒙太奇理论学派的重合),理论观念上有时会有并存(前面阶段出现的不同理论观念在后面阶段都还存在),但是从其主导倾向来看,这四种电影理论和电影理论学派,代表着20世纪西方电影理论的主要成就。

电影理论的发展既有阶段性又有连续性,对电影真实理论的研究贯穿于电影艺术发展的始终。

在电影发展的早期,早期电影理论围绕着电影本性问题,而从电影与现实的关系、电影与其他艺术的关系去展开论述,确立了传统电影理论的主要内容;它从心理学、社会学、语言学等角度去研究电影,在电影理论发展中又具有方法论的意义。这些,都对当时及后来的电影理论与实践产生了重要影响。

现代理论则是着重论述影像与观众的真实关系。它以影片的“镜式”本文概念代替了传统理论的“画框”说或“窗户”说,认为电影与现实的关系不是物质现实的反映而只是“想象的能指”,电影影像所唤起的真实不是客观

的实在而只存在于观众的想象中,电影实质上是一种迎合了观众主体的内在欲望和需求的想象性建构。不难看出,在电影结构主义符号学理论这里,电影真实已经从传统理论的“客体真实论”转为“主体真实论”,其中虽然有着较多的不同,但它又延续了传统理论对电影真实问题的思索。

第一节 电影理论初创阶段——“电影作为艺术”理论

早期电影理论的主要发展阶段是20世纪10年代中期到20世纪20年代中后期。在电影刚问世的一二十年里,它只是一种市井杂耍,纪录奇闻轶事的“活动照相”和复制舞台演剧的工具,没有人承认它是艺术。在当时的知识界和文化界,许多人固执地认为电影只不过是机械地再现现实,拥护这种观点的人援用绘画的原理来进行辩解。就绘画来说,从现实到画面的途径是从画家的眼睛和神经系统,经过画家的手,最后还要经过画笔才能在画布上留下痕迹。这个过程不像照相的过程那么机械,因为照相的过程是:物体反射的光线由一套透镜所吸收,然后被投射到感光版上,引起化学变化。波兰导演兼剧作家克日什托夫·扎努西在《生日乎?葬礼乎?》一文开篇写道:“和电影不同,由古代九个缪斯一统天下的传统艺术,没有一个是诞生于一种仪器或一项发明。这就是自电影诞生之日起,人们就一直对它心怀疑虑的原因:电影真的是一门艺术吗?”¹在各种艺术门类中,电影是唯一彻头彻尾依赖科技的一种,因为与一架机器有着可疑的关系,早在电影的童年时代,反对电影是一种艺术的人们就大多坚持着这样的三段论:机械地再现现实不是艺术;电影是机械地再现现实的手段;因此电影不是艺术。也正因此,只有当

1 [波兰]克日什托夫·扎努西:《生日乎?葬礼乎?》,张穗华编:《电影一百年》,中国对外翻译出版公司,2002年,第26页。

艺术家和理论家撇清电影和现实的同一关系——证明电影不是对生活现实的机械复制,而是对现实的风格化转写,才将电影推上了艺术的宝座。美国电影导演威廉·地密尔在1911年说,“谁也不会指望,哪怕发挥了最出格的想象力,(电影)能被称为艺术。”德国著名哲学家和美学家康拉德·郎格1920年在《电影的现在和将来》一文中时断然宣称:“电影当然永远不可能成为艺术或科学,它永远只能是有艺术或科学价值的东西的传播者。”¹德国名作家托马斯·曼在20世纪30年代初谈到电影时还断言:“电影和艺术是没有什么关系的。我轻视它,但我也喜爱它。它不是艺术,它是生活,是现实。跟艺术的启迪力量相比起来,它的动人力量是纯粹官能性质的。”²甚至迟至1974年,《观察家》报还断言,电影只不过是“一些赛璐珞和电线”,因此感到“有充分根据断然宣布电影不是艺术……电子工程和新奇的机械设计谈不上什么创作性的。它们只能再生产。它们再生产的不是艺术”³。此时,无论是世俗的偏见还是在社会上流意识里,鄙视电影、拒绝把电影视为艺术是普遍存在的。这种“电影不是艺术”的观念,就是早期理论家进行电影研究的理论背景。

在此背景下,在电影发展的早期,西方电影理论先驱们共同关注的是电影作为艺术的生存权利,他们主要从两个方面争取电影作为艺术的权利,一是从电影与其他艺术门类的依附、比照中进行的,普遍的逻辑思路是:既然绘画是艺术、雕塑是艺术、音乐是艺术,那么拥有综合特质的电影也应该是艺术。二是针对反对者说电影是现实的复制而不可能成为艺术的观点,围绕着电影本性问题,到现实事物与银幕形象的不同一性中寻找电影的特性。

1 邵牧君:《论爱因汉姆的电影艺术理论》,《世界电影》1984年第2期。

2 邵牧君:《论爱因汉姆的电影艺术理论》,《世界电影》1984年第2期。

3 [美]V. F. 伯金斯:《早期电影理论批判史》,周传基译,《当代电影》1995年第1期。

一、乔托·卡努杜

20世纪初叶,侨居巴黎的意大利文艺评论家乔托·卡努杜便开始探索电影作为一门艺术的表现方法及规律。作为第一个把电影定位为艺术的人,他的研究是从电影与戏剧等艺术的比较和电影与现实生活的比较中进行的。他认识到“电影不是戏剧”¹,其艺术的可能性存在于电影自身。电影不是机械地模仿现实和戏剧的滑稽搬演。电影就其本质来说,是用光的笔描写,以影像创作的视觉戏剧。在此基础上,他在《第七艺术宣言》中宣告了电影作为“第七艺术”的诞生。

二、法国印象派——先锋派电影理论

法国印象派—先锋派电影理论家们更是试图以一种极端的理论和实践创作使电影超脱于对现实的复制,而成为艺术。其中代表人物是路易·德吕克、爱泼斯坦和女导演谢尔曼·杜拉克等。路易·德吕克提出了“上镜头性”的观点,大力呼吁电影,应建立在符合电影艺术特性的手段之上,要用“新的电影语言”表达出“电影表现人和事物的诗的特殊方面”²。导演观察、表现事物的审美能力和艺术品质是展示出“上镜头性”的主导。爱泼斯坦则说:“电影中的被摄物已经不是物体本身,而是需要加形容词的那件东西。”³年轻的先锋派电影理论家们极力把电影导向精神和抽象,使电影摆脱卢米埃尔对现实忠实复制的形式,以跨入艺术之门。先锋派的领袖女导演谢尔曼·杜拉克在《美学、限制、完整的电

1 [意]乔托·卡努杜:《电影不是戏剧》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社,1995年,第43页。

2 [意]基多·阿里斯泰戈:《电影理论史》,中国电影出版社,1992年,第77页。

3 [美]V. F. 伯金斯:《早期电影理论批判史》,周传基译,《当代电影》1995年第1期。