

影视教程系列



# 电影的元素

〔美〕李·R·波布克 著

84935

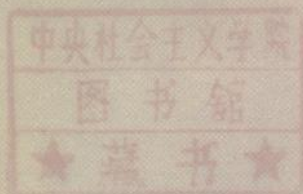
J9  
1

# 电影的元素

〔美〕李·R·波布克

伍菡卿 著

译



中国电影出版社  
1992 北京

# ELEMENTS OF FILM

by LEE R. BOBKER

Harcourt Brace Jovanovich

New York, 1974

## 内 容 说 明

本书为美国电影理论家李·R·波布克所著。

全书共分八章，前四章按影片制作程序对剧本、影像、录音和剪辑等技术元素作了阐释，后几章写了西方当代导演的职能、作用、对电影诸元素的独特运用和一些重要导演的风格特征。作者还考察了对电影艺术作出了贡献的十一位重要现代导演的作品，对他们独特的创作风格进行了分析和探讨。此外，作者对电影评论的职能也有独到见解。

责任编辑：呼 冉

封面设计：张 梅

## 电影的元素

---

中 国 电 影 出 版 社 出 版

宏 伟 印 刷 厂 印 刷 新 华 书 店 发 行

开本：850×1168毫米1/32 印张：7 3/4 插页：24 字数190,000

1986年8月第1版1992年9月北京第3次印刷 印数：9001—11000册

---

ISBN7-106-00490-1/J·0340 定价：（平）4.80元

在一个心灵自由的人手里，电影是一种重要而危险的武器，它是借以表现思想、感情和本能世界的高级手段。在人类的所有表现手段中，对电影影像的创造性处理，在方式上最容易使人联想到人们在睡觉时头脑所起的作用。一部影片就象对一个梦的不自觉的模仿。布鲁尼俄斯指出，黑暗慢慢笼罩影院的情景就象把眼睛闭上的动作。然后，在银幕上，就象在人的内心一样，开始了进入下意识世界的夜间航程。渐显渐隐的手法使影像象在梦中一样出现和消逝；时间和空间变得很灵活，可以任意收缩和扩展；时间延续的年代顺序和相对价值不再同现实相吻合；首尾呼应的情节可以延续几分钟或几个世纪；从慢动作到快动作的转换加强了两者的冲击力。

电影的发明似乎是为了表现已深深植根于诗歌的下意识生活。

路易斯·布努艾尔

## 前 言

电影艺术要求把两组截然不同的元素成功地结合在一起：  
(1) 制作影片的技术元素(摄影机、照明、录音和剪辑)，(2) 把工艺变成艺术的美学元素。在《电影的元素》第二版中，当我把能促进和鼓舞影片的制作过程的美学元素分离开来加以考察时，我保留了第一版的做法，仍旧提供了有关制片过程的技术资料。着重点始终放在制片技术(怎样运用)与对这些技术的创造性运用(为什么运用)之间的关系上。我这样做主要是使本书能受到希望从事电影工作的态度认真的学生们和希望更多了解这一最富于动作的艺术形式的一般读者们的欢迎。

本书的结构反映了制片过程本身。前面几章是按影片制作程序编排的：剧本、影像(摄影机、照明、构图)、录音和剪辑。我对剧作家、摄影师、剪辑师、演员以及他们之间的相互关系给予了特别的注意。有一章完全是为这一版而写的，它考察了对电影艺术的进步作出了贡献的十一位重要现代导演的作品。这一章包括这些导演的生平资料以及对他们的独特的制片风格的分析。最后一章说明电影评论的职能，并提供了一些评论的例子——有些是这一版新增加的，如重要评论家安德鲁斯·萨里斯、宝琳·凯尔和迈克尔·伍德的影评。

电影是变化最快的现代艺术形式。为力求使新版本符合时代要求，我利用了现代电影的新作品来说明一些重要的技术，尽可能广泛地引用各种例证，并谈论了一批具有代表性的现代电影导演。为了说明当前的倾向和技巧，我选用了近年来制作的许多最

富于创造性的影片。在第二版中，象《喊叫和耳语》、《围困状态》、《投递》、《巴黎最后的探戈》这样一些新近 的影片 都是讨论和分 析的对象，还新选载了斯文·尼克维斯特和维尔莫斯·西格蒙德——两位最富于革新精神的现代摄影师——的彩色图片。

当然，除非读者在阅读过程中结合观摩书中谈到的影片，否则没有一本有关电影的书会是富有成效的。本书的插图将起到强有力的视觉辅助作用，但是归根结蒂，只有观摩整部影片才能完善学习过程。

许多人对本书提供了帮助。我深切感谢帕迪·恰耶夫斯基，为了说明问题，我摘录了他的电影剧本《医院》中的段落，他的许多令人振奋的谈话给了我很大的启发；感谢两位我所熟知的最优秀的摄影师赫伯特·雷迪茨钦和已故的阿瑟·菲尔莫尔，他们实际上是重新教会我活动影像艺术的老师；感谢我所熟知的最富于创造性的录音师唐·马修斯，他使我懂得录音艺术；感谢迈克尔·罗森堡，他以自己的能力和才华为我自己拍摄的影片增添了光彩；感谢理查德·布朗，他的才能和想象使本书的外观倍增光彩；感谢诺娜·布利斯坦的热情支持和一贯亲切的关怀，她对本书新版的主要贡献是使我能够在修订过程中继续拍摄影片。

# 目 录

前 言 .....	( 9 )
序 言 魔术家的艺术 .....	( 1 )
<b>第一章 故事和剧本 .....</b>	<b>( 5 )</b>
剧本和影片的关系 .....	( 7 )
主题 .....	( 22 )
形式和结构 .....	( 26 )
剧本的元素 .....	( 42 )
视觉影像 .....	( 42 )
音响 .....	( 44 )
剧本内部的各种关系 .....	( 48 )
简短的结论 .....	( 48 )
<b>第二章 影像 .....</b>	<b>( 50 )</b>
影像的拍摄质量 .....	( 51 )
电影摄影的各个元素 .....	( 53 )
胶片——电影的原料 .....	( 53 )
构图 .....	( 60 )
照明 .....	( 65 )
彩色 .....	( 70 )
摄影的工具 .....	( 71 )
摄影机 .....	( 71 )

	镜头 .....	( 75 )
	照明和照明设备 .....	( 80 )
<b>第三章</b>	<b>声音 .....</b>	<b>( 83 )</b>
	电影配音的机械原理 .....	( 84 )
	电影音响诸元素 .....	( 85 )
	同步声——对白 .....	( 85 )
	配音 .....	( 87 )
	混录 .....	( 91 )
	电影音响的艺术 .....	( 91 )
	对白录音 .....	( 92 )
	人声声带 .....	( 94 )
	对音响效果的创造性运用 .....	( 99 )
	电影音乐的艺术 .....	( 103 )
	无声 .....	( 109 )
<b>第四章</b>	<b>剪辑 .....</b>	<b>( 111 )</b>
	电影剪辑的机械原理 .....	( 112 )
	电影剪辑的艺术 .....	( 115 )
	时间 .....	( 116 )
	节奏 .....	( 121 )
	视觉和听觉关系 .....	( 123 )
	蒙太奇 .....	( 136 )
	效果剪辑 .....	( 138 )
<b>第五章</b>	<b>导演 .....</b>	<b>( 140 )</b>
	现代导演的日益重要的作用 .....	( 141 )
	导演的职能 .....	( 143 )
	导演和编剧 .....	( 143 )
	导演与摄影师 .....	( 144 )



导演和全体成员 .....	(146)
导演和演员 .....	(147)
导演同剪辑师 .....	(150)
风格元素 .....	(151)
题材 .....	(155)
剧本 .....	(156)
画面和运动 .....	(157)
演员表演 .....	(158)
速度 .....	(159)
剪辑 .....	(160)
辅助元素 .....	(161)
导演是创造性的艺术家 .....	(161)
文学 .....	(162)
视觉艺术 .....	(163)
剪辑和音响 .....	(164)
<b>第六章 电影中的表演 .....</b>	<b>(165)</b>
电影表演的历史发展 .....	(166)
电影表演的元素 .....	(169)
演员与观众分离 .....	(169)
摄影机和它对演员的影响 .....	(170)
表演不按顺序 .....	(171)
表演分成独立的小单位 .....	(172)
通过剪辑重新结构表演 .....	(173)
整体演出的构成 .....	(174)
内心信念的表现 .....	(174)
形体表演 .....	(175)
思想交流 .....	(176)
演员是一位富于创造性的艺术家 .....	(177)
<b>第七章 现代电影导演 .....</b>	<b>(181)</b>

现代电影的兴起	(182)
维托里奥·德·西卡	(184)
路易斯·布努艾尔	(187)
费德里科·费里尼	(190)
约瑟夫·洛塞	(192)
米开朗琪罗·安东尼奥尼	(195)
英格玛·伯格曼	(199)
黑泽明	(202)
阿仑·雷乃	(205)
斯坦利·库布里克	(208)
弗朗索瓦·特吕弗	(211)
让-吕克·戈达尔	(214)

<b>第八章 电影评论</b>	(217)
评论的功能	(219)
电影评论	(226)
电影评论家的条件	(227)
评论和报道	(227)
风格	(231)
内容	(234)

## 插图

### 第一章 故事和剧本

- 《广岛之恋》，导演阿仑·雷乃 第7页  
《第七封印》，导演英格玛·伯格曼 第13页  
《医院》，导演阿瑟·希勒 第16页  
《道路》，导演费德里科·费里尼 第23页  
《维里迪安娜》，导演路易斯·布努艾尔 第27页  
《去年在马里安巴德》，导演阿仑·雷乃 第42页

### 第二章 影像

- 《冷血》，导演理查德·布鲁克斯 第54页  
《旋转门》，导演李·R·波布克 第54页  
《第七封印》，导演英格玛·伯格曼 第54页  
《阿尔及尔之战》，导演吉洛·庞特科尔沃 第55页  
《野草莓》，导演英格玛·伯格曼 第56页  
《形象》，导演罗伯特·阿尔特曼（彩色图片1—2）  
《喊叫和耳语》，导演英格玛·伯格曼（彩色图片3—5）  
《投递》，导演约翰·布尔曼（彩色图片6—7）  
《处女泉》，导演英格玛·伯格曼 第61页  
《日瓦戈医生》，导演大卫·里恩 第62页  
《日瓦戈医生》，导演大卫·里恩 第62页  
《艾丽斯餐馆》，导演阿瑟·潘 第62页  
《富有的城市》，导演约翰·赫斯顿 第62页  
《阿拉伯的劳伦斯》，导演大卫·里恩 第62页  
《阿拉伯的劳伦斯》，导演大卫·里恩 第62页  
《五部轻松作品》，导演鲍勃·雷费尔森 第66页

- 《魔术师》，导演英格玛·伯格曼 第 67 页  
《美国风情画》 第 67 页  
《第七封印》，导演英格玛·伯格曼 第 68 页  
《第七封印》，导演英格玛·伯格曼 第 69 页  
《第七封印》，导演英格玛·伯格曼 第 69 页  
《犹在镜中》，导演英格玛·伯格曼 第 70 页  
《没有希望》，导演李·R·波布克 第 79 页

## 第五章 导演

- 《犹在镜中》，导演英格玛·伯格曼 第 145 页  
《冷血》，导演理查德·布鲁克斯 第 145 页  
《围困状态》，导演科斯塔—加夫拉斯 第 150 页  
《战争结束了》，导演阿仑·雷乃 第 156 页  
《第七封印》，导演英格玛·伯格曼 第 157 页  
《广岛之恋》，导演阿仑·雷乃 第 157 页  
《红色沙漠》，导演米开朗琪罗·安东尼奥尼 第 157 页  
《带发条的橙子》，导演斯坦利·库布里克 第 160 页

## 序言 魔术家的艺术

我十岁的时候，得到了一架嘎嘎作响的电影放映机，它还带有灯泡、烟筒和一卷永远放不完影片。我发现这架机器既神秘又好玩。我生平得到的第一卷影片是褐黄色的，有三米长。它表现一个在草地上熟睡的少女从梦中醒过来，伸出双臂，然后向右走出画面，全部内容只此而已。这部影片很受欢迎，每天晚上都放映，直到最后胶片被弄得破烂不堪，不能再修补为止。

我那架东倒西歪的摄影机是我的第一个魔术箱。即使到今天，我仍以一种孩子似的兴奋心情提醒我自己说，我实际上是一个魔术师，因为电影根本是一种欺骗人的眼睛的玩意儿。我曾经计算过，如果我看一小时的电影，倒有二十七分钟是在黑暗中度过的。当我放映一部影片时，我就是在作一件欺骗人的勾当。我用那种机器在构造上就是利用人的某些弱点，我用它来随意拨弄我的观众的感情，使他们大笑或微笑，使他们吓得尖叫起来，使他们对神仙故事深信不疑，使他们怒火中烧，惊骇万状，心旷神怡或神魂颠倒，或者厌烦莫名，昏昏欲睡。因此，我是一个骗子手，而在观众甘心受骗的情况下，又是一个魔术师。我用来表演魔术的那种神秘机器是很贵的，但它又是如此奇妙，以致我想历史上任何一个表演魔术的人都会不惜一切去搞一架。

英格玛·伯格曼

《英格玛·伯格曼的四个剧本》

人们常常对动的幻觉深感兴趣。我们都知道，中世纪的魔术师和魔法师把黑影投到墙壁上，用闪烁不定的火光作为照明的光源，以此来悦乐和哄骗他们的观众。随后的数百年间，人们使用一系列器具来模拟活动。例如在灯光前旋转轮子，旋转的圆盘能产生各种可见的视觉现象，无数原始的、往往是家庭制作的器具都能产生各种视觉效果(图1)。

这些早期的器具逐渐发展成更复杂的机器，如法国人艾米尔·雷诺1877年发明的活动视镜(图2)。艾戈尔·蒙塔古在《电影世界》一书中详细地描写了活动视镜的构造

……一个装在木座上的特殊的圆盘。这个扁平的圆盘周围有2英尺高的边，你可以在边里插进一条宽度完全相等的纸带，纸带上印着一系列彩色小图画，画的是骑手和马跳过篱笆或一些穿着衣服的动物在开枪射击之类。在圆盘中央是一个多边的镜柱；在木座上边有槽轮，你可以在上面套一个强韧有力的橡皮圈，当你摇动把手，这个奇妙装置的圆盘部分便有规律地、晃晃悠悠地旋转起来，它转得相当慢，所以你如果只是盯着看多边镜柱上的一个镜面，骑手们便仿佛在你追我赶中从玩具熊或受过训练的野兔等等之类身上一跃而过。

雷诺的第一架活动视镜只是部分地预示了现代电影放映机，它能产生运动的幻觉，却不能放映出它的影像。1648年，阿塔纳修斯·柯切尔提出过利用烛光和玻璃透镜来制造放映器的理论，十九世纪中叶，各种幻灯已得到运用。幻灯通过迅速变换两块置于光源之前的玻璃幻灯片(每一块幻灯片上稍稍改变一下物体的

位置)来模拟活动(图3)。1882年,雷诺把幻灯片与他的活动视镜结合起来,制造出电影放映机的最直接的先驱——活动视镜放映机(图4),并继续加以改进(图5)。

从模拟活动发展到我们今天所知的电影的下一个重要阶段是活动电影透视镜(图6)。这种机器在二十世纪初叶十分流行,它是把一系列静态照片装在一个能用手摇曲柄转动的轮子上。因此,观看者能够通过旋转一幅幅静态照片来创造自己的电影。动作的速度和活动的平稳程度完全取决于观看者。托马斯·爱迪生发明的电影视镜有点象活动电影透视镜,不过爱迪生的装置是利用一条旋转的胶片,而不是利用装在轮子上的单幅静态照片。

电影放映机的所有祖先共有的一个因素是,它们试图制造动的幻觉。一个简单的例子将说明这种幻觉是怎样产生的。拿一本拍纸簿,在每一页右下角画一条线。由于几乎不可能把所有的线都画得一模一样,所以每一页上的线就可能有着微小的差别。现在你用大拇指迅速翻这本拍纸簿。当它一页页接连翻过去的时候,你将感受到一条运动着的线的幻觉。

电影摄影机有一个高速开关的快门,它连续拍下一格格静态的画面,从而抓住一个活动的影像,每一格画面记录下这一活动的一个稍微不同的阶段。摄影机开动马达,胶片快速经过快门(一般是每秒24格),因而每个画格之间的间隔是非常之短的(现代化的摄影机是五十分之一秒)。

由于一个个画格是以很快的速度接连不断地拍摄下来的,所以画格之间的差异就非常小。结果产生了一系列被拍摄在一条胶片上的静态画面,就象画在纸角上的线条一样。然后这条胶片以拍摄影像时同样的速度经过一个光源(就象上述那个翻拍纸簿的例子一样)。就这样,这些孤立的静态影像在银幕上产生了活动的幻觉。由于它们是以高速度放映出来的,所以这些影像就象一个不断运动着的场面。这种连续性的幻觉产生于一种叫做视觉暂留的光学现象,比利时人约瑟夫·普拉托在1929年第一次研究

了这种现象。普拉托的研究表明，在影像离开视线以后，大脑仍能把对这个影像的感觉保留很短的瞬间。这种视觉暂留使眼睛觉察不出在迅速放映的胶片上单个画格之间的间隔。（然而，如果放映速度减慢，就会出现跳跃，单个的画格开始分离，现出原形。）

当各个单个画格以拍摄时同样的速度一个接一个地放映在银幕上时，我们所看到的活动就跟拍摄时的活动一样。然而，如果影片以比拍摄速度慢的速度放映，动作将变成慢动作。如果胶片以比拍摄速度较快的速度放映，则动作将显得更快并出现跳跃，那就是快动作。在二十年代的影片中能看到这种效果。在这些影片中，活动（如果用现代放映机的速度放映）显得刻板和不真实。由于早期的电影摄影机是用人力操作的，所以在卷胶片时很难保持均衡的速度。因此，如果摄影师减慢了这一运动的速度，如果后来放映机以固定速度放映，那么动作就将变成“快动作”。

正是运动的幻觉使影片中所描写的人物、地点和事件富于活力并引人入胜。正是运动的幻觉赋予电影艺术以感动观众的独特能力——激发和唤起他们的情绪，使他们超越时间和空间。



## 第一章 故事和剧本

一个电影导演和他的电影剧本作者的合作可以采取各种各样的形式。几乎可以说有多少影片，就可以有多少工作方法。但是在传统的商业性影片中最常见的工作方法仿佛是，或多或少地把剧本和形象、故事和风格割裂开来，总而言之，把“内容”和“形式”彼此分开。

譬如说，当作者想描写两个人物进行一段对话时，他便写出他们要说的话，写出关于布景的一些细节；如果他还想更精确一些，他也可以详细写出他们的动作或面部表情，可是这个场面怎样拍，是从远处拍，还是让这两个人物的脸占据整个银幕，摄影机如何移动，拍出的场景怎样剪辑等等，最后还得由导演来决定。由于这两个人物可以从正面拍摄，也可以远距离拍摄，或是两个人物的面部镜头可以迅速交替出现，因而观众在看这场戏时，也就可以作出不同的解释，甚至可以产生相反的含义。在他们谈话的时候，摄影机也可以集中表现一些截然不同的东西，也许只是拍摄他们周围的环境：如他们所在的屋子的墙壁，他们所走过的大街，在他们面前汹涌的波涛等等。在极端的情况下，用这种方法拍摄的场面，其中的对话和动作显得非常平凡，不能给人留下深刻的印象。相形之下，形象的形式和运动则更重要，因为只有形象似乎才具有一种意义。

正因为这样，电影才变成了一种艺术：它通过各种形式创造出真实。我们也只有从它的形式中寻找它真实的内容。