

Time & Life

Green Forever

● 曹祖元 周伯华 主编

影视艺术与技术



电子工业出版社
PUBLISHING HOUSE OF ELECTRONICS INDUSTRY
URL: <http://www.phei.co.cn>

J91
3
1

电化教育丛书

影 视 艺 术 与 技 术

曹祖亢 周伯华 主编

電子工業出版社

Publishing House of Electronics Industry

内 容 提 要

本书在内容上可分为艺术和技术两大板块,在艺术部分,注意从艺术与技术交融的角度切入;在技术部分,不仅涉及影视技术的基本问题,还特别关注影视技术与艺术的关系和技术对艺术的渗透。由此影视艺术与技术这两大板块在内容上相互交融,从不同角度系统地阐释影视基础理论和全面介绍影视基础知识的任务。

本书可作为大专院校影视课的基础教材,也可供影视专业工作者和业余爱好者参考。

丛 书 名:电化教育丛书

书 名:影视艺术与技术

编 著 者:曹祖亢 周伯华

责任编辑:孙延真

特约编辑:韦家甫

印 刷 者:新燕印刷厂

出版发行:电子工业出版社出版、发行

北京市海淀区万寿路 173 信箱 邮编 100036 发行部电话:68214070

URL:<http://www.phei.co.cn>

经 销:各地新华书店经销

开 本:787×1092 1/16 印张:18 字数:405 千字

版 次:1997 年 10 月第一版 1997 年 10 月第一次印刷

书 号:ISBN7-5043-4131-6
Z·305

定 价:22.00 元

凡购买电子工业出版社的图书,如有缺页、倒页、脱页者,本社发行部负责调换

版权所有·翻印必究

序 言

本世纪以来,人类认识世界和改造世界能力空前提高。现代科学技术的发展,极大地促进了社会生产力的发展,对社会生产力的各个方面都产生了及其深刻地影响,导致教育的重大变革。现代教育技术的研究与应用,加速了观念与思想、结构与功能、内容与方法、形式与手段的改革与发展。

电化教育(教育技术)经历了漫长而曲折道路。我国的电化教育事业近年来得到飞速地发展。邓小平同志“教育要面向现代化,面向世界,面向未来”的题词,为我国电化教育事业的发展指明了方向,极为深刻地阐明了电化教育在教育事业中的重要地位。由于我国广大电教工作者的努力,电化教育理论与实验研究正在深入开展。作为一门新兴的综合性学科,电化教育在高等教育、普通教育、职业教育、成人教育、学前教育及各种专门教育的领域中,为提高教学质量,提高教学效率,扩大教育规模,正在日益发挥越来越大的作用。

目前电化教育分三大部分组成:电教管理、电教设备、电教教材。

电教管理:是教育科学管理的重要内容。提高管理水平,向管理要质量,向管理要效益已成为广大电教工作者的共识。要提高管理水平,必须加强有关管理方面的知识。

电教设备:随着科学技术的高速发展,电教设备在教育领域中广泛地被引进、创新、发展和普及。电教设备在教学改革、提高教学质量、提高教学效率以及扩大教育规模和普及教育工作中都显示了强大的生命力。目前在我国高等教育、普通教育、职业技术教育、成人教育、学前教育和特殊教育等各教育领域,电教设备已不再是用不用的问题,而是如何选用,怎样用得更好的问题。了解常用电教设备,合理选购和正确地使用各种常用电教设备,以便延长电教设备的使用寿命,提高设备利用率,充分发挥设备的投资效益,推广电教设备的应用,推动电教工作,更好地为教育服务。

电教教材:如何充分利用已有的电教媒体,如幻灯、投影、广播、电影、电视、录音、录象(录象带、光盘)、电子计算机等进行电化教学,制作出更多更好的电教教材是广大读者迫切关心的问题。

我们组织有关专家和第一线的工作人员经过多年的努力,编写了“电化教育丛书”。这套丛书将尽快和广大读者见面。

编委会

1996年12月1日

编 委 会

主 任:	梁祥丰				
总 编:	龚兰方	李玉全			
主 编:	张晋梗	胡方兴	徐维良	丁学儒	
副主编:	齐元昌	李作敏	周伯华	张林泉	刘大文
	吕树华	雷四海			
委 员:	马成杰	曹祖亢	杨改学	李邦宜	张希亭
	郭淑芬	黄宝荣	史景喜	赵立建	陈 顺
	龚慎雄	孙延真	杜百川	赵景山	刘致东
	酆建国	陈丁人	刘 力	李 明	王乃宏
	郑 剑	张 进	宋明利	周吾忠	李正廉
	吴仁荣	孙名齐	赵文斌	李 刚	钱学军
	周根深	刘杏来	韩文江	孙伯祥	庄淑贤
	姚敏夫	林 鹏	冀旺年	郭富平	

前言

近些年来,随着人们对影视教育重要性认识的日趋深化,影视知识和教材的编写越来越引起影视爱好者和教育工作者的重视,历经多年耕耘,喜获累累硕果。但由于种种原因,影视基础理论教材就艺术论艺术者居多,而对艺术与技术的关系和技术对艺术的渗透却少有关关注。

了解影视发展史的人,无不了解这样一个事实:影视艺术的每一发展,都与科学技术的进步有着密切的对应关系。因而,在对影视技术一无所知或知之甚少,的情况下,是很难真正理解和把握这门艺术的。由此,我们便萌生了编写一部将艺术与技术融为一体的影视理论知识,的想法,同时也可作为教材使用。

本书在内容上,可分为艺术和技术两大“板块”。在艺术部分,注意从艺术与技术交融的角度来谈问题,而在技术部分,不仅涉及影视技术的基本问题,还特别关注影视技术与艺术的关系和技术对艺术的渗透。由此,影视艺术与技术这两大板块在内容上就相互交融而为一体了。它们相辅相成,相映生辉,照亮了人们探寻影视艺术魅力之源的道路。

虽然本书的编写只用了两年多的时间,但用于准备工作的时间却数倍于此。此间,参加者既分工明确,又密切合作,并付出了艰辛的劳动,使本书得以顺利完成。参加本书编写的人员有:曹祖亢、周伯华、王秀臣、宫枢勃、张胜坤、舒士友、张铁、顾铁鹏、姚永明、赵立建、黄宝荣、李彪、赫维、王洪军、张洪超、沈德新、李黎、王晓敏、王亚平、宋立权、王亚滨、刘凤霞、张元博、宋德桐。

全书的统稿工作由曹祖亢完成。

我们之所以能完成这部融艺术与技术为一体的教材,除参编者的努力之外,还得益于从影视理论界同行的著述中吸取的营养,更得力于电子工业出版社的全力帮助和辛勤工作。著名文艺理论家张松泉教授对本书的编写给予了大力支持与切实的指导。在本书面世之时,饮水思源,我们心中充溢着由衷的感激之情。

人们常把影视称为“遗憾的艺术”,其实,影视理论又何尝不是如此呢?在本书面世之时,我们既为尚存于书中的缺陷而抱憾,也深知:如果没有了因“不完美”而产生的遗憾,不断的求索也就失去了动因。

编者

1996年12月

目 录

特 性 篇

第一章 电影艺术的特性	(2)
第一节 视觉性	(2)
第二节 运动性	(5)
第三节 综合性	(8)
第四节 逼真性	(10)
第二章 电视艺术的特性	(17)
第一节 时效性	(17)
第二节 参与性	(22)
第三节 娱乐性	(26)

样 式 篇

第三章 影片题材样式	(35)
第一节 喜剧片	(35)
第二节 惊险片	(39)
第三节 历史片	(42)
第四节 科幻片	(45)
第五节 武打片	(49)
第六节 儿童片	(53)
第四章 电视体裁样式	(56)
第一节 电视小品	(56)
第二节 电视单本剧	(59)
第三节 电视连续剧	(63)
第四节 电视系列剧	(69)

语 言 篇

第五章 影视画面	(73)
第一节 影视画面的基本特征	(73)
第二节 创造影视画面的基本元素	(75)
第三节 画面的隐喻及象征涵义	(78)
第六章 影视中的声音	(80)

第一节 声音作为电影的构成元素	(80)
第二节 声音的时空特性与声画关系	(85)
第七章 蒙太奇	(89)
第一节 蒙太奇的产生、形成和发展	(89)
第二节 蒙太奇的分类	(93)
第三节 蒙太奇的功用	(99)
第四节 蒙太奇和长镜头	(100)
第五节 蒙太奇形象性的特征	(100)

创 作 篇

第八章 影视剧作	(104)
第一节 影视剧作与文学创作的同与异	(104)
第二节 影视剧作的分类	(109)
第九章 影视导演的创作	(118)
第一节 导演的素养	(118)
第二节 导演与剧本	(119)
第三节 选择演员	(120)
第四节 导演的构思	(122)
第五节 导演的创作	(123)
第六节 导演的风格	(129)
第十章 影视艺术的表演	(130)
第一节 影视表演的特点	(130)
第二节 影视表演对演员的要求	(132)
第三节 影视表演的技术	(135)
第四节 本色表演和性格表演	(137)
第五节 特型演员的表演	(138)
第十一章 影视摄影	(140)
第一节 摄影师的创作职责	(140)
第二节 摄影创作的基本手段	(142)
第十二章 影视剪辑	(145)
第一节 剪辑是艺术,不是技术	(145)
第二节 剪辑与导演的关系	(146)
第三节 剪辑的风格	(148)
第四节 剪辑与节奏	(152)
第五节 剪辑对演员表演的重新构成	(154)

鉴 赏 篇

第十三章 影视艺术的欣赏	(157)
第一节 影视欣赏和其他艺术欣赏的区别	(157)

第二节	电影欣赏与电视欣赏的区别	(160)
第三节	对影视艺术的正确欣赏	(163)
第四节	影视欣赏常见的角度	(167)
第十四章	影视评论	(174)
第一节	影视评论的特殊性	(174)
第二节	关于影视性因素的评论	(176)
第三节	影视文学性因素的评论	(179)
第四节	怎样写好影视评论	(181)

技 术 篇

第十五章	影视艺术与技术的关系	(187)
第一节	科学技术是创造影视语言的物质基础 和影视艺术特性形成的重要条件	(187)
第二节	科学技术是影视表现的对象和艺术家 创作灵感的源泉并预示着她的美好未来	(189)
第十六章	影视设备	(191)
第一节	电影设备	(191)
第二节	电视设备	(192)
第三节	影视转换设备	(206)
第十七章	影视特技	(211)
第一节	影视画面的转换	(211)
第二节	影视特技效果	(216)
第十八章	影视照明	(223)
第一节	影视照明的基础知识	(223)
第二节	影视照明的工具	(228)
第三节	影视照明应用	(233)

历 史 篇

第十九章	电影发展史概观	(243)
第一节	概述	(243)
第二节	电影的诞生和发展	(247)
第三节	电影的成熟和进一步发展	(254)
第二十章	电视艺术发展概述	(262)
第一节	电视传媒的发展	(262)
第二节	世界电视剧艺术的发展	(264)
第三节	中国电视剧的发展	(266)
主要参考书目		(269)

特 性 篇

第一章 电影艺术的特性

要了解和研究一门艺术,首先就必须把握其艺术特性,因为这是她不同于其他艺术的质的规定性。

电影自诞生以来,随着艺术的不断发展,人们对其特性的认识也不断深化。虽然至今仍众说纷纭,但电影艺术自身的规律性,却无可争辩地规范着人们的认识,使人们在“横看成岭侧成峰”的同时,在对其基本特性的认识上渐趋一致。

应该指出的是,电影虽已诞生百年,但作为一门与技术高度融合的艺术,其艺术的可见性,必将随着科学技术的发展而逐渐显露在人们面前,使人们在叹为观止的同时,不断地去更新和深化自己的认识。

第一节 视觉性

电影是视听结合以视为主的艺术,电影离不开看,不然也就不能成其为电影了,正如杰出的电影理论家、前苏联著名电影导演爱森斯坦所说:“电影是以视听最简练的叙述抽象概念的艺术”。近百年来,无数艺术家和科学家苦心钻研不懈奋斗,其目的就是要把活生生的事物再现给观众看。这种“看”是直观的,不通过任何中介就使得有高度概括力的优秀艺术形象鲜明生动地、感人肺腑地留在观众的脑海里。

电影艺术如在视觉上不能吸引观众,不能给观众以艺术上的享受,就谈不上对观众的思想感情起潜移默化的作用。因此,只有看到和感觉到视觉形象,才能引起强烈的共鸣,才能油然而有动于衷。

电影艺术的艺术魅力,就在于形象的美,就在于形象的外在美和内在美被可见的视觉形象表现出来。我们强调电影艺术的可见性,也就是指对影片中人物形象的外部形象及内心世界给予视觉表现来说的。我们甚至可以说,没有人物外部形象和内心活动的视觉表现,也就没有了电影艺术。

电影主要是活动的视觉艺术,这个特性既是从电影的实际表现——主要给观众看这个角度来说的,同时又是从电影创作的特殊要求来谈的。电影通过具体的人物形象、环境风光,直接作用于观众的视觉和听觉,其中主要是通过视觉来表现的艺术。

电影是艺术作品,只有人的眼睛和耳朵才能对它有所感知,所以我们认为电影艺术第一是“看”,第二才是“听”。

电影具有另辟蹊径的视觉性的独特表现技巧,它不同于绘画。绘画的画面是静止的、单个的,它只能表现人物或景物环境的一瞬间,但电影摄影机所拍摄的连续不断的画面却可表现影片中人物连续不断的动作以及全过程,蒙太奇和长镜头手段则可使其改变时间和空间的限制,给人物的活动开辟了广阔的天地。以刻画人物性格的发展并展现人物更丰富的内心世界。

电影艺术的魅力正在于它依靠栩栩如生的人物形象,依靠视觉形象的生动性和鲜明性来掀起观众心底的波澜,拨动并震撼观众的心弦。因此,如不能征服观众的眼睛,那就谈不

上给观众提供美的享受,也更谈不上在思想感情上对观众的熏陶,发挥启迪心智、补偏救弊的作用。

电影艺术是连续不断的画面——活动的有声画面的艺术,更确切地说,电影艺术是不断运动的,不断发展变化的视觉形象艺术。这是电影艺术本身的特性和规律,我们应该按照这个规律,运用电影艺术的视觉语言,来提高我们影片中内容的艺术表现水平。

电影主要是活动的视觉艺术,突出地表现在以下四点:

一、通过可见的动作描写人物

银幕上出现的人物形象必须具有丰富的动作性,这是电影艺术在刻画人物形象方面一个极为重要的原则。

高尔基在《论剧本》中说:“描写人物需要技巧,要大胆运用电影艺术的独特可能性,首先是电影的动作性。”高尔基的话突出了动作的重要作用。“要使艺术作品具有令人信服的教育作用,就必须使主人公尽可能地多做事,少说话。”并透过行为动作展现人物的内心活动。没有动作,人物的心理活动也就难以使观众“看到了”。相反,动作得当,视觉形象生动鲜明,人物的心理特征展示得也就越易于动人,而性格自然也就越突出了。例如在电影《夏伯阳》中,通过他一系列的动作,把一个农民出身的红军将领入木三分地刻画出来了。他的性格美,不单是通过对话,不单靠情节交待和叙述塑造出来的,更是在许多场景中依靠人物可见的动作塑造出来的。再如在电影《菊豆》中,整部片子中的几位人物都很少说话,整个故事情节的发展多是靠一个接一个的动作来推动的。外部动作推动着内心动作,规定着情境越来越尖锐,动作也就越来越动人,从而塑造出鲜明的艺术形象。菊豆丈夫的凶狠和报复心,菊豆的倔强、痴情,杨天白幼年萌发的仇恨心,以及潜在的毒辣,一切都融于动作中。有时几乎没有一句话,但是一连串动作,通过富有视觉表现力的动作使我们看到了主人公的内心世界,了解了人性。“耐人看的是外部动作,令人想的都是人物的内心动作。”在外国影片《青青珊瑚岛》中,男女主人公在水中细腻温柔缓慢的动作,形成了整场戏的意境,渲染了两个人物内心激荡着爱的波动,手法极其含蓄,而艺术效果却是非常强烈的。由此观众的心被动作牵引着,心灵被震撼着,得到美的享受。

二、通过面部表情、手势和眼神

在生活中,人的表情有时会告诉别人一切。而电影艺术运用蒙太奇表现手段——特写或近景镜头,展现细微复杂的表情,以使观众感觉到人物内心感情的变化,这正是电影艺术的视觉性的难得的可贵之处。电影摄象机的特点,由于焦点准确,可以使银幕上的人物纤毫毕现,颦笑不漏。对于平素难以观察到的细微复杂的表情,电影拥有特写、大特写的艺术手段,又可以洞幽细微,和盘托出。

在电影《女人·TAXI·女人》中,潘虹饰演的女科学家是较为成功的。其成功的大半原因是潘虹的演技,尤其是其眼神和面部表情的运用。那一双令人羡慕的大眼睛,那满含幽怨的眼神,都极会“说话”。当其与曾骗过她的指导教师相遇,其妻对她存有敌意而又故作亲昵的动作,使她产生了复杂的情感。这时潘虹的眼睛被“特写”出来,观众们也觉得似乎与她一同陷入尴尬的境地,与之心情一起激荡,下沉。眼睛在这里作为心灵的窗户,真实地再现了人物的心灵。眼睛的表现力在于传神,即一个人的精神状态,这是人物形象最本质的东西。而电影艺术正是要运用它的独特的表现手段,即可见的活动的画面来表现人物的精神状态,进而打动观众,提高观众的思想境界和道德情操,以达到陶冶人、教育人的艺术效果。

正如巴拉兹所认为的那样,正因为有了电影,在同一张脸上,才第一次有了表现“多音部”面部表情的可能性。各种各样的思想和感情通过面部表情的变化而综合成一个和谐的整体,恰如其分地表达出人物的心灵。

手也会“说话”,它有助于性格的刻画。手势能富有表现力地表达出语言难以表达出的思想感情,它能够把人物形象的内心复杂活动揭示出来,形成一种意境,动人传神的手势,可给观众以极强的艺术感染力。而以上这些如不是以电影的形式让观众“看到”,其艺术效果肯定会大打折扣的。

三、精彩的时空转换和造型表现力

电影中的时空,无疑是重要的可见艺术的表现手段。时间,指时序、节令;空间,指人物活动的环境。电影可以说是生活的“压缩饼干”。这种“压缩饼干”多半出自对时空的处理上。例如美国科幻影片《时间隧道》,就是运用电影的特性,超现实地飞越到未来时代,构造出那个时代的人们的思想、生活,让观众感受到时间变化的脚步,空间转换的过程,而这一切都要借助电影的可见性。若非可见,其悦目而赏心的迷人风采,便会荡然无存。

运用画面中的人物空间位置的变化,以鲜明的造型表现力展示人物之间的关系、性格特征和心理活动,与电影镜头的调度相结合,电影艺术的因视觉性而生的强烈的艺术魅力则更使观众倾倒,并使他们深切感到:这是在文学中“读”不到,在其他造型艺术中也难“见”到的。

表现时间最常见的是“花开花落,夕阳晨曦”。《乡村女教师》中的“地球仪”,代替了多少个冬去春来?从尼罗河畔的金字塔,到高楼如林的纽约;从芳草萋萋的草原到白雪皑皑的群山,战火纷飞,机群如云,刀光剑影……。电影像万花筒一般在给我们展现世界,展现人物赖以生存和活动的环境。它有时令人亲切难忘,有时让人心旷神怡,有时叫你哀叹悲绝,有时令你目瞪口呆、击节赞赏……这都是电影作为活动的视觉艺术,让你去“看”的妙不可言之处。

许多影片常采用这样一种手段表现故事情节:刚刚还是肃穆的空气似乎都胶住了的情景,突然出现的下一场戏,却象一声霹雳,真是惊天动地。两种节奏,一强一弱,一高一低,两种镜头的运用,两种拍摄方法,一经对照,突然调转,使观众的心受到强力冲击而久久激荡。而这正是艺术的视觉性所展现的巨大的艺术威力。此外,运用光影给影片中特定的情境造成一种可见的、可感受到的紧张气氛,或是恐怖气氛,表现得更富有视觉性的冲击力和对心灵的穿透力,从而更吸引人,使人更爱看,使人得到更具强度的由视觉到心理的艺术享受。

电影的造型表现力是指精通电影构图的艺术家的,在电影中常常将人物、环境、风光从运动的角度给予绘画、雕塑般的处理,从而使电影获得很强的艺术感染力,使观众获得巨大的美感。画面构图美、色彩美、光影美、电影造型美;用光影作刀雕塑的美不胜收的电影形象。

有一部电影的一个镜头重拍27次,表演和画面达到了极美的境界。《卡比利亚》庞大布景令人叹为观止。《大都会》细致的构思表现出的触目惊心,给观众视觉以超级的震撼,显示出电影视觉是艺术的“雷霆”,如万钧之力,响彻在观众的心田上。

四、可见的思想

思维想象、梦幻,对我们来说都是不可见的思想。神奇的电影却可以把不可见的思想、梦幻变为可见的乐章。

艺术形象的魅力固然在于形象美,但形象的内心美一经揭示,燃起在人物内心的火焰一经发挥,它便越发光彩照人。

揭示内心,戏剧多靠人物动作和诉说,小说则靠描绘和感情的抒发,借助文字激发起读者的想象。电影则不然,它是通过直观的画面展现。影片的思想,是通过人物形象的性格特征和人物形象之间的关系,矛盾冲突体现出来的,演员可以说是影片思想的体现者。

当然刻画思想通过富有个性特征的行动,最能发挥视觉的生动性。

电影表现可见的思想,到了六十年代后,有了很大的突破,尤其是“意识流”电影的出现,更是如虎添翼,这种手法一是改造了它的晦涩、难懂,其理性的外延、思想的升华更利于表现人物富于情愫的思索、联想和想象。

通过可见的画面,展示人物的推理、想象、闪念、遐思、幻觉、下意识,电影作为活动的视觉艺术,在展示“可见的思想”方面,有着广阔而使人振奋的前途。

通过以上论述我们可以看出,电影艺术的视觉性以其锋利的视觉表现力,把在其他艺术中难以见到的人和物的千姿万态和实际生活中无法见到的灵魂深处的思想感情变为历历可见。用绚丽多彩的视觉语言加以表现,于是,丰富多彩的、优美的生活便展现我们面前。

第二节 运动性

任何一门艺术,都是通过它的特殊的形式表现出来。形式美,使各种艺术获得不同的艺术风格和鲜明个性。电影和电视,作为相似的艺术也同样有着它们独特的形式,其中最明显的特性便是运动。影视是运动的艺术,它是同其他姊妹艺术综合起来进行集体创造的艺术。正是影视的运动性,使它迅速地摆脱了生活的复现而形成创作,很快就进入了人们的心灵深处,成为一种思想,一种美的魅力。下面,我们就以电影为例来谈谈影视的独特魅力之一,运动性。

运动,是影视的基本特性之一,电影通过运动着的画面用以表现运动着的人和事物的特性。运动使电影具有连续吸引观众的魅力。它不同于同样具有可视性功能的绘画和摄影。绘画和摄影是以静止的、凝固的、完整的构图来结构画面,以造型隽永的典型形象反映时代,把握生活。由于绘画摄影艺术表现的典型瞬间,这和电影艺术连续的、瞬间即逝的画面和“一次过”的欣赏活动方式,显然是不一样的。电影通过摄影机连续不断的画面表现出影片中人物连续不断的动作以及全过程,在延续的时间中获得叙事性的功能,从而反映丰富的社会生活,表现复杂多变的社会关系,表现多种矛盾的纠葛发展,表现人物内心的矛盾冲突……。从而从多方面展示人物命运和个性,塑造出丰富、真实而又复杂的影视形象。电影正是以其运动性而深为广大观众所喜爱。

那么,电影的运动性具体表现在什么地方呢?

首先,电影摄影机拍摄的对象是运动性的人和物。无论是故事片、歌舞片、风光片或动画片等等,它要求所拍摄的对象必须是运动的,而不是静止的,只有这些运动着的人和事物才具有连续吸引观众的魅力。如果一架摄影机,只是面对静止的人或事物拍摄,无论是怎么变换距离,变换角度去拍摄,时间久了,都会使观众厌烦,从而使观众失去了对电影的兴趣,电影也就失去了其特殊的魅力。

电影艺术的感染力来自综合的力量,来自形象的延续和积累,更来自间接的效果——观众自己的补充和心灵感受。因此,演员的表演便独具重要性。通过演员一系列“就如生活一般”的动作和表情去揭示人物复杂的内心,刻画人物性格,即表现运动,它不仅能够挖掘生活之中美好的东西,展现在银幕上,还能深入而细腻地揭示和剖析人物的性格和内心世界。用

不是语言的“语言”收到比语言表现还要好的效果,即“意会”而不是“言传”。法国影片《沉默的人》中,主人公梯贝尔和前妻玛丽娅在小酒馆会面的戏,没有更多的台词,也没有戏剧性的场面,更没有运用闪回,只是通过演员的运动艺术——眼神微妙的交流,面部肌肉微微的颤抖,嘴角稍稍的扭动,手指不由自主的动作……更主要的是准确、丰富的内心体验将他们当时的处境,过去生活的回忆,重逢时复杂的心理状态,以及双方微妙的感情变化表现得淋漓尽致。所以,运动着的人和物对推动情节发展,表现情绪,表现人际关系,渲染气氛,起到了重大作用。电影所拍摄的对象则必须是运动的。

其次,电影可以通过摄影机的运动(即摄影机的推、拉、移、跟、摇等多种方式)多方面地摄取生活,从而产生多变的景别和角度,多变的空间和层次,形成多变的审美效果。这是电影区别于舞台表演的最本质的区别。巴拉兹精辟的分析过舞台演出时观众与舞台的关系:①观众所看到的演出中的整个场面和整个空间始终是不变的。②观众和舞台距离不变。③观众在看舞台时的视角是不变的。尽管舞台人物也在活动,但上述因素是固定的,而舞台所要表现的时间和空间也是有限的,而电影则不同。

电影可以通过摄影机的推、拉、摇、移、滚等手段,改变摄影机同所摄对象的视角和距离,从而扩大时间和空间。电影的运动由于摄影机的存在,带来了可变的距离和可变的视角以及剪接,这种运动进而带来了全新的视觉文化(或称视听文化)的复杂体验和心理效果,达到了观众与剧中人物“合一”的境界。

如在电影中,出现一场摩托车追逐,如果在现实生活中,人们只能看到摩托车由近而远或由远而近再到远这二种场面,而电影却可以扩大时间范围,如《罗马警察》开场的一段追逐,或俯视,或仰视,或平视,或由远而近,或由近及远,或跟踪……,从而把整个追逐过程的惊险、紧张,淋漓尽致地表现出来,从而使观众深为影片的惊险场面所吸引。

另外,电影运用镜头说话,表达情绪,是由镜头的节奏,即镜头的长度决定的,镜头的长度是决定一部影片长度的重要因素。一首诗,一篇文章,一个人的讲话,都要有一定变化的节奏。如果像老和尚敲木鱼,只有一个调子,那么影片就失去了魅力。影片的魅力就在于它靠镜头长短的有机组合,构成一定的变化节奏,生动地表达了电影所要表达的思想感情。如《马路天使》中,吹鼓手陈少年坐在栏杆上拉胡琴,歌女小红在对面的窗口上把鸟笼子挂出来,一边喂小鸟,一边唱《四季歌》,通过这支歌,二个青年男女一拉一唱,电影运用来来回回,远远近近的几个镜头,生动地表现了一对男女青年的爱情,观众们也被带到了男女主人公彼此爱慕的情境中。如果影片的镜头长度不变,角度不变,只靠二个演员在表演,那么,将会是一种平平淡淡的叙述,而绝不是生动的描绘。能在观众的情绪记忆中留下的只是真正的形象性。影片《一个人的遭遇》已演过多时,但其中一个镜头,便是摄影师巧妙地拍摄下来的:索阔洛夫在广袤无垠的田野上奔跑,离摄影机越来越远;同时摄影机也离他越来越远(这是垂直拍摄),而他离我们越远,我们就越高兴,因为主人公逃脱了追逐。各种景的运动结合到一起,索阔洛夫越来越远,我们也产生了一种离他越来越远,越来越高的感觉,我们仿佛与摄影机合而为一,就是我们的眼睛,我们的心灵——如果可以这样比较的话。在这里,形象性在于运动的结构本身。人们产生了这样一种感觉,满怀不安、希望和矛盾的摄影机本身,自由地、无拘无束地向我们透露了自己的感情和意志。因此,电影靠摄影机的运动,在一个镜头内把推、拉、摇、移、跟等几种手段按不同层次综合运用,有助于展示环境,烘托气氛,交待关系,表现事件全过程,增强真实感,影响影片结构,可以把观众和角色完全溶合到一起,观

众跟着镜头转移,滋涨着被吸引的感情。这也是电影特殊魅力的一个重要因素。

第三,电影镜头组接的运用,这也明显地体现电影运动性。它产生伙动现象,实质上是两个相近范围内接连发生的视觉信号,在感受中变成一个在空间中混合在一起的信号。这种现象在影片中司空见惯,不多赘述,再就是变焦镜头,通过镜头焦距的变化,摹拟推、拉、摇、移、跟等镜头作用,通过景物或镜头的不断变化来表现人物心理。如《叶塞尼亚》中叶塞尼亚到其生母家与其丈夫见面的一段,运用的是快速变焦,从而造成心理上的强拍和震撼,表现了叶塞尼亚强烈震动的心理。而电影《冰山上的来客》中排长发现一班长被冻僵以后,抓起冲锋枪,大喊一声:“一定要把他们救活!”然后一梭子弹射向天空,表达了他极其焦虑和悲痛的心情。变焦镜头优点是速度快,变化迅速,产生急迫感,但也存在着缺点,如速度和距离都是固定的,不太符合人正常观察外界的经验,在使用变焦镜头时,便有着明显补充、人为的痕迹。

镜头内的运动,又由分切和衔接形成连续不断的画面组合,连续本身带来前一个画面过去,后一个画面紧接着推动上来的运动过程。特定的分布和组合——镜头内的运动,形成电影艺术特殊的语言——蒙太奇。电影又可以通过蒙太奇的分切组合,形成整部电影的外部运动及发展,给电影带来了特有的空间、时间及其复合,从而产生连贯、对比、呼应、联想、悬念等效果,构成一个连续不断的、有机的艺术整体。比如《闪闪的红星》中,冬子把大米要运走的消息传出去,愤怒的人们抢了大米,米店老板气愤地说,“这是谁干的”,镜头一转,游击队员大笑,“是冬子干的。”从而把两个场面连接起来,造成一种呼应关系。电影中经常有几分钟长得像几小时,这就是蒙太奇的效果。黑白镜头和彩色镜头剪接表现出不同的时间背景,热沙漠和北极雪地风景剪接形成对比,无声镜头则造成紧张性。各种镜头或镜头内的不同层次,这是一种艺术假定性,它能够成为蒙太奇形象,为从构图方面在银幕上体现影片内容创造先决条件。这是银幕画面的富于非假定性的假定性形式,这一形式本身处于运动之中,不断产生新的组合和结构。

在现代电影和电视中不断出现新的构图,例如,在一个镜头中并列着两个画面(在电视中就是这样,在一个体育比赛的全景,画面中同时插入“教练员”的特写),在一块银幕上并列着几个独立的镜头,电影已远远脱离了早期出现的那些原始的蒙太奇公式。

电影中蒙太奇形象性的显著特征在于运动,在于一个镜头内部或蒙太奇组合中从一个景到另一个景的转换。蒙太奇是电影运动性魅力的又一个主要组成因素。

电影画面内的人或物体,都不停地处于运动之中,除了被摄对象的运动,摄影机本身也处于运动之中,两者相互交融,成为时间运动的造型艺术。而画面的连续交换和主体的动作都是在时空中出现的,影视的运动与时空有重要关系。影视的时间是表示事件的实际发生时间,也就是一个动作在被拍摄及后来放映时的实际时间叫实际时间,合成时间(为了造成某种效果而按某种形式安排的)是对实际时间的再现或压缩和扩展,还有观众的重现感受,有一定的假设性。影视的时间流动过程完成了影视的运动。影视运动必然带来空间变化,时空的转换,富于影视的运动。影视艺术中的时空是现实时空的再现,但又不同,既是真实的,又是虚拟的,有一定的假定性,既冲突又统一,把时间记录到胶片上,天文时间变成情节时间、假定时间。动作地点的变换和还原,肯定会使观众意识到过去了一段时间,例如:银幕上一个演讲人开始演讲,然后表现俱乐部的休息室,两个人在谈话。再次表现讲演人,这时他已在结束自己的演讲,正在讲最后几句话。这是在银幕上一分钟,而戏剧等于一小时或两

小时。平行动作在银幕上构成了假定时间。

时空结合的视觉性和听觉性,是银幕形象的一大特点,时空交错运动中的这种具体性,使电影区别于其他艺术,也优于其他艺术。当然,任何一门艺术都有其特长,而没有任何局限的优势是不存在的。可感知性带来电影的强制性。

随着社会的发展,人类更愿意欣赏视听并用的影象艺术。历史悠久的语言艺术在表情达意上具有远比其他艺术更深刻和更丰富的力量,但千言万语描绘一个人远不如一张画感知得那么生动鲜明。社会调查表明,更多的人愿意再次直观电影中的伏尔盖公寓,而不太愿意去品味巴尔扎克那一千多字的精彩描绘了;人们宁愿在阿西摩多出现时,就一览作为环境出现的巴黎圣母院,而不愿意跟着雨果的笔去领略那闻名世界的“石头交响乐”。世界文学名著也通过银幕媒介而扩大了影响。

电影在发展着的现代人的社会心理面前,表现出它的局限,而电视作了补充,满足要求迅速交流的充满思辨的主动接受。电影艺术是唯一进入家庭的动态映象艺术,电影、电视又存在不同。

电视艺术的家庭性,从时空考察,乃是银屏形象存在的外部独特空间的体现。有别于影剧院展览厅的欣赏,但它又限制了传媒的体积。表面看来,电影银幕和电视屏幕,一个大一个小,似乎只是面积上的区别,其实不然。由于二者的根据不同,从编剧到导演到其他艺术手段,在一系列表现问题上都有所不同。由于“小”而规定了创作时的近距离景别,使电视性题材得以成立。由于“小”使它更突出地应用两极镜头,即特写和远景。如特写把产物放大几十倍出现在银幕上,会使观众感受到失真和惊恐,而在电视中却产生极强的审美效果。

电视艺术除了较突出地、普遍地使用特写镜头之外,还要运用中景、全景和远景来对镜头加以运动、集中和概括出剧情,尤其是对远景的使用,在特殊情境中有时具有比清晰影象更美的价值。

第三节 综合性

有人把电影艺术的本性只看作是“照相的一次外延”,而认为电影和文学、戏剧等诸艺术是格格不入的,或即使有联系也是微乎其微的。

自从法国卢米埃尔兄弟发明了第一架电影机以来,一个世纪过去了。电影也真是在这样的科学技术基础上发展起来的,而且照相摄影技术所起到的伟大作用也是不容忽视的。

但是所有艺术的本性一般总是在反映社会生活中逐步形成,并有所发展和变化的。一种艺术反映现实的可能性也总是在其他艺术的影响下,随着社会历史条件的变化而不断发展的。电影在科学基础之上受到了其他艺术的影响,并综合了它们的艺术表现力由此而逐渐发展成现今的一种独立的拥有多种艺术可能性的艺术,在电影的诸多艺术可能性中,电影的文学性愈来愈突出地体现出来,也就是说电影和文学的关系是这样密切,因而文学的作用也特别不容忽视。

电影从文学中究竟汲取了哪些营养成分呢?我们知道盖房子要有图纸,飞机航行要有预定航道,电影是在技术基础之上拥有多种艺术可能性的艺术,它要用叙事手段反映现实关系和塑造性格,就不能没有一个形象的蓝图,这种蓝图正是电影剧作提供的。从电影的创作过程、摄制过程说,电影的多种艺术可能性之所以能够达到统一,实现综合,也正是由于有了电影剧作这个形象的蓝图作为依据。但怎样去解释卓别林那类,没有如现在一般所谓的电