



认识 电影

全译本

[美]路易斯·詹内蒂/著 崔君衍/译

CIP 中国电影出版社

Understanding
Movies

认识电影

第10版 全译本

路易斯·詹内蒂 / 著
崔君衍 / 译

图书在版编目 (CIP) 数据

认识电影：第 10 版 全译本/(美) 詹内蒂著；崔君衍译. —北京：中国电影出版社，2007. 12

ISBN 978 - 7 - 106 - 02904 - 3

I. 认… II. ①詹…②崔… III. ①电影 (艺术)—西方国家②电影评论—西方国家—现代 IV. J91 J905. 5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 195548 号

Copyright © 2005, 2002, 1999, 1996, 1993 by Pearson Education, Inc., Upper Saddle River, New Jersey 07458.

Pearson Prentice Hall.

Chinese Simplified language edition published by China Film Press,

Copyright © 2007.

图字：01 - 2005 - 0356 号

认识电影 第 10 版 全译本

[美] 路易斯·詹内蒂著 崔君衍译

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话：64296657 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2007 年 12 月第 1 版 2007 年 12 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787 × 1000 毫米 1/16

印张/38 插页/2 字数/670 千字

印 数 1 - 3000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 02904 - 3/J · 1023

定 价 90.00 元

前言

真正的发现之旅,不是搜寻新风景,而是拥有新眼光。

——马塞尔·普鲁斯特,小说家和艺术批评家

电影文化修养早应纳入美国教育中,而且不仅限于大学层次。根据《电视和录像年鉴》统计,美国家庭平均每日观看电视约七小时。观看活动影像的时间很长。然而,我们多是以不加批判的消极被动的方式观看影像,任凭影像扑面而来,极少分析影像如何影响我们,如何潜移默化我们的价值观念。如下章节可能有助于理解电视和电影的表达方式,以及它们使用的复杂语言系统。我的意图不是教导观众如何欣赏活动影像,而是提示人们实际上欣赏活动影像时的若干理据。

在第十版中,我保留着以前各版的安排原则,以现实主义或形式主义的二分法为中心来结构各个章节。每一章节专门讨论电影导演们表达意义时运用的不同语言系统和技术谱系。自然,各章论述不求详尽无遗:它们只是基本的入门。它们从电影最狭义和独特的方面开始,谈到最抽象和宽泛的层面。各个章节皆独立成章:可分开阅读。这种松散的结构不可避免地会造成一些重复赘述,但是,我尽力使之减至最低程度。技术术语在各章首次出现时采用黑体字,表明它们的定义可见于术语汇编中。

各章文字有所更新,以反映电影领域的新发展。我还收入许多新图片和文字说明,大多涉及新近公映的影片。

最后一章《综合分析:〈公民凯恩〉》,是对此前各章的主要概念的扼要重述,用于分析一部影片。该章亦可作为学期报告的大致范本。VCR和DVD使影片分析更加系统化,因为影片的录像带或影碟可以反复播放。《公民凯恩》是理想的选择,因为它几乎包涵电影媒体能够实现的每一项技巧,况且,它还是电影史上最受好评的和深受大学生青睐的影片之一。

关于书中图片。大多数插图是用35毫米固定摄影机拍摄的宣传照片。它们不是取自影片本身的画格的放大,因为那种放大效果质量很差。放大照片一般反差太强,与银幕上的活动影像相比,缺乏细节表现。而务需精确时,我才收入取自影片本身的经过放大的实际画格,譬如《七武士》(图9-15)的系列剧照或《战舰波将金号》(图4-23)的剪辑段落。而在大多数情况下,我更偏爱宣传照片,因为它们在技术处理上更清晰。

致 谢

我要感谢下列各位朋友给予的帮助、建议和批评：

Joan Stone, Scott Eyman, Jon Forman, Dave Wittkowsky, Marcie Goodman, John Ewing, Gerd Bayer, Preston De Francis, and Charlie Haddad, and reviewers Bob Baron, Mesa Community College; Richard Chapman, Des Moines Community College; Linda Dittmar, The University of Massachusetts; Charles V. Eidsvik, The University of Georgia; Catherine Hastings, Susquehanna University; Mike Hypio, West Shore Community College; Christopher P. Jacobs, University of North Dakota; Robert Mayer, Oklahoma State University; Craig McDonald, Syracuse University; Martin F. Norden, University of Massachusetts—Amherst; Dana Plays, Occidental College; Thomas Rondinella, Seton Hall University; Don Soucy, New England Institute of Technology; Theresa Wallent, University of Arkansas at Little Rock; James M. Welsh, Salisbury University; and Albert Wendland, Seton Hall University.

我要感谢英格玛·伯格曼欣然允许我使用《面具人格》的放大图片，我还要感谢已故的黑泽明，他慨然同意让我使用《七武士》的放大图片。

我还要感谢下列个人与机构的帮助，他们允许我使用他们享有版权的资料。感谢安德鲁·萨利斯允许摘引“电影导演兴衰”一文，原载《电影导演访谈录》(New York: Avon Books, 1967); 感谢黑泽明制片公司、东宝国际有限分司和奥迪欧—布兰登影片公司允许使用《七武士》，感谢米高梅电影剧本图书馆提供 Earnest Lehman 编写的《西北偏北》的放大照片(1959, by Loews Incorporated. Reprinted by permission of the Viking Press, Inc.); 感谢 Albert J. LaValley 允许引用《聚焦希区柯克》一书(1972, Reprinted by permission of Prentice—Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey); 感谢 Albert Maysles 允许引用《纪录片探索》一书 (edited by G. Roy Levin, Garden City, N.Y.: Doubleday & Company, Inc., 1971); 感谢 Vladimir Nilsen 允许引用《电影作为图像艺术》一书 (New York: Hill and Wang, a Division of Farrar, Straus and Giroux); 感谢玛雅·德伦允许摘引“Cinematography: The Creative Use of Reality”一文(原载 *The Visual Arts Today*, edited by Gyorgy Kepes, Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1960); 感谢马塞尔·卡尔内允许引用 Roy Armes 的《法国电影》一书 (San Diego, Cal.: A. S. Barnes & Co., 1966); 感谢 Richard Dyer MacCann 允许摘引《电影：理论的蒙太奇》的“导论” (New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1966, by Richard Dyer MacCann, 再版); 感谢普多夫金的《电影技巧》(London: Vision, 1954)、安德烈·巴赞的《电影是什么?》(Berkeley: University of California Press, 1967)、米开朗基罗·安东

尼奥尼的《电影导演谈艺录》中的“两项声明”(edited by Harry M. Geduld, Bloomington: University of Indiana Press, 1969)、亚历山大·阿斯特吕克的《新浪潮》(edited by Peter Graham, London: Secker & Warburg, 1968, and New York: Doubleday & Co.)、黑泽明的《影片作为媒体》(edited by Lewis Jacobs, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970)和宝琳·凯尔的《我迷失在影片中》(New York: Bantam Books, 1966)。

——路易斯·詹内蒂
俄亥俄州,克利夫兰

怀念林恩·R.琼斯
(1939—1970)

请把他带去，让他化成点点繁星，
他将使苍穹容貌堂堂，
全世界将迷恋夜晚，
不再崇拜炫目的太阳。

——威廉·莎士比亚

目 录

前 言 / 1

第一章 摄影

内容提要 / 2

现实主义和形式主义 / 2

镜头 / 11

角度 / 13

光亮与暗影 / 17

色彩 / 21

透镜、滤镜和胶片 / 27

特技效果 / 34

摄影师 / 39

深入阅读 / 45

第二章 场面调度

内容提要 / 48

景框 / 48

构图和设计 / 56

领域空间 / 68

空间关系学模式 / 78

开放形式和封闭形式 / 81

深入阅读 / 94

第三章 运动

内容提要 / 96

- 动力学 /97
移动摄影机 /113
运动的机械变形 /126
深入阅读 /134

第四章 剪辑

- 内容提要 /136
连续性 /136
D.W.格里菲斯和经典剪切 /139
苏联的蒙太奇和形式主义传统 /157
安德烈·巴赞和现实主义传统 /163
希区柯克的《西北偏北》:故事板的描述 /185
深入阅读 /210

第五章 声音

- 内容提要 /212
历史背景 /212
声音效果 /219
音乐 /223
歌舞片 /231
口头语言 /235
深入阅读 /247

第六章 表演

- 内容提要 /250
舞台表演和银幕表演 /250
美国明星制 /263
表演的风格 /282
选择演员 /294
深入阅读 /298

第七章 戏剧

- 内容提要 /300
时间、空间和语言 /301

导演 /309

布景和装饰 /315

服装和化妆 /329

深入阅读 /337

第八章 故事

内容提要 /342

叙事学 /344

观众 /347

经典模式 /352

现实主义叙事 /356

形式主义叙事 /360

非虚构的叙事 /363

类型片与神话 /369

深入阅读 /380

第九章 剧本写作

内容提要 /384

电影剧作家 /384

电影剧本 /392

《西北偏北》:阅读版 /397

意象性比喻 /403

视点 /411

文学改编 /414

深入阅读 /419

第十章 意识形态

内容提要 /422

左—中—右模式 /428

文化、宗教和民族 /437

女权主义 /448

同性恋解放运动 /456

基调 /463

深入阅读 /466

第十一章 批评

内容提要 /468

现实主义理论 /470

形式主义电影理论 /477

作者论 /482

折衷的和综合的研究方法 /488

结构主义和符号学 /495

历史学 /500

深入阅读 /503

第十二章 综合分析:《公民凯恩》

内容提要 /506

摄影 /507

场面调度 /511

运动 /513

剪辑 /515

声音 /518

表演 /520

戏剧 /523

故事 /526

剧本写作 /529

意识形态 /534

批评 /536

深入阅读 /540

术语汇编 /541

索引 /555

第一章

摄影

人们把自己的历史、信仰、态度、欲望和梦想铭刻在自己创造的影像中。

——罗伯特·休斯，艺术批评家

内容提要

影片的三种风格:现实主义、经典主义和形式主义。电影的三大类别:纪录影片、故事影片和先锋影片。所指和能指:影片中形式如何体现内容。主题素材加处理方式等于内容。镜头:摄影机离被摄对象的视距。角度:仰视、俯视或平视。照明风格:高调、低调和高反差。明暗的象征意义。色彩的象征意义。透镜如何使主题素材变形:望远透镜、广角透镜和标准透镜。经过过滤的现实:更多变形。特技效果。电影摄影师:电影导演的主要的视觉形象合作者。

现实主义和形式主义



早在 19 世纪末,影片就开始朝两大方向发展:**现实主义和形式主义**。1890 年代中,法国卢米埃尔兄弟记录日常生活场景的短片已经让观众赏心悦目。《火车到站》(图 4-4a)这类影片使观众入迷,正是因为影片仿佛捕捉到了真实生活中可见事件的流动性和自然感。几乎与此同时,乔治·梅里爱创造了一批着力表现纯粹想象化事件的幻想影片。《月球旅行记》(图 4-4b)就是怪诞叙事和特技摄影的典型合成。在许多方面,卢米埃尔兄弟堪称现实主义电影传统的鼻祖,梅里爱堪称形式主义传统的始作俑者。

现实主义和形式主义是一般术语,而非绝对概念。用于说明影片的两极倾向时,这种标记可能有用,但是它们毕竟仅止是一种标记。鲜有纯属形式主义风格的影片,而完全现实主义风格的影片也更加罕见。现实主义和现实也有很大差别,尽管这种差别常被忽视。现实主义是一种特殊的风格,物质现实则是影片的一切原始素材的来源,不论现实主义影片还是形式主义影片。电影导演几乎都以可拍摄的世界为自己的主题素材,但是如何处理这些材料——如何取舍和安排它们——则决定着影片的风格倾向。

一般而言,现实主义影片力求复现现实表像,尽量减少失真。在拍摄物件和事件时,电影导演力求呈现生活本身的丰富性。现实主义和形式主义电影导演都必须从散漫无序的现实中选择(从而强调)若干细节。但是,在现实主义影片中,选择性因素较弱。简言之,现实主义派力求保持一种幻象,他们的影片世界是未经处理的真实世界的客观映像。反之,形式主义派则无此追求。他们对影片素材刻意加以风格化和变形处理,以至于没有人会把经过修饰的物件或事件的影像误认为实物实事。风格化引人注目:它是刻意彰显的一部分。

我们很少察觉出现实主义影片中的风格;艺术家的追求是自我匿迹,隐没不

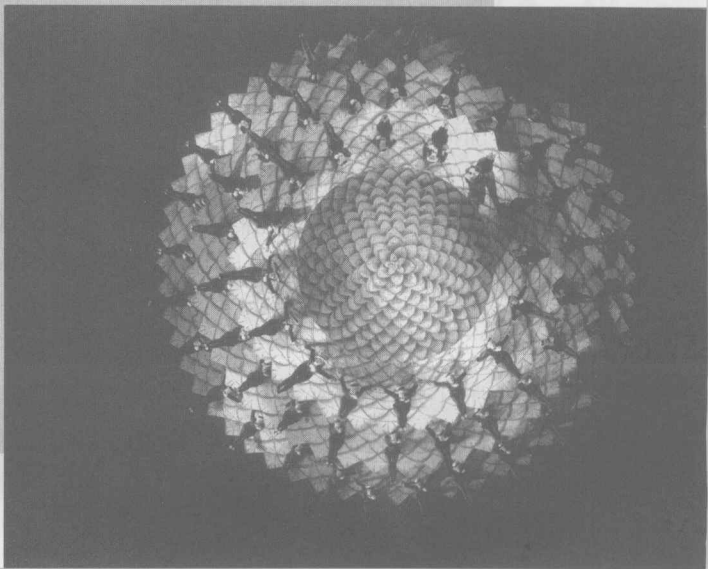
图 1-1a 《完美风暴》(The Perfect Storm, 美国, 2000) 乔治·克隆尼(George Clooney) 主演; 沃夫甘·彼得森(Wolfgang Petersen) 导演。(华纳兄弟公司供图)



现实主义和形式主义。评论家和理论家极力主张电影是最现实主义的一门艺术,它可以捕捉经验的真实形貌和音响,正如对这场凶猛的海上风暴的惊心动魄的再现。舞台导演恐怕必须用象征方法、风格化的照明和舞台外的音响效果去表示风暴。小说家只能用文字重现这场事件,画家只能把颜料涂在平面的画布上。但是,电影导演能够以无比的可信度创造这一事件,让摄影机(代替我们)扑入惊涛骇浪中,使我们有如身临其境但不受伤害。简言之,影片的真实性比任何其他艺术媒体或任何其他表现风格都更有“现场”感。观众可以体验惊险而无任何危险。早在 1910 年,伟大的俄国小说家列夫·托尔斯泰就意识到这个初出茅庐的新艺术形式将超越十九世纪文学现实主义的辉煌成就:“这个摇动手柄的小巧奇妙的装置,将在我们的生活中——在作家生活中——引发一场革命。它将直击文学艺术的老旧方法。场景的这种灵活多变,情感和经验的这种交融——它远胜于我们习惯的那种沉闷冗长的文体。它更贴近生活。”

《花团锦簇》展现给观众完全不同的另一类体验。巴斯比·柏克莱的舞蹈设计是远离现实世界的技巧的狂欢。大萧条时期忧心忡忡的观众,争相观看这类影片,以逃避日常的现实。他们要魔幻和迷醉,不要现实生活问题的提示。在所有舞蹈设计家中,柏克莱的风格是最形式化的。他使摄影机摆脱舞台台框的束缚,从上空往下拍摄,甚或在舞者中间旋转,从各种有利位置拍摄下来的镜头并列在一起,贯穿在歌舞节目中。他常常从不寻常的角度拍摄舞蹈演员,譬如这个鸟瞰镜头。有时,他甚至懒得聘用舞蹈演员,而喜欢用漂亮女孩的整齐划一的队列,主要用于组成近乎抽象的视觉单元,正如万花筒中形式图案千变万化的小玻璃彩片。观众如醉如痴。

图 1-1b 《花团锦簇》(Dames, 美国, 1934) 巴斯比·柏克莱编舞,雷·恩赖特(Ray Enright) 导演。(华纳兄弟公司供图)



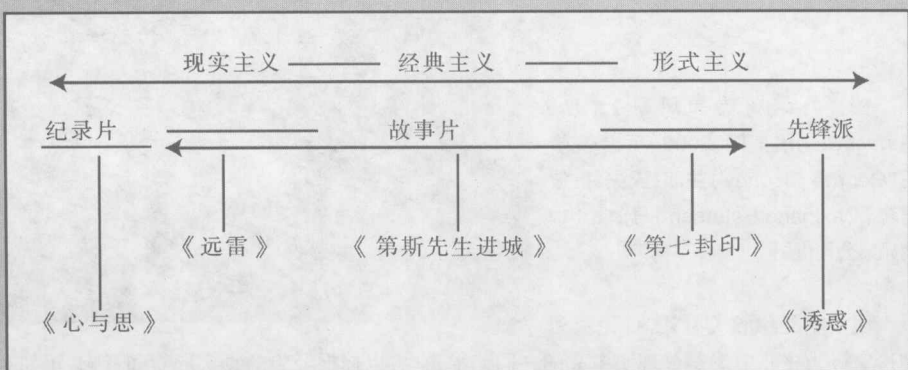


图 1-2 影片的风格和类型分类表

批评家和学者根据不同标准区分影片类别。最常用的两种分类法是根据风格和类型分类。三种主要风格——现实主义、经典主义和形式主义——可视为各种可能性的连续光谱，而非严密的范畴。同样，三类影片——纪录片、故事片和先锋派影片——也只是省便的术语，因为它们常有交迭。《远雷》（图 1-4）这类现实主义影片可能渐变为纪录片。而《第七封印》（图 1-6）这类形式主义影片具有的个性特征，令人联想到先锋派的传统领域。大多数故事片，特别是美国生产的故事片，往往符合**经典模式**。经典电影可以被视为避免现实主义和形式主义两种极端的中间风格——尽管大多数经典形式的影片也会偏向其中一种风格。

彰。这类电影导演关注被展现的内容，而不是处理的方式。摄影机的运用讲究稳妥适当。摄影机实质就是复制有形客体的表象而尽量少加评述的一种记录装置。一些现实主义派追求影像的粗糙外观，无意借助有意识的形式美去美化素材。“过美则假”，这是一条不言自明的定论。朴实、自然和率真备受推崇。然而，这并不是说这些影片缺乏艺术性，因为，最优秀的现实主义电影致力于隐蔽艺术的艺术。

形式主义的影片讲求风格的绚丽。这类影片的导演，注重表现自己对现实的不加掩饰的主观经验，而并不关注他人可能对此有何看法。形式主义派常常被称为**表现主义派**，因为他们的自我表现至少与主题素材本身并重。表现主义往往关注精神的和心理的真实，他们认为，物质世界表象的变形最适合表达这种真实。摄影机成为评述主题素材的一种手段，成为强调内在实质重于客观自然的途径。形式主义影片特别讲究修饰，讲究现实的风格化。

大多数现实主义派宣称，他们主要关注内容而非形式或技巧。主题素材高于一切，任何脱离内容的做法都受到置疑。最极端形式的现实主义电影趋近纪录片，强调拍摄真人真事（图 1-3）。反之，形式主义电影往往强调技巧和表现性。这类影片

拍摄风格的极端实例见于先锋派电影(图1-7)。这类影片有些是完全抽象的;纯粹形式(如非再现性的色彩、线条和图案)构成唯一的内容。大多数故事片居于这两种极端之间,批评家称其为**经典电影模式**(图1-5)。

即使是**形式**和**内容**这有时似乎明确无疑的两个术语,也并非泾渭分明。电影导演和作者弗拉基米尔·尼尔森指出:“一张照片绝非现实的完整和全面的反映:摄影图象仅仅再现被摄物的物理属性总合中的特定方面”。一个镜头的形式——一个对象的被摄方式——是镜头的真正内容,而未必是被摄对象在现实中被感知的

图1-3 《心与思》(Hearts and Minds 美国,1975),彼得·戴维斯(Peter Davis)导演。

纪录片影像的情感冲击力通常来自影像的真实,而非美感。戴维斯对美国蹂躏越南的控诉主要来自电视新闻片镜头。这张照片展现出几个越南孩子在一次突如其来的空袭时逃离家园的情景,凝固汽油弹烧光了他们身上的衣服。越南人说:“他们先是肆意狂轰滥炸,然后就拍下这些情景。”正是这类影像最终使大多数美国人转向反战。第三世界的电影导演费尔南多·索拉那斯和奥克塔维奥·赫蒂诺指出:“每个记录、见证、驳斥或深化一个真实状况的影像,都不再仅仅是一个电影的影像或纯粹的艺术事实;它成为让现政权难以吞咽的骨鲠。”悖谬的是,在美国以外的国家,可能不会允许在公共电视频道播映这类谴责自己的影片——那些政府控制或至少管理着电视广播。别的国家没有保障表达自由的第一修正案。(华纳兄弟影片公司供图)



形态。传播学理论家马歇尔·麦克卢汉指出,一个媒体的内容实际上就是另一个媒体。譬如,表示一个人吃苹果(味觉)的一张照片(视觉形象),包括两个不同媒体:每个媒体传达信息——内容——的方式不同。用文字描述此人吃苹果的照片,就又包括另一种媒体(语言),又以另一种方式传达信息。在每种情况下,确切的信息都取决于媒体,尽管这三者表面上具有相同的内容。

在文学中,截然区分形式和内容的天真作法被称为“释义的异端”。譬如,《哈姆雷特》的内容可见于高校教学大纲中,但是,恐怕谁也不会当真说:“除了形式”,剧作和大纲是一回事。改动艺术信息,就必然既改变其内容也改变其形式。主题内容从来不是评价艺术性的唯一尺度。主题内容的表现方式——即形式——乃是绘画、文学和剧作的真正内容。电影亦如是。

伟大的法国批评家安德烈·巴赞指出:“为更好理解一部影片力求叙说的内容,有一条路可行,那就是认识影片的叙说方式”。美国批评家赫曼·G·温伯格对

图 1-4 《远雷》(*Distant Thunder* 印度, 1973), 萨蒂亚吉特·雷伊(Satyajit Ray)导演。

在大多数现实主义影片中,影象与日常现实有密切的联系。这种价值标准必然需要对影片的内部世界与电影导演选取探索的外部环境加以比较。现实主义影片往往表现社会底层人群,常常探讨道德问题。但是,艺术家很少摆弄素材,宁愿让素材自己说话。现实主义往往强调生活的基本经验,而不去聚焦特殊事件。现实主义是善于使我们感受他人的人性的一种风格。为捕捉日常感知中的现实特征,常常牺牲形式的美。现实主义影象的构思常常没有人为操纵的痕迹,貌似偶然拾得。它们常常显出私下抓拍的性质——人物是在不知情时被拍摄下来的。一般而言,故事素材编排松散,亦包含许多未必能推进情节而只为展示自身以加强真实感的细节。(第五影片公司供图)

