

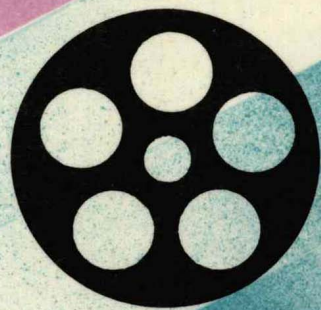
电影术语

DIAN YING SHU YU CI TIAN

词典

(美) 弗兰克·毕佛 著 童锦荣 黄庆 译

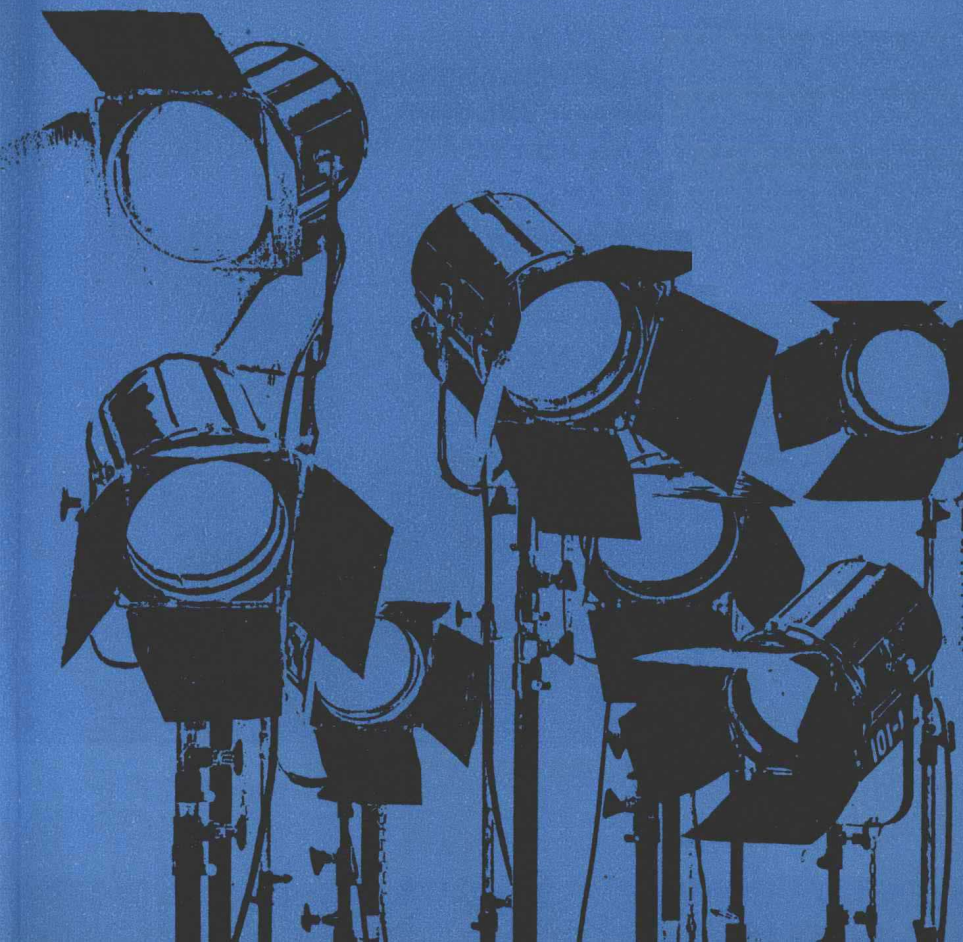
解放军文艺出版社



电影术语词典

(美) 弗兰克·毕佛 著 童锦荣 黄庆 译

解放军文艺出版社



新登字(京)118号

书 名: 电影术语词典

著 者: 弗兰克·毕佛(美)

译 者: 童锦荣 黄 庆

出版者: 解放军文艺出版社(北京西什库茅屋胡同甲3号)
(邮政编码100034·电报挂号6550)

排印者: 北京市丰台区丰华印刷厂

装订者: 北京市密云水库装订厂

发行者: 解放军文艺出版社总发行
新华书店北京发行所经销

开 本: 787×1092毫米 1/32

印 张: 10

字 数: 216,000

版 次: 1993年6月第1版

印 次: 1993年6月北京第1次印刷

印 数: 0,001—2,000

书 号: ISBN 7-5033-0380-8/I·435

定 价: 5.00元(膜)

(如有印刷、装订差错,可向本社调换)

绪 论

《电影术语辞典》是一本简明扼要但又全面系统地介绍形式多样、不断发展着的电影艺术媒介的工具书。辞典用简单明了、通俗易懂的语言，解释了电影研究和评论中常用的技术、概念、流派和风格，其中包括电影发展史上的术语，如记实片，和现代电影的语汇，如“哥们”“巴迪”电影。

辞典对电影艺术发展进程中的经典之作、重要人物及重要事件也作了概述。

作者弗兰克·毕佛是美国密执安大学著名的信息传播学教授，在美国同行中享有盛誉。他创作、导演和制作了一系列记录影片，还编写并主持了发行全美、介绍美学和电影历史的电视系列片。自一九七七年以来，弗兰克·毕佛担任了公共广播公司密执安州安阿伯市电台每周一次电影节目的评论员。

弗兰克·毕佛是一位很有造诣的作家。他的研究和写作涉足电影审查、电影宣传和电影的社会影响等诸多领域。

序

《电影术语辞典》中文版的问世，使我非常高兴。中华人民共和国在电影艺术方面表现出的创新精神，举世瞩目。在美国已开始广泛讲授中国的电影。贵国对电影这一重要媒介所作的有意义的贡献，使我们能通过这一艺术更好地互相了解。

电影是二十世纪伟大的现代艺术。它包括了多种表现媒介——音乐、摄影、戏剧、美术等丰富多彩的表现技巧。因为电影是拥有多种风格和流派的“多面”艺术形式，所以，要理解该媒介的技术，一本电影分析的美学指南是至关重要的。这正是《电影术语辞典》的目标。在这本书中，我力图对电影创作和电影分析中有关技术、概念、流派和风格逐一进行界定，并把重点放在美学方面，比如，将所有的术语，包括把那些电影技术术语作为艺术变异的术语，进行解释。举一个例子：“颗粒”是指赛璐璐胶片中的物质成分，但颗粒在摄影形象中的数量却能传递一种记录真实感。

《电影术语辞典》对电影艺术在其前进和发展历史中的重要事件、重要人物和重要影片也作了一个概述。它还提供了有关名词术语和检索目录。

毋庸置疑，你会发现《电影术语辞典》是研究和欣赏电影艺术的方便和实用的助手。

我衷心地感谢黄庆和童锦荣为这本书在中国的出版作出的努力。

美国密执安大学传播学教授

弗兰克·毕佛

1992年6月6日于美国

前 言

《电影术语辞典》主要汇集了电影表达和电影分析中涉及的技术、概念、流派、风格等方面的语汇。辞典按英文字母顺序编排。辞典对电影艺术发展历史长河中的重要事件和进步成果也作了概述。

将这些元素集为一体，目的是向读者奉献一本通俗易懂的工具书，用以介绍电影这一方法独特，形式多样，不断发展着的戏剧性叙事媒介。

本书通过释义和说明，为读者提供了基本的但并非包罗万象的两大类语汇，即常用词汇和只是行家们在许多场合用来描写电影的非常用词汇。

为了对电影美学提供一个较为全面的看法，辞典还介绍了电影历史发展过程中的定义概念（如新闻片、《最后一分钟营救》等）和现代电影中的定义概念（如“哥们”“巴迪”电影，结构电影等）。事实上，辞典中的不少电影术语既有历史的又有现实的价值。正是在这种情况下，我注意通过引用具有相关概念和相应技术的早期和现代电影，来说明历史的连续性。

尽管辞典里收编了大量的技术术语，但我努力从技术上向其它方面扩展，使每一词条在电影表达上的美学价值也得

到反映。以词条“颗粒”为例，它具有化学和美学的双重含义。为使辞典集中反映电影美学特色，我把那些可能比较技术化的词条都删除了。

迄今为止，还没有一部尽善尽美的电影术语辞典。不过，我的目标是争取为那些电影爱好者提供一部词条清楚、释义明白的辞典。

为此目的，不少人曾给予我热情帮助。他们是：艾尔·皮埃特拉斯、戴维·格鲁伯、杰里·萨尔维吉奥、戴维·朱普克、罗伯特·霍尔克保尔、大卫·叶林、凯瑟林·诺特斯丁、辛蒂·威尔逊和格里斯·杰维斯，还有现代艺术博物馆的玛丽·科丽斯。出版社的菲利浦·布车和戴维·董汉姆，在辞典的准备和编辑过程中，不断提出建议，经常给予批评指导。在此，我谨向所有人员表示衷心的感谢。

弗兰克·毕佛

A

ABSTRACT FILM 抽象电影，指基本上没有叙述，只是通过其自身的节奏和形象化的图案来表达意境的一种电影类型。抽象作品重形式而轻内容。在一部运用有可辨物的抽象电影里，其形象已不是用来表示他们通常代表的内容，而是通过各种不同的电影形式，如：剪辑、视觉技巧、音响质量和节奏设计等，创造出所需要的效果。在费尔南德·莱谢尔影片《机器的舞蹈》(*AELLET M'ECANIQUE*) (1924) 中，那些普通物体有节奏的机械运动，就代表了抽象电影的一种类型。许多现代“动画片”(*ANIMATED FILMS*) 是用色彩和形态来表现艺术家的主要兴趣。它们在本质上也可以说是抽象电影。约翰·惠特尼和詹姆斯·惠特尼的“电脑动画片”(*THE ANIMATED COMPUTER FILMS*)，如《变换》(*PERMUTATION*) (1968) 和《天青石》(*LAPIS*) (1963—1966)，也是另一种类型的抽象电影。这类影片是由电脑设计的抽象图形组成，并通过诸如“滤色器”(*FILTER*)、“化”或“溶”(*DISSOLVE*) 等光学技巧来加强形象，使作品的形式带有一种完全自由的、互不相联的感觉。参见“实验电影”(*EXPERIMENTAL FILM*) 和“先锋派电影”

(*AVANTGARDE*)。

*ACADEMIC EDITING*学术剪辑，参见“无形切换”(*INVISIBLE CUTTING*)。

*ACCELERATED MONTAGE*加速蒙太奇，参见“蒙太奇”(*MONTAGE*)。

*ACTING (FOR FILM)*表演(对电影而言)，电影中的表演可有多种定义：自然表现者，人体模特儿，“面孔制造者”等。产生这些描述性雅号的原因，部分是由于电影构成中的画面拼接和剪辑性质决定的。一次银幕表演，无异于一个电影场景，与其说是拍摄下来的，倒不如说是“制作而成的”。人们还常说，电影演员比舞台演员更依赖于身体条件，体形和容貌往往决定一位电影演员在其全部艺术生涯中扮演何种角色。

由于存在即兴表演和自然表演的可能，加之电影表演并不总是要求演员具有精湛的舞台技艺，因而，电影演员的艺术在理论家的笔下，常常被描写成表现个体的行为。电影表演中所说的“行为”或“表现”含有对电影制作具有分阶段过程的认可。电影演员并不能像舞台演员那样，在一出戏中作连续表演，他们必须经常超越故事发生的顺序，在一个一个的镜头中塑造人物。导演则要根据特定环境对感情和动作的要求，给演员进行一个场景一个场景的现场指导。鉴于电影制作的经费开支和拍摄程序，排练的时间经常要控制在最低限度。

一种流行的理论认为，最好的电影表演应该是行为主义的，即演员完全不需要拥有像受过训练的艺术所具有的素质和架式。还有些评论家争辩说，电影演员根本就不应该进

行表演。这种观点的理论基础是：电影是反映现实的一种媒介。事实上，很多导演更喜欢未经专门训练的演员。意大利的“新现实主义”(NEOREALIST)电影就是这么做的。然而，长期从影的电影演员认为，成功的银幕演员与优秀的戏剧演员一样，需要运用技巧。

如何让演员自己去塑造人物形象和刻画人物性格，不同的导演有不同的要求。米盖朗琪洛·安东尼奥尼说过：“电影演员不需要去理解。他只要照办就行。”弗特里科·费里尼对他的电影演员说：“你就是你，不必担心，效果总会是积极的。”

另外一些导演（像D·W·格里菲斯、乔治·库克、阿瑟·潘恩），为了开拓和发展银幕角色，总是寻求同演员的相互配合与密切合作。

对于电影演员的表演，至少可以从以下四个方面进行评估：

1. 人物的身体动态；
2. 人物的内心世界；
3. 人物的银幕角度调节；
4. 人物的真实性。

人物的身体动态，是指演员的动作、形体、容貌及性格特征，是否能使银幕表演具有吸引力。

人物的内心世界，是指演员在揭示人物细小变化和微妙感情时的表演质量。

人物的银幕角度调节，是指正确运用媒介手段和演员自身的能力，塑造出恰到好处的人物——既无过火之感，又无不足之嫌。

人物的真实性，是指演员在作品中能否成功地塑造出令人信服的戏剧性角色。

由于电影媒介具有更大的真实性和亲密感，因而，银幕表演要求在不同程度上控制嗓音、面部表情和身体动作。宽大的银幕本身就向演员提出了应进行自我控制的要求。参见“演技派演员” (METHOD ACTOR)。

ACTUALIT'É 记实片，指一种类似“记录片” (DOCUMENTARY) 的电影。历史上，这类影片与法国卢米埃尔兄弟的早期作品相关。那些表现工人们离开工厂，火车驶入车站，母亲哺乳婴儿的影片，都是现实世界里“真实”情景的再现。卢米埃尔的电影客观地记录了正在发生的事件。它们不同于后来一些记录片编导的作品。如，罗伯特·弗拉哈迪的影片《北方的纳努克》(NANOOK OF THE NORTH) (1921) 等。弗拉哈迪经常利用摆布场景或重新摆布场景，来展现他的环境设计。而固定在一个角度上的电影摄影机，则是卢米埃尔记录每日生活的唯一媒介，而且场面绝对自然，绝不使用剪辑。这些短小的“记实片”，在电影制作史上被认为是记录片的先导。同时，它也使人们认识到电影摄影机对现实的依赖性。

现代一些独立制片人也往往以“记实片”的概念来审查电影主题。安迪·沃霍尔的电影《沉睡》(SLEEP) (1963) 和《帝国》(EMPIRE) (1964)，可以说是发展了的“记实片”。沃霍尔在一部片子里只简单地拍摄了一个沉睡的人，而在另一部里也只拍了纽约的帝国大厦。在拍摄过程中，他将自己的摄影机长时间固定在一个不变的“取景角度”(ANGLE OF VIEW)。在这些真实连续的画面里，制片人本

身介入的程度很有限,故而引出了“低限电影”(MINIMAL CINEMA)一说。

ADAPTATION 改编本,指通过对其它资料,如戏剧、小说、短篇故事和传记等,进行改写后形成的电影剧本。由于畅销书具有商业诱惑力,因而那些流行小说便成了电影改编本的主要来源。

将小说和戏剧改编成电影,曾引起过大量的理论探讨,即对各种不同的故事讲解媒介所具有的同异性问题进行讨论。很多改编本的讨论都围绕着电影和小说表达方式的不同性展开:电影具有形象化的视觉性质,而小说表达则要通过描述性文体和文学上的比喻(包括明喻和暗喻)。对于像齐格弗里德·克拉考尔和乔治·布鲁斯赖这样的电影理论家来说,要将一本书改编成电影剧本,意味着需要将文学形象转译成视觉形象。他们认为,要想使银幕故事成功,改编本必须与原著有所不同。尽管电影编剧们常常在他们的作品中写进有力的对白,但是,电影中的许多情节和人物性格的基本成分,仍要通过非语言方式——服饰、化妆、形体和动作来实现。

电影编剧在将其它媒介物改编成电影故事时,还要经常删繁就简,以求达到言简意赅。电影故事要受时间的严格约束,片子的长度通常约两个小时或更短一些。小说里对细节的细腻描写,在电影中就可能是节外生枝,干扰主题。电影编剧力求让故事情节和剧中人物能以简洁、迅速的方式发展。小说中的次要人物和非主要情节,在电影里往往很少出现,这是因为他们会阻碍甚至中断影片中戏剧性冲突的稳步发展,而这种冲突对于一部电影的成功又至关重要。同样

的理由，电影编剧在改编小说时，经常选用情节活跃部分，对于那些与此没有直接关系的成分则不予注意。书中值得注意的小人物，也许在电影里只是背景中的一个“陪衬角色”(EXTRA)。小说作者在书中用诗一般的语言和比喻描写的某种思想，在电影中也可能只是对白中的一句随意的话语，或仅仅只是一个人物形象而已。

理论工作者虽不认为，小说比电影或者电影比小说，是一种更适用的传播工具。优秀的电影改编本，可以与其父本小说有重大的不同，但究其质量来说，却可以和小说相媲美。畅销的叙事小说《非洲皇后》(THE AFRICAN QUEEN) (1951) 被改编成电影后，虽然失去了原著中的一些东西，但从汉弗莱·鲍嘉和凯瑟琳·赫本那令人难忘的表演中却得到了补偿。电影编剧马里奥·普佐和弗朗西斯·福特·科波拉改编的《教父》(THE GODFATHER) (1972)，是他们奉献给人们的一部无与伦比、富于浪漫色彩、史诗般的影片。尽管该片对行动作了比人物更大的删改，但此片的拍摄仍不失为银幕史上巨大的成功范例。把小说里的思想变成银幕上富于想象力的生命，揭示了普佐小说的核心，虽然这并不是其全部内容。

AD LIB 即兴发挥，是指演员在表演中的临场即兴之词，而不是剧本中已写就的连珠妙语和对白台词。

AERIAL SHOT 空中摄影，指从空中(飞机上)拍摄鸟瞰地面的场景或拍摄空中的飞行镜头。空中摄影常被用来处理快节奏的行动故事，如在詹姆斯·邦迪系列片中。

ALÉATORY FILM(FORV TECHNIQUE) 风险片，或非理性电影(从技术上讲)，指电影内容的发展完全或部分

机缘巧合，而不是依据预先设想的概念和形式，在拍摄某一事件的过程中，运用风险技术意味着虽然含有未知因素，但是电影制作者却相信，拍摄的事件和运用的技术能揭示其中的涵义和奥秘。

“*ALEATORY*”这个术语来源于拉丁文“*ALEATOR*”，意思是“赌徒”（*GAMBLER*）。在电影制作中用这种方式，意味着需要承担风险。“风险”技术常被“真实电影”（*CINEMA VERITE*）和“直接电影”（*DIRECT CINEMA*）这类记录片制作者以及那些提倡故事片即兴创作的制作者们运用，如，罗伯特·阿尔特曼的影片《婚礼》（*A WEDDING*）（1978）。

ALLEGORY 寓言，是故事、电影和戏剧的一种类型，其中的人和物及情节所代表的思想，远远超出了它们自身的含义。寓言是一种扩展了的含有隐喻（*METAPHOR*）的叙事文体。它要通过人物或事物和事件的双重身分来表达。人物或事物和事件不仅代表其自身，而且还代表更重大主题的抽象概念。西部片《正午》（*HIGH NOON*）（1952）中所描写的警长卡里·库柏，就是一位在充满社会凶兆年代里的勇敢者的化身。《正午》）试图唤起人们对本世纪四十年代末和五十年代初麦卡锡主义时期围绕自由受到威胁等一些问题产生良知反应。

AMBIGUITY (DRAMATIC) 歧义性、模糊性（戏剧性的），是戏剧和电影艺术中使用的一种方法，指有意把戏剧性含意和人物的行动搞得含混不清。引导人们使用这种方法的功劳，一半应归于剧作家卢吉·皮里迪洛的作品《寻求一名作者的六个人物》（*SIX CHARACTERS IN SEARCH OF*

AN AUTHOR)(1921)。像电影导演让-吕克·戈达尔和弗朗索瓦·特吕弗等人，就用皮里迪洛的方法描绘了不少追求个性的人物，而且使这些人物意识到：他们对个性的追求是在媒介物（戏剧或电影）中进行，从而达到实现模棱两可的戏剧性反映。人物自我意识到“寻求个性”和通过戏剧性媒介来表达这二者能在观众中产生一种究竟什么是真实的和究竟什么又是戏剧的疑问。这样，虚构和真实就被微妙地结合在一起。这类电影的哲学思想是：导演(DIRECTOR)应该拥有表达个人思想和对生活及幻想（艺术）提出问题而又不必作出回答的权利。很多事实证明，这种哲学思想的产生，一方面是由于人们认识到电影创作艺术存在着各种可能性，另一方面又因为人们不愿意再接受那些尽管拍得很好但主题却十分明确的影片。哈斯科尔·韦克斯勒在电影《中等冷度》(MEDIUM COOL) (1969) 中，通过对一个叙述形式和剧情发展结果都十分含糊不清的故事的描写，处理了电影（戏剧性的和新闻性的）中幻想和真实的主题。影片《替身演员》(THE STUNT MAN) (1980)，是对电影制作中真实和幻想二者含混不清性质的又一次探索。《法国中尉的女人》(THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN) (1981) 一片，是剧情含糊不清的最新范例。这部电影是卡雷尔·兰茨根据哈罗德·平特的电影剧本导演的。

含糊其辞的戏剧性手段还常常被用来掩饰政治目的。戈达尔和韦克斯勒等制片人特别精于此道。这些导演的作品，如《快乐的知识》(LE GAI SAVOIR) (1968) 和《中等冷度》，与其说是迷惑了观众，倒不如说是让观众保持清醒的头脑，识破所用手段的虚构本质，看清其中的道理。

AMERICAN MONTAGE美国蒙太奇，参见“蒙太奇”(MONTAGE)。

AMERICAN STUDIO YEARS美国的制片厂制度年代，美国的制片厂制度年代是指大约从一九二五年到一九六〇年间的美国电影制作时期。这一时期的制片厂制度垄断了整个电影的生产和放映，那时，电影生产实行高度的部门化。电影制作过程中的每一阶段都实行传送带式的流水作业。电影厂里的“制片人”(PRODUCERS)负责监督和审视电影制作的各个环节：编剧、导演、剪辑、发行等，有时还实行岗位专权。

制片厂制度以生产迎合广大观众口味的电影为目的。这是一个以生产优质影片为特征的年代。这些影片依靠技术来加强电影的思想感情和浪漫色彩。这一时期的制片厂生产了各种类型的流行影片：音乐片、强盗片、西部片、系列片、爱情片和喜剧片。在这些影片中，反复运用了叙事的“常规手法”(CONVENTIONS)和固定模式。模仿各种类型的成功影片是制片厂的正常程序。电影生产部门的头面人物代表电影行业说话，支持制片厂制度。他们强调，电影既能提供娱乐又能使美国人逃避现实。此外，在处理电影主题上所用的价值准则，还有助于维护美国人的职业道德和是非观念。

一九六四年是上座率的高峰年。此后，电影的票房总值开始连续下跌，老式的制片厂制度开始发生重大变化。究其原因，主要有：

1. 第二次世界大战已经结束，紧张局势随之缓和。这使不少在战争年代试图从电影中寻求精神解脱的人，不再迷恋电影。

2. 在战争后的一段时间里，很多美国人迁居郊外，远离