

BAF TEXTBOOK SERIES
ZHOU HUAN ZHOU CHUANJI
FILM STUDIES



北京电影学院教材

影片读解

周欢 周传基 著

中国工人出版社

北京电影学院教材



周 欢 周传基 著

BAF TEXTBOOK SERIES
ZHOU HUAN ZHOU CHUANJI
FILM STUDIES

中国工人出版社

1994·北京

(京)新登字 145 号

影 片 读 解
周 欢 周 传 基 著

出版发行:	中国工人出版社 (北京鼓楼外大街)
印 刷:	怀柔王史山胶印厂
经 销:	新华书店北京发行所
版 次:	1994 年 9 月第 1 版 1994 年 9 月第 1 次印刷
开 本:	850×1168 毫米 1/32
字 数:	140 千
印 张:	6.125
印 数:	1~4000 册
书 号:	ISBN 7-5008-1698-7/J·133
定 价:	6.80 元

前 言

语言是人类交流信息、思想与感情的工具。

没有语言就不可能有任何艺术的存在。

可以这么说，任何通讯系统都是一种语言系统；也可以说，语言是一种通讯技巧，一种使用某种特定编码系统的技巧。

由此可见，使用某种语言的局限就是一个人的世界的局限，思维能力的局限。初学英语的人要想用英语来表达自己的思想，就会遇到很大的困难，甚至是痛苦，就是这个道理。

但是，语言并不仅限于一般所理解的仅仅就是文字语言。语言基本上可以分为文字语言和非文字语言。不同的艺术形式由于使用的是不同的媒介材料，因此它的语言也就因媒介材料而易——音乐的语言是以乐音为基础的；雕刻是以立体的视觉造型为基础的；雷锋的故事写成小说是一回事，排成芭蕾舞剧又是另外一回事。

电影、电视所使用的表现手段是由光波和声波构成的。没有了光和声就没有了电影、电视。这是检验“什么是媒介材料”的最好办法。

但是学习电影、电视语言存在着一个很大的障碍。要知道，电影电视使用的是一种光波、声波的纪录机器，它几乎是如实地，就像人的眼睛和耳朵那样，把生活中的光波和声波的运动

现象纪录下来，并加以还原，所以人们看电影和电视是不需要通过学习就能看懂的。由此，人们得出一个错误的印象，似乎电影、电视没有语言，或者，电影、电视的语言是不需要学习的。

确实，对于普通观众来说，电影、电视的语言是不需要学习的。但是对于电影、电视作品的制作者来说，怎样把这些纪录下来的影像和声音组合起来让观众看懂，却是一门学问。

本课程就是要使初学者学会“读解”电影、电视语言的诸因素，以及学会如何掌握它的规律，因为电影、电视的语言规律和我们所最熟悉的文字语言全然不同，另有奥妙。我们可以通过对一部影片的画面和声音的细致读解，逐步掌握它的规律。通过对这些影片的系统读解，我们就会发现，电影、电视并不是用摄影机和录音机简单地把生活中的现象纪录下来就完事了。我们就会发现，原来我们的眼睛和耳朵有许多特殊的、我们原来没有意识到的功能。我们就会发现，要运用电影、电视所使用的视听语言同样需要学习。而正因为电影、电视是一门纪录艺术，那么自然它也可以纪录文字语言（表现为对话、旁白、解说等等，不一而足），于是，某些并没有掌握运用视听语言能力的人就会将对影片の视听语言的分析偷工减料为对片中所纪录的、他所最熟悉的文字语言的分析。遗憾的是，这类分析既无法挤入文学评论之列，更不可能跻身于电影研究的范畴。更有甚者，任何人都不会无知到在没有读过一部小说，而只是听别人讲述了这部小说所描写的故事的情况下，就贸然去写一篇书评。那么，为什么却有人敢在没有看过一部影片的情况下，只是凭着几张文字语言所写成的故事梗概，就洋洋洒洒写出对该片的分析来呢？这不仅是荒唐的，而且是一种欺骗行为，至少是愚昧的表现。显而易见，对任何一部影片的读解都必须建立在该片所运用的全部视听语言的基础上，这是一个严谨的治

学态度的最基本、最起码的前提。

本课程的文字教材仅仅是看影片的一种提示或笔记，它并不能代替具体的看片。读者既可以在面授前阅读，也可以在看片以后再读。但必须牢记，重要的是看片。

目 录

前言.....	1
1. 《这里黎明静悄悄》	1
2. 《巴顿》	35
3. 《邦尼和克莱德》	56
4. 《大幻灭》	75
5. 《关山飞渡》	92
6. 《公民凯恩》	107
7. 《罗生门》	139
8. 《现代启示录》	174

《这里黎明静悄悄》

苏联 高尔基儿童电影制片厂出品 1972 年 彩色 171 分钟

导演：斯·罗斯托茨基

编剧：鲍·瓦西里耶夫

斯·罗斯托茨基

摄影：维·舒姆斯基

一、拍什么，怎样拍，为什么要这样拍？

世界上主要的电影国家以及电影大师首先都掌握了电影媒介的语言。人们经常说，让画面来说话，这可以说是衡量一部视听作品的语言水平（在文字语言领域中俗称为一个作家的“文字水平”）的标准，而用文字语言（即“对话”或“解说”）来衡量是不对头的。

在这个前提之下，我们首先要学会“读解”画面和声带。有人把“读解”这个概念理解为“解读”，这又是犯了用文字语言的接受方式来套视听语言的接受方式的毛病。电影语言使用的是光波、声波对视听感官的刺激，而不是去认别一个随意性的、须经过学习与熟记的符号，因此必然是先读后解，而不是先解后读。

请注意这样一件事，当我们谈到一个作品时，总是只限于考虑主题、题材、故事、人物性格。似乎有了这一切，作品的成功就得到了保证。在罗伯特·爱德蒙的《画面与声音》这本教科书中，就已指出这样一个普遍的现象。比如说，自基督诞生后的一千多年里，有多少画家画过圣母与圣婴这样一个基督教的好题材呢？大概有几十万幅这样的作品。但是现在在艺术馆、画廊里保藏下来的又有多少幅呢？屈指可数。这就是说，题材（表现什么）既定之后，还要考虑怎样表现的问题，这与表现什么是同等重要的。好题材不一定就能表现得很好。

当罗姆要求爱森斯坦给他那将要开拍的作品提建议时，爱森斯坦的第一句话是，“你的第一个镜头是什么？”然后他希望罗姆能把这个镜头拍成一个经典镜头，第二个镜头也应这样来对待，全片几百个镜头都应这样，第二部影片的每一个镜头也应这样，部部影片的每一个镜头都应这样。借文学的语言来说就是“字斟句酌”。好莱坞的一位导演也曾说过，“你正在拍摄的那个镜头应当是全片中最重要镜头。”

“怎样拍”，“为什么要这样拍”应当提到我们电影、电视创作的议事日程上来了。这方面是我们目前最大的欠缺，有不少导演就是说不出他的某个镜头“为什么要这样拍”。

根据《这里黎明静悄悄》的特点，本文不作主要段落的分析，而是从视听语言、人物刻画和结构等方面来分析，以视听语言为主。

二、电影的空间

1. 苏联电影的空间观念

看过这部影片之后，我们可能会发现一个问题，那就是影

片中事件发生地点的空间关系很不明确。就拿驻地来说，准尉的住所与女战士的宿舍、高射炮阵地以及洗澡间之间的方位是不明确的；沼泽地四周的方位关系也是不明确的。这种处理空间的方式和好莱坞的故事片大不一样。经常看好莱坞式的故事片的观众对此或许感到十分不习惯。

这两个原因。

首先，我们以往所熟悉的电影空间的处理是舞台面的概念。在舞台剧本里，一开始就有一个情景说明，这时首先要说明门在舞台左还是右，是通往哪里的，窗子在哪里，窗外是什么，桌子摆在哪里，花瓶摆在哪里等等，不厌其烦。这是在舞台剧本里就规定好了的。有些戏剧理论家为了占领电影阵地，试图把舞台与戏剧分开，说什么舞台是应该抛弃的，戏剧化是摆脱不掉的。依我们看，舞台化是由戏剧化决定的。比如说，我们这里所谈的舞台空间就是由戏剧的三一律决定的，戏剧是为舞台演出而创作的。

好莱坞电影受戏剧影响极深。因此，好莱坞故事片在一开始必定来一个舞台式的交代镜头，把事件发生地点的空间关系交代清楚。尽管这种交代方式从规模上说要比舞台面大得多，既可以从一张世界地图开始，也可以从一座城市的鸟瞰镜头开始，但是它毕竟是舞台面的概念。

既然在第一个交代镜头里就把空间定好了，那么下面展开的那场戏就再也出不了这个空间。当人物在活动、交谈时，观众充分感觉到人物的那种“作茧自缚”的状态，似乎导演和编剧给这些人物划地为牢，话不说完谁也不许出去，话说完了，换个地方，再用一个交代镜头把人物框死，继续说话，话不说完谁也不许出去。

其次，苏联导演兼理论家普多夫金构成电影空间的概念是

用摄影机把需要的空间拍下来，然后在银幕上构成一个新的电影空间。“电影导演的素材不是在真实的空间和时间中发生的真实过程，而是记录了这些过程的那些胶片片断。这些胶片完全从属于负责剪辑的那位导演的意志。”用更专业的话说，这个空间是在剪辑台上形成的，亦即在现实中截取各种空间，然后在剪辑台上形成一个独特的电影空间关系，而这种关系在现实中是不存在的，因此这个空间不受具体拍摄场地的限制。最典型的例子就是地理蒙太奇的概念。普多夫金通过人物的运动，把莫斯科的红场和华盛顿的国会山接成一个在地理上相接的空间。他并不遵守前电影空间的关系，即在开拍前所确定的那个故事发生地点的空间关系，而好莱坞是严格遵守这个前电影空间关系的。所以直到现在，大多数苏联故事片是不用好莱坞的那种舞台面式的交代镜头的。

以《这里黎明静悄悄》为例，字幕结束以后，第一个镜头似乎是一个交代镜头，前景是湖面，背景上是一座小村子。但是第二个镜头却立即跳进村子里的某处，一个士兵的近景，他闲来无事地望着房檐上的燕子巢出神。这里有一个燕子巢的近景，而第四个镜头就是少校和准尉从一座房子里边说边走出来。我们不仅不知道这座房子座落在村子里的什么地方，甚至连房子的全貌也没有看见。也就是说，这部影片在第四个镜头就直接进入了事件。从此，这部影片再也没有交代空间关系的镜头了，整部影片从头至尾很少有一个段落是能画出一个前电影空间关系的。

一般来说，战斗场面是需要讲究一点空间关系的，否则是谁和谁在对射呢？但是在这部影片里，即便是在第一个狙击阵地上，我们也不清楚丽莎的阵地在哪里，索妮娅的阵地在哪里。影片根本省略了准尉从丽莎的阵地走到索妮娅阵地的那段路

程。在准尉和丽达、热妮娅的最后一次阻击战中，同样也没有用一个镜头把三个人的位置交代清楚，我们只知道准尉嘱咐丽达同时要注意湖那边的情况，以免敌人从那里偷袭。而后来一个敌人果真从那里扔出一颗手榴弹来，把丽达炸伤了。这就是说，丽达的位置是紧靠湖边的，但是观众却仍无从判断准尉和热妮娅两人谁在中间，谁在上面。

不过这是无足轻重的。好莱坞影片纯粹是哄孩子，讲故事：从前有座山，山上有座庙……苏联电影不是在讲故事，而是刻画人物，因此这种交代镜头就显得碍手碍脚了。

在另一场景中，准尉带着加丽娅去侦察，遇见了敌人，加丽娅吓得从隐藏的树丛里跑了出来，被敌人打死。准尉立即还击，并把敌人引离跟在后面的另外两个女战士。我们可以从这一段落中找出几个例子来研究一下其它艺术所不具备的那种自由灵活的时间和空间。

首先，这一段落的空间关系也不是那个具体的外景场地的空间，而是创作者利用那个外景场地创造了一个新的电影空间。

当准尉发觉德寇时，我们从银幕上无法判断跟在后面的那两个女战士是在哪个方向。准尉让加丽娅隐藏在一个小树林里，自己另找地方隐蔽起来，加丽娅和准尉的空间关系也没有交代。我们只看见分别给这两个人的近景镜头，以及从右至左通过镜头的四只德寇军靴的近景镜头。然后是两个德寇从左至右沿着土坡走的远景镜头（显然是准尉的视角）。当这两个德寇走完画面的三分之二的路程时，加丽娅从极左侧的树丛里站起来向左跑。这时我们才弄清这三组人的空间关系。而准尉把敌人引开后，丽达和热妮娅所站的那个位置也仍是不明确的。

这两个例子再一次说明，这样的电影空间概念就摆脱了戏剧化电影的那个舞台面的局限。不过这种电影空间概念并不意

味着创作者可以随意用苏州、杭州和南京的镜头来组成一个空间。这里又需要考察其它因素。虽然这三个地方都属于江南，但是仅以建筑来说，各有各的风格特点。它们不能融为一体。

再如，这部影片里对门的运用也是十分自由的。只有准尉闯进女战士宿舍的那一次表现了人物开门的动作，其他情况下不仅没有开门入室、入室掩门的动作，甚至连门都不交代。这又是摆脱了戏剧舞台的框框。

2. 单镜头纵深空间的运用

单镜头的最大优势就是利用纵深空间来揭示新的信息，或者表示多含义的关系。我们经常看到，有些习惯于正拍反拍模式电影或电视创作者在使用单镜头大景深时，也要正拍、反拍，其效果是不会好的。在一般情况下，这种纵深视角的大调动，会使观众感到十分别扭，有很大不适之感。一方面是由于人物关系的变化太突然，观众无所适从；另一方面是，在大景深中，前后景的关系造成了多含义，观众需要一定的时间去揣摩，创作者不宜在正引导观众走上一条思路时，又立即打断他的思路。比如说，第一个镜头是人物 A 的近景，他在痛苦中沉思，第二个镜头是出现在他身后一扇窗口中的人物 B 的近景，他关切地注视着 A。第三个镜头仍是 A 的近景。第四个镜头是从窗外 B 的身后拍的大景深镜头，A 在背景上背对镜头站着。第五个镜头又是 B 的正面近景，做同情状。这样的处理，视点实在凌乱。其实，或者用第四个镜头，窗外的 B 在前景，A 在背景，或者把第一个镜头改为大景深镜头，把窗口纳入背景，B 出现在窗口，即可。这样的单镜头已把这场戏的含义全都传达了出来，省去了许多不必要的正反拍。

在《这里黎明静悄悄》中有一些处理得很好的单镜头。例

如在上集中，准尉在房间里看缴获的德国军用地图的那场戏就使用了一个单镜头（详见下文分析）。另外，在准尉来参加女战士的舞会的那场戏里，准尉遭到姑娘们的冷遇，悻悻而去。最后一个镜头是，丽莎倚在画面右侧的门上，望着准尉在雨中走远。镜头持续到准尉走出左侧画外，画面上只留下右边丽莎凝视的侧面半身景。导演既没有切换到丽莎的正面近景，也没有追过去给准尉一个正面近景。这个单镜头，尤其是雨景，把丽莎的情绪表现得淋漓尽致。在热妮娅第一次杀死一个德寇的那场戏里，导演又利用纵深空间来揭示意外的信息。准尉和第二个德寇在地上厮打。最后，德寇占了上风，他手持的刀子慢慢逼向准尉的喉头，看来准尉已抵挡不住了，就在这时，那个德寇突然一松。怎么回事？镜头立即切到德寇的正面半身景，他闭着眼睛往侧面倒下，露出了站在他身后的热妮娅。她呆呆地站在那里，她那倒持步枪的姿式告诉我们，她刚才给了德寇这一枪托，救了准尉。导演在一个很短的单镜头中，用去掉遮挡的方法（亦即揭示新空间），揭示出新的信息，既简练，又有强烈的冲击力，使这场戏十分紧凑有力。在这高潮过去以后，导演又用了个稍长的单镜头，表现由于紧张过度引起胃痉挛的热妮娅在右后的位置上呕吐，准尉则在左前位置俯下身来搜查死尸的上衣口袋。这样，节奏就弛缓了下来。

这几个实例说明，电影语言远远不限于正拍反拍。观众了解了电影空间的不同处理的效果，就能更深入一步地欣赏和理解电影艺术作品。

3. 跳轴的运用

是谁规定的不能跳轴？在镜头语言中，跳轴不仅是允许的，而且还有它特殊的效用，甚至可以成为某种风格。既然有遵守

镜头轴线的手法，那当然也就有不遵守这一轴线的手法，这是一种辩证的关系。

例如在《这里黎明静悄悄》中，第一集字幕后第四个镜头，从画面右侧的房子里走出准尉、少校和排长来，他们向摄影机走来，然后向右拐过屋角，走过那座房子的窗口；切至下一个镜头，只有少校和准尉从纵深往前走，背景是村旁的那个湖，他们走到前景，右拐，遇到挤牛奶的士兵。从阳光投射在地面的影子我们可以判断出，这两个镜头是大跳轴。在前一个镜头中阴影落在右侧，而其在后一个镜头中则落在了左侧。

再如，在准尉和五个女战士准备通过沼泽地之前，准尉发给每人一个拐，热妮娅故意为难准尉，要弄清什么是拐，当准尉回答她说，“你手里拿着的那个就叫拐”时，热妮娅说了一句，“噢，达里！”这下子不仅把准尉难倒了，而且刺痛了他。准尉早已对少校说过，他只念过四年级，而这些女战士都是十年级的毕业生，文化水平相差太悬殊，他领导不了她们，要求调上前线。他不知道达里是指达里详解大词典，四年级生没用过、也不知道这部词典。他又在姑娘们面前出了丑。导演是这样来处理镜头的。前两句对话是准尉居左，热妮娅居右，“达里”话音一落，摄影机跳过轴线，从他们俩的后面拍，成了准尉居右，热妮娅居左，准尉回过头来，瞪大了眼睛问，“什么达里？”丽达在画外说了一句，“别闹了，热妮娅。”这个跳轴极不流畅，有跳跃感，但导演恰恰是用这个跳轴所造成的跳跃使观众从视觉上具体地感觉到了准尉的刺痛，这就是剪辑在表演。

三、独特的电影结构

《这里黎明静悄悄》的时空结构相当复杂，但是安排得十分

妥贴，既不使人感到造作，也明了易懂。影片共有四种时空关系：它以战争结束二十年后的和平生活为基础，这是用彩色表现出来的；而故事的主体发生在过去战争的时空，这是用黑白片表现出来的；在故事的主体时空中又有当时人物的回忆，对和平时期的回忆，这就是过去的过去的超叙事时空（脑海中的现实），但也有人物的幻想所造成的超叙事时空，如加丽娅在回忆基础上的畅想及准尉的遐想等，这些都是用彩色来表现的。过去战争的时空紧紧地嵌在战后的和平生活这一框架中，同时在严酷的战争年代与宁静的和平时期之间、在壮烈牺牲的女高射炮手们与无忧无虑的野餐的青年人之间形成了鲜明的对比。而即使是对于故事主体的过去战争的时空，影片也是分为了上、下两集来表现的，在这两集之间同样也蕴含着一种对比，一种情绪上的、气氛的对比。影片的前半部几乎没有什么情节的发展，都是一些插曲性的大小事件，它们起到了介绍人物和表现这些女战士的乐观主义精神及其不同性格的作用，而且尽管在影片的前半部分也有空袭警报，也有德寇，但却充满了乐观的情绪。战士们享受着那从炮火中偷来的一丝快乐与轻松。同时影片上集又几乎是围绕爱情而言，一方面是姑娘们回忆中的、想象中的爱情，另一方面是现实中的丽莎对准尉的含蓄的爱、房东太太对准尉的朴实的爱，等等。

过沼泽地是影片和片中人物的情绪气氛转变的开始，安排得非常自然可信，使观众感觉不到有一条分界线，但是在此之后，前半部的那种战时暂时的宁静气氛没有了，代替它的是残酷的局部战斗，是肉搏，是死亡。节奏也开始由舒缓到紧张，而姑娘们的命运在第一集的结尾处就已经被改变了。仔细分析一下，就会发现从丽莎被派回去送信之时开始，情节就沿着一条曲线急剧上升，影片以越来越短的间隔来表现奔跑的丽莎和准

尉与余下四名女战士的活动，丽莎的镜头越来越长，五人的活动镜头越来越短：

A. 丽莎出发后：

丽莎奔跑	16"
丽莎奔跑至沼泽地	31"
丽莎过沼泽地	27"
丽莎过沼泽地	52"
丽莎溺死	1'21"

B. 五人的活动：

转移到后备阵地	45"
装扮伐木工人	11'19"
为丽莎飞毛腿祝福	1'16"
发现敌人并未离开	55"
准尉侦察敌情	26"
索妮娅去取烟荷包被德国兵	
刺死	2'30"
准尉和热妮娅杀死两名德国兵	4'57"

由上表可以看到，丽莎和索妮娅两人之死相隔仅两分三十秒，而在五分钟之内，又接连死了两个德国兵。七分半钟内连死四个人，戏剧性情节爆发，急转直下，直到结尾，只剩下准尉一人生还，敌人也全部消灭或当了俘虏。

勿庸置疑，这样的结构安排固然很独特，但未必一定能保证影片的成功。而该片的整个事件之所以发展得十分自然、合理，主要是因为每个镜头都是精心设计的，内容和处理都能吸引观众，镜头之间的衔接十分准确，没有多余的镜头，视听语言丰富多变。更主要地，这是由创作者手中的时间所带来的观看效果。