

205-25-
L-6

《新世纪电影学论丛》编委会

总策划→王凤生 张会军

编委会主任→王凤生

副主任→张会军 王志敏

孙 欣

编 委→(以姓氏笔画为序)

于 丽 王凤生

王志敏 王海洲

王鸿海 庄宇新

刘一兵 孙 欣

张 民 张会军

陆弘石 陈 浥

郑洞天 钟大丰

姚国强 宿志刚

梅 峰 黄晏如

谢小晶 潘若简

穆德远

统 稿→张会军 王志敏

图书在版编目(CIP)数据

虚构的自由：电影剧作本体论/刘一兵，张民主编。
—北京：中国电影出版社，2002.3

(新世纪电影学论丛)

ISBN 7-106-01827-9

I. 虚… II. ①刘…②张… III. 电影文学剧本—
文学创作—研究 IV. I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 085686 号

虚构的自由——电影剧作本体论

刘一兵 张 民 主编

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:64299917(总编室) 64216278(发行部)

E-mail:jsja@netchina.com.cn

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2002 年 3 月第 1 版 2002 年 3 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/850×1168 毫米 1/32

印张/15.125 插页/4 字数/365 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 7-106-01827-9/J·0802

定 价 35.00 元

目 录

序:守望者的梳理与思考	1
导言	10
第一章 电影剧作中的节奏	1
第二章 电影剧作中的冲突律和反冲突律	49
第三章 电影剧作中的修辞手法	117
第四章 电影剧作中的魔幻现实主义	166
第五章 电影剧作元素的构成体系	228
第六章 朱天文电影剧作研究	254
第七章 王家卫电影剧作研究	308
第八章 影片《罗拉快跑》读解	378
代跋 人性·个性·终极目标 ——中国电影文学五十年回顾与思考	445

第一章 电影剧作中的节奏

新时期以来,社会生活的变化与艺术观念的解放,使得我国的电影从既定政治的绝对制约下摆脱出来。无论是理论探索,还是创作实践,都呈十分活跃的局面。深度上的开掘与广度上的拓展,则使得过去一些由于这样那样的原因曾被人们忽视的问题,相继被推到了理论与创作的前沿。节奏之被人关注,恰恰是当前电影创作实践的客观要求。

节奏,作为一种有机的运动(这里的运动是广义的,包括宇宙间的一切变化和过程),是各门艺术中最基本、最活跃的元素之一。虽然它在各门艺术中的表现并不一样,但是,如欲保证艺术作品的生命活力,创造完美的艺术形式,激发欣赏者的审美热情,保证艺术信息的传递宜于感官和心理接受,实现艺术作品创作者和欣赏者思想与感情的顺畅交流,则绝不能够忽略其巨大的能动作用。

三维空间和一维时间共同建构起包容一切的大宇宙,任何事物的存在都是以这个大宇宙为基本条件的。由于照相术等一系列科学上的发明和视觉暂留原理的科学发现,电影具备了在最完全的四维时空的意义上反映客观现实中的事物的能力。由此电影成为一个以 24 格/秒为最小单位的视听时空连贯体,成为迄今为止人类创造的比较完善的艺术形式之一。相对于其它传统艺术而言,电影虽然年轻,但毫无疑问,其潜力最大。因此,活跃的节奏很自然地成为电影艺术的有机元素之一。并且随着

电影艺术的不断发展,它在电影中的作用也显得越来越重要。

回顾电影发展的历史,从20年代的法国先锋派到当代,节奏元素已经日益频繁地被各国电影艺术家们所提及。莱翁·慕西纳克、汉斯·里希特、爱森斯坦、普多夫金、岩奇昶、雷内·克莱尔、R·波布克、塔尔科夫斯基、夏衍、张骏祥等等,中外许多电影名家都对电影节奏给予了关注,并从不同角度、不同层次表达了他们相近的或相异的理解。从而使得我们对电影节奏的认识达到了一定的深度。

尽管如此,一个显而易见的事实是不容忽视的——在电影艺术发展到今天这样相当程度的境况下,人们对电影节奏的研究和认识相对于其它一些电影课题而言,深度仍嫌不够!关于电影节奏的性质、特点,电影节奏的构成因素,对电影节奏的控制原则,电影节奏和其它艺术节奏之异同,电影节奏的生理——心理作用机制,电影节奏和电影叙事的关系,以及在电影的文学剧作阶段,编导是否应当具有强烈的节奏意识等一系列问题,至今均无成熟的定见,有的甚至存在着相当程度的偏颇。而另一方面,电影界每年有许多影片正是因为节奏问题未能把握好而引起人们的莫大遗憾。电影艺术工作者对电影节奏方面的研究成果之企盼日益迫切。

形成上述状况的原因是多样的。

首先,电影毕竟是一门最年轻的艺术。至今不过百年历史。它对以往各种艺术的有机成分的吸收和借鉴毕竟要经历一个由浅到深,由生涩到自然的过程。

节奏最初是一个音乐术语。它和旋律一起构成了各种音乐作品的主体。虽然音乐乃至舞蹈都是人类最早产生的艺术形式,并且事实上艺术中的节奏也最早出现于原始的音乐、舞蹈中,但是,由于就本性而言,电影是一种叙事艺术,叙事是电影之本,节奏之于电影,只是电影叙事的一部分,一个子系统,而并不

像在音乐中那样居于显赫地位,就电影艺术的作用而言,基本的乃在于揭示社会生活矛盾运动及其本质特征,因此,电影在诞生以后,对于音乐、舞蹈等节奏性艺术的借鉴,相对而言,显然没能像对于在叙事本性上与之更接近的戏剧和文学所作的借鉴来得更近便、也更频繁些。

其次,和电影的其它许多元素比较,节奏更具一种隐性色彩。在一部影片中,它无处不在,却又好像难得一见。不像人物、道具、环境、音响等元素那样在银幕上具形具象。它是可感的,但却不是具象的。它通过电影的基本表现手段——造型、表演、音响、蒙太奇等表现出来,但不同于这些手段本身,而是这些手段在时空中的运动状况的一个描绘量。我们姑且称之为“非直接可感”元素吧。而且,一般而言,一部影片的构成要比一部音乐作品复杂得多,这样在电影中,节奏和其它元素的联系也势必比在音乐作品中要多,因而对电影节奏的考察和把握势必也复杂得多,困难得多。^①

再次,从认识的过程来看,通常是感性先于理性。虽然有许多电影理论家和电影创作者意识到电影的节奏问题绝不单只是电影创作范畴的问题,而是和电影观众的生理和心理有着极为密切的关系,但是,生理学和心理学研究已经表明,节奏问题在生理学和心理学上是极其复杂的,时到今日,限于科学技术发展的水平,生理学和心理学方面仍未能向艺术家提供具有直接指导意义的科学成果,尽管这方面的工作仍在持续且不断取得新的进展。

然而,事物发展的规律告诉我们,难点也往往正是关键点。尽管存在着上述种种问题,但是已有的成果毕竟与我们进一步认识和利用电影节奏打下了基础,从而使我们的研究和探

① 以群主编《文学的基本原理》第57页,上海文艺出版社,1983年版。

索工作可以向更深广的领域迈进。

电影是一门综合艺术,它吸收和借鉴了以往各种艺术的多种能动元素。这些元素相互作用、相互依赖,并且和电影本身的固有元素结合起来,经过消化融合后形成了一个具有电影自身新的特征和功能的有机整体。在这个意义上,电影是一个标准的系统。按照系统论原理,对系统的考察和研究,应贯彻联系的观点和层次的观点,也即马克思主义的联系观点和主次矛盾观点。电影一方面和以往各门艺术都有密切的联系,另一方面又有其独特的新质。联系的观点,要求电影必须借鉴音乐、舞蹈、诗歌等节奏性艺术中的节奏成果,层次的观点又规定了这种借鉴必须是在电影的初级子层次——叙事层次的制约下进行,因为节奏元素在电影中居于次级子层次的位置。电影以造型、音响、表演和蒙太奇为其基本表现手段完成其艺术功能,四种基本手段综合作用,最终统一于叙事。叙事,是电影的本性,是电影创作的整体性课题。甚至,在通常的意义上,故事片已经很自然地成了电影的代名词。本章亦遵守这一默契,如无特别指明,文中凡提及电影概念,均系指故事片而言。在这个意义上,电影的节奏只能是电影叙事的节奏,对电影节奏的理论探讨,也必须在叙事的基础上展开。这是本章贯穿始终的中心论点。这一事实决定了电影诞生之初,必然首先是向戏剧和小说借鉴其叙事上的经验。也决定了在其后电影从音乐、舞蹈、诗歌上借鉴节奏成果,必须是以服务于叙事为前提,而不能使之超越叙事居于电影系统的初级子层次。

对电影节奏性质和功能的讨论,当然可以从多个方面、多种角度进行。考虑到节奏元素在电影中的功能,本章在论述电影节奏的性质时将主要以节奏的感受性和象征意韵为焦点。严格地讲,电影节奏只存在于正在放映的银幕影片和正在观影的观众的内心感受的双重同构之中。

电影节奏的情绪感受性揭示的是电影叙事的效果性,是电影叙事和观众生理—心理感受机制之间的有机联系。这是节奏最基本的性质。

电影节奏的象征意韵是对其情绪感受性的一种超越,它使节奏在电影叙事中由一般艺术的再现性意义向艺术的表现性意义提升,从而使电影节奏的魅力在原来的基础上得到进一步深化和强化。但这种象征意韵是比较难于把握的,对观众的要求也较高。它是建立在观众具备优良的后天文化尤其是电影文化素质的基础上的。

关于电影节奏和文学剧本的关系问题,作者以为,正视两者之间的密切关系是有重要意义的。事实上,在这一问题上存在的偏颇已经给许多电影的艺术生命造成了很大的损害。从根本上来讲,造成这种偏颇的原因仍在于对电影的叙事本性的漠视。在电影中,叙事是实现其艺术表现力与艺术感染力的深层的内在逻辑依据和主导性条件。电影是在时空四维度上以直观具象的形式反映现实生活的,因而按照叙事原则组织起来的可视可听的视听因素相对于抽象性很强、自身涵义具有某种模糊性的音乐音符而言,其内涵指向性和规定性都显得更依赖于客观现实生活。这样,对影片创作者来说,作为对电影叙事的功能性因素的电影节奏的把握也便更主要地是对客观生活中的各种关系和矛盾的观照而较少诉诸人的主观性。

而就电影的创作过程而言,电影对生活的把握首先体现为剧作家(有时是导演兼任)对生活的把握。文学剧本作为一剧之本,在相当程度上对影片的基本形象,内涵深度,表现形式等给出了界定。因此,虽然体现在文学剧本中的文字形态的节奏雏形和体现在完成影片中的视听形态的节奏之间存在着形态上的差异,但在深层次上它们却是同一指向的,两者都以客观生活为基础,以影片的叙事为内在依据,它们是同一过程的不可或缺的

两个重要阶段,因此,导演和剪辑在影片拍摄阶段和后期制作阶段重视银幕节奏的把握是必然的,而剧作家(有时是导演兼任,有时是导演参与)在剧作阶段具有强烈的节奏意识也同样是不可或缺的。

需要说明一点,本章对电影艺术有关问题的讨论,都是针对电影艺术的一般情况而言的。少数探索性极强的影片,不在本章讨论范围之列。

下面进入本章主体部分的探讨。

一、关于电影节奏

(一) 电影节奏的基础问题

研究电影节奏,必然首先碰到这样一个问题:节奏为什么是电影的有机元素之一?

直觉将我们的关注点首先引向了音乐。这是因为,音乐作为最早的、也是迄今为止最典型的节奏艺术,相对而言,其在节奏的研究上积累的成果也较多。另外,就一般情况而言,音乐的构成和演奏也比电影的构成和摄制过程要单纯一些,因而从音乐方面考察节奏显然要比直接从电影入手容易。虽然,电影和音乐从本性上说是两种不同的艺术形式,但就节奏问题而言,在两种艺术主导性差异的前提下,无论是音乐节奏,还是电影节奏,两者体现出一种在各自物质技术手段保证下的共通性。正是由于这种共通性,可以使我们借鉴音乐艺术上的研究成果来服务于电影创作。

那么,电影节奏和音乐节奏的这种共通性体现在什么地方呢?

简单地说,体现在完全意义的四维时空上的巨大的自由度。

在电影艺术诞生之前,无数的经验从直觉上告诉我们,音乐是最典型的节奏艺术。而从艺术发展的历史上说,节奏在艺术中最早的体现也是从音乐、舞蹈、诗歌的产生开始的。“原始人在劳动的过程中,为了协同动作,减轻疲劳和相互交流,常常‘按照一定的拍子,并且在生产上伴以均匀的唱的声音和挂在身上的各种东西发出的有节奏的响声’。这便是最早的音乐的节奏的来源。当原始人把这种有节奏的劳动呼声和音响,与含有一定意义的语言结合起来,就产生了最早的诗歌。”

同样无数的生活经验告诉我们,绘画、雕塑、建筑等是造型的艺术。它们是以在时间的延续中保持其空间结构的相对恒定为特征的。虽然也有人认为具有动势的线条、构图、明暗比与色彩比也能体现出节奏,但这种观点和我们对节奏的一般认识显然是不同的。事实上,虽然一切事物的存在都是以时空四维为条件的,但像绘画、雕塑、建筑这类艺术在时间维上仅仅是被动地以时间为其存在条件,而不能表现出多大的能动性(指在时间的流程中没有空间上的变化)。而音乐、舞蹈、戏剧、戏曲、文学等则不仅在空间维度具有能动性,而且在时间维度上也具有能动性。这提示我们节奏是首先以在时间和空间双向上的有为为前提的。现实中有人称音乐为时间艺术,称绘画、雕塑等为空间艺术,实际上这种称谓起源于我们的一种错觉,即将时间性和听觉性,空间性和视觉性之间的关系理解为一种必然的因果关系了。

其实,事物的可视,并不在于其仅在空间上有为,可听,也不在于其仅在时间上有为;可视可听,更不在于其在时间和空间上均有为。可视的事物可视,真正的原因是因为其能反射或吸收波长在 $390\sim 760\text{nm}$ 范围内的电磁波。当这种电磁波刺激到我们正常的视觉器官时,就形成了视觉现象。而事实上,在时空四维度中存在的电磁波其波长范围是从 $10^{-15}\sim 10^{15}\text{nm}$,远远大

于 390~760nm 的可见光的波长范围。而可听的事物可听,真正的原因是因为该事物的振动引起音媒的振动,音媒的振动作用于我们正常的听觉器官时,就产生了听觉。

由此可见,时间、空间、听觉、视觉都和节奏元素发生着密切的关系。

节奏艺术的时空特性表明其成为某一艺术形式的有机元素的客观条件是该艺术在时空四维度上的有为。即该艺术必须具备在时间的延续中其一定的艺术元素在空间形态上不断变化的可能性。这是形成节奏的客观基础。而电影节奏和音乐节奏的共通性也正在于此。这种节奏艺术既可以是听觉艺术(如音乐),也可以是视觉艺术(如无声电影),还可以是视听觉艺术(如戏曲)。

而客观事实表明,听觉和视觉与节奏的关系则在于它们是使艺术作品的节奏被艺术欣赏者感受到的最基本途径。一种艺术节奏以何种途径被感受,取决于形成该艺术节奏的物质媒体。比如,音乐的节奏是通过听的途径被艺术欣赏者所感受的,之所以如此,是因为音乐的节奏是通过声音的强弱长短的变化形成的,而声音的振动是作用于人的听觉器官的,跟视觉器官则无关系。

在讨论了以上节奏和时间、空间,节奏和视觉、听觉的基本关系以后,下面我们进入对电影节奏的探讨。

电影拥有对四维时空中的客观现实的直接“复写”能力,这使得电影可以将生活中的节奏选择性地“复制”到银幕上,并确定了欣赏者感觉这种节奏的基本途径是“看”和“听”相结合,一定意义规定了这种节奏是视听节奏。

电影视听节奏的构成因素,一般包括以下几个方面:

(1) 拍摄对象(人物、其它生物、移动物体等)的运动速度和强度变化。

(2) 摄影机位置的变化(正拍、反拍、侧拍、俯拍、仰拍等)。

(3) 摄影机的运动(推、拉、摇、移、跟、带、甩等)的方向和速度、强度变化。

(4) 景别的大小、远近变化。

(5) 声音(音响、音乐、对白、独白、旁白等。无声片则只有音乐伴奏)的有机运动。

(6) 以 24 格/秒的速率依次呈现在银幕上的各种造型因素的对比。如黑白的对比、明暗对比,大小对比等等。

(7) 升、降格镜头和空镜头。

(8) 镜头的蒙太奇剪辑。它以前面七个方面的内容为基础,创造出银幕叙事节奏的总谱来。

下面我们举出一些影片实例的分析,来看看上述这些电影节奏的构成因素是如何体现在影片中的。

爱森斯坦导演的《战舰波将金号》中的“敖德萨阶梯”屠杀段落可谓电影节奏段落中的经典。排列整齐,端着枪向阶梯下行进的沙皇士兵,惊恐万分向阶梯下奔逃的混乱的群众,抱着被打死的儿子逆人流向上走的母亲,以女教师为首的向上走的善良的哀求队伍,向下急速滚落的婴儿车,纷纷中枪倒毙在阶梯上的群众,在阶梯下拦截奔逃的人们的哥萨克马队。这些拍摄对象的运动及其特定的运动形式,决定了这一叙事段落节奏的特定构成形态。沙皇士兵由阶梯上面向下迈进和向下射击的镜头,在整个段落中总共切换了十四次,但这十四个镜头并非总是从一个角度拍摄的,而是包括反机位、侧反机位、侧机位、侧正机位、正机位的多种机位的反复交替(其中侧反机位最多)。而且,由于阶梯上下高度的不同,也必然客观上造成正机位是仰拍,反机位是俯拍。至于景别的变化在这一段落中亦是体现得十分明显的。比如下面一小段:

1. (全景) 人群中一个妇女在奔跑着, 手里搀着跌撞前进的男孩儿。
2. (全景) 士兵们跨过尸体, 开枪射击。
3. (全景) 在拥挤的人群中, 男孩被挤脱了母亲的手, 跌倒在石阶上。
4. (全景) 母亲不由自主地仍然向前奔跑。
5. (特写) 小男孩用肘支撑着满脸鲜血的头, 紧闭双眼, 诉苦地喊出: “妈妈!”
6. (全景) 奔跑着的母亲立刻回转身来……
7. (特写) ……看到
8. (特写) ……自己的儿子, 他满脸鲜血的头无力地倒在石阶上……
9. (特写) ……母亲惊恐地叫了起来。
10. (特写) 奔跑中的男女们的脚在小男孩身上跨过。
11. (大特写) 母亲失魂落魄的眼睛紧盯着……
12. (全景) ……人群
13. (特写) ……在奔跑中跨过她的
14. (特写) ……儿子。
15. (全景) 人群沿着阶梯奔跑……
16. (特写) ……踢开
17. (特写) ……并踩踏男孩的尸体。
18. (大特写) 母亲失魂落魄的眼睛。
19. (全景) 人群沿着阶梯奔跑。
20. (全景) 有人想把这神经错乱的女人拉向一边, 但是她挣脱着, 沿着阶梯向上走去, 惊恐地盯着
21. (特写) ……踩踏她儿子的脚。
22. (全景) 不注意……
23. (全景) 奔跑着的人群……

24.(中全) 她横抱起自己的儿子。

.....

25.(中全) 手里抱着儿子的神经错乱的母亲,嘴里不知在叫喊什么,沿着阶梯向上走去。

.....

“敖德萨阶梯”的屠杀是一种大的集体场面,这种情况下大量的全景、大全景是必然的,但是,假如只有全景、大全景对整个场面的包容式反映,而没有在恰当的时刻将镜头对准全景中的具有代表性的个体以及表现这种个体的中、近景甚至特写、大特写,那么无论是对揭示矛盾发展的状况的内部节奏来说,还是从外部节奏韵律的有机性上讲,都将难以构成充满激情的叙事段落。而上面这个小段落就适应了客观上的要求,在表现母亲看到儿子被打死的反应时,连用特写和大特写来表现这种特定的极具情绪张力的时刻,并以此和全景中混乱奔逃的人群,步步逼近的沙皇士兵队伍相对比,创造出一种巨大的情绪感染力。

声音方面,虽然本片是无声片,伴随银幕画面的只有同步的伴奏音乐,但镜头切换成沙皇士兵时,遵守严格节拍的音乐的鼓点声和士兵们整齐划一的脚步相配合,极大地强化了屠杀的氛围。而在表现群众向阶梯下奔逃时,同步音乐的急促也更进一步地加强了场面的紧张感。

至于镜头的蒙太奇剪辑,更赋予叙事段落以鲜明而具有内在冲击力的形态。持枪向下行进的沙皇士兵队列和混乱的向下奔逃的各种人或人群的反复切换;向下的沙皇士兵队列,向下的绝大多数群众和向上的抱着被打死的儿子的母亲,向上的由少数人组成的“哀求”队伍的反复切换对列;同一时刻滚落的童车和女教师、男青年望着童车滚落时焦急的表情以及死去的母亲

安详的、“无动于衷”的表情的反复切换;还有不同景别画面的对列;不同角度和强度的音乐的反复切换等等,都是剪辑作为电影节奏构成因素创造本段落令人难以忘怀的紧张节奏的具体表现。尤其是通过蒙太奇剪辑按照事物内在的叙事逻辑,可以将现实中一瞬间发生的动作在艺术表现上给以时间上的延长,或是将现实中的某动作或事件发生过程中没有意义的部分给以省略,从而创造出一种不严格遵循事物的客观生活节奏,而且在心理上精神上符合要求的艺术节奏。在反映生活的同时,将生活给以艺术的提升。

比如,推着摇篮车向下奔逃的年轻母亲被枪弹击中,于是

1. 年轻的妇女由于痛苦而扭歪了脸,头向后仰倒。
2. 摇篮车的车轮不动地停在阶梯角落的平台边缘。
3. 年轻的妇女含着泪水,脸上露出难忍的痛苦……
4. ……痉挛着的手在撕扯身上的腰带和连衣裙。
5. 哥萨克在用马鞭抽打奔跑的人们。
6. 年轻妇女的手在扯腰带。腰带下面渗出鲜血(鲜血染红了她的白手套)。
7. 年轻的妇女(配景缩小——头部较大)
8. ……向后栽倒……
9. ……碰着睡有婴儿的……
10. 停在平台边缘的摇篮车。
11. 士兵们慢慢地(踏在阶石上的脚)
12. ……沿着阶梯向下走。
13. 倒下的母亲碰着摇篮车。
14. ……于是摇篮车开始慢慢地滚动。
15. 往下走着的士兵们驱逐面前剩下的人们。

16. 哥萨克在抽打从阶梯上跑下来的人们。
17. 紧靠栅栏的老人还是在试着抱起打死的女人。
18. 由于倒下的母亲的触动……
19. ……睡着婴儿的摇篮车开始滚动……
- ……

母亲倒下触动睡着婴儿的摇篮车，车滚下平台，在生活中可能连一秒钟也用不了，而在影片中从摇篮车开始慢慢滚动的第一个镜头开始，到它滚下平台，却足足用了九秒钟，中间穿插了向下行进的沙皇士兵队列，向下奔逃的群众，哥萨克骑兵抽打群众的内容，客观上是有违于实际时间长度的，但在观众的心理上，一秒钟表现为九秒钟却是合理的。如果不是这样超越生活的实际长度，影片节奏的情绪感染力是不可能达到这样强烈程度的。

除了上面我们分析的这个例子外，像国产影片《早春二月》中初春的桃林和陶府在明暗造型上的对比，《小花》中的黑白和彩色所形成的色彩对比，香港影片《似水流年》中的俯拍风筝在田野上空飞翔的空镜头，中国青年女导演李少红导演的《血色清晨》中青年小学教师被两兄弟砍死时所运用的升格镜头处理等等，都是电影节奏的各种构成因素在实践中得到具体体现的例子。

需要说明的，尽管电影节奏的构成因素，表现在八个方面，但并不表明在节奏总谱的每一个部分都是必须要有这八种构成因素的共同参与。当然，也不是说其中任一种构成因素就能单独完成形成影片节奏的功能。这两种情况都是比较少见的极端情况，多数情况下，影片的节奏是由其中几种构成因素合力作用的结果。

（二）电影节奏的情绪感受性

由前面的讨论,我们知道电影的物质技术基础为电影提供了在时空四维度上巨大的自由度,因此节奏成为电影不可或缺的有机元素之一。

那么,节奏是怎样发生作用的呢?

实践表明,在观众的观影过程中,电影节奏首先表现为一种情绪感受性。这是电影节奏的基础作用。

法国先锋派电影理论家莱翁·慕西纳克曾说过:“我们每个人是否天生就能感受电影的节奏,就像感受音乐和诗歌的节奏一样,或者用哲学家的话来说,对这种节奏具有一种‘初概念’呢?看来,这种‘初概念’是肯定有的。”^①

经验告诉我们,欣赏一部影片,第一步首先是一个纯感知的过程,即通过我们的视听感官,直接感受银幕上的各种视、听可感元素,接受其携带的外部信息并产生相应的生理—心理反应的过程。

电影节奏就是影片的可感性元素之一,虽然它不像影片的造型、色彩等那样直接可感,而是通过诸如造型、色彩、声音等元素的有机统一而感受到的。前面我们曾论述过电影节奏的八种构成因素,而电影节奏的感受性主要就诉诸于其中的各种造型因素所营造出的特定氛围。电影的时间和空间是一种相互依存的关系。它的时间是通过空间体现出来的,我们用来描绘时间对空间的这种依赖关系的参数就是强度;它的空间又是通过时间体现出来的,我们用来描绘空间对时间的这种依赖关系的参数就是速度。而造型因素形成特定氛围则是依赖于造型事物的

① [法]莱翁·慕西纳克《论电影节奏》,载《电影艺术译丛》,1963年第5辑第169页、第168页。