



电影视觉空间研究

唐建军 著



中国书籍出版社
China Book Press



电影视觉空间研究

唐建军
著



中国书籍出版社
China Book Press

图书在版编目(CIP)数据

电影视觉空间研究 / 唐建军著. -- 北京 : 中国书籍出版社, 2019.7

ISBN 978-7-5068-7377-2

I. ①电… II. ①唐… III. ①电影—视觉—艺术心理学—研究 IV. ①J90-05

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第152461号

电影视觉空间研究

唐建军 著

责任编辑 邹 浩

责任印制 孙马飞 马 芝

封面设计 东方美迪

出版发行 中国书籍出版社

地 址 北京市丰台区三路居路 97 号 (邮编: 100073)

电 话 (010) 52257143 (总编室) (010) 52257140 (发行部)

电子邮箱 eo@chinaabp.com.cn

经 销 全国新华书店

印 厂 三河市顺兴印务有限公司

开 本 787毫米×1092毫米 1/16

字 数 192千字

印 张 15

版 次 2019 年 7 月第 1 版 2019 年 7 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5068-7377-2

定 价 48.00 元

版权所有 翻印必究

自 序



此书内容为十五年前博士论文。论文题为《眼动·视网膜·知觉影像——电影空间的视觉心理学研究》。原稿写作之时，电影尚处2D时代。如今，3D已家喻户晓。

博士毕业后留中国艺术研究院任职。后由个人境遇兴趣、单位任务等因素推动，辗转于藏疆等多地多岗，每处少则三年，多则六载，与电影理论研究渐行渐远。虽然常忆及本行，但时过境迁，关注对象不得不随遇而迁。如果这种关注称得上专业，则是在党建、文化建设，乃至非遗与旅游诸方面递变、切换。蒙同道不弃，也曾忝列一些研讨会，结识一批忧国忧民、儒雅谦逊的学人，获得过三两零碎奖项。空余时间，还憋过几首诗，攒过几出电影剧本，数量不多，多是不疼不痒、投水无波之作。

然而，如果说这些工作与写作，跟我的电影理论认知无甚关系，则并非事实。电影理论苦于纯粹者矣。在论文写作时，就感到电影理论界与创作界的隔膜，遂在前辈基础上，经恩师章柏青先生指导，借助电影技术、实验心理学等视角，开展了少许融合尝试。虽不甚成功，但方向还是得到论文答辩老师的鼓励。这也成为本书略微明显的特色。

在长时段游离中，虽然对理论思考没有行诸文字，但却更坚定了当初的感知。十多年来，中国电影产业爬出低谷，荣登世界电影市场第一方阵。与此同时，电影理论研究从人员力量到数量质量都已不可同日而语。但在中国电影的高歌猛进中，理论对电影发展的贡献率有多高，

则为有识者所心照不宣。世界文明的发展需要交流交通，电影创作与理论的发展何尝不是如此。

从这个角度观照，本书的不足就更易辨别，而今后若能作进一步探究，其方向也愈加明确。那就是在电影话语系统内部，吸收近年来电影生产、传播、接受各类技术研发新成果，融汇编导演摄道服各行当处理视觉空间的艺术创新，打通管理与实践、理论与创作、艺术与技术 in 机构、人员、话题等多方面壁垒，树立研究服务创作的理念，在理论与实践的整体推进中，为本课题研究打基础，做保障。在电影领域之外，紧盯与电影相关的科技动态，做好科技成果转化，为电影理论发展插上更高级的科技翅膀；拓宽电影研究者的社会、历史、文化、艺术，乃至经济、宗教、民族、生态等视野，借鉴其研究成果与方法，融入哲学社会科学整体框架，书写无愧于时代的电影学术篇章。作如是观，或许对打造中国电影理论学派、建设电影强国亦能有所裨益。

值得一提的是，有同门受到论文启发，创立观影效果测评系统，并已组建公司运转五载，为多部电影进行有效市场预测。其实，文中有关研究不仅对电影，而且对文学、电视、舞台艺术、美术创作过程和传播效果的评估都能发挥作用。一些政府部门和科研机构都看好艺术生理心理测评的实践价值。

此次出版，题目之外，除了几处标点和错别字，未做改动。对于瓜熟蒂迟落的例外，这种处理方式，并不例外。其中原委，对于眼明心细的读者诸君，自然毋庸赘言。

愧立山村基础教育讲台多年，我丝毫不敢忘记自身知识缺陷。时过境迁，书中粗陋错讹之处，必然难免，恳请各位读者不吝赐教。

是为序。

2019年5月

摘要



本文以视觉心理学为理论依据,探讨观看电影的视觉原理和电影视觉空间的创造规律。全文共七个部分:

前言在归纳前人关于视觉和空间的研究成果的基础上,提出需要解决的问题和将要运用的研究方法。

导论通过观众对电影的看和摄影机的看、对现实世界的看的比较,阐述前者的视觉过程,为研究电影空间奠定理论基础。

第一章分析银幕作为电影的成像媒介对塑造电影空间的潜在规定,并比较标准银幕、宽银幕和屏幕的空间性质。

第二章讨论色彩和光线元素的视觉原理与空间构成语法。

第三章论述体势、似动和剪辑的视觉机制与空间生成规律。

第四章比较居室电影、影院电影与广场电影的场所特征、电影文化属性和观影反应方式。

结语综括全文并提出对未来研究在方法、内容和方向方面的希望。

ABSTRACT



The dissertation discusses the visual principles of seeing movie and the producing laws of film visual space by means of visual psychology. There are seven parts in this thesis:

The preface puts questions to be solved and study methods that is going to be used which is based on the fruit acquired by former people in the field of visual sense and space.

By comparing between seeing film and seeing the real world, the watching of camera, the introduction elucidates the former's visual process. It is the starting point for further probing film space.

The first chapter analyses the inherent formulas of screen which is regarded as film image medium for creating film space, then compares the space nature of standard screen, wide screen and telescreen.

The second chapter discusses colour and light's visual principles and their producing space grammars.

The third chapter demonstrates Tishi, apparent movement and film editing's visual processes and their making space laws.

The fourth chapter differentiates parlous film, cinema film and square film's space characters, film cultural natures and reaction patterns of watching film.

The concluding chapter summarizes the whole dissertation and raises the hope in method, content and direction about the future study in the same area.

前言



为什么恰好是我们看到的这些物体 构成一个世界呢？

——梭罗^①

电影是什么？这是研究电影的一个本体论问题。散见于各种电影理论的答案，可谓五花八门，多种多样。究其原因，一般的看法认为自电影诞生之日起，它就没有像其他艺术门类那样，长久依赖于固定的物质媒介和表述方式，而是随着科学技术的发展，不断吸收刚出现的科技成果和载体手段，运用新的艺术表现形式，一直处在不停地变化当中。从理论研究的历史看，在电影的发展过程中，早期它要确立艺术的身份，就必须模仿文学、戏剧、音乐、美术等古典艺术样式，自身的艺术特性没能从本体论的高度来“验明正身”；30年代以后，声音、彩色、宽银幕和数字技术陆续进入电影，意大利新现实主义、法国新浪潮、欧洲

① 见《看见的世界——关于电影本体论的思考》一书之题记。

斯坦利·卡维尔《看见的世界》，中国电影出版社，1990年版。



现代主义以及新好莱坞等电影流派相继出场，符号学、叙事学、精神分析学、女权主义、意识形态批评、媒介传播理论争相涌现，在这种表面上异彩纷呈的百家争鸣中，似乎谁都在以自己的方式接近问题的核心，实际上却宛如盲人摸象，各自只表达了部分真实。

电影本体论被超乎想象地泛化了。泛化的原因何在？卡罗尔认为在于以往的研究是“借助一套限定性的理论预想去把电影风格上的所有因素加以理论化——例如，用现实主义或意识形态规定去将媒体的旨趣加以框定”^①。其实这只是方法论上的原因。根本的认识论原因在于忽视了追问“电影是什么”之前的问题，即人是怎么感觉到电影的？因为只有揭开“电影怎么到达人”和“人怎么进入电影”之谜，才能为回答“电影是什么”打下基础并指明方向。当然，这个前问题在其他艺术的研究中同样存在。它之所以对电影重要到必须先回答的地步，是由电影艺术的物质特性和形象特性决定的。在艺术史上，还没有哪一门艺术像电影这样高度依赖技术，它的物质载体的质量被创作者视为作品质量的保证；它的形象是符号性的、虚幻的，却总能在观众的感觉中变成具体实在。

人通过视觉和听觉接受电影刺激。“在人脑获得的全部信息中，大约有95%以上来自视觉系统”。^②电影信息的视觉接收虽然没有这个比例的具体数据，但大部分电影信息得自视觉，是确定无疑的。从画面与声音在胶片上占用的面积看，提供视觉刺激的画面占了绝大部分。因此，

① 诺埃尔·卡罗尔，《电影理论的前景：个人的臆测》，《后理论：重建电影研究》，大卫·鲍德韦尔、诺埃尔·卡罗尔主编，麦永雄、柏敬泽等译，中国社会科学出版社，2000年版，第55页。该文接着提出“局部理论的建构”的概念，建议“无需期望这些小范围的理论能否在某种关于电影本质或功用的一大套设想之下聚合和统一起来”，这对未来的理论建设是实际的，也将是行之有效的。

② 张镜如《生理学》，人民卫生出版社，1996年第四版，第272页。



看，是进入电影本体的必由之路。^①

对看的电影心理学研究早有先人。第一位电影理论家闵斯特堡就是其中之一。他“从视知觉的生理和心理角度，来分析和解释了电影影像的深度和运动感”。这让米特里惊呼“他在1916年对电影的了解，已经等于我们今天所可能知道的一切！”^②如果米特里的论断在20世纪60年代属于确评，在今天看来，则多少有些过时。由于心理学发展水平的限制，使闵斯特堡的著作《电影：一次心理学研究》对电影视知觉的论述不可避免地缺乏深度。阿恩海姆是第二位从视觉角度探究电影的理论家。他在30年代的电影学专著《电影作为艺术》，出师之名是为电影的艺术性论辩，其内容则从视觉心理学出发，讨论立体在平面上的投影、深度感的减弱、画面的界限和物体的距离、时间和空间的连续不存在等问题。应当承认，阿恩海姆的电影心理学研究，其独特性和在分析物体的距离等方面表现出来的精辟，迄今为止后无来者。^③事实上，

① 把看当作进入电影的主渠道，并不意味着否定听在电影事件中的作用，把电影拉回到无声时代。只是由于主题和篇幅的限制，本文只讨论视觉行动元在电影事件中的功能。

② 彭吉象《影视美学》，北京大学出版社，2002年版，第4页。

③ 后来者甚至有所倒退。曾编著电影教程的尼克·布朗教授即是一例。他对《电影作为艺术》一书的解读是肤浅、错位的。且不论他以对心理学的无知而妄评电影心理学著作，他竟然“怀疑它是否算得上一门真正的电影理论”，其原因只由于它“是一门无声电影理论”（见尼克·布朗，《电影理论史评》，中国电影出版社，1994年版，第22页）。相信读过《电影理论史评》的读者，在读长条的引文和著者的评述时，能明显感觉到这一点。

无来者的结论建立在国内研究现状和所见近年翻译进来的国外研究资料的基础之上。关于国外的研究情报，查阅美国人Frank Manchel的四卷本Film Study: An Analytical Bibliography (Fairleigh Dickinson University Press London and Toronto: Associated University Presses, 1990)可知，1990年前没有其他电影视觉研究的专著面世。论文方面也非常少见，几篇难得的文章是朱利安·霍赫贝格、弗杰尼亚·布鲁克斯的《灵视中的电影》，约瑟夫·安德森、巴巴拉·安德森的《视觉持续性的神话》，弗吉尼亚·布鲁克斯的《电影、感知与认知心理学》等。（见《后理论：重建电影研究》，第522页）

在声音以不可阻挡之势融入电影之后，随着阿恩海姆被划为反对声音与彩色的“顽固派”，从视觉科学角度进行的电影研究也就基本停止。

但系统研究的停止并不妨碍术语的频繁使用。目前文本一般在以下三个层面组织视觉一词的含义。一是作为“看”的另一种表述，以描述人的一种外在动作和动作的结果。这种常识性的运用其实与心理学无涉。但在这个层面上使用得最多，如许多教科书“视觉艺术”提法，又如霍华德·戴维斯的《革命前中国电影中的视觉手法》、张客的《论电影艺术的视觉性》等^①。二是从精神分析的角度调用。由于精神分析学是一种研究病态心理的科学，因此，视觉的方式往往局限于窥视，且与性、快感等特定主题紧密相连。如劳拉·穆尔维的《视觉快感与叙事性电影》、金恒源的《试析视觉快感与电影审美的关系》、托马斯·艾尔萨埃瑟的《电影史与视觉快感》等^②。三是从认知心理学的角度初步探讨观看电影的视觉活动规律。如古拉德·米勒森的《电视与电影照明技术》、王文宾的《电影的视觉美感》、保罗 M. 莱斯特的《视觉传播：形象载动信息》等^③。这些专著有的介绍了眼睛、大脑的结构与功能，论述了视觉感知的基本知识，有的运用视觉运动规律解释了电影欣赏中的部分现象，其中存有超越闵斯特堡和阿恩海姆之处。但作为学术研究，其经验性的总

① 《革命前中国电影中的视觉手法》，霍华德·戴维斯，《当代电影》，1987年第4期；《论电影艺术的视觉性》，张客，中国电影出版社，1983年版。后者是论文集性质的小册子，其中只有一篇文章从陈旧的文艺心理学视角粗略地论及电影的视觉问题。

② 《视觉快感与叙事性电影》，劳拉·穆尔维，《电影与新方法》，张红军主编，中国电影出版社，1992年版；《试析视觉快感与电影审美的关系》，金恒源，《电影艺术》，1989年第5期；《电影史与视觉快感》，托马斯·艾尔萨埃瑟，《当代电影》，1988年第3期。

③ 《电视与电影照明技术》，古拉德·米勒森著，凌晓君、何振淦译（供内部参考），1974年；《电影的视觉美感》，王文宾，中国国际广播出版社，1992年版；《视觉传播：形象载动信息》，保罗 M. 莱斯特著，霍文利、史雪云、王海茹译，北京广播学院出版社，2003年版。



结和教材式的介绍，不足也是明显的：心理学知识老化^①；心理学理论的介绍与理论的实际运用脱节，且理论分析不够深入。

在掌握了前人关于电影视觉的研究现状之后，借助视觉心理学的最新成果，本文将在这一领域走得更远。在导论中，通过从普遍到特殊的细微比较，看被分成人体器官眼睛的看与物理机器摄影机的看，在将看电影与看现实世界作出区别后，看电影的视觉过程得以较完整的梳理，并揭示看对电影的重要性。这一部分将在论述电影影像的视觉生成过程的新颖性和全面性上有所开拓，并将找到产生电影视觉快感的源头。对视觉机制的介绍也为后文探讨色彩、光线、体势、似动、剪辑的空间视觉构造原理奠定科学基础。

看的对象千姿万态。总揽前人的科研成果，结合国内外电影创作的总体表现，考虑本文的理论准备和篇幅限制等情况，电影空间被本文锁定为考察、研究的对象。空间一词在电影界的运用，一般有三种意义。一是在普泛的意义上运用，常与时间并列，这个空间被看成是不证自明、“无须详释”^②的。马塞尔·马尔丹可以作为这种用法的代表。^③二是散见于各类文字的比喻用法，如“叙事空间”“情感空间”“心理空间”“精神空间”等，言及的并非三维物质空间。三是作为电影创作的一个元素应用，研究电影空间的景深、造型等的设计。这是电影创作者最常用的意义。如张会军的《电影摄影画面创作》、刘恩御的《色彩科学与影视

① 这在2003年版的《视觉传播：形象载动信息》一书也不能避免。该书自诩“介绍关于光线、眼睛及大脑的最新科研成果”（见封底），但关于视网膜的知识其实落后于上世纪90年代。

② 乔治·S. 塞姆塞尔，《近期中国电影中的空间美学》，《电影艺术》，1986年第3期。

③ 马尔丹的《电影语言》一书，以专章（第十二章）论述了电影的空间问题。电影空间在这里是作为自明概念运用的。围绕马尔丹提出的电影时间先于空间的论题，1987年的《电影艺术》展开了一场小规模讨论。但双方都是在普泛的意义上使用空间概念的。



艺术》等。^①这些意义提出了电影空间的概念,开展了电影空间的研究,推动了电影理论的发展。其缺憾是对空间术语的界定缺乏精确性,实在义与比喻义混用,词义模糊;当深入到空间的具体探索时,往往局限于实践经验,理论深度捉襟见肘,显得零散、浅白。

从视觉心理学的理论支点出发,本文将在电影理论史上首次对电影空间进行系统、全面的深入研究。电影三维物质空间的知觉影像生成将得到与视觉心理学的研究同步的科学阐释,银幕、色彩、光线、体势、似动、剪辑等组织元素创造电影空间的规律将得到深刻阐发。这些是论文第一、二、三章的内容。最后,论文将分析电影在不同场合呈现出的面貌各异的视觉特征和风格类型。掌握这些分类,对于引导中国电影走出低谷、提高电影创作的针对性和场所化具有启迪意义。这是第四章的主要内容。这四章将在电影空间视觉影像建构的系统论证,体势、似动、居室电影、影院电影等概念的提出和论述等方面对前人有所超越。

从总体上看,本文的目标不是对空白的填补,而是志在运用视觉心理学、实验心理学理论拓展电影心理学的研究领域。因此,创新并非本文的唯一重点。通过对电影视觉空间的研究,更深入地认识电影,使电影更好地成为献给观众眼睛的冰淇淋,从而为之谋求长远发展,也是目的之一。此外,鉴于当前电影理论研究与创作的脱离,如上述对空间的理解,理论人员多用前面两种意义,而创作者多用第三种意义,本文将尽力从理论的可操作性出发,为拆除理论与创作的藩篱作出尝试。

① 张会军《电影摄影画面创作》,中国电影出版社,1998年版;刘恩御《色彩科学与影视艺术》,北京广播学院出版社,2002年版。

目 录



自 序.....	1
摘 要.....	1
ABSTRACT	2
前 言.....	1
导论：眼睛与摄影机：电影的视觉基础.....	1
第一节 眼睛与摄影机的构造和功能	2
一 眼睛的构造与功能.....	2
二 摄影机的构造与功能.....	9
第二节 人眼的看与摄影机的看	11
一 视阈.....	12
二 自由度.....	14
三 准确性.....	17
四 变形与补偿.....	18
第三节 看现实世界与看电影	22
一 自主性.....	22
二 眼动.....	24
三 空间辨别.....	28
四 运动感知.....	30

第一章 媒介与力场：影片空间的视觉规定	35
第一节 银幕的惯例	36
一 白色	36
二 横式长方形	37
三 正面垂直悬挂	40
第二节 银幕的格式塔质	42
一 张力场	42
二 边线	46
三 内部	51
第三节 银幕视觉空间的组织律	60
一 静态空间	61
二 动态空间	69
第四节 标准银幕·宽银幕·屏幕	75
一 视觉效果	76
二 视觉风格	83
第二章 电影视觉空间的分解	87
第一节 色彩	88
一 色彩视觉原理	88
二 色彩的空间语法	91
第二节 光线	103
一 光线的视觉原理	103
二 光线的空间语法	105
第三章 电影视觉空间的建构	113
第一节 体势	114
一 何为体势	114
二 体势元件	117
三 体势类型	129



四 两个规律·····	136
第二节 似 动·····	141
一 似动原理·····	142
二 欧氏空间与非欧空间·····	147
第三节 剪 辑·····	156
一 视觉原理·····	156
二 三条规律·····	167
第四章 场所与面孔：电影的观看空间·····	171
第一节 居 室·····	172
一 空间形式·····	172
二 观众构成·····	176
三 视觉感受器·····	177
四 反应方式·····	178
第二节 影 院·····	181
一 空间形式·····	181
二 症候特征·····	190
三 反应方式·····	192
第三节 广 场·····	196
一 空间形式·····	196
二 电影表征·····	200
三 观众组织·····	202
四 集团反应·····	205
结 论·····	212
参考文献·····	215
后 记·····	220
出版后记·····	222

导 论



眼睛与摄影机： 电影的视觉基础

要从视觉心理学角度研究电影的空间构成，首先必须掌握视觉的基本心理过程和规律。电影作为机器时代的一种视觉艺术，并非只是关乎观众的观看。电影首先被摄影机“看”了之后，才能被观众观看的。因此，对电影的看，并不像普通观众想象的那样简单。