

李维品 邹定武 主编

電影

艺术导论

西南师范大学出版社

PDG

让人们更好地看电影

——序《电影艺术导论》

曹廷华

电影作为最大众化的传播媒介之一，不仅通过放映场占有大量聚集在一起的观众，而且借电视这又一新起的更为大众化的传播媒介，进入了千家万户，占有更为大量的但却分散的观众。正是随着这两大现代化的传播工具，电影艺术获得了为其他艺术形式所难以比拟和匹敌的最为众多的接受者。如果说由于缺乏形式美的眼睛会有许多人对精彩纷呈的美术展览望而却步，漠然视之，由于缺乏音乐的耳朵而对绕梁三日的动人旋律听而不闻，由于缺乏起码的文化文学素养，对诗歌、散文、小说熟视无睹，那么，他们会去看电影，会从那运动的画面、有声的画面，时间感和空间感都一样逼真的画面获得某种享受，得到某种乐趣。总之，“看”电影比之“看”其他的艺术作品，更能激起大多数人的兴趣，更能满足大多数人的精神需求。这也许正是电影艺术难以为别的艺术所代替的一种巨大优势。

但是平心而论，能“看”电影并不意味着就真心感知并享受了电影所可能给予的美，更不意味着就懂得和领悟了它所传达的情感、风骨和神韵。许多人一场电影看出来，头脑里除了还有些模糊活动的人物影象和风光场景外，常常就莫名其妙了，既不会有得失成败的判断，也没有高下美丑的品评，可谓“看了”即“了”。这种现象并非只存在于缺乏文

化素养的观众中，也还发生在有相当文化素养的观众中。它说明为了让人们更好地接受电影艺术，发展电影事业并发挥电影艺术的效能，我们不能只是通过电影艺术本身去让人们了解，我们还应该通过电影知识和电影理论的学习与传播去认识电影艺术，了解电影艺术，让电影艺术成为人们能自觉接受和把握的审美对象。李维品、邹定武二同志主编并约集十余院校电影教学工作者合作撰写的《电影艺术导论》一书，正是就电影本身的历史、实践和观众现状而著成的一部学术性和应用性兼备的作品。

《电影艺术导论》，实质上是电影学的基础理论，它从宏观上构思，微观上证明，融电影发生学、电影史、电影制作、电影作品、电影接受于一体，较为全面而系统地阐发了电影的有关知识和理论，从而导出了电影的本性和作为一种卓然自立的艺术的特性，从总体上告诉人们什么是电影及怎样创作，生产，接受和发展电影。总体构思的完整，内容涵盖的丰富，专题论证的简明，形成了本书的一大特色。较之目前一些电影理论著作实际上是“剪辑”式的“述而不作”自有它的创造性和可读性。

《电影艺术导论》在结合电影作品的论述上，不仅紧紧追踪着不同时期电影发展的历史线索及其成就特色，而且也紧紧地把握着当代电影的发展趋向和人们的审美心理，特别是对现代派艺术思想渗入电影艺术而出现的各式各样的“新潮”电影，大胆地进行介绍和评述，力求帮助人们了解新的电影信息，转变电影观念，同时也力图对我国电影生产提供理论参考，促进其更快发展，这更是难能可贵的。它表明本书的编著者们既有求实精神，更有开拓发展的眼光。

《电影艺术导论》在表述上也有值得一提的特点：它文

字严谨而又明白晓畅，要言不繁而又留有余地，这使它作为一般读本能给人们系统完整的知识，易于理解；又使它作为高校教材基础甚佳，便于生发开掘。这较之目前一些故弄玄虚、奥秘莫测的“大作”或材料拼凑、行文浮泛的“水作”，也自有其可爱之处。

当然，这本《电影艺术导论》也不是完美之作。由于这样的著作目前还是第一部，也由于多人分写，各有性情与学力、见解，有所粗疏，风格不一，各章节质量参差不齐，都是不应忽视的事实。我不想遮掩它，但我也不能责备它，因为它毕竟才是开头。开头就完美无瑕的事是永远也没有的。我只是诚恳地希望它在交付社会实践之后，能不断吸取意见去不断完善它，而且我也相信，它会不断得到完善。

愿阅读和讲授、学习本书的同志们从它的长处受益，也从它的不足处受益。

是为序。

一九八九年元月

西南师范大学文化村10舍

前 言

近年，《黄土地》、《老井》、《芙蓉镇》、《红高粱》荣获国际电影节奖，宣告了中国电影和世界电影隔膜了一段时间后又走向世界！

同时，电影研究也走向了大学讲坛！

目前，中国电影文化迫切需要普及，需要提高、需要研究。为此，我们将这本《电影艺术导论》奉献给读者朋友，奉献给电影事业。

本书由西南师范大学、吉林师范学院、陕西师范大学、辽宁大学、四川师范大学、吉林大学、贵州广播电视大学、广西师范大学、重庆师范大学、阜阳师范学院、内蒙古民族师范学院、四川师范学院、通化师范学院、空军工程学院等十四所大学联合编著。具体分工是：第一篇第一章由邹定武撰写，第二章由程征添撰写。第二篇第一章由戴剑平撰写，第二章由徐家贵撰写，第三章由邹定武撰写，第四章由刘树林撰写，第五章由胡安仁撰写。第三篇第一章第一节由肖源锦撰写，第二节由袁志忠撰写，第三节由何静撰写，第四节由乙一撰写，第五节由董小玉撰写。第二章第一节由何静撰写，第二节由刘乐宁撰写，第三节由虞吉撰写。第三章第一、二节由邹定武撰写，第三节由李咏梅撰写，第四节由肖体元撰写，第五节由王晓凌撰写。第四篇第一、二章由姚莉撰写，第三、四章由王春荣撰写，第五章由于杰撰写，第六章由赵广兴撰写。第五篇第一章由华放撰写，第二章由许子清撰写。

在本书的编辑出版中，得到西南师范大学出版社、西南师范大学中文系，陕西师范大学中文系的大力支持，曹廷华教授从百忙中挤出时间为本书作序。谨此，致谢！

本书由于系多人联合编著，因而全书行文风格，以及某些学术深广度尚未能尽如人意，疵误在所难免。恳请读者诸君，同行专家不吝赐教，以待再版修正，更趋完善。

邹定武

1988年冬

目 录

第一篇 电影的生产

第一章 电影生产要素.....	(1)
第一节 生理要素.....	(1)
第二节 技术要素.....	(10)
第三节 社会要素.....	(16)
第二章 电影制作.....	(23)
第一节 准备阶段.....	(23)
第二节 拍摄阶段.....	(28)
第三节 后期制作.....	(34)

第二篇 电影的本性及要素

第一章 影像本性及其文化意义.....	(39)
第一节 广义影像的双重属性.....	(39)
第二节 电影影像面面观.....	(40)
第三节 影像观念与影戏观念.....	(48)
第二章 空间与时间.....	(56)
第一节 取景.....	(57)
第二节 画内与画外空间.....	(63)
第三节 银幕时间与真实时间.....	(70)
第四节 时间与空间的关系.....	(78)

第三章 场面调度与镜头运动.....	(86)
第一节 场面调度.....	(86)
第二节 镜头运动.....	(98)
第四章 剪辑.....	(107)
第一节 剪辑的意义.....	(107)
第二节 剪辑的形式.....	(115)
第三节 剪辑的技巧.....	(128)
第五章 声音.....	(136)
第一节 声音的美学功能.....	(136)
第二节 人声.....	(140)
第三节 音乐.....	(151)
第四节 音响.....	(163)

第三篇 电影的历史

第一章 古典电影.....	(170)
第一节 电影的诞生.....	(170)
第二节 从无声到有声.....	(176)
第三节 苏联蒙太奇.....	(186)
第四节 经典好莱坞电影.....	(193)
第五节 早期现代主义电影.....	(201)
第二章 现代电影.....	(211)
第一节 意大利新现实主义电影.....	(211)
第二节 法国新浪潮电影.....	(218)
第三节 现代主义电影.....	(228)
第三章 中国电影.....	(239)

第一节	中国电影的拓荒	(239)
第二节	中国电影的发展	(247)
第三节	三、四十年代的电影	(256)
第四节	五六十年的电影	(266)
第五节	新时期电影	(275)

第四篇 电影剧作

第一章	题材与主题	(286)
第一节	题材	(286)
第二节	主题	(289)
第二章	人物与环境	(296)
第一节	人物	(296)
第二节	环境	(302)
第三章	情节与结构	(307)
第一节	情节	(307)
第二节	结构	(313)
第四章	冲突与节奏	(322)
第一节	冲突	(322)
第二节	节奏	(327)
第五章	语言	(333)
第一节	叙述性语言	(333)
第二节	人物语言	(336)
第六章	电影的改编	(343)
第一节	改编的原则	(343)
第二节	改编的方法	(348)

第五篇 电影欣赏及评论

第一章 电影欣赏.....	(352)
第一节 电影欣赏的一般特点.....	(352)
第二节 电影欣赏的过程和再创造.....	(360)
第二章 电影评论.....	(368)
第一节 电影评论的性质、作用.....	(368)
第二节 电影批评的特殊性及其标准.....	(375)
第三节 电影批评方法的多元化.....	(382)

第一篇 电影的生产

第一章 电影生产要素

第一节 生理要素

一、电影感受的本质

艺术是人的艺术，正如高尔基所言“文学即人学”。人和艺术本质同源，都追求生命意识。如果有一种非人的艺术，那是属于另一个星球的了。事实上，任何艺术审美感受都是以人的生理知觉为前提，电影感受更是如此。我们无法想象盲人听电影与听广播有什么本质区别。所以著名电影科学理论家叶·米·戈尔陀夫斯基才说：“当观看放映在银幕上的由无数个画幅组成的影片时，之所以会产生运动感是由于视觉感上心理生理学规律所制约。”^①

电影是运动影象的艺术，它的整体及其各部分都要求不断地运动。如果没有运动，形象就没有速度，没有形式，也就没有生命。我们生活着的这个世界正是一个形象和运动的世界。电影是这个世界的对应物。

① 《戈尔陀夫斯基论文集》中国电影出版社。

人眼、脑的生理构造能使人充分认识以便适应周围世界——辨别形象、判断物体的运动。形象的辨别使人明确个体生存空间的位置，而对运动的敏感，则更具生命意义。因为运动可能带来希望或灾难。R·L·格里高里指出“觉察到运动对生命有重要意义。从进化阶梯上最低等动物到人类，活动的物体既可能是危险的东西，也可能是食物，因而要求采取迅速而适宜的行动”。^①从低等动物到高等动物，无论他们为攫取食物或生存空间而采取的进攻运动（从鱼类的追捕浮游生物到人类的战争），或为了逃命而采取的装死不动（减速运动）或逃跑，无不体现出运动对生命的价值意义。所以，我们可以说对运动敏感和对运动追求不仅是人类，而且是整个动物界的巨大群体心理生理积淀，而人类对对此追求更甚。人带着专为运动而安排的生理来到这个世界，身体的最基本的机能和结构都要求以运动来维持生命。因此，在人类有了形象化的艺术绘画、雕塑、照相后并不能满足，人类梦想着画面“活起来”。从走马灯、皮影戏到电影，经过若干代人的不懈努力才得以实现。也许从这种动物生理心理的角度去理解阐释电影发生发展的缘由，更具说服力。因此，我们完全赞同这样一种观点：“电影感受的本质……起主要作用的是人脑和视觉器官的心理物理因素。”^②

由于篇幅所限，我们无法就诸多生理要素与电影的生产关系作详细的讨论，只就电影银幕视觉的运动感、立体感、疲劳感作些勾勒。

① R·L·格里高里《视觉心理学》北大出版社。

② 《戈尔陀夫斯基论文集》中国电影出版社。

二、银幕视觉运动感

在电影胶片上用摄影而获得画面，是一系列表现运动的连续静态相位的照片，即被摄体的任何一种运动，都是由许多个静态相位画格来表示的。每幅画格之间有一小段空白胶片。放映时，放过一个画幅(格)之后，便有一小段的暂停(通常小于 $1/10$ 秒)接着又放映下一个画幅，然后在小于 $1/10$ 秒的时间内重又遮暗银幕，过后再放映第三个画幅，如此类推。可见，电影放映的并不是实质性的连续运动着的画片，而是一系列静态的画幅。但由于放映机以每秒24格画幅的快速放映，所以观众产生物体运动的幻觉即所谓电影效果。

电影效果的发生，依赖于人眼的视觉暂留现象，这种现象又称视觉记忆，连续成象或频闪效应。

人类对视觉暂留现象很早就着手研究。早在1765年，法国学者达赛，有天夜里坐在熄灭了的篝火旁，他决定弄灭隐隐燃烧着的劈柴，拾起劈柴准备在空气中把它抢灭。结果，他看到了许多亮圈，发亮的曲折线，而且他还发现那个已经没有劈柴存在的地方仍然有炭火留下的痕迹在发亮。达赛在分析了这一现象后，得出视觉记忆的假说，并在给法兰西科学院提供的报告中指出视觉记忆的延续时间约为 $1/10$ 秒。

1824年，维德·马克·罗捷作了同样的研究，他在向英国皇家学会所提供的报告中，指出视觉记忆的时间为 $1/3$ 秒。

继后，比利时科学家约瑟夫·普拉多对视觉记忆进行了卓有成效的研究，并于1832年制造了一台用于观看活动影像的仪器“诡盘”。这台观测器是由放在镜子前面的圆盘组成，在圆盘内切割出彼此距离相等的隙缝切口。如果在隙缝切口之间，在面向镜子的那一面画上图象，例如，有不同运

动相位的砍柴樵夫，然后转动圆盘，那么通过缝隙注视镜子时，便可看到依次举起和落下斧头的樵夫。他总结“诡盘”观测产生运动感的原理说：“如果几个不断改变着的形状和位置的物体经过很短的时间在相距很近的距离内连续在眼前出现，那么在眼睛的视网膜内因此产生一个个图象，图象是循序衔接的，并不混淆，这会使人认为，它看到的是当时就在改变着行动和位置的物体”。^①与此同时奥地利科学家西蒙·里德玛·斯丹普费尔也发明了一台同样的装置，命名为“频闪观察仪”。“频闪效应”或“频闪现象”因此得名。

这种“频闪效应”被现代科学解释为，当人的眼睛在观看某一影象，而后观看另一影象时，由于影象在眼内视网膜上的刺激而形成的映象在一刹那间并未消逝（暂留），前一个信号与后一个信号部分地重迭起来，映象就成为延续的了。科学研究表明，人眼具有1/5到1/30秒的视觉暂留延续时间。只要在这个时值范畴内通过不同的光照影象刺激，便可以产生物体运动幻觉感。

电影放映就是利用这个视觉暂留原理而获得运动感的。我们知道电影是由一系列静止“框格”画面组成。与弹页动画书一样，每一格画面比前一格画面有一个渐渐的变化。早期电影比现代电影每秒所摄的格子要少（早期为每秒16格，现代为24格），就是说用来描绘某个动作的连续图象要少一点，一个框格到另一个框格的过渡不很平稳。有些相当迅速的动作过渡出现在格子与格子之间，未能记录下来，这样放映出来的活动就显得一步一颠，笨拙难看。这使看惯现代电影的人看早期无声电影显得滑稽可笑。影片中的慢镜头，就是使

① 《戈尔陀夫斯基论文集》中国电影出版社。

每秒钟所映的格子比通常扩大，然后再以正常速度放映(每秒24格)格子间的过渡相当微小，这样就使运动影像产生轻松流畅的效果。

早期电影放映理论全部建立在视觉记忆这一原则基础之上。但是仅以这一理论来解释电影银幕视觉运动感是不全面的。

如果电影效果仅仅来源于视觉记忆，那么就会把前一个画幅所产生的连续形象叠加到每一个后继画幅的画面上，结果必然导致同时看到两个有不同运动相位的画面。事实上我们从银幕上看到的是一个画面。那么，又是什么原因使处于不同相位的两个画幅合二为一呢？

德国科学家韦太默的研究成果揭示了其中的奥秘。他发现两只灯，一只亮时，另一只就灭，如果两只灯靠得很近，两灯明灭间隙时间又很短的话，我们会看到一只灯泡从一个位置移向另一个的位置。这种现象我们常可以从节日装饰灯和商业广告饰灯看到，仅仅是一排灯明了又灭，而在我们的印象中如同箭一般地运动着。正是这种现象促使连续不断的图形融合为一。韦太默认为，这是由于两个相距很近的刺激点，投射在大脑皮层，“在皮层这一区域中，这两个被刺激点很可能并不是分离的。当这两个点迅速地相继在两个相距不太远的位置上出现时，就会产生某种生理短路，结果，神经兴奋就从第一个点迅速地传向另一个点。而与这样一个生理过程相对应的心理经验，就是我们看到的同一个光点的位移。”^①光点前后明灭闪次间隙时间称为临界融合频率，人眼感光稳定流畅的光影运动临界融合频率为30至50闪次/秒。

① 鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》中国电影出版社。

临界融合频率在电影剪辑中起着很重要的作用。任何一个影片剪辑师都懂得，在某些情况，仅仅从片子中间切去四帧长的片断(约 $\frac{1}{6}$ 秒)，前后镜头就再也衔接不起来。同样地也可使一系列并不包含运动的图片，如卡通片，在相位相近连续快映中融合起来，产生运动感。

银幕视觉运动感，除了上述频闪效应和频闪临界融合的作用外，尚有心理因素。诚如戈尔陀夫斯基所说：“在观看银幕上的电影画面时，某些心理现象是产生运动感的基础。”^①这种心理上的运动感，是由于人们的日常经验积淀的结果。日常经验告诉我们，如果我们先看到一个物体，而后再看到相位与第一个有些不同的同一物体，那么，我们就会认定物体已经从一个位置移到另一个位置。这种心理经验，加强了他们对银幕频闪运动的幻觉，从而获得良好的电影效果。

三、银幕视觉立体感

立体感即空间感。人所有感觉活动都是为了能在一个三度空间中生存而造就的。每个个体的视、听、嗅、触等各种感官提供来自空间中其它点的信息，空间感是人类发展的本能。但对空间的总体感觉，却是从婴儿时期起便一步步地，含辛茹苦地建立起来的。那么，观众是如何在银幕二度平面上建立起三维立体空间感的呢？答案仍在人的生理因素方面。

电影称为视听艺术，银幕立体感的建立主要来自眼和耳感官的生理构造及其感受。

① 《戈尔陀夫斯基论文集》中国电影出版社。

眼的“双目视差”、“大视角”“距离衰落”是产生立体感的主要因素。

“双目差异”是人的两眼看到的图象并不完全一致，稍有差异。双目差异被当作在二度银幕平面上建立深度立体幻觉的基础。立体电影就是根据双目差异原理，从而获得了身临其境的立体空间效果。

“大视角”。双目差异并非获得立体感的唯一因素，“一系列研究证明，我们约有80%的空间深度感是靠一个眼睛的大视角(约180°)得来的，而只有20%是靠双目效果形成立体感。”^①这是因为转动头部时，物体在视野中移动，据此可以判断物体的相对空间位置以及物体的阴影，细部等，从而可以保证人眼对空间深度的必要感受力，增加了立体感。电影科学家们为获得大视角不断试验改变银幕的尺寸，以增强银幕立体感。所以现代宽银幕、环形银幕，全景电影相继问世。因为宽银幕全景电影放映时，广阔的视角充分发挥立体感的作用，观众本身被吸引到银幕上放映的场面中，感觉到不是在观众厅里，而是和影片里的角色共同生活。这种临场效果使观众感受到自己不是在看幕框圈着的银幕上的节目，而是被卷入开阔的三维空间。

“距离衰落”。距离增加时引起物体外貌变小，这叫“深度衰落”或“距离衰落”。距离衰落并非物质世界的特征，它只属于视野。物质世界没有中心焦点，而视觉世界中央敏锐清晰，边缘变得模糊。出现在视网膜上的衰落图形取决于观看者在空间中的位置。

视网膜上的距离深度衰落由“密度”和“间隙”的衰落

① 《戈尔陀夫斯基论文集》中国电影出版社。