

电影学新论丛书

电影形态学

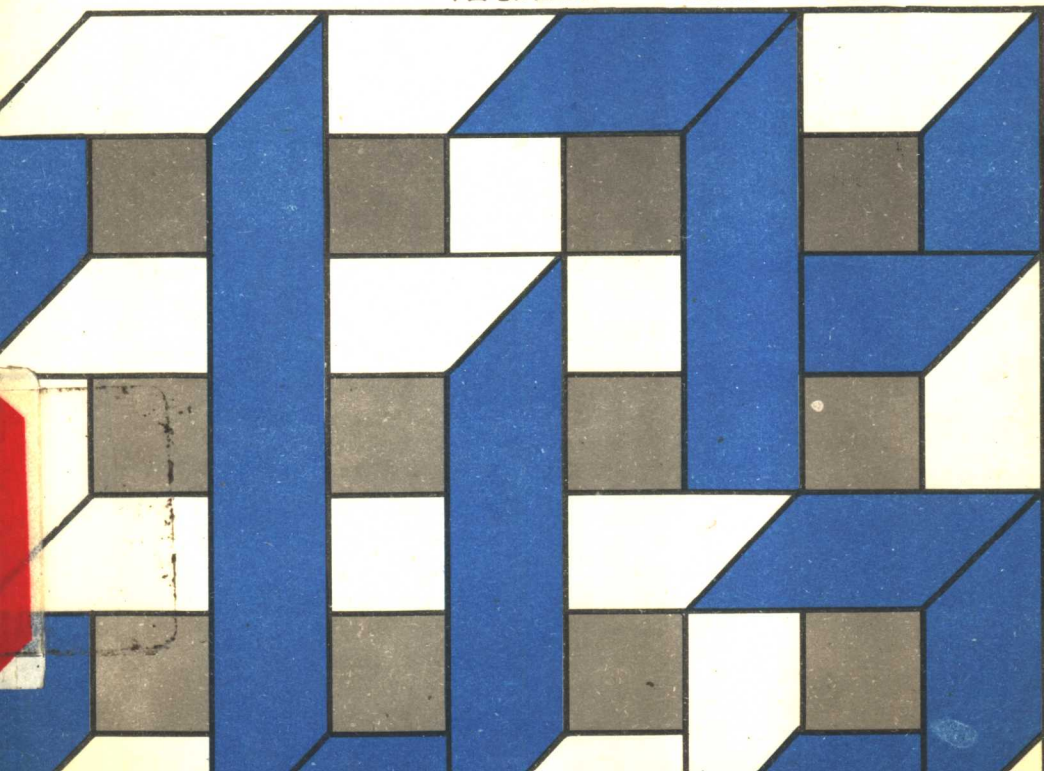
□ 朱辉军 著

中国电影出版社

CHINA

FILM

PRESS



J902/1

电影学新论丛书

电影 形态学

朱辉军 著



21506490



中国电影出版社

1994 北京

CHINA FILM PRESS

1506490

内 容 说 明

本书全面分析了构成电影形态的方方面面,从电影声画组成元素,到镜头间的各种组合方式,到各种电影样式,都力求用深入浅出的语言进行详尽的分析解剖;并将影片分析、电影形态演变史、电影形态学史及艺术形态学史融入到有关的论述中,使读者对电影形态从点、线、面获得全方位的观照,可帮助读者了解电影,走进电影艺术的殿堂;亦可作大学电影选修课参考教材。

本书同时将电影形态的各个方面概括成电影形式规范系统,提出了电影三形态说(历史、文化、审美)、电影审美形态三层次说(语汇规则、结构样式法则、造型原则)等新颖看法,并考察了意蕴、各门艺术和技术对电影形态的影响,是国内第一部电影形态学专著。因此,又可给电影及电视编、导、演和研究工作者提供有益的启发。

责任编辑:李江南
封面设计:张 梅
版式设计:于 文
责任校对:洁 莹

电影形态学

中国 电 影 出 版 社 出 版 发 行

(北京北三环东路22号)

丰华印刷厂印刷 新华书店经销

开本:850×1168毫米 1/32 印张:9.875 插页:(平)2
字数:240000 印数:3500册

1994年4月第1版北京第1次印刷

ISBN7-106-00899-0/J·0468 定价:(平)8.40元
ISBN7-106-00900-8/J·0469 定价:(精)9.80元

目 录

引 言.....	(1)
----------	-----

电影的人文—社会科学研究——电影的形态学研究——
本书的框架

导 论 艺术创造的三维结构与艺术形态学.....	(4)
--------------------------	-----

第一节 艺术创造的三维结构.....	(4)
--------------------	-----

艾布拉姆斯的“四维结构说”及其缺陷——“三维结构说”——形
式维与客体维、主体维三足鼎立

第二节 艺术创造的客体维.....	(6)
-------------------	-----

艺术的客体并非直接就是物质性的“生活”，而是生活的表象——
生活表象的性质和特点——艺术客体的辩证法

第三节 艺术创造的主体维.....	(9)
-------------------	-----

艺术主体在创作中的支配作用——艺术主体的“双重身份”说
——艺术主体是超越性与限定性、自主性和世俗性的统一体——
艺术主体的个性——在电影领域中的复杂情况——这种个性的
构成因素——意识层：直觉、情感、理性、才能——下意识层：个体
潜意识和集体无意识

第四节 艺术创造的形式中介维与艺术形态学	(13)
----------------------------	------

艺术形式是主体改造客体的中介——“形式”的多种含义——具
体形式和形式规范——不同形式规范将审美意象转化为不同的
艺术形象——艺术多学科研究的三个中心环节：研究主体的艺术
心理学、研究客体的艺术社会学、研究形式规范的艺术形态学

第一章 从艺术形态学到电影形态学 (17)

第一节 艺术形态学简史(上) (17)

从古希腊到门罗之前的艺术形态学思想——黑格尔对艺术形态三级层次的划分——门罗完成了艺术形态学的确立——门罗的核心概念是艺术形态的五级构成层次——门罗的矛盾与缺陷

第二节 艺术形态学简史(下) (21)

卡冈的艺术形态学缩小到艺术的分类学——卡冈的六种分类——卡冈将逻辑和历史统一起来——卡冈的局限

第三节 艺术形态学的主要概念 (24)

不同艺术独有的基本“语言单位”及构成——它们的物理基础和多重属性——这些形成“艺术语汇规则”——基本语言单位的结构组合构成“艺术结构样式法则”——相应的结构属性:节奏、对称等——基本语言单位的造型性组合构成“艺术造型原则”——四种主要原则:写实、浪漫、象征、荒诞——这些规则、法则、原则形成艺术形式规范系统——它的意义和作用

第四节 艺术形态学与电影形态学 (31)

艺术形态学是确定电影形态的大参照系——它们既是一般与个别的关系,又是普遍与特殊的关系——电影形态学也是艺术形态学的有力补充——电影形态学同时也需研究电影的历史—文化形态——电影形态学简史

第二章 电影的历史形态 (37)

第一节 电影的雏形阶段 (39)

确定这一阶段的标准——本阶段的特点——狄克逊对电影摄影方法等的探索——卢米埃尔发明移动摄影等的意义——梅里爱将戏剧引入电影——斯密士的景别交替方法为蒙太奇奠定了基础——耶塞第一个雇用专业演员——早期电影的配音和着色——帕斯特隆《卡比利亚》初步综合了以前的探索——英斯是美国第一个编写分镜头剧本的人——卓别林的贡献——格里菲斯

确立了电影的基本形态。

第二节 电影的完形阶段 (46)

确定这一阶段的标准——本阶段的特点——两极发展趋势的出现

(一)前苏联电影 (47)

维尔托夫“电影的眼睛”的理论与实践——库里肖夫“活的模特儿”方法——爱森斯坦的综合——普多夫金对蒙太奇方法的完善——杜甫仁科的“不动的形象”——其它苏联名片对电影形态的贡献

(二)法国电影 (50)

法国电影家多方面的探索——甘斯《拿破仑传》在电影形态发展史上的突出地位——莱皮埃的主观摄影方法——克莱尔对音像对位法等探索——雷诺阿较早采用景深镜头——费德尔一度成为法国写实学派的领导人——其它法国电影的贡献

(三)意大利电影 (53)

维斯康蒂开启了意大利新现实主义——罗西里尼拍出了新现实主义的第一部杰作——德·西卡的代表作体现了新现实主义的全部美学原则——柴伐梯尼采用职业演员达到纪实效果

(四)美国电影 (55)

卓别林的贡献,特别是对声音层的探索——斯约史特洛姆在美国期间的贡献——卡普拉对声音的独特处理——约翰·福特的严格写实——约翰·休斯顿开创了“黑色电影”——威尔斯《公民凯恩》在电影形态史上的意义——第一部有声影片《爵士歌王》——其它美国电影的贡献

(五)瑞典电影 (60)

瑞典电影真切优美的写实方法——《鬼车魅影》的复杂闪回,直接影响了早期现代派电影

(六)德国电影 (61)

卡尔·梅育对“室内剧”的贡献——朗格《尼伯龙根之歌》的优美造型与建筑艺术的影响——其它德国电影的贡献

(七)英国电影 (63)

戏剧色彩浓厚是英国本时期电影的特色——两类电影：“戏剧化电影”和“电影化戏剧”——《第三个人》的形态学意义

(八)“先锋派电影” (65)

先锋派电影的先驱,据查系意大利人勃拉盖格利亚本时期先锋派电影的四个阶段——先锋派电影的主要特点

(九)民族电影的兴起 (67)

第三节 电影的变形阶段 (68)

传统形态的变异——统一格局的裂变——本阶段的代表人物

(一)瑞典电影 (70)

伯格曼是由传统向现代转变的过渡性人物——其他瑞典电影家的革新更为彻底

(二)意大利电影 (71)

费里尼对电影结构方式的改革——安东尼奥尼的空镜头和对色彩等的独特处理——帕索里尼对历史电影的革新——贝尔托鲁奇对电影时空的新颖处理——贝洛契奥和费雷里影片的超现实主义色彩——维斯康蒂晚年对电影空间的探索

(三)前苏联电影 (75)

前苏联电影的转机——但后来又逐步回归传统——有两人值得注意:塔尔可夫斯基和帕拉让诺夫——塔尔可夫斯基对电影时间的处理——罗姆把对话变成非常有效的电影手段——其它苏联电影的探索

(四)法国电影和“新浪潮” (77)

夏布洛尔揭开新浪潮的序幕——特吕弗对长镜头和主观镜头的运用——其《最后一班地铁》将传统与现代派结合起来的启示——戈达尔,现代派电影的集大成者——雅克·里维特的复杂结构——雷乃全面革新了电影音画语汇,尤其是对时空的探索——罗伯-格里叶发展了其对时空的探索——杜拉则侧重对电影独白对白等的革新——法国“新浪潮”的影响

(五)“新德国电影” (86)

“新德国电影”的三个时期——克鲁格对电影结构的探索——施隆多夫后期影片的荒诞色彩——赫尔措格影片的异国情调和怪异音响——文德斯用长镜头来表现流浪生活——法斯宾德创立德国好莱坞式电影,将传统与现代有机结合

(六)“新浪潮”对东欧、南美、北美和亚洲等的影响 (92)

捷克斯洛伐克的回应——“巴西新电影”之父桑托斯的贡献——罗沙将新浪漫与巴西民族传统结合起来——日本 60 年代初也出现了新浪潮——今村昌平将现代派方法与日本现实和历史有机结合——大岛渚,日本新浪潮的主将——羽仁进电影的实验性——黑泽明对现代派的借鉴——“新美国电影”的短暂崛起和转入地下

(七)实验电影概观 (97)

“地下电影”的来历——本时期的实验电影从奥地利开始——库贝尔卡制作了早期实验片——美国实验电影热潮——加拿大斯诺的《波长》是实验电影史上划时代的作品——吉达尔促使了英国实验电影的兴盛——德国的实验电影——法、意、荷等国的实验影片——实验电影的共同特点——尤可注意的是发掘材料工具媒介的表现性能

(八)商业电影、传统艺术电影和民族电影概观 (101)

商业电影有一套僵化的模式——“新好莱坞”电影的局部创新和根本缺陷——一些好的商业片接近传统艺术片——传统艺术片在西方多与商业片密切相关——但“政治电影”例外——而在社会主义国家传统艺术片更为兴盛——民族电影的成熟

第三章 电影的文化形态 (104)

第一节 文化、电影文化及形态 (104)

“文化”概念的混乱——几种代表性定义——我们的定义:文化是一定群体的非遗传的行为规范的总和——电影因此也是一种文化形态——其它几种主要文化形态:民族文化、阶层文化以及宗教文化、艺术文化和物质生产文化等——电影同时也是这些文化形态的载体——文化的内蕴:价值、意义和物质

第二节 阶层文化形态:实验电影、现代派电影、

传统艺术电影、商业电影 (110)

(一)文化价值观的差异..... (111)

从三个方面考察——实验电影否定现实、漠视观众而专注于自身的存在价值——现代派电影的价值观则是矛盾的——传统艺术电影忠实现实、教育观众、注重艺术性——商业电影则粉饰现实、迎合观众、侧重商业性

(二)文化形态上的分野..... (114)

实验电影形态的“私人语汇”特点——现代派电影语汇的双重任务:再现现实场景和表现超现实的意蕴——其结构样式和造型特点——传统艺术电影在形态的统一中创新——商业电影则在形态的统一中定型化和模式化

第三节 民族文化形态:西方电影、东方电影、

阿拉伯电影、拉美电影 (119)

电影是民族文化的重要载体——五大民族集合及其电影形态
黑非洲电影尚在形成中,暂时付诸阙如——四大民族电影发展的三个阶段——总的说来偏于传统艺术电影和商业电影

(一)初创形态时期..... (121)

初创时期的民族电影大都由西方电影家开创——中国电影奠基人张石川和郑正秋——日本电影之父牧野省三——印度电影之父巴尔吉——阿拉伯民族的早期电影——拉美早期电影

(二)完成形态时期..... (123)

各民族电影形成特色,但尚不足于和西方电影鼎足而立——中国和日本电影的早熟,但成熟的过程却很漫长——中国电影发展的三次高峰——日本电影的兴盛、停滞和复兴——印度电影的发展和衰退——塞夫、沙欣与埃及电影的成熟——其它阿拉伯民族电影战后的发展——墨西哥电影在拉美民族中较为早熟——古巴、巴西、阿根廷等国电影的兴盛和美国电影侵入带来的消极影响

(三)独立形态时期..... (134)

新浪潮与民族电影复兴相结合,使诸民族电影的形式也逐步民族

化——日本电影在东方民族中成就较高——中国电影经过一段较长的停滞期后,于80年代开始复兴——“印度新电影”实质上是民族电影复兴运动——“埃及新电影”和阿尔及利亚“青年电影”等推进了阿拉伯民族电影的成熟——“巴西新电影”和阿根廷“新浪潮运动”等为拉美电影的崛起作出了卓越的贡献——墨西哥、古巴、智利、哥伦比亚等国电影的民族化——玻利维亚和秘鲁摄制出真正的印第安电影

(四)民族文化在电影中的具体表现…………… (142)

各民族不同文化首先表现在电影的画面层上——民族演员的意义——独具民族韵味的道具和布景及外景(如中国电影中的月亮)——民族舞蹈对电影形态的影响——画面本身的民族化处理(如东方电影特别是日本电影的匀称构图等)——民族文化也体现在声音层上——音响有时直接就是民族文化的“声音”(如中国电影中的喜鹊声音)——音乐,特别是器乐(如东方电影中的笛子)的民族文化价值——歌曲的民族特色(中印国歌均为电影歌曲)——民族语言的重要性,它甚至是民族电影诞生的标志之一——独特的民族文化结构要素(传说、神话、历史、习俗、礼仪等)——独特的民族电影样式(如日本的剑戟片、中国的武侠片、印度的歌舞片等)——电影造型上的民族差异(如西方重写实、东方重写意等)——中国及东方电影的“意境”——民族电影语汇的完善是民族电影成熟和独立的标志——民族文化的惰性及对电影的消极影响——在这个问题上的辩证态度

第四章 电影的审美形态…………… (157)

历史形态是电影存在的“线”、文化形态是其存在的“面”、审美形态则是其存在的“点”——这些审美特点或特质的汇合

第一节 电影语汇规则…………… (157)

(一)镜头是电影的基本结构单位…………… (158)

应首先确立基本结构单位——两种意见:“画面”论和“镜头”论——我赞成后一意见及理由——“镜头”的界定——镜头的审美特点,现实性和技术性是其基础,形式性是其本质——镜头现实

是特定时空的现实——镜头的可变性重塑现实——镜头延续与现实延续的差异——因此,镜头是“物质现实的形式化”——镜头的开放性和运动性——镜头的综合性

(二)镜头的构成要素(上):画面层 (163)

1. 演员及其表演 (163)

演员的表现潜能须通过镜头才能化为现实,因此也是镜头构成要素 不同于戏剧演员的特点——电影“明星时代”并未完全消逝 明星演员、一般职业演员和非职业演员的优劣比较

2. 服饰 (167)

服饰的作用取决于镜头——服饰可成为展现人物性格和展开剧情的重要手段——服饰自身的独立价值

3. 布景和道具 (168)

布景也受制于镜头——实景、人工搭置景和手绘景——布景作为人物活动的环境和背景等发挥作用——布景的相对独立的象征意义和审美价值——道具大多是布景的构成成分,小部分是人物的工具——大体上遵循布景的规则——道具相对独立的价值 某些道具是电影的常用品

4. 照明或光与影 (172)

以上元素更多地是表现对象元素——从照明往下,则既是表现对象的属性,也是画面本身的属性——光与影的安排须服从运动着的镜头,与摄影艺术的区别——两类照明:自然光和人工光——光的三个属性:方向、强度、聚散程度——光与影的审美效果

5. 色彩 (175)

色彩与光及技术的关系——一些电影理论家在这个问题上的偏见 电影的色彩也是镜头的属性,因此可显现出运动变化——色彩丰富的审美表现力——色彩相对独立的审美价值

6. 景深 (179)

电影景深将时间性融到空间性中——景深的运用降低了蒙太奇的作用,而提高了长镜头的地位——它也使立体电影成为现实——景深最主要的功能是拓展现实空间——也可完整展现人物和环境的关系,营造意境(当然是在东方电影中)——并可进行纵深场面调度——造成画面的主观感

7. 构图 (181)

电影的构图是动态构图——构图在运动中的对比和呼应——波布克论三种构图方式及不足——我的看法：构图涉及四个方面——构图可多侧面、多角度地展现现实及其关系——构图最重要的功能之一是对现实进行重新组织——构图还可充分表现主人公或电影家的主观感受——构图对造成变化和节奏的作用——构图因此是画面层最重要的因素，也最具形式化特征

(三) 镜头的构成要素(下)：声音层 (185)

声音为何是镜头的要素——无声电影的有声伴奏的反证——有声电影的声音必须服从镜头的分切——并非说声音不能跨镜头，但仍需服从镜头的延续或连接——声音与画面的关系：理论界的“不及”和创作界的“过犹不及”——二者关系的四种模式：音画合一、音画分立、音画平行、音画对位——还有一种特殊方式：有画无声或有声无画——声音层主要由四种因素构成，它们的混合运用和转化

1. 音响 (190)

音响可加强地点和环境的真实感——有效地传达人物或编导的心理感受——音响自身的加剧、突然停顿或中止，营造气氛和创造节奏

2. 音乐 (192)

音乐与音响审美效果的异同——音乐配合画面的副作用——电影音乐最主要的作用，是揭示人物的内心生活——赋予画面以内在情绪上的心理联系——音乐也可成为剧情的有效因素——与画面对比造成的综合效果——音乐相对独立的象征性

3. 歌曲 (196)

歌曲的被忽视——电影歌曲的局限——但它们有其重要作用——也可有效表达人的内心感受——成为剧情发展的内在因素——渲染气氛、加强节奏、形成对比——电影歌曲的独立性

4. 语言 (198)

对语言进入电影的误解和偏见——语言是使电影摆脱娱宾遣兴地位，表达深刻思想的有效工具——语言形式：对白、独白、旁白（含解说词）；散文、韵文——语言风格：细腻、幽默、粗犷、豪放等

——语言恢复画面的真实感——方言和外语的运用——解释画面(特别是解说词)——推进剧情——省略画面和对比作用——拓宽影片时空范围——刻画人物性格——表达心理感受——语言独具的功能,表达形而上的哲理——语言的恰当运用及其规则

第二节 电影结构样式法则…………… (205)

单个镜头的局限性——镜头与镜头组合的意义——对现实进行重新安排和组织

(一)结构组合的主要方式…………… (207)

镜头组合的两个前提:时空并列和声画统一,不能偏废——最常见的组合方式:顺序式——颠倒式——插入式——平行式——交替式——重现式(反复式)——组合中的对比关系

(二)结构法则…………… (214)

物质内容的连贯性——动态内容的连贯性——结构内容的连贯性——画面规格的连贯性——镜头长度的连贯性——镜头色调的连贯性——声音的连贯性——这些结构法则需服从造型原则,因此有时也可被有意突破

(三)蒙太奇与长镜头、景深镜头…………… (215)

镜头的结构性组合即“蒙太奇”——蒙太奇含义的混乱与宽泛——结构性组合(或我指的蒙太奇)应包括长镜头和景深镜头——二者在某些方面的优势——二者的局限——它们必须通过结构性组合(即蒙太奇)与短镜头、浅焦镜头等一起构成影片——它们丰富了蒙太奇的镜头组合方式

(四)蒙太奇与象带大组合段…………… (219)

麦茨提出的大组合段学说及后来的修订——八种段落类型——麦茨在蒙太奇与大组合段关系上的矛盾认识——蒙太奇包括大组合段

(五)镜头组合所产生的结构属性…………… (223)

1. 运动…………… (223)

镜头内运动与镜头组合造成的运动——即使是呆照、静止画面在镜头组合关系中也即可获得运动效果——电影运动的五种主要形式

2. 时延 (224)

电影的运动主要借助电影的时延得到实现——电影的三种主要时延:被讲述的事件或心理等延续的时间、讲述的时间、观众感知的时间——三种时延的分离是通过蒙太奇实现的——蒙太奇因此创造了不同的电影时延——某些组合方式还可创造复杂的时间关系结构——时间的凝结

3. 空间转换 (227)

电影的时间总是在一定的空间中延续——电影的三种空间——它们起着框架、环境和容积的作用——景深镜头等对创造电影空间的作用——但电影延续的空间主要是由蒙太奇创造的——它将分散的镜头空间组成统一的电影空间——或将统一空间分化成片断空间——打乱并重组空间关系——电影空间作为延续空间一般是四维的,但通过蒙太奇方法还可实现多维空间关系

4. 选择与省略 (230)

电影中的选择都必须通过蒙太奇的镜头选择获得实现——选择最富表现力的相关镜头——选择联结镜头的最佳剪辑点——有选择就会有省略——被省略的时间、空间、画面、声音和人物、场景等——省略的意义和效果

5. 节奏 (232)

上述结构属性都可引起节奏的变化——节奏是所有蒙太奇方式所固有的属性——因此不存在独立的“节奏蒙太奇”——节奏与时延——节奏与空间转换——节奏与画面运动——节奏与声音运动——综合节奏(即电影不只一种节奏),并列综合节奏和顺序综合节奏——节奏骤变的效果

(六)对镜头及其组合的阐述——符号学与形态学比较

..... (237)

电影符号学从电影形态学的终点起步——电影符号学的几个重要范畴——符号学致力于语法规则总体的研究,与形态学研究重迭——记号与基本语汇单位——分层结构与结构组合方式——代码的引入使电影符号学远离电影自身结构,而向信息论靠近——艾柯的十种代码——麦茨的五种代码——对符号学电影理

论的批评

(七)电影的结构样式(体裁)..... (240)

整个影片的镜头组合关系形成一定的样式,即电影“体裁”——这个问题从未有人问津——六种结构方式也即六种体裁——不能用造型“类型”或题材内容“种类”来代替结构样式的分析

第三节 电影造型原则..... (241)

镜头不单是基本结构单位,也是基本造型单位——造型性组合形成造型原则——传统的表述:叙事蒙太奇、心理(或表现)蒙太奇、理性(及隐喻)蒙太奇——这些表述的缺陷——我的表述:写实造型、浪漫造型、象征造型、荒诞造型——浪漫与心理、表现的异同

(一)写实..... (243)

写实即按照现实世界的逻辑和关系来组合镜头的造型——但不等于对现实过程的直接记录——因为受结构性组合方式及相关的选择省略的影响——写实的不同程度——表象真实与细节真实——本质真实——关系真实——运动真实

(二)浪漫..... (251)

浪漫即按照主观心理联系来组合镜头的造型——这一主观心理不是作为表现对象的主观心理,而是编导的主观心理——也不是非理性心理,而是理性心理——心理的个别性与普遍性(所谓“小我”与“大我”)——电影镜头表现主观的困难——主要地是现实(或历史)表象的主观组合——少量是幻想表象的主观组合——浪漫组合的几项衡量标准和原则——浪漫与写实的结合

(三)象征..... (257)

象征即按照隐喻方式来组合镜头的造型——马尔丹论隐喻和象征及其论述的混乱——三个关键概念:记号、隐喻和象征——象征大多用的仍是现实性影像,它们通过镜头的隐喻组合而获得象征意义——也可以是非现实的、甚至是纯形式化的图像——象征的意义通常是形而上的观念或哲理——因此也可揭示本质真实
象征组合的几项衡量标准和原则——象征与写实、浪漫及荒诞的结合

(四)荒诞..... (262)

荒诞即按照非理性关系来组合镜头的造型——荒诞也是主观联系，故和浪漫密切相联——它和象征写实也有不同程度的结合——三种主要的荒诞组合方式——非现实影像镜头的现实性(或主观性、隐喻性)组合——现实性影像镜头的非理性关系组合——非现实影像镜头的非理性组合——荒诞组合的几项衡量标准和原则——写实、浪漫、象征、荒诞的进一步关系——在界定的上述造型方式时引入了非形态学标准——但这些标准只是潜在的线索——不同造型组合形成电影的“类型”

第五章 影响因素分析..... (270)

第一节 意蕴..... (270)

意蕴即传统理论中的“内容”，但侧重指被结构、被赋予造型的“意义”——电影的意蕴，就是镜头所包含的意义和镜头组合所产生的意义——非镜头及其组合所产生包含的意义，不是电影的意蕴——某些解说词因此损害电影的意蕴——有些内容(对象)适合电影表现，有些不适合或不太适合——克拉考尔在这个问题上的灼见和谬误——感性的事物、运动的事物和戏剧性冲突的事物适合电影表现——非感性的事物(抽象的思想、无可名状的心理等)、静止的事物和无冲突的事物不适合或不太适合电影表现——对后一点的辨析——电影意蕴发展的三个阶段：现实意蕴、心理意蕴、潜意识意蕴——后两种意蕴在电影中的曲折表现——意蕴发展的不同阶段对电影诸形态的影响——在一部甚至全部影片之外，还有许多未经表现的领域或某些方面——因此，对电影家来说，“功夫也在镜头外”——否则就容易导致形态的精巧和意蕴的陈腐之间的矛盾——当然深刻的内容也应转化成镜头意蕴才能成为成功的艺术，否则只是图解——意蕴的差别形成电影的不同“种类”

第二节 各门艺术..... (278)

电影是一门综合艺术——综合的侧重点的不同造成了不同的交叉艺术样式：诗电影、散文电影、戏剧电影……等——但电影其实是综合了诸艺术样式，只是侧重点不同而已——这种综合都必须

落实到镜头上——摄影、音乐、诗、绘画、戏剧等可成为镜头的构成因素——戏剧、小说、音乐、诗歌、舞蹈等为镜头的结构性组合提供基础和方法——戏剧演出、绘画、雕塑、舞蹈以及小说、诗歌、音乐等对电影造型的影响——它们进入镜头后就转化为电影自身的手段

第三节 技术..... (283)

电影(及电视)与技术的发展息息相关——电影技术大体上可分两类——材料媒介技术指电影影像的物质载体的技术——演员和道具虽是材料媒介,其本身并非技术,但与之相关的服饰、化妆等技术则经常可用来构成“特技”——胶片的宽幅、性能等对电影诸形态的影响——胶片的色彩影响电影影像的造型,并成为区分电影文化—历史形态的一个标志——胶片还可直接用作电影的造型手段——声带技术的完善对电影形态的影响——银幕将电影影像与观众隔开带来的影响——银幕技术的发展使其也可介入电影审美形态的构成——工具媒介技术指改造加工物质载体的物质手段的技术——电影摄影机技术发展的两个阶段及其对电影历史形态和审美形态的影响——电影摄影机镜头技术的改进给电影造型带来的变化——电影照明技术发展的两个阶段和光与影艺术——电影录音技术发展的两个阶段对电影声音层的影响——放映机技术的改进及其创造性使用(如多台同时放映法)给电影形态带来的变化——技术的发展只是艺术的基础——其它影响因素(如观众反应等)

结 语..... (291)

后 记..... (292)

主要人名、片名、书名对照表..... (295)