

徐 静 ◎ 主编

大学生人文素质教育丛书

电影基础理论与实践



DIANYING JICHU LILUN YU SHIJIAN

合肥工业大学出版社

大学生人文素质教育丛书
国家大学生文化素质教育基地建设成果
安徽省高等学校“十一五”省级规划教材

电影基础理论与实践

徐 静 主编

合肥工业大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

电影基础理论与实践/徐静主编. —合肥:合肥工业大学出版社,2009.8

ISBN 978-7-5650-0028-7

I. 电… II. 徐… III. 电影理论 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 133777 号

电影基础理论与实践

主编 徐 静

责任编辑 章 建

出 版	合肥工业大学出版社	版 次	2009年8月第1版
地 址	合肥市屯溪路193号	印 次	2009年8月第1次印刷
邮 编	230009	开 本	710毫米×1000毫米 1/16
电 话	总编室:0551-2903038 发行部:0551-2903198	印 张	15
网 址	www.hfutpress.com.cn	字 数	294千字
E-mail	press@hfutpress.com.cn	印 刷	安徽江淮印务有限责任公司
		发 行	全国新华书店

ISBN 978-7-5650-0028-7

定价:24.00元

如果有影响阅读的印装质量问题,请与出版社发行部联系调换。

大学生人文素质教育丛书编委会

主任：李 廉

副主任：朱新民 庆承松 洪天求

委员：（按姓氏笔画排序）

方罗来 刘瑞平 张 辉

赵金华 钟玉海 秦广龙

黄志斌

序言 XUYAN

DAXUESHENG RENWEN SUZHI JIAOYU CONGSHU

大学生人文素质教育丛书，经多方面的不懈努力，终于付梓出版了。这是我校从事人文素质教育工作的教师心血的凝聚，是我校大学生文化素质教育实践的理论升华，是合肥工业大学国家大学生文化素质教育基地建设的重要成果，是值得庆贺的。

高校的素质教育本质上是对大学生的成人成才教育，是使我们的教育对象成为社会主义事业合格建设者和可靠接班人的教育。前者是世界性，后者是民族性。联合国教科文组织在《学会生存》报告中指出：“把一个人在体力、智力、情绪、伦理各方面的因素综合起来，使他成为一个完善的人。”我想，这应该就是广义的素质教育的含义。就我国的高等教育而言，素质教育应该是具有自己民族特色的德智体全面发展的教育，应该充分体现我国高等教育的目的。既然是“大学生人文素质教育丛书”，应该为高等教育目的服务。

一般而言，文化素质包括科学文化素质和人文文化素质两个方面。科学是立世之基，人文是为人之本。科学文化素质体现的是“求真”，人文文化素质体现的是“尚善”。文化素质教育是“求真”和“尚善”的统一，即真理追求和价值追求的统一。目前的高等教育，学科专业分得较细，科学文化和人文文化教育往往产生分离，很不利于大学生成人成才。为了使我们的教育对象成为一个“完善的人”，一个全面发展的人，文科学生就要多了解些自然科学方面的知识，多受些科学精神的熏陶，提高科学文化素质；理工科学生就要多接受人文文化的教育，以提高人文文化的素质。目前出版的大学生人文素质教育丛书，主要是人文文化方面的内容，以此为教材进行教育教学，对于提高理工科大学大学生的人文素质无疑具有积极意义。但作为文化素质教育还应有体现科学精神教育的内容。希望在理论研究、教材编写、教学实践上都能体现科学教育与人文教育、真理追求和

价值追求的高度统一。

文化素质教育不仅是知识的传授和学习，而且是精神的内化和升华，最终应在行为上得到自觉的体现。由知识到精神，再到行为，是一个不断提升的过程，需要多方面的支持和持久的努力。大学生文化素质教育基地应将此作为建设的重要任务，系统考虑、全面规划、不断推进。

文化素质教育是一项系统工程。其中，加强组织领导，完善相关制度；构建第一课堂与第二课堂结合的机制；建设一批精品，包括精品课程、精品教材、精品讲座、精品社团和精品项目；推进校园文化建设，改善校园文化氛围；形成一支高水平、专兼职结合的指导教师队伍等，是进行文化素质教育的基本环节与举措。贯穿其中的是创造、创新、创业的教育理念，这也是文化素质教育的核心。

2006年4月，教育部批准设立合肥工业大学为国家大学生文化素质教育基地。学校以此为契机，在总结近几年大学生文化素质教育系列活动以及基地建设所取得成果的基础上，坚持加强基础、拓宽专业、培养能力、突出素质、提高质量、办出特色的人才培养模式，以具有人文精神、创新精神、实践应用能力、社会适应能力的创新型人才培养为目标，积极开展文化素质教育，取得了许多成果，这套大学生人文素质教育丛书，就是成果之一。

提高大学生包括文化素质在内的综合素质已成为教育界的共识。我校的国家大学生文化素质教育基地，应该为大学生文化素质的培养与提高提供广阔的活动空间和实践平台，相关部门也应积极地为大学生文化素质教育贡献力量。我们相信，随着大学生文化素质教育工作的深入开展，大学生文化素质教育的理论成果将会更加丰硕。这是我们所期盼的。

是为序。



2008年9月

目 录

第一章 如何看电影·····	(001)
第一节 看电影和欣赏电影·····	(001)
一 看电影和欣赏电影·····	(001)
二 怎样达到欣赏电影的水平·····	(003)
第二节 电影思维·····	(004)
一 为什么电影界要提出电影思维·····	(004)
二 电影思维的基本特性·····	(005)
第二章 电影的发展和流派·····	(010)
第一节 欧洲先锋派电影·····	(010)
一 表现主义电影·····	(011)
二 超现实主义电影·····	(012)
第二节 意大利新现实主义电影·····	(014)
一 意大利新现实主义电影的艺术主张·····	(014)
二 意大利新现实主义电影的代表作品·····	(016)
三 意大利新现实主义电影的意义与影响·····	(018)
第三节 法国“新浪潮”与“左岸派”·····	(019)
一 “电影手册派”和“新浪潮”·····	(020)
二 “新浪潮”代表导演和作品·····	(022)
三 “左岸派”电影·····	(025)
第四节 现代主义电影·····	(028)
一 费德里科·费里尼·····	(028)
二 米开朗琪罗·安东尼奥尼·····	(030)
三 英格玛·伯格曼·····	(032)
第三章 好莱坞与美国电影的发展轨迹·····	(035)
第一节 鲍特的《火车大劫案》与约翰·福特的《关山飞渡》·····	(036)

第二节	卓别林与默片喜剧的顶峰·····	(039)
一	“流浪汉”形象·····	(041)
二	喜剧艺术·····	(043)
三	影片《摩登时代》·····	(044)
第三节	奥逊·威尔斯与《公民凯恩》·····	(046)
一	多棱镜的叙事结构·····	(047)
二	镜头的运用·····	(048)
三	声音蒙太奇·····	(050)
四	“玫瑰花蕾”的秘密·····	(050)
第四节	电影分级制度和类型片的确定·····	(052)
一	海斯法典和电影分级制度·····	(052)
二	好莱坞制片制度·····	(054)
三	经典好莱坞时期的类型片·····	(055)
四	对于好莱坞类型片的基本认识·····	(061)
第五节	风云际会的新好莱坞·····	(063)
一	新好莱坞的出现·····	(063)
二	新好莱坞电影的主将及其代表作·····	(064)
三	新好莱坞电影的特质与影响·····	(068)
第六节	阿瑟·佩恩的《邦尼与克莱德》·····	(069)
第四章	东方(非华语)电影概述·····	(072)
第一节	日本电影·····	(072)
一	北野武:醉心于死的武士道·····	(074)
二	冢本晋也:现代主义病症的批判者·····	(075)
三	三池崇史:暴力情境中的身份焦虑·····	(077)
第二节	伊朗电影·····	(080)
一	朴实的儿童视角·····	(080)
二	对女性的人文关怀·····	(082)
第三节	印度电影·····	(083)
一	宝莱坞歌舞片·····	(084)
二	现实主义影片·····	(085)
第四节	韩国电影·····	(087)
一	政府对民族电影的大力扶持·····	(087)

二 高素质的电影人才的大量涌现·····	(088)
三 高水平的电影创作·····	(089)
第五章 中国电影概述·····	(091)
第一节 从《定军山》到《渔光曲》·····	(091)
一 民族化的叙事形态·····	(092)
二 传奇故事的流行·····	(092)
第二节 费穆的《小城之春》·····	(094)
一 诗化风格所掀起的情感波澜·····	(094)
二 视听语言的民族特色·····	(095)
第三节 新中国电影“十七年”·····	(096)
第四节 从《一个和八个》到《一个都不能少》·····	(098)
一 第五代：从精英立场到市场意识的转轨·····	(099)
二 第六代：从边缘体验到回归主流的嬗变·····	(100)
第五节 港台电影概述·····	(101)
一 香港电影·····	(102)
二 台湾电影·····	(104)
第六章 纪录电影·····	(110)
第一节 纪录电影的概念·····	(110)
第二节 纪录电影先驱·····	(112)
一 罗伯特·弗拉哈迪与《北方的纳努克》·····	(112)
二 维尔托夫与《持摄像机的人》·····	(115)
三 格里尔逊与英国纪录电影运动·····	(118)
四 电影诗人尤里斯·伊文思·····	(121)
五 莱尼·里芬斯塔尔与《奥林匹亚》·····	(123)
第三节 “真理电影”与“直接电影”：非虚构的电影·····	(127)
一 真理电影与直接电影诞生的语境·····	(127)
二 真理电影·····	(128)
三 直接电影·····	(130)
四 真理电影与直接电影·····	(131)
第七章 电影的创作过程·····	(133)
第一节 文学与电影——故事与叙事·····	(133)
一 故事性·····	(134)

二	叙事方式·····	(135)
三	文学改编·····	(137)
第二节	摄影与电影——镜头、角度与光影·····	(138)
一	镜头·····	(139)
二	角度·····	(143)
三	光影·····	(144)
第三节	戏剧与电影——场面调度、表演与台词·····	(147)
一	场面调度·····	(147)
二	表演·····	(149)
三	台词·····	(151)
第四节	美术与电影——色彩、构图与造型·····	(154)
一	色彩·····	(155)
二	构图·····	(156)
三	造型·····	(158)
第五节	音乐与电影——让画面插上歌声的翅膀·····	(161)
一	电影音乐的沿革·····	(161)
二	电影音乐的功能·····	(162)
三	电影音乐的风格·····	(165)
第八章	电影的视听语言与语法·····	(169)
第一节	蒙太奇理论的形成与确立·····	(169)
一	什么是蒙太奇·····	(170)
二	蒙太奇的视觉心理学基础·····	(170)
三	从组合技巧到思维方式·····	(171)
第二节	长镜头与镜头内部蒙太奇·····	(176)
一	什么是长镜头和镜头内部蒙太奇·····	(176)
二	长镜头的美学特征·····	(177)
三	长镜头与蒙太奇·····	(179)
第三节	从“吠”字理解蒙太奇的创作技法·····	(181)
第四节	学会运用蒙太奇技法·····	(184)
一	构成叙事的完整·····	(184)
二	创造运动和时空·····	(184)
三	揭示影片主题·····	(185)

四 创造节奏·····	(186)
五 激发观众的联想·····	(186)
六 决定影片的艺术风格·····	(187)
第五节 声音蒙太奇·····	(188)
一 声画关系·····	(189)
二 声音的混合运用·····	(190)
三 声音的主观运用·····	(192)
四 声音组接·····	(192)
第九章 影视的创作实践·····	(194)
第一节 如何筹拍自己的电影·····	(194)
第二节 如何拍好自己的DV·····	(196)
第三节 电影与电视的异同概述·····	(201)
第十章 经典电影欣赏·····	(205)
一 《桃李劫》·····	(205)
二 《小城之春》·····	(207)
三 《红高粱》·····	(209)
四 《花火》·····	(210)
五 《早安，孟买》·····	(212)
六 《偷自行车的人》·····	(214)
七 《士兵之歌》·····	(216)
八 《出租汽车司机》·····	(218)
九 《低俗小说》·····	(220)
十 《黑暗中的舞者》·····	(222)
参考书目·····	(224)
后记·····	(227)

第一章 如何看电影

课前导读与体验：

意大利有一位名叫乔托·卡奴杜的学者在1911年做了一篇宣言，名叫《第七艺术宣言》。宣言说：电影是动与静、时间与空间、造型和节奏综合在一起的艺术。它吸收了建筑、音乐、绘画、雕塑、诗和舞蹈等六种艺术元素，经过消化、融合之后，从而形成了一门独立的第七艺术。《第七艺术宣言》为电影成为艺术作了有力的呐喊，同时也为电影跻身于艺术的殿堂、确立电影的艺术地位奠定了基础。也正是因为乔托·卡奴杜的宣言，使得“第七艺术”成为电影的代名词，沿用至今。

001

本章重点：

1. 看电影和欣赏电影的区别
2. 什么是电影思维

第一节 看电影和欣赏电影

课堂问答：

你喜欢看电影吗？谈谈你看电影的感受。

一 看电影和欣赏电影

所谓的“看电影”，就是将电影当做大众传播媒介，从不同的目的出发去接受电影所传播的信息的过程。而将电影当做艺术欣赏的对象，并进而去解剖这一对象，从艺术上去把握这一对象的过程则被称为“欣赏电影”。

美国的詹姆斯·莫纳科在所著的《怎样看电影》一书中，引用电影理论家麦茨说过的一句意味深长的话：“电影之难于解释，正是因为它的易于看懂。”^①

^① 詹姆斯·莫纳科：《怎样看电影》第120页，上海文艺出版社1990年版。

在语言表面的悖论中，其实包含着相当深刻的道理。

在电影诞生一百多年的时间里，看电影已经成了人们最普通、也最平常的生活经验了。不管是小孩还是老人，有文化还是没文化的都喜欢看电影，而且不必作专门的训练便会看电影。

在日常生活用语中，我们通常把走进电影院去接受一部影片称之为“看电影”，而很少称之为“欣赏电影”。

在前南斯拉夫影片《瓦尔特保卫萨拉热窝》中有个游击队员叫谢特，当谢特知道德国军队已经埋伏在教堂里，准备全歼来这里集会的游击队员时，他孤身一人闯进教堂，诱使德军士兵向自己开枪，枪声为已走近教堂的瓦尔特和他的战友们报警。枪声也惊飞了一群鸽子。在一般看电影的人的眼里，他们仅仅能意识到鸽子是被枪声惊飞的；而在懂得欣赏的人的眼里，鸽子是在谢特倒下的一瞬间惊起，并朝谢特的方向飞去。于是，鸽子的美好影像就成为赞美谢特英雄行为的一个象征符号，并因此达到了修辞的目的。在这里，究竟怎样理解被惊飞的鸽子就成了一种判断的参照系了，它区分了接受影片的两个不同的层次。前者把鸽子仅仅理解为被惊飞的鸽子，显然仍局限于他所看到的東西；而后者把鸽子理解为赞美英雄的鸽子，要进一步从所看到的東西中发掘更丰富的内涵，它不满足于视听的认知，而是通过对视听信息之间的联系、通过对电影的种种形式规范乃至象征和隐喻的读解去破译更多的东西。显然，懂得欣赏电影的人要比一般看电影的人从影片中获得更多、更深刻的东西，因为他们掌握了从更高的层次去读解一部影片的方式。

这种独特的读解方式，要求欣赏电影比一般的看电影有一种更良好的接受影片的心理状态。

由于欣赏者试图达到与创作者同等的审美水平，甚至努力从更高的水平上去俯视，它就使欣赏者在更富于紧张度和探索精神的心理状态下来观赏影片。它不再停留于被动地接受画面的图像，而是竭力去破译画面图像如何表情达意，如何显示创作者的意图，如何运用艺术表现的手段和技巧。而一旦获得这些成果，欣赏者也就同时获得了一般观看电影的人所得不到的审美愉快。

在接受影片的过程中，存在着两种性质不同的快感。对一般看电影的人来说，快感来源于被情节激发起的种种情感活动之后所得到的一种宣泄；对欣赏电影的人来说，快感却来自探索到影片的奥秘，来自有所发现而导致对自身的肯定。在印度影片《流浪者》中：拉兹抢了丽达的手提包，看见丽达追来了，又“贼喊捉贼”，假装帮丽达去抓强盗。他从一个高墙上翻过去，把丽达撇在另一边，就开始和一个看不见的“强盗”——也就是他自己打起来了。墙的这一面，是拉兹一个人在那里挤眉弄眼，拳打脚踢，他狠狠卡自己的脖子，抬起脚把自己踢翻在地，嘴里一个劲地乱骂；墙的那一面，是丽达因为帮不上忙而急

得团团转。而当观众看到拉兹带着“得胜”归来的神情，精疲力竭地重新翻过墙来，把从丽达那儿抢去的手提包重新归还丽达，而丽达则充满了感激和钦佩时，不禁哑然失笑，并因为情感的宣泄而获得了审美的愉快。然而，会欣赏电影的人还能从影片给观众提供的种种规定情境中进一步发现，拉兹的打自己表面上是“假打”，实际上是“真打”——他是在意想不到的时间和场合找到一个可以尽情发泄对自身不满的机会。违背善良的天性，为了生存不得不一步步陷入罪恶的深渊，这种积蓄已久又无法解脱的痛苦，就是驱使他把自己痛打一顿的内心根据。理解了这一点，欣赏者便发现了创作者如此安排的良苦用心，也便获得了另一种性质的审美愉快。这是发现的愉快，而不仅仅是情感宣泄的愉快。

不管是看电影还是欣赏电影，都可能获得情感宣泄的愉快；至于发现的愉快，则是会欣赏电影的人才可能获得的。正因为这样，欣赏才被看做是一种接受的境界。它使欣赏者具有比一般看电影的人更良好的自我感觉，它又使欣赏者一再把欣赏的实践当做自我陶醉的方式。

二 怎样达到欣赏电影的水平

欣赏者对一般生活经验和理论知识的积累，所具有的审美意识的修养，对电影艺术的掌握程度，都直接影响着他在一部影片的欣赏。所以，欣赏电影要比一般的看电影具有更强的接受影片的能力。

老一辈电影艺术家夏衍先生就曾介绍过，他在欣赏一部影片之前，喜欢先看电影介绍，然后根据故事梗概来推测影片如何展开场面。在看影片时，再把自己的推测与影片的实际情况相比较，进而去分析影片的优劣。这种欣赏的方法不仅使欣赏者要比一般观看电影的人有更充分的准备，而且必须调动自身的丰富积累，更深地介入影片，在打破影片原来的封闭状态和完满状态的同时，从影片中得到更大的收获。

在生活中，相当多的人往往是抱着欣赏电影的意图走进电影院的。但是，由于他们尚未真正把握欣赏电影的方式，也缺乏这一方面的准备和相应的经验，这就使动机和效果之间产生了一定的距离，而使他们无可奈何地停留在看电影的水平上。电影凭借直观的视听认知手段，又往往使得那些具有良好愿望却准备不足的人被影像和声音所吸引，被故事情节带着走，因而轻易地扑灭了他们想更深入地介入影片的热情。正因为这样，欣赏才总是被罩上一层神秘的面纱，才总是和那些深思玄想的美学命题一道被当做可望而不可即的彼岸，成了一小部分文人和艺术家小圈子里的“专利”。

著名电影艺术家赵丹回忆自己学艺的情形时曾说过：“刚踏进电影厂，我连



一点电影常识也没有，什么近景、中景、特写，一窍不通，只觉得新奇而又惶恐。”^① 只要想到像赵丹这样有很高电影欣赏水平的一流表演艺术家，也有过和一般看电影的人相似的幼稚时期，便无需对欣赏电影诚惶诚恐了，无需把欣赏电影看得那么神秘、那么高妙，以为是常人所不可及的了。实际上，从看电影到欣赏电影，这是渐次深入电影的过程，这是从自发到自觉，从被动到主动，从低层次到高层次的飞跃。想在接受影片时比别人得到更多的收获，想不断提高电影欣赏水平，概无例外地要经历更多的精神磨难，一次又一次地在更新自我的过程中脱胎换骨。这样的飞跃并不仅仅是那些受过专门电影教育的人才有可能实现，也不仅仅是那些电影圈子里的人才有可能实现。当然，这样的飞跃也不是一蹴而就、轻而易举的。

对电影来说，不仅有一般的观看和欣赏之分，而且欣赏水平也有高低之分。从不懂欣赏到懂得欣赏，从低水平的欣赏到高水平的欣赏，这是欣赏者普遍要经历的不断克服自己又不断超越自己的过程。每一次的超越都必须克服自己的一点局限，每一次的超越又必然地改变自己的准备状态，为进一步去克服自己提供新的起点。任何一蹴而就的想法，任何企图凭一次“起跳”就从“看电影”的低层次跃向“欣赏电影”的高峰的想法，都显得过于天真和简单了。

第二节 电影思维

课堂问答：

电影造型是什么？以造型思维为特征的电影思维包括哪些内容？

把电影思维作为有别于一般形象思维的思维方式提出来，其意并不在于否定一般形象思维在电影的读解和欣赏中的作用，主要目的在于强调电影思维的某些特性，使欣赏者在读解和欣赏的过程中引起更加充分的注意。因为在一般的欣赏者那里，这常常是最容易被忽视和最为薄弱的环节。

一 为什么电影界要提出电影思维

电影思维的问题突然成了当下电影创作和电影理论中的热门话题，这个问题的提出颇有些耐人寻味。文学界并没有提出文学思维，戏剧界也没有提出戏剧思维，为什么偏偏是电影界要提出电影思维呢？

^① 赵丹：《银幕形象创造》第1页，中国电影出版社1980年版。

这里所说的电影思维，实际上是指电影艺术特有的思维方式，是指电影艺术不同于其他艺术形式的形象思维。电影思维这个概念的提出，主要原因在于电影艺术其形式规范的特殊性，不仅制约了形式本身，还直接或间接地影响了思维的活动。这样一来，仅仅运用一般的形象思维，仅仅把电影看做银幕上的戏剧，对参与这一艺术来说已经远远不够了。

从读解和欣赏电影的角度看，电影思维实际上成为观众与电影创作者、与银幕更全面、更充分、更深入地沟通的一座桥梁。在电影创作强化了形象思维的特殊性的情况下，如果仍以一般的形象思维去读解电影和欣赏电影，交流势必要出现不同程度的错位。

影片《黄土地》的结尾是这样的：在求雨的人群中，憨憨发现了远远而来的曾经在他家里的八路军干部，便拨开人群朝他跑去。以一般的形式思维去读解这场戏，憨憨不过是去见他的一个老熟人、老朋友而已，而以电影思维去读解，我们所注意到的却远非如此。导演把求雨的人群和憨憨的奔跑处理成方向完全相反的两种运动，而在逆向的奔跑中，憨憨不得不在求雨人群的拦阻、碰撞中挣扎前进。随后，憨憨的奔跑变成了慢动作，他的狂喜、他的呼唤、由于慢动作而形成的夸张的奔跑姿势，构成了一个强有力的造型，象征着黄土地上的人们摆脱旧的生活桎梏、追求幸福、向往新社会的含义。以一般的形象思维去读解，这只是憨憨和八路军干部之间关系的一个交代，以电影的思维去读解，这个憨憨奔跑的画面便成了一个影像的造型。不同的思维方式得到的是不同的读解结果，这就意味着，对那些希望提高读解和欣赏电影能力的人来说，努力培养自己的电影思维能力无疑是十分重要的。

二 电影思维的基本特性

电影思维最基本的特性表现在它的视听特性、蒙太奇特性和造型特性。

1. 视听特性

尽管一般的形象思维同样需要调动五官的感觉去把握对象，但是在电影思维中，视觉和听觉不再仅仅是感知的方式，而进一步跃升到思维的方式。也就是说，来自银幕的视听信息在观众头脑中不仅仅用来组合某个形象和画面，而且还直接成为思维运作的工具。观众对影片的读解，除了形象和形象的活动所能提供的之外，还可以从画面中线条的排列、面积的对比、位置的经营、光和色的处理、声音的使用，以及运动和运动的组合中通过运用视听来思维，来读解。

在影片《小花》中，女主角受伤后仍坚持抬担架上山，这时银幕上突然接上几幅不同色彩的光斑闪烁的画面。当观众接受这些视觉的刺激之后，不仅仅感到它的好看，而且联系到前面的镜头，进一步读解出它用来表现女主角神志逐渐昏迷的含义，这实际上已经不只是运用视觉来感知，更是以视觉来思维了。读解



电影和读解其他文艺作品一个很大的不同在于，它要求欣赏者具有高度活跃、高度兴奋视觉和听觉，要求欣赏者不仅能够积极地调动视听去感知，而且能够积极地调动视听去思维。

欣赏者的视觉思维的活跃和兴奋，主要表现在对画面的线条、光影和色彩等方面所给予的特别关注。它要求欣赏者相应地抑制通过形象和形象的活动去读解的习惯性思路，而注意去研究线条、光影和色彩的关系和构成，注意去研究创作者如何通过其关系和构成来表情达意。

特别是在当代电影中，由于创作者观念的变化，以性格的典型性刻画和情节的戏剧性进展来体现创作意图的传统模式已逐渐被影像的美学意识所取代，画面中线条的排列、光影的对比，色彩的配置等方面的艺术表现可能性便被格外地看重了。一旦所读解的影片采取淡化性格、淡化情节、淡化冲突的新的创作模式，旧的读解影片的传统思路必将因为失去交流的桥梁而变得难以以为继。在这种情况下，视觉思维的地位就不再是一般形象思维的补充，而是读解影片的主要思维方式了。像美国实验影片《波长》、法国“左岸派”电影中的《广岛之恋》和《印度之歌》、匈牙利影片《辛巴德》、中国影片《黄土地》与《雾界》等都不同程度地涉及这个问题。

即便是在人物性格鲜明、故事情节性强、冲突激烈的一般影片中，如今的电影创作者也更有意识地调动视觉思维去发掘画面中各构成因素的艺术表现力。如影片《黑炮事件》中，建筑工地上大型机械所构成的粗犷线条总是被置于极大的面积和极醒目的位置，又总是不时地遮掩画面中的人物；而当主人公因一枚“黑炮”棋子碰到了一系列令人啼笑皆非的苦恼后，他闷闷不乐地回到家里，坐在椅子上，此时房间里的光线逐渐暗下去，画面顿时被一大片的黑影所占据；在那次冗长、乏味的会议上，创作者又有意采用黑与白的单调色来构成色彩关系……所有这一切便是创作者调动视觉思维苦心经营的结果。

俄国作家格里戈罗维奇写过一篇叫《街头乐师的听众》的小说，其中有这么一段描写：“当街头乐师停止了演奏，一位官员从窗口扔出一枚五戈比硬币，落在那乐师的脚前。”另一位俄国作家陀思妥耶夫斯基读了之后显然表示不喜欢。“不是那样，不是那样”，陀思妥耶夫斯基说：“完全不是那样，你写得太平巴巴的了，硬币落在脚前……应该说，五戈比硬币落在马路上，叮当弹跳着……”^①陀思妥耶夫斯基的描写超出格里戈罗维奇的地方，就在于他把纯视觉的形象改变成视听感知的形象，使得读者阅读之后能产生一种交叉的立体的感应。和上述的文学轶事同样的道理，当电影思维表现出它的视听特性时，听觉因素的加入不仅仅增加了它影响观众感觉系统的一个方面，而更应视之为共同的作用。所以，观

① 转引自鲁民译：《文苑新星》，《俄罗斯文艺》1981年第1期。