

电影艺术

— Dianying —
Yishu
Daolun

王贵禄 主编
王建斌

导论

吉林大学出版社
JILIN UNIVERSITY PRESS



电影艺术导论

主 编 王贵禄 王建斌

吉林大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

电影艺术导论/王贵禄,王建斌主编. —长春:吉林大学出版社,
2009.6

ISBN 978-7-5601-4318-7

I. 电… II. ①王… ②王… III. 电影理论 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 096205 号

书 名:电影艺术导论

作 者:王贵禄 王建斌 主编

责任编辑、责任校对:曲天真

吉林大学出版社出版、发行

开本:787×960 毫米 1/16

印张:14 字数:200 千字

ISBN 978-7-5601-4318-7

版权所有 翻印必究

社址:长春市明德路 421 号 邮编:130021

发行部电话:0431-88499826

网址:<http://www.jlup.com.cn>

E-mail:jlup@mail.jlu.edu.cn

封面设计:孙 群

长春永恒印业有限公司 印刷

2009 年 6 月 第 1 版

2009 年 6 月 第 1 次印刷

定价:24.00 元

序 言

赵学勇^①

中国电影人之于电影理论的探究发端于 20 世纪 20 年代，其时由于故事片数量激增，影片质量却良莠不齐，亟需有人将混乱的状态从理论高度予以整饬，使之趋于规范。在此背景下，周剑云、汪熙昌、侯曜、欧阳予倩等早期电影人便开始了电影理论系统化和本土化的艰难历程，其构建民族电影美学的雄心也鼓舞着后学不断地努力跋涉。《影戏概论》、《编剧学》、《导演法》等著作是他们对电影——这种“舶来的”艺术——的最早的理论观察与描述，但由于这些著作重在电影艺术的实用知识的传授，因此也极大地制约了其理论视野的宽阔与理论价值的生成。

20 世纪 30 年代初，左翼电影运动蓬勃展开，改变了中国电影的整体结构。左翼电影理论家，如尘无、凤梧等，将理论关注点聚焦于政治与电影的关系、电影艺术的社会功能等层面，进行的其实是广义的电影文化批评和研究。由于左翼理论家在一系列文章中不时彰显其鲜明的意识形态倾向性，当年还引发了一场关于“软性电影”的论争。迫于论辩的需要，左翼电影人便将目光投向苏联理论界，希冀从苏联获得有力的理论支撑。此时苏联的电影理论已跃居世界前沿，尤其是“蒙太奇”理论已发展得相当成熟和完备。库里肖夫、爱森斯坦、普多夫金等理论大师的成果多为左翼电影人所看重。1933 年，夏衍、郑伯奇翻译了普多

^① 赵学勇，陕西师范大学教授，博士生导师。



夫金的《电影导演论》、《电影脚本论》等著作，由此也开创了系统译介电影理论的先河。

从新中国成立到“文革”爆发的这17年中，文艺为政治服务、为工农兵服务的方针规范着中国电影理论的基本秩序，但仍有不少影响深远的理论成果问世。这个阶段，也是中国电影理论发展史上极为重要的时期。钟惦棐的《电影的锣鼓》提出了一些重大的理论课题，诸如电影创作的指导思想问题、电影的组织领导问题，以其特有的声音惊醒了沉寂的电影理论界。瞿白音的《关于电影创新问题的独白》意欲逆转当年盛行的庸俗社会学批评，力主电影艺术的独创性。在上述宏观性问题的探索之外，理论界对于电影本体的认知也相当引入瞩目，史东山的《电影艺术在表现形式上的几个特点》、张骏祥的《关于电影的特殊表现手段》等，均侧重于电影技巧层面的讨论。相对而言，关于电影剧作的研讨成果更为可观，陈荒煤、柯灵、于敏、袁文殊等都有所建树，而夏衍的《写剧本的几个问题》融合了现实主义电影的剧作技巧与意识形态的目的性要求，汲取了中国古典诗论和戏曲理论的精粹，并汇集了中国电影剧作的经验，可视为此类论著的出类拔萃之作。关于电影理论的民族化问题也为电影人所重视，郑君里的《话外音》、赵丹的《银幕形象的创造》、韩尚义的《电影美术散论》等，总结了电影导演、表演、美术等方面创造性地继承民族美学传统的体验与实践。

新时期以降，电影理论的研究无论就其广度还是深度而言，都获得了长足的进展。首先是对中国电影经验的理性反思，夏衍、钟惦棐、柯灵、陈荒煤等纷纷撰文，提出中国电影要生存和发展，关键是祛除政治对电影艺术的干涉，要尊重电影艺术自身的发展规律，尊重电影艺术家的创作自由，他们的理论为即将到来的繁荣廓清了迷雾。其次，对电影本体的格外关注，使中国电影人对电影艺术的认知向纵深延伸，白景晟的《丢掉戏剧的拐杖》是对中国传统的戏剧式电影的置疑，张暖忻、李陀的《谈电影语言的现代化》深化了白景晟的观点，并推崇巴赞的纪实美学，此外，倪震、郑国恩、葛德、沈嵩生等在这方面都有令人瞩目的成果。其三，从封闭到开放的中国影坛，渴望了解世界，这种愿望促使电影人积极地译介国外电影理论，并结合中国电影实践进行理论描述，随之出现了一批视野开阔、观念新颖的论著，其中较有影响的，如邵牧君的《银海游》、《西方电影史概论》，郑雪来的《电影美学问题》、《电影学论稿》。而崔君衍、李幼蒸、王志

敏、姚晓蒙等学者长期从事电影理论的译介工作，他们的译作同时拓展了一批中青年电影理论者的视野，这些理论者往往能灵活运用西方现代电影理论的研究范式，多角度、多层面、多渠道地对中国电影进行考察，产生了较大的社会效应，为中国电影的研究开启了一个新的学术天地。另外，民族电影美学的建构也一直是新时期电影理论研究的一个重心，陈犀禾的《中国电影美学的再认识》、钟大丰的《“影戏”理论历史溯源》、罗艺军的《中国电影与中国文化》、王迪和王志敏的《中国电影与意境》等论著都是颇有价值的研究成果。

在逝去的百年之中，中国电影理论在框架上主要是对西方电影理论的引进、吸收与融合，并没有形成独创的格局。而整个 20 世纪的中国社会始终处于急剧的振荡与变革之中，不同历史时期的意识形态及其文化战略制约着中国电影和电影理论的走向与态势。总体看来，中国电影理论侧重于电影艺术的社会功能的研究，而疏于对电影本体的深度认知，甚至某些时期严重忽视电影艺术本体性的研究。加之中国传统思维方式——重传承而轻独创、重实践而轻思辨的惯性理路——的局限，始终也难于建构起自成体系的电影理论。

在这种大情势下，将培养后学作为一项长期的工作来做无疑是明智之举，也就是说，经过几辈人的持续努力，才有可能真正在电影理论建设上有实质性的突破。这样，一个问题就产生了，即我们到底需要什么样的电影理论教材以培养后学？无疑，目前国内通行的《电影理论》教材为此做出了相应的贡献。但我们同时也看到，相对于电影学专业的本科生或较高层次的电影理论爱好者而言，有的教材在理论阐释上过于艰涩，读者不易理解，有的则阐释得太浅，缺少应有的理论深度。

王贵禄编著的《电影艺术导论》在编排趋势上显然分“导”和“论”两个部分，“导”的部分是对基本电影理论的阐释，其阐释话语尽量避免欧化和艰涩的通病；“论”的部分则是对基本电影理论在深度上的适当延伸，难易程度把握得较有分寸感。作者不仅在理论细节上如此，在宏观体例上，从电影的产生和电影艺术的美学特性切入，然后到电影摄影、蒙太奇、长镜头、电影照明、电影声音、电影色彩，再到电影叙事、电影制作、电影风格、电影流派，最后立足于电影评论，仍然可以看出其“导”和“论”相统一的体例特色，前四章不妨看作是对电影本体的诠释，后五章则是从文化视域上对电影理论的重新观照。



从教材的理论构架来看，作者是在汲取和消化前人研究成果和已有教材的基础上，进行了整合与重构，尤其是对新时期以来理论成果的鉴别，以及网络时代高科技对电影艺术产生的冲击在教材中也多有提及，从中不难发现作者择取史料的细微和辨析眼光。教材在论述中引用了大量的中外名片，对扩展学生的影片阅读范围、帮助读者解读这些影片同样会起到抛砖引玉的作用。在“电影文学”和“电影评论”这两章，作者还将其近一两年发表的几篇论文附上，对学生的电影论文写作将会发挥其意义。另外，作者在教材中插入了相当数量的经典影片和重要电影理论家、艺术家的图片，这种图文并茂的构体，也是教材的一个特色。

当然，这部教材也不是尽善尽美的，比如，有些地方的理论阐述稍感仓促，有些地方的论证还可以在深度上进一步延伸。我相信，对作者而言，这些问题在不久的将来定会逐一深化和提升，而且我也衷心期盼读者在接受这部教材的过程中，不断反馈批评意见或建议，使这部教材在接受实践中不断地得以修正和完善。

2009 年春于陕西师范大学

目 录

第一章 什么是电影和电影艺术/1

第一节 电影、电影艺术的概念/1

第二节 电影艺术与其他艺术/4

第三节 电影艺术的美学特性/7

一、物质媒介与电影艺术的审美可能性/8

二、时空转换, 动态的可视性/11

三、逼真性与假定性/13

第四节 电影艺术的社会功能/19

第二章 电影摄影/21

第一节 摄影机的发明与电影镜头的产生/21

一、摄影机的发明/21

二、不同焦距产生性能不同的光学镜头/24

第二节 视距不同的景别/27

第三节 运动镜头/30

第四节 空镜头/32

第五节 主观镜头/34

第六节 特技镜头/36

第三章 蒙太奇与长镜头/39

第一节 蒙太奇理论/40

一、蒙太奇的美学内涵/40

二、蒙太奇的创造及发展/44



三、蒙太奇的艺术表现力/45

四、蒙太奇的种类/47

五、蒙太奇理论的探讨/49

六、关于蒙太奇理论的反思/50

七、蒙太奇的句型/53

八、蒙太奇段落的划分和蒙太奇的转场/53

第二节 长镜头理论/54

一、长镜头理论的渊源/54

二、长镜头的概念/55

三、长镜头理论的意义/56

第四章 电影中的光线、声音和色彩/58

第一节 电影中的光线/59

一、按光线的不同来源进行区分/59

二、按光源的投射方向进行区分/62

三、按光线的造型作用进行区分/64

第二节 电影中的声音/67

一、电影声音出现的语境/67

二、电影声音的发展/68

三、电影的声源/70

四、电影声音的基本性质/71

五、声音在电影中的功能/72

六、电影声音的时间特性/73

七、视听结合/声画结合/75

八、电影声音艺术价值的探讨/77

第三节 电影中的色彩/81

一、色彩是电影语言的重要元素/81

二、色彩的文化意义及其在电影艺术中的表现/83

三、人物服饰色彩在电影中的意义/86

四、黑白色调在彩色影片中的作用/86

五、色彩与导演风格/88

第五章 电影叙事/90

第一节 电影时间和电影空间/90

一、电影时空的特点/91

二、电影时空的构成/92

三、电影的时空流程/94

四、本文时间与故事时间/95

五、电影空间之于叙事的意义/97

第二节 电影叙事的构成/98

一、叙事角度/98

二、冲突与悬念/101

三、情境与假定性/103

四、人物与冲突/104

第三节 电影叙事的演变/105

一、默片时期的叙事/105

二、过渡时期的叙事/106

三、成熟期的多元化叙事/108

第六章 电影文学/113

第一节 电影与文学的关系/113

一、电影文学的概念/113

二、电影与文学的互动/114

第二节 电影剧本的特点/116

第三节 电影剧本的创作步骤/117

第四节 电影剧本的写作格式/118

第五节 电影剧本的写作要求/119

附录：从《雷雨》到《黄金甲》：改编的极端化策略与叙事策略/122

第七章 电影制作/133

第一节 电影制作的四个阶段/133



第二节 文学编剧/134

第三节 导演/135

第四节 摄影师/136

第五节 电影演员/138

第六节 剪辑师/141

第七节 美工师/142

第八节 特技师/145

第九节 化妆师/147

第十节 道具师和服装师/148

第十一节 音乐师和录音师/151

第十二节 制片人和监制/152

第八章 电影的类型、风格与流派/156

第一节 电影类型/156

一、故事片/157

二、美术片/160

三、戏曲片/162

四、科学教育片/162

五、新闻纪录片/163

第二节 电影风格/164

第三节 电影流派/166

第九章 电影评论/174

第一节 电影评论的概念和性质/174

第二节 电影评论的本体基础/175

一、对纪实与虚构的审视/175

二、对直观与意蕴的审视/176

第三节 电影评论的尺度把握/177

一、电影风格和电影美学决定批评尺度/178

二、电影创作主体决定批评尺度/178



第四节 电影评论的三种形态/179

一、电影文学批评/179

二、电影文本批评/181

三、电影文化批评/184

第五节 当代西方电影批评前沿理论/186

一、电影精神分析学/186

二、电影接受美学/187

三、意识形态电影批评/188

四、女权主义电影批评/188

五、后现代主义电影批评/189

第六节 电影评论的写作/190

一、选择评论对象，定位文化视点/190

二、把握角度，准确切入/191

例文一 重读《断背山》：在“传统”之外构建视听文本/194

例文二 好莱坞思维与中国式大片生产/198

附录：电影节简介/205

后记/209

第一章 什么是电影和电影艺术

电影问世时的最初形态，只是机械复现生活现象的“活动照相”。早期的电影的确不具备成熟的艺术形式，像卢米埃尔就是一位缺乏艺术气质的发明家，当人们对他的纪录片丧失了新鲜感后，他也灰心丧气地认为，自己的发明很快会被人遗忘。而梅里爱继承了他的发明，并把舞台剧、魔术、杂耍等引入电影，拍出了他的神话剧，重新赢得了大量的观众。从此，电影便开始了对传统艺术门类的模仿中演变为一门独立艺术的历程。当电影先驱者们先后发现了运动摄影、特技摄影、特写镜头等一系列特殊的表现手段，特别是创造了镜头的组接——蒙太奇——这一银幕特有的叙述形式之后，电影才找到了属于自己的表述世界的艺术方法，逐渐成长为一门独立的艺术。

第一节 电影、电影艺术的概念

所谓“电影”，就是根据“视觉暂留”原理，运用照相（以及录音）手段，把外界事物的影像（以及声音）摄录在胶片上，通过放映（以及还音），以表现一定内容的技术。

早在17世纪，牛顿就发现了反映在人的视网膜上的影像不会立即消失这一重要现象。1824年，英国的彼得·马克·罗格特在伦敦公布了他的“视觉暂留”理论，指出人眼在观看运动中的影像时，每个影像都在消失后仍在视网膜上滞留不到1秒的时间，正是由于人眼的这一特性，才有可能在视网膜上组合成影像的运动。与此同时，法国的约瑟夫·尼埃浦斯开始了他的照相术的研究，他在1822年拍出了第一张原始的照片，曝光时间长达14小时。不久后，路易·达盖尔与他





合作，终于在 1839 年发明了完整的照相和洗印方法。

电影的前身是活动照相。1878 年，美国摄影师梅勃里奇为了证实马在奔跑时四个蹄子是同时离开地面的，用 40 架照相机在相等间距下拍摄马奔跑时的照片。两年后，当他把这些连拍的照片在幻灯机上放映时，原本静止的照片忽然变成了一匹马奔跑的活动画面，这就是活动照相的产生。1888 年，法国生理学家马莱研制成功了“摄影枪”，他把感光药膜涂在可以转动拍摄的纸条上，把海鸥飞翔、动物奔跑等拍成了连续照片。

而在 1889 年，爱迪生发明了“电影视镜”，这种视镜像一只大柜子，上面装上放大镜，里面是 10 多米长的凿孔胶片，首尾相接地绕在一组小滑轮上。马达开动后，胶片就以每秒 46 格的速度移动，循环放映，这就是现代放映机的雏形。不久，法国里昂照相器材厂厂主卢米埃尔兄弟（图 1-1），把爱迪生的“电影视镜”改造为“连续视影机”，研制成了当时最完善的活动电影机。这种电影机，既能拍摄，又能放映，还能洗印，功能完备，它以每秒 16 格的速度拍摄、放映，并能把影片图像映射于银幕。1895 年 3 月 22 日，卢米埃尔兄弟在巴黎科技大会

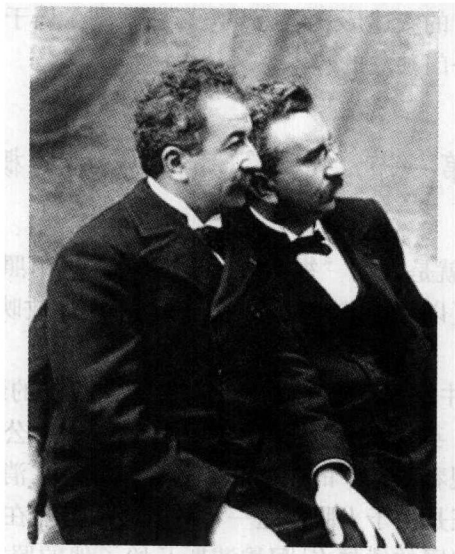


图 1-1 卢米埃尔兄弟

上，第一次放映了他们摄制的《工厂大门》，12月28日下午，在巴黎卡普辛路14号大咖啡馆的地下室里，卢米埃尔兄弟第一次向社会售票公映电影，这个日子被世界电影史视为电影的诞生日。

从卢米埃尔兄弟公映第一场电影开始，便开始了电影风行世界的时代。电影是近代科学技术高度发展的产物，它综合运用了电学、光学、声学、化学等多方面的科学技术成果，为人类创造出了亘古未有的活生生的人类世界——梦幻的人类世界。

电影艺术是以电影技术为手段，以画面和声音为媒介，在银幕上运动的时间和空间里创造形象，再现和反映生活的一门艺术。

1911年，意大利诗人和电影先驱里乔托·卡努多在其论著《第七艺术宣言》中首次提出“电影是一门艺术”的理论主张。卡努多用“第七艺术”命名初生的电影，与建筑、音乐、绘画、雕塑、诗歌和舞蹈相提并论，同时论述了各门艺术的地位：建筑和音乐是主要的艺术，绘画和雕塑是对建筑的补充，诗歌和舞蹈融于音乐，电影则是这些艺术的综合。作为艺术形态，电影也是静态艺术和动态艺术、时间艺术和空间艺术、造型艺术和节奏艺术的综合。这个“宣言”是把初生的电影引入艺术殿堂的最早的理论阐述。

电影艺术始终和科技的发展密切相关，现代科技的发展为电影提供了新的艺术可能性。电影艺术开始是纯视觉的，无声的画面既是一种局限又是一种特长，早期的电影制作者利用这一特长和局限，在运动的造型形象、画面空间运用和镜头组接技巧等方面，进行了广泛的实验和探索，为电影艺术的视觉构成、时空形式和蒙太奇语言等一系列基本规律奠定了基础。有声电影的诞生，使画面和声音有机地结合了起来，从而使电影艺术家创造出了更加丰满生动的视听综合、时空复合的银幕形象。彩色感光材料的问世，使电影直观再现物质世界的条件全面成熟，电影的造型形式和造型语言得以进一步完善。各种形式的宽银幕以至多种银幕的并存，电脑技术和多媒体技术的发展等，又为电影表现的可能性提供了广阔的天地。

电影艺术家们通过各种实践和探索，并在不断综合运用文学、戏剧、美术、音乐、舞蹈、建筑等各门艺术创作规律的过程中，逐步丰富了电影的形态、语言、手段和技巧，不断开拓电影的表现领域，并提高电影的表现能力，使之成为



整个 20 世纪最具影响力的一种大众化的艺术。

第二节 电影艺术与其他艺术

电影的发明，首先是一套技术感光材料、光化学技术、1 秒钟拍摄 24 个画格的摄影机械、放映机、银幕，以及录音技术。刚出现的电影故事片是一种舞台剧的概念，摄影机几乎是不动的，记录一般可以发生在舞台上的故事。它在艺术方面的可能性是以后才被发现的，而且也是受其他艺术的启发的结果。电影艺术对其他诸多艺术的表现力及其审美特性进行了有机的综合，将诸多艺术元素融合于其表现之中，使之成为它的一个构成部分，并使之拥有新质，从而为电影艺术的整体服务。

电影与文学这两者在描写的自由性上皆不受时空的限制，可以再现和表现复杂纷纭的社会生活以及各类人物丰富的精神世界。文学中的一些艺术表现手段，诸如情节的安排、人物的刻画、叙事的形式，甚至细节表现等，电影艺术都可以从中汲取丰富的营养，以充实自己。具体说来，小说中的叙事（主观的和客观的，外部的和内部的），散文中的纪实，诗歌中的抒情，戏剧中的冲突等，都为电影所借鉴，构成电影不同的艺术风格，使电影具有不同程度的叙事性、纪实性、抒情性和戏剧性，形成了小说电影、散文电影、诗电影、戏剧电影等。像《天云山传奇》（图 1-2）采用的是人物内心独白的小说叙事方式，《巴山夜雨》采用的是浓烈的诗的抒情方式，《保密局的枪声》则以激烈的戏剧冲突为结构，大大加强了电影的叙事性、抒情性和戏剧性。被观众视为典型的小说电影、诗电影和戏剧电影，皆以此去刻画人物、塑造典型，取得了强烈的艺术效果。文学的滋养一旦为电影所汲取，即成为电影语言，但这需要将文学中抽象性的叙述和描写剥离出去，否则就会违背以视听为主的电影艺术的特性。电影必须像生活的自然流程那样以直观的“真实”呈现于观众面前。所谓直观的“真实”，并非客观事物的翻版，而是寓艺术的本质真实于视听的直观真实之中，是电影艺术的一种美学特性。文学因素融入电影，非但没有削弱电影艺术的表现力，反而强化了电影的表现手段，使电影从内容到形式都更能突出特性，更能提升观众的视听能

力。



图 1-2 《天云山传奇》(谢晋导演, 1980 年)

绘画是造型艺术, 主要特征之一是表现凝固的瞬间, 而电影中的造型虽然是运动的, 但它往往从绘画中汲取视觉形象的表现力, 因此有人把电影称之为“活动起来的绘画”。绘画贵在传神, 不重酷肖, 犹如雕塑一样, 它是以静态表现动态, 是化动为静的造型艺术。它要求静中显动, 将动态的现实生活凝固于一瞬, 成为一幅具有一定意境的完整的动静融合一体的艺术品。动的生活寓于静的画面之中是绘画艺术的美学法则。而电影在构图、色彩、线条、透视等方面, 要汲取绘画艺术的滋养, 使运动的画面更完美, 更富新的质感, 因为“运动”赋予了它自身一种新的生命, 可突破绘画艺术凝固、静止的局限, 借助摄影机这一媒介, 创造出一种富有节奏感的新的视觉形象。

音乐进入电影之后, 本身原有的表现手段失去了独立的意义, 成了视听结合的电影音乐, 并成为电影艺术家总体构思中不可缺少的一部分。电影音乐有它自身的规律, 它在电影中的作用, 是为表现主题、渲染和烘托环境气氛、写景抒情、揭示人物内心奥秘、加强影片结构的连贯性、节奏感和完整性, 使直观的运动着的画面增添韵味, 为塑造音画结合(或音画分立)的艺术形象服务。在电影中, 音乐不能离开视觉形象(画面)而单独存在, 必须与银幕画面结合, 才能显