

电影的诞生与成长

电影的成熟

世界电影的新发展

百年中国电影

电影的特性

影像

声音与色彩

蒙太奇

经典电影理论

现代电影理论

电影学

刘宏球 著

Movie



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

Movie 电影学

刘宏球 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

电影学 / 刘宏球著. —杭州: 浙江大学出版社, 2006. 6
(2007 重印)
ISBN 978-7-308-04740-1

I. 电... II. 刘... III. 电影学 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 043922 号

电 影 学

刘宏球 著

责任编辑 叶 抒

封面设计 刘依群

出版发行 浙江大学出版社

(杭州天目山路 148 号 邮政编码 310028)

(E-mail: zupress@mail. hz. zj. cn)

(网址: <http://www. zjupress. com>)

排 版 浙江大学出版社电脑排版中心

经 销 浙江省新华书店

印 刷 杭州印校印务有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 16.75

字 数 291 千

版 印 次 2006 年 6 月第 1 版 2007 年 9 月第 2 次印刷

印 数 4001—5000

书 号 ISBN 978-7-308-04740-1

定 价 25.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571)88072522



作者简介

刘宏球，就教于浙江师范大学人文学院，从事文艺学和电影学教学，著有《影视艺术概论》和《“谢晋模式”：时代的画面和音响》、《略论谢晋电影的情感表现》、《“后退”：谢晋的女性叙事策略》、《略论新时期谢晋女性叙事策略的调整》、《我们需要的是新鲜的嘴唇》、《略论影像与情节、叙事的关系》、《女人—妻子—母亲：新时期谢晋电影的经典表述》、《论电影影象的幻觉性与陌生化》、《论电影的消费与中国电影的困境及对策》、《绝望的天才与天才的绝望——解读法斯宾德》、《罗拉为什么不“打的”》、《文学：社会学与美学的思考》等论文二十余篇。

《电影学》内容简介

全书由三编构成，可以分别概括为史、艺、论。第一编是对电影发展的历史作历时性的描述，侧重于史料的发掘、梳理和表述，前三章以电影的诞生、成长、成熟和发展几个阶段对世界电影 110 年的历史进行叙述，对百年中国电影则辟出专章作了梳理；第二编是对电影的本体特性和构成元素的论述，包括综合性、动态造型性、逼真性与假定性和商品性等基本特性，以及影像、声音、色彩和蒙太奇等构成元素；第三编是对电影理论的阐述和介绍，由经典理论和现代理论两部分构成。本书对电影学研究范围内的一些基本问题作了较为完整的梳理和阐述，同时也融入了作者对电影学中一些问题的独特思考，对中国高校艺术教育和电影专业工作者都具有一定的参考价值。

序

一直以为,写序应该是长者对后辈的,而刘宏球老师却属我的师长辈,因此这短短的文字一度使得我很踌躇,也就迟迟没有落笔。刚刚听说出版社那边已经完成了书稿的二校,再拖,就实在说不过去了。

初识刘老师是在1983年秋天,刚刚大学毕业的我留校到专科部做老师。一晃二十多年过去,初次相识的细节已经变得十分模糊,唯一可以清晰的记忆是,十多年的岁月差距丝毫没有妨碍我们迅速成为无话不谈的朋友。即使在我离开师大到杭州工作、到北京求学的这十多年里,也没有因为空间距离的加大而淡却了交往。

刘老师是“文化大革命”后高校电影教育的最初风靡中最早开设电影课程的教师之一,而为人的低调、散淡和不善“经营”自己,使他不会成为这股潮流里的风云人物。当那一代的许多人为职称、职位奔忙的时候,刘老师却总是淡然地在讲台上讲着他的文艺理论或者电影欣赏,在书桌上慢慢地磨着他的文字。刘老师所在的浙江师范大学是国内最早创办电影节的高校之一,迄今为止20届的电影节历程留下了许多有名或者无名的名字。在陈育新、陆绍阳、何苏六和我等渐次淡出“师大电影”的时候,刘老师则坚守师大并与其他几位热爱电影的老师一起续写着“师大电影”的新章节。浙师大电影节因为一代代人的坚持而成为国内高校历史最悠久的电影节,尽管它始终是“养在深闺人未识”,却没有一个师大人会忘却“师大电影”带给他们的梦想和传奇。

从20世纪70年代末电影课程进入普通高校,到今天电影教育的遍地开花,电影学科似乎已经成为大学教育体系中发展最为蓬勃的“显学”之一,但电影学科的学理化建构却还处在未完成时,我们还有许多事情要做。这部涵盖了电影史、电影理论以及电影特性、声画、蒙太奇等内容的电影学著作,郁结了作者在长期的研究与教学实践中的思考。从最初对谢晋电影的关注与研究,到后来对现代电影理论的解读与阐释,作者在个人理论素养上的变化发展呈现出特别的脉络,这一点多少让我有些震惊。现代电影理论

即使对于更加年轻的电影学者来说,从阅读、理解到运用于批评实践的操练都不是一件轻松的事,而对于刘老师那一代在“文化大革命”前接受传统规范的文学教育的学者来说,困难更是显而易见。而这种理论素养上的变化,使得作者在与比他更年轻的学者、与他的研究生乃至本科生讨论电影时,已经不是单纯依赖其个性上的谦和,而是在思维、观念层面上真正具备了“对话”的可能。从作者早年出版的《影视艺术概论》,到如今面世的这部《电影学》,都可以清晰地看到这种变化的脉络。

文如其人,教书也如其人。已经教了三十多年书的刘老师,即使在今天,每次上课前还是一如既往地认真备课,绝不疏忽任何一个细节,不管面对的是怎样的学生,始终留有一份奇怪的“不自信”。刘老师也是写作上的“慢手”,不到考虑成熟,决不轻易动笔、出手。这部著作能这么快面世,其实是各种合力一同“逼迫”的结果。这是刘老师二十多年电影研究与教学的一个总结,也是他送给自己 60 大寿的一份最好的礼物,我想。

写下这些文字,其实更多是对我与刘老师之间 20 多年友谊的一种纪念和见证。

陈晓云

2006 年 4 月 3 日

于北京电影学院

目 录

第一编

第一章 电影的诞生与成长/3

- 第一节 电影的诞生/3
- 第二节 襁褓中的电影:卢米埃尔与梅里爱/5
- 第三节 格里菲斯:电影成为艺术/11
- 第四节 美国电影:制片厂制度与喜剧电影/15
- 第五节 苏联早期电影的辉煌/23
- 第六节 欧洲:先锋派运动/26

第二章 电影的成熟/34

- 第一节 有声电影和彩色电影的问世/34
- 第二节 黄金时代的好莱坞电影/38
- 第三节 苏联电影的再次辉煌/49

第三章 世界电影的新发展/55

- 第一节 欧洲电影的新思潮和电影运动/55
- 第二节 多元化的当代电影/70

第四章 百年中国电影/84

- 第一节 早期电影/84
- 第二节 三十至四十年代中期的电影/90

- 第三节 抗战胜利后的电影/99
- 第四节 十七年电影/105
- 第五节 “文化大革命”时期的电影/112
- 第六节 新时期以来的电影/115

+++++

第二编

+++++

第五章 电影的特性/129

- 第一节 综合性/129
- 第二节 动态造型性/133
- 第三节 逼真性与假定性/135
- 第四节 商品性/138

第六章 影像/142

- 第一节 影像/142
- 第二节 景别/144
- 第三节 镜头/152

第七章 声音与色彩/165

- 第一节 声音的价值/166
- 第二节 声音的分类/169
- 第三节 声画蒙太奇/179
- 第四节 色彩/181

第八章 蒙太奇/186

- 第一节 蒙太奇原理及其功能/186
- 第二节 蒙太奇的分类/195
- 第三节 蒙太奇与长镜头/204

+++
第三编
+++

第九章 经典电影理论/209

第一节 电影心理学/209

第二节 贝拉·巴拉兹/216

第三节 苏联蒙太奇学派/220

第四节 巴赞与克拉考尔的纪实主义美学/226

第十章 现代电影理论/234

第一节 电影符号学/235

第二节 电影叙事学/241

第三节 精神分析电影学/248

参考文献/257

后 记/260

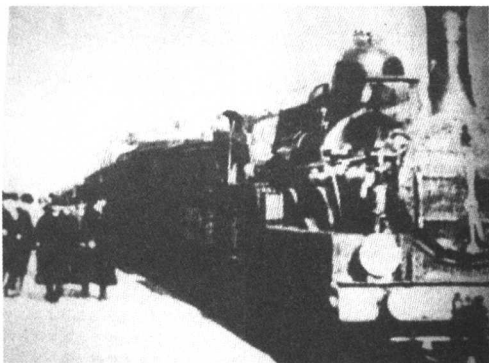
第一编

电影史、电影理论与电影批评构成了电影学学科的主体内容。电影史是对电影的一种时间/历史性描述,侧重于史料的发掘、梳理与表述。本编前三章以“电影的诞生与成长”、“电影的成熟”和“世界电影的新发展”三个历史阶段来叙述世界电影历史的百年发展。第一章主要叙述 1895—1927 年间的电影,侧重于电影如何从杂耍成长为一门艺术;第二章主要叙述 1927—1945 年间的电影,其中尤以美国好莱坞电影和苏联电影为叙述的重心,并探讨声音和色彩的出现对电影发展产生的影响;第三章主要叙述第二次世界大战结束之后世界电影的新发展,诸如欧洲的新电影运动和现代派电影、“解冻”以后的苏联电影和美国的“新好莱坞电影”等。以本土立场来关注百年中国电影的发展,是第四章的主要内容。中国电影的百年历程有与世界电影发展合拍的部分,同时由于 20 世纪中国社会文化的特殊性,更带有自身的差异性。

第一章 电影的诞生与成长

第一节 电影的诞生

1895年12月28日,在法国巴黎卡普辛大街14号的“盛大咖啡馆”地下室里,卢米埃尔兄弟对外公开展示了他们的新发明——运用“活动电影机”放映自己拍摄的《工厂的大门》、《火车到站》等10余部纪录短片,这一天被公认为电影诞生的日子。在所有的艺术中,电影是人们唯一能够知道出生日期的艺术。



然而,电影的诞生却经历了一个

标志着电影诞生的卢米埃尔的《火车到站》

并不短的过程,如果从光影原理和“视觉残留”原理的发现算起,则更是一段十分漫长的历史。电影说到底是在科学的母胎中出生和成长起来的。

当我们在观赏电影的时候,电影胶片以每秒24格的速度做着间歇运动,观众的视觉残留特点造成了事物运动的幻觉。事实上,17世纪西方的一些科学家已经发现并开始研究人眼的这一特点。到19世纪初,一些科学家依据这一原理制成幻盘、诡盘和走马盘。1825年欧洲市场上出现了由费东和派里斯博士发明的幻盘,它是一张硬纸板做成的圆盘,一面画着鸟笼,一面画着鸟,当圆盘转动时,小鸟便与鸟笼结合在一起,造成小鸟进笼的幻觉。这种玩具曾经非常流行,圆盘中的图片也变得丰富了,如被砍了头的男子和他的头、一个家庭里的一对夫妻、骑马师与他的马,等等。到1832年,比利时物理学家约瑟夫·普拉托与奥地利大学教授斯丹普弗尔分别发明了

“诡盘”。它与幻盘的不同之处是将某一动作分解成若干画面,通过一种带缝隙的“活动旋盘”的连续转动,使一系列被分解的动作画面因视觉残留的作用造成一种连续运动的幻象,产生逼真的运动感。1834年,英国人霍尔纳发明了“走马盘”,将一连串图像画在硬纸上通过走马盘的旋转也能产生出运动的幻觉来。

1877年,法国人雷诺根据上述原理制成了一种用几面镜子拼成的圆鼓形的“活动视镜”。1888年,他又将其进一步完善,制造出“光学影戏机”,同时还制作了许多有趣的动画片,如《丑角和他的狗》、《可怜的皮埃罗》、《一杯可口的啤酒》、《炉边偶梦》等,其中最著名的是《更衣室旁》。“影片”开始是一个海滨浴场,前景中有几只海鸥在飞翔,接着一对巴黎夫妇来到海滨,这时出现了一个风流客向巴黎太太大献殷勤。这位太太在更衣室换衣服时,这位风流客却在偷看,结果他的屁股上被踹了一脚,然后被关进更衣室,巴黎夫妇牵手向海中走去,远处的大海上驶过来一艘帆船,帆上写着“剧终”。这部可以连续放映15分钟的动画片几乎已经具备了现代动画片的一切特点,如一定的放映时间、巧妙的剧情、特技摄影、生动的故事情节、有趣的噱头,甚至有动人的色彩。

雷诺的动画片虽然可以作为电影的雏形,但离真正的电影毕竟尚有一段不近的距离,“要想制造真正的电影,还必须利用照相”(普拉托语)。世界上的第一张照片出现在1823年,法国人尼赛福尔·尼埃浦斯用了14个小时的曝光时间获得了一张模糊的照片《餐桌》。直到1839年,曝光的时间仍然需要30分钟以上;1840年,曝光时间减少到20分钟;1851年,因为使用湿性珂罗酊,曝光时间才缩短到几秒钟。到1872年,曝光时间终于达到百分之一秒。曝光时间的减少为活动照相的诞生创造了条件。1872—1876年这6年的时间里,美国旧金山的著名摄影师爱德华·慕布里奇先用12架、后用24架照相机,将马的奔跑姿态用连续摄影的方法拍摄下来,当这些连续的画面用一种叫“动物放映机”的幻灯放映时,奔马形象栩栩如生。然而通过增加照相机数量的办法毕竟不可能制作出真正的影片。4年以后,法国生理学家马莱运用左轮手枪的原理试制成“摄影枪”,获得了连续拍摄活动对象的成功。

正是在上述一系列发明创造的基础上,美国发明大王爱迪生于1894年试制成“电影视镜”。这是一个4英尺高的箱子,可容纳50英尺凿孔胶片,首尾相接地绕在几组滑轮上。“电影视镜”的盖子上有一条隙缝,当人们观看时,投硬币于其中,电路接通,马达开动,胶片便以每秒48格的速度移动,人们通过箱盖上的放大镜便可看到其中活动的影像。“电影视镜”中的影像

都是用照相术拍摄下来的,因而它的真实感显然要大大超过以前的动画片,但是“电影视镜”的最大缺陷在于每次只能供一位观众欣赏。因为缺乏大众性,它也便失去了巨大的商业价值。还值得一提的是爱迪生虽然未能发明出真正意义上的电影,但他发明了35毫米的软质电影胶片;他建造了一座世界上最早的“黑玛丽”摄影棚,这些都值得在世界电影史上书写一笔。

爱迪生发明的“电影视镜”公之于世的同年便传入法国。里昂的照相师安东·卢米埃尔在法国巴黎看到它以后,决定将它加以改进,希冀让更多的人同时看到活动的影像,以图在商业上获得更大的利润。但是老卢米埃尔最终没有完成他的试验而把任务交给了他的两个儿子——奥古斯特·卢米埃尔和路易·卢米埃尔。兄弟俩仔细研究了“电影视镜”的构造,并进行了重大的改进,1894年底试制成了一种既是摄影机同时又是放映机和洗印机的“活动电影机”。

这项发明最明显的优点是它解决了在银幕上投影的问题。“活动电影机”不像它之前的放映机械那样用狭小的隙缝与胶片的等速运动的方法来放映,而用一个间歇拉片的抓片机构抓动胶片,并用带缺口的圆盘作为胶片移动时的遮片装置。时至今日,这一原理仍在电影摄影机和放映机中应用着。我们知道,电影放映时胶片并不是等速运动通过片门的,而是在经过片门时必须停顿一下,让影像投射到银幕上,当胶片运动时,遮片装置便把片门遮起来,这样电影胶片所作的是停一动一停一动的间歇运动,与之相配合的片门则作开一闭一开一闭的运动。卢米埃尔兄弟从缝纫机的工作原理中得到启发,巧妙地解决了胶片间歇通过放映机片门的问题,从而完成了活动电影机的发明。

卢米埃尔兄弟以每秒16格画面的速度拍摄和放映影片,比爱迪生所用的每秒48格画面的速度要慢得多,这不仅大大节省了胶片,而且使影像的清晰度也得到了提高。卢米埃尔兄弟解决了抓片机构的难题以后,在电影胶片的后面安装了电灯作为放映的光源,让光线透过胶片和透镜投射到银幕上,这样就可以让更多的人同时看到活动影像了。至此,以电灯为光源、以电动机作动力的真正意义上的“电影”诞生了。

第二节 襁褓中的电影:卢米埃尔与梅里爱

刚刚诞生的电影并不意味着它就是一种独立的艺术形式。事实上,卢米埃尔拍摄的最早的电影与艺术之间还存在着相当的距离。他们的电影说

到底还只能属于游艺场上的“杂耍”，它们之所以能够吸引大量的观众只是由于这种新奇的“玩意儿”能够让人们在银幕上看到与现实生活十分相似的运动，因此当人们的这种新奇感获得了满足并习以为常以后，《工厂的大门》、《婴儿喝汤》之类的老一套电影便使人们感到厌烦，原本人头攒动的电影院门口变得门可罗雀，问世不久的电影很快陷入了困境，这一新生儿几乎要夭折在摇篮中。但是卢米埃尔的电影虽然幼稚却以摄影师的本能从一开始就走上了一条纪实主义的道路，赋予影片写实的风格，开创了世界电影两大传统之一的纪实主义传统。

与卢米埃尔同时代的另一位电影史上的重要人物法国的乔治·梅里爱走上了一条与卢米埃尔大异其趣的技术主义或戏剧主义的道路。在他的影片里，技术是第一位的，他十分迷恋于在摄影棚里制造生活的幻象，借助布景制造“现实”；同时他又将戏剧的一整套编演方式搬上银幕，使电影走上了故事化、情节化、戏剧化的戏剧主义之路。这一方面突破了卢米埃尔电影一味消极模仿生活的框框，大大拓展了电影的表现力；但从另一方面来看，这种对戏剧的依赖使电影成了戏剧的附庸，照此发展下去电影仍然很难真正成为一门独立的艺术。

一 卢米埃尔与写实主义传统

卢米埃尔兄弟不仅发明了电影，而且以一个当时最杰出的摄影师的身份，以相当精湛的摄影技术摄制出最好的影片。1895年末，卢米埃尔已经拍摄和制作出许多部胶片长17米、可以放映一分钟的影片，这些影片有一个鲜明的特征，就是它们的纪实性。这个特征基于以下两个方面原因：

第一，他的影片大多取材于人们司空见惯的日常生活，都是对某一生活场景的实录。卢米埃尔的第一部影片《工厂的大门》真实地再现了工厂下班的情景：男女工人们或步行或骑着自行车离开工厂，接着厂主们也乘车离开厂房，最后看门人出来将两扇工厂大门关上。如果加以细分，卢米埃尔的影片题材来自两个方面：他的家庭生活和当时法国的某些公众活动的场景。《婴儿的午餐》、《金鱼缸》、《儿童吵架》、《海水浴》、《玩纸牌》、《下棋》等都取材于自己的家庭生活，再现了家庭生活的安静和乐趣，对观众有很强的感染力。如《婴儿的午餐》表现穿着衬衣的父亲（奥古斯特·卢米埃尔）和穿着条纹绸短衫的母亲用慈爱的目光瞧着边喝汤边玩弄着饼干的小宝宝。因为画面是用中近景拍摄的，因此观众能够很好地欣赏一家三口简单而自然的表情。正如乔治·萨杜尔所说的：“这些影片既像一本家庭的照相册，同时又

像无意中拍下来的一部描写上世纪末一个法国富裕家庭的社会纪录片。”^①《火车到站》、《出港的船》、《烧草的妇女们》、《代表登陆》等影片则表现了法国社会生活中的某些方面。至于《水浇园丁》和一部由四个短片组成的反映消防队员生活的影片虽然具有简单的剧情,其实只是从日常生活中猎取的事件。如《水浇园丁》表现的是一个顽皮的儿童踩住了一条胶皮水管,园丁以为水管出了毛病,当他检查水管时,小孩突然放开了脚,水喷了园丁一脸。据说这个搞恶作剧的小孩就是卢米埃尔年仅10岁的小弟弟。从上述影片中我们可以看到,把发生在人们身边的事情和人们在日常生活中常见的场景作为拍摄对象,是形成卢米埃尔电影纪实风格的原因之一。

第二,卢米埃尔的电影所遵循的是力求使形象还原于现实、“和现实中所看到的自然情景完全一样”的拍摄原则。卢米埃尔兄弟继承了老卢米埃尔的事业,具有精湛的摄影技巧,他们所用的摄影机质量优良,既能拍摄仅一米距离的景物,又能拍摄远距离的事物,这就为他们逼真地再现生活情景提供了物质上的保证,使拍摄的自然景象呈现出生活原生态的生命感和运动性。“这时在银幕上活动的已不再是一些木偶,而是一些很清楚的和真人一样大小的人物,他们的面部表情和姿态比在舞台上看得更为清楚。而且有些奇迹在舞台上是不看到的,例如:树叶被风吹动,风把烟吹散,海浪冲击岸边,火车头好像向观众座位上冲来,人物的脸向观众渐渐接近等等。”^②摄影技巧的精湛使他们在构图、用光等方面运用自如,使对象更富于现实感和逼真感。如《烧草的妇女们》一片,他们巧妙地利用浓烟使画面产生逼真的纵深感,《火车到站》则利用物体(火车)的运动把空间和纵深感、车站的场景有层次地表现出来:影片一开始是空无一人的车站,接着一个搬运工人推着车在站台上出现,这时地平线上出现了一个黑点,并迅速变大,向观众冲来,不一会车头便占满整个银幕,然后火车沿月台停下,旅客们涌向车厢,围着苏格兰式披肩的奥古斯特·卢米埃尔夫人带着两个孩子夹在旅客中间,这时车门打开,旅客开始上下车,突然画面中出现了一对青年男女,无意中成为这部影片中的一对“情侣角色”:男的是外省的农民,手里拿着一根木杖,女的是一个非常漂亮的少女,穿着一身雪白的衣服,她看见了摄影机,露出害羞的模样,迟疑了一会便从摄影机前走过,登上火车。这对青年男女因离摄影机很近,景别几乎是特写,所以观众可以看得非常清楚。在今天来看,《火车到站》一片卢米埃尔运用的是镜头内部蒙太奇:从整个车

① [法]乔治·萨杜尔著,徐昭、胡承伟译:《世界电影史》,中国电影出版社,1982年版,第16页。

② 同上,第19页。