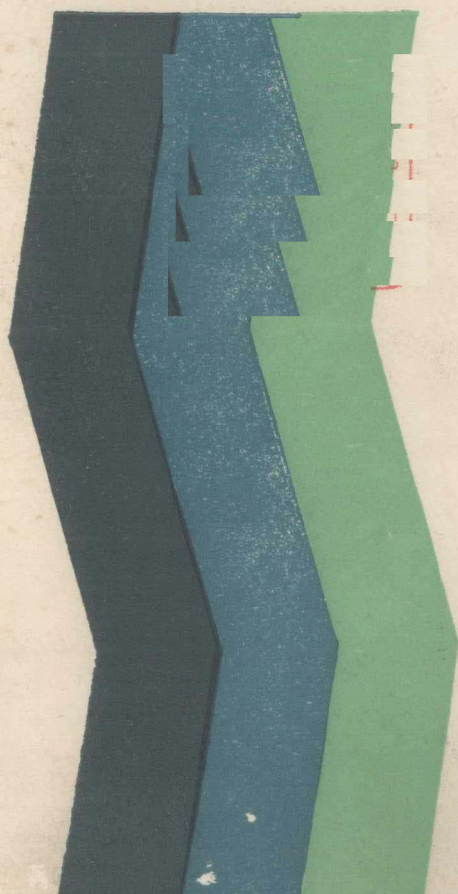


DIANYINGYI SHUDAOLUN 电影艺术导论



戴维·波德维尔 著
克里斯琴·汤普森

正 陈·梅 译



上海文艺出版社
SHANGHAI WEN YI CHUBAN SHE



电影艺术导论

DIANYINGYISHUDAOLUN

〔美〕 戴维·波德维尔 著
克里斯琴·汤普森

史正 陈梅译

上海文艺出版社

(沪)新登字 103 号

责任编辑: 贾 健(特约)

江俊绪

封面设计: 麦荣

电 影 艺 术 导 论

〔美〕戴维·波德维尔 著

克里斯琴·汤普森

史正 陈梅 译

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路 74 号)

新华书店经销 上海新华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 20.125 插页 2 字数 449,000

1992 年 2 月第 1 版 1992 年 2 月第 1 次印刷

印数: 1-1,500 册

ISBN 7-5321-0398-6/J·55 定价: 9.00 元

再 版 序

《电影艺术》再版,我们没有去触动这本书的原有体制,但扩充了若干领域的论述。对非叙事形式的类型作了专章讨论。对样式、叙述和观众作用的论述,作了可观的展开。对影片分析中的涵义和解释,现在提供了更充分、更系统的论述。在总体上,我们对纪录片和实验电影给予了更多的注意。我们增添了有关宽银幕影片制作的内容,也更多地谈到了彩色影片的技巧。历史部分有了扩充,增补了目前学习电影的人感兴趣的两个领域的材料:二十世纪30年代的日本电影和新德国电影。另一有助益的改动是增加了附录,列举了学习每一章时可供选映的有关影片。

最后,有个为读者解释电影用语的词汇表。而据最新资料全面修订补充过的《注释与提问》部分,则为运用更专门化的电影文献提供了方便。

我们感谢诺普公司的编辑们——罗斯·维考夫斯基、凯思琳·多米尼格、詹妮弗·萨瑟兰和特德·梅森给我们的帮助。五位局外书评家为再版提出了许多确有价值的建议。他们是佛罗里达州大西洋大学的麦克·巴德,印第安纳大学的克劳狄亚·高伯曼,伊利诺斯大学的罗伯特·西伯曼和约翰·C·斯特伯斯,圣特巴巴拉城加利福尼亚大学的查尔斯·沃尔夫。爱德华·布雷尼甘、唐纳·拉

森对初版作了详尽的评述，也理应向他们致谢。对《电影艺术》初版五年来采用过这本书并不拘形式地作出反应、提出改进建议的许多讲师们，也必须致以特殊的谢意。

D·波德维尔

K·汤普森

1985年7月威斯康辛麦迪逊市

初 版 序

本书旨在向读者介绍电影美学。它面向除看电影的经验外别无电影知识的读者。虽然书的某些方面或许能对已具可观电影知识的人们有所助益,我们的目的却在于对电影这种艺术形式的各个基本方面作个概述。

由于强调作为艺术的电影,我们只能略去这一表现手段的某些方面。工业记录片、教学片、宣传片、电影的社会史或是它作为群众性宣传工具的影响,所有这些都是电影的重要侧面,每个侧面都要单写一本书才能予以充分的论述。而这本书的目的,却在于只论述那些能使电影成为一门艺术的基本特征。因此,这本书的对象是那些关心电影这种表现手段如何给我们以类似绘画、雕刻、音乐、文学、戏剧、建筑或舞蹈所给予的那种感受的人。

写这本书时,我们着眼于三种各别类型的读者。首先是想对电影多知道一点的广大爱好者。其次是电影欣赏、电影导论、电影评论或电影美学课程的学生;对这类读者,本书可用作教材。再次是学习电影的高年级学生,他们可以从中找到主要论点和概念的便览和一套专题进修的提示。

在内容的组织上,《电影艺术导论》提供了一种研究其课题的独特方法。也可以把所有当代研究电影美学的方法不分轩輊地概

述一番,但我们认为这样不易突出主要论题。我们找到了一种引导读者循着逻辑步骤通观电影美学诸方面的研究方法。这种方法的关键在于着重研究整部影片。观众感受到的是整部影片,而不是一个个片断。既然一部影片是我们不可再分的探讨中心,我们就需要一种有助于理解它的研究方法。我们选取的方法强调了电影是一种人造物——它是以特殊方式制成,有着一定的完整统一的形式,存在于历史之中。我们可以把这种研究方法概括为一系列问题。

影片是怎样创造出来的?要把电影作为艺术来理解,我们先得了解人类劳动是怎样创造这种人造物的。这就导向对电影制片的探讨(第一篇)。

整部影片是怎样起作用的?本书认为,一部影片象一切艺术作品那样,可以被理解为一种形式结构。这就导向探讨形式是什么,它怎样影响我们,电影形式的基本原理,以及电影中的叙事与非叙事形式(第二篇)。电影形式问题还要求我们探讨电影表现手段所特有的技巧,因为这些技巧在整部电影的形式之内起作用。这样我们就要分析四种基本电影技巧——场面调度、电影摄影、剪辑和音响的艺术可能性(第三篇)。

我们怎样对影片作评论性的分析?掌握电影形式概念和电影技术知识这两方面理论,我们就可进一步把各别的影片作为艺术作品来分析。我们以若干具体影片为例进行了分析(第四篇)。

电影艺术在历史上是如何演变的?一部详尽的电影史虽然会卷帙浩瀚,在这里我们却可以指出,电影的形式状态并不是存在于一定的历史条件之外的。我们概述了电影史上最值得注意的时期和运动,以阐明对形式的理解如何有助于我们确定影片所属的历史时期(第五篇)。

值得一提的是,这种研究整部影片的方法是从电影入门课程的多年教学中得来的。作为教师,我们希望学生能从我们观摹的影片中多长见闻,但仅仅提出“讲师的观点”显然不能教会学生怎样

自己去分析影片。我们认定，最理想的是让学生掌握一套有助于他们更仔细地去考察影片的原理。我们确信，理解电影的最好办法是借助于电影形式的普遍原理去分析具体的影片。我们以这种方法所取得的成功使我们确定，这本书应该以技巧为中心。通过学习电影形式和电影技巧的基本概念，读者可以使自己对任何一部具体影片的领会敏锐起来。

把重点放在技巧上，还有另一效果。你们会注意到，本书的实例和论据是颇为多样化的；我们引证了大量的影片。我们预料，很少有读者会看过我们提到的全部影片，而且肯定没有一位电影课教师能把提名的每一部影片都拿来放映。然而为了写得清楚、生动、易懂，我们还是举了多种多样的例子。如果有些片名显得陌生，那部分是由于过去五年中的电影研究开拓了一些任何教科书都必须讲到的探讨新领域。（顺便一提，电影课是可以接触到这些新领域的。小津安二郎的《独生子》和伯格曼的《沉默》一样容易到手，其实租价还便宜些；安东尼奥尼的《一个爱情故事》也并不比他的《红色沙漠》更难得。几乎所有我们举出的影片都可租到或买到，或是租、买两便。）况且，由于本书着重在获得思维方法，读者要掌握普遍原理并无须观看我们提到的全部影片。许多别的影片也可用于说明同一论点。比如，用《圆舞》就和用《大幻觉》一样便于阐明摄影机运动的可能性；《疑影》和《天谴之日》同样可以用作叙事模糊性的实例。其实，本书虽可用作电影课的教学大纲，教师也可用不同的影片来阐明本书的观点。（那样，让学生拿课文中的例子去同放映的影片相对照，就会是种有益的练习，可以更明确地弄清影片的各别侧面。）本书不是建立在片名上的，而是建立在概念上的。

《电影艺术导论》有些与众不同的特点。讲电影的书必须采用大量的插图，大多也确是这样。但实际上所有电影书用的都是所谓工作照——拍片时拍下的照片，但通常并不是从电影摄影机位置上拍的。其结果是一张与完成片中任何画面都不相一致的照片。我

们则很少用工作照。实际上,本书的插图都是画格的放大——从原片中扩印出来的照片。这些插图大多选自影片的 35 毫米正片;除《雏菊》中的镜头外,所有彩色插图也选自 35 毫米正片或负片。虽然弄到 35 毫米的资料既劳神又伤财,本书强调研究影片本身,要求尽可能精致的摄影素材。

另一个与众不同的特点是,几乎每章之末都有一节《注释与提问》。在这些部分,我们试行提出问题,引起讨论,并提示进一步的阅读和研究。作为一章的附录,《注释与提问》部分为高班生、毕业生和广大爱好者提供了辅导。

总之,我们希望本书有助于读者更敏锐专注地去看更多样化的影片,并就电影艺术提出确切的问题。

谨向我们编写本书的广大赞助者致谢。(下略——译者)

D·波德维尔

K·汤普森

1979 年 1 月威斯康辛麦迪逊市

目 录

再版序	1
初版序	3

第一篇 电影制片

第一章 电影制片工作	2
制片的技术因素	2
电影制作中的社会因素	7
注释与提问	19

第二篇 电影形式

第二章 电影形式的重要性	29
电影中的形式概念	29
电影形式原理	48
注释与提问	56
第三章 非叙事形式系统	61
非叙事形式的类型	61
分类形式系统	63
说服形式系统	78
抽象形式系统	89
联想形式系统	103

注释与提问	118
第四章 作为形式系统的叙事	121
叙事结构原理	121
叙述：故事信息流	135
叙事程式	143
《公民凯恩》中的叙事形式	148
注释与提问	167

第三篇 电影风格

第五章 镜头：场面调度	178
何谓场面调度	178
现实主义	179
场面调度的力量	180
场面调度的诸方面	183
时空中的场面调度	202
场面调度的叙事功能：《我们的好客之道》	212
注释与提问	223
第六章 镜头：电影摄影特性	228
照相影像	228
取景	247
画面持续时间：长镜头	291
概要	299
注释与提问	299
第七章 镜头与镜头的关系：剪辑	311
什么是剪辑	312
电影剪辑的诸侧面	315
连续性剪辑	328
连续性剪辑的替代	345

概要	359
注释与提问	360
第八章 电影中的声音	366
声音的力量	366
电影声音的基本原理	370
电影声音的诸维面	375
电影音响的功能:《越狱者》	391
概要	403
注释与提问	404
第九章 作为形式系统的风格(概述)	410
风格的概念	410
分析电影风格	412
《河》中的风格	421
《机械舞》中的风格	426
《一部影片》中的风格	430
《公民凯恩》中的风格	436
注释与提问	446

第四篇 影片评析

第十章 影评:实例分析	452
叙事统一性	453
模棱两可	472
对叙事、空间和时间的非传统处理	486
写实的与纪录式的形式和风格	493
不统一	503
形式、风格与意识形态	510
注释与提问	535

第五篇 电影史

第十一章 电影形式与电影史	538
引言	538
早期电影(1893—1903)	539
经典好莱坞电影的发展(1908—1927)	544
德国表现主义(1919—1924)	550
法国印象主义和超现实主义(1918—1930)	554
苏联蒙太奇(1924—1930)	560
无声电影后期的国际风格流派概述	565
有声片出现后的经典好莱坞电影	567
20 世纪 30 年代的日本电影	572
意大利新现实主义(1942—1951)	577
新浪潮(1959—1964)	581
新德国电影(1966—1982)	586
词汇	593
参考书目	607
供选影片	626

第 一 篇

电 影 制 片

第一章 电影制片工作

清醒地思考时,我们一定会承认,影片和房屋、书籍、交响乐一样,是人为了人类某种特定目的而制作出来的人造物。然而,置身于在看一部迷人的影片的观众中时,我们却难得会想起我们看到的不是像一朵花、一颗流星那样的自然物。电影是这样扣人心弦,以致我们往往会忘记影片是制作出来的。要理解电影艺术,首先要认识到影片是机器和人类劳动结合的产物。

制片的技术因素

看一部影片不同于看一幅画、一场舞台演出,甚至也不同于看幻灯片。影片给我们看到的是形成虚幻运动的影像。是什么造成了这种特殊效果,这种“活动画面”的感觉呢?要电影存在,就必须用一种机械装置把一系列画面展示在观众眼前,使每个画面出现一定的时间。如果在这种条件下把同一对象稍有不同的一系列画面展示出来,观众的生理和心理过程就会形成看到一个活动画面的幻觉。这种形成“活动画面”的条件,在自然界是罕见的。与大多数人工制品一样,影片的形成有赖于一定的技术因素。

首先,画面必须能被连续地展示出来。这些画面可以印在一片材料上,从观众的眼前闪过,造成运动的幻觉,如在“活动画镜(Mutoscope)”中(图 1.1)。更常见的是把画面印在某种柔韧的软片上。“走马盘(Zoetrope)”之类的光学玩具是把画面放在一条纸

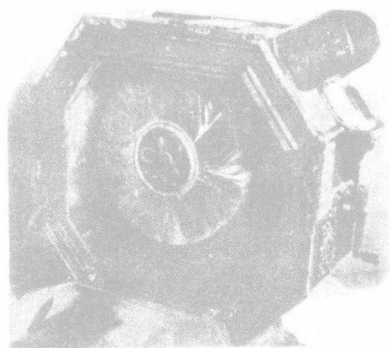


图 1.1



Fig. 1.2

图 1.2

带上(图 1.2); 而电影, 我们知道, 则是把一条赛珞条条形底片作为一系列被称为画格的画面的基本材料。如果把画面放在一条胶片上, 电影一般需要三种机器来造成和展示这些画面。这三种机器都具有同一个原理, 即一个机械装置对胶片的感光加以控制, 每次把胶片推进一个画格, 让它曝光适当的时间。这三种机器是:

1. 摄影机(图 1.3)。在一个密封暗室里, 驱动装置把电影胶片从片盘(a)馈出, 经过镜头(b)和光孔(c), 到接收盘(d)。镜头把场景反射出来的光聚焦到胶片的各个画格(e)上去。机械装置间歇地移动胶片, 而遮光器(f)则只在每个画格停止不动等待曝光时才让光通过镜头射入。有声片的标准拍摄速率是每秒 24 画格。

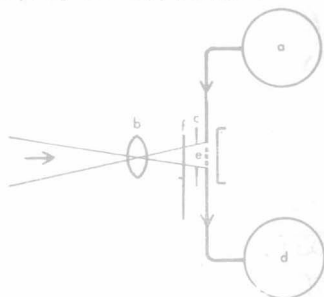


图 1.3

2. 印像机(图 1.4、1.5)。印像机有种种设计, 但都由密封暗室组成, 它驱动片盘(a)上的一卷负片或正片过光孔(b)到接收盘

(c)。与此同时,一卷未曝光的胶片(a' , c')间歇地或连续地移过光孔(b 或 b')。光通过透镜(d)射入光孔,把画面(e)印到未曝光的胶片(e')上去。这两卷胶片可以相互接触而同时过光孔(图 1.4 是一台接触印像机的示意图),也可以透过原版射来的光通过透镜,反光镜或棱镜照射到未曝光的那卷胶片上去(如图 1.5——光学印像机中的(f)所示)。

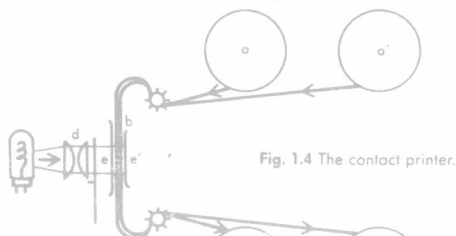


Fig. 1.4 The contact printer.

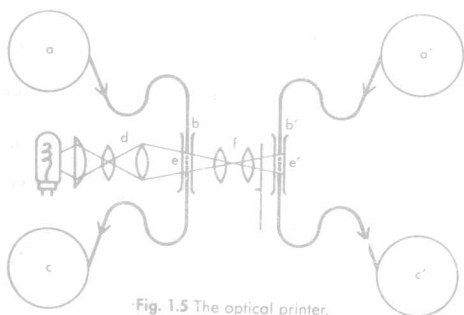


Fig. 1.5 The optical printer.

图 1.5

图 1.4

3. 放映机(图 1.6)。驱动装置把曝光、冲洗好的胶片从片盘(a)馈出,经过透镜(b)和光孔(c),到接收盘(d)。光透过画面,经透镜放大,投射到银幕上去。机械装置再次间歇地驱动胶片移过光孔,遮光器(f)再次只在每个画格停下来时让光通过。为了产生运动效应,影片必须以至少每秒 12 画格的速率展示;遮光器也至少要把每个画格遮盖和显示两次,以减弱银幕上的闪烁效应。有声片的标准放映速率是每秒 24 画格,每画格遮光器闪动两次。