

21世纪

中国影视艺术系列丛书

YINGSHIYISHU

影视摄影的艺术境界

刘书亮 著

YINGSHIYISHU

中国广播电视出版社

影视摄影的艺术境界

刘书亮

中国广播电视出版社

二十一世纪中国影视艺术系列丛书

图书在版编目 (CIP) 数据

影视摄影的艺术境界/刘书亮著. —北京: 中国广播电视出版社, 2003. 9

(21 世纪中国影视艺术系列丛书)

ISBN 7-5043-4123-1

I. 影... II. 刘... III. ①电影摄影艺术—高等学校—教材 ②电视摄影—摄影艺术—高等学校—教材
IV. J931

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 072638 号

影视摄影的艺术境界

作 者:	刘书亮
插 图:	马建中
责任编辑:	樊丽萍
封面设计:	郭运娟
责任校对:	张 哲
监 印:	戴存善
出版发行:	中国广播电视出版社
电 话:	86093580 86093583
社 址:	北京复外大街 2 号 (邮政编码 100866)
社 销:	全国各地新华书店
印 刷:	北京安华印刷厂
开 本:	850 × 1168 毫米 1/32
字 数:	300 (千) 字
印 张:	13.125
版 次:	2003 年 9 月第 1 版 2003 年 9 月第 1 次印刷
印 数:	5000 册
书 号:	ISBN 7-5043-4123-1/J·349
定 价:	28.80 元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调整)

二十一世纪中国影视艺术系列丛书

编委会

主 编

李兴国

副主编

刘书亮

编 委

王克瑞

宋培学

王本玉

李兴国

毕根辉

刘书亮

魏丽文

内 容 简 介

北京广播学院影视艺术学院的摄影课程分为四个阶段。第一阶段是摄影技术，以曝光控制和光学镜头为核心，主要讲如何获得曝光正确的摄影画面及各种光学镜头的造型特性。第二阶段是摄影构图，主要讲画面构成及平面构图技巧。第三阶段是影视制作技术，主要讲电影、电视摄影机的技术性能及后期的制作工艺。待这一切都学完以后，就过渡到影视摄影艺术，即如何使用影视摄影机进行艺术创作了。本书就是影视摄影艺术课的教程，其对象是学习完前面三门课程的学生，其中包括导演、摄影、剪辑等班级的高年级学生及电影学、广播电视艺术学相关专业的硕士研究生。本书前六章分别讲述影视画面与镜头的六种构成要素，第七章则以场面调度为核心讲述各种要素在影视创作中的综合运用。对于其他读者，建议在读本书之前先读一下北京广播学院有关摄影技术、摄影构图、影视制作技术等书。

序

《二十一世纪中国影视艺术系列丛书》是由北京广播学院电视学院组织编写的影视艺术系列大型丛书，共 20 余种，总计 600 多万字。涉及影视艺术创作各元素、各门类，涵盖了影视艺术制作的整个流程，这是中国影视艺术界迄今为止涉及面最广的一套影视艺术系列丛书。

中国的电影和电视剧艺术从 20 世纪 80 年代初期的分庭抗礼，到 90 年代末期的相互融合，已经走过了 20 多年的历程。这期间人们逐渐意识到，电视和电视剧，都是由技术作为母体的综合性大众艺术，使用的都是由影像和声音构成的视听语言，在艺术本质上二者并没有根本的差别，所不同的是技术制作手段和传播方式。但是，80 年代以来，由于电子技术，尤其是计算机技术的迅猛发展，使得电影和电视剧的技术制作手段逐渐趋于一体，而且这种趋势，使二者的传播途径和观赏方式也逐渐合二为一，划分二者差别的两大天然障碍逐渐消融。通过电视看电影，已经成为不争的事实，电视剧导演拍电影，而大量电影从业人员涌入电视剧创作行列，这已经成为当今影视界的一道亮丽的风景线。这一切都说明影视艺术已经合流，电影艺术家和电视剧艺术家已经成为一体，正像水墨画、水彩画、油画都属于绘画艺术一样，电影和电视剧也都属于影

视艺术。

一个国家、一个民族艺术水平的高低，从一个方面标志着这个国家、这个民族文明程度的高低，而文明程度的高低又取决于理论思维能力的高低。覆盖面最广、影响力最大、渗透性最强的影视艺术，在整个民族的精神文明建设和美育中，起着其他姊妹艺术难以替代的作用。在电影和电视剧已经成为人民群众文化“主食”的今天，我国的影视艺术理论研究则显得相当薄弱。这种状况在很大程度上制约着我国的影视艺术的发展。国产电影和电视剧在大量涌入的海外电影和电视剧的冲击下，显得日益疲软，这一方面与我们的经济实力有关，另一方面也显示出我国影视艺术从业人员艺术素质的薄弱和理论修养的匮乏。改变这种状况的惟一途径就是广大影视艺术从业人员艺术素质和理论水平的提高和未来影视艺术家的培养。正是在这种状况下，使我们有了组织编写这套丛书的初衷。我们希望这套丛书既可作为北京广播学院电视学院学习影视艺术专业学生的教科书，又可作为广大影视艺术从业人员的进修和培训教材。

这套丛书，是以北京广播学院电视学院影视艺术学教学大纲作为基本框架，针对影视艺术创作人员所需的最重要的知识结构设计的，涵盖了编剧、导演、表演、摄影、剪辑、美术设计等专业的主要课程，从前期策划、剧本创作、导演构思、美术设计到现场拍摄、后期剪辑、电脑特技制作合成等各个环节。可以说，这套丛书既是北京广播学院电视学院影视艺术学教学与科研成果的集中展示，又是迄今为止我国最完整、最系统的影视艺术学教材。

这套丛书的二十几位作者，都是北京广播学院电视学院影视艺术学的中青年教师。他们其中许多人在美国、日本、法国、英国留学多年，大部分具有硕士和博士学位，而且其中许多人既是教学经验丰富的教授，又是优秀的电影电视剧

编剧、导演、摄影、美术设计和剪辑师，既有扎实的理论修养和崭新的思维观念，又有敏锐的艺术感觉和较强的实践能力。这两方面的素质，无疑使这套丛书避免了脱离实际的夸夸其谈和缺乏理论涵养的匠气。

由于时间仓促，这套丛书难免有不完备之处。希望广大读者见谅，并真诚地希望给我们提出改进意见。同时，由于艺术观念、艺术实践和影视技术在日新月异地发展，我们这套丛书只能是影视艺术发展过程中一个阶段的探索和总结。我们希望和广大读者一起努力完善我们的工作，争取与时代保持同步。

《二十一世纪中国影视艺术系列丛书》编委会

北京广播学院电视学院学术委员会

2001年10月28日

前 言

摄影首先是一种技术，一种由机械学、光学、化学乃至后来的电子学合成出来的技术手段。正因为这种“出身”，历来的艺术理论家们无不蔑视其为“机械的呆照”，它只能呆呆地记录点什么，最多充当一点实用的功能而已，诸如新闻报道了、案件侦破了、出国护照了等等。既然是呆照，是实用，它自然不配称为艺术。所以，当那些不安分的摄影者异想天开地把自己的作品称为艺术的时候，便招来无情的嘲笑。难怪，技术手段已经使“傻瓜”都能玩儿这等“玩意儿”的时候，你有什么脸皮妄称自己为艺术？

然而，不幸的是，这种由技术所造出来的“傻瓜”，偏偏能把自己所拍的东西弄成“画面”，这就不能不让人刮目相看了。既然是“画面”，大概最保守的理论家也不能否认这一点，那么，它就必然会带上一点画的性质。它就不能不顽强地从画的祖师爷那里寻找一点艺术的“血统”。叫做“不知羞耻”也罢，叫做孜孜不倦也罢，反正100多年的时间，摄影在承受着“呆照”、“记录”、“实用”等由其“出身”所注定的功能以外，又伸出另一只手把自己牢牢地嫁接在“绘画”这棵大树上。你总不能把绘画也叫做傻瓜吧。

其实，平心而论，以实用性贬低摄影，就如同以实用性贬低书法和建筑一样。当我们那些长着长毛、光着屁股的老祖宗结绳记事的时候，当仓颉偶发灵感在野兽骨头上刻出些横七竖八的道道儿的时候，谁会把“写字”当成艺术？然而，如今谁会否认王羲之、颜真卿、张旭、毛泽东写出来的字是艺术品？当山顶洞人、元谋人用草木柴秸搭成窝棚挡雨避寒的时候，谁会把他们的建筑当成艺术？然而帕提依神庙、巴黎圣母院、故宫紫禁城、悉尼歌剧院呢？谁否认它们是艺术，谁当真就成了傻瓜。

理论家们之所以否认摄影为艺术，还基于这样一种公理，即艺术品必须具备两个先决条件：其一，充溢在作品中的感情；其二，艺术品之不可复制性。

一幅绘画作品并不是画家对他视域内自然景物的一览无余的精确摹写，而是他有感于眼前景物的某种刺激，在心灵中生成有关这个景物的简约意象后，通过他独特的笔触，有所选择地重新结构、塑造出来的一个艺术的自然。而这种选择和他独特的笔触无不由充溢在他心中的独特的感情所决定。“艺术是精神和物质的奋斗，是精神的生命贯注于物质世界中，使无生命的表现生命，无精神的表现精神。”（宗白华语）也正是因此，绘画作品拉开了与它所摹写的自然之间的距离，给观者留下了充分的想象与回味的余地，并由此产生了它的审美价值。而摄影这个傻瓜则只能由其机械的制动，精确地、一览无余地复制眼前的景物，因此它和它所复制的自然之间没有审美所需的那段距离，无法使人想象与回味。它无选择的自由，无独特的笔触，因而也就无从重新结构，而且它只能摄取自然的表面，而不能表现自然的底面，即自然之生命的活力，因而它是无感情的，无生命的。

正因为艺术是一种感情的贯注，而任何一位艺术家的感情都是由他独一无二的气质、经历和文化修养所决定的，因

此，艺术品就有了那种独一无二的不可复制性。摄影这个傻瓜偏偏又在这里栽了一个大跟头。它不仅是一种对自然的复制，而且它自身又可以无限制地复制下去。它没有那种独一无二性，又怎么能成为艺术品呢？要成为艺术缺一个“染色体”都不行，何况它缺了两个，呜呼哀哉！

这样的判决乍听起来似乎很有道理，但仔细想想就不是那么回事儿了。

谁说摄影可以把眼前的自然景物一览无余地精确复制下来？且不说光学镜头的取景范围不可能将眼前景物一览无余地包容下来，就是在它的取景范围之内景物也不可能一览无余地、精确地“呆照”下来。因为感光胶片没有那个能耐。须知，我们眼前的自然景物都存在于大自然的阳光普照之下，而这普照的阳光，从最高亮度到最低亮度的差距至少有 4000 倍，胶片的宽容度却只有 128 倍。也就是说，胶片，就目前的技术能力而言，只能容纳自然光线的 4000 分之 128。因此，它所能精确复制的只能是 4000 分之 128 这一段光线内的景物，而且这还需要一个条件，那就是选择一定的曝光基准点，用一定的光圈和速度的组合。在正常的日光条件下，如果我们以人的皮肤为曝光基准点（对不起，这还必须是黄种人的皮肤，白种人不行，黑种人更不行），那就只有在这皮肤亮度上下的一段有限的亮度范围内的景物才能被精确地“复制”。超过这段亮度就会白得发毛，低于这段亮度就会黑成一片。高兴了可以把黑色的东西拍成白的，不高兴了就可以把白色的东西拍成黑的。

这不就是一种选择吗？那些不安分的摄影者正是利用这种选择性，向那些理论家们发起了挑战，从而使摄影成为一种不同于绘画的“光的艺术”。他们甚至可以利用技术所提供的照明设备在白天拍出夜晚的效果，在夜晚拍出白天的效果。那些诞生在摄影棚里的，不管是照相还是电影，哪一个

不是由这种选择性的光线创造出来的？当然，我们并不是说仅仅能够选择光线摄影就会成为艺术，而是说，摄影正是以这种光线的选择性为突破口，颠覆了那些理论家们对它的无理的宣判，攀上了绘画这门艺术的亲家。绘画所具有的选择性、距离感、感情的贯注等等，摄影也应有皆有，只不过它们均带上了摄影这个“傻瓜”的特殊工具特性。就说绘画所特有的笔触，在摄影画面里那种影调的明暗和反差不就是摄影的笔触吗？只不过，摄影使用的不是画笔和颜料，而是灯具和光影。随便到一个摄影棚看看就知道了，那些摄影者如何利用灯光表现出那种特殊的“笔触”，创造出充溢着感情跃动的画图。

说到复制，摄影的确是能够复制的，但能复制就不是艺术了吗？不要忘了艺术品的艺术价值是在传播中产生的，如果不能传播，上帝画的东西也没有艺术价值。从某种意义上来说，正是在机械复制时代，通过广泛的传播，那些古老的绘画才实现了前所未有的艺术价值。当然，单从一幅画和一幅摄影作品谁能卖个好价钱来讲，摄影确实抵不过绘画。韦斯顿也好，亚当斯也好，卡什也好，他们的一幅摄影作品肯定卖不过达·芬奇、安格尔、凡高、毕加索的一幅画。但仅仅如此就能否定其艺术性吗？一个美国总统年薪四五十万美元，一个普通的美国公民年薪四五万美元，但你能说那美国公民因此就不是公民了？

因此，我们不能不说那些理论家，很遗憾其中有很多着实是大家，在因摄影的技术“出身”嘲笑摄影这个“傻瓜”的时候，甚至当安德烈·巴赞、齐格弗里德·克拉考尔以“照相本性”将电影定义为“现实生活的渐近线”、“物质现实的复原”的时候，他们自己也着实“傻”了一把。

电影和电视剧都是以摄影为基石的艺术，正是因为有了摄影，电影、电视剧才成为一种不同于绘画、不同于戏剧的

艺术种类。因此，提高摄影的艺术品位和审美价值，乃是提高电影和电视剧艺术品位和审美价值的关键。电影和电视剧摄影的任何一种元素都是贯通艺术情感激流的门阀，都是表达与传递心灵气韵与生命律动的通途，因为藏在摄影机后面的不是一个机械的傻瓜，而是一个充溢着情感跃动的大活人。我们不敢说这些人个个都是艺术家，但我们必须说，他们都必须懂得如何利用技术这个大杠杆，来撬动电影、电视剧这个艺术的大地球。本书之所以用“艺术境界”这个词作为影视摄影的旨归，就在于告诉学习摄影的人如何参悟这个大杠杆，如何使用这个大杠杆把自己撬进影视艺术的大门。

刘书亮

2003年5月20日

目 录

序	(1)
前 言	(1)
第一章 形象元素——影视画面的基础材料	(1)
第一节 形象元素的作用	(2)
第二节 视觉思维的公式	(9)
第二章 构图方式——影视画面的语法规则	(29)
第一节 位置法则	(30)
第二节 面积法则	(42)
第三节 角度法则	(58)
第四节 位置、面积、角度的关系	(66)
第五节 画面构图的平衡法则	(70)
第三章 线条与形状——画面形式美的基础	(84)
第一节 线条与形状的感情	(89)
第二节 线条与形状的作用	(112)
第四章 光线与影调——画面的修辞手段	(142)
第一节 光线的物体造型作用	(144)
第二节 光线的空间造型作用	(156)

第三节	光线的强调作用	(176)
第四节	影调与情绪的关系	(183)
第五节	光线的象征作用	(197)
第五章	色彩——画面的抒情音符	(206)
第一节	色彩的感情特征	(207)
第二节	色彩控制手段	(217)
第六章	运动镜头——影视艺术的本体造型语言	(235)
第一节	扩大镜头表现空间	(237)
第二节	模拟主观视觉效果	(251)
第三节	表现同一空间中各元素之间的关系	(268)
第四节	创造惊奇与意外效果	(281)
第五节	使不动的物体产生运动幻觉	(283)
第六节	渲染烘托情绪	(284)
第七章	场面调度——摄影机位置与运动安排的依据与章法	(294)
第一节	场面调度的定义与要素	(295)
第二节	演员调度技巧	(296)
第三节	场面调度的作用	(302)
第四节	摄影在场面调度中的作用	(303)
后 记		(400)

第一章

形象元素—— 影视画面的基础材料

文字是语言学中遣词造句的基础材料，文字与文字按照一定的规则排列组合成一个句子，陈述一个事件，表达一种意思。影视摄影可以说是一种使用画面语言的艺术，如果我们把画面当成一个句子的话，构成它的基础材料就是一个个视觉形象元素。由于文字是抽象的，视觉形象是具体的，这二者在叙事与表意上就存在形态与规则上的差异。在这一章里，我们就要以这种差异为切入点，讨论形象元素的作用以及组织形象元素的方式即画面构图的几种最重要的规则。

第一节 形象元素的作用

当我们拿起照相机或摄影机要进行拍摄的时候，首先要把镜头对准一个对象。我们习惯上把这个对象叫做形象元素，它可以是一个人，一个物，也可以是一处风景。形象元素是影视画面的基础材料，如同盖房子所需的砖瓦、木料和钢材水泥一样。因此，对于一个从事影视摄影工作的人来说，首先需要了解的就是形象元素的性质和作用。

一、叙事作用

首先让我们看看图 1-1。