

电影学新论丛书

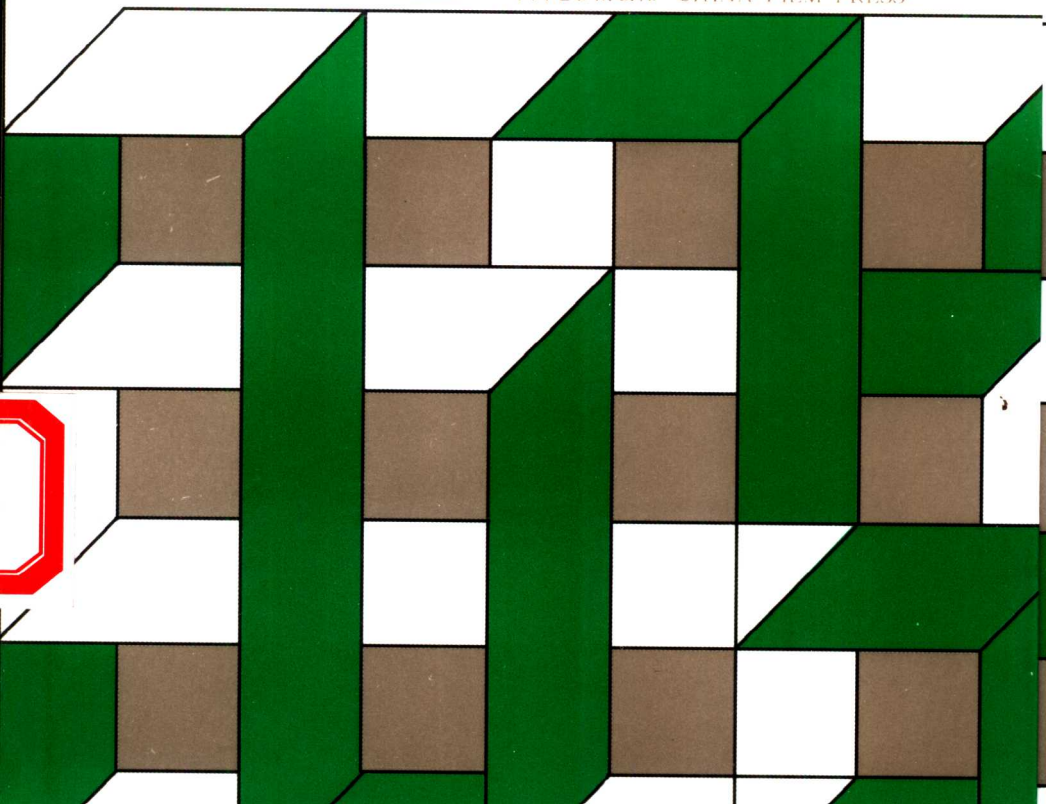
电影艺术新论

交叉与分离

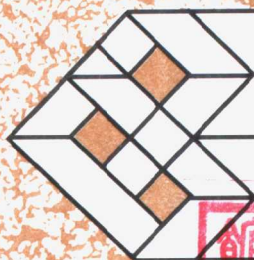
□潘秀通 □万丽玲 著



中国电影出版社 CHINA FILM PRESS



J30
P148



电影艺术新论

交叉与分离

潘秀通 万丽玲 著

中国电影出版社 2000 北京



A1081842

图书在版编目(CIP)数据

电影艺术新论:交叉与分离/潘秀通,万丽玲著,-北京:中国电影出版社,1999.12 重印

ISBN 7-106-00486-3



潘… ②万… Ⅲ.电影理论-研究

CIP 数据核字(1999)第 66775 号



A1081842

书 名 电影艺术新论——交叉与分离

作 者 潘秀通 万丽玲

出版发行 中国电影出版社
(北京北三环东路 22 号)

经 销 新华书店

印 刷 北京丰华印刷厂

版 次 1991 年 12 月第 1 版
1999 年 11 月北京第 3 次印刷

规 格 开本/850×1168 毫米 1/32
印张/12.875 插页/2
字数/300000

印 数 4501-6500 册

国际书号 ISBN 7-106-00486-3/J·0336

定 价 18.80 元

序

一个有特色的探索成果

沈 嵩 生

《电影艺术新论——交叉与分离》，是作者在多年教学实践的基础上撰写而成的一部教材，是关于电影基础理论和基础知识的一本专著。

新时期以来，我国电影艺术事业空前发展。人们经常谈论的议题是：电影创作的繁荣，电影理论的活跃，电影新人的涌现，群众评论的勃兴，等等。但是，人们往往忽略了一个现象：电影登上了大学讲坛，电影课程也在众多的综合大学和师范院校里开设了。这是新时期出现的一个新事物。电影课的开设，不仅推进了生机勃勃的校园电影活动：组织观摩，举办研讨，会见电影人士，评选最佳影片，等等，而且使电影专题成为文学毕业论文的热门选题。电影基础理论和基础知识较系统地在大学里传播，不仅增强了大学生们对电影的兴趣，提高了他们的电影文化素质，促进了他们知识结构的完善，而且也进一步扩大了电影人才的来源。近几年，有一些大城市的中学也开始设置《电影欣赏》、《电影评论》等课程或讲座。随着我国教育系统对美育的日益重视，电影教育无疑将成为增强青年人审美意识的不可缺少的重要内容。

缺乏教材，是大学里开设电影课首先遇到的一个难题。因为，对象是文科或师范学生（后来又扩大到其他学科），他们将在电影课中接受的，是电影历史知识，电影基本原理，电影的主要表现手段，等等，属于电影基础的范畴，因此，不可能使用象电影学院那种专业性较强的现成的教材。大学电影课的开拓者们为了满足教学的必需，在开课的同时，开始了艰苦的教材编写工作。有的个人著书，有的几校联合编写，经过10余年的辛勤劳作，竟然获得了二三十本正式出版的电影课教材。这是令人欣喜的成绩。这不仅基本上解决了教学的需求，而且也普及电影文化、培养电影人才作出了贡献。近几年，这类教材又向高层次、专业化发展，出现了若干种电影历史、电影剧作、电影评论、电影美学等专著。尽管它们中有的论述还不够全面、精确，体例还有待完善，质量还参差不齐，但仍将推进中国的电影理论建设，这是无可怀疑的事实。

《电影艺术新论——交叉与分离》是这类著作中富有特色的一本。按照作者的说法，“从客观现实中抽象出本质的规律，以此为构架，建造一条可供更多隔岸相望者乘坐的理论小船”，是本书的主旨。作者以电影同其他艺术的比较，论述它们的异同和相互关系，作为本书的切入点，紧紧扣住“交叉”和“分离”现象，探讨了“电影艺术独特本性及其发展规律”，提出了“以个性化为主旨的整体综合电影美学”的主张。我们姑且不论这个立论能否取得普遍的认同，但作者在广泛占有电影现象的基础上，努力用辩证的方法，参照古今中外电影及其他艺术理论成果，提出了自己独特的见地，自成一家之言，是可取的，有益于电影理论的探索。

本书共14章，可分为电影特性、电影视听语言、电影风格等三大部分，其中，视听语言所占篇幅最大，论述也颇具特色。以电影画面为例。本书用了“是画亦非画”、“画面与符号”、“画面的符码”、“构图的美学”等4章，分别论述了电影画面的内涵、特性、作用、形象形式和造型构成等问题，足见作者对这“电影

基本元素”的重视。本书作者认为，电影画面由景框、构图、影像三个要素构成，而每一要素又都是在与其他造型艺术的“交叉”和“分离”中确定了自身的特质，因此得出了是“画”亦“非画”的结论。作者又把电影画面作为“电影思维的基本载体和思维材料”，强调要从电影形象的整体系统出发，来观照这一“微观结构”，以确立电影画面的地位和价值。特别要提到的是，作者尝试运用电影符号学的理论来分析电影画面。电影符号学，兴起于60年代欧洲的电影理论界，后波及各国。在我国，开始有些零星的论文，到了80年代初，几位美国教授来华讲学作了较系统的介绍，逐步引起部分电影理论工作者的兴趣和关注。本书作者确认，电影画面是一种“语言”，按符号学观点，认为“运用画面的视觉意象进行思维的形象符号语言”，应遵循一定的“文法”和“法则”，这影响着“创作者和欣赏者对电影作品的把握与读解”；进一步结合场面调度、取景角度、光线、色彩、运动摄影、变焦镜头等电影画面的造型因素，探讨了各种符号的结合和变换，进而阐述了“作为创作者、电影作品与欣赏者之间的桥梁”的符码的意义。作者注意到了静态的、封闭式的结构分析难以把握电影作品的真正涵意，是电影符号学在方法论方面的缺陷，因而强调按辩证唯物主义原则，既能以“已被认识的‘为我之物’构造具有稳定性和诱导性的电影符号系统”，又能以“尚未被认识的‘自在之物’构造具有独特性的风格化元素系统，并且求得二者有机交叉和统一”。作者的上述论述，无疑拓宽了对电影画面的研究领域。

读完《电影艺术新论——交叉与分离》，给人的印象是，作者曾博览群书，密切关注当前的理论探讨，联系电影创作现象，并经过了深入的思考和研究。因此，这是一本教材，也是一项科研成果。现已出版的大学电影课教材，不乏包含着真知灼见的论著，但也有的只是对现有理论成果的编撰，缺乏独特的理论框架和新鲜的立论。作为一本对社会有影响的教材，当然不能脱离教学来标新立异，更应把握马列主义的立场、观点和方法，但也不能是

人云亦云，大同小异，应该经过艰苦的独立思考，进行严肃的科学研究，从事新的理论建树，才能不断提高。《电影艺术新论——交叉与分离》是在这方面富有创见的可喜成果之一。

内 容 说 明

电影艺术是个难解的谜。历史上无数电影理论家曾不懈地致力于解开它。本书是我国电影理论工作者破解这个谜的最新尝试。本书中，作者提出“以个性化为主旨的整体综合电影美学”的主张，并以“交叉与分离”为“解谜”手段，构架了一个相当完整的电影艺术新理论观。全书立论严整、论点明确、论述缜密、例证丰富，既博采众家之长，又自成一家之言，是较高水准的电影学术专著。

责任编辑：张东林

封面设计：张 梅

前言

“一块木料可以浮在水上,但是,要过河,最好还是乘一条小船。具有电影感,这便意味着善于把电影用于和它本身的特性相适应的目的。渔夫和园丁都知道,他们的每一件工具都有它独特的用途,而木匠决不会用刨去钉钉子的。”当我们铺开宛如横着条条拷贝的稿纸,开始一格格写下去,并将这块块方格作为一木一石用来构建《电影艺术新论——交叉与分离》的时候,不禁想起法国著名导演雷内·克莱尔写在《电影随想录》“作者前言”中的这段话。

1911年,意大利文艺评论家和小说家利西奥多·卡努杜在巴黎发表《第七艺术宣言》,1921年组织“第七艺术之友俱乐部”,发表鼓吹研究电影理论的宣言。从此,第七艺术的理论研究不仅始终伴随电影创作实践而发展,形成自己的历史,并且滋养和影响着电影创作实践。电影“本身的特性”和“它独特的用途”,关系着电影艺术的发展趋向,自然成为电影美学和电影理论探讨的首要课题。法国现代电影学家、影评家安德烈·巴赞的四卷文集,便以“电影是什么”命名;美国当代电影理论家吉·麦斯特在其《影片——电影——影戏》一书中,却从背面角度曝光,开卷即论述“什么不是电影”;日本当代著名导演黑泽明则在《电影杂谈》中借用一个孩子所谓“我的狗象熊,也象狸,也象狐……但是,既然是狗,那当然还是最象狗”的说法,阐述了“电影毕竟是电影”的观点。电影独特的本性与用途,始终是电影理论探讨和艺术实践难能摆脱的焦点。

中国的电影,业已历经默片、有声片、新中国电影和十年动乱四个时期,开始进入一个新时期。新时期的电影事业在发展,

已经取得值得骄傲的成就。法国第一电视台在介绍《红高粱》时说：“现在美国、苏联、中国的电影处于世界电影的前列。”然而，中国新时期的电影创作和电影理论又曾引得不少人“萌生出若干的困惑”，而今电影又在承受商品经济的强大冲击波。中国当代电影的希望何在，其美学走向又将如何，也就成为我们必须结合电影艺术的独特本性及其发展规律进行深入探讨的迫切论题。而如何能够从客观发展现实中抽象出本质的规律，以此为构架，建造一条可供更多隔岸相望者乘坐的理论小船，从“断裂”驶向“融合”，也就成为电影理论探讨的渴求目的。

我们正是怀着这样诚挚的心愿，虽然说不准有时也会“用刨去钉钉子”。

《电影艺术新论——交叉与分离》所包容的十四章，本应按照论特性、论画面、论蒙太奇、论长镜头、论声音、论节奏、论风格等七编的框架排列，无论编剧、导演、表演、摄影、录音、美工、剪辑乃至评论工作，大都离不开对这几个基本范畴的艺术掌握。但为求得简洁，径直依章组合。“百川归海”，我们但愿看到顺着这一章章的条条溪流漂下去，经过“交叉与分离”的河口，终能汇注当代整体综合电影美学的蔚蓝色的宽广海域。

目 录

前 言.....	(1)
第一章 交叉与分离.....	(1)
一 交叉的艺术.....	(2)
二 艺术的分离.....	(5)
三 交叉并分离.....	(8)
四 承袭与创新.....	(12)
第二章 电影的运动.....	(20)
一 本质与价值.....	(20)
二 基本的形式.....	(27)
三 延伸的运动.....	(34)
第三章 电影的空间.....	(44)
一 电影空间的特性.....	(44)
二 电影空间的本质.....	(48)
三 电影空间的构成.....	(52)
四 电影空间的观念.....	(58)
第四章 时间的价值.....	(62)
一 电影时间与运动.....	(62)
二 电影结构与时间.....	(67)
三 能动的电影时间.....	(71)
四 电影空间与时间.....	(75)
五 电影美学与时空.....	(80)
第五章 是画亦非画.....	(89)
一 电影画面的界说.....	(89)

二 电影画面的价值.....	(93)
第六章 画面与符号.....	(104)
一 画面——语言.....	(105)
二 画面——符号.....	(111)
三 稳定——变化.....	(122)
第七章 画面的符码.....	(134)
一 符码及其分类.....	(134)
二 泛符码.....	(139)
三 场面调度编码.....	(144)
四 取景角度符码.....	(151)
五 取景距离符码.....	(160)
六 用光照明符码.....	(171)
七 电影色彩符码.....	(188)
八 空间调度编码.....	(193)
1 运动摄影符码	(194)
2 变焦镜头符码	(203)
第八章 构图的美学.....	(213)
一 妙在含蓄.....	(213)
二 美在和谐.....	(221)
三 “反常合道为趣”.....	(228)
第九章 蒙太奇的生命.....	(235)
一 蒙太奇及其理论.....	(235)
二 蒙太奇生命之源.....	(244)
第十章 蒙太奇的创造.....	(259)
一 蒙太奇的构成.....	(260)
二 蒙太奇的功能.....	(273)
第十一章 长镜头辨析.....	(290)
一 景深镜头与长镜头.....	(290)
二 再现性与表现性.....	(298)

三 长镜头与蒙太奇.....	(307)
第十二章 论电影声音.....	(315)
一 第二支翅膀.....	(315)
二 时空与编码.....	(324)
三 真实与变形.....	(335)
第十三章 电影的节奏.....	(346)
一 节奏与电影节奏.....	(346)
二 电影节奏的创造.....	(351)
1 内与外.....	(351)
2 静与动.....	(354)
3 断与连.....	(358)
4 奇与正.....	(362)
5 张与弛.....	(367)
第十四章 “妙有虚实”说.....	(372)
一 交叉的“第三自然”.....	(373)
二 “第三自然”的分离.....	(380)
三 当代的整体综合美学.....	(391)
后 记.....	(399)

第一章 交叉与分离

整个宇宙，从微观世界到宏观世界，从无机物到有机物，从自然界到人类社会，无一不在运动着，无时不在变化与转化中。而“一切运动的基本形式都是接近与分离、收缩与膨胀，——一句话，是吸引和排斥这一古老的两极对立”^①。“吸引”、“接近”必产生某种范畴某种程度的“交叉”，而“排斥”又将导致一定形式的“分离”。恩格斯在《自然辩证法》中也曾指出：“一切差异都在中间阶段融合，一切对立都经过中间环节而互相过渡”^②。这里所谓的“差异”和“对立”，即为“分离”的状态；而“中间阶段”的“融合”和“中间环节”的“过渡”，则为“交叉”状态。

就象水，只要与火相“合”，实行这种形式的交叉，并且加热到摄氏一百度，就会分离出气体。而在气体尚未分离之前，伏在壶壁上的那些水泡泡，它既是水，又是气，乃是液体与气体的“交叉”“融合”体。倘若没有这一“中间阶段”和“中间环节”的“过渡”，水蒸气与液体水的“分离”便不可能骤然实现，也就无法形成二者的“差异”和“对立”。

诸如非生命界的吸引与排斥，生物界的同化作用和异化作用，社会发展中的继承与更新等等，都是不同范畴、不同形式、不同程度的交叉与分离作用的显现形式。只要具备条件，任何事物都将在不断的交叉与分离中运动，变化，发展。交叉与分离，也促进了电影的诞生和发展，并且必将导致中外当代电影艺术大都朝向整体综合美学的趋向发展。

— 交叉的艺术

电影同其他艺术形式一样，也有自己的孕育、萌发、发展过程。它所以被称为“第七艺术”，就因为它从先于自己的建筑、音乐、绘画、雕塑、“诗”和舞蹈等艺术形式中汲取养料，滋养自己的胚芽，逐渐丰实完善，终于在量的积累中产生质的飞跃，以一个崭新的艺术门类跃入世界艺术史册，迸射出奇光异彩。恰如父体与母体交叉将分离出新的子体一样，“电影是在各种艺术的交叉点上诞生的”^③。

巴赞曾说：电影是年轻的，而文学、戏剧、音乐、绘画如同历史一样古老。儿童靠模仿周围的成人得到教育。同样，电影在演进过程中，必然受到各门成熟的艺术的影响。绘画艺术与照相术交叉融合，形成电影的胚基，使未来的电影获得造型元素和记录媒介。在电影的孕育过程中，多少先驱者致力于摄影、放映、洗印机械的制造和改进，积极探索摄放技术，就是为了能让“画片”和“照片”活动起来。所谓电影，实则就是放映组接一起的一连串不活动的照片，其中动画片便是“活动的绘画”。在电影诞生以后的发展过程中，影片主要接受照相本性的影响便发展为纪录派或纪实化风格，而受到绘画深刻影响的则发展为绘画主义或表现主义风格。

刚刚诞生的电影，带着照相术记录性质的浓重胎记。路易·卢米埃尔的活动电影机，只是“重现生活的机器”。他和他的摄影师们尽管对电影的贡献很大，但由于停步于平铺直叙的纪实主义，艺术手法又较单调，因而未能给电影以应有的艺术活力。只有当电影与戏剧艺术交叉后，获得了戏剧和表演等元素，电影才开始成为艺术。“首先把电影引向了戏剧的道路”的是法国导演乔治·梅里爱。他不仅把自己剧院上演的魔术节目拍成了电影，进而发展了更复杂的“电影魔术”技巧，包括变换镜头、叠印、快慢镜头等特技手法和溶入、溶出、淡入、淡出等镜头过渡手段。1897

年他又建立了电影史上第一个摄影场。在此，他十几年里努力把重大新闻题材和文学作品戏剧化，摄制了一系列影片，包括神话片和科幻片；并且有系统地把剧本、演员、服装、化妆、布景、机关装置及景或幕的划分等等应用到电影中来。由于电影与戏剧的交叉，又从纪录舞台戏剧发展到在摄影场拍摄“电影戏剧”，不但使电影具有情节元素和导演、表演元素，同时还获得了建筑、雕塑、绘画等元素，开始成为具有综合性的艺术。第七艺术女神也才渐至眉清目秀。法国电影理论家马赛尔·马尔丹说：“梅里爱有权获得第七艺术创始人的称号”。正因为电影与戏剧联姻的历史源远流长，致使二者虽经现代主义电影和“离婚”热浪的冲击，至今仍脉脉含情，依依难舍。

电影与文学的横向交叉，对电影艺术的发展与繁荣产生了极为深远的影响。不管其表现形式如何，那实际意义上的电影剧本在电影创作中的基础地位与指南作用总是无法抹煞的。纵览中外一切经过改编而摄制的影片，人们将会惊叹，文学至今仍在为电影提供极为丰富的养料。它不但为电影化的移植提供可以改编的蓝本，并为银幕创作提供多样化的题材、主题、体裁的范例，以及风格的范型与美学观念。特定的文学风尚不时对电影产生巨大的影响，甚至影响电影风格演进的总体方向。雨果、狄更斯、大仲马等人的浪漫主义小说，在无声片末代时期便为美国电影和法国主流电影奠定了风格条件。而法国电影家一向感兴趣的左拉和莫泊桑，有力地帮助了让·雷诺阿为30年代的电影风格重新定位。苏联电影家爱森斯坦、普多夫金、杜甫仁科等，就在电影画面的信息仍然只能依赖各种拍摄对象的物象与运动造型来传输的20年代，以诗美学原则作为风格要素，将文学中的隐喻手法移植到电影艺术中作为主要手段，形成以《战舰波将金号》、《母亲》、《兵工厂》为代表的“诗电影”高潮；到了30年代，随着社会形势和观众审美要求的变化，加上声音走进银幕，电影以语言为重要表现手段，通过叙事展现人物的命运和内心世界，更多地汲取了文

学中的散文因素，苏联影坛接连涌现出《夏伯阳》、《我们来自喀琅施塔得》、《波罗的海代表》等一大批“散文电影”。在现代电影中，以散文风格见长的影片亦屡见不鲜。法国现代电影导演让—吕克·戈达尔曾说：“我认为自己是一个散文家；我用写小说的形式写散文，并用写散文的形式写小说；但我拍摄它们，并不用笔去写。”^④ 文艺复兴时期法国散文家蒙田的散文中那种自由发挥的散漫风格，为戈达尔提供了一种符合他的电影观念的结构形式和一种松散、比较即兴的手段，促进了现代的散文电影风格的形成。

戈达尔的自述说明：“小说的形式”对他的电影创作亦有影响。电影艺术的发展进程表明，现代电影似乎不再象戏剧的孪生姊妹，而与小说更亲近。因为这二者同属叙事性体裁，叙述形式中都可运用交错切割方法，不必囿于时空连续性，又都只能断断续续地运用对话。电影与小说在为广大欣赏者提供美感方面功能相近，手法相似，并按照同样的心理原则发生作用。电影愈朝叙述方向发展，愈要向小说借鉴更多的手段，以便由表及里，揭示心理现实。电影中的意识流技巧，实质上与小说中所运用的基本相同，都是或用直接与间接的内心独白，或用无所不知的全能描绘，或将内心活动的流程外化。瑞典导演英格玛·伯格曼的《野草莓》，其剧情虽然发生于现在时态的24小时左右时间内，然而，伯格曼驾驭的意识流手法，以突发的回忆形式顺畅地交织在现在时态的结构之中，从而使影片几乎包容了78岁的医学教授波尔格整个一生，概括的规模愈加广阔，形象的展开具有多层次性，拥有更大的思想容量与生活容量。

声音闯进电影之后，不仅使“伟大的哑叭”开口说话，并产生电影与音乐的明显交叉，更强化了电影的节奏、韵律和情绪。伯格曼就说：“没有什么艺术比音乐更象电影，这二者都直接影响我们的感情，而不通过理智。电影主要是节奏，它在段落的连接中呼吸。”^⑤ 至于电影与电视，尽管二者之间有“摄影影象”与“电