

郑国恩 著

# 影视摄影艺术

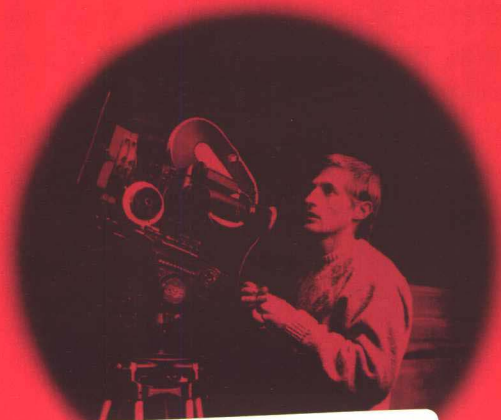
## 赏析

中国电影出版社



郑国恩 著

# 赏析 影视摄影艺术



中国电影出版社  
2001年·北京

## 图书在版编目(CIP)数据

影视摄影艺术赏析/郑国恩著. —北京:中国电影出版社,2001.6

ISBN 7-106-01005-7

I. 影… II. 郑… III. ①电影摄影艺术—鉴赏  
②电视摄影艺术—鉴赏 IV. J931

中国版本图书馆CIP数据核字(94)第02361号

## 影视摄影艺术赏析

郑国恩 著

---

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号) 邮编 100013

电话:64299917(总编室) 64216278(发行部)

E-mail:Jsja@netchina.com.cn

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 1994年9月第1版 2002年3月第2版北京第2次印刷

规 格 开本/850×1168毫米 1/32

印张/11.625 插页/2 字数/270千字

印 数 2001-4000册

---

书 号 ISBN 7-106-01005-7/J·0483

定 价 26.00元

## 内 容 介 绍

本书是从摄影艺术角度对影视作品进行分析。全书共分四章。前面深入浅出地介绍了影视摄影的基本理论知识,包括银幕形象造型特点,摄影的光线、色阶、运动、光学四种造型表现手段,以及由其产生的复制、揭示、纪录、再现、表现五种功能与具象性、意象性、形变性、抽象性四种影像形态。后面为影视摄影艺术赏析,主要运用前面所述的摄影基本理论知识,对中外 20 余部有一定代表性的影视作品进行摄影专业方面的分析。

本书于 1994 年初版。此次再版对原书进行了重新修订、充实,即在影视分析部分收入了部分插图,以使论述能与具体作品结合;增补了近年生产的一些优秀作品的分析;在书后增加《二十年光影回顾》及《电影摄影艺术理论发展概况》两篇附录,可使读者较全面地了解我国新时期电影摄影创作实践及电影摄影理论的发展概况。

本书作者为北京电影学院摄影系教授。此书是我社出版的“影片分析教材系列”之一种;亦为北京电影学院摄影系,编剧、导演、美工等系及夜大班和其他高校影视摄影课教材;适合于影视摄影及其他专业人员;亦是人们引入影视艺术殿堂的向导。

# 前言

影视必须以耳闻、目睹的图像形式,把人们直观、直感的对象,乃至那些存在于意识中的表象、想象、幻象、概念等展现出来。影视各创作部门的创作成果,最终都须经摄影四种造型表现手段及构图处理,才能立竿见影、有形必录地呈现于银幕上。摆在读者面前的这本书,不是对影视作品作全面分析,仅是摄影专业方面的分析。像全面分析一样,专业分析对本专业及从事影视的其它专业,都十分重要,但分析得好却是相当困难的。图像总是具体的、运动的、变化的、活生生的。摄影专业分析的困难首先在于,这活生生的对象用语言来描述,难免抽象、概念;成书,用文字表达,则更甚。其次,分析必把一个完整作品部分拿出来解剖,这就难免有破碎,甚至以偏概全之憾。因此,与其说这是一本专业分析书,莫如说是引人入胜的专业向导。

考虑到本书读者大部分为非摄影专业人员,故上半部简要地介绍了摄影基本理论知识。影视造型是“聚焦成像”、“立竿见影”、“镜前实有”、“有形必录”。和一笔一画的绘画造型相比,其造型过程似乎过于简单。然而,把生活中实存事物变成用以传达信息,意蕴深邃、赏心悦目的艺术形象远非易事,而且必须通过四种造型表现手段,即光线造型表现手段、色阶造型表现手

## 2 影视摄影艺术赏析

---

段、运动造型表现手段与光学造型表现手段,以及由其而产生的五种功能、四种影像形态。任何一部作品,拍摄时都离不开四种造型表现手段。但根据作品题材、样式、风格的不同,在手段功能、影像形态运用上将有不同侧重。

下半部是运用摄影基本理论,对具体作品进行摄影专业方面的分析。我们只是选其摄影特点突出,手段功能、影像形态运用恰当的段落、场面进行简单分析,很可能忽略作品其它重要方面,这只好由其它专业分析来补救。“互补”从来就是影视综合艺术创作的特性。人们常说,“电影是遗憾艺术”。遗憾原因千百,但其中最重要的就是违反影视集体创作这一规律。在创作中,如不能充分发挥各专业积极性,就不可能使作品达到应有的完美高度,必然导致遗憾恶果。我们所作的专业分析,就在于向读者介绍摄影在集体创作中的作用。更在于说明,影视摄影只是影视整体创作中的一分子,它不可能为其他部门所取代,更不能代替其他部门。摄影只有在与导演、演员、美工、作曲,及其他部门密切协作、有机配合中,才能发挥自己应有的作用。

该教材曾在北京电影学院摄影系,编剧、导演、美工等系及夜大各班试讲过,并在各方反应中不断改进,但拿出付印,实感稚拙。好在,只为补白,权作抛砖引玉吧!由于成书时间仓促,偏颇、谬误之处在所难免,切盼同仁、读者匡正。

作者

# 目 录

第一章 银幕形象造型特点·····	( 1 )
第一节 银幕形象的物质性 ·····	( 1 )
第二节 影视造型特点 ·····	( 14 )
第三节 银幕形象审美特性 ·····	( 26 )
第二章 摄影造型表现手段·····	( 46 )
第一节 光线造型表现手段 ·····	( 49 )
第二节 色阶造型表现手段 ·····	( 60 )
第三节 运动造型表现手段 ·····	( 70 )
第四节 光学造型表现手段 ·····	( 76 )
第三章 摄影造型表现手段功能及影像形态·····	( 83 )
第一节 摄影造型表现手段功能 ·····	( 83 )
第二节 影像形态·····	( 95 )
第四章 影视摄影艺术赏析·····	( 102 )
一 《雁南飞》 ·····	( 102 )
二 《早春二月》 ·····	( 117 )
三 《天云山传奇》·····	( 132 )
四 《法国中尉的女人》·····	( 152 )
五 《沙鸥》 ·····	( 172 )
六 《迷墙》(又名《平克·弗洛德的墙》) ·····	( 183 )

#### 4 影视摄影艺术赏析

---

七 《黄土地》 .....	(208)
八 《丹姨》(电视剧) .....	(216)
九 《评梅女士》(电视剧) .....	(235)
十 《我的九月》 .....	(240)
十一 《红樱桃》 .....	(257)
十二 《一个都不能少》 .....	(259)
十三 《壮志凌云》(电视剧) .....	(265)
十四 《雷雨》和《原野》 .....	(268)
十五 《一年又一年》(电视剧) .....	(272)
十六 《洗澡》 .....	(283)
十七 《英国病人》 .....	(288)
十八 《大明宫词》(电视剧) .....	(293)
十九 《有话好好说》 .....	(303)
二十 《西洋镜》 .....	(308)
二十一 《女帅男兵》 .....	(315)
二十二 《钢琴课》 .....	(321)
附录1 二十年光影回顾 .....	(329)
附录2 电影摄影艺术理论发展概况 .....	(343)
后 记 .....	(363)



## 第一章

# 银幕形象造型特点

### 第一节 银幕形象的物质性

#### 1. 银幕形象的物质性

对象通过视觉成为视像,被人们感知。电影把对象传达给观众,既不是通过对象自身,也不是观众直接感知的视像,而是通过构成银幕视觉形象的物质基础——影像去完成。影像是电影摄录性的最终结果。也有人把它作为画面来研究。如马尔丹在《电影语言》一书中就说:“画面是电影语言的基本元素。”不管叫它影像,还是画面,总之它是拍摄的结果。这个结果的取得,既有对象的存在、光的描绘,又有物镜聚焦成像、感光材料记载、摄影机拍摄等。把对象变成影像并不是一个简单的转化,也不是用影像形色结构去机械复制对象的形色结构。光是以色阶形式作为影像形色结构一部分呈现出来。一切电影表现对象,都不是以对象自身面众,观众看到的是它的影子——影像形色结构。

电影在黑白片时期,视觉形象是黑白影像,它是对象的影

子。高尔基在 1896 年曾对此作过这样的描绘：“昨天我到了影子的世界……影子所引起的印象是那么的平常，那么奇特和复杂……人们的影子似的灰色的身形沿着灰色大地滑动着……那里的一切——大地、树木、人、水和空气——全部抹上单调的灰色，在灰色的天空上，有灰色的阳光；在灰色的脸上，有灰色的眼睛；连树叶也是灰色的。就像灰色一样……生活在你眼前沸腾着，可是它被剥夺了语言，被脱掉了色彩鲜明的服装；这是与灰色的、沉默的、抑郁的、不幸的和被谁掠夺过的生活一样。”<sup>①</sup>

在黑白片的电影银幕上，不仅五光十色的缤纷世界给变成黑灰白三种阶调，浓淡色调也发生变化。早期感光材料的感色性能极不完善，自然界中远非近似的颜色，在银幕上变成同样；非属同相的颜色，成为类似。经不断改进，全色性感光材料，克服了整色性感光材料的缺陷，其感色性大为改进，对不同色调、阶调的再现近于人眼的感受。按照爱因汉姆的观点，这是“电影同自然的根本区别”。有了这种“根本区别”，观众为什么还能认同，还能把银幕世界看成是对自然的如实反映？这是因为：第一，没有颜色的“影子”，虽和颜色有差别，它仍然体现出色彩给视觉造成的相对明度感受关系；第二，阶调构成的影像能够表现对象的形体特征，表现它的可视的形体结构；第三，自然界除了有色物体外，也有无色对象。

彩色感光材料的出现，如实地再现了自然界的色彩对象，真实感加强了。但另一个事实仍然存在，即银幕上出现的，也还不是自然本身，而是描绘自然对象的影像。就是立体电影、宽银幕电影、环形电影等也都未改变这一事实。这是一目了然的存在，

<sup>①</sup> 引自《马克西姆·高尔基谈早期电影》，见《电影艺术译丛》1978 年第 1 期，第 139—140 页。

但其实质,可不像存在那么简单,因为影像是负载电影艺术形象的物质基础。它之所以必须重新认识和加倍予以重视,在于一切电影创作部门的劳动,最终都将体现在影像上。过去,我们造型意识薄弱的致命点在于我们不愿分清手段和载体之不同,或只注意手段而忽视载体。有人竟不知手段不与观众见面,载体才与观众见面的道理。人们只讲,也只注意这一自然景物,这个对象,这堂布景如何,如何;这位演员,这套服装如何,如何,而不考虑承载它们的影像形色结构会怎样。譬如演员表演,不对手交流而已。其实,本质并不在此,而在:①电影演员不和观众见面,见面的是他(或她)的影像;②表演银幕形象的成败,除表演自身的优劣势,影像建构的巧拙起重要作用。其实,电影创作除录音和音乐外,其他任何部门的创作,无不和影像有关。由于人们不正视影像具体存在的重要作用,也就忽视了另一个事实,那就是摄影机前存在的自然,到了银幕上完全可成为与对象截然不同的另一种景象。我们必须明白,有了视觉材料,有了现实对象,只是迈出建构银幕可视形象的第一步。如何组织视觉材料,用怎样形式去表现,采用什么手段,将其纳入何种影像建构形式更为重要,因为,观众看的就是影像。作为载体,影像形色结构既会影响对象的表达和信息的传播,也会影响银幕视觉效果。自然,对象的原本素质是极其重要的,因为,对象自身的“这个”是不能代替,也不能模仿的。因此,对象内、外部特征的选择极为重要。但对象有时也只是手段,且只是构成银幕形象的一种因素而已,作为整体中的任何一种因素都会对整体构成影响。对象自身及其相互关系影响不说,就是一个对象,从什么方位、角度拍摄;在多远距离上取景;用什么光线照明,光从哪个方向来,构成什么样调子;采用怎样的画面结构,加进哪些拍摄范围内没有的因素;去掉画面内不需的对象等等,结果,就这样建构

出的影像形色结构也将会出现三种可能:①与原来对象完全相同;②有了某种变化;③面目全非。这是不难理解的,因为,任何一个对象,只有其本体存在,自我存在,才是它自身。只要它被表现,那事实上就已不是它自身。正如米特里所说:“除了现实本身,没有不掺假的等价物。”<sup>①</sup> 作为载体的影像形色结构是对象形色结构的纪录,已不是对象自身,是它的影像。但确是对象自身的影像,本体的影子。就电影影像形色结构本身说,它也是实体存在,它不是模特,也不是“嘴在浙江,脸在北京,衣服在山西”的拼凑角色,更不是概括、加工及想象的虚构。就是说,影像有两个二重性:①一方面它是特定对象的,而不是别的实体的影像,有什么样的对象形色结构,就有什么样影像形色结构;另一方面,它只是影像,而不是实体,是对象的影像,而不是对象的同等物。②一方面它能准确地再现被摄对象,另一方面能使它发生畸变,及至面目全非。现在,有些电影创作人员的造型意识加强了,造型观点改变了,因此,在他们的作品中,造型处理已不止于手段运用,技巧变化,而是作为一种语言参与创作。但从总的方面看仍大有必要注意影像形色结构的依据、结构方式及结构成份等问题。

## 2. 连续表现的运动性

运动是在现实时空中进行,电影能表现运动,这是常识。电影就只在这一点上,也不可能是“照相性的一次外延”,故而不能和“照相性”同日而语。理论家们普遍认为,它是电影艺术特点之一,并着重强调,它是构成电影艺术逼真性的基本要素。一般地讲,这是正确的。首先,是连续运动性再现了现实物质存在的

---

<sup>①</sup> 米特里:《电影美学和心理学》,见《世界电影》1983年第4期,第6页。

基本形式之一——运动；其次，电影再现的运动是特定对象在空间、时间中进行的具体运动；其三，它如实地体现了人们在时间和空间中连续感受事物的实际经验。

实际上，电影里表现的运动，并不是真实的运动，而是运动的幻觉。人们过去是用“视觉暂留”（残存）原理来解释电影再现运动的，实际上起重要作用的还有心理因素。

电影表现一个简单运动过程的一段胶片，是由许多纪录运动瞬间的静止画格组成的。每个电影画格中静止动姿只占有一定空间位置，下一个画格占有空间中位移了的另一个位置。在一定速率放映中，把这种位移连续起来，由于“视觉暂留”生理现象，网膜映象运动系统容忍间隙维持连续的错位现象以及认知记忆的心理作用，就产生了空间、时间中的运动。然而单独看任何一个画格都察觉不出运动，只能看到动姿。

现实生活里，运动在时间、空间中是连续不断进行的，而人对运动的感受也是不间断的。电影中的运动是间断的，它可以在任何一个瞬间中断、停止；可以有大的时空跳跃；也可以在任何一瞬间中联接、延续两个无关联的动作。人们在看电影时，能连续中断动作，接受时空跳跃，承认动作延续，皆因电影运动刺激引起了人记忆中同样经验的“再认”和“重视”。这就是“认同”的心理因素。

电影再现正常运动和放映速率有关。拍摄和放映速率，早被国际定为 24 格/秒。这样的速率在有声片中，既能保证还音质量，又能保证还原的动作与人们日常的感受经验相一致。因此，它能准确地再现现实中的正常运动速度的快慢和运动的节奏的强弱。

电影中的运动，除和人经验感受相一致的一面外，还有电影独特运动。

首先,组接可产生运动连续和分别展现:①同一主体对象在同一时空中切割分别拍摄的运动在组接连续表现中得以延续和进展;②同一时空中,不同主体对象被切割分别拍摄下的运动,经组接连续表现,可以得到两个以上运动进展的并行的展示和延续;③不同时空中不同主体对象分别拍摄的运动,经组接连续表现,也可得到并行的展示和延续;④不同电影画面中,被摄对象的静止动姿,组接之后也能产生动感,这谓之错觉运动。

其次,电影的运动变速。生活中的运动,运动速度是对象自身运动速度和观察主体视觉分析器官在一定参照系下所感知相统一的结果。电影中的运动速度,由于拍摄速率的变化,作为拍摄对象的运动及其速度可能被如实再现,也可能变态:慢于原来运动速度,快于原来运动速度及倒反的运动。前两者是运动常态的变化,后者是现实中不可能存在的,但却是电影中所特有的。

电影中,改变拍摄速率,就能改变观众对运动速度的感受。加快运动速度(低速拍摄),如追逐、禾苗生长等,可使通常的速度力度加强,激起紧张感,使不易察觉的运动速度视像化;减慢运动速度(高速拍摄),如运动竞技、枪弹出膛及慢化普通动作,会使目不暇接的运动速度可看清,可分析,也会使一般运动速度具有沉缓、持重的厚度感。如影片《失去平衡的生活》,其内容、含义,与其说是通过人物、场面表现的,还不如说是通过人物、场面的电影独特运动速度揭示的。缓慢拍摄的沉重山峦、莽原表现了远古的洪荒;高速拍摄楼房定向爆破表现出现代科技的破坏和建设的威力;慢速拍摄的车流和人流表现了资本主义社会的生活和人被异化的状态,如物品一样被投来扔去。生活失去了平衡。

其三,心理时空中的运动。心理时空中的运动,在现实生活

中是纯个人的感受,尽管每个人都会有同类经验,但每个人的具体体验感受绝不会相同。无聊的空闲,会使人厌倦时间过得漫长;情切的相会,会使恋人感到来去匆匆。这种感受是客观存在,但感觉中的时空、运动,只存在于情感感受之中,而不符合现实存在。电影能把心理时空和运动物质化,不单向观众传达感受,而且能使他看得见,体验得到。它也不像舞台那样把实在时空假定化,而是把虚幻的感觉实在化。感觉时空的物质化是其它艺术所不能的。

### 3. 银幕视觉形象的二维平面性

银幕视觉形象的二维平面性,使我们看到活动影像的银幕是长方形的。它只有二维性:高和宽,所以是平面的。电影胶片也是在二维平面上纪录影像。现在通用的电影胶片宽度大致有四种:8毫米、16毫米、35毫米和65毫米。35毫米电影胶片是1925年在巴黎召开的国际电影和照相会议上确定的。目前,各国故事片电影多用此种宽度胶片拍摄。

现在通行的画幅高宽比例有两种:一是标准银幕(普通银幕)电影,其幅面高宽比为:1:1.38;另一种是宽银幕电影,其幅面高宽比例为1:1.66到1:2.55,有的更宽。宽银幕电影多采用立体声。获得宽银幕效果,目前大致有如下几种方法:①遮幅法;②应用变形镜头;③用横行画幅;④两台摄影机拍摄,两台放映机向宽银幕上放映;⑤用宽胶片拍摄。

银幕高宽比例随着幅面高宽比例变化而变化。现在所有影院似乎都能放普通、遮幅和变形宽银幕电影。画幅高宽比的变化并不改变银幕的二维性质。画幅二维平面性和现实世界的二维性、物体的立体性是矛盾的。二维平面上表现三维立体存在本应是立体感的消失,如远古的岩刻、壁画、陶绘、铸纹及圣像画

等。那时的画基本是单线平涂。远古人没有空间概念,有,也是处于朦胧状态,即使有明确空间概念,也不会表现。当时的浮雕、雕塑,如古埃及的雕塑的呆板,除却某种神圣观念要求必须如此表达外,与技法水平未达到一定高度有关。一反古埃及的呆板“正面律”,古希腊的雕塑呈立体形态。《维罗的维纳斯》的出现,正是希腊“古典艺术鼎盛期”。这个半裸体的女性雕像,既优美、健康,充满活力,又真实、立体,使人感到亲切。我国先秦及秦汉的画像砖、石雕、壁画多为平面、单线。马王堆出土的汉帛就是单线平涂,画上虽有大小不同的人物,那是尊卑的等级表现,不是透视效果。魏晋的雕塑立体效果就很强了,然而绘画仍是单线平涂。同时,却出现了“曹衣出水”、“吴带生风”这样一些善于表现真实生活图景的画家。欧洲至13世纪以前,绘画基本上是平面上的单线平涂,看来世界上艺术的走向及进程大致是相同的。人们在造型艺术实践中,一直追求再现人们对现实世界的具体感受,不断克服造型材料的局限性。当然,这也是人们日趋成熟了的、空间意识的必然要求。我国汉唐绘画已注意空间、立体感的描绘。如唐代荆浩早在一千多年前所写的《画山水赋》中就提出,“丈山尺树。寸马分人。远人无目。远树无枝。远山无石。隐隐如眉。远水无波。高等方齐。”还有“石看三面”的观点。这些都是空间意识的萌芽,表现空间透视、比例、立体感等造型观点觉醒的开始。而到宋、元就更为成熟了。宋代郭熙在《林泉高致》中,则提出“三远”说:“山有三远。自山下面仰山,谓之高远。自山前面窥山后,谓之深远。自近山面望远山,谓之平远。高远之色清明,深远之色晦重,平远之色有明有晦。”结论是“无深远则浅,无平远则近,无高远则下。”宋代饶自然在



《绘宗十二忌》中,提出的第二忌,就是“远近不分”<sup>①</sup>。元代黄公望对“石看三面”的立体表现,又向前发展了一步。他说:“石有三面,或在上,或在侧,皆可为面。”<sup>②</sup> 他的“石看三面”说,从理论上总结了前人立体绘画造型经验,并确立绘画必须表现立体感、空间感的造型原则。

欧洲文艺复兴时期,恢复了古希腊时期提出的“黄金分割率”。达·芬奇致力研究的“透视学”、“解剖学”成了欧洲写实主义绘画的必遵原则。中外表现人的空间、立体感受的理论及丰富的实践都是绘画史中,努力表达人类感知经验的具体体现。虽然,绘画再现的并不是现实的真实,但却在一定限度内满足了人们的需求,再现出人对现实的真实感觉。

电影是现代科学发展的成果,它具备表现人类感知某些方面的具体功能。但和绘画一样,它也不能对人类感知的各方面都如实复现。这首先表现在,电影只能表现人的五种感官中的两种:耳、目;其次,再现人的视感知时带有巨大的局限性。人的视觉器官具一定视野范围,双目视野定睛时,水平角可达60度左右,垂直角为30度左右。而当注意力集中时,垂直角不变,水平角可缩为30度左右。视野范围高宽比例大致为2:1。人观察现实空间,获立体感,将有如下因素起作用:①人的眼睛为双目视野;②人在观察时,就意识到已是处在空间之中,并能进入观察的空间;③有经验记忆作参照系,可反复验证;④有各种感官的联觉作用。人的生理机制只有和心理活动相配合,人的感知,包括视知觉才是完备的。

电影造型表现手段带有机械性质,它不能再现人的全部感

① 以上均引自《画论丛刊》。

② 黄公望:《写山水诀》,转引自《中国历代画论采英》,第170页。