



认识电影

UNDERSTANDING MOVIES, 11e

插图第11版

[美] 路易斯·贾内梯 (Louis Giannetti) 著

[瑞典] 英格玛·伯格曼 [日] 黑泽明 等供图

焦雄屏 译

后浪
电影学院 002

认识电影

UNDERSTANDING MOVIES, 11e

插图第11版

[美] 路易斯·贾内梯 (Louis Giannetti) 著
[瑞典] 英格玛·伯格曼 [日] 黑泽明 等供图

焦雄屏 译

北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.

图书在版编目 (CIP) 数据

认识电影: 插图第11版 / (美) 路易斯·贾内梯著; 焦雄屏译. —北京: 北京联合出版公司, 2016.9
ISBN 978-7-5502-8318-3

I. ①认… II. ①路… ②焦… III. ①电影评论—世界 IV. ①J905.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第185299号

Authorized translation from the English language edition, entitled UNDERSTANDING MOVIES, 11E, by GIANNETTI, LOUIS, published by Pearson Education, Inc., Copyright © 2007 Pearson Education, Inc.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage retrieval system, without permission from Pearson Education, Inc.

CHINESE SIMPLIFIED language edition published by PEARSON EDUCATION ASIA LTD., and BEIJING UNITED PUBLISHING CO., LTD Copyright © 2017.

本书封面贴有 Pearson Education (培生教育出版集团) 激光防伪标签。无标签者不得销售。

认识电影 (插图第11版)

著 者: [美] 路易斯·贾内梯

译 者: 焦雄屏

选题策划: 后浪出版公司

出版统筹: 吴兴元

特约编辑: 凌 雯 杨 宁 陈草心

责任编辑: 李 征

封面设计: 喜马工作室 angelablue@sina.com

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间

北京联合出版公司出版

(北京市西城区德外大街83号楼9层 100088)

北京嘉实印刷有限公司印刷 新华书店经销

字数405千字 787毫米×1092毫米 1/16 27.5印张 插页59

2017年4月第1版 2017年4月第1次印刷

ISBN 978-7-5502-8318-3

定价: 68.00元

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

“大学堂”开放给所有向往知识,崇尚科学,对宇宙和人生有所追问的人。

“大学堂”中展开一本本书,阐明各种传统和新兴的学科,导向真理和智慧。既有接引之台阶,又具深化之门径。无论何时,无论何地,请你把它翻开……

纪 念

林恩·R·琼斯

(Lynn R. Jones, 1939~1970)

你再把 他 带走，把他变成无数颗星星，
将天空装扮得如此美丽，
使全世界都爱慕着黑夜，
不再崇拜炫目的阳光。

——莎士比亚

致中国读者

距今约一百年前,电影史上第一位伟大的艺术家格里菲斯曾预言:电影在未来将成为新的世界语言,凡看者都能理解。如今,预言已然成真。从印度到美国,从以色列到韩国,观众只需通过 DVD 或录影带,便可欣赏来自世界各地的影片。电影不仅是娱乐,也是教育工具,借由一部部影片,人们得以深入了解相异的文化以及不同的时空,也让我们不分男女老少都能认识人类心智的运作方式。

本书中提到的影片包罗万象,涵盖世界各地电影人所共同组成的经验光谱,比如美国的斯蒂芬·斯皮尔伯格、英国的麦克·李、伊朗的阿巴斯以及中国的李安。在电影中,他们将智慧幻化为影像,身为观众的我们只需保持一颗开放的心和一份向往,便能时时惊艳于这些导演创意十足的天赋才能,这些艺术家述说的正是人类精神的共通语言。



(路易斯·贾内梯)

于美国俄亥俄州

2005 年 5 月

译者序

我刚开始教书时,手边缺一本完整的电影教科书。于是我影印了这本英文书《认识电影》(*Understanding Movies*,这是我认为的首选)的部分,在课堂中半教电影半教英文困难地上课。学生和我都痛苦不堪。这使我下决心一定要译出一本优良教科书来。这就是《认识电影》在台流行之由来,因为它出版后颇受欢迎,不仅电影系学生看,许多爱好电影的观众也爱看。不但差点入选当年十大好书,而且年年成为电影系列指定参考书,连大陆也出现盗版。

如今,电影书籍琳琅满目,《认识电影》却始终非常畅销,令人欣慰。而当初与我一同奋斗的学生现在也都已踏入各种专业的领域,有做导演的,有做剧场的。一代一代大家仍在读更新版的《认识电影》,而我也一而再再而三地译注、校订新的更动。我只希望贾内梯先生别更动那么快,刚换完新版,更新一版又出来了。好累!

也值得,因为它的确是本入门好书,简单易懂,一目了然。现在大陆终于出了最新版本。愿大家在电影世界中体会更多,得到更多!

译者序
2007.9.2

前言

真正的发现之旅非发现新景观,而是有新的目光。

——马塞尔·普鲁斯特(Marcel Proust),小说家 / 艺评家

电影知识在美国的教育体系内是落后的,不止大学欠缺而已。根据研究,平均每个美国家庭每日看 8.2 小时的电视,这是个很吓人的数字。不过,我们看电视时常不辨明影像,以被动的姿态,任它们给我们洗脑,却不会去分析它们是怎么运作,怎么塑造我们的价值观。以下的章节就是尝试了解影视如何传播,使用怎样复杂的语言系统。我的目的不是教观众如何应对影像,而是指出观众之所以如此反应的某些原因。

在第十一版中,我们维持原先现实主义——形式主义分立这种架构。每章独立出一种语言系统和电影人常用的表意技术。当然它们未必详尽,只是抛砖引玉的开头,但却涵盖了电影从最特殊、最专业到最抽象、最综合的各个方面。它们不尽衔接,可分章阅读,所以也有叠床架屋之虞。我已尽力避免。专有技术名词用的是黑体,表示它们在后面的重要词汇中有释文。

每章均有更新,放了多幅新照片及新图注,多半是新公映的电影。

最后一章“综论:《公民凯恩》”是将前面章节所有的观念重新运用在一部电影上加以讨论,这章亦可成为学校分析报告的范本。录影带和光碟的出现使电影分析更加系统化,因为我们可以重复观赏影片。《公民凯恩》就是最理想的选择,因为它囊括了几乎所有的电影技巧,也是电影史上评价最高、学生群中最热爱的作品。

书中照片多为宣传照,并非从电影中撷取下来,因为后者品质往往粗糙不堪。这些剧照一般而言对比过强,也欠缺在大银幕上观看到的细节。除了某些必要状况,如图 9-15 对《七武士》的分析和图 4-23 的《战舰波将金》的剪辑片段,是由电影中剪出放大处理外,大部分我仍采用宣传照,因为画质清晰得多。

我要感谢下列的朋友给予我的建议、批评和协助:

Scott Eyman, Jon Forman, Marcie Goodman, Howard Gollop, Bruce Hobart 和 Francesca Giannetti。还有复审 Kimberly M. Radek, Illinois Valley Community College; Caroline Joan Piccart, Florida State University; Kelli Marshall, University of Texas at Dallas; Yifen Beus, Brigham

Young University-Hawaii 和 Thomas Rondinella, Seton Hall University。此外,感谢伯格曼导演让我使用《假面》的放大照片,以及已故的黑泽明导演同意我放大《七武士》片段照片。

最后,我也要谢谢下列个人和机构的版权:

安德鲁·萨瑞斯让我摘录《电影导演访谈录》书中文章“The Fall and Rise of the Film Director”的引句;Kurosawa Productions, Toho International Co., Ltd.和 Audio Brandon Films 同意我放大《七武士》片段照片;MGM Library of Film Scripts, written by Earnest Lehman (Copyright © 1959 by Loews Incorporated. Reprinted by permission of the Viking Press, Inc.)提供《西北偏北》剧本; Albert J. LaValley, *Focus on Hitchcock* (© 1972. Reprinted by permission of Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J.); Albert Maysles, in *Documentary Explorations*, G. Roy Levin 编 (Garden City, N.Y.: Doubleday & Company, Inc., 1971); Vladimir Nilsen, *The Cinema as a Graphic Art* (New York: Hill and Wang, a Division of Farrar, Straus and Giroux); Maya Deren, “Cinematography: The Creative Use of Reality,” in *The Visual Arts Today*, Gyorgy Kepes 编 (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1960); Marcel Carné, from *The French Cinema*, Roy Armes 著 (San Diego, Cal.: A. S. Barnes & Co., 1966); Richard Dyer MacCann, “Introduction,” *Film: A Montage of Theories* (New York: E. P. Dutton & Co., Inc.), copyright © 1966 by Richard Dyer MacCann, reprinted with permission; V. I. Pudovkin, *Film Technique* (London: Vision, 1954); André Bazin, *What Is Cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1967); Michelangelo Antonioni, “Two Statements,” in *Film Makers on Film Making*, Harry M. Geduld 编 (Bloomington: University of Indiana Press, 1969); Alexandre Astruc, from *The New Wave*, Peter Graham 编 (London: Secker & Warburg, 1968, and New York: Doubleday & Co.); Akira Kurosawa, from *The Movies As Medium*, Lewis Jacobs 编 (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970); Pauline Kael, *I Lost It at the Movies* (New York: Bantam Books, 1966)。

路易斯·贾内梯

俄亥俄州 克里夫兰

目 录

致中国读者	3
译者序	4
前 言	5

第一章 摄 影 1

1.1 现实主义和形式主义	2
1.2 镜 头	8
1.3 角 度	12
1.4 光与影	18
1.5 彩 色	21
1.6 镜片、滤镜及底片	26
1.7 特殊效果	29
1.8 电影摄影师	32
延伸阅读	41

第二章 场面调度 43

2.1 景 框	44
2.2 构图和设计	52
2.3 区域空间	62
2.4 距离关系	72
2.5 开放与封闭的形式	76
延伸阅读	85

第三章 运 动 87

3.1 运动感觉	88
3.2 摄影机运动	102

3.3 动作的机械扭曲	109
延伸阅读	118

第四章 剪 辑 119

4.1 连续性	120
4.2 格里菲斯与古典剪辑	122
4.3 苏联蒙太奇与形式主义传统	135
4.4 巴赞与现实主义传统	150
4.5 希区柯克的《西北偏北》： 分镜表	160
延伸阅读	185

第五章 声 音 187

5.1 历史背景	188
5.2 音 效	192
5.3 音 乐	196
5.4 歌舞片	204
5.5 语 言	206
延伸阅读	215

第六章 表 演 217

6.1 剧场与电影表演	218
6.2 美国明星制度	227
6.3 表演风格	240
6.4 选 角	250
延伸阅读	254

第七章 戏剧 255

- 7.1 时间、空间及语言 256
- 7.2 导演 263
- 7.3 布景与装置 268
- 7.4 戏服与化妆 280
 延伸阅读 288

第八章 故事 289

- 8.1 叙事学 290
- 8.2 观众 292
- 8.3 古典模式 298
- 8.4 现实主义叙事 302
- 8.5 形式主义叙事 304
- 8.6 非剧情叙事 307
- 8.7 类型与神话 312
 延伸阅读 321

第九章 编剧 323

- 9.1 编剧 324
- 9.2 电影剧本 330
- 9.3 《西北偏北》:阅读剧本 335
- 9.4 象征、比喻 339
- 9.5 观点 346
- 9.6 文学改编 350
 延伸阅读 352

第十章 意识形态 355

- 10.1 “左一中一右” 361
- 10.2 文化、宗教及种族 368
- 10.3 女性主义 376

- 10.4 同性恋解放 383
- 10.5 基调 388
 延伸阅读 391

第十一章 理论 393

- 11.1 现实主义理论 396
- 11.2 形式主义电影理论 402
- 11.3 作者论 406
- 11.4 折衷及综合理论 411
- 11.5 结构主义和符号学 414
- 11.6 历史学 418
 延伸阅读 423

第十二章 综论:《公民凯恩》 425

- 12.1 摄影 427
- 12.2 场面调度 429
- 12.3 摄影机运动 433
- 12.4 剪辑 434
- 12.5 声音 435
- 12.6 表演 436
- 12.7 戏剧 439
- 12.8 故事 441
- 12.9 编剧 442
- 12.10 意识形态 445
- 12.11 评论 446
 延伸阅读 450

- 重要词汇 451
- 图例索引 465
- 出版后记 483

第一章

摄影



人们将他们的历史、信仰、态度、欲望和梦想铭记在他们创造的影像里。

——罗伯特·休斯(Robert Hughes), 艺术评论家

本章提要

三种电影风格:现实主义、古典主义、形式主义。三种电影:纪录片、剧情片、先锋派影片。能指和所指:电影中的形式如何界定内容。题材加上分场等于内容。镜头:摄影机和题材的距离。角度:往上、往下、水平。打光风格:高调、低调、高反差。光线明暗的象征,彩色的象征。镜头如何影响题材:电子镜头、广角镜头、标准镜头。滤镜。真实和扭曲。特效。摄影师:导演的视觉伙伴。

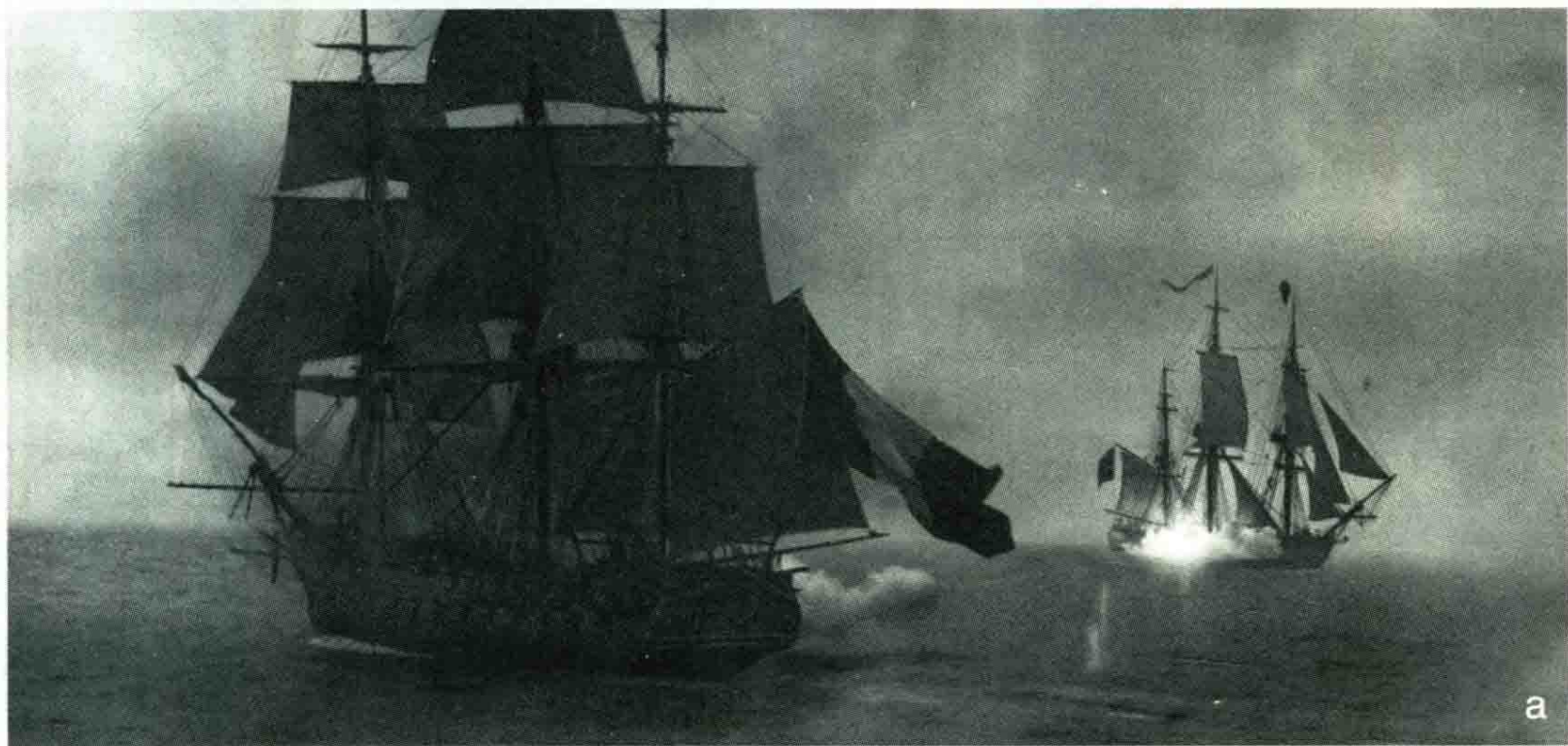
1.1 现实主义和形式主义

早在 19 世纪末,电影已朝两个方向发展,即现实主义(*realistic*)和形式主义(*formalistic*)。19 世纪 90 年代中叶,法国的卢米埃尔兄弟(*Lumière Brothers*)就用短片记录每日所发生的事,借以娱乐观众。诸如《火车进站》(*The Arrival of a Train*)(见图 4-4a)等影片,会使得观众着迷,主要便是因为这些影片捕捉了事件流动、自然的影像,宛如随处可见的真实生活。约莫同一个时期,乔治·梅里爱(*Georges Méliès*)也拍了一连串强调纯属想象的奇幻影片。诸如《月球旅行记》(*A Trip to the Moon*)(见图 4-4b)等电影,都典型地混合着幻想式的叙事和奇巧的摄影。长久以来,我们都认为卢米埃尔兄弟是电影写实传统的建立者,而梅里爱则是形式传统的始祖。

“现实主义”和“形式主义”只是概括而非绝对的名词。当我们用这两个名词来规划某些极端倾向这两种风格的电影,这两个名词就挺管用。但是风格如此清楚的电影并不常见,换句话说,很少有电影是绝对的形式主义或现实主义。同时,我们当注意“现实主义”(*realism*)和“现实”(*reality*)的分野。现实主义是一种特别的“风格”(*style*),而“现实”则是所有电影(不论写实还是表现)的原始素材。基本上,导演在现实世界中寻找素材,但是他们如何处理这些材料——如何设计及经营——才是决定他们风格的重点。

大致来说,写实的电影企图尽量以不扭曲的方式再复制现实的表象。在拍摄事物时,电影工作者想要表达与生活本身相似的丰富细节。但是无论现实主义或形式主义的导演,都必须选择(强调)混乱现实中的细节,而现实主义电影中,这个“选择”的因素较不明显。简言之,现实主义者较想保持一种幻觉,即他电影中的世界是未经操纵而较客观地反映了真实的世界。另一方面,形式主义者却毫不做这种处理。他会故意使素材影像扭曲或风格化,使大家明白其影像并非真的事件或事物。他也会故意扭曲其细节的时空脉络,使其“世界”与真正可见的物质世界大不相同。

现实主义的风格大致来说并不醒目。其艺术家在面对素材时,宁愿抹杀自己,较关心电影显现了什么,而非如何操纵这些素材。摄影机的运用是相当保留的,它基本上是被当成记录的工具,尽可能不做“评论”地复制表面可见的事物。某些现实主义者的目的常是粗糙的视觉风格,在形式上并不求完美。其最高准则是简单、自然、直接。不过,这可不是说现实主



1-1a 怒海争锋:极地征伐(*Master and Commander: The Far Side of the World*, 美国, 2003)

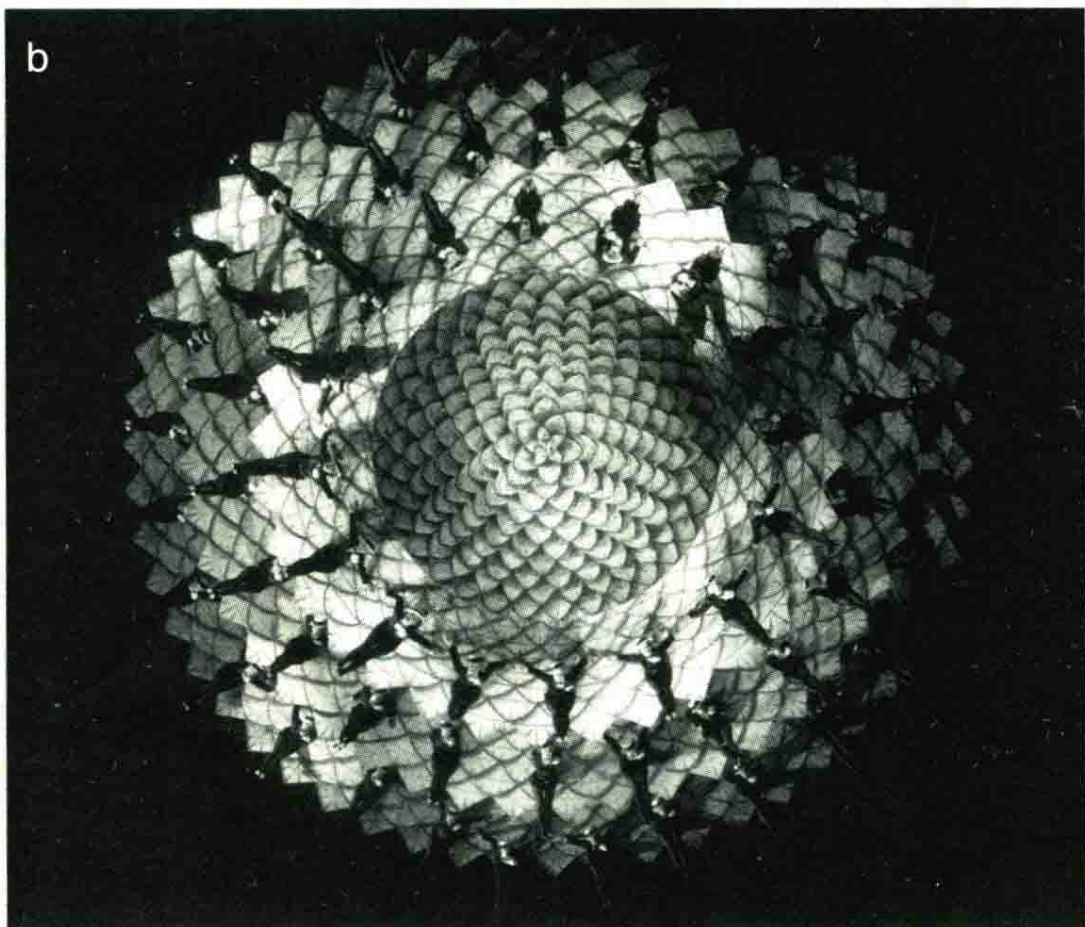
彼得·威尔(*Peter Weir*)导演 (20世纪福克斯/环球/米拉麦克斯提供)

评论家和理论家都称扬电影是所有艺术中最写实的,因为它能捕捉经验中真正拟真的声音和影像。好比此处所制造的拿破仑海战的惊涛骇浪,剧场导演只能用象征的方法打风格化的灯光和做音效来形容风暴,小说家必得使用文字,画家则在平板的画布上用画笔和颜料发挥。但电影导演却能在不具真正危险的情况下将摄影机投入骇人的经历中,使人如临其境。简言之,电影现实主义的这种“临场”效果比任何其他艺术媒介或呈现方式都强。观众可以不用真正陷入危险却体验到其刺激。早在1910年,俄国伟大的小说家托尔斯泰已深知这种新艺术形式将超越19世纪现实文学的光辉成就,他说:“这种转动着手轮的机器,会造成我们生活(作家生活)的革命,它直接攻击老式文学艺术,其变换迅速的场景、交融的情感和经验,比起我们熟悉的、沉重的、早已枯涩的文学强得多,它更接近人生。”

《美女》则提供了另一种完全不同的经验。伯克利的编舞创造了人工化的、脱离现实世界的形式。当时受过了经济大恐慌的观众无不潜入电影院想逃避现实生活,他们宁可要幻梦和沉醉也不愿面对真实生活的困境。伯克利的形式是所有编舞家中最形式化的,他将摄影机自局限的舞台前解放出来,拉高至舞者头上,或穿梭在舞者之间,并且在舞蹈场面上并列出各种特殊的角度。他常用奇特的鸟瞰镜头(*bird's eye shot*),有时甚至省了舞者,只用美丽的女孩以整齐划一的排列,成为半抽象的视觉单位,宛如万花筒般令观众着迷。

1-1b 美女(*Dames*, 美国, 1934)

巴斯比·伯克利(*Busby Berkeley*)编舞;雷·恩赖特(*Ray Enright*)导演(华纳兄弟提供)





1-2 电影风格和类型的分类表

影评人与学者根据多种准则将电影分类,但这些准则并非都很明确。电影的风格和类型是两种最常用的分类法。三种风格——现实主义(*realism*)、古典主义(*classicism*)和形式主义(*formalism*)——之间的关系可以被视为一个延续性的光谱,而不是三个截然的范畴。相同的,三种电影基本类型——纪录片(*documentary*)、剧情片(*fiction*)和先锋派影片(*avant-garde*)也只是为了区别的方便,因为在电影中它们经常彼此重叠。现实主义风格的电影《天堂此时》(*Paradise Now*)有纪录片的风格;而形式主义风格的电影像《第七封印》(*The Seventh Seal*),导演伯格曼则呈现了先锋派影片特质的个人风格。大部分的剧情片,特别是在美国制作的,通常都遵循古典模式(*classical paradigm*)。古典主义风格的电影可被视为是回避极端形式或现实主义的中间风格,但大部分古典主义电影的形式都会倾向某种风格。

义电影缺乏艺术性。因为最好的现实主义艺术擅长的便是隐藏其艺术手段。

形式主义的电影风格就花哨许多。导演所关切的是如何表达他对事物主观和个人的看法。形式主义者通常是表现主义者(*expressionists*),形式主义的自我表现(*self-expression*)至少和本身一样重要,其内在的精神面、心理的现实,都可经由扭曲外在现实世界的表面达成。摄影机被用来评论事物,是强调本质意义而非外在现实的方法。形式主义的电影有相当程度的操纵和对“现实”风格化的处理。

大部分现实主义者认为“内容”比“形式”和技巧重要。题材本身永远是最重要的,任何分散对内容注意力的方法都值得怀疑。的确,写实电影的极端会倾向纪录片,强调人与物的真实摄像(见图 1-3),而形式主义电影则强调技巧与形式,其极端的例子往往可在先锋派影片中看到(见图 1-7)。这些电影非常抽象,其纯粹的形式(即非具象[*nonrepresentational*]的色彩、线条和形状)构成了惟一的内容。大部分剧情片都居于这两个极端之间,一般称之为古典电影(*classical cinema*)(见图 1-5)。

甚至“形式”和“内容”这两个名词也不是那么壁垒分明。的确,许多时候,这些名词意思差不多,只是强调的程度不同而已。一个镜头的形式——即一个题材如何被拍摄下来——即是其真正的内容,不一定与现实中该题材给人的印象相同。传播学理论家马歇尔·麦克卢汉(*Marshall McLuhan*)曾经指出,一种传媒的内容实际上即是另一种传媒。比如说,一张照片(视觉影像)描述一个男人吃苹果(口味),内里就有两种传媒:每种传媒传播信息——内



1-3 心灵与智慧(*Hearts and Mind*, 美国, 1975)

彼得·戴维斯(*Peter Davis*)导演

纪录片带给观众的震撼力通常来自其真实而非其影像之美。戴维斯这部控诉美国侵略越南的影片,主要是由电视新闻片组成。这是一张几个越南儿童在一场小区爆炸中逃离现场的照片,他们身上的衣服被汽油烧得几乎衣不蔽体。一个越南籍的目击者说:“那些美军恣意地投掷炸弹,让他们东窜西逃,然后再把它拍下来。”而正是这些影像让美国人的反战情绪升高。两位著名的第三世界导演,费尔南多·索拉纳斯(*Fernando Solanas*)和奥克塔维奥·加迪诺(*Octavio Gettino*)则曾指出:“每个影像在记录现况时,同时也是当时状况的目击者,不可避免地驳斥或强化了当时的状况。因此它不是单纯的电影影像,或为了任何艺术效果而存在的影像,它变成某个政治制度难以消化的物件。”反讽的是,全世界也只有像美国这样的国家能允许如此自扯后腿的影片在由政府控制或至少是由政府管制的公共频道上放映。(华纳兄弟提供)

大部分现实主义电影中的影像总与日常生活的现实有着极紧密的关系。这种风格的电影主要是呈现电影中的信息与(导演所选择的)外在环境之间的对照。因此现实主义影片倾向于处理低下阶层的人物,并且探讨其道德问题。导演也甚少介入素材,而让它们自显本性。题材较少集中于不寻常的事件,反而强调生活中的共通经验。现实主义风格之卓越在于处处让观众感受强烈的人道主义精神,而牺牲形式之美,专注于捕捉现实的真正模样,不在乎影像的粗糙,甚至凌乱。经常呈现有如快照般的品质——在人们不经意的情况下拍摄而成。在类型上,故事本身通常结构松散,且包括许多对推动剧情并无多大帮助的细节,然而却也因此加强了影片的真实感。(华纳兄弟提供)

1-4 天堂此时(*Paradise Now*, 巴勒斯坦, 2005)

卡伊斯·纳赛夫(*Kais Nashef*)和阿里·苏里曼(*Ali Suliman*)主演,哈尼·阿布-阿萨德(*Hany Abu-Assad*)主演





1-5 迪兹先生进城(又译富贵浮云, *Mr. Deeds Goes to Town*, 美国, 1936)

加里·库珀(持大号者)(*Gary Cooper*)主演;
弗兰克·凯普拉(*Frank Capra*)导演(哥伦比亚
提供)

古典叙事电影通常避免极端的写实或形式主义风格,而比较倾向于带有一些表现风格,但影像的表面仍采取十分具可信度的处理手法。这类影片通常拍得不好看,但很少吸引观众注意到影像的风格。

画面的取舍是由它们与故事或人物之间的关系来定,很少是因为写实的欲望或形式上美感的需要而来。如此便形成一种功能性强迫不明显的风格:动作中的人物是主要的视觉元素。古典叙事电影向来以故事本身为重,叙事线很少逃离主题,也不会受作者个人议论之干扰,强调故事的娱乐价值,因此经常屈从于类型的惯例。人物通常由明星扮演,而且角色性格也会被调整成展示明星个人魅力的展览场。一般而言人物是古典叙事电影至高无上的元素。剧中人物因此常会被塑造为独具魅力,甚至被浪漫化。观众在观赏这样的影片时,会不自觉地认同这些角色的价值观与目标。

形式主义电影基本是属于导演的作品,作者的个人标志通常非常明显。操纵叙事元素与风格化视觉元素都流露刻意的痕迹。故事基本上是导演个人情感的抒发,对客观现实的忠诚一般而言不是导演的考虑。艺术上高度风格化的影片类型如歌舞片、科幻片,都是形式主义的影片。这类影片通常专注于处理不寻常的人物与事件——例如《第七封印》里骑士与死神的化身玩一局生死攸关的棋赛。形式主义影片以处理概念为胜——政治的、宗教或哲学上的——是喜欢抒发意见型的艺术家较常用的形式。影片充满高度象征性的元素,情感均借形式传达,如这张宣传照中高反差的灯光设计。大部分电影风格大师都是形式主义的信徒。

1-6 第七封印(*The Seventh Seal*, 瑞典, 1957)

麦克斯·冯·席度(*Max von Sydow*, 右)、贝特·艾克罗特(*Bengt Ekerot*)演出;贡纳·费舍尔(*Gunnar Fisher*)摄影;英格玛·伯格曼(*Ingmar Bergman*)导演(Janus Films 提供)

