




北京电影学院电影学教程



电影概论

杨远婴 主编

CFP 中国电影出版社

 北京电影学院电影学教程/张会军主编

电影概论

杨远婴 主编

CFP 中国电影出版社
2010·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

电影概论/杨远婴主编. —北京: 中国电影出版社,
2010. 2

北京电影学院电影学教程

ISBN 978 - 7 - 106 - 03166 - 4

I. 电… II. 杨… III. 电影理论—高等学校—教材
IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 238057 号

电影概论

杨远婴 主编

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: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2010 年 3 月第 1 版 2010 年 3 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787 × 1000 毫米 1/16

印张/32.75 插页/10 字数/583 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03166 - 4/J · 1170

定 价 80.00 元

目 录

第一章 媒介特质	1
第一节 光	1
第二节 色彩	13
第三节 构图	24
第四节 声音	60
第二章 创作流程	87
第一节 剧作	87
第二节 导演	107
第三节 表演	123
第四节 拍摄	142
第五节 剪辑	161
第三章 生产机制	181
第一节 投资	182
第二节 制片	194
第三节 发行	214
第四节 院线	236
第四章 历史过程	245
第一节 格里菲斯	245
第二节 先锋派电影	258
第三节 苏联蒙太奇学派	271
第四节 经典好莱坞	287
第五节 意大利新现实主义	309
第六节 法国新浪潮	322

第七节	新好莱坞及其发展	334
第八节	日本电影	348
第九节	华语电影与动作设计	366
第五章	批评框架	383
第一节	爱因汉姆的视觉论	383
第二节	爱森斯坦及其蒙太奇学说	394
第三节	巴赞的美学视野	406
第四节	作者论	422
第五节	类型研究	432
第六节	电影符号学	445
第七节	精神分析学	459
第八节	性别研究	472
第九节	明星研究	502
后 记	515

第一章 媒介特质

第一节 光

光是电影、乃至所有视觉艺术的重要创作工具。电影创作会受到自然条件下的光的影响；创作者也会利用各种手段改变自然光，以达到创作目的；而人造灯光更是电影创作中——尤其是摄影——最重要的环节之一。“摄影”（photography）一词在英文中的词源意就有“用光来描绘或表现”的意思。

在日常生活中，光最重要的作用就是提供照明，使我们能够看清楚各种事物。但在电影中，光的作用要复杂得多。光不仅为银幕上的各种事物提供照明，更重要的是，它为观众如何观看和理解银幕上的事物提供了不同的角度，同时也对观众产生不同的影响。

大部分的观众和不少的电影创作者只是凭借直觉来描述光在电影中的作用。这是因为光的变化实在是太丰富了，以至于很难准确地描述它给我们带来的细微体验。美国导演泰伦斯·马利克（Terrence Malick）和摄影师奈斯特·阿尔曼德罗（Nestor Almendros）在拍摄电影《天堂之日》（Days of Heaven, 1978）时，就专门挑选在被称为“魔术时刻”（magic hour）——即太阳下山前的黄昏时刻来进行拍摄。这种特殊的光线条件也为这部电影带来了十分特别的效果。

彩图1 《天堂之日》拍摄时间在夏天，所以摄制组每天利用太阳下山之前大约40分钟的时间进行拍摄。这种光线从侧面而非头顶射下，阴影柔和而且具有拉长的效果。整部电影几乎都是在这样的光线下拍摄的。

尽管不可能对电影中的光的使用进行完整的归纳和分类，但对光的控制仍然是电影创作中必须要考量的问题。即使是在当下，数字技术已经在影视创作中普及，光的控制在技术上似乎也更加容易，可是光所带来的无法细数的丰富体验仍然是电影创作和技术发展的源泉和动力。



《天堂之日》

在开始具体地讨论电影中的光的使用和效果之前,了解光的一些基本性质是有必要的。它能帮助我们更准确地理解光和控制电影中的光。

一、光的性质

光是一种放射能量。它与我们日常接触到的电磁波,如无线通讯会用到的广播、手机、卫星电视信号等等的组成在基本性质上是一样的。只不过,光是人类的眼睛可以感受到的,它在电磁波的光谱中只占一个非常狭窄的频段。

我们通常所说的白色的太阳光,其实是由一组人眼可见的不同波长的光组成的,而这些不同波长的光会呈现为不同的色彩。自然界中出现的彩虹,就是阳光被分离为不同波长的光所造成的效果。

反射

虽然光可以被人类的眼睛所感知,但光本身并不可见。人在日常生活中所见到的光,其实是光源和被反射的光。例如,我们经常见到电影里让光照射在玻璃和镜子等强反射物体上,或是使用灰尘、烟雾等改变空气对光的反射,以此来直接表现光。如果没有反射,我们只能看见像外太空一样的黑暗。

所以,在电影中,光的控制对象不仅仅是光,还有反射。换句话说,光的控制不仅仅是灯光师的工作,也是选择场景、服装、道具等等、甚至包括化妆时所需要考虑的问题。因为这些都会对电影画面中光的效果产生影响。

阴影

由于反射物体在位置上的差异,我们通常不仅能够看到光,而且还能看到阴影。通常,我们会忽略阴影,因为它与光总是相伴而至。在电影中,控制阴影也是控制光的重要组成部分。例如,提到黑色电影,我们首先想到的就是其中几乎无处不在的阴影。

阴影一般可以分为两种情况:一是反射体的形状和质地所造成的物体的表面阴影;另一种是物体之间空间位置的差异造成的投影。^① 这些不同原因造成的阴影,会对我们在视觉上判断物体的性质和空间位置产生影响。因此,在电影中,通过控制光与阴影之间的比例和反差,可以改变画面,从而获得不同的效果。

在了解了光的一些基本性质之后,需要注意的问题是:在电影中,我们并不需要教条地遵守光的性质,而是为了更好地利用光来帮助电影工作者实现创作意图。歌德在评价鲁本斯的一幅作品时,注意到了其中光的不一致,但他认为:“这种相反的光线作用,其造成的效果确实是极生动的,但是你们也许认为它违背了自然规律。而我却要在你们大谈它违背自然规律的时候插上一句,这就是:它还大大地高于自然。”^②换言之,了解光的自然属性是为了在电影中更好地控制它,而不是让电影束缚在其中。我们可以在电影中复制和模拟自然光,也可以创造属于电影特有的光影效果。

二、光在电影中的基本功能

光在电影中可以为观众提供一些最基本的信息。我们可以根据光和阴影的情况判断事物的形状,以及它在空间中的位置;也可以根据光的情况判断大致的时间或季节。这些看起来很简单信息,对于创作者和观众而言,却是非常重要的。

这是因为,光是以让我们感受到的方式提供这些信息的。而且在大部分时候,除了提供这些信息之外,光在电影中的变化还能让观众传递更为丰富的情绪和效果。就像人们在天气晴朗、光线充足的时候会想出去走走,而在天气阴沉、光线不足的时候会觉得情绪低落一样,电影中的光可以引导观众理解创作者试图传递的情绪和感受。

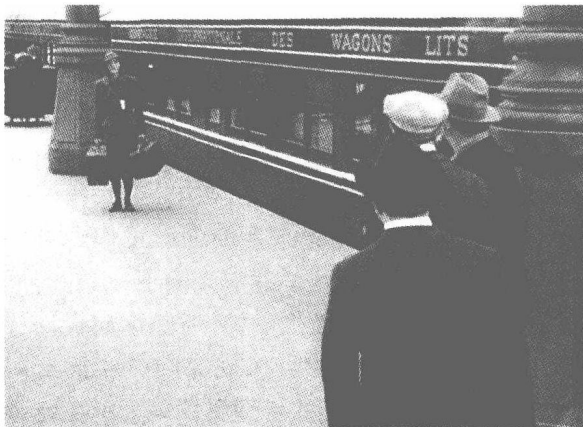
① 有时,表面阴影也被称作相连阴影,参见大卫·波德维尔、克莉斯汀·汤普森著,曾伟祯译:《电影艺术:形式与风格(插图第8版)》,北京:世界图书出版公司,2008年版,第147页。对阴影更详细的讨论和分类可参见赫伯特·泽特著,赵森森译:《图像、声音、运动:实用媒体美学(第三版)》,北京:北京广播学院出版社,2003年版,第19-22页。

② 歌德与温克尔曼1827年4月18日的谈话,转引自鲁道夫·爱因汉姆著,滕守尧、朱疆源译:《艺术与视知觉》,北京:中国社会科学出版社,1987年版,第440页。

1. 光的外部引导功能：

电影中利用光来表现外部环境的手法，我们可以称之为光的外部引导功能。光的外部引导功能主要体现在对空间环境的引导和时间信息的引导两方面。

光的空间引导



在刘别谦 (Ernst Lubitsch) 导演的电影《妮诺奇卡》(Ninotchka, 1939) 中,葛丽泰·嘉宝扮演的女主人公第一次出场时的远景。



而当镜头切换到近景时,嘉宝面部的光线突然变得柔和起来,仿佛蒙上了纱一般。

其实,在我们把光和阴影区分开来的时候,也就意味着一种空间上的分离。因为,光和阴影将事物置于二者之间。借用导演约瑟夫·冯·斯登堡 (Josef von Sternberg) 的话说:“每一道光线都有最亮的一个点,也有完全消失的一个点……光线由其核心到黑暗的旅程,即是它历险与戏剧的所在。”^①

根据光的情况,我们可以判断出物体的基本外观,并获悉物体与周围环境的空间关系。如果光不同,物体所呈现的外观也会有所差别。而不同的阴影,也会让我们对物体的位置产生不一样的理解。例如,在萨姆·门德斯 (Sam Mendes) 执导的《美国丽人》(American Beauty, 1999) 中,莱斯特先生第一次被裁员主管叫进办公室的段落中,从左上方进入的光照在他的身上,

^① 转引自大卫·波德维尔、克莉斯汀·汤普森著,曾伟祯译:《电影艺术:形式与风格(插图第8版)》,北京:世界图书出版公司,2008年版,第148页

他的影子投射在背后的墙上。由于他服装的刻意安排(里面白色的衬衣、外面黑色的西服套装),让人和影子的长度大小的对比加大,使得他在办公室的空间中显得分外渺小。

彩图2 老板这边,光并没有制造出投影,空间显得很饱和。有趣的是,老板背后的画巧妙地暗示了莱斯特先生那一面的光和空间的状况。

彩图3 莱斯特先生这边,左上方的光在墙上造成了莱斯特先生的投影,从而制造了与老板之间的空间对比。

光对物体空间的指示作用不仅仅体现在对物体与环境的位置关系的指示,还体现在对影像质感的引导。比较常见的婚纱人像摄影可以很清楚地说明光对质感的指示作用。在婚纱照中,人物的面部以及背景都会显得比日常情况下的质感要柔和、平滑。这是因为摄影时所布置的光消除了空间层次所造成的光的反差。这说明,控制光的反差可以改变影像的质感。

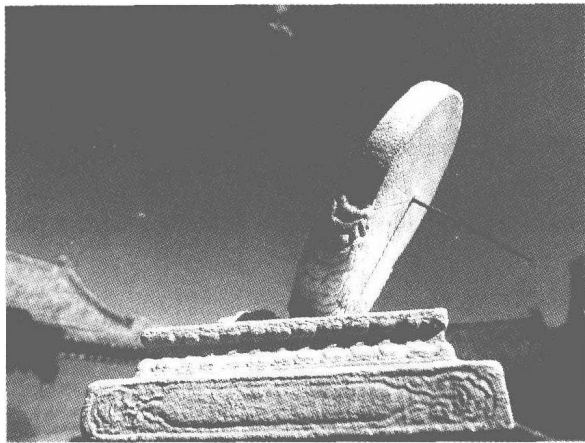
在传统的好莱坞电影中,我们经常见到在拍摄女明星单人的大特写镜头时,采用灯光和滤镜减少反差,使得女明星的面部显得与众不同,几乎完美无瑕。虽然在当下,大量的视觉影像几乎都在利用灯光弱化反差(尤其是广告、MTV等宣传性的影像),实现光滑整洁的视觉质感,但选择何种灯光来制造怎样的质感,完全取决于创作者试图传递何种信息给观众。

光的时间引导

光还能向观众提供时间上的指示。我们在日常中,会根据阳光的变化来判断时间。在电影中也是同样如此,只不过,电影中的光并不只有阳光,还有人造光源。对光的控制可以非常微妙地引导我们理解影片中的时间。

根据光的亮度,我们可以区分出白天和晚上。通常的情况下,白天场景中的物体以及背景都保持着一定的亮度。而晚上,一般只有光源所辐射的范围才会有与之相应的亮度,其他地方都会保持比较低的亮度,甚至完全黑暗。因此表现白天和黑夜必须对光采用完全不同的控制方式。例如,在现在改良过的胶片和灯光技术出现之前,大部分的户外夜景很难在当时的技术条件下完成拍摄,所以通常这些夜景都是在白天以蓝色滤镜模仿夜晚的光线条件来拍摄的。这种方式被称为“日光夜景”(day-for-night),这也正是弗朗索瓦·特吕弗(Francois Truffaut)的电影《日光夜景》(又译作《日以作夜》,La Nuit américaine,1973)名字的来源。

不仅亮度可以为我们提供时间上的引导,阴影也可以起到类似的作用。因为古时人们就是根据物体投影的长度来判断时间的。由于太阳运转位置的不同,每天早晨和傍晚的阳光会产生很长的投影,而午间的投影则会非常的短。例如,中国古代的天文仪器日晷就有帮助人们测定时间的作用,而大家经



日晷

常见到的古代建筑华表也有这样的作用。因此通过对阴影,尤其是投影的控制,观众可以很容易地从中找到时间的线索。

另外,不同的季节阳光的光照强度和位置都会有不同。例如,冬天阳光的光照强度会比较低,而且位置和夏天相比角度会更小,这就使得冬天的光比较柔和,投影更长,而且阴影也不会

那么浓密。所以光的不同也能够提供季节上的时间信息。

2. 光的内部引导功能

通过对光的控制,不仅能够对我们的外部环境进行引导,而且还会对我们如何感受事物、并对事物进行情感上的判断产生明显的影响。我们可以将光的这种功能称之为内部引导功能。

光的内部引导功能大致包括:光对情绪和氛围的影响,以及光本身作为戏剧冲突的元素的效果。

光对情绪和氛围的影响

光就像音乐一样可以很直观地对情绪和氛围产生影响。就像我们在天气好的时候(光线充足)会觉得心情比较好,而在阴天的时候,会觉得情绪比较低落。

光对情绪和氛围的影响在实际的灯光控制上可以从两个角度来进行说明。

高调光和低调光 高调光是指场景中的亮度充足,光与阴影的反差很小的情况。高调光一般会给人比较积极的情绪,而且由于场景中的各个方面都是清晰可见的,也显得比较容易控制和把握。通常喜剧片、歌舞片等情绪比较积极的电影类型会比较惯于使用高调光。电视情景喜剧、脱口秀和新闻节目等等也几乎都是采用高调光来进行照明。在文森特·明尼利(Vincente Minnelli)导演的歌舞片《相逢圣路易斯》(Meet Me in St. Louis, 1944)中,所有的歌舞段落都是高调光中拍摄的,很难想象这些场景会在昏暗和充满阴影的光线下拍摄。

彩图4 在《相逢圣路易斯》中,歌舞场景总是使用高调光来衬托欢快的情绪。

而低调光情况基本上与高调光相反,一般场景中的亮度都不充足,光和阴影的反差很大。低调光会造成比较低落的情绪,而且由于场景中有很多空间处于暗处,再加上明暗反差所造成的冲突,会使得情绪上有不确定、甚至是压抑的感觉。“黑色电影”以及类似风格和主题的电影中,会经常见到充满明暗反差极强的光,以此来配合充满人物的不确定性和宿命感。例如,在卡洛尔·里德(Carol Reed)的电影《第三人》(The Third Man,1949)中,神秘的第三个人出场时,镜头中的他只有身体的下半部分处于亮处,而上半部分完全处于暗处,为人物身份留下了悬念;而在下一个镜头中,楼上刚刚亮起的灯才揭示出人物的面目,并且由于人物的服装全是深色,使得面部的光线分外突出,使得人物的特性在光线下被揭示出来。



哈里只有腿部以及暗示身份的猫处在光线之中,而身体和脸部完全处于黑暗之中……



而下一个镜头中虽然光线照射到身体的上部,但由于哈里的帽子以及衣服都是深色,使得人物面部与画面其他部分的明暗对比显得十分强烈。

主要光源的位置 光源的位置也会对我们如何感受影像中的情绪产生影响。因为人类生活中最主要的光源太阳的位置是在所有事物的上方,所以往往我们习惯于主要的光来自于我们视力范围的上方、而阴影在下方。也就是说,如果主要光源的位置在我们视平线的上方,我们会比较习惯接受;而如果光来自于我们视平线的下方,阴影的倒置会导致我们产生不习惯、甚至是怀疑或恐惧的感觉。很多人都玩过用手电筒的光从脸部的下方照射来吓唬人的把戏,这就是利用了我们光源位置的习惯来制造效果。例如,在特里·吉列姆(Terry Gilliam)导演的电影《巴西》(Brazil,1985)中,工人们的光源都来自天花板,而老板的光源则被设计在了他脚下,让他显得非常的奇诡。

彩图5 老板所处位置的光源来自身体的下方。

彩图6 这种“不正常”的光的位置使得老板看起来也好像有一些“不正常”。

在电影中,光源位置高于或低于视平线会直接影响我们对事物的感受,并

很有可能随之进行情感倾向上的判断。虽然有时这种灯光技巧已经被观众所熟悉,并成为某种老套的手法,但往往我们仍然会根据主要光源位置的“正常”或者“不正常”延伸和投射自己的感受。

光作为戏剧冲突的元素

由于不同的光的条件会对观众的感知造成不同的影响,所以,很多时候,光本身的变化可以成为制造戏剧冲突的元素。通过改变电影中的光的状况,可以帮助创作者强化电影中戏剧冲突的效果。

在杨德昌的《麻将》(1996)一个段落镜头中,通过摄影机摇的角度改变,光在这个镜头中产生了明显的变化,成为纶纶与马特拉对话中直接的戏剧性因素。(见彩图7、8、9、10)

彩图7 镜头一开始,马特拉在卫生间的灯的照射之下,而纶纶处于暗处……

彩图8 然后镜头跟随马特拉摇到阳台,亮的区域比之前小了很多……

彩图9 接着镜头又摇到冰箱,亮的区域更小了……

彩图10 而当她知道原委之后,镜头跟随她的走位摇动,亮的区域完全消失。



在开始,镜头中的光亮还能分辨出人物服装的颜色……



随着老板的讲述,光线明显变暗。虽然时间情景是傍晚,但光线变化的速度显然是不符合自然情况的。

在这个镜头开始,马特拉因为有机会工作而高兴,因此此时她处于亮处,而纶纶不愿意带马特拉去见工头,因为他知道这份工作的性质是卖淫,他所处的位置处于暗处。当纶纶开始慢慢吐露实情之时,不明就里的马特拉由于一系列的调动的调动,所处空间中亮的区域面积越来越小。当最终纶纶说出原委之后,马特拉完全地处于黑暗之中。在这里,光成为了马特拉情绪的晴雨表。

光的这种戏剧性的使用方法也可以用来暗示电影中戏剧冲突发展的方向。使得观众根据光的变化对影片的叙事发展有预先的判断。

希区柯克(Alfred Hitchcock)的《眩晕》(Vertigo,1958)中,旧书店老板向主人公讲述女主人公的祖母夏洛特的身世之时,光线在很短的时间之内迅速变暗。一方面,光线的变化符合书店老板所讲述的故事的情绪,另一方面也预示了女主人公的命运。

三、光的控制

在生活中,光只能依赖自然光即阳光的随机条件。但在电影中,光的控制可以在几个不同方面和环境实现。首先,在电影拍摄中光的控制的最主要的手段是灯光的控制,灯光可以决定整个画面中的光量,它直接决定了场景中所有事物的亮度范围。

对光的控制不能忽略对光的反射的控制,在电影中,这主要体现在对场景、布景、服装以及化妆等方面控制,即电影制作中艺术指导(Art Direction)主要负责的工作。例如,在电视摄影棚中,由于大多数时候都使用多机进行拍摄,因而整个场景是均衡布光,以使演员和摄影机获得尽可能多的活动自由。在这种情况下,对光的细节的控制,只能通过对反射的控制来实现。另外,后期制作也能对电影进行光的控制,在胶片电影中主要是洗印时对胶片曝光的控制;但现在数字技术已经得到普及,后期制作中对光的控制主要是通过数字调光来实现的。

当然,从丰富度而言,灯光的控制仍然是最为复杂的。因此我们将从最为常见的几种灯光控制的方式来讨论对光的控制需要考虑的问题。

标准布光

经典好莱坞电影中最主要的布光技巧是标准布光,通常也被称为三点布光。顾名思义,这种布光方式是由三种不同目的光源组成:主光(key light)、背光(back light,又称轮廓光)以及补光(fill light,又称辅助光)。

主光是场景中最主要的光源,用以呈现事物最基本的面貌,一般处于事物的前斜方。背光主要的作用是从场景中区分出主体与背景,并突出主体的轮廓,一般处于事物的后上方。而补光主要的作用是控制亮处与暗处之间的反

差和层次,一般在正面比较靠近摄影机的位置。

虽然标准布光在很多时候被当作人工照明一个基本原则,但实际上这种布光方式只是灯光照明关系的一种主要情况。它人为地用光将场景区分为主体与背景,并赋予一定的明暗层次过渡,能够让摄影机比较清楚地捕捉到主体的面貌以及顺利地过渡到背景。

但这只是一种可能让观众最难以觉察到光的存在的布光方式。对比实际自然光的变化,这种方式其实看起来非常戏剧化(或舞台化),能够表现的光线层次也十分有限。所以,很多时候我们要根据需求,在标准布光的基础上进行一些改变。

主体与背景

通过对标准布光的功能的了解,我们不难发现,对于灯光的控制而言,最主要的问题在于确定主体与背景、以及二者之间的对比关系。

标准布光的目的是为了清楚地呈现主体的面貌和轮廓,并且明暗有一定的相对层次。但有时我们并不一定需要这样的效果。例如,在一般的恐怖片中,经常会出现这样的灯光状况:人物处于只有背光的场景,观众只能看到人物的轮廓,而并不能看到细节,同时明暗对比也非常强。这时,我们可以说创作者刻意向观众隐藏了主体,从而引发观众的好奇以及对不明确事物的恐惧。而且,主体与背景的关系也缺少过渡,从而强化了刻意隐藏主体的效果。

换句话说,确定了主体,也就确定了我们需要通过灯光呈现或者隐藏什么;而确定了主体与背景的关系,也就确定了呈现与隐藏的程度。

从这两个角度出发,对标准布光的光式进行改变,就可以获得另外一些常见的布光方式。包括:明暗对比布光、平调布光以及剪影布光。

明暗对比布光

明暗对比布光在标准布光的基础上减少或取消了补光的使用,极端时甚至取消背光,以强化主体与背景的明暗对比。根据之前我们所讨论的光的功能,我们会发现:明暗对比布光能突出空间的立体感,强化光作为戏剧性元素的效果。

当然,虽然明暗对比布光强调明暗之间的反差,但这并不一定意味着这种方式缺少光的层次感。我们仍然可以通过对补光的控制来获得不同的明暗对比的效果。

在弗朗西斯·福特·科波拉(Francis Ford Coppola)导演的《现代启示录》(Apocalypse Now,1979)中,大量使用明暗对比的布光,但这些明暗对比之间的层次却有一定的差异,直到影片的最后,这种明暗对比的布光才变成几乎只有主光的极致程度,显示出接近浮雕式的效果。以此来表现一场现实的战争如

何影响人物的内心。

彩图 11 威拉德上尉的面部特写,只有从右侧照射过来的主光(聚光灯),人物面部显得凝重而具有立体感。

彩图 12 在拍摄科茨上校家人的照片时,虽然明暗对比仍然很强(照片和墙),但之间仍有一定亮度层次的过渡。

彩图 13 反过来,科茨上校的面部特写,又回到类似浮雕的情况。

不过,这种比较极端的明暗对比布光由于光所照射的区域很有限,所以一般只能在比较小的范围使用,而且对于摄影机的控制而言要求也比较高。

平调布光

平调布光与明暗对比布光相反,要尽量淡化明暗对比的效果,使得整个画面中的光比较均匀地分布。因此,平调布光会尽量强化补光的效果,使得主光和背光等主要的光源不被观众注意到。

这种布光方式明暗反差极小,阴影也具有非常高的透明度。由于这些特性,常见的商业性影视作品都大量使用这样的方式来拍摄。首先,这种光线可以获得极佳的可视范围,尤其对于有大量动作和摄影机运动的当代商业影视作品而言,这种方式给予了演员和摄影机运动极大的自由。即使是多机拍摄也不需要繁琐地调整灯光。另外,平调布光可以获得比较光滑、整洁的质感,也比较符合一般商业性视觉作品的需要。

剪影布光

剪影布光是一种完全调换了主体与背景关系的照明方式。即主光照亮的是背景而非主体。这也就是我们在摄影中常说的逆光。在这种情况下,主体呈现的并不是面貌和空间关系,而仅仅是轮廓。从另一个角度来理解,我们也可以说,对于剪影布光,主体是事物的轮廓。

虽然剪影布光能够获得的事物的信息非常少,但正由于这一点,它也有着其他布光方式所没有的一些作用。

很多时候,为了制造悬念或气氛,需要保持某些细节不被揭晓,这会使得画面获得更多的戏剧性。例如在马丁·斯科塞斯(Martin Scorsese)的《无间道风云》(The Departed, 2006)中,由于剧作结构相比原版的香港电影《无间道》的对称结构的改变,使得杰克·尼科尔森扮演的黑社会老大的角色从原作中的四分之一地位变成灵魂人物,因此他的出场就使用了剪影布光的方式来制造人物对局面的控制力。

彩图 14 杰克·尼科尔森所扮演的角色的出场是逆光拍摄的,人物只呈现轮廓。

彩图 15 在紧接着出场之后的段落中尼科尔森一直保持在背面……

彩图 16 或者在黑暗中。

相比,其他的布光方式,剪影布光对于主体的呈现显得更为抽象,因此它

也更适合表现一些抽象性的情景。例如在杨德昌的《一一》(2000)中,小男孩简洋洋在逃避教导主任时躲进了一间正在播放科教片的教室,这时那个打过洋洋小报告、但洋洋对她很有好感的女生进来了,在找座位的时候,她处在银幕的中央。这时科教片里的解说词正在说:“两种互相对立而又相吸的能量……互相越来越不可抗拒,终于在一个闪电的瞬间,正电和负电激烈地结合在一起……这就是生命的开始。”女孩的轮廓与解说词之间的关系产生某种奇妙的化学反应。



女孩在银幕的光的反衬下形成了剪影效果,这种抽象的形象与科教片的内容显得更为合拍,观众也理所当然地注意到了创作者对两者之间关系的趣味。

对于视觉作品不同的美学效果。

虽然在这里,我们将灯光的使用分成了几种类型,但在实际操作中,这些类型之间仍然有着丰富的选择余地。因此光的控制是一个非常细微,也是十分依赖经验的工作。对于光的精确控制能够很大程度上获得光对

思考题

1. 在电影中,你通常会注意故事经历了多少个白天和晚上吗? 试着想想为什么创作者会这样安排。
2. 你在拍摄一部影片的某一场,假设剧中人物的情绪比较低落,那么你会选择什么样的光线条件来拍摄? 为什么?
3. 在一个黑暗的房间里,有两盏台灯和一个人,你能想出几种不同的布光方式让我们知道这里有一人? 这些方式传递信息的差异在哪里?

本节参考书目

《图像·声音·运动》 赫伯特·泽特尔 著 赵森森 译 北京:中国传媒大学出版社 2003年

《电影艺术:形式与风格(插图第8版)》 大卫·波德维尔、克莉斯汀·汤