

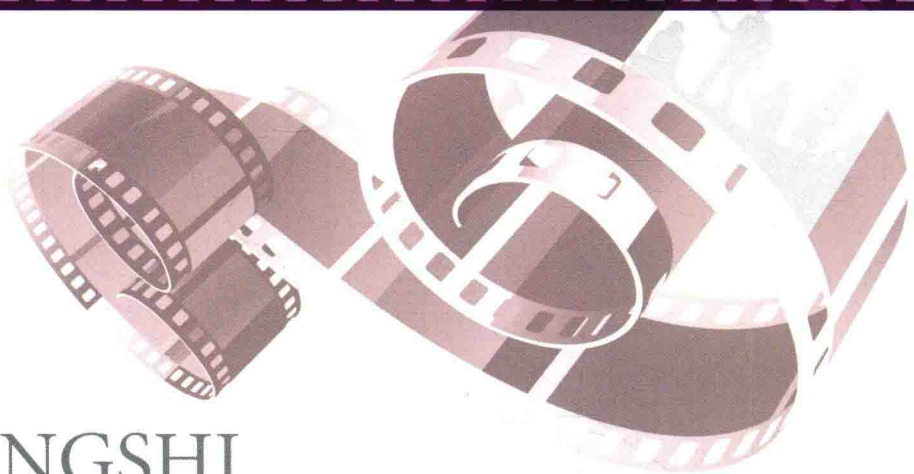


实用影视艺术丛书

# 影视摄影艺术

【第三版】

郑国恩 著



YINGSHI  
SHEYING YISHU

中国传媒大学出版社



实用影视艺术丛书

# 影视摄影艺术

【第三版】

郑国恩 著

金贵荣 冯琦 郭昭 修订执笔

YINGSHI  
SHEYING YISHU

中国传媒大学出版社

· 北京 ·

图书在版编目(CIP)数据

影视摄影艺术 / 郑国恩著. —3 版. —北京: 中国传媒大学出版社, 2018.7

(实用影视艺术丛书)

ISBN 978-7-5657-2240-0

I. 影… II. 郑… III. ①电影摄影技术 ②电视摄影—摄影技术

IV. J931

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 056422 号

影视摄影艺术(第3版)

YINGSHI SHEYING YISHU(DISANBAN)

著 者 郑国恩

修订执笔 金贵荣 冯琦 郭昭

策划编辑 欧丽娜

责任编辑 欧丽娜

责任印制 阳金洲

封面设计  卡吉鸟设计

出版发行 中国传媒大学出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编:100024

电 话 86-10-65450532 或 65450528 传真:010-65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 北京玺诚印务有限公司

开 本 787×1092mm 1/16

印 张 黑白 20.75 彩插 0.5

字 数 451千字

版 次 2018年7月第3版 2018年7月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5657-2240-0/J·2240 定 价 58.00元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

郑国恩，1930年1月5日生于黑龙江安达市。  
祖籍山东蓬莱。

1948年参加革命，入东北电影制片厂第三期训练班，结业后分配摄影车间任助理。1954年毕业于东北师范大学。1954年随中国电影实习团赴前苏联莫斯科电影制片厂实习。1956年回国后留北京电影学院摄影系。1957年始，作为主任教员为摄影系56、58级两本科班讲授摄影艺术专业课。1962年复去莫斯科“全苏国立电影学院”摄影系进修。1965年回国后，在北京电影学院摄影系任教。“文革”后历任副教授、教授，摄影艺术教研组组长、系主任等职，并担任78级主任教员，讲授摄影艺术专业课，同时也为系内其他班级及外系授课。出版的著作有：《电影摄影造型基础》（1992年中国电影出版社出版）；《影视摄影技巧与构图》（与王伟国合著，1993年科技文献出版社出版，同年获学院教材二等奖）；《中国电影摄影艺术史略》（《当代电影》杂志1995年连载发表）；《影视摄影艺术赏析》（1994年中国电影出版社出版）；《影视摄影构图学》（1998年北京广播学院出版社出版）。授课之余，作为摄影师拍摄故事片《碧海红波》、《九龙滩》；作为编剧、导演拍摄故事片《冰山脚下》；作为艺术指导拍摄故事片《姑娘坟》、《苦藏的恋情》，电视连续剧《红土情》等。

YINGSHISHHEYINGYISHU

# 影视摄影艺术



郑国恩



彩图1-1



彩图1-2



彩图1-3



彩图1-4



彩图1-5



彩图1-6



彩图1-7



彩图1-8

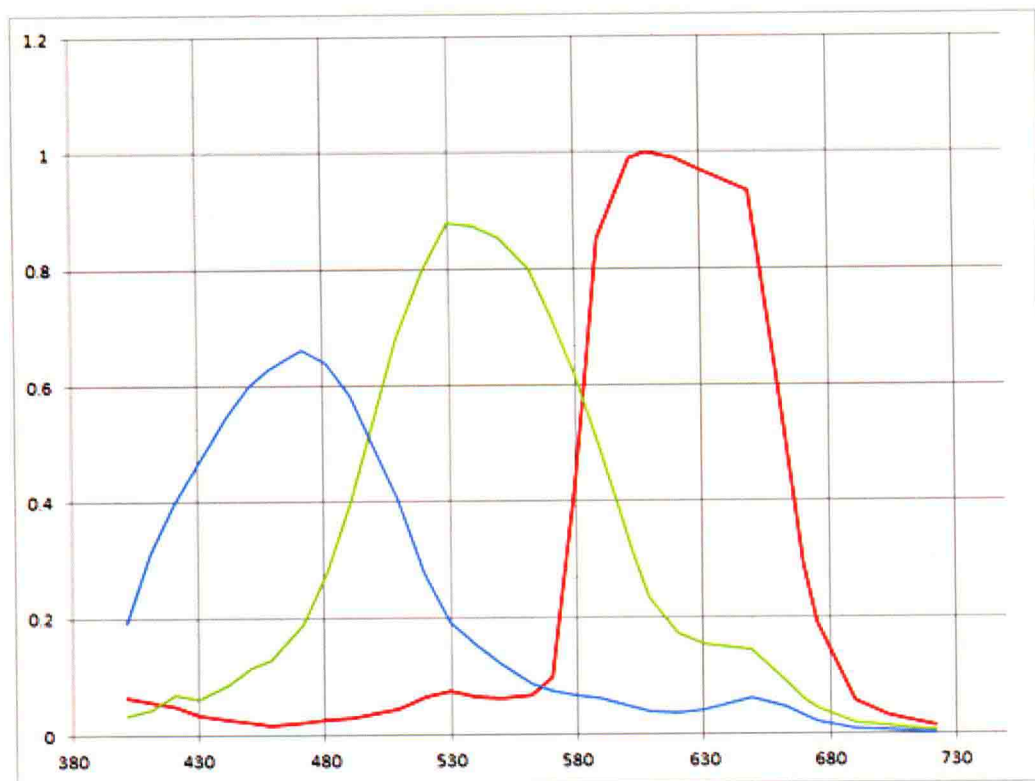


彩图1-9



彩图1-10

彩图1-11





ARRI牌Alexa型  
摄影机拍摄



RED牌Epic型摄影机拍摄



Kodak牌5219型胶片拍摄

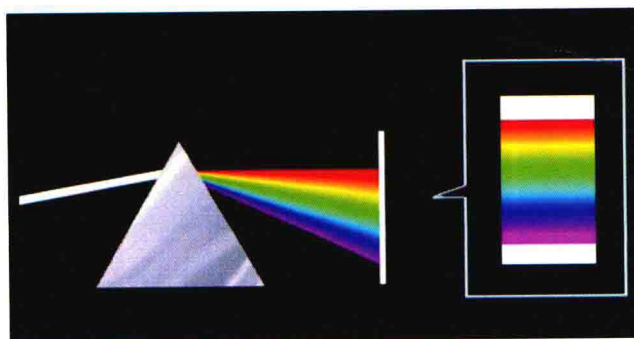
彩图组1-12



彩图1-13



彩图1-14



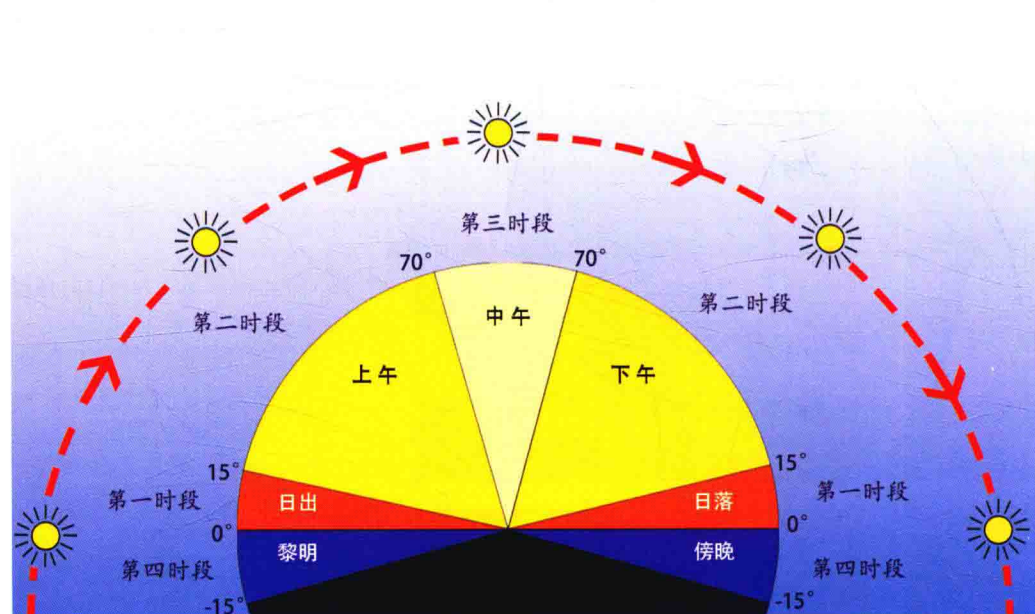
彩图2-1



彩图2-2



彩图2-3



彩图2-4



彩图组2-5

# 目 录

## CONTENTS

### 第一章 影视摄影造型表现手段 / 1

第一节 影视银屏视觉形象的建构 / 1

第二节 光线造型表现手段 / 10

第三节 运动(动向)造型表现手段 / 20

第四节 光学造型表现手段 / 46

第五节 色阶造型表现手段 / 59

第六节 影视摄影造型表现手段的功能与影像形态 / 72

第七节 影视造型特点 / 84

### 第二章 影视光线处理 / 92

第一节 影视摄影光线处理 / 92

第二节 光线与光效 / 99

第三节 外景光线处理 / 111

第四节 内景光线处理 / 127

第五节 实景光线处理 / 153

### 第三章 影视摄影构图 / 162

第一节 影视摄影构图的特点 / 163

第二节 影视摄影构图的结构元素 / 170

第三节 影视摄影构图的表现元素 / 176

第四节 影视摄影构图的形式元素 / 186

第五节 影视摄影静态构图 / 213

第六节 影视摄影动态构图 / 227

第七节 影视摄影综合构图 / 244

第八节 影视摄影构图的时空处理 / 257

#### 第四章 影视摄影艺术创作 / 282

第一节 非情节性影视作品摄影创作 / 282

第二节 情节性影视作品摄影创作 / 290

第三节 其他类型影视作品摄影创作 / 302

#### 第五章 影视摄影艺术 / 308

第一节 影视综合艺术 / 308

第二节 影视综合艺术中的摄影艺术 / 310

第三节 影视摄影艺术和作品风格、样式的关系 / 313

#### 附录 影片《孙中山》摄影阐述 / 319

后记 / 327

再版后记 / 328

## 第一章

# 影视摄影造型表现手段

## 第一节 影视银屏视觉形象的建构

所谓创造银屏视觉图像,就是运用全部影视摄影技术、艺术造型表现手段,按照表现目的要求,在符合人的生理—心理机制的情况下,把对象可视形态——视知形色结构,变成银(屏)幕上的可视形象——影像形色结构,进而把对象所负载的内容、意义、情感、情绪等生动感人地传达给观众。对象通过视觉感官成为视像,被人们视感知。影视把对象及其所负载的情意信息传达给观众,既不是通过对象自身,也不是观众自己直观对象,而是通过构成银(屏)幕视觉形象的物质基础——影像(图像)来完成的。影像的取得,一是对象的实际存在;二是光的照明描绘;三是光学镜头的聚焦成像;四是用摄影(摄像)机对对象进行分切单独拍摄;五是对已曝光的感光材料进行洗印,加工印成正片(胶片电影),摄像机(数字摄影机)把光学影像转为视频信号(电视/数字电影)。这些过程记录的是影视工作者视感知的结果。若把这个结果传达给观众还要经过:六是经后期剪辑、配音,使分切单独拍摄的镜头画面成为声画合一、组接连续叙述的镜头片段;七是放映(电影)、播出(电视);八是观众在有放映设备的影院观看(电影),通过电视机接收观看(电视)。这是观众通过自己的视听感官而感知的。它是接受影像刺激的视知结果。第一次,对象刺激的是影视工作者的视觉感官,经拍摄、记录下来的是通过机器拍摄的他们的视感知结果。就是说,影视工作者直接看见了对象,由大脑决定拍摄方式,再指挥身心运用摄影造型表现手段进行拍摄后,才得出这样的结果。这里起作用的是影视工作者的视觉感知素质及审美意识。第二次,动员的是观众的视觉器官,他感知的视觉对

象是银屏上的可视图象,接收的是图像的视觉效果。这里起作用的是观众的视觉感知素质和接受水平。根据上面的描述,我们知道对象变成图像时,不仅受摄影的声、光、电、化等物质条件的制约,受人的生理—心理影响,受创作主体的艺术修养、审美观念的统领,并为社会意识形态、思潮及观众审美趣味所左右。比如光,在银屏视觉图像中,就已不是光的自身,而是光的影像。光以色、阶形式,作为影像形色结构的一部分呈现出来。一切影视表现对象,都不是以对象自身面对观众,观众看到的只是他的替身——影像形色结构。视知是客观性和主观性两方面统一的结果。如上述的两次动员视觉,无论是第一次还是第二次,都离不开视觉感官和感知素质。银(屏)幕图像的获得是运用影视摄影技术和艺术手段,并两次和人的视觉感官相互作用的。因此,影视将对象变成影像时,既要重视影视技术、艺术手段的可能性与局限性,又要不违背正常人的生理—心理感受机制和感受规律。只有这样才能被观众感知、认同和接受;也只有这样,我们才既可能在生理—心理视感知的不同层次上,用影像准确地再现对象,又可能在生理—心理的不同层面上,使影像形色结构夸张、变形甚至抽象化、符号化,从而富有趣味地揭示对象蕴含的理、意、情、趣等各种信息。

## 一、影像——影视镜头画面构成的视觉媒介

银屏形象是由声音和画面两大物质元素构成的。声音属另一范畴,我们不去涉及,现在只讲构成银屏视觉部分的有关问题。

关于影像,法国著名电影理论家让·米特里曾给它下过这样的定义:“摄影影像是通过透镜对一个现实情景进行的‘机械’复现,是借助赛璐珞片基上的感光乳剂的照相化学所形成的被摄物受光部分的映像。”<sup>①</sup>从造型角度来看,影像只是镜头画面、视觉形象的构成元素。它是由影视摄影造型表现手段的摄录性能建构而成的。把对象变成影像并不是一个简单的物理转化过程,也不是用影像形色结构去机械“复制”对象形色结构的结果。在电影和电视的黑白时期,银幕视觉形象只是呈现黑白阶调的影像。苏联大文豪马克西姆·高尔基在1896年曾对当时的电影影像做过这样的描述:

昨晚,我置身于影子王国之中。

假如你知道,身临此境是多么奇妙的事情,那就好了!那是一个没有声音、没有色彩的世界。那里的一切:土地、森林、人群、水和空气都沉浸在单调的灰色里。灰色的阳光穿过灰色的天空,灰色的脸庞上的灰色眼睛,连树上的叶子

<sup>①</sup> 米特里.论一般影像[J].崔君衍,译.世界电影,1988(3).

也是铁灰色的。这不是生命，而是它的影子；这不是运动，而是它的幽灵。

这一切看来令人吃惊，但这是影子的活动，仅仅是影子的活动。<sup>①</sup>

在黑白银屏上，不仅五光十色的缤纷世界变成黑、白、灰三种色调，就是不同色相的浓、淡色阶也变成黑、白、灰。彩色感光材料和彩色电视的出现，使自然界的色彩都得到近似和准确的再现，从而大大地加强了影视表现上的真实感。然而，这并没有改变一个根本事实，即银屏上出现的仍然绝非是自然实体本身，而依然是描绘自然对象形色结构的影像。就连立体电影、宽银幕电影、环形电影，也都丝毫没有能改变这一事实。显而易见，影像是构成银屏视觉形象的物质基础。然而，令人十分遗憾的是，一切影视创作部门的劳动都将最终体现在影像上，影像质量的好坏将极大地影响影视艺术水平的高低，这一简单事实，至今还未被普遍承认。影像是个介质，不通过这个介质，观众就无从获得视感知。法国一位电影理论家对此竟持否定态度，他说：“事实上，在电影中，出现的是人和物，讲话的也是人和物自身，人、物同我们之间并不存在中间人，任何接触都是直接的。记号和被表明的物件是合而为一的，是同一的存在。”<sup>②</sup>马尔丹的“合而为一”论，混淆了银屏视觉形象和和被摄对象之间的本质区别。“直接”“接触”论更从根本上否认了影像实际独立存在。难怪，他的理论一直停留在电影镜头画面的层次上，而根本未去触及作为镜头画面存在的物质基础——影像。固然，构成银屏形象的第一要素是对象的具体存在，与此同时，谁也不能否认这样一个铁的事实，即没有经过我们前述的八个过程，对象绝对成不了银屏视觉形象。尽管影视的影像是对象自身的影子，然而，无论如何，影像绝不是对象自身。“认为一把椅子的影像等同于这把椅子的说法是不确切的。”让·米特里在《影像的美学与心理学》一文中这样写道。接着，他又进一步论证了这一观点。他说：“为了保持等同，就应当是具有同样空间性的准确复制品；而这种复制品必然是另一把椅子。”“一把椅子的影像则不是‘另一把’椅子……”“我们说，现实的影像所再现的只是外形，因而不是外形具有的本质及其在空间的延伸，也就是说，现实的影像不是现实，而仅仅是其影像；我可以坐在一把椅子上，但是，我不能坐在一把椅子的影像上。”<sup>③</sup>银屏形象和对象“不是同一存在”，两者不该有任何混淆；自然，影像是客观存在也不容否认。

当然，问题的实质并不在于承认或否认影像。须知，无论电影或电视，只有对影像做了看视的接触之后，才能获得视感知。没有了影像，影视也就没有了载体。对象

① 马克西姆·高尔基谈早期电影[J]. 电影艺术译丛, 1978(1).

② 马尔丹. 电影语言[M]. 何振淦, 译. 北京: 中国电影出版社, 1980: 6.

③ 米特里. 影像的美学与心理学[J]. 世界电影, 1988(3): 6.

是现实中直接接触的看视对象；影像是影视中的观照对象。影视中只有经过摄影造型表现手段摄录下来的对象的影像，没有，也不可能有“合而为一”的什么对象。过去，我们影视创作人员造型意识薄弱的致命点，就在于我们不愿分清手段和媒介、手段和载体以及对象和影像的根本区别，特别是它们之间的关系。有些人只注意对象，只注意手段，而忽视载体和媒介，特别是忽视影像。殊不知对象并不和观众见面，手段也不和观众见面，与观众见面的只有媒介、载体——影像。因此，只有注意媒介、研究媒介、利用媒介，才能营造出理想的银屏可视形象——影像。

影视影像之所以必须被重视还在于，影视摄影造型表现手段把对象变成影像时，具有二重性：一是对对象正确复现；二是对对象变形表现。在正确复现上也有二重性：一是把人们最熟悉的，乃至熟视无睹的事物，用最鲜明、最突出的形式表现出来；二是把事物那些平常看不见和易被忽略的另一面呈现出来，甚至能产生令人震惊的效果。由于有些人对此不甚了了，在创作中，有时只讲，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，而不考虑拍摄后承载表现对象的影像形色结构、影像形态和影像质量如何。比如演员表演，在电影银幕上，并不像有些人说得那么简单：只是面对无生命的摄影机进行表演，不对手直接交流。其实，本质并不在此，而在：（1）电影演员不和观众见面，观众面对的是他的影像；（2）表演的银幕形象的成败，除表演者自身素质的优劣外，影像建构的巧拙也起决定作用。除对话、音响和音乐外，电影任何部门的创作无不和影像有关，无不通过影像来体现。

由于人们不正视影像的重要作用，也就忽视了另一个更重要的事实，那就是摄影机面前存在的自然对象到了银幕上完全可以呈现出与对象截然不同的另一种景象。这就是影像两个二重性的重要意义。电影造型手段能把对象的存在形态、运动形态变形到前所未见的程度，创造出在量和质两个方面都与对象形色结构截然相异的影像形色结构。在现实生活当中，我们从来没有看到过夜间汽车的运动使汽车变成一条亮线而无形状的情景，而在美国影片《失去平衡的生活》中这一现象就出现了。开着车灯正常行驶的各种类型的汽车，用慢速进行拍摄，汽车形质模糊，一条亮线异常醒目，于是它成了行进速度的标志。这是对象形色结构体现在银幕上的影像形状变态和影像速度变态。它既不是对象形色结构的原本存在，也不是对象自身的变态。同样在现实生活中，我们根本看不到倒塌了的房子能自动复原，打碎了的杯子能还原得完好如初，而在电影中，这些却都可以实现。手段综合性能与功能既能复现对象的形色结构，又能改变对象的形色结构。于此，我们必须明了，有了视觉材料，有了现实对象，只是走了建构银幕可视形象的第一步；如何组织视觉材料，用怎样的形式去表现，采用什么手段，将视觉材料纳入何种影像建构形式才是更重要的步骤。

因为,观众看到的只是影像。

作为重要元素,影像形色结构既会影响对象的含义表达、信息传播,也会影响银幕视觉效果,更会影响表意(表情)和美感。自然,对象的原本素质也是极为重要的,因为,对象自身的“这一个”是不能代替,也不能模仿的。因此,对象内外部(形、神)特征的选择是具有决定意义的。但对象有时也只是手段,只是构成银幕形象的一种因素而已。由于作为整体中的任何一种因素都会对整体构成有影响,暂且不说对象相互关系的影响,就是单一对象,从什么方位、角度拍摄,在多远距离上取景,用什么样的光线照明,光从哪个方向来,构成什么样的调子,采用怎样的画面结构,都会产生各不相同的影像。如果再加进那些拍摄范围内没有的因素,去掉那些画面内不需要的对象,影像就更会和原有对象不同。上述因素中,任何一个因素有变化,都会得出与原对象形色结构不相同的多类影像形色结构。造型手段的综合运用所建构出的影像形色结构,就其和对象的形色结构关系而言,至少有三种可能:(1)与原对象的形色结构完全相同;(2)有某些方面的改变;(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、自身存在才是它自身。只要它被表现,被不同手段物化,那事实上就已不可能再是它的自身了。

正如让·米特里所说:“除了现实本身,没有不掺假的等价物。”<sup>①</sup>作为介质的影像形色结构是对对象形色结构的记录,已不是它自身,只是它本体的影子。

就影视影像形色结构本身来说,就它与对象关系而言,它已是一种客体存在。它既不是模特,也“不是嘴在浙江,脸在北京,衣服在山西”(鲁迅语)的拼凑角色,更不是综合、概括、虚构的产物。就是说,影像具有二重性:(1)作为它和第一要素的关系,即和对象的关系而言,影像一方面是特定具体对象的影像,而不是别的实体的影像,有什么样的对象形色结构,就会有什么样的影像形色结构;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等同物。(2)作为第二要素自身,即由造型表现手段建构的影像,首先,它能准确地再现对象;其次,它可使对象形色结构有所改变、畸变,甚至全然变形;再次,它能建构出意象和意象中的形象,在现实中意象是只能心识、不能目睹的,而影像作为形象,却能使其以可视形式呈现于银屏之上;最后,它能创造现实中从来没有的虚构的形象。现在,许多影视艺术创作人员的造型意识加强了,造型观念改变了。因此,在他们的作品中,造型已不止于作为手段技巧变化来运用,而是作为一种艺术语言参与形象塑造。当然,对影像形色结构的依据、结构方式及结构成分等问题仍有深入研究、着重探讨的必要。影像是透光的,就会给色形表现带来新问题。

<sup>①</sup> 米特里.影像的美学与心理学[J].世界电影,1988(3).

此外,更重要的是,影像建构有人的介入。有人说电影蒙太奇是“转换器”,在一定意义上说,电影的真正“转换器”应是影像:(1)它是现实的、客观的实际存在,因为它可被视觉感知;(2)它又是渗进人的主体意识、思想情感后而组成的再造银幕世界。影像一方面是被切割、被捕捉来的,现实统一时空中的,有自己内外在含义的一角、一侧、一面、一点;另一方面,现实中的事件、人物行动、感觉、观念等各种材料反映在胶片上,又融入了艺术家特定的审美观念、意识、思想和情感。在这一切融会之后,影像才成为在广大范围内和人们交流的言语而进入社会性的语言系统,成为人类思想、情感相互沟通、交流的媒介。影视也就因此而成为“自然的世界语”(莫朗语)、“世界性语言”(让·爱浦斯坦语)。

## 二、连续表现的运动性

物质存在的基本形式之一是运动,运动表里两方面是:静和动。运动是绝对的,静止是相对的。以往各种造型艺术多善于表现现实运动中的静止瞬间,而不能如实再现对象的运动形态、速度和节奏。一切运动都是在现实时空中进行的。表现运动,已为理论家普遍确认是影视创作的基本特点之一。有人特别强调,这是构成影视载体传达信息、创造艺术形象逼真性的基本要素。一般来讲,这是正确的。其一,再现运动就是表现物质存在的基本形式之一;其二,影视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,它能如实地体现人们在时间和空间中连续感受事物的实际经验;其四,它能体现人们的情感性感受、运动状态、速度和节奏;其五,它能全面地体现人在运动中的感受方式。

实际上,影视作品中表现的运动,并不是真实的运动,而是运动的幻觉。人们过去用“视觉暂留”(视觉残存)原理来解释电影是如何再现运动的,其实真正起作用的并非生理因素,而是心理因素。

电影表现一个简单运动过程的一段胶片,是由许多记录运动瞬间的静止画格组成的。每个电影画格中的静止动姿只占有一定的空间位置。下一个画格中的动姿占有的是位移了的另一个空间位置。在一定放映速率中,人们能把相继位移的各个动姿连续起来,由于“视觉暂留”的生理现象、网膜映像运动系统容忍间隙维持连续的错位现象,特别是认知记忆的心理作用,就产生了对对象在空间、时间中的运动幻觉。然而,单独观看任何一个画格都察觉不出运动,只能看到动姿。现实生活中,一切事物的运动都是在时间、空间中持续不断进行的,而人对运动的感受也是不间断的。银屏上再现的运动却是间断的,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连接、延续两个无关的动作,甚至可以时空颠倒、穿插和反复。人们看电影和电视时能连接中断的动作,接受时空跳跃,承认动作延续,理解