

后浪出版公司
电影学院 003

Film Art: An Introduction, 8e

电影艺术

形式与风格 (插图修订第8版)

李安 焦雄屏 杨远婴 王宜文 何平 林良忠 周旭微 等特别推荐

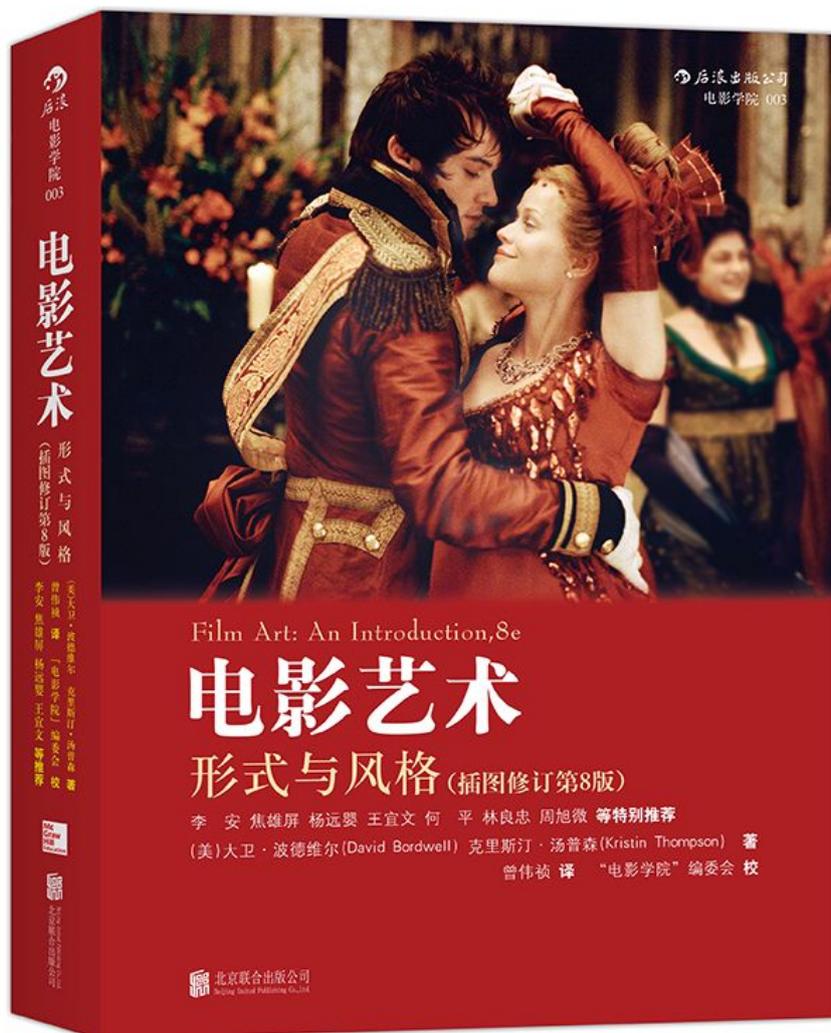
(美)大卫·波德维尔(David Bordwell) 克里斯汀·汤普森(Kristin Thompson) 著
曾伟祯 译 “电影学院”编委会 校

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

Film Art : An Introduction, 8e

电影艺术

形式与风格 (插图修订第8版)



三十年来世界上最受欢迎的电影教程全新修订版



后浪出版咨询(北京)有限责任公司
POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) CO.,LTD.
www.hinabook.com

奥斯卡最佳导演李安亲自推荐

上千张原始底片的放大照片

几十部电影的全景式分析

百来位重要影人的经验箴言

海量文献及深入研究建议

著者：(美)大卫·波德维尔 (David Bordwell) 克里斯汀·汤普森 (Kristin Thompson)

译者：曾伟祯

出版方：后浪出版公司·北京联合出版公司

出版年：2015年7月

书号：978-7-5502-5091-8

开本：16开

页数：632页

字数：87.6万

定价：88.00元

编辑推荐

★ **世界上最为广泛阅读的电影学概论教程** 波德维尔夫妇堪称美国，乃至国际电影学领域最多产、最伟大的教科书编撰者，他们的作品电影学界几乎无人不曾读过。

★ **完美的实用性，超强的适用性** 本书最初是为学电影的本科生而编撰，但也是影视相关专业研究生的必读作品。与此同时，它还是影视传媒工作者和纯粹热爱电影的非专业读者奉为至爱的经典宝书。

★ **上千幅底片放大格图片，全景式的电影分析** 与一般电影书不同，本书没有采用剧照，而是罗列了1061幅珍贵的原始胶片放大格照片，并对一些具有代表性的场景进行全景式的逐格分析。可以说是跳出观影的直观经验，手把手的教会读者一套分析电影的技能。

★ **形式与风格的交相辉映，还电影以完整的艺术整体性** 本书没有孤立的考察电影的方方面面，而是将电影视为一门完整的艺术，技术、意念、风格、人物等在其中各司其职，作者所要揭示的便是这些元素之间的整体协调运作。

★ **从传统好莱坞叙事电影到亚洲电影，从电影类型到电影运动，有关电影的一切了然于胸** 作者不仅以大量的举例和分析列举了诸多电影类型，而且将电影放到历史的情景脉络中，考察历史上重要的电影运动，从而在历史中解释电影风格的演变。而2007年3月，大卫·波德维尔曾以其对亚洲电影尤其是香港电影的持续关注而荣膺“亚洲电影学术研究大奖”。

推荐语

大卫·波德维尔我是很熟的，他写的书，
去读，没错！

——李安，奥斯卡最佳导演



这本书在美国出版时，对评论界和学术界是个震撼。它摆脱了长久电影理论的僵硬观念，准确的从形式主义出发，深入浅出注释电影的完整观念。它使阅读理论成为乐趣，使学生进入电影领域有所凭藉。

——焦雄屏，著名电影学者，华语世界重要电影人

电影学界几乎无人没读过大卫·波德维尔及其夫人克里斯汀·汤普森的著作，他们那些或历史、或理论的教科书流行于各国的电影课堂。因为格外钟情功能认知探讨，他们的研究方法在文化批评兴盛的时刻受到了简单刻板的贬斥。然而对于影像读解能力不那么敏锐的学人来说，这些形式至上的著作读来却颇有裨益。

本书以形式与风格的专题昭彰，其实是一本系统的电影概论，全书内容涵盖宽泛，从原始的制作到高端的学术皆有描述。作者以意义传达、视听风格、历史传统的不同维度分章断节，对电影的构成素材进行多角度解析，并凭借丰厚的专业素养实例举证，施予细腻而感性的鉴赏。一册在手，有关电影的林林总总了然于胸。

大卫·波德维尔和夫人执教数十年，著述等身，仅两岸三地的汉译本就已有7本，堪称学界劳模。他们雄心勃勃的写作糅容电影工业和电影诗学的不同元素，创示镜头意义的建构过程，提炼电影评论的基本框架与理念，身体力行地开拓了原初的电影研究。

——杨远婴，北京电影学院教授

很少有电影著述像这本书一样如此简洁明了，却又系统严谨地介绍电影艺术的全部内容，而且自成体系、个性鲜明。作者是有着丰富教学经验的著名学者，深刻明了如何帮助读者建立起关于电影的基本概念和知识体系，并且提供一套科学有效、操作性强的电影分析与批评方法，因而，不同层次的读者都可以从本书中受益。

——王宜文，北京师范大学艺术与传媒学院副院长

基础的知识解决最基本的问题；基本的问题是一切迷惑的根源。《电影艺术》有正本清源的作用，怎不令人惊喜？

——何平，资深导演、编剧和监制，作品有《双旗镇刀客》《不见不散》《大腕》等

这是我个人电影求学过程中最具影响力的一本书。这本书在美国近年来已经成为各影剧学校最热门的教科书，也是一本见解犀利、有观点的电影入门好书……

——周旭微，资深影人



这本书最大的功能是指引了我们如何思考电影。好的影片往往启发观众的思想，好的电影书则可以帮助热爱的人思考电影的种种。

——林良忠，著名摄影师，代表作《饮食男女》《推手》等

虽然全书旨在讨论电影，**但是其中的观念却能启发所有从事影像工作（电视、广告、MTV）的朋友**，帮助大家更深入的了解影像媒体。

——王玮，广告导演

作者简介

大卫·波德维尔 (David Bordwell, 1947 ~) 和夫人克里斯汀·汤普森 (Kristin Thompson, 1950 ~)，当代美国重要的电影理论家，美国威斯康辛—麦迪逊大学传播艺术系荣誉教授，国际电影学界最多产、最伟大的教科书编撰者之一。波德维尔是“认知电影理论”的创始人，并以其对小津安二郎、爱森斯坦等人的“作者”研究，以及对电影叙事学、香港电影和电影风格史的研究而广受尊敬，目前他受聘担任法国电影资料馆 (Cinémathèque Française) 顾问一职；汤普森则是新形式主义电影分析理论的领军人物之一，她的 *Breaking the Glass Armor* (1988) 是公认的新形式主义经典著作。

波德维尔夫妇著有多部享誉世界的电影学专著，如《世界电影史》《场面调度的艺术》《好莱坞怎样讲故事》等。但若论在世界范围内最畅销、最深入人心的作品，则非这部《电影艺术》莫属。

2007年3月，大卫·波德维尔以其对亚洲电影尤其是香港电影的持续关注而荣膺“亚州电影学术研究大奖”。

译者简介

曾伟祯，纽约大学电影研究中心电影学硕士，台湾著名编剧、影评家，曾任台北金马影展、台北电影节、金钟奖评审。其译作还有大卫·马梅的《导演功课》等。

内容简介

《电影艺术》第1版面世于1979年，此后历经七次修订，早已成为电影学领域公认的标尺性著作。本书内容宏广，从对电影制作的技术性解说、对构成电影各元素的系统化评介，到电影分析方法的示范、电影史的梗概提要，无不做到深入浅出、思虑缜密而观点周全。

作者以一个非常系统性的方式进行电影“形式”与“风格”方面的概念思考，同时佐以巨细靡遗的影片举例，详细分析电影的元素，说明电影的形式系统（叙事性与非叙事性）及风格系统（摄影、剪辑、场面调度与声音）如何在影片中交互作用。这样能帮助读者在了解一部电影时，不再是以过往观影经验所累积的惯性直觉方式，去感受影片技术上或情感上的精彩片段，而能将电影看做如同诗歌、建筑、音乐与舞蹈等其他艺术一般，是一个创作者在凝粹创作意念之后，执行到影片胶卷上的完整呈现。

目录

第一部分

电影艺术与制片

第一章 电影即艺术：创意、科技与商业 003

- 《辣手摧花》中的艺术性 004
- 电影的技术 009
 - 制造幻象的机器 009
- 深度解析：找出模式 010
- 拍片：电影制作 017
 - 编剧与集资阶段 018
 - 准备阶段 019
 - 拍摄阶段 020
 - 组合阶段 024
- 深度解析：电影制作中的用词与职称 026
 - 制作过程的艺术影响 028
- 电影制作模式 029
 - 大型制作 029
 - 剥削劳动力及独立制片 030
 - 小规模制片 031
 - 不同制作形态的启示 033
- 深度解析：胶卷底片与数字影片的
会合 034
- 将电影带到观众面前：发行与放映 038
 - 发行：权力中心 039
 - 影院及非影院放映 045
 - 发行与放映的艺术影响 048
- 结论 054
- 延伸阅读 054
- 相关网站 059
- DVD 推荐 060
- 电影幕后花絮 DVD 推荐 060

第二部分

电影形式

第二章 电影形式的重要性 065

- 电影形式的概念 065
 - 形式即系统 065
 - “形式”与“内容” 067
 - 形式的期待 068
 - 惯例与经验 070



形式与情感	071
形式与意义	072
评论	076
电影形式的原则	077
功能	078
类似与重复	079
差异与变化	080
发展	082
统一/不统一	084
结论	085
延伸阅读	086
相关网站	088
电影幕后花絮 DVD 推荐	088
第三章 叙事是一种形式系统	089
叙事结构的原则	089
叙事是什么?	090
情节与故事	091
因果关系	093
时间	096
深度解析: 玩弄故事时间	099
空间	102
开场、结尾和剧情发展的模式	103
叙述: 故事流程	105
故事内容的范围	106
故事内容的深度	108
叙述者	110
总结叙述	111
经典好莱坞电影	113
《公民凯恩》的叙事形式	115
《公民凯恩》整体叙事上的期待	115
《公民凯恩》的故事与情节	116
《公民凯恩》中的因果关系	118
《公民凯恩》中的时间	119
《公民凯恩》中的动机	122
《公民凯恩》中的平行对照	123
《公民凯恩》情节发展的模式	123
《公民凯恩》的叙述	124
结论	127
延伸阅读	128
相关网站	130
电影幕后花絮 DVD 推荐	130



第三部分 电影风格

第四章 镜头：场面调度 133

什么是场面调度？ 133

写实主义 134

场面调度的威力 135

场面调度的元素 136

布景 136

服装与化妆 143

灯光 147

演出：动作与表演 155

深度解析：电影演员的工具箱 157

整体表现：空间与时间中的场面 165

空间 167

时间 176

场面调度的叙事功能——范例影片：《我们的好客之道》 180

结论 185

延伸阅读 185

相关网站 189

电影幕后花絮 DVD 推荐 189

第五章 镜头：摄影 191

摄影的影像 191

色调的范围 191

影片的速度 196

空间透视关系 198

深度解析：由怪物到凡人：《指环王》中的计算机合成影像 210

取景 213

景框的面积与形状 214

画内空间和画外空间 219

取景的角度、水平、高度及距离 221

动态景框 227

影像的时间长度：长镜头 242

长镜头的功能 243

长镜头及动态景框 246

结论 249

延伸阅读 249

相关网站 253

电影幕后花絮 DVD 推荐 253

第六章 剪辑：镜头之间的关系 255

何谓剪辑？ 256

电影剪辑的特性 258



镜头 A 与 B 的图形关系	258
镜头 A 与 B 的节奏关系	263
镜头 A 与 B 的空间关系	265
镜头 A 与 B 的时间关系	267
连续性剪辑	270
空间的连续性: 180° 线	271
《马尔他之鹰》中的连续性剪辑	273
连续性剪辑: 几个重点	278
更进一步: 越过动作轴	280
交叉剪辑	281
时间的连续性: 顺序、频率和长度	284
深度解析: 紧凑的连续性剪辑: 《洛城机密》与当代剪辑	286
连续性剪辑之外的剪辑法	291
图形及节奏方面的其他可行性	291
空间与时间上的不连续性	293
不连续性剪辑的功能: 《十月》	297
结论	300
延伸阅读	301
相关网站	304
电影幕后花絮 DVD 推荐	304
第七章 电影的声音	305
声音的威力	306
电影声音的基本要素	308
知觉特性	308
选择、改变与组合	310
电影声音的特性	318
节奏	319
忠实度	321
空间	322
深度解析: 画外音与视觉观点: 《危险关系》中的现金调包	326
时间	333
电影声音的功能: 《死囚越狱》	338
方丹的口述	338
音效与叙述	340
声音母题	341
音乐	342
声音段落举例	343
结论	347
延伸阅读	347
相关网站	351
电影幕后花絮 DVD 推荐	351
第八章 总结: 风格是一种形式系统	353



风格的概念	353
风格与电影导演	354
风格与观众	355
分析电影风格	356
第一步：决定该片的组织结构	356
第二步：辨识显著的技巧	356
第三步：找出整部影片中技巧的模式	357
第四步：提出这些技巧的功能以及形成的模式	358
《公民凯恩》的风格	360
结论	367
延伸阅读	368
电影幕后花絮 DVD 推荐	368

第四部分 电影的种类

第九章 电影类型 373

了解类型	373
类型定义	373
分析类型	375
类型历史	376
深度解析：当代类型：犯罪惊悚片	378
类型的社会功能	383
三种类型	385
西部片	385
恐怖片	387
歌舞片	391
结论	395
延伸阅读	395
相关网站	397
电影幕后花絮 DVD 推荐	397

第十章 纪录片、实验电影及动画片 399

纪录片	399
何谓纪录片？	399
纪录片的种类	401
纪录片与剧情片的分野	402
纪录片的形式种类	404
分类式	404
策略式	412
实验电影	419
实验电影的形式类别	421
抽象式	422



联想式	430
动画片	439
叙事型动画电影实例：《狂鸭》	443
实验型电影实例：《富士山》	446
结论	448
延伸阅读	449
相关网站	453
电影幕后花絮 DVD 推荐	453

第五部分 电影分析评论

第十一章 电影评论：范例分析 457

经典叙事电影（剧情片）	458
《星期五女郎》	458
《西北偏北》	462
《为所应为》	467
经典电影拍摄手法的叙事选择	472
《筋疲力尽》	472
《东京物语》	478
《重庆森林》	482
纪录片的形式与风格	487
《持摄影机的人》	487
《细细的蓝线》	491
形式、风格与意识形态	498
《相逢圣路易》	498
《愤怒的公牛》	505
附录：电影分析评论写作	511
准备书写	511
第一步：发展一个你会在文章中加以说 明解释并举证的论点	511
第二步：做出电影的分段分析表	512
第三步：注意片中杰出的技巧	513
组织及写作	514
结论	516
分析论文范例	516
延伸阅读	520
本章分析范例电影 DVD 信息	520

第六部分 电影史



第十二章 电影艺术与电影史	525
早期电影 (1893~1903 年)	526
经典好莱坞电影的发展	
(1908~1927 年)	530
德国表现主义 (1919~1926 年)	534
法国印象主义和超	
现实主义(1918~1930 年)	537
印象主义	537
超现实主义	540
苏联蒙太奇运动 (1924~1930 年)	542
声音技术引进后的经典	
好莱坞电影	545
意大利新写实主义	
(1942~1951 年)	549
法国新浪潮 (1959~1964 年)	551
“新好莱坞”与独立制片	555
当代香港电影	561
延伸阅读	565
电影幕后花絮 DVD 推荐	571
重要词汇表	573
人名对照表	588
片名对照表	598
出版后记	613

试读

译者序

工欲善其事，必先利其器

翻译这本书的原始动机相当单纯：一是从翻译中温习及反省自己的电影思考；二是提供大专院校电影系或相关科系学生做为教科书之用。

1989 年自纽约大学 (NYU) 电影研究所 (Cinema Studies) 毕业回台之后，由于在母校辅仁大学大传系兼课，为了准备学生教材，我开始在书店中搜寻一些适合学生阅读进修的中文书。结果发现当时市面上关于电影的书大部分是影评文集、资料性电影书或电影作者 (auteur) 专论的编译。当时较适合做课堂教科书的，除了焦雄屏老师译自路易斯·贾内梯 (Louis D. Giannetti) 著作的《认识电影》(Understanding Movies) (远流出版社) 是较具电影入门性格的书外，理论方面以陈国富先生译自杜德利·安德鲁 (Dudley Andrew) 的《电影理论》(The Major Film Theory) (志文出版社)，虽不容易在市场上找到，却是比较进阶介绍影史中各重要理论现象的好书。前者以知性感性兼具的方式着重简介影史中已出现的电影技术；后者可帮助学生从几个基本问题入手，去概知各理论家对电影现象提出的独到的系统化的看法。但是光这两本并不够，要让学生除了体验电影外，更去思考影片，并能对电影保持高度兴趣，需要一本综合这两类，且有系统的方法去讨论电影的书。书架上的其他书本虽有参考价值，但仅是课后学生充实自己视听之用，并不能当作



教科书。我因此开始调查了解学生的需要，然后回头到以前在国外求学的外文数据，寻找适合的教材。

这本书原名为 *Film Art: An Introduction*，是当年入学时，研究所里规定第一学期必修课之一的指定教科书。虽然 Cinema Studies 研究所着重的是学术性的电影研究，但是所里并不只收电影科系的学生。所有受过相关的文学、戏剧等学科训练的申请者，经过系内评估之后，都可获准入学。所以，为了先统合来自世界各地不同背景的学生以往对电影的认识，这本《*Film Art: An Introduction*》遂在第一学期的课程中扮演着重要角色，是学生在选修其他专论课程前的基础训练。

这本书最大的特点，我认为是：它以一个非常系统的方式进行电影“形式”与“风格”方面的概念思考，同时佐以巨细靡遗的影片举例，详细分解构成电影的元素，说明电影的形式系统（叙事与非叙事性）与风格系统（摄影、剪辑、场面调度与声音）如何在影片中交互作用。所以对学生的帮助，是让他们在了解一部电影时，不再是以过往观影经验所累积的惯性直觉方式，去感受影片技术上或情感上的精彩片段，而能将电影看作是一个创作者在凝粹创作意念之后，执行到影片胶卷上的完整呈现，是一个像其他艺术如诗歌、建筑、音乐与舞蹈一般的完整体。

而从教学者的观点而言，由于本书作者在序言及其他重要部分的前言已详细揭橥他们写作此书的理念，以“形式”与“风格”为主的美学方法论，理论逻辑轨迹明晰可循，也具通论性质，因此拿来当教材用，可以随时就同一议题提出其他美学论点，并佐以不同影片的例子，让课堂更活泼，学生因此可以有一个更周延的管道，融会贯通地了解、体会及思考“电影是什么”这个问题，进而发展出属于个人的观点。

在书的内容上，2007年第八版增译，大卫与克里斯汀夫妇更针对新世代读者的需求，重新编排章节，许多章还加上更多新的、更易读的内容，包括中文读者会感到熟悉及认同的侯孝贤导演的《悲情城市》场面调度，和王家卫导演《重庆森林》的深度分析；此外，还增加了“深度解析”专栏，以及更多新片数据以增加阅读的新鲜感及认同感。许多网络资源搜寻信息，也加在章末，供读者进一步查阅。以及最令人兴奋的是，其实我们平常收集的原版 DVD 电影里，常会收录幕后花絮及制作过程的纪录片，收纳当代电影技术的制作过程，正是无可比拟、超级棒的教学影片！作者细心帮忙找出具代表性的影片，并分类，与章节的主题结合，更是不用进电影课堂，就可以在家自己充实学习现成影像教材。

当然从 20 世纪 90 年代初期到今年已是 21 世纪的第八年，电影书出版已蓬勃太多，网络的电影信息及论坛，与愈来愈多的进口原版书，使喜欢电影多元阅读的人，不免也觉得眼花缭乱。但这本书在国外的重要性地位不减，被海峡两岸许多大专院校的影像关系所指定为教科书，可见本书受重视且受欢迎程度，堪称一部打好电影基本功的好书。

在翻译时，由于该书内容相当丰富，整个译事工程庞大，2001 及 2007 年的增译时，也花了不少力气。在尽力统合各章术语译法中，想必仍有疏忽之处；同时为了让读者及学生能更快进入本书的内容精神，我假设自己用了深入浅出的文字，想必也有颇多疏漏。人的性格影响文字性格，内文之中若有许多前辈、专家读起来不对劲的地方，在此恳求指正，使本书更臻帮助学生的学习效果。

多年来在增译补译最新版本间，感谢纽约大学学长，现在已经是国际大导演的李安及王志成对本书的鼓励与推荐；在过去数年来有许多电影界前辈与好友帮忙，不论是对本书译事的建议还是关于技术与专有名词之疑难处，王玮、焦雄屏女士、张昌彦先生、林良忠先生、蓝祖蔚先生、胡幼凤小姐、李幼新先生、石伟明先生、章蓁熏小姐、王耿瑜小姐及前《影响》杂志诸君、李泳泉先生等，在不同时期都提供了相当珍贵的数据及意见。

此外，译事的庞杂工程中，从最早期的赵曼如小姐，纽约的同窗好友林宜欣，辅仁大学英文系学妹董佩琪、王郁君，电影界好友刘蔚然、余桂花，到近期的陈久会女士等，在不同时期均帮了不少忙，对她们的感谢没有改变。

这本书能一直在市场畅销，要感谢麦格劳—希尔公司台湾中文部、世界图书出版公司及多年来各位编辑的耐心及费心。最后再次请前辈专家对本书不吝指正。

曾伟祯

（第四版 1996.6/ 第六版增译 2001.7/ 第八版增译 2008.1）

前言

让自己在电影中展开

当我们在 1977 年开始撰写《电影艺术：形式与风格》（*Film Art: An Introduction*）时，电影才刚开始在大学成为正规课程。在当时是有些入门性的电影教科书，但在我们看来太过简化，并且缺乏明确的组织。经过我们自 1960 年代以来对电影的研究，以及在威斯康辛大学麦迪逊分校教授电影导论课程之后，我们就尝试将所学整合起来。

我们有两个目的。首先，要以清晰详尽的方式描述电影基本技巧，如场面调度、摄影、剪辑及声音。除此之外，我们希望能补充早期电影书中忽视的某些部份。我们想要使学生了解电影的整体形式（form）或结构（structure）。这项目标是分析整部电影，而不仅止于单独的场景而已。我们想要显示电影媒体的个别技巧，如何能够运用在电影更大的情境脉络当中。

为了达成这些目标，我们尝试要做的事情，就不仅仅只是摘要过去已有的影评与理论。当然，我们不会忽略重要的思想家。但是，当对电影的研究愈多，就愈了解到许多电影的重要层面，在长久以来受到忽视。因此，在综合前人成果之余，我们必须进行创新。

在某一个学科的早期历史阶段，有时候整理调查性质的书籍会变成原创性的作品，而这本书也将是如此。例如，我们发现，在电影剪辑当中蕴藏了许多可能性，而这些可能性却从来没有以系统化的方式加以呈现。类似地，过去没有人调查整理电影整体型态的不同种类。而几乎在每一处，我们都会试着填补理解上的漏洞，并且对于拍片者在创意方面的选择，我们会提出新颖的洞察。

自三十年前开始这项写书计划以来，《电影艺术》这本书已经历了多次改版。我们为配合教师们的需要，也因应电影在制作与观看方式上的变化而陆续对本书做出了调整。当这本书第一版在 1979 年问世时，Betamax 录像带才刚开始成为消费品，而到了今天，人们则已是在 iPod 上面看电影。不过，虽然历经了这些变化，但是电影艺术却没有根本上的改变。关于拍片者向来所使用的基本技巧与型态策略，因特网与数字电影仍然在使用。同样地，电影艺术这本书的目标也依然相同：引导读者了解电影艺术的基本特征。

我们将心目中的读者分成三类：第一类是对电影有兴趣的一般读者；第二类是以本书作为教科书的电影导论课程学生；第三类是电影系的高年级学生，他们可以在这本书中找到电影美学的概论，以及从事专门性作业的一些建议。

自本书出版以来，其他电影导论的书籍也相继出版。我们认为，在电影艺术方面，这本书依然提供了最为全面而系统的探讨。而在创意可能性方面，这本书也提供了其他书籍中所没有的讨论。而令我们欣慰的是，电影学术著作时常会引用这本书，以作为电影美学的权威性与原创性的来源出处。

■ 本书组织

电影书的组织方式往往采取检阅当代所有电影的研究取向，而这种作法本身并没有缺点。不过我们认为，在接触不同的学术研究取向之前，学生想要知道的是电影媒体的核心特征。因此，这本书先以逻辑步骤引导读者了解制作整部电影的技巧与结构，而这是本书首创的一种取向。

电影观众所融入的是电影的整体经验，而不是片段。我们所选择的取向强调了电影整体——以特定方式制作，显示全面完整性，使用特定的技巧或表现方式，以及存在于历史当中。我们的取向可以分析为一系列的问题。

电影如何由规划阶段发展到上映？ 为了解作为一门艺术的电影，知道电影制作与上映的过程会有所帮助。这种问题导引出本书第一部分的研究。“电影艺术与制片”（Film Art and Filmmaking）这一部分包含电影制作、发行与上映。我们届时可以看到，这些活动如何能塑造电影产品。在每一个阶段当中的决定，将会影响到我们在屏幕上的所见所闻。

整部电影如何运作？ 我们假定，电影就像所有艺术作品一样，会拥有一种形式。为了要影响观众，许多相互关连的部分，在一定的刻意方式下组成了电影。在本书第二部分“电影形式”（Film Form）中，我们将会检讨电影型态的观念，以及它如何影响我们。我们也将介绍最熟悉的型态种类，亦即叙事（the narrative）。

电影技巧如何促成电影形式？ 电影是一种独特的媒体，每部电影都整合了多种技巧而形成整体型态。在第三部分“电影风格”（Film Style）中，我们将探讨主要电影技巧的艺术可能性：场面调度、摄影、剪辑与声音。以上各项都会有专章说明，而在每一章的结尾，将会分析这些技巧如何造就一部电影的整体型态。

电影如何分类？ 我们看电影的时候，很少会不知道影片的种类。第四部分将研究两种主要的电影分类方式。一个是电影类型（genre），例如科幻片、恐怖片和歌舞片。此外，我们也经常使用电影与现实的关系，或者电影的制作方法，来区分各种电影。因此，除了真人演出的剧情片之外，我们将电影分为纪录片、动画片与实验电影。

如何深入分析一部电影？ 一旦我们对于电影媒体的可能性有所了解，就能分析个别的电影。在本书第五部分“电影分析评论”（Critical Analysis of Films）中，我们将会藉由研究几部重要电影，而展示分析的技巧。

电影艺术如何随历史改变？ 在本书最后的总结部分，我们提示了电影型态层面如何在历史情境脉络下发生变化。在第六部分“电影史”（Film History）中，我们将检阅电影史上一些重要时期与运动，而这将显示，了解电影的型态有助于将电影定位在更大的情境脉络当中。

■ 我们的研究取向：分析整部电影

我们研究电影的整体式取向，来自于多年来的教学经验。在研究过的电影当中，我们希望学生能够从中看到且听到更多东西。不过，只在课堂上提供教师自己的观点，并不能帮助学生自己去理解一部电影。理想状况是，学生应当掌握一些有用的基本原理。我们相信，导览电影艺术的最佳方式是强调一般性的型态与风格原理，然后在具体的电影当中指出这些原理。而这就是我们所强调的技能。透过研究技巧与型态的基本概念，学生就能在所看到的电影当中有更敏锐的感受。

本书在技术上的强调还有另一种结果：为了显示电影的范围与多样性，我们在书中引用了相当多的影片。但我们知道大多数读者并没有全部看过，甚至于没有听过这些影片。由于这本书所强调的是概念性技巧的重要性，为了理解这些一般性原理，读者并不需要看完书中提到的影片。很多其他电影都可用来做同样的说明。

例如，为了说明摄影机运动的多样可能性，除了《大幻影》（*La Grande Illusion*）之外，也可以用《车轮》（*La Roue*）或《大象》（*Elephant*）作为解释。以古典好莱坞电影制片为例，《*My Darling Clementine*》和《西北偏北》一样好用。虽然学校电影课程进度可以选用本书所使用的主要范例，但是教师可以使用一套完全不同的电影。这本书的重点不是在于众多的片名，而是在于其中的概念。

也就是说，我们觉得任何一门艺术的导论，都应该平均地辅以读者熟悉及不熟悉的例证。如果我们想要说明电影中丰富的创造性，所举的例证当然不能只局限在近期好莱坞电影的范围里。拓宽学生的品味和视野，使其超越原先的见地，是一个教师的责任。电影能够改变我们的思想和感受，而将自己在电影中展开，往往使我们受益。是以，我们才大胆地介绍一些如无声时期、美国以外及实验性的电影。这些电影当中，有很多曾经改变了我们的生活，也许也能为其他人带来一些改变。

■ 本书特色

底片放大及图说

电影书通常需要大量的图片说明，而大部分书籍的确是如此。不过，许多电影书籍都是采用剧照。剧照是电影拍摄时以静态相机拍摄的相片，但相机与摄影机的拍摄位置几乎都不会相同。因此剧照成品与电影当中的影像毫无关联。本书使用的图片几乎都是摄影底片的单元格放大影像，亦即由 16 毫米与 35 毫米



拷贝中印出的放大相片。与市面上其他书籍相比，本书包含了更多图片说明，而在这最新一版当中更包含了许多新图片，（关于底片格放大照片更多资料，详见第一章“延伸阅读”单元）。

“延伸阅读”单元

在本书第一版诞生时，我们认为，在每一章结尾都包含一个导引其他阅读数据的单元，远比单纯列出通常书目来得重要。现在每一章都有“延伸阅读”的补充单元，我们会在其中提出议题、引发讨论，并且建议更进一步地研读阅读数据。这些章节补充资料也会列出网站与 DVD 补充资料，以阐述或发展章节中的观念。

“深度解析”专栏

这些专栏会将正文当中的观念应用到当前的制片。例如，在关于《指环王》（*The Lord of the Rings*）的讨论中会介绍计算机合成影像（computer-generated imagery, CGI）。

精彩引言

在整本书当中，我们穿插了大量来自作者、编剧、制片、导演、摄影师与演员的谈话引言。这些引言当中有的幽默可爱，有的发人深省，有的博学多闻，有的则特立独行，可以使学生体会到电影工作者的多样观点。

重要词汇

如同其他所有艺术都具有专门化的术语，我们在书中也附上了一份重要词汇表。当本书正文初次提到一个词汇，将会以粗体字标出，而这表示在词汇表中将提供进一步的解释。

■ 第八版新增

重新组织的部分

本书先前版本的第三与第四部分，在这一版中的次序被调换了。至于讨论纪录片、实验影片与动画片等“电影类型”（Types of Films）的章节，现在调到了电影技巧等四个章节之后。本书章节顺序的变动，来自于配合许多教师使用本书的方法。许多使用者认为电影技巧是课程的重点部分，因此本书便先加以介绍。而这也意味着，纪录片、实验电影与动画片的分析在书中正文成为连续的部分，而不再分隔成二个章。

第一章的新开头

在进入制片过程幕后的科技与制度之前，这个单元讨论了电影如何身为艺术的议题。而我们将以希区柯克（Hitchcock）的经典电影《辣手摧花》（*Shadow of a Doubt*）作为开场。

大卫·波德维尔与克里斯汀·汤普森的博客：www.davidbordwell.net

大卫与克里斯汀的观念与经验，会在博客中与教师及学生分享。这个网页会时常更新数据，并以容易接近利用的格式，介绍与书中观念相关的影评、书评、影展报导与评论。

先前个别出版的麦格劳-希尔电影观众指导手册（*The McGraw-Hill Film Viewer's Guide*）已经纳入本书“样本分析”（Sample Analyses）一章当中的导论正文。

■ 补充性教材

学生补充资料

搭配本书的学生网站是 www.mhhe.com/filmart8。学生可在当中发现许多强化所学与扩充知识的数据。例如，多项选择题、报告作业习题、网上练习，以及本书每一章的网络链接。

教师补充资料

所有的教师资源都放在 www.mhhe.com/filmart8。在准备教学之用的“教师手册”(Instructor's Manual)中, 包含有章节大纲、章节教学目标, 以及客座讲授与案例研习建议、参考书目、指定报告作业建议与 DVD 补充数据。

关于测验题与考试数据, 本书网站提供了有密码保护的测试数据库, 其中有多项选择题、是非题与报告作业习题范例样本等等。

■ 服务咨询

欢迎采用本书做为教材的老师向世界图书出版公司"大学堂"编辑部联系联系索取影像教材教学光盘及其它教辅资料。同时希望得到您对于本书的宝贵意见和建议。

服务热线: 133-6631-2326 188-1142-1266

服务信箱: reader@hinabook.com

正文

第一章 电影即艺术：创意、科技与商业

电影在我们生活中占有重要的一席之地, 实在很难想象没有电影的世界会是什么样子。在电影院、家、办公室、汽车、公车里以及飞机上, 我们都在享受电影。我们还使用笔记本电脑与 iPod 随身携带电影。只要按下按钮, 机器就会播放电影取悦我们。

近百年来, 人们尝试去了解这种媒体的魅力究竟何在。电影传达了信息与观念, 向我们展现了原本不知道的世界与生活方式。即使这些好处有相当的价值, 但是有某种东西却更加重要: 电影为我们提供了赏心悦目的观看与感受方式, 电影以体验掳获我们。这些体验通常通过故事来带动, 这一点我们将在本书的章节中加以讨论。然而, 电影也可能发展出观念, 或是探索视觉特性与音响质感。一部电影会把我们带进一段旅程, 提供一段触动我们心智与情感的特殊经验。

这并非事出偶然, 电影原本就是被设计来影响观众的。在 19 世纪晚期, 电影成为一种大众娱乐。由于电影呼应了广大观众的想象需求, 因此获得了成功。所有出现的电影传统——说故事、记录实际事件、使物体与图画栩栩如生、纯粹形式的实验等等, 都是用来使观众获得在其他媒体上所没有的体验的。电影工作者发现, 他们可以通过控制电影的样貌, 提供给观众更为丰富、迷人的体验。经由相互观摩学习, 以及在电影选项上推陈出新、去芜存精, 电影工作者开发出了电影艺术形式的基本技巧。

要谈电影的起源, 一些泛泛之谈对于我们深入理解电影并没有用处。就拿“艺术”(art)及“娱乐”(entertainment)的区分来说, 某些人会说, 在多厅电影院(multiplex)放映的卖座电影只是“娱乐”, 而小众电影才是真正的艺术, 例如独立制片、电影节或专门性的实验作品等。通常这种艺术/娱乐的区分带有明显的价值判断: 艺术是高品味的, 而娱乐则是肤浅的。然而, 事情并不是这么单纯。如我们刚才所指出的, 许多电影的艺术资源是为大众提供娱乐的电影工作者所发现的。例如, 在 20 世纪头 20 年, 许多娱乐性电影为电影剪辑开启了新的可能性。而在价值上, 通俗传统显然能够培育出高质量艺术。就像莎士比亚(Shakespeare)与狄更斯(Dickens)都为大众读者而写作, 许多伟大的 20 世纪音乐, 包括爵士与蓝调, 也都源自通俗传统。电影之所以是一门艺术, 原因在于它允许创作者为观众设计体验, 而这些体验的价值不会因为其出身血统而受到影响。不论是小众还是大众电影, 都属于我们称之为电影的综合性艺术。

有时候, 人们会把电影“艺术”(art)与“商业”(business)加以对立。这种区分与电影的娱乐性有关, 因为娱乐基本上是销售给大众的。然而, 在大多数现代社会, 没有一种艺术能够脱离经济的束缚。小说之所以能够出版, 不论内容高下平庸, 都是因为期待热销的出版商的介入与帮忙; 同样的, 画家希望收藏家与博物馆能采购他们的作品。当然, 某些艺术作品是来自于政府公款或私人捐献的赞助, 但是, 这个过程也使得艺术家涉入了财务交易关系。电影自然也不例外。某些电影的拍摄目的, 是希望消费者付钱

观赏；其他电影的资金则是来自于赞助者（想要使电影完成拍摄的投资者或组织），或者是公共资金（例如，法国就很慷慨地补助各种电影计划）。甚至于当你决定拍摄自己的数字电影时，你也会面临经费的问题——而你可能会希望能多赚一些，以弥补付出的时间与心力。

关键在于，金钱考虑不一定会使艺术家减少创意，或使电影计划降低价值。金钱能够败坏任何事业（如政治），但是它不必然如此。在文艺复兴时期的意大利，天主教会聘用画家绘制圣经故事。米开朗基罗（Michelangelo）与达·芬奇（Leonardo da Vinci）就受雇工作，但是很难说这就有损他们的艺术性。

在这里，我们不假定娱乐性被排除在电影艺术之外；我们也不会采取反面的立场——主张只有好莱坞大众市场电影才值得一看。同样的，我们不会设想电影艺术能够超脱商业需求，但我们也不认为金钱就能支配一切。任何艺术形式都能提供广阔的创意可能性。我们的基本假定是，电影身为一门艺术，提供了观众认为有价值的体验——娱乐、刺激、困惑或陶醉。但电影是如何做到这一切的呢？

《辣手摧花》中的艺术性

查理舅舅到住在加州圣塔罗莎（Santa Rosa）的姐姐家中作客。查理是一个见过世面、挥霍无度的人，他的姐姐艾米崇拜他，甚至将女儿取名为查莉（编者按：原文皆是 Charlie），以表示对他的敬意。但是，当查理舅舅在城镇中四处游荡，外甥女小查莉开始认为，他就是专挑有钱寡妇下手的连环杀人犯。她无法证明这件事——片名本身就带有疑云（Shadow of a Doubt），但是现在她发现了她险恶的一面。

在某一天晚餐时，查理舅舅称赞小镇生活。他说，在圣塔罗莎这样的小镇里，女人们很勤快，而不像城市里那些有钱、被宠坏的女人。接着他慢慢地说出了一段恶毒的独白：

这些妇人，这些没用的女人，她们做些什么？在旅馆，在最好的旅馆里，你们每天可以看到几千个这种女人。她们把钱喝掉、吃掉、打牌输掉，整天整夜玩乐。满身铜臭味，只会炫耀珠宝。这些可怕……肥胖、人老珠黄、贪心的女人。

听到这些话，小查莉脱口而出：“但她们还活着！她们也是人！”查理舅舅回答：“她们是吗？她们是吗？查莉？她们究竟是人，还是肥胖、气喘吁吁的动物？又老又胖的动物会有什么下场呢？”查理舅舅似乎意会到他太过分了，于是微笑着转变回和蔼可亲的态度。

这是一段有力的场景，至于它是如何影响观众的，则需要依赖许多艺术上的判断。这部剧本提供了生动的对话与强大的冲突。这个场景是小查莉确认舅舅是凶手的过程。由于我们身为观众也有同样的怀疑，因此，这个场景也推动我们更接近相同的结论。这个场景暗示他有一点疯狂；他的行凶不仅是为了窃盗目的，更带有对女人的深刻憎恨。这个场景使我们更加了解他的人格。而在我们的反应中也有情感的层面，因为他将女人贬为动物的描述，让人心惊胆战。

在一部电影当中发生的任何事情，都会受到情境的影响。有时候，我们截取其中片段加以研究，我们在这里所做的就是如此。但是，为了获得这个片段的完整效果，我们需要从头到尾观察整部电影。任何一部电影都有整体性的组织，我们称之为“形式”（form）。之所以称为形式，就意味着一部电影不仅仅是一堆片段而已，形式是一种模式（pattern）。《辣手摧花》是一个故事组织，而我们所检视这一幕晚餐场景，强有力地推动了故事的进展。我们可以说，这个场景提供了形式功能（formal function）。

实际上，这个场景提供了好几个形式功能。故事的发展基于查理舅舅拜访家人，以及小查莉逐渐发现他是凶手。诚如查理舅舅所指出的，她不能对任何人说出真相；这么做的话会让她的母亲崩溃。这创造了一个强大的冲突，冲突不仅存在于小查莉与舅舅之间，也存在于她的内心里。同样的，当她知道真相之后，她的态度就改变了。起初她崇拜舅舅，但最后她却痛苦地知道了他的本性。她对这个世界的信任开始破灭，如果她亲爱的舅舅会如此残忍，她又怎能希望在家庭之外找到善良？因此，这一幕晚餐场景使得小查莉的角色有所成长。

甚至于连这一幕场景发生在晚餐时也具有重要性。在同一张餐桌上，先前已经发生了许多欢乐场景。在某一刻，查理舅舅把修补过的父母亲相片拿给艾米，显示他对艾米与家人有真诚的关爱。小查莉则是非常欢喜（图 1.1）。这些先前的场景告诉我们，舅舅与外甥女之间的亲情关系，他甚至送了她一枚高雅的戒指（图 1.2）。这枚戒指在剧情中扮演了重要的角色，因为小查莉发现戒指上有刻字（戒指上的刻字说明戒指

可能是受害者的)。

借此，查理舅舅仇恨性的独白与我们先前看过的其他片段连接了起来。这就是“形式”在艺术当中运作的方式。小说中的一幕场景、音乐中的一段和弦，或是绘画中的一片色彩，在与其他层面结合之后，便能创造出我们对作品的全盘体验。形式模式可以激发观念与情感。

为了欣赏电影的艺术可能性，接下来我们需要考虑这部影片的故事组织，亦即为了创造特定效果而串连各部分的方式。同样重要的是，我们需要思考电影工作者运用电影媒体的方法，亦即我们呈现故事的技巧。在小说当中，作者对于文字的运用，传达了剧情的进展与角色的发展；作曲家则使用旋律与节奏创作歌曲。同样的，电影媒体提供给电影工作者一些方法，有助于每个段落的形式发展。

《辣手摧花》的导演希区柯克(Alfred Hitchcock)深信，可以运用电影媒体带动观众的心灵与感受。因此，当查理舅舅进行内心独白时，希区柯克为我们呈现了一整张餐桌的镜头(图 1.3)。在早先的场景中，我们已经看过某个类似的镜头，而使我们知道场景中主要角色的位置。同时，希区柯克将餐桌主位安排给查理舅舅，而不是艾米的丈夫，也看出他在家中的优势地位。当查理开始发言，在一个艾米的镜头之后，接着是小查莉焦虑地看着他的简短镜头(图 1.4)。当他开始指责“没用的女人”，并继续批评的时候，这里的镜位非常靠近他(图 1.5)。

在这里，约瑟夫·考登(Joseph Cotten)的表演非常重要。口中说着“肥胖、人老珠黄、贪心的女人”，使他愤慨而激动。他说话不眨眼，似乎是在自言自语，而不是与别人说话。希区柯克在画面中清除了餐桌上的其他人，而放大考登的演出效果。随着查理舅舅的独白逐渐提高愤怒与强度，摄影机一路稳定地向他推进，而将他的脸填满整个画面(图 1.6)。

希区柯克原本可以使用其他的技巧，或者从查理舅舅身后拍摄，让我们看不见他的脸，而看见餐桌上其他人的反应；或者中断查理舅舅的镜头，而插入艾米、她的丈夫与孩子的反应。可是，当查理舅舅显露出对于女人的愤恨时，通过将镜头缓慢而稳定地移向他的脸，希区柯克在这里造就了一种特别的效果。纵使他是在大声说出这些台词，但摄影机不为所动的前进却意味着我们正在一窥他的心灵。

小查莉脱口而出：“但她们还活着！她们也是人！”多数导演的镜头会离开查理舅舅，而转切她说这些话的镜头。但是，希区柯克将她的爆发表现留在银幕之外，而我们只能听到这些话。接下来，他加上一个极具震撼力的画面。当摄影机移动到了极度紧贴的特写时，查理舅舅稍微转头，看着镜头回答：“她们是吗？查莉？”(图 1.7)



图 1.1 在《辣手摧花》中，当查理舅舅拿出她外祖父母的相片时，小查莉满面欢喜之情。



图 1.2 查理舅舅赠送给外甥女一枚戒指，这种类似爱人订婚的样子。





图 1.3 整体的镜头显示了餐桌上的一家人，而查理和查莉最为醒目。



图 1.4 在艾米的镜头之后，希区柯克剪接到了小查莉不安地看着她的舅舅。



图 1.5 查理舅舅开始发表关于“无用的女人”的独白。



图 1.6 摄影机移近他……



图 1.7 ……然后非常接近。当小查莉抗议“这些女人也是人”的时候，他转头反问：“她们是吗？查莉？”

突然间，我们被置于这个年轻女孩的位置，而看见了她舅舅满脸的愤恨。（在《沉默的羔羊》（*Silence of the Lambs*）中，乔纳森·戴米（Jonathan Demme）运用了这个技巧拍摄片中杀人魔汉尼拔·莱克特，见图 8.3。）和小查莉一样，我们开始了解到查理是一个有反社会倾向的人，而更可怕的是他那稳定的凝视及欲言又止的发言。希区柯克在布景、摄影画面、声音与剪辑上的这些决定，深深地将我们的心情带进了故事当中。

像这些电影技法抉择常创造出有目的的模式，而这就被称为电影的“风格”。对于小说，我们会使用风格这个词来称呼其中的语言模式。艾尔莫·雷纳德（Elmore Leonard）的新黑色小说（neo-noir fiction），



在风格上与托妮·莫里森（Toni Morrison）的抒情小说截然不同。同样的，当我们说一首歌是嘻哈风格，或者一幅画属于印象派风格，我们所指的是，在音乐或视觉艺术当中，艺术家如何选择并安排可用的技巧。

我们已经看到，在《辣手摧花》当中，晚餐场景的戏剧性发展是如何与其他场景相联系的。希区柯克在这里的风格，与整部电影的技术选择息息相关。一方面，这一幕查理舅舅的镜头，是我们最接近他的镜头，而这个大特写取景赋予这个场景独特的力量；另一方面，就整体来说，希区柯克所运用的技巧把我们放在角色的位置上。贯穿整部电影，他运用视觉观点向我们呈现的事物，大致上就是角色所看见的样子。而片中，我们最常分享的是小查莉的视觉观点（图 1.8 与图 1.9）。



图 1.8 在电影先前的段落中，当小查莉开始怀疑她的舅舅时，她停留在前门台阶。



图 1.9 希区柯克接着给我们一个让她有所怀疑的视觉观点镜头：查理舅舅使她的母亲如痴如醉。

这种风格模式依然持续到餐桌独白的过程。小查莉的简短镜头，提醒了我们她在舅舅旁边的位置（图 1.4）。但是，查理舅舅并不是看着她而开始这段独白的，希区柯克让他对餐桌上其他人说话，或者是只对自己说话（图 1.5 与图 1.6）。只有当小查莉在银幕外爆发之后，查理舅舅才回头看她——以及我们（图 1.7）。这一时刻的视觉观点最具有震撼性，而希区柯克把它用为结尾的镜头。

这一幕场景的风格也强化了本片中更大的一个模式。在查理舅舅到达圣塔罗莎之后，我们看到了他的言行，但是视点主要集中在艾米家人，尤其是小查莉身上。我们对她舅舅的所知，比她的认识略多一点。例如，在开始的时候，我们怀疑警察正在找他，但我们不知道他们在调查什么。稍后，我们知道了查理舅舅剪下报纸上的一篇报导，但是直到他的外甥女发现了，我们才知道他正想要隐藏剪报。跟随着小查莉，我们逐渐发现杀害寡妇玛莉的凶手仍然逍遥法外，而查理舅舅则是主要嫌犯。

这个故事发展的整体形态及每个场景的风格呈现，都使我们更亲近小查莉。我们大致上知道她所知道的事情，而当她获得某些关键信息时，我们也都会知道。在餐桌场景中，故事内容的发展及希区柯克的风格，使我们与小查莉更加密不可分。当查理舅舅以挑衅姿态转向摄影机时，这一刻就成为这个模式的高潮。

在这本书的其余部分，将会更仔细地探讨形式与风格的概念。在这里我们主要想指出，像《辣手摧花》的这场戏是电影艺术的典型。题材与主旨有助于电影的艺术效果，但是，这些题材与主旨本身只不过是原料。关于连环杀手的电影很多，但是有多少能像《辣手摧花》这样生动？如同歌曲、戏剧或小说，正是借由形式与风格，电影才能一步步带着我们入戏。当一部电影随着时间而展开，它的发展模式会让我们追究事情的发生原因，并且让我们想知道接下来的发展，我们因而感受到好奇、悬疑与惊讶。电影操纵了我们的视觉与听觉、我们对世界的认识、我们的观念以及感受。电影工作者能够创造出结构性的体验，而使我们身陷其中——有时甚至会改变我们对人生的想法与感受。就像在看过《辣手摧花》之后，许多观众会怀疑，世界究竟是不是总是那样光明？

第二章 电影形式的重要性

延伸阅读

各种艺术里的形式

本章里的许多概念都是根据其他艺术中也找得到的形式概念而来，下列各书可作为进一步阅读的参考：Monroe Beardsley, *Aesthetics* (New York: Harcourt Brace and World, 1958)，特别是第四、五章；Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception* (Berkeley: University of California Press, 1974)，特别是第二、三、九章；Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1956)；以及 E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton: Princeton University Press, 1961)。

其他关于形式与观众的关系，可参考上段提到 Meyer 的书。至于 ABACA 模式的例子，是参考 Barbara Herrnstein Smith 书中的个案，见：*Poetic Closure* (Chicago: University of Chicago Press, 1968)。可比较 Kenneth Burke 的说法：“形式是欣赏者在心中的欲望，且为了适切满足该欲望所创造出来的”，参见：Kenneth Burke, “Psychology and Form,” *Counter-Statement* (Chicago: University of Chicago Press, 1957), pp.29-44。

本章假设所有电影工作者都采用基本的形式原则，但是，不是所有人都有这个自觉。许多导演很本能地运用这些形式原则，但有些导演则是谨慎刻意地采用。导演斯派克·李 (Spike Lee) 的《学校迷情》(*School Daze*) 的摄影师欧内斯特·狄克森 (Ernest Dickerson) 提到：“全片不断重复运用两个人的侧面画面，就是刻意的选择。” (*Uplift the Race: The Construction of “School Daze* (New York: Simon & Schuster, 1988), p. 110)。导演西德尼·鲁迈特 (Sidney Lumet) 在拍摄《十二怒汉》(*Twelve Angry Men*) 时，便是遵循着一套严谨的发展方式进行，摄影机的位置随着剧情的开展而有不同的安排，“随着画面一路进行，我希望房间看起来越来越小……电影的前三分之一是以眼睛以上的视角拍摄的，中间三分之一是以眼睛水平视角拍摄，到了后面三分之一则以低于眼睛水平的视角拍摄。如此，到了最后，画面中就会出现天花板。” (Sidney Lumet, *Making Movies* (New York: Knopf, 1995), p.81)

形式、意义与情感

电影是如何带动我们情感的呢？这实在是个谜。如果有一只大黑猩猩当街朝我们走来，我们一定吓得拔腿就跑。但若是银幕上有只大金刚向我们走来，在害怕之余，我们却不会真的逃离电影院。当时我们是否真的觉得害怕，只是克制自己想逃跑的冲动？还是说，我们其实知道那不是真的，而是假装的害怕？同样的，当我们对角色产生认同心理，其中的真正意义又是什么？是对其中的角色感同身受？但有时我们的感受并非来自剧中角色，其中掺和了自己的怜悯和同情。我们能够在不起任何同感的情况下，对角色产生认同吗？

在 20 世纪 90 年代，哲学家和电影理论家都想要针对前述问题一探究竟。相关实例请参见：Carl Plantinga and Greg M. Smith, eds., *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999)。书中文章内容所涉及的议题，多出自以下这几本颇有影响力的书：Noel Carroll, *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart* (London: Routledge, 1990)；Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema* (Oxford: Oxford University Press, 1995)；Joseph Anderson, *The Reality of Illusion: An* 1996)；Torben Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (Oxford: Oxford University Press, 1997)。另外参见：Greg M. Smith, *Film Structure and the Emotion System* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003)。

为了解观众对电影的反应，对此有一类研究称为“感受研究” (reception studies)。这方面的概述，请参见：Janet Staiger, *Media Reception Studies* (New York: New York University Press, 2005)。通常在这个领域从事研究的学者，所探讨的是特定种族或某特定历史时期的观众，对某些电影的感受。相关研究请见：Kate Brooks and Martin Barker, *Judge Dredd: Its Friends, Fans, and Foes* (Luton: University of Luton Press, 2003)；以及 Melvin Stokes and Richard Maltby, eds., *American Movie Audiences: From the Turn of the Century to the Early Sound Era* (London: British Film Institute, 1999)。Janet Staiger, *Perverse Spectators: The Practices of Film*



Reception (New York University Press, 2000) 这本书指出观众和评论家对电影的响应，可能是电影工作者无法预期的。

有很多电影评论专注于意义诠释，包括外在的与象征的意义。有关诠释方法的概论，请参见 R. Barton Palmer, *The Cinematic Text: Methods and Approaches* (New York: AMS Press, 1989)。David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989)，书中评论了电影诠释的走向。

线性分段和图表

将电影分成不同部分以利研究它的形式，称之为分段。这通常不难，我们往往会不自觉地这么做。

通常剧情片的长度不会超过 40 场，也不会少于 5 场，所以，如果在分段时发现太过琐碎或太粗陋，就可以试着换另一种分法。当然，场与幕均可以再细分下去。无论如何，为电影分段时，一个大纲或线性图表可以帮助我们看出各元素之间的形式关系（开场与结尾、平行对照与发展模式等）。我们将在下一章引用大纲的方式来分析电影《公民凯恩》，并在第十章讨论本片的拍摄模式。

相关网站

- www.uca.edu/org/ccsmi 电影研究中心（Center for Cognitive Studies of the Moving Image）的网站，探究对电影的心理和情感反应中各种不同的维度。
- en.wikipedia.org/wiki/Art 介绍在不同的艺术媒体中形式的作用。

电影幕后花絮 DVD 推荐

DVD 的幕后花絮大多跟幕后制作过程有关（包括特效、配乐等），有时候会分析电影的不同形式。《同行杀机》（*Collateral*）的幕后花絮“City of Night: The Making of Collateral”大部分都在讨论本片叙事发展的原则：利用机会让主角相遇、角色随着互动而改变、对应不同形态的配乐等等。《查理和巧克力工厂》（*Charlie and the Chocolate Factory*）的幕后花絮“Sweet Sounds”探讨其中的配乐，作曲家丹尼·艾夫曼（Danny Elfman）谈到，如何以不同的曲目描绘片中每个小孩，既在之间创造出平行的关系，又以不同风格的音乐去做出分别。

《一夜狂欢》（*Hard Day's Night*）的幕后花絮“Their Production Will Be Second to None”中，有对导演理查德·莱斯特（Richard Lester）的访谈，当中谈到了本片的整体形式。例如，他说在影片的前三分之一，他刻意用狭窄的空间和低矮的天花板，跟披头士逃往的开放空间做对照。

第三章 叙事是一种形式系统

深度解析：玩弄故事时间

对于旁观者来说，从剧情当中重建故事，可能会是一种游戏。在大多数好莱坞电影中，这种游戏玩得比较简单。然而，正如我们喜欢学习新游戏，不喜欢一再重复玩同样的游戏，有些少见的电影，其事件的呈现方式较难以预料，从而让我们可以享受这种挑战。

自 20 世纪 80 年代以来，除了单纯闪回及闪进以外，偶尔会有一些电影利用其他技巧创造乐趣。例如，用小说的方式记录事件。《低俗小说》的开场与结束都是餐厅抢劫案——看来似乎是传统的故事架构。不过实际上，故事中最后发生的事件——布鲁斯·威利斯（Bruce Willis）饰演的角色与他的女朋友逃到洛杉矶，是在最后一个场景之后才发生。在电影一开始，事件的重新组合令人惊奇而混淆，但正是以这种方式，才能戏剧性地强迫我们重新思考先前所见到的东西。

《低俗小说》的成功,使得玩弄故事次序在美国制片当中更容易被接受。1999年,道格·利曼(Doug Liman)执导的影片《狗男女》(*Go*)中,发生在一个夜晚的情节呈现了三次,而每一次都来自于不同角色的观点。由于许多事件在先前版本当中有所保留,而在第二与第三版本中陆续被揭露,因此直到电影结尾,我们才完全知道真相。

《低俗小说》与《狗男女》是独立制片电影,但是,更主流的好莱坞电影也在玩弄故事与剧情的时间关系。1998年,史蒂文·索德伯格(Steven Soderberg)的电影《战略高手》(*Out of Sight*)中,故事开场是抢银行的笨贼爱上了FBI女探员,而女探员则不顾这番爱意而追捕他。在这段怪异感情的发展过程中,出现了一连串与任何人记忆无关的闪回。这些闪回似乎牵涉另一段个别的剧情分枝,而这些闪回的目的令人费解。直到本片的下半段,当最后一次闪回,或许是某个角色的回忆,接回了开场的情节之后,才解开了主要的剧情事件。

主流电影也会运用科幻或奇幻前提,呈现出未来的不同发展,这通常称为“要是如果”(what if?)叙事。(电影产业网站Box Office Mojo甚至将“要是如果”列为个别的电影种类,而将它定义为:“在现实背景中,以奇幻方式发生形而上学问题的喜剧片。”)在这类电影中,通常会在影片开始的时候呈现一种处境,而当某一个因素发生变化之后,便显现出原先的处境在不同因果链下的发展。例如,在1998年彼得·豪伊特(Peter Howitt)执导的《滑动门》(*Sliding Doors*)中,女主角海伦在被解雇之后返回她的公寓,撞见了她的男朋友与另一个女人在床上。我们看见海伦进入地铁站搭乘列车,但是之后这个动作倒回,而她重新进入地铁站。这次她在台阶上撞到一个小孩而没有搭上列车。这部电影的其余剧情,就交错在海伦的二个未来之间。如果搭上列车,海伦就会撞见男朋友外遇而搬出去。如果没有搭上列车,她就会在另一个女人离开后回到家,而继续与不忠实的男朋友同居。剧情就来回于这二条互不相容的因果链,直到片尾才接合这二条因果链。

1993年,哈罗德·雷米斯(Harold Ramis)执导的《偷天情缘》(*Groundhog Day*,又译《土拨鼠日》),助长了这类“要是如果”剧情的流行。在2月1日,一名讨人厌的气象播报员菲尔到庞斯塔维尼(Punxsutawney)报导著名的土拨鼠节庆典。后来他发现自己被困在2月2日,因而每天重复活在2月2日当中。这些2月2日的不同结局,取决于菲尔每天的作为,有些日子是无聊琐碎的,有些日子则是作奸犯科(图3.9与图3.10)的,而后来菲尔便开始尝试改善他的生活。在经历了许多日子之后,他才变成了可取的人,而日子就神奇地不再重复了。



图 3.9 在《偷天情缘》中,菲尔处在重复的2月2日,他想测试能否以犯法逃脱2月2日的重复,因此让自己在晚间入狱……



图 3.10 ……却只发现自己在另一个土拨鼠节醒来,再度回到原来的旅馆。

不论是《滑动门》或《偷天情缘》,都没有解释主角为何出现生命路线的分叉。我们只能假设,有某种更高的力量为了改善他或她的处境而介入其间。其他电影可能会提供某些改变的助因,例如时光机。在罗伯特·泽梅基斯(Robert Zemeckis)执导的三部《回到未来》(*Back to the Future*)电影(1985, 1989, 1990)中,安排了马蒂的博士朋友发明时光机。在《回到未来》第一集,时光机意外地将马蒂送回1955年,当时他的父母还未谈恋爱。由于马蒂意外改变了他们谈恋爱的情况,因此,危及自己在1985年的存在。尽管是青少年喜

剧片，而且是以时光机做为改变助因，然而这三部电影，尤其是第一集与第二集，却创造了复杂的因果交叉。马蒂促使他的父母亲谈恋爱，而平安回到 1985 年，且由于他的第一次时光旅行，他回来时生活也改善了。但是，马蒂在 2015 年发生的事件却影响了 1955 年，这是因为坏人毕夫使用时光机，改变了当时发生的事——而这会给博士与马蒂全家带来可怕的后果。马蒂必须再次回到 1955 年，阻止毕夫改变这些事件。在第二集片尾，马蒂被困在 1955 年，而博士被意外送到了 1885 年。在第三集，为了另一些危害将来的变化，马蒂与博士在 1885 年会合。如果这些故事听起来很复杂，那的确就是很复杂。即使电影叙事在因果链上整合得相当出色，但还是非常迂回曲折，以致于博士必须在黑板上为马蒂（与我们）画出事件图加以解释！

不令人意外的是，这类叙事游戏是受到了欧洲电影的类似趋势所影响。在 1981 年，波兰导演克日什托夫·基耶斯洛夫斯基(Krzysztof Kieslowski)完成了《机遇之歌》(Blind Chance)，这部电影根据主角是否在影片开始搭上列车，而显示了三种结局。可是，不像《滑动门》，《机遇之歌》将这些不同的未来各自呈现为完整的故事。这种方式同样出现在 1998 年汤姆·提克威 (Tom Tykwer) 执导的德语片《罗拉快跑》中。在片中，女主角拼命想调钱，帮助笨男友交给毒贩一比巨款，而罗拉在行动上的微小变化，则会产生出三种截然不同的结局。此外，基于各角色的矛盾记忆而创造出不同事件版本，使用这种手法最著名的电影是 1950 年黑泽明的《罗生门》(Rashomon)，以及 1961 年阿伦·雷奈(Alain Resnais) 的《去年在马里昂巴德》(Last Year at Marienbad)。

时间交错与“要是如果”前提使我们不容易拼凑剧情，不过，拍片者通常会在一路上给我们足够的线索，使我们不至于受挫。通常电影不会有太多不同的未来——或许只有两、三个。而在这些未来情况当中，因果链仍然是直线式进行，因此我们可以理出头绪。在所有这些故事分枝中，角色与背景倾向于保持一致——不过，通常会有外表上的小变化，以便帮助我们追踪事件的发展（图 3.11 与图 3.12）。而这些个别的故事分枝则倾向于平行发展。在《罗拉快跑》当中的三种事件发展，即使过程与结局不同，但目标是相同的。这类电影中最后的事件呈现方式，倾向于让我们以为这是最终的真实，因此，“要是如果”电影时常会创造出一种结束感。片中角色有时甚至会提到这些事件改变了他们的生活，例如，《回到未来》第二集中博士在黑板上的解释。而在《滑动门》中，海伦则提到：“万一我搭上了那一列该死的列车，它就不会发生了。”



图 3.11 在《滑动门》的一个故事分枝当中，幸好海伦是短发，我们才能区分……



图 3.12 ……另一个故事分枝当中的海伦留长发。(在剪发之前,这两个海伦完全相同,因此,前额上的发际线是区别的重要线索。)

这些电影迎合了我们在日常生活中的思考方式。我们偶尔会想象,如果某一件事情改变的话,我们的生活将会变得如何。我们轻易地就能理解这些电影所呈现的游戏,而我们也愿意玩这种游戏。

不过,越来越多的“谜题电影”(puzzle films)不给我们这种统一性与清晰性。在这种电影当中,拍片者创造出令人困惑的故事时间模式或因果关系,而相信观众可以通过重看电影找到线索。一个早期的例子是,1998年克里斯托弗·诺兰(Christopher Nolan)的电影《记忆碎片》(*Memento*),片中呈现了男主角在两条时间轨道上进行调查。简洁的黑白场景显示了进行中的现在,其中故事情节依照时间先后顺序发生。而彩色的宽阔场景,在时间上则是倒退发生。因此,我们见到的第一个剧情事件是最后的故事事件,而第二个剧情事件则是倒数第二个故事事件,以此类推。同时,男主角的记忆有相当的不确定性,导致在影片结束时,观众会怀疑可能还有某些疑问没有解决。

DVD能够允许观众任意选择要观看的场景,因此鼓励了走这种路线的拍片者。因特网也提供了另一种方式的鼓励。网站与聊天室上充满着对于片中真相的猜测,例如《死亡幻觉》(*Donnie Darko*, 2001)、《致命ID》(*Identity*, 2003)、《雷管》(*Primer*, 2004)与《蝴蝶效应》(*Butterfly Effect*, 2004)。如同其他扭曲或打断故事时间的电影,谜题电影就是要让我们全神贯注于叙事形式的动态变化。

相关图书

- 电影学院 001 拍电影：现代影像制作教程（插图修订第6版）** 定价：55.00
 (美)琳恩·格罗斯 拉里·沃德 著 廖滢苍 凌大发 译 焦雄屏 推荐
- 电影学院 002 认识电影（插图修订第11版）** 定价：68.00
 (美)路易斯·贾内梯 著 焦雄屏 译
- 电影学院 003 电影艺术：形式与风格（插图修订第6版）** 定价：88.00
 (美)大卫·波德维尔 克里斯汀·汤普森 著 曾伟祯 译 李安 焦雄屏 推荐
- 电影学院 004 如何写影评（插图修订第8版）** 定价：29.80
 (美)蒂莫西·科里根 著 陆绍阳 翻译策划 宋美凤 刘曦 译 李迅 审订
- 电影学院 005 电影史：理论与实践（插图修订版）** 定价：36.00
 (美)罗伯特·艾伦 道格拉斯·戈梅里 著 李迅 译
- 电影学院 006 电影镜头设计：从构思到银幕（插图修订第2版）** 定价：55.00
 (美)史蒂文·卡茨 著 井迎兆 王旭锋 译 梁明 宁浩 推荐
- 电影学院 007 镜头在说话（插图修订版）** 定价：49.80
 梁明 李力 著 张会军 作序推荐

- 电影学院 008 中国电影，你不知道的那些事儿**
——中国早期电影高等教育史料文献拾穗 定价：80.00
孙健三 编著
- 电影学院 009 21天搞定电影剧本（修订版）** 定价：28.00
（美）维基·金 著 周舟 译
- 电影学院 010 开拍之前：故事板的艺术（插图修订第2版）** 定价：39.80
（美）约翰·哈特 著 梁明 宋丽琛 译 金依萌 李仁港 推荐
- 电影学院 011 编剧：步步为营（最新重订本）** 定价：28.00
（美）温迪·简·汉森 著 郝哲 柳青 译
- 电影学院 012 场面调度：影像的运动（插图修订第2版）** 定价：55.00
（美）史蒂文·卡茨 著 陈阳 译 谢飞 作序推荐
- 电影学院 013 纪录片也要讲故事（修订第2版）** 定价：45.00
（美）希拉·库兰·伯纳德 著 孙红云 译 单万里 作序推荐
- 电影学院 014 拆解好电影：经典场景赏析（插图版）** 定价：32.00
（美）理查德·D·佩帕曼 著 巩如梅 张荣华 译
- 电影学院 015 电影镜头入门（插图修订第2版）** 定价：26.00
（美）杰里米·温尼尔德 著 张铭 马森 孙传林 译
- 电影学院 016 高清电影摄影（插图第3版）** 定价：49.80
（美）保罗·惠勒 著 梁明 刘海舰 华伟成 译
- 电影学院 017 艺术光晕中的电影** 定价：26.00
（美）达德利·安德鲁 著 徐怀静 译
- 电影学院 018 你的剧本逊毙了！100个化腐朽为神奇的对策** 定价：36.00
（美）威廉·M·埃克斯 著 周舟 译
- 电影学院 019 电影制片人融资指南** 定价：32.00
（美）露易丝·利维森 著 曹怡平 译
- 电影学院 002-02 认识电影（影印第12版）** 定价：88.00
（美）路易斯·贾内梯 著
- 电影学院 020 编剧的核心技巧** 定价：22.80
（美）尼尔·克思 著 廖滢苍 译
- 电影学院 021 电影理论读本** 定价：80.00
杨远婴 编
- 电影学院 003-02 电影艺术（影印第10版）** 定价：98.00
（美）大卫·波德维尔 克里斯汀·汤普森 著
- 电影学院 022 电影编剧创作指南（修订版）** 定价：36.00
（美）悉德·菲尔德 著 魏枫 译
- 电影学院 023 世界电影史（影印第3版）** 定价：138.00
（美）大卫·波德维尔 克里斯汀·汤普森 著
- 电影学院 024 电影剧作问题攻略** 定价：35.00
（美）悉德·菲尔德 著 钟大丰 鲍玉珩 译
- 电影学院 025 闪回：电影简史（插图第6版）** 定价：68.00
（美）路易斯·贾内梯 著 焦雄屏 译
- 电影学院 026 电影剧本写作基础（修订版）** 定价：35.00
（美）悉德·菲尔德 著 钟大丰 鲍玉珩 译
- 电影学院 027 以眼说话：影像视觉原理及应用（插图第2版）** 定价：68.00



- (美) 布鲁斯·布洛克 著 汪弋岚 译
电影学院 028 功夫片的秘密：动作导演艺术（修订版） 定价：49.80
张力 著 康戈武 徐小明 元彬 作序
- 电影学院 029 眨眼之间：电影剪辑的奥秘（第2版）** 定价：19.80
(美) 沃尔特·默奇 著 夏彤 译 弗朗西斯·科波拉 周新霞 作序推荐
- 电影学院 030 看电影的艺术（影印第7版）** 定价：60.00
(美) 约瑟夫·M·博格斯 丹尼斯·W·皮特里 著
- 电影学院 031 影视技术基础（插图修订第3版）** 定价：68.00
李念芦 主编 李铭、王春水、朱梁 编著
- 电影学院 032 音效圣经：好莱坞音效创作及录制技巧（插图版）** 定价：39.80
(美) 里克·维尔斯 著 王旭峰 徐晶晶 孙畅 译
- 电影学院 033 电影摄影照明技巧教程（插图版）** 定价：128.00
何清 著 张会军 作序推荐
- 电影学院 034 看电影的门道（插图第2版）** 定价：36.00
(美) 吉姆·派珀 著 曹怡平 译
- 电影学院 035 中国新闻纪录电影史** 定价：42.00
高维进 著 崔永元 荒煤 陈播 钟大年 高峰 单万里 推荐
- 电影学院 036 致青年电影人的信** 定价：25.00
(美) 霍华德·苏伯 著 赵晶 译
- 电影学院 037 电影语言的语法（插图修订版）** 定价：49.80
(乌拉圭) 丹尼艾尔·阿里洪 著 陈国铨 黎锡 等译
周传基 审校 张艺谋 推荐
- 电影学院 038 编剧的艺术** 定价：35.00
(美) 拉约什·埃格里 著 高远 译 芦苇 作序推荐
- 电影学院 039 看不见的剪辑（插图版）** 定价：38.00
(美) 鲍比·奥斯廷 著 张晓元 丁舟洋 译
- 电影学院 040 超越套路的剧作法** 定价：32.00
(美) 肯·丹西格 杰夫·拉什 著 易智言等 译
- 电影学院 041 电影特技教程（插图修订第2版）** 定价：168.00
屠明非 著
- 电影学院 042 故事的道德前提：怎样掌控电影口碑与票房** 定价：29.80
(美) 斯坦利·D·威廉斯 著 何珊珊 译
- 电影学院 043 镜头的语法** 定价：29.80
(美) 罗伊·汤普森/克里斯托弗·J·鲍恩 著 李蕊 译
- 电影学院 044 电影照明器材与操作（插图版·附赠DVD）** 定价：80.00
蔡全永 著 张会军 作序推荐
- 电影学院 045 经典电影理论导论** 定价：35.00 元
(美) 达德利·安德鲁 著 李伟峰 译
- 电影学院 046 视频技术基础（插图版）** 定价：35.00 元
孙略 著
- 电影学院 047 电影研究导论（插图第4版）** 定价：88.00 元
(英) 吉尔·内尔姆斯 主编 李小刚 译
- 电影学院 048 尊重表演艺术（修订版）** 定价：32.00 元
(美) 乌塔·哈根 哈斯克爾·弗兰克尔 著 胡因梦 译



李安 赖声川 田沁鑫 史航 联袂推荐

电影学院 049 纪录片创作六讲(插图版) 定价: 29.80 元

王竞 著

电影学院 050 导演的摄影课(插图版) 定价: 60.00 元

(美) 杰奎琳·弗洛斯特 著 巩如梅 等译

电影学院 051 微电影剧作教程 定价: 29.80 元

刘纯羽 著 刘一兵 审订

电影学院 052 外国电影批评文选 定价: 88.00 元

杨远婴 徐建生 主编

电影学院 053 导演创作完全手册(插图第4版) 定价: 88.00 元

(美) 迈克尔·拉毕格 著 唐培林 译

电影学院 054 演技教程(修订版) 定价: 60.00 元

傅柏忻 著 鲍国安 推荐

电影学院 055 视效合成进阶教程(插图第3版) 定价: 128.00 元

(美) 史蒂夫·赖特 著 李铭 译

电影学院 056 视效合成初级教程(插图第2版) 定价: 88.00 元

(美) 史蒂夫·赖特 著 李念芦 柳思忆 译

电影学院 057 好莱坞模式: 美国电影产业研究 定价: 42.00 元

陈焱 著 张会军 周铁东 作序推荐

电影学院 058 电影叙事学研究 定价: 42.00 元

刘云舟 著 皮埃尔·索尔兰作序推荐

电影学院 059 编剧心理学 定价: 38.00 元

(美) 威廉·尹迪克 著 井迎兆 译

电影学院 060 视听: 幻觉的构建(第3版) 定价: 36.00 元

(法) 米歇尔·希翁 著 黄英侠 译

电影学院 061 电影特技模型制作 定价: 58.00 元

聂春辉 田智元 著

电影学院 062 表演的艺术 定价: 39.80 元

(美) 斯特拉·阿德勒 著 霍华德·基塞 编辑整理 李浩 译 马龙·白兰度 作序推荐

电影学院 063 剪辑的语法(插图第2版) 定价: 29.80 元

(英) 罗伊·汤普森 (美) 克里斯托弗·J·鲍恩 著 梁丽华 罗振宁 译

电影学院 064 导演思维 定价: 39.80 元

(美) 肯·丹西格 著 吉晓倩 译

电影学院 065 编剧的策略 定价: 38.00 元

(美) 亚历克斯·爱泼斯坦 著 贾志杰 季英凡 译

电影学院 066 短片的法则 定价: 35.00 元

(美) 金·阿德尔曼 著 叶俊策 王婷婷 译

电影学院 067 电影学导论(第3版) 定价: 45.00 元

陈晓云 著

电影学院 068 民族志纪录片创作 定价: 36.00 元

朱靖江 编著

电影学院 069 剧本结构设计 定价: 32.00 元

(美) 丹·奥班农 著 高远 译

电影学院 070 创意制片完全手册: 从项目策划到营销发行 定价: 60.00 元



(美) 莫琳·A·瑞安著 马瑞青 译

电影学院 071 剪辑之道：对话沃尔特·默奇 定价：45.00

(加) 迈克尔·翁达杰 著 夏彤 译

电影学院 072 我是怎样拍电影的 定价：29.80

(日) 山田洋次 著 蒋晓松 张海明译

电影学院 073 编剧点金术：剧本写作与修改指南（第3版） 定价：35.00

(美) 琳达·西格 著 曹怡平 译

电影学院 074 影视预算手册（影印第5版） 定价：68.00

(美) 迪克·西蒙 著

电影学院 075 不要给我讲故事，我需要的是人物：

认识好莱坞导演罗伯特·奥特曼 定价：29.80

彭小莲 著

电影学院 076 光影创作课：21位电影摄影大师的现场教学 定价：128.00

(法) 邦雅曼·贝热里 著 刘欣 唐强 译

电影学院 077 影视光线创作 定价：88.00

刘永泗 刘莘莘 著



Film is an Art Form with a Language and an Aesthetic All Its Own.

电影，是一种艺术形式

这本书在美国出版时，对评论界和学术界是个震撼。它摆脱了长久电影理论的僵硬观念，准确地从形式主义出发，深入浅出注释电影的完整概念。它使阅读理论成为乐趣，使学生进入电影领域有所凭借。

——焦雄屏，著名电影学者，华语世界重要电影人

本书以形式与风格的专题昭彰，其实是一本系统的电影概论，全书内容涵盖宽泛，从原始的制作到高端的学术皆有描述。作者以意义传达、视听风格、历史传统的不同维度分章断节，对电影的构成素材进行多角度解析，并凭借丰厚的专业素养实例举证，施予细腻而感性的鉴赏……一册在手，有关电影的林林总总了然于胸。

——杨远婴，北京电影学院教授

很少有电影著述像这本书一样如此简洁明了，却又系统严谨地介绍电影艺术的全部内容。不同层次的读者都可以从本书中受益。

——王宜文，北京师范大学艺术与传媒学院副院长

这是我个人电影求学过程中最具影响力的一本书。这本书在美国近年来已经成为各影剧学校最热门的教科书，也是一本见解犀利、有观点的电影入门好书……

——周旭微，资深影人

这本书最大的功能是指引了我们如何思考电影。好的影片往往启发观众的思想，好的电影书则可以帮助热爱电影的人来思考电影的种种。

——林良忠，著名摄影师，代表作《饮食男女》《推手》等

虽然全书旨在讨论电影，但是其中的观念却能启发所有从事影像工作（电视、广告、MTV）的朋友，帮助大家更深入地了解影像媒体。

——王玮，广告导演

拍电影网
www.pmovie.com



后浪出版咨询(北京)有限责任公司
POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) CO.,LTD.
www.hinabook.com

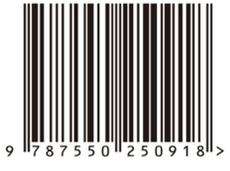


后浪微信: hinabook



陈列建议：电影、艺术教材、大众读物

ISBN 978-7-5502-5091-8



9 787550 250918 >

ISBN 978-7-5502-5091-8

定价：88.00 元