

<<电影学论纲>>

图书基本信息

书名：<<电影学论纲>>

13位ISBN编号：9787209045872

10位ISBN编号：7209045872

出版时间：2008-10

出版时间：山东人民出版社

作者：田川流，王颖 主编

页数：280

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

## <<电影学论纲>>

### 内容概要

该书主要用作普通高等院校各相关专业电影基础史论课教材，具有一定的实用性和规范性。

作为一门具有显著动态与发展特性的课程，国内已经出版多部教材，不断充实与丰富了电影学基础理论，促进了这一学科体系的形成。

但是，距离电影学科学体系的真正确立与成熟，尚需人们作出更多的努力。

每一部新的教科书的出现，均应对该学科的建设增砖添瓦。

基于这样的思考，我们编撰了这一教材。

该书撰稿人曾分别参与过相关教材的编写，具有教学与研究的长期实践。

在该书的撰写过程中，大家坚持严谨与科学的态度，对于每一章、节的结构布局与主要观点，均经过反复推敲，以符合电影学的学科规范与内在规律，同时适合高等院校相关专业教学的需要。

该书共有五章，分别就世界电影简史、电影的制作原理、电影理论、电影营销、电影批评与评论写作予以阐述，涵括了当代电影学研究的主要内容。

本书共有五章，分别就世界电影简史、电影的制作原理、电影理论、电影营销、电影批评与评论写作予以阐述，涵括了当代电影学研究的主要内容。

本书主要用作普通高等院校各相关专业电影基础史论课教材，具有一定的实用性和规范性。

书籍目录

第一章 世界电影简史 第一节 无声时代之一：电影的诞生以及叙事的逐渐成熟 第二节 无声时代之二：艺术空间的探索 第三节 电影作为商业的成熟 第四节 二战后的电影思潮和流派 第五节 电影的现状与数码化未来第二章 电影的制作原理 第一节 电影编剧 第二节 电影导演 第三节 电影表演 第四节 电影摄影 第五节 电影录音 第六节 电影美术 第七节 电影剪辑与特技第三章 电影理论 第一节 蒙太奇理论 第二节 纪实美学 第三节 电影心理学 第四节 电影符号学 第五节 电影第二符号学第四章 电影营销 第一节 电影营销的基本特点 第二节 投资与成本预算 第三节 生产流程管理 第四节 影片发行与院线管理 第五节 影城经营与后产品开发 第六节 电影消费的制约作用第五章 电影批评与评论写作 第一节 电影批评的性质与原则 第二节 电影批评的话语空间 第三节 电影批评类说 第四节 电影评论及其写作后记

## 章节摘录

1962年,《电影手册》杂志在特刊上总结性地使用了“新浪潮”这个名词,将这次意义深远的电影思潮和电影运动载入史册。

## 1. 背景。

法国“新浪潮”的产生有着特定的历史背景。

事实上,作为20世纪五六十年代之交的潮流变革,有三点是需要欧洲各国共同面对的:第一,电视对电影的竞争。

60年代正是媒介的后起之秀电视蓬勃发展,改变大众的娱乐习惯、抢占了大量电影观众的黄金期。

第二,好莱坞电影的倾销。

这两点让欧洲电影陷入某种程度的困窘,也为革新埋下伏笔。

第三,刚刚过去的两次世界大战,以及国际政坛风起云涌的变幻,使年轻人不再有单纯的政治信仰,并将之视为“滑稽的把戏”,各种现代主义思潮也对他们影响巨大,20世纪60年代的西方世界,成为一个叛逆、革命、充满沸腾的青春激情的年代。

年轻人的情绪和思想状态,必将给电影的创作带来截然不同的审美倾向。

对于彼时的法国,还有两个特殊的背景:首先是法国的“优质电影”传统,这些影片通常取材于文学名著,电影技术精湛,风格优雅,但年轻人从中看到的,只有平庸和虚伪,只有沿袭陈规陋俗而不自知。

这种似乎是完美无可挑剔的电影风格不再能够融合进时代潮流中去。

其次,法国电影学家巴赞的电影理论成为了年轻人锐利的思想武器,他1955年创办的《电影手册》则为他们提供了大展身手的平台。

此处几乎集合了全部后来成为“新浪潮”主将的年轻电影评论者,包括特吕弗、戈达尔、夏布罗尔和里维特等。

他们在这里发表了大量的电影理论和评论文章,猛烈抨击“优质电影”以及电影的制片体制,强调电影创作的个性色彩,并且对美国电影的艺术价值重新作了评价。

1958年巴赞去世,而他的追随者们纷纷从理论进入实践,大量风格新颖的影片问世,并终成“浪潮”之势。

## 2. 风格特征。

和意大利新现实主义不同,新浪潮电影并没有确定一个明确的行动纲领,每个参与其中的导演都坚持和强调自己创作的独立性,但是由于他们处在同一个文化背景中、有着共同的“假想敌”和类似的目标,因此也表现出了一些共同的风格特征。

首先,新浪潮电影的主要人物倡导“导演中心制”和作者电影,强调导演对电影的绝对控制。

他们从电影的艺术性出发,尖锐地批评好莱坞的制片人中心制,以及“优质电影”对文学名著的改编。

他们认为电影不是盈利的工具,而是表现自我的手段,制片人中心制剥夺了导演的创造性,使电影沦为彻头彻尾的商品,而在“优质电影”的制作过程中则完全没有艺术创造的空间,导演仅仅是一个文字图解者而已。

导演和电影之间的关系应该和作家与小说、画家与绘画作品之间的关系一样,导演就是电影的作者。

戈达尔干脆说:“拍电影就是写作。”

因此,新浪潮电影中有很多导演集编剧、导演、音乐甚至制片于一身。

在新浪潮的倡导下,导演在电影制作过程中的地位大大提高,“导演中心制”渐渐成为普遍被接受的概念。

其次,在内容上,新浪潮电影所选择的题材常常包含有浓厚的自传色彩,并且往往不为传统的善恶道德观念所限制。

前者自然是作者电影的题中之意,导演是电影的作者,当然会让自己的作品深深打下个体的印痕。

因此,他们常常选择具有个人传记色彩的题材,最典型的便是特吕弗在20年内完成的、由相同的演员担任主角的五部系列自传电影《四百下》《二十岁的恋爱》《偷吻》《床第风云》《飞逝的爱情》。

## &lt;&lt;电影学论纲&gt;&gt;

在这一系列的电影中，观众最为真实地触摸到了创作者的生命机理和成长痕迹，因此倍感亲切自然。即使在非自传性质的题材中，也能够处处感觉到创作者那独特而强烈的自我。

新浪潮电影所选择的题材常常不受限于传统的善恶二元观，个体的存在、意志的随意性和自由性是最为重要的，因此，在《筋疲力尽》和《狂人彼埃尔》中，主人公的爱情和犯罪行为，都像是随时会消失无踪的游戏；《朱尔与吉姆》中，一女二男的爱情完全无视传统“专一”的爱情观，而只听从瞬间的此时此刻地真实存在的自我意志。

这种全面打破传统道德观禁锢的倾向，对全世界电影的影响将越来越明显地表现出来。

再次，在结构和叙事形态上，与内容相适应，新浪潮电影往往不采用好莱坞式的戏剧性结构。

具有缘起、铺陈、高潮，解决过程的“事件”不是电影的主角，而人物的思想、行动、精神和生活状态才是。

因此，在这些电影中，所谓故事的线索或情节往往形同虚设，甚至是一个恶作剧的陷阱——《筋疲力尽》的片首，主人公便偷车、枪杀警察，但戈达尔仿佛要和观众的思维定势开一个玩笑，因为接下来电影的发展绝不会落入观众所熟悉的警匪片的桎梏；在《枪击钢琴师》中，镜头忽然放弃对主要人物的跟踪，转而面对从其身边经过的一个手提大提琴盒的漂亮女人，仿佛这个女人将会给电影带来戏剧性的变化，而直到她再也未出现，观众才意识到那只不过是角色的一次偶遇而已，正如我们现实生活中经常发生的那样。

因此，新浪潮电影所表现的是独一无二的“个体”的“生活流”。

另外，新浪潮电影在电影语言方面有较多革新。

他们摒弃优质电影学究气的、精美的画面制作方式，转而使用自然主义的摄影风格，画面清新随意。新浪潮电影进一步发展了新现实主义的棚外摄影，尽量使用自然光和微弱光线，以及运用跟拍、抢拍等类似新闻片的拍摄方法，使电影更加具有现实品格；同时在不破坏电影节奏感的前提下，大量使用长镜头、景深镜头以及移动摄影。

戈达尔甚至把移动摄影提升到“道德”的高度，即使资金有限，也要想方设法满足摄影机随时随地的移动。

20世纪60年代技术的发展也对他们不无裨益，轻便摄影机、便携话筒、小型录音设备、手持灯光和强感光度胶片的使用，为导演的创造性发挥增添了可能性。

由于受巴赞长镜头理论的影响，新浪潮电影的代表人物虽然不拒绝使用蒙太奇，但是在他们的手中，蒙太奇不再用来突出创作者的思想或者解释人物的心理，而只是作为时空切割的手段。

他们采用快速剪辑的方法，取消传统的化出化入、淡出淡入，长沉闷，使电影非常具有节奏感，推进了现代电影语言的进化步伐。

在音响方面则大量采用自然音响、环境音响和同期录音的手法，以增加作品的真实感，音乐的运用也非常随意。

表演方面，他们和意大利新现实主义电影一样，和传统的明星制度相对立，采用了大量的非职业演员以及一些没有名气的年轻演员，即使启用明星，也都是没有戏剧腔的、真实朴素的“不表演的表演”风格。

新浪潮电影在这些方面的革新除了对艺术理想的追求之外，和实际制作过程中的一些困难也是联系在一起的。

由于新浪潮的电影导演大多是一些年轻人，制作费用低、周期短，这些变革不但能够节约成本，缩小摄制组，缩短制片周期，而且能够突出导演的个人风格，可谓一举两得。

### 3. 特吕弗和戈达尔的创作。

特吕弗既是“新浪潮”的主将，也是20世纪最优秀的电影导演之一，被公认为是最能够代表真正的法国电影精神的导演。

他在巴赞的帮助下因《电影手册》成名，以他对优质电影的批判和对作者电影的推崇，很快成为巴黎笔锋最为凌厉的影评家。

他的作为新浪潮代表作之一的《四百下》是一部典型的充满自传色彩的作者电影，完全以特吕弗本人的童年经历为原型。

安托万是一个叛逆的儿童，从他的眼中看过去，成年人的世界——包括家庭和学校、~~~}~~~Tn——

## &lt;&lt;电影学论纲&gt;&gt;

老师，都是如此的冷漠和虚伪，充满了各种各样的谎言和欺骗。

他从中不但得不到关心、理解和爱，反而受到粗暴冷酷的对待，于是，他只有一一次次地逃学、出走，但一个少年显然是无力和世界对抗的，他所必须面对的只能是更多的焦虑、寂寞和何去何从的绝望感。

在电影的结尾，安托万从少年管教所出逃，此处特吕弗将移动长镜头的魅力发挥到了极致，成为电影学家常常引用的经典——在一片寂静、只存“嚓嚓，，的脚步声的世界里，房屋、村庄、k . ,SA : q的痕迹渐离渐远，大海出现在孩子的面前。

然而他在海浪中不得不停下脚步，转过头来，面对摄影机，流露出不可名状的孤独、无奈和求助的神情。

一个迅速的推镜头将画面定格为特写，却嘎然而止，电影就此结束。

镜头后面，是特吕弗对安托万、对自己童年的影子那充满理解和同情的诗意抚慰。

在此后的安托万的系列作品中，随着时间的流逝和个体的成熟，特吕弗对自己和对世界的看法有所改变，他变得更为随和、宽容，更加理解了什么是“生命，·和“爱”。

在此后20多年的导演生涯中，特吕弗一共拍摄了23部作品，大部分都是传世的精品。

代表作有：《枪击钢琴师》《朱尔与吉姆》《最后一班地铁》等。

中后期的特吕弗逐渐走出新浪潮的影子，甚至采取了他曾经批判过的拍片方式，如改编小说、使用大明星等，这仿佛违背了他的原则，以至于受到某些人的严厉批评，认为他是新浪潮的“叛徒”，但特吕弗坦然接受，并依然故我，因为在本质上，他仍然追随着他思想上的根本原则——自由。

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>