

《中国电影美学》

图书基本信息

书名：《中国电影美学》

13位ISBN编号：9789579027427

10位ISBN编号：9579027420

出版时间：1991

出版社：允晨文化

作者：林年同

页数：272

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu111.com

《中国电影美学》

内容概要

作者以其對中國電影的熱愛真知，對中國古典美學的忻慕憧憬，對中國現代歷史的感切關懷，匯集出《中國電影美學》一書。

本書標舉中國電影的兩大美學觀念，以古證今，強調中國電影代表作中的民族特色本土屬性，對中國電影的研究和理解，極富啟發。書內所收理論文章頗受國際學界重視，有英、法、德、義等文字譯本。

。

《中国电影美学》

精彩短评

- 1、其实还是太预设立场又缺乏论证了，但不失为理解电影的另一种思路。
- 2、恨君早逝。
- 3、林年同在电影镜头常识基础上，寻找、归纳总结中国电影实践的民族化美学，提出“镜游理论”。这一理论对中国电影研究界的主要贡献，不在于这个雄心勃勃的电影美学民族化目标本身，而在于作者迥异于他人的独特方法路径。
- 4、这样的神作竟然被遗忘，中国电影业该反思自己了。

章节试读

1、《中国电影美学》的笔记-第1页

一个社会中人的视觉表现形式，牵扯的不仅仅，甚至不关键是美学。它要复杂、繁复得多。比如我认为风土以及社会轨范会发挥更重要的作用：一个崇尚亲近的社会与一个崇尚距离的社会当然形成不同的视觉经验（景别）。但社会模式也是视觉经验的必要条件而非充分条件。美学上的影响我认为会更弱小些，特别是对于电影来讲。当然会有一批的文人导演，有意地去应和中国传统美学理论的发声。但我觉着更多的视觉形式，成因于一种整个社会的无意识。而对这种无意识的把握、运用、反省和反叛，构成了作者的性格。

2、《中国电影美学》的笔记-第162页

在一九六六年以后的香港电影中，除了一些适应急促的社会生活节奏的快速剪辑技巧之外，在叙事结构方面出现了两种非常有特点的两部影片。一部是《大醉侠》中那种属于道高一尺魔高一丈，一山还有一山高，带有梯级式的，此起彼伏的叙事结构法。一部是《冬恋》中一种接近中世纪阿拉伯文学《一千零一夜》那种一瓣护一瓣，一层抱一层的经济样式……这两部影片的叙事方法，在中国武侠小说里是经常使用的叙事模型。前者在古典武侠小说里用的最多，后者在古龙的武侠小说里也是时时出现的。踏入六十年代，香港开始向工商业社会过渡。这是一个生活节奏速度化的社会；同时也是一个封建家庭结构解体，一个面对挑战，凭个人本领排难解纷，争取权力地位的社会；一个大盒套小盒，大鱼食小鱼，大财团克小财团的社会。《大醉侠》和《冬恋》的出现，同样在结构上说明六十年代中期以后香港社会的变迁样式。

3、《中国电影美学》的笔记-第46页

“游”是动态连续布局的美学思想。郑君里的手卷式镜头移动理论，韩尚义的移步换景说，姜今的散点构图原理，都是“游”这个艺术观念的体用。在中国古典美学里头，“游”的思想很早就有了……“游”是中国艺术中最高的美的境界，是中国美学的核心思想。在动态连绵布局理论的研究中……“游”的美学观念的提出，使中国电影理论的研究，特别是“单镜头—蒙太奇美学”理论的研究，由一个电影艺术创作理论的阶段提升到美学理论研究的阶段。

4、《中国电影美学》的笔记-第79页

……中国电影的选景，既然是以“中景的镜头系统”为主，那末立体形象的空间定位，很自然的就会在第三向度中间层的位置出现。这是中国电影支点结构的表现，它体现了中国电影“以远取象”的空间布局理论。以第三向度中间层为支点结构的空空间，可以说是一个“上下相望，左右相近，四隅相报，大小相副，长短阔狭，临时变通”的一个范围较宽的可留可步的空间。这个空间，无论是前后向的，带有“深远”效果的场面调度，或者是左右向的，带有“平远”效果的场面调度，又或者是上下向的，带有“高远”效果的场面调度，都以“第三向度的中间层”摆布高低，立宾主之位，定远近之形。……总之，第三向度的中间层可以提供一周回曲折，远近高低都合适的、一个层层含纳，展现前后左右各种关系的比较辽阔的空间。影片无论就近取譬，舍近图远，这个空间的“中间层”，都是“点景”、“夺目”的地方。

5、《中国电影美学》的笔记-第57页

徐昌霖（关于中国电影叙事结构）的探索，是从剧作内部较细的各个组成部分，属于所谓“纹理”的结构特点入手的。他的分析方法，比较接近中国古典小说的“读法”……于敏则从章回小说的叙事结构特点入手，从全局的观点分析，提出了一种《水浒传》式的“连珠体”的剧作结构理论。

.....中国电影的情节组织，叙事结构是缀联性的段落结构，有一种连贯绵延的，交替的，变迁的，流动的空间和时间的观念，具有“游”的美学性质的“离合引生”的思想。这不是亚里士多德的《诗学》和西方古典主义的戏剧理论的“三一律”可以解释的。

6、《中国电影美学》的笔记-第140页

.....五十年代香港粤语电影对全景镜头和中远景镜头的理解，是有它特别的含义的。首先，将全景镜头看作是客观事物矛盾规律的反映。通过全景、中远景，能够将矛盾的两个方面，同时在一个空间体现出来.....除了能够加强矛盾冲突的戏剧效果外，还有一个好处，它可以让观众清楚地连贯地看到矛盾的过程，转化变换的过程，新陈代谢的过程，从而起到教育观众，推动社会前进的作用。

其次，全景镜头和中远景镜头能够体现集体的力量，互助的精神。粤语电影中远景镜头，全景镜头的运用，是和五十年代好莱坞电影不一样的。它不是一个场面各个主要镜头总的方向，不是一个“Establishing shot”，而是用来阐释作品思想的一种手段。这样的造型处理，之所以富有表现力，那完全是因为它能够集中体现群众的真实生活。它具有集体的特点，又具有对象的各个部分。

7、《中国电影美学》的笔记-第101页

一个推远了的空间，可以为观者提供一个往复回旋，周遍一体的艺术世界。“推”和“远”就是“以大观小”之法。这也说明了为什么中国电影的镜头位置一般微微高于和拍摄对象正面对立的中轴线以上的原因。

中国电影空间的自由创造，按黄金分割的高宽比构造的边缘外框，并没有对中国电影艺术家做成任何困难。在中国电影里头，它并不是用来限制景观的优势原则.....一种以中景的镜头系统为主要选景理论的、以第三向度中间层为支点结构的、取消透视角向平远伸张的中国电影，并不以为银幕的外框是一种限制，一种形制。中国电影家能“摆脱形媒，凌虚结构”，推远看来，所以“处处邻虚，方方侧景。”这种不受透视空间影响的凌虚结构，在三、四十年代仍以景深镜头为主要造景手段的“文人电影”里头虽然探索的不多，但是已经在早期“戏人电影”中有萌芽，在第二个阶段的“文人电影”里有很大发展的空间理论，已为中国电影一种新的美学——“游的美学”的出现展现了无限的可能性。

8、《中国电影美学》的笔记-第22页

法国、美国电影和苏联电影，是中国电影在接受外来影响方面的两个主要来源.....单镜头美学和蒙太奇美学在中国的传播，是使中国电影能够发展出一套具有民族学派特点的体系一个很重要的方面.....外来思想的影响，只能算是一个充分的条件。

三、四十年代的中国.....很多矛盾.....如果要在电影里表达出来.....只有一种全新的，既有单镜头美学成分，又有蒙太奇美学成分的创作方法，才能够将激化了的矛盾展现出来，才能够将矛盾的两个方面集中在一起，揭示出来。所以也可以这样说，中国社会的性质是造成中国电影在艺术表现形式上的特点的第二个来源。它是必须的条件。

9、《中国电影美学》的笔记-第191页

“影人电影”是演怀疑传统电影的观念系统作为工作的起点的.....这种对传统中国电影的规范进行彻底思考的影片，在第三个时期的影人电影中特别尖锐地表现出来，最突出的“破坏”有三个方面：

- 第一、用不同时态的区分破坏“历史的单一性”。
- 第二、用沿海方言的区分破坏“文化的一体性”。
- 第三、用框架结构的区分破坏“社会的传承性”。

10、《中国电影美学》的笔记-第80页

“第三向度的中间层”是中国电影的空间创造。这种空间既可以使三远凝聚，又可以使三远离散。由于分疆取势有别，因而有不同的造景理论。它有两个系统：一个是中远景的系统，一个是中近景的系统……一个求生动，一个求逼真。这两个系统，察物度象显然各有不同，但目的都是要能够探究错综起止之势，得明晦隐见之迹，太过拘狭玩习的景别，方家总是不取的。

11、《中国电影美学》的笔记-第33页

中国电影对蒙太奇与单镜头性质方面的改造，使中国电影在创作方法上形成了一套理论。这个理论概括地说主要表现在以下几个方面：

- 第一、单镜头美学与蒙太奇美学，彼此并不互相排斥，相反，他们之间有一定的联系。
- 第二、蒙太奇美学是单镜头美学的基础。
- 第三、单镜头是体现蒙太奇思想的手段。

……在西方，蒙太奇美学和单镜头美学在形式上的矛盾，实际上要等到六十年代……内容上，要等到一九六三年高达的影片出现以后，才得到相应的解决。和三十年代开始的中国电影比较起来，这就显出中国电影在艺术实践上，创作理论上的先进水平了。

这个在艺术形式上协助中国电影体系建立起来的艺术手段……称之为“单镜头—蒙太奇”理论。“以蒙太奇美学做基础，以单镜头美学做表现手段”的中国电影的创作美学就是“单镜头—蒙太奇美学”。中国电影的创作理论就是“单镜头—蒙太奇美学”的理论。

12、《中国电影美学》的笔记-第61页

……用“游”的美学，“虚”与“实”的美学，“离合引生”的美学，“神似”的美学这几个方面来概括的，一九五七年末至一九六四年初这几年间中国电影理论的研究成果，基本上可以用“游”的这个美学思想统一起来。我们不妨说，中国电影的美学就是“游”的美学，虚与实，离与合，形似与神似，气韵动韵，连珠缀段，造意造景都是游的美学的各种内容。“游”的思想是体，“虚实”，“离合引生”，“神似”这些诗境经营，剧作结构，形象塑造的美学思想都是“游”的用。如果说，三四十年代中国电影的美学传统是“单镜头—蒙太奇美学”，那末五六十年代中国电影的美学传统就是“游的美学”。

13、《中国电影美学》的笔记-第102页

三十年代“文人电影”一系吸收了西洋电影艺术创作的经验和接受了十五世纪透视空间理论的影响，基本上是和五四以后提倡的“视学”理论一致的。而“戏人电影”，由于继承了中国传统空间艺术的造景理论，追求平面布局，偏于凌虚结构，这又与西洋二十世纪新的图像空间的理论不谋而合。……这两种不同的各有特色的空间理论，在一九四八年以后的中国电影空间问题的研究上曾经互相渗透，互相影响，结合得很好，特别丰富和发展“文人电影”这一系的空间创造。

《中国电影美学》

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:www.tushu111.com