

13. 电影

Hans-Georg Moeller:

从结构主义符号学看不同的思维结构

	存有领域	标记领域
存有性结构	能指-所指	
代表性结构	所指	能指
标记性结构		能指-所指

对待影像的三种态度

		存有领域	标记领域	
	前现代	对象-影像		
	现代	对象	影像	
	后现代		对象-影像	

前现代：影像迷信

- 1875年5月28日的《摄影新闻》刊登了旅华摄影师格里菲斯（David Knox Griffith）的文章，称中国人对摄影充满敌意，因为他们相信照相机机会摄走灵魂，照相之后，短则一个月，长则两年，人就会死去。
- 同年，英国摄影师约翰·汤姆森（John Thomson）在纽约出版的关于中国的摄影集中，也写道，中国人常常把摄影师看成死亡的预言者，当他想为中国人拍照时，中国人会跪下来央求不要在“致命的镜头”前留影。

现代：影像独立

- 1902 年慈禧回銮，途经正阳门时，破天荒地默许外国摄影师抓拍了一张她朝镜头挥手的照片，这一事件被当时的国外媒体视为中国进入现代社会的转折信号。进入 20 世纪，慈禧太后大张旗鼓推行新政，并定制了相当一批肖像摄影，用于馈赠外国友人。1903 -1908 年间，慈禧太后彻底打破一千多年来中国统治者肖像不可公开的禁忌，竭力利用肖像摄影改善她个人的国际形象。

寻找摄影艺术的“中国性”

- 刘半农：必须能把我们自己的个性，能把我们中国人特有的情趣与韵调，借着镜箱充分的表现出来，使我们的作品，于世界别国人的作品之外另成一种气息。

中国摄影： 郎静山与集锦摄影

- 纪录
- 美化
- 色情
- 诗意



中国电影的觉醒：实践与理论



中国早期电影里的“空气”说与“同化”论

李道新

北京大学艺术学院

摘要：以郑正秋、欧阳予倩、卜万苍、吴永刚和费穆等为代表的中国早期电影创作及其话语实践,通过对中外思想文化艺术的传承与创新,为“中国化”的电影理论奠定了坚实的基础。从氛围、气韵到“空气”,经由创作主体的精心介入,得以摆脱身与心、道与器的人为分立,想象一种出神入化的艺术境界。与此同时,从自化、化人到同化,经由银幕内外的交流互动,也得以超越进化与退化的二元对立,构筑一个同气相求的教化世界。中国早期电影里的“空气”说与“同化”论,正是建立在中国影人固有的宇宙观和生命意识之上,在主体觉醒和整体观照的层面生发出来的具有本土特色的中国电影理论。

专辑：文史哲

专题：戏剧电影与电视艺术

分类号：J905

郑正秋：《导演〈小情人〉之小经验（续）》（1926）

- 郑正秋强调要“使人人‘同化’在我一个‘空气’里”。“人人信仰我，人人服从我，人人化成我导演者个人一系的意义，场场充满我导演者个人一系的意义，事事物物都合乎我导演者个人的意义，连得天然外景，也带着我导演者所抱意义的色彩，然后我和戏，戏和人，人和景，景和物，物和事，事和地，地和人，一齐同化，这样做来，自然有影有戏，不致于有影无戏，更不致于看上去有点不像，有点似是而非了。当然容易动人感情了”。

郑正秋：《为中国影片告各方面》，《歌女红牡丹特刊》1931年4月

- 有声电影，决不是片子里有了声音，就算是成功的。必须把电影上原有那静默而深刻的美感保存着，更得把**音韵与节奏**的美感放进去。如果声音里面没有一点**情感**，或者声音不真不确，那就非但有声等于无声，更比无声都不如了。

欧阳予倩《导演法》（1928）

- “天然的节奏”、“丰富的情绪”等构成“全剧的空气”。

吴永刚：《论电影布景》（1935）

- “空气”比“环境”更重要，因为“环境”只能表示剧中人的所在地，不能表现当时剧中人的心情变化，但“空气”是可以的。布景与摄影密切合作，就能创造电影的“整个空气”。

卜万苍：《我导演电影的经验》（1939）

- “一张优秀的影片，它应该是富有轻快的调子，运用纯熟的技巧，在不沉闷的空气下，灌输正确的严肃的意识，务使观众愉快的接受下来。”

费穆：《略谈空气》，《时代电影》，1934年，第6期

略談空氣

費穆

關於導演的方式，個人總覺得不應該忽略這一個法則：電影要抓住觀眾，必須使觀眾與劇中人的環境同化。爲達到這種目的，我以爲創造劇中的空氣是必要的。在『城市之夜』與『人生』中，我會試驗過；在『雪海』中，我仍然運用這種方法。但由於這方法而引起若干的誤會，也是可能的。

個人以爲，創造劇中的『空氣』，可以有四種方式：其一，由於攝影機本身的性能而獲得；二，由於攝影的目的物本身而獲得；三，由於旁敲側擊的方式而獲得；四，由於音響而獲得。

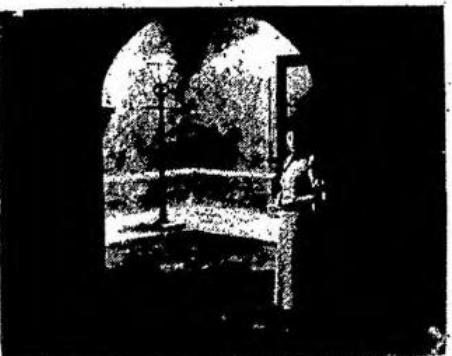
攝影機的眼睛，往往比人的眼睛更技巧的，因此，運用攝影機可以獲得不同的效果。攝影的角度既可以依劇的情調而變更，感光的強弱，更可以依劇的情緒而變幻。

把機械的技巧與被攝物聯合起來，變化更多。外景方面，從大自然中找尋美麗的對象，其效果是要由角度，時間，陽光而取決的。內景方面，以人工的構圖，當然佈景師很重要，線條的組織與光線的配合，是創造『空氣』的要素，佈景師因此必須了解劇的主題，以及某一場戲的環境，避免一切不必要的物件，而加重其必要的部份；這樣，與攝影合作起來，其效果必大。

我覺得，用旁敲側擊的方式，也足以強調其空氣的。所謂旁敲側擊，即是利用週遭的事物，以襯托其主題。我以爲劇中的環境表現出來，也足以使觀眾的精神貫注在銀幕上的。

我曾相當地採用了上述的方式。至於音響效果，因爲限於默片，不能充分的利用，但我也曾在可能範圍內利用聲片的技巧，以默片的方式表現了一些。

爲要使觀眾和電影打成一片，空氣之佈置確是必要的。



- 关于导演的方式，个人总觉得不应该忽略这一个法则：电影要抓住观众，必须使观众与剧中人的环境同化。为达到这种目的，我以为创造剧中的空气是必要的。.....
- 个人以为，创造剧中的“空气”，可以有四种方式：其一，由于摄影机本身的性能而获得；二，由于摄影的目的物本身而获得；三，由于旁敲侧击的方式而获得；四，由于音响而获得。
- 摄影机的眼睛，往往比人的眼睛更技巧的，因此，运用摄影机可以获得不同的效果。摄影的角度既可以依剧的情调而变更，感光的强弱，更可以依剧的情绪而变幻。
- 把机械的技巧与被摄物联合起来，变化更多。外景方面，从大自然中找寻美丽的对象，其效果是要由角度、时间、阳光而取决的。内景方面，以人工的构图，当然布景师很重要，线条的组织与光线的配合，是创造“空气”的要素，布景师因此必须了解剧的主题，以及某一场戏的环境，避免一切不必要的物件，而加重其必要的部分；这样，与摄影合作起来，其效果必大。
- 我觉得，用旁敲侧击的方式，也足以强调其空气的。所谓旁敲侧击，即是利用周遭的事物，以衬托其主题。我以为剧中的环境表现出来，也足以使观众的精神贯注在银幕上的。
- 我会相当地采用了上述的方式。至于音响效果，因为限于默片，不能充分的利用，但我也会在可能范围内利用声片的技巧，以默片的方式表现了一些。
- 我要使观众和电影打成一片，空气之布置确是必要的。

空气说的几个要点

- 物理空气：光影、声音、环境
- 心理空气：情感
- 整体空气：不仅将电影做成整体，而且将电影和观众打成一片

空气即气氛：1925年静芳、焦菊隐、宗杰、顾昂若等人在《京报副刊》展开了关于“加浓戏剧空气”的讨论

一六六

所以我只好獨疑羅素先生了。
末了，我復向張先生明白的請教一句：
「 n （就是分的次數）究竟能夠到個什麼
程度？」

只要有了解決， 1^{2n} 自然迎刃而解的了。並請大家注意：我們所討論的是學理，不是事實；萬不可因事實不可能，而傷及學理。我很慚愧！又說了這些廢話。

「加濃戲劇空氣」？

靜芳

這幾天忽然看見京湖有這麼樣的一個題目，『加濃戲劇空氣』，我心裡不覺喜歡，以爲北京居然還有討論戲劇的人。不料我一看焦菊隱君的大著，不竟大失所望。裡面明明的說，『我們有余上沅，趙太侗，聞一多三先生……』趙太侗是什麼人，我不大清楚，暫且擱開不說；至於余上沅聞一多兩先生，我却領教過了。聞一多先生者，就是那位作『細小的黃瓜同橄欖一樣』的中國的濟次，作紅燭的那一位大詩人。余上沅先生呢，近來已經被一位叫作培良的馬得閉口無言，不用我再來『打死老虎』了。

不是人而大名鼎鼎的——却捧出這三位先生，再加上位專說閒話的西醫，如是大言不慚地：說

西學土(へ
世皓
心黄木杰)
憶

每冊一元

樸社出版

刊名: 京报副刊
年代: 1925年
卷期: 第365期

七十期

零售一份銅子四枚外埠連郵二分訂閱
半年五角全年一元

總經售處 北京翠胡同北新書局

『我們要加濃戲劇空氣呵。』

我的意思是：請你們且不要把戲劇的空氣加濃，暫時把戲劇的空氣弄清再說，亂七八糟地，只有愈濃愈壞的呀。

所謂北京的新戲者，我也看過幾次；但是那一個演男的不帶幾分流氓氣，那一個演女的不帶幾分妓女味兒呢？那一個演員上台不是以為愈漂亮愈好呢？那一次演員曾經把劇詞弄熟了呢？那一次的布景曾經與劇本相合呢？那一次演員不鬧擺架的脾味子兒呢？愛美的新劇團不用說，七零八落的劇專學生不用說，說是提倡加濃戲劇空氣的焦先生們，能够完全脫離了舊劇的味兒沒有？脫離了文明新劇的味兒沒有？有位希拉音樂家，教已經學過音樂的學生，要用教初學者兩倍的力。他說：『我得先教他們忘掉從先所學的。』我說：戲劇的空氣是不能再濃了，先弄清點再說。我們的演劇者，第一要請你們忘掉舊的偶像，文明戲同京戲；第二要請你們忘掉新的偶像，金字招牌的留學生們。

現在就大體而言，西洋的文化確實比我們高，但是這句話的意思，並不是說西洋留學生也比我們高。一大塊頑鐵，雖然也可以鍊出精鋼來，但渣滓畢竟占大多數。無論你到了西洋二年或二十年，你要是不求學問，那麼回來還

What is Film Atmosphere?

Robert Spadoni

To cite this article: Robert Spadoni (2020) What is Film Atmosphere?, Quarterly Review of Film and Video, 37:1, 48-75, DOI: [10.1080/10509208.2019.1606558](https://doi.org/10.1080/10509208.2019.1606558)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/10509208.2019.1606558>



Published online: 22 Jul 2019.

难以界定的“气氛”

- Many kinds of writing across the history of cinema exemplify the best and worst tendencies in thinking about film atmosphere. This might seem like the emptiest statement that could be made about any subject that has been written about over such a long period, but I suggest that it holds especially true for this topic. The number of times the word *atmosphere* appears, in sources ranging from industry trade journals published at the start of the previous century to works of theory published this year, attests to **the importance that film writers continuously attach to it—yet few have paused to spell out why atmosphere matters or even to articulate what they mean by the word.**

物理气氛

- This has started to change in recent years as scholars have begun taking up atmosphere more directly as a topic of inquiry. This work shares with older writing a tendency to view the phenomenon as primarily or exclusively associated with an **artwork's environmental character**—specifically, in the case of a film, **its settings, sounds, and depictions of weather**.

情感气氛

- *Atmosphere* makes for a more productive name of the phenomenon under examination than does ***mood***, a word that has been used **interchangeably with atmosphere throughout film history.**

气氛作为整体

- Mikel Dufrenne: **This quality proper to the work... is a world atmosphere. How is it produced? Through the ensemble from which it emanates. All the elements of the world represented conspire to produce it.**
- Gernot Boehme: **Atmosphere is itself something extremely vague, indeterminate, intangible. The reason is primarily that atmospheres are totalities: atmospheres imbue everything, they tinge the whole of the world or a view, they bathe everything in a certain light, unify a diversity of impressions in a single emotive state.**

气氛与之间

- Gernot Boehme: **Atmospheres are an intermediate phenomenon, something between subject and object. That makes them, as such, intangible, and means that... they have no secure ontological status. But for that very reason it is rewarding to approach them from two sides, from the side of subjects and from the side of objects, from the side of reception aesthetics and from the side of production aesthetics.**

不同门类艺术中的“之间”

- 1.音乐：作品与表演
- 2.舞蹈：动作与作动
- 3.诗歌：辞情与声情
- 4.书法：文字与书写
- 5.绘画：对象与媒介
- 6.雕塑：视觉与触觉
- 7.建筑：经典与变化
- 8.园林：自然与艺术
- 9.戏剧：角色与演员
- 10.小说：个体与普遍
- 11.电影：真实与虚幻

艺术形象的本体论地位



- 当我看到一把椅子的时候，如果说这把椅子在我的知觉之中，这就荒唐了。根据我们采用的术语，我的知觉是某种意识，而椅子是这种意识的对象。现在，我闭上眼睛，我制造出我刚才看见的那把椅子的“像”（image）。现在，这把以“像”的方式出现的椅子，也像前面那把椅子一样，决不能进入意识。椅子的“像”不是也不可能是一把椅子。事实上，无论我感知还是想象那把我坐在上面的藤椅，那把椅子总是处在我的意识之外。在这两种情形中，那把椅子都是就在那里，在空间之中，在那间房子里，在书桌之前。现在，.....无论我看见还是想象那把椅子，我的知觉对象和想象对象都是同一的：那把我坐在上面的藤椅。这只不过是意识以两种不同的方式联系到那把同样的椅子而已。在这两种情形中，意识的目标都是那把具体的有形有质的椅子。只不过在一种情形中，意识“遭遇到了”那把椅子，而在另一种情形中没有遭遇而已。

- 1.跟对象直接遭遇的意识：直接指向现实对象
- 2.不跟对象直接遭遇的意识
 - 2.1.被动的“像想” (imaging)：间接指向现实对象
 - 2.2. 主动的“想象” (imagining)：否定现实对象，生成意向性对象

- 就查理八世是我们在画面上把握到的来说，他是非现实的，正是这个查理八世是我们欣赏的对象（他就是我们所说的那个“令人感动的”、“被描绘得富有才智、权力和优雅的”查理八世），因此这就会让我们承认，在图像中的审美对象是非现实的对象。

- 并不是演员将角色变成了现实的存在，而是演员在角色中变成了非现实的存在。

影像透明理论

- Roger Scruton: 理想的绘画与它的题材之间存在一种意向性关联。换句话说，如果一幅绘画再现了某一题材，并不意味着那个题材存在，即使那个题材存在，也不意味着再现那个题材如其所是的样子。进一步说，如果x是一幅人物画，并不意味着存在某个特定的人物，x是他的绘画。再进一步说，由于再现行为，艺术家的行为，绘画与它的题材之间存在意向性关系，在描述绘画与其题材的关系时，我们也会说到艺术家的意图。艺术家意图成功实现于外观的创造之中，这种外观以某种方式引导观者认出题材。
- 理想的摄影也与题材处于某种关系之中：照片是某物的照片。不过，这里的关系是因果的，而不是意向的。换句话说，如果照片是某个题材的照片，就必然意味着那个题材存在。如果x是某人的照片，就意味着存在某个特定人物，x是他的照片。也可以说，照片的题材就像它在照片上的样子那样存在.....在描述照片与其题材的关系时，描述的不是意图，而是因果过程。尽管一般说来也有意向活动介入其中，但它在摄影的关系中并不扮演主要角色。理想的摄影也产生一种外观，但是我们关注这种外观，不是作为意图的实现，而是作为一个实际对象看上去的样子的记录。

普莱尔论阅读经验

- 当我们打开书本来阅读时，就会发生一种奇妙的经验：确实令人难以置信。首先，一个客体消失了。我手中的书本到哪里去了？它还存在，但同时又不存在，化为乌有了。作为纸制的，类似金属或瓷制的客体来说，它已不复存在，至少在我读这本书的时候。因为这时书已经不再是物质的实体，而是一连串的字、形象和思想。这个新的存在来自何处？当然，不会来自纸制的客体，也不来自空气，只有一种可能，就是来自我的内心。

- 这就是我在阅读时经历的奇异转化：不仅周围的客体，包括我读的书，都消失了，而且这些客体还被一群和我的意识密切相关的精神客体所取代。然而，随着我和客体的这种密切关系而来的是一系列新问题，其中最奇特的是，我把读来的东西，也就是把别人的深思熟虑的东西，变成了自己心灵的产物。这些思想属于别人，然而思维的主体却是我，比这更令人惊异的是我在想别人的思想。当然，如果我只是把别人的思想作为别人的思想来思考的话，这也没什么大惊小怪的，问题是我把他人的思想当成了自己的，通常作为主体思维的是我，我在自己的思维中意识到自己的存在（自我得到表现）。尽管这种思想可能来自他方，在思维过程中我还是把它看成自己的思想。

巴赞：观众更容易认同荧幕形象

- 我们以杂耍歌舞场的舞女在舞台上和银幕上的情况为例作一说明。她们在银幕上出现可以满足非自觉的性欲望，男主人公与她们的接触符合观众的意愿，因为观众与男主人公认同。在舞台上，舞女们会像在实际生活中一样刺激观众的感官，以致不可能发生观众与男主人公的认同，男主人公成为嫉妒和羡慕的对象。

电影的艺术性的关键在于如何将实的变成虚的

- 费穆在《中国旧剧的电影化问题》：
- 中国剧的魅力在于“弄假成真”。中国剧的成功，在于让观众在“一片迷离状态中”“升华”，“在假人假戏中获得真实之感觉”。
- 电影的主要表现方式，是绝对的写实，遇着如此超现实之中国剧，如何能轻轻地一搬了事。[中国电影的魅力在于“弄真成假”。中国电影的成功，在于让观众在“一片迷离状态中”“升华”，“在真人真事中获得虚幻之感觉”。]

作为可感知的非现实的“空气”或者“气氛”

- 空气或者气氛之所以不可言说、难以捉摸，关键的原因在于它是非现实的，在主客体之间生成的可感知的非现实。

阅读资料

- 董丽慧：《妖术 / 技术 / 美术：20 世纪 20 年代中国现代摄影的历史语境》《艺术设计研究》2019年第2期
- 李道新：《中国早期电影里的“空气”说与“同化”论》《文艺研究》2020年第5期
- 彭锋：《气氛与电影》《电影艺术》2021年第2期