

# “十七年”国产彩色电影的色彩计量研究\*

A Color Metrological Research of Chinese Color Cinemas in the Seventeen Years Period

文 唐媛媛 /Text/Tang Yuanyuan

**提要:** 本文通过对“十七年”期间彩色电影的色彩计量分析,将该时期电影的色彩风格进行可视化呈现,并尝试将对该时期色彩风格的追问投射在一个多维度的历史语境中。计量数据表明,“十七年”时期的彩色电影在色彩使用上与影片主题和电影类型等存在着一定的关系。经分析发现,除了当时的文艺政策、技术等因素影响该时期的色彩风格外,“十七年”彩色电影的褪色现象与当代电影的怀旧色存在一定的平行关系。

**关键词:** “十七年”彩色电影 色彩 计量电影学 怀旧美学

## 一、色彩计量及方法介绍

随着数字人文的兴起,数字技术和人文学科的结合越发紧密。从前看似冰冷的数字通过思辨的解读而变得富有意义,同时,传统的文本分析也因数据的参与而更具客观性和说服力,从而避免陷入纯粹主观式批判的僵局。近年来,计量电影学逐渐引起学者的关注,它将电影参数的测量和计算分析应用于电影文本的分析中,做到了在电影领域将数字和人文的有效结合。媒介理论学者齐林斯基也曾指出,艺术、科学和技术有着非常紧密的相互关系。<sup>(1)</sup>我国学者李道新教授在构建中国电影知识新体系方面的研究更是体现了数字技术的介入对电影史研究观念的影响,<sup>(2)</sup>也促使我们对电影史产生新的认识。作为一种新的电影史研究方法,数字技术有助于我们打破传统的线性史观,在历史的断裂处探究历史,发现遗落在传统电影史研究视野之外的新材料,在历时性中发现电影史中的共时性存在。

目前国内计量电影学的应用主要有两个方向:一是延续巴瑞·索特、尤里·齐维安等学者提出的平均镜头时长(ASL)的测量方法。齐维安联合戈内斯·赛维扬推出的 CINEMETRICS 共享平台,为电影镜头长度的可视化分析提供了技术支持。国外后续又有很多

学者设计出各种计算机辅助电影分析的软件。<sup>(3)</sup>国内的研究在此基础上也延伸到对电影场景、机位、景别的记录。二是以李道新教授带领的团队为代表,利用计算机等辅助方式展开的新电影史研究,目前已成立“中国电影知识体系平台”。<sup>(4)</sup>该平台虽然刚上线,但从它的架构可以看出其希望通过数字化技术来重新构建中国电影知识体系的决心。

综上所述,国内有关数字技术辅助电影分析的研究多集中在电影镜头、场景、史料搜集等方面,对电影色彩的量化分析并不多见。色彩作为电影最直观的视觉造型元素,在情绪表达、环境渲染以及影片基调奠定等方面的作用不可小觑。与人文学科传统的研究方法一样,电影中的色彩研究也多是以色彩理论为辅助的阐释性解读,缺少客观数据支撑,对色彩进行的量化分析则更是寥寥。上海大学的田丰老师曾带领团队设计出一款用于分析电影色彩的软件,<sup>(5)</sup>但该软件仅内部使用,目前还没有完全开放。国外关于电影中色彩的量化研究起步较早,高登茨·哈特和芭芭拉·弗雷基格研发了分析工具 VIAN,<sup>(6)</sup>并在文章《用于电影色彩美学分析的数字化工具》(Digitale Werkzeuge zur ästhetischen Analyse von Filmfarben)<sup>(7)</sup>中进行了详细的介绍。该软件从不同角度来分析电影中的色彩问

唐媛媛,西安外国语大学新闻与传播学院副教授

\*本文中的数据计量以及图表绘制工作由我的学生师志豪完成,在此感谢!

题,并且也是在线上平台以协作的方式提供服务。此外,还有一些色彩分析网站或机构如 MovieBarcode<sup>(8)</sup>、color diff<sup>(9)</sup>等,但这些软件在国内并没有得到普遍适用。

新中国成立后,中国电影步入一个新的发展阶段,计划经济体制的实行为电影制作和放映起到了保障作用,加之这一时期“文艺为工农兵服务”的方针引导,中国电影呈现出前所未有的多样性。目前对于“十七年”电影的研究多集中在题材样式以及意识形态的分析,对于其中的色彩风格缺少系统梳理和整体的把握分析。此外,这一时期也是中国电影从黑白向彩色过渡的重要阶段。20世纪60年代中后期,中国电影逐渐进入彩色胶片时代。实际上,中国从20世纪50年代末期开始就已经出现了彩色电影,虽然这一时期的电影生产还是以黑白电影为主,但作为中国彩色电影的初始阶段,“十七年”间的彩色电影对此后国产电影中关于色彩的理解和表达有着重要的影响。因此,本文从计量电影学的角度入手,对“十七年”间的彩色电影进行系统量化分析,主要采用目的抽样的方法对“十七年”的彩色电影进行抽样。为保证样本的代表性,本次抽样的主要依据是在电影史上被普遍认可且具有较高影响力的影片。同时,由于“十七年”电影的种类繁多,题材和色彩之间是否存在相互关联也是本文试图通过色彩计量来探讨的一个问题,因此本次共选取了九个题材共40部彩色影片(见图3)。

在色彩计量方面,RGB色彩模式虽然是表示原视频图像三种色彩通道的重要参数值,但由于其不能对色彩进行直观表述,故本文将采用HSV(色调(H)、饱和度(S)、明度(V))色彩空间模型对电影中的各种色彩参数进行计量。<sup>(10)</sup>我们将RGB色彩模式在Matlab软件中转化成HSV,即计算出单部影片的平均色调、平均饱和度、平均明度、各色调占比等四个参数值,并将最终数据在Origin 2018上进行图表转换,进而将这40部影片的色彩参数进行可视化呈现。

本次计量在计算平均色调、平均饱和度以及平均明度之外增加了一个新的计量值,即各色调占比。增加这一计量参数的原因是通过计算发现,平均色调在两种对比色占比相当的情况下不能准确反映影片整体的色彩风格,而各色调占比却能够直观反映一部影片的主要色彩占比情况,故本文将两种数据结合分析,

以期得到更为客观的结果。

## 二、计量结果的呈现

### 1. 影片色调分析

色彩是电影最直观的表意符号,色彩的自然功能和表现价值在电影中融为一体。色调是重要的色彩元素。通过色调,电影可以表达不同的情感、氛围以及心理活动。本文将40部不同题材的彩色电影进行了平均色调的初步统计。如图1所示,40部电影中占比最多的颜色是绿色(45%),排在第二位的是黄色(27.5%),之后是青色和蓝色。红色占比在其中并不突出。这与影片的实际情况并不相符。这是因为平均色调代表的是一个平均值,本文将RGB色彩模式转换成HSV色彩空间,并将红、黄、绿、青、蓝以及品红色在360度的色彩空间里平均分布并赋值(见图2)。例如,当一部电影中既有品红色(330度)也有绿色(120度)时,两个数值取平均值即为240度,那么对应的色彩就是蓝色(210—270度)。由此可见,当两个对比色在影片中占比相当时,平均色调的数值就会出现偏差,有一定的误导性。

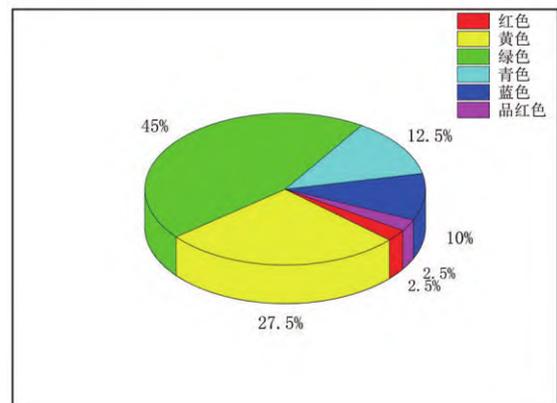


图1. 40部彩色电影色调平均值占比

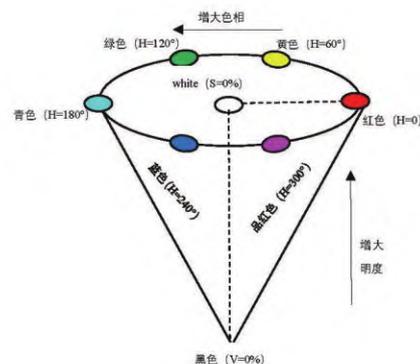


图2. 色彩空间模型

基于此,本文又对40部影片逐一进行了色彩统

计,计算出每部电影中每种颜色的占比情况(见图3<sup>[11]</sup>)。通过对比发现,影片的色彩占比分布与影片题材存在一定的关系:从总体上看,暖色调(红色、黄色、品红)占比呈现出相对明显的优势,但也有部分影片(图中方框标示)的冷色调占比超过了暖色调,且这几部电影集中分布在革命(战争)、反特以及名著改编这三种题材中。在六部战争题材的影片中,有三部影片的冷色调占比超过暖色调,分别是《回民支队》(1959)、《洪湖赤卫队》(1961)以及《东进序曲》(1962)。其中,《东进序曲》的冷色调占比高达75%。在所选取的三部反特题材影片中,有两部影片[《边塞烽火》(1957)和《革命家庭》(1961)]的色彩占比更多呈现出冷色调。四部名著改编影片中有三部[《祝福》(1956)、《青春之歌》(1959)、《早春二月》(1963)]冷色调占比突出,特别是在《祝福》中,冷色调占比高达74%。其余题材影片中,暖色调占比均超过冷色调。此外,从图3中还可以发现,色调占比在时间上也呈现出一定的特征:从20世纪60年代中后期开始,影片中冷暖色调的占比反差逐渐减小,各色调占比趋于均衡。

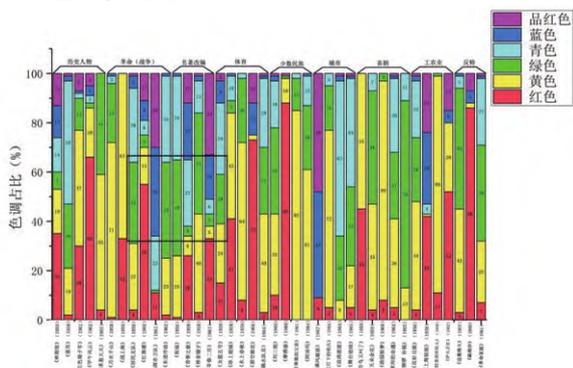


图3. 各部电影色彩占比分布图

## 2. 色彩饱和度分析

色彩饱和度是指色彩的鲜艳程度,也叫纯度,是HSV色彩空间模型的三元素之一。其数值为百分比,介于0—100%之间。饱和度值越高,色彩越鲜艳,反之亦然。由于高饱和度的颜色容易使人眼产生视觉疲劳,一般情况下,色彩饱和度取值在50%左右时,人眼感觉较为舒适。图4呈现了40部彩色电影的色彩饱和度平均值,可以发现,“十七年”彩色电影中的色彩平均饱和度普遍不高,其数值基本都在30%以下。只有三部影片的色彩平均饱和度在30%以上,分别是《布谷鸟又叫了》(1958, 49.52%)、《战上海》(1959, 36.09%)、《摩雅傣》(1960, 34.72%)。从图4中还可

以看出,20世纪50年代末开始,彩色电影的色彩饱和度相较于之前有所提升。将图4同图3对比还可以发现,冷色调占比较高的影片,其色彩饱和度较低。

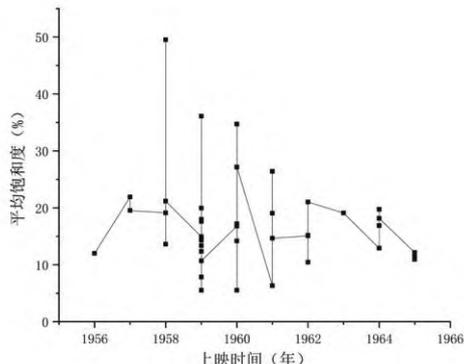


图4. 40部电影的平均饱和度折线图

## 3. 色彩明度分析

明度是影响电影色彩的三元素之一,指示着色彩的明亮程度。不同色调之间明度也有所不同,白色明度最高,黑色明度最低,因此,在某种颜色中加入白色明度会逐渐提高,加入黑色明度就会降低。在电影中,同一种颜色在不同光线、不同场景的作用下会呈现不同的明度。图5对40部电影的平均明度进行了统计,并按照题材分类记录,可以看出:“十七年”电影的色彩明度普遍不高,集中分布在20%—45%之间;影片的色彩明度与电影题材存在一定关系,从各类型的分布情况看,革命(战争)、反特以及历史人物题材影片较为集中地分布在低明度区域,而城市、喜剧以及体育题材影片较为集中地分布在高明度区域。其中,色彩明度最高的是喜剧电影《打铜锣·补锅》(1965),最低的是少数民族题材电影《达吉和她的父亲》(1961)。

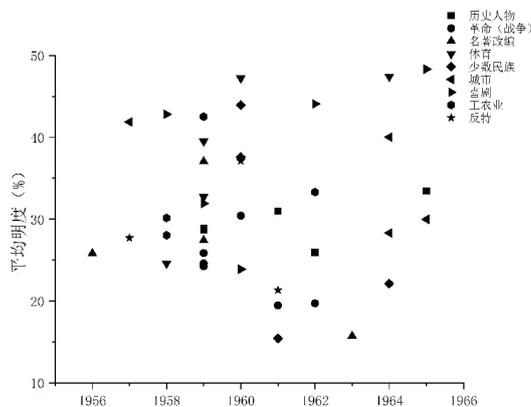


图5. 40部电影色彩明度分布图

## 三、计量结果分析

针对前面计量呈现的结果,本部分将结合政治、

历史、技术等语境进行分析。

### 1. 题材的丰富以及色彩审美上的写实主义

毛泽东同志 1942年《在延安文艺座谈会上的讲话》为社会主义文学艺术创作指明了方向。1955年 5月，中共中央宣传部部长陆定一向中共中央上报了《关于中央文化部党组提出的一九五五年的电影制片和剧本创作的主题计划》。计划中提出：“电影制片的方针应当明确地规定为：尽可能地增加影片的数量，并在这个基础上努力提高影片的质量。”并强调：“为此还应扩大剧本题材的范围和提倡体裁、形式和风格的多样化。”<sup>(12)</sup>“十七年”间，各个电影厂生产出了一大批题材广泛、风格多样的优秀作品。这一时期的作品受到当时苏联社会主义现实主义创作原则的影响，所以各种类型都表现出明显的现实主义创作特征。无论从题材选择还是电影布景、人物造型以及色彩都强调真实性。由于“十七年”是我国电影从黑白走向彩色的重要时期，对色彩的运用也处在起步阶段，拍摄彩色电影更多聚焦于还原真实世界，这也是色彩的自然属性。

前文中提到的冷色调占比较大的影片主要集中在革命(战争)、反特以及名著改编这三种题材中。经过拉片会发现，在这三种类型的电影中影响色调的主要因素是场景和服装。在战争题材的作品中，有大量野外作战场景，植被、战场上的装备、交通工具等都属于冷色调。另外，片中军人的服装也都是冷色(见图 6、7)。在名著改编影片中，故事大多发生在农村，人物着装大都朴实自然，没有太多鲜艳的色彩符号(见图 8)，即便画面中出现零星暖色符号，比如女主角红色的服装、红色蜡烛等，这些颜色也多以点缀的形式存在，总体来说，冷色调仍占据绝大部分画幅(见图 9)。另外，“十七年”电影创作坚持“文艺为工农兵服务”的方针，此前长期作为失语群体的工农兵群众成为文艺服务的对象、银幕的主角。代表这一社会阶层的人民生活的颜色主要还是朴实、自然的冷色调。同时，新中国成立初期，广大群众的文化、审美水平普遍较低，电影在人民群众中主要承担着文化启蒙、政策传达等作用，<sup>(13)</sup>因此电影中的色彩还是以发挥写实功能为主，表意功能并不突出。直到 20世纪 70年代末，色彩才开始在电影中跳出“摹写”的本职，发挥更大的作用。1979年的《小花》中，导演就尝试使用颜色来表达剧

情冲突和人物的心里矛盾，此是后话。



图 6.《回民支队》影片截图



图 7.《洪湖赤卫队》影片截图



图 8.《祝福》影片截图



图 9.《青春之歌》影片截图

在本研究所选取的四部工农业题材影片中，有三部影片的暖色调占比都超过了冷色调。农村题材的电影是“十七年”电影的一个重要组成部分。影片中表现的乡村充满了明亮色彩，欢快的生活场景，乐观、向上的农民形象和精神品格。<sup>(14)</sup>这一时期的农村电影反映的是对农村新生活以及美好未来的向往。劳动人民勤劳、质朴的健康肤色以及广阔的乡土都是这个时代的重要指征。在电影《我们村里的年轻人》(1959，见图 10)中，可以看到人物劳动后泛红的皮肤，象征着青年们似火的劳动热情。

在色彩饱和度以及对光线的处理方面，基本上与

色调的使用原则保持一致。前文已经提到,由于“十七年”电影主要遵循现实主义创作原则,这一时期的多数影片中主人公都着装朴素,因此色彩饱和度较低。此外,这一时期战争题材影片中,绝大多数军人的服装破旧甚至泛白,因此也降低了色彩饱和度。同时,光线的使用首先要追求的是对真实世界的还原,讲究真实气氛的营造。相较于这一时期黑白电影中反差明暗对比的视觉效果,彩色电影在这一时期对光线的使用,更多考虑的是如何通过光线来辅助色彩的还原。整体而言,室外一般都采用真实光源,用光比较平实。图 5 中反映出影片《达吉和她的父亲》的平均明度值最低(15.7%)。笔者对该片进行场景统计后发现,影片中夜景时长在总时长中的占比高达四分之三。片中的许多外景(见图 11)也是在摄影棚内拍摄,内景用光较为保守,这些都直接影响了影片的色彩明度值。



图 10.《我们村里的年轻人》影片截图



图 11.《达吉和她的父亲》影片截图

## 2. 色彩呈现过程中的技术因素

新中国成立后,电影胶片的研制和生产经历了从无到有、从小到大的艰苦发展过程。胶片品种经历了从黑白到彩色、从单一品种到多品种、从水溶性成色剂到油溶性成色方式的转变。<sup>(15)</sup>影响电影胶片色彩还原度的因素也有很多,如胶片本身的材质和特性、冲洗加工工艺的控制、保存环境、库存管理方式、使用频率等。<sup>(16)</sup>20世纪 70年代,我国电影基本进入彩色片时代,但在 20世纪 60年代中后期,仍旧使用的是水溶性彩色胶片。这种胶片的一大缺点就是对色彩的还

原度差,特别是对绿色的还原上。<sup>(17)</sup>因此无论是军人的军装,还是室外风景,绿色在片中的饱和度都不高。笔者对《战上海》进行了拉片分析,发现影片中包含大量军装、野外战场等场景(见图 12)。从理论上讲,绿色、蓝色等冷色调应该在影片中占有一定比例,但该片在图 3 中显示只有红、黄两种颜色占比。其原因就是上面提到的,绿色的还原性很差,加之酸性片基与药膜本身发生化学反应,会使胶片发红或褪色。<sup>(18)</sup>此外,保存不当等原因也会使片基呈现出粉红色,如电影《林家铺子》(1959,见图 13)。该片的摄影师钱江在谈到电影前期构思时提到,他在色彩造型上主要采用的是青灰色基调,<sup>(19)</sup>而影片画面看上去似乎笼罩着一层不饱和的粉色,这就是胶片保存不当所造成的。由于当时黑白负片感光度偏低,彩色负片色彩宽容度狭小等外在技术条件的限制,<sup>(20)</sup>“十七年”电影的整体明度偏低。加之受当时布光条件的限制,摄影师的主要精力只能放在底片曝光等基础问题上,<sup>(21)</sup>因此“十七年”电影中的色彩饱和度和明度普遍都不高。



图 12.《战上海》影片截图

## 3. 色彩和光线的革命浪漫主义表达

“十七年”电影因为题材多样以及彩色胶片技术的日趋成熟,在色彩的使用上更加丰富和艳丽,特别是在一些少数民族题材影片中[比如《五朵金花》(1959,见图 14)],导演就大胆使用一些对比色来表现祖国的万象繁荣、人民的幸福团结。同时需要注意的是,无论是在哪种题材的作品中,红色在叙事或政治隐喻上的功能性仍旧比较明显。这主要是因为红色在中国传统文化中有着特殊的意义。中国自古以来就有尚红习

俗，红色是中国人的文化图腾和精神皈依，不仅象征着吉祥、喜气，也象征了奋斗和革命。汉民族传统中往往用红色来衬托庄重、尊严的场面。<sup>(22)</sup>



图 13.《林家铺子》影片截图



图 14.《五朵金花》影片截图

“十七年”电影普遍倾向于将主人公的服饰色彩设计为红色，在体现人物角色功能的同时也证明了红色在中国传统文化中的重要意义。同时，这也是革命浪漫主义的体现。红色在电影中正是对革命热情的理想主义表达。在电影《红色娘子军》(1961, 见图 15a)中，吴琼花在参军前身着红衣，参军后虽然穿上了朴素的军装，但红色的领章和袖章代表着她似火的革命热情(见图 15b)。这种明显的色彩隐喻不仅出现在革命历史题材影片中，在“十七年”电影每种题材中都能看到创作者对红色的“偏爱”。

在《我们村里的年轻人》(见图 10)、《女篮 5号》(1958)、《青春之歌》(见图 9)、《冰上姐妹》(1959, 见图 16)、《刘三姐》(1960)等作品中，红色成为权力的代表、话语的中心，这充分说明了这一时期电影在色彩上的总体审美趋向，即在所有色彩中，红色具有最明确的政治隐喻和意识形态宣传功能。



图 15a.《红色娘子军》影片截图



图 15b.《红色娘子军》影片截图



图 16.《冰上姐妹》影片截图

此外，对于革命浪漫主义的表达还体现在对光线的运用上。虽然“十七年”电影受现实主义创作原则的影响，大多为表现新中国建设欣欣向荣的主题，将明朗的阳光作为这些影片外景中的重要气氛形态，光线在早期只是发挥着最基本的照明功能。随着“十七年”时期拍摄技术的日渐成熟，电影创作者们在利用光线完成基本造型叙事功能外，逐渐意识到了光线的美学功能，并开始探索光线的美感、光的情绪效果、戏剧效果等方面的问题。有意识地通过光线来突出主题是“十七年”电影在造型艺术上的成功探索。需要注意的是，“十七年”期间，由于黑白电影拍摄技术的发展要早于彩色电影，因此黑白电影中较早地开始了对光线的美学实践。电影创作者们立足于影片中黑白两色为画面所带来的独有质感，大胆地利用光线来进行画面的探索，创造出类似于浮雕、木板画或剪影等艺术效果，增强了画面的造型感。这种对光线的艺术化处理也影响了后来“十七年”期间彩色电影的创作，比如在《边塞烽火》(见图 17)中，摄影师就通过逆光剪影来表现解放军追击这场戏，使画面蕴含了一层更深刻的造型美感。这一时期的导演运用造型手段参与叙事推进、情绪营造与意义建构的意识逐渐显露出来。《红色娘子军》的摄影师沈西林在谈到该片的布光时就提出了“不拘泥于真实光源”的布光原则。他要求光影处理采用模糊过渡的形式，达到光调含蓄的效果，同时还要注意光的起伏和光的感情。<sup>(23)</sup>此外，“敌暗我明”的用光原则在这一时期的作品中已经有明

显体现。在《战上海》中，解放军指挥部的整体光线明朗，而国民党军队指挥部多以夜景为主，明度偏低。

### 四、褪色、偏色等现象所引发的怀旧美学

“十七年”是中国电影由黑白向彩色过渡的重要时期。这一时期的电影在色彩的使用和表达上有了很大进步，但由于当时胶片性能的不稳定以及储存技术的限制，导致这一时期的很多彩色影片都会出现褪色、偏色现象。同时，前文数据表明，这一时期影片的饱和度和明度普遍不高，也直接降低了色彩的鲜艳度。因此，我们现在再去“十七年”间的彩色电影(排除使用现代色彩复原技术修复后的影片)，都会感受到影片中色彩作为一种独立符号传达给我们的年代感。

技术层面造成的影片褪色或偏色虽然在一定程度上影响了对现实世界的色彩还原，但这种不可避免的色彩损伤却使影片弥漫出某种怀旧的气氛，与当下电影创作中的怀旧色形成一种内在的互文。当我们关注当下电影中怀旧片段的色彩时，也许会发现“十七年”电影在色彩表达上对其的影响。这也正是新电影史的研究方法：打破线性史观，寻求历史中的共时性存在。按照托马斯·埃尔塞瑟的观点，这种“回溯-前瞻”的研究方法，可以回溯性地为过去之物赋予一种当下的远见。这些过去之物以一种特殊的方式突然来到现在与我们对话。<sup>(24)</sup> 加里·D·罗兹从早期电影胶片的损伤问题，发现当下许多电影将胶片损伤作为一种美学手段应用于制作过程中。<sup>(25)</sup> 电影学者汤姆·甘宁更是提出，早期电影的染色、调色工艺不仅仅是为了再现一个现实的世界，由于储存胶片所导致的不可避免的色彩损伤，放映时出现的失误、偏差、色彩调动等问题会使色彩成为独立于对象的存在，从而成为生动的感官体验，而不仅仅是现实的反映。<sup>(26)</sup> 这些都为当代怀旧风格的电影带来了色彩美学上的启示。有研究表明，轻微的不饱和颜色与怀旧感最为密切。前文提到，由于早期彩色胶片的不稳定性导致储存过程中颜色不可避免地改变或褪色，直接影响了色彩的饱和度。同时，“十七年”彩色电影的平均明度普遍不高。这些在胶片上无意而为之的“历史感”使色彩成为一种独立于形象的意指符号，促成了对过去或历史的主观想象和情感叙事。《林家铺子》(见图 13)中灰色的街道笼罩着一层不饱和的红色以及《早春二月》(见图 18)

中阴暗的冷色，都在书写着那个时代的凝重与沧桑。



图 17.《边塞烽火》影片截图



图 18.《早春二月》影片截图

冥冥之中，“十七年”时期独特的色彩景象似乎引领了当下流行的怀旧色。按照齐林斯基的观点，媒介的演进并非是历时性的，有时甚至呈现出一种循环往复的“复现”。<sup>(27)</sup> 电影中的怀旧现象就属于这种共时性的“似曾相识”。怀旧是主体自发性地寻找心理认同的过程，它是回忆和共情共同作用的结果。影视作品善于通过启动怀旧机制为观众构建一座通往内心追溯的情感之桥。色彩是最直观的符号，它从外在形式上与过去构建联系。詹明信在讨论怀旧电影时认为，现在电影中的怀旧更多是一种形式上的模拟，它没有对过去重新创造一个逼真的整体图像，而是通过重新创作一个旧日特有的艺术对象的感觉和外形，来唤醒一种和这些对象相联系的昨昔之感。<sup>(28)</sup> 无论是现代怀旧题材的电影，还是电影中有关过去或历史的片段，在色调的选择上大多习惯使用所谓的“怀旧色”，通过技术对色彩饱和度、明度等参数的处理来达到色彩损伤的效果，从而使画面看上去具有一种年代感。斯维特兰娜·博伊姆将怀旧分为修复型怀旧和反思性怀旧。前者强调怀旧中的“旧”，表现为通过重建过去的“纪念碑”来唤起民族或国家的记忆；后者注重怀旧中的“怀”，更关注个人的和文化的记忆，同时具有哀悼和忧郁的因素。<sup>(29)</sup> 色彩上的怀旧应属于后者。它并非要求对过去的真实再现，而是达到一种内心的认同，从而激荡起内心忧郁的涟漪。最后，这种怀旧促使我们对技术进行重新思考：曾经因为技术的限制所导致

的色彩损伤已经成为无法挽回的“残缺美”，其中所蕴藏着的伤感和忧郁是现代技术想要克隆出的“怀旧感”。技术的进步最终是为了佯装出技术曾经的不足。这种悖论式的美学追求既体现出了一种媒介考古的视角，也是现代人“精神分裂”（詹明信语）的体现。

## 结语

借助于计算机强大的计算能力以及数据的可视化呈现，电影史研究可以避免纯文本分析所带来的主观臆想性阐释。在电影史中分析电影风格，或者从风格学的层面再度定义电影史，已成为数字人文及其电影计量学的基本思路 and 重要目标。<sup>(30)</sup> 本文通过对“十七年”电影的色彩计量，在多维度的历史场域里重新审视这一时期电影的色彩风格。经分析发现：首先，“十七

年”彩色电影在以暖色调为主的基础上开始注重多色调的均衡使用，特别是战争题材以及名著改编的电影中已经出现冷色调占比超过暖色调的情况。需注意的是，这一时期的电影色彩观念在对红色的使用上仍旧比较传统，红色主要被用来突出有关革命和进步的主题。其次，“十七年”彩色电影中色彩的饱和度以及明度普遍不高。这两种色彩参数与电影题材存在一定关系。再次，“十七年”影片色彩的低饱和度和低明度并非都是源于当时技术条件的限制。在美学风格上，该时期的多数影片中已经表现出明显的色彩造型和光影造型的自觉意识，其色彩风格与当下电影中的怀旧色彩具有“共时性”特征。随着数字技术的不断完善和引入，相信“十七年”时期更多不同侧面、不同维度的电影历史将被考掘并呈现出来。

(1) [德] 埃尔塞瑟、[德] 齐林斯基、唐宏峰、金惠敏、陈卫星、李洋、董冰峰、王洪喆、徐亚萍、施畅、常江雪《在媒介与艺术的历史中探险——埃尔塞瑟、齐林斯基同中国学者的对话》，《文艺研究》2020年第5期。

(2) [德] 托马斯·埃尔塞瑟《作为媒介考古的新电影史(上)》，陈卓轩等译，《世界电影》2022年第2期。

(3) 关于这方面的介绍请参阅唐媛媛《德国电影批判》，贾磊磊编《中国电影批判年鉴2020》，北京：中国电影出版社2021年版，第508—510页。

(4) 平台相关信息参阅：中国电影知识体系平台，<https://movie.yingshinet.com/#/>，2023年2月14日访问。

(5) 田丰《当代知名电影色彩模式研究》，《电影文学》2020年第10期。

(6) 软件 VIAN 相关信息参阅：FILMCOLOR S-AN INTERDISCIPLINARY APPROACH，<https://blog.filmcolors.org/2018/03/08/vian/>，2023年2月14日访问。

(7) Barbara Flückiger, Digitale Werkzeuge zur ästhetischen Analyse von Filmfarben, montage AV 2020(01): pp. 157-169.

(8) 平台相关信息参阅：MOVIEBARCODE，<http://moviebarcode.tumblr.com>，2023年2月14日访问。

(9) 网站相关信息：<https://github.com/markusn/color-diff>，2023年2月14日访问。

(10) 关于 HSV 模型的计算参阅：唐媛媛等《计量电影学视域下的红色电影研究——可视化路径与美学内涵》，《电影文学》2022年第10期。

(11) 图3中的影片按照题材分类，每种题材内部又按照时间顺序进行排列。

(12) 宫林《中国电影专业史研·电影美术卷》，北京：中国电影出版社2007年版，第115页。

(13) 崔剑剑、郝蕊《“十七年”的复调：从文化建设角度谈“十七年”经典电影的再解读》，《文艺争鸣》2017年第3期。

(14) 李焕征《银幕上的乡土中国——新中国十七年农村题材电影管窥》，《中国农业大学学报(社会科学版)》2012年第6期。

(15) 李念芦等《中国电影专业史研究：电影技术卷》，北京：中国电影出版社2006年版，第88页。

(16) 侯莹《探讨电影胶片长期保存的影响因素与应对措施》，《现代电影技术》2020年第9期。

(17) 同(15)，第166页。

(18) 丁力等《数字技术在档案影片影像修复中的应用研究》，《影视技术》1999年第12期。

(19) 郑国恩等《中国电影专业史研究：电影摄影卷(上)》，北京：中国电影出版社2006年版，第290页。

(20) 同(19)，第371页。

(21) 穆德远《故事片电影摄影创作》，北京：中国电影出版社2010年版，第131页。

(22) 袁玉琴、王臻中《论电影色彩的文化意蕴》，《江海学刊》2000年第8期。

(23) 同(19)，第329页。

(24) [德] 托马斯·埃尔塞瑟、李洋《媒介考源学视野下的电影——托马斯·埃尔塞瑟访谈》，黄兆杰译，《电影艺术》2018年第3期。

(25) [美] 加里·D罗兹《划痕、污损以及毁坏：放映室失误和好莱坞电影美学的交集》，牟岚译，《世界电影》2019年第3期。

(26) [美] 汤姆·冈宁《运用色彩：创造电影幻像》，张隽隽译，《当代电影》2017年第11期。

(27) 施畅《视旧如新：媒介考古学的兴起及其问题意识》，《新闻与传播研究》2019年第7期。

(28) [美] 弗雷德里克·詹明信《晚期资本主义的文化逻辑》，陈清侨等译，北京：三联书店1997年版，第405页。

(29) [美] 维斯特兰娜·博伊姆《怀旧的未竟》，杨德友译，南京：译林出版社2020年版，第46—63页。

(30) 李道新《数字人文、影人年谱与电影研究新路径》，《电影艺术》2020年第5期。