

YINGSHI YISHU JICHU

影视艺术基础

邵雯艳 · 编著



苏州大学出版社
Soochow University Press

YINGSHI YISHU JICHU

影视艺术基础

邵雯艳 · 编著



苏州大学出版社
Soochow University Press

图书在版编目(CIP)数据

影视艺术基础 / 邵雯艳编著. — 苏州 : 苏州大学出版社, 2015. 7
ISBN 978-7-5672-1453-8

I. ①影… II. ①邵… III. ①影视艺术—高等学校—教材 IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 176816 号

影视艺术基础

邵雯艳 编著

责任编辑 巫 洁

苏州大学出版社出版发行

(地址: 苏州市十梓街 1 号 邮编: 215006)

苏州工业园区美柯乐制版印务有限责任公司印装

(地址: 苏州工业园区娄葑镇东兴路 7-1 号 邮编: 215021)

开本 700 mm×1 000 mm 1/16 印张 17.25 字数 319 千

2015 年 7 月第 1 版 2015 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5672-1453-8 定价: 36.00 元

苏州大学版图书若有印装错误, 本社负责调换

苏州大学出版社营销部 电话: 0512-65225020

苏州大学出版社网址 <http://www.sudapress.com>

前言

目前,在主要发达国家,影视教育已成为通识教育甚至公民教育的重要组成部分。因此早就有专家呼吁,国内高校要在观念、体系、操作三个共时态层面上,在三个一级学科(艺术学、新闻传播学、文学)学科群的支撑下,形成以“素质教育体系”“相近教育体系”“专业教育体系”三方面构成的完整而又有层次的影视教育运作体系。作为素质教育体系的具体构成,可供不同专业学生共同选修的影视艺术基础类课程一直以来深受大学生欢迎。苏州大学的影视艺术基础课程自1986年春季开课至今,近30年来没有中断。课程最初名为“电影艺术鉴赏”,2002年后更名为“影视艺术基础”。1990年前只是面向师范专业学生,以后面向全校所有专业本科生。1997年前一般开设50人左右的教学班(受电视机屏幕大小限制),2003年后规模扩大至100人左右。2006年苏州大学设立国家大学生文化素质教育基地以来,“影视艺术基础”作为大学生文化素质教育课程,得到了学校高度重视和大力支持。该课程于2010年被列为苏州大学“校级精品课程”,2014年入选苏州大学“通识教育课程”。课程使用的教材几经改版。这一版的《影视艺术基础》应对通识教育的最新需要和影视艺术迅猛发展的现状,精心策划、编写。作为高等院校文化艺术“通识教育课程”的教材,它同时也是影视艺术爱好者进行自学的基础读本。

《影视艺术基础》立足于拓展读者影视艺术的知识 and 视野,培养必需的影视媒介素养,发展影视语言能力,使其对影视本体界定、传播特征、文化意义、视听元素的基本构成、世界电影史和中国电影史、电视业及电视剧艺术发展史、当代影视的审美特征和发展趋势、影视文学及影视拍摄剪辑、影视导演表演、影视片的类型和风格等有所掌握。本书注重融通理论学习与实践鉴赏,围绕经典影视作品展开详细的案例分析,帮助读者从专业角度和艺术视角把握作品的主题、手法、形态、风格等,鼓励读者个性化解读和独立思考,提高读者的影视鉴赏水平、锻炼影视评论能力。鼓励读者大胆实践,尝试拍摄和制作个人作品。尽可能提供技术和艺术方面的指导和支持。同时希望读者在影视艺术中获得对历史、现实、本土、异域等情境概念的人文认知,超越时空的限囿,

勘探远去的历史,体察多元的文化,开阔并夯实知识结构,驰骋自由的感怀与想象,在声像的审美愉悦、文化浸染和深沉思索中,感知“人”的生命过程,关注“人”的生存状态,追问“人”的生活意义,探索“人”的精神世界,最终促成自我内化、充实心智、陶冶情操、净化灵魂,实现更为真实和完整意义上的“人”的自由、和谐发展以及真善美的有机统一。

本书由邵雯艳规划提纲并统稿,邵雯艳、周晨、杨秋、王福来共同参与编写。倪祥保教授参与了提纲制定和书稿修改工作。钱锡生教授也对本书写作提供了帮助。本书的出版得到了苏州大学出版社领导的支持和关照。责任编辑在暑热之际,为此书的出版付出了劳动与汗水。在此一并致谢!影视艺术博大精深、日新月异,本书难免存在诸多谬误与不足,恳请读者们宽容谅解并给予指正。

目 录

第一章 影视艺术特性与文化功能 / 1

- 第一节 电影的基本分类 / 1
- 第二节 电视剧的基本分类 / 11
- 第三节 影视艺术的特性与差异 / 14
- 第四节 影视的文化功能 / 21

第二章 无声电影 / 27

- 第一节 近代文化科技经济的产儿 / 27
- 第二节 “第七艺术” / 29
- 第三节 世界无声电影美学进展 / 31
- 第四节 中国无声电影 / 38

第三章 有声电影 / 41

- 第一节 好莱坞戏剧化电影 / 41
- 第二节 新现实主义和新浪潮 / 44
- 第三节 新中国十七年及“文革”期间的电影 / 49
- 第四节 中国新时期电影 / 51
- 第五节 全球化时代的世界电影与中国电影 / 56

第四章 电视剧与微电影、微视频 / 64

- 第一节 电视剧发展概述 / 64
- 第二节 中国优秀电视剧举要 / 75
- 第三节 电视剧主要审美特征 / 80
- 第四节 微电影与微视频 / 86

第五章 动画片 /88

- 第一节 动画片发展概述 /88
- 第二节 中国动画电影 /93
- 第三节 中国电视动画片 /97
- 第四节 中国动画片的未来发展 /98

第六章 纪录片 /102

- 第一节 纪录片的定义与特征 /102
- 第二节 纪录片发展概述 /103
- 第三节 纪录片的主要类型 /107
- 第四节 纪录剧情片 /116

第七章 画面与声音 /120

- 第一节 画格(帧)与画面 /120
- 第二节 景别定义与划分 /123
- 第三节 画面构图元素及法则 /128
- 第四节 光影与色彩 /133
- 第五节 声音元素与声画关系 /137

第八章 蒙太奇和长镜头 /141

- 第一节 蒙太奇 /141
- 第二节 长镜头 /160
- 第三节 长镜头与蒙太奇的关系 /165

第九章 编剧与导演 /168

- 第一节 剧情片的剧本创作 /168
- 第二节 纪录片的剧本创作 /177
- 第三节 文学作品的影视剧本改编 /181
- 第四节 导 演 /192

第十章 表演与拍摄 /195

- 第一节 表 演 /195
- 第二节 拍 摄 /202

第十一章 剪辑与制作 /218

第一节 剪辑概述 /218

第二节 剪辑原理 /220

第三节 多片种剪辑 /233

第十二章 鉴赏与评论 /239

第一节 影视鉴赏之察细处神韵 /239

第二节 影视鉴赏之观通体风华 /246

第三节 影视鉴赏能力的培养 /254

第四节 影视评论 /256

主要参考书目 /264

第一章 影视艺术特性与文化功能

电影和电视剧涵盖了多种类型形态,两者相似相通,多有相近相关之处。了解其各自分类内容、艺术特性,进行一定的比较研究,是学习、掌握现代影视学知识的一个重要基础。本章重点介绍电影和电视剧的分类、影视艺术特性与差异,梳理其文化功能,并探讨电影、电视的高度发达可能产生的一些负面影响。

第一节 电影的基本分类

一、按照传统的宏观分类

关于电影分类,在最为宏观层面的传统分法是“三片”或“四片”。所谓“三片”,即艺术影片(包含同样需要虚构的故事片与美术片)、纪录影片、科普影片;所谓“四片”,即故事影片、美术(动画)影片、纪录影片、科普影片。

1. 故事影片

简而言之,故事影片就是以讲述一个虚构故事为主干内容的影片。从最早起源的意义上说,法国卢米埃尔兄弟拍摄于1895年的《水浇园丁》是其滥觞;通常而言,法国电影艺术家梅里爱在1902年拍摄的《月球旅行记》是其开山之作。在具有虚构的故事性这一点上来说,它与动画影片具有共同点。

2. 动画影片

动画影片简称动画片。改革开放前,中国动画片非常注重美术性,所以通常叫美术片,欧美则通常叫“卡通片”(cartoon)。(具体可见第五章相关内容)

3. 纪录影片

纪录影片的基本属性是对客观生活的真实记录,它排斥艺术虚构和无事实根据的人为安排(搬演),在这一点上它是包含了故事影片、动画影片在内的所有“艺术影片”的对立面。纪录影片简称“纪录片”(documentary),最初只指

电影纪录片,它由英国著名纪录片大师格里尔逊在 1926 年评论弗拉哈迪纪录片《摩阿那》时命名。(具体可见第六章相关内容)

4. 科普影片

科普影片有时也叫科教影片。这类影片随着电视台科教类节目的增多,和美术影片一样数量急剧下降,诸如 2001 年拍摄的《宇宙与人》这类影片真是非常罕见了,但是它很好地寄生在有关地球生态、环境保护等很多科教(专题)节目中。(具体可见第六章相关内容)

二、按照技术特征分类

依据技术特征来分类,电影还有有声片和无声片之分;黑白片、彩色片和黑白彩色双色片(如张艺谋的《我的父亲母亲》)之分;标准银幕电影、宽银幕电影、遮幅宽银幕电影和环幕电影之分;立体电影、非立体电影和动感电影(其动感实际来自放映场馆)之分;立体声电影和非立体声电影之分;连续电影(如苏联的《战争与和平》《静静的顿河》,还有《茜茜公主》)和系列电影(如中国的《火烧红莲寺》和《黄飞鸿》系列,日本的《寅次郎的故事》,还有著名的《007》《速度与激情》)之分;等等。由于这些分类简单明了,且有些已不再于当代创作中存在,所以不需要进行具体的介绍。

有关电影分类需要值得一提的还有胶片电影、电视电影、DV 电影、数字电影和 3D 电影等。传统的电影是胶片电影。电视电影有的是用电影的方式拍摄后只在电视台播放的,也有的是用电视的方式拍摄后只在电视台播放的,它们无一例外都具有单片性(可以有上、下集或上、中、下三集,但都一次连续放映完毕)。自 20 世纪末叶开始,DV 电影和数字电影先后问世。所谓 DV 电影,就是先用 DV 机进行拍摄,通过非线性编辑机编辑好以后再转到胶片上去的那种电影。这种电影由于用 DV 机进行拍摄,所以制作周期比较短,费用也节省。但要使它具有很好的影院放映效果,后期制作的要求比较高,其费用也可能比电视电影要高一些。这种电影的问世,对于电影的普及,对于电影与电视的综合,都有非常重要的意义。福建作家朱文于 2001 年拍摄了一部著名的 DV 电影《海鲜》,同年 9 月获威尼斯电影节评审团大奖,为我国真正意义上的“作家 DV 电影”开了风气之先。进入 21 世纪后,完全意义上的“数字电影”在美国开始起步,目前中国紧紧跟上,数字电影院数量在全世界仅次于美国。所谓完全意义上的“数字电影”,是指拍摄和放映全部采用真正的数字技术的那些电影。3D(乃至 4D)电影是 21 世纪的产物,影响巨大的当属《阿凡达》,其技术既在拍摄层面,也在放映层面,特点是空间立体感空前加强和逼真。

三、按照传播形态和文化功能分类

1. 影院电影、电视电影和网络电影、iPhone 电影

依据传播形态来说,当代电影一般首先分成影院电影和电视电影这两大类。影院电影,即首先是为了要在电影院里放映(当然后来也不排除在电视台电影频道上播放)而拍摄的电影。这类电影一般投资较大,制作力求精良,声响效果富有震撼力,画面景象很有冲击力。它们包括在面广量大的商业影院中放映的那些影片,也包括在专门的艺术影院里放映的那些影片。所谓在艺术影院里放映的影片,主要是一些制作精良但相对缺乏娱乐性的故事片和部分纪录片。前者如中国青年导演霍建起拍摄的《那山那人那狗》,这部影片在中国本土没有卖出一个拷贝,但在日本的艺术影院里放映了半年还有不少观众;后者如美国著名纪录片制作人怀思曼的那些长纪录片。

电视电影,即主要是为了在电视台进行播放而拍摄的“小电影”(一般用 16 毫米而不是通常的 35 毫米胶片来拍摄),这与电视台在电影频道上播放的普通电影不一样。电视电影兴起于 20 世纪 60 年代的美国。在此之前,美国电视台播放的电影主要是 40 年代以前的作品。1961 年,美国全国广播电视公司(NBC)首先在黄金时间推出播放新影片的栏目《周六晚间电影》,接着 ABC 和 CBS 两大电视网也紧紧跟上。但是,电视台播放电影新片不仅经费支出很大(如 NBC 为了播放《桂河大桥》要出资 300 万美元),而且时间长度也是个问题(不是删除一点影片的内容,就是影响节目的播出时间)。于是,电视台开始考虑为自己拍电影。1964 年,环球电影公司最先为 NBC 制作了电视电影《看他们怎么跑》,这标志着电视电影的正式诞生。在美国,这种电视电影被称为 Made-for-TV,通常用 16 毫米的电影胶片来拍摄,然后直接制成磁带,在电子编辑机上编辑完成后在电视频道播出。这样的制作,具有既精良又便宜的特点,是将影视艺术各自长处进行很好综合的一种成功模式。有人把这种影片叫作“电影电视”,看似不无道理,其实不确切。如果其中心词为“电视”,那么 Made-for-TV 这样很真切的英文称呼就显得在逻辑上有矛盾了。随着科技的发展,现在的电视电影一般都是数字的而非胶片的了。

网络电影,广义地说,它可以指所有通过网络来播映的电影,易言之即网络时代的电影,其实这里只有网络技术因素而没有艺术个性内涵;狭义地说,它应该是指一种没有胶片而有原创性和网络即时互动性特征的电影,已被有些人称为第九艺术。2000 年 6 月 16 日,由思科系统公司和 20 世纪福克斯公司联手制作的世界电影史上首部无胶片电影 *Titan A. E.* 在 Supercomm 贸易展览会上首映。这部长达 90 分钟的影片,将真人和计算机生成的影像很好地组合成各种各样的电影画面,通过网络来进行传播。因此,这是人类首次在电

影院中观看从网络上下载的电影,标志着网络电影的正式问世。同年8月18日,我国台湾宏网集团与春水堂科技娱乐公司共同投资制作了第一部网络电影《175度色盲》。这部网络电影的最大特色是具有即时互动性,即上网看电影者可以根据自己的意愿来观看,比如可以倒过来看或跳着看。同一年的9月14日,我国大陆中国娱乐网开始制作第一部真正互动式的网络电影《天使的翅膀》。影片在制作时,不仅在网广泛征求网友们的各种意见,而且采用在网上边听建议、边制作、边播出的方式,展示了只有网络电影才具有的独特风采。

从网络传播客观事实来看,现在所谓的网络电影,其实主要还是所谓在网络上传播的电影。这样的网络电影,也应该包括在手机上传播的电影。正如网络电影的定义有所不同一样,所谓手机电影,除了那些通过无线网络传输到手机上的电影外,还有特定的手机电影——iPhone电影。世界上第一部真正的iPhone电影诞生于韩国。韩国电影导演朴赞郁和他的弟弟朴赞庆一起用2部iPhone手机,花费10天时间和将近85万人民币的成本,拍摄了一部时长33分钟、名叫《波澜万丈》的iPhone电影,于2011年1月27日在韩国影院上映。

2. 艺术影片和商业影片

事实上,艺术电影和商业电影的区分并没有非常明确的标准:一部艺术性很强的电影完全可以同时又是一部在商业上大获成功的电影,如《辛德勒的名单》;而一部完全按照商业化方式来拍摄的电影又很可能在票房回报方面一败涂地,如2000年中国的多部贺岁片。因此,这个分类有点被迫而无奈。作为从诞生的时候就既是一门艺术又是一项企业项目的电影来说,艺术性和商业性都是它的题中之意,缺一不可。但是,这个分类又非常需要。一方面,自电影被称为“第七艺术”以后,一直并不缺乏将电影主要只看作艺术或者特别标榜某些电影是艺术电影的做法;另一方面,在电影的现代发展进程中,这几乎还是一个世界性的话题,即在当代电影理论家的眼中和艺术家的创作实践中,事实上也在自觉不自觉地进行着这样的划分。虽说有点不大可分而强分之的意味,但也不是一种无病呻吟。

宽泛地说,所有可被称为电影艺术作品的影片,都是艺术电影,它自然包括绝大部分被人们称为商业电影的那些影片,如《指环王》;同理,所有在票房回报方面比较成功的影片,都可以说是商业电影,它也自然包括绝大部分被人们称为艺术电影的那些影片,如《秋菊打官司》。狭义地说,艺术电影就是即使获得广泛好评,主要也只是在所谓艺术院线才能获得很好放映效果和相对专业的评论界获得好评的那种影片,如《花样年华》《那山那人那狗》和《太阳照常升起》;而狭义的商业电影则是指完全按照市场规律来进行经济运作、采用几乎程式化的拍摄模式和非常规范化的广告宣传来制作的那种影片,如好莱

坞的绝大多数影片和张艺谋《英雄》所引领的很多中国式大片,以及由《疯狂的石头》所引领的那些中国式商业小制作影片。

关于艺术电影,从电影发展史的角度上来说,还与所谓先锋电影、实验电影、纯电影和探索电影等有关,其中也包括很多个性张扬、注重电影语言和电影风格创新的大部分“作者电影”。尽管列举的这些名称都不相同,但它们无一例外都注重对电影艺术语言的改进和创新,对电影艺术本质的探索 and 研讨,因此也都是当之无愧的狭义的艺术电影。尽管其中有不少作品在当时和现在看来都很不好接受,有些给人的感觉甚至很荒诞,如《机器的舞蹈》《第21号节奏》《对角线交响乐》等,但是它们对于电影艺术发展所具有的积极意义不容忽视。事实上,电影史上有很多被称为艺术电影的作品,虽然可能没有起码的票房回报,但确实无愧是促进电影艺术发展的殉道者——如格里菲斯的《党同伐异》和陈凯歌拍摄的有些探索片。影视艺术正在越来越被大众化。影视艺术的大众化自然既不能排斥商业性也不能排斥艺术性,因此它绝不能等同于商业化。从相对完美的意义上来说,影视艺术应该将艺术性和商业性很好地融为一体,使之达到雅俗共赏的理想境界。

四、按照题材内容分类

1. 社会历史正剧(悲剧)片

电影的现实主义创作及精神是非常重要而不可或缺的,因此,中外电影作品中涉及各种社会历史正剧的内容一直很多。由于社会发展和受众偏好的原因,同样具有深厚社会历史内涵的悲剧性(至少整体是悲剧的)影片则日益减少了。

“文以载道”,一直十分为中国文化所关注与强调,因此人们很自然会去注重“艺以载道”。这就会很好地引导大量具有现实主义思想内容及艺术特征的影视作品。在20世纪40年代,《一江春水向东流》这部优秀影片的主题,既是对日本帝国主义侵略罪行及国民党主流派所谓抗日真面目的一种揭露,更是对中国伦理道德是非的一次评判。张忠良和素芬是影片中分别代表伦理道德是非两极的典型人物,对于普通老百姓观众来说,这两个艺术形象所能传达出的思想道德意味,也许就是整个影片之“道”的主要内容之所在。电视剧《高山下的花环》与电影《高山下的花环》在反映对越自卫反击战的影视作品中,都称得上是比较优秀的。这两部作品都揭露了不少社会弊端,反映了很多现实问题,确实给观众以很大的震动,对社会有强烈的影响。实事求是地说,影视作品的“载道”与“寓教于乐”是无可非议的,也无法回避。不载此道,即寓彼德。再比如,吴天明和张艺谋都是从西安电影制片厂走向全国并走向世界的两位大导演,他们也是成功拍摄中国西部电影最多的两位著名的电影艺术家。由

于他们两人都对中国西部农村有很好的了解和关注,从一定意义上来说,具有浓郁的西部乡土情怀,因此这两位电影艺术家很多作品所表达出来的艺术风格十分相近。无论是吴天明的《人生》《老井》,还是张艺谋的《活着》《秋菊打官司》《我的父亲母亲》和《一个都不能少》等,都十分鲜明而顽强地表达了艺术家对中国西部农村的热爱与关切,也传达出艺术家为中国西部农村发展而呼吁呐喊的深刻情怀。纵使人们批评吴天明已过时了,张艺谋只擅长于农村题材,但是我们无法否认,在中国改革开放新时期拍摄真正充满着对中国最广大农村人民群众关切之情的电影及其叙述的,恐怕还要数这“师徒俩”。

斯皮尔伯格是一位非常具有人文关怀精神的美国影视艺术家。在《辛德勒的名单》结尾,影片借犹太会计师说的“救人一命,就是拯救世界”这一句犹太教箴言,十分深刻地赞美了辛德勒尽力拯救犹太人的高尚行为;在《拯救大兵瑞恩》中,瑞恩显然是无数母亲的儿子的一个指称,因此,拯救瑞恩,就是为无数母亲拯救她们的孩子,即拯救我们这个世界的未来者。将斯皮尔伯格这两部作品联系起来感知,我们可以非常清楚地感觉到艺术家的如此情怀:罪恶的法西斯及其战争对人类来说是毁灭性的灾难,反法西斯主义及其战争的人文意义就在于拯救人类。正是因为对二次大战历史有如此深刻的人文认识,所以他在“9·11”以后,一方面愤然而起,立即拍片揭露和控诉恐怖主义,同时表示坚决反对本国政府要用战争的办法来解决恐怖主义问题,提倡通过在不同文明、不同民族之间加强相互理解、相互友善的亲合力来从根本上解决这方面的问题。他的电影《幸福终点站》和电视剧《兄弟连》等,也都是这样类型的作品。

2. 喜剧片(贺岁片)、闹剧片

喜剧电影历史悠久而不衰,世界各国电视喜剧片也都为数不少,这可见其为人喜闻乐见。喜剧一般主要以故事情节的误会巧合、演员表演的幽默风趣来体现,这实质上是在对戏剧主要构成要素与艺术特征进行特定的叙述处理。

在电影发展史上,早期喜剧影片以卓别林的作品为典型,他的喜剧电影在叙事艺术上有三点最为重要:情节设计、人物表演、系列组合。卓别林是一位天才的喜剧表演艺术家,他的喜剧片大多自编、自导、自演,因此情节设计的幽默滑稽与妙趣横生,主要人物表演的到位传神与生动乐人,实在是“俯拾即是”。别具匠心的是,卓别林在塑造人物的形象时,不刻意追求人物形象在同类电影中的许多不同,而特别叙述人物形象本质及其在不同环境中的相同遭遇。小人物夏尔洛是在不同的电影故事及其生活环境中被卓别林呕心沥血地造就出来的一个优秀的艺术形象。卓别林借助于这个人物形象系列,不仅多侧面地叙述了“人与非人道的社会的冲突”,而且为日后电视系列片的创作提供了直接的启迪与成功的范例。卓别林喜剧电影的叙述都足以令人轻松愉

快,捧腹大笑,也实在叫人笑里含泪,忧思深远。夏尔洛时时表现出绅士应有的优良品行,却处处感到了极不公正的惆怅失意,很容易使人们想起莫泊桑在《俊友》中说的一句愤世嫉俗的名言:“世界是滑头们的。”评论家在分析夏尔洛这个形象的一个喜剧特色时指出:他总想挤进上层社会,成为一个体面的、真正的绅士,然而命运总是让他差那么一点点。其实夏尔洛这个人物喜剧特色所蕴含的意义在于:小人物困苦失意而多心灵美善,大人物趾高气扬而多品行腐朽;夏尔洛热情于以绅士自律,绅士们却总对他耻以为伍;卓别林总不让夏尔洛进入上流社会,与其说是为了赢得观众对他的一份同情,不如说是为了引起人们对他的—种尊敬——历经磨难而善行不改,同时还不无反讽意味。因此,卓别林的很多喜剧影片其实是悲喜杂糅的。意大利著名影片《美丽人生》的成功拍摄,其中就有卓别林喜剧电影的这种特色。这显然与纯粹的一般喜剧影片,如《虎穴脱险》《废品的报复》等不尽相同,也与中国新人新事片中的《今天我休息》《五朵金花》《满意不满意》及冯小刚的喜剧贺岁片不同。

真正高质量的喜剧片,非常难拍,拍好了特别高雅。因此,有很多貌似喜剧的影片,其实它们充其量是闹剧片或搞笑片,不是真正的喜剧,就像现在的很多恶俗相声其实早已背离相声艺术本质一样。电影不是不可以拍一些闹剧式和搞笑式的东西,如《疯狂的石头》《疯狂的赛车》和《三枪拍案惊奇》等,但应该将其和喜剧片区分开来。1997年以来,冯小刚拍摄的贺岁片在大陆起步,因为最初的基本都是喜剧片,所以在人们心目中,贺岁片应该是喜剧的,其实情况不完全如此。2001年,冯小刚在评价自己又一部贺岁片《大腕》时说过,这是一部“是喜剧又不是喜剧,是正剧又不是正剧”的影片。冯小刚的很多影视作品确实就是这样,从内容上来说,既传统又不传统,从美学上来看,既前卫又不前卫,但都很好看,能为更多的人所接受,但不能说都是很好的喜剧片。近年来,人们因为“贺岁”而拍摄的电影,远离了中国贺岁文化中应有的喜庆欢乐因素,唯票房是求,因此,所谓贺岁片就更加与喜剧片风马牛而不相及了。

3. 科幻片、魔幻片、恐怖片

一般地说,科幻片在先,魔幻片在后,现在几乎更多的是魔幻片而缺少真正的科幻片了。美国魔幻电影《哈利·波特》票房收入超过《泰坦尼克号》的18亿美元。是什么造成一个主要由儿童来饰演的魔幻类影片能击沉巨无霸的“泰坦尼克号”的呢?除了AOL时代华纳集团成功地进行了跨媒体宣传以外,很主要的一点就是它在艺术风格上具有很强的趣味性和娱乐性。不是说魔幻片、科幻片没有悬念性,但相对而言,恐怖片不可能没有悬念性,而魔幻片、科幻片更多的是依靠其由趣味性而来的娱乐性。在这一点上,它似乎与卡通片对成人也具有很大吸引力的特点非常相近相通。强调魔幻片、科幻片的娱乐性主要由于其趣味性而来这一点很重要,因为这可以使我们更好地认识到大众

艺术的娱乐功能其实可以通过很多方式来实现,还可以使我们看到大众艺术的娱乐性其实也是多种类、多方面、多层次的。本书在此特别列出的魔幻片,以前一般都视作科幻片。我们认为,很多被称为科幻片的影片所放映的内容,至少就目前的科学认识来看,其实缺乏起码的科学幻想性,而更多的是魔术幻想性,这在诸如《哈利·波特》《古墓丽影》和《大西洋底来的人》等影视作品中都可以得到印证。2002年2月22日《文汇报》载,魔幻片《魔戒王:魔戒的现身》获14项奥斯卡奖提名,开创了奥斯卡奖提名这方面的新纪录,这有点使人匪夷所思。

恐怖片也可叫作惊悚片,一般也有悬念性,但是其在故事素材、人物形象、画面情景、叙事节奏和怪异音响等方面别具特色。这五点,可以说是构成恐怖片最为关键的要素,当然也在很大程度上决定着这类影视片所具有的艺术风格。以日本恐怖片《午夜凶铃》为例,影片讲述了这样一个令人恐惧的故事:接连有几个人都在午夜接到一个神秘电话后就莫名其妙地死去,任凭怎么分析研究都不能查出造成他们死亡的真正原因。一位女新闻工作者在她同伴们的帮助下,开始关注并调查这个现象。随着调查的深入,事件的真相在逐渐明朗,但进行这项调查的人员的危险性也在不断加强。在调查组人员中一位大学教授也神秘地死去后,那位女新闻工作者终于彻底地了解了这“午夜凶铃”的真相:一个名叫贞子的女鬼,为了替母亲报仇,居然将邪恶的意念集中到一盒录像带里,谁看了这盒录像带,就会在第七天晚上接到神秘的电话,然后就神秘地死去。在开始对“午夜凶铃”现象进行调查之前几个人的神秘死去,能引起观众非常强烈的心理悬念和探究之情;在调查开始之后,特别是事情真相渐趋水落石出与调查者处于极度危险之中的时候,对观众来说真是扣人心弦,被深深地吸引住了;当影片映出那位教授看到贞子从井口爬上来后,导演刻意用主观镜头的画面来表现她身着白衣、头发散乱地慢慢走向那位教授——其实对所有观众来说,就像是朝着自己走来——真是令人毛骨悚然。

4. 悬念片、推理片、谍战片

悬念的直接意思,就是将人对某个事物关切的意念悬挂起来,叫人放心不下或忐忑不安。这是强化影视作品对观众感受心理效果的一种非常有效的叙述方式和艺术手法。被称为“悬念大师”的好莱坞电影导演希区柯克,拍摄过很多这类影片,如他到好莱坞之前的成名作《三十九级台阶》,初到好莱坞打响的第一炮《蝴蝶梦》,以及后来非常著名的《美人计》《爱德华大夫》《后窗》。特别像《蝴蝶梦》那样的影片,其实它的主要故事内容应当构成一部爱情片或生活片,却被叙述得疑云团团、时时惶惶不安,是非迭出、不知所措,使得片中的“我”与银幕外的我们一起心惊胆战、难以安神。

同样具有强化观众感受心理效果和很强的悬念效果的是推理片和谍战

片,但它与悬念片略有不同。就推理片而言,这个不同主要表现在影视作品中直接出现进行推理的情节及其过程,例如根据英国推理小说家阿加莎·克里斯蒂同名小说改编的著名英国推理影片《尼罗河上的惨案》,就是一部非常典型而传播很广的代表作。就谍战片而言,显而易见的是影片所涉及的有关生活内容具有特定性。近年来,中国的《暗算》《风声》等影视片在老一代反特片、剿匪片的基础上,掀起了新时代的谍战片创作高潮,受到了很多观众的喜欢和好评。显而易见,具备这样审美特征的影视片,还有相当部分是西部片、警匪片、强盗片、黑帮片,以《关山飞渡》来说,可以十分明显地看出这一点。影片一开始,立即给人悬念迭起的感觉:美军陆军侦察兵前来报告有大批印第安人在赫赫有名的“佐罗尼姆”指使下开始大举进犯这一地区。在接受报告的指挥官对此有所怀疑的时候,从罗特斯堡发来的紧急电报在只传来了“佐罗尼姆”一个单词后就突然中断了。就在这样的情况下,从当途镇开往罗特斯堡的驿车还是在了一支小部队的保护下准时出发了……值得一提的是,影片不仅悬念一开始就出现,并在驿车的行进过程中不断得到加强,而且对驿车上每个人的故事都做了非常细致的描写,对他们的不同品性都进行了十分逼真的刻画。也就是把影片的外在故事和人际故事、内心故事都有机地融合起来加以表现,随着情节的推进悬念不断得到加强,收到了非常好的戏剧性效果。这类影视作品追逐感、悬念性和娱乐性都很强,一般都会有很好的票房回报率。

5. 动作片、武侠片(功夫片)

从动作片这个名称来说,几乎世界各国都有不少优秀的作品;从武侠片这个名称来说,到目前为止还都只和中国人有关系。

在动作片这个范畴里来说,美国的西部片是颇具独创性的一个类型片。从发生学的意义上来说,美国西部片的拍摄与美国的“拓边”及开发西部的历史密切相关。众所周知,登上美洲大陆以后的白人殖民者,为了获得更多的生产资料与生活资料,开拓自己的生产、生活空间,不断地驱赶乃至屠杀当地土著居民印第安人。这是一段一部分美国白人依靠无情镇压、暴力掠夺而发家致富的历史,也是印第安人愤怒反抗、英勇斗争的历史。西部片中的峻岭峡谷、旷野邮车、要塞骑兵、土著飞箭、小镇酒吧、枪手称雄、牛仔英豪、印第安人等无不与此相关。西部片着力塑造的人物——“拓边英雄”,说到底众多美国白人拓荒开垦者及其保护者的代表。美国的历史非常短暂,拓荒垦边则是其中最为重要的内容之一。美国电影中多有强盗片,明显受到西部片中对印第安人形象一般塑造的影响而出发与转化;美国电影中的英雄主义、英雄救美人,明显是西部牛仔救护邮车、英勇尚武精神的延伸与弘扬;美国电影中的枪战闹剧片,明显是西部片枪手决战街头、牛仔大闹酒吧等情景的扩大与模仿;美国电影大多崇尚动作画面坦荡开阔,自然景色险峻雄奇,追逐情节紧张激