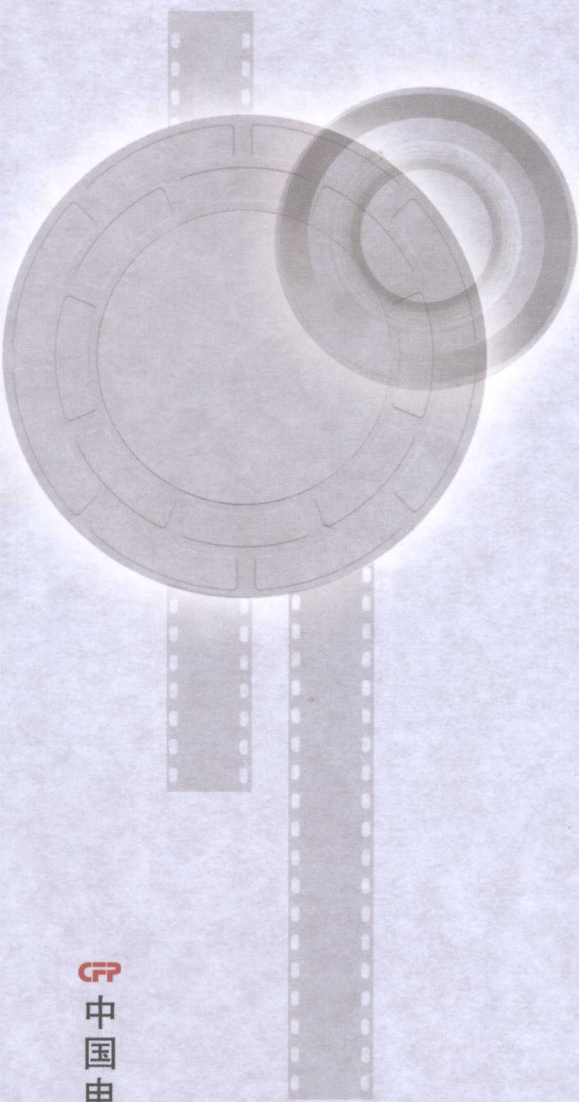


影视基础教程

陈鸿秀 编著



CIP
中国电影出版社

影视基础教程

陈鸿秀 编著

中国电影出版社 二〇〇八·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

影视基础教程/陈鸿秀编著. —北京: 中国电影出版社, 2007. 12

ISBN 978 - 7 - 106 - 02912 - 8

I. 影… II. 陈… III. ①电影理论—高等学校—教材
②电视—艺术理论—高等学校—教材 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 201961 号

影视基础教程

陈鸿秀 编著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013
电话: 64299917 (总编室) 64216278 (发行部)
64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2008 年 2 月第 1 版 2008 年 2 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/880 × 1230 毫米 1/32
印张/9.75 插页/2 字数/270 千字

印 数 1—5000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 02912 - 8/J · 1027

定 价 28.00 元

序一

陈鸿秀副教授的《影视基础教程》书稿清样,在我的案头搁置了十多天,不时翻阅浏览一番,总是会激起我思考一些问题。

首先,我完全赞同她的意见,即当下非艺术类高校的影视艺术教育不可或缺,甚至较以往更具迫切性,而教材建设尤为重要。她所说的“教者应在教学实践中根据具体的教育教学环境,切实而又针对性地编写并不断完善教材”,也是确有切身体会的知者之言。鸿秀在淮阴师范学院开设过较长时间的影视艺术选修课,她在实践中不断反复修订自己的讲义,并在此基础上几经加工磨砺,于是便有了这本《影视基础教程》。即是说,这本教材是成于反复授课并修订完善之后,而非是拼凑一班人马,关在屋子里分分章节,草率成书且未经课堂考验的应急之作。故其贴近教学实际,具有较强的实用性是不言而喻的。细读全书,是不难体会到这一点的。这使我想到时下高校中,编写教材往往不被承认是科研成果,这是令人费解的。事实上,编写出好的教材是相当困难的,至少比毫无独创性的所谓专著要难得多。教材有教材的要求,教材有教材的难处。我以为,好的教材一定要经过反复授课,不断修改加工,特别是要了解学生的知识结构以及切实需求。换言之,好的教材是锤炼出来的,它凝聚着教者的心血和智慧。

其次,我觉得好的教材应该也必须适当融入一些感性的东西,只有这样,编写者的个性才能充分体现出来,否则同一门课程的教材就会流

于雷同。我这样说,并不是说教材编写不要理性精神,而是提倡教材编写也要突出个性色彩,要在独立思考的基础上多一点情趣,多一点亲切感和亲和力。倘若都是干巴巴的条条块块,将原本生动鲜活的学科知识弄得毫无生气,甚至面目可憎,这门课程的生命力势必走向衰竭。我们都有过编教材的经历,如此说,当然是有感而发。因而,当鸿秀问我教材中有自己感性的东西在其中,未知可否时,我脱口而出:好啊,就是要有些直觉含味的成分,知性和感性从来都不是势不两立的。你这本教材尤当如此。由此我又想到,在数字化的高校科研管理中,重知性轻感性的倾向也是明显的。譬如文学学科,鉴赏品藻类文字其实是最见性情的,是一种很高的境界,缘何就不算成果呢?或以为此类文字被写烂了,人人都能涉笔。那是另一回事,我这里强调的是“好的”。论文及考据类的文字不也是良莠不齐吗?难道时下无病呻吟的论文和无稽考辨的篇什还不够多吗?何以竟厚此而薄彼?俞平伯先生曾有一段精辟的议论,足可资深味:

文学本以欣赏为质。烦琐之考辨非所贵尚,此意稍有常识者皆审之矣。然视考辨为治诗之鹤的可非,而视考辨为治诗之阶段则不可非;不考辨可明的作品而亦故意考辨之可非,非考辨不明的,不得已而考辨之不可非。前人素无异说,妄立名目,炫才扬己者可非,而辟荆榛,张壁垒,志在扫芬埃以示云天者不可非。考证辩论之事,在文坛上只是一种打扫工夫。莹洁清明之地无洒扫之必要者,故意洒扫以示其勤,诚觉其可怜而可厌(然亦未必可恨);至在蛛网尘封、数千年之华屋中,则作洒扫夫者岂非后来居是者之功臣,乃亦诃为多事,得勿远于人之情乎?

——《论诗词曲杂著·读〈诗〉札记》

话说得不能再清楚了。是故厚此薄彼显然是没有道理的。视“质”而不顾,一味鼓励“故意洒扫以示其勤者”自然是令人生厌的。

复次,我想到了我们研究问题,往往非得要弄出个结论(而且是终极结论更好)来才肯罢手,事实上,即使是世界上最简单的东西你给它下个终极结论,都是极困难的,甚至是不可能的。譬如什么是电影、电

视?你想定义它就非常困难。因为它还在发展变化之中。尽管中外影视理论家都试图去定义它,众说纷纭之中,不过是各自部分地说明了电影、电视的一些突出的特点而已。究竟什么是电影、电视?或者反过来说电影、电视是什么?怕是现在乃至将来还有的探讨。“综合艺术说”、“视听艺术说”、“技术化了的戏剧艺术说”等等,似都不能说清楚影视的本质。说它本质上仍是戏剧艺术固然不错,但它的自身特性呢?何况什么是戏剧这个元问题也是有争议的。人们所能揭示的也只是戏剧的基本规律,如布伦退尔的“意志冲突说”、阿契尔的“危机说”、琼斯的“斗争说”、贝克的“动作情感说”以及劳逊的“社会性冲突说”等等,可谓见仁见智。立场不同,视角也不同,结论自然是不同了,时至今日,如何定义戏剧仍然是个问题。鸿秀在解释电影是什么时就表现得相当明智和通达,在列举了各家不同的说法后,她并不强为之定义,只是于突出了“第七艺术”以说明其独特性的基础上,强调了电影/电视应该是一门求真的艺术,并称“随着科技的飞速发展和人们思维、观念的变化,这个问题依然需要人们来解答,也会有不同的答案,就让我们在中国电影已经掀开的第二个百年之际,一同求索吧!”这样的治学态度,是可取的,较明知解决不了而强为之解的做法要高明得多。

此外,在第五章中,作者探讨了影视与戏剧、文学的关系,其中不乏令人思考的议论。如谈到电视剧艺术与戏剧的关系时,鸿秀写道:

虽说电视剧艺术与戏剧的关系较电影与戏剧的关系更亲密,但因其特殊的传播手段和创作观念,电视剧与戏剧仍有着相当大的差异和分野。甚至在相当大的程度上,电视剧艺术是以“非戏剧性”的生活流来展示自己的特长的。电视剧艺术有不同于戏剧“假想性”的纪实力度,有比戏剧舞台自由的转换时空,有由同期录音而带来的丰富而浑融的生活热流,有自由剪辑而产生的不同于戏剧表达的多种手段,以及由观赏的生活化场景带来的不同的观赏效应。

这段文字既精到而又漂亮,非经缜密思考与反复润色是写不出的。类似的精彩之处,在“影视与文学”一节中,也时有闪现,就中可以见出作者独特的思考和机敏的触觉。

在翻阅鸿秀这部书稿时,我想的问题很多,限于篇幅,我这里只是举其要罢了。而且,以上所谈,多有借题发挥之嫌。谈到这本教材的独到之处,我以为主要在于第四章“影视审美分类”和第五章“影视与文学、戏剧的关系”这两章写得好。这不仅是同类教材中人们所忽略的内容,而且问题提得好,也谈得透,时有独到的见解。或许鸿秀留恋自己过去的知识背景,对文学和戏剧割舍不断,自觉不自觉地涉笔于这两章内容,就我个人视阈所见,影视艺术类教材,往往是不设这两章内容的。又或许我和鸿秀是同样的原因,对这两章看得尤为仔细,甚至觉得若不设这两章,全书构架会显得不那么稳固。因为它的内容与第一、第三章侧重于基础知识的阐述,恰好形成了呼应和互补,映带成趣,相得益彰,遂使教材平添了理论色彩与整体上的厚度。第二、四两章则以资讯丰赡和分析细致见长,看来作者对当下影视创作的基本状况把握得相当全面,可知她在相关资料的搜集工作上,是下了一番功夫的。

听淮阴师院的朋友们说,鸿秀开设的影视艺术课程,颇得学生们的好评,同时也得到了学校有关方面的充分肯定。我想这与她精研教材教法的不懈努力是分不开的,足见这本教材是经得起实践检验的。它的公开出版,可喜可贺!相信它一定会为同行们所接受,在使用中帮助作者进一步完善它,好的教材须是百炼成钢、千磨成璧的。

鸿秀 80 年代初在南京师范大学中文系学习,当年我教过她古代文学。大约是受了我的影响,她对中国古代戏曲史有浓厚的兴趣。毕业后她教过古代文学,同时致力于中国古代戏曲的探讨研究。由于教学的需要,辗转间她又教起了影视艺术课,并于授课之余勤奋耕耘,近年来发表了不少影视艺术方面的研究论文,又数易其稿,编写了这样一部极饶特色的教材,取得了可喜的成绩。我为她的努力和进取感到欣慰与高兴,不由得想起当年我在课堂上所说的一番话:“张若虚被称为‘孤篇百代’的《春江花月夜》,只有两句写得好,那就是‘人生代代无穷已,江月年年只相似’”。个体的生命总是有限的,但人类及其业绩却代代相传,万劫不朽。学问也是如此,所谓‘天下公器’,从某种意义上说,它不是个人行为,它应该也只能是全人类的。”因此,每每看到我的

学生取得了新的学术成果,都会感到无比欣喜。当鸿秀的书稿置于我的案头时,我的这种感受格外强烈——想来这与我年过花甲、老之将至的意绪有关吧。日前看央视电影频道直播的第26届电影金鸡奖颁奖晚会,年届90高龄的老一辈表演艺术家张瑞芳被评委会授予终身成就奖,她的获奖感言直率却耐人寻味。她对年轻演员们说,我演了一辈子电影,都不如你们一年演得多。我看你们的电影,我是你们的“粉丝”。如此心境,直白率真,谁听了能不为之动容!我虽离耄耋尚远,却心有戚戚焉。愿鸿秀辈以及更年轻的一辈学人,好风凭借,飞得更高,不断取得新的业绩。

未了,尚须再补赞几句。我是很少与人为序的。这倒不是因了顾炎武说过“人之患在好为人序”,而是深知序这东西写好了很难。倘不将一本书熟读吃透,你“序”个什么?故而当鸿秀携其书稿嘱作序文时,我未免搔首踟躇良久。然20多年的师生之谊固在,回拒似不近人情,我只能是勉力为之。为了不负鸿秀的盛意和倚重,我不得不老老实实细读书稿,届时也想了些问题,以便尽可能写得贴切些。至于借机说了些想了很久的心理话,似亦可用“序无定法”聊自搪塞。未知我的那些借题发挥处鸿秀以为然否?亦未知影视艺术专家和读者以为然否?

王星琦

2007年10月28日于秦怀河畔之茗花书屋

序二

21 世纪进行艺术教育,必须包括影视艺术教育,因为影视的影响已经到了无法避免的地步。当今世界,电影电视是社会传播面最广的艺术形式之一,整个 20 世纪中,影视以其视听综合、时空综合、艺术与技术综合的绝对优势引人注目,被誉为最年轻最富有潜力的新兴艺术,它的发展直接影响着社会进步与精神文明建设。实践证明,高质量的影视艺术作品对加强一个民族的思想文化影响力、提高其在世界上的整体形象,具有不可替代的巨大作用;反之,不良的影视作品对人们的精神世界存在着诸多方面的误导。作为教育者,笔者深切感到影视教育的迫切性。中小学由于存在应试教育的压力,无法开设相应的课程,更谈不上施行系统的教育。高等院校(非艺术类特别是非影视艺术专业的高校)则应创造条件,对在校生进行影视艺术教育。

高等院校开设影视课程的宗旨就在于通过对种种影视创作现象的描述与阐释,使本科层次的学生对影视的基本审美常识、影视发展的基本规律及经典作品所包蕴的深厚人文内涵及其独特的美学风格有所了解 and 把握。毋庸讳言,普通院校开设影视类课程有一定的难度,其中之一就是教材问题,虽说有现成的影视鉴赏类教材可用,如彭吉象主编的“九五”国家级重点教材《影视鉴赏》(1998 年第 1 版)可为范本,但是存在着课时安排以及时效的问题:彭老师的教材适合每周三课时的教学安排(普通院校开设影视选修课一般限于每周二节),另一方面,从

影视创作实践看,它比任何艺术都要日新月异,当然观众的审美心理也在变化,而影视理论及评论不能脱离创作实践。因此在某种意义上说,教者应该在教学实践中根据具体的教育教学环境编写并不断修正完善教材,本人则尝试着进行这方面的努力。

本教材从着手准备到书稿完成经过了一年半多的时间,编写中试图体现时代气息,力求感性化些。如第四章对影视作品进行较为明确的审美分类,突出喜剧这一类型,因为喜剧在青年学生中较受欢迎;第五章梳理了影视与文学、影视与戏剧的相互关系,希望让爱好影视的学子对相邻学科有一个客观的认识;最后一章,对于学生如何写影视评论给出了可操作性的建议,并且附上编者在有关期刊上公开发表的论文,供学子写影评时参考,以期能收到实在的效应。

由于经验和水平不足,出现错误在所难免,敬请指正。

陈鸿秀

2007年10月

目 录

序一	1
序二	6

第一章 影视艺术概述

第一节 电影是什么	1
第二节 影视的异同比较	5
一、影视的区别	6
二、影视的共性	9
第三节 影视艺术类别	12
一、电影艺术分类	12
二、电视艺术分类	23

第二章 影视创作的基本元素

第一节 导演艺术	39
一、导演艺术内涵	39
二、导演构思	40
三、导演手段	40
四、当代华人导演风格举隅	41
第二节 表演艺术	50

一、电影表演的特性·····	50
二、演员修养·····	52
三、演员的作用·····	53
第三节 剧本与编剧·····	60
一、关于影视剧本与编剧的概念·····	61
二、现代传媒条件下的影视剧本写作·····	62
三、影视剧本基本写作技巧·····	64
第四节 摄影摄像艺术·····	68
一、电影镜头与画面·····	68
二、摄影造型艺术·····	72
三、电视摄像艺术·····	78
第五节 剪辑艺术·····	82
一、剪辑的作用·····	82
二、剪辑的内容·····	85
三、剪辑的元素·····	86
四、剪辑的程序与原则·····	88
五、蒙太奇的表现形式·····	89
第六节 电影音乐·····	91

第三章 中国影视发展

第一节 中国电影·····	97
一、20 世纪 30 年代前发展情况·····	97
二、30 年代左翼电影发展·····	101
三、抗战电影与战后现实主义电影高峰·····	103
四、建国后“十七年”电影·····	105
五、新时期电影·····	108
六、大陆导演的代际划分·····	111
七、港台电影发展·····	113
第二节 中国电视剧发展·····	118

一、起步(戏剧模式)阶段(1958—1966年)	118
二、复苏阶段(1976—1978年)	119
三、转型阶段(80年代)	119
四、市场化时期(90年代—)	122
五、娱乐消费时期(90年代末期—今)	128

第四章 影视审美分类

第一节 悲剧	133
一、悲剧的界定	133
二、悲剧的功效	135
三、悲剧品格与分类	136
四、悲剧审美思考	138
第二节 喜剧	140
一、喜剧的界定	140
二、喜剧的分类	145
三、中国喜剧发展	148
第三节 情景喜剧	166
一、情景喜剧的概念及产生	166
二、情景喜剧与情节性喜剧的比较	169
三、情景喜剧在中国的发展	172
第四节 正剧	180
一、正剧的概念	180
二、正剧的特征	182
三、正剧的种类	184
四、正剧的结尾	185
五、历史正剧与历史戏说剧	187

第五章 影视与文学、戏剧的关系

第一节 影视与文学	191
-----------------	-----

一、小说给予影视的营养	192
二、影视对文学的渗透——从“影视同期书”现象看影视 对文学的影响	205
三、小说向影视的叙事转换	207
第二节 影视与戏剧	213
一、戏剧对影视的影响	213
二、影视与戏剧的区别	219
三、影视对戏剧的影响	221

第六章 影视鉴赏与批评

第一节 影视鉴赏与评论的意义	223
一、帮助观众鉴别理解影视作品	223
二、与影视创作者对话交流	227
第二节 影视鉴赏与评论的特点	233
一、影视鉴赏的特点	233
二、影视评论的特点	235
第三节 影视评论/批评写作	236
一、影视评论/批评写作的特点	236
二、影视评论写作的要求	238
三、影视评论写作的选题角度	239
四、影视评论写作步骤	242
第四节 影视批评模式	243
一、影视批评模式界定	243
二、中国电影批评模式的演变	243
三、影视批评/评论写作举隅	248

第一章

影视艺术概述

本章将从影视是否为综合艺术、电影艺术和电视艺术的异同、影视艺术的各自主要类型等方面进行论述。

第一节 电影是什么

1895年12月28日,法国人路易·卢米埃尔兄弟在巴黎一咖啡馆里的一块白色幕布上放映了自己摄制的《火车进站》,标志着世界上最早电影的诞生。1905年,北京的丰泰照相馆拍摄了京剧片断纪录片《定军山》,是由中国人自己摄制的第一部电影,这一年也因此被公认为是中国电影的诞生年。把京剧题材拍摄成为第一部影片,奠定了中国电影发展中与戏剧难分难解的关系模式。百年多的时光只是一瞬间,可是电影发展的历史改变了我们认识理解世界、认识理解人类自身的思维方法,今天我们对电影的认识和当初人们对电影的认识已经不是一回事了。这也是电影和其他艺术门类迥然不同的方面(其他艺术门类从诞生之初到现在,人们对其认识或界定往往没有本质的变化或区别),关于“电影是什么”的回答在电影发展历史中形形色色,而且不够明确。如《电影艺术词典》中作了这样的回答:电影是“根据‘视觉暂留’原理,运用照相(以及录音)手段,把外界事物的影像(以及声音)摄录在胶片上,通过放映(以及还音),在银幕上造成活动影像(以及声

音),以表现一定内容的技术”。^①当然最有代表性的解释为“电影是一门综合的艺术”,这可以说是中国大陆多年来对电影下的比较通俗的定义,也是主流化的界定。稍有常识的人都会这么说,如同我们说戏剧“是综合艺术”一样。

电影是什么?电影诞生一百多年来,人们一直在寻找这个问题的答案,但似乎一直没有能够把这个定义说清楚。法国电影理论家和电影评论家安德烈·巴赞的电影理论被视为电影理论史上的里程碑。他的名字与意大利新现实主义、法国新浪潮、50年法国电影评论的发展及电影现实主义紧紧联系在一起。安德烈·巴赞曾出了一本经典评论集《电影是什么?》,也试图在回答这个问题,从巴赞的字里行间,我们可以窥见他对电影的睿智看法。如:摄影与绘画不同,它的独特性在于其本质上的客观性;电影的出现使摄影的客观性在时间方面更臻完善;电影是一种语言;电影是一种幻想现象;电影几乎与科学精神无关^②。如果人们把电影理解为空间运动的自由,理解为表现动作的视点的自由,那么,把一个舞台剧拍成电影,就是把它的背景搞得开阔和真实。从物质上讲舞台是做不到这一点的;电影的原则是否定限制动作的一切界限;神话片、科幻片的存在远不是对影像真实性的破坏,而是令人信服的反证;电影特技应当看不出破绽^③……等等,但最终没有给出明确的现成答案。

苏联电影大师安德烈·塔尔科夫斯基常常被誉为爱森斯坦以来最伟大的俄罗斯导演,他在《雕塑时光》一书中写到:“我首先要排除一个众所周知的看法,那就是电影基本上是一种‘综合艺术’。这个看法我认为是错的,因为那暗示了电影乃莫基于相关艺术形式的特质,而没有专属于自己的特性,那等于否定了电影是一种艺术。”^④在同一部书里,谈到电影的艺术性时又说:“不必考虑所谓受观众欢迎与否的问题——如果我们视电影为艺术,而非娱乐。但事实上,拥有大众品位的東西,应称之为大众文化,而非艺术。”^⑤从大师前后不无矛盾的表述中,我们似乎感受到电影归属乃至电影性质的尴尬。

让我们来看看当下国内其他专家是如何看待电影的?北京电影学

院的周传基教授认为:电影可以成为艺术,但不一定是艺术,而且不是说商业渠道的影片才是电影;电影是科学技术的产物,电影是一门用视听语言、用光和声传达信息的技术。周传基认为电影并非简单的是一门兼有文学性、戏剧性、音乐性的综合艺术。世界上艺术的发展大体上经历三个阶段:表演艺术、再现艺术、记录艺术。第三阶段也就是用摄影机、录音机记录下来,再用光和声再现的电影电视艺术;电影由于受20世纪科技观念支持,其思维方法呈现立体性、多元性特点,而文学是线性的,无法像电影一样同时带给你若干信息。文字是抽象符号,不通过学习不会懂,而电影是记录生活现象;电影是一种全新的视听语言^⑥。

每类人对电影会有不同的界定,每个人都对电影有独到的看法,都有自己的理由原因。也许电影之所以难以下定义,在于它所表达的东西和所代表的社会意义比较丰富吧。两个小时左右的影片可以承载你能想到的所有时间、空间、影、音、像等诸多元素,加之电影特殊的制作方式,可以表达出与其他艺术截然不同的视听效果,如同梦境、令人遐想。由此我们也可以理解:为什么作为世界电影的圣地好莱坞,电影被当作是一种梦想,好莱坞被当作是一个梦想的家园。

大多数电影爱好者研究者基本上接受认可电影是发展变化的:电影刚刚产生的时候,是一个机械的技术性的东西,对于大众来说,类似于魔术。后来电影发展为艺术,电影成为商品,电影被认为是意识形态。现在它可以说是一个大众娱乐的形式,是通过商业渠道和市场渠道运作的一个大众娱乐形式。

关于电影是“第七艺术”的提法。在世界电影史上,早在1911年,最早的意大利电影理论家卡努杜就非常敏锐地把当时还远未从马戏团“杂耍”的待遇中摆脱并独立出来的电影列为继音乐、诗歌(文学)、舞蹈、建筑、绘画、雕塑之后的“第七艺术”。他认为电影是三种时间艺术(音乐、诗歌、舞蹈)和三种空间艺术(建筑、绘画、雕塑)的综合,是一种时空综合艺术(在卡努杜看来,因戏剧已是综合艺术,故排除在外)。乔托·卡努杜认为:电影把所有这些艺术加以综合,形成运动的造型艺