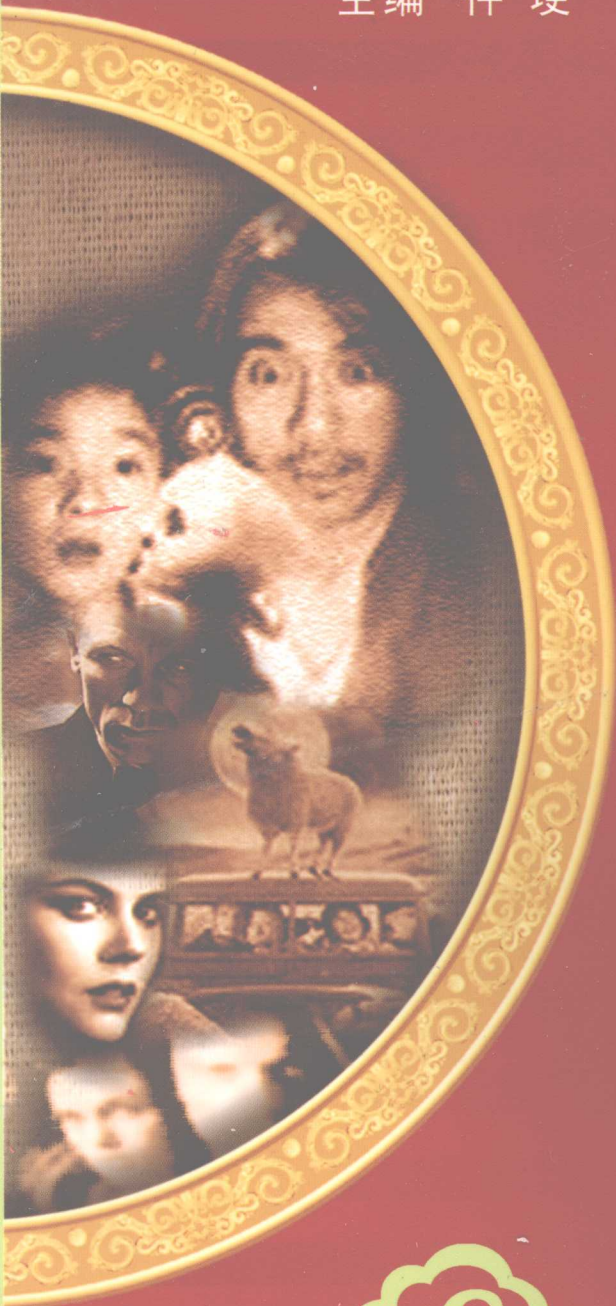




普通高等教育“十一五”公共艺术限定性选修课程规划教材

(适用于非艺术类专业)

主编 仵埂



影视鉴赏



西安交通大学出版社
XI'AN JIAOTONG UNIVERSITY PRESS



影视鉴赏

普通高等教育“十五”公共艺术限定性选修课程规划教材
(适用于非艺术类专业)

主 编 仉 强
副主编 鲁 涛 薛 凌
高 宇 辛 冉
撰 写 仉 强 薛 凌 高 宇 辛 冉



西安交通大学出版社
XI'AN JIAOTONG UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

影视鉴赏/仵埂主编. —西安:西安交通大学出版社,
2008.9
ISBN 978-7-5605-2956-1

I. 影… II. 仵… III. ①电影-鉴赏②电视(艺术)
-鉴赏 IV. J905

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 194313 号

书 名 影视鉴赏
主 编 仵 埂
责任编辑 李 成

出版发行 西安交通大学出版社
(西安市兴庆南路 10 号 邮政编码 710049)

网 址 <http://www.xjtupress.com>

电 话 (029)82668357 82667874(发行中心)
(029)82668315 82669096(总编办)

传 真 (029)82668280

印 刷 西安新视点印务有限责任公司

开 本 787mm×1 092mm 1/16 印张 16.5 字数 398 千字

版次印次 2008 年 9 月第 1 版 2008 年 9 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5605-2956-1/J·48

定 价 30.00 元

读者购书、书店添货、如发现印装质量问题,请与本社发行中心联系、调换。

订购热线:(029)82665248 (029)82665249

投稿热线:(029)82668133

读者信箱:xj_rwjg@126.com

版权所有 侵权必究

序言

影视艺术诞生百余年来,就其对人类生活产生的巨大而深刻的影响而言,怎么评说也不为过。20世纪60年代,除专业的电影院校,世界上还没有几所大学设置影视专业,但是到80年代后,世界上几乎所有的大学都有了影视课程,尽管影视课程的开设,在多数大学不是作为专业,而是作为人文素养的一部分。正是在这样的背景下,2006年,国家教育部为在普通高校开设公共艺术课程专门下发了文件,文件中所提到的八门课程,其中之一就是《影视鉴赏》,将影视欣赏作为一个重要的组成部分纳入艺术教育中。为此,西安交通大学出版社组织编写了这套针对普通大学艺术类教材丛书,《影视鉴赏》作为丛书之一,就这样和大家见面了。

我们从去年11月开始讨论大纲并着手写作,到今年5月底完稿。半年多的时间里,我们在紧张而又愉快的心境下劳作,充分体会到了创造性自由劳作的愉快。这是因为写作者面对的是自己熟悉而又喜爱的写作领域,于是,表达就具有了情感的推动力,解读就能怡然进入影片内部,发现并展示影片的内涵和导演在艺术上的用心。担任《影视鉴赏》的写作者,大都是在高校担任影视课程教学的老师,长期的教学和研究,使他们各自在自己的教学实践和研究中,对影视艺术的发展、对优秀影片的分析,都积累了丰富的心得和经验。西安交大出版社对这套教材的适时推出,也成为我们这次合作的机缘。

我特别强调劳作的喜悦,是因为从我们确定写作体例后,大家在领受任务时,各自选择了自己熟悉而喜欢的领域和作品,阐释自己喜欢的导演。鲁涛对电影的技术性分析多有所长,于是写作第一、二章影视语言部分,并侧重撰写第十一章的数字电影;辛国强除撰写了第三章关于“电视艺术的发展”外,还撰写了第八章的亚洲电影部分;高字民的研究方向一直侧重于中国大陆电影,因之欣然承担了第九章的撰写;港台电影是薛凌的研究领域,第十章的写作当然非她莫属。在写作任务大体分解之下,写作者也彼此穿梭,进入不同的章节。作埂作为主编,统揽全书,也承担了多个章节的写作篇目。于是,尽管也是辛苦的劳作,却也获得舒心和愉悦!这种愉悦还带来一个让人欣慰的结果:就是成稿质量令人满意。

在写作中,我们在体例上有个大致统一的要求和限定,但是在写作方法上却并不苛求统一,每个人皆可从自己的角度去分析,这使每个作者都能尽情发挥自己所长。本书的几位作者,对影片的理解分析,各有自己的不同向度。有的作者擅长技术性分析,更多地从电影画面和镜头语言来解析影片;有的作者运用社会文化批评方法,认为影片具有社会文化的性质,更多将影片的故事人物和现实生活结合起来论述;有的将二者结合起来,侧重影片故事人物寓意和内涵分析,如是等等。我想,作为一本鉴赏类图书,这样的不拘一格,更多地为阅读者创造了一个开阔的阅读空间,可以从不同论者身上,见到不同的批评方法,不同的分析套路,见仁见智,各取所需,这种不一致何尝不是一件好事!当然,论者敏锐犀利的目光、透辟精到的见解,老辣漂亮的文字,中肯细致的分析,这些,一定会让你喜

欢。

作为一本只有 20 余万字的图书,我们无法将所有的经典好片尽纳其中,只能挂一漏万地选择我们眼中、大多也是被电影史家公认的好片。尽管电影只有短短的 110 年的历史,但是作为一个蓬勃发展的崭新艺术,它已经创造出了无愧于“技术和艺术相融合的时代”的伟大作品,不管它是魔幻般地展示未来,还是残酷地反映现实;也不管它为你制造梦幻还是给你感官的娱乐,它在人类精神领域方面的深入探寻,都留下了它清晰的脚印。我们正是以此来选择作品,但割爱之痛也难免,像塔尔科夫斯基的《伊万的童年》、《乡愁》,这两部影片选在不同章节,而且也已经写出来了。但考虑到所有导演,都是只选一部,最后只好割爱。同时,我们也稍稍加大了中国大陆电影和港台影片的分量和比重,还特意兼顾了对日本、韩国、越南、伊朗等国家导演作品的选择。

在体例设计上,第一章、第二章介绍电影理论的一般性技术原理常识,力求让读者对影视这门艺术的基本范式有个大体把握。第三章特意介绍电视艺术的发生发展,尽管本书的重心是电影,但是,电视艺术的发展,我们也忽略不得。作为影视鉴赏,若缺失电视,不能不说是一个遗漏。在文中我们更多地讨论了电视剧和电视电影。在每章的前面,加有一个总论,意在对该章节所论作品有一个背景交待和总体把握。在每节的结尾处,我们还设计了提问与思考题,意在使读者阅读正文之后,用提问的方式,对影片的内涵和导演手法,有一个大体的思考和解答。

当这部书要与读者见面时,我们为它的诞生怀着期待和喜悦,尽管它的错谬之处在所难免,我们还是希望它能获得您的喜欢,当然,也希望您在阅读时,将您发现的错误或意见告知我们,以利于下次出版时,我们能及时改正它。为此,特留下我们的电子信箱:wugeng1010@vip.sina.com

编者

2008年5月

目录

CONTENTS

第一章 影视产生与发展的宏观叙述	(1)
第一节 影视作为艺术	(1)
第二节 影视作为语言	(7)
第三节 影视媒体发展的宏观叙述	(8)
第四节 影视媒体的媒材区别与语言分野	(10)
第二章 影视艺术的媒体语言	(14)
第一节 画面	(14)
第二节 声音	(21)
第三节 蒙太奇	(23)
第三章 电视艺术的蓬勃发展	(27)
第一节 “冷”与“超现实”:电视的诞生与特性	(27)
第二节 世界视野下的电视剧	(31)
第三节 主流意识与大众美学:中国的电视剧	(37)
第四节 电影的电视化:电视电影	(41)
第五节 纪实的艺术:电视纪录片	(45)
第四章 美国梦与“造梦”时代:好莱坞制度下的美国电影	(50)
第一节 暖昧的阴影,黑色的气息 ——约翰·休斯顿的《马耳他之鹰》赏析	(52)
第二节 诗中的诗 ——威尔斯的《公民凯恩》赏析	(56)
第三节 逼近正午的生死决战 ——弗莱德·齐纳曼的《正午》赏析	(59)
第四节 花非花,梦非梦 ——斯坦利·多南的《雨中曲》赏析	(61)
第五节 诸神的愤怒,死亡的游戏 ——科波拉的《教父》赏析	(65)
第六节 未来世界的精彩想像 ——斯皮尔伯格的《人工智能》赏析	(67)
第七节 此事可待成追忆 ——塞尔乔·莱昂内的《美国往事》赏析	(71)

第八节	末世的寓言	
	——希区柯克的《群鸟》赏析	(74)
第九节	成熟之路的堕落	
	——库布里克的《巴里·林登》赏析	(77)
第十节	黑色世界里的独语者	
	——马丁·斯科西斯的《出租车司机》赏析	(80)
第五章	战后欧洲电影:新现实主义和新浪潮	(85)
第一节	痛苦童年的精神自传	
	——特吕弗的《四百下》赏析	(86)
第二节	为了忘却的纪念	
	——阿仑·雷乃的《广岛之恋》赏析	(89)
第三节	在漫无目标的游走中筋疲力尽	
	——戈达尔的《筋疲力尽》赏析	(92)
第四节	意识的幽晦	
	——罗曼·波兰斯基的《水中刀》赏析	(95)
第五节	伤花怒放的青春	
	——大岛渚的《青春残酷物语》赏析	(98)
第六节	让现实在大街上重新闪光	
	——德·西卡的《偷自行车的人》赏析	(101)
第七节	通往“天堂”的路	
	——吉赛贝·托纳多雷的《天堂电影院》赏析	(104)
第六章	战争、人性与权力:俄罗斯大地的凝视	(109)
第一节	影像的力量在于对抗	
	——爱森斯坦的《战舰波将金号》赏析	(110)
第二节	战争主题的诗意表达	
	——米哈伊尔·卡拉托佐夫的《雁南飞》赏析	(113)
第三节	梦境的诗意,生命书写的真理	
	——塔尔科夫斯基的《伊万的童年》赏析	(116)
第四节	爱欲和战争	
	——大卫·里恩的《日瓦格医生》赏析	(120)
第五节	烈日下的悲剧	
	——尼基塔·米哈尔科夫的《太阳灼人》赏析	(123)
第七章	现代主义电影:个性化、艺术感觉与哲学思考	(127)
第一节	梦境与追忆之中的生命质疑	
	——伯格曼的《野草莓》赏析	(128)
第二节	虚无的谋杀	
	——安东尼奥尼的《放大》赏析	(131)
第三节	温厚怜悯的人性诉求	

(801)	——费里尼的《大道》赏析	(134)
第四节	他们像风一样卷过	
(803)	——黑泽明的《七武士》赏析	(137)
第五节	他使灵魂摆脱了肉体	
(805)	——布莱松的《一个乡村牧师的日记》赏析	(140)
第六节	罗拉能否找到命运中那个偶然?	
(807)	——汤姆·迪克威的《疾走罗拉》赏析	(144)
第八章	日出之国的风景与后殖民叙事	(148)
第一节	夕阳西下,风景苍茫	
(813)	——小津安二郎的《东京物语》赏析	(149)
第二节	夏日里的清风	
(815)	——北野武的《菊次郎的夏天》赏析	(152)
第三节	镜像之中的自我寓言	
(823)	——岩井俊二的《情书》赏析	(156)
第四节	后殖民时代的叙事虚构	
(825)	——陈英雄的《青木瓜之味》赏析	(159)
第五节	永不屈服的民族颂歌	
(827)	——阿巴斯的《生生长流》赏析	(162)
第六节	以爱的名义寻找痛	
(833)	——金基德的《漂流欲室》赏析	(165)
第九章	与时代相沉浮的中国电影	(169)
第一节	低贱与圣洁的女性变奏	
(843)	——吴永刚的《神女》赏析	(170)
第二节	新现实主义的中国风貌	
(845)	——袁牧之的《马路天使》赏析	(173)
第三节	中国文化与东方情韵的影像书写	
(847)	——费穆的《小城之春》赏析	(177)
第四节	历史政治的世情伦理反思	
(853)	——谢晋的《芙蓉镇》赏析	(181)
第五节	去意徊徨的童年与诗意	
	——吴贻弓的《城南旧事》赏析	(184)
第六节	英雄美人的古典悲情与现代奇观	
	——陈凯歌的《霸王别姬》赏析	(188)
第七节	虽九死而犹存希望	
	——张艺谋的《活着》赏析	(191)
第八节	寂寞等待的青春	
	——贾樟柯的《站台》赏析	(194)
第九节	别样的文革青春叙事	

(181)	——姜文的《阳光灿烂的日子》赏析	(198)
第十节 荒诞的喜丧,疯狂的贺岁		
(181)	——冯小刚的《大腕》赏析	(202)
第十章 香港制造和台湾悲情		
第一节 宁静致远的忧思		
	——侯孝贤的《悲情城市》赏析	(208)
第二节 幻灭在灿烂的夏日		
(181)	——杨德昌的《牯岭街少年杀人事件》赏析	(212)
第三节 家的异化		
(181)	——蔡明亮的《爱情万岁》赏析	(215)
第四节 都市里的迷雾		
(181)	——王家卫的《重庆森林》赏析	(218)
第五节 香港的青春祭		
(181)	——陈果的《香港制造》赏析	(222)
第六节 豪气万丈震山河,纵死犹闻侠骨香		
(181)	——吴宇森的《英雄本色》赏析	(225)
第七节 儒雅的武侠		
(181)	——李安的《卧虎藏龙》赏析	(229)
第八节 后现代语境下的解构和狂欢		
(181)	——刘镇伟的《大话西游》赏析	(233)
第十一章 数字时代的活动影像		
第一节 茶马古道的精神巡礼		
(181)	——田壮壮的《德拉姆》赏析	(241)
第二节 荒诞不经里露出的现实嘲讽		
(181)	——宁浩的《疯狂的石头》赏析	(244)
第三节 来自黄土地的苍凉血性		
(181)	——系列数字电影《关中刀客》总评	(248)
第四节 独立制作的震撼力		
(181)	——李杨的《盲井》赏析	(251)



第一章 影视产生与发展的宏观叙述

1895年12月28日,在法国巴黎卡普辛路14号一家大咖啡馆的地下室,法国人卢米埃尔兄弟首次公映了他们用爱迪生发明的“电影视镜”和他们自己发明的“连续摄影机”综合成的“活动电影机”所拍摄的《火车进站》、《水浇园丁》、《婴儿午餐》、《工厂大门》等11部短片。这一天标志着电影的诞生。

1905年,北京丰泰照相馆拍摄了中国的第一部影片,由著名京剧演员谭鑫培主演的京剧《定军山》片段。

1936年11月2日,英国广播公司(BBC)在伦敦市郊建电视台,开始定期播出黑白电视节目。这是世界上第一家电视台。

1958年5月1日,中国第一家电视台——北京电视台(中央电视台的前身)开始实验播出。

这是一些并不遥远的历史,但它们却改变了世界。

就在过去这短短的100多年的时间里,作为媒体,影视影响了世界的政治、经济、军事、生态;作为文化现象,影视影响了我们的观念、文化、生活和性格;作为艺术样式,影视占有了我们,冲击了其他艺术样式,成为了崛起最晚而发展最快,独领风骚,风靡一个世纪而历久不衰的品种。它们渗透进了当代社会的各个角落,其铺天盖地的发展之势,再没有任何样式能够望其项背。甚至不需要举出更多的数据,它们对人类社会生活的影响,每一个人都深有体验。在今天,可能会有人不读书、读报,可能会有人没有进过音乐厅、美术馆,可能会有人不上网、不听广播,但是有谁没看过电影、有谁不看电视?它们已经是一个无法抗拒的存在,已经取得了大众生活的陪伴者、引导者的权利。在某种意义上说,它们甚至已经取得了权威和裁判的资格。没有人可以逃离影视,也没有人可以背对影视。爱也好,恨也好,你都无法逃脱,也无法拒绝。它们发展速度的迅猛和对社会干涉的广泛程度已经成为现实。

第一节 影视作为艺术

影视作为艺术,与其他艺术有着千丝万缕的联系。

首先,影视从出现之初一直被称为“综合艺术”。被称为“第七艺术”的电影,“综合”(借鉴吸收)了在它之前出现于人类历史的前六种艺术样式文学、戏剧、绘画、音乐、雕塑、建筑的表现



手段；而被称为“第八艺术”的电视，则更“综合”了包括电影在内的前七种艺术样式的表现手段。当然，在形式语言上，电视与电影更血肉相连。

其次，影视的出现和发展，又反过来不同程度地影响了前六种艺术样式的革新与发展。甚至很多人接受其他艺术样式的途径都是通过电视或电影。

再次，影视艺术的发展史为揭示“艺术”发展的共同规律提供了一个翔实的个案。我们有可能准确地指认出音乐、绘画、文学等艺术样式起源于何时，也不能详尽地推演出它们发展、转折、迂回的史实轨迹。但影视是我们看着长大的艺术，我们知道电影、电视的生日，并拥有它们在这百年上下的发展时期所留下的大量的、详尽的史实资料。这不仅是电影史、电视史的宝贵资料，同时也是整个艺术史的宝贵资料，因为影视与其他艺术样式遵循同样的艺术规律。对影视艺术的起源、发展的思辩，有助于揭示“艺术”的起源、发展及毁灭的普遍规律。

作为艺术的影视在其产生和发展的过程中形成了自己区别于其他艺术样式的美学特征。

一、逼真与假定：影视艺术与客观世界的关系

艺术与客观世界的关系是艺术美学关注的一个最基本的问题。从来没有一门艺术像电影这样，在美学开始的第一个最基本的问题上就陷入尴尬的两难境地。因为在电影之前的任何一种艺术样式，其展现客观世界时所使用的形象都是由人创造的，比如“画”出来的、“刻”出来的、“写”出来的、“演”出来的、“唱”出来的、“吹”出来的、“拉”出来的，那么在“画”、“刻”、“写”的过程中，创作者都是按照自己对对象的理解和认识来表现的。即便他是为了“再现”客观，他用来“再现”的形象都是从他手下造出来的，有他个人的创造的痕迹。因为艺术本来就是社会生活在人头脑中的反映的产物，“艺术”的本义就是“通过塑造形象具体地反映社会生活、表现作者思想感情的一种意识形态”。而电影不是，它的全部形象影像和声音都是从生活里直接“拍”下来的、“录”下来的，是对活生生的现实景象的纪录、复制，而没有像动画片那样可供人工创造形象的环节。电影的媒材决定了它的本质功能是纪录，而艺术的本质要求却是“能动地反映”。

从1839年发明的照相术到1895年发明的活动照相术，从1927年声音的加入到1935年色彩的加入，从20世纪40年代特种镜头的出现到1953年宽银幕的出现，一直到后来的全景银幕、环形银幕、球形银幕、全息电影、香味电影（日本）等等都充分说明了电影媒体在技术（媒材）层面上一直是沿着“逼近”“真”实的方向发展的，即一步一步尽量逼真现实、最大限度地再现真实世界。

但真实与“艺术”的距离还有多远？

电影媒体在向“艺术”迈进时，是沿着“真实”的反方向前进的，即摆脱真实的束缚，做超越真实的“假定”。布莱顿学派、格里菲斯、苏联蒙太奇学派等一些先驱，都为“假定”的产生和逼迫电影由纪录活动影像的“玩意儿”向“艺术”的发展做出了卓越的贡献。

事实上，影视中的“真实”是一种“假定”的真实。因为银幕上的影像与现实本身之间是存在着一定的“歧变”和“差异”的。通过使用不同的光影、色彩、景别、角度、前景、移动方式以及



运动的变形等等手段,同一个人或物可以形成千变万化的影像;而用剪辑造成的“歧变”就更不用说了。这种“歧变”和“差异”为导演和摄影师在其中加入主观意识造成了可能。而这些已经“歧变”的影像竟然还被观众认可成为“真实”的,这就是影视媒体最大的欺骗。

而正如我们已经发现的那样,除过剪辑以外,这些造成“歧变”和“差异”的手段,竟然恰恰就是那些在技术上用来“逼真”的手段。所以,正如让·米特里(法)所指出的那样:“我们所采用的手段越能贴近现实,就越能够偏离现实、超越现实,越能够提供更丰富、更广阔的变形手段。”

因此,电影媒体是在最大限度地逼真现实,同时又在最大限度地假定现实,在最大限度的再现当中最大限度地表现,在逼真中假定,在假定中逼真。真中有假、假中有真;真到极处即假到极处、假到极处即真到极处。因此,作为最大众艺术的电影,也就变成了一门最具隐蔽性、欺骗性和最危险的艺术。因为在还原客观真实上,没有任何一种艺术可以和电影相提并论;但同时也没有任何一种艺术在造假上可以和它相提并论。它可以逼真,也可以歪曲,所以它所讲述的是“最真实的谎言”,就像你不易被一个陌生人欺骗但很容易被一个你所亲近的人欺骗一样,因为你相信他(它)说的是“真实”的。

在与客观世界的关系上,任何艺术形态都存在一对最基本的矛盾——再现与表现。它同时体现了作为创作主体的人对“反映客观世界”的态度:再现还是表现?还原客观存在还是表现自我意识?根据对这一单项选择题的回答,可以划分出任何艺术样式的两大最基本的传统派别,在文学领域体现为现实主义与浪漫主义,在美术领域体现为具象写实与抽象写意(西方的古典主义与印象主义、现代主义,东方的工笔与写意),在影视领域体现为纪实与表现,即长镜头与蒙太奇。

在电影的发展历史上,长镜头派与蒙太奇派两大传统进行了一场殊死的论争。两方均将各自的观点发挥得淋漓尽致,揭示出了深刻的道理。但两方都有强烈的偏执、极端、甚至荒谬,形成了“深刻的片面”。蒙太奇派的代表人物爱森斯坦过分迷恋“两个镜头的对列不是二数之和而是二数之积”,导致了他用生硬隐喻的“理性电影”去图解概念,甚至试图将《资本论》拍摄为电影;而长镜头派的代表人物巴赞过分强调照相性而反对艺术概括,过分强调外部真实反而成为达到“最大限度的真实”的阻力,而向自然主义靠近。

20世纪60年代后期,代纪实美学而起的“综合美学派”代表人布里安·汉德逊(美),对巴赞和爱森斯坦的理论“各打五十大板”,认为他们两人对电影的认识都是“一个阶段论”,而提出了他的所谓“两个阶段论”,即拍摄、剪辑两个阶段。他认为巴赞的理论是真实的理论而没有美学的理论,只强调第一阶段的镜头逼真性,而爱森斯坦则刚好相反。汉德逊并没有发现,巴赞的“第一阶段”本身就是欺骗的而不是逼真的。所以汉德逊的理论是不彻底的理论,凡是调和、中庸的理论都是不彻底的理论,它们形成的美学也一定会是“中庸的美学”。在差不多同一时期出现的其他电影美学流派如“学院派”、“电影符号学”、“现象学电影美学”等,也都不同程度地具有这一特征。



二、分解与组合：影视艺术的创作思维

有一种说法认为影视思维是影视美学的最深层次。其实影视思维指的就是在影视创作过程中,发挥影视语言的个性特征创造影像效果的思维。它是一种想象活动,是一种“与未来银幕形象有直接关联的想象活动,对未来影片效映效果的预见感支配着整个过程”,同时得考虑体现那些效果的手段。这种思维贯穿了影视创作的编剧、导演、摄影、表演等各个环节。比如只是用文字来写作的编剧,他也必须得用影视的语言来思维和写作,即便他不直接操作那些语言手段,他也得知道影视都有些什么语言,并在剧作中用这些语言来叙事和表意。

由于影视艺术是在真实中假定,所以影视思维具有两重性:即一方面是感性的、形而下的,尽量接近鲜活的生活真实;另一方面又得是理性的、形而上的,尽量从平实中提升出哲理。这两重性应该向相反的两个方向狂奔,离得越远越好。让作品既是最真实的,又是表意最概括的。

这两重性向相反的两极运动,因“两极化”而产生张力,相辅相成、相互依存,不可偏废。如偏向主题、理性、逻辑,则容易显得空洞、逻辑化、说教化,如《猎场札撒》、《孩子王》、《寻枪》等;如偏向感性、不重主题和概括,则容易混乱、自然化而显得苍白无力、没有震撼。只有两极相互渗透,才能保持张力。比如在20世纪80—90年代被津津乐道的“谢晋模式”。

影视思维的方法就是“分解与组合”,即蒙太奇思维。影视艺术家要擅于切割现实,分解、切割一切现实的空间、时间。分解的目的是为了组合并达到创造。影视艺术家与其他艺术家的不同之处,就在于分解地看待事物并在思考中加以组合。戴着银(屏)幕画框取景,将各种不合我们平常注意的部分组成整体,并将这种思维方式养成习惯、形成方法。

影视思维有如下特征:

- (1)它是四维的,即三维空间加上时间。也有一种说法还把声音加入进来,说成是五维的。
- (2)它的时间、空间是开放的,向宏观、微观两极开放。可以展现特别长的运动或特别大的事物,也可以展现特别短的运动或特别细小的事物,而不像戏剧那样受到舞台和表演的局限。
- (3)对叙事时空的虚线分解。戏剧是实线分解,时间跨度是在幕间删去的,而舞台表演的时间无法删减;影视的叙事时间可在镜头之间删去,有“戏”则长、无“戏”则短;时间的所有大幅度、小幅度或重叠的改变都一直保持虚线连结,分不清中间删去了几天或几个小时还是同时进行的。

三、叙事与表意：影视艺术承载内容的方式

1. 叙事

一提起影视的“叙事”,很多人立刻就会将它与“编剧”、“剧本”、“剧作”这样的概念联系起来,而这是一种极不准确的联系。

“编剧”可以是一种职业或身份,即剧作家;也可以是在一部作品中承担的角色,即为该片“编织剧情”(不一定是编写文学剧本)的人(不一定是职业剧作家);还可以是一个行为或思维过程,即“编织剧情”的过程。“编剧”过程的结晶是“剧作”的“初稿”(雏形),而不一定是剧本。



因为有些电影不仅可能没有编剧这个角色,还可能根本就没有剧本,而只有导演列出的一个拍摄大纲,或者甚至连大纲都没有。没有剧本不等于没有“剧作”,也不等于没有“编剧”过程。过程已在导演的脑子里完成了,剧作也在他脑子里生成了,只是没有形成文字的“剧本”。

但“剧作”这时候还没有完成,因为影视是用视听语言来叙述剧情的,只有当所有的剧情都转化成了视听语言的时候,也就是一部影片完全成形的時候,影片叙述的“本文”才算完成,“剧作”也才算定稿。如果将这个定稿的“剧作”用视听语言的术语记录为文字的版本,那这个“文本”就叫做电影的“完成台本”。“文本”是一种看得见或摸得着的实体,而“本文”是各种语言(表现手段)符号相互之间在时间和空间中的“结构”。文学剧本、分镜头剧本是用文字方式形成的对影片未来叙述的设计“文本”,影片的完成台本是对影片已经完成的“叙述”的文字记录“文本”,它们都不是影片的“本文”。影片的“本文”就是在它放映过程中呈现出来的全部影像和声音的整体。是本文完成了对影片内容的叙述,而剧作是让这个叙述得以产生、得以形成,得以合理的思想、逻辑和结构方法。

所以剧作并不等于“叙述”,更不等于“叙事”。因为“叙事”只是“叙述”的一部分;除过“叙事”,“叙述”里还包括“表意”。就像顾炎武评价司马迁的《史记》“序事(叙述)之中即见其指(表意)”一样。“叙事”指的是“叙”(讲)出来的事实,而“表意”指的是作者主观地“表情达意”,是去掉它并不影响事实及其发展的某一部分或某一形式。比如说,通过观看,观众接受到了影片本文的叙述,了解了一系列事件的来龙去脉(即感受到了叙述中的叙事部分),并得到了一定的启发、思考(即感受到了叙述中的表意部分隐藏的叙述者表达自己的感情或评判并希望得到观众接受、认同、共鸣的部分)。事实上,叙事和表意是在同一个影像里并存的。比如拍摄一个人,如用平摄角度就可能单纯只是叙事,如用仰摄或俯摄可能就在叙事里裹进了表意的成分,是拍摄者在让观众和他自己一起觉得这个人“高大”或“渺小”。

所以,叙事绝不是在剧作家(者)所写的文学剧本里完成的。文学剧本一般只是提供了一个“叙事”的框架,而将对叙事细节的充实和表意元素的加入等任务,留给了导演在分镜头剧本的创作、拍摄中的场面调度、后期剪辑及与其他声音元素的合成过程中,与其他创作人员共同完成。与影视语言结合较紧密的文学剧本也只是提供了一个“叙述”的框架,向分镜头剧本靠近了一步,但离叙述的真正完成还有一大段距离。

因此可以说,影视剧本从来没有固定的格式或写法,它只是勾画出一个对未来影像叙述的设计蓝图或者草稿。除过部分或大部分台词转化成为话语声音之外,它会完全消失在影像叙述的背后,就像建筑图纸消失在建筑物的背后一样。它不是用来供“阅读”的叙述文本,而只是一个叙事或叙述的图纸。它在文字表述方法上的最高追求,就是让所有参与叙述的人们看明白即可,就像图纸的目的只是让决策者和施工者看明白,即便在“绘制”上有没有较高的“艺术”水准也无关紧要一样。因此影视剧本比戏剧剧本更没有阅读价值,它不承载让大众通过阅读来完成叙述的义务,它的“本体”(如果可以用这个概念的话)应该是“影像叙述的蓝本”而不是文学化的叙述本身。

由此也可以看出,影视剧本的创作是一项限定性极强的创作,是一次戴着镣铐的舞蹈,就



像在设计一幢大楼时需考虑的因素那样。文字剧本的最终目的就是“献身”，为艺术献身、为影像献身，在影像之中长眠并含笑九泉。在影像之中的消失是它的寿终正寝、死得其所；如果没能“化蝶”为影像，而是让它老死在作者的书桌或资料柜里，那就是它的“不得好死”、“死不瞑目”。所以，为了实现它“舍生取义”的梦想，剧作者一开始就得考虑让它能得以“涅槃”的全部外在条件和内在素质。而剧本最根本的问题是提供给导演及其他创作人员的提示信息含量。因此，应该强调指出，影视剧本不是文学创作，也不是戏剧剧本创作，尽管它们在块状结构和制造情节发展“推动力”的方法上有一定的相似。在此可以将影视剧本拿来与文学（小说）及戏剧剧本做一些简单的比较。

(1) 叙述视点。文学（小说）的叙述视点可以是第一人称视点、全知视点，第三人称视点和客观视点，而在电影中视点往往不像在小说中那样严格。因为在文学中，作者（叙述者）是用自己的“声音”（以文字的形式）在讲述的，作者和读者的关系是讲和听的关系；而在电影中，相当于这个讲述“声音”的是摄影机的眼睛（镜头），观众和摄影机不是讲与听的关系，而往往是一致的，即与“叙述者”融为一体。要在电影中产生第一人称，摄影机就必须是人物的主观镜头，而这实际上也会使观众同时成为主人公。所以第一人称的叙述在电影中只是偶尔为之，如果全部用第一人称摄影，那观众就永远看不到主人公，而只能看到他（主人公）所看到的一切人、景、物和事件。所以，电影经常自然地就进入了全知视点，只有让“镜头”这个“叙述者”以全知的视点叙述，才能相对地脱离故事，也才能表现出它自己的独特个性和对人物、事件的评价。

(2) 叙述语言。文学中允许非形象的语言存在，而影视剧本要求所有的文字语言都是形象的、能转化成影像的、避虚就实的，不能有抽象、笼统的语言存在。比如“经常”、“每天”、“那天”，比如东西南北，比如“一个怪影在欧洲游荡”，“一个丁香一样的姑娘”，“结着丁香一样的惆怅”，“黑夜让他黑色的眼睛更加明亮”等等，诸如此类。剧本中所有的叙述语言都是陈述句，没有感叹、没有疑问也没有祈使，可以揣摩但不用形容、不用抒情，不用概括总结，也不用使用任何修辞格。你用了也白用，再美丽的诗句也只是一句多余的废话，聊博导演一笑尔。因为这些语言要起的作用只是对各种场景、运动、细节、人物造型及其心理活动的提示，供摄影、美术、音乐、表演等环节再创造时参考的。

(3) 叙述空间。文学的一句话里可以有空间的多次跳跃，剧本里必须有空间场景的划分。“他从哈尔滨回来，在机场碰见刚从威尼斯参加完电影节的张导。”为拍这一句话非得把摄影师累死。因为这句话里面至少牵涉了四个空间场景，得分至少四场来写。

(4) 台词。这是剧本里唯一最后能剩下的文字，不过也已转化成了声音，而且经常会被演员修改，特别是由性格明星出演的时候。即使在这一些文字里，也不需要文学化的优雅、洗练，它的要求是性格化、语境化。它不能是传达作者观点的说教，也不能只是“交代”隐去的情节，而应该是符合这个特定情境的“对话”。

2. 表意

影视媒体在叙述中的“表意”问题，实际上在前面的“假定”、“思维”及“叙述”等部分都已间接地提到，现在再专门来概括一下。如前所述，电影是用摄影机来记录和叙述的，而这种媒体



很难表达思想和观念。声音在电影中的出现,使导演可以用口说的话语来表达任何抽象的观念,但那是“文学”的手段,而不是电影自身本体语言的表意手法。

影视媒体在“本文”叙述中的表意方法概括起来有三个方面:

(1) 蒙太奇。蒙太奇是影视中最常用来表意的手段。表意蒙太奇在将两个镜头并列(插入或叠印)以让观众对它们产生联系的时候,其“造句”法则除过“联想”、“想象”是一种心理活动外,其余全是语文的修辞手段,比如隐喻(或暗喻)、对比、反复均是修辞格。

(2) 景、物。当影视中用景和物这两个形象元素来表意的时候,其造句法则基本上还不具备影视的本体特征:用“景”来表意的时候,还是修辞手段衬托;用“物”来表意的时候,则是所有文艺通用的手段象征,挖掘的是某个“物”的“言(象)外之意”。当然景有时候也可以被当成一个大的物体“象征”,比如用大地象征博大、用大海象征宽广、用高山象征压迫、用浪涛象征激动等等,不过这种情况一般都会与蒙太奇或构图有一定的关系。

(3) 构图。摄影环节的运动构图则与前面两种表意手段不同,它是影视的本体性语言。正如在前面“逼真与假定”一节里提到的那样,使用不同的光影、色彩、景别、角度、前景、移动方式、运动的变形等手段,可以让同一个人或物形成千变万化的影像,而这种选择里就有可能填充了什么“表意”内容。所以选择适当的运动构图方式才是影视表意的根本手段,也是影视艺术创作的关键。

第二节 影视作为语言

影视作品是用影视语言创作的艺术作品。任何作品的最终目的都是为了让接受者接受。观众(接受者)对影视作品所包含意义的接受角度可以有“娱乐、信息、审美、认识、教育”等多个层面,但这些都只是对影视作品的外在的、表层的接受。因为这种接受是从影视艺术与其他所有艺术所共有的“五大社会功能”的角度出发的,而并非对影视本体语言的理解、阅读式接受,因此也就没有上升到对影视作为“艺术”的理解。所以,这种接受方式导致的是对影视作品的“隔靴搔痒”的理解,看了一辈子电影还只会用“好看”或“不好看”、“感人”或“不感人”作为最高或唯一的评价标准。用这种标准,《蒙娜丽莎》的价值可能就远远不及一张年画。

早在20世纪20年代,就有学者提出了“电影语言”的命题,一直持续至50—60年代的马尔丹、米特里;到60年代末,结构主义学者更以符号学为武器进入了这一领域的研究。这些都可看作是电影学科领域的尖端性研究。作为一种普及性推广,我们所说的“电影语言”或“影视语言”,指的是影视作为一种依附特定媒材的艺术样式,其承载内容的全部形式手段如同所有的艺术样式都有其独特的艺术语言一样。在这个层面上说,它和“绘画语言”、“音乐语言”、“建筑语言”、“雕塑语言”、“形体语言”、“BASIC语言”处于同一平面。

任何艺术的产生都依赖于一定的媒材和方法。媒材就是它的材料和工具,方法就是它的语言。归根到底,方法仍然依附于媒材。影视艺术凭借其科技含量较高的媒材优势,形成了一整套更为复杂的语言系统。



所谓“外行看热闹，内行看门道”。用电影作为教育工具，用一部影片去教育人民的时代已经过去。创作和接受这两个环节是互为因果的，影视艺术在创作上的提升和发展，以观众对其艺术语言的了解度为前提，并以这种了解度的跟进为依据。它期待观众以“内行”的姿态对它实行“艺术地解读”，而不是让它产生“隔靴搔痒”的难受或被“指鹿为马”的尴尬：它明明是在说东，你却理解到了西；它明明只是想产生一个“有意味的形式”，你却“从中受到了莫大的教育和鼓舞”；当你“张冠李戴”振振有辞地对它发表评论的时候，它根本不知道你是在说它。别让这样的状况少出现几次吧。让我们不再与电影、电视同床异梦，不要让天天陪伴着我们生活的影视成为一个“陌生的同路人”，直到最后还不知道它们到底是谁；让我们天天对影视的议论，变成是真的在议论“影视”而不是在它之外其他的什么。让影视感觉到我们的存在，让影视相信我们真的是在说它。所以，对影视真正地接受应该是对它的艺术语言的接受。

影视媒体的这一语言体系，不仅使影视艺术在过去的百余年间所向披靡，而且还成功地推进到了其他领域，或与别的媒体结合，催生了许许多多的新的艺术形态，比如二维动画、三维动画、影视广告、MTV、电视散文、活动网页、电脑游戏、各种新兴的“新媒体艺术”，甚至连续漫画。也就是说，上述诸形态的新样式，都或多或少地使用了影视的形式语言。更多的形态还将继续出现，影视语言的渗透进程还远未结束。因为语言是一种工具，是工具就具有实用价值。锋利的影视语言工具，还将向更深更远的冻土掘进。

第三节 影视媒体发展的宏观叙述

一、电影初始不是艺术

电影在产生之初并不能称为“载体”，因为它不是艺术，也没有艺术的属性，而只是一个记录、复制现实的机器，就像录音机、复印机、扫描仪一样。它甚至连“媒介”都不是，因为“电影的发明是为了记录活动影像”，而不是为了传播活动影像，更不是向大众的传播。就像用照相机拍下照片是为了记录下某个时空的瞬间影像一样，只有当它进入到传播环节的时候，它才具有了“媒介”的意义。所以，最初的电影既不是媒介也不是艺术，当然也就连“媒体”的边儿都沾不上了。

最初的电影什么都不是，它只被认为是一种技术或工具，因为它还根本没有形成自己独立的叙事、表意的媒体语言。直到1911年，意大利人卡努杜在《第七艺术宣言》中才第一次称电影为“艺术”，从此电影才逐渐具有了载体和媒体的资格。电影在很长的时期里不被认为是艺术，还有一个人们认识的历史局限问题，即“科技怎么可以是艺术载体？”因为在电影之前出现的六种艺术中，没有一种艺术的媒材是科技或“媒质材料”。

二、影视是科技的产物

电影是科学技术在19世纪末的产物。正如电影学家周传基教授指出的，那不是想发明一