

影视鉴赏

Yingshi Jianshang

陈旭光 戴清 著

本书旨在指导普通读者如何欣赏、鉴别当代最为普及的艺术形式——电影和电视，系统论述了影视艺术的基本知识，深入剖析了中外影视史上的一些经典作品，语言生动，通俗易懂。



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



博雅大学堂·艺术

ISBN 978-7-301-14811-2



9 787301 148112 >

定价：39.00元

影视鉴赏

Yingshi Jianshang

陈旭光 戴清 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

影视鉴赏 / 陈旭光, 戴清著. —北京: 北京大学出版社, 2009.1

(博雅大学堂·艺术)

ISBN 978-7-301-14811-2

I.影… II.①陈…②戴… III.①电影—鉴赏—高等学校—教材
②电视(艺术)—鉴赏—高等学校—教材 IV.J905


中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第200083号

书 名: 影视鉴赏

著作责任者: 陈旭光 戴清 著

责任编辑: 谭燕

封面设计: 奇文云海

内文设计:  设计 · yp2010@yahoo.cn

标准书号: ISBN 978-7-301-14811-2/J·0227

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> **电子邮箱:** pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962
编辑部 62752025

印 刷 者: 三河市新世纪印务有限公司

经 销 者: 新华书店

720mm × 1020mm 16开本 23.5印张 362千字

2009年1月第1版 2009年9月第1次印刷

定 价: 39.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

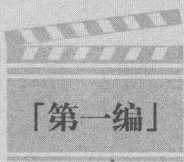


第一编 电影艺术论	1
第一章 导论：影视艺术概说	2
一、影视概说：什么是电影？什么是电视？	2
二、影视艺术作为新艺术及其复杂性	6
三、影视文化之反思	11
第二章 “追求永恒”与“第七艺术”的诞生	15
一、电影：“第七艺术”的命名	16
二、电影成为艺术：心理动因和物理原理	19
三、新兴的电视媒介与电视艺术	22
第三章 语言的自觉：电影走向独立艺术之途	27
一、电影艺术的语言自觉	27
二、电影艺术自觉的历程	31
第四章 综合性：电影艺术与其他艺术	39
一、电影与戏剧	40
二、电影与文学	45
三、电影与造型艺术	51
四、电影艺术的综合性辨析	54
第五章 电影文化的广阔空间	57
一、电影艺术的“文化革命”	58
二、电影文化与公共文化空间的诞生	62
三、电影艺术的多元文化性	64

第六章 电影艺术的创造与生产	79
一、电影艺术的创作过程和集体创造性	79
二、编剧：“一剧之本”的创作	84
三、导演：导演作为中心	93
四、演员：表演的艺术	101
第七章 影视艺术的语言	109
一、摄影机的创造	109
二、影视艺术语言要素：镜头与画面、色彩与光、声音	118
三、影视艺术语言的辩证法：蒙太奇与长镜头	125
第八章 影视艺术的接受	132
一、格式塔心理学	132
二、关于银幕的譬喻：窗户？画框？梦？镜子？	135
三、影视艺术接受的心理特点	138
第九章 影视批评	143
一、影视批评的角度	143
二、影视批评的方法与流派	146
三、影视文化批评及实践：《电影传奇》、《艺术人生》	151
第二编 电视剧艺术论	157
第十章 电视艺术的生产	158
一、电视艺术形态	158
二、电视生产流程与重要环节	160
三、电视剧艺术	166
第十一章 电视剧的发展概况	171
一、电视剧的发展流变	171
二、电视剧的创作与制作管理	179
三、电视剧的营销与播出	185

第十二章 电视剧的镜语追求	189
一、用镜语表情达意	190
二、情节化镜语的主导地位	196
三、类型化的镜语基调	200
四、电视化的镜语特质	203
第十三章 电视剧的叙事艺术	208
一、叙事结构安排	210
二、叙事时空设置	216
三、人物塑造	223
第三编 影视作品鉴赏	231
第十四章 “元电影”：关于电影的电影	232
一、《天堂影院》：我们在电影中长大	232
二、《后窗》：“窥视”的“合法化”	235
三、《开罗的紫玫瑰》：在不同的时空中自由穿行	238
四、《雨中曲》：电影历史的电影化表现	240
第十五章 心灵的历史与文化的象征	243
一、《战舰波将金号》：冲突的张力，理性的激情	243
二、《淘金记》：一个小人物的“含泪的笑”	247
三、《公民凯恩》：现代性的深远指向	250
四、《偷自行车的人》：“还我普通人”	254
五、《铁皮鼓》：“小人儿”看到的壁画、“铁皮鼓”敲出的历史与人生	258
六、《何处是我朋友的家》：简单，但醇厚、深刻	262
第十六章 现代主义与后现代主义的浪潮	266
一、《四百下》：特吕弗的“胡作非为”	266
二、《广岛之恋》：记忆的梦魇，意识的流动	269
三、《筋疲力尽》：“新浪潮”电影美学的宣言书	272
四、《第七封印》：银幕上的哲学	275
五、《罗生门》：“非确定性”的深度与魅力	279

六、《邦妮与克莱德》：“雌雄大盗”的黑色幽默变奏曲	283
七、《飞越疯人院》：关于“疯狂”的话语权力	286
八、《疾走罗拉》：时间的“后现代”游戏与“新人类”一族之“酷”	290
第十七章 中国的道路	294
一、《一江春水向东流》：以家庭为载体的民族心灵史诗	294
二、《小城之春》：“家”的寓言和心理的写实	297
三、《早春二月》：中国知识分子的“早春忧郁”与“多余人”形象	301
四、《黄土地》：“文化寻根”的世纪悲凉与影像美学的崛起	304
五、《红高粱》：生命的劲舞，感官的盛宴	308
六、《重庆森林》：迷失在都市丛林中	312
七、《阳光灿烂的日子》：成长的烦恼与青春的诗意	317
八、《小武》：“纪实”的补课与救赎	320
九、《集结号》：双重突破与“平民的胜利”	323
第十八章 电视剧佳作赏析	328
一、历史剧——《雍正王朝》、《贞观长歌》、《大明王朝 1566》：文化变迁，再度阐释	328
二、军旅剧——《DA师》、《历史的天空》、《亮剑》、《士兵突击》：英雄模式的新变	336
三、家庭伦理剧——《渴望》、《贫嘴张大民的幸福生活》、《空镜子》、《金婚》：人伦之和的主调与变奏	343
四、谍战剧——《暗算》、《特殊使命》、《英雄虎胆》：主旋律的奇异变奏	350
附录一 外国电影精品编年	358
附录二 中国电影精品编年	364
附录三 中国电视剧重要作品编年	367
主要参考书目	370



「第一编」

电影艺术论

影视艺术传播面是如此之广，而其对人的强大作用力更是令人叹服。影视不仅就是生活本身，它甚至让生活模仿它，出现于电影中的某些造型、装束、生活方式和形象经常风靡世界，引导时尚和文化潮流。

导论：影视艺术概说

一、影视概说：什么是电影？什么是电视？

电影、电视无疑是今天我们日常生活的一部分，是与我们当下的生存密切相关的一种范围广阔而繁复的社会文化现象——一种如法国著名电影理论家克里斯丁·麦茨所赞许的“总体社会事实”，“一种涉及许多方面的整体”。^[1] 不仅如此，电影还是一门有着特殊的魔力的新兴艺术样式，它后来居上，在当今的社会文化中独占鳌头，匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹称之为“具有最大影响力的现代艺术”，“我们世纪最富有群众性的艺术”。^[2] 与所有艺术一样，电影不仅寄托、表现人类的情感生活，而且“制造”着人类的情感生活。电影所表现的世界，有时甚至比现实世界更具魅力和诱惑力。电影影响着我们的思维方式、情感方式和生活方式，具有“国族认同”的强大功能。缺了电影，今天我们人类的生活就会是不完整的，是难以想象的。

电视与我们的日常生活联系更为密切，更是我们日常生活的一个重要组成部分。电视以它的高科技手段仿佛一下子把人抛入“地球村”，使得仿佛任何发生在遥远地方的事情都与我们息息相关，使我们觉得伸手可触。正如美国著名学者弗雷德里克·杰姆逊所说，“在电视这一媒介中，

[1] 转引自李幼蒸：《当代西方电影美学思想》，中国社会科学出版社，1986年，第1—2页。

[2] [匈] 贝拉·巴拉兹：《电影美学》，何力译，中国电影出版社，1982年，第3页。

所有其他媒介中所含有的与另一现实的距离感完全消失了”^[3]。发生在电视上的事情不再与你相隔千里或毫不相干。在今天，电视让数十亿人可以在同一时间关注同一个事件、同一个人物。电视成为我们今天获取信息的重要途径，正是电视所记录的生活，构成了我们当下的世界。也就是说，生活、现实，不仅仅是我们直接接触的，更包括电影、电视等媒介供给我们的符号化、形象化了的“类像”或“类现实”。

电影与电视是人类梦想的实现、人体的延伸。影视艺术的魅力让人称奇。当年法国著名哲学家狄德罗在论及戏剧艺术时曾感慨戏剧“只能表现一个场面”，“然而在现实中，各个场面总是同时发生的”，因而，他设想能有一种突破舞台剧的局限、时空不受限制、“同时表现几个场面”的艺术。电影或许就是实现了狄德罗的梦想的艺术。它可以把不止一个场面同时表现出来，可以把发生在同一时间却在空间上相差十万八千里的事，连接或穿插在一起……影视艺术，是“人们的梦”，它能使时间绵延、停顿甚或倒退，使空间扩大或压缩，上下几千年、纵横数万里。影视艺术可以不断地产生新的时间和空间，也许它正应验了中国古代文论家刘勰那个古老的关于文学的理想或者说梦想：“观古今于须臾，抚四海于一瞬。”

从媒介的角度看，著名传播学家麦克卢汉认为所有媒介都是“人体的延伸”，“传播媒介决定并限制了人类进行联系与活动的规模和形式”。影视无疑正是人类的这样一次具有决定性意义的大延伸。如果说语言是人肢体表情的延伸，文字和印刷媒介是人的眼睛或视觉的延伸，是耳闻目睹中“目睹”的实现，广播是人听觉感官的延伸，是“耳闻”的实现，那么，影视艺术则是视觉感官与听觉感官共同的延伸，是既“耳闻”又“目睹”，也可以说是古代神话中“千里眼”和“顺风耳”神话的实现。

作为一种“视觉的世界语”，电影、电视拥有最广大的观众群。据著名法国电影史家萨杜尔在《世界电影史》中记载，1960年的时候，世界电影观众就达200亿人次。据中国1981年时的统计表明，当时电影的观众

[3] [美] 弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，陕西师范大学出版社，1986年，第92页。

曾高达 300 亿人次。电视产生之后，到电影院去的电影观众虽受到了影响，但总体而言，影视观众却大幅度上升，而且电影可通过电视传播，电视可以做有关电影的节目，扩大观众面。影视也在后来的发展中愈益呈现出互动与合一的趋向。据美国《电视和录像年鉴》1997 年的统计数据表明，在美国，每个家庭平均每天看电视的时间超过 7 小时。

影视艺术传播面是如此之广，而其对人的强大作用力更是令人叹服。影视不仅就是生活本身，它甚至让生活模仿它，出现于电影中的某些造型、装束、生活方式和形象往往风靡世界，引导时尚和文化潮流。英国作家王尔德曾说，不是艺术模仿生活，而是生活模仿艺术，这一令人费解的假设无疑在影视艺术这里得到了验证。在今天，广告、报纸、摄影、杂志和电影、电视、网络等构成了一个视觉的世界。这是一个庞大的无所不在的“视觉帝国”（英国学者钱伯斯语）。这个视觉帝国因其与我们日常生活的关联而全方位地影响和塑造着我们。它们所形成的形象是我们生活的一部分，我们不断地从中选择形象。归根结底，形象既是现实的符号化，甚至超现实化，更成为生活和现实本身。

爱因汉姆（即阿恩海姆）曾说，在现代生活中，“电视成了唯一能与生活本身相媲美的东西”，意思是说电视通过荧屏把观众与世界、与社会联系在一起，也就是说电视本身、影像本身成为了我们日常生活不可缺少的一部分，它变得与生活一样实实在在，可闻可见可触。正如巴拉兹所说：“电影将在我们的文化领域里开辟一个新的方向。每天晚上有成千上万的人坐在电影院里，不需要看许多文字说明，纯粹通过视觉来体验事件、性格、感情、情绪，甚至思想。因为文字不足以说明画面的精神内容，他只是还不很完美的艺术形式的一种过渡性工具。人类早就学会了手势、动作和面部表情这一丰富多彩的语言。这并不是代替说话的符号语（如像聋哑人所用的那种语言），而是一种可见的直接表达肉体内部的心灵的工具。于是人又重新变得可见了。”^[4]

[4] [匈] 贝拉·巴拉兹：《电影美学》，何力译，中国电影出版社，1982年，第26页。

总而言之，影视艺术以及以之为核心的影像文化已经上升为现代社会占主导地位的文化形态之一。在今天，影视既是一门完全可以与文学、音乐、美术、戏剧等相并列的艺术样式，还形成了一种以自身为核心，包括摄影、动画艺术、计算机艺术等，在高科技基础上崛起的艺术新形式或新型文化形态——影像文化——不但全方位地冲击着旧有的艺术观念，改变了原有的艺术格局和生态，而且超越了艺术的领域而渗透、覆盖了整个社会生活和文化，广泛而深刻地影响了人们的生活方式、语言方式、思维逻辑等。确如美国文化理论家贝尔所断言：“当代文化正变成一种影像文化，而不是一种印刷（或书写）文化。”^[5]正是影视艺术，使得人类在文字语言的基础上，又获得了一种全新的“语言”——动态的、具有三维立体感和逼真视听效果的视听语言，一种全新的思维——蒙太奇思维。这是原始思维在现代的复苏，使人们被理性社会长期压抑之后由单面人重新走向完整、全面的人。这种思维以感性、完整性、超越时空性的形象思维为特征，而不是线性逻辑思维。麦克卢汉曾激烈地抨击过印刷媒介强加给人的线性思维方式的局限性，充分肯定了电子媒介或影像传播媒介所引发的革命性意义。

马克思曾经指出：“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众……任何其他产品也都是这样。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。”^[6]影视艺术显然就是这样一门生产了新的艺术创造主体和鉴赏主体的现代艺术，呼唤并要求新的懂得影视艺术语言和审美规律的观众的产生和介入。正如马克思说过的，“如果你愿意欣赏艺术，你就必须是一个有艺术修养的人”，而“对于没有音乐感的耳朵来说，最美的音乐也毫无意义”。^[7]从这个角度我们甚至不妨说，不会欣赏影视艺术就不能算是真正的现代人。

[5]〔美〕丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡等译，三联书店，1989年，第156页。

[6]〔德〕马克思：《政治经济学批判》导言，《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社，1972年，第95页。

[7]《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社，1979年，第125页。

二、影视艺术作为新艺术及其复杂性

然而，从1895年诞生至今，电影并非一开始就为人们接纳为艺术。电影在一开始被视作马戏团的杂耍，是不入流的。在此后的很长一段时间内，电影总是被看做“视觉消遣品”。电视更是长时期纠结在传媒与艺术的争论之中。这其中的原因颇为复杂，除了观念上的问题之外，与电影、电视本身不无艰难地走向成熟的路程，与它们跟科学技术的密切关系、自身独特的工业化生产流程和商品属性等都有一定的关系。而且，更为重要的是，一门艺术的成熟总是有其艰难而漫长的历程，相较于在电影产生之前的六门艺术的源远流长，影视艺术的历史只有短短的百年。

1. 电影艺术的复杂性

关于电影，历来有不少理论家曾作过描述和界定。法国电影理论家马赛尔·马尔丹曾从几个方面描述过电影：“一项企业，也是一门艺术”，“一门艺术，也是一种语言”，“一种语言，也是一种存在”。^[8]

的确，任何事物，从不同的角度看，会得出不同的看法和结论。作为一个复杂的文化现象，一个“总体文化现实”，电影也是如此。从上述马尔丹的论述再推而广之，我们还可以说，从商品消费和市场流通的角度看，电影是一种具有极大的经济效益的商品；从它的生产流程的特点看，电影既是一种以导演的个体创造为主的集体的艺术创造，又是一种巨大的文化工业，是一种规模化的大工业生产；还可以从大众传播学的角度，把电影看作一种大众传播交流媒介、一种政治与宣传工具、一种意识形态国家机器等。当然在这里，我们把电影定位在艺术上，或者说主要从艺术和艺术学的角度来研究电影，也是有充足的源自于电影自身的本体论依据的。

平心而论，电影成为艺术已有公认。正如马赛尔·马尔丹曾指出的：“卢米埃尔兄弟的发明出现了四分之三世纪以后，再也没有人道貌岸然地对电

[8] [法] 马赛尔·马尔丹：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社，1992年，第2、3、4页。

影是否艺术表示怀疑了。”^[9]

毫无疑问，只有到了电影已经可以自如地以自己特有的艺术语言来表现繁复的社会生活和复杂精微的人的精神世界的时候，电影才真正无愧于艺术的命名。阿斯特吕克从电影成为了“一种语言”的角度，谈及他对电影作为艺术的理解：“电影正在变成一种和先前存在的一切艺术（其中特别是绘画和小说）完全一样的表现手法。电影从市集演出节目、类似文明杂剧或记录时代风物的工具，逐渐变成能让艺术家用来像今天的论文和小说那样精确无误地表达自己的思想（哪怕多么抽象）和愿望的一种语言（也就是说一种形式）。这就是为什么我称这个新的时代为摄影机、是自来水笔式的时代。这种电影画面含有精确的意义，也就是说，它正在逐渐摆脱视觉形象、为画面而画面、直接叙事、表现具体景象等等旧规的束缚，以这种方法成为一种像文字那样灵活而巧妙的写作手段。”^[10]如果我们不去追究完全把电影“语言”比之于文字语言在学理上存在的漏洞，而主要从电影艺术的成熟需要其自身的艺术手段、话语特征、思维方式等艺术语言的成熟和系统化来理解，上述论断无疑是正确的。

总之，电影是一门艺术，但又是一门前所未有的新艺术，它不仅改变了人类艺术的格局、系统，而且丰富乃至在相当程度上重塑了人类的审美经验。而另一方面，它甚至不是原先某些艺术门类的简单的相加或综合，正如著名德国电影理论家克拉考尔曾指出的那样，“所谓‘电影是一种跟其他传统艺术并无二致的艺术’这一得到普遍承认的信念或主张，其实是不可能成立的”，因而，“如果电影确是一门艺术的话，我们也肯定不应当把它跟其他各门已有定论的艺术混为一谈”。^[11]它无疑扩大了原本就不应该封闭的艺术的概念范畴，扩充了艺术大家族，而且颇有后来居上的气

[9] [法] 马赛尔·马尔丹：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社，1992年，第1页。

[10] [法] 亚·阿斯特吕克：《摄影机——自来水笔，新先锋派的诞生》，《世界电影》，1987年第6期。

[11] [德] 克拉考尔：《电影的本性——物质现实的复原》，邵牧君译，中国电影出版社，1981年，第50页。

势，同样，它也对与它之前的艺术实践相对应的艺术理论体系造成了猛烈的冲击。

2. 电视艺术与传播媒介

电影除了艺术表现功能之外（其实从某种角度讲，电影艺术承载情感等表现性内容也是传播功能的一种体现，但一般来说，传播的信息要求真实，来自现实，所以传播与新闻是连在一起的，但艺术品的内容具有相当的假定性，它来自于生活，但高于生活，有时甚至是对生活的虚拟），也具有传播媒介的功能——它能传播科学知识、文化、意识形态观念等等（知、情、意，真、美、善）。电影最初产生之时，如“电影之父”卢米埃尔拍摄的“风光片”、梅里爱拍摄的《爱德华七世加冕礼》那样的所谓“重现的新闻片”、英美六七十年代的“真实电影”运动、我国电视没有普及之前人们耳熟能详的中央新闻纪录电影制片厂出品的“新闻简报”，等等，都承载了传播信息的重要功能。

那么电视呢？电视首先是指一种技术产品，也可以说是一种传播图像和声音的广播、通讯方式或技术，相较于电影，它更是一种功能强大的大众传播媒介。它运用电子技术手段对静止或活动的景物进行光电转换，然后把电子信号传递出去，在远方信号覆盖范围内的接收机荧屏上即时重现影像。电视在英文中写作 television，前缀 tel 是远的意思，vision 则是画面的意思。顾名思义，电视的本意即为——“远处传来的画面”。

电视和电影堪称近亲。二者虽有抹杀不了的差别，但更有血肉难分的共性，两者合二为一——统称影视艺术，是有其充足的学理依据的。就电视与电影而言，二者在影像的对象世界（都是镜头前的对象或通过虚拟技术成像）、形成影像的基本原理（都是光线在观众视网膜上形成影像，都是对三维世界的二维再现）、最终形成视听结合的作品，以及镜头的角度、景次、景别、用光和音响以及艺术语言的方式（镜头、画面、长镜头和蒙太奇等）等许多方面都存在着共性。而且二者一直处于互动之中，如电影中运用电视数字特技、电视电影的拍摄，等等。

然而，电视是不是艺术（或者说是艺术还是传播媒介）的问题，却长期在理论界存在着争议。例如有的学者就认为，“从本体上说，电视是一

种最有效的文化信息传播媒介。这一本性规定电视最主要的功能是社会文化的交流——接受者从电视荧光屏中建立自我个体与社会群体的认同，而略具艺术性的低度娱乐只是电视的一个附属功能”（钱海毅《电视不是艺术》），因而主张“电视不是艺术”。的确，相对于电影来说，电视的大众传播媒介的功能更为强大。

电视还是一种“全息化”（holo-，完全；holography，全息照相术）的信息传播媒介。先来看什么是全息技术。所谓全息技术，原指一门新兴的视觉技术，可以通过光线的叠加和反射再现被摄物的空间特征。全息技术的效果更为逼真、更具立体感。就此而言，从文字传播到静态的、二维的图像符号传播，再到摄影的再现性传播，再到电视的全息性传播——运动、声音、画面的结合，空间感——人类传播的发展从某种角度讲就是一个不断向全息化发展的过程。在很大程度上，电视具备了声音、画面和运动等多种维度的信息，再加之现场采访和报道、瞬时传播、实况转播节目等优势传播手段和方式更提供了一种环境信息，从而使电视节目特别表现出全息化的身临其境之感。

在全息性这一点上，电影与电视有共同点（即都可以全息性地再现被摄物的空间性特征，复制出对象世界的影像），也有相异点。电影的全息化程度也很高，但电影的全息化旨在营造一个逼真的、让观众信以为真的梦幻空间，是一种全息性的幻觉，它对社会的反映不是一种直接的镜子式的全息性反应。而电视的全息性效果更体现于它所记录的影像的内容。电视更多地是真实地记录和再现生活，纪实性更强。如果说人都有精神世界/物质世界、内心世界/外在世界两方面的话，那么，电影的虚幻世界更多地迎合了人们做梦的精神世界的需要，电视则更多地满足了人们认识物质世界的需要，更可以说直接就是日常生活。从某种角度可以说，一者偏向于“梦”，一者偏向于“镜”。

因而从某种角度看，电影在本质上是一种艺术性文化，媒介性反倒是次要的，而电视则与之相反，本质上是一种媒体文化，媒介性更为重要，媒介传播功能更居于主导地位，艺术性则退居其次。许多电视节目，往往以最大限度地复制出现实原貌、传达信息为主要目的——如新闻、专题、