



INTRODUCTION TO FILM AND TELEVISION

# 影视艺术概论

詹庆生 著

清华大学出版社

詹庆生 著

# 影视艺术概论

INTRODUCTION  
TO FILM AND TELEVISION

清华大学出版社  
北京

版权所有，侵权必究。侵权举报电话：010-62782989 13701121933

图书在版编目（CIP）数据

影视艺术概论 / 詹庆生著 . — 北京 : 清华大学出版社, 2018

ISBN 978-7-302-47091-5

I . ①影… II . ①詹… III . ①影视艺术 - 教材 IV . ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 118990 号

责任编辑: 纪海虹

封面设计: 闻达文化

责任校对: 王荣静

责任印制: 杨 艳

出版发行: 清华大学出版社

网 址: <http://www.tup.com.cn>, <http://www.wqbook.com>

地 址: 北京清华大学学研大厦 A 座 邮 编: 100084

社 总 机: 010-62770175 邮 购: 010-62786544

投稿与读者服务: 010-62776969, [c-service@tup.tsinghua.edu.cn](mailto:c-service@tup.tsinghua.edu.cn)

质量反馈: 010-62772015, [zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn](mailto:zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn)

印 装 者: 三河市春园印刷有限公司

经 销: 全国新华书店

开 本: 185mm × 260mm 印 张: 34 字 数: 698 千字

版 次: 2018 年 11 月第 1 版 印 次: 2018 年 11 月第 1 次印刷

定 价: 88.00 元

---

产品编号: 056218-01

## 目 录

<b>第一章 导论</b> .....	<b>01</b>
一、作为现代生活构成的影视艺术.....	01
二、影视艺术如何成为“艺术”？.....	06
三、影视学研究的基本框架与范畴.....	09
四、学习影视鉴赏与影视评论.....	16
<b>第二章 影视艺术的特征</b> .....	<b>27</b>
一、电影艺术及其特征.....	27
二、电视艺术及其特征.....	48
三、商业化影视与艺术性影视之比较.....	58
<b>第三章 影视艺术简史</b> .....	<b>74</b>
<b>第一节 世界电影的几个发展阶段</b> .....	<b>74</b>
一、艺术萌芽期（1895—1914）.....	74
二、初步发展期（1915—1926）.....	82
三、全面成熟期（1927—1945）.....	101
四、多元竞争期（1946年至1960年代末）.....	115
五、转折过渡期（1970年代至1980年代）.....	138
六、数字化发展期（1990年代至今）.....	144
<b>第二节 中国电影的几个发展阶段</b> .....	<b>159</b>
一、艰难奠基（1905—1929）.....	159



二、走向成熟（1930—1949）	166
三、成就与创伤（1949—1976）	174
四、重生与变革（1976—1989）	185
五、宏大与卑微（1990—2001）	203
六、产业化发展（2002年至今）	215
第三节 电视艺术的发展	230
一、世界电视艺术的发展	230
二、中国电视艺术的发展	244
<b>第四章 影视艺术语言</b>	<b>259</b>
第一节 镜头语言	260
一、场面调度	261
二、镜头景别：远全中近特	264
三、镜头角度：正背俯仰侧	273
四、镜头构图：均衡与隐喻	278
五、镜头运动：推拉摇移跟升降	285
六、镜头景深：虚实之间	295
七、镜头焦距：远近之别	300
八、几种特殊镜头	305
第二节 蒙太奇	318
一、蒙太奇 / 剪辑的概念	318
二、动画剪辑与影视剪辑的异同	320
三、蒙太奇的功能	324
四、好莱坞经典剪辑	337

第三节 影视光影、色彩与声音	360
一、影视中的光影艺术	360
二、影视中的色彩艺术	373
三、影视中的声音艺术	381
四、拉片：影视语言的分析方法	394
<b>第五章 影视艺术理论</b>	<b>400</b>
第一节 传统电影理论	401
一、早期电影理论	401
二、表现美学与形式主义电影理论	404
三、电影理论的阶段总结与升华	411
四、再现美学与纪实主义电影理论	416
五、“作者电影”理论	423
第二节 现代电影理论	434
一、结构主义与电影语言学理论	434
二、叙事学电影理论	442
三、精神分析电影理论	454
四、意识形态电影理论	461
五、女性主义电影理论	470
六、大众文化影视理论	477
七、世界电影理论发展趋势	487



附录	493
附录 A 世界电影大事记	494
附录 B 世界电视大事记	515
附录 C 世界电影理论发展简表	526
附录 D 影视艺术参考书目	527
附录 E 影视刊物及专业网站	535

## 一、作为现代生活构成的影视艺术

与音乐、舞蹈、绘画、文学、戏剧等古老的艺术门类相比，影视艺术或许是最年轻的艺术形式。19世纪末，在世界各国科学家关于电影的发明竞赛当中，法国的卢米埃尔兄弟走在了前面。1895年12月28日，他们在巴黎一家咖啡馆的地下室首次公开放映了他们拍摄的电影短片，这一天后来被广泛视为电影诞生的日子。1926年1月26日，英国工程师贝尔德公开演示了他发明的可以远距离传送图像信号的机械扫描电视机，这一天后来被视为电视诞生的日子。1936年11月2日，英国广播公司（BBC）在伦敦郊外的亚历山大宫播出了一场规模盛大的歌舞，这是电视机构第一次公开转播电视节目。影视艺术虽然年轻，却是自20世纪以来最具大众性和影响力，受众参与最为广泛的艺术形式，其锋芒完全盖过了所有那些古老的艺术形式。电影和电视的发明，不仅是两种新奇的科技发明，同时也意味着一扇全新的艺术大门就此打开，一个璀璨夺目的艺术世界呈现在世人面前。

较之传统艺术类型，电影艺术似乎包含着更为强大的难以抗拒的魅力，其大众性达到了前所未有的程度。从电影诞生早期粗糙简陋的镍币电影院，到今天软硬件全面升级的多厅电影院，每天晚上全世界难以计数的观众守候在黑暗中的银幕前，跟着闪烁的光影同悲同喜。在光影变幻中，那些惊心动魄的冒险故事，缠绵悱恻的浪漫爱情，那些光彩照人的电影明星，那些细腻生动的喜怒哀乐，它们是如此美好，以至于当影院灯光亮起，观众甚至都不愿从这个梦幻中醒来。

新中国成立前，电影在大中城市的影响力已经开始超过传统戏曲。新中国成立后，电影艺术更得到了迅猛的发展，其影响力也逐渐从城市拓展到城镇乡村，电影成为当代中国最重要的艺术形式，成为中国人最主要的文化消费形式，电影也成为了新中国几代人共同的文化记忆。“文革”结束后的1979年，中国电影观影人次达到了一个令人难以置信的顶峰，全国年度观影达到293亿人次，平均每个中国人观看电影达到28次之多，这或许将是中国电影史乃至世界电影史上一个“空前绝后”的奇迹（经历十年产业化改革突飞猛进的发展，直到2016年中国电影年度观影人次也仅





仅只有 13.72 亿)。进入 1980 年代后,随着电视的兴起,中国电影观影人次开始下降,但 1989 年的观影人次仍然达到了 168 亿人次。<sup>①</sup>

经历了 1990 年代的相对低迷,自 2002 年开始,中国电影产业化改革重新激发了电影的活力,年度票房每年以超过 25% 的速度急速增长。2002 年,中国电影年度国产片数量仅为 100 部,年度票房 8.6 亿元,而 2016 年年度电影产量已达到 944 部,年度票房达到 457 亿元,票房极速增长了 50 多倍,中国电影的增长速度和持续性已经居全球榜首,中国电影市场已成为令全球瞩目的成长最快的市场。按照这样的增长速度,中国电影市场将在几年后超越北美,成为世界第一大电影市场。

虽然电影业的经济体量并不大,但它的文化影响力却相当惊人。《英雄》《疯狂的石头》《功夫》《集结号》《建国大业》《唐山大地震》《一九四二》《让子



图 1-1 电影是文化娱乐产业的“火车头”

<sup>①</sup> 尹鸿、凌燕:《新中国电影史》,142 页,长沙,湖南美术出版社,2002。

弹飞》《失恋33天》《泰囧》《中国合伙人》《一代宗师》《小时代》《归来》《捉妖记》《大圣归来》《夏洛特烦恼》《老炮儿》《美人鱼》《湄公河行动》《我不是潘金莲》《罗曼蒂克消亡史》《战狼2》《阿凡达》《变形金刚》《功夫熊猫》《盗梦空间》《星际穿越》等中外影片，不论其口碑如何，它们大都成为了重要的文化事件，引起了社会的广泛关注和讨论，电影重新回到了中国人的日常生活当中。

而单就作为文化媒介的大众性和影响力而言，电视则已经超过了电影。在世界范围内，世界电视产业借助时代华纳、维亚康姆、迪斯尼、新闻集团等跨地域、跨媒介、综合性的巨型“媒介航母”，已经将其影响力拓展到了世界文化市场的每一个角落。电视已成为现代生活的必需品。美国《电视和录像年鉴》统计数据显示，在美国差不多每户家庭至少拥有一台电视机，大多数家庭还不只拥有一台，平均每户美国家庭每天消磨在电视上的时间超过4个小时<sup>①</sup>。而根据BBC中文网的报道，世界上最爱看电视的三个国家分别是美国、意大利和英国，其国人每天看电视的时间分别达到了5小时、4小时13分和4小时零3分钟。<sup>②</sup>

而在中国，倘若不考虑发展迅猛的手机等移动媒介，当前最具影响力的大众媒介同样是电视。截至2013年年底，中国电视综合人口覆盖率达到98.42%；有线广播电视用户2.29亿户，入户率达到54.14%，数字电视用户1.72亿户，渗透率为74.95%；付费数字电视用户3500万户，渗透率为15.3%。全国共设播出机构2568座，共开办4199套节目，其中广播节目2863套，电视节目1336套，高清电视频道达50个。<sup>③</sup>2013年，中国全年彩电销量达到4779万台，2014年亦达到4580万台。尽管网络等新媒体不断分流电视收视市场，但根据全国37个电视台的联合抽样调查，中国人2009年平均每天看电视的时间仍然达到了127分钟。毫不夸张地说，电视几乎已经进入了每一个中国家庭。

在电视文艺节目中，电视剧一直是中国观众的消费首选。《传媒蓝皮书：2013年中国传媒发展报告》显示，2012年80城市观众平均每人全年收看电视剧的时间是310小时，平均每天收看51分钟。中国也是世界上电视剧产量最高的国家。2012年，全国电视剧产量达到约17000集，平均每天生产电视剧47集。这意味着即使按照每天看两集的速度，观众也要用23年才能把这一年的产量消化干净。数据显示，在全国1974个电视频道中，播放电视剧的频道有1764个，占总数的89.4%，全年电视剧播放量已超过500万集（包括重播）。中国已成为世界第一的电视剧生产大国和播出大国。<sup>④</sup>从早年的《敌营十八年》《红楼梦》《三国演义》《西游记》《水浒传》，到后来的《渴望》《编辑部的故事》《北京人在纽约》，直到《还

① [美]罗伯特·艾伦：《重组话语频道》，麦永雄等译，11页，北京，中国社会科学出版社，2000。

② 《英国成全球第三爱看电视国家 平均每天242分钟》，载搜狐网。<http://yule.sohu.com/20121218/n360753711.shtml>。

③ 国家广播电影电视总局发展研究中心：《中国广播电影电视发展报告(2014)》，北京，新华出版社，2014。

④ 晏萌、石群峰：《2009，中国电视剧再续辉煌？》，《传媒》，2009（1）。



图 1-2 中国已是电视剧生产和播出大国

珠格格》《士兵突击》《暗算》《亮剑》《潜伏》《步步惊心》，乃至近些年来的《甄嬛传》《北平无战事》《琅琊榜》《欢乐颂》《人民的名义》等，不论历史或当下，虚构与真实，电视剧艺术一直呼应、搅动着中国观众的思想与情感。

电视剧之外，综艺节目是电视收视的另一重点。春节联欢晚会早已成为中国人的“新民俗”。虽然近两年收视率有所下滑，但数据显示2015年央视春晚的多屏收视率（综合计算电视直播与网络直播）仍达到了29.6%，除夕当晚，全国有189个电视频道同步转播央视春晚，电视直播收视率达28.37%，电视观众规模达6.9亿人，人均收视时长为155.5分钟，这是只可能发生在中国的电视奇观。美国有线电视新闻网（CNN）在其报道中便指出中国春晚的收视率与收视人数远超有着“美国春晚”之称的橄榄球超级碗决赛，并称将奥斯卡、艾美奖、“美偶”决赛、MTV颁奖礼的收视加在一起也难与春晚匹敌。除了春晚，“超女”“快男”、《非诚勿扰》《爸爸去哪儿》《中国好声音》《我是歌手》《奔跑吧，兄弟》等综艺娱乐节目也常常引发全社会的热切关注，制造出争议不断却影响巨大的公共话题……

今天，电影与电视已经成为百姓日常生活的基本组成部分，媒介与生活已融为一体，密不可分，再没有其他任何一种艺术能够享有和影视艺术同样的影响力。即使在大城市当中，平生从未进剧院看过话剧、听过歌剧，从未去过美术馆观看过绘画展、摄影展、雕塑展的人比比皆是，但是，要找出一个从未看过电影和电视的人几乎是不可能的事。早在1934年，美籍德裔艺术理论家欧文·潘诺夫斯基便不无夸张地对电影艺术作出了如下描述：“无论我们是否喜欢，电影比其他任何个别力量都更能够塑造全世界百分之六十以上的人的见解、趣味、语言、衣着、行为甚至外貌。如果有什么法令禁止严肃的抒情诗人、作曲家、画家、雕塑家活动，那么，只会有少数人察觉到他们的创作被禁，至于真正为此感到遗憾的人，就更屈指可数了。但是，倘若电影遇到同样情况，非产生灾难性的社会后果不可。”<sup>①</sup>就今天而言，如果电影和电视节目突然消失，全世界的人可能都不知道如何才能打发掉难熬的漫漫长夜，这才真是“非产生灾难性的社会后果不可”。

影视艺术不仅如潘诺夫斯基所言常常引领着潮流与时尚，同时也传达和影响着社会心理与群体意识，反映并塑造着社会的价值观与意识形态。影视艺术诞生之后，或被贬为消遣娱乐的杂耍，或被誉为唤醒民众的号角，或被诉为娱乐至死的渊藪，或被看作启蒙社会的利器，而最经典的譬喻则是，它们是观察社会的一扇窗，是映射自我的一面镜，也是满足欲望的一个梦。影视艺术如一个万花筒，不同的人看到的是不同的镜像，然而，无论影视艺术承载了何种功能，它都已成为现代社会生

<sup>①</sup> [美]欧文·潘诺夫斯基：《电影中的风格和媒介》，载李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》（上），332、333页，上海，上海文艺出版社，1995。



活不可或缺的基本组成部分。

## 二、影视艺术如何成为“艺术”？

尽管今天电影和电视作为一种艺术已经成为众所周知的常识，但这一常识的形成却并非一帆风顺，而是经历了半个世纪的漫长等待。

电影在发明之初一直处于社会文化的边缘，从内容到环境，电影似乎都表明自己只是一种粗糙简陋、低级庸俗的大众民间娱乐形式。在传统的精英文化看来，电影只是一种通过光影完成的新奇杂耍，充斥着貌似热闹非凡实则无聊透顶的追逐、搏斗，诉诸身体的恶作剧玩笑、暴力犯罪，充斥着多少具有色情意味的舞蹈、调情、接吻，情节简单的故事宣扬的是一种善恶分明、因果报应的简陋道德观。电影观众大多是社会底层市民，在环境简陋的镍币电影院，或茶楼戏园，在乌烟瘴气、喧闹叫卖声中放映和观看，凡此种种皆为社会上层人士所不齿。正如德国理论家阿仑洛赫在《电影社会学》中描述的那样，尽管电影在市民社会已经广受欢迎，但对于学术界来说，“人们到电影院却是抱着一种狼狈的和感到自己可耻的心情的。”<sup>①</sup>事实上在早期观影活动中，那些想要进到影院一睹新奇的“上流人士”常常不得不在电影开场后的黑暗掩护下，竖起衣领偷偷溜进影院，因为在那时，“看电影”实在不是一件体面的事。

更重要的是，即使从艺术角度看，当时传统的艺术理论家们完全否认电影的艺术地位，声称电影不过只是在机械地再现和复制现实，缺乏艺术创造性。他们以绘画为例，从现实到绘画作品之间，必须经由画家的眼睛和神经系统，经过画家的创造性构思，再经过画家的手，以及经过画笔才能在画布上留下痕迹，而电影就像是照相那样只是一种机械活动，不管是谁只要开动摄影机，世界就会自动被记录在胶片上。至少在电影出现的早期，这种轻视电影，否认电影艺术性的观念仍然是根深蒂固的，尤其在艺术传统深厚的欧洲更是如此。德国图林根大学艺术学教授 K. 朗格在 1920 年代声称：“电影当然永远不可能成为艺术或科学，它永远只能是有艺术或科学价值的东西的传播者”，德国著名作家托马斯·曼在 1930 年代也曾断言：“电影和艺术是没有什么关系的。……我轻视它，但我也喜爱它。它不是艺术，它是生活，是现实。跟艺术的启迪力量相比起来，它的动人力量是纯粹官能性质的。”<sup>②</sup>与之相似，英国作家萧伯纳也相当鄙视电影，他认为电影要成为艺术，唯一的办法就是摄制一部完全用字幕构成的影片。

① 转引自[美]爱因汉姆：《电影作为艺术》，邵牧君译，187页，北京，中国电影出版社，2003。

② 转引自[美]爱因汉姆：《电影作为艺术》，邵牧君译，188页，北京，中国电影出版社，2003。

按照美国艺术理论家乔治·迪基的“惯例说”(Institutional theory),此时的电影之所以未能成为“艺术”,在于它还没有被既有的艺术体制所接纳。在迪基看来,一件艺术品要想成为一件“艺术品”,一个最核心的要素就是,它必须由代表某种社会惯例的“艺术界”或艺术体制授予它以供鉴赏的艺术品资格。就像夫妻关系的合法性要由民政部门依据法律惯例/制度来授予,博士学位要由教育惯例/制度来授予,宗教圣物要由宗教惯例/体制来授予一样,一件物品是否是“艺术品”,也必须得到作为社会惯例的艺术体制的授权。这个艺术体制,也可以称为“艺术圈”或“艺术场”,由艺术教育、艺术理论家、高等院校等艺术教育体制,音乐家、画家、作家、导演、演员等艺术创作体制,艺术评论家、媒体、博物馆、音乐厅、画廊、艺术竞赛等艺术传播体制等所组成的艺术体制综合而成,它具有对于“艺术品”的命名权和授予权。

简言之,所谓艺术品,即被这个成为一种惯例或制度的艺术世界授权或命名为艺术品的东西。如迪基所说,“一件物品之所以是艺术品,并非由于它具有一种或几种可见的物质性,而是因为它在艺术世界里占有一席之地。”比如杜尚的先锋作品《泉》原本不过是一个小便池,但当它被杜尚送到艺术展,并且被接纳和展出时,它在某种意义上已经被“艺术界”这一体制授予了“艺术品”的地位。所以迪基认为:“惯例是由艺术界的实践活动来决定的,艺术界的工作在一种常规的实践水平上执行,这种活动仍然是种实践活动并由此制定了一种社会惯例。”<sup>①</sup>从这个意义上看,“惯例说”严格来讲应该叫“体制说”,一件作品只有得到艺术体制的授权才可能成为艺术品,这是一个作品被“体制化”的过程。

综合来看,一门新兴艺术门类要想成为“艺术”,至少有两个基本条件,其一,它自身必须具备足够成熟的艺术形态和足够丰富的艺术成果,一个重要的标志就是经典作品和大师级人物的出现,其二,它要能够被时代主流文化(庙堂文化、精英文化)和主流体制所认同和接纳。1895年才诞生的电影,与那些历经上千年发展,早有悠久传统,并已经被经典化、精英化和主流化的其他艺术形式(戏剧/戏曲、文学、音乐、舞蹈、绘画、雕塑)相比,这两个条件至少在电影诞生的早期都不具备。

然而电影成为“艺术”的条件也在逐渐成熟。首先是经典作品和大师级人物的出现。1910年代,美国天才导演格里菲斯的两部经典影片《一个国家的诞生》(1915)和《党同伐异》(1916)被看作是现代电影走向成熟的重要标志,在这两部影片中,电影的影像语言与叙事技巧已经基本成型,许多规范与法则甚至沿用至今。而苏联导演爱森斯坦的《战舰波将金号》(1925)不仅创造性地探索和运用了蒙太奇手法,同

<sup>①</sup> [美]乔治·迪基:《艺术与审美》,转引自朱狄:《当代西方艺术哲学》,101页,武汉,武汉大学出版社,2007。



时为电影赋予了革命性的深刻内容，电影开始证明自己并非肤浅的杂耍，而是严肃的艺术创造。1920年代到1940年代期间，好莱坞类型电影开始兴起并逐渐风行全世界，它在使电影走向成熟稳定的工业化生产的同时，也创造出大量经典名片，这些影片的诞生为电影艺术积累了越来越丰富和深厚的传统。

其次，精英文化体系中一些热爱电影的艺术工作者、媒体工作者、影评人一直在为电影的艺术地位而呼吁。1911年，意大利诗人和媒体工作者乔托·卡努杜（Ricciotto Canudo, 1877—1960）发表《第七艺术宣言》，将电影命名为建筑、音乐、绘画、雕塑、诗歌和舞蹈之后的“第七艺术”，这是电影史上第一次有人公开主张电影也是一门“艺术”，从此“第七艺术”成为电影的别名并沿用至今。1920年代，欧洲先锋派电影运动出现，一些先锋艺术家如路易·德吕克、让·爱浦斯坦、谢尔曼·杜拉克、布努埃尔等，开始把电影当作一种全新的艺术媒介，进行大胆的艺术实验和创新，催生出超现实主义电影、纪录电影、表现主义电影等艺术流派，成为欧洲现代主义运动的重要组成部分。

此外在学术研究领域，一批理论工作者和评论家一直致力于揭示电影的艺术特征和内在规律。从1930年代到1950年代，法国理论家马尔丹的《电影语言》、德国理论家克拉考尔的《电影的本性》、法国评论家巴赞的《电影是什么？》、匈牙利理论家巴拉兹的《电影美学》等理论和评论著作，最重要的理论动机之一便是试图证明：电影也是一门艺术。美籍德裔理论家爱因汉姆的著作甚至干脆直接命名为《电影作为艺术》。1948年，法国电影人亚历山大·阿斯特吕克发表《摄影机如自来水笔》，认为电影已经完全是一门成熟的艺术，导演运用摄影机进行创作，正如作家用笔创作一样。阿斯特吕克的观点为后来的电影“作者论”奠定了理论基础，到1950年代特吕弗等青年影评人在法国《电影手册》杂志正式提出并倡导“作者论”时，电影导演的地位已经获得了与作家、画家等其他传统艺术家同等的地位。

正如有学者指出的那样，“一直到1960年，还没有几所大学开设电影研究课程”，而“如今，在主要的大学中，一门电影课都不开的已很少有了。”<sup>①</sup>经过半个多世纪的努力，1960年代之后，电影在西方才逐渐开始进入高等艺术教育体系，大学开始招收电影专业的学生，开展电影专业教育，同时电影研究也开始被纳入学术研究的范畴，这些都标志着电影已被正式纳入主流文化体制当中。“卢米埃尔兄弟的发明出现了四分之三世纪后，再没有人道貌岸然地对电影是否是艺术表示怀疑了。”<sup>②</sup>甚至在马尔丹看来，电影史上那些最优秀的影片，与《伊利亚特》、巴台

① [美]罗伯特·C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里：《电影史：理论与实践》，李迅译，1页，北京，中国电影出版社，1997。

② [法]马尔丹：《电影语言》，何振淦译，1页，北京，中国电影出版社，2006。

农神庙、西斯廷大教堂、《蒙娜丽莎》等其他人类艺术杰作一样珍贵，一旦毁损都同样会使人类的文化、艺术遗产有所短缺。可见，虽然作为一种艺术形态的电影早在 1895 年就已诞生，但它得到既有艺术体制的授权或命名，获得社会对其作为一门“艺术”的“身份”的普遍认可，却花了半个多世纪的时间。

对于作为电影艺术的姊妹艺术，直到 20 世纪 50 年代才真正大规模进入商用阶段的电视来说，电影艺术之前所做的一切努力都为它做好了铺垫。尽管电视媒介同时还兼具新闻传播、生活服务、舆论宣传等多种功能，但那些与艺术直接相关的部分，比如电视剧、纪录片、音乐电视等，其作为艺术的身份基本上无人置疑，而且从整体上看，电视仍然是一种通过形象化的影像语言来进行信息传达的媒介，即使是新闻类节目，仍然在某种程度上“先天”地具有艺术化的基本形态。

### 三、影视学研究的基本框架与范畴

从广义上说，影视学（Film & Television studies）即“影视研究”的同义词，泛指所有关于电影和电视的研究，基本上是与影视制作、影视传播等具体的“影视实践”活动相对的一个概念。对于影视现象的研究，不论是影视史研究还是影视理论研究，从影视艺术诞生之后就已经开始了，而影视批评与评论更是始终与影视艺术处于紧密伴随的状态。就像前面指出的那样，事实上正是由于有了电影学或电影研究的巨大成果，经过电影理论家、电影评论家们长达半个多世纪努力不懈的“论证”推动，作为“电影实践”的电影艺术才真正获得了体制意义上的“艺术”的“身份”。

影视艺术被体制化的一个重要标志是它被接纳进入高等教育体系当中。从 1950 年代后期开始，尤其是 60、70 年代，西方国家的高等院校纷纷开设影视相关专业，培养编剧、导演、表演、摄影、摄像、舞美设计等影视艺术相关专门人才，影视艺术教育成为现代高等教育的基本组成部分。在此之前，西方影视工作者基本上都是毕业于“片场学校”或“电视台学校”。好莱坞那些著名的大导演，有的是由编剧、演员等其他行业转行而来，比如比利·怀尔德、奥逊·威尔斯、格里菲斯等，有的成长于片场，从茶水、场记、道具、服装、剪辑、助理导演等片场分工一路历练最后成为导演，属于传统的徒弟跟师傅的学习方式，比如约翰·福特、希区柯克、弗兰克·卡普拉、大卫·里恩、维克多·弗莱明等。在影视艺术被纳入高等教育体制之后，尽管出身片场的电影工作者也不乏其人，但从业人员的主体基本上都已经是高等院校的影视专业毕业生了，70 年代“新好莱坞”的代表人物，几个被称为“电影小子”的电影导演皆是如此：马丁·斯科塞斯毕业于纽约大学电影学院（他后来





毕业后留校任教，并培养出了另一个电影大师奥利弗·斯通），弗朗西斯·科波拉毕业于加州大学洛杉矶分校电影专业，史蒂文·斯皮尔伯格的电影之路开始于加州州立大学长滩分校，乔治·卢卡斯还是南加州大学学生时就已经开始拍摄短片。自1970年代后至今，尽管“片场学校”毕业的导演也有不少，但好莱坞影视创作的中坚力量已经大多出自高

校影视专业了。

这样的发展轨迹在中国同样如此。由于民国时期没有专门的电影学院，中国早期电影从业者基本上都是片场成长起来或由戏剧等相关行业转入的。中国电影的前三代导演，如郑正秋、张石川、蔡楚生、吴永刚、史东山、费穆、谢晋、谢铁骊、崔嵬等基本如此。我国的专业电影教育是到新中国成立后才开

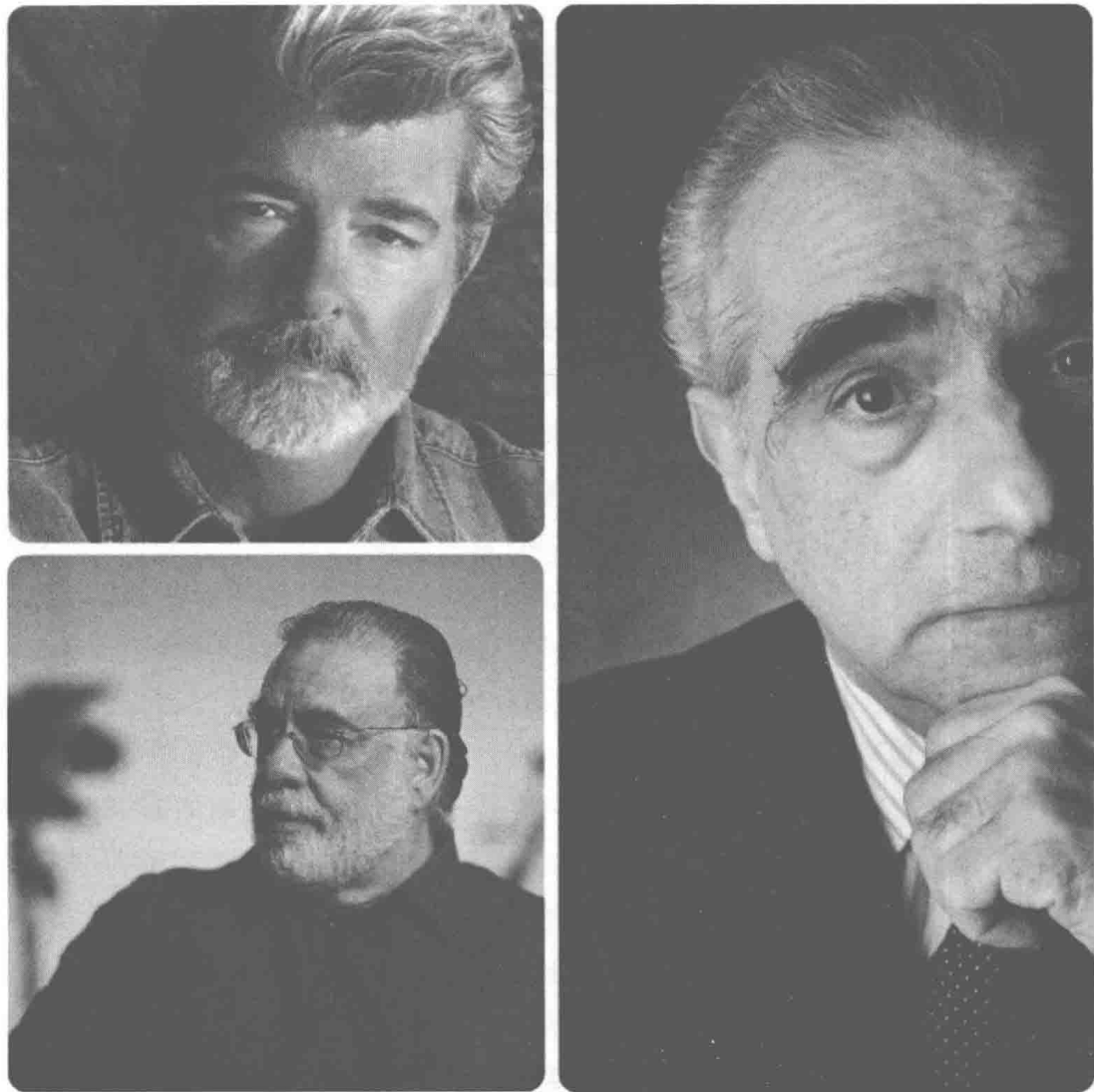


图 1-3 美国大导演卢卡斯、科波拉、斯科塞斯都有电影专业的高等教育背景