



电视艺术概论

广播电视编导专业（电视编辑方向）“十二五”规划教材

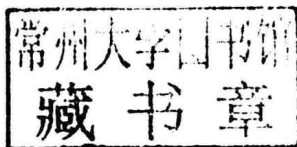
周文 主编

中国传媒大学出版社

广播电视编导专业（电视编辑方向）“十二五”规划教材

电视艺术概论

周文 主编



中国传媒大学出版社

· 北京 ·

图书在版编目(CIP)数据

电视艺术概论 / 周文主编. —北京:中国传媒大学出版社, 2017.12

广播电视编导专业(电视编辑方向)“十二五”规划教材

ISBN 978-7-5657-2153-3

I. ①电… II. ①周… III. ①影视艺术—高等学校—教材 IV. ①J9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 215450 号

电视艺术概论

DIANSHI YISHU GAILUN

主 编 周 文
责 任 编 辑 蒋 倩
装帧设计指导 吴学夫 杨 蕾 郭开鹤 吴 颖
设计 总 监 杨 蕾
装 帧 设 计 刘鑫、杨瑜静等平面设计团队
责 任 印 制 曹 辉

出版发行 中国传媒大学出版社
社 址 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编:100024
电 话 010-65450532 或 65450528 传真:010-65779405
网 址 <http://www.cucp.com.cn>
经 销 全国新华书店

印 刷 三河市东方印刷有限公司
开 本 787mm×1092mm 1/16
印 张 13.5
字 数 220千字
版 次 2017年12月第1版 2017年12月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5657-2153-3/J·2153 定 价 39.00元

版权所有 翻印必究 印装错误 负责调换



中国传媒大学“十二五”规划教材编委会

主任： 苏志武 胡正荣

编委：（以姓氏笔画为序）

王永滨 刘剑波 关 玲 许一新 李 伟

李怀亮 张树庭 姜秀华 高晓虹 黄升民

黄心渊 鲁景超 蔡 翔 廖祥忠

广播电视编导专业（电视编辑方向）“十二五”规划教材编委会

主编： 王晓红

编委： 何苏六 张雅欣 陈 默 隋 岩 周 文

吴炜华 田维钢 付晓光 夏丽丽 周 逵

目 录

序言 /1

第一章 影视镜头语言 /8

第一节 景别 /9

第二节 轴线 /18

第三节 运动 /27

第二章 电视剧 /33

第一节 我国电视剧的发展 /33

第二节 电视剧的类型 /55

第三节 外国电视剧概况 /72

第三章 纪录片 /96

第一节 概念、功能、分类 /96

第二节 纪实风格 /105

第三节 解说词 /125

第四节 真实再现 /141

第四章 电视真人秀 /166

第一节 概念、历史、类型 /166

第二节 美学特征 /173

第三节 叙事特征 /177

第四节 传播特征 /184

第五章 电视晚会 /194

第一节 电视晚会的仪式价值 /194

第二节 舞台假定性与形式创造 /197

第三节 “三大规律”和“八个走向” /200

第四节 电视晚会与纪实 /203



扫一扫，加入本书读者圈
与数千书友交流

序言

人类为什么需要艺术？这是我们探讨电视艺术这门课程时首先需要思考的问题。

艺术不是人类的奢侈品，而是上天赐予我们的必需之物。

艺术伴随人类的诞生而产生。在原始时代，人类艺术水准已相当可观。从艺术起源的角度讲，不管是模仿说、劳动说还是巫术说，在人类早期条件极为艰苦的发展过程中，艺术都起到了非常重要的现实作用。随着社会的进步，艺术终于从现实物质世界的桎梏里挣脱出来，成为无功利的审美对象和纯粹的精神产品。不管是古希腊史诗、雕塑与戏剧，还是文艺复兴时期的绘画、诗歌、戏剧；不管是巴洛克、洛可可、印象派、立体派绘画，还是启蒙主义、浪漫主义、现实主义、现代主义、荒诞派文学，贯穿世界艺术史的始终是人类对真理、梦想、自由、美的追求。

可以说，艺术史即人类心灵与精神的历史。

艺术是人类的天然需要，就像我们需要空气、阳光一样。人类不可能只低头走路，或只平视前方，我们还会抬头仰望，看蓝天的纯净、白云的悠闲，看阳光明媚、明月徘徊。我们会在夏夜凝望星空，想象浩瀚宇宙的神奇，会将满天璀璨的繁星装进心里，让它们伴随自己的生命旅行。有了这些，我们的生命才会丰盈，才会星光灿烂，才会高高飞扬。

这正是艺术的意义,它使人类脚踏坚实的大地,心灵与精神却脱离地心引力的束缚,获得超越世俗与平凡的力量。

二

艺术并不遥远,更非高深莫测,它就在身边,在生活里。

如果抛去现实各种条件的限制,每个人都应该有过对艺术的憧憬,都曾在艺术面前流连忘返。今天,即使被严酷的物质现实挤压得喘不过气来,在某些短暂的时刻,我们也会从庸常与忙碌中抽离出来,感受艺术的超然与美。

比如,听一首歌,回忆一段温馨的往事,欣赏一张美丽的容颜,坐窗前看雨,走进落叶飘零的秋日黄昏,静静等待日出日落,看莲花出淤泥而不染——那一刻,我们神思远逸,或心旌摇荡,或宁静沉湎,忘了自己,也忘了世界,只与美同在。

艺术常常在青春中得到最热烈的绽放,也是人类艺术本性的自然流露。一个学生在考试时说,一个人要么本身是艺术品,要么就得随身带一件艺术品。人类最美好的愿望——对梦想、自由、爱情、美的最纯粹的向往,在青春时期都以最自然却也最强烈的形式表现出来。生活成为艺术,艺术成为生活。

每个年轻人都喜欢唱歌,都渴望在舞台上表演,能刚健或优雅地跳舞,即使他们缺乏这方面的才能,但内心的向往却非常真实,因为那是他们的艺术本性。不管何时,当一个人在日常生活中情不自禁地唱起歌来、跳起舞来,特别是当他一个人的时候,哪怕声音跑调、动作笨拙,我们看到的都是一张最快乐的面孔、一个最动人的神情。在校园里,我们经常会看到几个女生手牵手,一边悠然地漫步,一边开心地唱着歌,不为旁人,不为炫耀,不为表演,仅仅因为心里有抑制不住的快乐,可能因为友情、爱情,也可能因为春暖花开、秋高气爽,然后音乐就像清冽的泉水一样自然地流淌出来。

这些生活片段看似平常,却都体现了艺术的本质,那就是对美的追求、对现实的超越。

爱情是伟大的艺术。在史诗巨制《泰坦尼克号》里,杰克与露丝一见倾心,坠入爱河,当他们在船头伸开双臂的那一刻,他们的心灵已越过高山大地、越过海洋,在蓝天白云间自由翱翔。最后,硕大的豪华游轮沉入了茫茫大西洋,杰克也未能幸

免,但他们的爱情却如同闪电般照亮了黑夜,穿越时空的阻隔,成为永远的神话。在爱情的光辉下,所有的世俗等级与偏见都化作了尘泥,所有琐碎的庸碌生活都相形见绌、无所遁形。死亡固然可怕,伟大的爱情却可以永垂不朽、光耀千秋。

《海上钢琴师》中,钢琴师在海上出生、在海上成长,大海的广阔与蔚蓝培养了他的独特气质。他技艺精湛,却在一次灌制唱片时被爱情击中。透过船舱的窗户,一个女子的身影像油画一般飘进圆形窗框,年轻、美丽,清新、脱俗,却又那样朦胧,好似隔着一层海上蓝色的雾。钢琴师在瞬间体验到一种生命中从未有过的感动,他终于找到了犹如维纳斯一样的大海的主角。从此,大海不再茫无涯际,他的心灵不再漂泊。从天而降的女子成为他音乐的主旋律。钢琴师沉浸在爱的河流中,手指流泻出他一生最美妙的音乐。为了爱情,他准备舍弃自己的誓言,准备踏上令他恐惧的陆地。不过,那终究只是一段美好的单相思,但仅此已足够让他怀念终生。对他而言,那不啻是一场创世纪的相遇,犹如彩虹。那女子的美,他的爱,都是他生命里最难忘的华彩乐章。

艺术上最美的段落,很多都与爱情有关。人类需要艺术,就像离不开爱情。

三

艺术是上天赋予人类的礼物,使我们每一个生命个体都本能地追求梦想、自由、美,追求快乐、幸福、和谐。不管如何被物质现实裹挟,它们始终盛放在我们心中最神圣的一片净土上。这些内容并不是职业艺术家在作品里创造的,恰恰相反,艺术家的创作灵感都来源于生活。

现实往往不尽如人意,因此,在宏大的社会层面,艺术和艺术家应担负起弘扬真理、正义的责任。

法国大文豪雨果先生不仅是浪漫主义文学大师,创作了《巴黎圣母院》《悲惨世界》《九三年》等脍炙人口的经典作品,而且是一位伟大的人道主义者、充满激情的资产阶级民主战士。其作品反对封建贵族和教会的专制统治,揭露和批判资本主义社会的罪恶,描写底层人民的苦难,歌颂人民的斗争,为此,他被迫流亡国外19年,期间仍然不懈地坚持斗争。他曾批评拿破仑三世的独裁,抨击反动派对巴黎公社成员的残酷镇压。为了公平正义,在轰动欧洲的德雷福斯间谍案中,左拉写下了

著名的《我控诉》，雨果积极支持、呼吁，最后使冤案得以昭雪。

1861年，雨果得知英法侵略者纵火焚烧了圆明园后，满腔义愤，他在给巴特勒上尉的回信中写道：“有一天，两个来自欧洲的强盗闯进了圆明园。一个强盗洗劫财物，另一个强盗放火。他们对圆明园进行了大规模的劫掠，赃物由两个胜利者均分。将受到历史制裁的这两个强盗，一个叫法兰西，另一个叫英吉利。法兰西帝国从这次胜利中获得了一半赃物，现在它又天真得仿佛自己就是真正的物主似的，将圆明园辉煌的掠夺物拿出来展览。我渴望有朝一日法国能摆脱重负，清洗罪责，把这些财富还给被劫掠的中国。现在，我证实，发生了一次偷窃，有两名窃贼。”

雨果这种坚持真理和正义的崇高精神受到全世界人民的高度赞扬，也成为他奉献给全人类的一份极其宝贵的精神财富。当他回国时，受到了全法国人民的热烈欢迎。他去世的时候，法国为他举行了国葬。哲学家萨特曾评价说，雨果是法国极少数的真正受到民众欢迎的作家之一，可能是唯一的一位。

苏联作家帕乌斯托夫斯基创作了饮誉世界的《金蔷薇》，其中一篇讲述一个巴黎的清洁工从首饰作坊的尘土中筛捡金粉末，为一个他曾经抚养的女孩打造金蔷薇的故事，感人至深。人虽卑微，但人性的光芒、对美好事物和情感的渴望却从未泯灭，所以几十年来该作品一直激励、感染着一代代读者。

在文章的结尾，购买金蔷薇的老作家写道：“每一个刹那，每一个偶然投来的字眼和流盼，每一个深邃的或者戏谑的思想，人类心灵的每一个细微的跳动，同样，还有白杨的飞絮，或映在静夜水塘中的一点星光——都是金粉的微粒。”我们的艺术作品是为了大地的美丽，为了人世间的幸福与欢乐，为了人类心灵的开阔，为了激励人们为自由而战斗，为了有力量战胜邪恶与黑暗，必须像太阳一般光芒万丈。

一句话，艺术家的工作是一种使命。

四

因此，学习艺术的人首先要做的就是恢复艺术的天性，拥有艺术的情怀。

当今时代，金钱至上，物欲横流，各种庸俗价值观甚嚣尘上，大量艺术已沦为廉价的装饰品、敛财的工具或者时髦的口头禅，外在包装涂金抹粉，作秀铺天盖地，掩盖着内在实质的极度空虚与贫乏。梦想、正义、自由、美要么沦为被嘲弄的对象，要

么成为稀缺之物,要么变为作秀的噱头,在这样的情况下,艺术已失去了原有的本真,艺术的光辉已经荡然无存。

然而,我们看到,世界范围之内,依然有许许多多拥有赤诚艺术情怀的人。法国人雅克·贝汉在20世纪70年代就获得过威尼斯电影节最佳男演员奖,也曾在《天堂电影院》里担任主角,90年代后开始制作纪录片,享誉全球的《小宇宙》《迁徙的鸟》《海洋》均出自他的手,后两部影片投资都超过数亿元人民币。为拍摄《迁徙的鸟》,他历时多年,自己培育各种鸟类,辗转于世界各地。拍摄结束一年之后,雅克·贝汉去旅游,在一个地方游玩时,一群鸟突然飞过来,落在他的肩头,他在诧异之余,仔细一看,原来是曾经拍摄过的鸟。一年过去了,那些鸟居然还记得他。真可谓精诚所至,金石为开。在一次采访中,记者问雅克·贝汉拍摄费用是否太高,他笑了笑,反问记者,世上难道还有什么东西比梦想更昂贵?他不仅用艺术构筑了自己昂贵的梦想,记录了鸟类艰难而执着的回家之梦、鱼类优雅的海洋之梦,也带给观众一个坚持梦想、寻找梦想的动人故事。

一个拥有艺术情怀的人,他的世界将焕然一新。

在徐志摩的眼里,再别康桥之时,“那河畔的金柳,是夕阳中的新娘”。在戴望舒的心中,他期待在雨巷相逢的姑娘,“她是有/丁香一样的颜色/丁香一样的芬芳/丁香一样的忧愁”。卞之琳则对站在桥上看风景的人说,“明月装饰了你的窗子/你装饰了别人的梦”。

还有诗这样写道:“那一晚/我们走进了一片月光的森林/那是我从未见过的月光/清澈透明/仿佛可以穿越前世与今生/那一晚/春天正在来临/全世界的月光都在此聚集/我在晶莹的树下凝眸/看晶莹的你/月光如水/我们相拥在晶莹的水里/那一晚/月光浩瀚无边/倾国又倾城/而你我/就是月光的边境/那一晚/我们走进月光森林/那里/装载了我今生所有的月光”。

具有艺术情怀的人就像坠入爱河的恋人,看世界的目光充满柔情蜜意,充满了爱和美、梦幻和希望。所以,在徐志摩的眼里,金柳成了新娘;在戴望舒的眼里,雨巷里的姑娘就像芬芳的丁香;在卞之琳的眼里,桥上看风景的人已经走进别人的梦中。而月光覆盖下的森林,犹如前世今生的梦境,梦透明,人晶莹,那一晚,当事人愿把他一生所有的月光用来照亮黑夜,照亮心灵。

艺术情怀,让世界多姿多彩。

五

艺术是什么？

从古至今,无数艺术家、美学家、哲学家都对艺术做过解释。柏拉图认为艺术是对现实的模仿,而现实是对理念的模仿;康德认为艺术是一种无害的超功利的意志形式;黑格尔认为艺术是理念的感性显现;尼采认为艺术是救赎;托尔斯泰认为艺术是情感的交流;克莱沃·贝尔认为艺术是有意味的形式;苏珊·朗格认为艺术是情感的形式;本雅明认为艺术是灵韵;阿多诺认为艺术是自由。

观点林林总总,各自从不同方面触及艺术的某些特性。比如,艺术与现实的关系、艺术家与接受者的关系、艺术的思想与情感、艺术的功能、艺术的形式等。但要求一个精确的、放之四海而皆准的定义是不可能的,这也与艺术的自由、丰富、开放的特点不相符合。

在众多观点中,我们认为黑格尔和苏珊·朗格的观点较有代表性,在此作简单介绍。

黑格尔说:“美是理念的感性显现。”在黑格尔时代,艺术以美为最高理想,美几乎就是艺术的同义词,所以其定义可以置换为“艺术是理念的感性显现”。这句话的起点是“艺术”,落脚点是“感性显现”,“理念”将两者联系起来。“理念”规定了艺术的内容,形式则是“感性显现”。“理念”是黑格尔哲学体系的核心概念与理论基石,他将之作为艺术的内容是理所当然的。但就艺术本身而言,“感性显现”的形式正好把艺术与强调抽象、逻辑、理性的哲学、数学等区别开来。艺术可以看、可以听、可以想象,甚至可以触摸,总之,艺术是感性的。

苏珊·朗格说:“艺术是情感的形式。”作为当代美学家,苏珊·朗格将艺术直接定义为一种形式,与克莱沃·贝尔的“艺术是有意味的形式”可谓异曲同工。“形式”成为落脚点,艺术的价值与意义就是用一种形式将变动不居、瞬息而逝的世界、情感凝固下来,使之永恒。苏珊·朗格与黑格尔的不同之处在于,她强调艺术以情感为核心,与黑格尔的理念迥然而异。这也许正是美学家和哲学家的差别。

比较而言,情感论更接近艺术的本质,一个艺术作品不一定非得有深刻的思想和哲理,如一首小诗、一曲歌谣、一幅画,但绝不能没有情感。当然,两者兼具才是

最佳状态,只有两者兼具才有可能创造出真正完美的艺术品。

情感、理念、感性形式构成艺术。

在人类历史的长河中,电视艺术的产生、发展还不到一百年,电视的艺术身份和它的文化身份一样曾长期受到质疑,但它蓬勃的生命力和巨大的社会影响已远非先前的艺术类型可比。时至今日,我们的电视艺术已日趋成熟,电视剧、电视纪录片、电视晚会、电视综艺、电视文学、MTV 这些不同类型的电视艺术各有自己的特征、艺术词汇、叙述方式。但是追本溯源,作为人类创造的艺术形态之一,电视艺术依然覆盖在黑格尔与苏珊·朗格的定义之中,它们既是电视艺术应遵循的出发点,也是最终的归宿。这是我们在具体讨论不同电视艺术形态之前必须明确掌握的指导思想与总体原则。

(本章撰稿:周文)

第一章 影视镜头语言

■ 本章内容提要

1. 影视镜头语言的意义
2. 景别的概念和组接依据
3. 轴线的观念和规则
4. 运动的类型和运动的剪接

任何一门艺术之所以成立,独特的语言表达方式是其最重要的标志。绘画用线条、造型、色彩,音乐用音符、节奏,文学用文字,戏剧用演员肢体,电影、电视则采用视听结合的镜头语言。

影视镜头语言是一种全新的语言形式,视听结合是它的主要特点。它可以逼真地再现现实世界的形象与声音,并突出展现其中重要和精彩的部分。此外,它还可以创造不存在的极富想象力的生活,实现对人类视觉与听觉的集成和拓展,使人类的视听、情感、精神达到前所未有的高度。电影理论家贝拉·巴拉兹曾对此热情礼赞,称之为“可见的人类”。他认为,在文字印刷文化的长期熏染下,人类与世界之间已隔着厚厚的一重文化之网,世界是被思维、习俗、文化、陈见过滤过的,人类直接看世界的的能力已经大大降低,而影视的发明、视听镜头语言的出现,让人类从此又可以直接看世界了。

影视镜头语言的内容很多,本章主要介绍景别、轴线、运动。

第一节 景别

景别是电视艺术最基础的一个词汇,是一个为电视艺术创作者们所熟知的概念。然而,这个最基本、最不起眼的概念,恰恰是我们把握电视艺术视听语言的切入点。切实地理解、体会每一种景别镜头的视觉特点,了解各种景别镜头组接时的规律、技巧以及这种组接可能产生的叙事作用,是我们需要做到的。

一、理解景别

景别通常用作对画框范围的描述。创作实践中形成的五个基本景别分别为:远景、全景、中景、近景和特写。这些景别概念虽然不能绝对标定出任意情况下画框范围的大小,但是却可以为我们提供一个相对的范围。

通常我们以人体作为参照物来进行景别的基本划分。远景镜头中所拍摄的人物处在画面“远处”,即纵深处,人物通常只占据画框高度的一部分。全景镜头拍摄人物的全身,人物往往占据从画框上缘到下缘的高度。中景即开始“分截”人体,分截位置一般在人的臀部以下、膝盖以上,也就是说,人物的大半身处在画面中。近景画面的下缘线在人物胸部以下、腰部以上,拍摄人物上半身。特写镜头则拍摄人物肩部以上范围,或是人体的其他局部范围,如手或脚等。

在这些基本景别划分基础上,又发展出其他一些景别概念。如取景范围介于中景和近景之间的齐腰镜头,往往被称作中近景镜头;齐膝镜头则往往被称作中全景镜头,拍摄人物面部器官的镜头又被称作大特写镜头等。这些基本景别是依据实际构图效果进行划分的,这些构图上容易让人产生愉悦感的镜头在长期实践中逐渐被固定下来,成为衡量画框范围的参照标准。

需要注意的是,在以其他物体为拍摄对象时,景别所包含的实际取景范围有可能发生很大的变化,比如说拍摄一座房子的近景时,取景范围要远远大于拍摄一个人的近景。但同时,由于人往往是景别参照物,在拍摄其他物体时,所用的景别概念又经常会依据人体比例而产生变化。例如拍摄一只完整的粉笔,尽管粉笔全部处在画框内,但是我们也并不称之为全景镜头,而仅仅参照人体比例将其称为特写镜头。所以说,景别是一个相对概念,而不是一个绝对值。

从景别的基本划分中我们可以看出,景别这一概念直接指向的是我们与被摄对象的距离,这是理解景别这一概念的关键所在。在不同的视距上,我们会得到对同一对象的不同印象,这是镜头景别选择的现实依据。以下以最常见的全景、中景和特写镜头进行简单分析。

全景镜头的主要功能,首先在于交代人物和环境之间的关系,因此在对话场景中,当人物在近景镜头中进行了一段时长的对话后,往往还要回到全景镜头,再次交代人物所处的空间环境。其次,全景镜头还具有完整地展现人物肢体动作的功能,尤其是幅度较大的动作。此外,由于全景镜头以及远景镜头能够容纳较多的环境内容,所以我们有时会利用水平、垂直或是其他方向的线条,形成特殊的构图效果。

中景镜头在内容表达上融合了全景镜头和特写镜头的价值,它既可以像全景镜头一样捕捉到人物的身体姿态和肢体动作,同时还能兼顾一些面部表情的变化。由于距离比较适中,在很多常规场景中,中景镜头被作为主力镜头使用。具体使用中,按照镜头容纳的人物数量,又有双人、三人、四人镜头等区分。

特写镜头能够在近距离上观察被摄对象,能够毫无保留地展现人物的一切细微的面部变化。因此,在需要让观众看到细微的表情或其他动作时,特写镜头有着不可替代的作用。而这种近距离的强调,通常也能够引起观众对场景的注意。此外,在连续的叙事中,由于特写镜头能够让观众清楚地看到人物的面部动作,尤其是最有表现力的眼睛的动作,因此,在人物“看”的动作引导下进行镜头的切换成为一个很好的切换契机。特写镜头的优势在于近距离的观察,这同时也恰是需要我们谨慎把握的地方。特写能够使我们和被摄对象之间建立起亲密的关系,这种亲密程度往往突破了日常生活中我们可能会达到的最近距离,因此,在使用特写镜头乃至大特写镜头表现被摄对象时,对个人空间的侵犯和强制闯入很可能会使观众产生抵触。

景别直接决定了观众看到的人物和物体的数量、体积以及表达重点。但是这仅仅是景别的表面内容,更为重要的是我们在使用景别时,必须把握另外两个核心的叙事内容:情绪和节奏。

叙事的情绪产生于作为我们眼睛的摄像机与被摄对象的距离中。比如,当我们分别在全景镜头和近景镜头中看一个因地震失去了亲人的孩子时,我们感受到的情绪量是不同的。在全景镜头中,我们也许会感觉到创作者面对这一拍摄对象所持的客观冷静甚至冷漠的态度,也许会因为看到孩子孤零零站立的身影而体会

到他的孤苦无助。而在近景和特写镜头中,人为的近距离强调让我们不可抗拒地跟随摄像机一起介入孩子的个人空间,看到孩子脸上的种种表情,进而感受他的内心,被他的情绪所感染、打动。所以说,不同的景别会产生不同的情绪量,不同的观察距离会造成主观的心理差异。

就情绪量和情绪色彩来分析,一般来说,从特写、近景、中景、全景到远景,伴随着视距的拉远,镜头情绪量逐渐减小,情绪色彩逐步从主观转向客观。有了这样一个基本认识,我们进行实际的场景设计时,就有了心理依据。从人物调度到摄像机的运动,都需要结合情节内容所需的情绪量,对镜头形成的视距加以考虑。在许多影视作品中,我们都能看到依据情绪量进行的镜头景别处理。

例如,在 Discovery 频道制作的电视专题片《拜占庭帝国》中,富有表现力的年老的主持人在一处教堂遗址上绘声绘色地讲述宗教故事,当讲到一处情节上的矛盾集中点时,他突然手指镜头,向着镜头方向急速走动几步,与他的走动相应,镜头也同时向前推进,这样,镜头景别就迅速由中景变为特写,配合人物“你生下的是撒旦!”的台词,镜头的情绪骤然饱满起来(见图 2-1)。这一景别上的变化,是通过人

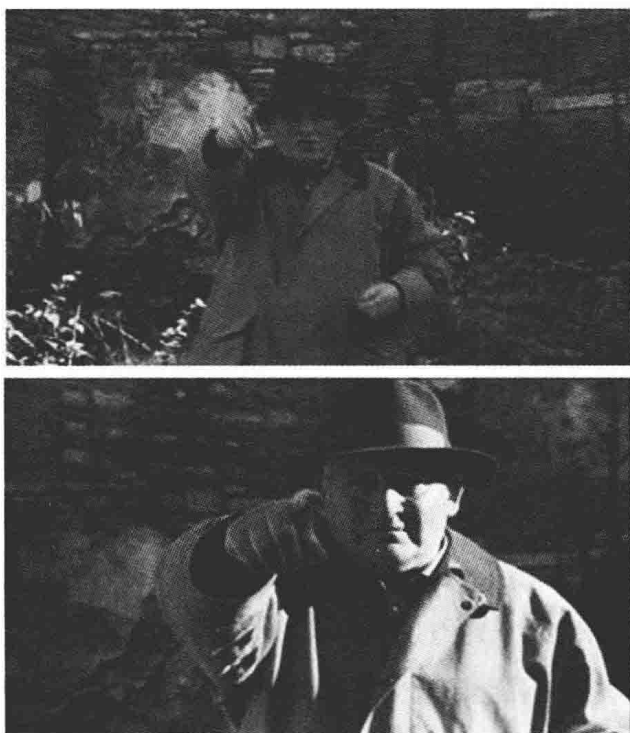


图 2-1 《拜占庭帝国》中景别变化的镜头