



专升本

教育部师范教育司组织编写
中学教师进修高等师范本科(专科起点)教材

影视文学

主编 黄会林 周星



高等教育出版社

教育部师范教育司组织编写
中学教师进修高等师范本科(专科起点)教材

影 视 文 学

主编 黄会林 周星

高等教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

影视文学/黄会林,周星主编. —北京:高等教育出版社,2002.7

中文本科教材

ISBN 7-04-010734-1

I. 影… II. ①黄… ②周… III. ①电影文学—高等学校—教材②电视文学—高等学校—教材 IV. I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 026500 号

影视文学

主编 黄会林 周星

出版发行 高等教育出版社

购书热线 010-64054588

社 址 北京市东城区沙滩后街 55 号 免费咨询 800-810-0598

邮政编码 100009

网 址 · <http://www.hep.edu.cn>

传 真 010-64014048

<http://www.hep.com.cn>

经 销 新华书店北京发行所

印 刷 北京市联华印刷厂

开 本 850×1168 1/32

版 次 2002 年 7 月第 1 版

印 张 12.25

印 次 2002 年 7 月第 1 次印刷

字 数 310 000

定 价 18.50 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

内 容 提 要

本书系教育部师范司组织编写的中学教师进修高师本科(专科起点)教材。全书共七章,包括绪论,以及影视文学的基本特征、史述、创作与改编、分类概述、鉴赏、评论与批评等。全书结构合理,重点突出,基本涵盖了影视文学所包含的主要范畴。教材介绍了影视语言和文学语言的联系及差异,影视文学和影像表现的关系,梳理了影视文学的历史变革和类型变化,对指导学生掌握影视文学的内涵和规律,学会欣赏、评价影视文学具有积极意义。

本书可作为高等师范院校中文专业专升本教材,也可大专院校开设“影视文学”课程提供基础教材。

郑重声明

高等教育出版社依法对本书享有专有出版权。任何未经许可的复制、销售行为均违反《中华人民共和国著作权法》。行为人将承担相应的民事责任和行政责任,构成犯罪的,将被依法追究刑事责任。社会各界人士如发现上述侵权行为,希望及时举报,本社将奖励举报有功人员。

现公布举报电话及通讯地址:

电 话:(010) 84043279 13801081108

传 真:(010) 64033424

E-mail:dd@hep.com.cn

地 址:北京市东城区沙滩后街55号

邮 编:100009

责任编辑	贺有祁
封面设计	张楠
版式设计	史新薇
责任校对	王雨
责任印制	杨明

目 录

第一章 绪论	(1)
第一节 影视文学的传统概念	(1)
第二节 影视文学的现代性理解	(3)
第三节 影视文学的分类理解	(10)
第四节 影视文学的学习要求	(12)
第二章 影视文学基本特征	(14)
第一节 影视艺术概说	(14)
第二节 文学概说	(34)
第三节 影视与文学的交叉点和分歧点	(44)
第四节 影视文学的基本特征	(48)
第三章 影视文学史述	(61)
第一节 中国电影文学史述	(61)
第二节 外国电影文学史述	(90)
第三节 世界电视文学史述	(155)
第四节 中国电视文学史述	(174)
第四章 影视文学创作与改编	(194)
第一节 影视文学取材	(194)
第二节 影视文学构思	(204)
第三节 影视文学人物	(218)
第四节 影视文学创作规律	(231)
第五节 影视文学改编	(244)
第五章 影视文学分类概述	(259)
第一节 电影文学	(259)
第二节 电视剧文学	(271)
第三节 电视散文	(286)
第四节 电视诗歌	(295)

第五节 其他电视文学样式	(302)
第六章 影视文学鉴赏	(306)
第一节 影视文学鉴赏的目的与意义	(306)
第二节 影视文学鉴赏的基本方式和角度	(308)
第三节 影视文学鉴赏的审美特征	(325)
第七章 影视文学评论与批评	(327)
第一节 影视文学评论与批评的性质	(327)
第二节 影视文学评论与批评的任务	(330)
第三节 影视文学评论与批评类型分析	(334)
第四节 影视文学评论与批评的基本要求	(357)
第五节 影视文学评论与批评的理论任务	(370)
后记	(383)

第一章 绪 论

本书是站在现代观念的角度来审视传统的“影视文学”，也是从中文专业知识的角度扩大视角，观照当代大众传媒背景下的影视文学创作，同时还将探究文学与影视交叉而产生的关联形态——影视文学。

第一节 影视文学的传统概念

“影视文学”属于传统经典概念的说法。由于传统对电影的理解还是认为它是艺术形式的一种，并认定电影产生于文学剧本和戏剧传统，又顺乎自然地认为电视是电影的延伸，因而也必然属于艺术范畴之中，故而长期以来，一般意义上的“影视文学”就偏重于文学层面的意义把握，书面形式的影视文本的独立存在成为可能，阅读文字含义中的“影视文学”就具有特殊的价值。在书面传播时代，影视文学的文本概念肯定不同于当今媒介传播时代的概念，孤立的看待文学剧本，仅仅把文学表现形式和文字内涵表现作为研究对象，只重阅读的效果而忽略影像表现效果的问题，显然在一定程度上偏离了当今“影视”是视听艺术的特殊性认识。

在电子传媒的时代，如何看待影视文学的属性，既重视影视文学是书面阅读的独立文本，又注意它难以离开影像文本的特性，这是需要认真对待的问题。

一、书面传播时代的文本概念的合理性

必须承认，在以戏剧表现为传统的影视艺术观念中，影视文学必然是既可演出拍摄又可作为案头阅读的文学形式，文学性的功

能被大大强化不可避免。通过书籍传播文明是造就文化的主要方式,文字阅读是人们天然认同的文化接受方式,而几千年的文字阅读传统,培养人们凭借文字的描绘来想像、联想而体味剧本的艺术意蕴,文学的想像空间辽阔而深邃。从这一意义上,“影视文学”的基本概念顺乎自然。它是文学的,首先需要文字阅读的规范,遵循文字传播的固有规律,判断文字的法则自然决定着它的生死。当今世界影视时常听到的没有文学本而现场拍摄的方式几乎是不可想像的,而依靠放映成品来判断艺术的高下多少是匪夷所思的,因为“影视文学”的约定默契是文学阅读的前提。而阅读个性的差异还将带来各异的艺术发挥空间,由之,一千个观众就有“一千个哈姆雷特”的说法顺乎自然产生。而影像艺术的形象确定性、音画明晰性与之差距不是在毫厘之间。书籍文字时代的影视文学充满了书卷气和想像力,符合那些时代比较单一化的文化背景和读解需要。

于是,传统的影视文学在概念中便铸就了可以忽略声画表现的价值存在,重视阅读文本的优美,或者兼顾影像文本可视性的阅读文本的风格体现,成为影视文学有所偏废的合理理由。研究者也本能地更多从阅读文本入手分析剖解,文学的批评和文艺学的理论术语在一些时候主宰着影视文学的研究领地。一切都在合理的背景中合宜地存在,“影视文学”的文学本性十分显赫。

二、影像艺术的确以影视文学为基础载体

应当指出,这一形态的“影视文学”的早期理解还是有其根基的。影视文学的最终指向是影视成品,故影像艺术的确以影视文学为基础载体。从因果关系来看,先有影视文学后有影视艺术的银幕屏幕表现,但单就“阅读”而言,则双方的关系确实是某种程度的平行关系:影视艺术的阅读概念包含了书面阅读(影视文学)和声画阅读(影视作品)的不同,但实际上,包含在影视成品之中的影视文学根基左右着艺术成品的成色、含量。当人物关系显现着对

比、烘托、映衬等差异时,文学的人物关系创作法则就显露出来;当故事的进程起伏变化、跌宕起伏时,文学的叙述原则、表现奥妙便魅力无穷地展示出来;当善恶有别、好坏冲突的情感冲击心灵时,文学的情感表现基本准则就发挥着效力;当需要判别道德与情趣的高下时,文学的阅读法则同样起作用。

的确,文学的悠远历史造就了对文字阅读的习惯感,文学的深厚根基也肯定是影视作品勃发的前提,当今发生的影视作品的某种低谷现象被归咎于好剧本的匮乏,依然是人们对影视文学传统观念的显现。

三、“影视文学”是文学创作、欣赏思维的特殊研究范畴

在“影视文学”概念中,更多集中于文学创作层面的研究。由于具有文本的可读性,细致分析创作思想、人物表现形态、情节变化线索、结构表现方式等便成为可能。文字的刻印存在对于研究而言自是最为方便的,即便在进行电影成品分析的专业性颇强的研究中,也多有借助文学剧本的文字引述来剖解的惯例。而关于影视内涵的分析更多需要从文字出发,注重影视文学的“文学”含义和创作中的文学意味成为不言而喻的重要方面。

第二节 影视文学的现代性理解

时代潮流迅疾发展,创作现实使人们对影视文学概念的理解更为宽泛,简单拘泥于书籍形态的影视文学在具有无可置疑的合理价值的同时,也显现出愈益明显的局限性,超越文学的层面,进入到影像艺术的声画表现,是现代传媒时代的影视文学不能不改变的认识。

一、影像时代的影视文学必须注重影像语言

在影视文学的阅读层面,文学的因素占据重要位置,而文学语

言不等于影视语言。影视语言的特殊性在于声画艺术的独特造型力,在文学依靠想像力构筑的艺术世界中,模糊的形象美和阅读个体的情感补充造就了灵跃动人的艺术世界,其审美核心是朦胧感知;而影视艺术呈现的是具体实感的影像世界,特别是视觉的具象成就了审美对象的具体化,在影像表现对象中,没有模棱两可的可能,形象的惟一性是视觉艺术的特点。比如,在小说《红楼梦》中,宝玉、黛玉的人物形象是丰富的,文字给读者的想像性带来宽泛的形象指任,由此,每个人的脑海中都有自己理解认识中的那个“宝玉”和“黛玉”,互有交叉又各有差异,但各自理解中的形象又可以彼此交流,从而带来丰富的形象认识。自从影视艺术托出了视觉的《红楼梦》,宝玉、黛玉的人物具象化,于是,一方面,在青少年观众中宝玉、黛玉就成为固定化的形象,非此即彼,演员塑造的宝玉、黛玉成为默认的正宗;另一方面,沉浸在文学形象想像化美感中的文学读者,被影视视觉形象击破了想像的空间,脑海中挥之不去的“宝玉”、“黛玉”成为他们的苦恼,不满意视觉造型具体形象,又找不回文学欣赏感觉,他们深切感触到,文学世界和影像世界的分野截然不同。

这一切都为影视成品的特点所决定。影视固然来源于文本基础,但成为影视成品的艺术手段却必须依靠影视特有的语言。作为视觉形象,影视使文学的文字虚幻形象具体化,不仅仅是人物活灵活现,环境精确、细节铺排、行为过程清晰可见,甚至心理感觉、风雨声响、时空变换都声色俱全,一览无余。这里的叙述法则已经不是文字组织的语法结构和修辞手法,而是蒙太奇的影视语言、构图的造型方式、声音表现的特定手段等等影视存在的支撑物。它们构建出影视的实有图景,让同一时间观赏的众多观众明了接受。此时,影视文学的双重性:文学阅读与其延伸的影视观看,就更多落脚在观赏上,引导的规则就是影视语言规则。所以,不能不注意影视文学的影像、声音表现的规律。否则,影视文学就只能是纯粹的文学阅读而没有影视的价值了。

二、影视文学中的影像艺术表现规则

既然影视文学需要注意影像的特殊性,在创作和欣赏、评论中都不可避免地需要抓住影视艺术的本有规律。那么,把握特点就是首先需要注意的。文学与影视的区别可有一比:在文学中人们谈论姑娘美丽时时常常用如“花”一样来形容,读者想像到花的美丽,进而理解描述对象的姿容气质。这里联想起着重要作用。但在影视作品中,姑娘的美貌无需辗转曲折,人物美丽的容貌一经亮相就可以断定。这时,镜头从什么角度表现,光影的选用,声音舒缓还是急促,景别的大小,正反打的频度,镜头拍摄速率(快慢),镜头长度何许等等,都对表现姑娘如花程度起着重要作用。显然,镜头语言和声音表现语言决定着影视形象的成功与否。

所以,理解“影视文学”需要注意影视艺术,尽管在影视文学中主要把握的是文学形象,但透过文学形象则是影视的声画艺术。只有更好地了解影视语言,才能完整地掌握影视文学。格外需要注意的还有,好的影视文学是会巧妙地提供并构筑影视表现的基础,为影视语言铺设施展的天地。但毕竟影视文学和影像成品之间有较强的语言区别,忽略区别不可能全面地掌握影视文学,比如谢晋的《天云山传奇》中悲剧人物宋薇被上级拆散了情投意合的男友,与吴遥举行婚礼,此时,婚礼场面觥筹交错,画面上欢跃一片,但音乐却沉郁压抑,音乐抒写着宋薇的心情,这和场面形成反向关系。在电影语言上,这是声画对位,声音和画面表现不同内容,各自分头并进,但又极好地显示了这一个婚礼结合双方的悲剧性。“声画对位”的艺术表现手段只能在影视艺术中才能实现,在剧本中只是提供了悲剧的基调,具体实现则要靠影视语言落实。

总之,影视文学是成就影视艺术的基础,影视艺术落实了影视文学,完整把握影视文学不能忽略影视艺术的特殊性。

三、影视文学的开放性

处在地球村概念中的影视文学是开放的,电视尤为明显,这里着重从电影文学的世界性和民族性角度来把握。

电影具有世界共通的画面,语言有国家、民族之分,但画面是没有国家、民族之别的,因此电影文学具有世界性是必然的。电影美学家贝拉·巴拉兹认为:印刷术的发明让人类的心灵学会了说话,但大量复杂的情感却再也表达不出来。他觉得电影的发明使人类有了用手势、动作、面部表情等来重新表达思想感情的可能;而这是一种被人类遗忘已久的能够让人类更好地表达自己的手段。电影能否更好地表达我们的情感?这是一个有争议的问题。但有一点是可以肯定的,即电影能够使我们的思想感情形象化、立体化,交流变得更直接,能够理解、能够接受的范围无疑将变得更大,其程度也将变得更深。正是在这一点上,许多人认为电影是一门世界性的语言,能够为不同民族所理解。随着信息时代、知识经济的到来,地球正在变得越来越小,“地球村”被越来越多的人所认同。这个时代一个十分显著的特征,便是文化交流越来越频繁、越来越广泛。电影作为一种艺术样式、一种文化传播媒介,世界性的特征越来越明显。

但即使是我们都能看懂的画面、听懂的语言,如果不了解这个民族的文化和历史,那么我们仍然难以深刻理解这部影片。任何一个国家和民族都有自己特有的历史积淀与文化底蕴,电影自然而然受到本民族文化传统的影响。由此可见,电影文学又具有民族性。其实电影文学的世界性和民族性并不是一对矛盾的概念,两者之间是相通的。当编剧和导演热爱民族电影时,他们会赋予影片一种优秀的品格,这种品格既有鲜明的民族性,又有普遍的人性。民族性不意味着狭隘的民族主义。在实施民族化的处理时,为了电影更具有世界性的意义,我们应该致力于世界性主题的探讨,应该具有关注世界人生的眼光。有人说:“电影是一种世界性

的文化现象,强调民族性和地域特色,将会使电影创作处于封闭状态。”这一论点,把民族性与世界性对立起来,没有认识到个性与共性的关系。如果一个国家和民族的电影没有其自身独特的个性,那么它的共性将是含混不清的。从某种意义上说,越是有民族特色的电影文学越具有国际意义。一个真正的电影文学大师,应该既有民族气质,又有超民族的视野和情怀。世界在哪里?其实,每个民族、每个国家就是世界的一部分。不同民族的人在生活习俗、语言文化等方面有很多不同之处,但更多的人性话题是共同的,如爱情、友情、生死等。近几年在国际电影节上大多数获奖的影片都有共同特点:即对于人性的深刻揭示。不同民族、不同肤色、不同文化背景的人被一种共同的情感牵动,会产生普遍的共鸣。正是一些既有民族特色、又有人类共同情感的影片,让人们既享受到了电影艺术,又了解了其他民族。这也是促进各民族相互了解与学习的重要途径之一。当今世界,如果想创作出具有国际水平的优秀电影文学,在国际影坛上独树一帜,形成有影响的民族电影流派,那么就要在世界电影的大背景下,继承民族优秀的文化传统,在追求现代电影艺术的同时,拥有自己独特的民族特色。

好莱坞的影片充分证明了电影文学的世界性,它在世界电影票房上的霸主地位,使我们看到了人类在情感上有许多共同的地方,如正义战胜邪恶、光明战胜黑暗、歌颂民主、歌颂爱情等等。在这些共同人性的基础上建构起来的电影文学,必然会得到世界的普遍认可和欢迎。

但在好莱坞之外,却有着更多的民族电影。他们以对民族的热爱及朴素的情感,让人们更能体会到一种深刻。这种民族性是一个人与生俱来的文化积淀,也是电影与生俱来的一种生命力。

中国电影文学既有世界性,又有民族性。通过强化民族性而取得国际认同,实现世界性,这是当今民族电影战胜好莱坞电影的一个策略。例如,张艺谋便是既有世界性又有民族性的导演,他善于选用那些民族特征比较明显的剧本,或者把有关的小说加以改

造。他关注普通人的生活,善于用女性的视点,使影片矛盾冲突明确、叙事方式简化。这种策略使其影片在世界范围内得到认可。张艺谋影片中的民俗并非现实民俗的再现,而是一种夸张的、变形的民俗,他以这种方式造成了所谓中国电影奇观,引起世界的关注。如《红高粱》、《菊豆》表现被压抑下的人性的反抗,歌颂对自由的追求。既有结婚、染房、出殡等民俗化的场景,又突出了对爱情的赞颂、对人性的肯定。由此可见,他善于从人性的高度去表现人类共同关心的主题,同时突出了电影画面造型的冲击力和情绪感染力。再如,李安是一个中国气质极浓的编导,中国传统文化对他的电影产生了很深的影响。中国的饮食文化、武侠精神、家庭观念在他的电影中被表现得淋漓尽致。但是他并不只限于此,而是站在更高的位置,探讨人在家庭中的情感困境、分歧、矛盾以及这些对立因素的消解,从而使家庭成为一个永恒的人类主题。在这个意义上,李安打通了东西方的隔阂、缩短了民族与世界的距离,找到两者统一的契机,从而使他能够在坚持民族特征的基础上,受到广泛的国际好评。李安的《卧虎藏龙》在好莱坞大展拳脚,荣获奥斯卡最佳外语片奖,在奥斯卡的获奖簿上记下了闪光的一笔。中国的武打片是和传统京剧、传统文学紧密结合的,有其独特的个性,这种个性是民族性的表现。李安的获奖是中国武打片在世界范围内被接受、被认可的一次证明,表明民族性是可以通向世界的。

西班牙电影文学具有浓烈的魔幻现实主义色彩。这主要源自西班牙民族浪漫的世界观与奇丽丰富的传说。如果一个女郎打水时不幸落入水中,西班牙人会说河神寂寞了、想找个女人,于是这件事就演义成一个动人的传说。其次西班牙复杂多变的政治局势,使电影编剧和导演只能以隐讳的语言表达他们对现实的态度。如阿莫多瓦的影片就具有强烈的魔幻现实主义色彩。

日本电影文学具有深厚的日本文化的传统,善于把先进的技术和表现形式与浓厚的日本风俗民情相结合。例如小津安二郎喜

欢以日本平民生活为题材,表现平淡的生活如闲览一页页书,在平静中获得深刻的人生哲理。善于运用静止、凝重的画面,表现宁静的气质、隐忍的道德观念。小津安二郎的电影以日本民族化的风格,赢得了广泛的国际性好评。日本电影文学具有独特的生死观,如日本人对于樱花的热爱是源于对这种生死观的信仰:生如樱花之灿烂,死如秋叶之静美。例如《故场》中外孙对八十岁的奶奶说:“奶奶,打起精神来,好好去死吧!”奶奶点点头说:“是的,我会努力的。”他们认为死是生的循环点,是必然的,是值得庆贺的。日本很多著名的影片都表现了这种生死观,如黑泽明的《梦》、大岛渚的《感官王国》等等。

伊朗电影文学展示了伊朗人质朴的情感,表现了对宗教和人性的信仰,既虔诚地希望有一个惩恶扬善的救世主,又怀疑救世主的存在。这是一个极端矛盾的心理,但其实两者具有统一的基础,即都是源于对现实的不满。希望有一个建立理想社会的救世主,但朝拜或祈求却迟迟不能实现,因此对这种信仰又有所怀疑。例如阿巴斯的《樱桃的滋味》、《橄榄树下》等。阿巴斯还善于从纯美学角度将电影升华,将一切美的东西纳入镜头,尤其是孩童的纯洁和无邪,被其舒缓宁静的镜头语言充分表达出来。这就是共同的东西,是被全人类理解的美,如《天堂的孩子》、《何处是我朋友的家》等。

意大利电影文学一部分具有强烈的现实主义精神,一部分具有喜剧色彩。它既不是好莱坞那种哗众取宠的制造噱头,也不是英国那种冷面笑匠,而是以一种愉快的态度去面对生活,如《美丽人生》就是其中一部杰作。

印度电影文学把民族歌舞和地方风情贯穿在电影之中,从而表现出鲜明的特色,例如《流浪者》、《大篷车》等。

第三节 影视文学的分类理解

在梳理影视文学的传统和现代理解后,我们对影视文学的综合认识就可以更为全面,本教材对影视文学的阐述主要从以下几个分类部分逐步展开:

一、影视文学的基本特征

只有明了影视文学的主要概念和特征,才能深入认识影视文学本体。这里需要讲清影视与文学基本概念,包括电影与电视的基本概念;比照影视而对文学的基本理解,包括文学类型和特征的辨析;影视文学的基本含义;影视文学的主要特征,包括视觉特点,听觉特点,蒙太奇思维,真切感,语言表现特点等特殊特性所在等等。讲清这些问题的要义是为了有助于了解影视文学的基础。

二、梳理影视文学历史

历史是研究对象发展变化的纵向轨迹,在历史的梳理中可以看清影视文学的变化原因,中外影视文学的基本线索,以及认识电影文学和电视文学的发展规律。这里包括:中国电影文学史述,包括不同历史时期电影文学的文本特征,如 20 年代电影简文本阶段,30 年代电影文学基本确立阶段,50 年代开始电影新文本阶段等等,这里主要认识中国电影文学发展中形成的民族化表现特点,以及不同历史时期文本折射时代要求的特点;外国电影文学史述,主要介绍国外电影文学的重点时期和发展特点。此外,我们以专门的章节来介绍中外电视文学文本的历史发展,这里单独划开电影和电视,是为了突出人们较少谈论的中外电视文学的发展状况。

三、影视文学创作与改编问题

创作改编是影视文学至关重要的问题,在创作改编问题上,需