

柳 溪 帆 影



影 炮 艺 术 学 基 础

倪祥保 著

州 大 学 出 版 社

影视艺术鉴赏基础

倪祥保 著

苏州大学出版社

影视艺术鉴赏基础

倪祥保 著

责任编辑 许周鹤

苏州大学出版社出版发行

(地址:苏州市十梓街1号 邮编:215006)

镇江市前进印刷厂照排

丹阳人民印刷厂印装

地址:丹阳市新民中路187号 邮编:212300

开本 850×1168 1/32 印张 8.25 字数 200 千

1998年9月第1版 1998年9月第1次印刷

印数 1—2000册

ISBN 7-81037-446-X/J·9(课) 定价:14.00元

苏州大学版图书若有印装错误,本社负责调换

序

本书是一本影视艺术普及教育用书，主要阅读对象为具有初中以上文化程度的青年学生和其他一般影视艺术爱好者。全书共十六章，分为三大部分：第一部分是第一章至第六章，以基本特性、简明发展史和技术性知识介绍为主；第二部分是第七章至第十二章，以美学特征例析和美学理论评介为主；第三部分是第十三章至第十六章，主要介绍对影视作品进行鉴赏评论的有关内容。作为一本艺术美育方面的普及教育用书，《影视艺术鉴赏基础》具有如下一些特点：糅基础知识与美学理论为一体，以介绍鉴赏常识与提高鉴赏能力为主线；介绍发展历程，陈一代艺术形象以知其时之风貌，述主脉流派以识历时之显隐；进行鉴赏评述，举要多有自己心得，阐说略具一家之言；行文务求深入浅出，雅俗共赏，努力做到既施艺术美学之教，又寓人文德行之育，刻意追求新颖性与可读性的有机统一。

本书所说的电影艺术，一般只指艺术电影；本书所说的电视艺术，一般只指电视剧。艺术电影与电视剧有不少共同点，也有一些不同点。本书在叙述介绍的时候，除了特别强调它们的不同之处以外，一般都把它们看作是相似而相通的——即便如镜头、景别这些一般认为只是属于电影性的内容也不例外。这样做的可能性，是因为电视摄像机虽然不像电影摄影机那样具有明确的镜头、景别技术规定，但其画面内容表现的变化，不同画面内容的组合连结也是客观存在的。这样做的合理性，是因为非专业的学习者对影视艺术

的了解宜粗不宜细。对电影艺术有所了解,应意味着对电视艺术也有所了解。本书的具体叙述绝大多数以电影为主,有时涉及电视,有时没有涉及,这并不意味着有某种必要性。很多没有涉及电视的地方,读者完全可以理解为电视艺术也是相似相通的。作者的这个做法,既考虑到全书的篇幅,又考虑到对大致相同的内容不应叠床加屋。

本书的写作,参考了罗慧生的《世界电影美学思潮史纲》和酆苏元的《电影常用词语诠释》,也借鉴了《电影艺术》杂志中的一些理论成果;本书的出版,得到了苏州大学出版社领导和责任编辑的热诚帮助与支持,在此一并表示衷心的感谢。

倪祥保

1997年10月22日

目 录

序	(1)
第一章 影视艺术的属性及其比较	(1)
第一节 关于影视是艺术的种种探讨	(1)
第二节 影视艺术的几个基本特性	(7)
第三节 电影艺术与电视剧艺术的几点比较	(14)
第二章 影视发展史略(上)	(18)
第一节 以遵循纪实性美学原则为主的电影	(18)
第二节 以注重戏剧性美学为主的电影	(22)
第三节 以探索电影艺术表现特性为主的电影	(26)
第三章 影视发展史略(下)	(33)
第一节 1949年以前的中国电影	(33)
第二节 1949年至1978年期间的中国电影	(38)
第三节 中国新时期电影	(40)
第四节 电视的产生及电视剧艺术的发展	(46)
第四章 影视画面	(48)
第一节 电影画格	(48)
第二节 影视画面的定义	(49)
第三节 影视画面的构图艺术	(52)
第四节 影视画面的主要审美特征	(60)
第五章 景别与镜头	(64)
第一节 景 别	(64)
第二节 镜 头	(70)

第三节	镜头的分类及其功能	(72)
第六章	蒙太奇技术	(80)
第一节	早期的实践及认识	(80)
第二节	常见蒙太奇手法介绍	(83)
第三节	基本原理及主要特点	(92)
第七章	蒙太奇艺术	(96)
第一节	蒙太奇与艺术假定性	(96)
第二节	蒙太奇与诗语言	(103)
第三节	蒙太奇艺术的主要创作要求	(108)
第八章	综合化与风格	(111)
第一节	影视艺术的综合化	(112)
第二节	影视艺术风格述要	(116)
第三节	影视艺术综合化与风格多样性	(119)
第九章	纪实化与美感	(123)
第一节	纪实化与纪实性、纪录电影、现实主义	(123)
第二节	纪实化美学思想简介	(126)
第三节	纪实化影视的主要审美特征	(130)
第四节	纪实化美学与中国新时期电影	(136)
第十章	心理化与节奏	(139)
第一节	影视心理化的内涵与发展历程	(139)
第二节	主观镜头与内心现实主义	(145)
第三节	心理细节与意识银幕化	(148)
第四节	心理化与节奏	(151)
第十一章	哲理化与结构	(157)
第一节	艺术与哲理	(158)
第二节	哲理化影视的发展历程与举要	(161)
第三节	哲理化影视的美学特征	(168)

第十二章	民族化与特色	(174)
第一节	民族化影视与影视民族化	(174)
第二节	民族化影视述要	(180)
第三节	中国影视的民族化与走向世界	(192)
第十三章	影视艺术鉴赏(上)——察细处神韵	(194)
第一节	感觉画面灵魂	(194)
第二节	探寻镜头意趣	(199)
第三节	体察选择与安排的艺术匠心	(201)
第四节	鉴赏能力的培养	(205)
第十四章	影视艺术鉴赏(下)——观通体风华	(209)
第一节	探幽发微 连点成线	(209)
第二节	潜深回味 编织经纬	(212)
第三节	登高望远 统揽整体	(214)
第四节	超以象外 探求真宰	(216)
第五节	形象大于思想	(218)
第十五章	影视剧本的读解	(221)
第一节	关于电影剧本	(221)
第二节	关于电影剧本的读解	(225)
第十六章	影视评论	(237)
第一节	影视评论的意义、任务、方法	(237)
第二节	影视评论的写作	(241)
后 记	(248)

第一章 影视艺术的属性及其比较

作为艺术,电影和电视剧是什么样的艺术?它们的基本属性是什么?这些都是最基础、最根本的问题。长期以来,人们关于这些问题的研究和探讨可谓汗牛充栋,然而至今仍莫衷一是。本章内容将努力进行有关这方面问题的介绍与说明,在此基础上,再对电影和电视剧这对姐妹艺术作一些基本的比较和分析,以便知异识同。

作为姐妹艺术,电影与电视剧不仅有差别,有时差别还很大。为了叙述的方便,一如前言中所说明的那样,本章大多从电影的角度来展开具体叙述,必要的时候予以点明,请读者在使用本书时,自觉地意识到两者之间应有的差别。

第一节 关于影视是艺术的种种探讨

电影和电视剧是什么?它们是艺术。回答很容易,但不明确。人们都知道文学是语言的艺术,绘画是线条和色彩的艺术,雕塑是空间造型的艺术……就是至今未能给“电影和电视剧是什么艺术”这句话中的“什么”代入一个具体明确、为大家所认可的解释。以电影来说,电影理论界就电影是什么艺术这个本体论问题,有过多次广泛而深入的讨论,有很多理论家为之呕心沥血,著书立说,由此形成了不少既有一定见地又有一定影响的见解。下面选四种比较有代表性的见解作一些简要介绍。

一、电影是综合艺术

电影确实是一门综合性很强的艺术。张成珊在《电影与电影艺术鉴赏》一书中说：“据美国好莱坞的一个制片人说，他们拍的每一部影片，平均需要动员二百四十六个不同行业的人……”^①这其实说的是对各种人力的综合。这种综合在拍摄内容丰富、人物众多、场面宏伟、空间壮阔、手段新颖的巨片时尤为突出，如美国的《侏罗纪公园》，苏联的《战争与和平》，我国的“三大战役”等等。电影在根据文学剧本内容在一定的时间和空间内表现一段故事（有如戏剧）的同时，可以直接表现歌舞、建筑、雕塑之美，充分运用音乐、色调、服装来营造气氛，借助绘画摄影艺术、电脑成像技术等来进行画面构图、场景处理……这是电影对各种艺术形式及其表现手段的综合。艺术的天职是反映生活和表现人生，电影作为艺术在履行它的天职的时候，不像文学仅仅依靠语言文字，不像戏剧仅仅借助剧本、演员和舞台，不像绘画、摄影仅仅运用线条、色彩、光感和构图，不像雕塑、建筑仅仅利用物质实体造型，也不像音乐仅仅依靠旋律和节奏……一句话，电影对生活与人生的反映与表现，从一定意义上来说，其逼真性、整体性、立体性、深刻性都远远超越先它以前而形成的各种艺术形式。因此，它对生活的反映和对人生的表现，比之文学、戏剧、绘画、音乐、舞蹈、雕塑、摄影等艺术形式来说，自然具有更大的综合性。就这三个方面来看，说电影是一门综合艺术显然是有道理的。然而，这个观点的不足之处是显而易见的。我们给一个事物的本质特性作出界定，必须要能说出唯一属于它的本质的属性，我们能够说电影是一门综合艺术，但不能说只有电影才称得上综合艺术。因为至少先于它而生的戏剧，人们也都觉得是一门综合性很强的艺术。因此，说电影是综合艺术不无道理，但

^① 张成珊：《电影与电影艺术鉴赏》第48页，同济大学出版社，1986。

就是没能给出唯一属于它的本质的属性。这就像说雕塑、建筑、绘画、书法是空间艺术当然并不错,问题就在于只指出了其一般属性而没有指出其特殊属性。

二、电影是蒙太奇艺术

1903年,美国电影导演鲍特运用分镜头蒙太奇手法拍摄的划时代影片《火车大劫案》,震动了当时的世界影坛。美国电影史学家由此认为鲍特应当被看作是全世界的电影创始人。著名的电影蒙太奇学派创始人爱森斯坦倾其毕生的精力研究电影蒙太奇,在他临终之前画出一幅电影理论大厦简图中,把蒙太奇的字样写在了这座大厦的门上。与他共同创立苏联蒙太奇美学思想的电影大师普多夫金在《论电影的编剧、导演和演员》一文中也说:“电影艺术的基础是蒙太奇。”^①英国电影理论家林格伦说普多夫金的这句话“直到今天仍然是适用的,并且极有可能在电影存在的日子里永远适用”^②。法国电影理论家马尔丹在他的《电影语言》一书中关于蒙太奇一章的开头时说:“随着对蒙太奇的研究,我们便进入本书的核心了。无疑,蒙太奇是电影语言最独特的基础,任何涉及电影的定义都不可能没有‘蒙太奇’一说。”^③我国著名导演郑君里说:“蒙太奇是诞生于导演构思时而定稿于剪辑台。”^④在世界电影发展史中,法国的梅里爱算得上是一位极其重要而有特殊贡献的人物了。他的衰败和被迫从电影界退出,是因为他几乎不懂得、因而也没能去运用蒙太奇。著名电影大师卓别林和爱森斯坦都曾一度表示反对有声电影,其原因之一就是当时拍的有声电影几乎都不再注意去运用蒙太奇(自然包括声画蒙太奇)手法。对于任何

① 转引自石城、刘树林《电影基础理论》第175页,东北师范大学出版社,1985。

② 转引自李维品:《电影学概论》第79页,西南师范大学出版社,1985。

③ 马尔丹:《电影语言》第108页,中国电影出版社,1980。

④ 转引自郗苏元:《电影常用词语诠释》第56页,高等教育出版社,1985。

一部电影或电视剧来说,蒙太奇艺术思想的自然体现和蒙太奇艺术技巧的有机使用,总是作品获得成功的一个关键所在。爱森斯坦著名的“敖德萨台阶”蒙太奇处理,与他的不朽名作《战舰波将金号》在电影艺术界几乎是同样齐名的;希区柯克获得悬念大师的美誉,如果没有蒙太奇手法来增强故事的扑朔迷离和情节的跌宕起伏,也是很难实现的。由此可见,蒙太奇作为一种艺术思维和艺术技巧,确实称得上是电影艺术的基础和灵魂,说电影艺术就是蒙太奇艺术也是不无道理的。问题在于,尽管蒙太奇这个词已经完全被电影垄断了,但从蒙太奇艺术广义的思维角度来看,蒙太奇也不是只属于电影的。关于这一点,爱森斯坦说过:“格里菲斯通过平行动作的手法而找到了蒙太奇,而给他提示出这种平行动作的,也还是……狄更斯!”^① 所以,罗慧生在他的《世界电影美学思潮史纲》一书中说:“爱森斯坦发现,蒙太奇作为一种先进的思维方法不仅在电影诞生以后才有,而且在这以前已经存在于世界各国的一些优秀现实主义作家的创作中……”^② 蒙太奇作为艺术思想及技巧既然都不只是属于电影艺术的,那么说电影艺术是蒙太奇艺术,就如同说绘画是空间艺术一样,有其不足之处。

三、电影是“物质现实的复原”

这个小标题取自德国电影理论家克拉考尔《电影的本性——物质现实的复原》这部书的书名。克拉考尔和与他同时代的法国电影理论家巴赞一样,对电影本性问题进行了执著的探讨,其基本观点十分相近。巴赞在《什么是电影》这部被公认为是世界电影美学史上里程碑式的著作中指出,电影应当被看作是活动起来的摄影艺术,它就像照相和实物、手指和指印那样“分享它所再现的那个

^① 转引自罗慧生:《世界电影美学思潮史纲》第137页,山西人民出版社,1985。

^② 罗慧生:《世界电影美学思潮史纲》第136页,山西人民出版社,1985。

原型的存在,它就是那个原型”。“电影化的真实,不能离开纪录的真实……”,“没有空间的真实,活动的画面就不会构成电影”。克拉考尔在他《电影的本性》一书的序言中指出:“我这本书的目的是深入观察照相性质的影片的真正本性。如果它能基本上达到目的(我敢说确已基本达到),它必然将适用于电影手段的一切元素和变种。”^①该书的“立论基础是:电影按其本质来说是照相的一次外延,因而也跟照相手段一样,跟我们周围世界有一种显而易见的近亲性……由于每种艺术手段都自有其特别擅长的表现对象,所以电影可想而知是热衷于描绘易于消逝的具体生活——倏忽犹如朝露的生活现象、街上的人群、不自觉的手势和其飘忽无常的印象,是电影的真正食粮。”^②这两位电影理论家对电影本体论阐述的独创性和片面性,在当时就都被人们感觉到了。强调电影的照相性和纪录功能确实非常重要,这是他们对电影理论宝库的巨大贡献。但是,克拉考尔认为,“电影是依附于事物表面的。一部影片越少直接接触内心生活、思想意识和心灵问题,它就越富有电影性”^③是片面的。人类的生活总的来说可分为物质生活和精神生活两大方面。强调电影的本性是物质现实的复原,就是强调再现自然与社会的客观现象,或者说是强调对人类物质生活的映现。这是极其需要的,然而过分强调这一点,便会导致艺术走向残缺偏废的歧途。人类没有丰富的精神生活,就不再拥有人的全面本质。艺术在表现人类物质生活的同时,不去注意表现人类的精神生活,艺术也将黯然失去生命的色泽,甚至难以称之为艺术。因此这两位伟大的电影艺术理论家的学说及其观点中的不合理部分,在国际电影理论界都遭到了一定的批评和否定。这说明说电影艺术的本质就在于它的照相本性,是难以令人信服的。

①②③ 克拉考尔:《电影的本性》第1、3、5页,中国电影出版社,1981。

四、“一项世界性语言”

法国电影理论家马尔丹在《电影语言》一书的引言中指出，法国导演阿尔诺认为：“电影是一种画面语言，它有自己的单词，造句措辞，语形变化、省略、规律和文法。”^①法国电影理论家、导演爱浦斯坦认为：“电影是一项世界性语言。”^②因此他明确无疑地说：“电影最初是一种电影演出或者是现实的简单再现，以后便逐渐变成了一种语言……电影是一种语言，这是本书企图通过分析电影灵活而有效地采用了大量足以同口头语言相比的表现手段去证实的一点。”^③从结构主义和符号学的观点来看，电影确实有它独特的表达方式和符号系统，或者说确实有它独特的字词句章和文法。但是，除了文学以外，音乐、舞蹈、戏剧、绘画等艺术也何尝没有其各自独特的语言表达？因此，我们完全可以接受马尔丹关于电影是“一门艺术，也是一种语言”的观点，但要承认电影艺术的本性是一种世界性的语言就觉得还是较为欠缺的。这至少在我们对音乐、舞蹈、绘画、摄影等艺术作品的感受中也觉得是如此。

改革开放以后，我国电影理论界一度曾热烈地展开过对电影本体论的探讨，结果始终莫衷一是。记得有位西方电影理论家在访问我国并了解到这一情况后意味深长地说，这种情况在欧美一度也出现过，后来人们发现这是一个目前可以探讨而尚难圆满解答的课题。世界上有不少事情就是这样：作为一个事物，它已存在了很久，但人们要给它“正名”——作一个科学的界定，却还是十分困难的。基于这样的事实，我们不妨姑且接受杨妮关于“电影就是电影”这样的认识（见1984年《电影美学》），对电视剧艺术也暂作“电视剧艺术就是电视剧艺术”来看待，而把注意力更多地放到对影视艺术基本特性的具体了解方面去。

^{①②} 转引自马尔丹：《电影语言》第5、5页，中国电影出版社，1980。

^③ 马尔丹：《电影语言》第4页，中国电影出版社，1980。

第二节 影视艺术的几个基本特性

一、画面性

不加区分地说,电影、电视的播放,戏剧的演出,歌舞、曲艺的表演等,都可以说是既要看又要听的艺术。其中听的差异性不大,而看的差异性则很大。电影和电视提供给观众看的,其实不过是二维的画面,所以在英语中 picture 一词经常使用的一个意义是指电影,这与 film 指电影的初始意义是相同的:活动的绘画。以电影来说,其画面的意义(除定格以外)和胶片上一个画格的内容是不对应的,但电影作品在映现的即使是很细微的单位时间里,也许可以没有任何声音,但不可能没有负载故事情节的画面内容。对于影视作品来说,美妙华丽的语言、音乐及其他声响,如果离开了画面内容的支持和诠释,都将会黯然失色,甚至是毫无意义的。因此,作为视听艺术的电影和电视,都是以视为主的,画面性则是其艺术性的基础和主体。顺便说一下,影视艺术画面性与绘画、摄影的画面性是有本质区别的,前者始终流动而后者绝对静止。一动一静,各逞其美。犹如黄河之水美在动,漓江之水美在静。形容各异,本质使然。

电影、电视画面提供的艺术情景和创造的艺术形象,都是有声有色、栩栩如生、十分逼真的。这对于其他任何艺术门类来说,都是望尘莫及的。影视艺术在这方面得天独厚的表现力,使得它们往往比之现有任何艺术门类都更具有吸引力和感染力。过去,人们既为银幕上奔驰而来的火车吓得魂飞魄散,因表现熊熊大火的画面景象而夺路逃跑;又为电影表现了“风吹树叶,自成波浪”^①而惊奇不已,赞叹不绝。现在,人们不仅对银幕(屏)上映现的各种真实场面

^① 克拉考尔:《电影的本性》第5页,中国电影出版社1981。

和奇幻情景依然具有浓厚的观赏兴致和较强的视听欲望,而且照样为之喜,为之悲,为之爱,为之恨,为之神往,为之动情。这些,主要都归功于影视画面照相性纪录功能所具有的形象性和逼真性。

影视画面所提供的形象逼真的现实景象,不仅使人觉得真实可信,还常常是十分自然且富有美感的,具有一定审美价值的。生活中充满了美的事物和美的形象。“对于我们的眼睛,不是缺少美,而是缺少发现。”^①善于发现并直接捕捉生活中的美景,这是电影电视画面具有艺术性的一个方面。在具体的影视作品中,虽然每个画面的构图不可能都如一幅精美的绘画一样具有深厚的美学意蕴,但这并不妨碍影视作品在映现客观生活情景时带有一定的美学因素。《秋菊打官司》偷拍来的我国北方农村集镇的街景,谈不上(也不可能)有精巧的构图设计,而观众以“真像”首肯并获得相应的美感。很多在影视作品中能给观众留下深刻印象且具有美感愉悦的场景,其实在人们日常生活中也经常可以遇到,只不过不易引起一般人的注意罢了。确实可以这样说,有些影视作品中的某些画面内容能给观众提供的审美感受,犹如“最是那一低头的温柔”与“野渡无人舟自横”之类名句所描写的一样。人们觉得它们很美,并不是因为人们从来没有见过这样的情景,而是因为被诗人十分具体、突出地放到了人们专注的感知域里面。从这个意义上来看,克拉考尔所谓“不自觉的手势和其他飘忽无常的印象”^②有时也确实可以因被影视作品拿来提供给观众而具有一定的感染价值乃至审美价值。

擅长于发现美并准确地再去再现所发现的美,这是影视艺术家创造画面美感的一个重要方面,是“源于生活”的直接表现。一般地说,映现在影视画面上的人与物,总是根据影视艺术家对特定场景

① 罗丹:《罗丹艺术论》第62页,人民美术出版社,1987。

② 克拉考尔:《电影的本性》第3页,中国电影出版社,1981。

的表现内容来进行选择安排的：画面取什么景别，用什么色调来拍摄，画面出现什么景物等等，都是要认真考虑、刻意构思的。至于一些带有强烈象征、隐喻意味，即表现性更强的影视画面，大都更是影视艺术家善于想象、精心创作的产物。影视画面成功的选择，安排与限制，拨冗去杂，攻石见玉，是颇见艺术家神思匠心的所在。离开了影视画面这个载体，影视艺术性也就荡然无存了。

二、动态性

这里所说的影视艺术动态性，是承上就影视艺术的画面性而言的。戏剧也具有动态性，它的动态主要是演员，舞台绝对不动，布景相对不动，剧中人物与观众距离相对不动。影视则不然，人动景亦动，一切都在动，无时不在动，观众静坐而无以静观。传说古代有人观山水之画深为吸引，貌似枯木伫立，神已置身画中。这是好画遇知音，非有特别艺术情愫者不能至此境界。看影视作品（特别是电影）则不然，即便面对中等水平一类的作品，即便观众的艺术素养并非良好，只要你认真专注，很快能恍入影视作品情景之中者总不在少数。栩栩如生，不就艺术创造境界而言，就艺术基本表现而言，影视的这一优势是与生俱来而得天独厚的。

影视作品给人们映现的情景大多稍纵即逝，不如戏剧那样节奏舒缓，不如文学易于反复品味，不如绘画、摄影易于仔细鉴赏，但它给观众的兴会却既能沛然而作，又能引人寻思。由于活动摄影和蒙太奇处理的原因，银幕（屏）形象始终是流动变化的。这种自始至终的流动变化，造成了影视视像的动态性和现时性，对观众的感觉冲击既短暂又强烈。希区柯克在电影《美人记》中对于那个性命交关的钥匙的处理，是再有才华的文学大师和戏剧大师都不可能像电影那样处理得令人焦急不安、惶恐不已而骤然放心的，尽管它只是在极其短暂的瞬间里被映现在银幕上。影视艺术更能使人产生恍若身临其境的感受与此相关。影视画面内容的稍纵即逝，其实同