



21世纪全国高职高专通识课规划教材

影视欣赏

YINGSHI XINSHANG

于保泉 田丽红 主 编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

21 世纪全国高职高专通识课规划教材

影 视 欣 赏

于保泉 田丽红 主 编

周 江 程福菊 李小伟

高俊杰 李 爽

副主编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

内 容 提 要

本教材从影视欣赏的角度介入写作,共分三个部分: 影视艺术发展史、影视艺术制作流程、影视欣赏的理论基础,并附有世界经典电影欣赏。教材结合高职高专教育教学的特点,以培养当代大学生的人文素养为目的,广泛吸收当代影视理论最新研究成果,以影视接受与批评为主线,有取舍地介绍了影视艺术的历史发展、电影流派、导演作品。

全书语言通俗,叙述流畅,影评真实,注重人文关怀性,富有文学可读性,兼备学术思辨性。本书可作为高职高专院校影视艺术欣赏公选课的首选教材,也可作为影视评论专业的技术参考书或导读教材。

图书在版编目(CIP)数据

影视欣赏/于保泉,田丽红主编. —北京:北京大学出版社, 2007.8

(21世纪全国高职高专通识课规划教材)

ISBN 978-7-301-12710-0

I. 影… II. ①于… ②田… III. 电影—鉴赏—高等学校: 技术学校—教材; 电视(艺术)—鉴赏—高等学校: 技术学校—教材 IV. J905

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 136770 号

书 名: 影视欣赏

著作责任者: 于保泉 田丽红 主编

责任编辑: 梁 勇

标准书号: ISBN 978-7-301-12710-0/J·0181

出 版 者: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62765126 出版部 62754962

网 址: <http://www.pup.cn>

电子信箱: xxjs@pup.pku.edu.cn

印 刷 者: 北京飞达印刷有限责任公司

发 行 者: 北京大学出版社

经 销 者: 新华书店

787 毫米×980 毫米 16 开本 21.5 印张 460 千字

2007 年 8 月第 1 版 2007 年 8 月第 1 次印刷

定 价: 38.00 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; 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

前言

在知识经济时代,劳动岗位对知识的综合要求越来越高,就业受综合素质的制约越来越明显。要成为未来的知识化人才,必须具有对各种知识的系统掌握、融会贯通、互相渗透、综合运用能力。未来经济活动中的文化内涵将不断得到提升,这也对人才的人文素养提出了较高要求。知识经济时代的服务概念将由今天的以物为本转向以人为本,突出消费者的情感和美感需求等。在消费中丰富精神生活,弘扬人文精神,凸现物质文明和精神文明、经济生活与文化生活的和谐统一将是我们的终极追求。

高等职业教育以培养应用型技术人才为主要目标,在关注人才的就业空间和职业能力的同时,更要加强学生的人文素质培养,使学生成为全面、和谐发展的人,而不仅仅是会劳动的人。使他们在技术过硬的前提下同时具备对多元文化的融合能力,学会共同生活,通过对他人历史、传统和精神的了解,达到相互理解、包容、和睦相处,具有对多元价值的兼容意识和融合能力。这种综合的人文素质底蕴才是培养人才的真正核心所在。

在这种综合的人文素质生成过程中,影视文学鉴赏和批评作为文学鉴赏和批评的一种,一直扮演了非常重要的角色。正是在这种鉴赏和批评里,一代又一代人长大成人,不但终生喜爱文学,而且依照文学的指引,明是非,辨善恶,知道自己从哪里来,确定自己到哪里去。

法国电影评论家安德烈·巴赞说过:“电影本质上是大自然的剧作,没有开放的空间结构也就不可能有电影,因为电影不是嵌入世界之中,而是替代这个世界。”马尔库赛也说过:“替代这个世界的电影是一门有着鲜明个性的作为现实映像的艺术。这种艺术在现实社会中已经成为对人类进行精神控制和思维导引的工具。”霍华德·劳逊说电影“是一种无比的社会力量,它给予千百万人以文化生活,并给他们解释生活,这种解释影响到他们的信仰、习惯和情绪状态。很多善于思想的人都认为电影能(至少有可能)扩大人们的眼界,刺激起创造的精神”。

现在的大学生知识贫乏、视野狭窄已经是很普遍的现象。这与近些年来急功近利,忽视学生人文素质培养的办学思想有很大关系。

通过文学鉴赏“育人”是我们的宝贵传统,文学艺术和人的关系不是简单的欣赏和被欣赏的关系,更不是单纯的消费和被消费的关系,而是让文学艺术反客为主,让文学艺术影响人的修养、情操和道德,耳濡目染,潜移默化。

通过影视文学欣赏这门课程,给学生提高文学修养和文化素养提供一个潜移默化的平台,正是我们编写这本书的初衷。在本书里面几千年的世界文学历史演绎为一道连绵不断的美丽风景,其中有连天芳草,有习习谷风,有霜天鼓角,也有电闪雷鸣,观众在其中可

以随意徜徉流连，不但增长了知识，提高了修养，还可以享受在文学艺术中漫步的快乐。

影视艺术是一门视听造型艺术，更是一门心灵的艺术，离开了心灵共鸣它的价值就无从谈起。它是我们的生活，是我们的想象和梦想，更是我们的追忆和怀念。它从我们思考的内心深处来，指引我们的灵魂跨越一个又一个亦真亦幻的银幕空间，直视我们的历史和生活，反思人性与自我，寻求超越与解脱，让我们的心灵得到暂时的轻松或永远的自由。在色彩与光影交替中我们的内心也暗流涌动。当我们看到繁花似锦、阳光、微笑、善良与爱，心灵收获的是温暖与欣喜；当我们看到血腥、杀戮、黑暗、自私，心灵感受的是对人性弱点的战栗。在真与假、善与恶、明与暗、是与非的边缘，我们或者享受人性美好的盛宴，或者经受着灵魂的无情拷问……透过画面看世界，透过世相读人生，人生百态与人生百味，无一不直逼人心。

每一部影片都是一个大千世界，给我们打开了一扇门，而这扇门又通向无数的门；每一部影片都在讲述一个故事，而每个故事又都蕴含着无数的故事。希望现在的大学生在上网聊天、听 MP3、看动漫的同时，不要拒绝读书，不要拒绝影视文学欣赏，因为拒绝了它们就拒绝了生活、世界和心灵的丰富性。

承担本书编写任务的老师有：东营职业学院文法系副教授于保泉（第一、二、三章和第四章一、二节）；济南职业学院文传系助教李爽（第五章）；淄博职业学院讲师周江（第六至九章）；滨州职业学院讲师程福菊（第十章和第十一章第六节）；东营职业学院讲师李小伟（第十一章一至五节）；济南职业学院文传系讲师田丽红（第四章第三节和附录第 1~8、10、12、13、15、16 篇）；青岛酒店管理职业技术学院助教高俊杰（附录第 9、11、14、17~20 篇）。

最后我们要说的是：这是一本不完美的书。

尽管我们的出发点是帮助读者追寻完美。但由于水平所限，书中难免有错误、缺漏之处，敬请专家和广大读者批评指正。但我们相信，在编写者心中闪现的刹那的智慧与灵感，已尽可能地呈现在读者面前，这是最值得我们欣慰的地方。透过纷繁复杂的表象，希望读者能够体味到这智慧与灵感，并和我们一起重新审视我们的生活，烛照出我们更美丽的内心世界。

编者

2007 年 6 月 17 日

目 录

第一篇 影视艺术发展史	1
第一章 第七类艺术：电影	2
第一节 电影的诞生	2
一、世界电影的诞生	2
二、中国电影的诞生	5
三、电影成为第七类艺术	6
第二节 电影的界定和历史分期	10
一、关于电影的界定	10
二、关于电影的分期	11
三、关于本书的体例说明	12
第二章 世界电影发展史	13
第一节 法国电影发展史	13
一、法国印象派电影（1918—1930）	14
二、超现实主义电影	16
三、法国的诗意写实主义电影（1930—1945）	20
四、法国新浪潮电影与“左岸派”电影	24
五、法国的“政治电影”	32
六、“新巴洛克”电影（1980—）	33
第二节 美国电影发展史	38
一、美国早期电影	38
二、古典好莱坞电影时期	41
三、好莱坞电影的黄金时代	50
四、“新好莱坞”时期电影创作	56
第三节 苏俄电影发展史	69
一、苏联早期电影	69
二、社会主义现实主义的电影	75
三、五六十年代苏联新浪潮电影	79
四、70年代的四大电影题材创作热潮	88
五、经典文学名著改编的苏联电影	93
六、80年代的苏联新电影	94
七、90年代以后的俄罗斯电影	95

第三章 中国电影发展史	99
第一节 中国的早期电影(1896—1932)	99
一、“影戏”时期	99
二、中国第一代导演与三大公司	101
第二节 中国电影的成熟期(20世纪三四十年代)	103
一、电影的变革与流派	103
二、第二代导演与战后现实主义电影(1937—1949)	105
第三节 新中国电影(1949—1978)	108
一、“十七年”与“文革”时期的电影(1949—1978)	108
二、第三代导演与第四次创作高潮	109
第四节 新时期电影(1978—)	112
一、新时期电影兴盛的背景	112
二、第四代导演	113
三、第五代导演	115
四、90年代以来的电影	121
五、第六代导演——新生代导演	124
第四章 其他国家电影的发展	130
第一节 意大利电影发展史	130
一、意大利的早期电影	130
二、意大利新现实主义电影(1942—1956)	130
三、1990年以后的意大利电影	135
第二节 德国电影发展史	139
一、德国表现主义电影(1919—1926)	139
二、新德国电影运动	141
三、1990年以后的德国电影	146
第三节 日本电影发展史	148
一、日本早期电影(1896—1931)	148
二、有声电影出现与二战期间的电影(1931—1945)	150
三、独立制片运动(1945—1960)	151
第五章 电视艺术的发展史	154
第一节 电视机的历史	154
一、尼普可夫圆盘——电视的鼻祖	154
二、机械电视	155
三、电子电视	156
四、新媒介——家庭录像、有线电视、卫星直播电视、多功能电视等	158
第二节 电视剧艺术的发展	159

091	一、电视剧艺术的特征	159
105	二、电视剧发展的三个阶段	161
505	三、电视剧的分类	162
505	第三节 世界各国电视剧的发展概况	164
805	一、英国	164
705	二、美国	164
705	三、苏联	165
705	四、日本	166
805	五、韩国	166
015	第四节 中国电视剧艺术的发展	167
515	一、初创期——艰难的发轫(1958—1965)	168
515	二、停滞期——沉寂的荒漠(1966—1976)	169
415	三、复苏期——重要的转折(1977—1979)	169
215	四、发展期——长足的进步(1980—1984)	170
715	五、成熟期——空前的收获(1985—1990)	171
715	六、繁荣期——迅猛的飞腾(1991—1998)	173
915	七、整合期——完美的突破(1998至今)	175
	第二篇 影视艺术制作流程	179
	第六章 影视艺术编剧	180
155	第一节 影视剧本的创作	180
555	一、影视剧本创作作为文学作品的一般规律	180
555	二、影视剧本创作的特殊要求	181
455	第二节 影视脚本的创作	187
055	一、以镜头为基本编写单位	187
055	二、以铺展画面为主	188
755	三、强烈的实用性与非文学性	188
255	四、导演是主要创作者	189
855	五、多样的具体写作形式	189
	第七章 影视艺术的导演	191
155	第一节 导演的地位与素养	191
555	一、导演在影视创作中的中心地位	191
555	二、导演的的主要工作内容与程序	192
555	三、导演的基本素养	193
455	第二节 导演的构思艺术	195
455	一、在影视文学剧本的基础上构思	195

二、导演构思要运用电影思维	199
三、导演构思的文字结晶——导演阐述与分镜头本	201
第三节 导演构思的体现	202
一、场面调度是实拍阶段体现导演构思的主要手段	202
二、演员表演是导演构思的主要形象载体	203
第八章 影视艺术的表演	207
第一节 表演艺术的基本原则	207
一、表演的“三位一体”性质	207
二、表现与体验	208
三、演员与角色	210
第二节 影视表演的基本特征	212
一、影视表演的生活化原则	212
二、影视表演的独特形态	214
三、镜头前的表演	215
第三节 影视演员	217
一、影视演员的基本素质	217
二、演员表演的类别	219
第九章 影视艺术是集体艺术	221
第一节 影视作品筹备阶段的集体合作	221
一、影视作品的选题与立项需要多方面的密切配合	221
二、剧本的创作已趋于工作室化	223
三、导演的案头准备工作需要多人参与	223
四、挑选演员和选择外景更需要各个方面协同合作	224
第二节 拍摄阶段是各部门集体合作的过程	226
一、成立摄制组和彩排	226
二、实拍	227
第三节 后期制作阶段的集体合作	228
一、剪接(剪辑)	228
二、混录	229
第三篇 影视欣赏的理论基础	231
第十章 影视的镜头元素	232
第一节 影视的镜头元素	232
一、景别	233
二、焦距	234
三、镜头运动	234

四、镜头的角度.....	235
第二节 蒙太奇	237
一、蒙太奇的含义.....	237
二、蒙太奇句子和句型.....	237
三、蒙太奇段落及其划分.....	238
四、蒙太奇转场.....	238
五、蒙太奇的构成方法.....	240
六、蒙太奇的叙述方法.....	240
七、蒙太奇的作用.....	242
第三节 长镜头	245
一、长镜头的产生.....	245
二、电影技术的发展.....	245
三、巴赞的长镜头理论.....	246
四、长镜头的局限性.....	248
第十一章 影视艺术的听觉、视觉造型元素.....	250
第一节 影视声音发展概况.....	250
第二节 影视的声音	254
一、听觉造型三元素.....	254
二、影视的声音.....	255
第三节 影视中的言语及其欣赏.....	256
一、言语(人声)的定义.....	256
二、言语(人声)欣赏.....	258
第四节 影视中的音乐及欣赏.....	261
一、音乐的定义.....	262
二、音乐欣赏.....	263
第五节 音响	264
一、音响的定义.....	264
二、音响欣赏.....	267
第六节 影视的色彩	269
一、影视色彩的表现作用.....	269
二、影视作品色彩处理的几种情况.....	271
三、影视作品色彩的处理.....	272
四、电影作品中的色彩感受.....	273
附 世界经典电影欣赏.....	276
参考文献	334

第一篇 影视艺术发展史

第一章 第七类艺术：电影

第一节 电影的诞生

一、世界电影的诞生

电影，20 世纪最为主要的艺术门类，在人类文明的发展历程中，有着格外璀璨的一页。人类文明的演进、文化潮流的更替都与电影艺术的发展有着紧密的联系。法国电影理论家安德烈·巴赞说过，电影本质上是大自然的杰作。卡努杜认为：电影所固有的表现领域是那样辽阔，以致我们在目前难以尽述。在艺术家眼里，电影的表现领域就像一条神带一样，还在不断扩大。电影已经成为左右人类文化方向，影响社会进程的重要因素之一。

但是，电影是何时进入人类文明发展进程中的呢？

电影出现在 19 世纪末 20 世纪初。电影自它诞生之日起，发展到今天，还仅有百年的历史。法国电影理论家安德烈·巴赞说：“电影太年轻，太难于同它的演进相分离，因而无法要求自己长期重复，五年就相当于文学的一代。”虽然电影很年轻，但是已经有人把它称为是一门艺术了。意大利诗人乔治·卡努多是电影史上第一个宣称电影是一门艺术的人。乔治·卡努多在 1911 年发表的论著《第七艺术宣言》中第一次宣称电影是一种艺术。从此，“第七艺术”成为“电影艺术”的同义语，卡努多认为：在建筑、音乐、绘画、雕塑、诗和舞蹈这六种艺术中，建筑和音乐是主要的；绘画和雕塑是对建筑的补充；而诗和舞蹈则融化于音乐之中。电影把所有这些艺术都加以综合，形成运动中的造型艺术。作为第七艺术的电影，它具有小说的叙事形式和情节线索、诗歌的抒情特征、绘画的空间观念和色彩意识、音乐的旋律和节奏、雕塑的运动感和造型方法、戏剧的表演技巧和语言艺术。这是把“静的”艺术和“动的”艺术，“时间”艺术和“空间”艺术，“造型”艺术和“节奏”艺术全都包括在内的一种综合艺术。

由此，我们可以概括：电影是直接诉诸视听的运动的影像艺术。

电影的诞生与发展离不开现代科学技术，它是现代科学技术的产物。

1. 电影的物理学原理——视觉滞留

公元前 5 世纪左右，墨子在《墨经》中提出“光至景亡”的光学论断。在黑暗中，我们燃烧一块木炭并挥动它，就会看到一条火带。1829 年，比利时物理学家约瑟夫·普拉托发现了“视觉滞留”原理——当人们眼前的物体被移走之后，该物体反映在视网膜上的物

象不会立即消失,会继续短暂滞留一段时间,物理实验证明,这时间一般为 $0.1\sim 0.4$ 秒。他用自己的这一发现,结合前人的“法拉第轮”的原理和“幻盘”的图画制成了“诡盘”,这就使一系列活动画片产生运动,并能使视觉上所产生的运动分解为各个不同的形象。后人高度评价普拉托的发现,认为这就是后来导致电影发明的原理,他因而获得了“电影祖父”的称号。此后,奥地利人又将幻灯和活动视盘结合起来,使绘制的静止的图画投影在银幕上,制作出活动幻灯,形成了早期的动画。

随着对电影特性了解的不断深入,到了20世纪60年代,电影理论家和教育家发现“视觉滞留”原理并不足以完全解释“活动影像”现象。观影过程是一种强烈的心理活动,银幕上的静态画格之所以出现运动的感觉,是因为观众根据生活经验,承认连续出现的、姿势不断变化的影像是同一个被摄体,从而产生一种真实、流畅和连续运动的“幻觉”,因而,在电影被观众接受的过程中,“视觉滞留”是不起作用的,真正起作用的心理机制是“视像的残留”(欧纳斯特·格林伦《论电影艺术》)。“由于视像的残留作用填没了一系列静态的画面之间的间隙,结果不仅造成了一个连续的视觉印象,同时由于画面表现的是某一运动的顺序形态,还造成了再现运动幻象。”^①电影语言也正是建立在人的视觉听觉所产生的心理活动——幻觉的基础上的。

于果·明斯特伯格从电影的经验感知入手,对电影做了心理学的解释。他在《电影:一次心理学的研究》中谈到,影像的运动感和深度感不仅产生于观众对影像视觉残留的心理机制,还依赖于把各个画面组织成更高层次的动作整体的心理过程这一特殊的内心体验。面对逐格放映的一连串静止的画面,观众在头脑中呈现的却是运动的印象,“运动不是真正从外观看到的,而是由我们的思维活动强加到静止的画面上去的”。他得出的论断是:电影不存在于银幕,只存在于观众的头脑里。

2. 电影的科学技术——摄影和放映

发现电影的物理学原理,是制作电影的重要一步,但要真正创造电影还需要利用现代科学技术——摄影和放映。

摄影技术的使用,有一个漫长的过程。世界上第一次照片拍摄时,需要曝光14个小时。1840年,曝光时间缩短为20分钟。1851年,曝光时间缩短为几秒钟。逐格摄影成为“照片”活动起来的技术雏形。

1839年,法国人达盖尔根据小孔成像原理发明了“达盖尔照相法”。1872年,摄影师爱德华·幕布里奇将照相法运用于连续拍摄。1879年,法国人雷诺在胶片的边缘凿孔,以齿轮带动胶片转动,以手摇拍成影片。1882年,法国人马莱利发明“软片式连续摄影机”。1888年法国人雷诺发明了“光学影戏机”,使人们能够看到几分钟的活动影戏。1894年,美国人爱迪生发明了“电影视镜”,可以连续放映50英尺胶片,这是电影的雏型。1895年,法国的卢米埃尔兄弟把爱迪生的“电影视镜”和自己的“连续摄影机”结合起来,综合研

①〔英〕欧纳斯特·格林伦:《论电影艺术》,北京:中国电影出版社,1994年,第20页。

制出“活动电影机”。

1895年12月28日,法国人卢米埃尔兄弟在巴黎卡普辛路14号大咖啡馆的地下室里,第一次公映了自己摄制的影片《火车进站》、《水浇园丁》、《工厂的大门》、《婴儿午餐》、《烧草的妇女》、《出港的船》等12部影片,每部只有一分钟。这一天是电影诞生之日。这次具有划时代意义的放映活动,当时法国的报纸是这样描述的:

灯光一熄灭,里昂贝尔古广场的景象就出现在银幕上,“想用这玩意儿来糊弄我们”,有一个观众悄悄地向他旁边的人说,“这种东西我已经看了十年了”。

突然,一匹马拖着一辆汽车向前走去,紧跟着又是一些汽车,然后又出现一些走路的孩子。他们摆动着手臂和头,他们又说又笑,整个热闹的街道都出现在小银幕上。

有一些观众开始窃窃私语,还有一些惊奇得目瞪口呆。

当一辆汽车从贝尔古广场那头向剧场里的观众飞速开来的时候,一些观众赶紧作让开的姿势,好几位太太都站起来了,直到汽车拐了个弯消失在银幕的角落里时,才勉强坐下。

当看见婴儿喝汤时,人们笑了。不一会儿,人们又小声议论:“看那些河边的树,树叶在风中颤动。”

这一切显得如此奇特,所有的人从未见过这样抖动的树叶,从未见过如此有生命的树。

当放映结束时,大家都鼓掌。从他们脸上可以看出他们惊奇的表情。他们喊道:“这和现实中的完全一样啊!这太奇怪了,这简直是场梦。”

观众的惊奇在于:他们在一个完全陌生的时空情境下,看到了和现实一模一样的影子世界。这是一个人间“奇迹”。它吸引了法国的千百万观众,吸引了俄国的沙皇、英国的国王、奥地利的皇室,吸引了形形色色的观众。高尔基在巴黎旅行的时候,也去看了这一“奇迹”。他的观感也许能够代表那个时代观众的普遍心理:

昨天晚上,我去拜访了影子的王国。那是一个无声、无色的世界。在那里,每一样东西——土地、树木、人、水和空气——都沉浸在一片单调的灰色之中。灰色的叶子,都是烟灰的颜色。那不是生活,只是生活的影子,那不是运动,只是无声的幽灵,……卢米埃尔用来展示他的发明的那间房子里灯光熄灭之后,幕布上便突然出现一幅巨大的灰色画面,‘巴黎一条街’——一幅拙劣的雕刻画的影子。你凝视着它时,你看到了马车、建筑物和千姿百态的人,全都一动不动地冻结在那里。但是突然有一道奇特的闪光掠过幕布,画面活动起来了。马车从画面深处的某个地方径直朝你驶来,消失在你座位周围的黑暗之中……这种无声的灰色的生活终于使你开始感到不安,感到厌烦。它似乎在向你发出某种包含着模糊的但是险恶的涵义警告,使你感到心颤。你忘记了你正置身何地。种种奇怪的想象侵入你的脑子,你的意识开始变得模糊,茫然不知所措。^①

从高尔基的话语中,我们可以概括出早期电影的三个特点:

第一,这些影片都是现实生活的影像再现。他们自己就说:“我们所做的一切只是再现

① 邵牧君:《西方电影史概论》,北京:中国电影出版社,2004年,第59页。

生活。”他们的影片主要取材自现实生活。例如,《水浇园丁》中,一个园丁正在浇水,一个男孩出现在画面中,用脚踩住水管,水断流时,园丁低头检查水管嘴,男孩把脚缩了回去,水猛地喷到园丁的脸上。园丁十分生气,追打淘气的男孩。这是最早的故事片的雏形。

第二,这些影片直接拍摄自现实生活。卢米埃尔兄弟的影片实际上只是“一种有系统的活动照片”,无需导演的编排,无需演员的表演。这就是“马车从画面深处的某个地方径直朝你驶来”所带来的效果。例如,1895年6月,卢米埃尔兄弟参加一个照相师会议,他把会议现场情况拍摄下来,24小时后放给会议代表们看这部《代表们的登陆》,反响强烈。卢米埃尔兄弟还请会议代表在幕布后面重复自己的发言,加强了影片的真实观感。这既是电影历史上的第一次配音的尝试,也是第一次尝试拍摄新闻记录片。

第三,这些影片无声无色、无故事情节。囿于当时科技发展情况,影片无声——默片时期;影片无色——黑白片;影片无故事情节,影片只是在“抄写生活”,而不是“演出生活”。只有生活的过程,而没有生活的丰富的故事情节,这种写实主义的影片使观众产生了某种反感的心理。因为,随着观众欣赏品位的提高,他们已经把电影看作是一门艺术,而不仅是生活的消遣、娱乐。

二、中国电影的诞生

远在公元前5世纪的春秋战国时代,我国古代的哲学家和科学家就对光和影的关系,以及物像理论作过精辟的论述。《庄子·天下》篇中说:“鸟飞之景,未尝动也。”景,即影。影子的形成在于光,鸟影是不动的,但鸟的飞动产生光的变化,从而使人觉得它在动,这同银幕上的电影一样,影子本身是不动的。如《墨经·经下》云:“景倒,在午有端。”“午”指纵横相交的点,相当于针孔相机上的小孔;“端”指光线经小孔而成的光束。意思是说:“影子所以倒,是因为光束经过小孔而成。”墨子还指出:“光至景亡,若在,尽古息。”“景,光之人、煦(照射之意)若射;下者之人也高,高者之人也下。”即是说:“光直接照射的地方,影便消失,而影存在的地方,光就熄灭。”“光照犹如射箭一般,从下往上照,人影变高;从上往下照,人影变低。”显然,墨子的论述就已经阐释了光线呈直线运动的原理。可以说,墨子关于光学的论述是全世界公认的最早的光学科文献。

正是基于对墨子的光学论述的认识,我国古人很早就发明了“走马灯”和“皮影戏”。走马灯在我国流传已有1000多年的历史。南宋诗人范成大在《灯市行》中写道:“吴台今古繁华地,偏爱元宵影灯戏。春前腊后天好晴,已向街头作灯市。”诗中的“吴台”,即今天的苏州,“影灯”即走马灯。《西游记》第91回也写道:“鳌山灯,神仙聚会;走马灯,武将交锋。”它是用彩纸糊成方形或圆形灯壳,中间装有纸轮,用纸剪成的人、马附系其上。当灯中点燃蜡烛后,热气上升,纸轮转动,纸人与纸马就随之转动,影子落在灯壳上。这种走马灯,与电影有点类似:蜡烛——电影放映机光源,纸人纸马——电影胶片上的影像,灯壳——银幕。

当然,同电影关系更为密切,而又有丰富内容的,还要算“皮影戏”。“皮影戏”又称“影戏”、“灯影戏”、“羊皮戏”,起源于公元前100年左右的汉武帝时代。据宋代高承《事物纪原》记载:“影戏之原,出于汉武帝李夫人之亡,齐人少翁言能致其魂,上念夫人甚,无已,乃翁夜为方帷,张灯烛,使帝他坐,目帷中望之,仿佛夫人像也,盖不得就视之,由是世间有影戏。”灯影戏在宋代(11世纪)日渐流行。皮影中的人物初用厚纸雕刻,后来采用驴皮或羊皮,并施以各种颜色,人物的关节可以自由活动。这些皮人挂在一块白幕后,用灯光照射,于是纸影就落在白幕上。观众在幕前观看。演出时,人在幕后牵线,使皮人做种种动作,同时还有人在幕后奏乐、歌唱,皮人按音乐的节奏而动。可见,皮影戏与现代的电影十分相似。白幕相当于如今的银幕,灯相当于电影放映机中的放映光源,皮影相当于放映到银幕上的影像,乐器声、歌唱声相当于电影中的配乐、主题歌、插曲。到了13世纪,“皮影戏”随着蒙古军队的远征,流传到波斯、阿富汗、土耳其,后来又流传到东南亚、法国和英国等地。“皮影戏”传入法国时,被称为“中国影灯”。法国人对其作了进一步改造后,改称“法兰西影灯”,颇受当地人的喜欢。后来电影的发明,不能说没有受到“皮影戏”的启发和影响。也正是这个原因,某些电影史学家认为,“中国影灯”是电影发明的先导。^①

三、电影成为第七类艺术

艺术总是与文明同时演进的。法国电影理论家安德烈·巴赞将电影的诞生与古埃及人对“木乃伊”的崇拜联系起来。古埃及人认为,人死后,只要肉身不腐败,生命就留存了下来。于是,人们就将尸体处理后制成木乃伊,人体外形保存下来,就意味着战胜了死亡,超越时间,获得永生。巴赞认为,电影的发明正是基于“木乃伊情结”,人类渴望突破时间和空间的有限性,获得一种超越时空的物质手段,将人类生动鲜活的形象与生存状态记录下来。电影的诞生,满足了世界各民族早在远古神话传说中就梦寐以求的理想。安德烈·马尔罗在发表于《激情》杂志上的那篇文章中写道:“电影只是在造型艺术现实主义的演进过程中最明显的表现,而现实主义的原理是随文艺复兴运动出现的,并且在巴洛克风格的绘画中得到了最极端的体现。”由此,我们可以看到电影与传统艺术的最大不同,在于其表现对象是“活动影像”。

1911年,意大利诗人乔治·卡努多在其论著《第七艺术宣言》中第一次宣称电影是一种艺术。从此,“第七艺术”成为“电影艺术”的同义语,卡努多认为:作为第七艺术的电影,是把“静的”艺术和“动的”艺术,“时间”艺术和“空间”艺术,“造型”艺术和“节奏”艺术全都包括在内的一种综合艺术。从这个意义上讲,电影艺术是以电影技术为手段,以画面和声音为媒介,在银幕上运动的时间和空间里创造形象,再现和反映生活的一门艺

^① 袁智忠:《影视艺术导论》,重庆:重庆大学出版社,2005年,第3页。

术。《电影艺术词典》中说过：电影逼真地呈现拍摄对象的性质。电影是从照相术发展而来的

一种艺术，是一种活动的照相，能够直接纪录现实世界的人和事物的空间状貌，可以逼真地反映事物的运动和发展，科技发展又使她能再现事物的声音和色彩，从而具有任何事物无法企及的真实地反映对象的能力。

然而，电影是否就是一门艺术，却被人们争论了很久。有许多人认为电影根本就不是一门艺术。鲁道夫·爱因汉姆在其著作《电影作为艺术》中概括了这些人的观点：“现在还有许多受过教育的人坚决否认电影有可能成为艺术，他们硬是这样说：‘电影不可能成为艺术，因为它只是机械地再现现实。’拥护这种观点的人援用绘画的原理来进行辩解。就绘画来说，从现实到画面的途径是从画家的眼睛和神经系统，经过画家的手，最后还要经过画笔才能在画布上留下痕迹。这个过程不像照相过程那么机械，因为照相的过程是：物体反射的光线由一套透镜所吸收，然后被投射到感光板上，引起化学变化。”

其实这些人的观点恰恰说明了电影的特异性。

克拉考尔认为：“如果电影是一门艺术，那么它便是一门不同于寻常艺术的艺术。它跟照相一样，是唯一能保持其素材完整性的艺术。”“你一旦承认，电影保有照相的主要特征。你就将发现，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。”通俗点说就是，他认为，电影跟戏剧、小说、音乐、绘画等等所有艺术是根本没有什么共性可言的完全不同的艺术，原因是它所特有的照相性使它将表现对象不加取舍、原封不动地（即他所说“完整地”）变成了作品。

马尔丹在他的《电影语言》中说：“电影首先是一种时间的艺术。”^①首先电影的时间有三种含义：（1）放映时间：影片的持续时间。（2）剧情的展示时间：故事所持续的时间。（3）观看时间：观众主观感受的时间。电影可以通过自己特殊的艺术手段，使瞬间的时间得到延长，使不同的时间得到自由的转换，过去、现在、未来在电影的语言中自由地变化。这都说明电影是一种和绘画、雕塑等空间艺术不同的，它既可以为我们的展示与现实生活同步前进的真实的物理时间，又可以通过长镜头、蒙太奇等艺术手段为我们展示人物的心理时间。

于是，我们看到：电影是艺术，是一门有着自己鲜明个性的艺术。正如法国电影评论家安德烈·巴赞所说的“电影本质上是大自然的杰作，没有开放的空间结构也就不可能有电影，因为电影不是嵌入世界之中，而是替代这个世界。”^②

电影的优势在于它是一门视听结合、全面发展的艺术，具有记录和模拟客观现实的逼真性，能充分调动人类审美潜质的方方面面。电影以其丰富的信息含量和全面直接的感染方式，成为人们喜闻乐见的审美娱乐方式。

①（法）马赛尔·马尔丹：《电影语言》，北京：中国电影出版社，1982年，第195页。

②（法）安德烈·巴赞：《电影是什么？》，北京：中国电影出版社，1987年，第173页。