

张凤铸 主编

影视
艺术
前沿

——影视本体和走向论

中国广播电视出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

影视艺术前沿：影视本体和走向论/张凤铸主编. - 北京：中国广播电视出版社，1999.9

ISBN 7-5043-3396-4

I. 影… II. 张… III. ①电影理论-研究 ②电视-艺术理论-研究 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 39523 号

影视艺术前沿——影视本体和走向论

| | |
|-------|-----------------------------------|
| 主 编： | 张凤铸 |
| 责任编辑： | 林 曦 |
| 装帧设计： | 郭运娟 |
| 责任校对： | 陈丹桦 |
| 出版发行： | 中国广播电视出版社 |
| 电 话： | 66093580 66093583 68013201 |
| 社 址： | 北京复外大街 2 号 (邮政编码 100866) |
| 经 销： | 全国各地新华书店 |
| 印 刷： | 涿州市海洋印刷厂印刷 |
| 开 本： | 850×1168 毫米 1/32 |
| 字 数： | 420 (千) 字 |
| 印 张： | 18.125 |
| 版 次： | 1999 年 9 月第 1 版 1999 年 9 月第 1 次印刷 |
| 印 数： | 40 000 册 |
| 书 号： | ISBN 7-5043-3396-4/C·1278 |
| 定 价： | 30.00 元 |

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

本书编委会名单：

主 编：张凤铸
编 委：于爱群 王 铮 田 松
 刘 怡 陈 月 陈 希
 朱礼庆 杨 琚 胡 晔
 张凤铸 唐立新

目 录

绪 论 影视艺术的本体观念

- 一 电影电视的技术本体…………… (3)
- 二 影视的艺术本体…………… (14)
- 三 处于人文——社会学背景下的电影、电视…………… (23)

第一章 第七艺术——电影

- 一 电影的史前积累…………… (31)
- 二 电影的童年…………… (36)
- 三 电影的诸种“定义”…………… (38)
- 四 探索与实验…………… (50)
- 五 萌芽时期的代表人物…………… (55)

第二章 影视艺术的风格流派

- 一 概念与内涵…………… (78)
- 二 类型与表现…………… (84)
- 三 成因与构成…………… (107)

第三章 先锋派电影

- 一 渊源与基础…………… (114)

| | | |
|---------------------|--------------------|-------|
| 二 | 发展与演变 | (118) |
| 三 | 本质与特征 | (130) |
| 第四章 意大利新现实主义 | | |
| 一 | 缘起与流变 | (133) |
| 二 | 原则与特点 | (138) |
| 三 | 两种现实主义比较论 | (142) |
| 四 | 新现实主义电影的四大导演 | (153) |
| 第五章 “新浪潮”电影 | | |
| 一 | 法国“新浪潮”电影运动的发轫 | (167) |
| 二 | “新浪潮”电影的代表人物和作品 | (170) |
| 三 | “新浪潮”的思想背景及技术特点 | (173) |
| 四 | 法国“新浪潮”与中国“第五代”的比较 | (183) |
| 第六章 新德国电影运动 | | |
| 一 | 新德国电影运动的起因 | (188) |
| 二 | 新德国电影运动的发展 | (191) |
| 三 | 新德国电影的美学特征 | (195) |
| 四 | 新德国电影的四大导演 | (202) |
| 第七章 新兴的电视艺术 | | |
| 一 | 新兴的、先进的传播媒介 | (221) |
| 二 | 科学家们的心血凝成 | (223) |
| 三 | 电视传播日新月异 | (232) |
| 四 | 电视是一门新兴的艺术 | (236) |
| 五 | 电视艺术的审美特征 | (241) |

第八章 电视文艺的发展历程

- 一 电视传播技术的演变····· (249)
- 二 我国电视文艺的初创期 (1958 ~ 1965) ····· (253)
- 三 我国电视文艺的停滞期 (1966 ~ 1976) ····· (263)
- 四 我国电视文艺的复苏期 (1977 ~ 1978) ····· (267)
- 五 我国电视文艺的发展、兴旺期 (1979 ~) ····· (270)

第九章 中国电视综艺节目

- 一 综艺节目的缘起和现状····· (297)
- 二 综艺节目的播出形式····· (310)
- 三 综艺节目的类型特征····· (318)
- 四 综艺节目的未来····· (337)

第十章 电视文艺晚会

- 一 节庆晚会····· (342)
- 二 电视专题文艺晚会····· (350)
- 三 春节文艺晚会····· (364)

第十一章 中国音乐电视的崛起

- 一 中国音乐电视的发展轨迹及类型····· (381)
- 二 音乐电视的特征····· (388)
- 三 音乐电视发展的前景····· (409)

第十二章 视听语言中的视觉元素

- 一 画面语言的特点····· (417)
- 二 画面语言的各要素····· (421)

第十三章 视听语言中的声音元素

- 一 树立正确的声音观念····· (450)
- 二 声音的种类····· (456)
- 三 声音的表现功能····· (467)

第十四章 视听语言与剪辑

- 一 剪辑的历史····· (478)
- 二 剪辑的三个层次····· (481)
- 三 剪辑与时间、节奏、蒙太奇····· (487)
- 四 几种剪辑类型····· (499)

第十五章 纪录片的故事化和故事片的纪录化

- 一 纪录片的故事化····· (505)
- 二 故事片的纪录化····· (512)
- 三 故事片与纪录片的互补、分歧····· (526)

第十六章 视听艺术的第三次技术革命

- 一 电影告别了····· (539)
- 二 技术的完善使电影面貌一新····· (541)
- 三 影视汇合、互动势在必行····· (545)
- 四 多媒体时代的到来····· (548)
- 五 视听艺术的第三次革命····· (551)
- 六 完整电影神话的实现与终结····· (559)

后 记····· (566)

绪 论 影视艺术的本体观念

人们梦想着永生、长驻人间，尽管前辈的人无法实现，后世的人依旧怀着一成不变的愿望。

后来，人们做了让步。这是指就永生的本质意义而言的，如果肉体的真实生命无法延续，那么，就留下笔迹、遗体、遗产、遗容等，因为这是岁月存在的证据。

然后，人们梦想着“留下”声音——当然了，于是有了“留声机”，人们又想留下影像：同样的形态、色彩、真实可见的影像……人们在其中发现一个永远不衰的生命，一个时代乃至若干个时代存在过的证据，也许在虚幻的故事中人们仍觉得某种“真实”确实可见。

这种梦想的源头几乎可上溯到人类历史的尽头，比较著名的例子是巴赞津津乐道的古埃及人。这些人较早地表现出旨在保存运动和生命的外观的“木乃伊情结”（mummy complex）。与此相类似，还有我们中国的传说，汉武帝的宠姬李夫人死了，她哥哥李延寿就请人以烛光演了一出皮影戏，烛光映衬下，恍兮惚兮之中，“一笑倾人城，再笑倾人国，惑阳城、迷下蔡”的佳人出现了，于是汉武帝得到了安慰。这个故事讲的是皮影戏的起缘，大而化之地说，它也是我们人类有记载的影像艺术（包括电影和电视）的起缘。这倒不是我们往祖先脸上贴金，法国国家电影博物馆向观众介绍电影起源的第一件展览物，赫然夺目的，便是中国的皮影工具。从木乃伊到皮影戏再到留声机、摄影机和影视艺

术，标志着人类寻求永生的里程碑进程。

电影从诞生之日起，就陷入到种种争论当中。很长一段时间里，它为自己能够在艺术的殿堂里居一席之地而苦苦挣扎。1911年，威廉·地密尔把电影描绘成“奔驰的铁板照相，没有人哪怕想入非非也不会期望……它会成为艺术的东西。”^①甚至到了1974年，美国《观察家》杂志的影评家依旧断言说，电影只不过“是一些赛璐珞和电线”，因此感到“有充分根据断然宣布电影不是艺术……电子工程和新奇的机械设计是谈不上什么创造性的。它们只能再现，它们再现的不是艺术”。

时至今日，电影所处的地位幸福多了。电影已经赢得了声望，它的文化价值已经发生了变化，但这更多地是由优秀的电影作品客观的影响而非理论家的争论造成的。

电影已经度过了它的百年华诞。在这个世纪末，当我们回顾电影发展的所来之径时，会发现无论是基耶斯洛夫斯基的《红》、《蓝》、《白》三部曲、《十戒》，还是斯皮尔伯格的《辛德勒的名单》，英格玛·伯格曼的《第七封印》，阿仑·雷乃的《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》……这一切向文化女神所献出的祭祀与这一世纪的绘画、音乐或文学所供应的是同样丰盛和成熟的。

现在，电影制作者的成就在报刊上得到了庆贺，在专业杂志上被加以分析，并且在遍及全球的档案馆里供奉起来，起码有一点毫无疑问：我们已经能够做到爱因汉姆希望能使他的读者做到的：“以更为清醒的头脑和较少的偏见去看电影。”^②

如今轮到电视为自己的地位、自己的“文化”、“艺术”奋力高呼，不懈争取的时候。

当然电视和电影不可一概而论，但它们引起争论的一个重要

① 威廉·地密尔后来成为一名著名的电影制作者。

② 鲁道夫·爱因汉姆：《电影》。

原因是：技术是它们存在的基础。它们都是工业化的产物。它们的“技术性”使它们的“艺术性”曾经或正在遭到怀疑。

我们认为，当今人类社会，既有“科学的艺术”，又有“艺术的科学”。电影、电视的确是艺术，但它们是技术性的艺术，或称为“科学的艺术”。也就是说，如果想了解影视本体，必须从其技术本体入手，从它的物质基础入手。

正如一本在1919年问世的《电影及其他》一书中德吕克所说：“我们是目睹一种不寻常的艺术，也许是惟一的现代艺术诞生的见证人，因为它同时既是技术的产物，又是人类精神的产物。”时至今日，在电影显然不是惟一的现代艺术的今天，我们更愿意把这段话献给电视，提醒我们自己睁大眼睛，看电视如何取得艺术的地位。并且，这位比电影年轻些的孪生妹妹如何把自己的触角伸到更为广阔的范围中去。

一 电影电视的技术本体

电视是20世纪人类最重大的发明之一。它是电子技术高度发达的产物，它是使用电子技术手段传输图像和声音的现代化传播媒介。它通过光电变换系统使图像（含屏幕文字）、声音和色彩即时重现在覆盖范围内的接收机荧屏上。

电视，通常以TV为代号，它是英文中的电视一词——“Television”的缩写。溯本追源，“电视”这个词来源于希腊文“Tele”（从远处）和拉丁文“Vision”（看）的拼凑，含有远距离传送画面的意思。1900年，法国科学工作者康斯坦丁·伯斯基在为一次国际会议起草报告时创造了television（电视）一词，并正式使用直到现在。

贝尔发明了电话，马可尼发明了无线电，英国的贝尔德发明了电视。1877年，塞列克应用英国科学家梅因发现的晒光电效

应和法国电视工程师布列兰发明的扫描原理，构思出人类最原始的电视发射系统。贝尔德的第一次电视公开表演是1926年1月在伦敦举行的，出席观摩的有英国皇家协会会员和一名记者。1926年1月28日，《泰晤士报》首次报道了这一新闻。不久《纽约时报》也登载了有关贝尔德在英国以及其他地方获得的各种成就的报道。1927年3月6日，该报刊登了题为《电视——未来的展望》的文章，在标题上方还画有贝尔德电视发射机的图解。该报还刊登了有关贝尔德电视的其他文章，如《从伦敦“莫托格兰公寓”向1500里之遥的“SS贝伦加里”进行电视播送》、《从伦敦至纽约哈茨代尔的第一次越洋电视转播》以及《英国埃普索姆大赛马结束时的电视广播》等等。1927年世界上第一台电视摄影机和电视接收机产生，1936年8月英国广播公司在伦敦郊区亚历山大宫建立了世界上第一座正规的电视台，并于同年11月2日正式播出电视节目，从此揭开了世界电视史的第一页。

电视是披挂着现代科技的全副武装降生到世界上来的，而且不断革新、演进，日臻完善。

一部人类文明史与传播史是紧密相连的，文明史和传播史都是不断突破时间和空间限制的历史。从结绳、堆石记事到烽火、手势、号角、鼓声报信、旗语；从呼喊、语言、文字交流到电话、广播、电影、电视等阶段，空间和时间的局限一次次被突破、被拓展、被延伸、被超越。

电视这个“20世纪电子缪斯”的下凡和普及，对人类的精神生活发生了不可估量的巨大影响。从传播学的角度看，电视是现代观察世界、了解世界、获得信息的主要渠道和窗口。

电视传播化天涯为咫尺，让海角呈眼前。长波万里，转瞬即至。茫茫环宇，鸡犬相闻，异国他邦，息息相通，举世人们成为地球村民。小小荧屏，容世界之大，纳宇宙之宏，显微观之细，抒情感之秘，是空前未有的。电视使地球变小了，使眼界变

宽了!

电视不仅传播文明,电视自身也在创造文明。人类将用自己的最新智能来改进电视,电视将以自己的全部优势展示人类的最新智能,丰富人类的精神文化生活,使世界变得更美好。

关于电影、电视艺术的本体和特性问题,中外影视界曾有过多次大的研讨和论争。我国分别在50年代、60年代、80年代、90年代有过4次较大的论争。从早期侯曜提出的“影戏论”和影戏观到张骏祥1956年在上海电影剧本创作座谈会上《关于电影的特殊表现手段》的发言^①,再到80年代张瑶均的《影视美学系统观》^②,以及周传基的《电影电视根本就不是“综合艺术”(上)(下)》^③等文章,曾在我国影视论坛上掀起阵阵波澜。

中外影视学者各抒己见,论点多种多样,如“照相外延论”、“蒙太奇论”、“逼真性论”、“综合性论”、“群众性论”、“商业性论”、“影视同一论”、“影视同质异量论”、“影视各自独立说”、“影剧边缘说”、“求同论与求异论的争辩”、“手段论与对象论的对立”、“蒙太奇与长镜头论的对峙”、“语言论与符号论的更迭”、“各种综合论的纷呈”、“电影电视根本不是‘综合艺术’”等等,每次论争都涌现出一批有分量的论著和文章,促进了对影视本体和特性的认识的提高和加深,但这个问题是长期争论不休的课题,至今尚有其探讨的价值,不仅具有理论意义,也有学术价值和实用意义。让我们就从“本体”一词开始吧!

“本体”一词,原指“始基”、“始原”、“本源”、“终极存在”、“该物”等意思。最早采用“本体论”一词的,是德国经院哲学家郭克兰纫(1547~1629),是指一种关于存在的学说。18世纪德国文献学家沃尔夫(1679~1754)也在这个意义上采用过

① 见张骏祥的专著《关于电影的特殊表现手段》。

② 见《电影艺术》1986年第8期。

③ 见《电影艺术》1994年第5、6期。

“本体论”这个术语，并有代表作《第一哲学或本体论》（1729），试图建立一种关于一般存在和世界本质的独立的本体论体系。后来海德格尔、萨特、南斯拉夫实践派以及克拉考尔、巴赞都有各自的本体论。德国电影理论家、艺术史家克拉考尔（1889～1966）于1960年发表的《电影的本性——物质现实的复原》和法国电影理论家、影评家巴赞（1918～1958）的论文集《电影是什么》等书对我国的影视界产生过较大的影响。克拉考尔把电影看做是照相的一次外延，其全部功能是记录和揭示出我们的周围世界，而不是讲述虚构的故事。巴赞则创立了电影写实主义的完整体系，他主张真实美学，反对唯美主义。电影影像本体论、电影起源的心理学和电影语言的进化观是巴赞这个体系的哲学、心理学和美学依据。

让我们考虑一下音乐、美术……其他艺术的情况，不难发现，每一种艺术都能为世界的审美把握带来某种自己独特的东西。电影能从完全意外（相对于传统艺术而言）的角度和联系上感知并表现哪怕极为寻常的现象，从而给我们带来了新的信息。电影艺术作为把握现实的新方法，只有在各种不同的认识形式——科学、技术、当然一定也有艺术——高度发达的情况下才成为可能。契诃夫就曾说，科学和艺术的认识可能性的综合，将是“巨大得惊人的力量”^①。电影不负此言，而电视也是如此。

现代电影的原理是约瑟夫·普拉东发现的。1829年这位比利时科学家奠定了“视觉暂留”这一理论。继之，他又发现了使活动的人在各种状态中重新出现的法则——即“我的方法在于使物体的某些位置和眼睛隔离开”，这也就是说，他的器械借助于一个有空格子的圆盘，能将一个运动分解成一连串不动的形象，这

^① 《契诃夫文集》，人民文学出版社。

也正是电影的原理。并于 1832 年依据这一法则制成“诡盘”^①，现代电影将在未来由这个小玩具产生。他的这一发现也被称为“一个真正的普罗米修斯式的秘密”^②，科学家普拉东为此而双目失明。

过了半个世纪，由于摄影技术的演进，“诡盘”的活动图画终于过渡到电影放映出来的活动照片。1729 年至 1839 年，一些科学家研究了某些物质的感光性，发明了摄影术。普拉东的原理只有被应用于摄影方面才能发明电影。岁月更迭，美国照相师慕布里奇为赢一次打赌而在摄影史上第一次得到了一系列骏马在奔驰中的快照；法国生理学家马莱用线条图解法制成了摄影枪；1891 年出现了第一架电影摄影机；爱迪生发明了影片、创制了电影视镜……漫长而又短暂的器械发明过程中还有许多无法一一尽数的先驱者的名字：第米尼、爱米尔·雷诺、威廉·保罗、百代、桑松……这种集体发明，不断递进的过程直到 1895 年路易·卢米埃尔和奥古斯特·卢米埃尔兄弟发明活动电影机才算告一段落。

1895 年 3 月 19 日，电影在世界上的第一次公开展映于巴黎举行。那天放映的惟一一部电影是《卢米埃尔工厂的大门》。

电影的大门也由此打开，灿烂的未来无穷无尽涌来。

从电影摄影机诞生之日起，作为电影的技术基础，它的表现能力就被不断的探究。电影是随着人类对世界的认识的不断深化、对自然的控制的不断扩大而加速出现的科学发现与成果的完整链条上不可分割的一环，这应是我们认识电影的技术本体时的最基本观点。

我们也可以以同样的态度认识电视的技术本体。简言之，它

① 法语为 phenakistiscope。

② 乔治·萨杜尔：《电影通史》第 1 卷。

通过光电变换系统使图像（含屏幕文字）、声音和色彩即时重现在覆盖范围内的接收机荧屏上。

如果从技术本体上区分影视，最直观的莫过于电视节目的拍摄是由摄像机而非摄影机所为。并且，电视的传播要比电影方便得多。穷本溯源，“电视”这个词的词义就暗含了它的传播方式。

“电视”这个词来源于希腊文 Tele——从远处的、远的和拉丁文 visio——看，合起来就是远距离传送画面的意义。如今的“电视”通常以 TV 为代号，它是从英语 Television 简化而来。

影视图像的质量差距问题，实际上只是一个“过渡性”问题。

说到传播方式问题，对一个坐在家中看电视里播放电影的人，对没有电视而去电影院里看足球实况的人，真的有什么“问题”存在吗？

如果有，我们认为，是在技术传播的过程中（这种过程不为广大观众所见），而非结果。

照相机的出现可以说是人的视觉的突破。它打破了有关各种艺术的界限、手段和可能性的通常概念。很快人们就大胆地尝试把事物在空间上加以延伸，而后来电影摄影机则又把事物在时间上加以延伸，电视摄像机亦可如是观。

画家雷诺阿有一次表示要感谢照相术，因为它使绘画免除了“包括全家福肖像”在内的各种最枯燥乏味的负担。而电影摄影机和电视摄像机又恰恰能够把握照相机不可触摸、不可想像的东西。简言之，它给照相寄予性灵。这个给机械物质艺术地“寄予”了人的心神的的过程，就是上镜头性这个约定性的概念。再现某种面貌，而这种面貌虽然和照相密切相关，却又是单靠照相无法把握的——即对人和物的特殊的、内在的、诗的面貌的再现。这正是路易·德吕克于 1919 年提出的可贵想法。这种想法在当代电视的 MTV 中被发展到了极端。这种极端我们也可以在王家卫的许多电影中见到。

显微镜的发明曾引起科学认识手段上巨大的变革，摄影机的诞生可以看做是对生活的形象认识的发展上一次新的质的飞跃。摄影机既能留影，又可以心理显微。譬如：移动摄影不仅扩大了动作的空间，而且丰富了情节的氛围，使得有可能再现出人物行为中极其细微的情调。比如，在朱莉叶·比诺什主演的《烈火情人》中，摄影机跟着女主人公在前景走来走去，而后面由杰里米·艾恩斯饰演的男主人公则呆滞地直视前方，非常生动形象地体现出宴会的热闹和男主人公内心的孤寂，特别是他爱欲交困的感觉。

在《雁南飞》中，当鲍里斯牺牲时，通过摄影机使我们进入人物体验的氛围：天旋地转，女朋友在幻觉中举行婚礼——“我是要死了吗？不！不！”这是从一个体验着和思考着的人的角度来再现周围的一切。

戏剧中永远只有作者和观众的角度，而由于摄影机的技术特性，出场人物的主观视点与客观视点能够形成直接衔接和对比。当年左拉在写作《卢贡马尔卡家族》时，不止一次询问自己：“能不能出现新的戏剧？……大胆地破除清规戒律，扩大舞台范围，将舞台和观众融为一体，用生活的气息赋予侧幕上涂抹而成的树木以生命，穿过背景的景片，将真实生活的新鲜空气吹到舞台上……”

左拉所追求的运动、空间、空气和光线只有当电影摄影机出现后，才得以真正实现。但从技术角度而言，电视摄像机此刻也已能做到。

由此我们还可以得出另外一个推论：严格地说，影视中没有纯技术的手法。摄影（像）机的技术手段和表现性能的背后，隐藏着新的艺术思维的因素。甚至镜头的纯技术性的性能，也被作为有效的构图表现手段而运用于摄影师的艺术中。例如，运用镜头性能不仅能够模糊或排除镜头里或后景上一切多余的东西，而

且还能够表达各种不同的主观感觉。例如，叠化就常常表现着思维的逻辑、思维的过程。贝拉·巴拉兹恰如其分地把镜头的淡入淡出称为银幕的吐词^①。在《廊桥遗梦》“灯下跳舞”一出戏，生动叠化不仅深化了这场戏的情绪，也深化了这场戏的涵义。

为方便起见，我们可以直接从前人关于电影摄影机的论述来认识摄像机。普多夫金曾说：“电影摄影机蕴含着积极的‘生活电荷’。”^②是指摄影机具有以电影方式对生活的认识和描绘能力。然而摄影机的主要性能还是洞察人的内心世界。在经典电影作品中，摄影机向来是完全服从于人物形象的。大大解放了的现代摄影机，广泛运用的多机拍摄手法使得演员不必“为观众”、“为镜头”表演。作为一种极其灵敏的仪器，“现代摄影机的作用有如外科医生的手术刀，可以大胆地深入到生活的活生生的肌理之中”^③。总而言之，电影摄影机的技术特性使得它能够参与动作的戏剧结构、情节的展开，承担起蒙太奇的职能：像英国故事片《四个婚礼和一次葬礼》，当一位老同性恋者在婚礼上喜极而亡，众人为他举行葬礼时，由他的情人朗诵为人所熟悉的英国现代著名同性恋诗人奥登的诗句：“……让太阳不再闪光，月亮不再出现，飞机停止轰鸣……”在这一段落中，镜头从全景转为特写，通过环摇，再由特写转为全景，进行了水平和垂直的拍摄，它直接参与揭示动作的戏剧性内涵，从而证明着电影所特有的造型结构与剧作结构，叙事与描写的统一。

当然，从根本上说，无论摄影机的眼睛如何冷漠无情，它的运用总是由艺术家对所表现的对象的态度、由他的构思来支配的。

影视是吸收了先前各种艺术经验较“晚”的艺术。但是，另

① 《电影观念》。

② 转引自前苏联B·日丹的《影片的美学》。

③ [德]本雅明：《机械复制时代的艺术》。