

影视艺术技术系列教材

# 影视艺术导论

孟中 李瑾◎编著

YINGSHIYISHUJIAOLUN

CFP 中国电影出版社

当今影视创作中的任何一种艺术思潮，都不是凭空迸发的，而必定是在影视艺术发展的历史过程中萌发、衍生、延续、创新的。

本书是一本提纲挈领地论述影视艺术发展规律的影视基础理论的参考书。旨在面向广大影视创作专业的各层次学生，使他们在学习影视文化的同时，力争触摸到不同历史时期的影视艺术观念，使今后的影视创作有脉络可循。

ISBN 978-7-106-03232-6



9 787106 032326 >

定价：40.00元

影视艺术技术系列教材

# 影视艺术导论

孟中 李瑾◎编著

CFP 中国电影出版社  
2010·北京

## 图书在版编目 (CIP) 数据

影视艺术导论/孟中, 李瑾编著. —北京: 中国电影出版社, 2010.7

(影视艺术技术系列教材)

ISBN 978-7-106-03232-6

I. ①影… II. ①孟…②李… III. ①电影理论—教材②电视(艺术)—艺术理论—教材 IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 123775 号

责任编辑: 类成云 卢红丹

封面设计: 仁和绘文

版式设计: 仁和绘文

责任校对: 杜悦

责任印制: 庞敬峰

## 影视艺术导论

孟中 李瑾 编著

---

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号) 邮编100013

电话: 64296664(总编室) 64216278(发行部)

64296742(读者服务部) Email: cfpvgb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京启恒印刷有限公司

版 次 2010年7月第1版 2010年7月北京第1次印刷

规 格 开本/787×1000毫米 1/16

印张/15.5 字数/235千字

---

书 号 ISBN 978-7-106-03232-6/J·1197

定 价 40.00元

## 《影视艺术技术系列教材》编委会

主 任 章柏青

副主任 宋鸿荣 刘诗兵 王鸿海 刘 季 刘宝春 李 涛

委 员 (按姓氏拼音顺序排列)

教日力格	曹 颀	曹小卉	陈 默	陈 山	崔新琴
戈文义	顾征宇	胡国钰	霍 璇	蒋 斌	李四达
李一凡	刘 进	刘为光	刘 毅	马玉峰	孟 中
汤旭丽	王东晟	王 江	王明臣	吴 毅	杨阅文
原俊珍	张 华	赵秀阁	周 坤	周新霞	祖绍先

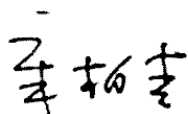
# 序

自 20 世纪 80 年代以来，以电脑和因特网为代表的信息科技带来了人类生活的巨大变迁，数字媒体正在以一种不可抗拒的影响力渗透到社会、文化、娱乐的各个方面，文化创意产业面临着新的课题和前所未有的发展机遇，我们迎来了一个艺术与科学相互融合的新时代。当今全世界的目光转向了东方：一个经济崛起的中国，文化也在相继崛起。与此同时，随着科学技术的发展，当今的社会文明正在从以印刷传媒为特征的时代向以数字媒体、数码影像表现为特征的新时代转变。这一转变必将对全人类的生活方式产生根本性的影响。而未来的影视作为视听文明的主导必将成为社会文化的中坚与媒介的主流。事实上，一个以数字新媒体为基础，以数码影像表现为形式的崭新文明时代已经到来。

提高影视人才素质，培养、吸纳影视艺术技术新人是影视及相关产业实现跨越式发展的关键。目前影视产业的急速发展及影视艺术技术在创意设计领域的广泛应用，对影视人才无论在数量上还是人才知识技能结构上都呈现出巨大的新需求。为顺应新时代发展的趋势和社会对影视艺术人才的市场需求，2009 年，由中国电影评论学会、中国电影美术学会、中国电影表演艺术学会、中国电影文学学会、中国电影音乐学会、中国电影剪辑学会、中国录音师协会、中国电影发行放映协会、中国电影电视技术学会、中国影视摄影师学会、北京创新数字文化发展促进会、中国广播电视协会广播电视文艺（栏目剧）工作委员会等影视艺术技术协（学）会组成的影视艺术技术协（学）会联盟教育专业委员会在北京教育考试院和北京电影学院支持下，开启了影视表演艺术专业、影视美术设计专业及数码影像设计方向的首批“学历证书与职业水平证书一体化考试教育项目”。并于 2010 年初，启动了以规范、整合、提升数字影视人才社会培训为目的，以为影

视制作机构提供人力资源服务为宗旨的“中国数字影视行业职业水平认证项目”。这些教育培训项目一经推出，即以其崭新的教育理念、实用的专业体系，先进的教育模式、规范的管理制度、严格的质量保障，得到社会的高度赞誉，产生了非常积极的影响。

为确保影视艺术人才培养的质量，编著高水平的、符合职业教育特点的影视艺术、技术专业教材是该项目的重要内容之一。《影视艺术技术系列教材》编委会由各影视行业组织、北京电影学院等高等学校以及业界著名专家、学者组成。这些专家多数既是影视艺术工作者，又是影视艺术专业教授，无论在理论上还是在实践上均有丰富的经验积累，而且均有长期从事教学研究的资历。因此，这些教材内容新颖、质量过硬，不仅可以作为高等学校、高等教育自学考试教学或参考用书，而且其中部分教材，特别是技术类教材也可以作为影视行业的职业培训用书。我们相信由这些素养深厚、专业技能精湛的专家们所编撰的这套教材一定会对影视艺术技术领域的教师和学生有所裨益。



中国艺术研究院教授、博士生导师  
中国影视艺术技术协（学）会联盟教育专业委员会主任

2010. 1



## 目 录

## CONTENTS

绪言 .....	1
<b>第一编 影视艺术的诞生与发展</b>	
<b>第一章 电影艺术的诞生与发展 .....</b>	<b>9</b>
第一节 电影的诞生 .....	9
第二节 卢米埃尔的电影短片 .....	15
第三节 梅里爱对电影艺术的贡献 .....	21
第四节 电影作为独立艺术的开始 .....	29
<b>第二章 中国电影的诞生与发展 .....</b>	<b>36</b>
第一节 中国电影的诞生 .....	36
第二节 早期中国电影的发展 .....	38
第三节 港台早期电影 .....	41
<b>第三章 电影的演化与现代走向 .....</b>	<b>44</b>
第一节 鲍特与美国电影的崛起 .....	44
第二节 格里菲斯与好莱坞 .....	47
第三节 格里菲斯对电影艺术的贡献 .....	53
第四节 有声电影时代的来临 .....	56
<b>第四章 电视艺术的诞生与电视剧的发展 .....</b>	<b>60</b>
第一节 电视的发明与发展 .....	60



## ◇ 影视艺术导论

---

第二节	美国电视剧的发展	62
第三节	美国电视剧的情节系列剧类型	67
第四节	中国电视剧艺术	72
第五节	中国电视剧的轰动效应	76
第六节	中国电视剧类型	78

## 第二编 影视艺术理论与风格流派

第五章	经典电影理论	85
第一节	电影美学的早期研究	86
第二节	蒙太奇理论	91
第三节	长镜头	96
第四节	蒙太奇和长镜头的关系	100
第六章	电影艺术风格流派与国别电影	102
第一节	法国先锋派电影运动	102
第二节	意大利新现实主义电影	105
第三节	法国新浪潮电影	108
第四节	苏联新浪潮电影	112
第五节	新德国电影运动	116
第六节	美国新好莱坞电影	120
第七节	日本新浪潮电影	125

## 第三编 影视艺术的创作

第七章	电影剧作	131
第一节	剧作思维	132
第二节	剧本写作	144

第三节 文学改编 .....	155
<b>第八章 电影导演</b> .....	<b>165</b>
第一节 导演的心理结构 .....	168
第二节 导演总谱 .....	170
第三节 导演阐述 .....	174
第四节 场面调度 .....	176
<b>第九章 电影表演</b> .....	<b>179</b>
第一节 表演基础 .....	180
第二节 影视表演特征 .....	184
<b>第十章 影视制作</b> .....	<b>188</b>
第一节 前期筹备 .....	188
第二节 实拍阶段 .....	193
第三节 后期制作 .....	199
<b>(附录) 第四编 影视艺术价值论</b>	
<b>第十一章 影视艺术价值论</b> .....	<b>205</b>
第一节 审美价值和道德价值 .....	206
第二节 审美价值和认识价值 .....	210
第三节 道德价值、认识/功利价值和审美价值三元并立 .....	215
<b>第十二章 影视艺术价值动态系统</b> .....	<b>220</b>
第一节 评价与作品意义 .....	220
第二节 评价和价值意义的转化 .....	222
第三节 评价和价值标准 .....	224
<b>参考书目</b> .....	<b>230</b>

# 绪 言

长期以来，在中国一直存在“影视艺术”的称谓与关系之争。

20世纪90年代以前，在中国电影理论、电视理论建构的过程中，由于行政体系的划分，电影、电视艺术分属于两个不同的学科门类，经典电影、电视理论学者们由此一直在致力于两者的区别与关系。自20世纪90年代以后，全球化的影响深入到了每个学科领域，信息传播方式的改变、经济的高速发展、文化产业的空前繁荣都促进了高等教育中影视学科的建设和发展。影视艺术垄断的话语权被打破，使得影视艺术概念界定的第三种、第四种乃至第N种声音出现，尤其是影视综合艺术说的泛滥，彻底混淆了影视作为独立艺术相对于其他艺术门类的本质区别。

因此，虽然是老生常谈，但也有必要在课程之前对影视艺术的称谓进行论述和辨析。

20世纪50年代至90年代之间，有些学者不惜从本体、经济、受众等层面找到两者的区别，试图说明“影视”应该分属不同学科。

随着中国电视产业的诞生和发展，一大批原来从事电影制作、研究的人员转行进入了电视行业，成为中国电视最早的理论学者和实践者群体之一，他们将电影的制作方法和研究方法引入了电视行业，使用同样的理论基础对比电影与电视的区别与关系，率先提出了电影、电视的区别。

例如电影、电视在制作设备、材料载体上存在着区别，电影是胶片摄影机拍摄、洗印、剪辑、拷贝完成，电视是磁带摄像机录制、剪辑、复制完成。因为拍摄手段和剪辑工艺不同，制作形式的区别自然而然对艺术内容的审美认识发生改变。

有学者认为电影是“光和影”艺术，它的本质是“光影成像”理论，即通过摄像机将人物或其他被摄物体的活动影像摄取在条状的赛璐珞胶片

上,然后通过电影放映机传动系统以每秒24格的放映速度投射于影院银幕上观影;而电视是运用电子信号每秒25帧扫描速率传送活动图像,它由电视播控、电视发射和电视接收三大技术系统组成电视技术总系统,因此,电视的本质是“像素成像”理论。由于两者成像原理的不同,就必然会带来受众视觉效果上的差异,电视影像的清晰度一般都低于电影。因清晰度的差异,电影被称为“热”传播媒介,特指电影画面的清晰度高,还原好,纵深感、层次感鲜明;而电视影像清晰度低,解像力差,透视感弱,属“冷”传播媒介。这种因载体物理性科技手段的区别,导致同样一部作品,在电影院放映或在电视台播放,效果往往不同。

这种观点在很长一段时间影响着电影、电视的理论研究与创作实践,甚至在此基础上将电影与电视区别开来,使得电影成为精品或精英文化,而电视是通俗或大众文化。如果说电影与电视仅是物理性科技手段带来的差异,是否这种物理性科技手段消失,电影与电视的区别也就消失了呢?

另一个经常被这些学者引用的确凿实证是电影与电视的放映/观影方式的区别。自20世纪60年代以来,在学术界一直流传着大电影、小电视的说法。也就是说,电影银幕是巨幅的,以北京华星电影院(双安店)的几个放映厅的银幕尺寸为例,大厅宽16米,高10米(可视面积160平方米);小厅银幕宽9米,高4.5米(可视面积40.5平方米),而几乎所有第一次走入IMAX放映厅的观众都在入场的同时禁不住低呼一句:“啊!这么大!”原来,这个IMAX放映厅的银幕宽26米,高18米(可视面积468平方米),远比一般的电影银幕大得多。而电视的尺寸呢?从60年代的9英寸电视起,经历了12英寸、18英寸、20英寸、22英寸、24英寸、29英寸、32英寸、37英寸、40英寸、42英寸、50英寸、100英寸等。

不可否认,银幕的尺寸对一代电影电视人的艺术启蒙乃至艺术观念起了决定性的作用。70年代以前出生的人,在成长经历中,大都是在电影院进行的电影启蒙,待到后来物质条件改善了,家中购置了电视之后,才发现电视原来是小电影,在这一批人的童年记忆中,电影是大众文化,而电视是奢侈品,相对比电影的娱乐性来说,电视更多是政治宣传;而80年代后出生的人,在成长经历中,大都是从小在家中看电视长大的,及至上学年龄到电影院看电影,会直接下个结论:电影就是大电视。由此可见,银

幕/荧屏尺寸之辨还不如两种载体对受众产生影响的先后有实际价值。

在电视界盛传，因为解像力低于电影的原因，导致在摄录过程中以实用性为依据降低制作要求，比如在灯光上没必要按照电影摄影般营造纵深感等，如果说这种人为在技术上偷工减料所造成的视觉审美区别成立的话，电视与电影因其播放尺寸原因导致景别差异也就必然是视觉审美区别之一。在意大利影片《天堂电影院》里面，小主人公将放映机的镜头偏转，将电影投射在窗外的整个大楼外墙上，这个镜头曾经被许多学者当做影视区别说的经典案例，声称电视是无法做到的，而今在北京站、甚至许多城市广场都立着巨型的LED荧屏，这不是将电视投射到整个建筑物外墙吗？

所以，今天科技进步打破了我们人为设置的影视艺术的物理性区别，很多经典理论的学者没有预料到近20年来电影、电视物理性科技手段的突飞猛进，尤其是数字化制作技术与传播技术几乎统一了电影、电视制作领域，甚至改变了电影院传统的放映方式，使得电影的放映如同电视通过网络在线放映，导致了两者的物理性科技手段区别几乎面临消失，那么建立在这之上的理论是否就被解构了呢？

因此，艺术的本质区别，在于美学原则的区别，而非物理性手段的差异。一切以物理性技术手段为基础的理论学说，终究将被历史所淘汰。

那么，反过头来说，电影、电视难道就没有区别了吗？有区别。

电影与电视的大众观影方式<sup>①</sup>不同决定了两者的本质区别。电影放映要求集体观影，而且在形式上要求严格，电影院要求公共、熄灯、静音、专注等，放映过程不可中断，集体观影作为电影艺术形式的重要组成部分，极大地影响着电影艺术的审美追求和情感传递。相对比电影放映的严格要求，电视播放要求则相对简单，电视的个体收视，是在私密性很强的家庭内部实施的，在收视过程中，电视与观众形成点对点传播，没有熄灯、静音、专注等要求。观众甚至可以边打电话边看电视，收视过程可以随时中断，然后再选择重播方式延续收视。这种电影观影和电视收视区别导致了

---

<sup>①</sup> 大众方式强调的是社会主流的集体行为方式，并非是个体的自我选择方式。在观影行为上，建设家庭影院观看电影只是一部分人的个体行为，相对集体影院观影某些信息拾取是残缺的，不能取代大众观影方式。同理，在电视收视行为上，个体收视是社会主流的集体行为方式，将一部分人集中收视电视，其某些信息拾取也是残缺的，不能取代个体收视的大众方式。

两种载体在叙事节奏、叙事结构上产生区别差异。

电影与电视在内部分类上还存在着差异，电影包含故事片、纪录片、科教片等，从广义上说，一切光影在银幕上的投射都可以是电影，从狭义上说，电影主要指故事片。电视包含栏目、电视剧、MTV、电视综艺、电视广告等，从广义上说，一切在电视荧屏播放的都是电视，从狭义上说，电视就是每个受众所喜爱的某种电视内容分类，它不像电影那么具有共识，相对个体性要强烈。

电影与电视在时空上还存在区别，电视因为其传播的方式具有时间性，画面可以做到与现实时空同步，这是电影做不到的。电视直播，能够将某一个地区正在发生和发展的事件，通过电视信号的传播技术手段播放到世界的各个角落。电视观众可以通过电视机看到正在发生和发展事件的全部进程，如同亲临现场一般。

在电影电视学者极力区分电影电视的时候，并没有忘记电影电视的血脉联系。无论其物理性科技手段的不同，观影方式区别，甚至叙事差异，都无法改变一项事实，电影电视都是建立在视觉暂留基础之上的，都是凭借“似动原理”进行艺术创作的。那么一切以“似动原理”为基石的电影、电视技术手段都是其关系紧密的例证。因此，电影电视关系说的核心是视听语言是电影电视的共同本体。

相对于电影电视的共同属性，又被某一历史条件的局限，电影电视学者们参照他们的共同属性和物理性科技手段的区别，相对电影语言<sup>①</sup>创造出了电视语言。

其核心为，中景画面作为电视视觉画面的黄金镜头，是表现人物与环境的主要手段，台词（解说词）是电视语言的主要声音手段，甚至在此基础上衍生出电视综合艺术的理论，将电视与散文结合，创造出电视散文类别。其结果一方面立足视听语言，另一方面又走到了视听语言的对立面。

应该说，在20世纪60年代到90年代，因为行政体系的划分，使得电影、电视艺术在学科门类上产生区别，由此导致了学科理论体系在搭建过程中生硬地在电影、电视学科之间扩大差异，虽然在一定时期完善了电视

---

① 视听语言又称电影语言。

学科体系，但是在本体理论体系中，人为地将电视学科推到了电影学科的对立面，为后来的学子制造了不必要的麻烦。

从20世纪90年代至今，这20年来是电影电视高等教育突破性发展阶段，一大批综合院校甚至理工大学纷纷开设影视专业、影视系甚至影视学院，授予影视类学士、硕士甚至博士学位。不仅在数量上彻底改变了中国影视高等教育的总体格局，打破了北京电影学院、北京广播学院（后更名为中国传媒大学）等垄断性的电影电视本体理论体系的教育框架，甚至改变了今天电影电视理论的研究发展方向。这些涌入影视高等教育领域的综合院校甚至理工大学主要是“从中文系、艺术系、新闻系或其他院系中独立出来或与之相伴而生，力图将影视教育与文学艺术、新闻传播以及文化理论结合起来，赋予其更加鲜明的人文色彩”<sup>①</sup>。迄今为止，全国已有近千家高等院校在进行影视专业的各层次教育。这些高等院校开办的影视专业与专业性影视教育机构不同，大多依靠本学校原有的特色与本专业的教育资源，进行相对综合化的专业设置和课程安排。

在这些影视高等教育、理论研究机构的介入下，在数量庞大的复合型影视学者的参与下，电影电视的学科关系又被重新构建，影视学学科应运而生。它既不属于电影学，也不属于电视学，成为一种融合传播学和艺术学的综合学科。其学科基础也由本体论转移到各个机构可以依托的第三学科上，成为泛影视观念。

可见，将电影和电视并称为“影视艺术”，在不同的历史时期和学术语境下，呈现出的内涵并不完全一样。

针对这个学术现象，2009年9月，北京电影学院院长张会军教授在研究生入学典礼上明确表明，全世界电影学院没有影视学学科，只有电影学学科，电视就本体上来说，与电影是一脉相承的，因此影视学科等同于电影（电视）学科。

那么，我们的《影视艺术导论》课程的设置也就是秉承着这一学术思想的，即电影（电视）本体论，而非影视综合论。在课程中所涉及的影视概念，特指电影故事片与电视剧，甚至有着“演剧艺术”特征的DV电影。

<sup>①</sup> 李道新，《面对影像文化新时代的影视专业》，载于《中国考试》，2003年9月。





# 第一编 影视艺术的诞生与发展