

代绪论 影视艺术比较之我见

宋家玲 李立

艺术之源，众说纷纭。游戏说、巫术说、祭祀说等等不一而足。艺术的传播多种多样，口头方式、文学方式、舞台方式、影视方式诸如此类。从其发展历程而言大体可以断定它与人类生活方式的进步、发展息息相关。人类每增加一种信息交流方式，艺术也就多了一种传播方式，从而也多了相应的样式。在当代，依托电子工程、机械工程而形成的影视艺术对人类生活影响巨大，其他诸种艺术无一样可以与之匹敌。但犹如吃饭吃菜，口味总是丰富些多样些为好，所以影视艺术再如何霸道，再如何了得，也无法取代其他艺术而独霸艺术世界。艺术这东西很怪，人们对它的需求既喜新厌旧又留连传统。不然，像说书、相声、戏剧等等艺术样式已经流传了几千几千年何以仍然具有生命力？而且，看样子还得流传下去。当然，这其中有发展、有变化。

做为小字辈的电影、电视打从诞生那一时刻起也是有发展、有变化。电影较电视资格要老，品种也曾繁多，除故事电影，还有纪录电影、新闻电影、科教电影、艺术电影等等。电视兴起后，以其直播图像、声音为优势，首先打败了新闻电影；再后，

以其家庭传播的广泛性、普及性、日常性等等长处，又夺走了电影的一些传播领地。眼看面对电视的冲击，电影由盛而衰，于是有人惊呼：做为共用声像语言的艺术样式，电视可以取代电影也。所谓影视合流，似乎只能合到电视那一边去。果真如此吗？

前些时候，有《现代传播》编辑李立女士来访，谈及电影与电视两种艺术的比较，我讲了一些看法，后来整理成访谈录在该刊上发表了。恰好本书所论也是这个问题。现将这篇访谈录转载如下，权当作一篇代绪论，以便让诸位读者先对编著者的有关认识有一个大致的了解；再者，它对后边诸章也是一个统领性的说明。

李：宋老师，作为影视艺术方面的教授与学者，您多年来一直关注影视艺术的比较研究，听说您的新著《影视艺术比较论》即将出版。作为史诗巨片——电影《周恩来》的编剧，您又进行电视剧的创作，我想您结合创作实践来进行理论研究，这种得天独厚的研究方法一定会使您对影视艺术的比较有着更为清晰的认识。

宋：应该说，影视艺术比较研究的进程是与影视艺术创作的进程相伴而行的，电影、电视剧的异同也是在整个社会大的文化背景下展现出来的。对影视艺术之间的关系我们只能做相对的比较，不好绝对化。这二者使用的语言都是我们所说的视听语言，影像语言，是活动画面和具有空间感的声音相结合而构成的声画语言。并且从表面看，二者的剧本创作方式，形式感上都大体一样。所以，现在把电影故事片和电视剧统称为影视艺术。影视艺术这个概念，已被广泛认可和使用。它可以是广义的，包含整个电影艺术和电视艺术；也可以是狭义的，特指电影故事片和电视剧，这二者具有很强的可比性。我们这里用的就是狭义的影视艺术概念。

李：是的，应该说是共同的物质手段——声音和活动画面，使电影和电视剧成为同一门类独特的艺术——影像叙事艺术，但是从现实看，电影和电视剧似乎越来越有距离，似乎谁也代替不了谁。

宋：这的确是一种愈加明显的发展趋势，这种发展趋势形成的原因，可以从两个方面来看。

一是二者的源头不同。电影源于照相，其物质手段是摄影机和胶片，后来又加上了录音设备，最便于纪录生活的原生态。1895年法国卢米埃尔兄弟拍摄的一系列实验性电影《火车到站》、《水浇园丁》、《婴儿喝汤》等，都

是对现实生活的真实纪录。世界第一部故事片是法国著名电影创始人乔治·梅里爱在 1902 年拍摄的科幻片《月球旅行记》，属于非现实题材，用的是原始性纪录手法。本世纪 20 年代后出现的前苏联“电影眼睛派”，是电影纪录主义的代表。当然，本世纪 30 年代以来美国好莱坞故事类型电影所创造的梦幻世界，对纪实美学是一次最大的冲击，戏剧因素越来越多地侵入到电影艺术中。但二次大战后出现的意大利新现实主义又把电影写实特性发展到了一个新的高峰；之后又出现了纯纪录式的“真实电影”，以及对其进行“矫正”的法国新浪潮电影……从中可以看出，电影的本体就是纪录生活。正如巴赞的“电影照相本体论”、克拉考尔的“物质现实的复原”的“电影本性论”，都把纪实美学放在电影美学首当其冲的地位。

李：可是从中国电影史来看，开始阶段似乎很多是故事性较强的影片，好像是从故事片起家的。

宋：这个提法是不准确的，实际上我国的第一部电影《定军山》，是纪录性很强的戏剧艺术纪录片。到了 30、40 年代，由于深受美国好莱坞影片的影响，电影注重讲故事，戏剧因素较浓，比如一些表现才子佳人的“鸳鸯蝴蝶”影片，一些神怪、武侠片等。当然，同时并存的也还有类似于意大利新现实主义那样的作品，如《乌鸦与麻雀》、《马路天使》、《三毛流浪记》等。有这么一个现象：在故事影片的发展过程中，纪录性与戏剧性一直在冲突中力图争取融合。当戏剧性强化之时，电影担心失去本体，便会呼唤本性的回归。我国在 50 年代末也曾有钟惦棐等人提出“电影与戏剧离婚”的主张，力求突出电影艺术的特殊性，尽量排除戏剧的艺术假定性，以求纪录现实的真实感。的确，从电影本性而言，纯电影只能是体现纪录真实的纪录片，而不可能是故事片。凡故事片都或多或少地含有戏剧因素。这恐怕是不难理解的。所以从创作实践来看，“离婚”之说怕是难以办到。

至于电视剧，它最初诞生在 20 世纪 30 年代的英国，BBC 播出的电视剧《嘴里叼花的女人》，一般被称作是世界上第一部电视剧。它是戏剧家皮兰德娄的舞台剧的实况转播。我国的第一部电视剧《一口菜饼子》，同样是按戏剧模式拍摄的室内“直播小戏”。因此，电视剧创作从一诞生就与戏剧有着血缘关系。直到今天电视剧中的戏剧因素仍占重要地位，特别是长篇剧，更加强调戏剧性、故事性。一般来说，电视剧之所以好看，正是在于“剧”，从来没人提电视剧要跟戏剧“离婚”，相反的二者倒是要密切结合。这在通

俗剧、情景喜剧中尤为明显。所以，追根溯源，电影的本性是纪录，电视剧则源于戏剧，这两种本源的差异是否跟二者创作上的差异有关系呢？我看是有关系的。

李：是的，电影和电视剧的本源确实对它们的创作和发展有着制约。电视剧尤其明显，回顾一下几年来引起轰动的作品，如《渴望》、《编辑部的故事》、《咱爸咱妈》、《雍正王朝》、《牵手》、《贫嘴张大民的幸福生活》，以及《还珠格格》，几乎都有环环紧扣、起伏有致的故事情节，都以戏剧性冲突和人类命运的悲喜来吸引观众，也就是极具戏剧性。但是也存在另一个现象，从以往观看电影的感受来看，很多人还在留恋看故事的那种感受。比如看《被爱情遗忘的角落》、《天云山传奇》、《过年》看《魂断蓝桥》、《简爱》、《巴黎圣母院》……银幕上那凄美缠绵和爱恨交织的故事常常使人感动得心潮汹涌，泪流满面，即使走出影院，心也久久徘徊在那梦幻般的空间。从戏剧性、故事性来看，这些电影似乎与电视剧有异曲同工之妙。

宋：是的，这是一个事实，但也是一个正在或者将要被改变的事实。这就是我要谈的形成影视艺术各自追求艺术特性、各寻优势的第二个原因——竞争。在我国，电视剧真正发展起来显示出其艺术个性——讲求戏剧性大约是在 80 年代末，这也正是长篇剧开始兴旺的时期。在这之前，80 年代中期电视里的长篇剧多为引进的日本、墨西哥、巴西的室内剧。应该说在长篇剧兴起之前，到影院里看故事、过梦幻之瘾、受艺术熏陶，的确是大众精神文化生活的的一个主要方面。但近 10 年来，电视剧这个“后起之秀”对电影形成了强力冲击，由于电视剧很快走进了千家万户，便轻而易举地把影院的份额占去了一大部分。这样一来，电影不再是影像故事的“独生子”，同时也失去了原有的所能表现题材的广阔天地。到了这个时候，要是单为看一个故事，人们费力气、花车费专门往影院跑一趟，恐怕就觉得不值了，因为坐在家看电视剧就可以了。作为家庭艺术的电视剧，擅长讲故事。尤其长篇连续剧，可以以自由的篇幅叙述一个内容丰富、事件多变、涉及面较广的人情故事。同时可以把社会背景、社会问题，以及对人生的哲理性思辨都糅在这个故事里，使这个故事既能够展开一幅幅历史变迁的画面，又能够将社会生活的断面细致地展现到观众面前。由于电视剧的审美效应在很大程度上取决于由人物命运铺排出的故事的生动曲折性，因此电视剧较侧重叙事性，更注重于表现事件发展过程和对人物命运变化的描绘。正因为如此，电视剧所讲

的“故事”更吸引观众，所以，电影的以讲故事取胜的那一部分“饭碗”被电视剧无情地“抢”了过来。

电视剧的突起和冲击，迫使电影不得不调整或改变自己的创作思路而“另谋生路”。其立足点在于寻求自我优势，发挥优势又离不开其自身艺术特性的展现。所以，电影艺术在与电视剧的竞争中，愈发重视现代高科技手段与真实纪录手法的结合运用。我一直认为，这便是美国“大片”出现的一个背景，即出现在电视剧兴旺发达深入到千家万户，将影像观众牢牢维系到家庭客厅、卧室的时期，出现在电影愈发向本体回归寻求本体优势之时。我们看到，美国好莱坞这座“造梦工厂”虽然还在讲故事，但方式已大大改变，这在《辛德勒名单》、《阿甘正传》、《拯救大兵瑞恩》、《泰坦尼克号》以及《侏罗纪公园》、《星球大战》、《龙卷风》等影片中展现得最为明显。很显然，这些影片往往只有一个简单的故事框架，多是在空间上、动感上大作文章。因为这些都是电视剧所比不过的。电视剧在表现上主要靠“说”来讲故事，而电影则用空间里的动作来营造一个个动情点，用故事线将它们连缀起来，从而形成影片所独具的艺术震撼力。例如《泰坦尼克号》中船头男女主人公互诉衷情便是一个动情点，人物倾诉的话语极少，但一个“展翅欲飞”的动作造型，通过画面氛围、音乐的烘托，便将一切都倾诉了出来。这样，电影对时空的选择就非常重要，特别重视环境与人物的关系，因为特定环境能够给人物特定行为得以最好最充分的表现。所以我们看到电影的外景戏较多，常常是天空、大海、高山；飞机、轮船、火车；即便在室内，往往空间也较大，以便给人物的动作提供一个自由表现的空间。相对而相言，电视剧对环境空间的要求就宽容得多，因为在室内、室外“说”，在卧室、客厅“说”，都不大影响表述剧情。甚至有时人物挡住了环境看不到环境的特点也不会有太大影响。观众关注的是由人与人复杂关系引发的“故事”。由此可见，电影在竞争中明确了优势，突出特性，它就不会害怕电视剧的冲击，它会坦然走自己的路。它明白，电视剧倘若也走这条路，将会费力不讨好。可以说，它与电视剧犹如两股道上跑的车，各走各的路了。

当然，现在也还存在一些靠讲故事取胜的电影。尤其在我国，影视不分家的现象也可能要存在一个时期。这也符合“转型”的特点。但这个时期不会长。市场机制将会对此进行无情的制约。当这类电影的观众越来越被电视剧拉走时，就不能不思考路在何方？如何与电视剧竞争？何为己所长，何为

彼所短？这是电影制片人、创作者或早或晚都必须正视的一个现实问题。

李：在上面提到的几部美国“大片”中，几乎每一部都采用了虚拟真实的数码技术，比如假恐龙、假翻船、假龙卷风以及假的“总统握手”，那么面对这种“虚假”的做法，怎样理解电影本体的“纪录真实”的特性呢？

宋：这并不矛盾。实际电影与电视剧各自的表现优势，都是与各自的本源相联系的。也就是说，在表述中它们分别侧重采用了纪实性手法和戏剧性手法。美国“大片”中有些选材是非现实的，或者是日常生活中所难以见到的“特殊现实”，如战争、自然灾害、外星人入侵，这都是普通人的生活中一种不常见的特殊的生活状态，但是通过艺术的、技术的处理，却能在二维的平面上展示三维世界，使人获得真实感。而数码技术的运用，可以说比传统制作手段更逼真。例如《侏罗纪公园》中的恐龙，你知道它是假的，但你看它时又认为是真实可信的。再如观赏《插翅难飞》，当随着机舱的颠覆而心惊肉跳时，谁还会去想这是数码制作而成？所以，科技手段所营造的真实仍然是归依电影的纪实本性的，只不过不是“现实的纪录”，而是一种“梦幻的纪录”而已。所以前边我提到现在的电影其发展趋势是现代高科技手段与真实纪录手法的结合运用。越是“非现实题材”、远离普通人生活的“特殊题材”，越需要制作得逼真可信。要叫人感到，影片中的人和事都是发生过的，只不过是经过胶片纪录下而已。再说电视剧，它采用的是戏剧性编剧手法，强化戏剧冲突、戏剧假定性，常常用“巧合”、“误会”、“对比”等戏剧手法，把戏作足，让观众有“戏”可看，这种戏剧手法与电视剧本体是相通的。

李：的确，对于电影不论过去的情节还是今天的情节，都给人一种真实的“梦幻”感，都未脱离过它的纪录本性。那么，这使我想到一个问题——前几年电视里曾出现过一种“纪实性电视剧”，例如《黑槐树》、《“九一八”大案纪实》等，它们都依据真人真事编写，纪实性很强，而且并无多少戏剧假定性，可是同样获得了观众的好评，那么，怎样理解电视剧中的纪实性呢？

宋：这应该是电视剧的另一个种类，这种纪实性电视剧并不多，但唤起的反响比较强烈。一般来讲，它在题材选择上更贴近现实，甚至是真人真事，创作上是纪录片的手法。实际上这是一种假定的纪录片。国外，有人把它们称作准纪录片，划入纪录片范畴。但你从整体上看，它们还是侧重于叙

事、讲故事。只不过讲的是真实的故事。比如《“九一八”大案纪实》，实际是讲了一个真实的破案故事，是对一个重大案件的侦破过程的表述。《黑槐树》是讲述关于赡养父母问题的一个家庭故事。其中的矛盾冲突很富有戏剧性，而且也有悬念。这种题材，电影也同样可以表现的，例如《秋菊打官司》。但这种题材还是由电视剧来表现更合适，电影偶尔作一下尝试还可以，但并非它的优势，电影走这条路是比不过电视剧的。电影所寻求的应是电视剧难以表现的内容，应避开常见的题材，把故事只作为载体，通过镜头语言对人形成直观的艺术冲击力，激发出观众的喜怒哀乐，产生情感的震撼力，使观众在情感上完全与剧中人的情感融为一体，获得一种精神上的、心理上的愉悦。这时的“冲击力”、“震撼力”，无须经想象而形成，是直接达到人心里的。这只有在电影院里看电影才能产生，这也是电影所追求的最佳效果。

李：显而易见，影视艺术已处在了一个承上启下的转型期，也处在一种继承传统又摆脱传统的“蜕变期”。那么，在电影和电视剧艺术的创作过程中，应怎样扬长避短，发挥各自的艺术优势呢？请您作一些具体的比较。

宋：正如上面所提到的，由于电视剧小屏幕、面对面欣赏的特点，家庭环境自由观赏的方式，再加上时间上的自由度极强，所以决定了它在艺术构成上侧重于叙事。这就是以起伏跌宕的故事情节，炽热细腻的情感来感染、吸引观众，来体现其艺术美感。然而电影却不同，由于大银幕和影院内特殊的欣赏环境，使电影艺术更加关注造型力度，往往以新颖鲜明的声画造型来打动观众的心。当然电影也离不开叙事，但它的叙事强调浓缩、残缺、不完整，并跳荡性较强，只是为了连接、铺垫一些精彩的造型点。所以有人认为电影是更偏重于用眼睛来理解的艺术。当然这里还包括声音造型，如果失去了声音，将会弱化甚至失去立体感。可见，突出造型的冲击力是电影的一个显著的艺术标志。这在中国的“第五代导演”的影片中表现得特别明显。他们把造型作为铺排故事情节的一个个支撑点，而不仅仅把它当作一种叙事技巧。

例如，在《黄土地》中，完美的画面造型，几乎成为创作者最主要的追求。这部影片中，没有明显的戏剧化冲突，演员的表演也十分淡化，充斥全片的是一些造型极强的画面，尤其黄土地——这一自然景物成了影片的重要角色，成为影片主题思想最为重要的艺术载体。在影片里，黄土地实际上成

为一个有血肉、有灵魂、有情感的生命，他与剧中人物的命运走向息息相关。可以说，没有了黄土地，这部影片就什么都不是了。失去了黄土地这一重要造型因素，故事和人物就会苍白无力，也就毫无动人之处了。

李：是的，因为这自然景物是与人联系在一起的。《黄土地》中那些静态的、大写意的画面造型产生的是一种和谐之美、沉郁之美，从中体味到的是民族生存的沉重与步履的艰辛。

宋：这一点，我们从张艺谋的《红高粱》中同样可以得到佐证。《红高粱》中“颠轿”和“野合”两场戏所形成的审美冲击力，也是来自造型功能的全力发挥。我们看到，汹涌起伏的高粱地中，男女主人公在奔跑，随着风的吹动，高粱叶在翻动，这时高粱地显示出的那种“躁动”与主人公内心的情感躁动互相映衬。在这里红高粱不仅仅是环境，也成为了一种躁动着的生命体。富有生命力的环境给人物的行动提供了一种鲜活、生动的氛围。还有“颠轿”一段，同《黄土地》的静态画面相反，采用的是一种动态造型。花轿中“新娘”的特写，花轿外轿夫脚步的特写，全景中一望无际的高粱地……这些不同景别的巧妙组合，形成了激越的情绪节奏，具有强烈的视觉冲击力和情绪感染力。

电影有时还用空镜头来展现环境。真正有功力的电影导演用空镜头展现的不仅仅是环境，而是透射出一种动态的、富有生命力的东西。我们常讲，张艺谋非常会运用电影语言。的确，在张艺谋的电影中，环境本身常常具有一种生命情感基调，或是蓬勃的富有生命力的，或是沉重压抑的，总会让你感觉有一种生命色彩与人物相映衬，相冲突……对于这些，电视剧也并不是不能表现，但力度、气势、震撼力都无法与电影相比，往往是力不从心的。我觉得用“冲击力”来概括对电影的感受是最合适的、准确的，冲击力不同于看电视剧的那种感动，是电视剧所难以达到的。电视剧表现的是平面的、线性的故事，极端一点儿说，人物景物只是叙事的符号。而电影是立体的，所以它能产生艺术冲击力。用一个形象的比喻，看电视剧好像是看连环画，而看电影如同看一组雕塑。

李：电影画面造型所形成的冲击力，往往还有色彩的因素在里面。《红高粱》在色彩的表现上，选择了热烈、深沉的红色基调，给人造成了强烈的视觉冲击。我们看到，那茂密的红高粱，热烈的红轿子，鲜亮的红盖头，无不涌动着一种不可抑制的能量和生命力。同时，也与那厚实的黄土、空旷的

大漠以及素朴的农家，形成视觉反差，使基调色彩更加突出。《红高粱》的结尾，更将色彩造型的力度达到高峰：画面中九儿中弹倒下，红红的高粱洒满了地，进而形成银幕上一片红色。这醒目而浓烈的红色，给人的不仅是视觉冲击，更是心灵的震撼，因为它展示出了民族历史的悲壮与奇丽，给人的启示和感悟是深刻的。同时这种红色与后来《菊豆》中的红染坊、《大红灯笼高高挂》中的红灯笼、《秋菊打官司》中的红辣椒等，形成了一脉相承的色调风格，更加张扬了张艺谋影片中色彩造型的整体力度。

宋：是的，色彩具有巨大的造型力量，因为它与画面形象、声音共同构成影视的基本语言要素。这三者共同聚合而成的造型单位，又是作为结构一部影片的基本单元而存在的，造型单位只有上升到结构层面时，才能成为影视艺术作品的一部分，才能表情达意，呈现动人的魅力。应该说，目前好莱坞的一些大片把这三种造型功能发挥到极致。例如风靡全球的《泰坦尼克号》，通过高科技、大投入，精良制作，用几近完美的画面、色彩和声音，用撼人心魄的音乐，结构多个“动情点”，打动人心。其中船头相恋，展臂欲飞这一充满艺术魅力的完美造型，近乎成为油画般的造型经典。我们看到，当心心相印的男女主人公立在船头，张开双臂向着大海“飞”向前方的时候，镜头用全景、中景、近景等多景别、多视角来展现这一震撼人心的场面。但此时如果没有影片主题曲融入其中，没有霞彩所散放出的那暖黄色、桔红色的色彩相衬，这幅“油画”恐怕难以具有如此生动的立体感和动人的力量。这种完美又与紧接其后冰山沉船、男主人公没入大海等造型“动情点”形成强烈的反差，这种反差无疑强化了这一悲剧的力量。

李：色彩和声音的造型总是带有强烈的情感力量，并且与影片内容和人物情感的变化相吻合。例如《泰坦尼克号》这部影片前后部分的情感基调是大不相同的，所以前半部分基本以暖黄色或褐黄色为基本色调，营造出的情绪氛围是温馨的、快乐的，伴有淡淡的哀伤；而后半部分，则以深蓝的冷色为基本色调，营造出了浓郁的悲剧色彩。至于音乐，影片以将主旋律不断变奏的方式，将主题贯穿全剧始终，不论是“码头送别”、“船头相恋”、“冰山沉船”、“海上获救”，还是“宝石沉海”，都以影片的画面组合、色彩结构交融在一起，构成了整部影片造型的魅力。

宋：当然，电影的艺术造型优势是与电视剧相对而论的，而且并不是所有的题材都适合电影化的表现，都能体现出电影化表现的优势。一般来说，

电影更偏重于在大场面、大空间内展现的题材，以高视点、大视野的宏观角度，全景式地观照社会生活。这当然是因为电影银幕大，观赏环境和条件特殊，可以运用远景、大全景来描写广阔的场面，体现出一种纵深感，造成一种大气势，渲染出一种特殊的氛围，从而达到瞬间爆发的强烈的艺术冲击力。例如描写战争的影片《南征北战》、《大决战》、《辛德勒名单》、《拯救大兵瑞恩》；例如描写伟人和重大事件的影片《开国大典》、《周恩来》、《南京大屠杀》、《巴顿将军》；以及描写新英雄主义的《一个和八个》、《晚钟》、《黄河绝恋》等。早一些时候创作的《城南旧事》、《巴山夜雨》、《边城》等影片则属另一类型，它们不以气势取胜而以镜头所营造的诗化氛围、人物在其间所充盈的情绪变化来打动人，而对故事、对情节极力淡化。

对比来谈电视剧呢，它的小屏幕呈现其景宽、景深都极为有限，它的远景和全景镜头往往达不到理想的表现力，所以其镜头的景别多以近景、特写为主。这样一来，电视剧便更擅长普通空间的日常化题材的表现。正如许多电视剧导演偏爱家庭题材，选择普通人的日常生活，通过不同人物性格之间的相互关系冲突来构成情节，揭示人物复杂的心理活动和丰富的思想感情。这种“戏”，虽然题材相对小，但同样可以折射出无比广阔的社会生活，并使观众获得审美享受。事实也是如此、一个时期以来，我国电视屏幕上获得轰动效应的电视剧大多为表现家庭伦理和人间真情的生活题材，如早期的《渴望》、《上海一家人》，到后来的《咱爸咱妈》、《儿女情长》、《牵手》，甚至包括取材古代宫廷生活，却用现代视角来演绎爱情、亲情、友情和手足之情的《还珠格格》，都以平凡的人和事打动了观众。

李：电影和电视剧题材选择的不同特点或者说不同的关注点、关注层面的确较为明显，这使我想到了 80 年代末曾出现过的一个叫人产生兴致的艺术现象：源于同一题材的两部《末代皇帝》分别在影视界出名。一部是西方人所拍摄的电影，捧下第 60 届奥斯卡金像奖；一部是中国的电视连续剧，夺得第 9 届电视剧“飞天奖”特别奖。应该说，两部作品的取材是完全相同的，但不同的审美视角使它们所提炼的主题，所采用的表现手段，所形成的艺术风格都迥然不同。电影选择的是人性变化的主题，而电视剧突出的是人在历史中的变迁；电影巧用“神来之笔”，电视剧则选择性格刻画；电影空灵，洋溢着诗化风格，电视剧叙事显示了史剧气质。我曾将二者概括为“东方的历史悲喜”与“西方的现代幽默”。

宋：我赞成你对《末代皇帝》影视作品的比较分析。当然，在题材的选择上，电影与电视剧不存在绝对的鸿沟，不是说电视剧表现的题材电影就绝对不能表现，或者反之，这里只是就二者的题材优势而言。比如，根据同一篇小说《贫嘴张大民的幸福生活》而改编的电影与电视剧，都获好评，电影得了百花奖，电视剧引起轰动。但是不能不承认更好看的还是电视剧。这里除了演员表演等因素之外，题材的原因是主要的。小说本身所提供的生活素材，用电视剧来叙述故事，来结构情节是最合适的。尤其是主人公的“贫”主要体现在话语里，只有在电视剧里才能得到尽情发挥。再比如电视剧《大明宫词》，有评论说，采用了电影的制作方法，如人物与场景的造型很讲究，画面很精致。但我觉得它还是适于电视剧表现的题材。尤其剧中大段大段酣畅淋漓的人物对白，使全剧看上去更像一幕幕精彩的话剧。剧中的对白、道白不仅推动着剧情的发展，演绎着历史故事，而且展示出人物的性格和命运。它给人的感觉还是两个家族斗争的故事。

前边我讲过，电影长于表现非现实题材、特殊现实题材，但也不能说就绝对不能表现日常化题材。这里有一个视角的选取和如何把握的问题。比如《洗澡》，这当然属于日常生活范畴。但细一想，编导选取澡堂子这一空间，这一人与人之间脱去所有外装、赤裸裸相处的空间，恐怕也表现出匠心独运。又是应了我前边说过的观点：关注人与环境的关系。

李：那么，就此请您谈谈同属时空艺术的电影和电视剧在时空观念上的差异。

宋：相比之下电影较看重空间表现，讲究空间的象征意义、空间的震撼力以及空间感所具有的美学价值。前边说过，在电影中，空间往往不单纯是人物生活环境的展示，而常常以特殊角色的身份与主人公形成人格冲突的力量，以其蕴含着的丰富内涵，对人物性格的刻画起着不可替代的重要作用。张艺谋的影片往往在空间的选择上颇下功夫：例如《红高粱》中无边无际的高粱地，黄土弥漫的土围墙，火光、水气冲天的酒坊，表现了原始生命力的蓬勃旺盛，热烈张扬；而《大红灯笼高高挂》中古老封闭的深宅大院，仿佛是一座棺木，虽然影片着意采用了大红灯笼，但大红灯笼映照下的是死亡的气息与吃人的礼教——这些空间意识的强烈体现，大大强化了影片的艺术魅力，同时也包含着一种深层的文化反思，传达出创作者独特的审美追求。电影还有一种优势，能够将银幕中的人物展现得同真人一样大小，这就便于增

强其立体感、逼真感，使观众易于产生身临其境、惊心动魄的感受。这些显然得力于电影自身的特点——大银幕长于空间展现的特点。相反，电视剧是家庭小屏幕，在空间表现上，天生缺乏力度，这一点我们已经深有体验，比如上面提到的影片，如果在电视里欣赏，不但不过瘾，而且审美价值会大打折扣，基本上只能是了解故事内容了。这就如同在人民大会堂观看巨幅国画《江山如此多娇》和在家里观看贴在信封上的邮票《江山如此多娇》，对于作品所具有的气魄和艺术魅力的感受显然大不相同，后者要大打折扣。我们看到有些电视剧编导总是想方设法突破屏幕画框的局限，力图通过画内空间的启示，引导观众想象出更为博大的画外空间。这种探索精神是可取的，但效果往往事倍功半，因为空间造型实在不是电视剧之所长。但是电视剧在时间上的优势，电影却是望尘莫及的，它更多侧重表现人与人之间关系的发展，抒写人物的命运历程。要展现过程，时间就显得格外重要了。电影受时间的控制很严，不得不在时间的表现上进行压缩，过程的展现不能过细，讲究省略、跳荡。而电视剧在家庭里收看，适于连续播放，所以在时间的自由度上，电影就比不过电视剧了。

李：这一点，由小说《贫嘴张大民的幸福生活》改编的电影和电视剧之比较很能说明问题。小说本身写的就是市井胡同里一家人为追求平凡的幸福生活而历尽坎坷与辛酸的悲中有喜的故事。仅从题材来讲，这部小说的家长里短、平民化的特色很适于改编成电视剧，因为它可以透过一家人不同的心态、情感的纠葛以及命运的发展，来展现普通市民的生存状态；从时间上看，电视剧有充分的时间自由度来展现凡人小事，甚至不惜用“显微镜”去观察琐碎的生活细节、渺小的人生困境，从而讲好故事，塑造好人物。可能正是基于这种优势，电视剧没有顾虑《没事偷着乐》的先入为主，也不在乎炒电影的“冷饭”。事实证明，电视版的“张大民”胜于电影版的“张大民”，很显然，在一个半小时的时间里，电影《没事偷着乐》无论使出怎样的解数，是无法浓缩 20 集电视剧的故事含量的，也无法达到“张大民”的典型与丰满。

宋：所以，对于同属时空艺术的电影和电视剧，我们可以相对而言：电影是偏重于空间的艺术，而电视剧是偏重于时间的艺术。这一点，从电视单本剧受冷落的现实也可以得到例证。电视单本剧是相对于长篇连续剧的一个种类，片长一般为 100 分钟。早几年的作品有《太阳升起的地方》、《走向远

方》等，现在作品越来越少。电视界也曾呼吁单本剧的振兴，但始终未见效果。为什么？因为市场规律在制约，因为单本剧的确体现不出电视剧的优势。人们看电视剧就是想看曲折的故事，复杂的过程；看起伏跌宕，看矛盾冲突，而单本剧却满足不了这些需求，看着不过瘾。既然费力不讨好，那么编者何必自找苦吃。反过来再看曾出现过的连续电影《红楼梦》，也只是尝试而已，并未达到预期的观赏效果。因为它也同样是违反市场规律的，同时也不符合科学根据，因为电影片长是根据人的视觉、心理的疲劳承受程度而定的，电影的 100 分钟长度恰到好处。但电影要求人们像看长篇剧那样天天赶着奔电影院，也是不现实的。所以我们的影视艺术创作是不能违背市场规律、艺术创作规律和科学根据的。

李：宋老师，以上我们从电影和电视剧的本源、各自的选题优势、叙事方式以及时空选择的优势等方面进行了比较，下面请您在欣赏和接受方面，谈谈影视的差别。

宋：可以说，电影强调感染，电视剧则强调感受。

影院提供的观赏环境的一个突出特征是它的黑暗性与封闭性。黑暗，使观众相互间失去联系的条件；封闭，则切断了影像世界与影院外部现实的联系。这种黑暗与封闭的环境，易于把观众一步步引向对银幕世界的专注与认同，从而产生奇妙的艺术幻觉，甚至忘记自我，同电影中的角色合为一体。电影的感染力使观众更便于获得一种“当事人”的感觉，以当事人的视点来体验剧情，体验剧中人物的经历，对其欢乐和痛苦感同身受。这似乎很符合艺术审美中的“移情说”，与所观赏的对象发生共鸣。比如我们在欣赏国产影片《黄河绝恋》时，很容易随着剧中人物的视角，“走”进几十年前的黄河边，走进黄土地上的村落，仿佛到了抗日村民们中间，看到了女主人公在黄河浪涛中的沉没，体验到影片所表现的男女主人公爱情悲剧的发生。尤其现在影院中的银幕越来越大，尽量涵盖观众的视野；音响也越来越追求立体化，让观众处于声音的包围之中，这种观赏环境的营造，更便于观众身临影片之境。

电视剧则不同，电视机小屏幕的边框，时时让观众觉得是在看一个画框内演绎的故事，而不是自己亲身体验故事（如看电影），这就使观众与电视剧的情境存在一种“隔离”的现象。还有，由于是在家庭环境里欣赏，很容易受到干扰，难以进戏，因此，看电视剧时总是与剧情处于一种若即若离的

状态。当然，在屏幕前，观众也常常被感动，但这种感动同看电影的感动有所不同，是一种基于感受的感动，往往是你与剧中人物有相似的经历、相同的体验、相近的看法等，引起你的同情。所以我们说电视剧强调的是感受，似乎更符合艺术审美中的“同情说”。

李：看电影和看电视剧的确是两种不尽相同的欣赏活动，就我自己的感受，看电影是忘情的享受，看电视剧是理智的享受，而这种不同，观赏环境起着重要作用。在影院里，虽然你置身于观众群体之中，但当你一片黑暗中面视亮闪闪的银幕时，你会感觉是一个人遨游在银幕世界里，同剧中人同悲伤，同欢乐，这大概就是人们所说的“看戏的傻子”。而坐在家中看电视剧，自己是环境的主人，身心松弛，随心所欲，有着充分交流和宣泄的条件。你觉得剧中人物可恨，你可以骂上几句，对你喜爱的演员，你可尽情赞美，惊险时刻你可失声喊叫，遗憾之处你可连声叹气。同时，对剧情的疑问和不解，可以边看边议，这种高度的欣赏自由自然使观赏者永远是清醒的、理智的。

但家庭观赏给人嘻笑怒骂的宣泄自由的同时，又给了人情感释放的压抑。当你为剧中的故事和人物而动情时，你不得不抑制，因为你身边也许有孩子，也许有长辈，哭哭啼啼难免尴尬。所以看电视剧在观赏方式上是自由的，在情感释放上又是不自由的。

宋：所以电影和电视剧应针对自己的观赏优势来发挥独具的审美潜能。只有认识自己才能塑造好自己。

李：宋老师，最近看到一篇文章，认为 1999 年是“改变电影的一年”，并断言：传统叙事电影气数将尽，大银幕上的世界再也不是我们所熟悉的“电影”二字所能涵盖。您怎样看待这种说法？

宋：无可否认，今天，传统的叙事电影已面临空前的挑战。正如有人说，电影是栖居在科技之树上的艺术。100 年来，电影从无声到有声，从黑白到彩色，发展到了今天的数码化时代，我们真的需要思考一下今天和明天的电影所处的是什么环境？电影制作手段发生了怎样的变化？传播方式将会有怎样的改变？尤其是今天的电影在与电视剧的抗衡中，如果不改变传统的讲故事的叙述方式，那么谁会放弃在家里看故事的方便，而专程跑到影院呢？

李：看来我们已经处在一个电影技术革命的转型期，中国电影已面对机

遇与挑战。我们看到，在 1999 年创作生产的十几部国庆献礼影片中，《紧急迫降》、《冲天飞豹》、《黄河绝恋》等，已在数字技术创新上加快了步伐，丰富了我们的电影语言，使影片具有了强烈的视听感受和特有的观赏性。同时，一大批城市影院已经或正在改造建成多厅数码立体声现代影院，就像美国一些电影院那样。看来我们将面临的是一种全新的电影感受。

宋：实际上不光电影，电脑网络新媒体的迅猛发展，也同样会使电视面临挑战。如果将来人们在电脑网络上更加自由、互动地观赏自己喜爱的电视节目时，那么电视剧也会另谋出路。但可以相信，只要独扬自己的优势，各类艺术都具有生命力，都会在互补中共存。

李：看来，随着技术的更新，各门类的艺术特别是与科技手段相联系的构成艺术，都会受到程度不同的挑战，所以我们更需要对各种艺术进行比较研究。最后，请您谈一谈影视艺术比较研究的重要意义。

宋：进行影视比较研究，可以进一步丰富二者的艺术理论宝库。用比较的方法进行研究会比单一的个体研究视野更为广阔，思路也易于打开，可能会触及尚未探讨过的某些课题。对影视艺术进行比较研究，还有几个方面的实际意义：第一，通过比较，可以更好地把握电影和电视剧各自的艺术特性，在创作中发挥二者各自的优势。因为观众需要不同的审美感受，需要丰富多彩的艺术样式，来满足精神文化生活。第二，通过比较，可以把握二者的艺术规律，减少创作上的盲目性。比如电视剧中如何表现战争大场面？它能走电影的路子吗？事实上，不同作品的做法所产生的不同效果已经给了我们答案。《三国演义》中“火烧战船”一场戏，动用了几万人，但观众在电视里并未感受到编导者所期待的那种气势，可谓费力不讨好；而《努尔哈赤》在表现攻城场面时，利用夜晚朦胧之感，以少胜多，灯笼火把，虚张声势，却形成了“千军万马”的效果。所以，只有认清自己的优势，才能按艺术规律来创作，才能既讨好，又讨巧。第三，掌握各自的艺术规律，还能使影视艺术相互之间融通互动、互补，这对二者的创作是大有益处的。总之，影视艺术比较研究，是艺术理论建设的需要，更是推动创作实践的需要。

影视艺术比较，不是现在才提起，它也可以说是个老话题了。

80 年代，我国电视剧开始崛起，其艺术特性尚未充分展现出来。当时影视比较曾经热闹了一阵。有人认为电视剧无艺术个性，只是屏幕上放映的“小电影”；有人则认为电视剧未来的发展天地广阔，要对电影形成冲击，甚

至可能要取代电影，艺术也讲究新陈代谢，电影的没落命运不可避免，如此等等。现在看来，电影与电视剧是同门不同种的影视叙事艺术，它们各具艺术特性、艺术优势，谁也取代不了谁。二者在未来的发展中会扬长避短，独扬优势，互补共存。就观众的艺术需求而言，它们都有存在的价值。

无论是电影还是电视剧，它们的制作、构成手段与当代高科技发展息息相关。高科技手段的每一步提高、改进都会涉及艺术创作手法的改变，由此必然会影响样式、形式的变化。当然，这种改变终究将会强化其自身艺术优势，力争在艺术竞争中做到艺术生命不断焕发新的魅力。正是在这个意义上，我们可以讲，影视艺术比较，这是一个不会老去、常说常新的艺术话题。

最后，我还想补充的一点是，从广义的电影、电视艺术比较而言，电影原本传播信息的功能的确要被电视所取代。所以，一般情况下，新闻电影、纪录电影等等的确再无独立存在的必要性。但是，做为娱悦人心的故事影片还将继续发展，而影院将成为一个更加具有个性的游戏场——一个制造梦幻、富有某种特有刺激性的游戏场。这样一来，就有了一个有趣的现象：电影早先以游艺场中的一种杂耍玩艺儿而兴起，最终又回到现代游戏场扮演了一个艺术宠儿而争得一席之地。这说法，似乎对做为神圣艺术一分子的电影有些不恭，但事实恐怕就是如此。不信，等着看吧。

第一章 创作与影视艺术比较

电影与电视剧同为影像叙事艺术，相互影响深广，关系紧密。既在种的规定性上存在着基本共同点，又在属的规定性上存在广泛而复杂的相似性与差异性；同时，电影与电视剧在不断竞争较量、渗透互动的艺术发展历史进程中日益显示出了互为参照、互为镜鉴的特殊关系。因而，引入比较研究的科学方法，以便深入、系统地揭示二者艺术特性的基本共同点及差异性，从而发现二者自身的优势与局限，实现双向突破，更好地发挥各自艺术特长，就显得十分必要了。

一 电影与电视剧艺术特性比较研究的历史与现状

长期以来，人们运用多种方法，从不同角度对电影与电视的种种特性进行了大量的、富有成效的对比研究，在诸如大众传播学、美学、文化学、艺术学、社会学等领域都取得了很大进展。其中，对于电影与电视艺术特性，尤其是对电影与作为电视重要艺术形态电视剧之间艺术特性的比较研究更是引人注目。在这场关乎电影与电视剧二者的本体以及审美特征、艺术规律的探