

图书在版编目(CIP)数据

影视鉴赏导论 王妤彬编著 南昌:江西人民出版社,

2012.12

ISBN 978-7-213-10712-2 I. ①影… II. ①王… III. ①电影—鉴赏—电视(艺术)—鉴赏 IV. ①J905.2

I ①影… II ②王… III ③电影 原鉴赏 ④电视(艺术) 原

鉴赏 IV ⑤J905.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第 166662 号

影视鉴赏导论

王妤彬编著

江西人民出版社出版发行

南昌市红星印刷有限公司印刷新华书店经销

2012年 12月第 1版 2012年 12月第 1次印刷

开本 787毫米×1092毫米 1/16 印张 15.5

字数 36千字 印数 1—5000册

ISBN 978-7-213-10712-2 定价 28.00元

江西人民出版社地址 南昌市三经路 166号 附 15号

邮政编码 330000 传真电话 0791-8631111 发行部

网址: <http://www.jxpp.com> 电子邮箱: jxpp@jxpp.com

(赣人版图书凡属印刷、装订错误,请随时向承印厂调换)



目 录

第一章 影视艺术总论/1

第一节 电影与电视/1

一、电影与电视的区别/1

二、电影与电视的共性/4

第二节 影视艺术的特征/5

一、综合性特点/5

二、逼真性特点/7

三、假定性特点/8

四、幻觉性特点/9

第三节 影视艺术与科技/11

一、科技构成影视艺术/11

二、技术与影视艺术的辩证关系/13

第四节 影视艺术与产业/14

第五节 影视艺术与意识形态/15

一、意识形态的概念/16

二、意识形态与影视艺术的关系/18

第六节 影视历史略论/20

一、电影史略/20



二、电视史略/24

第二章 影像元素/27

第一节 景别/28

一、景别的含义/28

二、景别的分类/28

第二节 构图/33

一、影视构图的含义/34

二、影视构图的组成和方式/34

第三节 镜头与运动/36

一、镜头运动的概念/36

二、镜头的运动形式/38

三、镜头的角度/42

第四节 光线/43

一、光的相对强度/44

二、光的方向/45

三、光的质量/46

第五节 色彩/47

一、色彩的基本概念/47

二、色彩的作用/48

第三章 声音元素/51

第一节 人声/52

一、对白/53

二、旁白/57

三、独白/59

第二节 音响/60

一、音响的分类/61



	二、音响的作用/62
第三节	音乐/70
	一、影视音乐的特点/71
	二、影视音乐的作用/74
第四节	声画关系/78
	一、声画合一/78
	二、声画分立/79
	三、声画对位/79
第四章	蒙太奇与长镜头/83
第一节	蒙太奇的概念/83
	一、蒙太奇的基本含义/83
	二、蒙太奇产生的基本原理/85
	三、蒙太奇理论的发展/87
第二节	蒙太奇的类型与功能/93
	一、叙事蒙太奇/95
	二、表现蒙太奇/97
	三、理性蒙太奇/99
	四、蒙太奇的功用/100
第三节	长镜头的概念/105
	一、长镜头的基本概念/105
	二、长镜头的产生与发展/107
第四节	长镜头的功能与运用/108
	一、长镜头的功能/108
	二、纪实性长镜头的运用/109
	三、场面调度长镜头的运用/110



第五章 电影美学思潮与流派/112

第一节 写实主义电影/112

- 一、基本观点/113
- 二、纪录片流派/114
- 三、德国新客观派电影/120
- 四、法国诗意现实主义电影/120
- 五、意大利新现实主义电影/121

第二节 现代主义电影/123

- 一、基本观点/125
- 二、欧洲先锋电影运动/125
- 三、法国“新浪潮”电影运动/131
- 四、意大利现代主义电影/135

第三节 娱乐主义电影/140

- 一、基本观点/141
- 二、好莱坞类型影片/141

第四节 政治电影/152

- 一、基本观点/152
- 二、法国政治电影/153
- 三、意大利政治电影/155
- 四、美国政治电影/158

第六章 影视评论/161

第一节 影视评论的意义与价值/161

- 一、影视评论的定义与特点/161
- 二、影视评论的特性/162
- 三、影视评论的意义和作用/164

第二节 影视评论的对象/168



	一、思想内容方面/169
	二、艺术形式方面/170
第三节	评论的角度/172
	一、出发点/172
	二、视点/174
	三、视角范围/176
第四节	评论的方法/178
	一、意识形态批评法/179
	二、精神分析/183
	三、结构主义评论法/187
	四、文本分析法/189
第七章	经典影视作品鉴赏/190
第一节	外国经典影视作品鉴赏/190
	一、《战舰波将金号》/190
	二、《公民凯恩》/194
	三、《偷自行车的人》/199
	四、《罗生门》/203
	五、《广岛之恋》/209
	六、《钢琴课》/214
	七、《阿甘正传》/220
	八、《美国美人》/227
第二节	中国经典影视作品鉴赏/233
	一、《一江春水向东流》/233
	二、《城南旧事》/238
	三、《芙蓉镇》/243
	四、《悲情城市》/247



五、《霸王别姬》/254

六、《我的父亲母亲》/259

七、《青红》/264

八、《围城》/269

附录：中外著名影片选目/274

参考文献/282

后记/283

第一章 影视艺术总论

第一节 电影与电视

电影和电视是众多艺术门类中最年轻的现代艺术之一,两者共同组成了影视文化,对 20 世纪人类社会生活产生了巨大的影响。正如贝尔所断言:“当代文化正变成一种影像文化,而不是一种印刷(书写)文化。”^①虽然人们将电影和电视统称为“影视艺术”,是十分相近的两种艺术,但实际上两者是有一定区别的。对于影视艺术进行鉴赏,首先就要了解电影艺术与电视艺术的基本区别以及两者共同的审美特征,这是鉴赏的基础所在。

一、电影与电视的区别

艺术种类最根本的区别在于它们各自不同的物质手段,如绘画的物质手段是线条、色彩,文学的物质手段是文字,舞蹈的物质手段是人体等等。人们主要是通过对不同物质手段的感知来区分不同的艺术形式。同时,一种新的艺术往往是随着新的物质手段而出现的,如电影是由于活动摄影机和放映机的发明而诞生的,电视是随着电子传播手段的发展而问世的。所以,在形象构成、传播和接受的物质方式上的不

^① [美]贝尔:《资本主义文化矛盾》,三联书店 1992 年版,第 156 页。

同,形成了电影和电视这两种艺术的基本区别。

“电视的视觉要求取决于这样一个事实:完成的作品是播映在一个很小的屏幕上的,并且往往是供家庭观众在一间半明半暗的房间里观看的,同时还有各种分散注意的情况。因此,远景镜头、中景镜头和结构上的细微变化大都不能引人注目,就像一幅出色的绘画印在邮票上会使细节丧失无遗一样。只有特写镜头具有视觉感染力。照明处理也被减少到最低限度,因此只剩下一个或亮或暗的画框。尽管在视觉影像上进行了富于创造性的努力,但是最后播放的仍然是一幅完全缺乏微妙细节的非常小的画面,而在放映影片时,视觉影像正是由这些细节构成的。”^①这段话大致说出了电影与电视之间的差异。

(一) 成像原理不同

电影是光影成像,它的传播工具是摄影机、感光胶片和放映机等光学设备。摄影机通过感光将拍摄对象摄取在胶片上,经过胶片冲洗,复制拷贝,最后由摄影机将影像投射在银幕上。

相比于以光学、声学、化学、机械学等为技术基础的电影,电视是一种电子传媒,它是电子信号成像。它的传播工具是摄像机、录像机、录像磁带、通讯线路、电视机等设备。摄像机通过电子扫描,把拍摄对象转变成一系列电子信号,存储在磁带上,然后通过微波、电缆、通讯卫星等传送手段传送出去,电视机则将接收到的电子信号转换为拍摄对象,在荧屏上显现出来。

成像原理的不同,使得两者在拍摄对象的还原程度上是不一样的。电影的还原性强于电视,这就产生了视觉效果和欣赏效果上的差异。即使是同一部影片,在电视中的播映是绝对达不到在电影院中的放映效果的。

(二) 观赏环境不同

电影与电视在观赏环境上的区别主要体现在对影像不同的欣赏注意力上,观看电视中存在的干扰要远远多于电影欣赏中的干扰。

^① [美]波布克:《电影的元素》,中国电影出版社1986年版,第52页。

电影欣赏通常是在电影院全黑的环境中进行,以集体观赏为基本特点,具有一种“礼仪”的性质。尽管观众的身份、个性、文化不尽相同,但公共场所有着秩序的要求,且观看环境相对安静、封闭,使得观众的注意力是集中在同一影片上的。

电视的观赏则以家庭或个人为主,具有相对意义上的随意性,观众可以随意转换频道,随意改变视听效果,随意选择观赏姿态,可以在一个十分自由的家庭氛围中随意地观赏电视节目。与电影欣赏的集体化相比,电视欣赏主要是一种独自的欣赏,这样,欣赏的注意力就比较分散。

(三)表现方法和对象的差异

电影和电视在影像构成和欣赏方式上的物质区别,也必然对两者的表现方法和表现对象方面产生影响,形成一定的差异。

由于画面还原性和清晰度的差异,使得电影与电视在造型手段的运用上有区别。电视所受的限制,使其更注重运用对还原性、清晰度影响较小的物体作为造型手段,如人物、景物等。而电影基于本身的优势,其所运用的造型手段的范围比较大。

在画面内容的表现上,由于屏幕的限制,电视更注重表现人物而相对忽略环境景物的作用,也更注重表现人物的对话。而电影的大银幕使得它在画面上能够并且必须兼顾人物和环境景物。

在镜头的运用上,同样是因为屏幕的限制,电视比较多地运用中景、近景和特写来产生清晰的视觉效果,而较少使用远景。而电影因为其银幕比较大,一般叙事镜头多用中景、全景。电视剧《淮阴侯韩信》在表现战争场面时常有成千上万人厮杀的大场面,但视觉效果并不好,关键就在于全景镜头暴露了自己的短处。

在叙事的节奏上,由于受到欣赏方式不同的影响,电视的节奏不能太快,而电影的节奏则不能太慢。电视观众在欣赏时常会遇到各种干扰,观众的注意力很难集中,如果叙事节奏过快,则会影响欣赏的效果。因此,电视的叙述节奏相比电影而言要缓慢得多,镜头运动和蒙太奇的转换比较平缓、完整,常给人一种娓娓道来的感觉。电影则由于观众的

注意力相对集中且银幕的容量有限,节奏不能过慢。所以,电影的叙述节奏要比电视紧凑得多,戏剧冲突富有张力,时空交错,对观众有较大的情绪冲击力和震撼力。

尽管电影和电视在艺术表现上存在着这些差异,但是两者之间并不存在绝对的界限,它们是适宜与不适宜的区别,而不是可能与不可能的区别。比如大远景的场面,电视不是无法表现,而只是表现的效果不是很好,所以它不适宜表现。^①

二、电影与电视的共性

沃尔夫·里拉在《作家与银幕——论电影与电视的写作》中说过：“它们都是一种活动画面,不论在大银幕上,还是在小银幕上,是用感光材料还是用电子制作,是拍在胶片上还是磁带上,它们使用的是同一种语言,它们根据的是同一种语法,并运用了同样的表现手法。”的确,尽管电影和电视各自的物质基础不同,在艺术表现手段上也各有侧重,但是它们都是以直观活动的视觉形象和听觉形象来讲述故事的叙事艺术。特别是在电视剧诞生之时,电影已经是一门十分成熟的艺术了,电视剧必然会向有着相同形象、相同形态而又同属叙事艺术的电影学习。所以在实践上,电视剧也基本沿用着电影语言的特性与规律,并体现出两者之间的相同特征。

(一) 电影和电视都是视听综合艺术

两者基本上都以活动的画面和声音作为再现和表现生活的语言要素,都需要用视听感觉来塑造艺术形象,都很直观具体。至少在观众的知觉反应中,他很难区分在电视银幕上播放的是电视剧还是电影。

(二) 电影和电视的拍摄技巧和方法都相同

两者都可以采用不同的拍摄角度,如仰拍、俯拍、正面、侧面;两者都可以采用不同的运动镜头,如镜头的推、拉、摇、移、跟等基本的运动

^① 陈卫平:《影视艺术欣赏与批评》,上海古籍出版社 2003 年版,第 31—34 页。

形式是一样的;两者都可以在运动中拍摄出不同的景别,如远景、全景、中景、近景、特写等。

(三) 电影和电视都以蒙太奇为结构方法和表现方法

两者都遵循镜头组接作为语法规律来结构画面、结构镜头、结构段落,都以蒙太奇创造含义的美学原理作为表现方法。

(四) 电影和电视都具有相同的艺术特征

两者都体现艺术综合性的特点,都具有时空自由的审美特点,都具有逼真性、假定性、幻觉性、符号性的特征。

总之,电影和电视是两种极为相似的艺术。就目前的发展状况来看,电影故事片和电视剧的相同之处要远远大于它们之间的不同之处。因此,人们往往把电影和电视作为同一种艺术现象来论述。本书也是基于电影和电视的这些共同点来进行论述的,鉴赏的前提也以此为基础。

第二节 影视艺术的特征

作为一门年轻的艺术,影视艺术在其形成与发展的过程中,除了具有其他艺术形式共同的一些表现特征之外,也形成了综合性、逼真性、假定性、幻觉性、符号性等不同于其他艺术形式的独特的艺术特征。了解和掌握这些特征,对于提高我们的影视鉴赏能力无疑是有利的。

一、综合性特点

德国电影理论家爱因汉姆曾把电影称为“杂种的手段”。的确,电影是一门综合艺术,电视更是一门杂糅众多艺术样式、元素的艺术新品种。综合性是影视艺术的一个基本特性。影视艺术在综合中创造了自己,在向绘画、摄影、戏剧、音乐等艺术形式的兼收并蓄、博采众长中获得了安身立命、不断发展的资本,没有综合就没有影视艺术。从这个层面上说,对综合性特点的理解是鉴赏影视艺术的一个切入点。

影视艺术的综合性特点体现在多方面,主要有:

(一) 影视艺术是一种视听感官综合的艺术

鲁迅先生曾经说过：“形美以感目，音美以感耳。”影视运用声音造型元素和画面造型元素的综合满足了观众“目欲慕色，耳欲慕声”的最基本的审美需求。影视在综合中所形成的视听结合、声画兼备的主要特点，则是影视艺术区别于其他艺术形式的主要标志。

由景物的线条、形状、光影、色彩以及人物一起形成的画面构图，往往可以直接通过视觉引起观众理智和情感上的反应；而音响、画外音或音乐等元素的使用也可以帮助丰富银幕上的形象。影视造型表现力和声音表现力的综合使得影视艺术获得了巨大的魅力。

(二) 影视艺术是一种时空综合性的艺术

一般而言，根据艺术形象的存在方式来划分艺术门类，可分为时间艺术、空间艺术与时空艺术三类。观众观赏一部影片的过程，如同感受真实的生活一样，始终是在时间和空间两个维度上进行的。例如，观众在观看《罗拉快跑》这部影片的时候，会投入其中去感受罗拉在 20 分钟内为爱情而奔跑的勇气，当前两种结局都不令人满意时，观众会自然而然地期待着第三次重新奔跑的结果。

影视作品始终是运动的，在时间的变迁和事物运动的过程中进行叙事、展开情节、塑造形象、表达思想情感，同时又不断地通过一个个给人以直观印象的影像空间的呈现而造型。在影视作品中，同一时间发生的两个以上不同事态的组接产生了时间的重复，平行蒙太奇的运用夸大了真实的时间，正如格里菲斯在《一个国家的诞生》这部影片中所创造的“最后一分钟营救”，通过平行交叉剪辑营造出紧张、惊险和刺激的情绪特点。这是小说和戏剧等其他艺术形式望尘莫及的。

(三) 影视艺术是技术和艺术的综合

电影电视是一门艺术，同时也是一种技术，它们是科技和艺术相结合的产物。

一方面，没有科学技术的参与，影视艺术就会失去生存和发展的条件。科学技术是影视艺术构成的一个重要因素。另一方面，科学技术还能作为一种美学手段，与影视艺术形成一种内在的总和。随着现代

科学技术的发展,技术被逐步纳入影视语言表现手段的范畴。影片《阿甘正传》就是一个很好的例子。影片以阿甘的成长经历为视点,反映了美国二战后至越战结束这段风雨飘摇的历史。影片的主人公阿甘亲历了这段时期美国很多重要性的历史时刻,如黑人民权运动、肯尼迪遇刺、越南战争、中美建交、水门事件等等。将主人公嵌入到这些珍贵的历史影像资料当中,全都有赖于影视科技的手段和技巧。影片的片首,一根羽毛从城市的上空轻灵悠然地飘荡着,缓缓旋转而下,最后落到阿甘的脚边。实际上,这并不是摄影机用一个镜头就捕捉到羽毛在空中飘荡的完整过程,而是由 25 个实拍羽毛的镜头与城市背景通过计算机合成出来的。而正是这个看似完整无切换的“假长镜头”为影片营造了一个充满象征和诗意的独特意境。

二、逼真性特点

逼真性是影视艺术区别于其他艺术形式的审美特点。影视艺术所展示的是流动的空间,酷似真实生活的四维时空和摄影机的“显微”功能使得电影和电视在逼真性这一点上具有其他艺术形式无法企及的优越条件。电影大师普多夫金曾经说过,电影的显著特点就在于“它是一种给逼真地再现现实提供了最大可能性的艺术”。银幕上的形象最接近于客观现实的自然形态,它给人以直观上的真实感,而这又是由影视艺术的技术特性所决定的。

《工厂的大门》《火车进站》《水浇园丁》等等这些早期影片本身就具有一种纪录的功能。影视能够使观众最大限度地贴近生活,接近人物形象。与其他艺术形式相比,影视的逼真性可以说达到了极致。必要时,它甚至可以用特写的形式使观众的视觉产生一种显微的能力,让银幕上人与物的细节尽可能的放大。

影视作品讲究细节的真实性,时代氛围、情节展开的环境、演员表演以及人物的化妆、服饰等都要给人以真实感。有时,一部情节离谱的影视剧由于运用各种影视手段营造了逼真的戏剧“情境”也能抓住观众,但如果银幕上出现一个失真的细节,如夸张的动作、矫饰的表情、脱

离时代的服饰等都会引起观众的反感,甚至会导致整部影片的失败。在电视剧《围城》中,导演把艺术化的情节和人物置于上世纪 30 年代真实的历史氛围中来表现,大到演员的表演、都市环境的营造,小到化妆、服装、道具等都追求特定时代的真实。例如苏文纨的服装、发型都是由杨绛先生指定设计的。

逼真性与真实性关系密切。但是,所谓逼真,也就仅仅是逼真于生活,而不是等同于生活。实际上,影视艺术对生活的表现如果与生活完全相同,盲目追求逼真,没有对生活进行选择、概括、加工,这就是生活的照搬,是没有艺术意义的。因此,影视艺术的逼真性并不排斥艺术虚构和创作想象。逼真性毕竟只是影视艺术的特征,而不是影视艺术的目的。影视艺术应当从美学高度出发,真实地反映生活,塑造艺术形象,将逼真性与假定性有机地结合起来,才能赋予影视艺术以生命和美。

三、假定性特点

影视艺术中假定性是多方面的,只不过在逼真性的形态中显得较为隐蔽而已。没有影视的假定性,也就没有影视的艺术性。

首先,影视画面本身就具有一定的假定性,它用平面的二维空间来表现立体的三维空间,在观看中就是一种假定性错觉。影视画面是现实的再现,不是现实本身的展现。再现的是完整生活中的一部分,这种再现是有选择的,而选择就使得影视作品有了假定的创造性。此外,影视作品通过虚构故事来再现现实生活的形态。而这种虚构就是一种假定性创造。同时,影视作品中的空间构成往往也是假定的。比如一个镜头是一个人开车在一幢房子前停下来,下一个镜头是这个人走进这幢房子的大门,进到大厅。尽管镜头可能是在两个地方拍的,却构成了一个事实上并不存在的空间。

艺术概括总是离不开假定性的,我们所说的真实也有一定的主观色彩,所以,要达到真实就往往需要通过假定性来实现主观的真实。例如《红高粱》这部影片,全片的基调是红色,甚至连人所共知的无色的高

梁酒也变红了,通红通红的高粱酒渲染了生命中那种压抑不住的血性情绪和兴奋的精神力量。这正是利用色彩的假定性为影片的造型风格服务。有的影视作品用慢镜头表现一对恋人久别重逢,奔向对方,这么短的路,感觉中却怎么也跑不完,要跑那么长的时间,这是用时间关系的假定性表现人物真实的心理感受。当代影视作品越来越注重人物的内心开掘,展现人物的精神世界,这也为假定性提供了更为广阔的活动空间。如第七十二届奥斯卡最佳影片《美国美人》就用了大块的红色和黑色来表现人物的畸形心理。

影视艺术的逼真性和假定性这两个特点之间是相辅相成的关系,是“寓假定于逼真之中”,以逼真来表现假定。也就是说,它是“假戏真做”,戏是假定的,但却要表现得像真的生活形态一样。比如,如果讲述的是古代的故事,演员的对白却是现代的口语,充斥着“耶”、“哇噻”之类的港台腔,这就将故事演假了。作品中如果有人周末到集市做买卖,集市的环境本来应该是熙熙攘攘的,但若画面上的这个地方冷冷清清,而这个“冷冷清清”又没有特殊的含义,这就将假定性创造的“假”暴露出来了。

影视艺术具有假定性的特点,但它是所有艺术中假定性最小的艺术。例如,戏剧艺术的假定性多体现在道具、布景的假定上,在舞台上,房间的灯可以不存在,只通过演员敲门的动作来表现,戏剧中表演也带有明显的假定性。在这些方面,影视作品是要尽量避免的,因为戏剧中的假定到了影视中就会成为虚假。影视中的道具即使是假的,也要注意“以假乱真”。由此可见,影视艺术的假定性有着其他艺术假定性所没有的特殊性,关键的一点在于其他艺术的假定性常常能使人感到它的存在,而影视的假定性则常常使人忘了它的存在。

四、幻觉性特点

影视艺术是对现实的复制而不是还原,事物的客体化能否被感知为事物本身有赖于影像的另外一个特性——幻觉性。幻觉性本质上是真假为真,可见构成幻觉的前提是“假”而不是“真”。

影像的幻觉性可以分为不同的层次。

影视语言是以模拟人的视听感知经验为基础的,这是第一层次的幻觉。胶片的“间歇”运动由于观赏者的视觉暂留而产生活动的幻觉。美国故事片《巴顿将军》(1970)第一个镜头是一面充满整个画面的美国国旗。由于画面中只有一面旗,没有任何参照物来进行比较,我们无从知道这面旗的大小,虽然银幕上同时传来嘈杂的人声和“立正”的口令声,但这除了使人感到声音和旗是处于同一空间外,再没有给人更多的信息。十几秒钟后,在画框的下边缘逐渐露出一个小小的身影,他在国旗的背景上,自下而上地登上一个显然是讲台的高台上(那高台始终处在画框下线的边缘外),当他全身露出画面后,继续向前迈了四步,立定。传来的声音是脚踏木板的声音。这个镜头原来只有一面美国国旗,没有参照物。当那个小小的身影刚一露头时,镜头里立即出现了一个与那旗子相对比的参照物。幻觉顿时引起了变化。首先是旗与人的比例令人意外地相差悬殊,因此国旗的幻觉突然变大了。其次,这个身影出现在国旗前面,因此国旗仿佛突然变到背景上,因此显得更大了。利用两个变焦(运动的幻觉),这部影片的创作者在开端的十几秒内就造成美国国旗变大的幻觉,从而体现出这部影片的主题。

二维平面的影像由于透视效果和人或物在纵深方向的运动使观众产生空间的幻觉,这是第二层次的幻觉。例如,大小与远近的关系。人的视网膜所接受的是二维信息,人是依靠两只眼睛的不同角度来形成立体幻觉的。人用一只眼睛去看事物往往会失去空间的距离感。人在生活中学会了把大小的感知转换成远近的概念,把光的明暗转换成远近的概念,把色彩的亮度转换成远近的概念。换言之,我们看到的是平面,但想到的是距离。最典型的例子是:传说第一批观看卢米埃尔拍的《火车进站》的观众在火车向镜头越驶越近的时候,他们不由自主地做出躲闪的动作。

其三,蒙太奇的剪辑,空间的跳跃能使观众产生时间的幻觉。

第四,声音的介入、场面调度等手段的运用也能够使观众产生画外的幻觉,这种幻觉是兼具时间性和空间性的。