

第一章

DI YI ZHAN G

影视知识入门

电影和电视，创造了世界艺术史上的最大奇迹。这奇迹既来自于影视自身所展现的前所未有的视听奇观，又来自于它们对人类生活迅速而又深刻的影响。那么，是什么使影视艺术轻而易举地实现了人类“视通万里、思接千载”的亘古梦想？是什么使它几乎主宰了现代人的业余生活，既令人难以自拔地惊诧、激动，也让人不由自主地陶醉、思索？又是什么使影视具有了非凡的能力，从根本上改变着人们的思维习惯和生存方式？

第一节 电影与电视

跨进影视世界的门槛，先来注目它们的成长故事。

与其他任何一门艺术相比，无论电影还是电视都太年轻。但不容否认是，它们却比任何同伴都走得更快，更张扬。它们的脚步匆促而又坚实，每一个足印都在涂抹着、丰富着自己生命的形象。这足印是影视艺术成长的历史，更是影视工作者辛勤耕耘、快乐收获的历史，它勾勒着由人筑起的影视生命的精彩与丰厚。

一、电 影

（一）技术·艺术

1. 技术

电影在自己短短的百年历程中，取得成就无数，如果以纯技

术的演进为界标，我们可以把电影的成长分为四个阶段：

无声电影。电影的发明是 19 世纪欧洲工业革命的结果，在光学、化学、声学、机械学等学科的发展中有了照明技术、胶片及洗印技术、留声机与放映机等设备，于是在这个世纪末催生了电影。电影发展的最初阶段是无声的默片时代，它绵延达三十余年。电影进入中国是在 1905 年，当时的北京丰泰照相馆拍摄了中国第一部影片《定军山》，由著名京剧演员谭鑫培主演。

有声电影。由于录音设备的完善，1927 年，美国华纳公司拍摄了《爵士歌王》，虽然只是在片中加进了四支歌、部分对话和音乐伴奏，但它却标志着电影新时代的开始。电影从此由单一的视觉艺术发展成视听综合艺术，音乐、音响和语言都成为电影的创作元素，大大丰富了电影艺术的表现力。世界上第一部真正意义的有声片是 1928 年放映的《纽约之光》。中国第一部有声片是创作于 1931 年的《歌女红牡丹》。

彩色电影。彩色胶片洗印技术的出现意味着电影艺术第二次革命的到来。虽然此前的黑白电影已经达到了很高的艺术水平，但人们对色彩的渴望依然强烈。早在 1925 年，爱森斯坦就在他著名的《战舰波将金号》中采用人工胶片上色的方法为战舰升起一面红旗。真正的彩色电影是 1935 年美国人拍摄的《浮华世界》。不过直到 20 世纪 60 年代，彩色片才开始在全球普及。安东尼奥尼于 1964 年拍摄的《红色沙漠》，由于色彩上的夸张和主观渲染而使色彩在影片中终于成为了一种富有表现力的创作元素。至此，构成电影艺术的三个基本要素——画面、声音、色彩已经全部具备，电影艺术进一步走向成熟。

数码电影。这是以电脑动画技术的介入为标记的。当代电影越来越多地把摄影机无法实现的内容交给电脑来完成，创造时空再造的奇迹。于是就有了《阿甘正传》中主人公与已故美国总统肯尼迪的握手；《侏罗纪公园》中活灵活现的恐龙；《玩具总

动员》则由 1500 个电脑制作的镜头完成。正如美国 Digital Domain 数字影业公司总裁史蒂夫·范德雷克宣称的：数字技术进入电影产业，是 21 世纪最伟大的革命，也是继无声变有声、黑白变彩色之后，电影业发生的第三次革命性变化，它将为人们带来全新的电影理念。的确，电脑数字技术的辅佐，不仅使电影表现手段更丰富，艺术感召力更强，而且使电影真正成为了无所不能的艺术，成为了彻头彻尾的梦幻世界。电影艺术因此而显示出面向未来的无限生机。

2. 艺术

回眸电影的源头，我们首先应该记住的，是卢米埃尔兄弟。

1895 年 12 月 28 日下午，卢米埃尔兄弟在法国巴黎的卡普辛路 14 号大咖啡馆的地下室里，第一次售票公映电影，放映了《工厂大门》《婴儿午餐》《水浇园丁》《火车进站》等取材于实际生活，几乎不含任何技巧的短片。放映时间大约 20 分钟，只有 35 位观众。

后来，电影史学家们把这一天确定为电影的诞生日。虽然摄影机的发明经历了众多科学家和发明家的长期实验和探索，但卢米埃尔兄弟的贡献是决定性的，是他们在前人发明的基础上制造出了集拍摄和放映于一体的“活动电影机”。

法国人乔治·梅里爱，为电影开辟出了另一番天地。他在巴黎郊区创建了第一座电影摄影棚，从而改变了卢米埃尔兄弟的电影实景摄制方式；他还开创了“停机再拍”的摄影方法，这得益于一次偶然的事件：在一次现场拍摄中，摄影机出了故障，胶片被卡住了一秒钟，就在这一秒钟里，原本在镜头之中的一辆公共马车驶出了镜头而被一辆灵车代替，于是，梅里爱在摄影机中看到了魔幻般的画面——马车突然变成了灵车，他因此而大受启发，发现了停机再拍的妙处；他还把照相技术中的方法运用到电影的拍摄之中，发明了许多电影特技，如淡出、淡入、叠印、多

次曝光等。因此，梅里爱又被称为电影“特技之父”，是他把电影由“活动照片”变成了“神奇的魔盒”。他拍摄的影片《月球旅行记》（1902）、《鲁滨逊漂流记》（1902）、《天方夜谭》（1905）等都充满着神奇、诡谲的色彩。

另一位值得记住的人物是埃德温·S·鲍特。他是电影史上较早运用剪辑来讲故事的人之一。他拍的只有8分钟的影片《火车大劫案》（1904），由于令人信服地揭示了电影剪辑的叙事潜能，而成为电影发展史上里程碑式的作品。这部影片还被称为美国电影史上第一部真正的故事片，创造了美国西部片的最初风格。

真正使电影成为一门艺术的是美国导演D·W·格里菲斯。他在鲍特的基础上进一步探索，把前人已有的电影剪辑技巧变成精确有力的语言。他导演的影片《一个国家的诞生》（1915）成为世界电影史上一部具有划时代意义的作品，被作为电影艺术诞生的标志。他本人也被人们称为“电影之父”。

正是鲍特、格里菲斯等人的创作经验促成了苏联蒙太奇学派的形成及对世界电影影响深远的蒙太奇理论的诞生。

那个时代最耀眼的明星是查尔斯·卓别林。他那些精彩绝伦的幽默片即使在今天也依然让人激动不已。他以自己大胆夸张、极富个性的表演创造了“绅士流浪汉”夏尔洛的银幕形象，用以表现个人的命运与强权、与现代工业的冲突，同时也淋漓尽致地展现了自己诙谐与智慧的天性。他的《淘金记》（1925）、《城市之光》（1931）、《摩登时代》（1936）、《大独裁者》（1940年）等都是电影史上的精品。

（二）流派·现状

一场空前的电影运动，开始于20世纪最初的年代，历经十余年，到20世纪20年代中期达到鼎盛，风靡欧洲。这次运动导

致一系列电影流派的涌现，它们的主张主要体现为：对电影进行纯艺术的探索；不主张在电影中叙事；要求电影表现人的内心世界等。

法国的印象派电影就是这次运动的产物。代表人物是路易·德吕克。印象派电影注意发掘电影在节奏、剪辑、视角等方面的表现力。比如阿倍尔·冈斯在《拿破仑传》（1927）中，将摄影机绑在奔跑的马腿上拍摄追赶拿破仑的场面，又将摄影机放在潜水箱中从悬崖上抛入大海，仿佛拿破仑跳海时所见。费尔南·莱谢尔的《机器的舞蹈》（1923）是电影视觉节奏的试验。影片中，一大堆令人眼花缭乱的形象：帽子，白色的圆圈和三角形，女人的笑、来回摆动的球体，还有棱镜折射出的光线、齿轮、数字，机器零件，以及运动的杠杆、杂技表演、商店橱窗等全被剪辑在一起，以反逻辑的形式实现视觉刺激，达到隐喻效果。

超现实主义电影则试图把梦境、心理变化、无意识或潜意识过程搬上银幕。其代表作品是西班牙导演路易·布努艾尔的《一条安达鲁狗》（1928），影片中充满一连串稀奇古怪的事件和画面：女人在屋里焦急地等待，男人用剃刀将女人的眼球割开，一片云彩从眼球上掠过，街道上的阴阳人捡起一支残断的胳膊，掌心突然爬满了蚂蚁……这部电影的思路表明了电影创作者对于内容的关注和思考，表现了人的基于本能的幻想和对于现存世界的感受。

好莱坞电影。好莱坞的黄金时代是美国的三四十年代。自此，好莱坞成了美国电影的代名词。

此时的好莱坞尽管有很多重要的电影制作者，有一些成功的作品，却没有真正的美学流派。电影在美国发展成为一种工业化商业，一种娱乐的手段。同时，也作为一种意识形态的经验被体现出来。

好莱坞是位于美国西海岸加利福尼亚州洛杉矶西北角的一处

依山傍水、气候宜人的村落，最先是被电影导演和摄影师们在寻找外景地时发现。20世纪初，这里便吸引了越来越多的摄影者。经过将近一个世纪的发展，好莱坞早已成为举世闻名的电影制片业中心。

好莱坞的迅猛发展得益于美国的制片厂制度。麦克·塞纳特对制片厂制度的形成做出了重要的贡献。其最突出的特点是：形成了大规模的垄断企业；内部分工精细，形成了流水线式的工业生产模式；制片人专权；以明星为制作核心等。

好莱坞还形成了类型片的传统。在美国，比较成熟的类型电影有西部片、歌舞片、喜剧片、恐怖片、科幻片、灾难片等，它们都对美国电影产生了持续而又深远的影响。类型规范了影片的叙事时空和形式技巧，凡是不适应类型要求的题材和处理手法，均被视为有可能导致失败的风险。类型和票房也变为衡量创作者能力的尺度，创作者必须抑制个性的发挥，就范于一定的类型模式。因此，有人把好莱坞的“类型电影”看作是在电影工厂里按照固定的模式，成批量地生产出来的相互雷同的娱乐品而不是艺术品。

这一时期好莱坞最引人注目的导演是奥逊·威尔斯。他以处女作《公民凯恩》（1941）一鸣惊人。这部影片被称为“有史以来最伟大的影片”，成为世界电影史和美国电影史的里程碑，它无论是在观念上还是在技巧上都有很大的超前性。比如，影片富于独创性地对景深镜头的运用就引出了后来在电影史上产生重要影响的长镜头理论。

20世纪60年代末70年代初，好莱坞进入到一个新时期。新好莱坞开始对固定的类型模式进行突破，并在影片中体现出明显的社会批评意向，在电影语言的运用上，也有很大程度的革新。最重要的是，在这个阶段出现了一批名震世界的电影新人：斯坦利·库布里克、弗朗西斯·科波拉、阿瑟·佩恩、史蒂文·

斯皮尔伯格等等。他们以他们的电影向世界展现着好莱坞不衰的活力。

法国诗电影。诗电影，顾名思义，就是将诗的特性引进电影创作中，让电影充满诗情、诗意、诗的节奏与韵律的电影样式。20 世纪 30 年代发端于法国，至今仍被人们认为是最具法国特色的电影流派。

法国诗电影继承了 20 年代先锋电影的创新和实验精神，并显示出自己的特色，影片中充满了诗意的对话、美妙的视觉影像、丰富的哲理暗示和深刻的思想剖析。雷内·克莱尔和让·维果被视为法国诗电影的先驱。前者导演了《巴黎屋檐下》（1930）、《百万法郎》（1931）等影片，后者的著名作品《操行零分》（1933）表现了自己对童年寄宿学校生活的痛苦回忆，其中的“枕头大战”别开生面：一些穿着白衬衫的小学生，在自己的寝室里把枕头扯开抛向空中，随着枕头的散开，里面的羽毛满屋飞舞，再配合上高速摄影的运动，营造了一种“罕见的诗意”，并且非常成功地借画面宣泄了孩子们内心的积怨，很好地实践了诗电影的追求。

法国诗电影的真正首领是电影导演让·雷诺阿。他是闻名于世的印象派画家奥古斯特·雷诺阿的儿子，像父亲一样，他对法兰西艺术也有着突出的贡献，最典型的就是创造出了一套诗意写实主义的电影手法。1939 年拍摄的《游戏规则》是他最出色的电影。

几乎同时，法国诗电影在遥远的俄罗斯也得到了广泛的认同和响应。并且成了俄罗斯电影区别于其他任何国家电影总体风格的特点之一。

意大利新现实主义。意大利新现实主义在二战即将结束时兴起，到 1951 年以后逐渐衰落。虽然持续时间不长，却影响深远。新现实主义有感于好莱坞电影美学的虚假，提出了“还我普通

人”、“把摄影机扛到大街上”的口号，要求电影表现真实生活，对电影再现物质世界、显示空间现实的审美潜能作了新的重大挖掘。

罗西里尼的《罗马，不设防的城市》（1945）是真正反映这一倾向的第一部影片。而新现实主义的代表作品则是德·西卡的《偷自行车的人》（1949）。

《偷自行车的人》讲述的是：普通工人安东·里奇和他的儿子为了寻找一辆丢失的自行车而四处奔波，却始终无法找到。为了一家人的生活，里奇迫不得已准备也去偷车，可车未偷成却被指控为偷车贼，当众受辱而归。新现实主义电影的美学追求在这部电影中得到充分的实现：一是纪录性。既然强调反映现实，那么影片就要尽可能不侵蚀物质的原貌。此片的故事就来自于一个极其普通的新闻报道。二是实景拍摄。他们将摄影机扛上大街，让摄影机跟随人物在实际空间运动。三是运用长镜头。这是与跟踪拍摄相适应的方法，它使进行中的事件有完整感，强化了真实客观的视觉效果。四是非职业演员的起用。为了保证影片的真实性，男主人公里奇的扮演者就是一个真正的失业工人。五是结构的平凡简洁，不用闪回、倒叙等结构方法。甚至，他们还在影片中使用了自然的地方语言。

有人把中国的《马路天使》（1937 袁牧之）《十字街头》（1937 沈西苓）也看作新现实主义电影。

新现实主义电影的成就在于使电影摆脱了陈旧的传统程式和虚伪观念，也摆脱了古典现实主义带来的蒙太奇束缚，使电影更贴近民众。它的弱点在于忽略了电影作为一种艺术形态本身所具有的美学价值，忽略了人在其中可以发挥的自由创造力。

法国新浪潮电影。法国的新浪潮电影运动是电影史上继 20 世纪 20 年代欧洲先锋电影运动、意大利新现实主义电影运动之后的第三次重要的电影运动。它产生于 20 世纪 50 年代末到 60

年代初。在 1959 年的戛纳电影节上，出现了几部法国青年导演拍摄的电影：戈达尔的《筋疲力尽》、特吕弗的《四百下》、阿仑·雷乃的《广岛之恋》。这些电影从形式到观念都给人以全新的冲击力，它们正式向世人宣告新浪潮的到来。

新浪潮电影的最大特点是带有强烈的个人色彩，以及侧重于发掘电影的纪实风格。由于新浪潮的导演们大都是二战后的青年，对满目疮痍的社会充满了幻灭感和叛逆精神，所以他们的影片常常是非政治性的，也没有传统的道德观念，并喜欢将抒情与暴力、虔诚与不敬、悲剧与喜剧跳跃地掺杂融合在一起。比如《四百下》，它以自传体的形式讲述了一个“问题少年”安托万的故事，很多情节都来自导演自己的生活经历：安托万的继父、母亲都不关心他，因为感受不到家庭的温暖，他常常逃学、撒谎，后来因为偷了父亲办公室的打字机而被父母送到教养院。在教养院他又屡受看守欺辱，在忍无可忍之下，他逃跑了，跑到渴望已久的大海边，茫然地注视着茫茫大海……整个故事无疑是对传统道德标准的控诉。影片的摄影则类似于新现实主义的风格：在实景中拍摄和即兴的导演、表演；使用自然光和微弱光线；扛着摄影机满大街跑，跟拍、抢拍……因此使影片形成一种极强的纪实风格，以前所未有的真实与诚恳征服观众。

《广岛之恋》所代表的“左岸派”电影，由于出现的时间与新浪潮难以区分，往往也被归入一类，实际上二者无论在主体选择还是表现手法上都有很大的区别。

意识流电影。意识流电影是电影美学流派中一个很出色的品种。它是以电影手段表现人的幻想、幻觉、自由联想、情绪波动等潜意识，常常把现实的生活之流和虚幻的意识之流交织在一起，构成一个奇异的视听整体，让观众笼罩在似真似假、亦梦亦幻的感受中。

电影中的意识流很早就有人尝试，只是到了 20 世纪 50 年代

才走向成熟，其中出现了很多运用意识流手法的经典影片：瑞典导演伯格曼的《野草莓》（1957）、法国导演雷乃的《广岛之恋》（1958）和《去年在马里昂巴德》（1961）、意大利导演费里尼的《八部半》（1963）等等。

《野草莓》的剧情就发生在现实世界的 24 小时内，波尔格教授从居住地去一所大学的路上。在旅途中，波尔格遇到了各种各样的人，重访了他过去熟悉的各个地方，于是时间就在影片的各个关键时刻停顿下来，让我们随老人的回忆而走向过去，让过去许多年中的许多人和事搅和在一起，统统出现在银幕上。显然，伯格曼把这条现实的道路处理成了人生旅途的象征，他让我们借那些偶发事件来探索老人复杂神秘的内心世界。

由此可以看出，电影意识流手法的大量使用，意味着电影艺术家开始像重视现实的映像一样来重视心理的映像，从而极大地丰富和拓展了电影的表现潜力和表现范围。

中国当代电影。在 20 世纪六七十年代，当世界电影风起云涌的时候，中国电影还处在“文革”时期的停滞状态。直到 20 世纪 70 年代末 80 年代初，政治局面的扭转才带来了艺术的新生；“第四代导演”、“第五代导演”的破空出世使得中国电影在创作和理论探索上都迅速达到了一个新的高峰。

所谓“第四代”、“第五代”导演，在中国电影史上是一种约定俗成的和大略的说法：第一代导演指的是活跃于 20 世纪二三十年代无声片时期的中国电影的开荒者张石川、郑正秋等人。第二代导演则是第一代的学生辈，活跃于三四十年代有声片时期，代表人物有蔡楚生、孙瑜、吴永刚、费穆等人。第三代导演又是第二代的学生辈，活跃于 50 年代和 60 年代初，如郑君里、谢晋、水华、成荫、崔嵬、凌子风等。以上三代导演都可说是制片厂时代的艺术家。第四代导演都是“文化大革命”前入学北京电影学院（也包括同时期自学成才者），直到 70 年代末 80 年

代初才获得独立拍片机会的那些人，如滕文骥、吴贻弓、谢飞、吴天明、张暖忻、黄蜀芹、黄健中、杨延晋等。第五代导演都是第四代的学生辈，大多于 1982 年毕业于北京电影学院，毕业后很快有了独立拍片的机会，并带着中国电影走向了世界，走向了辉煌。他们是：陈凯歌、张艺谋、张军钊、田壮壮、吴子牛、黄建新、周晓文、李少红等。其后，还有“第六代”、“后第六代”等说法，指的是更年轻的一大批电影新人。

在 20 世纪 80 年代初中期，第五代的创作活动继第四代之后渐渐成为中国新电影运动的核心。他们对艺术的探索、对中国电影和世界电影发展的影响及所处的地位，几乎相当于意大利新现实主义和法国的新浪潮。

第四代电影最早引起注意是从滕文骥《生活的颤音》、杨延晋《苦恼人的笑》、黄健中《小花》、张暖忻《沙鸥》等开始的；到吴贻弓《城南旧事》《巴山夜雨》、郑洞天《邻居》、颜学恕《野山》、吴天明《老井》等出现，已显示出其巨大影响。第四代电影开创了中国电影的崭新局面，并为第五代电影的崛起拉开了大幕。

第五代电影的开山之作是张军钊的《一个和八个》（1984），其后有陈凯歌的《黄土地》（1984）、《孩子王》（1987），田壮壮的《猎场扎撒》（1985）、《盗马贼》（1986），黄建新的《黑炮事件》（1985）张艺谋的《红高粱》（1987）等等。其中，《黄土地》号称中国探索电影的旗帜，由于参加第九届香港国际电影节而在国际上掀起“黄土地旋风”，并相继在法国、瑞士、英国、美国等十个电影节上获奖。到《红高粱》在 1987 年的柏林国际电影节获大奖，整个世界几乎被中国电影热所鼓舞。

第五代导演的影片在艺术多元化的基础上显示出许多共同的特点：借助中国的广大生存空间，特别是西部荒原，展开自己对具体意义的中国人的反思，探索了民族生存状态、历史命运、人

的深层心理与行为等命题，充满着苍凉、粗犷、冷峻、悲壮的美学意味；同时注重运用电影的造型元素揭示内涵，淡化情节，倾向人物心理表现；既有明显的现代电影观念又自觉而又自然地流露着浓郁的中华民族传统美学思想。因此，它们对世界认识中国电影、中国电影走向世界，对电影艺术在新世纪承前启后的发展走向等方面都有举足轻重的作用。

台湾电影在 20 世纪 70 年代末至 80 年代中期出现了令人振奋的局面。代表导演有侯孝贤、杨德昌、陈坤厚等人。侯孝贤被称为“台湾新电影”的一面旗帜，他的电影长于以小人物的命运或视点为主线，透视整个社会的变更、展示历史时代的演化，其后期的作品更为风格化。代表作品有《风柜来的人》（1983）、《冬冬的假期》（1984）、《童年往事》（1985）、《恋恋风尘》（1986）、《悲情城市》（1989）、《好男好女》（1995）等。侯孝贤几乎每一部电影都会获得重要的国际奖项，为台湾电影走向世界做出了重要的贡献。在美国接受电影教育的李安，创作内容偏向于传统中国文化和西方文化的冲突与均衡，在他的“父亲三部曲”《推手》（1991）、《喜宴》（1993）、《饮食男女》（1994）中，体现出了浓烈的家庭情结以及对两代人的生活观念和价值取向矛盾的展示与理解。其新作《卧虎藏龙》（2000）获得第 73 届奥斯卡最佳外语片奖等四项大奖。

60 年代与 70 年代之交，张彻、胡金铨、张鑫炎等人在香港原武侠电影的基础上掀起了“新武侠电影”的浪潮，被称为“彩色武侠世纪”。张彻导演的每一部电影几乎都会在某一方面带动起香港古装片的热潮：《独臂刀》（1967）带动了“古装刀剑片”的热潮；《报仇》（1969）开“拳脚功夫片”的风气；《马永贞》（1972）开“上海滩影片”先河；《少林五祖》（1974）、《少林小子》（1975）又称为“少林谱系”影片的先声。张彻注重对男性友谊的表现，善于用慢镜头来表现震撼人心

的场面，用西洋音乐来配音，以英勇悲壮为主调，对后来驰名好莱坞的英雄片导演吴宇森产生了重要影响。另两位善于制造武侠奇观的是成龙与徐克。

香港电影的重要事件是香港电影新浪潮运动。1979年，徐克、许鞍华、章国明分别执导了电影《蝶变》、《疯劫》和《点将兵兵》，被作为这场运动开端的重要标志。他们大量引入西方现代电影观念与技巧，并与本土题材相结合，为香港电影注入了当代感性、都市气息，带领香港电影进入了全面现代化局面。其后，在他们的带动下，一批表现新观念、具有新形式的影片相继涌现出来。

在商业化的香港电影阵营里，王家卫以其独特的风格化影像，明显个人化的叙说，落寞、隔膜的都市人和孤独沙漠侠客形象牵引人心，成为当代香港电影导演中最为突出的新锐。其作品主要有《旺角卡门》（1988）、《阿飞正传》（1990）、《重庆森林》（1994）、《东邪西毒》（1994）、《春光乍泄》（1997）、《花样年华》（1999）等，问鼎多项国际电影节奖项。

二、电视

（一）诞生·发展

1936年11月2日，英国广播公司（BBC）在伦敦市郊的亚历山大宫，开办世界上第一座正规的电视台，揭开了世界电视史的序幕。北京电视台（今中央电视台的前身）于1958年5月1日首播，成为中国电视传播事业的起点。

对电视艺术的理解，有广义和狭义两种。广而言之，电视艺术不仅包括电视剧、电视电影、动画片、电视小品、曲艺、音乐电视等艺术形式，而且涵盖了电视专题片、电视纪录片、电视广告等具有新闻、及时、商业传播性质的创作类型，同时也包括电

视制作艺术、栏目设置艺术、节目编排艺术、主持人艺术等方面。它既包含影视剧、综艺类节目，也包含文化类节目。从这个角度上说，电视艺术是包容面很大的伸展性概念。狭而言之，电视艺术就是指电视剧（包括电视电影）艺术。作这一理解时，通常是将“影视”作为一个同多于异的艺术整体来观照的。本书更适合于后一种概念。

电视剧比电影更年轻，它的诞生与发展更显示了对科学技术的依赖关系。随着电子技术的突飞猛进，电视艺术的发展也日新月异，经历了从黑白到彩色再到激光立体彩色电视；从最初 3 英寸黑白电视接收机，发展到 12 英寸、15 英寸、20 英寸乃至大屏幕电视、多屏幕电视的历程。加之磁带录像的发明、电视卫星全球网络的覆盖、有线电视的多选择性、高保真效果、家庭影院设备，这一切都大大提高了电视屏幕的表现力，增加了反映生活的真实感。而且，由于数字技术的飞速发展，数字电视取代现行模拟电视是必然趋势，有消息称我国已计划于 2010 年结束模拟电视广播系统，这就意味着我们将从电视中感受到更精彩、更丰富的外部世界。

到目前为止，电视剧的发展大致经历了三个阶段：

转播戏剧。1930 年，英国广播公司（BBC）在伦敦播出了皮兰德罗的电视剧《花言巧语的人》，揭开了电视艺术发展的序幕。开始，并没有专门为播放而编写和拍摄的电视剧，舞台剧就成了最好也是最现成的准电视剧，也就是今天的实况转播。《花言巧语的人》实际上就是转播同名的独幕剧，播放期间还使用了一些电影的技巧：借助变焦和特写等手法使剧中人物手部动作、面部表情等更清晰地呈现在观众眼前，使人们坐在家里的电视机前就犹如在剧场中一样观摩到故事，甚至还可以看得更真切，更细致。我国中央电视台最初播映的小歌剧《姑嫂河边》，京剧《群英会》、《望江亭》，话剧《关汉卿》等，也都只是由

电视转播的戏剧，而不是真正意义上的电视剧。

直播电视剧。由于舞台剧的资源少，远不能满足电视长时间高密度的播放要求，加之录像技术、摄录设备还没有发明或者引进，直播电视剧就应运而生。我国第一部电视剧《一口菜饼子》就是在 1958 年 6 月 15 日由当时的北京电视台以直播电视剧的形式播放的。此剧根据同名小说改编，曾在广播电台播出，也在舞台上演出过，这次又改换成电视剧的面貌以直播形式搬上荧幕：也就是由演员当场表演、电视直接播放、观众即时收看。有趣的是，为了营造真实效果，剧中使用了部分外景，而这些外景镜头大多是从现成的影片资料中剪辑进来，其中刮风和下大雨的画面就是采用了电影《智取华山》中的镜头。

实景录制。1956 年，因为磁带录像技术的发明，再加上有了摄像机、录像机和电子编辑机等设备，电视剧可以像电影那样采取分镜头实景录制、后期剪辑等手法，具有了充分的时空自由，大大拓展了对自然、社会、历史乃至科幻、动画、心理等方面的表现能力，开阔了人们的视野，丰富了人们的艺术生活。由此开始，电视剧逐渐确立了自己独立的艺术地位。

我国电视剧的发展大致经历了四个阶段：

1958 至 1966 年是初创阶段。由于条件制约，当时的电视剧大多是直播形式，而且是只有 30 分钟的单本剧，题材单一，涉猎面狭窄，只求紧扣时代脉搏，注重作品的现实感与教育功能。

《一口菜饼子》就是为了配合当时的“忆苦思甜”教育，1959 年的《女状元》是为了配合人民公社大办食堂，1960 年的《青春曲》则是为了配合宣传“知识分子上山下乡”的号召。

1966 至 1976 年，因为“文化大革命”，我国的电视发展处于停滞阶段。

1978 至 1990 年是艺术成型时期。电视剧创作不仅数量上增加，而且无论是叙事形态还是艺术语言的运用都有了很大的进

展涌现出了《新星》（1985）、《今夜有暴风雪》（1984）、《篱笆、女人和狗》（1988）、《渴望》（1990）等众多优秀之作。

1990 年至今是成熟期。不仅电视剧的产量迅猛增加，而且题材样式更加多样、技术水平更加精湛、艺术水准普遍提高。

《唐明皇》（1992）、《苍天在上》（1993）、《我爱我家》（1999）、《宰相刘罗锅》（2000）等题材不同风格各异的艺术精品闪亮荧屏，给老百姓奉上了取之不尽的文化艺术大餐。

（二）探索·前景

20 世纪是活动影像的世纪。作为活动影像的两大宠儿——电影和电视在半个世纪的风风雨雨中，经历了戏剧性的演变过程：由电影对电视的歧视，到它们之间的相互对立，继而发展为两者的相互竞争。而就在上世纪末诞生的电影还未迎来自己百岁生日之时，影视合流的浪潮又缓缓拉开了序幕。

电视电影的出现就是一个重要迹象。

电视电影是一种新兴的电影品种，它在国际上的发展只有三十多年，而在我国则是近几年才开始兴起的。它是由电视台作为电视节目投资拍摄的、在技术上和艺术上符合电视播放要求的电影。电视电影长度一般为 90 分钟，既可以是独立的故事，也可以是相对独立的系列片，但拍摄上是采用电影的手法。像我国观众非常熟悉的《神探亨特》就是以“电视电影”的形式拍摄的。电影频道 1999 年正月十五播出的《岁岁平安》是我国“电视电影”的首次尝试。

电视电影的问世完全是电影与电视激烈竞争的结果。40 年代末，电视一在美国问世，美国人固定的“周末举家上电影院”消闲方式就被打破了。尽管当时的电视技术只能提供质量很差的画面，但它具有新鲜、免费观赏、节省外出开支和体力消耗这些特点，很多人放弃了电影院而选择在家里看来自好莱坞片库的旧

片。电影观众的急剧下降，对好莱坞构成了严峻挑战。好莱坞影业巨头下令拒绝向电视台出租旧片，禁止电影演员上电视台表演节目。于是，为了打开节目源，电视台开始自行投资拍摄后来被称之为“电视电影”（**Movies Made for TV**）的节目，大量摄制电视电影的小型制片公司也应运而生，电视电影迅猛发展起来。到1958年，好莱坞八大电影公司已无一例外地与电视台握手言和。而且，为了“收复失地”，好莱坞也积极投入了电视电影的拍摄和发行。同样，中央电视台电影频道从1996年1月1日开播后，由于缺少新片源，不得不以老片旧片搞车轮大战，被讥为老片展播台。为摆脱这种尴尬状况，电影频道根据电视播出的特点，选择场面小、情节紧张、人物相对较少的题材，参照电影的叙事结构、人物刻画和镜头的运用，尝试制作投资小、周期短、见效快的电视电影，并很快取得了不俗的成绩，大大丰富了电影频道的节目内容。

由此可见，电视电影正是在电影与电视双双遇到瓶颈、发展滞缓之时，以拯救者的姿态出场的。它既继承了电影丰厚的艺术资源，又利用了电视的传播优势，将电影与电视合为一体，使人难以区分。

而且，电视电影的发展空间还不止于此。2002年底，中央电视台从海外引进了一种目前世界上最先进的“电视电影磁带转胶片设备”，央视电影频道将借此设备，把该频道播放的电视电影统统搬到电影院里放映。这样，“合流”所带来的两栖优势将得到充分发挥。更重要的是此举将给我国传统的电影拍摄方式带来巨大的冲击。

当然，影视合流的趋势并不仅仅是由电视电影来体现的。目前，电影厂与电视台的合作越来越密切，电影制作人员对电视剧拍摄工作的全方位渗透，都透露出合流的讯息。这既顺应了时代、市场的需要，更是科技发展的必然趋势。