

内 容 简 介

本书结合中国当代影视艺术与文化的实际，比较全面地介绍和论述了影视与影视鉴赏的基本常识和原理、操作方法和技巧。全书分为四章，即：影视知识入门；影视鉴赏基础；影视文本解读；影视评论写作。其内容设置，力求做到理论性、科学性、思想性与知识性、启发性、实用性的有机统一；并尽量做到深入浅出，好读，好讲，好用，是一本较有特色的影视艺术与鉴赏的普及性读物，有助于提高大学生和一般影视爱好者的人文素质、艺术修养、审美水平特别是影视作品鉴赏与影视评论写作能力。

目摇摇录

第一章 影视知识入门	1
第一节 电影与电视	1
一、电影	1
(一) 技术·艺术	1
(二) 流派·现状	4
二、电视	13
(一) 诞生·发展	13
(二) 探索·前景	16
第二节 共性与差异	18
一、共性	18
(一) 真实·真切	18
(二) 动态·动感	21
(三) 综合·融合	24
二、差异	26
(一) 画面·语言	26
(二) 精美·时效	28
(三) 篇幅·容量	31

■ 摇第三节摇影像与声音	33
一、影像	33
(一) 景别·景深·镜别	33
(二) 色彩·光影·构图	42
二、声音	49
(一) 人声·音乐·音响	49
(二) 同步·分离·对位	52
■ 摇第四节摇蒙太奇与长镜头	54
一、蒙太奇	54
(一) 呈现·表观·创造	54
(二) 叙事·表意·营构	57
二、长镜头	67
(一) 定义·理论·贡献	67
(二) 类别·功能·运用	70
■ 摇第二章摇影视鉴赏基础	75
■ 摇第一节摇目的与需求	76
一、快感	76
(一) 生理刺激·感官愉悦	76
(二) 心理满足·精神舒怡	80
二、美感	83
(一) 动静相宜·音画和谐	83
(二) 虚实相生·言意有机	87
■ 摇第二节摇本体与实体	99
一、本体	99
(一) 影像·影戏·符码	99

(二) 形式 · 内容 · 综合	104
二、实体	109
(一) 故事 · 影像 · 表演	109
(二) 语素 · 语法 · 修辞	114
■ 摇第三节摇观赏与辨识	120
一、观察	120
(一) 直觉 · 注意 · 感知	120
(二) 体验 · 情感 · 想象	125
(三) 思索 · 理解 · 把握	129
二、辨识	134
(一) 娱乐 · 教化 · 实验	134
(二) 写实 · 浪漫 · 表现	137
(三) 悲剧 · 喜剧 · 正剧	140
■ 摇第三章摇影视文本解读	143
■ 摇第一节摇对象与程序	143
一、对象	143
(一) 文本 · 人物 · 现象 · 思潮	143
(二) 读诗 · 读人 · 读心 · 读史	147
二、程序	151
(一) 观看 · 关注 · 领悟 · 体会	151
(二) 认知 · 理解 · 共鸣 · 认同	155
■ 摇第二节摇角度与视界	159
一、角度	159
(一) 个体 · 群体 · 主体 · 客体	159
(二) 俯视 · 仰视 · 平视 · 正视	163

二、视界	168
(一) 民族·地域·人种·世界	168
(二) 社会·时代·历史·文化	172
■ 第三节 摇方法与原则	176
一、方法	176
(一) 知人论世·以意逆志	176
(二) 推源溯流·引譬连类	180
二、原则	184
(一) 穷形取神·得意忘言	184
(二) 借题发挥·举一反三	188
■ 第四节 摇态度与立场	192
一、态度	192
(一) 设身处地·将心比心	192
(二) 我注六经·六经注我	196
二、立场	200
(一) 平等交流·积极对话	200
(二) 热爱生活·锻冶生命	204
■ 第四章 摇影视评论写作	209
■ 第一节 摇性质与功能	209
一、性质	209
(一) 抒吐性·即兴性·主观性	209
(二) 研究性·科学性·客观性	213
二、功能	217
(一) 自足性·对话性·商榷性	217
(二) 针砭性·引导性·建设性	221

■ 摇第二节摇形态与尺度	225
一、形态	225
(一) 专家型·作家型·杂家型	225
(二) 诠释型·赏析型·批评型	229
二、尺度	234
(一) 思想性·艺术性·观赏性	234
(二) 新颖性·独特性·和谐性	238
■ 摇第三节摇方式与文体	242
一、方式	242
(一) 专题式·点评式·随感式	242
(二) 认知式·印象式·领悟式	246
二、文体	250
(一) 陈述体·对话体·商榷体	250
(二) 消息体·短评体·论文体	254
■ 摇第四节摇策略与技巧	258
一、策略	258
(一) 选材严·角度佳·挖掘深	258
(二) 重感性·讲知性·找理性	262
二、技巧	266
(一) 抓细节·看场景·入情境	266
(二) 剖人情·见人性·谈人生	270
■ 摇附录一：文本解读示例	275
■ 摇附录二：影视评论示例	299

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 摇电影与电视

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

员援技术

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 1903 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，1906 年，美国华纳公司拍摄了《爵士歌王》，虽然只是在片中加入进了四支歌、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 1929 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 1915 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 年美国拍摄的《浮华世界》，不过直到 20 世纪 50 年代，彩色片才开始在全球普及。安东尼奥尼于 1945 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》则由员个电脑制作的镜头完成。正如美国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，是员世纪最伟大的革命，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。

圆援艺术

回眸电影的源头，我们首先应该记住的，是卢米埃尔兄弟。

员缘年 员月 愿日下午，卢米埃尔兄弟在法国巴黎的卡普辛路 员源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 圆分钟，只有猿位观众。

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》（1895）、《鲁滨逊漂流记》（1896）、《天方夜谭》（1898）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·杂·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15分钟的影片《火车大劫案》（1903），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 卢· 宰· 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》（1928）、《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 19 世纪最初的年代，历经十余年，到 19 世纪 90 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》（~~1924~~）是电影视觉节奏的试验。影片中，一大堆令人眼花缭乱的形像：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》（~~1929~~），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40年代末至50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》（1929）、《百万法郎》（1930）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1945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

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影片：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》（1959）、法国导演雷乃的《广岛之恋》（1959）和《去年在马里昂巴德》（1961）、意大利导演费里尼的《八部半》（1969）等等。

《野草莓》的剧情就发生在现实世界的 96 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 80 年代末 90 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开拓荒者张石川、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 80 年代末 90 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》（1986），田壮壮的《猎场扎撒》（1986）、《盗马贼》（1986），黄建新的《黑炮事件》（1986），张艺谋的《红高粱》（1988）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 1988 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