



一、作为现代生活构成的影视艺术

与音乐、舞蹈、绘画、文学、戏剧等古老的艺术门类相比,影视艺术或许是最年轻的艺术形式。19世纪末,在世界各国科学家关于电影的发明竞赛当中,法国的卢米埃尔兄弟走在了前面。1895年12月28日,他们在巴黎一家咖啡馆的地下室首次公开放映了他们拍摄的电影短片,这一天后来被广泛视为电影诞生的日子。1926年1月26日,英国工程师贝尔德公开演示了他发明的可以远距离传送图像信号的机械扫描电视机,这一天后来被视为电视诞生的日子。1936年11月2日,英国广播公司(BBC)在伦敦郊外的亚历山大宫播出了一场规模盛大的歌舞,这是电视机构第一次公开转播电视节目。影视艺术虽然年轻,却是自20世纪以来最具大众性和影响力,受众参与最为广泛的艺术形式,其锋芒完全盖过了所有那些古老的艺术形式。电影和电视的发明,不仅是两种新奇的科技发明,同时也意味着一扇全新的艺术大门就此打开,一个璀璨夺目的艺术世界呈现在世人面前。

较之传统艺术类型,电影艺术似乎包含着更为强大的难以抗拒的魅力,其大众性达到了前所未有的程度。从电影诞生早期粗糙简陋的镍币电影院,到今天软硬件全面升级的多厅电影院,每天晚上全世界难以计数的观众守候在黑暗中的银幕前,跟着闪烁的光影同悲同喜。在光影变幻中,那些惊心动魄的冒险故事,缠绵悱恻的浪漫爱情,那些光彩照人的电影明星,那些细腻生动的喜怒哀乐,它们是如此美好,以至于当影院灯光亮起,观众甚至都不愿从这个梦幻中醒来。

新中国成立前,电影在大中城市的影响力已经开始超过传统戏曲。新中国成立后,电影艺术更得到了迅猛的发展,其影响力也逐渐从城市拓展到城镇乡村,电影成为当代中国最重要的艺术形式,成为中国人最主要的文化消费形式,电影也成为了新中国几代人共同的文化记忆。“文革”结束后的1979年,中国电影观影人次达到了一个令人难以置信的顶峰,全国年度观影达到293亿人次,平均每个中国人观看电影达到28次之多,这或许将是中国电影史乃至世界电影史上一个“空前绝后”的奇迹(经历十年产业化改革突飞猛进的发展,直到2016年中国电影年度观影人次也仅



仅只有 13.72 亿)。进入 1980 年代后,随着电视的兴起,中国电影观影人次开始下降,但 1989 年的观影人次仍然达到了 168 亿人次。^①

经历了 1990 年代的相对低迷,自 2002 年开始,中国电影产业化改革重新激发了电影的活力,年度票房每年以超过 25% 的速度急速增长。2002 年,中国电影年度国产片数量仅为 100 部,年度票房 8.6 亿元,而 2016 年年度电影产量已达到 944 部,年度票房达到 457 亿元,票房极速增长了 50 多倍,中国电影的增长速度和持续性已经居全球榜首,中国电影市场已成为令全球瞩目的成长最快的市场。按照这样的增长速度,中国电影市场将在几年后超越北美,成为世界第一大电影市场。

虽然电影业的经济体量并不大,但它的文化影响力却相当惊人。《英雄》《疯狂的石头》《功夫》《集结号》《建国大业》《唐山大地震》《一九四二》《让子



图 1-1 电影是文化娱乐产业的“火车头”

① 尹鸿、凌燕:《新中国电影史》,142 页,长沙,湖南美术出版社,2002。

弹飞》《失恋33天》《泰囧》《中国合伙人》《一代宗师》《小时代》《归来》《捉妖记》《大圣归来》《夏洛特烦恼》《老炮儿》《美人鱼》《湄公河行动》《我不是潘金莲》《罗曼蒂克消亡史》《战狼2》《阿凡达》《变形金刚》《功夫熊猫》《盗梦空间》《星际穿越》等中外影片，不论其口碑如何，它们大都成为了重要的文化事件，引起了社会的广泛关注和讨论，电影重新回到了中国人的日常生活当中。

而单就作为文化媒介的大众性和影响力而言，电视则已经超过了电影。在世界范围内，世界电视产业借助时代华纳、维亚康姆、迪斯尼、新闻集团等跨地域、跨媒介、综合性的巨型“媒介航母”，已经将其影响力拓展到了世界文化市场的每一个角落。电视已成为现代生活的必需品。美国《电视和录像年鉴》统计数据显示，在美国差不多每户家庭至少拥有一台电视机，大多数家庭还不只拥有一台，平均每户美国家庭每天消磨在电视上的时间超过4个小时^①。而根据BBC中文网的报道，世界上最爱看电视的三个国家分别是美国、意大利和英国，其国人每天看电视的时间分别达到了5小时、4小时13分和4小时零3分钟。^②

而在中国，倘若不考虑发展迅猛的手机等移动媒介，当前最具影响力的大众媒介同样是电视。截至2013年年底，中国电视综合人口覆盖率达到98.42%；有线广播电视用户2.29亿户，入户率达到54.14%，数字电视用户1.72亿户，渗透率为74.95%；付费数字电视用户3500万户，渗透率为15.3%。全国共设播出机构2568座，共开办4199套节目，其中广播节目2863套，电视节目1336套，高清电视频道达50个。^③2013年，中国全年彩电销量达到4779万台，2014年亦达到4580万台。尽管网络等新媒体不断分流电视收视市场，但根据全国37个电视台的联合抽样调查，中国人2009年平均每天看电视的时间仍然达到了127分钟。毫不夸张地说，电视几乎已经进入了每一个中国家庭。

在电视文艺节目中，电视剧一直是中国观众的消费首选。《传媒蓝皮书：2013年中国传媒发展报告》显示，2012年80城市观众平均每人全年收看电视剧的时间是310小时，平均每天收看51分钟。中国也是世界上电视剧产量最高的国家。2012年，全国电视剧产量达到约17000集，平均每天生产电视剧47集。这意味着即使按照每天看两集的速度，观众也要用23年才能把这一年的产量消化干净。数据显示，在全国1974个电视频道中，播放电视剧的频道有1764个，占总数的89.4%，全年电视剧播放量已超过500万集（包括重播）。中国已成为世界第一的电视剧生产大国和播出大国。^④从早年的《敌营十八年》《红楼梦》《三国演义》《西游记》《水浒传》，到后来的《渴望》《编辑部的故事》《北京人在纽约》，直到《还

① [美]罗伯特·艾伦：《重组话语频道》，麦永雄等译，11页，北京，中国社会科学出版社，2000。

② 《英国成全球第三爱看电视国家 平均每天242分钟》，载搜狐网。<http://yule.sohu.com/20121218/n360753711.shtml>。

③ 国家广播电影电视总局发展研究中心：《中国广播电影电视发展报告（2014）》，北京，新华出版社，2014。

④ 晏萌、石群峰：《2009，中国电视剧再续辉煌？》，《传媒》，2009（1）。

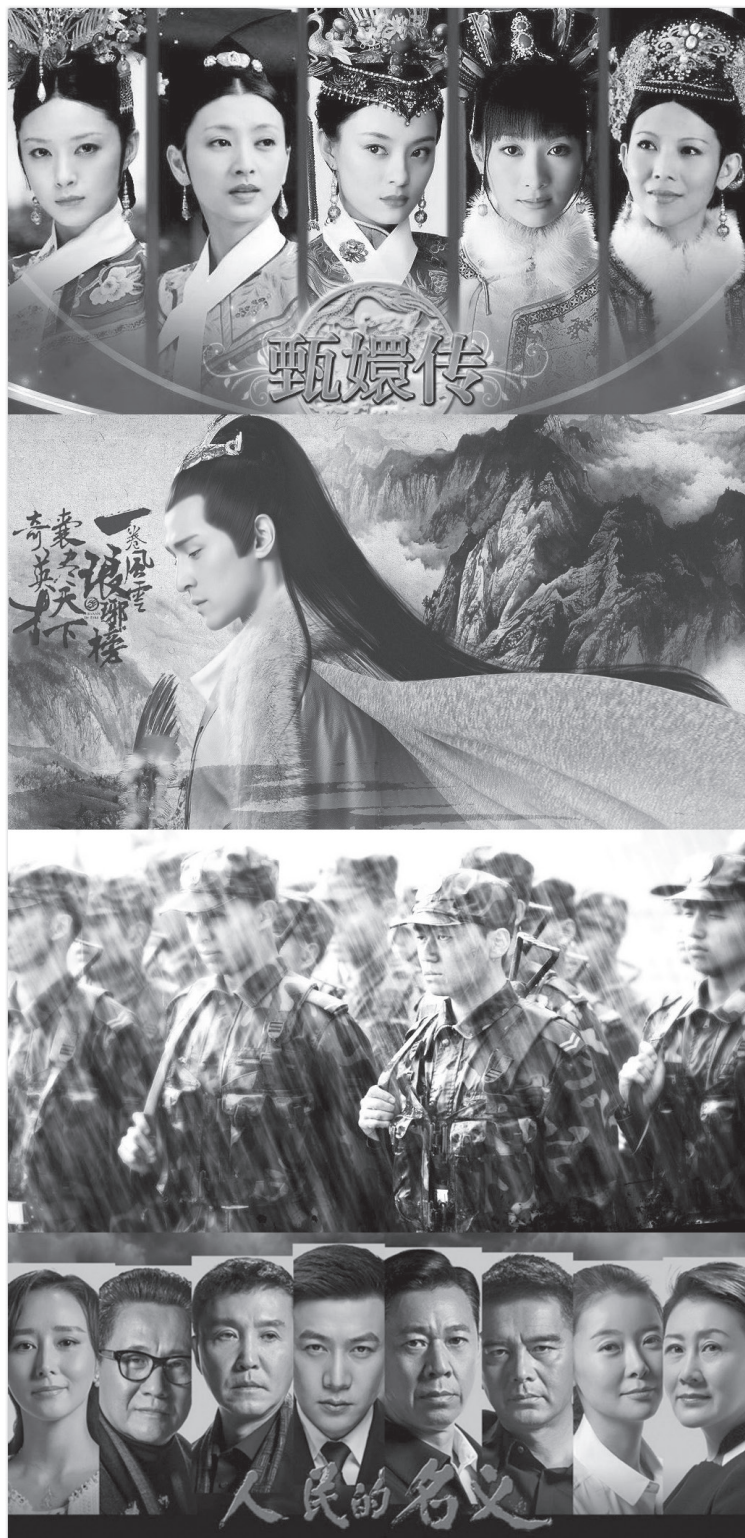


图 1-2 中国已是电视剧生产和播出大国

珠格格》《士兵突击》《暗算》《亮剑》《潜伏》《步步惊心》，乃至近些年的《甄嬛传》《北平无战事》《琅琊榜》《欢乐颂》《人民的名义》等，不论历史或当下，虚构与真实，电视剧艺术一直呼应、搅动着中国观众的思想与情感。

电视剧之外，综艺节目是电视收视的另一重点。春节联欢晚会早已成为中国人的“新民俗”。虽然近两年收视率有所下滑，但数据显示2015年央视春晚的多屏收视率（综合计算电视直播与网络直播）仍达到了29.6%，除夕当晚，全国有189个电视频道同步转播央视春晚，电视直播收视率达28.37%，电视观众规模达6.9亿人，人均收视时长为155.5分钟，这是只可能发生在中国的电视奇观。美国有线电视新闻网（CNN）在其报道中便指出中国春晚的收视率与收视人数远超有着“美国春晚”之称的橄榄球超级碗决赛，并称将奥斯卡、艾美奖、“美偶”决赛、MTV颁奖礼的收视加在一起也难与春晚匹敌。除了春晚，“超女”“快男”、《非诚勿扰》《爸爸去哪儿》《中国好声音》《我是歌手》《奔跑吧，兄弟》等综艺娱乐节目也常常引发全社会的热切关注，制造出争议不断却影响巨大的公共话题……

今天，电影与电视已经成为百姓日常生活的基本组成部分，媒介与生活已融为一体，密不可分，再没有其他任何一种艺术能够享有和影视艺术同样的影响力。即使在大城市当中，平生从未进剧院看过话剧、听过歌剧，从未去过美术馆观看过绘画展、摄影展、雕塑展的人比比皆是，但是，要找出一个从未看过电影和电视的人几乎是不可能的事。早在1934年，美籍德裔艺术理论家欧文·潘诺夫斯基便不无夸张地对电影艺术作出了如下描述：“无论我们是否喜欢，电影比其他任何个别力量都更能够塑造全世界百分之六十以上的人的见解、趣味、语言、衣着、行为甚至外貌。如果有什么法令禁止严肃的抒情诗人、作曲家、画家、雕塑家活动，那么，只会有少数人察觉到他们的创作被禁，至于真正为此感到遗憾的人，就更屈指可数了。但是，倘若电影遇到同样情况，非产生灾难性的社会后果不可。”^①就今天而言，如果电影和电视节目突然消失，全世界的人可能都不知道如何才能打发掉难熬的漫漫长夜，这才真是“非产生灾难性的社会后果不可”。

影视艺术不仅如潘诺夫斯基所言常常引领着潮流与时尚，同时也传达和影响着社会心理与群体意识，反映并塑造着社会的价值观与意识形态。影视艺术诞生之后，或被贬为消遣娱乐的杂耍，或被誉唤醒民众的号角，或被诉为娱乐至死的渊藪，或被看作启蒙社会的利器，而最经典的譬喻则是，它们是观察社会的一扇窗，是映射自我的一面镜，也是满足欲望的一个梦。影视艺术如一个万花筒，不同的人看到的是不同的镜像，然而，无论影视艺术承载了何种功能，它都已成为现代社会生

① [美]欧文·潘诺夫斯基：《电影中的风格和媒介》，载李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》（上），332、333页，上海，上海文艺出版社，1995。



活不可或缺的基本组成部分。

二、影视艺术如何成为“艺术”？

尽管今天电影和电视作为一种艺术已经成为众所周知的常识，但这一常识的形成却并非一帆风顺，而是经历了半个世纪的漫长等待。

电影在发明之初一直处于社会文化的边缘，从内容到环境，电影似乎都表明自己只是一种粗糙简陋、低级庸俗的大众民间娱乐形式。在传统的精英文化看来，电影只是一种通过光影完成的新奇杂耍，充斥着貌似热闹非凡实则无聊透顶的追逐、打斗，诉诸身体的恶作剧玩笑、暴力犯罪，充斥着多少具有色情意味的舞蹈、调情、接吻，情节简单的故事宣扬的是一种善恶分明、因果报应的简陋道德观。电影观众大多是社会底层市民，在环境简陋的镍币电影院，或茶楼戏园，在乌烟瘴气、喧闹叫卖声中放映和观看，凡此种皆为社会上层人士所不齿。正如德国理论家阿伦巴赫在《电影社会学》中描述的那样，尽管电影在市民社会已经广受欢迎，但对于学术界来说，“人们到电影院却是抱着一种狼狈的和感到自己可耻的心情的。”^①事实上在早期观影活动中，那些想要进到影院一睹新奇的“上流人士”常常不得不在电影开场后的黑暗掩护下，竖起衣领偷偷溜进影院，因为在那时，“看电影”实在不是一件体面的事。

更重要的是，即使从艺术角度看，当时传统的艺术理论家们完全否认电影的艺术地位，声称电影不过只是在机械地再现和复制现实，缺乏艺术创造性。他们以绘画为例，从现实到绘画作品之间，必须经由画家的眼睛和神经系统，经过画家的创造性构思，再经过画家的手，以及经过画笔才能在画布上留下痕迹，而电影就像是照相那样只是一种机械活动，不管是谁只要开动摄影机，世界就会自动被记录在胶片上。至少在电影出现的早期，这种轻视电影，否认电影艺术性的观念仍然是根深蒂固的，尤其在艺术传统深厚的欧洲更是如此。德国图林根大学艺术学教授 K. 朗格在 1920 年代声称：“电影当然永远不可能成为艺术或科学，它永远只能是有艺术或科学价值的东西的传播者”，德国著名作家托马斯·曼在 1930 年代也曾断言：“电影和艺术是没有什么关系的。……我轻视它，但我也喜爱它。它不是艺术，它是生活，是现实。跟艺术的启迪力量相比起来，它的动人力量是纯粹官能性质的。”^②与之相似，英国作家萧伯纳也相当鄙视电影，他认为电影要成为艺术，唯一的办法就是摄制一部完全用字幕构成的影片。

① 转引自[美]爱因汉姆：《电影作为艺术》，邵牧君译，187页，北京，中国电影出版社，2003。

② 转引自[美]爱因汉姆：《电影作为艺术》，邵牧君译，188页，北京，中国电影出版社，2003。

按照美国艺术理论家乔治·迪基的“惯例说”(Institutional theory),此时的电影之所以未能成为“艺术”,在于它还没有被既有的艺术体制所接纳。在迪基看来,一件艺术品要想成为一件“艺术品”,一个最核心的要素就是,它必须由代表某种社会惯例的“艺术界”或艺术体制授予它以供鉴赏的艺术品资格。就像夫妻关系的合法性要由民政部门依据法律惯例/制度来授予,博士学位要由教育惯例/制度来授予,宗教圣物要由宗教惯例/体制来授予一样,一件物品是否是“艺术品”,也必须得到作为社会惯例的艺术体制的授权。这个艺术体制,也可以称为“艺术圈”或“艺术场”,由艺术教育家、艺术理论家、高等院校等艺术教育体制,音乐家、画家、作家、导演、演员等艺术创作体制,艺术评论家、媒体、博物馆、音乐厅、画廊、艺术竞赛等艺术传播体制等所组成的艺术体制综合而成,它具有对于“艺术品”的命名权和授予权。

简言之,所谓艺术品,即被这个成为一种惯例或制度的艺术世界授权或命名为艺术品的东西。如迪基所说,“一件物品之所以是艺术品,并非由于它具有一种或几种可见的物质性,而是因为它在艺术世界里占有一席之地。”比如杜尚的先锋作品《泉》原本不过是一个小便池,但当它被杜尚送到艺术展,并且被接纳和展出时,它在某种意义上已经被“艺术界”这一体制授予了“艺术品”的地位。所以迪基认为:“惯例是由艺术界的实践活动来决定的,艺术界的工作在一种常规的实践水平上执行,这种活动仍然是种实践活动并由此制定了一种社会惯例。”^①从这个意义上看,“惯例说”严格来讲应该叫“体制说”,一件作品只有得到艺术体制的授权才可能成为艺术品,这是一个作品被“体制化”的过程。

综合来看,一门新兴艺术门类要想成为“艺术”,至少有两个基本条件,其一,它自身必须具备足够成熟的艺术形态和足够丰富的艺术成果,一个重要的标志就是经典作品和大师级人物的出现,其二,它要能够被时代主流文化(庙堂文化、精英文化)和主流体制所认同和接纳。1895年才诞生的电影,与那些历经上千年发展,早有悠久传统,并已经被经典化、精英化和主流化的其他艺术形式(戏剧/戏曲、文学、音乐、舞蹈、绘画、雕塑)相比,这两个条件至少在电影诞生的早期都不具备。

然而电影成为“艺术”的条件也在逐渐成熟。首先是经典作品和大师级人物的出现。1910年代,美国天才导演格里菲斯的两部经典影片《一个国家的诞生》(1915)和《党同伐异》(1916)被看作是现代电影走向成熟的重要标志,在这两部影片中,电影的影像语言与叙事技巧已经基本成型,许多规范与法则甚至沿用至今。而苏联导演爱森斯坦的《战舰波将金号》(1925)不仅创造性地探索和运用了蒙太奇手法,同

① [美]乔治·迪基:《艺术与审美》,转引自朱狄:《当代西方艺术哲学》,101页,武汉,武汉大学出版社,2007。



时为电影赋予了革命性的深刻内容，电影开始证明自己并非肤浅的杂耍，而是严肃的艺术创造。1920年代到1940年代期间，好莱坞类型电影开始兴起并逐渐风行全世界，它在使电影走向成熟稳定的工业化生产的同时，也创造出大量经典名片，这些影片的诞生为电影艺术积累了越来越丰富和深厚的传统。

其次，精英文化体系中一些热爱电影的艺术工作者、媒体工作者、影评人一直在为电影的艺术地位而呼吁。1911年，意大利诗人和媒体工作者乔托·卡努杜（Riccitto Canudo, 1877—1960）发表《第七艺术宣言》，将电影命名为建筑、音乐、绘画、雕塑、诗歌和舞蹈之后的“第七艺术”，这是电影史上第一次有人公开主张电影也是一门“艺术”，从此“第七艺术”成为电影的别名并沿用至今。1920年代，欧洲先锋派电影运动出现，一些先锋艺术家如路易·德吕克、让·爱浦斯坦、谢尔曼·杜拉克、布努埃尔等，开始把电影当作一种全新的艺术媒介，进行大胆的艺术实验和创新，催生出超现实主义电影、纪录电影、表现主义电影等艺术流派，成为欧洲现代主义运动的重要组成部分。

此外在学术研究领域，一批理论工作者和评论家一直致力于揭示电影的艺术特征和内在规律。从1930年代到1950年代，法国理论家马尔丹的《电影语言》、德国理论家克拉考尔的《电影的本性》、法国评论家巴赞的《电影是什么？》、匈牙利理论家巴拉兹的《电影美学》等理论和评论著作，最重要的理论动机之一便是试图证明：电影也是一门艺术。美籍德裔理论家爱因汉姆的著作甚至干脆直接命名为《电影作为艺术》。1948年，法国电影人亚历山大·阿斯特吕克发表《摄影机如自来水笔》，认为电影已经完全是一门成熟的艺术，导演运用摄影机进行创作，正如作家用笔创作一样。阿斯特吕克的观点为后来的电影“作者论”奠定了理论基础，到1950年代特吕弗等青年影评人在法国《电影手册》杂志正式提出并倡导“作者论”时，电影导演的地位已经获得了与作家、画家等其他传统艺术家同等的地位。

正如有学者指出的那样，“一直到1960年，还没有几所大学开设电影研究课程”，而“如今，在主要的大学中，一门电影课都不开的已很少有了。”^①经过半个多世纪的努力，1960年代之后，电影在西方才逐渐开始进入高等艺术教育体系，大学开始招收电影专业的学生，开展电影专业教育，同时电影研究也开始被纳入学术研究的范畴，这些都标志着电影已被正式纳入主流文化体制当中。“卢米埃尔兄弟的发明出现了四分之三世纪后，再没有人道貌岸然地对电影是否是艺术表示怀疑了。”^②甚至在马尔丹看来，电影史上那些最优秀的影片，与《伊利亚特》、巴台

① [美] 罗伯特·C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里：《电影史：理论与实践》，李迅译，1页，北京，中国电影出版社，1997。

② [法] 马尔丹：《电影语言》，何振淦译，1页，北京，中国电影出版社，2006。

农神庙、西斯廷大教堂、《蒙娜丽莎》等其他人类艺术杰作一样珍贵，一旦毁损都同样会使人类的文化、艺术遗产有所短缺。可见，虽然作为一种艺术形态的电影早在1895年就已诞生，但它得到既有艺术体制的授权或命名，获得社会对其作为一门“艺术”的“身份”的普遍认可，却花了半个多世纪的时间。

对于作为电影艺术的姊妹艺术，直到20世纪50年代才真正大规模进入商用阶段的电视来说，电影艺术之前所做的一切努力都为它做好了铺垫。尽管电视媒介同时还兼具新闻传播、生活服务、舆论宣传等多种功能，但那些与艺术直接相关的部分，比如电视剧、纪录片、音乐电视等，其作为艺术的身份基本上无人置疑，而且从整体上看，电视仍然是一种通过形象化的影像语言来进行信息传达的媒介，即使是新闻类节目，仍然在某种程度上“先天”地具有艺术化的基本形态。

三、影视学研究的基本框架与范畴

从广义上说，影视学（Film & Television studies）即“影视研究”的同义词，泛指所有关于电影和电视的研究，基本上是与影视制作、影视传播等具体的“影视实践”活动相对的一个概念。对于影视现象的研究，不论是影视史研究还是影视理论研究，从影视艺术诞生之后就已经开始了，而影视批评与评论更是始终与影视艺术处于紧密伴随的状态。就像前面指出的那样，事实上正是由于有了电影学或电影研究的巨大成果，经过电影理论家、电影评论家们长达半个多世纪努力不懈的“论证”推动，作为“电影实践”的电影艺术才真正获得了体制意义上的“艺术”的“身份”。

影视艺术被体制化的一个重要标志是它被接纳进入高等教育体系当中。从1950年代后期开始，尤其是60、70年代，西方国家的高等院校纷纷开设影视相关专业，培养编剧、导演、表演、摄影、摄像、舞美设计等影视艺术相关专门人才，影视艺术教育成为现代高等教育的基本组成部分。在此之前，西方影视工作者基本上都是毕业于“片场学校”或“电视台学校”。好莱坞那些著名的大导演，有的是由编剧、演员等其他行业转行而来，比如比利·怀尔德、奥逊·威尔斯、格里菲斯等，有的成长于片场，从茶水、场记、道具、服装、剪辑、助理导演等片场分工一路历练最后成为导演，属于传统的徒弟跟师傅的学习方式，比如约翰·福特、希区柯克、弗兰克·卡普拉、大卫·里恩、维克多·弗莱明等。在影视艺术被纳入高等教育体制之后，尽管出身片场的电影工作者也不乏其人，但从业人员的主体基本上都已经是高等院校的影视专业毕业生了，70年代“新好莱坞”的代表人物，几个被称为“电影小子”的电影导演皆是如此：马丁·斯科塞斯毕业于纽约大学电影学院（他后来



毕业后留校任教，并培养出了另一个电影大师奥利弗·斯通），弗朗西斯·科波拉毕业于加州大学洛杉矶分校电影专业，史蒂文·斯皮尔伯格的电影之路始于加州州立大学长滩分校，乔治·卢卡斯还是南加州大学学生时就已经开始拍摄短片。自1970年代后至今，尽管“片场学校”毕业的导演也有不少，但好莱坞影视创作的中坚力量已经大多出自高

校影视专业了。

这样的发展轨迹在中国同样如此。由于民国时期没有专门的电影学院，中国早期电影从业者基本上都是片场成长起来或由戏剧等相关行业转入的。中国电影的前三代导演，如郑正秋、张石川、蔡楚生、吴永刚、史东山、费穆、谢晋、谢铁骊、崔嵬等基本如此。我国的专业电影教育是到新中国成立后才开

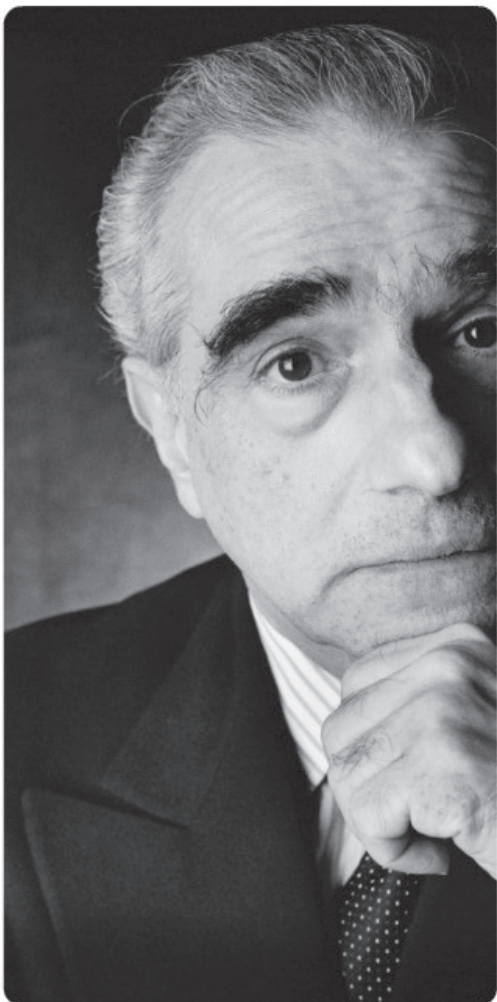
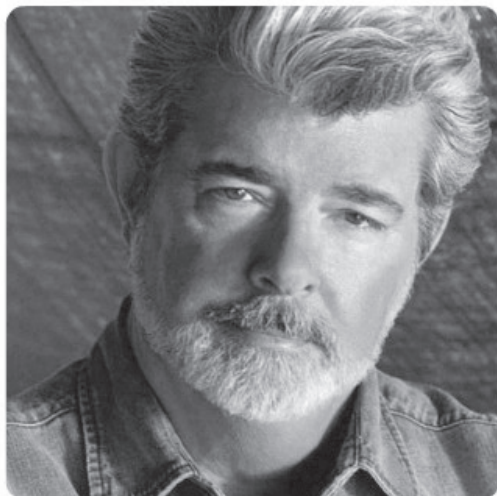


图 1-3 美国大导演卢卡斯、科波拉、斯科塞斯都有电影专业的高等教育背景

始的，1950 年中央电影局表演艺术研究所成立，此后更名为北京电影学校，并于 1956 年改制为北京电影学院。从此之后，中国的电影专业人才大多是由北京电影学院毕业，以至于中国的“第四代”“第五代”乃至“第六代”导演都以北京电影学院不同届毕业生群体来加以命名。除了北京电影学院，1950 年代还成立了中央戏剧学院、上海戏剧学院，它们同样为中国电影事业培养了大量的专门人才。而同样成立于 1950 年代的北京广播学院（现中国传媒大学）则是中国广播电视事业人才培养的大本营。

20 世纪 80 年代以来，尤其是新世纪以来随着影视业的快速发展，影视教育也不断扩张，各种综合性大学甚至如林业大学、工业大学等专门性大学都纷纷开设艺术院系，开展影视专业教育。当前，“影视专业形成了在内容上涉及艺术、中文、新闻、传播、广告乃至计算机、文化管理等多学科，学科之间交互渗透，在建制上包括了学院、系所、专业、方向等多层级交叉建构的复杂局面。”^①

1997 年，国务院学位委员会颁布《授予博士、硕士学位和培养研究生的学科、专业目录》，划分了 12 个学科门类：哲学、经济学、法学、教育学、文学、历史学、理学、工学、农学、医学、军事学和管理学。所谓学科门类即指可以独立授予学位的学科。12 个学科门类下设 88 个一级学科、382 个二级学科（学科、专业）。文学门类下设中国语言文学、外国语言文学、新闻传播学、艺术学 4 个一级学科，4 个一级学科下设 29 种学科、专业。新闻传播学一级学科下设新闻学和传播学两个二级学科，艺术学一级学科下设艺术学、音乐学、美术学、设计艺术学、戏剧戏曲学、电影学、广播电视艺术学、舞蹈学 8 个二级学科。由于从属于“文学”学科门类之下，电影、电视各相关专业的学生在授予学位（不论是学士、硕士还是博士）时只能授予“文学”学位。

表 1-1 2011 年 4 月前“艺术学”所属学科门类及学科设置

学科门类	一级学科	二级学科
文学	中国语言文学	（略）
	外国语言文学	（略）
	新闻传播学	（略）
	艺术学	艺术学、音乐学、舞蹈学、戏剧戏曲学、电影学、广播电视艺术学、美术学、设计艺术学

① 王志敏、陆嘉宁主编：《中国影视专业教育现状》，19 页，南京，江苏教育出版社，2009。



2011年4月,国务院学位委员会批准将原属文学门类的一级学科艺术学升级为独立的学科门类,艺术学成为第13个学科门类,下设五个一级学科:艺术学理论、音乐与舞蹈学、戏剧与影视学、美术学、设计学。艺术学从文学门类中分离,标志着艺术学已成为与自然科学学科互补共进的人文学科的重要组成部分,也是对我国艺术学科发展成绩的肯定。在最新的学科建制当中,影视学研究属于戏剧与影视学的学科范畴。

表 1-2 2011 年 4 月之后“艺术学”学科门类及学科设置

学科门类	一级学科
艺术学	艺术学理论
	音乐与舞蹈学
	戏剧与影视学
	美术学
	设计学

从具体的研究内容上看,影视学研究可分为核心分支和交叉拓展分支两大类,其基本框架与主要研究范畴参见表 1-3:

表 1-3 影视学研究的基本框架与主要研究范畴

影 视 学	核 心 分 支	影视史	影视通史、影视国别 / 地区史、类型影视史、影视艺术史、 影视工业史、影视技术史、影视文化史等	
		影视 理论	传统影视 理论	影视艺术学、影视美学、先锋派电影理论、蒙 太奇电影理论、纪实美学理论、作者论等
			现代影视 理论	叙事学影视理论、结构主义影视理论、精神分 析影视理论、意识形态影视理论、女性主义影 视理论、文化研究影视理论、后现代主义影视 理论、后殖民主义影视理论等
		影视 批评	影视批评学	
			影视批评实践	
	交 叉 分 支	影视哲学、影视社会学、影视心理学、影视传播学、影视管理学、影视 经济学、影视政治学等		

正如传统的文学研究分为文学史、文学理论与文学批评三个领域那样,影视研究的核心分支也包括影视史、影视理论与影视批评三个部分。

1. 影视史

影视史是对影视发展过程及影视现象的历时性描述,在研究方法上遵循史学研究的基本规范,强调对影视史料的收集和整理,坚持客观、中立、准确的基本原则。影视史可分为世界影视通史、国别/地区影视史、专门性影视史、类型影视史等。

(1) 世界影视通史、国别/地区影视史。通常以历时性时间维度为基本脉络,旨在勾勒出影视艺术在全世界或特定国家、地区发生、发展、演变的全貌,注重影视史的分期界定和阶段特征归纳,同时对各阶段的重点导演、作品、流派和电影现象进行必要的描述和评价,代表作如法国电影史家萨杜尔的《世界电影史》,美国学者艾立克·鲍德的《电影史——从起源到1970年》,英国学者马克·马曾斯的《电影的故事》,德国学者格雷高尔的《世界电影史——60年代以来》,美国学者克莉丝汀·汤普森、大卫·波德威尔的《世界电影史》,刘易斯·雅各布斯的《美国电影的兴起》,利萨尼的《意大利电影》,岩崎昶的《日本电影史》,程季华的《中国电影发展史》,邵牧君的《西方电影史论》,陆弘石、舒晓鸣的《中国电影史》,尹鸿、凌燕的《新中国电影史》,郭镇之的《中外广播电视史》等。

(2) 专门性影视史。主要有影视艺术史、影视技术史、影视工业史、影视文化史、影视意识形态史等,专门从艺术、技术、经济、文化、意识形态等特定角度对影视现象进行研究,在研究方法上与前述通史类研究相似,只是论述更加集中。代表作如理查德·麦特白的《好莱坞电影——1891年以来的美国电影工业发展史》、李道新的《中国电影文化史:1905—2004》、胡菊彬的《新中国电影意识形态史:1949—1976》等。

(3) 类型影视史。以特定影视艺术类型为对象,描述其产生、发展的基本过程,总结该类型影视作品的整体艺术特征和阶段性艺术特征。近年来我国出版了许多相关著作,如《中国喜剧电影史》《中国戏曲电影史》《中国武侠电影史》《中国动画电影史》《中国纪录片发展史》《中国电视剧历史教程》等。

2. 影视理论

影视理论研究影视现象背后的本质属性、基本原理、普遍规律。尽管影视理论也涉及具体的影视作品,但与影视批评相比,它探讨的是更加抽象的影视问题,寻求的是针对影视现象的、具有普遍性和共通性的基本原则和规律,运用理论化的概念术语,建构理论框架体系,具有系统性、逻辑性、抽象化、理性化的特征。

在电影理论方面,通常把世界电影理论的发展分为两个阶段:1950年代末以前为传统电影理论,包括早期电影理论、电影心理学、先锋派理论、蒙太奇理论、巴赞“照相本体论”、克拉考尔电影社会学、作者电影理论,等等。1960年代后现代电影理论



开始兴起，主要以结构主义语言学、精神分析理论为基础，包括 1960 年代的第一电影符号学和 1970 年代的第二电影符号学。

传统电影理论主要研究两个方面的内容：其一，艺术层面：研究电影的本质属性、基本特征，如电影与现实、与外部世界的关系（电影社会学），电影与其他艺术的关系，电影语言的特征、功能和规律（电影美学），电影的时间与空间，电影的视觉心理（电影心理学）等；其二，实践技术 / 艺术层面：主要指电影创作理论，包括电影剧作理论、导演理论、表演理论、摄影理论等。后者主要是一种实用性理论。

现代电影理论分为两个阶段，第一电影符号学以结构主义语言学为基础，具有鲜明的科学主义倾向，突破了早期电影理论的印象式研究方式，试图寻找到精细准确严密类似于自然语言的“电影语言”规律；第二电影符号学以弗洛伊德尤其是拉康等的精神分析理论为基础，将研究的重点由作品转向了观众深层心理、电影机制，以个体欲望、“主体”的创造为焦点，在此基础上，直接促发了后来的电影意识形态理论、女性主义电影理论等理论。

将传统电影理论与现代电影理论相比较可以发现，传统电影理论主要是一种本体论，它与电影创作实践联系紧密，同时具有印象式研究的特征，理论色彩相对较弱。而现代电影理论具有科学主义倾向和学科交叉的特征，它逐渐脱离了电影创作实践而成为了一种纯理论，摆脱了对于创作本身的依附而获得了独立性，这为电影理论研究在理论世界获得了必要的尊重或合法性，电影研究正式被高等教育或传统知识体制所接纳，但它同时也逐渐成为了一种学院内的经院式理论，与创作实践的关系不大，尤其是基于“身份政治”的电影理论实际上已经成为了一种思想批判理论，而非纯粹或艺术本体意义上的电影理论。

作为后起的大众影像媒介研究，对于电视的理论研究往往是电影理论研究的一个分支或拓展，传统电影理论与现代电影理论的各种基本方法也同样被运用到了电视研究当中，开拓出电视艺术学、电视美学、电视文化学、电视与意识形态、电视与性别关系、电视与大众文化等不同研究领域或研究视角。

3. 影视批评

影视批评是针对特定影视现象，尤其是针对特定影视作品的艺术、思想分析及相应的价值评价。传统影视批评可以分为几类：关注创作方法的实用批评，关注社会伦理的道德批评，关注欣赏价值的审美批评，关注意识形态属性的政治批评，等等。影视批评具有实践性色彩，关注的是具体的影视现象，尤其重在对具体作品进行价值判断和评价，而影视理论即使涉及某些具体的作品，其目的也在于从中概括和抽象出具有普遍性的影视理论问题。传统的影视批评具有零散性、个体性、主观性的特征，往往诉诸印象、感

受、态度。

1950年代之前,电影批评与电影理论之间并没有绝对的鸿沟,二者往往是融合在一起的。早期电影理论经常附着在电影评论当中,从早期电影理论到后来法国《电影手册》派皆如此,而且早期理论大多是创作论、实践论,涉及非常具体的作品和现象,多是感性的印象式理论,这也是早期理论被认为缺乏纯粹性的根本原因。但在1960年代后,随着现代电影理论的兴起,出现了影视理论与影视批评日益分离的趋势。其根本原因在于现代影视理论越来越成为一种远离创作实践的纯理论,成为一种学院派的书斋里的学问:一方面,学科交叉的趋势使得电影研究当中融入了越来越多其他学科(如语言学、哲学、心理学、符号学、文化学、政治学、传播学等)的专业知识;另一方面,影视理论中出现了大量生僻晦涩的专业术语,令普通人望而生畏、望而却步。在这样的背景下,新出现的学院派影视批评由于受到这种理论研究的影响,也带上了明显的理论化色彩,与一般大众媒介层面的影视批评之间的差异相当明显。

4. 交叉分支

主要包括影视哲学、影视社会学、影视心理学、影视传播学、影视管理学、影视经济学、影视政治学等,这些研究主要是运用其他学科领域的研究方法及专业知识对影视活动、影视现象进行的研究。它们出现的时间往往取决于其他学科的发展,比如电影社会学、电影心理学等在电影诞生的早期就已出现,社会学、心理学等都属于早已发展成熟的传统学科,因而很早就被引进到电影研究当中,也出现了许多经典名著。

比如克拉考尔的《从卡里加里到希特勒——德国电影心理史》通过分析1920年代至1930年代初的德国影片,检视了从1921年至1933年间的德国历史,借此展现“一战”后德国人的心理图景,将电影与社会学、社会心理学联系在一起,并提出了一个著名观点:作为通俗艺术的电影为人们洞察一个民族的无意识动机和幻想提供了可能。又如美籍德裔艺术理论家爱因汉姆的《电影作为艺术》主要是从心理学角度对电影进行的研究,事实上爱因汉姆本人就是一个著名的心理学家,他将完形心理学的基本理论引入了审美心理研究领域,而电影正是他的艺术研究中的一个重要分支,他的研究对于电影“艺术身份”的论证曾起了重要作用。

20世纪后半期以来,一些新的学科如传播学、管理学、现代经济学等开始兴起,许多研究者开始借用这些学科的理论框架和基本方法,从媒介传播、组织管理、产业运行等角度展开对影视活动与影视现象的研究。相对于传统的影视研究来说,尽管它们属于拓展或外围的研究范畴,但它们新颖的研究视角、独辟蹊径的研究思路无疑为影视研究带来了更多活力,拓展了影视研究的理论资源,丰富和深化了人们对于影视活动及影视现象的理解。



四、学习影视鉴赏与影视评论

（一）“看电影”需要学习吗？

看电影需要学习吗？匈牙利电影理论家巴拉兹·贝拉对此的回答相当肯定。为证明这一点他举了一个有趣的例子：一个英国殖民地官员在“一战”时及战后很长时间都住在一个落后地区，他通过国内寄来的报刊知道了电影这个新鲜玩意，看了不少明星照片，也读了许多电影评论，但他从未看过电影。后来他有机会到了外地，便迫不及待地进影院看电影。奇怪的是，连坐他周围的一群小孩都似乎看得津津有味，而他却完全看不懂银幕上的东西，以致影片结束时他已累得精疲力尽。之所以如此，在于他根本不懂电影讲述故事的形式和语言，而当时的城市居民早就掌握了它。

贝拉的例子其实是早期观影常见的现象：那些初次进入影院的观众，见到火车开来吓得惊慌失措，看到下雨不由自主便想要撑起雨伞，将头、手、胳膊的特写误以为是身体被大卸八块的恐怖场景……但是，人们逐渐理解并掌握了电影的形式与语言。在贝拉看来，正如音乐的诞生促进了人类听音乐和理解音乐的能力一样，“电影艺术的诞生不仅创造了新的艺术作品，而且使人类获得了一种新的能力，用以感受和理解这种新的艺术”^①，这无疑揭开了人类文化历史的新的一页。



图 1-4 《雨中曲》：电影为人类赋予了全新的艺术感受能力

^① [匈]巴拉兹·贝拉：《电影美学》，何力译，20页，北京，中国电影出版社，2003。

对于绝大多数观众来说,他们获得感受和理解影视语言的能力并非通过学校教育,而是来自大量的观影实践。其实,现代人从出生后不久就已经开始了对影像语言及其基本规则的学习。通过大量观看电影、电视、动画片、广告等影像,他们逐渐建立了银幕/荧屏空间假定性的基本观念,能够理解蒙太奇重组时空关系的一些常规手法,熟悉那些最基本的影像技巧和规则,这种读懂影像语言的能力已经成为现代人必备的基本媒介素养,以至于美国学者路易斯·贾内梯在其著作前言的开篇便放上了摄影师拉兹洛·莫赫里的名言:“在二十世纪,一个人不懂摄影机等于不识字,也是文盲。”^①

就像语言学习一样,对影像语言的理解与分析能力同样是后天习得的结果,它主要来自两种途径:一是通过生活中的观影实践自然习得,一是通过系统学习尤其是专业教育而掌握。能够“看懂”影视作品,具有感受和理解影视作品的的能力只是初级层次,这种能力通过大量的观看实践便可自然习得,而对影视作品进行深入的鉴赏、分析和评论,则是要求更高的层次,通常需要经过专门学习,掌握相关专业知识,并经过大量的专门训练方可获得。正如对于学习一门语言来说,识文断句、阅读理解只是基本要求,要进行更深入的研究分析、鉴赏评论,则只有具备更高的专业知识方能达到。

对于影视鉴赏与评论通常有两种不同理解。广义上,影视鉴赏与评论可以泛指所有对影视作品的品评活动:走出影院时关于影片“好看”或“不好看”的简单点评,聚会时七嘴八舌的热议,观影后信笔写下一点随感,都是在进行鉴赏与评论。美国学者大卫·波德威尔便认为:“影评并不只属于专门写电影文章或电影书的人。任何人只要主动想理解某部电影,他就开始了评论的过程。……当人们在一起讨论一部电影时,也就参与了评论的过程。”^②

但是在狭义上,影视鉴赏与评论也指对影视作品进行的具有一定专业水准的品评活动。通常人们并不认为自己随意的点评与议论就是鉴赏与评论,他们仍相信这种能力需要进行专门的或专业的学习方可获得。从事影视专业教育和学习的人常有被人请教“专业评价”的经验,便是这种现象的证明。对影视鉴赏评论的理解的这种双重性也体现在波德威尔自己身上,他在表达了“人人皆可评论”的观点之后,紧接着却又阐述道:“电影评论者在分析电影时,事先要了解诸如重复、变奏等电影形式的结构模式,还应熟悉叙事电影和非叙事电影的不同原则,注意各种电影技巧的运用。”“要想真正获得分析电影的能力,只有通过观片实践、影评写作和阅读来实现。”^③

可见,虽然的确人人皆可进行鉴赏和评论,但并非人人鉴赏评论都能达到专业水准。从事影视鉴赏与评论所需要的知识技能未必非得来自专业的院校教育,但一定只有通过专门的学习和训练方可获得。而对于影视专业的学生而言,能够写出具有一定专业

① [美]路易斯·贾内梯:《认识电影》,胡尧之等译,7页,北京,中国电影出版社,2003。

② [美]大卫·波德威尔、克利丝汀·汤普森:《电影艺术——形式与风格》,376页,彭吉象等译,北京,北京大学出版社,2003。

③ [美]大卫·波德威尔、克利丝汀·汤普森:《电影艺术——形式与风格》,376页,彭吉象等译,北京,北京大学出版社,2003。



水准的影视鉴赏与批评文章则是必须具备的基本素质。

（二）影视鉴赏与评论的特征

影视鉴赏是指对影视艺术作品内容与形式的审美体验和审美判断，不仅包括对作品艺术语言、艺术形态的感性体验，也包括对作品深层意蕴的理性化的理解分析、概括总结。一方面，影视艺术鉴赏活动包含着“赏”的要素，即鉴赏活动具有强烈的情感性，鉴赏者在鉴赏过程中通过感知、直觉、想象、联想、理解、灵感、领悟、共鸣等心理活动，最终获得艺术审美的高潮体验；另一方面，影视艺术鉴赏活动也包含着“鉴”的基本要素，即鉴赏者必须对作品艺术价值的高低进行鉴别、鉴定、评鉴，品评其高下得失，表明自己的好恶弹赞的态度倾向。影视鉴赏是感性与理性的结合，但总的来说，更倾向于感性的情感体验而非理性的逻辑分析。

在通常意义上，影视批评针对具体影视作品的思想与艺术所进行的分析与价值判断。有的研究者认为影视批评包含对各种影视艺术现象，如影视创作、影视产业、影视思潮等进行的分析和研究，这种理解只是在广义上成立。影视评论 / 批评重在对影视作品思想与艺术价值的品评鉴定，对作品作出“好坏优劣”的价值判断，或针对各种影视现象表明评论者的态度与倾向。

鉴赏与评论 / 批评的区别在于以下几点：其一，鉴赏的主观与感性成分更高，而批评则更强调客观与理性。北齐时的理论家刘昼在其著作《刘子》中便指出：“赏者，所以辨情也；评者，所以绳理也。”鉴赏更强调“情”，评论更倾重“理”；其二，鉴赏主要是面向自我，是自我对作品的体验与感悟，而批评主要面向他者，将自我的这些体验感悟与价值判断向他者传达，帮助读者 / 观众理解和欣赏作品，认识影视现象。因此，批评被看作是作品与观众之间、艺术家和欣赏者之间的桥梁；其三，相对来说，影视鉴赏主要是针对具体的影视艺术作品，而影视批评在广义上不仅针对作品，也可以针对更加丰富和广阔的影视艺术现象。

影视鉴赏与影视批评之间并没有绝对的界限。鉴赏是评论的前提，品评也是鉴赏的组成部分。鉴赏中必然包含品评的元素，评论中也夹带着鉴赏的体验。也可以说，影视批评是影视鉴赏的一种高级阶段。在最宽泛的意义上，影视鉴赏与影视评论两个概念有时也被混同使用。影视鉴赏与批评都具有强烈的实践性色彩，它们的对象都是具体的影视作品或影视现象。尽管与影视鉴赏相比，影视批评的客观性、理性化色彩更强，但与纯粹的影视理论相比，影视批评则具有较强的主观性和倾向性。

（三）影视批评的主要类型

按照不同的标准，影视批评可以划分为不同类型。比如，根据影视评论的关注焦点的不同，影视批评可以分为艺术批评、道德批评、政治批评、文化批评等；根据使用的

理论方法的不同,可以分为传统批评与现代批评;根据写作主体及其特征的不同,可以分为业余批评、专业批评、媒体批评等。

1. 艺术批评

艺术批评主要着眼于影视作品的艺术语言、艺术技巧、艺术特征、艺术价值与成就进行分析与评论。艺术批评属于影视艺术的本体论批评范畴,可以对影视艺术的各基本艺术元素,比如艺术语言(光影、色彩、声音、构图、运动等)、编剧艺术、导演艺术、表演艺术、摄影艺术、服装化装、美术设计等进行分析评论,也可以结合作品艺术表现对作品的思想主题进行评论。比如王家卫影片《一代宗师》(2013)的摄影、表演、台词写作等都相当精致,富有高度的个性和艺术感,关于本片的评论便大多从艺术批评的角度入手。

2. 道德批评

道德批评主要着眼于影视作品中所传达或流露出来的道德倾向进行评论,道德倾向的“正确”与否是此类评论进行价值判断的基本标准,艺术价值的高低仅处于相对次要的地位。与之相似的是基于价值观的批评,比如《小时代》系列影片,虽然也有针对其艺术表现的评论,但绝大多数评论都将焦点集中在影片中传达出来的赤裸裸的“炫富”与“羡慕”倾向当中,批评者多认为影片对于青少年观众的道德观、价值观会产生不良的影响。这种批评属于较为典型的基于道德或价值观的批评。

3. 政治批评

政治批评主要着眼于影视作品所传达出来的政治立场、政治倾向、政治态度等进行评论,政治立场、倾向、态度的“进步”或“正确”与否是此类评论进行价值判断的基本标准,艺术标准仅位于次要位置,即“政治标准第一,艺术标准第二”。新中国成立后,受到特定的政治文化的影响,中国影视批评曾长期以政治批评为主要类型。比如1951年5月20日《人民日报》发表的社论《应当重视电影〈武训传〉的讨论》,针对孙瑜导演、赵丹主演的影片《武训传》进行了严厉的批评,评论的焦点即是片中传达出来的政治立场与倾向问题。这一评论也开了新中国成立后以政治批评代替艺术批评的先河,甚至成为后来许多政治运动的先声,对后来的新中国电影批评产生了重大的历史性的影响。

4. 文化批评

文化批评将影视作品视为特定文化语境下的文化产物,着眼于作品的文化特征、文化品格以及作品所传达出来的时代文化精神等进行评论。文化批评通常将影视作品看成是时代文化的一面镜子,透过作品反观产生作品的社会文化背景。比如“新好莱坞”代表影片《雌雄大盗》(1967)、《逍遥骑士》(1969)、《飞越疯人院》(1975)、《出租车司机》(1976)等影片的主题设置、人物塑造乃至美学风格都直接受到美国1960、1970年代反叛性的社会文化思潮的影响,是时代文化的产物。同样的道理,周星驰的《大话西游》《大内密探零零发》《九品芝麻官》等“无厘头”



喜剧电影也常常被电影研究者从后现代文化的角度进行阐释，它们都属于电影文化批评的范畴。

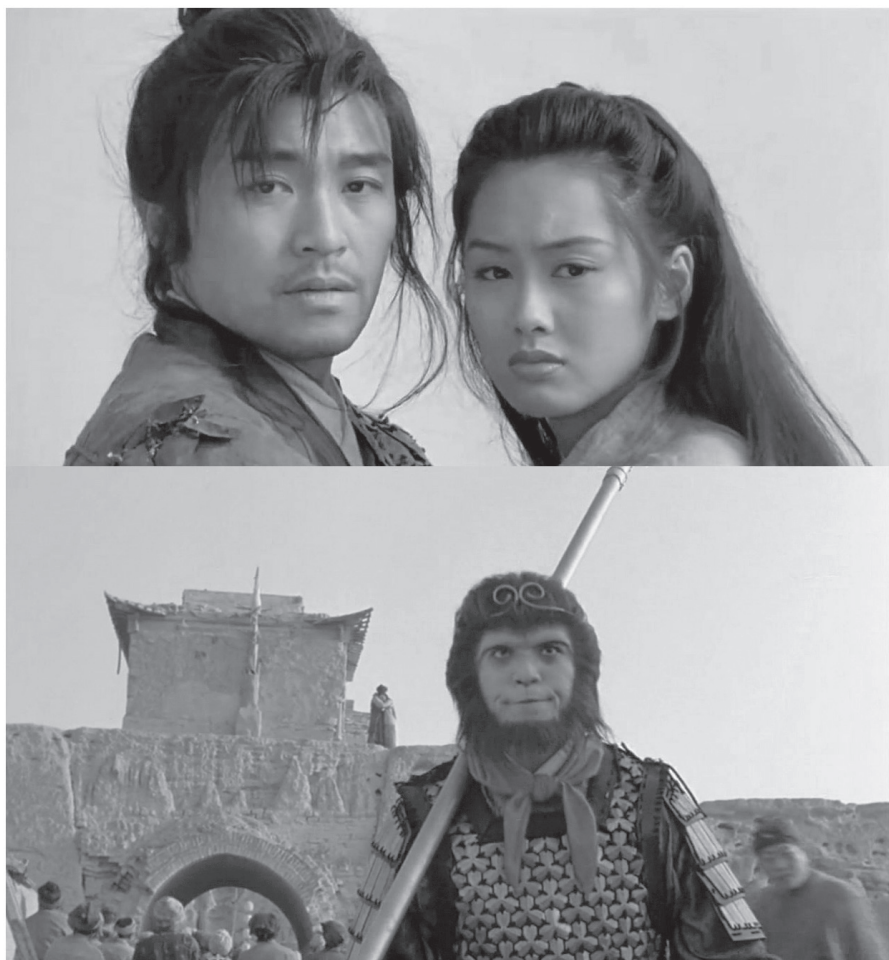


图 1-5 《大话西游》成了电影文化批评的经典片目

5. 传统批评

传统批评是相对于后来的现代批评而言的，主要是指围绕影视艺术基本属性特征及创作而展开评论的本体论批评，包括影视艺术批评、影视美学批评，影视史上的先锋派电影批评、蒙太奇电影批评、纪实美学批评、作者论批评等都属于此范畴。传统批评多采用印象式的感性化的批评方法。

6. 现代批评

现代批评是相对于传统批评而言的，主要是指 1950 年代后以人文社科领域的一些新理论和新方法为基础而展开的评论，包括叙事学影视批评、结构主义与语言学影视批