高校转型发展系列教材



李伟权 编著

影视鉴赏









清华大学出版社

高校转型发展系列教材

影 视 鉴 赏

李伟权　编著

清华大学出版社
北　京

内 容 简 介

本书汇聚了美洲、亚洲、欧洲等地域具有代表性的时新影视作品并对其做深入浅出的分析，以满足高校学生的学习需求。

全书共分4章，第1章介绍了影视鉴赏的相关基础知识，第2章到第4章分别以亚洲、美洲和欧洲影视鉴赏为单元，从区域影视发展概况到具体作品做了详细的解读。本书对影视作品做了精心的选择，考虑到学生的兴趣和观赏习惯，选取的大多是近些年出品发行的优秀作品。

本书可作为普通高校、高职高专院校专业基础课或公共基础课的教材，也可作为各类艺考学生的考试参考书籍，同时可作为电影爱好者鉴赏电影作品、提高审美水平与艺术修养的读物。

本书封面贴有清华大学出版社防伪标签，无标签者不得销售。
版权所有，侵权必究。侵权举报电话：010-62782989 13701121933

图书在版编目(CIP)数据

影视鉴赏 / 李伟权 编著. —北京：清华大学出版社，2018
(高校转型发展系列教材)
ISBN 978-7-302-50893-9

Ⅰ. ①影… Ⅱ. ①李… Ⅲ. ①影视艺术—鉴赏—高等学校—教材 Ⅳ. ①J905

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 190083 号

责任编辑：施 猛
封面设计：常雪影
版式设计：方加青
责任校对：牛艳敏
责任印制：沈 露

出版发行：清华大学出版社
网 址：http://www.tup.com.cn，http://www.wqbook.com
地 址：北京清华大学学研大厦A座 邮 编：100084
社 总 机：010-62770175 邮 购：010-62786544
投稿与读者服务：010-62776969，c-service@tup.tsinghua.edu.cn
质 量 反 馈：010-62772015，zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn
印 装 者：北京密云胶印厂
经 销：全国新华书店
开 本：185 mm×260 mm **印 张：**22 **字 数：**508千字
版 次：2018 年 8 月第1版 **印 次：**2018 年 8 月第 1 次印刷
定 价：49.80元

产品编号：074471-01

高校转型发展系列教材

编 委 会

主 任 委 员： 李继安　李　峰

副主任委员： 王淑梅

委　　员：

马德顺　王　焱　王小军　王建明　王海义　孙丽娜

李　娟　李长智　李庆杨　陈兴林　范立南　赵柏东

侯　彤　姜乃力　姜俊和　高小珺　董　海　解　勇

前　言

在众多艺术门类中，影视艺术声画相济、千回百转、引人入胜，在人类的艺术殿堂中独树一帜，吸引观众在梦幻的时空镜像中，慨叹红尘万事，品评是非善恶。

影视艺术在一个世纪的传承与嬗变过程中，体现出极强的适应能力，具有丰富的价值内涵与艺术张力，既能演绎凡人琐事，又能塑造时代英雄，还可描述社会风云，能对历史进行反思，能对人性进行拷问。迈向新世纪，电影按市场规律运作，注重休闲性、游戏性和娱乐性，以一种日常文化形态迅速融入人们生活之中，极具平民化、覆盖面广、传播速度快的特征。

本书按照国别和区域勾勒影视艺术的大致景观，读解影视作品的经典个案。一方面，梳理影视艺术的发展脉络，解构影视人的艺术情怀；另一方面，通过对影视经典作品的鉴赏，学习体会影视艺术的卓越成就。

本书由多年从事高等院校影视专业教育工作的教师共同编著，分工如下：李伟权负责全书体例设计、统稿，李伟权与刘冠男共同撰写了第1章、 2.1，李时与刘冠男共同撰写了2.2、2.3，李淼撰写了4.2，李冰撰写了3.2.3～3.2.11，刘新叶撰写了3.1、3.2.1、3.2.2、3.3、4.1、4.3。

本书在撰写过程中，参阅了大量前人的学术著作与科研成果，在此深表谢意！

由于实际水平和研究深度所限，诸多谬见，就教于专家、读者。反馈邮箱：wkservice@vip.163.com。

作　者

2018年5月

目　录

第1章　影视鉴赏基础 …… 1
1.1　电影艺术 …… 1
1.1.1　电影艺术概述 …… 1
1.1.2　电影艺术的审美特征 …… 7
1.1.3　电影艺术的审美与现代启示 …… 15
1.1.4　电影艺术的特性 …… 17
1.1.5　电影艺术的鉴赏常识 …… 25
1.2　电视艺术 …… 34
1.2.1　电视艺术概述 …… 34
1.2.2　电视艺术的审美特征 …… 36
1.2.3　电视艺术的鉴赏常识 …… 37
第2章　亚洲地区影视艺术鉴赏 …… 45
2.1　亚洲地区影视发展综述 …… 45
2.1.1　中国影视艺术概述 …… 45
2.1.2　日本影视艺术概述 …… 53
2.1.3　韩国影视艺术概述 …… 54
2.1.4　印度影视艺术概述 …… 55
2.2　亚洲地区电影鉴赏 …… 56
2.2.1　《活着》 …… 56
2.2.2　《天下无贼》 …… 63
2.2.3　《疯狂的石头》 …… 70
2.2.4　《郎在远方》 …… 76
2.2.5　《令人嫌弃的松子的一生》 …… 85
2.2.6　《三傻大闹宝莱坞》 …… 92
2.2.7　《纳德和西敏：一次别离》 …… 99
2.2.8　《西游记之大圣归来》 …… 106
2.3　亚洲地区电视剧鉴赏 …… 113
2.3.1　《潜伏》 …… 113

2.3.2 《大长今》……118
第3章 美洲地区影视鉴赏……126
3.1 美洲地区影视发展综述……126
3.1.1 美国影视艺术概述……126
3.1.2 加拿大影视艺术概述……131
3.1.3 拉丁美洲影视艺术概述……132
3.2 美洲地区电影鉴赏……135
3.2.1 《楚门的世界》……135
3.2.2 《朱诺》……146
3.2.3 《盗梦空间》……154
3.2.4 《怦然心动》……162
3.2.5 《少年派的奇幻漂流》……169
3.2.6 《被解救的姜戈》……177
3.2.7 《中央车站》……185
3.2.8 《谜一样的双眼》……193
3.2.9 《少年时代》……198
3.2.10 《料理鼠王》……207
3.2.11 《芭蕾》……219
3.3 美洲地区电视剧鉴赏……227
3.3.1 《越狱》……227
3.3.2 《权力的游戏》……235
第4章 欧洲地区影视鉴赏……247
4.1 欧洲地区影视发展综述……247
4.1.1 俄罗斯影视艺术概述……247
4.1.2 法国影视艺术概述……248
4.1.3 意大利影视艺术概述……251
4.1.4 德国影视艺术概述……252
4.1.5 英国影视艺术概述……253
4.2 欧洲地区电影鉴赏……254
4.2.1 《这个杀手不太冷》……254
4.2.2 《放牛班的春天》……260
4.2.3 《维罗尼卡的双重生命》……268
4.2.4 《黑暗中的舞者》……273
4.2.5 《窃听风暴》……280
4.2.6 《香水》……287
4.2.7 《美丽人生》……294
4.2.8 《国王的演讲》……300

4.2.9 《鸟的迁徙》……308
4.2.10 《天堂电影院》……315
4.3 欧洲地区电视剧鉴赏……322
4.3.1 《神探夏洛克》……322
4.3.2 《唐顿庄园》……330
参考文献……339

第1章　影视鉴赏基础

1.1　电影艺术

1.1.1　电影艺术概述

从诞生之日起，电影就为人类增添了一对文明的翅膀，以叙事的千回百转、画面的色彩斑斓、时空的任意转换帮助观众完成了一次次梦幻之旅，解决了空间与时间、视觉与听觉、表现与再现的美学矛盾，改变了人们的生活方式，成为人们重要的精神食粮。

1. 电影艺术界定

电影运用现代科技手段，以蒙太奇为主要表现手法，在银幕时空中塑造运动的视觉形象，以表现生活、传达思想情感。电影艺术对于中国人来说，虽是一种舶来艺术，但是正如电影史学家乔治·萨杜尔在其著作《世界电影通史》中所说，电影的前驱是皮影戏与幻灯。可见，电影艺术与中国古老的宫廷游戏渊源甚深。

在人类的文明史上，电影艺术是继文学、戏剧、绘画、音乐艺术、舞蹈、雕塑之后产生的艺术，被称作“第七类艺术”。电影艺术诞生较晚，但全面包容了此前的艺术门类，并呈现出综合性的特征，电影在照相的基础上，吸收和借鉴了文学、戏剧、绘画、音乐、舞蹈、雕塑等相关艺术的营养，创立了一套完整的、适合电影的表现方式，形成了独立的电影艺术语言。电影不是单纯的对现实的复制，它有自己的艺术语言，通过创造艺术形象来表现生活、陶冶精神、娱乐民众，成为艺术之林中一道独特的风景。

2. 电影艺术发展历程

(1) 外国电影艺术发展历程

1895年12月28日，路易·卢米埃尔和奥古斯特·卢米埃尔兄弟二人在法国巴黎卡普辛路十四号大咖啡馆的地下咖啡厅里放映他们摄制的短片，标志着举世闻名的视听艺术——电影艺术诞生了。

电影艺术自诞生之日起，被视为一种新奇的技术，用来展示魔术与幻景。最初的影片长不过几十米，放映时间为几分钟，是变换镜头的单镜头影片。但在幼稚的影片中，已出现场景的变化和特技摄影。

法国卢米埃尔兄弟是纪录片的创始者，他们所拍摄的影片真实地记录了生活中的实景，在1896年摄制的《火车到站》中由于用了不同的景深，使同一个镜头具有远景、中

景、近景和半身特写。




卢米埃尔兄弟和《火车到站》中的镜头

法国电影大师乔治·梅里爱被誉为“现代电影之父”，他所拍摄的影片，最初是一些魔术片或演出的时事片，梅里爱在《贵妇人的失踪》中用停机再拍的方法，使一个坐在椅子上的女人忽然消失。梅里爱在使用模型和特技摄影上成就非凡，他发明的特技摄影包括叠印、叠化、合成摄影、多次曝光、渐隐渐显，信守“银幕即舞台”的理念，遵循经典的戏剧三一律，即地点、时间、动作的统一，另外还遵循“视点的统一”。

1908年因题材恐慌造成了电影艺术危机。为了吸引有钱的上流社会观众，电影转向“高尚的题材”，借力于戏剧艺术。1908年，法国成立“艺术影片公司”，以“用著名的演员演出著名的作品”口号作为制片方针。第一部艺术影片《吉斯公爵的被刺》拍成上映后，在国内外获得广泛的商业成功，意大利、丹麦、美国的制片公司相继效仿，从著名的戏剧和文学作品中选取题材，摄制艺术影片顿时成为盛行风尚。

蒙太奇作为电影艺术的独特语言，在1908年以前英国詹姆斯·威廉孙等人拍摄的短片中就已存在。但真正把蒙太奇作为艺术手法加以运用的是美国电影大师格里菲斯，他吸取梅里爱的特技技巧和英国电影经验，创造了平行蒙太奇和交替蒙太奇。其代表作《一个国家的诞生》获得巨大成功，开辟了电影艺术的新纪元。

蒙太奇对苏联电影产生了深远影响，经由维尔托夫、库里肖夫、爱森斯坦和普多夫金有效的探索，不同的镜头组接在一起时，会产生各个镜头单独存在时所不具有的奇妙含义，使蒙太奇理论达到了细致完美的高度，构建了完整的蒙太奇理论体系。

1921年，苏联吉加·维尔托夫组织成立“电影眼睛派”，发表“抓住生活即景”的宣言，认为电影实质在于拍摄角度和蒙太奇，并致力于研究电影艺术手段，给纪录电影带来极大推动，但由于过分痴迷蒙太奇创造一切，使电影艺术流于形式主义和唯心主义。

人类最早的电影为无声电影，伴随着电话技术的发明，1926年，美国华纳兄弟公司制作《爵士歌王》获得巨额收入。1928年有声电影广泛出现，好莱坞其他制片公司竞相拍摄音乐艺术歌舞片，风靡一时。影片故事情节用言语来叙述，人物思想感情通过言语来表达，声响与对白成为电影艺术语言的新元素，电影趋向“戏剧化”。20世纪三四十年代的美国影片，大部分围绕戏剧冲突展开，有序幕、纠葛、突变、高潮、结局等戏剧结构。在第二次世界大战爆发之前，好莱坞的影片模式通过它在欧洲摄制的外语版影片和后来的配

音译制片，传播到各国。“戏剧化”成了各国电影的共同趋向。在表现方法上，有声电影注重包括声音和演员动作在内的画面结构。

20世纪50年代是电影艺术革新的年代。立体电影、全景电影、宽银幕电影相继出现，轻便摄影机、高速感光胶片与磁带录音、立体声的出现使电影艺术飞速发展，促使电影艺术更加多样化，更加真实化。这一时期，以战争为题材的故事片在各国风行。影片内容在人民运动推动下，转而反映社会现实。意大利的新现实主义电影和法国“新浪潮”电影在这一时期竞相产生。

战后崛起的反传统的意大利新现实主义电影，在内容上，表现意大利人民的反法西斯斗争与战后社会问题；在制片方式上，提倡“把摄影机扛到街上去”，使用非职业演员，拒绝舞台手法和动作设计，采用即兴演出；在表现方法上，大量采用中、远景，摇镜头和长焦距镜头，显示背景和人物全貌，拒绝蒙太奇效果。新现实主义电影对各国电影有着长远的影响。

法国“新浪潮”用来指1958年至1962年间在法国出现的一批年轻电影导演，他们文化修养和个性风格各不相同，共同之处是反对传统电影的理念，强调电影是一种个人的艺术创作。“新浪潮”电影在制片方式上，承袭意大利新现实主义电影，这是由于开始拍片时经费不足，在其影片成名后，被逐渐放弃；在内容上，不表现重大的政治和社会问题，多表现个人题材；在技巧上，使用长时摇拍、长镜头、定格、镜头摇晃颤动等；在剪辑手法上，采用快节奏、频繁切割镜头的手法，来增加影片的镜头数目，广泛使用景深镜头，即长焦距镜头，代替传统蒙太奇手法。“新浪潮”电影，通过使用景深镜头和推、拉、摇、仰俯拍等改变了电影艺术面貌。



“新浪潮”代表作品《四百击》电影海报

20世纪60年代法国兴起“作家电影”和“真实电影”，二者趋向相反。“作家电影”是“新浪潮”中产生的一个流派，由志趣相投的短片导演和艺术作家组成，因住在巴黎塞纳河左岸，又名“左岸派”，成员有阿仑·雷乃、阿涅斯·瓦尔达等，代表作品有《广岛之恋》《长别离》等。“真实电影”是纪录电影的一个流派，成员主要为纪录片导演，主张表现社会中普通人的生活，要求电影记录真实的社会现象。

由于电影艺术各种流派和各国家导演的不断创新，外国电影从20世纪60年代以来有着显著的变革。纵观电影取得的成就，是电影人在艰辛曲折的道路上长久努力的结果。电影艺术发展至今，已形成一系列较完备的艺术标准和独具特色的艺术品格，在人类艺术中形成明显的话语优势。未来电影艺术会不断地创新产业发展模式，前途无限。

(2) 中国电影艺术发展历程

距世界电影艺术诞生不久，1905年的秋天，北京丰泰照相馆(即今南新华街小学原址)园子里放映一部约半个小时的短片《定军山》，标志着中国电影艺术正式诞生。这部短片是由该照相馆摄影师刘忠伦使用定点方法拍摄的，他把当时著名京剧演员谭鑫培的京剧唱段《定军山》搬上了银幕，成为中国第一部电影。《定军山》是中国人自导、自演的第一部戏剧片，具有极其强烈的戏剧艺术特点，还没有完全脱离戏剧艺术。

1913年，伟大的电影先驱者、戏剧评论家出身的郑正秋与经营广告业务的张石川联合执导的电影《难夫难妻》(又名《洞房花烛夜》)上映，虽然是由美国人经营的中国第一家电影公司亚细亚影视公司所出品，但是标志着第一部中国人自己创作的故事片的诞生。《难夫难妻》的成功，吸引了不同艺术观念、创作目的的人士进入电影行业，外国、民族资本家为获得高额票房利润，纷纷投资兴办电影公司，使中国无声电影进入一个繁荣但混乱的发展时期，正如当时电影评论所述，影片内容五花八门，既有忠孝节义，也有匪首红颜；既仰仗戏剧舞台，也照搬文明戏。这一时期出现了《孤儿救祖记》《玉梨魂》《最后之良心》《上海一妇人》等一批在商业与艺术上获得双重成功的作品，揭露与鞭挞了封建婚姻、娼妓制度，标志着我国民族电影艺术初盛时期的到来，产生了中国第一位职业女演员 —— 王汉伦，享有“悲剧明星”之誉。





郑正秋、张石川与联合执导的电影《难夫难妻》

1926—1930年，中国电影掀起了“古装片”“武侠、神怪片”的创作热潮。“古装片”多取材于文学艺术中“才子佳人”与“英雄美女”的传统叙事主题，过于注重商业利益，迎合市民低俗趣味，充满媚俗的情调。值得一提的作品是民新影片公司的作品《西厢记》和大中华百合影片公司的作品《美人计》。与此同时，在市场的诱惑下，另一类低成本、短周期的“武侠、神怪片”迅速席卷当时的电影业，风靡一时，出现《火烧红莲寺》《火烧九龙山》《火烧七星楼》《荒江女侠》《儿女英雄》《女镖师》《乱世英雄》等大批影片，不胜枚举。同时也诞生了洪深、孙瑜、史东山和欧阳玉倩等一批对后来电影产生

深远影响的电影人。

1930年，中国左翼作家联盟在上海正式成立，对于电影的发展影响深远。1932年，在“左联”领导下成立进步电影小组，由夏衍负责，确立了电影的正确方向，艺术上也取得了一定的成就，并创办理论性电影刊物《电影艺术》，自此，电影的美学品格初步形成。这一时期的电影直接反映尖锐的社会矛盾，表现出现实主义特征，出现了大量电影精品，有郑正秋编导的《姊妹花》，蔡楚生编导的《渔光曲》《新女性》，孙瑜执导的《大路》，吴永刚执导的《神女》，袁牧之与应云卫联合执导的《桃李劫》。电影演员演技也逐渐走向成熟，涌现出了大批优秀演员，女演员如阮玲玉、蝴蝶、白杨、王人美、周旋、上官云珠等，男演员如金焰、赵丹、蓝马、陶金、袁牧之、金山、魏鹤龄等，至今使人难忘。

1937—1941年，中国特殊的战事背景使上海苏州河以南的德租界与公共租界虽被日军包围但相对安全，电影人在时局和商业的双重压力下，以极大的勇气在此制作了大量借古喻今的古装影片，被称作“孤岛电影”，其中魏如晦编剧、张善琨导演的《明末遗恨》，反响较大。

抗日战争到中华人民共和国成立之前，电影艰难曲折地发展着，出现了一批优秀影片，如《八千里路云和月》《一江春水向东流》《万家灯火》《小城之春》《祥林嫂》《假凤虚凰》《生死恨》《神女》《松花江上》等，饱含民族电影在沉重时代中的悲壮情怀，电影的悲剧美学品格开始形成。

中华人民共和国成立后，社会主义事业百废待兴，电影结束了悲剧时代，直至“文革”前被称为“十七年电影”，电影人以真诚的态度、真挚的情感拍摄出了大批脍炙人口的优秀作品，主题大多为对旧时代、旧社会的彻底批判，对新时代、新政权的热情讴歌。在今天看来，因过于强调现实的欢悦气象，颂扬英雄的伟大，导致对现实生活的处理过于简单化，对人性的表现过于拘束，甚是有些变形。其中较成功的电影作品有《白毛女》《小兵张嘎》《我这一辈子》《红旗谱》《今天我休息》《李双双》《我们村里的年轻人》《红色娘子军》《祝福》《老兵新传》《钢铁战士》《柳堡的故事》等。

“文革”十年期间，电影成为政治的工具，艺术被践踏，现实被抛弃，造就了畸形的电影。

改革开放的到来，使得蛰伏了十年的电影整装待发，在理想的催发下，以突飞猛进的态势发展着，以入世的责任、救世的情怀真实地表现生活，展示着人生百态。代表作品有大家耳熟能详的《苦恼人的笑》《小花》《人到中年》《巴山夜雨》《喜盈门》《邻居》《小街》《被爱情遗忘的角落》《乡情》《人生》《老井》《青春祭》《湘女萧萧》等。

20世纪80年代，不仅活跃着谢晋、凌子风等老一代电影导演，还有吴天明、黄蜀芹等中年一代导演，更有被称为中国“第五代电影导演”的一批青年导演，他们大多毕业于电影学院，以其电影展现的强烈反叛意识、忧患意识以及夸张的视听语言，登上了新时期电影的舞台。代表人物和代表作品有张军钊导演拍摄的《一个和八个》，陈凯歌拍摄的《黄土地》《大阅兵》《孩子王》，田壮壮导演的《盗马贼》，吴子牛导演的《喋血黑谷》《晚钟》等。这些探索影片给中国电影注入了新的活力，使中国电影站到了世界电影的舞

台上。特别是张艺谋1987年导演的《红高粱》，以浓烈的色彩、豪放的风格，融叙事与抒情、写实与写意于一体，发挥了电影语言的独特魅力，该片获得1988年柏林国际电影节最佳故事片金熊奖，在中国电影长时间被世界遗忘和误解之后，中国电影以此片重新走向世界。

进入20世纪90年代后，电影新人、电影佳作不断涌现，不但有《大决战》《辽沈战役》《淮海战役》《渡江战役》等战争类型片，也有《周恩来》《焦裕禄》《孔繁森》《蒋筑英》这样的人物类型片，还有《香魂女》《霸王别姬》《大红灯笼高高挂》《活着》等反映时代背景的故事片，也有《秋菊打官司》《一个都不能少》这样的现实题材影片。很多优秀影片不仅荣获了我国的“百花奖”“金鸡奖”“政府奖”，而且在国际竞争激烈的柏林、戛纳、威尼斯等世界电影节上捧回奖杯。1998年由冯小刚导演的贺岁片《甲方乙方》，则开启了中国娱乐电影的新时代。

在90年代的电影中，崭露头角的还有一批80年代中期进入电影学院、90年代开始执导电影的年轻的导演，代表作品主要有：张元《妈妈》《北京杂种》，姜文《阳光灿烂的日子》，王小帅《冬春的日子》《十七岁的单车》，娄烨《周末情人》《苏州河》，王全安《月蚀》《图雅的婚事》，管虎《头发乱了》，张扬《爱情麻辣烫》《洗澡》，贾樟柯《小武》《站台》，霍建起《那山、那人、那狗》，叶大鹰的《红樱桃》等。这些导演被称为中国的“第六代导演”，他们执导的影片更多地关注社会现实和生活在现实中的小人物，在电影艺术风格上，更加强调真实的光线、色彩和声音，大量运用长镜头，形成纪实风格。这支影坛的新生力量，对我国未来电影艺术的发展起着重要的作用。

进入21世纪后，随着电影产业调整与高科技电影技术的发展，中国电影艺术迈入了一个新的发展进程。中国电影的市场化发展逐步走向成熟。

2002年末，张艺谋导演的《英雄》上映后，掀开了国产影片商业化运作的序幕。此后，大制作、大场面、大投入的各种题材商业大片，纷纷占据全国各地的影院。继《英雄》之后，张艺谋导演的《十面埋伏》《满城尽带黄金甲》，陈凯歌导演的《赵氏孤儿》，冯小刚导演的《夜宴》《唐山大地震》，陈德森导演的《十月围城》，姜文导演的《让子弹飞》《一步之遥》，叶伟民导演的《人在囧途》等，这些影片都在当时引起观影狂潮。但商业电影在屡屡创下票房新高的同时，也引发了人们对此类电影的热评。一方面，商业电影追求娱乐性和视听效果，大场面、高科技是他们的制胜法宝，另一方面，有的商业电影存在画面精美但内涵空洞，注重宣传效果却弱化故事情节的问题。

随着市场化的发展，观众的观影心理越来越成熟，我国的商业片也在积极调整，电影的类型化的发展更为明显。从20世纪90年代开始，冯小刚拍摄《甲方乙方》后，开启了“贺岁片”喜剧类型的电影热潮，《不见不散》《没完没了》《大腕》《手机》《天下无贼》《非诚勿扰》等看似荒诞的喜剧片，却有一种让人笑中有泪的心灵触动。视效电影随着电影高科技的发展，逐渐成为21世纪中国影院的新宠，《大闹天宫》《寻龙诀》《画皮》《捉妖记》《大圣归来》《三打白骨精》等影片，虽是借鉴国外的影视特效模式，但精美震撼的视听效果实现了中国电影创意与技术的飞跃，探索出中国视效电影的未来发展之路。除此之外，还有陆川的《南京!南京!》，冯小宁的《紫日》《嘎达梅林》，冯小刚

导演的《一九四二》，张艺谋的《金陵十三钗》《山楂树之恋》，宁浩的《疯狂的石头》《疯狂的赛车》等电影，都是视听效果和叙事结构比较好的商业影片。

21世纪虽然有大量商业电影占据着影院，但也有执着于艺术创作的一批导演。比如第六代导演中关注社会边缘人的张元，其电影作品《收养》《绿茶》《看上去很美》《达达》等。贾樟柯也是关心中国社会转型以及社会转型中底层人物命运的导演，代表作品有《世界》《三峡好人》《二十四城记》等。王小帅具有自己的鲜明风格，代表作品有《二弟》《青红》《左右》《日照重庆》等。很多导演也有自己的艺术追求，拍摄出很多优秀的电影作品，如顾长卫导演的《孔雀》，陆川导演的《可可西里》，姜文导演的《太阳照常升起》，蒋雯丽导演的《我们天上见》，刁亦男导演的《白日焰火》，张猛导演的《钢的琴》，王竞导演的《万箭穿心》，徐静蕾导演的《一个陌生女人的来信》等，这些影片都表现出迥异的影像风格，标志着21世纪的中国电影异彩纷呈。



《一个陌生女人的来信》电影海报

1.1.2　电影艺术的审美特征

电影艺术虽然是工业革命的产物，但在其诞生之后，却借助高科技的力量，在其发展过程中综合了多种艺术形式，形成了自己独特的审美特性。作为一种艺术形态，电影是时间和空间、逼真和假定、造型和节奏的综合，了解和把握这些审美特性，将有利于提升我们对电影艺术的审美感悟能力。

1. 时空表现的无限性

现实中的时间是一维的，即使是三维的空间也只是局限在某时某刻某地，因此现实时空必须按照自然规律进行。但从某种意义上讲，电影是时空的艺术，时空是电影主要的表现手段与审美特性之一，电影的时空表现可以实现无限的可能性。

从电影观众角度来看，观众观赏电影并不是要真正进入故事发生的时间，也没有时间去体会主人公在现实中的全部细节，因此电影就需要借助电影语言将现实生活的人与事进行取舍、提炼和集中，将电影艺术的假定时间与现实时间区分开来，从而进入审美的境界。所以电影艺术呈现的时间，既可以指影片的放映时间，也可以指影片内容表现的时间。如电影《阿甘正传》两个多小时的放映时间，却表现了阿甘从少年到中年几十年的时间跨度，经历了越战、水门事件、中美建交，从一名智商只有75的低能儿，最后凭借自己的努力和执着，成就了自己的传奇。而电影《李小龙传奇》也是凭借一个多小时的电影时长展现了功夫巨星李小龙丰富多彩的一生。





《阿甘正传》电影海报

因此，电影作品的时间表现形式是有弹性的，它可以在短短一分钟内让一个人迅速长大，也可以将短短一分钟的爆炸延伸或凝固到十分钟，同样可以将时间割碎与颠倒，影片中时间的一切表现形式都要根据剧情发展或者其艺术表现的需要而设定。电影《阿甘正传》中，主人公阿甘带着他的矫正器，奔跑在原野上，随着跑步中矫正器的逐渐脱离，短短这几秒的奔跑，少年阿甘瞬间长大成人，而镜头画面的呈现完全没有超出观众的心理，观众很自然地接受了阿甘的成长。电影《岁月神偷》中，哥哥进一在参加学校运动会时，第一次犯病意外摔倒后，爬起来接着跑，而现实中短短的几十秒时间，在影片中被无限拉长延伸，给观众的感觉是跑道这么长，好像永无尽头。电影《踏血寻梅》则通过王佳梅、丁子聪、臧警官三个人的时间交错和颠倒，讲述了一个以真实的肢解凶杀案改编的故事。

有时候影片为了营造喜剧或奇观效果，也可以通过时间的变化表现加强视觉效果。1916年格里菲思拍摄的《党同伐异》，将发生在不同地点的平行动作交替切入，摆脱实际时间的束缚，打破传统戏剧叙述原则，创造出真正符合电影艺术规律的叙事时空，构成了电影史上最经典的第一次“最后一分钟营救”效果。格里菲思的“最后一分钟营救”电影表现模式作为加强节奏与悬念的典范，其影响力一直延续到现在。《超能陆战队》《王牌特工》《泰山归来》《美人鱼》《捉妖记》等很多的现代电影仍然沿用“最后一分钟营救”的电影表现模式，增加了影片紧张刺激的感官效果。因此，电影作品中的时间利用不

同镜头之间的组接进行创造性处理，可以构造出人物的时代和生活，这种巧妙的时间结构，显示了电影独特的优势。姜文的电影《阳光灿烂的日子》里，年幼的马小军将书包扔向天空，等书包落下来被接住时，马小军已经长成一个大小伙了。苏联影片《乡村女教师》中的“地球仪”，代替了多少个冬去春来。

电影与戏剧艺术的很大不同主要在于其空间性的变换，戏剧的观众只能从固定的视角观看数量有限的场景演出，而电影的观众则可以通过摄像机的运动不断转换视角，不仅可以从不同角度展现人物的样貌，甚至可以观察到人物的面部特写，不仅可以展现现实世界的时空，甚至可以穿越到未来或过去展现另一个维度的时空，或者在不同的时空之间穿梭切换。比如前一个空间场景可以在炎热的赤道，下一个空间场景就可以直接到严寒的北极，正如《南山南》歌词中所描述的：“你在南方的艳阳里大雪纷飞，我在北方的寒夜里四季如春。”不同场景不同空间镜头画面的切换剪辑，可以获得不同的空间表现，达到神奇的视觉效果，这也是电影中的蒙太奇技巧。

电影艺术对空间的处理有“再现性空间”和“表现性空间”两种方式。“再现性空间”是通过摄影机的运动和记录，逼真地再现现实生活中的真实场景，完全不需要剪辑手段对空间进行艺术处理。比如2006年上映的《云水谣》，就是通过摄像机的记录真实地在镜头画面中再现20世纪40年代中国台湾的市井风情。台湾导演侯孝贤的电影《刺客聂隐娘》在神农架、武当山、内蒙古、台湾等地取景，以“再现性空间”的表现形式为观众呈现出我国人文与自然景观，使影片的视觉效果更臻完美。而“表现性空间”是利用观众视觉的连续性而形成的错觉创造出的虚拟空间，法国电影理论家马赛尔·马尔丹曾经举库里肖夫的实验来说明“表现性空间”。库里肖夫曾汇集了以下5个镜头：

(1) 一个男人自左向右走去；

(2) 一个妇女自右向左走去；

(3) 男子与女子会面，握手；

(4) 一座宽敞的白色大厦，前有宽大的石级；

(5) 两人一起走上台阶。

这些镜头都是在相距很远的地方拍摄的，其中镜头(4)是一部美国影片中的白宫镜头，镜头(5)则是在莫斯科的大教堂前拍摄的，然而通过电影的剪辑手法，库里肖夫却将这些镜头组合为一个统一的空间，给观众的感觉是这两个人走到一起握手，然后一起进入白色大厦，这种通过蒙太奇的剪辑技巧实现的统一空间便是“表现性空间”。

电影作品经常通过摄影机的运动和剪辑师的操作，创作“再现性空间”和“表现性空间”，形成电影独有的空间感。这种空间感的营造，可以突破现实空间的局限性，最大限度地实现电影空间的无限性。特别是电影制作技术进入数字时代以后，3D拍摄和IMAX的大屏幕播映技术为电影空间形态的无限带来更大的可能性。如《阿凡达》中的潘多拉星球、《爱丽丝梦游仙境》中的神奇国度、《寻龙诀》中的墓穴奇观等3D电影的画面表现空间，使得电影的光影形式从二维平面转换到三维立体，可以让观众近距离观看立体虚拟的“实体”空间。



《寻龙诀》电影海报

电影的时间性和空间性虽然是独立的，但这两者却经常相依共存，共同表现电影时空感。空间给人以场景的外观表象，而时间则表现故事的发展过程。空间的更替，情节的展开，人物的活动都要靠时间的延续得以显现。随着电影艺术和技术的进步，电影艺术的表现力日趋丰富，时空交织的多线型、多方位的非线性思维模式和手段，逐渐取代了时间顺序的线性思维模式和手段，而这种时空感的立体重构思维更能营造电影故事的紧张性和悬念感。法国影片《广岛之恋》突破传统电影的线性叙事方式和时空，在法国女演员埃玛妞·丽娃和日本工程师冈田英次在广岛邂逅相爱时，穿插了埃玛妞·丽娃战时在法国小城内维尔跟一名德国占领军相爱的回忆。电影首次尝试“闪切”进行时空切换，在1958年的广岛和1944年内维尔两个时间、两个空间进行交替组合，回忆与现实交叉融合，表现了主人公痛苦的心理以及战争带给人们的梦魇。因此，电影在艺术性地创造时空上具有的极大自由度，是其他艺术门类难以企及的，而电影这种时空的无限性也为它带来了题材类型的广泛性，以及表现手段的多样性。

2. 内容的逼真性与形象的假定性

真实是艺术的生命，任何艺术都来源于真实的生活。电影是从照相技术发展而来的一种艺术形式，因此能够真实记录现实世界的人和事物的状态，逼真地再现事物的运动和变化。这种高度的逼真性要求屏幕反映现实生活的外在真实和内在真实，达到内在真实和外貌形态逼真的高度统一。苏联电影艺术家普多夫金认为：“电影是这样一门艺术，它为力求现实主义地再现现实提供了最大的可能性。”比如影片《钢的琴》中，导演在鞍山铁西区遗留的老工厂取景，影片开头萧条的工人村背景、空旷的车间、废弃的烟囱、密集的钢管、厂区内的火车轨道、外墙上的楼梯，逼真地记录了东北老工厂停业后的状态，这种老照片式的表现形式不仅重现了工人失业后的现实生活，而且赋予老东北工业区一种衰败、苍凉的美感，同时也带给观众一种时间流逝的感觉。

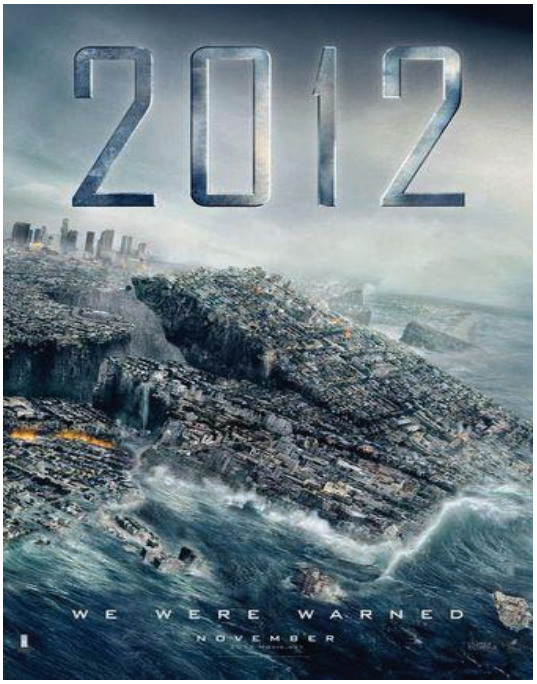
电影艺术逼真性的另一个重要审美特征是听觉的逼真感。自从电影增加了声音的维度后，有声片给观众的感受更加真实可信、生动自然。随着越来越先进的音响录制和还原技术，震耳欲聋的枪炮声、人山人海的呐喊声、如泣如诉的呜咽声、川流不息的流水声，使观众在享受视觉屏幕呈现的逼真内容的同时，也能享受到身临其境的声音效果，使得电影的视听效果更趋完美。如电影《珍珠港》中日军轰炸珍珠港的片段中，屏幕上轰炸的火

光、人群的奔跑、飞机和航母的场景等逼真的视觉效果让观众用眼睛看到战争残酷的一面，由远而近的飞机轰鸣声、基地官兵们的喧闹声、炮弹的爆炸声、受伤士兵的呻吟声则让观众在看到视觉画面的同时，也感受到现场的紧张和刺激。

电影艺术的逼真性虽然是真实再现自然和现实生活，但也不排斥艺术上的虚构和想象。因此，虽然有些电影中的人物、场景和故事是虚构的，但仍通过电影技术的真实再现给人以逼真感。比如电影《泰坦尼克号》虽然以真实的泰坦尼克号沉没为创作原型，但其中的人物和故事确是经过艺术虚构的，而且影片以倒叙的形式讲述，通过三维技术模拟还原泰坦尼克号的沉没过程，再加上罗斯作为幸存者的讲述口吻，使得观众在观影过程中对影片的逼真性毫无怀疑，而导演卡梅隆为了再现当年的沉船实景，按照原船大小的1/10建造了一艘超豪华游轮，在一个特大的游泳池内模拟海洋的实景，再加上电影的特技手法，逼真地再现了历史的真实，以至于有一部分看完影片的观众认为在当时的泰坦尼克游轮上曾经真实地发生过这样一个爱情悲剧故事。从这可以看出，虽然这个故事是虚构的，但由于本身具有很强的戏剧性，而故事的发生背景又符合历史真实，因此使得这部影片虚构的人物和事件就使人觉得非常逼真，观众观赏后能够受到强烈的心灵震撼。

电影虽然可以逼真地再现客观世界的影像和声音，但却不能对客观世界进行完全镜像式地重复再现，因此与电影艺术逼真性相对立又相联系的是电影的假定性，假定性也是电影艺术的另一个重要美学特性。假定性，通俗地讲就是艺术形象的虚构，是电影艺术家用一种虚构的形象反映客观现实和情感的特殊表现手段。电影作品所塑造的艺术形象和表现的客观现实都不同于具体的事物原型，需要对现实生活中的具体事物进行二次创造或艺术加工，而创作者的主体意识也必然会渗透在电影作品中，并通过电影的视觉画面表现出来。电影是在一个有限的时间内反映生活的，通常一部电影的放映时间为90分钟或120分钟左右，因此电影的假定性也通过它的表达方式和观众的接受方式，将电影所表达的主题传递给观众，让观众领悟电影所要传递的主体意识。

电影艺术的假定性表现在很多方面。首先是人物形象的假定，电影中的人物角色形象是由编剧、导演和演员共同塑造的，而动画片中的人物现象假定，则是由编剧、导演、动画形象和配音演员共同塑造的。在塑造人物形象过程中，如电影《阿凡达》中潘多拉星球的纳威人，《蜘蛛侠》中的彼得·帕特，《疯狂原始人》中的咕噜一家人，这些假定的人物形象都给观众留下了深刻的印象。其次是场景的假定，无论故事情节怎样发展和演员如何表演，都需要场景的支持，尤其是现在高科技的发展，使得电影场景的假定性成为一件很容易的事情。比如《侏罗纪公园》中恐龙生活的乐园，《哈利·波特》中的霍格沃茨魔法学院，《指环王》中的中土世界，这些利用高科技制作的电影场景也成为电影史上的传奇。最后是情节的假定，比如美国电影《后天》中迅速降温中的纽约城，《龙卷风》中惊心动魄的风暴场面，《2012》中令人胆战心惊的世界末日，计算机虚拟技术或模型仿真手段将无法实现的故事情节生动形象地展示在观众眼前，让观众对电影的假定性有了更深一层的认识。因此，人物、场景、情节等这些假定性，使得电影对观众造成的视觉感染力和冲击力更强。



《2012》电影海报

在电影艺术的美学特性方面，逼真性与假定性具有对立统一的辩证关系。电影的逼真性一般注重真实现实生活的反映和再现，而假定性则强调艺术创造和虚构，这两者之间互为依存。电影艺术的假定性存在于逼真性之中，没有逼真的外在表现，也就不存在视觉形象的假定性，而电影的假定性，也是以现实世界为基础，在不损害电影的逼真性的条件下进行的大胆想象，二者并存于电影艺术的视觉画面效果中。如《阿甘正传》中，阿甘与总统握手的段落中，就是将真实的美国总统与电影拍摄的阿甘融合到一个镜头画面中，这些都是在遵循假定性原则的前提下，利用电影特技达到以假乱真的效果。这样的特效在电影画面中比比皆是，比如火车脱轨、轮船沉船、飞机坠毁、血腥杀人等镜头画面，都是借助假定性的艺术表现手法，运用道具、模型、化妆、烟火、特技等电影技术手段，给观众一个逼真的、直观的视觉感受，使其产生身临其境的现场感，因此一部优秀的电影作品脱离不开逼真性与假定性的完美结合。

3. 形象的造型性与运动的节奏性

虽然说电影艺术是视听结合的屏幕艺术，但我们通常会说“一起去看电影”，因为电影呈现给我们的主要是直观的视觉形象，所以视觉形象的造型性还是影视艺术中最主要的审美特性。无论电影综合了文学、绘画、建筑、戏剧等哪类艺术形式元素，还是电影独特的蒙太奇手法，都是通过科技手段在屏幕上创造二维平面或者三维立体的视觉符号，是对现实空间或想象空间在屏幕上的一种镜像映射，而这种镜像映射则是以视觉形象为主。镜头画面是构成电影视觉效果的基本单位，电影视觉形象的核心因素就是画面构成的造型，电影艺术直接呈现给观众的就是具有造型表现力的形象，就如同戏剧中的台词、文学中的文字、音乐中的音符、绘画中的线条一样。

在默片时代，电影完全依靠视觉形象的独特造型魅力征服观众，如格里菲斯的《一个国家的诞生》、卓别林的《淘金记》、爱森斯坦的《战舰波将金号》等无声影片都是视觉形象造型艺术中的精品，也成为电影史上的经典影片。有声时代来临后，虽然声音在影片中占有的比例越来越重，但电影中画面的视觉形象造型仍然占据独一无二的统治地位。英国定格动画大电影《小羊肖恩》，影片中无论是小羊们的角色，农场主的角色，还是农场主的狗都没有任何的直接语言对话，仅有“叽里呱啦”的发音和背景音乐，但影片中不同角色之间的动作、神态上的交流，还是让包括小朋友在内的观众了解到剧情的发展，影片中诙谐欢乐的喜剧气氛也能充分地感染到观众。

因此，虽然电影视觉画面是由光影声等元素组合起来的综合造型形象，但电影艺术家们总是热衷于在画面的构图、色彩、光线等方面进行精心的设计和创造，特别是随着3D影像技术在电影艺术中的应用，电影创作者们更千方百计地突出画面的造型，以加强视觉效果的完美。《侏罗纪公园》《指环王》《哈利·波特》等近几年来流行的数字电影借助高科技的电影特效，将电影的视觉造型发挥到极致，一次次挑战人们的视觉极限。2009年，数字3D电影《阿凡达》横空出世，将电影的视觉造型艺术推上了一个新台阶，引发全球观众井喷般的观影热潮，达到数字技术电影的又一高峰。从这些事例我们可以看出，即使是在有声电影的时代，视觉造型形象仍旧占据主导地位。

电影与其他艺术形式相比，最典型的审美特征莫过于其视觉上的运动性。从某种意义上说，电影是运动的视觉艺术。因此，电影视觉上的运动表现为人眼视觉生理的间歇和视觉心理的连续，由于电影是时间和空间的复合体，通过画面运动表现人和事物的状态，其视觉上的运动给观众营造了电影的节奏性。电影的视觉画面与绘画、摄影等造型艺术有着本质的区别，绘画和摄影是用静止的、凝固的、完整的构图来设计造型形象，以表现自然人文景观和人们的社会生活。而电影的节奏则通过摄像机连续不断的运动，表现影片中人物的动作过程及人物内心的矛盾冲突，从而塑造出真实而生动的艺术形象。即使是一个相对静止的镜头画面，也可能在连接前后运动画面的节奏中发挥着作用，因此，视觉运动的节奏性是影视艺术中最具魅力的美学特性。那么，电影视觉运动的节奏性主要表现在哪些方面呢？从电影的运动属性来看，电影视觉运动的节奏性主要体现在拍摄对象运动、摄影机运动和电影后期剪辑中，导演对影片的把握则对电影的节奏性起到关键作用。

第一，拍摄对象的运动。无论是故事片、动画片还是纪录片，任何类型电影所拍摄的对象都必须是运动的，而不是静止的，只有运动着的人和事物才具有连续吸引观众的魅力。影片中演员表演的动作和心理、自然界的风雷雨雪、山川河流的变化，所有这一切都在运动，都可以给观众带来强烈的动感享受和心理刺激，这种镜头内部主体的运动状态，被很多影视理论理解为内部节奏。在电影中，内部节奏通常以演员的表演为基础，并与场面调度和蒙太奇剪辑等结合起来，形成影片叙事故事的整体节奏。比如电影《海上钢琴师》中1900与莫顿先生的钢琴比赛中，完全以演员的表演获得视觉冲击效果，从动作细节、眼神对比甚至是香烟道具的应用，从钢琴演奏开始的轻松到最后的强烈，大幅度的表演动作结合场面调度和蒙太奇剪辑，所带来的节奏感无疑是最具震撼力的。电影《西线无战事》的结尾段落，对战争厌倦的保罗·博伊默尔发现战壕边有只蝴蝶，在他悄悄伸手去

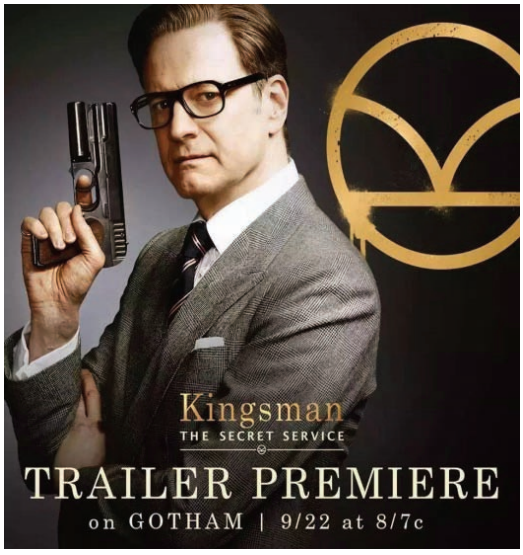
接触这美丽的自然界生灵时，画外一声枪响，士兵的手停止动作颓然垂落。士兵手的动作是轻微缓慢的，但他给人心灵的冲击却胜过那些炮弹横飞的战争场面。

第二，摄影机的运动。摄影机的运动既可以是机位的机械运动，也可以是摄影机自身焦距变化的运动，还可以是机位和焦距的综合运动。电影摄影机的推、拉、摇、移、跟与变焦等运动，可以通过改变摄影机的视角与景深，从而实现时间和空间的转变，这种由于摄影机的运动所形成的影片节奏感，被很多影视理论理解为外部节奏。在电影的时空中，摄影机运动所形成节奏感在美学意义上是丰富复杂、深刻而微妙的，它不仅让观众跟随摄影机运动了解影片带来的信息，更重要的是可以营造节奏感和韵律感，起到叙事、抒情或渲染气氛的作用。如电影《肖申克的救赎》中开头段落，一个长长的运动镜头，不仅让观众了解到电影所讲述的故事将要在监狱中发生，而且由于这个长长运动镜头所展示的信息量，也让观众看到监狱的戒备森严，而在这样的环境下，想要实现主人公的救赎将会是多么艰难。电影《钢的琴》中大量没有景深和纵深感的水平移和摇镜头应用，一方面体现了导演的艺术风格，另一方面也传递出在企业改制背景下，下岗工人这个社会群体所处的狭窄社会空间，同时也传递出他们的自我心理封闭。因此，在电影中摄影师无论采用什么运动拍摄形式，都是为了将整个影片的节奏感淋漓尽致地表现出来，以收到良好的观影效果。

第三，拍摄对象与摄影机复合运动。在电影的实际效果中，很少出现单纯的拍摄对象运动或者摄影机运动，一般在同一镜头画面中，拍摄对象与摄影机同时复合运动。这种复合运动可以制造出更加丰富的动态画面效果，从而营造出或更为紧张或更为轻快的节奏感。如电影《赛德克巴莱》中开头莫那鲁道成为勇士的段落，在台湾原生态的森林里，镜头画面中原住民捕杀山猪，两个部落之间的猎场之争，莫那的割头仪式，水中的逃离，这一系列的动作，不仅有演员自身的表情和动作表现，同时配合摄影机的摇、移、跟等镜头运动，同时配以原住民的民族音乐，营造出了紧张的狩猎节奏，让观众有一种置身其中的画面感。

第四，后期剪辑的蒙太奇运动。蒙太奇运动能够通过镜头画面之间的衔接、切换、转场等组合运动，产生意想不到的运动节奏感。在电影发展史上，爱森斯坦导演的影片《战舰波将金号》中敖德萨阶梯一段，被公认为蒙太奇效果中的经典。导演将沙皇军队从台阶向下进逼并屠杀群众的画面与人群四散逃奔的镜头进行组接，营造出惊心动魄的叙事节奏，而婴儿车下滑的细节更激发了观众对沙皇军队暴行的憎恨，同时影片将石狮子卧着、抬头和跃起三个静态画面连接成一组隐喻蒙太奇，最终表现了石狮子的奋起斗争，波将金号上愤怒的水兵开始向沙皇军队开炮。影片通过镜头的剪辑组接形成蒙太奇的艺术效果，营造紧张的气氛和节奏，强化了影片的戏剧冲突。

这4个方面的运动经常在一部电影中混合运用，为影片营造出特有的节奏感，同时创造了令观众紧张刺激的视觉奇观，尤其是到了现在的21世纪，高科技的电影制作技术则把电影的运动特性发挥到了极致，《猩球崛起》中的人与猩猩之战，《侏罗纪公园》中人在恐龙群中逃离，《星河战队》中人与外星生物的对决，《终结者》中人与机器人的斗争，《王牌特工》中人与人之间的拼杀，这些电影中的运动画面无疑都是最吸引人眼球的银幕景观。



《王牌特工》电影海报

1.1.3　电影艺术的审美与现代启示

现代科技的飞速发展、大众传媒技术的普及、社会语境的变化、影视艺术的文化产业化，促使电影艺术作为一种新的文化样式日益主流化。当代电影以大都会为中心，以大众消费为服务宗旨，以现代大众传媒为媒介，与文化产业相关联，批量生产并按市场规律运作。因其注重休闲性、游戏性和娱乐性，以一种日常文化形态迅速渗入人们生活方式之中。在这种市场环境下，作为大众文化主流形式的电影艺术，呈现出狂欢化的发展态势，影响着躁动的社会人群，引导着人们的日常文化消费。

1. 电影艺术的审美狂欢化

“狂欢化”理论来源于欧洲中世纪和文艺复兴时期的狂欢节文化，由20世纪思想家巴赫金提出。他认为，中世纪人过着两种生活：一是刻板严肃、严格遵守等级制度；二是狂欢节式的自由自在、疯狂恣情。后者由于摆脱了特权、禁忌而成为人们自由真实的存在形式。如今，巴赫金的“狂欢化”论，已发展到整个大众文化及社会消费领域，并且已经内化为人们的艺术思维方式和独特的世界观，对人们生活和审美观念产生影响。当下，在全球化、城市化、工业化、现代化进程日益加剧，经济增长和社会飞速发展背景下，电影艺术的观众工作繁重，长期被压力、情绪所困，其日常文化心态深受快节奏的现代化进程影响。传统遭受颠覆，文化审美观念转变，形成独特的欣赏需求与一种潜在的定向心理期待，大众更喜欢滑稽幽默、搞笑热闹的审美视觉体验，即追求心理愉悦感，达到心态平衡，最终升华为一种情感上的自我实现和自我超越。

走上文化产业轨道的电影艺术，其作为特殊精神商品的复杂性、流变性，以及其本身特有的传播方式，决定了电影艺术在市场环境下突出狂欢化的审美价值，体现出单向度、即时性的审美特征，力图使电影公众在视觉审美活动中淡化现实性时间压力，这种审美体

验迎合了人性中最本能的要求 —— 娱乐、狂欢。

正如20世纪80年代张艺谋电影《红高粱》首先揭开了中国电影“狂欢化”的序幕，是巴赫金“狂欢化”理论的民间再现，整部影片中的民族性格和世界观都染上了“狂欢化”的色彩，一种野性的原始力量在一片火红高粱里张扬劲舞，狂放不羁的人们毫无世俗观念，充满坚持的力量与激昂的酒神精神，喝酒、骂人，直至完成最后一场生死狂欢 —— 火中毁灭与再生的狂欢。从此，电影解放思想、打破陈旧观念，走入狂欢化，颠覆陈旧的价值观念和道德规范，尽情演绎人性的不羁自由和生命张力。20世纪90年代冯小刚以他的贺岁喜剧系列作品，既荒诞离奇又贴近现实生活的剧情制定了游戏规则，带领中国观众进行调侃、娱乐，狂欢逍遥，快意无比。

发展至今，当下电影艺术的审美狂欢，已经轻车熟路。电影狂欢化的审美视觉快感追求，使它取消生存的严肃性，将沉重人生化为轻松诙谐，不肯定也不否定，拒绝生命的批判意识，把承担化为笑料加以嘲弄，迎合审美公众心理，把普通小人物的生活理想作了充分的展示，用游戏的快感打造一切。狂欢就是一切。

2. 电影艺术狂欢化的现代启示

不容忽视的是，电影艺术在商业和利润的驱动下，对传统道德规范造成了前所未有的冲击。在全民娱乐的狂欢中，文化似乎失去了其应有的品位。面对这种困境，重构电影艺术文化品格与审美价值，应引起我们积极的思考。

(1) 以人为本的理性追求

以人为本、人文关怀是社会文明进步的标志，是人类自觉意识提高的反映。在以人为本位的新时代，伴随着文化产业的兴盛与扩张，电影艺术为受众制定审美狂化式的理解方式和价值原则，满足精神世界的审美需要。在这种意义上电影艺术应面向市场为消费者进行“代言”，电影艺术以人为本，倡导人性关怀，就是充分从电影受众群体出发，考虑受众的精神需求。

在今天审美泛化的时代，人是最重要的因素。欣赏电影艺术已成为一种群体性的审美活动。精品迭出的电影艺术一定程度上能调整市场环境下受众的审美情绪，感召人创造美好生活。从这个角度上，电影艺术要立足于现实本身，贴近目标消费群的心理情态，以人性化的角度诠释自身，并成为提升文化软实力的工具和手段，在社会精神文明建设中起到一定的教化与启蒙作用。市场环境下，电影艺术作为大众文化的重要组成部分，在一定程度上应使审美主体的审美意识随着社会的发展而不断地由低级向高级转变，使人逐步地成为追求生命完美的人，兼具感性和理性，知、情、意和谐统一。而人性的完美正是社会和谐发展的保障和首要价值取向。

(2) 不拘一格的个性自由化

在经济日益增长、物质日益丰富的时候，不乏社会责任感淡化、道德规范防线崩溃、金钱成为生存逻辑的现象。从文化上辨析，则是由于没有正确的审美导引、审美意识失衡所致。市场环境下，人们的生活丰富多元、复杂多变。受众的审美意识表现为流动、矛盾、复杂而又深刻，甚至一味追求物质利益与个性，背离文化的本质。针对这种现象，电影艺术在制作时，应予以正确地审美指引。所以，电影艺术应具有多样性，以

受众趣味为基石，将雅俗共赏作为审美追求，充分利用传统文化优势，将民俗、人情、地域、风貌有机地融合在一起，加强生活实践的表现，预测文化市场的动向，琢磨审美受众的情感欲求，强调个体生命的自由张扬，为受众搭建一个宣泄情感、实现梦想、张扬个性的平台。

电影艺术应追求强烈自由的个性，以突显的时尚引领社会潮流的走向。缺乏创意和个性，只是浮光掠影式的扫描。不能因循守旧、墨守成规，而要勇敢地标新立异、独辟蹊径、不拘一格。此外，还要具备至真、至善的审美追求，发挥积极导向作用。

(3) 打造健康时尚的审美观念

电影艺术传播对弘扬优秀的人类文化，塑造适应社会发展的价值观念，构建符合时代的大众审美标准都有重大意义。市场环境下，物质生活水平空前提高，物质文明与精神文明之间出现反差。在商业市场与文化市场的利益驱动下，大量缺乏美学品味、粗制滥造的电影出现，不仅污染人类生存环境，威胁人类精神健康，还改变着受众的价值观念和审美情趣，更阻碍文化的发展，与真、善、美背道而驰。

在自由多元的市场环境下，当代电影艺术表现出的社会秩序与价值观念，体现了新时期的审美突变。电影艺术应在“商业性”和“艺术性”中寻求辩证统一，实现经济效益和文化效应的同步共振，向着多元化、绩效化、互动化、人文化的方向发展，逐步提升美学趣味与审美价值，营造出时尚流行的大众文化环境，最终创造出社会、商业、艺术、文化价值。电影艺术应树立健康、时尚的审美观念，努力引发审美公众艺术共鸣，个人的自由价值被充分肯定，才能把自由推向无限。在电影艺术美的感召下陶冶、净化心灵，启迪智慧，愉悦身心，塑造完美的人格。

1.1.4　电影艺术的特性

1. 电影语言

(1) 画面元素

电影中的画面元素是借助摄影机和放映技术最终在二维平面上形成的具有三维空间感觉的运动图像。镜头是电影最基本的构成单位，镜头的功能就是将真实世界的影像转移到电影的虚拟世界中。

① 景别

景别是指被拍摄主体(人、物或环境)在画面中呈现出来的范围。它是由于摄影机与被拍摄物体距离不同，或者由于摄影镜头焦距不同而造成的被摄主体在画面中所呈现的范围大小的区别。根据这种范围大小的区别和画面表现空间，可以将景别分为若干种，使观众产生不同的视觉效果，实现影像的叙事功能。

普遍意义上，一般以画框内呈现的成年人身体比例为标准，分为远景、全景、中景、近景和特写5种基本景别。

远景用来展示人物活动的空间背景或者环境氛围，也可以用来抒发情感，创造意境，渲染气氛。如《肖申克的救赎》的片头就使用了远景，不仅交代了故事发生的特定空间环

境，而且通过连续的运动镜头展现了戒备森严的监狱全景，给观众很强的视觉冲击，为主人公的最终艰难逃离埋下了伏笔。当远景镜头中有少数人物出现时，人物会显得非常渺小，环境的特征则格外鲜明，一般是要强调环境与人的特殊关系。

全景指成年人的全身或场景的全貌，一般用于对人物整体形象的塑造或对空间环境的交代。相对于远景对空间环境的营造，全景更关注人物在环境中的情况，用来展示特定的叙事空间。如《出水芙蓉》中结尾处“水上盛典”的歌舞场面，大多使用全景的景别，宏大的水上舞蹈表演，游泳池中的火花与水雾，全景镜头所营造的空间造型至今令人喜爱和叹服。

中景指人身体膝盖以上或场景的局部。中景可以使观众清楚地看到人物的造型、动作、运动，有利于交代人物之间、人物和场景之间的关系。但在实际创作中，电影中更多使用的是被称为“中近景”的景别，即成人身体腰部以上的范围。这种景别兼具中景展示形体动作和近景凸现细节的长处，在以动作、表演、对话等为主的电影中使用频繁。如《王牌特工》中教堂屠杀的段落中，大量的中近景镜头运用表现了现场的残酷与血腥。

近景指人身体胸部以上或物体局部。在近景这种景别里，环境一般被虚化变为背景，更多地关注被拍摄主体的细微特征和变化，在一定程度上表现人物的思想感情。如《飞越疯人院》中，当麦克·默菲看到比利割腕自杀的场景后，再也抑制不住心中怒火，疯狂地扑上去掐住护士长拉契特的脖子时，近景中麦克·默菲愤怒的表情和拉契特惊恐的表情，也使得观众体会到与主人公同样的情绪。

特写指人身体肩部以上的头像或被摄体的微小局部。在特写中，用放大和夸张的方式突出特定局部、特定细节，环境完全被虚化隐退，画面中只有突出的主体。“特写镜头和全景，它们一般都具有一种明确的心理内容，而不仅仅是在起描写作用。”[①]如《天使艾美丽》的开头部分，一系列的特写镜头讲述了艾美丽的童年，通过这些特写镜头让观众直观地了解她童年的孤独，但也表现了即使面对孤独，艾美丽仍对生活保持豁达乐观的态度。

② 构图

影视构图就是为表现某一特定的主题内容和视觉美感效果，将镜头前被表现的对象以及摄影的各种造型因素有机地组织、分布在画面中，以形成一定的画面形式，如一个演员、一件道具在画面的不同位置往往具有不同的含义或产生隐喻或者象征的效果。好的构图能够准确地传达创作者的意念，表现情节，体现创作者的美学素养。[②]电影画面构图一般由主体、陪体和环境三部分组成。主体居于画面构图的视觉中心，也是画面要表现的主要对象，主体既可以是人，也可以是物，一般通过在画面中的占位、亮度、色彩等方式来突出主体的位置。陪体是指与主体有紧密联系，在画面中与主体构成特定关系，或辅助主体表现主题思想的对象。在影视画面中，人与人之间、人与物之间、物与物之间，都存在

① [法]马赛尔·马尔丹. 电影语言[M]. 何振淦，译. 北京：中国电影出版社，1980：18-19.

② 罗书俊. 影视鉴赏教程[M]. 南昌：江西高校出版社，2014：29.

着主陪关系。环境指画面主体周围的人物、景物和空间，包括陪体。环境包括前景、后景及背景。前后景的选择可以增强画面的空间感，提高画面的表现力和感染力。

例如《天生杀人狂》中多数镜头画面采用斜向处理的构图方式，将人物呈对角线关系处理在画面中，一方面表现人物造型的同时，强化人物的动态效果，另一方面也表现出一种极度不稳定的人物关系。

从构图与镜头内部空间布局来看，影像的构图方式可以分为对称构图和非对称构图。对称构图能够还原人眼日常的视觉习惯，给观众带来相对轻松舒适的观影体验。非对称构图则是指画面内各部分的占比失衡，是非常规的影视构图，常会给观众带来新鲜感，往往用来表达情绪的思考。如电影《一个和八个》中的人物构图风格，均采用不对称式构图，人物置于画面两边(左或右)，其余部分做环境处理，画面处于极不平衡的效果。

从构图与外部空间的关系来看，影像的构图方式可以分为封闭式构图和开放式构图。封闭式构图即画面的框架内部具有完整的结构，具有向内的吸引力，边框的意义在于使框内的影像具有相对的独立性，画面具有内在的协调与和谐。开放式构图是指画面的框架具有强烈的外向型张力，进入画面的某些视觉元素不仅代表着它自身，还以巨大的牵引力指向画面以外，传递着更多的信息。如电影《辛德勒的名单》中，黑白屏幕中出现的红衣女孩的构图，其指向画面外的象征意义是十分强烈的。



《辛德勒的名单》剧照

③ 镜头运动

镜头运动，作为一种技巧、手段、视觉形态，更多地反映出导演通过画面想表达的主题、风格，并因此形成自己的镜头语言和视觉风格。电影中的运动至少包括两个层面的含义：一是镜头中人物或者物体的运动，二是镜头本身的运动。节奏就是一种电影中连贯而又有间歇的镜头运动感觉和形式，单纯地由镜头本身运动所形成的是电影的视觉节奏，而由人物运动和镜头运动共同产生的是电影的变化节奏。

根据摄影机的运动形式，可以划分为纵向运动(包括推镜头、拉镜头、跟镜头)、横向

运动(包括摇镜头、移镜头)和垂直运动(升降镜头)等。如电影《罗拉快跑》中，为了表现拯救男友而奔跑的罗拉，电影中对镜头的运动可谓发挥到极致，不仅有镜头内部空间中罗拉本人的各种运动奔跑，而摄影机的推、拉、摇、移、跟和升降等运动镜头，充分发挥了镜头画面的运动效果和节奏感。

④ 色彩与影调

电影中的色彩基调，一般能够引发三个层次的心理效应。一是写实，即反映自然社会的属性和自然界的规律，如春天的绿色和秋天的金黄色等。二是写意，即反映人类社会的标志和大众社会的认同，如橙色、红色等适于表现温暖、积极的或者唯美的情绪与风格，而蓝色则比较适合表达冷峻、抑郁的情绪与风格。三是写情，即反映了个体的审美感觉和内心体验。[①]如电影《我的父亲母亲》中，影片回忆部分的拍摄景色优美、色彩鲜艳，片中大量的红色、金黄色等暖色调色彩，不仅表现了自然环境的优美，也为影片的爱情增添了温暖唯美的感情色彩。回忆中这些鲜明亮丽的暖色，与现实中父亲故去后的黑白色调形成强烈的对比反差。

影调也是电影画面中的重要元素之一。从明暗分布上划分，可以划分为高调与低调，从明暗对比上划分，可以划分为软调、硬调和中间调，从色彩分布上划分，也可以划分为暖调和冷调。不同的影调有不同的表达含义或象征意义，如软调中的明暗对比柔和，色彩对比和谐，反差小，景物色彩多选用补色或过渡色，表现出松弛、舒缓、温和的心理情绪。而硬调中的景物明暗对比、色彩对比强烈，中间缺少层次过渡，景物色彩多用原色，少用补色或过渡色，经常和人们紧张、惊险、恐怖等情绪相对应，适于表现战争、恐怖或豪放粗犷等。暖调则以红、黄、橙等为主要色调的画面，给人以热烈、温暖、光辉、热情、欢乐和喜庆的感受。冷调则以蓝色系为主要色调的画面，给人以冷清、压抑、忧伤的情绪感受。如电影《法国中尉的女人》中，影片表现女主人公萨拉在莱姆镇时，影调始终采用昏暗的冷色调，由此来表现萨拉性格的孤傲、冷漠和情感上的压抑、矛盾。尤其是在萨拉与查尔斯在树林中约会时，阴森缠绕的树木，无形中形成了一种强大的压力，表现了封建保守的社会环境下主人公受到压抑和束缚，同时又达到了强烈的视觉冲击效果。而当萨拉与查尔斯经过磨难终于重逢时，画面中的影调也变得明亮而温暖，表现了萨拉和查尔斯终于真正摆脱了痛苦、束缚，获得了他们重生后的爱情。

(2) 声音元素

电影中的声音，是与画面共同构筑银幕空间和银幕形象的艺术形态，也是解读电影的一个重要元素。电影的声音包括人声、音乐和各种效果声。随着电影艺术的发展，声音中的表现性成分被更多地挖掘出来，画面与声音的完美结合，也使得影片的叙事性表达更为深刻。如电影《城南旧事》中，小顺子和她妈妈的死并不是直接表现出来，而是通过雨夜中火车的汽笛和第二天早晨卖报人的叫卖声，让观众感知到母女俩最后的命运，这种利用声音的表现性进行的叙事，给观众极大的想象空间，比观众看到血淋淋残酷的场面更具有震撼力。

① 罗书俊. 影视鉴赏教程[M]. 南昌：江西高校出版社，2014：40.

与镜头画面的表现性相比，声音在传情表意方面具有独特的优点，因为任何电影的画面都是形象的、具体的，能够让观众可感可看的；而声音则既可以在画面之内，也可以在画面之外，这就大大拓宽了画面表现的时空感。好的电影音乐在影片中，可以起到塑造人物、渲染气氛和加强节奏的作用，还可以对展现人物命运、揭示影片主题有着重要的作用。如电影《红高粱》中，当余占鳌在高粱地扯着嗓子唱“妹妹你大胆地往前走”时，这首歌曲就已经成为对影片主题的一种表达，而当战争结束，余占鳌父子看着躺在地上的九儿，画外再次响起“妹妹你大胆地往前走”的歌声时，观众从中又体会到另外一种完全不一样的情感，这就是电影声音和画面结合的独特魅力。



《红高粱》电影海报

一部优秀的电影，声音至少在对白、音乐以及音效几个方面发挥重要作用。

① 对白

对白的主要形式有对话、旁白、独白。

对话，是指剧作中两个或两个以上的角色之间用于交流的话语，它是电影有声语言的主体。

在电影作品中对话的功能主要表现为对人物关系、所处环境进行交代说明，另外，人物的个性化的语言可以体现人物的思想、性格，所以对话可以塑造人物形象。

旁白是由画面外的片中人物角色或讲故事的人对影片的故事情节、人物内心等方面加以评述的语言。一般情况下，它多以画外音的形象出现，把观众作为直接交流的对象。

旁白可以高效地推进故事，省略不太重要的情节，也可介绍人物、揭示人物内心，另外，旁白可有机地贯穿整个故事，起到起承转合甚至安排整个故事结构的作用。旁白与对话的区别主要在于旁白不是剧中角色在其他角色的动作刺激下采取的反应活动，不起与剧中人物交流的作用，只是把观众作为自己的交流对象。

独白是剧中人物在影片内对自己内心活动的自我表述。独白的交流对象一般是影片中的人物自己。

独白的作用一是介绍推进剧情，另一个是表现人物的内心活动。影片中人物内心的某些活动是极难用画面表现的，独白开辟出一条影片中的人物与观众交流的渠道。独白只能

以第一人称的方式呈现。

② 音乐

独立存在的音乐是一种听觉艺术，它既没有视觉艺术那样一目了然具有直观、具体性，也没有像文学艺术那样具有准确的语意性和严密的逻辑性。它是一种抽象模糊的语言，不具有直观性和具象性。但当音乐进入电影艺术以后，音乐与画面形象同时出现，音乐的指向性就十分明确了。

作为视听艺术盛宴的电影艺术，音乐无疑是“听”的艺术的重要支撑，通过音乐的辅助，画面中所表现的剧情和展示的人物性格、场景氛围都变得具体而真切，音乐对画面中的视觉形象和情节发展以及各种情绪、气氛、心理独白等方面都具有极强的铺垫、烘托或补充作用。

③ 音效

电影艺术中除对白和音乐之外的所有声音，以及以背景音响或环境音响的形式出现的人声和音乐统称为音响。音响不是简单地模拟自然声，重复画面上已经出现的事物，而是作为一种艺术元素纳入电影艺术，成为电影艺术创作的一种独特的表现手段。

音响在电影作品中发挥非常重要的作用，音响极具表现力，可以增强银幕空间的造型性，扩展画面的表现效果，同时可以渲染环境氛围，增强画面的生活气息和真实感，另外，音响可以辅助刻画人物，表现人物的内心世界，甚至可以作为连接镜头的手段，连接不同的镜头，推动情节的发展。

在影视作品中还有一种特殊的音响——无声。无声所创造出来的艺术效果和意境是非常独特的。在表现死亡、危险、痛苦、孤独等情绪和心理活动时，无声能有力地渲染戏剧的紧张性，产生“此时无声胜有声”的艺术魅力。

④ 声画关系

画面是电影艺术的主体，但在现代电影艺术中，声音也同样重要，声音与画面并不是完全的烘托与被烘托的关系，两者相互依存、相互补充，同时也相对独立、相对自立，两者都是电影艺术审美造型的重要手段。

声音和画面的关系一般有两种：声画同步和声画对位。

声画同步也叫声画合一，是指声音和画面在内容、情感等方面所表现的方向的一致性。即前文中提到的声音对画面的烘托和补充，画面和声音无论是同步的或者是分离的，他们在内容、情感方面的表现是统一的。

声画对位是指声音和画面在各自独立的基础上同时进行又有机结合。声画对位分为声画并行和音画对立两种状态。

声画并行是指声音和画面看似分离实则联系紧密，就像电影中的某些配乐，音乐与画面紧贴却不受其束缚。

声画对立是声音和画面在表现内容上的分离甚至对立，形成某种对比的关系，造成视觉或心理上的反差。这种对立所产生的效果不单纯是声音和画面的物理相加，而是既超越画面又超越声音，产生一种新的艺术表现力。

(3) 蒙太奇与长镜头

《电影艺术词典》中认为：“在电影创作中，根据主题的需要、情节的发展、观众注意力和关心的程度，将全片所要表现的内容分解为不同的段落、场面、镜头，分别进行处理和拍摄，然后再根据原定的创作构思，运用艺术技巧，将这些段落、场面、镜头，合乎逻辑地、富有节奏地重新组合，使之通过形象间相辅相成和相反相成的关系，相互作用，产生连贯、对比、呼应、联想、悬念等效果，构成一个连绵不断的有机的艺术整体，一部完整地反映生活、表达思想、条理贯通、生动感人的影片。这种构成一部完整的影片的独特的表现方法称为蒙太奇。”[①] 因此，对于蒙太奇的认知，我们可以从三个层面来理解，一是蒙太奇是作为一种具体的剪辑技巧和技法；二是作为一种结构手段和艺术技巧；三是作为一种思维方法，它贯穿着影视创作的始终。

蒙太奇的名目众多，无明确的规范和分类，习惯上分为叙事蒙太奇、抒情蒙太奇和理性蒙太奇(包括象征的、对比的和隐喻的)三类。其中又可细分为心理蒙太奇、抒情蒙太奇、平行蒙太奇、交叉蒙太奇、重复蒙太奇、对比蒙太奇、隐喻蒙太奇等。

蒙太奇原指画面与画面之间的关系，有声电影以及彩色电影出现以后，蒙太奇在画面与声音、声音与声音、色彩与色彩、光影与光影之间有了更加广阔的天地。

长镜头是相对于蒙太奇的拍摄方法，是指用比较长的时间连续地拍摄一个场景或场面片断，形成一个比较完整的镜头段落。这里的“长”是指拍摄的开机点与关机点的时间跨度较长，也就是电影的单一的镜头较长。长镜头并没有绝对的时长标准，一般一个时间超过10秒的镜头称为长镜头。长镜头通常用来表达导演的特定构想和审美情趣，例如交代环境、表现人物内心、突出现场感、真实感等。

《柏林的女人》开头的长镜头，展示了1945年俄罗斯军队包围柏林时一个早上，白茫茫的浓雾中看到战火后柏林街头的满目疮痍，向观众交代了故事发生的背景。

长镜头一般可分为固定长镜头、景深长镜头和运动长镜头三类。

固定长镜头是指机位固定不动、连续拍摄一个场面所形成的长镜头。最早出现的电影均采用了固定长镜头的拍摄方法，主要是用固定长镜头来记录现实或舞台演出过程。

景深长镜头是用拍摄大景深的技术手段进行拍摄，使处在纵深处不同位置上的景物依次清晰地出现在画面上。比如拍摄一辆汽车疾驰而去，用大景深镜头，可以先使汽车号牌等局部出现在画面上(相当于特写)、逐渐远去(相当于近景、中景、全景、远景都能看清)。一个景深长镜头实际上相当于一组特写、近景、中景、全景、远景镜头组合起来所表现的内容。

运动长镜头是用摄影机的推、拉、摇、移、跟等运动拍摄的方法形成多景别、多拍摄角度(方位、高度)变化长镜头。一个运动长镜头可以相当于一组由不同景别、不同角度镜头构成的蒙太奇镜头，比如电影《四百击》最后著名的跑步的长镜头。

长镜头能够保持时空的连续性，用舞台剧一样的场面调度完成蒙太奇手法完成的动作，从而保证一个镜头中动作的连贯性，画面相对完整，增加了画面的真实感。

---

① 佚名. 电影艺术词典[Z]. 北京：中国电影出版社，1986：199.



《柏林的女人》剧照

2. 电影的叙事

欣赏一部电影我们首先要清楚的是这部电影给我们呈现了怎样的一个故事，然后我们要了解电影给我们呈现了一个或几个什么样的人物，故事是怎么讲的，在讲故事的过程中，有哪些情节给我们留下了深刻的印象，这就是电影叙事的几个基本要素：人物、结构和冲突。

电影的叙事区别于文学作品的叙事，但两者之间又存在着密切的联系。作为文学叙事，除了载体以文字为手段与电影叙事相区别外，关于是以表达主题为中心还是以塑造人物为中心，一直存有争议，但作为电影叙事，无疑是以塑造人物形象为中心的。两者在结构安排上也有很大的差异，蒙太奇的思维模式如果运用到文学叙事之中，无疑会给读者造成解码的巨大阻碍。而冲突的设立又是电影叙事必须优先考虑的首要内容。

(1) 人物

电影叙事在塑造人物时是建立在造型的基础上的，人物形象的丰满与完善需要人物的动作来完成。在某种意义上来说，电影叙事的人物接近于文学叙事的主题，电影艺术的主题表达要通过塑造典型的人物来完成。

对于电影中人物的鉴赏，首先要考虑的是人物的类型，主要角色还是次要角色，好人还是坏人，丰满的人物还是扁平的人物，正面人物还是反面人物，神话人物还是历史人物等等。其次作为演员的人物演绎，主要分析人物的服装、造型、化装、表演等方面。再次是人物的表现，主要鉴赏的因素包括动作、镜头、景别、构图、光线等方面。最后要考虑的方面是人物关系，电影中人物关系的类型很多，对于矛盾的人物关系常采用的是二元对立的处理方式，革命与反动、进步与落后、压迫与反抗、爱情与复仇等，对于具体人物的设置主要采用互益的人物关系、对立的人物关系等。

(2) 结构

结构是电影艺术的内部构架，对整个故事的讲述方式做整体的设计和安排，即这个故事是怎么讲的。

电影结构呈现出整体性、立体性与层次性等特征。整体性是指故事的组成部分失去了各自的独立功能，最终以实现结构的整体功能为目的。立体性是指结构的安排由多个维度

构成，包括时、空、人、事、因、果等方面。层次性是指电影叙事结构的有序性，如情节的安排错落有致，冲突的设计张弛有度等。

结构的安排主要遵循客观事物自身发展规律、主体的认识规律以及电影中人物的心理规律。

(3) 冲突

冲突就是人与人之间的矛盾、碰撞或是处于矛盾中的心理状态，电影叙事中的冲突是构成情节的基本因素。冲突几乎根植于每部电影之中。

从电影所表达的主题到故事中的人物之间的关系再到具体的情节，几乎所有的电影叙事都是建立在各种冲突的基础之上的，“没有冲突就没有戏剧”已经被大家所公认。冲突是正反两方面的力量及其动作与反动作的叙事结构，生活中是充满冲突的，电影叙事要表现生活，当然就要表现冲突。电影鉴赏能够引起观众关注的首要内容也是冲突，冲突是电影叙事动因所在，叙事一旦有了冲突，那就要去解决，去解决，叙事就会向前发展，就会形成情节以至于整个故事。

冲突在表现上首先要打破基本的平衡，让人物处于面临要解决的问题当中。其次，冲突要有悬念，“后来怎么样了”这样的问题要时刻抓住观众。再次，冲突要紧凑，让人物时刻面临困难。

1.1.5　电影艺术的鉴赏常识

1. 电影流派

(1) 表现主义

表现主义电影发源于1920年的德国，此种电影中的演员、物体与布景设计都用来传达情绪与心理状态，不重视原来的物象意义。《卡里加利博士的小屋》即以运用这种手法而闻名。之后德国表现主义的风格影响到默片时代的一些好莱坞电影与20世纪40年代的黑色电影。

(2) 形式主义

形式主义电影起源于1915年的俄国，指强调形式与技巧而不强调题材的表现手法。形式主义强调不同形式的运用可以改变材料的内涵，剪接、绘画性构图与声画元素的安排都是形式主义电影工作者的兴趣所在，如20世纪20年代的普多夫金、爱森斯坦等均是此种主义的支持者，对后来的结构主义与符号学有很大影响。

(3) 超现实主义

超现实主义电影的兴起旨在反抗写实主义与传统艺术。1920年兴起于法国，主要是将意象做特异的、不合逻辑的安排，以表现人类潜意识的种种状态。路易斯·布纽尔的《安达鲁之犬》可以算是早期超现实主义电影的经典作品。后来超现实主义成为实验电影与地下电影的重要源头。

(4) 新写实主义

新写实主义主张以冷静的写实手法呈现中下阶层的生活。新写实主义电影比较像纪录

片，带有不加粉饰的真实感。在形式上，大部分新写实主义电影大量采用实景拍摄与自然光，运用非职业演员表演，讲究自然的生活细节描写。

(5) 真实电影

20世纪50年代末兴起的，是一种以直接记录手法为特征的电影创作潮流。制作方式上，直接拍摄真实生活，不事先写剧本，用非职业演员，影片由固定的导演、摄影师与录音师三人完成。真实电影的最大意义在于它为一般剧情片的创作提供了一个保证最大限度写实性的方法。高达在他很多电影里面进行主观介入是直接搬用真实电影的方法。

(6) 第三电影

泛指第三世界电影工作者所制作的反帝、反殖民、反种族歧视、反剥削压迫等主题的电影。资本主义社会依其封闭与被动的艺术观所拍摄的电影作品被称为“第一电影”，作者电影、巴西新电影、表现主义电影等强调个人经验的作品为“第二电影”，与体制对抗的电影则是“第三电影”。

(7) 巴西新电影

在20世纪60年代兴起的新电影运动，特色是以低成本的方式，创造有地方色彩的电影文化，以挣脱外来尤其是北美电影文化的主导形式。他们对于国家、社会现实的观点较为犀利，美学原创力亦非常丰富。他们的电影既反映了社会现实，也极力寻求大胆甚至古怪的美学风格。

(8) 直接电影

直接电影指以写实主义电影风格拍成的纪录片，和真实电影的摄制有许多共同之处，如以真实人物及事件为素材、客观纪实的技巧、避免使用旁白叙述等。直接电影和真实电影的唯一差别，在于直接电影视摄影机为安静的现实记录者，以不干扰、不刺激被摄体为原则；真实电影则使摄影机主动介入被摄环境，时而鼓励并触发被摄者揭露他们的想法。

2. 中国导演代系划分

(1) 第一代导演

第一代导演是中国电影无声期间的代表。主要活动时间在20世纪初到20年代末，以张石川、郑正秋、杨小仲、邵醉翁等为代表的一批导演，堪称中国电影的先驱。第一代导演拍摄条件简陋艰苦，创作理念受“五·四”新文化运动影响，创作出中国第一批故事片，影片故事性强，结构严谨，戏剧冲突较强，雅俗共赏，一定程度上表现出反封建的民主思想。艺术手段上，中国戏曲色彩浓重，多使用传统的戏剧观念处理电影，采用定点拍摄方法，摄影机基本固定。

其中成就最大的是张石川、郑正秋。代表作品有：中国第一部短故事片《难夫难妻》，第一部长故事片《黑籍冤魂》，第一部有声故事片《歌女红牡丹》，第一部武侠片《火烧红莲寺》，以及早期较有影响的《孤儿救祖记》。

(2) 第二代导演

第二代导演是有声电影开始到新中国成立期间的代表。主要活动时间在20世纪30—40年代，以程步高、沈西苓、蔡楚生、史东山、费穆、孙瑜、袁牧之、应云卫、陈鲤庭、郑君里、吴永刚、沈浮、汤晓丹、张骏祥、桑弧等为代表的一批导演。第二代导演的贡献

是使中国电影的思想内容从单纯娱乐走向较深入真实地反映社会生活，并发挥社会功能。在故事情节上，追求戏剧悬念、戏剧冲突、戏剧程式；在艺术成就上，强调与突出写实主义，把“写实”和电影化结合起来。此时，中国电影艺术的基本规律逐渐形成，打破戏剧艺术的舞台形式局限转向电影艺术内涵的探寻。第二代导演使中国电影艺术从戏曲艺术的襁褓中分离出来，显出自己独立的艺术价值，开始使中国电影艺术逐渐走向完熟。

第二代导演中成就最大的是蔡楚生、郑君里、费穆、吴永刚、桑弧、汤晓丹等。代表作品有：《渔光曲》《八千里路云和月》《一江春水向东流》《神女》《三毛流浪记》。

(3) 第三代导演

第三代导演是中华人民共和国成立后到“文革”期间的代表。主要活动时间在20世纪50—60年代，以成荫、谢铁骊、水华、崔嵬、凌子风、谢晋、王炎、郭维、李俊、于彦夫、鲁韧、王苹、林农等为代表。第三代导演的贡献是以遵循现实主义原则表现生活本质为创作理念，努力反映时代精神，深入地展现矛盾冲突，注重民族风格、地方特色、艺术意蕴等方面。第三代导演的创作背景正逢中国电影的曲折发展时期，这些电影人引领中国电影自此走向康庄大道。

第三代导演中成就最大的是成荫、水华、崔嵬、谢铁骊、谢晋、凌子风等。代表作品有：《牧马人》《芙蓉镇》《舞台姐妹》《白毛女》《伤逝》《青春之歌》《小兵张嘎》《红旗谱》《骆驼祥子》《早春二月》《包氏父子》《西安事变》《南征北战》。

(4) 第四代导演

第四代导演是中国自己培养、主要创作期间在“文革”结束后的代表。主要活动时间在20世纪70—80年代，以60年代电影学院的毕业生或自学成材的吴贻弓、吴天明、张暖忻、黄健中、滕文骥、郑洞天、谢飞、胡柄榴、丁荫楠、李前宽、陆小雅、于本正、颜学恕、黄蜀芹、杨延晋、王好为、王君正、张子恩、宋崇、从连文等为代表。第四代导演学艺于60年代，其艺术才华到“文革”以后发挥出来。特殊的成长背景，使他们在历史的重荷中面对现实的痛苦，以一种理性批判的勇气使中国电影作品带有了一种厚重意味，他们以开放的视野，吸收新鲜的艺术经验，不懈地探索艺术的特性，承上启下，力图用新观念来改造和发展中国电影：打破戏剧式结构；提倡纪实性，追求质朴、自然的风格和开放式的结构；注重主题与人物的意义性；从生活中、从凡人小事中挖掘社会和人生的哲理。第四代导演是改革开放初期获得重大成就的一支导演力量，为中国电影奠定了厚实的基础。这一代导演至今仍以稳健的创作实力和持久的艺术后劲活跃在中国电影舞台上。

第四代导演中成就最大的有吴贻弓、吴天明、黄健中、滕文骥、郑洞天、谢飞、胡柄榴、丁荫楠、陆小雅、郭宝昌、黄蜀芹等，代表作品有：《小花》《苦恼人的笑》《生活的颤音》《巴山夜雨》《城南旧事》《神女峰的迷雾》《邻居》《我们的田野》《如意》《乡情》《人生》《人·鬼·情》。

(5) 第五代导演

第五代导演是指“文革”以后在新时期创作中以狂飙突进式的态势影响了中国电影的北京电影学院七八级毕业的一代导演。第五代导演经历了十年浩劫的磨难，在改革开放的年代，满怀创新的激情走入影坛，制作了大批中国新时期探索电影，他们以敏锐的洞察力

为中国电影更新了创作理念与影像语言，在选材、叙事、刻画人物、镜头运用、画面处理等方面，标新立异，在每部影片中探究新的创作角度。第五代导演深度挖掘中国的民族文化、历史与民族心理结构，其作品以强烈的现实本色与文化寓言倾向震撼着中国影坛。在新世纪的中国电影舞台上，伴随着市场化的进程，正成为一种中坚力量。

第五代导演中成就最大的有陈凯歌、张艺谋、田壮壮、黄建新、李少红、周晓文、张军钊等。代表作品有：《一个和八个》《黄土地》《红高粱》《站直喽，别趴下》《摇滚青年》《秦颂》《血色清晨》。

(6) 第六代导演

第六代导演又称“新生代导演”，在20世纪90年代步入中国影坛，是具有先锋性、前卫性、青春性特质的创作群体。以张元、路学长、 贾樟柯、王小帅、张杨等为代表，第六代导演的文化姿态、创作风格相对一致，在21世纪中国影坛形成引人注目的电影现象。这一代导演执导的电影作品反映了当代中国人内心世界产生的极大转变。第六代导演的电影总体呈现着一种灰色情调，他们的艺术视野与以往导演的迥然不同，城市边缘人混乱的情感纠葛、迷茫的追求、琐碎的细节描写和俚语脏话式的台词构成了独特的第六代导演电影语言体系。第六代导演迸发出的强劲创作力，使寂寥的中国影坛突然焕发了勃勃生机。

第六代导演中成就最大的有贾樟柯、王小帅、张杨，代表作品有：《三峡好人》《青红》《十七岁的单车》《爱情麻辣烫》等。

3. 重要电影奖项

(1) 中国电影奖项

① 中国电影金鸡奖

中国电影金鸡奖是中国电影界专业性评选的最高奖项，由中国电影家协会主办，以奖励优秀影片和表彰成绩卓著的电影工作者。

首届中国电影金鸡奖评奖活动于1981年5月举行，以金鸡啼鸣象征百家争鸣并激励电影工作者闻鸡起舞，故名中国电影金鸡奖。金鸡奖每年评选一次，评奖委员会由电影专家组成，因此又被称为“专家奖”。

中国电影金鸡奖常设奖项为20项左右(时有增减)，其中包括最佳剪辑、最佳置景等普通观众不甚熟悉的专业性奖项。

② 中国电影华表奖

中国电影华表奖是中国电影的最高荣誉奖，其奖杯采用的是北京天安门城楼前的华表造型，每年由国家新闻出版广播电影电视总局对上一年度完成的各片种影片进行评选。华表奖的前身是文化部优秀影片奖。始评于1957年，中断了22年后，从1979年继续进行评奖活动，一年一届。1994年开始启用“中国电影华表奖”名字。

③ 香港电影金像奖

香港电影金像奖于1982年由《电影双周刊》创办，是《电影双周刊》每年邀请影评人评选十大电影的扩大和延续。其目的是通过评选与颁奖形式，对表现优异的电影工作者加以表彰，同时反思过去一年电影的不足，亦希望借此促进香港电影的繁荣发展，提高观众

的欣赏水平。1982年，《电影双周刊》与香港电台合作举办第一届颁奖礼，当时只有十大华语及外语片奖等5个奖项。其后与星岛报业合办第二届与第三届，此后由《电影双周刊》独家举办。

④ 大众电影百花奖

大众电影百花奖是由中国发行量最大的电影刊物《大众电影》杂志社主办的一年一度的群众性评奖。大众电影百花奖和金鸡奖被称为“中国电影双奖”。大众电影百花奖代表观众对电影的看法和评价，因此又被称为“群众奖”。大众电影百花奖由《大众电影》发放选票，由读者投票评奖，各项奖均以得票最多者当选。

大众电影百花奖始于1962年，但在1963年第二届评奖之后，一直中断了17年，直到1980年才恢复并举行了第三届评奖，此后每年举办一次。自1983年以来百花奖只设有最佳故事片、最佳男女演员、最佳男女配角五个名目的奖项。从1980年的第三届评奖开始，“最佳故事片”得奖名额由前两届的一个增至三个。

⑤ 金马奖

金马奖自在港台地区创立以来，奖励了许多优秀华语影片及优秀的电影工作者，成为华语影片制作事业最崇高的荣誉，也直接或间接地带动了中国整体电影事业的发展。对华人电影事业具有极重要的历史意义与地位。

金马奖华语影片竞赛自1963年开始举办至今，已举办了40届，只要是华语发音的影片(包括普通话、粤语、闽南语、上海话等)均可报名参加竞赛。第十五届之前于典礼前公布得奖名单，第十五届之后则于颁奖典礼当天公布得奖名单。金马奖共设有21个奖项、2个特别奖项目、1个非正式竞赛奖项，包括剧情片、创作短片、纪录片及动画长片等影片奖项；个人奖项则有导演、男/女主角、男/女配角、新人奖、原著剧本、改编剧本、摄影、剪辑、音效、动作设计、视觉效果、原创电影音乐、原创电影歌曲、美术设计、服装设计等；特别奖项为年度最佳台湾电影、年度最佳台湾电影工作者；非正式竞赛项目则有观众票选最佳影片。每年约有40部剧情长片、20部纪录片、创作短片及动画长片报名。

每年金马奖均会发函请各大电影团体推荐金马奖特别奖候选人，并由台北金马影展执行委员会讨论通过后，在颁奖典礼上颁发奖杯以表扬其杰出贡献。徐立功(杰出制片人特别奖)、李连杰(大陆人士特别奖)、李行(终身成就特别奖)、郎雄(终身成就纪念奖)等，均曾荣获此荣誉。

每年12月上旬举办的金马奖颁奖典礼，为每年华语影坛重大盛事之一，华语影坛重量级导演与明星均会受邀出席金马奖颁奖典礼。许多为华语电影努力贡献的电影人，均曾在此获奖。

⑥ 中国电影童牛奖

中国电影童牛奖是中国电影重要奖项之一，是专为奖励优秀儿童少年影片、表彰取得优秀成绩的儿童少年电影工作者而设立的。1985年中国儿童少年电影学会受国家广电部、教育部、文化部、全国妇联、共青团中央委托创办了中国电影童牛奖，其宗旨是团结少年儿童电影工作者，在党的文艺方针和教育方针的指导下，不断提高我国儿童少年电影的创

作水平，为广大儿童观众拍摄出更多更好的儿童少年电影，让健康优秀的精神食粮伴随孩子们成长。取名“童牛奖”，是因为在农历牛年创办的这一奖项，体现了少年儿童“初生牛犊不怕虎”的勇敢精神和电影工作者“俯首甘为孺子牛”的创作态度。该奖两年评选一次，从2002年起改为每年评选一次。

(2) 知名国际电影节及奖项

① 美国奥斯卡电影金像奖

美国奥斯卡电影金像奖是当前世界上影响最大、历史最悠久的电影奖。1927设立，由美国电影艺术与科学学院颁发，简称“学院奖”。奖杯为一尊铜像，铜像是个手握长剑、站在一盘电影胶片上的男性人体塑像，高10.25寸，表面镀金，所以叫金像奖。

奥斯卡金像奖从1929年开始每年评选颁发一次，从未间断。凡上年1月1日至12月31日上映的影片均可参加评选。金像奖的评选经过两轮投票：第一轮是提名投票，先由学院下属各部门负责提名(采用记名方式)，获得提名的影片，将在学院本部轮流放映，观后学院的所有会员再进行第二轮投票(采用不记名方式)，表决揭晓后进行授奖仪式。由名演员作司仪，由前奥斯卡奖获得者授奖。

半个多世纪以来享有盛誉，不仅是美国电影业界年度最重要的活动，也备受世界瞩目。主要奖项包括最佳影片奖、最佳女演员和男演员奖、最佳导演奖，其他还有最佳摄影、美工、服装设计、原剧本、改编剧本、改编配乐、剪辑、视觉效果、作曲、音响奖，此外还颁发一些特别荣誉奖。

前19届奥斯卡奖只评美国影片，从第20届起，才在特别奖中设最佳外语片奖。其参选影片必须是上一年11月1日至下一年10月31日在某国商业性影院公映的大型故事片。每个国家只选送一部影片，这部影片由该国的电影组织或审查委员会推荐，送交学院外国片委员会审查，从中选出5部提名影片。观摩完5部影片后，再由4000名美国影界权威人士组成的评审委员会，选出一部最佳外国语片。该项奖只授予作品，而不授予个人。中国电影曾获得最佳外语片提名的有：《菊豆》《大红灯笼高高挂》《英雄》《霸王别姬》《喜宴》《饮食男女》。《卧虎藏龙》获得第73届奥斯卡最佳外语片奖，是迄今唯一一部华语获奖电影。李安导演凭借《断背山》和《少年派的奇幻漂流》两次获得最佳导演奖，是迄今唯一一个获此殊荣的华人导演。

奥斯卡历年引起的最大争议之一就是在“艺术”与“商业”之间何去何从。通常情况下，获奖作品一般既具有“艺术价值”又具有“商业价值”，使两者达到最佳结合点。奥斯卡虽说是站在电影流行艺术的风口浪尖，但却极少标新立异，在题材的选择上顺势而行。例如，第67届(1994年)奥斯卡评选时，《阿甘正传》成为最大赢家，获13项提名，其实这是奥斯卡顺应美国社会长期弥漫的强烈的反战情绪和抚平越战伤痛呼声的结果。奥斯卡的“顺势而行”仅针对影片的题材而言，对于影片的艺术要求，并未降低评判标准，获奖影片在题材上可圈可点，而且在艺术水准上，亦属佼佼者。

② 法国戛纳国际电影节金棕榈奖

法国戛纳国际电影节被称为“电影节中的王中之王”，是当今世界最具影响力、最顶尖的电影节，与威尼斯国际电影节、柏林国际电影节并称为世界三大国际电影节，最高奖

是“金棕榈奖”。创立于1939年，每年5月份举行，为期两周左右。电影节的活动分为六个单元：“正式竞赛”“导演双周”“一种注视”“影评人周”“法国电影新貌”“会外市场展”。有两组评审委员分别评审长片和短片，“正式竞赛”的部分由各国电影文化界人士组成，其人选都是颇有声望的导演、演员、编剧、影评人、配乐作曲家等。非竞赛部分以提拔新人为主，其中”导演双周”及“一种注视”发掘了不少颇具潜力或已有成就的导演。奖项设置包括：金棕榈奖、评审团大奖、最佳导演奖、最佳剧本奖、最佳男/女演员奖、一种注目奖、电影基金会奖等。

戛纳国际电影节旨在展示和提高将电影作为艺术的进程中扮演重要角色的电影作品的质量。几乎所有的获奖影片日后都成为经典。此外，戛纳国际电影节还通过强大的媒体宣传，确保入选作品能立即介绍给世界观众，还提供了电影创作者与买主接触交流的机会。

中国影片在戛纳电影节上多次获奖：

1959年我国台湾话剧界元老田琛执导的《荡妇与圣女》成为第一部正式参加戛纳金棕榈奖角逐的中国影片。

1962年李翰祥执导的《杨贵妃》因富丽堂皇的宫廷布景和服饰夺得最佳内景摄影色彩奖，成为第一部在戛纳获奖的华语电影。

1975年胡金铨执导的《侠女》夺得仅次于金棕榈奖和评审团大奖的最高综合技术奖，将中国武侠电影推向了世界。

1993年陈凯歌执导的《霸王别姬》获金棕榈大奖，侯孝贤《戏梦人生》获评委会大奖。

1994年张艺谋执导的《活着》获得评审团大奖，葛优成为首位华人戛纳影帝。

1997年王家卫凭借《春光乍泄》夺得最佳导演奖，王家卫成为首位获此奖项的华人导演。

2000年王家卫凭借《花样年华》获得戛纳最佳艺术成就奖，梁朝伟荣膺戛纳影帝，姜文的《鬼子来了》获评委会大奖，杨德昌凭借《一一》获最佳导演奖。

2004年张曼玉凭借《清洁》(法国电影)摘戛纳影后桂冠。

2005年巩俐获得戛纳国际电影节颁发的“戛纳特别大奖”。

2005年王小帅《青红》获得评委会大奖。

2006年王家卫成为第一个担任戛纳评委会主席的华人。

2007年王家卫的英语新片《蓝莓之夜》成为唯一入围金棕榈奖的华人导演作品，同时成为开幕影片，这也是戛纳60年来第一次以华人导演的电影作为开幕影片。

③ 德国柏林国际电影节金熊奖

原名西柏林国际电影节，世界三大国际电影节之一，欧洲电影文化的又一圣地，每年春季举行，为期两周，从1951年6月至今，已经举行了50届。主要奖项有“金熊奖”和“银熊奖”。“金熊奖”授予最佳故事片、纪录片、科教片、美术片；“银熊奖”授予最佳导演、男女演员、编剧、音乐、摄影、美工、青年作品或有特别成就的故事片等。此外，还有国际评论奖、评委会特别奖等。柏林电影节最重要的部分是有全世界范围电影参与的竞赛单元，在竞赛结束，由国际性的评委会颁发电影节主要奖项。柏林电影节

涌现了一大批电影导演，如今他们的地位已经写进了电影史。柏林国际电影节的获奖者包括赖纳·维尔纳·法斯宾德、米开朗基罗·安东尼奥尼、让-吕克·戈达尔、英格玛·伯格曼、西德尼·吕美特、克洛德·夏布罗尔、罗曼·波兰斯基、萨蒂亚吉特·雷伊、卡洛斯·绍拉、李安、张艺谋、罗伯特·阿尔特曼、约翰·卡萨维茨等。

中国影片在柏林电影节上多次获奖：1988年，张艺谋的导演处女作《红高粱》在柏林电影节上为中国人捧回了第一个金熊奖，之后李安的《喜宴》《理智与情感》、谢飞的《香魂女》和王全安的《图雅的婚事》也分别捧得金熊奖。张曼玉和萧芳芳曾获得最佳女演员奖，严浩凭借《太阳有耳》获得最佳导演奖，此外，《本命年》《我的父亲母亲》《十七岁的单车》《英雄》《盲井》《孔雀》《天边一朵云》《落叶归根》等多部影片分别获得各种奖项。

④ 意大利威尼斯国际电影节金狮奖

创办于1932年的威尼斯电影节是世界上第一个国际电影节，号称“国际电影节之父”。每年秋季举行，为期两周。主要目的在于提高电影艺术水平，促进电影工作者的交往和合作，为发展电影贸易提供方便。奖项设置包括：金狮奖、银狮奖、特别评委会奖、最佳男/女演员、最佳导演、最佳原创剧本、最佳摄影、最佳原创音乐等奖项。

金狮奖是威尼斯电影节的最高奖项，颁发给最佳电影长片，大多数年份仅一部优秀影片可获此殊荣，但有的年份这一大奖由两部影片共享。银狮奖是威尼斯电影节仅次于金狮奖的奖项，并非每年都有，有时颁发给角逐金狮奖的影片，有时颁发给最佳处女作电影、最佳短片和最佳导演。

威尼斯电影节以发掘新导演著称，被誉为“电影大师的摇篮”，黑泽明、沟口健二、塔尔科夫斯基等名导都崛起于威尼斯。威尼斯电影节更注重参赛者对电影艺术的创新，对具有实验性的独立制作尤其偏好，而非过多强调意识形态和商业与艺术的兼容，这一特色充分体现在威尼斯的口号“电影为严肃艺术服务”之中。

相对于奥斯卡、戛纳对中国人的吝啬，威尼斯电影节对华语电影的青睐有目共睹。侯孝贤的《悲情城市》、张艺谋的《秋菊打官司》《一个都不能少》、蔡明亮的《爱情万岁》、李安的《断背山》《色·戒》、贾樟柯的《三峡好人》都曾捧得金狮奖。2010年吴宇森还获得了“终身成就奖”。

⑤ 美国金酸梅奖

由约翰·威尔逊在1981年设立，由“金草莓奖基金会”组织评选，是与奥斯卡唱对台戏、专评好莱坞最差影片和最差演员的奖项，每年评选一次。有趣的是，金酸梅奖故意在每年奥斯卡颁奖前夜公布得奖名单。该奖起初还属于影迷们自发性的娱乐奖项，但由于它的特殊性，日益受到大众重视。如今，金酸梅奖已成为关注度很高的一个评选活动，拥有一个由电影从业者、专家、影迷组成的近500人的评选团体。不少较著名的电影导演、演员及制作人都曾经获得金酸梅奖。但他们大部分都不愿意出席领奖，历年来只有少数人士亲自接受奖项。

有时金酸梅奖和奥斯卡奖会颁发给同一个人。2005年哈莉·贝瑞凭《猫女》获得最差女主角，她领奖时一手拿着数年前夺得的奥斯卡最佳女主角奖杯，另一手则拿着金酸梅奖杯，惹得台下一片笑声。更有趣的是，2010年桑德拉·布洛克以《求爱女王》获最差女主角奖，在隔天的奥斯卡颁奖典礼中，她以《弱点》夺得奥斯卡最佳女主角，这也创了金酸莓奖设置以来的纪录。

4. 影片分级制度

电影分级制度，最早由美国电影协会提出并倡导。

美国电影协会MPAA，全称为“The Motion Picture Association of America”，1922年成立，总部设在加利福利(Encino，California)。MPAA在洛杉矶和华盛顿为其成员服务。其委员会的主要成员由美国最大的七家电影和电视传媒巨头的主席和总裁共同担任，包括：迪士尼公司(Walt Disney Company)、索尼声像(Sony Pictures Entertainment Inc.)、米高梅公司(Metro-Goldwyn-Mayer Inc.)、派拉蒙公司(Paramount Pictures Corporation)、21世纪福克斯公司(Twentieth Century Fox Film Corp.)、环球影像(Universal Studios Inc.)、华纳兄弟(Warner Bros.)。

现代电影中暴力、血腥、毒品、性等反映社会阴暗面的内容，频繁地在银幕上出现，从而导致一系列社会问题的产生。因此设立电影分级制度，主要目的是保护青少年免受电影不良素材的影响，为了青少年健康发展，以便区分其等级和适宜度，起到指导观影的作用。该制度一定程度上提供了一个电影制作秩序的标准和参考，后各个国家纷纷效仿。

MPAA制定影视作品分级制度如下：

G级(GENERAL AUDIENCES，All ages admitted.)：大众级，所有年龄均可观看，老少咸宜。

PG级(PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED，Some material may not be suitable for children.)：普通级，建议儿童在父母的指导下观看。

PG-13级(PARENTS STRONGLY CAUTIONED，Some material may be inappropriate for children under 13.)：普通级，儿童在父母的指导下观看，可能有不适于13岁以下儿童观看的内容。

R级(RESTRICTED，Under 17 requires accompanying parent or adult guardian.)：限制级，17岁以下的少年可在父母或监护人陪同下观看。

NC-17级(NO ONE 17 AND UNDER ADMITTED)：17岁以下观众禁止观看 ——该级别的影片被定为成人影片，未成年人坚决被禁止观看。

中国大陆地区目前未设立电影分级制度。曾多次有人提出建立电影分级制度，但是直到现在仍然未能实施。中国对电影进行审查，一般通过对影片中某些镜头的删减，以适合所有年龄的观众观赏。中国电影内容监管机制有待于进一步改革。

1.2 电视艺术

1.2.1 电视艺术概述

1. 电视艺术界定

人们所说的电视艺术通常专指电视剧艺术。

电视剧是电子技术高度发展时代的特殊剧种，融合了电视技术声、光、影、色等一切元素与其他姊妹艺术营养与精华，运用电子传播技术手段和电视艺术规律，以家庭传播方式为主要特征的一种综合艺术样式。

电视剧艺术已成为中国观众日常生活不可或缺的艺术欣赏类型，正处于发展阶段，其可塑性很强，日新月异地变化着，令人心驰神往。

2. 电视艺术发展历程

1883年，德国电器工程师尼普科夫制造出电视扫描盘，成为电视与荧光屏雏形。

1928年，美国纽约州广播电台进行世界第一次无声电视转播。

1930年，电视实现有声转播。

1954年，第一台彩电在美国问世。

1956年，美国发明电视录像技术。

这一切为电视剧艺术的诞生提供了必要的物质技术条件。

1936年，世界第一座电视台——伦敦亚历山大电视台建成。不久播放了世界第一部电视剧《口含鲜花的男子》(又称《花言巧语的人》)，标志着人类文明史上又一个门类艺术 ——电视剧艺术的诞生。

1958年，中国北京电视台(中央电视台前身)成立，同年6月播出了中国第一部根据同名短篇小说改编而成的电视剧《一口菜饼子》，编剧陈庚，导演胡旭、梅阡，摄影文英光，主演孙佩云、余琳、王昌明、李晓兰。全剧演绎了全家围绕一口菜饼子展开讨论，表现了忆苦思甜教育的主题。这部电视剧完成了演员艺术创造与观众艺术鉴赏同步进行，并且声画同步，揭开了电视剧艺术的新篇章。

1958—1966年，相继播出《邱财康》《焦裕禄》《王杰》《刘文学》等电视报道剧，以及《李双双》《球迷》《相亲记》《红缨枪》等七十余部电视剧。由于当时条件所限，大都采用直播形式，演员表演饱满连贯，亲切真实，结构大同小异，穿插一种模式：一条主线、两三个场景、四五个人物、七八场戏、五六十分钟、二百个镜头。这一时期，尚处于起步阶段的电视艺术虽然没能形成自身完备的艺术品格，但累积了有益的艺术经验。

十年“文革”期间，实行“文化专制制度”，电视剧被禁锢，一切电视剧制作活动停止，除为“文化大革命”张目的电视剧《考场上的斗争》外，可谓“八亿人民八个样板戏”。

直至1978年，电视剧得以复苏，中央电视台率先制作并播出了《三亲家》《窗口》

《教授和他的女儿们》《痛苦与欢乐》等7部电视剧。1979年，各地方电视台紧随其后，涌现出十余部电视剧作品，其中《神圣的使命》(广东台)、《永不凋谢的红花》(上海台)、《人民选“官”记》(天津台)、《从森林里来的孩子》(黑龙江台)较为突出。

自此，电视艺术如春风化雨，甘霖遍洒神州大地。1980年，仅中央电视台制作并播出的电视剧就多达103部，累计地方电视台制作并播出的电视剧共117部，成就斐然、题材丰富、形式多样，极大地丰富了人们的日常生活。其中《乔厂长上任记》(中央电视台)、《生命赞歌》(上海电视台)、《最后一班车》(辽宁电视台)、《洞房》(浙江电视台)、《女友》(河北电视台)、《唢呐情话》(河北电视台)、《瓜儿甜蜜蜜》(湖南电视台)至今被人津津乐道。

同年，一批海外译制电视剧，如法国电视剧《红与黑》、英国电视剧《鲁滨孙漂流记》《大卫·科波菲尔》《居里夫人》、美国电视系列剧《大西洋底来的人》、日本电视剧《白衣少女》等被引进出现在电视荧屏上，不仅扩大了中国人的艺术视野，也对电视剧的制作与质量提升起到很大的推动作用。

1981年，电视最高政府奖设立，就是大家耳熟能详的电视“飞天奖”；1983年，中国大众电视“金鹰奖”设立，极大程度地促进了电视剧的繁荣。电视剧进入了发展的全新时期，在1982年至1989年期间，出现了《蹉跎岁月》《武松》《鲁迅》《今夜有暴风雪》《四世同堂》《新星》《高山下的花环》《女记者的画外音》等优秀作品，备受瞩目，分别从不同侧面真实深刻地表现改革开放后中国社会昂扬向上的大好形势。这一时期的电视剧不仅展示了电视人创作的澎湃激情与执着严谨的艺术追求，也表现出了较为精湛的创作质量。

值得一提的是，1982年开始，陆续播放《霍元甲》《上海滩》《射雕英雄传》等多部香港电视连续剧，掀起了巨大的港台电视剧娱乐效应，揭开了港台电视剧引入内陆的先河，极大地启发了内陆电视剧的创作与鉴赏。

电视剧艺术从20世纪90年代播出的《渴望》与《围城》开始，标志着电视剧艺术进入成熟期，精品迭出、数不胜数、绚丽多彩。《辘轳、女人和井》《编辑部的故事》《北京人在纽约》《宰相刘罗锅》《公关小姐》《东方商人》《苍天在上》《三国演义》等电视剧不仅享誉中国，还走出国门，走向世界，进入海外市场，大量销售播出版权，有力地证实了电视剧艺术在发展历程中取得的丰硕成果。

早期中西电视剧艺术因价值观念、文化背景的差异在电视思维、电视意识、电视品格、表达方式、制作方式、传播、接受方式等方面存在着较大差异。中国电视剧艺术经由改革开放发展至今已得到长足的发展，在艺术与技术上已接近国际水平。

进入20世纪90年代后，处于多元意识形态冲击下的当代电视艺术也呈现出多元化的发展态势。在商品经济大潮的冲击下，90年代后的电视艺术主要在审美深度的变化、审美趣味的转向和审美泛化三方面呈现出与传统电视作品不同的美学风貌，科技美、时尚美成为当代电视剧新的美学元素与主要特征。在思想内容上有浅平化、世俗化的发展趋向，身体美、暴力美一定程度上得以彰显，但是在各级政府正确健康的思想、艺术导向下，电视剧艺术和谐健康发展，与时俱进，为打造大众文化环境、提升我国文化软实力贡献着自己的力量。



《三国演义》剧照

1.2.2 电视艺术的审美特征

电视艺术除了与电影艺术具有相同的审美特征之外，又因其是以电波或电信号为载体传输动态视听信号的现代化电子信息传播媒介，自身又呈现出独特的审美特征。

1. 表现手段的生活平易性

电视艺术作为一种大众通俗艺术，体现了对现实的映射性，是现实世界的映射。电视艺术作为一种视觉艺术是大众化的艺术传播媒介，有着丰富的表现手段，综合了传统表达技巧和现代表达技巧，具有极大的表现力。电视艺术综合了现代科学技术手段与各门学科的最新成果，把声学、光学、电子学、物理学等自然科学和应用科学的成果囊括在内，融合为自己的表现手段，不但体现了科学及电视技术的进步，更代表了最先进的大众文化样式，追求一种平实的华美，并给予电视受众单向信息的审美影响。随着高科技的发展，传统的纪实表现手法已经不能充分满足电视艺术大众日益增长的视觉品味，逐渐渗透先进的科技手段，特别是网络与动画等“软工具”的进步，使电视艺术的表现手段更加多样，表达生活内容更加平易准确，能够给予电视艺术接收者更大的视觉冲击和情感触动。其艺术结果是消除了观众与现实生活之间的距离，有意识地在观众头脑里营造一种身临其境式的幻觉，使他们感到仿佛亲身经历了电视虚幻空间里所模拟发生的与生活类似的剧情，使电视欣赏者和艺术作品之间的距离感在电视鉴赏中消失。电视艺术反映现实生活、表达思想感情的特殊性表现在画面视觉形象的创造上，与生活现实贴近，并由此引发和调动审美主体的内在情感和深层思考，产生审美教育、审美娱乐等影响审美主体内在思想的巨大艺术力量。

2. 思想内容的直观表现性

电视艺术是与人类生活最为切近、覆盖性最广、影响力最大的一个艺术门类，高度体现了对现实生活世界的映射，用艺术呼唤情感，由情感激发思想。与其他艺术门类比较，电视艺术承载了巨大的社会教育功能与新闻信息功能。电视艺术具有其他艺术所无法比拟的受众群体规模，电视艺术的受众来源于社会各层人群。在电视艺术欣赏活动中，观众的经验习惯、趣味素养、成长环境、教育背景各不相同，所以电视艺术的主题思想表达要呈现出直观表现性，通俗易懂。而不是像电影艺术那样强调与现实生活的“隔”，追求银幕世界的纵深感与艺术感，电视艺术的艺术宗旨是把客观生活映射在电视荧屏二维平面的虚

拟坐标体系下加以表现，并在合乎社会各个阶层受众的情理期待范围之内表现出较为直观的思想内容。电视艺术以丰富的表现手段创造直觉美，并借助视觉直觉把要表达的形象直观呈现在欣赏主体面前，使欣赏者通过画面这一基本构成单位理解影视的内在思想。对现实生活的逼真再现使观众仿佛身临其境于生活之中，在激发心灵共鸣的基础上融入其中，设身处地从电视艺术所传达的主题出发，为电视艺术表现的对象所诱导和触动，进而产生情感认同或平衡、期待等心理反应，并随着电视情节的发展而产生心理的波动，在这个过程中达到一种暂时的忘我境界、一种全身心的融入，并在符合道德和审美的圆满叙事中得到价值的认同、情感的宣泄、身心的调节和平衡。

3. 审美形式的可参与性

可以说电视艺术是当今影响最大的大众传播艺术，并从多个层面对接受者施加影响。一方面通过直观的艺术形象对接受者产生视觉冲击，使他们得到感官的愉悦，另一方面是诱导接受者的思维，使他们获得情感认同，在精神上得到一种不同于物质享受的纯粹的释放和解脱。观众在欣赏电视艺术时，是一种个人与艺术面对面的交流，呈现出一种即时性、现场性，这种审美形式使观众参与感增强，电视艺术也正是在这种随意化和休闲化中走向日常生活，使接受者获得了精神自由，使接受者在美的感染中从精神上得到陶冶和熏染，在闲暇中得到了美的享受。

任何形式的美都包含一定的时代信息，成为大众文化主流样式的电视艺术更是反映了中国特定时期社会形态的社会制度、科技水平、时代风尚，并将现实进行合理的创造与想象，从而超越生活，传达电视艺术创作主体不同的审美理想和艺术感受，引导电视公众对电视审美价值的认同，进而纷纷效法、评说，积极参与。电视艺术使用这种审美表现方式引领时尚，丰富多彩的电视艺术作品吸引着日常生活中的更多受众参与其中。

4. 节目安排的顺时交叉性

电视艺术主要借助于空间与时间的运动、延续而进行，即按照一定的规律顺序推进。在荧屏世界中，时间与空间二者紧密交织，融合为一体。电视艺术通常采用一条线索串联起每一集，以一种既相互独立又整体统一的分集方式贯穿电视节目首尾，将声像艺术中暗含的美淋漓尽致地表现出来，形成一个奇特曼妙的结构，产生出人意料的审美效果。此外，电视是一种拥有最新传播技术的大众传播媒介，数码电视的普及使家庭电视频道更多，囊括大千世界，包罗万象。电视观众在观赏电视节目时，根据自己的收视习惯与欣赏兴趣可以自由转换频道，自由选择观赏内容，这是任何艺术都无法做到的。

1.2.3　电视艺术的鉴赏常识

1. 电视剧重要奖项

(1) 中国电视剧重要奖项

① 金鹰奖

金鹰奖全称为中国金鹰电视奖，是1982年经中宣部批准，由中国文学艺术界联合会和中国电视艺术家协会主办的全国性电视艺术综合奖，其前身为“《大众电视》金鹰奖”，