

图文版 · 自然科学新导向丛书

TUWENBAN ZIRAN KEXUE XIN DAOXIANG CONGSHU

影视之窗

YINGSHI
ZHICHUANG

[电影电视]

主 编 ◎ 谢 宇

知识性 趣味性 可读性 实用性



百花洲文艺出版社

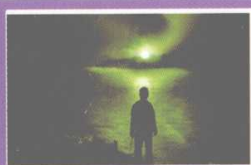
图书馆馆藏必备

TUSHUGUANGUANCANGBIBEI

影视之窗

「电影电视」

YINGSHIZHICHUANG



《图文版自然科学新导向丛书》几乎囊括了整个自然科学领域，内容包括浩瀚无穷的宇宙、多姿多彩的地球奥秘、日新月异的交通工具、稀奇古怪的生物世界、惊世震俗的科学技术、源远流长的建筑文化、威力惊人的军事武器……，丛书将带领我们一起领略人类惊人的智慧，走进异彩纷呈的科学世界！

丛书采用通俗易懂的文字来表述科学，用精美逼真的图片来阐述原理，让我们一起走进这个包罗万象的自然科学王国，这里有我们最想知道的、最需要知道的科学知识。

阅读丛书，你会发现——原来有趣的科学原理就在我们的身边；

你会发现——学习科学、汲取知识原来也可以这样轻松！



上架指导：◎科普读物

ISBN 978-7-80742-834-3



9 787807 428343 >

定价：19.80元

图文版自然科学新导向丛书

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

影视之窗——电影电视

◎ 主 编：谢 宇

百花洲文艺出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

影视之窗——电影电视/谢宇主编. —南昌: 百花洲文艺出版社, 2009.10

(图文版自然科学新导向丛书)

ISBN 978-7-80742-834-3

I. 影… II. 谢… III. ①电影—青少年读物②电视 (艺术)—青少年读物 IV. J9-49

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第182969号

书 名: 影视之窗——电影电视
作 者: 谢 宇
出版发行: 百花洲文艺出版社 (南昌市阳明路310号)
网 址: <http://www.bhzwjy.com>
经 销: 各地新华书店
印 刷: 北京市昌平新兴胶印厂
开 本: 700mm×1000mm 1/16
印 张: 10
字 数: 182千字
版 次: 2010年1月第1版第1次印刷
印 数: 1—5000册
定 价: 19.80元
书 号: ISBN 978-7-80742-834-3

版权所有, 盗版必究

邮购联系 0791-6894736 邮编 330008

图书若有印装错误, 影响阅读, 可向承印厂联系调换。

编委会名单

主 编: 谢 宇

副 主 编: 裴 华 何国松 薛 平

执行主编: 李 翠 刘 芳 杨 辉

编 委: 魏献波 高志伟 刘 红 罗树中 方 颖 刘亚飞 汪 锦 杨 芳
周 宁 张玉文 杨 勇 李建军 张继明 李 坤 汪剑强 张锦中

责任校对: 唐中平 李为猛 戴 锋 刘 艳 刘迎春 王兴华 马 靖 杨 波

版式设计: 天宇工作室+孙 娇 (xywenhua@yahoo.cn)

图文制作: 张俊巧 张 娇 张亚萍 徐 娜 张 森 张丽娟

目 录

第一章 电影的发明和发展	1
认识电影.....	1
电影的诞生.....	1
电影的发展.....	2
无声电影.....	3
有声电影.....	6
彩色电影.....	9
高科技电影.....	11
电影的传入.....	16
中国电影的出现及发展.....	19
第二章 有趣的电影知识	23
各种各样的电影银幕.....	23
立体电影的视觉冲击.....	24
动画片的制作过程.....	25
电脑制造的“真人”.....	27
电影特效.....	28
电脑特技让电影更精彩.....	30
预期的电影画面制作过程.....	31
电影摄影机及其分类.....	32
电影胶片及其分类.....	33

第三章 电影的创作流程	35
圈定题材	35
确定话题	35
电影创作的定位	36
常用的几种策划方法	37
文本编创阶段	38
编创电影文本	39
表演拍摄阶段	40
演员在表演创作阶段的作用	40
导演在表演拍摄阶段的作用	42
“电影的眼睛”——电影摄影师	43
剪辑的功能	44
第四章 影视术语	46
电影场面调度	46
电影镜头	47
长镜头	49
空镜头	49
替身	49
定格	50
特写	50
水下摄影	50
多次曝光	51
电影道具	51
布景	51
制片主任	51
摄影师	52
特技美术师	52
特技摄影师	52
剪辑师	53

美术师·····	53
化妆师·····	53
场记·····	54
第五章 电影的分类和形态·····	55
故事片·····	55
美术片·····	55
纪录片·····	56
喜剧片·····	57
惊险片·····	57
历史片·····	57
功夫片·····	57
恐怖片·····	58
科幻片·····	58
推理片·····	58
灾难片·····	59
译制片·····	59
政治片·····	59
系列片·····	59
童话片·····	60
歌舞片·····	60
传记片·····	60
新闻影片·····	61
第六章 电影奖和电影节·····	62
奥斯卡金像奖·····	62
威尼斯国际电影节·····	62
戛纳国际电影节·····	63
西柏林国际电影节·····	63
东京国际电影节·····	64

中国电影金鸡奖·····	64
大众电影百花奖·····	64
中国电影华表奖·····	65
中国儿童电影童牛奖·····	65
中国台湾电影金马奖·····	65
中国香港电影金像奖·····	66
第七章 优秀电影作品·····	67
《西线无战事》·····	67
《乱世佳人》·····	67
《魂断蓝桥》·····	68
《公民凯恩》·····	69
《卡萨布兰卡》·····	69
《星球大战》·····	70
《罗马假日》·····	71
《教父》·····	73
《红高粱》·····	73
《沉默的羔羊》·····	74
《霸王别姬》·····	75
《中央车站》·····	76
《真实的谎言》·····	77
《勇敢的心》·····	78
《阿甘正传》·····	79
《肖申克的救赎》·····	80
《狮子王》·····	81
《泰坦尼克号》·····	82
第八章 电视的发明和发展·····	84
电视的诞生·····	84

从黑白电视到彩色电视·····	85
彩色电视的发展·····	86
从直播电视到录播电视·····	88
电视录像技术的发展·····	88
从微波中继到卫星传播·····	90
卫星电视技术的发展·····	91
从标清电视到高清电视·····	92
高清电视技术的发展·····	93
电视技术的发展演进·····	95
第九章 电视的传播方式和传播手段·····	97
纯平彩电·····	97
液晶电视·····	98
等离子电视·····	99
投影电视·····	100
数字电视·····	101
电视机的未来——交互式电视·····	102
电视的传播方式·····	104
电视声音的表现力·····	104
电视节目的声画关系·····	106
电视的接收特性·····	107
话筒和调音设备·····	111
固定式话筒的种类·····	111
佩戴式话筒·····	112
电视新闻摄录时声音的拾取·····	112
电视画面与镜头·····	113
电视构图·····	114
电视画面的布局·····	115
电视画面的空间配置·····	116

第十章 电视剧	117
古装剧.....	117
言情剧.....	118
家庭伦理剧.....	119
青春偶像剧.....	120
军旅题材剧.....	121
反腐剧.....	122
武侠剧.....	123
电视剧的36种剧情类型.....	123
电视剧的生产制作过程.....	125
电视剧的宣传与发行.....	126
第十一章 电视文化	128
电视对儿童的影响.....	128
媒介是人的延伸.....	129
电视是“真实”的替代品.....	133
电视已成为一种“文化工业”.....	136
电视形成的“金融经济”和“文化经济”.....	138
电视看什么.....	140
对电视文化的批判.....	141
“娱乐至死”.....	142
摆脱电视，远离电视.....	147

第一章

电影的发明和发展



认识电影

电影被誉为继文学、戏剧、绘画、雕塑、音乐、舞蹈之后的“第七种艺术”，具有其他艺术形式所无法比拟的魅力。电影能跨越时空，直接将画面与声音结合起来，它在艺术上不但能够做到真实感人，而且能传达出非常深邃的、甚至不可言传的意境。

电影自诞生至今已有百余年历史，在这一百多年里，电影从每秒16格发展成每秒24格的画面运动，从无声走到有声，从黑白走到彩色，从立体声走到数码环绕立体声，电影制作从舞台转移到摄影棚，更出现了全电脑制作的“科技大片”。科学技术的更新给电影带来了一个又一个的飞跃性变革。

今天，电影和数字技术的结合，开创了崭新的电影天地。虚拟的东西变得越来越真实，不可能的事情在银幕上实现，梦幻与现实之间的界限变得越来越模糊。一个数字电影的时代，正在一种充满幻想气息的绚烂背景下悄然来临了。



电影的诞生

1895年卢米埃兄弟向大众展现火车进站的画面时，观众被几乎是活生生的影像吓得惊惶四散。从此，由他们所启动的活动摄影不只在人类纪实工具的发展史上展现了划时代的意义，火车进站的镜头也象征了电影技术发展的源起。

在1888年，爱迪生开始研究活动照片，而当伊斯曼发明了连续底片后，爱迪生立刻将连续底片买回来，请威廉·甘乃迪和罗利·狄克生着手进行研

究。到了第二年的十月，狄克生提出研究的结果，他拍摄了会活动的马，这就是电影史上最早摄影的成功。成功之后的狄克生，继续埋首更深的研究，1890年，他用能活动的图片申请到专利，这些活动图片每秒钟能拍四十张，这就是现代影片的鼻祖。

1891年，托马斯·阿尔瓦·爱迪生申请影像映出管和摄影装置的专利权，这是“西洋镜”电影的鼻祖。托马斯·阿尔瓦·爱迪生发明“西洋镜”电影的想法是：由于西洋镜一次只能由一个人去“窥看”，借着人们的好奇心，如此便可以增加利益。于是这种电影在一时间非常流行。不久，托马斯·阿尔瓦·爱迪生又创造了世界最早的摄影棚，大有助于电影的发展。

起初，在欧洲也有人在对这些活动照片作研究。一八九五年，伦敦有两位名叫巴德艾卡和R. W. 保罗的人，把初步的摄影棚改良后，在大庭广众之前举行表演。同时间，在法国有两位名叫路易·卢米埃和奥古斯特·卢米埃的兄弟，他们将照片映射在布幕上，因而吸引了大批好奇的观众。放映电影就此展开序幕。

卢米埃兄弟接着在巴黎工业奖励学会上试映了一部名叫“卢米埃工厂的大门”的影片。同年十二月，在巴黎布辛奴街“大咖啡馆”的地下大厅，正式公开上映十二部影片，并出售门票。同年九月，在美国亚特兰大所举行的世界博览会，也售票放映这种形式的影片。如此可知，早在电影产生的时候，就已和营利结下了不解之缘。

电影的发展

从电影的发明到现在为止，不过一百余年的历史。这是一种能够将光影关系表现得出神入化的发明。有人说，中国的皮影戏是电影发明的先导，然而，真正意义上的电影，却诞生在科技发达的近代欧洲。1895年12月28日，法国卢米埃尔兄弟在巴黎卡普辛路14号咖啡馆放映电影成功。从此，电影时代来临了。



早期电影是没有声音的，只是拍摄一些活动景象或舞台演出的片断。20世纪20年代开始出现有声影片，电影逐渐把视、听结合起来。观众的要求越来越高，于是又出现了彩色电影、宽银幕电影。今天，在好莱坞拍摄的电影里，大屏幕画面、地动山摇的音响效果让人产生了身临其境的感受，电影的发展已经进入造梦时代。

电影是根据人的“视觉滞留”原理制作的。什么是“视觉滞留”原理呢？原来，当人们眼前的物体被移走之后，该物体反映在视网膜上的物象不会立即消失，会继续短暂滞留大约0.1秒的时间。如果我们用摄影机把物体的运动过程拍摄成为一系列动作逐渐变化的胶片，放映机则将这些图像以同样的速度放映在银幕上，这样，前一张图片在视觉中还没有消失，而后一张已经出现，观众就产生了物体在活动的错觉。电影可以说是错觉的艺术。

最初的电影是没有声音的，所以叫“无声电影”。1894年，卢米埃尔兄弟在爱迪生和其他人的发明成果之上，研制成了世界上第一架比较完善的电影放映机。

从无声到有声就比较容易了。有了声音的电影自然就叫“有声电影”。确切地说，有声电影就是观众既能在银幕上看到画面，又能同时听到声音、音乐和音响效果的电影。最初有很多艺术家反对有声电影，觉得无声电影更有魅力。可是，电影还是按照自己的轨迹发展着。1927年，有声电影《辛格爵士》获得成功。也是在这一年，美国福克斯电影公司发明了一套摄影录音系统，即胶片录音系统，它可以用一架摄影机同时获得声音和图像。1928年，美国华纳电影公司拍摄了全部有声同步对白的影片《纽约之光》，由此电影步入有声电影发展的新时代。

有声电影发明后，观众们终于可以不必对着屏幕上张开的嘴巴猜测对话了。

有了声音，还要有色彩，很快，人们就想看彩色电影了。欧美一些国家最先开始研究彩色电影。1932年，他们制成了可以还原各种颜色的彩色电影摄影系统，这种方法被称为“染印法”。1932年，美国迪斯尼公司用这种方法摄制彩色电影《花卉与树林》。“染印法”可以保证色彩绚丽、经久不变，但成本昂贵。直到彩色电影胶片诞生后，彩色电影才真正地推广开来。彩色电影是电影发展史上的一座里程碑。

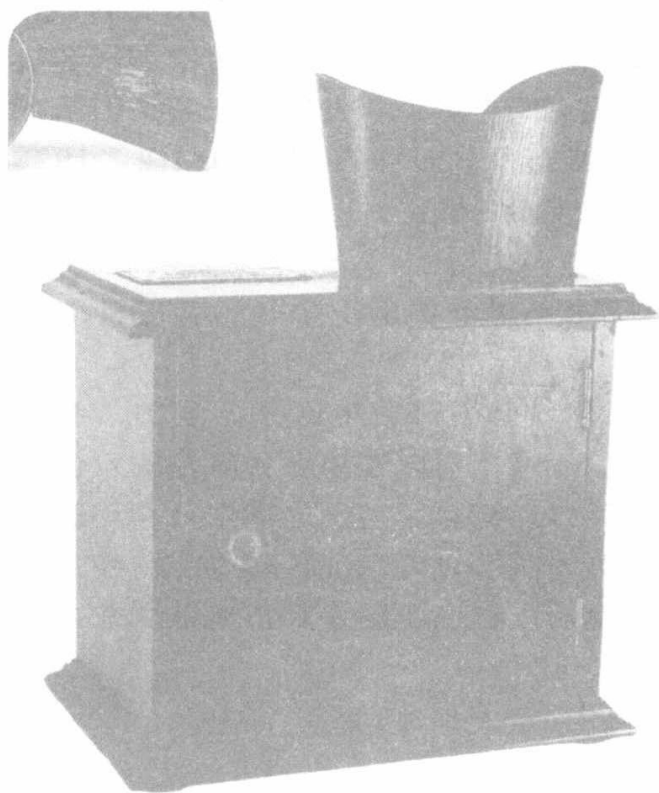
无声电影

无声电影又称“默片”。早期电影只有画面，影片本身不发出声音，剧中人物的说白通过动作、姿态以及插入字幕间接表达。拍摄和放映无声影片的运转速率为每秒16格画幅。无声电影时期，电影是纯视觉艺术，拍摄了《战舰波将金号》、《淘金记》等经典影片。

对无声电影的探索，经历了一个比较漫长的过程。我们目前所看到的以24格/秒匀速转动的电影之所以能给人以运动的幻觉，是因为反映到视网膜上的物像不会立即消失，而要滞留0.1秒至0.4秒左右。1825年，欧洲市场上流

行一种简单的光学玩具“幻盘”，就是利用“视觉残像”原理，把两幅独立的画面组合成一幅完整的幻象。比如在硬纸板上，一面画着鸟，一面画着鸟笼，当硬纸板依轴心快速自转时，就会产生鸟被关在笼中的幻觉。1832年，比利时物理学家约瑟夫·普拉托和奥地利大学教授斯丹普弗尔同时发明了“诡盘”。这是一种带有缝隙的活动旋盘，通过快速转动，一系列静态的画面就因“视觉残像”原理而产生了逼真的动感。“诡盘”虽然只是一种儿童玩具，却揭示了电影放映所依据的原理。1834年，英国人霍尔纳发明的“走马盘”，比“诡盘”更前进了一步。“走马盘”在硬纸板上画有一连串的形象，预示了未来电影的雏形。

电影的发明离不开快速摄影的实现。在照相的初创阶段，照片的曝光时间长达十几个小时。到了1851年，曝光时间缩短到几秒钟。此后，英国人阿



歇尔、法国人杜波斯克经过多次实验，终于完成了“活动照片”，即在短时间内将一组连续的动作，用逐张拍摄的方式分解性地拍摄出来。其方法虽然笨拙，如在拍摄放下手臂的动作时，先拍摄举手的姿势，然后把胶片重新装进照相机，再来拍摄手臂稍微往下一点的姿势，再把胶片重新装进照相机，再拍摄下一个动作，但是，它的出现意味着直接拍摄活动形象有了可能。1872年至1878年间，英国著名的摄影师慕布里奇在美国旧金山利用24架照相机连续摄影的方法，将马跑的姿态栩栩如生地拍摄了下来。1882年，法国生理学家马

莱发明了“连续摄影枪”，从而把摄影技术大大推进了一步。

1888年，法国人雷诺在自己制作的“活动视镜”的基础上创造了“光学影戏机”，并拍摄了《丑角和他的狗》、《一杯可口的啤酒》、《可怜的比埃罗》、《更衣室旁》、《炉边偶梦》等一大批动画片。与此同时，美国的爱迪生发明了每次仅能供一位观众观看的“电影视镜”，即“电影透视箱”。作为一名科学家，爱迪生显然缺少艺术家的眼光，他没有预料到电影对大众将产生巨大的影响，仅把发明停留在“电影视镜”阶段。1894年，法

国摄影师安东·卢米埃尔在巴黎看到爱迪生的“电影视镜”后，打算将其改装给更多的人看，以获取更大的利润。老卢米埃尔在多次失败后，将任务交给了两个儿子，即奥古斯特·卢米埃尔和路易·卢米埃尔。

卢米埃尔兄弟经过潜心研究，终于发明了能使电影胶片匀速稳定转动的牵引机械，于1895年2月获得了电影发明的专利权。1895年12月28日，卢米埃尔兄弟在巴黎卡普辛路14号大咖啡馆的地下室里首次公映了《工厂的大门》、《婴儿的午餐》、《火车到站》、《水浇园丁》、《海水浴》等12部短片，引起了很大反响，这一天便被电影史论家们认定为世界电影的诞生日。因此，匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹说：“电影是唯一可以让我们知道它的诞生日期的艺术，不像其他艺术的诞生日期已经无可稽考。”

卢米埃尔影片的机位通常是不动的，也不分什么镜头，一个场景通常用一个固定的全景镜头拍摄下来，再将各个场景机械地粘接在一起，因此，还没有太多的艺术技巧可言。1899年，英国摄影师威廉逊在拍摄一次赛船情景时，从七八个不同的位置，连续表现站在岸边的人群、出发的船只、竞赛中的划船队伍以及获胜船只冲过终点等景象，这些镜头按照时间顺序组接成一部很生动的影片。观众既可以看到船只前行的场景，也可以看到岸边人群的情绪反映，这很符合观众的审美心理。这就是蒙太奇的思维方式，即根据主题的需要、情节的发展、观众的审美心理，将不同的镜头、场景组接成完整的影片。威廉逊的另一个贡献是发明了移动摄影，从而克服了卢米埃尔等人的影片机位不动的局限性。

当然，威廉逊的蒙太奇思维还是最原始、最简单的，因为他对蒙太奇的运用是无意识的、偶然的。真正有意识地运用蒙太奇思维的是美国的大卫·格里菲斯。他认为，镜头好比电影艺术的生命细胞，应在实践中进行积极的尝试。他在拍摄《隆尔台的报务员》时运用了交替蒙太奇，在拍摄《孤独的别墅》时运用了平行蒙太奇。尤其是在其两大奠基之作——《一个国家的诞生》和《党同伐异》中，格里菲斯成功地创造了“最后一分钟营救法”的剪辑模式，即把在同一时间不同空间所发生的事通过平行蒙太奇技巧非常贴切地剪辑在一起，从而烘托出浓烈的紧张气氛，使故事悬念在镜头的不停切换中不断加深，给观众造成强烈的观影期待。观众在这种期待得以满足之后，便感到一种绝妙的兴奋。格里菲斯真正操起了“剪刀”，有意识地使用了蒙太奇语言，所以，后人无不怀着崇敬的心情称其为“电影之父”。

在法国，人们又发明了移动式轻便摄影机。这种摄影机的出现，使得主观镜头的拍摄得以实现。所谓主观镜头，就是模拟剧中人物的眼睛对物体进行拍摄。阿倍尔·冈斯在拍《拿破仑传》时就进行了主观镜头的尝试。他把轻便摄影机绑在奔驰的马上，用来拍摄拿破仑在马上逃跑时所看到的景象；

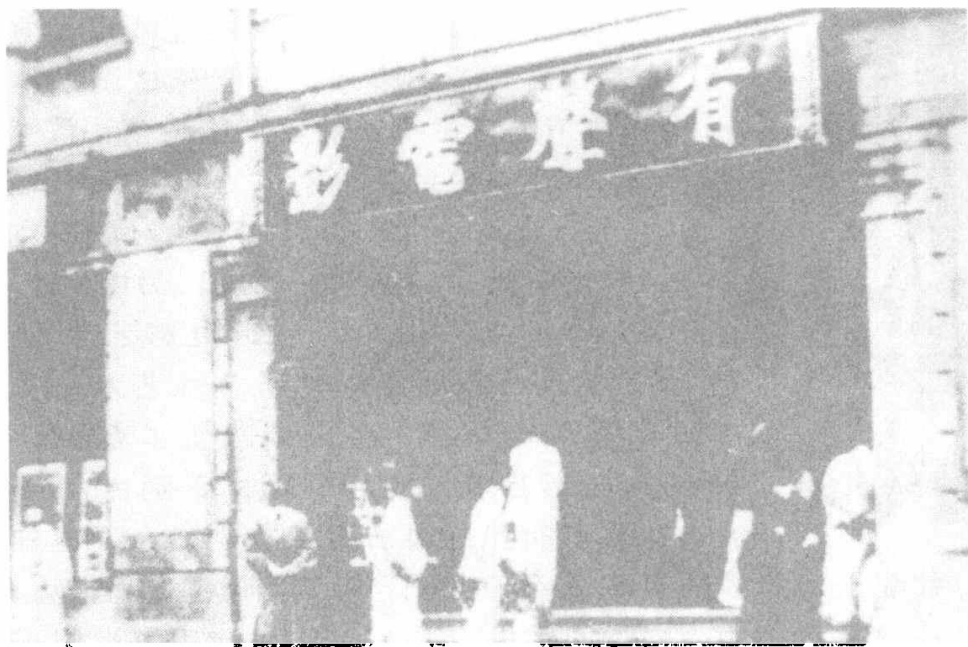
把摄影机放在透明的水箱里，用来拍摄拿破仑跳海时所看到的水中景象。主观镜头的运用在当时可谓是个创举。

无声电影是电影艺术发展的起步阶段，虽然显得稚嫩，但是稚嫩中却昭示出顽强的生命力。无声电影在视觉语言方面积累了丰富的经验，更重要的是找到了电影艺术的语言——蒙太奇，为电影艺术的进一步发展打下了坚实的基础。

有声电影

观众既能在银幕上看到画面，又能同时听到剧中人的对白、旁白，以及解说、音乐和音响的一种影片。产生于20世纪20年代，初期以蜡盘（即唱片）发音，后改进为片上发音。其制作方法为，拍摄时使用两种感旋光性能不同的底片，一种摄取画面，一种记录声迹。经过一系列工艺处理，使声迹和画面合印在一条正片上，制成影片拷贝。放映时，放映机附有还音装置，在映出画面的同时，能使声迹还原为声音。随着技术的发展，电影摄制过程中大部分工序已以磁性录音取代感光录音。电影由无声发展为有声时，为了保证还音质量，拍摄和放映的运转速率从原来每秒16格画幅改进为每秒24格画幅。由于有声电影的产生，电影由无声期的纯视觉艺术发展为视听结合的艺术。

无声电影是靠银幕上人物的动作来“讲述”故事的，如同哑巴不停地打着手势。遇到实在无法用动作表达的含义时，只好打出字幕，而打字幕也存在着一定的局限，最起码不识字的人无法很好地欣赏。于是人们希望电影能够发出声音。其实，从电影诞生的那天起，人们就在进行有声电影的探索。1899年，爱迪生在自己的实验室里，曾让电影发出一些声音。1900年的巴黎博览会上也放映过有声电影，其方法是把留声机唱片和影片组合在一起。卢米埃尔、梅里埃等电影先驱者们都曾通过让真人在幕后配音等方法让电影发出声音。当然，这些在今天看来显得非常滑稽可笑的方法由于很难做到声画同步，只能是偶尔为之。有声电影的出现必须依赖于录音技术的发明。美国西方电气公司在解决录音技术之后，成功地研制出了有声电影机。当时的一家濒临破产的小公司——华纳兄弟电影公司决定进行有声电影的尝试。他们拍摄的第一部有声电影是歌剧《唐璜》，不料大受欢迎。美国观众争相观看这部有声音乐片。人们对于唱词和歌手嘴唇动作的完全吻合感到非常惊奇。华纳公司再接再厉，拍摄了由通俗歌手主演的有声故事片《歌痴》，此片票房收入高达500万美元。华纳公司拍摄有声电影的成功，立刻引起好莱坞其他电影公司的效仿。一时间，有声歌舞片和故事片风起云涌。



有声电影兴起之初，卓别林、爱森斯坦、普多夫金、茂瑙等无声电影艺术大师都持一种贬斥的态度。爱森斯坦和普多夫金等人还联合发表了一篇反对电影使用对白的著名宣言。他们虽然承认无声电影艺术已经日薄西山，没有多少生命力，承认声音是人们所期盼的，但是他们断言，有声电影“仿照戏剧的形式，把一个拍成的场景加上台词的做法，将毁灭导演艺术”。因为他们担心简单增添台词和音响的做法会破坏电影艺术的蒙太奇手法。只有把声音化为电影艺术的一种有机元素，电影才不会失去原有的艺术魅力。

其实，在爱森斯坦等人发表上述宣言时，真正的有声电影还没有产生。好莱坞1927年10月推出的《爵士歌王》本质上还是一部无声电影，只是片中插入了几段对白和歌唱而已。第一部“百分之百的有声片”是好莱坞1929年推出的《纽约之光》。好莱坞迟迟不拍有声电影主要是出于经济上的考虑，因为有声电影会妨碍好莱坞电影在国外的销路。比如，好莱坞的有声电影第一次在巴黎上映时，观众就叫道：“用法语讲吧！”在伦敦，观众对听不懂的美国佬腔调也特别反感。但是，有声电影的出现乃大势所趋，一部分人的贬斥和反感是无济于事的。

当然，有声电影的兴起也带来了一些不利的因素。无声电影时期所积累的各种技巧和手段在声音介入之后突然失去了用场，最明显的是声音的录制问题。由于技术所限，当时只能采用同期录音，所以麦克风不能随意移动。这就要求把当时噪音比较大的摄影机藏在庞大的隔音箱里，否则噪音就会被录进影片。摄影机因此失去了移动的灵活性，只好在一个固定的机位拍完一个镜头。因为耗时太长，导演只得减少镜头的数量，以致破坏了蒙太奇的功效。直到1933年，后期录音问题解决之后，摄影机重新动了起来，蒙太奇



手法才得以恢复和发展。其次是演员的表演问题。演员表演时总是谨小慎微，只能先按照剧本规定的台词和情节进行排练，然后在镜头前一气呵成，丝毫不敢有即兴发挥。面对“声音”的严峻考验，那些嗓子天生有缺陷的演员不敢对着麦克风开口说话，而自动丢掉演员的饭碗，另谋生路。

有声电影出现以后，电影艺术由单纯的视觉艺术变成视听合一的综合性艺术。一部分原先贬斥有声电影的人也逐渐改变了看法，认识到了声音给电影艺术带来的好处。卓别林1930年在拍摄《城市之光》时虽然没有采用有声对白，但却亲自为影片谱曲，并配上了绝妙的音乐。对于音响，卓别林也非常重视。例如，为了讽刺影片中男女主人公喋喋不休的丑态，卓别林使用了类似于狗和鸟的叫声来代替他们的语言。在影片中的音乐会上，卓别林扮演的流浪者不小心吞了一个哨子。哨子卡在喉咙里，他每打一次嗝，哨子就发出一声清脆的响声。后来，他打嗝越来越快，哨声就响个不停，以至音乐会无法举行下去。如此艺术化地运用音响效果，在好莱坞卓别林恐怕是第一个。

声音的出现使电影的创作方法发生了一定变化。在无声电影时期，导演只要确定了主题，找好了演员，就可以进行拍摄。而此时，必须找到各种专家对台词、画面、音响等各项细节进行通盘的规划，否则，就会出现动作、声音、画面、光线等因素不协调的现象。

随着录音技术的不断进步，好莱坞推出了配音译制片，即运用外语给演员配音。配音译制片可谓是好莱坞的一张王牌，它使好莱坞重新占领了有声电影兴起初期失去的海外市场。

有声电影在中国的出现时间是1914年。当时，上海的维多利亚影戏院放映了美国爱迪生的蜡盘发音片，由于是实验性的，所以并没有引起人们的注意。1926年底，有声电影逐渐多了起来。当时上海比较大的影院，如百星大戏院、虹口新中央大戏院，都开始放映有声电影。1930年，中国人自己研制出了价格低廉的有声放映机，有声电影的放映才开始普及起来。之后，天津和北京等地也开始放映美国的有声电影。从1930年开始，“明星”、“友联”等影片公司怀着极大的热情开始拍摄国产有声电影。当时的有声电影分蜡盘发音和片上发音两种。前者成本低，制作简单；后者成本高，制作复杂。1931年明星影片公司的《歌女红牡丹》和稍后友联电影公司的《虞美人》是中国最早的两部采用蜡盘发音的有声故事片。在此之前，联华影业公司的《野草闲花》所配的歌曲《寻兄记》是中国第一支电影歌曲。1931年，

中国开始了片上发音有声电影的摄制。中国最早的两部片上发音故事片《雨过天晴》和《歌场春色》都是在同外国人的“合作”下完成的。

佳人开口，无论如何都是一件可喜的事。可以想象，如果没有声音的介入，我们如今只能面对无声的银幕进行猜谜般的观



影活动。所以，有声电影的出现标志着电影这一年轻的艺术形式日趋充实、丰富、完美。从此，电影艺术步入了一个比较成熟的阶段。

彩色电影

早在1893年，影片《安娜蓓拉的舞蹈》就出现过手工染色现象，这可以说是最早的一部“彩色电影”。后来，梅里埃也采用手工染色的方法创造出了一个色彩斑斓的世界。不过，世界上第一部真正的彩色电影是祖籍俄国的美国导演鲁本·马摩里安1935年执导的根据萨克雷小说《名利场》改编的《浮华世界》。影片开始用彩色表现一些戏剧性的场面，如用红色来表现滑铁卢战役前夕的军中舞会，因此显得别具一格。此后，世界各国都开始拍摄彩色电影。

色彩的出现，使得电影又多了一种崭新的表现手段。不过，早期的彩色电影由于胶片技术的落后，拍出来的画面非常粗糙，没有层次感——草地总是绿绿的，天空总是蓝蓝的，人物的皮肤总是红红的。这样的电影无疑在很大程度上损害了影片的真实性。直到1940年，由于彩色胶片技术的不断改进，彩色电影才真正成熟起来，并逐渐代替了黑白电影。从此，银幕世界变得有声有色、五彩缤纷、绚丽多姿。

随着人们对色彩的认识不断加深，色彩不但成为再现现实的手段，而且还成为表现人物心理、揭示影片主题不可缺少的方式。美国导演尼古拉

斯·雷伊1955年执导的《无因的反抗》就利用色彩进行隐喻——吉姆的大红夹克和黑色小汽车象征着反叛，普拉托的两只袜子的两种颜色象征着迷惘。在色彩的运用方面，意大利著名导演米开朗基罗·安东尼奥尼1964年执导的《红色沙漠》更是为人称道。在影片中，所有的色彩都服从于人物的心理状态。导演为了表现女主人公朱莉娅娜对周围世界极其恐惧的病态心理，竟将外景地上的垃圾堆和车上的水果喷成了灰色。颜色根据人物心理的变化而不停变换。当朱莉娅娜和科拉多沉浸在爱河中时，原来褐色的墙壁渐渐变成了粉红色。因此，有位西方评论家称该片的色彩具有一种丰盛的、令人心神不安的美。

法国的梅利埃斯和帕特于1900年，采用模板机械印制法逐幅画成彩色电影胶片。如果一幅画面由红房子、绿树、蓝天、白云组成，即用一条胶片画红房子，一条胶片画绿树，一条胶片画蓝天，白云在黑白正片上，把这些模板胶片依次与黑白正片重叠，即可通过机械驱动墨滚印出鲜艳如初的模板彩色片。

1903年，法国的莱昂·迪迪埃发明了一项与色染印法有关的技术。色染印法与模板印制法相似，用三条分色胶片依次印制一条涂有明胶的胶片，技术的关键在于使三幅基色画面完全重合。

1908年，法国的贝尔通发明了一种透镜加色法，它是将三基色红、绿、蓝混合相加得到彩色图像的方法。

1932年，美国的沃尔特·迪斯尼摄制的动画片《花与树》的胶片是第一部用三基色色染印法拍摄的。

1912年，德国的菲舍尔发现，利用某些化学物质的氧化和偶合作用可以生成颜料。在此之后，贝拉·加斯帕发明了分解胶片颜色膜成像的彩色技术。美国柯达公司及时购买了这项技术专利，并推出彩色胶片。直到现在，化学构色法仍是彩色电影胶片制作的根本方法，为彩色电影的拍摄奠定了基础。今天的电影已经基本上都是彩色的了。

中国彩色电影的拍摄起步比较晚。据现有资料来看，第一部彩色电影是费穆1948年底拍摄的戏曲片《生死恨》。当然，作为第一次尝试，影片的彩色处理只能用16毫米进行放大，效果很不理想。建国后，随着胶片技术和洗印技术的不断改进，彩色电影才逐渐成熟起来，出现了《祝福》（1956）、《青春之歌》（1959）、《林则徐》（1959）、《林家铺子》（1959）、《红旗谱》（1960）、《早春二月》（1963）等一批比较优秀的彩色电影。尤其是《早春二月》，色彩的运用比较成功。影片中山泉轻轻流淌，雪花漫天飞舞，梅花傲然绽放。特别是金黄色的油菜花，在阳光下形成了全片最亮丽的色彩，给人以强烈的视觉冲击。



如果说声音的出现是电影艺术的第一次革命，那么，色彩的出现显然就是第二次革命。至此，画面、声音、色彩这电影三大基本元素都已具备，电影艺术真正步入了成熟的阶段。



高科技电影

电影艺术在经历了声音、色彩两次革命的洗礼后，到20世纪50年代已经成熟。之后，随着深度变焦摄影机、高质彩色感光胶片、立体声放音系统等先进技术设备的发明，出现了宽银幕电影、立体电影、环幕电影等新的艺术形式，但在电影观念上都没有起革命性的变化。20世纪60年代以后，随着电子计算机技术的飞速发展，人类社会进入了信息时代，电影的制作方式出现了新的特点，电影艺术的又一次革命已悄然来临。对此，美国著名导演弗朗西斯·科波拉已经敏感地预言，电影将“发生根本性的变化，走向电子化、键钮化，还将上卫星，将创造出未来的梦想和幻境”。

1968年，在美国航空航天部署“阿波罗登月计划”的鼓舞下，斯坦利·库布里克执导了《2001年：遨游太空》。在这部具有划时代意义的科幻片中，高科技显示了强大的威力。九年后，乔治·卢卡斯执导了科幻片《星

球大战》。影片通过计算机程序编制了大量外星人格斗的特技镜头，令人眼花缭乱，叹为观止。该片创下四亿美元的高额收入，成为20世纪70年代美国票房收入最高的八部影片之一。从此，电影特技开始成为电影制作的利器，尤其是在一些科幻片、惊险片、恐怖片、动作片中，由计算机设计的形象、布景、道具以及一些规模宏大的海陆空追逐场面，成了影片赖以获取高额利润的重要手段之一。到了80年代中期，高科技电影特技的运用已经蔚然成风。从迪斯尼动画到各种商业片中的山呼海啸、金戈铁马、人鬼情缘、星际遨游，高科技为人们制造出了各种各样似真似幻的全新影像世界。

1988年，罗伯特·泽米基斯执导的《谁陷害了兔子罗杰？》，又以其精湛的电子合成技术，为高科技电影的发展树立了一块里程碑。影片中英国著名影星鲍勃·霍斯金斯和一些动画人物联袂演出。他们动作协调、配合默契，观众丝毫看不出有“特技”的成分。结果，这个并不新颖的侦探故事顷刻间吸引了世人的“眼球”。人们第一次看到了现实世界中的真人竟然在动画世界里出入自如，如此奇特而又逼真的场景在将近100年历史的银幕空间里几乎前所未有，以至于观众把霍斯金斯也当作了动画明星。这一切都归功于电子计算机这根魔棒的指引。

1993年，“当代最伟大的童话大师”史蒂文·斯皮尔伯格圆了“世界最后一个梦”——拍摄了《侏罗纪公园》，把距今1.4亿年前的恐龙栩栩如生地再现于银幕。在这部被称为“遗传工程的神话，史前生物的奇迹”的影片中，60位画家、工程师、木偶家经过两年零一个月的努力，制作出了6种不同

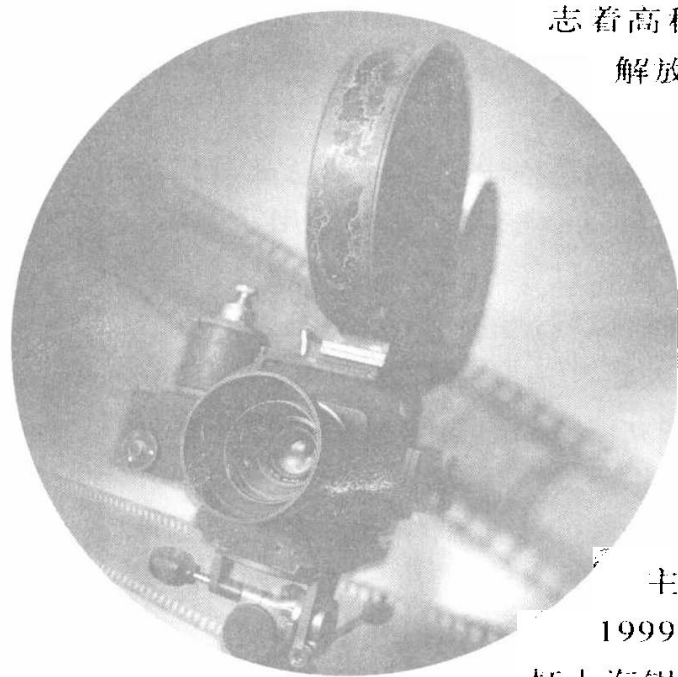


类型的恐龙。最大的身高20英尺，由3000磅漆土塑成，完全用计算机来控制它的活动。斯皮尔伯格运用世界上最有魔力的电脑三维动画制作技术，创造出了令人难以置信的世纪末神话。

1995年，迪斯尼公司和皮萨动画制作公司联合推出了《玩具总动员》。这是一部纯粹依靠计算机技术制作出的全三维动画影片，总共动用了110台电脑和数百名电脑工程师，其中仅后期制作就超过了80万个机时。从肆虐的暴风雨到美丽的晚霞，从绿草茵茵的草地到随风飘动的树叶，从笔直的电线杆到铺满石头的人行道……所有的场景、人物和道具全都是用电脑制作完成的。影片共包含2000多个立体模型，这些立体模型都是由计算机程序建立的，仅为主角胡迪编制的程序就多达5.2万多行。《玩具总动员》的出现开创了无纸动画的新时代，它完全改变了传统动画的手工制作模式，无疑是世界动画片史上的一次重大革命。1997年，詹姆斯·卡梅隆执导的《泰坦尼克号》所向披靡地驶进世界每一个角落。美国电影协会主席瓦伦蒂诺称，该片就像哈雷彗星，75年才出现一次。这颗“彗星”美轮美奂的视觉效果是靠500多个电脑特技制成的。泰坦尼克号沉没过程中触目惊心的场景即是如此：首先是船体突然触礁，然后是海水强行涌入，人们仓皇地逃至甲板，最后是船体分解断裂。船的一端在浪涛中耸立，将甲板上的人们无情地摔向冰冷的大海。不过，最为经典的镜头还是杰克和罗丝站在船头的情形。杰克振臂高呼：“我是世界之王”，摄影机镜头竟然向后拉出了足足两三英里远，而且做得天衣无缝。在这样的虚拟镜头中，“明朗的天空、纯净的海水、崭新的船身、飞翔的海鸥、跳跃的海豚，无不传达着一种欢快和自信的情绪，展现着这艘最壮观、最奢华的巨轮震撼人心的风采”。花费2.5亿美元空前巨资打造的《泰坦尼克号》，以19.6亿美元的票房收入成为世界电影史上最赚钱的影片，并且在1998年捧回了包括最佳影片奖在内的11项奥斯卡大奖。1958年拍摄的同题材影片《冰海沉船》与之相比，不知要逊色多少。可以设想，如果没有高科技做依托，这颗“彗星”肯定不会如此的耀眼。

20世纪末，利用新科技手段拍摄的电影大量出现，如《未来水世界》、《龙卷风》、《天地大冲撞》、《失落的世界》、《星球大战前传：幽灵的威胁》、《独立日》、《完美风暴》等。这些电影由于能打造超常的视听享受，因而获得了一个颇为时尚的名字：声光秀。

1996年，美国加州大学艺术学院教授米隆·爱默里曾预言：“今天，电脑图像的角色并不真实，但五六年以后，由于电脑技术的极大提高，电脑及软件将能计算出如何制作同真人一模一样的角色。”爱默里的预言终于实现了。2001年，好莱坞推出了全球第一部全数字电影《最终幻想》。影片长达108分钟，所有的场景和人物都是用数字技术“虚拟”出来的。这标



志着高科技的数字技术在电影制作中获得了彻底解放。

在中国的电影制作中，数码技术基本上还处于起步阶段。较早引起反响的是张建亚1999年执导的献礼片《紧急迫降》。影片中一个200多度的环摇镜头、上推镜头以及从飞机腹部拉开的镜头把飞机失事的场面表现得动人心魄。王瑞2000年执导的《冲天飞豹》也引起了人们的关注。

综观中国电影的高科技制作技术，其主要作用是进行图像的还原和复制。韦廉1999年执导的《大战宁沪杭》在表现解放军攻打上海银行大楼的战役时，在实际拍摄场地的大楼顶部，用数字技术做了两个小的雕塑以还原过去的真实大楼外景。陈国星1999年执导的《横空出世》用长达12分钟的数字特技把日本广岛、长崎遭受原子弹轰炸的真实场景还原到银幕上。在图像复制方面，较早进行尝试的是周晓文1996年执导的《秦颂》。影片中秦王统率的百万大军其实就是用数字技术复制出来的“数码大军”。2001年冯小宁执导的《紫日》也在这方面进行仿效。影片开始部分，数百辆苏军坦克压向日军阵地，造成了一种摧枯拉朽之势，实际上只有八辆坦克。进行仿效的还有吴子牛2001年执导的《英雄郑成功》。影片中呼啸而至的千军万马、在海上进行大规模战役的几百艘战船等都是用数字技术复制出来的。

中国的高科技制作技术还有一个作用是表现梦境、幻觉等心理活动。胡雪杨1995年执导的《牵牛花》中，表现小主人公梦境的许多变形镜头依靠的就是数字技术。在利用数字技术表现幻境方面，比较成功的是郑洞天2001年执导的《刘天华》。影片开始时刘天华在一巨幅中国山水画长卷前操琴演奏，结尾处刘天华演出成功后携爱妻走向铺满花瓣的地面等梦幻场景都是典型的数字镜头。目前，中国第一部全数字电影《青娜》已经诞生，虽然只有短短的五分钟，但已经标志着中国的电影制作迈出了关键的一步。

日益发展的高科技为电影艺术的变革提供了强大的技术保障，最明显的一点是它拓展了电影艺术的表现空间。一些在传统电影中不可能出现的场景，如今都能借助高科技手段成功地表现出来。

1994年，罗伯特·泽米基斯执导了《阿甘正传》。由奥斯卡影帝汤姆·汉克斯扮演的阿甘行动迟钝，但又极富热情。无论他走到哪里，总有

好运相伴，而且竟然在白宫椭圆形办公室与理查德·尼克松、约翰·肯尼迪、林登·约翰逊三位总统亲切握手。更令人称奇的是，这三位总统是真人而非替身。这依靠的就是高科技合成技术。其方法是：先由电脑专家把总统的形象从经过挑选的纪录片上单独抠下来作为第一组镜头。接着再分两组进行拍摄：一组拍阿甘与总统会面时的背景及陪衬人员的镜头；另一组拍阿甘的镜头。阿甘独自一人站在蓝色衬幕前作握手状，镜头外正对着他的地方立着一块投影屏幕，上面放映总统接见来宾的纪录片片断，让阿甘的眼神和握手姿势与总统保持同步。摄制这两组镜头时胶片的对比度、光度、粒子粗细度以及焦距的选择，都必须与过去摄制的纪录片保持一致。最后，技术人员再对阿甘和总统的手势作更进一步的电脑图像修改，他们的手就这样“真正”握在一起了。然后再处理他们之间的对话，先由那些声音酷似总统的配音演员配好总统的台词，然后由电脑专家根据台词的语音、语调绘制出静态口型图，同时对总统的面部表情进行相应的调整，在此基础上再将它们串联成动态的画面。这样，一部虚构的史诗片就此诞生。高科技的电脑合成技术如此“移花接木”般地改写了历史，不得不让人对“眼见为实”这个千古定律产生了怀疑。

传统的电影是一种“胶片”行业。但是，随着科学技术的不断提高，一个“无胶片”时代已经悄然来临。这种电影记录和存储用的都是电脑磁盘。放映时，通过卫星、光纤电缆或光碟传送到数字影院。这样，不但不会像传统电影那样出现胶片破损等现象，而且画面和声音质量都非常的高。目前在中国，已经有十多家数字影院了。

未来的电影还将通过数字化高科技手段，在很大程度上改变人们的观影方式。那时，观众不再是被动地接受影片强加给的故事情节，而是可以主动地参与到影片中，对情节、视角、场景进行选择。随着数字影像、人工智能技术的发展，观众可以直接与剧中人进行沟通。这种形式无疑会使观众仿佛置身于一个“真实”的现实之中。在这方面，美国导演迈克·费吉斯1999年执导的全新理念电影《Time Code》已初显端倪。影片使用四部摄影机同时拍摄。放映时，银幕分成四块，四个人的生活同时出现在画面上，每个故事同时独立展开，四条线索最后才汇到一起。观众可以选择自己喜欢的视点。这就给观众带来一种全新的参与意识。

未来的高科技电影不但会改变人们的观影方式，还会给观众带来全新的观影感受。从现有的技术看，数字化的高科技电影已经可以提供一些传统电影所无法提供的信息，如触觉、嗅觉等感官信息。在数字化高科技电影的制作过程中，如果将被拍摄物体的重量、硬度、温度、湿度、表面光滑度等信息记录下来，观众在观赏时配上带有信息反馈系统的装置，就可以“真实”

地感受到影片中虚拟物体的存在了。

高科技电影的出现还打破了法国安德烈·巴赞和德国齐格弗里德·克拉考尔的经典影像本体论。前者认为，电影的本性是照相技术的延伸，或者说是现实的渐近线；后者认为，电影的本性是物质现实的复原。但是，随着数字化高科技在电影制作中作用的提高，影像与物质现实之间的联系就可以被割断，因为现实已经逃逸，所谓的“延伸”、所谓的“渐近线”、所谓的“复原”都失去了意义。90年代初，功夫片明星李国豪（李小龙之子）在拍摄影片《乌鸦》的枪战场面时不幸饮弹身亡。摄制组马上雇用了一个替身演员，在影片封镜后将其面部加工成李国豪面部的模样。观众一点也没有看出破绽。近年来，好莱坞已有人开始制作李小龙的电影替身。方法是将李小龙早年主演的影片通过扫描技术输入电脑，加以解析后，再合成影星新的形象，制作成新的影片。一切都是“真实的谎言”，一切都是“无中生有”，一切都是“虚拟”。电影变成了一种似真非真、似假非假，一种让人头晕目眩的梦呓。

由于在制作方式、观赏方式等方面都发生了根本性的变化，因此，有人认为，真正意义上的电影已经消亡。其实，这不是消亡，而是更新。如果说有声电影的出现是电影艺术的第一次革命，彩色电影的出现是第二次革命，那么，高科技电影的出现无疑是第三次革命，而且是意义更大的革命。



电影的传入



1840年鸦片战争后，封建王朝的大门被强制打开，随着王权的逐渐削弱，西方文明的一些产物也很快地传入。在此期间，一些传教士、商人、官员等，将摄影术引入中国。随后，外国摄影师不断来华拍摄，在一些大城市开设照相馆，使中国人逐渐对摄影有了接触和了解。

洋务运动的兴起，为引进近代科学技术打开了方便之门，中国自己的摄影行业开始起步。在这以后的宫廷大臣们几乎都留有自己的肖像摄影，即使是不可一世的慈禧太后也拍摄了相片。除了肖像摄影，当时在一些重大事件和活动中，拍摄留念也成为一种时尚，如1876年由英商建造的上海至江湾镇13余里的铁路通车、1881年唐山至胥各庄铁路通车，都有照相馆的摄影

师到场拍摄。照相业的发展给中国人接受“影戏”玩意儿奠定了一定的基础。

尽管如此，活动的影像终究不同于静止的照片。和照相术一样，随着其发明者迅速扩大他们的市场，电影在它诞生的第二年（1896）就传入了中国。它首先出现在帝国主义强制清王朝对外开放的口岸之一——上海。在给予被殖民者不平等的条件下，外国商品和资本大量涌入。随之而来的自然是从事这些行业的商人，他们不仅带来了他们的货物，也捎带了许多新奇的玩意儿。1896年8月11日，一位外国商人在上海徐园内“又一村”放映了电影，成为中国电影放映的开端。“影片是穿插在‘戏法’、‘焰火’、‘文虎’等游艺杂耍节目中放映的。”这以后徐园就经常放电影，当时叫做“西洋影戏”，放映的都是些法国片。1897年7月，美国电影放映商人雍松来到上海看“影戏”。后来，他使用这样积累起来的资金，开设了上海第一个固定的放映场所——虹口大戏院（位于上海虹口海宁路与乍浦路口，用铅铁皮搭建，可容纳250人）。5年后他又修建了更加华丽的维多利亚影戏院（海宁路和北四川路）。安·雷玛斯成为第一个在中国发电影财的外国商人。

电影作为洋人的“玩意儿”，从鸦片战争后中国首先开埠的城市之一的上海传入，吸引了对洋人的一切都充满好奇的上海人。但是，据记载，电影真正传到当时皇帝所在地的北京城却又经过了6年。清光绪二十八年（1902），一个外国人携带了一台放映机，在北京前门外大街的打磨厂，租了福寿堂，在北京首次放映了“西洋影戏”。电影从此出现在北京城里。清光绪二十九年（1903），中国商人林祝三从欧美回来，携带了放映机和影片，在前门外打磨厂的天乐茶园开始放映电影。“西洋影戏”在我国观众中所引起的反响决不亚于在西方的轰动。百姓中的新奇玩意儿自然传入宫中的耳朵。于是，想要讨好“老佛爷”的英国驻北京公使在1904年慈禧太后70寿辰之际，献上了一架放映机和他们的影片

作为寿礼。谁知道机器不作脸，放映人技术欠娴熟，没有放映一会儿，就因为发电机的故障而发生了爆炸。从此，放映机与电影成了宫中的禁物。尽管如此，清光绪三十一年（1905），出国考察的清大臣之一的端方还是带回了一台外国新玩意儿——电影放映机，作为自己官邸的奇物，并用来招待同僚和朋友。“1906年在宴



请载泽时，‘演电影自娱’，还令‘何朝樾通判任说明’，但演至中途，猝然爆炸，何朝樾等人均被炸死……”电影放映机需要使用大功率的灯泡，在没有电力供应的场所还要使用自带的发电机（磨电机），并使用易燃的电影拷贝（硝酸片基的胶片）。技术上的欠缺决定了当时放电影的危险性。但电影魔术的奇特魅力却战胜了人们对此“不祥之物”的惧怕。很快，不仅在上海和北京电影放映逐渐增多起来，而且开始深入到内地。不过放映的都是外国的短片、滑稽片、风光片等。它成为人们喜爱的一种娱乐，也给放电影的人带来了财路。如前面提到的西班牙人安·雷玛斯就是在中国发电影财的外国商人的代表。成功的商机使得继他之后来中国经营电影放映的西方商人渐渐多起来。他们不仅仅放映电影，还用赚来的钱开始在中国拍摄“猎奇性”的电影，拿到外国去放映。于是，摄影机开始在中国出现。不断有商人投入资金在中国拍摄他们的短片。当时，摄影、印片和放映都是在同一台机器上完成的。放映时配上专用的灯箱，即可将摄有画面影像的景物投射到幕布上供观众看。我们现在只能从国外的资料中找到当时所使用的摄影机和放映机图片，通过它们了解当时传入中国的电影机器。

当时冲洗电影胶片的方法，完全是手工业的。将曝光后的胶片浸入盛有药水的水桶或水槽中，进行显影、水洗、定影、水洗，然后烘干。这种手工业式的冲洗方法虽很简陋，却一直延续了很长时间。直到1949年后，我国的电影胶片冲洗才改为机械操作。印片时使用专门的光源，将底片和生胶片叠在一起，通过摄影机的片门进行曝光。那时的技术是很不完善的，画面常常有斑点，易断片，有抖动和闪烁，并且易燃烧等。在萨杜尔《电影通史》的第一卷中曾提到雷诺在1896年对这种机器的批评：“我们已达到完善的地步了吗？远的很！放大的胶片显出许多缺陷，有一些亮点刺激着眼睛，等距离运动还不完善，某些画面摇晃不定，有时在放映中间突然断裂。为得到良好的放映效果，必须使场面上的动作慢慢地进行，快的动作不能给人满意的印象。影片往往在情节最好的时候忽然停止了。”但观众并不去注意，他们全都被拍摄到的情景所吸引。

电影在初传入中国时，被称作“西洋影戏”，这可能是由于它和我们当时已经熟悉的中国皮影戏很相似，也是活动的影像，只不过是从西洋传来的。后来在何时改称为电影其说法不一。英、美国家称这种发明为motion picture、movie或film，法国人叫cinema。如果直译，则为活动照片、运动体、胶片或影院。而我们叫做“电影”，顾名思义将“电”和“影像”联结在了一起，也就是说，这个玩意儿要用电才能玩。它在传入中国时，正像它发明时一样，是一个新鲜的电动玩具。谁也没有预料到，它后来会在我国历史进程中起了巨大作用。



中国电影的出现及发展

电影，这一极具生命力的年轻艺术形式，在传入中国后所受到的欢迎、追随和效仿，远远超过了对它本身技术内涵的钻研和追求。而这内涵的价值就在于它具备的那种持续的自我创新的能力。这是贯穿中国电影技术发展史中一个先天不足的深深烙印，也是长期制约中国电影登上世界顶峰的因素之一。

电影的传入即放映机和摄影机的传入。这些机器自然都是从国外带进来或买来的，掌握在经营电影的外国老板手中。中国人只能作为助手接触到这门新的技术，但是，要放电影就需要有会使用放映机的放映员。随着影戏院的增加、观众的欢迎、场次的增多，老板光靠自己已经不能维持，需要雇用的中国放映员自然就多了。于是，更多的中国人开始学会电影放映技术。因此我们常说，外国人是因为发明了摄影机，才有了电影；而我们则是先放映了电影，看了电影，学习了放映技术，才开始了解电影。但仅仅放外国电影是不会满足的，于是，一些有心人自然想到了是否可以自己拍摄电影。由于技术上的相通和对经济实力的需要，这个工作最早落在了在中国从事照相业的人身上。

在西方，照相术的发明早于电影半个世纪，到19世纪末照相在工业发达的国家已经非常普及。梅育和皮尔松在1862年曾这样写到：“今天在法国，照相已是一项大型工业，有几个照相器材工厂雇用的职工同某些大制造业一样多，而工资却高的多。艺术家和一般人员都从这里找到了有利的财源和可靠的工作。在法国，有四万多个家庭依靠照相工业为生。……在英国，特别在美国，照相工业的发展也同样巨大。美国的摄影师人数过万，仅在纽约一个地方，就有八十家印制照片的工厂”。

也就是在19世纪末，照相术传入了中国。中国人很快掌握了这门技术，正像他们在西方的同行们一样，依靠该项手艺，他们赚到了钱。而拍摄电影从来都是具有一定的财力的人才可以“玩”的，因为需要钱购买所要使用的昂贵的胶片和机器，而且，从技术角度看，从拍静止的照片到拍“活动的照片”，并不存在太大的距离。

清光绪三十一年（1905）间设立在北京的唯一一家照相馆——丰泰照相馆的老板任景丰与著名京剧演员谭鑫培合作，在北京拍摄了中国的第一部电影《定军山》（戏曲片）。拍摄使用的是任景丰从德国商人开办的照相器材洋行中买来的法国木制机箱、手摇驱动摄影机。这是中国人第一次自己拍摄、由中国演员自己表演的电影。受到当时胶片曝光和



拍摄等技术条件的限制，“影片的拍摄是在丰泰照相馆院中的露天广场上进行的。摄影师是该照相馆技师刘仲伦，前后拍摄了三天。共成影片三本”，都是些“请缨”、“舞刀”、“交锋”等片段。

“清光绪三十二年（1906），丰泰照相馆又在原地拍摄了京剧著名武生演员俞菊笙和朱文英合演的《青石山》一剧中的‘对刀’一场。俞菊笙表演的《艳阳楼》中的一段、许德义表演的《收关胜》中的一段、及俞振庭表演的《白水滩》、《金钱豹》等剧的片段。丰泰照相馆摄制影片的活动，到1909年遭受火灾前一直没有中断。1908年还拍摄了小麻姑表演的《纺棉花》一剧的片段。”这些影片虽都是

无声片，但在北京放映时，中国人在戏园子里的白幕布上看到重现出来的他们所熟悉的京剧舞台上活生生的名角儿和他们精彩的武打和表演，其欢迎程度“有万人空巷来观之势”。

从此以后，中国人从简单的舞台纪录片开始了自己的制片业，我们也因此把1905年看作是中国电影的诞生年，比世界电影诞生整整晚了10年。

10年，对于技术的进步是一段相当长的时间。此时西方的电影制造业已经出现了一批“先驱者”。他们使用这种奇异的工具，制作了几百部电影。萨杜尔称这个时期为“电影艺术、电影艺术创造者、影片样式、电影企业和电影语言的出现与形成时期”。而对于电影机械的发明者们，正是利用其发明成果赚钱的时期。卢米埃尔在获取专利权并放映成功后，迅速制造了200部机器，招募放映员到世界各地去赚钱。他和爱迪生一样，当时并不认为这种对生活情景的复制机械会有多大的生命力，他认为人们很快就会从对它的新鲜劲儿中走出转而失去兴趣，因而

必须尽快地用他的机器获利。到1896年，通过分布在世界各地销售照相器材的卢米埃尔公司，这种“活动电影机”很快地传到比利时、意大利、英国、德国、瑞士、丹麦、挪威、土耳其以及美国等。即或是日本、印度、埃及、巴基斯坦、墨西哥等国，也都被卢米埃尔的机器所征服。萨杜尔在《电影通史》第一卷中写到：“总之，美国各地都要求这个奇妙不可思议的机器……在六个多月的时期里，每艘横渡大西洋的轮船每周都要从法国带来一位新的放映师。”可见，当时任景丰他们用来拍摄《定军山》的手摇式“木壳摄影机”（从法国买来的）也是这种。但是，前面我们已经提到，卢米埃尔的机器在那时并非唯一的，而只能说是最好的。一旦它介绍公布，很快就会有許多人跟上来。因为可以实现间歇运动的机构并非只有卢米埃尔的那种机器，在他之前已经有其他的发明家实验过，至于透镜原理和银幕放映的想法更非他们独创。爱米尔·雷诺的“活动视镜”就已经可以看成是银幕放映的典型了。事实上，在卢米埃尔的专利公布以后，出现了一系列的放映机和摄影机的专利，形成了制造和出售活动影像机械和拍摄影片的高潮。“1896年，在法国有129种注册的机器，这些器械都不是仿照路易·卢米埃尔的器械制成的。在同一年英国也有50种同样的器械注册。”在美国，爱迪生接受了银幕放映的观念，改进了他的机器，制造了“爱迪生维太放映机”，并于1896年4月22日举行了第一次公开展映；光学仪器制造商赫尔马吉斯制造了“日光电影机”；克莱蒙和吉尔梅制造了“维太格拉夫电影机”等。这里特别要提到的是查尔·百代的摄影机，他于1896年4月20日在他的机器登了广告——“‘百代电影机’：活动电影机型，连续活动放映的器械，经营数月，定可致富”。后经过改进，该机成为当时在市场上流行的机型。百代也从经营摄影机和拍摄影片，发展成为历史上第一位电影企业家。1896年10月1日，百代兄弟成立了“百代兄弟电影公司”，它在两年内成为法国最大的电影公司，并在不久以后成为世界电影业的佼佼者。百代摄影机也很快地传入了中国。无论是哪位制造商的机器，在此期间都有可能为中国人所使用，因为他们的代理商或者是携带机器的传教士、侨民，在西方市场上所购买的机型是不同的。据中国电影史料记载：1896年7月，美国人到上海放映过大量爱迪生为其“电影视镜”拍摄的影片，他们使用的放映机应该是爱迪生的放映机。

从世界电影史的发展轨迹看，这10年在拍摄技术方面，也有了重大的进展。由于电影特技大师乔治·梅里埃的参与，电影已经从单纯的纪录（复现）短片转而成为最初的故事片，有了神话题材、喜剧内容、特

技场景、重现新闻等形式，而且开始使用照明技术、绘制景片技术、停机再拍等特技拍摄技术，也开始第一次使用专用摄影场拍摄，打破了仅能在简单的日光下拍摄的限制。这些进展来自于大量的拍摄经验。仅在1896年一年时间里，梅里埃就摄制了80部20米左右长的影片，1897年又拍摄了60部。拍摄内容的需要、拍摄现场的变化，甚至于一些偶然事件，都启发他发明了新的拍摄技术。这丰富了他的艺术创作，使他成为电影史上的第一位大师。在电影领域，1896至1902年被称为是“梅里埃时期”。

第二章

有趣的电影知识



各种各样的电影银幕

无声电影使人们看到了生动的画面，有声电影让人们既看到了画面又听到了声音。电影制作总在不断地探索，制作人员不断地追求表现效果的真实性和真实性，他们总是希望电影能够给人们带来更多活生生的感受。于是，电影银幕也变得越来越宽、越来越大。窄银幕变成了宽银幕、环幕，甚至出现了可以使观众参与画面动作的动感电影。电影成了名副其实的现代科技魔术。

最初的电影以爱迪生发明的35毫米宽的胶片为通用胶片。爱迪生根据黄金分割的美学原则，制定了胶片中画面的宽度和高度比率为1.33:1，放映厅长度是银幕宽度的5倍。按照这种规定放映的电影被定义为标准银幕，也就是窄银幕。

1.33:1的比例让人的视线受到限制。20世纪50年代以后，便有了各种宽银幕电影。法国物理学家亨利·雅克·克雷蒂安研制出一种变形镜头，这种镜头可使影像产生横向变形，于是影像画面大大拓宽了。宽银幕电影把银幕拓宽，宽高比率增加到2:1，甚至更大，观众更容易产生身临其境的感觉。1963年，采用70毫米宽格胶片之后，宽银幕电影技术更加完善。

宽银幕电影是电影屏幕的一次飞跃。此后电影屏幕又有了新的发展。环幕电影是一种比较新的电影形式，这种电影的摄制和放映都非常复杂。环幕电影画面特别大，银幕包围观众厅整整一圈，形成一个360度的全景式画面。它由多台摄影机同步摄制，多台放映机同步放映。环形电影院的放映机装置在环形银幕上方的放映室中，观众站立于观众厅中央，可随意四面观看。环幕电影让观众们真正地身临其境，通常用来放映风光纪录影片、旅游影片。

动感电影完全在计算机的控制下工作。放映的时候，可以运动的座椅

会随着影片情节的变化上下颠簸、左右摇摆、前后俯仰，逼真地再现飞机升降、飞天蹦极、海上冲浪、高山滑雪等高难动作，再配以超大银幕和强大的音响效果，将声、光、电三者相结合，会让人不由自主地进入角色。动感影片的制作难度、设备复杂程度、科技水平和临场效果都是普通电影所无法比拟的。

现在的动感电影系统可以提供100个座位，并且使用300平方米的大屏幕。这种动感电影系统集诸多当今最新技术之大成：计算机远程控制技术、程控液压运动模拟技术、高清晰度超大画面放映技术、数字音响技术、数码3D图像制作技术等。

还有一种水幕电影，它与常规电影完全不同。它是利用高压水泵通过特制的喷头，将水自下而上喷出，使水雾化并形成扇面形银幕。此银幕与自然界的夜空连成一片，人物出入画面，忽而腾起飞向天空，忽而又从天而降，产生一种虚幻缥缈的感觉，似海市蜃楼。我国也已经出现了水幕电影。



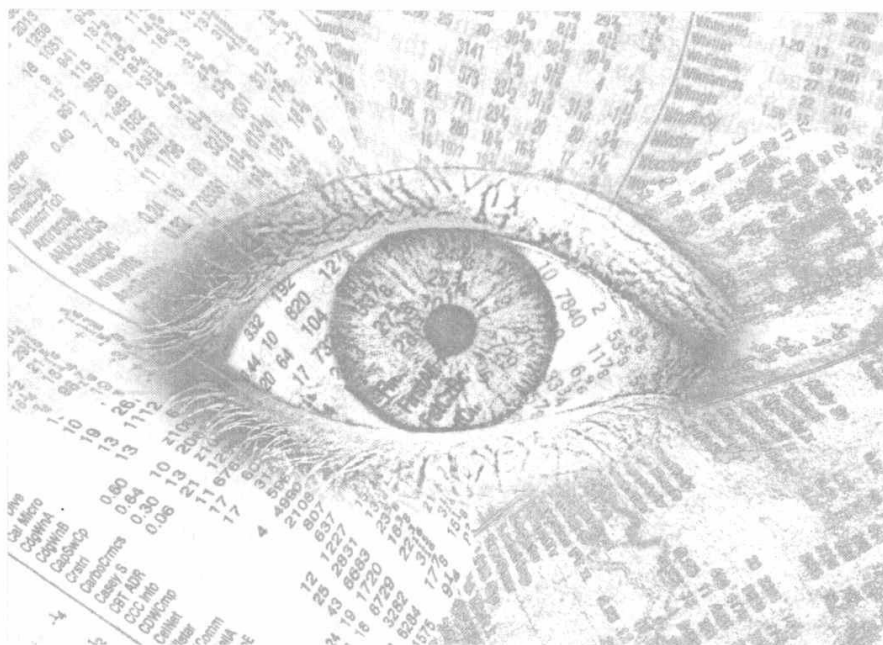
立体电影的视觉冲击

你看过立体电影吗？当气势磅礴的火山在你身边喷发，恐龙、机器怪兽猛地向你扑来、尖锐的木棒向你直刺而来，你是否吓得连声惊叫？这就是立体电影带给你的震撼。立体电影的每一个镜头都是采用三维立体拍摄法摄制的，它使银幕上的一切景物都和真实的大自然一样，存在着远近前后不同的距离，使观众仿佛置身其中。它以绝对的震撼效果、全新的娱乐

方式，带给你前所未有的视觉冲击！

立体电影的拍摄原理是什么呢？人用两只眼睛同时摄取物体的图像，由于角度有差异，每只眼睛看到的图像略微不同，这种现象称为视差。大脑协调这种视差，就可以反映出立体的深度和距离，这样就产生了立体效果。

普通电影的摄



像机只有一个镜头，这就好像是人在用一只眼睛摄取图像信息。而立体摄像机是用两个镜头和两个摄像器件来代替人的两只眼睛摄取图像。而且随着拍摄物体的距离变化，两个镜头之间的距离及其光轴之间的夹角都模仿人的两个眼球动作、变化，这样，拍摄的两个图像的视差与人眼直接观看的视差相同，就可以产生立体的效果了。

立体电影放映时，两幅画面会映到同一银幕上，成为叠加的双影画面。为了使观众在观看时，左眼只能看到从左视角拍摄的画面，右眼只能看到从右视角拍摄的画面，这就要佩戴特制的眼镜。一旦戴上了特制的眼镜，就可以看到立体景物。

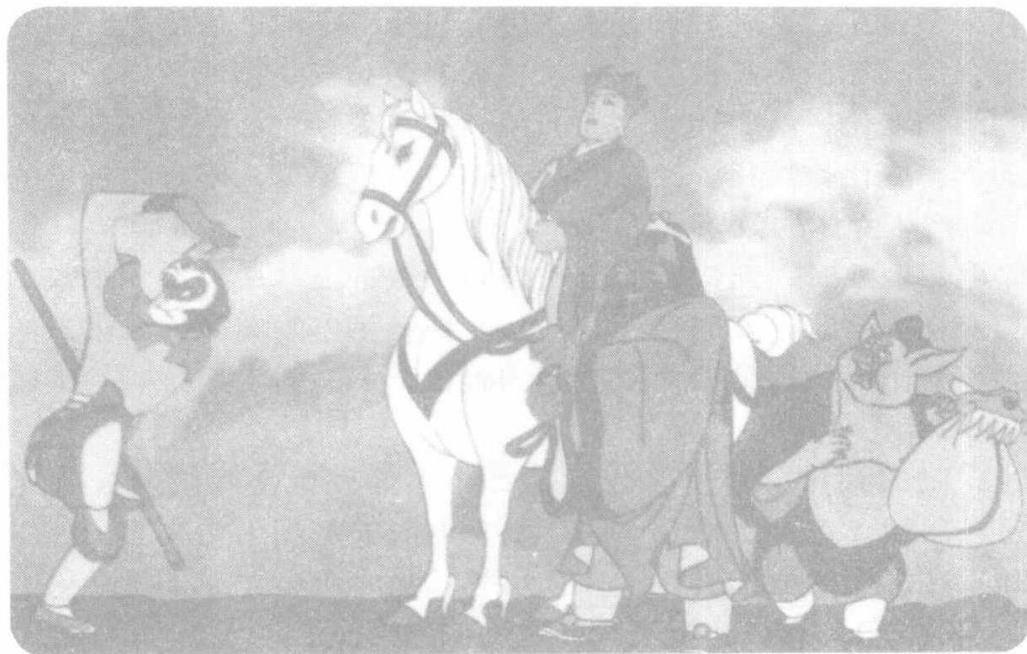
不过，随着技术的进一步发展，如今不需佩戴特殊眼镜就可观看的立体电影已经出现，这就是全息电影。全息电影就是利用光波的干涉现象来记录影像和重现影像的电影。在影片放映时，需要用激光来投射全息影片，这样，观众不戴特殊眼镜，也能看到完全立体的影像。

你能想像吗？立体放映其实在电影发明之前就有了。1868年，有一位欧洲科学家用红绿两种光线把画面重复投射到银幕上，观众可以透过一种红绿双色的镜片把两个画面混合成黑白立体影像。这种方法后来被称为“双色立体放映法”。1935年前后，路易·卢米埃尔及美国的米高梅公司用这种技术来放映短片。1952年11月在纽约上映了一部立体影片《魔鬼勃华那》，这部描写猛兽的探险片效果逼真，把观众们吓得东倒西歪，获得了巨大的商业成功，以致好莱坞各大公司竞相用立体电影来拍摄恐怖片。2004年，好莱坞大片《小鬼间谍II》又一次使用古老的“双色立体放映法”，在全球掀起又一次立体影片热。

动画片的制作过程

动画片色彩艳丽，图片精美，故事内容生动、有趣，陪伴着一代又一代的孩子度过了美好的童年。它不但深受孩子们的喜爱，而且还受到了越来越多的成年人的欢迎。今天，米老鼠、唐老鸭、狮子王、圣斗士等许许多多的卡通形象都成为了家喻户晓的大明星。可以说，绚丽多彩的动画片是电影工作者们献给孩子们的最好礼物。那么，这些好看的动画片是如何制作的呢？下面让我们来了解一下动画片的制作奥秘吧。

传统动画片是用图画表现艺术形象的一种美术影片。传统动画片是手工绘画的，动画师按照情节和动作绘制出每一幅画面；然后，将人工绘制的许多张有连贯性动作的画面依次拍摄下来，最后在银幕上连续放映，就产生了活动的影像。



我们知道，电影是以每秒24个画面的速度进行放映的，但动画片的画面要一幅幅地画出来。如果拍摄一部20分钟的动画片，动画师至少要画28800幅画面，这是一个浩繁的工程。

电脑出现后，就成了动画师的好帮手，动画师可以只画出一个动作的开始与结束两幅画，其余的画面由计算机自动生成，这种方式具有速度快、自动化程度高的优点。电脑加入进来，动画制作中的描线与上色也更加方便。计算机内贮存有上万种颜色，上色时，操作者只须在电脑上选定颜色，用光标一点，颜色便上好了。

不过，电脑动画也有自己的不足之处。尽管传统的手工绘制动画显得十分笨拙，但它可以做得十分细致精美。也就是说，传统动画片所擅长的艺术性、柔美、变化多端的线条是电脑动画所欠缺的。电脑动画与传统的手工绘制一定要结合起来，动画片才有灵气、才会好看。

电脑动画是动画片发展史上的一次重要革命。它摆脱了过去传统手工绘制动画的繁锁工作，只要几幅图，就可以借助电脑的处理，将图像做出不同角度的变幻，呈现出多元化的效果。

以迪斯尼的动画长片《花木兰》为例，其中一场与匈奴大军厮杀的戏仅仅用了5张手绘士兵的图，电脑就变化出三四千个不同表情士兵作战的模样。这部影片如果用传统的手绘方式来完成，以动画制片小组的人力，完成整部影片的时间可能要由5年延长至20年。而我国近年来的动画大片也普遍开始使用电脑绘制技术，《宝莲灯》里富有中国意境的画面和动画设计师们的精巧构思以及电脑的精密配合都是分不开的。

电脑制造的“真人”

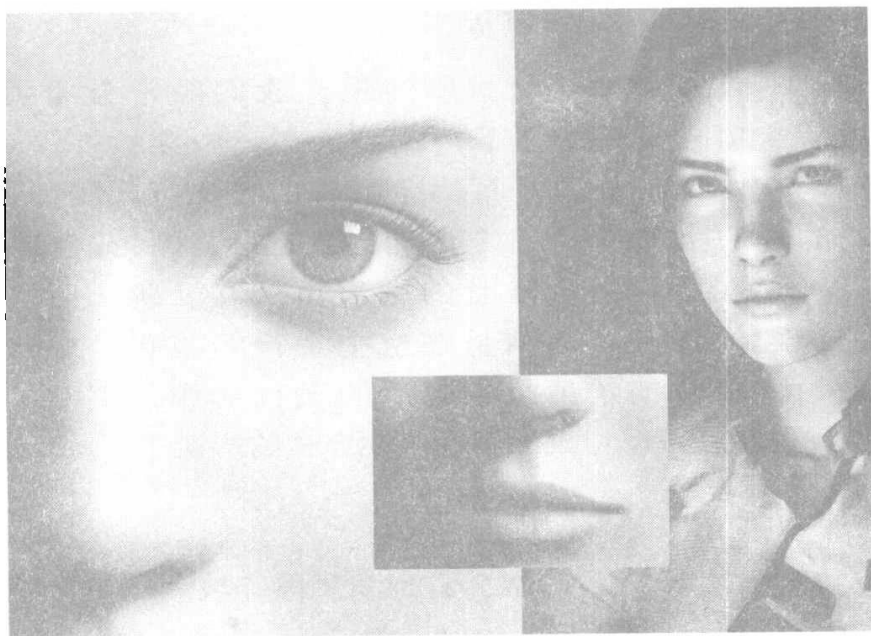
当今影坛，利用日新月异电脑高科技制作的影片越来越多，不过，这类电影的主角大部分是动物或者其他怪模怪样的生物，对于数字技术来说，使用虚拟的“真人”来做主角才是真正的挑战。因为要真实地模仿真人的音容笑貌、动作神态，实在是太难了。然而，这个曾经的幻想已经成为了现实。影片《最终幻想》采用革命性的特技电影制作方式，用虚拟的“真人”演员来拍电影。

2001年全世界最引人注目的数字大片当属《最终幻想》。这部由美国哥伦比亚电影公司出品的数字巨片耗资2.4亿美元。它的惊人之举就在于首次使用电脑来制作所有的演员、道具、布景，影片中没有一个真人演员，而虚拟演员在线条、毛发、皮肤、纹理、表情等方面几乎与真人别无二致。

《最终幻想》是电影数字制作当之无愧的里程碑。在影片里，人们完全忘却了演员的虚拟身份，投入到一个个虚拟的世界之中。这是从前的电脑动画和科幻电影都做不到的事情。就像《最终幻想》预告片中所说，这是一部模糊了梦想与现实界限的影片。《最终幻想》出现以后，利用数字技术在银幕上“造”人的时代到来了。

片中主角虽然是完全由电脑制作合成的“虚拟主角”，但是那些角色的动作表情、身材相貌无一不是栩栩如生，让人叹为观止。就技术而言，对人物面部表情的模仿是很困难的。与让无生命的东西活动起来不同，模仿活生生的人的表情、运动、头发、服装都极为困难。因为我们天天都看得到这些东西，所以也练就了一副极其挑剔的火眼金睛。然而，《最终幻想》中的这些虚拟主角完全摆脱了电脑制作的痕迹，与真人演员没什么分别。以至于好莱坞的大明星们担心有一天这些虚拟演员会抢走他们的饭碗。可是，谁能保证10年以后，获得奥斯卡最佳男女主角的就不会是一位虚拟的明星呢？

《最终幻想》中75%以上的画面是用



最新的电脑动画技术完成的，片中的动作场面采用虚实结合的手法，使视觉效果更加出色。为了收到理想的拍摄效果，哥伦比亚影业公司不惜巨资，建立了专门的制作室，聘请了上百名漫画家和电脑技师进行绘画和动画设计，而且还拍摄了整个纽约和洛杉矶的地形用于影片背景设计的蓝本，总共历时四年时间才完成了这部作品。

这是一部完全由电脑来创作人物形象的影片，人物的真实性是最关键的方面。为了克服技术困难，制作室的电脑技师开发出了许多内部软件工具，并对许多人物的局部细节进行成千上万次的处理与转换，他们不仅对片中人物的肤色、皮肤纹理、面部表情、头发进行了精确的渲染，而且连其服装的褶皱这些细节部分都丝毫不马虎。可以说，新兴的电脑图形科技帮助动画艺术家在所创作形象的真实程度方面达到了前所未有的水平。

《最终幻想》在技术上取得的突破有目共睹，甚至一度在好莱坞引发电脑人物替代真实演员的恐慌。然而，这部电影的票房却遭到惨败，影片发行后两周内票房收入仅3000万美金，此后票房一直没有起色，最终哥伦比亚公司未能完全收回投资。专家分析，这与影片在技术和情节上的巨大反差有关，影片情节没有多少可观赏性，应该是票房惨败的根本原因。



电影特效

有时候导演为了追求视觉效果会制作一些特效，比如空中飞人、破碎效果、烟火特效、爆炸特效等等。

那么，你知道这些特效是怎么做出来的吗？

1. 空中飞人拍摄方法

在武侠或神话题材剧情里，我们经常会看到演员纵身跳上高墙，或从房顶直接一跃而下，或神仙在云中穿梭等镜头。其实，这些影像都不是直接拍出来的，而是运用了摄影技巧。比如，拍摄演员纵身跳上高墙的镜头，就可以反其道而行之，只要倒拍演员从高墙跳下的镜头就可以了。在这里需要注意的是演员从高处跳下时，一定要努力模仿从地上跃起的样子。而演员在空中飞行的镜头，一般要分两次拍摄完成，先拍演员被钢丝吊起来以后的飞行动作，再对“云”进行二次曝光拍摄，这样就可以得到演员在云中穿梭的影像了。

2. 破碎特效的制作

动作片中，我们常会看到演员撞碎玻璃逃离险境或用酒瓶猛击头部等危



险镜头。拍摄这类镜头时，为了避免对演员的伤害，一般不采用真实道具，而是用一些不会伤及人体的易碎材料来制作道具。

“易碎玻璃”一般是由糖、树脂、硅基塑料等材料制作而成。这种材料制成的玻璃易碎且不具有危险性。“易碎陶瓷”则是由石蜡制成，它可以制成任何形状。

3. 烟、火特效的制作

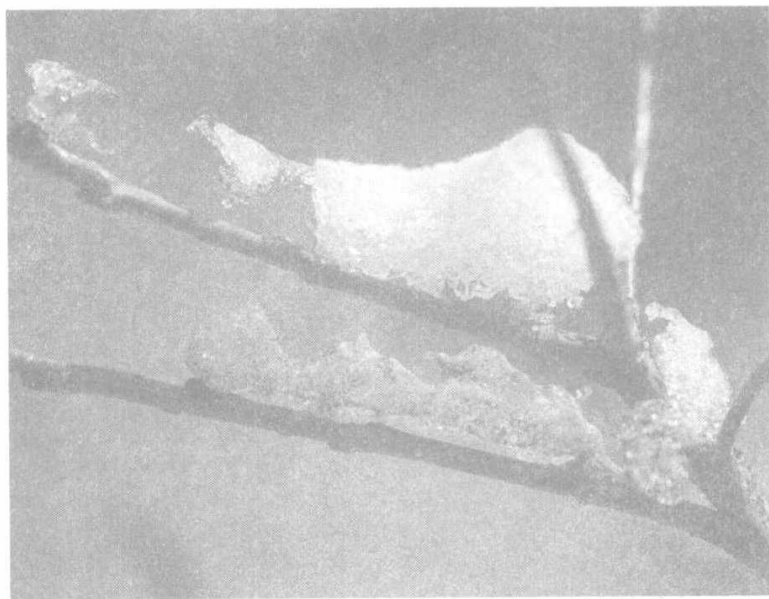
影视剧中常见的白色烟雾，一般是由加热二氧化氮、干冰、液氮等方法获得。如果要产生黑烟，则用柴油、液态焦油等材料点燃后即可。但是，这些产生的烟或雾气被人体吸收过多会影响健康，所以使用过程中要注意。

火烧场景一般用的是汽油或柴油。在拍摄演员身体着火的场景时，演员身上一般都会穿上石棉防火服，防火内衣也是必备的。另外，在模拟大规模火场镜头时，可以用照明弹等来为火场特效增加视觉效果。拍摄火烧场景时同时要做好防火、灭火的准备工作。

4. 气象特效的制作

在电影拍摄过程中，经常会用到雨雪等天气，但是，自然不会因为我们的需要而“要风得风，要雨得雨”。所以，为了影片的真实感，影视工作者必须制作出逼真的“雨”、“雪”等气象效果。

风的产生一般是将汽车或飞机发动机改装后，装上合适的螺旋桨制成。能够根据需要制造出不同大小的风。“人工降雨”也不难，消防水龙头是制



造雨景的最方便有效的工具，而且消防水龙头有各种不同的喷嘴类型，可以满足不同剧情的需要。

相对于“风”和“雨”，人造雪景就要麻烦一些。不过，很多材料都可以用来制造雪景，比如：石膏、塑料雪花、泡沫灭火器的泡沫、盐等。然后用风扇将打碎的泡沫塑料颗粒吹起，使其缓缓飘落，或者用筛子筛落雪花。



电脑特技让电影更精彩

电影特技是现代电影的重要支柱，电影特技的出现几乎与电影的发明同步。早期的电影特技主要是采用加快镜头、转换速度、定格摄影等手法，不过现在这些方式已经很难再满足我们的欣赏水平了。今天，计算机技术的广泛应用，使电影产生了革命性变化。电影从此将过去做不出来的、极具视觉冲击力的生动逼真的画面呈现给观众。

电脑特技在电影制作过程中的一个重要作用就是影像合成技术。电影制作人员可以将拍摄的图像输入计算机，按照导演的意图对图像中的任一部分的形状大小、色彩和运动的快慢、方向作三维立体图像处理；或者将实拍画面、纯电脑三维动画、静止画面等经过电脑修饰合成为一个画面，从而产生影片所需要的新的视觉效果。

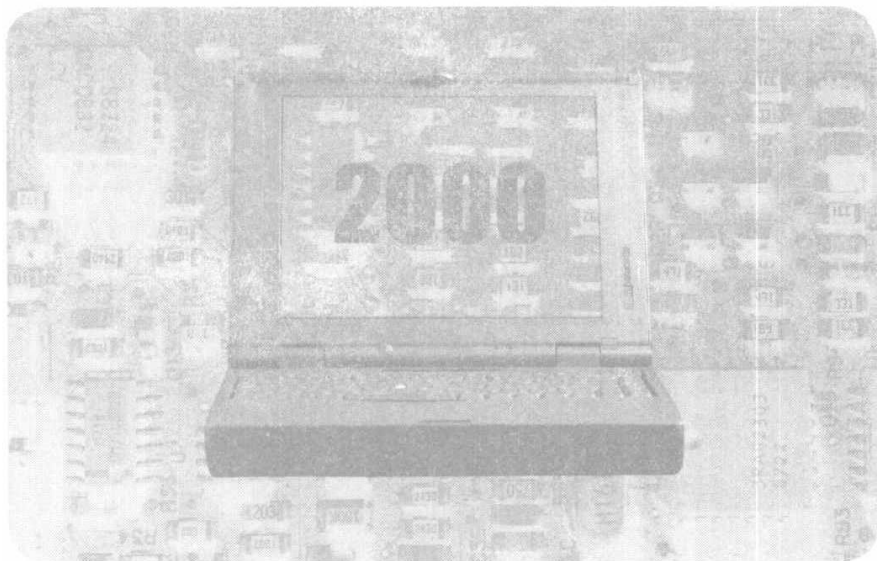
一般来说，对电脑特技的基本要求就是画面真实可信，即使是表现外星人、史前怪兽等现实中不存在的事物，也要求画面符合各种物理规律和视觉习惯，让观众觉得画面是实际拍摄得到的，这样才能有强烈的现场感。

电脑特技的另一个作用就是直接用电脑生成影片需要的影像。通过它我们可以看到许多根本就不存在的生动画面，如《玩具总动员》中的玩具演员们，《精灵鼠小弟》中的虚拟主角小老鼠，《星球大战前传》中千奇百怪的外星人和诡异壮观的星际大战场面。

电脑的引入为电影艺术家的创意提供了更大的挥洒空间，观众也由此能观赏到更多精彩的影片。另外，电脑生成图像还能降低影片的拍摄成本，缩

短拍摄时间。因为，如果要搭设一些规模宏大的实景和模型，往往要花费巨额资金和大量时间。利用电脑生成图像技术能够几倍、几十倍的节约开支并节省时间，而又不影响艺术效果。

另外，电脑特技还可以将计算机生成的三维图像和真实的



人物动作巧妙地衔接在一起，营造出极具视觉冲击的电影奇观。20世纪90年代，好莱坞大导演斯皮尔伯格的《侏罗纪公园》把电脑特技推上了一个新的顶点。此片中电脑合成的恐龙惟妙惟肖，成为影片中的主要“演员”，而其对真人演员的追逐也极度真实，几乎让观众疯狂。

在影片《木乃伊》中，电脑特技创造出来的影像更是与真人演员相得益彰。影片中的电脑特技创造出来的成千上万只尸虫向演员蜂拥而来，成为好莱坞电影史上最令人恐惧的场面之一。此外，该片中会飞会打的木乃伊、沙子变出的魔蝎兵团、森林里的小骷髅战士，以及祭司借助魔力所掀起的波涛大浪等特技效果，无一不令人惊心动魄，同时也让人们真正感受到了电脑特技的巨大威力。

预期的电影画面制作过程

电影是光与影的艺术。光影不仅是形成电影画面的基本条件，也是成就影片风格、增强艺术表现力和感染力的重要手段。因此，创造预期的电影画面影调是电影创作的一个重要任务，以下是影响画面影调的几个因素：

景物本身的色彩与反光率是首先需要考虑的问题。一般情况下，摄影师很难在煤矿井下拍摄出高调的画面，也很难在医院的病房里拍摄出低调的画面。因为黑色的矿井，只适合于创造低调效果，而白床单、白大褂的环境则适合创造高调效果。这说明被摄对象本身所具备的色彩是影响画面影调层次的最基本条件。另外，被摄体的反光率也是影响影调层次的重要因素，它使被摄体的颜色以不同等级的亮度呈现出来。

光线对画面的影调也有重要的影响。创造丰富的影调是光线的造型任务

之一，光源的性能、种类以及光源的投射位置、方向、距离、光亮大小等都直接影响着影调的形成。光线可以产生投影或消灭投影，也可以改变画面中物体受光的明暗对比与反差。

胶片所具有的性能也会影响画面的影调层次，如胶片的感光度、宽容度、反差等。一般情况下，胶片感光度低、颗粒细、反差小，所形成的影调层次细腻柔和；反之，感光度高、颗粒粗、反差大，所形成的画面影调较硬。由于不同型号的胶片具有不同的感光性能，所以摄影师在影片开拍前，应当根据影片的主题、题材、风格以及艺术构思的需要来选择合适的胶片。

电影摄影机及其分类

电影摄影机主要是用于拍摄、记录活动或静止影像的工具。它是一种综合光学、机械、电子、电工、电声和化学等各个学科知识及其研究成果的精密机械设备。

电影摄影机的种类繁多，但是基本结构都是一样的，主要包括光学系统、机械系统、驱动系统以及其他控制系统。

摄影机的光学系统主要由镜头和取景器组成。镜头由镜片和支撑它的镜头筒构成，镜头筒上附有调节光圈、焦距等参数的装置。取景器是摄影师用来选择被摄景物、检查和修改画面构图以及调整焦点的必要装置，是保证银幕效果的重要部件。

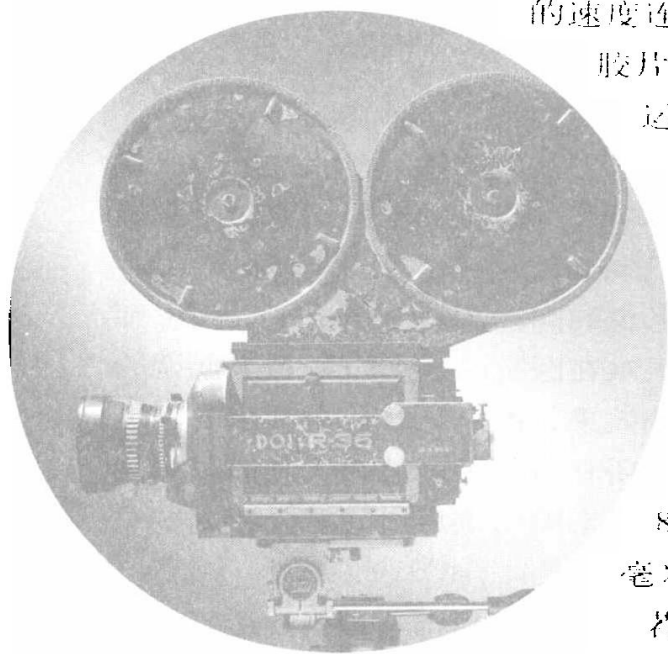
摄影机的机械系统应当包括机身、暗盒、输片齿轮、滑轮、片门、间歇机构和遮光器等几部分。这种构造的组成主要是为了电影摄影机以一定的速度连续拍摄画面，要求它的机械结构能够完成胶片的供给、收卷、定位和间歇输送等一系列运动，并且这一系列的运动要求非常精确，任何设计、制造和调整上的误差都会直接影响到影像的清晰程度。

电影摄影机根据不同的分类标准有不同的分类方法。

电影摄影机可分为大型、中型、小型三种。

若按胶片宽度分，可分为8毫米、8.75毫米、16毫米、35毫米、50毫米和70毫米六种。

若按用途的不同，又可分为特技摄影机、



高速摄影机、字幕摄影机、延时摄影机、显微摄影机、水下摄影机和空中摄影机等。

根据拍摄对象的不同，摄影机可分为内景用摄影机、外景用摄影机、新闻摄影机等。

近几年来，电影摄影机主要是向轻便化、小型化、低噪音、自动化方向发展。目前，在电影教学片的拍摄中使用16毫米的摄影机居多。

电影胶片及其分类

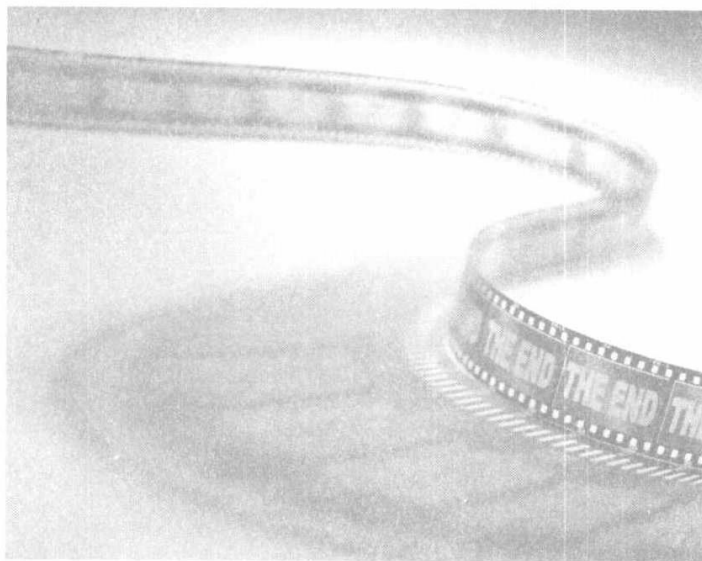
随着科技的发展，高清晰数字摄像机越来越流行，但是专业的摄影师还是更热衷于用胶片拍摄。虽然数字摄像机方便实用，但是胶片更能做到精细、高品质的记录影像，获得更高标准的画质效果。

电影胶片主要由片基和感光乳剂组成。片基是一种透明、柔韧的塑料薄膜，由于片基的存在，才使得胶片呈带状，并能经受住拍摄、洗涤到放映全过程的各种机械设备的拉力和磨损。感光乳剂层是胶片的核⼼部分，决定着胶片的感光性能，含有感光剂、支持剂、增感剂及补加剂四类物质。一般来说，摄影都以卤化银为感光剂。在常用彩色片的三层乳剂中还需分别加入能产生黄、品红、青三种染料的成色剂。它们本身是无色的有机化合物，但在彩色显影过程中，可与显影剂的氧化物偶合成各层所需要的有色染料。

电影胶片也有很多种类。按照记载影像的类别可以分为黑白胶片和彩色胶片；按照胶片宽度可分为8毫米、16毫米、35毫米、65毫米、70毫米等；按照制片过程中的不同用途可以分为负片、正片、中间片、反转片、染印法胶片；按照感光范围可以分为盲色片、全色片、分色片、紫外片、红外片。

不同的胶片拍摄可以达到不同的视觉效果，影片拍摄完成后，胶片应该妥善存放，因为胶片存放不注意往往会发生变形和损坏。影片画面和音色效果也会发生改变。以下是电影胶片存放过程中应注意的几个问题：

(1) 应该注意防热、防潮、防光及防尘。温度很高的地方会造成胶片片基收缩、变脆。潮湿的环境会使胶片彩色



影像褪色。沙尘较多会造成胶片划伤，破坏画面的效果，而阳光曝晒则会加速影片褪色。

(2) 胶片应该存放在专业的存放地点，并根据不同的需要选择适宜的储存条件。如黑白胶片的最佳的储存温度应为 $17\sim 19\text{ }^{\circ}\text{C}$ ，相对湿度应为 $27\%\sim 33\%$ 。彩色胶片最佳的储存温度应为 $-5\sim -3\text{ }^{\circ}\text{C}$ ，相对湿度应为 $27\%\sim 33\%$ 。并且我们还应当定期对影片库中保存的胶片进行检查，并作定期的清洁工作。选择易挥发、对胶片药膜和片基无害且能溶解油脂的溶液来擦拭胶片在使用过程中沾染的油渍和灰尘。

(3) 要保持温度的平衡。从影片库中取出的胶片盒，必须先放置一段时间，等到其温度与环境温度基本相同时才可以开封。否则会因为温度骤然变化而使胶片的表面有雾状冷凝水珠生成，容易造成粘连，形成斑点。

(4) 对于已经出现损坏的影片，一般采取及时的数字修复方法。但是因为成本较高，现在还没有普及。用数字修复方法修复的影片虽然肉眼看不出区别，但是技术指标上还有些问题。

第三章

电影的创作流程

圈定题材

许多剧作家、理论家，喜欢用建房筑屋来比喻艺术创作。若沿用此比喻，电影的主创圈定题材的工作，与建筑流程中的“划红线”是非常相似的。

所谓“划红线”，就是从大千世界中圈定一段时空，选择一个层面，将其确定为拟反映、表现的社会生活的范围。人们常常用“题材”这个术语来指称这个范围。因此，电影主创的首要任务便是圈定题材。

题材是依据一定的标准，对社会生活进行切块与分类。例如：依据历史时期，可以分为历史题材、现代题材、当下题材等等；依据行业特征，可以分为工业题材、农业题材、军事题材、教育题材等等；依据地域特点，可以分为都市题材、农村题材、边疆题材、境外题材等等；依据主人公的年龄、性别和预期观众群体，可以分为儿童题材、妇女题材、中学生题材、大学生题材、青少年题材、中老年题材等等；若依据其他标准，也可分为重大题材、宗教题材、环保题材、贺岁题材、怀旧题材、助残题材等等。

题材一旦确定，标志着电影主创者对纷繁杂乱的社会生活已实现初步聚焦。题材的圈定为后续的谋划也提供了遴选与讨论的便利。在电影创作这个复杂而精细的工程中，圈定题材显然属于奠基性的工作之一。

确定话题

叙事学的原理告诉我们：电影与文学、戏剧、电视作品甚至连环画、广告等同属于叙事艺术；每一部叙事艺术品都是由特定的话语构成的；而

整部作品的话语又是在一个“最低级的形式”的基础上生长、扩充、膨胀而成的。

优秀的叙事艺术品的诞生，要经历一个由小到大、由抽象到具体、由朦胧到清晰的过程。刘备三顾茅庐，原本是个历史故事，始见于《三国志·诸葛亮传》。最初，故事的全文只有五个字：“凡三往乃见”。罗贯中以此为胚胎，在小说《三国演义》中把它发展成了五千字的章回。到了扬州评话中，这个胚胎已成长为洋洋洒洒五万字的篇幅。

在电影创意的过程中，话语的最初形式或曰“最低级的形式”应该是话题。而一个完整的话题，应该具备以下几个要素：

至少应该有一个动词，而这个动词，必须体现故事的中心动作；

应该有动作的主体，而这个动作主体，应该是故事的主人公；

含有动词和动作主题的话题，应能够显现题材的归属和主旨的初级形态。

据此，我们可以认定，“一个农村妇女就村干部打人一事向政府讨个说法”是电影《秋菊打官司》的话题；“一个执著的农村女孩历经千辛万苦找回了逃学的男生”是电影《一个都不能少》的话题；“一个混在美国的中国男子猛追一个留学美国的女青年”是电影《不见不散》的话题。

话题是叙事艺术的胚胎。话题是影视文本的最初形态。话题的确定是电影的主创必须完成的又一个阶段性成果。



电影创作的定位

电影创作耗资巨大，它不是一项“有了六个便士”便可以提笔抒怀的个人化的创作活动。一般说来，它拒绝自娱自乐，拒绝即兴发挥。对于许多人来说，它是一门输不起、只能赢、不能有闪失的“遗憾的艺术”。因此，在创意策划阶段，完成几个关键性的定位，非常有必要。

1. 主要受众的定位

谁不希望自己的作品能够赢得普天下观众的喜爱？但是，这是一个难以实现的奢望。电影艺术百余年的发展历史证明，一部具体的作品，无论如何精彩，也只能赢得一部分观众的欢迎，不可能倾倒普天下的芸芸众生。因此，在创作的起始阶段，需要明确主打市场，需要定位主要受众，需要考虑正在创作的这部作品的主要受众，属于哪一个社会阶层？哪一个社会区间？哪一个社会群体？哪一个年龄层次？是文化精英还是工农群众？是成年男女还是少男少女？是都市白领还是乡镇工人？是成功人士还是打工一族？这些

问题，创意者、策划人如果不予考虑，后续的创作则很难继续。

2. 类型及片种的定位

依据不同的标准，人们有理由将天下电影划分为不同的类型与片种。虽然，对于类型及片种的划分，电影理论界目前还处于众说纷纭、莫衷一是的阶段。虽然，为类型及片种命名的话语权还掌握在娱乐记者而非电影学者的手中。但是，那些划分得并非符合学理规范的类型及片种，为创意者、策划人研讨电影的大致样态，提供了交流上的便利。将要投资创作的影片，是商业片、艺术片还是宣教片？是影院电影还是居室电影？是动作片、言情片、马路片、搞笑片、戏说片或其他某种样式的影片？这些最基础的问题，在创意策划阶段还应该有所圈定。

3 投资规模的定位

在电影诞生之后相当长的一段时间里，电影的投资规模都是由文本来决定的。但是，当人们将创意策划视为电影创作的重要流程之后，人们发现，预先确定投资规模，对于提高文本创作的有效性与成活率，对于如期获得一部正中下怀、恰到好处电影文本，绝对有益无害。因此，在正式编创电影文本之前，对投资规模做一个大致的框定，也是创意者、策划人应该讨论的内容。

常用的几种策划方法

策划是在创意的基础上展开的智力碰撞，是对具体的、初步的创意进行评判、认证、修补、完善的理性研讨。策划的方法林林总总，常用的有以下几种：

1. 一次性淘汰法

此法的特征是：一人主讲，抛出创意；众人评判，做出抉择。如果一个创意在思想性、艺术性、观赏性、可行性上存在着无可救药的致命伤；如果有人能够一言破的并能做出令人信服的否决，那么就这个话题的研讨便可以立刻结束。策划的主持人，要么宣布散会，要么要求创意者提交新的创意。

2. 添砖加瓦法

使用这种方法的前提是：创意本身无大错，基础与前景很好，只是有些缺陷与不足。于是，策划人便依据“一人立主干，众人密针线”的原则，从各自不同的角度，对具体的创意进行修正、弥补与完善，使之更精彩、更合用。

3. 思想风暴法

在创意本身并不成熟，预先准备的所有创意都不符合要求的情况下，策划人会采用这种漫无焦点、没有预案的思想风暴法。其主要特征是海阔天空、恣意放谈，七嘴八舌、适者生存。让货真价实的“金点子”在思想的风暴中凸显。因此，思想风暴法也可称之为集体创意法。

4. 命题作文法

尽管有人反对这样的创作方法，并依据电影诞生之前就已经出现的经典理论不厌其烦地予以抨击。但在商业化的社会和市场经济的条件下，主题既定、委托创作的电影生产模式是一个屡见不鲜的存在。拿到了这样的订单，策划的难度更大。策划人需要在主题既定的条件下，汇聚众人的才智，巧妙地将既定的“滴血”创造性地“敷衍成桃花”。

常言说得好，众人拾柴火焰高。因此，参与策划的人员，理当越多、越杂越好。在通常情况下，影片的文本作者、导演和出品人是理所当然的策划人，因为他们要对整部影片负责，他们是战略性谋划责无旁贷的主体。此外，有经验的制片人、有眼光的影评人、精明的营销专家、主要投资方的代表以及学养深厚的职业策划人，也常常被邀请加入电影创作的策划班子。至于说最终在银幕上出现的策划人的名单中，有许多人根本就没有参与或没有资格参与策划活动，而真正参与策划的人却不在名单上，那是电影界长期存在的陋习，涉及电影的生产、发行、管理等体制问题。

文本编创阶段

若从表述的角度出发，对这一创作流程的客观描述大致应该如下：

文本编创阶段，是运用视听思维，对想象中的、未来的电影借助语言文字实施详略适度的描述、书写的阶段。这是创作思路从朦胧走向清晰的阶段，是将粗略的创意一步步转化为具体文本的阶段。完成一部适合拍摄的电影文本，是这一阶段的中心任务。

对于电影文本这个特殊的文字创作的属性，人们的认识一直难以统一。概而言之，有电影表述的“草图”、“效果图”、“蓝图”和“施工图”之别。其实，这些说法都是基于已然事实的判断。若以应然作为判断的依据，那么完整的电影文本则是对想象中的电影的详略作适度的文字化的表达。它与电影的关系。犹如建筑设计图纸与建筑物的关系，或者类似于乐谱与演奏的关系。



编创电影文本

由于电影理论起始于文本创作论，最早的电影理论几乎就等于电影文本创作论。

电影文本由哪些基本要件构成？对于这个问题，经过旷日持久的讨论，人们现在是越说越复杂了，以至于抹杀了要件与零件的区别。

纵观不同时代、不同国家出版的相关著述，本着删繁就简、合并同类项的原则，电影文本的构成要件也就是三样东西：一曰“事”，二曰“戏”，三曰“意味”。换言之，有“事”、有“戏”、有“意味”，是编创电影文本最基本的要求。

电影文本中不能没“事”。这里的“事”，主要指故事。对于借助各种媒介说故事、听故事、演故事、看故事，人类拥有永不枯竭的欲望。享有“世界银幕剧作教学第一大师”之美誉的罗伯特·麦基就曾说过：“人类对故事的胃口是不可满足的……我们讲述和倾听故事的时间可以和睡觉时间相提并论——即使在睡着以后我们还会做梦。为什么？我们人生如此之多的时间为什么会在故事中心度过？因为，正如评论家肯尼斯·伯克所言，故事是人生的设备。”许多电影大师都十分强调故事的重要性。

2006年4月17日，斯皮尔伯格和张艺谋在北京国际俱乐部接受了中央电视台电影频道的采访。斯皮尔伯格说：“电影的历史是讲好故事的历史。莎士比亚说过，剧本是关键。我一直相信这一点。一切都在故事的讲述中。如果电影不好，那是因为故事不扎实。好电影毫无例外有好故事。正因为如此，电影将永远陪伴我们，永不消失，因为总会有人讲故事的……科技帮助我们成为更好的讲故事的人，但科技在故事的讲述过程中并不重要，它只是让你取得更多的细节。”张艺谋也认为：“电影是靠故事吸引人的。哲学家认为电影要表达深刻的人文含义；对很多人来说，电影是要娱乐的；也有很多人说，电影是要教育人的。不管功能怎样，故事讲得好与坏是电影成功的关键。今天的技术这么发达，让导演讲故事的能力增强了，但是导演讲故事的压力也更大了，因为观众对故事的要求也更高了。”

故事是电影文本的基础。人物的塑造需要借助故事，情节的编排需要依据故事，而情感的抒发与主旨的表达也需要依托故事。没有故事的支撑，人物、环境、情感、主旨等都没有附着之处。没有故事的文本，很难成为好的文本。

这里所讲的“事”，当然也包括故事特征并不明显的事件、事情和细节。从量的角度来说，一部电影需要足够多的“事”。没有什么“事”的电影是不受欢迎的。从质的角度来说，电影需要值得一说、令受众感兴趣的

“事”。如果尽说些毫无意义的“事”、没有价值的“事”，观众不会买账。这样的电影文本，被录用的概率也不可能高。

表演拍摄阶段

表演拍摄是在人力、物力、财力等方面投入最大的一个创作阶段。由于这一阶段的“动静”最大，长期以来，许多人习惯用“拍电影”这个并不严谨的概念来指称整个创作流程。这一阶段的任务是，依据文本的描述，借助各种科技手段，创造并采集备用的影像与声音，为日后电影的表述积累含用的声像材料。按照著名演员葛优的说法，现场的拍摄活动，只是按照导演的要求预制一些“材料”和“构件”。而这些“材料”和“构件”，通常被称之为“镜头”，其中包含影像和声音。

演员在表演创作阶段的作用

表演拍摄阶段的主要创作者是演员、导演、摄影师、录音师及电影美术工作者等。人们之所以将演员、导演、摄影师、录音师及电影美术工作者等均称为影片的创作者，那是因为：其一，以文字为介质的描述，不可能详尽周到，需要后续创作者的细化与补充；其二，文本作者对于心目中“未来电影”的勾勒，不可能穷尽精彩，需要再度创作；其三，文本中提出的种种设想与要求，不可能全部、顺畅地转化为影像与声音，需要作必要的调整。

电影所表述的主要是人的故事、人的情感和人的世界，因此，演员的表演理当成为采集的主要对象。怎样看待演员及演员创造性的劳动，在电影史上长期存在着截然不同的观点。有人认为，演员仅仅是活动的道具而已，演员只是用来实现某种想法、某种意图的活动的色块或元素，与无生命的景物、道具并无太大的区别。米开朗基罗·安东尼奥尼就认为，“演员分析人物的性格，提升自身的演技是没有必要的。”这种将演员视之为编导意图的工具化的载体的观点，贬低了表演的价值，遏制了演员的创造性，对于电影创作是极为不利的。也有人认为，演员，尤其是大牌明星，是整个创作团队的核心与灵魂，甚至认为演员是电影救世主和投资人的摇钱树，因此一切必须围绕演员，一切必须服务于表演。这样的观点，必然影响影片的品质与综合表现力，必然挫伤整个创作团队的积极性。

在电影创作的流程中，演员的贡献具有不可替代性。演员的创造性劳动，理应得到充分的尊重。各个创作部门，应该将演员视之为值得信赖的合作者。苏联著名电影人格拉西莫夫说过：“要知道，首先是他，即演员，在

主人公身上体现你的构思，把你的思想传达给观众。他不应该仅仅是你手中的工具，他是真正的形象创造者，在一定意义上也可以说他是形象的作者。你既然选中了他，你就得依靠他，同他共同探索角色的设计，共同创造主人公的艺术形象。”

较之于戏剧中的角色扮演，电影演员的表演具有特殊的要求，主要体现在以下几个方面：

1. 拟真性

电影演员的表演，重天然、去雕饰，忌夸张、戒做作。贴近生活、模拟生活，是电影表演的一贯追求。演谁像谁、扮谁似谁，是中外观众对电影演员百年不变的期待。在无所作为中体现有为，在自然流露中彰显实力，是电影演员孜孜以求、矢志攀登的理想境界。“大功无巧”、“浑然天成”的审美原则，一直都是电影表演理论最核心的内容。

2. 精细性

摄影机毫微毕现的记录功能要求电影演员的表演必须具备高度的精确性与细腻性。一个眼神、一声叹息甚至一块肌肉的局部颤动，都具有表情达意的功能，都需要精心设计，都需要表演到位。电影理论家贝拉·巴拉兹就曾提出：“摄影机穿透了面相的多层表皮，揭示了隐藏在其后的面孔；表现了人的故意做出来的面部表情的后面那张不能改变也不能控制的真实面孔。”

3. 跳跃性

出于降低制作成本的需要，制片人通常将一个场景中不同时间段的镜头集中起来拍摄。因此，演员的表演在情绪上不具备连续性，不具备戏剧表演起承转合、一气呵成的便利。在拍摄的过程中，时序跳跃、前后颠倒的情况时常发生。演员必须随时进入规定情境，随时进入指定的情感与状态中。这样的表演，对于每一位电影演员都是严峻的考验与挑战。

关于表演风格的争论与选择，长期以来主要集中在这样一个问题上：影片所展示的到底是由演员扮演的人物，还是扮演着角色的演员？换言之，电影的主创所着力表现的到底是巩俐扮演的秋菊，还是扮演着秋菊的巩俐？

对于这个问题的不同回答，不仅关系到演员对于表演尺度的把握，也将影响到整部电影的风格。就电影发展的总体趋势而言，在电影诞生之后相当长的一段时期中，电影人的追求是着力塑造银幕形象，精心刻画演员所扮演的人物。如《公民凯恩》中的凯恩，如《一江春水向东流》中的张忠良，谁在扮演并不重要，重要的是，要让“凯恩”、“张忠良”们成为人类精神家园中的“永久性居民”。可是，最近十多年来，情况有了较大的变化。许

多影片着力表现的是扮演着某个角色的演员，特别是明星级的大牌演员。如《警察故事》着力展示的是扮演着刑警的成龙；如《茉莉花开》着力呈现的是先后扮演了茉、莉、花的章子怡。观众的观影兴趣也发生了较大的变化，许多观众，特别是年轻观众，不太关心影片中人物的命运，不太介意角色塑造得是否到位。观众喜欢看的是，装扮成不同角色的明星，拥有了不同身份的偶像。他们希望看到自己的偶像在不同境遇中或潇洒、或狼狈、或走运、或倒霉、或机智、或愚笨的表现。



导演在表演拍摄阶段的作用

自从乔治·梅里埃于20世纪初提出了“银幕即舞台”的观点并将戏剧创作的理念、流程和方法向影坛全面挪移之后，电影导演成了电影创作群体中必不可少的一个岗位。自从弗朗索瓦·特吕弗等人于20世纪中叶提出了电影“作者论”并将导演认定为影片的唯一“作者”之后，电影导演作为影片创作的组织者与负责人的地位，得到了前所未有的巩固与提高。

在表演拍摄阶段，电影导演究竟应该干些什么？对于这个似乎不成问题的问题，人们的认识其实并不统一。有人认为，在影片拍摄现场，“一个萝卜一个坑”，每一个岗位上都必须有人顶替，唯一可以不到现场的人就是影片的导演。有人甚至戏称，只要会说五个字（即“预备”、“开始”、“停”）的人都可以当导演，都可以替代导演。美国的电影理论家埃里·克舍曼也曾说过：“要知道一些有名的导演认为导演除了是个模糊的监工以外什么也不是。”可是更多的人相信，导演是在文本的基础上实施再创作的领军人物，“导演最主要的任务就是以电影化的手法来考虑和安排影片整体的艺术表现”。

依据常规，电影导演在表演拍摄阶段的主要职责是：

1. 指导表演

导演是拍片现场的总调度，必须对演员的行走路线、运动方向、行动节奏、“进画出画”等行为、动作进行精心的设计，并提出切实可行的方案。导演是影片的第一个观众，对于演员依据文本的要求所展开的个性化表演，必须做出快捷、准确、能否通过的判断。导演也是表演的引导者，针对电影拍摄时序常常颠倒、跳跃性很大的特点，电影导演还承担着描述规定情境、启发演员进入规定情绪、实现超常发挥的任务。此外，依据身材、扮相、年龄、气质、可塑性等指标，挑选、锁定最合适扮演某一角色的演员，也是导演应该完成的一项艰巨的任务。

2. 指导拍摄

当越来越多的电影人接受了电影应该“丢掉戏剧的拐杖”、应该“与戏剧离婚”的观念之后，电影导演指导的对象也开始从演员转向摄影师。尤其是在起用的演员大多为经验丰富的表演艺术家的时候，这种转向特别明显。从这个意义上说，“导演”这样一个动宾结构的概念，已经名实不符了。导演与摄影师的关系，也已经从过去的合作者变成了今天的指导与被指导者。

“导演是整件事的领导者，理应是负责一切的人。虽然摄影师愈来愈成为工作人员名义上的头头，但在某种意义上，他仍是导演的重要帮手。”作为影片的总把关者，电影导演必须就机位、角度、景别、运动、镜头的长度以及影像的风格提出明确的要求，以确保总体创作意图的实现。

3. 统领全局

美国电影理论家斯坦利·梭罗门曾经把电影人的贡献粗略地分为两类：一类是“解释性的贡献”，一类是“创造性的贡献”。梭罗门认为导演的贡献无疑属于后者。“就只有导演有权宣布自己能全面影响一部影片”。在电影“作者论”的鼓励下，绝大部分导演都希望在影片中张扬自己的个性，贯彻自己的主张，实现自己的追求，留下自己的“烙印”。也正因为如此，电影导演要求所有的合作者都能接受导演阐述，并依据导演阐述，承担各自的任务。对于营造的场景、裁制的服装、精仿的道具、设计的发型、招募的群众演员等各个部门完成的工作，导演都要进行验收与确认，以保证对全局的统领能够落到实处。



“电影的眼睛”——电影摄影师

人们普遍相信摄影师的工作技术性最强、科技含量最高。其实，若要出色地完成这项工作，同样需要很高的艺术素养与旺盛的创造力。虽然拍摄工作需要接受导演的宏观指导，但摄影师仍然拥有发挥创造力的空间。摄影师的创造性劳动，同样应该得到尊重。

摄影机是人类记录运动的工具。这是人们认知、看待、研究电影摄影的第一个逻辑起点。为了能够将运动着的大千世界准确、细腻、富有美感地记录下来，早期的摄影师们，围绕着机位、角度、景别、光线、明暗、构图等核心概念展开了实验与探索，并形成了一整套行之有效的规范与法则。许多人甚至认为，记录运动不仅是摄影机得以诞生的理由，也体现了电影的本质特性。因此，在此基础上形成的一系列理论建树，在电影理论与电影创作界长期占据着主导地位。

摄影机具有模仿人眼的功能。这是苏联电影家维尔托夫提出的“电影眼睛”理论的基本观点，也是理论家们重新审视摄影机的新的逻辑起点。维尔托夫主张让“电影眼睛深入到表面上混乱的生活之中，从生活本身去寻找给定主题的答案，在与给定主题相关的千万个现象中找到合力。”在维尔托夫的启发下，人们开始思考“电影眼睛”是窥视者的眼睛还是当事人的眼睛？是局限性明显的角色的眼睛，还是无处不在、无所不能的上帝的眼晴？于是，摄影师们开始关注“视点”、关注电影的表述人，并拍出了一些在“视点”的问题上拥有特殊追求的作品，如《后窗》、《城南旧事》等。

摄影机是一支可以用来自由书写的“自来水笔”。这是法国电影人亚历山大·阿斯特吕克于1948年提出的一个颇具浪漫色彩的观点。阿斯特吕克在《法国银幕》中宣称，将摄影机当作“自来水笔”来使用，它意味着电影逐渐从视觉的束缚，从为画面而画面，从直接表现的轶事，从描写的具体性中解脱出来，成为像文字那样如意、那样微妙的一种书写工具。这一理论坚持认为，摄影机并不仅仅是记录运动、目击现实的工具，它也可以被用来自由地表达个人化的情感。随着人们认识的深化，随着摄影机由笨重、昂贵向轻便、普及的转化，由阿斯特吕克率先提出的这个具有预言性的主张，已经变成了广大摄影师们的实践。特别关注摄影机的“运动”，是此类实践最显著的一个特征。马赛尔·马尔丹说过一句名言：“作为艺术的电影的产生，是从导演想到在同一个场面里移动摄影机的时候开始的。”据此，我们有理由相信，依据这一观点拍出来的作品更彰显艺术性。

上述三种观点彼此之间并不矛盾，只是强调的重点有些区别，结果导致影片的风格也会有些不同。

第一种观点更加强调不动声色、准确记录，最终实现客观的、零度的表述。第二种观点更加强调静观默察、目击人生，最终实现有视点、有人称的表述。第三种观点更加强调主动参与、营造氛围，最终实现积极的、“有我”的表述。

此外，在表演拍摄阶段，录音师需要完成声音或部分声音的采集工作，为电影的表述预备好一系列“材料”与“构件”。

剪辑的功能

剪辑师与音响师是这一阶段的主创，但领军人物仍然是导演。对于许多导演来说，走进了剪辑室，意味着最后一轮创作的开始，意味着影片将最终“定稿”。斯皮尔伯格曾经说过：“让我很兴奋的就是剪辑，拍摄时很头疼，大家都来没完没了问问题……一旦进了剪辑室，你可以让那个演员看起

来很完美。拍片时不能尽善尽美，但通过剪辑技巧、通过把场景合起来，你能弥补。在剪辑房里我能运筹帷幄，把一部影片剪成17种不同的样子。拍摄只是为我提供了更多机会，让我能剪出一部好片子。剪辑时没有压力，导演时全是压力。所以我更喜欢剪辑。”

从技术层面上看，剪辑合成阶段需要完成三项主要任务：剪辑、混录与洗印。就艺术追求而言，这一阶段必须实现初级和高级的目标。

剪辑合成阶段的初级目标是：集腋成裘、聚沙成塔，完成流畅的声像表述。

这一目标看似简单，但是要想出色的完成并非易事。观影经历告诉我们，即便是名家执导的影片，时空混乱、前后穿帮、语焉不详、交代不清、表述不明的问题仍然时常出现。电影应该如何剪辑？早在默片时代许多人就开始了探索。一般说来，剪是做减法，是对多余的、累赘的、不能显现主创意图的声像素材进行剔除；辑是做加法，是对合用的、有效的、能够表情达意的声像素材实施拼接。影像（有时是声像）的最小单位是镜头，是指摄影机镜头盖被打开，胶片开始运动曝光，到一段信息记录完毕之间的影像内容。爱森斯坦等人发现，两个镜头相加之后，常常会碰撞出更加丰富的意义来，即 $1+1>2$ ，因此他们认为，剪辑有时也做乘法。一套以“蒙太奇”命名的理论，概括了几代电影人的探索。

大多数电影人相信，剪辑具有五项功能：

具有选择与舍取、集中与概括的功能；

具有引导观众的注意、激发观众的联想的功能；

具有创造电影艺术时空的功能；

具有形成表述的节奏的功能；

具有组织、综合各种表述元素的功能。

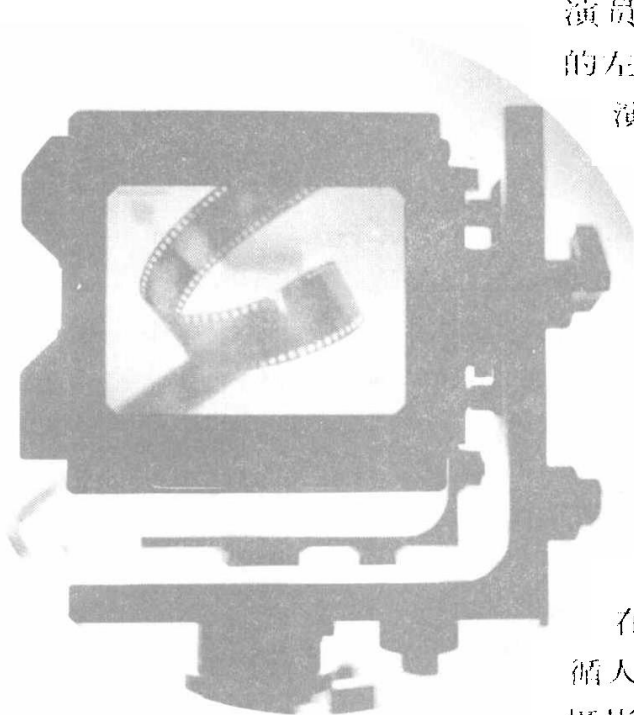
显然，要想完成流畅的表述，必须了解剪辑的功能，必须熟知以“蒙太奇”命名的那套理论。合成，通常指影像与声音的搭配与融会。同步与协调是基本要求，背离与冲突是特殊追求，流畅表述的实现，自然应该建筑在影像表现与声音述说的和谐配置、运用自如的基础上。

剪辑合成阶段的高级目标是：精心设计，匠心独运，让声像表述更加精彩。

第四章 影视术语

电影场面调度

场面调度一词来自法语，原指舞台上处理演员表演活动位置的技巧。在电影艺术中，它包括演员调度和摄影机调度两个方面。构思和运用电影场面调度，需以剧情、人物性格、人物关系为依据。利用场面调度，可以在银幕上刻画人物、渲染气氛、交待时间间隔和空间距离，对造型也起着重要作用。



演员调度分为：横向调度，即演员从画面的左或右方横向运动；正向或背向调度，即演员面向或背向镜头纵向运动；斜向调度，即演员沿与镜头水平线成夹角的线路作正向或背向运动；上下调度，即演员从画面上方或下方垂直向相反方向运动；斜上斜下调度，即演员在画面上方或下方沿与镜头垂直线成夹角的线路向反方向运动；环形调度，即演员在画面中作环形运动；无定形调度，即演员可在画面上自由运动。演员调度的着眼点，不仅在于演员在画面中构图的美感，还应遵循人物特定情景下的动作逻辑。

摄影机调度的形式即摄影机的运动形式，如推、拉、摇、跟、移、升、降等；根据镜头位置可分为正拍、反拍、侧拍

等；根据镜头角度分为平拍、仰拍、俯拍、旋转拍等。

电影场面调度是演员调度与摄影机调度的有机结合，它们相辅相成，都以剧情发展、人物性格和人物关系所决定的人物行为逻辑为依据。这两种调度的结合，通常有以下三种方式：

纵深调度，即在多层次的空间中配合演员位置的变化，充分运用摄影机的多种运动形式。例如，跟拍一个人物从一间房间走到屋子深处的另外几个房间。这种调度利用透视关系使人和景的形态获得较强的造型表现力，加强三度空间感。

重复调度，在同一部影片中，相同或近似的演员调度或摄影机调度重复出现，会引起观众的联想，领会其内在的联系，增强感染力。

对比调度，如调度上的动与静、快与慢再配以音响的强弱、光影的明暗则会使气氛更为强烈。

场面调度与蒙太奇并不相悖，这两种特殊的表现手段如果能够相互结合、融合，电影会具有更强的感染力和说服力。

随着电影技术的不断发展，场面调度的技巧和形式愈来愈丰富多彩。但是应避免两种倾向，一是过于追求画面构图效果的形式主义，另一是片面强调生活真实的自然主义。

电影镜头

电影摄影机在一次开机到停机之间所拍摄的连续画面片断，是电影构成的基本单位，简称镜头。镜头由以下几个因素构成：画面，包括一个或数个不同的画面。景别，包括远景、全景、中景、近景和特写。拍摄角度，包括平、仰、俯、正、反、侧几种。镜头的运动，即摄影机的运动，包括摇、推、拉、移、跟、升、降和变焦，有时几种方式可结合使用。镜头的长度，镜头的声音，包括画面内的和画面外的。镜头的组接是电影构成的方式，又称蒙太奇。组接基本上分为切分和组合两种。它根据影片内容的要求、情节的发展以及观众心理逻辑，有节奏地切分或组合，从而起到引导、规范观众注意力，支配观众思想与情绪的作用。镜头的组接方式表现出影片的风格。

1896年春天，法国摄影师把摄影机放在航行的船只上拍摄，开创了运动摄影的先例。同年秋，又出现了摄影机固定而旋转摄影镜头的摇拍方法。摄影师J·威廉逊在1899年拍摄新闻报道片《亨莱的赛船》时，从多个角度连续拍摄赛船出发、飞驰的船队、到达终点等场面，又在行进的船上拍摄两边观众，这些画面组接在一起形成了最早的蒙太奇。1901年，英国影片《小医生》中出现了特写镜头。G·梅里埃在1896~1905年拍摄的短片中，使用了倒

拍、停机再拍、改变拍摄速度等技巧。这一切摄影方法的出现，丰富了银幕形象，使电影摄影能更加逼真地再现世界变化万端的运动形态，使银幕造型更加接近于生活。美国导演D. W. 格里菲斯首先综合运用这些电影手段，在1915年和1916年先后拍摄了《一个国家的诞生》和《党同伐异》，使电影真正成为一门艺术。同时，电影摄影也成为重要的艺术创作手段。

电影摄影在电影这种综合艺术中具有特殊的地位和作用。导演的总体构思和艺术处理、演员的表演、美术师对人物和环境的造型等，最终都要经过摄影师拍摄的画面来体现。电影创作的各个部门的劳动，在艺术上的成功与失败，最后也要通过拍摄下来的画面进行检验。在拍摄过程中，电影摄影师将充分利用摄影的表现手段，来完成、补充甚至提高编剧和导演的创作意图，丰富、烘托演员的表演，充分体现环境气氛和人物造型。

摄影的表现手段主要有：

（1）光学表现手段

运用光学透镜的不同组合及其附加装置（滤光器、柔光纱等），使影像获得不同的艺术效果。光线表现手段。运用光线的方向、角度得到人与物不同体形、轮廓、明暗的造型效果，深刻刻画人物性格、心理，创造气氛环境，渲染特定情绪。

（2）色彩表现手段

在彩色电影出现以后，人们逐渐认识到，色彩是深刻表达作品思想内容的重要手段，它对渲染气氛、情绪对比和不同心理反应起着重要作用。

（3）动向表现手段

电影摄影与摄影（照相）、雕塑、绘画的根本区别就在于它的运动性。它不仅表现在画面内部的运动，更重要的是摄影机本身的运动。

电影摄影机的推、拉、摇、移、升、降等运动形式，扩大了电影画面的视野，造成丰富的空间层次，产生不同的节奏感。这一切有助于描绘事件的过程、场面、环境和关系，表现人物在动态中的精神面貌、心理状态，同时为演员表演的连贯性提供了有利条件。

电影萌芽时期，就产生了两种不同的摄影倾向（实际上也是两种电影倾向），即卢米埃尔的捕捉生活现象和梅里埃的记录舞台上虚构的画面。这两种倾向后来反映到故事片的拍摄中，逐渐形成了两种主要流派：绘画派和纪实派。

绘画派摄影追求电影的绘画性和假定性。它借鉴绘画的构图原则，讲究画面的结构、布局。充分运用光线的装饰性和假定性，特别是对人物用光，注意主、副光配合，轮廓光突出人物，装饰光修饰细部。从意大利新现实主义开始，逐渐形成了纪实派摄影。它强调电影的真实性美学原则，力求影片画面的真实感和生活化，不强调均衡协调的构图，有时不预先设计镜头，用

采访式拍摄或多机拍摄，获得真实画面，唤起观众对生活的实际感受。上世纪六七十年代，这一流派在国际影坛上占主导地位。

长镜头

顾名思义，长镜头就是在一段持续时间内连续摄取的、占用胶片较长的镜头。这样命名主要是相对短镜头来对称的。长镜头能包容较多所需内容而成为一个蒙太奇句子（不同于由若干短镜头切换组接而成的蒙太奇句子）。其长度并无明确的、统一的规定。是相对于“短镜头”的讲法。

一般划分为固定长镜头、变焦长镜头、景深长镜头、运动长镜头四种。其中运动长镜头包括摄影机的推、拉、摇、移、升、降等运动。由于长镜头能把镜头中的各种内部运动方式统一起来，因此显得自然流畅，又富有变化，为画面造成多种角度和景别，既能表现环境、突出人物，同时也能给演员的表演带来充分的自由，有助于人物情绪的连贯，使重要的戏剧动作能完整而富有层次地表现出来。长镜头的拍摄，由于不会破坏事件发生、发展中的空间与时间的连贯性，所以具有较强的时空真实感。

空镜头

空镜头又称“景物镜头”。指影片中作自然景物或场面描写而不出现人物（主要指与剧情有关的人物）的镜头。常用以介绍环境背景、交代时间空间、抒发人物情绪、推进故事情节、表达作者态度，具有说明、暗示、象征、隐喻等功能，在影片中能够产生借物喻情、见景生情、情景交融、渲染意境、烘托气氛、引起联想等艺术效果，在银幕的时空转换和调节影片节奏方面也有独特作用。空镜头有写景与写物之分，前者通称风景镜头，往往用全景或远景表现；后者又称“细节描写”，一般采用近景或特写。空镜头的运用，已不只是单纯描写景物，而成为影片创作者将抒情手法与叙事手法相结合，加强影片艺术表现力的重要手段。

替身

替身又称“替身演员”。代替影片中原演员表演某些特殊的、高难度的动作和技能，或原演员所不能胜任的惊险动作的特殊演员。一般选聘具有影片所需要的特殊技能的人员担任，代替某一演员完成规定的动作。

定格

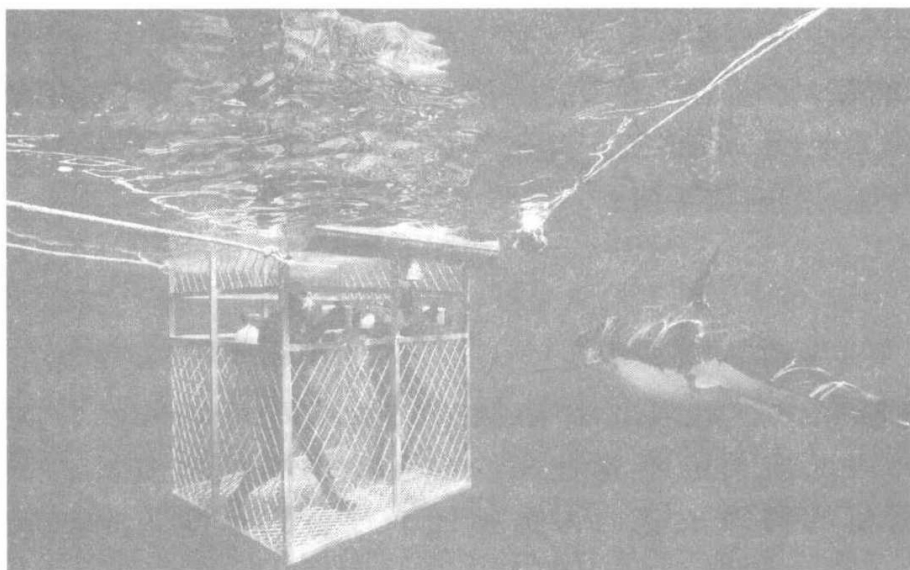
电影镜头运用的技巧手法之一。其表现为银幕上映出的活动影像骤然停止而成为静止画面（呆照）。定格是动作的刹那间“凝结”，显示宛若雕塑的静态美，用以突出或渲染某一场面、某种神态、某个细节等。具体制作方法是，选取所摄镜头中的某一格画面，通过印片机重复印片，使这一停止画面延伸到所需长度。根据镜头剪辑的需要，定格处理可由动（活动画面）到静（定格画面），也可由静（定格画面）到动（活动画面），也有的在影片结尾时，用定格表明故事结束，或借此点题，以便给观众留有回味。

特写

拍摄人像的面部、被摄对象的一个局部的镜头。为美国早期电影导演格里菲斯（1875～1948）所创用。特写镜头是电影画面中视距最近的镜头，因其取景范围小、画面内容单一，可使表现对象从周围环境中突现出来，造成清晰的视觉形象，达到强调的效果。特写镜头能表现人物细微的情绪变化，揭示人物心灵瞬间的动向，使观众在视觉和心理上受到强烈的感染。特写镜头与其它景别镜头结合运用能通过镜头长短、远近、强弱的变化，造成一种特殊的蒙太奇节奏效果。

水下摄影

摄影人员和摄影机潜入水中拍摄水中景物的方法。摄影人员身穿潜水



衣，操纵水下摄影机拍摄，也可以将摄影人员和普通摄影机放在潜水设备中通过密封窗拍摄。较深的水下，需要水下照明灯光。也可以把水下摄影机潜入水中，摄影师在水面上，遥控摄影机拍摄。

多次曝光

特技摄影方法之一，通过两次以上曝光，完成一个电影画面的摄影方法。可以把不同时空的拍摄对象有机地合成在一个画面里。基本原理是用遮片相互遮挡，使多次曝光的影像不重叠。也可以不用遮片，使多次曝光的影像重叠。

电影道具

一指电影厂的造型部门，称道具车间。拥有道具库，储存不同时代、不同地域的实物道具。二指物件，是和电影场景、剧情和人物相关联的一切对象的总称。道具有戏用道具、效果道具、市招道具（指出现在市井店铺前的幌子）、动物道具、贯穿道具、陈设道具等。道具的作用是体现场景环境气氛，地区和时代特色。道具有时起以物煽情的作用。电影道具和戏剧道具相比有不可质疑的真实性，也允许作假但要十分逼真。

布景

戏剧演出视觉形象中构成景物环境的实体部分。源于拉丁语装饰之意。曾称舞台装饰。布景艺术创造的艺术形象，由设计者根据剧情的要求进行构思和设计，用舞台技术的方法造型和塑形，使其体现在演出中，与灯光、化妆、服装等共同综合塑造演出外部形象，帮助演员表演，揭示剧本内涵。

它经过了古代原始形态和后来的同台（场）多景、三棱柱旋转布景、透视布景、三面墙布景、值班布景等历史布景样式。从17世纪开始以创作思潮、风格等区分布景类型的习惯，先后经历了巴洛克风格、古典主义、洛可可风格、浪漫主义、自然主义以及批判现实主义等。19世纪中叶兴起的象征主义思潮，划定了布景创作的古典形态和现代思潮间的界限，出现了主体主义（派）、未来主义（派）、表现主义（派）、构成主义（派）、超现实主义等现代布景流派。从其技术结构特点上又可分为：箱式结构、帷幔结构、台阶（阶梯）结构、条屏结构、空间结构、共享结构、骨架结构、层次结构、投影结构等不同的布景样式。

制片主任

摄制组的行政领导者与组织者。根据分镜头剧本及导演的创作意图编制

和执行摄制计划和成本核算，参与选择演员，确定外景地点，审核布景设计等工作。对影片的政治思想内容和拍摄进程负主要责任，同时也对影片的艺术和技术质量负责。

摄影师



摄制组的主要创作成员之一。负责运用摄影器材和造型手段，将电影场面艺术地记录于胶片，完成体现导演创作设计的银幕造型任务。在摄制组中，一般由摄影、照明人员组成摄影小组，摄影师作为摄影创作和技术处理的负责人，领导摄影小组工作。某些摄制组设总摄影师，摄影师则在其领导下，作为执行摄影，负责具体创作和技术工作。按照片种的不同，分为故事片摄影师、科教片摄影师、新闻纪录片摄影师、美术片摄影师等。此外，还有从事特技摄影、特殊摄影（如显微摄影、水下摄影、空中摄影等）、字幕摄影等专业摄影师。

特技美术师

特技美术师也称“特技设计”。电影特技镜头的设计者和拍摄工作的组织者，与特技摄影师合作完成特技镜头的摄制。特技美术师兼有电影造型的艺术修养并掌握电影特技工艺技术的能力，能绘制特技镜头的画面气氛图，胜任各种透视合成镜头所需的绘画和模型加工等。在与特技摄影师研究确定具体拍摄方案后，运用相应的特技工艺技术，完成特技镜头的拍摄任务。特技美术师提出的特技镜头设计方案，需能体现导演的创作意图，与影片总体造型融为一体，并充分考虑到逼真、安全、经济、省时等要求。

特技摄影师

电影特技镜头的主要创作人员之一。与特技美术师合作，研究剧本，确定设计方案，运用相应的特技工艺技术，以普通的或特殊的摄影设备，完成特技镜头的摄制，以体现导演的创作意图。

特技摄影师除了具备一般摄影师的技能外，还须熟练掌握各种特技方

法，各种特技摄影设备，多种特技摄影用的胶片的性能。和大组分别拍摄的特技镜头，和整个影片的镜头在影调、气氛、风格保持一致，是特技镜头拍摄的难点。

剪辑师

摄制组的主要创作人员之一。负责选择、整理、剪裁全部分割拍摄的镜头素材（画面素材和声音素材），运用蒙太奇技巧进行编纂组接，使之成为一部完整的影片。剪辑师在深刻理解剧本和导演总体构思的基础上，以分镜头剧本为依据，通过对镜头（画面与声音）精细而恰到好处的剪接组合，使整部影片故事结构严谨，情节展开流畅，节奏变化自然，从而有助于突出人物、深化主题，提高影片的艺术感染力。作为导演的亲密合作者，剪辑师通过细致而繁复的再创作活动，对一部影片的成败得失，负有举足轻重的职责。剪辑师必须是导演创作意图和艺术构思的忠实体现者。但是，剪辑师也可以通过对镜头的剪辑弥补、丰富乃至纠正所摄镜头素材中的某些不足与缺陷，也可部分地调整影片原定结构，或局部地改变导演原有的构思，从而使影片更加完整。剪辑师的工作，包括艺术创作与技术操作，贯穿于整个影片摄制过程中。在完成样片剪辑、对白双片制作、混录双片制作等不同阶段，都需与有关（主要是录音）部门通力合作。

美术师

美术师旧称“布景师”、“美工师”。影片造型设计的主要创作人员。美术师的工作，从研究剧本开始，由分析人物入手，根据剧情和剧本主题，结合自己的生活体验和资料积累，进行影片的造型设计。即以化装、服装、布景、道具等造型手段创造剧中人物的外部形象和影片的空间环境——符合人物规定情境、具有时代感和地域特点，并为人物的活动提供较多动作支点，有利于场面调度和拍摄的艺术空间。美术师应具有较高的文艺素养和绘画造型能力，并能熟练掌握影片视觉体现的特有规律；应善于组织和指导有关美术造型部门的工作，以努力体现总体设计意图。

化妆师

为电影角色（人和动物）化妆的人。工作范围从一般的美容化妆，到人物脸部或肢体的特殊效果。随着电影工业的发展，一般化妆和特殊造型化妆

的区别越来越大，而特殊造型化妆也因功用的不同，分工越来越细。

场记

影片拍摄阶段的一项工作内容，也指担任这一工作的专职人员。主要任务是将现场拍摄的每个镜头的详细情况：镜头号码、拍摄方法、镜头长度、演员的动作和对白、音响效果、布景、道具、服装、化装等各方面的细节和数据详细、精确地记入场记单。由于一部影片是分割成若干场景和数百个镜头进行拍摄的，拍摄时不能按镜头顺序进行，因此，场记所作的记录有助于影片各镜头之间的衔接，为导演的继续拍摄以及补拍、剪辑、配音、洗印提供准确的数据和资料。影片完成后，这些记录还可供制作完成台本之用。

第五章

电影的分类和形态



故事片

综合文学、戏剧、音乐、美术诸艺术因素，以塑造人物为主，具有故事情节（反映生活）并由演员扮演人物的影片。由演员演出是其区别于其它片种的基本特征。故事片的类型，称样式。故事片取材范围广泛，如历史、神话、科学幻想等，但以现实生活为主。对其它体裁的作品如叙事诗、戏剧、小说的改编也占相当比例。在现代影片中，也有一些非情节化和非性格化的故事片。



美术片

运用绘画或其它造型手段创作的影片，特别受少年儿童欢迎。它包括以下四类：

1. 动画片

英语称卡通（Cartoon），是以绘画表现人物形象、剧情的影片，是美术片中最基础、最多的一种。20世纪60年代中国研制成功的水墨动画片是动画片的一个发展，它吸取了中国传统画的技法，画面形象既无明确的轮廓线，也不平涂颜色，具有双重欣赏价值（中国画和电影）。

2. 木偶片

以木偶表现人物形象、剧情的影片。制作木偶使用的材料，与影片的艺术风格关系密切。1982年，中国试用陶瓷制木偶（瓷雕），创造了木偶片的新形式。

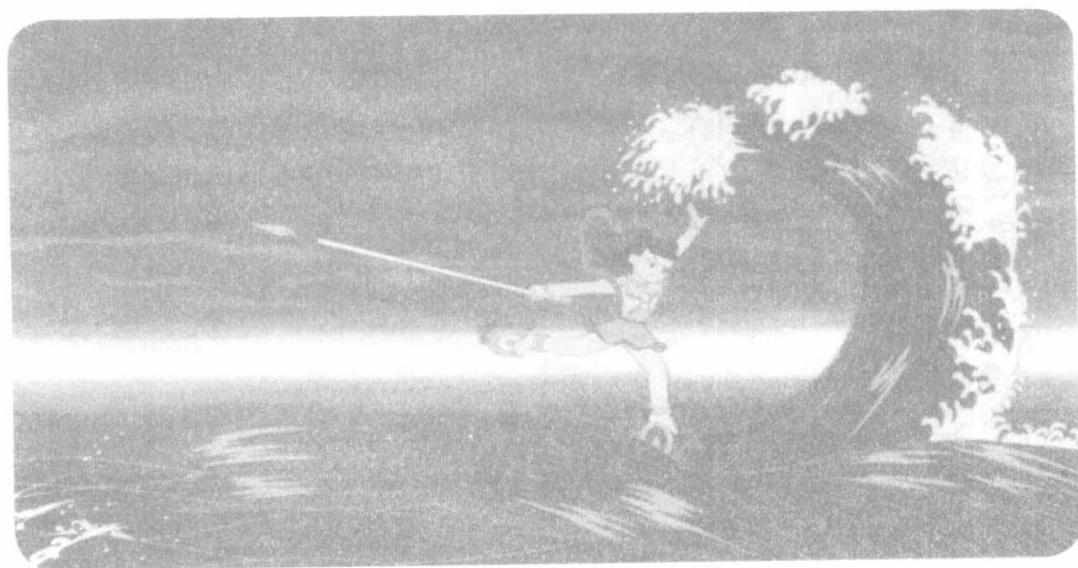
3. 剪纸片

用纸片剪成各种人物形象和场景拍摄的影片。与其近似的还有剪影片，它们的不同在于剪纸片色彩丰富，人物场景都很细腻具体，而剪影片中的人物场景都是比较简单的侧面黑影，粗犷简练。

4. 折纸片

用折叠纸片创造人物形象及场景拍摄的影片。

美术片的形式、种类还在不断发展创新，但它的拍摄方法基本都是采用逐格拍摄法制作的，即将一系列（一般达几万张甚至几十万张）相互间只有细微差异的画面逐个拍摄在胶片上，然后以正常放映速度（24格/秒）放映出来，获得动感。美术片是一种具有高度假定性的电影艺术，能表现出真人或布景所难以表现的内容。它的主要艺术特征是：丰富的幻想、特殊的夸张和高度的概括。



纪录片

以真实的人物或事件为表现对象，不经虚构而直接反映生活的电影片种。经过剪裁，提炼主题，表现典型。它是现实生活的写照、历史的见证，有些则具有珍贵的文献性。它可分为新闻报道片、历史纪录片、传记纪录片、证论纪录片（如《中印边界问题真相》）、人文地理片、舞台纪录片和专题纪录片。

喜剧片

以笑激发观众爱憎的影片。常用不同含义的笑声，使观众在轻松愉快的笑声中受到启示和教育。多以巧妙的结构，夸张的手法，轻松风趣的情节和幽默诙谐的语言，着重刻画喜剧性人物的独特性格。种类较多，常见的有歌颂性喜剧和讽刺性喜剧，如《假凤虚凰》、《疯狂的石头》、《大话西游》等。

惊险片

惊险片亦称“惊险样式影片”。以惊险情节贯穿全片为主要特征的影片。一般较多利用悬念、夸张和渲染手法，故事情节紧张多变，节奏快速，突出显示人物临危不惧、机智勇敢的性格，不易表现人物复杂细腻的思想感情。也有的把反特片、间谍片、历险片、侦探片、探险片、恐怖片等具有惊险内容的影片统称为“惊险片”。早期惊险片多描写警匪格斗、凶杀侦缉、人兽搏斗等内容，后逐渐发展到科学幻想和政治军事领域，如美国影片《星球大战》，苏联影片《侦察员的功勋》等。

历史片

以历史上重大事件为题材的影片。内容大多涉及政治、军事方面的斗争。历史片创作因取材于史实，表现的历史事件和历史人物必须符合历史真实，但次要情节和细节描写允许有一定程度的艺术虚构。例如，苏联影片《彼得大帝》、中国影片《我的1919》等。历史片对提高民族自信心和弘扬民族精神具有重要的作用。

功夫片

功夫片亦称“武打片”、“武术片”。是中国首创的表现中华武术技艺的影片。20年代默片时期，明星影片公司根据平江不肖生著的《江湖奇侠传》改编摄制《火烧红



莲寺》后，一时群起效尤，但多为神怪荒诞之作。50年代香港电影界摄制具有中国民族特色、讲究实战技击的《黄飞鸿》获得成功，功夫片开始扬名影坛。70年代香港影星李小龙主演以真实武功为表演手段的《精武门》等影片后，功夫片作为一种新的样式屹立于世界影坛。80年代由中国武术演员李连杰主演的《少林寺》等影片，更是风靡一时。

恐怖片

以恐怖情节和恐怖气氛贯穿全片的影片。多以神鬼妖异与现实生活中的人发生纠葛的离奇怪诞情节结构故事，以刺激观众的恐怖感。早期曾在欧美各国盛行，内容多为神怪传说故事，也有以现实生活为依据的。30年代后的恐怖片出现严肃主题和哲理思想，如美国影片《化身博士》和中国影片《夜半歌声》以及40年代后期摄制的《十三号凶宅》等。

科幻片

电影类型的一种，其特色的情节包含了科学奇想。科幻片一般符合这样的电影特征：

必须以科学（未知科学）为基础，这个是关键，这点有别于其他玄幻片等。也就是说，当科学发展到一定程度，影片内容中的情况有可能发生。

以想象或幻想为题材，内容并不是描述现在已知的科学技术能够实现的东西，也不是描写现在科学能够解释的东西。比如与外星人ET有关的片子，外层空间历险类的，生物技术异型类的，时间机器的等等。乔治里叶的《月球之旅》是电影史上最早的一部科幻片。

推理片

表现以严密的逻辑推理侦破犯罪案件的影片。在侦探片基础上发展起来的影片样式。20世纪50年代开始出现。形式上仍保持着侦探片曲折惊险的情节，在情节铺排上加强逻辑推理，分析案情严密细致、精确合理，使观众感到真实可信。60年代以来，根据日本社会派推理小说改编摄制的《沙器》、《人证》等影片问世，一改侦探片单纯侦破案件的套路，在广阔的社会背景中展开情节，使推理片带有批判社会的倾向，发展成为一种独特的电影流派。80年代中国也开始摄制推理片。



灾难片

以对人类造成巨大灾难的天灾人祸为题材的影片。一般渲染惊心动魄的灾难，以刺激观众的恐惧感，也有的表现摆脱灾难的方法，战胜或躲避灾难的智慧，或宣扬非理性的宗教解救等。灾难片已有很久历史，70年代摄制尤多，如日本影片《日本沉没》。



译制片

译制片又称“翻译片”。把原版影片（多为外国影片）的对白或解说，从一种语言译成另一种语言，重新配音复制的影片。制作时，先将原版影片的对白译成另一种需要的语言；再由配音演员按照原版片画面中人物的思想感情，用模仿的语调、口型，录成一条对白声带；然后与原版片的音乐、音响效果声带混录成为一条完整的译制声带，用以印制供放映用的拷贝。将本国影片从一种民族语言（或方言）译成另一种民族语言（或方言）的影片，也称译制片。



政治片

以现实生活中重大政治事件为题材的影片。一般具有严肃的主题，内容具有鲜明的政治倾向，不太追求故事情节。作为政治斗争的一种工具，影片大都具有政论性质和宣传鼓动作用。第二次世界大战后，日本摄制的《松川事件》、《战争与人》，意大利摄制的《Z》和《警察局长的自白》等，都是较好的政治片。



系列片

系列片指内容具有连续性，多集成部，构成系列的影片。系列影片每集自成起讫，相对独立，又环环相扣，彼此关联，首尾呼应，矛盾冲突往往一波未平，一波又起，层层迭进，造成悬念。主要演员或重要角色一般贯穿始终，以便给观众造成完整连贯的印象。系列影片不论集数多寡，其片名是同一的，但每集也可另加标题。系列影片可分为系列故事片（如《火烧红莲寺》、《红楼梦》）、系列美术片（如《黑猫警长》）和系列科教片（如《昆虫世界》）。另有一些多集片，每集的故事情节、戏剧冲突与前后集毫



无关系，只靠主角贯穿全片，这类影片也被称为系列片，如日本系列影片《寅次郎的故事》，美国系列影片“007”等。

童话片

以童话故事为题材，主要为儿童拍摄的影片。多以神话、传说、寓言、动物和无生命物体的拟人化故事为情节线索，运用想象、幻想和夸张手法，塑造形象，反映生活，并以优美动人的画面、通俗有趣的对话，使观众在美的享受中接受思想道德教育。童话片可以拍成美术片，也可以拍成由演员扮演角色的故事片。

歌舞片

由大量歌舞组成的影片。多由专业歌舞演员担任主要角色。早期歌舞片多为轻松优美、娱乐性强的舞台艺术片。歌舞片突出表演歌唱、舞蹈和音乐方面的艺术成就，故事情节大都比较简单。20年代美国华纳影片公司摄制《四十二号街》后，西方歌舞片曾风靡一时。30年代中国也曾摄制歌舞片。

传记片

以历史上杰出人物的生平业绩为题材的影片。主要情节受历史人物本身

事迹的制约，不能凭空虚构，但允许在真实材料的基础上作合情合理的添加和润色。优秀的传记片具有史学和文学价值，如中国影片《林则徐》、《聂耳》、《董存瑞》和《孙中山》等。



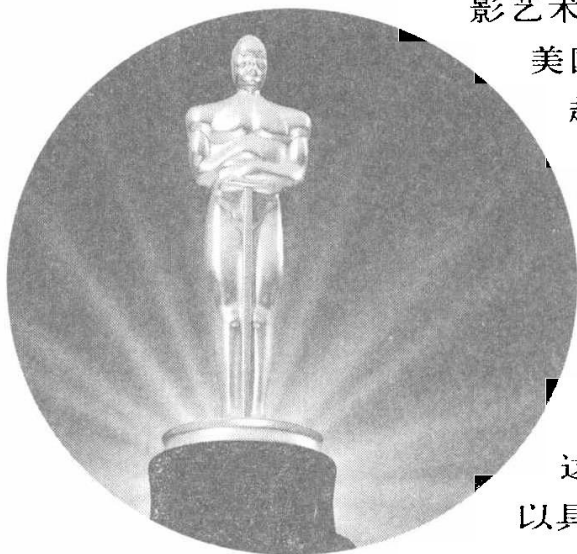
新闻影片

报道国内外政治、经济、文化、军事等方面时事动态的影片。以真实与及时为基本特征，即必须在新闻事件发生的现场采访拍摄，直接纪录事件的原貌，而不允许虚构情节；或出现扮演的人物，必须现场拍摄，快速编辑和制作，真正成为形象化的新闻报道。随着电视的普及，新闻影片已逐渐为电视新闻所取代。

第六章

电影奖和电影节

奥斯卡金像奖



由美国电影艺术与科学学院创立的电影奖，又称奥斯卡金像奖。美国电影艺术与科学学院是美国电影学术团体，1927年由美国电影界知名人士L. B. 梅耶等36人联合发起成立。学院从成立起主要以颁发一年一度的学院奖——奥斯卡奖来检阅和提高影片的质量。奥斯卡奖共设最佳导演、最佳故事片、最佳男女主角、最佳男女配角等多项奖。由于奖品是一尊镀金人像，故又称奥斯卡金像奖。获奖影片和演员的票房价值大幅度提高，它的商业气息越来越重。但由于这个奖项历史悠久、水平高并日益国际化，所以具有极大的影响。

威尼斯国际电影节

威尼斯国际电影节是世界上第一个国际电影节，被誉为国际电影节之父。1932年8月6日创办于意大利的威尼斯。1934年以后定于每年8月底至9月初举办，为期两周。其宗旨在于促进国际间电影交流，提高电影艺术水平。第二次世界大战期间，即1943~1945年停办，1946年恢复。主要活动内容包括：对参赛影片进行评奖。奖品主要有圣马克金狮奖、银狮奖、铜狮奖、评委会特别奖等，分别授予最佳影片、导演、编剧、男女演员、摄影等；

会外观摩；举办回顾展；召开各类专题讨论会；开办电影市场，进行国际影片贸易。

戛纳国际电影节

戛纳国际电影节是世界规模最大、最具影响力的国际电影节之一。法国为对抗当时由意大利法西斯政权控制的威尼斯国际电影节，于1939年创办。但由于第二次世界大战，未能举行。直至1946年9月20日才在法国旅游胜地戛纳举办首届。每年一次，为期两周。1948年、1950年两次停办。1951年开始提前至每年5月举行。1968年中途因故提前结束。

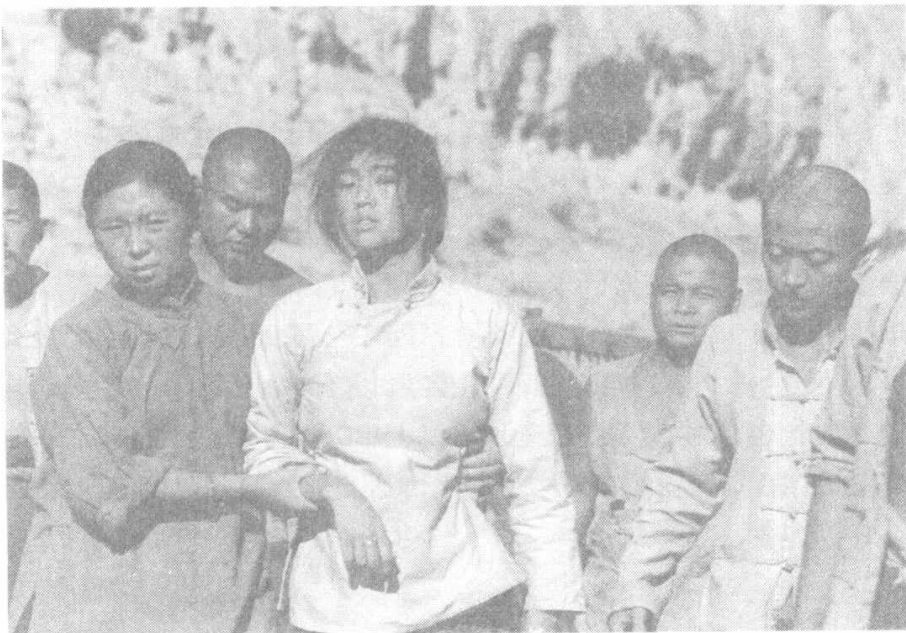
戛纳国际电影节的宗旨为评价世界各国优秀影片，促进电影文化的国际交流，开拓电影市场。主要活动有：举行影片比赛，设立金棕榈奖、评委会特别奖等多种奖，授予最佳影片、导演、男女演员、摄影、编剧等；会外放映或专场观摩；举办回顾展；开设电影市场，展销影片。

西柏林国际电影节

1951年创办于当时的西柏林，每年一次，原在6~7月间举行，后为与戛纳国际电影节竞争，提前至2~3月间举行，为期两周。其目的在于加强世界各国电影工作者的交流，促进电影艺术水平的提高。

柏林国际电影节的主要活动有：举行影片比赛评奖，设有金熊、银熊奖，评委会特别奖，分别授予最佳影片、导演、男女演员、编剧、摄影等；举行会外放映；举办回顾展；开设电影市场；举办宣传品展览。

80年代后，平均每年有30~40个国家参加，放映影片近300部。1988年，中国影片《红高粱》获金熊奖。





东京国际电影节

始于1985年的东京国际电影节是当今世界九大A级电影节之一。由东京国际映像文化振兴会和东京国际电影节组委会主办。电影节定于每年10月下旬至11月上旬举行。宗旨在于发掘新人和奖励青年导演，要求正式参赛片导演的作品不能超过三部。因而入围导演多为新生代影人。已是一个获得国际电影节联盟承认，和戛纳、威尼斯等著名电影节齐名的、亚洲最大的电影节。从1992年起改为每年举办一次。



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，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。

首届金鸡奖评奖活动于1981年（农历鸡年）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”。

金鸡奖设最佳故事片、纪录片、科教片、美术片、戏曲片，最佳男主角、女主角、男配角、女配角，最佳编剧、导演、摄影、美术、音乐、录音、剪辑、特技、服装、化装、道具等20个左右奖项（时有增减），必要时增设特别奖或者荣誉奖。奖品为金鸡雕像。



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，和金鸡奖一起通称为“中国电影双奖”。百花奖只代表观众对电影的看法和评价，因此又被称为“群众奖”。

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。百花奖评奖始于1962年，但在1963年第二届评奖之后，中断了17年，直到1980年才恢复并举行了第三届评奖。此后至今每年举办一次。

虽然自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5个名目的奖项，但由于从1980年的第三届评奖开始，“最佳故事片”得奖名额由前两届的1个增至3个，因此，目前的百花奖实际上共有7个奖项。



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，每年由广播电影电视部对前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。1985年文化部电影局整建制划归广播电影电视部后，更名为广播电影电视部优秀影片奖。除1986年与1987年、1989年与1990年合并评奖外，仍为一年一届，1994年开始启用现名。



中国儿童电影童牛奖

中国电影童牛奖系全国电影四大奖之一，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，为广大小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。为了鼓励更广泛的电影工作者为儿童少年而创作，评奖项目基本涵盖了儿童少年电影不同年龄段，不同风格、样式的电影及电影创作的各个方面。



中国台湾电影金马奖

“金马奖”是台湾为促进华语片制作事业，对优良华语片以及优秀电影工作者所提供的一项竞赛奖励。该奖创办于1962年，由台湾中华民国电影事业发展基金会赞助，每年举办一届（其中1968年、1974年停办），主要评选对象为台湾电影，后扩展了香港电影，九十年代后将大陆电影也纳入评选范围。现在是一个世界华语电影年度评选的奖项，至1999年一共举办了36届，奖励了许多优良华语影片及优秀的电影工作者，成为华语影片制作事业最高的荣誉指标，也直接或间接地带动了整体电影事业的发展，对华人电影事业，有很大的帮助和鼓励。



中国香港电影金像奖

“香港电影金像奖”于1982年由《电影双周刊》创办。这是从《电影双周刊》每年邀请影评人评选十大电影的扩大和延续。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扬，同时检讨过去一年电影的成绩，希望借此促进香港电影的质素，提高观众的欣赏水平。

第七章

优秀电影作品



《西线无战事》

电影《西线无战事》All Quiet on the Western Front (1930) (美国)，奥斯卡授奖以来第一部具有强烈思想性的作品，电影史上“最伟大的反战电影”之一，揭示了惨绝人寰的战争实况，击溃了所谓的“爱国”迷梦。

电影简介：德国青年保罗·鲍曼在沙文主义思想的煽动下，投身一战之中。亲临战场才渐渐了解到真正的战争是饥饿、血腥和死亡。战争吃紧、物资匮乏，保罗因受伤返乡，才知愚昧的乡民根本不知前线危急，仍抱着大日耳曼主义的幻想，老师继续向少年人鼓吹沙文主义思想。保罗义愤填膺地向学生陈述战争的无情，自己则提前结束休假返回前线。当“西线无战事”之时，保罗放飞自己去追逐美丽的蝴蝶，却被流弹击中……

影片改编自德国作家雷马克的同名小说。通过青年们理想的破灭衬托出战争的残酷。当主角好不容易从爱国的迷梦中清醒过来时，却发现另一批青年学子又被骗上了战场。



《乱世佳人》

电影《乱世佳人》Gone with the Wind (1939) (美国)，原著：《飘》(玛格丽特·米切尔著)，导演：维克多·弗莱明，主演：费雯丽、克拉克·盖博、李斯利·霍华德、奥利维亚·德·哈维兰，出品：米高梅公司。

影片《乱世佳人》通过南北战争前后美国南部佐治亚州庄园中发生的故



事，生动地描述了当时的社会生活。影片的成功，首先在于形象塑造得成功，几个主要人物生动鲜明的性格特征被几位优秀的演员淋漓尽致地表现出来。该片的场面宏伟壮观，辽阔的田园风光、亚特兰大大火场面、还有伤兵医院和南方军队溃败的场面都给人以深刻印象。但是影片“原封不动地”保留了原作的种族主义思想，虽然在技术上是成功的，还是受到了许多批评。

但是《乱世佳人》仍然是好莱坞影史上最值得骄傲的一部旷世巨片，是展现着旷世爱情的绝世佳作，魅力贯穿整个20世纪，有好莱坞“第一巨片”之称。影片当年耗资400多万美元，历时三年半完成，其间数次更换导演，银幕上出现了60多位主要演员和9000多名配角演员。在1939年的第12届奥斯卡奖中一举夺得八项金像奖，轰动美国影坛。这部耗资巨大，场景豪华，战争场面宏大逼真的历史巨片，以它令人称道的艺术成就成为美国电影史上一部经典作品，令人百看不厌。成为奥斯卡史上一个不可逾越的“至高点”。影片获1939年奥斯卡最佳影片、最佳导演、最佳女演员等8项奖，1977年、1978年两次被评为美国十大佳片之一。



《魂断蓝桥》

电影《魂断蓝桥》Waterloo Bridge (1940) (美国)，领衔主演：费雯·丽、罗伯特·泰。

《魂断蓝桥》是世界电影史上三大凄美不朽爱情影片之一，是一部荡气回肠的爱情经典之作。内容虽有些传奇化，但文艺气息浓厚，故事情节更是被多次模仿。

电影简介：《魂断蓝桥》记述的是一战初期，贵族出身的英军上尉罗依与出身卑微的芭蕾演员玛拉在蓝桥上邂逅，彼此相爱。战事紧迫，在婚礼前夜，罗依奉命奔赴前线，玛拉因送别罗依被解雇。不久，玛拉在报纸上得知罗依阵亡的消息而悲痛欲绝。为了生存，玛拉不得已流落风尘。然而，在火车站玛拉竟与生还的罗依相遇，罗依依旧爱着她，想与她共结连理。面对命运的无情捉弄和罗依的欣喜若狂，玛拉惊惶不安、自惭形秽。

婚礼举行在即，玛拉为了维护罗依及其家族显赫荣耀的声誉，在蓝桥上向急驰的汽车扑去……



《公民凯恩》

《公民凯恩》又名《大国民》，黑白片，是一部内涵丰富、富于哲理的传记体影片，也是当时年仅25岁的电影大师奥逊·威尔斯自编、自导、自演的成名代表作。

影片以一位报业大亨凯恩之死揭开了序幕，并通过他的人生经历和事业的兴衰史，见证了一桩资本主义神话下的复杂真相。无论从内容还是形式上，《公民凯恩》都体现了独特的新颖性，因而被看成是世界电影史上的一次重要实验和创新之作。1942年被评为奥斯卡最佳原著剧本，是美国电影史上的里程碑之作，电影艺术的“开山之作”，现代电影与传统电影的历史转折点。

《公民凯恩》讲述了“一个几乎失去了他所拥有的一切的人”的故事。凯恩是一个被家庭抛弃到社会上的孩子，一个为了自己传媒事业的发展而不遗余力的中年人，一个获得了巨大的财富，却在政治和爱情上失意而最终在自己帝国般的庄园里孤独地走向人生尽头的老者。临终之前，他吐出了“玫瑰花蕾”的遗言，就是这个谜一般的符号，构成影片的内容。他当年的监护人撒切尔、部下伯恩斯坦和里兰、他的第二个妻子苏珊、他的仆人雷蒙德从自己的理解来阐释这个谜语般的短语，但没有一个人能切中要害。电影对人物性格的刻画是精确的，并且，在一个报业巨子身上集中表现了人性本身所固有的矛盾，在凯恩的人生历程中凝聚着对美国现代化后果的批判。《公民凯恩》完全可以被看做是美国的寓言故事，一个关于个人奋斗理念的叙述体。



《卡萨布兰卡》

电影《卡萨布兰卡》Casablanca (1942)
(美国)，主演：英格丽·褒曼。

《卡萨布兰卡》是世界电影殿堂中的经典之作，是以爱情故事贯穿起来的惊险侦探片，蕴涵着爱国主义的主题和反法西斯激情。

电影简介：1941年，摩洛哥北部城市卡萨



布兰卡，笼罩在纳粹的铁蹄之下。里克夜总会的老板里克是位神秘的男子。一日，捷克反纳粹领袖维克多拉斯洛和妻子伊尔莎来到里克夜总会，希望通过里克获得通行证。里克发现伊尔莎正是自己的昔日恋人。过去的误解解开后，伊尔莎徘徊在丈夫与情人间，而仍深爱着她的里克，却决定护送伊尔莎和她的丈夫离开卡萨布兰卡。在机场，里克开枪射杀了打电话阻止飞机起飞的德军少校后，目送着心爱的女人离开……

“复生的贞德”——英格丽·褒曼

1942年，瑞典美人英格丽·褒曼（Ingrid Bergman）借助电影《卡萨布兰卡》精彩的台词以及自己的精湛表演，从而走向电影事业的辉煌。1944年，褒曼又凭借《煤气灯下》（另译为《郎心似铁》）获得了她演艺生涯里的第一个奥斯卡金像奖。而《美人计》、《圣女贞德》等影片也成为电影史上的经典之作。

以美丽、圣洁、自然而著称于世的英格丽·褒曼，是四十年代以来最受影迷欢迎的女演员之一，她几乎受到观众和评论家的一致首肯，她曾创造了一个又一个令人难忘的银幕形象，但是，英格丽·褒曼却在1949年抛弃丈夫和女儿，与意大利名导演罗西里尼私奔。此举激怒了当时的影迷，美国人心所谓的“圣洁偶像”破碎了，媒体和公众对她辱骂唾弃，使她有7年之久绝迹好莱坞。这一丑闻几乎毁了她的演艺生涯。但是1957年，英格丽·褒曼再次以《真假公主》中的杰出演技一举成为纽约影评人协会和奥斯卡双料影后。这表明美国人最终原谅了她并不得不接纳这位真正的艺术家。她那许许多多风格不同的银幕形象至今依然活在数以亿计的影迷心中。

在英格丽·褒曼毕生的演艺生涯中，她演得最多的一个角色，就是法兰西圣女贞德，先是舞台剧，最后拍成电影。在欧洲五六个国家和美国各地，英格丽·褒曼先后用五种语言饰演贞德一角。后来，当她到贞德的故乡多列姆访问并沿着贞德的足迹旅行时，人们不是来看明星，而是把她当作圣女贞德的复生来欢迎，那炽热的民族情感是她从来没有享受过的荣誉。

在英格丽·褒曼的辉煌岁月里，她引领了一代人的风骚。她剪短发，会使短发成为当年流行的发式；她不化妆在银幕上出现，化妆品销售量便降低；她演修女，进修女院的人便增加；有些信件的地址只写伦敦，英格丽·褒曼收，便能送到她手里。



《星球大战》

《星球大战》Star Wars (1977) (美国)，导演：乔治·卢卡斯，主演：马克·哈米尔、哈里森·福特、卡里·费什尔等。

这是一部动作、冒险、奇幻、科幻的彩色故事片。“星球大战”是20世纪最为重要的文化事件之一，《星球大战》是科幻电影史上最为经典的作品，影响了整整一代人。

电影简介：银河帝国的各星系居民饱受暴政之苦，达度尼星球的居民起而反抗。莉雅公主潜入帝国基地，偷走了足以摧毁暴君的秘密武器——死星中心结构资料，不料公主被捕，但她已把数据输入机器人R2D2的计算机中。

机器人R2D2和C-3PO逃亡到一个遥远的星球，这个星球的年轻人卢克发现了R2D2中的求救信息，并找到在反抗帝国的战斗中仅存的绝地骑士奥比温。奥比温要求卢克和他一起去救公主。他们一行在梭罗的帮助下，营救出了公主，并一同对帝国进行了毁灭性的打击。

本片的故事看来已经有些陈旧，不过它的意义在于把如此真实的一个科幻世界在20世纪70年代就展示给世界，这种展示改变了人们对80年代的看法，这主要反映在它在某种意义上改变了人们看问题的角度。

《罗马假日》

电影《罗马假日》Roman Holiday (1953) (美国)，导演：威廉·惠勒，主演：格里高利·帕克、奥黛丽·赫本。

这是一部流芳百世的浪漫经典，电影史上爱情文艺片的典范，温馨浪漫中充满了艺术的美感。在第26届奥斯卡金像奖上荣获最佳剧本、最佳女主角、最佳服装设计奖。

《罗马假日》的情节简单，却凭借男女主角的成功出演成为了世界经典。尤其是奥黛丽·赫本，其魅力倾倒了无数影迷，可爱的赫本发型也随之成为时尚。影片将罗马的名胜风光生动地融入剧情之中，将一部浪漫爱情喜剧拍得十分温馨悦目。两个人，

一个厌烦宫廷礼节的枯燥烦琐，一个是囊中羞涩的小记者，罗马的一日，虽然短暂，可是轻松惬意的时光让他们体会到爱情的甜美。虽然最终他们因为各自的身份和职责没有走到一起，但罗马成为他们永久爱情的象征。

“掉落凡间的天使”——奥黛丽·赫本

奥黛丽·赫本于1929年出生于比利时布鲁塞尔，父亲是一名英国银行



家，母亲是一名荷兰女男爵。她后来进入伦敦的一所芭蕾舞学校学习，毕业后，成为一名职业模特。1948年开始演电影，1953年因电影《罗马假日》获得了奥斯卡最佳女主角奖。赫本一生共拍摄了31部影片，后来还因《蒂凡尼的早餐》、《窈窕淑女》等影片四次获得奥斯卡提名。1988至



1993年，赫本还是联合国的亲善大使，1993年因乳腺癌病逝于瑞士。

奥黛丽·赫本是影坛上难得一见的瑰宝：她的容貌清纯秀丽，既不俗艳，而又耐看，很多摄影师喜欢为她拍照以捕捉那“无法比拟的美”。有“时装圣经”之称的时装杂志《VOGUE》2004年的时尚名人投票中，赫本荣登女性榜首。《VOGUE》杂志发言人表示：“大家觉得奥黛丽·赫

本高贵又有气质，她的美丽永恒不变！一讲到Style，人人都会立刻想起她！”。2004年6月，赫本又被著名的时尚杂志《ELLE》评选为有史以来世界最美丽女人第一名，得票率为76%。她是自然与美丽的化身，她皮肤细嫩，性情温和、活泼，她的微笑散发着独特的魅力和内在美。2006年4月，英国《新女性》杂志对5000多名读者进行调查选出古今百大美女，结果赫本再次荣登榜首。

“奥黛丽卓然不群，别指望拿那些现成的陈词滥调来套她。”——美国《时代》周刊

“唯一可以盖过蒂凡尼珠宝光芒的人便是奥黛丽。”——亨利·普雷特

“奥黛丽·赫本呈现的是一些消逝已久的特质。例如：高贵、优雅与礼仪……上帝都愿意亲吻她的脸颊，她就是这样一个人。”——比利·怀尔德

除容貌美丽和气质优雅之外，赫本出色的演技也受到激赏。在主演《罗马假日》和《龙凤配》成名后，她不但慎选剧本，而且只和一流导演合作，例如她在后来主演的影片《修女传》、《蒂凡尼的早餐》、《窈窕淑女》、《盲女惊魂记》中将演技发挥得淋漓尽致，影片叫好又叫座。而《谜中谜》、《偷龙转凤》等电影则充分体现出赫本的喜剧天赋。

赫本似乎还有一种使导演化腐朽为神奇的惊人影响力：譬如，史丹利杜宁本是一位娱乐派导演，但他和奥黛丽·赫本合作后，拍出来的电影就不同

凡响，从《甜姐儿》到《谜中谜》到《俩人行》，无不令人刮目相看。另外，拍商业电影《007》赚大钱的导演泰伦斯·杨，为奥黛丽赫本拍的《盲女惊魂记》，艺术成就之高使许多影评人认为他终于发挥潜力，甚至脱胎换骨了。

奥黛丽晚年曾任联合国儿童基金会（UNICEF）特使。人们为了纪念这位美丽善良的“安妮公主”所做的贡献，专门为她在联合国儿童基金会（UNICEF）纽约总部树立了一尊以她名字命名的七英尺高的青铜雕像——“奥黛丽精神”（The Spirit of Audrey）。而在赫本去世10周年，美国邮政总署则发行了她的纪念邮票。



《教父》

电影《教父》The Godfather（1972）（美国）。导演：科波拉，主演：马龙·白兰度、阿尔·帕西诺。

这是一部令人拍案叫绝的成功之作，一部最具史诗气魄的揭露黑社会明争暗斗内幕的影片，一幅气势恢弘的“社会图卷”。该片荣获第45届奥斯卡最佳影片、最佳男主角、最佳改编剧本等三项奖。《教父》无疑是一部难得的上乘佳作，作为男人的奋斗史，作为理解人性的绝好之作，也作为对精湛演技的欣赏，这部影片更被誉为是“男人的圣经”。

《教父》是根据马里奥·普佐（Mario Puzo）的畅销小说改编。原小说问世后，被西方评论界称为现代通俗小说杰作。小说的主要情节与人物基本上保留着，但删去了一些赤裸裸的描写。全片是通过局外人——迈克尔的妻子凯的视角加以表现的，科莱昂家的种种内幕活动显得那么荒唐可怕。策划、暗杀、追逐、枪战等场面连续不断，气氛肃杀，且用纪实手法处理，摄人心魄，目不忍睹。该片对了解黑手党的内幕提供了相当形象化的材料。



《红高粱》

《红高粱》Red Sorghum（1987）（中国），是根据莫言的小说《红高粱家族》改编，张艺谋“摄而优则导”的一鸣惊人之作，姜文、巩俐主演。

《红高粱》是中国新时期电影创作的新篇章，是中国电影走向世界的新开始，它犹如一声霹雳，惊醒了西方人对中国电影所持的蔑视与迷幻。本片获西德第38届柏林电影节金熊奖；第五届津巴布韦国际电影节最佳影片奖；澳洲第35届雪尼国际电影节雪尼电影评论奖。

《红高粱》以童稚观点回忆“我爷爷”和“我奶奶”的故事。在十八里

坡的高粱地，不愿出嫁的“奶奶”在三朝回门的时候跟轿夫野合，从此怀了“爹”。在李大头死后，“奶奶”撑起了李家的烧酒作坊。土匪秃三炮前来抢走“奶奶”，让“爷爷”前去土匪窝讨回公道。后来“爷爷”住进酒坊，因为在刚酿好的酒里撒了一泡尿而酿成了好酒十八红。“爹”九岁时，日本鬼子来犯，“爷爷”率伙计们浴血奋战而壮烈牺牲。

本片的最大特色是拍出了中国人豪迈爽快的一面，跟大陆电影一贯的哀伤沉重传统大异其趣。摄影师顾长卫在取景和色彩的运用上都有出色表现。是所有中国人拍摄的电影中首部在国际四大电影节获最佳影片奖的代表作。

《红高粱》是一个具有神话意味的传说。整部影片在一种神秘的色彩中歌颂了人性与蓬勃旺盛的生命力。因此，赞美生命是该片的主题。“是要通过人物个性的塑造来赞美生命，赞美生命的那种喷涌不尽的勃勃生机，赞美生命的自由、舒展。”正因为这种对生命的礼赞以及影片那精湛的电影语言的运用，使得《红高粱》获得了国际荣誉，这也是中国电影迄今为止在国际上获得的最高荣誉。

《红高粱》在思想内涵和意蕴指向上也还存在一些值得探讨的问题，但作为我国电影的一部力作而载入史册，却是无疑的。

“东方美人”—— 巩俐

巩俐，1965年12月31日出生于中国沈阳，有“中国影后”之称。在西方人眼中，巩俐是“全球最美的东方女人”，从《红高粱》中惊艳亮相，《大红灯笼高高挂》、《菊豆》、《秋菊打官司》、《霸王别姬》等一系列享誉国际的影片把巩俐推向了世界。

这位威尼斯影后曾登上过《时代》周刊的封面，成为时尚杂志的热门人物，而后又成为第一位担任戛纳电影节的中国评委。她的美丽身影在国际上掀起了一阵东方文化艺术的热潮。

张艺谋的《红高粱》、《古今大战秦俑情》、《大红灯笼高高挂》，还有陈凯歌的《风月》，甚至周星驰的《唐伯虎点秋香》，巩俐都有过出色的表演，并用她妩媚的肢体表达着一个东方女性的迷人风韵。



《沉默的羔羊》

《沉默的羔羊》The Silence of the Lambs (1991) (美国)，导演：乔纳森·戴米，主演：朱迪·福斯特、安东尼·霍普金斯、斯格特·格伦。

这部影片是九十年代以来深刻反映美国社会犯罪问题的经典之作，曾荣获第64届奥斯卡最佳影片、最佳男女主角、最佳导演、最佳剧本改编五项大奖。上映第一周票房便高达1500万美元。朱迪·福斯特与安东尼·霍普金斯

的出色表演也成为电影史上最光辉的一页。

《沉默的羔羊》是美国社会问题片的经典之作，是一部令人紧张得透不过气来的心理分析片，是好莱坞最令人激动的恐怖片之一。联邦调查局见习特工克拉丽丝受命调查一名专门杀害女性并剥去其皮肤的变态狂魔，为此她不得不求助于关押在监狱中的变态杀手同时也是精神分析专家的利克特。克拉丽丝因为幼年时曾目睹羔羊被杀，所以存在心理障碍，但她却以无比的勇气与智慧击败了残害女性的凶手。庆功宴上，她接到了已然越狱的利克特的电话：“羔羊是否已不再哀号……多多保重！”



《霸王别姬》

《霸王别姬》Farewell My Concubine (1993) (中国/香港)，是陈凯歌导演的一部电影。该片感情强烈，情节曲折，充满生生死死的戏剧冲突，并邀请几位大明星张国荣、巩俐、张丰毅、葛优主演，具备充分的商业元素，但同时，却蕴含深刻的文化内涵。香港影评界对于本片的“雅俗共赏”，叫好又叫座，以“通俗中见斑斓，曲高而和者众”来形容。这部影片获得了1993年第四十六届戛纳电影节金棕榈奖，是第一部获此奖项的中国电影。

剧情简介：程蝶衣（小豆子）自小被卖到京戏班学唱戏，由于他生得清秀纤细，故被派学唱青衣，学唱青衣的过程中，程蝶衣对自己的身份是男是女产生了混淆之感。经过十多年的朝夕相对，程蝶衣对师兄段小楼渐生情愫，两人后来因合演

《霸王别姬》而成为名角。不料小楼后来迎娶妓女菊仙为妻。在文革时期兄弟俩又被逼迫互相出卖，使蝶衣对毕生的艺术和感情的追求感到失落，十多年后再次跟小楼排演《霸王别姬》时自刎于台上。

全片气势恢宏、制作精致，将两个伶人的悲欢故事掺合了半个世纪以来的中国历史发展，兼具史诗格局与细腻的男性情谊，不但导演陈凯歌表



现出色，张国荣、张丰毅、巩俐、葛优等亦有出色表演。

“风华绝代的哥哥”——张国荣

张国荣不是横空出世、一夜成名的泡沫明星，他是踩着荆棘丛生的坎坷道路，一步一个脚印走到巨星宝座上的。从1977~2003年，近三十年间他推出了数十张唱片，举办了数百场演唱会，演绎了多部经典电影，成为一个时代的传奇巨星与艺术家。

早年的艰辛磨练造就了风华绝代的一代传奇。香港人有感于他艰苦奋斗终于成功的经历而造了一句谚语——“张国荣也要十年才有今天”来勉励那些奋斗中的年轻人。

26年的演艺生涯中，他一共出演了56部电影。中国电影百年诞辰到来之际，金像奖评选了“百年百部最佳华语片”，其中张国荣主演的作品多达八部，居所有华人演员之冠。

张国荣以自己的天才和勤奋，塑造了时代不同、地域相异、命运曲折跌宕、个性千变万化的数十个角色，其作品商业价值和艺术价值并重，在华人电影发展史上留下了宝贵而鲜明的足印，也得到了世界范围的肯定。曾获法国戛纳影展金棕榈大奖、美国电影金球奖最佳外语片、国际影评人联盟大奖——费比西奖、威尼斯国际影展最高艺术成就金牌奖和中国两岸三地多个电影节的最佳电影奖。他个人以精湛的演技，先后获得包括戛纳电影节、威尼斯国际影展、香港金像奖、台湾金马奖在内的十八个影帝提名，当选香港电影金像奖最佳男主角、香港电影评论协会大奖最佳男主角、日本影评人协会大奖最佳男主角，受邀担任柏林国际影展评委，被公认为最杰出的华人影星之一，为繁荣香港影业、弘扬中国文化做出了卓越的贡献。

同时他亦甚受海外观众喜爱，1996年获日本《ASIA POP》杂志读者票选为“人气最旺”、“最佳艺人”大奖。2001年，张国荣获日本拥有最多会员之亚洲电影影迷会“饮茶俱乐部”（CINE CITY）投票选为“最佳男演员”，该奖项共举办11年，张国荣连续十年夺冠。



《中央车站》

《中央车站》Central do Brasil (1998) (巴西/法国)，导演：沃尔特·萨雷斯。

这是一部全世界最好看的电影之一，一部具有现实主义风范的温情小品，一段悲悯旋律下的自我救赎之路。多拉在里约热内卢最主要的火车站——中央车站为不识字的人写信。写一封信收一块钱，如果需要代寄，就再加一元。这一天，安娜带着她九岁的儿子约书亚来，因为约书亚一直很想

见他素未谋面的爸爸。多拉和邻居艾琳以念白天写的信取乐，她们认为重要的信就寄，其它的信则统统扔掉，如果两人意见不同，就把信收进抽屉改天再决定，约书亚给父亲的信就在其中。第二天，安娜与约书亚又来到中央车站，口述了第二封信给约书亚的父亲，但一出车站，安娜就发生车祸身亡，在母性的驱使下，多拉答应带约书亚到东北部去找爸爸，沿途的风景越来越陌生，两人却变得越来越亲近……



《真实的谎言》

《真实的谎言》True Lies (1994) (美国)，是一部由美国20世纪福克斯电影公司于1994年出品的动作电影。由詹姆斯·卡梅隆编剧并导演，动作巨星阿诺德·施瓦辛格主演。是一部宣扬美国精神的电影，曾获得第67届奥斯卡最佳视觉效果奖提名。1994年度美国十大卖座影片中排名第三，全美票房14.6亿美元，在中国大陆的票房也超过了一亿元。影片场面宏大、气度非凡，电影特技令人叹为观止，是动作片中的经典之作。

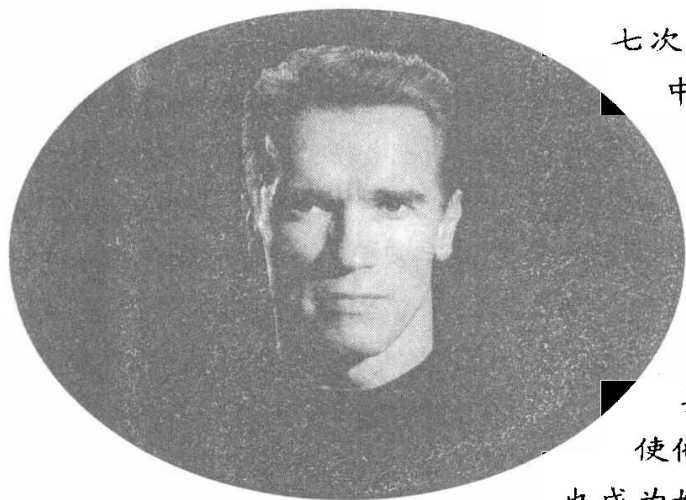
剧情简介：表面上只是一名普通业务员的哈里（阿诺德·施瓦辛格饰演），其实是一名隶属于美国国家安全情报组织的超级特工，但他一直向妻子海伦隐瞒自己的真实身份。十几年平淡的夫妻生活令海伦感到厌倦，这时一个冒充特工的骗子西蒙乘机勾引海伦，令她向往刺激的特工生活。哈里及时发现并惩罚了西蒙，为满足妻子对特工的好奇，哈里继续这场特工游戏，但就在哈里和海伦执行“特殊任务”时，却被一伙真正的恐怖分子绑架，海伦终于发现了丈夫的真实身份。恐怖分子以核弹相威胁，要求美国政府从波斯湾撤军，美国海军陆战队的两架战斗机在与恐怖分子的交手中，发射导弹将连结基韦斯与美国本土的跨海大桥炸断，而一辆恐怖分子的轿车正在桥上行驶，海伦在车里正与一名女恐怖分子搏斗，虽然海伦将女恐怖分子打昏，但轿车却已失控，全速驶向被炸处，此时哈里施展超级特工的绝世身手，就在轿车即将坠海前的一霎那，成功将妻子救出，并最终彻底挫败了恐怖分子的阴谋。

“王中之王”——阿诺德·施瓦辛格

阿诺德·施瓦辛格1947年7月30日出生在一个鲜为人知的村落：奥地利的特尔村。

壮志凌云的施瓦辛格幼年时有三个梦想：世界上最强壮的人；电影明星；成功的商人。

1966年，19岁的施瓦辛格获得了“欧洲先生”的称号。此后，他几乎包揽了所有的世界级健美冠军，包括五次“宇宙先生”，一次“世界先生”，



七次“奥林匹亚先生”，当之无愧的成为王中之王。1997年，国际健美联合会授予施瓦辛格“20世纪最优秀的健美运动员”金质勋章。

从1970年施瓦辛格拍摄《大力神在纽约》开始，至今已主演近20部动作片，几乎部部叫座，在全球影响极广。

其中最大的商业成功是《魔鬼终结者2》，

使他成为全球收入最高的演员。魔鬼终结者也成为好莱坞的经典形象之一。施瓦辛格的名字

已成为动作片的代名词，也是票房的保证。更难得的是他为拓宽戏路还出演了几部喜剧片，依然大获成功。这也是其他动作片明星无法比拟的。

拥有经济学和国际经营学学位的施瓦辛格，在成名之前便开始把挣到的钱投资于不动产，获利颇丰。以他为股东开设的餐馆也因风格独特而倍受欢迎。他的生意、他的电影事业与他全身的肌肉一样蓬勃发展。以此回击了“四肢发达，头脑简单”的论调。此外，他还出席电视节目；向全国各地的人讲解健康的秘诀并开设健身班；关心儿童的成长等社会问题。2003年10月7日在美国加利福尼亚州举行的历史性州长选举中，施瓦辛格轻松地击败了134名对手当选为新州长，宣誓就任加利福尼亚州第38任州长。2006年11月7日，他在选举中击败了竞争对手、民主党人安热利代斯，连任加利福尼亚州州长。

施瓦辛格的名字如同原子弹爆炸一样响遍全球，有人用“神话”来形容他的成功故事。施瓦辛格简直成了大众文化的代表，美国人的偶像。

美国导演米鲁斯这样评价施瓦辛格：“他是一个顽强的人，做任何事情都会成功，因为他会付出百分之二百的精力去追求。”



《勇敢的心》

《勇敢的心》又名《情世未了缘》，它以十三世纪英格兰的宫廷政治为背景，以战争为核心，讲述了苏格兰起义领袖威廉·华莱士与英格兰统治者不屈不挠斗争的故事。本片是由好莱坞著名影人梅尔·吉布森自编、自导、自演。影片在为人们展开一幅气势恢宏、动人心魄、催人泪下的历史画卷的同时，也让人们看到了一个创造电影奇迹的英雄。

《勇敢的心》是一部悲壮的、融合血泪传奇史诗片。在1996年第68届奥斯卡金像奖角逐中获得最佳影片、最佳导演等5项大奖。影片根据14世纪

未发生在苏格兰的真实事件改编而成。故事主人威廉·华莱士，不但确有其人，而且他的英勇事迹更使得他成为苏格兰的民族英雄。

在当今影坛娱乐片盛兴，技术电影一味追求消遣、刺激和高票房的同时，《勇敢的心》大胆创新，起用了沉重压抑、忧郁愤闷的历史题材，将公元十三世纪的苏格兰人民大起义这一重大历史事件搬上银幕，以宏伟壮阔的气势为影片赢得了史诗巨片的称号。在影片中我们看到苏格兰的山脉、森林和村庄，凄婉的风笛和苏格兰人民在贫困痛苦中发出反抗的凄厉呼号，人们感受到了真实的生活和历史。在刀光剑影的铁血争战中，缠绵着温柔的爱情主题，让人体会到英雄传说的荡气回肠的铁血柔情。这无疑为古装历史片取得了更大的市场。

《勇敢的心》同时也没有摆脱好莱坞技术电影的框架，庞大的摄影队远度重洋实地拍摄；启用3000人、200匹马的宏大战争场面；影片拍摄的长周期，都造成了影片的高投入，甚至比预算高出了一倍。所幸影片上映后卖座率空前，票房收入远远超出投资，圆满收场。



《阿甘正传》

《阿甘正传》Forrest Gump (1994) (美国)，是一部根据同名小说改编的美国电影，美国“反智电影”的代表作，充满着好莱坞电影回归的保守主义精神，以小人物的经历透视着美国的政治和社会史。荣获1994年度奥斯卡最佳影片奖、奥斯卡最佳男主角奖、奥斯卡最佳导演奖等六项大奖。

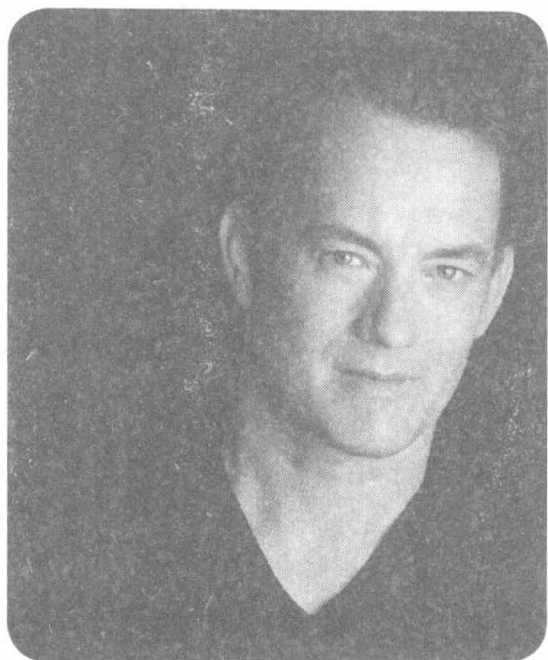
故事情节：阿甘出生在美国南方阿拉巴马州一个小城市，和他的母亲相依为命。他从小就因为腿部的疾病带着腿部矫形支架，他的智商不高，按入学标准只能上为弱智儿童设立的专门学校，这些都使阿甘和同龄人显得那么的不同。所幸阿甘有一个爱他的母亲，她知道阿甘有种种缺陷，但仍对阿甘抱着殷切的期望，希望他接受正常的教育，过和其他人一样的生活。阿甘有非凡的运动天赋，在他的成长过程中逐渐显露出来，使他能够上大学，能够在越战中立功，能够参加国家乒乓球队，能够攒下一笔存款让他开始捕虾生意去实现他对死去战友的诺言。阿甘智商虽低，但他心地单纯，信念坚定，做到了很多正常人想不到、做不到的事，使他在运动场、战场、商场都取得了非凡的成就。阿甘的人生历程中穿插着美国战后的一些重大事件，如猫王、披头士乐队、种族问题、越战与反战、水门事件、乒乓外交等等。阿甘的故事像一面多棱镜一样折射出生活的各个方面，引发观众对自己生活的思考。

“天才演员”——汤姆·汉克斯

在好莱坞众多明星中，有谁能从令人同情的“同性恋”演到憨厚的“低能儿”、从临危不惧的“宇航员”演到英勇无比的“二战大兵”，且部部叫好卖座？汤姆·汉克斯做到了。

汤姆·汉克斯天生一张娃娃脸，相貌平平，极具喜感的脸加上逗趣生动的演技，无论什么角色，一经他的表演，就变得有血有肉，令人难以忘怀。

汤姆·汉克斯在1994年迎来了前所未有的荣誉，由于在影片《阿甘正传》（Forrest Gump）中的成功演绎，汤姆·汉克斯又一次赢得了奥斯卡最佳男主角的金像奖座，并成为有史以来第二位连续两届获得奥斯卡最佳男主角奖的演员（第一位是史宾塞·屈塞在第10届和第11届）。影帝的桂冠也由此稳稳地落在他的头上。



1996年，汉克斯开始涉足新的领域，这一年他自编、自导、自演了影片《挡不住的奇迹》（That Thing You Do），充分展示了他多才多艺的一面。

1999年，由著名导演斯皮尔伯格执导的影片《拯救大兵瑞恩》给汉克斯带来了新的荣誉——第七十一届奥斯卡最佳男主角提名奖，更让人们看到了一个演技日趋成熟的影帝形象。他是当今好莱坞最具影响力的电影明星之一，是“好莱坞黄金时代领头雁的再生”。



《肖申克的救赎》

《肖申克的救赎》（又名《激情1995》）The Shaw shank Redemption (1994) 导演：弗兰克·达拉邦特，主要演员：蒂姆·罗宾斯、摩根·弗里曼。

该片是导演弗兰克·达拉伯恩特（Frank Darabont）的处女作，由于奥斯卡很少把大奖颁发给一个第一次执导的导演。而且与《肖申克的救赎》一起竞争1994年的奥斯卡奖的是同样优秀的《阿甘正传》。《肖申克的救赎》不幸败北，但是，在很多人看来，落败的《肖申克的救赎》远比《阿甘正传》要来的深刻也更有回味的余地。许多年过去，《肖申克的救赎》依然让人难忘，它被誉为是“影史上伟大的无冕之王”。如果把一部电影比作一本小说，那么《肖申克的救赎》无疑是一部伟大的小说。它反映着现实的社会

生活，用经典的对白和多种修饰刻画出多个人物形象，用简单的方式组织故事的主线并伴以多条辅线，以艺术的画面表达着故事的主题，给我们深刻的教育和久久的思考。

忙着去活或是忙着去死？（Get busy living or get busy dying），《肖申克的救赎》把生命变成了一种残酷的选择。《肖申克的救赎》是我们简单的生活中值得一再回味的东西。相信自己，不放弃希望，不放弃努力，耐心地等待生命中属于自己的辉煌，这就是肖申克的救赎。

电影介绍：1947年，银行家安迪因为酒醉后误被指控用枪杀死了他的妻子和妻子的情人，被判无期徒刑。瑞德1927年因谋杀罪被判无期徒刑，数次假释都未获成功。两人在监狱中建立了深厚的友谊。

凭借专业的财务知识，安迪很快摆脱了狱中繁重的体力劳动而专门为狱警处理税务问题，同时安迪也逐步成为肖申克监狱长诺顿洗黑钱的重要工具。

这时，一个知道安迪冤情的年轻犯人来到了这所监狱。当安迪向监狱长提出要求上报这一情况以争取重新审理此案时，却遭到了断然拒绝，并受到了单独禁闭一个月的严重惩罚。为了阻止安迪获释，监狱长不惜设计害死了那个知情人！

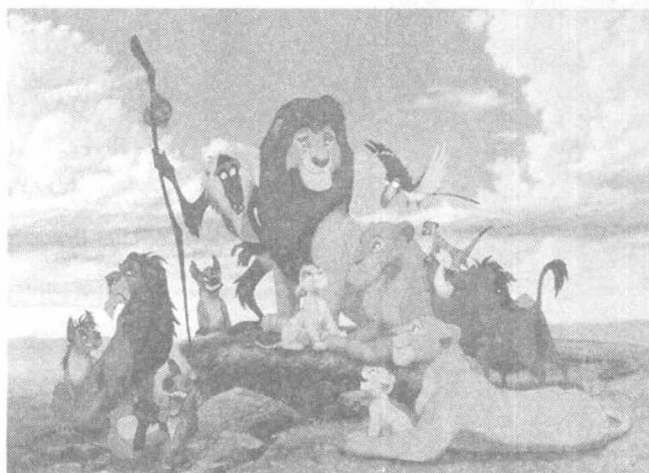
残酷的现实，让安迪变得很消沉……突然有一天，安迪的越狱轰动了整个监狱。原来二十年来，安迪每天都在用一把小石锤挖地洞。他巧妙地得到了监狱长多年来经营的黑钱。同时安迪告发了监狱长贪污受贿的真相。监狱长在警方准备逮捕他的同时饮弹自尽。

瑞德获释后，他在橡树下找到了一叠现金和安迪留给他的一封信，最后两个老朋友重逢在墨西哥阳光明媚的海滨。



《狮子王》

《狮子王》The Lion King, 1994（美国），是迪斯尼第32部经典动画长片。主角为一只名叫“辛巴”（Simba）的狮子。本片从莎士比亚的《哈姆雷特》获得灵感，利用了当时先进的动画技术，并且配上宏伟的交响乐，融合非洲当地原始音乐，荣获1994年奥斯卡最佳原著音乐和最佳电影主题曲两



项大奖，成为迪斯尼动画的里程碑作品之一。

剧情简介：当太阳从水平线上升起，夜晚转成白昼，非洲苏醒了，万兽群集，荣耀欢呼，共同庆贺小狮子王辛巴的诞生。小狮子王辛巴在众多热情忠心的朋友的陪伴下，不但经历了生命中最光荣的时刻，也遭遇了最艰难的挑战，历经了生、死、爱、责任等生命中种种的考验，最后终于登上了森林之王的宝座，也在周而复始、生生不息的自然中体验出生命的精彩……

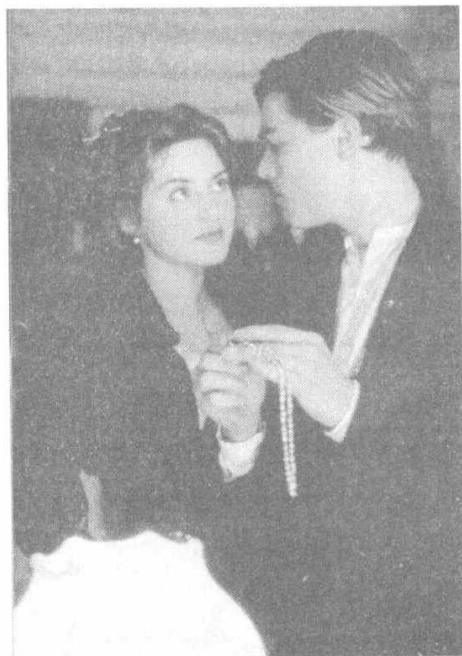
《狮子王》是动物界中的“哈姆雷特”，是历史上最受欢迎的英语美术影片，迪斯尼公司的巅峰之作。



《泰坦尼克号》

《泰坦尼克号》Titanic (1997) (美国)，导演：威廉·惠勒，主演：莱昂纳多·迪卡普里奥、凯特·温丝莱特。这是一部电影史上第一昂贵的电影，沉没之船上永不沉没的爱情绝唱。

电影简介：1912年4月15日，载着1316名乘客和891名船员的豪华巨轮“泰坦尼克号”与冰山相撞而沉没，这场海难被认为是20世纪人间十大灾难之一。1985年，“泰坦尼克号”的沉船遗骸在北大西洋两英里半的海底被发现。美国探险家洛维特亲自潜入海底在船舱的墙壁上看见了一幅画，洛维特的发现立刻引起了一位老妇人的注意。已经是102岁高龄的罗丝声称她就是画中的少女。在潜水舱里，罗丝开始叙述她当年的故事。



1912年4月10日，被称为“世界工业史上的奇迹”的“泰坦尼克号”从英国的南安普顿出发驶往美国纽约。贵族少女罗丝与母亲及未婚夫卡尔一道上船，另一边，不羁的少年画家杰克靠在码头上的--场赌博赢到了船票。罗丝早已厌倦了贵族们的虚伪做作，也不愿意凭借自己的贵族身份嫁给现在的未婚夫。在船上，美丽活泼的罗丝与英俊开朗的杰克相爱了，罗丝脱下衣服，戴上卡尔送她的项链，让杰克为她画像，以此作为他们爱情的见证。但这时，“泰坦尼克号”撞上了冰山。

惨绝人寰的悲剧发生了，船上一片混乱，在危急之中，人类本性中的善良与丑恶、高贵与卑劣更加分明。杰克把生存的机会让给了罗

人罗丝，自己则在冰海中被冻死。

老态龙钟的罗丝讲完这段哀恸天地的爱情之后，把那串价值连城的珠宝沉入海底，让它陪着杰克和这段爱情长眠海底。

影片在将近五年的精心筹划、准备下，耗资两亿美元于1996年7月开拍，经过一年痛苦挣扎及无数次上片延期，终于在1997年12月年底拍摄完成。事事求完美的詹姆斯·卡梅隆也在片子用尽极度的电影特效之下，以超越两亿美金的预算，让《泰坦尼克号》成为影史上最昂贵的电影，并且位居全球电影票房排行榜榜首！它是世界电影史的一个神话！影片更是一部展示当代电脑特效科技水平的杰作。这部影片奇迹般地、空前地卖座使它成为好莱坞20世纪末的象征，詹姆斯·卡梅隆更是凭借这部电影登上了世界商业电影的最高峰。

该片是当时电影史上第一昂贵的电影，全球票房收入为18亿3540万美元（北美地区为6亿美元，中国3.6亿人民币），成为位居全球及北美地区历史单部最卖座影片的第一名。

第八章

电视的发明和发展



电视的诞生

和许多其他改变人类生活的发明一样，电视机的发明和广泛应用也凝聚了许多人的心血。

1. 佐里金

1904年俄罗斯圣彼得堡大学的物理学教授罗辛开始将“布劳恩管”用于影像的传递，1908年尝试研制出了阴极射线管。

罗辛对电视的贡献使他获得了俄罗斯技术学会的金奖。1911年，罗辛选择了一名学工程的学生来帮助自己，这个学生就是佐里金。

1920年，佐里金加入美国西屋公司的研究机构。1923年，佐里金发明了自动“扫描电子束”的设计，代替了英国机械式的“扫描转盘”。这项成就突破了机械式电视扫描线数的上限，并且不需增加转盘的速度便能得到更清晰的画面。紧接着，佐里金就利用这一技术发明了光电显像装置。佐里金为这个新发明取名为“映像管”。

1928年，第一台光电显像管研制成功，佐里金为他命名kinescope（显像管）。1929年5月9日，佐里金的小组进行了首次展示，用一架35毫米的电影放映机作为节目来源，接收装置是全电动，没有一点机械的部分，图像在光线昏暗的房间里非常清晰。1930年1月9日，摄像机正式露而，摄取的图像质量与图像来源一样好。1935年，电子电视24帧画面的扫描线改进为343行。

2. 贝尔德

尼普可夫的天才没想到引起了英国电器工程师约翰·洛青·贝尔德的极大兴趣。1924年，贝尔德首次用收集到的旧收音器材、霓虹灯管、扫描盘、

电热棒和可以间断发电的磁波灯和光电管等，做了一连串试验来传送图像。经过上百次的试验后，贝尔德总结了大量的经验。

1926年1月26日，贝尔德在伦敦做了公开表演。贝尔德给英国科学普及学会写了一封信，请求该会实地观察。当他从一个房间把木偶比尔的脸和其他人的脸传送到另一个房间时，应邀前来的专家们一致认为，这是一件难以置信的伟大发明。赞助者也很快意识到了这项发明的市场前景是广阔的，于是纷纷投资，成立了好几家公司。1928年，“第五届德国广播博览会”在柏林隆重开幕了。在这盛况空前的展示会中，最引人注目的新发明——电视机第一次作为公开产品展出了。

3. 法恩斯沃思

1927年9月7日，年仅21岁的费罗·T·法恩斯沃思成功利用电子技术，把画着一条线的玻璃板图像从摄像机传送到接收器上。虽然当时图像很不清晰，但这套设备运行良好。

1930年8月，美国政府授予法恩斯沃思专利权，使他的发明受到专利保护。法恩斯沃思并没有就此止步，而是继续专注于电视传输设备研究，发明了100多种电视传输设备，为现代电视最终成型做出了巨大贡献。

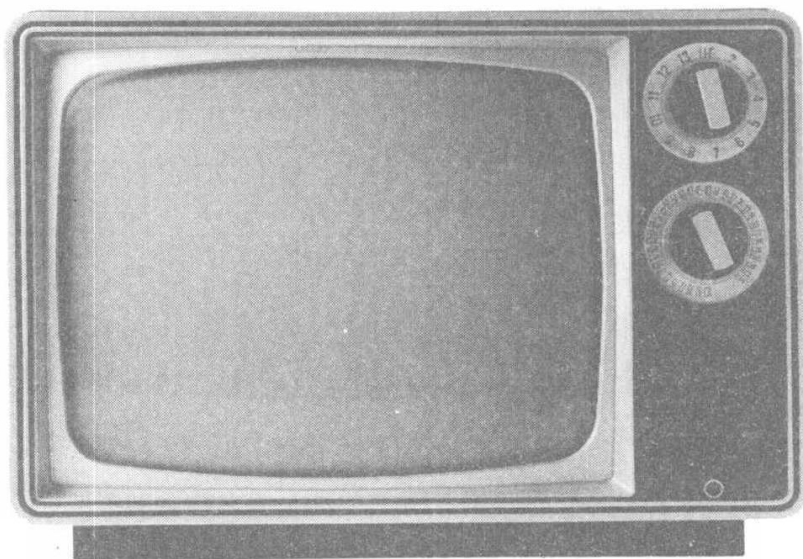
1936年11月，BBC在伦敦北部亚历山大宫的演播室第一次播送了“高清晰度”电视（1935年塞尔斯登爵士在政府工作报告中将“高清晰度”定义为240线以上），当时的电视广播局限在25英里的半径之内。最初BBC使用的是一直在相互竞争的两个系统：EMS的电子扫描系统和贝尔德的机械系统，这就要求有不同的电视机隔周接收。最后，事实清楚地表明，EMS电子扫描系统的可靠性和图像质量都远胜于贝尔德的机械系统。

从黑白电视到彩色电视

用电视来传送和接收图像是从黑白开始的。但是，黑白电视还不足以反映色彩斑斓的现实生活，人们期待着新电视的出现。

1928年，贝尔德就进行了彩色电视的实验演示。当时贝尔德改进了尼普科夫盘，使盘上孔径组成3条螺旋线，每条线上有30个孔径，3条线分别对应红、蓝、绿3种颜色。在接收端的光源有2个气体放电管，1个是水银蒸汽管和氮气管，对应绿色和蓝色；一个是氖管，对应红色。

1929年，美国贝尔电话实验室的格雷，提出用3个电路分别发射3种基色信号来播送彩色电视节目方法，这种方法的原理成了现代彩色电视的基础。



同年，贝尔实验室的艾夫斯，在纽约与华盛顿特区之间播送了50行的彩色电视图像。

1938年，法国的瓦朗西获得一项有关与黑白电视制式兼容的彩色电视的专利，为以后解决兼容问题开辟了道路。

1940年，英国的贝尔德与美国哥伦比亚广播系统的匈牙利工程师戈德马

克，用类似的方法进行探索，他们都演示了一种与黑白电视不兼容的场序制彩色电视系统，这种系统通过摄像机与接收器的彩色滤色镜的转动来运行。在第二次世界大战前，哥伦比亚广播系统还用这种系统进行了某些试验性的播出。

1951年，美国联邦通信委员会批准这一项业务重新开始，但不久就停办了，因为这种系统很快被可与黑白电视兼容的全电子彩色系统取代。同年，美国发明家洛马正式开始研制彩色显像管。

1946年，美国宣布了“点描法彩色电视技术标准”。原理是在摄影机中装3个摄影管，分别摄取透过滤光镜所分析出来的红、蓝、绿3种原色，转变为3种电子讯号，然后再调变在一起加以传送。接收机在接收到讯号后，又分别经由红、蓝、绿3色图像管各自向荧光屏扫描，恢复原来的彩色图像。

彩色电视的发展

1953年，美国政府接受了国家电视标准委员会（National Television System Committee，简称NTSC）的建议，确定了“点描法”为美国的彩色电视技术标准，这种与黑白电视兼容的彩色电视制式NTSC制，成为世界彩色电视系统的基础。NTSC制把图像的两种信号的传输组合在一起，一种传输与黑白电视机相应于辉度（包括电视景色精微细节在内）的信息，另一种传输纹理粗糙的色彩信息。彩色电视机把两种图像信号传输组合在一起的原因，是彩色图像的辉度成分具有高清晰度的视觉效果，附加的纹理粗糙的色彩信息又不改变所产生彩色图像的清晰度，这样，就可看到清晰的彩色图像。这种制式的色度信号调制包括了平衡调制和正交调制两种，解决了彩色

黑白电视广播兼容问题，但存在相位容易失真、色彩不太稳定的缺点。1954年，美国全国广播公司、哥伦比亚广播公司采用NTSC制式首次播出彩色电视节目。采用这一制式的还有日本。1960年，日本正式播放NTSC制的彩色电视。

1963年，德国德律风根公司的布吕克提议采用PAL制（Phase Alteration Line，意思是逐行倒相），这种制式对NTSC制作了细微而巧妙的改变。它对同时传送的两个色差信号中的一个色差信号采用逐行倒相，另一个色差信号进行正交调制方式。这样，如果在信号传输过程中发生相位失真，则会由于相邻两行信号的相位相反起到互相补偿作用，从而有效地克服了因相位失真而起的色彩变化。

因此，PAL制对相位失真不敏感，图像彩色误差较小，与黑白电视的兼容也好，但PAL制的编码器和解码器都比NTSC制的复杂，信号处理也较麻烦，接收机的造价也高。由于世界各国在开办彩色电视广播时都要考虑到与黑白电视兼容的问题，因此，采用PAL制的国家较多，除了北美、东亚部分地区使用NTSC制式，中东、法国及东欧采用SECAM制式以外，世界上大部分地区都是采用PAL制。

1966年，法国开始采用SECAM制（意思是按顺序传送彩色与存储），并于1967年正式播出。SECAM制在信号传输过程中，亮度信号每行传送，而两个色差信号则逐行依次传送，即用行错开传输时间的办法来避免同时传输时所产生的串色以及由其造成的彩色失真。SECAM制式特点是不怕干扰，彩色效果好，但兼容性差。

20世纪70年代，世界各国分别采用了这3种制式。为便于转播和交换节目，各国曾多次讨论统一电视制式问题，但始终未能达成协议。于是国际上形成了3种彩色电视制式同时并存的局面。

1982年，英国首先提出复用模拟分量（MAC）制式，得到欧洲各国的支持和采用。这是一种适用于卫星等新媒介的通用彩电制式。目前，世界上各种制式的彩电节目都可以通过电视制式转换装置相互转播。

1984年，美国无线电公司（RCA）研制出利用集成电路芯片取代摄像管的彩色电视摄像机。随着大规模集成电路、微处理器和数字技术的广泛应用，电视机的功能与结构发生了很大的变化。新型彩色电视机增添了许多功能，如遥控选台；屏幕上显示频道号码、音量响度；预编程序，在预定时间自动开机、关机、转换频道和播放节目；多画面显示，接收多伴音、立体声等。随着新型电视广播业务的出现，电视接收机还向多功能化、数字化、智能化方面发展，以适应多方面的需求。具有卫星电视接收功能及收看图文电视的接收机、高清晰度大屏幕电视、液晶投影电视、平板电视等纷纷问世。

电视接收机还与可视图文检索系统和家用电脑合为一体，成为家用的信息显示终端设备，适应信息社会的需要。

从直播电视到录播电视

录像机的发明在电视史上是具有革命意义的，这个技术不仅使电视从演播室走向社会，而且使电视的频道化和栏目化成为可能。

早期的电视制作有两种方式：一种是用电影的方法把拍摄的胶片通过冲洗之后再经过电子扫描播出；另一种方式就是通过摄像机直接把信号传送出去。前者不能直接播出，后者不能记录和重播，因此早期的电视台都是每天在一个固定时间播出几个小时的节目。如从1936年5月开始，英国BBC广播公司每天进行一个半小时的节目播放，但不是连续的。

1936年，德国博世公司建造了第一个真正的电视转播室，通过它转播柏林奥林匹克运动会。这是人类历史上第一次连续性电视转播。转播室中有3台电视摄像机，导演将其所拍摄的图像进行混合播出。

1937年，英国人直播了国王乔治六世的加冕仪式。

1953年，美国加利福尼亚州的安培公司制造出了一台有4个记录磁头的录像机。1956年，安培公司在全国广播电视工作者协会年会上展出了第一台2英寸广播用磁带录像机；同年11月30日，这台世界上的第一部录像机在好莱坞的“电视城”实现了第一次电视节目的录播：“道格拉斯·爱德华新闻”节目。

磁带录像机的出现结束了原始直播的一次性问题，节目内容可以被记录、被重播，素材可以被复制并重复使用。

早期的磁带编辑也沿用了电影的胶片剪辑方法。因为那时的磁带录像机是采用开盘带，与胶片的操作类似。在20世纪50年代末期，人们用放大镜对磁带上的磁迹进行定位，然后使用切片器在标明画面界限的磁迹上进行剪切，最后再把录像带粘接起来，这就是所谓的机械编辑。与电影的剪辑一样也被称之为剪辑。

1958年，安培公司推出了一种录像带剪接机，使这种方法更加简便易行，其他厂家纷纷仿效安培公司，专业化的磁带编辑诞生。

电视录像技术的发展

1959年，美国安培公司进而研制成了彩色磁带录像机。同年9月，日本东芝公司生产出了单磁头螺旋扫描录像机。这种录像机机械结构和电路方面

都比横向扫描录像机大为简化，同时使用的录像磁带宽度尺寸也减少了。由于早期的螺旋扫描录像机误差较大，图像质量和性能还达不到电视广播的要求，但随着数字式时基误差校正器的出现，螺旋扫描录像机才开始走向电视广播领域。

1970年，日本的松下、胜利、索尼等几家公司联合制定了两磁头螺旋扫描盒式磁带录像机的标准，生产出了3/4英寸盒式录像机，开创了专业录像机的新时代。这种录像机，由于采用了先进的集成电路技术，性能有所提高，体积减小，操作简便，价格较便宜，可进行电子编辑，图像质量好，特别是采用了盒式磁带，携带方便，因此它被广泛地使用在电视系统中电视新闻采集及一般电视节目的制作中。

1972年，荷兰飞利浦公司推出了可录制1小时节目的卡式录像带，还发明了可以随时录制电视机中正在播放的节目的录像机，从而敲开了家庭市场的大门。

1973年开始，录像机开始向小型化发展，生产出了各种不同规格的小型录像机。它的特点是价钱便宜、设备简单、操作方便，适合家庭使用。

20世纪80年代初，日本索尼公司又研制出1/2英寸分量记录的Beta cam型盒式磁带录像机。它可以和电视摄像机结合成为一体构成摄录一体机。Beta cam的质量优于早期的U型机，体积又小，实现了摄录一体化，机动性很强，非常适合电子新闻采集（Electronic News Gathering，简称ENG）。这种电子新闻采集设备从很大程度上改变了电视新闻的采集制作方式。

20世纪80年代中期，日本松下公司和索尼公司又分别推出高质量的1/2英寸分量录像机，松下称MⅡ格式，索尼称Betacam-SP。它们都采用金属磁带，然而由于Betacam-SP和MⅡ两种格式的机械参数磁迹位形及信号处理方式不同，因此自成体系，彼此不能互换。分量式录像机图像质量很高，性能指标与1英寸录像机相近，所以这种录像机目前已全部代替了U格式录像机用于电子新闻采集。

20世纪80年代末，随着数字技术的发展，开发出了以数字方式记录信号的磁带录像机。数字录像机由于可以保证在经过复杂的后期制作后，仍然能维持节目母版的高画质，在短短几年中就更新了几代产品。首先在电视台使用的是索尼公司在1987年研制的3/4英寸磁带D-1（4：2：2）规格的分量式数字录像机，1988年又开发了用途更广泛的3/4英寸磁带的D-2规格复合式录像机。之后各个公司都纷纷研制各自的数字式录像机，它们的格式不同，主要注意力放在了降低磁带消耗及提高图像质量上。如索尼和松下公司推出的数字摄录一体化录制设备等。

20世纪90年代，DV产品给电视节目的制作方式带来巨大变化。

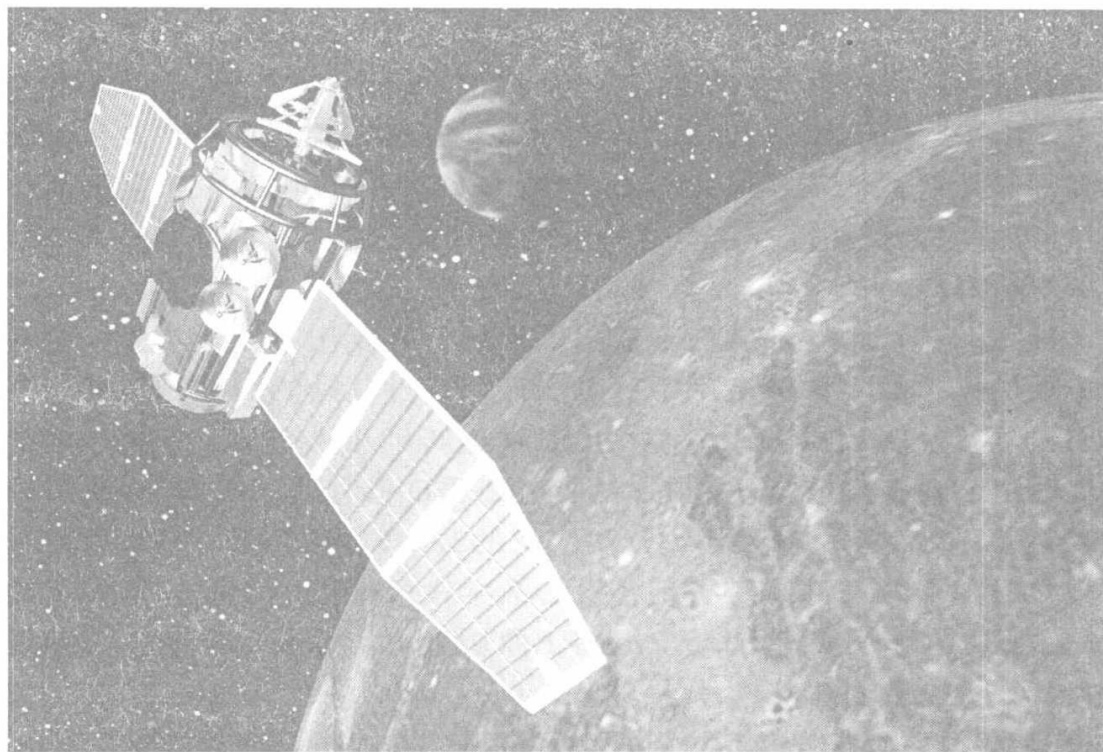
从微波中继到卫星传播

第二次世界大战时，由于战争的需要，微波技术得到了迅速发展。战后，科学家开始将高度发达的微波技术用于电视广播。由于微波具有直线传播的性质，保证能在视距内进行，而地球表面两个看得见的物体的距离约50千米，所以，远距离传送电视节目，需要每隔50千米设置一个微波中继站。中继站将前一站传来的信号接收下来，加以放大，再向下一站发射。但是，在地面建立微波干线和中继站，常常受地理和气候条件的限制，特别是沙漠地带和大洋上，根本不能设置微波中继站，电视节目的传送仍然受到很大限制。

为了扩展传送距离，科学家们开始试验用卫星传送电视节目。用人造卫星进行传播的构想最早由英国科幻作家阿瑟·克拉克于1945年提出，当时人们认为他绝对是异想天开。直到1946年，美国海军无意中发现，他们打到月球去的一个雷达信号竟然被反射了回来。从1959年开始，美国海军干脆利用月球作为华盛顿和夏威夷之间通讯的中继工具。单纯反射而无控制能力的卫星被称为“被动式卫星”，月球成了最原始的被动式通讯卫星。

1957年10月4日，苏联发射了世界上第一颗人造地球卫星“斯普特尼克一号”，开创了人类的宇航时代。

1962年，苏联发射了“东方三号”和“东方四号”宇宙飞船，并利用飞



船进行电视新闻实况报道，获得成功。

1963年，苏联又通过“闪电一号”卫星，在莫斯科和海参崴之间交流电视节目。人造卫星的诞生奠定了卫星电视的重要基础之一，随即地球同步卫星上空使传统广播电视信号质量的问题得到根本解决。利用同步通讯卫星传送电视节目，相当于在空中设置了一个微波中继站。卫星里面装有微波转发放大设备，它能接收地面卫星站发射出的电视微波信号，经放大处理后，再转发给另一个地面卫星站。用这种方式传输电视节目，能将电视节目高质量地传播到一大片地区，收到地面发射台不可比拟的效果。

1963年11月23日，美国利用中继卫星与日本进行电视转播试验，在开始前2小时，发生肯尼迪遇刺事件，卫星电视及时转播了这条新闻，人们第一次看到了卫星传播电视新闻的优越性。

1964年8月，美国又向太平洋上空的静止轨道发射了“辛康三号”卫星，及时向全世界大部分地区转播了在东京举行的奥林匹克运动会的实况，使人们认识到卫星电视的实用价值。

卫星电视技术的发展

和普通地面广播电视相比，卫星电视存在着以下优势：功率利用率高，受高大建筑物和山峰阻挡的影响较小，转播环节少，信号失真少，接收质量高等。基于卫星电视的种种优势，目前，世界各发达国家的卫星电视已直接进入家庭，个体接收将成为卫星电视接收的主流。已投入使用的卫星电视直播系统有美国的直播电视卫星系统、日本的广播卫星系统、法国广播卫星系统和德国的电视卫星系统等十几个系统，覆盖了北美、欧洲和日本等国家和地区。

1974年，卫星电视直播技术首先由美国试播成功，但这项新技术在美国却长期未得到实际应用，而是在日本、欧洲和苏联开花结果。卫星直播电视的发展大致可以分为3个阶段。

第一阶段为试验阶段，从1978年开始。

自那时起日本先后发射了BS-2和BS-3系列7颗直播卫星。其中BS-3b和BS-3N发射成功，1BS-2X、BS-3H发射失败，BS-2a和BS-2b这两颗卫星的3个在轨转发器中，分别损坏了2个和1个。1984年1月，日本广播协会成功地发射了世界第一颗“电视直播卫星”——百合二A。卫星上有5个电视频道，可同时传送2路彩色电视信号。试验阶段非常艰难，但仍然取得了Ka频段卫星电视直播技术方面的经验。

第二阶段为试用阶段，从1988年开始。

美国和欧洲尝试开展直播卫星业务，且大都采用卫星固定业务频段(FSS)用于卫星电视直播。这些尝试并未取得商业上的成功。

第三阶段为新发展阶段，从1995年开始。

大功率长寿命卫星研制成功，数字视频压缩技术取得了突破性进展。1993年12月，美国休斯公司开发并组建了采用数字视频压缩技术的商用电视直播卫星系统。所谓数字视频压缩技术，是指地面发射站先将电视模拟信号转换成数字信号，然后再将画面中重复出现的、相对静止的“冗余”信号压缩掉，因为画面中这部分信号变化很慢，不需要连续、重复发送。通过卫星发送的只是画面中变化很快的活动部分。短短几年时间，休斯电子公司已经占据美国和加拿大卫星电视直播市场的最大份额，并进入墨西哥、拉美和日本市场。

与此同时，休斯电子公司又在世界上抢先开发出能与个人计算机(PC)互联的Direct PC接收系统。PC机用户利用卫星电视直播的小口径接收天线，可以高速下载互联网上的大量信息，为互联网拥挤不堪的地面线路另辟了一条高速的空中下载通道，也为卫星电视直播系统向Ka频段、宽带、高速、多媒体卫星网络系统的发展，展现了美好的前景。在休斯公司开拓卫星电视直播市场取得成功之后，美国、日本和欧洲的许多大公司也争先恐后地进入卫星电视直播、卫星移动通信、卫星数字音频广播和多媒体卫星通信市场。



从标清电视到高清电视

世界上现行的模拟普通清晰度彩色电视广播制式NTSC、PAL和SECAM都是在黑白电视广播制式基础上发展而来的，在清晰度、编码、调制、传输方式等各方面都存在严重的先天性不足，难以给出真正的高水平的彩色图像和高质量的声音。模拟普通清晰度电视其最主要的缺点是图像的分解力不足，垂直分解力主要取决于每帧图像的有效扫描行数和逐行、隔行扫描的情况，水平分解力主要取决于视频通道带宽。

高清晰度电视(High Definition Television)简称为HDTV。高清晰度电视系统设计追求的目标是：图像质量和声音质量方面都比现行的电视广播高出一个档次，能让观众看到清晰鲜艳、生动逼真的画面并听到优美动听的环绕立体声的音响，增强电视的真实感，使观众有身临其境的感受，获得高度的精神享受。国际无线电咨询委员会曾这样提出：高清晰度电视应使一个视力正常的观众在距离显示图像高度约三倍距离处看到的图像质量达到和观看原始景物相同的感受。

高清晰度电视不仅在图像清晰度方面，还在屏幕的尺寸、宽高比和声音

等方面都有改进。根据对高清晰度电视的要求,结合人眼视觉特性和心理效应实验,对HDTV的基本参数提出了如下的要求:

- (1) 提高图像的空间分解力, HDTV在水平方向和垂直方向上的空间分辨率应是普通清晰度电视的两倍, 每帧图像行数不少于1000行;
- (2) 提高场频或帧频, 应确保高亮度下图像不闪烁;
- (3) 画面宽、高比为16:9, 更符合人眼的视觉特性, 视野宽, 临场感强;
- (4) 展宽色域, 提高电视色彩的感染力;
- (5) 高清电视节目支持杜比5.1声道环绕声, 而高清影片节目将支持杜比5.1 True HD规格, 音频流传送, 配合DAV-DZ770W的5.1声道的光纤输出。



高清电视技术的发展

随着计算机技术、数字处理技术、图像压缩技术等高科技技术的迅猛发展,高清晰度电视的发展走向了从模拟高清晰度电视向全数字高清晰度电视发展的新时期。目前全球数字电视标准形成了欧洲、美国、日本三大体系。此外,韩国、新加坡、加拿大、巴西、澳大利亚等国家都先后进行了数字电视试验。

1. 日本体系

最早研制开发高清晰度电视的国家是日本。日本在20世纪70年代开始研制模拟高清晰度电视制式,扫描参数为1125(每帧扫描行)/60(场频)/2:1(隔行)/16:9(图像宽高比)。亮度信号带宽是20MHz,色度信号带宽分别为7.0MHz(宽带色差)、5.5MHz(窄带色差)。在信号的传输方式上,开始用PAL制那样的频分复用编码方式,以30MHz的总带宽组成复合HDTV信号。这种信号虽然图像清晰度提高了,但是由于所占频带太宽,无法在现行制式的电视频道中传输。因此,日本应用数字信号处理技术和时间压缩技术开发了信号频带压缩方法。在这种方法中,亮度信号有效带宽为22.5MHz,经4:3时间压缩后成为30MHz带宽,两个色差信号有效带宽均为7.5MHz,经4:1时间压缩后也为30MHz带宽。而后依靠MIJSE(多重亚奈取样编码)技术实现4:1频带压缩后,将一路HDTV信号的带宽压缩至8.1MHz。由此构成的电视广播制式称为Divisions。

1983年,日本开始研究ISDB(Integrated Services Digital Broadcasting)综合业务数字广播标准。同年率先在汉城奥运会进行大屏幕

HDTV试播。

1985年,日本建立了1125线、每秒60帧的M15SE制式虽然Hivision模拟高清晰度电视信号的基带带宽为8.1MHz,但仍不能通过已有的地面广播电视频道(日本的NTSC制一个高频频道带宽6MHz)传输,但是可以在24MHz带宽的卫星频道中调频传输。因此,Hivision是经由卫星传播的一种电视广播制式,和常规电视不能兼容,只能利用卫星通道传送。1989年开始正式播出模拟高清晰度电视,每天播1小时,从1991年起又开始每天8小时的广播。

1990年底,日本SONY公司发行了第一盘HDTV录像带。日本的HDTV虽然采用数字技术进行压缩,但由于该制式的基本信号处理和调制传输技术为模拟方式,所以技术已落后,目前处于维持状态。随着全数字高清晰度电视的飞速发展,Hivision将完成其历史使命。

1996年6月,日本PERFECT-FV用CS卫星开始卫星数字电视广播。

1999年,日本制定了ISDB-T地面综合业务数字广播标准,在调制方面ISDDT与DV选择了多载波调制,但又有所改进。

2000年12月,开始用BS卫星进行广播,共有7套HDTV节目,3套标准清晰度电视(SDTV)节目和7套数据广播。2001年开播6套数字卫星数字高清晰度电视,2003年在主要城市开展地面数字高清晰度电视广播。

2. 欧洲体系

欧洲的数字电视技术起步较早。20世纪80年代中期,欧洲为了与日本的HDTV制式相抗衡,提出了HD-MAC高清晰度电视制式,其扫描参数为 $1250/50/2:1/16:9$ 。HD-MAC高清晰度电视制式兼容D2-MAC普通清晰度电视。

自从美国的全数字电视系统研制成功后,HDIMAC的模拟高清晰度电视制式显得技术落后,欧洲不得不放弃前途不佳的HD-MAC模拟高清晰度电视制式。1993年9月成立DVB即数字视频广播项目,于1994年12月起先后制定出DVB-S(卫星)、DVB-C(有线)、DVB-T(地面)标准。欧洲的全数字电视系统包括了地面广播、卫星传送、有线电视。

1995年,欧洲150个组织合作开发数字视频广播技术,并成立了DVB联盟,制定了DVB标准。其中最引人注目的是DVB数字卫星和有线电视传输系统的标准,并且已被许多国家接受。

1996年4月,法国开始商业数字电视广播。到1999年,欧洲数字电视有了快速发展,卫星电视广播的数字化已接近100%;同时欧洲有线数字化也取得重大进展,到1999年6月近5000万有线终端升级为数字传输,数字电视频道达到400个,电子商务、电视银行、信息和新闻、游戏、电视电子邮件、电视互

联网接入和交互电视等业务都得到了广泛的应用。

3. 美国体系

与欧洲和日本相比，美国对HDTV的研究起步较晚。

1988年9月，美国联邦通信委员会（FCC）提出：新一代数字电视必须与现有NTSC接收机有尽可能的兼容性，且不能打乱现有的电视频道划分。也就是说，美国首先考虑使用地面的VHF和UHF频道来传送HDTV，HDTV广播要与现行的电视制式具有频道兼容性，即通过已有的6MHz地面频道来广播HDTV。

1990年3月，FCC取消了HDTV与NTSC接收机兼容的要求，但坚持必须在6MHz频道中播出。由于取消了接收机兼容的框框，因此可以充分利用数字图像压缩编码、数字音频压缩编码、数字多路复用和数字调制等先进技术。

同年5月，美国GI等公司相继提出了四套数字高清晰度电视的方案。1993年研制这四个系统的七个公司和组织联合起来共同研制了一个新的HDTV系统“大联盟”方案，简称为GA。该方案是一种全数字电视系统，有高质量的HDTV图像和声音，能构成同播系统，和其他媒体如有线、卫星、计算机等应用都有互操作性，它使美国的高清晰度电视技术处于世界前列。

1996年12月，FCC通过了美国数字电视地面传输标准ATSC（Advanced Television System Committee）。ATSC的视频格式不仅有HDTV，还包括SDTV。1998年美国开始试播全数字高清晰度彩色电视。FCC制定了8年从模拟到数字电视的过渡计划，在过渡期采用同播方式，给每个原NTSC频道增拨一个DTV频道，即同一个节目同时用NTSC和HDTV两种标准播出。



电视技术的发展演进

1873年，英国的电气技师迈耶发现，金属物质砷一旦受光照射，便能产生电，并且产生电流的能力随光线照射的强度而变化。这就是砷元素的光电效应。

1877年，俄裔德国科学家保尔·尼普可夫发明了机械式尼普可夫圆盘。它是在一个圆盘的周边，按螺旋形开若干小孔。

这种圆盘在图像和光电管之间旋转的时候，把图像分解成许多图像的小单元（我们现在也称为像素）进行顺序扫描，并逐次变成电信号传送出去。这样可以把图像电信号从甲地传到乙地，由乙地把这些电信号接收起来再恢复成图像。这种图像分解与扫描技术的发明为电视的发明奠定了基础。

1884年11月6日，尼普可夫把他的这项发明申报给柏林皇家专利局。在他

的专利申请书的第一页这样写道：“这里所述的仪器能使处于A地的物体，在任何一个B地被看到。”一年后，专利被批准了。这是世界电视史上的第一个专利。专利中描述了电视制作的三个基本要素：把图像分解成像素，逐个传输，像素的传输逐行进行；用画面传送运动过程时，许多画面快速逐一出现，在眼中这个过程融合为一。这是以后所有电视技术发展的基础原理，甚至今天的电视仍然是按照这些基本原则工作的。

1878年，英国著名化学家、物理学家克鲁克斯（William Crookes）发明了阴极射线管。德国斯特拉斯堡大学物理学院的教授布劳恩据此于1897年发明了一种简单的电子显像管，这种观察电信号的视觉仪器后来被称为“布劳恩管”。

1896年3月24日，俄国人波波夫和助手进行了一次无线电传递莫尔斯电码的表演。波波夫把接收机安放在物理学会会议大厅内，他的助手把发射机安装在森林学院内，两地距离250米左右。时间一到，助手沉着地把信号发射出去，波波夫这边的接收机清晰地收到信号。此时俄罗斯物理学会分会会长把接收到的字母一个个地写在黑板上。最后，黑板上出现一行字母：“海因里希·赫兹”。这是世界上的第一份无线电报，内容是纪念赫兹这位电磁波发现者。

1897年5月18日，意大利发明家马可尼横跨布里斯托尔海峡用莫尔斯电码传输无线电信号取得成功，在大西洋的上空，人类第一次建起了通信的桥梁。

1898年，英国举行了一次游艇赛，终点设在离岸20英里的海上。《都柏林快报》特聘马可尼为信息员。他在赛程的终点用自己发明的无线电报机向岸上的观众及时通报了比赛的结果，引起了很大轰动。这被认为是无线电通信的第一次实际应用。1909年，马可尼因此而获得了诺贝尔奖金。

“香港电影金像奖”于1982年由《电影双周刊》创办。这是从《电影双周刊》每年邀请影评人评选十大电影的扩大和延续。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扬，同时检讨过去一年电影的成绩，希望借此促进香港电影的素质，提高观众的欣赏水平。

第九章

电视的传播方式和传播手段

纯平彩电

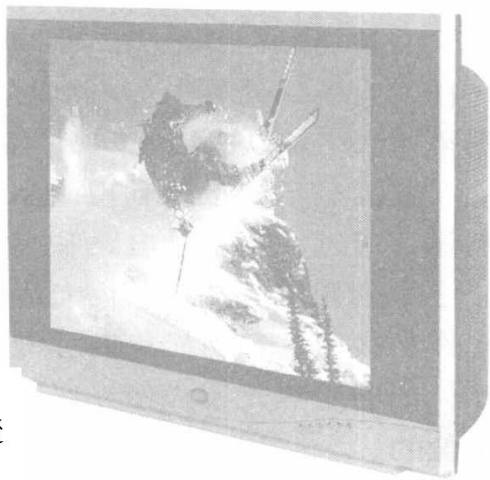
纯平彩电，并不是一种新型的产品，稍富裕的家庭恐怕在好几年前就开始享用了。当时，普通家庭由于收入等方面的限制，对这个“彩电贵族”可望而不可及。近年来，随着纯平彩电技术的进一步成熟，纯平电视的价格已经大大降低，使得广大普通消费者也享受到了科技进步带来的喜悦。

那么，纯平彩电到底好在哪里？哪些功能是以往电视所不具备的呢？

电视机的平面程度由于内部的显像管不同，所以就有了平面直角、超平、纯平之分。超平电视机采用了超平面显像管，和传统的球面显像管和平面直角显像管电视机比起来，它的画面失真度已经降到很低，清晰度、逼真感都达到了很高的程度，画面更加柔和，层次感也更加丰富。

但是，不论是传统的球面显像管，还是超平面显像管，在显像管荧幕的边缘部分或多或少都有向内凹陷的缺点。特别是在大尺寸彩电的显像管上此问题表现得更为严重。由此，画面边缘的物体会产生所谓的“球面失真”，就像是拿着放大镜看照片一样，画面中间的物体比例和边缘之间有差异，不像我们的眼睛看到的大自然景象那么平整。因此，纯平电视最主要的发展目的，就是改进以上电视机的最大缺点，让电视画面能像一幅画一样，不论中央还是边缘的画面都能够完全平整。

纯平彩电相对于超平而言，采用的是先进的完全平面彩色显像管，应用了高性能的聚



焦电子枪和高精度偏转线圈,使得整个屏幕聚焦均匀度大幅度提高,从而避免了色彩的失真及屏幕边缘的影像扭曲现象,画面更加逼真自然。而且,纯平彩电完全实现了横向与纵向的完全平面,无论横看、侧看,其屏幕都如同镜面一般平直。可见,纯平电视机较之超平电视机在技术上更上一层楼,占尽了科学技术的优势,给消费者创造了更为完美的观看效果。与超平彩电相比,纯平彩电的画质更清晰、图像更舒展,外形也更具“贵族”气质。

不管是声音、画质还是造型,纯平电视明显优于以往的普通平面直角彩电和超平彩电,所以,现在纯平电视已经成为消费者的首选。纯平显示技术已经成熟,我国已经具备了大批量生产纯平显像管的生产能力。纯平电视生产成本和销售价格大幅度降低。现在,29英寸纯平彩电的市场售价只有两千多元,已经在绝大多数消费者的承受范围之内。

需要说明的是,对于液晶和等离子电视来说,由于技术上的差别,它们天生就是纯平的。

液晶电视

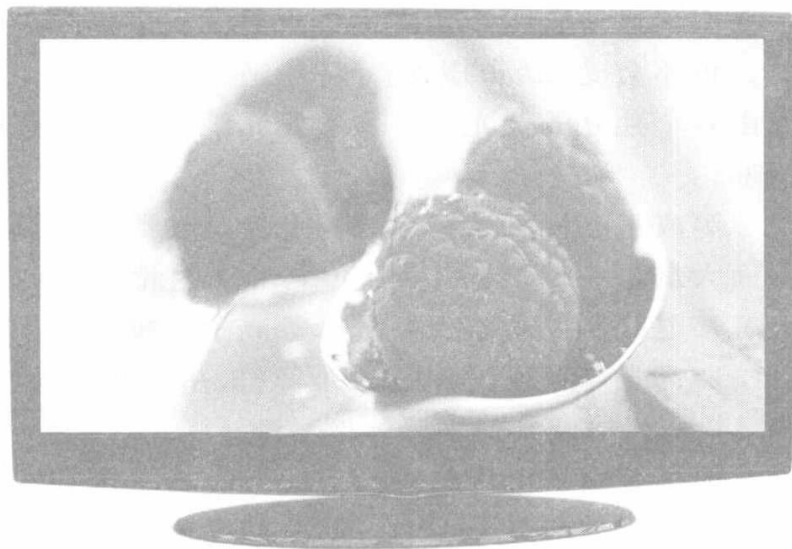
大家一定都见过在电脑上使用的液晶显示器,为液晶显示器加上电视接收功能,就成为一台液晶电视机。液晶电视完全告别了显像管电视的传统模式。液晶电视不但完全无闪烁,而且作为全数码显示器,清晰度很高,能上下左右160度宽视角收看,还可以和电脑相连接。因此,有人说21世纪是液晶科技的世纪。

液晶电视机的核心部分是液晶显示器。液晶显示器即LCD,是显示器高新技术的尖端产品,它健康环保、低消耗、低辐射,轻巧时尚,是传统影像显示器无法相比的。液晶显示器是以液晶材料为基本组件的显示器。而液晶是一种介于固态和液态之间的物质,它既具有液态流动的特性,又具有固态晶体的光学特性,所以人们就叫它“液晶”。

液晶是怎样显示出图像的呢?1888年,人们就发现液晶像磁场中的金属一样,当受到外界电场影响时,其分子会产生精确的有序排列。如果对分子的排列秩序加以适当的控制,液晶分子将会允许光线穿越。

液晶显示器正是利用液晶的这一物理特性。它用两块特殊的玻璃夹住液晶体,通过一个驱动电路和高效背灯系统来调节成像。当电路通电时,液晶分子排列变得有秩序,使光线容易通过;而不通电时液晶分子排列混乱,不允许光线通过。当光束通过液晶层时,液晶本身会排序站立或扭转呈不规则状,因而阻隔光线或使光线顺利通过。液晶显示器就是采用这种技术来显示图像的。

与传统的显像管电视相比，液晶电视图像不失真、画面无闪烁，观看者视觉不易疲劳。同时，液晶电视辐射极低，接近于零，对健康所产生的危害很小，也不会干扰其他电器装置。早期的液晶电视价格很高，随着液晶面板制造技术的进步，液晶电视的价格正在逐



渐降低。2005年，国内市场上已经可以看到价格在一万多元的37英寸液晶电视了。

不过，这种电视图像颜色多少还有些不够饱满，而且，亮度、对比度和一般的显像管电视机比起来，还有不小的差距。这些都是液晶显示器技术还不是特别成熟的缘故，因此，液晶电视机的普及还有一段路要走。

等离子电视

到家用电器商场闲逛，你是否注意到电视家族又多了一名扁扁平平的成员，这就是等离子电视。等离子电视机通常被称为壁挂式彩电，与传统的显像管电视机相比较，它的分辨率高、屏幕大、超薄，色彩几乎和显像管电视一样丰富和鲜艳，很有希望成为下一代平面电视机的主流，所以等离子电视被称为“电视新贵”。

等离子电视机的显示屏是一种利用等离子状态下的气体放电发光的显示装置，这种屏幕采用了等离子管作为发光元件。大量的等离子管排列在一起构成屏幕，每个等离子对应的每个小室内都充有氖氙气体。在等离子管电极间加上高压后，封在两层玻璃基板之间的等离子管小室中的气体会产生紫外光，激发玻璃基板上的红、绿、蓝三基色荧光粉发出可见光。每个等离子管作为一个像素，也就是图像的一个点，由这些点的明暗和颜色变化组合产生了不同灰度和色彩的图像。等离子显示技术同其他显示方式相比，在技术上明显领先一步。

等离子电视机每个小室发光单元都是独立的，而且结构完全相同，因此

不会出现显像管四个角图像不平整的现象。等离子电视机屏幕的亮度十分均匀,也不会受磁场的影响,环境适应能力比显像管电视好多了。电视彩色图像由各个独立的荧光粉、像素发光综合而成,因此图像鲜艳、明亮、干净而清晰。

等离子电视机最突出的特点就是超薄,可以轻易做到40英寸以上的完全平面大屏幕,厚度还不到100毫米。因此,特别适合公共信息显示、壁挂式大屏幕电视和自动监视系统。等离子电视机不但显示效果出众,而且具有多种接口,既可以连接DVD、录像机、摄像机等视听设备,又可以连接个人电脑、投影机以及其他多媒体信号源。

现在等离子电视的售价还比较高,一台高端的42英寸等离子电视,通常市面售价要到两万元左右,对一般家庭还是个负担。不过,等离子电视的显示效果出众,功能可以像多媒体电脑一样根据需要不断扩展,可以像现在的彩电一样正常收看电视、看VCD、DVD影碟,又可以在将来收看数字电视、上网、接收卫星电视。因此,一旦生产规模扩展,价格有可能会逼近普通显像管电视。

液晶电视和等离子电视,是未来平板电视发展的两大主流,它们之间的竞争,随着数字电视技术的普及而变得激烈起来。未来,谁能成为大屏幕电视的主导,现在下结论还为时过早。



投影电视

大屏幕化、数字化和多功能将是电视机未来的发展方向,而传统的显像管式电视机由于受技术及成本的限制,屏幕最大只能达到38英寸,如果想使屏幕尺寸进一步加大,增大显像管的尺寸在生产过程中已经越来越难。利用光学投影技术和数码扫描方式制造的投影式彩色电视机解决了这一难题,它可以很容易地使图像的显示尺寸加大到60英寸以上。

投影电视大致可分为正投影型和背投影型。早期的投影机由三个投影管组成,分别投射出红、绿、蓝三原色的分色画面,直接通过透镜放大重合在投影银幕上组成彩色图像,就如同电影放映机把电影画面投射到银幕上一样。而背投影型,是将三支投影管安装在机内,光线经过一块反射镜的反射,从屏幕后面投射到半透明的屏幕上显像。人们一般把这种投影机称为三管投影机,它的优点是对比度很高,其效果完全可以和电影媲美,但是制造成本很高,因此不可能普及使用。

近几年来液晶正受到大众的欢迎。这种投影方式和电影放映机非常近似,它由显示活动图像的微型液晶板和光源组成。光源透过液晶板把图像放

大投射到屏幕上，就构成了大屏幕的影像。经过几年来的发展，液晶正投的技术突飞猛进，在很多方面已经可以和三枪式投影一较高低，而价格却非常低廉。目前，一台入门级的液晶投影价位不过七八千元，能够透射出120英寸的巨大影像（相当于34寸电视可视面积的12倍左右），完全可以满足家庭影院的需要。

正投影电视能投出很大的图像。可是，很容易受周围光源的影响，如果周围环境亮度高，画面就没有办法观看了。而背投影电视中，影像产生装置放置于封闭箱中，通过背投影型电视机反射原理在灰黑色屏幕上成像，这样即使外面比较亮，也不会大幅度影响成像的效果。

背投影电视机具有一些传统电视机无法比拟的优点。首先，它完全摆脱了笨重而昂贵的显像管，可以很方便地做到40英寸以上的超大屏幕显示，而在亮度、清晰度等诸多性能指标上也能够逼近或者超过传统显像管电视。另外，背投影电视机特别适合长时间观看，是建立家庭影院的最佳选择。另外，背投影电视机均使用了超大屏幕，因而有足够大的空间去实现目前传统电视机所具有的全部功能，譬如，画中画功能、双视窗功能、5种画面播放功能等。

随着人们生活水平的提高，投影电视以其开阔的视界、高清晰度画面、极富临场感的音响效果而受到越来越多的人青睐。



数字电视

最初的电视，就是一台简陋的信号接收器，它只有黑白两种颜色，画面闪烁严重，而且不停地出现雪花斑点。而今天，电视不仅拥有五彩缤纷的画面，而且还是世界上最有效的公共传播媒体。随着数码科技的不断进步，电视的发展也由传统的模拟电视发展到数字电视。科学家们高兴地把数字电视称作是继黑白电视和彩色电视之后的第三代电视。它可以名副其实地成为电视技术发展的新里程碑。

现在我们通常观看的彩色电视都属于模拟电视，它从图像信号的产生、传输、处理到图像的复原整个过程都是在模拟信号的体制下完成的。就是说，摄像机是将拍到的图片分解成一排排的像素，每个像素具有特定的颜色和亮度，然后再将这些成排的像素合成为电视机中的各种电子器件能够接收到的信号，并在屏幕上显示出来。因此，模拟电视的一个致命弱点，就是接收质量不够理想并且清晰度太差。画面效果不好，人眼观看也就不太舒适。在信息科学技术飞速发展的今天，模拟电视已经难以满足现代人对高质量画面的要求，于是新一代电视——数字电视应运而生。

数字电视，是将传统的模拟电视信号转换成由“0”和“1”组成的数字信号。因此，数字电视就是指从信号的采集、编辑、发射到接收的整个广播链路数字化的电视系统。换句话讲，要播放数字电视，电视台一整套设备都必须换成数字技术的设备，普通的摄像机要换成数字的摄像机，普通的编辑机要换成数字的编辑机……在应用于数字压缩技术和传输技术之后，我们看到的电视不但清晰度高、音响效果好，同时，观众还会收看到更多频道的电视节目。数字电视将给我们的生活打开一片新天地。

是不是必须要买一台数字电视机才能看数字电视呢？未必。要收看数字电视，我们可以购买一台数字电视机来观看数字电视，也可以为普通的电视机加上一个数字电视机顶盒。数字电视机顶盒是一种将数字电视信号转换成模拟信号的设备，它对从电视台接收来的数字信号进行解码还原，产生模拟的视频和声音信号，通过它，我们的老电视就可以重新派上用场了。当然，收看的清晰度就要看你的老电视本身的素质了。现在，国际上流行的数字电视机的主流均采用机顶盒的方式，它既可以接收完整的数字电视节目，又可以接收模拟电视广播，一举两得，非常经济。

电视机的未来——交互式电视

你想通过电视收发电子邮件吗？你想在电视机上任意选购心仪的商品吗？你想指挥电视在一场足球赛期间跟踪拍摄你最喜爱的球员吗？今天，美国和欧洲的电视观众已经可以坐在家里享受到这些服务了。这就是交互式电视。

交互式电视是一种观众自由选择和控制电视节目的电视系统。通过这种电视系统，观众不仅能够欣赏到具有高清晰度图像和高保真音响的电视节目，还可以通过电视预约点播、获取信息、网上购物、远程学习、远程理财、玩互联网游戏。也许未来它就是我们走进信息高速公路的入口。

怎么样才叫“交互”呢？在现行的电视节目中，观众完全是被动的。电视台放什么节目，观众就只能看什么节目，节目时间也是固定不变的。交互式电视就不一样了，你是电视的主人。只要操作遥控器，主动点播，就可收看和欣赏节目库中自己喜爱的任意节目，甚至可以自由控制播放的快慢。除了看一般的影视节目、唱卡拉OK外，还可以获取各种各样的信息。这样电视机就变成了一种可以随机获取信息的媒体，更像是一本书或是一张报纸，想翻到哪一页就翻到哪一页，什么时候想看就什么时候看。观众再也不必苦苦坐在电视机前面等待节目了。

交互式电视的另一个好处是观众可以选择自己的角度去观看比赛，例

如在体育比赛里，可以通过球员摄像机跟踪自己喜爱的球员。在欣赏足球赛时，还可以命令电视把各队的技术统计、球员状况都显示在屏幕上，随时重播自己喜欢的精彩镜头。如果厌烦了解说员喋喋不休的说词，还可以取消画外音，只保留现场观众的喧嚣声。

随着交互式电视的发展，还可以和其他的商业信息相沟通。例如，当运动员在赛场上进行比赛时，如果你对运动员身穿的运动服感兴趣，只要对着其中一名运动员的运动服按一下遥控器，在屏幕上就会出现运动服的规格和价格，以及购买的方法。

利用交互式电视还可以进行远程教学，用户可以与电视上的教师直接进行交流。在地广人稀的地区，这是一个解决孩子上学的好办法。而且全国各大专院校都可以在电视上进行教学，通过电视上北大、清华将不再是梦想。

除了以上的应用外，交互式电视还可以提供许多方便快捷的服务。比如家庭银行服务，观众可以通过电视查询余额及账户情况、为每月的账单付款、将现金转到现金卡上等。家庭银行将电视变成了一个简易的自动柜员机，这可以让你不必担心银行什么时候关门。交互式电视最大魅力在于可以将收看者的反应实时地反馈给发送信息的电视台站，因而收看的人可以立刻得到自己所需要的服务手机也有望实现交互电视功能等。

1987年1月，美国Warner Amex有线电视公司在俄亥俄州首府哥伦布推出了首个用卫星传输的交互节目，叫做Qube。这是首个交互式电视，当时有人称之为电视的革命，但并没有成为现实，因为太贵，而且观众的兴趣不高。这个交互过程是：用户在家里使用一个有很多按钮和键盘的仪器，通过调制解调器与计算机相连，参与正在进行的球赛的过程，用户在家里可以将自己的意见反馈过去。

基于我国的现实基础和条件，我国互动电视的发展目前才刚刚起步。2001年11月全国运动会举办期间，中央电视台第5频道（体育频道）以13个城市为试点，首次加密播出了数字互动体育节目。2002年上半年，中央电视台与全球领先的互动电视公司Open TV、清华同方等公司合作，搭建互动电视平台，成立了专门制作和播出体育节目的互动体育频道——CCTV-SI。目前，CCTV-SI的信号已经传到全国各省级有线电视网络前端，部分城市已经面向大众推广用于接收数字和互动电视节目的机顶盒。2001年8月8日，河北电视台第五套节目——视频点播（VOD）频道开始试播（采用准视频点播技术），2002年7月正式开播。



电视的传播方式

相对于报纸和广播，电视的表现手段要丰富得多，报纸只能诉诸于人们的视觉，广播诉诸于听觉，而电视则是视听媒体，它运用画面和声音同时传递信息。电视的表现手段又可以分为语言符号和非语言符号两大类。语言符号包括人物同期声、对白和独白、解说、字幕等；非语言符号则包括人物的形体、表情、服饰以及色彩、空间、音响、音乐、图表等。电视运用多种表现手段，一方面可以传递多种具体复杂的信息；另一方面，则可以在单位时间内传递更多的信息。



电视声音的表现力

在电视的传播手段中，声音具有同画面一样的重要作用。电视节目中的声音成分主要有语言、音乐、音响。如果再进一步划分，则有人物同期声，人物对白、旁白和独白，解说词；音乐和音响等元素。

人物的同期声主要运用于电视新闻和电视纪录片等。它是指画面上出现的人物的同步语言，一般是通过人物自己的讲话来阐述观点、看法，带有很强的真实感。同期传出的各种声音信息，可以帮助观众了解现场环境和气氛。同时，通过人物讲话的表情和语调的配合，可以促使观众进一步了解事情的状况，熟悉讲话人物。

人物的对白、旁白和独白，主要是指电视剧中按照一定的剧情、环境需要，安排的人物对话，画外解说等表现人物内心活动的语言。它们必须按照电视剧本的剧情安排和设计，与画面配合一致，表达一定的剧情、揭示人物性格及其内心世界。

解说词主要运用于电视纪录片和电视新闻等纪实性电视节目的创作中，它介绍、叙述事实，发表议论或抒发感情，是表达思想、传递信息的重要手段。解说词不能离开画面独立存在，而要受到画面内容、长短、节奏等制约。只有和画面有机结合，才能充分发挥其表现力。

音响是电视节目中人物、事物发出的或与其相关的各种声音。音响又可分为自然音响和主观音响（艺术音响）。自然音响指的是生活中自然存在的声音，一是指可以在自然界中听到的全部音响，如风声、雨声、雷声、波涛声、流水声、动物声音等；二是社会生活中各种音响，如机器、马达的声音，汽车、火车的声音，喧闹的集市、车站、码头、街道，人的话语声，战场上的音响等。主观音响必须以一定的自然音响为依据，根据节目艺术表现的需要来安排。

在纪录片和电视新闻纪实性节目中,音响又可以分为以下几种:一种是现场实况音响,在新闻事件发生、发展的过程中当场采录到的各种声音。主要有新闻事件本身的音响(如事件中人物活动、讲话和事物运动时发出的声音)和事件周围的音响。这类音响是客观存在的,有很强的时间、地点规定性。现场实况音响又可分为主体音响、背景音响和环境音响。另一种是非现场实况音响,它不是在新闻事件发生的现场采录的,但确实是被报道的新闻人物、事实本身或与其有关事物发出的真实音响,如被访问者事后回答记者的提问等。

音乐与语言、音响等一起构成电视声音世界。它主要运用于电视剧、纪录片等的创作中。

电视作为视听媒介,首先是依靠画面传递信息、吸引观众的,但声音不是可有可无的,而是担负着和画面同样重要的角色。电视中声音主要有这样几方面作用。

1. 传递信息

在电视节目中,有相当一部分信息是需要通过声音来传递的。比如观众不看画面,只听声音的话,也可以弄懂电视剧的主要剧情,了解电视新闻的主要内容。但如果关掉声音,光看画面,恐怕就很难搞清其所以然了。

电视画面与声音相比,有很多优势和长处,但画面也有自身难以克服的局限性。电视画面很难反映抽象的概念,很难展示人物的思想和内心世界。以电视新闻为例,它对于那些已经发生过的,而又没有抓拍到的新闻事实,由于无法补拍,所以很难用画面传递信息。因此,画面的局限通常需要由声音来弥补。

2. 增强电视节目的真实感、可信感

在自然界和现实生活中,存在着各种各样的声音,这些声音传递着特定对象的信息,表现着不同场合的特点。声音有远近高低的不同,有喜怒哀乐等感情变



化，这些特定的情景、气氛和感情，单靠电视画面是无法表达清楚的。画面只有和声音相互配合，才能真实地再现客观现实。如果只有画面没有声音，就会使电视节目的表现形成很大的假定性，使观众在收看时产生距离感。只有当声音进入画面以后，它对现实的反映才是准确的、完整的。声音能够增强画面的逼真程度，并使其可信性大大增强。

3. 渲染气氛和刻画人物心情

声音具有渲染环境气氛的作用，如足球比赛啦啦队的呼喊声可以强化比赛紧张的气氛，而鞭炮声等很自然地使人感觉到节目的气氛。声音同时还可以衬托人物的心情，如歌声、鸟语往往表现出人物欢快的心情。

4. 保持视觉和听觉的连贯性

电视节目是由一组画面和声音组接而成的。一般说来，声音的片断性要比画面少得多，因而，可以利用声音的逻辑性来贯穿画面，使原来不连贯的画面有机地组合在一起。

电视艺术是一种连续的、具有造型性的视觉艺术。

电视节目和画面创作的重要内容之一就是完成叙事环节的同时，要有机地运用摄像造型元素，保持所有镜头画面与声音的连贯。

单一画幅（画格），单一镜头要保持其相对的独立性。使其既具有视觉可看性、独立性，又具有声音的完整性。

所以，画面与画面、画面与声音、声音与声音之间有一种承继关系和延续关系。



电视节目的声画关系

电视节目是通过画面和声音的相互组合来传递信息的。声音和画面的相互关系主要有两种，即声画合一和声画对位。

声画合一是指画面和声音所反映的对象完全一致，即声音是由画面上出现的人或物发出的，或者声音是对画面内容的丰富和补充。

在纪实性电视节目中，声画合一有两种形式：一是使用记者采访、报道及新闻人物讲话和同期声及现场实况音响，声音与画面内容上一致；二是利用解说词对画面进行解释、补充和说明。采用这种形式，可以充分发挥声音和画面的各自特点和优势，使之相互取长补短，既能准确全面地传递信息，又能获得较强的现场感。在采用这种形式时，要注意使声音的距离感、现场感和音量大小与画面内容相一致。

声画对位包括声画并列和声画对立。声画并列是指画面和声音各自按照自己的规律表现不同的内容，而又在各自独立发展的基础上有机地结合起来，形成声音和画面的并列效果，如对比、象征和比喻等。声画对立常常是通过声音和画面的相反相成来表示更深的含义。



电视的接收特性

1. 广泛的群众性

我国幅员辽阔，很多地区交通不便；另外一个特点是文盲众多，文盲和半文盲占很大比例。在这种情况下，电视就成了向人们传播新闻、普及知识、提供娱乐与服务的最重要的工具。

收看电视不受人们的文化程度及年龄的限制，而报纸只面向具有一定文化程度的读者；电视由于有着很强的感染力，比起广播来更容易使人们发生兴趣。此外，电视通过电波传输信号，不受交通条件限制，利用卫星可以将电视节目传送到任何地方。

由于电视的这些传播优势，它成了最受人们喜爱的大众传播媒介，特别是对于广大农村地区，它是最重要的传播媒介，很多人主要是依靠电视来了解外界变化。

2. 双通道接收

电视作为视听媒介，是同时向观众的视觉和听觉传播信息的。而报纸和广播则只能单独诉诸于视觉或听觉。观众由于能使用视觉和听觉两种通道接收信息，所以能获得更多、更丰富的信息。

视觉通道传输的主要是具体可视、生动鲜明、丰富多样、难以用语言来传递的信息；而听觉获得的信息一方面是对视觉信息的补充，另一方面它能传输较为抽象、概括和深化的信息。

此外，由于视觉信息反映的多是运动、变化的事物，所以，它较听觉信息更容易吸引观众的注意力。

心理学家研究表明：人类的知识65%来自于视觉，25%来自于听觉，而通过触、味觉和嗅觉获得的信息只占10%。这说明，人类获得信息的最主要通道是眼睛和耳朵。

而传播学者经过研究证明：受众一次性阅读文学能记住10%，收听语言能记住20%，观看图画能记住30%，而边听边看则能记住50%。电视作为视听媒介的最大优势是它能同时向人们的视觉和听觉传送信息，使观众在单位时间内能获得最大的信息量。

而要充分发挥电视的这一优势，首先必须使电视的画面和声音能同时传递信息，而不是有所偏废。画面必须有形象价值和视觉冲击力，能够吸引观众。例如，一些电视新闻中的工农业新闻，除了农田就是车间，画面彼此雷同，根本没有什么新意；而一些广告除了商品外，就是工厂的大门和奖状、奖牌、奖杯。这样的画面根本不会给观众留下什么印象。

从电视的声音来看，不管是解说词、同期声还是人物对白，都要注意具体、生动、富有内容，切忌空话、套话、官话及干巴巴的说教。其次要注意充分运用多种表现手段，如报道海湾战争的新闻，当介绍战争进程时，配以图画和模型，往往可以使观众一目了然。而在介绍人名、地名及语言等一时无法说清楚的事情时，用字幕来表示往往收到事半功倍的效果。而在声音部分，大量运用同期声和现场音响，可以使观众获得更多信息。

3. 观众收看的随意性

人们观看电影，往往是在一个封闭的环境里，没有其他光线和随意谈笑的干扰，所以很容易集中注意力。而收看电视则主要在家里，或是单独观看，或是全家人一起观看。这种收看环境往往是开放式的，家里人进进出出，有时还会有客人来访，或者电话铃突然响起来；全家人在收看电视时，往往是边看边聊天，有的与电视有关，有的则完全是题外话；家庭成员之间还常常为收看哪个频道争执，有的则是边看电视边干家务。

在家庭欣赏环境里，电视中不宜表现暴力、色情以及违背道德规范的两性关系等题材，而通常应以反映日常生活和家庭题材的节目为主。

而且，由于观众是随意收看，精力很容易分散，电视剧等节目不宜采用发展过于迅速、节奏过于急促的叙事方式，场景的变化也不宜过于频繁。

4 观众的收视心理

任何电视节目的制作者，无不希望自己的节目为更多的观众所收看和喜爱。而要做到这一点，首先必须要了解观众的收视习惯、收视心理和基本需求。

电视节目主要通过传递信息和情感，使观众得到信息、知识和娱乐。但不管什么节目，要想产生效果，首先必须要引起观众的注意。注意是外界信息进入心灵的一扇大门，是心理活动的一种状态，它使心理活动具有一定的方向性。一般地说，人在注意着什么的时候就在感知着什么，记忆着什么，思考着什么或想象着什么。如果没有注意的参加，人不仅没有认识活动可言，甚至连其他的活动也难以产生和维持。

在收看电视节目的过程中，注意的作用首先表现在对节目的选择上。这

时的观众就如同进入百货公司的顾客一样，总是根据自己的注意心理来确定收看或不收看哪个节目。其次，注意的作用表现在人们收看电视节目过程中的维持功能上，在人们认识客观事物的感觉、思维、记忆的过程中，注意自始至终起一种维持作用。如果一个电视节目不能调动和集中人们的注意力，那么这些节目或许在人们眼前飘忽而过，过目不留，或许在人们头脑里转瞬即逝，因而也就达不到应有的效果。

注意又分为随意注意和不随意注意。不随意注意也叫无意注意，是事先没有预定目的，也不需作意志努力的注意。随意注意也叫有意注意，是一种自觉的、有目的的，在必要时还需要一定意志努力的注意。

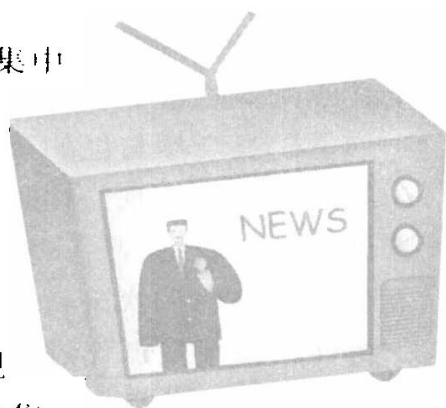
人们收看电视节目时的注意心理和读报时的注意心理是有一定区别的。读者在读报时，需要聚精会神才能接收报纸所传递的信息，而观众在收看电视节目时则常常伴随着一些其他行为，如吃饭、聊天、做家务等，处于无意注意状态。美国CBS“60分钟”节目的制片人唐休伊特曾经说过：“电视编导的真正竞争对手不是其他广播网的导演，而是观众家庭中易于分散注意力的事物。重要的是，电视编导要能在自己的节目里消除观众改看其他频道或关电钮的机会。”

吸引观众注意力的因素主要有两类：一类是结构性因素，主要指信息的外部形态；另一类为功能性因素，涉及到一个人的兴趣、愿望、需求等。与上述两类因素相对应，电视节目本身具有内容和形式的问题。

电视节目最先作用于观众视觉和听觉的是它的外部形态。根据无意注意规律，电视节目吸引观众的程度与其外在形式的刺激强度成正比。在一定限度内，外在形式的刺激强度越大，它所引起的兴奋越强。因而，必须要注意表现形式的新颖，以增强其刺激强度。

以电视新闻为例，要能抓住观众，就要注意在表现形式上有所突破，如开头要新颖，先声夺人，较多地运用运动镜头，以富于变化的结构形式吸引观众。同时要注意采用现场报道、连续报道等形式，大量使用同期声、字幕等手段，以增强其表现力。

此外，还要注意发挥集中报道的威力。所谓集中报道，就是指在较短的时间内，就某一重大新闻传播大量信息。集中报道不仅有利于反映事物全貌，而且能形成较大的声势来吸引观众的注意力。例如，美国“挑战者”号航天飞机爆炸以后，中央电视台“新闻联播”围绕这一事件进行了大量的报道（主要采用的是英国维斯新闻社和美国世界电视新闻社的消息）。仅在航天飞机失事的第二天，就集



中播放了7条新闻：美国舰船和飞机寻找“挑战者号”航天飞机的残骸；美国宇航局成立调查委员会，全面调查“挑战者号”失事的原因；介绍美国航天飞机的发展概况；介绍7位遇难的宇航员；联合国安理会中止辩论，向美国“挑战者号”航天飞机的失事致哀；世界各国对此事的反映；“挑战者号”爆炸以后，参与航天飞机制造和维修的美国两家主要公司的股票价格急剧下跌。由于采取了集中报道的形式，所以这一事件引起了绝大多数观众的注意。

注意虽然是由外界刺激引起的，但也决定于观众本身的状况。同样一些客观事物，由于感知它们的人本身的状态不同，就可能引起一个人的注意而引不起另一个人的注意。这主要是由观众的需要和兴趣来决定的。一切事物，如果它们跟满足需要有关，跟人们的兴趣相符合，并且人们对它们抱有积极的，特别是富有热情的态度，那么，它们就很容易成为注意的对象。

不同年龄、性别、职业和文化程度的观众，受其政治、经济地位以及具体环境的影响，对节目的兴趣和要求也往往有所不同。电视节目从设置到制作，主要是以满足大多数观众的共同兴趣和需要为标准的。当然，在可能情况下，也要照顾不同层次观众的特殊需求。

不过，电视节目仅仅引起观众的注意还是不够的，它要取得好的效果，还要能够被观众理解、接受和喜爱。因此要注意节目的通俗性、可信性和艺术性，而纪实性电视节目最重要的是要做到真实、客观和公正。

5. 观众的参与性

电视观众对电视节目的参与与介入主要体现在以下两个方面：

观众直接参与节目主持人的制作与播出，如一些电视节目往往把观众直接请到演播室，使之成为节目的一员，很多竞赛性的电视节目，往往能吸引社会的广泛关心，并动员更多的人参加；而一些直播节目，可以让观众在节目进行过程中打电话点播，主持人在节目演播过程中，不断与观众交流，而咨询性的直播节目，则是由观众打电话提问，主持人现场解答。电视的这种参与性首先取决于其广泛的社会性和家庭性，正是由于观众直接参与节目的制作与播出，才大大缩短了观众与节目之间的距离，从而产生较强的亲近感。

电视观众参与性的第二层含义是观众对节目内容的理解和完成。电视为观众提供的信息往往是具体的、丰富的和多样化的，观众的理解多是“仁者见仁，智者见智”。观众在观看电视节目时常常非常投入，为剧中的主人公悲伤、忧愁和欢笑，并对节目内容进行品头论足。而要充分发挥电视的这一特性，在节目创作过程中，要注意含蓄，给观众留下思考、想象和再创造的余地。

话筒和调音设备

电视作为视听媒介，声音在传递信息上起着重要的作用，它与画面相互补充，能更为准确、真实地再现客观现实。此外，声音还具有烘托气氛和传达感情的作用。因此，在电视摄录中，声音的录取与画面的拍摄具有同样重要的作用。而在声音的采录中，掌握话筒的使用方法是十分重要的。

话筒是一种将声源发出的声波转换成电信号的一种电声器件。在电视节目制作中使用最广泛的是电动式和电容式两种话筒。

电动式话筒又包括动圈式话筒和带式话筒两种。动圈式话筒是广泛用于室内或室外电视节目制作的最长久耐用的一种话筒。它的最大优点是使用可靠、方便。这种话筒能离声源很近工作，这一点对于在嘈杂的外景环境下的节目制作特别重要。而且它内部没有前置放大器，因而不需要外加电源。它的力学性能也比较好，牢固耐用，使用寿命较长，但其灵敏度不如电容式话筒。

带式话筒在录制音乐等节目时效果很好，但它体积大，移动使用不便，而且易损坏，因而其使用范围很受限制。

电容式话筒传声效果好，在音乐节目录制等专业领域中电容式话筒已占主导地位。其不足之处是力学性能和防潮性能差、易损坏、操作复杂、使用不方便等。



固定式话筒的种类

固定式话筒有其固定的话架（如长颈吊杆、三脚架、话筒巡回车等），其位置基本是确定的，很少变动。即使有变动，也常常随着巡回车的吊杆或其话筒架共同移动。

这种话筒通常体积较大，不宜出现在电视画面上，因而它必须具有远距离拾音的功能，而且还要能防止其他噪声的侵入。要达到这些要求，只有猎枪式话筒才能胜任。它是超指向性的，通常为心形或锐心形话筒。

话筒巡回车。这类话筒一般用于内容比较复杂、艺术要求比较高的节目



制作中。由于它被安置于具有活动平台的话筒吊杆或巡回车上，话筒操作人员可通过调节话筒吊杆的长短或平台的移动来调整话筒位置，从而改变与声源的距离。

长颈话筒。将长颈吊杆支在三脚架上，然后再将话筒安装在吊杆上。在节目制作中，它的位置常常是固定的，而且一般不出现在电视画面上。

钓鱼杆式话筒。这种话筒架更轻便些，将话筒安装在钓鱼杆式支架上，可以非常方便地选取最佳拾音位置。话筒占据的制作空间较少，不会妨碍照明，能灵活地调整角度不让话筒的投影进入画面。其缺点是长时间使用，工作人员会支撑不住。

佩戴式话筒

佩戴式话筒是一种能够佩戴在演员身上的微型话筒。主要有项链式话筒（挂在脖子上）、别针式话筒（别在领带或衣襟上）、袋式话筒（放在衣袋里）等。佩戴式话筒体积小，在同期声录制时，可以避免话筒对画面的影响。另外，在某些场合，由于无法安装固定式话筒，或演员需要移动时，使用佩戴式话筒是很方便的。由于这种话筒要佩戴在演员服装的各个部位，因此它是无指向性的。

佩戴式传声器声音信号的传输方法通常分为无线式和有线式两种。电视节目制作中，有线佩戴式话筒在报告会、电视教学节目、新闻采访与座谈等场合运用较多。无线式佩戴话筒的声间音输出要经过一套小型无线发射、接收设备后再和电声设备相连接。无线式佩戴话筒在电视剧和音乐节目的录制中运用较多。

在使用佩戴式话筒时，应该尽量避免衣服的摩擦声。

电视新闻摄录时声音的拾取

在电视新闻报道中，录音是一项重要的工作。在拍摄时，不管周围环境

怎样，始终都要把话筒打开。即使是记者手持话筒进行现场报道时，摄像机上带的话筒也要打开，以录取周围的环境音响。不过要注意把这两个话筒连在录像机上两个不同的声道。

电视摄像机上携带的话筒通常是超指向性话筒，它具有很高的灵敏度，收录距离10米以上。在一些嘈杂的环境，如机场、车站、码头、体育场等必须进行远距离拾音时，它能很好地满足使用要求。

此外，外出采访时带上小型盒式录音机也是很有益处的。一是可以用它录环境声；二是和录像带同时录下采访的声音。这样，记者在回台的途中就能听到所采访的内容，回台后可以迅速编辑。



电视画面与镜头

电视节目是由数量不等的镜头构成的，如一部电视剧的镜头多达数百个，而一条动态新闻有时只有几个镜头。镜头是指摄像机不停地连续一次拍摄的电视片段，其所摄取的人物或景物，在时间和空间上都没有切断的痕迹。镜头种类很多，根据视距的远近，可分为各种景别的镜头：远景、全景、中景、近景、特写等；根据拍摄方法，可分为固定镜头和运动镜头，运动镜头包括推镜头、拉镜头、摇镜头、移镜头以及升降镜头等；根据描写方法，可分为主观镜头和客观镜头。镜头长短不一，有时转眼即逝，有的却长达数分钟。

镜头又是由画面构成的，画面是电视的最小构成单位。一个画面虽然有长有短，但都要在屏幕上持续一定时间。有时一个画面就是一个镜头，有时一个镜头又是由许多画面构成的。

根据镜头的内容及其在节目中所起的作用，它又可以分为如下几类：

景物镜头，又称“空镜头”，是画面中没有人物角色的镜头。运用这种镜头有时是为了交待环境、表现风景；有时则是为了衬托人物心情或表达某种深远的意境。

实景镜头，画面是实物或自然景物的镜头。

资料镜头，直接从现成的电视节目或影片中剪取翻录的镜头。

备用镜头，在电视剧拍摄过程中，导演常对同一机位、同一内容的镜头画面拍摄数次，除第一次拍摄的镜头外，其他都称为备用镜头。其目的是为后期编辑提供更大的选择余地。

交待镜头，用以交待被摄主体所处地点、运动方向的镜头。一般都是从较大的规模来表现拍摄对象之间的空间关系，因此它一般为远景或全景镜头。

贯穿镜头，又称“主镜头”。在拍摄过程中，为了画面运动的连续性和便于后期剪辑，常用一个长镜头把一个动作（或段落）从头至尾拍下来，这个完整的长镜头即为贯穿镜头。

插入镜头，在连贯的镜头画面中，突然插进的一段镜头。它的长度一

般比较短，在时间和空间上都与原有镜头衔接不上，但它又总具备某种合理性。

反应镜头，表现电视节目人物对前一镜头中的语言、行为或某种事物所作的反应、表情的镜头。

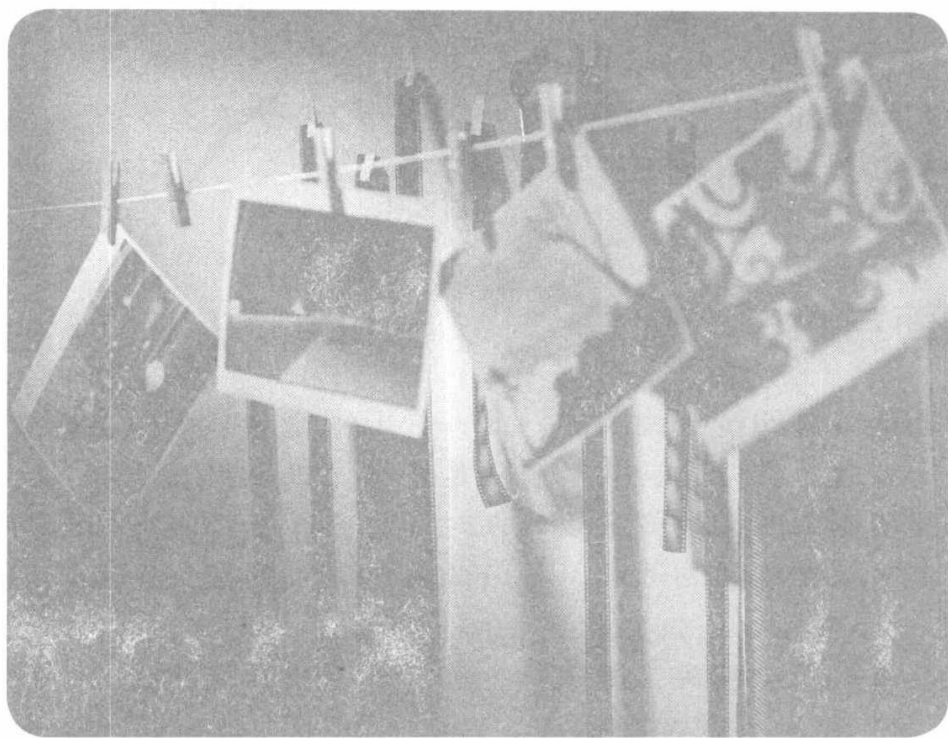
电视画面和照片与电影画面一样，都属于平面艺术，所以照

片及电影摄影中的一些平面造型的规律和法则，在电视画面的造型中也是适用的。



电视构图

电视画面的构成有封闭式和开放式两种。封闭式是以画面内景物安排的和谐统一，以画面的整体感、内向性为特征的。景物安排能将观众的视线引向内容的重点上，观众的理解和思考是围绕画面内部提供的空间进行的。它通常是将一个空间分解为若干小空间，然后组接起来。往往是前一



个镜头的画外空间就是下一个镜头内的空间。从构图来说，以平衡为准。这种画面的空间处理是封闭性的，因此观众不会产生画外空间的联想。这种封闭式画面在用光上习惯采用戏剧性用光，在声音方面，往往以背景音乐代替环境音响。

开放式构图具有相反的特点，构图常常是不均衡、不完整的，具有向外的动势和张力。它把画内、画外空间看成是一个整体，画内可见空间只是整体的一部分。虽然屏幕上可见的画面构图是不完整的，但是画外空间如有足够的暗示就可以使观众在脑海中形成那个空间的形象。开放式结构的画面可以使观众参与创作并充分发挥其想象力。这种开放式结构带来了对画面开放性的处理。在拍摄运动的物体时，不一定按传统取景观念，在被摄体运动前方留有一定的空间以保持画面的均衡状态，而是可以紧靠运动指向那一侧的画框。均衡状态是结合着画面空间来考虑的，在拍摄静态画面时也是如此。此外，画面内人物的视线及人物和物体的运动方向是离心式地向着画外。

运用画外空间在很大程度上要借助于声音，它能暗示画外空间的存在，并把画内、画外空间连成一体。所以采用开放式结构，往往比较重视同期声和环境音响的运用。



电视画面的布局

布局是指对画面内各种视觉因素进行空间上的安排。

主体物是画面中最重要的部分，它的布局安排对整个画面的构图成功举足轻重。为了使主体物鲜明突出，可以使主体物占有较大的画面面积，或将主体物置于画面的视觉中心。

常用的办法有如下几种：一种是将主体物置于画面的中央。主体物于画面中央时，屏幕区域是对称、平衡的。例如拍摄记者或播音员面对摄像机讲话的镜头时，就可以将其放在屏幕中央。假如记者或播音员偏离中央的位置，这种不平衡就可能分散观众的注意力。

另外一种办法是设想用“妒”字型线条将电视屏幕分别从纵、横上分为三部分，这些纵横线条的交叉点也是画面的视觉中心。若将主体物置于任一交叉点上，不仅主体物鲜明突出，画面也显得生动活泼、富于动态。有时也可以将主体物放在画面的一旁，这样的不对称处理，反而会更增加画面的吸引力。

此外，画面的平衡也是很重要的。水平线在画面出现时一般不应该倾斜。而建筑物、树木、塔等应该是垂直的。

电视画面的空间配置

除了主体物的位置安排外，空间的配置也是很重要的。

1. 头上空间

电视画面的头上空间是指画面中主要人物的头顶与屏幕上框之间的空白。不管是户内还是户外，人们的上方通常都留有空间，因此我们构图时也要在人们的头上留一些空间。这种空间过大、过小都不合适。如果头上空间过小，或者让人物的头顶直接顶在屏幕的上边，这样就会把观众的注意力引到画框之外。如果头上空间过大，画面就会上轻下重，从而破坏构图的均衡性。

2. 鼻前空间

一般情况下，当某人看某一方向而不是正面对着摄像机时，应把人放在偏离中心一点的位置，在这个人朝着的方向上留一些空间。头侧得越厉害，前面留的空间应越多，这种空间称为鼻前空间。

3. 运动空间

当被摄体是运动物体时，必须在他运动朝向的一方留下较多的空间（运动空间）。当人物谈话时，应在他的面部朝向的一方留下较多的空间（谈话空间）。当人物在行走时，应在他走向的一方留下较多的空间（走向空间）。

第十章

电视剧



古装剧

古装剧一般指以民国以前的故事为题材的电视剧。顾名思义，“古装”主要指古代人们的服饰而言。古装剧近几年火爆荧屏，正史、野史、帝王将相、勾栏鹁母等纷纷登场。正是由于观众对历史故事、传奇人生以及历史人物的敬仰与好奇，形成了古装戏的收视热潮。同时由于这一类题材距我们生活的时代比较久远，而观众也并不特别在意其是否具有历史的真实性，所以这也就给创作者提供了很大的自由发挥的空间。纵观电视荧屏，古装剧确实也是良莠不齐，虽然创作出了《汉武帝》、《雍正王朝》、《康熙王朝》、《宰相刘罗锅》等一系列的古装剧精品，但同时也出现了很多情节虚假、细节失真的古装剧。电视剧

《太平天国》在宣传期间即使被媒体冠以“历史如真、江山如画、英雄如虎、美女如云”的美名进行炒作，然而在播出之后，也并没有取得预期的效果。

编剧在创作古装剧的时候，



要注意两个问题：其一，就是要充分把握好细节描写，细节是所有电视剧成败的关键之一，对于古装剧更是如此。由于中国古典小说及民间故事都具有特别强的传奇性和十分鲜明的人物性格，而对细节的关注相对较少。作为一部电视剧作品如果只讲究干巴巴的故事线索，就很难打动观众。其二，要在古装戏中注入现代情感，即所谓的“以史为鉴”、“借古察今”。高明的古装剧总是能够让观众从作品中看到一些与现实人物相关的东西，看到一些与当今时代相关的背景与事件。如《康熙王朝》中关于祖国统一的问题，《宰相刘罗锅》中关于“贪官”与“反腐”的问题等等。

言情剧

言情剧，主要是指讲述男女之间情感的电视剧，也是当今很受观众欢迎的一种电视剧题材类型。该类题材电视剧受欢迎的原因可以简单归结为以下两点：

其一，言情剧的故事和情感契合了青年男女身体和心理发展的动向；

其二，言情剧通过情感的讲述，反映的是一个时代某种层面上的生活状况，通过言情可以看出社会中芸芸众生的人生观与价值取向。

一部好的言情剧并不单是为了讲述一段美丽的爱情故事，它应该有着深刻的对于爱情与人生本质的理解，同时必须具备正确的审美导向（即使



电视剧已经作为一种商品而存在，其娱乐性日趋占据主导，但依然不能忽视其宣传与教育的传统媒体功能。可见，言情剧的策划与写作也有不少的讲究，下面简单地阐述为：言情剧作者必须对人类爱情的本质有着独到与深刻的见解、同时，对被时代扭曲的爱情能够给出深刻的合理的阐释。否则，言情剧就会流于肤浅，导致泛情、滥情。从20世纪90年代以来，出现了一批较为优秀的言情剧，如《过把瘾》、《牵手》等。由于言情剧主要讲述情爱关系，所以有时很容易造成题材上的雷同，曾经一段时间“第三者”、“婚外情”成为言情剧的主导力量，甚至“第三者”、“婚外恋者”的形象早已揭去了不光彩的面纱，变得名正言顺、理直气壮，进而演化成被同情、被理解的对象。

言情剧作为一种类型同样是对生活的反映，它所触及的内容是相当广泛的。但是对那些扭曲的、畸形的婚姻观与爱情观，创作人员一定要对其进行理性的批评，而不是对这种不负责任的行为推波助澜，以致误导观众。如何突破讲故事的老套路，创作出给人耳目一新的言情剧，是编剧及创作者面临的一个亟需解决的问题。

家庭伦理剧

爱情是长盛不衰的话题，在传统家庭中心制的中国，亲情话题也同样具有永恒而美好的色彩。任何一个人都有着对家的依恋和对亲情的渴望，特别是在社会节奏感日益加快的今天，前所未有的压力、危机感充斥着人们的内心，人们的潜意识中从未像今天这样强烈地怀有对家的皈依感。家庭伦理剧正是契合了观众的这一心理状态，在人们奔波于事务、亲情关系日渐疏远的时候，为人们提供了一个温馨的空间，在电视剧中营造都市人都已经感觉陌生的家庭温情，触动人们已经有些麻木的情感神经。

家庭伦理剧是以家庭成员为中心，描述人类的情感道德，阐释人与人之间道德观念的碰撞与矛盾的剧作。20世纪90年代初播出的家庭伦理剧《渴望》，一度造成了万人空巷的盛况。从此，这种类型的电视剧一直备受人们关注，常常成为人们茶余饭后的谈资，很容易形成共同话题。近些年来，《空镜子》、《结婚十年》、《浪漫的事》等家庭伦理剧引起了强烈反响，《亲情树》、《大姐》、《大哥》、《婆婆》等也掀起了收视新高。一时间，电视荧屏上的家庭伦理剧成为收视的热点，在电视剧交易的市场份额中，家庭伦理剧也是首屈一指。

一部好的家庭伦理剧，首先应该在作品中注入某些伦理观念，不管是儒家思想还是传统的孝道，这样作品才不至于显得轻浅。当然这种伦理观念要

能够被现代人认可、接受。否则，只有家长里短的事件，不免给人以絮絮叨叨之感。同时在渲染这种伦理观念时，不能作“时代的传声筒”，而要通过比较吸引人的故事情节和生动具体的细节来表现。

其次，在具体创作的过程中，创作者要渲染一种积极健康的情感、情绪，达到以真情感人的效果。只有这样，家庭伦理剧才能越走越远。

当前家庭伦理剧的创作也面临着一些问题。首先是某些家庭伦理剧胡编乱造，细节经不起推敲，人物行为、心理不合逻辑。比如《中国式离婚》中的误会和巧合，就给人虚假、矫作之感。其次，一些作品中人物行为扭曲、偏执，故事完全背离了观众正常接受的伦理与情感极限。曾经引起人们关注的《让爱作主》就表现出对“婚外情”的过度宽容，而忽略了婚姻关系中的情感与责任。一些伦理剧往往为了取得商业运作上的成功，片面追求轰动效应，极力表现那种扭曲、偏执的生活与人性，给现实生活蒙上一层阴影，给观众以误导，这样的创作者是缺乏艺术良知和道德感的。

青春偶像剧

青春偶像剧原本是舶来品，最初兴起于日本，后来在韩国及港台流行开来，近些年在中国内地也产生了很大影响。青春偶像剧多以青年男女之间的爱情为题材，本质上讲依然属于言情剧的范畴。然而，它也有一些不同于一般言情剧而为自己所特有的创作模式。

2003年由安徽教育出版社出版的《电视看客——调查中国电视受众》，针对大学生对中国电视剧的喜好类型进行了调查。调查结果显示，最受大学生欢迎的电视剧类型是青春偶像剧，人气指数为38.4%。这表明大学生确实喜欢看一些青春活泼、朝气蓬勃的电视剧作品，青春偶像剧契合了大学生“理想化”的心理特征。其实不仅仅是大学生，很多中老年人也热衷于青春偶像剧，他们从中找到了一些已经流逝的或者自己年轻时没有经历过的情感。然而，就目前的情况来看，国内的青春偶像剧的创作还存在着相当多的问题，与日韩的差距较大，缺乏如《东京爱情故事》、《蓝色生死恋》等经久不衰的作品。当然，国内也曾经出现过一些有影响的青春偶像剧，如《将爱情进行到底》、《男才女貌》等等，但其轰动效应远远赶不上日韩剧。究其原因，主要在于创作者并没有领会青春偶像剧的要领，就其创作现状来看，还停留在对日韩剧盲目的模仿上面，甚至对国外一些电视剧进行盲目抄袭与复制。日韩青春偶像剧确实有许多有价值的东西值得学习，但学习不是外在的、肤浅的，而应该学其精髓，习其风格。那种给日韩偶像剧穿上中国外衣的行为是可悲的。一定不要忘记，有些东西能够学，但那种民族精神，

从盘古开天地以来积淀下来的受众文化接受心理是永远无法移植的。浪漫的邂逅、高级别墅、豪华的跑车对于中国观众只能是假想的西方意识形态中的一个梦想，一旦放到中国这个具体的环境中则是那样的不伦不类。对于今天的中国电视剧观众，这一切在现实中是那样的遥远而不切实际。其实，在艺术创作领域早就有过关于如何“学”的箴言，齐白石先生就说过：“学我者生，似我者死”。

我们要创作出自己的青春偶像剧，就要以自己的文化积淀作为根基。当然，青春偶像剧所必须具备的青春偶像是需要培养和包装的，这种培养所要造就的并不仅仅是一副美丽的外表，还包括一种人格魅力和精神气质。作为青春偶像，他（她）们必须是健康朝气的，是可以给人带来力量与希望的。还有一点也是不容忽视的，那就是“偶像”们的言行举止应该与中国式的思维相吻合。只有这样才能使作品与观众的距离不至于遥远，满足人们对偶像的崇拜心理，畅想自己的青春之梦。同时，青春偶像剧的人物性格一般来讲应该比较扁平，故事结构比较简单，在观念上追求现代时尚。

以上都是创作者与策划者在创作过程中应该注意到的几个要点。尽管目前国内的青春偶像剧还处在探索阶段，但我们期待着它的成长与成熟，因为这一剧种是可以给年轻人带来无限希望的。

军旅题材剧

军旅题材电视剧在21世纪初，再次出现繁荣局面。继《突出重围》、《女子特警队》、《壮志凌云》之后，《激情燃烧的岁月》、《DA师》、《导弹旅长》、《士兵突击》一次次掀起收视热潮，呈现出欣欣向荣、生机盎然的景象。

军旅题材，顾名思义以表现军营生活、军人气质为主要内容。这些作品大多立足现实，着重表现现代军营中的改革与挑战，以及在改革中军人之间思想观念的矛盾与冲突；或者与某一特殊历史阶段的军队事件相关联；或者干脆以某个军人的军旅生涯为表现对象。这类题材因为契合了人们对军营生活的好奇与向往，对军人执著刚毅的精神气质的敬仰而受到观众的普遍欢迎。

很长一段时间，荧屏上的军人形象留给我们的是一种高、大、全的英雄模式，他们一味追求的就是为新中国的事业奉献自己的毕生精力。在电视剧中，军人缺乏自己作为一个普通人的鲜明个性，而被“非人化”，成了某种概念化模式化的“英雄”。当然，我们也拥有一大批成功地塑造了中国军人形象的影视作品，例如《激情燃烧的岁月》、《历史的天空》等等。《激情

《燃烧的岁月》的最大成功就在于它一反过去的荧屏军人形象，成功地塑造了非常个性化的主人公——石光荣。虽然石光荣身上的一些个性特征招来了人们的一些微词，但在突破“非人化”的英雄模式这一点上是具有革命性意义的。同样《历史的天空》备受关注也与姜大牙这个人物形象的鲜明个性是分不开的。

此外，军旅题材创作面临的第二个问题就在于没有写好正面人物的“敌人”，这几乎是所有涉及“敌人”的军旅题材的一个误区。一些创作者竭尽贬低“敌人”之能事，经常把“敌人”写的渺小、弱智、可笑。似乎只有这样才能表现自己的高明，殊不知只有把敌人写得高明，才能更显我军的高明。而且，事实上敌人也并不是如我们所说的那么弱智、猥琐，而有些时候，“贬低自己的敌人，也就贬低了自己”。



反腐剧

腐败问题一直是人们关注的社会热点，而反腐剧正是由于反映了社会问题与社会心理的因素而颇有人缘。观众从腐败分子的落网中可以寻求情感的宣泄，找到心灵的平衡。近年来的反腐剧之所以受到人们的关注，不仅仅在于它顺应了人们反腐败的意愿，还在于它塑造了一系列生动鲜明的反腐战士的形象，特别是反腐剧中经常涉及的一些刑侦情节也满足了人们的观看欲望。揪心的悬念使得剧情激烈紧张、惊险刺激，故事跌宕、强调人物内心的变化对故事的推进，较好地达到了引人入胜的收视效果。自1995年《苍天在上》带来反腐题材的热潮之后，涌现出一大批比较优秀的反腐题材电视剧作品，如《大雪无痕》、《忠诚》、《红色康乃馨》、《至高利益》、《绝对权力》、《红罂粟》等等。这类题材的高收视率以及其所引起的关注，一次次证明了这类题材的价值与意义。但是随着这类作品的增多，反腐剧陷入了模式化的漩涡，很多作品在表现反腐败的时候往往只是把腐败的物质金额增大，把腐败者的级别提高，似乎只有这样才足以引起人们的关注。

策划者与编剧在创作反腐剧的时候要注意下面两点：第一，我们要深刻揭示腐败者的心路历程，以及造成腐败的深刻的社会原因，思考腐败的症结。只有这样才能防微杜渐，警钟长鸣；第二，创作反腐剧也要与时俱进。腐败现象是秘密的、隐蔽的，腐败的形式也是复杂多样的，作为这类题材的策划、编剧要及时地对此给予关注和批判。有些大的腐败分子可能没有贪污一分钱，但他们是彻头彻尾的腐败者（《至高利益》）。所以，这就要求创作者拓展自己作品的表现领域，物质上的腐败固然是腐败，性贿赂、政绩工程，心灵的腐败同样是腐败。在这一点上《至高利益》、

《红鬃烈马》已经做出了尝试，并且取得了较好的艺术效果。但总体来说，这方面做得还远远不够。



武侠剧

武侠剧是中国所特有的一种电视剧题材类型，它不同于西方的打斗片，而是与中国的武术紧密地联系在一起。最近几年，武侠剧轰动一时。特别是根据金庸、古龙、梁羽生的武侠小说改编的电视剧更是广受青睐。因为角色的武艺高强和无拘无束的侠义精神契合了人们幻想的天性，满足了人们在现实生活中难以企及的一种理想人生境界。创作武侠剧不能只是一味地打打杀杀，盲目追求画面的刺激与火爆，而必须注入一种侠、义、道的精神，否则就会流于浅薄甚至造成误导。其次，武侠剧也应该像其他题材电视剧一样表现人，表现人性。从这一点来讲，险恶的江湖、飘零的生活更适合表现人性。是非的判断、好恶的评价，作者一定要明确。哪怕一个好人身上有某种恶的东西，一个恶人身上有某种好的品质，创作者也一定要爱憎分明，弘扬真善美，鞭笞假丑恶。

电视剧的题材类型由于分类标准不同而众说纷纭，例如经常提及的还有室内剧、农村题材剧、少儿片、科幻片、警匪片等等，这里就不再一一赘述。值得指出的是，往往一种题材类型形成之后，创作的模式化也伴随着出现，这就要求创作者开阔视野，不断创新，不断开拓题材类型的表现领域。同时，经常也会出现几种题材之间的相互融合，例如古装戏中融入言情与武侠的因素；警匪片与言情片的结合；反腐剧与刑侦剧、悬疑剧、推理剧的渗透。这种交叉、重叠是电视剧题材类型成熟的表现，高明的策划人与编剧应该积极探讨这种最佳的结合手段与技巧了。



电视剧的36种剧情类型

中国戏曲史家周贻白先生研究了近千种京剧剧本和杂剧、传奇，与法国人乔奇科尔蒂确认的“三十六种剧情”进行比证，发现不仅所有的剧情数目相同，而且种类也完全吻合。

这三十六种剧情类型是：

- (1) 哀诉
- (2) 援救
- (3) 复仇
- (4) 亲族间的报复

- (5) 逃亡者的追捕
- (6) 灾祸
- (7) 不幸的遭遇
- (8) 反抗
- (9) 大胆的企图
- (10) 拐劫
- (11) 谜的解释
- (12) 获取
- (13) 家族间的憎恶
- (14) 亲族间的斗争
- (15) 奸杀
- (16) 疯狂
- (17) 因轻忽而招致损害
- (18) 不知而犯的恋爱罪恶
- (19) 不知而伤害自己亲族
- (20) 有主张的自我牺牲
- (21) 为了亲族而自我牺牲
- (22) 为爱情牺牲一切
- (23) 有原因地牺牲所爱之人
- (24) 两种不均等的势力的斗争
- (25) 通奸
- (26) 恋爱的罪恶
- (27) 发现所爱之人有不名誉的事
- (28) 恋爱发生阻碍
- (29) 爱了自己的仇敌
- (30) 野心
- (31) 人与神的斗争
- (32) 错误的嫉妒
- (33) 错误的判断
- (34) 悔恨
- (35) 亲族的重逢
- (36) 失去所爱之人

电视剧的生产制作过程

电视剧生产制作流程包括前期筹划、中期拍摄、后期制作三个阶段。

1. 前期筹划

在筹备期，制片人需要根据各电视剧的题材、成本、制作规模等差异，组建相应规模的摄制组。摄制组一般包括五大部门：制片部门、导演部门、摄影部门、美术部门和录音部门。这期间的工作内容包括聘用所有的主创人员，安排各创作部门投入准备工作，审定部门预算，分解剧本，制作分场景表和制定拍摄计划。

2. 中期拍摄

拍摄期的主要任务，是完成电视剧画面与同期对白、音效的全部录制。这是保证电视剧能在预定周期和成本内，安全又保质保量地完成所有生产制作的核心阶段。拍摄前，导演或副导演要和演员讨论剧本、对词和彩排；外联制片要对主要场景进行踩点；主创人员召开制作协调会，对场景布置和灯光情况进行技术监察；统筹给每一个部门发放拍摄通知单，各部门负责人签字后，由副导演或制片主任检查落实情况。根据指定时间到达拍摄现场后，各部门根据拍摄通知单的安排和场次顺序进行拍摄工作，根据具体情况导演可对拍摄计划进行适当调整。拍摄期间各部门所有工作人员都各司其职，相互配合，尽可能保证拍摄效率。现场出现的所有状况，都由制片部门统筹协调处理。拍摄结束后，由制片部门清理现场并完成安全检查。回驻地后，各部门召开小会进行工作总结，导演收看素材回放，制片主任和统筹要及时了解拍摄进度，并准备第二天的拍摄计划。

3. 后期制作

后期制作是电视剧拍摄素材的二次创作，是影响电视剧成败的关键，出色的后期制作往往可以起到事半功倍的效果。这个阶段的主要任务是完



成电视剧全部视听语言的制作与合成，并完成其审查与修改，直到取得发行许可证。

后期制作与拍摄期间的要求不同，它需要精益求精。相对于拍摄阶段，后期制作的创作条件比较容易获得保障。在导演对创作的总体把握下，制片人安排好工作计划和预算，协调各部门的工作，保证良好的创作条件，严格地对电视剧的政治和艺术质量进行把关，尽可能地弥补拍摄时的遗憾。具体的工作流程大致为：第一步，选择设备良好的制作机房和录音棚，配备优秀的剪辑人员和特技制作人员；第二步，制定后期制作计划并展开工作，包括画面对白剪辑、录制音乐、动效和音响音效资料以及补录、补拍相关镜头；第三步制作片头、片尾和对白字幕，最后混录合成；第四步报审修改，取得发行许可证，准备发行工作。



电视剧的宣传与发行

电视剧成片制作完成之后，就是宣传和发行工作了。这一阶段的工作是电视剧生产过程的最后环节，也是体现经济效益的环节，直接决定了成本投资回报率。值得注意的是，有些电视剧在拍摄之前就已经开始了宣传发行工作。

1. 电视剧市场概况

市场是某种产品的实际潜在顾客的集合，交易即潜在顾客通过某种渠道得到实际产品，满足自身需要的过程。中国电视剧市场的形成和发展大致经历了自给自足、分散式交换、集中式交换等三个阶段。随着社会主义市场经济的确立和繁荣，电视剧市场得到了更快更健康的发展，同时各类相关政策法规的完善，也为其生产提供了更大的发展空间和有力的法律保证。

电视剧市场主体包括制片商、发行渠道、电视台和观众。制片商是电视剧的生产者，其规模和素质直接决定了电视剧产品的数量和质量，体现了市场容量和效率，是电视剧市场繁荣和发展的原动力。发行渠道的健全程度决定了市场机制的效率。电视台的电视剧播出量、购买力和收视率初步决定了电视剧市场的最大容量，是电视剧供求关系的风向标。观众是电视剧市场的最终消费者，是制片商、电视台和广告商市场关注的目标受众群体。

中国电视剧的市场构成体现为二层交易模式：第一层是电视剧制片商和电视台之间的交易；第二层交易是电视台将电视剧前后的广告卖给广告商，以收取广告费用。电视剧市场的主体包括制片商（生产商）、发行商（营销渠道）、电视台（一级消费者）、广告主（二级消费者）、观众（最终消费

者)、他们彼此相互作用。

2. 电视剧市场交易特征

随着电视剧事业的发展和市场经济的深入,我国的电视剧交易市场呈现出以下特征:

中央台、省级台、地方台三级市场格局,地域垄断交易价格和数量下降;

电视剧市场供大于求,缺少精品;

基本采用现金支付方式;

地方台的价格和付款期限限制严重;

人员发行为主。

电视剧市场因题材、各地经济差异、各电视台经营状况不同,而有不同的电视剧收购价格。中央台的收购价格分为三个档次,依次为:古装剧40~70万元人民币/集左右、革命历史题材电视剧40~60万元人民币/集左右、普通类电视剧30~50万元人民币/集左右。电视剧的三级市场以省级台最为活跃,三级市场一般参考省级台收购标准,通常情况下,市级台价格低于省级台。

3. 发行渠道与发行方式

发行是实现利润的直接途径。我国的电视剧发行采用的是双层结构,即先由制片公司或制片公司委托发行公司向中央电视台和省级以及省会电视台进行一次发行;再由中央台、省级台向城市台进行二次发行。一次发行的渠道是主要分销市场。电视剧的发行渠道分为行业渠道、自建渠道以及网络交易平台的新渠道。其中行业渠道是最主要的渠道,它包括各大电视节、节目交易会 and 省市电视台节目交易网,而自建渠道则依靠人员直接发行。制片公司向电视台推广电视剧主要有人员推销、公共展示、媒体广告等三大方式。在实际操作中,人员推销方式应用得最为广泛。

目前,随着我国电视剧事业的发展,电视剧市场竞争日益激烈,如何努力拓展更有效的发行渠道和分销渠道显得异常重要。同时有效的电视剧质量监控和尽可能准确的收视率预估,都是影响销售成绩的重要因素。因此,建立和完善电视剧市场机制需要制片方、发行方和媒体的共同努力。

第十一章

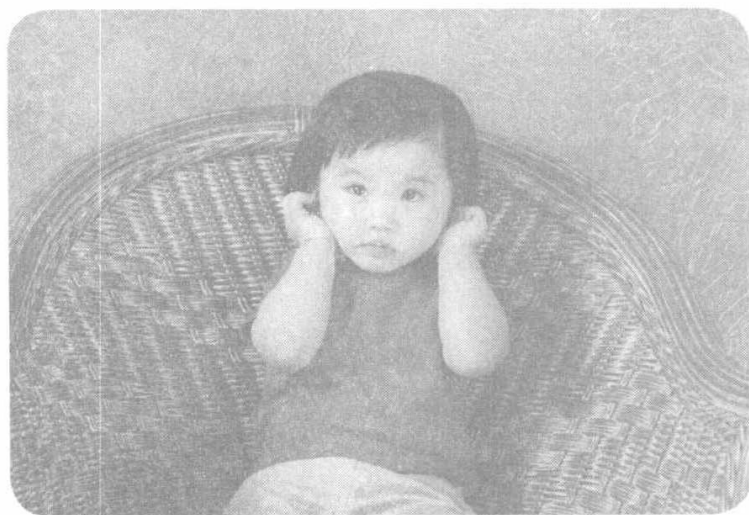
电视文化

电视对儿童的影响

威尔伯·施拉姆，1907年8月5日生于美国俄亥俄州。施拉姆在传播学史中发挥着关键的作用。他既是这个学科的创建者，也是第一个将自己认为是传播学学者的人。他说过这样一句话：“传播学的研究就像一个十字路口，人来人往，非常热闹，但没有一个人留下来。”施拉姆留了下来，成就了传播学。

20世纪50年代，电视成了美国人生活中的重要媒介。人们对电视媒介所具有的声画并茂，对现场逼真的再现，以及电视在讲述故事时的生动和感染力充满恐惧，认为电视对儿童的成长有着非常消极的影响。

1960年，W·施拉姆、J·莱尔和E·帕克等对美国儿童使用电视情况进行了首次大规模的调研。他们访问了美国和加拿大的6000名儿童和1500名家长以及一些教师和学校行政人员，得出以下的结论：



儿童使用电视的方式主要有三种：幻想、消遣和指导。此外，施拉姆等人还发现：儿童对电视的使用情况与其家庭等社会关系有关。比如说，子女与父母冲突越厉害，寻衅的次数就越多，也就越喜欢看电视上的幻想节目，以

便达到逃避现实的目的。

在儿童观看电视的习惯上，并不完全因为媒介的作用，家庭环境的影响是非常关键的。电视能增进儿童早期智力的开发，儿童的一些坏习惯不完全取决于看电视，而与家庭、智力以及与其他儿童的关系、年龄、性别、需要和个性等因素有关。

20年以后，施拉姆本人对这次研究给予了极高的评价，认为效果研究者们正越来越多地接受了这样一个观点：“儿童是最活跃的。是他们在使用电视，而不是电视在使用他们。”



媒介是人的延伸

马歇尔·麦克卢汉（Marshall, McLuhan）是对传播学有着决定性影响的人物。他在加拿大和美国大学里默默无闻地教英美文学，直到1964年，因《理解媒介——论人的延伸》一书的出版而一举成名。从此，他完全转向研究媒介、传播和大众文化。他的研究宏观上观察人类文明史和传播史，微观上透视大众文化、商业文化、娱乐文化、教育和政治制度的各个侧面。

他的《理解媒介》已经成为媒介理论中的经典著作，麦克卢汉在此书中的“地球村”、“重新部落化”等预言性理论在今天已着实得到了验证，而他的“媒介即讯息”、“冷热媒介”、“媒介是人的延伸”等观点也成为现代媒介理论的基本观念。

1. 媒介即讯息

“媒介即讯息”是麦克卢汉最著名的警句之一。麦克卢汉有着特殊的媒介观。在他眼中，并非我们通常所说的广播、电视、报纸才是媒介，“一切人工制造物、一切技术和文化产品，甚至包括大脑和意识的延伸”皆为媒介，因此在《理解媒介》一书的后半部分，被麦克卢汉作为个案研究的媒介涉及非常广泛，包括货币、时钟、飞机、武器等等我们一般并不视为媒介的事物。

在扩大了媒介的概念范畴之后，他继而认为，作为信息和知识的载体，媒介绝对不是消极、静态、被动的躯壳，它对所承载的内容具有强烈的反作用，它是积极的、能动的，它决定着信息内容的清晰度、结构方式以及媒介内容的效果。

在人们以往的认识中，一般都认为媒介仅仅是形式，而形式是为内容服务的，媒介不过是信息、知识和具体内容的载体和外壳而已。“媒介即讯息”打破了人们视“媒介”为单纯的“用于表现内容的形式”这一成见，不

仅让人们看到了媒介对信息、知识等内容的反作用，而且将这种反作用提到了极高的位置。所以“铁路的作用，并不是把运动、运输、轮子或道路引入人类社会，而是加速并扩充人们过去的功能，创造新型的城市、新型的工作、新型的闲暇。无论铁路是在热带还是在北方寒冷的环境中运转，都发生了这样的变化。这一变化与铁路媒介运输的货物或内容是毫无关系的。”

但媒介的内容是什么呢？麦克卢汉认为，任何一种媒介的内容总是另一种媒介。“文字的内容是言语，正如文字是印刷的内容，印刷又是电报的内容一样。如果要问‘言语的内容是什么’，那就需要回答：‘是实际的思维过程’，而这一过程本身却又是非语言的东西。”“媒介的影响之所以非常强烈，恰恰是另一种媒介变成了它的‘内容’。一部电影的内容是一本小说，一个剧本或一场歌剧。”印刷术的内容是文字，电影的内容是小说，电视的内容是电影。“没有一种媒介具有孤立的意义和存在，任何一种媒介只有在与其他媒介的互动作用中，才能实现自己的意义和存在。”

提出“媒介即讯息”，麦克卢汉是想通过这一思想指出媒介技术的重要意义，让人们认识到媒介技术对传播体系、社会结构、社会政治权力形式、人的思维方式等等诸多变化所起的重要作用。这一思想的提出突破了当时统治着传播学研究的行为主义传统，使我们认识到“媒介不仅仅是在两个或更多的环境之间传递信息的通道，而且是新的社会环境本身的构成者。”

2. 媒介的冷热

麦克卢汉用“冷”、“热”来区分两种不同性质的媒介，解释媒介的产生和影响，解释人和媒介的关系。“冷媒介和热媒介”是一种感知方式的比喻，指媒介的高清晰度 and 低清晰度。热媒介传播的信息明确清楚，或者说具有高清晰度，而且信息量大，因而接受者的参与程度低。冷媒介正好相反，它传播的信息模糊含混，提供的信息量小，因而接受者的参与程度就随之提高。以照片与漫画为例，照片的清晰度高，画面信息一目了然，人们无需再多做“补充”就可很明确地了解其内容，也就是说参与度不高，所以，照片是热媒介；漫画的清晰度很低，提供的信息不很清楚，有许多隐含的特别是讽刺的意味，人们必须调动想象力予以“补充”才能完整地理解其中的含义，其参与度提高，所以漫画是冷媒介。按照上述观点，麦克卢汉把广播、电影、书籍、演讲、报纸等划为热媒介，而把电视、电话、交谈、讨论会等划分为冷媒介。

关于冷、热媒介的适用对象，麦克卢汉曾举过一个精彩的例子：1960年尼克松、肯尼迪竞选总统辩论时，听收音机的听众以为尼克松赢了，看电视的观众则认为肯尼迪赢了。原因何在？麦克卢汉认为，电视是冷媒介，适合

低清晰度的形象。肯尼迪是新人，他有许多东西不为人知，所以他的清晰度低，适合使用电视。相反，收音机是热媒介，它适合高清晰度的形象。尼克松是资深的议员和副总统，他的情况广为人知，所以他的清晰度高，适合广播这种媒介。

3. 媒介是人的延伸

“媒介是人的延伸”也是麦克卢汉的重要论断，《理解媒介》一书的副标题就是“论人的延伸”。麦克卢汉开篇就提出“任何媒介（即人的任何延伸）对个人和社会的任何影响，都是由于新的尺度产生的，我们的任何一种延伸（或曰任何一种新的技术），都要在我们的事物中引起一种新的尺度。”

而人类的任何延伸，即历史上一切新发明和新技术都是人的肢体或中枢神经系统的延伸，都会对人们的生活、思维以及社会的发展产生影响，虽然人们对这一切毫无觉察。于是，人类文明史就可以根据媒介发展史来划分阶段。从这个角度看，人类文明经历了三次伟大的飞跃，即人类历史上爆发的三次媒介革命：拼音文字的发明是口语向线性的西方文字的飞跃，机器印刷是拼音文化向近代机械文化和科学文化的飞跃，电子媒介是机械文明向电子文明的飞跃。

在拼音文字发明之前，原始人通过口耳相传的方式储存知识、传递信息。这种传播方式需要动用全身一切感官。因此，部落人感受到的是一个立体的声觉空间，他们就生活在这样一个感官平衡的听觉空间之中。拼音文字的出现打破了感官的平衡。从此，感官平衡的听觉空间被粉碎，人们开始强化视觉，形成视觉空间。人们开始用“序列、线性的方式推理，又开始对数据资料进行分门别类。由于知识是以拼音字母的形式延伸的，知识就发生局域定位，分割成专门的类别，造成功能、社会阶级、民族和知识的分割”。

印刷媒介由于把复杂的现实生活符号化，因而进一步加重了视觉偏向，使得拼音文字造成的人的异化和分裂进一步加深。人们用分析、切割、线性逻辑的方法去认识世界，并且进一步强化了机械化的一致性，同时也产生了个人主义，产生了人对社会的疏离感。麦克卢汉认为印刷术产生了西方文明的一切：民族国家、民主制度、宗教改革、装配线、工业革命、因果观念、笛卡儿和牛顿的宇宙观、艺术中的透视、文字中的叙事排列、心理学中的内省或内部指向等等。

电子媒介的出现，极大地改变了文化传播的方式，改变了文化自身的形态以及人类生活。它仿佛使地球变得越来越小，同时也使人类各种文化趋于同质化和类型化。电子媒介使信息可以多向流动、互动传播，人们的各种

感官可以互通互动，造成通感领域，逐渐形成一个超越视听空间的“触觉空间”或“联觉空间”。电子化开始超越分裂的、线性的、直觉的思维，走向整合的思维，人们的感官又逐渐趋于平衡，人类开始“重新部落化”。“在机械时代，我们完成了身体在空间范围内的延伸。今天经过一个世纪的电力技术发展之后，我们的中枢神经系统又得到了延伸，以至于能拥抱全球。就我们这个行星而言，时间差异和空间差异已不复存在。我们正在迅速逼近人类延伸的最后一个阶段——从技术上模拟意识的阶段。在这个阶段，创造性的认识过程将会在群众中和在总体上得到延伸，并进入人类社会的一切领域，正像我们的感觉器官和神经系统凭借各种媒介而得以延伸一样。”

4. 电视：羞怯的巨人

在诸多的电子媒介中，电视无疑是最不可忽视的，而20世纪60年代本身又是电视媒介开始普及的时候，麦克卢汉对这一新兴媒介表示热切的欢呼。如果说麦克卢汉的媒介理论叙事的落脚点是为了论证当代社会的电子媒介性，而他的媒介研究的侧重点也是当代社会的电子媒介的话，那么麦克卢汉把这一切都集中到了电视媒介上。实际上，在《理解媒介》的个案研究部分，为电视所花费的篇幅也是最多的。

从他的理论推导出去，我们可以说，电视是中枢神经系统的延伸，综合了各种感觉，所以，电视这一新兴电子媒介的出现，可以使人类重归“部落文化”；同时，电视不仅打破了感觉之间的分层，而且打破了旧有的时空观念，产生“内爆”效应，把世界重新聚合为一个“地球村”。麦克卢汉用“羞怯的巨人”来暗示电视的巨大潜能，但毕竟在麦克卢汉写作《理解媒介》的时代，电视还是个刚刚普及的玩意儿，而且自身又极具融合性，所以，他一方面断言电视是“我们中枢神经系统最新近、最壮观的电力延伸”，另一方面又不得不承认电视“由于种种原因是难以把握的”。

在这种充满激情的矛盾心态下，麦克卢汉对电视媒介的分析也显出了矛盾的地方。他认为电视会给观众带来一种参与的冲动，“对于长期习惯印刷媒介和照片媒介的纯视觉经验的人而言，使他们摆脱通常被动和超脱态度的，似乎是一种通感或者深刻的、触觉性的电视经验。”但他又认为虽然电视“使我们卷入感人的深情之中，可是它并不会使人兴奋、使人激动、使人感奋”。

在比较电视和电影的特性时，麦克卢汉认为电视是冷媒介，而电影是热媒介，因为电视是“低清晰度的”，而正是因为这一点使得电视的参与度高，因此他对电视媒介是寄予期望的，期望电视能够介入到政治和教育之中。



电视是“真实”的替代品

让·波德里亚（Jean Baudrillard），法国哲学家、社会学家，先后任教于巴黎十大和巴黎九大，撰写了一系列分析当代消费社会、媒体文化现象的著作，产生了巨大的影响，以至于他的影响被称为“波德里亚效应”。

波德里亚的思想与麦克卢汉有着承接的关系，有人曾称他为“法国的麦克卢汉”。的确，在媒介理论方法上，他与麦克卢汉有着一致性，但对于当今电子媒介的世界，麦克卢汉是乐观积极的，而波德里亚却持一种悲观的批判的态度。

1. 拟像、仿真与超真实

“拟像理论”，是波德里亚最著名的理论，有时甚至成为代替他的符号。他从历史逻辑的角度，提出了“拟像三序列”：仿造（counterfeit）是从文艺复兴到工业革命的“古典”时期的主导模式；生产（production）是工业时代的主导模式；仿真（simulation）是被代码所主宰的目前时代的主导模式。

第一序列的拟像遵循“自然价值规律”，第二阶段的拟像遵循“市场价值规律”，第三阶段的拟像遵循的则是“结构价值规律”。我们可以举艺术品的例子来加以旁证。在工业革命之前，艺术品的仿制只能通过手工制造的方法，这是并不破坏自然规律的模仿，这种“仿造”只能在原作之外增加“赝品”。工业革命之后，由于机械化大生产方式的出现，艺术品的复制就可以采用机械制造的方式，比如古典主义的名画可以通过印刷术来翻制，这也就是本雅明所说“机械复制时代”的艺术生产方式，市场规律这只“无形的手”在其中起调控作用。而现代，随着以手推磨为标志的“农业社会”的远去、以蒸汽机为标志的“工业社会”的即将结束，



以“互联网”为标志的知识经济时代已经来临，任何造型艺术品都可以被转化成影像在网上传播，这些被无限复制的“拟像”，已成为可以被简约为1和2两个数字的符号。

这属于第三阶段的“拟像”，主要用以描述当代社会出现的一种提供给大众的“形象文化”，如无所不在的电视影像对大众文化的环境和包围就是如此。这种形象虽然首先能“反映基本现实”，但进而会“掩饰和歪曲基本现实”，进而又会“掩盖基本现实的缺场”，最后进行到“纯粹是自身的拟像”领域，不再与任何真实发生关联。

可见，所谓“拟像”就是游移和疏离于原本，或者说没有原本的摹本，它看起来已不是人工制品。

“simulacrum”被翻译成“类像”也有道理，类像的“类”指的是形象群的复制性，拟像的“拟”指的是形象与形象之间的模拟性。“拟像”创造出的正是一种人造现实或第二自然，人们沉溺其中看到的不是现实本身，而只是脱离现实的“拟像”世界。在波德里亚的视野内，当代文化的最核心特质在于：拟像与真实之间的界限得以“内爆”，以至于现实就是“超真实”——真实与拟像已无法区分，而关于“真实”的真假问题已没有价值。

2. 媒体与真实

落实到具体的社会情境中，波德里亚所言的超真实在很大程度上指的就是当今的媒体世界，而媒体世界在很大程度上就是由电视媒介所建构的。

在《海湾战争没有发生》一书中，他认为，1991年的海湾战争其实大众看到的，只是没有发生的虚拟的“媒体之战”。在这场战争中，“媒体宣传战争，而战争也推动媒体”。人们从电视上看到的是一场“外科手术式的”、“干净的”战争，它清除了任何暴力的和个人的效果。“伊拉克人好像是被施以电刑、被切除脑叶，他们要么向电视记者跑过来以便投降，要么呆滞在他们的坦克边，他们甚至连士气低落都说不上——他们似乎失去了理智、变得愚蠢了，而非被打败了。”因而，波德里亚认为与其说这是战争，不如说这是伪造的战争，所有在战场上新闻对战争的无条件模仿正是为了让人们无条件地接受这种模仿。借助于新的媒介技术来仿真社会，是真实的世界变得像影像，还是影像变得更像真实的世界，波德里亚似乎无法做出判断。他甚至持一种极其悲观的态度认为，真实事物只能被其象征性的哀悼所取代而消亡。

更严重的是，电视等媒介使人们对任何事物和事件都采取一种看客的态度，人们对在电视上看到的都无动于衷了，不再抱有任何介入与参与的冲动。“电视并不将我们遣返现实世界，它处身于超真实，它就是那超真实世

界，而不把我们发送到另一场景。”

就媒体如何和何以能够构建一个仿真的世界，是波德里亚着力探讨的问题。在他看来，麦克卢汉所说的“媒介即讯息”确实是当代社会的一个基础特征。这意味着大众传媒提供的、被无意识地深深地解码了并“消费了”的真正信息，并不仅仅是通过影像展示出来的内容，而且是这些内容与传媒的技术实质本身联系着的使事物与现实相脱节而变成互相承接的等同符号的那种强制模式。该模式对其中每一则信息进行全盘抽象化，并在此基础上进行编排。

由于技术惰性的规律，使得人们越是接近真实资料、“直播”越是用醒目的色彩、突出的手段以及日臻完善的技术来追踪真实，对世界真实的缺席就会陷得越深，愈加造成了电视的这种“真相”。在建构仿真世界的过程中，每条信息的首要功能就是参照另一信息，它们有条不紊地并置构成媒介推论模式、信息、意义，正是这种强制模式造成了一个完整的对世界进行剪辑和诠释的系统。

以电视为代表的电子媒介通过技术组织所承载的是一个可以任意显像、任意剪辑并可用画面解读的世界的意识形态。这个已变成符号系统的世界进行解读的系统是万能的，而且只有可以被阅读的东西才能存在，但它们与世界的真相或其相关的历史无关，而仅仅与解读系统的内在严密性相干。每一种媒介就是这样把自己最抽象、最严密的逻辑渗入意义的构建中，每一种媒介都把自己作为信息强加给了世界。

媒体既不让人们看到也不让人们理解具有各自特性（历史的、社会的、文化的）的事件，而是对它们进行了重新诠释之后便不加区别地将它们播发出来，这既是一种意识形态结构也是一种技术结构。因此，所谓的现场直播似乎让观众看到的是完全真实的事件，甚至亲眼目睹了事件发生的整个过程，然而，人们看到的只不过是一种“真实”的替代品。

3. 媒体与主体

如果说波德里亚对电视直播的分析揭示了媒体世界对外在真实遮蔽的话，那么他对电视广告的研究则是在思考媒体世界如何构建了主体。在波德里亚看来，电视广告把主体构建为一个消费者，将主体当作一个依附性旁观者而进行合并，但在这样做的同时，它也消解了这一自律主体。

为了将一条讯息传给一个接收者，电视广告便将其自身构建为语言/世界，而接收者则被置于指涉对象的位置。接收者/消费者便是保证电视广告“起作用”的或有“意义”的那位“上帝”。实际上，广告讯息的接收者扮演着两个角色：一个是其话语的客体，一个是其话语的主体。由于观众既被

构建为客体又被构建为主体，既是物又是上帝，于是面临着主体位置的不可能性，即主体根本上的无实质性。观众的这一既共时又分离的位置，动摇了被构建主体的那种虚幻的稳固性。

电视形象每时每刻都要求观众通过强烈的运动和触觉的感官参与其中，电视广告中创造出来的那种语言，任由或促使观众将自己的主体性看作是一种被构建的结构，将他们自己看作是自我构建者社群中的成员。这个社群是与时空概念无关的悬空的社群，其个体只用一种方式参与了电视广告中的自指性交谈，把他们自己构建为其訊息的主体/客体，既是意义的生产者，又是意义的接受者。

因此，波德里亚认为电视广告规定了一种交流情境，非真实的被制作成真实的，被交流的是对交流的一种仿真，它比现实还要真实。电视广告把个体与他/她“生存的真实条件”间的关系再现为一种想象关系，广告的受众被广告仿真的真实所编码，并认识到自己是一个消费主体。某个观众收看某个电视广告，并根据广告人物和广告的商品，联想自己使用该广告产品时的情景，甚至身着广告中的服饰在众人面前出现而被注视，心感满足，或是受广告的暗示，自恋式地让自我而不是别人感到满足，广告表现的那份浪漫和情感似乎正在实现，或是按照广告中的人物、衣着，以及从衣着中透出来的身份和品味去塑造自我，在这种情况下，考虑购买该项商品的欲望已进入其潜意识中，他/她正在将自己构建成这个广告角色的主体和由广告塑造的作为消费者的主体性自我。这样，广告把个体构建成一个能够购买产品的“主体”，一个能够自己选择想买何种产品的“主体”。然而，这种“主体”是抽象的，超真实的，是人们在电视广告中所规定的一种交流中想象出来的。

同时，人们购买回家使用的商品与电视广告中的商品也已不是同一件物品，买回家的东西有用但毫无诗意，广告中展示的物品是神奇的，是可填满欲望，令人垂涎而又激动人心的东西。这两者的差异的产生就在于，电视广告的传播在其代码内构建主体。当其抽象消费者变成一个具体使用者，当电视传播所构建的抽象主体变成一个被构建的具体主体并与商品具有日常关系时，这种超真实便荡然消失。

波德里亚指出了当代社会已是一个处于媒体统治之下的社会，媒体既塑造着外部世界也建构着内在主体，用他自己的话说，这是一桩“完美的罪行”，可见他对媒体世界既批判又无可奈何的态度。



电视已成为一种“文化工业”

英国伯明翰大学的“当代文化研究中心”（Center For Contemporary

Cultural Studies), 简称CCCS。创立于1964年, 其重要成员有理查德·霍加特 (Richard Hoggart)、雷蒙德·威廉斯 (Raymond Williams)、斯图亚特·霍尔 (Stuart Hall)、托尼·本尼特 (Tony Bennett)、珍妮·沃勒考特 (Janet Wollacott)、约翰·费斯克 (John Fiske) 等, 我们一般把他们称为伯明翰学派。在新左派观点的影响下, 他们从文化、权力、意识形态等角度切入来探讨各类社会现象, 尤其是大众文化现象。传媒作为大众文化的主要载体, 也成了文化研究的重要领域。对于大众传播活动当中的受众来说, 文化研究学派重视对受众主动性的研究。该学派的代表人物是斯图亚特·霍尔、约翰·费斯克和戴维·莫利等。

20世纪70年代中后期, 伯明翰学派的研究者们开始试图从媒介文本中探讨政治与意识形态意义, 因此, 大量采集媒介文本作为研究素材是这一时期媒介研究的特点。在电视研究方面, 对于电视文本“意义”的产生、表达和阐释, 研究者们给予了空前的重视, 也就是“电视文本分析”。这一工作包括三个步骤: 一是探讨文本如何在文化体系中产生意义; 二是分析意义所依据的意识形态; 三是强调受众是有能力从文本中解读意义的主体, 从而结合不同社会情境中的观众, 对电视信息传播过程中编码和解码两端同时进行研究。这样的研究方法, 使得电视受众研究的取向既有了“影响”研究的传统, 也具备了使用与满足的科学模式, 从而形成了受众研究的人文主义范式。它最大的特点是结合观众的民族、性别、年龄、国别、种族以及参与传播活动的不同方式与环境进行研究, 一般称之为“受众+文本”的分析方法。

伯明翰学派的电视受众研究有以下几个特点:

第一, 伯明翰学派一开始就从社会冲突入手, 将研究的中心置于与受众主体性的建构上。即处于社会总体关系中的受众对电视文本的解读实践中建构什么样的交往关系的探讨。这就将电视信息传播过程中的编码和解码两端都拓展成为一种无限广阔的文化空间。在这一空间内, 综合了文化批评、大众文化、制度研究等开放性话题, 从而, 电视观众的日常接受活动也就成为他们对所面对的社会及文化力量进行的谈判、协商和斗争。

第二, 将电视文本视为分析文化与社会政治结构关系的一个环节, 并将意识形态概念引入电视研究视野。如霍尔的《编码/解码》一文首次阐明, 尽管传播者的编码活动和受众的解读过程是确定的环节, 但是仍然存在编、解双方所采用的符号不相符的可能性。因此, 他主张以意识形态和政治术语来解释这些不相符, 并将整个传播活动纳入不同社会、政治、文化的综合背景下来审视。同时他又坚持, 受众对信息的感知可能与信息生产者的意图有着极大区别。

第三, “民族志”是伯明翰学派的电视受众研究最具特色的方法。这

种方法要求研究者亲身深入某一社群的文化，并在其中长期生活，从内部提供对该文化的意义和行为的描述。民族志方法在伯明翰学派电视研究中的运用，多通过在日常生活中深入观察普通观众的收视行为，并根据他们对特定电视文本的解读进行详细访谈。由于收看电视的行为可以被认为是西方国家家庭生活中居于支配地位的活动，故家庭环境通常是考察的基础，家庭内部的权力关系、决策规则，尤其是两性权力的不平均分配，都是电视研究的重要话题。以戴维·莫利为例，他在《家庭电视》研究中主要关注的问题有：家庭中电视不断增多的用途，如收看新闻、玩电子游戏等；家庭成员对特殊类型节目的不同参与和反应方式；家庭中电视的使用，如家庭内部如何协商电视节目的收看，在家看电视与家庭生活其他方面的关系等。

电视形成的“金融经济”和“文化经济”

约翰·费斯克的《解读电视》（1978年）、《电视文化》（1987年）两本专著集中地阐释了他的电视文化理论、电视受众理论和电视经济理论，他的思想可以归纳为“两种经济”的理论，所谓两种经济。一是“金融经济”，二是“文化经济”。

据马克思主义政治经济学的商品交换价值和使用价值理论，费斯克提出了电视的两种经济理论。费斯克认为，电视节目作为一种文化商品，流通于两种同时存在但并不相同的经济系统之中。其中，金融经济注重的是电视的交换价值，流通的是金钱；文化经济注重的是电视的使用价值，流通的是“意义、快感和社会认同”。在《理解大众文化》一书中，费斯克把这两种相互独立、相互作用的经济系统归纳为以下的模式：

	金融经济	文化经济	
	I	II	
生产者	演播室	节目	观众
商品	节目	观众	意义/快感
消费者	销售商	广告商	观众自己

在金融经济系统中，“演播室生产出一种商品，即某一个节目，把它卖给经销商，如广播公司或有线电视网，以谋求利润。对所有商品而言，这都是一种简单的金融交换。然而这不是事情的了结，因为一个电视节目，或一种文化商品，并不是微波炉或牛仔裤这样的物质商品。一个电视节目的经济功能，并未在它售出之后即告完成，因为它被消费的时候，它又转变成

一个生产者。它产生出来的是一批观众，然后，这批观众又被卖给了广告商。”由此可见，电视节目在金融经济系统中的运行实际上分为生产和消费两个流通阶段。第一阶段是制片人（生产者）生产出电视节目（商品），然后卖给电视台（消费者）。第二个阶段则是电视台将观众作为“商品”卖给广告商，广告商成了“消费者”。电视台播出节目，则成了“生产者”的行为。电视台的“产品”不是节目，而是广告的播出时间。表面上看广告商买的是电视广告的播放时间，而实际上买的是观众。广告商希望在观众观看广告的过程中谋求利润。因为观众越多，价码越高，利润越大。所以，对于金融经济来说，电视产业的当务之急在于“生产”出商品化的观众和“生产”出观众的利润。如果电视节目播出后没有观众，或者电视节目吸引不了观众，那么它作为文化产品的功能就没有实现。

电视商品一旦被出售，金融经济的流通即告完成。也就是说，电视商品已完成了它在金融经济运行中的角色，紧随而至的便是文化经济了。在文化经济中，流通过程并不是简单的货币周转，而是意义和快感的传播。于是，观众就从一种“商品”转变成了生产者，即生产出意义、快感和社会身份。在文化经济中，原来的商品（无论是电视节目还是牛仔裤之类的物质商品）变成了一个文本，变成了具有潜在意义和快感的一种话语结构。电视观众是能够“生产”意义和快感者，当电视台向这样的观众播放电视节目时，交换的是心理满足、快感以及对现实的幻想与对自我身份的建构。因此对于电视的文化经济来说，“消费者同时也是生产者”，与霍尔一样，费斯克也强调观众不是被动的、消极的意义接受者，而是主动的、积极的意义生产者。

费斯克不仅仅关注观众对电视的解读，他通过分析电视文本的互文性和多义性而强调观众的主体性、能动性和创造性。他把互文性定义为媒体文本可以产生文化意义的主要成因。正是由于电视文本与其他文本之间的相似和相异之处，电视文本才能够为观众生产出意义和快感来。费斯克认为，互文性是在水平面和垂直面两个层面上运作的。水平面互文性是通过类型、角色和内容等因素而运作的。垂直面互文性指的是在原始文本如电视节目或连续剧等和其他不同文本之间的相互指涉关系。

费斯克论述了观众的主体性和主动性。他把观众的社会性主体和文本性主体区别开来。费斯克声称，观众首先是“社会性主体”的人，然后才是“文本性主体”的观众。观众结构的复杂性及其错综的社会关系本身决定了他们潜在的社会主体性。社会主体性是观众对文本做出反应或解释的认识视野和感情基础。“文本性主体”则不同，它是文本在建构时为观众造就和预备的主体位置。这些主体位置是大众媒介传播者设想出来的，与观众的社会性主体位置不可能完全一致。所以，费斯克主张把观众放回到社会政治环境

中去，从民众主体特点的角度去认识观众的主体特性。

霍尔、费斯克以电视是如何生产意义这一问题为中心，实际上就是以观众为重心来解读电视文化的，因为从他们的观点来看所谓的电视的意义生产，在根本上就是观众在“解码”活动中的意义生产。这种以观众为中心的研究思路叫做受众研究，除了以上提及的两者，后来的戴维·莫利、索尼娅·利文斯通、洪美恩等学者也秉承了这一方法。



电视看什么

霍尔和费斯克都是从电视文本结构的解读入手，来分析受众的解读方式。莫利则将分析的重心由文本转向受众。在20世纪80年代，他对英国BBC的《全国》与《家庭电视》两个节目先后展开研究，并出版了《全国》受众与《家庭电视》，书中主要采用民族志研究方法对电视受众进行研究。

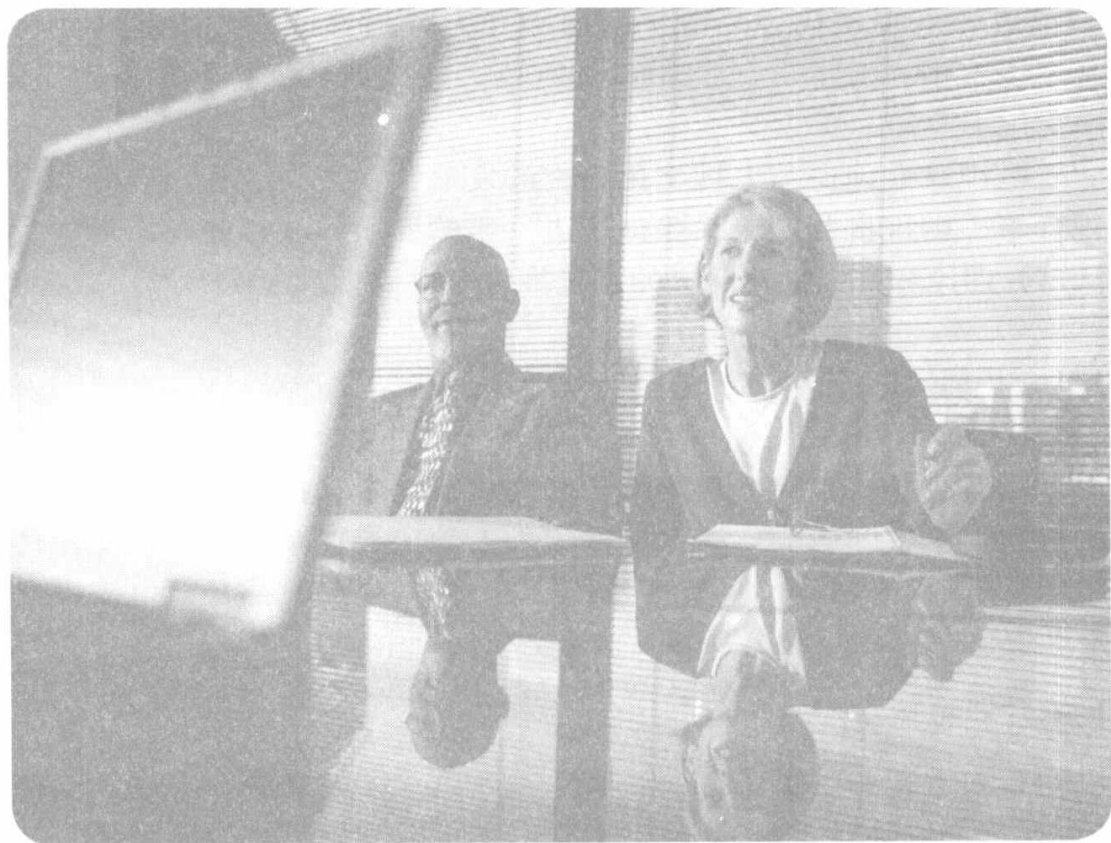
“民族志”源于文化人类学中对异民族文化的考察时创造出的一种方法类型。使用“民族志”方法最主要的问题有三个方面：一是想方设法融入研究对象的日常生活中，在此简称“融入”；二是考察研究对象生活的方方面面，在此简称“遍查”；三是以“深描”作为解释现象的学理化追求，在此简称“深描”。而莫利的研究主要是通过电视受众的长期近距离接触和观察，从而分析出影响电视受众解读电视文本的因素。

莫利的民族志受众研究的主要观点有：将研究的重点由电视文本转向受众，转向对受众收视语境的研究；收视语境包含了三个层次，即受众个人的文化背景、受众的家庭语境、社会政治和经济现实等组成的更加广阔的语境。

在个人的文化背景中，莫利认为受众个体拥有自身的话语，其身上所具有的结构因素（如年龄、地位、性别、种族）融合其中，这些因素影响着受众的电视文本解读。

在家庭收视语境中，莫利重点考察了家庭生活中的性别与权利的关系。经过调查发现，大多数情况下，男性在收看电视的过程中具有决定性的作用，遥控器的掌控权往往是在男性的手中。影响因素“不仅仅基于男人的生物因素，而是基于阳刚男子气的社会定义”，此时，得到就业机会（也就是“赚钱养家”的角色）是必要的、不可或缺的组成部分，如果这个条件不存在，家庭内的权力关系类型就会明显地发生变化。

在对全国性的语境进行研究中，莫利提出另一个概念：“想象共同体”。他认为，电视在把受众转变为人民和民族再演变成一个国家的过程中起到关键性的作用。电视技术使人们不仅有“时间的认同感”，而且有“空



间的认同感”，不仅唤醒了“共同的记忆”，而且唤醒了“相遇的体验及团结之情”。因此，国家不再是一个抽象的概念，而是一种生动的体验。但是，通过电视所传递的国家的生动的体验是经过受众的自我解读的，同时受家庭、国家语境的影响，因此是一个“想象的共同体”。

通过对民族志方法的应用和思考，莫利对收视率发出质疑。他认为收视率模糊了受众在日常生活中的差异性、真实性和有效性。也就是说，日常生活中，受众收看同一个节目，因为不同的语境而有不同的解读；受众打开电视的真正目的并非是看特定的电视节目；收视率忽视了收视过程中的家庭权力的分配。

对电视文化的批判

电视批判理论的历史比较长，法兰克福学派对于“文化工业”的严厉批判已经众所周知，而电视媒体文化无疑是文化工业的重要部分。在法兰克福学派的早期著作1944年的《启蒙的辩证法》中，霍克海默与阿多诺就预言电视迟早要产生巨大的影响，但同时又悲观地认为电视会使审美迅速陷入极端贫困的状态。在1954年，电视开始流行的时候，阿多诺又专门撰文《电视和大众·文化的模式》来批判电视文化，揭示电视隐藏的“心理机械主义”。

在他们眼里，电视所代表的电子传播媒介无疑是维持文化工业的现代化机械，是不折不扣的操控大众意识形态的CA，而批判电视就是为了揭示电视乃至整个文化工业的本质。

随着电视媒介理论与电视文化研究的发展，在更新的理论资源与多元的理论视野下，电视批判理论又获得了进一步的发展，波兹曼与布厄迪尔就是分别从媒介理论和社会文化研究的角度推进了电视批判理论的人。



“娱乐至死”

尼尔·波兹曼是当代最重要的传媒文化研究者和批评家之一。波兹曼在美国的传媒学术界内影响巨大，他在纽约大学执教近40年，担任文化传播学的系主任且首创了“媒介生态学”这个崭新的学科。波兹曼对电视媒介的研究集中地展现在他1985年出版的《娱乐至死》一书中。

1. 媒介即隐喻

正如有的学者对《娱乐致死》所作的评论：“波兹曼在麦克卢汉结束的地方开始”，单从语句的表述结构上我们也可以看到“媒介即讯息”与“媒介即隐喻”的相似性，可见波兹曼的理论与麦克卢汉有着直接的历史渊源。波兹曼做研究生时就坚信麦克卢汉对未来的预言，赞同麦克卢汉“深入一种文化的最有效途径就是了解这种文化中用于会话的工具”的观点。不过麦克卢汉只是波兹曼理论来源之一，另一重要的启示却是来自《圣经》：“媒介的形式偏好某些特殊的内容，从而最终能控制文化”，“某个文化交流中媒介对于这个文化精神重心和物质重心的形成有着决定性的影响”。如果波兹曼的理论到此为止的话，我们所看到的只能是麦克卢汉的重复。但是显然将“讯息”置换为“隐喻”，波兹曼自然有着自己的立论基础和独特的看法。

首先，波兹曼对麦克卢汉的“媒介即讯息”表示了赞同。“和语言一样，每一种媒介都为思考、表达思想和抒发情感的方式提供了新的定位，从而创造出独特的话语符号。”语言是如此，印刷、广播和电视也是如此。

其次，波兹曼认为麦氏“媒介即讯息”的警句必须进行修正，因为“信息是关于这个世界的明确具体的说明，但是我们的媒介，包括那些使会话得以实现的符号，却没有这个功能。它们更像是一种隐喻，用一种隐蔽但有力的暗示来定义现实世界。媒介的独特之处在于，虽然它指导着我们看待和了解事务的方式，但是这种介入却往往不为人们所注意。”媒介决定了物质信息与精神信息的内容、形式、到达受众的速度、影响、受众的价值观。同时，媒介也绝非运载信息的单纯工具，而“是一种隐喻，（它）用一种隐蔽

但有力的暗示来定义现实世界。不管我们是通过言语还是印刷的文字或是电视摄像机来感受这个世界，这种媒介——隐喻的关系，就对这个世界进行分类、排序、构建、放大、缩小、着色，并且证明一切存在的理由。”

再次，波兹曼坚持媒介作为形式对文化内容的改变具有重要的作用，但是他认为这种改变发生的真正根源在于“人类思维方式的转变”。麦克卢汉的不足就在于对形式和内容关系的把握上过于简单或直接，忽略了中间环节即“思维方式”的影响以及形式对内容反作用的间接性。

“媒介即隐喻”就是要提醒人们注意到不同媒介环境对思维方式的影响。波兹曼据此提出了“媒介即隐喻”的核心观点：“隐喻是一种通过把某一事物和其他事物作比较来揭示该事物实质的方法。为了理解这些隐喻的功能，我们应该考虑到信息的象征方式、来源、数量、传播速度以及信息所处的语境。如果我们能够意识到，我们创造的每一种工具都蕴涵着超越其自身的意义，那么理解这些隐喻就会容易多了。”换言之，媒介凭借其隐喻功能，即主观诠释世界、加工世界，主观判定事物的真伪、善恶、美丑，使信息获得主观意义并变形；凭借人脑的联想、想象、接受暗示等功能，将本不属于事物的特性散播出来，进而笼罩了事物（信息）本身。

进而，波兹曼由此提出了一种媒介认识论哲学：“我们认识到的自然、智力、人类动机或思想，并不是它们的本来面目，而是它们在语言中的表现形式。我们的语言即媒介，我们的媒介即隐喻，我们的隐喻创造了我们文化的内容。”

2. 电视的“元媒介”地位

既然媒介方式与文化内涵息息相关，那么人类的文化史同时也就是一部媒介史。与麦克卢汉一样，波兹曼也把媒介史概括地描述为：从媒介与信息相和谐的口语媒介，转变为媒介与信息相分离的印刷媒介，再转变为当代媒介主宰信息的电子媒介时代这样三个大的历史阶段。但在波兹曼这里，每个阶段的内容与麦克卢汉有所不同。

口语媒介作为第一阶段，注重媒介与信息的和谐与有效传播，人与人之间、群体之间的传播，传播者凭借口语以及身体语言这一灵敏媒介，将信息准确、有效地传递给受众。

第二阶段是媒介与信息的分离阶段。文字作为媒介，独立于传播者主观意欲传达的精神信息之外，受众必须根据自己的知识储备、抽象推理能力、想象感悟能力和主观情绪等复杂因素对印刷品或复制品上的文字进行读解和释义。在这种新的媒介环境中，为了避免歧义，诗歌、音乐、宗教仪式等承载浓缩了丰富渊源的原始智慧的媒介，让位于刻板冗长的行政公文（散

文），分散的文明中心让位！庞大的帝国。

第三阶段是当今的电子媒介阶段。媒介与信息分离变本加厉，媒介上升为信息的主宰。凭借强大的世界观塑造功能，迫使复杂而深微的精神信息自我改装为“通俗易懂”的形式，从而将这些信息彻底崩解。波兹曼认为，电报对于印刷术统治下的公众话语进行了三路进攻。

首先，电报使脱离语境的信息合法化。信息的价值不再取决于其在社会政治对策和行动中所起的作用，而取决于它是否新奇有趣。耸人听闻的新闻成为媒介的主要内容，当地新闻和没有时效性的新闻立即退出了报纸的中心位置。新闻作为商品，勿论其质量、用途和意义，只要它距离新闻使用地遥远或获取的速度快，就被采纳或购买。

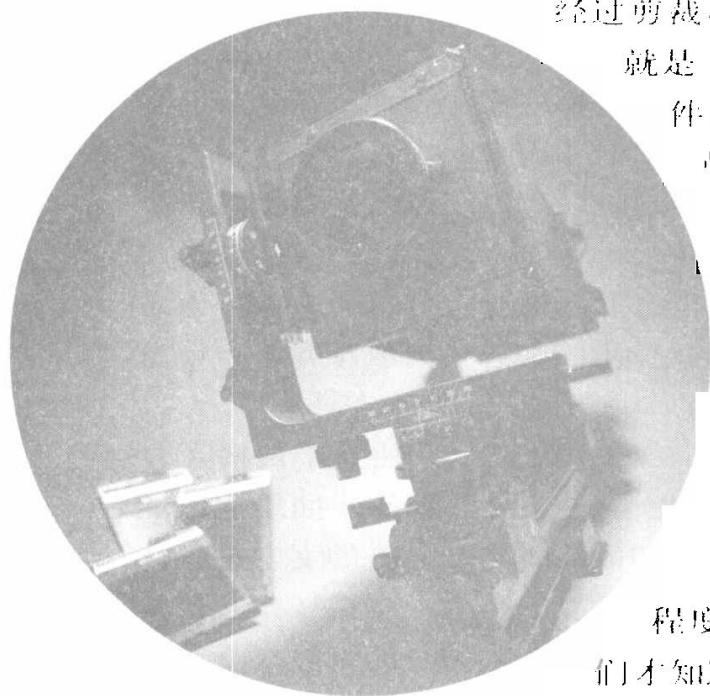
其次，正如梭罗所言，电报使相关的东西变得无关。大量与受众无直接关系的信息被大批生产并传播开来，这些过剩的信息只能充当陌生人的谈资，却不能促成任何有益的行动。它完全改变了信息传播在于促成某种行动的本来含义，改变了“信息—行动比”，使人们逐渐丧失从事改善现状的社会活动的冲动和能力。

再次，经电子媒介描绘过的世界变得支离破碎、无法解释，更无法控制。另一个决定性的媒介是照相术（摄影）：凭借镜头的选择和光学处理，自然被人为改造。摄影是只表现具象、只表达特例的语言，作为虚拟的“客观”片断，它不需要任何语境，不诠释任何意义，用苏珊·桑塔格《论摄影》的话来说就是“一切都可以和其他东西分离、割裂”，丹尼尔·布尔斯廷在《图像》中称之为“图像革命”，即驱逐文字和意义，用图片虚构一个经过剪裁和伪装的“真实”。“图像革命”的产物

就是“伪事件”，即蓄意安排被用于报道的事件，如记者招待会、明星丑闻等等。波兹曼称之为“伪语境”，其作用是让脱离生活、毫无关联的信息，获得一种肤浅的功能：提供娱乐。

而在这一方面，电视比其他的电子媒介更加典型和极端，电视将电报的瞬间信息和照相术的图像技术结合发挥到了极致，对人们产生了笼罩性的影响。

首先，人们对其他媒介的使用在很大程度上受到了电视的影响，“通过电视，我们才知道自己应该使用什么电话设备——看什么电



影、读什么书、买什么磁带和杂志、听什么广播节目”。

其次，电视媒介还获得了“神化”的地位。我们已经习惯了电视的媒介方式，甚至已经“不再谈论电视本身，我们只谈论电视上的东西，即它的内容”。电视媒介消隐于人们的意识形态之中，而成为一种“自然”的媒介方式了，人们完全接受了电视作为“文化”中心对真理、知识和现实的定义。在这个意义上，波兹曼认为“电视已经赢得了‘元媒介’的地位——一种不仅决定我们对世界的认识，而且决定我们怎样认识世界的工具”。

3. 娱乐至死

但是电视媒介的这种统摄地位却是令波兹曼担忧的，因为在他看来，“电视只有一个不变的声音——娱乐的声音，电视正把我们的文化转变成娱乐业的广阔舞台”。《娱乐致死》这本书集中在一个主题上，即“我们的政治、宗教、新闻、体育、教育和商业都心甘情愿地成为娱乐的附庸，毫无怨言，甚至无声无息，其结果是我们成了一个娱乐至死的物种”。

波兹曼的过人之处在于提出问题的方式。他认为问题不在于电视为我们展示娱乐性的内容，而在于所有的内容都以娱乐的方式表现出来。他客观而冷静的分析让我们看到问题的实质：娱乐本身并没有什么过错，问题是我们完完全全沉浸在里面。因为“娱乐世界是一个没有连续性、没有意义的世界，一个不要求我们、也不允许我们做任何事的世界，一个像孩子们玩的‘躲猫猫’游戏那样完全独立闭塞的世界。”在这样的世界里面，我们无法实现开放的生活，因而无法看清真实的现实。

波兹曼把过去的印刷时代称为“阐释时代”，把现在的电视思维方式的时代称为“娱乐业时代”。他认为电视包容了话语的所有形式，它成为我们了解文化的最主要方式，它把娱乐本身变成了表现一切的形式。所以，电视的倾向影响着公众对于所有话题的理解，娱乐的精神已经成为文化的精髓，成了电视上所有话语的超意识形态。

我们从电视新闻报道的“好……现在”中，只能看到零散杂乱的新闻——没有背景、没有结果、没有价值、没有任何严肃性。再残忍的谋杀、再严重的政治错误、再悲惨的事件，被紧跟在后面的广告瞬间消解了它的重要性，让人感觉这不是真实的事件。波兹曼指出：“电视新闻节目提供给观众的是娱乐而不是信息，这种情况的严重性不仅仅在于我们被剥夺了真实的信息，而且在于我们正在逐渐失去判断什么是信息的能力。”掩藏在电视新闻节目后面的是反交流理论，让我们抛弃逻辑、理性和秩序，追求感觉和无序的快乐。

在很多国家和地区，利用电视来传播宗教已经很风行。但是，电视无法

实现真正的宗教体验。因为电视屏幕充满了世俗的意味，娱乐性深深扎根，想把它改造成一个神圣的地方实在是很难。电视把某种事物转换成了另一种东西，事物原来的本质可能会丢失。以前的宗教都努力通过艺术、音乐、神像和令人敬畏的仪式来吸引人们，通过赋予事物魔力来让我们获得神性。而电视则相反，它只能通过娱乐让我们离神越来越远。“真正的危险不在于宗教已经成为电视节目的内容，而在于电视节目可能会成为宗教的内容。”由此可见，在电视中宣讲的宗教已不再是真正的宗教了。

电视广告是塑造现代政治观点表达方式的重要工具。在美国，电视广告已经成为政治话语最本质的象征。首先，政治竞选逐渐采用了电视广告的形式。其次，广告采用的最简短的方式已经成为美国人处事的哲学。政治家要做的就是把自己作为娱乐素材推出，而不管他的政治主张能否解决问题。形象政治发挥着重要作用，它为了达到目的，舍弃真实可信的政治内容，这种事不关己的态度让人们的历史变得漠不关心，拒绝记忆历史的真实。电视的娱乐性使我们跃入了一个与过去毫无关联的现实世界。同样，因为所有的政治话语都采用了娱乐的形式，书籍的审查制度也失去了存在的必要性。

同样，教育也娱乐化了。学习本来是一件困难的事，是要付出代价的。要想学习好，耐力和汗水必不可少。但是，我们的娱乐使现在的教育变得面目全非了。西塞罗说过：“教育的目的是让学生们摆脱现实的奴役。”而我们现在的年轻人正竭力做着相反的努力——为了适应现实而盲目地改变自己。电视对教育提出了三条原则：观看节目时不需要具备其他知识，不需要有记忆，学习和运用的东西不需要阐释。正因为如此，学生简单地认为任何值得学习的东西都可以采用娱乐的方式。

自从法兰克福学派对文化工业进行批评以来，西方学者对电视文化的研究就没有中断过，他们对这种文化的负面影响的批判深刻而有价值。波兹曼继承了他们的批判精神，提出了当电视文化的娱乐性，或者说娱乐性的电视文化成为一切文化主宰时，我们会走向何方的问题。

不过，面对着电视媒介目前难以动摇的地位，波兹曼似乎是十分悲观的。为解决问题，波兹曼提出了三种方法。第一种方法是反对娱乐进入严肃的话语模式——例如新闻、政治、教育、宗教，但在他看来这是不可能实现的。第二种是找到怎样看电视的方法——以娱乐反对娱乐，也就是创作一种新型的电视节目，让我们认识到电视对公众话语的控制，但是这种方式仍然要依赖电视自身的力量，难以实现突破。最后一个希望渺茫的方法是通过学校教育去解决这个难题，但这个设想可能只是让教育勉为其难。

如果考虑到波兹曼是在上世纪80年代中期思考其解决方案的话，那么我们就能理解他的局限性了。根据波兹曼的一贯思想，打破电视媒介统治地位

的方法只能是创造一种足以替代电视媒介的新媒介，而不是试图在电视政体内改变电视本身。实际上，20年后的今天，足以与电视抗衡的新媒介已经出现了。互联网经过十几年的普及已经充分发展了起来。虽然互联网目前还带有电视的“恶习”，如娱乐化、平面化等，但网络媒介特有的互动性与信息共享性无疑可以使我们寄予希望。

摆脱电视，远离电视

皮埃尔·布尔迪厄，是法国最具国际性影响的思想大师之一，著名的哲学家和社会学家，当代批判社会学的主要代表。布尔迪厄涉猎广泛，但他对电视的看法典型地集中在《关于电视》这本薄薄的论文集中。

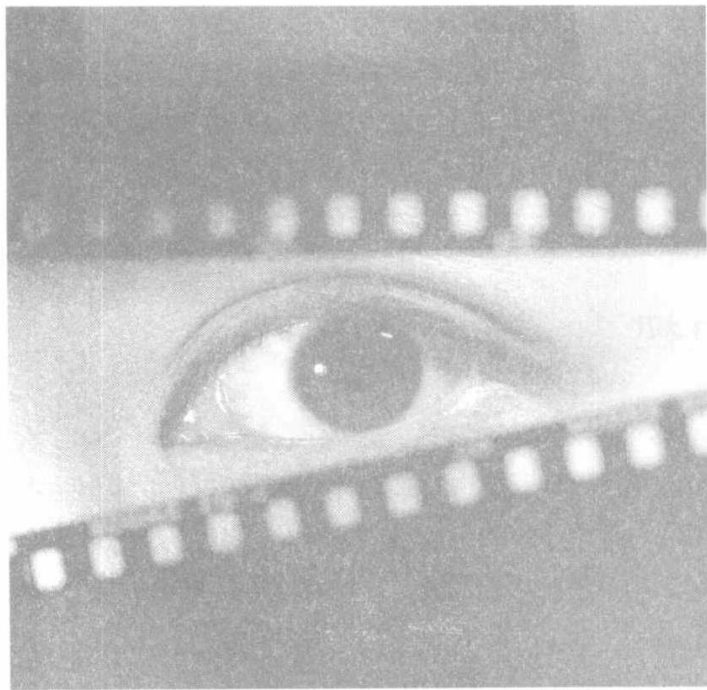
《关于电视》是根据布尔迪厄1996年在巴黎电视台两次讲座的内容修改、整理而成的，是一本在电视上批判电视的演讲录。这本除去附录不足五万字的小册子刚一问世，便在法国传媒界和知识界引起轩然大波，持续论争数月之久，在此期间该书一直名列最佳畅销书排行榜。

《关于电视》一书的编排结构由两部分组成：正文和附录。正文部分根据1996年3月18日布尔迪厄所作的两次电视讲座的内容整理而成，由《台前幕后》与《无形的结构及其影响》两篇文章组成，这两篇文章是本书的主体部分。附录部分由《新闻的影响》、《奥林匹克运动会——分析提纲》、《新闻与政治》三篇短文组成。

布尔迪厄认为，电视正在对艺术、文学、科学、哲学和法律等文化生产形成巨大的危险。揭露电视的符号暴力，使这一切大白于天下，进而唤起人们自由表达自己观点的自觉意识，是一个社会学家不可推诿的责任。于是，他采用极具破坏性的“颠覆观察研究者与研究的世界之间的自然关系、使那些通俗常见的变得不同寻常的“参与性对象化”方法，利用电视来为电视解密，从内部揭露了媒介体制鲜为人知或为人所忽略的那一面。正文第一部分《台前幕后》，揭示了小小荧屏运作奥秘，幕后预先的审查、筛选及电视图像、电视话语的炮制工艺。第二部分《无形的机构及其影响力》则具体阐释了电视是如何控制传媒又同时受收视率掣肘，它的社会功用又是怎样受到经济效益的异化，致使批判性沦丧而助长了符号的暴力。

1. 电视的“台前幕后”

布尔迪厄说，电视的“台前幕后”隐含着许多秘密，希望“与记者联合起来，去思考、去探寻共同克服工具化威胁的途径”。他一针见血地指出，上电视的代价就是要经受一种看不见的审查、一种自主性的丧失。因为主体



是强加的，交流的环境是强加的，特别是讲话的时间也是有限制的，种种限制的条件致使真正意义上的表达几乎不可能有。除了政治审查外，还有不可避免的经济审查，这些审查遮掩着匿名的、看不见的机制，使电视成为维护符号秩序的压迫工具。布尔迪厄从社会新闻入手来解密电视幕后的机制。

首先，社会新闻向来是追求轰动效应的传媒最钟爱的东西。为了抓住公众，电视新闻会把血腥、惨剧和罪行作为头条。这种“公共汽车”式的新闻

不会触犯所有人，没有风险，千篇一律，不会产生意见分析。然而，对于把身体和灵魂都交给了电视，把电视当成了消息唯一来源的观众，这些空洞无聊的新闻占据和垄断了他们的头脑，排斥了公众为行使民主权利应该掌握的重要消息。

其次，电视求助于双重意义上的戏剧化。它将某一事件搬上荧屏，制成影像，同时夸大其重要性、严重性、悲剧性，这种做法必然产生政治危害。这是因为电视影像的特殊性可以制造出类似真实的效果，让人目睹并相信影像展现的一切。普通的社会新闻，日常的事件或事故可以因此而具有政治的、伦理的意义，足以激起人们强烈的但往往是负面的感情，如种族歧视，排外主义，对异邦异族的恐惧与仇视，能造成动员性的社会效果。电视观众很容易被戴上强加给他们的有色眼镜，根据某些区分来看待世界，从而在政治斗争中成为工具。

布尔迪厄没有停留在这一浅表的层面，而是通过更为深入的挖掘来揭示电视幕后的秘密机制。他发现新闻同行之间的竞争并没有导致新闻的多样化，同样的民意测验，同样的广告客户反而迫使不同媒体机构的新闻趋于一致。《解放报》对某一事件作了头版报道，《世界报》就不能无动于衷，哪怕是故意置之不理。这种“照镜子”游戏最终营造出一种可怕的封闭现象，一种精神上的幽禁。反应在电视上就是“收视率心理”。透过收视率，看到的是置入文化生产的经济逻辑。收视率的压力，让电视在内容上迎合公众趣味，在时间上表现得紧急而又焦虑。由于争抢时间性，电视培养了一批“快

思手”并赋予他们特权，提供观众接受时早已认可的、平庸的和约定的思想。当你道出一个“固有的思想”时，看上去好像是在发问，但问题实际早已解决。交流只是一瞬间的，某种意义上说，交流并不存在。

电视“台前幕后”的秘密机制还表现在虚假民主的讨论会节目中，这种节目有着种种民主的表象，但其中隐藏着一系列的审查行动。第一层面是主持人通过分配发言权、提问方式和语气对讨论的干涉和限制；第二层面是演播台参加讨论人员的组成本身就导致了新闻含义的变化；第三层面是事先策划好的演播程序和制定好的脚本根本没有位置留给即席的、自由的发言。柏拉图曾说过，我们都是上帝操纵的木偶。在电视这个领域，那些社会活动分子看似举足轻重，自由独立，有时甚至闪烁着非凡的光环，但实际上只是必然性和结构所操纵的木偶而已，他们与电视之间更多的是利益共谋的关系。在布尔迪厄看来，电视是一种形式特别有害的符号暴力，这种暴力是通过施行者与承受者的默契合谋而达成的，通常双方都没有意识到自己是在施行或是在承受。

2. “新闻场”的影响

所谓“新闻场”，来源于布尔迪厄庞大学术系统中的一个关键概念：“场域”——“就是一个有结构的社会空间，一个实力场——有统治者和被统治者，有在此空间起作用的恒定、持久的不平等的关系——同时也是一个为改变或保存这一实力场而进行斗争的战场。”这大致有三层意思：场域这个社会空间是有结构的；场域中有冲突的力量并存，而且构成了不平等的关系；这些力量并非静止的，而是处在不停歇的争斗中。比如，20世纪50年代电视在新闻业中远不如报纸有力量，但是随着岁月的流逝，这种关系已经彻底改变了，电视在新闻场的经济实力和符号权力上渐渐占据了统治地位，报业的危机就是一个显要的标志。

随着电视在传播工具领域的相对力量的不断增大和商业因素对占有统治地位的电视的控制不断加强，造成了另外一个更加难以控制的后果，那就是电视从它20世纪50年代所采取的一种追求文化品位的文化行动策略转向了尽可能招徕最广大的观众而竭力迎合公众趣味的立场。电视提供了过分粗俗的产品，用于满足某种偷窥癖和暴露癖。这与公众真正民主地利用大规模的传播工具是背道而驰的。在电视业，一场由收视率裁决胜负的斗争早已打响，斗争的目的在于改变或维持力量的对比。人们必须透过表面现象，透过在演播台上看到的一切，甚至要透过新闻场内部的竞争，才能看到各新闻机构相互作用的形式。为争夺市场份额，各电视台越来越求助于轰动性报刊使用过的老掉牙的手段，虽不是把整个位置，但是把首要位置让给了社会新闻和体

育消息。新闻场具有特殊的一点，那就是比其他的文化生产场，如数学场、文学场、法律场、科学场等等，更受外部力量的钳制。它直接受需求的支配，也许比整治场还更加受市场、受公众的控制。“纯粹”与“商业化”的选择在所有场中都可以看到，但在新闻场中，这两者的冲突尤为激烈，商业化一极的力量特别强大。

新闻界是一个场，但却是一个被经济场通过收视率加以控制的场。这一自身难以自主的、牢牢受制于商业化的场，同时又以其结构，对所有其他场施加控制力。布尔迪厄认为，在目前阶段所有的文化生产场都受制于新闻场的结构，而不是受制于某某记者，某某电视台的台长，因为这些人本身也被场的力量所控制。这一控制力在所有场中都施加着极为相似的系统影响。换句话说，一个越来越受制于商业逻辑的场，在越来越有力地控制着其他的天地。通过收视率这一压力，经济在向电视施加影响，而通过电视对新闻场的影响，经济又向其他报纸（包括最“纯粹的”报纸），向渐渐地被电视问题所控制的记者施加影响。同样，借助整个新闻场的作用，经济又以自己的影响控制着所有的文化生产场。传媒从来就没有停止过充当仲裁、下达判决的角色。所有的周刊都乐于此道，热衷于搞十年的总结，评选所谓“十大知识分子”。这种东西为何有那么大的市场？原因是这些期刊是些工具，可能作用于知识股市，而知识分子，也就是说股东们可以利用这些工具设法让自己的股票升值。这严重地干扰了科学场和艺术场的固有的内在的游戏规则，并欺骗了大多数外行。于是便形成了一种误导，好像电视邀请某个学者或艺术家，就代表了对它的某种形式的承认。回到布尔迪厄的一贯思想上来看，电视所扮演的角色恰恰就是它在别处强调的一种“命名权”，通过广泛命名来获得好处，排除异己，取得自身的合法化。由于电视扮演的特殊角色，导致了科学场和艺术场内的混乱。一些人误以为成功与否取决于传媒的承认和好评，取决于在传媒上所获得的知名度，而不是科学界和艺术界内部同行的评价。这就必然使得一些专家学者向媒体投降和献媚，热衷于在科学场和艺术场之外去寻找认可和符号资本。凭借对信息生产和大规模传播工具的垄断，新闻场破坏了一切：不仅控制着普通公民，还控制着学者、作家、艺术家等文艺生产者，因为它掌握着大众进入公共空间的通道。至此，布尔迪厄论证了《关于电视》一书的第二个主题，即商业逻辑通过新闻场对社会各方面的影响。

电视已经从民主的工具沦为商业的工具和符号的暴力，这个严峻的事实让人丧气。面对如此困境，布尔迪厄一方面强调“科学场”和“艺术场”应该是一个非常自主的“场”，应该像“数学场”一样，除了与自己竞争的同行，生产者就没有别的顾客。最为理想的是，要获得自主性就必须建筑一种

“象牙塔”，人们在塔内互相评判，互相批评，甚至互相斗争，但相互都知根知底，明明白白：在塔内尽可以对阵，但用的武器应该是科学的工具、技术和方法。

另一方面，作为一个社会学家，他大声疾呼：“人们能够并且应该以民主的名义与收视率作斗争……应该给人们评判、选择的自由！”

《关于电视》这本由电视演讲形成的小册子鲜明地体现了布尔迪厄的批判理论。他的批判理论以一种独特的视角审视现代社会，为媒介权力批判提供了一个可操作性的分析框架。将媒介置于社会权力场中考察，对媒介权力如何在传播场中以其工具性资本而占据统治性位置、如何通过构成符号权力或符号暴力来运作并发挥其效力等问题的探讨，可以更深入地剖析和批判资本主义社会的媒介权力，反思媒介权力对社会意识形态的控制，对社会大众和个体的操纵和奴役，警惕媒介权力在人类生活中的负面作用。这本《关于电视》也从而成为批判电视媒介文化的经典之作。

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "filename": "MTI0ODgyMjQuemlw",
  "filename_decoded": "12488224.zip",
  "filesize": 54684529,
  "md5": "364eeb4f7fedc83e216725a549488858",
  "header_md5": "1880c465bdb993b25c0bf8e06746767f",
  "sha1": "2045e79f5bc1b1ac10994ecb2357aacfb915d7a0",
  "sha256": "d7d239878872e72661547186c4e656ea826e8a64cecbcd0b1d3a6d688e533b1f",
  "crc32": 1954377928,
  "zip_password": "52gv",
  "uncompressed_size": 61778807,
  "pdg_dir_name": "_12488224",
  "pdg_main_pages_found": 151,
  "pdg_main_pages_max": 151,
  "total_pages": 161,
  "total_pixels": 822363280,
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```