



新世纪普通高校汉语言文学专业教材

外国电影史

WAIGUO DIANYINGSHI

燕俊主编



河南大学出版社

新世纪普通高校汉语言文学专业教材

学术顾问 关爱和 曹顺庆 陈 炎 孙先科

总 主 编 李伟昉

WAIGUO DIANYINGSHI

外国电影史

燕 俊 主编

河南大学出版社

· 郑州 ·

图书在版编目(CIP)数据

外国电影史/燕俊主编. —郑州:河南大学出版社,2013.12

ISBN 978-7-5649-1377-9

I. ①外… II. ①燕… III. ①电影史—世界—高等学校—教材

IV. ①J909.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 273114 号

责任编辑 何 果 王有芳

责任校对 何 果

装帧设计 王四朋

出版发行 河南大学出版社
地址:郑州市郑东新区商务外环中华大厦 2401 号
邮编:450046
电话:0371-86059712(高等教育出版分社)
0371-86069715(编辑部)
网址:www.hupress.com

排 版 郑州市今日文教印制有限公司

印 刷 郑州海华印务有限公司

版 次 2013 年 12 月第 1 版

印 次 2013 年 12 月第 1 次印刷

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 12.75

字 数 295 千字

印 数 1~3000 册

定 价 23.00 元

(本书如有印装质量问题,请与河南大学出版社营销部联系调换)

总 序

近年来,河南大学文学院在教学质量工程建设方面取得了一系列标志性的成绩,先后拥有了一个国家级特色专业、一个国家级教学团队、一个国家级教学名师、两门国家级精品课程、一门国家级精品视频公开课。在学位点建设方面,也实现了一级博士学位授权点的突破。成绩面前,我们也十分清醒地意识到自身的不足,许多工作仍需我们继续更加努力地去做一件件地认真落实。这其中,就包括本科生教材的规划与建设。

在过去的30年里,文学院相关专业都曾积极地编写过适合本科生教学需要的教材,有的教材还被国内多所高校广泛使用,产生了重要影响,例如任访秋先生主编的《中国近代文学史》教材。而且20世纪80年代中期后,当时的中文系作为主考单位,还接受河南省高等教育自学考试指导委员会的委托,组织编写过高等教育自学考试中文专业教材。这套教材出版后,广受读者好评。然而,随着社会的进步和高等教育的发展,国家越来越重视和强调大学本科生阶段的教育。本科生教材的规划与建设,自然作为一项十分重要的系统工程,也被越来越多的高校所重视,它体现了对本科生教学工作的关切,关乎着人才培养和教育的质量,同时也是衡量学科发展水平的重要尺度之一。因此我们愿意再接再厉,集全院之力,下功夫共同完成这套中文专业教材的编写工作,通过教材编写,旨在让我们的教师深入把握教学内容,进一步理清教学思路,拓宽教研视野,彰显学术思考,从而提升本科生教学的整体水平和内在品质,并推动各相关学科内涵的不断丰富和发展。

衷心感谢河南省文学教学指导委员会对本套教材的关心与指导,感谢河南大学出版社把这套教材列为河南省普通高校“十二五”规划教材,感谢河南大学出版社高等教育出版分社社长王四朋先生的积极策划和对教材出版所付出的辛勤努力,感谢各本教材责任编辑认真与严谨的工作精神。感谢河南大学文学院广大教师对教材编写工作的大力支持和全情投入,否则,这项浩大的工程根本无法完成。

适逢河南大学百年校庆到来之际,谨将此套教材作为微薄贺礼献给百年河大。

李伟昉

2012年7月于开封

导 言

作为戏剧影视文学专业的基础课程之一,外国电影史这门课的课程目标包括两点:第一,求“知”——掌握基本的外国电影史知识;第二,求“思”——在外国电影史的学习中学生会跳脱出史料、养成独立思考的学习习惯,并最终形成自己独有的电影史观。其中,对于外国电影史基本知识的把握只是该课程浅层次的要求,而形成独立的电影史观、广阔的研究思维和科学的研究方法才是该课程的终极目标。从这个教学目标出发,《外国电影史》教材和教学要避免单纯史料的堆砌,而应侧重于教给学生从史料中提炼观点的方法。

本教材与其他《外国电影史》教材一样,将遵循《外国电影史》课程的重点脉络,包括:法、美、德、意等电影大国的电影发展历史,电影史各个时期出现的重点流派或运动,各个流派或运动的代表人物和重点作品等。

本教材与其他《外国电影史》教材的不同之处在于,在编写过程中始终坚持一个基本的电影发展观念,即:从诞生之日起,电影就不是一门脱离社会环境、历史环境和艺术环境而存在的孤立形式,而是与社会、历史、政治、文化以及其他艺术样式有着千丝万缕联系的新艺术形式。所以,编写者特别注重把电影作为社会历史发展的产物和组成部分来看待,把电影史放在更为广阔的社会历史、文化艺术背景下加以观照和研究,试图挖掘出每个电影现象出现或兴起的深层原因,这对电影史的研究有着至关重要的意义。因为电影比任何传统艺术样式都更具有经济消耗性、大众性和群体性,所以一部电影的成败影响的不仅是某个电影导演自身,而是整个剧组乃至整个电影公司。有鉴于此,电影创作者们一般不会用电影作品作为实验品去尝试新潮的、尚未被观众接受的艺术观念或者艺术手法,以免冒票房惨败之险。也因此,每个时代出现的前卫艺术思潮或新鲜艺术手法通常先在别的艺术领域进行实验,经过检验、证明观众可以接受,然后才会在电影创作领域反映出来。所以,在对某个时代的电影创作进行研究和分析时,一定要重视对同时代文化艺术背景的分析。

对于学习《外国电影史》课程的同学,作为编写者和讲授者的我特别想提出一些注意事项,以及在学习过程中势必会遇到的问题。希望同学们能把握这些注意事项并应用于学习实践,而对于那些问题,希望同学们能发现、正视甚至解决它们,这样才能使你们保持一个低调稳重而非张扬轻浮的研究态度以及一个清醒的研究头脑。

第一,要注意培养和保持“全局意识”。

这里的“全局意识”,包括“纵向”和“横向”两个向度:在纵向上,是指电影史各个时代之间的传承和革新以及相互间的关系;在横向上,是指同一时代各个国家或者同一国家内

不同流派、导演的创作差异。同时,这里的“全局意识”也可具体到对某一创作者的研究,在纵向上要注意其创作履历的前后承继或变革,在横向上则要注意他(她)与同时代其他导演创作上的共性或差异。

第二,要分清外国电影史研究的四个角度。

美国电影学者罗伯特·C.艾伦和道格拉斯·戈梅里在《电影史:理论与实践》一书中提出了电影研究的四个角度:美学角度——把电影作为一种艺术来进行研究;技术角度——把电影作为一种新奇的技术进行研究;工业角度——把电影作为一种经济产品进行研究;社会角度——把电影作为一种社会现象进行研究。每一位研究者都需要从中选定一个自己感兴趣或者擅长的角度,加以深入研究。

第三,要认清研究外国电影史的四个困难。

在美国电影史学家克莉丝汀·汤普森和大卫·波德维尔合著的《世界电影史》一书中提到了电影史学习和研究所面临的几个困难,我认为,这几个困难提得极为中肯和必要:

首先,语言障碍问题和第一手资料的匮乏带来电影研究的不确定性和不完整性。作为一名中国人,研习外国电影史,首先面临的是语言问题。中国大学生的英语掌握程度普遍不能达到阅读外国学术原著的程度,再加上外语学术原著也非常难以获得,所以很少有人去参考外语原版的学术著作,只能靠着翻译者的“二次贩卖”来加以使用,在这个过程中就难免出现理解错位或错误。此外,对电影史的研究而言,最重要的第一手资料是影像物本身,而早期电影胶片因其易燃而难以保存,这就出现了很多早期电影作品无法看到影像、只能凭借文字资料加以想象的情况,使得研究难免出现一些误差。正如汤普森和波德维尔所言:“影片得之不易,穷尽更难,这也意味着任何历史研究都不可能是完备的和穷尽的。”^①

其次,电影的版本问题。在多种艺术形式中,电影的“版本问题”最为突出。这包括“被动型不同”和“主动型不同”。前者是由于各国文化差异巨大、在电影审查政策方面要求不同而造成的,如我国在引入外国进口电影时会根据国情,删改某些场景、镜头或对白,这就造成了对原版电影作品完整性的破坏。而后者是由于电影耗资巨大,投资者面临资金回收问题,进而考虑到观众和市场问题,为了“迎合”不同观众群体对于电影的情感审美和艺术审美要求,就“主动”剪辑出不同的版本供给不同的观众群体。如美国观众倾向于乐观,为迎合他们的审美旨趣,电影作品一般要安排大团圆结局;而俄罗斯观众则倾向于悲观,要迎合他们的审美旨趣,电影作品一般要安排悲剧结局。所以就出现了这样的情形:同样一部电影作品,在北美地区放映时,影片的结局是乐观的、圆满的;而在俄罗斯放映时,影片的结局则是悲观的、悲剧的。因此,在进行电影研究时,还要注意版本问题,要标明自己看到的版本属性。

再次,电影史研究中的“唯杰作传统”。对于电影史的研究和学习,必定要参考前人的研究成果,但是在考察前人的研究成果时,我们发现,在大部分的电影史著作中,都存在一个“唯杰作传统”,即:被选择收入电影史的创作者、作品,是根据专业领域较为公认的“重

^① [美]克莉丝汀·汤普森、大卫·波德维尔著,陈旭光、何一薇译:《世界电影史》,北京:北京大学出版社,2004年版,第6页。

点”和“杰作”来进行遴选的，这就先验地把大部分电影人物和作品排除在电影史之外。虽然明知这种做法的片面和不足，但是任何电影史的研究者都无可奈何，毕竟百年电影史的人物和作品浩如烟海、难以穷尽，而一部电影史纵使部头再大也还是容量有限，无法囊括所有的电影人物和作品。在这样的前提下，我们在电影史的学习时，更要有谦虚谨慎的精神，不要随便否定自己并不了解的领域。

最后，各国的文化差异。这一点想必同学们已经从各种媒介上体会得非常深刻，这里不再赘述。

第四，大胆怀疑、小心求证。

在外国电影史的学习（其实也可以涵盖所有学科的学习）中要贯彻一种精神——怀疑精神。对于书中使用的史料或者给出的结论要“大胆怀疑、小心求证”，因为任何电影史的研究者和作者都不是万能的，难免出现疏失和错误，所以“尽信书不如无书”，尤其是对某一部电影作品的评价，一定要从电影文本本身出发进行判断，不能单从别人间接的文字描述中就武断地得出自己的结论。

总而言之，外国电影史的学习是一个复杂的过程，不能简单、武断而粗暴地对任何一个电影史现象、人物和作品加以盖棺定论，一定要尽量广泛地搜集第一手资料，并结合自己的理解，作出最接近客观真相的判断和结论。最后，我想引用波德维尔的一段话结束这篇导言：“电影史不应该是一个凝固的知识体系，而更应该是一个积极的探索过程。”^①

燕 俊

2013年5月

^① [美]克莉丝汀·汤普森、大卫·波德维尔著，陈旭光、何一薇译：《世界电影史》，北京：北京大学出版社，2004年版，第6页。

目 录

导 言	(1)
第一章 电影艺术的诞生与奠基	(1)
第一节 诞生过程与两种主要创作倾向的确立	(1)
第二节 法国电影“百代时期”和美国电影的崛起	(13)
第二章 电影艺术的发展与成熟	(29)
第一节 德国:表现主义电影和室内剧电影	(29)
第二节 法国:印象派与先锋派	(43)
第三节 前苏联:蒙太奇学派和电影眼睛派	(52)
第四节 法国:诗意现实主义	(61)
第五节 美国:好莱坞电影体系的建立	(73)
第三章 电影艺术的革新	(85)
第一节 意大利:新现实主义电影	(85)
第二节 法国:新浪潮电影运动	(94)
第三节 日本:新浪潮运动	(105)
第四节 法国:左岸派电影	(113)
第五节 意大利:心理现实主义电影	(124)
第六节 德国:新电影运动	(136)
第七节 美国:新好莱坞电影	(152)
第四章 当代世界电影	(163)
第一节 俄罗斯电影的复苏	(163)
第二节 韩国电影异军突起	(172)
第三节 日本电影辉煌再续	(179)
第四节 伊朗电影剑走偏锋	(185)
后 记	(193)

第一章 电影艺术的诞生与奠基

1839年,法国人达盖尔发明了现代照相术,使得人们为了拥有这项把时间凝固的新技术惊喜万分。但人类的想象力并未止步,记录“活动瞬间”这一更为深刻和强烈的驱动力促使人类继续前行,终于在数十年后发明了摄影机和放映机。通过两组机械的配合,人类实现了对于“动态现实”的记录。在许多电影中,都表现了这种新奇发明给当时的人们所带来的巨大冲击,如美国电影《惊情四百年》和中国电影《西洋镜》中那些看到银幕上的火车向自己冲过来而仓皇四逃的观众,再如法国电影《卡宾枪手》中那个看到银幕上的美女人浴就激动得想要伸手去触摸的士兵……

因为电影这一全新的发明,人类的娱乐史与文化史都进入一个全新的时期。

第一节 诞生过程与两种主要创作倾向的确立

1895年12月28日,法国工厂主卢米埃尔兄弟——奥古斯特·卢米埃尔和路易·卢米埃尔(如图1-1)——在巴黎卡普辛路14号“大咖啡馆”印度厅以售票的方式公开放映了电影短片《工厂大门》、《火车进站》等。这一天,被定为“第七艺术”电影的生日,而卢米埃尔兄弟也因此被称为“电影之父”。

一、电影的定义和诞生过程

1. 电影的定义

“电影”的名字来自美国发明家爱迪生的命名,原指通过摄影机拍摄活动的画面,然后对胶片进行洗印、加工,最终剪辑成一部完整的影片,再通过放映机播放给电影院的观众进行欣赏的艺术形式。但在视听记录工具和传播媒介高度发达的今天,“电影”技术层面的定义已经被无限扩展了,所以在考察电影的历史之前,我们有必要从当代科技的视角出发,重新为“电影”下一个定义:

电影,是指通过摄影机或其他视听信息记录手段(如摄像机、数码相机、手机等),将活动影像记录在胶片或其他载体(如磁带、记忆棒、存储卡、光盘或硬盘等)上,然后通过放映机或其他放映设备(如录像机、DVD播放机、电脑播放器、手机播放器等),将这些活动影



图 1-1 “电影之父”卢米埃尔兄弟

像放映于银幕或其他观看载体(如电视荧幕、电脑、手机等)上的技术发明与艺术形式。

2. 电影的诞生过程

其实,早在法国的卢米埃尔兄弟成为“电影之父”之前,就已经有无数先驱为这一新技术、新艺术的发明做出了很多艰苦而有益的探索。

(1) 历史人物和历史事件

按照电影的三要素,即拍摄机器、承载影像的胶片和放映机器,我们总结出以下在电影的发明过程中起到过重要作用的历史人物和历史事件。

① 连续摄影术的发明

1839年,法国人达盖尔发明了照相术,实现了人类自诞生以来就异常强烈的“突破时间之限”的愿望,把瞬时情景定位于固定照片之上。但人类并未就此止步,新的欲望和欲求继续推动人类文明的历史向前发展。

1872年,靠商业和铁路事业起家的美国人利兰德·斯塔夫与人打赌:马在奔跑的过程中是否有四蹄全部腾空的时刻。为了捕捉这一瞬间,斯塔夫雇佣了英裔移民、多才多艺的摄影技师爱德华·慕布里奇,为他提供资金支持,来探求捕捉和呈现这一瞬间影像的方法。慕布里奇耗费6年时光,历经多次试验,才最终成功摄取了一组清晰的瞬时静态照片(如图1-2)。他所采用的方法是:在一条跑道的两侧设置24台照相机、24个暗室,并把24根快门线埋在跑道上,当马匹在跑道上奔跑的时候,就会接连拉动事先掩埋的快门线,拍下一组具有动作连续性的静态照片。这个试验把“连续摄影”(或曰“活动摄影”)技术向前推进了一大步。

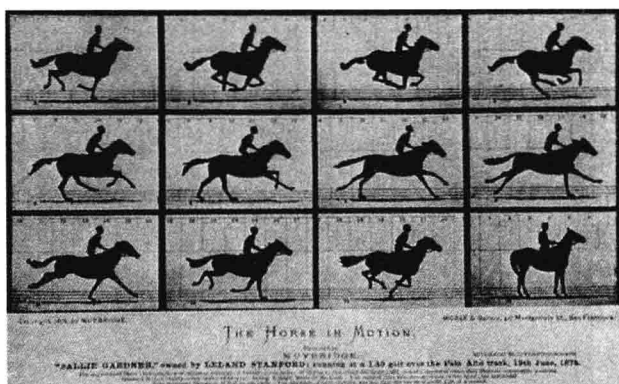


图 1-2 慕布里奇的连续拍摄试验

1892 年,法国人马莱发明了世界上第一台可以真正实现连续拍摄的“摄影枪”(如图 1-3)。该“摄影枪”模仿枪支可以连发多枚子弹的工作原理,通过扣动拍摄“扳机”实现了每秒拍摄 10 张照片的“连续摄影”,被称为“活动底版连续摄影机”。这向真正的电影摄影机又迈进了一步。

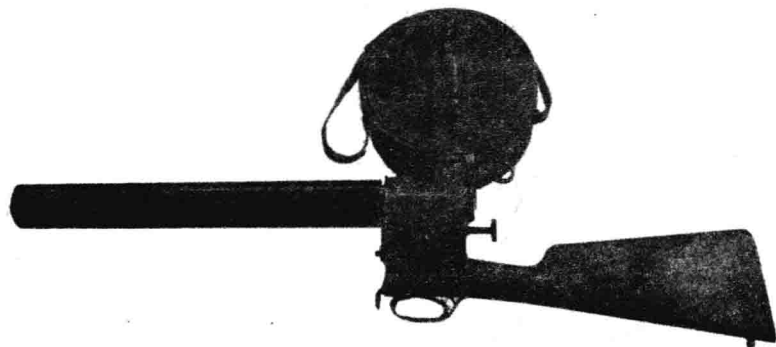


图 1-3 马莱的“摄影枪”

② 胶片的发明

大发明家爱迪生在电影技术与艺术的发明过程中也贡献良多。除了为“电影”命名之外,他在 1878 年左右所发明的供电和电力照明系统,为“影”和“电”的结合创造了条件;而他为电影的诞生作出的另一个巨大贡献是确立了电影胶片的规格:以 35 毫米宽的胶片作为标准胶片,在每张电影胶片的左右两侧打四对孔与轮盘齿轮相咬合,借此固定胶片,以便连续摄影和连续放映。

③ 放映技术的诞生

经过拍摄、剪辑制作的电影作品还要经过最后一道技术工序才能真正呈现于观众的面前,这就是电影的放映技术。电影放映术是借助一道强光作为光源,利用胶片连动设备,把一张张胶片上凝固着的光影画面清晰而生动地投射于特定背景(如电影银幕)上,实现对活动现实的记录与再现,并使观众得到视觉的刺激和愉悦。

其实,这项技术的发明也并非一蹴而就,而是经过许多时代、不同领域的人们的苦苦探索、不断尝试和逐渐积累,才最终得以实现。

首先,早在古希腊时期,柏拉图就观察到所谓的“山洞”现象——人们坐在山洞里,火光由洞外射进来,人的影子就会被投射到山洞的石壁上,闪烁不定,非常美丽。而在中国古代,也有名为“灯影戏”的民间杂耍,即:运用光源把透明或半透明的物质(如剪纸)投影在特定的背景之上,以获取娱乐效果。宋代高承在《事物纪原》中有这样的记载:“故老相承,言影戏之原,出于汉武帝李夫人之亡。齐人少翁言能致其魂,上念夫人无已,乃使致之。少翁夜为方帷,张灯烛,帝坐他帐,自帟中望见之,仿佛夫人像也,盖不得就视之,由是世间有影戏。”^①元代灯影戏随蒙古军队的军事行动流传到波斯、阿拉伯、土耳其,后又传到东南亚;清朝乾隆年间传到法国巴黎、马赛、伦敦,被称为“中国影戏”。后来,当电影作为西方人的发明引入中国以后,人们依然延续了这一传统名称,称电影为“影戏”、“电光影戏”或者“西洋影戏”。正是从这一点出发,许多学者认为古老的中国也曾为电影这项新技术与新艺术的诞生做出了不可小觑的贡献。可以说,通过光线投射影像,以实现对于活动现实的记录和再现,是人类自古以来就有的愿望,而电影正是人类在这种愿望的激励下不断追求和竭力满足的最终结果。

其次,除了人类渴望再现现实的强烈愿望以外,人类的视觉器官——眼睛所具备的一项生理机能也为电影的诞生提供了必要的生理基础,即“视觉暂留”原理。1824年,英国人彼得·马克·罗格特率先提出“视觉暂留理论”,他认为:人眼在观察运动的形象时,每一瞬间的形象在消失后仍会在视网膜上保留不到一秒钟的时间,由于这种生理上的现象,人们才有可能看到连续运动的形象。1829年,比利时教授约瑟夫·普拉托发展了这一理论,提出了“视觉暂留”的具体时间:当人们看到的活动物体从眼前消失以后,该物体反映在视网膜上的物象不会立刻消失,而会短暂停留0.1秒~0.4秒,这就是“视觉暂留理论”。后人认为这是电影诞生的生理基础,普拉托因此被戏称为“电影的祖父”。

再次,1825年,英国人费东和派里斯博士发明了幻盘,运用“视觉暂留原理”,通过多幅静态图像的快速连续播放营造出动态的幻觉;1832年,普托拉发明了“诡盘”,把动态幻觉向前推进一步,使其更加真实、更加自然,被誉为“电影的雏形”。而法国人雷诺在1881~1892年间进行了大量试验,把活动影像的放映长度延续到几分钟。1888年,雷诺用自己发明的“光学影戏机”放映了《可怜的比埃罗》、《更衣室旁》(如图1-4)等动画短片,在1892年之后的将近十年中,他一直在巴黎格莱凡蜡像馆放映自己制作的动画影片,如《一杯可口的啤酒》、《丑角和他的狗》等。

最后,爱迪生在电影放映术的发明领域同样做出了杰出的贡献。1894年,他发明了被称为“魔柜”的电影视镜,可以放映较长时间的动态影像。同时,他还为这套放映设备拍摄制作了50部影片,内容主要是一些娱乐性的场景和画面,如歌舞表演、杂技表演和动物表演等。法国电影史学家萨杜尔这样描述爱迪生的影片:“在乌黑的背景上只能看到一些白的影子在活动,它们的形象与其说像人,倒不如说像木偶,这种影片很可与黑白恰恰相反的中国皮影戏相比拟。”^②

此外,卢米埃尔兄弟也发明了他们的“活动电影机”,以16格/秒的速度播放活动影

① [宋]高承撰,[明]李果订,金圆、许沛藻点校:《事物纪原》,北京:中华书局,1989年版,第495页。

② [法]乔治·萨杜尔著,徐昭、胡承译:《世界电影史》,北京:中国电影出版社,1995年版,第11页。



图 1-4 《更衣室旁》剧照

像,这个速度也是早期电影放映的常规速度。

如我们所知,早期电影均为无声短片,但所谓的“无声”仅限于画面,在放映现场却并非绝对静默,相反,在放映现场至少存在着以下四种声音:第一种,是放映机器运转所发出的机械杂音;第二种,是现场观众观看影片过程中发出的杂音;第三种,是放映商亲自担任或雇佣别人在电影银幕的一侧或后方讲解剧情的声音;第四种,比较考究的放映商还会安排钢琴师或者乐队在现场进行演奏,配合银幕上故事情节的演进,营造氛围、激发情感、帮助观众理解剧情和体会角色的情感变化。由于早期无声电影片长一般较短,所以放映商常常把内容相似或者有某种关联的不同短片集中、连续放映,这在某种程度上可以称之为最早的剪辑行为。这种放映方式一直持续到 20 世纪初期才逐渐减少,直至消失。

(2) 两种理论观点

在以上的篇幅中我们回顾了电影诞生之前以及诞生初期与之紧密相关的技术发明和重要人物。下面再介绍两种与电影的诞生有密切关系的理论观点。

① 人类的“木乃伊情结”

安德烈·巴赞在《电影是什么?》的第一篇文章《摄影摄像的本体论》中提出:电影的发明源于人类的“木乃伊情结”。所谓“木乃伊情结”,是指人类渴望突破时空的有限性,获得一种超越时空的物质手段,将人类生动鲜活的形象与生存状态记录下来,“用逼真的模拟物替代外部世界的心理愿望”^①,并由此得出电影本性的核心命题——影像与客观现实中的被摄物同一,这就是所谓的“影像本体论”。该论点认为:“一切艺术都是以人的参与为基础,唯独在摄影中,我们享有不让人介入的特权。”^②

在安德烈·巴赞看来,电影再现事物原貌的独特本性是电影美学的基础,电影影像通过摄影机自动生成的方式彻底改变了影像的心理学,完全满足了把人排除在外、单靠机械复制幻象的愿望,因此,摄影的客观性可以赋予影像以任何其他艺术形式都无法具有的令人信服的真实感。

① [法]安德烈·巴赞著,崔君衍译:《电影是什么?》,北京:文化艺术出版社,2008年版,第7页。

② [法]安德烈·巴赞著,崔君衍译:《电影是什么?》,北京:文化艺术出版社,2008年版,第9~10页。

② 心理补偿理论

格式塔心理学诞生于1912年,是西方现代心理学的主要流派之一,根据其原意也称为完形心理学、心理补偿理论。“完形”即整体的意思,“格式塔”是德文“整体”的译音。该理论反对当时流行的构造主义元素学说和行为主义“刺激-反应”公式,认为整体不等于部分之和、意识不等于感觉元素的集合、行为不等于反射弧的循环,认为人的心理天然地存在着一种组织原则与“完形”倾向,当人们在知觉一个不规则、不完满的形状时,会产生一种内在的紧张力,这种内在紧张力会促进人的大脑紧张活动、填补“缺陷”,使之成为完满的形状,从而达到某种内在的平衡。

德国著名心理学家于果·明特斯伯格在1916年出版的《电影:一次心理学研究》中把电影与完形心理学联系起来。他认为,在观众观看电影的过程中,眼睛“接受了闪烁的分离影像的刺激后,完形心理就会发挥其功能,将单幅静止的画面组织成连续运动的幻觉”^①。他们首先会根据自己的生活经验,承认连续出现的姿势、在持续变化的影像是同一个被摄体,然后会用自己的生活感知经验补充银幕上两个画面之间被省略掉的部分,使之成为一个连续的动作整体。换句话说,电影里那些连续运动的视觉形象并不是在银幕上完成的,而是在观众的脑海中完成的,这就为电影剪辑提供了充分的心理准备,使时间的省略和重塑成为可能。

二、电影诞生初期的两种创作倾向

在电影作为一门技术诞生的初期,银幕上的创作大体上可以分为两大类型:第一种类型是由“电影之父”卢米埃尔兄弟所开创的立足于“再现生活”的现实主义创作倾向,另一种类型是由魔术师乔治·梅里爱所开创的立足于“幻想生活”的表现主义创作倾向。前者在随后的影史演变中逐渐形成了重在描摹现实的纪录片和还原生活面貌的现实主义剧情片,后者则逐渐形成了重在表现现实的主观变形的超现实主义电影或者表现幻想世界的科幻电影。

(一) 现实主义的创作倾向

1. “电影之父”卢米埃尔兄弟的“现实主义”创作倾向

卢米埃尔兄弟所拍摄的电影作品合计约50部,从题材内容来说基本上可以分为三大类:生活纪实题材、家庭喜剧片段和新闻报道片。

(1) 生活纪实题材

生活纪实题材,此类影片多取材于卢米埃尔兄弟开办的工厂里工人劳作或者日常生活中其他一些劳动者的工作场景。在电影技术诞生之初,这些短片真实地记录了人们的日常生活,让观众从银幕上找到自我生活的映射并产生认同和共鸣;同时,它们也为历史学家、社会学家研究当时的社会生活面貌提供了宝贵的、第一手的视觉文献。

属于这类题材的短片主要包括:《工厂大门》(如图1-5)、《木匠》、《铁匠》、《拆墙》等。

^① 陈晓云等:《电影理论基础》,北京:中国电影出版社,2009年版,第33页。



图 1-5 《工厂大门》剧照

(2) 家庭喜剧片段

家庭喜剧片段,这一类别其实与第一种类别在本质上同属一类,均取材于日常生活片段的真实记录,只不过,在这一类别中,选择的生活场景更加具有趣味性和幽默感,从某种程度而言可以说是喜剧电影的起源。以《水浇园丁》为例,这部短片描述了发生在花园中的一幕场景:园丁正拿着水管专注地浇灌花园,却被一个顽皮少年在不远处恶作剧地踩住了通水的水管,他发现水管不再出水,便拿起检查,当他把水管放在脸前的时候,被少年松开了水管涌出的水柱喷了他一脸,他气急败坏地追打着少年。这个场景中包含了一系列常见的喜剧元素:不伤大雅的玩笑,发生在别人身上的、后果在可控范围的出丑,以及气急败坏的追逐。在其后百余部电影史的喜剧电影作品中,这些元素屡见不鲜、堪称经典,德国电影理论家齐格弗里德·克拉考尔因此把《水浇园丁》看作“后来出现的一切喜剧片的胚胎和原型”^①。

属于这一类别的短片主要包括:《水浇园丁》(如图 1-6)、《婴儿的午餐》、《金鱼缸》等。



图 1-6 《水浇园丁》剧照

^① [德]齐格弗里德·克拉考尔著,邵牧君译:《电影的本性》,南京:江苏教育出版社,2006年版,第42页。

(3) 新闻报道片

新闻报道片,这一类别的电影短片凸显了电影作为一种早期的可视性传播工具所发挥的作用:把刚刚发生的或正在发生的、具有一定社会影响力的事件用摄影机捕捉下来,再放映给不在现场的观众,从而起到传播信息的作用。其内容主要是一些突发事件和重要的社会活动,如影片《代表们登陆》、《一艘新的船下水》等表现的内容。

其中,特别值得一提的是一组名为《消防员》的新闻短片,这组短片一共四部,分别是:《水龙出动》、《水龙救火》、《扑灭火灾》、《拯救遭难者》。每部短片的片长均在一分钟左右,内容是展现一次消防员救火的过程。因为内容上的前后关联,使得这四部短片在放映时采取了“组接放映”的方式,即按照事件发生的先后顺序组合放映,这堪称电影史上最早的“蒙太奇”手法。

2. 布莱顿学派的现实主义风格

19世纪末20世纪初,在英国海滨城市布莱顿诞生了世界电影史上第一个流派:布莱顿学派。这一派别的代表人物主要包括乔治·阿尔伯特·斯密斯、威廉士·约翰逊、埃斯美·柯林斯、西塞尔·海普华斯等年轻的、才华横溢的摄影师,他们以丰富的想象力和勇敢的实验精神推动了电影技术的发展,并响亮地喊出“我把世界摆在你的眼前”的口号,把“电影之父”卢米埃尔兄弟开创的现实主义风格加以延续和发展。

具体而言,布莱顿学派的成就包括:电影技术的发展和现实主义追求。

(1) 电影技术的发展

① 蒙太奇手法的最初尝试

1900年,乔治·阿尔伯特·斯密斯在《小医生》中尝试了最初的镜头切分和剪辑,他大胆改变了摄影机的拍摄视点,用一个全景镜头接了一个特写镜头,堪称对蒙太奇手法的最初探索。而在随后的《祖母的放大镜》中,斯密斯借助放大镜,使特写镜头的出现得以合理化,类似于今日所谓的“主观镜头”,是对蒙太奇手法的进一步尝试。随后,布莱顿学派的许多影片都模仿了这一手法,使影片合理地拥有了更具吸引力和冲击力的视觉效果,如《望远镜中所看到的景色》、《夜晚》、《鲸吞》等。

② 开创追逐片类型

1900年,詹姆士·约翰逊拍摄的《中国教会被袭记》是电影史上最早的追逐片,它取材于当时发生的一件中国义和团攻击英国在华教会的时事新闻。约翰逊以时事新闻为基础,通过主观想象加以任意渲染,拍摄成这部长约5分钟的电影。虽然在内容上、立场上难免偏颇,但在电影技术方面,影片却取得了相当大的成就,其中最主要的成就是对平行蒙太奇手法的尝试,即:把事件过程分为四个场景,追逐者和被追逐者的镜头交替出现,以增加剧情的紧张感。这种手法在后来的电影创作中被广泛使用。

1903年,埃斯美·柯林斯拍摄的《汽车中的结婚》把喜剧元素融入追逐片中,开创了电影史上“喜剧追逐片”的先例。在这部追逐片中,柯林斯发展了追逐场面的表现技巧:他不仅用平行蒙太奇交替表现一部汽车追逐另一部汽车的情景,而且还开拓性地从追逐者的视点和被追逐者的视点分别拍摄、交替剪辑,增加了追逐场面的紧张感和视觉吸引力。此外,柯林斯还在该片中使用了“移动摄影”这一在电影史上比较前卫的拍摄手法。

(2) 对现实主义的追求：“我把世界摆在你的眼前”

布莱顿学派继承了卢米埃尔兄弟对电影本体的认知，认为电影应该再现现实、反映现实、对现实的改进负起自己的责任，他们喊出了“我把世界摆在你的眼前”的口号，呼吁在电影中展现真实的生活，唤起观众的共鸣，直至引发社会改革，改良社会。其中，詹姆士·约翰逊甚至被誉为“英国现实主义的先声”。

布莱顿学派所关注的“现实”主要包括两部分：底层生活和反映战争。

① 底层生活

布莱顿学派把镜头对准英国底层人民的生活，表现他们的苦难和愿望，对贫富差距巨大的英国社会起到了振聋发聩的警醒作用。

属于此类的影片有：《扒手》、《猎人们的绝望斗争》，反映水手们牺牲的《海上暴行》，对残暴的地主表示愤怒的《驱逐》，表现矿工生活的《矿工一天的生活》、《煤矿爆炸惨剧》等。

② 反映战争

布莱顿学派还把电影作为表达利器，拍摄了一批表现战争残酷、表达反战思想的影片，比如：海普华斯的《荣誉与和平》，该片创造性地把新闻素材和电影镜头结合起来；威廉逊的《士兵的归来》、《战争前后的一个后备兵》等。

(二) “电影魔术师”乔治·梅里爱的“表现主义”创作倾向

(1) “电影魔术师”乔治·梅里爱的生平

卢米埃尔兄弟在电影诞生之初抢得先机，依靠放映获得了大笔收益。然而，十几个月之后，观众对这一新奇玩意儿的新鲜感就逐渐消退了，使得卢米埃尔兄弟的放映活动对观众的吸引力越来越小，从而获得的收益也越来越少。探究这一现象，许多人把电影的衰落归咎于巴黎“义卖市场”的一次火灾：在那里举行的一次放映活动中，放映技师不慎将放映机所用酒精灯打翻，引燃了一间堆放木柴的小屋，引起大火，烧死多位上层社会人士，从此，电影被许多人视为“危险的娱乐”。但是，透过这一表象，电影史学家们认为真实的原因是卢米埃尔兄弟的电影创作缺乏求新求变的精神，永远停留在复原、再现生活面貌这一层次，逐渐令贪图新鲜感的观众失去了兴趣和耐心，因为他们需要新的刺激。如果没有新的电影形态出现，这门新技术恐怕很快就会被埋入历史的尘埃。在这电影技术生死存亡的关键时刻，一位魔术师横空出世，用他充满创意和新奇技巧的电影创作拯救了电影，这位魔术师就是乔治·梅里爱(如图 1-7)。

乔治·梅里爱，1861 年生于巴黎一个富有的有产家庭，父亲是一家鞋厂的厂主。梅里爱的青少年时期过得十分充裕，衣食无忧的家庭条件使得他可以全心全意、自由自在地从事自己喜爱的工作：魔术表演和舞台表演。27 岁时，他结了婚，同样来自于富有家庭的妻子为他带来大笔的财富，再加上父亲的遗产，使得他有能力购买和经营一家名为“罗培·乌坦”的剧院，进行魔术和戏剧表演。

1895 年 12 月 28 日，在卢米埃尔兄弟的首次公开的电影放映活动中，梅里爱就坐在观众席上，是最早的电影观众之一。这位魔术师被大银幕上发生的一切所吸引、所震撼，他当即决定：要把这银幕上的魔术作为自己下一步的创业目标。而在随后的数年时光里，梅里爱以其勇猛的探险精神、敏锐的市场触角、无限的创作热情投身于电影的创作，缔造了电影史上一段无比辉煌的传奇。同时，他本人也被称为“世界电影导演第一人”。正是