

影

视

● 宋曦业 申载春 编著

影视艺术基础

YING SHI YI SHU JI CHU

山西人民出版社

艺

术



绪 论

影视是人类文化高度发展的结晶,是艺术家族中的后起之秀。它综合了多种艺术手段,以其生动的直观性和贴近生活的真实感,吸引了数以亿计的观众。电影自从 1895 年诞生以来,经过一个多世纪的迅速发展,已日益走向成熟,成为当代最普及、最重要的艺术形式。电视在半个多世纪的发展过程中,也逐渐形成了自己的艺术特色。

一 百年电影

现代的电影出现于 19 世纪末 20 世纪初,迄今已有 100 多年的历史。而探讨电影的起源,特别是电影基本原理之一的光影理论,则可追溯到我国的古代。

所谓“电影”,就是通过电产生的光照出来的影,并投射到银幕上而形成的影像。远在公元前 5 世纪的春秋战国时代,我国古代的哲学家和科学家就对光和影的关系,以及物像理论作过精辟的论述。墨子在《庄子·天下篇》中说:“鸟飞之景,未尝动也。”景,即影。影子的形成在于光,鸟影是不动的,但鸟的飞动产生光的变化,从而使人觉得它在动,这同银幕上的电影一样,影子本身是不动的。基于这样的认识,我国古人很



早就发明了“走马灯”和“皮影戏”。

走马灯在我国流传已有 1000 多年的历史。南宋诗人范成大在《灯市行》中写道：“吴台今古繁华地，偏爱元宵影灯戏。春前腊后天好晴，已向街头作灯市。”诗中的“影灯”即走马灯。它是用彩纸糊成方形或圆形灯壳，中间装有纸轮，用纸剪成的人、马附系其上。当灯中点燃蜡烛后，热气上升，纸轮转动，纸人与纸马就随之转动，影子落在灯壳上。这种走马灯，与电影有点类似：蜡烛——电影放映机光源，纸人纸马——电影胶片上的影像，灯壳——银幕。当然，同电影关系更为密切，而又有丰富内容的，还要算“皮影戏”。

“皮影戏”又称“影戏”、“灯影戏”、“羊皮戏”，起源于公元前 100 年左右的汉武帝时代。皮影中的人物初用厚纸雕刻，后来采用驴皮或羊皮，并施以各种颜色，人物的关节可以自由活动。这些皮人挂在一块白幕后，用灯光照射，于是纸影就落在白幕上。观众在幕前观看。演出时，人在幕后牵线，使皮人做种种动作，同时还有人在幕后奏乐、歌唱，皮人按音乐的节奏而动。可见，皮影戏与现代的电影十分相似。白幕相当于如今的银幕，灯相当于电影放映机中的放映光源，皮影相当于放映到银幕上的影像，乐器声、歌唱声相当于电影中的配乐、主题歌、插曲。汉代产生的“皮影戏”，到了 13 世纪时，随着蒙古军队的远征，流传到波斯、阿富汗、土耳其，后来又流传到东南亚、法国和英国等地。“皮影戏”传入法国时，被称为“中国影灯”。法国人作了进一步改造后，改称“法兰西影灯”，颇受当地人的喜欢。后来电影的发明，不能不说受到“皮影戏”的启发和影响。也正是这个原因，某些电影史学家认为，“中国影灯”是电影发明的先导。

电影的发明是以化学、光学、机械学等科学技术的成果为基础，是近代科技的产物。电影的诞生经过了一段漫长的孕



育过程。电影的真正发明,开始于19世纪二三十年代。1829年夏天,比利时物理学家约瑟夫·普拉多对着刺目的阳光凝视了25秒钟之后,他的眼睛便不能辨清物体了,只好在暗室里休息。在休息的过程中,他感到太阳的影子,仍然留在他的眼里。经过试验,他发现外界物体留在人的视网膜上的印象,并不随着该物体停止刺激而立刻消失,而能在视网膜上滞留0.1—0.4秒左右。这就是著名的“视象暂留”原理。根据这一原理,普拉多于1832年研制成了一种名叫“诡盘”的玩具。它由固定在一根轴上的两块圆形硬纸盘构成,外面纸盘的圆周中间刻上一定数目的透明小空格,里面纸盘上绘有人的连续动作的一个个画面,这样将里面的纸盘旋转,用一只眼透过外面纸盘上的小空格观看,就发现原先分解的静止的图案,呈现出物体运动时的形态。“诡盘”的发明,奠定了电影放映原理的基础。1834年,英国数学家乔治·霍尔纳又发明了“活动视盘”。这种视盘是一只用硬纸做成的扁而宽的圆筒,在硬纸上等距离地挖出许多隙缝,在内侧画上许多运作连续的画,盘子一转起来,人们透过隙缝,便能看到活动的影像。1845年奥地利人乌却梯奥斯第一次把“活动视盘”和幻灯结合起来制成“活动幻灯”,把形象放在幕布上。从某种意义上讲,这已经是一种原始的动画电影。1894年,美国著名科学家爱迪生经过五年的试制,制成了“电影视镜”,它像一只大柜子,上方装一个透镜,柜里装有15公尺长的影片,首尾相接,绕在一组小滑轮上,马达开动,影片就以每秒钟46幅的画面移动,人物逼真,但每次只可放半分钟。1895年,法国里昂照像器材厂卢米埃尔兄弟对“电影视镜”进行了重大改进,研制成功了世界上第一架比较完善的电影放映机——活动电影镜。在寻找电影放映方法的同时,人们也在进行摄影技术的研究。1823年,法国人尼埃浦斯,经过14小时的曝光拍下了一张“餐桌”



的静物照片。1839年,盖达尔发明了完整的照相和洗印方法。1851年,英国阿歇尔、弗赖埃和宾汉发明了“柯罗酊湿版法”,使感光度比银板法提高了50倍左右,一张照片的拍摄只需几秒钟,更为可喜的是同一底片可以印出许多张照片。1888年,美国人乔治·伊斯曼发明了胶卷,法国人玛莱在连续摄影的实验基础上,制成了第一架电影摄影机。1895年12月28日下午,卢米埃尔之父安东尼,在巴黎卡普辛路14号“大咖啡馆”的地下室里,用他们制造的“活动电影机”第一次售票放映电影。当时他放映了《拆墙》、《火车到站》、《婴儿的午餐》、《卢米埃尔工厂的大门》、《水浇园丁》等12部影片。这一天被公认为电影艺术的诞生日。所以,匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹在其《电影美学》中指出:“电影是唯一可以让我们知道它的诞生日期的艺术,不像其他各种艺术的诞生日期无从稽考。”

(一) 世界电影发展简介

1. 世界电影的形成期(1895—1927)

“写实主义”与“技术主义”两大传统的确立

卢米埃尔是世界电影的先驱,他拍摄的影片内容都很简单。如《卢米埃尔工厂的大门》是表现一些男女工人早上进入工厂的大门,之后是厂主坐着两匹马拉的车进入厂门,最后是司闸把大门关上就结束了。《水浇园丁》是表现一个园丁正在浇水,突然来了个淘气的孩子,他把脚踩在胶皮管上,水管停止了喷水。园丁急忙寻找断水的原因,将头对着水管窥探,这时孩子把脚从水管上抬了起来,水一下子从管里喷了出来,喷了园丁一脸。这部影片可以说是世界上最早的带有戏剧性情节的影片。《婴儿的午餐》则表现父亲和母亲用温柔的目光瞧着一边喝粥一边手里玩弄一块饼干的小宝宝。这些影片只是



纪录了极其普通的家庭生活场景,完全没有表演性质。可见,卢米埃尔所追求的是电影的照相本性,以忠实地再现生活为美,反对任何艺术加工。卢米埃尔在发明电影的同时,也开创了电影的“写实主义”传统。

与卢米埃尔同时代的另一位法国人乔治·梅里爱(1861—1938),则开创了电影的另一个传统。梅里爱在拍片初期,一味模仿卢米埃尔和爱迪生。他的《街头风光》、《水浇园丁》、《火车到站》、《工厂的大门》、《儿童玩具》、《蛇的舞蹈》等影片,或为模仿之作,或为抄袭之作,全无独创之处。一个偶然的机
会,梅里爱发现了电影的巨大幻想功能。从此,他开始有意识地将当时先进的照相技术运用到电影制作中。在他的一大批神话片和科幻片中,慢动作、快动作、停机再拍、叠化等一系列原始的电影技巧被广泛运用。同时,他还将舞台艺术和场面调度引入电影,有系统地将一些舞台剧拍成了电影。在制作过程中,第一次把绝大部分属于舞台剧的东西,如剧本、演员、服装、化妆、布景、分幕、分场等等,搬到电影里来。他在这方面所获得的成就,直到今天还以各种形式保留在电影中。1902年,梅里爱摄制成了一部有30个景,长260米,能放映16分钟的幻想片《月球旅行记》。其主要情节取自凡尔纳的小说《从地球到月球》和威尔斯的小说《第一次到月球上的人》。这部影片的摄制成功,奠定了故事片在电影创作中的地位。梅里爱在十多年的电影制作中,一直死守他的戏剧纪录片美学,凭借技巧创造了一个个光怪陆离的史诗式的、充满魅力与幻想的世界,开辟了西方“技术主义”的创作道路。

世界电影艺术的奠基者——格里菲斯

继梅里爱之后,西方“技术主义”的集大成者,是美国导演格里菲斯(1875—1948)。格里菲斯自1908年起开始进行探索,他采用了别人的发明,融汇贯通,并加以发展,逐渐形成了



自己一整套较为完备的电影叙事语言。他给后人留下了两部值得称道的作品:一部是《一个国家的诞生》,另一部是《党同伐异》。创作于1915年的《一个国家的诞生》,以美国南北战争为背景,描写的是所谓白人在南部遭到黑人的迫害残杀而不得不奋起组织三K党进行自卫和报复的历史。整个故事由三条线索组成:一是由于黑人的暴行而引起的大火焚烧中的大西洋城,二是白人卡隆一家在焦急不安地倾听外面的战斗,三是正在激战中的内战战场。格里菲斯用平行蒙太奇的结构方式作了精巧的组接,使影片条理清晰,叙述充满节奏感,具有一种美妙的戏剧性。格里菲斯运用了许多前所未闻的电影技巧:如远景、近景、跟镜头、圈入、圈出、帘出、帘入、分割银幕等等。一些最著名的场面,如葛底斯堡战役、白人姑娘弗罗拉·卡梅隆被黑人逼迫自杀等,交错地使用了远景、近景、特写,造成了极其新颖的视觉效果。结尾时画面交替的顺序成为电影经典式的表现手法。尽管这部影片因露骨的种族歧视而引发了社会骚乱,人们纷纷指斥他的种族主义倾向。但是,它那新颖的艺术表现形式和场面宏大的史诗性题材却引起了人们的赞叹。与《一个国家的诞生》相比,《党同伐异》的艺术成就更大。这部影片由“巴比伦的陷落”、“基督的受难”、“圣巴比泰勒米节的屠杀”和“母与法”四部分组成,共同阐发了“排除异己和仁爱之间的斗争”的主题。四个故事在切换时都穿插有一个母亲摇篮的全景镜头。这种在时间、空间和情节之间的大幅度跳跃突破了戏剧美学经典的“三一律”而创立了电影独有的“三不一律”,格里菲斯的这一平行蒙太奇(除了美学原则上的创新外,还包括他对蒙太奇节奏的独特运用)代表了他的最高艺术成就。在影片中,格里菲斯大量运用对比和象征手法,除平行蒙太奇、交叉蒙太奇和隐喻蒙太奇外,格里菲斯还经常运用对比蒙太奇和镜头内部蒙太奇。在“最后



一分钟的救援”中,他还采用了镜头切换的细节描写手法,把人物的内心活动生动地揭示出来,收到了很好的戏剧效果。此外,格里菲斯更多的是采用不同景别的镜头剪接来表现剧情,但他也很注重摄影机的运动,推、拉、升、降的移动摄影,跟拍、摇拍等在影片中都有大量运用。格里菲斯对电影艺术的主要贡献就在于缩小了影片的基本构成单位——从场景中再细分出不同景别的镜头,迈出了从场景到镜头上革命性的一步。以镜头为基本单位进行组构,才产生了蒙太奇,生成新的涵义,从而极大地丰富了电影的艺术表现力。从这层意义上来说,格里菲斯创造了电影艺术,使电影摆脱了戏剧的附庸地位,从此成为一门独立的艺术。

英国布赖顿学派和法国芳森学派

20 世纪最初的十年,英国出现了两位代表性的人物,一位是威廉·保罗,另一位是 G·A·史密斯,由于这两位都出生在布赖顿,故称其为“布赖顿学派”。这一学派继承了路易·卢米埃尔的力求客观真实地摄录现实生活图景的美学原则,但突破了其简单地复制生活的局限,吸收了乔治·梅里爱允许艺术加工的美学思想,提出了“通俗化”的基本原则。它首先肯定电影要反映现实生活,而且主要是普通人的日常生活和命运,反对拍摄虚假造作和豪华奢侈生活的影片。强调外景的职能,同时不反对拍摄必要的内景,要求形式切合内容,反对卖弄技巧。布赖顿学派在电影手法及语言方面,做出了不少开创性贡献。威廉·保罗在《彼卡德里马戏团的摩托车表演》(1900)一片中,最先用移动摄影去拍摄戏剧性场景。其另一部片子《北极旅行记》(1903)被认为是处理外景的杰作。巡回放映的电影发行方式,也属保罗首创。此外,他在根据大仲马的闹剧改编的影片《科西嘉兄弟》(1898)中还首次运用了叠印手法。这一派代表人物之一的史密斯为在影片中造成某种艺



术效果,首先运用远(中)景与特写组接的革新手法。他惯于拍摄外景,采用多视点、多角度的变化,突破了梅里爱单一视点的舞台限制。另一著名代表人物威廉逊则在《亨莱的赛船》(1899)中,率先使用了追逐式的平行蒙太奇,后来成为各国在惊险影片中常用的重要手法。可见,英国的布赖顿学派敢于创新,善于探索新手法,有许多开创性的成果。

在法国具有布赖顿学派美学特征的是芳森学派。当时法国芳森城一家肉店老板的儿子查尔·百代创建了庞大的百代电影公司,电影艺术家齐卡曾任总监督,贯彻通俗化制片方针,主持拍摄了各种各样的影片。总体风格是,注重描绘普通人生活,追求手法创新,重视外景,接触社会问题等。其中最突出的是以一般群众为主要制片对象。其影片注意投合观众的不同的审美要求和艺术趣味,主要倾向是严肃的,但也掺杂了一些不良因素。主要代表人物有齐卡、耶赛、费雅德等,作品有《一个罪犯的故事》(1901)、《酗酒的牺牲者》、《基督受难》(1905)、《尼克·卡特》、《基哥马》、《真实的生活》、《芳托马》等。

前苏联蒙太奇学派

前苏联电影诞生于1919年8月27日。这一天,列宁签署了一项法令,将旧俄的电影企业收归国有。不久,涌现出了库里肖夫、爱森斯坦、普多夫金三位在电影蒙太奇方面做出贡献的人物,故称“蒙太奇学派”。他们在格里菲斯蒙太奇实践的基础上进行了系统的理论研究,形成电影艺术的蒙太奇理论体系。

普多夫金发展了格里菲斯的工作,并进一步把它合理化。他认为,表现在银幕上的运动镜头的形象,是在那些活动的原始素材的基础上,根据导演的意图进行剪辑而创造出来的。他与格里菲斯不同,格里菲斯用远景来表现场景,并插入细节的特写,以加强戏剧性效果。普多夫金认为,完全用这些突出



的细节来构成一个段落,就能获得更强的感染力。他认为:“细节是场景有机的组成部分……不能‘加添’到场景之中。场景必须是由细节组成。”例如,下面一段描写:“一辆农村的大车,沿着乡间的道路,在泥泞中缓缓而行。戴了一条毛巾的马车夫忧郁无奈地驱使瘦马前进。在车中一角蜷缩着一人,披着一件士兵的旧外衣,极力把身体裹紧,想挡住砭人肌骨的寒风。……”普多夫金认为,这个场景中的一些细节:“在泥泞中”、“忧郁”的马车夫、“披着士兵外衣”的旅客、“砭人肌骨的寒风”等等,如果仅仅作为一个场景的附带事件去进行拍摄,观众是不会去注意它们的。假如采用电影所具有的特殊方法,逐个地用镜头显示出来,让观众注意到每一个不同的细节,就像文学作品中的描述那样,不是简单地写“天气很坏”、“大车里有两个人”,而是具体地、形象地描绘出天气怎么坏,大车里的人的情况怎么样,那么必然会取得更好的艺术效果。他把这个由细节构成场景的方法,叫做结构性剪辑。

普多夫金的老师库里肖夫曾经做过这样一个实验,他特意从一部旧影片中选出当时著名演员莫兹尤辛的一个毫无表情的特写镜头,分别和其他影片中一只汤碗、一口棺材以及一个小孩的镜头连接起来。结果,莫兹尤辛给观众的感觉分别是饥饿、悲痛和爱怜。这种奇异的表情变化被称为“库里肖夫效应”,它说明单个镜头充其量也只是没有意义的画面,只有两个以上的镜头连接在一起时单个画面才会变成有意义的形象。基于这一实验,库里肖夫得出一个结论:影片结构的基础不是来自现实的素材,而是空间的结构和蒙太奇;镜头的组合能产生表演中动作的意义。普多夫金深受老师的启发,其作品非常注重镜头并列组接的效果,常常以一系列精心设计的细节来构成场景,并靠它们的并列组接来获得效果。他和格里菲斯不同,格里菲斯注重人性的冲突,以演员的行为和动作



向观众叙述。格里菲斯首先承认摄像机前的现实存在,然后,把客观事件按照叙事逻辑进行视点分解,经常插入细节,加强戏剧效果,迫使观众接受导演对现实存在的这种叙述方法。普多夫金更关心的不是矛盾冲突的本身,而是故事的侧面和暗示。他的结构性剪辑不但可以构成场景,而且可以用来描写情绪。在《论电影、导演和演员》一文中,普多夫金给蒙太奇下了这样的定义:“将若干个片断构成场面,将若干个场面构成段落,将若干个段落构成一本片子方法,就叫做蒙太奇。”并且认为:“蒙太奇是电影艺术的基础。”其意义在于:蒙太奇是电影再造时空的必要手段,通过电影镜头的奇妙组接,创作者可以创造一个现实生活中从未有过的时空。对于导演来说,最重要的是选出最富有表现力的细节。蒙太奇是创作者借以控制和引导观众心理,表情达意的手段。这就需要创作者具备控制作品的节奏、镜头的长短等能力。普多夫金特别注重镜头与片段之间的“有机联系”,并逐步认识到这种有机联系不仅是影片各个部分的联系,更主要的是现实生活现象之间的联系。正因如此,普多夫金最后给蒙太奇下的定义是:“蒙太奇就是要揭示出现实生活中的内在联系,我们仿佛就在蒙太奇与任何一个领域中的一切思维过程之间划上了一个等号。”

与普多夫金的蒙太奇不同,爱森斯坦强调的是镜头并列组接后所产生的意义、矛盾和冲突,关心的是从实际事件中得出的结论和抽象的概念。爱森斯坦认为,格里菲斯的方法有不足之处:“他的特写能够创造环境气氛,刻划人物性格,交代主要演员的对话,加快追逃双方的特写,加强节拍”,但却“一直停留在描绘客观的水平上,他并没有通过镜头的并列组接以形成涵义和影像。”在爱森斯坦看来,把一系列细节简单地加起来构成印象,仅仅是电影剪辑工作的最初步的应用。正



常的影片分镜头剧本应该通过一系列的冲突而进展；每一个剪段必须在两个接合的镜头之间产生矛盾，从而在观众的头脑里造成新印象。他说：“如果拿蒙太奇打一个比喻，可以把一个方阵中的片断的镜头比作内燃机的爆发，推动汽车或拖拉机前进。因为蒙太奇动力同样可以作为推动整个影片前进的力量。”他认为：“两个蒙太奇镜头的对立，不是两数之和，而更像是两数之积”。他说：“把无论两个什么镜头对列在一起，它就必然会联结成一种从这个对列中作为新的质而产生出来的新表象。”也就是说，两个镜头的对列，能够产生新的含义。

爱森斯坦强调的是“理性蒙太奇”。他认为导演的任务，就是要展开一系列镜头冲突，用它所产生的新的意义来表现导演的思想。他以中国象形文字的构造来解释说，水+眼睛=泪，耳朵+门=闻，狗+嘴=吠，嘴+鸟=鸣，刀+心=忍，这就是蒙太奇，导演所做的工作就是把那些属于描写的、意义简单、内容平常的镜头变成理智的镜头组合。在爱森斯坦导演的影片中，许多地方是用理性剪辑的。在《罢工》中，他将警察屠杀工人的镜头同牲畜在屠宰场遭宰的镜头并列起来表现。在《战舰波将金号》中，他在战舰波将金号大炮轰击的炮火中，切入几个与炮击事件无关的镜头：一个镜头是一个石狮子躺在那里熟睡着，另一个镜头是一只醒了的石狮子，还有一个镜头是一只爬起来昂着头的石狮子。这几个镜头的组接产生了新的涵义：沙皇制度极度腐朽，连石狮子都要抗议了。可见，镜头的组接为电影提供了其他艺术早已广泛运用的表现手法，如隐喻、对比、省略、象征等，加快了电影的艺术化进程。爱森斯坦的《罢工》（1925）、《战舰波将金号》（详情见附录）和普多夫金的《母亲》（1926）等影片作为蒙太奇学派的代表作品，将永远载入史册。

弗拉哈迪与卓别林



罗伯特·弗拉哈迪是公认的纪录片的创始人，是一位对电影艺术的发展大有贡献的重要人物。他 1884 年出生在密执安州，曾在他父亲的矿石公司任职。1910 年，他被派到哈德逊海湾的东海岸去探矿，他随身带了一架摄像机，在北极的海岸上拍下了爱斯基摩人的生活情景，但这些底片毁于一场火灾。之后，他决定再次去北极拍摄一部爱斯基摩人生活的影片。1916 年，这部影片拍摄完成，就是著名的《北方的纳努克》，其中纳努克捕猎海豹的段落，从头至尾一气呵成，被 20 年后的安德烈·巴赞视为长镜头的经典之作，大加赞赏。在拍摄《北方的纳努克》时，弗拉哈迪决不是单纯的旁观者，而是按照他的创作要求对纳努克的家庭生活作了重新构建，如冰屋是专门修建的，纳努克从冰洞里拖出的海豹其实已经死了好多天。对于弗拉哈迪来说，重要的不在于严格地忠于事实，而在于创造性地利用现实。这样，他就把非虚构的生活场景同他的想象与诗意完美地结合起来。他的创作原则在以后的电影创作中得到了进一步的体现。1926 年，弗拉哈迪拍摄了反映西南太平洋萨摩亚群岛居民生活的影片《蒙阿那》。1931 年，他拍摄了反映亚兰岛居民生活的影片《亚兰人》。1948 年，他拍摄了反映一个土著少年和外来石油勘探人员邂逅经过的影片《路易斯安娜故事》。这些影片，进一步奠定了弗拉哈迪写实主义电影大师的地位。

在美国默片时代，出现了一位对世界电影做出巨大贡献的人物——卓别林。他是一位集编、导、演于一身的电影艺术大师。查尔斯·斯宾赛·卓别林 1889 年出生于英国伦敦的一个贫民窟，由当舞蹈演员的母亲抚育成人。他 20 岁时加入了卡诺剧团，在剧团学习跳舞、翻跟头、练习杂技，除了学得无声艺术的表现手法之外，还练就了一身非常优美的动作。1914 年 1 月，卓别林拍了他在好莱坞的第一部影片《谋生》，他扮演



了一个冒充阔佬的骗子，穿着燕尾服，戴着大领结，皮鞋擦得锃亮，希望骗得天衣无缝却又漏洞百出，结果骗局被戳穿，闹了许多笑话。这一年他与启斯东公司的喜剧导演麦克·塞纳特合作，拍了《威尼斯赛车记》、《电影中的琼尼》、《蒂丽情史》等片，一举成名。1915年，他进入爱赛耐公司，编导并演出了《夏洛结婚》、《流浪汉》、《卡门》等14部影片。1916年到1917年，他在缪区尔公司自编、自导、自演《百货商店的巡视员》、《当铺》、《夏洛越狱》等12部影片。卓别林的影片多以小人物为主角，叙述他们生活的艰辛，表现他们的喜、怒、哀、乐，同时对小人物周围的警察、狱吏、恶霸、银行家、高利贷者进行了无情的讽刺。卓别林的表演滑稽、幽默，笑料百出，既令人捧腹，又让人伤感。从1918年始，卓别林开始独立制片，拍摄了一些名垂电影史的优秀影片。《淘金记》(1925)是这一时期的代表性作品。影片讲述了流浪汉查利淘金的故事，可怜的查利在淘金者的世界里受尽欺凌和愚弄，但最终成了百万富翁，并赢得了美女的爱情。作品把滑稽叙事、悲剧色彩和抒情韵味高度艺术地揉合在一起，获得了空前的成功，是卓别林最钟爱的影片，至今闪烁着夺目的光芒。

卡里加里主义

在20年代初期，德国出现了表现主义的创作流派，代表作为罗伯特·维内导演的《卡里加里博士》(1920)。这部影片充分显示出电影表现主义特征，因此电影表现主义被命名为卡里加里主义。本片讲述了一个疯狂、幻想、残忍、固执的卡里加里博士的故事，他对青年舍扎尔施行催眠术后，先驱使他在节日市场作杂耍表演，又指使他夜晚行凶杀人，最后舍扎尔因劫持一少女未遂，被人紧追不舍，力竭而亡。当众人寻迹追至卡里加里博士的小屋时，卡里加里博士已人去楼空，早已当上了精神病院的院长。这部影片可以说是由画家和布景师共



同创造的影片。简化的布景和明暗的对比都画在幕布上：图案奇形怪状，多为棱角分明的几何线条；远景透视完全不合常规。这种表现主义的布景，渲染了故事气氛。导演还尽量让物体表现一定的思想意图，竭力体现出事件的荒诞不经与阴森恐怖。为了与这种风格化的古怪环境相协调，演员的服装，如舍扎尔的紧身裤，卡里加里博士的短斗篷和硕大无比的礼帽，珍妮的面纱，以及警察滑稽可笑的制服等，真可谓奇形怪状，花样百出。演员的化妆也极为夸张，姿势动作一成不变，运动节奏随意处理。有时，演员甚至一动不动地站在与整个画面构图最协调的位置上拍照。画面与人物关系常常具有象征含意，如菱形与三角形图案配合舍扎尔，以示其好斗。总的来说，这部影片虽然在形式上极鲜明地体现出表现主义的特征，但却是矫揉造作，极不自然的。

日本、印度、埃及的电影

在亚洲，日本电影的历史最为悠久。早在 1896 年至 1897 年间这个国家就知道爱迪生的“电影视镜”和卢米埃尔的“活动电影机”。先驱者吉泽及“日本影片公司”创建了最早的制片厂和洗印厂。1912 年日活公司的建立标志着日本电影生产的真正开端。这家公司最初获得成功的是描写武士的影片《快刀记》(1915 年摄制)。1923 年大地震前后，日本每年能生产几百部影片。其中衣笠贞之助摄制的《十字路》堪与默片时期最杰出的美国影片或欧洲影片相比美。

印度是亚洲电影生产大国之一，1896 年卢米埃尔兄弟派出的摄影师将电影带到印度。最初的电影都由英国人在孟买的百代公司拍摄，从 1913 年到 1923 年，巴尔吉导演了 30 多部影片，这些影片的艺术质量与技术水平在当时的印度影片中都是遥遥领先的。巴尔吉专门摄制古代题材的影片，尤其是把印度黄金时代(7 世纪)的伟大作家迦梨陀的生平搬上银



幕。20年代,印度本国影片日趋发达,每100万人有一家电影院,1926年到1927年生产108部影片。

埃及1908年已有十几家影院,1917年增到80家。真正可称为埃及的电影是从1926年开始的,戏剧家韦达德·奥尔菲为一家法国公司摄制了两部影片,由阿齐沙·阿密尔、法特玛·鲁什迪、阿西娅·达格尔和玛丽·奎尼等妇女担任演员,这些女演员成为埃及电影工业的创始人,在电影业中占据显要地位。埃及人把1927年上映的《莱拉》作为他们电影的开端。

阿恩海姆的部分幻觉论

随着电影的出现,人们开始思考“电影是什么”。早期的电影人以不同的方式对电影的本性做了有益的探讨。卢米埃尔、梅里爱、格里菲斯等人用它们的电影实践作出了回答;苏联的“蒙太奇学派”更关注于电影的技巧;雨果·明斯特伯格、鲁道夫·阿恩海姆等人则运用当时最新心理学成就阐释观众心理幻觉。其中阿恩海姆的“部分幻觉论”很有代表性。阿恩海姆,1910年出生于德国,后侨居美国执教于哈佛大学,是著名心理学家,完形心理学(即格式塔心理学)的代表人物。《电影作为艺术》是他运用完形心理学研究电影艺术的经典著作。这一成果奠定了他在电影理论史上的地位。

阿恩海姆在论述作为电影蒙太奇基础的“时间和空间的不连续性”时,提出了著名的“部分幻觉论”。他认为,电影在本质上是同戏剧一致的,由于它必须依靠一定的演出程式,所以它只造成“部分的幻觉,它只在一定程度上给人以生活的印象。”电影能在真实的环境中描绘真实的(亦即非模仿的)生活现象,因而其幻觉成分更为强烈。电影还具有绘画的特性,但早期电影没有色彩,无法给人以立体感,兼之它又受到银幕画框的限制,故其真实性被大大削减,这样,它便永远只是与观众保持一定审美距离的戏剧场面。因此,一切艺术都只是在



观赏者心中引起的对事物不完整的(亦即部分的)幻觉。阿恩海姆又认为,观众之所以会满足于部分的幻觉,是因为“在现实生活中,我们满足于了解最重要的部分。这些部分代表了我们所要知道的一切。因此,只要再现这些最重要的部分,我们就能得到一个完整的、高度集中的、亦即艺术性更强的形象,并在此基础上获得满足。”在电影,任何东西只要基础要点或部分真实得到表现,就能引起幻觉。这就是电影艺术的根本特点。

阿恩海姆提出部分幻觉论,主要是为他的“技术上的缺点变成艺术上的优点”的绝对化理论制造依据。由于这一观点对艺术现象的解释纯粹建立在心理学的基础上,忽视了观众的审美意识、作品的艺术感染力以及理性在艺术欣赏中的作用,从而得出蒙太奇的存在以电影画面本身的部分不真实为条件的结论,无疑是有失偏颇的。

2. 世界电影的发展期(1927—1945)

美国电影

1927年10月,美国华纳公司推出了第一部有声影片《爵士歌王》,这标志着默片时代的结束。1929年,该公司又摄制了“百分之百对白,百分之百唱歌”的《纽约之光》,这宣布了有声电影的正式诞生。1935年,由马摩里安执导的第一部彩色片《浮华世界》问世。至此,电影获得了声音和色彩,具备了电影艺术一切必要的表现元素。这就为电影艺术的发展创造了物质条件。

自从格里菲斯的《党同伐异》遭到惨败之后,好莱坞对电影制作体制进行了重大改革,废除了导演制,实行了明星制和制片人制度。此时出现了派拉蒙、华纳兄弟、米高梅、福克斯、雷电华等集制片、发行、放映于一体的垄断性全能公司,涌现出了弗拉克·卡普拉、约翰·福特、威廉·惠勒、希区柯克等才华横