

电影

怎样讲故事

田昊 编著



武汉出版社

电影

1476035

怎样讲故事

田昊 编著

武汉出版社

(鄂)新登字 08 号

图书在版编目(CIP)数据

电影怎样讲故事/田昊编著. —武汉:武汉出版社,2011.2

ISBN 978—7—5430—5632—9

I. ①电… II. ①田… III. ①电影(艺术)—高等学校—教材

IV. ①J9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 015962 号

编 著:田 昊

责任编辑:徐建文

封面设计:孟 拥

出 版:武汉出版社

社 址:武汉市江汉区新华下路 103 号 邮 编:430015

电 话:(027)85606403 85600625

<http://www.whcbs.com> E-mail:zbs@whcbs.com

印 刷:广州白云天马印刷厂 经 销:新华书店

开 本:787mm×1092mm 1/16

印 张:11.5 字 数:224 千字

版 次:2011 年 2 月第 1 版 2011 年 2 月第 1 次印刷

定 价:32.00 元

版权所有·翻印必究

如有质量问题,由承印厂负责调换。

目 录

序 言	1
-----------	---

第一编 历史长河中的电影叙事

第一章 电影叙事的发展历程	4
一、电影叙事的诞生	4
二、电影叙事形式的发展	10
三、先锋主义的形式探索	16
四、前苏联蒙太奇学派的理论与实践的美学探索	27
五、古典好莱坞的叙事原则	32
六、好莱坞叙事的演进	39

第二编 声画时空中的电影叙事

第二章 电影语言的基本规则	47
一、180° 规则和 30° 规则	47
二、二维和三维银幕方向	54
第三章 摄影机的叙事	63
一、作为叙事者的摄影机	63
二、看的方式	63
三、摄影机的放置	67
第四章 剪辑的表达	91
一、剪辑：时间关系	91
二、几种转场效果	93
三、五个剪辑技巧	110
四、连贯剪辑外的其他剪辑思想	111
第五章 电影声音	128
一、音乐叙事原理	128
二、音响和编剧	132
三、人声的叙事	134

第三编 剧本世界中的电影叙事

第六章 故事的材质、结构和风格	137
一、故事要素	137
二、故事设计原理	144

后 记	157
-----------	-----

附 录

电影《罗生门》分镜头剧本（节选）	159
世界优秀电影推荐片目	170

序 言

自从有了人便有了故事，人类对故事的胃口永远是无法满足的。想象一下我们的这个世界，每天有多少故事以各种形式传送着：文字的小说、表演的戏剧、放映的电影、播出的电视剧、形形色色的大众传媒给我们的信息、讲给孩子的童话、流传在坊间的家长里短、网上漫无边际的闲聊。不管你有没有认识到，我们对故事的热情就是与生俱来并将永远继续！

我们其实十分擅长于讲故事，在我们的直觉中，如何制造故事、如何抓住故事的含义等等，从我们幼儿时代就已经开始，而人类文化的幼童时代，也是由一个个故事将人类文明传承下来。其实讲述故事在心理学家那里，就是人类相对于严谨理性分析、逻辑推理外的另一种思维方式——叙事思维。人们通过故事来筛选和理解自身的经验，就像小说家那样，用情节、场景和人物来解释人为什么以及如何去做他们的事。

可是，毫无疑问，对大多数人来说，对故事的认知并没能超越直觉，而提升至某种有意识地控制之下。美国著名的趋势专家丹尼尔·平克在《全新思维》一本书里宣布了在信息时代之后的概念时代，人们左脑已经不够用了，右脑的开发正在崛起。人们在未来需要高概念、高感性的六种能力，而故事感便名列其中。以往只被影视娱乐业所尊重和发掘的故事感，现在已经在商业、管理、教育、医疗方面发挥着巨大的能量。好莱坞编剧大师罗伯特·麦基曾在接受《哈佛商业评论》的一次采访中，举过一个公司首席执行官用讲故事的方式赢得了银行家们慷慨投资的例子。这位首席执行官从自己的亲人死于心脏病开始讲起。接着他又讲到，他们公司发现了一种在心脏病发病之前出现在血液中的蛋白质，并发明了一种便于操作、成本低廉的检测方法。然而，新检测方法送去审批的过程充满了艰难险阻；公司陷入了资金危机，一个重要的合作伙伴退出；同时，公司还在申请专利权方面遇到了麻烦。这种敌对力量不断出现、一波三折的手法制造出了巨大的悬念，把银行家们深深地吸引住了。在卖了一个关子之后，首席执行官宣布这家公司赢得了最后的胜利，于是银行家们争相解囊。

而电影作为一门新兴的故事艺术，毫无疑问已经成为人们消费故事的主要来源。但电影讲故事跟传统的口语、文字讲故事并不能完全等同。文字叙述是空间成点，时间成线的线性思维方式，而电影却是可见可闻的立体空间加时间等于视听运动的四维思维方式。可从小到大，我们习惯的确是文字思维方式！值得注意的是，在国外有些大学里，已经把电影、电视媒介当作一种普遍的思维形式来认识了。很多学生学习电影并

并不意味着要成为未来的电影工作者,而是首先为了熟悉视听文化时代的四维思维方式。没错,影视技能的价值实在太大了,决不能把它局限在圈内人士手中,它应该属于所有人;就是在电影学院的专业学生,大多也是把影视思维与技能作为一种可以在全社会普遍适用的“基本能力”来训练的。

当然,电影的力量并不仅仅在于感知思维能力的拓展和制作技能的掌握。不然西方主流报纸《纽约时报》也不会在四年前发表文章《电影学位变成新的工商管理硕士学位了吗?》。文中的回答是肯定的。文章介绍的第一个这样的电影专业毕业生瑞克·赫布斯特根本就没打算日后去当职业导演,后来去了耶鲁大学上法学院。他认为,电影专业其实是学习、研究社会权力结构的领域,从中可以学习如何运用屏幕形象来影响别人。他相信,电影最重要的本质在于它的集群性,拥有影响广大人群的独特力量,希望将来能用电影技能从事公共政策工作,因此要把电影专业和法学院的教育结合起来。实际上越来越多的人都意识到,各行各业都离不开故事与表演故事,因为故事具备着塑造我们日常经验的力量。

电影故事还是一个梦!电影不仅塑造着我们的日常经验,而且它直指我们内心深处那难以察觉的潜意识。我们为什么会沉醉在电影编织的幻梦里肆意幻想、不可自拔?自问一下自己是如何被打动,就是回到内心深处的原始欲望或是焦虑恐惧,也是去领悟和发现讲述故事的原理和技巧。

讲故事,用学术词汇来说就是叙事。考虑到教材的专业性,在本书里,大多还是用“叙事”这一名词来替代“讲故事”。教材分为三编,每编风格并不一致,且有少部分内容在各章相互参照、出现。第一编讲史,不厌其烦地引用和论述必不可少。第二编阐述影像叙事逻辑,力求一种简单明了的文字风格来阐明,且配以大量图例。第三编阐述的实际上是所有故事都通用的剧作原则,着重将故事与心理、与生活经验联系起来,希望给人以人生的启示。

第一编 历史长河中的电影叙事

第一章 电影叙事的发展历程

没有永恒不变的事情，这句话或许是无数艺术史学家都曾讲过的格言。但习惯于当代电影的我们在讨论电影讲故事这个话题时，其实应该首先问一问，电影从来就是这么讲故事的吗？很显然，电影的形式与技术并不独立于人类历史领域之外，电影艺术作为一门1893年才开始的新兴艺术，也必定跟所有艺术形式一样经历了初创、发展、成熟、变异等发展历程，而回顾电影讲故事的发展历程，其实就是在追溯人类面对和拓展新生领域时的思维历程，就像探讨人类思维总要从儿童思维出发一样，把握电影叙事思维的发展脉络无疑是对未来电影发展的一种探索，也是对人类创意思维发展的一种体察。

一、电影叙事的诞生

1. 卢米埃尔兄弟：“活动照相”

早期电影的叙事趣向简单而散乱。被称为电影之父的卢米埃尔兄弟的影片源自对摄影机的好奇。他们不厌其烦地带着摄影机四处游走，摄录了大量即景式的影片。但他们的影片仅仅只能称作“活动照相”，其思维仍停留在摄影时代。

卢米埃尔兄弟在他们的父亲老卢米埃尔所经营的照相馆中，学会了照相技术，并在后来帮助他们的父亲掌管照相器材厂的同时，研制出了“活动电影机”。作为摄影师出身的卢米埃尔兄弟，他们的电影从一开始就显示出难以抹掉的摄影理念，当然他们采取的是更为现实主义的态度，摆脱了照相馆摄影师被封闭人为空间的束缚，迈向了广阔、开放的自然空间。作品的内容，也是更为努力地去表现和复制现实生活中实际存在的事情和生活，而不是专门去为摄影机安排和扮演实际不存在的事情和生活。比如，由路易·卢米埃尔最初拍摄的短片：《工厂大门》、《火车进站》、《烧草的妇女们》、《出港的船》、《代表们登陆》、《警察游行》等等，就直接地表现了那些下班工人、上下火车的旅客、劳动中的妇女、划船出海的渔民、登岸的摄影师和街头行进中的警察等等。在这些作品中，卢米埃尔兄弟真实地捕捉和记录了现实生活的即景，使人们看到了自己身边的那些真切的生活和熟悉的人群。从路易·卢米埃尔的影片中人们了解到，电影可以是“一种重现生活的机器”。

在形式上，卢米埃尔的影片，大都是由一个固定视点的单镜头拍摄

而成的。在卢米埃尔的“固定视点的单镜头”的表现形式中,《火车进站》是最为典型的一部作品:摄影机架在站台上,朝着远处延伸的火车轨道。站台上空无一人,景深处一列火车迎面驶来,火车头驶出画左沿站台停下,旅客们上下火车,其中有一位少女在摄影机前迟疑地经过,并露出自然、羞涩的表情。火车离开站台驶出画左,影片结束。在这部影片中,物体与人物时远时近,不同景别的视觉变化,形成了纵深的场面调度。这恰恰是我们今天通常使用的“长镜头”的拍摄方法,即固定视点的单镜头拍摄下来的一个时间和空间的连续体。

如果说《火车进站》一类的影片选用这种固定视点的单镜头体现出来的是卢米埃尔在摄影理念下对生活的活动影像记录。那么对于取材于连环画的《水浇园丁》(图 1.1)也依然没能摆脱单视点的束缚。像《水浇园丁》这样一部萌芽状态的喜剧影片也就只用一个摄制场地和一个镜头,就是说,用一个镜头拍摄一个相对简单和单一的行动。

回忆一下卢米埃尔兄弟摄制的这部影片的叙事内容: 在一个花园



图 1-1

里,一位园丁拿起一根长长的水管在给花草树木浇水。这时一个小男孩走过来了,他出现在园丁的身后,乘园丁不注意,用脚踩住水管。水断流了,园丁奇怪地低下头检查水管,他把水管口对准自己的眼睛看了又看也没看出什么究竟来。这时,

男孩把脚缩了回去,水猛地喷射出来,全部冲到园丁的脸上,园丁回头看到了搞恶作剧的男孩,生气地扔下水管跑去追打他。

这样的影片显然有了一点故事情节,尽管卢米埃尔兄弟或许无意让“活动影像”成为一种叙事艺术。但是,在卢米埃尔的影片中却无可否认地存在着一种潜能,即电影可以运用于叙事,可以变为一种讲故事的工具。其实早在电影摄影机诞生的同时,就有了将影像应用于讲述故事的想法。一些电影发明家似乎自觉地具有这样的计划,当时的一些专利证书可以为证。W·保罗和 G·韦尔斯的专利证书就提到:“用放映的活动画面讲述故事。”

但不管有无意识到电影的叙事潜能,早期电影所呈现出来的都是单镜头的固定视点,或许在某种程度上,人们可以说,当初摄制的这些影片,摆脱不了过去经典戏剧所运用的地点、时间和行动这个著名的“三一律”。因此,各种各样的影片只在一个取景范围(即唯一地点)内表现一个行动和时间段落。与今天最不复杂的商业片相比,这种“叙事情

景”也是极其简单的。

直至1900年，大部分影片仅有1、2分钟的长度，只包含一个镜头，一个时空单元，而且还是单视点的。十分钟的长片恐怕还是特例。当时人们很少感觉到这种“单视点”是个枷锁，很少去探索用几个镜头表现一个叙事。这种摄影的单一性，显然满足了1902年以前电影艺术家的需要，也包括下面将要谈到的梅里爱。

2. 乔治·梅里爱：“银幕戏剧”

电影诞生初期只是现实生活的原始记录或舞台剧的简单照相，幸运的是乔治·梅里爱，他通过偶然发生的机械故障，从中发现了摄影的特殊效果。



图 1-2

乔治·梅里爱（图1-2）出生富贵，擅长绘画，早年经营魔术和木偶剧场。当1895年，卢米埃尔兄弟在巴黎公映了最早的电影后，梅里爱为电影这个新事物所惊讶迷醉。他一度想把卢米埃尔兄弟的摄影机买下，但却遭到了拒绝。直到1896年，乔治·梅里爱从英国发明家罗伯特·威廉·保罗那里买了一架放映机后，开始苦研摄影机原理，最终改造成属于自己的摄影机，由此开始了他的电影创作生涯。然而，最初他所拍摄的一些影片并没有什么新意、独创之处，大多是对卢米埃尔的模仿，也是记录一些日常生活的事件。但也是这一年，一次偶然的机遇改变了这一状况，启发了这位魔术师的聪明才智。梅里爱在放映自己所拍摄的巴黎歌剧院街景时，画面上一辆行驶着的公共马车，突然变成了一辆拉灵柩的车，这使得梅里爱感到万分惊奇。他便寻找原因，发现在拍摄那辆行驶着的公共马车时，机器曾出现故障，而当机器修好后重新转动起来时，一辆拉灵柩的车行驶到摄影机前，刚好被拍了下来。他觉察到电影艺术有一种从未被人发现的叙事功能，即一种“停机再拍”的电影技术手段。这一发现对于梅里爱来说，如同“牛顿的苹果”一样，使他意识到手中的摄影机可以成为变戏法的叙事工具，一物可以变成另一物，而一人可以变成另一人，这样他可以把所熟悉的舞台魔术经验运用到电影当中去。而且，用电影来变魔术，显然要比他在舞台上容易得多、逼真得多。《贵妇人的失踪》是梅里爱运用“停机再拍”的技术手段拍摄的第一部影片。他使一位坐在椅子上的贵妇人，突然不见了。其实这只需在拍摄时中断一分钟，让贵妇人起身离开再拍便可做到。

是不是真的是缘于这次意外而被梅里爱发现了“停机再拍”这一技法？我们当然可以对这一历史的真实性表示怀疑，历史的真面目也许是

永远无法准确获知的。但是可以确信的是，是在梅里爱手里发展了这一技法，并且在以后的岁月里发挥了重大的作用——让电影造梦成为可能。直到现在好莱坞的许多科幻电影里（比如《异形》、《终结者》），仍然能捕捉到当时特技的痕迹。

其实当时的电影特技摄影往往都与一些偶然的发现相关。据说1896年的一天，曾经放映《火车进站》、《工厂大门》的巴黎普欣路大咖啡厅正在放映短片卢米埃尔兄弟的《拆墙》，由于放映员的粗心，前次放过的片子没有及时倒片，整部影片便开始倒放。这时，奇迹出现了，原来的场景是众人推倒了一片墙，现在变成被推倒的墙从尘埃中重新竖起来。观众哗然大笑。卢米埃尔意识到，倒摄也是电影的一种新表现手段，运用得当，可以起到愉悦观众的作用。

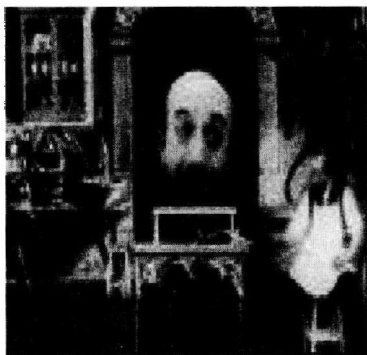


图 1-3

话说梅里爱发现“停机拍摄”后，魔术师的背景决定了他依然在探索电影特技形式上孜孜不倦。这时，霍布金斯的《魔术》一书在美国出版，梅里爱受这部有关幻术和特技照相的百科全书的影响，将“二次曝光”、“多次曝光”、“合成照相”、“画托”等等技巧借用到电影当中来，并发明了“叠印”、“模型”以及溶人、溶出和淡入、淡出等组接方法，创造出了许多富有想象力的梦幻世界。他对于电影特技的发明与创造，为电影独特的表现形式做出了一定的贡献，给予后人以

极大的启示。

梅里爱为了将梦想得到最大限度的实现，他还成立了“明星制片公司”，并在巴黎附近的蒙特利尔建造了一个玻璃屋顶的“摄影棚”。这是世界电影史上的第一个“摄影棚”，也是以后全世界电影制片厂所仿效的模式。在这个摄影棚里，一批又一批富有幻想力的影片诞生了。从月球、海底到天堂里的神灵，从古代的历史传说到现实的奇闻异事，从虚幻的梦境到真实的事件。其中根据凡尔纳和威尔斯的两部科幻小说改编的《月球旅行记》，是梅里爱艺术创作中的顶尖之作。影片描述了天文学家到月球探险的过程，他几乎调动了他所有的艺术手段制作了这部影片，创造了一个充满魅力的幻想世界，让我们看到了太空科幻电影的雏形。



图 1-4 《月球旅行记》(1902)

但当时的摄影棚却把电影和鲜活的社会生活隔绝开来了。作为一个

舞台表演家，梅里爱的电影也带有舞台剧创作的惯性，他的电影是完全不同于卢米埃尔兄弟的原生态电影，不妨可以称之为“银幕戏剧”。他第一个拍摄了有华丽服装和宏大场面的戏剧，系统地将绝大部分戏剧上的方法如剧本、演员、服装、化妆、布景、机关装置以及景或幕的划分等等，都照搬到电影上，形成了他“银幕即舞台”的美学观念。在他的影片中最为突出的一个特征，就是人们所说的“乐队指挥的视点”。实际上，这是固定不变的最佳观众席的视点。梅里爱的摄影机始终静止地面对着舞台空间，摄影机的取景框就是舞台的画框。观众看电影就仿佛是坐在舞台下看戏剧：没有景别变化的演员全身、顶幕和脚灯、舞台上的三面墙。演员在镜头前也如同在舞台上一样，还习惯地频频向观众鞠躬，保持着舞台表演的意识。观众在银幕上看到的与在舞台上看到的只有一个区别：后者是真人表演，前者则不过是影像而已。虽然，梅里爱的影片在电影技巧方面同戏剧舞台演出存在着很大的区别，但是，观众所面对的银幕空间仍旧隶属于舞台的结构空间。梅里爱把银幕当成舞台，以电影的手段和技巧，作为他富于戏剧性创作的记录工具。

在电影的初创期，卢米埃尔和梅里爱便截然不同地代表着两种倾向、两种风格。卢米埃尔的口号是“再现生活”，开启了电影史上的写实传统，他们把摄影机对准了现实生活中的芸芸众生，要求全面地描摹事件和人物活动的细节，并不追求巧合和戏剧性。在卢米埃尔兄弟身后还有着一长串的纪实传统的继承者，纪录片之父弗拉哈迪，苏联的“电影眼睛派”、“把摄影机扛到街头去”的意大利新现实主义、战后欧洲的“真实电影”，法国新浪潮运动中的电影作者都不例外地践行着电影的记录功能。而梅里爱开启的却是一个情节剧加技术主义的传统，梅里爱并不重视现实生活，他沉湎于幻想，编织的是一个艺术家气质浓郁的故事世界，并竭力实验各种技术来实现他的所有幻想，于是电影不仅是人类自我认识的一面镜子，而且还成为人类肆意想象的媒介机器，这一点也在现在好莱坞的众多大制作电影得到了确证。

但是不管是卢米埃尔还是梅里爱，不管他们的风格存在着多大的差异，在他们身上都免不了时代的限制。那就是当时的戏剧传统在他们身上或隐或现的束缚。卢米埃尔的单视点固定镜头或许体现的是经典戏剧的“三一律”所带来的观察视角，梅里爱则在企图证实电影不是一个“重现生活的机器”的同时，却完全没能超脱那个舞台空间，而将他摄影棚内的摄影机固定在了舞台空间的前端。戏剧作为一门比电影艺术更早的、又似乎可以为电影这个后来者直接参照的艺术艺术形式，它从一开始其实也在某种程度上束缚了电影艺术。使得电影不得不在未来的日子里一次又一次地冲破戏剧美学观念的束缚，寻求更符合电影自身的美学发展。

3. “布赖顿学派”：镜头形式的进一步丰富

“布莱顿学派”是世界电影史上有据可考的第一个电影流派，因起源于英国海滨城市布赖顿而得名。这一学派具有影响的主要的代表人物有乔治·阿尔培特·斯密士、詹姆士·威廉逊、埃斯美·柯林斯和希赛尔·海普华斯等。

他们大多都曾为摄影师，在进入电影创作后，逐渐形成了创作倾向较为一致的群体。他们的口号是“我把世界摆在你眼前”，主张像卢米埃尔那样，在露天场景中创造拍摄真实的生活片断，而不是像梅里爱那样在摄影棚里纪录奢华的舞台剧和营造虚幻的电影魔术。

乔治·阿尔培特·斯密士在电影创作中的贡献，是把特写镜头运用于电影语言的形式系统，发展了它的叙事因素。不管是卢米埃尔还是梅里爱，他们的电影镜头都很单一，而且往往都是离被摄物体有一定距离的记录，缺少景别的变化。而斯密士出于摄影师的习惯，喜欢将摄影机靠近物体，细致入微地表现局部，而形成特写镜头。实质上，特写镜头应该被看做是摄影术的传统在电影中的延伸。他在1900年拍摄的《祖母的放大镜》和《望远镜中所见的景象》中，先后在一个场景里交替地使用特写镜头和远景镜头，使得影片的视觉效果骤然产生变化，打破了传统艺术时空的固定模式。这位摄影师创造性地运用了“蒙太奇”的手段，发现了电影独特的思维表达方式，而电影最早的“分镜头原则”，也就此产生。

詹姆士·威廉逊在影片的创作中，明显地使自己与梅里爱“银幕即舞台”的电影观念，与固定视点的全景镜头形成了根本的对立。他习惯户外拍摄，并喜欢使用追逐和救援的场面，有了激烈的运动，也要求威廉逊必须以灵活的摄影机视野来进行表现：在画面内部信息的处理上，他强调运用物体的强烈的运动感来造成景别上的奇特变化。在作品的叙事中，他又根据剧情发展的需要，使用蒙太奇手段将两个不同情境中的形象交替出现，从而使镜头与镜头之间相互呼应，随意流畅。威廉逊独特的表现形式，被称做是典型的“追逐片”的叙事特征，他为以后的惊险片、为美国的“西部片”开辟了道路。

埃斯美·柯林斯在追逐片中发展了所谓的“反角度”镜头摄影。他在《汽车中的婚礼》中，最初以摇拍的方法表现一个老人追赶一对青年男女的情形。而后又用移动中的“反角度”镜头，即以追逐者和被追逐者的相对视角，交替表现两辆汽车相互追赶的场面。柯林斯对电影语言的创新并没能引起当时人们的重视。但是，在以后电影的发展中，“反角度”镜头，被好莱坞充分加以利用，发展为经典情节剧的主要叙事语言。

希赛尔·海普华斯于1905年拍摄的《义犬救主记》，同样是一部紧

张的追逐片。这部影片在形式技巧上的运用，可以称之为这一学派的代表作品。影片描写了一个婴儿在被吉普赛人拐走之后又‘被一只忠实的牧羊犬救了回来的故事。在这部较为复杂的情节剧中，海普华斯将他的同伴们所尝试的各种电影语言的表达方式，进行了更进一步的发挥。特别是在影片的剪接上，显得更为流畅和连贯。

布莱顿学派的探索似乎都多多少少同追逐片有着关联，这首先印证的是电影艺术跟运动有着密不可分的关系。在运动中，电影才有了新的美学追求并朝着真正电影化叙事的方向发展。与卢米埃尔的固定视点的单镜头、户外生活片的纪录相比；与梅里爱乏味的“乐队指挥”视点、封闭的戏剧舞台空间的纪录相比，“布赖顿学派”在多视点的时空观念上的突破，采用户外拍摄与情节表现相结合的处理，都初步表现出了电影相对于其他艺术形式所拥有的独特叙事魅力。他们的这些颇具创意的影片在全世界放映，并且影响了许多电影工作者，许多国家的电影先驱者都纷纷意识到电影叙事的重要性。大约从 1904 年起，叙事形式(剧情片)便成为电影产业中最突出和最重要的形式，而且全世界的电影事业也开始持续生长。

二、电影叙事形式的发展

从 1895 年到 1920 年，欧洲都是世界电影的中心。早期电影可以自由地在全世界巡回放映，加上电影语言仍处于简陋的初创期，因此不同国家的电影形式实际上都差不多。但是在第一次世界大战后，电影在欧洲的制作、发行和放映都受到了极大的限制，各个不同国家的电影形式出现了明显的差异，但这其中形成了日后商业电影通用典范的却是美国。在电影发展的早期阶段，美国的政治和经济也正在崛起，虽然缺乏文化积淀，在传统艺术上并无过人之处，但美国人恰好紧紧抓住了电影这一新的艺术表现形式，在发展他们的本土文化的同时丰富了电影的视觉语言，确立了电影的叙事形式。

1. 鲍特及影片《火车大劫案》

爱迪生公司的一位导演埃德温·鲍特是第一个运用叙事连贯性与发展原则来拍片的美国导演。1902 年，他拍摄了《一个美国消防队员的生活》，形成了一部以时空转换的运动关系进行叙事的作品，但它尚未形成按照时间顺序进行剪辑的原则，也没有认识到应当如何运用两个镜头的交错剪辑，来给观众传达一个完整的故事。1903 年，鲍特以更为独特的电影叙事方式，拍摄出他最著名的影片《火车大劫案》(图 1-5)。

进一步发展了他在《一个美国消防队员的生活》一片中对于电影叙事风格和结构观念的尝试。在其中，剧情发展已经具有清楚的时间、空间和



图 1-5 火车大劫案（1903）

逻辑上的线索，完整地讲述了从强盗抢劫火车上的旅客的钱财到最终被警察追击而受到惩罚的故事。重视情节编排也成为后来美国电影的一大特征。所以从某种意义上来说，这部《火车大劫案》可谓美国经典电影原型。

当然鲍特还不懂得将段分为若干个镜头来进行表现，在如何应用近景或特写镜头进行叙事，如何发展电影语言形式技巧的表现上，与英国“布赖顿学派”相比，还有所差距，但他却发展了卢米埃尔的户外真实的表现方法，改变了梅里爱的戏剧叙事的创作方式，揭示了那令人信服的剪辑技巧的潜能。他为叙事性电影开辟了道路，以至于直接影响了后来的美国“电影之父”格里菲斯的电影叙事观念的形成。

2. 好莱坞的诞生

在讲格里菲斯之前，有必要插入一段关于电影工业的故事——关于好莱坞诞生的故事。好莱坞是一个如雷贯耳的名字！谈电影不可能不提确立了世界电影工业典范的好莱坞。谈电影叙事其实也绝不仅仅是电影影片自身叙事的问题，而是整个电影机制的叙事问题，电影从策划、开拍、制作、发行、放映当然也可以看成一个富有情节的故事，而电影影

片自身的叙事只不过是这个故事中的一环,电影叙事形式的发展从来就离不开电影工业的催化。正是在好莱坞的制片厂体制中,新的电影叙事形式才得以不断探索。要知道,在爱迪生发明了“电影视景”后的十年中,美国电影的先驱者大都埋头于抄袭欧洲影片的构思,相互间或盗窃机器或为争夺“专利”而进行争斗。正是好莱坞,让美国电影成为一个神话,那么好莱坞成功的神话故事是怎么被讲述出来的呢?

电影诞生后不久,爱迪生与比沃格拉夫组建了企业联合组织,命名为电影专利公司(MPPG),他们控制了美国早期的电影业,但这种垄断却没能带来美国电影业在艺术和商业上的进步。大约在1910年左右,许多电影公司包括MPEG的下属公司和一些独立制片公司,都开始迁往加利福尼亚。洛杉矶的一个小镇好莱坞成为电影公司的主要聚集地。事实上,好莱坞的好处在于天气晴朗,全年都可以拍片,再加上地形多样,有高山也有大海,有沙漠也有城市,可以适应各种场景的需要。

由于当时影片的需求量很大,所以事实上某个公司想要垄断整个电影市场的局面已经被打破,爱迪生也不得不容忍MPEG之外的独立制片公司存在。从1910年到1920年间,许多小公司逐渐合并为一些大公司,到了20年代末期,像米高梅、福克斯、华纳兄弟公司、环球公司以及派拉蒙公司等等这些娱乐巨头纷纷成立。虽然这些公司彼此竞争,但它们在一定程度上也倾向合作,因为它们清楚没有哪一家公司可以单独满足市场的需求。在大众化生产体系的制片厂里,美国电影开始形成了完全导向叙事形式的电影制作。

3. 格里菲斯的电影叙事观念

在电影叙事渐次发展的历史链上,一个历史性的人物D.W.格里菲斯(1875—1948)(图1-6)终于出现了。

1908年,曾在鲍特影片中做过演员的戴维·格里菲斯,进入了比沃格拉夫公司,开始了他电影导演的创作生涯。格里菲斯的早期创作(1908年



图 1-6