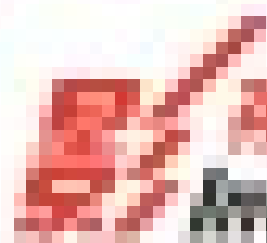


影 / 视艺术导论
Introduction  f

袁智忠 编著 | Film Art

重庆大学出版社



ALWAYS BE
SAFE

Construction from 1971

www.fox.com.au



J90
11

影视艺术导论
introduction  **f**
film Art



袁智忠 编著

重庆大学出版社

内 容 简 介

全书共7章:绪论、蒙太奇与长镜头、影视影像、影视声音、影视叙事、影视生产和影视批评。全书站在当代学术前沿,在广泛吸收当代最新研究成果的基础上,结合作者近20余年的研究,在所建立的全新理论构架统摄下,全景式地、系统地、对影视艺术从生产到接受的各个元素及其与文化等的外部关系作了深入的阐述。语言简明、流畅,既具有学术著作的严谨思辨性,又具有极强的可读性。可供影视专业工作者、高校师生、影视爱好者阅读。

图书在版编目(CIP)数据

影视艺术导论/袁智忠编著. —重庆:重庆大学出版社,2005.10
ISBN 7-5624-3518-9

I. 影... II. 袁... III. ①电影理论②电视—艺术理论 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 111613 号

影视艺术导论

袁智忠 编著

责任编辑:孙英姿 姚正坤 版式设计:孙英姿

责任校对:任卓惠 责任印制:秦 梅

*

重庆大学出版社出版发行

出版人:张鸽盛

社址:重庆市沙坪坝正街174号重庆大学(A区)内

邮编:400030

电话:(023) 65102378 65105781

传真:(023) 65103686 65105565

网址:<http://www.cqup.com.cn>

邮箱:fxk@cqup.com.cn(市场营销部)

全国新华书店经销

自贡新华印刷厂印刷

*

开本:787×960 1/16 印张:30.5 字数:431千

2005年10月第1版 2005年10月第1次印刷

印数:1—5 000

ISBN 7-5624-3518-9 定价:35.00元

本书如有印刷、装订等质量问题,本社负责调换

版权所有,请勿擅自翻印和用本书

制作各类出版物及配套用书,违者必究。

目 录

第一章 绪 论	1
第一节 电影的诞生与电影艺术	1
第二节 电视的发明与电视艺术	12
第三节 影视文化	25
第四节 影视艺术的多元审视(上)	48
第五节 影视艺术的多元审视(下)	67
第二章 蒙太奇与长镜头	87
第一节 蒙太奇的产生和发展	87
第二节 蒙太奇的种类和作用	99
第三节 长镜头	107
第三章 影视影像	118
第一节 概 述	118
第二节 镜 头	127
第三节 构图与调度	145
第四节 光线和色彩	163
第四章 影视的声音	180
第一节 人声	180
第二节 音 响	195
第三节 音 乐	200
第四节 声画关系	217
第五章 影视叙事	223
第一节 故事与情节	223
第二节 时空、人物与主题	243
第三节 叙事模式	259
第四节 修辞和悬念	280
第六章 影视生产	301
第一节 前期筹备	301
第二节 拍摄阶段	331
第三节 后期制作	343
第四节 表演与演员	352
第五节 策划与营销	375

第七章 影视接受	395
第一节 影视鉴赏概述	395
第二节 影视鉴赏的策略和方法	412
第三节 影视批评的类型和策略	421
第四节 影视批评的角度和方法	457
参考文献	481
后 记	483

第一章 绪 论

第一节 电影的诞生与电影艺术

一、电影的诞生

电影发明的原动力在于人类亘古以来试图超越时空局限的强烈愿望,科技的进步使人类终于获得征服时空局限的物质手段。同时,电影的发明不仅诞生了一门新的艺术形式,也深刻影响着人们传统的思维方式。

电影是通过摄影机或其他视听信息记录手段,将活动影像记录在胶片或其他载体上,然后通过放映机或其他放映设备,将这些活动影像映射于银幕或其他观赏载体上的过程。它与传统艺术表现形式的最大不同在于,电影的表现对象是活动的影像(包括声音),是富有表现力的光影现象。对光影现象的观察、研究和科学实验是人类一种深层的心理活动。早在2 000多年前,古希腊著名学者柏拉图就注意到了这一现象。为了证明自己的学说,他曾以寓言的形式形象地举例:有一群人“居住在一个洞穴里,有一条长长的甬道通向外边,它跟洞穴内部一样宽。他们从孩提时代就在这里,双腿和脖子皆被锁住,所以总是在同一地点。因为被锁链锁住也不能回头,只能看到眼前的事物。跟他们隔有一段距离的后上方,有一堆火在燃烧。在火和囚徒之间,有一条高过两者的路,沿着这条路建有一道矮墙,就像演木偶戏的面前横着的那条幕布”,外面“沿墙走过的人们带着各种各样高过墙头的工具,用木头、石头及各类材料制成的动物或人的雕像,扛东西的有的在说话,而有的沉默着”,“由于他们终生不能行走或回头,因此外面世界投射在他们面前的影子,便成为他们所看到的惟一真实。当路过的人们谈话时,洞穴里的人们会误认为声音正是从在他们面前移动的阴影发出的。”这个

寓言和后来所出现的历史事实竟如此的相似,不能不使我们惊叹哲人思索历史的穿透力。

洞穴/影院、座椅/锁链、墙/放映室与观看厅的阻隔、放映机/光源、影子、影像、真实/似真的幻觉……一切都是那么对应,不仅是在空间上的相似,而且柏拉图的意愿“受教育的本性与未受教育的本性”与电影的效果和功能——用似真的幻觉记录现实——也一一对应。这个发现正是现代电影光影成像原理的雏形。法国电影理论家安德烈·巴赞把人类对光影现象的沉迷,形象地与古埃及人对“木乃伊”的崇拜联系起来。古埃及人认为,人死后只要肉身不腐败,生命就留存了下来。于是,人们就将尸体处理后制成木乃伊,人体外形保存下来,就意味着战胜了死亡,在时间的长河中超越了时间,获得了永生。巴赞认为,电影的发明正是基于木乃伊“情结”,人类渴望突破时间和空间的有限性,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。

人的生命存在于不以人的主观意志为转移的具体时空之中。人类发明各种艺术载体,如绘画、雕塑、文学等,替代性地实现对具体时空的超越,而闪动飘忽的光影现象,一直诱惑和引导着人们借此发现一种不同于传统艺术的、真正具有高度时空自由度的表现形式。正是在这种心理的驱动下,20世纪艺术的“宠儿”——电影终于诞生,满足了人类早在远古神话传说中就梦寐以求的梦想。应该说,电影的发明是人类战胜时空限制的一次伟大成功。当然,电影这一“现代神话”得以实现是建立在科学技术高度发展基础之上的。

光影现象不仅引起了人类的无穷幻想,而且也激发了人类的实践,人们尝试用许多方法去捕捉光影并把它记录下来。但只有在19世纪这个科学技术大发展的时代,借助于近代物理学、机械学、光学、化学等综合成果,电影才得以诞生。因而,电影首先表现为一项伟大的科学发明。

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。如《墨经·经下》云:“景倒,在午有端。”“午”指纵横相交的点,相当于针孔相机上的小孔;“端”指光线经小孔而成的光束。意思是说:“影子所以倒,是因为光束经过小孔而成。”墨子还指出:“光至景亡,若在,尽古息。”“景,光之人、煦(照射之意)若射;下者之人也高,高者之人也下。”即是说:“光直接照射的地方,影便消失,而影存在的地方,光就熄灭。”“光照犹如射箭一般,从下往上照,人影变高;从上往下照,人影变低。”显然,墨子的论述就已经阐释了光线呈直线运动的原理。可以说,墨子关于光学的论述是全世界公认的最早的光学科文献。正是基于对墨子的光学论述的认识,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1 000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“吴台”,即今天的苏州,“影灯”即走马灯。《西游记》第91回也写道:“鳌山灯,神仙聚会;走马灯,武将交锋。”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。据宋代高承《事物纪原》记载:“……影戏之原,出于汉武帝李夫人之亡,齐人少翁言能致其魂,上念夫人甚,无已,乃翁夜为方帷,张灯烛,使帝他坐,目帷中望之,仿佛夫人像也,盖不得就视之,由是世间有影戏。”灯影戏在宋代(11世纪)日渐流行。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。到了13世纪,“皮影戏”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”。法国人对其作了进一步改造后,改称“法兰西影灯”,颇受当地人的喜欢。后来电影的发明,不能说没有受到“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。电影的诞生经历了一段漫长的孕育过程,电影的真正发明,是在19世纪二三十年代。1829年夏天,比利时物理学家约瑟夫·普拉托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“视觉暂留”原理。根据这一原理,普拉托于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,由此将里面的纸盘旋转,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。后人认为,这一发明的基础原理就是导致60年后电影发明的原理。普拉托的功绩标志了电影发明过程中的一个基本阶段。因而有人称普拉托为“电影的祖父”。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,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。

随着对电影特性了解的不断深入,人们发现“视觉暂留”原理并不足以完全解释“活动影像”现象。例如,现代动画片中人物的动作是有省略的,一个动作的中间阶段并不连贯,画格之间的动作间歇超过了1/24秒的变化,形成了跳动或“错”位的感

觉,但是人们依然认为这是一个连续的动作单元,而不是若干不同运动的不同阶段。这种情况是视觉残留现象无法解释的。实际上,电影是一种强烈的心理活动过程。人具有一种天赋,能够把各种光影刺激加以组织,从而产生一种动的幻觉,真正起作用的不是“视觉暂留”,而是“心理认同”。

电影是创造运动幻觉的机器,它创造的是现实的幻觉,而不是现实本身。但是,由于电影运动最基础的幻觉吻合人的视觉机制本身所具备的天生固有的功能,因此它对人的视觉感知产生十分独特的作用。实际观影过程中,电影银幕上并没有运动,每一格画面都是静态的。之所以出现运动的感觉,是因为观众根据他的生活经验,承认连续出现的姿势不断在变化的影像是同一个被摄体。而两个画面之间所断掉的部分则由观众自己根据生活中的感知经验做了心理补偿。所以,银幕上的视觉形象不是在银幕上完成的,而是在观众的脑海里完成。现代心理学,其中包括格式塔心理学,认为人的感知有一种倾向,就是把他所感知到的光波刺激变成可辨认的形式或形态。这就不仅仅是视觉暂留的纯生理现象,而更重要的是,它还涉及大脑的选择作用。人们根据生活中积累起来的透视经验,可以把尺寸的大小、光线及色彩的亮暗、声音的重与轻,转换为距离的远近。因此,根据银幕上光影与声音的提示,他或者把画面看成二维的,或者看成三维的。根据接受者的这种心理补偿,创作者可以创造各种幻觉。格式塔心理学把所有这种现象认同的接受方式所造成的运动幻觉称为似动现象。这就是电影运动的幻觉产生的原理,而视觉残留原理的作用仅仅是使运动更为连贯流畅。当然,这也只是对许多已经证实的幻觉现象的一种比较合理的假说解释。

人们在生活中对外界的光波以及其他刺激做出相应的反应动作,所依靠的是生活中积累的视觉经验和其他感觉经验。经验是记忆,也就是说,外界光波的刺激调动了人的记忆力,而记忆力中包括肌肉记忆。所以,光波的刺激可以引起人的身体做出迅速的反应,如躲闪。据说,第一批观看卢米埃尔拍的《火车进站》的观众,在火车向镜头越驶越近时,他们不由自主地做出躲闪的动作。调动肌肉记忆的现象在生活中是常见的,而光影幻觉也可以使观众受骗而调动肌肉记忆,使其产生相应的感觉,

甚至迫使他不由自主地做出相应的反应动作。恰当的摇镜头、移动镜头或仰俯拍都能调动观众的肌肉记忆,使他产生一种自己的头部在动的错觉。

电影的光波、声波的纪录与还原所依赖的正是人在现实生活中的视听感知经验。电影纪录的精确性和具体性所带来的就是以生活表象为基础的感知素材。电影语言也正是建立在人的视觉听觉所产生的心理活动——幻觉基础上的。

由此可见,电影发掘了人的潜在感知作用,使人对自己的感知作用有了更新、更深入的认识。实际上,观看电影是一个由视听等生理感触到心理认知的过程,生理与心理作用密不可分,两种因素共同在起作用。

从发生学的观点看,在电影发明的过程中,最终起关键作用的因素和步骤主要有下面几个:

1. 照相术的发明

1822年,法国科学家雅克·达盖尔与物理学家尼塞富尔·涅普斯一起投入了摄影术的发明研究。1824年,涅普斯用12小时曝光,拍下了一幅名为“餐桌”的美丽的静物照片;1838年,达盖尔发明了将形象固定在贴有银纸的铜片上的曝光方法,即“银版照相机”,这项发明很快就传遍了欧洲。1839年,法国议会决定买下这个新发明,并公之于世,因此这一年被后人定为摄影技术发明年。此后,照相术发展迅速。1888年,美国人乔治·伊斯曼发明了胶卷。

2. 活动照相术的发明

最早将照相术运用于连续拍摄的是英国人爱德华·慕布里奇,1877年,为了证明马在奔腾的某一瞬间是四蹄全部离地的,他沿着跑道摆了24架照相机,用绳子拴住照相机快门,并将其固定在跑道另一端。当马沿着跑道奔驰而过时,马蹄踢断绳子拉动快门,这样就使马蹄腾空的瞬间姿态依次拍摄了下来。为此,慕布里奇获得了“拍摄活动物体的方法及装置”的专利权。但是慕布里奇用的是多架照相机,并且也不是真正的连续摄影。

1882年法国人马莱创造了摄影枪。他利用左轮手枪的间歇原理,扣动扳机可以在一秒钟内在单独一块感光玻璃板上曝光12个画面。此后,他又发明了“软片式连续摄影机”,终于以

一架摄影机开始取代了慕布里奇用一组照相机拍摄活动物体的方法。

3. 爱迪生的“电影视镜”

爱迪生是美国著名发明家。1889年他和伊斯曼工厂合作,创造了以赛璐珞为片基的、透明的、长条的、柔软而且凿有孔的胶片,这是当时最理想的摄影胶片,这个发明使活动照相完成了一个极大的飞跃。1894年,爱迪生在狄克逊的协助下制成了“电影视镜”。这种“电影视镜”外形好像一个大木柜,上装一个口径2.5毫米的透镜,柜内装的胶片首尾相接绕在几个小滑轮上,开动电机后胶片以每秒46格的速度移动,循环放映,这就是最早的电影放映机。但“电影视镜”只能供一个人观看,因而许多人都希望爱迪生能将其改进为可在银幕上放映的机器。爱迪生却认为如果发明了放映机无异于杀掉一只会生金蛋的母鸡,因为电影视镜的大量销售可以给他带来很高的利润,况且他对电影视镜信心不足,由此爱迪生错过了人类史上一次伟大的发明机会。

4. 卢米埃尔兄弟的“活动电影放映机”

在欧洲,与爱迪生同时,还有许多人也在研究电影技术,最成功的是法国的路易·卢米埃尔和奥古斯特·卢米埃尔兄弟,他们是工业发明家。在爱迪生等人发明的电影机器的基础上,卢米埃尔兄弟俩创造性地运用缝纫机间歇运动的机械原理,发明了电影放映机的抓片机构,解决了电影胶片如何间歇地通过放映机片门的问题。这是一种既可拍摄又能放映的机器,与这个时期所有其他同类器械相比,具有无可比拟的优点。除当时的手摇把柄今天被淘汰外,其原理与构造和今天的摄影机并无大的区别。

卢米埃尔兄弟运用发明的“活动电影机”摄制了最早一批短片,在1894年末和1895年陆续在一些小范围内放映。1895年12月28日(星期六)晚上,卢米埃尔兄弟的“活动电影机”在巴黎卡普辛路14号大咖啡馆的地下室里开始第一次公开售票公映,当时放映了《拆墙》、《火车到站》、《婴儿的午餐》、《工厂的大门》、《水浇园丁》等12部影片。活动电影机以其惊人的效果轰动了全巴黎,其影响迅速传遍全世界。于是,1895年12月

28日就被公认为电影的生日。电影是有史以来第一个拥有确切“生日”的艺术种类。正如匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹在其《电影美学》中指出：“电影是惟一可以让我们知道它的生日期的艺术，不像其他各种艺术的生日日期无从稽考。”

不过，在这里需要特别指出的是：电影作为19世纪科学技术的产物，它的发明不是仅凭某个个人的才智或偶然性所能办到的，它的发明是集体智慧的结晶。在世界电影史上，长期存在“谁是电影的发明者”之争，在此问题上，任何轻率的断语都带有偏颇性，实际上这只能被看做是申请专利权之争。

其实，在卢米埃尔兄弟那里，电影还仅仅是一种记录的工具。按照中国《电影艺术词典》的解释，电影是“根据‘视觉暂留’原理，运用照相（以及录音）手段，把外界事物的影像（以及声音）摄录在胶片上，通过放映（以及还原），在银幕上造成活动影像（以及声音），以表现一定内容的技术。”从传播媒介性质看，电影则是一种用现代科学技术（声、光、电、化、自动控制等）手段全面装配起来的集艺术、审美和大众娱乐功能于一体的媒介手段。

二、电影成为艺术

其实，在电影被发明出来后，并没有立即得到人们、特别是知识阶层的重视。面对历史悠久、成熟完美的各种传统艺术，早期电影模糊的影像、简单的画面和恶劣的观赏环境除了引起人们“猎奇”式的惊叹外，实在无法想象有朝一日它会在神圣的艺术殿堂内占据一席之地。在电影的发明史上，前前后后的许多发明者并非想发明一种新艺术，甚至没有预料到它会成为一种表达思想感情的语言工具。爱迪生、卢米埃尔兄弟等人都只不过是设计出一种能记录客观世界的一种连续运动现象的机器。电影仅仅是作为一种视觉运动的记录玩具而问世的。但当电影诞生之后，人们在摆弄这个玩具的时候，发现它不仅能记录一个简单的动作，而且可以记录有含义的事实、重大的历史事件，还可以通过记录来叙事。由此，电影便被纳入人类交流思想感情的语言符号范畴之中了。

从理论上讲，意大利诗人乔治·卡努多是电影史上第一个

宣称电影是一门艺术的人。乔托·卡努多在1911年发表的论著《第七艺术宣言》中第一次宣称电影是一种艺术。从此，“第七艺术”成为“电影艺术”的同义语，卡努多认为：在建筑、音乐、绘画、雕塑、诗和舞蹈这六种艺术中，建筑和音乐是主要的；绘画和雕塑是对建筑的补充；而诗和舞蹈则融化于音乐之中。电影把所有这些艺术都加以综合，形成运动中的造型艺术。作为第七艺术的电影，是把“静的”艺术和“动的”艺术，“时间”艺术和“空间”艺术，“造型”艺术和“节奏”艺术全都包括在内的一种综合艺术。

从概念上讲，电影艺术是以电影技术为手段，以画面和声音为媒介，在银幕上运动的时间和空间里创造形象，再现和反映生活的一门艺术。

从实践上看，不断完善和蓬勃发展的商业放映活动的推进，更主要的是由于电影先驱者不懈的探索和实践，努力发掘电影独特的表现可能性，使得电影逐渐找到了自身的本质特性和优势所在。电影的优势在于它是一门视听结合、全面发展的艺术，具有记录和模拟客观现实的逼真性，能充分调动人类审美潜质的方方面面。电影以其丰富的信息含量和全面直接的感染方式，成为人们喜闻乐见的审美娱乐方式。

美国的爱迪生建立了世界上第一个摄影棚，他的影片都是在这个类似于戏剧剧场的棚内摄制的。他使用一架固定的摄影机来代替剧院中的观众，演员在一个专门搭筑的高台上和黑色的背景下表演。演出者一般都是杂耍演员，通常只限于一个人物的简单动作。影片节目有：跳跃的狗、伶俐的猫、拳击家、摔跤者、酒鬼、舞女、理发师等。爱迪生只是把影片看做借以展示他的“电影视镜”器械的附属品。

卢米埃尔兄弟凭借其发明的电影机，发挥了电影的照相功能，客观记录外界的人与事物。他们拒绝拍摄任何虚假的东西，没有想到电影可以成为一种叙事艺术。

继卢米埃尔兄弟之后，另一位电影先驱者梅里爱开始了他的电影探索。梅里爱是一个戏剧和魔术爱好者，他把魔术表演的剧院改造成摄影棚，进行他的“电影魔术”试验。他对电影的表现力进行了卓有成效的试验，发现了许多电影技巧，如停机再拍、多次曝光等。梅里爱拍摄了具有较长篇幅和有一定情节的

影片,但他恪守戏剧原则,摄影机的位置就像一个戏剧观众的固定视点,他甚至把戏剧的幕起幕落也拍下来。梅里爱走向了艺术的第一步,但是他还没有找到电影最本质的特点。

梅里爱的幕起幕落显示出他和同时代人对电影的理解,他是在当时的历史背景下把电影可能性发掘出来的。但是梅里爱的局限仍然相当明显,由于受固定视角的影响,他只是最好地实现了格拉图梦想:人们被“锁定”在座位上,只能看到眼前的事物——真实的影子。

美国人埃德温·鲍特 1903 年拍摄的《火车大劫案》已经形成了一个较为完整的叙事,而且影片采用了时空交叉的剪辑手法。但是,鲍特仍没有脱离戏剧的框架,全片是由十几个戏剧性场面构成的。另一位美国人格里菲斯 1915 年拍摄的《一个国家的诞生》则标志着电影艺术的最终形成。

格里菲斯的贡献在于改变了电影的构成单位。“语言是存在的寓所,而诗人们是寓所的守护者”(海德格尔)。语言记录了人类自身,它同样创造着这个世界。在这个意义上,格里菲斯应该是电影的“诗人”,是电影语言学家。因为他最早意识到电影的组织方式,用自己的实践创造出了电影的“语法”,从而使电影成为一种可以按照规则无限创造的“艺术”。在他之前,构成影片的单位是戏剧的场景——摄影机方位固定不变,通常一部影片就是一个场景,篇幅长的影片可能会有若干个场景。但是,格里菲斯的影片的构成单位变成了镜头,由若干个镜头组成一个场景,再由若干个场景构成一部影片。这样,格里菲斯奠定了电影作为一门独立艺术的基础。从此,电影突破了旧有的文学艺术,特别是脱离了戏剧场景的羁绊,摄影机获得了灵活的运动性,各个镜头或同一个镜头内部在拍摄方位、距离上可以不断变化,使电影表现变得更为自由,获得了巨大表现力。

实际上,电影的运动性才是电影独特的本质。时间和空间的自由转换,最大限度地实现了人类的梦想:用影像记录自己。但是这种现在已是司空见惯的电影观念,在格里菲斯之前是不可想象的。当格里菲斯在自己的电影中初步尝试了交叉、平行、隐喻手法来控制影片的节奏,进而产生梦幻感觉的时候,一些诸如“蒙太奇”、“镜头”的概念才开始为人们所认识。尽管不能充分理解,但是,当人们看到由于摇篮的重复出现造成时间的流动

感的时候(《党同伐异》),当看到小上校对弗罗拉的“最后一分钟营救”的时候,还是感觉到电影充满了戏剧所不能及的创造力。

在此基础上,格里菲斯建立起电影叙事的成功典范,使影片可以叙述一个较为复杂的故事。《一个国家的诞生》是一部史诗性的巨著,叙事结构严谨完整,具有强烈的戏剧性,但这种戏剧性是通过电影艺术的独特手法表现出来。在此之前的影片,只是由于胶片长度的原因而进行简单的“剪”和“接”,格里菲斯却实现了真正的剪辑,将不同长度和角度的镜头按照叙事法则组接在一起,形成了电影特有的节奏和情节的连续性。格里菲斯创立的“平行剪辑”、“最后一分钟营救”等叙事手法影响巨大,成为经典叙事模式。例如,这部影片结尾部分,南方种植园主卡梅伦一家被黑人士兵围困在原野上一座孤零零的小木屋里,黑人凶狠地攻击着防守脆弱的木屋;卡梅伦全家拼死抵抗,不断有人负伤;三K党人闻讯赶来营救,白色马队潮水般疾驶而来。以上三组画面交替出现在银幕上,营造出气势宏伟、紧张激烈的叙事效果,同时也形成了强烈的悬念,牢牢吸引着人们的注意力。最后,卡梅伦一家得救,黑人被镇压,悬念得以解决,而格里菲斯所要传达的同情南方种植园主的意念也在影片叙事中潜移默化地流露出来。

格里菲斯充分意识到剪辑成影片节奏中的重要地位,有意识地运用这种手法来讲述故事,它吸引了观众的兴趣,使电影不再仅仅是记录的手段,而成为一种能够用故事来映射生活的艺术。正因为如此,它获得了极大的成功,票房收入创下了空前的纪录。格里菲斯仅仅用九周的时间,投资10万美元拍摄的这部影片到1931年收入达到1800万美元,观众超过2亿人次,至今仍保持着默片的最高票房纪录。它也开启了好莱坞大场面、大制作的先河,对电影生产体制和电影的形态都发生了深远的影响。所以,电影史家萨杜尔写道:“该片首次在美国上映的日子,乃是好莱坞统治世界的开始,同时也是至少在以后几年里好莱坞艺术称霸世界的发端。”

1916年,格里菲斯又拍摄了《党同伐异》,但这次却是“光辉的失败”。格里菲斯用四个发生在不同时空之中的故事来阐述自己抽象的思想:人类从党同伐异到宽容的进化。但是抽象的