

影视艺术专业精品课系列教材

影视作品解读

YINGSHI ZUOPIN
JIEDU

第 **2** 版

南野 钟丽茜
邵清风 俞洁 / 著
应小敏 赵建飞



中国传媒大学 出版社

影视艺术专业精品课系列教材

影视作品解读

YINGSHI ZUOPIN
JIEDU

第 **2** 版

南 野 钟丽茜
邵清风 俞 洁 著
应小敏 赵建飞

中国传媒大学 出版社

· 北京 ·

图书在版编目(CIP)数据

影视作品解读 / 南野等著. --2 版. --北京:中国传媒大学出版社, 2017. 10 (2019. 5 重印)
(影视艺术专业精品课系列教材)
ISBN 978-7-5657-2077-2

I. ①影… II. ①南… III. ①电影评论—世界—高等学校—教材
②电视剧评论—世界—高等学校—教材 IV. ①J905. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 192534 号

影视作品解读(第 2 版)

YINGSHI ZUOPIN JIEDU (DI-ER BAN)

著 者 南 野 钟丽茜 邵清风 俞 洁 应小敏 赵建飞
策划编辑 赵 欣
责任编辑 张 笛 赵 欣
封面设计 拓美设计
责任印制 刘 莎

出版发行 中国传媒大学出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编:100024
电 话 86-10-65450528 65450532 传真:65779405
网 址 <http://www.cucp.com.cn>
经 销 全国新华书店

印 刷 三河市东方印刷有限公司
开 本 710mm×1000mm 1/16
印 张 15.5
字 数 270 千字
版 次 2017 年 10 月第 2 版
印 次 2019 年 5 月第 2 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5657-2077-2/J·2077 定 价 48.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换



南野，浙江传媒学院教授。出版诗选集《时代幻象》《在时间的前方》，小说集《惊慌失措》，诗学文论集《新幻想主义论述》，理论著作《结构精神分析学的电影哲学话语》《西方影视美学》《电视：影像的重述世界》等。

钟丽茜，浙江传媒学院教授。浙江大学文艺学博士、中国传媒大学艺术学博士后，英国曼彻斯特大学访问学者。主讲“影视美学”“艺术概论”等专业课程。主要研究方向为影视美学、新媒体艺术、西方文艺理论。



邵清风，浙江传媒学院副教授。浙江大学汉语言文学专业硕士，中国传媒大学广播电视艺术学博士（在读）。主讲“影视作品解读”“艺术概论”“中外电影史”“视听语言”“视觉文化”等专业课程。出版教材《视听语言》《视听语言实训教材》《影视作品解读》，专著《浙剧崛起》等。长期致力于文化产业、文化创意产业等领域的研究，主持和参与数项相关课题，发表相关论文十余篇。

俞洁，浙江传媒学院副教授。浙江大学文学博士。主讲“视听语言”“影视作品解读”“纪录片研究”等专业课程。出版教材《视听语言》《视听语言实训教材》《影视作品解读》。研究方向为影视理论与文化批评，主持和参与国家及省部级课题多项，在核心刊物上发表论文十余篇。



应小敏，浙江传媒学院副教授。中国传媒大学文学博士，美国布朗大学、英国伦敦国王学院访问学者。主讲“艺术概论”“美学原理”“影视作品解读”“影视美学”等专业课程。主要从事文艺美学、影视批评与文化创意产业研究的教学与科研。独立主持省部级课题2项，参与国家课题多项，主持校级网络课程、重点课程建设项目3项，在核心刊物上发表论文十余篇。

赵建飞，浙江传媒学院副教授。浙江大学中文学士、美学硕士，上海戏剧学院戏剧戏曲学博士，英国利兹大学访问学者。主讲“影视批评”“影视作品解读”等专业课程，研究领域为影视文化、影视产业。



前 言

本书是为广播电视编导、摄影摄像、影视文学、影视制作、影视表演、播音主持等专业“影视作品解读”课程撰写的教学用书，亦可作为影视爱好者和研究者的阅读和参考书籍。确实，影视作品解读面临的是千百部优秀的影像文本，在有限的课程与阅看时间内作出精确的选择几乎是不可能的，何况这里并没有一个准确的衡尺。近年来，针对影视作品进行分析、解读与批评的读本已出现不少，也有颇具理论深度与作者独到见解的，但更多的是随笔性的所谓美文集合。后者显然不适合于高校专业性的课程学习使用，前者则存在一个对所解读的影像文本选择过于偏窄的问题，作者大抵选取几部自己感兴趣的影视作品进行批评，却没有顾及阅读者相关学科学习的需要。

有关这一点，我们在具体的教学过程中有深刻体会。也正是基于这种实际情况，我们自己组织教师来撰写完成了这样一本更适宜教学与学习所用的著作。在选择所要解读的影像文本上，我们尽量从影像发展的历史和影视理论观念两个方面，给予一个纵横的坐标来考虑。对一部作品深入分析是解读的前提，同时，整本书将努力形成一个评析体系，一个相对完整的学术视野。因此，本书的视点涉及早期电影，好莱坞从经典到新好莱坞的变迁，新浪潮与现代主义电影，女权主义的影像表述，电影叙事学、符号

影



作品解读
(第2版)

学的实践,世界性文化冲突语境中的影像话语,电视剧作的新动向,电视纪录片的
新语言,后现代语式等诸方面的影视本文。

当然,由于时间和篇幅限制的关系,也由于我们教师的研究兴趣所在,这本书所提供的对影视的解读仍十分有限,我们期待着方方面面的批评与指正。

《影视作品解读》出版转眼已逾十年,本次修订保留原版前言的缘由在于作者对写作本书的宗旨与方案的认知并没有太大变化。本书对于影视作品的解读与解读方式在教学中被证实是有效的,因此我们只是对原设计的解读视点与范围作了相关内容的增补。希望继续获得大家的肯定,当然也包括批评的意见。

南野

2017年7月于杭州



加入本书读者圈
与数千书友交流
对优秀影视作品的不同解读

目 录

- 前 言 / 1
- 第一章 在电影中实现对时空的支配
——谈《一个国家的诞生》中的剪辑和镜头 / 1
- 第二章 经典好莱坞的巅峰之作
——《卡萨布兰卡》读解 / 16
- 第三章 探寻好莱坞美学观念变迁的轨迹
——《正午》与《美国丽人》比较读解 / 31
- 第四章 《四百击》：成长的痛楚 / 41
- 第五章 《广岛之恋》：心灵现象学与回忆的诗学 / 54
- 第六章 人生如蚁而美如神
——《西西里的美丽传说》读解 / 66
- 第七章 意识流电影杰作——《野草莓》 / 76
- 第八章 《邦尼与克莱德》：“新好莱坞”的发轫之作 / 91
- 第九章 生命二重奏
——《维罗尼卡的双重生活》读解 / 105
- 第十章 电影与伦理
——从艺术与道德的关系看《英国病人》 / 116

第十一章 有序的谎言世界

——诗意现实主义作品《游戏规则》读解 / 127

第十二章 女性的悲歌

——从女权主义角度看《末路狂花》 / 142

第十三章 从《油炸绿番茄》看女性电影与经典叙事 / 153

第十四章 影像的多视角叙事典范

——《大象》的叙事学读解 / 160

第十五章 个人在世界性文化冲突中的困境与迷惑

——《慕尼黑惨案》读解 / 167

第十六章 想象与现实, 存在的双重意义

——《黑客帝国》读解 / 173

第十七章 用镜头来观看

——读解《小武》 / 183

第十八章 从《海角七号》到《一页台北》 / 196

第十九章 向电影靠拢的新电视剧经典《兄弟连》 / 210

第二十章 重访丝绸路

——大型电视纪录片《新丝绸之路》读解 / 218

第二十一章 情景喜剧《武林外传》 / 226



片名:《一个国家的诞生》(*The Birth of a Nation*)

类型:剧情 战争 爱情(黑白/无声片)

国家:美国

导演:大卫·格里菲斯(D. W. Griffith)

时间:1915年

第一章 在电影中实现对时空的支配

——谈《一个国家的诞生》中的剪辑和镜头

这是一个以南北战争为题材的故事。

故事发生在1860年,住在北方宾夕法尼亚州的奥斯汀·斯通曼即将成为众议院议会的领袖。他有一个漂亮的女儿艾尔西和两个儿子。这天,斯通曼的两个儿子给住在南卡罗莱纳州的南方庄园主卡梅伦家长子卡梅伦·本杰明写信,说将去南方看望他。卡梅伦和斯通曼家的孩子同在一所寄宿学校念书。卡梅伦一家在南方庄园过着平静安逸的生活,斯通曼兄弟的来访给卡梅伦家庭带来了欢乐与爱情。菲尔·斯通曼爱上了本杰明的妹妹玛格丽特,本杰明看过菲尔妹妹艾尔西的照片后也暗暗地爱上了她。

此时,南北矛盾加剧,政局动荡不安。由于局势紧张,斯通曼兄弟提前返回北方。即将担任联邦众议院议长的老斯通曼举家拥护北方,本杰明则参加了南方军队。于是,昔日的好友转眼间成了今日战场上的敌人。战争中,本杰明受伤被俘,意外地在医院里与志愿当护士的艾尔西相遇。本杰明一直暗暗地爱着艾尔西,此刻二人朝夕相处,艾尔西对本杰明也产生了感情。这对年轻人因祸得福,坠入爱河。战争最终以北方获胜而告终,本杰明被释放,返回南方家园。

林肯总统对南方的宽容态度遭到激进分子斯通曼的坚决反对。林肯遇刺后,大权落到了斯通曼手里,斯通曼派遣黑人林奇前往南方,组织过去的黑奴参加投票选举,希望借此建立一个种族平等的国家。林奇却假公济私,使用各种手段操纵选举,黑人最终剥夺了白人的被选举权,林奇被选为副州长,成为一个独裁者。选举的胜利带来暴力升级,黑人对白人疯狂地施虐,烧、杀、奸淫,无恶不作,白人不得不通过组织三 K 党,用暴力来捍卫自己的权利。本杰明是三 K 党的创始人,而艾尔西则坚决地站在了父亲一边,反对三 K 党,不同的政治立场使这对恋人最终决裂。

利令智昏的林奇扣押了斯通曼,并以此威胁艾尔西委身于他。在这千钧一发之际,本杰明率三 K 党人赶到,粉碎了林奇的阴谋。林奇的倒行逆施促使卡梅伦和斯通曼两家再次联手,共同为捍卫白人的权利而斗争,最终取得成功。三 K 党人举行盛大的游行以庆祝胜利,因南北战争分离的两对患难情侣——本杰明和艾尔西、菲尔和玛格丽特也终于走到一起,他们的结合预示着一个新国家的诞生和统一。

一、背景介绍

1915 年是南北战争结束后的 50 周年,有无数人纪念着当年。关于南北战争的电影一直流行于美国电影界,随着电影越来越流行,有越来越多此类题材电影上映。《一个国家的诞生》(以下简称《一》)是格里菲斯在 1913 年制作,1915 年完成并发行的一部电影。

《一》无论从哪个方面来说,都可称得上是一部划时代的作品。本片是电影史上第一部真正意义的商业巨片。此前的电影长度基本上限于一部胶片,即 10 分钟左右,而《一》的长度却达到近 3 个小时,从而彻底改变了电影作为一门艺术的样式和面貌。乔治·萨杜尔在《电影通史》中写道:“《一》使美国电影在商业化方面发生了巨大的变化,使好莱坞得以摄制那些比意大利影片规模更大、更豪华的故事片,由此开辟了好莱坞走向超级影片和巨额片酬的道路。该片首次在美国上映的日子就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。”这部影片更为突出的贡献是艺术上的开拓和创新,它通过实践定义了电影这个全新的艺术样式的独特之处,把电影这个当时还处于襁褓中的艺术从戏剧的奴仆地位中解脱出来,使之发展为一门与音乐、

美术、文学、戏剧平起平坐的独立的艺术门类。著名电影理论家贝拉·巴拉兹也认为,格里菲斯“不仅创造了杰出的艺术作品,而且创造了一门全新的艺术”。悬念大师希区柯克则说:“今天,你看的每部影片,里面总有一些东西是格里菲斯开创的。”埃弗尔森教授把格里菲斯的年代比作电影史上的圣经时代:“如果没有格里菲斯,就不会有我们今天所理解的电影,或者说,电影的成熟至少还要推迟许多年。”^①

格里菲斯仅用9周时间和10万美元就完成这样一部巨作:到1931年,这部影片的票房收入已达到1800万美元;到1946年,观众人数超过2亿人次,至今仍保持着默片票房收入的最高纪录。

但令人遗憾的是,本片是站在种族主义的立场上来描写历史事件的。在影片里,黑人被描述成了粗暴、愚昧、可笑的人群,而南北战争之前的南方被描写成一个欢乐祥和的世外桃源,一切不和谐都来自于对黑人的解放,而美国历史上最大的种族恐怖组织“三K党”则成了不得已而奋起自卫的南方白人英雄。在《一》里,南北战争成了一场师出无名而后患无穷的闹剧,影片首映时的片名《同族人》也鲜明地表达了这种种族主义的倾向。影片放映后立即引发了很多人的不满和抗议,影院门外出现24小时的示威,有的地方辩论激烈,甚至发展为械斗。美国有色人种协会发出强烈的谴责。除少数种族主义分子外,绝大多数人都对本片的政治内容持否定态度。俄亥俄州公开宣布禁止这部影片在该州上映,法国电影检查机构禁映该片达7年之久。评论家劳逊说:“从未有过一部影片在技巧的革命性和内容的反动性之间存在这样巨大的矛盾。”

二、格里菲斯之前的电影

我们都知道,电影发源于欧洲,那时的电影在形态上还类似于戏剧。在早期欧洲电影人的眼中,电影虽然具备了和戏剧不同的接受方式和传播方式,却没有很自觉地意识到它也带来了不同的表现方式。其中一个重要的特点是影片的制作方式一般是把摄影机放在一个固定的位置进行拍摄,一直到胶卷用完为止,就成了一部影片。如卢米埃尔所拍摄的早期影片《火车进站》《工厂大门》《婴儿进早餐》等都是这样完成的,这些影片只不过是从小开摄影机到停机

^① 埃弗尔森·格里菲斯年代[J].李亦中,译.世界电影,1994(3):230.

的一段不中断的活动影像记录。在这样的电影里,没有剪辑,也没有摄影机的运动,摄影机和拍摄者在影片中是没有表达权力的,若不考虑前期安排和排演的话,所有的话语权和影响观众的权力都掌握在镜头前的场面调度手中,摄影机只是起到一个模拟看戏剧的观众的眼睛的作用。

后来在拍摄实践中偶尔的停机再拍使得影像呈现出完全有悖于当时人们视觉经验的奇妙效果,人们发现银幕上影像像魔术一样消失了,又换成了一个新的影像,这在当时给人们带来的惊奇感是相当强烈的,于是就出现了一个叫作“停机再拍”的新名词,电影慢慢开始接近了那把自由创作的钥匙。梅里爱,一个魔术师,从“停机再拍”中获得了灵感,在拍摄下来的胶片上面创造了许多舞台上不可能出现的魔术般的视觉效应。他的《月球旅行记》(1902)就是对“停机再拍”的集中运用,这可以说是剪辑的雏形。值得注意的是,梅里爱的电影虽然由很多段胶片组成,但是他把一个镜头变成了影片故事中的一个段落,也就是我们俗称的“一场戏”的概念,就像舞台剧中的“幕”。他的镜头内有运动,还十分活跃,但是摄影机是从来不动的,甚至连背景都是布景向摄影机靠近或远离,而不是摄影机在推拉。

讲到摄影机的移动,不得不提到爱迪生公司在1902年拍的一部叫作《自行车警察》的影片,它表现了发生在纽约的一场河滨骑车追逐。他们让一个闯了祸的人在河滨驱车逃跑,让两个警察紧随其后,这样的追逐持续了五分钟左右。摄影机安置在另一辆卡车上跟在他们后面拍摄。在这部影片中,摄影机移动起来了,尽管整个追逐场面的摄影方位是一定的,观众的视角依然是相对固定的,但这依然是一个令人激动的场面,因为它通过摄影机的运动向我们展示了一个运动的场面。

1903年,一个叫鲍特的美国人拍摄了两部重要的影片:《一个美国消防队员的生活》和《火车大劫案》。在《一个美国消防队员的生活》中,鲍特利用旧片库的素材,又加上在摄影棚里拍的一些镜头,讲述了一个消防队员火中救人的故事。在这个短片里,他非常流畅而自由地在不同的地点来回切换,他的镜头从属于叙事逻辑,而不是仅仅追随主人公在逐个场景中的活动。鲍特已意识到一部影片的结构不是一个镜头的一场戏,而是由若干镜头组成的段落。在《火车大劫案》这部影片中,有一个新颖而奇特的附加镜头:处于近景的一个匪徒向摄影机开火——这个镜头既包含在影片中,也可以由放映商选择置于影片的开头或结尾。这个镜头接近于一个特写镜头,它的效果在当时令人震惊。

这里提到了剪辑、摄影机的运动、不同景别的运用和电影叙事的基本元素等，就是为了说明格里菲斯并不是一个天才，独立创造出了完整的电影语言，他的所有成就在他之前几乎全部都已有的端倪，无数人致力于探求这一新兴媒体无穷的创造空间。剪辑、运动、景别的变换，这些手法的尝试和运用，使得当时的人们逐渐领会到电影这门新兴艺术的独特特征和它与戏剧的区别所在，从而使电影逐渐获得了在艺术之林无可替代的独立地位。但所有的探索依然处于一种懵懂的阶段，“所有这些小手段的存在……就在于它们乃是当时解决特殊问题的最简便的方法，除此之外，导演和摄影师并没有意识到这些手段还能运用到其他场合中。当格里菲斯在影坛出现时，他意识到所有这些手法存在着潜力。当然，他也发展了许多仅属他个人的设想。他把所有这些发现归纳起来，形成了一种电影语言。因此，从1908年他拍摄第一部影片以来，你渐渐得到了一种逐渐形成的真正的电影语言，从某种意义上讲，今天所有的电影都源于此”^①。格里菲斯的独特成就也在于此，他认识到以往在实践中运用的种种技巧和临时的手段不仅可以举一反三，还可以相对固定下来，成为电影独特的语言，这种语言大有可为，有着难以预料的发展空间。他不仅认识到电影和戏剧是完全不一样的，“这两种艺术的条件差别是如此之大，因此它们的要求也同样是千差万别的”^②，更明白应该怎样在创作实践中去表现电影全新的生命力。

下面就以他的代表作品《一》为例，谈谈他在电影语言形成上的贡献和对后人的影响。

三、《一个国家的诞生》中对空间和时间的支配

“电影虽然只有几十年的成长过程，但是它的发展是没有止境的，它的潜力是无穷的。整个世界都是它的舞台，它的时间是无限的。”

——格里菲斯



① 埃弗尔森. 格里菲斯年代[J]. 李亦中, 译. 世界电影, 1994(3): 230.

② 格里菲斯. 格里菲斯谈电影[M]//文化部文学艺术研究院电影研究所. 电影文化丛刊(第二辑). 北京: 中国社会科学出版社, 1982: 169-180.

显然,格里菲斯已经意识到,与戏剧相比,电影具备无限的可能性,这种可能性无非体现在两个方面,就是对空间的支配和对时间的支配。他与当时很多还致力于在舞台剧中寻求经验和题材的电影工作者不同,他已经清醒地预见到这个崭新的舞台将会打开一个令人激动的广阔天地。

(一) 电影中的空间

电影,不论是 movie 还是 cinema,从词根上来看,都是运动的意思,这个有趣的发现并非在玩无谓的文字游戏,我们可以想象,最早看到电影的人第一次看到银幕上的活动影像,在他们的震惊稍稍平息下来之后,留在他们脑海中最深刻的印象可能就是运动了。画面竟然可以运动起来,这带给最初的观众最深刻的震惊,于是就以此为电影命名,由此我们可以窥见电影的一个最根本的属性——运动。从这个角度来看,如何让电影动起来,动得更加精彩、更加自由自在,是电影人永远要不懈探索的一个问题,也正是这样的探索,使得电影逐渐脱离了戏剧的美学范畴,形成了自己的独特语言。

而运动是一个相对于空间而存在的命题,在戏剧中,它的空间是有限制的,那就是舞台,因此,它的运动也是单一的,视角是固定的。而电影则完全没有这些局限,它的空间是无限的,一旦实现了对这种无限的空间的自由支配,影片必然充满运动的魅力。我们可以通过对《一》中空间支配的分析,来了解格里菲斯是如何在电影这门全新的艺术中发挥它独特魅力的。

1. 取景和景别

一旦用电影中的镜头代替戏剧中观众的眼睛,取景便具备了无限的可能性,它不再处于事件中的一个固定位置,而是可远可近,可俯可仰,可体现出不同的表意和表情特征,不仅仅参与叙事,更加能够参与情绪的传达和美感的塑造。然而,电影创作者并不是一开始就领会了这一点。在很长一段时期内,电影只是利用观众对过去的、传统的媒介形式的习惯,把传统的媒介形式记录下来给观众看。而在《一》中的取景和构图已经呈现出相当高的自觉性和熟练性。

在影片中,格里菲斯不再用一个连续镜头拍一场戏,而是将每场戏细分为更小的单位:镜头,并充分运用景别多变的摄影技巧,巧妙地运用大远景、全景、中近景、特写镜头的组合进行叙事,达到了独特的艺术效果。

我们以本杰明的小妹妹被迫自杀这一场戏为例来分析格里菲斯对不同景

别镜头的选择和运用以及在表情上达到的效果。这段8分多钟的片段一共用了90多个镜头,主要描述了本杰明的妹妹出门汲水,被黑人尾随、追逐,最终被迫跳崖自杀的一个情节。在这段影片的90多个镜头里,格里菲斯使用了相当丰富的景别来进行表现。在妹妹走进树林的时候,用了树林的全景镜头,女主角由左边入画,画面光线惨淡,女主角神情漫不经心,镜头表现出静默而压抑的情绪,暗示着惨剧的发生。而当黑人接近女主角的时候,景别开始有明显的变化,先是女主角和黑人之间两组小全景和特写的相互切换,表现女主角的时候用小全景,反映了她对即将发生的事情一无所知,而黑人则用特写镜头来表现,突出反映了他贪婪的眼睛和急不可待的神情。两组镜头之间形成了情绪上鲜明的对比,而这种对比主要是通过景别的反差造成的。接下来女主角看到了尾随她的黑人之后,影片镜头的景别骤然加大,之前所有表现女主角的镜头几乎全部用的是全景和小全景,而在这里,自一个小全景表现二人的相遇之后,一连用17个镜头表现他们二人的争执和追逐,全部都是中近景镜头,银幕上人物所占比例的骤然加大在情绪上突然给观众带来一种极大的压迫感,与前面用全景镜头造成的暴风雨前的宁静的情绪相比,这里大量中近景镜头的使用造成了疾风骤雨般的效果。再值得一提的是女主角被迫跳崖的一段,这一段影片与前面争执和追逐的影片一样,为了强化戏剧性,女主角在山崖顶上的抗争和呼救,黑人的步步紧逼依然绝大部分使用中近景来表现,但导演并没有仅仅将镜头放在山顶进行拍摄,而是在冲突异常紧张的时候,在一连串的中近景镜头中两次插入大全景的仰拍镜头,表现了女主角身处的悬崖的高耸和冷漠,这两个镜头的插入显然不属于叙事顺序,而是为了干涉观众的情绪、引导观众的反应。

特写镜头和大全景的运用是《一》这部电影中值得注意的贡献,显然,格里菲斯已经意识到用摄影机从一个固定距离外拍摄整个场景的局限性,不同景别的镜头和这些镜头之间的对比和组合会给观众带来情节之外更为深刻的情绪体会。特写镜头原是杂耍片如魔术表演的一种小噱头,并不是影片拍摄中的一种固定手法,格里菲斯在日后也说:“我记得,当我发明了‘特写’的人物时,我在14号街的比沃格拉夫公司的老制片场造成了怎样的轩然大波。老板们反对说:‘这是根本行不通的。那些演员看起来就像是在游泳——你不能让他们没身没腿地飘在那里!’但是我坚持,他们只得让我这样做,虽然他们总是说,只要一发现‘特写’,观众就跺脚表示不满。但是今天,‘特写’已经是每部影片不可缺少

的了,因为‘特写’可以传达出人数众多的场面根本不可能传达出来的人的内心思想和感情。”^①在《一》中,格里菲斯将特写镜头与其他景别的画面相组接,使之成为强调一个特定含义的叙事要素,当他需要很好地表现一个角色的思想情感,或者,当一个角色的情感或某个物体成为某一场景的焦点时,他就直接用摄影机靠近,用骤然增大的景别来吸引观众的注意,这种镜头极富表现力和创造性,具有象征意义。大全景也一样,在《一》这部影片中,除了上面例子中提到的大全景之外,值得注意的是在影片中反复出现的战争场面的大全景镜头的使用,战争场面的全景表现,背景渐弱的效果和充满整个画面的烟雾特技不仅给人们以举国遭难的直观的视觉印象,更给这部影片带来了宏大开阔的风格特征。对于这些与情节没有直接关联,不是以叙事为目的,而是为了增强戏剧效果而使用的景象,格里菲斯就用大全景来表现。在今天看来这是理所当然的做法,而这在当时也是一个大胆的创举。在一次访谈中,格里菲斯提到当时的情形:“在拍摄《一》的过程中,我建议给山谷中的士兵的那个场面用一个‘远景’,但是我的摄制组坚决反对。因为直到那时为止,银幕上的部队只不过是七八个穿军装的人,其他人则留给观众的想象力了。”

在《一》这部影片中,镜头景别的丰富性不仅有助于影片的叙事,加强了影片的情感传递,更加使得影片充满了在空间中自由运动的魅力。

2. 摄影机的运动

相对于景别的变化,摄影机的运动会更加直接地影响观众对空间的感受,“摄影机的运动在电影兴起的一开始对许多电影制作者和观众产生了很大的吸引力,它可以为影像增加更丰富的空间信息,使画面中的人或物的位置比固定的画面更加生动、突出”^②。

格里菲斯在摄影机运动这个问题上的认识和实践在当时也是比较超前的,在对埃弗尔森教授的访谈中我们可以了解到格里菲斯对于移动摄影的认识和实践:“有位很好的英国导演赛西尔·海普华斯——他的成名虽然早于格里菲斯,但大致同格里菲斯相当——他在1904年拍了一部叫做《约翰·吉尔平骑马》的影片。这部影片的基点也是骑马运动,他将摄影机安置在马的后面,因而

① 格里菲斯. 格里菲斯谈电影[M]//文化部文学艺术研究院电影研究所. 电影文化丛刊(第二辑). 北京:中国社会科学出版社,1982:169-180.

② 波德维尔,汤普森. 电影艺术:形式与风格[M]. 彭吉象,等译. 北京:北京大学出版社,2003:295.