

引 论

电视新闻语言 必须追寻科学的规范

科学方法是通向绝对知识或真理的惟一入口。

——「英」卡尔·皮尔逊

任何一个新学科成熟的标志之一就是对本学科研究方式方法、成就和缺点的清醒认识。

——〔美〕C·艾伦、道格拉斯·戈梅里^②

批判是科学的生命。

——〔法〕库辛^③

追寻科学的规范，是本书的写作主旨。1990年我就电视新闻传播研究写出了自己的第一本专著《电视新闻学》^④。如果说那本书有什么特色的话，那就是表白了我关于语言的觉醒——开始用基础学科理论语言学、符号学去规范尚不规范的“电视语言”。

见卡尔·皮尔逊著《科学的规范》第4页，华夏出版社，1999。

见C·艾伦、道格拉斯·戈梅里著《电影史：理论与实践》第1页，中国电影出版社。

转引自《科学的规范》扉页。库辛（Victor Cousin 1792~1867），法国哲学家、教育改革家和历史学家；卡尔·皮尔逊（Kar Pearson, 1857~1936），英国著名的科学家和自由思想家

黄匡宇著《电视新闻学》，华东师范大学出版社，1990。

说语言觉醒，是因为我也曾满嘴的“电视语言”，将“画面”的表现力、穿透力之类价值抬举到无以复加的地步。

这种对“画面语言”无限崇尚的言行，与我十多年的新闻摄影、电视新闻工作生涯密不可分。所以我完全理解从业人员对画面无比挚爱的那份情感！

进入大学任教 8 年之后，愈来愈发现在新闻从业过程中积累起来的经验与认识以及诸多书刊中有关电视语言对电视实际的描绘，实在不能自圆其说，于是在读书研究与批判中痛苦地摆脱了“恋画情节”的羁绊，有了 1990 年我在《电视新闻学》中对“电视语言”的彻底反叛！

说“电视语言”的不规范，是因为它没有科学的概念，无法系统地描述电视节目的内部结构和外部传播状况。本书研究的对象是电视新闻及其相关的专题片、记录片等纪实性节目。这类节目，我们只有用语言符号学才可能准确地阐述它的基本结构、传播特性及其传播效益。这是因为“语言是表达和传递意义的主要工具，但除了语言以外，还有其他手段可用来表达和传递意义，如手势、面部表情、数字、公式、图形、各种讯号、音乐、绘画，等等，它们跟人类自然语言有共同点，也有不同点。它们都是任意的和约定俗成的。但语言表达和传递意义的能力较之其他符号和讯号要强得多”。^①

最具有说服力的例子莫过于许多电视机构对 1999 年 3 月北约集团进犯南联盟“首天战况”报道的失败。笔者当天收录了美国 ABC、CBS、CNN、中国香港本港、翡翠、凤凰及 CCTV 等八家电视台的“首天战况”报道。诸台平均约十分钟的报道中，涉及战况实景的镜头只有三个，这本是可以原谅的，毕竟

^① 卮志强著《当代跨学科语言学》第 3 页，北京语言学院出版社，1992。

是战况突发，难以及时取得第一手资料。不可原谅的是，各电视台为了渲染战争气氛，不问青红皂白地将来源不明、目标不明的飞机起落、导弹飞行的画面粘贴在播音稿所需的时段中。更不可原谅的是，有的电视台竟然将人群参观火箭发射的镜头也贴在其中！这一无可解释的实例，可谓是各电视台“乱贴画面”的“大会演”，充分揭示了“画面崇拜”这一幽灵对电视从业人员（记者、编辑）的影响与侵害。与之相映成趣的是，在这近十分钟的“首天战况”报道中，各台除了以文字播音贯穿首尾之外，在他们乱贴的画面中也插进不少“动画地图+屏幕文字+电话采访”的画面。这一操作行为又表明了他们对语言文字（语言符号）的依赖。时下世界各地许多电视记者就是生活在这种崇拜画面、漠视语言但又不得不时时依靠语言作完整报道的尴尬之中。欲求解脱，就需要我们去追寻电视新闻语言科学的规范，从基本观念上确立对电视新闻语言构成关系的科学认识。电视新闻语言研究需要我们追寻什么样的科学呢？关键是概念必须准确可靠。卡尔·皮尔逊说：“为了概念可以具有科学有效性，它必须是首尾一贯的，是能够从正常人的知觉中演绎出来的。”^①本书所研究的电视新闻语言符号“双主体”构成可用下列模型表示：

图像符号：播音员 + 新闻人物 + 新闻现场 + 屏幕文字
声音符号：播 音 + 同 期 声 + 播 音 + 音 响

以上模型的概念组合，不再会产生“声画构成”的主次之争；以上模型还准确地表明了语言符号（播音、同期声、屏幕

卡 尔·皮尔逊著《科学的规范》第 52 页，华夏出版社，1999。

文字)在新闻中的“叙述主体”功能;同时也表明了非语言符号(新闻人物、新闻现场、音响)在新闻中的“证实主体”功能。这个模型适用于新闻节目(短新闻、长新闻及专题记录片),无论是新闻从业人员和理论工作者都会认可本书语言符号“双主体”概念对于电视新闻实务的描述与判断。因为这一描述与判断体现了语言“首尾一贯”的“科学有效性”和方法论的普遍性。^①

笔者研究的电视新闻语言符号“双主体”构成理论历时15年,这一理论模式在电视新闻界引起过争论,当“画面崇拜”思潮实在自愧于“画面”无法是完整叙事时,有专家又提出“声画同构”为“画面”张目“声画同构”的观念有其存在的狭小空间,比如用全程同期声可以报道有典型意义的大事、急事(反映江泽民主席出访归途上的《空中联欢会》即为此例),在电视频道中可以偶尔为之,但在绝大多数情况下是无法“声画同构”播出的。节目频道的“时间因素”制约了“声画同构”实施的普遍性。“声画同构”论的不科学就在于它漠视了“时间概念”在节目时段中的质量作用。规范概念是进行理论研讨和实务操作的前提,没有规范的概念,便不可能有观念的趋同。以“电视画面”为例,何谓“电视画面”?用镜头、画面之类的行业概念已不敷阐述,惟有规整在语言符号学的科学轨道上,方能寻得共识。在此需要说明的是,本书的主体性研究是将电视语言的构成因素整合为“语言”的与“非语言”的两大块,有时为了照顾习惯用法,也使用“声画”概

所谓的方法论普遍性,王晖在《方法论新编》中认为:方法论的普遍性是指,从它应用范围的广度来看,它对于社会、自然和思维领域都是适用的;从它应用范围的深度来看,既可应用于日常的认识和实践,也可应用于科学的认识和实践。

念，如果此时不是批判“声画”论，则文中的“画”纯指非语言的“画”。

“批判是科学的生命”本书立足于追寻电视新闻语言科学的规范，祈望在理论与实践、文化与现象复合的层面上为“电视新闻语言”学科的建设做些探索；在这个过程中，难免触及并否定人们习以为常的一些概念与操作，其中就含有批判的意味。正因为本书是逆电视新闻从业界、理论界习以为常的“声画关系”认识而动，所以书中的诸多观点就难免不引人侧目而视。为此，“我们必须再次重申：批判是科学的生命。科学的最不幸（并非不可能如此）的前途也许是科学统治集团的成规，该集团把对它的结论的一切怀疑、把对它的结果的一切批判都打上异端的烙印’^①。本书将会被打上什么烙印呢？

但愿我们在批判中建立起科学实用的电视新闻语言学。

电视新闻语言必须追寻科学的规范！

^① 卡尔·皮尔逊《科学的规范》第 54 页，华夏出版社，1999。

第一章 电影、电视语言解构史论

电影、电视，这一对现、当代人们精神、文化生活中的宠儿，自诞生以来，一直因其魅力非凡而吸引着人们对它的关注与研究。其中，电影、电视自诞生之日起所带来的“语言结构”方面的话题，一直是专业人士研究的热点、重点和难点。

电影、电视虽非孪生，但它们对声、光、电等媒介的依赖，却有其与生俱来的共性：都是用语言符号和非语言符号表达人们对世界的认识与感悟，带给人们以视觉和听觉（以下简称“视听”）上的精神享受。为了阐述的方便，依照电影、电视诞生的时间，我们从电影切入正题。

第一节 电影的发明和默片语言的形成

一种语言的形成与发展，离不开它所处的社会历史环境和它所依赖的物质条件，研究电影默片的语言，不能不关注当时的科学技术背景和电影发明的艰辛过程。

1895年12月28日（星期六），这是电影史学家一致认同的电影诞生的日子。这一天，法国人氏卢米埃尔兄弟在巴黎卡普辛路大咖啡馆的印度厅里，用他们自己研制的电影放映机公

映了自己摄制的 12 部影片，虽然每部影片只有一分多钟的放映时间，但是从这一天开始，一种新的影像语言样式开始浸润大众生活，人们的视听状况真正进入了一个崭新境界。在此之前，美国人爱迪生发明的“电影视镜”（国人称之为“西洋镜”）已经风靡四方，尽管这种由“木箱 + 可转动的图像胶片 + 透镜”的“电影视镜”一次仅能供一人观赏，但它为生动影像进入公众场合、走向银幕放映（即电影的发明），提供了思路，亦为电影默片的语言结构提供了借鉴。

一、爱迪生和卢米埃尔在电影发明期（1832 ~ 1895）的语言建树

研究电影的历史，必然会涉及历史阶段的划分问题。尽管电影自发明迄今只有百余年的历史，但是其长足的进步与发展依然为我们提供了丰富、明晰的研究时段。法国人乔治·萨杜尔在其《世界电影史》、《电影通史》等鸿篇巨著中把电影的发展分为六个时期（见表 1-1），这一划分得到电影研究工作者的普遍认同。

表 1-1 电影发展历史时期划分

序号	期 别	时 间
1	发明期	1832 ~ 1895
2	奠基期	1896 ~ 1907
3	成型期（企业化、艺术化）	1908 ~ 1918
4	无声期	1918 ~ 1927
5	有声期	1929 ~ 1939
6	战时和战后期	1937 ~ 1955

爱迪生和卢米埃尔的电影无疑是处在发明期。

1. 爱迪生的伟大发明与贡献

19世纪后半叶，是个涌现科学发明的时期，爱迪生继发明了电灯、留声机之后，又关注到了电影。此前的百余年间，视觉暂留的光学现象一直吸引着众多科学家的注意。

从17、18世纪牛顿和达赛爵士对挥动一块燃烧木炭可以变成一条光带的现象进行研究起，到1832年比利时年轻物理学家约瑟夫·普拉托和奥地利教授斯丹普弗尔同时发明的“旋盘”（Phenakistiscope），这期间，无论是1825年费东和派里斯博士发明的“幻盘”（Thaumatrope），还是1830年英国著名的物理学家制成的“法拉第轮”；无论是1834年英国霍尔纳发明的“走马盘”，还是中国古代的“走马灯”，他们共同的特点都是运用绘画这一手段，利用人的视觉暂留原理所产生的动的幻觉而进行试验。因此最先出现了动画片。这些动画片虽然可以实现对于物体运动的模拟，但无法做到像照相获得的影像那样，与客观物体外形的酷似。

然而普拉托在制造“旋盘”中确立的理论，为引进“照相术”，制造真正的电影开辟了道路。1845年普拉托曾预言，要想创造真正的电影还必须利用照相。照相术的引入决定了电影影像所独具的客观性、纪实性和逼真性，也决定了电影的照相本性，因为照相与绘画相比更能如实地再现现实。电影摄影的问世，不仅满足了人们与时间抗衡的心理需要，而且对认识世界、促进科学和艺术的发展都有着不可估量的作用。

从照相术引入电影试验以来，人们又经过二三十年的艰苦探索，才完成了电影摄影的试验阶段。开始只是做分解式的照相摄影，比如拍摄抬手的动作。从手开始抬起拍第一张，然后抬起一点拍一张，一直拍到手完全抬起为止。这些照片连接起来，就形成动的感觉。1872年英国人慕布里奇在加利福尼亚

的一位富商利兰德·斯坦福特的支持下，做了拍摄跑马的试验。沿着马跑的道路设了 24 个小暗室，利用马跑起来时马蹄踢断跑道上的绳子，依次使相应暗室里的底片曝光，把马跑的姿态摄入镜头。试验整整进行了 6 年，1878 年才公布于众，引起强烈反响。这期间马莱创造了“照相机”，雷诺改进了霍纳的“活动视盘”，制造了一架用 9 面镜子拼成圆鼓形的“活动视镜”。

与此同时，1887 年爱迪生创造了一格凿有四个小孔的 35 毫米胶片，使电影达到近于完成的阶段。但由于他希望与留声机一起制成有声电影而告失败，未能及时将此重大研究成果公诸于世。直到 1894 年才决心将他的“电影视镜”（Kinetoscope）公开。当时“电影视镜”虽不能像后来的电影那样投射到银幕上观看，但它已经完全可以通过镜头看到活动影像了。^①

1893 年爱迪生公司为它的电影视镜摄制了一部有代表性的影片《苏格兰玛丽女王的死刑》，以后又使用了该公司的维太放映机。这部影片既表现了早期电影的长处，也暴露了它的弱点。这部影片放映的时间不到一分钟，它再现了现实的幻影（玛丽被砍头），并立即向公众证明了电影模拟这种类型的动作要优于那个时候演出的舞台剧。但是这部影片只不过相当于舞台的一景而已，而且固定的摄影机并没有突出在场的任何人。在真正的叙事中，真正的戏剧性并不在于处决，而在于导致处决的事态发展。在早期的电影中，叙事只能取得图画的效果。

《苏格兰玛丽女王的死刑》这样的影片说明，当时的电影界还没有找到真正的电影表现手段。在 1893 年的时候，电影

电影发明简史一段，参见葛德著《电影摄影艺术概论》，中国电影出版社，1995。

还只不过是摄影术和舞台演出混合的产物，因为固定的摄影机只不过是罕见事件的消极记录工具。但是，这部影片也表明，早在电影发展的这个时刻，它的导演威廉·赫斯显然已经仔细地考虑了一种电影技术：他看到了停机再拍的潜力。他在拍摄处决场面时，停住了摄影机，以使用假人换下扮演玛丽的女演员。这样拍出来的镜头就成为最早的电影特技摄影的一个例子，因为原来的观众看到假人的头被砍下来时，一定还以为是女演员被砍了头而大为吃惊。这个特技本身并不重要，但这是早期的导演完全掌握拍摄对象，并巧妙地运用电影分镜头特点建立起全新的语言表述的一个例子。^①

不管爱迪生在此期间的创造发明有多么粗陋，我们应看到的是：爱迪生在汲取前人的科学营养的基础上，发现视觉暂留的原理之所以引起几代人的艰苦探索，是因为这一原理所引导制作的活动画像可以极大地满足人们对一种新的视觉样式的欲求。爱迪生发明的“电影视镜”为活动影像语言的确立与应用做出了奠基性的贡献，这一贡献，在多年之后当代电影发展与完善的语言体系中依然是不可更改的基础。

2. 卢米埃尔的创造与贡献

法国人路易·卢米埃尔是个照相器材商。1894年底，他在前人研究的基础上，找到一种新的胶片传动方式，即在胶片上打两个洞，解决了拍摄与放映电影过程中胶片的连续传动问题，从而完成了活动电影机的发明。1895年2月，卢米埃尔和他的兄弟一起获得了“摄取和观看连续照相试验用的机器”的首项专利权。一个多月以后，这台经过了改进和完善的机器

爱迪生公司的资料参见[美]斯坦利·梭罗门著《电影的观念》，中国电影出版社，1983。

被定名为“电影放映机”。

年 月，在巴黎召开的振兴法国工业的会议上，路易·卢米埃尔用短片《工厂的大门》在现场表演了他的发明。

月，在里昂的摄影会议上又进行了操作表演。这时他把参加会议的人乘汽船到达河岸

年下半年才得

国南部肖塔火车站拍摄的《火车到站》。它是这种“到站”型影片的先驱。列车由远及近，从全景到特写的场面，是摄影机摆在靠近路轨的月台上拍摄的。列车进站时几乎是“朝着摄影机”而来，使观众惊叫躲闪。下车的乘客中，有人若无其事地从摄影机旁走了过去。把景物由远方推向观众的手法，以及使人惊讶的大景深，让观众感到这与在剧场看戏有着本质上的区别，和爱迪生的那种“电视视镜”中的表演也有着天壤之别。今日从技术与语言的角度分析，《火车到站》的镜头景深变化已经具有了现代蒙太奇的成分。

《水浇园丁》尽管缺少《火车到站》那样在技术上的优点，但它的剧情却相当成功。简单明快而又富有趣味，是其情节上的主要特点，一个儿童踩住了一胶皮水管，园丁以为龙头出了毛病，于是解开捆绑好的龙头检查，不想水此时突然从龙头里喷射出来，溅了他一脸，这一最早用电影叙述故事的成功尝试为其后电影语言的创新提供了启迪。同时，这部短片也为后来喜剧电影的出现开了先河。

在巴黎大咖啡馆首次公映成功的激励之下，从1896年初开始，卢米埃尔将经过其培训后的学生和助手派往世界各地，一面放映影片以招徕观众，一面就地拍摄一些街头风光和官方庆典的影片，从而进一步扩大了早期影片的影响。就电影技术技巧而言，卢米埃尔等人的重要贡献在于：正是他们最早运用蒙太奇、特技摄影和移动摄影等手法，为电影语言表现力的完善做出了示范。

在早期的一些影片中，除了《婴儿的午餐》、《水浇园丁》等几部是专门在摄影机前表演的作品之外，大部分都来自“现实”，没有使用演员。卢米埃尔没有仿照戏剧去拍摄影片，而是随着时代的进步，把日益生动有趣的法国生活的花絮展现在

观众面前：渔夫和网、划船、海水浴、消防队员、在街头卖劈柴的人、练习骑自行车、拆墙、海边的孩子们、铁匠、卢米埃尔的工人们在郊游时的套袋赛跑，如此等等。

卢米埃尔还拍过四本描写消防队员生活的影片，即《水龙出动》、《水龙救火》、《扑灭火灾》和《拯救遭难者》。这四本影片，每本大约可以放映一分钟，由于当时放映机的改善，已能将其连接成为一组影片，由此便形成了最初的蒙太奇。这组影片在《拯救遭难者》中达到了戏剧性的高潮。《拆墙》使用了特技摄影，然后再将影片倒过来放映，使墙好像突然之间被修好了似的，从一片尘埃中竖立起来。以后的影片《迪安娜在米兰的沐浴》也使用了同样的摄影方法，让跳水者先把脚从水里面伸出来，然后再很快地跳上跳板。这种技巧在重要性上虽比不上移动摄影，但对电影的发展仍然具有不可小视的积极意义。移动摄影，旨在利用移动的摄影机使静物产生动感。于是，电影摄影机第一次开始活动起来，把人们在火车、爬山车、热气球以及巴黎埃菲尔铁塔升降梯上所看到的风景拍摄了下来。

在电影发明的初期，用电影来记录真实生活的场景，只是在观众被这种新鲜玩意的奇异效果所强烈吸引时才愿意看下去。卢米埃尔当年拍出电影史上最早的 12 部短片时，尽管影片的内容平淡无奇，甚至枯燥乏味，工厂工人下班、火车到站等，都毫无矛盾冲突或壮观奇特可言，但观众都为之发狂，风靡一时，原因即在这是人们第一次在幕布上看到能活动的画面，感到特别新鲜，根本不再注意内容是否有趣了。然而，从学术层面观照卢米埃尔的创造与贡献，除了摄制与放映技术上的突破，我们还应看到这些粗陋的影片已经为我们建立了记录

的概念和语言的范式。^① 20世纪 90年代，我国一些专家多次论及的记录片《望长城》中就有不少这类原始记录语言的影子。

二、乔治·梅里爱和格里菲斯在电影奠基期（1896～1907）的语言贡献

爱迪生、卢米埃尔在电影发明期所拍摄的都是角度单一、机位恒定、场面刻板的纪实性影片，观众在满足了对电影技术所带来的新奇感后，很快就厌弃了这种原始的视觉记录，电影摄制技术的原始，必然带来发明期电影的没落。观众期待着电影人寻找到新的语言表述方式。

1. 乔治·梅里爱的开创性贡献

1896年，35岁的梅里爱对刚刚问世的电影机发生了兴趣，经潜心研究，于1897年初终于制成了电影机，并且在经营木偶剧场的同时又新建起了制片厂。

梅里爱拍片初期，一味模仿爱迪生、卢米埃尔的方法，有的干脆就是抄袭，他开局拍的八十多部影片被法国电影史学家乔治·萨杜尔批评为“毫无一点创造性可言”的平庸之作。卢米埃尔在临终前还念念不忘批评梅里爱抄袭他的作品。

梅里爱的创造性贡献完全出于偶然：有一次他拍摄街景时，他的手摇摄影机突然发生了故障，使机器停转了几分钟。当他事后观看拍下的影片时，发现银幕上的一辆街车突然变成了一辆枢车，男人突然变成了女人。这个偶然的发现使他从此醉心于利用摄影机来制造种种魔法。他用手摇摄影机制造了慢

关于卢米埃尔的史料，来自：[美]埃里克·巴尔诺著《世界记录电影史》，中国电影出版社，1992；邵牧君著《西方电影史概论》，中国电影出版社，1994；张健主编《声光电影里的社会人生》，中国人民大学出版社，1999。

动作、快动作、停机再拍、叠化等一系列原始的技巧镜头，用在他的一大批神话片和科幻片里。这一偶发性成果，开始从根本上改变电影语言的叙述方法，濒于死亡的发明期电影就此重获新生。

梅里爱的另一大贡献是，他最先将戏剧艺术引入电影制作范畴，较系统地把舞台表演的程式搬上了银幕，拍摄了一大批戏剧化影片。这些作品虽然有人批评“刻板”，但它为电影借鉴戏剧语言丰富自己做出了示范性建树。

梅里爱的衰落，可谓是步了卢米埃尔的后尘。不过，卢米埃尔短暂辉煌的终结是恪守原始记录一端之故；梅里爱则是因为沉醉于戏剧记录一端而遭观众冷漠。电影语言运用的不成功，是他们失败的共同原因。

2. 格里菲斯的永恒性贡献

格里菲斯对电影艺术的贡献是什么呢？简单地说，他的贡献主要在于改变了影片的构成单位。在格里菲斯之前，构成影片的单位是场景——摄影机方位固定不变的场景。一般的影片是一部片子一个场景，长一点的影片可能有若干个场景。例如在1904年美国的埃德温·鲍特拍摄的《火车大劫案》已经有14个场景，并且用了剪接，用了特写。但是这些东西并没有使电影同舞台演出分家，剪和接无非是幕落和幕启的同义词。

由于电影作为一门独立的艺术的根本元素是摄影机的运动性，即各个镜头或同一个镜头内部拍摄方位和距离的或快或慢的变化，所以从历史发展的角度来看，朝着电影艺术的独立性迈出的头一步，便是影片构成单位的变更：从场景变为镜头，由若干镜头构成一个场景，再由若干场景构成一部影片。这重要的头一步就是出现在格里菲斯的影片里。所以不妨说，格里菲斯的贡献即在于奠定了电影作为一门独立的艺术的基础，这也就

决定了他在电影史上的巨匠地位。

正是由于他把镜头作为影片构成单位，才产生了蒙太奇的手法。格里菲斯的著名的“最后一刻的营救”，就是通过平行的蒙太奇来造成紧张效果的。但是格里菲斯的蒙太奇只是一个不自觉的手段，他只是注意到如何利用蒙太奇来处理场面和两个戏剧性场面之间的关系，只是作为一种更加戏剧化、对观众更有吸引力的技巧。从严格的意义上说，蒙太奇和剪辑是两回事。当年格里菲斯基本上是创造了剪辑，而不是严格意义上的蒙太奇。蒙太奇理论的真正确立和深化，要到苏联导演爱森斯坦和普多夫金手里才告完成。所以既要看到格里菲斯作为先驱者、创新者的巨大功绩，又要看到同后来的蒙太奇理论和实践的巨大差距，这样才是恰如其分地评价了格里菲斯的贡献。^①

从语言建树的角度评价梅里爱和格里菲斯的贡献，其特点也是十分显著的；前者对舞台表演与电影的联姻提供了加强语言表现力的启迪，这对卢米埃尔的刻板的“记录”形成了一种观念性的冲击，当然，他对戏剧的崇拜，也造成了他在电影事业上的衰落。电影毕竟不应是戏的记录与翻版，它必须要有自己的表叙语言，才有可能获得发展。至于格里菲斯，尽管不到十年的时光也倒退了，但他的“镜头构成观”为默片语言的表现力大增光彩，至今这一观念依然是电影语言研究与运用中一个永恒的话题。

以上四位早期的电影巨匠为人类电影的发展留下了不可磨灭的光辉，但他们很快似流星般逝落了，究其原因，确实是与他们的“匠人”经历不无关系。据史载，大发明家爱迪生热衷于做生意，想维护其能供一人观看的“电影视镜”的可观收入

参见邵牧君著《西方电影史概论》，中国电影出版社，1994。

而疏于考虑让它银幕化，爱迪生看不到电影发展的巨大文化力量，最终失去了电影发明的专利权。

卢米埃尔是个照相器材商，出于职业的敏感与对照相技术的谙熟，在电影发明竞争激烈的那个年代，率先使电影放映、摄影机一体化、小型化（比爱迪生使用的摄影机轻 100 倍，仅 5 公斤多重），一举夺得了电影发明的专利权。凭借机器的优势，1895 年一年中他拍摄了上百部反映现实生活场景的记录片。同样是出于经济投入的考虑，卢米埃尔满足于他的电影对生活的被动记录（有人称他太“强调电影的照相本性”了），他极力排斥电影摄制过程中的艺术创造性和假定性，与他的照相师职业及商人本性不无关系。

梅里爱是巴黎一个制造商的儿子，家庭富有。他长期在巴黎经营演出魔术与木偶戏的剧场，同样是职业的偏见使他陷入了死守戏剧性电影的拍摄而不能自拔。

格里菲斯因军旅出身的父亲一生潦倒，从未有过接受正规教育的机会。他当过店员、临时工，最后在爱迪生公司当电影配角演员。在当时那“带狗者和电影演员谢绝上门”的年代，他隐姓埋名当了三年演员，最终当了导演，大器晚成（他 30 岁时依然贫困潦倒）。但创立了以镜头为单位组合影片的早期蒙太奇理论的格里菲斯最终也因江郎才尽和逃脱不了金钱的诱惑而成为一个平庸的商业影片导演了其一生。^①

上述电影巨匠的视觉语言的建树固然功不可没，但他们的迅速陨落带给我们的文化沉思是什么呢？我想，这与他们的从业经历、文化教养、人生追求所带来的文化视野狭窄不无关系，这是我们在研究电影历史发展时所要汲取的教训。

参见 [英] 欧纳斯特·林格伦著《论电影艺术》中国电影出版社, 1993。