

第一章 西方电影史

电影是人类文明史上最伟大的发明之一，也是众多艺术形式中“唯一可以让我们知道它的诞生日期的艺术”^①。一百多年的时间，电影已从游艺场上的杂耍发展成最富于表现力和最具有影响力的艺术。在短短的一个世纪里，电影艺术从萌芽、成长到成熟和完善，这简直是艺术发展史上的奇迹。并且直到今天，它仍以一种前所未有的开放式和适应性的姿态迎接新世纪的艺术革新和新兴的艺术形式的挑战。当我们需要对影视艺术有所了解 and 把握的时候，对电影发展的历史的了解和把握就是十分必要的了。本章拟以时间为经、国别为纬对电影百余年的历史进程作一概述。为了叙述的方便，我们把世界电影的历史分为四个阶段，即诞生期、成长期、成熟期和发展期。

第一节 电影诞生期（1895）

电影诞生于 1895 年并非偶然，而是一种历史的必然，因为它只能是近代文明的产物或者说工业化之后的产物。古希腊的艺术家们能够创作出如《伊利亚特》、《奥德赛》之类精妙绝伦的叙事诗，却绝无可能创造出最原始的电影。电影在其诞生之前已经历了一个漫长的孕育期，这一时期中出现的电影形态无不与一定的科学发现和发明有密切的关系。因此电影虽是一种艺术，却是在科学的母胎中逐渐形成的。

电影的发明首先得益于光影原理和视觉残像原理的发现，对此人们经历了长期的探索 and 实验，这种探索最早可以追溯到我国的战国时期；而近代科学、技术的发明和创造才使电影这位“机械文艺女神”的诞生真正成为可能。试想离开了照相术、电学、光学、化学、机械学 世上还可能有电影这一艺术形式么？

同时 我们还必须看到 电影的发明既是众多发明者长期探索与实践的成果、智慧与劳动的结晶，又是某些发明者作出独特贡献的结果。例如在摄影机和放映机的研制过程中美国的爱迪生、俄国的索斯诺夫斯基、德国的玛克斯·斯科拉旦诺夫斯基、英国的劳勃·保尔都作出过很大的贡献，但是在这场电影发明的接力赛中，法国的卢米埃尔兄弟无疑是最先冲到终点的人，正如乔治·萨杜尔所说的：“所有这些人中 只有卢米埃尔一人利用了一个比较完善的器械作出最初一系列的获得长久成功与全世界反应的放映”^①，他们的特殊贡献在于研制成功摄影、放映、洗印三用的活动电影机，这在当时应该是最先进的，这种机械的发明最

① [法] 乔治·萨杜尔《世界电影史》第 17 页 中国电影出版社 1982 年。

终为电影的发明打上了句号。

一、光影理论发现

电影说到底是一种光影的艺术。光影理论是电影的基本原理之一。如果追根溯源，光影理论在我国则是源远流长。早在公元前5世纪左右，我国便有了光与影的关系、影的生成等原理的阐述。《墨子·经下》和《墨子·经说下》中说：“光至景影亡”，“景，二光夹一光。一光者景也”。这些论述虽然十分简单，却是世界上最早的光学理论。后人正是依据这些光学原理发明了“灯影戏”。宋朝的《东京梦华录》、《梦粱录》中对影戏的制作作了生动的描述：“初以素纸雕簇，自后人巧工精，以羊皮雕形，用以彩色雕饰。在宋代高承的《事物纪原》里不仅有用灯影戏描绘“魏蜀吴三分战事之象”的记载，并且指出了“影戏之原出于汉武帝”。李夫人亡，齐人少翁言能致其魂，上念李夫人甚，乃使致之。少翁夜为方帷，张灯烛，使帝他坐，自帷中望之，仿佛夫人像也，盖不得就视之。由是世间有影戏。”以此推算，中国的灯影戏已有二千一百多年的历史。在宋代，灯影戏在内容和形式上的发展引起了市民的极大兴趣，灯影戏成为元宵佳节重要的娱乐形式，南宋诗人范成大在《灯市行》中记述了这一盛况：“吴台今苏州，矜古繁华地，偏爱元宵灯影戏。春前腊后天好晴，已向街头作灯市。”¹³ 13世纪以后，灯影戏传到了波斯、阿拉伯、土耳其等地，到清乾隆年间，又传到了欧洲的伦敦和巴黎，法国人凯伦德·艾克将中国的影灯加以改造后称之为“法国影灯”，很受法国观众的欢迎。灯影戏是光学理论的发现和运用的成果，而且它是以影像作为人们观赏的对象，这与电影显然有一脉相承的关系，因此萨杜尔把“灯影戏”看成是“电影的前驱”，应该说是非常正确的。

二、电影原理的发明

我们在观赏电影的时候，电影胶片上的画面以每秒24格的

速度运动着，这造成了事物运动的幻觉。根据科学家们的实验证明，人的眼睛有一种特性：它所看到的物体离开后，物体的影子并不会立刻消失，而可以在视网膜上残留片刻，这就叫“视觉残像”。这种现象在我们的日常生活中是常见的，如一块燃烧着的木炭当它运动着的时候便变成一条火带。17世纪西方的一些科学家已经发现并开始研究这一现象，到19世纪，一些科学家依据这一原理制成幻盘、诡盘和走马盘。1825年欧洲市场上出现了由费东和派里斯博士发明的幻盘，它的形状是一张硬纸板做成的圆盘，一面画着鸟笼，一面画着鸟。当圆盘转动时，小鸟便与鸟笼结合在一起，造成小鸟进笼的幻觉。到1832年比利时物理学家约瑟夫·普拉托与奥地利大学教授斯丹普弗尔分别发明了诡盘，它与幻盘的不同之处是将某一动作分解成若干画面，通过一种带缝隙的“活动旋盘”的连续转动，使一系列被分解的动作画面因视觉残留的作用造成一种连续运动的幻象，产生逼真的运动感。这种诡盘虽然只是儿童的玩具，但电影放映的原理却已在其中了。从这一点看，把电影发明的起始时间定在这一年显然是有道理的。

1877年法国人雷诺又根据上述原理制成了一种用几面镜子拼成的圆鼓形的“活动视镜”。到1888年他又将其进一步完善，制造出“光学影戏机”。同时还制作了许多有趣的动画片，其中最为著名的一部作品是《更衣室旁》。这部可以连续放映15分钟的动画片几乎是一个个镜头的组合，未来电影的雏形已经出现了。

三、活动电影的问世

雷诺的动画片虽然可以看作电影的雏形，但离真正的电影毕竟尚有一段不近的距离，“要想制造真正的电影，还必须利用照相（普拉托语）”。

世界上的第一张照相出现在1823年，法国人尼赛福尔·尼

埃浦斯用了 14 个小时的曝光时间获得了一张模糊的照片《餐桌》。直到 1891 年，因为照相材料的更新，曝光时间才减少到几秒钟。曝光时间的减少为活动照相的诞生创造了条件。此年，英国人阿歇尔、法国人杜波斯克等将一组连贯的动作姿态，在短时间内用逐张拍摄的方法分解性地拍摄出来。而在 1872—1876 年这五年的时间里美国旧金山的著名摄影师爱德华·慕布里奇起先用十二架，以后用二十四架照相机，将马的奔跑姿态用连续摄影的方法拍摄下来，当这些连续的画面用一种叫“动物放映机”的幻灯放映时，奔马形象栩栩如生。然而通过增加照相机数量的办法毕竟不可能制作出真正的影片。四年以后，法国生理学家马莱运用左手枪的原理试制成“摄影枪”，获得了连续拍摄活动对象的成功。

正是在上述一系列发明创造的基础上，美国发明大王爱迪生于 1894 年试制成“电影视镜”。这是一个四英尺高的箱子可容纳五十英尺凿孔胶片，首尾相接地绕在几组滑轮上。“电影视镜”的盖子上有一隙缝，当人们观看时，投硬币于其中，电路接通马达开动，胶片便以每秒 46 格的速度移动，人们通过箱盖上的放大镜便可看到其中活动的影像。“电影视镜”中的影像都是用照相术拍摄下来的，因而它的真实感显然要大大超过以前的动画片。但是“电影视镜”的最大缺陷在于每次只能供一位观众欣赏，因为缺乏大众性，它也就失去了巨大的商业价值。还值得一提的是爱迪生虽然未能发明出真正意义上的电影，但他发明了 35 毫米的软质电影胶片；他建造了一座世界上最早的“黑玛丽”摄影棚，这些都值得在世界电影的历史上书写一笔。

爱迪生发明的“电影视镜”公诸于世以后，同年便传入法国。里昂的照相师安东·卢米埃尔在法国巴黎看到它以后，决定将它加以改进，可以让更多的人同时看到活动的影像，以图在商业上

获得更大的利润。但是老卢米埃尔终于没有完成他的试验而把任务交给了他的两个儿子——奥古斯特·卢米埃尔和路易·卢米埃尔。他们仔细研究了“电影视镜”的构造，并进行了重大的改进，1894年底试制成了一种既是摄影机同时又是放映机和洗印机的“活动电影机”。

这项发明最明显的优点是它解决了在银幕上的投影问题。“活动电影机”不像它之前的放映机械那样用狭小的隙缝与胶片的等速运动的方法来放映，而用一个间歇拉片的抓片机构抓动胶片，并用带缺口的圆盘作为胶片移动时的遮片装置。时至今日，这一原理仍在电影摄影机和放映机中应用着。我们知道，电影放映时胶片并不是等速运动通过片门的，而是在经过片门时必须停顿一下，让影像投射到银幕上，当胶片运动时，遮片装置便把片门遮起来，这样胶片所作的是停——动——停——动的间歇运动。卢米埃尔兄弟从缝纫机的工作原理中得到启发，巧妙地解决了胶片如何间歇通过放映片门的问题，从而完成了活动电影机的发明。

卢米埃尔兄弟以每秒16格画面的速度拍摄和放映影片，比爱迪生所用的每秒46格画面的速度要低得多，这不仅大大节省了胶片而且使影像的清晰度也得到了提高。卢米埃尔兄弟在解决了抓片机构的难题以后，在电影胶片的后面安装了电灯作为放映的光源，让光线透过胶片和透镜投射到银幕上，这样就可以让更多的人同时看到电影了。至此，以电为光源、以电动机作动力的真正意义上的“电影”诞生了。

1895年3月22日路易·卢米埃尔在巴黎科技代表大会上为配合自己的讲演，第一次成功地放映了他的第一部影片《卢米埃尔工厂的大门》。一直到该年底，卢米埃尔兄弟在一些国内外的摄影会议上表演性地放映他们拍摄的十余部影片。1895年

12月28日，他们在巴黎卡普辛大街14号一个咖啡馆的地下室里首次公演了《火车到站》、《水浇园丁》、《婴儿喝汤》等十二部影片，这一天便被认定为电影诞生的日子。到这天为止，经过许许多多人的努力，电影终于完成了它的实验阶段，从科学的母体中分离出来，成为一种新颖独特的文化现象，也是从这一天起，电影开始了它自身的历史进程。

第二节 电影成长期（1895—1927）

电影的诞生并不意味着它就是一种独立的艺术形式。事实上，卢米埃尔拍摄的最早的电影与艺术之间存在着一段不近的距离。他们的电影说到底还只能属于游艺场上的“杂耍”，它们之所以能够吸引大量的观众只是由于这种新奇的“玩意儿”能够让人们在银幕上看到与现实生活十分相似的运动，因此当人们的这种新奇感获得了满足并习以为常以后，《婴儿喝汤》之类的老一套电影使人们感到厌烦，原本人头攒动的电影院变得门可罗雀，问世不久的电影很快陷入了困境，几乎使这一新生儿夭折在摇篮中。但是我们又不能不看到：卢米埃尔的电影尽管幼稚，却以其摄影师的本能从一开始就走上了纪实主义的道路，赋予影片写实的风格，开创了世界电影两大传统之一的纪实主义传统。

与卢米埃尔同时代的另一位电影史上的重要人物法国的乔治·梅里爱走上了一条与卢米埃尔大异其趣的技术主义道路。在他的影片里，技术是第一位的，他十分迷恋于摄影棚里制造生活的幻象，借助布景制造“现实”。同时他又将戏剧的一整套编演方式搬上银幕，使电影走上了故事化、情节化、戏剧化的戏剧主义之路。这一方面突破了卢米埃尔电影一味消极模仿生活的框

框，大大拓展了电影的表现力；但从另一方面来看，这种对戏剧的依赖使电影成了戏剧的附庸，照此发展下去电影仍然很难真正成为一门独立的艺术。

在电影从杂耍走向艺术的过程中，美国的大卫·格里菲斯和苏联的谢尔盖·爱森斯坦作出了不朽的贡献，他们在电影美学的发展上迈出了至关重要的一步。格里菲斯这位把电影从梅里爱时代推向前进的巨匠，率先打破了戏剧电影的陈规，使电影彻底挣脱了戏剧时空律的束缚，为电影找到了独特的时空形式，丰富和发展了电影的艺术语言。虽说这一切只是在他艺术直觉的推动下完成的，并未能上升到理论的高度，但他为电影奠定了作为一门艺术的基础。他的两大奠基作——《一个国家的诞生》和《党同伐异》则为他确立了电影大师的地位。

对蒙太奇进行理论上探索和研究的是以爱森斯坦为代表的苏联蒙太奇学派，在早期的研究中他们走过一段弯路，而后期的研究则有突出的成就和建树。他们不仅完全肯定了蒙太奇在电影表现生活上的典型化职能，同时还把它和电影艺术家的思维联系起来，把蒙太奇提高到形象化的辩证思维高度来加以审视，从而把对蒙太奇的研究推向一个新阶段。爱森斯坦在 1925 年导演的《战舰波将金号》以巨大的思想深度和感人的艺术力量征服了世界，成为电影史上的经典之作。

综观这一时期的电影，可谓流派迭出：如美国的喜剧电影、英国的勃列顿学派、德国的表现主义学派、法国的印象派等等，但是这些流派的更迭兴衰周期都较为短暂，长则三五年，短则几个月，这其中的原因显然与电影自身的某些特征有密切关系。电影对现代科技的进步有着极大的依赖性，而每一次电影技术的更新都会给电影的内容、表现形式以至电影观众带来巨大的影响；观众口味的变化同样迫使电影不断地推陈出新，电影作为

一种必须拥有巨量观众的大众艺术，不能不时顾及观众的口味，观众不允许电影在内容和形式上长期固定不变。因此巴赞指出：“电影太年轻 太难同它的演进相分离 因而无法要求自己长期重复 五年就相当于文学的一代。”^①

一、世界电影史上的两大传统

电影诞生后 在走向成为一种独立的艺术形式的过程中 逐渐形成了两大传统：以卢米埃尔为代表的纪实主义（写实主义）传统和以梅里爱为代表的戏剧主义（技术主义）传统，一百多年的电影史 两大传统消长更迭 形成了一条丰富多彩的世界电影的历史长廊。

1. 卢米埃尔与写实主义传统。

卢米埃尔在他的电影生涯中拍摄了数十部电影，这些电影有一个鲜明的特征，就是它们的纪实性。这个特征是基于以下两个方面原因：

首先 他的影片大多取材于人们司空见惯的日常生活 都是对某一生活场景的实录。卢米埃尔的第一部影片《工厂大门》真实地再现了工厂下班的情景：男女工人们或步行或骑着自行车离开工厂 接着厂主们也乘着汽车离开厂房 最后看门人出来将两扇工厂大门关上。其实这部影片所表现的情景正是卢米埃尔自己开办的工厂放工时的情景。如果再加以细分，卢米埃尔的影片题材来自两个方面：他的家庭生活和当时法国的某些公众活动的场景。《婴儿的午餐》、《金鱼缸》、《儿童吵架》、《海水浴》、《玩纸牌》、《下棋》等都取材于自己的家庭生活 再现了家庭生活的安静和乐趣 对观众有很强的感染力。如《婴儿的午餐》表现穿着衬衣的父亲（奥古斯特·卢米埃尔）和穿着条纹绸短衫的母

转引自邵牧君《西方电影史概论》第7页 中国电影出版社 1982年。

亲用慈爱的目光瞧着边喝汤边玩弄着饼干的小宝宝。因为画面是用中近景拍摄的，因此观众能够很好地欣赏一家三口简单而自然的表情。正如乔治·萨杜尔所说的：“这些影片既像一本家庭的照相册，同时又像无意中拍下来的一部描写上世纪末一个法国富裕家庭的社会纪录片”。^①《火车进站》、《出港的船》、《烧草的妇女们》、《代表登陆》等影片则表现了法国社会生活中的某些方面。至于《水浇园丁》和一部由四个短片组成反映消防队员生活的影片虽然具有简单的剧情，其实只是从日常生活中猎取的事件。如《水浇园丁》表现的是一个顽皮的儿童踩住了一条胶皮水管，园丁以为水管出了毛病，当他检查水管时，小孩突然放开了脚，水喷了园丁一脸。据说这个搞恶作剧的小孩就是卢米埃尔年仅10岁的小弟弟。从上述卢米埃尔的影片中我们可以看到：把发生在人们身边的事情和人们在日常生活中常见场景作为拍摄对象，是卢米埃尔电影纪实风格的原因之一。

其次，卢米埃尔的电影所遵循的是力求使形象还原于现实、“和现实中我们所看到的自然情景完全一样”的拍摄原则。卢米埃尔兄弟继承了老卢米埃尔的事业，具有精湛的摄影技巧，他们所用的摄影机质量优良，既能拍摄距离仅一米的景物，又能拍远距离的事物，这就为他们逼真地再现生活情景提供了物质上的保证。而摄影技巧的精湛使他们在构图、用光等方面运用自如，使对象更富于现实感和逼真感。如《烧草的妇女们》一片，他们巧妙地利用浓烟使画面产生逼真的纵深感，《火车到站》则利用物体（火车）的运动把空间的纵深感、车站的场景有层次的表现出来：影片一开始是空无一人的车站，接着一个搬运工人推车在站台上出现，这时地平线上出现了一个黑点，并迅速变大，向观

众冲来 不一会车头便占满整个银幕 然后火车沿月台停下 旅客们拥向车厢 围着苏格兰式披肩的奥古斯特·卢米埃尔夫人带着两个孩子夹在旅客中间 这时车门打开 旅客开始上下车 突然画面中出现了一对青年男女，无意中成为这部影片中的一对“情侣角色”男的是外省的农民，手里拿着一根木杖，女的是一个非常漂亮的少女，穿着一身雪白的衣服，她看见了摄影机，露出害羞的模样，迟疑了一会便从摄影机前走过，登上火车。这对青年男女因离摄影机很近，形象几乎是特写，所以观众可以看得非常清楚。在今天来看《火车到站》，卢米埃尔所用的是镜头内部的蒙太奇：从整个车站的展示和火车的远景到青年男女的特色，镜头都未加切割，而采用相反的“移动摄影法”——摄影机不动，让物体和人物移动来造成视点变化，使不同的景别和画面自然连接起来。应该说这是极为高明的技巧，这个场景不仅把奔驰着的火车和人来人往的车站景象逼真地再现于银幕，而且使观众仿佛置身其中，产生一种强烈的现实感。

卢米埃尔在谈到自己的电影时曾说：“我所选择的题材，可以证明我想做的只是再现生活。”的确，他对利用电影来“演出事件”毫无兴趣，再现生活的真实性是他追求的目标，这在电影刚刚问世的时候不能不说具有积极的意义。但是卢米埃尔只追求电影的照相本性，一切仅以再现生活为最高目标，反对艺术加工，排斥戏剧因素的创作原则是不可能使电影成为艺术的。正如乔治·萨杜尔指出的：“这种‘有系统的活动照片’未能给予电影以它所应当具备的主要艺术手法”^①。观众不可能长久热衷于内容简单浅薄、形式上平铺直叙的电影，因此，当观众的好奇心得到满足以后，卢米埃尔的电影很快就被冷落，这是必然的结

[法] 乔治·萨杜尔《世界电影史》第 22 页 中国电影出版社 1982 年。

果。电影要真正进入神圣的艺术殿堂必须在表现生活真实的基础上，以独特的视觉语言进行艺术的加工，使艺术的假定性和生活的逼真性得到和谐的统一。

2. 梅里爱与技术主义传统。

法国人乔治·梅里爱是和卢米埃尔同时代的电影史上的重要人物，他为电影确立了戏剧主义、技术主义的传统。

梅里爱原来是个魔术师，20多岁时他因继承了父亲的一大笔遗产，又得到了妻子二万五千个金路易的陪嫁变得很富有。他从小酷爱艺术，这时他买下了巴黎的一所剧院，自己既当经理又做导演，同时还当演员和舞台设计，成为一个多才多艺的戏剧艺术家。这段戏剧生涯对他以后走上戏剧主义的道路具有非常重要的意义。他在巴黎大咖啡馆看了卢米埃尔的电影之后便迷上了电影，并要求卢米埃尔把“活动电影机”转卖给他，但遭到了拒绝。不久，他又在伦敦的光学家威廉·保罗处买到放映机，开始了他的电影生涯。不过此时的他模仿着爱迪生和卢米埃尔拍电影，影片毫无创造性，因此也遭到了卢米埃尔同样的危机——人们厌倦了电影，影院门前冷落车马稀。

但是这位剧院经理出身、深谙观众欣赏心理的导演很快就改弦易辙、另辟蹊径——把电影纳入戏剧化的轨道。他非常系统地、把绝大多数戏剧元素如剧本、演员、服装、化妆、布景、机关装置以及景和幕的划分悉数搬上银幕，使他的电影具有故事化、情节化和戏剧化的特点。把戏剧因素引入电影是对卢米埃尔电影消极模仿生活的重大突破，为处在幼年的电影注入了许多新的东西，也大大地拓展了电影的表现力。即使在今天，上述因素仍以各种形式保留在电影中。乔治·萨杜尔正确地指出：“没有把他们时代里的一切舞台技术方法使用到电影中来，并同时将特技摄影的技术应用到他们所创造的这一切艺术中来的话，那

么电影企业就永远不会产生。^①

梅里爱遵循戏剧主义的创作原则，拍出了大批极富观赏性的电影。排演片即是他拍摄的两大片种之一。这类影片实际上是拍成电影的舞台剧，当时的各种戏剧样式如歌剧、芭蕾舞、喜剧、神话剧他都作过尝试；在题材上则无论是传统的还是现实的都会出现在这类影片中。他拍摄的著名影片有根据当时轰动法国的“德莱孚事件”的《德莱孚案件》、歌颂法国历史上的民族英雄的《圣女贞德》、神话剧《灰姑娘》等等。《月球旅行记》是梅里爱创作达到高峰的标志。这部长二百六十英尺可放映 16 分钟的科幻片描写了一个奇异故事：一群想去月球旅行的天文学家乘坐炮弹型的飞船被发射到月球上，受到了月球上仙女的欢迎。夜幕降临，探险家们席地而睡并很快进入梦乡，不久天气骤变，大雪纷飞，寒气袭人，他们从梦中惊醒，躲进一座山洞。在那里他们看到了从未见到过的钟乳和巨菌、月亮神和贝壳，同时也遇到了一群月球人，由于彼此不能理解而发生了械斗。月球王命令他的军队追捕探险家，他们不幸被捕，后终于机智脱险，逃出山洞，找到炮弹，返回地球。这部影片以丰富多变的奇特幻景和生动曲折的故事情节在当时引起了巨大的轰动，商业上也获得了巨大的成功。

梅里爱的戏剧主义电影虽使濒于绝境的电影重新获得了生命，但是他的“银幕即舞台”的电影观念又同时限制了他艺术上的发展。这一僵化的观念直接影响着梅里爱拍摄电影的原则，造成了电影的虚假。其一是他从未让摄影机移动过地方。电影成为艺术的关键一步是视点的解放，而梅里爱在戏剧艺术的经典规律“三一律”之外又给电影加上了一条规律：视点的统一。

① [法] 乔治·萨杜尔《世界电影史》第 16 页 中国电影出版社 1982 年。

摄影机永远处于“乐队指挥”的视点，这就很难避免把舞台特技的痕迹暴露在银幕上而造成虚假。其二是他“拒拍实景”的原则把自己始终封闭在摄影棚里，沉湎于布幕和木板搭建的小天地中。从1897年他在蒙特路伊建立第一个摄影棚起到1913年退出影坛，他的作品几乎全是在摄影棚里摄制的。他不屑于去拍任何一个实景，包括如《法莱孚案件》之类的新闻片。他在拍摄《爱德华十世加冕礼》时也没有去英国实拍，而是请一位看过加冕典礼的人做顾问，在摄影棚里像戏剧似地排演而成的。这样的电影，虚假必然在所难免。

梅里爱对电影的另一贡献是对特技摄影的创造。其灵感来之于一次摄影时出的机械故障：当他在放映从巴黎剧院广场拍摄的影片时，发现行驶在路上的公共马车变成了运灵柩的马车，原来摄影时胶卷被挂住了，恰在此时运灵柩的马车经过这个地方，由于摄影机仍在继续转动，这个奇迹便出现了。这位舞台上的特技专家马上意识到：摄影机是制造银幕特技的最好工具。之后他首创了一系列特技摄影，如停机再拍、多次曝光、摇晃摄影、快动作、慢动作等等，并运用特技拍摄了许多幻景片，较著名的有《失踪的贵妇人》、《水上行走的基督》、《乔治·梅里爱的魔术》、《困难的就寝》等等。特技摄影为电影语言的发展作出了积极的贡献，只是梅里爱在当时还未意识到这一点，而仅仅作为一种魔术手段来使用。

二、格里菲斯的原始综合

卢米埃尔和梅里爱以各自的特点在电影史上创立了两大传统，然而他们都把各自的主张推向了极端，且死守着自己定下的条条框框不放，这就很难使电影发展。这时美国大导演大卫·格里菲斯在吸取当时各派导演包括卢米埃尔和梅里爱的特长的基础上，融汇贯通，完成了电影‘原始综合’的历史任务，最终使电

影成为“机械文艺女神”他被人们公认为“在世界电影中占第一把交椅的人”(莱昂·摩西纳克语)

格里菲斯(1875—1948)生于美国肯塔基州,生活阅历丰富,接触社会面较广,但他从小生活在一个充满种族偏见的环境中,种族主义思想对他影响颇深,这对他以后的创作产生了重大的影响。

格里菲斯在1908年导演了第一部影片《陶丽历险记》获得了较大成功。以后他以每周拍两部电影的速度在四年中导演了四百余部影片,这为他积累了丰富的经验。通过这一段时间的探索和试验,他终于发现了一整套电影所特有的叙事方法,使电影摆脱了舞台的限制成为一门独立的艺术。

蒙太奇成为电影的艺术手段是格里菲斯最重要的贡献之一。在影片中,他根据剧情的需要,利用摄影机的运动不断变换镜头的方位和角度,产生不同的景别,运用“切换”、“圈入”、“圈出”等手法进行剪辑,形成交叉蒙太奇和平行蒙太奇。1911年拍摄的《隆台尔的报务员》是他最早的成功尝试,在《孤独的别墅》中他运用交叉蒙太奇,将别墅遭罪犯袭击与妻子同丈夫通话请求援助、丈夫狂奔营救三个场面交叉展开,收到了良好的艺术效果。美国电影史家刘易斯·雅各布在分析该片时指出:“片中那个男子为了阻止抢劫和拯救妻儿的性命,以极快的速度向自己的家里狂奔。格里菲斯创造了极度紧张的气氛,他把这个情景延长,使危急的家庭、行劫的强盗和那个狂奔的男子交替出现,彼此相隔的时间愈来愈短。这种往返交替的动作在观众心中产生了一种愈来愈强的紧张感。”这种交叉蒙太奇在《赖婚》、《党同伐异》等片中被一再使用,以后这种手法就被人们称为“格里菲斯的最后一分钟营救”。显然,在格里菲斯的电影中这种蒙太奇语言不仅用于叙事,还可以用来抒发情感、烘托气氛、描写

环境和创造节奏，这样，蒙太奇除了叙事的功能外，还具有表现的功能。

格里菲斯的另一重要贡献是发现了电影特有的时空形式，使电影摆脱了戏剧时空律的束缚，使电影朝着独立的艺术形式跨出了重要一步。电影是一种时空综合的艺术，但是这种综合和戏剧对时空的综合有着质的差异。这一特性在格里菲斯之前并不为人们所认识，电影一直受戏剧时空律的束缚，到了格里菲斯手里这种束缚终于被打破。这是因为他的电影具有两大特点：

1. 视点的解放。格里菲斯的摄影机具有极自由的运动性，而正是摄影机的运动才造成了视点的解放，因此格里菲斯手中摄影机犹如小说家手中的笔，可以随心所欲地在同一时间里描写古今中外 天上地下。“如果有一个(美国)女子思念她远在中国的未婚夫，格里菲斯就立刻叫他出现在我们面前，并不考虑他们两人中间的遥远距离。”^①这在梅里爱的乐队指挥式的定点拍摄方法中是不可想象的。

2. 改变了影片的构成单位。影片的构成单位与拍摄视点是紧密相连的。当拍摄视点固定或在尚未彻底解放时，影片的构成单位只能是场景。在最早的电影里，一部电影只有一个场景，以后，在长一点的影片里有几个或十几个场景，如梅里爱的《灰姑娘》是九个场景 美国埃德温·鲍特在 1904 年拍的《火车大劫案》是十四个场景。在这些影片中，对场景的剪接仅起了启幕和落幕的作用。而格里菲斯的摄影机因为是灵活多动的，所以电影的构成单位就由场景变为镜头。这样影片构成形式就由若干镜头构成一个场景，再由若干场景构成一部电影。正是因为

^① [法]乔治·萨杜尔《世界电影史》第 118 页 中国电影出版社 1982 年。

把镜头作为影片的构成单位，才创造了剪辑，亦即早期意义的蒙太奇。尽管此时的格里菲斯不能像爱森斯坦、普多夫金那样在理论上对蒙太奇作出阐述，而更多的是依赖艺术的直觉运用蒙太奇，但这种创新为电影艺术的独立性跨出了重要的一步，格里菲斯也成为电影史上具有重大贡献的先驱者。

作为一位电影大师，格里菲斯还以他的两部巨片闻名于世。拍摄于1915年的《一个国家的诞生》以其反动的思想内容和惊人的艺术成就相对立而轰动影坛。美国的戏剧与电影理论家约翰·劳逊指出：“从来没有过一部影片会在技巧的革命性和内容的反动性之间存在着这样触目的矛盾。”^①影片描写的是美国南部白人不堪黑人的迫害奋起组织三K党的故事。该片表现出的反动的种族主义倾向显然与他从小受家庭的熏陶有密切的关系。然而在艺术上，该片却取得了巨大的成功，影片三条线索——黑人的暴行、白人卡梅隆一家的遭遇及激烈的内战交替发展结构全片，内容虽然纷繁复杂，但叙述得既清楚又流畅，且富有节奏感。在摄影上，近景和特写很和谐地剪辑在一起。片中对南北大战的描写，导演运用全景来表现其场面的恢宏，以近景和特写来表现战争场面的某一部分，使这场战争的整体与局部得到和谐统一的表现。在影片的结尾运用远——中——近——特镜头组合表现卡梅隆一家被围的情景：先用远景表现卡梅隆孤立无援的小屋，接着推至中近景表现屋里的人紧张窥视屋外的情状，最后推成屋内物件的特写，这种镜头处理的方式后来成为经典的电影叙事手法。该片因其思想内容的反动引起社会各界的争议，以至形成械斗，但其艺术上的成功却使格里菲斯获得

^① [美]约翰·劳逊《戏剧与电影剧作理论与技巧》第404页，中国电影出版社1961年。