

新闻与传播教育丛书

主编 田中阳

副主编 肖燕雄

影 视艺术简史与导视

YINGSHI YISHU JIANSHI YU DAOSHI

刘彬彬 丁忠伟 编著

● 湖南师范大学出版社

● HUNAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

新闻与传播教育丛书

主编 田中阳

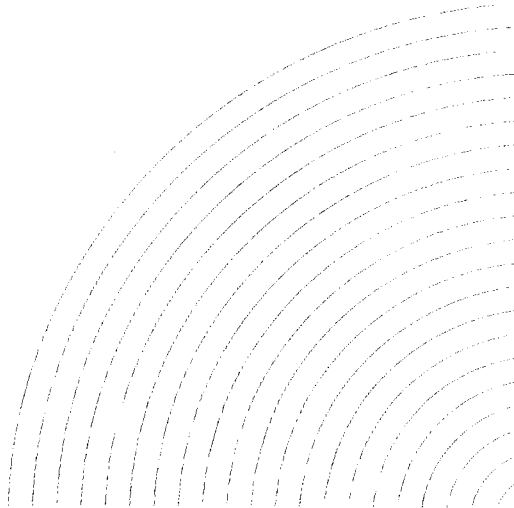
副主编 肖燕雄

影 视 艺 术 简 史 与 导 视

YINGSHI YISHU JIANSHI YU DAOSHI

刘彬彬 丁忠伟 编著

湖南师范大学出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

影视艺术简史与导视 / 刘彬彬, 丁忠伟编著. —长沙: 湖南师范大学出版社, 2008. 8

ISBN 978 - 7 - 81081 - 969 - 5

I. 影… II. ①刘…②丁… III. ①电影史—世界②电视史—世界③电影—鉴赏④电视(艺术)—鉴赏 IV. J909.1 J905

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 134153 号

影视艺术简史与导视

刘彬彬 丁忠伟 编著

-
- ◇ 策划组稿: 何海龙
 - ◇ 责任编辑: 何海龙 欧继花
 - ◇ 责任校对: 黄 晴
 - ◇ 出版发行: 湖南师范大学出版社
地址/长沙市岳麓山 邮编/410081
电话/0731. 8853867 8872751 传真/0731. 8872636
网址/http: //press. hunnu. edu. cn
 - ◇ 经销: 湖南省新华书店
 - ◇ 印刷: 长沙化勘印刷有限公司

-
- ◇ 开本: 700 × 960 1/16
 - ◇ 印张: 26.5
 - ◇ 字数: 434 千字
 - ◇ 版次: 2008 年 9 月第 1 版 2008 年 9 月第 1 次印刷
 - ◇ 书号: ISBN 978 - 7 - 81081 - 969 - 5
 - ◇ 定价: 48.00 元
-



主编写言

其实，写教材比写专著更难，要求更高。专著要求原创，但可以是一己之见，可求“片面的深刻”；教材则应集人之大成，讲求普适性，讲求严谨和成熟。因而，在我主编的几套学术丛书中，对这套教材，把关尤严。

集人之大成，同样是一项颇具意义的学术使命，集大成者可成大师。被称为“传播学鼻祖”、“传播学之父”的美国传播学家施拉姆，对传播学发展的最大贡献就是集大成。集大成并不是抄袭杂糅，集大成也是一项创造性劳动，是对他人已有成果的吸收、消化和借鉴。施拉姆毕生致力于对与传播学有关的学科和理论进行整理、提炼与综合，从而建立起传播学的体系构架，使之成为一门独立的学科。

大师虽难以望其项背，然垂范于后世的做人、治学的精神、风范和原则，则值得我们永远学习。凡人类文化史上的大师级人物，无不把对历史和未来负责的精神和崇高的使命感当作自己著书立说的原动力，承先启后的文化传承需要高度的责任感和使命感。鲁迅先生告诫文学青年不要“聪明误”（《鲁迅译著书目》），他“俯首甘为孺子牛”，血荐轩辕，鞠躬尽瘁，死而后已。他曾写道：“记得三四年前，有一个学生来买我的书，从衣袋里掏出来钱放在我手里，可钱上还带着体温。这体温便烙印了我的心，至今要写文字时，还常使我怕毒害了这类的青年，迟疑不敢下笔。”（《写在〈坟〉的后面》）在另一篇文章中他写道：“顽劣、钝滞，都足以使人没落，灭亡。童年的情形，便是将来的命运。我



们的新人物，讲恋爱，讲小家庭，讲自立，讲享乐了，但很少有人为儿女提出家庭教育的问题，学校教育的问题，社会改革的问题。先前的人，只知道‘为儿孙作马牛’，固然是错误的，但只顾现在，不想将来，‘任儿孙作马牛’，却不能不说是一个更大的错误。”（《上海的儿童》）鲁迅的人格情怀及思想的光辉，至今不减其震撼力，他的教诲至今还是医治浮华病的良药。时下学界受官本位和庸俗关系学的影响，“浮躁、浮夸、浮肿”的“三浮”之病日深，病症体现为空虚、浅薄和势利、庸俗，炒作、造假和“恶搞”，即“炒”、“造”、“搞”，不但在新闻传播业界成风，而且在新闻传播学界，乃至整个学界成灾。如果权力压过真理，压过学术，压过规律，发生在学界是学界的不幸，发生在中国则是民族的悲哀。挑战学术的尊严，亵渎真理的光辉，背离规律的正道，其结果是断送民族的未来。丘吉尔曾说过，宁可要一个莎士比亚，不要一个印度，这个话才讲得真正有水准。学院奉“道之正脉”，施拉姆、鲁迅等大师是我们崇尚的范本。同人们著书立说尽管才学水平不可划一，然责任感和使命感则为共同心曲的和声。

用心写就的文字才有生命力，立意高远的文字惠泽才远。究是何如，请读者鉴之。

田中阳

2007年12月18日



编者前言

《影视艺术简史与导视》是一本结合了笔者多年教研经验和当前理论界、业界的较新成果而编著的高校影视艺术教材。它具有较强的实用性和普适性，既可以使高校广电专业的学生全面了解影视艺术知识，迅速提高影视艺术的鉴赏力，还针对影视艺术专业的学生进行了适当的专业拓展和提升。

“影视艺术”是个非常宽泛的概念。有的教材无所不包，从历史沿革到技术原理；从电影流派到电视文艺栏目……而本书力图做到简明而充实——在内容上抓取“艺术”这一关键词，只集中探讨电影和电视剧两大影视艺术形式，不再讨论纪录片、电视文艺节目等其他电影或电视节目样式。

在体系上本书的每一章都分为“简史”和“导视”两大版块。“简史”部分以史带论，对重要的电影运动、电影流派、热点现象、著名导演和作品进行阐述；同时以“合纵连横”的方式来建构本书的主要框架，即章节之间既保持一定的历史的纵向梳理关系，又兼顾不同国家和地区影视发展史中相对独立的地域性特色。如第一、二章分别为电影艺术的初创期和欧洲电影艺术的发展与繁荣；第三、四、五章则分别介绍美国好莱坞电影、亚洲电影和中国电影的发展概况；第六章和第七章则分别介绍世界电视剧和中国电视剧的发展概况。

“导视”部分精选了24部影片和3部电视剧，密切配合相关章节的“简史”部分进行分析和鉴赏。因为在浩如烟海的影视佳作中选取几十



部作品，无论是沿用什么标准都难免挂一漏万，因此编者特别注重将这些作品的经典性、代表性、时代性以及接近性结合起来，既作为“简史”部分的感性例证，又在视听语言和文化视野上拓展了本书的涵盖面。特别是每部影片的“导视与鉴赏”后都附有两道思考练习题，并且从每部影片中撷取了十幅画面作为全片艺术风格的精华浓缩，以期更好地激发学生的思考和想象。



第一章 电影艺术的初创期

- 第一节 电影之父——卢米埃尔兄弟 (2)
- 第二节 电影“魔术大师”——乔治·梅里爱 (4)
- 第三节 电影艺术奠基人——大卫·格里菲斯 (7)
- 经典影片分析/一 一个国家的诞生 (13)



第二章 欧洲电影艺术的发展与繁荣

- 第一节 苏联蒙太奇学派 (21)
- 经典影片分析/二 战舰波将金号 (29)
- 第二节 欧洲先锋电影 (37)
- 经典影片分析/三 卡里加里博士的小屋 (42)
- 第三节 意大利新现实主义电影运动 (49)
- 经典影片分析/四 偷自行车的人 (58)
- 第四节 法国新浪潮电影运动 (65)
- 经典影片分析/五 四百下 (73)
- 经典影片分析/六 精疲力尽 (81)
- 第五节 德国新电影运动 (89)
- 经典影片分析/七 铁皮鼓 (100)
- 经典影片分析/八 罗拉快跑 (108)



第三章 美国好莱坞电影

第一节	好莱坞电影的类型化	(117)
第二节	反思中的新好莱坞电影	(123)
第三节	经典好莱坞的复归	(127)
第四节	美国独立电影的发展	(130)
	经典影片分析/九 公民凯恩	(136)
	经典影片分析/十 毕业生	(147)
	经典影片分析/十一 阿甘正传	(155)



第四章 亚洲电影

第一节	日本电影	(168)
	经典影片分析/十二 罗生门	(171)
	经典影片分析/十三 东京物语	(178)
	经典影片分析/十四 情书	(185)
第二节	韩国电影	(191)
	经典影片分析/十五 悲歌一曲	(195)
	经典影片分析/十六 我的野蛮女友	(201)
第三节	伊朗电影	(207)
	经典影片分析/十七 哪里是我朋友家	(209)



第五章 中国电影发展概况

第一节	1949年之前的中国电影	(215)
	经典影片分析/十八 小城之春	(224)
第二节	1949—1978年间的中国电影	(233)
	经典影片分析/十九 小兵张嘎	(238)
第三节	1979年以来的中国电影	(244)
	经典影片分析/二十 红高粱	(258)
	经典影片分析/二十一 霸王别姬	(265)



	经典影片分析/二十二 小武	(273)
第四节	港台电影	(281)
	经典影片分析/二十三 重庆森林	(291)
	经典影片分析/二十四 饮食男女	(301)



第六章 世界电视剧发展概况

第一节	欧美电视剧概况	(310)
	经典电视剧分析/一 越狱	(322)
第二节	日韩电视剧概况	(327)
	经典电视剧分析/二 东京爱情故事	(336)
	经典电视剧分析/三 大长今	(339)



第七章 中国电视剧发展概况

第一节	中国大陆电视剧的发展脉络	(345)
第二节	中国大陆电视剧的主要类型和艺术特征	(361)
第三节	21 世纪初中国大陆电视剧赏析	(374)
第四节	港台电视剧的发展概况	(401)
	参考文献	(411)



第一章

电影艺术的初创期

作为现代科学技术的产物，电影无疑是人类文明史上的一次革命。电影的出现，使得物质现实的空间形式得以充分地表现，它在视觉和听觉上弥补了音乐和绘画的局限，不仅使人类再一次获得了一种全新的感知世界的经验，同时也倡导了一种全新的通过影像进行思维的方式。

电影的发明是许多科学家、发明家在漫长的时间里经过无数的实验和探索的结果。在时间上甚至可以追溯到 2000 多年前的中国。早在公元前 5 世纪，墨子关于“光至景（影）亡”的学说，是人类对“光学理论”最早的贡献。而产生于汉武帝时期，并在唐宋以后广为流传的“灯影戏”，则是对“光学理论”最初的应用与实践。13 世纪“灯影戏”传入中东、欧洲、东南亚等地，这便产生了以后的“幻灯”、“走马灯”等形象的、运动的视觉游戏。电影起源于这些视觉娱乐游戏之中。

电影诞生于 19 世纪末并非偶然，它与现代科学新观念的发展息息相关。当相对论和量子力学构成了现代物理学的基础，人们产生了对于时间、空间和物质、运动相互作用的新观念，再经过电影史前时期的科学家、发明家们执著的追求，创造出了符合这一新的科学观念的形象的媒介语言，即运动的光学幻觉。科学作用于艺术，体现了现代人类对于形象思维的全新观念。这一观念从一开始，便决定了电影这门艺术无论是媒介属性，还是语言方式，都与传统艺术形式形成了根本的区别。与此同时，就艺术发展史而言，电影也最终以它的科学性实现了人类艺术对于美学的追求，实现了现代艺术对于现实幻象真实的追求。



第一节 电影之父——卢米埃尔兄弟

卢米埃尔兄弟在里昂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，开始研制照相器械。1894年他们在爱迪生发明的摄影机的启发下，在巴黎致力于完成他们自己的发明。1895年2月13日，他们为自己的这种由摄影机和投映器组成的“活动电影机”申请了专利。同时，他们开始利用这种“活动电影机”，使用胶片逐格拍摄电影。这样，第一部能投射到银幕上的电影产生了，它以每秒十六格的速度放映，得到了清晰、稳定的画面。1895年12月28日，卢米埃尔兄弟在法国巴黎的“大咖啡馆”举行了“活动电影机”的首次公开放映。这是一次划时代的放映，卢米埃尔放映了《火车到站》、《工厂大门》、《水浇园丁》等影片，得到了空前的成功。因此，在国际上，大多数人都认为卢米埃尔兄弟是电影的发明人，他们被称为“电影之父”。1895年12月28日，也被世界公认为电影真正诞生的日子。

摄影师出身的卢米埃尔兄弟，对待电影从一开始就显示出与爱迪生全然不同的思维观念。这种不同不仅表现在对于“放映术”的发明、对于电影机器设备的改进，而且更突出地表现在他们的电影作品中所体现出来的根本的时空观念和美学差异上。爱迪生的创造本身并没有脱离“照相馆”的原有模式。影片中的人物是由爱迪生请来的演员为摄影机进行的表演，如同一张张“活动的照片”，并套用了舞台剧的虚构模式。卢米埃尔兄弟采取的则是更为现实主义的态度，摆脱了照相馆摄影师所具有的封闭的人为空间的束缚，迈向了广阔、开放的自然空间，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，而不是专门为摄影机安排和搬演实际并不存在的事情和生活。

卢米埃尔兄弟最早尝试使用写实的方法从实地捕获自然景象，他们的著名影片包括《工厂大门》《火车进站》《婴儿午餐》《烧草的妇女》《出港的船》以及《水浇园丁》等，题材多半取自于劳动和工作场景、



街道风景、自然景观和家庭生活中富于情趣的琐事。卢米埃尔兄弟拍下了一些很成功的情景，使观众在银幕上能够看到同自己一样的生活，或者他们所向往的生活。这些富有情调和诗意的影片，洋溢着家庭生活的乐趣。虽然现在看这些时长只有一两分钟的小短片时会觉得它们过于幼稚，过于粗糙，然而正是这些粗浅的小碎片，代表着自 20 世纪以来最激动人心的第七艺术——电影的正式诞生。

在《火车到站》中，卢米埃尔兄弟首先使用了一个景深镜头：远景中的空荡荡的火车站；随后，一个搬运工推着行李车在月台上出现；接下去，从地平线上出现了一个黑点，很快越来越大，不一会儿火车头便占满了整个银幕，向观众猛地轧来，让人们为之一惊；最后，列车沿着月台停下，许多旅客走近车厢，车门打开，人们上上下下。影片从火车在地平线出现的远景开始，直到最近的近景为止，实际上使用的是今天电影里所用的镜头连接的方法：这些镜头是用一种反向的“移动摄影”连接起来的，即摄影机不动，而让物体或人物时而离摄影机近些，时而离它远些，从而使影片产生一连串不同的视觉效果，正像现代蒙太奇所表现的连续镜头那样。

在这些众多的短片中，只有一部属于例外之作，这就是短片《水浇园丁》。整部短片的剧情相当成功，简单明快而又富于趣味。一个小男孩踩住了一条胶皮水管，园丁以为水龙头出了毛病，于是解开绑好的水龙头检查，不想水此时突然从水龙头里喷射出来，溅了他一脸。这部短片最早具备初步叙事特点。虽然该片没有什么太多的电影技巧可言，但它已经拥有了一个基本情节，包括了起因、发展、高潮、结尾的故事发展脉络，同时也把园丁蒙在鼓里设计为小小的悬念，达到喜剧的效果。它是最早的故事片雏形，也是后来所有喜剧电影的最初参照，是变化多端的叙事艺术最悠久的源头。它为今后电影诸多风格流派的叙事样式的发展开辟了道路，在世界电影发展史上占据重要的一页。

卢米埃尔兄弟被认为是纪录片的开山鼻祖。他们曾声称自己所选择的影片题材只是再现生活。他们过于强调电影的照相本性，从纪实的原则出发，认为电影只能被动地摄录真实的生活。这一观点限制了他们的拍摄范围，使他们无法对电影艺术有更多贡献。说他们是“电影之



父”，也仅指他们是电影技术的发明创造人而言。卢米埃尔兄弟在很大程度上排斥了电影摄制过程中的艺术创造性和假定性。这样一来，其影片的趣味性就只能建立在新奇感的基础上，而新奇感却往往是一瞬即逝的。因此，一年以后，问世不久的活动电影就遇到了危机。但是，我们应该看到的是，卢米埃尔兄弟的活动影像对电影后来的发展具有首事之功，他们给电影艺术扎下了影像美学甚至是纪实美学的根。

第二节 电影“魔术大师”——乔治·梅里爱

1902年9月1日，电影导演乔治·梅里爱通过他的电影《月球旅行记》开创了电影创作的新样式，即科幻电影。他也因此获得了巨大的成功，成为继卢米埃尔兄弟之后，推动电影事业发展的第三位重要电影人物。导演梅里爱将凡尔纳的科幻小说改编成电影《月球旅行记》，同时利用自己的超前意识和丰富的想象，使得到月球旅行的梦幻成为现实。影片描写了一群穿着“宇航服”的天文学家到月球探险的故事。天文学家们先来到“发射场”的“发射架”，然后依次登上炮弹式的座舱，被送进炮膛里发射升空，直奔月球。大炮弹式的座舱划破长空，终于降落在月球表面，探险家们打开舱盖走上月球，顿时异象纷呈，耳目一新。北斗星（由6个擎星状物体的美貌女郎装扮而成）前来迎接，天幕上还闪着金星神、火星神、土星神的星光和灿烂身姿。当这些星星用叠印的方法在黑暗的背景上连续出现时，经过长途旅行的探险家们都睡着了，分别做着美妙的梦……但好梦不长，一阵冷风把他们吹醒，他们只好钻到洞窟里躲风。原来洞里另有一番天地，巨大的蘑菇，硕大无朋的贝壳，还有月亮神……吓得他们连忙逃出洞窟，坐进炮弹式的座舱，重返地球……全片分30场，共15分钟。梅里爱几乎调动了他所有的艺术手段制作了这部影片，并亲手绘制了广告招贴画。此片在法国、美国和欧洲大陆获得了极大的成功。在这部影片中，梅里爱将科学与魔术、现实与幻觉结合起来，创造了一个充满魅力的光怪陆离的幻想世界。《月球旅行记》为梅里爱带来了巨大的声誉，也为他赢得了一笔财



富。这一成就为电影的排演确定了地位，电影排演的观念传播开来，走遍全世界，梅里爱从此开创了电影工业与艺术影片的先河。

梅里爱仿照剧院的形式，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效仿的模式。“摄影棚”的一端是摄影机，另一端是一个设有机关布景装置的舞台空间，这是摄影师的工作室和剧院舞台的结合。此后他的创作再也没有离开过这个虚假、封闭的制作空间，这似乎是爱迪生表现模式的复现。所不同的是梅里爱运用自然光效将电影引向壮观的戏剧道路，在扮演的过程中重现历史。

最初梅里爱所拍摄的一些影片并没有什么新意及独创之处，大多是对卢米埃尔的模仿，以至于卢米埃尔至死都在谴责梅里爱的“盗窃”行为。而在梅里爱拍摄《巴黎歌剧院广场》时，摄影机突然出现故障，等机器修好后，原来的公共马车早已走了，它的位置上又来了一辆运灵柩的马车。摄影机继续拍下去……等梅里爱在放映自己所拍摄的街头实景时，画面上一辆行驶着的公共马车魔术般地突然变成了一辆运灵柩的马车，这使得梅里爱感到万分惊奇。梅里爱由此发现了“停机再拍”的特技电影技术手段。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工具，可以把他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。作为一个艺术家，自身的文化背景无疑决定着他在创作上的选择。1896年10月他拍摄了《贵妇人的失踪》，坐在椅子上的女主人公忽而消失、忽而出现的画面，极大地刺激了观众，使得观众百思不得其解。至此，梅里爱发表了一份与卢米埃尔针锋相对的创业计划书，声称自己所要拍摄的是富有幻想的艺术场景，或是复制舞台演出的场面，它与“活动电影机”所放映的普通街景和日常生活情景等完全不同。梅里爱终于走上了一条与卢米埃尔截然不同的创作道路。

梅里爱是最先把电影“引向壮观的戏剧道路”的开路人，他把戏剧中的方法引入电影，于是有了摄影师、美工师、服装师、化妆师及演员的分工，并且在拍摄时划分场次，而导演则由梅里爱亲自担任。因



此，有人尊称他为“第一导演”。梅里爱的影片如戏剧一样，有人物、有情节、有故事，比卢米埃尔的影片有趣多了。正是有了梅里爱，电影从戏剧那里学到了艺术。人们把他的影片叫做“戏剧电影”，这是有道理的。

梅里爱在使用模型和特技摄影上取得了辉煌的成就。在梅里爱看来，电影是一个可以按照创作者的意志来观察、解释，以至歪曲现实的新方法，具有突破时空束缚的无限的可能性。他几乎把发现和利用电影特技的本身当成了目的，从一个舞台特技专家变成了一个电影特技专家。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，给予后人极大的启示。他的特技摄影包括叠印、叠化、合成、摄影、多次曝光、渐隐渐显，大部分来自照相和幻灯技术。他在拍摄幻景片和神话片上大量使用了这些特技。在拍摄方法上，他一定按照舞台剧的方式，用绘画的布幕、石膏制的影片道具，叫演员们在他的摄影场里的舞台上演出。摄影机被固定在舞台前面，从“乐队指挥”的视点把整场戏从头到尾拍下来。他一直信守“银幕即舞台”的概念，遵循古典的戏剧三一律，在地点、时间、动作的统一之外，还加上“视点的统一”。摄影师由于在拍摄时充当了观众，总是把摄影机放在观众所在的地方，所以场景中的一切元素都像在舞台上一样，集中到一个固定点。全部画面都是为了从正面可以看见而结构的。这也使得梅里爱的电影出现局限性，他拍的影片总是脱不开一个框框，就是始终把摄影机放在一个固定的地点，除非是换景才换镜头，否则就一个镜头到底，没有一点变化。画面也一律都是全景，就如同现在的集体纪念照。那时还闹过这样的笑话，有一部片子叫做《蓝胡子》，要拍一个用钥匙开门的镜头，要求特别突出钥匙，以引起观众的注意。由于摄影机位置没有变化，因此就不可能拍摄一个特写镜头来强化，结果梅里爱只好制作了一把特大的钥匙插进钥匙孔开门。可是由于那把钥匙太大，而又不可能按比例造一个特大的持钥匙的人，结果就出现了人和钥匙不成比例的画面，因此更加的滑稽，减弱了叙事的作用。

尽管梅里爱在他的影片中借鉴了戏剧的方法和戏剧美学的原理，但是他还是没有想到为电影寻找一种属于电影自己的“语言”。甚至可以



说，他的影片还只是对戏剧的一种“模仿”，不过模仿本来就是存在于一切艺术形式之中的。问题在于模仿得是否高明，是否恰当。梅里爱在电影还处在初级状态时，把戏剧的方法、戏剧的美学原理应用在电影中，是对电影的巨大贡献，他的贡献是不可磨灭的。

在电影的初创期，卢米埃尔和梅里爱代表着截然不同的两种倾向、两种风格。卢米埃尔的口号是“再现生活”，倾向自然、模拟现实，用再现主义的手法力求引起旁观者的感觉，引起对“当场抓住的自然”的好奇心，表现现实生活完全是写实的、记录性的。梅里爱则认为，电影能够创造艺术，“银幕即舞台”可以“改变生活”。同时出于艺术家的偏爱，梅里爱喜欢沉湎于幻想，全然不顾自然界的实际活动，用幻想表现浪漫主义的“银幕戏剧”。梅里爱倾向表现主义，通过技术改变现实。因此，卢米埃尔可称之为电影纪录片的先驱，梅里爱则可称之为电影故事片的先驱。

第三节 电影艺术奠基人——大卫·格里菲斯

在卢米埃尔和梅里爱因各执一端而走入死胡同的时候，美国的著名导演大卫·格里菲斯汲取了各家之长、融会贯通，形成了独具魅力的电影艺术语言。他力图把纪实主义、技术主义以及其他艺术门类中的有效因素融为一体，不断地对电影特性尤其是摄影构图和蒙太奇进行积极探索，取得了显赫的成就。因此，他被认为是美国电影的开山祖师、美国电影之父、电影界的莎士比亚，是世界公认的电影艺术开拓者。

格里菲斯生于美国的肯塔基州，父亲原是南方军队的上校，因南北战争而遭破产。家境贫困的格里菲斯有着奔波求生的艰难经历。格里菲斯从小喜欢戏剧，想当作家。20岁的时候，参加巡回剧团，在一边做演员的同时，一边不停地写作，富于创造力的他逐渐在剧本创作上获得了名声。1905年，格里菲斯出演了当时西部片著名导演鲍特的电影《雕巢获救》。鲍特曾经在1903年以独特的电影叙事方式拍摄出他最著名的影片《火车大劫案》，发展了电影叙事风格和结构观念，确立了他