

上海戏剧学院 规划建设教材
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

百家艺术课堂文库



电影观念史

丁罗男 著



上海百家出版社
Shanghai Baijia Publishing House

上海戏剧学院 规划建设教材
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

百家艺术课堂文库

电影观念史

丁罗男 著



上海百家出版社
Shanghai Baijia Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

电影观念史 / 丁罗男著. — 上海: 百家出版社, 2010.2
(百家艺术课堂文库)

ISBN 978-7-5475-0053-8

I. 电… II. 丁… III. 电影史—中国 IV. J909.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第011806号

丛 书 名 百家艺术课堂文库

书 名 电影观念史

著 者 丁罗男

责任编辑 计 敏

封面设计 梁业礼

出版发行 上海文艺出版(集团)有限公司(www.shwenyi.com)
上海百家出版社(www.bjph.net)

地 址 上海市瞿溪路1365弄3号 (200032)

经 销 各地新华书店

照 排 南京展望文化发展有限公司

印 刷 上海市印刷七厂有限公司

开 本 700×1000毫米 1/16

印 张 21

字 数 344000

版 次 2010年2月第1版 2010年2月第1次印刷

ISBN 978-7-5475-0053-8/J·010

定 价 52.00元

上海百家出版社常年法律顾问: 上海誉嘉律师事务所

田原律师(13501917060)

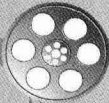
商瑜律师(13501679328)

《百家艺术课堂文库》是由上海戏剧学院、上海音乐学院、上海文艺出版(集团)有限公司共同发起,广邀全国艺术教育界的名师编写的一套大型高等艺术教育普及读物。全套书计划推出100种,每年计划推出20种,涵盖文学、音乐、美术、舞蹈、电影、戏剧、建筑等主要学科领域。

《百家艺术课堂文库》的定位是“艺术通识教育”,力求推出一套高品位、高质量的艺术普及读物,通过各位艺术名家畅谈艺术人文诸专业领域自成一家之言之成果,让渴求艺术人文熏陶的青年学子犹如游学于高等艺术学府,亲炙名师教泽。这套书可以作为艺术院校与非艺术类院校大学生的选修课教材和课外读物。

1999年6月13日,中共中央、国务院《关于深化教育改革全面推进素质教育的决定》明确提出:“实施素质教育,必须把德育、智育、体育、美育等有机地统一在教育活动的各个环节中。”“美育不仅能陶冶情操、提高素养,而且有助于开发智力,对于促进学生全面发展具有不可替代的作用。要尽快改变学校美育工作薄弱的状况,将美育融入学校教育全过程。”教育家蔡元培先生认为美育可以“陶冶活泼敏锐之性灵,养成高尚纯洁之人格”。对于美育的作用,《礼记·乐记》亦早有记载:“乐也者,圣人之所乐也,而可以善民心,其感人深,其移风易俗,故先王著其教也。”音乐艺术不仅仅使民心向善,感动人心,还能起到移风易俗的作用。这是古代中国文化中对于艺术形式之一的音乐的教化功能的肯定。《百家艺术课堂文库》便是从这一理念出发,试图通过各个艺术领域的课堂,最终达到美育之功能。

《百家艺术课堂文库》是一个开放性文库,课题追求经典性、创新性、前瞻



性、权威性和可读性,其中既有原创选题,也有翻译选题。在这套文库中,我们将遵循“百家争鸣,百花齐放”之原则,兼容并蓄、海纳百川之心态,让艺术课堂有别于传统课堂,呈现出开放、多元与包容之特色。我们将怀着“把心交给读者”之情怀,本着“博达精诚”之精神,努力使一堂堂精彩纷呈的知识传授,转化为纸上的艺苑风景线,使无缘身临其境的普通读者,也能借助《百家艺术课堂文库》,了解当代校园艺术文化知识、思想与学术的发展,为促进高校和社会的互动,普及艺术教育,促进文化积累奉献力量。

《百家艺术课堂文库》将陆续出版,祈望艺术教育界和读者齐力支持,一起来努力创造一项宏大的艺术教育工程!

《百家艺术课堂文库》编委会

2008年12月28日

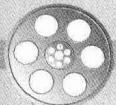
《电影观念史》是资深的戏剧史论家丁罗男教授的一部新作，也是他多年潜心研究和沉思电影本体属性及相关历史发展的思想成果。

“电影观念”是一个综合性的文化概念，它既是历史的、文化的、工业和民族意识的汇聚，也是电影艺术在历史行程中阶段性和积淀性的文化追求涵义。丁罗男教授以电影观念史作为电影文化和艺术研究的角度，在新世纪的当下，具有突出的理论价值和实践意义。正如他在本书引言中所写的：“如果不想把电影研究弄成纯粹的市场营销学的一个分支，或一般文化学的附庸的话，坚持电影的艺术本体性还是非常重要的。有鉴于此，本书虽然也部分地涉及电影的文化环境及在整个文化中的作用，但主要还是论述其艺术的本质特性”。

丁罗男教授指出，电影本性的认识和确定，是一个不断发展的历史性概念，艺术本性的确认是在永无止境的探索过程之中，“所以电影观念变化更新的‘过程’，是我们了解的重点，这就是‘观念史’涉及的内容”。所以，“‘史’和‘论’的结合，就是本书采用的研究框架和方法”。

从这一主旨出发，作者用详尽而充实的电影艺术作品史和理论史相结合的脉络，回顾了20世纪电影艺术发展的行程。对其中每一个历史时期的观念定位及文化内涵，进行了作品、作者和思潮相互印证的论述，显示出作者考察详尽，梳理清晰的评史主见和理论功力。

20世纪前期，电影艺术作为一种新兴艺术媒介，处于初创、探索和成长时



期,全球经济虽然处于上升阶段,文化思潮和流派亦活跃纷呈,但比起20世纪后半期,特别是世纪末全球化时代的文化多元化、多媒体、文化商品化畅行的当下,还是相对单纯。所以,在回溯和分析电影观念的前期演变及艺术流派潮起潮落的现象时,显得艺术分析突出,电影本体的研究和讨论可以尽情发挥。丁罗男教授在对默片时期、戏剧化电影时期以及纪实性电影时期的电影观念论述中,充分地显示了观点鲜明、史料详尽,特别是例证充分的理论特色,从而生动有据地论述了20世纪前半期电影观念形成、发展与更替的历史过程。在论述默片时代向戏剧化电影时代转变,或是深入探讨意大利新现实主义电影的历史贡献和观念特色时,俯仰巨细、主次分明、梳理百家、褒贬犀利,反映出他长期关注电影艺术史论的丰厚积累,也显示出跨学科研究的特殊优势和慧眼独具。

其次,作者在分析和总结电影观念的历史演变和相互交替中,对每一历史时期电影运动的观念特点和艺术主旨,做出了清晰而简练的归纳,突现了他想强调的20世纪电影艺术史中,“每一个阶段都有一个占主导地位的观念”和“后一个阶段往往是对前一个阶段的观念的反拨和纠正,但这种拨正是……建立在继承前人经验的基础之上”的观点。正是在这种归纳和整合的理论阐述中,突现了本书作为观念史的理论价值和有别于其他电影理论著作的意义所在。

比如,在总结和归纳有声电影的出现,带来了全球电影的戏剧化大潮这一电影观念巨变的章节中,就显示出作者在“影”和“戏”的艺术特征之异同以及戏剧与电影的永恒的不解之缘的精辟分析;显示出精通戏剧史的学者在比较两种艺术时的言简意赅、一语中的的观念辩证和跨学科研究的透彻通达。同时,作者又强调戏剧化电影积淀、消化了默片时代造型元素和诗电影的探索成果,融入新阶段电影观念之中。对于20世纪30年代全球戏剧化电影三大流派的美学特征的归纳:美国好莱坞戏剧化电影“精巧”;苏联社会主义戏剧化电影“雄健”;法国诗意现实主义戏剧化电影“朴实”。精炼明确,予人以启迪和共鸣。

又如,在分析和论述法国新浪潮和现代主义电影的观念特点和正负面影响中,作者也展现了研究电影观念历史的辩证立场和科学分析态度。在详尽

而系统地讨论了现代主义电影的哲学根源、叙事特点和形式拓展的艺术贡献和负面影响之后,丁罗男教授指出现代主义电影和现代电影的异同和相互交叉、相互渗透的足迹。现代主义电影的哲学主张和对世界现状的表达,尽管是我们不能完全赞同的,然而它们对六七十年代及其后年代电影观念的影响却不可否认,也不能抹杀。由此,作者在这一章的小结中归纳为“电影思维的现代性”。正是由于现代主义电影在生活流、意识的电影化,时间的特殊化的电影处理等方面的形式拓展,使现代电影的思维发生了观念性变化,影响了全球现代电影思维的走向,或者说人类电影思维几乎同时敏感到这些现代性的内容和对象,因而呈现出与传统电影观念不约而同的断裂和扬弃,进一步呈现出东方和西方的创作者们在现代电影思维上的共鸣和回响,使全球电影艺术迈入20世纪80年代之后的全面现代形态时期。

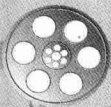
其三,《电影观念史》既是一部视角独特的理论著作,同时,又是一部高等院校教学所用的专业教材。因此,它具有体例严整、布局合理、知识全面的特点。在论述默片时期、有声电影时期、纪实性电影时期等各个历史时期电影观念之形成、高涨、衰退和更替时,作者都详尽整合各个历史时期电影作品和理论论述的文献资料和争论观点,旁征博引,又梳理成章,使电影研究者和高校文科专业学生从中得到完善的电影知识和观念历史指引。在这方面,丁罗男教授所下的理论归纳和知识整合功夫是非常巨大的。我作为一个电影爱好者和从事电影研究的人员,从中感到充分的阅读快感、温故知新并深知其中的理论寻踪、学理整合的辛劳和艰难。

我相信,《电影观念史》的问世,不但是中国电影理论史的一项重要建树,不但会在电影理论界、电影创作界引起共鸣和回响;而且,也一定会成为电影研究者、电影创作者和高校学子们的一本极有价值的理论性读物,发挥它长久的学术和教学功能。

2009年11月 于上海

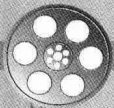
目 录

序	倪 震 1
导言	1
第一章 电影本性的最初探索(1895~1916)	8
第一节 卢米埃尔和活动照相性	8
第二节 梅里爱和戏剧化电影	11
第三节 格里菲斯和叙事蒙太奇	13
一、格里菲斯的《一个国家的诞生》、《党同伐异》	14
二、叙事蒙太奇:分镜头、自由摄影、平行(交替)剪辑	18
小 结 电影的虚构叙事和非虚构叙事	21
第二章 无声电影:造型的诗(1917~1926)	23
第一节 美国无声电影和“活动的绘画美”理论	24
一、好莱坞的崛起及其“活动的绘画美”理论	24
二、卓别林的喜剧影片及其对电影美学的贡献	26
第二节 欧洲先锋派电影和“纯电影”美学	29
一、法国:从印象派电影到“纯电影”	30
二、德国:从表现主义电影到“室内剧”电影	37



第三节	苏联无声电影和表现蒙太奇学派	42
一、	蒙太奇观念的演变与分类	42
二、	爱森斯坦、普多夫金的蒙太奇理论和《战舰波将金号》、 《母亲》	45
三、	蒙太奇理论的基本内容	55
四、	蒙太奇的心理依据和美学特性	58
小 结	电影视觉造型的魅力	66
第三章	有声电影：戏剧化大潮（1927~1945）	71
第一节	从无声片到有声片——电影观念的一次重大革命	73
一、	初期有声片在电影美学上的倒退	74
二、	电影视听综合性的探索	76
第二节	经典好莱坞和戏剧化电影	80
一、	好莱坞戏剧化电影形成的基础	82
二、	经典好莱坞电影的叙事系统	86
三、	类型片和明星制	91
四、	《公民凯恩》及其对好莱坞电影观念的突破	101
第三节	三四十年代苏联和法国的电影观念	108
一、	苏联的“诗”电影与“散文”电影之争	108
二、	法国的“诗意现实主义”电影学派	112
小 结	电影和戏剧的不解之缘	118
第四章	纪实性电影观念（1945~1957）	121
第一节	意大利新现实主义电影运动	122
一、	新现实主义电影兴起的原因	122
二、	新现实主义电影运动发展的三阶段及其代表作	123
三、	新现实主义电影的主要特征及其影响	129

第二节 纪实性电影观念的形成和基本理论	138
一、历史渊源与时代背景	138
二、巴赞和克拉考尔的纪实性电影理论	143
三、纪实性电影理论的历史贡献与局限	152
小 结 电影的本性——蒙太奇,还是纪实性?	158
第五章 新浪潮和现代主义电影观念(1958~1967)	163
第一节 法国新浪潮电影	164
一、法国新浪潮电影的兴起和主要特点	165
二、“《电影手册》派”与特吕弗、戈达尔的创作	169
三、“左岸派”与雷乃、杜拉斯、罗布-格里耶的创作	175
第二节 欧美现代主义电影的全面兴起	179
一、费里尼、安东尼奥尼和意大利“新浪潮”电影	180
二、伯格曼和他的现代主义电影	187
三、“新好莱坞”电影的形成及其特点	192
第三节 现代主义电影观念的基本特征	198
一、现代主义电影观念形成的时代背景与文化根源	199
二、现代主义电影的内容特征	202
三、现代主义电影的形式特征	207
小 结 电影思维的现代性	218
第六章 多元综合的当代电影观念(1968~)	225
第一节 当代电影的新理性主义倾向	226
一、“政治片”和风格电影的兴起	226
二、“战争片”中的人性拷问	235
三、“新伦理片”中的哲理思考	239
第二节 电影理论批评的新走向	245



一、结构主义-符号学电影理论	247
二、电影叙事学	251
三、精神分析学电影理论	254
四、电影的意识形态批评	258
五、女性主义电影批评	260
第三节 当代电影的多元化综合化趋势	263
一、“新德国电影”及其美学特征	263
二、聚散与互动：“独立电影”与体制内外的交融	270
三、一体化与多元化：欧亚民族电影的崛起	279
第四节 后现代语境下的电影新景观	288
一、后现代主义思潮对当代电影的影响	289
二、后电影：走向大众文化与高新科技时代	302
小结 说不尽的影像文化	312
主要参考文献	317

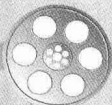
导 言

作为一种艺术,电影自诞生之日起,至今走过了一百多年的历程,在人类艺术史的长河中,她还是年轻的一员。1911年,意大利诗人、电影理论家卡努杜在巴黎领导成立了“第七艺术之友俱乐部”并发表宣言,称电影是指继音乐、舞蹈、戏剧、绘画、雕塑、建筑之后产生的第七种艺术样式。

然而,电影是真正的“现代艺术”,是和20世纪的历史共同成长起来的。作为年轻的“后发”的艺术,她生长在其他艺术的交叉点上,最大程度地吸收和综合了几乎所有的传统艺术(当然还有文学)的丰富营养;又因为她是由现代科学技术装备起来,采用了现代工业和商业运作方式发展壮大的,所以前行的步伐急速如飞,从幼稚的杂耍玩意儿变成了今天具有全球影响的大众艺术形式之一。虽然更年轻的电视艺术、网络艺术在当今的时代迅猛发展,已有后来居上之势,但是,无论从艺术的成熟程度,风格流派的多姿多彩,还是从精品力作的分量,理论积淀的深广等方面来看,后者依然不能与电影相提并论,相反,电视与网络艺术正在不断地从电影的资源与经验中汲取养分。

有理论家曾经指出,纵观20世纪文化的发展,先进国家已逐渐把知识话语的优先权从“词语(word)”转移到了“影像(image)”上来,这种转移的认识论基础即是:现今的知识主要依靠“观看”世界而获得。因此,各种传播技术已经致力于视觉化:照片、电影、电视、网络、录像、影碟,以及一大批数字化的艺术形式,它们的巨大影响力正在改变着我们周围的世界。^①毫无疑问,电影就是这种视觉“影像”最早和典型的形式之一,所以值得我们重视和研究。

^① 参见加里·R·爱杰顿、迈克尔·J·马斯登:《大众电影与电视》(美国),2002年春季号。



对于电影的研究,可以从很多角度入手。

首先,关于电影史研究。至今已有不少介绍世界电影发展史的中外著作,较为权威的有法国乔治·萨杜尔的《世界电影史》和《世界电影通史》、德国格雷戈尔的《世界电影史》(中文已翻译出版其中的第三卷,内容为1960年代以来的各国电影)。这些著作都详尽地按照国别和时代,评述了电影有史以来的重要现象、流派,以及代表性的导演和作品。此外,近期翻译出版的还有美国著名电影史论家克莉斯汀·汤普森和大卫·波德维尔合著的《世界电影史》,该书分剧情(故事)影片、纪录片和先锋实验影片三个板块,详尽地综述了至20世纪80年代为止的世界电影发展史,并且除了从艺术、美学、大师风格等方面以外,还记述了电影工业的变迁。应当说,这是一本资料丰富、论述精到的电影史著作。

其次,关于电影理论(还有一个涵盖面更大的概念称为“电影学”)的研究,它又有许多分支:如电影哲学、电影美学、电影社会学、电影经济学、电影心理学等,以及当代形成的新理论,如电影文化学、电影叙事学、电影符号学等。电影艺术理论也有若干分支——编剧、导演、表演、摄影、美工、录音和剪辑等方面的理论。

还有就是影片解读,即采用个案分析的方式,具体而又细致地研究若干经典作品,运用不同的视角和方法,解析其思想内容与形式技巧,或从中抉发出一定的社会文化、意识形态信息,或作品本身的美学价值。

而本书选择的却是另一个角度:电影观念史。

为什么要从这个角度研究?因为依我看,一百年来推动电影发展的动力,无非有内外两大方面。外部动力主要来自“文化”,包括“人文”因素(时代的哲学思潮、社会的价值观念,以及文学艺术思潮与创作实践等的影响)和“科技”因素(摄影、录音、电子等工艺技术进步带来的更新)。而内部动力,就是“观念”的变化和发展。

什么是“电影观念”?简单地说,就是对电影本体的看法,即回答“电影是什么”这个根本性的问题。法国电影理论家安德烈·巴赞的著名论文集就叫《电影是什么?》,针对这个问题,他提出了自己的看法。而美国电影理论家曼斯特在他的论文《什么不是电影?》里,则用排除法论证了电影的本性。多少年来,各国电影理论家都对这个根本性的问题争论不休,莫衷一是。

实际上,电影的本性就整体而言,应该涉及到三个方面:艺术、商品和传媒。

电影是商品。法国电影理论家安德烈·马尔罗在《电影心理学浅说》中,开

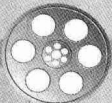
宗明义地宣称：“电影是一项企业”。确实，电影正式诞生以后，就是以“娱乐工业”的形式发展起来的。在世界影坛上一直处于支配地位的商业电影，又称主流电影或“共性电影”，它是以认同主流意识形态、娱乐观众、获取利润为根本特性的，美国好莱坞的“梦幻工厂”就是一个典型。中国在很长一个时期里只强调电影的宣传教育作用，而不承认它的商品性（尽管制作者名曰“电影厂”），这个问题到80年代以后才有所认识，但是起步已经晚了。对电影的商品属性，本书除了当代部分有所涉猎外，不作更多的正面研究，它涉及到制作、管理、市场等一系列专门领域。

电影也是一种传媒。不论它有多少商业成分或艺术因素，电影总是和一定的意识形态相联系的。即使是以纯娱乐为标榜的好莱坞影片，也无不渗透着代表其主流价值观念和所谓“美国精神”的文化含义。社会学家和教育家，乃至普通观众，对电影的“社会效果”总是关心的，比如西方电影中的暴力、色情倾向所引起的批评，以及电影审查制度、分级制度等等。这方面的内容涉及到电影社会学、电影文化学，并与大众传媒理论也有紧密关系，本书的研究重点也不在这一方面。

本书所讲的“观念”，着重于电影作为一门艺术的本体特性，也即就电影究竟是一种什么样的艺术这个问题展开分析。事实证明，一百多年来世界电影发展史上出现的种种风格、流派、美学思潮，归根到底与制作者不同的电影观念密切相关。这里所谓的“观念”，不仅仅指理论（当然包括理论，因为理论是观念的理性化表述），更是一个实践问题，电影艺术家在创作中总是自觉或不自觉地按照某种观念指导他的实践的，不论这种观念是否形成清晰的理论。因此，本书不是一部单纯的电影理论史，更多讲述的恰恰是电影实践所折射出的观念问题。

近年来，电影研究出现了明显的“文化”化趋势，即把电影看成一种文化，如西方的电影意识形态批评、女性主义电影批评、精神分析学电影理论等，都接近于文化学研究。美国学者罗伯特·考克尔在他的《电影的形式与文化》（1999）中，也从人类文化系统的角度考察电影的特性、地位与作用，还开辟了专章谈论“作为文化实践的电影”。不过，他的电影文化研究仍然偏向于电影的艺术本性与功能，他在这一章的引言中写道：

前面我们已经开始研究电影如何催生并满足消费者的欲望。但是，与其他工业产品不同，而与我们通常所认为的电影是艺术的理念更为接近，电影对我们具有情感和精神的作用。它们要求我们做出情感的回应，并且用

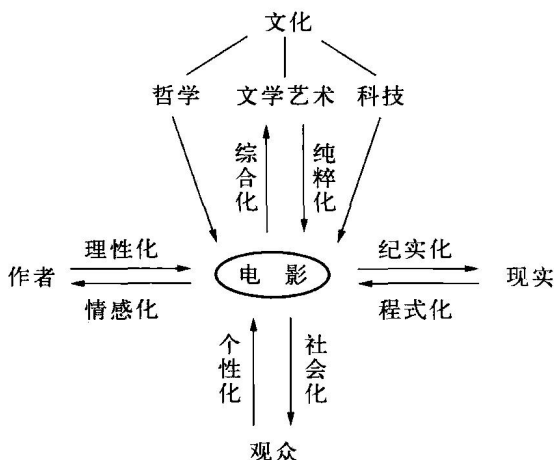


道德观念去思考这个世界……。①

所以,如果不想把电影研究弄成纯粹的市场营销学的一个分支,或者一般化学的附庸的话,坚持电影的艺术本体性还是非常重要的。有鉴于此,本书虽然也部分地涉及电影的文化环境及在整体文化中的作用,但主要还是论述其艺术的本质特性。

电影是一门什么样的艺术?这不是一个简单的定义可以概括论定的。实际上,一门艺术的本性是永远不可能被穷尽的,否则,它的生命便停止了。就连具有三千年以上历史的古老艺术——戏剧,至今仍无法“盖棺论定”它的本质,“戏剧观”的更新还时时被人提起,对于“什么是戏剧”的问题没有一个放之四海而皆准的准确答案。同时,艺术的本性表现在永无止境的探索过程之中,所以电影观念变化更新的“过程”,是我们要了解的重点,这就是“观念史”涉及的内容,即在历史发展的动态过程中,明了前人关于电影艺术的种种观念的嬗变,理解当代电影观念正是这种嬗变、更替的逻辑结果。“史”和“论”的结合,就是本书采用的研究框架和方法。

事实上,如下图所示,电影的观念涉及了许多方面——电影与现实的关系、电影与作者的关系、电影与观众的关系、电影与每个时代的文化(其中又包括哲学、文学艺术、科技等)的关系等等。在每一组关系中,几乎都存在着不同的,甚至对立的观念。随着时代的变迁,这些观念又出现相互反拨的情形,有时这一观念占据了上风,有时另一种观念又形成了主流。



① 罗伯特·考克尔:《电影的形式与文化》,北京大学出版社2004年版,第74页。

比如,对电影与现实生活关系的看法,时而出现电影作为艺术(不等同于第一现实)的“程式化”倾向,时而又强调电影应当无限地逼近现实的“纪实化”观念;在电影与创作者的关系问题上,有人把电影视为作者个人经验和情感世界的外化,有人却坚持电影是作者对客观世界认知的理性化表述;关于电影与观众的关系,同样存在两种对立的观念:一种要求电影尽可能地满足观众的心理需求,即“社会化”的倾向,另一种则反对电影迎合观众,而主张电影就是创作者主观精神的体现,即“个性化”的倾向。

至于电影与文化的关系,就显得更为复杂了,不同时代的哲学思潮和科技发展水平都可以直接影响电影的观念,比如,存在主义哲学对于现代主义电影观念的形成,声音技术的发明和运用对于有声电影观念的更新,都有决定性的作用。而每个时代的文学艺术对电影也会产生深刻的、互动的影响。就电影与其他文艺形式的关系而言,我们也可以看到两种倾向:一种认为电影应当广泛吸收和综合其他各种文艺形式的长处,一种却努力寻求属于电影自身的“纯粹”的特性。

电影百年来发展进步的事实证明,不同观念的相互对立、反拨,常常是推动电影走入新的阶段的强大动力。因为每一次的反拨,看似对前一阶段观念的“回归”,但又不是简单的重复,而是在新的历史条件下向着更高一个层面的迈进,即所谓“否定之否定,螺旋形上升”。人类对于电影本性的认识,就是这样逐步地发展和深化的。所以,不了解“观念”发展的前后过程和原因,我们的创作实践就会陷入盲目性,而掌握电影观念的发展历史,有利于我们树立起一个多元的、开放的观念。

电影观念的重要性,还可以从中国电影发展史中得到印证。中国电影起步与话剧相比,是大大接近于世界性步伐的。1896年,即电影正式诞生后的第二年,上海就有了外国商人带来的“影戏”。1904年,为祝贺慈禧太后七十寿辰,英国公使馆派人到宫中放映电影,因发电机突然爆炸而被慈禧认为不吉利,由此下令以后禁止其入宫。但是,就在第二年,北京的市民已经能够看到中国人自己摄制的“影戏”了,这就是北京丰泰照相馆拍摄的三本谭鑫培的京剧纪录片《定军山》。1913年,郑正秋在上海拍了中国第一部故事片《难夫难妻》,比美国电影导演鲍特所拍的第一部故事片《火车大劫案》(1903)才晚了10年。20世纪三四十年代,中国的电影发展迅速,《神女》、《渔光曲》连续在国际上获奖,“左翼”时期的《马路天使》、《十字街头》至今还让人回味无穷。40年代末期的《小城之春》、《八千里路云和月》、《一江春水向东流》、《万家灯火》、《乌