
 北京电影学院教学参考丛书

电影创作及理论译丛

理论与批评： 电影观念的演变

王志敏 陈晓云 主编

北京影视艺术研究基地资助项目

 北京电影学院教学参考丛书

电影创作及理论译丛

理论与批评： 电影观念的演变

王志敏 陈晓云 主编

 中国电影出版社

2006 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

理论与批评:电影观念的演变 / 王志敏,陈晓云主编.
北京:中国电影出版社,2006.12
(电影创作及理论译丛)
ISBN 7-106-02625-5

I. 理… II. ①王…②陈… III. 电影—研究—文集 IV. J9-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 139027 号

理论与批评:电影观念的演变

王志敏 陈晓云 / 主编

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路 22 号)邮编 100013
电话:64296657(总编室) 64216278(发行部)
E-mail: cfpw@edude.net

经 销 新华书店
印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司
版 次 2006 年 12 月第 1 版 2006 年 12 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/787×1000 毫米 1/16
印张/15.75 插页/2 字数/274 千字
印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 7-106-02625-5/J·0966
定 价 38.00 元

目 录

一 经典文献

- | | |
|-----------------|---|
| 1 有声电影的未来(声明) | 1 |
| 2 为先锋辩护 | 3 |
| 3 大英百科全书电影史(节选) | 6 |

二 史学建构

- | | |
|---------------------|----|
| 1 历史、历史书写和电影史 | 32 |
| 2 电影史：“怎么样？”和“为什么？” | 44 |

三 电影工艺

- | | |
|--------------------|----|
| 1 电影声音的联想 | 55 |
| 2 在电影录音中获得声音透视感的技巧 | 63 |

四 电子媒介

- | | |
|------------------------|----|
| 1 80年代及其后：民主与工艺学：电影的结束 | 72 |
| 2 五个沸腾的年头 | 75 |
| 3 电影、电视、录像的制作体系 | 78 |

五 数字技术

- | | |
|------------------|-----|
| 1 视觉效果工业需要新的生产模型 | 91 |
| 2 商业摄影思想的创新 | 98 |
| 3 电子计算机与电影制作 | 107 |
| 4 动画、艺术和技术 | 111 |



六 视听文化

- | | |
|-----------------------|-----|
| 1 关于电影、电视与录像文化的一些理论探讨 | 127 |
| 2 大众电视 | 134 |
| 3 电影与文化 | 143 |

七 电影产业

- | | |
|----------------------------|-----|
| 狼逼门前:1994—2000 的好莱坞和中国电影市场 | 176 |
|----------------------------|-----|

八 电影教育

- | | |
|--------------------|-----|
| 1 学院派在好莱坞 | 195 |
| 2 访英国伦敦电影学院院长本·吉布森 | 202 |
| 3 与北京电影学院师生座谈 | 205 |

九 阐释视野

- | | |
|---------------------|-----|
| 1 《沉沦》:被囚禁的空间:背景与面孔 | 213 |
| 2 《汉娜·K.》:面目可识的巴勒斯坦 | 223 |
| 3 《加利利的婚礼》和《弗兰德之死》 | 229 |
| 4 幸存的灵魂 | 232 |
| 5 保持距离 | 238 |
| 6 银色名利场 | 244 |



— 经典文献

1 有声电影的未来(声明)^①

朝夕思慕的有声电影的理想终于实现了。

美国人发明了有声电影的技术,并把它推到真正付诸实现和很快付诸实现的第一阶段。

德国人也在这个方向上紧张地工作着。

现在,整个世界都在谈论着说起话来哑巴。

我们是在苏联工作的,我们清楚地意识到,在我国现有的技术条件下,不可能很快地就在实践中加以运用。但是,我们认为对一系列理论方面的原则性前提发表声明却是适宜的,何况根据传到我国的一些消息来看,有人试图把电影的这一新的改进措施用于不正当的方面。

对新技术发现的可能性理解得不正确,不仅仅会妨碍电影作为一门艺术的发展和改善,并且还会使它的一切现代形式的成就有毁于一旦的危险。

现代电影利用视觉形象,能够对人产生强有力的影响,因而它也有权在各种艺术中居于领先的地位。

大家都知道,使得电影具有如此强大的影响力量的基本的和唯一的手段,便是蒙太奇。

确认蒙太奇是主要的影响手段,已成为无可争议的原理,而世界的电影文化也正是建立在这一原理之上的。

1. 因此唯有那些能够加强和扩充影响观众的蒙太奇手法的因素,才是进一步发展电影的重要因素。

根据这种观点来分析每一个新发现,便容易看出,与声音的巨大意义比较起来,彩色电影和立体电影的意义则是微不足道的。



2. 声音是一项有利又有弊的发明,而最大的可能是,人们会沿着阻力最小的路线,即沿着满足好奇心的路线来利用它。首先——从商业上把它作为畅销货,即会说话的影片来加以利用。在这样的影片中,声音是按着自然主义的方法录制下来的,因而录音与银幕上的动作完全相吻合,从而造成人正在说话和对象正在发声等等的某种“错觉”。

轰动的初期倒不会对电影这一门新艺术的发展有所危害,但是可怕的是第二个时期,这时,初次品尝新表现手法可能性的那种新鲜感、纯洁感减退了,取而代之的将是机械地利用声音来拍摄“高深的戏剧”和其它戏剧式的“照相”演出这样的时代。如此这般地利用声音,必将使蒙太奇文化趋于毁灭。

因为,无论用什么方式把声音附加到蒙太奇段落上来,都会加强蒙太奇段落本身的惯性和它们独立的涵义,这样一来便势必会损害首先并不是作为段落,而是作为段落与段落之间的对比使用的蒙太奇。

3. 只有将声音同蒙太奇的视觉片段加以对位使用,才能为蒙太奇的发展和改进提供新的可能性。

在处理声音方面的最初一些实验工作,必须在声音同视觉形象截然不相吻合的方向上进行。

只有这种“冲击”才会提供必要的感觉,这种感觉嗣后将引导我们创造出视觉形象和声音形象的新的合奏的对位法。

4. 新的技术发明并不是电影史中的偶然因素,而是有造诣的电影先锋人士摆脱仿佛陷入走投无路境地的形形色色死胡同的富有生机的出路。

字幕和试图把字幕作为蒙太奇段落(把字幕拆成几个部分,以加强或减弱活字的分量等等)穿插到蒙太奇构图中来的一切毫无成效的做法,都应算作第一条死胡同。

那些会使蒙太奇构图显得累赘并使速度减慢的解释性段落(例如远景镜头),则是第二条死胡同。

主题和情节的课题日益复杂,试图仅仅用“视觉”蒙太奇的手法来解决这些课题的做法,或者导致完不成任务,或者导致导演使用别出心裁的蒙太奇结构,而这种蒙太奇结构是会使人对莫名其妙的手法和反动的颓废艺术害恐怖症的。

作为新的蒙太奇成分(作为同视觉形象组合在一起的一个独立部分)来加以处理的声音,必然会带来一些具有巨大力量的新手段,帮助我们表达和解决那一些极其复杂的任务,此前我们一直苦于找不到解决这些任务的办法,因为电影的方法不完善,它只能利用视觉形象。



5. 用对位方法来结构有声影片,不仅不会削弱电影的国际性,并且还会使它的作用变得空前强大,使它达到高度的文化水平。

用这种方法来结构影片,并不会使这些影片禁锢于国内市场,就像舞台上演出的话剧和“拍成电影”的话剧所遇到的和可能遇到的情形那样,相反地倒会提供一种可能,使影片中所倾注的思想比以前更加迅猛地驰向全球,同时保住它的国际票房收益。

注释:

①这篇声明是爱森斯坦、普多夫金、亚历山大洛夫在1928年7月20日签署的,曾发表在1928年第32期《苏联银幕》杂志上。爱森斯坦和普多夫金是苏联电影学派的奠基人,他们的影片《战舰波将金号》和《母亲》等,不仅赢得了很高的声誉,并且丰富和完善了蒙太奇理论。亚历山大洛夫是爱森斯坦的助手,他拍摄的《大马戏团》等一系列喜剧片为如何创造社会主义的电影喜剧开拓了一条新路。他们的这篇声明,因为发表的时间很早,有它一定的局限性,但实践证明它不仅在有声电影初期,并且直到目前为止,仍对有声电影的探索具有一定的影响。

([苏]爱森斯坦等/著 俞虹/译)

2 为先锋辩护^①

最近,我们坚信在当代电影中存在着某种先锋,并根据这一指导思想,创立了“镜头—49”电影俱乐部。先锋一词的含义在1924到1930年间是十分准确无误的。它无视商业电影的要求,以一部分观众为对象,旨在使其接受电影的探索,这种探索在许多方面都无异于当时文学、绘画的探索。费尔南·莱谢尔^②、里希特、布努艾尔以及后来谷克多^③等人的影片都因其特色而获盛誉。另外,观众也不会走错门,因为这些影片均在专门影院放映,从某种意义上说,它们是当时的电影俱乐部。

今天,人们确实能用电影的大众性来批评甚至指责这个先锋派。电影沉重的束缚,也是它独有的幸运,便是它力求投合广大观众之所好。自文艺复兴时期以来的一切艺术都朝着被一小撮财阀与文阀独霸的形式演变时,电影却生来就是面向全世界的群众。一切旨在限制这种影响的美学探索,就是注定要失败的历史错误,是死路一条。尽管有众多确有天才的艺术家参加演出,《一条安达鲁狗》较格里菲斯的《落花》更过时,这是千真万确的。存在一种错误的看法,有人把感染群众的必要性看成是电影艺术之外的一种限制,看成仅仅是一种企业化的约束,因而能够让一种为少数人服务的更高雅的电影存在,



那就像一部与畅销小说并存的诗集一样。如此对技术手段和社会、经济条件的影响这样来加以预先的区别是一种理智主义与理想主义的艺术观。如果我们所称的“先锋派”不再指一个小小的明确的美学运动,而是指一切站在电影的美学前沿阵地,脚踏实地向前迈进的人的话,那么头一个电影先锋是乔治·梅里爱,另一个是格里菲斯,还有费雅得^④、阿倍尔·冈斯^⑤及史约斯特洛姆^⑥,这些一心只拍商业片的人。他们对当今电影艺术所做的贡献难道比布努艾尔、杜拉克或里希特少吗?

这个先锋在今天依然可行,应当挖掘它,支持它。它以一些导演作为自己的倡导人——他们是否意识到这一点无关紧要——美国有惠勒、奥逊·威尔斯、普莱斯顿·斯图杰斯,法国(才无止境的、卓绝非凡的)雷诺阿以及让松^⑦所不喜欢的布莱松^⑧与兰哈特^⑨,意大利有《游击队员》的导演罗西里尼和《大地在波动》的导演维斯康蒂。当然,我绝无独家开列一揽子名单的奢望,也不认为这些导演一定都在伟大之列(有的确在其列)。卓别林比史约斯特洛姆伟大,约翰·福特比惠勒伟大,卡普拉^⑩也比斯图杰斯伟大。但是,在像电影这样一门成长的艺术中,创新就是一种价值。保留地讲,一个进行创新并丰富其影片的语言和主题、开扩其领地的导演较之一个仅限于在已经开垦的土地(哪怕是他自己弄到手的)上进行耕植的(不管他耕植得如何出色)导演要高明。

这里,要区别好的和坏的创新,区别观众一时难以接受的尝试和与电影大众性相悖的尝试,则须靠艺术家的才能与批评家的辛劳。这一论断是须详加阐述的,然而在这有限的篇幅中,我们无法做到。可我们清楚地看到,1925—1930年的“先锋派”被一种美学所玷污,今天已经证明,其可笑的落时感与大众趣味,即与电影是风马牛不相及的。诚然,我们必须不断申明,事情并非如此简单,这些错误甚至是必要的和有益的,哪怕是从帮助电影认识自己的角度来看。这样从历史的角度来看,此类异端又是体面的和深有价值的。但是我们拒绝把它们与《游戏规则》、《安培逊大家族》、《布洛涅森林中的贵妇们》的商业失败混为一谈,也拒绝把它们与让松先生在观看《最后的假期》时所感到的枯燥乏味混为一谈。因为我们如果说观众是电影的最高法官,应听命于他们的判决的话,这位法官完全有可能一时错判,一个有经验的批评家也是一样。

应当学会区别属于意外的,一时的商业失败的创新和从根本上违背电影大众性的创新。被让松称为“典雅的胶片”的影片之不乏可贵,远非他佯装所知,可笑二字也沾不上它们的边儿^⑪。吉罗铎^⑫就是个典雅派。典雅万岁,如果典雅能使电影前进的话。《最后的假期》把细腻的心理分析与堪与小说媲美



的叙事风格搬上了银幕，我们感到遗憾的只是兰哈特缺乏巴尔扎克的气度，他在创作中被一种过分的批评精神所束缚，但却绝不是因为影片使那些醉心于《世上只有恋人》的人感到枯燥。说到不成不就的《布洛涅森林中的贵妇们》，的确，影片不够严谨，难以漠然承受两个同样令人难以置信的结局，的确我也不怎么喜欢影片主题的美学及心理上的高雅，也许观众确有理由对此不满。可是布莱松至少证明了电影犹如文学同样有情调与风格的存在，他证明了平淡的现实主义叙事在电影中绝非命定。我甚至希望在1960年会出现一些商业化十足的导演，按票房收入的多少来变卖可能会成为俗套的技巧。当今美国喜剧片无一不熟练地运用景深的场面调度，让人物从背景走过来，观众对此已不以为然，而这里实现的，正是当年在雷诺阿和奥逊·威尔斯的影片里被视为可笑和无端的探索的东西。连让松的典雅（“词藻”）癖与玩弄文字游戏都是典雅的一种形式也包括在内的种种典雅，无一不对电影对话这一新技术做出了应时的贡献，我们认为它今天已硕果累累，电影已无须在期待什么，可我们也深知至少有那么一个电影“评论家”根本不同意这个看法。

注释：

①巴赞的这篇文章是由影迷、影评家及电影工作者组成的名为“镜头—49”的电影运动的最重要的宣言书。有关这一运动的发起及在比亚里兹举办的被诅咒影片电影节一事，可参见1983年法国电影资料馆与《电影手册》杂志出版的《安德烈·巴赞》一书（作者：安德鲁）。——原注。

②费尔南·莱谢尔——阿根廷画家，一生迷恋电影，他的作品《机械芭蕾舞》（1924）是先锋派电影的重要作品之一。——译注。

③谷克多——法国著名的诗人、小说家、画家、电影作家、导演，酷爱电影，导演过《诗人的血》（1930）。他是本文提到的影片《布洛涅森林中的贵妇们》的编剧。——译注。

④费雅得——法国编剧、导演，电影艺术的前驱和大师。20年里拍过800部影片，其中最出色的是系列片《芳道马斯》（1913—1914）等。——译注。

⑤阿倍尔·冈斯——法国导演，电影艺术与技术的巨匠，其名作有多景银幕片《拿破仑》（1925—1927）。——译注。

⑥史约斯特洛姆——奥地利出生的美国导演，他的作品大都是暴露第一次世界大战前奥匈社会黑暗的。作品有《糊涂丈夫》（1919）、《愚蠢的女人》（1921）等。——译注。

⑦让松——法国电影编剧、评论家，善于玩弄文字游戏，深受法国通俗喜剧的影响。他是本文中提到的影片《世上只有恋人》的编剧。——译注

⑧布莱松——法国导演，偏爱宗教题材，风格朴实无华。主张“电影是一种文体，而不是娱乐活动”。其作品有《一个乡村牧师的日记》（1951）和《逃跑的死囚》（1956）。——译注。

⑨兰哈特——法国导演，代表作是《最后的假期》（1948）。他对一部分新浪潮导演曾有过重要影响。——译注。

⑩卡普拉——美国导演，擅长轻喜剧片。作品有《史密斯先生到华盛顿》（1939）等。——译注。

⑪被让松称为“典雅的胶片”的影片之不乏可贵，远非他佯装所知，可笑二字也沾不上它们的边儿。——让松用“典雅的胶片”评价兰哈特的影片《最后的假期》。他在这里玩弄了一个文字游戏。在法语中，“典雅”一词与“女才子”一词前缀相同，“胶片”一词与“可笑的”一词后缀相同，让松使用此言使



人想起莫里哀的讽刺喜剧“可笑的女才子”，借以嘲讽兰哈特的影片“曲高和寡”。——译注。

⑫吉罗锋——法国戏剧家，作品有《特洛伊战争没有发生》等。——译注

〔法〕安德烈·巴赞/著 胡滨/译)

3 大英百科全书电影史(节选)

电影的史前史几乎和它的历史一样长。第一批电影机械的演变是一个缓慢渐进的过程；在它们发明后的最初年代里，对于这些机器的使用的发现也是经过漫长的实验才来到的。在20世纪20年代人们才开始认识到电影机器的可能性，接着出现了一个令人震惊的爆炸性的创作活动。早期的电影制作者所面临的实质性问题就是要把电影从时间和空间的统治中解放出来。这时电影艺术家发现他的影片可以在时间上向前或向后跳，它不仅反映时间实际的消逝，而且还可以反映主观的时间。可以随心所欲地跳到世界的任何地方(包括进入他的人物的思想之中)，既可以模拟一种经验的表面，也可以模拟对它的感觉，可以使用一个事件的节奏来进行描绘，也可以把事件戏剧化，这样，视觉电影美学的实质问题就得到了解决。

同步声的出现第二次以时间和空间的统治威胁着电影——因为话语可以限制故事发生的地点和一个场面持续的时间，甚至具体到像早期的假设一样，也就是说电影摄影机就像一个坐在剧院中的观众。正如他们十五年前所做的那样，30年代初的电影艺术家学会了掌握这个新的机器，然后学会让它来为他们服务，而不是和他们为难。电影艺术家把对话和画面结合起来，就像它的默片时代的先辈们那样把构图和剪辑、时间和空间、质地和结构结合成一个整体。在第二次世界大战前几年，大部分电影艺术家已经为对话找到了有效的和有感染力的视觉伴奏。对声音的依靠使得电影世界不如默片时代那样灵活，而是更接近于自然世界中的空间和时间。正如话语本身一样，电影世界较无声电影晚期更有逻辑，更直接，更为平铺直叙。自第二次世界大战以后，电影艺术家努力在破坏这种逻辑。宽银幕的出现和几乎全部使用彩色片的事实，不连贯的剪辑的重新出现以及主观性的摄影，还有除了对话以外对音乐声音、无声的依靠，这一切创造了像默片时代最丰收的年代里一样灵活的电影。1960年以后拍摄的影片的视觉技巧在许多方面更接近于无声电影的方法，而不像中间的三十年中的那些技法。这些事实可能部分地解释了为什么最近无声电影又再次复苏，它们重新在剧院和电视中获得生命。



观众的要求以及生意人对这些要求的理解，对电影发展史的决定性影响不亚于这门艺术的美学原则的发现。例如，虽然电影制片人和电影评论家相信(或者希望)，无声电影和有声电影可以共存，然而追求新奇的观众却拒绝买票去看无声影片。商业性不可避免地决定了电影艺术的方向，一旦总的方向确定以后，电影艺术家才着手发现和发展一切艺术可能性。因此在电影史中，商业的现实、美学原则、机械的创新以及观众的趣味是不可分割地联系在一起的。

本文追溯了电影的历史发展。这一媒介的其他方面是在“电影艺术”，“电影技术”、“电影企业”以及“动画电影”的栏目下加以论述的。

(一) 起源：1815 至 1895

电影是在 19 世纪的最后十年诞生的，它是由那个已经具有机械概念的世纪三个独立的机械方面融合而成的：滞留视像的玩具、照相术以及机械化的大众娱乐。滞留视像的玩具是利用这样的生理现象，就是大脑可以把眼睛的形象保留时间比眼睛实际记录的时间稍长一些。这种滞留性就使得一系列独立的画面可以相互混合起来，看起来像一个流畅而连续的动作。这种对电影来说是非常重要的光学幻觉(一部电影只不过是一系列呆照画幅的综合)是来自 19 世纪的许多玩具的基础。它们都具有美丽奇妙的名字，如诡盘、走马盘、轮舞盘活动视镜和频闪观察器等，这些玩具仅仅是一种上面画着人形的循环旋转机器，每个人形的动作都稍有变化。这种圆盘可以是一块平板、一个鼓轮，或者甚至是一个复杂的带有不同平面和面镜的机器。但是这些机器的原理是一样的——就是把无生命的东西变活了，把明显是呆滞的东西通过旋转轮盘或鼓轮而变成了动作。

但是如果没有对自然世界的照相，就不可能有对自然世界的电影。摄影机可以追溯到莱奥纳尔多·达·芬奇的照相暗室的设计图，这个小盒子可以把世界的倒转影像捕捉在透镜对面的盒壁上(原来的透镜仅仅是一个小孔)。早在 19 世纪，科学家就开始寻找各种手段来代替那个盒壁，他们用感光照相板把透镜对面的影像清楚而永久地保留下来。这些实验于 1839 年在法国经过路易斯—杰克—曼德·达居莱和约瑟夫—尼赛尔·尼佩克的共同努力而达到了高潮。达居莱的第一批照相要求曝光的时间是十五分钟，而电影所要求的至少是一秒钟十六次曝光。因此直到摄影器材和感光材料变得更快、更敏感的时候才能够产生电影。到 1870 年，照相机已经有了快门，并且使用了速度为千分之一秒的快门。



第一个把照相术用于活动摄影的人是爱华·穆布里奇,他是一个英国冒险家,于1849年的淘金狂之后的年代里移民到加利福尼亚。1872年,加利福尼亚的州长,里兰德·斯坦福,一名养马人和赛马狂,和他的一名竞争者打赌说,马在奔腾的某一瞬间是四蹄全都离地的。1877年穆布里奇的发现为斯坦福赢得了二万五千美元的赌注。穆布里奇沿着跑道摆了十二台照相机;他拉了许多绳子附在每台照相机的快门上。当那匹马沿着跑道奔驰而过的时候,马蹄每踢断了一根绳子就拉动一个快门,这样就把马的运动的一个个阶段曝了光。穆布里奇认识到,把这些照片在一个旋转的轮子上并且用幻灯加以投影,就可以重新组合成原来的运动。在这以后的20年,穆布里奇继续拍摄和投影“这些运动中的画片”,但是它们还不是真正的电影。因为这些照片是由12台或20台,或者最终是用40台照相机,而不是用一台照相机拍下来的。

一位名叫E.-G. 马莱的法国人于1882年第一次用一台摄影机拍成了电影。在穆布里奇的工作启发下,马莱创造了摄影枪,他通过扣动板机可以在一秒钟内曝光十二画面。这些画面记录在摄影枪暗室内单独一块玻璃板上,而这块玻璃板在拍摄的那一秒钟内旋转十二次。但是这种早期的摄影机和马莱以后改进了的摄影机依然只能拍几秒钟的动作。电影进一步发展所要求的照相材料不是单独一块感光照相板。

1. 爱迪生和他的实验室

这种照相材料——赛璐珞胶卷——是由乔治·伊斯曼在美国发明的,然而另一个美国人,汤姆斯·A. 爱迪生,却往往享受发明电影的声誉,因为爱迪生使用伊斯曼的赛璐珞胶片来拍摄活动画面照相。然而爱迪生的发明权是不明不白的。首先,爱迪生并没有发明任何机器,虽然他把别人的发明摆在自己的名下。早在1888年所发明的这个名叫“电影视镜”的爱迪生电影摄影机是威廉·肯尼迪·劳莱·狄克逊的作品,他由英国移民到美国,并且在爱迪生的实验室里工作。而爱迪生的放映机,维太放映机是汤姆斯·埃尔麦特的发明,他是一个独立的美国发明家,就像19世纪90年代的许许多多美国人一样,曾经搞过各种各样的活动照相机。其次,虽然爱迪生实验室毫无疑问地制作了第一部电影摄影机,但爱迪生却反对把电影投射在银幕上。结果,英国(威廉·福力斯—格林)、法国(路易斯—爱姆·阿古斯特·勒·普林斯)、俄国(麦克斯和埃米尔·斯科拉坦莫夫斯基)全都声称发明了电影。因为这些国家的发明家在爱迪生以前申请了电影放映机的专利权,或者是实际公开放映过影片。

爱迪生对活动摄影并不关心,在他发明了留声机之后,爱迪生仅仅想再搞



一架能够用画面来补充音乐的机器。但是狄克逊无疑是美国电影早期最重要的先驱者，他认识到了电影的威力。正是狄克逊使用了乔治·依斯曼的新赛璐珞胶片而不是用刻在蜡筒上的小画面（这种方法和用于留声机的方法相似）。在1889年，狄克逊在美国用赛璐珞胶片拍摄了第一部影片《福莱德·奥托打喷嚏》（爱迪生工厂的一个工人站在摄影机前打喷嚏的中特写镜头）。狄克逊还发明了电影视镜，一个供单人观看的小型看片机；用它来展出《福莱德·奥托打喷嚏》以及其他拍成影片的节目。爱迪生感到电影只有让每个好奇的顾客单独通过看片机来看电影，才能挣钱——并且每次都交一个镍币。后来也是狄克逊帮助完善了美国制造的第一台电影放映机。

爱迪生于1891年把狄克逊的电影视镜和“吉奈托格拉夫”申请专利。但是缓慢的生产使它们直到1894年才产生了真正的影响。“吉奈托格拉夫”是一秒钟四十八幅的画幅（爱迪生相信这个速度能造成运动的最真实的印象）。摄影机的机体只能容纳五十英尺的胶片，装在一系列环和轴上；因此它仅包括几秒钟没有经过剪接的动作。为了延长这个场面，他们就把影片头尾相接，连续不断地放映，正如那些滞留视像玩具一样，在这个电影机器中最重要和最持久的部件就是那些小齿孔，每个画幅有四对，狄克逊把齿孔加在赛璐珞胶片的两侧，从而使影片在吉奈托格拉夫和电影视镜中都能运转。

在爱迪生的小型影片之中（1893—1896）有一些是表现舞蹈的姑娘（例如《安娜蓓拉》和《卡尔曼茜塔》），体操式的打斗（例如《在一家中国洗衣店中的趣事》，在这部影片里一个警察在一堂绘景中追逐一个敏捷的中国人），历史的大场面（例如《马丽·斯图亚特之死》，在这部影片里马丽的脑袋像垒球一样地跳到地上），还有对百老汇的再创作（例如《梅·欧文—约翰·赖斯的接吻》，这是第一个银幕上拥抱的特写，可以说这部影片促成了第一批反对电影的道德反应浪潮）。爱迪生的影片是在室内布景中拍摄的，他使用一架固定的摄影机来代替剧院中的观众。爱迪生的电影制片厂设计得像一所剧院——摄影机是静止的观众，演员在一个专门搭建的高台上进行表演。

爱迪生反对电影投影的决定是一个严重的错误。这最终使他付出了自己的声誉、几百万美元、以及将近十年的无效官司。爱迪生在估价电影的商业可能性之后，本应理解，19世纪的观众是喜欢那种把运动、形状和光结合起来的机械演出的。幻灯演出及其变种（大幻灯会、走马投影、活动画景以及透视画馆），在出现任何一部电影之前就已经非常受欢迎了。亚力山大·布莱克，一名号称照相“魔王”的美国小说家兼大学讲师所写的影戏剧于1894年曾在剧院中演出，他把一个闹剧式的情节、演员以及投影的幻灯片结合起来。这类娱



乐就是故事电影的前身。为付款的观众放映电影是整个 19 世纪的发展所促成的不可避免的高潮。

2. 卢米埃尔兄弟

由于爱迪生拒绝把他在美国的电影视镜和吉奈托格拉夫的专利权扩展到欧洲,因此从 1895 到 1900 年最重要的电影发明出自欧洲。欧洲人仿造并改进了爱迪生早期的电影机。在这些早期的欧洲发明家之中最重要的是法国的奥古斯特和路易斯·卢米埃尔兄弟,他们把制作照相机和照相底版的家庭扩展为制作电影设备的生意。卢米埃尔兄弟从三个方面改进了爱迪生的机器,他们发明了一个轻便的手摇摄影机,这台摄影机可以在任何地方进行拍摄(爱迪生坚持用电力来驱动他那庞大的吉奈托摄影机)。其次,卢米埃尔兄弟把摄影机的速度放慢到每秒钟十六个画格,这不仅可用较少的胶片而且也使放映机运行得更流畅和平稳。第三,卢米埃尔兄弟使用一架机器来拍摄兼放映,并印制影片。由于这架机器无论在拍摄或放映时都必须使用同样间歇运动的原理(每一个画幅在镜头前停顿一瞬间然后继续运行),因此他们就克服了获得清楚流畅的放映的主要技术障碍。爱迪生的早期放映试验以及其他在美国的早期试验错误地使用了连贯的胶片运动来通过光源,而不是用间歇运动。

卢米埃尔兄弟在 1895 年就拍摄了他们的第一部影片。不同于《福莱德·奥托打喷嚏》,卢米埃尔兄弟的这部影片(《工厂的大门》)表现了工人们在进行日常的工作,这部影片是自然的和未经搬演的。卢米埃尔兄弟的“美学”和爱迪生的“美学”之间的差别始终保持在他们大部分的影片中。爱迪生是虚构影片、“舞台式的影片之父”;卢米埃尔兄弟的影片一般是在户外拍摄的。他们容易捕捉在镜头前实际发生的某些生活过程,而不是专门为摄影机所准备的什么事情。在卢米埃尔兄弟早期的影片中,最著名的是《火车到站》,七十年后在让-吕克·戈达尔的《卡宾枪手》中对这部影片做了幽默的模仿;还有《婴儿的午餐》(表现父母喂婴儿的一个段落)以及《水浇园丁》(一部关于一个花匠被一个恶作剧的孩子浇了一脸水的喜剧影片)。最后一部影片是电影棍棒喜剧的最早的一些片断;它是后来伟大的无声喜剧片的先辈。这部影片以很小的规模包含了许多基本的喜剧因素:笑料(园丁)、喜剧的对手(恶作剧的孩子)、喜剧的具体物体(水管子)、喜剧的揭发和正义的伸张(园丁抓住了那个孩子然后打了他一顿屁股)。卢米埃尔兄弟的影片比爱迪生的更新颖和自由,以及更富有动作性和生动性。虽然卢米埃尔兄弟依然认为自己是制造家、科学家而不是艺术家。他们的公司所拍摄的几千部影片都列入片目中——他们的小影片是直接出售的。在拍摄这些小型影片的五年多的时间里,卢米埃尔兄弟并没



有改变他们的目的或方法。他们就是拍“景致”(一个地方、一个过程、一个事件的景)并且不加剪辑。他们充分利用了让人们看见机械记录下来的东西这一新奇性,因此他们除了捕捉景致以外并没有制造其他效果。当这种新奇性消失之后,卢米埃尔兄弟的生意也就告终,而被一些更机智的买卖人和更富有想像力的艺术家所代替了。卢米埃尔兄弟第一次向付款的公众展示他们的影片是于1895年12月28日在巴黎大咖啡馆的沙龙里——这个日期标志着电影历史的第一个时代的结束。在这一时期里,机械的玩具传递到发明家的手里,然后再传到艺术家、金融家和公众的手里。

(二) 电影小片子和“一本的影片”: 1896至1907

1. 欧洲

在欧洲,艺术和商业发展进程较美国更快。在电影历史的最初十年中,最优秀的影片来自法国和英国。

法国。在1896年,百代兄弟和里昂·高蒙在法国开始了他们的欧洲电影企业的商业进军。同年,魔术师乔治·梅里爱开始拍摄魔术技巧的影片。梅里爱发现,把摄影机停下来然后再开始不仅可以从帽子里变出兔子来,而且帽子也可以在原来没有的地方出现,或者在它们原来的地方消失,或者把帽子变成兔子。梅里爱对停机拍摄(后来这几个字成为专门术语)的使用是他对电影的独特威力发展中的唯一贡献。从另一方面,他和同时代的其他电影工作者一样,把电影看作是舞台的养子。像爱迪生那样,梅里爱使用静止的摄影机,专门搭一个高台以供表演,并且运用舞台的传统平面布景。

尽管在这些方面从属于舞台,但梅里爱的影片仍是机智的,出人意外和有趣的。他在银幕上通过精巧的移动布景,稍加打扮的歌女以及那些杂耍演员的花哨的体操动作(在影片里像精灵鬼怪,魔鬼或像月亮上的生物那样跳跳蹦蹦等等)展示了他的演出才能。最典型的梅里爱的情节包括吉卜赛的诅咒(对某一物体施加魔法使它突然爆发出幻想般的活动),醉鬼的梦(喝酒过量以后招来了幻想般的噩梦事件和生物),以及到稀奇古怪的领域去的旅行(例如他那最著名的《月球旅行》1902年,或《北极征服者》1912年)。除了这些奇迹般的花招以外,梅里爱还展示出一种怪癖的、反理性的幽默,这种幽默不断地揭露那些科学家、医生和教授的自命不凡。梅里爱的公司,明星影片公司,使自己的影片得以在世界范围发行,并且影响了那些放映它们的影片的任何国家的电影思想。在美国,梅里爱的许多影片被盗窃和翻印。随着第一次世界大战前夕这个公司的垮台,梅里爱消声匿迹了;然而,在十几年后,一名热心的



法国电影观众又把他从默默无闻中拯救了出来。

法国早期电影的另一名杰出导演是费迪南·齐卡，百代公司的制片负责人。齐卡对电影最值得注意的贡献就是追逐场面，这展示出了动作的生命力。齐卡把他的摄影机搬到户外，这就把影片从爱迪生、梅里爱和其他同时代人在摄影棚中体验到的许许多多空间的局限中解放了出来。齐卡的奔跑形体的速度和动力弥补了他对摄影机的消极的使用以及缺乏对剪接的运用。早期电影史的惊人的事实之一就是；在电影的最初十五年中，最富于生命力的影片是在户外拍摄的，在那里镜头可以表现现代的生活。

战前法国电影的最后一个具有重大意义的倾向非常清楚地展示了这一原则。在 1907 年，一个自称为“艺术影片”的影片公司决定把严肃性带到电影里来。这个自我意识的企业(法国人是最早把电影作为一门艺术而不是新奇的玩意儿来认识的)试图把伟大的作家、音乐家和法国舞台上的演员介绍给电影的微少的观众。这个公司拍摄了几部由大仲马、尤金·斯科里布以及维克多里安·撒尔布的情节剧改编的影片，使用法兰西喜剧院的(法国的国家剧院)演员以及具有国际声誉的女演员撒拉·贝恩哈特。他们最著名的作品《伊丽莎白女皇》(1912)是一部艰涩的，表演过分的，自命不凡的作品，具有讽刺意味的是，它所表现的智慧还不如梅里爱，它的生动性还不如齐卡。

英国。在英国像罗勃特·威廉·保罗和伯特·阿克利斯这样的发明家也仿造并改进了爱迪生的机器。一批具有创新精神的艺术家则使用这批机器来拍摄 20 世纪最初十年最富有想像力的影片。往往被人称作布赖顿学派的这些英国电影制作者，如 G. 阿尔伯特·史密斯、詹姆士·威廉逊、埃斯美·柯林斯、希赛尔·海普华斯和察尔斯·欧本，他们影片的特点是对活动的摄影机、特写以及剪接的节奏进行实验。希赛尔·海普华斯的《义犬救主记》(1905)这部情节剧是关于一个婴儿被吉卜赛人拐走然后被一只忠实的牧羊犬救了回来的故事。这部影片大概是电影历史头十五年中剪接得最为流畅而连贯的影片。英国人还开始发展了作为社会文献的电影(例如《衣衫褴褛》、《贫民窟的孩子》，由科林斯于 1905 年制作)。布赖顿学派的成员还把梅里爱的影片里电影特技和绝技进一步完善了。

2. 美国

在美国，无论是艺术或是商业的进程都是缓慢的，那是由于可以称为众多的机会主义和无法无天的混乱所造成的。美国于 1896 年 4 月 23 日在纽约市音乐厅，科斯特和贝阿尔音乐厅(在 34 号街和百老汇)第一次公开放映了影片。几乎有十年的时间，电影在美国没有一个自己的家，仅仅是作为通俗游艺