

# 世界电影发展史

文化艺术出版社

LY  
17  
J9

大学电影课系列教材之四

# 世界电影发展史

系列主编：沈嵩生

本书主编：刘树林 朱少玲

文化艺术出版社

# 大学电影课系列教材之四

## 世界电影发展史

**系列主编：**沈嵩生

**本书主编：**刘树林 朱少玲

\*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

吉林师范学院印刷厂印刷

\*

**开本** 850×1168毫米 1/32 **印张** 9 **字数** 240,000  
1990年4月吉林第一版 1990年4月吉林第一次印刷

**印数：**0.001—1,200册

ISBN 7—5039—0692—8/J·230

**定价：**4.55元

## 编 委 会

常务编委：李 泱 汤 洵 孙志强 吕亚人 贺常端  
编 委：石 城 汤 洵 孙志强 吕亚人 刘树林  
朱少玲 李 泱 李亦中 严蓉仙 何 甦  
吴恭俭 贺常端 凌振元 舒其慧

(以姓氏笔画为序)

## 前 言

电影作为一种新兴的艺术样式，深受广大群众特别是青年观众的喜爱，它以经久不衰的魅力在当今社会生活中产生着越来越大的影响。新时期以来，我国社会主义电影事业迅速发展，不少高等院校纷纷开设电影课程或讲座。电影进入大学课堂，标志着我国电影艺术的理论研究和教育工作都步入了一个新的阶段。

为了给大专院校电影课教学提供一套适用的教材，满足大学师生对电影文化日甚一日的渴求，并为建设我们中国自己的有特色的社会主义电影理论教育体系做出力所能及的贡献，我们北京师范学院、杭州大学、湖北大学、安徽大学、南开大学、山东大学、河南大学、华东师范大学、上海师范大学、湖南师范大学、吉林大学、吉林师范学院、华南师范大学、湘潭大学、天津师范大学等十五所高等院校部分从事电影课教学的教师，在国家教委、中国高等学校电影学会和文化艺术出版社及各院校领导支持下，联合发起编写这套大专院校电影课程系列教材。

一九八七年五月，在北京师范学院召开了第一批三本教材的统稿会，讨论了油印稿。会后，各执笔人分头修改了自己的稿子，并由各本教材主编统改了书稿。系列教材主编、北京电影学院院长沈嵩生同志又亲自审阅了三本书稿，并撰写了总序。一九八八年年底，第一批三本教材（《电影学原理》、《电影作品选评》、《电影论文选》）已陆续出版。

一九八八年四月，在杭州召开了第二批三本教材的统稿会，讨论了油印稿或复写稿。会后，由各本书主编统改各执笔人的修改稿，并由系列教材主编沈嵩生同志审阅定稿，然后送交文化艺

术出版社。第二批三本教材是：《世界电影发展史》、《电影文学引论》、《电影编剧学》。

《世界电影发展史》是本系列教材中侧重介绍电影艺术发展过程及基本规律的一本重点教材。我们从第二批开始，不再采用十四、五人集体编写一本书的办法，而是集中由四、五人集体编写。我们编写这本《世界电影发展史》的目的，是为了适应普通高等院校学生希望了解电影历史的需要，以期提高他们的电影文化水平。这本教材也可以作为电影工作者、艺术院校师生、指导学生开展影评活动的中学教师以及广大电影爱好者的参考读物。

《世界电影发展史》在编著过程中，考虑并贯彻了以下几个原则：

一、探索编写电影艺术历史的新体例。要运用马克思主义的艺术理论，分析、评价、总结九十多年来的纷纭复杂的电影历史现象、电影思潮、电影流派、电影艺术家和电影艺术作品。从中寻求电影这门新兴艺术的成长与发展规律。

二、注意史料的系统性和完整性。电影发展史属于艺术史的分支，是专门叙述电影这门新兴的、有案可稽的现代艺术的发展过程的论著，有了尽可能系统和完整的史料，立论才可能凿凿有据，使人信服。

三、避免材料淹没观点，力图从资料堆中提炼出更富有启示性的论点，使全书有明显的理论色彩。我们认为，电影学科是由电影学原理、电影发展历史和电影批评这三个部分组成的。任何一部电影历史著作，都不可能没有自己的理论主张和观点，但其隐显、精疏和偏全的差异却是一种客观存在。

四、作为中国学者编写的《世界电影发展史》，虽然仍以勾划世界电影发展的历史轮廓为基本任务，但在必要的章节里，自然会更多地论述到中国电影的发展历史。这是任何一部电影史著都难于避免的。然而，由于篇幅的限制和各国电影历史地位的比照，要想系统地、全面地阐述中国电影的发展面貌，也是本书所力不

从心的。

本书由绪论和六章正文组成，由刘树林、朱少玲、贺常端、汤洵、凌振元等参加编写。刘树林、朱少玲担任主编。由于我们经验不足，史料匮乏，疏漏与不当之处在所难免，期待海内外的专家、学者和广大师生批评指正。

十五院校电影系列教材编写组

1989年7月

# 目 录

|                     |   |
|---------------------|---|
| 绪论                  | 1 |
| 一、研究电影发展史的实践意义与理论价值 | 2 |
| 二、构成电影发展阶段性的基本要素    | 4 |
| 三、世界电影史的分期及其理论依据    | 9 |

## 第一章 电影的史前期 (1825~1895)

|                    |    |
|--------------------|----|
| 第一节 电影的发明          | 14 |
| 一、早期光影理论的发现与应用     | 14 |
| 二、近代电影原理的实验与发明     | 15 |
| 三、电影发明的关键一步——走出实验室 | 17 |
| 第二节 胚胎期的艺术         | 19 |
| 一、科学教育片与动画片的萌芽     | 19 |
| 二、舞台纪录片与故事片的雏型     | 20 |
| 三、早期的新闻片、纪录片和大型报道片 | 22 |
| 第三节 爱迪生与卢米埃尔       | 22 |
| 一、爱迪生的卓越贡献         | 23 |
| 二、卢米埃尔的最初胜利        | 25 |

## 第二章 电影艺术形成期 (1896~1912)

|                     |    |
|---------------------|----|
| 第一节 本时期电影发展概述       | 30 |
| 一、本时期电影发展历程         | 30 |
| 二、本时期电影的主要特征        | 35 |
| 第二节 乔治·梅里爱与“戏剧电影”   | 38 |
| 一、梅里爱的生平与创作道路       | 38 |
| 二、梅里爱的历史地位及其创作局限    | 43 |
| 第三节 G·A·斯密士与布赖顿学派   | 46 |
| 一、布赖顿学派的形成及其特点      | 46 |
| 二、G·A·斯密士的创作特点与历史贡献 | 47 |
| 第四节 费迪南·齐卡与“百代”的振兴  | 49 |
| 一、“百代”的振兴及其历史地位     | 49 |
| 二、费迪南·齐卡的创作道路       | 52 |
| 三、齐卡电影创作的主要特色       | 53 |

## 第三章 无声电影全盛期 (1913~1927)

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| 第一节 本时期电影发展概述                     | 56 |
| 一、世界电影思潮起伏、流派丛生                   | 56 |
| 二、先锋派电影运动及其世界影响                   | 73 |
| 第二节 大卫·格里菲斯及其《一个国家的诞生》和<br>《党同伐异》 | 77 |

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| 一、格里菲斯的生平与创作·····                   | 77  |
| 二、《一个国家的诞生》·····                    | 82  |
| 三、《党同伐异》·····                       | 84  |
| <b>第三节 查尔斯·卓别林和他的喜剧电影艺术</b> ·····   | 88  |
| 一、卓别林的生平与创作·····                    | 88  |
| 二、卓别林喜剧电影的特色·····                   | 93  |
| <b>第四节 谢尔盖·爱森斯坦的理论建树与创作实践</b> ····· | 98  |
| 一、爱森斯坦的生平与创作·····                   | 98  |
| 二、爱森斯坦的理论建树·····                    | 100 |
| 三、《战舰波将金号》·····                     | 104 |

## 第四章 电影艺术的成熟期（1927~1945）

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| <b>第一节 本时期电影发展概述</b> ·····      | 108 |
| 一、电影表现要素的完备与世界电影中心的转移·····      | 108 |
| 二、本时期世界电影的发展趋向·····             | 115 |
| <b>第二节 中国电影的发展及其世界影响</b> ·····  | 117 |
| 一、三十年代的“左翼电影”·····              | 118 |
| 二、抗日战争时期的电影·····                | 130 |
| 三、解放战争时期的电影·····                | 132 |
| <b>第三节 美国的好莱坞及其“商业电影”</b> ····· | 137 |
| 一、好莱坞的建立·····                   | 137 |
| 二、好莱坞的鼎盛时期及其“商业电影”的成就·····      | 146 |
| 三、古典好莱坞的终结·····                 | 151 |

**第四节 苏联电影的发展与电影文学地位的确立**..... 157

一、苏联电影的新高涨..... 157

二、卫国战争时期的苏联电影..... 176

**第五章 电影继续发展期（1945~1959）**

**第一节 本时期电影发展概述**..... 178

一、世界电影的新局面..... 178

二、本时期电影发展的主要特征..... 191

**第二节 意大利新现实主义电影**..... 192

一、意大利新现实主义的兴起及其历史发展..... 193

二、新现实主义电影的美学特征..... 197

三、新现实主义电影运动兴起的原因..... 202

四、新现实主义电影的主要作家作品..... 204

**第三节 日本电影的崛起及其世界影响**..... 211

一、战前日本电影的历史发展及特点..... 212

二、战后日本电影的崛起及其成就..... 215

三、黑泽明和他的《罗生门》..... 222

**第四节 法国的新浪潮运动**..... 226

一、新浪潮运动概述..... 226

二、新浪潮电影的基本特征..... 232

## 第六章 世界电影的新阶段(1960~ )

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| 第一节 本时期电影发展概述              | 237 |
| 一、当代世界电影概观                 | 237 |
| 二、当代电影发展的基本趋向与特征           | 245 |
| 第二节 现实主义传统的继承和发展           | 247 |
| 一、侵越战争题材的风行成为美国电影的重要思潮     | 247 |
| 二、军事爱国主义和道德题材是当代苏联电影的重要收获  | 250 |
| 三、社会问题电影的新成就               | 259 |
| 四、“政治电影”的勃兴                | 264 |
| 第三节 现代主义电影的绵延与当代电影风格样式的多元化 | 271 |
| 一、现代主义电影的哲学基础和美学特征         | 271 |
| 二、现代主义电影的绵延                | 272 |
| 三、当代电影风格样式的多元化             | 277 |
| 第四节 电影理论的发展及其学术地位的提高       | 283 |
| 一、照相本性论对形象本性的论争            | 284 |
| 二、“长镜头”理论对蒙太奇理论的挑战         | 285 |
| 三、电影符号学对传统方法论的冲击           | 286 |
| 后记                         | 289 |

## 绪 论

历史是现实的镜鉴。一部电影艺术发展史，正是以无数前驱者天才的创造，其中包括不懈的求索，成功与挫折，使后人变得更聪慧，更富于独创性。所以要认真研究电影艺术的衍化规律，必须首先通晓它的发展历史。从一般意义上讲，如果不了解它的来龙去脉，就会缺乏电影的起码常识和必要的素养；从更高的意义上讲，如果不熟悉电影发展的历史，就不能鉴往追来，高屋建瓴，得心应手地驾驭这门艺术。因此，一部优秀的电影史著，既是初学者临师入门的向导，又是博识家用之不竭的武库。

那么，如何用比较精要的文学和明晰的观点，反映出极为丰富的电影发展面貌呢？我们想通过《世界电影发展史》的编著，在全书体例上作些新的尝试。此前的电影史著，有的注重史的发展线索，虽材料翔实、评介精细，但对重大电影现象缺乏必要的理论概括，属于叙述性电影史著。例如法国乔治·萨杜尔的《世界电影史》。还有的注重电影发展历程的“理性重组”，不以严格的“物理时间”为序，而着眼于电影艺术传统的论述，属于阐释性电影史著，例如我国邵牧君的《西方电影史概论》。我们在编著此书时，力图兼取二者之长，关注各种史学取向，既追求较为明晰的电影发展线索，注重每一发展阶段的史料描述；同时，又对主要电影艺术传统，重大电影思潮流派，著名电影艺术大师的历史贡献及其世界影响，电影美学上的重要突破及其理论建树，分别进行较为集中的理论概括，作到以史带论、史论结合，既入乎其中，摄取丰富的直接经验，又出乎其外，赋与史料以鲜明的理论色彩，力图从一个比较新的角度由近及远地审视世界电影的

发展面貌，以便通过史的描述，给读者带来更多的理论启示。

与此同时，我们还要看到，方法的选择是不能离开一定的哲学基础的。经验论者认为：现实不依赖人类的心智而存在，历史的真实要由它自身的本色去显露。他们寄希望于史实的自我剖白。实在论者则把世界电影看作一个完整的机制，而不是可见现象的单向度领域。为此，人们对可见层面的客观描述，绝非它的终极目的，而应格外关注它的生成机制的研究。至于约定论者，则认为电影史是夹在研究者和现实之间的一组透视镜和滤色镜，它将按照自己的意向去阐释历史。电影史家各自不同的哲学取向，导致他们大相径庭的信仰定势。我们认为：电影的历史既不是若干历史事件的自然排列，又不是“儿童的字母盒子”，可以随心所欲地用它拚出任何想要拚得的字词。一部科学的电影史，应该在展示电影现象的同时，善于居高望远地把握整体，在纷纭复杂的网络关系中，界定每一事件的历史地位。可见，缺乏理论提摄的电影史著是苍白无力的。

为了提挈电影发展的纲纪，在分论世界电影六个发展阶段之前，先就如下几个问题进行概要论述：

## 一、研究电影发展史的实践意义与理论价值

首先，从电影艺术的实践角度来看，一方面，它具有一般文学艺术发展史所共有的文献价值。即在前人艰苦跋涉的足迹中，寻求有益的经验，汲取失败的教训，以便为未来电影的发展指明方向，开拓道路。另一方面，它作为在本世纪内才逐渐形成的新兴艺术，在当前电影的创作中又具有它独特的实践价值。众所周知，许多古老的文学艺术，人们在追踪它漫长的发展轨迹中，都难于摆脱事后总结经验的局限，而在现代人眼皮底下诞生的电影艺术，却直接作为创新立说的参照系，与当代人的创作活动难解难分。正是从这一特点出发，我们更加感到研究电影发展史乃是个勿失良机的战略步骤。事实已经表明：不仅众多的音象资料，

可使我们精细无误地考察电影艺术的原始形态，就是它各种构成元素的演进发展，也至今未在我们脑际中消散，这应该是一个难得的机会。与其对时过境迁的艺术进行无尽的考究与猜测，莫如对历历在目、音沉在耳的艺术留下科学的记载。因此我们可以说，研究电影的历史不仅是必要的，而且是迫切的。

其次，从理论上讲，通过电影历史的考察，我们将从每一发展阶段的历史现象中获取科学的概括、从而使现实的创作更为清醒而自觉。最初，由卢米埃尔兄弟缘起的“纪实电影”，单纯强调电影的复制功能，其理论支点是“绘画式活动”和“运动中的图形”。其后，电影又流于戏剧的附庸。至二十年代，先锋派电影则排斥叙事，“在反对舞台化，反对文学性的口号下，把情节纠葛和性格刻画列为电影艺术的‘敌对元素’，要求以抽象的图形，唯美的形式、孤立的形象和离奇的对喻，作为影片的全部内容”。①在电影创作及其理论研究蓬勃发展的三十年代，人们公开宣称“真正的艺术并不注意掩饰他的艺术手段的人为性”。爱因汉姆的“部分幻觉论”，爱森斯坦的“蒙太奇思维”论，左右着当时的艺术实践。然而，在第二次世界大战以后，由于新的纪实派理论的指导，电影的复制功能又在新的起点上得到回归。安德烈·巴赞的影象本体论和长镜头理论，齐格弗里德·克拉考尔的“照相本性”、“物质现实的复原”说，则排斥一切艺术加工的必要性，使电影囿于“纪录”和“揭示”的功能。此后在再现与表现之间，又几经徘徊而步入相互渗溶，多元并存的发展阶段。至于当代电影的整体性研究，结构主义——符号学的引进，则使电影美学正在经历新的变革。所有这一切，对电影艺术的创作无不具有现实的理论指导和参照价值。

应该指出的是，电影史的理论关注点与电影学研究的另外两

---

注①邵牧君：《电影理论历史概论》，《文艺研究》1984年第5期第85—86页

个分支有所不同。电影理论是对整个电影现象进行共性研究，着意探讨所有电影的本性和潜质；电影批评是对个别影片（包括若干组影片的综合、分析、比较）的特质研究。这两个领域尽管都不同程度地涉及到电影史的研究命题，但是都没有把电影的时间向度作为自己的研究重心。唯有电影史家才把电影作为艺术、作为工艺、作为社会现象，作为经济机构，研究它在特定阶段中如何发挥其历史作用的。可见，电影史中的理论概括，是在其沿时发展中摄取有益的经验，权作正反两方面的“历史教员”。

## 二、构成电影发展阶段性的基本要素

研究电影发展的历史，必须从具有质的规定性的不同历史阶段入手，经由微观的考察，进入宏观的把握。否则，便无法认识事物的整体。恩格斯指出：“在自然界中，质的变化——以对于每一个别场合都是严格地确定的方式进行——只有通过物质或运动（所谓能）的量的增加或减少才能发生。”<sup>①</sup>可见，质量互变的普遍性是艺术发展阶段性的哲学基础。但是，作为受多种构成要素影响的电影艺术，其发展阶段的质跃，即引起质变的基本形式也是多种多样的。按照马克思主义的哲学原理，事物量变的形式除了数目和数值的增减、程度和水平的升降以外，还包括事物构成要素之间的排列顺序和种种外在因素的影响。毋庸置疑，电影是一个开放的体系。自从它披着现代科学技术的盛装君临艺坛之后，就一直受制于电影工艺的发展水平，而电影工艺的水准，又直接受经济条件的制约，至于经济要素又从未离开社会泛本文乃至其他艺术形式的影响。据此我们可以认定，科学技术的进步，电影企业的盛衰，社会价值的升迭以及姊妹艺术的影响，都是构成电影发展阶段性的重要因素。

首先，从电影的内部规律来看，绘画、音乐、戏剧、文学等

---

①《马克思恩格斯选集》第3卷第486页

姊妹艺术的影响，直接显示出具有不同的质的规定性的历史阶段。例如，在电影诞生的初期，由于强调电影对生活的复制能力。因此更多地从绘画艺术中汲取营养，注重电影画面的构图与节奏。瓦契尔·林赛在一九一五年出版的《活动画面的艺术》一书中，称电影为“活动的绘画”和“活动的雕刻”，强调图形固有的暗示性、巴里·萨尔特对本世纪初的电影研究，基本上集中在构图和布景深度上。美国哥伦比亚大学教授维克托·弗里伯格也把电影仅仅作为画面欣赏。此时期的电影也多用绘画的构图原则摄制的。他们往往注意画面的外貌，而不太关心画面叙述的内在涵义。二十年代前后，由于电影艺术的日趋成熟，它便越来越多地从文学中学习隐喻、象征等表现方法，形成以诗电影为高潮的无声电影黄金期。至二十年代末，由于声音的介入，一方面从音乐艺术中吸取了通过各种音响构成的和谐感和节奏美，同时也导致向戏剧艺术全面学习的高潮。其中，包括结构形式、剧作语言、表演艺术等一整套戏剧美学的原则与技巧。应该说明的是，繁兴于三、四十年代的戏剧式电影与上个世纪末梅里爱的“戏剧电影”有着本质的不同。梅里爱是将摄影机放在后面一动不动地拍摄舞台的全景，而本时期的戏剧式电影是以镜头为单元，具有极为广阔的时空自由。第二次世界大战结束以后，由于世界性的社会变革，人们要求面对严酷的现实，反映自己切实关心的重大问题。于是脱离现实的创作开始被取代，主张用平凡的生活细节摄取真实的社会风貌。画面的逼真性、纪实性重新受到重视。昔日善于揭示紧张激烈的矛盾冲突的戏剧模式，渐渐被自然流畅，如同生活本身一样平淡无奇的散文式电影所取代。五十年代末至六十年代初，受意识流小说的影响，又出现了与传统形式背道而驰的主观随意性结构。此后的电影，由于社会的发展，人们内心世界日趋丰富、复杂，加之多种艺术的相互渗溶与影响，逐渐步入多层次、多角度、多侧面、多深部的立体网络系阶段。纵观电影发展的历史，正是由于各种不同艺术形式的影响，才形成在电影