

[法] 乔治·萨杜尔 著

电影通史

第三卷

电影成为一种艺术(上)

中国电影出版社

〔法〕亨利·朗格卢瓦 著

电影通史

第二卷

电影成为一种艺术（上）

中国电影出版社

J991

2(3)

电 影 通 史

第 三 卷

电 影 成 为 一 种 艺 术 (上)

战 前 时 期

1909—1914

[法] 乔治·萨杜尔 著

徐 昭 吴 玉 麟 译

中 国 电 影 出 版 社

Georges Sadoul
HISTOIRE GENERALE DU CINEMA
TOME III
LE CINEMA
DEVIENT UN ART
(1909—1920)

LES EDITIONS DENOEL
Paris

内 容 说 明

本书为法国已故著名电影史家乔治·萨杜尔所著的《电影通史》第三卷(第一卷《电影的发明》和第二卷《电影先驱者时期》中译本分别于1959年,1961年由我社出版即将再版),内容以第一次世界大战为分界线,分为上下两册,分别叙述1909—1914年和1914—1920年间世界电影情势的变化。作者用丰富的资料,详细记述此时期各国电影企业的兴衰与电影创作的发展情况,显示了电影作为一种独立的新视觉艺术的形成过程。

本书出版于1951年,1978年再版,中译本根据1951年版译出,参照1978年版修订,分为上、下册,插图采自1951年版。

电影通史第三卷(上)

中 国 电 影 出 版 社 出 版

北京印刷一厂印刷 新华书店发行

开本: 850×1168 毫米 1/32 印张: 14 $\frac{5}{8}$ 插页: 37 字数: 380,000

1982年2月第1版北京第1次印刷 印数: 1—3,600册

统一书号: 8061·1568

定价: (纸精)3.00元

序 言

《电影通史》第三卷的编纂工作开始于1941年，它所研究的是1909年至1920年电影成为一种艺术的时期。这一时期开始于艺术影片的创始作《吉斯公爵的被刺》上映以后，终于第一次世界大战的结束，也就是以苏联早期影片的出现、瑞典优秀作品的问世、《卡里加里博士》与《被摧残的花朵》的制成以及好莱坞霸权的建立，作为这一时期的结尾。

第一次世界大战的爆发，将《电影通史》的第三卷自然地划分成两个部分。第三卷本身尽管自成一个完整的单元，但由于叙述范围广泛，使我们不得不把它分成上下二册出版。因此，在本册开头的结论中，我们对于所叙述的整个研究时期（1909—1920年）影片制作的演进作了一个全面的概述。同样，在下册的结尾中，读者可以看到一些概括性的结论，以及在本卷中所提到的片名与人名索引。

本卷上册对影片的叙述一般至1914年8月为止，但关于1915年春天才参战的意大利和自成一个系统的分集片或成套片这一国际样式，则略超出了这个时限。至于美国电影，它相当于欧洲战前时期的最后一年是在1915年年初，亦即以《一个国家的诞生》这部影片的大获成功作为它的战前时期的结束，这个时期也就是美国电影工业、电影商业与电影艺术决定性的阶段。

本卷下册将研究大战期间的影片。在该册中，我们将以相当大的篇幅追溯1914到1920年间社会和政治方面的一些重大事件。为了要阐明此时期内某些影片的真正意义，我们必须根据这一时期的历史背景来进行探讨，尤其是因为在此一危机时期内发生的战

争与革命曾为以后的电影提供了许多题材。

1919—1920年间世界已进入了战后时期，我们把研究这一年中的影片作为下册的结尾。但关于战后的某些流派——先锋派、表现主义、达达主义、抽象电影等，我们准备留待下一卷中再来叙述。因此，我们认为在本卷中可不论述这些流派的起源，对于它们最初的试作与表现——例如有名的影片《卡里加里博士》或斯特劳亨成为导演后最初拍摄的那些影片——也暂时搁置不论。

本卷两个部分的编撰工作，条件是各不相同的。在1915年以前，还没有人承认电影是一种艺术，对电影的评论根本不存在。因此，在编写上册时，我们完全没有向导，只能在极其庞杂而又难于凭信的商业广告中去进行探索。由于我们所参考的该时期的资料往往是直接的原始材料，所以我们不得不重刊许多已被人们遗忘或尚未为人们所知的细节。我们希望这些繁多的细节不致使读者看了生厌，因为此一时期还是电影艺术相当贫乏的时期，除了意大利与丹麦以外，电影的进步主要表现在数量方面，至于质量方面，总的说来，还是很平庸的。

在第二个时期中，因有许多论著和当时的独立评论（特别是德吕克的评论）可供参考，所以我们能够更全面地研究该时期的电影，将它置于一个历史时期中来考察。这一时期的电影，内容之丰富与数量之多，正和“太平盛世的1900年”，也就是先驱者电影产生与发展时期，形成显明的对照。

在本卷内，我们试图从各个方面，即从艺术、经济、社会、技术、“语法”等方面来对电影进行研究。但我们并没有广泛地叙述技术方面的情况，因为电影技术在1909到1920年间还未发生根本性的变化。对彩色电影与有声电影，当时虽有不少试验，但尚未获得重要的结果，因此我们把这一方面留待另一卷里去叙述；在那里，我们还将全面地论述电影审查制度和某些片种——新闻片、纪录片、科学片——的演进。此外，关于1909—1920年间电影语法的演进，因需用篇幅较多，我们计划把这一部分作为一本

单独的册子，和《电影通史》分开出版。但在本卷内我们并没有因此取消对电影语法主要“转折点”的叙述。

本卷在编写上遇到的困难与便利，和上一卷《电影的先驱者时期》的情况，极不相同。资料的缺乏使我们在编写第二卷时很感棘手。而在编写第三卷时，我们却几乎被大量的印刷品所淹没。但大量的文字资料仍不能弥补留存下来的可供清楚地观摩的影片的缺乏。我们常常因此不能作深入的研究，而且也难以参考法国以外被保存下来的资料。假如不是借助别的史家的精辟著作的话，我们势必无法给全世界的电影描绘出一个全貌。

我应特别感谢都灵的普罗洛小姐在意大利电影方面和纽约的杰·莱达先生在苏联电影方面给我的帮助。他们两人都把他们的著作在未出版之前寄给我参考，使我能从普罗洛小姐的《1895—1915年意大利无声电影史》和杰·莱达先生的《1896—1919年的电影》里获得许多借鉴。我谨在这里向他们表示衷心的感谢。同样，我也要感谢布达佩斯的安陀尔·拉依泰先生，他特地为我写了一篇1919年前匈牙利电影情况的文章，我从中吸取了许多尚未发表过的细节。

此外，我还很得益于已成电影史上名作的几种著作，如丹麦奥维·勃鲁森道夫所著的《电影百科全书》，已故的弗朗舍斯科·派西纳蒂根据瑞士雷纳特的一本德文著作写成意大利文的《电影辞典》，刘易士·约可布的出色著作《美国电影的兴起》，泰莱·拉姆萨所写的有丰富史实与逸事的《一百万零一夜》，拉莎尔·劳鸟的《英国电影史》——该书第三册（1914—1918）我还是在本卷业已付印时方才看到的。英国电影学会出版的许多导演的影片目录，对我来说，乃是不可缺少的工具。在这方面，维什涅夫斯基所编的1917年前俄国摄制的影片目录，在编排的完善上更为卓越。最后，在电影评论方面，德吕克与慕西纳克所写的书籍和文章，在我研究1914年后那个错综复杂的时期上，乃是一个重要的指南。

我应该向亨利·朗格卢瓦先生和艾斯耐-艾斯格菲埃小姐表示最大的感谢，他们以法国电影资料馆的档案、藏书和照片帮助了我的研究工作，并提供了本书所刊载的大部分插图，这些插图都是由让·法迦斯先生根据罕见的原来剧照完美地重拍下来的。慕茜陶拉夫人也给了我很大帮助，将她的回忆录和在她领导下的历史研究委员会所藏的资料供我参考。我还应感谢丹麦电影资料馆的奥维·勃鲁森道夫先生供给我很多的照片，并校阅了有关丹麦电影的一章。我还要感谢巴黎“兵工厂图书馆”隆台尔基金的保管人霍纳-孟瓦尔夫人，英国电影学会的欧纳斯特·林德格林先生，都灵电影博物馆的普洛罗小姐，米兰“意大利电影技术馆”的几亚尼·康緬西尼先生，布达佩斯“工人运动研究所”的亚拉尼奥西夫人，纽约电影资料馆的伊丽丝·巴莱小姐，他们允许我发表了他们所收藏的照片资料。由于插图的丰富，使我们不得不改变《电影通史》第三卷的编排方式，这种方式在尚未出版其他二卷——《无声艺术》（1919—1929）与《有声电影的兴起》（1929—1939）中，将继续予以沿用。

尽管有以上各方面的协助，我相信本卷一定还有许多错误与不确实的地方。它们一定是难免的，虽然我在编写过程中在这方面曾费了不少精力，加以注意。在本卷中我曾尽自己的可能改正了《电影先驱者时期》一卷中的错误，并且还给好几个国家作了补充叙述。对于本卷中存在的错误与缺点，我准备在再版时，或在第四卷《无声艺术》中加以纠正。我计划在1953年出版《电影通史》的第四卷，在该卷内则主要仍着重于分析方面。此外，我打算于1952年中间，出版我上面提到的《电影语法的起源与发展》（1895—1930）一书。

1951年9月15日于布拉格

1908年，电影已经成为一种企业，但还远未成为一种艺术。除梅里爱而外，没有一个先驱者想成为艺术家。“艺术影片”只是一个广告用语，只能蒙骗某些观众，不能蒙骗那些参加拍摄这种影片的学者、剧作家或法兰西剧院的演员们。每天晚上，千百万人挤满了黑暗的放映厅，然而知识界名流和上层人物对电影仍然抱着轻蔑的态度。

在本卷里，我们研究的时期开始于第一次世界大战之前（1909—1914），终于大战结束之后（1919—1920）。在这个时期内，电影变成了一种艺术。这一变化几乎是自发性的，是在那些知名的艺术家不参与的情况下发生的。

1914年以前，最显著的现象是影片在产量上和长度上大大增加。但质量却远远落在数量的后面。

在法国，“艺术影片”的表现方法千篇一律。无论什么题材都按照一定的格式摄制……只有喜剧片和插曲式影片由于麦克斯·林戴和费雅德的努力，曾有相当大的进步。

在意大利和丹麦，电影的艺术任务已被人们模糊地意识到。在俄国也出现了相同的情况。大战的爆发妨碍了或是迟延了这方面的发展。

在商业方面，美国是从欧洲的灾难中获得最大利益的国家。美国的导演懂得继承旧大陆最有价值的成果，并把它们发展到更高的水平。在D. W. 格里菲斯、汤马斯·英斯、麦克·塞纳特、查尔斯·卓别林的光辉成就下，1915年出现了突如其来的美国电影的繁盛时期。这个新流派发出了如此强烈的光芒，致使知识界开始要求给予电影以艺术的权利。意大利、丹麦与法国流派则显示

出迅速衰落的趋势。但在法国，一个新的电影流派已开始以冈斯和德吕克为核心而逐渐形成。

瑞典学派在新艺术的光辉成就下更加兴盛起来，并且第一次清楚地认识到它的使命。大战期间，德国建立了欧洲规模最大的制片工业，篡夺了意大利在摄制豪华影片方面的地位，并以它的表现主义的作品轰动了世界。俄国革命以后，列宁签署了电影企业国有化的法令，并在国内战争的艰难环境下奠定了一个新电影的基础。电影在苏联自此已不再是一种商业，而成为一种文化工具了。

1920年，当和平已经几乎重新恢复以后，谁也不能否认下面这一明显的事实：尽管欧美垄断电影企业的金融家们企图把电影变成一种麻醉人民的新鸦片，可是电影此时却已变成一种具有几乎无限发展前途的艺术了。

1908年至1920年间 影片生产的演变

1908年，当先驱者时期结束时，影片生产的经济基础和技术基础大体上已经具备。大战结束时，无论在任何国家，还没有一家制片公司在经济实力、国际分支机构、国内地位、对电影业各部门的垄断程度、职工人数以及设备情况上，能够超过法利埃任经理时期的百代兄弟公司。这两个时期的不同点在于1908年以前，百代几乎是唯一的一家大制片公司，而在1918年则有二十多家影片公司同时拥有大制片厂、机器制造厂、发行机构、影院网和巨额资本。它们不仅存在（或曾经存在）于法国，而且存在于美国、意大利、英国、丹麦、德国和俄国。继法国电影企业先驱者的近乎独占性的垄断以后，出现了各国强大企业间为征服国际市场的斗争。这场斗争到1920年之后，只剩下美国和德国之间还在继续。以1908年前百代兄弟公司为代表的大制片组织在各“列强”国家竞被模仿，由此引起了各国内部以及各国之间的激烈竞争。当时电影企业实质上已成为一种有赖于国际市场的企业了。

总的说来，1908年至1920年间，影片生产的工业技术并没有什么重大的改变。例如下面就是1921年欧纳斯特·古斯戴所描写的一家典型制片厂的情况：

电影工厂同时是摄影场又是剧场。首先，这里有照明设备、玻璃窗、帷幔、布幕、反射灯和人工照明。其次，它有一个装有布景、道具、侧幕、机械设备与地下室的舞台，以及一些附属设备，如演员化妆

室，布景与道具仓库，木工、模型工与画工的工场等等。这是一个用铁和玻璃制成的建筑物……

摄影场——英国人称为制片厂（studio）——呈现出象剧院舞台上那种特有的不和谐的五光十色的景象，不同处是我们可以一眼清楚地看到这种景象，并且在同一个摄影场里聚集着前台和后台使用的各种物品和工作人员。常有一些用于彼此各不相干的场面中的布景并排在一处，供同时拍摄各场戏之用。在一间最现代化房间的布景旁边，可以看到古代的舞蹈正在希腊神庙的周围，或在一所老朽的茅舍旁边进行。……然而，整个摄影场只够拍摄一个场面的情况也不少……在某些场面中，出场的临时演员可以达到两千余人之众¹。

上面这段描写几乎和1908年制片厂的情况完全相同。事实上，这位法国作家称之为规模巨大的典型摄影场，乃是1906年建成的高蒙制片厂。在外国，新建的制片厂比起战后处于十分破旧的法国制片厂来，设备要好得多。法国制片厂此时依旧墨守成规，仍然是一个用玻璃和铁架搭起来的场子，很象一间扩大了照相室，里面装上一套剧院用的舞台机关。古斯戴给摄影场下的定义，无论在哪一点上，都和1906年梅里爱的描写相同。

在发展最快的国家——美国，1918年在纽约已有一两家不是用玻璃造的摄影场。在宽大的厂棚里，日光射不进去，照明完全使用人工灯光。但另一方面，绝大多数建立在加利福尼亚州、好莱坞与洛杉矶地区的摄影场甚至连玻璃窗都没有，它们和1898年建立在万森的制片厂一样，是一些设在露天的舞台，不同之处只是它们广泛地使用了照明灯。

1906年开始在摄影场里使用的人工灯光，此时逐渐发展起来。它最初只是阳光的代替物，用来使拍片时间略为延长。但以后电光逐渐代替了阳光。在纽约不用玻璃建造的摄影场里，电光完全

¹ 见古斯戴：《电影》一书，1921年巴黎出版。

代替了阳光。这种在1920年还很少见的照明方法，到了1929年随着有声电影的普及而成了通用的方法。而在1920年，阳光在多数摄影场里仍然是主要的照明来源，这一点也可从古斯戴下面的描写中看到：

拍摄电影场景的玻璃房子应当尽可能建筑在四面开旷的地方，和那些挡住阳光的高大建筑物分离开来。这样，明亮的阳光才能透过玻璃照射进来。除了舞台背后的一面以外，不仅顶棚要安上玻璃，就是墙壁也是玻璃造的。白色的和黑色的窗帷可以在铁杆上滑动，用以调剂光线和改变光线的方向，以便根据照明的需要，使光线投向目标。此外，顶棚上还有一些梁架，上面装有活动的蒙着白布或黑布的方框，可以用来减弱或增强舞台上这一部分或那一部分的光线。

当阳光不足的时候，场内就借助于人工光线，这种人工光线是从池槽上的大电灯泡，炭精灯或水银管发射出来的。在宽阔的舞台上，人们用三十盏到四十盏的电灯，每盏灯的光度有五十安培。这些电灯集中在几辆带轮的车子上，用柔软的电线和电槽联系起来。……演员不得不对着眩目的灯泡凝视，以致有整夜失眠的危险。这样不适意的处境，偶尔一两次还可以忍受，可是时间长了，敏锐的视力就会耗尽。……有人甚至谈到几个因此失明的例子。

……然而，尽管人工照明很亮，它并没有完全代替阳光。起初，人们以为靠几个强烈的光源就可以在任何时候，即令在夜里，不间断地在厂棚内进行拍摄工作。可是以后他们却不得不改变这种想法，因为绝大部分要拍摄的场面需要有极充足的光线，而这种光线往往不是电光所能胜任的。

实际上，在下雨天，许多制片厂的工作经常要停顿下来。许多大厂商就是为了尽量减少这种窝工现象，才把他们的厂棚建立在阳光充沛的地区。电灯只能起弥补日间阳光不足的作用……人工光线，由于照明比较集中，可使人物突出部分更为显露，被拍摄的对象轮廓更为分明，他们的眼睛更为明亮，更具有表现力……

人工光线突出表现人物的性格，促使一些导演在14年之后将以前的一些孤立的尝试加以发展。但总的说来，到1918年，太阳光线在影片摄制上仍占主要的地位。这也是美国制片厂首先设立在加利福尼亚州的原因，因为那里的天空，一年到头，几乎都是晴朗的。

摄影的器械同样也没有重大的改变。格里菲斯用来拍摄此时最著名的影片《党同伐异》的摄影机，仍然是1914年以前制造的百代摄影机。1920年的摄影机在取景框和镜头方面有所改进，并且添加了感光胶卷长度计，片盒的容量也增加到三百米，但它们一般在构造上和原理上仍和1908年的摄影机、甚至和卢米埃尔的摄影机，没有很大的差别。此时已有人制成一种新型的摄影机，专门用于各种特技摄影。这种摄影机名叫“摇柄拍摄机”（Tour de manivelle），根据的原理是每摇一次手柄，拍下一格画面¹。在大战期间，美国曾流行一种塔式摄影机，可以在一次拍摄中间使用几种类型的镜头。

摄影师在拍摄影片时仍然用手转动摇柄。拍摄的速度原则上是每秒十六个画格，但可以根据情况改变拍摄的格数。

战后，电影院放映影片，仍然普遍使用手摇的放映机。但早在1910年，用马达转动的放映机已经出现，例如泰尔博特当时曾作这样的记述：

影片应该按照拍摄时的速度来放映。速度大约是每秒钟十六个画格。最重要的是，要以十分稳定的速度来转动摇柄。可是某些外来的影响却可能作用于手的操作，例如音乐伴奏就可以使一个不熟练的放映师加快或放慢放映的速度。由于这个原因，人们愈来愈倾向于利用小型的电马来提供动力。其结果比普通放映师所得的成绩虽较优良，但仍比不上一个熟练而有经验的放映师的用手操作。机械设备只能产

¹ 我们将在下面论述塞贡多·德·乔蒙的章节中再来叙述这种摄影机的产生经过。

生均衡的速度，而熟练的放映师却懂得拍片时所用的速度，从而调剂他的放映速度，使再现的形象尽量达到完善的程度……①

用手操作的放映在1918年仍然广泛流行。当时影评家路易·德吕克在法国谈到电影院优良的放映师的重要性时，曾经希望有一些堪与帕格尼尼那样伟大的提琴家或钢琴家相比拟的优秀放映师出现，他们能象演奏一部音乐名作那样用手操纵摇柄的快慢来放映一部影片。到1920年左右，用电马达放映电影已开始普及，但放映师可以变换放映的速度。当节目比较丰富时，放映速度经常高达每秒二十格或二十四格。

胶片的制造在1908年到1920年之间也没有重大的改变。称为“正色”(Ortho-Chromatique)的胶片药膜与本世纪初的胶片药膜仍然一样，它们的感光性能并没有变化。设在罗却斯特的柯达工厂于1913年发明了一种对太阳光的各种光色都能感应的“全色”(Pan-Chromatique)胶片药膜，但这一新的改进，对电影来说，在本卷所研究的这个时期中还没有越出实验室之外。当时一般制造两种性能的胶片，一种是成本较贵、感光较快的底片，另一种是用于印制拷贝的正片。

药膜所依附的片基，即涂上感光乳剂的柔软透明的胶片，仍然是赛璐珞制成的。法国克莱蒙与黎维埃发明的不燃性醋酸纤维片基曾被德国试制，但没有得到令人满意的结果。在大战爆发以后，用醋酸纤维片基制成的胶片不仅没有普及，反而有消失的趋势。

胶片制造直到1908年都被伊斯特曼和他设在罗却斯特的工厂所垄断。从1908年到1920年间，百代首先打破了这一垄断。维维埃先生这样写道：

① 见泰尔博特著：《电影》一书，1912年伦敦出版。

百代在万森建立了一所设备完备的制造底片和正片的胶片工厂。这个工厂占地三万平方米，专门制造胶片的两个构成部分，即片基与感光乳剂。工厂不断扩大和改善，到1914年年产胶片已将近一亿米^①。

另一方面，德国化学工业也在1910年创办了巨大的矮克发胶片厂^②。百代不久以后在美国和杜邦·德·奈姆尔化学托拉斯联合建立了一家胶片制造厂，来和柯达公司竞争。西乃斯影片公司在意大利也从事胶片制造；在英国，奥斯汀·爱德华公司虽也试制胶片，但还不是设立在哈洛的柯达分厂的敌手。最后，比利时也建立了盖伐特胶片厂，开始生产胶片，而法国卢米埃尔工厂的胶片产量在此时期则仍然处于无关重要的地位。

1908年，电影胶片一般由制片商自己打孔和剪裁。1908年以后，在法国、意大利和英国，打孔机有了显著的进步，由于打孔的精确，胶片在摄影与放映时转动非常稳定，从而几乎消灭了先驱者时期那种使观众感到讨厌的画面跳动。1908年后，制片商不再兼制电影机器，电影胶片无论是底片或正片，逐渐都打有洞孔，装在可容三百米的铁盒内出售。洞孔的规格，从1909年巴黎举行“受骗者大会”以后，已经在国际间划一。自此以后，所有电影胶片都可装在各种摄影机和放映机中使用了。

从1907年开始应用的连续印片机，到1912年装置了变化光度的自动设备，改进了操作方法，普遍地在各洗印厂里使用。对影片的各个不同部分，人们广泛使用了变色与着色的技术，使各个场景具有各种色调，弥补了影片没有彩色的缺陷。“电影彩色法”（Kinemacolor）以及和它匹敌的套版着色法（如“百代彩色法”等）在1914年的前夕几乎已结束了黑白片的统治地位；但战争的

① 见维维埃的《电影技术发展史》，1946年出版。

② 关于矮克发试制不燃性醋酸纤维胶片及德国胶片制造业的发展情形，请参阅本书第十五章及《电影先驱者时期》第490—493页。百代拒绝在法国试制醋酸纤维片基，因此法国的这一发明专利权以后卖给了德国化学托拉斯。

到来使这方面的发展完全停止。同样，各种使影片与留声机相配合的音画同步方法，也因战争而停止发展。在1910年，人们曾期望这方面的技术发展会促成有声电影的普遍化¹。

如上所述，影片的生产技术在1908年到1920年间并没有重要的变更，而只有一些缓慢的发展和改良²。本时期内最重要的现象是在影片的量的方面：摄制和发行的影片，长度大大增加。1908年，一部影片的放映时间很少超过一刻钟，到1914年，某些特殊影片的放映时间已长达几小时之久。

在叙述这一成为本时期最重要特点的发展之前，我们要谈一下促进这个进展的各种技术因素。1908年以前，电影放映使观众的眼睛很感疲倦，因此放映时间很难超过一刻钟。1908年以后，打孔机的改善消除了放映时画面的颤动。放映机上使用三叶遮闭器可使闪光现象消失。放映中间频繁的休息已经不必要了。但影片分为若干本的办法（每本等于300米）在1920年仍然继续沿用，放映师通常要每隔一刻钟中断放映来换另一本影片。

然而，在1914年前，某些大电影院的放映间已用两部放映机来代替一部放映机，因而使放映中断现象得以避免。此后，这种装置逐渐普遍，电影放映在某些大城市的“电影宫”里至少已能延续一小时或几小时，中间没有休息，而不致使观众的眼睛感到十分疲乏。那些豪华的影院，为了和剧院竞争，日益趋向于放映长片。长片在放映节目中因此占了主要的地位。这一趋向引起了影片样式的极大分化和长片与短片的划分。向长片（至少可放映一小时，长1200米，即四本）的发展，开始于1911年，到1920年达到顶点，该年生产的影片，除喜剧片而外，绝大部分都是长片。

从《吉斯公爵的被刺》制成以后，影片长度的增加成了一种

1 我们将在《电影通史》第四卷里全面地叙述1900年至1930年间彩色电影和有声电影的技术发展史。

2 此时期技术上最显著的发展是在布景建造方面。我们将在本卷第八章里讲到这一点，在下一卷里将更详细地叙述1900年到1930年间建造布景的技术。