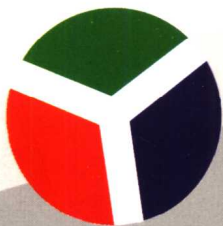


BAF TEXTBOOK SERIES
ZHENG YALING AND HU BIN
WORLD FILM HISTORY



北京电影学院教材

外国电影史

郑亚玲 胡滨 著

中国广播电视出版社

外国电影史

郑亚玲 胡 滨 著

中国广播电视出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

外国电影史/郑亚玲、胡滨著. —北京: 中国广播电视出版社, 1995.7

ISBN 7-5043-2727-1

I. 外… II. ①郑… ②胡… III. 电影史-外国
IV. J909

中国版本图书馆 CIP 核字 (95) 第 08754 号

外国电影史

作者:	郑亚玲 胡滨
责任编辑:	王本玉
封面设计:	周登富
监印:	戴存善
出版发行:	中国广播电视出版社
电话:	86093580 86093583
社址:	北京复外大街2号 (邮政编码 100866)
经销:	全国各地新华书店
印刷:	河北省高碑店市鑫昊印刷有限责任公司
装订:	涿州市西何各庄新华装订厂
开本:	850×1168毫米 1/32
字数:	182(千)字
印张:	7
版次:	1995年7月第1版 2002年4月第3次印刷
印数:	7001—10000册
书号:	ISBN 7-5043-2727-1/G·1015
定价:	14.00元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

序

电影的历史应该怎样写，这个问题至今在世界范围内也没有定论，随着电影的发展，对于电影历史的认识不仅在内容上，在历史事实上，均有着不同的认识，而且研究重点也在变化。

在50年代以前，电影历史大都由一些实际上并不懂得电影的历史学者、文化学者、哲学家、社会学家所撰写的。即使是法国著名的电影史学家乔治·萨杜尔的几部世界电影史的巨著，其价值在于提供了浩瀚的史料罢了。较近一些的电影史学家，如德国的乌利希·格雷戈尔的《世界电影史》（已译成中文出版）也不过是一篇流水帐。最近，我曾与他有过一次具体的、较长时间的接触，有幸了解到，他的电影文化水平，只不过是一个具有高级知识分子（哲学博士、历史学博士等）的普通观众的水平而已。

电影不过只有100年的历史，这在人类文化的长河中，似乎只是前一秒钟的事件。至今对于电影的认识依然有待提高和深入研究。比如说，萨杜尔先生的电影史把卢米埃尔等早期的发明家兼电影先驱者所拍摄的第一批镜头，仅仅看作是一种原始的试验，而却把那位电影艺术的发展引向歧途的梅里爱的尝试，视为最早的电影艺术。他把电影语言的发展看作是无足轻重的“技巧”。有人把电影史写成了故事电影史，或故事电影的导演史；有人把电影史写成了评论史或意识形态史；也有人从停滞的观点把电影历史的发展分成几人固定不变的流派或“主义”；更有脱离了电影的实质，从那些根本不涉及电影本质的“综合艺术论”观点出发，把电影史写成了什么“电影文学史”等等。实际上，那不过是故事片的题材演变的流水帐而已。

可是今天，在电影诞生100年之际，我们不能再这样来看问题了。例如，现在我们恰恰在卢米埃尔等人的第一批电影镜头中看到

HAAC66/03

了电影艺术的基本元素。我们已经学会把电影艺术的发展和它的语言的发展结合进行研究,从电影的本性出发,对电影的发展加以记述。无论是科学技术的,还是经济的,还是社会学的,还是艺术的,还是语言方面的发展,都不应舍弃,而应该予以重视和全面的分析。我们应该以科学的态度来记述电影,作为一种当代大众传播媒介的发展历史。应该着重指出,这也正是本书作者所力求做到的。

本书作者首先明确指出电影作为20世纪科学技术产物的特点。比如说,书中指出电影是一种集体发明,这是现代的科学观念。书中还指出,电影的美学是建立在科学技术的基础上的。作者强调了在各个历史阶段,记录电影的发展,尤其是几次大的记录电影运动,对故事电影的发展的重大影响,以及各时代的流派的一脉相承的关系。对好莱坞电影的发展是从电影工业的发展来讨论的。这是完全准确的。另外,把前苏联最早期的电影大师们,如爱森斯坦、普多夫金等人的电影活动归为20年代先锋主义电影运动的一个重要分支,也是非常重要的。长期以来,社会主义的电影史学家始终不诚实地回避这一点。

可贵的是,这部电影史是我国世界电影史研究中第一次尝试用自己的观点写成的、系统的教科书。

但是,由于在中国的具体条件下,一个电影历史学者所遇到的最大的困难就是严重缺乏第一手历史资料,因此在有些历史问题上不可能做出十分准确的结论,仅举一例:我国至今没有一套完整的格里菲斯的短片资料。因此在格里菲斯这位伟大的先驱者对电影的发展所做出的贡献方面,就不可能进行详尽的讨论。国内对五、六十年代的世界电影资料也几乎是一个空白。这些遗憾有待将来进一步完善。

周传基

目 录

第一章 电影的诞生	(1)
第一节 电影的起源	(1)
第二节 卢米埃尔兄弟的“活动电影”	(5)
第三节 乔治·梅里爱的“银幕戏剧”.....	(11)
第四节 欧洲的两倾向	(16)
第二章 电影叙事形式的发展	(23)
第一节 鲍特及影片《火车大劫案》	(23)
第二节 格里菲斯的电影叙事观念	(26)
第三节 美国默片“喜剧片”叙事	(36)
第四节 查尔斯·卓别林的喜剧观念.....	(39)
第三章 欧洲先锋派电影运动	(47)
第一节 法国印象主义心理叙事和超现实主义倾向的各种流派	(48)
第二节 德国表现主义和现实主义倾向的美学追求	(59)
第三节 前苏联蒙太奇学派的理论与实践的美学探索	(69)
第四节 20年代纪录主义电影的发展	(79)
第四章 美国好莱坞“黄金时代”	(87)
第一节 声音进入电影	(87)
第二节 好莱坞的电影企业及制片政策	(91)
第三节 类型电影观念及其模式	(96)
第四节 奥逊·威尔斯的《公民凯恩》	(102)
第五章 法国诗意现实主义	(107)
第一节 法国诗意现实主义的先驱	(108)

第二节	诗意现实主义的发展	(112)
第三节	写实主义大师让·雷诺阿	(117)
第四节	诗意现实主义的贡献及误识	(122)
第六章	前苏联社会主义现实主义	(125)
第一节	社会主义现实主义的提出和声音进入苏联电影	(125)
第二节	转向社会主义现实主义的电影创作	(129)
第三节	社会主义现实主义电影创作的高潮期	(133)
第四节	社会主义现实主义的新发展	(138)
第七章	意大利新现实主义	(144)
第一节	新现实主义电影产生的背景	(144)
第二节	作者与作品、风格与理论	(148)
第三节	新现实主义的美学特征	(155)
第四节	新现实主义的继承人们的演变	(160)
第八章	民族电影兴起中的日本电影	(163)
第一节	日本电影的崛起与战前发展概况	(163)
第二节	战时与战后日本电影的形势和主题	(170)
第三节	50年代日本电影的黄金时期	(176)
第四节	日本当代电影的发展	(183)
第九章	法国“新浪潮”与“左岸派”	(186)
第一节	“新浪潮”——划时代的作者电影	(187)
第二节	“新浪潮”在创作上的主要特征	(191)
第三节	“左岸派”——现实主义的革新派	(193)
第四节	“左岸派”在创作上的主要特征	(195)
第十章	新好莱坞电影与新德国电影	(200)
第一节	新好莱坞电影所产生的背景	(200)
第二节	新好莱坞时期的电影创作	(203)
第三节	新德国电影的初期	(208)
第四节	新德国电影的四大导演	(210)

第一章

电影的诞生

电影诞生于 19 世纪末，它是现代科学技术的产物，是人类文明史上的一次革命。“印刷术的发明对书写产生革命性的影响，但是并没有改变散文与诗歌的性质。新的乐器对音乐的影响比较复杂，但工艺方面的变化并没有产生关于音乐艺术的全新概念。留声机让千百万听众听到了录制下来的声音，但演奏还是老样子”^①。透视法影响了绘画使画家有可能创造出三维空间的幻像，但仍旧不能表现运动。然而，电影的诞生，作为“自然造物的补充，而不是替代”^②，最终，使物质现实的空间形式得以复原。从而，使人类又一次获得了一种全新的感知世界的经验，获得了一种全新的影像思维的方式。

正如人们意识到的那样“19 世纪和 20 世纪的交接点是一条巨大断裂带。在这条断裂带前面，历史是一种充满神奇的迷雾，不可捉摸的、令人困惑的、无以名状的东西；而在这条断裂带的后面，历史却是亲切而透明的、切实可见的、无可争辩的存在。”

第一节 电影的起源

“电影的史前史几乎和它的历史一样长”^③，作为现代科学技

① 霍华德·劳逊的《电影的创造过程》，第 3 页。

② 巴赞的《电影是什么？》，第 14 页。

③ 《大英百科全书·电影史部分》，开篇第一句话。

术的产物,电影的诞生,确实经历了欧洲国家中许多的科学家、发明家,甚至模仿者的漫长的实验过程。他们在对运动的光学幻觉所进行的科学探索与实验,在时间上,可以追溯到19世纪初。但人类对于“光影理论”的认识与应用,便可以从2000多年前的中国讲起。据文字记载公元前5世纪,墨子关于“光至景(影)亡”的学说,则是人类对“光学理论”的最早、最科学的贡献。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”的最初、最朴素的应用与实践。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。电影正是起源于这些视觉娱乐游戏之中。至于电影的发明所依据的科学技术、物理学原理,则主要有以下三个方面。

一、视觉滞留

“使一块燃烧着的木炭在被挥动时变成一条火带,这种现象曾被古时的人们发现过”^①。但是,将这种视觉现象同电影的发明联系起来,却是19世纪的事情。1829年,比利时著名的物理学家约瑟夫·普拉托为了进一步考察人眼耐光的限度,以及对物象滞留的时间,他曾一次长时间对着强烈的日光凝目而视,结果双目失明。但他发现太阳的影子却深深地印在了他的眼睛里。他终于发现了“视觉滞留”的原理。即:当人们眼前的物体被移走之后,该物体反映在视网膜上的物象不会立即消失,会继续短暂滞留一段时间。实验证明,物象滞留的时间一般为0.1~0.4秒。与此同时,在欧洲的物理学教科书和物理实验室中,也开始采用“法拉第轮”的原理和图画“幻盘”旋转的视觉研究。它们向人类表明,人眼视觉的生理功能可以将一系列独立的画面组合起来,成为连续运动的视象。19世纪30年代,诡盘、走马盘、轮车盘、活动视镜和频闪观察器等视觉玩具相继出现。其基本原理大同小异,即在能够转动的活

^① 乔治·萨杜尔的《世界电影史》,第3页。

动视盘上画上一连串的图象，而当视盘转动起来时那些呆滞的、无生命的图象便运动起来，活灵活现。此后，奥地利人又将幻灯和活动视盘相结合，使绘制的静止的图画投影在银幕上，制作出活动幻灯，形成了早期动画。然而，到了本世纪 60 年代，电影理论家和教育家对“视觉滞留”的问题提出了新的疑义，他们发现银幕上的全部运动现象实际上是跳跃的、不连贯的，但观众却意识到那是一个统一、完整的动作连续。由此证明，真正起作用的不是“视觉滞留”，而是“心理认同”。

二、摄影术

摄影术同样产生于 19 世纪的欧洲。1839 年，法国人达盖尔根据文艺复兴以后在绘画上的小孔成像的原理，并使用化学方法，将形象永久的固定下来，“达盖尔照相法”产生。然而，人们在活动视盘的机械原理和光学幻觉的意识面前，已经不可能满足于静止的、精美的、单幅照片了，而是幻想着有一天能够将它们相互联系起来，忠实地复制形象动作和自然空间的物质现实。1872 年，最先将“照相法”运用于连续拍摄的，是摄影师爱德华·幕布里奇。他曾在 5 年的时间里，多次运用多架照相机给一匹正在奔跑的马进行连续拍摄的实验，并于 1878 年获得成功。这位天才的摄影师将 24 架照相机排成一行，当马跑过的时候，照相机的快门就被打开，马蹄腾空的瞬间姿态便被依次地拍摄下来。为此，爱德华·幕布里奇获得了“拍摄活动物体的方法及装置”的专利权。1882 年，法国人马莱利用左轮手枪的间歇原理，研制了一种可以进行连续拍摄的“摄影枪”。此后他又发明了“软片式连续摄影机”。终于以一架摄影机开始取代了幕布里奇用一组照相机拍摄活动物体的方法。在欧洲，这一时期许多国家中的科学家、发明家们也都研制了不同类型的摄影机。其中，美国的托马斯·爱迪生和他的机械师狄克逊，为了使胶片在摄影机中以同样间隔进行移动，而发明了胶片两边打上孔洞的牵引方法，解决了机械传动的技术问题。“活动照相”的

“摄影术”得以完成。

三、放映术

1888年，法国人爱米尔·雷诺发明了“光学影戏机”，人们开始可以在幕布上看到几分钟的活动影戏，比如：《可怜的比埃洛》、《更衣室旁》等等。但是，投影在幕布上的图象，完全是由雷诺一个人亲手一张张绘制而成的，那不过是早期的动画放映，距离真正的电影相去甚远。1894年，爱迪生实验室的“电影视镜”问世，这是一种长方形立柜式箱子，里面有可以连续放映50英尺胶片的影片，外面有个2.5毫米的透镜。这个“电影视镜”的特点是仅能供一个人观赏。爱迪生认为：只有每个好奇的顾客单独通过看片机来看电影，才有可能挣到更多的钱。因此，他拒绝以投影方式放映电影。这显然是个错误。一年之后，“1895年是放映技术方面取得惊人进步的一年。同年9月，托马斯·阿马特在乔治亚州亚特兰大的产棉博览会上放映了活动图片。11月，迈克思·斯克拉达诺夫斯基在德国柏林的温特加登放映电影。”^①。“放映术”成为人们这一时期相互竞争的目标。然而，在所有的放映技术中，唯有卢米埃尔兄弟所发明的“活动电影机”获得成功。其一，那是一架既可以拍摄又可以放映赛璐璐软胶片的机器；其二，机器的成本和重量，也都要远远低于爱迪生和其他发明家们的那些设备；其三，在速度上，爱迪生的“电影视镜”是1/46秒的画格，而卢米埃尔兄弟的“活动电影机”则是1/16秒的画格，更为接近于1/24秒画格的正常速度。就在1895年的最后两天，12月28日，卢米埃尔兄弟在巴黎卡布辛大街14号大咖啡馆中，用他的“活动电影机”首次售票公映了他的影片。这一天不仅仅标志着“放映术”的完成，同时也标志着电影的真正诞生。

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

^① 霍华德·劳逊的《电影的创作过程》，第5页。

息息相关。当“相对论和量子力学构成了现代物理学的基础,产生了人们对于时间、空间和物质、运动相互作用的新观念”的时代,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,“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,还是语言方式等,都与传统艺术形式形成了根本上的区别。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木乃伊“情节”^①的美学追求,实现了现代艺术对于现实幻象真实的追求。

第二节 卢米埃尔兄弟的“活动电影”

卢米埃尔兄弟^②在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,研制出了“活动电影机”。作为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,而是更突出地表现在他们的电影作品中,所存在的根本的时空观念的差别,根本的美学差异上。

作为发明家的爱迪生曾为电影做出过很大的贡献。他对于电影机器、装置的研制,为新艺术的诞生奠定了基础。而他更大的荣

^① 在巴赞的《摄影影像的本体论》一文中,作者首先从古埃及宗教,以及艺术史发展的角度分析了木乃伊“情节”的心理因素,并说明人类艺术与文明同时演进的过程中,实质上都是在追求着所谓现实幻像的真实。其结果,仍是似真非真。而电影的出现,作为“自然造物的补充、而不是替代”,最终解决了这一纠缠不清的问题。摄影机的一组透镜代替了人的眼睛,客观性物质还原,以自动生成和方式,令人信服与认同。电影木乃伊“情节”不单纯是器材的完善、工艺学的问题,而是彻底改变了影像心理学,巴赞指出“摄影的美学特性在于揭示真实”。

^② 卢米埃尔兄弟——奥古斯特·卢米埃尔和路易·卢米埃尔,他们共同研制了“活动电影机”,而在以后的创作中,大部分作品则是由路易·卢米埃尔来拍摄的。作为兄长的奥古斯特·卢米埃尔也将电影的发明和创作的专利让给了他的弟弟。

耀，则是为这门新艺术起了一个富有魅力、富有诗意、富有幻觉意识的名字——电影。然而，爱迪生对待电影、这门新艺术在观念上却存在着很大的局限。首先，爱迪生提供给他“电影视镜”所放映的影片，大都是在他所设置的一个被称作“黑囚车”的装置中拍摄出来的。而事实上，他的创造本身并没有脱离“照相馆”的原有模式。在那个只能供一个人观赏的“窥视镜”前面，观赏者的“窥视”不过是一次次地重复着摄影师的“窥视”。其次，由狄克逊最先完成的50部左右的作品：《酒吧间景象》、《安娜贝拉的舞蹈》、《拔牙》、《理发师》、《布发罗·皮尔》等等，其内容大都是简单地表现跳舞、拳击、变戏法、作游戏等等娱乐性场景。影片中的人物则是由爱迪生请来的演员为摄影机表演的，如同一张张“活动的照片”。这不过是套用了舞台剧的模式虚构的一些小节目而已。与此相反，卢米埃尔兄弟采取的是更为现实主义的态度。他们首先摆脱了“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。作品的内容，也是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，而不是专门去为摄影机安排和搬演实际不存在的事情和生活。比如，由路易·卢米埃尔最初拍摄的短片：《工厂大门》、《火车进站》、《烧草的妇女们》、《出港的船》、《代表们登陆》、《警察游行》等等，就直接地表现了那些下班工人、上下火车的旅客、劳动中的妇女、划船出海的渔民、登岸的摄影师和街头行进中的警察等等。在这些作品中，卢米埃尔兄弟真实地捕捉和记录了现实生活的即景，使人们看到了自己身边的那些真切的生活和熟悉的人群。正如，乔治·萨杜尔所说：从路易·卢米埃尔的影片中人们了解到，电影可以是“一种重现生活的机器”，而不是像爱迪生的“电影视镜”那样，仅仅是一种制造动作的机器^①。

在路易·卢米埃尔所拍摄的作品中，就题材和内容大致可以区分为四个方面：

^① 乔治·萨杜尔的《法国电影》，第2页。

一、劳动和工作的生活场景

被称作世界电影史上的第一部影片的《工厂大门》，是以设在里昂的卢米埃尔兄弟自己家的工厂作为背景，拍摄下来的工人下班的景象。当工厂的大门打开，系着围裙的女工们和骑着自行车的男工们有说有笑地从工厂里出来，随后，厂主乘坐着一辆由两匹马拉着的马车驶进工厂，大门又重新关上。平凡的形象，活动的人群初次出现在银幕上，令人们感到万分惊奇。而那自然、朴实的工人们日常生活的景象，即使是今天的人们看上去，也会被其朴素的艺术魅力所感染。在以后的作品中，卢米埃尔更是以那些普通的劳动者作为拍摄对象，热情地表现了他们的生活。比如：《木匠》、《铁匠》、《拆墙》、《烧草的妇女们》^①、《照相师》、《水浇园丁》以及《消防员》(四部)等等。

二、家庭生活情趣的记录

以自己最为熟悉的家庭生活为题材拍摄出来的影片，无疑是电影早期制作的最好的选择。在这一类的影片中：《婴儿的午餐》、《玩纸牌》、《下棋》、《钓鱼》、《金鱼缸》、《猫的午餐》、《儿童吵架》、《家庭聚餐》、《恬静的家庭生活》等等，是最具有代表意义的作品。萨杜尔曾对这些影片做出过这样的评价：“这些影片既象一本家庭的照相册，同时又象无意中拍摄下来的一部描写上世纪末一个法国富裕家庭的社会纪录片。卢米埃尔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”^②。这些富有情调和诗意的影片，洋溢着家庭生活的情趣，同时也充满了资产阶级的闲情逸致。

① 由奥古斯特·卢米埃尔拍摄。

② 乔治·萨杜尔的《世界电影史》，第16页。

三、政治、文化、新闻实录

卢米埃尔和他所培养的摄影师们，还将摄影机镜头对准了那些具有社会政治、宗教文化、实事新闻等方面的内容和状态进行拍摄，表现出了他们开阔视野和广泛兴趣。比如：《耶路萨冷教堂》、《沙皇尼古拉二世的加冕礼》、《日本内室》、《代表们登陆》、《一艘新的船下水》等等。这些影片以不同的景别、角度，准确地拍摄出那个时代异国政治、文化的色彩与特征。同时，就今天而言，这些作品也是我们了解、认识上世纪末的最直观、最真实可信的例作。

四、自然风光和街头实景的拍摄

户外实景拍摄是卢米埃尔作品的主要特征。在这一部分作品中，卢米埃尔更出色地表现出了一个摄影师的才华和他对电影的思考。作品：《出港的船》、《火车进站》、《警察游行》、《街景》、《骑兵表演》，以及由卢米埃尔的两个摄影师分别拍摄的两部影片《在美国拍摄的39个景象》和《威尼斯景象》等等，真实、自然地“抓住了生活实景”^①，记录了人类所生存的富有魅力的自然空间和人们日常生活的行为状态。在影片《出港的船》中，出海的人迎着冲向岸来的一次次波浪，艰难地把船划出去。画面右上角，站在堤坝上的卢米埃尔夫人和孩子，迎着海风向划船人挥动着手帕，衣裙也随风飘动。卢米埃尔使用逆光拍摄，使整个画面诗意盎然。在这一部分影片中，摄影机位的安排和画面构图的处理上都十分的考究，卢米埃尔更多的运用景深、移动摄影等方式进行表现，使他不愧为赢得早期电影最出色的摄影师的美誉。

在卢米埃尔所拍摄的不足50部的短片中，他还为我们显示出电影所具有的创造不同的表现手段、不同的叙事形式的可能性。其中，A、《代表们登陆》被称作是“新闻片”：1895年6月，法国摄影协

^① 乔治·萨杜尔的《法国电影》，第2页。

会要在梭昂河上的维尔市召开一次照相会议，卢米埃尔便将与会代表离船上岸的瞬间拍了下来，并在 24 小时之后，影片和代表们见了面。为此，卢米埃尔被称作为新闻片的先驱。B、《消防员》被称作是“纪录片”：这部由《水龙出动》、《水龙救火》、《扑灭火灾》、《拯救遭难者》（每部一分钟）4 个片段组成。受当时的放映设备、胶片长度的限制，只得将作品分切开来。而后再将作品重新连接起来，结果从不同角度、不同地点拍摄下来的里昂街头消防队员救火、救人的动人情景，却形成了一种“蒙太奇”形式，产生了富有戏剧性的变化。C、“有名的《水浇园丁》是一部蕴含着噱头的、萌芽状态的喜剧片”^①；影片取材于一套连环画，规模很小但包含着许多的喜剧因素，是“后来出现的一切喜剧片的胚胎和原型”^②。在卢米埃尔的影片中，还可以发现其它不同样式的表现，比如：《假膝行人》就可以被看作是最早的“追逐片”的雏形；而由卢米埃尔的摄影师梅斯吉希拍摄的《在美国拍摄的 39 个景象》（纽约、波士顿、芝加哥、华盛顿、尼亚加拉瀑布），又可以被看作是最早的“旅行片”的先声，等等。

在形式上，卢米埃尔的影片，大都是由一个固定视点的单镜头拍摄而成的。当然，这里不包括以后的几部由卢米埃尔的摄影师们借助于交通工具拍摄的、具有移运效果的影片。在卢米埃尔的“固定视点的单镜头”的表现形式中，《火车进站》是最为典型的一部作品：摄影机架在站台上，朝着远处延伸的火车轨道。站台上空无一人，景深处一列火车迎面驶来，火车头驶出画左沿站台停下，旅客们上下火车，其中有一位少女在摄影机前迟疑地经过，并露出自然、羞涩的表情。火车离开站台驶出画左，影片结束。在这部影片中，物体与人物时远时近，不同景别的视觉变化，形成了纵深的场面调度。这恰恰是我们今天通常使用的“长镜头”的拍摄方法，即固

① 乔治·萨杜尔的《法国电影》，第 2 页。

② 齐格弗里德·克拉考尔的《电影的本性》，第 38 页。

定视点的单镜头拍摄下来的一个时间和空间的连续体。有意思的是，让一吕克·戈达尔在他的影片《卡宾枪手》(1962年)中，对《火车进站》做了又一次幽默的模仿。在卢米埃尔的影片中，在景深镜头的运用上《代表们登陆》和《假膝行人》等，同样是极其富有特点的作品。

卢米埃尔的绝大多数影片都是在纪录着周围世界的运动，他无意让“活动电影”成为一种叙事艺术。梅斯吉希曾谈到：“卢米埃尔兄弟已经很恰当地规定了影片的真正领域。小说、戏剧主要是表达人类的心灵。至于电影，它所表现的乃是生活的动态、自然界和它的现象、人群和人们的变动。凡是运动的东西都在电影机的拍摄范围之内。电影机的镜头是向世界开放的”^①。这段话既准确地概括了卢米埃尔的电影观念，同时也体现了电影与生俱来的纪录的本性。可是，对于这一点电影理论界和电影史学界开始给予应有的重视，则是50年代以后的事情。法国电影理论家巴赞和德国电影理论家克拉考尔，主张从“电影本体论”出发，深入探索电影美学，并将卢米埃尔“活动电影”所具有的“当场抓住的自然”^②的“照相性”，视为电影的本性。从此，人们对于卢米埃尔的影片才有了更为恰当的评价。尽管电影艺术的历史深受传统艺术的影响，不断地向着探索“人类的心灵”的方向发展。然而，卢米埃尔的“电影机的镜头是向世界开放的”这一点，却为我们研究电影美学奠定了更为广阔的、更为科学的基础。

“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”^③。他们使用“活动电影机”拍摄和放映影片，更多的是为了向世人展示自己的科学发明及其机器的性能。他们始终没有改变“风吹树叶，自成波浪”的纪录景致的方法和目的。但是，在卢米

① 齐格弗里德·克拉考尔的《电影的本性》，第38页。

② 齐格弗里德·克拉考尔的《电影的本性》，第39页。

③ 《大英百科全书·电影史部分》中，关于卢米埃尔兄弟一样。