

高 / 等 / 院 / 校 / 戏 / 剧 / 影 / 视 / 文 / 学 / 系 / 列 / 教 / 材

赵学勇 阮青 编著

外国 电影简史



赵建新 主编



兰州大学出版社
LANZHOU UNIVERSITY PRESS

高 / 等 / 院 / 校 / 戏 / 剧 / 影 / 视 /

外国 电影简史

赵学勇 阮青 编著

W G D Y J S

主编

学出版社

图书在版编目(CIP)数据

外国电影简史/赵学勇,阮青编著. —兰州:兰州大学出版社,2007.6

(高等院校戏剧影视文学系列教材/赵建新主编)

ISBN 978-7-311-02671-4

I. 外... II. ①赵...②阮... III. 电影史—外国—高等学校—教材 IV. J909.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 081230 号

出 版 人 陶炳海
策划编辑 施援平
责任编辑 施援平
封面设计 张稳移

书 名 外国电影简史

作 者 赵学勇 阮青 编著

出版发行 兰州大学出版社 (地址:兰州市天水南路 222 号 730000)

电 话 0931-8912613(总编办公室) 0931-8617156(营销中心)
0931-8914298(读者服务部)

网 址 <http://www.onbook.com.cn>

电子信箱 press@onbook.com.cn

印 刷 兰州人民印刷厂

开 本 880×1230 1/32

印 张 9.125

字 数 267 千字

印 数 1~3000 册

版 次 2007 年 6 月第 1 版

印 次 2007 年 6 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-311-02671-4

定 价 180.00 元(全十册)

(图书若有破损、缺页、掉页可随时与本社联系)

目 录

绪论	1
第一章 电影的诞生	17
第二章 卢米埃尔的写实主义影片	24
第三章 乔治·梅里爱电影的戏剧美学追求	30
第四章 欧洲的两种倾向	38
第一节 “通俗化”电影美学传统	38
第二节 艺术电影运动	47
第五章 美国电影叙事形式的发展	49
第一节 鲍特和影片《火车大劫案》	49
第二节 格里菲斯及其叙事电影观念的发展	52
第三节 美国默片时代的叙事喜剧	56
第四节 查尔斯·卓别林的喜剧观念	59
第六章 欧洲先锋派电影运动	66
第一节 法国超现实主义倾向的各种流派	67
第二节 德国表现主义和现实主义倾向的电影美学思潮	73
第三节 前苏联蒙太奇学派的美学探索	83
第四节 20 世纪 20 年代纪录主义电影的发展	93
第七章 美国好莱坞商业电影的鼎盛时期	100
第一节 有声电影的出现	100

第二节	好莱坞的电影企业及制片制度	104
第三节	好莱坞的类型电影	108
第四节	奥逊·威尔斯的《公民凯恩》	126
第八章	20 世纪 30 年代法国现实主义电影的“诗意”	131
第一节	法国诗意现实主义电影的美学特征	132
第二节	法国诗意现实主义电影的两大先驱	134
第三节	法国诗意现实主义电影的创作高峰	138
第四节	法国诗意现实主义电影大师——让·雷诺阿	142
第九章	前苏联社会主义现实主义电影的发展	148
第一节	社会主义现实主义的提出和声音进入前苏联电影 ...	149
第二节	转向社会主义现实主义的电影创作	152
第三节	社会主义现实主义电影创作高潮期	156
第四节	社会主义现实主义电影的新发展	160
第五节	卡拉托佐夫及其战争影片《雁南飞》	165
第十章	意大利新现实主义电影	178
第一节	意大利新现实主义电影诞生的背景	178
第二节	意大利新现实主义电影代表人物及作品	181
第三节	德·西卡及其代表作《偷自行车的人》	186
第四节	意大利新现实主义电影的美学特征	202
第五节	意大利新现实主义电影的发展	206
第十一章	日本民族电影的兴起	209
第一节	战后日本民族电影崛起的背景	209
第二节	日本民族电影的主题和风格	215
第三节	20 世纪 50 年代日本民族电影的鼎盛时期	220
第四节	黑泽明代表作《七武士》	226

第五节	日本当代电影的发展	238
第十二章	“新浪潮”与“左岸派”	241
第一节	“新浪潮”——划时代的作者电影	242
第二节	“左岸派”——现实主义的革新派	245
第十三章	新好莱坞电影与新德国电影	250
第一节	新好莱坞电影产生的背景	250
第二节	新好莱坞时期的电影创作概况	253
第三节	新德国电影的初期	258
第四节	新德国电影的四大导演	260
第五节	新德国电影运动的衰落	264
附章	电视剧艺术发展概况	266
第一节	电视的孕育和诞生	266
第二节	电视剧艺术在国外	269
主要参考影片		277
主要参考文献		278
后记		283

绪 论

一、什么是电影

1. 电影是一种大众文化形式

电影是一种真正的大众文化现象。一百多年前,法国的卢米埃尔兄弟将他们摄录的新式玩意儿在一个大车棚中放映时,谁也没有想到这出现在底层的,混同于游戏、杂耍、轻歌舞中的新形式——电影,将成为人类社会历史文化的一种重要载体。

电影出现后,首先受到的是没有任何芥蒂的大众阶层的喜爱。电影清晰的图像性是一张畅通无阻的通行证,可以打通文化的界限,走进一切人的心中;而电影那神奇的记录手段则满足着人们观看的欲望。就在卢米埃尔完成他这一伟大发明的同年,电影也传入了中国,老百姓将它称为“西洋影戏”。从踏上东方这块古老土地的第一天起,电影就同娱乐性结下了不解之缘。中国电影的草创者任景丰拍摄的第一部电影《定军山》,作为一部戏剧纪录片短片,注意把握国人的兴趣焦点,既有令人喜爱的戏曲曲调和耳熟能详的故事内容,又有富于动作性的戏曲武打和舞蹈动作片断,并启用了名角。一时观众如潮,盛况空前,中国电影第一次显示了对于大众的夺人魅力。阿诺德·豪泽尔在他的《艺术社会学》一书中指出:“现代艺术的发展趋势就是精英文化与通俗艺术的差异越来越明显,这种差异最不明显艺术形式就是电影。”

可以说,电影与大众是先天亲和、休戚与共的。这不仅在于它的图像性和它那有各种艺术形



《定军山》

式交叉、融合的,能够包罗万象的形式,也在于电影自身的“生产性”。一部影片的产生,不仅仅依赖种种技术装置、技术条件和技术因素——镜头、胶片、录音、洗印、合成等诸多环节和工序,也不像其他一些艺术形式那样单纯依赖人的文化精神——思想、感情、欲望和理想。美国电影学者戴维·波德威尔指出:“对电影艺术的理解,首先依赖于对电影是被机器和人类劳动制作出来的认识。”影片的制作过程需要自己的生产基地、技术人员、车间设备等诸多条件和要求,这些最终促使电影制作成为一种规模化生产活动,而与其他文化活动区别开来。电影制作的这种“生产性”,使电影的生产机制有了不同于其他文化方式的独特要求。譬如,电影比其他任何文化手段都更需要与最广大的观众保持密切联系,否则就很难生存下去。因此,电影先在地就与大众有着血缘联系,必须与观众共生共荣。这使得电影即使是在作为艺术探索与实验的层面上,也不能不考虑“大众口味”、“大众需求”的制约性,观众成为电影生产与创作的主导机制。

电影的消费也体现出大众化的特点。一部电影生产出来,总要洗印成若干个拷贝,在全国甚至在全世界同时发行,具有极大的覆盖面。而电影发行出去以后,一般说来又总是在特定的场地放映,观众在观看后,还会七嘴八舌发表议论,甚至提笔写作电影评论。相比之下,其他任何艺术形式都不可能具有这样的特点。因此,电影工作者也特别重视研究大众口味,研究大众的审美习惯和审美定势,他们只能在适应大众口味的基础上追求艺术的创新与深刻。

2. 电影是人文与科技交合的产物

电影是根据视觉滞留原理,运用照相以及录音手段,把外界事物的影像以及声音录制到胶片上,通过放映以及还音,在银幕上造成活动的影像以及声音,来表达一定内容的技术。也可以说,电影就是运用最新的科学技术手段,在胶片上所创造的整体具象和连续造型的艺术。1995年12月8日是电影的百年华诞。我们知道,世界上的艺术有多种,像出现在电影之前的音乐、美术、文学、舞蹈、雕塑、建筑等,但唯独只有电影有一个誕生日。电影,这个被称为第七种艺术的形式,之所以姗姗来迟,就是因为它的诞生有赖于近现代科技的发展,它是近现代科技的产

物,是综合性的技术、综合性的艺术。电影的诞生依靠着科学技术的发展,如果没有光学和化学的进步,不能想像电影是否还会存在。电影的制作过程也必须是借助多种技术手段,依靠多类技术人员的通力合作,经过一系列的工艺流程(从剧本写作到现场拍摄,再经过洗印、声音配置、剪辑组合,直至合成复制、制作拷贝等)才生产出来的。但是,电影又是一种文化现象,它以一种特定方式(摄影机的观察、运动视野)、特定环境(影院)、特定节奏(胶片的分切、组接与放映)、特定心态(纯粹的“观看行为”)、特殊感知机制(大的可以缩小看、小的可以放大看,快的可以放慢、慢的可以加快,从而提供了许多肉眼所观赏不到的奇特的景观和物像面貌),为人们提供了关照现实生活外貌的手段和方法。同时它又是一种特殊语言,不仅能够表达人的思想情感、愿望理想,甚至能够将人的潜在意识也用图像显露出来。可以说,电影既是人类记录世界、把握世界的手段,也是人类表情达意、寄寓理想的方式。它巧妙地实现了人文与科技的融合。所以有人给电影下了这样的定义:“电影是以机械性工具(摄影机、放映机等)为技术媒介和手段,以复制现实物像和塑造银幕形象为创作机制,记录和表现自然外貌、人类生活与情感的文化现象的文化存在方式。电影以影片为具体产品形式,依赖于人的生理和心理机制实现交流,通常划分为纪录片、科教片、故事片、美术片四大种。”^①

二、电影作为艺术的特性

电影是人类文化中历史很短的一门艺术,它从19世纪末诞生直到现在,只有一百多年的时间。相比之下,人类文化中的其他艺术,如文学、音乐、美术都有数百年以至数千年的悠久历史。然而,电影却拥有独特的艺术特性、最强有力的艺术手段,影响也最深远。不论城市乡村,也不论文化高低和年纪大小,每天不知有多少人在看电影,从中得到教益和艺术享受。

电影的特性,从不同的角度可以有不同的归纳,如果与音乐、舞蹈、

①李显杰、修倜:《电影媒介与艺术论》,中国电影出版社1997年版,第191页。

文学、戏剧、美术、雕塑等其他艺术门类相比,它是以多种艺术的交叉与融合出现在观众面前的艺术形式;而与书籍、报刊等以印刷文字存在的形态相比,电影又是以物像性形象手段复制现实、表达情感、刻画理想的文化形态。总之,电影是运用活动画面和声音进行思维的视听结合、时空复合的造型艺术。视听结合性、时空复合性、逼真性和假定性是电影的四大特性。

1. 视听结合性

电影是一种视听艺术,它通过对视觉、听觉的刺激作用于感官,因此,它特别强调画面感和音响效果,通过画面、音响的冲击,使人产生愉悦。我国第五代导演张艺谋就是一个十分注重影片视听效果的导演。他的影片《我的父亲母亲》、《英雄》、《十面埋伏》、《千里走单骑》等都很注重影片画面的色彩、音效和美感。这也许与他最初的摄影师出身有关,这些影片集中体现了这位导演对电影视听效果的执著追求。《我的父亲母亲》中交替运用彩色和黑白的画面效果来映衬“父亲母亲”恋爱中的甜蜜和分离时痛苦、感伤的情绪。《英雄》中剑客比武时水珠的滴落声、长剑与水滴的碰撞声、几千万发利箭划破天空与气流的摩擦声等音效都很有质感,给人以真实的感觉;而影片中红、白、绿等几种画面色调的完美搭配,精心设计的优美而又洒脱的武打动作和九寨沟、枫叶林等诗



《英雄》

情画意的风景都成为这部电影的亮点;尤其是张曼玉与章子怡身着飘逸的红衫在金黄的枫叶林中飞舞打斗的场景,红与黄的对比在视觉上给人以巨大的冲击力和美的享受。《十面埋伏》中竹林打斗的翠绿、飞马采花的绚烂、雪地争锋的纯白画面也给人以强大的视觉冲击力,而打斗中伴随的鼓声是音响师精心设计的,虽然连续不断但却声声不同,紧密地配合着剧情的跌宕和人物的情绪及命运。张艺谋最近的影片《千里走单骑》中极富画面感的丽江“千人宴”的场面,也在视觉上给人以巨大的震撼力和审美享受。

画面是电影的基本构成之一。凡是拍摄于胶片上和投射在银幕上,并能传达一定信息的具体可见的影像,均为画面。在电影中,若干瞬时静态画面连接构成动态画面,形成影像,若干动态的影像画面组成镜头,若干镜头或影像画面构成场面和段落,若干场面和段落构成整部影片。一部影片就是创作者运用一系列影像画面表达的系统思维,即自觉地运用画面表象的自身运动以及记录、反映并揭示事物外在与内在的运动的创造性思维。电影画面由景框、构图、影像三个要素构成。景框的作用相当于画框,不仅对画面中影像的空间界限起着限定作用,并且具有凝聚观赏者注意力的作用。影像既是电影静态画面的动态存在形式,视觉现象的存在形态,又是画面信息和内涵之所在,是外与内、形与神、动与静、实与虚的交叉复合体。构成画面影像及视觉形象的物质元素,不外乎人、景、物、光、色等。通过一定的光学镜头和构图方式,由这些物质元素所显示出来的形状、线条、光效、影调、色彩、空间位置、透视规律、动静变化等,也就成为电影的造型因素。



《我的父亲母亲》



《十面埋伏》

似画非画的电影画面特性,决定了电影画面具有独特的艺术地位和美学价值。世界电影史表明,电影技术的进步与电影艺术的发展,都必然在画面上反映出来。可以说,电影画面是电影技术与电影艺术发展与进步的标志,也是电影思维和电影语言发展与完善的程度的标志。画面乃是电影思维的基本载体和思维材料。

鲁道夫·爱因汉姆在《电影作为艺术》中说过:“文学用文字来描写,而电影用画面。”电影通过画面来叙述,生动形象地表现人们的情感、思维,所以,法国电影理论家马赛尔·马尔丹在《电影语言》中也说过:

“电影是一种画面语言。”这种画面语言不仅能够叙述,还具有其他艺术形式所无法比拟的真实性的价值,是最基本的电影特性,是电影诸多元素的归宿。

电影不仅可以视,而且可以听。早期的电影还没能够实现视听一体,而是靠留声机或乐队在剧场伴奏来产生音响效果。电子技术的发展,使电影从无声变为有声。1926年,美国的布罗斯采用盘式录音机、放大器和扩音机等一系列设备,放映了第一部有声影片《朱安先生》,电影从此实现了声画结合、视听一体,被越来越多的大众所接受。电影的声音不仅包括语音、乐音,还包括各种效果声音。语音有起交代介绍作用的旁白、展现内容的人物对白和各种各样人的语音;乐音可以是歌声,可以是各种乐器发出的声音;而效果音的种类就更复杂了,如模拟马蹄的奔跑、大风的呼啸、雷电的震慑等等。各类各色的声音组成了一个复杂的系统,起到了介绍内容、延缓情节、渲染氛围、烘托气氛的作用,使观众真正能够如闻其声、如临其境,不仅有知性的收获,还得到强烈的情感冲击。视听的结合,使电影能够完全拟真,具有了极大的魔力。

2. 时空复合性

电影除了运用特定的画面和音响来展开和组织影片的内容外,同时也利用时间和空间的组合来表现内容。恩格斯曾指出:一切存在的基本形式是空间和时间,时间以外的存在和空间以外的存在,同样是非常荒诞的事情。唯有时间的流动和延续,方能显现物质的流动。既然电影是记录并揭示物质运动和运动物质的现代科学技术手段,那么,电影根本无法脱离时间而存在。时间为电影运动提供了延续性存在形式。在所有的艺术形式中,电影是唯一能够通过利用放映机中胶片运动创造时间连续的幻觉来记录物质运动形象的艺术,并且是以时间单位来精确计算艺术作品容量的艺术。时间在雕塑、绘画、照相等静态造型艺术中,只能是潜在的形态,而在银幕上却变成实际的存在。时间同电影思维和电影作品的结构有天造地设之缘,非人为所能摆脱。

电影又是空间的艺术。电影的空间乃是客观物理空间在银幕空间的二度再现,是人类在物质空间的基础上创造出来的艺术空间和美学空间。它作为物质空间与影像空间、银幕空间与画面空间的交叉复合

体,既是物质,又是幻想;既是实体的,又是虚幻的。电影的空间基本上是影像三维立面与银幕二维平面的复合体。电影画面的空间感,是由画面的取景构图、物像的透视关系和人的视觉幻觉交叉复合所造成的。所谓电影空间,乃是电影赖以存在的物质化空间与时间化空间、再现性空间与表现性空间、客观空间与主观空间诸多范畴、诸多系列创造性的交叉复合体。电影画面空间的基本构成形式,是纪实性空间和表现性空间。电影的照相性质,即复原物质现实原貌的记录性和再现性。纪实性空间大都是三维空间,它是客观物质空间的体积和纵深在胶片上的再现。电影的表现性空间,乃是主观化了的影像空间,是“人化的自然”。这种主观化空间,分别表现为戏剧空间、心理空间、哲理空间、风格化空间和技术性空间。戏剧空间是电影的情节或事件在其中展开的环境空间,也是人物戏剧动作展现的环境,一般分外景空间和内景空间。电影的心理空间,是心态化与情感化了的画面影像空间。这种心理空间,不再是客观物质空间的单纯再现,也不仅仅是展开剧情的环境空间,而是人类内心情感世界的外化形式,是人性的空间。心理空间的画面,虽然有的只是空镜头、全景镜头或满景镜头,却是人类内心世界的物化形式。哲理空间是借助画面影像空间的景物造型成情节元素,以传达人类的某种哲理认识。无论是以景喻理,还是借景喻理,都是主观世界的理性认识。

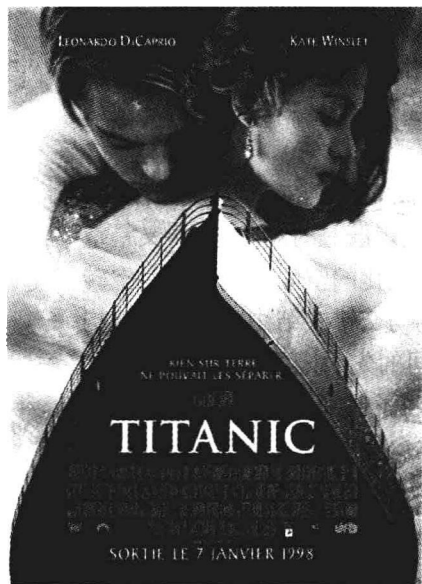
但是,时间和空间在电影中并非各自孤立地存在,而是交叉复合、相互依赖,是二者缺一不可的互补结构。电影既是时间的艺术,又是空间的艺术,时间是空间化的时间,空间是时间化的空间。电影的时空转换、复合主要有两种结构形式:顺序式结构与交错式结构。顺序式结构是依照故事情节发生、发展的顺序,以时间的先后来组织不同的画面,自然地表现出生活的流程。交叉式结构打破了时间的先后次序,让有关场景互相穿插,出现交叉、倒叙、闪回等等。电影之所以能够实现时间与空间的复合与转换,是由电影的特殊技术决定的。一般来说电影的交叉式结构,总是用一系列的镜头组接,用时空转换组织、安排影片的内容。所谓组接,就是我们常说的蒙太奇。而电影画面的运动随时可以跨越时间和空间的限制,只要内容需要,天南地北、昼夜古今可以在瞬息之间

相继出现在画面上,这种全新的时空现象,专业界称为“电影新时空”。影片实现时空的自由转换主要依靠蒙太奇。蒙太奇原是一句法语译音,指建筑上的构成和装配,也就是说,把分散的原材料经过加工之后按照原来的设计图纸进行组合装配。在电影创作中,根据总体艺术构思,可以不遵从画面时空的连续性和统一性,打乱画面时空的连贯顺序,将全片所要表现的内容分解成不同的段落、悬念等等效果及各种节奏形式,从而表达一定的思想内容并构成一个有机的艺术整体,这种过程被称为蒙太奇。电影既综合了时间艺术所具有的叙述性形式,又综合了空间艺术所具有的造型形式,最终形成了在时间中流动着的,同时占有空间的时空复合、视听结合的动态造型艺术。

3. 逼真性

电影还具有逼真性。追求真实,是艺术本性的要求。“真实是艺术的生命”,这是公认的真理。因为艺术反映生活,必须是真实的反映,不能虚假。但是这里所说的真实,是指本质的真实,而不是表面形态的逼真。

“逼真”不是一般的艺术所追求的,而是为一些艺术门类和样式所避免的。例如对中国传统戏曲来说,既不能不像也不能太像,“不像不成戏,太像不是艺”。中国水墨画也力图把握在“似与不似之间”,才是艺术的最高境界。外部形态上比较接近于实际生活的话剧,演员的台词和动作也要有适当的夸张,因为他的任何动作、表情,他的对白即使是耳语,都要让观众在与他距离不变的情况下看得见听得清。电影则不然,它可以通过近景和特写等手段,把需要强调的细节送到观众眼前。它不需要夸张,夸张在这里会显得虚假。电影不仅要求在表演上要“生活化”,而且一切场景也要贴近生



《泰坦尼克号》

活真实。即使是摄影棚中水池里模拟的海战,银幕效果也必须像真的一样。如在美国影片《泰坦尼克号》中,那艘巨轮沉没的场景就是在一个巨大的水池中拍摄的,但给人的感觉仿佛是真实发生的,依然给观众带来极大的视觉震撼力。就目前来说,电影制作中已经采用和试图采用的一些新的技术手段,例如彩色片的出现,立体影像的试验,数字化电影,穹顶式的银幕电影,圆周式的环幕电影,以及使观众有动感和触觉等,都是力求加强电影的逼真性。

4. 假定性

虽然电影具有逼真性的特点,但是,电影艺术毕竟不是现实生活本身,它同戏剧一样具有一种假定性。银幕上的人物是由演员扮演出来的,而服装、化妆、道具、布景都是人造的现实,即使采用实景拍摄,也不过是把所选择的实际地点假定为作品中所构想的地点。电影可以打破现实中的视听逻辑,如镜头的运动、主观色彩、主观音响等,而其中最大的假定性则是电影蒙太奇的技巧。蒙太奇可以创造思想、创造节奏,还可以创造银幕时空。没有电影的假定性,也就没有电影的艺术性。事实上,影像形象是绚丽多彩的,这与它的假定性特征紧密相关,如慢镜头可以让观众看清楚现实生活中无



《红高粱》

法看清的运动的详细过程,快镜头可以让观众看到生活中觉察不到的运动过程。艺术概括总是离不开假定性,我们所说的真实性也有一定的主观色彩,所以要达到真实就往往要通过假定性来达到主观的真实。比如,《红高粱》全片的基调是红色,甚至连人所共知的高粱酒也被作了红色的处理,这正是利用色彩的假定性来为影片的造型风格服务。假定性越来越受到艺术家的重视,这说明人们已经不再满足于客观的真实,而是要求客观真实与主观真实的平衡。此外,当代电影越来越注重对人的内心世界的开掘,表现人的精神世界,这也为假定性提供了更为广阔的活动空间。

电影除了上述这些独特的方面之外,还有与其他一些艺术相类似的地方。例如综合性,这是戏剧以及舞蹈等艺术也同样具有的,不过电影在综合的程度上更大,除了包括文学、表演、美术、音乐等要素外,还纳入了摄影、摄像,有时还要借助于建筑等艺术形式。

三、研究电影史的必然性

任何一门学科都有它研究的对象,电影史研究的对象就是电影。我们知道电影是一门艺术,但在相当长的一个时期里,它只被当作一种以娱乐为目的的商品。在 20 世纪初的欧洲大陆,尽管电影已风靡一时,但它只被看作是市井小民的娱乐品,有身分的人士是不能公然买票入座的,甚至在电影由马戏进入正规的电影院后,上层社会的人士还必须在天黑之后,把帽子压得低低的,悄悄潜入,以免让人发觉而感到难堪。当时在艺术理论界,电影也被视为一种不入流的东西,所谓“电影不是艺术”曾是德国吐林根大学美学和艺术史教授康拉德·朗格的著名结论。朗格在 1920 年发表的《现在和未来的电影》一书中指出,由于电影的活动画面同现实中的生活场景并无二致,所以不能给人以艺术感受,因而也不可能体现出艺术。著名英国作家萧伯纳也曾经是一个最瞧不起电影的人,他可笑地预言说,“电影要成为艺术,唯一的办法就是摄制一部完全用字幕构成的影片”。

这些极端的论调当然早已随着电影艺术的飞速发展而归于寂灭,但不容否认的是,那种轻视电影的社会意识,那种力图把电影研究排斥在知识殿堂之外的学术风尚,确曾长期流行。事实上可以说截至第二次世界大战之前,在欧洲各国基本上还不存在把电影作为一种艺术来认真对待的社会意识和学术风尚。这就难怪贝拉·巴拉兹在 1948 年时曾抱怨说,“如果一个人不知道莎士比亚或贝多芬,他就会被看成缺乏文化修养的人,受到鄙视乃至嘲讽。但如果他不知道格里菲斯或爱森斯坦,却不会感到羞愧”。这确实真实地反映了当时电影艺术在人们心目中的地位。另外由于电影艺术同技术关系非常密切,摄影、录音、洗印、放映,无一能离开机器的作用。电影技术的发展又如此迅速,它只用了大约 40 来年的时间,就把电影从画面闪烁不定的无声短片,发展成为

有声有色、图像清晰逼真、长短不拘的影片。由于发展太快,技术上的取代过程过于短促,好比一棵幼树尚未成材即被砍伐,人们来不及对这旋生旋灭的东西进行任何经验总结。这种情况直到 20 世纪 40 年代,也就是在电影具备了画面、声音和色彩三大元素之后才基本消失。只有到了这个时候,人们才有可能平静地瞻前顾后,认真地对电影作为一门艺术的特性和潜力进行研究总结。由此可见,电影虽然已有一百多年的正式历史,但真正的电影史研究,包括电影美学研究,却只是近 60 年来的事情。

从 20 世纪 40 年代起,电影史研究在西方才渐具规模。作为电影史研究的基本条件的电影资料馆,在战后日益增多,它们活动频繁,全部都采用开放政策,以向人们努力提供历史资料为己任,在向群众普及电影知识、激发人们对电影研究的兴趣、丰富电影制作者的艺术积累和为专业人士提供方便等方面,都发挥了重要的作用。当代最有创新意识的法国导演让·吕克·戈达尔在年轻时几乎整天泡在巴黎的国立电影资料馆里,反复观看了世界各国的无数影片。他被称为第一个能像伟大的文学家或音乐家那样,在自己的作品中广博运用其本行艺术的导演。我们比较熟悉的法国电影史家乔治·萨杜尔,如果没有世界各国一些著名的电影资料馆的方便服务,他是无法在电影史研究上取得如此巨大的成就的。

从晚近的情况看,电影史研究的物质条件在世界各国又有了进一步的改善。在相当长的一个时期里,尽管电影资料馆的服务日益改善,对于需要大量地、反复地观看“研读”一些影片的电影家们来说,看片仍然是一件比较麻烦的事。但是随着科学技术的进步、录像技术的发展,愈来愈多的新旧影片被制成体积小巧的盒带或碟片,直至发展到今天的数字化电影,人们已可以像购买文学作品、美术作品、乐谱唱片一样,大量购藏“影片”,随时阅读和反复精研。由于电影研究日益受到重视,电影剧本的出版工作也加强了。许多重要影片被逐场记录,整理成镜头剧本出版,并附有技术细节,如音响情况、镜头长短、镜头类别等,使研究者感到莫大的便利。重要电影人物的传记或回忆录,各种电影史专题史料,在最近六七十年里也大量出现。以上说明,电影史研究在世界范