

# 外国电影发展史

黄文达\*著

W a i G u o D i a n Y i n g F a z h a n S h i

华东师范大学出版社



# 外国电影发展史



黄文达 著

---

华东师范大学出版社

### 图书在版编目(CIP)数据

外国电影发展史 / 黄文达著. —上海: 华东师范大学出版社, 2004. 2

ISBN 7-5617-3481-6

I. 外... II. 黄... 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(2004)第 006440 号

### 华东师范大学教材学术著作出版基金资助出版 外国电影发展史

著 者 黄文达  
责任编辑 李惠明  
责任校对 郑灿平  
封面设计 卢晓红  
版式设计 蒋 克

出版发行 华东师范大学出版社  
市场部 电话 021-62865537  
传真 021-62860410  
门市(邮购)电话 021-62869887  
门市地址 华东师大校内先锋路口

<http://www.ecnupress.com.cn>  
社 址 上海市中山北路 3663 号  
邮编 200062

印 刷 者 上海美术印刷厂  
开 本 890×1240 32 开  
印 张 10.25  
字 数 289 千字  
版 次 2004 年 9 月第一版  
印 次 2004 年 9 月第一次  
印 数 3 100  
书 号 ISBN 7-5617-3481-6/J·056  
定 价 15.00 元

出 版 人 朱杰人

(如本版图书有印订质量问题, 请寄回本社市场部调换或电话 021-62865537 联系)

J9.9.1

H890

# 目 录

|    |                        |  |
|----|------------------------|--|
| 1  | 序 言                    |  |
| 1  | 第一节 视觉文化时代             |  |
| 4  | 第二节 研究对象               |  |
| 6  | 第三节 方法问题               |  |
| 8  | 第四节 分期                 |  |
| 12 | 第五节 参考书目               |  |
| 13 | 第一章 电影的初创时期            |  |
| 14 | 第一节 电影的物质、技术基础与电影的发明   |  |
| 21 | 第二节 从记录向叙事过渡           |  |
| 23 | 第三节 梅里埃的创新与误区          |  |
| 27 | 第四节 欧洲：从模仿到突围          |  |
| 36 | 第二章 美国：叙事的自觉           |  |
| 36 | 第一节 波特的时空处理            |  |
| 41 | 第二节 格里菲斯：使电影成为艺术       |  |
| 57 | 第三节 美国特产：喜剧片           |  |
| 70 | 第三章 欧洲：先锋派电影运动         |  |
| 70 | 第一节 精神新大陆的发现：从理性到非理性   |  |
| 74 | 第二节 德国：从内心到街头——表现主义及其他 |  |
| 83 | 第三节 法国：另类叙事            |  |

RA 84 / 12

|     |                             |
|-----|-----------------------------|
| 99  | <b>第四章 苏联先锋:从纪录片到蒙太奇</b>    |
| 99  | 第一节 纪录片与“电影眼睛派”             |
| 102 | 第二节 库里肖夫和苏联学派               |
| 104 | 第三节 爱森斯坦和他的蒙太奇理论            |
| 110 | 第四节 普多夫金和蒙太奇叙事              |
| 113 | 第五节 关于蒙太奇理论的历史表述            |
| 114 | <b>第五章 好莱坞的“黄金时代”</b>       |
| 115 | 第一节 声音与色彩                   |
| 121 | 第二节 好莱坞电影企业的财政制度和运作机制       |
| 124 | 第三节 类型片                     |
| 131 | 第四节 好莱坞的主要导演及其作品            |
| 146 | <b>第六章 法国的浪漫:诗意现实主义</b>     |
| 146 | 第一节 “诗意现实主义”的出现             |
| 148 | 第二节 浪漫精神:法兰西文化的声音           |
| 153 | 第三节 迦本神话:断裂中的延续             |
| 161 | 第四节 让·雷诺阿:诗意现实主义的良心与象征      |
| 171 | <b>第七章 苏联:苦涩的“社会主义现实主义”</b> |
| 171 | 第一节 苏联电影的贡献和影响              |
| 172 | 第二节 “社会主义现实主义”创作方法的提出       |
| 175 | 第三节 “社会主义现实主义”的创作           |
| 185 | 第四节 塔尔可夫斯基与“诗电影”            |
| 191 | 第五节 诗电影的流变——有独特风格的特例        |
| 198 | <b>第八章 意大利:“直面人生”的新现实主义</b> |
| 198 | 第一节 “新现实主义”产生的社会历史背景        |
| 201 | 第二节 孕育期的“新现实主义”             |

|     |             |                           |
|-----|-------------|---------------------------|
| 204 | 第三节         | 新现实主义主潮                   |
| 211 | 第四节         | 新现实主义的消退                  |
| 212 | 第五节         | 新现实主义的影响                  |
| 214 | <b>第九章</b>  | <b>法国:年轻人的电影“新浪潮”</b>     |
| 214 | 第一节         | “新浪潮”的背景和条件               |
| 218 | 第二节         | “新浪潮”处女作:青年人的狂欢节          |
| 221 | 第三节         | “新浪潮”的主要导演                |
| 236 | 第四节         | “新浪潮”的启示与影响               |
| 238 | <b>第十章</b>  | <b>艰难跋涉中的民族电影</b>         |
| 238 | 第一节         | 日本电影:禅与“无”,性与暴力           |
| 258 | 第二节         | 印度电影:载歌载舞,亦幻亦真,趋陈趋新       |
| 264 | 第三节         | 非洲电影:独立、自由、复兴——从非洲的视角审视   |
| 269 | 第四节         | 桥梁——亚洲的回响                 |
| 275 | <b>第十一章</b> | <b>欧洲:现代思潮中的内向化趋势</b>     |
| 275 | 第一节         | 社会和思潮背景                   |
| 278 | 第二节         | 英国新电影:困窘——现实的、沉重的、却又意味深长的 |
| 286 | 第三节         | 德国新电影:怀乡——失去了的精神家园        |
| 293 | 第四节         | 意大利的“第二次复兴”:开拓内心现实的个体话语   |
| 300 | 第五节         | 欧洲其他大师们                   |
| 306 | <b>第十二章</b> | <b>新好莱坞:后工业状态下的商业化转型</b>  |
| 306 | 第一节         | 新问题、新变化:新好莱坞的产生与发展        |
| 314 | 第二节         | 新导演、新风格:追问人性而非拯救人类        |
| 319 | 第三节         | 新技术、新方向:祸福之间              |

# 序 言

电影史的学习,首先所涉及的,仍然是一个老问题:学什么与怎么学。

先谈谈常常被人回避,其实又是不可回避的问题:电影观,即我们对电影的认识。从现在所处的时代背景来认识和审视影视的意义和价值,理解我们所讨论的世界电影史是建立在何种基点上的。

## 第一节 视觉文化时代

加拿大历史学家麦克卢汉(Macluhan)有一句名言:“媒介即是讯息。”<sup>①</sup>其基本含义是:文化内容要受交流方式的制约,什么样的传播方式承载什么样的讯息。而讯息决定了文化内涵的基本方面。他认为人类文明史,即是讯息传播史。因此讯息传播方式决定了历史发展的走向。他认为人类文明历史发展存在三个阶段:口头文化、印刷文化、电子文化。

口头文化是人类早期的活动方式。这一时期,人在观念形态上是与自然界融为一体的,人是大自然、大宇宙的一个被动的、极小的分子。传播活动还没有离开主体,人类还没有将客观对象工具化,只能依靠有限的自身功能,直接交往是主要的活动方式。

印刷文化以文字为语言的符号,文字成为人体之外的一种现象,作为物化的对象,语言不靠声带传播,并得以保存下来。因此,文字是文明的积淀物。这一时期,人与自然逐步分离,人与现象的分离,人即趋向于

---

<sup>①</sup> 麦克卢汉:《麦克卢汉精粹》第227页,南京大学出版社,2000年版。

追求事物的本质,出现了“人定胜天”的观念,“人类中心论”由此发生。

电子文化的载体是活动的画面,它突出的是直观的意义,其特性使人类认识浮向了形象表层,所以伦理意义上的善与恶,哲学意义上的深浅都不是显著的衡量标准了,而美与丑比任何时候都重要。在抽象的文字中,所指与能指之间的关系是分离的,是一种约定俗成的关系,是必须通过教育才能把这种规定传播到社会上去;而影视文化所展示的现象界,其所指与能指之间的关系是一致的,用不着以概念为中介来把握它,视觉影像就说明了一切。电子文化发展的时期正处于人与自然界的关系重新加以认识的阶段,特别是现代天文学的发现,人们进一步认识到自然史的发展改变与决定了人类发展史,在此背景下以胡塞尔和海德格尔为代表的现象学的产生,使人类重新正视认识人类自身的问题。

不同文化传播方式对人的精神结构构成和要求是不一样的。比如,口头文化时期要求人的记忆能力是超强的。而人的时间和空间意识也因为接受和处理信息的方式不同而不同。电子文化时代就是人类所说的后现代时期,就是现在人们开始习惯称作的数字化时代,其特征表现为:全球化与个人化并存、追求和谐与个性冲突并存、赋予权力与权力分散并存。

以视听语言为标志的影视文化对人类思维发展所具有重大意义在今天更加突出。丹尼尔·贝尔说:“我坚信,当代文化正逐渐成为视觉文化,而不是印刷文化,这是千真万确的事实。这一变革的根源与其说是作为大众传播媒介的电影电视,不如说是人们从19世纪中叶开始经历的那种地理和社会的流动以及应运而生的一种新美学。”他还说:“目前居‘统治’地位的是视觉观念。声音和影像,尤其是后者,组织了美学,统率了观众。在大众社会里,这几乎不可避免。”<sup>①</sup>随着计算机的日益普及,数字技术和多媒体技术的发展,视觉文化将成为21世纪人类基本交流手段。

---

① 丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》第154、156页,三联书店,1992年版。



当代整个文化正在经历一次革命性的变化:从以文字语言为中心转向以视觉影像为中心。电影、电视、电脑这些电子文化形式,改变着人们已有的历史观和时空观。(人际关系和地球村的观念的建立;时尚和媒体以更大的力度影响历史;历史以更快、更直接的方式变化)这些不断变化的经验和价值开始支配语言和情感。这种文化将改变人们的感受和经验方式,从而改变人们的思维方式,也改变了人类叙事方式。叙事方式是人类的复杂的思维方式。主体对过去和现实的阐释、理解是通过叙事来表达的。人们对事物理解到什么程度,叙事方式就发展到什么程度。视听语言本质上是感性的,它所表现的具象性(现象的直观)与整合性(包含画面环境、音响等)使影片影像画面必然具有多义性的特征,它在本质上是一种个体话语,而不是主义话语。作为感性的个体话语与主义话语是不同的。以波兰导演基耶斯洛夫斯基的电影《三色》系列为例,其所提出的问题,是为了对“自由、平等、博爱”的理念提出质疑,理性认识在这里表现出枯涩、僵硬、缺陷;而通过影片所表达出来的情绪生动、模糊、具有质感,反而使人们对“自由、平等、博爱”的理念有实在的感性体验。反观好莱坞影片的理念与形象的冲突:《生死时速》中为了要找出一个理性的因果关系,虚构了退役警察作恶的根源,其牵强生硬与画面的生动形成了鲜明对立。

今天我们已经生活在这样一种状态下,电影或者电视成了人们每天日常生活的基本内容。也就是说,无论是物质上,还是精神上,视听语言已经深刻地影响了我们生活的各个方面。这种影响的直接后果是,人们更乐于接受直观的画面,而冷淡了阅读或疏远了阅读;更有益于参与到社会各种活动中去,有时甚至从文字语言的角度尚未明确的东西,人们已经直观地接受了;而视听语言的另一个特性是,其接受面明显要广大得多(有过实验,卡通片《米老鼠》,不仅小孩爱看,家里的狗也爱看),其影响力恐怕更大(如“巴尔干”事件,“9·11”事件,人们从电视上接受的影响何其之大)。作为一种语言(也有人认为视听语言在语言学的严格意义上说不能被看作是一种语言),视听语言必将影响到我们深层思维方式的改变。这种思维状态会不会是前文字期的?潜意识

的？无政府的？会不会从里到外，从头开始，全面地改变我们现有的语言结构和思维方式？

总之，我们要充分认识到电影语言的特殊性，它的发生、发展、变化，正如西班牙电影大师路·布努埃尔所说的：“影片只存在于银幕上。天才的电影剧作也不会像许多戏剧作品那样被重新‘发现’。停留在文学形态上的影片不过是设计草图。从绝妙的分镜头脚本和导演台本中可能拍出拙劣的影片，相反，平庸的剧本可能形成出色的影片。一切取决于导演。电影受技术条件的制约和经济条件的制约。甚至，电影的力量——银幕形象的虚拟现实——也往往变成它的弱点和局限。诗人、画家、小说家在自己的创作活动中享有更大的自由、更广泛的可能性。电影导演无法摆脱资金的限制和处理映象及其表现力应有的合理性的约束。”<sup>①</sup>鉴于此，我们在关注电影发展过程中的语言问题的同时，更应重视电影导演的工作。

与此同时，也特别要注意另一个问题：即视听语言对人类思维、特别是对今天中国社会人群的负面影响同样需要引起足够的重视：

1. 肤浅的直观认识，缺乏理性认识的兴趣和训练。
2. 浅薄的迎合大众低级趣味的影视作品降低了人们的理解能力和欣赏水准。
3. 影视界在深层次思维语言模式上，事实上在很大程度上受到了好莱坞商业化操作模式的浸染。

这个认识基于这样一种观念：我们必须从历史开始，从技术的、审美的角度，逻辑地审视其符号的、语义的发展过程及其规律，并尽可能地预测它的走向。

## 第二节 研究对象

### 1. 非文字形式的视听语言的发展史

---

① 路·布努埃尔：《真实·幻想·灵感》，《世界电影》1986年第五期。

一部世界电影发展史,从横向来说,有主流国家与非主流国家;从纵向上说,电影亦有叙事影片(narrative film)与纪录影片或称非叙事影片(document or non-narrative film)之分。但是核心问题是,我们真正关心的、所讨论的是视听语言的问题。即从语言学角度看,一种非文字、非自然的表达方式是如何产生与发展的?其符号、结构与语义之间的关系是如何建立、扩大、拓展、转换的?那么,所谓电影史,其实就是非文字形式的图像叙事方法的发展史。

因此,我们的研究是以叙事电影为对象。纪录影片处理图像的方式基本上是以叙事影片为母本,况且,有专门的纪录片史。同时在处理国别问题上,自然以视听语言的发展为主线,以对电影发展贡献大小、主次来对待。<sup>①</sup>

从语言把握世界的方式的角度看,视听语言既不是科学的,也不是宗教的,而是审美的方式,即是通过塑造艺术形象来把握世界的方式,因此,是人类审美经验的一部分。但特别要指出的是,它不同于文学的方式,也不同于音乐、舞蹈、戏剧等诸种别类艺术形式,而是有其自身独特的叙述逻辑和方式。长期来我们不重视电影艺术的这种在自身结构和符号中意义转换的特殊性,而习惯于从文学或戏剧的角度来看待电影,这同多年来重视电影的思相倾向、道德规范而忽略其审美价值有关。

## 2. 电影技术发展史

每一种新的画面符号的运用,语义内涵的扩展、意义的转换,都是在技术发展前提下产生的(如蒙太奇、声音、色彩、景别等)。从某种角度看,许多新的表现形式的出现,是为了试验新发明的技术。比如,早

---

<sup>①</sup> 克·麦茨在《电影符号学的若干问题》中说:“考察故事片也就直接抓住了问题的核心。”“由于电影遇到了叙事问题,它才通过后来的各种探索形成了一套独特的表意手段。”转引自李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》,第381页,上海文艺出版社,1995年版。

期的格里菲斯的影片,近年来的《玩具兵》、《侏罗纪公园》、《阿甘正传》、《泰坦尼克号》,包括七八十年代日本大举进军好莱坞,美国前几年出现的“梦工厂”(dream studio)都是出于技术发展的考虑。近一二十年来,西方特别是美国电影,在题材内容上的变化越来越快,越来越多,其一方面表现出当代观众的观赏倾向在不断变化,审美趣味的趋向多样化;另一方面,是技术的因素,要求不断有新的内容以适应技术的发展,以争取更多的观众。因此,孤立地看待电影的艺术问题,往往是不切实际的。

### 3. 电影经济史

本课程不是研究电影经济史,但是要考虑到经济因素在电影发展过程中的作用。必须认识到,电影是一种商品,电影的发展,技术的发展,都有经济的动因在起作用。从当代电影的状态来看,不能说没有自娱性的影片,但是,一部影片的产生,首先要考虑的是市场;一部电影的题材、主题、内容甚至演员、服装、道具等等,都要考虑到市场的因素。因此在研究电影艺术的时候,不能不考虑到市场因素在影片创作过程中的作用。

## 第三节 方法问题

### 1. 以马克思主义为指导思想

这是我们必须遵循的基本立场和基本方法。马克思主义的基本原理不是指政治的、阶级的斗争策略,而是指经济基础与上层建筑、社会存在与意识形态、生产方式与生产关系的问题。如当代著名的西方马克思主义理论家詹姆逊对后现代主义的分析;在最基本的层次上,每一个文本都是一种政治幻想,它以矛盾的方式连接在特定的政治经济内部,构成个人的那种实际的和潜在的社会关系。

电影作为当代大众文化的主要形式,帝国主义、殖民主义、后殖民主义、种族、性别、社会、阶级等种种非美学因素,越来越渗入到西方电影中,成为晚期资本主义的内在逻辑,“欧洲中心主义”、“文化霸权主

义”从1970年后期开始在全球范围内以各种形式、各种包装对各民族文化的渗透,是不能掉以轻心的。<sup>①</sup>但这种认识是建立在科学的马克思主义的分析基础上的,而不是教条主义的、简单化的。

## 2. 电影理论的影响及发展

以视听语言发展为主线,以介绍电影史的基本知识和基本原理为主,但不能不涉及同时期电影理论和美学思想对电影发展和影片分析的影响。

电影作为一种艺术,总是同一定的美学思想联系在一起的,战后电影的发展,涉及诸多新流派和美学、哲学新方法。比如,符号学,叙事学,结构主义,后结构主义,精神分析学,意识形态理论等,不同的对象有不同的处理方法。

弗里德里克·詹姆逊认为,后现代时期最主要的文化形式就是电影和电视。电影是最复杂的工业生产形式的一种产品,它的成熟表明,

---

① 赵一凡:《欧美新学赏析》第216页,其中在介绍美国萨伊德的《东方主义》一书时说:“在学术与想象之外,还有深邃复杂的一层东方主义,它就是福柯所说的话语系统,或一种兼有政治、经济和文化压迫功能的全球网状机构。这种东方主义无处不在,又难以觉察,人们只能以话语分析方法,对它进行周密的文本剥离,层层剥离,以暴露其历史根源及其物质性。所谓‘物质性’是福柯的说法。福柯强调:在西方权力、知识意志的支配下,话语系统中的无形的思想概念,能够逐渐‘物化成形’,相应产生一套由权力技术支撑的‘综合机构’。就东方主义而言,这套机构既包括大英博物馆、牛津、剑桥等东方权威中心,也涉及‘美国之音’、好莱坞、可口可乐一类文化生产部门,甚至牵扯到一些表面与此无关的单位,诸如五角大楼、第八十二空降师和第七舰队。萨伊德指出,作为一种话语系统,东方主义历时两百年,逐步形成制度,大致可分为两个阶段。首先是‘英法阶段’,即从19世纪初到第一次世界大战。第二为‘美国阶段’。……这任务包括针对东方‘发表见解、确立权威观念、进行各种描述、教授东方学知识,以及如何去那里定居,并且统治那块地方’。简言之,东方主义就是一种‘为了主宰、改变并统治东方而形成的西方行为方式’。不了解这一庞大系统及其动作机制,人们便无法判明‘自启蒙运动以来,欧洲文化是如何控制东方,并不断地从政治、社会、军事、意识形态、科学和想象性艺术等等方面制造出一个东方来’”。

它是后现代时期的艺术。后资本主义经济全球化战略(即跨国经济)标志着资本主义进入了一个新的阶段,它是以全球化、全方位的形式在全世界弥漫开的。对影视的研究是对晚期资本主义文化逻辑研究最佳切入点。据说,弗里德里克·詹姆逊为了写作两本论述电影的著作,即《可见的签名》(Signature of the Visible, 1990)和《地域政治美学》(The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System, 1992),看了400多部电影和录像。今天,在改革开放的形势下,不能幼稚到看不到晚期资本主义文化逻辑这个本质问题。

### 3. 语境

我们研究事物的目的是找出对象的个性,是发现事物的不同点。就要从特定的语境出发认识事物(意识形态、文化传统和社会背景),这就是考虑到上述第一点提到的技术、经济诸因素在创作过程中的作用和影响,这就是实事求是。

### 4. 体验

视听语言与文字语言在意义的表达上有着相当大的差别。视听语言更偏重于对现象界鲜活的、浑然一体的展示,是文字语言所不可能完整表达的,因此,视听语言是远较文字语言丰富、含混的语言,并且是一种没有“辞典”的语言。<sup>①</sup> 视听语言作为一种个体话语,接受者的个体体验决定了影片的丰富多样性,也决定了对视听语言的再发现与再创造。因此,电影史学习的基础是要求我们大量地、充分可能地观看影片,是对作品的个体体验。

## 第四节 分 期

电影是一门新兴的艺术,如匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹所说,

---

<sup>①</sup> 参见皮·保·帕索里尼《诗的电影》。

同其他艺术相比,电影是“惟一可以让我们知道它的诞生日期的艺术”。英国电影史家理查德·格里菲斯说过,电影是我们亲眼看到它诞生的一门艺术。了解电影就要了解它是怎样走过来的历史。

电影史的划分有二三十家之说,有从技术角度分的,有从艺术角度分的,也有从年代分的……必须注意到,分期总是粗略的,而每一时期的特征并不是单纯的,而是彼此交错、相互穿插的。比如后现代问题,这里定为1990年,只是说从那时起特征更为明显突出,而其实,这个过程是相当漫长的,“后现代”可以说从六七十年代已经初露端倪。而现实主义的、印象主义的、现代主义的手法现在依然盛行,同时,各个国家在审美意识的发展过程中也是不平衡的。

美、英、法三国对电影的研究最为深广。

法国乔治·萨杜尔在《世界电影史》、《电影通史》中,把电影的历史发展基本上分为六个时期:发明期(1832—1896)、奠基期(1896—1908)、成型期(成为艺术、成为大企业界 1908—1919)、无声期(1818—1827)、有声期(1928—1939)、战时和战后(1937—1955)。

美国莫纳科则分为:从杂耍到艺术(1896—1912)、无声期(1913—1927)、技术与经济过渡期(1928—1932)、好莱坞称霸期(1932—1946)、电视竞争与电影国际化时期(1947—1960)、新浪潮时期(1960— )。

美国的阿瑟·奈特分为三个时期:诞生期(1895—1920)、成长期(1920—1930)、有声电影时期(1930— )。

我国的邵牧君认为可分为三个时期:形成期(1895—1927)、成熟期(1927—1945)、发展期(1945— )。

郑亚玲、胡滨的《外国电影史》基本上以电影艺术、流派与运动史为主线。这个分法比较简明,适合初学和教学。我们这里吸取这个做法,从电影作为一种独立的艺术形式的角度,作一个大致的史的划分。

## 一、电影技术发明期(1832—1895)

1832年,比利时物理学家约瑟夫·普拉托和奥地利大学教授斯丹弗尔同时发明了利用“法拉地轮”和“幻盘”的图画制成的“诡盘”,这种

“诡盘”是根据“视象暂留”原理研制的。视象在人们眼前消失之后，仍能在视网膜上保留 0.1 秒至 0.4 秒左右，而电影胶片以每秒 24 格（从前是 16 格）画面的速度飞转，便使人们产生出“运动”的幻觉。1872—1878 年，英国的慕布里奇用 24 架照相机进行连拍飞马奔驰的试验，经过 6 年的努力，终于从一个静止的照片中看到了骏马的奔驰。1889 年，爱迪生发明了“电影留声机”，但只能是一个人观看的。

1895 年 12 月 28 日，法国奥古斯特·卢米埃尔和路易·卢米埃尔兄弟在巴黎卡普辛路 14 号大咖啡馆的地下室，第一次放映了自己拍摄的《火车到站》、《水浇园丁》、《工厂大门》等十余部短片。从此，这一天就成为电影的诞生日。

从内容的角度看，这些影片还仅是现实生活的实录。

## 二、电影艺术形成期(1895—1927)

法国乔治·梅里埃开创了戏剧电影的美学思想。他的另一贡献是电影特技摄影的创造：有一次，他在放映从巴黎歌剧院广场拍来的影片时，突然发现一辆行驶于马德兰至巴斯底的马车顿时变成了运灵车的马车……从而启发了他对电影特技的研究与创造。

美国的格里菲斯在《一个国家的诞生》中，运用平行蒙太奇交错叙事：一方面是烈火焚烧的大西洋城；一方面是卡梅隆一家焦躁不安地倾听外面的战斗；另一方面是“小上校”在匹兹堡战场的搏斗。该片在艺术上的成功，成为美国电影史的里程碑。在今年美国评选的本世纪一百部影片中名列榜首。

苏联的爱森斯坦在《战舰波将金号》中，成功地运用了蒙太奇理论：①“二个蒙太奇镜头的对立不是二数之和，而更像二数之积”；②把蒙太奇理论建立在多样中求统一的规律之上。“每一个蒙太奇单位就已经不是作为互不关联的东西而存在，而成为统一的总的主题的某一部分的画面了”；③蒙太奇成为艺术家艺术思维不可分割的部分。这就是所谓电影艺术欣赏中的强制性（不同于戏剧欣赏，观众可以自主选择）。

这一时期欧洲先锋（实验）电影进行了广泛的尝试，极大提高了电



影的艺术品位。

这一时期的标志：电影还没有声音，但从短片到长片，从单镜头（角度距离不变）到多镜头的剪辑，形成了自己的视觉语言。

### 三、成熟期(1927—1945)

有了声音，有了色彩，其他的一切技术进步如宽银幕、变焦距镜头、高感光度胶片等，在技术意义上都无法与之相比。真正的 100% 的有声影片，是 1929 年的《纽约之光》，尽管在此之前也有影片在局部有些有声歌唱和道白插入。有声影片的出现曾遭到许多无声片大师的反对，如卓别林、爱森斯坦等。另一件大事是 1935 年第一部彩色影片《浮华世界》在美国问世。这两个因素中，声音更重要。声音艺术给电影带来了革命性的变化。

第二个重要方面是，这个时期电影有了它自己的理论。继蒙太奇理论之后，最有代表性的是 1930 年末出版的雷蒙·斯波梯斯伍德的《电影文法》，可以说是电影语言派的先声。这个时期主要是电影吸收其他艺术门类的养分，借用戏剧、小说、音乐、绘画的艺术手段，形成自己独特的理论，形成自己的语言。但是，其时的电影艺术还没有形成强大的艺术魅力，影响别的艺术。

这个时期也是好莱坞的全盛时期，也是电影工业化的全盛时期。

### 四、发展期(1945—1980 年末)

这个时期是电影发展的最重要的时期。二次大战之后，一方面电影在技术上完善了，开始在艺术上进行真正的探索：如何发挥电影的特点、电影的独特表现力，同时去影响其他艺术？另一方面，大战摧毁了欧洲大陆的绝大多数电影工厂及其设备，客观上为欧洲与美国电影的发展确定了不同的方向。欧洲人开始着重考虑如何以低成本、简单的设备拍摄影片。这就有了法国的“新浪潮”、意大利的“政治电影”、“新现实主义”等，更贴近生活。