

世界电影史（第三卷）



[世界电影史（第三卷）_下载链接1_](#)

著者: (英) 诺维尔-史密斯 主编

出版者: 复旦大学

出版时间: 2015-1

装帧: 精装

isbn: 9787309111057

全书导言

杰弗里·诺维尔-史密斯 (Geoffrey Nowell-Smith)

1930年代，英国纪录片制作者保罗·洛塔 (Paul Rotha) 把电影看作是某种“介于艺术和工业之间最难平衡的东西”。20世纪，文化生活受到多种艺术形式主导，其中，电影是第一种工业化了的、并且仍然是最具争议的艺术形式。电影出身于卑微的露天马戏场，而今成了身价亿万产业，同时又是最耀眼最具有原创性的当代艺术。

无论是作为艺术还是作为技术，电影存在只是百年左右。电影作为一种技术装置出现于1890年代，美国、法国、德国和英国几乎同时开发利用这种技术。之后20年中，电影几乎传遍了全球，电影技术也变得复杂精细。同时，电影一步步成为某种重要的工业，给世界各地的城市观众提供了最为通俗的娱乐形式，也吸引了企业家、艺术家、科学家和政客们的广泛关注。在作为娱乐手段的同时，电影媒介也被用于教育、宣传和科学研究。最初，电影是杂耍、通俗情节剧 (melodrama)、看图说字等等的融合，但是电影迅速获得了艺术的独特性。然而，随着其他大众传播和娱乐形式的兴起，电影艺术的独特性正在消失，它的霸主地位受到威胁。

毋庸讳言，试图将电影这部复杂的历史在一本书中讲完，实在是一项令人气馁的任务。电影的某些成就会被放置在中心位置，而另一些则被边缘化甚至完全不在论述范围之内。我遵循以下原则。首先，这是一部有关电影（the cinema）而不是影片（film）的历史。我并不关注每一次对电影胶片的使用，而是聚焦于那些将赛璐珞上原创的活动影像变成某种我们称之为电影的东西的过程。电影，在本书中的边界很宽泛，可以指一部影片，也可以指电影院，也可以指电影生产机构，更是指某种社会化了的组织系统。它可以包括观众、产业以及在电影业中工作的人——从电影明星到电影技术人员一直到影院的女领座员，当然还有各种管理和控制机制，比如鼓励观众看哪一类电影等等。同时，还有更宽泛意义上的历史，比如战争和革命，各种文化变迁，人口学，生活方式，地缘政治和全球经济，所有这些外在于电影系统的对电影所产生的压力和影响。

与任何其他艺术相比，电影因其巨大的普及性，看似任由超过它自身掌控的各种力量所摆布，倒也具备了影响历史的力量。文学和音乐的历史，可以只写作者和作品（现在看来已经不够充分了），而不用顾及印刷和录制技术以及发行机构，也不用顾及艺术家和受众的生活世界。对电影而言，这是不可能的。本书的中心计划就是将影片放到某种不可或缺的语境之中，离开这些语境，影片本身会失去意义。

第二，电影，无论从起源还是之后的发展来看，毕竟是一种通俗艺术。此处所言通俗，并非意指来源于“人民”而不是来源于文化精英，而是在某种20世纪所特有的意义上讲，这种艺术是经由技术手段批量发送的，这种艺术的力量来自于某种与巨大的批量化公众的欲望、兴趣和要求相联系的能力。把电影和巨量公众放在一起讨论，其实是以某种明智的形式再一次提出了电影作为艺术还是工业的问题——保罗·洛塔所说的某种“介于艺术和工业之间最难平衡的东西”。电影作为一种工业几乎是明白无误的，无论制作还是放映影片都离不开工业技术。但是，说电影是一种工业还有一种更强烈的意味，为了到达巨量的受众，电影的整个生产、发行和展示的前前后后的过程已经被工业地（通常是资本主义地）组织成某种强大而有效的机器了。这部机器是如何运转的（这部机器垮掉的话会发生什么？），显然是理解电影的最重要的问题。当然，电影的历史不仅是这部机器的历史，显然不能只是从这架机器以及控制这架机器的人的角度来诉说，电影也不仅仅是工业。本书不仅把电影当作工业看待，也当作各种其他旨趣来对待，自然要包括那些在工业机制之外作业的、甚至与工业机制相对立的电影制作者。

必须认识到电影作为工业和作为艺术的要求不总是相同的，但是也不一定就是对立的，不如说它们是互不相称的。电影是一种工业的艺术形式，它发展出了某种工业化了的艺术生产方式。这是一种难以为传统美学所接受的事实。另一方面，很多影片的艺术身份暗昧不明，还有一些影片的艺术价值，则是根据它们与它们所仰赖的工业所对抗的程度来定夺的。洛塔的悬而未决的平衡问题并没有一个简单的答案。一个贯穿本书的目标就是在经由市场和市场之外所表达出来的价值观之间保持某种平衡。

第三，这是一本世界电影史，这使我在两个方面尤其感到骄傲。一方面，本书把电影的历史看成某种单一的全球性现象，它在全球范围内迅速扩展，在很大程度上又是被某种单一的、互相咬啮的商业利益所控制。然而在另一方面，我们又讲述多种不同电影的历史，它们在世界的不同地方成长，并坚持自己独立存在的权利，拒绝各种试图控制它们、美其名曰“开发”（实际上是掌控）全球市场的各种权力。

试图将这两种意义上的“世界电影”放在同一本书中论述，试图在全球电影机制和各地电影特性之间找到平衡，是计划本书写作时遇到的最大的挑战。世界电影的多样性，不计其数的影片（很多影片都没有在制作国境外发行），不同的文化和政治语境，这意味着任何一个试图单枪匹马写作世界电影史的作者，不是愚蠢就是傲慢或者两者兼备。这里不只是个知识问题，还是一个视角的问题。为了展现一幅复杂的世界电影图景，我非常幸运地呼召了一个作者团队，他们不仅是各自领域中的专家，而且在很多情况之下，他们对各自书写的主题和讨论的问题都带有某种优先或者首要的“感觉”，这是我作为一个局外人所无法复制的，即使我真的懂得和他们一样多，何况我并非如此。这尤其体现在印度电影和日本电影方面，这些国家的电影制作规模堪与好莱坞相比拟，但是在西

方人们仅仅熟识它们的片影只景，更不要谈历史地把握了。

给多种视角留有空间是一回事，将它们放到一起，并能辨析不同地域不同时期电影不同方面的互相牵制互相影响的特征，又是另外一回事。在某个层面上看，电影可以是一部大的机器，但它又是由许多部分组成的，无论对部分还是对整体都有很多不同的态度可以采纳。受众的视点（并不存在“特定的”受众），或者艺术家的视点（也没有什么单个的“特定艺术家”的原型），以及影片工业或者工业家的视点（也不存在单一的工业）常常是五花八门的。同样还存在这样一种对所有历史学家来讲都是很熟识的问题，即，如何在“如其所发生的”那个历史——以及如其参与者所见的那个历史，与当代知识的优先权及其形式的要求之间保持平衡。还有一个对历史学家并不陌生的问题是，个体在这架历史机器中的角色。在此，电影提供了一个尤其似是而非的例子。与其他工业机器所不同的是，电影工业既倚靠个体又创造个体——我们来看明星就再清楚不过，他们既是电影的制作人又是电影的产物。有鉴于如此多方面的问题，作为一个编者，我的任务是尽量展现不同视角之间的联系，而不是强加某种单一的、完全的视角给大家。

本书体例

编辑的主要手段是整理和排列。本书的编排试图体现上述不同视角之间的联系。本书按时间顺序分为三大部分：无声电影，有声电影（1930—1960）以及现代电影（1960—1995）。每一部分开始都讨论那个时期电影的一般性问题的各个方面，然后再讨论世界各地的电影。一般性问题主要涵盖如下主题：片厂体系；技术；电影类型；美国、欧洲及其他地区主流电影及独立电影。

在电影的初始阶段，世界各地的工业世界中经历了一个显著类似的发展过程，所以，我尽可能以一种宽广的国际视野去观照各个地方的电影发展状况。然而，第一次世界大战结束以来，美国的影片工业占据了主导地位。以至于其他国家的电影史几乎由这样一些企图所构成：发展本土电影工业，与美国电影工业展开竞争，将自己从美国（“好莱坞”）的竞争行列中分别出来。在本书的各个“一般性问题”部分，美国电影显然占据了中心位置，并且与法国、日本、苏联等其他国家电影相提并论时，不存在某种单独的把美国电影当作“民族电影”来看待的论述。

在“民族电影”或“世界电影”的名目之下，本书的各个部分包含了欧洲、亚洲、非洲、澳大拉西亚（Australasia）和美洲的所有主要的电影。遗憾的是，在涉及亚洲电影时（世界最大电影区域），我当时决定采取深入研究最重要和最具代表性的民族电影，而不是对每个电影生产国家进行概览式的描述。这个地区主要关注的有：三种主要的华语电影（中国大陆、香港和台湾地区）；日本、印度尼西亚、印度和伊朗电影。不久我还意识到，任何一种对世界电影的分类，尤其是以类似第一、第二或第三世界这样的概念为基础进行的分类，都有高度的不利之处，比如，“民族电影”或者“世界电影”只是简单地粗略地从西到东的一种地理秩序。从某种意义上讲，那些在政治上或文化上具有相似性的电影通常被排列在一起。比如，中东欧，俄罗斯，高加索苏维埃各共和国以及中亚国家不但在地理上毗邻，而且在1948至1990年间还共享某种共同的政治制度，所以在第三部分它们就被挨个摆放在一起。但是，中国大陆虽然也共享那种政治制度（并且电影也是在相似的意识形态律令下形塑的），却和其他华语电影地区香港和台湾放在一起了。另外，本书的三个部分都从法国电影开始，但是第一部分结束在日本，第二和第三部分均结束于拉丁美洲。虽然法国电影看起来得到优先观照，但是在随后展开的论述中并没有被重点照顾。

本书也以出现在世界舞台上的时间先后来处理各种各样的世界电影。第一部分这样的情况少一点，第二部分多了起来，第三部分就变得很多了。这意味着第二部分甚至第三部分的不少文章又回到了那些被考量的国家的早期电影史中。这多多少少破坏了本书以时间顺序编排的总体构架，但在我看来，它总比一味迂腐到呆板的地步，比如，论述伊朗的无声电影，就一定要归入第一部分，其实完全可以把它放在那个单独的、连贯的论述伊朗电影的文章中，正如本书所做的一样。

正如本导言前面已经说清楚的，本书中的很多文章聚焦于制度性的因素——比如工业和贸易，审查制度等等，同时也关注围绕电影制作活动的各种条件，这些论述一点不比影片本身以及电影制作者少。另外，我不得不指出一些令人沮丧之处，就本书的规模而言，显然不可能对所有在电影史中扮演重要角色的人一碗水端平。当然，作为个体的艺术家、技师或制片人的生活及其职业生涯，不但从其自身而言是令人感兴趣的，而且他们确实有利于说明电影总体上是如何运作的。比如，有关奥逊·威尔斯（Orson Welles），他的整个职业生涯是一个与片厂体系抗争并试图完全在这个体系之外拍电影的过程，他的故事从某种意义上讲比那些在片厂体制内工作的故事带给我们的要多得多。为了有助于阐明这类人物的特点及其重要性，也是编者固有的旨趣，本书着重介绍作为个体的电影制作者——演员，导演，制片以及技师——他们各自以其不同的方式使得电影变成了我们现在所看到的那种样子了。

这些个体的选择是受到一些互相重叠的评判标准所鼓舞的。有些人是因为他们显著的重要性。他们名声显赫，没有一部电影可以不涉及他们的职业生涯。我随意举一些例子，比如格里菲斯（D.W.Griffith），伯格曼（Ingmar Bergman），梦露（Marilyn Monroe），阿兰·德龙（Alain Delon）。然而，还有其他一些西方读者并不熟识但对世界电影的贡献毫不逊色的人物，比如印度电影巨星纳尔吉斯（Nargis）或是拉马昌德拉（M.G.Ramachandran）。兼顾不同视角要求，我把女性独立电影人（比如阿涅斯·瓦尔达）（Angès Varda）、香坦·阿克曼（Chantal Akerman）和纪录片制作者（比如汉弗莱·詹宁斯〔Humphrey Jennings〕、尤里斯·伊文思〔Joris Ivens〕）收入其间。显然正统的电影史对他们不会有充分的记载。但是，我承认个别影人出于个人偏爱，被选入我图表中的一到二位，他们的职业生涯显然不具备典型意义，但是他们确实为电影的丰富多样提供了范例，虽然他们的电影有些古怪。结果不消说，读者看到他们被列入“特别人物介绍”，自然会期待看到更多的另类电影人，而事实并非如此。这无疑会引发争议，个别读者甚至会沮丧，他们特别欣赏的却不在“特别”待遇之内。然而众口难调，再者，我做“特别人物介绍”的目的（希望我已经说清楚了），我这里一百五十个“特别人物介绍”的目的不是要炫耀这些大人物，而是要通过他们更好地阐明电影。

电影在它存在的第一个世纪中的很多作品，其艺术价值与绘画、音乐和文学作品相比毫不逊色。但这仅仅是这门艺术的冰山一角，电影艺术的卓越性在世界文化的历史中是没有先例的。更有甚者，电影已经深深嵌入到20世纪的整个历史当中，不可更改不可挪移。同样，电影既形塑又反映了我们时代的现实，也带给人们渴望和梦想。本书最大的目标就是把电影这种独一无二的成就讲出来，不但试图阐明电影本身的丰富性，而且阐明它在宽广的文化世界和历史中所占据的位置。

参考书目

至于外国电影的名称，并没有一个统一的处理原则。一些电影本来在发行的时候就用英文名称，我们就沿用其名，并在第一次提及该片时在括弧中附上它的原名。如果影片并没有被大家普遍接受的英文题目，不妨用原来的名称，但是在括弧中附上翻译成英文的题目，并用引号标出。但是某些欧洲和亚洲国家，从头至尾用的是翻译的标题。华语名称的电影用汉语拼音标出，除非台湾或者香港的艺术家用了其他书写方式。俄国的作者或者电影名称都被转写成某种更“流行”的形式，比如爱森斯坦，正确并且学究式的写法应该是Eizenshtein，但我们还是用Eisenstein；爱森斯坦的影片《亚历山大·涅夫斯基》的英文名，我们用Alexander Nevsky而不用Aleksandr Nevskii。涉及斯堪的纳维亚语、斯拉夫语、匈牙利语或者土耳其语、阿拉伯语时，我们会标出区别发音的符号，挂一漏万之处还请谅解。

作者介绍:

目录: 目录

第三卷现代电影（1960—1995）

电视时代的电影

电视与电影业

电视时代之前

美国的电视模式

欧洲和日本

崭新的娱乐秩序

传播

特别人物介绍

罗伯特·阿尔特曼

克林特·伊斯特伍德

新好莱坞

在家中与复合式剧院中

在董事会会议室

出场

美国的作者式导演

好莱坞在国外

特别人物介绍

朱迪·福斯特

新技术

电影与电视

音响

电子学与特效

格式

便携性

变焦镜头

业余和实验电影制作

特别人物介绍

拉乌尔·库塔尔

性与知觉

特别人物介绍

碧姬·芭铎

皮埃尔·保罗·帕索里尼

美国电影

美国电影中的黑人形象

早期电影

声音和20世纪30年代的“旧南方”复兴倾向

“二战”后的自由主义

20世纪60年代的民权主题和形象

20世纪70年代的好莱坞黑人电影

“融入”20世纪80年代和90年代

特别人物介绍

奥斯卡·米肖

西德尼·波蒂埃

斯派克·李

剥削电影和主流电影

特别人物介绍

杰克·尼科尔森

好莱坞大片的梦想与噩梦

凯旋模式
多元文化主义
作为受害者的白人男性
路的尽头？
特别人物介绍
阿诺德·施瓦辛格
史蒂文·斯皮尔伯格
拓展边界

真实电影与新纪录片
真实电影的出现
1968年及之后
真实电影及其不满
特别人物介绍
让·鲁什
克里斯·马克
第二波先锋派电影
心理剧及其他
地下电影
结构电影
英国和欧洲
原始主义者和后结构主义者
特别人物介绍
约翰·卡萨维茨
安迪·沃霍尔
后工业时代的动画片
实验动画师
东欧的动画
动画奥运会：来自世界各地的动画片
故事片
新技术
现代电影音乐
浪漫主义
现代主义
晚期现代主义
电子音乐
极简主义
爵士乐
新发展：影音互动
流行音乐
艺术电影
新艺术电影
插曲：1968年5月与政治片
国际电影
特别人物介绍
米开朗基罗·安东尼奥尼
阿纳托尔·多曼
英格玛·伯格曼

世界各国电影
法国电影的新方向
行业结构
新浪潮电影
走向主流？

1968年5月及其后
20世纪80年代和90年代的电影制片
特别人物介绍
阿兰·德龙
杰拉尔·德帕迪约
意大利：作者电影及其后
20世纪60年代和70年代的新导演
意大利喜剧
政治片
历史神话片、恐怖片和“通心粉西部片”
普遍衰退和部分复兴
特别人物介绍
费德里科·费里尼
贝尔纳多·贝托鲁奇
弗朗哥·克里斯塔尔迪
弗朗哥之后的西班牙电影
放松独裁的束缚
自由、危机和越界
特别人物介绍
曼努埃尔·德·奥利维拉
寻找身份的英国电影
从自由电影到“新浪潮”
商业成功和美国资金
20世纪70年代：泡沫破裂
20世纪80年代：处于边缘
特别人物介绍
约瑟夫·洛塞
德国新电影
创造出一种“新”电影
20世纪60年代：应对过去
德国的形象
电影制造神话
局外人的电影：女性与德国历史
法西斯宾德之后
特别人物介绍
赖纳·维尔纳·法斯宾德
维尔纳·赫尔佐格
维姆·文德斯
东德：德国电影股份公司的故事
结构
早期的经典之作
社会主义现实主义到解冻
惩罚行动
复苏
审慎时期
一扫而尽
中、东欧的变局
逃避策略
年表
后共产主义时代的秩序
特别人物介绍
安杰依·瓦伊达
解冻时期之后的俄国电影
解冻期

停滞期
20世纪80年代：公开化和改革
特别人物介绍
安德烈·塔尔科夫斯基
苏联各共和国的电影
莫斯科的矛盾角色
格鲁吉亚和亚美尼亚流派
中亚：“新浪潮”时期
电影及其公众
20世纪80年代的剧变
土耳其电影
单一党派的政府，单个导演的电影
过渡阶段：1939—1950年
成型期：1950—1960年
寻找民族电影：1960—1970年
新土耳其电影：1970—1994年
特别人物介绍
耶尔马兹·居内伊
阿拉伯世界
20世纪30年代
埃及电影
从叙利亚到海湾：东阿拉伯世界
马格里布
特别人物介绍
优素福·沙欣
撒哈拉以南的非洲电影
非洲法语区国家的电影
非洲英语区
人才培养和电影发行方面的问题
电影节
特别人物介绍
塞姆班·乌斯曼
伊朗电影
默片时代：1900—1930年
有声片时代：1930—1960年
现代时期：1960—1978年
后革命时代：1978—1994年
印度：将这个国家拍成电影
战后的转变
印度人民戏剧联合会
政府策略
新印度电影
全印电视台和大众传播政策
特别人物介绍
萨蒂亚吉特·雷伊
里特威克·吉哈塔克
印度尼西亚电影
20世纪50年代和60年代的主要发展
20世纪70年代和80年代的电影业
20世纪70年代和80年代的流行电影
革命之后的中国电影
革命电影
“文化大革命”之后
商业化：进入20世纪90年代

特别人物介绍
张艺谋
中国香港流行电影
经典时期
现代阶段
中国台湾新电影
日本电影的现代化
片厂的危机
性与暴力
新发展
特别人物介绍
黑泽明
大岛渚
新澳大利亚电影
20世纪60年代
1970—1975年：AFDC时期
1975—1980年：AFC时期
1980—1988年：“10BA”时期
1989年以来：FFC时期
新西兰电影
加拿大电影
国家电影局与纪录片
故事片制作
魁北克
CFDC和电视电影的加拿大
动画片
实验电影
未来
特别人物介绍
大卫·柯南伯格
拉丁美洲新电影
巴西和新电影运动
古巴的范例
整个拉美大陆的情况
进入20世纪80年代
特别人物介绍
格劳贝尔·罗查
托马斯·古铁雷斯·阿利

结语
电影新概念
变革之前
主流电影的变革
马克思主义
心理分析
结构主义和符号学
反电影
女权主义
酷儿性与越界
接受
电影研究与准绳
特别人物介绍
让吕克·戈达尔
香特尔·阿克曼

阿涅丝·瓦尔达
电影的复苏
日新月异的放映模式
电影与其他媒介
是好莱坞还是“遗产”？
是遗产电影还是电影遗产？
特别人物介绍
马丁·斯科塞斯
· · · · · (收起)

[世界电影史（第三卷）_下载链接1_](#)

标签

电影

电影史

艺术

历史

电影理论

电影研究

上海·复旦大学出版社

英国

评论

补充阅读

有点流水账

我还觉得这是这三本里最好看的一本呢，因为提到的人我都认识（尴尬脸），早期的都不知道是谁，没有图是硬伤啊。

亮点是对科技的探讨

无图是硬伤

仅适合做入门读物。

去年12月为了在区图做基顿专题专门找来看的，三卷啃了大半年才啃完。电影随着技术发展塑造自己的面貌，具体到某一地域则要处理当地的环境问题，在解决这些问题的过程中，各国电影发展成不同的样子，现在横向交流益深，面对的问题趋同，谨慎期待。

第二卷开始处，电影从默片转向有声电影，可能当时会有人觉得这是电影的危机，但从后来人的角度而言，这只是技术革新带来的电影形式的变化。第三卷开始处电影可以说真的面临着危机：来自电视的挑战，这引起了观影人次的下滑，典型的是二十世纪欧洲各国去电影院的人少了很多，如今电视和电影的竞争以另外一种形式存在并有融合的趋势。到了六十年代之后就是我们比较熟悉的电影了，各国都出现了属于自己“新浪潮”电影，各种作者电影各具特色，真的是万花竞放。对华语电影介绍的还是挺多的。

现代电影（1960-1995），重要影响有电视、音响。第二部分精华部分有美国电影中的黑人形象分析、动画片发展、电影音乐，详细又有观点！第三部分是各国电影，基本从各国重要制片厂谈起，有些国别电影史叙述的特别简单。三本里内容最轻的一本了。ps：整套电影史从三个时期的电影技术、工业发展来展开，内容繁杂琐碎，要沉下心来看；且每章后都附有特别人物介绍，非常好的细节，可惜没有时间细细钻研每个重要人物。总之，可以从宏观上把握世界电影史的一套书。学习不止，不知疲倦。

对各个时期的电影几句话的介绍，根本没什么用啊，我觉得这种东西还是自己去看影片，搜背景知识比较好。

内容大而碎，参差不齐，不适合当基础读物。

结合电影技术的发展，系统的介绍了默片时代到新技术革命后，各国的电影发展历史。每一册分为美国电影/其他国家电影。充分显示了好莱坞电影在全球电影发展历史上的重要地位。同时在各阶段也列举了出色的导演和演员，例如斯皮尔伯格，奥黛丽赫本，施瓦辛格，马龙白兰度等等。关于中国电影提到了张艺谋。

书如其名 就是电影史的梳理

三

能看出各个作者的学术功底，不过整体的论述有些泛

唯好莱坞论，唯美国电影为中心，读起来很不痛快。

[世界电影史（第三卷）_下载链接1](#)

书评

[世界电影史（第三卷）_下载链接1](#)