

电影理论 自修课

UNDERSTANDING FILM THEORY

[英]

克莉斯汀·埃瑟林顿-莱特
Christen Etherington-Wright

露丝·道提
Ruth Doughty

著

余德成

译

世界图书出版公司

电影理论 自修课

UNDERSTANDING FILM THEORY

[英] 克莉斯汀·埃瑟林顿-莱特
Christen Etherington-Wright
露丝·道提
Ruth Doughty

著

余德成

译



世界图书出版公司

北京·广州·上海·西安

图书在版编目 (CIP) 数据

电影理论自修课 / (英)埃瑟林顿-莱特, (英)道提 (Doughty, R.) 著; 余德成译. -- 北京: 世界图书出版公司北京公司, 2016.2

书名原文: Understanding Film Theory

ISBN 978-7-5192-0752-6

I. ①电… II. ①埃… ②道… ③余… III. ①电影理论 IV. ①J90

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第 032302 号

Frist published in English by Palgrave Macmillan, a division of Macmillan Publishers Limited under the title Understanding Film Theory by Christine Etherington-Wright and Ruth Doughty. This edition has been translated and published under licence from Palgrave Macmillan. The author has asserted her right to be identified as the author of this work.

Simplified Chinese edition copyright:

2016 BEIJING WORLD PUBLISHING CORPORATION

All rights reserved.

理解电影理论

著 者: [英] 克莉斯汀·埃瑟林顿-莱特 (Christine Etherington-Wright)
[英] 露丝·道提 (Ruth Doughty)

译 者: 余德成

责任编辑: 郭意飘 陈俞蓓

出版发行: 世界图书出版公司北京公司

地 址: 北京市东城区朝内大街137号

邮 编: 100010

电 话: 010-64038355 (发行) 64015580 (客服) 64033507 (总编室)

网 址: <http://www.wpcbj.com.cn>

销 售: 新华书店

印 刷: 北京博图彩色印刷有限公司

开 本: 787 mm × 1092 mm 1/16

印 张: 27.5

字 数: 475千

版 次: 2016年4月第1版 2016年4月第1次印刷

版权登记: 图字01-2013-1989

ISBN 978-7-5192-0752-6

定价: 68.00元

版权所有 翻印必究

(如发现印装质量问题, 请与本公司联系调换)

引言

提起理论，它的名声并不好。它常常给人一种深入骨髓的绝望感，不论对学生还是学者来说都一样。这是因为理论本身极具挑战性并且困难重重，掌握起来很费时，也常常令读者自愧不如，备感挫败。理论常常看起来古板沉闷，因此一般人很难看到它在当代的现实意义。我们的目的是尝试解除理论与这些负面性的关联，故而写作了此书。简而言之，我们旨在消除读者对理论的恐惧感。

什么是理论？

理论是试图以一种具体的观点认识并解释事物的一套体系，它能够通过争论和思想交流进行发展和演变。比方说，有人萌生了一个理念，随后将它诉诸文字，并且形成了讨论，最终这些文字往往会发展成激烈批评的基础。随着时间的推移，这些思想会经受质疑，也会有更多的人投入到这场争论中去，因此，理论应该被视为连接思想与反响的链条。

有意思的是，并不是所有解读电影学术文本的方法都被视为传统理论模式，这可以归因于等级偏见。比如，从哲学和文艺批评中形成的理论通常有着较为久远的历史，因此往往享有较高的理论地位（参见“形式主义”“结构主义与后结构主义”“马克思主义”和“精神分析”等章节）。另外，二十世纪七十年代也涌现了一些关注边缘化群体的新的研究方法（参见“女性主义”“酷儿理论”“种族与族群”等章节）。如同一切新思维、新方式都会面对的问题那样，现代方法也往往饱受争议。然而，这无疑可以助推学术探讨从而引发新的思想，比如本书中的“男性气概”这一章节，它可以被视为与“女性主义”这一章节内容的对应。此外，随着电影学者开始使用实证研究来汇报其发现和研究（参见“观众研究与接收”等章节），这无疑推动了学术上的更进一步发展。

哪些理论在传统上归为理论，哪些理论也许更适合归为批判性观点，这样的划分方式是狭隘并且多余的。所有的研究方法都是用来增进我们对电影学术文本认识和理解的方法论。至于哪些方法可以尊享“理论”的地位，这至今仍然存在着争议性。很多时候，这其实在很大程度上都是很主观的判断。电影研究是一门比较新近的学术探究，由于电影属于现代文化格式，因此创新的理论性思想可以提供新鲜刺激的研究路线。

为何研究理论？

理论可以是有趣而刺激的，它可以增进我们对电影学术文本的理解，也能为我们提供若干新的方法去观赏我们最爱看的一些电影。更为重要的是，它能帮助我们对那些我们以为已经认识透彻的文本在理解上“更上一层楼”。理论是容易引发争论的，因为它能让文本有不同的解读方法，以及不同的解读程度。理论也能让我们有办法看懂一部可能乍一眼无法理解的电影，例如先锋派电影、超现实主义电影等。

理论可以是难懂的，因此关键是要投入一些时间，复杂的观点一时半会儿是无法理解和领会的。有些理论家终其一生心血，只对某一特定领域进行论述和写作，因此如果想从他们的论文里提取意旨，这可能是一项异常艰巨的任务。从学海中淘金的过程可能会非常费力。然而，当这些思想最终明朗起来时，那灵光一闪的时刻无疑非常激动人心，并且伴随着莫大的成就感和满足感。

理论文本的问题

理论文本的其中一个最主要的问题是，它们往往已经著成多年。因此，写作风格一般都是古板且深奥的，难以为现代读者所理解。更严重的问题则是，许多文字本是其他语种，后来才被翻译成英语。不幸的是，此类问题成就了一种先例，就连当代的理论家也倾向于使用一种生硬的口吻来呈现他们的思想。这些令人费解而复杂的口吻往往令读者敬而远之，因此，我们往往会被吓唬住，不得不敬而远之。

我们的方法

在本书中，我们会先给出每个理论的定义作为起点，所有的定义都是从《牛津英语辞典》中撷取而得的，接着就是对主要思想家所提出的主要概念进行归纳和总结，我们旨在对饶有影响的文章做概括而不至于过分简化的研究。每一章节都设有多个“思考与回答”环节，以供大家探索及尝试应用这些思想，以此可知自己是否已经掌握了它们的要点。其中也有一些问题需要你自己去寻找当代的相关例子，从而认识到某一理论对于一名现代电影观众而言有何现实意义。

请务必注意一点，尽管我们将理论分割成不同的章节，但各种思想之间仍然存在着大量的重叠，单个理论家也很可能与一种以上的理论有所关联。因此，我们不应孤立看待这些理论（它们不仅仅是简单定义的条框）。正是不同领域之间的这些互动和融合让新的理论得以出现，因为理论总是在不断进化着。

最后再讲两个重点：一是，我们并不打算让你从头到尾阅读本书，尽管你也许想这么做。全书的编排非常完善，可以让你易于进出，找到特定的信息。二是，这本书不可能涵盖每个理论的所有思想和学术人士。所以，本书应被视为进一步研究的起点，最重要的就是要进一步论述我们的总结，同时大家也需要自行查阅一些文献资料来进行更好的理解。

希望这本书能够发挥“跳板”的作用，并能鼓励你自信地钻研和享受电影理论的乐趣。

目 录

第一章 作者论	1
案例研究：阿尔弗雷德·希区柯克	15
案例研究：吉尔莫·德尔·托罗	21
第二章 类型论	29
案例研究：侠盗片	47
案例研究：歌舞片	53
第三章 形式主义	63
案例研究：《罗拉快跑》	87
第四章 结构主义与后结构主义	93
案例研究：《西部往事》	114
第五章 马克思主义	121
案例研究：第三电影与非完美电影	137
第六章 现实主义	143
案例研究：道格玛95运动	165
第七章 后现代主义	169
案例研究：《红磨坊》	185
第八章 精神分析	193
案例研究：《老男孩》	215

第九章 女性主义	221
案例研究：《妈妈咪呀！》	239
第十章 男性气概	247
案例研究：克里斯蒂安·贝尔	261
第十一章 酷儿理论	267
案例研究：《断背山》	289
第十二章 观众研究与接收	293
案例研究：暴力	309
第十三章 明星	313
案例研究：阿米特巴·巴强	331
案例研究：朱迪·丹奇	335
第十四章 种族与族群	341
案例研究：《末路小狂花》	362
第十五章 后殖民主义与跨国电影	369
案例研究：《阿凡达》	390
结 语	396
参考文献	398
参考片目	415
致 谢	431

第一章

作者论

电影作者 (Auteur)

释义：一名导演对其电影的 personal 影响和艺术控制显著到其本人可以被视为该电影的作者，而其电影可以被归纳为一个作品集集体，它们拥有共同的主旨或技艺并且能够表达个人风格或视野，这样的导演可以被称为电影作者。

背景介绍

纵观过去，关于作者身份的概念让人联想到的是一个孤立的个体热情洋溢地创造出艺术主体的这样一个形象。例如巴兹·鲁赫曼（Baz Luhrmann）在《红磨坊》（*Moulin Rouge*, 2001）里塑造的若干角色，令这部讲述了一名饱受折磨的波西米亚艺术家的俗套爱情片，成为影史上的一代经典。在把作者身份的思想应用到电影研究领域时，导演常常被认为是原创者。“auteur”这个词是法语的“作者”，源自前缀“auto”，意为“自身”。

“单一控制人”的观点早在二十世纪初的英国影迷杂志《放映机》（*Bioscope*）中就得到了认可，这本杂志将某些导演评价为“特别的导演”。与此同时，在德国，人们也曾用术语“作家电影”（*Autoren film*）对导演作者化的思想推崇备至。然而，编剧们却在此时发起了运动，他们主张编剧应被视为原创者的权利。开始于二十世纪初的这一争论，直到一个世纪后的今天仍然回响不绝，这也成为电影理论的一个奠基思想。

有学者认为电影是个人独占功劳的作品，这种看法显然是有问题的。拍电影是一个集体协作的过程，因此如果凌驾于他人之上而把控制权归于导演一人，这当然会引起争议。对于一部电影来说，参与的人数多不胜数：演员、编剧、布景师、摄影师、作曲人、投资人、技术顾问、服装和化妆师、剪辑师、营销和发行人员，等等。为了充分理解这场争论，我们需要追溯到作者论的产生和发展中去探究其复杂性。这些关于电影作者的争论，最早源于电影制作人及小说家亚历山大·阿斯楚克（Alexandre Astruc）的一篇饶有影响力的文章。

亚历山大·阿斯楚克发明了术语“摄影机钢笔论”（*caméra-stylo*），顾名思义即为“以摄影机作笔”，他想让电影与其他艺术形式相提并论，也就是将电影的地位从

当时的劳动阶级式的娱乐项目提升到与歌剧、芭蕾舞剧、诗歌、文学和艺术并驾齐驱的地位。他的文章《新先锋派的诞生：摄影随笔》（*The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style*, 1948），倡导了一种全新的电影语言。他设想，摄影机的使用就应该与作家用笔进行书写一样。他号召电影制作人跨越电影的制度化模式，以实现更多的个人叙事风格。阿斯楚克对“个人”一词的强调令争论升温，而这场争论中最活跃的参与者皆来自法国。

“电影手册”派

巴黎的法国电影资料馆（Cinémathèque Française）不只是一家常规的电影院，更是一群共同致力于革新电影的电影爱好者之家。在亨利·朗格卢瓦（Henri Langlois）的带领下，该团体不分昼夜地放映电影，吸引了众多志同道合者的关注。他们对电影的沉迷之深，甚至还催生了专门进行辩论和实验的论坛。例如，他们会观看完全消音的电影，借此专心研究影像的重要性。这种狂热和求解电影最本质部分的努力，促成了电影史上的两项重要发展：期刊《电影手册》（*Cahiers du Cinéma*）的出版，以及法国新浪潮电影的诞生。

这些电影嗜好者们，通常被称为“影迷”（Cinéphile），原因在于他们对拍电影非常着迷。派内的核心成员包括以下几人：

- 安德烈·巴赞（André Bazin，电影理论家）
- 克劳德·夏布洛尔（Claude Chabrol，新浪潮导演及作家）
- 让-吕克·戈达尔（Jean Luc Godard，新浪潮导演、作家及理论家）
- 亨利·朗格卢瓦（Henri Langlois，法国电影资料馆创始人）
- 阿伦·雷乃（Alain Resnais，新浪潮导演）
- 雅克·里维特（Jacques Rivette，新浪潮导演及作家）
- 弗朗索瓦·特吕弗（François Truffaut，新浪潮导演、作家及理论家）

•罗杰·瓦迪姆（Roger Vadim，新浪潮导演及作家）

就在这个由电影制作人和思想家组成的极具影响力的团体的活跃时期，弗朗索瓦·特吕弗发表了文章《论法国电影的某种倾向》（*Une Certaine Tendance du Cinéma Français*, 1954），给争论造成了激化效应。

弗朗索瓦·特吕弗 《论法国电影的某种倾向》

特吕弗极有影响力的文章《论法国电影的某种倾向》标志着电影作者论之争的根本性改变。他和他的影迷伙伴们发现，传统的法国电影保守而且无趣。“优质电影传统”（*Tradition de la qualité*）这个词就是用来形容那些典型地改编自文学经典作品的电影。“电影手册”派会嘲弄这种制作模式，并称其为“老爸电影”（*Cinéma du Papa*），他们认为这种电影沉闷而且过时。更为重要的是，这种电影制作模式只会巩固作家的地位，而不会让导演得到赞誉。与“优质电影传统”相反，他们渴求的是创作对他们这代人具有吸引力的电影，他们旨在攻击资产阶级文化的意识形态。

第二次世界大战时期，由于纳粹攻陷了法国，外国进口片的放映受到了一定限制。战后电影大量流入，尤其是好莱坞电影，这给“电影手册”派带来了强烈的启发。尽管制片公司有所规定，但他们坚持认为某些导演的电影还是能够显现出清晰可辨的风格特征。由于有了这些观察，特吕弗发展出了“作者策略”（*auteur policy*）这一理论。必须要说明的一点是，特吕弗从来没有打算让自己的著作成为任何理论的基础。该观点给出了解读电影的一种策略、一种态度和一种批判性方法。他所提出的最首要的两大原则是：

1. 场面调度对电影解读至关重要，对电影分析和批评至关重要。
2. 导演的个人表现力，是鉴别其能否称得上是电影作者的关键性因素。

特吕弗本身正专注于电影风格（场面调度和主题）而非电影情节（内容）的研究之中。

思考与回答

1. “电影手册”派是如何改变了前人对电影作者的看法的？
2. 你认为特吕弗为什么在电影制作上推崇场面调度胜于其他方面？
3. 你能指出哪些导演，由于其在电影中的场面调度风格几乎一成不变，能让人一眼就能认出这是他 / 她的作品？

场面调度（Mise-en-scène）

场面调度，字面的意思是“置入场面之中”。该术语起源于戏剧，用于描述取景框中出现的一切。它可以分为四个具体的组成部分：

1. 布景设计（道具和装饰）
2. 灯光（及阴影）
3. 表演（行动和手势，而非对话）
4. 服装和化妆

为了认识场面调度对电影作者论的重要性，我们需要通过确定风格特征是否保持一致来决定一名导演能否被归类为电影作者。

以蒂姆·波顿（Tim Burton）为例研究起来可能会比较有趣，他的电影有着别具一格的审美风格。我们不妨来看一下《断头谷》（*Sleepy Hollow*, 1999）和《大鱼》（*Big Fish*, 2003），这两部电影的故事都以森林为背景，这是见诸其全部作品的一种代表性隐喻，林中盘根错节的怪树用以营造不祥的气氛。观众会被拉入到一个不安的世界中去，因为波顿的作品普遍来说不外乎两大类型：恐怖和奇幻。这种气氛会借助光与影的

艺术运用得到加强，来让观众迎接黑夜和不言而喻的恐惧的降临。

波顿的特色得益于德国表现主义，这从景框内曲线、角状物体的运用以及超现实性质的叙事中可以看出。主人公虽然是构图的中心，他们却处于险恶弥漫的森林的胁迫之中。这些场面调度的元素结合起来诱发出一种人与自然对抗的威胁感，这是波顿的作品中反复出现的一种动态。



图1.1 《断头谷》（蒂姆·波顿，1999）

除了对布景设计和灯光的注重之外，审美的一贯性在波顿作品的服装和化妆运用中也能被找到。电影作者的其中一个典型特点就是，他们会一次又一次地选用相同的演员。在波顿的电影中，约翰尼·德普（Johnny Depp）就多次担任主演。尽管德普饰演的这些角色大多风格迥异，但波顿会回收并改进他的角色，而不是抛弃这些人物。《理发师陶德》（*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, 2007）可被看成是《剪刀手爱德华》（*Edward Scissorhands*, 1990）的一个延伸，而且在很多方面是一种颠覆。二十世纪九十年代的作品中，那个天真、胆怯、内敛的爱德华，摇身变成了后来舰队街的那个愤世嫉俗、凶残成性、伺机捕猎的魔鬼理发师，后者仿佛是前身的幽灵。



图1.2 《圣诞夜惊魂》(蒂姆·波顿, 1993)

想要更加细致地验证这一观点,留意服装和化妆也许是一个比较合适的方法。在这两部电影里面,德普都以蓬头乱发示人。同样地,他那黑白对比的服装令人联想到一位哥特风格的、浪漫主义时期的艺术家,这是交织在波顿所有作品之中的一个熟悉的主题。服装风格的浮夸,犹如旧时的侠盗片主人公一样。他们不像传统的主人公那样,他们的衣服皱皱巴巴的,这暗示着他们的不修边幅。还有那宛如前身剪刀手的锋利手指,这成了陶德这个角色的一个重要部分,也再次成了叙事必不可少的部分。

波顿作品在设计上的一贯性,从他电影中的场面调度中显而易见的高度风格化外观可见一斑。图1.1和1.2都例证了上文提及的隐喻,光与影、曲线与尖角的极致运用,正是受到了德国表现主义和哥特风格的影响。这两个画面的构图也异常相似,均反映出波顿对死亡主题一贯的专注。他利用阴暗的色调、诡异的风光和骇人的物件,为其哥特式的传奇故事提供了一个恰如其分的背景。这些元素也成为他作品集的同义词。

个人化电影

作者论之争也有一方面是关于导演的看法，通常我们会认为他们会追求那些具有个人意义的项目（作品）。这些个人化的方面可能以许多形态得以体现，比如政治、社会和文化形态。例如，斯派克·李（Spike Lee）一般倾向于种族方面的叙事，而马丁·斯科塞斯（Martin Scorsese）则对天主教题材非常感兴趣。

继续以蒂姆·波顿为例来进行说明，我们可以看到，童年孤独的主题在他的电影里面表现得颇为明显。波顿自幼远离父母，他从十二岁到十六岁一直与祖母同住。在这段时间里面，他躲进幻想之中寻找慰藉，童话和经典鬼怪电影是他的精神食粮。让波顿更有共鸣的是鬼怪而不是英雄，因为他自己就是一个独来独往的人。他谈道：

“每个孩子都会对一些画面，一些童话式的画面有所反应，而我认为大多数鬼怪都被误解了，它们通常拥有比它们身边的人类更加真挚的灵魂。我的童话故事也许就是这些鬼怪电影，对我而言它们是相似的。”

影片《剪刀手爱德华》大概是波顿迄今为止最接近自传的一部作品。故事中不太像样的男主人公可以被看作波顿个性的另一面，而波顿的实际外表与主人公的相似度也非常明显，他常常被人拍到披头散发、衣服七皱八折的拙态。《剪刀手爱德华》及波顿众多其他电影所体现的个人经历与电影叙事的关联，就是这类感情色彩会反复在他的作品中出现的例证。

除了主题的一贯性之外，导演也可以在其全部作品中留下个人印记，这可以由一个在文本主体中重复出现的视觉母题所构成。前面我们已讨论过，波顿用哥特式的场面调度来诠释他的个人印记。还有一个例子可以从斯派克·李的电影中获得，他会把演员和镜头都放在移动摄影车上，最终的效果就是人物看上去像是在漂浮着而不是行走着，这种技法让人一眼就认出来这就是李的个人印记。

场面调度及导演个人印记的重要性，对电影作者论之争是非常必要的。“电影手册”派成员和特吕弗等人在二十世纪五十年代的思想，得到了六十年代批评家安德鲁·萨里斯（Andrew Sarris）的接纳并进一步将它复杂化。