

电影学博士文库

文化冲突与产业转型

—— 20世纪30年代美国电影金字塔产业结构塑形

单禹 著

CIP 中国电影出版社

文化冲突与产业转型

——20世纪30年代美国电影金字塔
产业结构塑形

单禹 著

CIP 中国电影出版社 2012·北京



图书在版编目 (CIP) 数据

文化冲突与产业转型: 20 世纪 30 年代美国电影金字塔产业结构塑形/单禹著. —北京: 中国电影出版社, 2012. 12

(电影学博士文库)

ISBN 978 - 7 - 106 - 03602 - 7

I. ①文… II. ①单… III. ①电影事业—研究—美国—20 世纪 IV. ①J997. 12

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 299164 号

文化冲突与产业转型

——20 世纪 30 年代美国电影金字塔产业结构塑形

单禹 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpypb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2012 年 12 月第 1 版 2012 年 12 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16

印张/11.5 插页/2 字数/200 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03602 - 7/J · 1390

定 价 32.00 元

目 录

绪言:如何看待 30 年代美国电影的 地质学文化考古意义.....	1
第一节 对象及研究意义: 作为历史标本的 30 年代美国电影	1
一、电影产业断层考察:《美国,阶级关系》中的社会学视点	3
二、创意源头:马丁·斯科塞斯要问爱森斯坦的问题	4
第二节 失焦:中国视域下的美国电影	9
一、数字技术狂热症	9
二、追溯:从 30 年代美国电影审视美国电影产业样态成因	11
第三节 亚努斯的面孔: 从狮门企图收购米高梅看待影史沿革.....	13
一、并吞:美国影业的狮王争霸	13
二、历史辩证法:狮门公司的兴起	14
第四节 趋势:产业耗费与文化消费的融合	18
一、效仿与超越:从《纽约第 23 大街事件》到《七年之痒》	18
二、重拾低俗:关于电影文化的重新审视.....	20
第五节 本书结构	23
第一章 诸神的严冬:大萧条时代电影产业的塑形	25
第一节 产业重组:大萧条下的大制片厂.....	27
一、大萧条对美国的冲击	27
二、震荡中的大制片厂.....	29
第二节 辅助力量:半独立制片厂的兴起	32

一、半独立制片人成为大制片厂的补充力量	32
二、体制外的意识形态僭越:《总统消失》	37
三、不正常的人:《内心世界》	44
四、体制召唤	49
第三节 孵化:美国现代商业企业的成型	51
一、公平竞争法允诺的垄断模式	51
二、华尔街与好莱坞	54
第四节 严酷现实中的“造梦者”	56
一、生活“现实”与梦幻“超现实”的银幕对位	57
二、银幕梦幻照进现实	60
三、梦幻输出与观众对接	64
四、梦幻世界的意识形态建构	66
第二章 诸神黄昏:大萧条前的影业裁汰	69
第一节 闹剧:非艺术特征的商业逐利	69
一、电影“纯真年代”的逝去与产业化生产的开端	69
二、游离于叙事之外的银幕奇观	72
三、狗咬狗:专利公司与独立制片商	77
第二节 一个帝国的诞生:好莱坞的兴起	79
一、逃离纽约:暴力驱逐下的好莱坞开拓者	79
二、错位的杰作:《一个国家的诞生》的幼稚历史观 与成熟的艺术呈现	81
第三节 默片的辉煌与有声片的出现	84
一、寻求创作自由:大制片厂控制下的电影人	84
二、电影业的机遇:有声电影的出现	89
第三章 金字塔的基石:独立制片	92
第一节 低俗与高雅:30年代色情短片与《雏妓》	92
第二节 应对影像爆炸性需求:双片制与穷人巷	94
一、双片制	94
二、低成本电影的圣地:穷人巷与高尔谷	101
第三节 另一种划分方式:A级片和B级片	103
一、A级片和B级片的概念范畴	103

二、基础性填充:B级片的产业意义	106
三、B级片分类	109
四、磨房中的廉价娱乐:历史语境中的B级片	114
第四节 B级片的运作及风格	115
一、经济运作模式	115
二、广泛的类型运作	116
三、B级片的制片风格	118
第四章 奥林匹斯之巅:顶峰的塑成	123
第一节 混乱意识形态下的英雄情结	124
一、大萧条与社会焦虑	124
二、社会征候与影像传奇	126
第二节 类型片:善与恶斗争的影像投射	129
一、顺应时代的电影类型发展	129
二、反面英雄:匪帮片中的匪徒与恐怖片中的怪物	133
第三节 束缚力量下的影像表述建构	144
一、从国家审查到行业自检	144
二、欲擒故纵:审查制的影像表意塑形	147
第四节 辉煌 1939:影像与社会主题的完美结合	154
一、危机与成就并存的 1939 年	154
二、娱乐价值与社会价值的互融	156
三、新生:亚特兰大之火焚烧《金刚》之城	159
结语	166
参考文献	169
参考片目	174



绪言：如何看待30年代美国电影的地质学文化考古意义

在好莱坞，一切都在变化，但一切又都未曾改变。^①

第一节 对象及研究意义： 作为历史标本的30年代美国电影

在人类社会数千年的历史沿革中，历史事件总是以悲剧或喜剧的方式更迭、重新演绎，因此我们断定人类可以从这种延绵变化中推理演化出历史有迹可循的“规律”。历史变革往往被简化为“新”与“旧”的替代，“先进”与“落后”的进化，在政治历史的特定语境下，“革命”这一词汇开始被重释：循序渐进、不可分割的渐变被具有明确起止时间的断裂意涵替代。

在历史的相对客观性与规律性中，从未有哪两件历史事件以绝对相同的形态发生。每一个体事件在历史过往中都拥有其独一无二的历史秉性和文化意义，但这并不妨碍我们在复杂的个体性格中获得相近的历史属性。

对于历史内在发展规律的宏观描述和对于某一具体历史事件的微观阐释相比，恐怕无法说哪一种方式能够让我们离历史的真相更近。因此，我们希望在历史宏观与微观的双重观照中，从不同维度完成对历史对象的审视。在对历史标本横截面的研究中，我们能够在对宏大历史进程中的循环相似成分和冲突对立形式做出更明晰认识的同时，也希望能对历史个体的个性化标准做出更具生命力的历史定位。

^① [法]弗朗索瓦·特吕弗：《眼之愉悦：特吕弗电影随笔》，王竹雅译，凤凰出版社2010年版，第42页。

本书正是以这种历史观点对待20世纪30年代经济大萧条时期以好莱坞为代表的美国电影,将20世纪30年代美国电影作为“地质标本”,描述美国电影业从大萧条爆发时期开始,至《乱世佳人》、《绿野仙踪》等“事件电影”出现时为止的产业调整与艺术风格改变。

在这10年间,美国电影产业形成了以作为工业耗费品存在的大量B级片为数量基础,以中等成本A级优质影片为主体和以“事件电影”为顶端的金字塔结构,而这种金字塔结构在进入21世纪后仍然是美国电影业最坚实的产业结构模型。

一般认为,经典好莱坞的时间跨度为20世纪头十年中期至50年代末期,而大萧条背景下的30年代美国电影则代表着这一时期最为复杂和辉煌的历史阶段,虽然学界基本可以在这一点上达成共识,但是如果我们仅仅以“经典”的眼光去看待30年代美国电影历史发展之间的关联,恰恰无视了经典与现代的微妙关联。

经典好莱坞时期这一说法的确在宏观历史描述中为我们认识美国电影历史发展与现状提供了快餐式的学术捷径,但这种带有明确起止时间线索的教科书式断代法总给人一种简单明了但粗暴割裂的感觉,或许我们可以换一种方式看待这段历史。

弗朗索瓦·特吕弗曾撰写了大量关于经典好莱坞的文章,中国学术书籍出版界在近年开始对其进行译介引进,具体可参见由上海译文出版社发行的《特吕弗:我生命中的电影》。这位深受好莱坞电影启发的法国著名电影人一语道出了解美国电影历史继承演进的关键:“在好莱坞,一切都在变化,但一切又都未曾改变。”在拒绝割裂与对立的历史态度下,对于20世纪30年代美国电影的考察也因此获得了观照当下的现实意义。

特殊的经济政治文化背景赋予20世纪30年代的美国电影光怪陆离的光环。某种意义上,30年代美国电影表现得极为叛逆超前,在了解30年代美国电影后,我们甚至可能对当代电影眼花缭乱的制作与发行创意不再感到惊奇。如果我们仅仅把30年代定义为好莱坞产业体系的完善和类型电影生产技艺的纯熟期,那么30年代的好莱坞电影正是以堂而皇之且又无法辩驳的无趣来对待这段充满危机与希望的激情岁月。

或许,我们可以用一种更为感性的方式去体验存在于书籍与影像中的历史,寻找历史发展中的逻辑和自相矛盾。让我们暂时抛弃冰冷的定义和严谨的历史发展逻辑,借用19世纪英国批判现实小说家查尔斯·狄更斯在《双城记》中对于法国大革命时期的描述:“它曾是最好的时光,它曾是最糟的时刻,它曾是智慧的时代,它曾是疑惑的年代,它曾是光明的季节,它



曾是黑暗的隧道,它曾是希望的初春,它曾是绝望的寒冬。”

一、电影产业断层考察:《美国,阶级关系》中的社会学观点

首先要对电影产业这一词汇进行说明。本概念的英文词汇为 Film Industry,直译为电影工业。“工业”这一译介,曾经或多或少代表了电影史家或文化研究者对于美国电影“流水线生产”的讽刺和蔑视。随着学界对美国电影研究日趋深入,这一特定语境下的概念应该得到全面纠正,归还电影作为当代重要文化产业的应有地位。^①

对20世纪30年代美国电影10年间的断层考察,让我们能够更清楚地了解美国电影产业的前世今生。

法国哲学家、电影理论家吉尔·德勒兹对电影有着极为深刻的考察,在其电影哲学著作《时间—影像》中,德勒兹指出德国电影《美国,阶级关系》(1984)^②中僵硬节制的运镜对美国社会的“审视”具有地质学般的地层考古意义。在地质学范畴中,将那些覆盖在原始地壳上的岩层叫做地层,而我们则能够从地层中获得地球几十亿年演变发展的秘密。这种思辨式的创作理念也正给我们观照30年代美国电影业某种方法论上的启示。

受塞尚绘画的影响,斯特劳布具有“地质学基础”的影像体现出“顽固的几何学”般的揭示和潜入功能。《美国,阶级关系》的男主人公罗斯曼被迫移居美国,作为美国国家形象的审视者,从片中罗斯曼“观看”美国的3个视点镜头中可以彰显斯特劳布那种独特的地质断层式的社会考察:

镜头A——罗斯曼刚到美国时在轮船上看到的美国,随船移动横移的固定机位镜头。

镜头B——罗斯曼从车内看到的美国建筑的仰拍横移镜头。

镜头C——片末罗斯曼从火车内观看倒退着飞跃而过的树丛山水的固定镜头。

斯特劳布用地质考古学般的细致程度展示着罗斯曼眼中的美国:

镜头A,展示了美国近代工业的发家史,突显美国现代工业文明的喧嚣;镜头B,仰视视角中的不同建筑如同地层中的化石标本,静默但诉说着

^① 可能有议者提出,在电影制作中,需要涉及大量以工业技艺为核心的流程,如胶片工艺、摄影机工艺等,因此译为电影工业更为确切。但在日趋深入的电影研究中,电影技术发展与艺术风格之间的互动已经得到广泛论述,因此在电影业将工业技艺这一特征纳入文化产业这一概念更为准确。

^② 德国著名导演让-马里·斯特劳布执导,代表作:《没有和解》(1965)、《安娜·玛格达丽娜·巴赫的编年史》(1968)、《西西莉亚》(1999)。

曾经的故事；镜头C，罗斯曼经历了太多的欺骗、背叛和嘲弄，当远处黑黝黝的山峰遮挡天际，枝蔓的灌木扑面而来之时，恐惧和质疑已随着罗斯曼的目光渗入这冷漠无言的美国。

德勒兹对于跨学科知识的借用为我们观察历史提供了一个极佳的转喻，即每个电影史的断代都具有地质学考古意义，为我们考察电影发展提供了仍然具有生命力和借鉴价值的标本和参照。正是基于这个观念，20世纪30年代的美国电影作为美国电影业的奠基时刻，同样具有重要的产业发展和创意来源的考古意义。

二、创意源头：马丁·斯科塞斯要问爱森斯坦的问题

一旦谈及电影文化产业创意，就不得不转向务虚的层面。创意从何而来？相信没有人会认为创意会凭空出现，创意灵感必定有其前缘后续的关联。高速发展的中国文化创意产业总是奢谈创造、创新，而忽视了对既有内容资源的借鉴，历史的创意宝库中有太多奇珍异宝，而浮躁的我们只知道奋力向前，将历史的赠予抛诸脑后。

面对新好莱坞和数字好莱坞，特吕弗“一切都在变化，但一切又都未曾改变”的历史论断似乎有些时过境迁和故弄玄虚，这种对美国电影的评价止于经典好莱坞，并未牵涉“新好莱坞”反战和平权运动背景下的政治突进和道德颠覆的好莱坞新浪潮，对“数字好莱坞”为电影业带来的“数字美学”变化更是未加考量。这是不是意味着特吕弗对好莱坞的判断存在时间进程上的局限和偏差？

我们应该在何种意义上理解特吕弗的论断呢？

中国导演贾樟柯在美国的一次经历为我们提供了理解这个问题的基础。贾樟柯在记录2002年拜访马丁·斯科塞斯的文字中写道：“我们在剪辑室里看他（斯科塞斯）工作，他在剪辑（《纽约黑帮》）开场打斗的场面，他突然停下来对我说：‘我昨天看了《战舰波将金号》，我有很多疑问，我要问爱森斯坦。’说完之后他继续他的工作。”^①

我们可以将这种创意产生模式视为当下与历史的一次成功对撞，这种对接并非个案，仅从爱森斯坦《战舰波将金号》（1925）一部影片，我们就能清楚地看到历史与当下创作灵感的紧密联系：伍迪·艾伦的作品《爱与死》（1975）中颠倒了“雄狮奋起”段落的次序，将对革命意识觉醒的隐喻重构为云雨之欢后的精疲力竭；布莱恩·德·帕尔玛作品《铁面无私》（1987）火车

^① 贾樟柯：《贾想1996—2008 贾樟柯电影手记》，北京大学出版社2009年版，第211页。



站追击证人的火爆枪战中,致敬式借鉴了“敖德萨阶梯”段落对于时间延展和空间分割的手段,成功渲染了生死一线的紧张氛围和主人公的英雄形象;史蒂文·斯皮尔伯格作品《辛德勒的名单》(1993)黑白影像中在街道蹣跚的红衣女童,将《战舰波将金号》结尾手工染色的红色旗帜所蕴含的革命激情转化为残酷战争杀戮中让人难以释怀的生命铭刻。

爱森斯坦在拍摄《战舰波将金号》的时候也许从来没有想过这部表现无产阶级革命的电影在近百年之后会与一部表现纽约爱尔兰黑帮的电影扯上关系,但这正是创意源的意义所在。

作为拥有经典学院教育背景的电影艺术大师,斯科塞斯在创作中仍需要不断与历史进行对话,来寻求适当(而并不苛求是否首创)的表现方式。面对取之不竭的历史创意灵感,人们可以跨越界限,选择不同的方式对创意源进行提取和再造。

“一切都在变化,但一切又都未曾改变”的论断并不意味着以静态不前的态度否认美国电影的发展,而是希望以一种“草蛇灰线,伏脉千里”的眼光寻找当下与过往的关联。

其实,对电影历史表述的依据来自不同电影史学家对历史材料所进行的不同组织和阐释。在某位研究者的史学观中被弃如敝屣的史料,可能是另一位研究者眼中的奇珍至宝。不同的提取和组织史料的方式也就产生了对于历史的不同观看维度。根据时代的需要,我在不同时期选择不同的理论来证明和强化关于政治的、经济的、美学的、技术的、文化的、哲学的和产业的电影史观。

劳拉·穆尔维眼中的电影史是女性形象被欲望客体化和女色消费的屈辱史;安德鲁·萨里斯眼中的电影史是众多伟大的电影作者倾力打造的艺术史;而萨里斯的“死敌”宝琳·凯尔眼中的电影史则是破旧立新,追求政治左进的叛逆史;托马斯·沙兹的电影史是大制片厂制度和类型制度不断完善的文化产业史;理查·戴尔的电影史是明星形象与明星表演的明星建构史;独立电影史家眼中的电影史则是独立制片与大制片厂斗争与合流的抗争史;美国电影评论家唐·米勒眼中的电影史是长久被研究者忽视的B级片史。

无论从新体制生成、技术改进,还是艺术创造力等方面衡量,20世纪30年代的美国电影都是美国电影成熟发展的重要基点和成熟峰值,毫无疑问,这是一个电影产业的素材库和创意库,甚至一直以来被电影放映商视为获利法宝的爆米花生意也在30年代首次实施,大萧条给美国电影业带来打击,也赋予其抗争存活的勇气和智慧。

从特吕弗的角度来考量其对美国电影的评价,就会发现特吕弗看待美国电影的方式。特吕弗所表述的意思是,美国电影从草创的默片时代发展至有声片时代,至1939年第二次世界大战爆发和稍后1941年美国宣布参战之时,美国电影业无论从现代企业转型、艺术叙事的精纯和商业营销体制上都达到了完美的延续统一,而并不存在断裂式的历史突变,所以特吕弗要盛赞好莱坞“制度的天才”,而绝非一时一刻的产业繁荣。

纵观整个20世纪30年代,经历了横扫全美的经济大萧条和笼罩欧洲的战云迷雾的美国电影业,需要面对的是电影业内部各环节利益博弈;国内外观众人数的下降;国内宗教势力和风化团体对电影业的攻讦;国内外政治局面的剧烈动荡。这一切因素使得美国电影公司不得不将企业核心经济利益作为首要考量标准,从文化渗透、经济运作和电影制作等方面进行策略调整(这种行为在一些学者眼中成为了文化殖民的凿凿证据),以保证企业利润。

正是在这个混乱动荡又充满机遇的10年间,从资本雄厚的大制片厂,到朝不保夕的草台独立制片公司,美国电影公司尽其所能,逆境求生。电影业在这10年,从危机笼罩下濒临崩溃的高危产业成为了主导美国流行趋势的时尚文化巨擘。从20世纪20年代末有声片转型期到30年代末一批代表着好莱坞经济实力和艺术创造力顶峰的“事件电影”的出现,代表着美国电影的全面成熟。

在30年代初的“前法典”时期,一些以获得更多关注目光和经济回报为主要目的的社会问题片即便与“新好莱坞”时期激进的政治电影相比也毫不胆怯;以百老汇明星梅·韦斯特为代表的、充满性式双关语的喜剧与当下的喜剧创作相比,仍然显得畅快淋漓;托德·布朗宁作品《畸形人》(1932)自然主义式的诡异和恐怖,恐怕没有哪部当代影片能出其右。这一时期美国电影在审查制度尚未形成强大束缚力量之时,反倒显得更加畅所欲言和肆无忌惮,所以我们在批评好莱坞对电影人创作进行束缚的时候,不应该忽视这段疯狂的自由期。

数字好莱坞对于视觉奇观营造的痴迷,恐怕束缚创造力的是技术的局限,而非想象力的匮乏。从以下4张图片的对比中不难看出新西兰导演彼得·杰克逊的翻拍片《金刚》(2005)与原版《金刚》(1933)之间的相似度,虽然当代数字技术凭借逼真的细节呈现和不可思议的虚拟摄影机运动营造出惊人的完美视听奇观,但是仍没有超越70多年前电影创作者的艺术创造力。



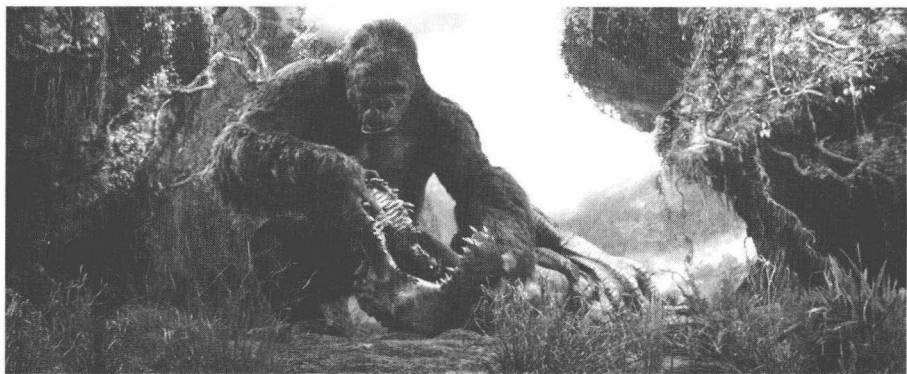
《金刚》(1933)



《金刚》(2005)



《金刚》(1933)



《金刚》(2005)

有学者夸张地将电影史称作“翻拍片”的历史,其中大量“翻拍”电影的素材内容就是来自于早期电影。特吕弗甚至认为:“有声电影找到了自己的出路:重拍默片。今天,人们又把这些重拍的黑白电影拍成彩色电影!”^①在“数字好莱坞”的背景下,大量早期恐怖和科幻类型的电影被重拍,凭借数字技术赋予其新的“视觉奇观”活力。

^① [法]弗朗索瓦·特吕弗:《眼之愉悦:特吕弗电影随笔》,王竹雅译,凤凰出版社2010年版,第45页。



而“后法典”时期的影片,无论制作技艺还是艺术表现上的纯熟,更是可以与后世影片媲美。正是因为这种奠基性制度的建立,使特吕弗做出了“一切都在变化,但一切又都未曾改变”的论断,而以上种种继承发展恰恰支持了特吕弗对于美国电影的判断。

第二节 失焦:中国视域下的美国电影

可以说,中国对于美国电影的观看一直处于模糊不定的失焦阶段。

新中国成立前,对于美国电影的研究止步于影片推荐、明星动态和电影创作方法的基本研究。新中国成立后,特定意识形态的局限决定了对美国电影研究整体的批判特征,并且选择性地介绍一些政治见解偏左的电影人和美国电影业丑闻(如电影业内的非美调查、雇员罢工等),以此在意识形态层面面对“美帝国主义”进行打击。

其中,中国对于查理·卓别林批判美国社会的人道主义喜剧的惯性推崇一直延续至今,屏蔽了同时期如巴斯特·基顿和哈罗德·劳埃德等同样出色的喜剧片创作者。而对于喜剧创作来说,后两者作为动作喜剧技巧派的喜剧大师,对美国文化和当代电影创作者同样具有不可磨灭的启示,如哈罗德·劳埃德在那个时代所代表的“美国人”形象和对“美国梦”的追逐。功夫片演员成龙从不讳言巴斯特·基顿对其功夫片创作的影响。

随着意识形态束缚的减弱,中国对于美国电影的研究才开始有效地聚焦,但是当曾经打造过《泰坦尼克号》(1997,3D版2012年上映)和《阿凡达》(2009)的美国超级预算大片导演詹姆斯·卡梅隆在2012年举办的北京国际电影节上如“天神降临”般出现时,恐怕中国对美国电影的研究将再次偏离焦点。

美国电影在中国电影研究者的视点中,曾经或仍然意味着什么呢?

反动的腐朽意识形态输出者、资本主义的掘墓人、电影类型的精巧匠者、商业大片的缔造者、电影产业的全球最佳代言人……

面对美国电影,我们再次失焦。

一、数字技术狂热症

失焦的症结在于,我们在给美国电影太多非议的同时,也将它置于顶礼膜拜的神坛,对美国电影发展历时性的整体考察,使我们忽视美国电影发展有其自身特定的历史文化背景的同时,也迷失于当代美国电影营销技巧的迷阵之中,成为了美国电影营销的传声筒。

如此矛盾的境遇使得美国电影以被遮蔽的、被肢解的状态呈现在我们面前,同时被肢解的也有我们对于电影产业的认识。

值得提出的是,新世纪后中国电影产业以惊人的速度崛起。为了迎合这种从民族电影产业振兴到民族文化振兴乃至中华民族振兴的盛世心理,对于电影产业,尤其是美国电影产业的研究甚嚣尘上。大量关于“好莱坞”的电影产业书籍被编著和翻译,人们关注的重点也开始从如何拍摄一部好电影向如何营销好一部电影偏移。好莱坞成了中国电影的产业航标,电影营销手段则成为了目的本身,我们在营销“好莱坞”电影的同时,也在营销着“好莱坞”的营销,而正是这种“效颦”的营销策略把一部部精神内核扭曲的中国电影成功地推上了主流商业大片的顶峰。营销与内容出现错位的结果就是,从21世纪初开始,中国观众在全年各个重要档期银幕上更多感受到的不是爱和温暖,而是血腥、暴力、背叛、乱伦和战争祭坛上的女性牺牲……

我们越是对美国电影当下的辉煌高山仰止,对它的误解就越深。《阿凡达》(2009)的产业成就和艺术成就在好莱坞的营销技巧下被推向极致,但美国人自己无疑没有被这种营销手段所迷惑。《阿凡达》最终在代表“艺术与科学”精神的第82届奥斯卡评选中落败于表现美军深陷伊拉克战争这一尖锐现实的《拆弹部队》,虽然获得第84届奥斯卡最佳影片的《艺术家》(2011)中出现大量成熟的试点镜头和正反打等经典成熟技法,但影片还是以向默片致敬的方式完成了一次质朴的回归。美国学院奖的归属证明美国电影界还保持着最起码的清醒,而被蛊惑的中国电影业试图打造《阿凡达》式神话的企图无疑将成为又一次虚妄的“大跃进”行为。

中国电影业对美国“票房炸弹”式商业大片的理解起始于以《亡命天涯》(1993)、《真实的谎言》(1994)等最早以分账方式引进的美国高概念电影,再遥远一点可以追溯到对新好莱坞“电影小子”时代《星球大战》(1977)声光特效的推崇。但是我们忽视的是美国电影产业发展中,30年代优质片与当代“票房炸弹”之间的联系,割裂这样的联系就如同割裂了解放前中国电影与当代中国电影之间的联系。

舍本逐末的数字技术狂热恰恰证明了我们对于美国电影的误解。数字特效、IMAX银幕、3D影像等营造的视听奇观都根植于带有文化延续特征的内容资源。从3D版《泰坦尼克号》(2012)到2D版《泰坦尼克号》(1997),再回溯到1953年20世纪福克斯发行的《泰坦尼克号》和1958年的《冰海沉船》,从棚内微缩模型、背景投影和多次曝光的叠印技术到当代的蓝幕技术和数字虚拟摄影。无疑,1997年版的《泰坦尼克号》在表现手段

和视觉拟真度上远胜前者。这恰好证明了顺应艺术观念和制片工艺的更新变革之外,在电影创作中也要不断加入调动观影情绪和感官刺激的新鲜元素才是电影业发展的根本。

如果忽视内容资源的继承发展,一味鼓吹数字影像拟真程度的革命性提升和毫无束缚的表现手段,无疑将出现技术突进和艺术退化的连锁反应,有声片初期和彩色片初期都出现过大量相似的失败案例。

虽然托马斯·沙兹将20世纪60年代作为“新旧好莱坞”的分水岭,但是美国电影并不曾因为新好莱坞的出现就宣布了经典好莱坞的死亡,经典好莱坞作为“新好莱坞”乃至“数字好莱坞”的精神根源连绵永存。

甚至可以说,经典好莱坞后的美国电影并未产生任何本质上的变化,但是当美国电影被所谓的高概念和数字技术等营销概念包裹的时候,它的面貌开始变得更加难以把握。

从《乱世佳人》(1939)、《十诫》(1956)、《宾虚》(1959)、《阿拉伯的劳伦斯》(1962)、《音乐之声》(1965)、《大白鲨》(1975)、《星球大战》(1977)、《终结者》系列(1984,1991)、《侏罗纪公园》(1993)、《泰坦尼克号》到《阿凡达》,美国电影开始用不断升级的视听奇观吸引观众的目光,以至于当美国电影以重磅炸弹的姿态袭入中国的时候,我们开始失去基本的判别能力,以至于如《洛杉矶之战》(2011)之流“伪大片”也被“不清不楚”地引进中国银幕,并获得大片般的礼遇,竟也在媒体的强力营销宣传下获得了2.3亿人民币票房。

二、追溯:从30年代美国电影审视美国电影产业样态成因

无论从艺术还是产业成就研究的角度来看,国内对20世纪30年代美国电影业的研究著述成果较少,而将大萧条与美国电影进行关联研究的成果更是少之又少。

所幸的是,随着中国学界对美国电影研究的不断深入,大量译著成为我们了解美国电影业的最直接材料,包括约翰·贝尔顿的《美国电影美国文化》从美国电影与美国文化之间的紧密关联角度讲述了美国电影文化的积淀、传承与创新;大卫·波德维尔的《电影诗学》从电影艺术形式与风格的角度对包括美国电影在内的电影创作和产业运行做出了考察;理查德·麦克白的《好莱坞电影》则从整体上对以好莱坞为代表的美国电影做出了艺术和工业的考察;巴里·利特曼的《大电影产业》则从当代电影产业的角度分析了电影营销等问题;罗伯特·C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里的《电影史:理论与实践》从治史的角度提出要从不同的角度去观照电影史;大卫·