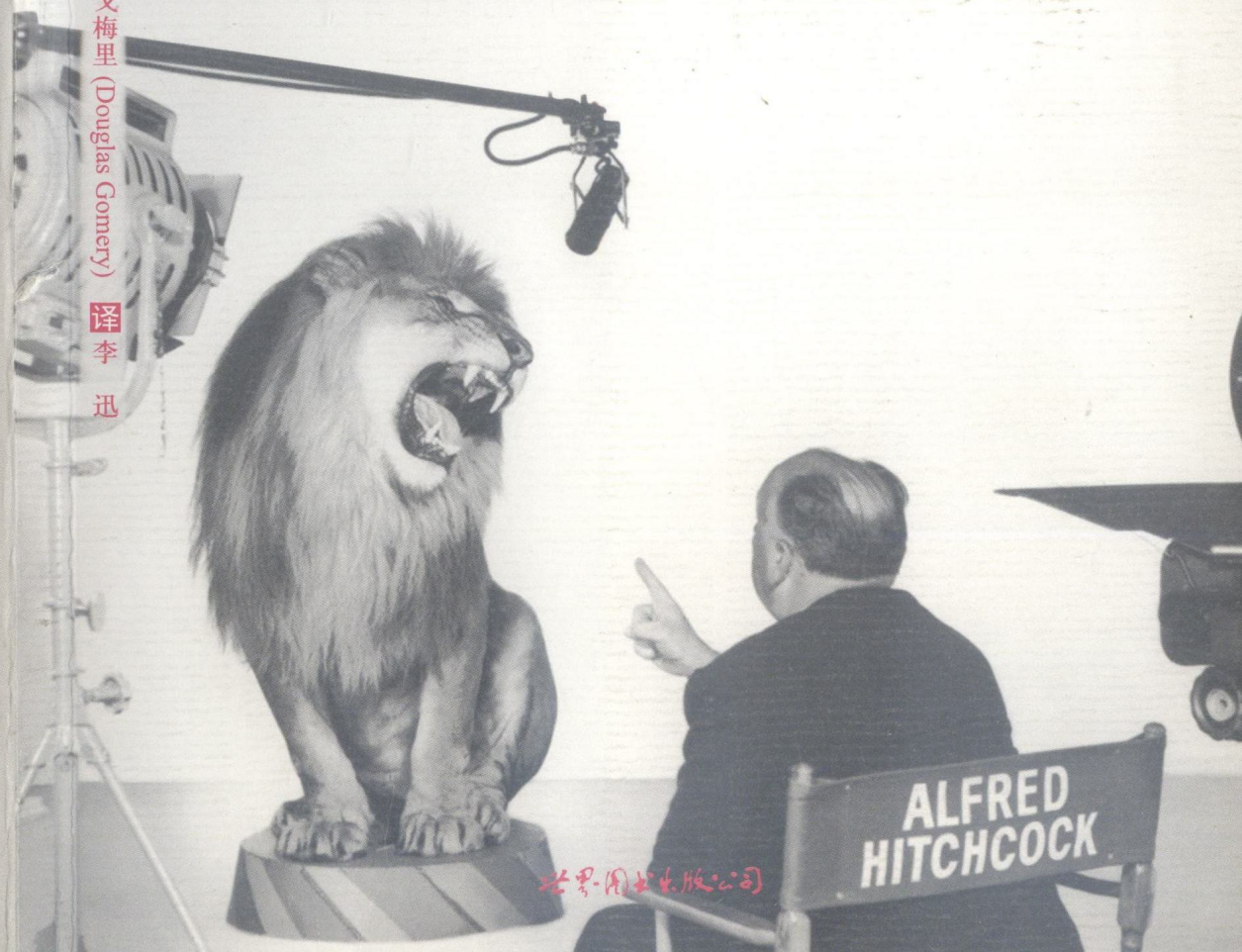


著 (美) 罗伯特·C·艾伦 (Robert C. Allen) 道格拉斯·戈梅里 (Douglas Gomery) 译 李迅

Film History: Theory and Practice

电影史：理论与实践 (插图修订版)

重构中国电影史学 (特辑)



目 录

Contents

电影史:理论与实践

作者序	1
-----------	---

第一部分 阅读、研究和撰写电影史

第一章 作为历史的电影史	3
--------------------	---

1.1 作为电影研究一个分支的电影史	4
--------------------------	---

1.2 历史研究的本质	6
-------------------	---

1.3 历史知识和科学知识	11
---------------------	----

1.4 约定论对经验论的批评	14
----------------------	----

1.5 实在论的反应	17
------------------	----

1.6 作为电影史理论的实在论	20
-----------------------	----

第二章 研究电影史	27
-----------------	----

2.1 电影学术的历史	27
-------------------	----

2.2 影片证据	31
----------------	----

2.3 电影史研究的对象	42
--------------------	----

2.4 影片之外的证据	45
-------------------	----

第三章 阅读电影史	51
-----------------	----

3.1 叙事的电影史	51
------------------	----

3.2 阅读电影史	56
-----------------	----

3.3 阅读即质疑	57
-----------------	----

3.4	个案研究:第一批美国电影史学家	62
3.5	总看法	63
3.6	电影史和关于技术的流行话语	66
3.7	技术和成功	69
3.8	电影史著作和征订出版	72
3.9	结论	74

第二部分 传统的电影史研究方法

第四章	美学电影史	79
4.1	美学电影史中的唯杰作传统	79
4.2	电影史和电影理论	80
4.3	现实主义(巴赞理论的形态)	82
4.4	唯杰作传统和作者论	84
4.5	唯杰作论对历史语境和历史变革的看法	86
4.6	对唯杰作论的批评	88
4.7	符号学和电影史	91
4.8	走向美学电影史的重建	94
4.9	风格	97
4.10	互文本背景	101
4.11	生产方式	104
4.12	作者	105
4.13	电影圈内的美学话语	108
4.14	个案研究:《日出》的背景	110
4.15	茂瑙的传记式传奇	112
4.16	美国评论话语中的德国电影	114
4.17	德国导演与“高级艺术片”	118
4.18	茂瑙和福克斯的策略	120
4.19	论及《日出》的话语	122
4.20	结论	127

第五章 技术电影史	129
5.1 “伟人”论和技术决定论	130
5.2 技术变革的经济学	134
5.3 个案研究:声音的到来——对技术变革的分析 ...	136
5.4 对技术变革经济学的重新思考	148
第六章 经济电影史	153
6.1 马克思主义批评	157
6.2 工业分析	162
6.3 个案研究:美国电影工业的形成	167
6.4 结论	176
第七章 社会电影史	179
7.1 谁制作了影片,为什么制作这些影片: 影片生产的社会史	181
7.2 谁看了电影,怎样看的,为什么去看: 看电影的历史	183
7.3 什么让人看到了,怎样让人看到的,为什么 让人看到:作为文化记录的电影的历史	185
“形象”研究	186
“电影怎样反映社会:克拉考尔与德国电影	187
经验主义者对克拉考尔的批评	193
经验主义的替代物:内容分析	194
观影心理学	197
7.4 人们对电影说了些什么,谁说的? 为什么目的说的?	201
7.5 作为社会机构的电影业与其他社会机构 一直有着什么样的关系?	202
7.6 个案研究:明星——电影史中的角色	203
明星是什么?	204
促销	208
宣传品	210

影片	216
批评与评论	219
结论	221

第三部分 做电影史

第八章 撰写电影史 225

8.1 项目一 技术变革的历史:	
有声电影来到密尔沃基	226
8.2 项目二 地方电影放映的经济学:院线	231
8.3 项目三 地方社会史:	
两个城市中观影活动的早期形式	236
8.4 可供研究地方电影史使用的资料来源	242
名录	243
火灾保险图	243
地方志	244
地方报纸	244
电影行业报纸	244
公立档案	245
采访	246
照片	246

第九章 重新整合电影史 247

9.1 个案研究:美国真实电影的早期阶段	249
重新描述真实电影	249
作为另类实践的真实电影	252
真实电影的技术语境	255
德鲁小组的由来	259
真实电影和电视广播网	261
生成机制间的关系	267
真实电影的命运	277
结语:真实电影中诸种生成机制的相对作用力	278

第十章 选读指导	281
10.1 作为历史的电影史	281
10.2 研究电影史	284
10.3 阅读电影史	289
10.4 美学电影史	294
10.5 技术电影史	299
10.6 经济电影史	301
10.7 社会电影史	303
10.8 撰写电影史	310

交响与争鸣:重构中国电影史学

上篇 观念与方法	313
1. 走近电影 走近历史	315
2. 关于深化中国电影史研究的断想	321
3. 电影史学发展谈:细节、建构、环境	331
4. 电影史学的兴起与发展	341
5. 史学范式的转换与中国电影史研究	347
6. 后编年体史述:多元体裁与深度阐释	355
7. “开放的电影史观念”主导的路径标识	361
下篇 实践	367
1. 与电影史对话——“中国电影人·口述历史工程” ...	369
2. 戏曲电影《定军山》之由来与演变	381
译编后记	李 迅 399
跋(代) 电影研究的“历史转向”:理论与方法	孙绍谊 402
出版后记	408

插图目录

第一章 作为历史的电影史

- 1-1 林肯遇刺 13
- 1-2 电影视镜 23
- 1-3 W. K. L. 迪克森为促进电影视镜销售而撰写的小册子封面 23
- 1-4 维太放映机的广告海报 24

第二章 研究电影史

- 2-1 硝酸片 32
- 2-2 纸拷贝:《阿拉伯的舞枪人》 34
- 2-3 《人民公敌》(*The Public Enemy*, 1931) 35
- 2-4 法国电影资料馆 36
- 2-5 《无因的反叛》(*Rebel without a Cause*, 1955) 37
- 2-6 电影资料馆的工作人员在冷库中整理拷贝 38
- 2-7 《没有欢乐的街》(*The Joyless Street*, 1925) 39
- 2-8 《婚礼进行曲》(*The Wedding March*, 1926) 41
- 2-9 《公民凯恩》(*Citizen Kane*, 1941)在影院上映 43
- 2-10 《综艺》(*Variety*)杂志封面 48

第三章 阅读电影史

- 3-1 格里菲斯在《一个国家的诞生》片场 53
- 3-2 《火车大劫案》(*The Great Train Robbery*, 1903) 69
- 3-3 托马斯·爱迪生 70

第四章 美学电影史

- 4-1 霍华德·霍克斯 89

- 4-2 《燃火的时刻》(*Hora de los Hornos*, 1968) 99
- 4-3 《忧心如焚》(*High Anxiety*, 1977) 102
- 4-4 希区柯克短暂出现在影片《救生艇》中 108
- 4-5 《日出》(*Sunrise*, 1927) 111
- 4-6 《最后一笑》(*The Last Laugh*, 1924) 113
- 4-7 《卡里加里博士》(*The Cabinet of Dr. Caligari*, 1920) 115
- 4-8 《荣誉何价》(*What Price Glory*, 1926) 121
- 4-9 拍摄《日出》时的茂瑙以及他的摄制团队 123
- 4-10 《日出》中的田园风光 125

第五章 技术电影史

- 5-1 五十年代的胶片洗印设备 130
- 5-2 杰克·华纳与他的哥哥哈里·华纳 137
- 5-3 维太风有声片摄影机 142
- 5-4 《爵士歌王》(*The Jazz Singer*, 1927) 在影院热映 144
- 5-5 摩维通 147

第六章 经济电影史

- 6-1 二十年代的卡尔弗城 154
- 6-2 《青年林肯》(*Young Mr. Lincoln*, 1939) 160
- 6-3 《崇山峻岭》(*High Sierra*, 1941) 164
- 6-4 玛丽·璧克馥 173
- 6-5 派拉蒙影院 175

第七章 社会电影史

- 7-1 阿道夫·朱克尔 182
- 7-2 《美国风情画》(*American Graffiti*, 1973) 199
- 7-3 亨弗莱·鲍嘉 204
- 7-4 露西尔·勒叙厄改名为琼·克劳馥 210
- 7-5 改名前的克劳馥 212

- 7-6 三十年代的克劳馥 218

第八章 撰写电影史

- 8-1 芝加哥影院 232
8-2 芝加哥影院内部豪华的扶梯 233
8-3 镍币影院 237

第八章 重新整合电影史

- 9-1 《路易斯安那州的故事》(*Louisiana Story*, 1948) 256
9-2 罗伯特·德鲁正在拍摄《初选》(*Primary*, 1960) 261
9-3 《法律与秩序》(*Law and Order*, 1969) 276

交响与争鸣：重构中国电影史学

- 11-1 《定军山》“谭鑫培黄忠扮相” 397

作者序

直到1960年,还没有几所大学开设电影研究课程。那时,电影学术只是影迷和一些勇敢的大学教师的领域。这些大学教师对电影的热爱促使他们“额外”教一些电影课并写一些有关电影的文章。如今,在主要的大学中,一门电影课都不开的已很少有了。近100所高校设有电影研究和/或电影制作的各種学位。图书馆的书架似乎已承受不住过去二十年中电影书籍出版量激增带来的重压。各种学术期刊则展现了更为专业化的、把电影当作艺术形式、当作工业机构、当作大众传媒和社会力量的研究方式。一句话,电影作为学术研究的一个领域已臻成熟。

任何一个新学科成熟的标志之一就是对本学科研究的方式方法、成就和缺点的清醒认识。我们相信,电影史研究已经到了应该审视过去提出的电影史问题以及审视过去赖以回答这些问题的方法的时候了。这便是本书所要起的作用。

由于本书是这类书籍的第一本,因此简要谈一下它的目的还是非常有必要的。首先,它不是一部按年代顺序编写的电影史;或者毋宁说,它建立了一种可以更有益于阅读和介绍电影史的语境。本书的主题是历史角度的电影研究,而不是电影本身。当我们用取自电影史的具体例证来说明一些论题、疑难和方法的时候,我们从不自认为已把整个电影史涵盖无遗。

写这本书的最初动力来自我们作为电影史教师所受到的挫折。我们的学生全都非常热切地把他们在电影史著作中读到的东西看作是唯一的和无可争辩的真理。他们中的大多数人都认为,对电影史学家的方法、哲学取向、立论依据或结论提出质疑是大逆不道的事。而通史型文本对提出质疑、引导研究、分析证据和作出概括的过程一直避而不谈,从而对上述问题起了推波

助澜的作用。我们感到,一本著作必须(1)把电影史置于一般历史研究的语境之中,(2)使读者了解电影史学家所面临的特定的有时是独一无二的难题,(3)全面考察以往的电影史研究所采用的各种方法,(4)提供各种类型的电影史研究实例。我们的目标是使电影史学生在阅读电影史著作时变得更加敏锐、更有鉴别力,并引导他们着手研究和撰写电影史。由于在高校课堂上,对电影史的迷恋超过了对它的清醒研究,因此我们也相信,这样一本书将对那些对电影和电影史研究感兴趣的读者非常有用。

关于电影史研究,有一点很令人兴奋(这一点使电影史研究独立于其他史学分支),那就是它几乎可以从任何一个地方着手研究。虽然有些电影史研究项目的确需要使用珍贵影片或电影资料馆的资料,但也有一些研究只需依靠从几乎任何一个社区都能获得的资料来源——当然还有研究者的想象力和不屈不挠的一股韧劲。基于这一原因,我们希望打破电影史的生产者(电影史著作的作者和电影史课程的教师)与电影史的消费者(电影史的读者和电影史课程的学生)之间的差别。应该鼓励学生去调研地方电影史的方方面面,以此进入电影史的研究领域。因此,第八章包括了地方电影史研究的一些实例和寻找地方资料来源的指南。我们认为,实际操作一下电影史最能使人们发现,电影史学家不是不会犯错误的神明,他们仅仅是好刨根问底的凡人。

本书并不想建立某一种指导电影史研究的方法。世上不存在唯一正确的电影史研究方法,不存在只要采取“正确的”观点去写作,所有电影史中的“事实”便会真相大白的“超历史”。所有模型和方法——甚至我们在以下各章采用的那些——都有它们的长处和短处。在究竟是什么东西使历史得以“运作”这一问题上,所有的模型和方法都有各自既定的假说,而且都基于某些特定的概念。就获得电影史的全部“事实”而言,这是一项徒劳无益的工作,因为“全部事实”的范围是无限的。我们希望表明,电影史学家并不是在真空中工作的。他们采用的电影史研究方法无不受其文化、趣味和哲学取向的影响。研究历史需要判断力,而不仅仅是传达事实。同样,我们也试图说明,阅读电影史就是一种判断行为,它要求读者的主动介入。

我们承认,电影是一种过去和现在都是多面性的现象,它同时是艺术形

式、经济机构、文化产品和技术系统。从传统观点看,这些方面的每一个一直都是电影史研究中互不相干的次学科。基于这一事实,我们把对电影史研究的讨论分成四章:美学的、技术的、经济的和社会的。虽然这肯定不是以往做过的唯一的分类,但它的确代表了时至今日电影史研究的主要脉络,并且提供了一种把方法、问题和机遇分门别类的有益方式。而这些方法、问题和机遇还关系到更为广泛的电影史研究。然而,这种分类所带来的说明上的便利却不应该掩盖这样一个事实,即无论何时电影都同时是所有上述四个范畴的总和:它是一个系统。理解这一系统是怎样运作的以及它是怎样随时间进程发生变革的,意味着不仅要理解电影中个体成分的运作情况,而且也要理解它们之间的相互作用。第九章便是(尽管还是初步的)直接论述电影史系统性的一个尝试,并用一个研究个案来结束本书。

本书作为一个整体明显地侧重美国电影,这是我们有意为之的。电影史的大部分普通读者和学生对好莱坞电影的熟悉程度远远超过其他国家的电影。因此,我们认为使读者了解一定量的电影史基本知识是理所应当的。大多数用英文撰写的电影通史著作——无论是美国,还是其他国家出版的——都把美国电影置于突出位置。由于本书从某种程度上讲也是阅读电影史的指导性读物,因此我们似乎更应该强调读者在通览电影史时最常碰到的那些历史现象。侧重美国电影还很容易在各章之间和个案研究之间构成某种连贯性,并使读者看到不同历史时期之间和电影史的各种研究方法之间的联系。侧重美国电影的最有史学说服力的理由也许就是好莱坞电影在经济上、美学上和文化上极大地影响了世界电影史这一事实。美国传播媒介的经济力量是随着好莱坞在十年代就成为主要的电影生产中心而崛起的。这种力量之强,致使一些学者一直称其为“文化帝国主义”。“好莱坞风格”不仅仅是美国电影的专有术语,而且也被人用来评述在莫斯科、东京和孟买生产的许多影片。

本书的构成还包括了一些必要的注释。虽然每一章都是独立的,但较后的各章还是多少有点依赖于稍前各章中解释过的概念和词汇。因此,读者大概会发现按章节顺序阅读是非常有益的。本书分为三个部分。第一部分(第一、二、三章)审视作为一门学科的电影史研究的性质,以及读者在阅读任何

一部电影史著作时应该意识到的问题。第二部分(第四、五、六、七章)分别讨论美学电影史、技术电影史、经济电影史和社会电影史中包含的方法、问题和机缘。第三部分(第八、九、十章)考察在研究电影对特定社区的影响时人们可能采用的调研方式,并尝试用实在论的哲学观点来重新整合电影史;最后一章介绍有关的文献。

本书的规划和撰写是以搭档方式合作完成的。我们二人分别对各自撰写的部分负责。罗伯特·艾伦撰写的是第一、三、四、七、九章;道格拉斯·戈梅里是第二、五、六、八、十章。第八章中达勒姆个案研究所采用的材料是以罗伯特·艾伦尚未发表的研究为基础的。

罗伯特·C·艾伦的致谢词

尽管我们共同策划了本书的写作并且相互评阅了彼此的文稿,但我们对各自章节的研究和写作却是独自进行的。因此,我们在此分别向给予我们帮助的同事和朋友致以谢意。我撰写的个案研究(见第三、四、七、九章以及第八章中对北卡罗来纳州达勒姆市早期观影活动的研究)所采用的许多材料都来自原始研究,为此我要感谢很多个人和组织的大力协助。这些组织有北卡罗来纳大学图书馆的北卡州收藏部和达勒姆公立图书馆、国会图书馆手稿部;在寻找和复制照片资料方面提供帮助的有纽约市博物馆和现代艺术博物馆。

在我频繁往返纽约的研究旅行期间,丹和凯茜·利伯夫妇好心地为我提供了一个在纽约的“家”。我的岳父岳母迪克和基蒂·亚当斯的允诺使我总能在愉快地探访我在华盛顿的那个“家”的同时兼顾我的研究工作。帕特里夏·齐默尔曼以其对真实电影和业余电影制作实践的研究为我提供了建设性的评论。罗伯特·德鲁允许我对他做了涉及面非常广泛的采访。他还提供了第九章中的一些照片。在我研究琼·克劳馥时,我从乔安娜·耶克关于三十年代好莱坞的百科全书般的知识中获益匪浅。我极为幸运地得到了三位聪慧可

靠的研究生的帮助,他们是劳里·舒尔策、罗比·伯顿和马克·韦斯特。特别应该提到的是,当我在好莱坞的研究旅行中遭遇交通事故后,爱德华·布拉尼根和罗贝塔·基梅尔接纳并看护了我三天。

其他一些人在我撰写本书的准备过程中给我提供过支持和协助。在北卡罗来纳大学,我庆幸有一位乐于助人、善解人意的系主任约翰·R·比特纳,以及那些帮助过我的同事,特别是戈勒姆·金登。在伦敦,罗伊·阿姆斯促使我修改了部分章节。此外,这个城市会使我永远联想起珍妮·道格拉斯的殷殷好客之情。查尔斯·里德以其历史学家的眼光阅读了本书的第一章。对我来说,这是非常必要的。我想,道格拉斯会同我一起感谢那些评阅过我们手稿的人:菲尔·罗森(哥伦比亚大学)、马歇尔·多伊特尔鲍姆(普渡大学)、克莉斯琴·汤普森(威斯康星大学)以及珍妮·斯泰格(特拉华大学)。他们的许多富有见地的评论和恰当仁厚的批评使我们获益良多。

最后,再说几句套话,我要特别感谢两个人:我的母亲——她那富于爱心的支持和鼓励长久以来是我工作的动力,和我的妻子艾丽森——四年来,她以无与伦比的宽厚和善意的幽默反复阅读、评论、校对了书稿,并且在我处于困境时给予我安慰。

道格拉斯·戈梅里的致谢词

我要感谢许多人在本书准备期间对我提供的帮助。第二、五、六、八章中采用的许多材料都基于过去十年间我做的一些研究。我想感谢所有那些在我的许多研究旅行、资料查寻以及对有关人士的采访中给予我帮助的人。他们人数之多,实在难以在此一一列出。其中特别要感谢现代艺术博物馆、乔治城大学、戏剧史学会和国会图书馆的工作人员。

我要感谢我的前任领导托马斯·艾尔沃德(他给予我专门的时间来完成写作本书的计划)。还要感谢我的现任领导帕蒂·吉莱斯皮(她曾给予我适时的鼓励)和拉里·利奇蒂(他给我解释了这个世界实际上是如何运作的)。

像鲍比一样,我也要感谢那些评阅过本书手稿的人:菲尔·罗森(哥伦比

亚大学)、马歇尔·多伊特鲍姆(普渡大学)、克莉斯琴·汤普森(威斯康星大学)以及珍妮·斯泰格(特拉华大学)。

最后,我想把本书献给玛丽琳·穆恩。她提供了有益并且很有学术价值的建议,以及雪中送炭般的同情心。但是,她最大的贡献在于她用自己清晰而富于见地的工作给别人以灵感和启发。如果我在本书中的贡献堪称一流的话,那么这将归功于玛丽琳·穆恩的工作。谢谢你,玛丽琳。

北卡罗来纳州 查佩尔希尔 罗伯特·C·艾伦
马里兰州 科勒吉帕克 道格拉斯·戈梅里
1984年9月

第一部分

阅读、研究和撰写电影史



• 《黄牛惨案》(*The Ox-Bow Incident*, 1943)

第一章 作为历史的电影史

第二章 研究电影史

第三章 阅读电影史

