

培文·电影



WILEY



# 电影是什么！

WHAT CINEMA IS!

[美] 达德利·安德鲁 (Dudley Andrew) 著  
高瑾 译



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS



WILEY

# 电影是什么！

WHAT CINEMA IS!

[美] 达德利·安德鲁 (Dudley Andrew) 著  
高瑾 译



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字：01-2014-4565

图书在版编目 ( CIP ) 数据

电影是什么! / (美) 达德利·安德鲁 (Dudley Andrew) 著; 高瑾译. —北京: 北京大学出版社, 2019.3

(培文·电影)

ISBN 978-7-301-30036-7

I. ①电… II. ①达… ②高… III. ①电影评论-文集 IV. ①J905-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 255224 号

*What Cinema Is!* by Dudley Andrew

ISBN:978-1-4051-0759-4

Copyright © 2010 by Dudley Andrew

All Rights Reserved. This translation published under license. Authorized translation from the English language edition. Published by John Wiley & Sons. No part of this book may be reproduced in any form without the written permission of the original copyrights holder

Copies of this book sold without a Wiley sticker on the cover are unauthorized and illegal.

Simplified Chinese translation copyright © 2018 by Peking University Press.

本书中文简体中文字版专有翻译出版权由 John Wiley & Sons, Inc. 公司授予北京大学出版社。未经许可, 不得以任何手段和形式复制或抄袭本书内容。

本书封底贴有 Wiley 防伪标签, 无标签者不得销售。

书 名	电影是什么! DIANYING SHI SHENME!
著作责任者	[美] 达德利·安德鲁 (Dudley Andrew) 著 高瑾译
责任编辑	周彬
标准书号	ISBN 978-7-301-30036-7
出版发行	北京大学出版社
地 址	北京市海淀区成府路 205 号 100871
网 址	http://www.pup.cn 新浪微博: @北京大学出版社 @培文图书
电子信箱	pkupw@qq.com
电 话	邮购部 010-62752015 发行部 010-62750672 编辑部 010-62750883
印 刷 者	天津联城印刷有限公司
经 销 者	新华书店
定 价	880 毫米 × 1230 毫米 32 开本 6.75 印张 180 千字 2019 年 3 月第 1 版 2019 年 3 月第 1 次印刷 59.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题, 请与出版部联系, 电话: 010-62756370

# 目 录

中文版序言	001
前言 电影理论的目标	005
<b>第一章 在世界中搜寻的摄影机</b>	
摄影机是否不可或缺?	023
《电影手册》原则	028
寻迹巴赞之迹	038
当下论争中的影像	047
<b>第二章 对形式的发现</b>	
巴赞的先驱者们	064
历史熔炉中的纪录片	074
《电影手册》路线	081
在 21 世纪追寻电影	091

### 第三章 作为观众之探照灯的投影机

放映的力量	111
打开银幕的维度	117
作为门槛的景框	124
写出景框之外	140

### 第四章 电影主体 / 主题的演进

现代电影：经典与先锋之间	147
电影的本体发生论	164
演职员表和作者导演：改编的生态学	182
忠实：改编的经济	192

## 中文版序言

《电影是什么!》中文版的出版和英文版出版一样让我激动。过去, 当我的很多同事渐渐放弃了对电影的力量与未来的信心时, 中国电影让我保持了视野和思维的开放性。在写作本书时, 我访问了中国大陆若干次, 也到过中国台湾, 另外还去了日本。更重要的是我与几位关注中国文学与电影的学者进行了谈话, 其中包括本书的译者高瑾。这一切促成并确认了我的趣味与观点。为了解电影可能会成为怎样、应该成为怎样, 我们必须看向中国。当然我同样相信, 喜爱电影的中国观众应该关注来自世界各地的电影观。读者们将会意识到, 我发现最有力的电影观念在法国孕育, 形成了从 20 世纪 30 年代延续至今的传统。

英文版的封面选自贾樟柯的《三峡好人》, 这个画面可以被看作电影的象征。这部影片在十年前对我提出了挑战, 敦促我用更宽广的思路来思考电影这种艺术形式。在这个镜头中, 既有新现实主义的主题——晾晒的衣物, 同时又有一座古怪的建筑正如火箭一般离地飞起, 这是用 CGI 技术制作的。我得知这座建筑是汉字“华”字形, 被称为三峡移民纪念塔。这个关于失位 (displacement) 的主题 (迁移、打工、国企改革、远行寻找伴



《三峡好人》

侣的男女等)是《三峡好人》的一部分,因此也部分地将这个看似割裂的场景联系起来。但在现实主义风格的摄影中突然掺入的电影特技还是非常格格不入。而恰是此类乖谬经常挑战着并支撑着电影:路易·卢米埃尔(Louis Lumière)的《拆墙》(*Démolition d'un mur*, 1896)也是关于拆除的,可以看作《三峡好人》最遥远的先例,影片中残垣断瓦重新构成墙的反转动作震惊了当时的观众。乔治·梅里爱(Georges Méliès, 1861—1938)此时也掌握了类似的特殊效果的制作方法。在贾樟柯之前的一个世纪,梅里爱在《月球之旅》(1904)中也发射了一枚火箭。

贾樟柯的电影抵抗着三峡大坝,同时他也在抵抗数码景观对批判性电影的冲击。此时真正的电影正在被新媒体淹没和吸纳,而贾樟柯保卫着真正的电影。但在这个标志性的影像中,他同样采用了数码材料,我认为他这样做是正确的。本书的观点是,电影的定义并不由它采用的技术决定,而是由不断发展的技术所服务的用途决定的。电影一直以来就是非纯的,动画与演员演出的

混合不应该让我们庸人自扰，而应当引领我们探索未知的关于“真实”的领域。“真实”在当下不仅包括自然与人类世界，同时也包括各类显示屏幕与数据，此外还包括计算机看来未经人类干涉而自主产生的那些神秘世界，我们需要构建的影像来召唤这类“真实”。世界各地的个人与社会生活正在被科技重新塑型，但或许在中国这个问题更为紧急，而贾樟柯敏锐地先于旁人注意到了这个问题。

中国蓬勃成长中的电影工业制造了越来越多的动画电影。对我而言，“动画”（animation）这个词也可以用来指称只包括故事板内容的真人演出的景观，这类抹去了所有偶然性的影片已经成了今天的大多数，它们或许展示我们想看的東西，但并不追寻隐藏的或新鲜的。同时，中国的纪录片运动因其对社会和工业变化中以往不可见的机制的探寻，在世界上已经获得盛名。在动画和纪录片这两个极端之间，《三峡好人》影响之下的诗性作品时时有浮现，比如毕赣的《路边野餐》。我关注着毕赣和万玛才旦这样的导演（想必有更多我还不知道的出色导演），他们延续了把摄影机当作探照灯来探寻和发现的传统。我期待这些导演塑造中国和世界电影的未来。

本书的结尾提出的观点是，电影必须不断地自我调适和改编它周围的东西才能成为自己。与世界其他地方相比，在中国，人员与机构都必须迅速地调适 / 改编（adapt），否则就会凋零。调适 / 改编却并不意味着必然的扩张。因此，媒体由于票房和制



片公司产量的剧增而宣称中国拥有电影的经济未来，这当然是对的，但我对这个未来有着不同的看法。我把中国看作不同的电影概念相互摩擦的场域，产生的是将能燎原的艺术之火花。这样的热度或许会带来痛苦，但电影如果想坚持发现世界和发现自我的志业，就会需要艺术电影的光芒。

感谢北京大学出版社出版本书。北大出版社本身的声誉更强调了在中国的知识生活中，认真对待电影和保护电影未来的重要性。也感谢高瑾，我们的合作经历让我相信中文版将是准确可读的。我非常感激她为此书的中译本投入的时间与才华。

达德利·安德鲁

2017年7月

## 前言 电影理论的目标

事物的本质并不在开端而在中段显现，即在其发展过程中，在它必然充满力量之时。

——吉尔·德勒兹，《电影 I：运动影像》<sup>[1]</sup>

### 电影是什么？让我来展示！

这个小标题即本“宣言”提出的挑战，如能通过大量例证来实行这个挑战，堪称快事，毕竟巴赞的追询是通过 2600 篇文章对大量各类电影所做的充分“评论 / 重新观看”（review）而展开的。然而，此书的任务与巴赞不同。因此即便有足够的空间来引用，我仍不会使用大量的电影为例证。每年全世界放映的数千部影片中，并不是每部对本书来说都可用，并不是每卷电影胶片都能归入我所定义的“电影”这个分类。

---

[1] 格里高利·弗拉克斯曼 (Gregory Flaxman) 的《大脑就是银幕》(*The Brain is the Screen*) 的序言用这个引自吉尔·德勒兹 (Gilles Deleuze) 的《电影 I：运动影像》(*Cinema I: The Movement Image*) 第 3 页的句子开始全文。我用这句引文开篇，既希望从中汲取助力，也是一种辩护——我的探讨仅限于 1938 年至 1968 年这三十年电影发展的中期阶段，此时电影开始了对当时或已呈现为它的命运的东西的质询。

当然这都是怎样定义的问题。让我直率地表明观点：电影在1910年左右自成一体，在20世纪80年代晚期开始质疑自身的构成。我不是来发布姗姗来迟的诞生通告的，埃德加·莫兰1956年的《电影或想象的人》一书中，有一章的标题“从活动电影到电影的变化”<sup>[1]</sup>已经宣告了电影的诞生。莫兰实则阐释了安德烈·马尔罗《电影心理学概要》<sup>[2]</sup>一文中的直觉，马尔罗区分了卢米埃尔兄弟的发明所制作的表现型（presentational）作品以及通过一系列既卷入了观者却又仿佛独立于他/她的镜头的耦合（articulation）来达成的再现（representation）。1983年，德勒兹替亨利·柏格森向电影致歉，坚称柏格森在1908年对电影的批评是由于他只考虑到早期活动电影（cinématographe），却没有感受到电影（cinema）与之的区别，而电影即将在此之后作为一种崭新的突变出现。<sup>[3]</sup>德勒兹建立的电影类型目录是惊人的，他高度赞颂电影艺术的力量时刻，正是数码处理进入影片制作的肇始，也是录像带已经开始改变电影发行和放映的时刻。德勒兹之后，被宽泛地称为“新媒体”的另一种突变至少可以说质疑了电影洋洋自得的统治地位。

[1] 埃德加·莫兰 (Edgar Morin) 《电影或想象的人》(The Cinema, or the Imaginary Man, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005), 页47—83。

[2] 安德烈·马尔罗 (André Malraux), 《电影心理学概要》(“Sketch for a Psychology of Cinema”), 载于《热忱》(Verve) 1940年第8期; 收录于苏珊·朗格 (Suzanne Langer) 主编, 《艺术反思录》(Reflections on Art, Oxford: Oxford University Press, 1958)。

[3] Gilles Deleuze, *Cinema I: The Movement Image* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), pp.1—3.

传统的电影研究确实已经退入了防守的战壕，因为“电影观念”正在发生着变化。年轻学者们把筹码投向未来，编撰以“电影的堕落与死亡”为主题的相关书目；他们从齐林斯基那本标题张扬的著作《视听：电影与电视作为历史中的幕间休息》<sup>[1]</sup>中汲取灵感。既然电影对技术和文化变化如此敏感（远超小说），它真的已经经历了一次无可挽回的改变吗？即便这是事实，我仍认为电影在视听现象的光谱中占有特殊的地位。这篇前言旨在厘清一些数码潮流冲击下造成的观念的混淆。其后，我才能勾勒一种与数码时代无关的电影美学，虽然这种美学是可以与新技术共存并得益的。本书处理的问题实际上并不是数码，而是“关于数码的话语”，此类话语中的某些甚至傲慢地去中心化或超越了纯粹的电影。

本书希望能促进大家了解电影在其身份与力量无可置疑的全盛期是如何自我认识的，在这个全盛期，它已然获取一种成熟的自我定位、了解自身的可能性，并在此基础上不断扩展。但我采取这个思路却并不是打算疏远那些后电影或前电影的信徒。我们可以引用或享受那些列于“早期电影”或“新媒体”类目之下的难以穷尽的独特类型，但同时却需要更加严格地描述电影在其全盛期成为何种形态，而且本书将论述，这种形态一直维持至今。因此，既无须怀旧、也不必退缩，让我们保持对公认经典作品的

---

[1] 西格弗里德·齐林斯基 (Siegfried Zielinski), 《视听：电影与电视作为历史中的幕间休息》(Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999)。

关注，它们可以被看成靶标上的靶心，是一系列同心圆的圆心。第一次世界大战后发展成形的电影，在其后70年中成为全世界最流行也最活跃的艺术形式，突出地成为观看和评论/重复观看(review)的对象。除了势头强劲的长片(feature film, 在齐林斯基的眼中，如同拦路虎一般过久地阻碍了其他媒体的进路)，齐林斯基还可以把什么称为“历史中的幕间休息”？当批评者们说电影正在堕落时，他们想到的对象也无非是我们所了解和研究的长片。

当然在这个主导性的电影观念之外，还有其他类型的电影可以用来举例说明不同的“电影观念”。我们应该如何称呼这种媒介的最初十年？那时“发明者”指称的并不仅是专利的注册者，也包括制作影片的工匠和为影片提供资金、寻找(或创造)观众的经营者。无论怎样定名，这种媒介在同新闻、娱乐、科学甚至宗教实践的的联系中发展起来，这些关系各自对影片制作和观看的初期阶段起着不同的作用。“吸引力电影”(cinema of attractions)是给这个时期的电影定义的一个概念：它包括和组织了技术使用的某些方面、电影导演和放映者的某些实践，以及记者与文化评论者记录下来的观众习惯和倾向，甚至(应该说，尤其是)包括了为规范这种新现象而制定的规章与法律。

自从“吸引力电影”在20世纪80年代中期被提出，它已经成为关于电影的一个强大而独特的概念。这个概念所包含的华彩的多样性逐渐被一种常规化了的叙述模式和继之的“经典(或者说制片厂)制度”所取代和吸纳——这既是一件好事也是一件坏

事；制片厂制度不仅用于描述一种集成的娱乐产业，也用来描述这种产业的精巧产品——长片。不管是出于好莱坞的八大制片厂，还是在世界其他地方按所谓“寻常的电影”模式被制作，经典电影（classic cinema）在两次世界大战之间的年代占据着统治地位，并且在此后相当长时段中代表着常规，甚至在当今多元化的时代仍然在相当比例的银幕上被放映。然而，截至1965年，任何一位对电影有深入兴趣的人士都意识到了经典电影观念的局限。即便是在20世纪30年代和40年代，也有不少“不寻常”的电影与标准制作展开竞争，支撑这些不寻常电影的往往是独立制作者或国家机构的政治或审美理念。这些人和机构越来越坚持探索的问题是：电影在社会中应该怎样发挥作用？电影应该怎样被制作和观看？电影应该有怎样的视听效果？从20世纪20年代一直到新浪潮时期，对这些问题的另类回答既有激进的也有谨慎的，它们都脱离了在当时占据着统治地位（即便不说是无可替代的）的规范。

在整个制片厂制度的黄金时代，电影最有力的另类概念（除了动画以外）存在于非叙事的类型中：纪录片、先锋片、短片，以及教育、工业和业余电影。这些类型和它们带来的关于电影使用和力量的宽广理解，如同从长片这个靶心向外逐步拓开的一个个同心圆一般，扩充了它们的领地，推动了对电影媒介的更全面的理解。在这里我们可以追随巴赞，他或许是对（制片厂）“制度的精髓”（genius of the system）印象深刻，就卓别林、普莱斯顿·斯

特吉斯和威廉·惠勒等都有大量著述，更不用说他对西部片的论述，但他同时也感觉到必须推重动画片（诺曼·麦克拉伦）、档案片（比如《巴黎 1900》）和让·潘勒韦（Jean Painlevé）的怪诞科学短片。即便如此，围绕长片的制度化的批评传统还是引发了最激烈和活泼的电影理论争论，这无疑是因为长片无所不在造成的社会影响、它同小说和戏剧美学之间的轻松交流，以及它同国际娱乐市场的紧密关系。

无论这些争论是叙事电影领域内部的理念触发的，还是那些包围着它的同心圆引发的，在过去的半个世纪中，它们使得电影研究成了人文学科最活跃的场域之一。这些争论日渐衰落的可能性要比争论话题的变化更让人忧虑。因为我们日渐锤炼的那些理解：电影是怎样产生作用的，以及它们是如何演变成具有如此作用的——可以指导对任何吸引了注意力的“视听”现象的研究，不管这些现象存在于电影出现之前，还是诞生于这个新的世纪。正和普通观众一样，学者和知识分子也被叙事电影吸引，这是因为它的巨大数量、心理—社会影响，以及那些试图从内部或外部改变叙事电影发展轨迹的精彩努力。人文学科中很多最杰出的研究者从他们原本的文学、哲学、社会文化或历史研究偏离而进入了这个 20 世纪最令人印象深刻的媒介。他们的论点与立场有不少是复杂、敏锐和激情的，他们创造了一种思考的方式，培养了一种看和听的本能。即便大量的相关研究中有很多文字就算消失我们也没什么损失，但这种话语——这种理解叙事电影怎样产生作

用的冲动——却是宝贵的；如果它被一个更宏大的视听史概念淹没，或在文化研究的模糊领域中被冲散，或仅成为传媒研究的试验场之一，我们都会失去某种宝贵的东西，而这种东西恰恰来自电影所邀约的、有时甚至是要要求的那种强度和集中。

数码的出现鼓励了齐林斯基等人改变视线，电影研究的标签下最主要的对象不再是标准的电影。学刊中和会议上，新媒体问题和数码处理问题排挤甚至取代了其他的理论问题，学术界至少暂时看来有些困惑。从制作到观众，都有新概念成系列地在各个层面浮现。在此，与其是去支持或责难世纪之交关于媒体空间的彻底转变的宣称，倒不如让我们借用这个不可否认的电影之数码拐点来重新思考这种艺术的过去和它的潜力。

当今的电影观众认为电影导演们完全地建构了视听经验，从而鼓励了把影片当作无非是一套特效的观点，正如肖恩·库比特那本雄心勃勃的书的标题——《电影效果》。<sup>[1]</sup>这是列夫·马诺维奇秉持的观点，他认为影片是达成两个目的——“撒谎和表演”——的工具。<sup>[2]</sup>如果这样的话，电影就完美地同政治史和社

---

[1] 肖恩·库比特 (Sean Cubitt), 《电影效果》(*The Cinema Effect*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2004)。

[2] 列夫·马诺维奇 (Levi Manovich), 《撒谎或表演：电影与远程呈现》(“To Lie and To Act: Cinema and Telepresence”), 见托马斯·埃尔赛瑟 (Thomas Elsaesser) 与 K. 霍夫曼 (K. Hoffmann) 主编, 《电影的未来：该隐、亚伯或光缆？数码时代的屏幕艺术》(*Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?: The Screen Arts in the Digital Age*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998), 页 189—199。



会史连接，而影片则作为“可见性的机器”<sup>[1]</sup>被运用于或建构预先设计好的、无可避免地具有误导性（我们习惯说“有偏见”）的再现，或催生直接的、精心计划好的观者回应。

我希望提出一个非常不同的电影观念，这个概念同库比特或马诺维奇的书名都格格不入：电影不是（或者并非过去一直是）一种以特殊效果为主的媒介。我们有些人最关注（并且认为是整个电影事业之关键）的电影，有着一个和撒谎或煽动非常不同的任务：它们的目标在于发现、遭遇、直面和启示。如果说新生的数码视听文化危及了什么，那就是对这种发现的旅程可能带来的遭遇的欣赏。今天有很多人显然以为，对这个世界和栖息于此的人们已经有足够多的发现了，再也没有什么新的启示了——至少在一个被娱乐和广告统治的媒介中不会再有了。

颇为反讽的是，电影发现中最伟大的那几次旅程却是在为广告服务的过程中启航的。一家皮毛商赞助了罗伯特·弗拉哈迪（Robert Flaherty）的《北方的纳努克》（*Nanook of the North*, 1922），雪铁龙则赞助了莱昂·普瓦里耶（Leon Poirier）的《横越黑非洲》（*La Croisière noire*, 1924）。弗拉哈迪和普瓦里耶正如电影导演通常所做的那样，控制并操纵他们的材料来达成效果，

---

[1] 让-路易·科莫里（Jean-Louis Comolli），《可见性的机器》（“Machines of the Visible”），见 Gerald Mast and Marshall Cohen（eds.），《电影理论与批评：第三版》（*Film Theory and Criticism*, 3<sup>rd</sup> edn, New York: Oxford University Press, 1985），页741—760。