

外国电影理论名著

# 电影史：理论与实践

〔美〕罗伯特·C·艾伦 著  
道格拉斯·戈梅里

图书馆

中国电影出版社



外国电影理论名著

电影史:理论与实践

[美] 罗伯特·C·艾伦 著  
道格拉斯·戈梅里

李迅 译

中国电影出版社

1997 北京

## 图书在版编目(CIP)数据

电影史:理论与实践/(美)艾伦,戈梅里著;李迅译.  
北京:中国电影出版社,1997

ISBN 7-106-01233-5

I. 电… II. ①艾… ②戈… ③李… III. 电影史  
IV. J909

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 10996 号

图字:01-96-1568



## 内 容 说 明

本书作者均为著名的电影史研究专家。他们突破了传统电影史研究方法的局限,别具只眼地提出应将电影史研究置于一般历史语境,重视和加强理论在历史阐释中的核心作用,并通过个案对电影史的主要范畴(美学、经济、技术、社会)的生成机制做了深入的研究,表明了许多鲜见的研究观念和治史方法。此外,本书第十章列有大量文献书目,为有志进一步研究者提供了难得的线索。

本书是欧美高等院校电影专业电影史研究的必备参考书。

## 作者序

一直到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/或电影制作的各种学位。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地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，我们从不认为自己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它史学分支),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、问题和机遇还联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它国家的电影。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，还是其它国家出版的——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莱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。这些组织有北卡罗莱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。在北卡罗莱纳大学，我庆幸有一位乐于助人、善解人意的系

008680



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（珀丢大学）、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·吉莱斯基（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（珀丢大学）、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。

北卡罗莱纳州 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

## 目 录

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 )
第二章 研究电影史 .....	( 30 )
第三章 阅读电影史 .....	( 54 )

### 第二部分 传统的电影史研究方法

第四章 美学电影史 .....	( 87 )
第五章 技术电影史.....	(144)
第六章 经济电影史.....	(172)
第七章 社会电影史.....	(200)

### 第三部分 做电影史

第八章 撰写电影史.....	(253)
第九章 重新整合电影史.....	(279)
第十章 选读指导.....	(318)
译者后记.....	(355)

## 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

电影史是什么？提出这个问题似乎是多余的，因为自本世纪十年代以来就已经出版很多名为“电影史”的书籍了。今天，在美国和欧洲，每个大学图书馆都拥有几百种这样的著作，而且这些书的大部分作者也确信他们的读者都知道电影史是什么。我们真的还需要另一部电影史著作，特别是提出这样一个基本问题的著作吗？“电影史是什么”这个问题的确需要提之于众，这样做的主要原因是：在这一问题上，许多电影史书名所显示的表面一致，歪曲了学者之间存在着不容忽视的观点差异这一事实。况且，任何一种严肃的学科研究都须界定并不断重新界定它的对象、目的、范围和方法。

检验一下隐藏在所有自称为电影史的著作之中的假设和探讨，会使那些对电影的历史感兴趣的人能够更好地利用这些假设和探讨。因此，本书的研究对象将是关于电影历史的写作问题：电影编史学。虽然在随后的几章中也还会对一些个别实例进行研究，但本书的基本关注点是一些“更大的课题”，即要超越所有电影史写作的个别实例。那么电影史究竟要研究什么呢？通过电影史研究所获知识的本质又是什么呢？电影史学家用什么材料进行工作呢？电影史学家在他们的工作中已经进行了哪些探讨，对这些探讨又应如何评价呢？

我们可以先从电影史的一个最基本的问题开始发问：电影史是什么？这个提法本身就暗示了一个一分为二的定义。电影史包括一般称为“影片”现象的研究。另外，它还包括从某个特殊的视点并抱有某种特殊目的所进行的电影研究。这里所说的视点和目的，就是历史的视点和目的。在第二章中，将会考虑电影史的影片成分，也就是说，影片呈现的问题和提供的机会将作为历史研究的对象。本章考察历史地研究事物意味着什么。一旦自称“电影史学家”并将其著作称为“电影史”，那么无论这些电影史学家承认与否，他们已都卷入争执、抗辩和疑难问题之中了。这些疑难问题远远超出电影研究本身，而且是许多世纪以来史学家和历史哲学家争论不已的问题。

每部电影史的写作，无论其怎样中庸适度，都隐匿地基于一整套关于历史的假设。因此，在讨论任何一种对电影史的探索之前，甚至在讨论影片之前，都必须检验一下历史学家（包括电影史学家）所拟定的各种假设。前文提到，本书是论述电影史的。但是第一章并不论及电影。在此，还应提示读者，该章是全书中最抽象和最“理论式的”。无论如何，如果这里所简述的历史争论不重要的话，它们就不会是亚里士多德以来就一直存在的争论主题了。如果不把电影史当作是鸡尾酒会上的闲聊话题，那么就应将其引入历史的本质和目的这一重要讨论之中。在其余各章中，读者可以看到，我们的讨论最后将会回到电影上来。

## 作为电影研究一个分支的电影史

在讨论电影史与一般历史的关系之前，先确定电影史在电影研究中的位置，可能有助于这个讨论。传统观点把电影史看作是电影研究的三个主要分支之一；另外两支是电影理论和电影批评。虽然三者的界限从来未能确定下来，但这三个术语毕竟还是描画

出了研究重点的基本区域，同时构成了许多大学中课程分科的依据。

达德利·安德鲁在《主要电影理论》一书中认为，电影理论家“拟设并验证关于电影的假说或对电影的一些看法”。<sup>①</sup> 电影理论把一般所说的电影的本性、特质和功能作为自己的研究领域。电影是什么？我们怎样才能从一部影片中抽出意义？电影是怎样被利用的？哪些属性是电影所独有的，哪些属性是与其他传播媒介、艺术形式和再现模式所共同具有的？直到最近，电影理论几乎一直是绝对倾向于美学，试图去确定作为艺术的电影的独有属性，界定可能会产生的艺术影片的诸种范型，指示（在某些情况下）电影创作者可以怎样去实现电影的艺术潜力。在过去的十五年中，有些电影理论家却没有去询问“电影艺术是怎样的”，而是在探索“电影是如何产生意义的”或“一部影片是怎样被一类特定的观众所领会的”。第四章将谈及这一理论取向上的变化。但无论取向如何，理论家们总是抽象地处理电影问题的。他们很少分析个别影片，除非将其作为电影潜质的一个特殊类型中的范例，或作为一种更为一般的假说的图解。

电影理论对电影进行共性研究，而电影批评则从事于个别影片或若干组影片的特质研究。批评家会问，“在一部特定影片中，电影制作的各种因素是怎样汇集到一起的”，“一部特定影片作为一种视觉经验、作为一个故事、作为一件艺术品是怎样产生影响的”。对某些批评家（但绝不是全部）来说，他们分析个别影片的目的是美学评价，也就是说，将影片作为艺术品，按照某种美学标准来判定其优劣。

尽管电影理论家们和批评家们已经影响到电影史，并且他们自己也卷入历史争辩中，但是电影理论和电影批评这两个电影研

---

<sup>①</sup> 见达德利·安德鲁：《主要电影理论》（纽约，1976），第3页。



究分支都没有把电影的时间向度作为自己的主要领域,也就是说,它们并不考虑电影作为艺术、技术、社会势力或经济机构是怎样沿时发展或在过去的某一个特定时刻发挥作用的。这是电影史的领域。电影史学家并不分析某部影片或思考所有电影的本性和潜质,而是试图解释电影自起源以来所发生的变革,并说明一些经久未变的电影外观。

例如,在本世纪二十年代末,许多电影理论家和批评家都撰文响应电影史上最重要的变革之一:可以大量生产的同步声的到来。理论家鲁道夫·爱因汉姆悲叹默片的消逝,并担心那些在他看来是一整套电影美学之希望的东西可能会丧失殆尽。电影导演和理论家谢尔盖·爱森斯坦与两位同行一道发表了一篇论述声音的美学长处和局限的声明。美国和欧洲的批评家们时而严厉指责“说话电影”(talkie)静态的戏剧作派,时而欢呼引进电影新艺术时代的声音的到来。<sup>①</sup>爱因汉姆、爱森斯坦和其他理论家把声音的到来看作是一个已知事物,看作是一个可以并入他们各自的理论或批评体系的发展阶段;电影史学家则与此不同,他们的兴趣不仅在于声音的开发这个事实,而且在于围绕着同步声出现的时间和地点,探寻它出现的方式和原因。为了回答关于过去电影的问题,电影史学家们不仅必须是一位电影学者,还必须是一位历史学者。

## 历史研究的本质

沿时解释变革和静止,这一立意把电影史问题与理论及批评问题区别开来。可是,怎样进行这种历史研究工作呢?换言之,一

---

<sup>①</sup> 参见:R. 爱因汉姆:《电影作为艺术》(1930);爱森斯坦、普多夫金和亚历山大洛夫:《关于有声电影的声明》(1928),载《电影形式》(1949);斯坦利·考夫曼编辑的《美国电影批评:从初始到〈公民凯恩〉》(1972)。