



大型电影学文库

# 旧好莱坞 / 新 好莱坞: 仪式、 艺术与工业

西方电影学

(美) 托马斯·沙兹著

周传益 周欢译

中国电影艺术研究中心

东方影视乐园管委会 联合编撰

安徽卫视影视有限公司

中国广播影视出版社

# 《大型电影学文库》书目

## 中国电影学

1. 电影企业学,《东方好莱坞宣言》张红军著
2. 新电影学,《电影创造过程》张红军著
3. 中国电影史学,《中国电影理论史稿》胡克著
4. 世界电影史学,《世界电影理论史纲》李迅等著
5. 电影文化学,《作为文化的影像》陈晓云、陈育新著
6. 电影类型学,《类型片研究》李一鸣著
7. 电影政治学,《限定与创造》莫姗姗著
8. 电影政策学,《新中国电影政策史纲》(1949—1966)姚晓蒙著
9. 电影意识形态学,《新中国电影意识形态史》(1949—1976)胡菊彬著
10. 电影社会学,《电影与社会》饶曙光著
11. 电影阐释学,《影像语言与观看》张卫著
12. 电影修辞学,《电影修辞》杨远婴著

## 西方电影学译丛

13. 电影哲学,《运动画面》(1983)〈法〉吉尔·德洛兹著,何振铎译
14. 电影哲学,《时间画面》(1986)〈法〉吉尔·德洛兹著,蔡若明、谢强译,崔君衍译校
15. 电影社会学,《电影社会学》(1977)〈法〉皮埃尔·索兰著,李恒基译
16. 电影方法学,《电影与新方法》译文集,张红军编
17. 电影类型学,《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》(1981)〈美〉托马斯·沙兹著,周传基译
18. 电影叙事学,《电影中的叙事活动》(1985)〈美〉戴维·波德维尔著,李迅译
19. 电影符号学,《意义的产生》(1990)〈法〉罗歇·奥丹著,单万里译
20. 电影解构学,《被分切的本文》(1981)〈法〉玛丽-克萊尔·罗帕尔著,崔君衍译
21. 电影经济学,《电影作为文化商品》〈英〉贾森·E·施奎尔编,黄群飞、徐黎明译
22. 电影生命学,《电影中的原欲》译文集,高文林编
23. 影片分析教学(影片分析)(1988)〈法〉雅克·奥蒙、米歇尔·玛丽著,金翠译

## 现代电影大师创造学·传记

24. 《路易斯·布努艾尔》张红军编著
25. 《英格玛·伯格曼》张红军著
26. 《米凯朗杰罗·安东尼奥尼》张红军编著
27. 《费德里科·费里尼》张红军著
28. 《皮埃尔·保尔·帕索里尼》张红军著
29. 《阿伦·雷乃》张红军著
30. 《弗朗索瓦·特吕弗》张红军著
31. 《让-吕克·戈达尔》张红军著
32. 《W·R·法斯宾德》余玉熙、张红军著
33. 《塔尔科夫斯基》章明著
34. 《佩·阿尔莫多瓦的电影》努利亚·比达尔著,傅郁辰译
35. 《魔灯》英格玛·伯格曼著,张红军译
36. 《我最后的叹息》路·布努艾尔著,傅郁辰等译
37. 《波兰斯基回忆录》波兰斯基著,喇培康译

大型电影学文库：西方电影

# 旧好莱坞/新好莱坞： 仪式、艺术与工业

(美)托马斯·沙兹 著  
周传基 周欢 译

中国广播电视出版社



(京)新登字 097 号

旧好莱坞/新好莱坞：  
仪式、艺术与工业

(美)托马斯·沙兹 著  
周传基 周欢 译

\*

中国广播电视出版社出版发行  
(北京复外广播电影电视部灰楼 邮政编码 100866)

北京时事印刷厂印刷  
各地新华书店经销

\*

850×1168 毫米 大 32 开 9.75 印张 239(千)字

1992 年 2 月第 1 版 1992 年 2 月第 1 次印刷

印数：1—4000 册 定价：6.50 元

ISBN7—5043—1993—7/J·202

# 大型电影学文库编委会

顾 问：(以拼音字母为序)

陈景亮	崔君衍	傅郁辰	高聚成	何振淦	李少白
李恒基	冷孟祥	倪 震	奚姗姗	余秋雨	余 倩
周传基	张品兴	仲呈祥	司徒兆敦		滕进贤

总策划：陈景亮 施祥鹏

策 划：张周槐	王建琪	李 迅	王伯男	王业茂	姚晓蒙
李一鸣	张建勇	樊在荣	黎永践	黄继发	陈鸿章

总 编：胡 克 高文林 孙晓江 杨远婴

主 编：张红军

副主编：姜明吾 牟国栋 王乃真 陆 扬 章 明 陈育新

编 委：(以拼音字母为序)

埃利克	毕大松	程树安	陈晓云	成晓虹	戴立新
冯会中	黄群飞	何金泉	金 宏	蹇河沿	康 桥
励 东	喇培康	梁燕平	李大朋	李 果	李远毅
柳 钢	马卫军	秦碧达	席佩德	徐启文	单万里
孙东海	孙晓刚	孙 霞	王长安	王倍信	余玉熙
阎于京	易 玛	向 兵	杨乾武	袁文祥	叶 勇
张海涛	张卫平	郑长明	周梅林	周 欢	

## 《大型电影学文库》总序〈一〉

李少白

电影实践和电影理论,从历史上看,总是相伴而行,同步发展的。实践为理论提供研究对象和议论的题目;理论的思维,又为实践开辟新途径、新目标。电影理论不是救治电影创作的万应药方,但却可以帮助开拓创作视野,启发艺术的思路。世界电影历史上,那些具有先锋意义的电影作品,与其说主要是为了创作,不如说更着眼于理论思考而进行科学的试验。

所以,在我看来,既不要把电影理论的作用估计过高,也不要不屑一顾。理论之于创作毕竟是有用的,关键是要有自己的鉴别,经过自己的独立思考,确认哪些是对的,于自己的创作有益;哪些是不对的,无助于创作,从而决定取舍,而不为时尚流行性所驱使和左右。

在当代,世界的和中国的电影创作,都在朝着多样化、个性化的丰富形态发展;电影艺术的构思和表现、类型、样式、风格和流派,比以往任何一个电影时代都更加光灿斑驳,异彩纷呈,使人目不暇接。与之相适应,电影理论也在朝着系统化、科学化的方向迈进。人们不再满足于和停留在对于电影艺术的笼统的、一般性的理论把握之上,而是在努力从电影的各个方位、多种角度和层次研究它,从而提出诸如电影社会学、电影政治学、电影文化学、电影伦理学、电影心理学等等这些除老的电影学科——譬如电影美学、电影艺术学、电影语言学——之外的新学科。可喜的是中国电影艺术科

学的学科建设也在起步。《大型电影学文库》的编辑出版,就是一个证明。

张红军同志主编的这部文库将分为中国电影学撰著、外国电影学译介、世界现代电影大师创造学等系列,包括 30 余种专著和译著。这部文库的出版,不论其内容的科学性、系统性以及它们的深度如何,都是带有首创性的,具有先行者的意义。因此,我真诚地支持这套文库的出版,并衷心地祝愿它能够实现自己的既定目标,取得贯穿始终的完满的成功!

1991 年 5 月 4 日

于红庙北里

## 《大型电影学文库》总序(二)

余秋雨

有点出人意料,一套卷帙浩繁的《大型电影学文库》竟然悄没声儿地在中国编成并即将出版了。我至今尚未通读文库的全部著作,仅从我翻阅过的那部分内容来看,这套文库的学术规模足以标志我国的电影意识已经开始步向全方位自觉的新阶段。

一个民族在电影意识上的真正自觉是很不容易的事,有的地方即便电影发展的时间不短、拍的片子不少,也未必有健全的电影意识,就象一个一生写了很多字的人未必有健全的书法意识一样。在我国电影发展的历史过程中,不管是兴盛还是衰落期,都很少有人冷静、全面地对电影学作本体研究,因此几乎所有的电影实践家都处于经验性摸索的状态,纵然成功了也缺少坚实的理论背景,很难成为一种独特而响亮的文化现象,更难在上下承接、左右呼应上构成必然的逻辑关系。在这种情况下,电影的发展不能不带有某种整体上的盲目性。新时期以来,我国电影界佳作叠出、人才济济,但对电影学的思考还是比较零碎的,至今还没有出现公认的电影哲学家和电影美学家,也没有出现让人耳目一新的电影理论构建。国外的理论介绍了不少,却缺少足够的系统性和完整性,使这片理论带有了明显的信息性质和经验借鉴性质,而未能激励我们构成一种整体思考水准。不可否认,这几年一些有悟性的实践家也逐渐达到了某种艺术自觉,但在整个社会缺少群体自觉的背景下,个体自觉是成不了什么气候的。正由于此,新时期的电影既有事有色又很



快陷入了困境。

终于有人开始发现问题的症结所在，决心为中国电影界铺垫几方整体思考的基石。他们默默地钻进了当代国际电影理论的丛林之中，寻找、比较、鉴别、选择，然后分头一本本地翻译；与此同时，又对中国电影的历史和现状进行深入研究，构成一个个切而又重要的论题。日积月累，便渐渐形成了这套大型文库的雏形。这个文库不是既有文本的简单拼合，而是体现了编辑者们对当代中国电影界的理论空缺和理论需求的一种判断，对中国电影前景的一种憧憬和设计。它不是一个健全完简的“万有文库”，而只是一种急迫的草创，尽管它已包含着好些当代经典，但它的主要价值不在于经典性而在于启发性。

文库中份量很大的现代西方电影学基干著作，与现代西方学术界的其他典籍一样，这些电影学基干著作的主要价值不在于得出了一个个结论而在于提供了一些崭新的视角和思考方法。读完这些著作，我们就会从更多的方面、更深的层次上来把握电影，从而反衬出我们以往对电影的理解是多么狭隘和简陋。电影是一门实践科学，在解决了观念论之后必须紧接着面对创造学。这个文库别出心裁地把电影创造学看成“电影大师创造学”，试图透过一系列国际公认的电影艺术大师的创造方式来逼近电影创造的根本奥秘。这种由大师们的个体生命濡养的创造学既具有切实的可参照性，又明显地表露着个性化限定，不至于象一般的创造学理论那样每每造成以偏概全的理论混乱。为了辅佐这种活生生的创造学，文库还设立了现代电影大师传记系列，使读者能够更切实地贴近这些创造者的生命。在我看来，这套大型文库带有归结性的理论核心就在于电影大师的生命创造过程，其他种种背景性的学问诸如电影哲学、电影心理学、电影社会学、电影结构学等等都只是这种创造过程的理论生态条件而已，因此不妨说，这套文库从本质上是生命化的文库。

让人高兴的是文库一开头还专设了中国电影学系列。平心而论,这一系列在理论成熟度上未必及得上其他几个系列,但它的重要性却是显而易见的。由中国人静下心来认真地回顾和思考一下电影学领域的诸多问题,使电影学与中国的现实连结起来,这种努力,使这套文库具有了理论构架上的自主性。在这些著作中,张红军以四维反馈创造思维模式的基点把电影作品分为以类型转换为枢纽的通俗片和以大师创造为枢纽的艺术片两种,并细致分析两者间的区别和互补关系的论述,胡克对中国电影理论长期以来只着重于政治文化意识形态简单图解的系统反思,胡菊彬关于中国电影自1949年至1976年拒绝必要的类型化审美“包装”的论述,李一鸣对中国类型片发展的合理性和文化价值的研究,饶曙光对中国电影中所埋藏的社会伦理意识深层结构的探寻,奚姗姗关于中国电影长期来受政治制约的必然性和局限性的思考,姚晓蒙关于中国大陆电影政策史的研究,陈晓云、陈育新对中国新时期电影的多方位解析,都具有别开生面的理论价值。此外,有的研究未必以中国为重心,如李迅等的《世界电影理论史纲》、杨远婴的《电影修辞》等,却也代表着当代中国人对国际电影领域的眼光和见识。

在这套文库里,还有一本使中国影视观众会感到十分陌生的,关于电影企业学的书——《东方好莱坞宣言》。在这本书里,作者张红军大胆提出,电影第一个百年的历史是观众被动观看的历史,随着现代社会的发展,这种审美方式有可能引起疲倦,而电影从第二个百年开始,将会逐步演变成接受者主动参预影视创作活动和娱乐过程,形成以消费者自娱为主体的现代影视娱乐消费模式,这种有预见性的构想和东方好莱坞的具体设计完全有可能进入实际的运作。

现在社会生活的节奏越来越快,人们的心理都比较浮躁。很少有人能坐下来为文化建设做一些大型的基础工作了,因此,这

套文库的编者、作者、译者们埋头苦干、通力合作的精神很让人感动。我觉得，要使我们日日夜夜的文化创造不成为过眼云烟，而成为一种良性文化积累，就需要大力弘扬这种精神。可以相信，当整日匆忙的电影实践家们的书架上都有了这套文库，他们能在马不停蹄地奔波间歇中，哪怕是偶尔翻翻，从而在整体上领略一点电影世界的特殊哲学和前沿区景，那么，我国电影事业的发展一定会比以前更好一点。当然，我更希望有更多的理论工作者能从文库获得启悟，写出越来越多、越来越好的电影学专著，把中华民族的电影文化意识推向一个更自觉、更健全的高度。

1992年6月于上海

## 目 录

总 序	(一)
总 序	(二)
第一章	艺术、企业和大众媒介文化 ..... (1)
第二章	好莱坞制片厂制度 ..... (28)
第三章	经典好莱坞电影中的叙事策略 ..... (45)
第四章	空间关系:冲突中的社团 ..... (71)
第五章	空间的动态化:冲突的活化 ..... (108)
第六章	时间顺序的关系:冲突的解决 ..... (136)
第七章	转变中的好莱坞 ..... (168)
第八章	新好莱坞 ..... (190)
第九章	新好莱坞中的现代主义策略 ..... (222)
第十章	新好莱坞中的类型 ..... (250)

# 第一章

## 艺术、企业和大众媒介文化

**本**书研究的首要目的就是把研究美国电影几种主导的手段——亦即电影作为艺术、作为企业和作为全民的神话学——加以调和，并且把这些手段汇合成一个美国商业电影制作的首尾一贯的和较为综合的理论。在本世纪里电影演变成一个世界范围的商业现象，并且成为一个美国艺术形式。而且当美国进入城市工业时代对它的欧洲和乡村农业传统重新做出界定时，它也给我们普遍的社会提供了一个结合起来的意识形态经验。

电影制作从一开始首先并且首要的就是一个商业性的企业，尽管就电影作为一种艺术形式的身份曾在理论家和哲学家之中引起了很大的争论。说实在的，电影是人类通讯的最后一个引起这样的争论的重大创新；更新的大众媒介表现的诸形式已经单纯地看作是娱乐了。但是，不论它的商业动机和美学要求是什么，电影的主要魅力和社会文化功能基本上是属于意识形

态的；在避开日常生活的逃避主义的消遣的幌子下，电影儿（这是近年美国流行的、对娱乐片的称呼，它有别于严肃的电影作品——译注）实际上在协助公众去界定那迅速演变的社会现实，并找到它的意义。电影故事（经常以民间故事的原始的质朴性来构成）依靠的是美国生活中的基本冲突和矛盾。对这些矛盾的解决一般是通过“大团圆”——是用来支撑公众所共享的价值观和信仰，从而支持了他们共同的世界观。这样，随着 20 世纪初在美国发生的工业化过程，向西部的扩张和人口的迅速增长等变化，电影提供了一条贯穿线把它的观众连结在一个集体的梦幻中，一个对他们自己的文化经验理想化的幻景之中。

自 50 年代以来，商业电视在稳步地竞选这个角色，它自那时起逐渐取代了电影作为美国大众媒介表现的主要手段。或许那个在前工业时期美国的母胎中滋养的，并诞生在萌发的现代时期的电影，注定要在原子威力和电子通讯的可畏亮光下失去光彩。电视，一个家庭设备，它所发射的影像无情地把我们社会的物质和精神兴趣连结在一起，从而证明更为有效地维持了美国意识形态的持续交流。尽管电视取代了电影在美国生活中的意识形态功能，但是电影企业还是幸存了下来，并进入了 20 世纪末。虽然近年来影片产量以及观众人次急剧下降（两者大致都是它们在 30 年代和 40 年代的四分之一），但是电影企业依然在制作影片，并且吸引着大量的观众。

这一持续的魅力似乎与电影的独特形式和心理性质有着直接的联系。看电影的经验是我们社会很大一部分人根本不愿放弃的。不论电视机制造商花多少功夫设法在家庭中复现那一经验，以及经营多种形式的剧院主做多少努力来把电影缩小到家庭录相片的标准。电视的便利，它那不断改进的技术和节目质量，以及它的意识形态威力，最终也未能抵消电影那独特的混合：个人与公众、美学与神话、智力与感性。考虑一下看电影是怎样把这些相对立的性



质集拢在一起的。去看电影当然是一次公众的和商业的行为，但是人们一旦把钱付给售票处，灯暗下来之后，财政上的投资和周围的观众群就无关紧要了，他们就被眼前引人入胜的影片叙事所吸引。实质上，看电影儿既是非常个人的，又是十分公开的活动。电影故事本来旨在诉诸于尽可能多的观众，因此它必须打入集体的意识中，并且利用集体的再现。但是电影叙事的实际“语法”是用两个基本方式把观众个别化了：第一，把叙事集中围绕着单个男或女主人公（一般是一个“明星”的众所周知的个性），从而使观众可以和他们的为解决某一戏剧性冲突所做的努力认同。第二，电影儿拥有确定的叙事技巧，通过它们可以实实在在地把观众“摆在”和叙事处于特殊优惠的个人关系上。

千真万确的是，“经典好莱坞写实主义”的实在基础就是它那通过中心人物的感知来渗透叙事信息，从而把技巧隐藏起来的能力，这样就适应观众的——不如说是同时的无数观众的心理。我们很少注意到影片里有五百多个独立的镜头，或者注意到我们在连续地变换视角，因为人物对各种不同的叙事事件的感知和阐释几乎和我们观众在“实生活”里一样。违反了这些技巧就能很好地说明我们是怎样受这些技巧规定的；实际上，在叙事性影片中使用基本的“现代派”技巧就是通过不提供叙事信息，或者未能提供一个从感知上来为我们组织和阐释事件的人物，从而使这一过程归于无效，由此造成暧昧性和讥讽性的现代派价值。例如，在斯坦莱·库布里克的《2001年遨游太空记》最后一个乐章中，当我们的主人公到达木星的表面但却不能为我们组织时间和空间时，这个例子再恰当不过地说明观众的介入是多么紧密地和单个人物的心理状态结合在一起的。库布里克的《2001年》本身是一个寓言，表现人类使用技术的演变过程，但这寓言对广大观众的感染力是通过影片的一系列主人公，从第一乐章的原始人酋长到以后几个乐章中的宇航员鲍曼和电脑哈尔来实现的。

当然，电影的很大一部分叙事威力也在于它能够把我们摆在这些中心人物之外，这样我们就可以观察舞台上的人物。电影最终的威力，尤其是经典好莱坞传统的威力在于主观认同与客观超脱之间，参与动作与观察动作之间的张力。电影媒介的照相再现性质使这一过程较文学（它也依靠同样的张力）更为紧张。电影摄影机侵入叙事空间以及具体采取这个或那个人物的视点的倾向，使看电影的行为大大不同于看舞台剧，但是电影与戏剧相同的地方在于，我们都在观看一场演出，而其“流程”并非我们所能左右的。我们在读小说时却可以做到。和其它叙事形式相似之处还在于，电影要求观众“信假为真”，但是电影叙事的性质使它实际上是自动的：对于一个技艺高超的叙事性影片，观众不需要多少意志就屈服了。

叙事性电影的直接后继者就是戏剧性电视，但是观看的条件——从环境到画面的尺寸和性质——使观众介入的性质远不如电影中的紧张。电视叙事受到外部的（环境）和内部的（广告节目）干扰，以致观众对电视“本文”的独立性很少给予关心。但是我们从电视看到的影片数量，以及搬到电视中的各种故事公式确实把电视和电影在叙事文化的演变上连结在一起了。电视为了方便和广告而自愿放弃个人的介入，说明在电视叙事中个人与公众经验、叙事的艺术性与商业化的微妙平衡是朝着公众与广告一方偏离了。我们可以再次考虑电影在我们文化的叙事传统演变中的相当独特的历史地位。电影儿不仅提供了从乡村农业到城市工业的美国意识形态转变的手段，而且还提供了从小说和戏剧（在一定程度上包括绘画和音乐）的高级文化价值到大众媒介表现（以“单纯”娱乐的形式成批向公众出售）的价值转变的手段。这样的电影就成为从社会精华的前工业艺术转换到今天的大众商业艺术的手段。因此电影是高级文化与低级文化，个人经验与公众经验，艺术作品和神话制造，个人表现与计划生产，神圣的和亵渎的奇妙混合体。

## 高级文化、大众文化和通俗艺术

当工业革命于 18 和 19 世纪改变欧洲时，许多理论家和哲学家们都在思考这一过程中的得与失。在这一时期，文化这一术语得到广泛的使用；而它主要是和我们所认为的高级艺术，像贵族和教会——也就是经济和教育方面的社会精华所扶持的绘画、诗歌和音乐有着联系。英国诗人兼评论家马太·阿诺德，一名高级文化的鼓吹者，把工业化的奇迹看成为在整个现代世界普及艺术的手段，以及当工艺学、识字能力和其它因素大大地扩展了通讯的有效手段时，工业化也就成为提高感受力的手段。阿诺德是在一篇题为《甜蜜与光明》（原载《文化与无政府状态》）的论文中提出这一乌托邦幻景的主张的。阿诺德写道：

文化并非要屈尊到去教育低等阶级的水平，它是要取消阶级；要尽量利用世界上的思想和知识，在世界各地，要使所有的人都生活在一种甜蜜与光明的气氛中，使他们能自由地使用思想，正如思想使用他们那样——是滋养，而不为它所约束。

当阿诺德和其它浪漫主义者在构成他们对文化的概念的同时，另一名欧洲人，阿列克西·德·托克维尔却遍游美国来研究民主、资本主义、宗教信仰自由的“伟大实验”。托克维尔很快就发现，在人类历史中促成民主与自由竞争的那些进步也必然摧毁任何传统的社会精华对文化的概念。按照德·托克维尔看待事物的方式，高级艺术是在贵族时代兴旺发达的，那时只有特权阶级培养出为鉴赏生活中美好事物所必需的手段。民主带来了教育和识字的普