

电影学前沿

DianYingXue

宋家玲 主编

QianYan

中国传媒大学出版社

● 中国传媒大学“211工程”资助项目

电影学前沿

DianYingXue
QianYan

宋家玲 主编

中国传媒大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

电影学前沿/宋家玲主编. - 北京: 中国传媒大学出版社, 2006.1

ISBN 7-81085-642-1

I. 电… II. 宋… III. 电影学 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 142509 号

电影学前沿

主 编: 宋家玲

责任编辑: 欧丽娜

责任印制: 曹 辉

封面设计: 福瑞来书装

出版发行: 中国传媒大学出版社 (原北京广播学院出版社)

社 址: 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编: 100024

电 话: 65450532 或 65450528 传真: 010-65779405

网 址: <http://www.cucp.com>

经 销: 新华书店总店北京发行所

印 刷: 北京中科印刷有限公司

开 本: 730×988 毫米 1/16

印 张: 16

版 次: 2006 年 1 月第 1 版 2006 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 7-81085-642-1/K·642 定价: 38.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

目 录

新电影史的理论与实践	郇苏元 / 1
影像的维度	
——电影史研究中的价值判断	贾磊磊 / 20
论中国早期电影理论中的真实观念	胡 克 / 30
略论新中国时政影片发展轨迹	章柏青 / 44
红色理论、蓝色理论以及蓝色理论之后	
——新时期以来中国电影研究和理论的发展、演变	陈犀禾 / 63
电影的双面镜：正统电影与商业电影	丁亚平 / 75
重构武侠片的东方镜像风采	
——略论《英雄》和《十面埋伏》跨界出征的悲壮之旅	黄式宪 / 98
论电影叙事之当代生存状态	宋家玲 / 117
影视艺术直觉论	周月亮 / 136
电影结构新论	颜纯钧 / 152
“香港”如何“中国”	
——中国电影文化史里的香港电影（1949~1979）	李道新 / 172
电影与艺术的终结	盘 剑 / 195
信息时代：电影是什么？	
——后影视的数码思维	谷时雨 / 208
附录	
基督教文化在西方电影研究中的参考价值（节选）	侯 军 / 229
编后记	/ 253

新电影史的理论与实践

卮苏元

电影与电影史

电影史是关于电影历史的写作，是电影研究中的一个次学科。一般认为，电影研究包括电影理论、电影批评和电影史。如美国电影史学家罗伯特·艾伦和道格拉斯·戈梅里所说，“传统观点把电影史看作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。”^①它们有着各自不同的研究领域，承载着不同的任务和目的。电影理论是对电影本性的理性概括，电影批评是电影理论的具体实践，电影史是关于电影发展历史的描述与阐释。历时性特征，把电影史同电影理论与电影批评区别开来。

电影史是以时间为向度的电影研究，说明电影的诞生、发展和演变。从一种新的科技发明到一种新的现代艺术，成熟的电影艺术存在于它的全部发展过程之中。沿时解释电影的衍化流变，顺序梳理电影的历史进程，从而探寻和揭示电影发展的内部律动和外在轨迹，是电影史研究的任务。

由于研究对象是一门现代人们都清楚知道其诞生的年青艺术，电影研究作为一门新学科可以说至今仍处于萌芽状态或初步发展阶段。电影史的出现要晚于电影理论和电影批评，它的历史很短，如有人所说，“没有几个历史研究领域能像电影史研究一样在发展年代上如此之短”，^②当然电视的历史又比它短得多。然而电影的进步竟又是如此惊人之快，凭借现代科技和现代艺术的双翅，突飞猛进，日新月异，表现手段日见丰富，艺术潜能不断发掘，艺术形式日趋完美，电影工业的规模和效率也得到异乎寻常的快速发展。对此，巴赞曾不无

① 【美】罗伯特·艾伦、道格拉斯·戈梅里：《电影史：理论与实践》，李迅译，第4页，中国电影出版社1997年12月版。

② 【美】罗伯特·艾伦、道格拉斯·戈梅里：《电影史：理论与实践》，李迅译，第30页，中国电影出版社1997年12月版。

夸张地惊叹道：“对于电影来说，五年时光等于文学的一代。”^①电影史研究远远跟不上电影发展的步伐，留下了太多的断裂和空白。这一事实本身，意味着电影史是一个极其令人感到兴趣的研究领域，理应受到更多的关注和重视。

电影史是一种跨学科研究，既是历史的，又是电影的。它是历史学中的电影研究，又是电影学中的历史研究。以史学眼光来看，它研究的是历史中的电影现象；而从电影角度来看，它关注的是电影的历史沿革。电影史研究需要史学理论和电影观念的共同支撑。为此，有人强调指出：“为了回答关于过去电影的问题，电影史学家们不仅是一位电影学者，还必须是一位历史学者。”^②这就是说，电影史学研究者既要有扎实的电影理论基础，又要有深厚的历史文化素养，在电影与历史的交汇点上充分展开自己的想象。

电影史的讲述内容呈过去式，其讲述语汇却是现在时。美国电影史学家J.C. 埃里斯说：“如果说，对电影唯一准确的描述就是对其过去的总括（它的历史的全部），那么预测电影的将来趋向，则必须根据电影历史的真知。”^③这就是说，历史中蕴含着对未来的真知。任何历史都无一例外地是今天人们眼中的历史，研究历史是为了借鉴历史，从中获得有益的启示。电影史研究也不例外，根本目的在于通过总结历史经验以促进电影的未来发展。

历史一经被书写，历史书写本身也就成为历史，所以历史需要不断地重写。正如J.C. 埃里斯所说，电影史作为“一门艺术史，如同其他学科的历史一样，需要为每一代人重新谱写，并不断重检史实和评估艺术趣味标准。”^④重新编写电影史，需要电影观、历史观的更新。人们在认真反思以往电影史的过程中，不断吸纳学术文化研究的最新成果，改变思维方式，改进研究方法，以拓展理论视野，增加历史深度。新的理论观念和研究方法的出现，不断推动着电影史研究的进步，把电影史学带入一个新的发展阶段。

随着电影的进步与发展，重写电影史的现实需求，呼唤着电影史研究的变革与创新。新电影史应运而生。

上个世纪七八十年代，美国在一度极富魅力的电影理论批评热潮之后，电影历史逐渐吸引人们更多的注意。是偶然还是必然？不得而知。但有一点可以肯定，它与当时电影文化背景直接相关。

① 【法】巴赞：《电影是什么？》，第306页，中国电影出版社1987年4月版。

② 【美】罗伯特·艾伦、道格拉斯·戈梅里：《电影史：理论与实践》，李迅译，第6页，中国电影出版社1997年12月版。

③④ 【美】J.C. 埃里斯：《电影历史的美学特征》，《西部电影》总第48期。

这种文化背景,便是美国电影学教授大卫·鲍德韦尔在他的文章中所说的“对电影史研究加以修正的热潮”的崛起。他指出:“这类思潮出现于20世纪70年代中期,导致了80年代的‘修正主义’(revisionist)研究的浪潮。电影史作为一种学术探索,甚至比电影理论与批评更风光一时。”^①

这种对以往电影史加以“修正”的历史研究,被英国学者托马斯·艾尔萨埃瑟命名为“新电影史”或“电影的新历史”。他在1986年发表于《画面与音响》的文章中说:“旧电影史的构想是一部又一部影片依次连接而成的历史,或者是一位又一位导演传送创新火炬的历史,而现在的旧电影史发现自己所面临的不仅是一种新的历史理论的对抗,而且是一种新的电影理论的对抗。这二者的战术联合产生了新电影史,其实,应把它称之为电影的新历史。”^②“新电影史”有着自己的理论主张与研究方法,具有独特的文化内涵,作为一种史学体系,可称之为“新电影史学”。

新电影史的出现,有着深刻的当代西方文化思想背景。如这位英国学者所指出的,“新电影史”是在“一种新的历史理论”与“一种新的电影理论”共同对抗旧电影史的过程中产生的。这就是说,“新的历史理论”和“新的电影理论”,是构架起新电影史的两大基本思想支柱。

新史学与新电影史

在历史观上,新电影史从当代西方史学理论的新近成果中汲取了丰富的文化滋养。托马斯·艾尔萨埃瑟在他上面提到的那篇文章中指出新电影史的倡导者和阐释者们对法国“编年史学派”情有独钟,他说:“电影学者现在开始把法国‘编年史学派’为研究中世纪通俗文化而发展的那种微观历史方法,应用到本世纪的这一视听文化研究中去。”从而道出了新电影史与以法国“编年史学派”为代表的新史学之间的内在联系。

新史学在对传统历史学进行反思的同时,借鉴和吸收了当代西方学术研究的新思想新方法,给予史学研究以重新界说和定位。美国历史学家斯通在《二十世纪的历史学和社会科学》一文中,分析了新史学的四大特征:一是用新的

① 【美】大卫·鲍德韦尔:《当代电影研究与宏大理论的嬗变》,载【美】大卫·鲍德韦尔、诺埃尔·卡罗尔主编:《后理论:重建电影研究》,麦永雄、柏敬泽等译,第41、38页,中国社会科学出版社2000年10月版。

② 【英】托马斯·艾尔萨埃瑟:《新电影史》,《世界电影》1988年第2期。

分析法而不是旧的叙事法来撰写历史；二是从新的角度提出问题，只讨论事情为何如此发生，而不像传统史学那样只探讨发生什么和怎样发生；三是探讨历史上人与社会的新领域，即人类生存的物质基础、社会史及文化史；四是研究新的对象，以广大群众为主。^①无论是在原则、对象上，还是在方法、目的上，新史学都勇敢挑战传统历史研究，表现出明显的创新意识和反叛色彩。它以更加精细的分析和极为广阔的视野，给史学研究带来新的拓展与变革。

新史学对新电影史的启迪和影响，主要反映在以下几个方面：

1. 总体历史观

新史学把历史看成是一个完整的开放系统，它由因果链条组成了关系网络，强调通过分层地、多方面地、细密地分析与考察，达到对历史进行整体的、全面的、翔实的综合研究的目的。

英国哲学家罗伊·巴斯克在他的论著《科学的实在论》中认为，“世界不是由事件构成，而是由机制构成的”。这些机制联合生成现象的流变，进而构成世界的实际状况和事件。它们独立于人，是真实的存在。“科学的艰巨任务就是：生产对这些机制的认识。”^②新史学从这一思想中受到极大的启发。它提出历史永远是历史学家无法控制的开放系统，任何历史事件和现象都不会是偶然发生的，而是由生成机制所决定，这些机制又是彼此影响相互作用的。因此历史学家不仅要关注事件本身，描述历史的可见层面，而且更要把事件的深层结构和内在机制作为研究对象，在与“他者”的种种关系中确定其真正的历史意义和存在价值，揭示历史的潜在内涵，从而全面、深刻地反映出历史的复杂性、多义性。新史学要求历史地研究和写作，不仅要如实地记载和描述历史事件、历史现象和历史人物的本来面貌和原始状况，而且要具体分析这些纷繁交错的历史表象背后的内在联系和客观规律，深刻揭示其生成、演变、转化、发展的内部条件和深层原因。

关于这种对历史认识的总体观念，法国历史学家勃罗代尔在他的著作《菲力浦二世时代的地中海和地中海世界》中说得更明确，其核心思想就是认为人的生活和活动环境不只是人类历史行为得以展开的背景，而且是一个积极的必不可少的组成部分。环境自身不断发展着、变化着，并与人们发生相互关系

① 姚晓蒙：《什么是“新电影史学”？》，《当代电影》1992年第4期。

② 转引自【美】罗伯特·艾伦、道格拉斯·戈梅里：《电影史：理论与实践》，李迅译，第23页，中国电影出版社1997年12月版。

和作用。人类为求生存与进步,一直试图克服和控制周围的环境,这种努力经历了一代又一代,甚至绵延至今,这便形成了历史。^①为此,他提出所谓“长时段”的史学概念,由于时间跨度较大,它所研究的历史现象相对比较稳定,有利于揭示历史的深层结构和内在关联。

显然,新史学面对的是整个历史世界,着眼处则是它的组织肌理。或者说,通过微观研究达到总体把握,是新史学基本精神所在。

2. 历史阐释学

新史学认为史学家的任务不是讲述历史,而是阐释历史。史学家无法逆时而返,回到历史中去,只能用今天的话语去编织历史本文,因此历史本文不能简单地作为历史的再现。他们在研究中不可能以纯客观的态度对待历史现象,历史本文事实上是个人话语与历史话语形成的互文,甚至是现实需要的产物,成为特定时代的社会泛本文。

在反思传统历史研究时,新史学提出历史写作要重视阐释,仅仅描述史实是不够的,重要的是对这些史实的因果关系作出合理解释。历史不是种种现象和事件的罗列和堆砌,史料自己也不会提出问题和解决问题,只有将它们纳入历史学家的整个史学研究构想中去,成为具体的历史语境和论证依据,才有意义和价值。美国电影史家克里斯琴·汤普森和戴维·波德维尔在《世界电影史》导论中说,“历史,正如我们前文所述,主要关注意释。”“许多有趣的历史研究都是解释性”,“涉及到事件的原因和结果”,所以“这种解释通常被称作‘因果解释’”。^②对于同一个历史现象,不同的解释可能会形成不同的历史本文。

美国新电影史学家罗伯特·艾伦和道格拉斯·戈梅里也说,“历史学家对过去的研究是要解释一组特定历史状况之所以产生的原因,以及这些状况在后来所导致的结果。”他们进一步指出,不应把历史当作一个预知的和封闭的故事来加以叙述,而要将其揭示为一种连续不断地构设问题、搜集材料、建立理论和展开论争的过程,因为“写史并不是对事实的消极传达,而是一种积极的判断过程”,甚至可以说,“历史就是阐释”。^③他们把选择、阐释、评价和判断,看作是历史学家的工作重点,而这正是与过去的史学研究的重要区别之一。

① 姚晓蒙:《什么是“新电影史学”?》,《当代电影》1992年第4期。

② 【美】克里斯琴·汤普森、戴维·波德维尔:《历史、历史书写和电影史》,《北京电影学院学报》2001年第2期。

③ 【美】罗伯特·艾伦、道格拉斯·戈梅里:《电影史:理论与实践》,李迅译,第7、54、281页,中国电影出版社1997年12月版。

正因为如此,历史学家的工作不可能完全客观,所谓“重写历史”就是强调历史写作要适应时代要求,重写本身就是拢史。罗兰·巴特说:“历史陈述就其本质而言,可说是一种意识形态的产物,甚或毋宁是想像力的产物”。^①对此,美国新历史主义理论家海登·怀特也说得清楚:“哪怕历史学家自称没有意识形态倾向,自称在历史社会分析中避免意识形态观念,他在历史表现应取何种形式问题上表现立场的时候,也就已经处在特定的意识形态框架之中。”^②新史学把阐释作为史学研究的新的领域,强调思想意识之于书写历史的重要意义,使历史写作更具当代特征和个人风格。

3. 共时性研究

新史学把客观世界看成是一个有机整体,历史现象是由多元决定的,解释历史为何发生比描述历史自身存在更为重要。这种史学构想和研究策略,使它有可能采取与众不同的治史方法。新史学从根本上摒弃了传统历史研究所注重的历时性编纂方式,而强调史学研究中的共时性观念。在它看来,历史话语并不重要,重要的是话语的语境。也就是说,它更关注某一时段事物间的相互联系和共生状态。

这一方面是受到“年鉴派”长时段概念的影响,另一方面也是对福柯系谱学理论的引进。

前者认为长时段现象是相对稳定的因素,构成了历史的深层结构,或者说结构本身就是一个长时段的历史现象。对结构的关注,使新史学从根本上倾向于共时性的结构主义。

系谱学的研究对象是文献资料,反对本源神秘论和真实问题,强调重建产生话语实践的控制力量。福柯在他的著作《尼采·系谱学·历史》中说:“系谱学不反对历史,但反对一种特定的历史模式,即那种其意义的发展以事件的理想目的论的建构和对本源的同义反复的追寻为基础的超历史模式。”^③他在《两性史》中提出,文献资料是历史的惟一出现形式,在历史写作中它们是按照当时的话语规则经过筛选并加工过的,它们背后有大量被删除的话语,“我们必须用说出的话与隐瞒的话,要求说与禁止说的来重建话语分配情况”,描述和研究支

① 转引自张颐武:《历史/记忆/电影:时间之追寻》,《当代电影》1992年第3期。

② 【美】海登·怀特:《话语转喻论》,转引自张首映:《西方二十世纪文论史》,第535页,北京大学出版社1999年版。

③ 转引自【意】朱莉安娜·布鲁诺:《走向电影史理论化》,《当代电影》1988年第2期。

配话语实践的机制和规则。^①系谱学使历史呈无目的、不连续状态,本源问题、源与流的问题被搁置一边,着重描述某种实践与同时期的其他领域中实践的关系,从而与传统历史学中的历史进步发展论、伟人决定论等大相径庭。

意大利电影学者朱莉安娜·布鲁诺说:“在编年史一边,历史考虑不变的事件;在福柯一边,历史考虑边缘性事件。”^②从这两种历史研究中,新史学通过综合,找到了自己认为最适当的方式和方法。

新史学与传统历史学的重要区别在于,它把历史看成是一个开放系统和关系网络,强调对事件间的联系和作用进行翔实的描述并作出深刻的阐释,带有明显的当代性思想特征。

当代电影理论与新电影史

电影史的建构,不仅要史学理论为依托,而且要以电影理论为框架。如意大利电影学者朱莉安娜·布鲁诺所言:“就电影理论和历史理论两个方面而言,电影史都是历史与理论之间的有益结合。”^③史学理论赋予电影史写作以深刻的历史性内涵,而电影理论为电影历史表述创造独特而有效的个性化话语。

电影史与电影理论(电影批评是电影理论的具体化)都是源自电影实践,它们有着密切的内在关系,彼此影响相互作用。“电影史学科是从电影理论学科中硬挖出来的”,^④英国托马斯·艾尔萨埃瑟的这句话,揭示了它们之间的渊源关系。人们对电影的认识,一直伴随着电影的发展,电影理论的出现先于电影史。电影理论为历史评价提供依据,理论定向的变化必然会引起电影史建构的变化。

新电影史家们反对在历史研究中运用归纳法而主张概括法,重视并强调电影理论在历史分析中的意义和作用。他们把电影理论家作为自己的天然盟友,寻求电影理论与电影史的新的汇合。美国电影学者克·汤姆逊在1983年发表的一篇文章中谈到“重新强调历史”的问题时提出,“目前,我们需要的一个方面是把电影和它的背景联系起来的电影理论,以便为电影提供历史的泛本文;另一方面,我们还需要做两件事:一是在有更多的理论指导的基础上对历史事实进行重新阐释,二是以系统化的调查研究来确立进行重新阐释必须依赖的那些

① 转引自李淑言:《什么是新历史主义》,《当代电影》1992年第4期。

②③【意】朱莉安娜·布鲁诺:《走向电影史理论化》,《当代电影》1988年第2期。

④【英】托马斯·艾尔萨埃瑟:《新电影史》,《世界电影》1988年第2期。

事实。”^①他把电影理论指导看作是重写电影史的前提和基础。

新电影史所期待的这种把电影与它的背景联系起来的电影理论，便是当代电影理论。当代电影理论在观念和方法上与传统或经典电影理论有很大不同。一般来说，经典电影理论家把银幕当作一扇观看客观世界的窗户，以有限表现无限，暗示窗外广阔的现实空间，追求惟妙惟肖的直观感受和感同身受的情感体验；而当代电影理论家则倾向于把银幕比喻为一面镜子，反映对象由客体变为主体，关注导演对外部世界的感受，揭示观众心理与影像机制的呼应关系。因此，经典电影理论的核心话题是“电影是不是一门独立艺术？”它以哲学、心理学为基础，着重特性分析和本体研究，通过艺术表述或美学表述，以确立电影独立的艺术地位。而当代电影理论的出发点是“电影是不是一种语言？”人类学、语言学等学科提供了当代的理论语言，开始从艺术向语言的视角转移，把电影作为一种社会铭文，深入探究其文化内涵。同样面对“电影与现实的关系是什么？”的问题，“经典电影理论的回答是通过对感知的解释来描绘影像与现实的关系。当代电影理论的回答则是分析影像与观众的关系。从历史的角度看，观众已经取代现实成为基本的参照点。”^②新的视野，新的课题，使电影理论又跨入了一个新的阶段。

相对于经典理论单向的线性思维模式，当代理论具有广泛的交叉参照系。不同新学科和新方法诸如语言学、符号学、精神分析、结构主义、西方马克思主义、意识形态理论等等的引进和聚合，使当代电影理论既丰富多彩又复杂难辨。它有意识地避开对影片主题、人物的表层研究，摒弃了传统意识形态批评的定性分析，而深入到影片本文的形式研究和对工艺过程的定量分析。重要的不是影片叙述什么，而是它为何叙述，也就是说，重要的不是影片反映的历史，而是影片所处的历史，或者说本文产生的语境，因为它制约着叙事者的心态，导致某种特定的叙事策略。“因此要研究的正是表面上似乎没有意识形态而实际上隐含着意识形态的那些工艺过程，并把这些可以用数理统计来分析的工艺过程看成是对电影语言的分析。”^③这种变化，大大开拓了理论研究的思路和视野，人们的眼光不再仅仅停留在影片上，而扩展到影片之外的其他有关领域，如合同契约、法令法规、条例记录、统计数据等等，从而变影片（films）研究为电影（cinema）研究。

① 【美】克·汤姆逊：《电影批评和电影史中的电影特性》，《世界电影》1988年第2期。

② 【美】尼克·布朗：《电影理论史评》，第163页，中国电影出版社1994年7月版。

③ 姚晓蒙：《什么是“新电影史学”？》，《当代电影》1992年第4期。

电影符号学对新电影史学影响尤为重要。符号学在将结构语言学原理运用于其他领域现象的研究时,汇集了人类学、逻辑学和布拉格学派文学理论等的学术成果,关注人类凭借语言、文字、手势、声音、服饰等各种媒介对世界进行概念化并将其分节的能力,强调结构在涵义生成中的潜在意义。符号学进入电影研究,从根本上摆脱或改变了传统电影理论的原则和方法。它首先把电影作为一种语言,或者作为一种系统,强调其间存在的社会约定和内在关联。在影片本文分析中,常常寻求通过对符码与表意、结构与功能关系的破译,来阐释涵义是如何具体体现于影片之中以及又是如何传达给观众的,从而形成对本文的深层读解。或许可以这样来描述电影符号学,与其说它关注作品本文毋宁说它更关注作品的产生过程,与其说它关注作品的纵向演变毋宁说它更关注作品的横向联系,与其说它关注作品的思想内涵毋宁说它更关注作品的叙事外延。作为一种注重结构和系统分析的方法,电影符号学开阔了历史研究的视野,为电影史的变革提供了新的理论支持和依据。

对此,美国新电影史学家罗伯特·艾伦和道格拉斯·戈梅里指出:“符号学离开了‘以个项为中心’的世界观而走向‘注重关系或结构’的世界观。对电影艺术史而言,这种对结构或关系的关注意味着电影史论题的一次转移。个别影片仍旧重要,但一部影片与在风格、时期或类型上相同的其他影片所共有的整套原则和程式也同样重要。”因此,“符号学本身并不是一种电影史理论,但在过去十年中它已作为一种普通电影理论而为电影学者们所接受。这一点对于电影史研究具有深远的涵义。”^①

随着精神分析学的引入,进入第二符号学阶段,对电影的研究开始围绕着“电影是不是梦?”的话题展开,把电影当作梦的语言,用释梦的方法拆解影片,致力于挖掘影像背后的潜意识和无意识。这使研究的重点由影像与现实的关系转向影像与观众的关系,所要寻找的是观众心理机制与影片影像机制的关联,因而把接受看成是创作的一部分,影片是由作者与观众共同创造完成的。它启发历史研究可以而且应该把自己的眼光从影片本身扩展到影片之外。

新史学理论与当代电影理论,为新电影史的发展共同铺设了一条理论大道,这对于注重理论定向的新电影史所具有的重要意义,是不言而喻的。

① 【美】罗伯特·艾伦、道格拉斯·戈梅里:《电影史:理论与实践》,李迅译,第101、103页,中国电影出版社1997年12月版。

旧电影史与新电影史

长期以来,电影史研究一直比较滞后,跟不上电影发展需要的步伐。史学理论与电影理论的当代发展,使人们更加清楚地看出以往电影史存在的不足和缺憾,产生重写电影史的强烈愿望和殷切期待。新电影史倡导者之一——美国的罗伯特·艾伦 1977 年在《电影史狭义的表述》一文中说:“我认为,我们正进入一个人们呼唤已久的电影的历史反省……和回顾的时期,……可以指望,这种反省和回顾的结果将完全是对电影史学科的重新评估,即对电影史的本质、范围、目的、材料和方法的一个全面、连贯的重新检验。”^① 这种经过反省和回顾后重新评估和重新检验的过程,也就是新电影史产生的过程。

新电影史是以挑战和反拨传统电影史的面貌出现的,它在对电影史的认识上,在研究目的和治史方法上,都与旧电影史有着明显不同。而这一切,全部体现在它的理论和实践之中。

1. 电影史的本质与对象

电影史的本质是什么?什么是电影史所应该研究的?对此,新电影史与以往电影史有着不尽相同的回答。

新电影史批评说,旧电影史大都是把不同时代的影片和创作者,以历史编年和历史分期的方法,按照时间顺序予以归类 and 排列,评价其艺术价值和历史地位。如前已引述的托马斯·艾尔萨埃瑟所说,“旧电影史的构想是一部又一部影片依次连接而成的历史,或者是一位又一位导演传送创新的火炬的历史”。^② 传统观念视一部影片或一个导演为一个整体,简单地把电影史看成是影片的历史,甚至是某些杰作和作者的历史。美国电影史家阿伦·卡斯蒂就认为,“处于(电影史)核心位置的是电影创作者……电影史就是创作者及其作品的故事。”^③ 他的《电影的发展》,便是一本以对一些有成就的导演的艺术创作及其美学思想的分析和评价为主要内容的电影史书。对此,新电影史学家们很不以为然,朱莉安娜·布鲁诺明确指出:“电影史在传统上是作者取向的,是建立‘作者策略’

① 转引自【英】托马斯·艾尔萨埃瑟:《电影史与视觉快感》,《当代电影》1988年第3期。

② 【英】托马斯·艾尔萨埃瑟:《新电影史》,《世界电影》1988年第2期。

③ 转引自【美】罗伯特·艾伦、道格拉斯·戈梅里:《电影史:理论与实践》,李迅译,第95页,中国电影出版社1997年12月版。

所在,同时又是它的产物。”^①新电影史完全否定并摒弃了这一传统观念和做法。

关于电影史研究的这一根本问题,新电影史家罗伯特·艾伦和道格拉斯·戈梅里说得最为明白最为彻底,他们指出,“电影史比‘影片的历史’这一短语所包含的东西要复杂得多”,因为“影片不是自然而然出现的,它们在特定语境中被生产和消费”,应当把电影史置于一般的历史研究的语境之中。他们提出,“任何一种电影史的定义都应承认,电影的发展包含了电影作为特殊技术的变革、电影作为工业的变革、电影作为视听再现系统的变革以及电影作为社会机构的变革。”^②他们把影片《公民凯恩》看成既是一件艺术品,同时也是一种经济产品,一种社会陈述,一种技术运用。如果仅仅把它看作是一次艺术上的匠心独运,是远远不足以说明这部旷世之作在世界电影史上的独特地位和真正价值的。这意味着电影史家的研究视野不仅不能仅仅局限于影片,甚至也不能只停留在电影上,而要扩展到电影以外。托马斯·艾尔萨埃瑟认为,以往电影史以作者论和社会学为理论定向,使研究的视野变得异常窄小,影响了其历史的广度和深度,而“新电影史——近来正坚定地致力于‘唯物的决定因素’的研究——已经在特定制片厂和金融卡特尔的经济史之中,在法庭诉讼和专制争夺战、不动产交易、爆玉米花特许权、‘分区’协定和消防管理的经济史之中拓出了自己的研究领域。”^③新电影史把电影看成是一个开放的系统,注重揭示各种因素和关系对影片创作和电影发展的作用,这使新电影史与传统电影史界限分明。

显而易见,新电影史完全改变了“编纂”这个词汇的基本含义,它所关注的不只是“电影的历史(History of films)”,更重要的是“历史中的电影(Films in history)”。^④它甚至把电影只是作为一种历史“文献”,考虑的是电影为社会发展史、意识形态史、文化史、经济史、政治史等所起到的注脚作用。电影史研究的重点由本文移向泛本文,电影的历史写作成了历史的电影写作。

“文本的历史性”与“历史的文本性”这一描述新历史主义文学批评特点的语汇,似乎同样可以借用来说明新电影史对电影史本质的认识和理解,它强调电影发展与其所处历史情况的关系,把电影史当作是历史角度的电影研究。这就是罗伯特·艾伦和道格拉斯·戈梅里一再强调“历史的视点”和“历史地研究

① 【意】朱莉安娜·布鲁诺：《走向电影史理论化》，《当代电影》1988年第2期。

② 【美】罗伯特·艾伦、道格拉斯·戈梅里：《电影史：理论与实践》，李迅译，第46、47页，中国电影出版社1997年12月版。

③ 转引自【英】托马斯·艾尔萨埃瑟：《电影史与视觉快感》，《当代电影》1988年第3期。

④ 【美】安德鲁·萨利斯：《走向电影史的理论》，《当代电影》1989年第3期。

事物”的本意所在。

2. 电影史研究的目的与任务

基于这一认识,新电影史提出电影在历史上发生了什么并不重要,重要的是它为何会发生,从而把在与其生存机制的关系中揭示电影的历史发展作为自己的研究目的和任务。

在这一点上,美国电影史学家克里斯琴·汤普森和戴卫·波德维尔的做法和见解是有启发性的。他们说:“我们试图不仅指出电影史‘怎么样’(How)——即重述造成电影史稳定或演变的过程,同时还要追问电影史的一些‘为什么’(Why)——即探求一些因果关系在特定历史情境中的发生和运作的情况。”^①为此,他们在《世界电影史》中力图将其研究框架置于特定国家特定时期政治的、社会的、文化的语境之中,考察电影的类型、风格、形式的演变是如何与电影之生产、发行、上映状况及电影市场的国际化趋势发生关系,从而对世界电影的百年发展历程进行宏观的审视与总结。

这种电影史架构,与新电影史学家的电影观、历史观密切相关。他们反对电影历史的一元决定论,认为它是多元因素相互作用的结果。电影与其他历史现象一样,也是多种元素构成的综合体,是复杂的网络系统,影片只是其表现形式之一。任何一件事物的产生或一个现象的发生,都有诸多内在、外在原因和与其他事物的关联,不细致地考察和研究与电影有关的方方面面,甚至看起来似乎是细微末节的东西,就无法真正把握和解释电影的历史演进及其规律性特点。

罗伯特·艾伦和道格拉斯·戈梅里在其论著《电影史:理论与实践》中的有关论述,最具代表性。他们指出:“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。”“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。”“电影是一种开放的系统……在任何特定时期,电影艺术所能达到的艺术效果都部分地依赖于电影业工艺的状况。而工艺的发展在大多数情况下是受经济因素制约的。经济方面的决策又产生于特定的社会泛本文,如此等等。再者,从历史上看,电影与其他体系从来都是不可分割的。比如大众娱乐业、其他大众传播手段、民族经济,或者其他艺术形式。”这是说,电影自身在本质上是多重复合的,电影现象的社会历史环

^① 【美】克里斯琴·汤普森、戴卫·波德维尔:《电影史:“怎么样?”和“为什么?”》,《北京电影学院学报》2001年第4期。

境也是多层面的,需要多方面、多视点、多角度的考察和研究。他们批评以往把经验论和约定论引入电影史的传统做法,认为实在论尤其适合于电影史研究。他们说:“实在论能提供一种研究电影史的哲学基础。它关注的是电影史的系统性。”又说:“用史学术语讲,视电影为系统的观念意味着,想要理解电影是怎样作为一种艺术形式发挥的历史学家终须研究作为艺术的电影与作为技术的电影、作为经济机构的电影、作为文化产品的电影之间的历史关系。”一句话,“对实在论来说,历史研究的对象不是来说事件本身,而是导致这些事件发生的生成(因果)机制。”这些论述,扩大了电影史的理论视野,也改变了传统的研究策略。

他们两人的电影历史写作,实践了他们自己的理论主张。他们把电影史分为美学电影史、经济电影史、技术电影史和社会电影史分别进行研究,同时指出真正意义的电影史应当是对它们的综合研究。罗伯特·艾伦致力于电影与其他娱乐媒介如杂耍、歌舞的相互作用的研究,而道格拉斯·戈梅里则作为经济学家对有声片的起因和地区电影进行研究并获得了新的成果,他在《分享的快乐》一书中,结合对社会、经济以及地理环境的考察,指出社会文化和经济的变革是电影放映形式变化的根本原因。他们的研究启发人们不要仅仅注意影片,而要更多地关注影片以外的方面,这与其说是针对新发现的史实,还不如说是针对传统电影史所忽略的与此相关的证据。美国 N. 伯奇在《致远方的朋友》中试图通过文化遗产来解释日本电影的独特性,他说,他的著作“不是讲述日本电影的历史,而是从日本历史的角度来读解日本电影的实质”,通过超越电影本身的文化背景,给电影历程定位,解释电影风格的嬗变。^①其他如:美国电影学教授唐纳德·克拉夫顿根据媒体报道和票房记录,通过对影片《爵士歌王》的分析,进行电影接受的历史研究。^②美国电影学教授小万斯·开普莱的《谁的机器?电影展播与历史的问题》^③和美国电影学副教授 K.J. 科比特的《空荡荡的座位:被忽略了的观影历史》^④,前者研究电影院和展播形式的历史演变,后者研究不同时期的观众群体和观影心理,涉及的都是过去电影史学家们很少注意甚至完全忽略的领域。新电影史的这些成果,显示出与以往电影史完全不同的

① 转引自【美】唐纳德·桐原:《重建日本电影》,见【美】大卫·鲍德韦尔、诺埃尔·卡罗尔:《后理论:重建电影研究》,第681页,中国社会科学出版社2000年10月版。

② 【美】唐纳德·克拉夫顿:《媒体一票对〈爵士歌王〉的接受》,见【美】大卫·鲍德韦尔、诺埃尔·卡罗尔主编:《后理论:重建电影研究》,第620~649页。

③ 见【美】大卫·鲍德韦尔、诺埃尔·卡罗尔主编:《后理论:重建电影研究》,第720~740页。

④ 见石川主编:《电影史学新视野》,第293~323页,学林出版社2003年5月版。