

培文·电影



MOVIE-MAKING AMERICA

1889 - 1977



ROBERT SKLAR



电

影

美国电影文化史

创

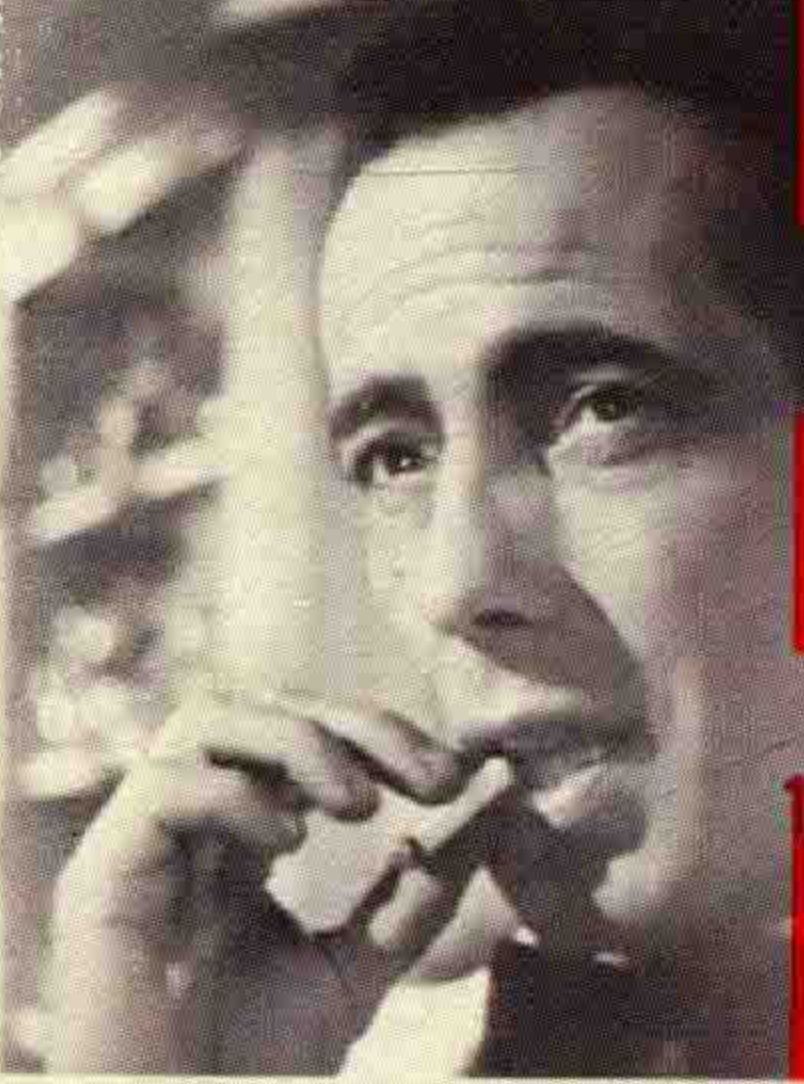
造

美

国

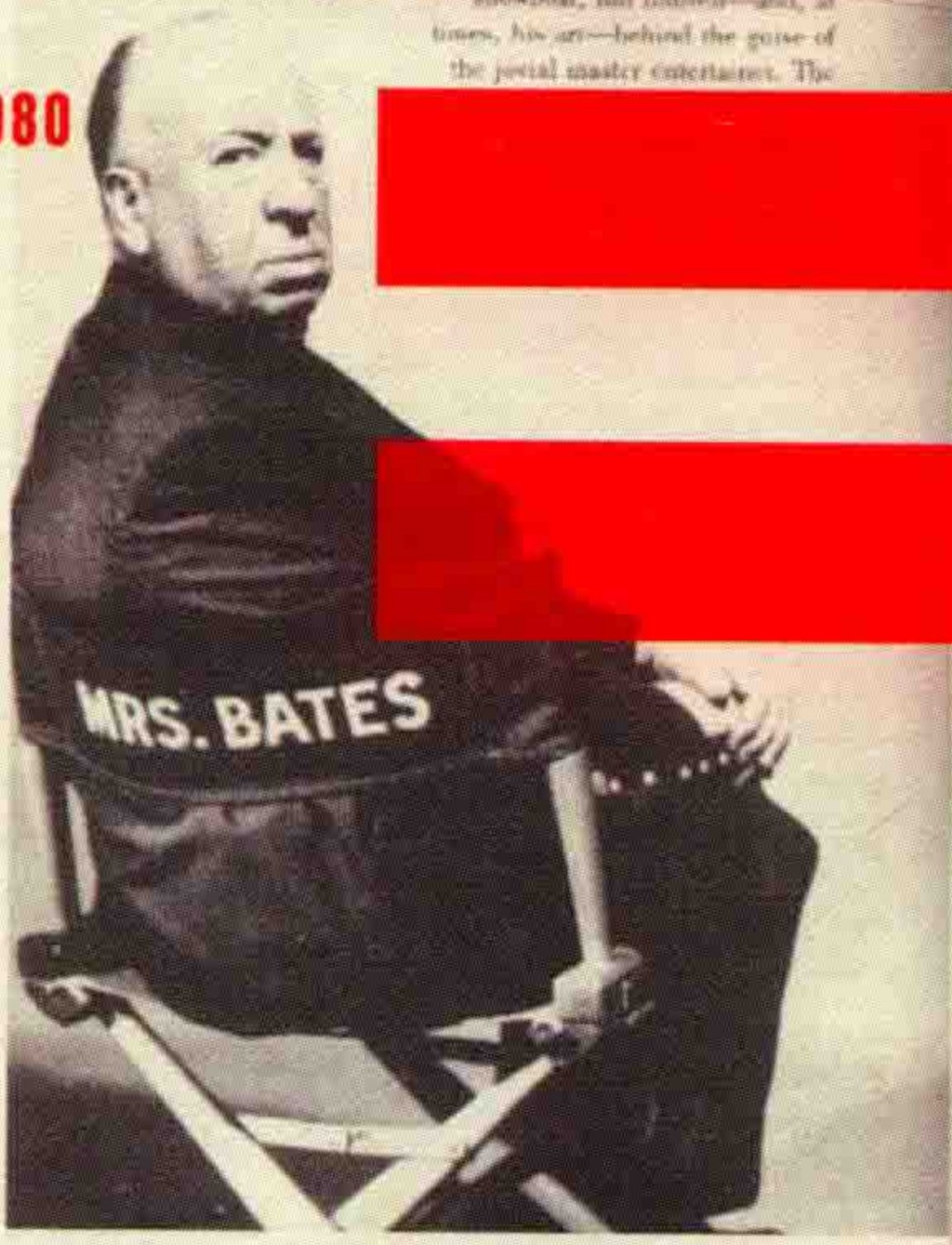
NEWS CORPORATION

1899 - 1957



Hitchcock, the dark and impenetrable showboat, hid himself—and, at times, his art—behind the guise of the jovial master entertainer. The

1899 - 1980



[美] 罗伯特·斯克拉 著 郭佩俊 译

1939



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

MOVIE-MADE AMERICA

ROBERT SKLAR

电影创造美国

美国电影文化史

[美] 罗伯特·斯克拉 著

郭侃俊 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字：01-2014-4604

图书在版编目(CIP)数据

电影创造美国：美国电影文化史 / (美) 罗伯特·斯克拉著；郭侃俊译. —北京：北京大学出版社，2018.8

(培文·电影)

ISBN 978-7-301-29147-4

I. ①电… II. ①罗… ②郭… III. ①电影文化—文化史—美国 IV. ①J909.712

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第328869号

MOVIE-MADE AMERICA: A Cultural History of American Movies, Revised and Updated

Edition by Robert Sklar

Copyright © 1975, 1994 by Robert Sklar

Published by arrangement with the author's Estate through Frances Collin, Literary Agent and Bardon-Chinese Media Agency

Simplified Chinese translation copyright © (year)

by Peking University Press

ALL RIGHTS RESERVED

- 书 名** 电影创造美国：美国电影文化史
DIANYING CHUANGZAO MEIGUO: MEIGUO DIANYING
WENHUASHI
- 著作责任者** [美] 罗伯特·斯克拉 著 郭侃俊 译
- 责任编辑** 李冶威 周彬
- 标准书号** ISBN 978-7-301-29147-4
- 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 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883
- 印 刷 者** 三河市博文印刷有限公司
- 经 销 者** 新华书店
- 660 毫米 × 960 毫米 16 开本 35.25 印张 455 千字
2018 年 8 月第 1 版 2018 年 8 月第 1 次印刷
- 定 价** 79.00 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

新版序

自本书于 1975 年首次出版以来，对美国电影史的认知发生了一场天翻地覆的大革命。电影工作室的档案资料和电影制作者的个人文件都已可供研究。普通民众迄今无法接触的电影资料开始在电视上播放，并以录像带的形式公开出售或出租。一年之内刊登、出版的有关美国电影的书籍和文章，几乎和前四分之三个世纪一样多。

然而，《电影创造美国：美国电影文化史》提出的众多观点在当今时代依然成功地保持其实用性。本书提出的关于传播媒介、文化权力和主导意识形态的问题仍然切中肯綮，但随后几年社会各界充满自信地给出的答案，不足以解答我们的疑问。围绕着族群、宗教和阶级的冲突，塑造了电影与更广泛的美国文化之间的关系，这些冲突现在已经过时了吗？将被种族和性别斗争取而代之吗？随着电影百年华诞的到来，并在 21 世纪娱乐和信息纽带中占据重要的位置，或许这些问题在《电影创造美国》中都可以找到明确的答案。

历史研究是作者与当前时间和地点相互作用的产物，也是与过去产生关联的结果。虽然我个人的更为深入的电影研究融入了他人的学术研究成果，已经改变了我对有些论题的观点，但我还是尊重本书首次出版时的背景和主旨，尽可能地保持原文的基本完好，只是纠正了一些

错误。此外，新版中新增了第五部分的内容和参考书目。

我要特别感谢弗兰西斯·柯林 (Frances Collin)，她的鼓励和坚持推动着新版的最终完成。在兰登书屋及其下属的维塔奇书局，安妮·弗里德古德 (Anne Freedgood) 对于文体细节非常敏锐、专注，增添了原文的活力，并帮助本书赢得了众多读者的青睐；米兰达·舍尔文 (Miranda Sherwin) 为新版的写作提供了源源不断的动力；珍娜·拉斯洛奇 (Jenna Laslocky) 从头到尾持续而有力地支持着本书的完成；乔治·伯特利尼 (Giorgio Bertellini) 协助编制了最新的参考书目。现代艺术博物馆电影剧照档案室的玛丽·克里斯 (Mary Corliss) 和特里·季思肯 (Terry Geesken) 在寻找本书的插图过程中提供了很多帮助。

我非常感谢纽约大学帝势艺术学院电影系的同事和学生的支持，感谢安·哈里斯 (Ann Harris) 和凯西·霍尔特 (Cathy Holter) 以及她们所在的乔治·安伯格电影研究中心工作人员的帮助。谨以此书献给莱奥纳多·斯克拉 (Leonard Sklar) 和苏珊·斯克拉·弗里曼 (Susan Sklar Friedman)，他们分别在水资源和电影编辑领域源源不断地贡献自己的力量。他们和凯特·腾德 (Kate Tender) 以及贾斯汀·腾德 (Justin Tender) 一起，为我持续提供创作灵感。艾德丽安·哈里斯 (Adrienne Harris) 也一如既往地以各种方式提供了诸多帮助。

罗伯特·斯克拉

1994年5月

序

我刚开始筹备本书的创作时，并未打算写成这样，这种情况很常见。在 1960 年代后期，作为美国文化的史学研究者和评论家，我的职业生涯到了某个关键时刻，让我觉得有必要探讨一下电影作为一种艺术形式在美国文化、历史中的作用，以及电影对其他艺术的影响。然而，当我全身心投入这一课题时，却很快发现我采用的方法无法帮助我解决该问题的关键所在。无论是电影还是文化的概念都过于狭隘，作为一名研究者，必须超越为数不多的大导演和数十部所谓的经典影片，甚至超越数量庞大的电影这一整体，来试着了解电影作为文化传播的大众媒介的最大意义。

在扩大对电影的研究范围的过程中，我开始重新定义我的文化概念，将注意力从艺术家及其作品转移到普通民众和他们的生活上。从这个角度来看，20 世纪初美国文化场景中电影的出现，显然对当时的文化政策和体制提出了挑战。有关这种挑战及其所激发的反应，成为本书所要阐述的主要内容。

为了达成这一诉求，我开始仔细审视诸多话题，包括电影技术的发明、电影观众的属性和变迁、电影行业的组织和业务策略、电影院的设计和经营状况、电影工作者的社会生活和职业生涯、政府针对电影制

定的政策，以及审查团体的态度和策略、电影在美国本土和海外的文化影响力等。

在研究过程中，我试图通过众多已发表和未发表的资料（资料来源详细列在本书的资料来源注释部分，只有直接引语引注于正文中），尽可能广泛地探索美国电影的文化面貌。我也观看了数百部各个时期的电影，并尝试在书中只引用这项工作开始六年以来我已经看过或再次看过的影片，只有一小部分例外。

我很清楚地意识到，那些我只花费了一个段落或一个页面的笔墨进行讨论的主题，客观地说，可以进行更深入、广泛的探讨；其他一些具有相当趣味性的话题（如电影布景和服装设计人员对消费者口味的影响），由于篇幅所限，甚至无法进行介绍。有许多我非常仰慕的重要导演，尤其是约翰·福特（John Ford），约瑟夫·冯·斯登堡（Josef von Sternberg）和奥逊·威尔斯（Orson Welles），我很希望能在书中给予他们更多的关注。

然而，文化研究的缺失，使我意识到有必要单独撰写一本书，内容涵盖从1890年代至今的美国电影文化史，为人们理解这些电影的意义提供一个大的框架。电影在历史上就一直存在，现在仍然是文化传播网络中的重要组成部分。影片内容和监管控制的属性，有助于从整体上塑造美国文化的特征和发展方向，从写作一开始就认识到这一点非常重要。

我对20世纪美国文化的结构和变迁的理解远不够全面。在多个不同场合，我发现自己被迫使用“主导秩序”或“主导意识形态”之类的用词，却无法充分解释这些词汇在美国文化中具体代表什么样的群体和概念。文化历史学家的任务之一，就是阐明现代美国社会中的文化力量的本质，更重要的，是指出它与经济、社会和政治之间的联系。我希望本书能对该主题的研究有所贡献，至少可以说明它的复杂性，无法进行简单的解答。

就电影而言，其发挥文化影响力的能力，不仅受到经济、社会或政治力量占有状况的制约，还受到民族发源或宗教信仰等的影响，更别提明星或个人魅力之类更难以捉摸的因素了。电影是第一个由不同于传统文化精英所属的民族或宗教背景的男性主导的娱乐和文化信息媒介，这一事实一直统治着整个电影史的发展，使其站在很多斗争的前沿，有时更会否定那些忠实地坚持保守的政治信仰的男性所享有的显而易见的优越感。

都说电影是一门需要协作的艺术，而写作是可以独立完成的，但是如果如果没有这么多人的协助，这本书就不能完成。这些人加起来也赶上一个电影剧组了。

首先我要感谢那些能让我观看众多电影的热心人士，这些电影是我撰写本书所要研究的对象。1968年我第一次长时间地使用现代艺术博物馆电影研究所的资料进行研究时，加里·凯里（Gary Carey）给了我很多指导和鼓励，五年之后查尔斯·希尔弗（Charles Silver）又提供了同样的帮助。国会图书馆电影分部的约翰·邱泼（John Kuiper）和他的工作人员允许我使用他们收藏的纸质版材料进行研究，还有丹·罗斯（Dan Ross）提供了相关设施以便我观看美国电影艺术和科学学院收藏的早期美国电影。我很感谢沃尔特·迪士尼档案馆的大卫·史密斯（David R. Smith），使我能够看到1930年代迪士尼的短动画片。感谢密歇根州迪尔伯恩市亨利·福特百年图书馆的詹姆斯·L.林巴赫（James L. Limbacher），允许我使用该图书馆中的馆藏图书。此外，底特律纽曼电影图书馆、纽约哥伦比亚电影院、俄亥俄州代顿市的泰曼影业、芝加哥的“环球16”影院，还有伊利诺伊州拉格朗日市布兰登影业的影视中心，也热情地为我提供所需影片。

密歇根大学霍勒斯·H.拉克姆研究生院，在本项目的开始和结束阶段均以研究补助金的形式给予我很重要的支持和鼓励。约翰·西蒙·古根海姆纪念基金会于1970—1971年提供的学术奖金也使我受益

匪浅；在此，谨对基金会及其主席戈登·N.雷（Gordon N. Ray）先生的支持表示感谢。

众多图书馆管理员给我提供了帮助。我要特别感谢美国电影艺术和科学学院图书馆的米尔德丽德·辛普森（Mildred Simpson）和她的同事们，密歇根大学图书馆的玛丽·柔曼（Mary Rollman）、玛丽·乔治（Mary George）和其他许多负责馆际互借服务的同事，哈佛大学商学院研究生院贝克图书馆的大卫·卡普（David L. Kapp），给我提供了有关D. W. 格里菲斯（D. W. Griffith）资料的现代艺术博物馆电影部门的艾琳·鲍瑟（Eileen Bowser），现代艺术博物馆电影剧照档案室的玛丽·于沙克·克里斯（Mary Yushak Corliss），纽约市立博物馆的夏洛特·拉鲁（Charlotte LaRue），位于洛杉矶的美国保险太平洋银行的历史学家维克多·R. 普鲁卡斯（Victor R. Plukas），乔治敦大学图书馆的乔治·M. 巴林杰（Geoge M. Barringer）以及帮我收集本书插图的电影书店。

1971年夏，通过与查尔斯·伊斯曼（Charles Eastman），詹姆斯·弗劳利（James Frawley），蒙特·赫尔曼（Monte Hellman），彼得·博格达诺维奇（Peter Bogdanovich），杰克·尼科尔森（Jack Nicholson）以及其他人的交流，我有幸了解了他们对现代好莱坞的认识和体会；《壁垒》（*Ramparts*）杂志的编辑们鼓励我进行调查研究，最终完成了我的文章“好莱坞的新浪潮”，并在1971年11月的《壁垒》杂志上发表。耶鲁大学的美国研究项目及其研究生使我有机会首次尝试探究弗兰克·卡普拉（Frank Capra）的电影所蕴含的社会神话：我特别感谢阿兰·特拉滕伯格（Alan Trachtenberg）和尼尔·西斯特（Neil Shister）。

感谢约翰·海曼（John Higham）、西德尼·范恩（Sidney Fine）、弗兰克·B. 弗雷德尔（Frank B. Freidel）、肯尼斯·林恩（Kenneth S. Lynn）和罗素·格利高里（Russell Gregory）对本项目的支持。西尔维娅·詹金斯·库克（Sylvia Jenkins Cook）、帕特丽夏·芬奇（Patricia Finch）、丹尼尔·赛尔（Daniel Sell）和加里·罗斯伯格（Gary Rothberger）大力协

助我搜集研究资料。兰登书屋的安妮·弗里德古德——一位耐心且乐于助人的编辑——以她出色的编辑技巧让我的书稿增色不少。小山姆·巴斯·华纳 (Sam Bass Warner, Jr.) 对我描写美国都市生活的变迁给予了很多指导, 并对我较早完成的书稿提出了批评建议。玛丽莲·布拉特·杨 (Marilyn Blatt Young) 阅读了本书早期及后来的版本, 并与我分享了她在风格意识和人文体验方面的感受。感谢凯瑟琳·齐许·斯科拉 (Kathryn Kish Sklar) 多年来对该项目的支持, 并帮我澄清了本书语言和概念上的许多细节问题。爱丽丝·凯斯勒-哈里斯 (Alice Kessler-Harris) 也给予本项目很大支持, 并利用她对社会理论和美国社会生活的精细把握, 使本书的有关描述更加准确。莱奥纳德·斯科拉和苏珊·斯科拉为了本项目, 看了比他们想看的更多的电影, 也让我明白, 生活中还有比黑暗房间里明亮的银幕更重要的东西。这些人, 当然还有其他很多人, 帮我改进了本书的许多不足之处, 但由于本人水平所限, 书中尚存不少缺陷, 实乃本人之过。

罗伯特·斯科拉

1975年3月

目 录

新版序003

序005

第一部分 电影文化的兴起001

1 一个大众媒体的诞生003

2 镍币疯狂023

3 爱迪生的托拉斯及其崩溃043

4 D. W. 格里菲斯和电影艺术的创立063

第二部分 大众文化时代的电影087

5 好莱坞和新时代的开端089

6 无声电影和激情人生115

7 混乱、戏法、身体天赋和默片喜剧艺术139

8 电影制造的儿童163

9 阿道夫·朱克建造的帝国188

第三部分 电影时代的大众文化209

- 10 电影大亨的困境和电影审查者的胜利211
- 11 动荡的黄金时代和秩序的黄金时代230
- 12 文化神话的制造：沃尔特·迪士尼和弗兰克·卡普拉260
- 13 把电影卖到海外286
- 14 好莱坞淘金热302

第四部分 电影文化的衰落327

- 15 美国战争中的好莱坞和好莱坞自身的斗争329
- 16 观众的流失和电视带来的危机355
- 17 好莱坞的衰败377
- 18 个人电影的前途401

第五部分 经久不衰的媒介419

- 19 低谷和复兴421
- 20 好莱坞和里根时代446
- 21 从神话到记忆471
- 22 独立电影493

资料来源注释507

参考书目543

第一部分

电影文化的兴起

一个大众媒体的诞生

对于 20 世纪上半叶——确切地说，是从 1896 年到 1946 年——来说，电影是美国最流行、最有影响力的文化媒介。它是最重要的现代大众传媒，自下而上提升到文化意识的上层表面，所受到的最主要的支持来自于美国社会最底部、最不起眼的阶层。

电影以这样的方式发展、繁荣并非事先注定。稍微变化一下情境，电影摄像机和投影仪可以轻易地变成重要的科学仪器，像显微镜一样；也可以成为教育和家庭娱乐设备，像幻灯片一样；或者变成业余摄影装备，或者成为游乐园的消遣项目。1890 年，在其实验室尚未造出任何电影装置之前，托马斯·爱迪生（Thomas A. Edison）就做出预言，声称电影和他的留声机会给有钱人家提供家庭娱乐。最终结果却完全不同，其根本原因在于，电影发展于美国社会生活结构发生变化的关键年代，当时一种新的社会秩序正在现代工业城市中形成。

1890 年至 1910 年的二十年，正是电影从开始出现到奠定其作为

大众娱乐方式稳固地位的时代，也是美国向大规模的城市化工业社会转变的时代。许多美国城市的人口翻了一番；数以百万计的南欧和东欧移民带来了陌生的语言、宗教机构和文化习俗，创造了这个国家前所未有的多样性；有轨马车和有轨电车长长的平行铁轨，从市中心向旷野延伸，在那里市郊居民区开始逐渐发展；工业转移到市中心，而中产阶级则搬出去，他们的老房子或地产被外国人和乡下进城的农民所居住。

变化不只是一个增长的问题，城市特征也发生了根本的改变。对于所有不同等级的种族和阶层来说，在旧有的美国城市里，各种收入层次和不同职业的人都比邻而居，彼此交织。20世纪城市新兴的社会结构却减少了他们相邻和接触的机会。渐渐地，城市区域被不同社会阶层隔离开来：你的收入是多少，上班时穿戴如何，从事怎样的工作，国籍与出生地，所有这些都变成你所居住的区域标志。一直以来都是单一社区形式的旧式美国城市，变成了新型美国城市：拥有许多社区，社区之间被社会藩篱隔离开来。

关于新社会秩序中有教养阶层的娱乐和消遣活动，我们有很多相关资料。当时的书籍和杂志充斥着有关他们的恐惧与渴望的报道，以及他们观看戏剧表演、在乡村俱乐部举行娱乐活动、参加体育运动的评论。而对于劳工阶层的生活，我们知道的要少得多。在20世纪早期的城市里，上流社会的体面人士出行时会尽量避免进入移民聚居区和工人生活区。就像当时的五分钱电影院一样，若干年过去了，公众才慢慢知道出现在底层民众中的新的社会现象或文化现象。零零散散地，隔离劳工阶层的无形的墙，逐渐被各种形式突破，例如简·亚当斯（Jane Addams）在芝加哥建造的赫尔宫、杜波依斯（W. E. B. Du Bois）等学者对费城黑人聚居区等地开展的社会学调查。我们对于19世纪末20世纪初劳工阶层的生活状况的了解，多数来自于他们的报告。

显然，对于这些男人和女人来说，压倒一切的、不得不接受的事实就是工作本身——每天24小时有一半时间都要花在工作上，在最好的

情况下也要 11 小时，早上 6 点上班打卡，有时是 7 点，下午 6 点打卡下班；在冬天，更是披星戴月，早出晚归，非常辛苦。劳工聚集区里的俱乐部、度假屋、教堂和兄弟组织，旨在为工人们提供健康的娱乐和关爱，但几乎没有劳动者有精力或时间来组织相关活动。他们更喜欢现成的、预先制作完成的娱乐项目，例如花上五分或一角硬币就立马能获得的满足感。

在劳工聚居区找乐子的首选社区酒吧。对于年轻人来说，那里有歌舞厅及滚轴溜冰场，还有俱乐部，年轻人可以在那里打打台球；警察和改良者有时以腐化、堕落窝点为由取缔这些场所，因此当风声紧时它们就关门歇业。此外，还有保龄球馆和射击场，也给工人们提供了相当不错的消遣途径。1890 年前后，新的娱乐形式开始出现在新兴城市和周围地区，如类似康尼岛这样的游乐园、大联盟棒球赛、一角硬币博物馆、不间断歌舞杂耍，但是对于工人和他们的家庭来说，则很少能享受到这些乐趣。

1893 年爱迪生的活动电影放映机出现了，到 1896 年则有了大屏幕电影投影。电影入驻杂耍屋和廉价娱乐场所，不到十年，就已经在劳工聚居区的临街店面剧场找到了既安全又能盈利的安身之处。就这样，未经中产阶级文化监护人的援手——实际上是他们觉得不值得关注——城市工人、移民和穷人们发现了一种新的娱乐媒介。对于电影控制权的斗争由此展开，直到今天仍在持续，但电影从来没有失去其原有的、作为大众流行文化媒介的特征。

发明电影是为了供人娱乐吗？电影发明者的头脑中从未有过这样的念头。他们是 19 世纪的科学家，对摄影和运动玩具的原理表现出极大的兴趣，因为他们正在寻找一种方法，让那些人眼不易察觉的现象被感知。他们需要找到或制作一种研究工具，它能掌控运动、控制时间。他们完善了所需的技术后，对于进一步发展电影却全无兴趣。法国科学家艾蒂安·朱尔斯·马雷 (Etienne-Jules Marey) 和出生于英国的美国