

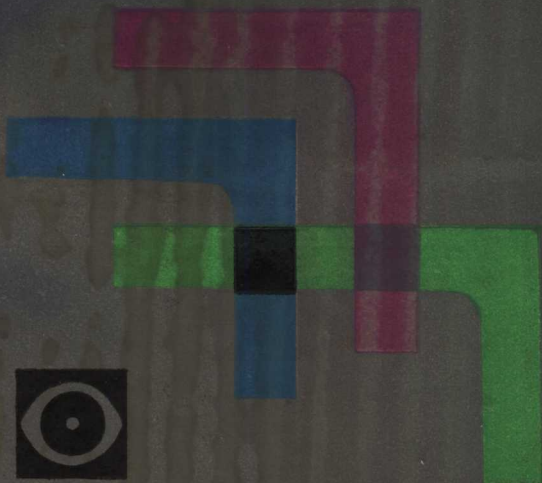
DIANYING

LILUN GAINIAN

电影理论概念

〔美〕达德利·安德鲁 著

郝大铮 陈 梅等译



上海文艺出版社

电影理论概念

〔美〕达德利·安德鲁著

郝大铮 陈 梅等译

上海文艺出版社

责任编辑：孟 涛 贾 健(特约)

封面设计：麦荣邦

电影理论概念

[美]达德利·安德鲁著

郝大铮 陈 梅 等译

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 上海新华印刷厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 8.75 插页 4 字数 181,000

1990年11月第1版 1990年11月第1次印刷

印数：1—5,000册

ISBN7-5321-0162-2/J·45 定价：3.85元

给

布丽吉德、爱伦和詹姆斯

作者序

本书在某种意义上,无疑是《主要电影理论》的姊妹编,因为它从1965年起始叙述,这实际上是前一本书的搁笔之处。正因为在前一本书中,让·米特里被视为经典时期的终结性人物,故而在本书中,他被安置在现代时期的开端。鉴于电影理论业已发展到如此之机构化,为大学所接纳,在专业团体内和学术会议上传播,在学术论文和专业杂志中推进,看来通过课题探讨电影理论要比通过个别人物的事业探讨更为恰当。这自然就限制了我去讨论期刊、会议和研讨会上的那些热门话题。特立独行的思想家,有些或许甚为重要,在这样一个对最近倾向的概述中必然无法提及。但我并不对此辩解,因为并非仅仅为了方便才这样构思的。我相信,电影理论乃是作为一种表述存在于理论家之中并与影片同在的,在方法方面和陈述方面,这一点是本书正文始终予以强调的。就这样,我径直来到这一表述的最嘈杂的角落,设法把那里的高喊与低语弄个明白。

这些课题的标题足以界定现代理论的说三道四么?打算是这样,这就要求读者循此查找重要的疏漏。然而,对每一课题的讨论,都不能自诩完备。我说出那些最困惑我最激励我的论点,只要有用,便引证充分的背景材料,把一个具体电影

问题落实到它的智性传统之中。

这一切，严格说来都是本书的基本主旨的前提，这个主旨就是，通过同当代理论家对话，表达我对每一具体概念的观点，同时更想表达我对诸概念之依存关系的识见。《主要电影理论》的有批判眼光的读者，对我的偏好无疑甚易觉察，但是在该书中，我尽量让我所选中的人物显露自身的底细并且自行质疑。由于一些原因，本书与此不同。第一，在当前的理论中，没有什么人的大名如此辉煌，可以邀致对他们观念的尊敬，因为这是一个不折不扣的思想学派林立的时代，而不是离群索居的天才的时代。第二，历史已经对我们时代的表述表示了尊崇并为之辩解，人人都感到同这个表述的关系无拘无束，不象对待过去那些原则化了的系统，无论你认为已经超越了它们多远都不行。第三，我自己的电影思想正是在本书所覆盖的时代中成熟起来的。这是一种生成于机构之中的理论，是它支持着我，我既乐于也有责任在其中采取直率态度。我认为，作这样的结论不算背信弃义：纯理论的时代已成过去，我们的任务不是根据逻辑或以衍生于其他领域的范式来对付电影，而要根据示范性影片或影片段落去做。我还认为，理论在某些方面必须由批评、历史和分析来引导，这个主张乃是一种重要理论见解。我在一本近作中试图证实这一点（《艺术辉光下的电影》，普林斯顿大学出版社，1984）。

本书的声誉和效用，显然会受到一些因素的损害：对于通用观点的概括众所周知的不完备，适合于我的观点的有倾向性的概括方式，以及正文内缺乏论证所需要的那种影片分析。再说那份分类参考书目。有关各章的充足的引证，是经过慎重挑选的，为的是使认真的热心读者能够继续正文所提出的

论辩，大大超出他从一本这样篇幅的书籍中所得到的有限而狭隘的东西。

虽然这份书目中的许多文献会对我的观点提出挑战，我还是从整体上把这份书目尊为一位伙伴。因为只要有读者为本书的论证所激励，或是受我对这些论证的个人评价所激励，或者甚至是由参考书目中那些动人心目的标题所激励，认识到本书离析出来的概念不过是离析出来的东西，并能开始将其视之为观念史的组成部分，视之为当代智性生活的组成部分，视之为我所间接探索的总体观念的组成部分，或者，最重要地是视之为发生于影片自身运作之中的电影媒体的质疑的组成部分，我便感到满意了。我说我感到满意，乃是因为从这种认识引出的表述，是与本书的表述一致的。实际上，这便是我们称之为“电影理论”的那种表述。

爱荷华城 达·安

1983年5月

鸣 谢

我首先要说，电影理论现在是一种机构性的工作。那末，让我感谢爱荷华大学向我提供的学院研究项目时间和人文科学国家基金的夏季资助。事实上，本书的系列论文，是在我所参加的人文科学国家基金 1977 年夏季研讨会期间形成的。我把我就当代电影理论发言的机会归功于参加该会的众位才智之士和我在研讨会上的助手玛丽·安·邓恩的推动。玛丽·安在对具体章节提出意见方面做了进一步的贡献，同样还有丹尼斯·吉尔斯和雅克·乌蒙。安娜·洛佩兹在戴纳·贝奈利、安德列亚·斯塔斯科夫斯基、罗伯特·阿诺德和达里尔·育加的协助下，编纂了参考书目。对于上列各位，我均表感激之忱，但无人超过帕梅拉·法尔肯贝格这位我最周密最慷慨的读者。在赞同我少数的几点想法时，她敦促我验证并尽可能有力地予以表达。她那和谐的智力，以某种方式例证了我的方法论前提：电影理论实现其使命，不在于先验逻辑或外部系统介入以弄清电影生命之流的意义之时，而在于我们同影片和观念的遭遇策动着我们调整自己之时，这样我们便能充分倾听它们，真正理解它们可能要说的东西，在理解它们的同时，理解我们自己和我們可能成为什么。

我以这种态度深情地承认斯蒂凡妮和我对我们的孩子所

欠下的深切情分，他们看到自己在一本引起他们注意的书，要是说得彻底点，是一本不过作为餐桌上的笑柄的书的上下文里被提到，一定会感到难为情。不过，就我在本书中加以提倡的诠释事业的平等交换关系而言，我却是从他们学得的，更确切地说，是伴随着他们的成长、伴随着我们共同的成长而学得的。

译者弁言

本书是在国内出版的第一本现代电影理论专著。在此之前，在中国传播的现代电影理论，仅限于单篇学术论文的译文。

历年在国内出版的电影理论译著，从贝拉·巴拉兹到安德烈·巴赞，共计十余种，悉皆为经典理论，现代理论著作始终阙如，此种状况，自有其历史文化的原因。

首次译介的现代电影理论，最好是一本总论性质的著作，这便是呈现在读者诸君面前的本书。

作者詹姆斯·达德利·安德鲁(1945—)，系美国爱荷华大学电影与文化传通研究院教授。主要著作有《主要电影理论》(1976)、《安德烈·巴赞》(1978)、《电影理论概念》(1984)、《艺术辉光下的电影》(1984)，其电影理论论文目前尚未结集。

《主要电影理论》和《电影理论概念》是两本电影理论总论，两书体例不同而内容紧密衔接，前后以1965年为界。《主要电影理论》叙述时间顺序下的理论流派代表人物的学说，见出其间传承影响的关系和生发变化的脉络，提供了一幅经典电影理论的概貌综览(陈国富译本名《电影理论》，台北志文出版社新潮文库285，1983)。《电影理论概念》(书名直译为《电影理论中的概念》)则是透过理论范畴和其间的关系，展示截

至八十年代中期的电影理论现状。两书份量大体相当，都是中等篇幅。从“主要”和“中的”这类限定用语，可知作者的理论态度，与凡立言必委以承前启后之任的经典式作家不同。作者明白表示，他描述的是系统的某些侧面，不以“我即系统”的面目自居。固然，任何表述均有选择，仍然会流露出理论个性。在电影理论著作中，在作家处理的是经典材料还是现代材料之外，还有一个他采取的是经典态度还是现代态度的问题。《主要电影理论》与在它之前讲经典电影理论的著作的区别，就不在于理论材料而在于理论态度。自七十年代后期以来，用现代理论态度处理经典理论材料的尝试成效卓著，事实上已经形成现代电影理论的一个强大支脉——历史主义。但这是本书范围之外的事。

现代电影理论态度公开承认立场、角度、视点、方法，但并不要求读者对此认同。经典电影理论态度不宣布其立场、角度、视点、方法，却要求读者无条件认同。经典电影理论有其历史的语境，信赖经典电影理论的这种自信，才能在短短半个世纪中给电影艺术打下如此坚实的理论基础。现在的问题在于，我们是立足于现代电影时期来看这种曾经存在过的理论态度，在充分肯定其历史合理性之余，却很难照行旧章。这不是人的意愿决定的。

现代电影理论意识到系统的自转和公转，重视结构关系和操作过程，不掩饰自己仅司一方之职，对于同其他系统的关系，十分慎重，不轻易割断。曾几何时电影理论一举概括的雄图大略，如今变成呼应照顾的谨慎小心。这是现代电影理论中的科学性支脉和人文性支脉所持的共同态度。

随着电影从经典阶段进入现代阶段，电影理论的性质也

由概括变为描述,同实践的关系由指导转为独立,同读者的关系也由传输转为对话。明确这种关系性质的转变,是阅读或评论现代电影理论的前提。以经典理论的态度对待现代电影的理论与实践,就会出现错会和盲点。用现代理论态度处理经典电影的理论与实践,却能有新发现,做出新贡献。“青出于蓝”的事物发展规律,此处同样适用。现代电影理论的建立,目前尚未完结,从其迄今的运作,仍可做此论断。这也是为何要阅读现代电影理论的原因之一。

电影不是永远要翻阅“影片制作法”来调制,也不是总得思辨“电影是什么”才能拍好。现代的电影制作者,已然是从广泛的文化领域去吸收创作营养了。这其中,当然很重要地包括现代电影理论,只不过,原来是特写,现在拉成了大全景。这是发展了的理论同成熟了的实践的关系,是电影从经典时期进入现代时期的表征之一,而不是电影理论同实践没有了关系。现代电影理论首先是一个文化范畴,是一个描述电影或者说是电影表述的文化范畴,我们可以说电影表述与电影实践无关吗?在现代电影时期,理论保持这样一个比例的张力,乃是现时电影文化水准的要求。顺便说说,这种新型关系,是在1965年形成的。

对于阅读现代电影理论的读者,有“由内到外”和“由外到内”两条途径。各种电影从业人员属于前者。他们从制作、从影片、从电影命题出发,谋求现代文化理论的帮助,在不同的方法论基础上建立起不同层面的理论框架,从现代文化的方位回头来研究制作、批评、理论诸问题。这些读者的经验告诉他们,象在经典电影时期那样,用一揽子的方法和感性态度就影论影,在今天将会误识多于明察。这是因为,现代电影现象

比经典电影现象的文化内涵复杂得多，处理它需要更多的理论手段。这里只要举出在今天阅读经典电影作品，需要借助现代电影理论这个工具才能超越前人之所见这个最简单的例子就够了。现代电影理论是在产生了一系列这类历史文化需求以后才诞生的。

从事语言学、心理学、哲学、文化人类学、比较文化和文学理论工作的读者，自然是“由外到内”。系统观念和解释意识使他们看到，艺术现象、文化现象的距离，如今已经大大缩短。他们知道，热奈特、托多洛夫、格雷玛斯、利科和巴尔特涉足电影，乃至引进普洛普、巴赫金、乔姆斯基、雅克布逊，都不只是一时的兴致所致。不论把电影看作是一种工业文化形式，还是把电影看作是由于“没有理论传统”而成为当代人文理论试验场的一种艺术，都会促使他们选择现代电影理论当一个有利的切入点。

“由内到外”的一部分读者，在勇克术语关（现代理论的把门虎，但并不难克服）之后，还会因为一下子看到太多的电影理论外层空间现象而感觉失重。这是把电影之门向现代文化敞开之际的正常感觉，很快便可习惯。一旦取得进出此门的自由，会体验到一种前所未有的愉悦。相信大家都会欣赏这次理论上的“2001年遨游太空”。

“由外到内”的读者可能在读后觉得还有更多的专业问题需要质询。那末，纵观了电影试验场上的项目配置、侧重层面、操作过程之后，可贵的质询刚好开始。书后的“分类参考书目”对于他们可能是饶有兴趣的资料，“书目”实际上展示了现代电影理论试验场的部署和组织。此外，在他们当中一定不乏专攻某项专业的学者，例如索绪尔符号学，他们或许觉

得,阿尔都塞和拉康出现在电影文化中,乃是一种干扰。那末,且看他们在电影这片试验场上如何相互角逐,也未必没有参考价值吧。

“由外到内”的读者多半会侧重从电影印证自己的专业主张,考察各种理论的作用关系。“由内到外”的读者则势必要比较平衡地留心不同的理论框架和分析方法,因为,现代电影理论中的一两种理论框架不足以说明纷纭的现代电影现象,在实践中,往往需要你太极形意跆拳道一勺烩,因此路数不得不多一些。

不论对于哪种读者,本书都是从作者的视点所见的现代电影理论,还有其他的视点所见的现代电影理论,当然也有读者自己视点所见的现代电影理论。现代电影理论系统,是由所有这些视点之所见整合而成的。

承作者慨允本书中文版的翻译出版;他还应译者之请,为本版撰写了注释和“中文版序言”,这一切都是出于他对中国和中国电影的善意。作者在一封信中表示,他未来得及对本书出版(1984)以后的西方现代电影理论态势做进一步的表述。八十年代末西方电影理论的发展趋向,集中于女权主义、历史主义、认知心理学和电影与其他艺术的关系几个方面,谨附此提请读者注意。

中文版的准备情况如下,

正文翻译:“1.”陈梅,“2.”“3.”“4.”郝大铮,“5.”马宁,“6.”“7.”陈梅,“8.”“9.”郝大铮,“10.”陈梅、李迅。

正文前后的文字材料翻译:郝大铮。

中文版注释：郝大铮、李迅。

本书正文曾在《当代电影》1987/3—6期,1988/1—6期连载。此次出书前,由郝大铮根据原文对全书译文逐句校订,同时,每章均有一些句段经过必要的重译,以期译文较前准确显豁。由于理论著作须保持直译,有的词句仍觉拗口;且限于学力,译述不当在所难免,统希读者明鉴。

1989年6月北京

中文版作者序

我在大约五年以前整理成书的这些思想，现在要向中国人发行，令你们茫然惊愕，供你们思索评价，想来真觉兴奋。1988年9月我在北京电影学院讲课之际，我的主旨便是敦促中国人注意西方电影理论。我们的电影理论，其成果之一便是本书，乃是来自有创意而又丰富的不断发展的论述活动。西方已经习惯于以多种方式谈论电影。各种见解和驳议在一个美妙诱人的自发性智能系统之中传播。本书致力于对在电影研究中具体化了的普遍性观念进行梳理，这种研究在1965年左右达到学术状态。在此之前，电影理论以多种方式发展：在批评中，在为有志的制作者撰写的教范指南中，在电影俱乐部里，在电影杂志上。但是，1965年以后，大学教授开始越来越严肃地对待电影，并逐渐以系统的方式交流对电影的见解。实际上，当时存在着竞争性的了解电影的系统，计有符号学、结构主义、精神分析学等。本书力求从一个更高的系统，即阐释理论或诠释学的系统来考察所有这些系统。我正是以表明这一态度结束本书的。

西方电影理论的巨大规模定会令其他文化领域的学者吃惊。它的深广无从测量。其深度直可设想为历史向度，在这方面，早在1915年便有整部头的电影理论著作问世。几乎没

有一年没有思想家对电影或对较早的电影著作做出反应的事。具体问题，例如声画关系或对特写的估价，或者摄影写实性同电影幻想的关系，无数的理论家已经讨论了五十多年。这就是我们这个电影理论的深度。其广度则可由十分卖力地或偷偷摸摸地属意于电影的众多法规戒律中看出。在不同的时期，电影曾是社会学家、心理学家、哲学家、语言学家、人类学家、历史学家、艺术史家，当然还有文学理论家的严肃话题。他们的贡献并不总是立即便与电影理论家的主要议论结合，但电影研究的领域却因他们而日益稳固。

就我的了解来说，中国有关电影的表述曾经有所断续，不能要求象西方的电影表述那样深广。直到最近，中国的电影学术仍缺乏机构性的支持，文学、艺术、音乐、哲学学者亦绝少涉足电影，这是历来把学术和严肃事物同通俗话题分离开来的中国的传统。现在应当冒一下险，即便是不能采纳西方的电影思想，那末起码也可以运用一下本书所展示的谈论电影的方式。

不过，请允许我告诫你们，不可对事物接受过速。我想说清楚，电影理论并不是一套观点和立场，而是对某种问题的讨论。你无法径直接受一种讨论，你只能抱着起一点作用的心情从某一点进入这个讨论。人们应该倾听、质疑和反应，不是以论辩的精神，而是以解释的精神。

我很快便证实了我凭直觉了解到的，中国学者对关于电影的讨论有许多东西可以贡献。例如，第六章的内容改编问题，就是困扰中国电影的一个问题。虽然我也许还不能完全相信这些年来你们对改编所说的（和所做的），但我敢说你们对改编的态度是复杂而敏感的。我的这章文字或许会使你们