

FILM HISTORY

影视艺术译丛

未名译库

Weiming
Translation
Library

世界电影史

〔美〕克莉丝汀·汤普森
大卫·波德维尔 / 著
陈旭光 何一薇 / 译

Mc
Graw
Hill

北京大学出版社

未名译库·影视艺术译丛

世界电影史

[美] 克莉丝汀·汤普森 著
大卫·波德维尔

陈旭光 何一薇 译

北京大学出版社

·北京·

著作权合同登记 图字:01-2003-0900

Kriston Thompson, David Bordwell

Film History: An Introduction

Copyright © 1994 by McGraw-Hill, Inc. All rights reserved. Printed in the United States of America. Except as permitted under the United States Copyright Act of 1976, no part of this publication may be reproduced or distributed in any form or by any means, or stored in a data base or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

Simplified Chinese translation edition jointly published by McGraw-Hill Education (Asia) Co. and Peking Publishing House.

本书中文简体字翻译版由北京大学出版社和美国麦格劳-希尔教育(亚洲)出版公司合作出版。未经出版者预先书面许可,不得以任何方式复制或抄袭本书的任何部分。

本书封面贴有 McGraw-Hill 公司防伪标签,无标签者不得销售。

图书在版编目(CIP)数据

世界电影史/[美]克莉丝汀·汤普森等著;陈旭光等译. --北京:北京大学出版社,2004.1

(未名译库·影视艺术译丛)

ISBN 7-301-06096-3

I. 世… II. ①汤…②陈… III. 电影史—电影理论 IV. J909.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 107125 号

书 名: 世界电影史

著作责任者: [美]克莉丝汀·汤普森 大卫·波德维尔 著

责任编辑: 高秀芹

标准书号: ISBN 7-301-06096-3/J·0083

出版者: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn>

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752025

电子信箱: zpup@pup.pku.edu.cn

排 版 者: 华伦图文制作中心 82866441

印 刷 者: 北京大学印刷厂

发 行 者: 北京大学出版社

经 销 者: 新华书店

规 格: 730×980毫米 16开本 44.5印张 800千字

印 次: 2004年1月第1版 2004年1月第1次印刷

印 数: 001-4000册

定 价: 68.00元

《未名译库》出版前言

百年来，被誉为最高学府的北京大学与中国的科学教育和学术文化的发展紧密地联系在一起。北大深厚的文化积淀、严谨的学术传统、宽松的治学环境、广泛的国际交往，造就了一代又一代蜚声中外的知名学者、教授。他们坚守学术文化阵地，在各自从事的领域里，写下了一批在中国学术文化史上产生深远影响的著作。同样，北大的学者们在翻译外国学术文化方面也做出了不可估量的贡献。

1898年6月，早在京师大学堂筹办时，总理衙门奏拟的《京师大学堂章程》第五节中就明确提出“开设编译局，……局中集中中西通才，专司纂译”。1902年1月，光绪发出上谕，将成立于1862年，原隶属于外务部的同文馆，归并大学堂。同年4月，京师大学堂管学大臣张百熙奏请光绪，“推荐精通西文，中学尤有根底”的直隶候补道严复，充任译书局总办，同时又委任林纾为译书局笔述。也在这一年，京师大学堂成立了编书处，任命李希圣为编书处总纂。译书局、编书处的成立和同文馆的并入，是北京大学全面翻译外国图书和从事出版活动的开始，也是中国大学出版活动的开始。1902年，是北京大学出版社的创设之年。

辛亥革命以前，京师大学堂就翻译和出版过不少外国的教科书和西学方面的图书。这批图书，成为当时中国人睁眼看世界的重要参考书。从严复到蔡元培、蒋梦麟、胡适等校长执掌北大期间，北大更是以空前的热忱翻译了大量的外国作品。二三十年代，当年商务印书馆出版的“汉译世界名著丛书”及“万有文库”中的许多译者来自北大。一百年来，在北大任教过的严复、林纾、鲁迅、周作人、杨昌济、林语堂、梁实秋、梁宗岱、朱光潜、冯至、曹靖华、金克木、马坚、贺麟、洪谦、宗白华、周一良、齐思和、唐钺、刘振赢、赵梦蕙、杨周翰、郭麟阁、闻家驷、罗大冈、田德望、吴达元、高名凯、王力、袁家

骅、岑麒祥等老一辈学者,以及仍在北大任教的季羨林、杨业治、魏荒弩、周辅成、许渊冲、颜保、张世英、仲跻昆、刘安武、桂裕芳、蔡鸿滨、厉以宁、朱龙华、张玉书、范大灿、五式仁、陶洁、顾蕴璞、罗芃、赵振江、赵德明、杜小真、申丹等老中青三代学者,在文学、哲学、历史、语言、心理学、经济学、法学、社会学、政治学等社会科学与人文学领域里,以扎实的外语功力、丰厚的学识、精彩的文笔译介出了一部又一部外国学术文化名著,许多译作已成为传世经典。在他们的译作中体现了中国知识分子对振兴中华民族的责任和对科学文化的关怀,为我们民族不断地了解和吸收外国的先进文化架起了一座又一座的桥梁。

值此北大出版社建立 100 周年之际,我社决定推出大型丛书“未名译库”(Weiming Translation Library)。“译库”为综合性文库。文库以学科门类系列及译丛两种形式出版。学科门类系列包括:哲学与宗教系列、文学与艺术系列、语言与文字系列、历史与考古系列、社会学与人类学系列、传播与文化系列、政治学与国际关系系列、经济与管理系列等;译丛为主题性质的译作,较为灵活,推出的有“经济伦理学译丛”、“新叙事理论译丛”、“心理学译丛”、“影视艺术译丛”等等。“未名译库”为开放性文库。未名湖是北大秀丽风光的一个象征,同时也代表了北大“包容百川”的宽广胸襟。本丛书取名为“未名译库”,旨在继承北大五四以来“兼容并包”的学术文化传统。我们将在译库书目的选择(从古典到当下)和译者的遴选上(不分校内校外)体现这样一种传统。我们确信,只有将人类创造的全部知识财富来丰富我们的头脑,才能够建设一个现代化的社会。我们将长期坚持引进外国先进文化成果,组织翻译出版,为广大人民服务,为我国现代化的建设服务。

由于我们缺乏经验,在图书的选目与翻译上存在不少疏漏,希望海内外读书界、翻译界提出批评建议,使“未名译库”真正能成为一座新世纪的“学术文化图书馆”。

《未名译库》编委会

2002 年 3 月

导论一 电影史构架与写作的 三个原则性问题

在世界上,差不多任何时候都有数以百万计的人在看电影。

他们观看着各种类型和风格的影片:娱乐性的主流电影、严肃的艺术电影、纪录电影、卡通电影、实验电影或科教短片……

他们在各种场所观看:在有空调设备的影剧院,在乡村的操场上、在艺术博物馆里、在大学的教室里、或者是在自己家里的电视屏幕前……

全世界的电影院,每年都会吸引大约 150 亿的观众。而如果加上观看可很方便获得的录像带或镭射影碟上的电影,通过卫星或者有线电视传送的电视屏幕上的电影等等,电影观众的数量要远远超过前面提及的数字的好几倍。

毋庸置疑,电影是本世纪最具影响力的媒体之一。你不仅可以回忆起你在电影中度过的最令人激动或感伤落泪的时刻,你甚至还会像银幕上那些超现实的人物一样(自觉或不自觉地模仿),努力在日常生活中表现出优雅、自私、坚韧或同情。我们的衣着、发式、言谈举止、我们信奉什么或怀疑什么……所有这些我们生活的方方面面在一定程度上都是由电影塑造成型的。电影还提供给我们强烈的美感体验,培养我们洞察文化的能力和新的思维方式。

因此,我们将不会诧异于人们对某些时尚电影的“追星”式的狂热。那么,是不是还需要有人,是不是还有必要关心那些老电影呢?答案无疑应该是肯定的。

理由之一是——这些老电影与当代的电影一样提供给我们对生活的洞见。他们同样提供强烈的美感经验或者使我们洞察生活在另一时空的人类生活。有些电影是人们日常生活的记录,有些电影是对直到今天仍影响着我们的时代的重大历史事件的描

述。有些老电影看起来甚至是非常古怪的,与我们今天的思维习惯格格不入。但即使如此,这一类电影反倒迫使我们认识到电影可以是与我们所习惯的生活完全不同的,这也就强迫我们必须调整我们的自我认知观点,以适应那些被其他人视为想当然的生活。

电影史并不仅仅只是电影的历史。通过探讨电影是如何被生产的和如何被接受的,我们可以发现电影制作者和电影观众可以选择的范围。通过研究电影所受的社会的、文化的影响,我们可以了解电影是怎样且在多大的限度之内呈现生产和消费这些电影的社会。电影史为我们打开了有关政治史、文化史和艺术史(无论是高雅艺术还是通俗艺术)的无尽的话题。

我们还可以说的另外一个理由是:研究老电影和生产这些老电影的时代本身就非常有趣。作为一个相对而言仍非常新的学术研究领域(最多不超过三十年),电影史的学术规范和秩序亟待建设,而这种建设是充满挑战性和刺激性的。有待探索的问题远多于现成的答案,历史的不确定性远多于绝对性。仍然有那么多的问题有待我们的发掘:那么多我们没看过的电影,那么多尚未研究的类型、导演和国家电影工业,那么多观照研究课题的新视野、新方法……我们确信,在今天,电影史的研究是人文学科范围内最具有活力和生气的研究领域之一。

本书的宗旨,在于立足于今天我们所掌握的学术前沿来介绍电影的历史。我们设定读者无需关于电影美学和电影理论的专门知识就能阅读此书。当然,读者如果对这些领域有一定熟悉的话会获益更多。我们试图在一本书的篇幅内,立足于当前最有成就的学者们所理解、撰写和教学的成果,概要总结出一部电影近百年来年的发展历史。

我们的视域将限制在我们最常讨论的电影拍制的范围之内。我们将讨论的片种主要有剧情影片、纪录影片、实验或先锋电影以及动画片等。至于其他一些电影片种如关于教育、工业和科学新知识的科教片,则无论它们本身是否有趣,然而对于大多数历史学家而言,他们总是处于次要的地位。

当然,这部《世界电影史》还不敢说就是一部“本质的”电影历史的精华。研究者常说并不存在一部单一的电影的历史(film

history),而是有着许多的电影的历史(film histories)。这就是说,我们不可能把所有的史实都塞进一个易于理解而又秩序井然的“宏大叙事”中。比如,前卫电影的历史就并不尽然与彩色科技、美国西部片的发展或约翰·福特一生的历史相吻合。从另一方面说,这一说法表明:历史学家正是从不同的视域和角度,且在各自不同的研究范围之内,本着不同的兴趣和限定的目标进行各自的工作。

我们自然赞同以上观点。的确没有一个单一的电影史叙事可以解释所有的史实、原因以及结果的,各种各样不同的接近历史的途径与方式自然允许历史学家得出各种不同的研究结果。我们还认为世界电影史还是被视作一个系统的历史叙述更为恰当,因为对电影史的进入实际上是一个提出一系列的问题并且为了在论证中回答这些问题而寻找事实和依据的过程。当历史学家专注于不同的问题时,他会寻找或提出不同的论据,制定不同的论证方案。正是因为如此,我们所得到的当然不是单一的电影史,而是多种多样的对于历史的论证或叙述。

我们会在后面的“历史、历史书写和电影史”中对这些原则作更为详尽的探讨。这一篇文章可以视作是对这些复杂的电影史研究的原则问题进行导论性的探讨。在这里,我们谨就我们在此书中所试图关注的一些问题及所寻求的证据等方面作一些初步的说明。

本书是以下面三个原则性的问题作为我们探讨的指导性原则和方向性目标的。

1. 电影媒介是如何被运用,即电影语言是如何逐步产生、发展、成熟并规范化的?

这一问题主要涉及电影形式的问题,也就是部分或整体的电影组织的问题。这一问题通常涉及到对一个故事的讲述。然而电影的整体形式也可能在一种论证或者一个更具概念性的格局中展开。这一问题也包括了电影风格的问题,包括一些电影技术的程式化的使用(如场面调度、舞台演出、灯光、布景与服装道具,镜头运用方式、镜头剪辑技术和录音等)。除此之外,关于电影媒介的应用也即电影语言的问题也必然涉及到电影形态(纪录片、先锋电影、故事片、动画片等)和电影类型(西部片、恐怖片、歌舞片等)的问题,因此,我们还要研讨这些现象。所有这些问题也是

大多数高等院校的电影史研究课程中所要着重关注的论题。

这部《世界电影史》的一个重要目标就是观察和探讨在不同的时间和地点对电影媒介的使用也即电影技术或电影语言的运用情况。有时候,我们会深入探讨一些稳定的电影类型和电影风格之形态的形成,就像我们检索好莱坞在电影史的一个二十年如何发展出某些特定的标准化了的剪辑手法;有时候,我们又会检索如何提出形式建构或技术运用上的创新建议。

2. 电影工业的环境——电影的制作、发行与演映的状况如何影响电影媒介的发展?

电影是在特定的制作形态中生产的,这就是说电影的生产涉及了诸多劳动力和生产物资的组织化,而这种组织化方式久而久之已成惯例。有些制作形态是工业化的。在这种情况下,电影被那些致力于赢利的公司视为专为消费而生产的商业行为。典型的工业生产案例就是制片厂制度(studio system),在这一制度中,电影公司被高度的组织化并进行了极为精细的劳动分工,以便制作出为最大量的观众所消费的电影。另外一种工业生产形态也许可以称作为工艺的(artisanal)或一片到底式的(one-off),采用这种制片方式的制片公司往往在一个时间内只生产一部影片(也许它可能就只生产这一部影片),其他制片模式则更少组织化,只牵涉为某一特殊的目的而制作影片的一个小群体或某些个人。不管怎么说,不同的电影制片方式会对完成后的影片的视听外观和风格产生独特的影响。

无疑,制作的形态影响了电影呈现和消费的方式。例如,1950年代初期的一些重要的技术革新如宽银幕、立体声音响、彩色技术的运用等,其实早在十年之前就能方便地取得和使用。虽然上述每一项技术都可能在1950年代之前就得到开发,但美国的电影工业却没有压力去开发,因为电影观众居高不下,投资发展新的感官刺激的技术不一定能带来利润的可观的增长。直到1940年代晚期,由于观众的急剧流失,制作人和影剧院商人才被迫引入新技术以吸引观众回到影院。

3. 电影艺术的世界性潮流与电影市场的国际化趋势是如何出现的?

在这本书中,为了平衡对几个重要国家在电影文化方面的贡

献的讨论,我们也将试图思考国际性的和跨文化的影响是如何运作的。导演和影片的交流变动塑造了许多国家的电影文化。电影的影响是超越国界的,至少,在任何一个国家的银幕上都放映着外国的电影。类型电影的模态到处漂移,随处可见。日本的武士片和意大利的西部片均不难发现好莱坞西部片的影响痕迹。西部类型片也影响了1970年代香港的功夫片,而有趣的是,好莱坞也开始从功夫武打片中吸取有益的元素。所以所谓的影响也是互动的。

同样很重要的是,电影工业本身也是明显超越国界的。在一些特定的时期,特殊的情况可能会闭锁住一些国家与外界的电影流通。但一般来说,总是存在着一个全球性的电影市场,而通过追溯跨文化和跨地域的电影趋势,我们得以更好地认识这一现象。我们尤为关注的是在一种怎样的情况之下,才得以使人们观看国外生产的影片。

每一个这种“怎样”的问题都包含许多“为什么”的问题。对任何一个我们关注的过程,我们都可以发问:是什么情况使得他们这样运作?例如,为什么1920年代苏联的电影工作者开创了一种迥异于在美国好莱坞发展起来的镜头剪辑的方法?为什么超现实主义的电影工作者在一种有意打乱的、挑衅性的叙述中进行他们的实验?为什么好莱坞制片厂制度在1940年代末期开始分崩离析?为什么新浪潮电影和新电影(young cinemas)在整个1960年代几乎席卷欧洲、苏联和日本?为什么现在国际投资拍摄的电影比起1930年代或1940年代时多得多?历史学家急切地想知道是什么因素使得一个变化发生,而我们上述提出的问题也无疑包括了一系列关于原因和结果的子问题。

事实上,也可以从其他角度提出很多问题,但其他角度的问题可以留待其他历史学家去撰述其他类型的历史。然而,就本书而言,关于媒体的运用和国家电影工业的运作的问题,以及这两个过程在国际范围内的意义可以说主导着这本书的结构系统。我们把电影的历史分为五个大的阶段:早期电影(从电影的发明到大约1918年),默片晚期(1919—1929),有声电影的发展期(1926—1945),二战后时期(1946—1960年代),当代时期(1960年代至今)。这种划分方法反映了电影形式和风格的发展,电影生产、发行和放映方面的重要变化,主要的国际趋势等。当然,这种分法

不能使三个因素完全齐头并进，都照顾到，但至少能大致揭橥我们试图描绘的历史演变的分界。

在我们试图以系统的方式回答上述三个问题时，我们依赖的是第二手资料，主要是其他历史学家针对我们所思考的问题的一些撰述，我们也使用第一手资料：专业报刊杂志、导演撰述手稿和影片。我们试图检索最大范围的国际影片，但是，影片得之不易，穷尽更难。这也意味着任何历史研究都不可能是完备和穷尽的。此外，许多影片曾被重新剪辑或做其他修改，因而研究者会遭遇必须确定何者为原始版本的难题。

虽然我们不可避免地作过选择，加之我们无法看到或分析所有我们希望看到的电影，我们也只能提供出这本书作为一个电影史的概观或者说对电影史作一种新的理解的努力。在我们看来，电影史不应该是一个凝固定型了的知识体系，而更应该是一个积极的探索过程。每当一个研究者提出了一个严谨的论据以试图回答问题之后，所谓的“电影史”就不再是原先的电影史了。读者不仅从中获得新的资料也获得新的观点。而更重要的是，新的历史撰述模式的出现可以使得原本熟悉不过的事实重获活力，以一种全新的姿态凸现出来。

如果电影史是一个动态进行的，自我更新调节的活动，那么我们恐怕就不能在这里只是简单地提供一个编年历史。在一定程度上，我们要把我们之所发现熔铸成一个新的范式。经过多年的电影史研究并撰写这本书，我们已逐渐相信，这本书无论在电影史的整体外观还是在某些特殊细节上都提供了对电影史形貌的一些相当新颖的见解。

体现在本书中的资料收集和论证工作依赖于大量学者的研究工作，当然，我们要为我们所叙述的独特故事承担起主要责任。

我们的历史故事会随着研究工作的进一步深入而不断修正。电影史作为一个探究活动而使人兴奋的原因之一正在于——任何一个历史探究工作的努力都会导向不断的修正与更新。在这里，我们要感谢那些其研究成果催动过我们深入思考我们所热爱的电影史的学者同仁，不仅如此，我们也要预先感谢那些行将挑战本书提出的思想从而促使我们重新思考的学者同仁。

导论二 历史、历史书写与电影史

在今天,当数以百万计的观众在观看电影的时候,也许只有那么几千人在研究电影史。有人试图发现一部电影出品于1904年还是1905年;另外一个人则追踪一个短暂存在的斯堪的纳维亚制片公司的命运;还有人则会一个镜头接着一个镜头地细读一部1927年拍摄的日本电影,试图探究它是如何讲故事的;有些研究者比较几个身份暧昧的拷贝,试图判定哪一个原始的;另一些学者研究同一个导演的,或同一个布景设计和制作人的一批电影;一些人正仔细研究有关电影的专利记录和技术图表、法律的证据和制片档案;另一些人则正对退休职员作访谈以试图发现1940年代他们家乡的一家影院是如何经营的……

这种研究的纷繁杂多与分歧重重是如何形成的?

一 历史作为一种有计划的研究

有一个原因是确定无疑的。大多数所谓的电影史家,包括教师、档案保管员、新闻记者和自由撰稿人等等,都是热爱电影的影迷。他们就像爱鸟者、集邮爱好者、艺术史家和其他痴迷者一样,仅仅为获得他们所喜爱东西的相关知识就很高兴了。

电影爱好者也可能仅止于此——把收集他们所喜欢的东西的知识作为终极目的。就好像得知《三个小丑角》(*Three Stooges*)一片中三个主角妻子的名字使他们欢欣鼓舞一样。然而,真正的电影史家不是诸如此类的“琐事迷”。

电影史家制定出研究计划,



图1

从而对电影的历史进行学术性的研究。一个历史学家的研究计划应围绕着一些需要解答的问题而设计,它也包括假设与知识背景。对一个电影史家而言,历史事实只有在研究计划的语境中才有意义。

就以上页下方一幅默片的剧照(图1)来说,如果你是一个在图书馆工作,是一个负责电影的收集与保存工作的电影档案工作者,你会觉得很多东西难以辨认。也许这部电影的演职员表已丢失,也许这部电影与原来的片名不同。在这种情况下,你的工作计划就是辨别。电影会呈现给你一系列问题:它是什么时候的出品与上映的?是哪个国家的电影?是什么人拍的?这个镜头里的演员是谁?

这部神秘的电影只有一个叫《间谍旺达》(*Wanda The Spy*)的名字——大多数人可能会觉得这好像是发行商所取的名字。它更像是进口的,而不像出品于拷贝所被发现的小国家。侥幸的是,这部影片的女主角是一个著名影星——弗兰西丝卡·贝蒂妮(*Francesca Bertini*)。通过她可以辨认出这大致是一部意大利的电影,生产于20世纪10年代贝蒂妮演艺事业的高峰期。影片的风格允许研究者进一步缩小影片生产日期的范围。摄影机镜头正对着场景,演员很少过于靠近摄影机,这使得镜头画面的取景总在演员的脚部以上。剪辑的节奏是缓慢的,表演是舞台化的(这使得演员总是从后门进出画面),所有这些风格化的特征都是典型的1915年前后的欧洲制片风格。所有这些线索可以通过查考贝蒂妮演艺生涯的年表(也即影片目录)而得到确认,并在关于一部她在1915主演的影片的剧情介绍中,发现与这部无法确认的影片中的表演相吻合。

显然,这种辨识的工作依赖于一些特定的假设。例如,研究者假设这部电影虽然不是完全不可能,但一般来说总不会是一个1977年的电影制作者为了迷惑电影档案人员而伪作的1915年的意大利电影。(电影史家很少需要像美术史家那样要提防伪作)必须注意的是,背景知识是不可或缺的。研究者有理由相信这部电影的表演风格和剪辑方式是1910年代中期电影风格的表现,而且,研究者还可以通过同一时期其他电影来认识一个电影明星。

我们考虑一下另一种可能性。一批我们辨识出来的影片全部出品于同一个制片公司。而且我们拥有记录这家公司制片程序的材料。我们有不同草稿的剧本,有在剧作者、导演、制片人和其他工作人员之间传递的备忘录,有关于场景和服装的草图。这实在是一笔丰富的资料,而且可能是太丰富了。因此史家的问题在于选择相关的资料和突出的史实。

是什么使得资料发生关系,使得史实凸现出来?这是历史学家的研究计划和计划所含的问题。一个学者可能会对追踪制片公司制片程序的共同特征发生兴趣,事实上他会问:“通常情况下,这家制片公司是如何进行电影制作的?”另一个历史学家的研究计划可能关注于一个为这家公司拍片的导演的作品,他可能会问:“这位导演的作品有哪些与众不同的视觉风貌?它们可能对这家公司的其他作品产生什么影响?”

有些事实会在一个计划中居于中心位置但在另一个计划中却身处边缘。关注公司的生产程序的历史学家可能不会对一个在电影风格上大胆创新的导演感兴趣,然而,这名导演可能是另一位史学家研究的中心。相反,后者对于这家公司的制作人如何推出明星也可能不会感兴趣。

另外,假设会对研究者的问题设定和寻找资料产生影响。研究公司的历史学家主要根据电影公司制作电影时一般遵循的非常固定的程序,因而假设我们可以追踪生产机构的大致趋势。关注导演的研究者,也许仅仅是根据直觉,便假定他所研究的导演具有独特的风格。但无一例外的是,这两者都会动用其有关电影公司如何运作,导演如何执行,导演的背景知识等,来引导他们的研究工作。

历史学家在任何学科领域的工作都不仅仅是史料的堆积。史料自己不会说话,史料只有作为研究计划的一部分时才有意义并显得重要。这时,他们帮助我们提出问题并解决问题。

二 电影史:作为一种描述和解释

毋庸置疑,一个历史学家至少需要若干材料来刺激他提出问题。但是,他并不一定要去爬梳筛选如山的材料,才能提出洞见。

一个历史学家可能从一个问题开始,而有时候这个问题只是对一个直觉或一个渴望的描述。

举例来说,一个新进的历史学家看了一些1930年代的美国“混乱(Anarchic)喜剧”之后,注意到这些喜剧的粗俗的调笑和荒谬的情境大异于当时较有内涵的喜剧。依据一个舞台剧可能是这种喜剧的一个源头的假设,他提出了一个问题:“轻歌舞剧和他的表演风格是否可能影响形成了1930年代早期喜剧的风格?”在此基础上,他开始收集材料。他检索了许多影片,阅读了好莱坞专业杂志关于喜剧演员的报道,研究了美国人幽默品味的变迁。在研究的过程中,他修正着自己的问题,并详尽地解释了喜剧演员如何把轻歌舞剧的表演风格引入有声电影,而后又因为要与好莱坞本身趣味投合而消失这一过程^①。

非历史学家们常常把历史学家们想像成类似于印第安纳·琼斯(Indiana Jones)这样的人,沉迷于图书馆的书架,爬上阁楼寻找能够推翻已经被人们接受的观点。无疑,新的材料在历史研究中能起到关键的作用。一个研究者如果能得到长期无法进入的好莱坞检察机关——海斯办公室的档案,他自然能够对办公室的运作程序和功能提出新的解释。与此相似,早期电影资料的逐渐容易获取,也使得对之的研究已经成为了电影史研究的一个不甚重要的领域。

而且,许多研究计划更依赖于新问题的提出而非新史料的发掘。在一些个案中,研究问题似乎已经被前人解答过了,但是另一个研究者的到来又提出了更为周详而复杂的解答。

例如,没有人会对华纳兄弟公司在1920年代抢先投资有声电影的事实提出质疑。长期以来,许多历史学家都相信,华纳公司之所以不顾一切铤而走险是因为它正处于破产的边缘,是出于自救的需要。但是另有史学家则提出,对于任何一个关注这一问题的研究者经由公开获取的资料强烈显示,华纳兄弟公司并非面临破产,投资有声电影是它试图进阶大制片厂行列的精心筹划之举^②。

我们以上的例证表明,历史学家的研究计划至少指向下列两者之一。

1. 历史学家试图描述事件的过程或状态。他会问“什么”、

①相关的研究成果可参见 Henry Jenkins, *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic* (New York: Columbia University Press, 1992)。

② Douglas Gomery, *The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry*, 收于 Tino Balio 编的 *The American Film Industry*, 修订版 (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), pp.229—251。

“谁”和“哪里”？以及“什么时候”？这是一部什么电影？谁拍的？什么时候在哪里拍的？在哪些方面这位导演与其他导演不同？什么是轻歌舞剧喜剧的风格？有什么证据表明一家制片厂的破产？这个镜头中的演员是谁？谁负责这家公司的剧本？这部电影在何处放映？哪些人可能看过？在这里，历史学家的最大难题主要在于搜寻可以回答这些问题的资料。准确的描述对于所有的历史研究都是不可缺少的。没有一个研究者可以从空白开始他的研究，每一个学者都依赖于描述工作，循此，他辨识影片，校对版本，编辑片目，建立时序，并且设立提供人名、日期等的参考资料。一门历史越复杂和长久，这门历史的描述性的参考资料也越丰富和完备。

2. 历史学者还试图解释历史的过程和形态。他/她会问，“这项工作是如何运作的？”“为何发生？”这家公司是如何指派任务、制定责任书、实施计划的完成？这位导演的工作是如何影响公司的其他影片的？为什么华纳公司在一些大公司犹豫不决的时候进行有声片的开发？为什么有些有声片的喜剧演员接受轻歌舞喜剧的风格而另一些则没有接受？

许多有趣的历史研究都是解释性的。“为什么？”的问题通常用于解释一些几乎固定或长期稳定的事件，例如我们所假设的电影公司的工作程序。对“为什么”问题的回答通常被称做功能性的解释，这是因为他们提供了一个对于工作过程和在其中扮演重要角色的因素的解释。

比较而言，“为什么？”的问题则典型地关注于随时间而起的变化的：为什么这种境况的形成有悖于初衷，远离了出发点？华纳公司开创了有声片的制作，代表了该公司当时运营策略的一种变化。因此历史学家会问是什么情况导致了这一发展。这种解释通常被称做“因果解释”。历史学家寻找那些随后会引起某些事情发生的情况和事件。

电影历史学家就像艺术史家和政治学家一样，要进行解释性的论证。他在提出“怎样”或“为什么”的问题之后，在他的背景知识的基础上，要通过对论证假设的证据的核定，从而给出一个回答。因此，在阅读历史著述时，我们应该认识到，著作或文章都不仅仅是史实的堆砌而是历史学家论证的论据。历史学家的论据由

通过安排以得出对一个事件或事物的境况的可信的解释的证据组成。论据是以对一些历史问题的解答为目标的。

三 证 据

大多数关于实际经验——电影的历史大体上也是一部实际经验的历史——的论证依赖于证据。证据由资料组成,正是这些资料使我们相信论点能够成立。证据是我们相信史学家对她所提出的问题已求得一个言之成理的解答的重要原因之一。

电影史家的研究采用各种各样的证据。就大部分研究者来说,电影的拷贝应该说是最主要的证据。此外,电影史家也依靠相关的其他资料,有已经出版的,如书籍、杂志、专业新闻、报纸,也有未正式出版的,如备忘录、信件、笔记、制片档案、手稿、法院证词等。研究电影科技的历史学家要研究电影胶片、摄影机、录音机、以及其他器材和设备。一个拍片的影棚和一个重要的拍片现场也可作为一个重要的证据来源。

一般来说历史学家必须核定他的证据来源。这通常有赖于我们在前文中论及的描述性的工作。核定来源于电影拷贝的证据时,尤其要求研究者的敏锐。电影的流通常以不同版本的方式进行。1920年代的好莱坞电影厂以两种版本拍制,一个版本在美国本土发行,另一个向国外发行。两个版本之间可能在片长、内容、甚至视觉风格上都有很大的差异。一直到今天,在欧洲上映的好莱坞电影的版本,比起在美国上映的都要更为色情和暴力。此外,电影会被磨损,还易被删剪和修改。许多目前通行的录像带版本都是经过删节、加长,或做了有异于放映时的原样的修改的。

既然如此,如果确实有那么一种“原始”版本的话,历史学家其实并无法确认他所观看的电影拷贝就是所谓的“原始”版本。史学家所做的工作只能是去感受并解释电影版本之间的不同。事实上,存在不同版本的事实,恰正可以成为提出问题的源头。

历史学家一般把资料分为“第一手”和“第二手”两类。这两个术语分别是指一些较为直接和不太直接的证据。例如,如果你正在研究20世纪20年代的日本电影,那么,当时的电影和出版物