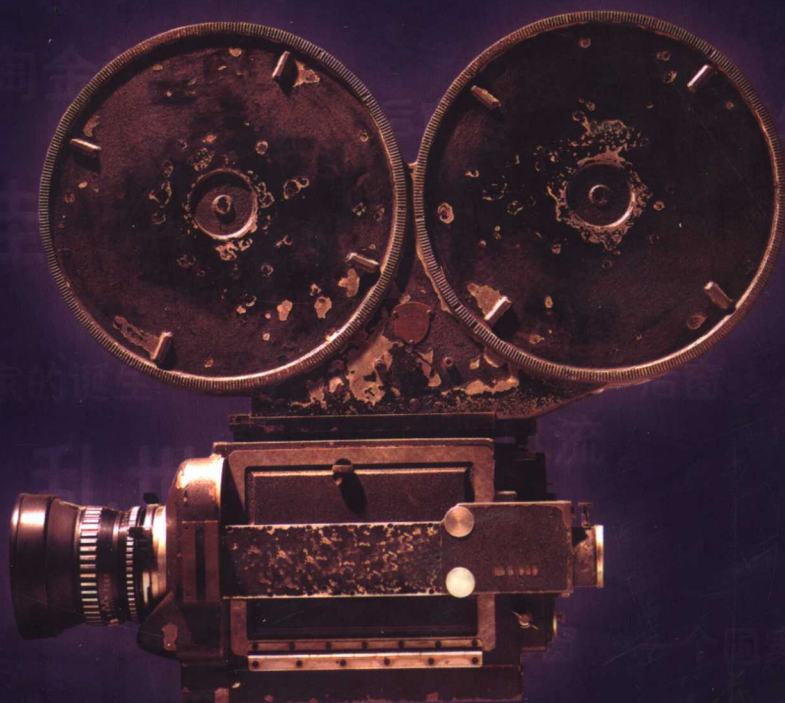


电影经典：文化形象与心灵历史丛书

丛书主编：陈旭光

美国电影经典

陈旭光 苏涛 等著



对外经济贸易大学出版社

电影经典：文化形象与心灵历史丛书

丛书主编 陈旭光

美国电影经典

陈旭光 苏涛 等著

对外经济贸易大学出版社

(京)新登字 182 号

图书在版编目(CIP)数据

美国电影经典/陈旭光等著. —北京:对外经济贸易大学出版社,2005
ISBN 7-81078-572-9

I. 美... II. 陈... III. 电影评论—美国 IV. J905.712

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 127620 号

© 2005 年 对外经济贸易大学出版社出版发行

版权所有 翻印必究

美国电影经典

陈旭光 苏涛 等著

责任编辑:张 洁

对外经济贸易大学出版社

北京市朝阳区惠新东街 12 号 邮政编码:100029

网址:<http://www.uibep.com>

山东省沂南县汇丰印刷有限公司印装 新华书店北京发行所发行

成品尺寸:185mm×230mm 26.25 印张 510 千字

2005 年 10 月北京第 1 版 2005 年 10 月第 1 次印刷

ISBN 7-81078-572-9

印数:0 001—3 000 册 定价:46.00 元

丛书编委会

丛 书 顾 问:谢 飞 郑洞天 黄式宪 汪 流

总 策 划:刘 军

策 划:张 洁

主 编:陈旭光

副 主 编:虞 吉 姜静楠 李道新 何一薇

左 芳 阙建华

常 务 编 委:傅晓红 段运冬 刘媛平 卢雪菲

苏 涛 沈中禹 王 敏 宣 雁

许 乐 叶 宇 喻 溟 张 洁

(按姓氏英文字母排序)

本卷撰写人员:陈旭光 苏 涛 傅晓红 谭 燕

黄雪蕾 赵晓兰 宣 雁 田 爽

俞 燕 常青青 章伊倩 满 羿

石晓雯 刘海英 郭 杨 陈 晨

邱恒昌 喻 溟 刘媛平

编委单位与编委(排名不分先后)

北京大学	陈旭光	李道新	吴佳音(医学部)
对外经贸大学	张 洁		
北京外国语大学	何一薇		
北京语言大学	贺 奕	王 静	
北京广播学院	杨 扬		
北京理工大学	王立群		
中国地质大学	阙建华		
西南师范大学	虞 吉		
北京联合大学	刘媛平		
上海交通大学	丁晓萍		
山东师范大学	姜静楠	邱丽君	
上海师范大学	郭 扬		
南京理工大学	陈尚荣		
内蒙古大学	卢雪菲		
河北青年管理干部学院	沈中禹	王 敏	
合肥工业大学	徐 静	王 昶	
浙江师范大学	叶志良	汪亚明	
内蒙古师范大学	常存文		
浙江大学	盘 剑		
中南大学	聂庆璞		
新疆师范大学	左 芳		
重庆渝西学院	邱 飞	田义贵	
陕西师范大学	石晓雯		
湖南师范大学	肖燕雄		
北京航空航天大学	程文浩	赵 颖	

北京科技大学
天津师范大学
中央财经大学
中国戏曲学院
太原大学
华中师范大学
安徽建筑工业学院
河南师范大学
河南大学
长春工业大学
辽宁工业学院
解放军艺术学院
内蒙古呼伦贝尔学院
重庆邮电学院
沈阳航空学院
山西吕梁高专
河南商业高专
山东水利技术学院
浙江台州学院
温州师范学院

张建宇
王 昊
马晴燕
于凡林 包宏伟
张云志 陈慧茹
孙静梅
徐庚阳
李新生
贾 涛
刘 军
张淑英
朱红梅 高 明
吴 琼
魏 波
郭小伟
杨 岩
贺存锋
郭 超
陈灵强
叶世祥

丛书缘起

电影艺术与人类一起走过了 20 世纪的盛衰沉浮与悲欢离合。

作为“第七艺术”，电影艺术是 20 世纪后来居上而最具现代性的新兴艺术门类；作为巨大的文化工业，电影是机器的产物，它既是现代化的大众传播媒介，更是有着巨大影响力的文化复制性的工业；而作为一门如实再现人类生存活动与文明进程的综合性艺术，它是大众的梦幻和欲望的表达方式，是人类通过镜像方式确认自己、发现自己的独特方式，它折射了或反映着特定国家、民族、阶层的某种主观的意识形态。

可以说，现代电影艺术不再是消极的人类回忆或思考的载体，而是以强大的影响力和权威的叙事话语重构着民众的记忆，参与着人类从古希腊时起就锲而不舍的“认识你自己”的艰难探索历程。

从某种角度说，一部电影艺术史，也就是一个民族的文化形象史和心灵成长史。

无疑，色彩斑斓的银幕世界与现实人生世界构成了一种平行的、共生互现的，或镜像式或隐喻、寓言式的想象关系。从某些叙事的缝隙、错位的结构、自相矛盾的“阿喀琉斯脚踵”出发，我们不但能认识到电影所“再现”的那个时代或社会的表象，更能从中读出饶有意味的潜话语，发现隐藏在电影形象背后的“不在者”和“不在的结构”。

鉴于此，本丛书力图通过对各主要电影大国电影史上若干具有经典意义的代表性作品（某一部或以某一部为代表的某一类型电影，大致按史的线索排列）的细读和分析而揭示其背后的文化象征意义（甚至揭露如“好莱坞”制造的巨大而虚假的美国神话），而通过电影认识一个国家或显或隐的人文性格与文化精神，以点带面，呈现其“心灵史”的历程。

当此世纪之交，在中国加入 WTO，全球化进程加速进行的今天，这一工作显然兼具电影艺术与影像文化的总结性与前瞻性、建设性的双重意义。

本套丛书共分“美国电影经典”、“德国电影经典”、“意大利电影经典”、“法国电影经典”、“英国电影经典”、“西班牙、瑞典、波兰电影合经典”、“日本电影经典”、“俄苏电影经典”、“中国电影经典”等。

在丛书的体例编排上，每一分册前有一导读性的文字，介绍本册（国）电影的发展概况、艺术特征与民族文化背景。每部电影（或每一类型）都有出产年月、主创人员、获奖情况及内容梗概。正文均有能概括主要内容的，较有新意且较为引人注目的标题。每本书

书内每一部(类)电影都配以1~2幅电影剧照或历史照片(黑白),以期图文并茂,生动形象。

在正文的撰写上,正文部分不能等同于一般电影鉴赏词典的鉴赏文字,不强求面面俱到的广度,而要有一定的深度,要求既有对电影语言、艺术手法乃至某些符号、细节和叙事缝隙的细致分析,也要有对文化背景的宏观把握,努力把握形式背后的深层意识形态内涵和民族文化精神特点(“形式的意识形态”)。要力求艺术分析的可靠性、细致性与表述的生动活泼、浅显易懂相结合。特别提倡有机地(决非机械套用)运用文化批评和文化分析(如神话原型批评、精神分析学、电影叙述学、意识形态批评、电影符号学、后现代与后殖民理论等)的方法。基本上要求一篇正文就是一篇相对独立的小论文(但不要过于艰涩),整本书则具有较为清晰的历史线索和相对完整的整体感。

本丛书有助于人们既提高艺术修养,得到美的陶冶和艺术的享受,又通过色彩缤纷的银幕世界认识各国的历史、人文和民族文化性格。

本丛书面向广大电影爱好者,具有中级文化水平以上的大中学生及各阶层知识青年和知识群体,也可以作为大学生艺术教育及高校影视艺术课程、国际政治关系和外语外贸类课程的辅助教材和社会青年的艺术、文化普及读物。

丛书编委会

2003年 北京

电影文化批评的反思、构想与实践

——《电影经典：文化形象与心灵历史》丛书总序

陈旭光

近几年来，“文化批评”的潮涌，正在学界逐渐升温，成为“全球化”背景之下中国文化建设的重要有机组成。

事实上，回顾新时期以来的学术史，在电影批评领域，早在二十世纪八十年代中后期，电影文化批评就曾开风气之先，广泛运用各种各样的西方文化批评的方法于电影文本的分析，已有不薄之佳绩。不妨说，就像长篇叙事性小说因为其宏观性、整体性、时空综合性等特点而能够成为一整个时代的“镜子”（作者则成为“书记官”）或“史诗”一样，电影也是最适合于进行具有总体性和宏观性特征的文化批评的艺术样式。因为正如法国著名电影理论家克里斯丁·麦兹指出：“人们通常称作‘电影’的东西，在我看来实际上是一种范围广阔而繁复的社会文化现象，一种在毛斯的意义上的‘总体社会事实’，有如人们所说，它包括有重要的经济与财力问题。它是一种涉及许多方面的整体”。事实上，电影作为一种人类认识世界和掌握世界的一种独特方式，它与其它艺术一样（甚至比其它艺术更胜一筹），不同于马克思所归纳的诸如科学的、宗教的和伦理的等等方式，它不是分析性的，一维性的，而是具有一种以活生生的人为中心，因而涉及或映射了人类社会生活、历史文化的方方面面的整体性的特点，它是感性与理性、物质与精神的高度融和与统一。

而进入二十世纪九十年代以来中国电影文化批评的衰落则是有着极为复杂的原因的。就二十世纪八十年代中后期电影文化批评热的情况来说，还难免于夹生之嫌，也有着泛意识形态化的趋势，从取得批评实绩的批评实例看，操持西方文化批评武器对中国电影进行阐释，最为顺手也最能给人以耳目一新之感的，正是对那些潜隐着浓厚的或狭义的政治意识形态内涵的影片（如《早春二月》、《青春之歌》、《红旗谱》等）的读解。而随着市场化趋势和商业化逻辑的进一步强化和意识形态的渐趋淡化，有些“武器”用起来似乎有点“大炮打苍蝇”——有点言过其实、大而无当了。这也说明，中国电影批评自身发展的内在逻辑也期待着一种对先行者有所超越的、“走向开放”的电影文化批评。

而进入二十世纪九十年代以来,西方文化界和文论界则出现了一股声势浩大的把后现代时期的一切边缘话语都纳入其保护伞之下的文化批评和文化研究的浪潮。与之互为呼应,国内学人也开始重新阐扬文化批评。因而,在我看来,当此之际重提或者说来倡扬电影领域的文化批评,无疑是在更为沉稳从容而宏阔的文化视野之上所作的顺应时世之举。无论就话语与语境的适切,还是就学理发展的内在要求和必然趋势来说,都是如此。

要考察电影文化批评,先得审视一下通行于当下学术界的对文化批评的看法。应该说,电影文化批评的个性特征总是内在于文化批评的共性之中的。一般说来,文化批评或文化研究有广义和狭义两种含义。广义的文化批评系指对与市场经济、大工业化生产方式紧密联系的,包括文化理论本身、大众消费文化、大众传播媒介等等在内的种种文化现象的研究。狭义的文化批评则指把种种电影、文学、艺术的批评范围扩大,把各种艺术现象置于广阔的文化语境之下来考察研究。

而在我们这里,我以为广义、狭义二者是可以统一的。也就是说,我们这里所悬拟的电影文化批评,既是将种种电影文本置于多元文化背景中,用各种有效的文化批评方法进行多角度的阐释,也是力图把电影看作一种开放性的(不再拘囿于纯影像性文本),与市场经济、工业生产方式密切相关的大众文化现象(不仅仅拘执于纯艺术电影)而进行文化研究和文化批评。就中国电影事业的发展进程而言,在一个已经入关、全球化进程日益加速的新世纪之初来谈论作为大众传播媒体和大众消费文化现象的电影无疑比之于二十世纪八十年代超前性地来谈无疑要现实得多。

关于电影文化批评,我们应当首先确立几个必要的原则或前提,此即:

原则一:方法论而非本体论

毋庸讳言,文化批评首先是一个从西方进入我国的“他者”话语,尽管它的兴起必然要以我们的文化现实的内在需求为必要条件。因而我们无可避免地有一个如何对待作为他者话语的种种西方文化批评理论学说的问题。

在我看来,武器的批判不能代替本体的批判,方法在一定程度上是可以与本体剥离的。因而,我们必须顾及种种理论话语产生和适用的语境。毋庸讳言,即或是在一个处于“全球化”语境中的,影片的生产、流通、接受特别是意识形态发挥影响和作用的方式与途径还是有着一些明显的不同的。因此,我们应该试图与西方的种种文化批评理论建立起一种全新的关系:一种批判性和对话式的关系。我们不能把西方的文化理论看作“放之四海而皆准”的东西,相反,而应视作一种在一定范域之内的话语系统,视作特定文化和历史条件下的产物,视作在构建我们的电影文化批评的理论体系时一种可能的思想资源和方法论原则。“对话”,意味着“永恒地未完成或不可完成”(巴赫金语)。我们正应该在一种永远处于“未完成”状态和始终进行驳诘、质疑、自省的“对话”的姿态中进行我们

的理论建构。

原则二：文化分析而非道德价值评判

文化是一种社会总体现实,对文化现实的分析必然带有独特的人文知识分子的立场。但这并不是简单的、非此即彼的道德价值评判。特别是,不能不顾及社会文化语境的差异而照搬西方马克思主义对大众文化的毫无保留的批判(我们对批判的理论也应持批判的立场)。事实上,就中国的大众文化来说,它在中国的现代化进程中仍然起着一种无法替代的进步作用。它承担的恰恰是二十世纪以来由精英知识分子“铁肩担道义”式承担的“民主”、“科学”、“启蒙”的使命。当然,以前是通过接受者范围极受限制的“纯文艺”的“小众化”,是效果极为有限的“自上而下”(所以在那个时代,很多人是不屑于文艺救国,从而走上实业救国或武装起义,“枪杆子里面出政权”的道路)现在则是“自下而上”,真正从知识分子主观上的“化大众”进入了名副其实的成为既成事实的“大众化”。

与知识分子一直以来掌握着至高无上的话语权的高雅型艺术相比,天生具有平民精神、商业价值和大众传播媒介特性的影视艺术恰恰以其“无可避免的多重性”使得它能够以其丰富多样的结构和魅力,而为广大平民观众提供参与的机会,成为彻底开放和民主的、能够产生多重意义和舆论导向的公众空间。正如克鲁格所指出的那样:“由于电影要求想象的介入和争辩,它成为启蒙的训练场,也成为基础广大的、自愿结合的汇集地。这种人际关系便是通向启蒙的最佳途径。”

原则三：意识形态论而非唯意识形态论、狭义的政治意识形态论和泛意识形态论。

意识形态是文化批评的一个核心性的范畴。就意识形态是人类依附于他们真实的生存条件的一种无意识的或想象的关系而言,意识形态当然可以说是无处不在的。然而,原初意义上的意识形态的内涵就是广义的,至少不限于狭义的政治意识形态。正如伊格尔顿在《批评与意识形态》中指出:“意识形态远不只是一些自觉的政治信念和阶级观点,而是构成个人生活经验的内心图画的变化着的表象,是与体验中的生活不可分离的审美的、宗教的、法律的意识过程。”因此,电影的意识形态批评旨在通过本文所指来研究其能指结构以及决定这种能指的社会文化语境,并进而在这种关系中探讨作为主体的人的位置。也就是说,意识形态仅仅是手段而非最终目的。意识形态论而非唯意识形态论、狭义的政治意识形态论和泛意识形态论。

在今天,作为“二度升温”的,已进入二十一世纪的,有着复杂的现实背景和丰厚的理论资源的,开放的电影文化批评,理当在更为深广厚实的基础上有着更为宏阔的视界,它应当是一种面向现实和所有理论资源的一种开放,是对现有理论实践的超越。

其一,电影文化批评应该超越科学主义与人文主义的藩篱

科学主义与人文主义是人类思维方式上一对著名的“二元对立”,在这两大基本的方

方法论系统的属下,各自汇聚了众多理论学说和流派。从方法论特征上来说,科学主义一般强调科学立场和理性精神,尊重客体的客观存在性,并对对象作细致、精微、谨严、周整的考察,人文主义更为注重人主体的主体性和强大的对于客体对象的精神超越性。

进入二十世纪以来,不少哲学派别在方法论上都力图实施对这二者的融合与超越。如胡塞尔的现象学哲学,就既批判人文主义“用纯主体的心理过程来研究数学和逻辑,否认真理的客观性和可知性”,又批判科学主义“没有发现作为意义创造者的人的努力”,因而主张用理智、直观的方法返回内部纯粹意识世界去寻找知识的客观基础。其它如美学文艺学中的阅读现象学、符号学美学等都有类似特点。

在各种各样的西方电影理论中,大致上也可相应从方法论的角度区分为科学主义方法、人文主义方法和力图超越的“第三条道路”。无疑,现代电影理论在总体上具有浓厚的科学主义色彩,而且,正是科学主义的大幅度介入从根本上促使传统经典电影理论向现代电影理论转化,并使得电影理论在理论学科的意义确立了地位。但科学主义若是不与人文主义有机结合就可能走向偏颇,这在某些完全移用现代语言学理论,几乎把电影的结构等同于语言符号的语法构成的电影符号学等理论学说那儿,就不无此类偏颇。

在我看来,广泛借鉴结构语言学、精神分析学、意识形态批评和女权主义等批评方法,从影像符号、叙事结构等形式维度入手而致力于追寻“形式的意识形态”,结构后面的深层心理内涵和文化意味的批评,走的则是综合并试图超越科学主义与人文主义的“第三条道路”。

其二、电影文化批评应该是对“外部批评”与“内部批评”界限的超越

韦勒克和沃伦在他们著名的《文学理论》中,曾作了一个关于文学的“外部研究”和“内部研究”的影响深远的区分。所谓“外部研究”是指对文学所作的“文学和传记”、“文学和心理学”、“文学和社会”、“文学和思想”、“文学和其它艺术”等的研究;所谓“内部研究”是指对文学所作的关于“文学作品的存在方式”、“文体和文体学”、“文学的类型”以及文学作品形式中细到“意象”、“隐喻”、“节奏和格律”等的研究。这一区分就针对以往机械反映论所作的必要的纠正而言无疑意义深远。然而客观地说,所谓内部外部的区分也是相对而言的。

艺术具有一种认识现实的整体性特征,即是说,就此而言,更没有所谓“内部”、“外部”的天然鸿沟。巴赫金在论及文艺现象(包括艺术作品)的整体性特征时曾说过:“每一种文艺现象,如同任何意识形态现象一样,同时既是从外部,也是从内部决定的——从外部决定的同时,它也从内部决定,因为外在因素正是把它作为具有独特性同整体文学情况发生联系(而不是联系之外)的文学作品来决定的。这样,内在的东西原来是外在的,反

之亦然。”

因而在这里我们悬拟所谓的“超越”，是希图通过对电影的镜头、画面、结构的错位、叙事的缝隙等形式因素的“细读”式的分析着手，而探入对形式背后的文化精神、民族性格、国家神话、意识形态内涵的揭示。也就是说，我们决不止于为形式而形式，形式也决不仅仅只是形式。这正应了老黑格尔的那句关于形式和内容的绕口令式的名言：“形式非它，即内容之回转到形式；内容非它，即形式之回转到内容。”

其三、电影文化批评应该超越孤立的影像文本，走向“文本间性”和社会文化文本

伊格尔顿在《批评与意识形态》中指出，“（艺术）文本不是一种自足的封闭的‘有机’本体，而是意识形态发生作用的一个动态和开放的表意过程。”因此，文学或艺术特殊的意识形态的真实性与其说是它“反映”或“再现”了现实和现实的存在，不如说它的生产（包括艺术家主体的生产和接受者的个人的或社会化的再生产）本身就是意识形态的产生过程，正是在这个意义上，展示了某种历史的真实。因而，超越孤立的影像文本，必然意味着：一是把影像文本看作一种“文本间性”，也就是说其意义的生成须置于与其他文本的比照和互现中去实现；二是把影像的世界与社会/文化的世界（大文本）平行对照，进而发现它们之间的互动关系，其中的裂隙与缝合处，发现从社会文化文本到影像文本的种种复杂机制与动因，探究种种来自于主体的、意识形态的、观众心理的“多元合力”，就像新历史主义者主张的那样，“文学与非文学‘文本’之间没有界限，彼此间不间断地流通往来”，因而要探索“文学文本周围的社会存在的文学文本中的社会存在”（斯蒂芬·葛林伯雷语），我们尤其要关注影像文本为什么要虚拟或歪曲现实，在这一叙述历史的过程中，影像文本有意无意掩盖了什么，历史之手又是如何起作用的。

走向“文本间性”和社会历史文本，也必然意味着在具体研究中对共时性分析维度和历时性分析维度的超越。杰姆逊曾在《政治无意识》中强调文化批评应该“重新把文本和分析过程向历史趋势开放”。“惟有以这种发展或类似的东西为代价，共时分析和历史意识、结构和自我意识、语言和历史这些孪生的、明显无法比较的要求才可能得到调和。”

其四、电影文化批评应该超越艺术电影与非艺术电影的鸿沟

在世界电影史上，卡努杜曾非常敏锐地把仍然没有完全从“杂耍”的待遇中摆脱并独立的电影列为继音乐、诗歌（文学）、舞蹈、建筑、绘画、雕塑之后的，综合了时间艺术与空间艺术的“第七艺术”，并进而主张电影摒弃商业性追求，走纯艺术的道路。然而，作为综合艺术的电影，其特性也无疑具有“多元决定”的复杂性特点。电影不仅是一门艺术，也是一种商业——自然，还可以从其它角度，把电影看作一种大众传媒、一种新型的文化、一种大工业生产、一种意识形态国家机器等。从商业的角度说，电影艺术在接受之中必然有一个作为商品的生产、流通和消费的诸多环节和问题。少了这一环节，电影无法传播和流

通,自然也就谈不上电影艺术的真正完成。长期以来,电影的发展中存在着艺术电影与非艺术电影的对立。

从艺术发展的丰富多元的角度考虑,我们赞同这两类电影的共存互补。但从批评的视域看,应该是不存在着这二者之间的无法逾越的鸿沟的。因为从文化批评的角度看,无论艺术电影还是非艺术电影都是有着丰富的意识形态内涵的文化符号,都是社会象征性文本。

其五、电影文化批评应该超越影像文本与批评者之间的鸿沟

就世界范围内文学艺术批评的历史与现状来看,进入本世纪以来,一种明显的趋向是批评越来越学术化和理论化,逐渐获得了自己的独立性的地位。批评不再只是创作的可有可无的附庸和注释,而是发展成为一门自足的人文学科。这无疑是现代文化史上一个重要的、不以人的主观意志为转移的转折。

这种现象正如李幼蒸在谈到罗兰·巴尔特的意义时说的:“这是人类文化发展史上一个有战略意义的转折,十九世纪的文学思想家主要是以小说形式直接谈论或间接暗示个人思想认识的小说家,二十世纪的文学思想家则主要是批评家和文学研究者。结果,文学思想分析的功能渐渐从百科全书式的小说形式中分化出来。一二百年来曾强烈打动过一代代知识分子的十九世纪小说中的心理、社会、人生分析的光彩,本世纪以来开始被文学和其它人文科学的专深分析所遮掩。”在我看来,在电影批评领域,情况也是大致如此。不但电影的那种表现“总体社会事实”的整体性与史诗性追求的小说(特别是长篇小说)有很多共性,而且作为一门“第七艺术”,它的理论思索几乎从来都是超前于实践或至少是与实践并驾齐驱的。

也就是说,就像影像世界是与现实世界构成平行关系一样,影像与批评者之间也应该是一种平等的“共谋”的关系,而非依附与被依附的关系。

所以,在最终的意义上,或者说在一种理想化的期待视野中,我们所悬拟的电影文化批评是一种开放的批评话语场,它不是任何一种单一的方法,而是对现有所有可能的方法的综合,它也并不意味着批评上的任何一种单一的立场,而是对现有所有单一立场的超越。因而实际上,上述所论及的种种“原则”或“超越”只是代表了作者的一种愿望的极致,一种理想的边限。

当然,至少也代表了我们对自身理论立场和文化处境的一种必要的反思,一种切实的努力。

本套丛书的编撰,自始至终力图贯彻上述关于电影文化批评的构想和原则,这无疑系一种开放的电影文化批评的实践。应该说,明确贯彻电影文化批评的原则,积极弘扬开放的电影文化批评、踏踏实实的电影文本分析实践,包容量如是之大,历史如是之长、地域与

国界的跨度如是之大,在这些方面,这套丛书所作的努力都是有目共睹的。其集大成式的价值和总结性意义自然应该肯定。而编撰这套丛书所投入的人力物力精力之巨,也是毋庸置疑的。在此我要特别感谢对外经贸大学出版社刘军社长、张洁编辑的高远眼光和开阔胸襟。

当然,由于各卷主编及作者学术兴趣、术业专攻等方面的差异,这套丛书也许会在在具体的文本风格和学术着力点诸方面上略有差异。但我以为在主编总体设想和构架之下各个分卷的个性差异反倒能使这套丛书显得丰富多彩、摇曳多姿了。结果如何,还有待读者的评判。

导言：影像中的美国与美国神话

陈旭光 苏涛

一、“光荣与梦想”：美国电影的百年历程

虽然世人公认电影诞生于1895年的法国，但是，不论是热衷于实景拍摄反映社会生活短片的卢米埃尔兄弟，还是醉心于舞台剧搬演的梅里爱，都没能在推进电影作为一门艺术的道路上走得更远。

而在大西洋的另一端，经过英国布赖顿学派的“过渡”，电影这个新生事物一俟在美国生根发芽，便很快获得了空前的发展。事实上，电影与美国是有着渊源的，早在1889年和1891年，爱迪生就先后发明了可被视为电影前身的“电影视镜”和活动电影摄影机。但是在此后的十年间，美国电影在艺术和商业的发展上都较为迟缓。直到埃德温·鲍特和D·W·格里菲斯的出现，这一局面才被逐渐打破。

在《火车大劫案》(1904年)中，鲍特继续了他在《一个美国消防员的生活》(1902)中的尝试，他以革新的剪接技巧作为基础，实践了不同时空的叙事，第一次用画面讲出了“与此同时”这样的意思，开辟了电影叙事的可能性。

早期美国电影史上另外一个重要人物，是被后世尊为“美国电影之父”的D·W·格里菲斯：他开创了新的电影视听语言体系，开始自觉运用平行蒙太奇进行叙事；在作品中熟练运用各种机位、景别进行拍摄；而且更为重要的是，他改变了此前以场面/段落结构影片的局面，确立了镜头作为电影时空结构基本构成单位的原则，迈出了电影走向艺术自觉的重要一步。此外，他导演的《一个国家的诞生》(1915年)、《党同伐异》(1916年)等影片，不仅充分表达了他的创作个性与独特思考，而且表现出创新性的艺术探索，因此这两部影片也就成为世界电影史上里程碑式的作品。

1914年第一次世界大战的爆发，为美国电影的发展创造了新的契机。战前的电影强国如法、英、德、意等欧洲国家相继卷入战争，国力的衰退致使其制片厂元气大伤，甚至纷纷倒闭。可以说，欧战的爆发无意中促进了美国电影业的发展。经过激烈的竞争与兼并，到20世纪20年代前后，出现了八家大公司（即米高梅、派拉蒙、华纳兄弟、20世纪福克

斯、联美、雷电华、环球和哥伦比亚)垄断美国电影生产、发行、放映的局面。

由于竞争的日益激烈,好莱坞创立了一整套“制片厂制度”,它有力地推动了好莱坞电影的工业化,使之成为一个庞大复杂的流水线生产体系。按照邵牧君先生的论述,这种制片厂制度主要包括以下几个方面:一是发展大而全的垄断性企业;二是在制片厂内部精细分工;三是制片人专权,同时开创了明星制度。

20世纪三四十年代是好莱坞的全盛时期,《乱世佳人》(1939年)、《卡萨布兰卡》(1943年)和《公民凯恩》(1941年)是该时期最优秀的作品,前二者集中体现了好莱坞制片厂制度的特点:巨额的投资,精美的制作,豪华的布景,全明星阵容,以及在广阔的时代背景对人物命运的展示;后者则体现了当时美国电影的最高艺术成就:影片打破了传统的线性叙事结构,以革命性的景深镜头和丰富的场面调度开创了视听语言的新时代,并且成功塑造了凯恩“失败的巨人”这一“圆形”、立体人物形象,开了现代主义电影的先河。而《一夜风流》(1939年)和《费城故事》,则是此时期“浪漫喜剧”的代表作品。

与制片厂制度相适应,类型电影应运而生。可以说,类型影片是我们认识美国电影的重要途径之一,是我们梳理美国电影脉络的必要手段。20世纪三四十年代好莱坞电影所取得的辉煌,与类型电影的推波助澜作用不无关系。因此在讨论美国电影时,我们必须要结合好莱坞的类型制片策略。

类型电影指制片商为了最大程度地获得利润,不断对某些受观众喜爱的影片类型进行复制生产,因此,类型影片往往是在主题思想、故事情节、人物类型、影片场景和电影技巧等方面具有明显相似性的一组影片。^①经典好莱坞时期的主要类型包括:西部片、喜剧片、犯罪片/强盗片、惊悚片/恐怖片、歌舞片等。

20世纪20年代,美国影坛涌现了查理·卓别林、巴斯特·基顿、哈里·朗顿和哈罗德·劳埃德等大批默片时代的喜剧明星,他们共同开创了美国电影史上“喜剧的黄金时代”。其中取得最高成就的是卓别林,他从20世纪20年代开始,创作了一系列杰出的喜剧作品,如《淘金记》(1925年)、《城市之光》(1931年)、《摩登时代》(1936年)和《大独裁者》(1940年)等。卓别林擅长制造噱头和表演滑稽动作,他的作品揭露了社会的不公,批判了人性的丑恶,对小人物给予了深切同情。作为卓别林早期作品的杰出代表,《淘金记》是一部能够诱发我们“含泪的笑”的优秀喜剧片,该片具有人道主义精神和社会批判因素。同时,影片还成功塑造了一个美国小人物——流浪汉夏尔洛的形象。

作为“最典型的美国电影”(巴赞语,言其反映了美国人特有的精神面貌和心理意识),西部片大都取材于19世纪下半叶美国西部拓边时期的历史与传奇,它通过一套属

① 蔡卫、游飞:《美国电影研究》,中国广播电视出版社,2004年版,第3页。