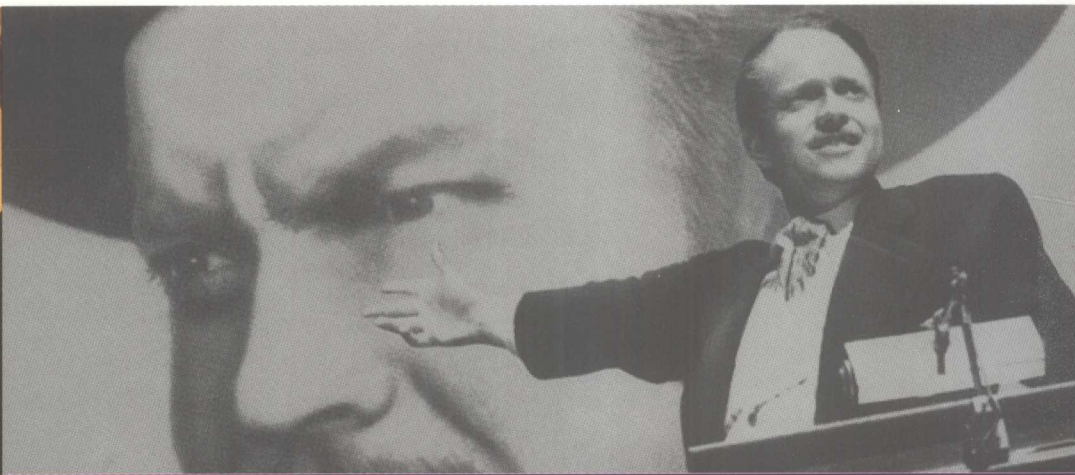
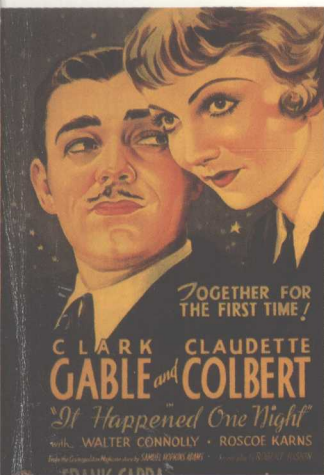




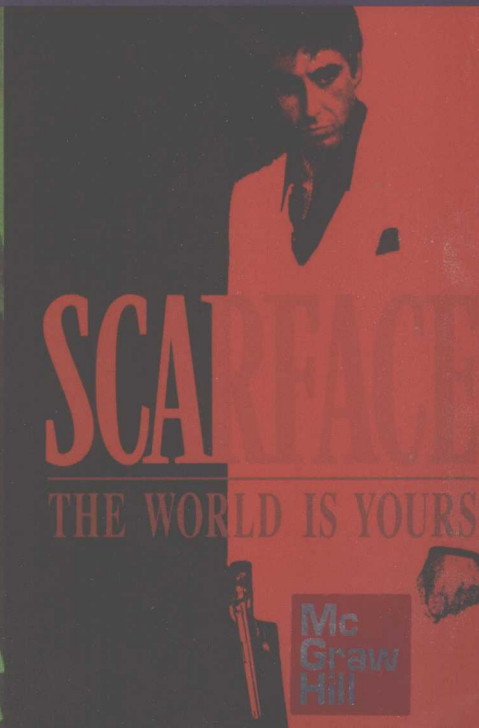
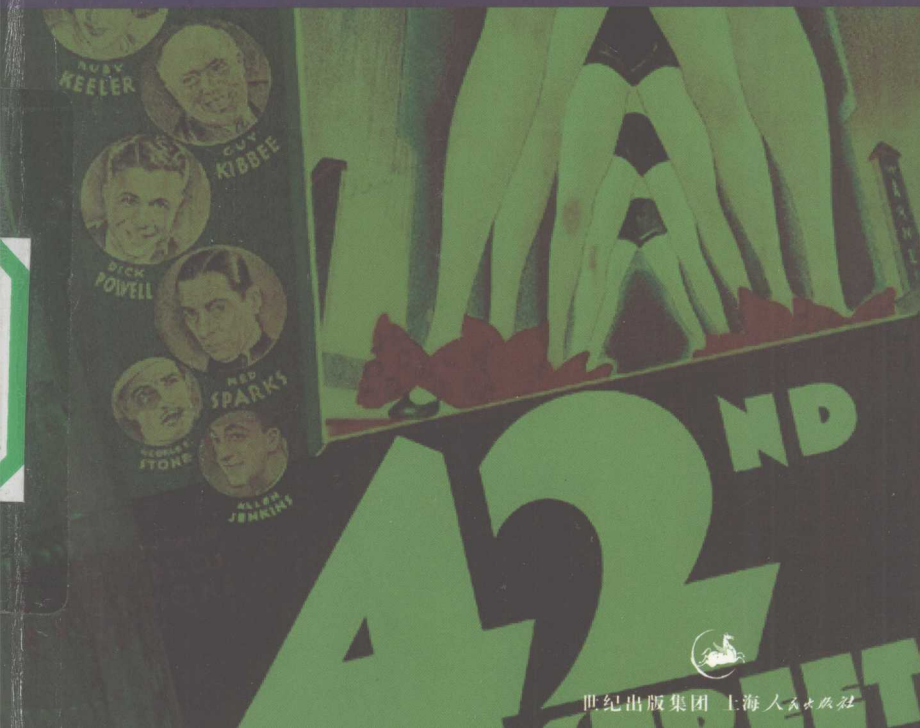
好莱坞类型电影

[美] 托马斯·沙茨 著 冯欣 译



HOLLYWOOD GENRES

FORMULAS, FILMMAKING, AND THE STUDIO SYSTEM



好莱坞类型电影

[美] 托马斯·沙茨 著 冯欣 译

图书在版编目 (CIP) 数据

好莱坞类型电影 / (美) 沙茨 (Schatz, T.) 著; 冯欣译. —上海: 上海人民出版社, 2009

书名原文: Hollywood Genres

ISBN 978-7-208-08494-0

I. 好… II. ①沙…②冯… III. 电影事业—研究—美国
IV. J997.12

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 040453 号

策划统筹 贾超二
责任编辑 黄安乔
封面设计 刘 涛



好莱坞类型电影

[美] 托马斯·沙茨 著

冯 欣 译

出 版 世纪出版集团 上海人民出版社
(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)
出 品 世纪出版股份有限公司 北京世纪文景文化传播有限责任公司
(100027 北京朝阳区幸福一村甲 55 号 4 层)
发 行 世纪出版股份有限公司发行中心
印 刷 北京华联印刷有限公司
开 本 787×1092 毫米 1/16
印 张 20
字 数 315,000
版 次 2009 年 8 月第 1 版
印 次 2009 年 8 月第 1 次印刷
I S B N 978-7-208-08494-0/J·142
定 价 50.00 元

目 录

001 前言

第一部分

007 第一章 好莱坞体系的特质

008 制片厂制度

011 类型电影和类型导演

012 作者策略

014 类型和叙事惯例

015 作为一种社会力量的类型

021 第二章 电影类型与类型电影

023 作为系统的类型

026 语言的类比

028 走向电影类型的语法

029 图像志：意象与意义

031 角色和场景：冲突中的社区

- 036 情节结构：从冲突到解决
040 叙事策略和社会功能：矛盾、大团圆结局和现状
042 类型演变：不断增长的自我意识的模式

第二部分

051 第三章 西部片

052 作为类型的西部片

053 早期电影

054 西部景观

055 约翰·福特的《关山飞渡》

057 变化着的西部愿景

059 《关山飞渡》和《神枪手》

061 《原野奇侠》：新加入的主人公和对立的融合

064 不断变化着的主人公：“心理的”和“职业的”西部片

069 我们理想化的过去：西部片

069 约翰·福特和西部片的演化

070 福特对西部片程式的丰富

072 提升整个类型的《关山飞渡》

073 《我亲爱的克莱蒙特》：乌托邦式的西部片

076 福特的战后西部片

077 福特的杰作：《搜索者》

081 福特对西部人的告别

087 第四章 黑帮片

088 古典黑帮片

089 黑帮英雄和都市环境

002 好莱坞类型电影

092	黑帮分子原型:《小恺撒》和《人民公敌》
096	完美的黑帮传奇:霍华德·霍克斯的《疤面煞星》
098	黑帮分子与观众
101	电影制作守则与古典黑帮片的消亡
101	工业审查的模式
103	重铸黑帮分子
105	1930年代后期的类型变化
108	1940年代早期的匪徒片
110	《盖世枭雄》和《白热》:黑帮片的墓志铭
117	第五章 硬汉侦探片
118	黑色电影、《公民凯恩》和美国表现主义的兴起
118	黑色电影的出现
120	黑色电影与美国梦
123	《公民凯恩》的黑色技巧
126	作为侦探片的《公民凯恩》
128	表现主义的诞生和好莱坞的死亡
129	硬汉侦探片类型
131	硬汉侦探片原型:休斯顿的《马耳他之鹰》
135	黑色影响:《凶手,我的爱人》与《双重赔偿》
141	硬汉侦探片的战后发展
146	警察—侦探的变体
151	在新好莱坞的重生
155	第六章 神经喜剧片
157	原型:《一夜风流》
161	神经喜剧的两难困境:调和阶级差异
162	高德弗里、迪兹先生和其他简朴的贵族

- 164 对抗与拥抱：叙述逻辑与叙述断裂
- 167 离婚—复婚的变体
- 170 笼罩在阴影中的神经喜剧：《女友礼拜五》和《约翰·多伊》
- 172 变革中的类型：普雷斯顿·斯特奇斯的电影
- 175 战后的发展：神经喜剧片的消退
- 177 **弗兰克·卡普拉和罗伯特·里斯金：“卡普拉里斯金触觉”**
- 177 合作者
- 180 1934—1941 年的影片
- 183 迪兹—史密斯—多伊三部曲
- 191 **第七章 歌舞片**
- 195 歌舞片诞生期：《四十二街》和《1933 年的淘金者》
- 197 弗雷德·阿斯泰尔与融合歌舞片的兴起
- 199 内在逻辑和幻想的气氛
- 202 作为恋爱仪式的歌舞片
- 207 **米高梅的弗里德小组：作为作者的制片厂**
- 209 融合的罗曼史与乌托邦的允诺
- 212 歌舞人的演变：弗雷德·阿斯泰尔和吉恩·凯利
- 214 1950 年代早期吉恩·凯利的个人特征
- 217 《雨中曲》和《花车》：职业艺人走向自然
- 220 角色、表演者以及身份危机
- 223 融合仪式/娱乐仪式
- 227 **第八章 家庭情节剧**
- 228 作为风格和作为类型的情节剧
- 230 1950 年代情节剧：类型兴起的年代
- 233 作为叙事焦点的家庭
- 235 《童心未泯》和《野餐》：女性世界中的男性闯入者—救赎者

239	寡妇—爱人的变体
241	家族贵族统治的变体
244	尼古拉斯·雷伊、文森特·明尼利和男性催泪电影
248	风格化、社会现实和批判价值
250	道格拉斯·塞克和家庭情节剧：好莱坞巴洛克
253	作为风格大师的塞克
254	《天堂所允许的一切》
257	《写在风中》
261	《春风秋雨》
267	结语：好莱坞电影制作和美国神话制造
274	参考文献
282	影片译名对照表
289	译名对照表
298	译后记

前 言

本书的中心论题是：类型方法提供了理解、分析和欣赏好莱坞电影最为有效的手段。类型方法不仅考虑到剧情片电影制作的形式和美学层面，还考虑到各种各样的文化层面，它把电影生产看做是电影工业与其观众之间的动态交流过程。这个过程具体体现为好莱坞制片厂系统，它首先通过类型在整个 20 世纪里支配着银幕艺术的运作，其广受欢迎的叙事程式有西部片、歌舞片和黑帮片等。

电影评论者和历史学家当然已经认识到了这些程式广泛而流行的本性，但类型研究通常都被更为“文学的”批评方法给遮蔽了——特别是那些把电影看做是“原创作者的”（通常归于导演）和把电影看做是个别的、孤立的文本的观点。这样的批评方法是必要的和值得赞许的，但是，随着我们越来越了解商业的电影制作，就会发现这些批评方法的局限性越来越大。影片并不是以创造性的或者以文化孤立的方式生产出来，也不是以这样的方式为大众所消费。个别电影也许会以不同的方式打动我们每一个人，但是从本质上来说，它们都产生于一个集体生产系统，这个系统在为大众市场设计产品时，是十分尊重特定的叙事传统（或者惯例）的。所以，在没有建立起一个如同认识剧情片电影制作的基本惯例一样的、认识电影的生产—消费过程的批评和理论框架之前，我们无法考察个别的电影。

类型方法提供了这个框架，因为第一，它把电影制作假定作为一种商业艺术，因此，它的创造者依赖经过检验的程式去经济化和制度化电影的制作；第二，它认识到电影与其观众之间的密切联系，他们对于个别电影的反应会影响到故事程式和标准制作实践的逐步发展；第三，它把电影看做首先是一种叙事（讲故事）的媒介，通常的故事都包含着戏剧冲突，它们本身就是以正在进行的文化冲突为基础的；第四，它建立了一个语境，电影的艺术性在这个语境中根据电影制作者对已经建立起来的形式和叙事惯例进行再创造的能力作出评估。

本书的焦点是好莱坞制片厂制度的“古典时期”，大致上是从1930年代到1960年代。从那时起，类型生产的持续性，在电影制作和电视网络方面，再次肯定了系统地、深入地询问这种类型生产的本质和功能的需要。本书代表了一种为美国银幕艺术的类型研究打下历史的和理论的地基的努力，它不仅包含了文学的和电影的关切，还包含有文化的、社会经济学的、工业的、政治的，甚至是人类学的关切，等等。

《好莱坞类型电影》分成两个部分。第一部分主要是理论性的，概括地关注类型电影制作的基本特性和文化角色。这一部分没有考察任何的个别类型或者类型电影，而是着眼于那个也许可以被术语化为“类型性”（genre-ness）的概念，也就是那些为所有类型所共享的形式和叙事的特征，以及它们与文化之间的普遍联系。

第二部分由六个章节组成，每个章节考察一种主要的好莱坞类型：西部片（the Western）、黑帮片（gangster）、硬汉侦探片（hardboiled detective）、神经喜剧片（screwball comedy）*、歌舞片（musical）和家庭情节剧（family melodrama）。每个章节分成两个部分：对类型的历史概述和对其中一些关键性影片的批评分析。西部片概述补充了一篇该类型演进的分析，它考察了约翰·福特（John Ford）连续四个10年中的四部西部片。黑帮片章节收编了一篇关于电影制作守则（Production Code，一种基于工业体系本身的审查手段）的影响的文章。硬汉侦探片概述之前加进了对于特定风格（黑色电影，film noir）以及一部影响了这种类型的发展的个别影片（《公民凯恩》[*Citizen Kane*]）的分析。神经喜剧片章节包含了一篇关于导演弗兰克·卡普拉（Frank Capra）和编剧罗伯特·里斯金（Robert Riskin）合作的文章。歌舞片概述直接引出了一个对于这种类型在米高梅制片人阿瑟·弗里德（Arthur Freed）领导下的“黄金时代”的探究。家庭情节剧章节围绕着一篇道格拉斯·塞克（Douglas Sirk）的三部影片的分析，他是把这种类型在各方面都臻于完美的风格大师。

这六种类型显而易见仅仅代表了少数的好莱坞类型。但是它们确实包括了我认为是最重要的好莱坞流行形式。它们也提供了一个便利的历史“尺寸”。通过在同样的语境中勘测这些类型，我已经能够发展出对于好莱坞古典时期的批评—历史的普遍看法。黑帮片研究集中在1930年代初期和中期，神经喜剧片是1930年代中期到晚期，硬汉侦探片是1940年代，歌舞片是1940年代晚期和1950年代早期，家庭情节剧是1950年代中期到晚期，而西部片的章节则跨越了整个制片厂时期。

* Screwball 原指棒球比赛中投出的与正常的曲线球方向相反的怪球，美国人后来用它来指怪人，略带神经质的人。Screwball comedy 是1930年代之后美国盛行的一种情节紧凑动人的喜剧电影，主角招人喜爱却又常显滑稽，动作冲突激烈，情境荒谬。曾有译成“轻松喜剧片”、“乖僻喜剧片”、“疯狂喜剧片”、“神经喜剧片”、“脱线喜剧片”。本书暂采用“神经喜剧片”的译法。——译者注

冒着听起来像是在奥斯卡奖盛典时某些易动感情的获奖者的危险，我想对那些直接或者间接地对本书的写作有所贡献的人们致谢。

我对美国电影和类型研究的兴趣开始于我在爱荷华大学——这里要感谢我的导师：里克（查尔斯）·阿尔特曼、富兰克林·米勒、达德利·安德鲁、理查德·戴尔·麦克凯恩和萨姆·贝克。我同样感谢我的研究生们，特别是简·福伊尔、乔·霍伊曼、鲍比·艾伦、迈克尔·巴德、菲尔·罗森和鲍勃·瓦斯拉克。我早期的一些教授对本书也有所贡献，尽管我们中的任何人当时对此一无所知。我尤其要感谢詹姆斯·伯彻尔和圣母大学的卡维尔·科林斯以及内布拉斯加大学的琼·莱文和李·莱蒙。

直到我开始在得克萨斯大学任教，本书才真正开始成型，我很感谢鲍勃·戴维斯和我其他同事这些年给我的支持。我也要感谢在得克萨斯大学时的学生，尤其是研究生，不管他们是学生、评论者、编辑还是朋友，都对这个项目贡献良多。特别致谢格雷格·比尔、大卫·罗多威克、迈克·塞利格、卡罗尔·霍夫纳、路易斯·布莱克、杰姬·拜厄斯、艾德·劳里、斯蒂芬妮·萨缪尔，以及大卫·布朗的建议和鼓励。

最后，我想要感谢我在麦格劳—希尔公司的编辑和读者，他们使这个计划得以实现。我的组稿编辑理查德·加里特森和制作编辑玛丽琳·米勒在监督文本的修改和把学术腔语言改成我所希望的易读散文方面给予了我无法估量的帮助。麦格劳—希尔公司也提供许多本领域内的优秀读者，尤其是约翰·卡维尔蒂、弗兰克·麦克康奈尔和里克·阿尔特曼，阅读了我的手稿，并且提出了建设性的批评。

关于图片部分：我开始曾希望本书的插图仅仅由放大的画格来组成——也就是图像“移植”自真正的电影胶片——而不是工作照，它们一般都不是从电影摄影机的角度拍摄的。由于各种原因，比如考虑到复制放大画格的质量和许多制片厂的不合作态度，我不得不在许多情况下使用工作照。不过，经过筛选的所有图片有助于阐明文本并帮助读者重新唤起对于所论述到的影片的回忆。

奥斯汀

1980年8月

第一部分

无论如何一部电影成为艺术作品时，毫无疑问地要归因于人。但是，电影的诞生和成长并不是因为人，而是因为企业。企业支起画架，买来颜料，安排场景并雇用有潜力的艺术家。在艺术家脱颖而出之前，企业至少是大于这些部分的总和。虽然我们的诗人还没有以某种方式为我们把它阐述出来，但是，一个企业却要维持生机，并且找到了在它当事人的生活和命运之外的命运。

——《财富》(Fortune)杂志，1932年12月¹

自相矛盾的是，作者策略*的支持者崇拜美国，而那里受到的生产限制却是比任何地方都要沉重得多。同样真实的是，正是这个国家给导演提供了最大限度的技术可能性。不过，这两者并不是相互抵消的。我真的认为只要一个人懂得怎样去洞察好莱坞的表现形式，那么他就会看到在其中的自由远远要比大家所说的要大得多，并且我还要进一步地说，类型传统是创造性自由的运作基础。美国电影是一种古典艺术，但是我们为什么不能去崇敬它最值得崇敬的地方，比如说，不仅是这个或者那个电影制作者的天才，而且还有这个体系的全面特质。

——安德烈·巴赞 (André Bazin)²

制片厂制度

法国影评人出身的电影制作者弗朗索瓦·特吕弗 (Francois Truffaut) 最近表示：“当一部

* 坚持特定的“作者策略”的电影导演应当被看做他们的影片的“作者”。——作者注

影片达到某种程度的成功，它便变成一个社会学意义上的事件，它的品质问题便变成次要的了。”³（Truffaut, 1972）一部影片的成功也许依赖它的艺术性，也许不，这是批评争论的核心，而它永远分成诸如约翰·西蒙（John Simon）的精英主义者和诸如保琳·凯尔（Pauline Kael）的平民主义者。但是，对任何影片品质分析都难以摆脱它的社会和经济影响的事实，而这种影片品质本身又是以主观批评的大多数意见为基础的。有趣的是，特吕弗的发现与美国最高法院在1915年的裁决似乎是一致的，“电影的展映完全就是一种商业行为，其起源和操作都是为了利润”。特吕弗和最高法院都认识了一项商业电影制作的基本原则：制片人也许不怎么懂艺术，但是他们懂得销售以及如何系统地交付更多同样的东西。如果制片人交付的东西刚好被评价为艺术，那就更好了。

在本质上，好莱坞制片公司的功能总是去创造特吕弗所谓的社会学意义上的事件。在早期电影制作者尽可能地争取每一个观众的持续努力中，他们调查潜在观众诉求的区域，并且同时标准化那些其诉求已经为观众的反应所证实的区域。在电影商业的逐步发展过程中，作为一个基本的经济学事实，实验有规则地让路给标准化。在1915年到1930年之间，制片厂事实上在电影制作的每一个环节都已经定型了，并且也经济化了。⁴（Balio, 1976）因为这个庞大的精密组织，好莱坞“古典”时期（大约从1930年代到1960年代）的制片厂已经被认为是工厂化的制片体系。这种类比在实际的工厂化实践中不是没有根据的：“制片厂制度”运行就是为了大量生产和大量发行电影。这和“新好莱坞”有着很大的不同，新好莱坞时期的制片厂首先是发行公司——也就是说，它们在很多时候发行独立制作的影片。

直到1950年代，大制片厂（米高梅 [MGM]、二十世纪福克斯 [Twentieth Century-Fox]、华纳兄弟 [Warner Brothers]、派拉蒙 [Paramount]、雷电华 [RKO]）不仅制作电影，还通过各自的发行公司把这些电影出租到各自的电影院线。虽然“大制片厂”——和诸如哥伦比亚（Columbia）、环球国际（Universal International）、共和电影制片厂（Republic）和莫纳格兰电影制片厂（Monogram）等重要的“小制片厂”一起——并没有控制超过全美国1/6的电影院，但它们控制了大部分重要的“首轮”（first-run）影院。在1940年代中期，当好莱坞观众达到顶峰，五大制片厂拥有或者控制了美国25个大城市中163个首轮影院中的126个影院的运作。观众涌到电影院不仅为制片厂带来了大量的收益，他们还决定了制片厂电影制作和电影表达的普遍趋势。在和派拉蒙打了10年官司之后，美国最高法院在1948年终止了这种“纵向结构”的垄断。这是制片厂制度最终“死亡”的最关键因素之一，当然还有电视的出现和其他文化发展的原因。然而，此时的好莱坞已经在一种发展中的、动人的和有利可图的电影叙事表达的方法上读懂了其流行观众的脉搏——剧情片电影制作的惯例也因此牢固地建立起来了。

艺术家和工业家因而被抛入到一种不可避免的与高度生产性的联系之中——他们中的每一位