

〔匈〕贝拉·巴拉兹 著

电影美学

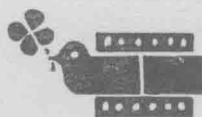
中国电影出版社

电 影 美 学

〔匈〕贝拉·巴拉兹 著

何 力 译

邵牧君 校



中 国 电 影 出 版 社

1982 北 京

Béla Balázs
THEORY OF THE FILM
(Character and Growth of A New Art)
Translated from the Hungarian
by Edith Bone
Dennis Dobson Ltd., London

1952

内 容 说 明

本书是匈牙利已故著名电影理论家巴拉兹的重要著作，作为电影美学理论的一家之说，这本书在电影艺术理论发展史上占有很突出的地位。

本书的中心内容是通过电影艺术形式的发展过程及它同其他艺术形式的联系来探讨电影艺术本身的特性。其中关于无声电影艺术经验的总结、关于有声电影的功过和电影艺术的三大特点等论点，至今仍被电影研究家广泛引用。

电影美学

中 国 电 影 出 版 社 出 版

北京印刷一厂印刷 新华书店发行

开本: 850×1168毫米 1/32 印张: 8 $\frac{5}{8}$ 插页: 2 字数: 210,000

1979年2月第1版北京第1次印刷

1982年10月第2版北京第2次印刷 印数: 24,501—34,500册

统一书号: 8061·1278

定价: 1.05元

目 录

第 一 部 分

一	理论礼赞	(3)
二	古代史	(9)
三	一种新形式和新语言	(15)
四	视觉文化	(18)
五	“可见的人类”	(24)
六	创造性的摄影机	(31)
七	特写	(37)
八	人的脸	(45)
九	变化多端的方位	(73)
十	剪辑	(103)
十一	摇镜头	(125)
十二	摄影机的表现技巧	(129)

第 二 部 分

十三	电影中的风格问题	(141)
十四	先锋派的形式主义	(160)
十五	光学特技、合成摄影与动画	(171)
十六	声音	(180)
十七	对白	(206)
十八	有声喜剧片问题	(216)
十九	对彩色片和立体片的意见	(226)

二十	电影剧本.....	(230)
二十一	艺术形式与素材.....	(242)
二十二	风格问题.....	(250)
二十三	音乐形式.....	(259)
二十四	英雄、美、电影明星及格丽泰·嘉宝.....	(267)

附录二

(111)		二十
(101)		四十
(111)		五十
(091)		六十
(001)		七十
(011)		八十
(021)		九十

第一 部 分

一 理论礼赞

无知的危险

我们都知道并且也都承认，电影艺术对于一般观众的思想影响超过其他任何艺术。政府文化部门的领导人物对于这个事实是深有所感，颇为不安的。但是，在我们中间^①，却几乎还没有人对这个事实所必然引起的危险后果能有足够的警惕。同时，我们也未能足够明确地认识到：如果我们自己不是内行的电影鉴赏家，那么，这种具有最大思想影响力的现代艺术，就会象某种不可抗拒的、莫名的自然力量似地来任意摆布我们。我们必须非常细致地研究电影艺术的规律和它的可能性，否则我们就不可能去掌握和支配人类文化历史上这一最能影响群众的工具。人们也许认为，电影艺术理论作为今天艺术理论中最重要的一个领域，是理所当然的事情。今天谁也不否认电影艺术是我们世纪最富有群众性的艺术，但糟糕的是，他们并不懂得电影艺术乃是群众思想的产物，反而认为人民的思想，特别是城市居民的思想，在很大程度上是电影艺术（它同时又是一项规模宏大的企业）的产物。提高群众对电影的鉴赏能力，实质上意味着提高世界各民族智力。然而，我们几乎还没有人认识到，我们没有把群众的鉴赏能力提高到应有的高度是一件多么危险、

① 指电影工作者。——译者

多么不负责任的事情。

为什么不指导群众去欣赏影片呢？

今天在文化领域内，人们对社会力量的注意并不下于其他部门。然而，在任何一个正式讲授艺术课程的学校里，还都没有电影美学这门课程。我们的许多学院都设有文学系和各部门古老艺术的专修科，但是，就没有为我们今天的新兴艺术——电影，设立专科。直到1947年，法国学士院才接纳了第一位电影工作者。在我们的大学里，都设有文学和各种艺术的讲座，但就没有电影。第一所设有电影艺术理论课程的艺术学院是1947年在布拉格创立的^①。我们中等学校所用的教科书谈到各种艺术，但对电影却一字不提。群众经常听到别人谈论文学和绘画的美学问题，但这些知识对他们说来是毫无用处的，因为他们平时既不读文学作品也不看画。然而这一大批经常看电影的群众却得不到任何指导，谁也不去指导他们如何欣赏电影艺术。

需要一般的知识

世界上有无数电影学派，并且谁也不否认，电影专家是需要有电影理论的。为了研究电影“科学”，巴黎、伦敦和其他各地，都已成立了电影学会和研究性质的电影协会。但目下急需的不是专门的学问，而是一般的知识。一个根本不懂文学和音乐的人，就不会被认为是一个受过良好教育的人。一个从来没听说过贝多芬或米开朗基罗的人也不能厕身于有文化教养的人的行列。可是，一个人如果连电影艺术的基本概念都一窍不通，并且连阿斯泰、尼尔孙或大卫·格里菲斯的名字都从未听说过的话，他却仍然可以算是个有修养、有文化、甚至水平很高的人。我们时代的最重要的艺术竟然在人们心目中成为一种可懂

① 事实上苏联国立电影大学是早在1919年就开始建立，所以这个说法是不正确的。——译者

可不懂的东西。目前我们急需培养群众对电影的鉴别能力，使他们能够对这种最足以左右群众趣味的艺术发生影响和作用。要使每一本关于艺术史和美学史的教科书最后都加上关于电影艺术的章节；要使电影艺术终于能在我们大学的讲座中、在我们中学的课程表上都占有一席之地，否则，我们世纪这一最重要的艺术现象就不可能在我们这一代人的思想意识里深深地扎下根子。

创造性的文化

这一点是特别重要的，因为问题的关键不仅仅在于能否正确地鉴赏电影，并且还在于我们的鉴赏能力是足以决定电影本身的命运的。艺术的命运和群众的鉴赏是辩证地互为作用的，这是艺术和文化历史上的一条定则。艺术提高了群众的趣味，而提高了的群众趣味则又反过来要求并促进艺术的进一步发展。

这一规律对电影艺术来说，要比对其他任何艺术更正确百倍。一个作家可以走在他时代的前面，埋头在书房里写出一本不为当时人所欣赏的伟大作品。一个画家或一个作曲家也都可以创作出留待修养更高、理解力更强的后代去欣赏的作品。这种诗人、画家和作曲家也许会湮没无闻，但是，他们的作品却能留传不朽。

但是，电影如果没有正确的鉴赏，首先遭到灭亡的不是艺术家，而是艺术作品本身，甚至在作品还没有问世以前，就已被扼杀。影片是一个规模宏大的企业的产品，它的昂贵的成本和极端复杂的集体创作过程使任何一个有天才的人都不可能脱离了时代的趣味或偏见去创造杰作。这个道理不仅适用于必须马上赚回成本的资本主义电影。即使是社会主义的电影企业，它也不能为几世纪以后的观众摄制影片。某种程度的成功，换句话说，即受到某种程度的欢迎，对于任何一部影片的产生，都是一个确切不移的、不可缺少的物质条件。奥妙之处就在于：

在电影艺术领域里，必须早在影片诞生以前就先有观众，只有在预先保证有人欣赏的前提下，制片人才能有把握摄制影片。但是，我们所需要的是启发性、鼓舞性和创造性的鉴赏而不是消极的欣赏（即只欣赏已经发现的价值）；我们需要的是从理论上理解影片，和这样一种美学，它并不是从已有的艺术作品中去得出结论，而是在推理的基础上要求或期望某种艺术作品。我们需要的观众是负责的和有能耐的美学家。

这就是电影协会现在在大多数文明国家里纷纷成立的根据。当然，象音乐爱好者协会之类的组织是早就有了，这类协会的目的是使音乐爱好者有机会去欣赏不太通俗的但艺术价值较高的作品，并支持优秀的艺术作品与艺术家（仅限于已经存在的艺术作品和艺术家）。电影协会的理论家会员们的任务就截然不同了，他们应该给制片人提供一批现成的观众，借以鼓励制片人敢于进行一些新的和好的尝试。在资本家中间，以拍坏影片为原则，或者即便在高额票房收入已有预先保证并且自己也能区别影片好坏的条件下，仍然不愿意拍好片子的，毕竟还是少数。观众对电影艺术的发展也负有一部分责任，这种责任感总算是在逐渐加强。我从一个瑞士观众那里第一次听到“电影意识”这几个字，他的所谓“电影意识”在含义上就如同别人所说的“阶级意识”，我们希望其他电影观众也能从上述含义来加强他们的这种意识。

在现代美学家中间，很少有人原则上否认电影的艺术可能性。但是，大多数美学家却认为这门新艺术还很幼稚。这种批评家想等待电影界出现某个莎士比亚式的人物，然后从不朽的经典影片中归纳出结论。这样问题就来了：如果不从理论上和美学上来理解电影，那么他们怎么能认出这种作品呢？他们到哪里去找标准和批判的原则来论证和说明影片质量的好坏呢？

对于美学家来说，现在是一个大好的机会，他们不仅可以记下并阐述那些没有经过他们帮助而创造出来的美学价值，而

且还可以参与创造这种价值，帮助建立为创造美学价值所必需的精神条件。

创造性的理论

阐明内在发展规律的目的和方向的理论，不能仅仅象许莱格尔^①所说的那样：“文艺女神的猫头鹰，不到天黑不起飞。”^②这种理论不能只是事后总结前人的结论，它应该是一种创新立说的理论，它应该能指示未来，在地图上为未来的哥伦布画出尚未发现的海洋。它应该是一种启发性的理论，足以激发未来的新世界探求者和新艺术创作者的想象力。我们不必这样安慰自己说：在别的艺术土壤上培养出来的“一般的”高尚趣味对于一门全新艺术的发展也可以起到充分指导作用的。我写这本书的目的之一，就是要证明在旧有的艺术土壤上培养出来的种种根深蒂固的对艺术文化的旧概念与旧标准，已经成为欧洲电影艺术发展的一个最大的障碍。正是这些不适用于新艺术的旧原则扼杀了正在诞生中的新原则。一架飞机不等于一辆蹩脚汽车，因为你不能在大街上开飞机。经过了无数次实践考验的传统艺术，当然不会象今天刚萌芽的新艺术那样迫切需要理论上的支持。

失去了一个大好机会

电影艺术到现在还没有得到充分发展的这一事实，却给美学家提供了一个空前未有的好机会，让他们能去研究一种正在形成中的艺术的发展规律。早在二十五年以前，我就在《可见的人类》一书里发出了这个呼声，可是，无论当时和以后，都没有得到反应。美学家、艺术史家和心理学家都有机会眼看着

① Schlegel, Friedrich von(1772—1829):德国文学史家、评论家。——译者

② 猫头鹰是希腊神话中雅典守护神的使者。许莱格尔这句话的意思是不要事后方知。——译者

一门艺术正在逐渐成形。因为电影是唯一可以让我们知道它的诞生日期的艺术，不象其他各种艺术的诞生日期已经无法稽考。不少象征性的神话也谈到各种古老艺术的诞生日期，但总不能说明为什么恰恰产生了这些艺术和它们究竟是怎样产生的，为什么它们采取了目前的形式和怎样获得这些形式的，以及为什么它们会成为人类最重要的自我表现手段和怎样成为这种手段的。就是发掘古物或古生物学也都既不能解答这些疑问，又无法说明初生的艺术在原始社会里的作用。我们并不知道这些艺术是在什么样的社会和经济条件之下产生的，我们也不了解当时促使艺术诞生的人类意识状态。所以，我们的学者只好仰赖于假设或多多少少有点冒险的猜测。但是，约在五十年以前（或者不如说三十年前），一门全新的艺术产生了。高等学校为它成立了研究机构没有呢？这个胚胎的发育过程，以及制约着它的蓬勃成长过程的各种规律是如何被揭示出来的等等，人们曾否对之进行连续不断的观察并作下精确的记录呢？

虽然这是人们多少世纪以来第一次有机会亲眼看到文化史上这一罕有的现象，但是，学者们和各学院却让这个机会白白地过去了。电影是唯一在我们时代和我们社会里产生的一种新的艺术表现形式，因此，它也是唯一的我们完全熟悉其各种主要构成元素（包括物质的、思想的和精神的）的艺术。这本来是一个很值得抓住的机会，因为（且不说别的理由）了解这种新的艺术表现形式的发展过程以后，就能有助于解开关于各种古老艺术的许多哑谜。

二 古代史

电影与大规模的企业

我把这一章叫做古代史，因为在它所谈及的时期里，电影还只是市集上的一种杂艺而不是一种艺术。

1895年3月，卢米埃尔兄弟在法国制成了他们的电影摄影机。但是，新的表现方法和电影艺术的新形式与新语言则直到十年或二十年以后才在美国诞生。因此，尽管制片设备早在十九世纪末叶就已经落入一个资力雄厚的法国资本家集团手里，法国电影界却始终没有拍出一部足以代表这种新艺术的作品。所以说，电影艺术既不是从法国电影摄影机里自动产生的，也不是视觉的一般规律的机械表现。必须借助于其他的力量，新艺术才有可能诞生。同时，它之所以诞生在美国而不是在欧洲，这也不是偶然的。

电影技术在二十世纪初叶始具规模；它出现在其他思想产物也开始在庞大企业基础上成批生产的时期里，这并不是偶然的。当时，规模庞大的出版公司、大演剧公司、音乐演出公司、报业托拉斯和成批的影片交易都纷纷出现。文学和艺术的大规模企业化并不是在电影问世后开始的，相反地，电影是在这种倾向正向高潮发展的时候出现的。

拍下来的舞台剧

电影这个新发明马上就被用来大规模地传布戏剧艺术。有了电影摄影机，人们就可以用机制品（也可以说“企业产品”）来代替由真人在舞台上演出的“手工业品”。这样，戏剧演出就成为一种可以无限量地复制和廉价发行的商品。百代公司与剧作家协会在这方面签订了第一个重要的总合同，其中包括有关拍摄舞台演出和发行这类影片的条款。

在那些年代里，电影还只是市集上的一种杂艺、一种纪录奇闻轶事的活动画面，或者一种用以大批复制舞台演出的工具。它还是一种受它自己的一套规律支配的独立的艺术。虽然，电影在当时还只不过是拍下来的舞台剧，然而它在技术方面的巨大可能性很快就使制片人去拍摄一些在室内舞台上、甚至连一般的露天舞台上也都不能演出的场面；电影剧的舞台很快就扩充为整个大地。因此，拍下来的舞台剧从一开始起，就仅是因为壮丽多样的背景效果而大大地扩充并丰富了室内舞台上的戏剧艺术，这不仅是因为有了大场面，同时还由于人们现在已能表现自然现象并加以戏剧化，所以题材和动作的范围也扩大了。

新的题材

著名丹麦制片人乌班·盖德早在1918年就写了一本有关电影的书。这本很有见地的著作还没有提到这门新艺术所特有的新形式和新语言——乌班·盖德当时对这些是毫无所知的。因此他在书里谈的主要是一些特别适合于电影表现的新题材。按照他的看法，每部影片都应该有一个特定的自然背景，这个背景必须对生活在其中的人物发生影响，并对人物的生活和命运起部分的支配作用。这样，在拍下来的舞台剧里就增加了一个不可能在普通舞台上出现的新角色：自然本身。但是，这个

新角色也必须象观众所熟悉的那些旧角色和舞台布景那样遵守舞台的规则。虽然舞台面扩大了，虽然自然环境对人物思想感情的直接作用有时候会对人物的命运起决定性的作用，甚至还可能使全剧增添特色，但是，舞台的基本原则仍然丝毫未变。

这个新奇的现象和题材范围的扩大，变成拍下来的舞台剧的独有特征。在竞争的压力下，这种电影当然就朝着一个非老式戏剧所能追随的方向发展了。电影在问世的最初几年里是以表现运动为主的。那简直是武打片的时代：策马飞奔、跳跃、疾走、赛跑、游泳、爬山……这些都成为影片故事的最重要的元素。影片里往往只有这一类东西。电影表现了人们在任何地方也看不到的东西。

新的角色

然而，电影里很快就出现了新的角色。这种角色在真舞台上很少见，即使有，也是在非常困难的条件之下才能出现的。儿童和动物都上了舞台，这些便是拍下来的舞台剧中的新角色。最初一批电影明星有：百代公司的颇有名的海豹、从阿尔萨斯来的那条名狗琳丁丁和天才神童贾克·柯根（他是卓别林在《寻子遇仙记》一片中的小搭档，是一个极有才能的令人难忘的小演员）。这是一批由于技术的发展而被介绍到戏剧这门老艺术里来的新型角色。由此可见，即使在电影的最初时期，早在它最后获得它那独特的表现方法和特有的形式与语言以前，它就给人们带来了新的题材、新的剧情，甚至新的角色。

打闹喜剧

这时候，一个与众不同的新艺术形式产生了，即打闹喜剧。这个剧种的主人公并不象儿童演员和动物演员那样新颖、独特，他只不过是我们的老朋友——丑角的化身，另外再配上一个助手而已。这两个从马戏场里借来的角色是所有戏剧史上最

早的角色。但是，在马戏场和游艺场的舞台上，丑角和喜剧演员的独特艺术已经没有进一步发展的可能。只有露天演出的舞台剧才能提供为发展他们的表演风格所必需的宽广空间，而电影就是这种露天剧的摄影纪录。

第一批这种影片都有一个永无变化的老一套的结尾，简直可以跟后来的大团圆影片中最后的接吻镜头相配对。老式的打闹喜剧总是以众人一哄而上作结：主角掉在热水里，一下子又跑掉了，一个人在后面追，然后是两个，三十个，最后，影片里所有的人，不管他跟逃跑者有没有关系，都跟上去追。一大群人一哄而上，漫无目的地乱冲一阵。这种运动虽然与剧情毫无关联，但颇能逗笑。在当时的观众看来，电影就是这么一回事，人生事实上也就是这么一回事。

在电影艺术以后的发展过程中，打闹喜剧始终未被淘汰，正如儿童和动物一直是受人欢迎的电影角色一样。因而可以说，早在电影艺术所独有的新表现方法和新的形式与语言正式形成以前，电影艺术中这一具有明确风格的变种就已经诞生了。怎样来解释这个现象呢？

拍下来的舞台剧与真正在舞台上演出的戏剧有一个不同的特点，即前者是无声的。随着后来无声片的发展，对白就为特写镜头中富有表现力的、细致的面部表情和手势所代替。在电影的襁褓时期，甚至面部表情也不存在，因为所有的场面都和舞台场面一样，都是全景。演员必须象哑剧似地使用夸张的手势，好让远处的观众也看得清楚。如果今天的观众再看到这种手势，一定会哑然失笑的。这样一来，初期电影的缺点之一（无声），却由于哑剧表演的滑稽可笑而成为一种风格的创造元素。于是，一种新型的完全靠哑剧表演来构成喜剧情境的剧作手法诞生了。这是一种既不需要说白，也不需要具有个性特征的面部表情的情节喜剧。