

# 世界电影



3  
1987

意大利导演  
鲁奇诺·维斯康蒂



《魂断威尼斯》剧照



阿布德拉什托夫  
导演的影片



《辩护词》剧照

《行星的检阅》剧照



# 世界电影

一九八七年第三期 目 录

---

## 继承与探索

..... [苏联]B. 日丹作  
于培才译 富 澜校 (4)

## 电影的一代

..... [美国]斯·考夫曼作  
于金陵译 彬 华校 (19)

## 形式与传统

..... [苏联]Л. 科兹洛夫作  
白嗣宏译 (34)

## 好莱坞经典电影的历史性含义

..... [美国]戴·波德维尔 作  
珍·斯泰格  
陈 梅译 (72)

## 电影与社会：分析的形式与形式

的分析(上)..... [美国]尼·布朗作  
齐 颂译 崔君衍校 (90)

---

---

---

• 电影剧本 •

魂断威尼斯

.....[意大利]鲁·维斯康蒂作  
赵秀英译 (111)

关于《魂断威尼斯》

.....[意大利]贾·隆多利诺作  
尹平译 (160)

• 影视理论教程 •

剧作结构论(三)

.....[日本]野田高梧作  
陈笃忱译 (166)

• 电影人物 •

阿布德拉什托夫和他的影片系列

.....胡榕作 (192)

• 经验谈 •

演员与导演的合作

.....[美国]查·赫斯顿作  
任永安译 (205)

• 评论与鉴赏 •

一个反现存体制的人

——评《出租汽车司机》

.....[美国]波·凯尔作  
林瑞颐译 (221)

---

---

---

· 当代创作倾向 ·

不要自作聪明

..... [苏联]C. 舒马科夫作  
黎 力译 (228)

· 电影史研究 ·

美国大学中的电影教学

..... [美国]贝·休斯顿、尼·布朗作  
孙建秋、肖 模译 (242)

· 外国电影书评 ·

《电影季刊》图书集锦

..... [美国]欧·卡伦巴赫等  
齐 颂译 (253)

补白 (227)

柯克·道格拉斯和安吉·迪克森主演的美国影片《巨人的投影》

..... 封一

意大利导演鲁奇诺·维斯康蒂和他导演的影片《魂断威尼斯》

剧照..... 封二

阿布德拉什托夫导演的影片《辩护词》、《行星的检阅》..... 封三

苏联演员基里尔·拉符洛夫..... 封四

世界影星：玛丽莲·梦露..... 插一

世界影星：查尔顿·赫斯顿..... 插二

第59届奥斯卡奖提名影片《有风景的房间》剧照..... 插三

第59届奥斯卡奖提名影片《翌晨》、《传道》剧照..... 插四

---

# 世界电影

一九八七年第三期 目 录

---

---

## 继承与探索

..... [苏联]B. 日丹作  
于培才译 富 澜校 (4)

## 电影的一代

..... [美国]斯·考夫曼作  
于金陵译 彬 华校 (19)

## 形式与传统

..... [苏联]Л. 科兹洛夫作  
白嗣宏译 (34)

## 好莱坞经典电影的历史性含义

..... [美国]戴·波德维尔 作  
珍·斯泰格  
陈 梅译 (72)

## 电影与社会：分析的形式与形式

的分析(上)..... [美国]尼·布朗作  
齐 颂译 崔君衍校 (90)

---

---

---

---

· 电影剧本 ·

魂断威尼斯

.....[意大利]鲁·维斯康蒂作  
赵秀英译 (111)

关于《魂断威尼斯》

.....[意大利]贾·隆多利诺作  
尹平译 (160)

· 影视理论教程 ·

剧作结构论(三)

.....[日本]野田高梧作  
陈笃忱译 (166)

· 电影人物 ·

阿布德拉什托夫和他的影片系列

.....胡榕作 (192)

· 经验谈 ·

演员与导演的合作

.....[美国]查·赫斯顿作  
任永安译 (205)

· 评论与鉴赏 ·

一个反现存体制的人

——评《出租汽车司机》

.....[美国]波·凯尔作  
林瑞颐译 (221)

---

---



---

· 当代创作倾向 ·

不要自作聪明

..... [苏联]C. 舒马科夫作  
黎 力译 (228)

· 电影史研究 ·

美国大学中的电影教学

.....[美国]贝·休斯顿、尼·布朗作  
孙建秋、肖 模译 (242)

· 外国电影书评 ·

《电影季刊》图书集锦

.....[美国]欧·卡伦巴赫等  
齐 颂译 (253)

补白 (227)

柯克·道格拉斯和安吉·迪克森主演的美国影片《巨人的投影》

..... 封一

意大利导演鲁奇诺·维斯康蒂和他导演的影片《魂断威尼斯》

剧照..... 封二

阿布德拉什托夫导演的影片《辩护词》、《行星的检阅》..... 封三

苏联演员基里尔·拉符洛夫..... 封四

世界影星：玛丽莲·梦露..... 插一

世界影星：查尔顿·赫斯顿..... 插二

第59届奥斯卡奖提名影片《有风景的房间》剧照..... 插三

第59届奥斯卡奖提名影片《翌晨》、《传道》剧照..... 插四

---

# 继承与探索\*

[苏联] B. 日丹

于培才译 富 澜校

**“从过去的经验中，要善于取得  
火焰，而不是灰烬”**

当代电影艺术中对新的表现手段的探索仍在继续进行。电影的语言不断得到丰富，获得本时代的表现特征。

时代向电影艺术提出新的课题，不断扩展和更新电影艺术的形象修辞学、戏剧性概括的原则、艺术手法和手段的体系。生活的内容在变化，反映生活的形式也在变化。

在当代现实中，随着尖锐的社会矛盾和激烈的思想斗争，不断产生着前所未有的冲突、抵触和情况，因而也就产生着在艺术中揭示和表现它们的新形式。电影形象的本性本身、它的内在结构和诗学也变得日趋复杂。情节、性格以及主人公这些剧作范畴的内涵有了极大的扩展。艺术的种类和样式方面也发生了演变。

但是，这是否就可以说，电影艺术表现手段、电影艺术语言和概括手法进一步的和必然的发展，就要沿着同以往取得和发展

---

\* 本文译自《电影的美学》第八章，苏联艺术出版社，1982年版。——编者

了的东西直接绝对对立的方向进行，无须保留以往艺术成果中一切有价值的东西呢？为了什么缘故艺术上每迈出新的一步，哪怕是剧烈的、质的飞跃，都总要伴之以一个“反”（反小说、反戏剧、反电影）的概念呢？

对于奉行破坏一切、否定一切原则的先锋派和新先锋派美学来说，“古典”和“现代”这样的概念是绝对对立的。然而实际上，在艺术的现实中，在多侧面的创作过程中，并不存在纯粹的、凝滞的古典，也不存在与以往经验无关的现代。

在艺术中也像在生活中一样，从没有绝对的新。没有什么东西是“无所由来”的。艺术中的革新与传统之间不存在硬性的、固定不变的界限。它们之间的界限是异常灵活的。没有进步的传统作实验的土壤，就不会有革新。正是传统才使我们有可能更深刻地理解现代，而现代又总是历史发展的结果，并且最明显地向我们揭示出现代本身的特点。正是社会主义现实主义方法（我们将在下面加以论述），使艺术有可能从过去的伟大传统中发掘出现代的新义。

我们往往有些形式化和简单化地看待艺术中的现代性或者说现代的东西这个概念。艺术就其本性而言，并不是现实生活在时间上的加减法。艺术中的现实不仅是作为人的生活 and 活动背景的外部环境，而首先是作为这一现实的主要部分的人本身。如果说，某些遥远的历史事件能够感动、触动、激动和打动当代人，那么，这已经就是具有现代性的了。艺术家能够并且应该从本时代的需要出发去反映别的时代，反映那些过去存在、今天仍然以一种新的时间上的质而存在的“永恒的”问题。过去不可能与现代社会发展的大方向无关。当代社会一切有价值的东西，都是世代代积累起来的。它们正包含着不同世代之间的活的联系。B. 雷

巴科夫院士在对《共青团真理报》(1980年7月6日)记者的答问中,谈到历史在当代世界的作用时正确指出:“我们的祖先经过许多世纪一代一代创造出来的那些进步事物,包含着某种绝对超越时间的、永恒的东西,即人民精神、崇高的理想和光明的憧憬;它有助于每个人理解我们民族和社会的实质。文化和历史的遗产是巨大的道德力量。”

“极其珍重地对待历史、对待过去,是我国人民的悠久传统。接受这一优秀传统并将其继承下去,也是当代青年的义务。”

人民精神、崇高的理想和光明的憧憬是艺术史上永恒的范畴。真正的艺术都是依赖这些范畴的内涵而生存和发展的。

创作原则的历史演变,形象地把握世界的手段和方式的历史嬗替,尽管极其复杂,在外表上充满矛盾,却决不是杂乱无章的。从这种更替中总是可以看到前进运动的内在的继承性和逻辑性。艺术正如任何活生生的现象一样,是有其内在的规律和继承性的规律的。

从解决本时代的新课题出发,批判地接受传统与继承传统,便会导致新的发现。用让·饶勒斯<sup>①</sup>的话来说,从过去的经验中,要善于取得火焰,而不是灰烬。

艺术家不能不进行探索。不探索新事物,艺术就无法发展。但探索并不是标新立异。要想人为地做一个革新者和新事物的探索者是不可能的。列夫·托尔斯泰在致列昂尼德·安德烈耶夫的一封信中提醒他(“应该特别警惕”)避免这样一种“时常可以见到的,并且我觉得特别是当代作家(所有颓废派都是靠的这个)都犯

---

<sup>①</sup> 让·饶勒斯(1859—1914):法国历史学家、哲学教授,法国社会党右翼首领之一,著有《社会主义法国革命史》。——译者

的毛病，即希望别出心裁，标新立异，使读者大吃一惊，目瞪口呆……这样做就排除了质朴，而质朴却是美的必要条件。朴实无华或不事雕琢的东西也许是不好的，但不朴实的、矫揉造作的东西却不可能是好的”<sup>①</sup>。那种单纯为了“标新立异”或“别出心裁”而创造出来的东西往往是短命的。现实主义艺术传统的实质，正在于艺术与本时代生活的密切联系。如果艺术家感觉不到自己时代脉搏的跳动，那么即便是最崇高、最美好的传统对他也无济于事。革新不是来自凭空臆造，而是产生于思想和感情的内在统一、世界观的统一和善于发现并识别自己时代的本质特征和基本规律的本领。真正的艺术发现总是和时代的主要历史内容密切相关的。革新首先就是艺术地把握生活本身内涵的新事物。从这一意义上说，革新是一个自然的范畴。

每一部真正的艺术新作品，都既是内容上又是形式上的艺术发现。当代艺术中往往被摆在首位的形式上的新颖，首先应该来自对生活的分析的新颖和深刻。

从上文列举的现代主义美学的那些宣言，而且不仅是宣言，我们已经可以断定，在极力肯定所谓中立客观的、“现代的”描写方法的背后，在大肆宣扬艺术家的“创作自由”和“不受雇佣”的原则背后，实际上是有意回避对现实进行社会的、阶级的分析，对现实做历史具体的理解——当今资产阶级美学正是从这种立场出发，打着追求“生活真实”的借口和幌子来反对现实主义，尤其是反对社会主义现实主义的。

而且，提出那些非戏剧化、非英雄化、非结构化的概念本身，也就是针对着社会主义现实主义所倡导的按生活的革命性发展、

---

<sup>①</sup> 见Л.托尔斯泰：《与俄国作家通信集》二卷集、第2卷，文艺出版社，莫斯科，1978年版，第413页。

接走向未来的革命性趋向来反映生活的新方法的。那些老的和新的现代主义意识形态家们正是为了这一点才大肆攻击爱森斯坦、普多夫金、杜甫仁科和瓦西里耶夫兄弟影片的诗学，攻击他们“完善的剧作连贯性”，攻击他们对生活事实的选择和处理，攻击他们鲜明的思想立场。

社会主义现实主义在反映丰富多样和充满矛盾的新现实生活的同时，在艺术形式上也是富于革新性的。它始终要并且必然要探索新的形式。A. 法捷耶夫正确指出，“社会主义现实主义的重大成就同时也总是形式上的出人意料的创新。”

社会主义现实主义美学的创作原则，尤其是党性、人民性和历史性的原则，保证了进行选择的确切思想美学界限，进行艺术概括的真正自由和全面把握生活的自由。

所谓生活“流”和意识“流”，无情节纪实性或是所谓“非戏剧化”以及“非英雄化”之类的理论，把生活的真实归结为外部的逼真，归结为个别的偶然因素的真实，而不管它们与整体、与生活中共性的和主要的东西的内在联系。

在谈到当代电影的新途径，谈到它日益丰富的认识生活和表现生活的手段时，首先应该指出，即使在这些新途径方面，也是与“无边现实主义”的拥护者的意见完全相反，现实主义美学和现代主义美学是撮合不到一起的。

之所以撮合不到一起，首先是因为二者的审美理想是截然不同的；这是两种相互排斥的思想审美观念，是两种对艺术手段和艺术职能的不同的理解。在艺术中，正如一般地在意识形态中一样，是不可能有什么折衷和妥协的。

现代主义美学向明确的思想性提出了无政府主义的挑战，从而从艺术本性中剥夺了它最重要的品质——和谐。现代主义就其

本质而言是反电影的，因为它瓦解电影艺术的综合本性，尤其是破坏艺术中人的形象的和谐以及社会和个人的和谐。正如批评界正确指出的那样，现代主义是对人的掠夺，是对人的内心世界的掠夺，是对艺术中的人的扼杀。对于这种扼杀，当代电影提供了比任何一种艺术都更为广泛的可能性。

在这种情况下，还能有什么“革新”可言呢？早在1913年И.布宁就曾写道：“我们经历过了的，有颓废派，有象征主义，有自然主义，有春宫，有抗神，有造神，有某种神秘主义的无政府主义，有狄奥尼斯<sup>①</sup>，有阿波罗，有“飞向永恒”，有虐待狂，有承认世界，有不承认世界，有亚当主义，有阿克梅主义……这真够个乌七八糟的大杂烩了！”<sup>②</sup>

事实上，在今天的新左派和新新左派的“新语言”中，又有什么新鲜货色呢？譬如，在马列维奇于1913年推出的颇为轰动的《黑色方块》和半个世纪以后的1963年在纽约一个展览会上展出的劳申伯格的《黑色绘画》之间，又有什么区别呢？

诚然，当代的现代主义，尽管把非理性化和非人性化引向了极端，它的策略，比起譬如说本世纪初的意大利未来派或俄国未来派、物体派或至上主义等的手法要高明得多。破坏的手段如今变得更加巧妙，“在纲领上”更加咄咄逼人。如果说，马列维奇断言他的《黑色方块》并未超出纯形式的规范，那么，劳申伯格在他的《黑色绘画》中则公开声称“生活侵入艺术”。不过，从其思想的、美学的意向的观点来看，这二者并不具有什么原则性的区别。

然而，还是不能不看到今天现代主义的手法和策略所具有的

---

① 狄奥尼斯是希腊神话中的酒神。——译者

② 见《布宁文集》，九卷集，第9卷，第529页。

某种新的东西。当代资产阶级美学的特点是力图削弱马列主义的影响（连极端的资产阶级思想家也承认马列主义在当今拥有巨大的影响），这表现在他们以各种不同的方式，试图把唯物主义美学的个别原理同反唯物主义的颓废派理论、尤其是新弗洛伊德主义“学说”调和在一起。

现代主义美学为了迎合新的时尚，并把自己的论据改头换面，并非偶然地发展到鼓吹两种截然对立的世界观是“相似”的，因而也是有可能加以调和的，发展到设法“扑灭”它们之间的斗争。譬如，新弗洛伊德派在解释人道主义时试图证明，当代弗洛伊德主义由于具有了高超的心理分析技术，已经接近于马克思和列宁的学说了。让·保罗·萨特索性主张用存在主义来补充马克思主义，说是只有存在主义才能最完整地在艺术中揭示人类个性的深层。

当代的现代主义尽管充满矛盾，成分驳杂，具有诸多细微差别，实际上只不过是艺术意识堕落的、帝国主义社会条件下堕落现象的极端的、怪异的形式而已。无怪乎像奥尔特加—伊—加塞特这样的现代主义维护者把现代主义的当今阶段说成是“捉弄人的挑衅性的逆反情绪变成审美享受的因素”<sup>①</sup>。这话相当准确地说明了如今在现代主义电影中所发生的那些“变化”。带有破坏性的怀疑论哲学、病态心理——所有这些即使在像安东尼奥尼的《放大》或伯格曼的《人物》这样的重要影片里，也变成了“审美享受”的因素。

将“客观的不和谐”奉为信条的现代主义美学，今天找到了解决电影形象内部结构的独特方法。它把电影形象的结构分解开来，

---

① 见奥尔特加—伊—加塞特：《艺术的反人性化》，纽约，1956年版，第40页。



把其中个别元素加以绝对化，用“借助于感觉、直觉、无声顿歇和短暂瞬间而展开的运动”顶替了银幕上的内容和情节。

法兰西科学院士、拉露斯出版社（1970）出版的两卷本《艺术和当代世界》序言的作者雷乃·荣格正确指出，先锋派的美学探索“日趋变成模仿喊叫，变成挑衅性的狂吼。一切都是为了加强刺激。他们所追求的，与其说是创造什么东西，不如说是制造刺激”。

萨特于1965年在《新观察家》杂志中正确地断言，先锋派的立场是否定性的，这种立场更多是取决于他们否定什么，而不是他们创造什么。

然而，今天的现代主义已经不仅仅满足于议论现时，它还试图预卜自己的未来。1974年巴黎出版了一本R. 阿尔贝斯的《2000年的文学》，作者在书中继承和发挥了“新”小说或“新新”小说、“新”批评或“新新”批评的逻辑，断言说，在未来的文学作品中，既无开端，也无结尾，既无前因，也无后果，时间和空间都将是变了形的（什么东西，由何而来，都将变得没有任何意义），具有个性特征的性格将不复存在，那将是一个无名人物和“不可解的天书”的时代。显然，如同艺术史上已经发生的那样，戏剧和电影也将效仿文学。它们也将迎来一个不可解的戏剧和不可解的电影的时代。

现代主义就是这样思考或是幻想自己的未来的，也就是说，它的艺术的最高标准将是不可解。让·谷克多早在他的《电影谈话录》（1951）一书中做了这种以不可解为新标准的理论论证，他断言：“它（指艺术作品——作者注）越是晦涩难懂，就越能延缓绽开自己的花瓣，从而延缓自身的凋零……一部作品若不能保守秘密而过快地披露，就会有迅速枯萎的极大危险，落得只剩下