

論電影藝術

歐納斯特·林格倫著

中國電影出版社

論 电 影 艺 术

(英国)欧納斯特·林格倫著

何 力 李庄藩 譯

中国電影出版社

1953·北 京

The Art of the Film
An Introduction to Film Appreciation
by Ernest Lindgren
London, George Allen and Unwin Ltd.
1949

內 容 說 明

本書是英國著名電影理論家林格倫所寫的一部系統地論述電影藝術的著作。作者在扼要地介紹了影片的攝制組織、拍攝過程和技術要素以後，着重分析了電影藝術的各個要素，如故事片的結構、蒙太奇問題、影片的攝影技巧和造型方面的問題、影片中的音響和音樂問題，以及電影演員的技巧問題，等等。

作者在本書中的許多觀點是可以爭論的，但本書大膽地提出了并試圖解決一系列重大的電影藝術問題，這些問題的提出和解決是值得我們的電影藝術家和理論工作者深切注意的。

本書并附有蘇聯電影理論家А·馬契列特為本書俄譯本所作的序言，可以有助於我們對這本著作的評價。

論 電 影 藝 術
(英國)歐納斯特·林格倫著
何 力 李庄藩譯

*

中國電影出版社出版

(北京西單倉廠寺12號)

北京市書刊出版業營業許可証出字第089號

北京外文印刷廠印刷 新華書店發行

*

開本850×1168公厘 $\frac{1}{32}$ ·印張5·插頁16·字數170,000

1957年12月第1版

1958年6月北京第2次印刷

印數2,151—2,700冊 定價(7)0.90元

統一書號: 8061·154

目 录

俄譯本序言（苏联 A·馬契列特）	（ 1 ）
序	（ 15 ）

第一部：

一、創作上的分工	（ 17 ）
二、电影制作者的工​​具	（ 28 ）

第二部：

三、故事片論	（ 37 ）
四、蒙太奇論：若干基本原則	（ 46 ）
五、蒙太奇論：格利菲斯与爱森斯坦	（ 62 ）
六、音响論	（ 83 ）
七、电影摄影論	（ 97 ）
八、电影音乐論	（ 114 ）
九、电影表演論	（ 125 ）
十、电影作为一种艺术	（ 134 ）
附录：电影剧本示范（英国电影剧本“煤气灯”中的一段）	（ 147 ）

俄譯本序言

(苏联)A·馬契列特

讀完了最後的一頁。你闔上林格倫的這部著作，雖然還不能有把握地去評價它，心裡却有一種愉快的、但又很難表達的感覺。

你不禁回想起跟外國朋友的幾次會見。當你坐車經過陌生的地方，你看到了異鄉的生活。從表面上看來，你好像進入了這種生活，但實際上，這種生活和你卻有着難以逾越的界限。現在，你在路上開始和別人談起天來，其中有一次漸漸地談得很長，甚至彼此傾吐衷曲。

和你談話的外國人用不同的眼光去看世界。他的觀點和你所習慣的蘇維埃觀點完全不同。很多他所肯定的東西在你看來是很幼稚的，於是你產生一種迫切的願望，想介紹這個新朋友了解蘇維埃人的世界觀。

但你還是怀着尊敬的态度指出，這個和你談話的人願意追求真理，具有很高的智慧，也有明確的判斷和廣博的知識。他對周圍環境非常了解，所以也使你對周圍環境越來越了解，越來越明白，並且使你從這裡發現早先所沒有發現的先進事物的幼苗，原來先進事物正在為自己開辟未來的道路。

這個和你談話的就是林格倫，我們看到他很聰明，好學不倦，並且真正熱愛電影藝術。誠然，他還遠遠不能對他所提出的問題作出正確的結論，但是這些問題的提出，所引材料的新奇，以及作者論證的獨創性，都是非常有意義的，它們擴大了讀者的電影視野，使讀者得到許多新穎的、重要的知識。

雖然我們必須與作者得出的許多結論展開爭論，但這樣的爭論還是有益的，因為他所注意的都是重大的問題。而且，對其中某些問題，我們的電影學不是還沒有加以注意，就是還沒有充分研究過。

林格倫的這本書是為很多人寫的，這是它的優點，本書的對象是每一個，按作者的話說來是，“那些開始以嚴肅的態度來對待電影的初學者。”

要完成這樣的任務不是簡單的事，須知書中所談到的一些問題，甚至對專家來說也是非常複雜的。幸而作者有出色的通俗解說的才能，這就幫了他的忙。作者沒有採取簡單化的方法，而是鮮明地、朴素地敘述了像影片的劇作、影片的造型方面以及電影藝術的特性等等這樣複雜的問題。

这本书有一个引人注意的特点，这就是作者把电影的制作过程看作是一个统一的不可分割的整体。在我们面前电影艺术不仅是一个艺术范畴，而且是与技术—工艺紧密联系着的，并部分地与电影生产的经济联系在一起。应当承认，作者确实是很自然地把电影的各种因素当作一个有机的统一体来叙述的。

在这本书里，许多东西都说明作者力图克服资产阶级艺术思想及其偏见的陈规旧套。林格伦对苏联电影导演的创作抱着很大的同情和善意。他对苏联电影导演在世界电影艺术的实践与理论中的作用给予很高的评价，虽然有时他所发现的并不是他们的真正的贡献。

但是，由于作者不是从马克思主义的观点出发去研究书中的问题，而且还企图把电影艺术的研究最后局限于“纯艺术”的探讨，因此，有时作者根据自己的有趣的观察而得出的结论也很容易被驳倒。

例如，我们不能同意林格伦的这种说法，他认为艺术是通过艺术家破坏自己所创造的规律并建立新的规律而发展的。他说，对“创造规律的艺术家”来说，“根本不存在规律”，这种唯意志论完全违反了马克思列宁主义的美学。艺术从属于客观的科学标准，这是无可争辩的；哪怕只说一点也足以证明，例如，艺术家（如果他还想成为艺术家）不能任意违背必须把典型性格表现在典型环境中的规律。

我们必须对林格伦所说的“任何造型艺术都应当首先看作是生活态度的表现”这个论点作某些修正，使它更加确切。

艺术和现实的关系问题当然是美学理论的基础。唯心主义美学的特点是艺术与现实的割裂，而唯物主义美学的基础，则是把艺术理解为正确地 and 形象地反映客观现实的本质。

“生活态度”的问题和这个问题有着有机的联系，所谓生活态度也就是艺术家对生活的主观评价。但这个问题只有在评价形象的客观意义，而不是在评价艺术家的主观意图的条件下提出才是正确的。

必须指出，作者在书的后半部正确地解决了艺术家对现实的态度问题。林格伦正确地认为，要批判一部作品就一定要“理解作品所包含的思想并明确这种思想的意义”。他强调指出，任何影片都渗透着思想，不论是作者或观众，都不能回避电影作品的思想倾向性问题。

在这里，林格伦很好地理解“不可信任的百万富翁”在资本主义社会中的作用，他们胸有成竹，只把金钱供给那些可以让他们操纵影片思想的人。

作者对这种情况不抱任何幻想，他懂得正是这种情况妨碍了真正的艺术创作，并使真正有才能的人不能发挥自己的才能。

众所周知，在“自由世界”（資本主义的辯护人这样称呼它）的条件下，艺术家完全依赖于金錢。林格倫十分具体地說明了这种情况在电影艺术界的表現。我們清楚地看到，正是在这里，依赖于金錢的情况得到了最露骨的表现。的确，贝多芬除了鋼琴、笔和紙以外什么也不需要，但在电影中，作者为了实现自己的意图就需要足以建造一座医院那么多的資金。

在資本主义世界的条件下，只有資本家才出得起这么大一笔錢。而他所以出那么大一笔錢，是因为他有可能获取巨大的利潤，同时又可能从艺术上来为自己的騙取巨大利潤的生活方式作辯护。

林格倫令人信服地論証了金錢对艺术家的势力，但他沒有指出这种势力对观众也有普遍的影响。观众不得不靠那些根据資產階級思想的优秀廚师的配方和在他们的监督下巧妙地制造出来的“精神食粮”，作为营养。

林格倫錯誤地理解使群众吞食这种不良食物的社会原因，以为这是群众自由流露出来的偏爱，所以电影制片厂的老板不得不使自己的剧目去服从群众的偏爱。

这种糊涂思想必然引导本書作者得出非常錯誤的結論。林格倫认为，使广大群众能够对影片作应有的批判分析，这就是改善群众趣味的唯一方法。

但是，用这种方法决不能使广大观众的美学趣味得到真正的提高。在这里，只有介绍人民去欣賞大量具有崇高思想和优美形式的艺术作品，才能真正提高广大观众的美学趣味。因此，如果认为观众美学趣味的变坏不是資產階級艺术的思想艺术水平低下的結果，而是它的原因，这当然是非常錯誤的。

电影导演希区柯克說，如果观众同意的話，他希望以后能得到更多的自由。这句话在書中引用了好几次，并且被用来作为本書的結束語。但它不能得到也不会得到苏联讀者的支持。

这句话所包含的意思是錯誤的，因为这位艺术家认为，限制創作自由的罪人不是雇佣他的使他完全陷于从屬地位的資本家，而是所謂帶着不良趣味的人民群众。但实际上，只有天才的进步的艺术大师才能摆脱資本家的束縛，因为他们的艺术得到了广大群众的积极支持，真正成为人民的艺术。这样的例子就是优秀的意大利影片。这些影片的作者懂得，人民不需要色情、荒誕、犯罪和流血为題材的影片，而需要真实地表现生活的、提出巨大的社会問題的影片。这些艺术家摄制了一系列描写人民的生活、习惯、事业和希望的出色作品。他們为人民所理解，也受到人民的欢迎。

林格倫虽然对艺术家在資本主义社会中的自由不抱幻想，但还是做了垂死的啓蒙学派思想的俘虏，这一点在他的一系列观点中还远不是唯一的矛

盾。例如，林格倫在肯定心靈的力量是一部作品藝術價值的基础這個思想之前，從華滋華斯的“抒情歌謠集”第二版（1800年）的序言中引來了一段話，但是大家都知道，這篇序言是反動的浪漫主義“湖畔詩派”的宣言，這個流派所崇拜的是無意識的、來世的和神祕的東西。

華滋華斯、柯立奇、騷塞的詩篇的藝術魅力，其實是最不能使人鞏固對人類心靈的偉大力量的信心。

蘇聯讀者和本書作者在觀點上的分歧還不止這些。在閱讀的過程中，我們雖然對作者所提出的問題感到興趣，但有時也不能同意他所作的結論，從而經常引起我們對這些問題的積極爭論。因此，本書前面的這篇文章與其說是一篇普通的序言，倒不如說是與本書作者所進行的論戰來得更確切些，這樣看恐怕不能說有什麼不好。對電影藝術問題進行活潑的討論，哪怕彼此觀點不同，只要真誠希望最好地滿足人民群眾思想上和美學上的要求，我認為這正是我們的電影學所最需要的。

本書的第一部分向不熟悉電影生產的讀者介紹了攝制影片的準備、拍攝和剪輯過程、創作人員的分工，以及保證實現藝術意圖的電影技術的基本因素。

這方面的材料作者主要是取自好萊塢的實踐。這有助於我們了解這些電影企業主在影片的思想和美學領域中實現自己的統治的具體形式。

但不管文學劇作基礎的思想藝術質量怎樣，把這個基礎體現在影片中的工藝學，卻很少與我們所採取的工藝學有什麼區別。在這裡，主要是由生產本身的特點來決定的。

這在很大程度上還跟技術有關，就技術設備的職能來說，任何電影製片廠的技術設備或多或少是一樣的。因此，林格倫的這本書能夠使蘇聯讀者了解影片攝制過程的大概，因為任何國家的電影生產的大概情形都是多少相同的。

作者只用了短短幾頁就對影片是怎樣製成的這個問題作了通俗的解釋，而且在這以前還簡短地敘述了電影發明的歷史（雖然有些片面）。毫無疑問，電影專家對作者的這種才能是會給予很高的估價的。

在本書第二部分里，林格倫首先分析了故事片的結構，他把這一章形象地稱之為“故事片的解剖學”①。

林格倫認為，使影片的各個組成部分結合起來，最後達到藝術上的統一的因素是動作。但他所指的不是詳細規定影片中的動作的情節線索，而是能

① 本書第三章的原標題為“故事片的解剖學”，現譯作“故事片論”。

够表达影片主要内容的情节梗概。林格倫为这种情节梗概取了一个很特别的名詞，叫做“情节主题”。實質上，它与影片的“貫串动作”这个簡短的名詞差不多。

林格倫認為，影片的全部因素都必須直接从属于作者的思想意图，但只做到这一点，并不能保証影片的艺术完整性。要达到艺术完整性，还必须使作者的意图表现为明显的动作綫索。

应当承認，我国某些甚至是非常重要的影片的结构也是片片断断的，所以影片的艺术完整性問題确实是非常值得我們注意。然而，在苏联电影学方面却很难想得起有論述这个問題的著作。林格倫对这个問題談了很多，从而为研究这个問題打下了基础，这是本書的一个不可否認的优点。

作者強調剧作家在写作剧本的最初就規定情节梗概的重要性。但同时，他却沒有充分估計到情节的形成和性格的有机的“自我发展”过程之間的联系。

只要剧作家动手去写情节梗概，他就必須以形象和电影艺术的表现手段来进行思考。林格倫說到这点时正确地指出：“对有才能的艺术家說来，他所利用的表现手段所具有的自然局限性將是使作品更为完善的良好条件，而决不是可厌的束縛物。”从这里得出一个很重要的結論：虽然利用电影所沒有的和从其他艺术那里借用的表现手段可以扩大艺术家的自由，但这样势必就会削弱影片的感染力。

这个重要的和有意思的見解使我們想起了最近越来越多的現象，即对銀幕上所发生的事情加以文学的注解，也就是从画面外傳來了解說詞。难道不应当考虑一下这个手法有多大艺术价值嗎？

林格倫先談到电影艺术的表现手段的性質和特点，然后从这里談到了蒙太奇的問題。事先他就很好地說明，镜头是摄影机从一定位置上拍摄下来的未来影片的一个最小部分。

作者成功地引来的一些文学例子，有力地帮助我們去理解这个問題。在这些例子中，事物和現象的描写都是从一个在仔細地观察生活，同时又注意各种各样的事物的人的視角出发的。看了这样的文学例子，我們就清楚地理解到，改变摄影机位置的技术可能性是完全可能被广泛地利用来作为电影艺术的極重要的表现手段的。在这里，作者非常形象地說明了个别镜头与这些镜头的蒙太奇之間的区别：前者是把我們所看到的東西固定下来，后者則表明我們是怎样去看的。

大家知道，影片的速度和节奏在很大程度上是依靠适当地选择短镜头或长镜头来达到的。林格倫用一系列令人信服的例子來說明这个原則，并把这

个原則跟影片对观众的情緒感染的問題联系起来。作者強調指出，电影剧本是蒙太奇从意义和情緒上感染观众的源泉。这就說明了剧本对蒙太奇的影响处于优先地位，而剪辑工作則处于从屬地位。

用較长或較短的镜头把許多视觉形象連接起来的手法只是在电影里才有。但林格倫指出，这种手法所造成的印象不是只有电影才能給予，有时在我們的日常生活中也可以得到。

在这里，作者对现实主义影片的蒙太奇質量提出如下的重要标准：只有当蒙太奇与我們对现实的普通的真实感受不存在矛盾时，它才具有艺术价值。而要达到这一点，就必须使蒙太奇的手法觉察不出来。

接着林格倫指出，蒙太奇能够突出最有意义的細节，从而使主要的东西更加明显起来。从这里他看出蒙太奇的一个很重要的方面，那就是它能够用来作为艺术选择的手段。

如果在我們近年来的电影学著作中找一找，那就根本找不到涉及“电影的标点符号”（这里指籊出籊入、化出化入和漸显漸隱等手法而言）的著作。我們对“一場戏”和“一个場面”这两个名詞的理解是各式各样的。林格倫在談到蒙太奇的問題时也談到了这些問題，并且談得相当清楚。

作者上面所說的一切，完全足以說明蒙太奇作为影片的一个因素的基本原則。但林格倫还不只說了这些。他認為，由于蒙太奇帶來了一些独特的艺术可能性，电影才有权被称为一种独立的艺术。为了說明這個問題，作者又化了一整章的篇幅。

林格倫認為，蒙太奇是其他艺术表現手段所無法获得的独特的电影詩体的源泉。就像在文学中那样，句子的安排、配合、音韻和节奏合在一起会造成作品的詩的气氛，在电影中，由蒙太奇所造成的镜头的安排和配合也能达到同样的目的。林格倫認為，由这样产生的影片形式本身并没有什么意义。他把镜头的蒙太奇結構所具有的詩的可能性比作文学中的詩句，認為蒙太奇句子和詩句一样，是詩意地表現内容的重要因素。

然而，影片不同于其他艺术作品的特点是什么呢？林格倫認為，这个特点就是活动。活动之于电影导演，就像綫条和彩色之于画家，就像乐音之于作曲家，也像語言之于作家。

同时林格倫解釋道，这不是指镜头内部的活动，而是指观众意識的活动，“他們（观众——馬契列特注）虽然靜坐不动，他們的思想却由于蒙太奇的作用而活动了起来”。

由于对活动作这样的理解，蒙太奇的質量，如果不能說是对电影作品进行美学評價时的基本标志，也应该說是極其重要的标志。于是林格倫很自然

地肯定說，由于蒙太奇的緣故，优秀的默片要比有声影片更接近于真正的艺术作品。因此，林格倫認為，改善电影艺术的基本問題在于探索一种“把无声电影的最好的因素和有声电影的特点結合起来”的风格。

我們不能同意对蒙太奇的意义作这种有些片面和極端夸大的評价。林格倫在这个問題上的观点的形成，毫無疑問是受了爱森斯坦和普多夫金在无声电影时期的艺术实践和理論观点的影响。

作者認為，任何一种艺术的某个艺术特点就是这种艺术的特性，这也未必是正确的。我們認為，应当从一种艺术所固有的各种不同的表現手段的联系中寻找特性。因此，不能把蒙太奇的情緒感染力与电影的許多其他特殊的表現手段，例如影片中的活动沒有空間的限制等等，割裂开来。

不过，林格倫为蒙太奇这个只为电影艺术所有的艺术表現手段的作用热情辯护的結果，却促使我們認真地去思考，我們在有声影片中是否充分利用了我們默片时代的优良傳統和取得巨大成就的經驗。要知道，在苏联电影工作者中間普遍存在着这样一种見解，認為除了極少數的例外，有声影片在运用蒙太奇这一点上还没有获得像“战艦波將金号”、“母亲”、“兵工厂”以及其他默片所获得的那么大的情緒感染力。

但毫無疑問，这决不是因为有声影片根本不可能充分地运用蒙太奇。因此，林格倫所持的观点只能促使我們更迫切地去探索，怎样把詩意的蒙太奇的特点与有声影片区别于默片的特点結合起来。

我們不能不談一下，林格倫在論証自己的观点的过程中犯了一系列显著的錯誤。例如，他在書中把电影艺术最初积累特殊表現手段的全部历史归之于美国电影导演格利菲斯。林格倫實質上以格利菲斯的个人創作經歷代替了集体电影經驗的逐漸形成的复杂过程，就仿佛格利菲斯独自“发现了”电影艺术的一切主要表現手段似的。

但是，显然連作者自己也懂得，关于“格利菲斯是第一个发现者”的傳說还需要作認真的調查，同时作者对格利菲斯本人是否理解自己的“发现”也表示怀疑。

順便指出，虽然我們尊重这位大导演的才能，但是林格倫企图把他描繪成一个浪漫主义者，認為他受了第二次世界大战后艺术界所出現的“犬儒主义者”和“现实主义者的攻击才不得不放弃电影生涯，我們觉得这是毫無根据的。由于林格倫把格利菲斯創作思想上的反动方面称之为“維多利亞时代的思想”，而对这个概念又作了与馬克思主义对“維多利亞女王时代”的評价完全相反的解釋，因而他对格利菲斯的分析充滿了感伤的調子。

也許，作者所以夸大格利菲斯的作用，正是因为他無意識地想把二十年

代苏联电影艺术对世界电影所作的真正的巨大贡献同格里菲斯的作用拉平。

林格倫指出，正是苏联电影导演首先重视了电影的特殊表现手段的强大力量，也正是他们首先有意识地充分利用了这些表现手段。特别是，按照林格倫的話來說，苏联电影导演使蒙太奇发挥了“周密地指导观众의思想和联想”的作用。

書中援引了许多实例，来证明苏联电影导演对电影艺术特点的深入研究。作者根据这点作出結論說，由于这些理論观点的付诸实现，才保证了苏联电影获得惊人的成就。

但实际上，苏联电影的成就并不取决于这些抽象理論的实现。苏联电影的成就是苏联电影所包含的革命内容的巨大意义天才地体现在激情的、完整的和不朽的形式中的必然結果。在探索表现思想意图的电影表现手段的过程中，电影所积累的一切技术可能性都是经过选择和檢驗的。只有那些经得起考驗的才作为特殊的表现手段纳入电影艺术的武庫。所以恰恰相反，脱离了具体思想任务的抽象实验和抽象論証，正如大家所知道的，是使许多天才的苏联电影大师遭致失败并使他們的創作生命黯然無光的原因。

在我們看来，这就是林格倫在評价苏联无声电影大师的創作所起的革新作用时不够确切的地方。但是，这并没有妨碍他得出正确的結論：在优秀的苏联默片中有許多东西具有不可超越的美学价值。林格倫認為，这些影片中的某些場面比以后所見到的場面都来得更完善、更令人激动，尽管以后电影艺术在技术上有很大成就。

在这本書中，表现手段的問題是与影片的摄影技巧和造型方面的問題紧密地联系着的。“电影摄影論”这一章之所以引人入胜，是因为作者把这个技术和艺术复杂地交織在一起的專門問題叙述得很質朴、清晰和通俗。可以有把握地預言，由于这样，甚至是一个沒有基础知識的讀者也会清楚地想像出摄影师在影片拍摄过程中的作用和职能。

这一章还着重闡述了画面構图的問題。一系列試图解釋画面比例的变化的例子也很有趣。

作者非常具体地描繪出仰拍俯拍和景的大小的选择的艺术意义，也闡明了搖鏡頭和移动摄影的作用。可以責难作者的只有一点，那就是他在說到拍摄角度、仰拍俯拍、景的大小和移动摄影时，沒有把这些問題和場面調度的要求联系起来。因而，連移动摄影是保证演員活动更加自由的方法，这一点都沒有提到，在很多地方差不多全是談静止鏡頭。

林格倫很好地使讀者了解摄影师的創作实践，并說明了摄影师是怎样用照明手段获得艺术效果而使影片产生一种适合于作者和导演的思想任务的

“情緒”的。

林格倫甚至沒有忽略像光學鏡頭的選擇，反光板、紗罩、銀幕和濾色鏡的運用這樣一些看來十分專門的問題。同時，作者不是冷漠地、機械地去敘述，而是細致地、聰明地去解釋每一個哪怕是電影的小口徑武器在改善影片的艺术質量這場戰鬥中所起的作用。

在“電影攝影論”的末尾，作者說明了慢攝和快攝的可能性。林格倫還詳細地敘述了普多夫金關於“時間的特寫”的思想，作為一個有趣的例子。

自從普多夫金的這篇文章發表後，已經過了將近二十五年。我們記得，他在影片“普通事件”中由於運用了減低鏡頭內部活動的速度而遭到失敗。今天，蘇聯杰出的導演普多夫金與世長辭了。在二十五年的今天，引起我們注意的已經不是他當年在創作探索上理應使人擔心的失敗，而是他那種好學不倦、大膽而不可遏止的願望，力圖擴大電影表現手段的範圍，並以詩意地表現極其多樣的現實的新的可能性來豐富電影藝術。

正是這點使我們感謝林格倫，感謝他在書中從頭至尾對我國優秀電影藝術大師的創作探索一直表示親切的關懷。

此外，作者還詳細地論述了影片中的音響和音樂問題。這以前作者引述了一些歷史材料，他用無聲電影時期的一些有趣的新發現的事實來引起我們的注意。

但必須指出，對有聲電影的發明史的敘述有些片面：作者只是列舉了那些為有聲電影帶來巨大科學成就的人。

林格倫對聲音區別於畫面的特點問題的見解，應當引起我們的特別注意。林格倫根據自己對聲音感受為生理特點的研究提出了這方面的論據。他認為，根本的區別是視覺感受與聽覺感受之間的區別。

眼睛就等於攝影機的鏡頭，可以感受到一切視野以內的东西，但是，當耳朵同時聽到很多聲音時，就只能突出地意識到一兩個聲音，卻對其餘的許多聲音沒有什麼感受。

根據林格倫的意見，現在對各種不同的聲音進行錄音、混合錄音和再錄音的技術，正是根據聽覺感受這個特點產生的，其目的就是使這個特點服從於藝術任務。林格倫指出：“坐在他的再錄音機音量控制器旁的錄音師，減弱或加強聲帶上的音響，當音響最後被錄在合成聲帶上的時候，他經常保持同時發出的音響之間所需要的平衡；錄音師，事實上完全等於我們所想像的在耳朵和意識之間存在的那個自動的音響控制器官。”

我們再加上一句，這裡所指的是一个不按照表面上看來是真實的特征，而是根據藝術形象的實質來進行選擇的藝術家的意識。雖然林格倫沒有說到

这个附带条件，但他充分地估计到了它的意义。林格伦引来了很多他所记得的形象地利用不同音响的例子。他正确地认为，人的言语虽然很重要，但不应当像某些有声影片那样，把其余的能够加强影片思想或情绪的生活中的声音完全排挤掉。

谈到音乐问题时，林格伦强调音乐有巨大的情绪感染力。他引证了下面这样一个有趣的事实：在某些西欧国家中，影片“战艦波将金号”，只有在不用E·米赛尔的天才音乐伴奏的条件下才被允许放映，因为音乐大大加强了这部影片的情绪感染力。正因为如此，林格伦正确地起来反对在有声影片中無意识地利用音乐，也反对把音乐的艺术作用缩小为音乐图解的职能。

林格伦论述了可能在影片中把声音当作某个人物意识中的主观形象的问题，这也使我们感到很大的兴趣。作者从这样的角度来解决这个问题，他认为声音的客观形象和主观形象的同时存在，会破坏影片的现实内容，并使观众的意识产生混乱。他从艺术实践中引用了一些例子，来证实他的这些想法。

最后，林格伦谈到了电影演员的技巧问题。作者把材料作这样的安排，并不是因为他对演员的作用估计不足。作者强调指出，如果不事先了解电影艺术的其他问题，那末，要研究演员问题是不可想像的。

作者指出，舞台演员的创作和电影演员的创作有着巨大的区别。但同时他犯了一个错误，这样的错误即使在我国电影学家中间也是相当普遍的。这个错误就是他把戏剧中恶劣的表演特征和电影中优秀的表演特征拿来作比较。例如，他认为舞台演员表演的特点是过分的强调和夸张，而认为直接、自然和含蓄是电影演员表演的特点，殊不知这些特点对舞台演员的表演来说也是需要的，因为只有不好的舞台演员才像林格伦所说的那样：“占个引人注目的地位，或者装腔作势一番，或者动一下或停一下”，他这样做并不是由于内心的需要，而只是为了“引起观众对他的注意”罢了。

但是，如果说我们对舞台演员的表演和电影演员的表演存在着原则上的区别这一点可以展开争论，那末，我们绝对不能否认由于舞台演员和电影演员的创作条件的技术性特点不同而产生的非常重大的区别。林格伦的这本书有声有色地谈到了这些特点，并举了许多有趣的例子。

最有趣的是，作者阐明了在美国妨碍演员再体现角色的原因。电影企业主付给演员大量美元，只要他不断地重复自己，因为他们认为电影“明星”必须不断保持业经确立的东西。如果再体现，就要冒丧失这些东西的危险。

当然，这种制度不仅妨碍演员，而且经常不让演员有可能在创作上提高自己，许多演员不得不不断重复一种已经变成刻板公式的东西。

此外，林格倫還深入研究了電影藝術的許多重要問題。由於他追求真理，熱愛電影藝術，所以必然引導他去研究蘇聯無聲電影的藝術遺產和理論遺產。在這裡，一些大膽的、革新的和富於藝術表現力的做法引起了他的注意。像愛森斯坦和普多夫金這樣一些大師的不平凡和新穎的導演手法，他們提出問題的廣度，以及他們的博學多才，緊緊地抓住了他的心。

林格倫為了詳細地、忠實地研究蘇聯無聲電影的歷史不僅獻出了自己的智慧，而且獻出了自己的心。他不但熟悉愛森斯坦和普多夫金的創作，而且熱愛他們的創作。

可惜，除了這些以外，林格倫對很多東西還不理解。特別是，他不理解，在我國，人民的道德政治的統一是以共同的共產主義觀點為基礎的，所以我們與形式主義的鬥爭不是什麼“國家運動”，而是人民為保衛自己反對資產階級思想進攻的一種自然表現，而資產階級思想有時是在“藝術家為藝術服務”的口號下用藝術家不問政治和無黨性來掩蓋自己的反動本質的。

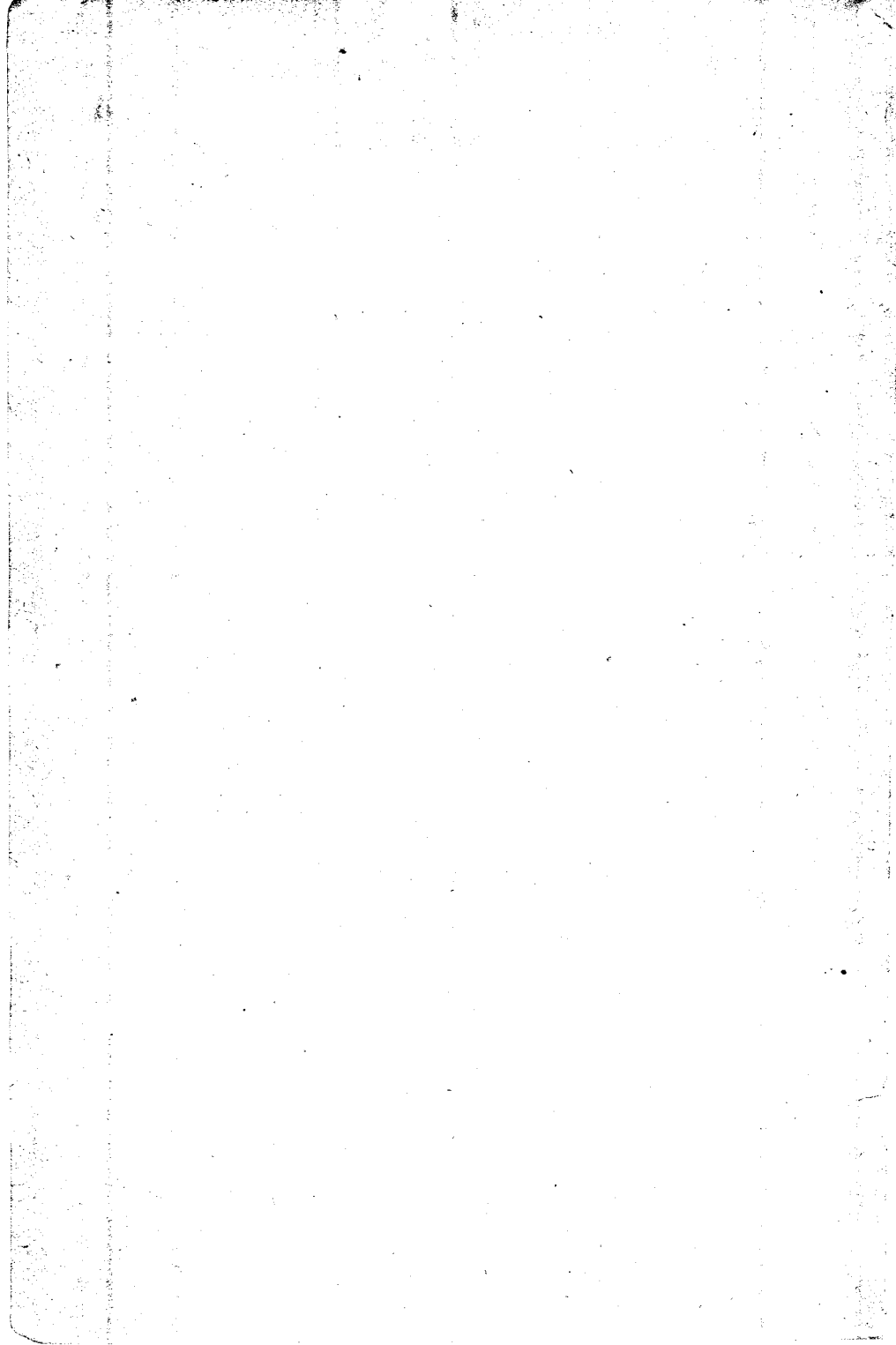
林格倫對現實主義的理解是模糊的，有時顯然是錯誤的。在他看來，現實主義不是通過藝術形象來歷史真實地反映世界的方法，而是某種藝術形式。林格倫談到現實主義時，有時把它理解為作品中对日常生活的描寫，有時理解為對現實的照相式的描繪，有時則理解為對生活現象的冷靜的評價。

因而，不能不正視這一點，在閱讀這本書的過程中，蘇聯讀者和作者之間必然會產生觀點上的分歧。但這些分歧並不妨礙我們去估價林格倫這部著作的主要優點——試圖大膽地提出並公正地解決一系列重要的電影藝術問題。

作者在分析這些問題的時候，不論在問題實質上，或者在敘述形式上，或者在論證方法上都提出了許多獨特的見解。

毫無疑問，林格倫這部著作的許多優點不僅會引起電影專家，而且會引起一切熱愛美好的電影藝術的人對它的重視和興趣。

（應子源譯）



人的心灵能在不使用猛烈刺激物的情况下趋于振奋；不了解这一点的人，必然只能非常模糊地感受到人的心灵的美和伟大，他也不能进而了解到，人与人之间智愚之分即决定于这种能力的高下。因而在我看来，無論在哪个时期，一个作家所能从事的最有益的工作之一，就在于努力培育或增强这种能力；但这种在任何时代都十分可嘉的工作，在今天是尤其如此。因为目前有許多在过去时代里并不存在的因素，正在向人类心灵的鉴别力合力进攻，使它趋于迟钝，不再能随心所欲，陷入一种近乎未开化的愚昧状态。

——华滋华斯：“抒情歌謠集”
第二版序言（1800年）