

电影论文选

北京电影学院出版社

大学电影课系列教材之三

电 影 论 文 选

系列主编：沈嵩生

本书主编：孙志强 吴恭俭

文化艺术出版社

大学电影课系列教材之三

电影论文选

系列主编：沈嵩生

本书主编：孙志强 吴静佳

•
文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京顺义冠中印刷厂印刷

•
开本 850 × 1168毫米1/32印张14字数353,000

1989年1月北京第1版 1989年1月北京第1次印刷

印数 0,001—1,000 册

ISBN 7-5039-0234-5/G · 23

定价：5.35 元

编 委 会

常务编委：李 泱 汤 洵 孙志强 吕亚人 贺常端

编 委：石 城 汤 洵 孙志强 吕亚人 刘树林

朱少玲 李 泱 李亦中 严蓉仙 何 甦

吴恭俭 贺常端 凌振元 舒其惠（以姓氏

笔划为序）

前 言

电影作为一种新兴的艺术样式，深受广大群众特别是青年观众的喜爱，历久不衰。电影是一种国际艺术，它在当今社会生活中产生着越来越大的影响。新时期以来，我国社会主义电影事业迅速发展，不少高等院校纷纷开设电影课程或讲座。电影进入大学课堂，标志着我国电影艺术的理论研究和教育工作都步入了一个新的阶段。

为了给大专院校电影课教学提供一套适用的教材，满足大学师生对电影文化日甚一日的渴求，并为建设我们中国自己的有特色的社会主义电影理论教育体系做出力所能及的贡献，我们北京师范学院、杭州大学、湖北大学、安徽大学、南开大学、山东大学、河南大学、华东师范大学、上海师范大学、湖南师范大学、吉林大学、吉林师范学院、华南师范大学、湘潭大学等十四所高等院校部分从事电影课教学的教师，在国家教委、中国高等学校电影学会和文化艺术出版社及各院校领导支持下，联合发起编写这套大专院校电影课程系列教材。

1987年5月，在北京师范学院召开了第一批三本教材的统稿会，讨论了油印稿。会后，各执笔人又分头修改了自己的稿子，并由各本教材主编统改了书稿。系列教材主编、北京电影学院院长沈嵩生副教授又亲自审阅了三本书稿，并撰写了总序。第一批三本教材是：《电影学原理》、《电影作品选评》、《电影论文选》。

《电影论文选》是第一批三本书中以介绍有关电影理论文章、著作为宗旨的配套教材。我们编写这本论文选的目的，是为

了适应普通高等院校学生希望接触电影理论方面第一手资料的需要，以期提高他们的理论修养。这本教材也可以作为电影工作者、艺术院校师生的参考读物。

《电影论文选》在编选过程中，考虑并贯彻了以下几个原则：

一、尽可能选编马克思主义经典作家、电影理论先驱、名家的重要论著，以期帮助大家运用马克思主义文艺理论来分析电影这门新兴艺术、现代艺术和综合艺术。

二、限于书的篇幅，考虑学生的经济负担，对一些人选的重要论著，可采用节录办法，当然应尽量避免断章取义的弊陋产生。

三、选入标准兼顾科学性、代表性、稳定性、探索性等几个方面，凡在电影发展史上产生过较大影响的思潮、流派，在本书中均应有所反映。

四、坚持鲁迅倡导的拿来主义原则，对于资产阶级的电影理论，应批判地吸收，取其精华，弃其糟粕，真正做到外为中用。

五、选文编排体例、顺序，均与《电影学原理》一书逐章对应，以利检索，参照使用，发挥系列教材的优越性。

六、选文前面，有编选人写的“简介”，提示有关选文的作者情况，并点出选文的主旨。

本书由刘树林、李泱、孙志强、吕亚人、何甦、舒其惠、严蓉仙、石城、贺常端、汤洵、吴恭俭、凌振元、朱少玲等参加编选。由于我们水平有限，资料缺乏，此本选集可能存在这样那样的疏漏，欢迎专家、学者、电影工作者、教师、学生，不吝指正。

十四院校电影系列教材编写组

1988年2月

目 录

一、电影历史

西方电影中现代主义的历史……………邵牧君 (1)

三十年代电影的民族风格……………罗艺军 (17)

二、电影功能

列宁关于电影功能的论述…………… (36)

斯大林关于电影功能的论述…………… (41)

论电影艺术的社会功能……………鲁 勒 董辅文 (45)

给电影以应有的艺术、社会、历史地位……戚 方 (59)

三、电影制作

电影和导演 (节选) …………… [美] 唐·利文斯顿 (81)

四、电影特性

蒙太奇在1938…………… [苏] 爱森斯坦 (96)

五、电影编剧

文学与电影…………… [苏] 罗 姆 (139)

从高潮看统一性…………… [美] 约翰·霍华德·劳逊 (156)

六、电影改编

夏衍谈改编……………夏 衍 (168)

七、电影导演

论电影的编剧、导演和演员 (节选)

..... [苏] B·普多夫金 (200)

《城南旧事》导演阐述.....吴贻弓 (217)

八、电影表演

论电影演员..... [德] 齐·克拉考尔 (227)

进行表演和保持本色..... [美] 亚历山大·诺克斯 (239)

一个话剧演员对电影表演的追求.....刘子枫 (250)

九、电影摄影

绘画派、纪实派及其融合 (节录)

.....葛 德 沈嵩生 (260)

按照自己的感受去拍摄 (节录)

..... [苏] 哥尔多夫斯卡娅 (272)

电影造型与电影思维 (节选) 吴厚信 (287)

十、电影声音

有声电影的未来..... [苏] 爱森斯坦等 (280)

电影中的声音..... [美] 戴·波代尔 (294)

十一、电影美术

布景在影片中的意义

..... [民主德国] 盖哈尔特·赫尔维克 (314)

论电影中的美工师..... [苏] C·尤特凯维奇 (324)

三谈戏曲影片的造型风格.....韩尚义 (343)

十二、电影剪辑

概论剪辑影片……………〔英〕卡雷尔·赖兹等（350）

通过分解进行剪辑与通过累积进行剪辑

……………〔美〕斯坦利·梭罗门（355）

拍摄方法与剪辑创作——《芙蓉镇》剪辑札记

……………周鼎文（366）

十三、电影流派

现代派电影研究的几个问题……………郑雪来（374）

生活流——物质现实的复原……………马德波（382）

被禁用的蒙太奇……………〔法〕安德烈·巴赞（390）

十四、电影评论

论社会观念与电影观念的更新……………钟惦棐（401）

一、电影历史

西方电影中现代主义的历史

邵牧君

【简介】《西方电影中现代主义的历史》是我国著名电影理论家、世界电影学会副总干事邵牧君所著《西方电影史概论》中的一部分。该书于1982年由中国电影出版社出版后，受到电影理论界的普遍重视，是目前研究西方电影发展史不可多得的专著。作者曾多年从事西方电影史研究，并赴国外实地考察。对于西方文化，特别是电影传统进行过系统的研究。本文作为该书的一个部分，从理论上分别论述了发生在欧洲大陆上的先锋运动，美国的实验电影，法国的新浪潮电影等现代主义思潮流派的形成与发展，并从哲学上、美学上认真分析其兴起的原因和它对世界电影发展的影响。作为一种历史现象，作者对于它迥异于传统电影观念的一系列美学特征，进行了颇有见地的理论概括，为我们深入研究西方电影的历史提供了重要的参考与借鉴。

（吉林师院 刘树林）

电影是一门艺术，同时又是一门企业，它不象其他艺术那样可以单枪匹马地进行创作，可以孤芳自赏，脱离广大观众而独立存在。作为一门艺术，电影又兼有造型和叙事的元素，同时作用于

视觉与听觉。因此，电影中现代主义的兴起和发展，便不可避免地具有某些特殊的因素。

现代主义进入电影，要比它进入诗歌、绘画、音乐等晚一、二十年。1907至1914年，立体主义流行一时，而电影作为一门艺术则还处在幼年时期；无声的长故事片刚刚出现，蒙太奇技巧还在萌芽阶段。但电影毕竟是一种“二十世纪的艺术”，它对其他艺术的影响有着极强的接受力，所以在不多几年之后，在现代主义艺术孳生的欧洲便开始了一场电影先锋运动，这是现代主义在西方电影中的第一次兴起。

欧洲大陆上的这场电影先锋运动前后大约延续了十年，而其全盛期则大致在二十年代中期。在电影史上，一般把这一运动称之为法国先锋派电影运动，这是因为这场运动的中坚分子大多数是法国人，其活动中心是在巴黎。实际上二十年代的德国先锋派电影导演如罗伯特·维内、保罗·莱尼、汉斯·里希特、维金·艾格林（瑞典人）等，他们对西方电影中现代主义的兴起所起的作用，丝毫不逊于他们的法国同行。在法国，参加当年这场运动的主要人物有路易·德吕克、让·爱浦斯坦、谢尔曼·杜拉克、阿倍尔·甘斯、雷内·克莱尔、路易·布努艾尔和费南·莱谢尔等。其中德吕克历来被认为是这场运动的创始人，虽然他无论在理论或实践上都贡献较小。

在分析这场运动兴起的原因时，除了上述的一般原因之外，还有一些不容忽视的特殊原因。那就是电影中商业与艺术的矛盾，和当时电影的无声特点在一部分人心中引起的虚妄幻想。

关于电影中商业与艺术的矛盾，在当时主要是一小批艺术知识分子和主宰着影片生产的资本家之间的矛盾。电影在二十年代前还只是一种新兴的娱乐，活动的画面使成千上万的人趋之若鹜。绝大多数实际从事拍片工作的人，包括导演和其他“创作人员”在内，并没有一种在从事艺术创作的自觉意识。他们满足于从舞台和文学搬用一些叙事的技巧和手法。即使是包括格里菲斯

在内的一些已经有所创新的人，也完全没有感到他们是在创造一门新的独立的艺术。因此，尽管电影资本家只是把影片当作牟利的商品而粗制滥造，被一种新鲜感紧紧抓住的广大观众并没有由于影片缺乏艺术性而感到沮丧。

但是一小批艺术知识分子却敏锐地感觉到了这个矛盾。他们为电影的艺术前途担忧。在这一点上，他们确实是先知者。然而，他们在对资本加在艺术身上的沉重的商业桎梏感到愤怒的同时，却又不能正视资本主义社会中种种深刻的阶级矛盾，严重脱离群众，并以知识分子“精华”自居，力图撇开广大观众来“独立”解决商业和艺术的矛盾。在有名的“先锋电影院”^①乌苏林影院的开幕典礼上，它的主办人致词说：“我们要从巴黎拉丁区的优秀作家、艺术家、知识分子中间来寻找我们的观众。”

单靠一些“优秀的知识分子”观众来把电影从商业桎梏下解放出来，自然是迹近幻想。当年无声影片的摄制费用固然没有象后来的有声彩色影片那样昂贵，但对于没有资本来源的“优秀知识分子”来说，仍不免成为沉重的经济压力。这就造成公开与商业电影宣战的先锋电影理论多、实践少和全盛时期十分短促的特点。

欧洲先锋电影运动的兴起还同当时一部分人对无声电影的艺术前景抱有虚妄的幻想有密切关系。当电影还是无声的时候，它是纯粹视觉的活动画。它的绘画和节奏元素，由无声的活动和黑暗的环境引起的梦幻感觉，首先吸引住了现代主义艺术家（其中尤其是画家）的注意。例如在1914年以前，意大利的未来主义的热烈倡导者马利内蒂曾把电影列入他们的新的表现方法之内，只是由于大战爆发，才没有实现他的拍摄未来主义影片的计划。在差不多的年代里，现代主义的画家亚波利奈、毕加索和麦克斯·约可布等也都对无声电影表示过关注。他们是从无声电影中看到了

① 这是欧洲先锋电影运动仿照先锋剧院的先例建立的一种“专门性影院”，从二十年代开始，欧洲很多大城市里出现过这种影院，它们是今天仍然流行的“艺术影院”的前身。

它符合现代主义的抽象化和意识化要求的東西。

一批现代主义的画家很快就真正被吸引进了电影界。他们中间有法国的立体主义画家费南·莱谢尔，瑞典的达达主义画家维金·艾格林，德国的现代派画家汉斯·里希特和瓦尔特·罗特曼。第一部最著名的先锋影片《卡里加里博士》的导演虽然是罗伯特·维内，但正如乔治·萨杜尔所指出的：“这部名片真正的导演却是三个‘狂飙社’表现派的画家，即布景师赫尔曼·伐尔姆、瓦尔特·罗里希和瓦尔特·雷曼。”

对电影抱有狂热幻想的艺术知识分子也加入了努力把它拉上现代主义轨道的人们的队伍。阿倍尔·甘斯欢呼：“画面的时代来到了！”他设想电影“应当是音乐，由许多互相冲击、彼此寻求着的心灵的结晶体以及由视觉上的和谐、静默本身的特质所形成的音乐；它在构图上应当是绘画和雕塑；它在结构和剪裁上应当是建筑；它应当是诗：由扑向人和物体的灵魂的梦幻的旋风构成的诗；它应当是舞蹈：由那种与心灵交流的、使你的心灵出来和画中的演员融为一体的内在节奏形成的舞蹈。”杜拉克要求“让画面来主宰一切”，而“故事是没有什么价值的”，“因为正是那些并无主题思想、也无任何美学宗旨、其目的只是想抓住那些无限小的物质和自然界的运动而拍摄的纪录片，才体现出整体电影的技巧和感染力。”把电影说成“不可思议的”让·爱浦斯坦，也主张电影“没有故事……只有一些情境，没头没尾，没有开始，没有中段，没有结束，没有正面也没有反面。人们可以从任何角度去观察这些情境。右边能变成左边，不存在过去或未来的一切界线”。因为“电影不善于用理性逻辑武装自己，它不管是否合乎理性逻辑”。这些狂热的现代主义者没有想到有声电影的出现只是几年后的事情，正如雷内·克莱尔在1950年回顾当年时所說的，他们“只根据当时对电影艺术的知识，把它和形象的发展前景作了片面的、无限大的估计，而丝毫没有想到新的技术会改变原来的特点”。克莱尔说，这是他“当年出于热忱而犯下的最

大的错误”。

当然，绝不是所有的欧洲先锋电影运动的参加者都承认他们当年犯了大错误。

在欧洲先锋电影运动的十来年时间里，理论上建树不少，影片却拍得不多。并且这些为数不多的影片基本上都只在“先锋影院”上映过，广大观众是不欣赏的，也看不懂。例如最有代表性的《机器的舞蹈》（费南·莱谢尔）是把一些物体和齿轮用动作的节奏上或形状上的类似联结在一起的“舞蹈”；《对角线交响乐》（维金·艾格林）是一种由螺旋形和梳齿形的线条组成的抽象动画片；《第21号节奏》（汉斯·里希特）则由黑、灰、白色的正方形及长方形的跳动形象构成；《第一号作品》（华尔特·罗特曼）是由一些模糊不清、很象X光检查器中所看到的形体构成的影片。这些是属于达达主义名下的抽象影片。代表了表现主义流派的《卡里加里博士》表现了一个疯子眼中的世界。由于照明处理、气氛渲染和不可测量的距离而造成的物体的变形失真，极端抽象化的布景装置和极端风格化的表演，充分体现了表现主义绘画的怪异特点。而影片中卡里加里博士的那种疯狂的冷酷，对流行的道德观念的蔑视正是表现主义者所赞美的东西。雷内·克莱尔的《休息节目》是对商业电影的一次滑稽模拟，为的是对之进行讽刺嘲笑，同时也通过混乱的无逻辑的情节和神秘的隐喻表达了达达主义的诗意。在这一运动的最后阶段登场的超现实主义电影的代表作则是《贝壳和僧侣》（谢尔曼·杜拉克）和《一条安达鲁狗》（路易·布努埃尔）。前者是一个在性欲上得不到满足的僧侣的一连串狂乱幻想的纪录，而后者则是一个精神困顿的男子经历的一连串梦境。我在这里开列的这张简单的清单证实了我在上文所指出的，现代主义进入电影虽然在时间上较晚，但却包容了其他文艺形式中现代主义的特点。二十年代的欧洲先锋电影是截至那时为止西方文艺中各种现代主义流派的大汇合。

在理论问题上也同样如此。

我在1963年曾在一个内部材料上介绍过先锋派电影的基本艺术主张，现不妨全文转引如下。

一、盲目反对叙事，在反对舞台化、反对文学性的口号下，把情节纠葛和性格刻画列为电影艺术的“敌对元素”，要求以抽象的图形、唯美的形式、孤立的形象和空洞的抒情作为影片的全部内容，主张“非情节化”、“非戏剧化”。

二、鼓吹通过联想的绝对自由来达到“电影诗”的境界，在这种绝对地高出于“电影散文”（即有情节的电影）的“电影诗”里，不需要任何真实，不需要任何理性的含义，需要的只是“纯粹的运动”、“纯粹的节奏”、“纯粹的情绪”。

三、要求把现实变成梦幻，把一个迷离恍惚的梦幻世界——“生活的梦和梦的生活”、一个充满了潜意识活动的超现实的世界，规定为电影的最理想的、甚至是唯一的表现对象。因为，只有在这个和“平淡庸俗的现实世界造成对比的非理性的世界”里，才蕴藏着“电影诗”的源泉。

四、把物放在比人更重要的地位，或者至少也是平等的地位，鼓吹“人不再是唯一重要的因素，要表现物”，因为“物和人是一样有趣的”。而这种对物的表现——万物有灵论——则应当是排斥含义，排斥逻辑的。

这个艺术纲领是以无声电影为基础的，然而它却包含有西方电影中的现代主义迄今为止奉行不渝的“三无主义”：无理性、无情节和无人物性格。唯一不同的只是后来的现代主义电影吸取了二十年代先锋电影运动由于过分脱离群众而落得个冷冷清清、寿命短促的教训，所以它一方面在抽象化上大大后退，另方面则在意识化上有了进一步的发展。

在美国，欧洲的先锋电影运动只是到二十年代末时才引起了一些微弱的回响。当时有一些热中于现代主义艺术的美国画家、

诗人、摄影师等看到了欧洲的一些抽象主义的和超现实主义的影片，开始在他们的同人刊物上谈论这些影片，并在“实验电影”的名义下拍摄了一些现代主义的短片。这些短片中比较著名的如摄影师雷尔夫·斯戴纳的《海浪与海草》、《机械的原理》（均拍摄于1930年）等，都无非是一些唯美主义的形式游戏，利用光影和物体运动的节奏来构成毫无意义的活动构图。詹姆士·华逊和梅惠尔·威伯则似乎想在美国复兴已在欧洲消失了的超现实主义电影。他们鼓吹非理性和潜意识在艺术表现中的优先地位，并在著名的实验影片《罗得和所多玛城》里实践了他们的主张。他们在那部影片里只是把上帝毁灭所多玛城这个圣经故事作为引子，来尽情地玩弄多种光学噱头，创造出一种下意识的、色情的颓废气氛。关于二、三十年代美国现代主义电影，我们今天只能在少数专门著述中，如刘易士·约可布斯的《电影中的实验》等，才能找到有关的记述，因为它的传播范围实在是小而又小的。

“实验电影”这个词需要解释一下。这是出现在二十年代西方电影中的一个概念，大致上是统指一切由个人或少数人筹资拍摄的非商业影片，而且几乎无例外地是短片。所谓“实验”就含有小规模、非正式投产的意思，因为它只是某些艺术知识分子把自己对电影的通常是现代主义的艺术设想付诸实践的一种尝试。也有人把一些非商业性的写实的纪录片归入实验电影的范围，这是对实验电影作了广义的解释，但是超出了这个概念当初产生时所规定的内容。

实验电影实际上是西方电影中的现代主义处在低潮时的存在形式。自从欧洲先锋电影运动归于消失之后，电影现代主义者只是通过一些实验性短片在漫长的低潮年代里维持香火。大约从四十年代中期开始，实验电影由于两个原因而在美国变得兴盛起来。一是当时的电影制片技术的发展，使拍摄16毫米影片的设备器材愈来愈轻巧价廉，在美国这样一个工业发达的国家里，由私人来购置器材和拍摄影片变得轻易可行。二是当时在美国很有影

响的纽约现代艺术博物馆在战后不久便把电影也列为它的研究对象。它向全国各地的大学、电影俱乐部和其他电影艺术团体廉价提供一系列选自电影史的16毫米影片，其中也包括若干欧洲先锋派影片，这就引起了知识界对非商业性的艺术电影的广泛兴趣。这样，实验电影，也就是四、五十年代的先锋派电影的中心便从巴黎移到了纽约。

从四十年代中期开始迅速发展的实验电影，是五十年代末西方电影中现代主义第二次兴起的序幕。同二十年代的先锋电影相比，五十年代的先锋电影除了仍然是非商业性的短片以外，有一个显著的不同点，那就是抽象主义的倾向虽然存在，却大大减弱了，而表现主义和超现实主义的倾向则大大加强。存在主义的绝望情绪和弗洛伊德式的象征手法成了当时美国实验影片中最流行的东西。

美国实验电影的著名人物玛耶·德连和肯尼思·安格尔的影片是有代表性的。德连的第一部影片《白日的罗网》（1943）描写一个姑娘在梦中被孤独、绝望的情绪所折磨，终于自杀了。是梦中自杀还是梦后自杀，这既不清楚也不重要，因为在这里梦似乎就是现实。《在地球上》（1944）也是充满了弗洛伊德式的象征。一个来自大海的姑娘第一次看到了人间的世界，不仅这个世界竟全是由一些互相并无联系的人和物体所构成，而且空间和时间也是不可捉摸地随便变换着。德连解释说，她的这部影片是“表现一个相对的宇宙。在其中，个人的问题，作为唯一的有连续性的元素，必须同一个流动的、显然缺乏连贯性的宇宙联系起来。它从某种意义上来说是二十世纪的一次神话般的旅行”。这种超现实主义的语言恐怕也是非凡人所能懂得的。

安格尔的作品基本上都是想创造一个幻觉世界。他对火和灯光有特殊的爱好，金光闪烁的天空、灯光摇曳的森林、火光璀璨的水面、阳光晶亮的喷泉。在《烟火》、《兔子月亮》、《天蝎座升起》等影片里，都在一个光闪闪的梦幻世界里大量浮现出杂