

外国电影理论名著

# 电影语言

[法] 马赛尔·马尔丹 著



中国电影出版社



---

外国电影理论名著

---

# 电影语言

---

[法] 马赛尔·马尔丹 著

---

何振淦 译

---

中国电影出版社

---

1992 北京

MARCEL MARTIN  
LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE  
LES EDITEURS FRANÇAIS RÉUNIS 1977

---

内 容 说 明

本书是法国马赛尔·马尔丹所著，他从电影画面就是电影语言的基本元素这个概念出发，论述了电影语言与文学、绘画、音乐的联系，以及它在蒙太奇、景深、对话、空间、时间等方面的表现。全书分十三章，以数百部电影为例论证他的论点，材料比较丰富，对借鉴外国电影手法有一定的参考价值。

责任编辑：郑再新

封面设计：乃 萱

电 影 语 言

---

中国 电 影 出 版 社 出 版 发 行

北 京 京 辉 印 刷 厂 印 刷 新 华 书 店 经 销

开本：850×1168毫米 1/32 印张：7十 插页： $\frac{(\text{平})^2}{(\text{精})^5}$  字数：180,000  
1980年11月第1版1992年9月北京第3次印刷 印数：14301—16800册

---

ISBN7-106-00491-X/J·0341 定价：(平) 3.80元

ISBN7-106-00674-2/J·0406 定价：(精) 5.00元

## 引 言

卢米埃尔兄弟<sup>①</sup>的发明出现了四分之三世纪后，再没有人道貌岸然地对电影是否是艺术表示怀疑了。那么，认为电影史上的五十余部影片是同伊利亚特<sup>②</sup>、巴台农神殿<sup>③</sup>、西斯廷大教堂<sup>④</sup>、油画《永远的微笑》<sup>⑤</sup>同样珍贵，一旦毁损都会使人类的文化、艺术遗产有所短缺，这种想法是否属于遐想？也许是这样，因为这种看法在那些坚持认为电影是“低能儿的娱乐”者看来是胆大妄为。其实，我们原可以轻易回答并证明下述情况的：如果有人轻蔑电影，那是因为他们完全不懂得电影的美，总之，认为这门从社会角度看是当代最重要、最有影响的艺术可以置之不顾的看法是完全不合理的。

但是，也应当承认，电影本身的特性也提供了许多反对它自身的武器。

电影是脆弱的，因为它是同一种异常“娇气”、不能久放

- 
- ① 是否有必要指出电影并不是在1895年全副武装地脱胎于卢米埃尔兄弟的脑袋呢？乔治·萨杜尔确切地在他的《电影通史》中专辟了一章谈“电影的发明”，而且是从1832年谈起的。但是，姑且不谈卡威纳的神话，有一点是很明显的：中国的皮影戏和幻灯早在此以前就开辟了通向电影的道路（请看影片《影子戏演出者》和《马赛曲》中表现皮影戏的场面）。卢米埃尔兄弟的基本发明就在于他们实现了使胶片能间隙通过的装置，从而使现代摄影机能出现而已（请看影片《电影的诞生》与《路易·卢米埃尔》）。——原注
- ② 传为荷马所著的颂诗，描写特洛伊战争。——译注
- ③ 在希腊雅典，建于纪元前五世纪。——译注
- ④ 在罗马梵蒂冈，相传是根据西斯廷国王的命令所建，故名。——译注
- ⑤ 又名《蒙娜·丽莎》，达·芬奇所作的一幅油画。原作藏法国卢浮宫博物馆。——译注

的基本物质(即胶片)相连的,它得不到“法定贮藏”<sup>①</sup>的保护,而且电影创作者的法权也几乎未被人承认过,它首先被人视为商品,影片的持有者有权在他认为适当时销毁影片,它屈从于供求规律,而且在任何其他艺术中,物质条件还没有像电影那样对创作人员的创作自由产生过如此巨大的影响。

电影是低微的,因为它是所有艺术中最年轻的,它出身于一种不显眼的、足以再现现实的机械化技术;因为极大部分观众都只把它视为一种娱乐,参加时无须任何礼仪,检查机关、制片人、发行商、放映商可以随心所欲地删剪影片。由于它的演出条件是如此可怜,以致“连演制”<sup>②</sup>竟允许观众先看结尾,后看开始,银幕可以和影片的规格不符。因为电影比任何艺术都难取得批评的一致性,每个人都认为只要是针对电影,他就有权成为评判员。

电影是廉价的,因为它在许多情况下都带闹剧、色情与暴力的表现,在大部分影片中,胡謔占了优势,并且它掌握在大资本家手中,受他们支配。它是使人卑下的工具,是“梦幻工厂”(爱伦堡语),是“长以公里计的、滚滚而流的视觉鸦片河”(奥地倍尔地<sup>③</sup>语)。

因此,许多深潜的病毒妨碍了电影美学的蓬勃发展;另一方面,沉重的原发性罪过又重压着它的命运。

一项企业,也是一门艺术

众所周知,安德烈·马尔罗<sup>④</sup>在他的《电影心理学浅说》

---

① 法国出版法规定,任何书籍出版后均应提交国家有关部门收藏一至两本,称为“法定贮藏”。——译注

② 一次购票后不分场次连续观看的制度,目前已少见。——译注

③ 法国作家、诗人。——译注

④ 法国作家(1901—1977),作品有《人的命运》等,曾拍摄过影片《希望》,曾任戴高乐政府的文化部长。——译注

中曾有一句名言，曰：“电影是一项企业。”显然，在马尔罗看来，在某些人的思想上，最初作为一种明证实据出现的电影已经变成对商业叫卖恶习的肯定了。

纵然电影是一项企业，但是，建筑一座大教堂，这在圣职就任前，从器材的角度看，也可以认为是一项企业，因为，这要动用大量技术手段，大量财力和人力，而这一切并没妨碍这些建筑物向美升华。对于电影来说，真正严重地妨碍它的倒是它的商业性，它比电影的企业性更厉害。因为，电影生产所需要的大量金融投资使资本家成了影片的控制者，他们唯一的活动规律就是谋取利润。然而，他们却自以为能替观众的爱好说话，是根据一项所谓的供求规律行事的。其实这是在唬人，因为“供”是根据资本家自身的兴趣爱好去左右“求”的。简而言之，如果电影作为一项企业这个事实对电影本身是个沉重的压力，那么，对此要负更多责任的恰恰是这项企业领域内的某些道德思想上的问题，而不是物质方面的问题。

值得庆幸的是，上述情况并没有妨碍它建立了自己的美学，六十年以来的电影也产生了相当多的杰出之作，使人足以能肯定电影是一项艺术，而为了完全独立地发挥它自身的可能性，这项艺术已经有了它自己的独特表现手段，而且是彻底摆脱了其他艺术的影响（尤其是戏剧的影响）。

### 一门艺术，也是一种语言

确切地说，电影自一开始就是一门艺术。这一点在梅里爱的作品中是显而易见的；在梅里爱眼中，电影具有惊人的、无限的宝藏，它是可以用来继续试验罗贝·乌坦剧院<sup>①</sup>魔术表演的手段：“只要根据一般的基本元素进行独创（即使是本能的），那就有了艺术，而作为电影演出创始人的梅里爱是有权获得第七艺术创始人的称号的。”

<sup>①</sup> 梅里爱创办的一家剧院，演出以“机关布景”为主的戏剧。——译注

在卢米埃尔的工作中，电影的这另一独创性就不太明显了，但是，也许更有论证性。当他拍摄《火车进站》或《工厂的大门》时，他并没有自觉地想创造艺术作品，而只是想简单地再现现实。但是，时至今日，当我们观看他的短片时，我们还发现这些影片的“电影性”是惊人的。因此，电影画面几乎是魔术般的特性在这里是一目了然的了，摄影机所创造的只是现实的一种简单重现。其实，人类起源时期，情况也是如此：古人在阿尔塔米拉<sup>①</sup>和拉斯科<sup>②</sup>的石窟中进行石刻时，他们并没有想到艺术创作，他们的目的完全是出于实用，因为，他们当时只是想保证一种神奇的力量去控制作为他们生活依靠的野生动物。而今天，他们的创作却成为人类最宝贵的艺术遗产的一部分了。

因此，艺术在成为一种创造美的独特活动前，最早是为幻术和宗教所利用的。电影最初是一种电影演出或者是现实的简单再现，以后便逐渐变成了一种语言，也就是说，叙述故事和传达思想的手段。在这段演变过程中，格里菲斯和爱森斯坦是重要的环节，使我们从此可以看到许多愈来愈发展的电影表现手段被逐渐发现，尤其是其中最为独特的一项——蒙太奇的日益完善化。

一种语言，也是一种存在

由于电影拥有它自己的书法——它以风格的形式体现在每个导演身上——它便变成了语言，甚至也从而变成了一种交流手段，一种情报和宣传手段。无疑，这同它作为艺术的性质并不矛盾。

电影是一种语言，这是本书企图通过分析电影灵活而有效地采用了大量足以同口头语言相比的表现手段去证实的一

① 在西班牙，有许多史前时期的石窟，内有大量石刻。——译注

② 在法国，有许多史前时期的石窟，内有大量壁画。——译注

点。但是，这种看法并不意味着人们不再会提出许多对立意见了。无疑，许多作家都是以不同的形式提出的。比如，谷克多<sup>①</sup>认为“电影是用画面写的书法”，而亚历山大·阿尔诺认为“电影是一种画面语言，它有自己的单词、造句措辞、语形变化、省略、规律和文法”，让·爱浦斯坦<sup>②</sup>认为“电影是一项世界性语言”。而路易·德吕克<sup>③</sup>则确认“一部好影片就是一条好定理”。另一方面，有许多著作，不论其标题是否鲜明，都是专谈电影语言的。

但是，我们是否可以真正认为电影是一种语言，它拥有后者所要求的那种灵活性和象征性呢？柯恩—赛特先生并不相信，他写道：“一旦想在电影画面的大量运动中重新找到常规语言的各种规律的痕迹，尤其是想找到某种手段去辅助这种规律，去帮助建立这种规律时，首先就应当承认‘电影学’还没有超越其进行乱真的模仿阶段。因此，我们可以说，我们的影片是处于视觉化和音响化的拟声学阶段，是许多直截了当的原始的描述。这些简单的记号要求人们对自己进行更精细的组织，因而它们欢迎为自己建立某种规范……确切地说，电影自身的原始简陋性丝毫也不会使我们认为它是代表‘一种开化的语言获得了蓬勃发展的野蛮人的思想状态’。我们宁可把电影看成是一种语言形式，它还不发达，但是又侧身于先进的文明中，因此，它也许能够走上一条独创的发展道路。”<sup>④</sup>毫无疑问，上述保留看法是过于严峻了，当然也是异常理智的。对此，卡布里埃·奥地齐奥从历史的角度补充说：“有人也说电影是一种语言，这种说法是很不谨慎的。一旦把语言与表现手段相比，就会遇到许多严重的难题。印刷是一种表现手段，它过去

① 法国导演，作品有《奥尔菲的遗产》等。——译注

② 法国早期电影理论家、电影导演。——译注

③ 法国记者、电影理论家和法国电影评论的创始人之一（1890—1924）。——译注

④ 见《论电影哲学的原理》。——原注



可以等着人们去发明它。因为，人始终有着各种不同的手段去表现自己，如动作就是其中之一种。但是，音乐、诗歌、绘画就是语言。我并没有看到过去有人发明了它们，也没有看到有人可以去发明其他，永远不能。任何语言都是随人类一起出现的。”<sup>①</sup>

尽管上述观点颇有意义，但依我看，它只是提出了一个文字问题，而它也必然使我提出一个重要问题，那就是在本书中当然没有必要去阐述的口头语言的特性和本质。我只想特别重申，除了作为传达思想的工具这个事实外，语言的价值何在。我们都知道围绕着语言的各种神秘传说，从相信符咒的神奇作用，直到某些作者毫不犹豫地视之为萨旦的符号诗歌的神威。同时，文字与它所表明的事物之间，也有着一种深刻的差距，所有诗人都为如何能忠实于现实问题而不安，就像中了邪一样。对于诗人来说，说话的是人和物，他本人不过是人类面前的一个中间人。但是，这个中间人却是如此无能，以致他始终想一言不发，逃之夭夭。

然而，没有人不由于电影以巨大的力量出现在探求完美语言的竞技场上大显身手而惊奇。事实上，在电影中，出现的是人和物，讲话的也是人和物自身，人、物同我们之间并不存在中间人，任何接触都是直接的。记号和被表明的事物是合而为一的，是同一种存在。人们是不会从中提出论点说电影不是一种语言的，只要他看到使口头语言成为物同我们之间的一层屏障，甚至成为人与人之间的一条鸿沟的含混性和模糊性已经消失就够了。作为一种记号的文字事实上是愈来愈退化了，它最后只成了一些简单的、十分空洞的形式，至少这些形式是向各种不同的内容开放的，它能够接受不同的人赋予它们的不同内容。但是电影画面却是十分明确的，至少从它在每个观众身上所引起的思想活动来看，它还是单义的（这一点，我以后还要再谈）。因此，很明显，以画面一思维为基础的电影画面，其含混性远较口头语言

<sup>①</sup> 见1946年11月26日《法国影坛》杂志。——原注

为少，而从其严密性看，它倒更能使人联想到数学语言，这一点，路易·德吕克已有所提及。

但是，由于电影画面含有各种言外之意，又有各种思想延伸，因此我们倒是更应该将电影语言同诗的语言相比；另一方面，许多美学家也都强调指出这种语言同音乐语言相似，都有其重要作用，因为一如音乐同诗歌一样，电影首先是一门时间的艺术。

但是，有一点也是同样明显的，那就是当作为艺术的电影有意变成一种手段，它自身不再是目的，而仅限于成为传达思想或感情的简单工具时，电影语言就蕴藏着足以毁灭它自己的触发剂了。当传统的电影语言仅满足于成为一系列技巧手段、人人都用的特技的汇总，而它又自动地保证着叙事的鲜明性和效果以及它的艺术存在时，这种语言就太像电影的一种“儿科病”，也就是说，太简单了。

当我们看到极大部分影片在运用语言方面是无懈可击的，但是从美学观点，从电影存在的角度看，却是一无是处，即毫无艺术生命时，上述问题就显得突出了（这一点本书的结论中将有所提及）。吕西安·瓦尔说得好：“有许多影片，从剧本看，是过得去的，导演也无瑕疵，演员也有才能，但是这些影片却毫无价值。有人并不去看影片缺少什么，然而我们都知道，这正是主要的。”这些影片所缺乏的，就是人称为“灵魂”或“吸引力”，被我命名为“存在”的东西，阿倍尔·网斯<sup>①</sup>说过：“构成影片的不是画面，而是画面的灵魂。”

我以为，在谈到电影语言的这种革新，这种从电影—语言过渡到电影—存在的过程时，目前只需提到沟口健二<sup>②</sup>，尤其是

---

① 法国导演，作品有《拿破仑》等。——译注

② 日本电影导演，作品有《雨月物语》等。——译注

安东尼奥尼<sup>①</sup>和雷乃<sup>②</sup>在这方面的巨大贡献就够了，即使我们还不能说，他们已完成了这种过渡，但是，他们至少使人大体上看到了这种电影—存在的可能性和丰富性了。

当然，有人会指出，我在上面确定的三个阶段并没有（或首先没有）同历史发展相相合，但这三个阶段更多是符合一种观念和思想的形成过程的，它表明了电影真正地、合理地向建立它完美的美学迈进时，会怎样去表现。

本书的具体目的原是想对电影所采用的所有表现方法和语言进行一种系统的汇总和细致的探讨，毫无疑问，这项工作首先是在美学范畴内进行的，我的观点永远是观众一批评家的观点，评判影片放在后面。需要明确的一点是，我将有系统地同文字语言相提并论，而我也只是为了方便或者由于两种语言过于明显地相近，结果反使人看不到这种雷同时，才去借用措辞法和修辞法的词汇。事实上，我们是无法从文字语言的类目出发去研究电影语言的，而将两者的原则进行任何类比等同也都是荒谬和徒劳的。我相信必须首先肯定电影语言是有其绝对的独创性的。

---

① 意大利电影导演，作品有《奇遇》、《夜》、《蚀》、《中国》、《职业一记者》等。——译注

② 法国电影导演，作品有《广岛之恋》、《去年在马里安巴德》等。——译注

## 目 录

引 言	( 1 )
第一章 电影画面的基本特征	( 1 )
第二章 电影摄影机的创造作用	( 11 )
第三章 电影的非独特元素	( 36 )
第四章 省 略	( 53 )
第五章 联 接	( 63 )
第六章 隐喻和象征	( 69 )
第七章 音响效果	( 84 )
第八章 蒙太奇	( 108 )
第九章 景 深	( 140 )
第十章 对 话	( 149 )
第十一章 叙事的辅助手法	( 157 )
第十二章 空 间	( 169 )
第十三章 时 间	( 187 )
结束语	( 214 )

# 第一章

## 电影画面的基本特征

画面是电影语言的基本元素。它是电影的原材料，但是，它本身已经成了一种异常复杂的现实。事实上，它的原始结构的突出表现就在于它自身有着一种深刻的双重性：一方面，它是一架能准确、客观地重现它面前的现实的机器自动运转的结果；另一方面，这种活动又是根据导演的具体意图进行的。通过上述方式获得的画面形象构成了一种现象，它同时以多种标准的现实作为它存在的基础，这一点是由画面的一些基本特征（我将在下面一一阐述）所造成的。

### 一种具有形象价值的具体现实

作为一台机械化摄录工具的初级产品，画面是一种具体现象，它再生的客观性，就像磁带录音和气压表一样，是不容置疑的。

电影画面准确而全面地重现了给摄影机提供的东西，而它所摄录的现实也可以说是一种客观现象，照相资料或电影资料作为证据的价值在原则上是难以推翻的（今天照相翻印已被广泛采用，同样，人们也借助照相术去评判赛马的优胜者，特技摄影正好从反面证实了照相的自然客观性）。

因此，电影画面首先是现实主义的，或者更确切地说，它拥有现实的全部（或几乎是全部）外在表现。首先，无疑是运动，正是这种运动使最早的电影观众看到树叶在微风中摇晃或

一列火车向他们直冲而来时惊叹不已。为此，运动正是电影画面最独特和最重要的特征。音响也是画面的一项决定性元素，因为它补充了画面的表现，重现了我们在现实生活中看到的人和物的环境；事实上，我们的听觉在任何时候都容纳着我们周围的全部空间，而我们的视觉每次却只能波及六十度，甚至在我们的注意力集中时，只有三十度。至于色彩，我们以后会谈到它带来的问题，不过，我们可以强调指出，它对于画面形象的“现实主义”来说，并非必不可少的。谈到立体感的问题，它在传统的电影画面中已经充分存在了，而嗅觉电影呢，虽然已经进行了一些试验（结果并不可观），但是，我们依然是面对一种投机活动的幻想而已。

由此可见，电影画面在某种情况下是对观众激起了一种相当强烈的现实感，使观众确信银幕上出现的一切是客观存在的。这种信以为真、银幕内外合而为一的现象，既可以从那些电影文化欠缺或不高的观众看影片时最自然的反应中看到<sup>①</sup>，也可以从观众直接参预剧情（如提醒女主人公有危险）或与剧中人合为一体（由此也产生了“电影明星”的各式神话<sup>②</sup>）中看到。

能客观地重现现实这一特性使电影画面具有两种基本特征。首先，电影画面是事物的一种单义再现，由于电影画面具有一种自然的现实主义表现，因此，它只是抓住现实在空间和时间中各种具体的、肯定的、单独的面貌。让·爱浦斯坦说过：“正因为电影画面始终是鲜明的、丰富的、具体的，所以，它不适应那种能够用来进行严格分类的概括活动，对于一种稍

---

① 1897年，在俄国的诺伏格罗德城，著名的流动放映商弗里斯·梅斯古希的放映棚被俄国农民烧了，因为他们认为梅斯古希竟让沙皇出现在白色幕布上，准是在施弄巫术和魔法。几年前，在意大利农村的一家小电影院中，天花板上落下了一些石灰，而当时银幕上恰好出现火山爆发，于是观众便惊惶失措，纷纷夺门而逃。——原注

② 见埃迦·莫林著《论电影明星》。——原注

微复杂的逻辑结构来说，这种概括化倒是必不可少的。”<sup>①</sup>在这里，不妨谈谈电影画面同文字的关系，因为有人常把这两者相比。但是，这种类比显然是错误的，试想文字犹如它的概念所确定的那样，是广义的，而电影画面却具有一种明确的、有限的含义。电影从不表现“房子”或“树木”，而是表现“某座特别的房子”、“一棵特定的树木”。因此，电影画面的语言倒是同某些在思想的理性抽象化方面还不够水准的民族语言相近的。比如让·爱浦斯坦说：“爱斯基摩人就用了十几个不同的词去形容雪，包括诸如正在溶化的雪，粉状雪，冰雪等。”<sup>②</sup>由此可见，文字同电影画面是十分不同的。可是，人们会问：那电影又如何能表达各种笼统而抽象的思想呢？首先，这是因为电影画面多少是象征性的，某人出现在银幕上可以轻易地代表全人类；其次，这也是主要的一点，就是这种普遍化是由观众的意识去形成的，因为观众的思想当时是受到了画面彼此间的冲击异常强烈的、明确无误的激发，这就是人们所谓的思维蒙太奇。

其次，电影画面的另一特征是它始终是现在时的。由于画面是外在现实的一种片断性表现，所以它在我们的感觉中是现状，在我们的思想意识中是当时发生的事：时间的间隔只有我们介入了某种判断后才出现，只有这种判断才能使我们将某些事件作为往事去确定，或者去肯定剧情中的不同镜头的时态。这种情况是立即可以找到证明的：当我们在放映中途进入影院时，如果当时放的正是倒叙，我们并不能一目了然地看出来，以致在理解时感到别扭。因此，任何画面都是现在时的，至于肯定完成时，过去未完成时，未来时都是我们面对某些已被我们学会看懂其含义的电影表现手段作出判断的结果。只要 we 想到，我们的思考内容始终是现在时的，不论这些思考内容是

---

① 见《魔鬼的电影》。——原注

② 见《魔鬼的电影》。——原注

回忆还是梦想，我们就能发现上述情况是异常重要的。事实上，我们也知道回忆的主要进程是表现为把许多动态的概貌，即追忆放到确切的地方，置于空间和时间之中；另一方面，梦本身（它的出现而不是其内容）是同我们的身体现状密切相关，并受这种现状所支配的，而做恶梦的过程也鲜明地向我们指出，我们首先是把梦作为现在发生的事去对待的。这就使我们懂得了电影何以能如此轻易地去表现梦，更主要的是让我们看到了电影对于梦，尤其是“白日梦”是多么丰富的养料；可以肯定的是，那些电影“中毒者”最后是无法在他们的思维活动中分清什么是电影画面，什么是他们对现实视象的回忆的，这两种心理现象在结构上是多么相像。

### 一种具有感染价值的美学现实

我们看到这样的情况很少会出现，即电影画面只具备严格客观地再现现实的形象价值。当然，这里指的不是科教片、技术片或最重要的纪录片，也就是说，不是指以下范畴内的电影，即当时摄影机不过是一项简单的摄录工具，其任务就是负责将客观景象固定在胶片上，人一旦介入之后，就出现了学者们称之为观察者的“人差”<sup>①</sup>问题，也就是说，每个人的特定观点，各种曲解和解释，即使是下意识的也罢，程度也不等。

根本原因就在于当导演有意进行艺术作品的创作时，他对所拍摄事物的影响是起决定作用的，而我们将会在下一章中看到，摄影机也通过他起着根本性的创造作用。

经过选择、综合以后的现实出现在银幕时，它就是个人，即导演本人观察世界的结果。电影给我们提供的现实是一种艺术形象，如果略加思考，我们就能发现这种艺术形象完全是非现实的（例如特写镜头和音乐的作用），而且是根据导演本人在感性

---

<sup>①</sup> 天文学中的一个现象，指在观测天体时，会因不同的人而产生误差。

——译注



和理性上的表现意图再安排过的。

首先是在感性上，也就是说，在美学上（根据字源学而定的，因为在希腊文中，美学就是感情、感觉之意），电影画面的作用是强烈的，这是由于画面可以对原来的现实进行各种纯化和强化处理。过去的无声电影、音乐和人工照明的非现实性、不同的景别和画面构图、摄影机的运动、慢镜头、加速镜头以及我以后还要谈到的有关电影语言的各个方面都是电影画面美学化的决定性因素。

正因为电影是一种艺术，因此，它就像所有艺术一样，是以选择和安排为其创作基础的，它拥有一种十分巨大的可能性去概括、凝炼现实，无疑，这就是电影的威力所在，也是它能引人入胜的秘密所在。

亨利·阿杰尔说得好：“电影意味着深厚性、隐秘性和遍在性。”<sup>①</sup>深厚性，这是因为电影画面，尤其是特写镜头有着一种几乎是幻术般的力量，它给现实带来了一种完全不同寻常的景象，也因为音乐通过它的感染力量和抒情作用而强化了画面的渗透力<sup>②</sup>。隐秘性，这是因为画面（主要还是特写镜头）使我们能够真正渗入到人（以面部为媒介，这是针对灵魂的书籍）与物之中。遍在性，这是因为电影让我们自由地穿越空间和时间，因为它凝聚了时间（在银幕上，一切都显得更漫长），尤其是因为它重新创造了延续时间本身，使影片在我们个人的意识中畅通地展现。

因此，电影画面让我们看到了现实的重现，它外表的现实主义事实上已由于导演本人的艺术观而有了一种活力。只要电影向观众提供了现实的主观形象，提供经过凝炼，因而能生情

---

① 见《电影有灵魂吗？》，——原注

② 这是因为画面补充了主观生活，它又加强了真实生活，也就是说，电影画面令人信服的、客观的真实性（见埃迦·莫林著《电影或想像的人》），——原注