

The dramatic art of the film

电影的 戏剧 艺术

〔苏〕艾·阿·卡冈著



中国电影出版社

电影的 戏剧艺术

〔英〕艾伦·卡斯蒂 著
郑志宁 译

1992 北京
中国电影出版社

ALAN CASTY
The Dramatic Art
of the Film

Harper & Row, Publishers, 1971

内 容 说 明

本书作者认为，电影就其主要趋向和成就而言是一种戏剧艺术。围绕这一观点，作者在本书中以若干章节探讨分析了电影各个元素（摄影、构图、剪辑、音响、色彩、照明等）的运用的同时，探讨了戏剧的元素，分析了这些元素怎样由于电影形式的要求而有所改变，并反复列举同一些影片的实例，证明电影与戏剧的相似，将电影归入戏剧艺术的范畴，以期人们对电影艺术的本性和作用机制得到更好的理解和评价。

责任编辑：无 意 高 川

封面设计：张 梅

电影的戏剧艺术

中 国 电 影 出 版 社 出 版 发 行

（北京北三环东路22号）

宏伟胶印厂印刷

新华书店经销

开本：850×1168毫米1/32 印张：6.25 插页：2

字数：130000 印数：3000册

1992年1月第1版北京第1次印刷

ISBN 7-106-00551-7/J·0353 定价：3.30元

目 录

序言.....	(1)
第一章 作为戏剧艺术的电影.....	(3)
第二章 电影本身.....	(15)
第三章 视觉形象.....	(23)
第四章 摄影机眼睛：视点和透视.....	(28)
第五章 摄影机眼睛：距离.....	(38)
第六章 摄影机眼睛：运动.....	(52)
第七章 镜头的构图.....	(62)
第八章 镜头：象征和主题.....	(73)
第九章 剪辑.....	(86)
第十章 剪辑：片段和模式.....	(101)
第十一章 音响.....	(110)
第十二章 色彩和照明.....	(121)
第十三章 戏剧要素：冲突和角色.....	(132)
第十四章 戏剧要素：情节、结构、调子和主题.....	(142)
第十五章 电影风格：史诗性的.....	(154)
第十六章 电影风格：现实主义的.....	(168)
第十七章 电影风格：表现主义的.....	(182)

序 言

本书论述电影艺术的本性和种种可能性，以期读者对这一艺术的作用机制得到更好的理解与评价。书中特别注意吸取近年来对电影各个基本方面进行重新估价的一些进展。我对电影艺术各基本要素的界定和解释基于两点基本认识：电影就其主要趋向和成就而言是一种戏剧的艺术；电影技术的不同运用受对戏剧艺术和对生活本身的不同观点所左右。电影手法体现戏剧内容，而戏剧内容则是表现产生作品的人类生活内容的。

本书并不试图以论争的方式证明电影与戏剧的相似，而是力图将电影归入戏剧艺术的范畴，同时又决不抹煞电影本身的重要特征。这些特征主要地是来自于电影所具有的独特的视觉特性和手法。

本书首先以若干章节探讨视觉形象，分别考察如何通过摄影机的运用，通过镜头的构图和含义，通过剪辑的重新组合，当然也包括通过三者的综合来创造视觉形象。但在每一阶段，我对这些电影的元素都不仅是从技术的角度，同时也从戏剧功能的角度来加以论述——它们怎样与戏剧内容相互作用和怎样表现戏剧内容的。对音响、色彩及照明等问题的论述也是如此。然后，转而集中探讨戏剧的元素，考察这些元素怎样由于电影形式的要求而有所改变。最后，讨论所有这些要素如何综合在一起融合为电影风格——这或许是电影美学中最少被研究的领域——因为风格是

技巧与内容、艺术与生活之间的关键性的媒介。

关于实例。尽管书面语言只能大致描述出视觉作品的内容，对于说明电影视觉元素的实例，我还是采用了大量的文字描述。为了使这些例证尽可能说明问题，我使用了相当数量的具体细节来描述视觉材料及应用这些视觉材料的戏剧情境，并力求通过反复列举同一些影片的实例对这些戏剧情境取得逐步深入的理解。

艾伦·卡斯蒂

第一章 作为戏剧艺术的电影

在许多人看来，电影已成为当代最有影响、最合时代精神的艺术。从《时代周刊》的重点报道，从《星期六评论》的特刊，从像罗尔夫·霍克哈斯那样的剧作家或者诸如雷蒙德·威廉斯那样的批评家的文章中，我们正越来越经常地得到这一信息。但是，这种看法究竟有什么依据？究竟是什么促使霍克哈斯做出下面这样的评论呢：“当我不久前看完英格玛·伯格曼的《沉默》后走出汉堡电影院时，心里不禁发问：‘今天的小说家还有什么可做的呢？’请想想伯格曼只用他的摄影机拍摄一个镜头——一条街道、一段走廊、一个妇女的腋窝，单凭这些，不费一词就能说明多少东西。而小说家花费更多的词句又能提供什么同样有趣的东西呢？”

威廉斯在所著《从易卜生到布莱希特的戏剧》修订版的结束语中提出了电影在各种艺术中间上升到首位的原因。他强调指出，他认为电影的潜力与前景“不单单在于技术方面（虽然整个说来人们仍旧把它看作一种技术），而在于它是对观众、社会、人们的正在改变着的感知结构的反应”。

我把他的这一论点当作本书论述的最终结论。电影的技术与形式特别符合我们今天的生活方式、我们观察生活的方式以及我们观察自己和周围生活时所看到、听到、感到和了解到的一切。可以说，电影形式的结构特别符合我们今天的感知结构。

因此，我们不能仅仅考察电影发挥其作用的方式，尽管它们

是非常独特的。相反，我们必须特别注意考察电影在表现、以一定形式体现其人性的内容时的作用方式。因为这才是这一艺术在我们生活中占居首位的基础。电影并没有像某些早期电影鼓吹者们所预言的那样走上一条独特的、怪异的道路。纯粹的形式和运动、抽象的“用光作画”并没有成为电影的主导模式。电影的主导模式始终是戏剧的：即以充满动作和力量的、直接的形式体现人类生活。在这里，电影要素与戏剧要素是相互起作用的。

由这种相互作用而形成的各个部分之间的均衡关系可以有多种形式，构成多种不同的平衡。例如，当一位电影导演对一个人的个性——一个人的动机和目标、他的性格特征和人格具有某种观点时，他总会找到一定的戏剧结构、冲突和情节模式去体现这一观点。他会运用一定模式的镜头、人与物的关系以及剪辑方式，将这一观点变成视觉形象。但是在设计这些技巧时，他也能发现观察人的个性的新方式，他的观众也是如此。当一部影片达到了艺术的高度时，技巧与对人的深入观察是相互起作用的。这种相互作用将是怎样的，则取决于我们生活中不断变化着的前因后果。格特鲁德·斯泰因对此以她独到的观察做了精辟的概括：“我们生活的种种构造，创造了我们所看到和听到的艺术。”

当代所有的艺术都受到了我们感知结构上的变化的影响，特别是受到我们看待现实与界说现实——内部的和外部的——的方式上的变化的影响。显然，对电影如何表达人的内容的任何论述，都必须结合有关人的意识怎样起作用，一切艺术怎样起作用这类思想观念不断变化的来龙去脉进行。

把电影作为一种戏剧艺术来探讨最为有效，但它毕竟与舞台剧有着重大的差别——技巧上、技术上以及心理上的差别。有些差别来自电影本身的独特性质，有些则源于电影的综合性质，源于电影与其他艺术所共有的那些要素。简单看一下电影与其他艺术媒介的联系将有助于确定电影与戏剧的基本关系。

当然，视觉形象在电影中明显的重要性使人们想到电影与视觉艺术特别是绘画的关系。电影与绘画都是在一个画框的范围内构成生活形象的。在两种艺术形式中，都是由画框来限制材料，排除周围的材料。画框的严格限制强化了艺术家对生活中原材料的选择。画框把观众的注意力集中起来——这种集中是电影艺术的核心要素之一。但是，在这两种艺术中，画框所产生的心理效果似乎并不相同。绘画的画框能将材料更完全地孤立在画框内，以更绝对化的形式将它封闭起来，因而对材料的选择也提出了更明确的限制。电影影象的画框则使环境材料更具有瞬间的隐蔽性，使我们更能意识到这些环境材料仍然存在。在电影中，当看到画框内的屋子里有一扇门，我们更容易意识到有什么东西位于门的外面，意识到眼前的场景是扩展到其周围环境中的。我们的这种意识和预感由于摄影机的移动将其他材料包括进去，或者由于影片的剪辑让我们确实看到了在最初画面中门外面与门后面的东西而大大加强了。

在两种艺术中，形象中各种材料的组合本身都造成美，都有助于意义的表达。这种组合不仅有选择、有重点，也有空间的合理安排——平衡、和谐、明暗、强弱。但是电影影象有一个主要的特征，那就是这种影象具有更大的像镜子一样的实在性，即使是在影象部分地变形时也不例外。而且，影片是运动的。单个画幅内的材料可以运动，画幅还可以在银幕上一个接一个出现，从而形成更大范围的图景，形成许多个影象的连续。这种运动可能降低任何单个构图的效果与重要性，但是它也开辟了电影艺术最核心的要素蒙太奇的整个新天地。

再者，虽然形象本身在两种艺术中都是重要的，但在电影中形象还具有作为人物与故事，也就是作品的戏剧内容的载体的功能。正是这种功能对观众具有最直接的重要性，这就是电影与绘画之间最大区别的基础。

如果再来看看电影与音乐的关系，我们就会发现，电影影象的运动和连续与音符在时间上的安排是相似的。两种艺术都涉及由各单个要素（镜头和音符）的综合所建立的节奏，二者都涉及感觉保持、有意义的参照以及反复等问题。但是，在电影中，各元素的内容，即戏剧性的内容，却重要得多，这仍是构成它与音乐相比的主要不同之处。

小说与电影一样，也是要表现内容，表现人物、状况和故事。而且，也像电影一样，小说能够极其自由而随意地处理时间与空间。由于这些原因，小说常常被用作电影剧本的基础——尽管最好的影片并不常常出自那些最重要、最有意义的小说，而是那些更适于改编为电影媒介的小说，亦即那些不那么完全体现小说形式特点的小说。因为虽然在内容、时间及空间结构方面有很多相似之处，但二者之间在形式上和致力的方向方面仍存在着某些基本的重大差别。其实，即使在时间的表达上也是有差别的。小说可以用三言两语描述出一个一般的、持续和比较恒定的状态：“许多年里他只埋头工作，不务其他。”诚然，电影也可以用一组跨越时间的简短闪现表示出这样一种持续的状态，然而尽管这种交代一般状况的方法在电影中用得很多，它却并不是较为成功的电影手法之一。相反，电影最宜于表现现时的、眼前的和时间上非持续的状况（有形的和具体的），即使这种状况被表现于不同的时刻也行。

电影偏重视觉，这也使它更需要直接性，即现时性，来取得更大的效果。小说中的有形描述借助于文字的中间媒介，先造成概念，然后这些概念再变为形象的感性感受。而电影则是立刻而直接地造成感性的感受。

反过来说，小说依托语言，这使它能放手讨论种种思想观念，或者通过对话和描写思想活动的段落，或者通过作者的议论。电影虽然也能表达思想观念，但却不能像小说那样不受限制地或全

面地去表达。虽然人们试图用诸如画外叙述的方式来表现思想，但电影必须把它所表现的东西，包括思想，加以戏剧化。电影用一定的具体形象——物件、身体、面孔——来体现这些东西，并且围绕人的动作来安排这些形象，以便赋予它们更加有形的直接性。

这种现时性恰恰是戏剧艺术的核心，也是电影与舞台剧本本质相近的根源。戏剧的现时性具有两个相互作用的部分：演员的有形存在与动作的现在时态。因为戏剧的实质就在于，由演员在观众面前把故事内容直接表演出来，它永远是现在时态，就在眼前。这是用表演描述出来的生活。正如索恩顿·怀尔德^①所说的：“一出戏就是现在所发生的事情。”

所谓“现在所发生的事情”的直接性，首先就是演员的存在——不管是舞台上的真人或是银幕上的影象。这种存在能使故事中的具体生活具有对观众特别强烈的感染力，并引起一些有趣的心理合成。因为尽管观众被深深吸引，对角色做出反应，好像想象中的角色是确实存在的，但他同时也清楚地知道，演员不过是在模拟一个角色和一个动作。这种双重反应之间是如何进行相互作用的则因戏剧艺术观念的不同而不同。按照现实主义的戏剧与电影，运用技巧是要使演员成为角色，使观众进入正在发生的事情的现实。不过，尽管这些编、导、演的技巧能使观众强烈地意识到角色的确实存在，但观众也绝不会完全不意识到演员的存在。在一出现实主义的戏剧如易卜生的《群鬼》的结尾，观众看到并听到了奥斯瓦德·欧文因患有遗传性梅毒而精神极度痛苦，易卜生使观众“进入”剧情的技巧吸引我们对随着剧情的发展所看到与听到的东西产生极为强烈的反应。但即便如此，我们的认同与移情仍然是不完全的。因为我们知道演员并没有患梅毒，并不

^① 怀尔德（1897—1975）：美国作家，擅于以别开生面的小说和剧本阐述人性的普遍真理。——编者

会唠唠叨叨地走出剧场，仍会面带笑容出来谢幕。这种双重意识恰恰是观赏戏剧艺术的乐趣之所在。

按照非现实主义的戏剧与电影，这种意识常常变得更为复杂，并且在某些方面更加令人神往。这时往往更强调演员，更强调戏之为戏。但尽管如此我们仍然会被引导着去对角色和故事做出反应。在诸如皮兰德娄的《六个寻找作者的剧中人》那样的极端性例子中，我们遇到这样一个戏剧性情境：真正的演员在剧中的角色也是演员，正在排练一出以想象的、虚构的角色生活为基础的戏。戏中角色闯入剧场来要求把他们的故事编成戏剧。这些角色当然也由我们眼前的真正的演员来扮演。于是，在剧终时，当想象中的角色一名淹死、另一名自毙时，我们的反应中所包含的感情与意识的交织，就会比像《群鬼》那样的现实主义戏剧的悲剧结尾所引起的更为复杂。

同样地，在让-吕克·戈达尔的影片中，我们可以看到观众对戏剧和演员的直接性的反应是如何有趣地受到操纵的。戈达尔经常把他的影片拆成若干个独立的片段。这样，正当观众开始进入角色的幻象时，他会制造一个突然的转移，运用一个刺激性的对比，以打印出的字幕或某种视觉花样加以中断，搞一个叙述性的哲理穿插或者对角色扮演者做一番采访。演员本人的相对自发的反应会有趣地融合在观众的反应之中，使我们对角色发生间离，意识到演员就是演员，但又使我们感觉到，演员本人也被吸引在他们所表演的内容之中，他们也许正在体验着或者能够体验那虚构的情节所描述的东西。即使是在这种使观众与角色发生间离的情况下，直接性与现时性也并没有消失，而是被赋予了新的含义。

戈达尔所做的这些采访也是在公开地玩弄戏剧动作中的现在时态感。这种在我们看来一切都正在眼前发生的感觉，即使像在诸如阿瑟·米勒的《推销员之死》那种极为错综复杂的戏剧形式中那样，所表现的是不同的时间阶段时，也是存在的。每一个时

刻当它被表演出来时都仍旧是现在时刻。不过，需要注意的是，在传统戏剧中，大量的过去动作只是由角色来描述，并常常使用大段的道白。但是，发展中的现代戏剧形式，例如表现主义戏剧，则倾向于将剧中所有时间发生的事件更直接地戏剧化。电影由于在处理时间和空间问题上更为灵活，往往用不同持续时间与不同结构的闪回做到这一点。闪回技术反过来又影响到舞台剧中时间的运用，正如剧作家埃尔默·赖斯在20年代就曾最早指出过的那样。

即使是电影，也始终在朝着增强现时感方向发展。按照闪回技术的传统方法，我们先是置身于一个现在的时刻，然后退回到一个较早的时间，再从那里以稳定的、规则的进程返回到我们开始时的时间。如今，表示过去的材料常常是用较短的镜头片段来表现，一点一点地与现在的情节混合在一起。在西德尼·吕梅特执导的《当铺老板》中，当铺老板对纳粹集中营的惨痛回忆，首先是像短暂的、谜一样的闪光那样，一瞥而逝。接着，由于越来越多的现在发生的事使他想起了自己的过去，又发展成为比较充实，但仍旧是简短的回忆段落。在理查德·莱斯特的《佩杜莉亚》中，是通过一点一滴地闪现佩杜莉亚苦恼婚姻中的往事来逐渐构成她感到要对之负责的伤害一位墨西哥青年那件高潮性的往事的。这些往事，特别是那位青年遭遇到的事故已经并继续对佩杜莉亚产生着强烈的冲击。这些事件在她生活中的重要意义就是通过将过去与现在的动作交织在一起来体现的。《佩杜莉亚》同时也使用了好多个短促的闪前镜头，把将来的动作与现时情节融合在一起，不过这样做的结果并不那么成功或有效。这种新技术在阿伦·雷乃的《战争结束》中运用得最为成功——让倦怠了的、幻想破灭了的职业革命家对将来可能发生什么事情的构想与现时情节融合在一起，并成为后者的一部分。采取这种手法，有助于增强角色现时的紧张、焦虑、怀疑以及内心矛盾的感情状态。

这种戏剧的现时性与戏剧艺术中另一个基本成份——外形化——紧密相连。因为在戏剧中一切事物都必须转化为某种外在的、可见的、可以口头表达的以及由此而获得直接性的东西。内在生活、内在思想、内在真理——一切摸不着看不见的东西——都必须赋予某种摸得着看得见的形式，哪怕是不完全的或暗示性的。让想象的世界——可以用词句描述的、理性的东西——与感知的世界之间建立起一种相互的作用。这种作用常常具有对立、对比和冲突等元素。从剧作家马克斯·弗里施^①下面一段评论中，可以看到戏剧中感官知觉特别是视觉的重要意义：

在弗里德里希·迪伦马特的第二出戏剧《盲人》中有下面一个场面：一个感觉不到自己的公爵领地已经被夷为平地的盲人，认为自己仍生活在他那坚不可摧的城堡内。在他的信念与想象中，他还在统治着一块未受损失、完好如初的土地。他坐在废墟中，因为双目失明，他当然看不见，他的周围是一群胡作非为的战争乱民：兵痞、娼妓、盗匪、拉皮条的。这些人为了拿这位盲公爵寻开心，就利用他的错觉来愚弄他，让他把他们当作公爵、将军，并把那个妓女当作一个受迫害的女修道院长来接待。瞎眼的公爵便按照自己想象中这些人应当得到的方式称呼他们。我们看到他居然跪在那个可憎的家伙面前，自以为在祈求女修道院长的祝福。这是一个典型的舞台场面。所陈述的东西完全存在于感知与想象之间的对立。只有戏剧可以做到这一点。^②

① 弗里施（1911— ），瑞士建筑师，后成为20世纪中叶欧洲的杰出作家之一，作为优异的戏剧家和小说家闻名世界。——编者

② 《论戏剧的本质》。见《戏剧面面观》。詹姆斯·考尔德伍德、哈罗德·托利沃编。纽约，牛津大学出版社，1968年版，第445页。原文发表于《图雷恩戏剧评论》，第6卷，第3期（1962年春），卡尔·朱勒译。

即使在戏剧的最涉及个人的层次上，即戏剧主观地揭示人们内在的思想感情状态时，它也必须以它的外在形式来显现，因此它仍然是被客观化了的。

世界上的客观事物，实实在在的东西，常常表现出诗一般的或象征性的意义。在田纳西·威廉斯大体上属于现实主义的《玻璃动物园》中，劳拉的玻璃动物被正在跟母亲生气的弟弟汤姆、又被前来拜访她并跟她跳舞的绅士碰落在地板上。两种动作都造成了直接的、可信的感情冲击，但又都象征着温和和脆弱的劳拉是如何受到了来自男人世界的并非有意识但却不可避免的伤害。在塞缪尔·贝克特^①更具有表现主义色彩的《等待戈多》中，那种戏剧性的但令人感触的保持人的尊严与意义的困难，是用涉及靴子、帽子、绳子、鞭子、手提箱等物件的许多动作来象征的。在富有哲理性和戏剧性的高潮中，当埃斯特拉冈与弗拉季米尔认真地考虑自杀和自杀的方法时，埃斯特拉冈解下做裤带用的绳子来试，他的裤子堆落在他脚下。影片更多地使用了有形的物件以突出其摸不着看不见的思想感情。

戏剧是直接的和客观的，同时也是一种公共的经历。一方面，它是一种通力合作，由一个或多个人写成，又由其他人赋予实际的具体形式，使其实在化，再由另外一些人表演出来。另一方面，它旨在向众多的人们表演，并在他们身上得到反应。戏剧——不仅在其古希腊初始期，而且后来在中世纪末的复兴时期——都是从宗教性仪式与表演发展起来的。在这种仪式中观众只是象征性地分享了一些宗教上的重大事件，并不成为实际的参加者。这种在经历方面的既参加又不参加，便是戏剧经历的一个重要组成部分。在诸如易卜生《群鬼》那种悲剧中的可怖事件上，我们既受了苦，

① 贝克特（1906— ）爱尔兰戏剧家、小说家。《等待戈多》1953年1月在巴黎上演，为他赢得世界荣誉。1969年获诺贝尔文学奖。——编者

又没有受苦。即使我们把自己放在角色和故事中，我们也还是与它们保持着某种距离。我们可以受苦，但同时又可以作为观众中的一员而经历某种愉快。任何人只要在观众寥寥的剧场里观看过戏剧或电影，便一定会体会到观众太少对整个戏剧经历会产生什么影响。这种差别在上演喜剧时尤其明显（甚至在电视节目中也引起满堂笑声），而在严肃的演出中当然也会对观众有所影响。

至此我们一直在讨论戏剧经历展开的方式，也就是一出戏，舞台剧或电影，表现内容的方式。这些内容是什么？一般地说，一出戏的内容包括角色、动作和布景等因素的某种综合。布景构成背景与环境，包括周围总体的社会状况和体系以及一般地理环境和特定自然环境。从这些背景出发和在这些背景之中，展开角色和动作——所谓“动作”当然包括说话与心理活动过程。

一个角色的性格、需求、价值——社会与个人两方面的——将角色导入一种作为动作的根据的冲突。但是应当记住，冲突可能是五花八门、各式各样的：个人与个人的冲突，个人与集体的冲突，个人生命力量的冲突，同时也有个人内心的冲突，也就是带有特殊目的或出自模糊的、无形的压力的冲突。作家与导演关心哪些冲突，在很大程度上取决于他们对待生活的态度及其戏剧风格。当然，正像我们的生活观念在不断变化一样，我们处理戏剧冲突的传统与习惯也在不断变化。

冲突的模式在变化，解决冲突的模式以及对冲突的其他要素如展开、刺激力或鞭策作用、性格赋予、复杂化、转折点与最高潮的处理方法也在变化。我们将在后面几章里讨论所有这些问题。这里仅提出这些构成戏剧的情节，也就是戏剧中心冲突的展开。对于情节的处理，亦即情节的类型，在不同传统的戏剧中也在发生变化，并且要求观众适应这些变化。但是，尽管情节的模式和侧重点在变，看来三个基本因素却总是存在着的。首先，一个情节就是一组成体系的动作，也就是说，这些动作中总有某种统一

的原则，在各个动作之间总会有某种模式的关系。所有的动作体系中，最基本的一种是以这种或那种形式出现的后果性体系。而且，不论情节中还涉及什么其他体系，一般总少不了后果性体系。因为戏剧从根本上说就是关于动作的结果的——它们的原因与结果的模式，也就是一个动作怎样引起另一个动作，从而造成一种结果，而这个结果又成为下一个动作的原因。不过，即使是这种偶然性的关系，也可能表现为大不相同的形式——从传统的现实主义戏剧和电影的紧凑的直线般的简单关系，到当代作品的比较松弛、更为间接和复杂的关系。在当今作品中，互相独立的动作场面之间的因果联系可能相当模糊，甚至是费解的，或者，互相独立的动作场面之间可能完全不存在作为基本关系的因果关系，而可能仅仅是对某一中心线索所做的不同图解。这一中心线索可能是一个主题，可能是一种意识主体，也可能是一种感情基调。

第二个基本的情节因素是紧张、惊异和悬念。按照哲学家兼批评家苏珊·朗格^①的说法，这种悬念是将剧中的决定与动作的后果进行戏剧排列造成的：“人们经常说，戏剧制造的是一种永恒不变的现在时刻，但是只有充满其本身的将来情况的现在才是真正戏剧性的。”当然，这种向前发展的运动，也就是当我们期待着结果将是如何时造成的紧张，也可以采取各种不同的形式。造成紧张的最明显的原因是我们想要知道在某一动作可能导致的多种结果中究竟会出现哪一种结果——打破玻璃窗是否会引发警报？他这种错误究竟会让她接受他呢，还是会遭到拒绝？同样，我们对于一种更易随情况而改变的形势可能导致的后果的担心也是造成紧张的原因——当发现自己的哥哥被杀后，特里·马洛伊（在艾利亚·卡赞的《码头风云》中）会怎么做？但是紧张与悬念并

① 朗格（1895— ）：美国哲学家和教育家。她是艾尔弗雷德·诺思·怀特海的学生，在语言分析和美学方面写过许多著作。——编者