



---

外国电影理论名著

---

# 电影是什么？

---

[法] 安德烈·巴赞 著

---

崔君衍 译

---

中国电影出版社

---

1981年7月北京

Qu'est que le cinéma?

法国，塞尔出版社 1981年版

### 内 容 说 明

本书是极有影响的法国电影理论家和影评家安德烈·巴赞(1918—1958)的论文选集。虽然这些论文在形式上是对一些重要影片的评论，但是作者在这些评论中广泛涉及了电影美学、电影社会学、心理学、电影现实主义流派等方面问题，系统地表述了作者对电影本性的照相本体论观点，在一定程度上反映了战后西方现代哲学思潮的影响，形成了与传统的电影蒙太奇理论不同的独自的理论体系，对西方当代电影有着重大的影响。

对于批判地研究巴赞电影美学思想和西方现代哲学、文艺思潮在电影领域中的反映，这是一本重要的著作。

## 电影是什么？

---

中 国 电 影 出 版 社 出 版

宏 伟 胶 印 厂 印 刷 新 华 书 店 发 行

开本：850×1168毫米1/32 印张：12 $\frac{3}{8}$  插页：(平)20(精)23 字数：265,000

1987年4月第1版北京第1次印刷 印数：1—15,000册

---

统一书号：8061·2558

定价：(平)3.15元  
(精)4.50元

《外国电影理论名著丛书》编辑委员会

主 编

富 澜 林年同

编 辑 委 员

(按姓氏笔划排列)

许南明	伍茵卿	李浩昌
邵牧君	郑雪来	林年同
胡思旅	崔君衍	富 澜

责任编辑：呼 冉

装帧设计：乃 萱

# 目 录

编者前言	( 1 )
原序	( 3 )
1 摄影影像的本体论	( 6 )
2 “完整电影”的神话	( 16 )
3 电影与探险	( 23 )
4 寂静世界	( 35 )
5 于洛先生和时间	( 41 )
6 被禁用的蒙太奇	
——评影片《白鬃野马》、《红气球》、《异鸟》	( 50 )
7 电影语言的演进	( 63 )
8 非纯电影辩	
——为改编辩护	( 83 )
9 《乡村牧师日记》与罗贝尔·布莱松的风格化	( 109 )
10 戏剧与电影(一)、(二)	( 132 )
11 帕尼奥尔专议	( 190 )
12 绘画与电影	( 197 )
13 《毕加索的秘密》：一部柏格森式的影片	( 204 )
14 评《德意志零年》	( 215 )
15 评《最后的假期》	( 220 )
16 西部片，或典型的美国电影	( 230 )
17 西部片的演变	( 242 )
18 西部片的典范：《血战七强盗》	( 255 )

19	《电影中的色情》一书旁议·····	(262)
20	真实美学 ——电影现实主义和解放时期的意大利学派·····	(271)
21	评《大地在波动》·····	(302)
22	评《偷自行车的人》·····	(309)
23	导演德·西卡·····	(327)
24	杰作:《温别尔托·D》·····	(350)
25	《卡比利亚的夜》——新现实主义历程的终结·····	(355)
26	为罗西里尼一辩 ——致《新电影》主编阿里斯泰戈的信·····	(366)
27	评《欧洲 51 年》·····	(378)
	影片索引·····	(382)

## 编者前言

对于一部众所稔知的著作，不宜赘述。况且，我们也无意在此评介安德烈·巴赞的评著。旁人已有专文，而我们未必能写得更高明。

最近，安·西·拉巴尔特为《奥逊·威尔斯》一书<sup>①</sup>作序，出色地阐明了安德烈·巴赞的创见：使观众摆脱消极态度，让观众自己去挖掘含义。

我们在这里仅略谈几点，聊作本书引言。

1958年，安德烈·巴赞论文集第一卷问世，全书拟包括四卷，总称《电影是什么？》。作者撰写了序言，其主要内容已收入本书。在序言中，作者明确指出了写作本意：“这一书名并不意味许诺给读者现成的答案，它只是作者在全书中对自己提出的设问”。

这种作法显然与至今仍左右着电影评论的两种倾向截然对立：一曰意识形态的评论，这种评论把电影之外的知识不当地扯入电影领域中；二曰随情所致的评论，这种评论以主观感受为依据，夸夸其谈，不着边际。

而对于安德烈·巴赞来说，在解读过程中，实践与理论是

---

<sup>①</sup> 《奥逊·威尔斯》，安德烈·巴赞著，安德烈·西尔万·拉巴尔特作序。  
《第七艺术丛书》，第五十六集，巴黎，塞尔出版社，1972年。

互为印证的，“天真的”设问则是达致透彻理解的一个环节。毫无疑问，正是这种严谨性保证了这部严谨之中不乏激情的著作自第一卷问世便深受好评。

由于安德烈·巴赞的早逝，专论意大利新现实主义的第四卷文集未及定稿。他的朋友雅克·里维特<sup>①</sup>于1962年负责完成了出版工作，以此悼念这位整整一代评论家和电影导演的良知。

这是一段旧话。

此后，这部著作曾多次重印，这表明，对它的需求不减当年。今天，从《电影是什么？》四卷本中选出主要的文章，缩编成一册，以飨读者，恐怕是适时的。

凡是选择，必担风险。我们与安德烈·巴赞夫人一道挑起了这一重担，并取得弗朗索瓦·特吕弗<sup>②</sup>的指教。因此，我们以为，抽掉对于今天来说意义不大的篇章，删去最近已经辑录成专册<sup>③</sup>的评述卓别林的论文，还不致于违背作者的思想。从这个意义上说本选集是《电影是什么？》一书的定本。

我们把这部至今仍有参考价值的著作奉献给读者，期望与读者一起重温安德烈·巴赞对电影艺术的酷爱之情，这种爱曾经是鼓舞他的力量。

---

① 雅克·里维特(1928— )：法国电影导演，评论家，曾任《电影手册》主编。——译注

② 弗朗索瓦·特吕弗(1932—1984)：是安德烈·巴赞一手提携的法国电影导演，曾经是巴赞在《电影手册》杂志工作时的撰稿人。——译注

③ 《查理·卓别林》，安德烈·巴赞、埃立克·罗麦尔著，《第七艺术丛书》，第五十七集，巴黎，塞尔出版社，1973年。

## 原 序

本书辑录了战后以来发表过的若干篇文章。我们自知这项工作包含的种种危险，其中主要的危险便是招致非议，怪罪我们过于自负，竟然把大抵是触景生情式的随感留传后世。

然而，笔者既然有幸在一家日报和几家刊物从事这类备受谴责的行当，也就可以趁便筛选出一批即时性不甚明显的文章。只是汇集于此的文章写法各异，繁简不协；因为我们的选题标准侧重内容，而非形式。发表于一份周刊上，仅占两、三页长的一篇文章，就成书角度而言，其重要性也许并不亚于宏篇大论，或至少象一块角石，有助于大厦正面高墙的加固。

确实，我们可以，或许也应当将这些文章重新改写，以求论述的连贯性。由于担心落入教科书的窠臼，我们没有那样做，而宁愿请读者自己留意，体会出把这些文章汇集于一册的作法在精神实质上的合理性（如果存在着这种合理性的话）。

这组文集名为《电影是什么？》，它并不意味许诺给读者现成的答案，它只是作者在全书中对自己提出的设问。因此，这几册文集无意详论电影的“地貌学”和“地质学”，而仅仅希望让读者了解笔者对平日接触到的影片进行的一系列思索、探讨和粗略的研究。



在日复一日草草急就的一大堆文章中，只配付之一炬者为数甚多；而另一些文章只是对当时电影状况而言有过小小的参考价值，如今，恐怕也仅有历史的意义了。这些文章均未收入文集，因为电影评论史本身就是微不足道的，对于个别影评家的历史更没有人会感兴趣；连影评家本人也不会感兴趣，除非是用以回顾自己过去的浅陋。

收入的几篇短评或论文亦以具体的影片作提笔的话题，因而难免带有一定的时间性。但是，我们以为，尽管时隔已久，这些文章不论其观点是否确切，仍然保留着内在的价值。当然，只要我们认为有益，我们还是毫不犹豫地收入的作了修改，或涉及形式，或涉及内容。有时还把讨论不同影片但涉及同一问题的几篇文章合为一篇。或者相反，把那些编入文集后会显得多余重复的部分整页、整段地删去；然而，一般来说，这类改动并不多，只限于剔除妨碍读者把握文章思路的、应时性过强的文字。

但是，我们以为，文章原有的思维结构是无法更改的，甚至是必须尊重的。因为，一篇评论文章，无论它的思想多么一般，必然是一定的思维活动的产物，有其自身的激情、幅度和节奏；评论文章亦近乎文学创作，我们不可能变换写法而不破坏原有的内容与形式。至少我们认为，综合重写的结果恐怕于读者无益，我们宁肯留下那些对一部理想的文集来说不够完美的缺陷，而无意用那种……“粘连”式的评论文章补苴罅漏。

基于同样的考虑，我们没有把自己今天的看法硬加进文章中，而只是做了一些脚注。

但是，虽然我们希望在选择文章时尽量严格，文字上仍然

难免留有当初构思成篇时的旧迹,或者说,与一时一事相关的内容仍然纠结在不受时间局限的思考中。总之,我们以为,尽管对文章进行了校订改动,注明选入本书的各篇文章的原出处仍然是必要的。

安德烈·巴赞

1958年

035295

## 摄影影像的本体论<sup>①②</sup>

如果用精神分析法研究造型艺术，就可以把涂防腐香料殓藏尸体看成是造型艺术产生的基本因素。精神分析法追溯绘画与雕刻的起源时，大概会找到木乃伊“情意综”。<sup>③</sup>古代埃及宗教宣扬以生抗死，它认为，肉体不腐则生命犹存。因此，这种宗教迎合了人类心理的基本要求：与时间相抗衡。因为死亡无非是时间赢得了胜利。人为地把人体外形保存下来就意味着从时间的长河中攫住生灵，使其永生。妥善保存死者骨肉的完整外形，这曾经是天经地义的事。

一具用泡碱处理过的、干瘪的、呈深褐色的木乃伊也就是古埃及的第一个雕像。但是金字塔或通道中的迷宫不足以防止墓穴被盗的可能，还要采取另外的保险措施，以防万一。所以，在石棺附近，除了撒些小麦当作死者的食物外，还放上几尊陶制的小雕像，作为备用的木乃伊，死者躯体一旦毁坏，这些雕像便可充当替身。从雕塑艺术的这种宗教起源中，我们

① 原载《绘画问题论集》，1945年版。

② “本体论”(ontologie)是指哲学中研究事物本原或本性的理论。这一术语最初见于德国哲学家郭克兰纽(1547—1628)、克劳堡(1622—1665)和法国哲学家尔姆尔(1624—1706)的著作。——译注

③ “情意综”也译“情结”。这里喻指产生木乃伊的心理原因。——译注

可以看到它的原始功能：复制外形以保存生命。显然，在史前洞穴中发现的乱箭穿身的泥雕的熊表现了同种心愿的更积极的一个方面：泥熊等同于活兽的神化物，为的是祈求狩猎成功。

当然，艺术与文明同时都在演进，造型艺术也终于摆脱了这种巫术职能（路易十四就没有让后人把他的尸体涂香料保存，只是请勒·布朗<sup>①</sup>画了一幅肖像）。但是，降伏时间的渴望毕竟是难以抑制的，文明的进步只不过是把这种要求升华为合乎情理的想法罢了。我们不再相信模特儿与画像之间在本体论上有同一性。但是，我们承认后者帮助我们回忆起前者，因而，使它不至于被遗忘。描形绘像的做法已经与人类本位说<sup>②</sup>的实用主义无关。它涉及的不再是人的生命延续的问题，而是更广泛的概念，即创造出一个符合现实原貌、而时间上独立自存的理想世界。倘若人们在我们对绘画的盲目赞叹中没有看到用形式的永恒克服岁月流逝的原始需要，“绘画便实在太无价值”<sup>③</sup>。

如果说造型艺术史不仅是它的美学史，而首先是它的心理历史，那么，这个历史基本上就是追求形似的历史，或者可以说是写实主义的发展史。

\* \* \*

从这种社会学观点看问题，照相术与电影的出现便自然

---

① 勒·布朗（1619—1690），法国著名画家。法国皇家绘画雕塑学院的创始人和第一任院长，路易十四的首席画师。——译注

② 人类本位说（或人类中心说）认为人是宇宙中心，万物都是神为人而造的。——译注

③ 这句引语是帕斯卡（1623—1662，法国数学家、物理学家、哲学家、文学家）对绘画的指责。——译注

而然地解释了现代绘画肇始于上一世纪中叶的精神与技术的重大危机。<sup>①</sup>

安德烈·马尔罗在发表于《激情》杂志上的那篇文章<sup>②</sup>中写道：“电影只是在造型艺术写实主义的演进过程中最明显的表现；而写实主义的原理是随文艺复兴运动出现的，并且在巴罗克风格<sup>③</sup>的绘画中得到了最极端的体现。”

确实，世界绘画曾经实现了形式的象征主义与写实主义之间不同程度的平衡，但是，到了十五世纪，西方绘画开始不再单纯注重用特有手段表现精神现实，而力求把对精神的表现和对于外部世界尽量逼真的描摹结合起来。毫无疑问，一个具有决定性意义的事件就是透视画法的发明，这是第一个科学的、初具机械特性的体系（达·芬奇的暗匣<sup>④</sup>是尼埃普斯<sup>⑤</sup>暗箱的先声）。透视法使画家有可能制造出三度空间的幻像，物像看上去能够与我们的直接感受相仿。

从此，绘画便在两种追求之间徘徊：一种属于纯美学范畴——表现精神的实在，在那里，形式的象征含义超越了被描绘物的原形；而另一种追求是仅仅用逼真的摹拟品替代外部世界的心理愿望。这种追求幻像的要求一旦有所满足，便愈益强烈，以至于逐渐吞噬了造型艺术。

然而，由于透视画法只解决了形似问题，并不能表现运

---

① 指十九世纪追求写实性与绘画技法局限性之间的矛盾。——译注

② 指发表于1940年8月2日《激情》杂志的《电影心理学简论》，后由卡利马尔出版社印成单行本，1946年出版。——译注

③ 巴罗克风格的特点是一反文艺复兴时期的严肃、含蓄、平衡，而倾向于豪华、浮夸。它在教堂及宫殿中把建筑、雕塑、绘画结合成一个整体，在这三方面都追求动势与起伏，企图造成现实的幻像。——译注

④ 指1515年达·芬奇设计的暗匣，它是摄影术的前身。——译注

⑤ 尼埃普斯(1765—1833)，法国物理学家、照相术发明家。——译注

动，因而那时的写实主义自然只能限于探讨如何把事物的瞬间表现得富于戏剧性，即通过某种心理上的第四维<sup>①</sup>暗示出在苦于静止不动的巴洛克艺术中是蕴含着生命的<sup>②</sup>。

当然，伟大的画家总是把这两种倾向结合起来：他们既能把握现实，又将现实融于艺术形式中，使两种倾向主次分明。但是，我们看到的毕竟是本质迥异的两种现象，客观的评论应当善于将其区分，以便了解绘画艺术的演进。从十六世纪以来，对现实幻像的追求不断地从内部影响绘画。这是一种纯心理的需求，它本身并不属于美学范畴，只有从追求魔力的心理中才能找到它的根源。但是，这种需求十分强烈，在它的影响下，造型艺术的平衡被全盘打乱了。

围绕着艺术中的真实进行的论争就是由于这种误解，由于美学与心理学的混淆而引起的。要求既具体又本质地表现客观世界的真正写实主义，与迷惑视觉的（或迷惑头脑的）虚假写实主义混为一谈，后者满足的是几可乱真的幻像<sup>③</sup>。

因此看来，中世纪艺术似乎就没有尝过这种冲突的苦头：它既有强烈的写实性，又是高雅的精神表现，它对于由新技术

---

① 第四维，指时间。心理上的第四维，意即心理上感受到的时间。——译注

② 对此，研究一下1890至1910年间初期摄影报道与绘画在画报上展开的竞争是很有趣的。开始是绘画特别满足了具有戏剧性表现效果的巴洛克艺术的需要（参阅《小画刊》）。对摄影报道的喜好只是逐渐形成的。而且，我们看到，由于这种形式充斥报刊，令人生厌，于是《拉达尔》一类杂志上富有戏剧性的绘画又重新流行。

③ 也许，共产主义评论家尤其不对绘画中的写实主义的表现主义过于褒奖；也不必再谈它，因为它本应出现于十八世纪，在摄影与电影产生之前。如果说苏维埃俄国能够拍出好影片，却画不出好画，大概也无关宏旨，因为爱森斯坦就是俄国的丁托列托（1518—1594，意大利文艺复兴后期威尼斯画派重要画家，主要作品有《天堂》、《圣马可的奇迹》等）。不过，阿拉贡竭力让我们相信爱森斯坦就是列宾，这个看法很重要。——译注

手段揭开的这幕戏还一无所知呢。

透视画法成了西方绘画艺术的原罪。

\* \* \*

替它赎罪的人是尼埃普斯和卢米埃尔。

照相术既完成了巴洛克艺术的夙愿，也把造型艺术从追求形似的困扰中解放出来。因为绘画曾经竭力为我们制造几可乱真的幻像，这种幻像对艺术来说已经足够了，但毕竟似真非真；而照相术与电影这两大发明从本质上最终解决了纠缠不清的写实主义问题。一位画家不论有多巧，他的作品总要被打上不可避免的主观印记。既然由人执笔作画，对画像的怀疑态度便不会消除。所以，从巴洛克风格的绘画过渡到照相术，这里最本质的现象并不是单纯器材的完善（摄影在模仿色彩方面还远不及绘画），而是心理因素：它完全满足了我们把人排除在外、单靠机械的复制来制造幻像的欲望。问题的解决不在于结果，而在于生成方式（不过，似乎也有必要研究一下类似死者的面模<sup>①</sup>那类小巧的造型艺术的心理学。死者的面模也是由某种自动方式复制的。从这个意义上说，可以把照相看作铸模，看作是借助光线得到的实物印记）。

因此说，保持风格与追求形似两者之间的冲突是较为现代才有的现象，在感光玻璃片发明之前，恐怕还找不见这类冲突的迹象。显而易见，夏尔丹<sup>②</sup>的作品中令人赞叹的客观性与摄影师的客观性完全是两码事。写实主义的危机真正开始于十九世纪。今天，毕加索成了这场危机的神话般人物，这场危机涉及到造型艺术形式存在的条件及其社会学基础。现代画

---

① 人死后，从脸部复制面模留作纪念，这是古代欧洲风俗习惯。——译注

② 夏尔丹(1699—1779)：法国画家，以风俗画闻名。——译注

家摆脱了追求形似的心理，把形似与否的问题丢给平民百姓。往后，就由平民百姓一方面把照相术与形似问题等同起来，另一方面把只求形似的绘画与这个问题等同起来吧<sup>①</sup>。

\* \* \*

因此，摄影与绘画不同，它的独特性在于其本质上的客观性。况且，作为摄影机的眼睛的一组透镜代替了人的眼睛，而它们的名称就叫“objectif”<sup>②</sup>。在原物体与它的再现物之间只有另一个实物发生作用<sup>③</sup>，这真是破天荒第一次。外部世界的影像第一次按照严格的决定论<sup>④</sup>自动生成，不用人加以干预，参与创造。摄影师的个性只是在选择拍摄对象、确定拍摄角度和对现象的解释中表现出来；这种个性在最终的作品中无论表露得多么明显，它与画家表现在绘画中的个性也不能相提并论。一切艺术都是以人的参与为基础的；唯独在摄影

---

① 不过，今天，我们实际看到的风格与形似的分离真是这类“平民百姓”造成的吗？难道不是随着大工业而产生的、为十九世纪艺术家作反衬的“资产阶级精神”的出现才有了这种分离吗？这种“资产阶级精神”的特征就是把艺术完全纳入自己的心理范畴。况且，从历史上看，照相术不是直接替代了巴罗克式的写实主义吗？马尔罗正确地指出，照相术最初无非是想“模仿艺术”，幼稚地仿效绘画风格。尼埃普斯以及照相术的大多数先驱者也是竭力用这种方法复现雕塑作品。他们本人虽不是艺术家，但梦寐以求的是能用拓片式的方法造出艺术品来。这是典型的、本质上属于资产阶级的想法。不过，它证实了本文论旨，为论旨提供了某种确凿论据。自然，对照相师来说，当时最值得模仿的东西就是艺术品。因为在他们的心目中，艺术品已经是大自然的描摹，而且“胜过自然”。只是过了一段时间，当摄影师自己成了艺术家之后，他才懂得他能够复写的只是大自然。

② 法文的“客观性”(objectivité)和摄影镜头(objectif)是同根词，这句话有双关意义。——译注

③ 英译本是“在原物体与它的再现物之间只有一个无生命的物体的工具性在发生作用”。——译注

④ 决定论研究事物之间的必然联系，但否认人的活动的作用。——译注



中，我们有了不让人介入的特权。照片作为“自然”现象作用于我们的感官，它犹如兰卉，宛若雪花，而鲜花与冰雪的美离不开植物与大地的本源。

这种自动生成的方式彻底改变了影像的心理学。摄影的客观性赋予影像以令人信服的、任何绘画作品都无法具有的力量。不管我们用批判精神提出多少异议，我们不得不相信被摹写的原物是确实存在的。它是确实确实被重现出来，即被再现于时空之中的。摄影得天独厚，可以把客体如实地转现到它的摹本上(这里，不妨介绍一下保留圣物与缅怀“圣迹”的心理学，它们借助的也是一种如实转现客体的做法，这种做法与产生木乃伊的心理因素有关。我们仅举一例：都灵圣尸布<sup>①</sup>就是遗物与照相的综合)。最逼真的绘画作品可以使我们更多地了解被描绘物的原貌。但是，不论我们怎样雄辩，它终究不会象摄影那样具有异乎寻常的威力，以博得我们的完全信任。(图 1)

于是，在达到形似效果方面，绘画只能作为一种较低级的技巧，作为复现手段的一种代用品。唯有摄影机镜头拍下的客体影像能够满足我们潜意识提出的再现原物的需要，它比几可乱真的仿印更真切：因为它就是这件实物的原型。不过，

---

① 都灵圣尸布：十四世纪中叶，在法国里尔地区发现一块来历不明的、长 4.27 公尺宽 1.10 公尺的亚麻裹尸布。有人认为这是耶稣受难的遗物。1578 年，裹尸布被移送到意大利的都灵，固有都灵圣尸布之称。人们发现布上有一个裸体闭目、留胡须与长发的男人影像，其大小与实际人体一样。有人认为这是耶稣的遗像，它与《福音》上所描述的耶稣相符。这块裹尸布就是大约两千年前约瑟用来包裹耶稣尸体的那块布。当然，也有一种意见认为这是赝品。对于亚麻布上影像生成的原因，众说纷纭，1978 年，为纪念圣尸布迁移都灵四百年举行公开展览，各国科学家对之作实物检验研究。——译注