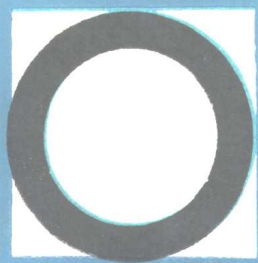


电影的创作过程

〔美〕 约翰·霍华德·劳逊著 齐宇 齐宙译



中国电影出版社

电影的创作过程

〔美〕约翰·霍华德·劳逊著

齐 宇 齐 宙 译

中 国 电 影 出 版 社

1985 北 京

John Howard Lawson
Film: The Creative Process
——THE SEARCH FOR AN AUDIO-VISUAL
LANGUAGE AND STRUCTURE
HILL AND WANG, NEW YORK, 1964

内 容 说 明

本书为已故美国著名电影理论家约翰·霍华德·劳逊所著，全书共分五部分：第一、二部分回顾了默片时代的经验及有声片的兴起；第三部分论述了电影语言的主要特点及与其他艺术（主要是戏剧和文学）的区别；第四部分依据历史资料进一步探讨了有关理论和主要的电影流派；第五部分研究了电影结构的若干问题，分析了电影的进程和统一性等问题。

本书立论明晰透彻，资料丰富，对研究和借鉴外国电影艺术很有参考价值。

责任编辑：郑再新

电影的创作过程

中 国 电 影 出 版 社 出 版
北京建外印刷厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米1/32印张：13 $\frac{5}{8}$ 插页：18字数：300,000

1982年6月第1版北京第1次印刷

1985年3月第1版北京第2次印刷

印数：6,701—21,700册（内纸精本9,000册）

统一书号：8061·1688 定价：（平）2.80元

序

“电影大师们不慌不忙地行动，乐于作一般性的指示，喜欢沉湎于回忆之中。他们让人明显地看到，他们掌握着电影的某些秘密法宝，但是在谈到这些法宝时却闪烁其词。他们间或发表一些冠冕堂皇的艺术见解，但是他们对于在欢乐的晚宴上记在袖口上的摄影场轶事却表现出更真实的兴趣……”

上面这一段话看起来很象是描写曾一度故意对电影摄制工作保持沉默的好莱坞，实际上则是描写一九二四年的列宁格勒，是从柯静采夫的回忆录中引来的^①。

好莱坞的电影创作者介绍自己这个行业的材料实在太少了，以至我都想不起来在约翰·霍华德·劳逊这本书之前还有什么著作。谈论好莱坞的著作倒并不少，但是，除此之外还有哪一本书这样旗帜鲜明地对好莱坞现在和过去创造的艺术品感到自豪呢？

我一直搞不清楚，为什么一个又一个的美国电影创作者都认为，扭扭捏捏地用讲趣闻轶事的形式来严密掩盖他们摄制电影的方法和目的是很必要的呢？我毫不怀疑，即使只从他们的效率来看，好莱坞的艺术家们对于自己过去和现在如何摄制电影和为什

^① 摘译自《巴黎风光》，载1962—1963年冬季号《画面与音响》。

BAD78/01

么要那样摄制，是心中有数。但是，他们只有在极少数的情况下，例如偶然失言，喝醉了酒，或者因为被采访而兴奋（在脱离制片厂代表监护的情况下），才会向外界，包括同行和所有想求教的人，透露一点实地摄制的过程。导演、编剧、摄影师、制片人是了解情况最多的人，他们对自己的“秘密法宝”是最讳莫如深的。只有在出现危机的时刻，例如电影创作者同制片厂厂方发生争吵，他们很强的自尊心受到触犯，或其他类似情况时，他们才可能对同情他的外人说这说那，从而证明电影创作者在必要时也会大声讲出自己的想法来的；但是同情他们的外人往往因为忠于友谊而不愿公开发表这些话。正因为如此，虽然好莱坞多年来一直是世界影都，但是那里发表的关于制片的原则、技巧和美学的著作却少得惊人，而且仅有的一些有价值的著作也很快地被埋没在报章杂志的故纸堆里。

还有一个原因使人们用含混不清的言论来代替对于“我如何拍摄这部影片”的分析。有些艺术家，包括少数最受历史家推崇的艺术家在内，都是靠本能工作的，他们让自己的这种本能越来越固定化，成为一种习惯，而从不让这种本能成为研究的对象，艺术家自己更不加以研究。在各种借口中，最无力的借口是“没有时间”。成果是用上座率来衡量的。只要能卖座，那就足以证明这位或那位电影大师是高明的。摄影师可以用十进位的数字作挡箭牌。编剧则把他们同公众见面的大部分时间用来谈论电影剧本同文学作品之间的人所共知的区别。

由于某种理由，我们并不认为好莱坞的电影编剧同好莱坞的导演对影片的质量和表现力负有同样责任。二十年来，劳逊参与了美国一些最优秀的影片的创作，而且往往起主导作用。阅读这样一位编剧的著作，那是对任何地方的电影创作者都有好处的。

劳逊写过论述早期舞台剧本和电影剧本的著作。现在他扩大了他早期作品的范围，研究起整个电影艺术来了。在我看来，好莱坞过去和现在都最不注意的两个问题是：电影摄制工作是由什么东西决定的；电影摄制工作又是怎样支配观众的。而劳逊却研究了整个电影的摄制工作，为这两个问题提供了材料。

尽管整个美国电影界暗中发誓对外保持沉默，但是他们却在热切地研究着外国电影创作者的言之成理的或坦率的著作，有时是躲在屋门紧闭的房间里研究。艾弗·蒙塔古曾经描写他有次在飞机上发现坐在他身旁的一个电影制片厂的负责人居然知道普多夫金的理论，这使他十分惊异；我也曾经在不少好莱坞人士的书桌上看到过爱森斯坦的著作，这使我同样感到惊异。有时人们嘲笑这些著作，但更多的反应却是：“他为什么这样傻，把自己的经验都写出来给别人用！”除俄国人外，法国和意大利的电影创作者对于指导他们作品的准则是最不保密的。雷内·克莱尔表达自己见解的方式是转弯抹角的，然而却是深刻的。他是电影导演的同行和惊人的竞争者。他的著作在好莱坞可能不那么流行，但是我可以肯定，在他离开之后，人们一定仔细地阅读过他的著作。德国、瑞典和英国的电影创作者（除了纪录片的摄制者外）几乎同好莱坞的公民们一样沉默寡言。因此，现在终于有一部美国著作来补充国外的理论了，这是多么好啊！

劳逊的思想和他的经历使他有可能把美国的实用主义同其他电影生产国创造的电影实践和理论结合起来，从而写出第一本有用的、明确的、坦率的和激动人心的美国电影著作。这本书在当前这个时刻问世是具有重要意义的，因为好莱坞在电影史上曾经处在引人注目的地位，而现在我们却只把好莱坞看成是全世界电影创作活动的一个分支（除了第一次大战之后的几年外，也许好

莱坞一直就只是一个分支)。从好莱坞在票房价值上居于世界首位以来，情况已经发生了许多变化。劳逊这本书的历史部分会帮助我们判断这些变化的真相和原因。从来没有人仔细考察过美国电影业的现在和过去。美国电影业从来只关心下个月必须出售的影片。好莱坞的前途固然取决于社会的变化，但是很可能也同样取决于分析研究。这本书把这两方面的问题都摆到了适当的位置并使我们意识到它们的存在。

杰伊·莱达

导 论

本书是脑力探险的记载，是对电影艺术独有特点的探讨。我把一生的大部分时间献给了电影艺术。我记得一九一六年《党同伐异》在银幕上引起轰动的时候，自己是多么惊愕和震撼。我还记得，当影片中的形象在我的眼前搏斗和涌现时，我确信自己正在目击一种新艺术的诞生。

我第一次同电影结文字缘是在一九二〇年，当时我卖了一部始终没有拍成电影的剧本《生命的情趣》给派拉蒙公司。我曾经徒劳地等待这部作品或其中的一部分拍成电影。我想它至今还收在制片厂存放落选剧本的大仓库里。

一九二八年，我同米高梅公司订了一个合同，作为编剧来到好莱坞，当时我对电影美学充满了幻想和梦想。米高梅公司在有声影片刚刚开始的时候，同艺术神殿并没有多少相似之处，也不鼓励人们从理论上研究电影摄制过程的性质。我抓住一切机会研究实际的制片工作。我一直坚信，要写好电影剧本，就要严格要求自己，要能专心致志，还要具体了解影片生产过程的一切方面。

我观察好莱坞摄制影片的各种特点，包括好莱坞出色的机械装置和对美学观念的轻视，这使我对于电影这种艺术形式的信念逐渐加深。我在好莱坞生活期间的指导原则，就是希望成为一个

起积极作用的编剧，尽管是在电影业所规定的范围内。这种愿望引导我参与组织了电影编剧协会（这是电影编剧的第一个工会），并在一九三三年当选为该协会的第一任主席。在这个协会为争取承认而进行的漫长斗争中，我一直在其中任职。协会同制片人谈判第一个合同时，我是谈判委员会的成员。

我感到一个艺术家应该对自己的本行、对同事以及对整个社会负责。这种责任感是我在三十年代和四十年代进行文化和政治活动的动力。那是人们热烈地进行讨论和民主取得进展的年代。我当时起的作用很自然地使我在麦卡锡主义的阴影出现在我国上空的时候，成为被打击的对象之一。一九四七年下半年，国会的“宗教法官”^①对好莱坞进行荒唐可悲的“调查”时，我作为“好莱坞十人案”的被告之一，受到传讯。我为了维护良心和信仰的权利而被他们非法起诉，并同十人案的其他被告一起，受到审讯和被判了一年徒刑。一九五一年出狱后，我光荣地参加了被列入黑名单的艺术家的队伍。这个队伍越来越大，后来竟包括了电影业成百名最杰出和最有才能的人。

有些研究电影的人认为，这些事同电影艺术全然无关，这种看法是十分错误的。这份黑名单是从一开始就决定商业电影进程的那些经济和政治力量的最粗暴、最公开的表现。在探讨电影的创造性价值和潜力时，人们必须看到电影作为一种工业所取得的成就。但是，如果把电影作为一种工业所取得的成就当成电影的全部历史，或者认为只要影片成为广泛发行的商品就起了“群众性艺术品”的作用，那就错了。

电影艺术是有潜力的，而这种艺术却被用来谋取利润和进行

① 指当时美国国会的非美活动委员会。——译注

宣传，在西欧和美国就是如此。正象在日本、印度和拉丁美洲一样，电影的历史就是这两者互相冲突的历史，这种冲突是尖锐的，而且没有得到解决。这些国家都有一些艺术家在商业电影公司之外工作。他们对电影的理论和实践都作出了很大的贡献。但是，他们的工作由于缺乏必要的条件，由于无法让广大观众看到，也由于控制社会秩序的那些力量的间接而强大的影响，从而受到了限制。

在苏联，以及最近在其他社会主义国家，发展过程是不同的。在这些国家，电影反映了建设新社会的热情和干劲。

本书同我过去的作品有所不同，因为本书更广泛地关心世界的情况，并试图创立一种有生命力的电影理论。我早期的著作主要谈论好莱坞的影片，而且我当时接受了旧的观点，认为电影结构和技术基本上是戏剧传统的延伸。我在《戏剧与电影的剧作理论与技巧》一书的序言中写道，电影“根本不同于过去一切戏剧经验，但却执行剧院自古以来的职能——模仿实际的动作，把哑剧、视觉结构、运动和语言结合成一个整体”。^①这种说法是自相矛盾的：如果电影“根本不同于过去的一切戏剧经验”，那么它必然构成一种新的经验，也就不能用“执行剧院自古以来的职能”这样的话来加以描写。

我后来的著作《思想之战中的电影》^②谈到了好莱坞影片的思想格局，并对二次大战后那段时期中一些较为重要的影片所反映的社会观念作了分析。然而我在探讨这些作品的故事结构时，没有将故事本身同各种使动作具有特殊形式和意义的电影技术联系起来。我使用的方法在一定的范围内是适用的，因为这种方法适用于大部分美国影片的摄制方式：把摄影机、麦克风以及镜头和景

① 1949年纽约G.P.普特纳姆出版社出版，第8页。

② 1953年纽约主流出版社出版。

的剪接和安排都用作附属的机械手段，使故事尽可能好懂和生动。

现在我认为有必要研究电影这种艺术形式的更带根本性的问题。一部影片的实质和设计，无论是作为一个故事、一个动作、一个事件或者我们愿意使用的其他任何名称，都不能称为传统的“戏剧规律”的表现。银幕上的形象可以称为“戏剧性”的，而且从表面上看，这样说也是确切的；但是电影动作打动人们感情的力量需要同现实建立新的关系，需要新的观赏和感觉的方式。电影在表现一场冲突的时候，可以从开始一直表现到最紧张的时刻或高潮；但是我们在这样做的时候所强调的是故事外部比较明显的方面。有些难忘的镜头可以反映电影经验的特殊性质：卓别林在北冰洋的一所小房子里煮皮鞋吃，《战舰波将金号》中敖德萨台阶上的动作，《怒火之花》^①中驰过草原的破车，《道路之歌》中那个男孩子越过田野第一次看到火车。

在上述例子或其它类似的例子中，最突出和最有趣的地方并不是互无关联的。这些片段表明，电影作为了解和解释周围世界的一种手段所具有的性质和潜力。六十年来电影事业的发展有着丰富的内容，形成了许多传统和表现方式。但是，已经取得的全部成就只不过是今后伟大任务的序幕。目前的时代是过渡的时代，是混乱和需要人们紧急采取行动的时代。世界各地的电影创作者正在怀疑过去所肯定的东西，正在试验新的技术，正在设想新的可能性。

懂得理论是进行创作实践的必要基础。今天的困难之一，是美学理论同影片的实际拍摄工作之间的差距。谈论电影艺术的著作为数众多，但大都是抽象的。还没有什么证据可以表明这种著作已经引起电影艺术家的兴趣或强烈感情。直觉和即兴创作在艺

① 又译《愤怒的葡萄》。——译注

术上可能有一定的地位（这是一个可以在以后的讨论过程中辩论的问题），但是电影对技术的要求和电影使用的机械设备都是极为复杂的，因此看来电影艺术要求我们最充分地了解创作冲动同实现这种冲动的手段之间的关系。不仅如此，电影还是一种特殊的公众艺术，因此它需要有文化的、在知识和感情方面都有修养和能够欣赏电影价值的观众。

我不能硬说我已经克服了阻碍建立全面的电影理论的种种困难。然而我为说明这些困难而进行了努力，可能我的努力会有助于扫清道路，使得上述目的比较易于达到。

本书的第一部分和第二部分是回顾过去，首先研究默片时代的经验，然后考虑有声片世界，这是一个范围很广的领域，其中的部分地域迄今仍无人进行探索。但是这两部分并不构成一部电影史（可供读者阅读的电影史著作作为数甚多）。我只是想为研究近代电影奠定基础；为此目的，就必须回顾长期形成的传统、经过考验的和可以看得见的形式和技巧。现代的电影创作者有时会自觉地运用这些形式和技巧，而在多数情况下则是不自觉地加以运用。第二部分在很大程度上引用了我自己的经历，因为这种经历可以说明美国电影生产的某些方面。我试图把个人在好莱坞的经历同更大的事件联系起来写，在这些事件中我个人只起了无足轻重的作用。

第三部分讨论电影作为一种语言的主要特点，首先谈谈电影这种表现手段的最明显的和为人们普遍公认的特点。然后我把电影同其他艺术加以区别，特别注意电影同戏剧和小说的区别。为了把电影同戏剧和小说加以区分（电影有史以来就同这两者有密切的联系），就有必要正视涉及电影艺术的独有特点的若干根本性问题。

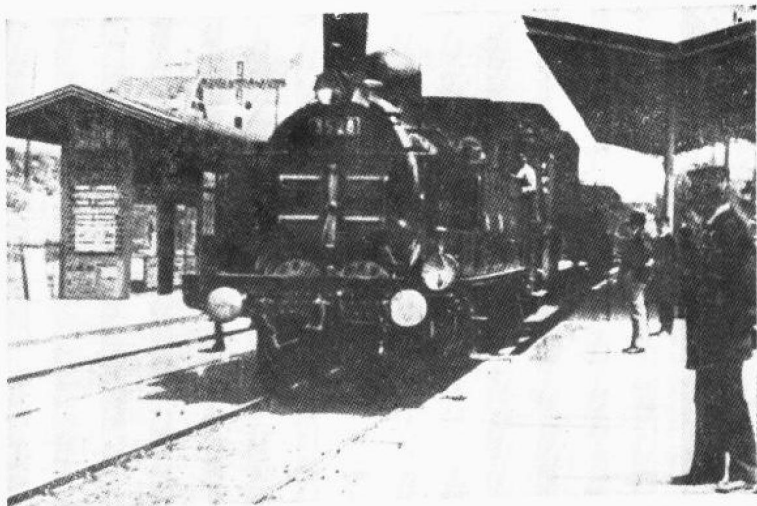
第四部分更充分地探讨了这些问题，分析了有关的理论，并重新研究了某些历史资料，以便了解当代电影的主要流派同过去的关系和这些流派为今后打开了什么前景。当代电影生气勃勃，富有潜力，又存在激烈的矛盾，这就使人对电影产生了新的看法，即把电影真理看成是对人类经验的深刻理解，而这种理解是同已往的各种艺术实践都有所不同的。

只陈述一般性的电影理论是不够的。第五部分应用这种理论来研究电影结构的具体问题，分析影片的进程和统一性，以及各个部分同整体的关系。

有人曾要求格里菲斯介绍他的导演工作，他回答说：“我首先是努力教你们看。”这可能是电影艺术的精华，但是“看”并不是一件简单的事。许多近代电影工作者看来是在重复保尔·瓦勒利的经验：“我看见我自己在看我自己。”我们不能否定那些敏感的艺术家的作品，他们是想创造性地用电影来表现折磨着自己的景象。但是我们必须联系电影的全部潜力来看他们的作品和他们个人的苦闷。这并不是艺术家个人的问题。它关系到观众，而整个世界至少是潜在的观众。

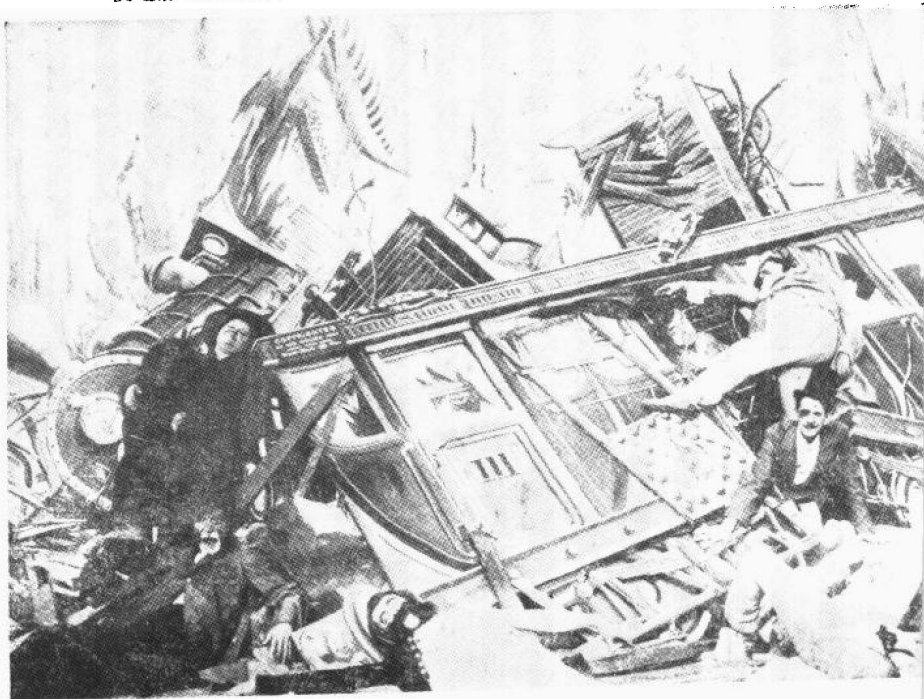
许多国家的人民正在为改善他们生存的条件而进行艰苦的斗争。电影可以作为他们活动的纪录。电影还能做更多的事。社会变化包括复杂的心理和感情过程，包括能够使人的心更加坚强和使未来更加光明的梦想和愿望。如果电影要解释人的经验并成为这种经验的一部分，它就必须表现这种更深刻的现实。它必须从生活的片断，从一点一滴地在我们身边展开的历史中，找出它们的意义和意图。它必须探测个人同正在由集体意志加以改造的世界之间的关系。

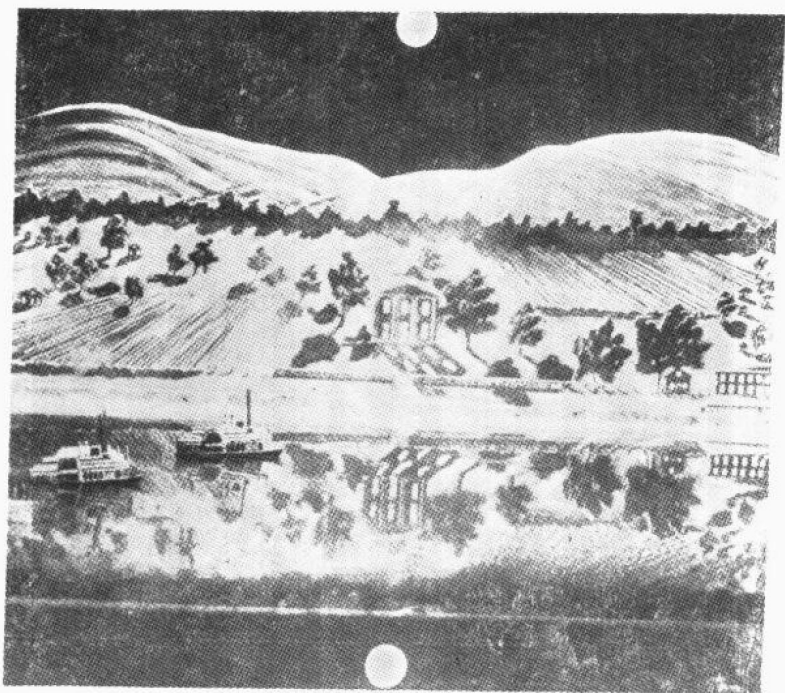
这就是看的艺术——而看的艺术也就是电影的艺术。



早期的两种倾向

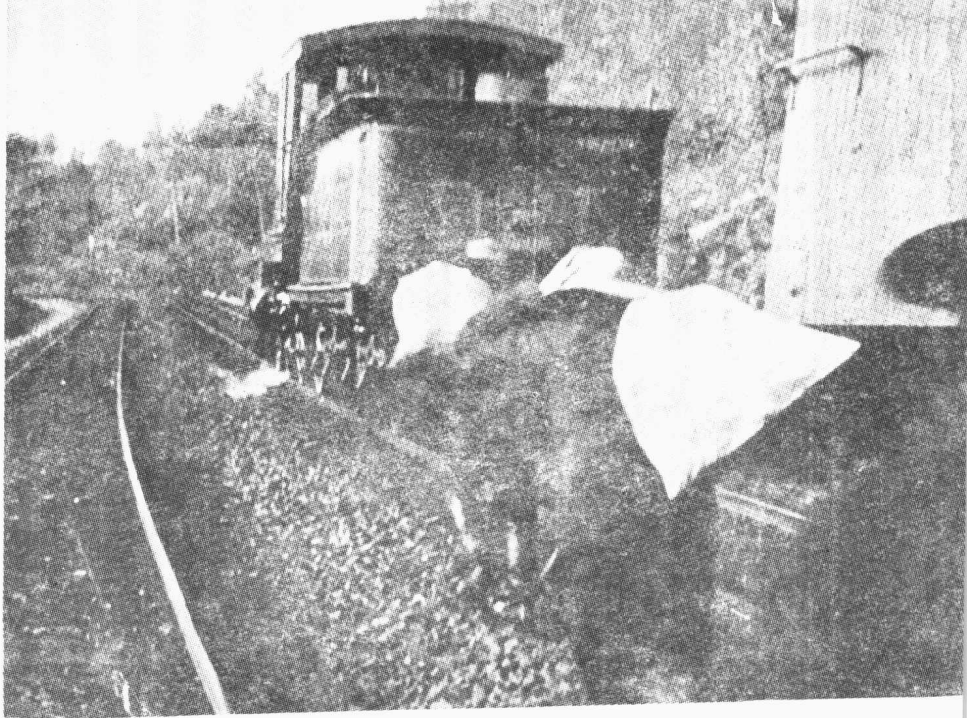
1. 火车进站(1896年左右)。用电影作纪录。卢米埃尔用火车的运动取得美的效果。这个画面使人想起上千部用火车来加强或衬托动作的影片。
2. 《不可能的旅行》(1904年)。虚构的场面。也是火车，但其运动和感情来自梅里爱运用想象力模仿一次事故。画面中实际上并没有运动。布景是画的，这使电影的想象力仍然受到限制。



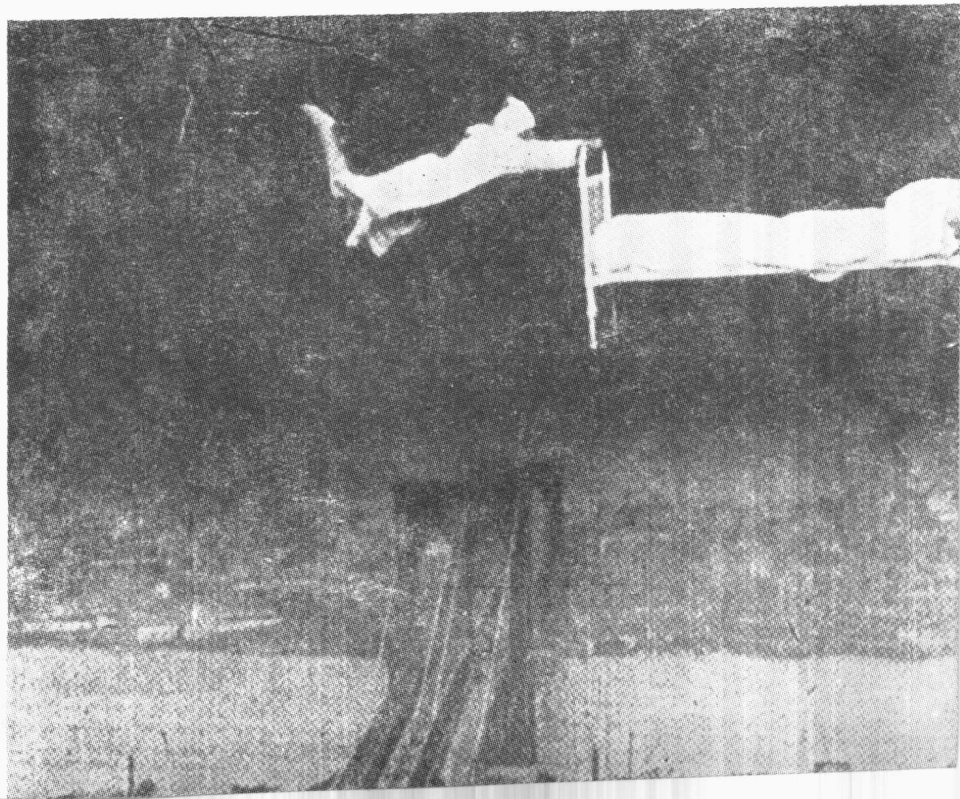


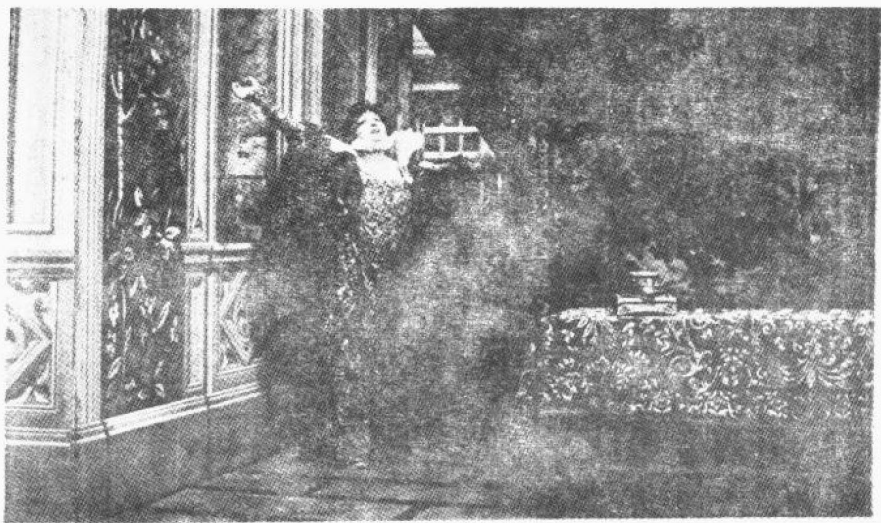
3. 《汤姆叔叔的小屋》(1903年)。全景。伸向远方的场面仍然是画的布景，但已采用了一些新的技巧：背景是画的，但水是真的，船只是一些小模型。
4. 《火车大劫案》(1904年)。又是火车，但这里火车是构成运动中的冲突的一个必要因素。请注意画面结构中有活力的因素：前景中的人物、升火待发的火车头和伸向远方的铁轨曲线。
5. 《嗜食奶酪者的梦》(1906年)。幻想和现实。将图1和图2的两种不同风格结合在一起。梦中人物飞越实际拍摄的城市和布洛克林桥。

4.



5.





对立的风格

6. 《伊丽莎白女王》(1912 年)。莎拉·伯恩哈特的有力手势未能在银幕上表现感情生活。但是，那种认为电影感情应该有戏剧性的顽固观念却继续在电影思想中占统治地位。
7. 《阴郁海洋上的幸运线》(1911 年)。格里菲斯向真正的电影风格前进，把个人的感情同周围环境的各种因素联系起来：阳光、阴影、沙漠、海浪和小船。

