

外国电影理论名著

论电影艺术

[英]欧纳斯特·林格伦 著

中国电影出版社





外国电影理论名著

论电影艺术

[英]欧纳斯特·林格伦 著

何力 李庄藩 刘芸 译 刘芸 校

中国电影出版社

1993 北

The Art of the Film

by Ernest Lindgren

London, George Allen and Unwin Ltd.

1963

内 容 说 明

本书是英国电影理论家林格伦所著的一部系统地论述电影艺术的作品。本书初版一经问世便引起电影界的广泛注意。

作者扼要地介绍了影片的摄制组织、拍摄过程和技术要素，着重分析了电影艺术的各个要素，如故事片的结构、蒙太奇问题、影片的摄影技巧和造型方面的问题、影片中的音响和音乐问题，以及电影演员的技巧等问题。在新版中，作者重又作了部分文字修改工作，并增写了评论问题部分。

封面设计：乃 莹

论电影艺术

中国电影出版社出版发行

(北京北三环东路22号)

北京丰华印刷厂印刷 新华书店经销

开本:850×1168毫米 1/32 印张:8.75 插页:22

字数:210000 印数:18501—22000册

1979年12月第1版 1993年10月北京第3次印刷

ISBN7-106-00847-8/J·0451 定价:(精)7.00元

ISBN7-106-00031-0/J·0017 定价:(平)5.60元

人的心灵能在使用猛烈刺激物的情况下趋于振奋；不了解这一点的人，不了解人与人之间智愚之分即决定于这种能力高低的人，对于人的心灵的美和尊严，必然只有很模糊的概念。因而在我看来，无论在哪个时期，一个作家所能从事的最有益的工作之一，就在于努力培育或增强这种能力，但这种在任何时代都十分可嘉的工作，在今天是尤其如此。因为目前有许多在过去时代里并不存在的因素，正在向人类心灵的鉴别力合力进攻，使它趋于迟钝，不再能自愿地进行努力，陷入一种近乎未开化的愚昧状态。

——华滋华斯：《抒情歌谣集》

第二版序言（1800年）

目 录

序.....	(1)
--------	-------

第一部： 结构

一、创作上的分工.....	(8)
---------------	-------

二、电影制作者的工具.....	(18)
-----------------	--------

第二部： 技巧

三、故事片论.....	(32)
-------------	--------

四、蒙太奇论：若干基本原则.....	(43)
--------------------	--------

五、蒙太奇论：格利菲斯与爱森斯坦.....	(64)
-----------------------	--------

六、音响论.....	(92)
------------	--------

七、电影摄影论.....	(112)
--------------	---------

八、电影音乐论.....	(135)
--------------	---------

九、电影表演论.....	(149)
--------------	---------

第三部： 评论

十、电影评论.....	(163)
-------------	---------

十一、为娱乐还是为教育？.....	(178)
-------------------	---------

十二、电影作为一种艺术.....	(202)
------------------	---------

附录：

词汇.....	(223)
---------	---------

插图说明

序

本书第一版的成功是使人极为高兴的。作者的原意是想简单地介绍电影技术的一些原则。由于第一版一直畅销，因而需要重新印刷。本书现在已经译成几种外文，而且看来已经成为美国和其他一些地方有组织的电影学习班的标准教科书。出版人因为销数持续不衰而受到鼓舞，要求我增加新材料出第二版，使本书“跟上时代”。但是，本书基本上是阐述基本原则的，这种类型的著作不同于过时的历史书，本来没有必要使之“跟上时代”。如果书中阐述的原则在开始提出时是正确的，那么它们将继续是正确的。

无论过去还是现在，任何一部电影，只要它不仅仅是机械地把现实或舞台演出记录下来，都离不开剪辑；而且现在仍然有必要先清楚地懂得剪辑在连接一段一段的胶片和混合录音时的含义，然后才能把上述原则扩大到对于单个镜头中的各种要素采用蒙太奇的方法（象爱森斯坦终于做到的那样），才能看出蒙太奇是一切艺术形式的创作手段。

本书第一版问世以来，电视迅速地普及了。有人可能认为，象本书这样的著作可以增加很多关于电视的内容。然而我并不很想这么做。这首先是因为，如果把电视本身作为一个专题，那么这个专题就需要整整一部专门的著作；其次是因为，如果把电视看成电影的延伸，那么电视除了它本身的技术特点所造成的不同风格之外，并没有形成任何新的基本原则，而且现在也难于看出电视怎么能形成任何新的基本原则。电影和电视这两种艺术形式有一个共同的特点，即它们都是通过一系列活动的形象和音响来取得效果的。电视所取得的效果，没有一种是电影所不能取得的，虽然反之并不尽然。电影仍是较为全面的一种媒介，它使制片人能更有计划和更加精确地取得效

果。电视将会或多或少地影响电影，但是现在估量这种影响将采取什么形式还为时太早。就目前来看，电视主要还不是一种新的、不同的艺术表现手段，而是一扇使我们能看到世界的窗户，人们通过这扇窗户可以看到赛马、暴乱、宗教仪式、变戏法、剧场演出、芭蕾舞、新教堂建筑、钢琴演奏会——或者是看一部电影。

尽管如此，我仍乘此机会对本书的形式作些更动和加以充实（我一直认为它还需要充实），其中包括：增加了谈电影评论的第三部，修改了一些已经过时的具体资料，补充了词汇表和插入了许多新的剧照。我增加关于电影评论这一部的目的，主要是为了表明一种基本的态度，而不是提出特定的规则。这样做的出发点是：如果一个人的基本态度是很有根据的，那么规则就会在必要时自然而然地出现。

我愿意重申第一版的志谢。此外，我还要感谢玛格丽特·弗赖伊夫人帮助准备这一版的补充材料，感谢约翰·吉勒特先生帮助选择新的剧照。大部分剧照都是由英国电影学院的全国电影档案馆提供的。

如果说本书要达到什么目的的话，那就是使它比在1962年甚至比初版时更符合时势。我仅希望它将为创造公众同情和谅解的气氛继续作出微薄的贡献。如果不存在这种气氛，那么任何严肃真诚的电影工作者都不会有继续生存下去的希望。

第一部 结构

一、创作上的分工

一部影片的摄制费用是介于一座医院的建造费用
与清除萨得克区贫民窟预计需要的费用之间。

—— J·格里尔逊

电影的制作方法与其他表现艺术有很大的不同。一个舞台剧本、一首诗、一部小说、一座雕刻、一首乐曲或一幅绘画，一般都是一个人——艺术家个人——的独力创造。例如萧伯纳在《初学集》一书的序言里就这样描述他学习写作的过程：

“我买了些白报纸，尺寸是 $20 \times 15\frac{1}{2}$ ，每次花六辨士；我把白纸一折四，责令自己每天写满五页，不管下雨还是出太阳，有灵感还是没有灵感。我身上还有不少学生气或小职员习气，因为我只要一写满五页就立即停笔，即便一句还没有煞尾，也非等明天续写不可。反之，如果我一天没写，明天就写十页来补足。我按照这个计划，在五年内写了五部小说。”再如，贝奈狄克特说他在1822年去拜访贝多芬时，他发现贝多芬正在创作“第九交响乐”，他在一间“乱七八糟的房间里，地板上丢满了乐谱、钱币、衣服，床铺也没有整理，桌上放着缺口的咖啡杯，开着盖的钢琴几乎没剩下一根弦，上面积满了灰尘，而他自己则穿了一件破旧的睡衣”。

这类人只要有仅能填饱肚子的食物、住房和价值不高的创作工具，就能运用他们固有的创造力进行创造，除了他们自身的局限性外，没有其他任何障碍；而他们所创作的最优秀的作

品，其价值主要就在于毫无羁绊地表现了一个才力出众的人的思想。

然而，制作一部影片，在正常的情况下，却需要许多熟练工人和技术人员在一个摄制组里进行合作。我们不妨稍稍介绍一下华尔特·狄斯耐的工作情况，以便与萧伯纳、贝多芬等人的工作情况作一对照。华尔特·狄斯耐正在举行剧本会议，讨论《幻想曲》中的一个段落——莫索尔斯基的《荒山之夜》。会上先放送全部乐曲，同时在适当的地方配合放映一下剧情草图设计，然后会议进行如下：

甲：我看还可以。

乙：似乎有点不合拍。

华尔特：我们必须让观众不太费劲地就了解这首关于荒山的乐曲是在讲些什么。现在让人感到很乱。

丙：如果只抓住一个主题，譬如说，鬼怪走出墓地但没有进城等等，也许就简单易懂了。

华尔特：你的意思是说你对表现城市感到担心？

丙：是啊。

华尔特：这里有些象征性的东西。一边是善的力量，另一边是恶的力量，我看大概是这么回事。还能有什么别的理由？

丙：喏，魔王把所有这些空中的鬼怪召集起来，把它们也唤出了土地。

华尔特：什么都是从城市里来的，是不是？善的也都是从城市里来的？

丙：这儿关于城市的画面配上那段音乐似乎太强烈了。我看不如还是在山上表现野兽四散窜逃，天上阴云密布，这要比接上城市的画面更合适些，因为城市是宁静的，音乐却大吵大嚷个没完。

甲：你可以在城市这一段里大做文章啊。

乙：鬼从山上下来了，我看城市是宁静不了啦。每件东西都动起来了。窗子上的百叶扇，什么东西都象中了邪似地活动

起来了。然后，到城市这一段结束的时候，就接上墓地，再下来就是那些鬼怪。我看只要表现得恰当，别人就会一看便明白的。

甲：我正在想怎么简化它一下。

乙：我认为这很好。

华尔特：我看你们也应该多表现鬼怪撤退的情况。至于魔王把山上什么东西都召唤出来等等，我现在认为根本没有意思。

谈到这里，大家暂时沉默了一下……突然——

华尔特：谁还有什么意见，请说吧。你要不赞成，就说不赞成。你如果认为还缺少什么东西，那又是什么呢？①

在电影史上也有一些影片是可以名副其实地称作“独立制品”的（它们从构思到成品都是由一个人独力进行的），但这毕竟是例外，不能视为常规。在正常情况下，一部影片是由一个合作性质的集团——摄制组——制作的。据那些收集能给人深刻印象的统计数字的好莱坞电影宣传家说，摄制一部美国影片竟需要动员246种不同的行业。

美国的制片组织当然是最标准化的，美国的制片制度已经成为各地制片组织所公认的范例，所以简短地叙述一下美国的制片制度将有助于说明制片过程中各主要人员的职责。本书将会经常提到制片人、导演、剪辑师、镜头剧本等等之类的名词，因此，我们有必要先把这些名词作一尽可能精确的解释。

所谓制片人就是电影制片厂的领导。他负责有效地经营制片厂，并为本厂的出品争取商业上的成功；他对控制公司经济大权的董事会负责。董事会每年拨交给制片人一定数目的款项，由他根据预算开支额作出一个制片计划，其中预计了年终

① 转引自R·D·菲尔德教授在《华尔特·狄斯耐的艺术》（1944年出版）一书中的引文。狄斯耐制片厂每逢召开的会议，都有速记员在旁担任记录，这样有关人士第二天就可以看到会议报告。

的盈余额。电影制片人并不完全相等于戏剧方面的演出人。制片人首先是一个对观众口味和电影娱乐界的时尚具有专门知识的商人，他与其说是一个艺术家，不如说是一个演出经理人。

制片人在摄制一部影片时的首要任务是物色一个合适的故事。为了帮助他，制片厂雇用了一批阅读员和搜集员，这批人在一名编辑主任的督导下，遍读各种书报杂志，观看新上演的剧本，到处寻找能否适于改编成影片的素材。已经风行各地的剧本和小说，只要有可能提供利润，即便其题材并不太适合于拍摄影片，也在考虑之列。

虽然制片厂的剧本素材有很多是从外界搜罗来的，但厂内也还雇有若干编剧，专门创作电影剧本。他们被指定（或毛遂自荐）为某明星撰写剧本，模仿某些卖座作品，或改编某时事题材等等。跟厂方没有联系的作者投来的创作剧本是极少被采用的。在物色故事的阶段，剧作者通常先交一个两页左右的故事梗概，其中尽可能简略地叙述一下剧情的内容，作为厂方评断其性质与优点时的依据。

故事一经选定，制片人就把摄制工作委托给他的助手，即所谓助理制片人。助理制片人在制片人的领导下，负责解决制片工作中一切财务、技术、艺术和人事等方面的问题。在规模较大的制片厂里，助理制片人可以有八个到十个之多，而且每一个都是专长于某些类型的影片的。

助理制片人的第一件工作是选择一位可靠的剧作家，要他根据故事梗概写出电影剧本，并负责对剧本进行修改和加工，直到它合乎拍摄要求时为止。他可以把这桩工作委托给一位厂内编剧或一位职业作家，这里唯一的基本要求是：被委托者的才能应当适应于故事的性质。在编写剧本的过程中，助理制片人还可以另外聘请几位专门作家来协助工作；一位负责添加新情节，另一位负责添加轻松的对话，第三位注意剧本的紧凑性等等。这就说明为什么片头字幕上编剧项下常常列进好几个名

字。

制片人这时大概已经选定了影片的导演，如果还没有的话，助理制片人接下来就必须任命导演了。导演的职责是指导现场的拍摄工作，那就是说，负责指导演员进行排练和决定每个镜头的拍摄方式。导演是全部制片人员中间最重要的一个，因为他将负责决定如何把镜头剧本中的提示最后体现在胶片和声带上面。为了使导演能更好地执行他的中心职责，应当让他在开拍前和拍完后始终参与创作工作：他不仅应当在开拍前随时跟他最亲密的同事（包括美工师、作曲家和摄影师）商量各种问题，他还应当跟编剧保持最密切的联系；拍完后，他同样也应当跟剪辑师保持最密切的合作，因为导演当初为每一个镜头规定拍摄方式时的根据，就是这些镜头在他所设想的完成片里所应起的作用。编剧、导演和剪辑师，他们是电影技巧——通过活动画面和音响来叙述故事的技巧——的主要执行者。如果他们的工作要在风格上和目标上取得统一（这种统一性是一切最优秀的艺术作品的标志），他们就必须进行最紧密一致的合作，要不然，他们三人中就应当有一个人出来领导其余二人的工作（这个人通常是导演）。有的导演甚至自己兼任编剧和剪辑。同样也有编剧、导演和剪辑师互相意见不合甚至互不考虑对方意见的例子，在这种情况下完成的影片，其恶果总是显而易见的。

大多数导演喜欢和擅长于拍摄某些类型的影片，最优秀的导演会形成鲜明的个人风格，就象一个作家有他的个人风格一样。因此，制片人在选择导演时，总要注意了解对方的才能和风格是否适合于他已经物色到的那种故事。

导演工作的第一步是跟编剧讨论剧本的初稿。当这个剧本初稿得到制片人、导演和编剧本人的认可后，它便被送到制片部去。制片部根据它编制预算，调配和安排各个专业部门在各个制片阶段中的工作。制片部的任务是根据剧本初稿计算出所

需人力和材料，从而估计出制片的全部费用。制片部同时并派遣一位制片主任来监督和指导摄制组在这方面的的工作。

导演在这个阶段已经选定他的助手——助理导演。这个名词容易引起误解，因为这个人严格说来并不参与导演工作，他也不一定是个接近正式导演水平的人。他是导演的总管，他的“跑腿的人”，更正确的说法应该是“导演助理”。当导演决定要某些道具、要使用某些外景场地、要雇用某些类型的群众演员时，通常就由助理导演去负责办理。简言之，助理导演的职责是尽可能地分担导演的事务工作，使他不必过多地分心于拍片过程中的各种琐事，以便集中精力在剧情和效果等问题上。

制片主任与助理导演在一起分析剧本、开列清单，向各技术部门精确地提出拍片过程中的各种要求。譬如说，搭建某一堂布景的问题就不仅牵涉到美工部门，并且还要牵涉到木工、油漆、内部装饰、家具陈设和电气等部门。当每个部门都送来了预算以后，制片部就可以估计出制片成本的总额。如果预算总额超出了制片人的拨款总额，编剧和导演便应提出超支的理由，要不然就必须修改剧本，使它不致超出制片人的预算总额。

导演在开拍前的准备时期(三、四个月左右)里，经常同美工师和摄影师进行商量。美工师负责设计布景(包括背景和摆设)，有时也负责设计演员的服装。他必须既是艺术家、建筑家，又是电影专家。他在设计布景时，不仅要考虑到导演的需要，同时也必须考虑摄影师打光和拍摄的要求，考虑坐在里面录音的录音师。他有必要跟这些同事商量，往往还需要做些小模型，好让有关人员能看到未来布景的大致面貌，并提出改进的意见。美工师必须对特技部门的技术可能性了如指掌。有些布景如果要在摄影棚里完全如实地搭建起来是很费钱的，甚至是不可能的，但如果借助于特技和特种洗印法、模型和背景放映

法，就能造成所需要的幻觉。

如果导演需要给他的影片配上音乐，他就可以去找制片厂的音乐部门。通常一部影片有一个作曲家，但如果是一部歌舞片，那就需要约请几个歌曲作家。在影片还需要多次更动的开始阶段，作曲家只是根据导演的要求为各个场面写下主旋律的草谱。他要等到影片的全部拍摄和剪辑工作完成之后才写出定稿，那时他就能使他的乐曲恰恰符合各个场面的长度。

剧本的最后定稿就是所谓的镜头剧本，等到它终于使大家感到满意了，影片就可以开拍了或者说可以下摄影棚了。因为按照镜头剧本的规定顺序来拍摄是既不经济又不方便的，所以助理导演就需要根据镜头剧本订出一个拍摄顺序表，或者称之为拍摄日程，把全部镜头分一下类，把同一内景或外景的镜头、由同一些演员表演的镜头，都尽可能地安排在一起拍摄。

例如，影片的第一个段落是以一艘远洋轮船的甲板为背景的，剧情的主要部分是发生在轮船停泊的海港内，而最后一场则又回到了再次出航的轮船的甲板上。在这种情况下，以甲板为背景的两场将放在一起拍摄，虽然在完成片里一个是头而另一个是尾；剪辑师在剪辑影片时会把它们安排在适当的位置上的。同时，远洋轮船的布景就可以拆掉，空出宝贵的摄影棚给一堂新布景。

这种拍摄方法也有它的不便之处。首先，电影演员就必须设法适应这种情况，而不能象舞台演员那样顺畅地从头演到底。此外，在细节上也必须十分注意，否则就会在接连起来后出现破绽。既然要把各个在剧本里本来是相隔很远的镜头放在一起拍摄，那就必然会把在完成片里连在一起的一些镜头分开拍摄。上一镜头表现一个男人走出客厅去，下一镜头则表现他进入花园；但是，这两个镜头的拍摄日期却可能相隔半月之久。如果演员在这段间隔期内把他的浅色条纹领带换成了一条浅色点子领带，结果就将大糟而特糟了；当他在银幕上从客厅

里踏入花园时，他的领带便象变魔术似地变了个样。而场记员的职责就是防止这类事故，他要坐在导演身旁，把每个拍摄中的镜头的全部细节内容都记录下来。

因为明星在商业性的娱乐影片里是举足轻重的人物，所以当制片人选定了剧本，决定把它委托给某一助理制片人和导演的同时，便亲自去挑选明星。甚至，他可能根据某一明星的特点去挑选剧本。不管怎么样，影片的主角人选总是在开始准备后不久就决定的。主角人选决定后，就由制片厂演员部主任去挑选助演的演员，再报请助理制片人和导演核准。

随着开拍日期的逐渐迫近，准备时期的那种闲散气氛就逐渐消失；摄制组的工作便一下子紧张起来了。布景搭建起来了；装饰工作完成了；明星试过妆、试过服装了；还必须作出在最后一分钟才发现有必要的各种修改；出了毛病的计划必须加以纠正；对受到冒犯的人需要加以抚慰。

一部影片的拍摄时间一般是两个月左右，虽然某些影片，特别是外景较多的影片，也许需时更多一些。拍摄一个镜头需要大量的准备工作。为了获得良好的照明效果，摄影师需要使用大量的照明灯，这些灯必须固定在各个方位上，再拉上电线；在摄影师对照明感到满意以前还需要许多次较小的调整。录音师为了获得最理想的录音效果，也必须研究麦克风的位置并进行种种调节。布景内部的道具安排好了，布景本身也许还需要作某些最后的小修改，各种应用的特殊效果（如雾的效果之类）都经过试验了，到这个时候，就让主要演员的替身上场，以俾最后确定动作方位、拍摄角度和照明效果。然后，在整个准备期间一直等候在一旁的演员才正式上场，根据导演的指示进行排练。

等到导演认为一切都已尽善尽美之后，就把镜头拍下来。如果他还感到不尽满意，或者为了特别保险起见，他可以在拍下一个镜头前再拍一个或若干个备用镜头；多耗费几英尺胶片毕

竟要比事后返工经济得多。一般说来，一个摄制组忙碌一天（八小时）的结果，在完成片里只占三分钟到六分钟的放映时间。每天拍摄工作结束后，胶片便被送到洗印间去立即洗印出来。这类拷贝被称作“工作样片”，导演、剪辑师和其他主要制片人员总是第二天就到制片厂的放映室去看工作样片。样片没有通过以前，布景是不许拆散的。

拍摄的工作结束后，便由剪辑师对各个镜头进行剪接。他先进行“毛剪”，即把各个镜头按照应有次序初步地剪接在一起。制片人和导演看过“毛剪”后的影片，一切需要重拍的镜头或需要添加的过场镜头都拍摄完毕之后，摄制组才最后解散，布景全部拆掉。

然后剪辑师便开始对毛剪过的拷贝进行加工。他对每个镜头的英尺数和上下镜头的连接点都计算得异常精确。有时候他发现剪掉某些镜头或者重新安排一下某些镜头的前后次序会使全片生色不少。表面上看来，剪辑师的工作似乎主要是技术性的；特别是在镜头剧本已经对镜头次序作了精确规定的情况下，他只要照剪照接就可以了。然而，一位优秀的剪辑师却可以在一部影片的创作工作中起一定的作用。十全十美的剧本毕竟是不可能有的，因为一部影片的主要内容是运动，而运动却是无法精确地加以预见或控制的；只有在运动本身被固定在电影胶片上面以后，才有可能对之进行精确的处理。当然，如果原来就没有拍好，剪辑师也不可能创造奇迹。但如果基础很好，他就能赋予它某种统一性、某种节奏、某种戏剧力量，这些东西虽然在原剧本中都已有所规定，但其最后效果却能青出于蓝而胜于蓝！

影片的剪辑工作告成后，即交由洗印部门进行化、划和淡等工作；作曲家写出全部配乐的定稿，使各段音乐跟各个场面取得精确的配合；音乐和其他一切附加的音响效果都录成了声带。最后，原先是录在几条声带上的音响（对话、音乐和音响

效果)被混合到一起,录在一条声带上,底片也按照剪接好的拷贝剪接好。这条最后的声带和底片结合在一起(音画合一)以后,影片便告成了。

我在上面这段简单而枯燥的叙述里,对制片过程中的各个阶段作了大致的划分和解释,这一切一定会使读者感到摄制影片原来竟是那末一桩枯燥乏味的刻板工作;其实不然,凡是在制片厂工作的人,上至导演,下至杂务人员(例如,负责用一根极细的线拉动一棵假的棕榈树的叶子,以俾造成迎风摇曳的效果的人)都象是中了魔似地从来不知疲劳的。在一座管理得很好的制片厂里,每一个工作人员都能意识到自己是一支创作队伍中的一员;一种热情感染着每一个人,使美工师和摄影师之间、明星和场记之间……都产生了一种自然而真挚的感情。意见分歧或吵架之类的事情当然也在所难免,但为了整个制片工作的利益,必须设法和解,每人都必须善于跟别人共事。

好莱坞的大制片厂显然都是分工极细的,而这也说明了为什么它们会出产标准化的作品。但例外的也不在少数。查尔斯·卓别林(他后期的影片都是独力制作的)是一个。保罗·茂尼,根据他自己的叙述来判断,则是另一个;他在影片中扮演的角色不是由制片人派定而是由自己选择的。他在1938年写道:“我跟制片厂订的协议使我能同时对四个剧本进行选择,制片厂在开拍前三个月就把供我选择的剧本送来给我。我从中选择两个作为我全年的工作,如果第一批剧本都不同意,我就从第二批里选择两个。供我选择的剧本有的是才七页的梗概,有的却可能是很详尽的剧本。……如果梗概被接受了,制片厂的负责人通常就跟我进行接触,这样,我们可以在一开始时就约定编剧,满怀希望地告诉他将来开会时我们对他的要求。……编剧开始工作后,制片主任经常跟他进行商谈,以便使他的剧本更接近我们的要求,初稿完成后,我就带回家去通读一遍,跟我妻子讨论它,并尽可能严格地检查它。然后制片人、编剧