

电影的本性

——物质现实的复原

[德国] 齐格弗里德·克拉考尔 著

邵牧君 译

中国电影出版社

1981 北京

Sigfried Kracauer

Nature of Film

—The Redemption of Physical Reality

London, Dennis Dobson, 1961

内 容 介 绍

德国电影理论家齐格弗里德·克拉考尔是西方电影理论中所谓纪录派的代表人物。《电影的本性》是他的重要著作。

这本书讲的是实体美学，而不是形式美学。其基本立论认为，电影就其本质是照相的一次外延，因而也跟照相一样，跟人们周围的世界有明显的近亲性。具体的生活是它的食粮，是衡量一部影片发挥其手段的标准。从这一基本论点出发，本书论述了许多问题，从各个方面来阐明电影的照相本质，并由此说明电影的艺术功能。

本书有助于开阔我们的眼界，了解外国的电影理论。从这部学术性著作中，我们可以看到外国电影研究家们是如何看待电影的，这对我们会有一定的启发和借鉴的意义。

电 影 的 本 性

——物质现实的复原

中 国 电 影 出 版 社 出 版

北 京 印 刷 一 厂 印 刷 新 华 书 店 发 行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：14 $\frac{1}{4}$ 插页：34 字数：345,000

1981年10月第1版北京第1次印刷 印数：1—4,600册

(内精装本1,000册)

统一书号：8061·1536 定价：2.00元

自序

开卷伊始，最好先敬告读者，本书并不如君所愿，将无所不谈。书中未涉及动画片，也避开了恼人的彩色问题。电影手段的某些晚近的发展和新创亦未加论述。此外无疑还有其他疏漏之处；的确，在其他电影论著中占有显要地位的某些论题，在本书中或遭贬黜，退居末位，或受挨斥，只字未提。读者自己不久即将发现这些缺陷（如果它们确应算作缺陷的话）。

那么本书论述的又是哪些问题呢？它的专门论述对象是脱胎于照相的普通黑白影片。我要给自己划定范围，原因是相当明显的：电影是一种非常复杂的手段，要对它进行透彻的剖析，最好的方法莫过于不去理睬（至少是暂时不去理睬）它那些不太重要的组成元素和变异形式。我在全书中采用了这个明智的措施。再说，是否因而便使接触面变得真那么窄小了呢？从卢米埃尔的第一批影片到费里尼的《卡比利亚之夜》^①、从《一个国家的诞生》到《阿帕拉吉托》、从《战舰波将金号》到《游击队》，几乎所有重要的电影作品历来都是用传统规格的黑白片拍成的。

总之，我这本书的目的是深入考察照相性质的影片的真正本性。如果它能基本上达到目的（我敢说确已基本达到），它必然将适用于电影手段的一切元素和变种。有人也许会说，既然如此，为求全面起见，我更当把我的理论应用到彩色片、宽银幕、电视等等之类上去。其实不然，例如彩色，它所涉及的无数问题便不是马马虎虎就能说清楚的。这里且提其中的一个：经验表明，由

① 或译《她在黑夜中》。——译注

摄影机纪录下来的天然彩色，恰恰事与愿违，往往会减弱而不是加强黑白片所能造成的逼真的效果。宽银幕也带来了许多需要专门研究的问题。在一方面，这些附带性质的问题固然是“范围内的”；但在另一方面，为求阐明这些问题，将会给一本以电影的基本特征为论述中心的书带来也许是过重的负担。我显然是进退两难了。或者毋宁说，如果我不坚决放过某些本当细细玩味的对象，我将会进退两难的。我考虑的结果，认为最好还是另行论述彩色和其他有关问题。为什么必得在同一时间里把事情说得面面俱到呢？

此外我还可以估计到读者的另一个可能的指责。读者也许会问，我在论证我的观点时，为什么不以人们记忆犹新的当代影片为例，而总是举出一些久已淡忘或闻所未闻的影片。读者也许认为，这种老古董是很难去对证的，更不要说它可能在各方面都已经过时了。因此，他们往往会对我的许多论据和结论的有效性或有效范围发生疑问。如果它们主要是以当代作品为根据（我听到他们这样问道），它们会不会更能引起人们的兴趣呢？

这种推论我认为是错误的。即使我引用的都是最新的材料，过不几年我也仍然难逃材料过时之责。今天是街头巷尾最时新的谈资，转眼也将成为明日黄花；在电影中，以新代旧是最无情的。也不能说最时新的影片总是代表影片创作的典范。我们都知道，技术上的新发明可惜并不一定给影片的结构和处理带来进步；格里菲斯的《一个国家的诞生》——一部早在1915年时拍成的影片——中的战争场面，迄今未有能与之媲美者，更不要说超过它了。

再者，过于注重当代作品将会跟我的目标发生抵触。由于我的目的是探溯电影手段的特性，我自然要从古往今来的一切影片中选取对象，以资佐证。这就是为什么我常常把新旧例证随意混用。貌似新者往往只是旧瓶装了新酒。格里菲斯在《多年以后》（1908）中第一次利用特写来造成戏剧性效果，它成为一切富有含

义的特写的本源。同样的，今天的实验影片也很少有能跳出二十年代法国先锋派影片的窠臼的。每逢诸如此类的场合，我便宁愿穷本溯源，因为那些典范作品的创作意图至今还灼然可见，比它们所有的后继者都更富有生气。

此外，这些老片子也根本不是再难看到的。纽约、巴黎、伦敦和其他各地的影片资料馆定期放映这些影片；个别电影院也偶尔旧片重演或临时找它们补缺。这类机会如果能更多一些，人们就不会很容易便把某个其实是老掉牙的现象错当成“新潮流”了——这当然不是说不存在新潮流；在战后意大利出现的新现实主义运动即是一例。

至于我对电影的看法，我当然不想在这里先作一番概述。不过我觉得我至少应当在这里指出其中某些主要的特点，好让读者对下面将要读到的东西有一个大致的概念。我这本书跟这方面绝大多数其他著作不同的地方，在于它是一种实体的美学，而不是一种形式的美学。它关心的是内容。它的立论基础是：电影按其本质来说是照相的一次外延，因而也跟照相手段一样，跟我们的周围世界有一种显而易见的近亲性。当影片纪录和揭示物质现实时，它才成为名副其实的影片。因为这种现实包括许多瞬息即逝的现象，要不是电影摄影机具有高强的捕捉能力，我们是很难觉察到它们的。由于每种艺术手段都自有其特别擅长的表现对象，所以电影可想而知是热衷于描绘易于消逝的具体生活——倏忽犹如朝露的生活现象、街上的人群、不自觉的手势和其他飘忽无常的印象，是电影的真正食粮。卢米埃尔的同时代人称赞他的影片（有史以来的第一批影片）表现了“风吹树叶，自成波浪”，这是意味深长的。

因此，我认为，一部影片是否发挥了电影手段的可能性，应以它深入我们眼前世界的程度作为衡量的标准。这个论断——我这本书的前提和轴心——引起了许多问题。例如，如果影片要再现过去的事件或表现幻想，它又如何能仍然保持电影的特质？声

带又起什么作用呢？如果影片的任务是表现我们周围可见的环境，有很多东西显然要依靠声音(话语、噪音和音乐)和画面的结合来完成。第三个问题涉及叙事体裁的特征：是否一切类型的故事都无分轩轻地适合于银幕处理呢？还是有某些类型的故事要比其余者更符合电影手段的精神呢？在回答诸如此类的问题时，我将逐步阐明我关于电影的照相本性这一论断的含义。

赞成某一思想是一回事，而要了解(更不要说承认)它的全部含义则是另一回事。即令读者大体上能同意电影的注意重心是我们自己的和周围的生活的物质方面，他未必就愿意承认电影专注于外部事物后的某些结果。请以故事类型的问题为例：大多数人认为凡是可搬上舞台或写成小说的东西当然也都能通过电影表达出来。纯粹从形式的角度来看电影的话，这种期望是相当合理的。因而普遍的意见认为悲剧不仅象任何其他样式一样适合于电影，并且还是电影所追求的最崇高的、足以把电影提高为一种艺术手段的目标之一。

因是之故，具有文化修养的电影观众总喜欢把(譬如说)奥逊·威尔斯的《奥瑟罗》或雷纳托·卡斯代拉尼的《罗密欧与朱丽叶》置于粗浅的希区柯克式的惊险片之上。这两部改编影片在把莎士比亚的悲剧翻译为电影语言这方面无疑是有所创新的尝试。但是这些影片是否做到让人们看见并抓住唯有电影才最适合于去表达的那些东西呢？肯定没有。观众在赞赏它们的同时，不能不感到它们所叙述的故事并不是从它们所描绘的物质生活中生长出来的，而是从外部附加到它那可能与之相契合的结构中去的。即便是在这些技巧完美的作品中，悲剧性的东西也只是一种附加物，而不是一个主要的元素。

我认为，电影和悲剧是互不相容的。这个提法是从我的基本立论中直接引申出来的，而它在一个形式美学的研究家心目中则是荒唐透顶的。如果电影是一个照相的手段，它必须以广阔的外在世界为重心——这个无边无际的世界和悲剧所规定的有限的、

整齐有序的世界几乎无所共同之处。在悲剧的世界里，命运排斥了偶然性，人与人之间的相互影响构成注意的全部中心；但电影的世界则是一系列偶然的事件，既牵涉到人，也牵涉到无生命的物体。这种形象之流不可能引起悲；悲完全是一种在摄影机面前的现实中找不到对应物的精神经验……

这里我还想指出，我强调电影的照相本性的全部用意，也在于借此说明艺术的问题。你一旦承认，电影保有照相的主要特征，你就将发现，所谓“电影是一种跟其他传统艺术并无二致的艺术”这一得到普遍承认的信念或主张，其实是不可能成立的。艺术作品消化它们所应用的素材，而作为摄影机的工作结果的影片则只能展现它们的素材。电影摄影机摄录可见的现象是出于自身的目的，否则（不管导演的目的何等明确），它就不成其为摄影机了。它表现出“风吹树叶，自成波浪”，这就完成了它的目的。如果电影是一门艺术，那么它便是一门不同于寻常的艺术。它跟照相一样，是唯一能保持其素材的完整性的艺术。因此，这种艺术在电影中的体现乃是它的创造者善于体察自然的结果。电影艺术家就好比是一个想象力很丰富的读者，或一个好奇心重、不克自制的探险者。

总而言之，电影所攫取的是事物的表层。一部影片愈少直接接触内心生活、意识形态和心灵问题，它就愈富于电影性。这说明了为什么许多有高度文化修养的人士都轻视电影。他们生怕电影对外在事物的固执偏爱会诱使我们在充满了瞬息即逝的外部现象的花花世界面前，忘却了我们最崇高的精神要求。伐莱里^①说，电影使观众避开对人生真谛的思考。

这句听来仿佛颇有道理的判词我认为是反历史的和肤浅的，因为它未能正确判断我们时代的生活条件。我们的生活条件也许是这样的：如果我们对生活中仿佛是非本质的东西没有深刻的体

^① 保罗·伐莱里(1871—1945)，法国诗人、作家。——译注

会，便难以把握那些不易捉摸的本质的东西？今天的途径也许是从物质、和经由物质导向精神？电影也许能帮助我们自“下”而“上”？的确，我的看法是：电影——我们的同龄者——跟诞生它的那个时代有一种明确的联系；它迎合了我们内心最深藏的需要，这正是因为它可以说是破天荒第一次为我们揭示了外在的现实，从而深化了我们跟“作为我们栖息所的这块大地”（迦勃里尔·马赛尔语）的关系。

这几点暗示已经足够了，因为我的观察心得和思想（这些是我立论的基础）不是三言两语所能概述的。我试图在本书最后一章中把它们全盘端出，这一章完成并超过了前述的美学思考范围。它事实上远远越出了电影问题本身。正如我在整本书里分析一系列影片时总希望也借此说明我的理论的各个方面一样，我在这一章里把电影本身安放在某些更为一般的东西（对待世界的态度、人类存在的方式）的背景之中。

让我用一段个人回忆来收尾吧。我第一回看电影时还是一个小孩子。我当时的心情一定是如醉如狂的，因为我就在当时当地便决定要把我的体验著述成书。就我记忆所及，这是我最早的著作计划。我不记得后来有否实现。但是我总忘不了我从电影院回家后立刻写在一片纸上的那个长长的题目：《电影作为日常生活中不平凡景象的发现者》。而那些不平凡景象则至今犹历历在目。使我深深感到震动的是一条普通的郊区马路，满路的光影竟使它变了一个样。路旁有几棵树，前景中有一个水坑，映照出一些看不见的房屋的正面和一角天空。然后一阵微风搅动了映影，以天空为衬托的房子开始晃动起来。污水坑里的摇晃不定的世界——这个形象我从未忘怀过。

齐格弗里德·克拉考尔

1960年6月于纽约

目 录

自 序	(1)
-----------	-------

导 论

1. 照相	(3)
历史概述	(4)
早期的观点和倾向	(4)
现代的观点和倾向	(10)
系统的研究	(15)
基本的美学原则	(15)
照相的方法	(17)
近亲性	(23)
魅力	(26)
是不是艺术的问题	(29)

I、一般特征

2. 基本概念	(33)
手段的特性	(35)
两个主要倾向	(37)
卢米埃尔和梅里爱	(37)
现实主义的倾向	(42)
造型的倾向	(44)
两个倾向之间的冲突	(45)
电影的方法	(46)
是不是艺术的问题	(49)
3. 物质现实的再现	(51)

纪录的功能	(51)
运动	(51)
静物	(56)
揭示的功能	(57)
在正常条件下看不见的东西	(57)
触目惊心的现象	(71)
现实的特殊形式	(73)
4. 固有的近亲性	(75)
未经搬演的事物	(75)
偶然的事物	(77)
无穷无尽	(79)
连续二十四小时	(79)
几条道路	(80)
含义模糊的事物	(85)
心理—物理的对应	(85)
基本剪辑原则	(86)
“生活流”	(89)
再谈街道	(89)
舞台演出穿插	(91)

I、范围和元素

5. 历史和幻想	(97)
历史	(97)
困难	(97)
妥协	(99)
幻想	(103)
分析的方案	(104)
以舞台剧的方式再现的幻想	(105)
通过电影的手法来再现的幻想	(109)
通过物质现实来再现的幻想	(114)
6. 略论演员	(118)

技能	(118)
本色第一	(119)
随意性	(120)
外形	(121)
职能	(122)
物象之一	(123)
类型	(124)
非职业演员	(124)
好莱坞明星	(126)
职业演员	(127)
7. 对话和声音	(130)
导论	(130)
早期的疑虑	(130)
基本要求	(131)
对话	(132)
说白的作用	(132)
配音的方式	(142)
四种配音方法	(144)
已有的各种理论	(145)
一个新的见解	(147)
以语言为主体将导致成问题的配音方法	(148)
画面的优势有利于电影化的配音方法	(152)
纯粹的声音	(157)
关于声音的本性	(157)
依靠象征意义	(159)
作用	(161)
配音的方式	(163)
8. 音乐	(168)
心理的职能	(168)
最早的时期	(168)
音乐、形象和观众	(169)

美学的职能	(176)
解说的音乐	(176)
实际的音乐	(182)
音乐作为影片的核心	(192)
9. 观众	(198)
效果	(198)
对感官的影响	(199)
自觉意识的削弱	(200)
题外话：宣传和电影	(202)
梦境	(206)
满足	(211)
电影和电视	(211)
渴望接触生活	(212)
“生活的原貌”的概念	(214)
电影——“亮闪闪的生活之轮”	(215)
孩子般的全能状态	(216)
黄粱梦醒	(217)

II、构成

10. 实验影片	(221)
导论，两大片种	(221)
来源	(223)
先锋运动	(223)
先锋派的示范性质	(224)
先锋派意图	(225)
成了问题的故事	(225)
电影语言	(226)
物质现实	(227)
“最不现实主义的艺术”	(228)
先锋派倾向	(229)
<休息节目>	(230)

强调整奏	(231)
强调内容	(236)
结论	(242)
11. 纪实影片	(244)
导 论	(244)
样式	(244)
特点	(244)
研究的范围	(245)
艺术作品纪录片	(246)
增强立体的自然感	(247)
实验的倾向	(248)
纪录的倾向	(252)
纪录片	(255)
关心物质现实	(255)
漠视物质现实	(262)
故事再度出现	(268)
12. 舞台化的故事	(272)
导 论	(272)
内容和形式	(272)
一种非电影的故事形式	(272)
源 流	(273)
特 点	(276)
强调人与人的相互影响	(276)
复杂的单元	(276)
可以分离的含义	(279)
一个有目的的整体	(279)
适应的努力	(281)
“最奇妙的东西”	(281)
两种可能情况	(286)
结 论	(292)
无法解脱的困境	(292)

格里菲斯的妙策：听其自然	(293)
13. 穿插：电影和小说	(295)
相同之处	(295)
跟电影一样，小说也力求完整地表现生活	(295)
跟电影一样，小说希望表现人生之无涯	(296)
不同之处	(297)
形式特征	(297)
两个世界	(301)
关于改编小说的问题	(303)
电影化程度上的不同	(303)
小说的内容	(304)
电影化的改编	(305)
非电影化的改编	(308)
14. 找到的故事和插曲	(311)
找到的故事	(311)
定义	(311)
类型	(312)
插 曲	(319)
定义	(319)
类型	(320)
结构	(323)
一个镶边的手法	(330)
15. 内容问题	(332)
内容的三个方面	(332)
非电影的内容	(333)
概念上的推理	(334)
悲剧性的东西	(335)
题外话：非悲剧性的结尾	(340)
电影的内容	(342)
材料	(342)
主题	(345)

尾 声

16. 我们时代的电影.....	(361)
内心生活第一?	(361)
思想状况	(363)
“古代信仰的废墟”	(363)
回顾	(365)
穿过无人地带的公路	(369)
挑战	(373)
经验及其材料	(375)
“落日的余辉”	(375)
可以抓住的现实	(376)
物质现实作为电影的领域	(378)
物质现实的复原	(380)
别具特色的艺术	(380)
日常生活的瞬间	(383)
物质的证据	(386)
由基础到上层	(390)
“人类大家庭”	(392)
参考书目.....	(395)
片名索引.....	(427)
插 图	

导 论

