

电影美学

巴拉兹 著



中国电影出版社

电 影 美 学

(匈牙利)貝拉·巴拉茲著

何 力譯

中 国 电 影 出 版 社

· 1959 · 北 京

Béla Balázs

THEORY OF THE FILM

(Character And Growth Of A New Art)

Translated from the Hungarian

by Edith Bone

Dennis Dobson Ltd., London

1952

內 容 說 明

本書作者巴拉茲是匈牙利已故著名電影理論家。他遺留下來的幾部電影理論著作都早已被譯成許多種文字，在世界電影藝術理論發展史上佔有很重要的地位。

在這本書里，巴拉茲總結了他三十多年來的理論思想和實踐經驗，其中幾乎包容了巴拉茲在電影藝術問題上的全部重要論點。

作者的理論觀點，主要是在無聲電影時期形成的，當時電影藝術家曾力圖擺脫戲劇法則對電影藝術的束縛，而創立獨立的電影語言。在這個方面，作者有許多細緻的，深刻的觀察。但作者關於電影特性的一些理論概括，以及對於電影特性形成的歷史的個別論點，在學術界中是經常引起爭論的。

電 影 美 學

(匈牙利) 貝拉·巴拉茲著

何 力 譯

*

中國電影出版社出版

(北京西單會館街12號)

北京市書刊出版業營業許可証出字第009號

北京外文印刷廠印刷 新華書店發行

開本 850×1168 公厘 $\frac{1}{32}$ • 印張 6 $\frac{1}{2}$ • 插頁 8 • 字數: 222,000

1958年8月第1版

1959年5月北京第2次印刷

印數 2,001—7,300 冊 定價: 0.85 元

統一書號: 8061·330

統一書号: 8061·350

定 价: 0.85 元

目 次

第 一 部 分

一、理論礼贊	(3)
二、古代史	(8)
三、一种新形式和新語言	(13)
四、视觉文化	(15)
五、“可見的人类”	(20)
六、創造性的摄影机	(25)
七、特写	(30)
八、人的臉	(36)
九、变化多端的方位	(57)
十、剪辑	(79)
十一、搖镜头	(95)
十二、摄影机的表現技巧	(98)

第 二 部 分

十三、电影中的风格問題	(107)
十四、先鋒派的形式主义	(121)
十五、光学特技、合成摄影与动画	(129)
十六、声音	(135)
十七、对白	(154)
十八、有声喜剧片問題	(162)
十九、对彩色片和立体片的意見	(169)
二十、电影剧本	(172)
二十一、艺术形式与素材	(181)
二十二、风格問題	(187)

二十三、音乐形式(194)

二十四、英雄、美、电影明星及格丽泰·嘉宝(200)

第 一 部 分

一、理論禮贊

无知的危險

我們都知道并且也都承認，电影艺术对于一般观众的思想影响超过其他任何艺术。政府文化部門的領導人物对于这个事实是深有所感，頗为不安的。但是，在我們中間^①，却几乎还没有人对这个事实所必然引起的危險后果能有足够的警惕。同时，我們也未能足够明确地認識到：如果我們自己不是內行的电影鉴赏家，那么，这种具有最大思想影响力的現代艺术，就会象某种不可抗拒的、莫名的自然力量似地来任意摆布我們。我們必須非常細致地研究电影艺术的規律和它的可能性，否則我們就不可能去掌握和支配人类文化历史上这一最能影响群众工具。人們也許認為，电影艺术理論作为今天艺术理論中最重要的一个領域，是理所当然的事情。今天誰也不否認电影艺术是我們世紀最富有群众性的艺术，但糟糕的是，他們并不懂得电影艺术乃是群众思想的产物，反而認為人民的思想，特别是城市居民的思想，在很大程度上是电影艺术（它同时又是一项規模宏大的企业）的产物。提高群众对电影的鉴赏能力，實質上意味着提高世界各民族的智力。然而，我們几乎还没有人認識到，我們沒有把群众的鉴赏能力提高到应有的高度是一件多么危險、多么不負責任的事情。

为什么不指导群众去欣賞影片呢？

今天在文化領域內，人們对社会力量的注意并不下于其他部門。然而，在任何一个正式講授艺术課程的学校里，还都沒有电影美学这门課程。我們的許多学院都設有文学系和各門古老艺术的專修科，但是，就沒有為我們今天的新兴艺术——电影，設立專科。直到1947年，法国学士院才接納了第一位电影工作者。在我們的大学里，都設有文学和各种艺术的講座，但就沒有电影。第一所設有电影艺术理論課程的艺术学院是1947年在布拉格創立的^②。我們中等学校所用的教科書談到各种艺术，但对电影却一字不提。群众經常

① 指电影工作者。——譯者

② 事实上苏联国立电影大学是早在1919年就开始建立，所以这个說法是不正确的。——譯者

听到别人談論文学和繪画的美学問題，但这些知識对他們說来是毫无用处的，因为他們平时既不讀文学作品也不看画。然而这一大批經常看电影的群众却得不到任何指导，誰也不去指导他們如何欣賞电影艺术。

需要一般的知識

世界上有无数电影学派，并且誰也不否認，电影專家是需要有电影理論的。为了研究电影“科学”，巴黎、倫敦和其他各地，都已成立了电影学会和研究性質的电影协会。但目下急需的不是專門的學問，而是一般的知識。一个根本不懂文学和音乐的人，就不会被認為是一个受过良好教育的人。一个从来沒听說过貝多芬或米盖朗基罗的人也不能廁身于有文化教养的人的行列。可是，一个人如果連电影艺术的基本概念都一竅不通，并且連阿斯泰·尼尔孙或大卫·格利菲斯的名字都从未听說过的話，他却仍然可以算是个有修养、有文化、甚至水平很高的人。我們时代的最重要的艺术竟然在人們心目中成为一种可懂可不懂的东西。目前我們急需培养群众对电影的鉴别能力，使他們能够对这种最足以左右群众趣味的艺术发生影响和作用。要使每一本关于艺术史和美学史的教科書最后都加上关于电影艺术的章节；要使电影艺术終於能在我們大学的講座中、在我們中学的課程表上都占有一席之地，否則，我們世紀这一最重要的艺术現象就不可能在我們这一代人的思想意識里深深地扎下根子。

創造性的文化

这一点是特別重要的，因为問題的关键不仅仅在于能否正确地鑑賞电影，并且还在于我們的鑑賞能力是足以决定电影本身的命运的。艺术的命运和群众的鑑賞是辯証地互为作用的，这是艺术和文化历史上的一条定則。艺术提高了群众的趣味，而提高了的群众趣味则又反过来要求并促进艺术的进一步发展。

这一規律对电影艺术來說，要比对其他任何艺术更正确百倍。一个作家可以走在他时代的前面，埋头在書房里写出一本不为当时人所欣賞的偉大作品。一个画家或一个作曲家也都可以創作出留待修养更高、理解力更强的后代去欣賞的作品。这种詩人、画家和作曲家也許會湮沒无聞，但是，他們的作品却能留傳不朽。

但是，电影如果没有正确的鑑賞，首先遭到灭亡的不是艺术家，而是艺术作品本身，甚至在作品还没有問世以前，就已被扼杀。影片是一个規模宏大的企业的产品，它的昂貴的成本和極端复杂的集体創作过程使任何一个有

天才的人都不可能脫離了時代的趣味或偏見去創造傑作。這個道理不僅適用於必須馬上賺回成本的資本主義電影。即使是社會主義的電影企業，它也不能為幾世紀以後的觀眾攝制影片。某種程度的成功，換句話說，即受到某種程度的歡迎，對於任何一部影片的產生，都是一個確切不移的、不可缺少的物質條件。奧妙之處就在於：在電影藝術領域里，必須早在影片誕生以前就先有觀眾，只有在預先保證有人欣賞的前提下，制片人才能有把握攝制影片。但是，我們所需要的是啓發性、鼓舞性和創造性的鑑賞而不是消極的欣賞（即只欣賞已經發現的價值）；我們需要的是從理論上來理解影片，和這樣一種美學，它並不是從已有的藝術作品中去得出結論，而是在推理的基礎上要求或期望某種藝術作品。我們需要的觀眾是負責的和有能耐的美學家。

這就是電影協會現在在大多數文明國家里紛紛成立的根據。當然，象音樂愛好者協會之類的組織是早就有了，這類協會的目的是使音樂愛好者有機會去欣賞不太通俗的但藝術價值較高的作品，並支持優秀的藝術作品與藝術家（僅限於已經存在的藝術作品和藝術家）。電影協會的理論家會員們的任務就截然不同了，他們應該給制片人提供一批現成的觀眾，借以鼓勵制片人敢於進行一些新的和好的嘗試。在資本家中間，以拍壞影片為原則，或者即便在高額票房收入已有預先保證並且自己也能區別影片好壞的條件下，仍然不願意拍好片子的，畢竟還是少數。觀眾對電影藝術的發展也負有一部分責任，這種責任感總算是在逐漸加強。我從一個瑞士觀眾那里第一次聽到“電影意識”這幾個字，他的所謂“電影意識”在含義上就如同別人所說的“階級意識”，我們希望其他電影觀眾也能從上述含義來加強他們的這種意識。

在現代美學家中間，很少有人原則上否認電影的藝術可能性。但是，大多數美學家卻認為這門新藝術還很幼稚。這種批評家想等待電影界出現某個莎士比亞式的人物，然後從不朽的經典影片中歸納出結論。這樣問題就來了：如果不從理論上和美學上來理解電影，那麼他們怎么能認出這種作品呢？他們到哪里去找標準和批判的原則來論證和說明影片質量的好壞呢？

對於美學家來說，現在是一個大好的機會，他們不僅可以記下並闡述那些沒有經過他們幫助而創造出來的美學價值，而且還可以參與創造這種價值，幫助建立為創造美學價值所必需的精神條件。

創造性的理論

闡明內在發展規律的目的和方向的理論，不能僅僅象許萊格爾^①所說的

① Schlegel, Friedrich von (1772—1829): 德國文學史家、評論家。——譯者

那样：“文艺女神的貓头鷹，不到天黑不起飞”^①。这种理論不能只是事后总结前人的結論，它应该是一种創新立說的理論，它应该能指示未来，在地图上为未来的哥倫布画出尚未发现的海洋。它应该是一种啓发性的理論，足以激发未来的新世界探求者和新艺术创作者的想象力。我們不必这样安慰自己說：在別的艺术土壤上培养出来的“一般的”高尚趣味对于一門全新艺术的发展也可以起到充分指导作用的。我写这本书的目的之一，就是要証明在旧有的艺术土壤上培养出来的种种根深蒂固的对艺术文化的旧概念与旧标准，已經成为欧洲电影艺术发展的一个最大的障碍。正是这些不适用于新艺术的旧原則扼杀了正在誕生中的新原則。一架飞机不等于一輛蹩脚汽車，因为你不能在大街上开飞机。經過了无数次实践考驗的傳統艺术，当然不会象今天剛萌芽的新艺术那样迫切需要理論上的支持。

失去了一個大好机会

电影艺术到現在还没有得到充分发展的这一事实，却給美学家提供了一个空前未有的好机会，讓他們能去研究一种正在形成中的艺术的发展規律。早在二十五年以前，我就在“可見的人类”一書里发出了这个呼声；可是，無論当时和以后，都沒有得到反应。美学家、艺术史家和心理学家都有机会眼看着一門艺术正在逐漸成形。因为电影是唯一可以讓我們知道它的誕生日期的艺术，不象其他各种艺术的誕生日期已經无法稽考。不少象征性的神話也談到各种古老艺术的誕生日期，但总不能說明为什么恰恰产生了这些艺术和它們究竟是怎样产生的，为什么它們采取了目前的形式和怎样获得这些形式的，以及为什么它們会成为人类最重要的自我表現手段和怎样成为这种手段的。就是发掘古物或古生物学也都既不能解答这些疑問，又无法說明初生的艺术在原始社会里的作用。我們并不知道这些艺术是在什么样的社会和經濟条件之下产生的，我們也不了解当时促使艺术誕生的人类意識状态。所以，我們的学者只好仰賴于假設或多或少有点冒險的猜測。但是，約在五十年以前（或者不如說三十年前），一門全新的艺术产生了。高等学校为它成立了研究机构沒有呢？这个胚胎的发育过程，以及約制着它的蓬勃成长过程的各种規律是如何被揭示出来的等等，人們會否对之进行連續不断的观察并作下精确的紀錄呢？

① 貓头鷹是希腊神話中雅典守护神的使者。許萊格尔這句話的意思是不要事后方知。——譯者

虽然这是人們多少世紀以来第一次有机会亲眼看到文化史上这一罕有的現象，但是，学者們和各学院却讓这个机会白白地过去了。电影是唯一在我們时代和我們社会里产生的一种新的艺术表现形式，因此，它也是唯一的我們完全熟悉其各种主要构成元素（包括物質的、思想的和精神的）的艺术。这本来是一个很值得抓住的机会，因为（且不說别的理由）了解这种新的艺术表现形式的发展过程以后，就能有助于解开关于各种古老艺术的許多啞謎。

二、古代史

电影与大规模的企业

我把这一章叫做古代史，因为它所談及的时期里，电影还只是市集上的一种杂艺而不是一种艺术。

1895年3月，盧米埃尔兄弟在法国制成了他們的电影摄影机。但是，新的表現方法和电影艺术的新形式与新語言則直到十年或二十年以后才在美国誕生。因此，尽管制片設備早在十九世紀末叶就已經落入一个資力雄厚的法国資本家集团手里，法国电影界却始終沒有拍出一部足以代表这种新艺术的作品。所以說，电影艺术既不是从法国电影摄影机里自动产生的，也不是视觉的一般規律的机械表現。必須借助于其他的力量，新艺术才有可能誕生。同时，它之所以誕生在美国而不是在欧洲，这也不是偶然的。

电影技术在二十世紀初叶始具規模；它出現在其他思想产物也开始在庞大企业基础上成批生产的时期里，这并不是偶然的，当时，規模庞大的出版公司、大演剧公司、音乐演出公司、报业托拉斯和成批的影片交易都紛紛出現。文学和艺术的大規模企业化并不是在电影問世后开始的，相反地，电影是在这种傾向正向高潮发展的时候出現的。

拍下来的舞台剧

电影这个新发明馬上就被用来大规模地傳布戏剧艺术。有了电影摄影机，人們就可以用机制品（也可以說“企业产品”）来代替由真人在舞台上演出的“手工业品”。这样，戏剧演出就成为一种可以无限量地复制和廉价发行的商品。百代公司与剧作家协会在这方面簽訂了第一个重要的总合同，其中包括有关拍摄舞台演出和发行这类影片的条款。

在那些年代里，电影还只是市集上的一种杂艺、一种纪录奇聞軼事的活動画面，或者一种用以大批复制舞台演出的工具。它还是一种受它自己的一套規律支配的独立的艺术。虽然，电影在当时还只不过是拍下来的舞台剧，然而它在技术方面的巨大可能性很快就使制片人去拍摄一些在室內舞台上、甚至連一般的露天舞台上也都不可可能演出的場面；电影剧的舞台很快就

扩充为整个大地。因此，拍下来的舞台剧从一开始起，就仅是因为壮丽多样的背景效果而大大地扩充并丰富了室内舞台上的戏剧艺术，这不仅是因为有了大场面，同时还由于人们现在已能表现自然现象并加以戏剧化，所以题材和动作的范围也扩大了。

新的题材

著名丹麦制片人，烏班·盖德早在1918年就写了一本有关电影的書。这本很有見地的著作还没有提到这门新艺术所特有的新形式和新語言——烏班·盖德当时对这些是毫无所知的。因此他在書里談的主要是一些特别适合于电影表现的新题材。按照他的看法，每部影片都应该有一个特定的自然背景，这个背景必須对生活在其中的人物发生影响，并对人物的生活和命运起部分的支配作用。这样，在拍下来的舞台剧里就增加了一个不可能在普通舞台上出現的新角色：自然本身。但是，这个新角色也必須象观众所熟悉的那些旧角色和舞台布景那样遵守舞台的規則。虽然舞台面扩大了，虽然自然环境对人物思想感情的直接作用有时候会对人物的命运起决定性的作用，甚至还可能使全剧增添特色，但是，舞台的基本原则仍然絲毫未变。

这个新奇的现象和题材范围的扩大，变成拍下来的舞台剧的独有特征。在竞争的压力下，这种电影当然就朝着一个非老式戏剧所能追随的方向发展了。电影在問世的最初几年里是以表现运动为主的。那簡直是打武片的时代：策馬飞奔、跳跃、疾走、賽跑、游泳、爬山……这些都成为影片故事的最重要的元素。影片里往往只有这一类东西。电影表现了人們在任何地方也看不到的东西。

新的角色

然而，电影里很快就出現了新的角色。这种角色在真舞台上很少見，即使有，也是在非常困难的条件之下才能出現的。兒童和动物都上了舞台，这些便是拍下来的舞台剧中的新角色。最初一批电影明星有：百代公司的頗有名的海豹、从阿尔薩斯来的那条名狗琳丁丁和天才神童賈克·柯根（他是卓別林在“尋子遇仙記”一片中的小搭档，是一个極有才能的令人难忘的小演員）。这是一批由于技术的发展而被介紹到戏剧这门老艺术里来的新型角色。由此可見，即使在电影的最初时期，早在它最后获得它那独特的表现方法和特有的形式与語言以前，它就給人們带来了新的题材、新的劇情，甚至新的角色。

打鬧喜劇

这时候，一个与众不同的新艺术形式产生了，即打鬧喜劇。这个劇种的主人公并不象兒童演員和动物演員那样新穎、独特，他只不过是我們的老朋友——丑角的化身，另外再配上一个助手而已。这两个从馬戏場里借来的角色是所有戏剧史上最早的角色。但是，在馬戏場和游艺場的舞台上，丑角和喜劇演員的独特艺术已經沒有进一步发展的可能。只有露天演出的舞台劇才能提供为发展他們的表演风格所必需的寬广空間，而电影就是这种露天劇的摄影紀錄。

第一批这种影片都有一个永无变化的老一套的結尾，簡直可以跟后来的大团圓影片中最后的接吻镜头相配对。老式的打鬧喜劇总是以众人一哄而上作結：主角掉在热水里，一下子又跑掉了，一个人在后面追，然后是两个，三十个，最后，影片里所有的人，不管他跟逃跑者有没有关系，都跟上去追。一大群人一哄而上，漫无目的地乱冲一陣。这种运动虽然与剧情毫无关連，但頗能逗笑。在当时的观众看来，电影就是这么一回事，人生事实上也就是这么一回事。

在电影艺术以后的发展过程中，打鬧喜劇始終未被淘汰，正如兒童和动物一直是受人欢迎的电影角色一样。因而可以說，早在电影艺术所独有的新表現方法和新的形式与語言正式形成以前，电影艺术中这一具有明确风格的变种就已經誕生了。怎样来解釋这个現象呢？

拍下来的舞台劇与真正在舞台上演出的戏剧有一个不同的特点，即前者是无声的。随着后来无声片的发展，对白就为特写镜头中富有表現力的、細致的面部表情和手势所代替。在电影的襁褓时期，甚至面部表情也不存在，因为所有的場面都和舞台場面一样，都是全景。演員必須象演啞劇似地使用誇張的手势，好讓远处的观众也看得清楚。如果今天的观众再看到这种手势，一定会啞然失笑的。这样一来，初期电影的缺点之一（无声），却由于啞劇表演的滑稽可笑而成为一种风格的創造元素。于是，一种新型的完全靠啞劇表演来构成喜劇情境的剧作手法誕生了。这是一种既不需要說白，也不需要具有个性特征的面部表情的情节喜劇。

例 証

讓我举一个这种古老艺术形式的上好例子：馬克斯·林戴（第一个电影喜劇演員）跑出去买一个浴盆。买完之后，他要亲自把它帶回家。可是浴盆太大，他一路上忽而举着它，忽而又抱着它，鬧了許多笑話。他作了一系

列古怪的杂技表演动作之后，终于把浴盆顶在头上，就象戴了一顶大帽子似的。笨重的浴盆把林戴愈压愈矮。林戴终于被压倒在地上，最后索性用四肢爬着走，头上的大盆把他完全扣在里面。这样，浴盆就象在拥挤的便道上自己行走，不但吓坏了过路人，并且还惹来一批狗，围着它叫个不停。浴盆终于爬到了林戴的家，爬上楼梯，还想进入林戴的房。可是，它比门还要宽。这时候，林戴才从盆底爬出来，无可奈何地只得把它放在门口的空地上。他急于要洗澡，就进屋里去用水壶灌满了浴盆。然后悄悄地脱了衣服，爬进盆去。正在这时候，两位太太走上了楼梯。怕羞的林戴一头鑽到水下而去。可是，那两位太太已经看见了他，怒气冲冲地叫来了看守。看守企图用武力把林戴弄走，但林戴却用一种最有效的武器来进行抵抗：朝着看守人泼水。这一点在心理上是真实的，在充满荒唐事情的笑剧里，这种地方具有最大的喜剧效果。因为，只要有一个真实可信的地方，其余的也就不会显得过分虚假。那个高大的看守怕水甚于怕棒子。这一点人人都会相信。看守找来了一个警察。林戴继续不顾一切地拼命泼水，连警察都给吓退了。这一点也是至今令人信服的。最后，消防队来了，他们用自己的水龙头制服了林戴的泼水武器。

这一场滑稽戏最适于电影表现，这不仅因为其中许多事情在真的舞台上是不可能表现的，同时也因为这类新题材表现了一种过去从来不能表现的滑稽的心理反应。

卓别林拍摄的第一批优秀的短片在风格上也是这样的。譬如，他拼命跟一把一坐上去就再也下不来的古怪摇椅作斗争。又如，他跟一扇坏心眼的转门打了半天交道，转来转去总也转不进屋去。再如，他第一次学穿四輪鞋，刚穿上脚就立刻飞脱了。卓别林的这种“笨拙”动作有它更深一层的含义，因为他跟这些东西作斗争时，这些东西不仅显得象中了魔的，并且还的确成了和他势均力敌、甚至还略胜一筹的敌手。它们打败了卓别林，因为他的人性无法适应它们的机械性。无声片的基本特征（无声、没有远近变化和舞台场面式的画面）促成了这种艺术形式。当时还没有特写镜头，所以影片中的运动并不起表现细致情感的作用。相反地，全部运动（主人公的有趣的搏斗）却造成了喜剧的效果。

有声片和对白片的诞生使这种打闹喜剧开始衰亡，这一点是值得注意的。打闹喜剧给我们造就了第一批世界闻名的电影明星，如马克斯·林戴、普林斯、克莱梯纳蒂和卓别林等。下一代的著名喜剧演员如哈罗德·罗克和勃斯特·基顿是在无声片已得到长足的发展，也就是电影这一新艺术已经开始利用摄影角度和特写镜头的时候才登上银幕的。就因为这个缘故，这批后