

电影美学概述

亨利·阿杰尔 著

徐崇业 译

徐昭 校

編 者 說 明

本书是法国大学出版社出版的一套万有文库性质的丛书（《我知道什么？》）中的一种，出版于1957年，原书名是《电影美学》。

作者亨利·阿杰尔是法国比较著名的资产阶级电影理论家，著有《电影有灵魂么？》、《银幕上的神父》、《论电影》、《世界电影大师列传》等书并经常在报刊上撰写影评，其基本观点大体上反映了法国的一些右翼电影理论工作者的观点。

阿杰尔在电影美学上的一个基本见解，就是认为电影的价值主要在于它能从精神上满足人的要求，以“超脱这个充满了悲哀痛苦的世界”。在他看来，影片的真正意义并不在于它的反映现实世界的能力，而在于把现实世界通过人的主观感受提高到抽象的精神的高度。

在这本概述性质的小册子里，阿杰尔并没有系统地去发挥他个人的电影美学见解，而只是对于自电影诞生以来直到最近时期各国电影艺术理论家的若干重要著作，作了一些介绍和引述。尽管作者在介绍和引述各家之说时似乎想要保持一种客观的态度，但在许多地方仍然十分明显地暴露了作者的唯心主义、形式主义的美学立场。

这首先表现在作者对于各种唯心主义的电影美学理论的大量引述和大力推崇上。法国先锋派代表人物的言论在这本小书里占了很多的篇幅。而且，可以看到，作者是极力要根据他自己对电影的基本看法来解释先锋派的种种探索的。为此，他不厌其详地引用了法国超现实主义者的阿陀·基罗的言论。

社会主义的电影理论家在电影美学发展中的先进作用，在阿杰尔的这本书里不能不有所反映。他为爱森斯坦、普多夫金辟出了专章，对他们的理论见解进行了一些介绍。但是，作者在叙述或摘引爱森斯坦和普多夫金有关蒙太奇、电影剧本、有声片导演艺术的发言时，不仅是不全面的，而且对于他们的思想立场更是避而不谈。然而正是这些思想立场决定了爱森斯坦和普多夫金理论的革新的、革命的意义。

阿杰尔的基本观点使他不可能对各种电影美学理论作出正确的评价，更无法去分析社会主义现实主义区别于批判现实主义的那些根本的、原则性的特点。因此，他所提供的电影美学发展的轮廓是片面的、不完整的。但是，我们希望，作者所提供的这些资料，特别是他对于西方种种反现实主义电影理论所作的一些初步归纳，会有助于大家对电影美学问题的研究。

1963年2月

目次

引 言	(1)
-----------	-----

第一章——梦幻的促进	(3)
------------------	-----

卡努杜。路易·德吕克。杰尔曼·杜拉克。莱翁·慕西
纳克。艾里·福尔。雷纳·史沃伯。讓·艾普斯坦。阿倍
尔·甘斯。雷纳·克莱尔。超现实主义运动。先锋派。讓·
谷克多。阿茫·高里哀。

第二章——对现实主义的各种解释	(39)
-----------------------	------

費雅德。莱皮埃。室内剧。电影眼睛派。社会主义现实
主义。英国纪录学派。法国学派。意大利新现实主义。青年
評論家对现实主义的看法。一种概括綜合的組成因素。

第三章——表现主义	(57)
-----------------	------

第四章——伟大的理論家(一)：貝拉·巴拉茲	(64)
-----------------------------	------

第五章——伟大的理論家(二)：普多夫金	(74)
---------------------------	------

第六章——伟大的理論家(三)：爱森斯坦	(82)
---------------------------	------

第七章——伟大的理論家(四)：爱因汉姆	(94)
---------------------------	------

一个后继者：司波提斯伍德。

第八章——意大利学派	(101)
------------------	-------

溫别尔托·巴巴罗。吕奇·契亚里尼·基多·阿里斯泰
哥。

第九章——自来水笔式的摄影机	(107)
----------------------	-------

乔治·达瑪斯。讓·格莱米永。劳勃特·勃莱松。亚历
山大·阿斯特吕克。罗杰·兰哈特。安德烈·巴善。艾迦·摩林。

第十章——电影美学的論爭……………(115)

附 录——美学的若干問題……………(120)

即兴创作或事先計劃。导演与演員。电影与戏剧。音乐
与电影。

引 言

研究电影美学的人会同时碰到三个问题：1.我们是面对着一种真正的艺术呢，还是一种已越出艺术领域的表现方法？2.电影是一种独立的艺术（如果可以把电影归属于美术体系内）？3.或者和上一问题相反，电影是其余六种艺术的综合？卡努杜和莱翁·慕西纳克都认为第三种看法是正确的：电影是一种“综合艺术”，其余几种艺术都汇合到那里，并且有时也只有电影才能满足许多巨大的综合性需要；慕西纳克所主张的这种看法也可以在艾里·福尔的理论中找到。马塞尔·莱皮埃却相反地在电影这种活动形象的现实性中看到了一种和其余几种艺术的“虚构”性质完全相反的因素。如果我们想更严密地思考一下这些问题，那就必须追问美学活动的基本特征是什么。为此，我们又有必要引用埃坚·苏里奥所下的定义。这位《美学的前途》和《艺术的相互关系》两书的作者这样写道：“艺术在于用一个物体为媒介，通过我们感官性能的共鸣作用这个唯一的方法，引导我们对为产生效果而安排的人物世界产生一种超然的印象。”①因

① 见《艺术的相互关系》一书第70页。

此，在艺术创作的各种不同样式中都存在着一些基本的方法，这些方法是和艺术家用来进行工作的材料本身的质素——一块粘土，一张画布或声响乐器——密切有关的。

“一个真正的电影工作者是意味着这样一个人，他对无论什么样的题材，即使是非常抽象的、纯心灵的或纯感情的，都能马上把它表达出来，而且是卓越地通过电影的镜头形象，通过光线和阴影以及在电影画面中活动的那些形象把它表达出来的。”^①

因此，电影通过本身的活动而成为一种艺术。这样就只剩下一个问题了，那就是，艺术由神话走向现实主义的历史演变中，其职能是否丝毫不变？最后诞生的艺术——电影——是否只由于它是现实的临摹而使它和别种艺术不同呢？其实，任何造型艺术的现实性都不过是在揭露人与物所不显露的东西。因之，第七艺术是否能实现“从平凡的现实过渡到一种超现实的世界”^②？这个首先向研究电影的人提出、并涉及电影使命的问题，其实也就是梦幻与现实的问题。

① 見《国际电影評論》第1期。

② 丹尼斯·于斯曼語。見他所著的《美学》一书第65頁（《知識丛书》第635号）。

第一章

梦幻的促进

从历史上来看，首先引起理论家们注意并且使大家几乎一致同意的（至少在法国如此），正是电影这个新表现方法的诗意特征。这里所谓的诗意是从最广泛的意义上理解的，因为在当时的理论家看来，电影的诗意就是一种幻想世界的表现，一种比日常现实更真实的超现实世界的表现^①，同时也是按照交响乐曲那样的某些展现方式去安排它所处理的题材。因此，在那个时代，电影经常被比作音乐。这样的看法或近似这样的看法可以在卡努杜、阿倍尔·甘斯、马赛尔·舒伯、让·艾普斯坦、雷纳·克莱尔、杰尔曼·杜拉克、艾里·福尔等人的文章中找到。这些看法流传很广，我们可以在一套题名为《电影艺术》的丛书^②中看到这些看法

① 艾·摩林《电影与想像的人》一书（米努出版社出版）中曾收集了一些很有典型意义的经验谈（见该书第17页起各页）。其中说得最清楚的是让·梯德斯哥所写的《我们可以表现我们的梦吗？》一文。

② 1927年弗立克斯·阿尔甘书店出版。

的反映和延续。这些看法中的一部分曾汇合在一起，组成了所谓“先锋派”。

卡 努 杜

李齐奥托·卡努杜是一位有法国文化（甚至还是巴黎的文化）的意大利作家。他在1913年创办了一份名叫《孟茹阿》的精神学杂志，并且在他安丹路的阁楼上聚集了一批文人、艺术家和音乐家（邓南遮、桑德拉斯·亚波利奈、毕加索、费南·莱谢尔、拉伐尔和斯特拉文斯基等人）。“在1911年……那时的影片无论在实践上或理论上还只是供中学生消遣的玩意儿……而卡努杜却已经懂得电影可以是，也应该是一种新的抒情诗的表现工具，而这种新的抒情诗在当时还只是处于萌芽状态中。”这是让·艾普斯坦在《从爱特那火山来看电影》（1926年）一文中给于卡努杜的推崇，它很好地表达了1920年这一代人对这位大师的感谢。卡努杜从这时起就研究这项他首先称之为“第七艺术”的特征和作用……他认为建筑和音乐是两种基本的艺术，绘画和雕塑是前两种艺术的补充，电影则总括了所有艺术。它是动的造型艺术，它既参与时间艺术的行列也侧身于空间艺术中。不幸，卡努杜告诉我们说：文学和戏剧的古老传统沉重地压在电影的头上。这位《第七艺术宣言》的作者认为首先应该消除的就是让电影从属于戏剧的错误。这是一种旷日持久的错误，“电影剧作”的创立人派涅尔^①后来就犯了这种错误。欧洲人应当把眼光转向美国所代表的那些未受过去书本和舞台影响的

^① 法国戏剧家、电影导演。——译者

年青而单纯的人们。“他们没有什么需要忘掉的东西……而我们却需要忘掉一切，需要把相传了千百年的思想传统忘得干干净净……我们应该把学到的东西全部忘掉才行。”①

直到现在为止，任何一辈青年评论家都对美国影片寄予这种信任。但是卡努杜要求于第七艺术的并不是大西洋彼岸的电影所提供的那些叙事诗，而是另外一种东西。但这位作者在这点上的想法并不是十分明确的。有时，他在电影中看到了代表整个生命的艺术，也就是“永远是新的生命的意义”，是“灵魂和肉体的总表现”；有时他又给这个新的表现方法以一个非常玄妙的目的：“电影……应该发挥它表现非物质世界的那种不同寻常的感染力。”但是不管怎样，卡努杜在这点上比现代绝大多数的观众都更早地从内在表现上，而不是从表象上看到了电影的最高目的。“电影家”应该把现实变成他内心想像的形象。“他应该用巧妙安排的光线来表现精神状态，而不是表面现象。”卡努杜一定会完全同意甘斯所说的话，即他在电影中看到了“光的音乐”。他可以说是一直延续到现在的抒情派电影的始祖。艾普斯坦称他为“电影诗的传教师”是很有道理的②。

路易·德吕克

基多·阿里斯泰哥说③：“路易·德吕克是李齐奥托·卡努杜的理论和评论作品的最直接继承者……”但是作为文

① 见《梦幻工厂》一书（1927年埃堡·桑隆出版，现已绝版）。罗·杜卡在《电影评论》第13期（1948年5月）中曾加以引录。

② 见同上书。

③ 见《电影理论史》（爱诺第出版社出版，第24页）。

学家和记者的德吕克最初并不喜欢电影，他也是在发现了美国影片后才对电影感到兴趣的，而且他比任何人都更激烈地谴责一切在他看来是压制了电影发展的东西——刻板公式和营利作法等等。德吕克出版了一本名为《电影与电影公司》的书^①。这本书一方面指责了法国电影的贫乏不足，另一方面又对电影的未来命运表现出一种强烈的信念。他在书中这样写道：“我们亲眼看到了一门非凡的艺术的诞生：这可能是唯一的现代艺术，因为它是机械的产物同时又是人类思想的产物。”在《上镜头》一书^②中，他致力于揭示电影的基本因素。“上镜头”（Photogénie）这一名词是卡努杜创造的^③，它是指那些适宜用电影这一新的表现手段所独有的方法来表现的人或物的诗意状态。德吕克基本上是属于“第七艺术宣言”派的行列，因为他把“视觉表现”这个名词解释为旨在显示人的精神状态和真实情绪的一套电影笔法。

这套笔法的基本因素是：布景、照明、节奏和化妆（也就是演员）。其中尤其是第三个因素值得我们注意，因为他提出了蒙太奇（这个名词也是德吕克所常用的），也预示了此后强调蒙太奇作用的各种理论的出现。使德吕克看到蒙太奇的作用的是影片《党同伐异》。这部由格里菲斯导演的作品，大家都知道，是交替地叙述四个不同时代的故事，结果组成了一部强有力的视觉交响乐。可能也是由于《党同伐异》的启发才使德吕克发表了为蒙太奇开辟了无限广阔远景的看法，他说：“交替地表现不同的画面这一方法使电影能

① 1929年由格拉塞特出版社出版。

② 1920年由德·布仑诺夫出版社出版。

③ 其实，这一名词的来源还可以追溯到费古尔。参阅雷纳·约纳和查尔斯·福符合著的《电影史》第一卷（1947年拉丰版）。

够显示一些同时发生的情景，使我们能够看到内部和外部平行的各种动作……而能够表现现在和过去、表现现实和幻想之间的关系与对比。这正是电影艺术最有启示作用的手法之一。”^①

德吕克是诗人，他对银幕上的诗意境界特别敏感。因此他必然能深刻感觉到卓别林影片中能引起共鸣的东西。他的《夏尔洛》一书^②曾分析卓别林这位伟大艺术创作家内心中那种“充满爱怜的抑郁”。德吕克曾在《巴黎午报》、《迫击炮》、《晚安》和《喜剧》等杂志上，为真正的电影作过辩护。他也拍了一些强烈而感人的抒情片（如《沉默》、《狂热》、《流浪女》），来说明这种电影。此外，他曾写了《西班牙的节日》的电影剧本，这部影片由杰尔曼·杜拉克导演，在标志“先锋派”的诞生上，后者的名字是和德吕克的名字分不开的。

杰尔曼·杜拉克

在杰尔曼·杜拉克看来，电影这个独立的艺术应该首先摆脱压制着它的种种束缚和成见。有一种成见主张电影应该继承戏剧的习惯：有些制片人和作者认为必须根据一定数目的戏剧场景来叙述一个连贯的故事，并且由职业演员来演出。杰尔曼·杜拉克说，这是把“情节”（Action）和“情

① 见《电影的戏剧》，新世界出版社出版。安德烈·贝尔基在1927年曾说，电影艺术是第一个能够“把过去、现在和将来混合起来的艺术”。见《电影艺术》第3卷。

② 1921年由布兰诺夫出版社出版。

景”(Situation)混为一谈了^①。他对传统电影剧本的这种攻击，二十年以后又被柴伐梯尼以几乎相同的辞句表示出来。运动原是电影的灵魂，可是在上一成见中却变成了一个主题的图解，而这个主题又是被人为地附加在画面的自然展示上的。正是由于想找到这种纯粹的运动(杰尔曼·杜拉克是以后最早提出“纯电影”的人之一)才使杜拉克起来反对另一种成见，这种成见是把运动看成“一种随便增加穿插性镜头和场景，随意变化戏剧和小说的情景的手段……”。雷纳·杜米克在1913年展望电影的前途时就抱有这种看法，他认为“电影戏剧应该把人物安排在这样一种情境里：使他们为了互相逃避和会合，而尽可能地来回走动”^②。这种混淆了“激动”(Agitation)和“运动”(Mouvement)的看法后来也蒙蔽了像杜阿麦尔和纪德这样的人。它直到今天还在一些“知名人士”中间流行着。

为电影的运动下定义因此就成了这位著写《电影的可见性》^③的作者最关心的课题了。她这样说：“电影和音乐有一个共同点：即运动只凭它的节奏和发展就能创造情绪。”这就是杰尔曼·杜拉克坚定不移的信念。“正是广泛展开的运动产生了戏。”她又从此得出一种纯运动的概念，这个概念是想把运动从一切由于过分具体而减弱了它的作用的表现中解脱出来。“应该从视觉的单一的和谐中产生原想得到的印象。应该在纯视觉里去寻找情绪。”这就是德吕克的“视觉主义”的概念。这些概念以后又被艾里·福尔加以采用。

① 见《美学、障碍与整体电影》(刊载于《电影艺术》，1927年阿尔甘出版社出版)。

② 见《高超》杂志的调查。

③ 见《红与黑》杂志1928年7月号。

在这种被作者认为是对真理的探索中，没有任何东西是没有意义的，没有任何东西是纯形式的唯美主义：电影将引起一种“对我们世界看法的改变”。因此这一代电影理论家都极端重视把运动分解成最小片段的慢动作摄影，如跳跃的马和发芽的种子就是杜拉克最喜欢引用的例子。第七艺术丰富了我们，并使我们和宇宙生活联系在一起：“我们可以从视觉上感到植物为了从地里钻出来和开花而作的努力。”

基多·阿里斯泰哥这样概括了这位提出“整体电影”的女理论家极力主张的五个论点：

1. 运动必须依靠一种节奏来表现；
2. 节奏是由一个物质因素和一种感情因素组成的运动的发展；
3. 电影作品应该排斥一切外来的美学而探寻本身的美学；
4. 电影的情节应该表现生命（卡努杜前此已经表示过这种看法）；
5. 情节不应该只限于人，也应该扩大到自然和梦想的范围中去。

总之，这位后来摄制影片《贝壳与僧侣》的女导演的基本论点是只想通过视象结构上的安排来表达情绪而摒弃作为文学传统所惯用的一切叙述性的、心理的和戏剧的因素，也就是“用画面的协调，用明暗、节奏和面部表情的和谐来产生情感”^①。她认为最能说明这种看法的一部影片就是阿倍尔·甘斯导演的《车轮》，特别是片中那个由铁道、机车、

① 见《红与黑》杂志。

锅炉、车轮、压力计、烟和隧道等镜头所组成的一种“视觉交响乐”式的段落。在那些片段里，“一条线、一个体积在经常变化着的节奏中的移动创造了情绪……情绪只从一种有节奏的视觉运动中涌现出来”。这就是纯电影。

莱翁·慕西纳克

我们不能把莱翁·慕西纳克这位第七艺术的最早理论家之一^①完全和“法国电影学派”中唯心和抽象的那一派联在一起，因为他关心社会现象，而且总是牢牢地和具体问题相结合。但是，他也附和德吕克和杰尔曼·杜拉克所提出的关于节奏的看法。他和那些杰出的俄国电影工作者的亲密交往使他更加深了这种看法。在《法兰西信使报》和《迫击炮》杂志上，他曾发表文章说明节奏的绝对重要性。他认为不仅各种节奏的结合对激起情绪是最基本的要素，而且作者还可以通过节奏来分解情绪的各种构成因素，并把它们具体化，即根据音乐节拍的单位时间绘成曲线图，这样，“节拍就真正成了记下节奏的空间范围了”。^②

艾里·福尔

艾里·福尔曾写作了一部卷帙浩瀚的艺术史巨作，最后一卷题名为《形式的精神》。他在法国是首先看出电影的新颖性和丰富性的美学家之一。他的一些见解常常和卡努杜的

① 见《法兰西信使报》（1920年）所载慕西纳克的文章。

② 见慕西纳克著《电影的知识》一书。

见解相同，而且还预示了后来的艾普斯坦的论点。他也反对电影归并于戏剧。这种见解的一致颇能说明问题，因为从1912年以来（参看塞吉·巴塞于1913年在《高超》杂志上所作的调查），文化界人士总是用严格的舞台标准来判断电影（这在叙尔·克拉莱蒂、阿尔弗莱德·嘉普斯、比埃尔·沃尔弗、吕西安·戴斯卡维等人 and 萨沙·吉特利此时所写的文章上都可看到）。艾里·福尔在反对欧洲的传统时也和卡努杜一样赞扬年青的美国。他对第七艺术的综合性这一点和这位意大利理论家的想法也极为相似。他认为第七艺术包括绘画、音乐和舞蹈，并且在其中看到了一种“活动的建筑术”。这种见解正是他的论文《论电影的造型》^①的中心思想。他把影片的运动和1906年艾特那火山的大爆发相比拟，认为前者具有同样动人的宏伟性：“不断在我们眼前出现的是一座巨大的活动建筑，它只凭它本身的内在力量，加上人、兽、植物和无生物的形体的无穷尽变化而建成。无论是很多人物或是单独一个人物都有实现这个巨大活动建筑的力量。”艾里·福尔经常在涉及电影的论文中重述这一观点，特别在《电影的神秘性》^②这篇集中地表示了他的思想的论文中更是如此。他这样写道：“电影这种活动的建筑术在历史上首次能通过和时间联合在一起的视觉来唤起和空间结合在一起的音乐感。实质上，这是一种通过眼睛的媒介来触动我们的音乐。”

但是艾里·福尔的最有价值的见解也是他常常在《论电

① 见《伊甸的树》一书（格莱著，1922年出版）。并转载于《电影的职能》一书（普龙书店出版）。

② 刊载于《电影的职能》一书。

影的造型》、《电影的神秘性》和《电影的职能》^①等文章中重复的见解，这见解是：摄影机的技巧能把我们引进一个隐蔽的现实核心里去，并且使我们看到这种现实在实质上就是一种运动。和醉心于神秘的学术问题的米罗兹^②以及让·艾普斯坦的见解很相似的这种观点，在这些文章中是以一种极抒情的笔调来阐明的。他认为这种阿拉伯式图案似的、互相错综地交织在一起的宇宙的内部动力，是通过慢动作摄影分解运动的方法使我们看到的：例如游泳、舞蹈和爬行的分解动作和难以觉察的发育过程和隐蔽的蜕变过程就是电影使我们看到的活的宇宙结构。虽然艾里·福尔的热烈笔调常不能清楚地说明他的直觉，但是他的全部论点还是相当有力的：“迄今为止，我们还只是从一些不连贯的片段来认识这个不停地、复杂地变化着而又和我们在同一时间和同一空间里生活着的世界的真正面貌。现在，通过电影，我们将能在它错综的、变化运动着的真实现象中，抓到这个真正面貌，只需通过一种迅如电光的直觉综合，就能把我们一眼看到的东西传达到内心上，感到决定宇宙万物的悠久的历史，感觉到宇宙万物的永恒的命运和它将在无限的空间中消失的变化。”^③

由此可见，艾里·福尔在这里不仅向我们显示了“平衡动力的诗”，而且还显示了宇宙万物本身的悲剧。从这个巨大的宇宙流动中，狄德罗的泛神论只得出一个颇为广阔的唯物主义观点，而艾里·福尔却设想通过未来银幕上的反映来使这个运动变成一种可怕的泛神论，并且认为这种泛神论“将有一天决定我们的心理状态，甚至不久将决定我们对外

① 刊载于《电影的职能》一书。

② 见《神秘方法》（法国大学出版社出版）。

③ 见同上书第81页。