

快乐之眼·培文书系文化艺术译丛



电影和历史

[法] 马克·费罗 (Marc Ferro) 著 彭姝玮 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

电影和历史

Cinéma et Histoire

[法] 马克·费罗 (Marc Ferro) 著 彭姝玮 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

北京市版权局著作权合同登记图字：01-2007-0414号

图书在版编目（CIP）数据

电影和历史 /（法）费罗著；彭姝玮译．—北京：北京大学出版社，2008.6
（快乐之眼·培文书系文化艺术译丛）

ISBN 978-7-301-13906-6

I. 电… II. ①费…②彭… III. 电影—关系—史学—研究 IV. J90-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2008）第 078704 号

Cinéma et Histoire, by M.Marc Ferro, © Editions Gallimard, 1993

书 名：电影和历史

著作责任者：[法] 马克·费罗 著 彭姝玮 译

责任编辑：苑海波

标准书号：ISBN 978-7-301-13906-6/J·0207

出版发行：北京大学出版社

地 址：北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址：<http://www.pup.cn> 电子信箱：pw@pup.pku.edu.cn

电 话：邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883

出版部 62754962

印 刷 者：三河市欣欣印刷有限公司

经 销 者：新华书店

650 毫米×980 毫米 16 开本 13.25 印张 16 插页 176 千字

2008 年 6 月第 1 版 2008 年 6 月第 1 次印刷

定 价：28.00 元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究。举报电话：010-62752024 电子信箱：fd@pup.pku.edu.cn

作者简介

马克·费罗 (Marc Ferro) 曾任教于法国奥朗中学 (Lycée d'Oran), 后被费尔南·布罗代尔 (Fernand Braudel) 派往《年鉴》学报秘书处工作, 1970 年, 升任学报负责人之一, 与雅克·勒高夫 (J. Le Goff) 和勒鲁瓦·拉迪里 (E. Le Roy Ladurie) 共事。

费罗是首位获准参阅苏联档案的西方史学家。他革新了史学界关于 1917 年俄国革命的看法, 指出十月革命实际上是两种力量共同作用的结果: 一是苏维埃人自下的斗争, 二是政党和工会自上的运动。有鉴于此, 在随后的社会变动中就出现了两种价值观的相互对立: 其一是由布尔什维克领袖出台的首批法令所代表的社会主义价值观; 其二是接管新制度的普通民众阶层所继承的传统价值观, 这就解释了斯大林时代的某些特征。费罗还通过分析改革的起源来研究苏联社会的转变。

费罗还是首位把电影作为历史代言人和史料来研究的学者, 曾协助电视台拍摄多部历史片, 包括《第一次世界大战》(La Grande Guerre, 1964)、《列宁自述》(Lénine par Lénine, 与 P. Samson 合作)、《医学史》(Une histoire de la médecine, 与 J. P. Aron 合作) 和《再现历史》(Histoire parallèle)。他撰写的《贝当传》也由让·马尔伯夫 (Jean Marboeuf) 搬上了银屏。

多年的影像研究经验反过来促进了他的史学研究, 深化了他对历史理论的思考: 他首先对照了对过去所做的各种描述, 之后分析了历史意识与历史学之间的差异。

目 录

作者简介	3
开篇 影像王国	1
研究重点	7
第一部分 电影：历史文献	15
电影是对社会的反分析吗？	16
撰写历史的三种方式	37
电影中的虚构与现实：以沙皇俄国的一次罢工为例	45
从《恰巴耶夫》看斯大林的意识形态	50
传奇与历史：《战舰波将金号》	64
第二部分 电影：历史的代言人	67
新闻片点评：《再现历史》	68
苏联劳动营：信息缺口	86
苏联政权与电影（节选）	89
美国的反纳粹主义（1939年—1943年）（节选）	92
是否存在反军国主义电影？	100
第三部分 电影语言的运作方式	105
《犹太人苏斯》中的“造化”镜头	106
奥菲尔、阿里斯和塞杜伊影片中的访谈	108
如戏的历史：阿贝尔·冈斯的《拿破仑》	112

第四部分 制造影像的社会和接收影像的社会	117
影片中的论争：《第三个人》	118
《大幻灭》的双重反响	125
苏联：都市里的电影人	130
第五部分 电影中的历史	143
《战舰波将金号》的悖论	144
是否存在电影视角的历史？	148
美国：电影与历史意识	155
论电影中的革命：九点观察	163
社会新闻与历史写作：弗里兹·朗的《M》	176
从《贝当》看让·马尔伯夫的创意	180
参考书目	183
各章原名及出处	187

开 篇

影像王国

“电影和历史”，如今这个题目已不再让人觉得不可思议了。因为两者的关系及其所涵盖的两个世界的关系已经尽人皆知。然而，如果时间前移，至19世纪60年代初期，那时，把电影当作文献来研究、由此对社会进行反分析的想法却让学术界大吃一惊。当时不过才只有数量历史学，“干吧，但别声张”，这是费尔南·布罗代尔给我的忠告；“还是先通过你的论文吧”，皮埃尔·勒努万（Pierre Renouvin）又见机补充道。今天，电影不仅登堂入室，成为档案馆的藏品，而且也可以为学术研究所引用。

但是，真正的新鲜事儿已不在于此，而在于最近几十年间文字作品和影像两者间关系的新转折。20世纪中叶，影像的合法性是受到质疑的。只有它的“贵族”远亲——绘画、博物馆藏、收藏品等——才有资格进入知识或权力界。诚然，在20世纪30年代，确实有几个“反常”国家，如苏维埃共和国，承认了第七艺术^[1]（尤以爱森斯坦的经历为典型），或者肯定了《恰巴耶夫》（*Tchapaev*）的重要性。但是在其他国家，无论是卓别林（Chaplin）、雷诺阿（Renoir）还是罗塞里尼（Rossellini）都未被认可为真正的大师，更谈不上思想大师。直到60年代，在笔墨和摄影机的双重表现下，新浪潮集团（la bande de la Nouvelle Vague）才成功地将电影升格为艺术，使之获得了与其他艺术形式一样的身份与地位，并最终获得对历史的话语权。其实很早以来电影就一直具有见证历史的功能，只是直到最近才获得肯定和认可罢了。对此，诸如嘎纳或威尼斯之类的电影节和《电影手册》（*Cahiers du cinéma*）一类的出版物可谓功不可没。

三十年后又出现了新的转折：首先是影像大获全胜，之后又急转直下——影像进入了被怀疑的时代。影像——特别是电视图像——无处不在，虽然还谈不上控制了思想，但却主宰着风气与舆论。它在电影院的大银幕上，也在电视机的小银屏里，它企图树立自己的说真话形象，因为与政治言论不同，“图像不会说谎”。但是，影像很快就受到质疑，特别是由于影像王国取代了书写的作品。虽然电视的出现确实一定程度上构成了对电影的

[1] 指电影在刚诞生的时候被命名为“第七艺术”。——译注

排挤，但电影与电视其实是一对连体兄弟，命运相连，唇齿相依：没有电视的擂鼓助威，电影将难以为续；而没有了电影，电视也将失去观众。

20 世纪 60 年代前夕，就像前一代人瞧不起电影一样，社会精英与政治领袖企图对电视图像视而不见；昨天，政界却转而试图控制电影；而今天，比之过去的新闻短片，电视图像进一步成为文化和政治博弈的筹码。

在是否可作为文献的问题上，电影终于赢得了胜利。但遗憾的是，对电影文献的应用主要体现在人类学而非历史学领域，使用电影文献的国家主要是盎格鲁—萨克逊诸国而非法国、意大利或俄罗斯。最近还出现了一个现象，即把影像当作创建文献的工具，也就是说用视频来记录我们这个时代的历史。如今，借助记忆或口头证明的影像调查比比皆是。如此一来，电影就帮助人们构建了一部非官方的“反历史”，这部“反历史”在某种程度上摆脱了文字档案的束缚，而文字档案通常不过是各种官方机构的记忆。由此可见，电影在对立官方历史方面扮演着积极角色，并因此成为历史的代言人，在唤醒人们的意识方面发挥着重要作用。

这场重新见证历史的运动也记录了被战胜者和被征服者的记忆，如落基山脉的印第安人的记忆 [比如，奥萨瓦 (Osawa) 的《黑山不售》(*The Black Hills are not to sell*)]、受迫害的犹太人的记忆 [如朗兹曼 (Lanzmann) 的《浩劫》(*Shoah*)、克洛迪那·德拉姆 (Claudine Drame) 的《为记忆作证》(*Témoignage pour mémoire*) 或凯巴扬 (J. C. Kebaldjan) 的《亚美尼亚记事》(*Mémoire arménienne*)]。这类反正史之道而行之的电影也可能是虚构的故事片，如塞姆班·乌兹曼 (Senbène Ousmane) 的《外来人》(*Ceddo*) 表现了伊斯兰教为在黑非洲建立统治而对当地人的迫害；阿比腊兹 (Abuladze) 的《忏悔》(*Le repentir*) 表现了斯大林独裁政府的运行机制；《纳粹狂魔》(*Les damnés*) 表现了纳粹的独裁机制。

除充当历史文献外，电影（出自电影院或出自电视）还能够“制造事件”。早在 1962 年，莱瑟 (Leiser) 拍摄的《我的奋斗》(*Mein Kampf*) 一片就引发了德国儿童、青少年对父母的质疑；1973 年，《悲伤与怜悯》(*Le Chagrin et le pitié*) 在唤起法国人的民族意识方面引发了同样的轰动效应。

电影渲染、放大了原著的效果，如美国史学家罗伯特·帕克斯顿 (Robert Paxton) 揭露维希政府借国家间自愿合作之名行投降纳粹之实的著作就被放大了。其实早在十年以前，亨利·米歇尔 (Henri Michel) 就阐述过维希政府这段日后将广为人知的历史，可惜当时的史学家和政治学家对此反应都很冷淡，结果米歇尔的论文也没有获得认可。

维希政权这段危险的历史仅仅是一个例证。今天，电视图像接了电影新闻短片的班，而且已经不局限于起历史文献的作用了。举例来说，当摄像机暗中拍摄 1989 年在布加勒斯特夺取政权的革命小组的磋商时；更甚者，当影像造就事件时，它还仅仅是历史文献吗？影像引发了史学家和公民对信息、信息的地位和运行方式乃至其可靠性的思考。

事实上，通过 1989 年冬罗马尼亚独裁者齐奥塞斯库在蒂米什瓦拉 (Timisoara) 的“错杀”事件^[1]或者海湾战争，我们就已经意识到，无论是否受到操纵，影像所传达给人们的信息，通常都更多地与其掌控者和传播者有关，而非它所展现的事实本身。比如电影《亚历山大·涅夫斯基》(Alexandre Nevski) 就既展现了中世纪的俄罗斯，也暴露了斯大林时代的俄罗斯。

在今天的电视屏幕上，我们首先发现了一个现象，即在滚动播出的美国新闻频道 CNN 几近垄断的情况下，全球的信息呈现出惊人的一致。因为几乎所有的电视台播放的都是同样的战争画面，撇开播出国政府的官方立场不谈，所不同的只是评论和剪辑。所以我们看到，所有的电视台播放的

[1] 指 1989 年 12 月在蒂米什瓦拉发生的反对齐奥塞斯库的流血事件。1989 年 7 月，罗马尼亚持不同政见者、新教神父、匈牙利族的特凯什·拉斯洛接受匈牙利电视台记者采访时，发表了批评齐奥塞斯库政策的言论。拉斯洛为此遭罗警方软禁并被蒂米什瓦拉市法院判决驱逐出市，但是拉斯洛拒绝执行。12 月，罗当局声称要强制执行法院判决，由此引发了蒂米什瓦拉市数百名教徒和群众的抗议。抗议活动不断扩大，逐步发展成数千人的反政府示威游行。游行高呼“打倒齐奥塞斯库”等口号并占领了蒂米什县府大楼。罗出动军队和保安部队进行镇压，至使多人受伤。之后，蒂米什瓦拉市与外界的交通和电讯联系被切断，边界被关闭。蒂米什瓦拉事件引发了罗马尼亚长期潜伏的各种矛盾和危机，是罗马尼亚 1989 年 12 月事变的导火线。——译注

都是同样的轰炸巴格达的场景，尽管这些图像是由萨达姆·侯赛因 (Saddam Hussein) 提供的。这与二战时的情景简直是天壤之别！当时各参战国对战争可谓各抒己见！……我们势必还会发现下列现象：诚然派往中东的摄影师只能拍摄能够通过审查的图像，但是，其他民间人士所拍摄的图像则暴露了摄影者对相关国家、宗教冲突和令他们困惑的其他问题的一无所知，而我们本来是指望摄影者借助图像客观地呈现乃至阐述事件进程的。这就意味着，影像所传递的信息既不见得全面也不见得可靠。此外，在电视台的安排下，新闻节目主持人往往扮演战略家的角色，他与驻利雅得、特拉维夫、阿曼等地的通讯员互动（即电话连线），以此来展示他们的新闻是“直播”的，与事件本身同步并且无所不在。这种从一个首都到另一个首都的舞台式表演扮演着信息分析的角色，而旧信息总是被由于搬上银屏而升格为事件的新信息所取代。按照塞尔日·达内 (Serge Daney)^[1] 的说法就是：“银屏造就银屏”，这一观点恰恰可用于阐释上述现象。对海湾战争的相关报道暴露了“历史直播”概念的空洞无物。因为历史事件不同于体育竞赛，没有任何游戏规则可供遵循，除非将之变为一出戏。历史并不是从晚八点新闻播出的那一刻才开始上演的。因此在某种程度上，电视新闻暴露了它自身的局限性。当然这并不意味着人们未采取其他补救措施。幸好除电视以外还存在着一批高水准的报刊，它们能够很专业地弥补“电视新闻”的不足，但前提是需和电视新闻划清界线。

由此可知，尽管视听传媒为人们提供了一种无以替代的对世界的观察，但是它也包含有妨碍自身运作的束缚性因素，这使它的价值大打折扣。

然而，与平面媒体或携手或竞争的视听界也企图仿效诠释历史的电影人，如维斯康蒂 (Visconti)、哥达尔 (Godard)、雷诺阿、卡赞 (Kazan)、克莱尔 (Clair)、塔可夫斯基 (Tarkovsky)、乌兹曼 (Ousmane) 或卓别林等人的做法，摆脱社会话语权的垄断者——首先自然是拥有全知全能政党的政界，其次是制定法律却不公开司法程序的司法界，最后是对自身的权威

[1] 法国影评家，曾任《电影手册》主编。——译注

性深信不疑的科学界和学术界——走向独立。

很长一段时间以来，特别是在欧洲，报刊一直充当着政党的喉舌，负责传播各种政治言论。然而，这种状况如今已经改观，平面媒体正在追求独立的道路上走向胜利，但却并不把独霸话语权作为终点，正如“水门事件”时美国平面媒体的表现那样。至于视听界，尽管承受了近三十年的压力，但目前也在摆脱管制、争取独立。借助与平面媒体或广播的合作，它已经成功地将自己树为第四种力量，遵循其自身所特有的规则。如果说一直以来，这支新兴力量已经习惯于动辄对别人说三道四，那么今后它必须认识到，视听界自身也应该并且需要在不危及其职业自由的前提下被别人批评。在这一点上，电视图像正在步电影图像的后尘：也就是说，这一回轮到电视图像在一个消费了它的社会——但别忘了，造就了它的也是这个社会——中充当历史文献和历史代言人了。

无论如何我们都可以看到，三十年来，史学家们希望教百姓“听”、“读”图像的做法并没有错。

1993年8月

电影和历史的相互介入表现在许多方面。譬如,在历史发生的紧要关头、在它影响当今或决定未来的关键时刻。在所有这些时候,电影都介入了。

1. 首先,电影是“人类历史的代言人”。依时间顺序来看,电影首先表现为科学进步的工具,因为爱德华·梅布里奇(Edward Muybridge)和马瑞(Marey)的成果^[1]是提交到科学院的。今天,电影仍然保有这一最初的功能,并将其拓展到了医学领域。一开始,电影亦被军事部门所使用,比如用于鉴别敌人的武器。

与此同时,当电影成为一个艺术门类后,其先驱者们就用影片——纪实的或虚构的——介入了历史。这些片子最初都是介绍、说教和歌功颂德性质的。在英国,影片重在表现女王、女王的帝国和她的舰队;在法国,人们选择拍摄上升中的资产阶级的种种发明,如一系列火车、一个展览、共和国的各种机构等。一开始,虚构的故事片中也有宣传的成分,如支持或反对德雷福斯^[2]、抨击义和团运动,等等。

[1] 英国摄影师梅布里奇在1870年代研究的连续高速摄影以及随后跟进的法国生理学者马瑞的底片连续曝光实验,直接导致了电影的发明。——译注

[2] 德雷福斯(Alfred Dreyfus, 1859—1935),法国上尉军官,犹太人。1894年在法军总参谋部任职期间被误控向德国出卖国家机密,并由于其犹太人身份而被错判有罪并处终身监禁。数年后,法军情报处发现了真正的罪犯。但军方一再掩饰真相,既拒绝将真正的罪犯绳之以法,也拒绝为德雷福斯平反,此事在法国社会激起轩然大波,使之分为反对德雷福斯和支持德雷福斯两派。对该案的不同态度逐渐演变为法国两大政治势力的斗争并引起法国政局动荡。1898年,法军情报处在舆论压力下终于承认德雷福斯案的证据系伪造;1899年法国资产阶级共和派组成的新政府上台后,要求司法部重审德雷福斯案。但军事法庭仍坚持德雷福斯有罪,只是把终身监禁改为有期徒刑十年。最后总统下令对德雷福斯实行特赦。直到1906年,法国最高法院才判定德雷福斯无罪并为其恢复名誉。——译注

与此同时，当某个社会的执政者意识到电影可能扮演的角色后，就试图控制它，使之为其所用；这里，执政者的不同只表现在认识的深浅上，而与意识形态无关：因为无论在东方还是西方，他们对待电影的态度如出一辙。不过虽然各个政权——无论是资本主义的、苏维埃的还是独裁的——都希望把电影置于自己的掌控之下，但电影却希望独立自主，扮演反对势力的角色，多少就像美国和加拿大的媒体以及任何时代的作家那样。电影人可能均有意或无意地服务于某项事业或某种意识形态；有意或无意地诘问自身。然而并不排除他们之中也有反抗者，为了捍卫自己观点而进行不懈斗争。比如让·维果 (Jean Vigo) 的《操行零分》(*zéro de conduite/zero for conduct*)、勒内·克莱尔 (René Clair) 的《自由属于我们》(*A nous la liberté*)、路易斯·马莱 (Louis Malle) 的《拉孔布·吕西安》(*Lacombe Lucien*) 或阿仑·雷奈 (Alain Resnais) 的《斯大维斯基》(*Stavisky*)，更不必说哥达尔的几乎所有作品，就以各自的方式，表现出了相对于主流意识形态的独立精神。他们创立并倡导了全新的世界观，这种属于他们自己的世界观如此强有力地唤醒了人们的新认识，致使当权的各意识形态机构（政党、教会等）对这些影片争论不休并横加抵制，好像只有他们自己才有资格以上帝、国家或无产阶级的名义发言；好像除了自封为正统外，他们还有资格对别人指手画脚。

电影的这种功能又一次让各色“教堂”^[1]、哪怕是那些信念最笃定的“教堂”大吃一惊，这也是为什么某些苏联电影人有着离奇经历的原因，他们有机会拍摄出让官僚们看不出寓意和制作过程的影片，因为这些人对视觉文化一无所知，仍然凭借对白、剧本和书面的蛛丝马迹来判断一部影片的思想意识。

今天，随着超八毫米摄像机的普及，电影迈上了一个新台阶：它能在唤醒人们的社会和文化意识方面扮演更加积极的角色：社会不再仅仅是被拍摄与分析的对象，它以自己的方式合格地扮演着有利于新殖民者——摄

[1] 指政党、政府、教会等意识形态机构。——译注

影斗士——的野蛮人的角色。不久以前，社会还仅仅是某类“前卫艺术”的研究“对象”，今后，它要为自己负责。这就是从“斗士的电影”转变为“战斗电影”的意义所在。

虽然评估与判断一部影片的影响比较困难，但至少我们还是能够觉察到它所引发的某些效应。譬如，大家都知道《犹太人苏斯》(*le Juif Suiss*) 在德国取得了巨大成功，姑且不论戈培尔(Goebbels)的放映令所起的作用；我们还知道影片在马赛上映后，那里的犹太人就遭到了毒手；另一个例子是，我们看到，在美国，反纳粹和倡导民族团结的影片只有在满足下列两个条件的前提下才能取得成功：一、不歌颂沦陷国的抵抗运动和德国境内反对合法机构的斗争；二、不以响应罗斯福的号召从而更好地协调生产为借口质疑各企业的自主活动。

虽然类似上述的、能够证明影片社会效应的例子比较罕见，但最近发生的一个插曲还是进一步证明了电影的影响力：1975年，前法国广播电视局推出了一部以苏联劳动营为主题的拉脱维亚影片，影片一经播出，法国共产党立刻对苏方的行为进行了谴责，而此前法共对该问题一直持回避态度。

2. 电影借助某些能够增强影片功效的手段来介入历史。正如后文将要阐述的，这种能力大概与生产、接收和接受电影的社会不无关系。因此，除了某些非影像的因素（电影的制作条件、商业化方式、题材的选择、文化所指的参照，等等）需要与电影本身相辅相成外，电影还需要具有自己的表达方式，而不单单是改编文学作品，对于这个问题，从让·米特里(Jean Mitry)、布吕斯·莫里塞特(Bruce Morissette)到克理斯蒂安·梅斯(Christian Metz)等电影理论家均有研究。

然而，如果我们认为电影语言的运用是无意识的，那就大错特错了。当然，诸如哥达尔这样的电影理论家比其他人更了解自己拍片的手法与“风格”。例如，《周末》(*Week-end*)一片使用长推动镜头、通过展示同一时段内的不同场景来再现真实的时间，以制造“效果”，即导演所设想的沉闷窒息的气氛。同样，某种手法从表面看来似乎是为了表现“时段”，某种类似的风格是为了纪录空间中的位移，但实际上它们可能会在导演一无所知

的情况下暴露出意识形态和社会领域的问题。对此，导演要么可能没意识到，要么认为已经做了“淡化”处理。后文将要分析的《犹太人苏斯》中的“迭化”镜头正是这类例子。同样，我们也可以像库里肖夫和爱森斯坦那样，对蒙太奇的效果进行研究。依此类推，诸如组成声带的各要素如何发挥作用等问题都可以提起探讨。以前，克利斯·马克（Chris Marker）^[1]以《西伯利亚来信》（*Lettre de Sibirie*）一片开辟了一条新道路；今天，其他人通过分析影片中的“N”种组合对马克的方法进行了归纳总结。

3. 由此可见，特殊电影创作方式的应用与实践是斗争的武器，之所以出现这种情况，应该说与生产和接受电影的社会息息相关。社会的本质首先通过影片审查制度暴露出来——无论哪种形式的审查，既包括一般审查也包括导演的自我检查，如自觉不妥而添加某些情节。譬如，穆瑙（Murnau）的《最后一个人》（*Dernier des hommes*）的结局正是慑于电影审查制度而添加的：制片人不希望大西洋旅店的不幸看门人在孤独与绝望中了一生，因为这样一种结局势必会使社会与当局（即魏玛共和国政府）颜面扫地。其他影片的“圆满结局”虽然不像《最后一个人》那样是在制片人的命令下加上去的，但其生硬添加的性质丝毫不亚于该片。原因是，一部影片必然要体现某种道德观。在另外一类电影即纪录片里，证据证言表面看来公正客观，兼顾了不同派别的观点，但实际上仍然是屈从了某种审查制度的产物，这种制度产生的效果适得其反。例如，在制片人的安排下并且为了讨好观众，阿里斯（Harris）和塞杜伊（Sédouy）总是让孟戴斯-弗朗斯先生（Mendès France）或者共产党人发言；但又总是让右翼人士作总结，这么一来左翼人士又靠边站了。

可以想象，一部影片的拍摄会引发种种对抗、冲突和争权夺利的斗争。从《伊凡雷帝》（*Ivan le terrible*）开始，我们就看到了这种现象。这种情况不仅以前确实存在过，在今天也未见明显改观。这些冲突以或明或暗的方式，引发了相关各方的对立。依社会的不同，对立的双方可能是：艺术家和国家、

[1] 法国导演，生于1921年。——译注

制片人和发行人、剧作者和导演。依作品的不同和每部影片所遵循的拍摄制度的不同,摄制组内部或者不同的摄制组之间等也会产生矛盾。这种情况一般很难觉察,只能从影片的摄制“气氛”中略窥一二。稍后,我们将在点评《第三个人》(*Troisième homme*)时,沿着上述思路对这种或明或暗的冲突进行探讨。

因此,像所有的文化产品、政治活动以及产业部门一样,每部影片的背后都有“故事”——复杂的人事关系、对物或对人的规章制度等,高低贵贱奖罚其中都有规定;名利的分配也遵循一套详细的、封建法制般的原则。演员、导演、技师、制片人彼此明争暗斗。更甚者,这种争斗由于打着追求艺术与自由的旗号而越发显得残酷。无论在工业、军事还是政治、宗教领域,没有哪个行业像电影这样存在令人难以忍受的业内差距:有的人名利双收、盆满钵溢;而其他创作人员则暗淡无光、境遇可怜——这,就是人类的历史。

爱森斯坦曾经指出,所有的社会均是按照其自身的文化来接受影像的。因此,《罢工》(*La grève*, 1925)中“屠宰场”的寓意能在城市观众中引起共鸣,收到预期反响;反过来,对屠宰流血等场面习以为常的乡村观众对此就毫无反应。我们对爱森斯坦的观察还有一点补充,那就是乡民们的文化素养尚不足以使他们理解类似的隐喻,这一点显而易见。

此外,对诸如此类的现象,我们不能单单从不同的文化角度(城市/乡村、西方/东方、黑人世界/白人世界,等等)顺时分析,还应该分析它在同一个文化内部的表现。对某种创作方式或风格的分析也一样:我们应该了解它为什么依然富有生命力或反之为什么不再流行;为什么受到这类或那类观众的青睐。观众本身也在改变,一部作品的内容和寓意亦如此。一部影片可以有不同的解读方式:同一部影片放在不同的历史时期来看,观众的理解也可能会不同乃至截然相反。此类例子首推阿贝尔·冈斯的《拿破仑》(*Napoléon*)。稍后的《大幻灭》(*La grande illusion*)亦如此:按照上述原则分析,这本来是一部带有左翼倾向、倡导和平主义与国际主义的影片,而且在1938年放映时,人们确实也是这样理解的;但是1946年(及以后)