

银海游

邵牧君 著 中国电影出版社

ROAMING
ABOUT
THE
SILVER
SEAS



银海游

● 邵牧君 著 中国电影出版社

中国人民解放军西安政治学院

图书馆藏书

总号

150538

1989 北京

内 容 说 明

本书是我国著名电影理论翻译家邵牧君同志 1979—1986 年间关于西方和中国电影研究的论文选集。辑入的 31 篇文章可大致归为四类：一、电影艺术理论、电影美学的研究；二、电影史方面的研究；三、中国电影创作及理论问题的探讨；四、朝思小记

作者从电影的世界性文化特征出发，对电影创作和理论上的一些重大问题作了历史的、宏观的比较考察，在概括介绍国外电影历史和现状的基础上进行了深入的综合，并针对我国电影研究现状阐明了自己的独到见解。其学识的丰厚、逻辑的明晰、行文的生动晓畅亦颇具特色。热心于电影艺术的读者将会从本书获得知识和教益。

责任编辑：徐 劲

封面设计：张兴升

银 海 游

中国电影出版社出版发行

（北京北三环东路 22 号）

宏伟胶印厂印刷 新华书店经销

开本：850 × 1168 毫米 1/32 印张：15.125 插页：2

字数：380000 印数：1500

1989 年 4 月第 1 版北京第 1 次印刷

书号：8061·3507 ISBN 7-106-00078-7 J·0056

定价：5.00 元

自序

中国电影出版社在去年秋末派编辑找我，希望我同意结集出版我在最近六七年里写的一些文章。早些时候，有别的地方找过我，提过同样的要求，我没有考虑。这一次，我同意了。同意的原因，三个字：虚荣心。眼看着同辈们纷纷出文集，我不免动心了。我说的是实话，不怕见笑。但不能推而广之，譬如说，别人出文集肯定是同虚荣心无关的。

既然同意出集子，便需要把旧文稿找出来一一重读、挑选。那既是一种享受，也是一种痛苦。有些文章论点精辟，新颖独到，我甚至觉得奇怪，当时怎么能写出如此出色的文章来的。不过在更多的情况下，沮丧和疑惑占主要地位。有的文章使我怀疑自己当时的智力，有的肤浅已极，人云亦云，不忍卒读，必须舍弃。歌德有言：“疑惑随着知识而增长。”这些年来我天天读书看片，知识有所增长是必定的了，疑惑大概是由由此而生的吧。不过疑惑管疑惑，有些文章该原样收录的还得原样收录。历史是不可更改的。小时候穿开裆裤拍的照片，是不能嫌寒碜，硬改成牛仔褲的。爱因汉姆有一段话使我颇有同感。他在50年代末整理出版他20多年前的旧作时，说他“仿佛感到自己正在处理心爱的学生的作品：看到与我相近的思想，便大感欣慰；发现他生吞活剥我某些敝帚自珍的想法，不免稍感烦恼；鉴于关系密切，自更严加批改，但是出于怜爱，却又体察入微。”正因为如此，他对“旧作没有增加任何东西，也没有试图使旧作跟上时代的变化”，而且“不认为这

是一个缺点”。我收录的旧作，最早的距今也仅七年左右，无所谓跟上时代的变化。再说一个人写文章，老是随着时代变，也未必是好事。

重读旧作，还可以享受回忆往事的乐趣，但也不免要勾起一些不尽愉快的旧话。我这次结集的文章，谈西方电影的占了大半，谈本国电影的也多半要从外国谈起或谈到外国。这在我是很自然的事，因为我从1951年踏入电影圈，穷半生之力都是在翻译介绍西方电影的历史和理论，直到1984年才由于种种客观原因，不得不转向本国电影研究的。我在1979年以前，基本上没有写过文章，几十年来一直是个默默无闻的翻译（后来文章写多了，才升格称我为翻译家的）。不写文章，并不是因为当时我还没有学会起承转合那一套文章写作法；默默无闻，也不是由于思想纯正，甘当无名英雄。那都是环境使然。全国解放后，好莱坞电影很快就被彻底清扫出银幕，而随着政策愈来愈向左转，连意大利新现实主义电影之类世界公认的进步电影，也都受到了批判清算。在漫长的几十年里，西方电影一直被视为人民大众绝不能沾染半点的洪水猛兽。我由于从踏进电影圈的第一天起就一头扎进了西方电影，所以对此感受特别深切。在反右以前，我们还能从西方各国的共产党报刊上找点有关进步电影的报道或言论加以介绍，在公开出版的刊物上露露大名。反右之后，这道墙缝也很快被堵死，从此只能在“内部”讨生活，为“保密”写材料了。当时被委任这类工作的人，照说在政治条件是要求十分严格的，象我这种一直被视为典型的资产阶级知识分子的人，之所以还能留在原来的工作岗位上，用当时的话说，是因为“我们自己的人还未培养出来”，但又需要有人来给革命干部提供“批判资产阶级的反面材料”。今天回想起来，我打心眼里感谢这种“革命分工”制，同时也庆幸“我们自己的人”不知怎的老也未见培养出来，才让我赢得了好多年关起门来一味吞食反面材料的机会，直到被“文革”的狂澜冲刷出办公室，冲刷出电影圈为止。

我于1978年秋重返影协，在一片废墟上重新组建外国电影研究队伍。也正是在这个时候，中国电影开始进入了一个崭新的时期。这个新时期的重要特点之一，就是不再把西方电影的理论和创作经验一概视为禁区。而且，由于长期的思想禁锢和信息隔绝，电影界对西方的东西一时还兴趣特别强烈。一二十年前的内部保密资料统统被发掘出土，包括我在十几年前翻译的、稿纸已经发黄的《电影的本性》也终于得见天日。电影报刊上的文章征引、反映西方电影理论观点（尤其是纪录美学观点）的日益增多，我突然发现自己的眼前出现了空前广阔的用武之地，发现自己在这个大形势下终于被“搞活”，能从幕后转到幕前，作报告，写文章，出专著。这一切无疑都是党的改革、开放的路线的赐予。

从另一个角度来看本书收集的文章，它们也可分为两类。一是“一家之言”，研究介绍西方电影的一组文章均属此类。另一类属争鸣性质，论述本国电影创作问题的文章大抵都有争鸣对象，有时还明白点出“论敌”的名字。比较关心新时期中国电影理论研究动向的同志，一定可以从中看出端倪。我感到遗憾的是，书中未能同时收录我的“论敌”的文章，使他们失去回答机会，从而给读者造成片面的印象。另外，必须一提的是书中见名见姓的几位“论敌”，别看我在文章里“拳打脚踢”，在生活里我们都是私交甚笃，过从颇密，绝无“见面不说话”、“互相回避”之类情事的。这当然要归功于我的诸位“论敌”的宽阔心胸，在另方面我也觉得这种争鸣作风应当大力提倡，大家养成把学术争论同人际关系明确分开的好习惯，不因自己的论点或作品受到批驳非难而记仇，甚至大搞小动作，公报私仇起来。

我为这本集子写序，是从编辑同志之命，并非自己真有什么话非要在卷首一吐为快。但是一写起来，却又有点约束不了自己的意识流动和感情波澜，也是无可奈何之事。至于象请位名人作序之类，我倒从未动过此念。一则时下名人都极忙，不便启口，更重要的是自己很清楚这本集子决无传世价值，不应当害得名人

的大文也跟着失传。我切望自己今后能有所长进，能在电影研究上拿出更充实的成果。不过即使能有那一天，我仍愿意自己写序的。

1987年12月5日

目 录

自 序.....	1
西方电影中的剧作问题.....	1
电影观念应多样化.....	12
电影美学的发展阶段.....	15
电影、文学和电影文学.....	20
论爱因汉姆的电影艺术理论.....	40
电影理论历史概观.....	83
为本色表演正名.....	102
克拉考尔的电影美学理论.....	123
关于电影理论的思考.....	138
美国电影导演今昔谈.....	145
一场错误的“战争” ——回顾美国电影和电视的矛盾	158
德国电影的新崛起 ——新德国电影初探.....	173
三十年后旧话重提 ——意大利新现实主义电影新论	189
西方现代派与电影.....	208
现代派电影之我见.....	217

西方电影史研究的若干问题·····	226
论电影流派·····	266
现代化与现代派·····	329
《被爱情遗忘的角落》四题·····	344
电影美学随想纪要·····	362
话说《黄土地》·····	393
“异中有同”辩·····	401
新观念与情节剧·····	421
真实感与看戏意识·····	426
中国电影创新之路·····	432
未必否定才能超越·····	453
[朝思小记]	
话说商业性·····	458
在娱乐中获得审美享受·····	461
改编小议·····	466
评片与拍片·····	470
嫡值和言之无物·····	475

西方电影中的剧作问题

(1981年7月)

我想谈两个问题：一个是关于西方电影剧作的概念和电影编剧的地位，以及编、导的关系；第二个是西方电影剧作的流派问题。

首先谈第一个问题。在西方国家，从电影的产生直至现在，从来没有所谓电影的主要基础是靠剧本这样一种概念。也有个别人宣传过这样的思想，如美国的约翰·加斯纳等，但乏人响应，很不成功。在西方出版的一些电影剧本，主要是作为一种研究资料，而不是作为文学作品来让大家欣赏。这类电影剧本大抵是把一些很老的，但很有价值的，已经公认是经典作品的影片整理出来，以供研究电影的人，特别是研究电影史的人参考。法国就有专门刊登这样的剧本的杂志。这种剧本除了对话、动作说明以外，还有音响，胶片的呎数，以及种种技术说明。老实说，这作为文学作品来欣赏是很差劲的。另外，一般西方都只印行完成片的剧本，因为在西方，除了极少数例外，一个剧本没有拍成影片是没有存在权利的。当然，最近几年中，在西方又产生一种新的样式，还特别创造了一个名词，叫Bovie。它是作家根据影片写成的文学作品，既不是剧本，更多的象小说，但完全是电影化的。在西方如果一部电影作品被承认是文学作品的话，恐怕也只有这种“Bovie”，翻译过来可以叫电影小说。西方电影基本上是导演处于中心地位，编剧不受重视，有声片产生以后，一般影片都有编

剧，但编剧的作用一般仅限于两条：一是帮助导演安排情节结构；二是写对话。这其中也产生了一些比较有名的编剧，但人数不多。按照西方电影剧作理论的要求，一个名副其实的电影编剧应当能掌握所谓“剧作过程”，这个剧作过程包括：第一步，构成故事情节，再加上对话；然后，电影剧作还包括照明变化，画面构图，音响选择，剪接等等。所以剧本从结构开始，要加上后面谈的几步，才能够赋予这种原始结构一个有形的形体。他们认为剧作过程就是“初始意念的观念化”，意思就是把原来的意念具体化，同时它又是“拍摄过程中每一步新发现的总和”。这是西方电影剧作的概念。掌握整个剧作过程的编剧才是真正的电影编剧，他们不仅要懂得剧作，而且要懂得电影的全套工艺过程。这样的编剧是不多的。更多的是一种匠艺式的编剧，这种编剧主要是为导演提供一个结构、提供一些对话，完全是匠艺。这类人一般在电影创作中没有什么地位。美国影片《吾土吾民》的编剧尼古尔斯，是位很有成就的编剧。他写过一篇文章，他说电影最重要的是制片，学电影必须要从制片开始。他说自己在成为编剧以前学会了电影的整个拍摄过程，不懂这些，就不能当编剧。他在编剧的时候，不是单纯用文字，而是用画面加文字来表达。他的作品在结构上花很大的功夫，同时也讲究对话。这样的编剧在西方也是不多的。

西方拍一部片子的编剧过程大致有三种方式：

第一种是好莱坞式。好莱坞（指20年代到50年代）最重要的一个特点就是大制片厂制度。每家大制片厂都以合同形式雇用了一整批人员：编剧、导演、演员、摄影、录音、剪接、洗印，应有尽有。在这种大制片厂制度底下，就出现了一个独特的编剧方式。它设有编剧部门，分工分得很细，有专管结构的；专管对话的——其中有专管滑稽对话的，专管悲剧性对话的等等。这个编剧的过程是由制片人决定一切的，编剧无非是他手下的雇员，没有什么整体的创造性可言。用这种方式创作出来的作品，从一个角度来说，是千锤百炼了，因为有很多人进行加工；但从另一方

面来讲，它就往往没有创作特色。当然也有例外，但这种方式是主导的。大制片厂制度到了50年代中期就垮台了，于是编剧方式就有了些变化，但还是带有过去的影响

第二种方式应该说是比较好的，欧洲一些国家普遍采用这种方式，许多好的影片，有很高艺术质量的影片一般都是这种方式出来的，这就是编导合作的方式。这个合作方式有固定的，也就是说，不是编剧写剧本的时候还不知道给谁拍，或者导演去随便挑个本子，而是编和导结成一个固定的合作班子。西方电影界有一些很有名的合作班子，象意大利新现实主义的著名导演德·西卡，他就跟柴伐梯尼组成了固定的合作班子；法国的雷诺阿拍的几部名片，也总是和他那两个合作者普莱威和斯派克合作的。也有不固定的，但就工作方式来讲，也属于这种编导合作的范围。他们的工作方式是怎样的呢？先是由导演开始，导演跟自己的合作编剧讲，我现在有一个想法，想拍一部怎样的影片，于是编剧就跟他一起讨论，你这个意念最好用这么一个故事表现，最好是这么一个结构，两人讨论觉得有门了，然后编剧去写初稿，这期间导演还不断再给他提供一些想法，到一定程度后，就开拍，编剧也参加拍片，拍片过程中再商量，再修改，精益求精，一直合作到剪接。编剧参加所有的制作过程，这才是真正的编导合作关系。在合作关系中，两人的作用不一样，导演更多地从拍摄的角度考虑问题；编剧则在结构、对话、文学质量上下功夫。既有分工，但又有密切的合作。现在看来，西方有很多比较成功的影片是这么产生的。当然在另外一方面，由于艺术个性那么相近，配合那么默契的班子毕竟不多，所以在西方电影几十年的过程来讲，固定的合作方式还是少数，更多的是机遇性的、一次性的合作。但值得注意的是最近以来更多的是导演自己兼任编剧，越到近一二十年，这个倾向就越明显，现在几乎很少有导演不干编剧的。随着电影的不断发展，导演本身的艺术修养也在不断提高，这样他们当然不会把自己限制在导演的范围内，所以导演兼编剧，或者

导演参加编剧，或者导演在拍摄过程中大量地改动剧本的现象非常之多。不过，截至目前，还不能说编导合一已经代替了编导合作。

第三种方式，是所谓现代派的做法，那就是根本把剧本废了。导演只拿一个提纲，提纲上写着片言只语，他灵感所及，记下一些片断的、零星的想法，然后就到现场上，想到哪里，拍到哪里。法国戈达尔的《精疲力尽》就是这么拍的。戈达尔说，拍片的时候，我也不知道镜头前这个人下一步要干什么，我随着他的发展，拍到这儿看到应该是这么干了，就让他这么干。这种方式在60年代“新浪潮”比较兴盛的时候较流行，到70年代后期就越来越不行了。因为艺术到底是艺术，过分强调即兴，过分强调跟生活一样，是不能持久的。

以上简单地介绍了一下西方电影创作中剧作概念问题，编剧的地位问题及编剧和导演的关系问题。下面谈第三个问题，即西方电影剧作的流派问题。

关于西方电影剧作的倾向和流派，根据西方一般的看法，认为主要是三种倾向。由于西方编剧在影片中不象导演那么重要，所以创作流派一般说比较简单。

第一种倾向，我称之为“语言倾向”。属于“语言倾向”的电影剧作，它把重点放在对话上。影片中的矛盾冲突，情节的进展，矛盾冲突的最后解决，都是通过对话。这种“语言倾向”在西方剧作倾向中是很重要的，甚至是第一位的。我感觉，这好象跟我们现在流行的概念不大一致。我们有不少同志认为，电影就是形象的艺术，不必讲究对话；并认为对话一多，影片必然是不电影化、不好。这同西方电影剧作中的“语言倾向”是截然相反的。鼓吹“语言倾向”的人把语言放在第一位，认为一部影片的成功，从艺术的角度来看，更重要的是语言起作用。

这种倾向又可以分两个流派：可以分别称之为“论辩式”和“象征式”。“论辩式”剧作有明显的舞台影响，但同时又注意发挥

电影特点。这里的电影特点是指镜头的运动和镜头内部的场面调度。这样的剧本一般是注意通过影片来表达一些哲理，它不光是用故事情节或用动作来吸引观众，还尽可能地表达一些生活的哲理、对社会的批判等等。而这些内容主要就是通过对话来表达，因为比较深奥的、比较精萃、集中的哲理，是很难完全通过画面来表达的。在这里强调对话跟电影化之所以并不矛盾，是因为它在注意运用对话的同时，又注意灵活运用摄影机，增加影片的运动量。这样，它就使舞台影响或者对话的作用跟电影的感染力结合了起来。只有这样，才是真正的“论辩式”剧作的艺术质量。“论辩式”影片在对话上是要下极大的功夫的，如果它的对话是枯燥乏味而不是优美生动的，那是没有人愿意看的。所以，“论辩式”的剧作要有两个基本条件，第一，对话要有很高的文学质量，不强调使用生活语言。编剧就是要让观众感觉出，剧本中的对话是作家思想的结晶，是经过深刻思考的。一句精彩的对话往往可使观众永世不忘。第二是重视电影表现的特点。这两个结合起来的话，是可以产生很优秀的影片的。

“论辩式”流派的代表人物是法国的雷诺阿。他的一部片子《朗格先生的犯罪》，一般可用来说明“论辩式”影片的特点。这部影片表现的是一起谋杀案，作者的目的是通过这个故事，来表明在资本主义社会里，谋杀有时也是正当的这样一个观点。要表现这样的思想，就不能光通过动作，否则就成了一部普通的谋杀片了。在影片中，雷诺阿就是通过大段大段的论辩来表达自己对社会的批判。他并不认为这样是违背电影剧作的规律，而事实也证明这部影片是非常成功的。

其次，可以称之为“象征式”。“象征式”跟“论辩式”有什么不同呢？“论辩式”的对话一般是客观的，外在的，描绘一些外在的冲突，叙述一些外在的现象。而“象征式”的剧作，它的对话大部分是主观的、内心的，表露一个人的思想活动。这种剧作可以说是从50年代开始的。一般来说，“象征式”的代表人物是瑞

典的伯格曼。他拍过很多影片，并自编自导。他过去搞戏剧、舞台剧，现在还在搞。伯格曼拍的影片，很明显地受舞台剧的影响，他自己也不讳言这一点。他受瑞典象征派剧作家斯特林堡很大的影响，作品中往往有一种神秘的倾向。作品比较强调挖掘人的意识活动，喜欢表现一个人的回忆、梦境，并用一个人外在的生活、外在的行为跟他的内心活动作对比。他比较喜欢这样的题材，有很多这样的作品。他讲过这样的话：导演的目的，是要把节奏、气氛、环境、紧张性、连贯性、情调、韵味等种种东西化成单词或者化成语句，转化成可以理解的剧本。在这样做的时候，最重要的就是对话。他说，因为写下来的对话就好比乐谱，如同音乐家演奏要有个乐谱一样。他强调一定要有很好的对话，对话必须能表达一个人的内心感受，表达出这个人物的思想，他所处的环境，他对整个生活的看法。伯格曼的理论的特点是，既强调对话，但又不强调对话的文学性，不强调对话的理性因素，结果他的对话更多的是表现为人物的内心独白，或者是在梦境里头、回忆里头，或者是下意识活动里头的非现实的对话。最好的例子就是他的《野草莓》这个剧本。剧本反映了一个老人去参加某大学授予他荣誉学位典礼时一路上的内心活动。这个老人生平非常齐高，对妻子和儿子都刻薄得要命。后来妻子死了，他在心灵深处感到后悔，年纪越大，越觉得自己的生活不成功。所以在去参加典礼的路上，经过他童年时代呆过的地方，便引起一些回忆。通过这些，把他过去整个的一生作一番回顾。影片安排了大段的内心独白，并以内心独白同他过去的行为形成对照，使人们看到这个人物的两面性。影片中有不少对话是象征性的，在非现实的环境里面进行一些虚幻的对话等等。类似的影片，伯格曼还拍了不少。比如《第七封印》，整个故事的格局都是充满了象征意义的：他让一个临死之前想做点好事的人跟死神下棋，以便争取时间做些好事。影片中有一个镜头，把线条很严整的棋盘同波浪汹涌的大海这两个画面叠印在一起，用以表现生活中的严格规矩和人的心灵

的澎湃。他很喜欢这样的象征性的画面和象征性的对话，同时很注意在画面和对话上下功夫。

第二个倾向，可叫做“事件倾向”。这种剧作跟“语言倾向”的剧作相比有很多的不同。它的剧作结构比较松散，不象前面的“语言倾向”讲究非常严谨的情节结构。它是以动作为主，对话比较少，并比较接近生活，更多地运用一些即兴的对话。它的重点是放在动作上，一个动作结束以后又接着另一个动作，很少有一个充分开展的场面。不象雷诺阿和伯格曼的戏，一个场面拉得很长，展开得很充分。

“事件倾向”的剧作也可分两类，第一类可以称为“动作式”。这种“动作式”大家比较熟悉，因为西方一般谈“动作式”的片子，就举美国西部片。大家看过的《原野奇侠》即属于“动作式”的。美国好莱坞影片，更多的属于“事件倾向”，尤其是“动作式”。也就由于这一点，西欧电影界不大看得起好莱坞，他们认为好莱坞影片艺术质量很差，没有西欧的有深厚文学传统的剧本质量高。美国影片《关山飞渡》是“动作式”的典型例子。这部影片中很少有很长的场面，包括在马车里头，也不搞很长的镜头，都是用比较短的镜头剪接起来。影片为了表现美国西部是一片蛮荒，文明正在努力打进去这样一个意思，在影片一开始，就拍了美国西部的荒原，一大群印第安人从里往外冲出来，然后接下来的镜头，是马车往里驶去。就两个动作，便表现了西部蛮荒平原上，野蛮的势力在拚命抵抗外来入侵者，而文明正在努力地往里深入，非常简单，没有用对话，就表现出了那么个意念。这部影片的成功之处，就在它的运动上，影片对话没有太多引人注意的地方。后来这部影片成了学习导演艺术的经典作品，导演们从中学习怎样来安排情节，怎样造成高潮，怎样来拍摄，而不象对雷诺阿等人的作品，人们主要注意其中文学性的东西。

“动作式”的电影剧作有个优点，即它更注意画面效果。写这样的剧本的编剧，更要求熟悉电影表现形式的特点，否则，绝对

编不好这样的戏。

第二种称之为“插曲式”，举“插曲式”的剧作例子，最典型的是意大利新现实主义影片，如《偷自行车的人》和《罗马11时》这样的一些影片。这种剧作的特点是情节结构比较松散，由一个个小事件连起来，构成影片。这些小事件就称作“插曲”，插曲是可多可少的，并且看上去似乎互相之间没有什么必然的联系，并不是这个事件一定会引出那个事件。剧作者认为，生活中许多事情本身并不是互有必然联系的，生活中有很多的事件是偶然产生的。所以，他们的剧作就要反映这样一个生活现象，把重点放在事件与事件之间非必然的联系上。但是，同时他们又强调这些事件在思想观念上的必然联系。这就是，外在的是非必然的联系，在思想实质上，却是必然的联系。象《偷自行车的人》，它跟前面“论辩式”的影片就不一样，这部片子是讲失业问题的，反映意大利战后严重的失业问题，但影片中对失业现象没有发表任何评论，完全是用可见的动作来表现。比如，在影片刚开始，表现罗马大街上的行人熙熙攘攘，公共汽车非常拥挤。然后，一辆非常拥挤的公共汽车开到一个地方停了下来，从车上挤下好多好多的人，原来这是政府招工的地方。这是用了可见的动作，用了一个小的事件，一下子就表现了当时罗马失业的现象。同时，这部影片从头到尾基本上都是一些很小的事件，有些小事件跟影片情节没有多大联系。比如，影片中间突然发生有人从桥上落水的事情，这跟整个故事情节本身没有任何关系，但却有情绪上的关系，使主人公里奇想到是不是自己的小孩掉了。这种地方，就给人一种非常真实的感觉。“插曲式”的影片跟情节结构上舞台影响比较明显的影片是明显不同的。著名的新现实主义电影编剧柴伐梯尼曾经对“插曲式”影片作过一些理论上的概括，集中到一点是影片不应该有故事。他说：为什么影片要有故事呢？主要因为有些人 在不知不觉中把人生的痛苦，人的生活所处的那种逆境掩盖起来。而只有在这种情况底下才需要有个故事。他说，编故事实际上是