

联合国教科文组织

信使精华丛书

The UNESCO COURIER



电影一百年

CTPC 中国对外翻译出版公司

联合国教科文组织
《信使》精华丛书

电影一百年

图书在版编目(CIP)数据

电影一百年/张穗华主编;—北京:中国对外翻译出版公司,2002
(《信使》精华丛书)
ISBN 7-5001-0977-6

I.电... II.张... III.电影史—世界 IV.J909

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 003551 号

电影一百年

主编:张穗华

出版发行/中国对外翻译出版公司

地 址/北京市西城区车公庄大街甲 4 号物华大厦六层

电 话/(010)68002481 68002482

邮 编/100044

传 真/(010)68002480

E-mail:ctpc@public.bta.net.cn

http://www.ctpc.com.cn

责任编辑/冯明霞

责任校对/万爱琴

封面设计/林露茜

印 刷/北京印刷一厂

经 销/新华书店北京发行所

规 格/889×1194 毫米 1/24

印 张/9

版 次/2002 年 8 月第 1 版

印 次/2002 年 8 月第 1 次

印 数/1-6000

ISBN 7-5001-0977-6/G·292 定价:23.80 元

出版说明

联合国教科文组织《信使》杂志创刊已有 54 年历史，它拥有 28 种文字，在世界上一百多个国家和地区发行。它以增进各国在教育、科学和文化领域的国际合作，促进世界和平、安全、自由和进步为宗旨。《信使》杂志中文版于 1980 年 7 月问世，由联合国教科文组织委托中国对外翻译出版公司在北京翻译出版。

作为一本大型国际性刊物，《信使》杂志忠实贯彻联合国教科文组织的宗旨，坚持寻求客观真理，以及自由交流思想与知识的信念，致力于文化的广泛传播；为争取正义、自由与和平，对广大读者进行卓有成效的宣传和教育。《信使》杂志广泛涉及人类社会各种问题，涵盖众多不同科学的界域，以丰富的知识，健全的理念，新颖的思想，促进读者对人类自身的更真实、更全面的认识，以及彼此间的了解。

鉴于《信使》杂志的重要性、严肃性、知识性和可读性，今特撷其中文版发行以来 21 年各期译文之精华，以丛书形式推荐给更多读者。丛书根据人类的重大主题或不同领域，分为十二种，重行编选，力求忠实再现《信使》的风貌。21 年里，我们约请的译者为《信使》中文版的翻译工作付出了不少辛劳，在此谨向诸位表示诚挚的谢意。

教科文组织由于财政困难，已决定从 2002 年起停止出版《信使》，中文版也相应停刊了。我们推出的这一套丛书，是对《信使》中文版的一种纪念和总结，但愿这不是绝唱。

让人类和平自由的“信使”永远和我们在一起！

《信使》精华丛书编委会

目录

电 影 100 年

I

- 2 银幕交响乐 埃利·富尔
18 是长寿的麦修彻拉还是永远长不大的彼得·潘 [法]让-克洛德·卡里埃尔
26 生日乎?葬礼乎? [波]克日什托夫·扎努西
30 既是艺术,又是产业 [丹麦]彼得·谢佩伦

II

- 38 好莱坞 [美]蒂诺·巴利奥
44 成功之诀窍 [法]莱昂内尔·斯蒂克提
50 法国人眼中的德国人 [法]勒内·普雷达尔
58 镜子里的特里斯坦和巴甫洛娃 [法]马里莲·费洛乌斯
66 印度电影特写 [印度]卡利德·穆罕默德
76 神秘莫测的东方 [伊拉克]阿巴斯·法赫德
84 伊斯兰革命后:电影将引导我们前进 [伊朗]麦马德·哈吉赫特
92 非洲电影:一门年轻和较为陌生的艺术 [秘鲁]特雷扎·瓦格纳 [喀麦隆]克洛德·翁多博
100 非洲电影在危机中 [布基纳法索]加斯东·卡博雷
104 面纱后面——电影镜头内外的妇女们 [阿尔及利亚]阿西雅·杰巴
110 透过镜头窥埃及 [埃及]玛格达·瓦塞夫

116 重新兴起的墨西哥情节剧

123 阿根廷影视琐闻

128 永恒的外来者麦库奈马

[巴西]何塞·卡洛斯·阿韦利亚尔

[阿根廷]依塔洛·曼齐

[巴西]安东尼奥·罗德里格斯

III

135 卓别林——陌路人和亲兄弟

143 明星之光

150 电影城

[法]马塞尔·奥姆斯

[伊朗]阿尔布伊·奥瓦内西安

[意大利]费朗西斯科·布诺

IV

158 电影扮演着某种社会角色

165 我是一个“拍电影的电影观众”

170 必须重新找到我们对电影的热情

174 印度电影面临的危险

178 电影使我的梦想成形

185 批评是一种理想的革命武器

190 日本、整个世界和自己

198 这种文化隔离是令人遗憾的

204 流亡海外的导演

[捷克]米洛什·福曼

[法]让-保罗·拉珀诺

[印度]苏雷什·金达尔

[印度]马尼·考尔

[伊朗]阿巴斯·基亚罗斯塔米

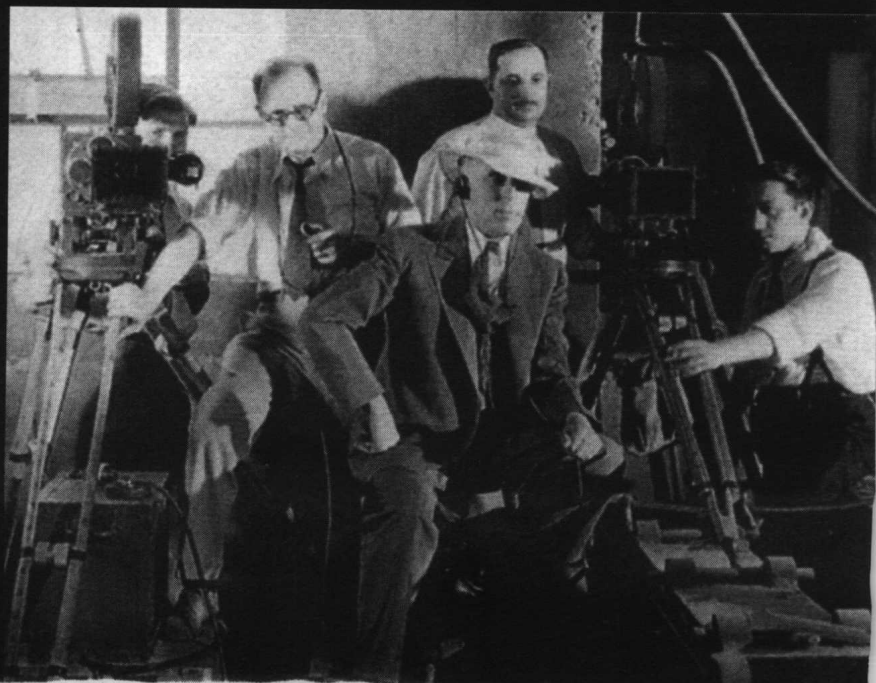
[古巴]托马斯·古铁雷斯·阿莱亚

[日本]大岛渚

[意]马尔切洛·马斯特罗亚尼

索菲娅·布哈里

I



银幕交响乐

埃利·富尔

埃利·富尔（1873—1937）是 20 世纪伟大的艺术评论家之一。他是一个热情的人文主义者，深信宇宙的统一，人类的统一和艺术的统一。

他对艺术的看法涉及各个领域，看到了不同时期和不同文化的作品的相似之处。在此刊登的这篇文章写于 1937 年，是他针对教科文组织的前身国际智力合作研究所，就电影的学术作用进行的一项调查所撰写的文章。



毕加索于 1922 年用铅笔为埃利·富尔画下的一幅肖像。

I. 一种新的艺术

一部电影，无论它是好是坏，无论是虚构的故事片、科教片或是记录片，有见识的观众都能够从中观察到一种绝对独特的艺术形式所具有的典型特点。应该注意的是，这样一种艺术形式的出现正是在那些形式多样或连绵不断的文化似乎完全耗尽了它们藉以传授给我们的表现形式的时候。机器文明使电影得以问世，这样一种文明借助一个人称巧合的必要的聚会，才使各种不同的思想和价值观得以相互接触。就在我们全然陌生的艺术形式，如柬埔寨、爪哇和墨西哥的建筑和雕塑，特别是非洲和波利尼西亚的雕刻，出现在我们的面前，打破了我们根深蒂固的审美观念，因此在我们的心头播下了怀疑和痛苦的种子的时候，电影问世了。此时，由于同样的原因，人们的思想受经济的影响，许多观念大破大立，在众多所谓文明的民族中，在思想与行为的一切领域里，有待于实现的力量与需要的概念取代了个人才能与目标的思想。

随后重又（如果说不是第一次）出现了提出新的表现方式以适应这些需要与力量的紧迫需求。作为科学文化和技术发展的产物，电影便成为满足这一需求的自然手段，正如音乐、舞蹈成为原始民族表达其神话文化的方式，建筑推动着婆罗门教、佛教、基督教和伊斯兰教等主要宗教的融合，以表现自身在其中得以完美体现的社会文化一样。

交响乐式的表现方式

电影的确展示了中世纪基督教建筑学为使众人普遍接受而提供的社会特征。这种建筑学是与电影最贴近、时间上最新、试图获得我所谓的交响乐式表

现方式的例证。和建筑学一样，电影起源不明，电影也和建筑学一样，以其普遍接受的语言，呈献给一切可能的观众，而不论他们的年龄、性别或国籍，传播到上映或能够上映这同一部电影的无数地区。为了使大厦拔地而起，电影亦必须周密地安排资金，组织人力，这一切都大大超出个人力所能及的范围。电影也只能吸引一般的人，为数不多的人，以得到所有人的承认。建筑运用的手段与电影采用的手段颇为相似，我想说的是几乎每一个行业都包括或者说都可以包括在内：一方面有采石工、石匠、工匠以及釉工、管子工、铁匠、油漆匠和熟练的建筑工；另一方面则有道具师、布景设计师、电工、摄影、特技、导演和演员。电影构件的标准化完全可以类比为拱扶垛或扇形肋穹顶，其建构原则在整个基督世界两千年的时间里始终保持不变。在此社会背景中，封建制度被城镇和行会所取代，与此相应的显然是工会的兴起以及交换手段和生产资料所有制的逐步公有化。

此外，一部优秀的电影有其节奏的音乐特征，要求观众具有共享的感觉，可以比作弥撒仪式，电影引起广泛的轰动，激发普遍的情感，因此也可比作吸引着城市每个角落及周边地区的圣徒的大教堂中弥漫的“神秘色彩”。今天，电影是思维的进化和科技的发展使人类手中得以掌握的最为普遍的表现手段。

思维与机器

考虑到电影为吸引观众所利用的全过程所具有的技术特性，我们能否确定其艺术地位呢？亦即如果电影真的试图表现芸芸众生的情感志向，纵情抒发其情怀，就理应具有一种社会地位。我们无疑是可以这么做的。正如在建造天主教堂、埃及或希腊神殿时运用了许多门类的单凭经验却也十分严格的科学一样，许多精确的科学和严密的技术都是电影制作的基础，在电影制作的过程中得到了运用。

我必须承认，我不清楚什么是超然的，或者说，实际的原因竟然会使最复杂的情感和细微的心理变化对记录形象的机器的启示与要求的服从成为通向观众情感的不可逾越的障碍，而丁字尺、圆规和铅锤线并不曾妨碍雅典人欣赏帕台农神庙所体现的完美的矩形空间比例和采光方式，而且把基督徒的目光引向给苏瓦松圣母院大教堂那高高的、幽暗的交叉甬道穹顶平添音乐华彩的石柱肋拱。制约着植物生长功能的节奏与支配着天体宇宙和分子结构的数学定律的一致性不是使我们走到一起，结为最崇高的统一的审美情趣和道德价值的最可靠的保障吗？除了人的声音和舞蹈，难道就没有任何别的直接的方式能使艺术家

与他们努力感染的人们进行思想交流吗？难道任何时候都没有什么东西，某种人造的工具存在于表现对象和表现形式这二者之间吗？也就是说不存在雕塑家的凿子和卡尺、画家的帆布、画笔和颜料以及作家的钢笔、墨水和稿纸这样的东西吗？音乐和谐的音符结构与可转变为琴键的数学比率的情感保持着一致，但这种音乐除了借助某种“机器”外，是决不会打动听众的，虽然这种机器十分准确地再现了这些数学比率。音乐有时借助于形式各异的大量乐器，各种不同的符号系统灵活自如地将十分复杂的管弦乐曲注入到这些乐器之中。

同样，电影摄影机也只不过是存在于在它面前展现的繁复多样、奇妙复杂的景观和置身于其后的摄影师二者之间的中介。让我们别忘了，总是需要运用人的智慧，即制造摄影机和一切其他设备，特别是人造光源的人类智慧，去对构成这部诗篇的一切因素加以取舍、编排、组合和配置的。正如帕斯卡尔谈论网球时所说的那样，有的人能比别人更好地确定球的位置。

II. 一种力量无穷的语言

电影用机械记录图像，这是不言而喻的，但对这些图像加以选择和编排的如果不是人，又是谁呢？电影能使微妙得用肉眼无法直接捕捉到的强弱不同的光，形态各异的形式得以重现，从而在我们面前一览无余地展示出一个迄今用肉眼看不到的常常是未知的和谐的世界，因为我们的肉眼只能看到这些和谐的东西。但作为大脑的媒体的电影，可充当大脑认识之物体间鲜为人知的关系的出发点，而因此成为敏锐的想象力和奔放的感官提供新形象、新概念的永不枯竭的源泉。

一个未知世界的出现

电影的伟大贡献是它凭借其独特的技术手段向我们展示了一些艺术家所理解的色彩的关系和形式相似的特征的“科学”，或人们所说的严格的客观性质（此时我想到的艺术家有西班牙画家委拉斯开兹、荷兰画家弗美尔、乔治·德·拉·托尔、戈雅，乃至马奈），一些电影，如《佐罗的标记》^①《下层社会》^②等使我们想到了他们观察事物的眼光，一种个性的眼光，能够接受这种眼光的电影观众并不比能使我们感受这种眼光的人多多少。难道我们不能说，印度和高棉的雕塑、威尼斯画家丁托列托、法国画家鲁本斯和德拉克洛瓦等人的油画以其向我们展现的新的空间，大胆的视角和对浮雕、对素描、对弯弯曲曲、若

① 《佐罗的标记》
(1920)是一部由弗雷德·尼布洛执导的美国电影，该片标志着一种新型的电影主人公的诞生，该主人公的扮演者是道格拉斯·范朋克。（编者）

② 《下层社会》
(1927)由约瑟夫·冯·斯登堡执导。影片描绘了两个昔日是朋友的匪徒，因爱上了同一个女人而成为情敌，后来，人们十分熟悉这一故事情节。（编者）

隐若现的表面的戏剧性处理手法，仿佛让我们早就看到了用胶片记录下来的运动的艺术形式吗？难道我们不能说，埃及人以其对光的调节以展现波澜起伏、微妙无穷的背景变幻的轮廓之手法开了连续不断地用光和显微镜式的特写镜头展现电影所介绍的世界景象的先河吗？至少是为那些可亲眼所见的人们展现了一个电影的世界

从本质上说，历史上一些伟大的艺术大师在美学领域同样也发挥了很大作用，这与希腊哲学家在学术领域，《旧约全书》的先知们在伦理道德方面所起到的作用毫无二致。他们都是有远见卓识的人。他们在一本别人看不到的书中毫无困难地阐释着现实，这是电影以稚童的质朴和数学般的精确在我们面前所展现的现实世界。电影的奇迹在于，它给我们的启示是与其自身发展的机械过程完全同步的。电影的发现对我们极有教益，并且规定着我们的工作方式。譬如，“慢动作”使整个未知世界摆脱混沌，而得以展示。仅仅由于有了慢动作，我们才认识到一颗子弹击穿钢板或厚厚的大树的细部运动方式。通过这种慢动作我们才了解到一条狂奔的狗只是在不急不忙地爬行。拳击、滑冰或群鸟飞行都是游泳或舞蹈的形式，其动作均与真正的游泳或舞蹈一样优美动人。同样，慢动作也使我们懂得了，有了它，运动或战斗表现出来的那种动态平衡的诗一样的意境对我们已无任何奥秘可言。就视觉的辩证的演进和由此而产生的形而上学的分析而言，令人叫绝的机器的每一个启示都代表了沿着这条道路迈出的极其稳健且史无前例的一步。

视觉捕捉到了人生的旋律

随着这一奇迹的出现还产生了一系列的后果，使人类的宇宙观不断面临压力。用机械方式记录图像，用银幕展示形象不仅在任何时候都能确保最严谨的科学程序和最崇高的审美情趣二者相互统一和进行有益交流。它们实际上还融为一体，出现在相同的表现形式中，为一切感官所理解，使我们用观察个人的方式所留下的印象和这种方式在我们的脑海中连续产生的情感同时并存。这难道不是对纯粹的笛卡尔主义的极大挑战吗？许多年以前，我曾经撰文写道：“电影在历史上首次用最终互相依存的视觉感知激发起了在空间上互相依存的音乐感知”。我还写道：“这实际上就是一种通过视觉传递给我们的音乐形式”。这一令人难以置信的现象似乎包含着一种表现力的奥秘，这种力量的统一乃是我们的精神力量第一次赢得的最有决定性意义的胜利，这有可能正是一种最出人意料的哲学才能，是查理·卓别林那奇异、广博的天赋为我们所留下

的。

现在，我们拥有了无限的能力，可以吸收整个人生，甚至是人的视力最难看到的人生的表现方式，鲜明地昭示明与暗，形态色彩变幻无穷的复杂的戏剧效果，以及确保动植物世界中形态连续性的难以觉察的起伏运动和使分子的振动与宇宙的强大搏动紧密相连的细微节奏的戏剧效果，从而使上述戏剧效果进入一种有生命的活跃的状态，进入我们的内心世界，在这里这种戏剧效果将确定我们的心理态度，甚至我们的习惯性思维方式。

因此，在我们看来，电影语言的可能性实际上是无限的。用电影可以创作诗篇、小说、戏剧、历史、科学、新闻、甚至语法——我指的是技术。口头或书面的语汇在手法上必然是分析性的，在表现形式上必然有其象征意义。有广阔的领域仍然超出了语言的范畴，这些领域包括三维的物质形态和使自己得以表现的语言的对象——舞蹈、雕塑、绘画、哑剧、体育、日常的看法和街头的喧闹声，对此，语言只能有所暗示，而电影却能自然而然地将其纳入其动作的视觉、运动的现实之中，与此同时，电影逐个镜头逐个镜头地推进，使之与音乐作品十分相似——许多优秀的电影，甚至无声电影都力图表现出一种相同的效果。此外，准确地说，与音乐本身有密切联系的除口头语言外没有任何其他的语言形式，音乐自身的韵律与其对应形式的节拍融为一体。现在，人类以越来越快的速度共同获得的普遍性已拥有自己的交流和发展手段。

我在提出这些极端复杂的手段，即电影首要的视觉性质，从而使自己被人指责重复赘述的同时，强调这一方面，对此深感抱歉。但事实是，广大观众和许多电影制作者从未认识到这一点，这似乎是令人难以置信的。当他们不得不从这一角度来看问题时，他们认为能把鹰与手锯区别开来就够了。但有关电影最终命运的整个问题却包藏在对这同一问题的解决办法之中。我想进一步强调的是：这是整个问题。我想说的是，如果不在一开始就将此问题与视觉能力的培育联系在一起，在这方面就不可能取得任何进步，伟大的画家或雕塑家使一些人有了这种视觉能力，而惟有电影能够以其无所不包的展示力和无穷的潜移默化力量赋予每一个人以这种能力。如果电影看不到它首先是一种创造动感的视觉和谐的工具，此时，电影就会立即偏离轨道而最后走入死胡同，电影不断取得成功有时也会将其带入这条死胡同。

Ⅲ. 形象的突出地位

在战后的年月里，电影成功地摆脱了自身所重视的戏剧形式，并逐渐地——或许不为大多数电影制作者所意识到地——走向用视觉和节奏形式解释世界的道路，有多种因素对这种方式逐渐提供积极的支持，即使用慢动作，更完善的照明方法，两次曝光等技术进步以及默片表演上的日趋严肃化。

电影不是戏剧

“对白”，特别是配音，使人们对以前的电影产生了疑惑，电影视觉质量的下降与声音的改善呈严格的比例。我刚才说电影对我似乎威力无比，足以包容戏剧。由于在这方面已经取得了一些令人瞩目的成功，这会使我因说话自相矛盾而受人指责。我认为，事实是，电影要完全具备戏剧的性质就必须使各种表现形式——抒情的、造型的、音乐的、科学的、记录的——都达到显然可以达到的尽善尽美的境界，以使其技术、视觉以及节奏的特质都达到顶点，如果没有这些特质，电影的戏剧性甚至在达到所期望的发展水平之前就命定要迅速走向衰亡。还有一点，假如电影具有比戏剧本身更强烈的艺术性，而让电影为了这一单方面的感染力而牺牲其一切可资利用的条件，那是十分荒谬的。如果戏剧包容了电影，那么电影就迷失了，至少在一个时期是如此。电影应该包容戏剧，正如戏剧自身在很久以前将音乐、布景设计、服装以及使用临时演员和哑剧演员囊括在其中而又让它们具有独立于戏剧而获得发展的自由一样。

对白太多的电影：是听还是看

毋庸置疑，声音的录制是电影的一项至关重要的发展，并且具有几乎与视觉形象一样无穷无尽的发展前景。宇宙万物的声响——大海的涛声、小溪的流水声、掠过树枝与玉米地沙沙的风声、鸟儿的歌声、昆虫的低鸣、人群嘈杂的说话声、车轮的滚动声、机器的轰鸣声以及声响与寂静的轮回交替——宇宙中的一切声响都使拍岸的海浪、落入干涸大地的雨点、摇曳的玉米和树冠、飞行求偶的鸟群和繁忙采蜜的蜂群、潮水般的游行队伍和阅兵仪式、机器藉此标志现代化工业的钢板那有节奏的滚动、各种各样看不见的微小生命所表现出来的图像都有了遮盖、有了烘托、平衡、标志和拓展，这些图像仿佛构成了由成千上万相关部分组成的世界形态的组成部分。你只要去看一场无声的记录片，你

就会对这一点深信不疑。习惯的力量是强大的，这片子对我们来说仿佛就像有了电影之后把一张照片投射到银幕上那样使我们感到毫无生气。用卡莱尔（或许是惠特曼）的话来说：“如果宇宙是不完善的，那么，人类也将是不完善的。”

必须让人们了解复杂无比的世界，而且必须是全面和彻底的。之所以说人的声音仅是这一世界的组成部分——如果静寂、孤僻的心灵无法对其所占据的主导地位提出质疑，声音或许是最能让人动容的因素——除了在分析或感情用事的某些时刻，即人的内心得以表露足以产生决定性力量的时刻之外，是不应包容整个宇宙世界的，原因就在于此。但从相反的情况来说，这犯了一个与瓦格纳歌剧的错误相似的错误，因为此歌剧力图强化音乐的感染力，但其音乐带有一种外在环境，本身就具有足够的表现力。语言有着自身的完备性，而语言仅构成其一个微小的组成部分的宇宙世界也具有同样的自我完整性，如果语言起到的是一个合作者的作用，那它就不应有损于另一个合作者，我的意思是说，除了带有明显戏剧形式的电影之外，故事主线的组织就不应围绕着对白，而应围绕着图像。

IV. 错误的步骤

从下述事实来看，这一点的真实性是十分明显的。多年的经验使我们已经可以测定，“对白”迫使形象在美感和清纯方面作出退让。我希望并且认为这种退让将是暂时的，但是，惟有公众及其糟糕的教育者反对从属于语言的电影，回归语言处于从属地位的电影时，这种退让才是暂时的。语言对人的听觉提出了很高的要求，即使这些语言毫无意义、愚蠢透顶、伤害智力时也是如此，致使人的注意力从形象转移到了语言上。观众用耳朵在听，不再用眼睛去看。形象退居不受人注意的地位，成了对白的插图。这样，就连最有教养的观众也会很快失去欣赏形象美的习惯，但仍保留着一些习惯以便去欣赏语言之美以领略剧情的跌宕起伏。^③有好多次我试图捂住耳朵不听对白，但我感到语言和剧情在形象和大脑之间蒙上了双层的面纱，这正如你先看原版电影，然后再看这部电影的翻译本，很容易意识到的那样。

以影片《哈利路亚！》^④为例，这是一部英语原版电影，我很难听懂，就不往下听了，但此片却给我留下了十分强烈的视觉印象。当这部片子配上法语之后，这一印象就消失了，因为我是在听，而不是在看。你们知道，这并不是

③我仅指那些无声纪录片（关于野生动物或旅游的影片），这些电影有的拍得很美，但旁白几乎总是毫无意义，常常十分愚蠢，有时甚至令人讨厌，只能说明是为流行的“对白片”作出的牺牲，这种片子只会激怒那些认为自己去电影院是为了观看和欣赏美丽画面的观众。（编者）

④《哈利路亚！》（1929）是一部由金·维多执导的美国电影，是第一部全用黑人演员拍摄的影片，令法国知识界人士着迷，他们称此片是第一部具有重要历史意义的有声电影。（编者）

右图，金·维多的
《哈利路亚！》（美国，1929）。自左至右，丹尼尔·海恩斯、威廉·方丹和尼娜·梅·麦金尼。

“配音”的惟一缺陷，它极大地破坏了美的和谐，声音与表情、动作、人的表演形式、甚至与环境形式统统都不一致了，仿佛与银幕上正在发生的事件毫无关联。其原因是世界是一个整体，人也是一个整体。如果将人一分为二，而世界仍是一个整体，那人类仅为其中一个角色的整个宇宙世界之剧就会立即在仅有一点点观察能力的大脑和没有什么高尚情操的心灵面前丧失其一切感染力。我可以补充说一句，“对白太多”的影片，特别是配音影片，使电影失去了人类的世界性，而这种世界性从一开始就使其具有心理上的震撼力和社会的重要性。电影必须保持普遍的生活和普遍的人的语言，用普遍一致的交流过程去打动人类的心灵。此外，由于口语已经成为电影的有机组成部分，因此它较以前越来越完整全面地成了表现普遍生活的语言，如果口头语言在为电影提供最后的行动手段之后给它以致命的一击，那电影就会变得面目全非。



对于无声电影，人们是通过外观用眼睛来观赏的

不久前，我看了两场以前的无声片。这两个片子都没有字幕。虽然在摄影上并没有什么特殊之处，但片中那些不言自明的形象在银幕上变得十分突出，给我留下了很深的印象。片子没有采用夸大的动作，为了让人们看懂，导演和演员不得不施展自己的才华和富于激情的悟性、运用各种表演姿势，这也就要求观众在观看时像他们所期望的那样集中思想。在影片的视觉品味及其心理诠释之间存在着一种持续不断的交流过程，字幕是会扼杀这种交流的，对白更是有过之而无不及。在我们大脑中记忆最深的是动作和表情，而不是剧情，是令我们难以忘怀的戏剧效果反映出来的道德含义，而不是故事的起始脉络。关门

或把汤碗摆在桌上的动作，如果不用语言加以解释，其意义会大得多。虽然事先有人提醒过，但我仍然十分惊奇地发现这几部片子给我留下的印象完全不同于有声影片，甚至不同于配有字幕的无声片所产生的印象。一个新的世界进入我们中间，这个世界使人们在语言出现之前保持注意力，一种直觉加力量的奇迹创造着语言，这个世界强迫人们通过外观用眼睛去观赏，并且发掘外观后面的意义，语言则利用我们的惰性，以一种任意的，而且往往是抽象的方式，在我们无须付出任何努力的情况下把这种意义传达给我们。

这特别清楚地表明，当影片制作人大量地或不恰当地使用语言时，他使自己失去了多大的表现力。惟有自由地去安排有声和无声，电影制作人才有可能对无数的表现形式加以选择和取舍。有这么一部默片，名叫《除夕之夜》^⑤，该片同时或交替出现三个场景：街头、酒吧和小卧室，在这里演出了一台三人的家庭戏。街头和酒吧因为没有固有的背景声响，例如，街上人群、汽车的声音、叫喊声以及脚步声，酒吧的哼唱声、碰杯声、争吵声、音乐、笑声和喊声，无疑减色不少。如果把这部片子重拍一遍，哪一个会思考问题的人会不去宣染这些场景中那无忧无虑的乐天派人物与近在咫尺但无人知晓的、对三个人的内心世界造成巨大创伤的无声无息的悲剧所形成的戏剧反差呢？

⑤ 《除夕》
(1923)，德国影片，由卢普-皮克执导，卡尔·迈尔编剧，该片是完全用图像的表现力和光的使用来表达影片主旨的电影流派的代表作。
(编者)

最早的受害人

顺便指出，电影制作者、演员、特别是“制片人”都是最早对电影艺术作出错误解释而受到损害的人。无论从哪个方面说，他们都是精神上的受害者，因为他们中间很少有人真正意识到他们正在把电影引向地狱之门，而值得遭此劫难的人也为数甚少。图像的魅力似乎是一部影片比一部影片减少，你捂上耳朵以便更好地观看也是如此。由于电影制作者不得不把注意力完全集中在音像同步上，不得不引着图像穿过对白的迷宫，他们对图像的内在质量下的功夫就越来越少，听凭摄影机摆布，而无视以下工作的必要性，如认真选择主题和舞台装置、调节照明的高低位置、改变摄影机的角度以适应运动和动作的需要，放慢或加快速度，使用两次曝光、快慢动作，以激发观众在戏剧和抒情方面的想象力，使一些偶然的发现更加完善。两次曝光和慢镜头对加深我们对节奏和图像的理解起到过至关重要的作用，现在几乎已在电影中消失，只是记录片还使用后一种手法，但也只是为了产生生动的画面效果，人们似乎已不再懂得客观证实形体与运动和谐의连续性的图像的美学价值。

纪录片的荣耀

当然，我们对这一极好的手段在教育本质上存在的这种时空缺陷不必过分