

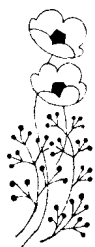
〔美国〕 斯坦利·梭罗门著

电影的观念

中国电影出版社

电影的观念

〔美国〕斯坦利·梭罗门 著
齐 宇 译 齐 宙 校



中国电影出版社

1982—北京

Stanley J. Solomon
THE FILM IDEA

Harcourt Brace Jovanovich, Inc. 1972

内 容 提 要

本书是美国电影理论家斯坦利·梭罗门的电影专著。作者从下述几方面研究了电影作为一种艺术形式的特点和性质：分析了电影艺术形式的各种元素及其在银幕上的表现潜力；联系电影艺术发展史，阐述了形成和组织电影叙事的主要程序；最后论证了电影观念中的各种元素的美学意义。本书立论清楚，以丰富的影片为佐证，对开阔电影工作者的眼界，借鉴外国电影是会有帮助的。

责任编辑：郑再新

电影的观念

中 国 电 影 出 版 社 出 版

北京印刷一厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：14 $\frac{1}{4}$ 插页：22 字数：365,000

1983年9月第1版北京第1次印刷

印数：1—9,000册(其中纸精本1,600册)

统一书号：8061·1959 定价：(平)2.10元

序 言

本书的目的是联系叙事电影不同于其他叙事艺术的特点，来研究这种艺术形式的性质。今天很少会有人反对电影观念的下述前提：电影方式的基本性质和其他任何艺术方式都有重大的不同。不仅如此，大家现在还一致认为，电影形式的基本要素，是各种不同类型的镜头以及通过剪辑把这些镜头组接在一起。除了上述共同点之外，电影分析家前进的道路是多种多样的，而且他们当中的多数人迟早会把自己分析电影的著作变成文学或戏剧评论，从而混淆各种不同的表现形式之间的界限。评论家往往追求“电影意义”，似乎这是由创作者“呼”进一部影片的某种脱离躯壳的概念，只有某位懂行的旁观者才能把它“吸”出来，放进心里思考，直到它能成为可以用语言表达的形式，最后再向公众说明，否则公众就会视而不见。

本书采取不同的方法。第一部试图分析电影这种艺术形式的各种元素，研究它们在银幕上的表现潜力。第二部主要联系电影这种艺术形式的历史发展，讨论形成和组织电影叙事的主要程序。第三部论述一个有特色的电影观念中的各种元素和程序有什么美学和理论意义。

进行这样的分析需要大量描写具体影片中的具体情节，因为用文字来介绍一种以画面为主的艺术，是有困难的。不能无视这种困难而只说一部影片的意义，因为影片的意义必然来自电影叙事中的具体形象和事件。本书对许多影片进行详细分析时所提出的问题，不是“这部影片有什么意义”，而是它“怎样表现它的意义”。本书自始至终的做法，都是解释一部影片揭示意义的特殊方

式。当然，观念往往很难同表达观念的过程分得很清楚；在这种情况下，电影创作者阐述主题的方法，可以使我们更好地看到他用什么方法把材料组织起来，以表现一个电影观念。本书选来加以分析的影片，都有值得注意的例子，可以说明有关章节所探讨的电影的一般特点。在大多数情况下，每段分析都只谈到一部影片中同电影观念有关的一个或两个方面，尽管这部影片的其他方面可能同样重要。本书的一贯宗旨是把影片作为具体例子来说明总的原则，以努力形成关于电影性质的理论。如果考虑到这一点，大概就可以理解为什么略去每部影片的某些方面。

我希望感谢埃里卡·卡普兰女士细心地编辑了全部手稿，感谢巴巴拉·梭罗门的有益的批评。我感谢伊昂纳学院教务长查尔斯·奎恩和前院长约瑟夫·麦肯纳使我有机会完成这本书，感谢现代艺术博物馆让我使用该馆收藏的影片。

斯坦利·梭罗门

导论：向电影观念前进

叙事的中心观念，就是叙述或者模拟一个动作。从历史来看，这种中心观念起源于讲故事人的头脑里，然后由讲故事人着手创造某种适合表达他的基本概念的结构。但是，广义的结构并不是在有了概念之后才有的，而是在观念开始形成的时候就出现了。这种观念常常把关于个人感情、人与人之间关系、思维问题和社会问题的种种复杂概念结合在一起。但是，艺术家大概不会是先构思和阐明自己的观念，然后再决定把他的观念变成诗、小说、歌剧或芭蕾舞。无论创作的过程如何，我们都会发现，一部叙事作品只有在它的基本观念（这种基本观念有可能广泛适用，因而往往比较抽象）适合一种艺术形式的特点时，才能取得成功。

尽管抽象的叙事观念看来千差万别，但是观众总是能巧妙地把各种思想简化为一句话，甚至一句短语，例如：“丧失人性的暴行”、“单恋的痛苦”等等。任何叙事形式都能表达这样的观念，但是这些抽象的概念本身显然并不能提高一件艺术作品的质量。这样的概念过于简单，过于平淡，而且可以在很多平庸的作品中看到，因而它们本身并不能引起多大的兴趣。在另一方面，如果没有这样的观念，叙事就缺乏普遍适用的意义，而艺术却首先必须有普遍适用的意义，才能成为人类的严肃活动。因此，真正重要的问题说到底还是要用一种符合美学标准的形式作为框架，把

这样的观念融化进去。对于电影艺术家来说，只有按电影的特殊表现方式塑造一个叙事观念，才能完成自己的创作冲动。把一般的叙事观念变成特定的电影观念的过程，既包括基本观念的形成过程，也包括把基本观念发展成为一部完整的艺术作品的过程。

所有真正的艺术形式都通过自己特有的表现方式传达信息。索福克勒斯、托尔斯泰、基尔勃特和沙利文以及费里尼都使用对话来表现自己的叙事观念。但是，有效的对话的风格和对话告诉观众的东西，在戏剧方式、小说方式、歌剧方式和电影方式中，显然都有很大的不同。几种叙事方式都使用对话，但是对话对任何一种艺术形式的价值，在很大程度上却取决于对话在这种艺术形式中的表现力。

因此，除非对某种特定艺术形式的性质有全面的认识，就不可能充分理解任何叙事观念的意义。可以肯定，任何人都不会用亚里斯多德评价《俄狄浦斯王》的美学标准来分析《彭赞斯的海盗》；也不会有人坚持用评价索福克勒斯的剧本的标准，来衡量《战争与和平》是否伟大。人们对诗、戏剧和小说这三种艺术形式的表现方式一般来说是比较熟悉的，从来没有产生过严重的混乱。但是电影这种艺术形式在开始时却没有它自己的美学原则。它借用戏剧、小说以至诗(这是够奇怪的)的叙事观念，并在借用观念的同时也吸收了戏剧、小说和诗的某些技巧。因此，上世纪末和本世纪初的电影创作者只能是模仿其他的艺术作品，而其他艺术作品本身又只是模仿一个动作。他们的作品不能直接深入摄影机录下的现实事物，这个缺陷使当时的电影充其量也只能机械地录下事件的进程，而不能表现任何抽象的概念或任何思维的过程，不能表现任何不是一眼就能看出来的感情。

但是，电影创作者很快就从格里菲斯早期的影片学到一种技巧，这就是不是实在地描绘整个动作，但又使观众产生看到了全部动作的感觉。格里菲斯证明，可以有办法把一个动作的若干经过选择的视觉形象加以安排，使之有效地表现一个完整的故事，

其明确程度和连贯性不亚于使用相同叙事材料的任何文学作品。由于发现视觉形象在受控制的环境中所反映的意义可以超出实际出现的实物，这就使电影有可能成为一种高水平的独特叙事艺术。到本世纪二十年代末期，电影创作者依靠自己的本能和经过反复的试验，事实上已经创造出一种真正的电影表现方式。本书的目的就是探讨电影这种艺术形式的性质，以及它的表现能力和电影创作者在塑造电影观念的过程中怎样利用这种艺术形式。

第一部

叙事电影的性质

本书第一部探讨电影意义的基础。电影创作者在塑造一个电影观念的同时，也就着手发展这种艺术形式的基本要素，既考虑这些基本要素的固有特性，也考虑怎样把它们组合起来，使之具有新的表现能力。电影创作者的专业水平直接取决于他是否懂得这些要素在总的结构中怎样起作用，它们是否适合具体表现他的观念，以及怎样使用它们以扩大它们的意义，超越电影的机械性质的限制。

所有的艺术家都操纵自己的材料，从而在一定程度上操纵自己的观众——不是为了把观众引入歧途，而是为了强调重要的方面。但是观众自己也有责任，他们应当有理解能力，他们不仅对艺术作品的效果，而且对艺术家达到自己目的的方法和技术，都有必要作出估价。特别是电影观众在对自己看的影片作出估价时，还经常面临两个困难：第一个是，在电影放映过程中，叙事是不间断地进行的，这就使人在当时来不及思考；第二个是，电影的表现方式十分复杂，它是戏剧、文学、音乐和摄影等各种方式的综合体。

从根本上看，叙事电影是由经过挑选的许多现实画面组成，并按照一定次序安排这些画面，使之表现事件、活动、思想和感

情。这些零部件的起源和设计，以及电影观念的形成，往往需要几个人的共同努力，还需要一位居于主导地位的艺术家有意识地把分散的部分统一起来。为了理解电影艺术，我们不仅必须对电影的各种要素作出估价，还必须对创造和表现电影观念的所有艺术家和技术人员所作贡献的性质进行估价。

第一章

电影的动和静

电影的物质性

马戏团的车队浩浩荡荡离开市镇，卷起了高入云霄的尘土，只留下流浪汉查理的孤独身影。他刚刚看到自己心爱的姑娘同另一个人结婚。他曾一度担任马戏团演员，但是这种短暂的光荣已经一去不复返。他再一次陷于孤独，准备在体面社会之外的坎坷道路上跋涉，面对他那终生多灾多难的命运。然后，查理突然跳跳蹦蹦起来。他就用这个姿态和他那根文明棍来形象地甩掉自己的不幸，赶走悲伤的情调，下决心申明自己生存的权利。查理拒绝受外部环境的限制，因为他有着极为丰富的感情生活。他用自己的行动告诉我们，他的经历证明他的受苦是有价值的。他沿着漫长的道路越走越远，背影越变越小，但是《马戏团》中查理的最后一形象却扩大成为精神胜利的象征。

电影本身的特点使它能够让让人看到含义极为丰富并同现实世界直接联系在一起的各种形象。电影故事中的人物始终同特定的环境连结在一起，有的环境是我们知道的，有的是我们认为不真实的，但却决不是我们可以置之不理的。在现实生活中，一个流浪汉在路上走并不特别引人注目。但是，在卓别林这样通晓电影艺术潜力的艺术家把这样一个场面拍成电影时，他就能够利用摄影机加以强调，把平淡无奇的事物变得异乎寻常。卓别林让我们看到，一个在现实中微不足道的小人物的形象怎样成为具有伟大精神的人物的象征，从而使我们通过现实环境中的一个具体细节

看到一个抽象的观念，看到一个更大的真理，而在初看的时候，这个现实环境似乎并不包含这样的真理。

但是，就一定的意义而言，甚至最伟大的电影艺术家，也不能超越这种艺术形式的本质。任何艺术形式在表达观念时都必然会有困难，而电影在这方面的问题更大，因为电影是由形象组成的，各种原料必须经过记录、编排和放映这些形象的各种机械装置才能加工成形。观众看到的《马戏团》结尾时候流浪汉走向远方的场面，同《马戏团》的编剧兼导演卓别林想象的戏剧化形象总归有点不同。出现在银幕上的形象必须先由摄影师记录下来，再由印制部门加工，然后卓别林本人才能在银幕上看到这段胶片。但是，这段话的意思并不是说，电影艺术家在创作过程中的某个阶段必然失去对自己原有的观念的控制，或者是必须牺牲自己原有的意图。这段话的意思是说，电影艺术家对于从构思到生产作品的一切步骤必须有预见性。他必须用特殊的电影感来构思自己的观念，必须考虑到电影根本离不开机械。

当我们研究电影的基本性质时，我们发现它的美学特性同另外几种艺术形式有相似之处，而且把许多种表现方式并入它自己的表现方式之中。电影的表现手段包括音乐、语言、画面和动作，也包括沉默、阴影和静止；包括细节和抽象；包括不规则的图样和按一定模式进行的叙事。但是，多样化的表现方式来自电影的性质，而不是相反。

从根本上和从本质上看，电影是骗人的。它让我们看到的是运动的光学幻觉（其基础是眼睛的功能使人的大脑在形象已经消失之后的若干分之一秒时间内继续保存这个形象），而放映机实际放映的却是一连串并不活动的照片。虽然上述情况现在已经成为常识，但是却很少有人研究电影的这种两重性（看起来是在运动，实际上却是静止的形象）有什么意义。一部影片中最激动人的时刻，例如道格拉斯·范朋克神奇地摆脱大批追兵，实际上是透明的胶片上的一系列分开的照片（行话称为“画幅”）。摄影机实际上

根本没有拍下追捕的全过程，而是按照预先决定的速度，每秒钟为一个连续的动作拍下16—24幅照片。如果整个动作历时一分钟，而拍摄速度是每秒24幅，那么全部动作就是由1,440幅照片来表现。但是，为什么我们满足于在一分钟之内只看这个动作1,440次呢？为数更多的照片显然可以更真实地描绘运动中的人体。对这个问题的回答是：人的眼睛还不够复杂，无法区别每分钟闪过1,440幅照片同每分钟闪过14,400,000幅照片之间有什么不同。对于所有的观众来说，每分钟闪过1,440幅照片所造成的连续行动的幻觉，已经足够使他们信服。由于同一个原因，观众也无法发现，在这一分钟之内，银幕上曾经有1,440次没有画面。每幅画面都停留若干分之一秒，使眼睛能够把它记下来；然后银幕必须暗下来，以免形象因为更换画面而模糊。

让我们首先考虑，运动的光学幻觉意味着什么。十分明显，这意味着摄影机录下的材料应当是动的，如若不然，放映在银幕上的影片的美学性质就会变得同幻灯片一样，而幻灯片是用普通摄影机就能摄制的，没有理由使用活动的电影摄影机。尽管现代影片的有些部分并不是描写运动，但是电影的一个特点仍然是表现这种或那种形式的运动，表现暗示的或明显的运动。当然可以是很微妙的运动。例如，面部表情的微小变化在舞台上可能根本不受人注意，而在影片中却可能极为突出和具有重大意义。但是，一部全长影片却不能完全由演员扬眉毛的镜头组成，而必须有幅度更大的运动，而且后文将会说明，这种运动必须同影片的意义有联系。如果一部影片要发挥电影的特长，它就必须经常造成它正在描绘运动的幻觉。

正因为电影是同运动分不开的，所以我们知道影片同其它基本上按直线方向或时间次序揭示意义的艺术形式，例如戏剧、某些类型的芭蕾舞，以及小说，是有关联的。运动不仅是叙述的，而且还意味着叙事是电影这种特定艺术形式的基本表现方式。也就是说，除了试验性的短片之外，电影是作为一种叙事艺术而

存在的，尽管它并不一定总是用于叙述虚构的故事。（例如，电影也是叙述某种过程的适当方式：英国的邮局怎样投递信件，爱斯基摩人怎样生活，一场战斗怎样进行。）

在另一方面，电影的机械性质（即电影是由印在胶片上的静止照片组成的）意味着电影同静物摄影这样的“无运动”艺术也有关系。一般的电影创作者看来大都忽视这种关系，但是处理好这种关系仍然是电影艺术家必须经常注意的任务。这个任务要求电影创作者注意绘画和摄影这些不按直线发展揭示其含义的艺术形式的美学要求。电影象绘画艺术一样，要求艺术创作者对各个部分作出永久性的安排，尽管这些部分是对运动的记录。电影艺术家的基本原料是不稳定的，不同于画家的基本原料，这就使电影艺术家不可能绝对控制最小的细节。但是他仍然有必要为表现活动的要素作出固定的安排。

因此，尽管电影摄影术明显地不同于静物摄影术，但是，如果电影创作者想要充分利用电影的全部潜力以取得最大限度的效果，他就必须努力实现艺术摄影师所达到的许多目标。例如，控制明暗度，和谐地安排平面和立体。控制是必要的，因为一部电影不是一次“偶然事件”，不是即兴创作，电影也完全不同于和它最接近的机械过程——电视录象。后者首先是为了记下一次事件，它只是把实际发生的事（国葬仪式、登月飞行、午夜杂耍、电视演出）如实地记录下来，而不加以安排。而电影却是在一个过程已经结束以后再表现发生了什么事。即使演员在拍摄过程中对剧本作了部分的修改（这是相当普遍的），电影的机械性质决定它终归还是一套经过安排或受到控制的照片。一部影片不可能简单地洗印出来和加以放映。如果一部影片要表现它记录下来的事件的意义，它就必须交待这个事件的背景。①（后文将说明，这种交待

① 即使在最极端的情况下，即匆忙赶印出来同当天电视台播放的电视新闻完全一样的新闻片，也显然经过某种安排。新闻评论员通常只是用这种新闻片作为他已经介绍过的故事的图解，也就是说，他已经对影片的背景作了口头的说明。

是通过剪辑工作进行的。)电影的特殊性在于它既有动又有静，这也就意味着它既包括真实的动作，又包括有意的安排。这种特性决定了电影表现意义的潜力和它所受到的限制。

运动：记录下来的印象

如果我们同意说电影这种艺术手段的首要任务是记录运动，我们还必须识别哪种运动对于电影艺术最有用。在摄影机拍下活动的东西时，总会出现某种程度的运动。如果我们观看的时间长，我们就会发现鳄鱼在动。但是，肯定存在某种过于微妙、平凡或乏味的运动，不值得人们观看。船上的渔夫可能对水面下最轻微的动静都很感兴趣；而对于岸上偶然经过的旁观者来说，即使渔船的摇晃和渔夫的窥视这样明显得多的运动也过于乏味，一次至多只看上几秒钟。

在另一方面，我们也决不能期望电影只反映暴力或体育运动这样的大幅度的运动。人有的时候需要坐下来或是散步，有的时候又需要角斗。如果要求电影只强调激烈的运动，那就会限制电影描绘人类感情的潜力。

电影的性质所要求的运动感，可以通过一系列表达人类活动的观念的形象来形成，而不需要表现实际的运动。例如，弗里茨·朗格的一部影片开始时是一系列分散的形象，其中包括一个人坐在办公桌旁、一把手枪的特写镜头和一个女人站在楼梯上。我们在看着这个女人时听到了枪响。由于这个女人仍然站着，因此我们几乎可以立刻猜想到是坐在办公桌旁的男人自杀了。朗格用很少的视觉材料描绘了一个既有暴力行动又有强烈感情的行动。

有时也可以在对象不动的情况下用活动摄影机表现运动感，但是仅靠摄影机的运动不能长时间地维持观众的视觉兴趣。然而最近几年摄制的许多影片却用摄影机的运动来扩大人物的运动。例如，在黑泽明的《罗生门》中，摄影机随在快步穿越森林的卖

柴人身后跟拍，使我们同剧中人一起观看他的环境，甚至在人物放慢或停下来时仍然继续加强他的运动的节奏，一直把我们带到这一段落的感情高潮：突然发现一具尸体。

另一种特别适合电影的运动是人的手势。但是，在手势含义不明的场景中，如果只依靠手势就有可能表现僵化感而不是运动感。二十世纪前二十年的许多默片曾经徒劳地试图用舞台剧的手法来创造高级艺术作品，因而聘请了有名的戏剧演员。这些演员在拍电影时无法利用自己的声音，就企图用大幅度的手势来弥补。一些女演员，如扮演伊丽莎白女王的萨拉·伯恩哈特和扮演泰伊丝的玛丽·嘉登在银幕上出现的样子是十分可笑的。她们的手上下挥动，而观众则只好等待频繁插入的字幕，由字幕在一刹那间说明这些女演员花那么长的时间在干什么。同这种大而无当的手势恰好相反的是格里菲斯的《党同伐异》中真正有意义的一段：用一个女人双手的特写镜头来表现她在等待陪审官就她丈夫的问题作决定时极度焦虑的心情。如果离开影片的感情背景来考虑，这个女人（由梅·马许扮演）的手指的神经质运动是无关紧要的，但是在格里菲斯所确立的框架内，这个运动却吸住了我们的视线。

我们由此可以看到，一部影片中的运动应当有特定的电影意义，而决不能只是单纯的动力学活动。影片中的运动也不应当同叙事无关或只有偶然的关联；而应当同银幕形象的总进程联系在一起。每当影片表现运动的起点和目标，而且有比较明显的动机进行这样的运动，那么这种原材料就有可能是真正有电影性的。例如，追逐的场面几乎都属于这种类型。

根据一种有可能不符合事实的传说，导致发明电影摄影机的直接原因，是要记录下奔马的运动。1872年，加利福尼亚州州长斯坦福就一匹小跑的马是否四蹄同时凌空的问题赌了一大笔钱。当时没有办法确切地搞清这个问题，尽管现在只要有一台快门速度高的照相机就可以搞清楚事实真相。斯坦福雇用的摄影师伊德·维德·慕布里奇想了一个办法，用一排照相机间隔一定的时间拍

下了一系列的照片（见图1）。

但是，记录运动以研究运动性质的愿望，这只是发明电影的动机之一。如果一张拍出一匹马四蹄凌空静态照片就够用了，那就没有必要改进摄影机或研制放映机。电影摄影术决不是对早期的静物摄影术加以改进，而是一种完全不同的东西。如果我们看到的是从电影摄影机拍下的胶片中选出来的一些互不关联的形象，那么我们看到的只是照片（剧照）。无论我们是同时看这些照片或是一张接一张地看，我们的眼睛总归无法使这样的一系列照片产生电影的效果。

换句话说，把运动记录下来还只是整个过程的一半；另一半是按照时间顺序把运动放映出来。爱森斯坦的《电影形式》描写了大脑对于在银幕上放映形象的反应：

“我们知道，电影中出现运动的现象来自这样一个事实：按照必要的速度接连映出一个活动物体的两个不动的形象，就会使两者混合在一起，显得象是在运动。

人们一般把上述情况称为混合。这种说法是使大家对蒙太奇（剪辑）的性质产生误解的原因之一。

……把两张不动的照片连在一起就会产生运动的现象。这种说法是否确切？从画面来看，从术语学的观点来看，答案是肯定的。

但是，从机械学的观点来看，答案是否定的。因为事实上相继出现的两张照片不是一张接一张出现的，而是后一张在前一张的上面出现。因为运动的观念（感觉）来自在物体第一个位置的残留印象之上叠印这个物体处于新位置上的新形象。”^①

爱森斯坦这段话的要点，是说影片中的运动不仅记录下空间位置的变动，而且还表示时间上的进展。

① 爱森斯坦：《电影形式》，第44页，杰伊·莱达编辑和翻译，1949年纽约哈·布·约凡诺维奇公司出版。