

〔苏〕查希里扬 著



银幕的造型世界

中国电影出版社

银幕的造型世界

〔苏〕格·巴·查希里扬 著

伍茵卿 俞虹 译

中国电影出版社

Г. Чахирьян
Изобразительный мир экрана
«Искусство», 1977 г

内 容 说 明

本书作者格利高里·巴夫洛维奇·查希里扬是苏联电影理论家之一。作者在本书中对电影艺术造型特性方面提出了一系列有趣的、至今还很少有人研究的问题，指出了电影与传统空间艺术的联系以及它们之间的异同。书中广泛援引了大量电影理论著作，评介了电影理论先驱者们的主张，提出了自己的立论，并通过对大量电影艺术作品的分析进行了论证。

责任编辑：呼 冉

银幕的造型世界

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：7号 插页：2 字数：199,000

1983年7月第1版北京第1次印刷 印数：1—6,500册

统一书号：8061·1958

定价：0.94 元

序 言

如果没有电影和电视，那么现代人的生活将是不可想象的。我们从电影院的银幕上和电视机屏幕上看到各种影片——宽银幕和普通银幕影片，艺术片和纪录片，教学片和动画片。它们同报纸和广播争相向我们报道人类的社会生活，它们同书籍竞赛，争取形成我们的世界观的权利，它们同音乐和绘画分庭抗礼，争相培养我们的艺术趣味。丰富多采的生活、现实和实际在银幕上向我们展示出来，闯进我们的意识，把我们引诱到它的滔滔不绝的急流中去。

人类想要理解周围现实现象的愿望产生了艺术，也就是想通过艺术形象来反映生活。生活是无限丰富和多采多姿的，通过各种艺术来体现生活现象的手法也是无限丰富多样的。许多艺术在远古时代就产生了。歌唱、舞蹈、绘画、口头文学（然后是各种文字形式的文学）、宗教仪式和表演（后来变成戏剧），等等。自古以来各种艺术就是人了解生活，表现自己，表现自己的思想、习惯和情感的手段。因此，人类在进步的道路上越往前走，艺术的职能就越趋复杂，它的表现手段也越加丰富，艺术家想要扩大题材范围和自己艺术的表现可能性的愿望也就越为强烈。文学在再现事件、人物形象、自然现象和人的活动方面达到越来越完善的地步。音乐不仅力求表现情感，同时还要表现事件和性格。绘画和雕塑则力求把握运动的幻觉形象。而当某种艺术手段不可能用来表现思想和体现生活现象时或艺术家感到了艺术手段的局限性时，他就要求把各种艺术手段结合、综合起来。如绘画和雕塑同建筑结合起来，版画同文学、音乐同诗歌结合起来等等，于是也

就产生了把文学、音乐、造型艺术综合在一起的综合的艺术——戏剧。

由于人类力求不断地和富有成效地通过艺术形象来认识生活，因此，一切艺术都在不断增加和发展其艺术手段，并把这些手段结合起来。由于文学、音乐、绘画、戏剧的高度发展和象物理、化学、光学、机电工程学、力学等这样一些科学的成就，在十九世纪末和二十世纪初产生了一门新的艺术，一门吸收了先于它而存在的一切艺术而又拥有自己独特的艺术手段的综合艺术——电影。

一开始，几乎没有人把电影当作艺术。人们认为，这不过是一种卖弄技术的噱头，一种集市上的杂耍，充其量也不过是复制和普及真正的传统艺术作品的一种方法。后来，人们惊奇地发现，电影可能扼杀和代替戏剧，可能使人不再读书，可能以运动来废除静止的绘画和木刻。然而，这种事情根本没有发生。人类对艺术的需求是如此强烈，以致至今还没有发生任何艺术死亡或消失的事。与此相反，这门崭新的、年轻的艺术开始果敢地宣传自己兄长们的作品，同时以神话般的速度发展起来，并掌握了所有新的艺术手段——声音、彩色、立体镜、立体声。最后，它孕育出了一门新技术——电视技术。

为什么电影会在空前短的时期内，在仅仅几十年之内就有这样长足的进步呢？因为它从文学那里获得了驾驭语言的神奇力量，学会了组织情节、揭示性格；从音乐那里学会了表达激情，构成和谐和产生节奏；从造型艺术那里学会了画面构图、角度变化和色调处理。而且在这里，电影是按照自己的方式来运用所有这些艺术手段的，并赋予它们某种新的、电影所特有的东西。于是，甚至连极端的顽固分子和古代传统艺术的最忠诚的拥护者们，也不得不承认电影是一门享有平等权利和具有充分价值的艺术，是第十位缪斯。

早期的一些电影理论家们的活动对于促成这一承认起了不小的作用。他们充满激情的天才著作证明，电影是一种艺术。这些

著作分析了电影的特殊的表现手段——蒙太奇、拍摄角度、景次变化、光学技巧，等等。

法国人路易·德吕克和雷内·克莱尔、匈牙利人贝拉·巴拉兹、德国人鲁道夫·哈尔姆斯和齐格弗里德·克拉考尔、意大利人里乔托·卡努多和鲁易吉·契亚里尼以及其他许多人，不仅发现、论述和阐释了电影的各种艺术可能性，同时还指出了它的社会意义、它对心理的影响以及它同文学和其他艺术的关系。

苏联电影研究家，首先是电影艺术的经典作家爱森斯坦和普多夫金对世界电影理论作出了奠基性的贡献。他们的理论著作的特点是以马克思列宁主义为基础，同时又与艺术实践、创作活动紧密联系在一起。许多探讨具体而特殊问题的有价值的著作都是出自苏联研究家们的手笔。库里肖夫、尤特凯维奇、罗姆、格拉西莫夫在导演创作方面，在摄制影片的复杂过程方面揭示出许多新的东西。屠尔金和沃尔肯斯坦奠定了电影剧作理论的基础，格洛夫尼亚奠定了摄影艺术理论的基础。在苏联出版了许多论述电影作品的形式和样式（电影政论、科学普及电影、美术电影和木偶电影等）的书籍，编纂了苏联和其他国家的电影发展史纲，关于个别电影工作者的创作专著，甚至关于一些优秀影片的专著。所有这些书籍（现在已相当丰富和多样）决定了这一门新科学、新美学的学科——电影学的诞生。

这里向读者介绍的这本书将成为电影学中突出的、引人注目的事物。它出自苏联最老的电影理论家之一格利高里·巴夫洛维奇·查希里扬（1902—1971年）的手笔。本书对电影艺术造型特性方面提出了一系列有趣的、但还很少得到研究的问题，提出了电影与绘画、版画、雕塑，也就是与传统空间艺术的联系，以及电影与这些空间艺术的相同之处和不同之处，因为电影既是空间艺术，同时又是时间艺术。据我所知，象这样广泛而详尽地来研究这些问题的著作，在世界电影学领域里尚属初见。格洛夫尼亚教授的著作更接近于本书，但他是从更实际的方面，即从艺术

技巧、从摄影师技巧的角度，来研究影片的造型结构的。法国人马赛尔·马尔丹、英国人查尔斯·林格伦、波兰人耶日·普拉热夫斯基所写的那些驰名的书篇却是关于“电影语言”的。也就是说，是关于导演和摄影师的创作手法的，是关于各种类型的摄影技巧以及文学、剧作和表演手法赋予电影的各种可能性的。尽管这些书写得生动活泼、通俗易懂，但是它们在论证和深度上却显然比不上查希里扬的著作。

本书详尽地研究了大量电影理论著作，它的问世仿佛是以前的电影理论著作的继续和发展。本书收集、整理和评介（有时是与之争论）了上述电影理论的先驱们的主张，其中包括杜甫仁科、维尔托夫、伯克—纳札洛夫、比列斯基阿尼、爱因汉姆、爱浦斯坦、米特里、莫林以及其他许多电影艺术家和评论家的主张，而且还包括其他领域里艺术学家、社会学家、哲学家和政治活动家的主张。然而广证博引并没使本书成为一部言论汇编。查希里扬善于根据以前已有定论的那些理论概念，使之结合起来，从中得出重要的、关键性的立论，然后用马克思列宁主义的辩证法和苏联以及外国艺术的经验来加以验证。

书里所列举的理论家的名字和影片的片名构成了电影艺术和电影理论思想发展的广阔图景。有时候，作者不得不跟自己的前辈和同事们进行争论。他令人信服地反驳那些艺术内在发展的拥护者，有时他不同意某些具体的评价和说法，但他总是心平气和地说理，非常尊重论敌的劳动和信念。他懂得电影理论是在这门年轻艺术急剧发展和变化的条件下得到更新的。

有时候，我想读者也可能要同查希里扬进行争辩。他的某些论断可能显得过于武断、趋于极端，某些例子不够准确，不够清楚。但是我希望，即使是非常严格的读者也将会充分估价本书所具备的那些独立思考、独特观察和艺术敏感等特点的。

查希里扬公正地指出：“电影理论不是凭空臆造出来的，它是从创作经验中产生出来的”，然后，他通过对数量众多的电影艺术

作品的分析，从卢米埃尔兄弟和第一部俄罗斯电影正剧《伏尔加河下游的自由人》的最早的试验直到费里尼、奥泽洛夫、帕索里尼、塔尔可夫斯基、伯格曼、雷乃的影片来证实他所有的论点。书中以苏联经典影片如：《战舰波将金号》、《母亲》、《圣彼得堡的末日》、《十月》、《旧与新》、《土地》、《夏伯阳》、《肖尔斯》、《亚历山大·涅夫斯基》、《伊凡雷帝》、《青年近卫军》等等作为重点，做出了认真细致的分析。除了这些家喻户晓的杰作外，作者还大胆地把苏联各加盟共和国和社会主义兄弟国家的电影工作者们创作上的例子也当作电影艺术学的习见现象而加以引用。他在电影学一切领域中的深刻的和多方面的知识，是这位研究家毕生的成果，也是他多年来从事理论、编剧、评论和编辑活动的成果。

下面是对作者的生平和活动的简略介绍。

格利高里·巴夫洛维奇·查希里扬在顿河大学法律系毕业后，从1925年开始就以电影评论家身份积极为埃里温、梯比里斯和巴库的报纸工作。对亚美尼亚电影的诞生和形成尤为关注，为她的头一批影片《纳姆斯》、《哈斯—普什》、《恶魔》以及其他影片认真地写了一系列赞许的文章。查希里扬毕生都同亚美尼亚电影的创始人А. И. 伯克—纳札洛夫、И. Н. 比列斯基阿尼、С. А. 凯沃尔科夫保持着创作上的友谊。1929年，他到亚美尼亚电影制片厂写电影剧本，并参与出版电影杂志的工作，继续写了不少评论文章。

1934年，查希里扬进入刚刚建立的苏联国立电影大学研究班，在苏联电影剧作理论奠基者В. К. 屠尔金的领导下工作，经常同这样一些艺术大师、理论家、教育家，如：爱森斯坦、库里肖夫、格洛夫尼亚、沃尔肯斯坦、塔拉布金、列别杰夫以及对作为科学的电影艺术在当时就有所建树的人保持联系。查希里扬早期的学术著作《亚美尼亚电影十年》、《电影艺术中的叙事和戏剧》、《米哈依尔·齐阿乌列里》、《最重要的和最大众化的艺术》，主要是阐述苏联多民族电影的形成过程和它的国际主义实质的。他还

从事“样式”这一课题的探讨；他使创作和教学工作同他在艺术片生产总管理局的编辑活动结合起来。查希里扬作为总管理局的编辑，同瓦西里耶夫兄弟、艾尔姆列尔、柯静采夫和塔拉乌别尔格、赫依费茨和扎尔赫依、彼得罗夫、格拉西莫夫、尤特凯维奇以及其他杰出的电影导演进行合作。1940年，他以苏联电影学首批学员的身份参加了候补博士学位的论文答辩（《关于电影艺术中的叙事因素和戏剧因素》）。

他在埃里温，在紧张的评论、编剧和编辑工作中度过了四十年代。五十年代和六十年代在莫斯科，在艺术史研究所工作。在这里，查希里扬参加了《苏联电影史纲》的编纂工作，在《电影艺术问题》论文集中发表了一系列理论文章，出版了一些有关亚美尼亚、格鲁吉亚、阿塞拜疆电影的书籍和文章，并开始研究电影艺术的造型特性。查希里扬从分析爱森斯坦作品的蒙太奇开始，曾发表了一篇有趣的文章《电影中演员创作的特性》（1958年），此文被译成多种外国文字，接着，他深入研究电影与空间艺术的联系，确定电影作为造型艺术有哪些特点。

在探讨这一复杂课题的同时，他还为А. И. 伯克—纳札洛夫和И. Н. 比列斯基阿尼的回忆录（分别于1962和1965年出版）进行了文字的润饰，进行了专著《伟大的亚美尼亚银幕》（1971年）的出版工作，以及阿拉伯各国电影史料的收集和整理。1971年，当他逝世时，《电影艺术的造型特性》一书已接近完成。剩下的只是一些扫尾工作了，如删去某些无关大体的重复，去掉一些较为陈旧的例子和不准确的措辞等。这本书的编辑工作是由查希里扬的儿子和朋友们完成的。

本书究竟提出和解决了一些什么样的问题呢？答案主要有两点：影片的造型处理问题和电影的特殊造型手段问题。我再重复一遍，关于这个题目的专门性学术著作在电影学中还是前所未有的。

查希里扬在公正地指出电影是综合性艺术的同时，不是以一般的电影研究方法，列举一些电影与文学、戏剧、音乐以及空间

艺术的共同可能性来证明这个论点，而是从电影既是空间艺术又是时间艺术这一点出发，认为电影同时作用于视觉和听觉，并能同时在银幕上再现实际的和幻觉的运动、空间和时间，也就是说，能够再现我们周围现实的一切基本范畴，从而更加明显、准确地论证了电影是综合艺术这一论点。他援引了经典艺术学所作出的“艺术中的综合永远是以一个唯一的形成成分为基础”的论断，接着得出一个断然的结论：电影的形成成分就是视觉序列，也就是视觉所感受到的画面。他认为，这就是电影和戏剧的不同之处。在戏剧中，形成成分是声音——言语、音乐、歌唱等。因此，他把电影也划归造型艺术。

这个观点是值得争论的。许多理论家把电影划归戏剧艺术，也就是以戏剧性动作、戏剧性冲突、情节、性格的发展为基础的戏剧艺术，并据此而把电影主要看作是时间艺术。查希里扬不否认戏剧性动作、言语、音乐的意义。恰恰相反，他强调它们的实质意义和重要性。然而他却宁愿偏重于视觉序列，亦即造型方面，他之所以这样做是有自己的根据的。丝毫不容怀疑，研究家有权限制自己的分析范围，把它集中在综合艺术的某一个或某一些成分上。因此，查希里扬选择了属于造型方面的最少被人研究过的成分。

本书把主要注意力集中在下列问题上：影片在多大程度上可以列为造型艺术作品，它同绘画、版画、雕塑作品有什么共同之处，而主要的是，银幕上的造型形象的独特性表现在哪里，哪些是被统一在“电影世界”这一概念中的仅仅是电影所固有的特殊的造型手段。

为了巩固自己的立场，作者引用了各个领域（从哲学、政治直到其他一切领域的艺术理论）中不容争辩的权威们的大量的观察和推论。这些见解有时显得自相矛盾，但多半却十分令人信服。也可以指出，虽然大多数引证都是属于电影发展的早期阶段，也就是“无声”电影的时期。

在有关确定电影的成形成分的论争中，我个人很难采取明确的立场。我更接近于爱森斯坦的主张，他多年来一直在探索电影艺术的综合性实质，提出了“音画电影”和“多声部处理”等术语。为了表现戏剧冲突、情节、人物性格，电影运用各种影响力，在银幕上既再现出空间，也再现出时间和运动。而且，在不同的影片中，甚至在一部电影作品的不同场面和镜头中，可能时而是言语，时而是音乐；时而是演员表演，时而是造型元素——色调、拍摄角度、镜头构图——占有主导地位。对于电影说来，蒙太奇这一特殊手段成为起连接、综合作用的，也可以说就是“成形的”表现手段。所以，为什么爱森斯坦、普多夫金、瓦西里耶夫兄弟、尤特凯维奇、贝拉·巴拉兹以及一些负有盛名的外国著作者们的主要著作都是以蒙太奇为研究对象。爱森斯坦在探索多声部的特性时，就特别明显地论述了电影手段的多样性，论述这些手段的各种各样的融合、交替、以及同时或次第发生的影响力。

所有这些复杂、有趣的问题都有待进一步研究和探讨。查希里扬的书对此提供了十分有价值的材料。更何况本书所涉及的这些问题相当复杂，已往很少有人研究，它们对于艺术技巧的发展具有不容否认的意义。

查希里扬在研究电影中的造型形象的特性以及实际的和幻觉的运动、时间和空间的同时，令人信服地证明了电影同传统空间艺术的联系，说明掌握这些艺术经验的过程，而且主要是说明如何探讨仅仅为电影所独有的特殊手段的过程，以及创造电影造型形象的过程。这一形象尽管也有着一切艺术所固有那种艺术假定性，然而它却更接近于现实，接近于实际生活中的视觉形象。

作者认为，正是在这里显示出艺术造型的巨大意义。但是他认为电影的特性并不在于被动地去模仿现实生活现象，而在于能够把电影造型形象根据艺术家的意愿轻易地加以改变，发展成为合乎理想的灵活的运动、时间和空间。这里又发生了争论。这是本书作者查希里扬自己挑起的。他援引一些苏联电影导演们的言

论，起来捍卫现实主义艺术家的积极的立场，既抨击轻视现实的形式主义态度，又谴责自然主义的消极态度。他跟鲁道夫·哈尔姆斯、马赛尔·马尔丹、安德里安·彼奥特洛夫斯基以及其他拥护电影持“照相式的”中立态度的人们的种种论断展开争论。

争论如此及时，可以从这一事实得到证明：在查希里扬逝世以后出版的克拉考尔和巴赞的书中，大量引用了要“信赖现实”这种实证论者的自然主义观念，并且在这两本书的前言中都为上述观念多方申辩。查希里扬则反对在银幕上自然主义地“纪录”生活，他主张借助于大部分是特殊的，也就是只有电影艺术才有的一切丰富多彩的表现手段对现实生活进行现实主义的、创造性的、典型化的体现。

本书的第二部分就是分析这些手段的。作者在强调指出它们的多样性、它们同绘画传统的联系之后，对它们的特性、对探索新的尚未被认识的可能性给予了特别的注意。查希里扬在被他称做“多构图”的镜头构图新原则方面，以及在“造型潜台词”方面的探索特别饶有兴味。

查希里扬把构图同电影的最重要的表现手段——蒙太奇——联系起来。在无声电影中，迅速、简短的蒙太奇需要简洁、易懂、能迅速被感受到的构图，查希里扬把这种构图叫做“单构图”，因为在其中占优势的只有某一个元素，某一个观念。

现代的电影镜头则充满着台词、音乐和更为细腻、精致的演员表演，象这样的镜头就要求有更长的延续时间。这就要减低蒙太奇节拍的速度，增强镜头构图的复杂性。罗姆曾对所谓纵深的场面调度进行了考查与研究，为演员走近和远离摄影机提供条件，从而改变景次的大小和演员在镜头中的位置。查希里扬在新的“多构图”镜头中发现了许多创造气氛、风格和情绪的微妙因素。他把这些一律称之为“造型的潜台词”。查希里扬根据六十年代的更现代的经验所得出的结论，也就是当初爱森斯坦在他那些关于“泛音蒙太奇”的随笔中所推论的论断。

正象任何新思想一样，关于“多构图”和“造型的潜台词”的论断可能遭到反驳、修正和引起争论。但是作者的这些见解无疑有其新颖、精到之处，正象他观察光和彩色处理的新方法的时候，观察镜头的影调处理手法的时候有其独创性和敏锐性一样。

所有这些对电影形式的分析，都突出地强调了现实主义的倾向性。作者不只一次地提醒我们：艺术形式和造型手段之所以要改变，都是为了更深入和更全面地表现生活所提示的新的内容。

本书的第三部分叫做《电影的造型世界》。这部分一开始就通过同绘画的类比来考察影片中的肖像、静物画、风景和群众场面。然后作者从局部的处理，进而在总体方面，在相互作用以及创造造型形象的过程方面来考察各种造型手段。

这里也是可以争论的。直接同空间艺术进行类比有时可能掩盖了基本的东西——电影世界独具特色的性质。因为在电影中，无论是肖像或风景都是用富于动态的手法处理的，它们都参与动作，并且往往是由几个镜头所组成或是用移动摄影，以“多构图”结构拍摄下来的。纯粹的静物画在电影里很少碰到，它往往也是穿插在复杂的结构之中。至于以蒙太奇处理为基础的群众场面的特殊性，那就更不用说了。当然，所有这些，查希里扬都充分注意到了，并处处竭力强调电影处理的特殊性。

查希里扬的书在构思和叙述上生动活泼，对电影艺术满怀热情，对它的无限的艺术可能性充满信心，它是对现实主义电影理论的一个贡献。它将给创作者，特别是导演、摄影师、美工师，同时还有剧作家、演员带来毋庸置疑的益处，富于钻研精神的、细心的观众也将在书中发现许多能够激励人们去看、去分析和思考的有趣的观察和结论。

本书也汲取了年轻电影理论的成就和艺术实践的创造性经验。它展望未来，号召人们去探讨在思想上感染观众的强有力的新方法和形象地、艺术地思考生活的新手段。

P·尤列涅夫

目 次

序言	(1)
电影造型形象在运动、时间、空间上的发展	(1)
影片的造型形象	(1)
电影中实际的和幻觉的运动	(10)
电影中实际的和幻觉的时间	(23)
电影中实际的和幻觉的空间	(41)
电影中运动、时间和空间感受的特性	(51)
电影中造型形象的艺术本性	(59)
电影造型手段的特性	(74)
电影造型手段的多样性	(74)
电影的造型—表现手段	(81)
探索新的造型手段	(90)
电影的语义—联想造型手段	(104)
节奏和节拍作为电影造型手段	(111)
风格作为电影的造型手段	(124)
造型形象的潜台词作为电影的造型手段	(140)
电影的造型世界	(157)
电影肖像	(157)
电影中的静物和细节	(172)

电影中的风景	(184)
电影中的群众场面	(195)
电影造型世界在运动、空间、时间中	(204)
电影的造型世界和影片的审美作用	(214)
各种艺术在电影中综合的独特性	(221)

电影造型形象在运动、 时间、空间上的发展

影片的造型形象

人通过自己的感官从外部世界得到的信息是多种多样的。在这一基础上，人产生了对周围现实的表象。外部世界的全部多样性——也就是它的三个范畴即空间、运动和时间的多样性。没有时间、运动和空间，就既不存在人的周围世界，也不存在人本身。空间、时间和运动，不是先天的概念，而是通过人的体验这一媒介而达到的整个有生命和无生命世界的原始的属性。

根本不存在这样一种艺术，它能够象在现实生活中那样，以永无止境的、多种多样的信息来揭示现实。如果说，可能存在某种这样的东西(这是很难想象的)的话，那么，这也只能是完全脱胎于现实的一种模式，从中看不到人的精神活动的主要方面——科学的或艺术的认识。

同时，也不存在这样一种艺术，在这种艺术作品中(哪怕是间接地)只再现空间，或者只再现运动，只再现时间。因为，即使是在最静态的艺术如建筑艺术中，我们也能感觉到形式的运动，这种艺术愈是完美，它表现出来的运动也就愈加显明。至于画家画幅上的某一个静态的姿势——这也不过是运动的一个瞬间。建筑和绘画的每一件作品都离不开时间，都永远带着时间的印记。

即使是最富于运动的艺术——音乐，同空间也不是漠不相关的。立体声，也就是说它的空间配置，在音乐演奏中起着重要的

作用。

因此，决定每一种艺术的特性和特点的基本因素，仍然是如何在艺术中再现现实世界的三个范畴——空间、时间和运动。

各种艺术都可以分为三类。诉诸于我们的视觉的属于第一类，诉诸于听觉的属于第二类，最后，既诉诸于视觉又诉诸于听觉的属于第三类。

在无声电影时期，电影属于哪一类艺术的问题似乎是很明确的。至于有声电影，那就是另一回事了。在这里，为了塑造艺术形象，影片作者既拥有诉诸视觉也拥有诉诸听觉的可能性，他几乎可以运用所有其他艺术的各种表现手段。

可不可以把电影与戏剧完全等同起来呢（在有声电影初期就是这样做的）？无论是影片、戏剧或歌剧演出都被看作综合的艺术，因为我们既看了，也听了。

这种类比尽管很吸引人，但却是错误的，因为在银幕上再现出来的时间、运动和空间同舞台上的完全是两码事。

还在所谓古典艺术学时期，就有过这样一种观点，认为在综合艺术中，综合性永远是以成形的那个成分为基础的。在戏剧中这样的艺术基础是语言——对话，在歌剧中是音乐和歌唱，也就是说那些诉诸于听觉，而不是诉诸于视觉的艺术成分。我们也可以只听戏剧和歌剧的广播（广播剧）、音乐会上的演唱或录音。这样做可能失掉一些东西，但基本上还是可以理解的，其中的道理很清楚。在戏剧和歌剧演出中，视觉印象不是基本的，只能起从属的作用。它们仅能丰富在戏剧中由语言，在歌剧中则是由音乐和歌唱创造的那个艺术形象。在这里语言和音乐是处在不断地发展运动之中，而视觉印象却是静态的：在一幕或一场之内布景是不变的，而且场景的转换对于理解所发生的事件也并不那么重要，虽然它们能补充并在某种程度上深化语言的或音乐的情节。

至于音乐片，那就是另外一个问题了。单听塞满了对话和音