

外国电影理论名著

并非冷漠的大自然

〔苏〕C·爱森斯坦 著

中国电影出版社



外国电影理论名著

并非冷漠的大自然

[苏] C·爱森斯坦 著

富澜 译

中国电影出版社

1996 北京

С. М. Эйзенштейн

Неравнодушная природа

据《爱森斯坦文集》六卷集,第3卷,艺术出版社,莫斯科,1964年版

内 容 提 要

本书译自饮誉世界的前苏联电影大师 С. 爱森斯坦的文集之三,共分四部分:论作品的结构、激情、再论作品的结构及并非冷漠的大自然。书中,作者对如何使影片达到艺术上的完整与统一做了全面的论述,在镜头有机组合、声画和谐组合及合理借鉴其它艺术形式等方面进行了深入细微的探究。同时,还详尽分析和全面探讨了其划时代力作《战舰波将金号》、《伊凡雷帝》等的创作过程和成功经验,这对广大读者解读大师的电影创作及理论是极有裨益的。

图书在版编目(CIP)数据

并非冷漠的大自然/(苏)爱森斯坦著;富澜译. —北京:中国电影出版社,1995
ISBN 7-106-01108-8

I. 并… II. ①爱… ②富… III. 电影理论-爱森斯坦-文集 IV. J90-52

中国版本图书馆 CIP 数据核字(95)第 20312 号

并非冷漠的大自然

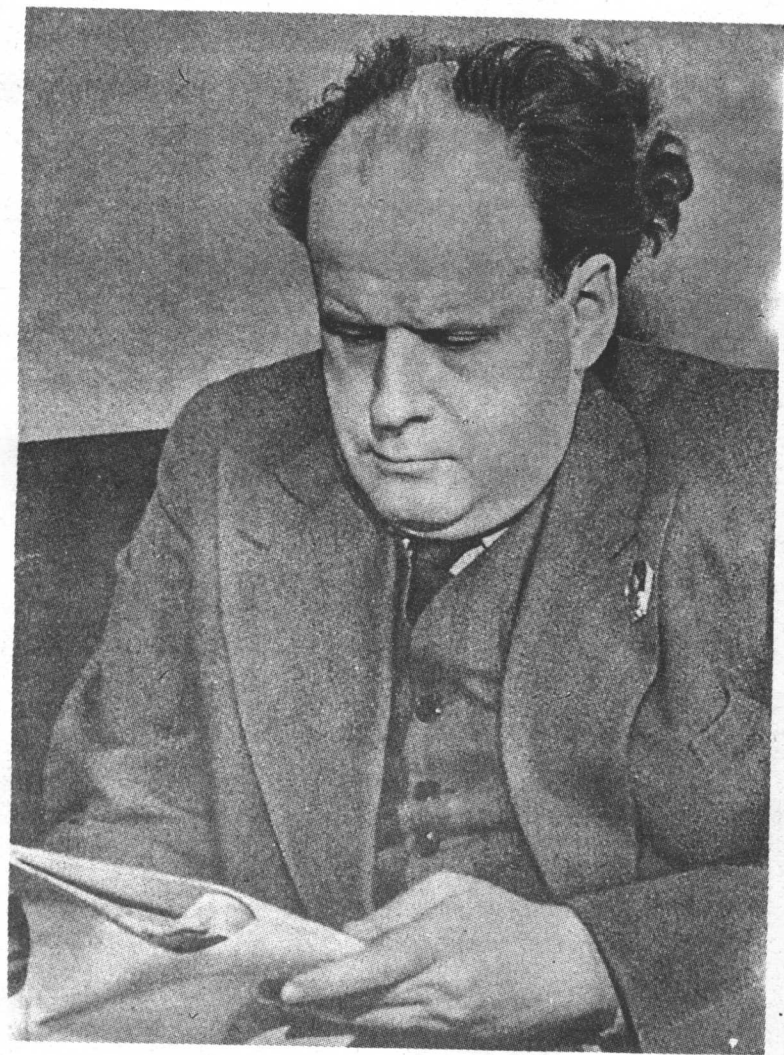
中国电影出版社出版发行
(北京北三环东路 22 号)
北京丰华印刷厂印刷 新华书店经销

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:16.625 插页:精:5
平:2

字数:338000 印数:3500 册
1996 年 6 月第 1 版北京第 1 次印刷

ISBN 7-106-01107-X/J · 0549 定价:(精)24.00 元

ISBN 7-106-01108-8/J · 0550 定价:(平)22.00 元



谢·米·爱森斯坦(1898-1948)

ADA51/07

目 次

一、论作品的结构.....	(1)
二、激情.....	(45)
三、再论作品的结构.....	(262)
四、并非冷漠的大自然.....	(285)

一、论作品的结构

假定我们现在需要在银幕上表现悲伤。

“一般的”悲伤是没有的。悲伤总是具体的，有情节的，有载体的，即出场人物在悲伤；它还有享用者，即这悲伤表现得使观众也感到了悲伤。

但表现悲伤时又不一定总是这样。敌人失败后的悲伤会使观众感到快乐，因为观众的同情是在胜利者这边。

这些道理是连小孩也能明白的，但在这里却包含着艺术作品结构的极其复杂的问题，因为这涉及我们创作中一个最重要的问题：**表现和对被表现物的态度问题。**

结构是表达这种态度的最为有效的手段之一，尽管这种态度不仅依靠结构来表达，而它也不是结构的唯一任务。

在本文中，我要探讨的正是通过纯结构方法来体现这一态度的具体问题。对被表现事物的态度是通过如何表现它而体现出来的。这里立即产生一个方法和手段的问题，即用什么方法和手段来处理这一表现，使得在表现出它是什么的同时还能表现出作者对它持怎样的态度，以及作者希望观众对他所表现的事物有怎样的感受、感觉和感情。

我们将要从结构的角度来考察这一现象，也就是说，我们将要考察的是这样一种情况，即体现作者态度的任务恰好首先由结构来承担，这里所说的结构是指安排被表现事物的规律。这对我们来

说是非常重要的,因为关于电影中结构的作用很少有人研究,关于我在这里所说的这种结构的特点在文献中根本无人涉及。

表现对象和表现表现对象的结构规律可以是相互吻合的。这是最简单的情况,处理这种情况的结构问题一般没有困难。这是一种最单纯型的结构:“悲伤的悲伤”、“快乐的快乐”、“行进中的行进”等等。换句话说就是:主人公在悲伤,于是跟着他一起,周围的景物、照明、有时画面构图、偶尔还有蒙太奇节奏都显出悲伤,最经常的是还为他配上悲伤的音乐。“快乐的快乐”也是如此。

在这类最简单的场合中已经可以明显看出,结构以什么为支撑,从哪里取得经验和素材:**结构汲取被表现现象的结构因素**并为之创造出**作品结构的规律性**。

而在实际上,它首先是从与对某一被表现现象的**内容的体验**有关的人的**情绪性行为结构**中汲取这些因素。

正是由于这个缘故,真正的结构总是**富于深刻的人性的**:不管这是快乐场面结构的“**跳跃式**”节奏,悲伤场面蒙太奇的“**单调的拖沓**”,或是“**闪耀着欢乐的**”画面的照明处理。

狄德罗认为声乐的以及器乐的结构**原则**是以活的、富于情绪的人语的语调为基础的(同时也依据他所感受的周围环境的**声音现象**)。^①

巴赫——这位最复杂的音乐布局的大师,也肯定地认为这种涉及作曲结构原理的**人的观点**是直接的教学前提。

……根据巴赫的学生们流传下来的说法,他教导他们把乐器的声部看作一个人,把多声部器乐作品看作是这些人之

① 这里是指狄德罗在《拉摩的侄儿》一书中阐述的他对音乐本性的观点。(见但尼·狄德罗:《修女。拉摩的侄儿。宿命论者雅克》,莫斯科—列宁格勒,国家政治书籍出版社,1961年版,第272页)。爱森斯坦在《蒙太奇》一文中(文集第2卷)对这些观点做了详细的论述。(原编者注)

间的交谈，同时规定，其中每个人都要说得恰当而且适时，如果无话可说，那就最好保持缄默，或等候轮到 he 说话的时候……（Э. К. 罗森诺夫：《约·塞·巴赫及其家族》[莫斯科，1911 年版，第 72 页]）

电影也完全是这样依据人的感情的相互交流，依据人的体验来安排自己的结构手法和复杂的结构整体。

我们可以举出《亚历山大·涅夫斯基》中最成功的场面之一作为例子，这就是冰湖大战开头时德国“猪嘴阵”向俄国民团进攻的一段。

这段戏中可以听到人们屏声敛息面对迫近的危险时越来越强烈的恐惧感的全部微细声调。

《亚历山大·涅夫斯基》中“猪嘴阵”一段的结构便是按照这种体验过程内部的种种变化准确“复制”下来的。

正是这种体验的变化决定了增强、休止、加速和减慢的节奏。

惊恐不安的心的狂跳决定了马蹄奔驰的节奏：

影像上——是猪嘴骑士的狂奔，

结构上——则是极度紧张的心的狂跳。

影片的成功处就在于这两者——影像与结构——在这里融合为一个威严形象的统一整体——生死决战的开始。

按某种情绪发展的“时间表”在银幕上展开的事件，反过来从银幕上按这一“时间表”引领观众的情绪，使之缠绕成原来决定作品结构模式的那团情绪。

这便是一个真正的结构发挥真正的情绪感染作用的秘密之所在。运用人的情绪的结构作为自己的渊源，它也就能准确无误地诉诸情绪，准确无误地唤起它由之产生的那些情绪的综合体。

在各种艺术中——电影艺术尤其是这样——首先正是通过这种途径才能达到托尔斯泰就音乐所说过的某种境界：

“它，这个音乐，一下子便把我直接带入了写作这段音乐的人所曾经经历的那种心灵状态中去……”（列·尼·托尔斯泰：《克莱采奏鸣曲》，第23章）

这便是作品结构可能有的**类型之一**——从简单到复杂——的情形。

但是也有另一种情况，即作者不愿采取“快乐”式的处理，而觉得有必要处理成譬如“乐生的死”这类主题。

这时应该怎么办？

很显然，作品结构的规律在这种情况下已经不能单纯地依赖于伴随这一现象的人们自然而习惯的情绪、状态和感觉直接产生的那些因素。

然而结构的规律即使在这种场合也照旧不变。

不过，寻求结构**原初模式**的范围不仅是伴随被呈现物的情绪，而毋宁说首先是对被表现物的态度的情绪。

但这是少有的情况，而且决不是必需的。通常在这种情况下，往往会出现一种非常有趣的、常常是出人意料的情景，即以在“正常”情况下对某一现象并不习用的结构来表达它。文学中可以见到许多带有各种色彩的这类例子。

在文学中，譬如通过一系列比拟来处理的那种形象结构的最初级结构处理因素，就已经透露出这种方法。

在文学作品中我们可以遇到许许多多完全出人意料的结构表现完全“自在的”我们习见的现象的范例。而且这类结构的决定、孕育和出现决不是由于形式主义的偏向或怪异的追求。

我所说的这类例子都是现实主义古典作品中的例子，其所以是古典的，恰恰是由于在这些作品中以这样的手段十分明确地体现了对某一现象的十分明确的**见解**，对某一现象的十分明确的**态度**。

在文学作品中，我们不知道看见过多少关于“私通”的描写！不

管这类描写点缀上多么多种多样的情境、状态和形象的比拟，恐怕没有比把那“情人的罪恶的拥抱”比作……杀人更加令人印象深刻的了。

……她感觉到这样罪孽深重、这样难辞其咎，除了忍受屈辱、请求饶恕以外，再没有别的办法了；而现在在她的生活中除了他以外便再没有别的人，所以她恳求饶恕也只有向他恳求。她望着他，切肤地感受到自己的屈辱，此外便再也说不出什么。他呢，却觉得如同一个杀人犯看着被他夺去生命的尸体时的感觉一样。这个被他夺去生命的尸体就是他们的爱情，他们的爱情的前一阶段。一想起为之而付出羞耻这种可怕代价的那件事情，就感到有一种恐怖和可憎。为自己精神上的赤裸而痛感羞耻的感觉，压得她透不过气，同时也感染了他。但是不管杀人者面对遭他毒手的尸体感到多么恐怖，他总得把它解成碎块，藏匿起来，总得去享用杀人者因杀人而得来的东西。

于是这杀人者便越发凶狠地，仿佛带着极大的情欲，扑向这个尸体，拖它，砍它；他也就是这样在她脸上和肩上印满了亲吻。她握住他的手，一动不动。是的，这些亲吻便是用那羞耻换来的东西。是的，还有这一只手——它将永远属于我了，我的同谋者的手……

在《安娜·卡列尼娜》的这一片段（第二部，第11章）中，通过比拟的形象结构对整个场景从作者对现象的态度的深度，而不是从出场人物的感情和情绪出发，做了冷酷无情的处理（如像左拉在整个长篇连续小说《鲁贡玛卡家族》中以无数变换的方式处理这同一主题一样）。

托尔斯泰给这部小说选用了这样的题词：“伸冤在我，我必报

应。”

M. 苏霍金 1907 年 5 月 23 日给魏列萨耶夫的信中^①，援引了托尔斯泰对这句令魏列萨耶夫特别感动的题词含义的解释：

……我要重说一遍，我选用了这句题词……是为了表达这样一个思想，即一个人造孽的后果是那种并非来自别人，而是来自上帝的一切痛苦，安娜·卡列尼娜正是亲自尝受了这种苦果……（维·魏列萨耶夫：《回忆录》^②）

这个片段所在的第二部中，托尔斯泰的任务暂时只是要表现“一个人造孽”。

作为作家，他必须以罪孽的最高形态——犯罪来感受它。

作为道德家，他必须把这个罪孽评价为对人的最大犯罪——谋杀。

最后，作为艺术家，他必须借助于一切他可能运用的表现手段把他对出场人物行为的这一评价透露出来。

杀人罪，一旦成为作者对现象的态度的基本表现，同时也就成了这一场景的结构处理的一切基本元素的决定标准。

是它决定着形象和比拟：“……如同一个杀人犯看着他夺去生命的尸体时的感觉一样。这个被他夺去生命的尸体就是他们的爱情……”等等。

也是它决定着出场人物所为的形象，即把爱情所应有的动作通过杀人行为的情态描写出来。

① 米哈依尔·谢尔盖耶维奇·苏霍金（1850—1914）是托尔斯泰的女儿塔琪雅娜的丈夫。维肯季·维肯季耶维奇·魏列萨耶夫（原姓斯米多维奇）（1867—1945），俄罗斯苏联作家。（原编者注）

② 见《维·维·魏列萨耶夫文集》，第5卷，莫斯科，真理报出版社版，第433页。（原编者注）

于是这杀人者便越发凶狠地，仿佛带着极大的情欲，扑向这个尸体，拖它，砍它；他也就是这样在她脸上和肩上印满了亲吻等等。

这是一些非常精确的“情景说明”，它们规定了行为的细微色彩，这种色彩被从无数种色彩中选定出来，正是因为只有它才符合作者对现象本身的态度。

关于罪孽的思想通过杀人罪的形象在结构上加以表现，如像上述场景的处理这样，在托尔斯泰的作品并不仅仅见于这一段。这一形象是他非常偏爱的。

不仅是“私通”，而且连婚姻关系内的“兽性关系”也是以同样的形象结构处理的。

在《克莱采奏鸣曲》中我们可以看到完全相同的处理。波兹内绍夫的叙述中有两个片段突出地表明了这点。后一个片段（关于孩子们）更扩大了例子的范围，造成了更加出人意料的外部结构，然而这种结构却完全出自对主题的内在态度。

……我简直奇怪，我们彼此哪里来的那么大的怨恨，可事情非常清楚：这种怨恨无非是人的本性对压制它的兽行的一种反抗。

我奇怪我们彼此那么仇恨。可事情不可能不是这样。这种仇恨无非是犯罪同谋者的那种相互的仇恨——既是恨那教唆，也是恨那参与犯罪。她，这可怜的女人，第一个月就怀了孕，可我们的兽性关系还在继续，这怎能说不是犯罪？您以为我把话题扯远了？一点也不！我这是向您述说我怎么把妻子杀死了。在法庭上，他们审问我用什么，怎么样杀死了妻子。一派昏话！他们以为我是10月5号那时候用刀子杀死了妻子。其实我不是那时候把她杀死的，实际上还要早得多……（托尔斯泰：《克莱采奏鸣曲》，第13章）

……有了孩子，不仅没有使我们的日子变好，反而更加恶

化了。而且，孩子成了我们吵闹的新由头。自从有了孩子以后，孩子越是长大些，就越经常成为我们吵闹的手段和对象……但孩子成了打仗的武器；我们仿佛是用孩子互相打斗。我们各有自己宠爱的孩子——打仗的武器。我多半拿老大瓦夏来打，她呢，多半用丽莎……这些可怜的孩子为此大倒其霉，不过我们在连绵不断的战争中却顾不上去替他们着想（托尔斯泰：《克莱采奏鸣曲》，第16章）

可以看出，不管我们举出什么例子，结构的方法总是同样的。在所有场合中，主要决定因素总归首先是**作者的态度**。在所有场合中，结构处理的原型总是人的**行为**和人的**行为的结构**。

结构处理的决定因素来自作者自己对现象的基本态度。它决定着描写本身据以展开的**结构**和特点。描写的真实性丝毫不受损害，同时却大大丰富了描写的含义和情绪。

这里还可以举出一个例子。这个例子的有趣之处在于，在描绘两个出场人物时，描写不仅脱离了这类人物惯常固有的结构与特征，而且通过结构安排的手段有意识地做了一次……**结构之间的交换**！

这两个人物，一个是德国军官，一个是法国妓女。

“高尚的军官”的**形象结构**安排给了妓女。

而最不招人喜欢的妓女的形象结构却充当了描绘德国军官的骨架。

这种独特的交错换位（“Chassé-croisé”）^①被莫泊桑用于我们相当熟悉的《菲菲小姐》中。

那个法国女人的形象完全是由资产阶级概念中的军官所应有的一切高尚特征编织而成。

① 跳舞的一种花样，做这个花样时男士同女士交换位置。（原编者注）

而那个德国军官则以同样手法同样一贯地被揭示出其本质——揭示出其妓女的本性。

从这一“本性”中，莫泊桑只取了一个特征，即它对资产阶级社会“道德基础”的破坏性。这一点值得注意的是，在这方面莫泊桑采用了一个现成的、熟悉的、记忆犹新的类似模式。他笔下的这位德国军官是按照左拉创造的一个范例剪裁的。

这个外号叫“菲菲小姐”的军官，当然就是娜娜。

不是整个的娜娜，而是那部长篇小说的一部分中的娜娜，在那一部分里，左拉把这个形象塑造成对正派家庭的巨大破坏力量，同时描述了娜娜那些破坏性的任性行为：她把她的追求者们送给她的瓷器打得粉碎。交际花对于家庭和社会的毁灭性作用的概念在这一场景中“具体化”为打碎萨克森瓷制精美食盒和一大堆其他贵重赠品，这些东西成为被娜娜以嘲弄姿态任性打碎的“上层社会”的象征。

军官的行为结构和这一场景中娜娜的行为结构完全相同。“娜娜”这个名字和“菲菲”这个外号突出了这一不容置疑的联系。法语里的指小称谓通常以叠用典型音节的方法构成：恩斯特的小称是“奈乃斯”，约瑟芬的小称是“菲菲娜”，罗贝的小称是“贝贝尔”，这一点与我们上述猜想毫不矛盾，毋宁说正是证实了我们的猜想。^①

但在整篇小说中我们却看到这样一个出色的范例，说明怎样使普通的日常生活描写在相应的结构框架的决定下在结构上被重新赋予所需要的含义。

在这里我们举出的一些相当明显的、一目了然的、容易解读的例子。然而，同样一些原则也存在于极深层的结构元素中，隐含

① 有趣的是，莫泊桑为了转移视线和避免这类联想特意给“菲菲”这个外号安排了“理由”，说这位威廉·冯·埃里克侯爵（即那个军官）有一个对他周围的一切表示轻蔑的口头语：“Fidone！”（“呸，讨厌！”）。然而这对事情并无改变，倒只是更加强调了那种联想。（爱森斯坦注）

得如此之深，只有通过极精细深入的分析才能发掘出来。

在所有各种场合，作为基础的总是人性，人的心理，是它滋养着极其复杂的形式结构元素，正如它滋养和决定着作品的内容一样。

为了说明这些原理，我想举出《战舰波将金号》结构的两个相当复杂的并且在形式上决不抽象的例子。

对于有关作品结构这个话题以及广义的结构来说，这两个例子将可作为我们上述一切的例证。而对于《波将金号》来说，它们则可作为分析影片本身的研究材料。

* * *

人们在谈到《波将金号》的时候，通常总是指出它的两个特点：整个结构的有机严整性和激情。

有机性与激情

现在我们就来谈一谈《波将金号》的这两个最鲜明的特点，并试着说明它们是用什么手段做到的，首先是在结构方面。第一个特点，我们将从整个影片的结构上来考察。第二个特点，我们将通过激情达到最高度戏剧紧张性的“敖德萨阶梯”这场戏来研究。进而再就整部影片对它进行概括。

我们的分析将涉及有机性和主题的激情是怎样用结构的手段来处理的。分析这两个因素在其他个别方面是怎样处理的，例如：演员的表演、情节的阐释、摄影的光色运用、风景的处理、群众场面的处理等等，当然也是完全可以的。

也就是说，我们在这里将只谈一个狭窄的、局部的作品结构问题，并不试图对影片的一切方面作详尽的分析。

然而，在有机的艺术作品中，滋养着整个作品的各个因素必定贯穿于作品的每一特征。统一的规律性不仅贯穿于整体和它的每

一局部,而且贯穿于参与建造整体的每一方面。同样的一些原则滋养着任何一个方面,在每一方面都表现出自己的质的特点。只有在这种情况下,才谈得上作品的有机性,因为我们在这里对有机体是按照恩格斯在《自然辩证法》中所下的定义来理解的:“……有机体当然是……高度的统一……”^①

这些想法使我们立即进入我们分析的第一个题目——《波将金号》结构的“有机性”问题。

让我们尝试从本文开头提出的前提出发来考察这个问题。只有在作品的结构规律符合于自然界有机现象的结构规律的情况下,作品才具有有机性,作品才能给人以有机性的感觉。

十分明显,这里所指的是整体结构上的有机性的感觉。在这种感觉面前,就连那些出于自己的阶级属性对作品情节和主题抱强烈否定情绪的观众,也就是那些对他们来说主题和情节都丝毫不“有机”的那种观众,也是无力抵挡的。《波将金号》在资产阶级观众中间的经历正是如此。然而我们还是要按我们这里所理解的含义明确一下作品结构有机性的概念。

我认为,有机性有两种。

一种,是任何具有完整性和内在规律性的作品都有的有机性。

在这种情况下,有机性来自这样一点:整个作品由一定的结构规律所支配,它的所有各个部分都服从于这个规律性。

对这种有机性,我可以仿照德国美学家们的定义,称之为一般性的有机性。十分明显,在这种情况下,这个原则已经是自然现象结构原则的化身,是列宁说过的“……个别一定与一般相联而存在。一般只能在个别中存在,只能通过个别而存在……”(《全集》,第13卷,第302—303页)的那种原则的化身。

① 恩格斯:《自然辩证法》,第5版,国家社会经济出版社,莫斯科—列宁格勒,1931年,第151页。(原编者注)

然而这些自然现象据以构成的规律本身在这第一种情况中还未必一定同某一艺术作品的结构规律性相吻合。

只有在不仅具备有机性原则，而且也具备自然现象结构的规律性本身时，才有了第二种作品有机性。这可以称之为个别的或特殊的有机性。我们特别感兴趣的正是这种有机性。

在这种情况下我们看到的是：艺术作品——人工的作品——是按照非人工的、“有机的”自然现象的结构规律结构起来的。

在这种情况下，不仅现实主义的情节是真实的，而且从结构上体现这种情节的形式也真实而充分地反映着现实所固有的规律性。

显然，这样的作品对感受者具有完全特殊的感染力，不仅是因为作品达到了与自然现象同等的水平，而且也因为它的结构规律同时也就是支配着那些感受作品的人的规律，因为他们也是有机的自然界的一部分。感受者觉得自己同这样的作品是有机地联系在一起，是融合为一体的，正如他们觉得自己是同周围的有机环境和大自然是融合为一体的一样。

在或大或小的程度上，我们每个人都必然会有这样的感觉，其秘密就在于，在这种情况下，我们和作品都受同一个规律性的支配。我们现在就通过两个我们这部影片里的例子来考察一下这个规律的本性。这两个例子看来好像是说明两个各不相同的独立的问题，然而归根结底是要殊途同归的。

第一个例子用来分析静止条件下的这一规律性，第二个例子用来考察动态中的这一规律性。

因此，在第一个例子里要谈的是作品结构的分节和比例。第二个例子里要谈的是作品结构的进程。

* * *

那么，解决第一个有关《波将金号》结构有机性这个问题首先应该破解一点，即这一结构是否符合于第一个条件——一般性的