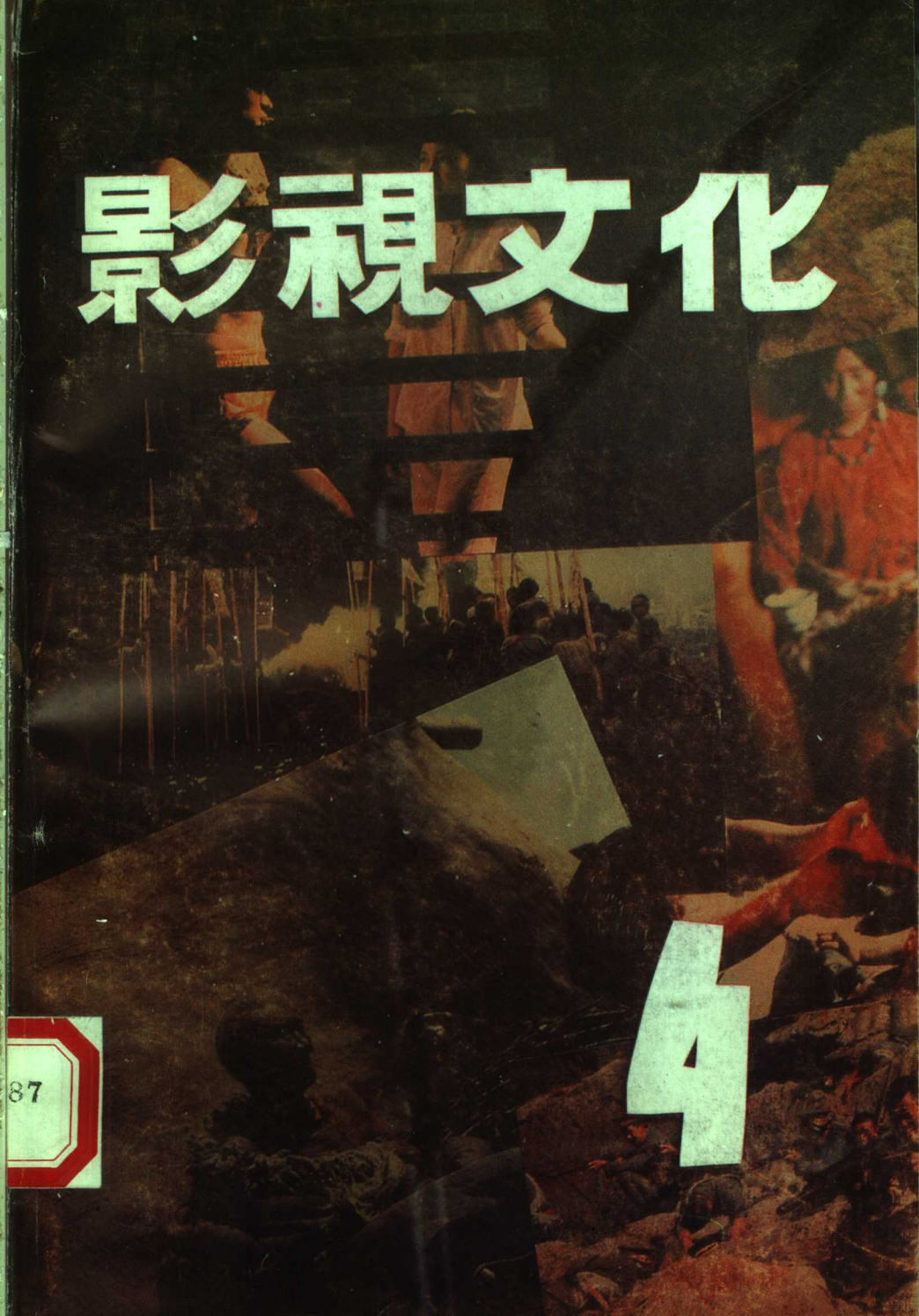


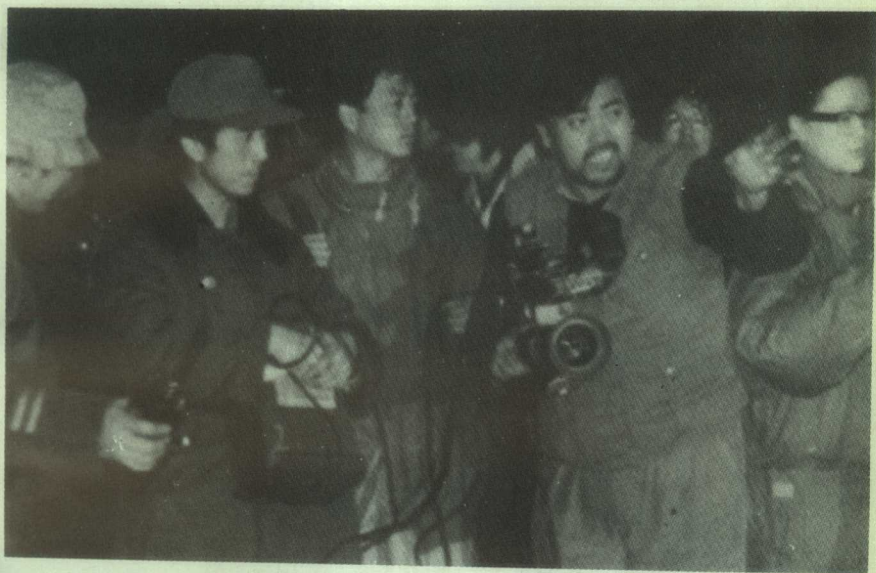
影視文化



4

影視文化

4



张绍林在拍摄现场



欢乐英雄 · 阴阳界





原著：司马文森

编剧：司马小加

导演：吴子牛

摄影：杨 尉 刘俊云

主演：陶泽如 徐守莉

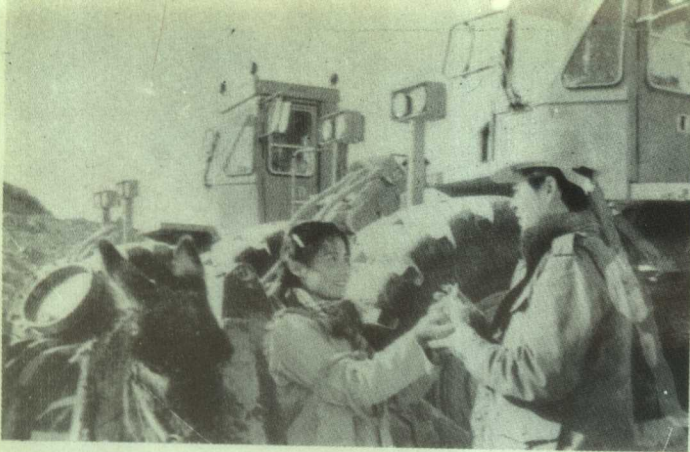
杨兆权 申军谊

金 华 胡小玲

金 棣 涂 门



《太阳从这里升起》



《百年忧患》



《活寡》



影 视 文 化

主 编 李少白

副主编 刘树生

编 委 (按姓氏笔划为序)

刘树生 李少白 邢祖文 吴瑞庭

陆弘石 俞 虹 贾磊磊

影 视 文 化

· 4 ·

THE FILM & TV CLILTLIRE

专 论

- 电影本性纵横谈.....李少白 1
- 中国电影发生的历史文化背景
——《中国电影艺术史》选登之一..... 49
- 中国早期电影制片业的兴办
——《中国电影艺术史》选登之二..... 66
- 电影美学纵横（之二）.....俞 虹 75
- 当代中国电影中的“俗文化”.....刘棣生 93
- 电影史就是形态史、时代史
——《台湾电影图史》序言.....石之剑 107
- 情爱神话与男权世界
——论台湾的言情片.....李 青 139

百家论坛

- 论导演的节奏意识.....李 芸 154
- 深化与超越
——京味电影、电视剧创作刍议
.....解玺璋 168
- 当代中国少数民族电影的文化性格.....孙立峰 182
- 审美需要，是一种社会需要
——谈电影创作与观众心理问题.....董 馨 192

今日电视

初论张绍林.....弘 石199

基础知识

认识电影(三).....周传基216

外国电影

《视觉快感与叙事电影》的反思

.....[美]劳拉·穆尔维229

林宝元译

再论作品的结构.....[苏]爱森斯坦243

纪涛译

电影修辞问题.....[俄]爱亨鲍姆264

远婴译

人 物

陶泽如：一位演员的精神肖像.....磊 磊275

话说周晓文.....毛 果283

电影是他的生命

——谈孙瑜和他的影片.....王素萍297

资 料

中国电影史上的第一(之四).....寇天芜309

(京)新登字140号

影视文化

• 4 •

1991年9月出版

编辑者 中国艺术研究院影视研究所
《影视文化》编辑部

印刷者 北 京
海丰印刷厂

出版者 文化艺术出版社

发行者 新华书店
北京发行所

ISBN 7-5039-0901-3/J·128

定价：5.00元

电影本性纵横谈

李少白

从电影成为艺术那天起，人们就一直在寻求它的本性，本质或特性，提出“电影是什么”或“什么是电影”或“什么不是电影”等名目繁多而实质相近的论题。应当说，对这个问题的探讨，几乎是和电影艺术的发展同步的。电影自身的每一次变化，如从无声时代到有声时代，从黑白世界到彩色世界，乃至摄影、录音、机械等每一次重大技术革新，都会带来对电影本性的新见解和新提法，引发新的争论。电影艺术的实践已经证明，只要电影本身在发展，实践在发展；那么人们对电影本性的认识就不会终止和穷尽。

任何事物都有它质的规定性；毫无例外，电影艺术也有其区别于他艺术的特殊本质。电影之所以为电影，归根到底是由这种特殊本质决定的。我们之所以重视电影艺术自身质的规定性的研究、探讨，正是因为只有抓住了这种本质特征，才能做到对电影的充分认识；而只有充分认识对象，也才能真正掌握对象，从而自由地运用它进行具体的艺术创造。

一 已往探讨电影本性的 多种角度和倾向

对电影本性，或称之为电影的本质特征、基本特性的认识，有一个历史发展过程；在不同历史阶段，人们对电影本性的认识是不同的。即使是在同一历史年代，人们的认识也会有许多分歧。这些分歧，是对立的，有时又可以互补。产生这种复杂情况的原因，首先是由于电影艺术自身的不断发展；其次是因为人们不同的观察角度、不同的研究方法，以及不同的出发点和着眼点。对于电影本性看法的分歧，如果撇开其历史轨迹，用逻辑的研究方式，加以抽象归纳，大致有以下几种主要情况：

第一，求同论与求异论的争辩。

这是两个针锋相对的论点。求同论者认为电影和其他艺术没有本质的不同，求异论者认为电影就是电影。但不论是求同论者或求异论者，他们都是从艺术与科学、艺术与艺术的比较中来构筑自己的理论框架，确立自己的见解的。

在求同论者看来，其他艺术的本性，也就是电影艺术的本性。他们这种观点的问题在于，只注意电影艺术和其他文学艺术的共同点，忽视或者否认电影艺术自身的特殊点。他们把电影看作是戏剧、或文学、或音乐、或美术的延伸和变形。这种观点，在电影成为艺术之前，为争取电影的艺术地位，曾经起过积极的作用。当然在那时也最为流行。以后，这种观点长期延续下来。最突出的，是一位苏联学者在五十年代提出的看法。他这样说：

“一种艺术并没有任何的特性，也没有它自己特殊的‘内在规律’。因此，各种艺术的理论，首先应建筑在研究艺术的共同规律及其内在发展规律的基础上，也就是美学的基础上”（彼德罗夫斯基：《究竟什么是电影》，转引自瓦尔垣诺夫《论电影特性问题》。《论电影艺术的特性》，中译本、第16页）。这是这种观

点的最为直白的一种说法。按照这种说法的逻辑推演下去，只要研究了美学，解决了美学问题，也就等于解决了任何一门艺术的问题。这是以艺术的一般规律代替各种艺术的特殊规律的最典型例子。比这种说法隐讳一点的，是把电影看作是文学，是戏剧，或美术和音乐。在我国早期电影理论中，就有“影戏者，戏也”之说。这一定义的提出者徐卓呆，虽然也强调要“十分了解活动影戏的本性”。但他还是把电影归入戏剧一类，称电影为“无音剧”。（徐卓呆：《影戏学》，第153页和4—6页，上海华光商业社图书部1924年出版）侯曜也有过同样的观点，说：“影戏是戏剧中之一种”（侯曜：《影戏剧本作法》卷头言，泰东图书局1925年出版）。但后来他又改变说法：“电影是文学；电影是活的文学。”（侯曜：《电影在文学上的位置》，《民新》特刊《玉洁冰清》，1926年出版）侯曜前后的说法虽然不同，但求同的思维方式是一致的。但杜宇又有“影戏，动的美术也”（转引自伍矜蘋：《导演但杜宇》。《晨星》第4期，1924年上海出版）之论。追求电影和其他文学艺术相同点的这一类艺术家和研究员，几乎都不愿对电影自身的特性作深入的探讨。而以为掌握了文学艺术的共同性，也就等于掌握了电影艺术的本质特征。

和求同论者截然相反的，是求异论观点。这种观点，只注意电影艺术不同于其他艺术的特殊性，而排斥甚至否定电影与它们艺术之间的普遍性。他们要求电影只表现电影和其他艺术绝然不同的东西。这种理论最早的实践依据，是法国先锋派电影以及苏联早期蒙太奇学派电影（或称之为“理性电影”）。虽然，他们也常常把电影类比为美术或音乐，但实质上是排斥文艺的共同性，特别是电影的叙事功能。

譬如，曾经拍摄过《贝壳和僧侣》的法国先锋派代表人物之一的杜拉克，就提出过所谓“整体电影”理论，主张：“电影作品应该排斥一切外来的美学而寻求本身的美学”；“只通过视象结构上的安排来表达情绪。而摈弃作为文学传统所惯用的一切叙

事性的、心理的和戏剧的因素，也就是‘用全面的协调，用明暗、节奏和面部表情的和谐来产生感情’。”（转引自阿杰尔：《电影美学概述》，中译本，第9页）意大利的卡努杜也说：“不要在电影和戏剧之间寻找相同点”，它们“没有任何本质上的共同点”。（卡努杜：《电影不是戏剧》。《电影艺术译丛》第5期，第57页，1963年出版）苏联蒙太奇学派理论家史克洛夫斯基也认为：“戏剧的和叙述的因素不是电影艺术所固有的”；“在电影中，叙事的原则本身就是值得怀疑的”，（史克洛夫斯基：《电影诗学》。转引自多宾：《电影艺术诗学》，中译本，第247页）爱浦斯坦还曾提出过：“打倒情节与故事”（同上书，第47页）的口号。法国的爱浦斯坦说：“文学首先应当是文学性的东西，戏剧应当是戏剧性的东西，绘画应当是绘画性的东西，那么电影也应当首先是电影性的东西。”（爱浦斯坦：《电影的本质》。《电影艺术译丛》第5辑，第133页1963年出版）在这些求异论者看来，电影和其它文学艺术、主要是叙事文学艺术，有一条无可逾越的鸿沟；实质上是抽掉了电影与其他文学艺术的共同品格，而仅仅着眼于电影的特殊性。放在历史发展的长河中，从历史角度考察，这种求异论观点，是在电影成了艺术之后才被提到日程上来的。电影成为艺术是产生这种论点的前提条件。如果说，求同论是为了争取电影的艺术地位，那么，求异论是在电影成为艺术后，又为争取它的独立地位，也就是说使电影成为一种独立艺术，而作出的舆论努力和原则概括。经过二十多年的电影实践，人们已不再满足于电影是戏剧、是文学的种种类比，而要独立探讨电影的自身规律，寻求电影的本性。所以，他们更喜欢把电影比作没有叙事特征而具有鲜明节奏感的音乐艺术，说电影是“光的音乐”，是“一种无声的旋律”。（转引自阿杰尔：《电影美学概述》，中译本，第5和13页）捨弃历史条件，用辩证逻辑的分析方式加以理论抽象，这种离开文学艺术一般特征而孤立地寻求电影独有的特殊性的做法，则使自己陷入了另一种片面性。从

表面形态看，这两种观点，相互对立，水火不容，而实质上他们的思维特征和论证方式是同质的，都带有形而上学的观点。苏联导演格拉西莫夫在后来总结早期苏联蒙太奇学派的经验教训时指出：“在无声电影时期存在过一种把电影与一切其他艺术对立起来而局限于探求所谓电影特性的显著倾向。由于力图肯定电影是一种独立艺术而产生的这种倾向，使许多导演和电影评论家走向虚无主义的道路，否定其他一切艺术的经验。”（格拉西莫夫：《论电影导演的业务》。《苏联电影艺术的技巧问题》，中译本，第5）页格拉西莫夫的这一概括大体说来是符合实际的。

第二、手段论与对象论的对立。

不论是手段论者还是对象论者，对电影本性的探讨，都是从电影创造的客观方面——物质手段或表现对象的角度来考察电影、建立对电影认识的基本观念的。手段论者认为，决定电影艺术本性或特性的，主要在于它使用的材料、手段和由此确立的艺术形式。在1956年苏联关于电影艺术特性的讨论中，涅米施就持有这样的观点。虽然作者也提到研究艺术特性要研究“客体、主体和反映（认识）形式”这“三个要素”；但是他强调说，“艺术所特有的因素”是“塑造艺术形象的材料、手段和规律”。所以，“为了确立电影的特性，首先必须说明电影形象的特性，亦即阐明电影形象的材料、手段和规律。”涅米施：《论电影艺术的规律和手段》。《论电影艺术的特性》，中译本，第35页—36页柯兹洛夫也认为：各种艺术的“特殊差异”，“归根到底决定于描写现实的”艺术的“基本形式的根本差异”。（柯兹洛夫：

《论电影艺术的综合性》。《论电影艺术的特性》，中译本，第67页）持手段论观点的人，几乎都忽略电影内容而孤立地去从形式上寻求电影本性。他们把构成电影艺术的材料、手段以及形式看作是可以超越内容的单独存在。这样，他们就把自己的见解的合理性成份纳入唯手段是论的片面性之中。这种理论主张的主导思想是忽视手段和对象、内容和形式以及其两对矛盾之间的内在统

一性，看不见它们共生共存，失去一方、另一方就不再存在，两者始终统一为完整的有机体。这种理论在实践上的后果，是导致要叙事电影（故事片）的艺术手段，无所不能地表现一切对象，担负起它无法担负的诸如宣传当前政策或成为教科书和历史文献的任务。五十年代前期，我国电影《土地》的创作，从指导思想到创作实践、都具有这种电影艺术特性论的色彩。尽管《土地》创作者和领导者们当时未必知道有这种理论，但实质上是与这种艺术思想相通的。所以，当这种理论一出现，就遭到另一种主张的反对。堪德拉基指出：“许多艺术家和理论家在研究艺术特性时，往往集中主要注意力去弄清艺术形式的特点。他们单纯从艺术形式中去寻求艺术与其他社会意识形态的区别。”接下来，作者举出影片《茹阔夫斯基》的创作失败和《巴甫洛夫》的成功作为例证，阐明艺术不能担负起科学的任务。当他建立自己的论点时，却又走到另一极端，由此得出结论说：“其特性首先在于它的内容”。（上述引文，均见堪德拉基：《论艺术的特性问题》。

《论电影艺术的特性》，中译本，第78页）苏联另一位研究家彼奥特洛夫斯基对这种观点表述得更加明白：“如果文学语言不是用来创作短篇、中篇和长篇小说，而是用来写科学论文或新闻报道，我们就会了解到，问题并不在于文学语言，而在于描写对象本身”。作者认为，科学的“对象是规律”，艺术的“对象是典型”；而典型的事物在各种艺术中的“不同的表现也就成为各种艺术的不同的特殊的对象”。由此，他认为。“艺术电影”的对象“是揭示出人物性格及其相互关系等的典型性的运动”。

（彼奥特洛夫斯基：《论电影的对象特性》。《论电影艺术的特性》，中译本，第53—57页）同上述论点一样，它也有自己的合理性成分。但从整体考察，它显然也存在根本性弱点。在这种观点看来，艺术描写对象可以脱离艺术表现手段而单独存在，从而又走向另一极端。不论是对象论者或手段论者，他们的思维方式也是同质的。两者都不重视艺术对象和艺术手段的矛盾统一，

忽略它们互相作用，共为一体；在两种因素的联系中，结合中，共凝中，决定电影艺术的特殊本质。当然，这两种论者还都不会从更多的方位、层次，去更深入地全面地寻求电影本性。

第三、蒙太奇论与长镜头论的相峙。

以巴赞为代表的长镜头理论，是在对苏联早期的蒙太奇学派、特别是爱森斯坦的观点进行争辩中建立的。这样，蒙太奇论者也就既在电影艺术的写实叙事方面，以求异论在创作实践上的表现——所谓“诗”电影，与求同论在创作实践上的表现——所谓“散文”电影相对峙；又在电影镜头的表情达意方面，与长镜头理论互争衡。无论是蒙太奇论者还是长镜头论者，他们都是从画面镜头这一电影构成单元的角度来深入探讨电影艺术本性的。

蒙太奇论点的著名论点，就是人们所熟知的，爱森斯坦一再申明的：“把无论两个什么镜头对列在一起，它们就必然会联结成一种以这个对列中作为新的质而产生出来的新的表象。”（《蒙太奇在1918》，《爱森斯坦论文集》，中译本，第348页）这位电影艺术大师在后来虽然一方面救正了自己过去“迷恋于在正常的电影结构和电影构成的条件下并非典型的那些可能性”，“对于被对列的镜头本身的性质，却没有给予应有的分析性的注意”的偏颇；但另一方面他仍强调地提醒人们：“只注意‘镜头内部的’内容的做法，在实践中就会导致蒙太奇的衰退和由此产生的一切后果”。（同上，第350页）站在今天的历史角度看问题，应当说蒙太奇论者对电影本性的探讨的重点以及他们的主要贡献，是在镜头与镜头之间的组接所产生的独特效应方面；在他们那里，单个镜头本身的处理是服从于镜头组接需要的。早期蒙太奇理论的实践基础是无声电影。在言语不能直接进入电影构成的前提下，镜头的含意功能就占有更突出的地位。有声电影以后，蒙太奇理论有很大发展，几乎成为一个庞大的体系，但它的研究重点始终是在镜头与镜头之间的连接方面。

巴赞的长镜头理论，与蒙太奇理论相反，它的着眼点是探讨

单个镜头内部的表现力，并从这里出发去发现与开掘电影艺术的本性，由此提出他那著名的“摄影影像的本体论”观点。这位电影理论家认为：电影的性质和摄影一样；“摄影与绘画不同，它的独特性在于其本质上的客观性。”“一切艺术都是以人的参与为基础的；唯独在摄影中，我们有不让人介入的特权。”而“电影的出现使摄影的客观性在时间方面更臻完善”。（《摄影影像的本体论》。《电影是什么》，中译本，第11—13页）基于这一规定，作者一方面划出蒙太奇运用的界限，认为蒙太奇的使用必须“遵守空间的统一性”原则。“若一个事件的主要内容要求两个或多个动作元素同时存在，蒙太奇应被禁用。”否则，“蒙太奇远非电影的本性、而是对电影本性的否定”。（《被禁用的蒙太奇》。《电影是什么》，中译本，第60和59页）另一方面，他又着重探讨了“景深镜头”的艺术表现特点和多种可能性。（《电影语言的演进》。《电影是什么》，中译本，第63—82页）巴赞盛赞：“奥逊·威尔斯的全部革新是以系统地运用久已摒弃的景深镜头为出发点的。”（《真实美学》。《电影是什么》，中译本，第286页）他认定：“新现实主义首先是一种本体论立场，尔后才是美学立场。”

（《导演德·西卡》，《电影是什么？》，中译本，第333页）这样，巴赞就把对电影单个镜头内部表现力的探索及其运用，提到艺术真实性、电影本性的原则高度。巴赞理论是有声电影、特别是第二次世界大战后电影发展及其艺术实践的产物。电影胶片和光学镜头性能的不断改进，大大提高了单个镜头内部影像的质量和容量；移动摄影的更加灵巧多变，也大大丰富了单个镜头自体的变化。巴赞理论无疑是具有价值的。但也应当说，这位理论家对蒙太奇理论的批评也有偏颇。他批评蒙太奇理论的主要依据是库里肖夫的“莫兹尤辛试验”。这种把问题推向极端尔后加以证明的做法，对科学试验来说，当然是完全可以允许的，而且有利于加深人们对于事物特性的认知。但不应把这种特殊推演为一般。所以，爱森斯坦自己对此也作过检讨。巴赞所批评的恰恰也是爱森斯坦自己已经检