

外国电影理论名著

影片的美学

〔苏〕B·日丹 著

中国电影出版社

影片的美学

（美）詹姆斯·克拉夫斯 著

王逢振 译

中国电影出版社



（京）新登字001号

外国电影理论名著

影片的美学

〔苏〕B·日丹 著

于培才 译

中国电影出版社

1992

В. ЖДАН
ЭСТЕТИКА
ФИЛЬМА

Москва «Искусство» 1982

内 容 说 明

本书作者为苏联艺术学博士日丹教授。在本书中作者分九个章节研究了当代电影的基本理论问题，从电影形象和电影语言的特性、银幕的假定性和非假定性到艺术方法这一极其重要的理论问题，对影片的结构、电影剧本这一影片的内在形式、电影与技术进步、现代主义美学等也分别进行了阐述。

责任编辑：高 川

封面设计：乃 萱

影片的美学

中国 电影出版社出版发行

(北京北三环东路22号)

宏伟胶印厂印刷 新华书店经销

开本：787 × 1092 毫米1/32 印张：14 插页：平：2
精：5

字数：330000 印张：4000册

1992年5月第1版北京第1次印刷

ISBN7-106-00563-0/J·0361 定价：(平) 7.50 元

ISBN7-106-00564-9/J·0362 定价：(精) 8.70 元

目 录

绪论	(1)
第一章 电影形象, 它的本性和界限	(6)
表现手段和表现方法	(6)
综合的辩证法, 手段的综合与体验的“总和”	(14)
特写, 或者说表现的高潮	(23)
蒙太奇, 它的方法和形式	(31)
追溯电影的本源	(53)
电影形象内容的界限 文学与电影	(58)
电影形象“撷取”的是什么?	(73)
第二章 电影和技术进步	(80)
电影摄影机的表现能力	(80)
现实性和现实主义	(89)
第三章 电影艺术假定性的本性和方法	(99)
银幕果真没有假定性吗?	(99)
无假定性与假定性的相遇	(118)
“真情要由你们自己去再造”	(140)
为了逼近而后退 谈电影假定性的本性和手段	(150)
假定性和生活具体性	(188)
第四章 影片的结构	(201)
电影形象的机体	(201)
影象和运动, 动作和对话	(207)

多样中的统一：戏剧性的目的·····	(220)
第五章 作为影片内在形式的剧本 ·····	(236)
通向银幕表现的途径 ·····	(236)
“直接”电影和“戏剧性”电影 ·····	(250)
电影形象的统一·····	(275)
第六章 电影表现力的演进 电影的特性和时间的内容 ·····	(299)
电影形象的历史具体性 从无声电影到有声电影·····	(299)
“向彩色看齐” ·····	(315)
电影形象的新内容和新性能 ·····	(323)
现代电影的某些特征 ·····	(330)
第七章 现代主义美学和反电影 ·····	(339)
破坏就是形式的原则·····	(339)
“真实电影”：真实，半真实，虚假 ·····	(360)
第八章 继承与探索 ·····	(372)
“从过去的经验中，要善于取得火焰，而不是灰烬”·····	(372)
对话在继续 作为联系原则的否定 ·····	(380)
第九章 方法的高度真实 ·····	(386)
电影艺术中社会主义现实主义方法的形成和确立·····	(386)
方法的内容和形成的可能性 ·····	(401)
作为一个体系的方法 ·····	(408)
对内容和形式的“意外性”的发现·····	(414)
方法是一种道德立场 ·····	(423)
向明天腾飞 ·····	(430)
结束语 ·····	(434)

绪 论

认识电影艺术及其审美规律和特性，是从感知被我们观众一致称之为影片的、相对独立的、具体的艺术“单位”入手的。电影内容的构成，表明电影艺术的审美具体性和动作性及其艺术的“实物性”与我们的生活是何其接近。马克思写道：“具体之所以具体，因为它是许多规定的综合，因而是多样性的统一。”^①

艺术中的具体性，是独特的、典型的具体性，不过，即使在这里，在艺术作品中，它也表现为一种多样性的统一，反映并表现着生活本身现象的多样性。

电影以这种有如无数个定义组成的多样性的统一，出现在艺术理论面前。作为综合性作品，电影的多样性和具体性，有机地（有时也不是有机地）将各门艺术（文学、戏剧、绘画、音乐）综合在一起，产生那种标明电影特性的独特统一。

电影的特性不仅表现在从一部影片到另一部影片的总体审美中，而且也表现在（必须看到这一特性）一部影片当中，通过艺术的具体性来识别艺术的普遍性，也就是说，通过具体的联系使其达到这一普遍性。

每一部影片不仅有其彼此区别的作者独特的个性特征，而且

^① 《马克思恩格斯全集》，第46卷，上册，莫斯科，1968年版，第37页。（译文参见《马克思恩格斯全集》，第46卷，上册，中文版，第38页。——译者）

也有作为在一部生动的影片中起主要作用的一定的艺术统一、一定的美学体系的创作流派的特征。

电影的过程是一个复杂多面的现象。电影的评论和理论、电影史学和社会学对它的态度是各有不同的。在一般的电影美学中，这种分歧的态度，更准确地说，不同的态度表现为一种内在的相互关系。在这里它们是密切相关的，这种密切性对于弄清电影过程的美学本性和性质，弄清它的普遍规律和起主要作用的艺术倾向是必不可少的。并且，这种密切性对研究一部影片所表现的完整性也是不可缺少的。电影的理论、影片的理论就是从把握一部影片的表现原则入手的。

从美学上研究一部影片，必须首先揭示出它的普遍因素，也就是说，在某种情况下，使一部影片“脱离”艺术个性和历史的独特性，这样才能区别出哪些是它的“一贯的”表现特性和本质及其艺术的可能性。

这种通过局部风格样式的多样性表现的普遍性，便包含着电影艺术带有普遍规律性的因素，这种普遍规律性是由于电影的綜合本性而明显地表现在一部影片的结构中。一部具体影片的表现结构也能够具体地研究整个电影艺术的普遍审美规律，并超越个别的范围，成为电影美学的一般概念。

作者之所以将自己的著作称为《影片的美学》，是觉得所提出的美学和影片这一搭配具有某种假定性。

还有一点意见涉及本书所研究的问题。

电影已历经近一个世纪了。自1895年在巴黎卡布辛林荫道第一次公映起，已经过了87年了。在此期间，产生和确立了电影的经典作品，并得到其他艺术的承认。无论是我国还是外国，都有人大量著书立说，从评论和理论上“阐述电影”。旧电影和新电影这样的概念已经成为日常生活用语。电影学已成为艺术学的一个重要独立分支。

杰出的电影大师、苏联电影学派的奠基人和导师爱森斯坦、普多夫金、库里肖夫、杜甫仁科、图尔金、柯静采夫、罗姆、尤特凯维奇、格拉西莫夫、格洛夫尼亚为电影理论作出了无可估量的贡献。

现代苏联电影学学派，通过H. 列别杰夫、H. 叶祖依托夫、P. 尤列涅夫、E. 苏尔科夫、A. 卡拉甘诺夫、B. 巴斯卡科夫、И. 瓦依斯菲尔德、C. 弗雷里赫、C. 德罗巴申科、C. 科马洛夫、E. 格洛莫夫、Г. 卡普拉洛夫、Л. 皮萨列夫斯基等许许多多人的著作而牢固地确立起来。

研究电影理论和电影学的问题，如今包括文艺学、语文学、哲学、历史和社会学。

但是，无论听起来有多么奇怪，如今论述电影的专著却仍以大量篇幅或从标题本身接二连三提出那些“早已过时了的”问题：“什么是电影”、“什么是蒙太奇”、“电影是语言还是话语”。

这种“过时的问题”并非偶然，它是可以用历史发展的时间和辩证法加以解释的。

每一门艺术的特性都不是绝对的。它总是同本时代的历史条件和状况密切联系的，总是历史的和辩证的。

如今，即使电影已经拥有丰富多样的艺术手段，成为社会发展的举足轻重的力量，本书再次提出这样一些问题也仍不显得过时，即：电影艺术的主要感染力是什么？电影艺术的审美本性是什么？决定电影艺术表现手段和艺术概括形式的特性的是什么？

今天，对这些问题我们得到不同的答案，这是因为存在着不同的立场和流派，不同的观点和标准。它们同样处在一种不断运动和不断变化之中。

当今，世界银幕成为一面反映不同的世界观激烈斗争的镜子，一面反映复杂的社会政治问题的镜子。正是这些决定着对待艺术创作、电影艺术语言的基本问题和探索电影感染作用的新形式和

新手段的分歧态度。

当代文艺中占有重要位置的社会主义艺术的立场和标准，是同左右资产阶级文化的美学思想发展的各种唯心主义观念截然对立的。这种立场和标准是建立在马克思列宁主义美学体系上的，是建立在列宁的反映论的基础上的，它们为科学地、客观地研究艺术的多侧面生活奠定了基础。

在电影史上，对电影特性的看法、理解和探索是各有不同的。企图寻找“纯粹的”特性，一劳永逸的特性，等于把电影的可能性同其他艺术的可能性混为一谈，必然在创作实践中导致并继续导致消极后果。譬如，我们之所以把电影和戏剧相提并论，是因为无论电影还是戏剧均属综合性的艺术。但是二者的综合的本性本身，有如艺术假定性的本性一样，是各有不同的。无论低估其中哪一门的特性，都势必会削弱它们。事实上正像我们看到的那样，有时观众去看戏，却看到戏里简直是在演电影，而有时观众去看电影，却看到一切和纯粹的戏没什么两样。

我们知道，任何一种艺术中的主题思想——无论电影还是戏剧，文学还是绘画——本身还不能使作品成为艺术品。艺术作品的主题思想总是要靠用该门艺术的独特手段加以艺术的解释的。从这个意义上说，电影艺术作品的内容总是“独特的”。

电影艺术的形象是一个复杂而又矛盾的统一体，各种表现因素都在其中彼此撞击，发挥作用。恰恰因此，这个统一体才总是活跃易变的。相对而言，它的活动是有自己的语法、句法和语汇的，它们也就决定着电影的独特语言、影片的独特语言。

在外国的美学中，尤其是在当代，人们都在大谈电影的“精神”，大谈电影的心理物理学的特性，大谈“造型的奇异力量”，大谈电影语言的“无处不在”和感染作用，认为这是形式的表现手法和这种手法所达到的艺术效果的总和，这种总和随着每一项新的研究，会自然而然地不断增大（因为电影表现手段在继续发展）。

结构主义符号学对表现手段、手法和方式，对它们的相互关系和搭配关系的描述或评价（“找出并描述相同和不同的结构”），本身显然不可能使我们真正理解电影作品这一复杂的美学构成物的独特结构的本性。那种往往脱离历史的联系和审美制约性，把这一整体看作是封闭的“自我世界”的企图，其结果只能作出主观印象主义的判断和结论。

此外，研究影片的结构，若不采纳毗邻艺术、吸收一般美学，是不可能对这一结构的特性得出正确的概念的。我们知道，任何一门艺术过去不能，而今也不能孤立地发展。每一门艺术都广泛地吸取其他艺术的艺术经验和成果。

电影美学采纳毗邻艺术的理论和经验，对一般艺术理论也是必要的，它扩大了艺术门类之间的联系，也有可能更彻底地深入到每一门艺术的独特性中去。对于电影这门不仅是综合的艺术而且是最迟的艺术来说，这一点是尤为重要而又必要的。

影片思想艺术的完整性是电影美学的基本创作问题。它紧密关系到正确理解电影形象的特性、电影形象的综合本性及其表现和概括的可能性。思想性和艺术性、构思和体现的密切关系，便组成《影片的美学》中探讨的电影艺术诗学和修辞学、内容和形式的特性、电影假定性的本性和手段、电影形象的统一性和完整性等基本问题的实质。

自然，电影美学并不仅是上述这些问题。它们所派生的其它问题，首先是创作方法和艺术技巧问题也具有相当重要的意义。因为除了上述所言之外，影片应该令人信服、引人入胜，并且，对电影美学来说非常重要的一点是，电影应该能够让人观看……

在《影片的美学》中，作者将继《影片的美学概论》（1972年）中开始的研究，进一步探讨电影形象多侧面统一的本性和特性，通过分析70年代电影艺术发展过程所特有的新侧面和新现象，扩展电影形象的内容。

第一章 电影形象，它的本性和界限、

表现手段和表现方法

一个艺术观念求得“实现”，即成为能供我们欣赏的艺术形象的客观存在，其历程是复杂的、充满矛盾的和各自不同的。

艺术并不仅仅是反映，而且也是改造，是创造，是艺术劳动，是实践。艺术家的思想、他的“内心”视象、信念和思虑应该通过他所完成的作品成为观众、读者和听众的视象、信念和体验，成为他们自己的审美的和道德的财富。

创作永远是一种探求，艺术形象则是一种创造性的发现。只有当我们考察了形象形成过程的全部特性，也就是说，弄清了每一种具体艺术中艺术概括的性质、特点和手段，我们才能正确地理解各种不同艺术的特性。

在任何一种艺术中，艺术形象就好比树芽，从外部吸收阳光，而从内部汲取汁液。在它的内部结构中不停地进行着各种不同元素的斗争。只有经过一系列深深隐蔽的潜在过程，尔后才有我们看得见的形象，这个树冠的“繁荣滋长”。因此，在分析形象成熟的过程时，必须窥探它的核心，既要考察感知的手段，也要考察对所感知的东西进行再加工的“技术”，换句话说，必须设法跨过表面的界限，揭示艺术形象的内部结构，这种内部结构，用亚历山大·勃洛克的形象化说法来说，总是一个“运动着的东西”。

在不同种类的艺术中，形象的成熟过程各有不同，依这种或那种艺术所固有的、不同的把握手段和表现手段而对现实、现实的这个或那个方面、现象和特质的概括具有不同的广度。这些手段也就构成我们通常称作艺术语言的那种东西。

与绘画、雕塑、建筑、音乐不同，戏剧，特别是电影，通常被称为综合性的艺术。戏剧和电影仿佛是把其他艺术的手段结合于自身，然而它们在创造艺术形象时已经是从一种不同的、新的、综合性的质上对这些手段加以运用。

问题在于，在任何一种艺术中，形象的表现结构都是历史的，都有着由该种艺术的表现手段的本性而决定的、相对地不依赖于具体内容的客观独立性（尽管在每一具体场合，这种表现结构是由内容所决定的）。这些决定形象结构基础及其表现力的手段，不仅在很大程度上决定着内容的性质和范围，而且在某种程度上也决定着如何组织和表现这一内容的性质本身（这里我们姑且不论每一艺术作品依创作个性和艺术方法而具有的特点的问题）。

艺术形象就像一个活的机体一样，可以说是由许多细胞——具有相对独立的内在生命的最基本的形态单位组成的。我们通常把艺术形象当作一种结果，当作一个已经形成的整体，一个在某种程度上已经闭合和完成了的世界来加以考察，但是实际上，为了了解某一种艺术的特性，必须考察其中的“形态单位”的运动过程本身，以便看出表现手段如何变成形象的组成部分、形象的艺术躯体，研究它的动态结构。

马克思写道，人的每一种能力——视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉、直觉和思维，对于现实对象来说乃是对后者的某种占有，乃是“对人的现实性的占有”^①。

艺术形象对于人的现实性来说，乃是把握人的现实规律性的

① 《马克思恩格斯早期著作》，莫斯科，1956年版，第591页。（译文参见《马克思恩格斯全集》，第42卷，中文版，第124页。——译者）

一种特殊的审美改造形式，在不同种类的艺术中，这种形式与不同性质的人的能力，或者如马克思所称的“感觉分析器”相联系（这也就决定着各个种类艺术的表现手段的特殊性）。每一种这样的感觉分析器的客观本性，如大家所知道的，具有其特殊的认识能力，像选择性反映的能力。（人们常说，音乐家得有极灵敏的听力，画家得有极敏锐的眼力，这是有一定道理的。）在直接的分析实践中，感觉本身在形成和完善着而成为“理论器”。

列宁曾经强调指出，感觉器官的生理和心理学是属于那些借以构成认识论和辩证法的知识的领域。显然，这也同作为把握现实的特殊形态的艺术和艺术认识论直接有关，因而也同创作的辩证法直接有关。同样显然的是，这种把握（作为同现实的特殊联系）的形式和手段是这一种或那一种艺术的独特表现力的所在。换句话说，必须首先弄清，在这一种或那一种艺术中对这一现实是以何种手段去把握的。

一种艺术与现实的关系恰恰也就决定着该种艺术的表现手段的特殊性质。表现手段并非与艺术构思和反映对象毫不相干。

艺术家每产生一个创作构思，总是要考虑到该种艺术的可能性、它的表现手段和材料，超越了这些界限，形象的内容不但无法发展，而且不能存在。

某一种艺术的内容恰恰是在这种可能性中并通过这种可能性才得以具体化的。对艺术内容的感受根本不可能脱离对形式的感受。内容是多种多样的、无穷无尽的，同样，形式也是多种多样和无穷无尽的。

别林斯基一向重视诗的形式，例如他这样评价一首诗：“……这里面没有一行这样的诗句，少了它诗歌便只是一堆粪土，而不是艺术。”^①

^① 《别林斯基全集》，第12卷，苏联科学院出版社，莫斯科，1956年版，第319页。

在每一种艺术中，形式都是处于对表现材料和表现手段的复杂的从属关系中。对表现手段的相对独立性、能动性和洞察现象实质的能力估计不足，往往会导致不理解或错误地理解一种具体艺术中形象内容的特性。这是一个不可分割的统一过程，它证明着内容和形式的辩证统一。列宁说：“由于形式不成熟、不牢固，我们无法采取继续前进的重大步骤来发展内容。”^①无论是构思的思想还是表现构思的手段即形式的手段，都恰恰是在创作过程本身中确定下来和具体化的。

列夫·库里肖夫20年代的创作的实验性质曾多次被评论界当作指责他追求形式主义的口实。对一种新的艺术的表现可能性进行探索，进行教学和美学的实验，往往的确会超越内容，内部的东西退居于外部的东西之后。但是不能不承认，这种探索在某种程度上对于一种新的艺术来说是不可避免的。库里肖夫的贡献恰恰在于，正是他研究了电影艺术的“工艺”，并且在某些情况下开辟了电影表现力的新领域。表现手段（或者说形式的手段）同时也是认识手段。它们作为独特的“感官”对所要感受的现实性质给予能动的作用。

每一门艺术的表现手段都有其独特的创造性的历史。它们的形成、发展、完善和巩固是一个历史的过程。推动它们发展的首先是内容、艺术构思、“把握”和表现的过程本身、艺术的方法。马克思说，“颜色和大理石的物理性质没有超出绘画和雕刻的范围。”^②

爱森斯坦、普多夫金、杜甫仁科在拍摄每一部新的影片时都对表现手段提出新的思想上创作上的任务，从而不断丰富和扩大

① 《列宁全集》，第8卷，第378页。（译文参见《列宁全集》，第7卷，中文版，第384页。——译者）

② 《马克思恩格斯论艺术》，二卷集，第1卷，艺术出版社，莫斯科，1967年版，第67页。（译文参见《马克思恩格斯全集》，第46卷，上册，中文版，第121页。——译者）

了表现手段的可能性，这些手段在电影艺术向前发展的过程中具有了相对的独立性，并作为艺术认识的创造性经验而被巩固下来。离开了这个过程，就不可能得到发展。如同任何一个有机的现象一样，艺术的本性显然也有其“继承性”和符合人类感受能力的、相对“永恒的”规律。所以，表现手段具有一定的合乎常规的稳定性，因而同内容本身的演进相比，它的发展具有一定的缓慢性。艺术中的情况正和科学上是一样的，在科学上至今还在使用发现于两千多年以前的欧几里得几何定律，尽管后来早已有了洛巴切夫斯基和爱因斯坦的新发现。

格里菲斯、库里肖夫、维尔托夫、普多夫金和爱森斯坦初期影片的蒙太奇形式，就其基本性质而言，至今依然存在，并被今天的电影艺术积极地运用着。

谈到表现手段在创作过程中的作用，也必须注意到这个问题的另一方面。艺术家的创作想象必须依赖于表现手段和材料，但并不完全从属于它们。更确切地说，艺术家并不仅仅用他那种艺术的手段来观察和思考，他还要使这些手段服从于新的构思，新的艺术思想，因而每一次都要同这些手段的客观逻辑和历史地形成的创作实践发生一定的矛盾。

我们知道，在绘画史上，例如拉斐尔、列奥纳多·达·芬奇、伦勃朗，并不是一贯遵循透视结构的客观规律的，而是在一定程度上违反它们的逻辑，以便揭示出所描写对象的本质和作者对待它们的态度。他们使这一逻辑服从于造型结构在艺术含义上的统一，并且因而往往招来别人的指责，说他们犯了最基本的几何学和解剖学上的错误。譬如，不止一次有人论证过，《西斯廷圣母》中圣婴基督的左手从解剖学上来说是不正确的；在拉奥孔雕像中，疼痛的愁惨面容同整个身体的、疼痛时肉体痛苦的生理状态不符。伦勃朗为了创造情绪上紧张的气氛，在人体上用光时，往往不顾画中画出的实际光源。亚历山大·勃洛克曾说过：“……我在语法

上的每一个过失……都不是偶然的，那后面藏有我内心割舍不掉的東西；换句话说，我觉得就该这样‘唱出来’……”^①

亚里士多德在《诗学》中就曾为这种“错误”、这种违反外表逼真的现象做过辩解，他说，如果艺术作品“写的是不可能发生的事，他固然犯了错误；但是，如果他这样写，达到了艺术的目的……那么这个错误是有理由可辩护的”^②。

真正的艺术都具有自己独特的、不是自然的、日常的，而是具有内在含义的“光源”，这种创造性的“源”对自然现象或事实给予艺术的分析，对其中主要和重要的东西加以肯定。可见正是对历史地形成的常规及其客观逻辑的违反，常能导致创作的新发现。

艺术家的创作构思必须从属于表现手段及其逻辑的特点，但这种从属是极其复杂而充满矛盾的。这种从属的特殊性质首先是决定于概括的方式方法，即决定于在一部艺术作品中是如何再现生活的。因此，一个形象的成熟过程也是极其复杂而充满矛盾的，它所要克服的，不仅有直接的生活素材的阻力，而且还有表现手段的阻力。素材和手段的这种阻力，是通过对它们进行组织的过程，通过表达的方法本身来加以克服的，实际上，形象的内容与形式的特性也就是由这里而产生的。

当然，表现手段单就其本身而言，还不足以向我们说明一种艺术及其形式的特殊结构的审美特性。我们知道，形式绝不仅只归结为表达的手段。手段仅仅划出了一种艺术的界限，离开了表达现实、理解现实的方法，离开了对现实的态度，这些手段本身并不具有决定性的审美意义。德漠克利特就曾经说过，无论悲剧

① 《A·勃洛克文集》，八卷集，第8卷，国家出版社，莫斯科—列宁格勒，1963年版，第301页。

② 亚里士多德：《诗学》，国家文学出版社，莫斯科，1957年版，第128页。（译文参见亚里士多德《诗学》，人民文学出版社，1982年版，第92页。——译者）