



运动中的艺术

• [苏] H·瓦依斯菲尔德 著

中国电影出版社



运动中的艺术

瓦依斯菲尔德 著

刘小中 译

中国电影出版社

1990 北京

ИСКУССТВО В ДВИЖЕНИИ

Современный кинопроцесс;

исследования, размышления

据 Издательство «Искусство»,

Москва, 1981 版译出

内 容 说 明

电影艺术自诞生以来经历了明显的变化：电影艺术在运动中、发展中，电影科学也要随其运动有所发展。以上是本书作者的写作主旨。他认为通过电影的变化研究它的一般特征、电影与观众对话的规律性、电影的现代表现形式、今天与昨天的联系等是有益的和有趣的。

作者以社会主义的文艺观点考察了银幕含义表达力的演变和银幕的美学规律。我国电影工作者和喜爱苏联电影的观众会对他的观点和论述感到亲切和易于接受的。

责任编辑：辛 进

封面设计：孙 飞

运动中的艺术

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：850×1168毫米1/32 印张：7.125 插页：2

字数：160000 印数：1500

1990年 4月第1版北京第1次印刷

ISBN 7-106-00243-7/J·0184

定价：2.90 元

目 录

陡峭的坡路·····	维克多·史克洛夫斯基(1)
绪论·····	(4)
一、关于电影影象的本质·····	(6)
1. 关于银幕的照相性·····	(6)
2. 疏远与接近·····	(27)
3. 更新的认识·····	(34)
二、电影的性格与性格的电影·····	(39)
1. 性格的演变·····	(39)
2. 集体肖像·····	(44)
3. 性格的结晶·····	(46)
4. 性格和缺乏个性·····	(52)
5. 废除性格? ·····	(60)
三、结构·····	(68)
1. 结构是过程·····	(68)
2. 结构的形象性·····	(74)
3. 沉默的声音、有声的沉默·····	(81)
4. 协同表现力·····	(87)
5. 完整性·····	(91)
6. 结构的个性性格·····	(95)
7. 场景的统一和动态·····	(103)
四、蒙太奇形象性的特征·····	(117)
1. 画面是表现出来的和没有表现出来的动作·····	(117)
2. 景的变换·····	(127)
3. 心理特写镜头·····	(130)

4. 直接动作和反射动作·····	(138)
5. 内部动作·····	(143)
五、时间与空间：既冲突又统一·····	(150)
1. 过去、现在、将来·····	(150)
2. 空间的世界·····	(160)
3. 节奏与无节律·····	(165)
4. 对照、冲突和创新效果·····	(172)
六、电影艺术过程与电影理论·····	(191)
1. 形 成·····	(191)
2. 同一性和多样性·····	(196)
3. 预 测·····	(200)
4. 主观性与系统性·····	(203)
5. 戏剧理论研究的尝试·····	(212)
6. 再谈“分子”和研究方法·····	(216)
7. 关于研究对象的争论·····	(220)
结束语·····	(225)

陡峭的坡路

维克多·史克洛夫斯基

大约在十年前，我为《明天与今天》一书写了书评。文章取名为《电影学与电影影象》。那本书的作者是我的朋友和战友——伊利亚·瓦依斯菲尔德。

伊利亚·瓦依斯菲尔德曾受过真正的电影艺术教育。吉加·维尔托夫学电影艺术是从在打字机上打剧本开始的。瓦西里耶夫兄弟是以辅助工作人员的身份进入电影界的，他们曾是剪辑师。他们反复剪辑影片，亲手进行操作，用手指捏着一个个镜头的胶片，他们在不折不扣地实践着。伊利亚·瓦依斯菲尔德是在莫斯科电影制片厂学习电影艺术的。他曾在旧楼里工作。通向那里的是一条陡峭的坡路，走起来十分困难。瓦依斯菲尔德的老师是爱森斯坦、普多夫金和电影制片厂本身，它是一所很好的，艰苦的学校。

编辑的职责是把一个作者或导演的经验传播到另一个人的作品中去，就象蜜蜂给花授粉一样。此外，还要和没有经验的作者作斗争，因为他们以为自己的作品已经完成，会奇迹般地自动从纸上飞到银幕上……

人们曾经赞叹中世纪最负盛名的神学者之一——圣奥古斯丁，说他能够不出声地读。显然，在那个遥远的时代，纸上的记录被看作是手帕上打的结，牲畜身上的烙印。那种传达思想的系统要求高声朗读。印刷术、字母和活字的采用决定了“传说”一词要被“文学”所取代。文学离不开活字版。排字是可敬的必不可少的工作。

电影的出现带来了接触现实的新方式，其接触的程度几乎可以和文字、文学相提并论。我指的是镜头：电影镜头是划时代的现象，它的意义还没有被充分估计到。但我们知道，现在人们连做梦都免不了要受电影的影响。

当一个导演，哪怕是很有才气的导演，改编文学作品时，他需要引路人。当一个文学家开始涉足电影时，也需要引路人。甚至连布尔加科夫也不例外。顺便提一下，瓦依斯菲尔德编辑曾与其共过事。

照相技术改变了人类：思维的过程、思想变换的过程、细节特写的过程都发生了变化。电影以另一种方式感受生活，以另一种方式思考，以另一种方式呼吸。对现实的反映，形象的冲突与对比，一切都和以前不同。当我们走在街上时，我们对它的观察是和普希金时代不同的……

电影理论家们拥有目前还很罕见的才能，他们不仅能够看到电影，而且能够感觉到它的充满生机的呼吸。正象以前很少有人会默读一样，电影理论家具有电影视象功能。

伊利亚·瓦依斯菲尔德是帮助人们发现和培养电影视象的教师。他也是帮助电影认识自己潜力的人。

理论有时与人类智慧的发展并行，有时又成为这种发展的先导。苏联电影理论以前是繁荣的，今后仍将是繁荣的。

电影艺术理论家伊利亚·瓦依斯菲尔德善于发现昨天产生的潜力，善于预见明天将出现的困难。他的理论与历史有着不可分割的联系。他善于通过个别的影片洞察电影艺术的总体。

伊利亚·瓦依斯菲尔德这本书的书名和副标题很长，甚至可以说很难懂。但电影的道路不象乘电梯，它是山间的道路。伊利亚·瓦依斯菲尔德的文笔深入浅出。

作为教育家，作为艺术家的朋友，他善于批评一部作品。这需要发有发自爱护之心的无情。

伊利亚·瓦依斯菲尔德不仅是一位优秀的电影研究工作者。

他是推动事业本身向前发展的思想家，他把艺术的奥秘变成了实践和现实。正因为这一点，我才能够如此坦率地评价伊利亚·瓦依斯菲尔德，不为我们之间存在多年的友谊而有所顾忌。

绪 论

运动中的艺术……

电影艺术自诞生以来经历了显而易见的变化，在当代它也在变化着。虽然就其本质而言，电影艺术与近一百年前没有差别，但在许多方面它已经发生了变化。当前运用银幕手段对现实进行的艺术把握是在不同的维度上进行的。影片的内容容量变化了，新的色彩丰富了银幕的形象语言，银幕对千百万人的影响力（直接的影响和通过电视的间接影响）空前地增大了。

可以说，在我们这代人生活的年代里，第二次诞生了电影艺术，第二次发现了电影艺术。

通过电影成长的飞速演变，研究电影的一般特征，电影与观众对话的规律性、电影的艺术形式的现代表现、今天银幕与昨天银幕的联系等是有益的和有趣的。

运动中的艺术……

这个书名反映了笔者考察银幕含义表达力的演变和银幕的某些美学规律的愿望。

列宁在谈到各种规律时（不仅仅是我们这里研究的美学规律），强调了规律的不完整性和相对性：“规律把握住平静的东西——因此，规律、任何规律都是狭隘的、不完全的、近似的。”^①

艺术为即兴性和主观性提供了如此广阔的天地，那些把艺术规律说成是某种一成不变的僵死的东西的企图是不能被接受的。如果引用亚里士多德的离奇说法，我们可以说，创作的客观规律“对未来而言没有僵化”。

① 《列宁全集》俄文版第29卷，第136页。（译文见《列宁全集》中文版第38卷，第159页。——译者）

但还有问题的另一面。创作，即使是独辟蹊径的创作，也是有规律的：富有生命力的艺术传统会得到继承和发扬；同时由于对社会现实的认识的扩大和加深，由于电影表达力的新的潜力的发现，这些传统正在实践中被推翻、被改造。

具有代表意义的是在电影科学中，特别是在苏联电影大师爱森斯坦、普多夫金、罗姆、柯静采夫、尤特凯维奇的著作中，在我国的银幕研究工作者的著述中，在萨杜尔和托埃普利茨的关于世界电影史的著作中，在四卷本《苏联电影史》中，个别人的独创性的艺术探索往往是借助银幕生活的一般规律加以评价的，是在发展中考察的。

运动中的艺术……

在《电影艺术是这样起源的》那本小书中，我曾试图把银幕作品和电影理论著作放在一起加以考察。这是现实本身提出来的任务。本书将继续这一尝试。电影理论和电影本身是不可分割的。可以预见，在未来的电影史著作中，这个认识世界的统一过程的两个方面会结合在一起。这是必然的。

通过分析电影造型的本质、剧本和影片的结构、蒙太奇思维的独特性、情节与性格的特性，笔者要达到的目的不是要全面涉及各个年代的材料，而是要使分析的影片，无论是苏联的还是外国的，与所研究的问题相一致，探求银幕历史演变的逻辑。

一、关于电影影象的本质

1. 关于银幕的照相性

电影的照相本性、影象的纪实可信性一向被认为是电影的特征。

的确，电影的前身是照相。电影的始祖是照相技术的发明人达盖尔。

在电影银幕上照相影象变活了：人在走动，海浪拍打着海岸，小草在摇曳，白云在大地上空飘然而过。

银幕上再现了以前无法再现的东西——记录着现实本身的运动。置身幽暗的电影厅中，人们可以在洁白的幕布上看到广大观众以前看不到的东西——伟人们生活中的具体事情，比如列夫·托尔斯泰在亚斯纳亚·波利亚纳骑马，与农民的孩子们在一起；或是在遥远陌生国度发生的事件。所有这些~~些~~都是运动着的。

不能通过视觉感知的领域缩小了。人对日常生活，对世界的感知范围迅速地扩大了。以前不让外人看到的东~~西~~被置于大庭广众之中，这些突如其来的东~~西~~既新奇，又真实可信，使人们惊讶不已。

起初观众把这些看成奇迹。后来奇迹变得屡见不鲜了。

在此后的年代里，电影越来越多，它们越来越多地向人们讲述他们的生活和问题。而电影摄影一直保持着自己的前身——照相的基本特征，即把物体记录在胶片（感光板）上；该物体的存在不以摄影者的意志为转移。

照相是真实的，银幕景象也是真实的。

电影影象的这个特点，在不同时期不同国家的电影书籍中有不同的名称：如可信性、照相性、事实性、物理现实性、纪实性等。最通行的术语是照相性。

照相性有时是指再现被拍摄物体的方法（借助于照相机）；有时是指再现的性质，即它的真实性、与实物的一致性；有时则强调一种带贬义的风格评价（消极地摹写物体的最醒目的，偶然“撞到”物镜上的外部特征）。

但在更多的情况下，照相性是指再现于胶片之上的被拍摄物体的客观的纪实性的本质。

这种观点在我们的思想上，在常见的评论中已深深扎根。为了表明这一点，我从几位观点相似或不相似的作者的著作中引几段话：

“影片和照片一样，应该记录并揭示物理现实性”。只有这样的影片“能够深刻地挖掘材料的本质，能够给人以其他艺术不能给予的享受。”^①

“电影也许首先是语言，此外，它是现实本身！”^②

“正象我们以前看到的，电影仍然首先是照相，而照相艺术是一切艺术中最少主观性的艺术……”。^③

“在我们看来，电影是照相客观性在时间方面的完善……”。^④

“电影的核心是照相，而照相不是艺术……〈……〉但电影中不仅仅有照相。电影中有一些因素，它们和照相技巧相结合，创造着艺术……”。^⑤

类似的说法可以举出几十条（笔者在早期著作中也持类似看

① 克拉考尔：《电影的本性》，莫斯科艺术出版社1974年版，第65页。

② 马尔丹：《电影语言》，莫斯科艺术出版社1959年版，第21页。

③ 雷诺阿：《文章、谈话、回忆、剧本》，莫斯科艺术出版社1972年版，第135页。

④ 巴赞：《电影是什么？》，莫斯科艺术出版社1972年版，第45页。

⑤ 梅耶荷尔德：《多里安·格雷的肖像》——1918年的讲稿，见《电影史论文集》第六集，莫斯科艺术出版社1965年版，第18页。

法),这些说法以不同的措词表达了一个主要思想:电影起源于照相;电影影象记录着实物、现实,是真实的,符合事实的。

但是关于照相性的提法是否足以使人们理解今日电影丰富的表现形式和潜力呢?

问题是复杂的。至少有两个问题与它相联系:

第一,电影影象的本质是否仅仅限于逼真地记录被选择的现实,限于照相性?

第二,随着电影的发展,银幕真实性是否在改变?可否把“照相”和“照相性”仅仅看作不变的,处于静态的概念?可否仅从技术观点考察它们?梅耶荷尔德早在1918年提出的关于在电影中照相与某些“创造着艺术”的因素相结合的猜测还没有被证实吗?

照相仅仅被用于摹写拍摄对象的年代早已成为过去。

随着照相的发展,它已不能单靠再现实物、记录人物外貌或事件取胜。配景缩小法、用光、距离的选择逐渐成为形象地表现拍摄对象的方法。

个性形成了:我们可以区分出罗琴科和马戈利纳吉的作品,纳佩利巴乌姆和伊格纳托维奇的作品。

“绘画”和“照相”两词在构词上有相似之处不是偶然的(严格地讲,照相和绘画有着相似的原则——塑造视觉形象;不同的是表现构思的手段)。

不能在“照相”和“记录”两个概念之间划等号。以信息准确性把物体记录在胶片上,这只是照相的功能之一。在这个领域,它有着类似电影的分类。除被人们约定称为“艺术摄影”的照片之外,还有为科研、教学等作图解的技术辅助性、信息性照片。因此,当我们现在讲“电影影象的照相本质”时,这一提法已不具有照相发明时的那种单一意义了。

“照相性”不仅意味着“准确性”或“可信性”。生活本身、照相的演变使这个概念获得了新的意义。

众所周知,在电影艺术诞生的最初年代里,在卢米埃尔兄弟

的《火车到站》、《工厂放工》等纪录片之后,出现了另一种影片。在梅里爱导演的影片《奇怪的旅行》中,没有象卢米埃尔导演的影片中那样拍真火车,而是用了模型。玩具火车被放置在玩具组成的环境中。梅里爱的另一部影片《月球旅行记》是幻梦剧,与自然的现实毫无共同之处。梅里爱主张电影艺术应反映幻想。当然,即使这些影片,就其本质来说也是照相性的,不过那里的景物显然是假定的。

由此看来,在电影艺术的源头上,就已经并存着照相式的纪实性和……反照相性。

“卢米埃尔——梅里爱”这一模式说明早期电影中并存着两种特性,即纪实性和它的对立物。这一观点在许多电影史著作中,无论是早期的,还是新近出版的,都可以见到。青年电影科学工作者以及从邻近学科转向电影艺术的研究者、批评家,一般都从这一模式出发,认为银幕影像的起源是二元的。一方面,它是信息性的(卢米埃尔兄弟),另一方面,它是构形性的,创造性的(梅里爱)。

所有这些都是正确的,并且在一定范围内是不容置疑的。但这仅仅是在一定范围内,而且是很狭窄的范围内。

卢米埃尔——梅里爱模式的弱点在于它只是反映了拍摄技术和性质的差异,它概括性不足,而且相当肤浅。

但是电影的本质对于这种关于自己的解释不是无动于衷的。

把电影的两项原则对照提出,这本身就反映了它们的冲突性,或曰紧张性、不吻合、分歧、对抗。

电影理论、电影史书籍是怎样反映银幕影像冲突性这一事实本身呢?研究者们是怎样对比,协调照相现实性和非照相“反自然性”的关系的呢?

结论有时产生于对真理的小心翼翼的探索,但更多的时候是思维公式化和简单化的产物。提法虽然五花八门,但仍然可以理出一些流派。让我们分析一下其中的几支。

克拉考尔倾向于片面的结论。从他的许多议论可以看出，他否认一切不能塞入电影即“物理现实性”这一观念的东西。比如悲剧就遭到了这种命运。如何看待悲剧？它可不是纪实性、照相性的。它完全是虚构的。“我敢断言，”克拉考尔写道，“电影和悲剧是不能共存的。”^①

卡斯特拉尼的《罗密欧与朱丽叶》、奥逊·威尔斯的《奥瑟罗》等优秀影片都未能使克拉考尔改变观点。在承认这些影片富有才华的同时，克拉考尔仍坚持认为它们在电影艺术上是站不住脚的。为什么？因为在这里“悲剧的东西仍然是附加的成份，而不是影片的机体所固有的”。^②

克拉考尔把还需要证明的东西当成了定理。

克拉考尔企图保护银幕自然性不受“异”物侵袭，保护银幕的原始纯洁性，使之不受危害。在这方面他不是孤立的。

曾经全面研究过故事片形象性各个构成部分的爱因汉姆，在谈到被他称为“臻于完善”的未来电影时，也出人意料地转向照相摹写理论。影片作者的个性、他的才华的独特性、他的社会洞察力和倾向性、创作的性质——与这些有关的东西都从爱因汉姆的观念中消失了。

在谈到未来“臻于完善的电影”时，爱因汉姆写道：“原物和摹写变得实际上无法分辨。这样，由模特儿和复制品之间的差异提供的一切艺术可能性，都被消灭了。”

按照爱因汉姆的看法，“这将是向前迈出的新的的一步，它无疑将取代在此之前出现的一切电影艺术形式”。^③

在某些方面爱因汉姆是对的。的确，电影技术的进步、电影表现图像和声音的立体性的能力的开发，以后还会出现气味，这些当然会加强电影影像的自然性。银幕上的被拍摄物体，对观众

① 克拉考尔：《电影的本性》，第20页。

② 克拉考尔：《电影的本性》，第20页。

③ 爱因汉姆：《电影作为艺术》，莫斯科外国文学出版社1960年版，第129，131页。

来说将日益接近自然的视觉效果和音响效果。完全象马赛尔·马尔丹说的那样：电影是“现实本身！”

爱因汉姆在模特儿和复制品之间划了等号。

形象性……消失了！

对于电影的本质，还存在另一种观点。这种观点主要不是反映在书本上，而反映在外国电影的实践中。它表现的是银幕的自发性，即虚构、想象的自发性，甚至可以说是幻想的自发性（这样做似乎是符合电影院、电影片的最初名称“ИЛЛЮЗИОН”）。^①根据这种观点，银幕不一定要和现实保持联系。

在西方电影中，有一种否定形象性的倾向。银幕上，自然主义的细节描写——这种描写追求完全相象，努力摹写现实——和对不受控制的，模糊的，与实际没有联系的下意识的描绘混合在一起。所有这些都直接或间接地与形式的非结构化^②、与叙述失去明确的对象性有关。比如，在波兰斯基导演的影片《房客》中，我们就看到这种矛盾：揭露法国小市民的自我中心的几场戏照相般地“象”现实，而以电影手段表现病人谵妄的几场戏又“不象”。这里一方面是令人信服的生活真实，另一方面是新弗洛伊德派的即兴之作，而且格调并不很高，带有随意性，不能令人信服。“照相性”在这里具有两面性，在幻想镜头中它会发生质的变化。这些镜头可以把我们带到下意识领域，在这些镜头中，主人公受到打击的心理可以摆脱现实，实现“物质化”。

这种倾向的极端表现把电影看成是“梦幻工厂”，是记录在胶片上的非现实事物的总汇。

电影陷入非理性的脱离生活的虚构的自发性之中，这在某种程度上与宗教的电影观念是一致的。罗马教皇庇护十一世在1936

① ИЛЛЮЗИОН一词与幻想一词同根。——译者。

② 对电影的艺术形式的“非结构化”表现特别感兴趣的读者可参阅B. 巴斯卡科夫的文章《在上流文化和大众文化的迷宫中》，《电影艺术》杂志1975年第4期，第110—111页。

年6月29日发布的被看作是“天主教宪章”的教皇通告中，号召利用艺术成就，以“进一步歌颂上帝的名字，拯救灵魂，为在人间传播上帝的天国而效力……”。^①这自然要允许并要求现实与银幕影象之间的不一致。

如果按照克拉考尔的观点，把电影影象看成是现实的复制品；如果按照克拉考尔的说法，电影只是简单地记录“转瞬即逝的”现实中的事例，那么影片就会失去完整的作者观念，就会分散为彼此毫无联系的，或者仅有表面联系的片断。

把这种倾向和与之截然相反的，确切些说，是看起来与之截然相反的倾向加以对比，其反差之大是耐人寻味的。那种倾向反对在银幕上再现现实性的自然片断、周围世界的照相般真实可信的细节，而主张表现虚构事物、梦幻、人的失常状态，等等。

这两种倾向之间有共同之处吗？一致的地方是有的，那就是认为影片的形式应是松散的，片断性的，认为艺术家不必具有经过生活和社会检验的哲学立场。“照相”客观主义和它的对立面——极端主观主义，它们的出发点是不同的，但它们陷入的困境却是相同的。

生硬地把哲学和电影家的创作联系在一起，是肤浅的作法。这种关系和呼应往往是很微弱的，间接的。尽管如此，仍可以断言，电影艺术中罗列事实的倾向所反映的实用主义，是与主观唯心主义遥相呼应的。二者都“扬弃”了电影影象的形象性，使银幕作品失去了灵魂和内在激情。

反对这类观念绝不意味着机械地反对电影影象的任何纪实性或反纪实性的表现。建立在采访拍摄基础上的影片和以自然的富于诗意的高尚情操感染观众的影片都可以与哲学上的实用主义、唯心主义的主观性毫无联系。

在格鲁吉亚影片《个人问题访问记》（导演：戈戈别里泽）和

^① 转引自契亚里尼的《电影的力量》一书，莫斯科外国文学出版社1955年版，第155、156页。