

世界电影



4
1982

WORLD CINEMA

电影

一九八二年第四期 目 录

• 关于电影理论问题 •

真实与艺术的结合

..... [美国] 艾·卡斯比埃作 崔君衍译 (6)

电影理论的两种类型 *179818-1'*

..... [美国] 布·汉德逊作 周传基译 (33)

论导演艺术 [苏联] 格·柯静采夫作 富 澜译 (49)

啊, 野麦岭·新绿篇 (电影剧本)

..... [日本] 山内久作 思 进译 (73)

• 创作经验谈 •

漫谈电影创作

..... [西班牙] 卡·绍拉作 史梦君译 (153)

电影导演方法的革命

..... [美国] 迈·贝格雷夫、琼·古德曼作 宫竺峰译 (162)

· 电 影 人 物 ·

让·迦本 [法国] 西·米约作 杨立嘉译 (173)

· 电 影 史 研 究 ·

美国电影简史 (二) [美国] 阿·奈特作 (190)

· 纪 念 雷 内 · 克 莱 尔 ·

对电影艺术的褒奖

..... [法国] 雷内·克莱尔作 马文韬译 (208)

雷内·克莱尔的电影艺术

..... [法国] 莫·巴尔德奇、罗·布拉希雅克作 (219)

郝汝益译 彬 华校

· 名 片 介 绍 ·

克莱尔及其早期名作 (228)

《休息节目》、《意大利草帽》、《百万法郎》

· 新 片 新 人 ·

澳大利亚影片《雪河来客》——从诗到影片 (237)

英国影片《火的战车》 (241)

塞内加尔电影导演桑本纳·乌斯曼..... (245)

• 外国电影书评 •

评《对于远方的观察者：日本电影的形式和内容》
..... [美国] 西·桑顿作 (248)

• 国际电影动态 •

法国电影的凯旋之门..... (250)
日本新导演的动向..... (252)
登川直树教授谈去年日本的电影业..... (254)

• 关于电影理论问题 •

电影的历史还很短，电影理论作为电影创作实践的总结，其历史当然更短。但是，由于电影艺术是在现代艺术科学高度发达的总的背景下发展成长起来的，所以电影理论研究的园地，固然从世界范围来说还存在不少空白点，不过就已经取得的成果来说还是相当可观的。并且就我所知，近数十年来在一些发达国家里，电影理论研究正日益受到重视，专门的研究机构日见增多，电影研究也已经广泛进入大学的科研部门。形势是很好的。

在我国，电影理论研究虽然总的来说还处在比较落后的状态，真正关心此事、为此而奔走呼号的人还不多，但近数年来多少已有了一点转机。一些文科大学开始设立电影课程，这尤其令人感到欣慰。《世界电影》杂志意识到自己在这方面的责任，这次特辟专栏，介绍几篇有关的论文，无非是旨在给有志于此者提供一点资料，希望有更多的同志注意到这块亟待开垦的处女地。

关于这次介绍的两篇文章，我认为有一点需要注意。那就是这两篇文章的作者抱有不同的写作目的。卡斯比埃是赞成历来主要电影理论的研究方法的，即从艺术与现实的关系出发来探求电影在反映客观真实上的特性。因此，卡斯比埃的文章在分析评论他所说的三种电影理

论时立论比较公允，褒贬大体得当，较有参考价值。汉德逊则不然。这位现代主义者对历来的主要电影理论采取的是一种基本否定的态度。正如他在《电影理论批判》一书的序言中所说的，“至少直到最近，电影理论还不是一个领域，没有‘历史’可言。只是有几本关于美学和影片制作的书而已。”他对爱森斯坦和巴赞的理论（前者代表蒙太奇理论，后者代表场面调度理论，所以实际上是针对已有的全部现实主义电影理论）进行论析的目的，是否定它们作为电影理论的价值和对电影评论的效用。因为在汉德逊看来，“真正的”电影理论不应关心“先在的真实”，而是应当以现代主义艺术的要求，即以艺术想象代替客观现实、以自我表现代替摹仿自然和以形式代替内容，作为研究电影的基础。他的“批判”目的是为了探求强调艺术品的“独立存在”、并用“电影与观者的关系”来取代电影与真实的关系的“真正的”电影理论。汉德逊的这个基本立场我认为是完全不能接受的。不过从反面来看，他的文章使我们注意到历来主要电影理论在电影形式的整体性研究上存在的不足和空白，也是有一定的启发意义的。

邵牧君

真实与艺术的结合*

〔美国〕艾·卡斯比埃

崔君衍译

影片表现的物、人、环境、动作或事件之所以真实动人，因为它符合我们对世界的体验，或者因为某部具体影片中那个独立完整的世界是可信的。

银幕画面与真实之间的关系问题一向受到电影理论家的关注。他们在探讨中提出这样几个问题：一部影片能否忠实地再现真实？如果一部影片复制了真实，它能够同时还是艺术吗？拍摄一部再现真实的影片在艺术上是否可取？

有一系列理论探讨了画面与真实的理想关系：从主张两者应完全相符起，到主张两者应完全离异止。本文提及的是其中代表不同见解的三大理论。苏联电影家谢尔盖·爱森斯坦主张银幕画面与现实相离异的电影风格。法国电影评论家、史学家安德烈·巴赞的观点截然相反，他认为电影最强烈的艺术魅力在于银幕画面与客观现实严格相符。巴赞以让·雷诺阿、奥逊·威尔斯、威廉·惠勒、罗伯特·弗拉哈迪、维多里奥·德·西卡等人的影片作为例证。介乎爱森斯坦与巴赞之间的理论是由德国心理学家鲁道夫·爱因汉姆提出来的，他主张既要尽量忠实于物质现实，又

* 本文译自《影片欣赏》一书，美国哈考特·布拉斯·乔万诺维奇出版社，纽约1976年版。作者是美国南加州大学的教授。——编者

要探索电影画面与真实偏离的方式方法。

我们将从基本概念着手，分述这三大理论，介绍不同的特性怎样造成了写实性各异的不同影片，但暂且不论这些特性产生的背景、观众对一部影片的不同感受、以及诸如此类的相对因素。

从基本概念的分述出发，我们再将写实特点与假定性特点加以比较，从而判断一部影片的整体或片段怎样恰当地表现了现实。写实特点愈突出，影片愈具真实性，反之亦然。

爱森斯坦的蒙太奇风格

谢尔盖·爱森斯坦和其他一些苏联早期电影导演为造成银幕画面与现实的离异，发展了蒙太奇风格。^①“蒙太奇”就是将单个镜头组接在一起，构成有含义的整体。

爱森斯坦认为，摄影机拍下的、未经剪辑的片断既无意义，也无美学价值，只有在按照蒙太奇原则组接起来之后，才能将富有社会意义和艺术价值的视觉形象传达给观众。

为了特别强调剪辑重于摄影，爱森斯坦指出电影与音乐、诗歌的相似特点。他论证道，音乐中的单个音符或诗歌中的单个词汇是没有意义的、没有艺术性的，影片中的单个镜头也如此。

苏联导演列夫·库里肖夫的实验则是蒙太奇方法的佐证，它表明为什么可以认为单个镜头是没有含义的。这一实验的内容是：把一个演员的面部镜头接入两个不同的上下文中，可以出现惊人的不同效果。在第一组镜头中，一个饥肠辘辘的囚犯领到一碗菜汤，他的脸上露出欣喜的表情，接着就狼吞虎咽地吃起来。在第二组镜头中，囚犯渴望得到自由，看到飞鸟，见到阳光。门

① 其他最著名的俄国蒙太奇派导演是普多夫金和列夫·库里肖夫。——原注

开了，我们看到的是他对阳光的反应。虽然，在这两组蒙太奇中，库里肖夫使用的是囚犯的同一个反应镜头，看上去，那表情内容却截然不同。库里肖夫指出：

……观众自己最后完成了镜头的组接，从中看到蒙太奇暗示给他的含义。^①

阿尔弗莱德·希区柯克在影片《后窗》（1953年）中做了一次库里肖夫实验的翻版。他自己做了如下的阐述：

……我们先拍下斯图尔特的特写镜头，他正临窗眺望。他看到一只小狗被放在篮中吊下去。然后，镜头再对准斯图尔特，他的笑容和蔼可亲。但是，如果你的镜头起先表现的不是小狗，而是在窗前做操的半裸少女，然后接入微笑的斯图尔特的镜头，这时，他就象是个下流坯了！^②

组成上述段落的镜头取自不同的时间和地点。把这些物象与原来的时间、空间的连续性相剥离，用一定的方式进行组接，便可创造出在未经剪辑的影片片断（镜头）中非固有的概念。而每个镜头“事实上并无变化”。^③

爱森斯坦认为，文化条件的制约作用往往能限定观众的感知。^④这个观点也反映在他的影片《十月》（1928）中。影片采用了一组蒙太奇来着力表现十月革命前临时政府首脑克伦斯基特有的，但未必能被察觉到的性格。在一组身着军服的克伦斯基的镜

① 引自莱达的《电影：俄国和苏联电影史》，伦敦1960年版，165页。——原注

② 转引自弗朗索瓦·特吕弗著《希区柯克》一书，纽约1967年版，159页。——原注

③ 见爱森斯坦著《电影形式》，纽约1963年版，第5页。——原注

④ 见上书第35页。爱森斯坦甚至认为“绝对的现实主义并不是感觉的正确形式。它仅仅与社会结构的一定形式相关联”。——原注

头中插入了孔雀开屏炫耀羽色的几个镜头。既然孔雀与克伦斯基并不处于同一时空，我们自会注意到别的线索，找出孔雀的外表与动作跟这位首脑的外表与动作之间的联系。观众要寻找的这个联系就在炫耀这一概念中——克伦斯基和孔雀都在炫耀自己。我们在这种情况下看到权威时的感受自然异于往常了。

爱森斯坦认为，镜头之间的冲突是电影艺术基础之一。^① 在本书第一章讨论剪辑问题时，已经对爱森斯坦运用冲突原则造成的多种形式的艺术潜力做过阐述。在影片《十月》中，有一个场面是身形相对矮小的人群推倒象征反动制度的巨大雕像，这是用比例大小表现冲突。在影片《战舰波将金号》中，敖德萨阶梯一场戏体现了其他多种形式的冲突。描写沙皇军队逼近跑下石阶的民众时，采用的是互相冲突的构图格式：士兵的队列严整有序、气势汹汹地向前移动，这种格局与群众四下逃走的散乱格局适成对立。母亲抱着受伤的婴儿拾级而下，沙皇士兵的阴影投在她身上（阴影象征士兵的淫威），这时使用的是明暗冲突。“敖德萨阶梯”这场戏与整部影片一样，也包含着一个事件本身与被表现出来的时间的冲突：规模宏大的事件与截取下来的一段相对短暂的时间相比，也是一种冲突。在几百只小船欢迎庞大的战舰抵港的段落中，体积大小的冲突灼然可见。

无疑，在爱森斯坦的作品中，体现冲突的场面不胜枚举。他的影片充满了以这种辩证形式为依据的剪辑手法。但是，有一点必须明确，单个镜头本身是被视为无艺术性或无意义的，只有按照某些冲突结构把一个镜头与另一个镜头组接起来，单个镜头才能获得艺术性并表达含义。所以，爱森斯坦在论及银幕画面与真实性的关系（或称离异）时，强调的重点是剪辑，而不是摄影。

① 见《电影形式》第37—41页、48—56页有关冲突形式的阐述。——原注

巴赞的长镜头风格

安德烈·巴赞与爱森斯坦针锋相对，他强调的是电影的摄影基础。他认为，单个镜头本身就容纳着丰富的含义与艺术价值；对艺术片来说，剪辑起着极重要的作用，然而，不应将其视为首要的表达手段。巴赞认为，耐人寻味、艺术性强的电影风格是对长镜头和深焦距（景深镜头）的运用。

拍摄环境和动作时，这是最常用的风格。理想的做法是，运用长镜头将一组完整的动作拍入单个镜头之中，剪辑的功能只是把各个完整的动作组接起来，而每个动作都有自己的含义和艺术特性。

巴赞认为长镜头拍下的内容应该是完整的动作，这种看法源于亚里士多德的理论，亚里士多德坚持认为富有艺术性的戏剧注重表现完整的动作，它包括起、中、讫三部分。起始部分本身不一定由另一部分内容引出，而在它以后却有另一些内容自然跟着出来。讫止部是自然地跟着另一些内容来的，它的后面不再有什么内容了。中间部分则是承上启下的。^①

奥逊·威尔斯的影片《历劫佳人》开始的一个镜头是完整动作的范例。动作起始是在汽车中安放定时炸弹。放炸弹的动作是过程的开始，随后，在镜头中同时展示了赫斯顿、莱伊，以及汽车主人穿过花坛的动作。随着炸弹的爆炸，动作结束。从赫斯顿和莱伊冲入爆炸现场起，便开始了一个新动作。

巴赞还把深焦距镜头的特征算作这种长镜头风格的一部分，因为它在展示动作环境时，可以把前景与后景都收在焦点之内。

^① 见亚里士多德《诗学》，第七章第三节（参照朱光潜《西方美学史》上卷，第78页）。——译注

奥逊·威尔斯拍摄《公民凯恩》时，运用广角镜头和其他手法制造深焦距的纵深效果。

长镜头和深焦距风格的作用在于保持剧情空间(用深焦距)和时间(用长镜头)的完整性。

巴赞评论罗伯特·弗拉哈迪的影片《北方的纳努克》时(1922)，提到了这种完整性：

……在影片《纳努克》中，假若在著名的捕捉海豹的那个场面中，不用一个镜头同时表现猎人、冰窟窿和海豹，那就不可思议了。这里涉及的是尊重事件的空间统一性问题，此时，若将空间切割开，真实便化为虚构了。^①

因此，当爱斯基摩猎人纳努克等待海豹冒出冰窟窿时，我们看到他手持利叉，俯身洞口，耐心期待的全过程。长镜头保证事件的时间进程受到“尊重”。与此同时，深焦距镜头让我们看到猎取海豹时周围环境的全貌。

长镜头和深焦距风格的意义还在于，它注重通过人物动作揭示动机，并保持人物动作含义的暧昧性。巴赞认为，人的动作的基本特点就是具有某些暧昧性，或者叫作神秘性。在日常生活中，我们看到一个动作之后，总要竭力了解它的含义及其动作背后的意图。我们把手势、神态和反应看做是思想、感情和意图的表征，我们已经善于分辨某些表征的内在含义了。吸引我们、打动我们，艺术上使我们得到满足的影片应该让观众自己看出人物动作的含义，同时留下一些暧昧的地方让人思索。因此，巴赞反对蒙太奇风格，因为它严格限定了观众的知觉过程，由不得观众自行分析，表现不出神秘或暧昧的特性。

① 《电影是什么?》第一册(英文版)，1969年，第50页。——原注

在影片《罢工》中(1926),爱森斯坦从肉店宰牲口的镜头切入临时政府的军队屠杀农民的镜头,这里的含义是一目了然的。因此,观众的想象力就失去了用武之地。这种蒙太奇什么时候看上去都一样。影片《十月》中,把克伦斯基与孔雀组接在一起的蒙太奇也可说明蒙太奇风格是严格安排观众的感知过程的。

长镜头、深焦距风格使观众发现动作的动机、揣摸动作暧昧性的能力有了发挥的余地。由于长镜头展示了连续的动作,观众自己便可以发现动作的目的性,而在看爱森斯坦的影片时,观众的看法是受约束的。深焦距镜头使我们能够感知动作发生环境的全貌,因而为我们的思路提供了丰富的素材,我们可以根据这些素材找出动作背后的含义^①。由于我们是自己在琢磨动作的目的性,探测动作的暧昧意义,因此,我们便与片中人物相契合了。

这种风格也为天才演员提供了用武之地。演员在不断移动的摄影机前表演一个有始有终的动作,他可以运用各种手段创造巧妙动人的行为型式以抓住观众。

长镜头、深焦距风格还为从多方面观察动作提供了可能性。观看一部影片时,我们希望能从各种角度理解被描述的事件。有时,我们可能希望与主人公合一,有时,我们又可能希望从另一个角度去观看。巴赞主张的摄影风格大概充分体现了这种可能性。由于我们的视线没有被限制住,由于展现在眼前的是完整的动作过程和周围环境,因此,我们希望不断移动视线,变换欣赏

① 见《电影是什么?》第二册(英文版),1967年,第61—82页,93—101页。巴赞特别赞赏意大利新现实主义的影片(德·西卡、罗西里尼、维斯康蒂的作品),因为影片使用长镜头和深焦距风格,使我们知觉能力与偏向适应人物动作神秘性。——原注

角度的癖好便得到了满足。

由于找到了长镜头风格的价值，巴赞便竭力宣称，影片能够为我们展示平时容易被忽略的真实景象：

摄影的美学特性在于它能揭示真实。在外部世界的背景中分辨出湿漉漉的人行道上的倒影或一个孩子的手势，这无需我的指点。摄影机镜头摆脱了陈旧偏见，清除了我们的感觉蒙在客体上的精神锈斑，唯有这种冷眼旁观的镜头能够还世界以纯真的原貌，吸引我的注意，从而激起我的眷恋。^①

当代哲学家斯坦利·卡维尔^②也持有类似观点。其理论的核心思想是：电影能够使它的欣赏者在他所谓的“看到原貌的条件”下感知平素视而难见的世界：

所谓我们希望看到世界本身，就是指我们希望有看到原貌的条件……看电影时，这种条件会生动形成，而不用我们劳神操心。因此，电影似乎比现实显得更自然，这并不是因为电影纯属幻想，而是因为它用不着个人的幻想，用不着个人去操纵。

卡维尔在另一处谈到，所谓“自动形成”就是指“摄影的机械性，具体说，就是指拍摄客体时，无人介入，画面映现于银幕时也不会出现人工的造物”。^③

显然巴赞的那段论述与卡维尔这段话的意思是相通的。就电影媒介手段来说，确实有某些“自动”的东西，它使影迷们得到自然的感受，而不必带着“陈杂的偏见”和“精神锈斑”去冥思苦想。

① 见《巴赞的电影美学论文》（本刊1981年第6期，第11页）。——译者

② 斯坦利·卡维尔是美国哲学家，他对电影的论述收入《被观察的世界——电影本体论随想录》（1971年）一书。——译者

③ 见《被观察的世界》第73页。——原注

巴赞以卡维尔没有做到的方式对自己的观点做了适当的解释。巴赞虽然主张电影画面尽可能酷似现实，他还是意识到电影固有的许多局限，这些局限阻碍了电影家们摹写现实的尝试，因此，他对现实与艺术的对应关系做了限定（他认为这种对应关系对创造电影艺术来说是至关重要的）。巴赞认为，只要探讨一下拍摄影片时的选材过程，你就会承认对应关系的这些局限性。

选材包括对视觉元素与声音的选择。巴赞认为，导演做出的选择虽然可能减弱真实性，却加强了艺术效果。他以意大利新现实主义导演为例，说明他们就是由于设备不完善，只好在拍摄之后再录制音响和对话。这种声音的周折削弱了真实性，因为动作与声音的自然合成被舍弃了。不过，这种作法反而可以加强艺术性，因为可以利用声音与视觉元素之间的关系进行艺术加工。

剪辑也会妨碍现实的再现。在日常生活中，我们在感知物体、人或事件时，没有类似剪辑所造成的间断的感觉。^① 当我们把目光从具体环境的某一局部移向另一局部时，它必然掠过两点之间的空间。而剪辑的作法是，镜头从具体环境的某个局部直接跳到另一局部，取消了任何过渡环节。剪辑中断了事件的流程，它往往只能表现其中的片断，而在生活中，我们可能经历事件的全过程。巴赞认为，这种戏剧的省略使我们不能把握事件全貌。

在电影中，另一个减弱真实性的因素是只表现重大事件。巴赞在谈到德·西卡的《温别尔托·D》一片中没有重大事件的一个“精彩段落”时指出：

~~~~~  
<sup>①</sup> 让·米特里反对巴赞的这一论断，他从心理学角度论证了感觉的非连续性。见《电影美学和心理学》一书，《蒙太奇的心理》一节（载《电影艺术译丛》，1980年第3期）。——译者

摄影机只限于观察她(小女仆)清早起床后的家务琐事：睡眼惺忪地在厨房里转来转去，淹死闯入洗碗槽的蚂蚁，磨咖啡……人们轻易地认为电影必然属于“省略的艺术”，然而，在这个片断中，电影却完全反其道而行之。

省略法是一种合乎逻辑的，因而也是抽象的叙事过程。<sup>①</sup>一个小女仆早晨的家务事毫无重大可言，由于摒弃了戏剧的省略手法，便倍感真实。

显然，电影中另一个“假定性”因素是黑白画面和扁平的银幕画面，因为我们看到的世界是彩色的，是立体的。

总之，巴赞的设想是，如果不用后期录音，不用分切镜头，不用戏剧的省略法，没有重大事件，并且画面不止黑白二色、平平板板，那么，将会获得最大限度的真实感。安迪·瓦霍尔的影片《睡眠》(1963)和《帝国大厦》(1963)大约可以视为竭力追求这种写实性的作品。影片《睡眠》干脆就是表现一个人八小时睡眠的一个异乎寻常的长镜头，而《帝国大厦》表现的是在更长一段时间中纽约帝国大厦的一些固定不变的多画面镜头。这两部影片极少包含巴赞提到的那些“非真实”因素。但是，巴赞认为，在拍摄艺术片时，毕竟还需要剪辑、省略法、重大事件以及其他诸如此类的因素，所以，他未必会把上述两部影片当成艺术。巴赞在谈到艺术影片中某些写实主义风格的核心问题时指出：“如实地复制现实并不是艺术”<sup>②</sup>，这就是“美学上的反论”。巴赞所担心的是，如果艺术影片过分逼近现实，它就会“变成”现实，而丧失其艺术属性。大概正因为这个缘故，他认为一部影片应当是一条

① 见《巴赞的电影美学论文》(本刊1981年第6期，第21页)。——编者

② 见《电影是什么?》第二册(英文版)，第81页。——原注



渐近线<sup>①</sup>——它逼近现实，但永远不会等同于现实。

### 爱因汉姆的偏离风格

鲁道夫·爱因汉姆认为，影片不可能毫厘不爽地描摹现实，而且，在某些情况下，艺术影片的创作还必须靠偏离现实才成。当然，他还坚持认为，电影本身是不能与现实完全离异的。因此，他的观点介乎爱森斯坦与巴赞这两种观点之间。偏离现实是电影画面固有的特性，影片的艺术性就表现在善于利用某些不同于如实描摹现实的偏离效果中。

电影在一些关键方面是偏离现实的。首先，电影的空间是较为扁平的，它既非绝对的平面，亦非完全的立体，而是介乎两者之间。在银幕空间中，安排好被摄物的位置，可以创造立体感，但是，这种纵深感会被形象本身的失真所抵销。比如，桌子两角，靠近摄影机的一角看上去就比在正常透视时所看到的样子宽得多。爱因汉姆认为交搭重迭的情况也会减弱立体感：

如果一个人手里正拿着一张报纸，遮住脸的那一角报纸就仿佛是从他脸上切掉了一块，界线分外的鲜明。<sup>②</sup>

爱因汉姆相信，体积与形状的失真与上面指出的交搭重迭效果一样，都可以用来表示大小、主次和含义。

电影偏离现实的第二种情况是，它缺乏时空连续性。爱因汉姆指出：

被拍摄的一段时间可以在任何一点上中断。连在一起的两个场面可能发生在完全不同的时间里。空间的连续性也可

---

① 见《巴赞的电影美学论文》(本刊1981年第6期，第22页)。——编者

② 见《电影作为艺术》(中译本，中国电影出版社，1981年版，第12页)。——