

世界电影



2
1982

55
WORLD CINEMA

世界电影

一

录

扬索影片中的运动和时空

.....[匈牙利]伊芙特·皮洛作 李恒基译 (4)

当代电影剧作的语言

.....[苏联]M. 罗姆作 张由今译 黎力校 (23)

素材与剧本

.....[日本]山田洋次作 陈笃忱译 (35)

赋闲的日子(电影剧本)

.....[苏联]A. 格列布涅夫等作 富澜译 (50)

“他山之石，可以攻玉”

——浅谈外国影片的鉴赏.....黄祖模作 (124)

· 创作经验谈 ·

主人公的形成和职业的公式(对话录)

.....[苏联]A. 巴塔洛夫作 胡 榕译 (143)

奋斗中的女导演

.....[美国]萨·奥·戴维斯作 胡思旅译 (170)

· 电 影 人 物 ·

奥逊·威尔斯

.....[法国]弗·特吕弗作 陈 梅译 (184)

评波兰斯基的《苔丝姑娘》

.....[美国]威·科斯坦佐作 夏 平译 (207)

· 电 影 史 研 究 ·

新浪潮始末

.....[法国]让-皮埃尔·让科拉作 晓 马译 (217)

· 名 片 介 绍 ·

《女继承人》..... (237)

《老处女》..... (240)

· 新片新人 ·

- 英国影片《法国中尉的女人》…………… (244)
巴西影片《皮索特》…………… (248)

· 报刊文章摘要 ·

- 清水晶撰文悼念岩崎昶…………… (251)
电影界的一位巨人
——悼念法国导演阿贝尔·冈斯…………… (253)

· 国际电影动态 ·

- 庆祝奥逊·威尔斯从影五十年…………… (255)
马尼拉国际电影节受到抵制…………… (255)

扬索影片中的运动和时空

[匈牙利] 伊芙特·皮洛

李恒基译

米克洛斯·扬索——匈牙利著名导演，生于1921年多瑙河畔的小城瓦克。大学法学系毕业后，他在一家电器公司法律处供职。1945年匈牙利解放后，扬索重新攻读艺术史、人类学史和电影史，立志投身文艺，并参加了支持工农出身的青年受高等教育的“人民公学”运动。1950年毕业后，他开始了电影生涯。最初八年，他在匈牙利新闻纪录电影制片厂工作，拍摄过二十多部纪录片。他导演的第一部故事片《钟到罗马》摄于1958年。

米克洛斯·扬索的主要作品有《三星》(1960)、《我的路》(1964)、《绝望者》(1965)、《红与白》(1967)、《冬季早风》(1969)、《上帝的羔羊》(1970)、《红色赞美诗》(1972)等。

1964年后，扬索的作品逐渐形成了自己独特的风格，扬索被公认为匈牙利电影业中最有创作特色的导演。他在电影形式上进行了大胆的、富有成效的探索，比如，他的影片往往用很长的长镜头结构，《冬季早风》竟只有十三个镜头。他的摄影机跟拍演员的活动时甚至要转三百六十度。他的人物似乎在翩翩起舞，跳着“即兴悲剧”。

扬索作品的立意总是包含于隐喻之中。他往往借古讽今，因此在国内曾多次受到批判。然而在国际上，扬索的影片正愈来愈引起重视，被普遍认为是当代最重要、最有创新精神的电影导影之一。

《扬索影片中的运动和时空》一文译自匈牙利著名女影评家伊芙

特·皮洛所著的《米·扬索》一书第二章第二节。篇题为译者所加。每段的小标题是原有的。伊芙特·皮洛自1967年以来曾多次与扬索合作拍片，对扬索的电影语言有直接的、深刻的了解。

——编者

“每个运动都是新的信息”

过去经常有人问扬索，为什么他那样热衷于给他的影片以那样多的运动？他的回答是明确的，很发人深省。他说，既然生动活泼是我们这个时代的一个主导因素，是作用于我们感官的最强的力量，我们就应该把唯有它才经久不衰、唯有变化持续不断这一点，突出地表现出来。他还补充说：“每个运动都是新的信息”。所以，让摄影机呆着不动是“不行的”，因为摄影机必须紧跟、必须结合时间进程中必然出现的运动。

可见，这种运动的语言，最初是受了无休止的活动的启发，是为了再现千变万化的世界。不论摄影机的镜头转向哪里，不论它在那个活生生的现实的背景中捕捉到的片断有多重要，我们都不会忘记，在那个事件或那段插曲的前后左右，此时此刻，也还有许许多多别的事情在同时进行。而这些“事情”，我们没有任何理由把它们长久地排除在我们的视野之外，尤其是因为它们对于在近景处展开的情节同样起着举足轻重的作用。这样，剧中人物的天地就不只是局限于他们活动的现场；它更应包括人物的环境。周围环境，山川风物以及每一件东西都同正在行动的人一样，具有生命。我们不妨回忆一下《上帝的羔羊》这部影片开头的几个画面：芦苇荡，被风吹皱的湖水，远远的山峦，尔后是那个牵马来岸边边的裸体女人，接着又是几件静物，马的鞍辔和人的衣衫，烘

托出那个空阔的环境。他那好奇的专注的目光简直不分巨细……扬索的摄影机既是目击者，同时还具有一副能产生张力^①的目光；它成了渐渐地进入画面的第二声部^②。摄影机的这种搜索、探寻的运动，在产生不可避免的张力的同时，不断地把新的因素、新的细节送到我们的眼前，把它搜索到的东西向我们一一披露。而那些东西是通过一些联系、一些特点和一些氛围意境表现出来的。这样，摄影机就能够表达出复杂的同时性、在几个平面上进行的几起事件的平行状态以及其他可以设想或可以得到解释的实际情况。

《绝望者》这部影片开头那一段之所以令人难忘，正是因为我们当时一下子便置身于同时表现的几件事之中了。远处，大平原的尽头，我们隐约地看到一些小黑点在蠕动；慢慢地出现了一群被骑在马上军警驱赶前行的男人和女人；然后我们到了一座堡垒的围墙内，那里，被捕的人们象昆虫一样被圈禁在一起；一名身披黑大氅的军警扫视人群，要从中挑选出什么人来；雨声，马蹄声，门扇吱呀开阖声，有一个人躲在暗处企图逃跑……

这种内容多得惊人的铺叙同时打开了好几条思路，它积累并提供许多意想不到的信息，并慎而又慎地作了些省略——这类省略也许是出于作者力求简练的愿望——但我们不久就感觉到了，他所作的省略同细节的表面的繁杂同样惊人。总之，目的是达到了，因为这种复杂的运动处理法预示了影片的整体环境。

于是产生了阴森的气氛，当权者的专横、被奴役者受到的屈

① 张力：物理学术语。这里所说的产生张力，意即在画面中浓缩着丰富的内容，使观众聚精会神。——译者

② 第二声部，音乐术语，作者的意思是：扬索的摄影机不仅是传送形象的工具，而且是画面这支“乐曲”中的一个“声部”。——译者

辱、被监禁者的痛苦以及一派恐怖的景象。若干个音乐主题的变奏，把这一切都鲜明地烘托出来了，音位移动象一股无法抗拒的旋风，达到了旋风这个词义的极度。

运动语言的构成

现在该考察一下这种运动语言是由哪些成分构成的。最初，我们一定一眼就分辨出，至少有两个组成部分，但仔细一想，应该说三个更妥当。首先是剧中人的运动，其次是摄影机的运动，而在这第二个运动的内部，还有个变焦距镜头的运动。这三种元素互相配合，形成一个有对位、和谐与互相补充的整体，最后便造成了生动活泼的感觉。

在扬索的早期作品中，这种合奏的主要构成部分还是影片主角的动作。摄影机保持着一定的距离，在一旁凝神观看，它的活动是克制的，但也不完全如此。例如，《我的路》这部影片的非常有感染力的最后一个镜头，摄影机的移动就起到了相当重要的作用。在很长一段时间内，我们跟着那个青年走向一个不明确的目标，那节奏，象巴尔托克^①的“不协调的快板”那样，轻快、急促而深沉。摄影机的镜头象是与小伙子同路的伙伴，跟着他前进，并一直在观察他，后来，摄影机镜头的视野渐渐扩展，直到把小伙子要在其间找出路的那个越来越大的空间一览无余地尽收眼底，这是扬索最初的长镜头之一；它通过时间的延续表现出比习惯手法更广泛的含义；它为一般的推移镜头的表达力作出了新的补充。

① 贝拉·巴尔托克(1881—1945)，匈牙利作曲家，现代派音乐的杰出代表之一。——译者

在拍摄《绝望者》和《红军与白军》这两部影片的时候，扬索借助一些下移的全景，既突出了客观性，也使风格具有旁观的性质：冷峻地、沉思地把事物一一并列。这样，故事就在一些形式多变的、蔚为壮观的场面中发展，而并不特别依赖节奏感。正由于这个原因。这两部影片中的画面结构比他以后的影片要封闭得多，也更具几何学上的规整性。在空间中活动的剧中人的生活受到一种严格的造型手段和一种经过精心构筑的、有表现力的序列所制约。米歇尔·埃斯泰符在他的一篇细致周密的研究论文^①中，曾对用几何图形、特别是圆形作为造型和主题的主导画面使人感受到牢狱暴行的问题，作过精辟的剖析。

《沉默与呼喊》的拍摄工作标志了摄影机彻底解放的开端。当时总摄影师的人选发生了变化：雅诺斯·肯德接替了塔玛斯·索姆洛——从那时起，摄影师和摄影机几乎同演员、同其他结构元素一样积极地参与戏剧性活动。摄影机从此成了名副其实的搭档，发挥它自己的作用，为整部影片作出不可替代的贡献，它深入空间，并在空间中自由移动。它已不满足于以前的凝视，它现在进入了影片的内部；它刨根问底、怂恿、搜寻、探索、观察或等待——完全像人物一样。摄影机就在剧中人伸手可及的地方，它同他们共命运、同呼吸。

然而这两种不同的运动，即使在它们开始发生差异时起，就从来不是平行的，也不是单纯起着互相衬托的作用。的确，当时扬索就已经致力于以某种方式使人物的动作与摄影机的运动互交叉，互相对立，甚至达到互相抵触的地步。即使在那些最漠然地冷眼旁观的推移镜头中，他也要把场面结构搞得动作紧凑、内

^① 见匈牙利《电影研究》，第104期—108期。——原注

部层次重迭和错综复杂。由于摄影机不只是亦步亦趋地跟着走，由于它的运动并不局限于跟从一个事先决定的发展进程，因此凡从背面突然出现的事件，自然就给人以出乎意料之感，而一些细小的动作显得象是有机的自然流露，具有始料未及的生命力。

在这种表面上简单的、对位式的结构中，扬索再次取得了一种内涵丰富的张力。他在以“双声部”强调节奏的同时，让过去一直“严禁入内”的意外成分闯入了构图的框架。他听其自然地让剧中人任意走动，他把紧张与松弛、放任与严谨别出心裁地混合在一起。与此同时，各种表现元素却仍被约束在矛盾的两极之间。不用多作解释即可明瞭，这两种运动的互相干预，与运动的简单增加相比，内容要丰富得多；它引起更强烈的动感，因为动感在质的方面已经不同了。

在《为了埃列克特拉》这部影片中，变焦距镜头已被提升为表现技法上的一个突出因素。取得这样的结果，完全是由于扬索和肯德在拍摄这部影片的时候运用了一些不间断的镜头一段落^①，其时间之长为前所未见，这就促使他们通过变焦镜头的变化来进行镜头的衔接。例如，有这样一个镜头一段落，开始正好是一个特写——埃基斯德的头部特写，背景是宫廷内院——它好比是一句加了延长符号的乐句，乐句声起，紧接着摄影机后移，把院内的一群人摄入画面，在这类画面构成中，中近景总是高度地凝聚了张力；画面中的对比如此鲜明，以至戏往往集中在一个对象的身上，造成一种强烈的效果。

相反，大屠杀的壮烈景象，被打上了非现实的、神话式的烙

① “镜头一段落”是指在一个镜头内通过摄影机的推、移、拉（或变焦镜的焦点变换），造成特写、近景、中近景、远景、全景之间的转换，而自成一个段落。而过去的段落，一般是由一组“分镜头”组成的。——译者

印，因为在摄影机后拉或上移的短暂的瞬间内，能造成一种象征性死亡的印象。电影不必用尸骨遍野来表现如实的景象。它完全可以用造成一种幻觉的方法，让人看到这一景象的全貌，从而避免制造表面的假象。随着摄影机的后退，空间遂被死亡的阴影所笼罩；影片作者正是用这样的手法强调表明，他没有追求具体化的效果，而是做出了他自己的正义判决。

第三个元素，即由变焦镜的焦距变化造成的逼近和远离，在《上帝的羔羊》、《红色赞美诗》和《为了埃列克特拉》这三部影片中，已起到名副其实的重要作用。在这几部影片中，电影语言的进一步分解和重新组合是与如下的愿望相适应的：这就是要用一种比以前更抽象、更诗意的方式来探求事物、人物面貌以及局部时刻的意义。推移技法取得了一种前所未有的质的价值；它成了进行象征化处理的工具。通过一些使细节更突出的取景和构图，细节起到了加强戏剧性和象征性的作用，我们不妨回忆一下那几部影片的开头几个镜头，面包和酒，十字架和鸽子，或者拿武器的手。

这些表面的停顿，并没有抑止运动语言的动力，反而使“激情的几何学”更富有表现力，更充满了隐喻，因此，其节奏更为复杂。

长镜头一段落中的跨越

正是在这种构思中，长镜头一段落的技巧才得以充分地发挥，我们试以《红色赞美诗》中最完美的范例表说明这种技法的复杂性。不论我们抽看哪一组段落，我们都会被各种并列因素之间的既悲惨又荒唐、既协调又不协调的联系搞得头晕目眩。

或者就让我们再来看看末尾一个段落吧。一个个画面在明暗交替中经过，有人把子弹装进上了刺刀的步枪的枪膛；接着是几

支准备射击的步枪；一名革命志士由军警押送着向前走；一群革命者互相搂抱着，默默无言地面对着死亡；这时军警们走来走去；过来一名军官，后面是伯爵夫人；女革命家靠近一名全身赤裸的姑娘；这时场景缩小了。因为我们已经从现实世界走进了幻觉的、或者是死亡的世界：几具赤裸的尸体，一把小提琴倒在地上；竖琴已寂然无声；接着是一只中弹死亡的、血淋淋的鸽子。摄影机把几件象征死亡的东西收集到一起：一件被剑刺透的白衬衣，几件被串在刺刀上的血衣，接着我们看到一件红衬衫沿着剑刃向上升，进入了人间的鬼域世界：军官、伯爵夫人、军乐团——而那位女革命家出现在他们的中间，她从一具尸体的身上拿到一把手枪，动作从容地开始射击；先向一名骑兵射击，接着瞄准伯爵夫人，然后又射向整个军团。我们已看不到她的脸，她手中高举着手枪，缠着一条红色的飘带。

有人或许会问：为什么这些段落只构成一个乐句？究竟有什么必要要把这些完全不同的时刻硬联在一起，使它们不断地连续？这大约应该从大跨度连接的运用上去寻求答案，因为正是在这里我们遇到了最具有爆炸力的、也许可称之为衔接中具有节奏意义的东西。也正是在这一点上，我们的诗人“打破常规”，力求更强调表面上异质的某些细节在音乐和感情上的统一。跨接的节奏性之所以强烈到这种地步，是因为我们必须始终感到维持这种连续性是有意的，甚至是迫不得已的。

同样的辩证关系也主宰着上述长镜头一段落的构思过程。谁能断言究竟是什么给我们的印象最深，是各种不同镜头的不同性、可塑性呢，还是它们与这些差异相反的内聚力呢？是这些个别的因素的不协调呢，或恰恰相反，是它们出人意外的协调呢？是它们之间的距离呢，还是它们大胆的咄咄逼人的互相接近呢？十分明

显，正是那些复杂的场景的变化，正是那些对立成分的互相靠拢，把简单描述的内容“升华”了。正是它们，把简单的描述组成了一首诗，在把局部与整体牢牢地连接起来、使局部与整体互相呼应的同时，形成了一个由有节奏的运动加以调节的、抒情性的、脉脉相通的整体。因为扬索运用长镜头一段落的目的肯定不是为了增加影片的真实性，也不是为了使作品更酷似现实，倒不如说他是为了使艺术处理更明白易懂。扬索的技巧旨在把一种被确认的存在，提供给风格化了的、经过强化加工的元素，而不是提供给由大自然呈献的元素^①。

在导演《冬季旱风》的时候，扬索第一次想到要把蒙太奇压缩到最低限度，也就是想把镜头一段落尽可能拉长，以每本胶片的长度（三百公尺）作为唯一的限制。结果，这部影片只有十二个镜头^②。固然，对于这次技术成绩的价值，众说纷纭，但仍不失为电影语言的一次值得称道的试验。因为他成功地依靠摄影机运动来完成了非常复杂的时空衔接，把一开始比较零碎的画面叙事的元素融为一体，这为一种新的艺术手法提供了先例。

到拍摄《为了埃列克特拉》时，这一手法已运用娴熟。最初，扬索仅预想了七个镜头一段落。每个镜头一段落为十一二分钟，总起来恰好是一部影片的标准长度。后来只是由于素材上的某些临时变化以及一些实际困难，导演才不得不改拍成十个镜头一段落。然而，不同寻常的效果没有因此受损。因为只在一个段落的空间中埃列克特拉嫁给侏儒，埃基斯德陶醉在胜利的喜悦中，然后奥列斯特赶到和最后死掉等一系列事件，那种单一的时间感只能

① 这段话是针对巴赞的长镜头理论而发，对长镜头的作用作了不同的甚至相反的解释。——编者

② 有的评论说是十三个镜头。——编者

使人产生一种神话般的非现实的印象。

空间的处理

在研究了运动的各种协调衔接之后，现在我们接着来考察扬索构思画面的方法。关于这个问题，应该记得的是，他的画面的可塑性的价值在于生动有力；这种可塑性遇时生辉、变幻无穷，因为扬索的构图从来不等于那一种局限于四框的静止的布局。在他的作品中，空间的三维只有同它们的第四维——时间相结合才获得生命。因此，我们看看这位电影家如何处理空间和时间，并不算离题。

从他开头几部影片来看，显然他特别爱用某些地点，甚至舍此而无它。那就是一片奇特的、风格化的空间，匈牙利风光中最静止、最偏僻的角落，远处的大平原茫茫无垠。他呈献在我们面前的，不是故乡亲切的、温暖的怀抱；那荒凉的景象简直令人心寒。影评家们都曾着重指出，难得有什么地方比这片貌似空阔的、局限在地平线两端之间的天地更阴森不祥的了。

既然是一些“空荡荡的”、简化到极点的场景，汇合点^①就显得很远很远。那里的一切都具有一种神话的意味，唯一存在的是一个光秃秃的大自然。即使我们在远处或近处能瞥见一座茅舍或一座颓败的谷仓，那也像童话里才有的那样，而且都显然同几株枯树，几簇疏落的灌木丛和几头安详觅食的牲畜一样，早已与那幅古意盎然的图画融为一体了。

这种空间的象征意味，好象是自发产生的，因为其中具体的生命和大自然的一切都忽然起到了增添诗情画意的作用。正是这

① 汇合点：指透视线相切的那个点。——译者

样，流水、马匹、茫茫远逝的道路、沙土覆盖的斜坡，才一出现便具有一种超越它们本身的意义。

当导演一旦把某件东西“引进”空旷的空间，它的气氛的压力立即发生作用：一个十字架、一个白铁铸成的基督像或者由一群有生命的“东西”——穿军装的士兵和骑兵——组成的几何图形，进入到那样的空间，都能产生一种原始的、初生的象征意味，都能射出一种戏剧性的光采。

因此，这是这样的一种空间：它从真实情景中衍生出持续不断的张力。就这点而论，它尽管具有史诗般古朴的性质，却是人们能够设想到的电影场面中最戏剧性——也可以说最剧场化——的一种空间。扬索之所以有把握只用少量的元素构思空间，恰恰是因为他的艺术善于以“无物”胜有物。直到最近几部影片，他才向相反的构思原则走了几步。例如，在《红色赞美诗》这部影片中，他用了许多道具；但这次增加空间元素的原因是出于题材的需要。而且别出心裁地使用音响元素更增强了由画面产生的张力。在这部影片中，声息全无、令人压抑的寂静同乱成一团、令人联想到激烈动荡的噪音交替使用。在《我的路》、《绝望者》和《沉默与呼喊》这几部影片中，始终迴响着相似的声音：飒飒的风声、吱嘎吱嘎的皮鞭声、噼噼啪啪的鞭打声、牲畜不祥的嚎叫声，构成了声带部分主要的声音。我们知道，扬索的影片中的对白总是很简练的；而《沉默与呼喊》中的对白，被压缩得更少。某几个段落，出其不意地响起一声音乐的和弦；大部分时间是歌声，那阴沉孤凄的音调，简直成了不祥的音响效果。

后来，音响也改变了性质，音乐所起的作用越来越大。还是在《沉默与呼喊》这部影片中，人物的道白大部分时间保持了朗诵腔，这是因为对白音响要求简练的缘故，而歌唱部分，无论是合

唱还是有板有眼的宣叙调，则近似剧场惯用的歌剧风格。必须补充说明，那样做，并非为了定下一个悲怆的基调——就象他后来摄制的从《上帝的羔羊》到《为了埃列克特拉》这几部影片那样——也不是为了强调群众的无声无息和受尽奴役的惨境，因为这些只能整体地、在一定的格局中通过赋予它们的“预制”形式^①表现出来。

“质的时间”^②

精神的空間是敷演人类受苦受难、殊死搏斗的舞台——那么，“充实”这些背景的时间又是怎么样的呢？“时间从来阴阴惨惨，风吹得雾越来越浓”，我们在《红色赞美诗》的终场得到了这样的印象。正是人类经历过的，矛盾冲突激烈交锋的那段时间，把空间控制在自己的张力之下。因此，那是威胁和凶险交织在一起的现在时态。

通过这样明确的、戏剧性的现实化处理，扬索使他的素材不再是某种乱糟糟的对历史的复述。在格列文蜡像馆中的已成为陈述的许多历史事件被扬索复苏了，他气势汹汹地使它们变为眼前的现实，变为“此时此地”令人悚然的活剧。这样，通过序幕，通过越来越扣人心弦的惶恐不安，时间给那个已被电影家赋予了强烈的象征力的有限空间增添了新意。在扬索的影片中，时间不是凭空假设的存在物，而是一种变化着的东西，是从斗争和死亡中逐渐孕育形成的。前后相继的瞬间之所以引人注目，是因为它们各不相同，各有质的千差万别：它们各有一个具体的特点，它

① 例如“圆形”，这是一种“预制”形式，在表现囚禁暴行这个主题时，具有特殊的造型价值。——译者

② 本文时间一词的含义应从现代物理学和哲学的角度加以理解。——编者

们的存在不是中立的，它们以一种不寻常的强度发挥着作用，它们增添、取消、推翻或收回、完成或摧毁前一个瞬间的内容中的某些东西。扬索的戏剧手法正是在这方面作出了出人意料的贡献。由于事件的演变（即建立在情节基础上的结构）仍然是主线，仍然是消化素材的最初的溶液，因此时间的进程——同现代电影的一般倾向相反——并不会丧失其生动的戏剧特性。在扬索的影片中，时间拥有一个“实体”，一个可感的生命，因为扬索没有剥去情节赋予时间的血肉。

时间的结构

那么这种时间凭什么仍能变为一种超越具体时间的“质的时间”，变为超越情节的量的发展的一种精神感受呢？这就必须经过几种方法的处理。

无时间性的时间

第一种方法，即经常提到的方法，是造成空白，使画面上空荡无物。扬索把一切具体确定历史背景的东西、一切自然主义的客观的标记从场景中统统删去。他力求把故事情节保持在一个尽可能广泛，尽可能“无时间性的”普遍境界中。因此，外形的一致、景物的光秃、人物的裸体和民族风情的描绘，在他的铺叙中是相当重要的。一种特殊的抽象符号式的结构就表现在这些元素中。历史的潮流、时间的推移成了约定的程式，具有概念性的含义。因此扬索力求把感性认识所需要的客观性保留在有永恒价值的时刻中，这些时刻同某个历史时期关系较浅，因而时代的痕迹不深。固然，其中的环境、风物、人的外貌和衣着仍带着时代的特征，那不过是外观形式；这一切不是仅仅同那个被表现的时刻有