

〔苏〕多 宾 著

本

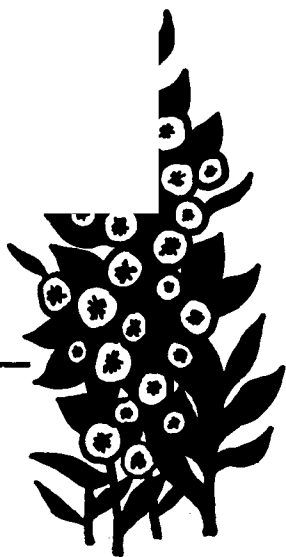
电影艺术诗学

中国电影出版社

电影艺术诗学

〔苏〕 多 宾 著

罗慧生 伍 刚 译



中国电影出版社

1986 北京

电影艺术诗学

中国电影出版社出版

隆昌印刷厂印刷

新华书店发行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：7 1/4 插页：2 字数：183,000

1963年12月第1版 1963年12月北京第1次印刷

1986年6月第2版北京第2次印刷 印数：5,000—10,000册

统一书号：8061·1105

定价：1.30元

Е. ДОБИН
ПОЭТИКА КИНОИСКУССТВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

• ИСКУССТВО •

МОСКВА • 1961

内 容 说 明

本书介绍了苏联电影中“诗的电影”和“散文电影”的理论观点和创作手法，肯定了电影中运用诗的语言所取得的成就以及对世界电影发展的影响，指出苏联“诗的电影”与法国“先锋派”的纯电影实验在本质上的区别。作者将“隐喻”与叙述的表现手法加以对比，并详细论述了构成隐喻手法的要素以及诗与散文的最终结合。

本书中译本初版于1963年，现予重印。

目 次

绪 论	(1)
第一章 电影中的诗与散文	(9)
第二章 法国“先锋派”对诗的语言的探索	(17)
第三章 电影中的诗的语言 苏联电影的伟大成就 隐喻与叙述	(38)
第四章 电影艺术中的“隐喻”因素	(56)
第五章 动作的气氛	(108)
第六章 节奏	(124)
第七章 “隐喻”派的繁荣和危机	(179)
第八章 在走向诗的散文的道路上	(204)

绪 论

技术是电影之母。发明了透明的胶片；能够用电影摄影机从各个角度进行拍摄，可以拍全景或进行移动拍摄；可以将不同时间内摄录不同对象的各段胶片粘接在一起——这一切决定了一门新艺术的神奇威力。

电影在掌握时间和空间方面实际上是无限的。它大大扩展了艺术在反映现实生活和揭示各种现象的联系方面的可能性。

关于电影理论和电影史的著作，自然要从确定那些产生于电影技术的独特的电影艺术手段开始。“电影的这个‘某物’是什么呢？是什么使它成为一种独特艺术的呢？”——贝拉·巴拉兹这样提出问题。接着他作了回答：“我们已经发现了这个‘某物’，角度的转换、各种景、特写镜头、多种多样的镜头变换，蒙太奇。”^①

论述蒙太奇、特写镜头和拍摄角度的各种手法的论著可以说不胜枚举。它们的价值是无可争论的。这种分析电影特性的必要的先导，正是电影理论的基石。

在二十年代，这种著作特别多（爱森斯坦、普多夫金、提摩盛科、贝拉·巴拉兹、莱昂·慕西纳克以及其他一些人）。就是现在也还出现一些继续进行电影表现手法分类的理论著作。例如，马塞尔·马尔丹的《电影语言》就是其中之一^①。

^① Bela Balazs, Der Film, Wien, 1949 (贝拉·巴拉兹：《电影美学》，维也纳，1949)。

为了让读者了解这部著作的内容和论述方法，我们且来看看其中论述推镜头的几页。

马赛尔·马尔丹确定了推镜头的五种“表现职能”。

1. 引入“动作将在其中展开的那个世界”。《今晚我们胜利了》一片的开头就是这样的。一开始是全景，然后镜头逐渐推近，把一个躺在旅馆房间里睡觉的职业拳师引入镜头。

2. “描写空间”：在影片《衣冠禽兽》中，从急驶的机车上拍摄迫近的轨道。

3. “突出攸关情节进一步发展的某个细节”。这里从影片《广岛之子》中举了一个例子：镜头推近一支点燃着的蜡烛，有一个马上就要用这支蜡烛去烧毁那间茅屋。

4. “深入内心世界，即引入对梦境、回忆和幻觉的客观表现”（在这里举了几个例子）。

5. 马赛尔·马尔丹认为最后一个职能是最为有趣的。这就是“表露出内心体验：剧中人物的突发的强烈印象、情感、愿望和思想”。为了达到这个目的，这个研究家认为有三种方式。

（1）“客观的”方式。摄影机采取了观众的角度。“例如，以快速的推镜头把农村富豪波恩菲里奥的吓得变了样的脸引入画面中，这时候他在自己家里猛然看到不久以前被他关进牢里的那个带着枪的牧人（《橄榄树下无和平》）。”

（2）“主观的、现实的”方式，镜头采取了向前走来的一个人物的角度。“例如，在《大都市》一片中，镜头的向前推动表现出一个人竭力要在惊惶奔跑的人群中挤过来，以便走到门口，避开那种冲入地下城市的汹涌的大水。”

（3）“主观的、非现实的”方式。正如以上那个例子那样，摄影机也采取了人物的角度。但这个人物是不动的，而摄影机却

① 马赛尔·马尔丹：《电影语言》，艺术出版社，1960。（参见中国电影出版社中译本，1980。）

“仿佛表现出他的视线的方向、他的集中的注意力和逐渐紧张的内心状态。”在《疑影》一片中，摄影机推近外甥女的手指，而手指上戴着一个戒指足以揭露她的杀人犯舅舅的罪行，影片就用这种推镜头去表现出这个杀人犯的恐惧。

这一切无疑地都是很有趣的，而且会帮助读者培养一种能力，不仅观看而且细察影片。马赛尔·马尔丹这本书的可贵之处，在于有许多独到的观察，而且例证丰富。不过还是会产生一个问题：象这样罗列各种手法能够阐明电影语言吗（马赛尔·马尔丹正是把自己的这本书叫做《电影语言》的）？这种做法能够引导我们去理解电影艺术的诗学、去明确艺术思维、形象地把握现实的形式这样一些概念吗？

马赛尔·马尔丹的方法含有一个实际的危险：它可能流于机械地罗列各种手法，而脱离开艺术倾向，脱离开风格原则，脱离开从艺术上反映世界的特点。

推镜头——这不过是一种形象化的手段。

蒙太奇、特写镜头、多种多样的镜头变换——只不过是电影语言的基础，电影的特性的前提。而最重要的是，在同一种表现手段，同一种银幕叙述形式之中，可以包括实质上各不相同的几种形象思维形式。

在费德尔曼兄弟不久以前出版的一本很有趣的书《电影动力学》中，以专章论述了平行蒙太奇。平行蒙太奇——几乎是电影所特有的最重要的一种揭示形象的联系的手段。费尔德曼兄弟象他们的前辈们那样，把平行蒙太奇看作一种在表现形式上多种多样而在形象本性上则始终如一的东西。果真如此吗？

试从两个在直接的、视觉的“素材”方面非常相似的片断中，选出两段平行蒙太奇来加以比较。

《生活的瀑布》（导演D.格里菲斯）。

女主人公（演员丽莲·吉许饰演）在备受屈辱以后，从农场主的家里被赶了出来。她冒着暴风雪，奔向河边，跌倒在冰块

上，昏迷不醒。

正在这个时刻，流冰开始浮动了。

男主人公(演员李却德·巴斯勒美斯扮演)冒着生命的危险，从一块冰跳到另一块冰上，一心要赶去搭救自己心爱的姑娘。流冰浮动着。泡沫飞溅的汹涌的水流，把女主人公躺在那上面的那块流冰冲向大瀑布的峭壁下。眼看她就要丧命……

《母亲》(导演B. 普多夫金)。

正象在格里菲斯的影片中那样，流冰镜头在这里也平行地穿插到基本情节中去。

被捕的人们在准备越狱的时候，把砖块藏在墙缝里。

河岸。雪在融化，冰冻的河流。工人们走在街上。走过的人们在水洼里的倒影。

河上正在融化的冰块(全景)。也是融化中的冰块(特写镜头)。靠岸边的融化中的冰块。监牢的铁栏。巴威尔在铁栏里。小水流，水洼，水。

被捕的人们在放风。工人们在街上。工人们群集成一堆一堆的。

河上一片发白的冰块(全景)。

游行队伍在行进。母亲与游行的人们走在一起。一面红旗出现了。

冰块流动了。一块冰裂开了，裂缝越来越大(特写)。大块的冰慢慢分离开来，顺着水流往下浮动。

被捕的人们开始越狱了。一只手从墙缝里拿出一根弯曲的铁棒。

冰块在飞快地流动。冰块在桥下流过，彼此追逐，相互撞击。

巴威尔越狱的场面。他参加到游行队伍中。母亲拥抱着巴威尔。紧握着红旗旗杆的双手。

冰块迅疾有力地奔流着。冰块冲击着桥墩。

沙皇的军队冲击着游行队伍。

母亲僵卧在地上，牺牲了。

冰块冲到宽阔的河面，一刻不停地奔流着。

不难看出，这两条平行的蒙太奇线索在其形象本性上有着根本的区别。在格里菲斯的影片中，流冰只是环境的一部分，只是事件在其中展开的那个情境的一个环节。在表现女主人公躺在冰上的躯体和尽力要去抢救她的男主人公时，导演以平行手法把威胁着女主人公生命的流冰穿插进去。于是行动与情境、人与环境以平行蒙太奇联接起来。

而在B·普多夫金的影片中，流冰只有在开头才是环境的一个环节。在这以后，流冰与游行这一事件及其情境毫无直接联系。《死魂灵》中的三套马车起先也是一辆普通的“日常生活中的”马车，上面高坐着乞乞科夫、彼特鲁什卡和绥里方。但是，正象果戈理的“三套马车”那样，《母亲》中的流冰也发展成为象征性的概括，这是一场戏的震动人心的结尾。游行队伍被驱散了。而流冰却以摧毁一切的气势、以不可遏止的威力奔流着。于是观众准确无误地读到：“巴威尔和他的战友们遭到了失败。可是革命是不可战胜的。”

事件通过平行蒙太奇而与寓意联接起来了。格里菲斯的平行手法与普多夫金的平行手法具有不同的形象本性。这是不同类型的形象思维。

在电影发展的初期，E·鲍特把起火的房子的镜头与消防队赶往救火的镜头交替地(平行地)剪接在一起。于是形成了事件的直接联系。在《十月》一片中，在C·爱森斯坦手里，描写科尔尼洛夫匪军进攻的镜头与描写神像和偶像的镜头穿插在一起。这些物像与人物和事件无关。它们只是体现出“为了信仰和祖国”这个口号(也就是省略了的、维护君主制度的口号“为信仰、沙皇和祖国”)，而昂首阔步的反革命败类正是为了这些而冲向革命的彼得格勒。平行蒙太奇的形象职能在这里是寓意性的，完全超越了事

件性联系的范围。

格里菲斯巧妙地处理了遇险和抢救这两条线索的平行穿插。一个妇女和孩子们落在匪徒们的魔掌中——丈夫正去求救。又如一个无辜的犯人眼看就要被处以绞刑，而他的妻子正赶去求救于省长，后来她又带着赦免书赶回监狱。这是充满戏剧性紧张的对几个同时发生的事件的平行蒙太奇。

在 B. 普多夫金那里，我们却找到另一种平行手法：

《圣彼得堡的末日》。

一个骑马的警士。一副神气十足而又显得愚蠢的嘴脸。

平行穿插：沙皇半身像。

在同一个地方。一个警长。他那空虚的锡块般的眼睛，显得那么冷漠无情。

平行穿插：亚历山大三世。

借助于平行蒙太奇，个别现象被提升到概括的高度。透过警士和警长的形象，显现出君主专制制度及其基础的形象。在我们面前出现了形象思维的另一种独特形式。

平行蒙太奇、特写镜头、拍摄角度——这还不是诗学的范畴。这些不过是选择风格手段的出发点而已。

马赛尔·马尔丹试图把某种单一意义的、涵义上的职能硬加给全景镜头。这种做法之毫无根据，一眼就可以看出来。

“全景〔与相继出现的特写镜头的强烈的‘戏剧性’紧张相反〕，只能造成一种沉闷的印象，引起这种印象的或者是令人厌倦的等待（《亚历山大·涅夫斯基》一片中大战前夕的沉寂时刻），或者是那种令人恶心的闲荡气氛（《罗网》），或者是令人痛心的终日游手好闲（《浪子》——在海滨浴场一场中）。”这种论断正确吗？当然，不难找到一系列正是发生这种效果的全景。但是，也同样容易地可以不假思索就举出几十个充满崇高的戏剧性紧张的全景：在同一部影片《亚历山大·涅夫斯基》中俄罗斯军队与“狗骑士”的交战，《马克辛的归来》中的街垒战，肖尔斯的骑兵飞越第聂伯河

(《肖尔斯》), 等等, 等等。

诗学的范畴——这是涵义上的范畴。特写镜头、全景和平行蒙太奇——每一种这样的电影艺术手段, 都可以成为表达各种不同的形象——涵义上的内容的基础, 都可以成为各种不同的艺术思维的土壤。

IO. 狄尼雅诺夫曾经写道: “任何风格手段同时也是涵义上的因素”^①。风格与意义具有不可分割的联系这一想法, 当然是完全正确的。可是在IO. 狄尼雅诺夫那里, 这个想法当时却含有不正确的一面。风格被赋予了决定作用。风格仿佛可以启示出意义。例如, IO. 狄尼雅诺夫就是这样地规定了“特写镜头具有超时间和超空间的意义”^②这一规律, 并且想以人与猪的镜头相互穿插作为例证。“各个镜头这样穿插所得到的, 并不是从人到猪的时间上或空间上的顺序性, 而是一个涵义上的比拟: 人——猪。”

还可以举一些类似的例子。

《旧与新》(导演C. 爱森斯坦)。

一个富农——衣着讲究、皮肤洁白、悠然自得。

特写镜头——在院子里走来走去的一只火鸡。

《贪婪》(导演埃立克·斯特劳亨)。

在影片开头, 一个女人坐在牙科手术椅上。

特写镜头——生满虫牙的大口。

这个镜头使人领会到两重意义: 既是情节中的一个细节, 又是寓意地体现出影片的基本主题——自私自利和唯利是图的思想简直腐败不堪。我们可以再一次提到《十月》一片中关于神像和勋章的特写。在所有这些镜头中, 特写镜头的确如IO. 狄尼雅诺夫所说的, “战胜了严格的自然主义根据”, 使物件或细节具有寓意

① IO. 狄尼雅诺夫:《论电影基础》, 收入《电影诗学》论文集, 莫斯科—列宁格勒, 1927。

② 同上。

的或概括的意义。尽管如此，“特写镜头具有超时间和超空间的意义这一规律”还是凭空虚构的。这一点是不难证明的。

《党同伐异》(导演D. 格里菲斯)。

女主人公(演员梅·马区扮演)得知儿子被判死刑。

女主人公的脸。

特写镜头——在极度绝望中紧握着的双手。

《杂耍场》(导演杜邦)。

一个杂技演员(艾米尔·杨宁格饰演)碰见了妻子的情人。

特写镜头——在杂技演员手上的一把刀子。

任何一个读者都可以举出几十以至几百个例子，来说明特写镜头(脸、眼睛、手和物件的特写)是有顺序和有联系的故事情节的一个自然的、“时间和空间上的”环节。

应当从另一个更重要的方面——从形象—涵义方面，去研究电影艺术语言。只有这样，蒙太奇、特写镜头和拍摄角度才会获得它的真正意义。

第一章

电影中的诗与散文

这个问题还有同样重要的另一面。不能以超历史的观点去对待电影语言。从马赛尔·马尔丹的这本书看来，电影语言拥有一套固定不变的表现手法和手段，一切问题看来仅仅在于积累和改善这些手段，在于如何运用、安排和组织这些手段的技巧。

但是，正如我们从电影史中所看到的，某种表现手段在电影艺术发展的某一阶段曾经起过非常良好的作用，可是条件一经变化，这些表现手段就不起作用了，变成陈旧的东西，失去了表现力。

往后我们还要一再回过来分析这种现象——分析在每个时期中主要表现手段的演变，分析风格流派的更替，分析电影诗学中的各种倾向的斗争。不追溯这种斗争的历史条件，不探索这种更替的规律，就不能理解这样一些惊人的现象，如苏联和世界电影艺术的大师爱森斯坦与普多夫金的创作在二十年代末为什么发生了危机。

分析电影语言，研究电影表现手段，确定电影的诗学原理，都必须从历史观点出发。

1931—1934年间，在苏联电影工作者中间掀起了电影史上最有代表意义的争论之一。争论双方彼此交换了关于诗学问题的见解。但是在这个名义下却包含着电影艺术的一些关键性问题。

他们就艺术表现手段和电影语言发表了许多意见，可是这些都接触到最重要和最基本的一点：这就是关系到如何选择进一步发展的道路，如何确定苏联电影发展的途径。

争论发生在电影中“诗”的拥护者和“散文”的代言人之间。这一争论发生在苏联电影发展的一个极重要的转折点上——这也不是偶然的。这次争论的内容，争论双方的观点，可以给我们提供一个很明确的出发点，以便从这里开始论述电影诗学。

争论的发起人是С. 尤特凯维奇——“散文”派的代表人物。与此相对立的观点的热烈维护者则是С. 爱森斯坦。

我们不准备按照时间顺序十分准确地追溯这场剧烈争论的各个阶段——这对我们没有特别重要的意义。对我们来说，重要的是确定争论双方的观点。

爱森斯坦的论文《三五之中（1924—1929年）》^①最鲜明地阐述了“诗”派的纲领。这篇论文的乍看起来不容易理解的题目可以作如下解释：这是指苏联电影的三个“五年”的中间一个“五年”，也就是1924—1929年。爱森斯坦对于1930—1934年的苏联电影提出了指摘，认为这时期忽视了中间的五年——即无声电影最后几年——的艺术成就。

他写道：“新的、注重情节的电影，以小孩般的胡闹态度完全否定了前一时期所积累的一切。”

按照爱森斯坦的意见，中间一个“五年”的成就究竟在什么地方呢？——正是在于电影形式的诗的特性。

后一个五年的缺点又在什么地方呢？——正是在于“电影形式的诗的特性消失了”。

“我们所看到的只是各个人物的行为及其教育者的行为的纪录。用银幕形式去加以反映的整个领域，亦即银幕的形象性，从幕布上消失了。银幕不再成其为银幕。银幕变成了一块没有说服

① 《苏联电影》，1934年，第11—12期。

力的白色的亚麻布方框，如此而已。人物的苍白影像在这上面移动着。”

爱森斯坦继续说：“过去曾使银幕富于诗的魅力的一切全都消失了——而前一辈的电影艺术家正是为了这个而流过血汗的。”爱森斯坦在这篇论文的结尾，赞扬了中间一个五年的“纲领性的功绩”。

“电影暂时摆脱了纯粹的戏剧和剧作结构，而完全掌握了史诗和抒情诗的方法。”

换句话说，也就是诗的方法。

爱森斯坦所认为的电影艺术中最宝贵的成就，却遭到 C. 尤特凯维奇的猛烈攻击。他为此作过几次发言，把自己以前说过的见解加以发挥，不断援引一切新的论据。

1931 年，C. 尤特凯维奇在电影工作者的讨论会上的开场白^①中，提到了当时的一个“形式主义的”流派的代表人物的论文集《电影诗学》^②。“如果细读一下《电影诗学》一书，那就不难看出这样一种理论在当时是多么时髦：电影最接近于诗，在电影中各个镜头要分节押韵，就象诗作里的诗句那样。”论文集作者之一 B. 史克洛夫斯基从这个论点出发，攻击了普多夫金的影片《母亲》，称它为“独特的半人半马怪物”，说什么影片中把诗的因素和散文因素谬误地混淆起来，同时，C. 尤特凯维奇继续说：“整部优秀的影片《母亲》，被说成是散文的意即卑下的电影，而这部影片的结尾亦即当时已被公认为不好的那个结尾镜头，却被说成是诗的电影。”

谢尔盖·尤特凯维奇在这里所指的，就是普多夫金这部影片的有名的结尾，即用迭化手法拍摄的在银幕上移动着的克里姆林

① 《无产阶级电影》，1932 年，第 1 期。

② 这个论文集收辑了 B. 艾亨鲍姆、Ю. 狄尼雅诺夫、B. 卡赞斯基、B. 史克洛夫斯基和 A. 彼奥特洛夫斯基等人的文章，电影出版社，莫斯科—列宁格勒，1927 年。

官宫墙。

尤特凯维奇在另一次发言中说：“许多拥护蒙太奇电影派的理论家当时都鄙视地攻击普多夫金，把他逐出纯电影的队伍。我肯定说，他们指的正是这个……”^①。

这一切非常突出地说明了，“诗”派和“散文”派的拥护者存在着多么尖锐的分歧。

有一点很有意思，当“诗”派的拥护者攻击普多夫金时，尤特凯维奇以维护普多夫金的姿态出现，可是他只是在一定限度内才保持这种姿态，也就是当普多夫金是一个“散文家”的时候他才加以维护；对于作为“诗人”的普多夫金，尤特凯维奇却激烈地加以反对，就象他维护作为“散文家”的普多夫金时那么热烈。

“史克洛夫斯基说过，影片《母亲》是散文的，因而是坏的，其中只有一个镜头是诗的，因而是好的——这就是指影片结尾的克里姆林宫墙的造化镜头。其实恰恰相反。〔《母亲》的〕功绩正是在于它的雄伟气概，在于质朴自然，在于没有‘诗的华丽辞藻’。”^②

按照C. 尤特凯维奇的见解，《圣彼得堡的末日》的缺点，就在于“诗的感染力的某些因素胜过了散文因素”。一些具体的人物，儿子、母亲和工厂主的形象消失在象征性概括当中了。尤特凯维奇在自己的发言中猛烈地攻击了某些特别赞扬《成吉思汗的后代》一片中“诗的因素”的人。

正在这个时刻，尤特凯维奇的一个反对者从座位上冲着他，说：“这是指暴风雨的蒙太奇！”

富于诗意的隐喻性的暴风雨结尾场面体现出被压迫的东方民族的起义，这的确是影片中的最精彩的场面之一。尤特凯维奇沉着地应战：“是的，是指暴风雨的蒙太奇，还有被吹倒的松树，金鱼，泥洼等”。《成吉思汗的后代》中的所有这些诗的因素，尤特凯维奇都无条件地加以否定。尤特凯维奇以他当时那种流于偏

①② 《我们在创作上的分歧》，《苏联电影》，1935年，第3—9期。