

外国电影理论名著

电影理论史

〔意〕基多·阿里斯泰戈 著



中国电影出版社



外国电影理论名著

电影理论史

〔意〕基多·阿里斯泰戈 著

李正伦 译

中国电影出版社

1992 北京

STORIA DELLE TEORICHE DEL FILM

Guido Aristarco

本书根据日译本1977年6月10日第5次印刷本译出

内 容 说 明

本书是“外国电影理论名著丛书”之一种。本书作者是意大利权威电影理论家。他在本书中对电影诞生以后至本世纪五十年代的传统电影理论的发展做了系统全面的论述。他以卡努杜、德吕克、杜拉克、维尔托夫、库里肖夫、爱森斯坦、爱因汉姆等早期电影理论大师的活动为主，详尽介绍了他们的观点，评价了他们在创始、组织、普及电影理论方面的作用，并预见了传统理论的危机，提出了须做相应修正的紧迫性。

本书对于我们借鉴先辈经验，提高个人理论层次极富参考价值。

电影理论史

中国电影出版社出版发行

(北京北三环东路22号)

北京丰华印刷厂印刷 新华书店经销

开本:850×1168毫米 1/32 印张:12.25 插页:2

字数:340000 印数:1501—6500册

1992年12月第1版 1994年5月北京第2次印刷

ISBN 7-106-00592-4/J·0378 定价:18.50元

《外国电影理论名著丛书》编辑委员会

主 编

富 澜

编 辑 委 员

(按姓氏笔划排列)

许南明	伍菡卿	李浩昌	邵牧君
郑雪来	郑再新	崔君衍	富 澜

“外国电影理论名著”丛书

电影是什么？

〔法〕安德烈·巴赞著

崔君衍 译

电影作为艺术

〔德〕鲁道夫·爱因汉姆著

杨 跃 译

看见的世界

——关于电影本体论的思考 〔美〕斯坦利·卡维尔著

齐宇 利芸 译

世俗神话

——电影的野性思维

〔匈〕伊芙特·皮洛著

崔君衍 译

电影哲学概说

〔苏〕叶·魏茨曼著

崔君衍 译

影片的美学

〔苏〕B·日丹著

于培才 译

电影实践理论

〔美〕诺埃尔·伯奇著

周传基 译

电影语言

〔法〕马赛尔·马尔丹著

何振淦 译

（以上丛书均已出版）

目 录

致日译本读者.....	(1)
前言 1960年.....	(5)
序论.....	(61)
创始者.....	(70)
卡努杜与德吕克 里希特与杜拉克与摩西纳克.....	(70)
第七艺术宣言.....	(70)
上镜头.....	(76)
是节奏, 还是死?	(82)
完整电影.....	(87)
节奏和梦.....	(94)
从先锋派到蒙太奇.....	(107)
吉加·维尔托夫与库里肖夫.....	(107)
电影眼睛.....	(107)
导演技师.....	(115)
组织者.....	(121)
巴拉兹与普多夫金 爱森斯坦与爱因汉姆.....	(121)
诗的剪刀.....	(121)
“演绎的”蒙太奇.....	(137)
“归纳的”蒙太奇.....	(156)
形成的手段.....	(184)
普及者.....	(208)
罗沙、斯波梯斯伍德与格里尔逊.....	(208)

有生气的绘画主义	(208)
区别的要素	(224)
纪录电影与现实	(236)
意大利人的贡献	(253)
杰尔比与德贝奈代蒂 巴巴罗与契亚里尼	(253)
克罗齐美学的应用	(253)
作为倾向性的“电影的特性”	(267)
影片是艺术，电影是产业	(282)
其他理论家们	(292)
从乌尔班·盖特到现在	(292)
理论的危机和修正的紧迫性	(326)
结论 1951年	(326)
日文版译者后记	(383)

致日译本读者

本书能在日本出版，不言而喻，对我说来是件非常高兴的事。这里，我愿附带提一下：我高兴的不仅仅是出于个人愿望的满足。我引以为幸的是，本书的出版，有了开辟一条道路的希望，这条道路就是：它使我能够和读者对话；能够和观点与我一致的人对话；能够和观点与我相近的人对话；或者和观点与我相反的人对话，等等。由于我的老师之一安东尼奥·葛兰西的教导，所以我决不幻想，似乎已经有了能够完全解决电影今后遇到的问题而打开所有门户的钥匙。相反，某些问题，某些电影，倒是常常使我很感困惑，常怀疑问。不过有一点我是确信不疑的，这就是反对“破坏理性”并与之斗争。非理性主义的观点，目前在电影界里，在某些电影上，在许许多多的电影代表者们之中，正在获得胜利。我认为，不合道理，是“方法草率”以及反一切理性的根源，也是否定人类要变革他们的生活，完成他作为生活的主人的任务，不再作无批判的被动观众的根源。

比如，我读到的文章认为，《广岛之恋》、《去年在马里安巴德》等等作品，一下子就使电影达到成年，并为电影指出了道路。我看，象这样的或者与此同类的作品，对于电影语言——就象本书列举的作家们所表现的那样——来说，距离提供有效而具体的新贡献还很远，我认为，卓别林、爱森斯坦、普多夫金、沟口健二、维斯康蒂、德莱叶等人许多作品的重要性、价值、艺术的现实性

等等，并不因此而丝毫减色。更确切地说，阿仑·雷乃在一定程度上和现代文学（例如普鲁斯特、乔伊斯、福克纳等）出现时一样，在电影上作出了相似的实验。试图随着这种实验回到产生的时间与空间的概念上去。他用这种实验否定人们生活的过去与未来，为了描写人的“此时此地”的状况而进行实验，因此而拒绝发展中任何具体的可能性。

黑泽明曾给约瑟夫·安德逊和唐纳德·里奇两人合著的、关于曾引起爱森斯坦注意的日本电影的著作写过序言。我对于黑泽先生的这篇序言给以高度评价。这篇序言里有下述一段话：“1951年，我的《罗生门》在威尼斯电影节上得奖的时候，我曾经这样想过，如果给以这样的评价，即：正象《偷自行车的人》表现战后的意大利一样，与此精神相同，《罗生门》则是表现今天的日本的作品。那么，我将引以为荣幸，得奖的意义将会更大。现在我的看法仍和当时一样。因为，日本电影界仍然制作西欧各国曾经看过并且现在仍然继续看的占作品一大部分的古装片（它是否属于优秀作品姑且不论），同时也在制作和德·西卡的作品性质相同的描写现代生活的作品。”

我们为什么在意大利看不到黑泽先生所指的那类作品？《罗生门》和《去年在马里安巴德》为什么在威尼斯电影节得奖？为了避免误会，我想说明如下：“总而言之，现实主义和许多人的想法恰好相反，它并不否定空想。当然，我指的是百分之百空想的作品，百分之百表现幻想。文学不止一次地告诉人们，巴尔扎克或霍夫曼的幻想式的小说够多么现实主义。但是问题在于，什么样的空想把现实艺术地反映出来而获得成功，或者归于失败。塞万提斯创造的人同风车大战，并不是用日常生活能够验证的例子。然而直到现在为止能够想象到的最典型的各种情况中，也并不乏这类同风车大战的事。换言之，例如卓别林的某种“寓言”就属于这类。我认为，下述情况倒很值得注意：所谓深刻地认识生活，

决不能停留在每天只观察现实，倒是应该——象塞万提斯或卓别林所做的那样——抓住本质的要素，以此为基础，创造出并非出现于日常生活中的各种性格和各种情况。然后把这些性格、情况同各种矛盾的最高辩证法对照，这种活动就能把每天每日生活结束时不大容易看得见的各种倾向、各种作用力，明确地显示出来。历史题材影片——和“一般的古装片”有区别时——也完全能够成为现实主义的作品。不错，由于对历史影片给以明确而批判地重新考察，以及由于密切联系现在，并且非常谨慎地验证过去，所以它是谈自己的最好方法。对于发展中的各种力量让它很好地认识自己，为了使自己成为更具体而积极的有益力量，对于现实有用的作品，可以说都是优秀的历史影片。

人们很早以前就说，电影是各国人民之间交流与理解的不可或缺和强有力的媒体。但十分遗憾的是，并不是任何时候都能这么说。从许许多多国家输入的作品，它的原产国给予它的往往是与现实不符和歪曲了的概念。我们希望在意大利能较全面地了解日本电影。大概日本也希望更深刻地了解意大利电影。总而言之，我们已经都知道《去年在马里安巴德》，或者源于同一意识形态的法国“新浪潮”作品，或者今后即将知道它。我们也十分清楚，缺乏展望、发展方向、社会的决心等等，会走向什么样的境地，导致什么样的结果。类似这样的缺乏，就使海德格尔这样存在主义哲学家和希特勒勾结在一起了。面对眼前的现实，类似这样的倒退以及这样的逃避，其意义仅仅是虚无的神话而已。“逃避时代的社会性主题，必然成为对一切人的主题——被卷入神话般的形式之中，并且在神话中膨胀起来——的破坏。”《去年在马里安巴德》和一般通称的“新浪潮”派作品——缺乏展望，缺乏正确意义，对于“未来的电影”所指示的道路——成了今天法国嫡出的而且和时代同步的儿子，那就决不是偶然的了。

文明则与此完全相反，凭着走现实主义指出的道路，就能使

电影成为真实的、新的、能动的作品。但愿我这本书在同非理性主义和“理性的破坏”进行斗争中，多少有些贡献。

基多·阿里斯泰戈

1961年11月15日 于米兰

前言 1960年

许多知识分子倾听巴拉兹的呼吁^①对于他的精神理解得很透。其中由于阿诺尔德·豪塞尔的贡献显著，所以显得特别突出。他把电影作为他的历史学、社会学的评论研究对象，而且还不止于此，更进一步，作为他的前著《艺术史》——与本书初版同一年的1950年出版——的结论，把电影这面旗帜高高树于各种现代艺术之上^②。这件事和豪塞尔的研究——他采用的是社会学方法，在结论上有些地方是成问题的^③——使我们的工作简便化，并由此而导致达到意义特别深远的考察，因为这两项事实，所以我认为，对于这位德国历史学家给以较多的篇幅是极其合适的。

① 参照本篇最后部分。

② 阿诺尔德·豪塞尔著《艺术的历史》，耶拿乌蒂出版社，1955年出版。初版为英文版，本来他是以德语写的。

特别是纪罗·德尔孚雷斯谈电影时常常引用这部著作。例如在《技术的艺术论》（尼斯特里—里斯基出版社出版，1955年，比萨）和堪称该书续集的近著《艺术的成立》（耶拿乌蒂出版社，1952年，特里诺），以及这两部著作之间发表的《趣味的波动》（莱里齐出版社，1958年，特里诺），就引用了该书。在《趣味的波动》这本书里，德尔孚雷斯说了下面一段话：趣味是易变而不稳定的。而且，就在我们眼前变化和改变。我们是这种趣味的载体，也是它的牺牲者。对于我们来说，没有给这趣味规定任何规律或揭示它如何虚伪的权利。从这种观点出发，德尔孚雷斯对每门艺术的样式、形态学、心理学特征都下了定义，分析了它的技巧，打算使技巧的介入正当化，同时从追求现象学的客观性开始。关于电影，德尔孚雷斯重视的是把“电影美学”的概要作为描写基础的论述提出来，认真分析了应该在多大程度上把电影看作是造型的、文学的，或者是雕塑的艺术；以及这样的电影艺术真正表现手段是什么，等等。

③ 豪塞尔检查了电影一定的历史时代，但是尽管如此，问题并未完全解决，也就是说，在一定的命题之下，只考察了苏联无声片时代的作品。

早就扔掉故事情节的现代小说——豪塞尔说——现在又要扔掉主人公。乔伊斯用展示观念与联想取代情节的进展。用意识流取代描写一个英雄人物，而且无休止地写人物的内心独白。因此，强调动作的继续、“异种的‘连续’”、分裂的世界的万花筒式形象等等。对于柏格森的时间概念，产生了新的解释，改善与偏差是同时进行的。特别强调的是：意识内容的同时性，对于个人、种族、人类迄今仍然存在的过去的内在性，时间的种种不断的合流，内在体验无形态的流动，带走了梦魂的时间长河而又从来没有堤堰，空间与时间的相对性，即：主体依靠什么媒体而进行活动，但又难以区别和下定义等等。

在这个新的时间概念里，恐怕把现代艺术本质的结构所需的编织材料全都包括在内了。换言之也就是废除艺术内容，破坏小说中的心理活动，用的是超现实主义的“自动地叙述”，特别是在电影上，则以蒙太奇技巧以及空间和时间的混合等等。一般说来，就是把时间性作为它的根本特性，以时间的空间化作为它的本质的这一新的时间概念，是柏格森在构想同时产生的最新艺术，任何艺术形式都不可能作出这样卓有成效的表现。在电影技巧性手段和新的时间概念特征之间存在的一致性，是极其完美的，甚至使人想到，现代艺术的时间范畴产生电影形式的精神；同时也使人想到，只有从电影上才能看到表现现在历史瞬间的具有代表性的艺术形式。

电影和其他各种艺术不同，这是由于电影的世界里，空间与时间融合在一起的这一本质的原因产生的。也就是说，因为空间具有准时间的性格，而时间也有一定程度的空间性格。比如，戏剧里表现空间或者时间的性格和功能，到了电影里就发生了根本的变化。空间丧失了它那静的性格，也就是丧失了不活动的被动性，成为生机勃勃的了。也就是在我们面前产生出来。空间是流动的、无限的、没有完结的，是一种要素，也就是有它自己的历

史，有它只限于一次的许多瞬间、阶段、阶梯的要素。这样，同质的而又有物理属性的空间，就具备了由异质的各种要素构成的历史性时间的各种特征。这样，各个运动阶段的质早已不同了，而个个空间的值也不同。这里，正如在空间体验的发展上既有某种先行性的位置，也有表示空间体验最大值的位置一样，位置也各具不同的意义。关于这一点，豪塞尔举了特写的例子。他认为，特写不仅遵从空间的各种规范，而且也遵从电影的时间，从而表示它应该凌驾一切的阶段。这既不是剪辑，也不是短镜头，往往是最大的画面的一部分。

不过，在电影上，空间和时间各种机能就象靠互相交换而结合的一样，时间的关系所具备的准空间的性格，也就是它那些许多瞬间的继续时的一种无拘束性，和空间的现实化与时间化是相应的。在电影的时间里，我们只能进行在空间才有可能完成的动作。就是说，转变方向时才有完全的自由。就象我们从一间屋子去另一间屋子一样，这就是从一个时间阶段转移到另一个时间阶段，使各个情节发展中的各个阶段分离，使这些分离了的阶段，按空间秩序的规范区分并予以集中。换言之，时间失去了它那不断的连续性，也就是不能退回原处而失掉了方向。电影中的特写是让时间停止的，闪回场面则是让时间逆转，回忆场面则是让时间复原，而表现未来则是用画面让时间飞越。既能平行地把同时发生的各种事件以先后之序表现出来，也能把时间上相距很远的事物叠在一起，或者以交替蒙太奇同时表现。既能把前面的移到后面，也能把后面的提到前面。在时间的构想上，电影和经过的现实或戏剧比较起来，完全是主观的，是极其明显的异端。其次，电影不仅能改变情节展开的速度，以及以后发生的情节的速度，而且也能够运用高速摄影或低速摄影，或者以镜头的长短，或者用特写镜头的多少等等，改变时间的尺度。

戏剧也是常常用回顾故事的一部分的方法。但是，从演剧技

巧来说，在戏剧进行之中却不能回到尚在进展中的过去的瞬间，也不能把表现正在进展的过去的瞬间直接插进正在连续进行的情节之中，也就是说，插进正在演出的戏里。当然，最近也这么做了，但那是受了电影的影响。其次可能是由于现代派小说普及了新的时间构想所影响的结果。不过对这新的时间构想表现得最突出的就是电影（对于这一点，我认为当我们强调电影的各种手段，电影的各种特性这类拜物教的时候，必须特别予以考虑。不论这些手段的先例已经存在于其他的艺术形式里也好，或者说电影就是由此而产生的结果也好，总而言之我们都知道，戏剧和现代派小说只是目前才开始使用它）。让我们还是倾听一下豪塞尔说的话吧。他对于电影的时间和电影的空间问题，曾经作了如下的补充。他说，我们看电影时常常感到，简直就象某个人在钢琴键盘上随心所欲地驱遣他的手指左右活动而演奏出声音的。其次，遇到电影上出现非连续的时间，那上溯过去的故事情节和展示未来的故事情节根本无关，没有任何时间上的拘束，而是直接结合在一起的。还有，使这样时间的“连续”重复几次，电影本质的动作就加强到最高度。但是，时间的真正空间化，只有和平行的行为同时描写才能做到。也就是说，各种事物在同一时刻既有近的也有远的——时间是越来越近的，而空间却拉开距离——所以才是我们通常所说的时间、空间的关系，也就是电影特性的“媒体”，这样才能达到电影描写根本原理的时间二维空间性。

与此有关的是，这使我们想起两个情节系列的同時性才是电影属于本质的主题，或者两种各不相干的行为交叉展开的技巧，以及表现这种行为的交叉蒙太奇技巧逐渐地——起初是格里菲斯通过他的早期作品中著名的终场戏表现的——发展起来的，然后豪塞尔才作了下述断言。他说：现在时间体验的特色，就在于意识到我们处在生活之中的瞬间这一点。就是说，存在于现在的极其明确的意识之中，一切现在活动着的、合乎时代的、和现在的

时间互有联系的。这一切，对于今天的人来说就有某种特别意义和价值。对照这种意识，就同时性这一单纯的事实来说，今天人们就把它看作具有重大意义。现在人们的精神世界，就象中世纪彼岸思想曾经泛滥，启蒙时代曾经充斥未来思想一样，弥漫着现在和同时性的观念。同时性的魅力（发现一方面是同一个人在同一瞬间有种种的、孤立的、矛盾的体验；另一方面，另外的人在另外的地方屡次经历同一体验，在地球上各不相干的人在彼此完全隔绝的地点，同一时间发生同样的事），现代技术向人类显示的这一“普遍主义”——豪塞尔下了这样的结论——恐怕就是新的时间构想和飞跃的、非连续的技巧道路的源泉。靠这种构想和技巧，现代艺术得以描写人生。同时它还使新小说从传统小说中截然区分出来，它的狂想诗式的成分，使新小说更具有电影的特性。故事情节的进展与各个场面描写的非连续性，观念与灵魂状态的突然出现，时间尺度的相对性与非整齐划一，如此等等使我们想起读乔伊斯、多斯·帕索斯、维吉尼亚·吴尔夫——（普鲁斯特除外）等人的作品时，我们看到电影中的切、溶暗、插入。乔伊斯超过普鲁斯特。乔伊斯和普鲁斯特一样，都认为时间破坏了时间所确立的循序前进的堤堰，使所有的固定点都沉没下去，消失得无影无踪。他自己的各种体验的年代顺序，也被各种意识内容的置换可能性打乱。其次，时间不是按我们给它规定朝这里或朝那里移动，而是有它没有一定方向的轨道。但是乔伊斯和普鲁斯特不同的只是乔伊斯把时间空间化的时候，不仅力求把心理活动以纵断面表现出来，而且还想用横断面表现出来。乔伊斯完全是仓促地使用影象、随感、观念、回忆，毫无脉络可寻，只是把它们随意排列在一起，根本不问它的起源。唯一强调的是它的邻接性和同时性。

豪塞尔说，乔伊斯解释空间中的时间是非常极端的，象《尤利西斯》这样的作品，他只知道个梗概——他早就说过，他并不

是从开头读起的——而已，他认为，从什么地方开始读都行，而且从哪一章开始读都能按自己喜欢的顺序读下去。读者将从这里得到真正的空间印象。这一技巧的电影性格，非常有趣的是乔伊斯并不是按照现在成书的小说各章的顺序——正好和拍电影一样——写下去的，根本不考虑故事的顺序，而是同时写许多章。^①豪塞尔极其清楚地认识到，这种具有“电影特征”的柏格森式的时间构想，并且予以承认，所以他不仅从现代派文学里，而且从现代派艺术的各“种类”、各流派里找出这个构想，尽管它们还不象文学作品中那么明显。豪塞尔认为，“心理状态的同时性”和现代绘画的许多流派，例如意大利的未来派，夏加尔的表现主义，毕加索的立体派，德·基里柯的超现实主义等等，有一脉相通的本质的经历。柏格森则发现了心理过程的对位法和与它相关的音乐上的构造。当我们理解自己的时候，恰如读音乐总谱一样地读我们自己的灵魂，解开各种各样声音浑沌不清的疙疸，从而变成出色的复旋律音乐。所有的艺术都是和浑沌纠缠在一起的游戏。艺术一步步地走近这甚至于达到危险程度的浑沌，然后从这里逐渐地夺取广大的心灵领域。如果说艺术的历史有什么进步，那就是从浑沌夺取的这些领域不断地增大这件事。电影以其时间的分析——豪塞尔这样强调说——深入到这一进步的过程。把以前只能靠音乐形式才能表现的体验，成为有可能转变为视觉的影象了。

不过，豪塞尔在这里补充说，为了回答这样广泛的、总体的“变革”，对这种现在还没有实现的可能性，以及给这仍然只具空虚形式充实以真正生命的艺术家，直到现在还没有出现。已出现慢性化征兆的电影危机，其原因首先在于电影没有发现自己的诗人。如果说得更准确一些，也就是诗人们还没有找到电影的道路。

① 爱森斯坦关于乔伊斯的“辩护”，以后详述。