

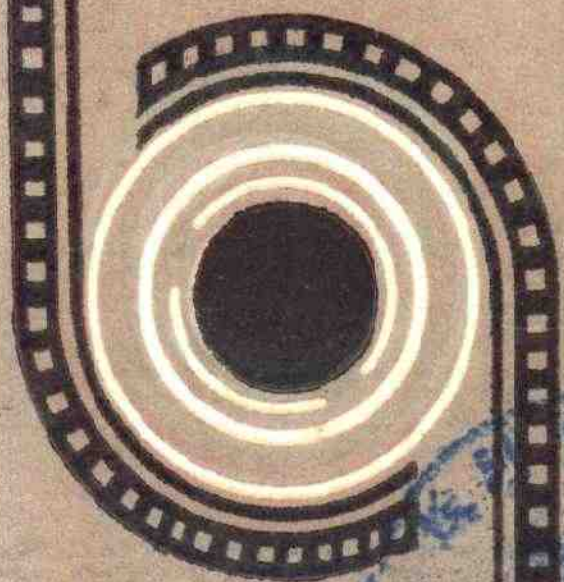
497336

48.6
CVC

● 曹永慈

● 武汉大学出版社

電影藝術面面觀



DIANYING YISHU MIANMIAN GUAN

497336

43.6
C/C



電影藝術面面觀

DIANYING YISHU MIANNMIAN GUAN

● 曹永慈

● 武汉大学出版社



电影艺术面面观

曹永慈 编著

*

武汉大学出版社出版

(武昌珞珈山)

新华书店湖北发行所发行 罗田县印刷厂印刷

*

787×960毫米 小1/32 4.375印张 76千字

1986年12月第一版 1986年12月第一次印刷

印数：1—5,200

统一书号：8279·2 定价：0.82元

前 言

早在本世纪四十年代末，世界著名的匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹（1884—1949）就郑重呼吁要普及电影文化和电影教育。他在具有世界影响的《电影美学》一书中写道：“一个根本不懂文学和音乐的人，就不会被认为是一个受过良好教育的人。一个从来没有听说过贝多芬或米盖朗基罗的人也不能厕身于有文化教养的人的行列。可是，一个人如果连电影艺术的基本概念都一窍不通，并且连阿斯泰·尼尔孙或大卫·格里菲斯的名字都从未听说过的话，他却仍然可以算是个有修养、有文化、甚至水平很高的人。我们时代的最重要的艺术竟然在人们心目中成为一种可懂可不懂的东西。目前我们急需培养群众对电影的鉴别能力，使他们能够对这种最足以左右群众趣味的艺术发生影响和作用。要使每一本关于艺术史和美学史的教科书最后都加上关于电影艺术的章节；要使电影艺术终于能在我们大学的讲座中，在我们中学的课程表上都占有一席之地……。”①

巴拉兹所以要强调普及电影文化和电影教育，

① 《电影美学》中译本，中国电影出版社，1979年版，第4—5页。

就是因为“在所有的艺术中，电影对于我们是最重要的”（列宁语）^①，“电影具有从精神上影响群众的特别巨大的可能性”（斯大林语）^②。而且，电影也是标志着一个国家的文化状态和精神生活的灵敏度极高的指示器。群众对电影的鉴别能力，又往往决定着电影的命运。艺术提高群众的审美趣味，反过来，群众的审美趣味又促进艺术的发展。电影造就观众，观众也造就电影。观众的鉴赏能力和电影事业的发展有着互为依存的辩证关系。近半个世纪以来，随着电影艺术事业的发展及其地位的提高，世界发达国家的电影教育事业已有很大的发展。据有关材料介绍，美国的电影教育“正以空前的速度在增加并扩充着”。目前，美国开设电影课的高等院校已发展到一千所以上。电影学作为一门新的学科，终于在高等教育中占有一席之地，越来越受重视。

过去，我国的电影教育长期处于落后状态。党的十一届三中全会以来，在教育面向现代化、面向世界、面向未来的方针指引下所进行的一系列教学改革中，电影要进入我国大学课堂的呼声越来越高。已经开设电影课的学校的教学实践表明，这门新课深受大学生欢迎。电影课程的设置，对完善大学教学体系，带动相关学科的发展，改进当代大学生的

① 《党论电影》，时代出版社，1951年版，第49页。

② 《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》，人民文学出版社，1980年版，第302页。

知识结构，以及对培养电影人才，普及电影文化，促进社会主义精神文明的建设，都具有十分重要的意义。

鉴于目前我国系统开设电影课程的高等院校尚属少数，而提高作为高层次观众的大学生的电影文化水平和欣赏能力显得尤为重要，因此，笔者不揣浅陋，编成这本电影入门的小册子，奉献给大学生们作为自学读物，以便从中获得有关电影艺术的基础知识。限于条件和水平，错误和不当之处在所难免，恳请读者批评指正。

曹永慈

1986年元月

于珞珈山

目 录

前 言	(1)
一、电影是什么？	
——电影的观念	(1)
一个难答的 问 题	(1)
发展的电影 观 念	(2)
电影观念对电影的理論研究和创作实践具 有重要意义	(9)
二、与世纪同龄的艺术巨人	
——电影的技术革命	(13)
视点解放——迈开历史性的一步	(14)
“哑巴”开口——第一次技术革命	(24)
从“色盲”到色彩——第二次技术革命	(31)
三、探求·开拓·创新	
——电影的艺术革新	(35)
欧洲的先锋电影运 动	(35)
意大利的新现实主义电 影运动	(45)
法国的“新浪潮”电 影运 动	(51)
四、实践的指南灵感的滋养	
——电影的理论	(58)
蒙太奇理 论	(59)
纪实派理论	(63)
电影符 号 学	(77)
五、重要的是找到“自己”	
——电影的本性	(80)
综 合 性	(82)
逼 真 性	(85)

运动性..... (91)

蒙太奇..... (96)

六、关键在于思维的独特方式

——电影的语言.....(100)

什么是电影的语言.....(100)

电影语汇.....(103)

电影语法.....(108)

七、外行看热闹 内行看门道

——电影的欣赏.....(115)

掌握电影文化知识是电影欣赏的

必要前提.....(115)

电影欣赏应遵循艺术的一般规律.....(119)

电影欣赏更应遵循电影的特殊规律.....(124)

一、 电影是什么？

——电影的观念

一个难答的问题

如果你想涉足电影艺术的殿堂，探究其中的奥秘和规律，自然应当首先了解：电影是什么？

乍看起来，这似乎是一个小学生不假思索就能回答的问题。辞典也会以精确的语言告诉你，电影是一种用摄影机把人物、景物及其他被摄对象拍在胶片上，成为许多有连贯性的画格，再由放映机放映到银幕上，造成活动影象，从而供观众观看的艺术。这不很简单么？其实不然。“电影是什么？”这对电影理论家来说，却是一个探索不止、争论不休的难题。不少电影理论家都试图对此作出回答，但是他们的种种阐述都是相对的真理，不能作为“电影是什么？”的定义。因为我们这里提出的问题显然不是要对电影的外部形态作出说明，而是指人们对电影的本质理解、把握和认识，也就是人们对电影所持的一种观念。而所谓电影观念，就是要对电影作出美学界说，揭示出电影的艺术规定性。它涉

及的范围十分广泛，比如，电影艺术和现实生活的关系、电影艺术和其他艺术的关系、电影的本性和手段、电影的产生和功能等等，都属于电影观念的范围。由此，“电影是什么？”便成了一个难答的问题，一个具有重大理论意义和实践意义的美学课题。而且，试图对“电影是什么？”下个不变的定义，显然也是不可能的，因为电影艺术自诞生以来，一直处在不断发展之中，人们对电影艺术的认识、理解和掌握自然也是发展着的，人们对“电影是什么？”所作的种种解释，归根到底是电影观念发展的反映。

发展的电影观念

现在，就让我们从关于电影是什么的种种解释中看看人们的电影观念是怎样发展的。

比如有这样一种看法：“电影的核心就是追赶”。乍听起来，你也许觉得可笑，电影的核心怎么是追赶呢？然而这种看法却有一定的道理。这是世界著名的英国电影导演希区柯克（1899—1980）对电影所持的观点。他认为“追赶是电影手段的最高表现”^①。这当然是一种电影观念，实际上反映了某些早期故事片的电影导演对电影艺术的一种直观。早期故事片中，有一种所谓“追逐片”，以后

① 转引自《物质现实的再现》，载《电影艺术译丛》，1980年第2期第21页。

发展为西部片、惊险片。最早的追逐片应追溯到1900年问世的英国影片《中国教会被袭记》。这是一部污蔑义和团的反帝斗争，为当年帝国主义联军入侵我国张目的影片。可放映五分钟，分四个场景。开头的场景是义和团拳师们在教堂门前出现，撞开大门。接着，在教堂的花园里发生了战斗，教堂里的一个牧师被义和团杀死。牧师的妻子在一座高楼的阳台上挥动一块手帕求救。由于这一求救的信号，场景也随着改变。皇家海军陆战队看见了信号，一个骑马的军官率领士兵向教堂奔来。正当义和团纵火烧房子，从屋里把牧师的女儿拖出来时，骑马的军官冲进花园，救出了牧师的女儿，把她放在马背上，然后面向观众飞驰而过。这部影片的戏剧性和吸引力，就在于其中的追赶救援。1903年英国又拍了一部追逐片《邮车被劫记》，获得成功。不到几个月，美国著名电影导演鲍特模仿《邮车被劫记》拍了《火车大劫案》，成为电影史上的名片，其特点也是追逐。这种追逐，在美国电影大师大卫·格里菲斯（1875—1948）的影片中得到更成功的运用。比如在影片《党同伐异》中，妻子拿着赦令奔赴刑场营救被判死刑的丈夫的情节，成为电影史上著名的蒙太奇段落的范例，被誉为格里菲斯的“最后一分钟营救”。于是，一个时期以来，影片的中间和结尾，往往都加上这样一个远距离追逐的场景。

因此，所谓“电影的核心就是追赶”，确实反

映了早期电影的某些特征，反映了人们对电影的一种直观的认识。现在看来，这种看法虽然幼稚，但不无道理。因为所谓“最后一分钟营救”正是充分利用了电影的运动性、电影的时空转换自由等因素，形成了电影中一种很重要的戏剧性手段，为大型西部片、惊险片开辟了道路。现在有些影片也经常运用“最后一分钟营救”的模式。比如特务在铁轨上埋炸药，火车从远处开来，公安人员得到特务要破坏铁路的情报后急急赶赴现场，火车继续往前开，炸药引线越烧越短，情况相当危急，最后公安人员赶到，切断引线，火车安全通过。凡此种种，可以举出很多。你可以回想一下，在你看过的影片中有很多不正是运用了这种模式么？日本的《追捕》、南斯拉夫的《开往克拉列沃的列车》、意大利的《卡桑德拉大桥》等等，其中不都贯串着格里菲斯的“最后一分钟营救”么？因此，说“电影的核心就是追赶”，自然有它一定的道理，具有相对的真理性的，但是，如果以此作为“电影是什么？”的定义，则显然是片面的，甚至可以说是荒谬的。

希区柯克还认为：“电影是把平淡无奇的片段切去后的人生”。这显然也是一种电影观念，而且这种观念更有代表性，它反映了三十、四十年代作为制造“梦幻工厂”的好莱坞电影美学的基本特征。受这种观念支配的影片，往往注重对生活进行概括、提炼，故事情节离奇、巧合、富有戏剧性，它有引人入胜的开头，出人意料的结尾，贯串始终

的悬念。情节按开端、发展、高潮、结局的逻辑顺序进行，结构非常严谨。我们经常接触到的，大都是这种传统的影片。“电影是把平淡无奇的片段切去后的人生”，反映了艺术创作的实际情况。但是，这种观念，和有人所主张的“电影是现实的接近线”、“电影的本性—物质现实的复原”，注重纪实性，强调表现一个人连续九十分钟的平凡生活，就存在着很大的差异，甚至完全对立。比如七十年代初问世的法国影片《老姑娘》，表现的恰恰就是平淡无奇的片段没有切去的人生。这部影片没有引人入胜的情节，说的是一位大龄女青年在海边度假，遇上了一个男人，展现在银幕上的无非是他们的日常生活琐事，住旅馆、在餐厅吃饭、海边游泳、换衣服。最后，度假期满，两人分手时互相留下了地址。整部影片如此而已，比日常的平凡生活还要平淡。

以上是人们从电影艺术与现实生活的关系上对电影是什么所作的回答。人们还从审美主体的感受方式、反映途径和审美客体存在的形态去寻求电影是什么的答案。比如有一种传统的说法：“电影是视觉艺术”。美国电影导演格里菲斯有一句名言：“我试图要达到的目的，首先是让你们看见”。^①苏联的电影大师爱森斯坦也认为电影是从视觉上最简炼的叙述抽象概念的艺术。这也反映了一定历史时期的电影观念，而且至今仍不失其相对真理的意

① 转引自《物质现实的再现》，载《电影艺术译丛》，1980年第2期第20页。

义，电影确实是供人看的，尤其是在默片时期，它只能供人看。由于注重视觉，也有人把电影看作是光的音乐，并把这视为电影的本质，受这种观念支配的影片，只着眼于连接画面所造成的节奏，借以创造情绪，传达给观众，排除一切戏剧、文学因素，制作一种“纯电影”。这种电影，没有故事情节，只有光影、线条、图形的变化和连接，以及由此而形成的节奏。

随着科学技术的发展，电影获得了新的构成因素，这就是声音。有声电影的出现，人们的电影观念也随之改变，因而对“电影是什么？”又有了新的解释。比如苏联电影理论家弗雷里赫认为：“电影是活动的和有声的画面的艺术”^①。美国电影理论家约翰·霍德华·劳逊说：“电影是通过视觉和听觉进行交流的一种形式。”^②美国另一位电影理论家亚历山大·萨逊斯克说：“对于‘电影是什么’这个问题，我所提出的模糊答案是这样的：它是一种艺术形式，它通过空间、时间、运动以及……音响等多种形式来传达它的内容。”^③所以，自从有声电影问世以后，不仅“电影是视觉艺术”的观念成为过时的，而且对那种认为电影是以视觉为主，听

① 弗雷里赫：《银幕的剧作》，中国电影出版社，1979年版，第11页。

② 约翰·霍德华·劳逊：《电影的创作过程》，中国电影出版社，1982年版，第203页。

③ 《电影美学，或影院途中的趣闻》，载《电影艺术》1980年第1期。

觉为辅的艺术的观念，有的论者也提出了异议，他们主张有声电影是一门视听相对平衡的艺术，也就是声画结合的时空艺术。这自然不无道理。

关于“电影是什么”的解释，我国的电影艺术家也有多种表述，如认为电影是以现代科学技术为工具和材料，运用创造视觉形象和镜头组接的表现手段，在银幕的空间和时间里，塑造运动的、音画结合的、逼真的具体形象来反映生活的一门综合艺术。这种看法很有代表性，它是从艺术媒介、存在形态、表现手段等方面对电影自身的考察所作的概括，比较符合电影的一般规律，能为大多数人所接受。

不过，这种表述也不尽完备。七十年代以来，出现了一种与传统的电影观念恰恰相反的电影。传统的观念重视视觉形象，强调运动性。这种电影正好相反，重听觉，轻视觉，视觉单调，听觉丰富，并且认为“电影不是运动”。这就是西方现代派中的一种所谓“反电影”的电影观念。这种电影有意忽略运动，忽略视觉形象，把情节发展，人物关系，故事背景统统放在画外音中说出来，象看幻灯片一样。这种电影，以当代法国新小说派女作家玛格丽特·杜拉的作品《印度之歌》为代表，引起影坛的注意。《印度之歌》全片由七十四个镜头（一般电影五百个左右，多的有上千个镜头）和五百句画外音组成。声带上杂乱无章地汇集了十五、六个人说话的声音，此外，还有歌声、嘈杂的自然音响（动

物的叫声、风声、雨声等等)。而画面则几乎是静态或半静态的。摄影机在静态物体前缓慢移动,偶而也出现节奏缓慢、极度缺乏运动感的移动。主要靠说,靠听觉,画面是为了配合画外音叙述,制造一种意境,一种情绪和气氛。说话的安排是随意的,非逻辑时间性的。在音画结合上也是随意的,可以相合(不是同步)的镜头只占全片的四分之一。尤其奇特的是,《印度之歌》实际上是两个故事,两部影片共同使用一条声带。一部是《印度之歌》,另一部叫《她的威尼斯姓在荒凉的加尔各答》。前者说的是一位法国驻印度大使的夫人因爱情纠葛,精神空虚而投海自杀;后者说的是一个无名的女乞丐流浪到恒河边,终于饿死在一个小岛上。前者在画面上和声带上出现,但人物并不动口;后者只闻其声,不见其面。这显然也是在一定的电影观念影响下有意为之的一种电影。

所以,美国电影理论家吉·麦斯特说:“我感兴趣的问题是能否给电影下这样一个定义,使之能包容一切无可辩驳是合乎规范的电影形式,和能否推演出可以适用所有这些合乎规范的电影形式的价值标准。”^①麦斯特企图从一个相反的角度——什么不是电影——去确立电影的观念,是对电影理论中绝大多数经典概念的挑战。他既否认电影的基础是照相,而且认为电影没有自己特有的“语言”,

^① 麦斯特:《什么不是电影》,载《世界电影》,1982年第6期第48页。

不存在什么“电影的手段”等等。他的电影理论归结到一点，就是把电影视为所有其他艺术的溶合体，同时使用着各种艺术的语言。麦斯特主张扩大电影的观念，要把一切符合“在胶片上记录的映现一系列画面的过程”的形式都包括进电影艺术的领域中来。他的思路虽是开阔，但却阔而无边，实际上是取消了电影艺术，因而是不可取的。

而德国电影理论家克拉考尔则认为，如果人们想认识电影是什么，首先必须放弃传统的艺术观念。倘若从传统的艺术观念出发，他可以下这样的结论——电影不是艺术。这是因为，在克拉考尔看来，电影的本性在于它的照相性，就是物质现实的复原。电影要原原本本地再现现实，不要艺术家的干预和虚构。而传统的艺术观念，则认为任何艺术形象并不等于生活的原貌，它是经艺术家艺术加工提炼的结果。

电影观念对电影的理论研究 和创作实践具有重要意义

以上择要介绍关于“电影是什么？”的种种表述，目的在于说明：

一、了解和研究“电影是什么？”是探索电影艺术规律的一把钥匙，也是涉足电影艺术堂奥的必经之路。因为，对“电影是什么？”的种种回答，实际上就是人们对电影的认识、理解和把握，即一种电影观念的反映。前面说过，电影观念问题，对