

# 电影的理论

〔日本〕岩崎 昶 著



中国电影出版社

# 电 影 的 理 论

〔日本〕岩崎 昶 著

陈 笃 忱 译

中 国 电 影 出 版 社

1 9 8 2 北 京

根据原文版本：

岩崎 昶 著

## 映 画 の 理 論

岩波新书 246

1956年

### 电影的理论

---

中 国 电 影 出 版 社 出 版

北京印刷一厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：4<sup>5</sup>/<sub>8</sub>。插页：6 字数：94,000

1982年12月第1版北京第2次印刷 印数：1,501—8,200册

---

统一书号：8061·1049

定价：0.68 元

## 编者说明

岩崎昶的《电影的理论》是一本电影理论发展史性质的通俗性著作。作者的用意显然是非常值得赞许的，特别是考虑到象电影理论发展史这样性质的著作目前还很少见，更应当对这本书的价值有一个充分的估计。

本书作者在跋文中谦虚地说他只是“尽可能把各种人过去在各种场合谈到的电影理论广为收集到这本书里”。事实上作者并不是仅仅“收集”，而且是从卫护电影中的现实主义、卫护进步民主的电影艺术的立场，对各种电影理论流派或观点进行了一定的评述的。因此，从这个特点来说，这本书就不仅限于客观地提供知识、提供资料，而是一部深入浅出地论述电影理论发展历史的著作。

本书作者岩崎昶是当代日本著名的电影理论研究者。他有丰富的电影理论和电影史知识，也有一定的实践经验，而尤其重要的，他同时也是一位倾向进步的、在反帝斗争中旗帜鲜明的影评家。岩崎昶早年毕业于帝国大学德国文学系，从1928年开始，他便投身于进步电影活动，并曾于1941年一度因所谓“违反治安维持法”的“罪名”被日本军国主义当局逮捕入狱。在大战结束后的年代里，他还担任过纪录片《五一节》、《柏油路》和故事片《日本的悲剧》的

《真空地带》等一系列进步影片的制片人。正是在这些反军国主义的、要求社会进步的具体斗争中，岩崎昶日益深刻地认识到了电影艺术在现实生活中的所应起的作用和影响。他在发表《电影的理论》一书以前，已出版过《电影艺术史》、《电影与资本主义》、《论电影》、《电影艺术概论》和《世界电影史》等学术著作，此后，他又写出了《现代日本电影》和《日本电影史》。特别是估计到他历年来写的大量影评文章和其他一般性著作，岩崎昶对日本以至世界电影艺术的研究所作的贡献应当说是值得我们重视的。

即从现在介绍的这本旨在让大家“容易看懂、大家都爱读”（跋）的书来说，它显然也是反映了作者的进步思想立场和学术研究水平的。这本书明显地试图从现实主义的立场出发，来批判地介绍西方各国历来各种重要的电影理论观点或流派，而对于社会主义国家的电影理论，作者则满怀热情地、力求从自己所能达到的认识范围内予以推荐和评述。作者以平易的笔调，介绍读者跟不同国家、不同时代、不同流派的电影理论家见面、认识，告诉读者他们对电影理论的形成和发展所起的有益贡献或有害影响。由于作者的基本倾向是正确的，所以这本书不仅能提供一定的电影理论史知识，并且也能使读者对许多理论现象的实质大致上有一个了解。

然而，在肯定这本书的基本价值的同时，也有必要指出作者的某些观点和提法上值得商榷的地方。譬如说，我们就未必能同意说电影是一种“资本主义社会的艺术”（12页），因为这种提法显然是把电影发展初期的某些历史现象和电影艺术的一般发展规律混淆了起来。再如作者对苏联的蒙太奇理论的介绍和评述，似乎也存在某些含糊或不够全面的地

方，甚至可以从看出西方电影理论界一贯以来对苏联蒙太奇理论的形式主义曲解的影响残迹。最后我们还必须特别提到本书最后一章——“电影艺术的世界”——中关于当代现实主义和社会主义现实主义的一系列论点；对此，我们也的确感到，正如作者自己在跋文中所指出的，是有着“研究得很不够”和“谈得很不彻底”的缺点的。关于这方面的问题，我们的读者依靠我国历年以来所已经介绍的大量第一手的材料，肯定是能够作出自己的判断的。

1963年2月

**再版附记** 这本书于1963年由本社出版后，受到我国电影工作者的重视。考虑到它在今天仍有一定参考价值，故决定重版，以飨读者。这里需要特别提到的是，本书作者岩崎昶已于1981年去世，这次重版亦可聊表对这位日本电影理论家的纪念。

编者

1982年7月

# 目 次

一、理论的目的性 .....	( 1 )
(一) 看电影的乐趣 .....	( 1 )
(二) 理论的作用和特写镜头 .....	( 2 )
(三) 理论起了指导作用 .....	( 4 )
(四) 形成了理论的气氛 .....	( 6 )
二、电影艺术的形成 .....	( 8 )
(一) 银幕上不能体现出艺术 .....	( 8 )
(二) 对艺术有妨碍的东西 .....	( 10 )
(三) 集体创造艺术 .....	( 13 )
(四) 在制作电影过程中的个人 .....	( 15 )
(五) 新艺术的诞生 .....	( 17 )
三、电影不是文学，也不是戏剧 .....	( 20 )
(一) 电影理论的创始人 .....	( 20 )
(二) 电影有它自己的道路 .....	( 23 )
(三) 是什么使电影和戏剧相结合而又相分离 .....	( 27 )
(四) 电影技巧的全部意义 .....	( 30 )
(五) 摄影机的眼睛，麦克风的耳朵 .....	( 35 )
(六) 描写内心的电影 .....	( 39 )
四、电影、文学、戏剧 .....	( 43 )
(一) 电影的时间和空间的构成 .....	( 43 )
(二) 电影思想和心理 .....	( 49 )

五、电影是绘画 .....	( 58 )
(一) “电影必须拍得美” .....	( 58 )
(二) 有比美更重要的东西 .....	( 63 )
(三) 限制画面的银幕 .....	( 66 )
六、电影有音乐 .....	( 71 )
(一) 人变成可见的了 .....	( 71 )
(二) 第七种艺术 .....	( 73 )
(三) 是节奏，不然就是死亡 .....	( 76 )
(四) 光的交响乐 .....	( 78 )
(五) 电影中的音乐 .....	( 82 )
七、电影艺术的基础 .....	( 90 )
(一) 心理作用的蒙太奇 .....	( 90 )
(二) 影片所创造的现实 .....	( 92 )
(三) 电影技术的必要性 .....	( 96 )
(四) 杂耍蒙太奇 .....	( 100 )
(五) 艺术是冲突 .....	( 105 )
(六) 电影艺术的变形 .....	( 107 )
八、电影艺术的世界 .....	( 114 )
(一) 电影是描写人的 .....	( 114 )
(二) 新现实主义 .....	( 116 )
(三) 日本有没有新现实主义? .....	( 119 )
(四) 现代的现实主义 .....	( 123 )
(五) 现实主义与人 .....	( 126 )
(六) 社会主义现实主义 .....	( 128 )
跋 .....	( 139 )



## 一、理论的自的性

电影是唯一可以让我们知道它的生日日期的艺术，不象其他各种艺术的生日日期已经无法稽考。

贝拉·巴拉兹

### (一) 看电影的乐趣

人们去看电影，有时会碰上喜欢的影片，有时也会碰上不喜欢的影片。看到有趣的地方就笑，可悲的地方就哭，而遇到一些枯燥乏味的镜头就打哈欠或者瞌睡起来，过了两三个小时走出影院以后，刚刚看过的影片在头脑里却连一点印象也没有。这是一种情况；还有一种情况是印象很深，甚至在茶余酒后仍然谈得津津有味。这才是看电影的真正乐趣，不过要想谈出个名堂来，那就需要有理论作为后盾。

有人说，日本人就是喜欢侈谈理论，电影本是一种娱乐，目的就是要人看了觉得有趣，再没有比理论更能削弱人们对电影的兴趣的了。例如在美国就没有人认真地研究什么电影理论。

发这种议论的人，好象是用这样的眼光看待研究电影理

论和认真评论影片的人的：你们这些人简直是花园的破坏者！

但是，是不是真象那些人所说的那样，理论对电影是有害的呢？

不错，比起美国人来，日本人确是喜欢谈电影理论。然而法国人不也是喜欢谈理论吗？英国的电影理论也很流行呀。并且事实证明，愈是喜欢研究理论的国家，就愈能生产出好的影片。日本电影通过《罗生门》和《雨月物语》的得奖而在国际间享有很高的声誉，应该说是和日本人喜欢研究理论分不开的。

## （二）理论的作用和特写镜头

老实说，如果电影根本没有理论，它将一无成就的。

现在，一个人只要有眼睛和耳朵就能看懂电影。固然也需要动点脑筋，但决不需要有什么深奥的理论。人们认为，电影是一种直觉的艺术。但应该看到，开始的时候并不是这样的，过去的电影就很难看懂。

最早的电影，有的是风景或某一事件的“活动照相”，或者把舞台表演原封不动地拍摄下来，谁看了都觉得很稀奇，同时也很容易懂。据说当时在电影院里（确切地说应该称为放电影的棚子）曾经发生过这样的情形：观众看到火车从银幕上迎面驶来，吓得赶快逃走，看到银幕上出现下雨的镜头，就急急忙忙地撑起伞来。

但是，就在这个时候，法国的梅里爱（1861—1938）、美国的卓别林（1889—①）和格里菲斯（1875—1948）等电影大师，研究出了电影的特殊表现手法。这样一来，电影就渐

---

① 卓别林于1977年底逝世。——编者

渐变得不那么容易看懂了。

首先要谈的是特写镜头。这个今天连儿童们都很熟悉的名词，在当时却被看成是一个谜。那时，有些第一次看电影的老太婆，当她看到银幕上出现妖精那么大的面孔时，害怕得不得了。从这点也就可以想见一般了。

其次是切回（Cut-back）的手法。例如，先是表现一队带篷的马车在西部沙漠上被印第安人包围，接下去是一队骑兵以最快的速度驰往营救，然后又映出先前那队被包围的马车的镜头。象这种运用自如令人目不暇接地不断变换的剪辑方法，以及在电影术语中被称为淡入、淡出，或者迭印之类的剪接技巧，如果对它所起的作用不是很了解的话，那就必然会感到莫名其妙。在无声电影末期，当观众第一次看到法国影片中变换极快的令人眼花缭乱的镜头时，也就是说接触到所谓闪回（Flash back）的手法时，竟遏止不住心头怒火，甚至闯进放映室把放映员痛骂一顿。但是，这种手法不久便大为流行，日本任何一部武打片，或者描写最紧张的大砍大杀的时候，没有闪回手法简直就算不上电影了。这种电影技巧，固然只是用来作为表现一切时间和空间变化的手段，但由于电影能够不受时间和空间上的拘束而自由驰骋，所以观众不仅需要知道使用这种技巧的目的，而且还要有能够敏感地接受这种技巧的训练，否则的话，头脑真会被弄得糊里糊涂了。

在这以后，又出现了有声电影。

同样是，当声音和对白每一次有了新的用法的时候，那些头脑迟钝的人总要感到有些困惑。人物在银幕上说话已经不是象哑巴那样只看到嘴动，而是能够具体听见声音了，这

的确给人留下很好的印象。但是，有时也有这样的情况：听到银幕上有说话的声音却看不见说话的人，于是，观众又感到不解了，他们在想，究竟是谁在那儿说话呢？因此，有声电影用画外音来叙述过去的情景，或者表现主人公回忆往事的镜头时，幻想中又听到以前的对话在耳畔的悄语声，这些表现手法都曾经引起很多人的反感。

今天类似这样的事已经完全没有了。几乎所有的人都是一看就懂。不久以前我带一个六岁的男孩子去看电影，他是有生以来第一次看电影。我担心他可能看不懂，所以很注意他的反应。结果我发现不需要对他作任何讲解，他都能看懂，当然，那次演的是适于儿童欣赏的、容易懂影片。当他看到银幕上出现人物面部的特写镜头时并没有害怕，看到迭印之类的镜头时候，也没有感到奇怪。

如果是在三、四十年前，有些影片确实需要经过一定的启发和训练才能看懂，但是，今天的情形不同了，既不需要进行解说，也不需要给予任何指导。

原因究竟何在呢？

### (三) 理论起了指导作用

在电影刚刚诞生的时候，人们当然还不了解电影是怎样一种玩意儿。即使是摄制电影的人，对于今后应该怎样利用这种“活动照相”，怎样使其发展，也是心中无数，至于看电影的人，那就更不用说了。就在这个时候，法国和美国出现了对电影有研究的大学教授和诗人，他们指出：电影和戏剧有所不同；电影有其独自的表现的美。这就是所谓萌芽时期的电影理论。这种理论给了电影以巨大的影响。它首先告

诉电影工作者，需要研究出一种既不同于文学也不同于戏剧的名符其实的电影的方法。同时，对看电影的人来说也具有启蒙作用，使人们不仅开始了解电影是新时代的一种新艺术，而且也了解了它的新的技巧和规则。也就是说，把电影的文法教给了电影工作者和观众，使他们懂得电影语言和电影文章的组织方法。如果那时没有理论，电影就会停留在很低的水平，而观众也就不会对它感到兴趣了。

其后又经过大约十年，主要是在法国和德国，掀起了一个旨在彻底地搞清楚电影的视觉特性的运动，并产生了与此相关的理论。这个理论运动不仅使无声电影的形式臻于最完美的境地，而且使观众对电影的感觉锐敏起来，能够以现代的感觉来欣赏电影。

苏联电影工作者爱森斯坦（1898—1948）和普多夫金（1886—1952）所倡导的蒙太奇理论，无疑是起了极大作用的。它不仅影响着全世界的电影工作者，而且也深深地影响了其他部门的艺术工作者。至此，电影理论已经超出电影的范围，甚至更扩而大之成为创作和欣赏一般艺术的理论了。

蒙太奇理论特别是在有声电影刚刚出现时起有巨大作用。当时，美国人虽已发明有声电影技术，但并不知道应该怎样才能从艺术的角度来充分运用这种技术。正是因为这个缘故，那时的美国有声片不是拍摄一味模仿舞台剧的动作性很少而又生硬的影片，就是百无聊赖地拍些音乐片，使得花了三十年时间好不容易才建立起来的电影特有的表现形式，濒于行将丧失的境地。就在这时，爱森斯坦和普多夫金以蒙太奇理论为基础，发表了“关于有声电影的宣言”，给有声电影这一新的电影形式指出了前进道路。当时，即使在欧洲，

事实上几乎还没有拍出过有声片。然而苏联的蒙太奇理论，不仅仅是单纯从理论上对有声电影的未来作了确切的分析，而且甚至已经能够很完整地表现出它的具体形式了。这和汤川秀树博士研究出中子的情形一样，先从纯理论证明了中子的存在，然后通过实验证明它的确存在。既然优秀的理论永远产生实际作用，那么，蒙太奇理论当然能把电影引到正确的方向去。

#### (四) 形成了理论的空气

正象前面已经说过的，今天一个人只要有眼睛和耳朵就能够看懂电影，任何人都以为理论在这里面不起什么作用。其实，即使在电影刚刚出现的时候没有理论也是不行的，正是经过很长时间才逐渐形成的优秀电影理论，首先对电影摄制人员起了指导作用，同时也给电影观众扩大了眼界，有了这样漫长的历史所以人们对于电影才一看就懂的。当然，直接读过或学习过电影理论书籍的人为数并不多，但是，很多人却看到了根据这种理论拍出的影片，读到了根据这种理论写出的影评，而在这种影评已经广泛流传的情况下，人们不知不觉之间而且很自然地接受了这种理论。

一个人并不一定非要阅读理论书籍才能对理论有所了解。因为理论是可以通过上述形式得到传播的，而当它一旦广为传播以后，那就会象空气一样感染着每一个人。对于那些从未读过理论书籍的人和甚至还不知道居然有这么一种理论的许许多多的人来说，他们就是受这种理论空气的感染而懂得道理的。

有了基督教和佛教以后就有了圣经和佛经，但没有读过

圣经和佛经的人，也会对周围的人产生怜爱和慈悲的心情。同样，自从有了马克思主义以后，马克思所提出的对资本主义的分析，已经成为一种常识，它感染着那些即使没有读过《资本论》的人。

理论就是这样，先是产生，然后成为常识，而充溢于时代的空气之中，最后便会对每一个人起推动作用。电影理论也未尝不是如此，当它在起着推动作用的时候，也许本人并没有意识到，就象人们呼吸的同时并没有意识到空气的存在一样。这恰恰足以证明，它的影响是多么深远，几乎对每个人都有影响。

一个人可以对理论表示轻视，但是，不可能摆脱理论对他的影响。

当理论变为无数的粒子在空气中散发开来的时候，理论就成为巨大的力量。

## 二、电影艺术的形成

机车和七十五公分口径的炮身，要比桌上放着的四个苹果和圣克洛德的风景更为优美。

费南·莱谢尔

### (一) 银幕上不能体现出艺术

电影的由来是很奇怪的，它是作为马戏棚里的和市集上的一种玩意儿而诞生的。过了好久之后，喜爱电影的知识分子才把电影叫做“第十个文艺女神”或者“第七艺术”，这时，电影才真正受到人们的重视，然而这是当初谁也不曾想到过的。据说，乔治·梅里爱，曾向法国的电影发明人卢米埃尔兄弟购买他们的发明权，可是卢米埃尔兄弟劝他说，最好还是别买，这种玩意儿没什么了不起，不会流行很久。当然，梅里爱对他这种劝告表示感谢，但仍然把发明权买下来了，并终于一度成为法国的电影大王。

奇怪的现象还不止于此。当电影已经不是在马戏棚而是在正规的电影院里放映的时候，某些所谓有身分的市民，必须等到天黑以后，才敢走进影院，并且要把帽子戴得低低



的，生怕被人认出来。而有趣的是，当二十世纪初叶，最早对电影表示欣赏、进而去研究它并创造出电影理论的，却正是一些学院派的学者们。我们不妨回想一下，远在五十年前，无论在欧洲或美国，那些哲学系的教授们，坐在闪闪发光的放映“活动照相”的银幕前，他们捋着胡须聚精会神思考的那副神情，的确很感动人。谁也没有料想到，他们就是电影理论的创始人。

有一种理论，认为“电影不是艺术”，这是最早同时也是最旧的理论。本来艺术这种东西是要通过幻觉才能体会出它的本质的。换句话说，就是要有意识地欺骗自己。古希腊有一座著名雕像，表现一个青年在投掷铁饼。这座像的作者米隆所选择的是个青年托着一块沉甸甸的铁饼右臂向后甩开，准备用力把铁饼抛出的这一瞬间的姿态。这座像实际上只不过是一块静止不动的黄铜，可是它给人的印象却是那样栩栩如生跃然欲动。这不是什么错觉，而是看的人加入了自我的幻想，他们明知它是不动的却从静中看到它在动。这种心理作用就是幻觉，一切艺术作品都能造成幻觉，不能造成幻觉的作品，就不成其为艺术作品。但是，电影是表现动的，其本身就是动的，银幕上映出的形象已经在动，所以幻觉在这里并没有发挥作用的余地了。

正如歌德所说的，“艺术决不应该和现实一样；和自然毫无二致，是不可能体现出艺术的”。电影也有这样一种理论，认为银幕上是“不可能体现出艺术”的。这种理论是由德国哲学家、吐林根大学的美学和艺术史教授康拉德·郎格博士提出的，发表在1920年他写的《现在和未来的电影》一书中，并成为当时电影界的指导性理论，我们今天听说这一切