

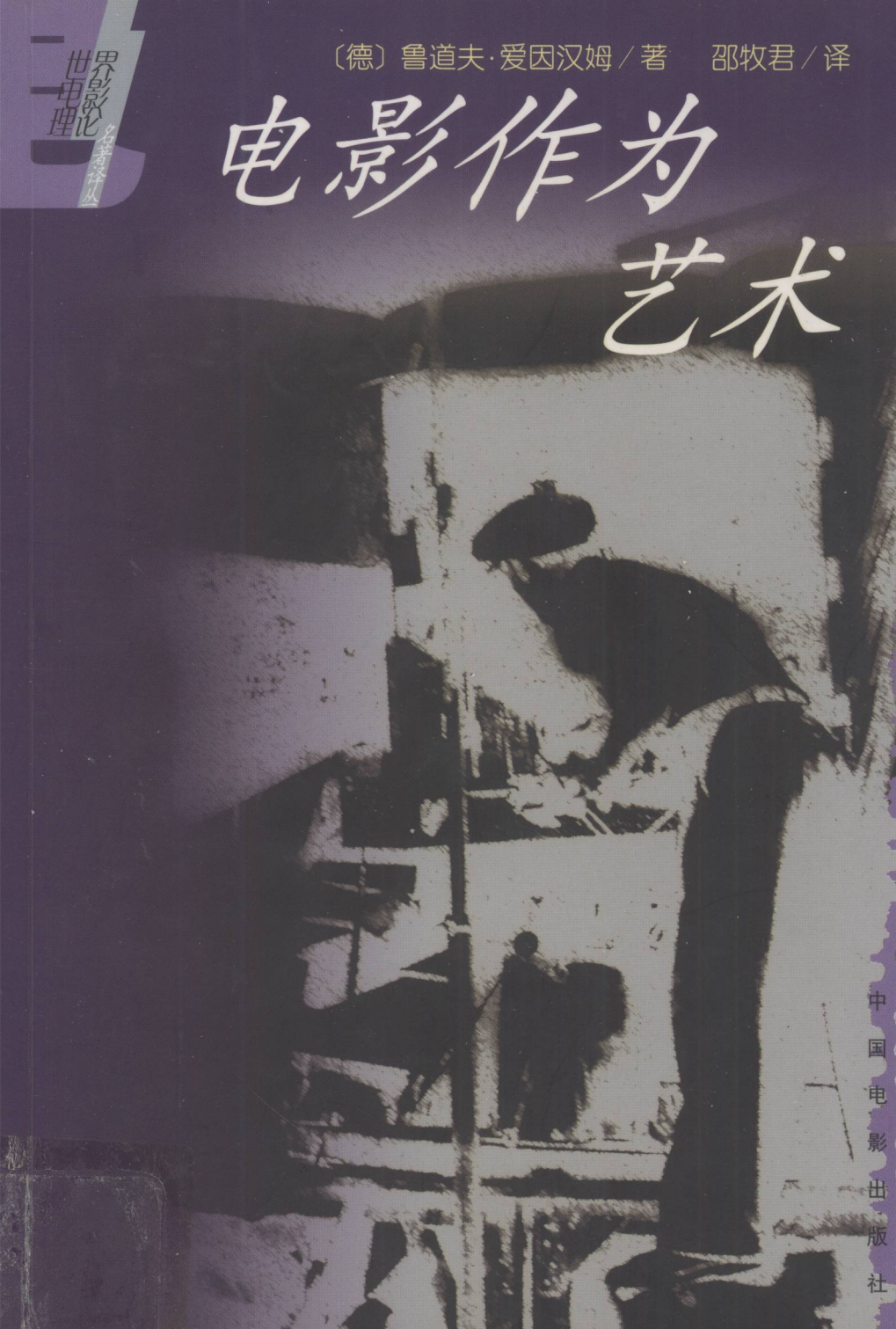
〔德〕鲁道夫·爱因汉姆 / 著 邵牧君 / 译

电影作为 艺术

世界
电影
理论

名家名作丛书

中国
电影
出版
社



世界电影理论名著译丛

崔君衍 主编

电影作为 艺术

〔德〕鲁道夫·爱因汉姆 / 著 邵牧君 / 译

2003 北京
中国电影出版社

图书在版编目(CIP)数据

电影作为艺术/(德)爱因汉姆著;邵牧君译.-北京:
中国电影出版社,2003.9

书名原文:Film as Art

ISBN 7-106-02025-7

I.电… II.①爱…②邵… III.电影学:艺术心理
学 IV.J90-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 056271 号

电影作为艺术

[德]鲁道夫·爱因汉姆 著

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号)邮编 100013

电话:64299917(总编室) 64216278(发行部)

E-mail: Jsja@netchina.com.cn

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2003年9月第1版 2003年9月北京第1次印刷

规 格 开本/850×1168毫米 1/32

印张/7.375 插页/2 字数/141千字

印 数 1-3000册

书 号 ISBN 7-106-02025-7/J·0837

定 价 15.00元

电影作为艺术

本书在西方电影理论史上占有重要的地位。作者是德国著名文艺理论家，他从心理学角度细密分析并总结了无声电影的实践经验，时刻提醒创作者避免在创作实践中脱离艺术的必要性去滥用电影的技术进步。此外，本书对电影技巧进行分类研究的方法为后来的电影文法理论创立了一个先例，成为这个理论学派的一部奠基性著作。

责任编辑：古 力
封面设计：张 梅
版式设计：长 弓
责任校对：奕 邨
责任印制：刘继海

©1957 1985 Rudolf Arnheim

Published by arrangement with the University of California Press

Chinese edition ©2003 by China Film Press. All rights reserved.

图字:01-2003-2850 号

目 录

1957 年

自序..... 1

1933 年

《电影》(修正稿)一书摘录..... 7

1. 电影与现实 7

2. 一部影片的摄制 27

3. 电影的内容 104

4. 完整的电影 120

1933 年

使画面活动起来的思想..... 126

1934 年

活动..... 142

1935 年

预测电视的前途..... 148

1938 年

新拉奥孔:艺术的组成部分和有声电影 156

附录:

论爱因汉姆的电影艺术理论..... 182

结束语..... 231

1957 年

自序

这儿所收集的文章,是三十年代的旧作。

本书的第一部分摘自《电影》——我在希特勒上台前不久的德国写作印行的一本书,德文原名为“Film als Kunst”。伦敦的费伯公司在 1933 年出版了由雪夫金和摩罗翻译的该书英译本,现承该公司允许重印其中部分章节,至为感谢。该书已绝版多年了。这儿第一次发表了 1933 和 1934 年我在罗马为当时计划出版的电影百科全书所写的两篇文章,我是从德文手稿将它们译成英文的。《预测电视的前途》一文曾于 1935 年 2 月在国际教育电影学会的期刊《国际电影》上发表过。《新拉奥孔》一文是从意大利文译成英文的,该文原载 1938 年的一期《白与黑》月刊(这是同罗马的中央电影实验所有联系的一家刊物)。

重读我的电影论文,不仅仅意味着重温旧梦而已。这还意味着复活我的生命史中已经结束的那些日子。本书的读者将会发现,电影对于我来说,是本世纪最初的三十年中在视觉艺术方面的一个独特试验。纯粹的电影在少数有胆识的人的个人努力中尚存一息;至于电影企业(它使这一新的手段变成一种向公众讲故事的方便工具),它的成批产品只是在偶尔的情况下才使人回想起电影的光辉的过去。本书作者原来十分热中于把他在心理学和艺术方面所学到的一切都运用到有关



电影的研究中去；现在也相应地变成了一个极不经常的座客，每年难得有几次能怀着感激的心情欣赏优秀艺术家的表演，此外就只是在活动照相方面的某一成就有助于阐明某一特殊问题时，才在讲义和论文中提到电影。例如，我的近作《艺术与视觉》在关于活动的章节中便让电影效果和诸如此类的效果占了不少篇幅。

我近来潜心研究的是范围更为广阔的艺术视象问题。跟它相比起来，电影这个题目便显得太小了。但是，想当年对我这个二十来岁的青年学生发生了吸力的东西，并不仅仅是活动影像本身那种全新的、古怪的、引人入胜的、咄咄逼人的和充满感情的表演，而且还包括对某些理论原则的严重怀疑。一个人毕生致力的研究课题，常常是在他二十来岁的时候初见轮廓的。我也大致是在这个时候开始为我称之为“物质论”的理论写下大量笔记的。这种理论企图证明：对现实进行艺术的或科学的描绘时，其最后形式通常在更大程度上是决定于所使用的手段（亦即物质）的特性，而不是素材本身。简单的几何图形和数字形式，可以在早期天体学和玻尔^①的原子构造图中、在哲学体系以及原始人和儿童的艺术作品中找到规则性和对称性，这些都使我印象至深。在那个时候，我的老师麦克斯·威特默和沃尔夫冈·柯勒正在柏林大学心理研究所为形态心理学奠定理论的和实践的基础。我发现自己被这种新学说中某种可以称之为康德倾向的元素所深深吸引。按照这种学说，即便是最简单的视觉过程也不等于机械地摄录外在世界，而是根据简单、规则和平衡等对感觉器官起着支配作用的原则，创造性地组织感官材料。

① 丹麦物理学家(1885—1962)，原子构造论的创立人。

形态心理学派的这个发现适足以说明,艺术作品不单纯是对现实的模仿或有选择的复制,而是将观察到的特征纳入某一特定手段所规定的形式的结果。既然断言艺术是一种对等物而不是派生物,照相和电影显然便成了一块试金石。如果用机械来丝毫不差地重现现实能够成为艺术,那么上述理论就是错误的。换句话说,诱使我采取行动的就是现实和艺术之间这种飘忽无定的关系。我力求详尽地证明:使得照相和电影不能完美地重现现实的那些特性,正是使得它们能够成为一种艺术手段的必要条件。我认为,正是由于这个论点是简朴的,而我在论证上又是固执不移的,所以《电影》一书出版了二十五年以后,人们仍然一再地到图书馆里来参阅、索借以至窃取它。

《电影》一书中阐述上一论点的第一部分已经相当成功地经受了时间的考验,这儿实质上是在《电影与现实》和《一部影片的摄制》的标题下全文重印了这一部分。该书的其他部分则大多被我删掉了:有几章纠缠于某些现在已有相当出色的技巧来加以解决的问题,例如我对标准电影观念所作的粗略的“内容分析”等;另外几章谈的是一些暂时性质的问题,例如早期在有声电影方面的种种摸索(现在已为人们所忘却,这真是一件好事)。被保留下来的那些章节的英译文,已逐句作了修改。原来版本中归在我名下的许多莫名其妙的词句,现在已经恢复了它们的原来含义。

然而,比语文问题更伤脑筋的是时间距离的问题。我在处理这些旧作时,仿佛感到自己正在处理心爱的学生的作品:看到与我相近的思想,便大感欣慰;发现他生吞活剥我某些敝帚自珍的想法,不免稍感烦恼;鉴于关系密切,自更严加批改,但是出于怜爱,却又体察入微。这也就是说,当我进行翻译和

编辑时,我总是力求保存原意而不是保存原话;保存原来的论点而不是保存原来的字句。我删掉了一些词意重复或缺乏论据的细节,把一些商讨口吻的词句改成了不客气的论断,把一些行文松散的地方改得严谨一些。但是,我没有作任何实质性的修改。我没有增加任何东西,也没有试图使旧作跟上时代的变化(包括我这几年来思想上的变化,和影片生产中技术上的进步)。有些谈技术的地方也许会使今天的专家们感到古怪可笑。书中所提到的影片至少也是二十年前的,而且大多数更老得多。我并不认为这是一个缺点。在我看来,这一段时期中,还没有出现过任何一件在原则问题上新得足以使一本电影理论书(而不是编年史)有必要把它增补进去的东西。“抽象”电影的繁荣也许是一个例外——这是有朝一日将成为伟大艺术的活动绘画的一个开端。就我自己来说,我仍然坚守原来的信条,而且我发现我当时的预言已经得到证实。有声电影仍然是一种杂种的手段,它的生命来自视觉语言中尚能幸存的一切残余和它所重现的生物、物体和思想的美;彩色电影由于还控制不了它的复杂多变的工具,迄今未能超过优美的“彩色图样”的水平;立体电影的技术问题也仍然未能解决,它的最新的代用品虽然已把表演的逼真性提高到了需要在电影院中设立急救站的程度,但它在艺术上却没有充分利用新的条件。最后,还有宽银幕,它已经在很大程度上窒息了把形象意味深长地组织起来的根本要求。当然批评家有时候还可以找到大加赞美的对象,但是,作为某种幸存的残余,他们对它的评价标准也已经随着时代的变化而有所变化了。电视的观众现在也发现当场表演要比“装了罐头的”演出更好。这些话听来仿佛是向幻想家们宣布了死刑的判决:同自然抗争的人理应灭亡!

应该谈一下收进本书的那几篇意大利文作品。国际教育电影学会是国际联盟在罗马设立的一个机构,它的活动超过了它的名称所规定的范围。我在1933年参加学会的工作时,它的业务部主任卢齐安诺·德·利奥博士已经开始向全世界各地的专家们征集材料,准备编纂两大卷百科全书,内容包括电影的历史、艺术、社会、技术、教育和司法等方面的问题。原定于米兰的乌尔利科·荷普利公司出版的这部书刚打出清样,正碰上意大利于1938年退出国联的事件,因此该学会的一切大规模活动便都中断了。我是百科全书的编辑之一,曾为它写了许多文章,现在选了两篇在这儿发表。《使画面活动起来的思想》是其中比较长的一篇,它谈到了卢米埃尔和爱迪生终于发明电影之前出现过的许多古怪的技术装置。但是,我在论述上没有遵循发明年代的先后次序(这方面已有别人做得比我更全面),我把这些技术发明看成是一个在许多入头脑中集体形成的思想过程的各个阶段。

《新拉奥孔》,本书中列在最后面的一篇文章,它在写作年代上也是最后的。这儿发表的英译文已稍有删节,但它可能仍然给人一个异常不合时宜的印象。不过这篇文章却提出了美学中的一个根本性问题:怎样在一件艺术作品中将各种不同的表现手段结合在一起?把电影和其他艺术联系起来考虑的时候,研究的基础也就扩大了,同时还会引起一些超出本书范围的问题。

读者可能认为,如果我少谈点儿“艺术”,多讲讲在电影院中度过的有益而愉快的夜晚,我可能会写出些更有希望和更有帮助的东西来。的确,老是指责别人违背了这条或那条美学规律,是没有什么道理的。眼下的问题是一个更为实际的问题。形状与彩色、声音和文学,这些都是人们用来表现自然

和生活目的的手段。在一个文化发达的社会中,人的思想要受到他周围的建筑、雕塑、歌曲和戏剧的影响。经常被紊乱的景象和声音所包围的人,在寻找他自己的道路时会感到障重重重的。当眼睛和耳朵不能看到和听到意义深长、秩序井然的东西时,它们就只能接受使人得到暂时满足的那些野蛮的货色。

因此,这本书是一本树立标准的书。它支持人们至今在为通过完整、生动的形象来反映我们的世纪而进行的努力。本书将把前人经验中得出的某些原则传留给为此而献身的新一代——他们热烈参加电影俱乐部的放映活动、力筹私资拍片、进行业余拍片试验、在广告和电视节目里偷运私货,或者经常向大制片公司进行试探。为了保存标准而进行努力是值得的。如今已经成为受人景仰的新现实主义导演或编剧的那批意大利学生,曾在三十年代里备受法西斯主义的折磨。他们当时不得不另找出路,像中世纪经院学者那样狂热地献身于对电影艺术的古典作品和电影理论著作的研究。如果他们没有在那些年代里积累了丰富的学识和求精的思想,那么他们的想像力和敏锐的观察力决不能结出这样卓越的果实。他们的论著征引广博而精到。

但是,他们的影片和其他有才能的艺术家的影片,也都受到了本书所详细剖析的种种病菌的侵害。理论家的职责是检查工具和要求工具保持洁净。但与此同时,他却很少注意,艺术实践中的轻率行为过去曾怎样对待他所提出的标准和以后将怎样对待这些标准。他提出忠告以后,便暗自寄望于某种不光彩的圆滑作风,而这正是自古以来最理想的为人之道啊。

1933 年

《电影》(修正稿)一书摘录

1. 电影与现实

电影是一种手段,它可以但并不一定产生艺术效果。在这一方面,电影同绘画、音乐、文学和舞蹈是相似的。例如,彩色明信片并不是艺术品,制作彩色明信片的人也不打算使它成为艺术品。一支军队进行曲、一篇真正的忏悔录或一场脱衣舞也都不是艺术品。电影并不一定就是电影艺术。

现在还有许多受过教育的人坚决否认电影有可能成为艺术。他们硬是这样说的:“电影不可能成为艺术,因为它只是机械地再现现实。”拥护这种观点的人援用绘画的原理来进行辩解。就绘画来说,从现实到画面的途径是从画家的眼睛和神经系统,经过画家的手,最后还要经过画笔才能在画布上留下痕迹。这个过程不像照相的过程那么机械,因为照相的过程是:物体反射的光线由一套透镜所吸收,然后被投射到感光版上,引起化学变化。但是,难道这种情况就使我们有理由拒绝照相与电影进入艺术之宫么?

把照相与电影贬为机械的再现,因而否认它们同艺术的关系的这种论点,值得进行彻底的和系统的驳斥,因为这正是理解电影艺术的本质的最好途径。

基于上述的目的,下文将逐一考察电影手段的各个基本元素,并把它们同我们“在现实中”观察到的事物的同类特点进行比较。这样,我们就会看到,这两种形象之间有着什么样的根本性差别;并且也正是这些差别才给电影提供了它的各种艺术手法。同时,我们也将从而懂得电影艺术的实践原则。

立体在平面上的投影

让我们考察一下某些具体的物象——例如一个立方体——的视觉实态吧。如果把这个立方体放在我面前的一张桌子上,它的地位就决定我能否正确地看到它的形状。举例来说,如果我只看到一个方形的四边,我就无从知道在我面前的是一个立方体,我只看到一个四方形的表面。人类的眼睛,同摄影机的镜头一样,只能从一个特定的位置进行观察,因此就只能看到或摄入视域中未被面前的物体遮掉的那个部分。以立方体目前的摆法来说,它的第六面遮住了其他五面,于是我们就只能看到它的这一面。但是,由于这一面所遮住的也完全可能是某些很不相同的东西——例如,它可能是一个锥形体的底部或一张纸的一面,所以我们在选择观察立方体的位置时,可以说并没有抓准对象的特征。

这样,我们就已经树立了一条重要的原则:如果我打算拍下一个立方体,那么光把它放在我的摄影机的视野之内是不够的。问题不如说还在于我选择什么方位或是我将立方体放在什么地方。如果选择了上面所说的那种方位,我们就很难看出立方体的形状。但如果某个方位能显出立方体的三个面和它们之间的相互关系,我们就可以相当有把握地肯定这究竟是个什么样的物体了。由于我们的视野里到处是立体的物象,但我们的眼睛(像摄影机一样)在任何时候都只能从一个

角度看到这些东西,而且只是在物象反映出来的光线被投射到一个平面(网膜)之上的时候,眼睛才能感受到它,因此,即使再现一个十分简单的物象也不是一个机械的过程,而是一个效果能好能坏的过程。

跟第一个方位相比起来,第二个方位更能使我们看到这个立方体的真实面目。其原因在于第二方位所显示的内容比第一方位为多——立方体的三面而不是仅仅一面。可是,一般来说,真实与否并不决定于数量。如果问题只在于找到一个能显示出更多方面的方位,那只要运用机械的计算就能找到最好的观察点了。没有一条公式能帮助人们抓住最能看到事物特征的方位:这是一个感觉力的问题。某人的侧影更“像他自己”呢还是他的正相更像,是手心更有表现力呢还是手背,从北面拍摄一座山峰更好呢还是从西面拍更好——这些都不能用数学方法来解决,而是心领神会的问题。

因此,凡是用轻蔑的口吻把摄影机说成是一种自动纪录机的人,必须首先让他懂得:即使给一个非常简单的物体拍一张非常普通的照片,也同样需要对物体的性质有所把握,而这远不是任何机械动作所能做到的。顺便说一下,我们稍后还将看到,艺术摄影和电影决不是永远选择那些最能显示出某一特定物象的特征的方位;为了取得特殊的效果,常常还有意选择其他的方位。

深度感的减弱

既然网膜只能反映平面的形象,为什么我们的眼睛又能使我们得到立体的印象呢?深度感的产生主要是因为两个眼睛之间有一定的距离,因而能看到两个略有不同的形象。当这两者合成一个形象时,就产生了立体的印象。大家都知道,

立体西洋镜就是利用这个原理的,它使用的两张照片是由两架摄影机同时拍成的,其间的距离大致就相当于人的两眼间的距离。电影不能运用这个方法,因为电影不是放映给一个人看的,如果使用这种方法就必须求助于有色眼镜等笨拙的装备。拍一部只给一个人看的立体电影是容易的,只要用两架相距几英寸的摄影机同时拍摄同一场面,在放映时让看的人的两眼分别看这两套影片就行了。但是,拍摄供许多观众看的立体电影,却是一个迄今还未得到圆满解决的难题。目前影片中的深度感是特别小的。人或物体从前向后移动时能给人有某种明显的深度感。但是,只要朝能使一切景物都非常真实地凸现出来的立体西洋镜里看上一眼,就不难发现影片的画面是什么扁平单调了。这是足以说明视觉实态和电影之间的根本性差别的另一个例子。

电影效果既不是绝对平面的,也不是绝对立体的,它介于这两者之间。电影画面既是平面的,又是立体的。在罗特曼的《柏林》一片中,有一个镜头表现两列地下火车相向而过。这是一个俯摄的镜头。任何人看到这个镜头时,都首先感到有一列火车正朝他驰来,而另一列则正向远方驰去。这就是立体的形象。但是他随后又看到,一列火车是从银幕下缘驶向上缘,而另一列则从上到下。这就是平面的形象。后一印象的产生,是将立体的运动投影到平面的银幕上来的结果,它自然也就显出了活动的不同方向。

立体印象的消失所造成的第二个结果,是分外突出前后物象的重迭感觉。人们在现实生活中或立体西洋镜中看到重迭现象时,便把它解释为位置上的偶合而已。但是,平面上的重迭却会产生非常显见的界线。如果一个人手里正拿着一张报纸,遮住脸的那一角报纸就仿佛是从他脸上切掉了一块,界