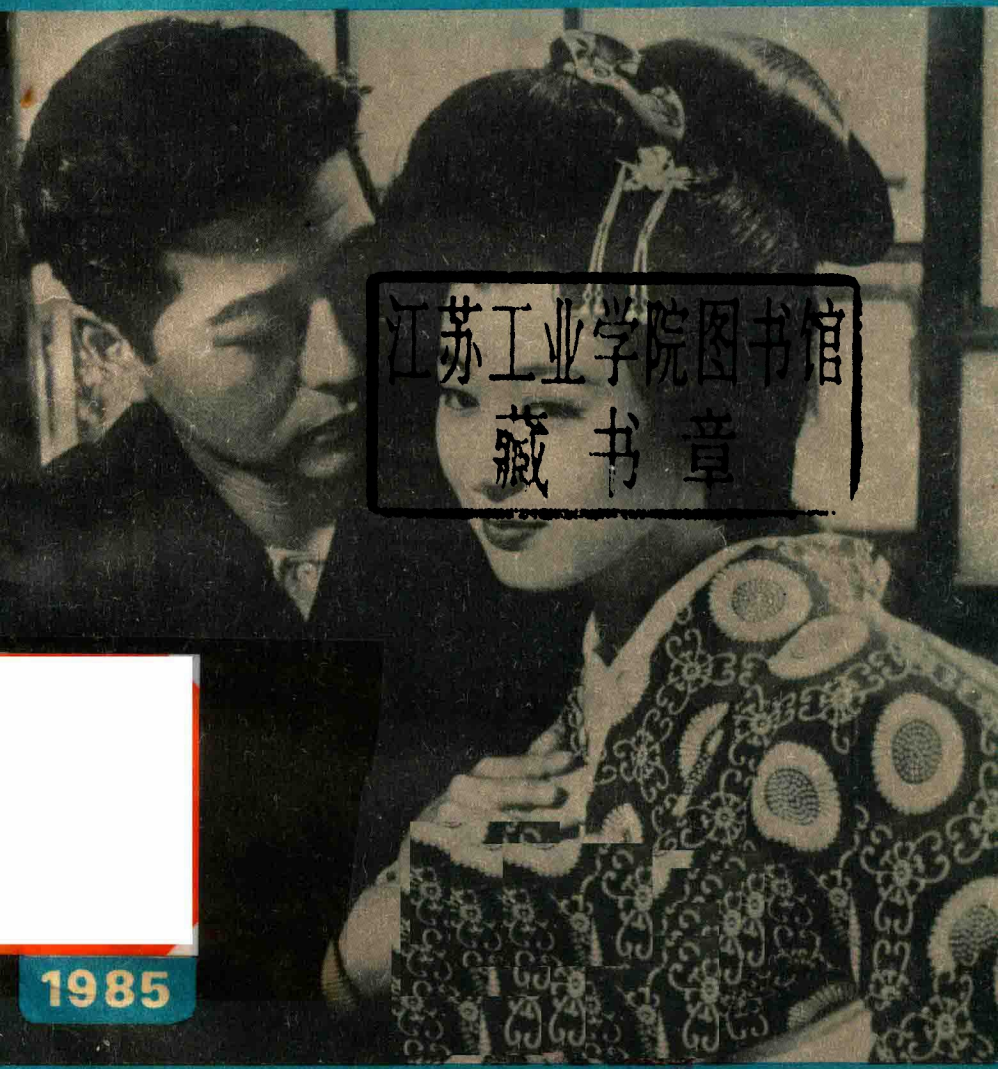
世界电影



江苏工业学院图书馆
藏书章

1985

WORLD CINEMA

需要全本请访问 www.ertongbook.com

世界电影

一九八五年第四期　　目　　录

电影感受剖析——运动

……〔苏联〕谢·金兹堡作

伍菡卿译（4）

结构性节奏

……〔美国〕罗·胡斯、诺·西弗斯坦作

孙建秋译　齐　洪校（23）

空间与节奏

……〔苏联〕И. 瓦依斯菲尔德作

婴　子译　章　杉校（44）

现代电影理论信息（第三部分）

……崔君衍作（58）

·纪念埃·冯·斯特劳亨诞生一百周年·

《贪婪》拍摄前后

……〔美国〕乔·芬勒作
汪　朗译（93）

关于《贪婪》二三事
……〔美国〕埃·冯·斯特劳亨作
松　青译（99）

现实主义的梦想
……〔美国〕埃·冯·斯特劳亨作
汪　朗译（102）

·电影剧本·

普通的故事
……〔法国〕克·索泰、让一路·达巴迪作
徐志仁译（104）

一片新大陆的发现
——谈女性影片《普通的故事》……〔法国〕贝·克鲁尔作
岌　芒译（177）

·电影人物·

小津安二郎的导演艺术
……〔日本〕佐藤忠男作
霍　军译（182）

·创作经验谈·

探索声音的真实
……〔苏联〕Л. 布霍夫作
文　善译（199）

·电影史研究·

六十年代以来的匈牙利电影

……〔联邦德国〕乌·格雷戈尔作

郑再新、金海民译（207）

·名片介绍·

大卫·里恩及其部分名作……（228）

·新片新人·

波兰影片《在德国的一段恋情》……（239）

美国影片《开罗的紫罗兰》……（241）

·报刊文章摘要·

相互作用视盘电影……（243）

美国一些正直人士呼吁抵制色情影片……（246）

·国际电影动态·

《泰晤士报》评英国今年举办的英国电影年……（248）

·外国电影书评·

评《英国电影史》……（252）

简讯三则（254）（198）

补白二则（176）（256）

日本影片《雪国》剧照……封面

大卫·里恩的影片《桂河大桥》、《玛德琳》、《突破音障》、

《日瓦戈医生》剧照……封二、三

美国影片《刀刃》剧照……封四

世界影星：咪咪、苏菲·马尔索……插一、二

奥斯卡金像奖图片集锦……插三、四

世界电影

一九八五年第四期　　目　　录

电影感受剖析——运动

……〔苏联〕谢·金兹堡作

伍菡卿译（4）

结构性节奏

……〔美国〕罗·胡斯、诺·西弗斯坦作

孙建秋译　齐　洪校（23）

空间与节奏

……〔苏联〕И. 瓦依斯菲尔德作

婴　子译　章　杉校（44）

现代电影理论信息（第三部分）

……崔君衍作（58）

·纪念埃·冯·斯特劳亨诞生一百周年·

《贪婪》拍摄前后

需要全本请访问 www.c

……〔美国〕乔·芬勒作
汪　朗译（93）

关于《贪婪》二三事
……〔美国〕埃·冯·斯特劳亨作
松　青译（99）

现实主义的梦想
……〔美国〕埃·冯·斯特劳亨作
汪　朗译（102）

·电影剧本·

普通的故事
……〔法国〕克·索泰、让一路·达巴迪作
徐志仁译（104）

一片新大陆的发现
——谈女性影片《普通的故事》……〔法国〕贝·克鲁尔作
岌　芒译（177）

·电影人物·

小津安二郎的导演艺术
……〔日本〕佐藤忠男作
霍　军译（182）

·创作经验谈·

探索声音的真实
……〔苏联〕Л. 布霍夫作
文　善译（199）

·电影史研究·

六十年代以来的匈牙利电影

……〔联邦德国〕乌·格雷戈尔作

郑再新、金海民译（207）

·名片介绍·

大卫·里恩及其部分名作……（228）

·新片新人·

波兰影片《在德国的一段恋情》……（239）

美国影片《开罗的紫罗兰》……（241）

·报刊文章摘要·

相互作用视盘电影……（243）

美国一些正直人士呼吁抵制色情影片……（246）

·国际电影动态·

《泰晤士报》评英国今年举办的英国电影年……（248）

·外国电影书评·

评《英国电影史》……（252）

简讯三则（254）（198）

补白二则（176）（256）

日本影片《雪国》剧照……封面

大卫·里恩的影片《桂河大桥》、《玛德琳》、《突破音障》、

《日瓦戈医生》剧照……封二、三

美国影片《刀刃》剧照……封四

世界影星：咪咪、苏菲·马尔索……插一、二

奥斯卡金像奖图片集锦……插三、四

电影感受剖析——运动*

〔苏联〕谢·金兹堡

伍蠡卿译

在电影发明之初，甚至那些头脑最热的人连作梦都没有想到在它的基础之上会产生出一门新的艺术。它的作为科学认识工具的意义也还十分不明确。然而，它给人的印象却是“多么不同凡响，多么奇妙而复杂”（高尔基语），以致使它一下子就在全世界流传开来。

尽管早期的观众搞不清楚电影用什么东西吸引了他们的注意，但是他们对它感兴趣却是完全有理由的。最早的一些影片尽管十分简单和幼稚，但是它们已经显示出描写运动中的生活的新方法，也就是通过人们之间、人与自然、人与他们所创造的物质世界之间的真实的联系来表现生活的发展的新方法。

在电影发明以前，这样一种表现现实的方法是不存在的。文学描写不能取代它，无论它描写得多么详尽而准确，戏剧演出也不能取代它，在戏剧中，人与人之间的直接的、实际的关系大部分变成了对白和独白的言语素材，而动作环境则是用假定性手段

* 本文译自苏联著名电影理论家金兹堡的《电影理论概论》一书（莫斯科，艺术出版社，1974），上篇，第二章。本刊1982年第6期曾刊载该书上篇的第一章部分内容。作者从视知觉的角度探讨了运动和深度这两个重要范畴，对于研究电影影象的心理学有一定的参考价值。——编者

表现出来的。然而，在电影视象中却存在着必然性，自古以来就一直在进行着对于用可见画面来表现现实的发展和变化的可能性的探索，原始人的岩画、圣象的刻制、俄国树皮画故事、类似的法国的埃比纳尔彩画片等等诸如此类的东西，都是这些探索的具体阶段。

关于周围环境的原始的、未经加工的信息绝大多数是视觉给予我们的。而关于运动的视觉信息，也就是关于现实的变化和发展的信息，则无论在生物领域或社会中都是最重要和最有价值的。

И. Л. 巴甫洛夫把“定向反射”或“探究反射”的概念引入科学。他指出，这种探究反射能使相应的一个感受器（或几个感受器）对新的刺激形成定势。探究反射保证活的机体在不断变化的环境中的生存；它在单细胞中是通过最简单的表现显示出来的，但在高级动物身上则已发生变性和复杂化了（巴甫洛夫亲自在狗身上进行研究）。而在人身上，它是以特殊方式表现出来的，它也被运用到社会生活方面。科学院士 В. А. 恩盖尔加尔德在“缩小我们的无知程度”这一愿望（它贯穿在我们的整个实践中，并成为科学和艺术的共同任务）中看到了“天生的、本能的运动力量”①，它表现为惊奇的能力，这种能力与探究反射不同，它可能逐渐完善，并变成为洞察力。

所有的感官都向我们提供有关周围环境的变化的信息，它们的使命也正在这里。但是视觉器官在其中占着重要位置。最初的视觉信息通过眼睛的视网膜到达大脑。它在与概念（依据先已从所有感觉器官得到的信息而形成的概念）相互作用时，产生了对某一现象或过程的视觉形象感受。

① В. А. 恩盖尔加尔德：《再谈科学探索》，在会见苏联首届医生毕业生时的讲话。载：《科学与生活》杂志 1969 年第 10 期。

通过一定程度的简化，可以把这个复杂的、富于变化的感觉——概念——知觉系统视为某种自我教育机器，在这部机器里，概念被当作灵活的教学大纲储存起来，而感觉则是输入的资料。视觉输入的感觉，经过概念的加工变成对视觉形象的知觉，与此同时，这一知觉不断得到修正、补充，有时候甚至完全改变了概念本身。

视觉形象绝不等同于通过水晶体投射到眼睛的视网膜上的外在世界的反映。它只吸收那些与所积累的概念相关的视觉感觉，即只吸收那些与这些概念相一致，或者相反，与这些概念不一致的视觉感觉。与此同时，它得到已积存在概念里的那一信息的补充和丰富。

眼睛的构造，特别是人眼的复杂的构造首先保证获得关于变化，也就是关于运动的信息。运动的范畴包含在我们所有关于周围世界的概念之中。此外，作为演出的影片本身产生运动的感受，因为影片的每一个景物不仅仅是运动的画面，而整部影片也不仅仅是按一定顺序安排的各种景物的交替。在影片的蒙太奇结构中，景物——这同时既是画面、照片，又是描写现实的发展，也就是变化和运动的独特的艺术电影语言元素。在影片中，运动、变化和发展不仅是通过构成它的各种景的内容表现出来，同时还通过这些交替的顺序，通过这一交替方法，也就是通过在电影发展过程中已经形成（和继续形成）的电影语言的特殊手段表现出来的。

我无意全面地表明运动的感知是怎样由电影画面形成的，我只想强调指出构成它的三组因素。

第一组与作为纪录运动机器的眼睛的构造直接联系在一起。

第二组与产生于纪录运动的个别瞬间的视觉感觉的不断发展

的运动感知的形成联系在一起。

第三组实际上是与作为艺术语言的电影、与其描写运动的各种手段联系在一起。

我们从第一个最基本的因素开始。

大家都知道，影片的每一个画格都包含着运动瞬间的静止画面。因而这些画格（亦即运动的静态阶段）以一定的频率交替出现，就能产生不断运动的感觉。这一现象首先取决于视觉暂留。一盏点燃的灯在绕着圆圈迅速地旋转，如果这是发生在一个黑暗的房间里，那么，我们的视觉纪录下来的就不是灯的运动，而是一个圆形光环。当在作圆形运动的灯还没有回到已经兴奋起来的区域时，在视网膜的每一个区域所激起的兴奋状态也还没有消失。

放映影片时的情况也是一样的，当一个画格还没有被另一个包含着运动的下一个静态阶段的画面的画格所代替时，这个画格的投影在视网膜上所激起的兴奋状态也还没有消失。结果运动的连贯的静态画面通过视觉感觉被连接起来。

眼睛视网膜的视觉暂留不是经常不变的。它取决于物体的照明度和对比度，取决于视觉的个人特点。

充气"日光灯"按交流电的频率每秒闪五十次，当我们看着它们时，我们能感觉到闪烁，但是如果对比度较小，那么每秒闪三十次往往就足以使视网膜不断地、均衡地保持兴奋。（因此我们宁愿在不太黑暗的房间里看电视。）

在电影中，在放映有声片时每秒更替二十四个画格就够了，在放映无声片时甚至只需要更替十六个画格，因为放映机的遮光器不仅要在胶片移动时不断关闭通向银幕的光的通路，而且把每个画格分成三个连续闪烁的画面。因此，在放映无声片时，光脉冲的真正频率是 $16\times3=48$。而在放映有声片时，则是 $24\times3=$

需要全本请访问 www.ertongbook.com

72。

直接在眼睛的视网膜上形成运动感觉的第二组因素取决于视网膜的构造。在视网膜中心有两种神经细胞，一种是作用于色彩的视网膜锥体细胞，另一种是主要显示物体轮廓和纪录运动的杆状细胞。在视网膜周围只有履行特殊职能的杆状细胞。它们不直接参与形成视觉形象，而只是造成运动的感觉。它们一面发出信号，报告视野边沿某处发生运动，一面命令大脑和眼睛朝这一运动的方向转移。

这一因素对形成影片感受所起的作用还没有得到研究。不过可以肯定地说，只有当银幕的边框超出清晰的视野范围时，这种作用才表现出来。在电视机的小屏幕上观看影片时，绝对不可能产生这种作用。在小型电影院里的小银幕上观看影片也完全不会出现这种作用。然而它对于在大银幕上放映的宽银幕和宽胶片影片的感受却有很大的影响，尤其是当观众坐在大厅前排中间的时候。在这种情况下，发生在银幕周围的运动迫使我们把注意力转向它，如果运动同时发生在银幕中间和银幕周围，那么它的动势感便明显地不断加强。

现在我们已经非常习惯于在尺寸很大的银幕上放映影片了，因此我们已不再明显地意识到这种情况给我们的感受带来的那种新的东西。其实，当每一个观众生平第一次在非常大的银幕上观看宽银幕或全景影片时，都能非常明显地感觉到这种现象。

在这里，空间和运动的感受与视觉感觉联系在一起，而对处在这一空间里的物体的大小的感受则是直接产生于概念的。

空间的纵深是由通过水晶体反映在眼睛视网膜上的物体的透视缩小显示出来的。它们取决于水晶体的视角，并可以用水晶体的相对焦距来测量（用照相和电影术语）。每个人的水晶体的相

对焦距不完全相同，但是就每个人而言，焦距的长短是固定不变的，它能判断远离他的某些可见对象的距离和这些对象所处的空间的深度。① 我们根据配景缩小来判断可见物体相互之间的距离。

观众感受固定在电影银幕上的对象的距离和银幕空间的深度的情况是怎样的呢？前者取决于景的选择：特写镜头使观众接近对象，全景镜头使观众远离对象。至于银幕空间的深度和在这一空间中的可见对象之间的距离的相互关系是完全一致还是近乎一致，则取决于拍摄时所运用的镜头和水晶体的相对焦距是相同还是接近。

如果运用相对焦距三十五毫米的镜头进行拍摄，那么我们或多或少都能够正确地感受银幕上所表现的深度。然而为了拍摄，往往需要运用一系列各种焦距的透镜，同时也需要变焦距透镜，即所谓焦距伸缩附加镜头。借助于这些透镜，根据透视缩小手法拍摄的画面与水晶体所产生的画面是不同的。长焦距透镜缩小可见的空间，减小它的深度，相反，短焦距透镜则扩大这一空间，加深它的深度。无论是前者或后者，在电影银幕上所创造的都是空间的变形画面，但是我们的视觉却仿佛是直接通过眼睛的视网膜所感受到的那样把它确定下来。因而产生了顽固的光学幻觉，它强大得只有最严重的透视变形才能加以破坏，这种变形很少能改变人和所熟悉的物体的常见面貌。②

在影片《我——古巴》(1965，导演 M. 卡拉托卓夫)中，摄影

① 根据透视缩小来判断距离的能力不是天生的，但是却可以通过训练而达到。天生双目失明的人在恢复了视力后不能立即感受到透视：起初他觉得远处的物体很小；只有当经验使他获得关于物体大小的概念时，他才学会判断透视缩小与距离的关系。

② 在文艺复兴前的欧洲艺术，以及今天在许多东方民族的艺术中，不是根据透视缩小手法来描绘对象，而是根据对象的真正大小的相互关系或根据它们的重要性来加以描绘的。而且空间的深度是用假定性手段表现出来的。在电影中只有水墨动画容许对空间的这种假定性处理，它往往把这种处理当作风格化的特殊手法。

师 C. 乌鲁谢夫斯基广泛运用超短焦距镜头来拍摄特写，结果就破坏了电影画面上人体的比例。在用焦距伸缩附加镜头拍摄的电视画面的肖象镜头里也往往可以看到这种情况：人的向前伸出来的手在电视屏幕上显得比他的脑袋还要大。

透视缩小创造出空间的纵深感，因为感受往往用铭记在视网膜上的关于对象的真正大小的概念来检验水晶体投射到视网膜上的图象。既然这些真正的大小牢牢地铭刻在我们的概念里，那么对象外形的明显缩小往往只表明它们处在远处，而不表明它们的大小。

只是往往，而不是永远。各种对象向纵深或高处的延伸取决于它们在银幕上的透视缩小。我们根据银幕上所出现的一条街道的画面的透视缩小来判断这条街道的大小(长度)，根据配景缩小来判断对象的高度。

对周围环境的通常视点是由与正常高矮的人的眼睛处于同一水平的摄影机创造出来的。更高的摄影机的位置往往缩小前景中的对象的大小，镜头的低视点则往往夸大对象的大小。摄影师 A. 格洛夫尼亚就是以这种效果为依据来拍摄普多夫金的《母亲》一片中表现警士的那个著名镜头的。警士站着，两腿叉得很开，仿佛在践踏大地。摄影机仰拍他。越过小小的脑袋和巨大的双脚，可以看见工人区的一部分。由于透视配景缩小，警士的身影显得巨大、魁伟。在这种情况和类似情况下，这种缩小是对象向纵深或高处延伸的主要准则。

然而，在这个镜头里，夸张的配景缩小不仅在造型上(用低视点)，而且在涵义上都是有依据的：镜头获得了第二种象征意义：警士的身影首先被看做体现警察专制制度的石碑。而在影片《我——古巴》中，那些用超短焦距镜头拍摄的大大经过透视缩小

的人的身影则由于缺乏涵义上和造型上的依据，因而使这些缩小仅仅被看作一种变形。

对于人来说，他的身长是衡量他的大小的主要尺度。其大小可以与人的身长相比较的对象的透视缩小，在我们的感受中不是固定不变的。因此，透视缩小通常只表明对象的远距离，而不表明它的大小。

在银幕上，一个人在全景中可能占十厘米，而在特写中，单是他的头部就可能占满整个银幕，也就是占好几米。无论是前一个或后一个画面都不造成对人的身长的感受。这一感受首先取决于已经形成的关于人的身长的概念，其次取决于这个人与同时被表现的其他人相比的相对身长。只有当被表现对象的真正的比例遭到破坏时，我们对身长的感受才不完全相符。

卓别林在他的一些无声喜剧片中就运用了这种对真实比例的破坏。身材矮小的卓别林往往让一些身材高大的演员围绕着他，他们就成了巨人。他们身材魁梧，因为在这些影片中卓别林本人的影象成了衡量人的身长的尺度。卓别林与滑稽人物(由艾里克·肯倍尔扮演)之间的斗争是滑稽地模仿了大卫与哈里发之争。但是如果肯倍尔成了这些喜剧片的主人公，那么我们就会用肯倍尔的高大身材来衡量他们，并把他们之间的斗争理解为一个中等身材的人与一个瘪人的和瞎忙碌的侏儒之间的斗争。

在 A. 普图什科导演的至今仍在上映的旧儿童片《金钥匙》(1939)中，木偶布拉肯诺和玛尔维纳的角色由女演员 O. 夏甘诺娃—奥布拉卓娃和 T. 阿杰尔盖依姆扮演。我们把她们当作活的木偶，因为由于运用合成摄影手法，她们的形象与其他人物和日常生活用品相比之下就跟木偶一样大小。在《金钥匙》中，对人物运动的感受仿佛一分为二。“作为人的演员”和“作为木偶的演员”形

象的不同大小也决定着她们的运动的绝对速度的区别，尽管对身长而言，这些速度是相同的。

无论是在生活中还是在银幕上，对于运动速度的感受永远是对角速度的感受，而且运动着的对象的透视缩小也不能改变它。我们能够同样准确地判断运动的速度，不管它发生在前景或后景中。但是感受运动的强度却是有变化的：运动着的对象越来越接近观察者或电影画面的前景，感受强度就越加强；它越来越远去，感受强度就越减弱。这一强度不取决于在实际空间中运动的速度，而取决于在观察者视野中或在银幕的平面上移动的速度和运动着的对象的大小。运动的特写镜头比全景镜头更能给予我们突出的感受。

除了透视缩小之外，其他因素也参与了关于空间深度的概念的形成，其中之一对于电影来说具有重要意义。在大气层中浮悬着的水分和灰尘使大气层变得不十分透明，而且把对象与观察者或电影摄影机的镜头隔开的大气层越厚，就越能浸蚀这些对象的形象，降低它们的清晰度。① 处在纵深中的对象的距离越远，它们的清晰度就越差。远处对象的模糊突出了它们与观察者或摄影机镜头的距离，并减弱对这些对象和它们的运动感受的强度。

电影能够加强或削弱构成空间深度感的这一辅助因素的意义，就象它能够加强或削弱基本因素——透视缩小——的意义一样。在雾中进行拍摄能造成更深的空间幻觉，爱森斯坦和Э. 基赛在《战舰波将金号》第三本的开头就出色地运用了这种拍摄。摄影师 A. 莫斯克文在《新巴比伦》一片（1929，导演Г. 柯静采夫和Л. 塔拉乌别尔格）的插曲《活动舞厅》中就用烟雾把画面的后景与

①在宇宙中拍摄没有大气层的月亮表面时，远景与前景同样清晰，因此，空间的深度感实际上是弱的。

前景隔开，从而创造出类似的效果。与此同时，运用特殊的滤色镜和对红外线特别敏感的乳剂（对红外线说来，空气中浮悬着的水分完全是透明的），则往往能够加强远处对象画面的清晰度和对比，造成这些对象接近观众的幻觉。

把连贯的片断衔接成不断的动作或运动这一电影感受的极其重要的现象是蒙太奇创造的。蒙太奇本身不仅是电影所特有的，通过事件的个别瞬间构成事件过程的方法，在造型艺术和文学中也都得到了运用。通过圣像特征表现的圣者画传和通过事件的个别决定性瞬间来表现事件进程的现代连环画——连环画故事都是蒙太奇式的。在文学作品中，对事件进程的描写也是蒙太奇式的，因此，许多苏联电影理论家为了阐明蒙太奇的本性而借用普希金的诗歌中的例子，决不是偶然的。①

然而，蒙太奇对电影说来，比对文学，尤其是较少运用这一手法的造型艺术说来，具有无比重要的意义。电影蒙太奇拥有自己的特性。它首先以运动的视觉感受为基础。它不需要用想象来再现景与景之间所包含的内容。它通常是通过不断发展着的动作的可见片断的交替，而不是这一动作的静态瞬间的交替创造出来的。最后，在这里，动作或运动的连续感决定于视觉感受的共同的心理规律。

用蒙太奇手法创造的不断发展的动作的这种连续感，作为最基本的形式，表现为一种心理生理现象，即所谓似动现象。它的实质在于，两个在相近的距离之内接连发生的视觉信号在感受中变成为一个在空间中混合在一起的信号。如果我们处在一个黑暗的

①早在1918年，Ф. 希普林斯基就引用普希金诗中的例子来阐释蒙太奇。后来爱森斯坦、格拉西莫夫、罗姆和其他人也运用普希金诗中的例子来解释蒙太奇。

需要全本请访问 www.ertongbook.com