

电影的本性

——物质现实的复原

[德]齐格弗里德·克拉考尔著

邵牧君译

图书在版编目(CIP)数据

电影的本性 / (德) 克拉考尔著; 邵牧君译—南京:
江苏教育出版社, 2006.5
(电影馆丛书)
ISBN 7-5343-7359-X

.电... .克... 邵... .电影理论
.J00

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第047952号

Copyright © 1960 by Oxford University Press, Inc.

This translation of *Theory of Film*, originally published in English in 1960, is published by arrangement with Oxford University Press, Inc.

《电影的本性》英文译本于1960年由牛津大学出版社首次出版, 该书简体中文版译本现由牛津大学出版社授权江苏教育出版社出版。

图字: 10-2006-64

出版者	江苏教育出版社
社址	南京市马家街31号 邮编: 210009
网址	http://www.1088.com.cn
出版人	张胜勇
书名	电影的本性
作者	[德] 齐格弗里德·克拉考尔
译者	邵牧君
责任编辑	熊璐
集团地址	凤凰出版传媒集团有限公司 (南京市中央路165号 210009)
集团网址	凤凰出版传媒网 http://www.ppm.cn
经销	全国新华书店
印刷	北京盛兰兄弟印刷装订有限公司
厂址	北京市大兴区黄村镇西芦城黄鹅路西 电话: 010-61232262
开本	940mm × 640mm 1/16
印张	30.5
字数	410千字
版次	2006年6月第1版 2006年6月第1次印刷
定价	42.00元
发行热线	010-62223842

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换

期待另一个辉煌的电影年代



我知道台湾远流电影馆丛书和万象电影丛书很是受到内地一些朋友的喜爱,每次碰到内地一些热爱电影文化的读者以及电影界的专业人士,他们总会和我谈起这两套丛书,一方面抱怨其定价如何高昂,让一般人感觉负担太重,另一方面又多么以收藏全套图书为荣。

这两套丛书我都打头阵出了第一本,同时担任其编辑委员和顾问。虽然我觉得一些书的内容水平参差不齐,但仍然为其总体能在内地造成如是回响感到高兴和鼓舞。事实上,这些书的确曾为风起云涌的台湾地区精致电影文化提供坚实的年轻观众后盾。每个电影运动,都有强大的评论和学术力量在支撑它,从意大利新现实主义到法国新浪潮,到德国新电影,以及中国台湾新电影,无一例外。

电影评论的青黄不接、电影运动的陨落,似乎也 and 电影文化的渐趋式微息息相关。当年我们策划电影丛书,就是有感于台湾地区电影文化的荒芜,年轻一代在时代的洪流下,芜杂地鲸吞外来消费信息,什么都是现下、快速的经济行为,连娱乐和文化也不例外。整个社会在现代化和外贸的脚步下轰隆隆前进,文化、历史、教养、礼仪敬陪末座。年轻人勇于接受西方思潮及炫目的发达国家的文化和习惯,对传统不屑一顾,对美学、文化等历史积累没空消化。膜拜速成、快捷方式、抄袭、剽窃成了新的英雄成功哲学。当时我曾撰文说:“股票市场,通俗文化,每天每日上演着斯文扫地、尊严丧尽的通俗连续剧。知识分子带着受伤的心情,羞辱又无心地复习失落感……我们真的要活得如此猥琐蹇促吗?”

所幸曾有那么一批知识分子,真诚而互相鼓励地对抗沉沦的文化倾向。在那个年代,它是一股清流,一种异数。台湾地区电影文化的深耕曾经影响了许多青年投入这个行业。那时的电影人不以谈美学不谈电影市场为耻,愿意真诚地为电影文化付出;那时的导演不忙着高标自己世界大导演的位置,肯虚心而真心地面对理想。于是远流的电影馆丛书从电影技术到电影历史到电影美学,一本一本地出,而万象除了电影史丛书外,也不畏厚重地端出塔尔科夫斯基、基耶斯洛夫斯基、文德斯这些看似不易消化的艺术大师译作。

台湾地区电影于是有那么一段黄金岁月,出了几部至今看来仍经得起考验的作品,而在文字领域及电影文化的积累上也不曾缺席。然而,历经台湾地区的经济风暴,万象停摆,远流也关了它的电影馆,虽然我在城邦的麦田又重新开启电影馆,但台湾地区新电影已濒于死亡。

令人惊喜的是江苏教育出版社愿意接下这个棒子,继续出版电影馆丛书。这使我非常有信心。除了详尽地规划我们未来在创作者、电影史、电影美学乃至专业技术等方面拓展电影馆丛书广度外,我也为之联系国外最好的作者及译者以进行深度耕耘。我们着重以美学的基本功打底,也会提供大跨度的历史研究,此外,各种在当代电影及电影史上发光发热的个别著作(蔡楚生——导演、编剧、摄影等)我们也将陆续成书。

中国电影文化源远流长,1935年是中国电影50周年庆,仅以此系列丛书,献给曾在这条百年路上耕耘过的所有人,期待中国电影进入另一个辉煌的年代。

1985年 12月

自摇序

开卷伊始,最好先敬告读者,本书并不如君所愿将无所不谈。书中未涉及动画片,也避开了恼人的彩色问题。电影手段的某些晚近的发展和创亦未加论述。此外无疑还有其他疏漏之处;的确,在其他电影论著中占有显著地位的某些论题,在本书中或遭贬黜,退居末位,或受排斥,只字未提。读者自己不久即将发现这些缺陷(如果它们确应算做缺陷的话)。

那么本书论述的又是哪些问题呢?它的专门论述对象是脱胎于照相的普通黑白影片。我要给自己划定范围,原因是相当明显的:电影是一种非常复杂的手段,要对它进行透彻的剖析,最好的方法莫过于不去理睬(至少是暂时不去理睬)它那些不太重要的组成元素和变异形式。我在全书中采用了这个明智的措施。再说,是否因而便使接触面变得真那么窄小了呢?从卢米埃尔的第一批影片到费里尼的《卡比利亚之夜》^①,从《一个国家的诞生》到《阿帕拉吉托》,从《战舰波将金号》到《游击队》,几乎所有重要的电影作品历来都是用传统规格的黑白片拍成的。

总之,我这本书的目的是深入考察照相性质的影片的真正本性。如果它能基本上达到目的(我敢说确已基本达到),它必然将适用于电影手

■ ■ ■

① 或译《她在黑夜中》。——译注

段的一切元素和变种。有人也许会说,既然如此,为求全面起见,我更应当把我的理论应用到彩色片、宽银幕、电视等方面。其实不然,例如彩色,它所涉及的无数问题便不是马马虎虎就能说清楚的。这里且提其中的一个,经验表明,由摄影机记录下来的天然彩色,恰恰事与愿违,往往会减弱而不是加强黑白片所能造成的逼真的效果。宽银幕也带来了许多需要专门研究的问题。一方面,这些附带性质的问题固然是“范围内的”,但另一方面,阐明这些问题,将会给一本以电影的基本特征为论述中心的书带来也许是过重的负担。我显然是进退两难了。或者毋宁说,如果我不坚决放过某些本当细细玩味的对象,我将会进退两难的。我考虑的结果是,最好还是另行论述彩色和其他有关问题。为什么必得在同一时间里把事情说得面面俱到呢?

此外我还可以估计到读者的另一个可能的指责。读者也许会问,我在论证我的观点时,为什么不以人们记忆犹新的当代影片为例,而总是举出一些久已淡忘或闻所未闻的影片。读者也许认为,这种老古董是很难去对证的,更不要说它可能在各方面都已经过时了。因此,他们往往会对我的许多论据和结论的有效性或有效范围发生疑问。如果主要是以当代作品为根据(我听到他们这样问道),它们会不会更能引起人们的兴趣呢?

这种推论我认为是错误的。即使我引用的都是最新的材料,过不了几年我也仍然难逃材料过时之责。今天是街头巷尾最时新的谈资,转眼也将成为明日黄花;在电影中,以新代旧是最无情的。也不能说最时新的影片总是代表影片创作的典范。我们都知道,技术上的新发明可惜并不一定给影片的结构和处理带来进步;格里菲斯的《一个国家的诞生》——一部早在 1915 年拍成的影片——中的战争场面,迄今未有能与之媲美者,更不要说超过它了。

再者,过于注重当代作品将会跟我的目标发生抵触。由于我的目的是探溯电影手段的特性,我自然要从古往今来的一切影片中选取对象,以资佐证。这就是为什么我常常把新旧例证随意混用。貌似新者往往

只是旧瓶装了新酒。格里菲斯在《多年以后》(1918)中第一次利用特写来造成戏剧性效果,它成为一切富有含义的特写的本源。同样,今天的实验影片也很少能跳出 20 世纪 20 年代法国先锋派影片的窠臼。每逢诸如此类的场合,我便宁愿穷本溯源,因为那些典范作品的创作意图至今还灼然可见,比它们所有的后继者都更富有生气。

此外,这些老片子也根本不是再难看到的。纽约、巴黎、伦敦和其他各地的影片资料馆都会定期放映这些影片,个别电影院偶尔也会旧片重演或临时找它们补缺。这类机会如果能更多一些,人们就不会很容易把某个其实是老掉牙的现象错当成“新潮流”了——这当然不是说不存在新潮流,在战后意大利出现的新现实主义运动即是一例。

至于我对电影的看法,我当然不想在这里先作一番概述。不过我觉得我至少应当在这里指出其中某些主要的特点,好让读者对下面将要读到的东西有一个大致的概念。我这本书跟这方面绝大多数其他著作不同的地方,在于它是一种实体的美学,而不是一种形式的美学。它关心的是内容。它的立论基础是:电影按其本质来说是照相的一次外延,因而也跟照相手段一样,跟我们的周围世界有一种显而易见的近亲性。当影片记录和揭示物质现实时,它才成为名副其实的影片。因为这种现实包括许多瞬息即逝的现象,要不是电影摄影机具有高强的捕捉能力,我们是很难觉察到它们的。由于每种艺术手段都自有其特别擅长的表现对象,所以电影可想而知是热衷于描绘易于消逝的具体生活的——倏忽犹如朝露的生活现象、街上的人群、不自觉的手势和其他飘忽无常的印象,是电影的真正食粮。卢米埃尔的同时代人称赞他的影片(有史以来的第一批影片)表现了“风吹树叶,自成波浪”,这是意味深长的。

因此,我认为,一部影片是否发挥了电影手段的可能性,应以它深入我们眼前世界的程度作为衡量的标准。这个论断——我这本书的前提和轴心——引起了许多问题。例如,如果影片要再现过去的事件或表现幻想,它又如何能仍然保持电影的特质?声带又起什么作用呢?如果影片的任务是表现我们周围可见的环境,有很多东西显然要依靠声音(话

语、噪音和音乐)和画面的结合来完成。第三个问题涉及叙事体裁的特征:是否一切类型的故事都无分轩輊地适合于银幕处理呢?还是有某些类型的故事要比其余类型的故事更符合电影手段的精神呢?在回答诸如此类的问题时,我将逐步阐明我关于电影的照相本性这一论断的含义。

赞成某一思想是一回事,而要了解(更不要说承认)它的全部含义则是另一回事。即令读者大体上能同意电影的注意重心是我们自己的和周围的生活的物质方面,他未必就愿意承认电影专注于外部事物后的某些结果。请以故事类型的问题为例:大多数人认为凡是可搬上舞台或写成小说的东西当然也都能通过电影表达出来。纯粹从形式的角度来看电影的话,这种期望是相当合理的。因而普遍的意见认为悲剧不仅像任何其他样式一样适合于电影,并且还是电影所追求的最崇高的、足以把电影提高为一种艺术手段的目标之一。

因是之故,具有文化修养的电影观众总喜欢把(譬如说)奥逊·威尔斯的《奥赛罗》或雷纳托·卡斯代拉尼的《罗密欧与朱丽叶》置于粗浅的希区柯克式的惊险片之上。这两部改编影片在把莎士比亚的悲剧翻译为电影语言这方面无疑是有所创新的尝试。但是这些影片是否做到让人们看见并抓住唯有电影才最适合于去表达的那些东西呢?肯定没有。观众在赞赏它们的同时,不能不感到它们所叙述的故事并不是从它们所描绘的物质生活中生长出来的,而是从外部附加到它那可能与之相契合的结构中去的。即便是在这些技巧完美的作品中,悲剧性的东西也只是—种附加物,而不是一个主要的元素。

我认为,电影和悲剧是互不相容的。这个提法是从我的基本立论中直接引申出来的,而它在一个形式美学的研究家心目中则是荒唐透顶的。如果电影是一个照相的手段,它必须以广阔的外在世界为重心——这个无边无际的世界和悲剧所规定的有限的、整齐有序的世界几乎没有共同之处。在悲剧的世界里,命运排斥了偶然性,人与人之间的相互影响构成注意的全部中心,但电影的世界则是一系列偶然的事件,既牵涉

到人,也牵涉到无生命的物体。这种形象之流不可能引起悲,悲完全是一种在摄影机面前的现实中找不到对应物的精神经验……

这里我还想指出,我强调电影的照相本性的全部用意,也在于借此说明艺术的问题。你一旦承认,电影保有照相的主要特征,你就将发现,所谓“电影是一种跟其他传统艺术并无二致的艺术”这一得到普遍承认的信念或主张,其实是不可能成立的。艺术作品消化它们所应用的素材,而作为摄影机的工作结果的影片则只能展现它们的素材。电影摄影机摄录可见的现象是出于自身的目的,否则(不管导演的目的何等明确),它就不成其为摄影机了。它表现出“风吹树叶,自成波浪”,这就完成了它的目的。如果电影是一门艺术,那么它便是一门不同于寻常的艺术。它跟照相一样,是唯一能保持其素材的完整性的艺术。因此,这种艺术在电影中的体现乃是它的创造者善于体察自然的结果。电影艺术家就好比是一个想象力很丰富的读者,或一个好奇心重、不克制的探险者。

总而言之,电影所攫取的是事物的表层。一部影片愈少直接接触内心生活、意识形态和心灵问题,它就愈富于电影性。这说明了为什么许多有高度文化修养的人士都轻视电影。他们生怕电影对外在事物的固执偏爱会诱使我们在充满了瞬息即逝的外部现象的花花世界面前,忘却了我们最崇高的精神要求。保罗·瓦莱里^①说,电影使观众避开对人生真谛的思考。

这句听来仿佛颇有道理的判词我认为是反历史的和肤浅的,因为它未能正确判断我们时代的生活条件。我们的生活条件也许是这样的:如果我们对生活中仿佛是非本质的东西没有深刻的体会,便难以把握那些不易捉摸的本质的东西?今天的途径也许是从物质、经由物质导向精神?电影也许能帮助我们自“下”而“上”?的确,我的看法是:电影——我们的同龄者——跟诞生它的那个时代有一种明确的联系,它迎合了我

① 保罗·瓦莱里(1897—1978)法国诗人、作家。——译注

们内心最深藏的需要,这正是因为它可以说是破天荒第一次为我们揭示了外在的现实,从而深化了我们跟“作为我们栖息所的这块大地”(迦勃里尔·马赛尔语)的关系。

这几点暗示已经足够了,因为我的观察心得和思想(这些是我立论的基础)不是三言两语所能概述的。我试图在本书最后一章中把它们全盘端出,这一章完成并超过了前述的美学思考范围。它事实上远远越出了电影问题本身。正如我在整本书里分析一系列影片时总希望也借此说明我的理论的各个方面一样,我在这一章里把电影本身安放在某些更为一般的东西(对待世界的态度、人类存在的方式)的背景之中。

让我用一段个人回忆来收尾吧。我第一回看电影时还是一个小孩子。我当时的心情一定是如醉如狂的,因为我就在当时当地便决定要把我的体验著述成书。就我记忆所及,这是我最早的著作计划。我不记得后来是否实现。但是我总忘不了我从电影院回家后立刻写在一片纸上的那个长长的题目——“电影作为日常生活中不平凡景象的发现者”。而那些不平凡景象则至今犹历历在目。使我深深感到震动的是一条普通的郊区马路,满路的光影竟使它变了一个样。路旁有几棵树,前景中有一个水坑,映照出一些看不见的房屋的正面和一角天空。然后一阵微风搅动了映影,以天空为衬托的房子开始晃动起来。污水坑里的摇晃不定的世界——这个形象我从未忘怀过。

齐格弗里德·克拉考尔

1936年 远月于纽约

目录

导论

员援照相

历史概述

系统的研究

猿
源
缘

I 一般特征

圆援基本概念

手段的特性

两个主要倾向

电影的方法

是不是艺术的问题

苑
猿
源
缘
缘

猿援物质现实的再现

记录的功能

揭示的功能

缘
苑
源

源援固有的近亲性

未经搬演的事物

偶然的事物

无穷无尽

含义模糊的事物

“生活流”

愿
愿
愿
愿
愿

II 范围和元素

缘 历史和幻想

历 播 史

幻 播 想

员 苑

员 苑

员 源

远 略论演员

技 播 能

职 播 能

类 播 型

员 园

员 园

员 源

员 苑

苑 对话和声音

导 播 论

对 播 话

四 播 种 配 音 方 法

纯 播 粹 的 声 音

员 园

员 园

员 源

员 苑

员 怨

愿 音播乐

心 播 理 的 职 能

美 播 学 的 职 能

员 怨

员 怨

员 苑

怨 观播众

效 播 果

满 播 足

园 园

园 园

园 源

播 播 III 构播成

员 实验影片

导 播 论 : 两 大 片 种

来 播 源

先 播 锋 派 意 图

先 播 锋 派 倾 向

园 缘

园 缘

园 愿

园 怨

园 源

员 纪实影片

导 播 论

艺 播 术 作 品 纪 录 片

园 怨

园 怨

园 员

纪录片	園園
猿援舞台化的故事	園憲
导播论	園憲
源播流	園園
特播点	園猿
适应的努力	園憲
结播论	猿憲
猿援穿插 电影和小说	猿園
相同之处	猿園
不同之处	猿源
关于改编小说的问题	猿頁
猿援找到的故事和插曲	猿園
找到的故事	猿園
插插曲	猿園
猿援内容问题	猿緣
内容的三个方面	猿緣
非电影的内容	猿苑
电影的内容	猿苑
摇摇尾播声	
猿援我们时代的电影	猿苑
内心生活第一？	猿苑
思想状况	猿憲
经验及其材料	源園
物质现实的复原	源緣
摇摇附播录	
参考书目	源緣
片名索引	源頁

导摇论

本书的基本立论是：每一手段都有一种特殊的本性，它给某几类东西造成有利的表达条件，而给另几类东西造成障碍。即便是专门研究一切艺术的共性的哲学家们也不能不提到这些区别和它们可能产生的影响。苏珊·朗格在她的《哲学新解》一书中颇费踌躇地承认：“我们通常用来表达我们观念的手段，可能不仅把我们的观念限制于某些形式，并且还限制于某些范围。”^①

我们怎样才能探明照相手段的本性呢？以直观为基础的对现象的描述是很难触及问题的症结的。历史的发展并不能依靠各种可以说是在真空中形成的概念来加以说明。反之，应当以人们在照相术的演进过程中形成的各种观点来进行分析，因为这些观点必然以各自的方式反映了实际存在的各种倾向和实践。因此，看来最好还是首先研究一下历史上形成的概念和观念。可是我并不想写一本照相史，也没有写电影史的意思。所以我们眼下只需要深入考察有关照相的两套观念就够了，那就是在早期发展阶段中形成的那一套和跟今天的看法有关联的另一套。如果研究的结果证明，早期的先驱者与现代的摄影家和评论家所注意的重心，恰好差不多是同一些问题和同一些要点，这就表明照相是确有其

■ ■ ■
^① 苏珊·朗格：《哲学新解》，第 104 页。

特性的,因而也就使一切手段都具有特性的理论更有说服力。不同时期的各种观点和倾向之间的这些共同点甚至应当是意料之内的。因为在一个新的历史实体的诞生过程中起过作用的各种原则和观念,并不会在发轫时期结束后便轻易消失。相反,这一实体在其成长和传播的过程中,仿佛注定要展现出它们的全部内容。亚里士多德的悲剧理论至今仍被利用为悲剧研究的一个有效的出发点。怀特海说,一个伟大的思想“犹如一个空幻的海洋以连续不断的愈来愈专门化的波浪拍击着人生的堤岸”^①。

因此,下面的历史概述是为了提供某些具体的概念,它们将成为以后的系统研究的基础。

历史概述

早期的观点和倾向

达盖尔照相术^②发明后,有识之士便已强烈地意识到他们心目中这一新手段的某些特性,他们一致认为摄影机的独特能力在于记录可见的或有看见可能的外部现实。人们一致同意照相对自然的复制具有一种“与自然本身相等同”^③的忠实性。阿拉古和盖-吕萨克为了支持由法国政府购买达盖尔的发明的法案,全力赞扬摄影机拍下的每一个细节的“数学般的准确性”和“难以想象的精确性”^④;他们预言这一手段将给科学和艺术带来好处。纽约各报刊驻巴黎的记者们也同声附和,竭力赞扬“达盖尔照相术”在复制“河边水底的石子”^⑤或“飘落在飞檐上的

① 怀特海:《思想的探险》,第 104 页。

② 达盖尔(1788—1851),法国舞台美工师。他在 1839 年利用当时已发明的碘剂感光法,借助于水银蒸发,终于把形象固定了下来。这个新方法被定名为“达盖尔照相术”。——译注

③ 引自盖-吕萨克 1839 年 2 月 14 日在议院的演说,见伊德爾著《照相史》,第 104 页。

④ 同上。

⑤ 纽霍尔:《照相史,从 1839 年到今天》,第 15—16 页。

一片枯叶”^①时所达到的闻所未闻的精确性。甚至连罗斯金^②也加入了这场热烈的合唱,大谈一些表现威尼斯景象的小幅照片的“惊人的现实性”;他说,这“仿佛是由一个魔术师把现实缩成小块,带进了一个魔术的世界”。^③这些 19 世纪的现实主义者在他们的狂热赞词中都强调这一要点——照相师,无论怎么说,当然必须复制他镜头面前的物象;他肯定不能享受艺术家的那种为了表现自己的内心视像而任意处置客观形状和空间关系的自由。

人们在认识到摄影机的记录能力的同时,也强烈地意识到了它的揭示力量。盖-吕萨克坚持认为,没有一个细节,“哪怕是不可感知的”,能逃过“这位新画家的眼睛和画笔”。^④早在 1839 年时,纽约《星报》的一个记者极力赞美道,在放大镜底下,照片向人们透露了永非肉眼所能发现的细枝末节。^⑤美国作家、医生奥立佛·文代尔·霍尔姆斯是最早利用摄影机的科学潜能的一位先驱者。在 19 世纪 40 年代初期,他发现快照中的行路人的活动跟艺术家笔下的形象有极大的不同,他根据观察的结果,指出了当时在内战中因伤截肢的老兵所普遍采用的假腿的缺点。其他科学家也群相效仿。达尔文在写作他的《人和动物的情绪表现》(1872)时,以求真重于求美为理由,舍弃版画画面而用照片,舍弃时曝光照片而用快照;人们已能靠快照来传达“最细微和倏忽即逝的面部表情”^⑥。

许多重大发明都是在几乎无人注意的情况下问世的。照相术的诞

① 纽霍尔:《照相术和活动视觉化的发展》,载《瓦布格和古托尔德学院院报》1855年第 7 卷,第 194 页。这篇文章是对快速照相史的一个重要贡献,虽然这种照相史据纽霍尔说(见第 194 页)至今尚未问世。

② 约翰·罗斯金(1818—1898),英国著名文艺批评家。——译注

③ 罗斯金:《回忆录》,第 174 页。

④ 转引自伊德尔著《照相史》,第 174 页。

⑤ 纽霍尔:《照相史,从 1839 年到今天》,第 194 页。

⑥ 关于霍尔姆斯和达尔文的事实,见纽霍尔的《照相术和活动视觉化的发展》,载《瓦布格和古托尔德学院院报》1855年第 7 卷,第 194—195 页。