

## 编 选 说 明

本书收入苏联、美国、法国和西班牙部分电影摄影师及评论家论述摄影创作、总结创作经验以及介绍著名电影摄影师的文章共三十多篇，为外国电影摄影艺术的研究与借鉴提供参考资料。编选时，我们力求选取具有理论学术价值、系统性经验总结的材料，以期本书具有较高的参考作用，书中分摄影创作理论、实际经验和摄影师介绍三部分；这样本书虽是编选但也有一定的系统性。过去，摄影技术与设备方面的专著曾翻译出版过一些，而关于摄影创作的理论和经验的书则出版得极少。因此，本书的出版也许对这方面之不足有所弥补。

第一部分材料涉及到电影的本性、摄影的流派风格，以及摄影的造型法则与具体运用等问题。美国电影评论家布莱恩·汉德森的《论一种非资产阶级的摄影风格》(选自他所著的《〈周末〉与历史》一书 1980年版)提出了大胆新鲜的见解。汉德森依据他对电影史的深入研究、对大量影片的分析比较来确立他的观点。他首先将戈达尔较后期的影片中，特别是《周末》(1967)一片中所运用的长镜头与茂瑙、奥菲斯、费里尼等人的长镜头相区别，明确指出戈达尔的摄影风格是与传统的长镜头风格相对立的。他的分析还涉及电影各类形式原则，导演在其作品的形式或风格上的特点所能产生的意识形态上的影响。汉德森在结论中指出戈达尔在《周末》中运用长镜头不是按巴赞所倡导的那样使资产阶级社

会的表面现象神秘化，与此相反，他的目的是要使它平面化。汉德森认为戈达尔所以要抛弃蒙太奇和景深构图这在电影史上有重大影响的两大派别，是要发展一种能对银幕上出现的可见世界进行批判的电影摄影风格。

根据汉德森对《周末》的主题和结构特征的详尽透彻的分析，应当认为他的论点是有根据的，可以成立的；戈达尔的确创造了一种批判性很强的摄影风格。此外，汉德森的这种深入细致的电影研究也提供了一种极为有用的模式。

法国电影研究家马尔丹的《摄影机的创造作用》一文，根据电影技术和摄影技巧的发展情况，阐述电影如何逐渐获得愈来愈独特的电影视点，摄影机的视点如何多样化，从而使电影表现手段越来越丰富起来。此外文中还就各种类型的景、各种拍摄角度、摄影机的各种运动与功能作了分析和类比。尽管马尔丹没有联系到剧作内容来探讨上述问题，但他的各方面的见解仍然有助于我们研究电影的本性与摄影的造型法则。

苏联电影摄影师、摄影理论家格洛夫尼亚的《论摄影师的艺术》和《电影绘画的艺术》等篇，从摄影要解决剧作任务、体现内容这一基本原则出发，阐明了影片的造型结构与画面构图、造型形式与造型风格、光线的运用与光线效果、彩色与彩色照明的运用等方面的问题，并就这些方面总结了四十年代下半期至五十年代上半期苏联影片中摄影艺术上的成就，涉及到沃尔契克、柯斯玛托夫和乌鲁谢夫斯基等许多摄影师的创作特色。格洛夫尼亚认为，苏联电影摄影艺术的任务在于表达历史的与现实的真实，这是它的最根本的现实主义特质。他的理论见解在苏联电影界颇受重视。柯斯玛托夫的《电影肖像的特点》一文通过与绘画中的肖像相比较来说明电影中表现人物的特写镜头的特点，以及它在表现人物的面部表情和内心活动方面的作用。谢连科夫的《简论摄影艺术》一文概述了苏联摄影学派的特点，并据此考察了当时

的影片的摄影技术水平，指出某些影片中忽视造型形式、滥用对话的缺点。格洛夫尼亚和柯斯玛托夫等人的理论都是来自摄影创作的实践，因此内容充实、具体，富有启发性。

乌鲁谢夫斯基的《银幕的空间》以及果里亚耶夫的《乌鲁谢夫斯基的空间》是两篇很有价值的文章；从中可以看到乌鲁谢夫斯基的不断探索与创新精神，他的摄影见解和创作个性，了解他在《雁南飞》等片中表现动的空间并给空间充实以时间的摄影方法，以及静态与动态的对比、节奏与速度的表达等许多独特的摄影处理手法。

伊林（苏联最早从事拍宽银幕影片的摄影师之一）在《宽银幕与摄影师的创作》一文中，主要是从摄影师的角度总结了五十年代中期多部宽银幕影片的摄制经验，并通过与普通银幕相比较来阐明宽银幕在造型处理、场面调度、镜头运用、蒙太奇剧作处理方面的特点。现在看来，他在多年以前所作的分析与预见是相当正确的，只是对宽银幕电影的局限性估计不足，但这篇文章仍然是研究宽银幕电影的产生与发展的有价值的材料。

本书第二部分涉及美国十多部影片的摄影经验。因限于篇幅，这里只着重介绍一部分材料的内容。格·托兰在《摄影师的工作》和《〈公民凯恩〉中的真实性》两文中，阐明了摄影师的职责及其与导演的关系，介绍了他个人在布光、安排摄影机位置和选取拍摄角度、表达剧情内容等方面的经验；这是很可宝贵的。其次他还着重谈到，为了创造《公民凯恩》中的写实主义基调，“他怎样运用新的布光方法和“全景焦点”这一拍摄方法，以及所取得的积极效果。托兰从1929至1948年这二十年间共拍摄了三十八部影片，其中有《呼啸山庄》、《公民凯恩》、《黄金时代》等名作。他的革新精神，他的摄影实践，特别是他在布光和景深镜头方面的实践，促进了摄影技术的发展，从而使摄影艺术更好地表现剧作的内容。

华裔好莱坞摄影师黄宗霑（他一生从事电影事业近六十年，拍摄了120多部影片）的多篇问答式或谈话式的文章，涉及到他拍摄二十多部影片的实际经验，特别是他在光线和拍摄角度的运用方面的出色经验；此外还谈到他的许多“摄影高招”，往往是行之有效的高招，因此就更显得宝贵。这位“好莱坞传奇英雄”的丰富经验，他的摄影美学观，他的摄影技巧，他的摄影风格，都是值得我们深入研究的。

关于《外星人》的几篇文章也介绍了极其有趣的摄影创作经验。摄影师艾伦·戴维欧能够用摄影手段和谐协调地表现了剧作中幻想因素和现实因素，使《外星人》具有统一的摄影风格，这显示出他的高超的摄影技巧。更值得注意的是，戴维欧用移动主光位置的方法来使外星人具有丰富的面部表情，显示出他运用光影变化的巧妙。其次他善于创造不同时间的光线效果，使有关场面显得格外真实，而在必要时他又巧妙地运用某种色光使某些镜头变为风格化的，很好地配合了剧情的发展。总之，影片《外星人》中有不少新颖的摄影处理都是值得分析研究的。

本书第三部分的材料介绍了美国、苏联的几位电影摄影的先驱者，从中可以看出他们所走过的创作道路，他们的摄影观，他们的创造精神和对电影艺术的重大贡献。这部分材料对研究电影摄影发展史 also 具有重要意义。

最后还应说明一点：本书收入的材料大半是新译的，另一部分则是《电影艺术译丛》、《世界电影》发表过的；这些译文不再一一注明出处。

在编选本书过程中，承中国电影出版社王慧敏同志大力协助，她在百忙中抽空为本书翻译技术性极强的稿件并对编选工作提出不少宝贵意见，在此特表示谢意。

# 摄影创作理论



# 论一种非资产阶级的摄影风格

〔美〕布·汉德森

戈达尔在后期发展了一种新的摄影风格，其主要原素是一个长时间缓慢地与场景平行移动的跟拍镜头——通常只朝一个方向（从左至右或从右至左），有时也折回（从左至右再向左，反之亦然）——场景本身是静止的，或者严格地说和摄影机的运动没有任何联系。在他的汽车三部曲又称三联画中有许多这类镜头的例子：诸如《周末》中停满汽车的公路，《一加一》中报废汽车堆积成山的汽车坟场，《英国声音》中的汽车装配线；《一加一》中大多数摄影棚内的摇滚乐场景，《周末》中游击队的几场戏，《中国姑娘》中南特大学及其环境镜头等。我们必须先考虑这类镜头本身——它的结构和含意，然后再将它作为戈达尔的风格复合体的一部分放在影片的上下文中来考虑。

首先我们必须将戈达尔的跟拍镜头与电影史上其它同类镜头相区别。第一，它不是茂瑙用来证实空间感的前进式移动镜头。戈达尔的跟拍镜头在空间关系上既不向前也不向后运动。它从不沿对角线或弧线运动，而是始终与场景成直角关系。这就是说戈达尔的跟拍镜头沿着 $0^{\circ}/180^{\circ}$ 的轴线运动，被摄物或场景同样也处在一条 $0^{\circ}/180^{\circ}$ 的轴线上，并恰好与摄影机的运动轴线平行。这种使题材的一个或几个平面与摄影机镜头平行的极端风格化的手法

在电影中是很不寻常的。它赋予镜头以平面几何式绘画的形式。

一个不完全的例外是《周末》中拍交通堵塞那场戏时移动摄影机的偏向。它沿边缘平行时摄影镜头或朝左偏或朝右偏，有时它落在被摄场景的后面，有时又走到它的前面。它是摄影机平稳、连续的时空关系中的一个偏差。然而，摄影机运动的基线则是完全笔直的，并与场景正好平行。偏离场景边线平行轨道的主要例子是《周末》中音乐故事的段落镜头。摄影机停留在场景的中心，自转 $360^{\circ}$ ，《一加一》有一个摄影棚内的摇滚乐镜头，摄影机绕摄影棚周转 $360^{\circ}$ 。拍上述第一个镜头时摄影机处于圆心，拍第二个镜头时摄影机处于圆周。但这两个镜头都具有使圆形物体变得扁平 and 线性的效果。它们看上去很象沿场景边线移动的跟拍镜头，因此很容易在镜头剪辑时将这种镜头与平行跟镜头归为一类。

第二，这种镜头不象奥菲斯的跟拍镜头。虽然奥菲斯的镜头也是经常沿边线移动，因而在形式上和戈达尔的跟拍镜头很相象。但奥菲斯的镜头从本质上讲是跟随镜头。奥菲斯使用这类镜头的目的是要跟随他的人物，赋予人物以动感或随他们一起运动。他的跟随镜头以人物为中心和对象，并从人物即每个个人身上获得生命和运动。戈达尔象爱森斯坦那样否定这种个人主义地表现资产阶级英雄的方式。他的跟拍镜头反映了这一点。他的摄影机不为个人服务，也不对个人有所偏爱。他从来不为跟拍一个人物而采用移动摄影。当摄影机运动时它只是碰巧才跟拍人物，然后又随意地将他丢下（如《周末》音乐故事镜头中的工人和维阿扎姆斯基以及朱丽·伯托进出的镜头），此外，奥菲斯的跟拍镜头本质上从不批评地对待被摄物，而戈达尔的跟拍镜头的本质就是对它所审视所批评的物体保持一定的距离。也许有人会反驳我的这一观点。再者，奥菲斯频繁地用景深构图将物体安排在人物和摄影机之间的前景位置上，而戈达尔从不这样做。

第三，这类镜头不象费里尼的摇镜头和短暂的跟拍镜头，虽

然后者也是用来审视被固定在一定空间关系中的人物而不是运动中的人物。这也就是说他的摄影机是依靠自己的运动去“发现”处于不同位置的人物。他们之间有两个主要不同点：第一，费里尼的摄影机影响着他的人物，唤醒他们或赋予他们以活力。戈达尔的摄影机在叙事过程中既不影响他的人物也不被人物所影响。在他们每人身上都有一种不同的摄影辩证法：费里尼的摄影机与现实相互作用，相互接触，既影响现实又记录这种影响的效果；戈达尔的摄影机总是超然凌驾于现实之上。第二，费里尼的跟拍镜头经常是主观的，摄影机视线就是剧中人的视线。在影片《8  $\frac{1}{2}$ 》

中人物对摄影机所作出的反映就是他们对待基多的态度，而我们看到这些人物时心中所感到的痛苦就是基多的痛苦。正因为这一点，费里尼的跟拍镜头大部分是中近景或特写，有时只能看见脸部。戈达尔的跟拍镜头从不是主观的。它尽可能地将事件和与此有关的一切摄入镜头，因而通常是远景镜头。还有，费里尼将人物和物体安排在不同空间平面上来创造景深效果。有些人物离摄影机很近，另一些人物则在一定距离之外，这样当摄影机移近他们时有助于制造惊奇感或其它复杂多样的效果。戈达尔避免景深：他只是在一个平面中安排他的人物———这些人物都与摄影机处于同一距离。下面我们要探讨戈达尔对跟拍镜头的运用，特别是在《周末》中，所产生的平面效果。

戈达尔的跟拍镜头是长镜头的一种，而且经常是段落镜头。

- ① 即一段没有经过剪辑的胶片，当然“长”总是相对于“短”而言的。在这里一个镜头与其说是蒙太奇组织的一部分，不如说是为了要制造一个完全独立的效果。在爱森斯坦的早期影片中并没有长镜头———这可以说明他在实践中是怎样保持其理论的纯洁性的；而在戈达尔的影片里很少有几个长镜头。——原注
- ② 一个镜头就是一个段落；一个段落即是一系列紧密相连的景。场景是只表现一个连续的戏剧行动的一至数个镜头。我们应当记住戈达尔的“段落”不是传统的叙事电影段落，因此，“段落”和“段落镜头”的意义很模糊，不象巴赞使用它们时那样有明确的意义。我们还无法了解戈达尔使用它们时的确切意义。请参看巴赞所著《电影语言的进化》一文。——原注

但它没有或很少具有安德烈·巴赞论述和捍卫的长镜头及其风格特征。戈达尔的镜头具有叙事空间和时间的连续性。这是长镜头的基本原则（或定义）。但是，戈达尔在他的长镜头中严格避免被巴赞认为是长镜头的本质或其最有价值的景深构图。如上所述，他的镜头画面都是扁平的。戈达尔是按他的人物所占据的那一平面来构图。如果出现其它空间平面的话，也只是作为背景。在戈达尔式的长镜头中（即使在他的后期影片中也是如此），我们既找不到景深构图也看不到巴赞十分赞赏的景深构图本身所具有的价值：如更为逼真的现实主义，观众更多地卷入影片剧情以及将歧义性重新引入电影画面结构等。十分清楚，戈达尔不是一个现实主义者。在《中国姑娘》中他特别否定了（巴赞和其他人的）现实主义美学：“艺术不是现实的反映；它是这种反映的现实”。戈达尔后期的风格确实需要观众积极地介入影片。然而，这种介入并不等于巴赞所谓的在一个多平面的画面中进行选择并在其间进行他自己的道德联想。与此相反，戈达尔提供了一个公认的综合性的单平面画面构图。观众对它进行批评和审查，或肯定或否定。观众没有进入画面并在其中作出自己的选择。他站在画面之外，把它当作一个整体来加以判断。很清楚戈达尔在其后期影片中对歧义性不感兴趣——他是要通过平面性的构图和清晰可辨的行动来消除歧义。因此戈达尔不是为了传统的理由而使用长镜头。事实上，他是为了自己的目的而赋予长镜头及跟拍镜头以新的涵义。

摄影机沿着它正在拍摄的场景的边线缓慢移动。它在跟拍。但当它所拍摄的内容放映在银幕上时会产生什么效果呢？它是一条缓慢地舒展开来的现实的绸带。它是在观众面前展开又随之卷起的壁画或轴画。我们必须对跟拍镜头本身作进一步地探讨才能理解这种视象轴卷的性质。我们在这里遇见的美学问题是部分与整体之间的关系问题。戈达尔的跟拍镜头只是他非常丰富和完整

的风格复合体中的一个因素。它不是单独出现的，而是和其它镜头以及声音组合在一起。简言之，离开了影片不断变化的上下文就无法理解这类跟拍镜头——它在《中国姑娘》、《周末》、《一加一》、《英国声音》或在同一影片的不同地方出现其意义和形式功能都迥然不同。此外，上下文的问题并不象它看上去的那样简单。他后期的每一部影片都是建筑在复杂多样的视听构思之上的。我们主要关心的是《周末》的形式结构以及跟拍镜头在其中所起的具体作用，即部分与整体的形式关系。如果我们看不到这类跟拍镜头在戈达尔其它后期影片的不同上下文中的作用并了解这些影片本身的形式原则，我们就无法理解《周末》的形式结构和跟拍镜头在其中所起的具体作用。了解跟拍镜头在其它影片中的作用将澄清它在《周末》中的作用。同样，其它作品的形式原则将使我们正确了解《周末》本身的形式原则。

在《中国姑娘》中也有一些有关跟拍镜头的有趣例子。虽然影片不象《周末》和《一加一》那样是建筑在这类镜头之上的。（在后两部影片中整体是由跟拍镜头之间的关系所组成；在《中国姑娘》中整体是由各类不同镜头之间的关系所组成，而跟拍镜头的数量很少。）在《中国姑娘》中的第一个例子是那卓越的走廊镜头。摄影机沿着房间的三扇窗户，两堵墙向前移动再折回，而房间内的活动则和摄影机的移动构成一种精心安排的，其变化可用数学模式表现出来的配器关系。第二个例子是作为一种特殊的记录方式而采用的跟拍镜头。当瓦罗尼克叙述她是怎样认识到南特地区所存在的社会矛盾时，摄影机（从右到左）缓慢地穿过南特大学附近阿尔及利亚外籍工人拥挤简陋的住宅最后停留在校园内显得井然有序的现代化大楼群上。工人矮小的棚户是水平的、平面的，而大学里的建筑则是垂直耸立的庞然大物。摄影机的位置经过巧妙的安排无须后移就能将高大威严的建筑群全部摄入画面——这样摄影机在一个视点上也已将一切摄入画面了。爱森斯

坦会用一个镜头与另一个镜头剪接在一起来为观众创造一种对立的感觉。他有意模糊时空关系去刻画清晰的社会关系。戈达尔遵守时空关系而让观众去琢磨其中的社会关系。他的镜头将空间的近似和极端的对比这两者的比例处理得很恰当。他是靠长镜头特有的叙事空间和时间的连续性来实现这一点的。他对长镜头的运用说明这种镜头本身就是一种辩论和论证形式。这种镜头有它自己的内部关系和逻辑性。这例子好象恰好证明戈达尔的长镜头是巴赞式的。然而，戈达尔的镜头远不是忠实于现实的。他使镜头从真实的环境中脱离出来并把它放在一个高度抽象化的电影散文中。戈达尔迫使现实为他自己服务——而不顾现实本身所具有的形式。他决意让现实从属于他自己的形式结构。除了跟拍镜头外，《中国姑娘》还有一些静态的长镜头如瓦罗尼克和基洛姆之间的两段对话、暗杀场面，以及一些蒙太奇（或者拼贴画式）结构。（现代电影制作者调和爱森斯坦和巴赞的理论已是很常见的事。他们以各种明显不同的风格将蒙太奇和长镜头结合在一起。）《中国姑娘》的总体形式原则好象是拼贴画风格的。《已婚妇女》、《快乐的知识》的一部分也是如此。在某种意义上讲这也适用于《真理报》。

蒙太奇电影和拼贴画电影之间的不同是一个复杂的问题。电影评论家们在使用拼贴画电影这一术语时往往并不澄清它的意思或说明它与蒙太奇电影之间的区别。有人认为按拼贴画方式组接的片断比按蒙太奇原则组接的片断还要短或零碎。但这解释说不通。现代电影制作者很少用比爱森斯坦的《战舰波将金号》的一般镜头还短的镜头。此外，现代电影制作者所采用的拼贴画式剪辑允许使用长镜头和跟拍镜头；爱森斯坦的蒙太奇方法则不允许这样做。很清楚蒙太奇电影与拼贴画电影之间的不同不在于画面本身的性质和长度而在于画面之间的联系或安排的方式不同。蒙太奇电影将现实分解为部分是要以一种高度有组织的综合性的以

情绪或理性为原则的剪辑方式重新组合它们。拼贴画电影则不同。它以某种方式将部分粘合在一起但并不努力完全克服部分本身的破碎状态。它试图维持碎片作为碎片的效果。关于总体形式，它试图显示出各部分之间的内在关系；而蒙太奇则将一整套关系强加于部分，努力使部分组合起来以体现某一预先存在的计划。（我们在将拼贴画方式与《周末》和《一加一》的现象组织方式进行比较时还要进一步探讨这一点。）

在《周末》中拼贴画式的剪辑原则几乎完全消失了。标明日期、钟点、汽车里程以及诸如“音乐故事”、“外省生活场景”的字幕的交切运用起到了影片单一画面连续性中场景之间和镜头之间停顿的作用。它们并不与画面形象发生作用以形成蒙太奇对比，如在《中国姑娘》中。恰恰相反，如果说在《中国姑娘》中跟拍镜头的运用只是偶然的，那么在《周末》中它是主导镜头：整部影片都刻意达到这种镜头的效果。切镜头只是为了联结，摄影机一旦离开巴黎的公寓大楼，影片最好应该被称为一个单一的距离固定的沿公路穿越外省的移动镜头。《周末》通过坚持单一景别而接近这一理想形式。整个影片几乎完全由远景镜头组成。这样在《周末》这部影片中跟拍镜头的结构与整个影片的形式原则几乎完全一致。不光是影片特有的跟拍镜头，整个《周末》本身都是一个沿一线性轴线不断展开的连续的视觉轴画。

我们已经发现《周末》是戈达尔后期影片中一部其跟拍镜头结构与整个影片的形式原则几乎一致的影片。这是因为《周末》的镜头所处理的是单一情境（不是两个或更多），所以其镜头不是并列的而是前后连接的——整个影片就好象是一个长长的合成跟拍镜头。远景镜头几乎是连续不断的。它强调了这种连续性。这使得整部影片，甚至包括那些静止镜头都变成一条现实的视觉轴卷。在将跟拍镜头当作长镜头的一种加以讨论时我们曾把它与景深构图镜头相区别，从而使跟拍镜头具有某种状态的扁平性特征。如

果《周末》的总体结构与跟拍镜头的结构相平行，那么整个影片也一定会表现出扁平性。鉴于我们有关整体与部分之间关系的区别，我们可以肯定整体的扁平性与部分的扁平性不同。《周末》证实了这一点。然而，用扁平性这一范畴来讨论某一作品的形式结构是很古怪的。这一部分是因为扁平性好象是一个否定概念，另一部分是因为“扁平性”只有和“深度”联系在一起时才有意义。然而事实上，《周末》本身就是否定的——它的主题就是在好几个方面否定资产阶级。此外，我们将看到《周末》的“扁平性”和以前影片中的“深度”——即景深构图，资产阶级在电影中自我表现的主要形式——有具体的联系。

如果我们现在就从扁平性这一方面来讨论《周末》的形式结构，其部分与整体的关系，结果很可能会令人大失所望。这种情况在很大程度上是因为这些术语，特别是这一术语在电影分析中意义不精确所导致。既然扁平性这一范畴在本文中反复出现，我们有必要在理论上澄清它的含意。然而，我们在这里不可能详尽地论述这一点。我们只能简要地说一下以使我们可以对《周末》进行分析。在电影中扁平性不是单义而是多义的。这不仅在不同的影片中是这样。就是在同一部影片中也是如此。一部作品可以在好几个意义上是扁平的，有时在这个意义上，有时又在另一个意义上讲是这样。因此我们不应该简单地问哪些片和场景比其它片子或场景“更扁平”，而是要搞清楚它们是在哪一种确切的意义上讲是扁平的。另一个同样重要的问题是批评家应该如何判断扁平性以及扁平性与其它问题之间的相互关系，特别是主题和意义的问题。很明显，笼统地来看扁平性不可能成为对主题进行充分讨论和解释的基础。鉴于同样的理由把《美国制造》或《周末》与赫尔伯·马尔库兹的单面社会理论联系在一起也是十分笼统的。这不会对我们有帮助。批评必须比这更深入。不然就不会对任何人有帮助。在任何情况下我们都要问影片取得的是哪一种意义上

的扁平效果？它与部分／整体这一美学概念有什么具体关系？

电影，象绘画一样，是一种创造立体感幻觉的平面艺术。绘画受到二维空间的限制，而电影则不然。电影通过它自身的第三维度时间来摆脱二维空间的限制。它通过变化的景别和视点，通过多角度地处理题材（通过蒙太奇以及摄影机运动）来实现这一点。电影通过它的运动能力来克服平面。这也是一般人类认识的主要特征。戈布里奇说：“当一个人转向时，那就是说，他意识到随他一齐转向的有一系列方面。这些方面组成我们所谓的‘现象’。它好比是一只曲子，它能使我们判断距离和大小。很明显电影摄影机可以模仿这一曲子而在画架上作画的画家却不能够。”（《艺术与幻觉》第256—257页）。电影能够多视点地观察事物，从一个摄影角度到一个完全相反的角度或其它角度，从远景到近景等。它可以从多方面来衡量一个人物或物体。简言之，即立体地来衡量。蒙太奇和景深构图都能达到这种活动性。两者都能用二维空间的步骤或一部分来创造和探索立体感。众所周知，蒙太奇是如何达到这一点的——通过一系列由不同角度和景别的镜头来完成。大家同样也清楚移动摄影可以在一个单一镜头内取得同样的面面观。即使是在那些没有采用移动摄影的长镜头中演员们可以相对摄影机而运动，即向前或向后，或成对角，改变距离等。简言之，演员们为了我们而转动以创造不同的角度和视点。他们以自己的活动代替摄影机的活动。这就超越了绘画的平面性。在绘画中我们只能看见人物的一面，虽然这一面必须代表和暗示人物的整体性。

戈达尔在《周末》中所要排斥的正是电影创造深度的能力。他的移动摄影机通过严格坚持绘画的单一视点和单方面排除了连续的面面观。沿边线移动的跟拍镜头象是一幅壁画。与其说是改变不如说是扩展了这单一视点。戈达尔的摄影机运动创造的不是一系列的面面观而只是某一展开的题材的一面观。蒙太奇和

通常的移动摄影是用多方面和多视点来表现单一题材的。这里我们可以借用一个音乐术语：连续的面面观是一种详尽阐述。该主题经过详尽阐述而到达它的性质、意义、表象的饱和。戈达尔的跟拍镜头并不这样做。它在时间流程中的变化不断引入新的题材。这种变化并不是就同一题材进行反复详尽的处理，如蒙太奇和景深构图所做的那样。在一个跟拍镜头内自始至终是一种一对一的关系：其中的每一部分都只有一种视点，从不对某一题材采用双重视点或多视点。

应该强调的是只有整体才具有这种一面观的扁平性。单在部分的基础上是无法判断单一方面的连续性和持续性。因为一系列的方面就是一系列的镜头。诚然，在《周末》中每一个跟拍镜头在单一观点这一意义上都是扁平的。然而某一镜头所取得的扁平效果可以被下一个镜头所抵销或补充。这就是蒙太奇的方法。每一个镜头的角度和景别被下一个镜头所代替直至获得由许多方面组成的整体。即使是采用了沿边线移动的长镜头，下一个跟拍镜头也可以为前一个跟拍镜头所摄的题材提供一种不同的视点。这样不到影片的结尾我们是不知道某一题材是否得到详尽的多视点的处理。我们必须看过影片一个段落的所有镜头才能知道这些镜头是为某单一题材提供了面面观还是单一视点。这样，壁画效果的扁平性是整体的一个特点和性质。

我们论证了《周末》是因为取消了使电影获得立体感的面面观而在整体结构上产生了扁平性。这是一种绝对的扁平性——一个段落，一部影片要么改变其摄影机视点和方位，要么就不改变。总的说来，《周末》的画面从绘画的角度来说也是相对扁平的。这始终是一种相对的扁平性，程度上或多或少的问题。这种状态的扁平性的最清晰的例子就是戈达尔在《男性——女性》、《美国制造》以及其它影片，还有斯考利斯基在他所有的影片中的做法：将人物放在一堵矮墙或背景之前。《周末》有一些这样的镜头，但

它也有其它一些具有相对景深的镜头——摄影机跟拍一对资产阶级夫妇。镜头中的后景有时是扁平的（夫妇身后的灌木丛）有时具有景深（公路上挤得满满的汽车）。

然而，还存在其他意义上的扁平性。没有景深的墙壁镜头简单地通过排除远景或许还有中景的距离感来达到扁平性。戈达尔的跟拍镜头则相反地通过排除近景特写，中近景，时常还有中景距离感而获得扁平性——即将他的人物及背景全放在远景距离内。我们可以通过和景深镜头的比较来阐明这一点。一个景深构图镜头既包括近景也包括远景，其目的是要获得最大限度的视觉表现力。景深构图通过景深镜头内的各种不同的平面来安排它的题材从而获得立体的幻觉。当然，这还包括镜头内各平面之间的戏剧关系。戈达尔只使用景深镜头所允许的深度感的一部分来获得扁平性——他使用远景平面并使近景平面“空白”。这样一来即使在《周末》的一个镜头中有好几个平面层次——公路、乡村、树林等——它们也都相对地一齐扁平了，因为一切都处在远景里。（此外，戈达尔并不象黑泽明那样在《红胡子》里使用电视摄影透镜来获得这种扁平性。）

第二，戈达尔的镜头内的平面，即使是多层次的，也是严格平行的——它们并不相切或相互关联。这样观众既不注意画面的深度也不注意它的表面。“解读”一幅画或画面的关键是表现其深度的视点方位；要解读《周末》的画面，眼睛严格地从左向右移动（有时反之），但绝不从前向后移动或从后向前移动。不仅画面构图是这样，画面反映的题材即影片的动作也是这样：影片中的人物，他们的运动和活动从不把我们带入或带出画面，而是从这一边带到另一边。无论是从画面构图还是叙事的意义上讲，影片都不要求我们将前景和后景联系起来看。严格地讲，前景和后景从不共存，有的只是后景，就象在景深很浅的墙壁镜头中有的只是前景。从另一种意义上说，前景与后景在这里并入一个平面层