



电影是什么？

【法】安德烈·巴赞 著 崔君衍 译



商务印书馆
The Commercial Press

巴泰勒米·阿芒加尔——巴赞可以被看作预言了多样化电影的理论家，他将娱乐从剧作理论的限制之中解放出来，增强了观众与银幕的积极关系，消除了趣闻轶事的奴役地位的距离和期限。

罗伯托·罗西里尼——这是我读过的最辉煌的影评人，一个没拍过任何电影却永远地写进电影史的人。

安德鲁·杜德雷——战争之前，巴黎著名的知识分子几乎不去看电影，也很少有人在看过后考虑去评论，然而巴赞，却像谈论陀思妥耶夫斯基的小说那样评论那些影片。

亚历山大·阿斯特鲁克——巴赞让人们开始用马尔罗、萨特、加缪同样的严谨，让人们像谈论拉辛、夏多布里昂和雨果一样谈论罗西里尼，谈论希区柯克，谈论奥逊·威尔斯。

道利·安祖——他认为电影就像人一样，只有在察觉本身的不足而奋力寻求超越时，其本身的意义才能显现出来。

上架建议：电影艺术

ISBN 978-7-100-12514-7



7 87100 125147 >

定价：68.00 元

André Bazin

【法】安德烈·巴赞 著
崔君衍 译

电影 是什么？



商务印书馆
The Commercial Press

图书在版编目(CIP)数据

电影是什么? / (法)安德烈·巴赞著;崔君衍译. —
北京:商务印书馆,2016

ISBN 978-7-100-12514-7

I. ①电… II. ①安…②崔… III. ①电影评论—
文集 IV. ①J905-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 198316 号

权利保留,侵权必究。

电影是什么?

〔法〕安德烈·巴赞 著
崔君衍 译

商务印书馆出版

(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)

商务印书馆发行

山东临沂新华印刷物流集团

有限责任公司印制

ISBN 978-7-100-12514-7

2017 年 8 月第 1 版

开本 960×1360 1/16

2017 年 8 月第 1 次印刷

印张 24 张

定价:68.00 元

假如巴赞还活着，
他会帮助我们充分理解自身，
从而将我们的计划、我们的才能、我们的目标
和我们的影像风格
建构得更为和谐圆融。
是的，我们怀念安德烈·巴赞。

[法] 弗朗索瓦·特吕弗



安德烈·巴赞 (1918—1958)



本书译者崔君衍和巴赞夫人雅尼娜·巴赞合影于《电影手册》编辑部

我和巴赞的《电影是什么？》结缘

我和《电影是什么？》结缘

“文化大革命”终结后，举国上下拨乱反正。1978年，我通过笔试，考入影协，总算学以致用，在《电影艺术译丛》编辑部谋职，重拾译事。专业荒疏十余年，补课如饥似渴。先是读了米特里的《电影美学与心理学》，深感“读好书就是同高尚的人谈话”，真长见识，便自作主张翻译了“蒙太奇心理学”一节，郑重其事交给编辑部刊印。不久我就接受了编辑部交办的任务：速读《电影是什么？》，赶译几篇文章，呼应如火如荼的“电影语言现代化”的大讨论，顺带介绍一下巴赞——旧译名叫“巴善”。1960年代初，邵牧君先生译过《电影是什么？》中的一篇，译名源自英译本，叫作《蒙太奇运用的界限》，刊于《电影艺术译丛》，还加了编者前言。后来，我见到了这本旧刊，泛黄的纸页，犹如瓣瓣落英，令人浮想联翩。

我领了任务，埋首苦干。幸好，这是一本愈读愈有味道的书，愈读愈让人感到充实的书。于是，我为《世界电影》翻译了自认为比较重要的几篇论文《电影语言的演进》《摄影影像的本体论》《“完整电影”的神话》和《杰作：〈温别尔托·D〉》，皆与现实主义有关。然后是“六年磨一剑”，完成了《电影是什么？》的“缩编定本”的翻译工作，1986年交中国电影出版社付梓出版。

为了给批评巴赞的学者提供参照，我还翻译了苏联哲学家叶夫根尼·魏茨曼的《电影哲学概说》一书，想听听马克思主义学者用辩证唯物主义批评巴赞的声音，因为马克思哲学毕竟是我们这个时代“唯一不可超越的哲学”（萨特语）。

《电影是什么？》的翻译出版，完全是时势使然。当年，从思想禁锢的一潭死水，到思想解放的大潮初澜，那是一个时代的终结，一个时代的开端。我赶上了这个年代，与《电影是什么？》结了缘。

“我耕耘，我播种，我快乐”

翻译《电影是什么？》是件苦差。初读《电影是什么？》，满篇陌生的概念：“本体论”、“木乃伊情结”、“现实渐进线”、“圣迹心理学”、“完整电影”、“幻象破灭感”、“六面透镜”、“透明性”、“构成性意识活动”、“集体性复现表象”、马尔特诺声波、“垂直性”主题与“水平性”叙事、“绵延”……让人眼花缭乱。

巴赞使用典故的方式也比较玄远：“爱尔纳尼之战”、都灵圣尸布和照相术、伊卡洛斯和内燃机、薇洛尼克的面纱和摄影机、怪物麋集的绿色乐园、美学的侵蚀性旋回、“‘米诺斯和巴希法埃的女儿’就是一张户籍证”、亚伦的魔杖与茴香酒、卢克斯与蒂诺·罗西的杂交、影像与“电容器的平行极板”……你仿佛从熟悉的小路陷入了陌生的迷宫。

况且，书中涉及的影片，二三十年前几乎完全缘悭一面，而巴赞的真知灼见恰恰来源于观影时如精密检测器似的直接感受，来源于用文字转译影像时对等值性的孜孜以求。电影江湖的新手遇到这类文字，真如盲人摸象一般。那时还没有贩碟的小店，哪来淘碟的方便！

但是，一分耕耘，一分收获，一分快乐。阅读的乐趣，于我，已是阔别久远的感觉。我认同巴赞的提问方式：不是封闭的定义——“什么是电影？”，而是开放的设问——“电影是什么？”（Qu'est-ce que le cinéma？）我分享了他的“逍遥之旅”，涉猎了哲学、心理学、社会学、美学、宗教、神话、考古、地理等诸多领域，在知识的旷野中呼吸，沐浴春光秋阳，微风拂面。我反复推

敲那些酣畅淋漓的思辨和富有质感的文字。我感叹巴赞的谦和与包容。我喜欢那种文风：无理论术语的堆砌，无高头讲章的矜持，而多促膝交谈的亲切。不知不觉，我对书中令人耳目一新的创见已是兴趣盎然。在阅读和翻译《电影是什么？》的时光里，我对培根的那句箴言有所感悟：“读史使人明智，读诗使人灵秀，数学使人周密，科学使人深刻，伦理学使人庄重，逻辑修辞之学使人善辩：凡有所学，皆成性格。”恩格斯的语录“一个民族想要站在科学的最高峰，就一刻也不能没有理论思维”是鞭策我的座右铭。

在理论的田野上播种新观念，当然也有一份快乐。《电影是什么？》的引入，延伸了对现实主义的关注。真实美学提出的话题，成为电影研究的“时尚”。电影理论大家钟惦棐读了初始的几篇译文后，约我到他家中长谈。当时，他正在撰写《电影美学》。他说，影像本体论为理解电影本性提供了钥匙，是开启电影美学的关键。戴锦华女士的评价是：“巴赞使困顿在虚假泥淖中的中国电影接受一次纪录本性的洗礼，促使抑制的电影本体意识的觉醒。”后来，青年学者“被巴赞对一部部电影的个案解读而迷倒”，称巴赞“作为一位深谙影史又对影像有着天才审美敏锐度的人，对眼前的影像世界抒发出让你拍案叫绝的评价文字”，“而巴赞的文字对于影像是一种最佳形式的旁白，是深情的恋人絮语”。^①“理论滋养灵感”（Theory is fertilization of inspiration），一些中青年导演则在巴赞的“长镜头美学”的影响下做了一些实践……后来，给中国电影理论大厦添了一块角石的《电影是什么？》荣获了国家图书奖，当令人欣慰。

20多年前，在巴黎大学做访问学者时，我曾到巴赞创办和工作过的《电影手册》编辑部会见了巴赞的遗孀——雅尼娜·巴赞，向她赠送了中译本《电影是什么？》，向她讲述了翻译这本书的苦与乐，也向她表达了我对“新浪潮精神之父”安德烈·巴赞的敬重。

① 杜庆春：《用文字信仰电影》，载《国际先驱导报》，2005年7月1日，第153期第31版。

我的随想录：《电影是什么？》宣扬了什么？

《电影是什么？》是巴赞留下的一份精神遗产，是巴赞的良知与智慧的结晶，凝聚了巴赞的世界观和电影观。

实践性是巴赞电影理论的突出品格

巴赞是电影哲学家。他高屋建瓴，从哲学本体论高度研究摄影影像和电影的本性，为电影开创了一个崭新的地位。理论的严谨性和支持它的深奥的哲学传统，使巴赞有“电影的亚里士多德”之称。但是，巴赞不是书斋里的学者，不是孤独的哲人。他是一代电影导演的良师益友。巴赞开拓了现代电影批评的广阔视野，他的理论体系散见于他的 17 000 页电影批评文字中。^①

在西方，《电影是什么？》被称为“电影的圣经”。但是，《电影是什么？》不是高深玄奥的美学著述，而是充满实践精神的电影批评文集。《电影是什么？》的序言中宣称：“这几册文集无意详论电影的‘地质学’和‘地理学’，而仅仅希望引导读者了解笔者对平日接触到的影片进行的一系列领悟、探讨和粗略研究。”确实，实践与理论互为印证、电影批评与电影创作水乳交融的互文关系在书中随处可见。《电影是什么？》的定版本选入 27 篇著述，其中 18 篇是影评。没有一篇文章是隔岸观火、隔靴搔痒的泛泛之谈。正是通过一系列立论鲜明的影评，通过对具体存在的影片的思考，巴赞阐述了自己的审美观念和审美理想。

本体论现实主义是巴赞电影理论的原点

“真实是我的姐妹”，这是德·西卡的话，也是巴赞一生宣扬的现实主义电影的真实美学的灵魂。巴赞孜孜矻矻，筚路蓝缕，论证了“影像与被摄物同一”的哲学理念，强调了再现“一个声音、色彩、立体感等一应俱全的外部世界幻景”的心理追求，考察了电影语言逐渐向真实性发展的美学历程，从而确

^① 转引自鸿钧《巴赞是什么？》一文，载《当代电影》，2008 年第 4 期。

立了电影现实主义理论体系的三大支柱：摄影影像的本体论、电影起源的心理学和电影语言的进化观。

巴赞歌颂记录影像的无与伦比的魅力，譬如报道南极探险壮举的《永恒的寂静》和表现海底探险的诗意纪录片《寂静世界》。巴赞珍重影像的记录价值：“毋庸置疑，赫尔佐格后来用文字记述下来的内容要翔实和完整得多。因为大脑的记忆就是最忠实的影片，它得天独厚，无论在海拔多高的地方随时可以‘摄录’，除非死亡降临。但是，谁会对记忆和使记忆成为永存具象的这种客观影像之间的差别漠然无视！”^①他反对虚假的“重新搬演”。针对英国片《未归的冒险》，他毫不留情地指出：“比拍摄《未归的冒险》这部影片更令人生厌和更荒诞无稽的做法恐怕为数寥寥。这部影片耗资之巨几乎抵得上远征南极的费用，简直是劳民伤财……摄影棚中搭设的各种模型确实显示出高超的制造特技和模拟实物的水平。但是这有什么意义呢？无非是模拟不可模拟的事物，重新搬演本质上不能复现的情境：冒险、危途、死亡。”^②

巴赞宣扬关于真实的导向性原则：（1）表现对象的真实——巴赞特别强调单个镜头自身的含义和表现力，强调如实展现事物原貌的“透明性”、暧昧性和影片题材的直接现实性；他认为，含义的单一性是思维的特征，而不是自然的特征，为了把握现实的暧昧多义性，电影导演必须不事张扬、自我隐迹，成为一个愿意听从现实指引的耐心观者；巴赞最称道的弗拉哈迪、雷诺阿和德·西卡的影片皆反映了对现实奥秘的这种敬畏感。（2）时间空间的真实——电影应当包括真实的时间流程和真实的现实纵深。他称赞影片《北方的纳努克》中捕捉海豹的著名段落中猎人、冰窟窿和海豹出现在同一镜头中的处理，因为“蒙太奇可能会暗示时间，而弗拉哈迪仅限于为我们展示等待的情境……这个段落只由一个单镜头构成。谁能因此而认定它不如一个‘杂耍蒙太奇’更感人呢？”^③（3）叙事结构的真实——就整体而言，这是一种“本体论上的平等从根本上打破了戏剧范畴”的结构，是“事件的完整性受到尊重”的结构，是“故

① 见本书第30页。

② 见本书第24页。

③ 见本书第61页。

事的发生与发展具有生命般的真实与自由”的结构；就局部而言，这是用动作的真实细节的叙事单元替代传统的省略法的结构。巴赞对这种叙事结构的特征做了两个有趣的比喻。其一，真实美学的“影像—事件”的“大门”式叙事结构有别于蒙太奇的“门把”式的场面调度：“门把”式的特写镜头主要是一种符号，而非事件，“大门”的作用则是展示完整的事件或事实，让一切具体特征历历在目；其二，真实美学的叙事技巧确实也还可以让人明白事件的连贯性，但是，它们并不像链条那样环环相衔，事件似乎可以互换，看不出任何按照戏剧性范畴安排事件的意图，我们的思路必须从一件事跳到另一件事，就仿佛人们为了跨过小河，从一块礁石跳至另一块礁石。

为了实现自己的审美理想，巴赞祭起了两件法宝：段落镜头和景深镜头。他认为，按照段落镜头和景深镜头的原则构思和拍摄影片可以强化真实感：（1）避免严格限定观众的知觉过程，保持“透明”和暧昧多义的真实，不是引导观众去看一个必然的结论，而是迫使他们自己去评价、澄清和剔除“杂质”；（2）以同样的清晰度收入处在同一戏剧环境中的整个视野，用频繁的摇移和演员的进入场景取代镜头分切，尊重事件的戏剧空间的连续性、时间的延续性和事物的实际联系；（3）遵循现代电影叙事原则，摒弃戏剧的严格符合因果逻辑的省略手法，再现现实事物的自然流程。依据自己的现实主义电影美学的主张，巴赞提出了一个形象的比喻：“影片是向世界敞开的一扇窗户。”

意大利新现实主义电影是巴赞审美理想的完美体现。他满腔热情地宣告：“意大利电影的现实主义绝对没有导致美学的倒退，相反，它推动着表现手段的进步、电影语言的胜利演进和电影语言风格的拓展。”他在《导演德·西卡》一文中详细分析了现实主义电影的构成元素：演出场景、表演、布景、摄影、叙事结构和镜头。巴赞也激赏维斯康蒂在《大地在波动》中使用的非职业演员，因为那些默默无闻的渔民往往在影像中停留几分钟之久，交谈、走位、举止动作洒脱自然，称得上异常优雅，而维斯康蒂善于启发他们掌握动作的风格化，这是演员职业的最高造诣。在这种电影中，甚至无所谓角色是否表演得尽善尽美，因为人和他的角色完全合一。

巴赞的现实主义电影观是对“蒙太奇至上论”的挑战。他提出了对蒙太奇

用法的种种限制：“想象的内容又必须在银幕上有真实的空间密度。在这里，蒙太奇只能用于确定的限度之内，否则就会破坏电影神话的本体论”，“人们一再对我们说，蒙太奇是电影的本性，然而，在上述情况下，蒙太奇是典型的反电影性的文学手段。与此相反，电影的特性，暂就其纯粹状态而言，仅仅在于从摄影上严守空间的统一”，“若一个事件的主要内容要求两个或多个动作元素同时存在，蒙太奇应被禁用”。^①

自1960年代末起，巴赞的本体论现实主义受到了全面挑战，既受到米特里那样经典电影理论家的批评，也受到电影符号学的诘难。近40年来，西方电影研究也选择了不同的方法论。中国电影理论家们针对巴赞理论中的偏颇，尤其是长镜头美学的绝对化，开展过务实的讨论与批判。

但是，巴赞的论辩不乏辩证精神

巴赞不同于他的一些信徒，他从未提倡简单化的现实主义理论。他意识到，电影一如所有艺术，不可能实现对客观现实的完整摹写，需要一定的选择、组织和阐释，失真和变形不可避免，电影导演的价值观也必然会影响感知现实的方式，而且为了艺术的一致性必然需要牺牲若干真实性，譬如，《偷自行车的人》的出类拔萃之处就在于异于常规地调和了截然相反的价值标准：一方面是撷取事件的随意性，另一方面是叙事的严谨性。

他声称，否定蒙太奇带给电影语言的决定性进步显然是荒谬的，而摄影的真实性与戏剧化的幻象性的综合是完全可行的。对真实性的追求并不妨碍在银幕上映现幻想的或非实在的内容，只要在电影影像和我们的现实世界之间存在着共通之处，只要虚构影片中的物象符合事物的本质。电影在散漫的原态生活与人工重造的传统艺术世界之间占据独一无二的居中位置。神话片或科幻片的存在远不是对影像真实性的破坏，而是令人信服的反证。电影中的幻景与戏剧中的假象截然不同，它不以观众默许的假定性为依据，相反，它必然以表现给观众的事物的不可剥夺的真实性为依据：电影特技应当让人看不出破绽，即使

^① 见本书第52、50、53页。

是“隐形人”也应该披睡衣，抽香烟……

巴赞是“非纯电影”的辩护士，他绝不拘泥于一定之规，而永远为富有创新意识的改编方式摇旗呐喊。

巴赞的现实主义不是纪录主义，不是新闻影片的客观性；影片表现的现实应当得到升华，导演应当揭示普通的人、事件和场所的诗意内涵；通过平凡事物的诗化，影片就既不是物质世界的象征性抽象概念，也不是物质世界的纯客观记录。他认为，优秀的影片是艺术家的个人视野与电影媒体的客观本性达到精妙平衡的作品，但是抽象化和人为技巧应当保持在最低限度，应当让材料自身说话。

应当指出，巴赞对新现实主义影片的特殊偏爱，对《温别尔托·D》这类缺少情节跌宕的影片的大力鼓吹，在人们的印象中冲淡了他的辩证精神。

教化功能是电影的题中应有之义

巴赞旗帜鲜明地宣扬电影的特殊使命和道德价值，认为电影应当有教化大众的职能，就像医学、法律、宗教、教育和抚养子女一样，因为电影可以以神奇的方式穿越文化、政治、艺术的界域，点燃人的内心激情。在动荡不安的世界中，他真诚希望电影“是‘高尚’的最后避难之地”。^①

如同爱森斯坦、维尔托夫和德·西卡一样，巴赞相信电影可以改变世界。巴赞特别推崇关注现实、关注民生的意大利新现实主义。他在《导演德·西卡》一文中指出：“我们看到，还有由于社会关系产生的心理和物质的复杂状况构成的无法消解的积淀，无论是健全的制度还是我们周围人的善意都不足以让它们消散。人的本性毕竟是积极的和社会性的，但是他们的行动往往受荒谬的和强制性的命运所支配。我认为，这正是这部影片富于光彩和内涵丰富之处。影片在双重意义上符合公正的要求：一是通过对无产阶级的贫困的不容置疑的描述，一是通过对人类要求的含蓄和不变的呼吁，而任何一个社会都有责任尊

① 转引自 *Film International* 30, *Because we need him now: reenchanting film studies through Bazin*, by Jeffrey Crouse.

重这种要求。影片抨击了穷人为了生存被迫互相偷窃的这个社会……问题不仅在于一个特定的历史制度，或者特殊的经济状况，还在于现存社会机体本身对于来之不易的个人幸福天生就是漠不关心的。”^①在《电影现实主义和解放时期的意大利流派》一文中，他问道：“请告诉我，当你看完一部意大利影片步出影院时，你是否感到自己高尚些，你是否强烈希望改变事物的秩序？”^②在他的心目中，意大利新现实主义电影体现的人道主义是电影的最重要的价值：“意大利电影之所以令人赞叹，并且在西方各国赢得广大有道德修养的观众的欢迎，正是因为影片描绘现实时所遵循的方向。在一个已然经受和现在仍然经受着恐怖和仇恨困扰的世界中，几乎再也看不到对现实本身的热爱之情，现实只是作为政治的象征，或者被否定，或者得到维护，在这个世界中，唯有意大利电影在它所描写的时代中拯救着一种革命人道主义。”^③巴赞反问：“‘新现实主义’首先不就是一种人道主义，其次才是一种导演的风格吗？”^④

巴赞鼓吹“电影是名副其实的爱的艺术，这一点胜于任何其他艺术品类”，“对于电影来说，热爱人是至关重要的”^⑤，“如果我们不首先探索弗拉哈迪、雷诺阿、维果，尤其是卓别林的影片所反映的特有爱心、温柔和感伤情绪，那就不可能透彻理解他们的艺术。”^⑥

德·西卡是巴赞推崇的艺术家典范。德·西卡的艺术源泉是温文宽厚和爱心。对于人物的挚爱是他的影片的共同特点。“德·西卡全心热爱人，把他们当成兄弟，他真诚希望消除造成贫困的一切原因，然而他也提醒我们，无论在米兰还是在别处，每个人的幸福都是来自爱的一种奇迹。”^⑦德·西卡的影片中的诗意，就是爱的积极的和创造性的形式，是投向世界的爱。纵然社会的动荡使擦鞋童的童年充满了苦难，孩子们仍然保留着把自己的苦难化为梦幻的能

① 见本书第312页。

② 见本书第254页。

③ 见本书第253页。

④ 见本书第64页。

⑤ 见本书第310页。

⑥ 见本书第310页。

⑦ 见本书第312页。

力，而《米兰的奇迹》中的小主人公托托的唯一欢乐就是为周围的人送去欢乐。“德·西卡特有的那不勒斯人的慈祥温煦，通过电影流露出来，成为我们这个时代最广泛的爱的信息，自卓别林时代以来，得以听到这个信息，实在是我们的幸运。”^①在这里，我们听到了巴赞呼唤社会公正和博爱的心声，听到了他对电影艺术的社会道德价值的厚望。

论及电影中的色情这类关乎道德的问题时，巴赞强调：“……电影不同于戏剧——戏剧要有一个以自觉意识和对立为基础的具体表演场地——它展现在一个要求观众参与和认同的幻想世界。博得女人欢心的男演员替我得到满足。他的诱惑力、他的英俊潇洒、他的勇气与我的欲望之间不存在竞争，它们实现着我的欲望。但是，假如电影仅仅按照这种心理学行事，就等于美化春宫电影。相反，显而易见，如果我们希望坚持艺术性，我们就应当止步于想象之中。我应能把展现于银幕的内容视为普通的故事，看成从未在现实中实现的联想，除非我成为一个要求保密的动作或者至少一种要求保密的情感的事后同谋。这就意味着电影可以述说一切，而不能展示一切。无论是道德的还是非道德的，龌龊的还是庸俗的，正常的还是病态的，任何有关性的情境都不必事先禁止在银幕上表现，但应采用电影语言的抽象化手法，以使影像始终不能带有纪录意义。”^②因此，巴赞认为，让碧姬·巴铎“一脱成名”的影片《上帝创造女人》确实尤其拙劣。

“电影语言进化论”是贴近电影创作的核心命题

青年巴赞是法国哲学家、地质学家和古生物学家德日进（1881—1955）的虔诚崇拜者。德日进在中国生活了20余载，从1923年至1946年先后8次来到中国，在中国地层、古生物、区域地质研究中做出过重要贡献，是“北京猿人”的发现者之一。德日进在《献给世界的弥撒》一书中描述了自然与人类的壮阔画卷，以求实和思辨的精神，参照达尔文的进化理论，区分了“宇宙生

① 见本书第309页。

② 见本书第245—246页。

成”“生物生成”“人类生成”和“心智生成”的宇宙逐层进化的四个主要阶段，形成“地质圈”“液体圈”“气体圈”“生命圈”和“心之圈”的概念。德日进宣扬宇宙必然从低级向高级演进，从物质到生命，再到人类和精神，最后将走向上帝之中的统一，即“奥米伽点”。德日进的宇宙演进观深刻影响了巴赞。巴赞不仅从这种进化观中汲取了理论滋养，而且从他那里学到广征博引的文风；地质学的比喻，以及“进步”“演进”“发展”这些字眼经常出现在论述中。

《电影语言的演进》完整反映了巴赞的电影语言进化观。它的出发点是：再现“一个声音、色彩、立体感等一应俱全的外部世界的幻景”的“完整电影”是人类的追求，这种追求决定了银幕形象的真实感、电影技术的完善和电影艺术的发展方向。支配电影发明的神话就是再现世界原貌的神话。电影语言发展历程中的每一项技术的进步，都促使了电影媒体更接近“完整电影”的神话。巴赞为每一项使电影更接近现实的技术发明欢呼助威：声音、彩色、景深摄影和宽银幕。

巴赞满腔热情地肯定景深镜头“是电影语言发展史上具有辩证意义的一大进步”。

巴赞通过诸多电影创作实例，论证了“声音是向完整现实主义电影演进过程中的一次飞跃”，论证了“那种认为无声电影原本完美无缺而声音与色彩的真实使其愈益退化的看法显然是荒谬的”。^①对白和声音效果强化了真实感，也使表演风格更趋完善。演员再也不必为补偿无声的缺憾而夸张视觉形象。对白片也使电影导演说故事时更省事，不必像默片那样在视觉形象之间插入字幕，也省去了冗长乏味的说明性场景。几句对话就可以交代清楚观众需要知道的故事前提。

巴赞肯定电影色彩的表现力。他分析了《毕加索的秘密》不同寻常的色彩效果，称赞了《血战七强盗》中“色调的透亮和均匀使人想起用镂花模版涂出

^① 见本书第17页（正文部分）。

的旧色……似乎突出了动作的程式”。^①

当许多电影导演对1950年代问世的宽银幕甚多抱怨时，巴赞又是最早宣扬宽银幕的艺术魅力的先行者。人们曾经担心新型银幕会摧毁特写镜头，尤其是人的脸部特写，声称宽银幕只适合水平构图，可用于史诗影片，而对室内场景和小题材影片毫无益处。与此相反，巴赞认为，宽银幕的真实性和客观性，是远离蒙太奇失真效果的又一步骤。如同使用景深一样，宽银幕有助于保持时空的连续性，视野也更真实，因为宽银幕使观众有一种身临其境感。声音和景深的所有同样优点，如今也适用于宽银幕：它更符合真实的时空，它的细节、复杂性和密度更显著，它的表现方式更客观，它的分镜头更连贯，它更具暧昧多义性，它更加鼓励观众感同身受。

“剧作时代”来了

巴赞指出，电影的题材已经用尽技术能够提供的一切手段，蒙太奇或摄影风格的变化已经不足以打动观众，形式与内容之间的主次关系应当颠倒，形式依然更必要、更灵活和更严格地受到题材的制约，但是“我们今天重视的是题材本身，我们对题材要求日益严格，电影不知不觉地进入了剧作时代”。巴赞的这段表述与“剧本乃一剧之本”的概念不谋而合，也与好莱坞电影“讲一段好故事”的传统并行不悖。

在评论巴德·鲍梯切尔的西部片《血战七强盗》时，巴赞指出，“影片首先令人赞叹之处就是剧作的完美”，认为影片剧作遵循了严格的传统情节线索，但出奇制胜的意外之笔俯拾皆是。既无象征，亦无哲理写意，也不见心理分析的踪影，只有“超程式化”的习见的类型人物，但是处理极为得当，戏剧性线索

① 见本书第238页。

安排得一目了然，剧情的一系列戏剧性变化使这段故事没有陷入西部片类型的平庸乏味的窠臼。

巴赞特别赞赏影片中的幽默感，认为这种幽默感比情节的虚构更出色：“影片中的幽默并不妨碍抒情，更不妨碍赞美。绝无戏谑……幽默感并非来自优越感，恰恰相反，它源自无限的赞美。当你如此喜爱自己塑造的主人公和虚构的情境时，此时，唯有此时，你才能够以这种幽默笔调去表现人与物，为赞美增添理智色彩。这类嘲讽并不贬损人物，而可以使人物的天真与机智并存。确实，这才是我所了解的最有智力但又最少理念化、最精巧又最少唯美主义、最朴实又最优美的西部片。这种貌似悖理的辩证性是不可能做到的事，因为导演巴德·鲍梯切尔和他的编剧没有居高临下地操纵主题，或者加上心理描写以‘丰富’主题，而仅仅按自身逻辑推进主题和通过戏剧情境的完成获取一切效果。情感从最抽象的联系和最具体的美感中产生。”^①巴赞还大加赞扬了影片中为情境造成新旨趣的诸多细节。

巴赞为《偷自行车的人》中儿子这一角色的独特构思拍案叫绝，认为这是影片中的神来之笔，是电影剧作的经典。他说：“孩子为父亲的遭遇增添了伦理的内容，从个人道德层面深化了这场似乎只有社会性的悲剧。”孩子的在场也改变了影片的调式。尽管孩子只是跟在父亲身边碎步疾行，然而，他是这场悲剧的洞悉内情的目击者，是“伴随悲剧的独声合唱”。孩子在影片中起了多层次和多向度的作用，既涉及故事结构亦涉及场面调度。影片结尾，当父亲因为被迫偷车而当众受辱后，男孩跟父亲并排走在人群中，两人默默淌泪，这是为了一个失去的天堂而深感绝望的泪水。孩子的小手用几乎令人觉察不到的动作去牵父亲的手……起初，孩子这个角色是戏剧性的烘托，最终，这个角色成为富有深刻内涵的象征：“人从童稚时代迈入青春期。”^②

① 见本书第237页。

② 见本书第292页。

“有容乃大”

在轻视类型片的年代里，巴赞是研究和提倡类型片的先行者。《电影是什么？》中收入了他的几篇重要论文。巴赞认为，美国电影的独特之处就在于它是现成形式的宝库，而“类型的传统是创作自由的一个操作基础”。他对于西部片的历史语境、美学范畴、演进轨迹、道德规范、象征元素和作者风格做了独到的剖析，有独到的见解。他认为“西部片必然蕴含着比青春的活力更深一层的奥秘：永恒性的奥秘；这个奥秘在一定意义上等同于电影的本性”。^①他声称，西部片是“寻求内容的形式”。他不赞成把西部片的本质归结为它所包含的任何一项元素：“西部片不仅是它的形式。莽莽荒原、纵马飞驰、持枪格斗和剽悍骁勇的男子汉，这些特点不足以界定这种电影类型或概括它的魅力。我们通常按照这些形式特征确认西部片，其实它们只是西部片深层现实的符号或象征，西部片的深层现实就是神话。西部片是一种神话与一种表现手法相结合的产物。”^②巴赞特别强调历史的真实性是西部片的美学和心理学的基础，但是历史的真实性与西部片热衷表现奇特环境和塑造扭转乾坤式的人物的倾向并不矛盾。西部片的优点“就是贴近稚气，犹如孩提时代贴近盎然诗意”，尽管有语言、景物、习俗、服饰的差异，但正是西部片中这种稚气拙朴的优点而使其风行世界。因为史诗和悲剧的英雄具有世界性，而开发美国西部的征程就是当代的奥德赛史诗。他坚信类型并非金科玉律，艺术的优点不取决于类型，而取决于艺术家的创作才能。

巴赞对于类型片的研究表明，他的现实主义理论并非画地为牢、闭门自敛和坚定不移的教条主义。

今后，随着更多相关文章的译介，通过对《电影是什么？》和巴赞著述的细读，我们会突破电影“景框”的限制，在知识考古学的视野中研究巴赞批评理论的源头，认识那些影响了巴赞电影理论的哲学传统，譬如人格主义、柏格

① 见本书第214页。

② 见本书第215页。

森主义、现象学和存在主义。因为巴赞不仅仅是电影批评家，他是通过电影这一具体艺术形式探索一般精神活动的哲学家。

在“经典藏书”的书目中，《电影是什么？》是第一部电影著作。经典不会因时间的流逝和空间的迁移而湮没无闻。“奇文共欣赏，疑义相与析。”尽管《电影是什么？》是几十年前的旧著，但人们依然愿意思考“电影是什么”的设问，争辩书中的立论，从一篇篇影评中汲取营养，汲取灵感，也汲取质疑和反驳的论题。谚语说：“一部经典胜过一书架平淡无味的书本。”照烛求明，读书求理。《电影是什么？》为认识电影的本性打开了一扇窗户，开拓了一条思路。在虚假盛行的年代，《电影是什么？》是真实美学的一次洗礼。在流行视觉刺激和奇观幻景的消费主义时代，在娱乐至死、玩世不恭和戏说成风的时尚中，在急功近利的学术浮躁中，巴赞宣扬的电影观念、巴赞的精神也许是一副清心剂。

崔君衍

2008年5月6日

对于一部众所稔知的著作，不宜赘述。况且，我们也无意在此评介安德烈·巴赞的评著。旁人已有专文，而我们未必能写得更高明，最近，安德烈·西尔万·拉巴尔特为《奥逊·威尔斯》^①书作序，出色阐明了安德烈·巴赞的研究方法的独创性：使观众摆脱消极态度，让观众自己去挖掘含义。我们在这里仅略谈几点，聊作本书引言。

1958年，安德烈·巴赞论文集第一卷问世，全书拟包括四卷，总称《电影是什么？》。作者撰写了序言，其主要内容已收入本书，序言中明确指出了写作本意：“这一书名并不意味许诺给读者现成的答案，它只是作者在全书中对自己的设问。”这种做法显然与至今仍左右电影批评的两种倾向截然对立：一曰意识形态批评，这种批评把电影之外的知识不适当地扯入电影领域中；二曰随情所至的批评，这种批评以主观感受为依据，夸夸其谈，不着边际。而对于安德烈·巴赞来说，在解读过程中，实践与理论是互为印证的，“天真的”设问则是达至透彻理解的一个环节。毫无疑义，正是这种严谨性保证了这部严谨之中不乏激情的著作自第一卷问世便深受好评。

由于安德烈·巴赞早逝，专论意大利新现实主义的第四卷文集未及定稿。他的朋友雅克·里维特于1962年负责完成了出版工作，以此悼念这位整整一代批评家和电影导演的良知。

这是一段旧话。此后，这部著作曾多次重印，这表明，对它的需求不减当年。今天，从《电影是什么？》四卷本中选出主要的文章，缩编成一册，以飨

① 《奥逊·威尔斯》，安德烈·巴赞著，安德烈·西尔万·拉巴尔特作序。“第七艺术丛书”，第56集，巴黎，塞尔出版社，1972。——原著注（全书未标明处均为译者注）

读者，恐怕是适时的。凡是选择，必担风险。我们与巴赞夫人共同挑起了这一重任，并取得弗朗索瓦·特吕弗的指教。因此，我们认为，抽掉对今天来说意义不大的篇章，或删除最近已经辑录成专册的评述卓别林的文章^①，还不至于违背作者的思想。从这个意义上说，这本选集是《电影是什么？》一书的定版本。

我们把这部至今仍有参考价值的著作奉献给读者，期望与读者一起重温安德烈·巴赞对电影艺术的酷爱之情，这种爱曾经是鼓舞他的力量。

① 《查理·卓别林》，安德烈·巴赞、埃克·罗麦尔著，“第七艺术丛书”，第57集，巴黎：塞尔出版社，1973。——原著注

本书辑录了“二战”后至今发表过的若干篇文章。我们自知这项工作所担的种种风险，其中主要的风险便是招致非议，怪罪我们过于自负，竟然把大抵是触景生情式的随感留传后世。然而，笔者既然有幸在一家日报和几家刊物从事这类备受谴责的行当，也就可以顺便筛选出一批时效性不甚明显的文章。这种做法的结果则是汇集于此的文章写法各异，繁简不谐；因为我们的选题标准侧重内容，而非形式，发表于一份周刊上且仅有两三页长的文章，就成书角度而言，其重要性也许并不亚于鸿篇大论，或至少像一块角石，有助于加固大厦的正面高墙。

确实，我们可以或许也应当重新改写这些文章，以求论述的连贯性。由于担心落入教科书的窠臼，我们没有那样做，而宁愿请读者自己留意，体会出把这些文章汇集于一册的做法在精神实质上的合理性，如果存在着这种合理性的话。

这组文集名为“电影是什么？”，它并不意味许诺给读者现成的答案，它只是作者在全书中对自己的设问。因此，这几册文集无意详论电影的“地质学”和“地理学”，而仅仅希望引导读者了解批评者平日思考影片时的一系列领悟、探讨和粗略研究。

在日复一日草草急就的一大堆文章中，只配付之一炬者为数甚多，而另一些文章只是对当时的电影状况而言有过小小的参考价值，如今，恐怕也仅有回顾的意义了。这些文章均未收入文集，因为电影批评史本身就是微不足道的，对于个别影评人的历史更没有人会感兴趣，连影评人本人也不会感兴趣，除非是用来回顾自己的浅陋。收入的几篇短评或论文亦以具体的影片为提笔的话题，必然有一定的时间性，但是我们以为，尽管时隔已久，这些文章不论其观点是否确切，仍然保留着内在的价值。当然，只要我们认为有益，就修改收入

的文章，毫不犹豫，或涉及形式，或涉及内容。有时还把讨论不同影片但涉及同一问题的几篇文章合为一篇，或者相反，整页整段删去那些编入文集后会显得多余重复的部分。然而，一般来说，这类改动并不多，只限于剔除妨碍读者把握文章思路的应时性文字。但是，我们认为，文章原有的思维结构是无法更改的，甚至是必须尊重的。因为，一篇批评文章，无论它的思想多么一般，总来自一定的思维活动，有其自身的激情、幅度和节奏；评论文章亦近乎文学创作，我们不可能变换写法而不破坏原有的内容与形式。至少我们认为，综合重写的结果恐怕于读者无益，我们宁肯留下那些对一部理想的文集来说不够完美的缺陷，而无意用那种“粘连”式的批评文章补苴罅漏。基于同样的考虑，我们没有把自己今天的看法硬加入文章中，而只是放入随后的注解里。

虽然我们希望在选择文章时尽量严格，但是文字上仍然难免留有当初构思成篇时的旧迹，或者说，与一时一事相关的内容仍然纠结在不受时间局限的思考中。总之，我们认为，尽管对文章做了校订改动，每次仍应注明选入本书的各篇文章的原出处。

1958年 安德烈·巴赞

目录 | contents

译者前言：我和巴赞的《电影是什么？》结缘 - 001

原编者前言 - 016

原序 - 018

- 01 摄影影像的本体论 / 001
- 02 “完整电影”的神话 / 011
- 03 电影与探险 / 019
- 04 寂静世界 / 031
- 05 于洛先生和时间 / 037
- 06 被禁用的蒙太奇 / 045
- 07 电影语言的演进 / 057
- 08 非纯电影辩 / 075
- 09 《乡村牧师日记》与罗贝尔·布莱松的风格化 / 101
- 10 戏剧与电影 / 123
- 11 帕尼奥尔专议 / 173
- 12 绘画与电影 / 181
- 13 一部伯格森式的影片：《毕加索的秘密》 / 189
- 14 评《德意志零年》 / 199

- 15 评《最后的假期》 / 203
- 16 西部片，或典型的美国电影 / 213
- 17 西部片的演进 / 223
- 18 西部片典范：《血战七强盗》 / 233
- 19 《电影中的色情》一书旁议 / 239
- 20 电影现实主义和解放时期的意大利流派 / 247
- 21 评《大地在波动》 / 275
- 22 评《偷自行车的人》 / 283
- 23 导演德·西卡 / 299
- 24 杰作：《温别尔托·D》 / 319
- 25 《卡比莉亚之夜》，或新现实主义历程的终结 / 323
- 26 为罗西里尼一辩 / 333
- 27 评《欧洲，1951年》 / 345

的木乃伊，死者躯体一旦毁坏，这些雕像便可充当替身。从雕塑艺术的这种宗教起源中，可以揭示它的原始功能：复制外形以保存生命。显然，在史前洞穴中发现乱箭穿身的泥雕熊表现了同种心愿更积极的一个方面：泥熊等同于活兽的神化物，为的是祈求狩猎成功。

当然，艺术与文明同时在演进，使造型艺术终于摆脱了这种巫术职能（路易十四就没有让后人把他的尸体涂上香料保存，他只是请勒·布朗^①画了一幅肖像）。但是，降伏时间的渴望毕竟是难以抑制的，文明的进步只是把这种要求升华为合乎情理的想法罢了。我们不再相信模特与画像之间在本体论上有同一性，但是我们承认后者帮我们回忆起前者，因而使他不至于被遗忘。描形绘像的做法已经与人类本位说^②的实用主义无关。它涉及的不再是人的生命延续的问题，而是更广泛的概念，即创造一个符合现实原貌而时间上独立自存的理想世界。倘若人们在我们对绘画的盲目赞叹中没有看到用形式的永恒克服岁月流逝的原始需要，“绘画便实在太虚妄”了^③！如果说造型艺术史不仅是它的美学史，而且首先是它的心理学历史，那么，这个历史基本上就是追求形似的历史，或者可以说是现实主义的发展史。

* * *

从这种社会学观点看问题，照相术与电影的出现便自然而然地解释了现代绘画肇始于19世纪中叶的精神与技术的重大危机。^④

安德烈·马尔罗在发表于《激情》杂志上的那篇文章^⑤中写道：“电

① 勒·布朗（Charles Lebrun，1619—1690），法国著名画家。法国皇家绘画雕塑学院创始人和第一任院长，路易十四的首席画师。

② 人类本位说（或人类中心说）认为人是宇宙中心，万物都是神为人而造的。

③ 这句引言是帕斯卡（Blaise Pascal，1623—1662，法国数学家、物理学家、哲学家、文学家）对绘画的指责。

④ 指19世纪追求写实性与绘画技法局限性之间的矛盾。

⑤ 指安德烈·马尔罗（André Malraux，1901—1976）发表于1940年8月2日《激情》（见下页）

影只是在造型艺术现实主义的演进过程中最明显的表现，而现实主义的原理是随文艺复兴运动出现的，并且在巴洛克风格^①的绘画中得到了最极端的体现。”

确实，世界绘画曾经实现了形式的象征主义与现实主义之间不同程度的平衡，但是，到了15世纪，西方绘画开始不再单纯注重用特有手段表现精神现实，而力求把对精神的表现和对于外部世界尽量逼真的描摹结合起来。毫无疑问，一个具有决定性意义的事件就是透视画法的发明，这是第一个科学的、初具机械特性的体系（达·芬奇的暗匣^②是尼埃普斯^③暗箱的先声）。透视法使画家有可能制造出三维空间的幻象，物象看上去能够与我们的直接感受相仿。

从此，绘画便在两种追求之间徘徊：一种属于纯美学范畴——表现精神的实在，在那里，形式的象征含义超越了被描绘物的原形；而另一种追求是仅仅用逼真的模拟品替代外部世界的心理愿望。这种追求幻象的要求一旦有所满足，便愈益强烈，以至于逐渐吞噬了造型艺术。然而，由于透视画法仅仅解决了形似问题，并不能表现运动，因而那时的现实主义自然只能限于探讨如何把事物瞬间表现得富于戏剧性，即通过一种心理的第四维^④暗示出在苦于静止不动的巴洛克艺术中是蕴含着生命的。^⑤

当然，伟大的画家总是把这两种倾向结合起来：他们既能把握现实，

（接上页）（*Verve*）杂志的《电影心理学简论》（*Psychologie du cinéma*），后由加利玛尔（Gallimard）出版社印成单行本，1946年出版。

① 巴洛克风格的特点是一反文艺复兴时期的严肃、含蓄、平衡，而倾向于豪华、浮夸。它在教堂及宫殿中把建筑、雕塑、绘画结合成一个整体，在这三方面都追求动势与起伏，企图造成现实的幻象。

② 指1515年达·芬奇设计的暗匣，它是摄影术的前身。

③ 尼埃普斯（Joseph-Nicéphore Niepce，1765—1833），法国发明家，照相术发明者。

④ 第四维，指时间。心理上的第四维，即心理上感受到的时间。

⑤ 对此，研究一下1890—1910年间初期摄影报道与绘画在画报上展开的竞争是很有趣的。开始是绘画特别满足了具有戏剧性表现效果的巴洛克艺术的需要（参阅《小画刊》，*Le Petit Journal illustré*），摄影报道的意识只是逐渐形成的。而且，我们看到，由于这种形式充斥报刊，令人生厌，于是《拉达尔》（*Radar*）一类杂志又重新流行富有戏剧性的绘画。——原著注

又将现实融于艺术形式中，使两种倾向主次分明。但是，我们看到的毕竟是本质迥异的两种现象，客观的评论应当善于将其区分，以便了解绘画艺术的演进。从16世纪以来，对现实幻象的追求不断从内部影响绘画。这是一种纯心理的需求，它本身并不属于美学范畴，只有从追求魔力的心理中才能找到它的根源，但是这种需求十分强烈，它的“引力”全盘打乱了造型艺术的平衡。

关于艺术中现实主义的论争就来自这种误解，来自美学与心理学的混淆，来自既具体又本质地表现客观世界的真正现实主义和迷惑视觉的（或迷惑头脑的）虚假现实主义的混淆，后者满足的是几可乱真的幻象。^①由此看来，中世纪艺术似乎就没有尝过这种冲突的苦头：它既有强烈的写实性，又是高雅的精神表现，它对于由新技术手段揭开的这幕戏还一无所知呢。透视画法成了西方绘画艺术的原罪。

* * *

替它赎罪的人是尼埃普斯和卢米埃尔。照相术既完成了巴洛克艺术的夙愿，也把造型艺术从追求形似的顽念中解放出来。因为绘画曾经竭力为我们制造几可乱真的幻象，这种幻象对艺术来说已经足够了，但毕竟似真非真，而照相术与电影这两大发明从本质上最终解决了纠缠不清的现实主义问题。一个画家不论有多巧，他的作品总要被打上不可避免的主观印记。既然由人执笔作画，对画像的怀疑便不会消除。所以，从巴洛克风格的绘画过渡到照相术，这里最本质的现象并不是单纯的物质的完善（摄影在模仿色彩方面还远不及绘画），而是心理因素：它完全满

① 也许，共产主义批评家尤其不应对绘画中现实主义的表现主义特别褒奖，也不必再谈它，因为它本应出现于18世纪，在摄影与电影产生之前。如果说苏俄能拍出好影片，但画不出好画，大概也无关宏旨，因为爱森斯坦就是俄国的丁托列托（Jacopo Tintoret, 1518—1594，意大利文艺复兴后期威尼斯画派重要画家，主要作品有《天堂》《圣马可的奇迹》等——译者注）。反之，阿拉贡（Aragon）竭力让我们相信爱森斯坦就是列宾（Repine），这个看法很重要。——原著注

足了我们把人排除在外而单靠机械复制来制造幻象的欲望。问题的解决不在于结果，而在于生成方式。^①

因此说，保持风格与追求形似两者之间的冲突是较为现代才有的现象，在感光玻璃片发明之前，恐怕还找不到这类冲突的迹象。显而易见，夏尔丹^②的作品中令人赞叹的客观性与摄影师的客观性完全是两码事。现实主义的危机真正开始于19世纪，今天，毕加索是这场危机的神话般人物，这场危机涉及造型艺术形式存在的条件及其社会学基础。现代画家摆脱了追求形似的情结，把它丢给平民百姓，往后，就由平民百姓一方面把照相术与形似问题等同起来，另一方面把只求形似的绘画与这个问题等同起来吧。^③

* * *

因此，摄影与绘画不同，它的独特性在于其本质上的客观性。况且，作为摄影机眼睛的一组透镜代替了人的眼睛，而它们恰恰被称为“objectif”^④。在原物体与它的再现形式之间只有另一个实物发生作用，^⑤这

① 但是，似乎也有必要研究一下类似死者的面模（人死后，从脸部复制面模留作纪念，这是古代欧洲的风俗习惯——译者注）那类小巧的造型艺术的心理，死者的面模也是由一种自动方式复制的。从这个意义上说，可以把照相看作铸模，看作借助光线得到的实物印记。——原著注

② 夏尔丹（Jean Baptiste Siméon Chardin, 1699—1779），法国画家，以风俗画闻名。

③ 今天，我们实际看到的风格与形似的分离真是这类“平民百姓”造成的吗？难道不是随着大工业而产生的和为19世纪艺术家做反衬的“资产阶级精神”的出现，才有了这种分离吗？这种“资产阶级精神”的特征不就是把艺术完全纳入自己的心理范畴吗？况且，从历史上看，照相术不是直接替代了巴洛克写实主义吗？马尔罗正确指出，照相术最初无非是想“模仿艺术”，幼稚地仿效绘画风格。尼埃普斯和照相术的大多数先驱者也是竭力用这种方法复现雕塑作品。他们本人虽不是艺术家，但梦寐以求的是能用拓片式的方法造出艺术品来。这是本质上属于资产阶级的典型想法，但是，它证实了本文论旨，为论旨提供了若干确凿论据。自然，对照相师来说，当时最值得模仿的东西就是艺术品，因为在他们的心目中，艺术品已经是大自然的描摹，而且“胜过自然”。只是一段时间之后，当摄影师自己成了艺术家时，他才懂得他能够复写的只是大自然。——原著注

④ 法文的“客观性”（objectivité）和透镜（objectif）是同根词，这句话有双关意义。

⑤ 英译本是“在原物体与它的再现物之间，只有一个无生命的物体的工具性在发生作用”。

真是破天荒第一次。外部世界的影像第一次按照严格的决定论^①自动生成，无须人加以干预参与创造。摄影师的个性只是在选择拍摄对象、确定拍摄角度和解释现象时表现出来；这种个性在最终的作品中无论表露得多么明显，它与画家表现在绘画中的个性也不能相提并论。一切艺术都以人的参与为基础，唯独在摄影中，我们享有不让人介入的特权。照片作为“自然”现象作用于我们的感官，它犹如兰卉或宛若雪花，而鲜花与冰雪的美离不开植物或大地的本源。

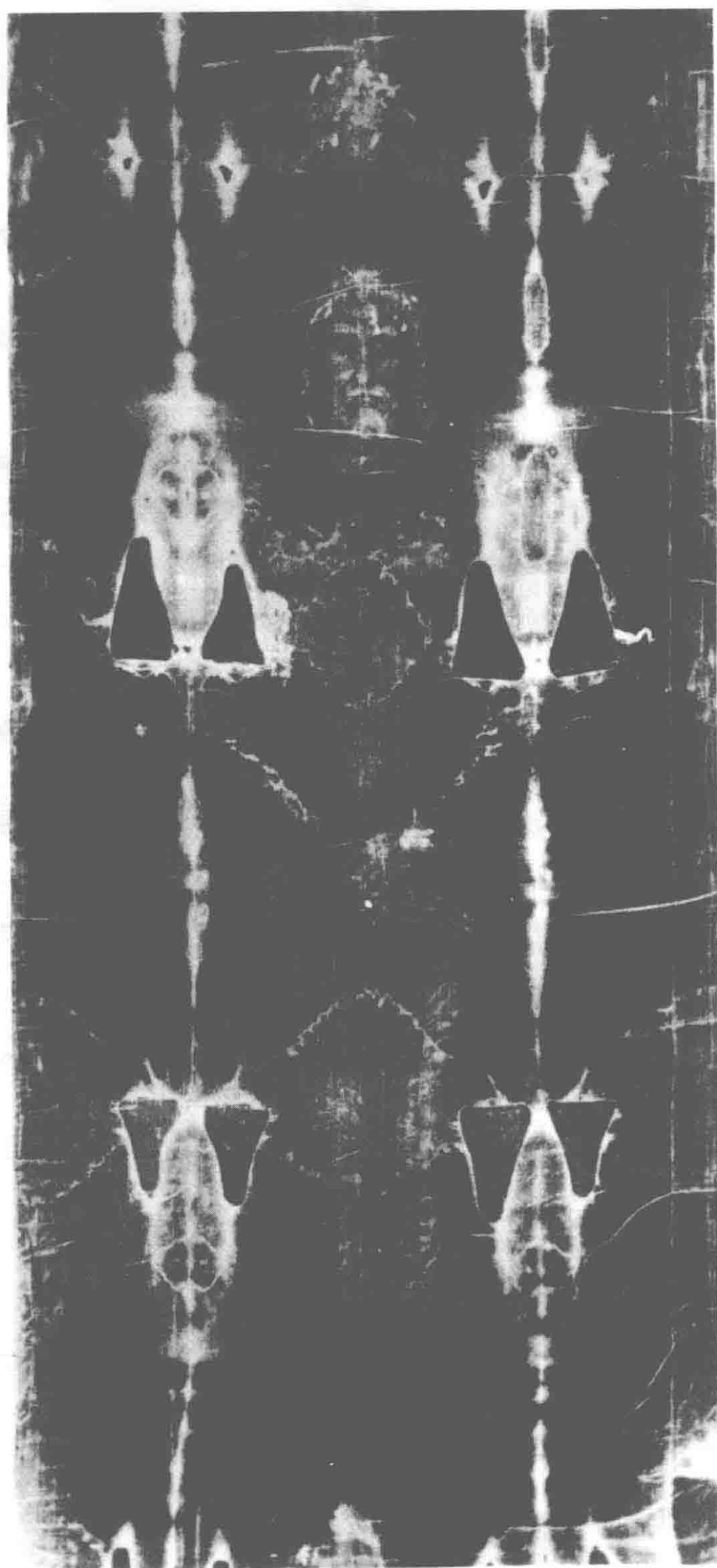
这种自动生成的方式彻底改变了影像的心理学。摄影的客观性赋予影像以任何绘画作品都无法具有的令人信服的力量。无论我们用批评精神提出多少异议，我们不得不相信被摹写的原物是确实存在的，它是确实实被重现出来，即被再现于时空之中的。摄影得天独厚，可以把客体如实转现到它的摹本上。^②最逼真的绘画作品可以使我们更了解被描绘物的原貌，但是，不论我们怎样雄辩，它终究不会具有摄影的异乎寻常的威力，以博得我们的完全信任。

因此，在达到形似效果方面，绘画只是一种较低级的技巧，一种复制手段的代用品。唯有摄影机镜头拍下的客体影像能够满足我们潜意识提出的再现原物的需要，它比几可乱真的仿印更真切，因为它就是这件实物的原型，但已摆脱了时间流逝的影响。影像可能模糊不清，畸变褪色，失去记录价值，然而它毕竟产生于被摄物的本体，影像就是这件被

① 决定论研究事物之间的必然联系，但否认人的活动的作用。

② 这里，不妨介绍一下保留圣物与缅怀“圣迹”的心理学，它们借助的也是一种如实转现客体的做法，这种做法源自木乃伊情结。我们仅举一例：都灵圣尸布（都灵圣尸布是14世纪中叶在法国里尔地区发现的一块来历不明，长4.27公尺、宽1.1公尺的亚麻裹尸布。有人认为这是耶稣受难的遗物。1578年，裹尸布被移送到意大利的都灵，故有都灵圣尸布之称。人们发现布上有一个裸体闭目、留胡须与长发的男人影像，高度与人体相仿。有人认为这是耶稣的遗像，它与《福音》上所描述的耶稣相符，这块裹尸布就是大约2000年前约瑟用来包裹耶稣尸体的那块布。当然，也有一种意见认为这是赝品。对于亚麻布上影像生成的原因，众说纷纭，1978年，为纪念圣尸布迁至都灵400年举行公开展览，各国科学家对之做了实物检验研究。——译者注）就是遗物与摄影的综合。——原著注

都灵圣尸布。



摄物。相簿里一张张照片的魅力就在于此。这是些灰色的或墨色的、幽灵般的、几乎分辨不清的影子，这不再是传统的家庭画像，而是能够撩拨情思的人生的各个停滞瞬间，它们摆脱了原来的命运，展现在我们面前，把它们记录下来不是靠艺术魔力，而是靠无动于衷的机械效力；因为摄影不是像艺术那样去创造永恒，它只是给时间涂上香料，使时间免于自身的腐朽。

* * *

基于这种观点，电影的出现使摄影的客观性在时间方面更臻完善。影片不再满足于为我们保存被摄物的瞬间情景，就像保存得完整无损的在琥珀中数百年的昆虫，而是使巴洛克风格的艺术从似动非动的困境中解脱出来。事物的影像第一次也是事物的时间延续，仿佛是一具可变的木乃伊。

摄影影像具有独特的形似范畴^①，这也就决定了它有别于绘画，而遵循自己的美学原则。摄影的美学潜在特性在于揭示真实。在外部世界的背景中分辨出湿漉漉人行道上的倒影或一个孩子的手势，这无须我的指点；摄影机镜头摆脱了我们对客体的习惯看法和偏见，清除了我的感觉蒙在客体上的精神锈斑，唯有这种冷眼旁观的镜头能够还世界以纯真的原貌，吸引我的注意力，从而激起我的眷恋。凭借摄影技术创造出来的、我们不曾了解的或未能见到的世界的自然影像，大自然最终做到不仅模仿艺术，还仿效艺术家。

大自然的创造力甚至可以超过艺术家。画家的美学世界与他周围的世界是异质的。画框圈出了一个实体上和本质上迥然不同的小天地。相

① 我借用了古也尔先生（M.Gouhier）在论述戏剧的专著中为“范畴”这一术语所定的含义，他把戏剧性范畴与美学范畴区分开来。正如紧张的戏剧性并不担保有任何艺术价值一样，模仿的完美也不等同于美，它只是包含艺术价值的原始素材。——原著注

反，印在照片上的物象的存在如同指纹一样反映着被摄物的存在。因此，摄影实际上是自然造物的补充，而不是替代。

当超现实主义流派^①为了生出造型畸胎而求助于感光底片时，他们已经隐约悟出了上述道理。因为对超现实主义来说，美学目的离不开影像对我们头脑产生的机械效应。想象与现实两者之间合乎逻辑的区别趋于消失。任何形象都应被感觉为一件实物，任何实物都应被感觉为一个形象。所以摄影曾经是超现实主义流派在创作中优先采用的技术手段，因为摄影取得的影像具有自然的属性：一种真正的幻象。超现实主义绘画使用制造逼真效果的技巧，并且注重细节的精确，这就是摄影术的反证。

显而易见，摄影的出现是造型艺术史中最重要的事件。它解除了困扰，又实现了夙愿，使西方绘画最终摆脱了现实主义的纠缠，恢复了自己独特的美学。印象派的“现实主义”以科学为借托^②，与制造逼真效果的技法截然对立；况且，只有不再注重模仿外形时，色彩才能把外形淹没。后来，在塞尚^③的作品中，坚实的形态重新进入构图，但是它毕竟摆脱了制造幻象的透视法的几何学。由机械产生的影像与绘画相颉颃，终于超越巴洛克的形似，达到与被摄物等同的水平，迫使绘画本身也变成摄影的对象。

既然摄影术使我们既能欣赏到直观上未必能惹人喜欢的原物摹本，

① 超现实主义是现代西方的文艺思潮，第一次世界大战时，先在瑞士出现达达主义，继而在法国演变成超现实主义。它的哲学基础是主观唯心主义、直觉主义和弗洛伊德精神分析学说，认为“下意识的领域”、梦境、幻觉与本能是创作的源泉。

② 印象画派兴起于19世纪下半叶的法国。该派反对学院派的保守思想和表现手法，采取在户外阳光下直接描绘景物、追求光色变化中表现对象的整体感和氛围的创作方法，主张根据太阳光谱所呈现的赤橙黄绿青蓝紫七种色光去反映自然界的瞬间印象，一反过去宗教神话等主题内容和相因成习的灰褐色调，使欧洲绘画出现发挥光色原理以加强表现力的新技法。

③ 保罗·塞尚（Paul Cézanne，1839—1906），法国画家，后印象画派代表人物。他认为绘画的目的是形、色、节奏和空间的探索，企图借助色彩的配合而不依赖明暗效果来表现形体。他认为印象派绘画一味表现光色变化未免浮于表面，因而脱离印象派，自辟新路，发展了对物体结构的研究，把形象分解为圆柱体、球状体、圆锥体。

又不妨碍我们去欣赏不必以大自然为参照物的纯画作，从此，帕斯卡式的指责就毫无意义了。

* * *

此外，电影还是一种语言。

解，而不是使动作合成的反过程）。甚至爱迪生基本上也不过是修修弄弄的天才，是莱比纳赛会^①上的巨匠。尼埃普斯、慕布里奇^②、勒罗埃^③、约利^④、德米尼^⑤，甚至路易·卢米埃尔都是些热衷钻牛角尖、易于心血来潮和喜欢修修弄弄的人，至多是富于创造才能的企业家。至于才智超群、出类拔萃的爱米尔·雷诺^⑥，众所周知，他的动画片不就是通过锲而不舍的研究实现了自己的预想之后的成果吗？技术发明为电影的产生提供了可能性，但是据此尚不足以了解电影产生的原因。恰恰相反，屡经曲折终于逐渐实现原有设想的过程总是在先，而唯一能使这种设想得到实际应用的工业技术，差不多都是而后才发明出来的。诚然，电影甚至以最初级形态出现时就需要用透明、柔软、有韧性的片基和干性感光乳剂，以便获得瞬时影像（而剩下的就是机械部分，那还不如18世纪的钟表复杂），今天，对我们来说，这是不言而喻的，但是人们发现，电影发明过程中所有决定性阶段都是在技术条件尚未齐备时就完成了。慕布里奇凭借一个不惜工本的赛马爱好者的奇思异想，于1877年和1880年制成一架庞大复杂的装置，记录下奔马四蹄凌空的第一组电影影像。不过，他仅限于在玻璃片上涂一层湿性火棉胶，就是说，当时只具备三项基本条件（瞬时性、干乳剂、软片基）中的一项。1880年，在溴化银乳剂发明之后，赛璐珞胶片投入市场之前，马莱已经用自己的摄影枪试制成一架

（接上页）快门装上扳机制成“摄影枪”，把飞翔中的海鸥拍在一卷相纸上，一秒钟曝光12张底片。

- ① 莱比纳（Lépine）赛会是为奖励法国工匠与发明者举办的年度展览会。始于1903年，原为工匠与发明者协会，后以路易·莱比纳命名。
- ② 慕布里奇（Eadweard James Muybridge, 1830—1904），美国人，原籍英国，职业照相师。他研究动物动作的分解与合成，1879年在旧金山展出自制的“动物动作展示机”。
- ③ 艾克姆·勒罗埃（Acme Leroy, 1854—？），美国电影机械先驱、摄影师。他于1876年曾拍摄200张连续照片，并将其放映成活动影像。
- ④ 亨利·约利（Henri Joly, 1860—1945），法国电影机械先驱。
- ⑤ 乔治·德米尼（Georges Demeny, 1850—1917），祖籍匈牙利的法国发明家，1891年发明“表声照片机”。
- ⑥ 爱米尔·雷诺（Emile Reynaud, 1844—1918），法国电影发明家。

仍然使用活动玻璃片的真正的摄影机。再如，甚至当赛璐珞胶片在市场上出现之后，卢米埃尔本人起初还是尝试利用纸质胶片。

我们这里考察的仅仅是照相式电影^①的最终完成的形式。普拉托^②曾首次以科学方法研究过基本动作的综合，而这种综合根本用不着 19 世纪工业和经济的发展就能做到。乔治·萨杜尔正确指出，自古以来就没有什么东西妨碍活动视盘或者旋盘的发明。当然，正是像普拉托这样真正的科学家的研究工作，才使各种机械发明源源问世，这些发明又使普拉托发现的原理得到推广运用。照相式电影在必不可少的技术条件尚未完备之前便已出现确实令人惊叹，但是我们仍应该解释清楚，为什么在一切条件久已具备的前提下（视觉暂留是自古已知的现象），人们竟隔了这么久才开始发明电影。也许，这里有必要指出，普拉托与化学家尼埃普斯的研究工作几乎是同时起步的，而两者并无必然的科学上的联系，仿佛研究者足足等待了几百年，直到与光学全然无关的化学对自动定影感兴趣之后，才开始对动作的综合发生兴趣。^③我要强调的是，似乎绝对无法用经济、工业或科学的发展来解释这种历史巧合。照相式电影完全可以在 1890 年以前随着诡盘^④一起出现，而自 16 世纪起，人们就想到过这

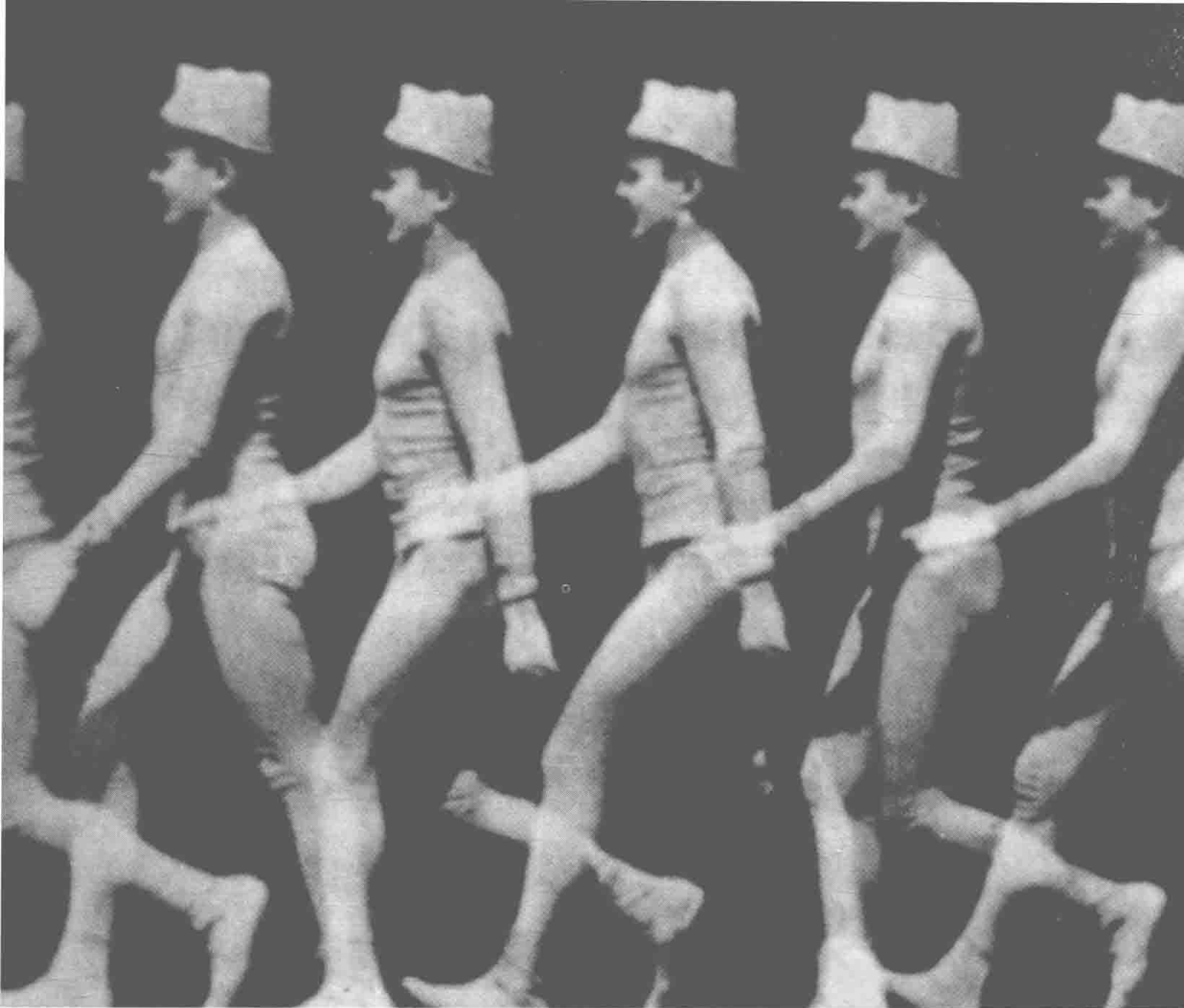
① 照相式电影（cinéma photographique）并非一般意义的电影，而是指一系列表现连续动作的照片组成的场景，如注释中谈到马莱拍摄的一组海鸥照片。

② 约瑟夫·普拉托（Joseph Plateau, 1801—1883），比利时科学家，研究过视网膜接受光影现象的原理，也可说是动画的发明者。

③ 埃及的壁画与浮雕表明，当时人们研究动作分解的愿望比研究动作综合的愿望更强烈。至于 18 世纪的自动玩具，它们与电影的关系就像绘画与照相的关系一样。尽管活动玩具预示了 19 世纪笛卡儿与帕斯卡时代以来各种机械的出现，它们还是与绘画中拼命追求形似的“迷惑视觉”（trompe-l'œil）技法相仿。而这种以假乱真的技法并没有推动光学与照相化学的发展，恕我直言，虽然它出现在先，它倒很像是限于对光学与照相化学的笨拙模仿。

此外，“迷惑视觉”这个词本身已经表明，这种技巧的审美特性在 18 世纪主要还在于造成幻觉，而非再现真实，即在于造假，而非传真。譬如，画在墙上的塑像要有立在空间基座上的感觉。在一定程度上，初期电影也追求这一点，但是，这种制造假象的功能很快让位给本体发生论的现实主义（参阅《摄影影像的本体论》一文）。——原著注

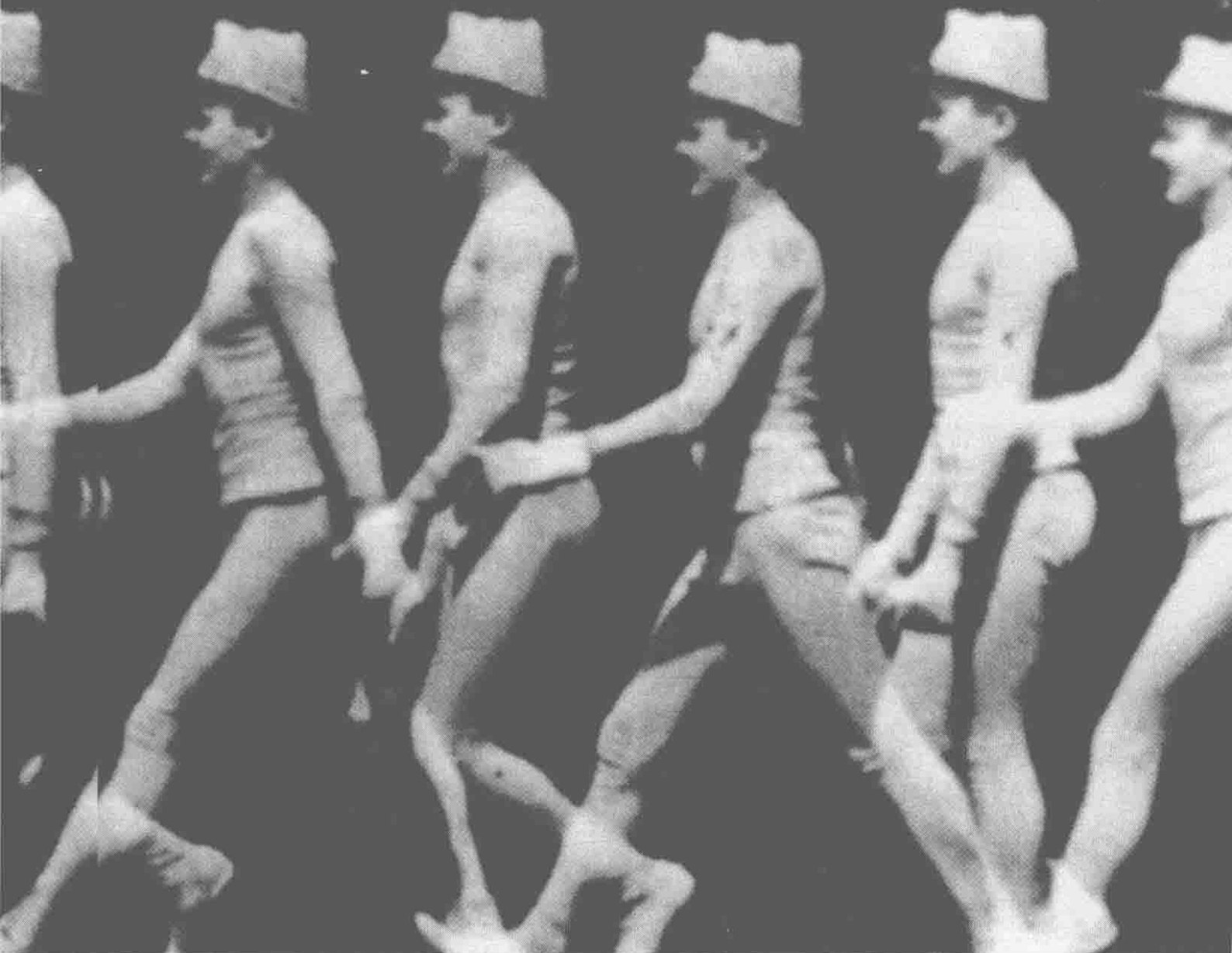
④ 诡盘（Phénakistiscope）发明于 1832 年，发明人是约瑟夫·普拉托。



马莱的连续摄影术，步兵的步态。

种诡盘。诡盘姗姗来迟的原因与从事照相式电影的先驱者的情况，都是难以索解的。

但是，如果我们现在更加深入考察这些先驱者的研究工作，通过他们发明的机械设备本身了解他们的研究方向，并且为了更有说服力，再参考一下附带的文字评述，我们就会发现，这些先驱者简直就是预言家。在起步尚难的物质条件下，大多数电影先驱便超越了各个阶段，直接瞄准较高的目标。在他们的想象中，电影这个概念与完整无缺地再现现实是等同的；他们所想象的就是再现一个声音、色彩和立体感等一应俱全



的外在世界的幻景。

谈到立体感时，电影史学家波托尼埃甚至强调：“不是照相术，而是立体镜（stéréoscopie）的发明（立体镜引入市场比开始试验活动照相的1851年还要早些）打开了研究者的视野。照相师看到人像立在空间一动不动便意识到，要成为生活的实景和对大自然逼真的描摹，还缺少动作。”总之，发明家无不力求把声音或立体感结合到活动影像中。譬如，无论是爱迪生把单人用电影视镜连到一台带听筒的留声机上，还是德米

尼发明了“表声照相机”，甚至纳达尔^①在采访舍夫洛尔^②的第一次摄影报道之前不久曾写道：“我梦寐以求的就是看到用照相术记录下演说家的举止与面部表情的变化，同时，用留声机录下他的言谈”（1887年2月）。当时，他之所以还没有提到彩色，是因为三原色法的最初试验在晚些时候才告成功。然而，爱米尔·雷诺早就把他的活动小人涂上颜色，梅里爱最早几部影片是用镂花模板着色。在许多充满幻想的文章中，电影发明家屡屡提到再现现实生活幻景的“完整电影”，我们至今仍距此甚远。大家读过的威埃尔·德·李斯勒-亚当^③的文章《未来的夏娃》中（该文发表后两年，爱迪生才着手研究活动照相）有一段描写，作者事先为爱迪生做了如下的奇妙设想：“……视像，这是通体发光色彩奇妙的活生生的人，她穿着闪闪发光的盛装，跳着一种墨西哥民间舞。动作显现在真实的生活背景中，连续摄影法可以把10分钟的动作录在微小的玻璃片上，然后用大功率普通光源的幻灯机映现出来……突然，传来呆板、生硬、沙哑和笨拙的声音。舞女跳着芳丹古舞^④，还咿咿呀呀唱着。”

因此，支配电影发明的神话，就是实现隐隐约约地左右着19世纪从照相术到留声机的一切机械复现现实技术的神话。这是完整的现实主义的神话，这是再现世界原貌的神话，影像上不再出现艺术家随意处理的痕迹，影像也不再受时间不可逆性的影响。如果说，电影在自己的摇篮时期还没有未来“完整电影”的一切特征，这也是出于无奈，只因为它的守护女神在技术上还力不从心。

如果说一门艺术的起源就能让人窥到一些本质的东西，那就可以把无声片与有声片视为逐渐实现探索者最初幻想的两个技术发展阶段。于

① 纳达尔（Nadar，1820—1910），法国作家、漫画家、摄影师。1858年他成功拍下了世界上第一张从地球上拍摄的空中照片。

② 舍夫洛尔（Michel-Eugène Chevreul，1786—1889），法国科学家，早年致力于肥皂的研究，1824年起研究色彩心理学，他创立的色彩理论为印象派画家提供了依据。

③ 威埃尔·德·李斯勒-亚当（Vileieres de l'Isle-Adam，1838—1889），法国批评家。

④ Fandango，西班牙民间舞蹈。

此观之，那种认为无声电影原本完美无缺而声音与色彩的真实使其愈益退化的看法显然是荒谬的。从历史与技术角度看，影像至上的情况纯属偶然，一些人对银幕上鸦雀无声的现象仍抱有的怀旧情绪，并没有追溯到第七艺术的童年时代；仅仅存在于19世纪几十个人想象中的真正电影原始雏形，就是对大自然的完整模拟。因此，貌似悖理的是，一切使电影臻于完美的做法都无非是使电影接近它的起源。电影确实还没有发明出来呢！

因此，倘若把对电影发展起到重要作用的科学发现或工业技术视为电影发明的原动力，那么至少从心理方面看，就是把具体的因果关系弄颠倒了。对于作为艺术和甚至作为产业的电影的前途信心不足的人，恰好是两位产业家：爱迪生与卢米埃尔。爱迪生仅止于满足供个人使用的窥视镜，而如果说卢米埃尔十分明智地拒绝向梅里爱出售自己的专利，显然是因为他考虑到还是自己经营更能获利，但是实际上他是把这一发明仅仅看作顾客早晚会玩腻的玩具。至于像马莱那样真正的科学家，他们只是顺便为电影出了力：他们抱有另外的目标，目标一旦实现，便止步不前了。狂热、有怪癖、不求名利和像贝纳·帕利西^①那样为了获得几秒钟摇摇曳曳的影像甘愿烧掉自己家具的先驱者，既不是工业家，也不是科学家，而是耽于幻想的人。电影就是从萦绕在这些人的脑际的共同念头之中，即从一个神话中诞生出来的，这个神话就是完整电影（cinéma total）的神话。据此，为什么视觉暂留的光学原理迟迟才被普拉托利用，为什么对综合动作的研究始终在先而照相技术水平发展在后等问题，便都得到了解释。这是因为，它们都为时代的想象所制约。当然，在技术与发明史中，可能找到其他实例说明研究工作的相互配合，但是应当把出于科学发展和工业需要（或军事需要）的研究与在这些发

① 贝纳·帕利西（Bernard Palissy，1510—1590），法国胡格诺派陶器制作家和作家。

展和需要出现之前已见端倪的研究区分开来。譬如，伊卡洛斯^❶的古老神话要等到内燃机发明出来才能走下柏拉图的天国。但是，每个人从第一次观察飞鸟时起，这个神话就蕴藏在心中。电影的神话大抵与此相似，然而，直至19世纪以前，电影神话的原始雏形与我们今天正在实现的和促进表现当代世界特征的机械艺术的出现的神话关系甚远。

❶ 伊卡洛斯（Icarus）是希腊神话中的人物。他与父亲一起逃出克里特岛的迷宫，用蜡把一双鸟翼粘在双肩上飞走，因飞近太阳，蜡熔翼落，坠海而亡。

越黑非洲》(1926)、《桑波》和《刚果利亚》(摄于1923—1927年,1928年公映)。

最初几部大型游记影片的杰作已然经常表现出这种类型影片的重要特征:至今不觉陈旧的富于诗意的真实性(《北方的纳努克》仍然非常耐看)。但是,这种诗意开始追求我们称之为“异国情调”的独特形式,在摄于南太平洋上的影片中这一特点尤为明显。从几乎还是一部纯人类学报道的《摩阿那》起,到《南海白影》,再到《禁忌》^①,我们清楚看到一个新神话的形成,看到西方精神怎样描述和诠释遥远的异域文明。

当时,在文学领域中,也是保罗·莫朗^②、马克·奥尔朗^③和布莱兹·桑德拉尔^④的作品盛行的时代。这种当代异国情调的奥秘通过新的交流手段获得新的表现,我们可以称之为异国情调的速影。这种异国情调在有声电影初期一部剪辑片中得到最典型的体现,影片中,整个世界仿佛都被抛到银幕上,组成视像的拼图和音响的混合,是电影这门新艺术的早期几部杰作之一,这就是华尔特·鲁特曼^⑤导演的《世界的旋律》。

后来,尽管也有个别力作,但这种异国情调的影片开始衰颓,明显特征就是愈益厚颜无耻地追求惊险场面和刺激性。狮子不把脚夫吞食,猎狮场面就不够味儿。在《非洲见闻》中,竟有黑人被鳄鱼活活吞食的场面;在《兽角商》中,一名黑人受到河马的袭击(我相信这次追逐场面是靠特技拍成的,但用意明显)。于是,非洲充斥着野人与猛兽的神

① 《摩阿那》(Moana)系弗拉哈迪(Robert J.Flaherty, 1884—1951)与范戴克(Willard S.Van Dyke, 1906—1986)于1926年拍摄的一部影片,《南海白影》(White shadows on the South Seas)同样由两人导演,摄于1927—1928年;《禁忌》(Tabou)系茂瑙(F.W.Murnau)和弗拉哈迪于1931年拍成的影片,主题都是表现南太平洋土著居民的生活习俗。

② 保罗·莫朗(Paul Morand, 1888—1976),法国游记小说作家。

③ 马克·奥尔朗(Mac Orlan, 1882—1970),法国作家。

④ 布莱兹·桑德拉尔(Blaise Cendrars, 1887—1961),法国作家。

⑤ 华尔特·鲁特曼(Walter Ruttmann, 1887—1941),德国导演,原为建筑师及画家。他的电影名作有《柏林大都市交响曲》(Berlin-Die Symphonie einer Grosstadt, 1927)、《世界的旋律》(La Mélodie du Monde)等。



茂璫的《禁忌》，贞节酿成悲剧。

话便逐渐形成。《人猿泰山》和《所罗门王的宝藏》是这类影片的登峰造极之作。

* * *

第二次世界大战后，我们看到有一种向纪录性真实的明显回归，表现异国风光的影片因为荒诞离奇而由盛至衰，今天，观众要求的是视觉形象的真实可信，而且观众还会通过他们掌握的其他信息手段来检验可信的程度，如无线电、书籍和新闻报刊。此外，“探险电影”的复兴主要缘于近几年来探险活动的新发展，而探险活动的神秘性似乎完全可以成为我们战后影片的另一格调的异域情趣（譬如《七月相逢》）。这是形成当代游记体影片风格倾向的新出发点。影片首先受到现代探险活动特点的影响，而现代探险活动大都具有科学考察或人类学研究的性质。纵然影片中猎奇的倾向并不因此而绝迹，但是它至少始终服从考察活动的客观纪实意图。因此，猎奇的倾向几无余地，因为摄影机很难成为探险活动中最惊险时刻的见证，后面我们将谈及这一点。反之，心理因素和人的因素便成为突出的内容：或者着力表现探险队员本人在面临需要完成任务时的行动和态度，这就构成对探险者的一种人类学研究和对冒险活动的实验心理学研究；或者最终不再把被研究的民族当成异域的动物变种，而是力求详加描述他们，以便了解他们。

结果，影片不再是向观众展现探险活动实况的唯一文献，甚至显然也不是主要的文献。如今，除了影片之外，几乎总还要出一本书，或者举办一系列讲座，同时放映影片，先在普莱伊尔音乐厅^①，然后再拿到法国各地，广播电台或电视台的介绍节目还不在此列。因此，一部影片实际上已经不可能再反映探险活动的目标，即使是物质活动的主要方面，

① 巴黎著名的音乐厅，以奥地利作曲家普莱伊尔（Pleyel）命名，当时经常放映游记探险影片。

这是情有可原的，而且这不仅是因为经济原因。况且，这类影片主要是按照图解化讲座的需要构思的，而演讲者即见证人，他当场解说，随时补充和证实影像的内容。

* * *

为了说明这种演变，我们先提供一个反证，它足以证明“重新搬演的纪录片”已经丧失生机。这是一部彩色英国片，片名为《斯考特在南极》，法文片名是《未归的冒险》，影片为我们描述了1911—1912年斯考特船长的探险经历。这也是影片《永恒的寂静》所反映的那段经历。先让我们回忆一下这次壮举可歌可泣的大无畏精神吧：斯考特带着当时具有革新意义但尚属试验性质的设备，以及几辆履带拖车、几匹马和几条狗，启程踏上征服南极之路。先是车辆发生故障，接着马匹也先后累垮，至于为数不多的几条狗实在应付不了探险活动的需要。从最后一站营地出发进入南极圈的5个人只好自己带着物资，拉着雪橇，往返路程将近2000公里。他们总算抵达了目的地。然而，他们发现……阿蒙森几小时前已把挪威国旗插在那里。^①归途又是一段漫长的苦难历程，连点灯用的汽油都已用光，最后3名幸存者也冻死在帐篷里。几个月后，留在大本营的同行者找到了他们的尸体，根据他们的领队的行程日志和洗印出来的照片整理再现了他们的整个探险经历。

尽管结局悲惨，斯考特船长的这次探险也许标志着现代科学探险活动的第一次尝试。斯考特在阿蒙森获得成功的地方遭到失败，因为他希望突破经过多次试验的传统的极地探险技术。然而，他不幸的履带拖车就是保罗-爱弥尔·维克多和利奥达尔^②供雪地行驶用的履带车的前身。

① 根据资料记载，挪威探险家阿蒙森（Amundsen, 1872—1928）于1911年12月14日到达南极腹地。斯考特于1912年1月17日（一说1月18日）到达那里。

② 保罗-爱弥尔·维克多（Paul-Émile Victor, 1907—1995）、利奥达尔（André Liotard），法国探险家。1950—1952年，他们乘“格陵兰号”到达南极阿代利地。

这次探险还开创了当今一种流行做法的先河：电影摄影报道成为探险活动的有机组成部分，因为摄影师邦丁毕竟带回了第一部介绍南极探险的影片（他冒着-30℃的严寒，不戴手套换胶卷，结果冻伤了双手）。诚然，邦丁没有跟随斯考特长途跋涉到达南极腹地，但是，他的影片《永恒的寂静》表现了乘船南行、探险准备、基地生活和悲惨结局，是这次冒险活动震撼人心的见证，一直是这类影片的原始典范。

英国为斯考特船长感到自豪，希望颂扬他的功绩，这是可以理解的。但是我认为，比拍摄《未归的冒险》这部影片更令人生厌和更荒诞无稽的做法恐怕为数寥寥。这部影片耗资之巨几乎抵得上远征南极的费用，简直是劳民伤财。就影片拍摄的年代而言（1947—1948），这还算是一部彩色片杰作。摄影棚中搭设的各种模型确实显示出高超的制造特技和模拟实物的水平。但是这有什么意义呢？无非是模拟不可模拟的事物，重新搬演本质上不能复现的情境：冒险、危途、死亡。当然，“剧情”的处理也十分平庸。斯考特的生平与罹难过程在影片中交代得刻板单调。故事的道德教益不值一提，无非是把一种童子军式的说教树为神圣的国家法规。影片遭到失败的真正原因还不在于此，而在于落伍于时代的技巧。落伍于时代的原因有二。

第一，普通民众已经掌握极地探险方面的科学知识。这些知识来自于新闻报道、广播、电视和电影……与一般观众掌握的知识相比，这部影片实在像是把小学毕业生的知识塞给中学毕业生。还自以为富有教益，实在令人沮丧。当然，斯考特远征南极尚属探险性活动，科学研究只是初步的尝试，况且又遭到挫折。然而，正因如此，影片创作者本应更加侧重描写这次探险经历中的心理活动背景。对于到马路对面电影院观看过马歇尔·伊沙^①和朗格本的《格陵兰号》的观众来说，《未归的冒险》

① 马歇尔·伊沙（Marcel Ichac，1906—1994），法国导演，以擅长拍摄探险片和登山纪录片著称，曾随法国探险家保罗·爱弥尔·维克多去南极考察拍片，曾在戛纳电影节、威尼斯电影节获奖。

中的斯考特简直是个刚愎自用的蠢汉。在说教气十足的几场戏中，导演查尔斯·弗朗^①也确实竭力把促成这次探险活动的社会背景、道德因素和技术条件一一交代清楚，但是，他只局限在1910年的英国，而他本应对剧情做些巧妙安排，与当代相对照，因为观众必然会不由自主以当代眼光加以比较。

第二个原因尤为重要，这就是战后客观报道式电影的普遍流行彻底改变了我们对报道内容的期待。异国情调尽管引人入胜，富于浪漫色彩，但终究让位于不加修饰的如实叙事的审美情趣。

赫伯特·邦丁在探险旅程中拍下的那部影片既是《“康-蒂基号”历险记》^②，也是《格陵兰号》的先声，就是说，既像前一部影片那样留有残缺的痕迹，又像后一部影片那样有意弄成巨细靡遗的报道。单是在斯考特和他的四个伙伴的遗物中找到的那些南极的照片就远比查尔斯·弗朗的那部彩色片激动人心。

如果我们知道弗朗的影片是在挪威和瑞士的冰川上拍摄的，那就更觉得这种做法毫无意义了。一想到影片外景虽然与南极相像，但并非真正的南极大陆，就足以使影像顿失潜在的戏剧性魅力。我觉得，倘若我是查尔斯·弗朗，至少我要设法找些理由把邦丁拍摄的一些影像放入我的影片中。这纯属安排剧情的问题。影片中添入这种不加修饰的客观现实，也许能够获得现在根本无法希冀的旨趣。

① 查尔斯·弗朗（Charles Friend，1909—1977），英国导演。1940年代初期开始拍摄半纪录片及探险电影。

② 《“康-蒂基号”历险记》（Kon-Tiki）记录挪威当代航海家托尔·海尔达尔（Thor Heyerdahl，1914—2002）从南美秘鲁出发乘坐木筏横渡太平洋抵达波利尼西亚群岛的情景。“康-蒂基”在印加语中是“太阳神”的意思。制片人是《人猿泰山》的制片人索尔·莱瑟（Sol Lesser）。影片于1951年获奥斯卡最佳纪录片奖。

* * *

比较起来，马歇尔·伊沙和朗格本从“格陵兰号”带回的影片，反而可以看成是以《永恒的寂静》为肇始的现代探险活动报道所采用的两种极端形式之一。保罗-爱弥尔·维克多的探险活动经过周密准备，当然也经历了风险，只是不测事故要少得多。电影摄制工作是纳入探险活动的一项补充性专业内容。严格说来，影片的分镜剧本可能在出发之前就已写好，如同船队的日程安排一样。无论如何，导演在使用自己的设备时可享有最大限度的自由，在这里他和天文学家或地质学家一样，也是一名正式的见证人。

与这种把影片纳入探险活动中的做法相反，托尔·海尔达尔的影片为我们提供了另一类实况报道的范本：《“康—蒂基号”历险记》可谓一部最美的影片，但是，它未能成形！展现在我们面前的这些镜头，犹如足以使不复存在的建筑物和雕像得以复原的那些久经风雨侵蚀的残缺砖石，它们是一部简直难以想象的潜在作品的残存片段。

请允许我稍加解释。大家熟悉这几位挪威及瑞典年轻学者非凡的冒险事业，他们决心证明，与公认的科学假设相反^①，波利尼西亚的居民可以从秘鲁海岸出发，乘风破浪，由东向西迁徙而来。排除异议的最好办法就是按照几千年前可能具备的条件，重做一次航行。我们的航海爱好者按印第安人现存的最古老的造船术资料，造出了一只木筏。这只木筏自己无法确定航向，只能像船只的残骸那样随波漂

① 海尔达尔推翻了不可能采用原始木筏横渡大西洋的假设，乘圆木扎成的木筏（命名“康—蒂基号”，即“太阳神号”）来到中太平洋上的波利尼西亚群岛的腊罗亚岛，证明美洲大陆和亚洲大陆文明有共同渊源。



流，乘信风前行，行程近 7000 公里，终于抵达波利尼西亚的珊瑚岛。这是一次难以置信的海上探险，孤零零的小船经过 3 个多月的航行，战胜了六七次风暴袭击，终于到达目的地，这的确是鼓舞人心的验证，并且作为现代奇迹载入史册。我们想到梅尔维尔^①和康拉德^②。这两位漫游四海的人写出了激动人心的书，描绘了他们的历险记，并附有妙趣横生的插图。但是显而易见，到 1952 年，唯独电影摄影机才有资格充当这类壮举的见证。这点值得评论家们思索。

我们的小伙子带着一架摄影机。但是，这是些业余摄影爱好者。他们使用摄影机的本领与你我不相上下。况且，他们事先显然没有料到这部作为遇险详情明证的影片会有商业价值，他们拍摄时用的是默片速比，即每秒 16 画格，而放映有声片应该是每秒 24 画格。结果，在放映时，速度要增加近一倍，影片看上去比 1910 年左右外省电影院低劣的放映效果还差，跳动得很厉害。加上曝光度的误差，尤其是再经放大成 35 毫米，就更难保证摄影质量了。

然而，最严重的问题还不在此。这次探险的目的根本不是拍电影，甚至连附带这样做的意图都没有，因此，拍摄条件要多差就有多差。我的意思是说，那位临时摄影师只能局促在木筏一角，海水齐了船面，摄影机只能紧靠着摄影师，没有回旋余地。自然，无推拉镜头，无仰拍俯拍，只能勉勉强强从一只颠簸在风浪中的橡皮艇上拍出“船身”全景。最后，至关重要的是，一出现紧急情况（譬如，暴风雨袭来），船上的人便无暇顾及拍片。结果，我们的摄影爱好者显然耗费了大量胶卷去拍摄心爱的鹦鹉和美军后勤部供应的食品，而当一条鲸鱼意外地冲向木筏的

① 梅尔维尔 (Herman Melville, 1819—1891)，熟悉海上生活的美国小说家，他的小说《白鲸》(Moby Dick) 于 1956 年由约翰·休斯顿 (John Huston) 搬上银幕。

② 约瑟夫·康拉德 (Joseph Conrad, 1857—1924)，英国小说家，在海上生活达 20 年。小说多取材于水手生活。美国导演科波拉 (Francis Coppola) 根据他的《黑暗之心》(Heart of Darkness) 拍成《现代启示录》(Apocalypse Now)。

时候，摄下的镜头异常短暂，以至于不得不在光学洗印机上加印10倍，才能发觉它。

但是，《“康-蒂基号”历险记》确实是异常美妙和动人的一部影片。为什么？因为影片的拍摄过程与影片描述得极不完整的探险活动是完全合一的，因为影片本身只是探险活动的一个侧影！这些模糊和抖动的影像恰如戏剧演员常说的客观化记忆。为什么在海水波光中闪现的巨鲸使我们大感兴趣？是因为这只巨兽和这场景实属罕见呢（然而这个场面勉强看得出来），还是因为影像是在巨兽恣肆转瞬间将木筏化为乌有和把摄影机连同摄影师通通抛入七八千米海底深渊的同一时刻拍摄下来的呢？答案是明确的：吸引我们的原因与其说是拍摄了鲸鱼，莫若说是拍摄了险象。

话说回来，我们毕竟不会满足于欣赏一部未及完成的影片的残存片段。譬如，我们渴望看到弗拉哈迪影片中摄影的光彩（请想一想在《阿兰岛人》^①这部影片中，鲨鱼懒洋洋浮在爱尔兰海面上晒太阳的镜头吧）。但是，细细琢磨起来，我们又难以在两者之间分出高下。实际上，那个场景之所以不完美，只是因为展现这段经历时电影没有创造虚假的情境。倘若当时要拍35毫米的影片，又要保证连贯性分镜所必需的拍摄空间，那就得另造一只木筏，甚至改成一条普通的大船。然而，太平洋上的动物之所以聚在木筏四周，就因为这只木筏酷似船只的残骸，一旦引擎轰鸣，螺旋桨飞转，它们也就逃之夭夭了。海上的极乐世界顷刻之间就会被科学的昌明化为乌有！

实际上，这种类型的影片只能尽量有效地兼顾动作与报道两方面的要求。电影的见证就是人在事件中能够捕捉到的内容，这就要求人同时亲身参与事件。然而，这些从暴风雨中抢救下来的残缺片段又远比那些安排得毫无纰漏和天衣无缝的报道所叙述的内容激动人心。因为，这部

① 《阿兰岛人》(Man of Aran) 是弗拉哈迪摄于1934年的纪录片。

影片不仅限于我们见到的场景。影片的不完善恰恰证明影片的真实性，影片欠缺的部分正是冒险活动的反面印记，犹如凹形铭文。

当然，马歇尔·伊沙的影片《攀登阿那布尔那峰^①的胜利》也缺少很多影像，尤其是缺少本来应该形成影片高潮的影像，即赫尔佐格、拉什纳尔和利奥内尔·特莱最后冲击顶峰的情景。但是，我们知道它们全付阙如的原因：雪崩打落了赫尔佐格手里的摄影机，也卷走了他的手套。因此，影片在他们3个人离开2号营地隐入浓雾的地方中断，只是隔了36小时，他们才从云雾中钻出来，视力更弱，四肢冻僵。在攀登这座冰山云谷的冥府时，当代俄耳甫斯^②连摄影机的目力都未能保住！随后，开始了下山的长时间的苦难路程。赫尔佐格和拉什纳尔像两具木乃伊绑在舍巴族脚夫的背上，这时，又有了摄影机，摄影机犹如薇洛尼克的面纱印下了人类受难时的形象。^③

毋庸置疑，赫尔佐格后来用文字记述下来的内容要翔实和完整得多。因为大脑的记忆就是最忠实的影片，它得天独厚，无论在海拔多高的地方随时可以“摄录”，除非死亡降临。但是，谁会对记忆和使记忆成为永存具象的这种客观影像之间的差别漠然无视！

① 阿那布尔那峰（Annapurna），喜马拉雅山的一个高峰，海拔8078米，法国登山队于1950年攀上这座山峰。

② 俄耳甫斯（Orphée），希腊神话中的竖琴歌手。他的妻子欧里狄克死后，他下到冥府，用音乐感动冥后，冥后允许他把妻子领回尘世，条件是到阳世之前不得回头看妻子的幽灵。他因违背这一规定而永远失去了妻子。

③ 《圣经》故事说耶稣赴难途中，村妇薇洛尼克（Véronique）用自己的面纱蒙在耶稣脸上，面纱上立刻留下了耶稣的像，因此，面纱被视为圣物。这里喻指摄影机拍下了登山队员下山时的艰难情景。

寂静世界^❶

对影片《寂静世界》^❷的评论想必会有令人发笑的一面。因为，归根结底，影片中的美景首先是源于大自然的美景，所以最好是去评论上帝。依据这一观点，我们至多可以指出，这些美景实在难以言传，它们是自陆上探险的英雄时代以来我们的小小寰宇揭示给人类的最大奥秘。缘于同样理由，我们还可以说，描写海底世界的影片是自1920—1930年代的大型探险影片以来，纪录片中唯一的根本性创新。更确切些说，是两种创新中的一种；第二种创新是涉及表现艺术创作的影片^❸的现代观念，但是，第二种创新偏重于形式，恕我直言，表现水底世界的影片是在内容上的创新。表现海底世界的内容对我们来说几乎不再是空白。

但是，我以为，这些纪录片的迷人意趣，不仅来自影片展现景象的

❶ 原载《法兰西观察家》，1956年3月。——原著注

❷ 《寂静世界》(Monde du silence)摄于1955年，是法国著名海洋学家雅克-伊夫·库斯托(J.-Y. Cousteau, 1910—1997)和导演路易·马勒(Louis Malle, 1932—1995)合作拍摄的介绍水中世界的影片。

❸ 巴替在这里指的是表现绘画作品的纪录片，参阅本书《绘画与电影》等文章。



库斯托和路易·马勒的《寂静世界》。

新奇性，也不仅来自形式与色彩的丰富性。新奇和优美当然令人愉悦，但是这些影像的美具有更强烈的吸引力和令人神往：因为它们体现了有关水域的一切神话，而神话借助那些“海底超人”的力量已经成为现实，唤起人类自身悠久的、神秘的和深刻的共鸣。

本文无意概述或分析这一点。我仅想指出，这里表现的已经不是附加于起伏动荡、洁净清澈和波光粼粼的水面上的一层象征含义，而是整个海洋，是把海水视为宇宙的另一半，视为三维空间，而且是比天空更稳定更具有同质性的空间，在大海的怀抱中我们可以摆脱地心的引力。当然，既可以用飞鸟也可以用游鱼象征摆脱大地的束缚而获取的这种自由，但是，自古以来，由于显见的原因，人们的梦幻几乎仅仅翱翔于无垠的碧空。那里终年干燥，阳光普照，气体弥漫。而波光粼粼的海洋对

于地中海岸的诗人来说，只是任凭白鸽徜徉的宁静平缓的屋脊，是风帆漂荡的水面，而不是海豹出没的空间。

最终还是胜于我们想象力的科学揭示出人类具有与鱼类相同的潜在本领，带上自行控制的潜水装备，远比集体乘坐在嗡嗡作响的飞机中更能实现有关飞翔的古老神话，而飞机与潜水艇同样笨重，与背着氧气筒和戴着防护帽的潜水服一样不安全。勃鲁盖尔^①有幅名画，画上的伊卡洛斯就是库斯托和他的同伴们的预兆：伊卡洛斯落入大海时，周围耕作的农民全不理睬，库斯托和同伴在地中海悬崖边潜入海底时^②，耕地的农民也并未留意，以为他们只是些戏水者。

一旦首先摆脱了阿基米德原理所指明的浮力，然后再借助水压调整器使身体稳定在大海深处，你就不再是一个普通的潜水者，而是摆脱了漂浮不定危境的海神，俨然栖居大海的主宰。人终于展臂飞翔！

高远的蓝天几乎是一片空荡，犹如不毛之地，苍苍茫茫，只有闪闪的星光或干枯死寂的天体，而海底的空间是生机勃勃的世界，在那里，一群群神秘的肉眼看不到的浮游生物与雷达探测仪的信号遥相呼应。在这生命的世界中，我们只是抛在海滩上的几粒种子。生物学家说，人是海洋动物，大海在他的体内。^③因此，潜入海底必然使人隐隐约约产生一种复归本原的感受，这是毫不奇怪的。

有人会怪我说得神乎其神。我真心希望听到另外的解释，来反驳我的看法，但是毫无疑义，海底世界的美不仅限于丰富多彩的装饰美，也不仅因为它使我们感到新奇。库斯托与他的探险队从一开始便理解到，海底探险的美学，或者也可以说海底探险的诗意，是探险活动本身的组

① 勃鲁盖尔 (Pieter Brueghel, 1525—1569)，芬兰画家，下面所提的名画是他的《伊卡洛斯落海》(Fall of Icarus)。

② 库斯托和他的考察队为了寻觅古代突然消失的一块文明陆地，乘船驶往位于克里特岛以北的迪亚岛。他和同伴潜入爱琴海中，发现了一些文物。

③ 生物学证明，人体所含水分占体重的90%以上。

成部分，它是科学的产物，只是通过赞美人的精神回归科学。也许有一天我们会懒于收集这类陌生的影像，尽管深海探测潜水器可以帮我们揭示更多的新现象。那就听其自然吧。我们暂且还要利用这些影像。

* * *

恐怕不应从上述过于笼统的提法中得出结论，说《寂静世界》先天注定是部好影片，而导演的功劳只是潜入水下选拍镜头。这部影片的质量很大程度上得益于路易·马勒的导演功力。影片的导演手法为我们提供了纪录片中允许选用的技巧典范，拿它与《蛮荒大陆》^①相比较，是颇有启发的。我听到有人抱怨，说《寂静世界》中有几个片段也借助了隐蔽的场景调度。尤其是所谓潜水员独自一人打捞沉船的情景，事实上不仅要有几架摄影机同时拍摄，而且还要像在摄影棚中拍摄一样，需要名副其实的分工。

应该说，这类场景确实不是影片中最有光彩的部分，因为它过分追求诗意。但是，这是针对内容而发的批评。就形式而言，这种形式是完全合乎情理的。实际上，这类场景允许重新搬演，但是要遵守两个条件：其一，不能有意欺骗观众；其二，事件的本质与重新搬演出来的内容不矛盾。譬如，《蛮荒大陆》一类影片就是力求让观众忘记摄制组在场，企图把一些若能搬演出来就不可能真实自然的情境表现得真实自然。在镜头前景表现一个人监视走近的白人，而且说他是见外人就杀的“野人”，这必然表明这个人不是野人，因为他毕竟没有砍掉摄影师的脑壳！

相反，完全可以重新搬演发现船只残骸的情景，因为这类事件曾经发生过，今后仍会发生，只要稍加一些场景调度就可以让人理解和联想到探险者的情感。我们至多可以要求导演不必有意隐藏拍摄手法。但

① 《蛮荒大陆》(Continent perdu, 1955) 是 Mario Craveri 导演的意大利影片。



《蛮荒大陆》一类影片就是希望观众忘了导演在场……镜头前景出现了一个见外人就杀的“野人”，这必然表明这个人不是野人，因为他毕竟没有砍掉摄影师的脑壳！

是，既然库斯托和路易·马勒在影片中多次展示了摄影器材，并且表现了自己影片拍摄过程中的活动，那么，对他们恐怕也就无可指责了。因此，只要稍加思索，就不会受骗，除非心甘情愿。

但是，我承认，尽管我提出了如上辩解，观众对这些片段毕竟感到别扭。确实，我也觉得，把拍摄下来的那些猝然出现的事件事后安排组接起来，以便把这些事件展示得流畅清晰又合乎情理，不破坏其真实性，那才是影片中最成功之处。依照这一观点，影片最富光彩的时刻是表现鲸鱼的整个片段，尤其是表现幼鲸被螺旋桨打伤又被鲨鱼吞噬而惨死的场面。导演始终把握事件的发展过程，而与此同时，事件的发展超越了

导演的预想，影像的诗意总是比导演能够赋予事件的诗意更浓郁，富于更多的含义。

在这里有一个极富光彩的时刻，即我们看到小船驶近抹香鲸相当无情地冲撞过去和两次撞到抹香鲸群的情景，随后，我们渐渐感到人们开始同情那些受伤的哺乳动物，反对鲨鱼的行径，尽管鲨鱼也无非是一条鱼。

从本质上说，这种类型的纪录片会碰到两方面问题。一个是技术性问题，另一个是道德问题。实际上就是既要做巧妙处理，以便清楚表现事物，又不该蒙骗观众。《“康-蒂基号”历险记》是一部绝妙的影片，但是由于具体原因而并未成形。^①“卡利普索号”^②可不是一只小木筏。船窗开在吃水线以下，又备有艏柱舱，它更近似“鹦鹉螺号”原子潜艇^③，因而接近我们的理想：建立一个尽收一切景象的观测站，忠实记录被观测事物的原貌与意义。

① 参阅本书《电影与探险》一文。

② 卡利普索号 (Calypso)，库斯托偕同考古学家克里托斯博士率考察队所乘的法国科学考察船。

③ “鹦鹉螺号”原子潜艇 1958 年 8 月在北极区首次完成冰下越极航行，历时 96 小时。

于洛先生和时间

法国电影确有几分喜剧天才，指出这一点只是老生常谈。至少说了30年。因为不妨指出，滑稽喜剧学派在20世纪初发端于法国，麦克斯·林戴^❶成为它的代表人物，而麦克·塞纳特^❷又把这一学派的表演程式搬到好莱坞。在好莱坞，喜剧这枝花开得格外璀璨，因为它培养出像哈罗德·劳伊德、哈利·兰顿、勃斯特·基顿、劳莱与哈代^❸这样的演员，尤其是查理·卓别林。而大家知道，卓别林是尊麦克斯·林戴为师的。但是，除了麦克斯·林戴在好莱坞拍摄的最后几部影片之外，法国喜剧片始终没有超出1914年前的水平，随后，美国喜剧片取得的巨大成功（理所当然）压垮了法国喜剧片。自有声电影问世以来，即使不算卓别林，好莱坞也始终执电影喜剧之牛耳：首先是由菲尔茨^❹、马克斯三兄弟以及较次要的劳莱与

❶ 原载《思想》(Esprit)杂志，1953年。——原著注

❷ 麦克斯·林戴 (Max Linder, 1883—1925)，法国电影早期喜剧演员

❸ 麦克·塞纳特 (Mack Sennett, 1880—1960)，美国喜剧片演员、导演

❹ 哈罗德·劳伊德 (Harold Lloyd)，哈利·兰顿 (Harry Langdon)、勃斯特·基顿 (Buster Keaton)，劳莱 (Stan Laurel) 与哈代 (Oliver Hardy)，5人皆为美国喜剧演员。

❺ 菲尔茨 (W.C. Fields, 1879—1946)，美国喜剧演员、编剧

哈代复兴和发展了喜剧传统，同时还出现了和戏剧相似的一种新类型，即“美国喜剧片”。

相反，在法国，仅在尝试改编通俗喜剧时才借用有声语言，而这种改编相当拙劣。倘若需要了解自1930年以来谁在喜剧方面出类拔萃，恐怕只能举出两位演员，一个是雷缪^①，一个是费南代尔^②。然而，奇怪的是，这两位喜剧怪杰主演的影片几乎全是些劣作。假设没有帕尼奥尔，没有由他编导的四五部有价值的作品，我们简直举不出一部影片配得上他们两人的才华^③（由费南代尔主演、克利斯蒂安·雅克导演的那部奇特但被忽视的影片《弗朗索瓦一世》可属例外，再有，诺耶尔-诺耶尔肤浅平俗但尚有情趣的作品也还说得过去^④）。有件事很能说明问题，即1934年，雷内·克莱尔在喜剧片《最后的亿万富豪》失败之后，离开法国电影界，到了英国，后来又到了好莱坞。由此，我们看到，当时法国电影所缺少的并不是才华出众的演员，而是喜剧风格和观念。

我有意不提为复兴法国滑稽喜剧片传统所做的独一无二的特殊努力，我指的是普列维兄弟所做的努力。有些人希望把《稳操胜券》（1932）、《再见，列奥纳》（1943）、《意外的旅行》（1946）^⑤的问世视为电影喜剧的复兴。按照他们的看法，这些影片堪称天才杰作，但未被理解。我和对这些影片不感兴趣的观众一样，对这种看法亦难以苟同。当然，这种尝试不无意义，也毕竟值得赞许，但是，由于理性主义作怪，注定要失败。在普列维兄弟的笔下，噱头总是一个理念，然后以逆推方式找到它的视

① 雷缪（Raimu，1883—1946），法国喜剧演员。

② 费南代尔（Fernandell，1903—1971），法国喜剧演员。

③ 费南代尔主演过由帕尼奥尔（Marcel Pagnol）编导的《塞巴兹》（*Topaze*）、《掘井工之女》（*La Fille du Puisatier*）、《勒甘》（*Regain*）；雷缪主演过由帕尼奥尔编导的《面包师之妻》（*La Femme du boulanger*）、《掘井工之女》等。

④ 雅克（Christian Jaque，1904—1994），诺耶尔-诺耶尔（Noël-Noël，1897—1989），法国新浪潮前重要电影导演。

⑤ 这几部影片都由彼埃尔·普列维（Pierre Prévert）导演，法国作家、诗人雅克·普列维（Jacques Prévert）编剧，他们与卡尔内（Marcel Carné）合作多年。

觉形象，因此，只有经过一番思索之后，即从视觉噱头联想到它的理念意图之后，观众才会感到可笑。这是欣赏无题的幽默画时的思维过程，这也就是我们的最优秀的幽默画画家之一莫里斯·亨利从来无法为电影设计出笑料的原因。除了只有通过反思才会引发笑声的噱头的极其理性化结构之外，强求观众默契的幽默还有些生硬。电影喜剧（当然亦如舞台喜剧）不能没有一定的普遍感染力，个人之间的玩笑不是喜剧。以普列维式的幽默拍摄的影片中，唯有一部影片克服了动作少理念多的弊病，近于成功，这就是《怪事》（1937）。然而，这部影片别有所依，导演马塞尔·卡尔内在拍片时借鉴了《三分钱歌剧》，也从英国式幽默中汲取了灵感。

在这种惨淡的历史背景中，《节日》^①脱颖而出，别开生面。这部影片的故事内容众所周知，影片几乎是匆匆拍出，成本极低，当时没有一个发行商愿意购买这部影片。后来，它成了当年走红的影片，收入是成本的10倍。

雅克·塔蒂一举成名。但是，人们可能抱有疑虑，不知《节日》的成功是否已经穷尽了创作者的才华。尽管这部影片继承了滑稽喜剧片的优秀传统，但确实不同凡响，有所创新，富于独特的喜剧性。但是，一方面我们在思量，假若塔蒂确有才气，他就不会在歌舞音乐厅中埋没了20年；另一方面，人们担心影片的创作者下一次能否保持这种独特风格。也许，就像唐·卡米洛的归来一样，^②我们也会看到这位讨人喜爱的邮差又有什么新奇遇，但是，那样弄来弄去反而会令人遗憾，觉得塔蒂不明智，不懂得适可而止。

① 《节日》是法国喜剧大师雅克·塔蒂（Jacques Tati，1908—1982）自编、自导、自演的第一部影片，摄于1948年。影片描写法国偏僻村庄中一名普通的邮差，很想把自己从一部纪录片中学到的美国邮政服务方面的工作效率应用到自己的工作中，但毫无成效。

② 唐·卡米洛（Don Camillo）是意大利一套脍炙人口的系列小说中的主人公。《唐·卡米洛的归来》（*Retour de Don Camillo*）是其中的一部，由杜维威埃（Julien Duvivier）搬上银幕。

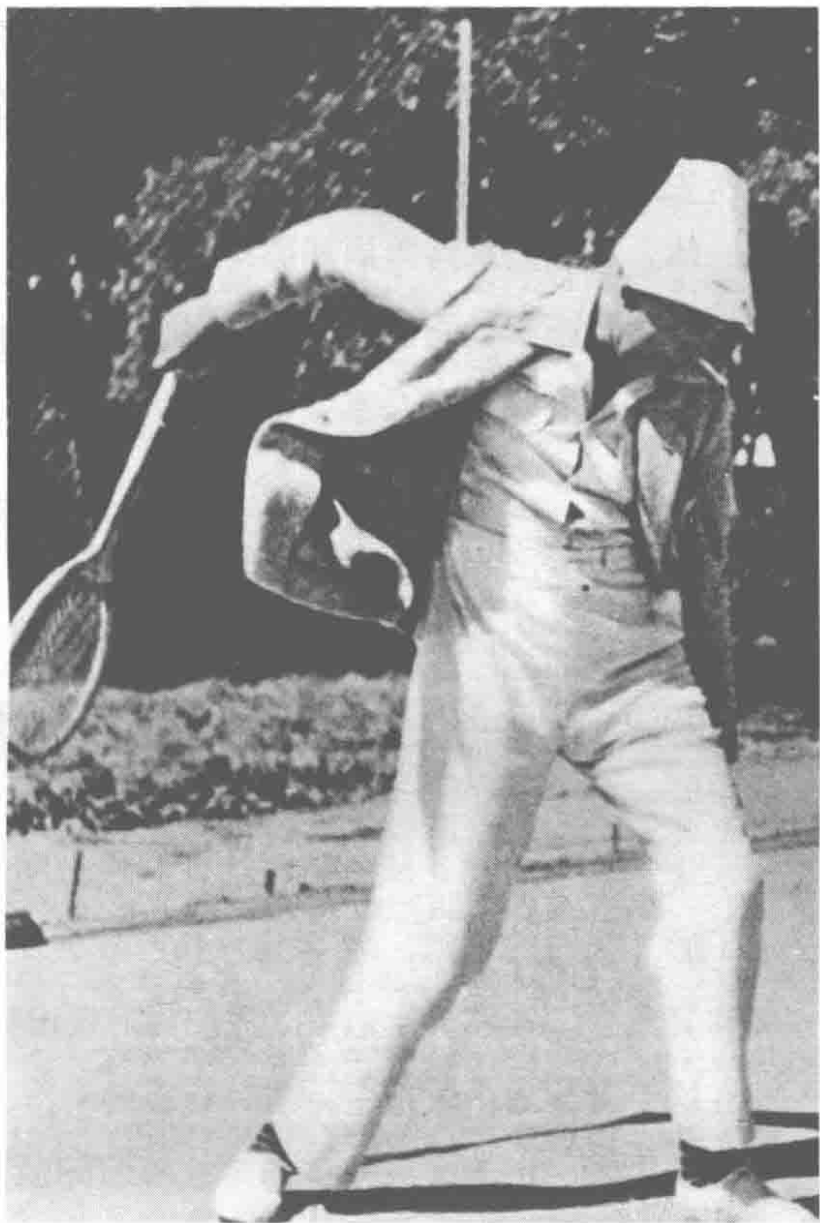
然而，塔蒂不仅没有再次利用他所创造的这个人物，虽然这位邮差的名气就是一个“金矿”，反而花了4年时间为我们拍出第二部影片，它非但毫不逊色，相比之下，反而使《节日》像一篇初级习作。《于洛先生的假期》^①这部影片具有异常重要的意义。它不仅是马克斯兄弟和菲尔茨之后世界电影最重要的喜剧作品，而且是有声电影史中的一件大事。

正像所有十分伟大的喜剧演员一样，塔蒂在让我们发笑之前，首先创造了一个世界。这个世界是以塔蒂扮演的人物为中心安排的，就像超饱和的溶液围绕着投入液体中的盐粒形成结晶一样。塔蒂塑造的人物当然是滑稽可笑的，但是他之所以可笑几乎都是附带引起的，而且始终与周围世界相关。他本人可能没有最令人捧腹的噱头，因为于洛先生只是混乱状态的一种形而上的体现，他所经之处，总要有长时间的混乱。

但是，如果我们希望从人物着手加以分析，那么我们会即刻看到，与借助滑稽喜剧延续下来的即兴喜剧传统不同，这个人物形象的独特性在于它的一种不完整性。即兴喜剧的主角代表一种喜剧的本性，人物的作用鲜明突出，始终如一。相反，于洛先生的特点仿佛是怯于完全肯定自身的存在。他总是犹犹豫豫，审慎处世。他把畏葸神志抬高到一个本体论的原则高度！然而，正是于洛先生与周围世界这种若即若离的态度，必然成为一切祸事的缘由，因为这种态度不符合礼仪准则和社交功效。于洛先生天性不合时宜。但是，这并不是说于洛先生笨拙颞顽。恰恰相反，于洛先生极为优雅，是位“冒失天使”，他引起的混乱是温柔和自由的混乱。意味深长的是，影片中唯有孩子是既优雅又完全讨人喜欢的人物。只有孩子不是为完成“假期作业”才到这里来的。孩子们对于洛先生并不见外，他是他们的兄长，可以始终亲密相处，他和孩子一样不觉

① 《于洛先生的假期》(Vacances de M.Hulot)摄于1953年。影片描写开朗乐观、讨人喜欢和有些不合时宜的于洛先生夏季到海边度假，住在旅馆里的日常生活和所见所闻，嘲弄了资产阶级的刻板单调和讲求礼仪的生活方式的空虚感。塔蒂塑造了一个新的喜剧人物形象：高高个头，背微驼，嘴里叼着烟斗，穿一条半长不短的裤子，头上戴一顶馅饼似的帽子。

《于洛先生的假期》中的雅克·塔蒂。



得玩游戏有失体面，不在乎娱乐的高雅低微。如果化装舞会上只有一个人跳舞，那准是于洛先生，周围空空荡荡，他反而处之泰然。人家按照退休少校的吩咐保存的焰火，于洛一根火柴就把它报销了。

然而，假日以外的于洛先生又是什么样子呢？我们完全可以为每个来到这个可笑海滩上临时落脚的住客想象出一个职业，至少是一件差事。我们甚至可以确定影片开头从各地驶向这座海滨小城的那些汽车和火车的来由，它们仿佛按照神秘的信号顷刻之间把小城包围起来。但是，于洛先生那辆老牛破车的年纪无从查考，实际上，也不知来自何处：它超

越时间。我们情愿设想：于洛先生本人在销声匿迹 10 个月之后，又自然而然重现于海滩，仿佛化入镜头一样。这时，每年 7 月 1 日计算考勤的时钟终于停摆，在海滨和乡间几处特僻的地方，暂时形成一段缓缓推移、自成一体、有如潮水涨落周期那样的时间流程。这是无用的动作反复的时间，它勉强推移，到午休时分则完全停滞。然而，这又是礼仪般的时间，娱乐活动有如例行公事，徒具形式，确定着时间的节奏，比办公时间还要严格。

因此，对于洛先生来说，没有“剧情”可言。因为，一段故事要求有含义、有一个由因及果的时间^①流逝方向、有开端和有结尾。相反，《于洛先生的假期》只能是在含义上互相关联而在戏剧性上各自独立的事件的串联。主人公的每次奇遇和祸事都可以用这句话开头：“又有一次，于洛先生……”显然，从未见过这样利用时间作为素材的方式，时间几乎成了影片描写的对象。甚至比片长与故事发生时间一致的实验影片更完美和更充分。于洛先生启发了我们如何表现我们的运动的时间维度。

在这个度假的小天地中，准时刻板动作显得十分荒唐。只有于洛先生从不准时，因为唯有他体验着这种时间的流动，而旁人竭力恢复一种毫无意义的秩序：饭厅那扇大门的开合就是这种秩序的节奏。准时刻板动作只能抻长时间，就像糖果商货摊上热气腾腾和慢慢抻长使于洛先生心烦意乱的那堆糖浆，于洛成了西西弗斯^②，糖浆一再落入粉末里，他就一再跑进来。

然而，声音部分为影片造成的时间厚度比影像造成的效果更明显。这也是塔蒂的一大创新，技巧上最为独特。人们常常错误地认为，他的创新就是一种杂乱的音响效果，在声音背景中，不时传出清晰可辨因而

① 以上几处的时间一词原文均系大写，指时间流程。

② 西西弗斯（Sisyphé）是希腊神话中的一个国王，由于生前做了许多坏事，死后入地狱被罚日夜不停地把一堆不断滚下来的巨石推上山顶。

更显得荒唐可笑的只言片语。这只是听得不在意时得到的印象。实际上，含混不清的声音元素极少（如车站扩音器播送的通知，但是这个噱头是写实的）。相反，塔蒂的一切巧妙做法在于用清晰破坏清晰。对话绝非听不懂，而是毫无意义，对话的毫无意义正是通过对话的明晰揭示出来的。塔蒂尤其利用不同声音层次在响度关系上的失真来达到这种效果，他甚至有时保留一个画外场景的声音衬托无声事件。一般而言，影片中的声音背景是由真实元素构成的：对话片段、喊声和各种议论，但是任何声音都未严格置于戏剧情境中。正是与这种声音背景相比，一种不协调的音响就显得特别失真。譬如，在旅馆中旅客读书、争论或玩纸牌的一个夜晚：于洛在打乒乓球，赛璐珞小球发出的声音响得出奇，乒乓球声像台球声一样，打破了周围的宁静；每蹦回一次，声音似乎就增强一分。在海滩上实录下来的真实声音素材是这部影片的基础，在真实的声音中叠加非自然的声音，这些声音仍然清晰可辨，但始终是游离的。这种真实与这种变形的组合，产生了这个人的世界中声音空洞无聊的必然效果。毫无疑问，话语的物理特征，话语的解剖学从未有如此无情的展示。我们习惯于为话语加上一个含义，即使它没有任何意义，我们并不嘲讽语言，而往往通过视觉形象去嘲讽。而在这部影片中，词语被剥掉了一切貌似高雅的社会性共鸣，仿佛赤身裸体的人在那里游荡，怪诞异常，大失体统。我们似乎看到一些话语宛如一串红气球从收音机中飘出，另一些话语则仿佛凝聚成朵朵浮云，在人们的头顶盘旋，然后随风飘动，一直落到我们鼻尖儿底下。但是，最糟糕的是，这些话语恰恰是有含义的，只要闭目倾听，用心剔除外来的杂音，最终就会发现它们的含义。塔蒂有时也偷偷引入一个完全虚假的声音，但是我们已经被卷入这种混杂的声音世界中，也就不会想到表示非议。譬如，焰火的音响效果，如果我们不用心分辨，就不易听出那是炮弹爆炸声。正是声音为于洛先生的世界增添了厚度，突出了情绪色彩。如果你想弄清影片结尾时

那种淡淡哀愁，那种怅然若失从何而来，也许你会发现，这是突然万籁俱寂时的感受。在整部影片中，孩子嬉戏时的喊声一直伴随着海滩的视像，而寂静无声的影像第一次意味着假期的结束。

于洛先生独自留了下来，他的旅馆里的旅友撇下了他，因为他们并不原谅他毁坏了他们的焰火，他又走到两个小家伙身边，互相扬撒了几把沙土。但是，还是有几个朋友悄悄走来向他道别，一个是在网球场记分分的英国老妇人，一个是那位老打电话的先生的小儿子，一个是整日散步的丈夫……在为自己的假期生活所累的这群人中，唯有这几个人身上还存在着或者说还残留着自由和诗意的一束微光。这一没有结局的尾声精巧绝伦，足以与卓别林的佳作媲美。

如同所有伟大的喜剧一样，《于洛先生的假期》中的喜剧也是冷眼观察的结果。伊夫·阿列格莱和雅克·西古尔导演的《如此美丽的小海滩》与雅克·塔蒂的作品相比较，属于玫瑰色丛书^①一类。但是，雅克·塔蒂的喜剧似乎并不悲观，至少不比卓别林的喜剧更伤感——也许，这正是作品极富光彩的最可靠保证。塔蒂塑造的人物与周围世界的愚蠢恰成对照，显示出一种灵巧的秉性；他表明，始料未及的事随时可能发生，会打破蠢人的秩序，就像把轮胎当成墓地上的花圈，把葬礼变成嬉戏一样^②。

① 指专为孩子编写的充满抒情性但简单幼稚的文学作品。

② 这是影片中的情节，在墓地，送葬仪式上，于洛的汽车轮胎沾满了落叶，仿佛成了一个花环，被送葬的人们拿去权当花圈献给死者。

的作品恐怕也只有专为儿童拍摄的水平不一的几部短片，以及一些构思与题材足够稚气的商业片——包括一些动画片，特别是一些探险题材的影片。然而，这不是专为儿童拍摄的影片，而只是能够为智力年龄低于14岁的观众所理解的影片。众所周知，美国影片往往超不过这种潜在的水准。华尔特·迪斯尼的动画片即如是。

但是，显而易见，这类影片不能与真正的儿童文学作品相提并论（这种作品毕竟为数不多）。让-雅克·卢梭早在弗洛伊德的门徒之前，就发现儿童文学并非无害：拉封丹^①是个尖酸刻薄的说教者，德·塞古尔伯爵夫人^②是个兼患施虐狂与受虐狂恶魔般的老太婆。在贝洛^③童话集中包含着令人厌恶得难以形容的象征，这也是公认的事实，确实很难驳倒精神分析学家的论证。然而，不必搬用精神分析那一套，就能发现《爱丽丝漫游奇境记》或安徒生《童话集》中既隽永又令人惴然的深刻含义，而这正是它们的美之所在。它们的作者富于一种幻想力，这种幻想力在性质和强度上与儿童的幻想力相吻合。这个幻想世界没有丝毫稚气。教育学规定出对儿童无害的色彩，但是，只要看看这些作者对这些色彩的使用，你就会注意到一个怪物麋集的绿色乐园。^④因此，真正的儿童文学作家只能偶尔和顺带起到教育家的作用（儒勒·凡尔纳也许是唯一一位）。这是些诗人，他们充分享有让自己的想象停留在儿童的梦幻波长上的特权。

因此，往往不难断言，他们的作品在一定意义上是有害的，实际上只适合成年人阅读。如果我们希望以此说明这种作品没有教化意义，那

① 拉封丹（La Fontaine，1621—1695），法国寓言诗人，著有寓言诗12卷，他常常通过动物形象讽刺当时法国上层社会的丑恶和社会的黑暗。

② 索菲·罗斯托普希娅·德·塞古尔伯爵夫人（Comtesse de Ségur，1799—1874），法国作家，主要作品有《假期》《愚人回忆录》《索菲的不幸》《善良的小鬼》等。

③ 贝洛（Charles Perrault，1628—1703），法国作家、文学理论家。他的著名童话集是1697年出版的《鹅妈妈的故事》，其中包括脍炙人口的《小红帽》《灰姑娘》《睡美人》《穿靴子的猫》等。

④ 巴赞在这里借用了波德莱尔的诗句“我记得那儿童眷恋的绿色乐园”。

还言之成理，然而，这是一种教育学观点，而不是美学观点。相反，成年人从这种作品中也能获得乐趣，或许比儿童得到的乐趣更充分，这一事实正是作品真实性与价值的标志。为儿童创作的艺术家的艺术家，如果不故作天真，必定会写出老少咸宜的作品。

* * *

《红气球》或许已是一部更富哲理因而较少稚气的作品。隐含在这个神话中的象征意义是比较明显的。但是，把它与《异鸟》相对照，就可以清楚显示出既适合成年人又适合儿童的诗意和仅仅能够满足儿童需要的稚气之间的差异。

但是，我无意对此详加论述。这篇文章算不上一篇真正的影评，我只是对这几部作品各自的艺术特征发表自己的浅见。我的本意仅仅是从这些作品提供的意义弥深的实例出发，从电影表现手段的角度，甚至从更本质的角度，即电影表现手段的美学本体论角度，来分析蒙太奇的若干规律。按照这一视角，把《红气球》与《异鸟》拿来对比可以说是有意为之的。这两部影片从截然相反的意义上确凿证明了蒙太奇的效能与限度。

我先谈让·图兰诺^①的《异鸟》，以说明这部影片从头至尾都是库里肖夫利用莫兹尤辛^②的特写镜头所做的著名实验的极好图解。^③我们知道，让·图兰诺的十分天真的意图，就是利用真正的动物拍摄华尔特·迪斯尼式的动画片。显而易见，加在动物身上的人类情感，就是（至少主要是）我们自己意识的投射。出于动物与人在外貌与行为中的一些形似，我们往往不知不觉把心灵状态加诸动物身上；在它们的外貌或行为

① 让·图兰诺（Jean Tourane, 1919—1986），法国画家、摄影师、导演。

② 莫兹尤辛（Ivan Mosjoukine, 1889—1939），俄国电影演员。

③ 关于这一实验可参阅普多夫金（Vsevolod Pudovkin）《论电影的编剧、导演和演员》（*Film Technique and Film Acting*）一书，北京，中国电影出版社，1980，第180页。

中，我们看到的只能是这种心灵状态。这是人类思维的自然倾向，当然不应否认和忽视它，它仅仅在科学领域中曾经产生有害的影响。还应指出，当代科学利用精确的研究手段重新揭示出人与动物同形同性论的一定真理性，譬如：昆虫学家冯·弗里希特精确证明和解释了蜜蜂的语言，这种语言远比那些顽固的人与动物同形同性论者提出的荒诞类比更复杂。笛卡儿的动物即机器的提法，毕竟比布丰^①的半人化动物的提法在科学上更失之谬误。但是，显然，除了这一初级现象之外，人与动物同形同性论还是源自类比型的认识方式，简单的心理学批评无助于了解这种认识方式，更谈不上对它妄加批驳。它的领域可以从道德寓意（拉封丹的《寓言集》）达到至高无上的宗教象征形式，包括幻术与诗歌的全部范围。

因此，我们不能先入为主，一概否定动物拟人化手法，而不问使用这种手法的水平。遗憾的是，不得不承认，在让·图兰诺的影片中，动物拟人化手法最低能。论科学性，它最为虚假，论审美性，它最欠功力，但是如果说对这部影片可以做些通融，那是因为影片中大量实例有助于将动物拟人化手法与蒙太奇手法相对照做一番令人惊愕的探讨。确实，电影通过镜头组接形成的静态处理方式更加突出摄影的静态处理方式。

因为必须指出，图兰诺使用的动物没有受过严格训练。它们仅仅是被驯化的。实际上，它们从未完成观众看到它们在银幕上所做的那些动作（它们似乎做出各种动作，其实是利用特技：或是人的手在画外操纵动物，或是一双活动假腿，像提线木偶那样任人摆弄）。图兰诺的全部才智在于能够让这些动物守在由他安排好的位置上，在拍摄过程中几乎静立不动；周围的布景、掩蔽手段和解说词已足以造成这些动物举止如人的印象，蒙太奇制造的错觉则更加突出和强化这种印象，以至于这些印象往往是由蒙太奇的幻象一手制造的。整个故事就是这样由许多关系复杂（复杂得连剧情往往都显得混乱）、性格各异的“人物”拼凑而成，

① 布丰（Geotges-Louis Lecherc Buffon, 1707—1788），18 世纪法国博物学家。

这些“主角”几乎只需在摄影机取景范围内静立不动。实际上，在影片完成之前，看不到明显的剧情，看不出人们赋予剧情的意义，更不会在零散的场景片段的形式中找到它们，通常，一个个片段就是一个个镜头。

我还要多谈几句，并且断言，在上述情况下，这部影片不仅只需而且必然拍成“蒙太奇”式影片。实际上，假若图兰诺选用的动物富有灵性（譬如，像“林丁丁”那只狗演员一样），能够经过训练胜任大多数动作，不必由蒙太奇越俎代庖，这部影片就可能彻底改观。那时，我们感兴趣的将不再是故事，而是动物的高超本领。易言之，我们的兴趣便从想象转向真实，从陶醉于虚构故事转向欣赏杂耍场的精彩节目。而正是蒙太奇这个创造含义的抽象手段，使场景始终处在自己必然的非真实性之中。

影片《红气球》的情况与此相反，我发现，它没有借助也完全不可能借助蒙太奇，下面，我将做些说明。这绝非奇谈怪论，尽管赋予非生物以动物的性态要比动物拟人化更具幻想性。拉摩里斯的红气球，确实实在摄影机前做出各种运动，和我们在银幕上看到的情景一样。这当然是特技，但是它不属于电影本身的特技。在这部影片中，正如变魔术时一样，幻象来自现实。幻象是实际存在的，而不是靠蒙太奇的潜在的延伸意义产生出来的。

有人会说，既然结果相同，那么方法不同有什么关系：我们都会承认在银幕上有一个像小狗一样能够跟着主人跑的气球！其实不然，如果使用蒙太奇，神奇的气球便仅仅存在于银幕上，而拉摩里斯的气球把我们引向现实。

这里或许应当强调指出，蒙太奇的抽象特性，至少按照心理逻辑，并不是绝对的。正如卢米埃尔的首批观众看到火车驶入拉西奥塔车站的镜头时曾经躲闪不迭一样，蒙太奇以初始的幼稚形式出现时，人们还不觉它是一种人工矫饰。但是，看电影的习惯使观众逐渐变得敏感，今天，大部分观众只要稍加留意，便能把“真实”的场面和仅由蒙太奇提

示的场面区分开来。确实，还有另外一些方法，例如背景放映法，也能够把两个元素收入同一镜头，譬如，让老虎和明星在同一镜头中，要是在现实中，这可会出乱子。这里的幻象更加完美，但也并非难以识破，所以，归根结底，关键不在于特技露不露痕迹，而在于用不用特技，正如仿孚美尔^①的赝品纵然也美，但代替不了真迹。

有人会提出异议，说拉摩里斯的气球也有造假的成分。这是不言而喻的，因为若非如此，我们看到的将是一部表现奇迹或魔术的纪录片，一部完全不同的影片。然而，《红气球》是一篇电影童话，它纯属虚构，但重要的是，这个故事之所以说是完全靠电影来表现的，恰恰因为它基本没有沿用任何电影技法。

我们完全可以把《红气球》设想为一篇文学故事。但是，无论我们假设它的文字如何优美，图书恐怕不会与影片相似，因为电影的魅力具有另一种属性。然而，同样是这个故事，纵使拍得很美，银幕上的内容未必能比书中的描写更真实，假设拉摩里斯采用蒙太奇制造幻象（或者可能采用背景放映法），就可能是这种结果。那时候，影片将成为通过影像讲述的故事（正如用文字叙述故事一样），而不是现在这样，即不是说不是故事的影像，或者还可以说不是是一部幻想性纪录片。

我认为，归根结底，“故事的影像”这个提法恰如其分地说明了拉摩里斯的创作意图，它近似于但又不同于谷克多^②拍摄《诗人之血》的意图，那是一部关于幻想（亦称梦境）的纪录片。因此，我们的思考引出了一系列悖论：人们一再对我们说，蒙太奇是电影的本性，然而，在上述情况下，蒙太奇是典型的反电影性的文学手段。与此相反，电影的特性，暂就其纯粹状态而言，仅仅在于从摄影上严守空间的统一。

① 孚美尔（Jan Vermeer，1632—1675），荷兰风俗画家，其作品多描绘荷兰小城市的资产阶级悠闲安逸的日常生活。

② 让·谷克多（Jean Cocteau，1889—1963），法国作家、剧作家、电影编剧、导演。

拉摩里斯的《红气球》，赋予非生物以动物的性态。



但是，应该做更深入的分析，因为有人会指出，虽然《红气球》基本没有依靠蒙太奇，但还是偶然借助了蒙太奇，这个意见完全正确。因为拉摩里斯毕竟花费了50万法郎准备替代的红气球。同样，白鬃野马之所以特别神奇，是因为实际上有好几匹外形相同但野性程度不一的马在银幕上构成了一匹独特的马。指出这一点可以使我们深入探讨这部影片的一个基本风格学规律。

把拉摩里斯的几部影片视为纯粹虚构的作品，譬如，与《绛色的幕》^①相提并论，恐怕就歪曲了他的影片。这些影片的可信性和它们的纪录价值有必然的联系。影片所表现的事件有一部分是真实的记录。拿《白鬃野马》来说，卡玛克岛的风光、牧民和渔夫的生活、马群的习性是这篇寓言的基础，是这个神话的不容置疑的坚实依据。而想象的辩证法正扎根于这种真实的基础之上，白鬃野马的分身就是这种想象的有趣象征。因此，白鬃野马既是一匹真马，正在嚼食卡玛克岛上带有咸味儿的

^① 《绛色的幕》(Le Rideau cramoisi) 是阿斯特吕克 (Alexandre Astruc, 1923—2016) 摄于1953年的影片。

青草，又是梦幻中的动物，它伴着小孚尔柯永久漂流水上。白马在电影中具有的真实性离不开记录的真实，但是，为了使后者变成我们想象的真实，就必须打破记录的真实，再生于现实本身之中。

拍摄这部影片肯定需要有很大勇气。拉摩里斯物色到的小家伙从来没碰过马，但是又必须教会他骑无鞍马。不少最惊险的场景几乎都是在不用特技的情况下拍摄的，毕竟要冒些风险。然而，只要细想一下便会明白，假若银幕所展示的内容都必须是真实的，都是在摄影机前实际完成的，这部影片也就不复存在，因为，这样一来，它就不再是一个神话。正是借用一些特技，一些叙述逻辑所必需的花招才使幻想的事物既可与现实融为一体，亦可替代现实。假如只有一匹野马，也勉强适应拍摄要求，就像汤姆·麦克斯骑的那匹训练有素的白马一样，那么，这部影片无非是一场杂技表演，一个马术节目：显然，它就降低了价值。为了一部作品的审美完整性，就必须让我们既知道事件经过了特技处理，又能相信事件的真实性。当然，观众丝毫不必特意去了解到底用了3匹马还是4匹马^①，也无须知道必须用一根尼龙丝穿在马鼻子上才能使它适时转动头部。唯一重要的是使观众感觉到影片素材是真实的，同时也承认“这毕竟是电影”。这样，我们的泉涌般丰富的想象便可再现于银幕之上，想象从它准备替代的现实中汲取滋养，神话源自经验又超越经验。

但是，想象的内容又必须在银幕上有真实的空间密度。在这里，蒙太奇只能用于确定的限度之内，否则就会破坏电影神话的本体论。譬如，不允许导演为了回避同时看不到动作双方的难题而利用交叉镜头。阿贝尔·拉摩里斯在猎兔的段落中出色把握了这一点，始终让我们在场景中同时看到马、孩子和猎物，但是在抓住白鬃野马的那个段落里，当孩子

① 同样，似乎也是靠好几只体态相似和训练有素的狼狗才塑造出银幕上的小狗林丁丁（Rin-tin-tin），它们能够无懈可击地完成林丁丁在银幕上“单独”表演的每个惊险动作。每一个动作都必须是实际表演出来的，而不借助蒙太奇；为了赋予那些真实的狗以神话般的幻想力，使林丁丁成为它们一切特征的总代表，蒙太奇只能起次要作用。——原著注

被狂奔的野马拖曳在地的时候，拉摩里斯几乎犯了一个错误。我们从远处看到一匹马拖曳着小孚尔柯，它是不是假的白鬃野马，这并不重要，甚至拉摩里斯自己可以替小家伙完成这个危险动作。然而，使我深感不快的是，在段落结尾，当那匹马放慢速度，然后停下来的时候，摄影机竟没有无可辩驳地表明马与孩子相隔不远。而一个摇镜或推镜就能交代清楚。只要追上这一笔，就会使前面的所有镜头显得真实，而让小孚尔柯和马先后出现的两个镜头尽管回避了困难，但破坏了动作的完美的空间流畅性^①，况且，情节发展到这一时刻，这个难题已经容易解决。

如果我们现在力求说明这个难题的特点，似乎可以将下述原则定为美学规律：“若一个事件的主要内容要求两个或多个动作元素同时存在，

① 我举出如下实例，或许能够解释得更清楚些：在平庸的英国影片《鹫鹰不飞的时候》(*Quand les vautours ne voleront plus*)中，有一个令人难忘的段落。这部影片描写的是一个真实的故事：一对年轻夫妇在战争期间到南非创办并管理动物保护区。为了事业，夫妇带着孩子生活在密林中。我所说的那个段落的开端平淡无奇。孩子没告诉父母就离开宿营地，遇到一只一时离开母狮的幼狮。不知危险的孩子竟抱起小狮子把它带走。这时母狮或许听到了响声，或许嗅到了人的气味，赶回兽穴，随后，追赶不知危险的孩子。母狮离孩子只有一段距离。当孩子、幼狮和母狮来到宿营地附近时，父母惊恐万状，他们看见了那头随时都会扑过来夺走它的小宝贝的母狮和鲁莽的孩子。我们暂时叙述到这里。直到此时，影片用的都是平行蒙太奇，这种相当幼稚的悬念显然是俗套。但是，这时，使我们惊奇的是，导演摒弃了分割表现剧中角色的近镜头，而把父母、孩子和狮子摄入同一个全景中。这个取景，使任何特技都不可设想，仅仅这个取景即刻就使前面十分平庸的蒙太奇变得真实可信。这时，我们还是在这个全景中看到父亲叫孩子停住不动（狮子也停在附近），然后，他让孩子把幼狮放在草地上，还要他往前走别慌张。这时母狮也安稳地走过来，叼走幼狮，返回丛林，这时候双亲才放了心，连忙朝孩子跑去。显然，如果将这个段落仅仅当成一段故事，那么，无论是完全采用蒙太奇的简便手法，还是采用“背景放映法”，这个段落的表面意义严格来说都是相同的。但是，利用上述两种方法就不可能在空间和物质的真实环境中展开这场戏。结果，尽管每个影像都是具体的，但只有叙述的价值，而无真实性的价值。电影段落与描写同样想象性插曲的小说章节就不会有本质的差别。这段插曲的戏剧性和伦理观念显然就会极为平庸，而让人物处于真实情境中的最后这一镜头，把我们一下子带入电影造成的最令人激动的境界中。当然，因为狮子差不多是已驯化的，并且在拍片前已经熟悉这一家人，所以才有可能摄下这一惊险场面。但是，这并不重要。问题不在于孩子是否确实遇到那种危险，而在于表现危险时，是否遵守事件的空间统一。在这里，现实主义就表现为保持空间的同质性。因此，可以看到，在有些情况下，蒙太奇远非电影的本性，而是对电影本性的否定。同一场戏，用不同的方法处理，或蒙太奇，或全景镜头，可以有不同的结果：或者仅仅是拙劣的文学，或者成为伟大的电影。——原著注



《白鬃野马》。
马的分身使现实变为想象。

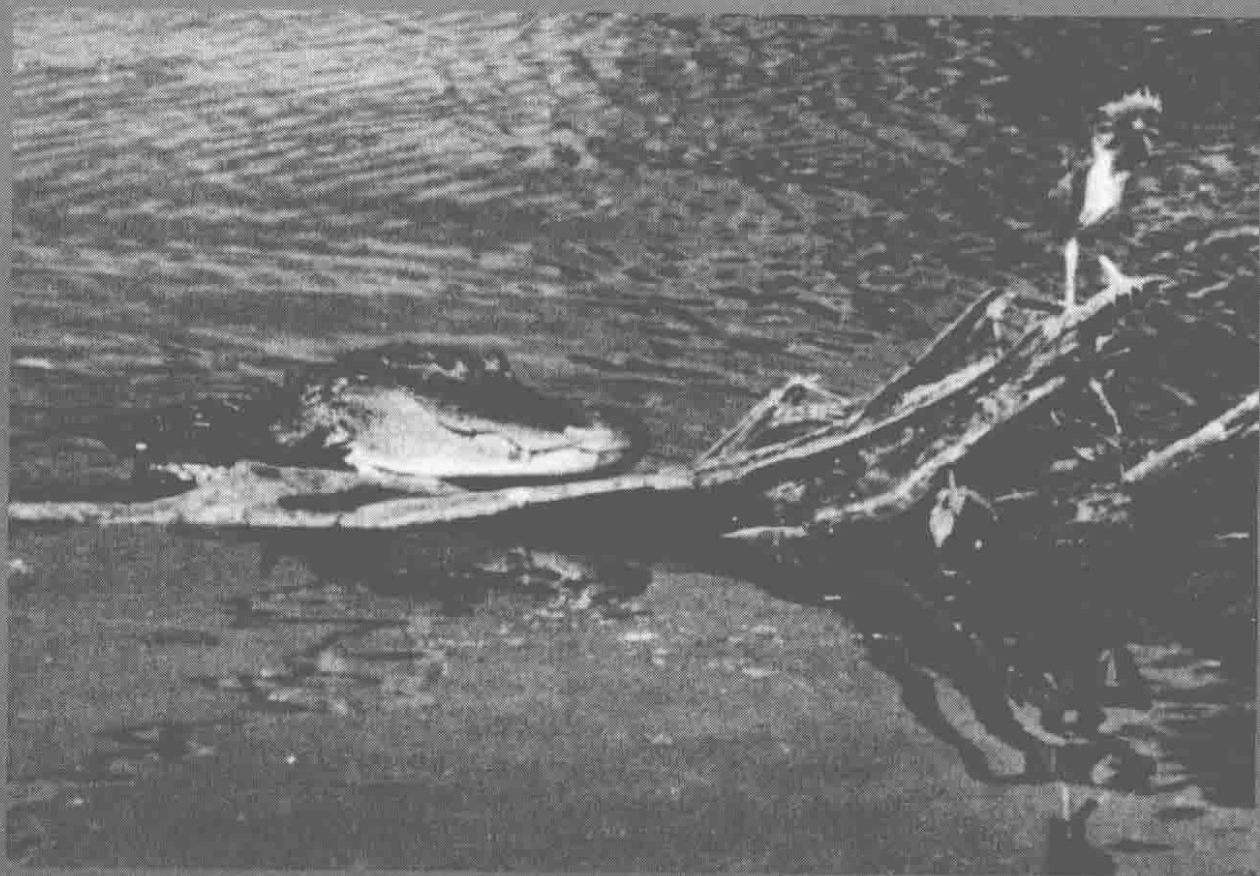
蒙太奇应被禁用。”一旦动作的意义不再取决于形体上的邻近，即使是暗示的邻近，运用蒙太奇的权利便告恢复。譬如，拉摩里斯可以用特写镜头展现野马把头转向小孩表示驯服的情景，他也是这样做的，但是，在此前的镜头中，他恐怕应当把两个角色摄入同一场景。

这绝不意味强求一致必须采用镜头段落，也不必摒弃各种表现手法以及镜头变换的简单易行的手段。文中提出的这些意见并非针对叙述形式，而是针对它的本性，或者更确切些说，是针对本性和形式之间若干相互依存的关系。当奥逊·威尔斯采用单镜头处理《安倍逊大族》中的几场戏时，或者相反，当他把《阿卡丁先生》分切得极细时，这只是风格的变化，基本上并未改变主题。我甚至认为，同样可以采用经典方式来分切希区柯克的《夺魂索》，尽管我们可以合理强调现在这种处理方式

的艺术意义。相反，在《北方的纳努克》中狩猎海豹的著名段落里，假若猎人、冰窟窿和海豹没有出现在同一镜头中，那就是不可思议的。但是这个段落的其余部分则完全可以由导演随意分切。只有当空间统一性的破坏可能会使现实蜕变为单纯想象性的再现时，才要求遵守事件的空间统一性。况且，总的来说，弗拉哈迪是理解这一点的，除了作品中个别地方确实显得薄弱。如果说，纳努克守在冰窟窿旁伺机捕捉海豹的镜头是最美的电影影像之一，那么《路易斯安那州的故事》中显然以“蒙太奇方式”组接的捕鳄鱼场面则是一个败笔。然而，就在这部影片中，通过一个摇镜拍摄的鳄鱼捕捉苍鹭的镜头段落相当精彩。但是，逆向手法也可真实，即为了使叙述内容重获真实性，只需把之前被蒙太奇分散处理的各元素集中表现在一个选择恰当的镜头中即可。

无疑，更难事先规定这一规律适用于哪些主题类型甚至哪些情境。我只想冒昧做几点提示。首先，这一规律自然最适用于一切纪录片，即与新闻报道相近的纪录片，因为这类影片的宗旨就是报道事实，假若不是摄影机如实拍摄下来的，那就毫无意义。严格来说，新闻片也在此列。电影诞生初期，“搬演的新闻片”这个概念曾经得到认可，这可表明今日观众已然进步的现实。纯教育性的纪录片则不同，因为这种影片的创作意图并不是再现事件，而是解释事件。当然，这类影片可以包含一些属于前一范畴的段落或镜头。仅以一部表现魔术演出的纪录片为例吧！如果影片意欲表现一位著名大师的高超绝技，那么主要应该采用单镜头，而如果影片随后需要解释一个节目的话，那就必须使用分切。这种情况不言自明，毋庸赘述！

故事片的情况显然有趣得多，故事片包括从《白鬃野马》这样的童话片到《北方的纳努克》一类几乎没有故事性的纪录片。如上所述，这种故事片只有在它们的真实性与想象性融为一体时，才能显示出它们的全部意义，或者严格说，才有价值。这时，分镜就受到这种真实性的制约。



《路易斯安那州的故事》。摇镜摄下的鳄鱼捕捉苍鹭的镜头段落相当精彩。

最后，在相当于小说或舞台剧的纯叙事影片中，为了完整表现特定类型的动作，恐怕也不允许使用蒙太奇。表现具体的时间流程显然不同于用蒙太奇表现的抽象时间（《公民凯恩》和《安倍逊大族》清楚证明了这一点）。但是，从电影角度而言，若干情境只有当它们的空间统一性明确表现出来时才能存在，尤其是一些以人和物的关系为基础的喜剧情境。如同在《红气球》中一样，那时，一切特技都是允许的，除了蒙太奇这一取巧办法之外。在这方面，早期的滑稽片（特别是勃斯特·基顿的影片）和卓别林的影片是富有教益的。滑稽片之所以在格里菲斯和蒙太奇之前盛行一时，正因为大部分噱头属于一种空间喜剧，表现的是人与物和人与外部世界的关系。在《马戏团》中，卓别林真被关进狮子笼里，他与狮子同在银幕景框之中。

可以发现 1925 年前后的一些导演同 1935 年前后的导演之间，尤其是同 1940—1950 年期间的其他导演之间，有相似之处。譬如，在冯·斯特劳亨^①和让·雷诺阿或奥逊·威尔斯之间，卡尔·德莱叶和罗贝尔·布莱松之间做一番比较，就可看到这种相似之处。而这些或明或隐的相似性首先证明在 1930 年代断层之上可以架起一座桥梁，证明无声电影中的若干价值在有声电影中仍然存在，但是尤其证明，关键问题不是“无声”和“有声”的对立，而是无声电影与有声电影中不同风格流派的对立，是电影表现手法的根本不同的观念的对立。

我把 1920—1940 年间的电影分为两大对立的倾向：一派导演相信影像，另一派导演相信真实，毋庸讳言，由于篇幅所限，这种简单化的批评只有相对的意义，我把这种划分主要是当作研究问题的假设，而非客观现实。

所谓“影像”，我是泛指被摄事物再现于银幕时一切新增添的东西。这种增添是复杂的，但基本上可以归纳为以下两类：影像的造型和蒙太奇的手段（而蒙太奇又不外乎是影像在时间中的组合）。所谓造型，应当包括布景与化妆的风格，在一定程度上也包括表演风格，自然，还应包括照明以及完成构图的取景。至于蒙太奇，众所周知，它主要源于格里菲斯的几部杰作。安德烈·马尔罗在《电影心理学简论》（*Psychologie du cinéma*）一书中曾指出，蒙太奇标志着电影作为艺术的诞生，因为它把电影与简单的活动照片真正区分开来，使其终于成为一种语言。

蒙太奇的运用可以是“隐形”的；在第二次世界大战前的美国经典影片中，这种情况最常见。在这些影片中，镜头的分切无非是为了按照一场戏的实际逻辑或戏剧性逻辑来分解事件。正是它的逻辑性使这种分

① 冯·斯特劳亨（Eric Von Stroheim, 1885—1957），奥裔美国导演，代表作是 1923 年的现实主义影片《贪婪》。



1930—1940 年间，好莱坞因五六种类型影片的成功而保持了霸权的地位，如警匪片《疤面人》、喜剧片《双面女士》(*Two-Faced Women*) 等。图为《疤面人》剧照。

解显得不易察觉，观众的思想自然吻合了导演为他们提供的观点，因为它们符合动作的发展或戏剧注意点的转移，所以合情合理。

但是这种“隐形”的中性化的分镜不能说明蒙太奇的各种表现手段。相反，这些表现手段明显体现在一般称之为“平行蒙太奇”(*montage parallèle*)、“加速蒙太奇”(*montage accéléré*) 和“杂耍蒙太奇”(*montage attraction*) 这三种手法上。格里菲斯创造了“平行蒙太奇”，他通过两组镜头前后衔接表现出在空间上相距甚远的两个动作的同时性。阿贝尔·冈斯在《车轮》中没有用火车飞驰的真实影像，只是通过越来越短的一组镜头造成火车头加速的幻觉（因为车轮毕竟可以在原地旋

转)。最后是爱森斯坦创造的“杂耍蒙太奇”，描述这一手法较为困难，但可以做大致的定性，即一幅影像通过与另一幅不必与同一事件有关的影像相衔接来增强含义。譬如，在《总路线》中，公牛的镜头之后紧接入焰火的影像。这种极端形式的“杂耍蒙太奇”，即使它的创造者也很少采用，但是，从原则上说，我们可以把这种手法归入非常近似的用得更广的省略、比喻或隐喻一类：在亨利-乔治·克鲁佐导演的《巴黎警察局》(Quai des orfèvres)中，那双扔到床边椅子上的袜子，或者还有溢出来的牛奶。当然，这三种手法的组合方式是千变万化的。

尽管组合方式千变万化，我们总可以抓住它们共同的特点作为蒙太奇的定义：仅从各影像的联系中创造出影像本身并未含有的意义。库里肖夫著名的实验就是在莫兹尤辛的同一个微笑镜头之前接上不同的镜头，他的微笑就似乎改变了含义，这个实验完全可以概括蒙太奇的特性。

库里肖夫的蒙太奇、爱森斯坦的蒙太奇或阿贝尔·冈斯的蒙太奇都不是展现事件：它们都是暗示事件。无疑，他们的蒙太奇构成元素至少有大部分是从他们力求描述的现实中取得的，但影片的最终含义更多取决于这些元素的组织安排，而不是取决于这些元素的客观内容。不论影像单独具有的真实内容是什么，叙述的内容主要从这些关系中产生（莫兹尤辛的微笑加夭折的孩子等于怜悯），也就是说，它是一个抽象的结果，而任何一个具体元素都未预先包含这些新意。同样可以想象，一些年轻姑娘加鲜花盛开的苹果树是表示希望。这类组合不胜枚举。但是它们都有一个共同特点，即通过隐喻或联想来提示概念。于是，在真正的电影剧本（即叙述的最终实体）与未经加工的影像之间，插入了一个附加物，一个美学的“变压器”。含义不在影像之中，而是犹如影像的投影，借助蒙太奇射入观众的意识。

我们先做一小结。无论是影像的造型内容，还是各种蒙太奇手法，

电影支配着各种手段检释再现的事件，并强加给观众。可以认为，到无声电影的末期这套方法已经十分完备。一方面是苏联电影把蒙太奇的理论 and 实践推向极端，另一方面是德国学派极力使影像的造型（布景和照明）产生尽可能强烈的效果。当然，除了德国和苏联，其他一些国家的电影也不应忽视，但在法国、瑞典或美国，当时的电影语言对于它们需要表达的内容来说似乎还未感缺乏。如果说电影艺术的本性完全在于通过造型和蒙太奇为特定现实增添含义，那么，无声电影的艺术就是一门完美的艺术。声音充其量不过起从属和陪衬的作用，即与视觉形象构成对位。但是，这种可能做到的修饰效果，在最好的情况下分量也不大，与声音同时补入的真实性相比，恐怕是无足轻重的。

* * *

在上一段论述中，我们把蒙太奇和影像的表现主义视为电影艺术的本质。然而，正是这个被大家认可的概念，从无声电影起，就受到冯·斯特劳亨、茂瑙和弗拉哈迪这些导演的含蓄的质疑。在他们的影片中，除了由于事实过多必须剪裁而让蒙太奇起到一种纯消极性的作用之外，蒙太奇实际上不起任何作用。摄影机不能同时拍下一切，但是它至少力求巨细靡遗地表现选定拍摄的事物。在拍摄纳努克追捕海豹时^①，弗拉哈迪认为最重要的是表现纳努克与海豹之间的关系，是伺机等待的实际时间。蒙太奇可能会暗示时间，而弗拉哈迪仅限于为我们展示等待的情境；狩猎的全程就是影像的内容，就是影像的真正对象。所以，在影片中，这个段落只由一个单镜头构成。谁能因此而认定它不如一个“杂耍蒙太奇”更感人呢？

茂瑙对时间远不如对戏剧空间的真实性那样注重。无论在《吸血鬼》

① 指弗拉哈迪 1920—1922 年在美洲北部拍摄的纪录片《北方的纳努克》中一个重要段落。

还是在《日出》中，蒙太奇都不起决定性作用。反之，有人可能觉得他的影像造型使影像风格属于一种表现主义，但这是一种肤浅的看法。茂瑙的影像结构绝不是绘画式的，它没有对现实增添任何内容，也不歪曲现实，相反，它极力揭示现实的深层结构，呈现事先已经存在的成为剧情组成因素的关系。譬如，在《禁忌》中，一艘船从银幕左侧驶入场景，这与命运绝对吻合，茂瑙无须为完全在实景中拍摄的这部影片的严格真实性添加假象。

但是，最坚决反对影像的表现主义和蒙太奇花招的人显然是斯特劳亨。在他的作品里，现实显示它的意义就像嫌疑犯在警察局局长的一再审讯下吐露真情一样。他的导演原则简单明了：仔细观察世界，穷本溯源，以便最后揭示它的严酷和丑恶。人们甚至可以想象出斯特劳亨的达到极限的影片：它由一个要多长就有多长和要多大就有多大的单镜头构成。

只介绍这三位导演并不能反映全貌。我们在另一些导演那里，肯定也能随处找到非表现主义的和不用蒙太奇的电影元素，甚至在格里菲斯的作品中也有这种情况。但是，上述实例也许足以说明，在默片兴盛时期就存在着和人们心目中的典型电影截然相反的一种电影艺术，证明有一种语言，它的语义和句法单位绝不是镜头，在那里影像首先不是为了给现实增添什么内容，而是为了揭示现实真相。对于这一倾向来说，无声电影实际上只是一种缺陷：现实中缺少了一个元素。所以说，《贪婪》和德莱叶的《圣女贞德受难记》已经是潜在的对白片。^①如果我们不再把蒙太奇和影像的造型构图当作电影语言的真髓，那么，声音的出现就不再是分开第七艺术的两个迥异方面的美学分界线。有些电影可能由于声音的出现而死亡，但是绝非整个电影。真正的分界不在这里，这条分界线始终连续不断地贯串了 35 年的电影语言史。

① 默片《贪婪》(Les Rapaces)和《圣女贞德受难记》(Jeanne d'Arc)中使用了大量对白字幕。

无声电影的美学统一性既然已经受到怀疑，并且被划分为本质上互相对立的两种倾向，那么，现在就让我们重新考察一下近 20 年来的电影史吧。

1930—1940 年间，在电影语言中仿佛形成了一种世界通用的表现手法，这种表现手法主要起始于美国。好莱坞因五六种类型影片的成功而保持着自己的霸权地位，包括美国式的喜剧片（如 1936 年摄制的《史密斯先生到华盛顿》）、滑稽笑料片（如《麦克斯一家》）、音乐歌舞片（如弗莱德·阿斯泰尔和琴吉·罗杰丝主演的《齐格菲歌舞大王》）、警探片和强盗片（如《疤面人》《我是越狱犯》《告密者》）、心理与风俗片（如《芳华虚度》《红衫泪痕》）、神怪或恐怖片（如《化身博士》《隐形人》《科学怪人》）和西部片（如 1939 年的《关山飞渡》）。当时，法国电影稳居世界第二位，它在大致可以称为黑色现实主义或诗意现实主义倾向中，逐渐确立自己的优势，其四名主将是雅克·费德尔、让·雷诺阿、马塞尔·卡尔内和于利恩·杜维威埃。本文的目的不是罗列影坛佼佼者的名单，所以无须多费笔墨谈论苏联、英国、德国和意大利电影，因为这些国家这段时期的电影比起其后 10 年来还不那么重要。美、法两国生产的影片毕竟足以表明，第二次世界大战前的有声电影作为一门艺术已经明显达到均衡和成熟的水平。

先谈谈内容：主要是一些构思十分精巧的类型影片，这类影片既能吸引世界各地广大观众，也能吸引有文化素养的上流雅士，只要他们对电影不抱偏见。

再谈影片形式：摄影与剪辑风格清晰明快，符合主题要求，声音与影像配合完美。即使今天重看威廉·惠勒的《红衫泪痕》、约翰·福特的《关山飞渡》或马塞尔·卡尔内的《天色破晓》，人们仍会领略到一种艺术的享受，这种艺术已经达到完美匀称的水平，找到理想的表达方

式，人们也欣赏其中的戏剧性的和伦理道德的主题，也许，不是有了电影才出现这些主题，但是至少电影为这些主题增添了光彩，增添了艺术的感染力，而没有电影，恐怕是达不到这种效果的。总之，我们看到一种“经典”艺术臻于完美形态的一切特征。

我认为，人们完全有理由断定，战后电影与1939年的电影相比较，一个明显的特点在于一些民族电影的兴起，尤其是意大利电影灿烂夺目的光辉和摆脱了好莱坞影响而别具一格的英国电影的出现，由此我们可以得出结论：1940—1950年代的真正重要的现象是电影中注入了新血液，出现了未曾探索过的题材；简言之，这场真正的革命触及更多的是主题，而不是风格；是电影应当向人们叙述的内容，而不是向人们叙述的方式。“新现实主义”首先不就是一种人道主义，其次才是一种导演的风格吗？而这种风格本身的基本特点不就是在展现现实时不显形迹吗？

况且，我们的意图也不是提倡什么形式先于内容的主张。“为艺术而艺术”对电影来说也是一种异端邪说，甚至更严重！但是，新的题材，要有新的形式！这仍然是为了让人更能理解影片力求表现的内容，而不是理解影片是如何叙述的。

因此，1938年或1939年，有声电影已经堪称经典，臻至完美，这一点在法国与美国尤为明显，一方面这是10多年来不断加工的或从无声电影继承下来的戏剧性影片类型日趋成熟所奠定的基础，另一方面也是技术稳定发展的结果。1930年代电影声音与全色底片均已问世。当然，制片厂的设备一直在完善，但是这只是一些零星的改革，还没有哪项改革能为导演艺术提供崭新的手段。况且，这种局面自1940年以来一直未变，也许，由于底片感光性能的提高，摄影才有些改观。全色底片打破了影像浓淡色度的平衡，感光极度灵敏的乳胶引起影像设计的变化。由于摄影机可以采用很小的光圈在摄影棚内随意拍摄，所以摄影师在必要时可以消除背景的模糊，而这种缺陷一般是难以避免的。但是，在此之

前还是可以找到不少使用景深^①的实例（譬如在让·雷诺阿的影片中），只要技术高超，无论是外景还是在摄影棚中都可以拍摄景深镜头。只要想做，就能做到。所以，从根本上说，关键不在于技术问题，因为技术问题确实已经在很大程度上解决了，关键还在于对风格的探索，我们在后面还要谈及这一点。总之，全色底片已经普及，录音方法为人们所熟悉，升降机成为摄影棚中普遍使用的设备，从此我们可以说，1930年以来电影艺术必不可少的技术条件已经完全具备。

既然技术的决定性作用实际上已被排除，因此必须从别的方面寻找电影语言演进的标志和原则：必须在主题的改变和因此引起的表现主题所必需的风格中去寻找。1939年，有声电影在这方面已达到地理学家称之为河流平衡线的状态。即是说，河水由于日积月累的冲蚀形成了一条理想的数学曲线。河流一旦达到它的平衡线，就从源头一直流到出海口，畅通无阻，水势平稳，不再冲深河床。但是，发生的地壳运动，使冲积层猛然升高，改变水源高度；河水重新急流而下，渗入土地深层，破坏、冲刷和深掘河床。如果遇到石灰质地层，就往往形成全新的凹陷，从高原上几乎难以觉察，但是，只要沿着水路观察，就可看到它的错综复杂的状况。

有声电影以来分镜的演进

因此，到1938年，我们几乎到处都可以看到同样的分镜类型。如果我们沿用惯用的术语，把建立在造型和蒙太奇技巧之上的默片形式称为“表现主义的”或“象征主义的”，那就可以把新的叙述形式称为“分析

① “景深”（profondeur de champ）即深焦距，是影像由近而远都很清晰的镜头。巴赞极力提倡这种拍摄风格，认为是电影空间真实的技术体现。

式的”和“戏剧性的”。我们暂从库里肖夫的实验中借用一例：一张餐桌和一个饥肠辘辘的穷人。可以设想，1936年将有如下分镜：

第一景，全景，同时框入演员和餐桌；

第二景，摄影机推至演员的面部特写，表现出惊喜与欲望的交集；

第三景，食物的一组特写镜头；

第四景，镜头转向人物，框入双脚，他正向摄影机慢慢走来；

第五景，稍拉镜头，成半身镜头，表现演员正抓起一只鸡翅膀。

尽管可以为这个分镜想象出不同的组合方式，它们总会有下列共同点：

第一，空间的真实性，在这个空间中，人物的位置始终确定，即使在特写镜头排除布景时；

第二，分镜的意图与效果完全出于对戏剧性或心理方面的考虑。

易言之，在舞台上表演和从观众席上看到的这场戏，恐怕具有完全相同的意义，事件始终是客观存在。摄影角度的变化没有增添任何内容。它们只是以更有效的方式展示现实。这样做首先是使观众看得更清楚，其次是强调应该突出的内容。

诚然，电影导演与戏剧导演一样，在处理上有一定的回旋余地，以改变动作含义。但这只是一定的余地而已，它不会改变事件的逻辑发展形态。而在《圣彼得堡末日》^①中，石狮子的蒙太奇就与此相反：一系列石狮雕像的镜头巧妙组接在一起，造成同一只雄狮站立起来的印象（犹如人民的觉醒）。1932年以后，这种巧妙的蒙太奇手法已是不可思议。1935年，在《狂怒》中，弗里兹·朗格还在一组吵吵嚷嚷的女人镜头之后，接入养鸡场里母鸡咕咕叫的镜头。这还是杂耍蒙太奇的余迹，当时就显得很不自然，如今更显得与影片其余部分格格不入。譬如，在马塞尔·卡尔内的《雾码头》或《天色破晓》中，尽管导演的艺术处理起着

① 为《战舰波将金号》之误。

决定性作用，但他的分镜头仍是以他所分解的现实为基准，仍然只是帮观众看清现实的一种方式。所以，我们看到像叠印那种明显可见的特技手法几乎完全绝迹，甚至面部效果过分强烈而使蒙太奇格外明显的特写也几乎绝迹，在美国尤其如此。在典型的美国喜剧片中，导演尽可能地把人物拍到膝盖以上，这最适合观众的自然注意力，这是合乎他们心理调节的自然平衡点。

实际上，蒙太奇的这种做法始于无声电影。譬如，它在格里菲斯的《残花泪》中就起过一定作用，因为，在《党同伐异》中，格里菲斯已经引入蒙太奇的这种综合概念，后来被苏联电影推向极致，在无声电影末期，几乎到处都采用，但已不是唯一的手法了。况且，人们懂得，有声的影像不像视觉影像那样容易随意处理，这就使蒙太奇向真实性方向发展，而愈来愈排除造型的表现主义和影像之间的象征性关系。

因此，到1938年前，实际上所有的影片几乎都是按同样的原则分镜。故事是由一系列镜头来叙述的，镜头数目变化不大（大约600个）。这种分镜采用的典型技巧是交叉镜头，比如两人对话时，按台词顺序，交替拍摄对话的人。

正是这种最适合于1930—1939年间优秀影片的分镜类型受到奥逊·威尔斯和威廉·惠勒的景深式分镜法的挑战。

《公民凯恩》的盛名并非虚传。影片中整场整场的戏都是借助景深镜头一次拍下来的，而摄影机甚至一直不动。从前靠蒙太奇，现在完全靠演员在选定不变的取景中的走位制造戏剧性效果。当然，正如特写镜头不是格里菲斯的发明一样，景深镜头也不是奥逊·威尔斯的“发明”，所有早期影片都已经利用过它，原因不必详述。影像背景的虚化只是随蒙太奇而出现的。它不仅是因为采用近景而产生的一种技术局限，也是蒙太奇合乎逻辑的结果和造型的等价物。譬如，假设导演在一段戏中按上面设想的那个分镜方法拍摄一盘水果的特写，他自然还要通过调准摄影



现代导演的镜头段落并不排斥蒙太奇，而是把蒙太奇结合到他的造型艺术之中。
图为《公民凯恩》中自杀未遂的一场戏。

机在空间中孤立地表现水果。背景的虚化因而加强了蒙太奇的效果，它只附带地属于摄影风格，实质上属于叙述风格。让·雷诺阿对这些问题有深刻体会，他在1938年，即拍完《衣冠禽兽》和《大幻影》之后，导演《游戏规则》之前，曾写道：“越是熟悉自己的工作，我就越倾向于采用与银幕相适应的景深镜头做场景调度；它的效果愈好，我就愈加摒弃把两个演员规规矩矩放在摄影机前的做法，那简直是在照相。”事实上，如果要找一位奥逊·威尔斯的先驱，那不是路易·卢米埃尔或齐卡^①，而是让·雷诺阿。在雷诺阿的影片中，影像尽量采用景深结构，等于是部分取消了蒙太奇，而用频繁的摇镜和演员的进入场景取代。这种拍摄方

① 齐卡（Ferdinand Zecca, 1864—1947），法国早期电影导演。

法是以尊重戏剧空间的连续性自然还有时间的延续性为前提的。

明眼人显然会看到，在威尔斯导演的《安倍逊大族》中，镜头段落绝不是对同一场景中被摄动作的消极记录，相反，拒绝分割事件，拒绝按时间分解戏剧场景，这是一种积极的做法，它比传统分镜可能产生的效果要好得多。

只要把1910年用景深镜头拍的剧照和威尔斯或惠勒影片中用同样方法拍出的剧照做一比较，只要看到影像，即使脱离影片，我们也能看出两者迥然不同的功能。1910年的取景实际上就像透过戏剧舞台正面并不存在的第四堵墙去看戏，或者至少在拍外景时，是选取最好的角度拍摄动作；而在第二幅剧照中，布景、照明和角度都与前者有明显的区别。导演和摄影师善于在银幕上安排戏剧格局，连每个细节都不遗漏。在《小狐狸》中可以找出一些虽不独特但分外明显的实例说明这一点，其中的场景调度如施工图般严谨缜密（而在威尔斯的影片中，复杂的巴洛克结构使分析工作更趋复杂）。物件摆放的位置与人物有关，使观众不可能忽略其中含义。要是用蒙太奇来表现这个含义，就要采用一系列连续镜头分别表示。^①

易言之，现代导演利用景深拍出的镜头段落并不排斥蒙太奇（不然，他可能还要重新开始原始的探索），而是把蒙太奇融入他的造型手段中。威尔斯或惠勒的叙述和约翰·福特的叙述一样脉络分明，然而，他胜过后者的地方就在于从不拒绝使用从影像的时空统一中可以取得的特殊效果。事实上，故事是按片段来分叙，还是通过自然整体来表现，绝不会有差异（至少达到一定风格的作品是如此）。否定蒙太奇的使用带给电影语言的决定性进步显然是荒谬的，但是这些进步也是靠其他同样专门电影化的表现手法取得的。

所以，景深镜头不是像摄影师使用滤色镜那样的一种方式，或是一

① 我们在后面研究威廉·惠勒的文章中将看到这种分析的确切论据。——原著注

种照明的风格，而是场景调度手法的一项至关重要的收获，是电影语言发展史上具有辩证意义的一大进步。而且，这不仅是一个形式上的进步！运用得恰到好处的景深镜头还是突现事件的一种更洗练、更简洁和更灵活的方式；景深镜头不仅影响电影语言的各种结构，同时也影响观众和影像之间的知性关系，甚至因此改变了演出的含义。

——本文仅分析这种知性关系的美学后果，对它引起的心理活动形态的分析则超出了本文的范围，但是我们可以大致指出下列几点。

第一，景深镜头使观众与影像的关系更贴近他们与现实的关系。因此，可以说，无论影像本身内容如何，影像的结构就更具真实性。

第二，所以景深镜头要求观众更积极思考，甚至要求他们积极参与场景调度。倘若采用分析性蒙太奇，观众只需跟着向导，他们的注意力随着导演的注意力而转移，导演替观众选择必看的内容，观众个人的选择余地微乎其微。影像的含义部分取决于导演的注意点和意图。

第三，从以上两个心理方面的论断中还能引出我们可称之为形而上的第三个论断。

由于它本身的性质所决定，蒙太奇在分析现实时，要求戏剧事件含义单一。当然，还可采用别的分析现实的形式，不过那就是另一部影片了。总之，蒙太奇在本质上是与含义模糊的表现相对立的。库里肖夫的实验正是以荒谬的方式证明了这一点：每次都给面部微笑一种确切的含义，正是因为面部表情单独看上去含义模糊，才使三种各不相同的解释得以成立。

反之，景深镜头把意义含糊的特点重新引入影像结构之中，虽则并非必然如此（惠勒影片的含义就并不含糊），至少也是一种可能。因此，可以毫不夸张地说，《公民凯恩》是按景深镜头构思的。意向的含糊性和解释的不明确性首先已包含在影像本身的构图中。

威尔斯并没有摒弃蒙太奇的表现主义方法，但是，正由于在用景深

表现的“镜头段落”之中穿插运用它们，蒙太奇手法才获得新含义。蒙太奇曾经是电影的基本要素，是电影剧本的经纬。在《公民凯恩》中，一连串叠印影像是与一次拍摄下来的场景连续性相对立的，它是另一种特意采用的抽象叙述方式。“加速蒙太奇”在时间空间上要花招，威尔斯的蒙太奇则不想哄骗我们。相反，它是以对比手法来表现时间的浓缩，就好比是法语中的未完成时态或英语中的反复动词一样。^①由此看来，有声电影10多年来已经弃置不用的叠印，如同“加速蒙太奇”“杂耍蒙太奇”一样，可以用于一部无蒙太奇的影片中与真实的时间相对比。我们用了一些篇幅谈论奥逊·威尔斯的影片，那是因为这部影片的问世（1941年）恰好标志着一个新时期的开始，也因为这部影片打破了常规，因而成为最令人瞩目的意义最重大的一部作品。但是，《公民凯恩》毕竟是产生在一个整体的运动之中，出现于电影基础像地层移动那样发生大变动的时期，而这一大变动几乎到处以各种方式证实电影语言的这种革新。

我可以以意大利电影为例，通过不同的途径证实这种情况。在罗西里尼的《游击队》和《德意志零年》中，在德·西卡的《偷自行车的人》中，意大利新现实主义与电影现实主义的以往形式是对立的，这表明前者摒弃了任何表现主义手法，尤其表明完全不用蒙太奇效果。尽管他们的影片风格迥异，新现实主义也像威尔斯一样，力求把现实的含糊性重现于影片中。譬如，在《德意志零年》中，罗西里尼处理那个孩子的面部表情时所关心的事与库里肖夫处理莫兹尤辛的面部特写时所关心的事截然不同。罗西里尼需要的是面部表情的神秘莫测。新现实主义的演进似乎不像在美国那样首先表现为分镜技巧的若干革新，但是这不应引起误解。可以用不同手段达到同一目的。罗西里尼和德·西卡的手法较少引人注目，但是它们也旨在消除蒙太奇，让真实的真实连续性转现于银

① 指在《公民凯恩》中，威尔斯用连续叠印的一组镜头表现主人公的经历。

幕。柴瓦梯尼梦想拍摄一个人的什么事也没发生的 90 分钟生活！就连新现实主义中最严格的“唯美派”维斯康蒂也像威尔斯一样，在《大地在波动》中清楚显示出自己艺术创作的基本意图，这是一部几乎全由镜头段落组成的影片，景深和连续的摇镜体现出维斯康蒂对把握事件整体性的关注。

我们不可能逐一考察 1940 年以来与电影语言演进有关的所有作品。现在应对以上思考做一综合。我们认为，最近这 10 年，电影在表现手法方面取得了决定性的进步。我们在论述 1930 年以后的电影时，似乎有意忽略默片时期主要以冯·斯特劳亨、茂瑙、弗拉哈迪和德莱叶为代表的倾向。这并不是说，这种倾向随着有声电影的出现而消失。恰恰相反，因为我们认为，这一倾向是所谓无声电影的最丰富的源泉，唯有这种倾向才把声音的真实性当作一种自然的延伸，因为这种倾向的美学本性与蒙太奇无关。但是，1930—1940 年间的有声电影确实没有受这种倾向的影响，只有当时已经驰名影坛的和具有远见卓识的让·雷诺阿是例外，他一直独自探索场景调度手法，极力在蒙太奇技巧之外去寻找一种电影叙述的秘诀，直到拍出《游戏规则》，这种叙述方式能够表现一切，而不分割世界，能够揭示人与物的隐蔽含义，而不破坏自然的统一。

不必因此贬低 1930—1940 年间的电影，何况一些杰作是根本无法贬低的，我们只是侧重说明以 1940 年代的重大转折为标志的辩证性进步。的确，有声电影为电影语言的若干美学原则敲响警钟，但是这仅限于使电影背离其现实主义使命的最明显的美学原则。至于蒙太奇，有声电影保留了它的基本特点，即不连续性的描写和戏剧性的分解事件。为了力求造成客观再现的幻象，有声电影摒弃了隐喻和象征。蒙太奇的表现主义几乎完全消失，但是，1937 年左右盛行的分镜方法只具有相对的真实性，这种方法隐含着一种天生的局限性，当这种局限性完全适应被表现的主题时，我们是觉察不出的。譬如美国喜剧，在并



在《大地在波动》中，通过景深镜头和连续的摇镜体现出维斯康蒂把握事件整体性的意图。

不注重时间真实性的分镜中，这种喜剧达到了完美境界。美国喜剧像滑稽歌舞剧和文字游戏一样，基本上是符合逻辑的，其道德的和社会的内容完全是程式化的，因此，严格的线性和描述，经典分镜方法的节奏表现手段都完全适宜美国喜剧片。

毫无疑问，近 10 年来，电影又有意或无意间特别和 1930—1940 年几乎湮没不彰的斯特劳亨和茂瑙所代表的倾向重新汇合。但是它不仅仅是这一倾向的延续，而且从中挖掘出现实主义叙述方式再生的奥秘；这种新的叙述方式能够完整表现事物的真实时间和事件的时间延续，而经典的分镜方法则有意用想象的和抽象化的时间代替它。但是，这种叙述

绝非一笔勾销蒙太奇的成果，而是赋予这些成果以一种相对性和一种新意。只有增加影像的真实性成分，抽象化手法的补充才有依据。一个导演的全部风格手段，譬如希区柯克这样的导演，包括未经加工的素材直到叠印和大特写的魄力。但是希区柯克的特写不同于西席·地米尔^①在《欺骗》（1915）中的特写。特写仅仅是各种风格中的一种风格形式。易言之，在默片时代，蒙太奇提示了导演想要说的话，到1938年，分镜的方法描述了导演所要说的话，而今天，我们可以说，导演能够直接用电影写作。因此，影像——它的造型结构和在时间中的组合——拥有更丰富的手段反映现实，以内在方式修饰现实，因为它是以更大的真实性为依据的。电影导演现在不仅是画家和戏剧家的竞争对手，而且最终还可以与小说家相提并论。

① 西席·地米尔（C.B.de Mille, 1881—1959），美国电影导演。

法是把原著当作非常详细的故事梗概。导演还是到小说家那里要人物、要情节，甚至要西米依^①小说的气氛或比埃尔·威利^②作品中的诗意——这是更高的层次。但是，即便如此，我们仍然可以设想，原本就没有那部小说，而作家不过是行文啰唆的编剧。的确，许多美国“黑色小说”一类作品的写法明显追求双重目的，为的是让好莱坞把它搬上银幕。当然，应当指出，对于富有一定特色的侦探文学，尊重原著愈发必要，随意改动也于心有愧。但是，当布莱松把《乡村牧师日记》搬上银幕之前宣称，他的意图是逐页逐篇，甚至逐字逐句表现原书内容时，显然，那就完全是另一回事了，它涉及一些新的创作标准。布莱松不再采用他的前辈高乃依、拉封丹或莫里哀的做法，他并不满足于从别人作品中“剽窃”，他决意把一部著作大抵原封不动转现到银幕上，而且，他事先承认这部作品的超验性。况且，小说《乡村牧师日记》具有相当新颖的文学形式，小说中的人物及其动作的含义完全从属于作家的风格；人物与风格连属难分，仿佛被封闭在一个小天地之中，这里有着严格的、必然的和对外界全不适用的规律；这部小说摒弃了史诗的简化形式，它不再是神话的一个模式，而是把风格、心理、伦理或哲理巧妙交织在一起。对这样的作品难道能做别样的处理吗？

对戏剧的改编中，能够更明显看到这种演进趋向。戏剧文学有如小说，一向受到电影的任意阉割。但是，有谁敢把劳伦斯·奥利弗的《哈姆莱特》^③与“艺术影片”^④曾经对法国喜剧院剧目滑稽可笑的模仿相提并论？电影导演曾热衷于拍摄舞台剧，因为舞台剧本身就是一场演出，但

① 乔治·西米依 (George Simenon, 1903—1989)，比利时法语作家，以侦探小说和心理描写著称。

② 比埃尔·威利 (Pierre Véry, 1900—1960)，法国警探小说家，他的《圣诞老人遇害》(l'Assassinat du père Noël)、《圣阿杰尔失踪者》(les Disparus de Saint-Agil) 曾被搬上银幕。

③ 奥利弗的影片《哈姆莱特》中译名为《王子复仇记》。

④ “艺术影片”指 20 世纪初法国艺术影片公司和作家文艺家电影协会对文学和戏剧名作的改编。普遍认为，成功作品不多。

是，这种做法的结果人尽皆知。因此，“舞台戏剧片”这个提法似乎理所当然成为众矢之的。为了把小说文字转现成影像，至少还要求一定的创作余地。戏剧则不然，它是电影的假朋友，两者貌似相同之处曾使电影误入歧途而贪图各种简便的表现手法。而如果说从通俗喜剧的节目中也曾产生了几部差强人意的影片，那是因为导演有时对一出戏像对待一部小说那样做了任意改动，实质上仅仅保留几个人物和情节动作。但是，这里还有一种新的现象，它似乎一反常规，把严格尊重原剧戏剧特性的做法奉为不可违背的原则。

方才提到的和下面将要引证的影片，数量之多，质量之高，实在难以把它们当成不违规则的特殊例外。恰恰相反，这些作品标志着近10年来当代电影中最富成果的潮流之一。

乔治·阿特曼早先写过一本颂扬从《朝圣》到《总路线》^①的无声电影的书，封面上“这才是电影”几个字分外醒目。难道如今应把早期电影评论家为第七艺术的独立自主而提出的信条与希望看作老皇历？难道今天的电影，或者说留存至今的电影，离开文学和戏剧的拐杖就无法生存？难道电影正逐渐成为一些传统艺术的等而下之的附庸艺术？

实际上，引发我们思索的这些问题并非特别新鲜：它首先是各门艺术相互影响的问题和一般的改编问题。假若电影也有两三千年的历史，我们一定会更清楚看到，它也是遵循艺术演进普遍规律的。然而，电影问世只有60年，而历史的图景已经异常模糊。通常要延续一个或两个文明时代的变化，在这里被压缩在人的一生的时间中。而且，这还不是造成误解的主要原因，因为电影这种加速演进并没有与其他艺术发展齐头并进。电影是年轻的，而文学、戏剧、音乐和绘画如同历史一样古老。儿童靠模仿周围的成人受到教育，同样，电影的演进也必然受到各门成

① 乔治·阿特曼（Georges Altmann）论及的卓别林的《朝圣》和爱森斯坦的《总路线》都不是根据小说或戏剧改编的影片。

熟艺术的影响。因此，可以说，从20世纪初以来，电影的历史就是决定各门艺术发展的独特因素和已经发展的各门艺术影响电影的合力。而且，这个混杂的美学复合体，又受到社会学因素的影响，而愈发复杂。电影实际上成为唯一重要的大众艺术，而与此同时，戏剧本身作为典型的社交艺术，只是供有文化的或有钱的少数特权者享受。电影近20年来的历史也许胜似文学的五个世纪：这对一门艺术来说并不算长，对我们的批评意识来说则不算短。因此，我们试将下述思考做大致的阐述。

首先，应当指出，当代批评界一般认为改编是不登大雅的权宜之计，而改编是艺术史上的习见做法。马尔罗曾指出文艺复兴时期的绘画最初是对哥特式雕塑的借鉴。乔托的绘画就是仿照圆雕的风格，米开朗琪罗有意不用油画颜料，因为壁画法更适合雕塑式的绘画。当然，人们很快超越这一阶段，开始追求“纯”绘画的解放。但是，能说乔托比伦勃朗逊色吗？这种划分高低的做法究竟有什么意义？谁能否认圆雕风格的壁画是一个必然的发展阶段，从而否定它的美学合理性？人们把拜占庭的细密画^①按教堂门楣的尺寸雕刻在石板上，对这种做法又应当怎样看待？再谈谈小说吧。古典主义之前的悲剧把田园诗^②搬上舞台，拉法耶特夫人^③从拉辛^④的剧作中汲取素材，难道应当对他们的做法横加指责？技巧尚且可以借鉴，题材自不待言，因为可以通过各式各样的表现形式反复利用一个题材。直至18世纪，这种现象在文学史上还是屡见不鲜的，当时，“剽窃”这一概念只是刚刚出现。在中世纪，基督教的重大题材在戏剧、绘画、彩色玻璃装潢中反复出现。

① 细密画（miniatures）是一种小型的绘画，是指画在书籍、徽章、匣子、象牙板上的肖像画、装饰画和插图，在公元前3000年的埃及卷物上已经出现，在古代希腊、罗马、拜占庭亦很流行。

② 即古希腊的牧歌。

③ 拉法耶特夫人（Mme de La Fayette, 1634—1693），法国小说家，她的创作风格接近古典主义，主要代表作是《克莱芙王妃》。

④ 拉辛（Jean Racine, 1639—1699），法国17世纪悲剧作家。

我们对电影的认识之所以产生迷惑，显然是因为与艺术发展进程中的常见现象相反，改编、移植和模仿似乎没有出现在电影初始阶段。反之，表现手段的自成一体和题材的独特性这些特点在电影最初 25 至 30 年间甚为突出。一门新诞生的艺术先是竭力模仿年长的艺术，然后渐渐形成自己的规律，选择合适的题材，这为大家所认可；然而，人们不大容易理解的是，新诞生的艺术可以把日益丰富的经验用于与其本性不同的作品中，似乎它的表现手段越多，这种发明和独创能力反而越少。从提出这一问题到把这种貌似悖理的演进视为衰退，两者之间只有一步距离，在有声电影初期，几乎整个批评界都毫不犹豫跨出了这一步。

但是，这种看法是对电影艺术史基本事实的漠视。指出电影出现在小说或戏剧“之后”并不意味着电影与它们一脉相承。电影现象得以发展的条件与传统艺术存在的社会条件截然不同。你能说风琴舞会或疯狂的爵士乐是古典舞蹈的承续吗？实际上，最初搞电影的人是从马戏、巡回戏剧和杂耍歌舞这类艺术中捞到好处，后来又拉走它们的观众，这些艺术形式尤其为滑稽影片提供了技巧和演员。我们知道齐卡看到莎士比亚作品时说的一句“名言”：“这个可怜的家伙，他把最奇妙的东西扔掉了！”齐卡和他的伙伴恐怕确实没有受过古典文学的熏陶，这方面的书，他们未必比他们面向的观众读得多。但是，他们受到当时通俗文学的影响，由于这种影响，才拍出了精彩绝伦的《芳托马斯》^①这部影坛杰作。这部影片为真正伟大的通俗艺术的复兴创造了条件，它并不轻视游艺场戏剧和报刊连载小说这种粗浅而受人鄙夷的形式。法兰西学院和法兰西喜剧院的文人雅士确实曾有意收容这个艺界后生；然而，艺术电影公司的失败表明，这种违背情理的做法只是徒慕虚荣。俄狄浦斯或丹麦王子的不幸对于早期电影来说，就如同“我们的高卢祖先”对于非洲丛林中一座小学里的黑孩子一样，实在格格不入。如今，我们假使在这类影片

① 《芳托马斯》(Fantomas) 摄于 1913—1914 年，共 5 部，导演为费雅德。

中还能找到一些情趣和魅力，那就如同我们看到吞食传教士的野蛮部落用幼稚的异教徒观点解释天主教仪式而大感兴趣一样。

如果说，在法国，明显照搬继续存在于游艺场中和林荫道上的通俗戏剧的做法（好莱坞还无耻剽窃了英国杂耍歌舞的技巧，拉走了它的人员）当时还不曾引起美学的争议，这首先因为那时还没有电影批评一说，还因为这些所谓的低级艺术形式的变种当时并没有引起任何人的反感。当然，除了那些专业知识更多，电影学偏见不深的有关人士，也无人操心为其辩护。

因此，电影确实追随戏剧之后，便与一二百年来几乎湮没无闻的一些戏剧范畴挂上了钩。1910—1914年间，在百代和高蒙公司的摄影棚中，在麦克·塞纳特的指挥下，闹剧^①又恢复了生机，对16世纪的闹剧了如指掌的历史学家会觉察到这点吧？

对于小说，恐怕也不难做出同样的论证。分集影片采用大众喜闻乐见的连载小说技巧，实际上恢复了旧式小说结构。有一次，我在重看费雅德导演的《吸血鬼》时，对此有过亲身体验，那是和蔼可亲的法国电影资料馆馆长亨利·朗格罗瓦安排的一场电影，只有他知道其中的秘密。这天晚上，两架放映机只有一架工作。而且，放映的拷贝上也没有字幕，我想，就是费雅德自己也未必能认准谁是杀人犯。于是，大家打赌，猜猜谁是好人谁是坏蛋。到了第二本时，大家发现第一本中被认作强盗的人竟是受害者。为了更换片盒，每10分钟还要亮一次灯，这仿佛又多划分出一些段落。以这种方式放映费雅德的杰作，突现出产生影片魅力的美学原则。每次中断都引起一阵沮丧的哀叹声，每次重新开始都使观众心情顿觉舒畅。观众事先对故事情节一无所知，全靠叙述要求抓住观众的注意力，激起观众的欲望。这个故事绝非被幕间休息随意分成几个段

① 闹剧，又译笑剧，为喜剧的一种，源于古希腊羊人剧，15世纪开始盛行于欧洲。

落的预先存在的一个动作，而是在观众兴浓之时戛然中止的作品，是一条不涸的水流，仿佛有一只神秘的手控制住水的流淌。

“且待下回分解”的做法造成急不可耐望眼欲穿的心境，与其说这是等待着后续事件的出现，莫若说是切盼故事往下推演和延缓的创作重新开始。加之，费雅德本人的拍片方式也无异于此。因为他对下一场戏的内容事先也并无准备，只是走一步说一步，早晨一来灵感，就赶拍下一段故事。作者与观众处于同样状况：就像国王与山鲁佐德^①；放映室重新陷入漆黑一片时，就是《一千零一夜》中夜幕低垂之时。因此，真正的连载小说采用“下回分解”的手法与旧式连集影片的手法一样，并不是游离于故事之外的框架。假若山鲁佐德一口气讲完所有故事，国王就会像狠心的观众，在清晨将她处死。小说与电影都必须借助这种遽然中止的处理手法让人感受到艺术的魅力，体验到盼望故事讲述下去时的快感，这个故事替代了现实生活，而现实生活不过是梦境的中止。

由此看来，所谓早期电影作品原本纯而又纯的说法根本经不起推敲。有声电影不是失乐园的门槛，第七艺术的女神也不是走到这里才发现自己裸露身体，开始披上偷来的衣衫。电影没有超脱一般规律：它以自己在当时电影的技术与社会条件下唯一可行的方式接受一般规律。

但是，我们明白，仅仅证明了大多数早期影片只是抄袭与剽窃的产物，尚不足以替目前的改编形式辩护。即便驳倒了“纯电影”的辩护士的惯用论据^②，他们还可能振振有词地说，各种艺术在其初始形态上的交流毕竟容易得多。闹剧依靠电影才重获生机，这当然可能，但是闹剧的效果主要是视觉形象，而且十分古老的哑剧传统就是通过它、后来又通过杂耍歌舞才流传下来。而历史越悠久，体裁类型的分野越明显，区别

① 山鲁佐德（Schéhérazade），《一千零一夜》（《天方夜谭》）中的王后。

② 指认为早期电影纯而又纯的观点。

就愈大，这类似于同一纲目的动物进化为更细的科属时的情况。最初的多价物发展了自己的潜在特性，从此，这些特性便与异常灵活和十分复杂的形式连属难分，结果，若破坏作品形式，必然连累作品本身。乔托可以在建筑雕塑艺术的直接影响下绘制圆雕式的作品，然而，拉斐尔和达·芬奇为使绘画成为完全独立的一门艺术，已经和米开朗琪罗对立。

仔细分析起来，上述异议未必完全站得住脚，已然演进的形式未必不再互相影响，但是，艺术史确实是向自主性和独特性演进。纯艺术观念（如纯诗歌、纯绘画等）并非无稽之谈，它的依据是既难确定亦难否定的美学事实。纵然，不同艺术或不同类型在一定程度上的融合始终是可能的，但是不能由此断定一切混合都能水乳交融。有成功的杂交育种，它能够提高亲本的优良品性，也有华而不实的杂种，还有畸形的结合，它只能生出不伦不类的怪物。好了，我们就此住笔，不再列举电影初期的先例，让我们继续讨论看来是当前提出的问题吧。

批评界常常因为电影借重文学而深感遗憾，而电影对文学的影响则被普遍认为是合乎情理不言而喻的。肯定现代小说，尤其是美国小说受到了电影的影响，这几乎成了公论。有些小说明显有意直接模仿电影写法，因此研究意义不大，我们自然不去讨论它们，譬如雷蒙·科诺^①的小说《远离鲁埃伊的地方》。问题在于，多斯·帕索斯、埃尔斯基·考德威尔、海明威的艺术^②或马尔罗的创作艺术是否源于电影技巧。说实话，我们难以相信这种说法。无疑，电影银幕造成新的认识形式和观察方式，如特写镜头或蒙太奇一类叙述结构，有助于小说家创新自己的技巧手段，

① 雷蒙·科诺（Raymond Queneau，1903—1970），法国诗人、小说家。

② 这几位美国和法国现代文学家的创作与电影有密切的关系。多斯·帕索斯（Dos Passos，1896—1970），美国小说家，主要作品有《曼哈顿中转站》《一个青年的奇遇》《北纬四十二度》等。埃尔斯基·考德威尔（Erskine Preston Caldwell，1903—1987），美国作家，主要作品有剧作《烟草路》（*Tobacco Road*，1941年由约翰·福特改编成电影）、小说《小坟场》（*God's Little Acre*）和《七月麻烦》（*Trouble in July*）等。

怎么可能没有影响呢？但是，即使像多斯·帕索斯那样承认参照了电影技巧，这些参照也未必尽然：它们只是这位作家在营造自己的独特世界时所采用的各种手段的补充。即便我们假设电影美学具备万有引力，而影响了小说，这门新艺术对文学的影响显然还不及19世纪的戏剧能够产生的影响。占优势的邻近艺术将发挥影响的规律恐怕是一个永恒的规律。当然，在格雷厄姆·格林^①一类作家的作品中，我们可以看到电影与小说不容置疑的相似特点。然而，仔细分析起来，你就会发现，格林的所谓电影技巧（别忘了，他曾从事多年影评工作）实际上在电影中已经被弃之不用。因此，人们始终奇怪，既然可用“视觉化”来体现小说家的风格，为什么电影导演愚蠢地放弃对自己可能非常适用的技巧呢？像马尔罗的《希望》^②这样一部影片的独特性，就在于为我们表明，如果电影从受电影“影响”的小说中汲取灵感，电影会有何种风貌。由此能得出什么结论呢？显然，最好是改变习惯看法，认真探讨现代文学对电影创作者的影响。

在讨论这一使我们深感兴趣的批评问题时，应该理解“电影”意味着什么。如果把它理解为通过真实的再现、通过对形象的单纯记录和通过与经典小说的内省或分析手段相对立的纯粹外部视像来表现事物的方式，那就应该指出，英语小说家已经在“行为主义”中为这种技巧寻到了心理依据。但是，文学批评仍然从电影真实性的十分表面的定义出发，对电影是什么妄加推断。根据电影的素材来自摄影这一点并不能断言第七艺术本质上注定限于表象的辩证性和行为的心理学。虽然电影确实大抵只能从外部把握它的对象，但是，它有千百种手段去处理客体的表象，

-
- ① 格雷厄姆·格林（Graham Greene, 1909—1991），英国小说家，主要作品有《布莱顿棒棒糖》、《权力与荣耀》、《第三人》（*The Third Man*）、《沉默的美国人》（*The Quiet American*）、《喜剧演员》（*The Comedians*）等。他的小说搬上银幕的有《第三人》（由卡洛尔·里德 [Carol Reed] 拍成《黑狱亡魂》，1950），《沉默的美国人》（由曼凯维兹 [J.L.Mankiewicz] 拍成《西贡风云》，1957）等。
- ② 《希望》是马尔罗1939年根据自己同名小说改编的影片。影片表现出他的小说家的风格，并且表明他掌握了视觉表现手段的特点：集中、简练、引发联想。

以便清除所有模糊的含义，使事物表象成为反映一种单一内心现实的符号。实际上，绝大多数银幕形象的内在含义符合戏剧心理学或以分析见长的传统小说的心理学。按照常规，银幕形象存在的前提是情感与情感外部表现之间的必要和明确的因果关系；银幕形象的基本要求是一切都在意识之中，而意识可以是确知的。

如果按照更灵活的看法把“电影”理解为与蒙太奇和景别变化有关的叙述技巧，上述提法仍然有充分依据。多斯·帕索斯或马尔罗的小说毕竟不同于我们习见的影片，两者的差别绝不亚于这些小说与布尔热或弗罗芒丹^①作品之间的差别。实际上，美国小说的年龄不同于电影的年龄^②，它到了能够反映世界特定观念的年龄，这种观念无疑是受到了人与技术文明关系的影响，而电影本身虽是这种文明的产物，但比小说受到的影响小得多，尽管电影家也能为小说家提供借鉴。

况且，求助小说时，电影往往并未顺理成章地改编那些人们希望看得到电影影响的作品；而是好莱坞喜用的维多利亚风格的文学^③和法国喜用的亨利·博尔多和彼埃尔·贝诺瓦等人^④的作品。如果有位美国导演别出心裁，致力于改编海明威的作品，譬如《战地钟声》，那可再好不过——或许再糟不过，其实，他还是为了采用完全适于任何惊险小说的传统风格处理这部作品。

① 保罗·布尔热 (Paul Bourget, 1852—1935)，法国文学家，作品有《弟子》《旅程》，着重心理分析。弗罗芒丹 (Eugène Fromentin, 1820—1876)，法国作家、画家，他的小说《多米尼克》(Do-minique) 也是心理学小说的杰作。因此巴赞认为他们的作品有别于多斯·帕索斯的客观纪实风格。

② 巴赞借用了玛尼 (E. Magney) 著《美国小说的年龄》(L'âge du roman américain) 一书书名，喻指电影的智力水准赶不上小说的智力水准。

③ 指 19 世纪小说中多愁善感、情意缠绵的一类作品。

④ 亨利·博尔多 (Henry Bordeaux, 1870—1963)，法国文学家，作品多是风情小说或家庭悲剧主题。彼埃尔·贝诺瓦 (Pierre Benoit, 1886—1962)，法国小说家，作品特点是色情加上巧妙曲折的情节，名作有《亚特兰蒂德》(L'Atlantide)，他的小说《蜘蛛女郎》(Mademoiselle de la Ferté) 被多次搬上银幕 (费德尔导演，1921 年；1963 年，美、意、法、德再次合拍)。



马尔罗的《希望》，它为我们表明，如果电影从受电影“影响”的小说中汲取灵感，电影会有何种风貌。

因此，可以说，电影似乎比小说落后 50 年。如果有人坚持认为电影对小说有影响，那就必须假设一个虚像，这个虚像只能存在于批评家的放大镜之下和对应批评家的视点。能够对小说产生这种影响的电影恐怕尚未问世，这将是一种假设由小说家担任导演或许拍得出的理想电影；这是我们翘首以待的尚属想象的艺术。

幸好，这一假设并非荒唐无稽。至少可以把它当成解数学方程式时的中介数，借助它解完方程式便可将其勾去。如果电影对现代小说的影响确实使一些明智的批评家产生错觉，实际上是因为小说家今天运用的叙述技巧和采用的展现事物的方式与电影表现手法有些相近（或者说小说家直接照搬电影手法也罢，或者说一种美学的契合使当代各种表现形

式同向发展也罢，而我们宁可赞成后一种说法)。然而，在这种影响或应和的过程中，小说在风格的发展方面最明显。譬如，它极巧妙地运用了蒙太奇技巧和时序的交错；尤其善于把一种缺乏人性和冷冰冰的客观主义效果升华为真正的形而上寓意。哪一架摄影机面对被摄物时，能像阿尔贝·加缪^①的《局外人》中主人公的意识那样客观？确实，我们难以确知，假若没有电影《曼哈顿中转站》(Manhattan Transfer)或《人的状况》(La Condition humaine)是否会完全异样，但是我们可以肯定，没有詹姆斯·乔伊斯或多斯·帕索斯，《托马斯·戈内》和《公民凯恩》恐怕就不会构思出来。在电影先锋派的鼎盛时期，我们看到一大批敢于借鉴小说风格的影片，暂且可以称之为超电影。在这方面，承认借鉴倒是次要的。我们眼前想到的大多数影片并非改编自小说，但是《游击队》的那些段落比山姆·伍德的《丧钟为谁而鸣》(《战地钟声》)更受到海明威(沼泽地段落)和萨罗扬^②(那不勒斯段落)的影响。反之，马尔罗的影片与原著《希望》中的若干段落严格相符，最近尤为出色的几部英国影片亦改编自格雷厄姆·格林的小说。我们感到，最令人满意的就是根据《布莱顿棒棒糖》改编的朴实无华的影片，尽管它几乎未受关注，而约翰·福特根据《权力与荣耀》改编的影片《逃亡者》则失诸豪华，有违原著。因此，我们应当首先注意到当代优秀影片从现代小说家那儿借鉴了什么，要证明这一点并不难，《偷自行车的人》在这方面尤为突出。因此，对于改编不仅不应抱有反感，我们还会看到，改编即使算不上电影进步的一定保证，至少也是有利因素。小说家最终改变了电影，当然，电影毕竟还是电影^③！

① 阿尔贝·加缪 (Albert Camus, 1913—1960)，法国小说家、剧作家，1957年获诺贝尔文学奖。

② 萨罗扬 (William Saroyan, 1908—1981)，美国作家，作品中的《我们生活的时间》(The Time of Life)、《人间喜剧》(The Human Comedy)，都曾拍成电影。

③ 巴赞借用了马拉美 (Stéphane Mallarmé, 1842—1898，法国象征主义诗人) 十四行诗《爱伦·坡之墓》中的名句：“永恒最终改变了他，当然，他还保留着自己的本色。”

也许，有人会说：现代小说还值得一辩，电影从那里获取的滋养要比付出多百倍，但是，当导演打算改编纪德或司汤达的作品时，值得一辩吗？而且，为什么不改编普鲁斯特或拉法耶特夫人的作品？

确实，为什么不改编他们的作品呢？雅克·布尔热瓦^①在《电影杂志》(Revue du Cinéma)撰文，对普鲁斯特小说《追忆逝水年华》与电影表现手法的相近之处做了精彩的分析。实际上，改编这类小说时难以实现的真正障碍不是来自美学方面；障碍并非来自作为艺术的电影，而是来自作为社会学现象和作为产业的电影。改编的戏剧就是普及的戏剧。一份外省的广告文案把《帕尔马修道院》说成是“根据著名剑侠小说改编”的影片。这些从未读过司汤达原著的片商口中往往能说出大实话。我们应当为此而指责克利斯蒂安·雅克导演的这部影片吗？是的，因为他歪曲了原著的主旨，而我们认为这种歪曲本来是可以避免的。但是，如果首先我们看到，这一改编质量上超过了一般影片的水平，然后还看到，它毕竟引人入胜地介绍了司汤达的原著，必然为小说带来新读者，那就不该对它横加指责。因文学杰作搬上银幕后有所减色而恼火是荒唐的，至少为文学着想也不该如此。因为，不论改编之作多么不符合原意，都不会使原著在了解和欣赏它的少数读者心目中受到损害；而对于不了解原著的人，无非有两种可能：他们或是看过影片也就满足了，觉得看电影相当于读原著；或是很想了解原著，这对文学来说更是大有收益。这一论断有根有据，所有出版物统计数字表明，经电影改编后，文学作品售出册数激增。实际上，一般的文化和具体的文学在这场风险中一无所失！

就看电影如何了！我确实认为，电影利用文学财富的惯用方式令人沮丧，但是，这不仅出自对文学的尊重，还因为电影家如果忠于原著，他自己也会获益匪浅。小说更为先进，它面对的是文化素养比较高和比较苛刻的读者，它能为电影提供更复杂的人物，在形式与内容的关系上，

① 雅克·布尔热瓦 (Jacques Bourgeois)，法国批评家。



克里斯蒂安·雅克的《帕尔马修道院》(玛丽亚·卡萨莱饰 Sanseverina 夫人)，是对原著精髓的歪曲，还是对司汤达作品的诱人引介？

小说更严谨，更精巧，银幕还不习惯做到这一点。显然，如果编剧和导演加工的素材在智力特质上原来就超出一般电影水平，那就会有两种处理方法：或者，把这种水平的差异和原著的艺术魅力仅仅当成影片的护身符、思想库和质量标签——影片《卡门》《帕尔马修道院》和《白痴》便属这种情况；或者，电影编导诚心实意追求完整再现原著风貌，他们力图至少做到不再仅从原书中取材，任意改编，而是把原著如实转现到银幕上，譬如，《田园交响乐》《情魔》《坠落的偶像》^❶和《乡村牧师日记》就是这类影片。我们不必因为“造影家”在“改编”原著时做了简单化处理而指责他们。我们曾说，他们对原著的歪曲是相对的，文

❶ 《坠落的偶像》(*Fallen Idol*)系英国导演卡洛儿·里德根据格雷厄姆·格林同名原著改编。

学不会因此受到任何损失。但是，为电影带来希望的显然是后一种改编方法。当你打开水闸时，平均水位只能稍稍高出水渠的水位。尽管美国普通影片与福楼拜作品之间的美学水准有很大差异，好莱坞拍摄的《包法利夫人》还是标准的美国片，毕竟只挂着《包法利夫人》的虚名而已。如果文学作品遇到电影产业这个庞然大物，也只能如此：电影可以磨平一切。反之，当导演因条件恰好具备，能够自己规定更高的目标而对原著的处理不同于一般电影剧本时，电影整体便仿佛朝文学的方向提高一步。让·雷诺阿导演的《包法利夫人》或《郊游》^①就属此类。当然，这两个实例并非十分恰当，倒不是说影片质量不高，而是因为雷诺阿更忠实于原著的精神，而不是文字。既忠实原著，又特立独行，确是逆乎常理，不同凡响。然而，这是因为雷诺阿的天才显然与福楼拜和莫泊桑的天才旗鼓相当，所以才能胜任。我们遇到的这个现象堪比波德莱尔^②翻译爱伦·坡的作品情况。

当然，但愿所有导演都才华横溢；可以设想，恐怕那时改编也就不成问题。批评家有时就考虑导演的天才，这真是幸运！我们的论题就可以搁置一旁。你尽可以设想让·维果^③把《情魔》拍得多好，但是我们仍然称道克劳德·奥当-拉哈的改编。为了忠于拉狄盖的原著，编剧不仅必须为我们展示较为复杂的有关人物，而且要打破电影演出的若干道德程式，要敢于承担触犯观众成见的风险（要谨慎小心，但是谁会因甘冒风险而责备导演？）。忠实性改编开阔了观众的智力和道德视界^④，为其他

① 《郊游》(Une Partie de campagne) 改编自莫泊桑的同名小说。

② 波德莱尔(Charles Baudelaire, 1821—1867)，法国诗人。他的创作与世界观深受美国诗人爱伦·坡的影响，主要作品有《恶之花》《散文诗集》等。

③ 让·维果(Jean Vigo, 1905—1934)，英年早逝的法国导演，他的《尼斯录象》(A Propos de Nice)、《操行零分》、《驳船亚特兰特号》(L'Atalante)充分显示了他的才华。

④ 拉狄盖(Raymond Radiguet, 1903—1923)的原著《情魔》描写了第一次世界大战期间一个中学生与一个已订婚女子之间的恋情，表现了短暂欢乐的最终破灭。影片导演是奥当-拉哈(Claude Autant-Lara, 1901—2000)。

优质影片开辟了道路。但是，问题不止于此。如果把忠于文学原著理解为必然消极顺从相异的美学原则，那也是错误的。当然，小说有其特有的表现手法，它的原材料是语言，而不是影像，它仿佛是对离群独处的读者喁喁私语，这种感染力不同于影片对漆黑放映厅中的一群观众产生的感染力。但是，正由于这种审美结构的差异，如果导演希望做到两者近同的话，探索对等表现形式就更加棘手，它要求编导具有更丰富的独创性与想象力。我们可以肯定，在语言和风格领域，电影的创造性与对原著的忠实性是成正比的。逐字直译毫无价值，而异常自由的转译似乎也不足取，与此理相通，好的改编应当能够形神兼备再现原著精髓。但是，我们知道，要拿出好的译文，需要多么精通语言和语言本身的特性。譬如，我们可以把安德烈·纪德使用的著名简单过去时风格效果视为独特的文学性，这可能正是电影不善传达的微妙之处。然而，不应断言德拉诺瓦在《田园交响乐》中没有找到相应的场景调度手法：贯穿始终的雪景含有巧妙和丰富的象征意义，它稍稍更动了情节动作，增添了一种恒定的精神氛围，它的含义与作家力求通过运用适当的动词时态追求的含义恐怕是相近的。而特意忽略夏季的乡间景色，利用雪景烘托这种精神氛围，这一构思是具有电影化特点的创新，导演通过对原文的深入理解方能悟出这一点。布莱松的《乡村牧师日记》可能更具说服力：他的改编既尊重原著，又不断创新，达到了一种奇妙的忠实。^①阿贝尔·贝甘^②中肯指出，乔治·贝尔纳诺斯的富有特色的夸张笔调在

① 参阅《〈乡村牧师日记〉与罗贝尔·布莱松的风格化》一文。

② 阿贝尔·贝甘（Albert Béguin，1901—1957），法国电影评论家、（见第92页）



文学作品中和在电影中绝不会有同样效果。银幕用惯了夸张手法，已经相当乏味，这种手法既惹人恼火，又落入窠臼。因此，为了真正忠实原著的格调，就要求削弱原著的夸张。布莱松在分镜中采用的简略法和曲笔是与贝尔纳诺斯的夸张笔调真正相应的形式。

作品的文学特性愈重要和愈有决定意义，改编时就愈会打破原有的平衡，也就愈需要创造天才，以便按照新的平衡重新结构作品，新旧平衡不必完全相符，但需大致相当。因此，认为改编小说是懒惰的做法，而真正的所谓“纯电影”从中毫无所获的看法纯属批评的谬见，一切优秀的改编有力驳斥了这种看法。那些以所谓符合银幕要求为名而很少关心忠实原著的人，既歪曲了文学，也歪曲了电影。

但是，为这一貌似悖理的立论提供确凿论据的是近年来改编自舞台剧的一大批影片，它们尽管来源不同，风格各异，但证明了对“舞台戏剧片”的旧批评偏见的局限性。我们暂且不去分析这一演变的美学原因，只需指出一点，即这种演变是与银幕语言中一个决定性进步密切相关的。

谷克多或威廉·惠勒们忠实原著的做法极富成效，这当然不是倒退现象，恰恰相反，它表明电影智力的进步。《严厉父母》^①的作者让摄影机的移动惊人灵活，而在惠勒的作品中，分镜相当严谨，摄影极为朴实，运用了固定镜头与景深镜头，无论前者还是后者，他们的成功始终来自异常娴熟的技巧，更来自表现形式的创新，这种创新与消极记录舞台剧的做法截然对立。拍摄戏剧不等于尊重戏剧。“拍戏”拍出光彩来比“拍电影”还要难，这正是当时大多数改编者努力的方向。《小狐狸》或《麦克白》中的一个固定镜头所具有的可谓上乘的电影性，比之一切在外景中拍摄的移动镜头、一切自然景物、一切异域情调和一切布景背

（接第90页）作家，主要作品有《浪漫灵魂和梦》。

① 《严厉父母》(Parents terribles)是谷克多1938年写的小说，后改编为电影。



让·德拉诺瓦（Jean Delannoy）的《田园交响乐》（米歇尔·摩根主演）。贯穿始终的雪景恐怕与安德烈·纪德通过运用恰当的动词简单过去时追求的效果相近。

珍·西蒙丝和劳伦斯·奥利弗主演的《哈姆莱特》。劳伦斯·奥利弗的这部影片是从艺术电影开始的进步的结局（暂时的），是「科学理解忠实性」的结果。

后^①的景象强百倍，而电影在此之前利用上述效果使我们忘掉舞台痕迹的做法实属徒劳无功和煞费心机。电影夺走了戏剧剧目，这远非衰退的征候，相反，它是成熟的标志。改编最终不再是肆意改动原著，而是尊重原著。顺便拿实物打个比方吧：为了达到这种高度的审美忠实性，电影表现手法就要有所改进，这种改进可以比作光学技术的进步。从艺术电影到《哈姆莱特》，其间差别可以比作原始幻灯聚光器与现代摄影机的一套复杂透镜之间的差别：但是，相当复杂的透视无非是用于弥补镜片造成的像差、畸变、衍射和反光，即是说，使“暗匣”尽量客观。就美学而言，把戏剧作品搬上银幕要求对改编的忠实性有科学的理解，这好比摄影师对摄影逼真性的理解一样。这种理解是一种进步的结局，也是一个复兴的开端。如果说当代电影能够富有成效地从小说与戏剧领域中取材，这首先是因为电影已经相当自信，能够自如运用特有的表现手段，在它的客体面前消除自我不显形迹。这是因为电影对自己美学结构已有透彻理解，这种理解是尊重它改编的原著的先决条件，通过这种理解，电影最终可以期望做到真正忠实原著，而不再有依样画葫芦式的虚假忠实性。改编与电影形式有很大差别的文学作品，是日见增多的现象，对此，关心第七艺术纯洁性的批评家丝毫不必担忧，这反而是电影艺术得以进步的保证。

那些怀恋自存自立、独立一体、纯而又纯和绝不折中的经典电影的人还会说：“既然人们可以阅读，可以到法兰西喜剧院去看戏，犯得着花这么大气力办这种没必要的事，用

① “布景背后”指现实中的实景，非舞台布景。可参阅《戏剧与电影》一文。



得着抄袭小说和剽窃拉辛的《菲德拉》吗？无论改编多么令人满意，你也不敢断言它们胜于原著，更难说它们能胜于根据电影的特有主题拍出的影片，即使它们的艺术水平旗鼓相当。你会举出《情魔》《坠落的偶像》、《严厉父母》和《哈姆莱特》，不错……我可以拿《淘金记》《战舰波将金号》《残花泪》、《疤面人》《关山飞渡》，甚至《公民凯恩》和你一比高低，要是没有电影，这么多杰作未必能存在呢，在艺术宝库中，它们是不可替代的财富。纵然，最优秀的改编作品不再是幼稚的歪曲或可鄙的烂货，还是有不少人在虚掷才华。你说，这是进步，但长此以往，这只能把电影搞得枯燥无味，仅仅变成文学的附庸。把属于戏剧和小说的东西归还原主，把电影独有的东西留给电影吧。”

最后这个异议可能在理论上是有益的，只是它忽略了在研究一门蓬勃发展的艺术时必须考虑到的历史相对性因素。显然，即使质量上旗鼓相当，原创电影剧本也比改编更可取。谁也无意反驳这一点。你可以称卓别林是“电影的莫里哀”，但我们不会因为改编《厌世者》而放弃《凡尔杜先生》。因此，我们希望像《天色破晓》《游戏规则》或《我们生活的美好年代》这类作品尽可能多多问世。然而，这种柏拉图式不切实际的愿望和空想对于电影的演进不会有任何裨益。如果说电影越来越借重文学（甚至绘画或新闻报道），那么这就是一个事实，我们只能承认力求理解它，因为我们未必能够左右它。鉴于这种情况，虽说这一事实并未成为一定之法规，它至少要求批评家抱以善意的偏见。再提醒一下，我们不要因为在这里将电影类比于其他艺术而产生错觉，尤其是向个人使用的方向发展因而几乎不依赖消费者的艺术。罗特列阿蒙^①和凡·高可以在当时未被理解或受到冷落的条件下创作。电影没有起码数量的直接观众（这个起码数量也相当可观）就不能存在。即使导演不求迎合观

① 罗特列阿蒙（Lautréamont, 1846—1870），法国作家、超现实主义派的先驱，作品有《莫尔多罗之歌》（*les Chants de Maldoror*）。

众的趣味，那也只有在可能承认观众本应喜爱而当时未能理解和将来必然喜爱时，他的创新才有价值。当代也许唯有建筑艺术可以类比于电影，因为房屋只有能住人才有意义。至于电影，它也是讲求效用的艺术。如另一个参照系的说法，似乎应该说，电影的存在先于它的本质。批评即使能做出最大胆的推论，也必须从这种存在出发。如同研究历史，大抵也要有同样的限定，对变化的考证超越现实的描述，提出有价值的判断。那些在有声电影诞生时对它横加指责的人不愿意承认的就是这一点，而有声电影比无声电影艺术已有不可比拟的优点，才取而代之。

尽管对读者来说这种实用主义批评似乎缺少充分依据，至少应该承认，它表明我们对电影演进的任何迹象持谦虚和慎重态度是合理的；抱有这种态度，就足以引入我们希望以此作结的初步解释。

一些杰作通常作为真正电影的范例而被引证——这种电影与戏剧、文学毫无瓜葛，因为它们能够开拓独特的主题和语言，这些杰作大抵是令人赞叹的，也是无法模仿的。如果说苏联电影再也没有堪与《战舰波将金号》媲美的影片问世，好莱坞也再没有产生堪与《日出》《哈里路亚》《疤面人》《一夜风流》，甚或《关山飞渡》相匹敌的影片，这绝不是因为新一代导演比老一代逊色。况且，创作者大部分还是那些人。我们相信，也不是由于电影生产的经济或政治因素使导演的灵感枯竭。而主要是因为天赋与才干是相对性的现象，它们只能在历史环境的制约下发展。说伏尔泰的剧作的失败是因为他缺乏悲剧头脑，这种解释未免肤浅。而伏尔泰的时代已经不是悲剧时代，这才是原因。企图在这个时代继续写拉辛的悲剧是不合时宜的做法，它违背事物的本性。凭空推想《菲德拉》的作者在1740年会写出什么来，那是毫无意义的，因为我们称呼拉辛，不在于他是与这个身份相符的人，而在于他是“写作诗剧《菲德拉》的诗人”。没有《菲德拉》，拉辛便默默无闻，或只是一个虚影。同样，因为在电影中再也看不到麦克·塞纳特发扬伟大喜剧传统



显然，即使质量上旗鼓相当，原创电影剧本也比改编更可取。谁也无意反驳这一点。譬如，威廉·惠勒的《我们生活的美好年代》。

而深感惋惜，也是毫无意义的。麦克·塞纳特的天才是在可以接受滑稽喜剧的时代拍摄了滑稽喜剧片。况且麦克·塞纳特影片的质量在他还健在的时候就已经死亡。他的几个门生还在世，如哈罗德·劳伊德和勃斯特·基顿，15年来，他们偶尔还在银幕上露面，那只是索然无味的亮相，昔日活力已荡然无存。唯有卓别林能够走过30多年的电影历程，这的确是因为他有超凡的天才。然而，他付出了多少代价，经历多少曲折，多么刷新了自己的题材、风格甚至人物啊？在这里，我们可以清晰地看到电影的独特美学历程的不同寻常的加速度。作家可以在半个世纪中重复

自己的内容和形式，而一位导演的天才几乎只能延续5至10年，如果他不善于与自己的艺术俱进则必然落伍。所以，不善于随机应变和不及一般有才干的人识时务的天才，往往受到重挫，如斯特劳亨、阿贝尔·冈斯和普多夫金的失败。

当然，艺术家与他的艺术这种极不适应的原因是多方面的——它使天才急剧老化，只剩下无用的怪癖和妄自尊大——我们不在这里分析这些原因。但是我们打算指出与我们的论旨直接有关的一个原因。

直至1938年以前，电影（黑白电影）一直在向前发展。首先是技术的改进（人工照明、全色感光乳剂、移动摄影和声音），结果，表现手法也变得丰富（特写、蒙太奇、平行蒙太奇、加速蒙太奇、简略法和重新取景等）。与电影语言的急速演进同时，通过密切的相互依存关系，电影家开拓了新艺术形式所体现的新颖题材。“这才是电影！”这句话无非是指主宰了在电影成为艺术之后的最初30年这一现象：一项崭新技术与一种前所未闻的信息的美妙配合。这一现象体现在多种形式中：明星制、电影身价的提高、史诗和即兴喜剧的复兴等。但是，它是和技术的进步紧密相关的，表现形式的新颖为新主题开辟了通途。在这30年中，电影技术史（用其广义）与剧作史实际上是一码事。伟大的导演首先是形式的创造者，或可称他们为修辞学家。这绝不意味他们是为艺术而艺术的拥护者，而只是表明，在形式与内容的辩证关系中，当时，形式是决定因素，如同透视画法或油彩颜料曾经把绘画世界搞得天翻地覆一样。

回首10年或15年就足以看清电影艺术旧有形式已经老化的明显迹象。我们看到若干一度盛行的类型影片急速消失，如滑稽喜剧片，但是最典型的事例显然是明星制的衰落。一些演员仍然受到观众的喜爱，取得商业上的成功，但是这种崇拜毕竟不能与神圣化的社会学现象同日而语，鲁道夫·瓦伦蒂诺或葛丽泰·嘉宝曾经是神圣化的金灿灿的偶像。

因此，电影的题材似乎已经用尽技术能够提供的一切手段。此后，

再靠发明一个加速蒙太奇或改变一下摄影风格都不足以打动观众。电影不知不觉地进入了剧作时代，我是指：内容与形式之间的主次关系的颠倒。这绝不是说形式变得无足轻重，恰恰相反，形式也许从未像现在这样受到题材的更严格制约，显得更必要和更灵活，但是我们今天重视的是题材本身，我们对题材要求日益严格，因此在主题面前，一切技巧趋向于匿迹和透明。电影已经接近它的平衡线，它有如那些顺着冲刷成形的河床流淌的江河，只有把河水挟入大海的力量，而无力冲下河岸的沙粒。只要“拍电影”就是对第七艺术做贡献的时代已经一去不复返。直到彩色或立体银幕又会暂时突出形式的作用而造成新的美学侵蚀旋回^①之前，电影从表面形式中再不会获益。留待它的工作只是灌溉两岸，渗入它曾很快为自己打开了入口的各种艺术之中，巧妙包围它们，渗入内层，以便掘穿不易察觉的通道。再生的时代，即电影重新独立于小说与戏剧的时代，也许终将来临。但是，我们只能说“也许”，因为小说还会直接按影片的格式写出来。直到艺术史的辩证法为电影恢复那种值得欢迎但尚属假设的独立性之前，电影正把与自己临近的各门艺术加工积累了数百年的巨额财富收为己有。电影把它们攫为己有，因为它需要它们，也因为我们怀有通过电影重温它们的欲望。

恰恰相反，电影的这种做法并不意味取代它们。舞台戏剧片的成功对戏剧有利，小说搬上银幕对文学有利：银幕上的《哈姆莱特》只会增加莎士比亚的观众，至少有一部分观众会产生看舞台演出的兴趣。布莱松导演的《乡村牧师日记》会使贝尔纳诺斯的读者增加数十倍。实际上，这里根本谈不上什么竞争和替代，而只是增添了自文艺复兴以来各门艺术渐渐丢失的一个新方面：观众。

对此，谁会有怨言？

① “侵蚀旋回”是地质学名词，指被冲积、侵蚀的不同层次的地表。

评者的惯用语，它们几乎都意味着不做解释，仅仅用天才杰作一类泛泛之词敷衍。但是还有些人原来在美学志趣方面与布莱松相同，事先可以被视为他的志同道合者，这次深感失望，因为他们曾期待另一些创新。他们先是感到困惑，而后由于意识到导演没有做到位而恼怒，他们太熟悉布莱松，难以遽然改变自己的看法，他们太关注布莱松的风格，难以恢复思想的清纯，任凭情感去体验，他们既不理解也不欣赏这部影片。总之，批评界形成两个极端：对于理解《乡村牧师日记》来说属于外行的人，反而因此更加喜爱它（虽然说不清原因）；而别有期待的“内行”则既不喜爱也不理解这部作品。还是电影的“门外汉”，像阿贝尔·贝甘或弗朗索瓦·莫里亚克一类“纯文学家”，能够出人意料如此喜爱一部影片，能够将自己的偏见一扫而光，洞见出布莱松的真实意图。

应该指出，布莱松竭力掩饰了自己的本意。改编伊始，他便声称要采取忠实原著的做法，立志逐字逐句不离原书，因此人们对此久已注意。影片确实证实了这一点。布莱松的做法与奥朗士和鲍斯特^①的做法全然不同，奥朗士和鲍斯特关心的是银幕的视觉效果和作品的新的戏剧性平衡，他们在《情魔》中扩充了原著中出场不多的人物，如父亲和母亲，布莱松则不是扩展而是删除次要人物；他紧紧把握原著主干，因此给人以忠实原著的印象，似乎他只有在万不得已时才深感内疚地割舍文字内容。而且只做简化，绝无任何增添。假若由贝尔纳诺斯编剧，恐怕他改编自己的原著时要自由得多，这种设想绝非夸张。况且，贝尔纳诺斯也明确认可任何改编者都有权按照电影化要求使用他的原著：“重新虚构他的故事。”

然而，如果说我们对布莱松大加夸奖，说他比皇帝还保皇，那是因为他的“忠实”是创造性自由的最隐蔽最深透的形式。其实，不加改动

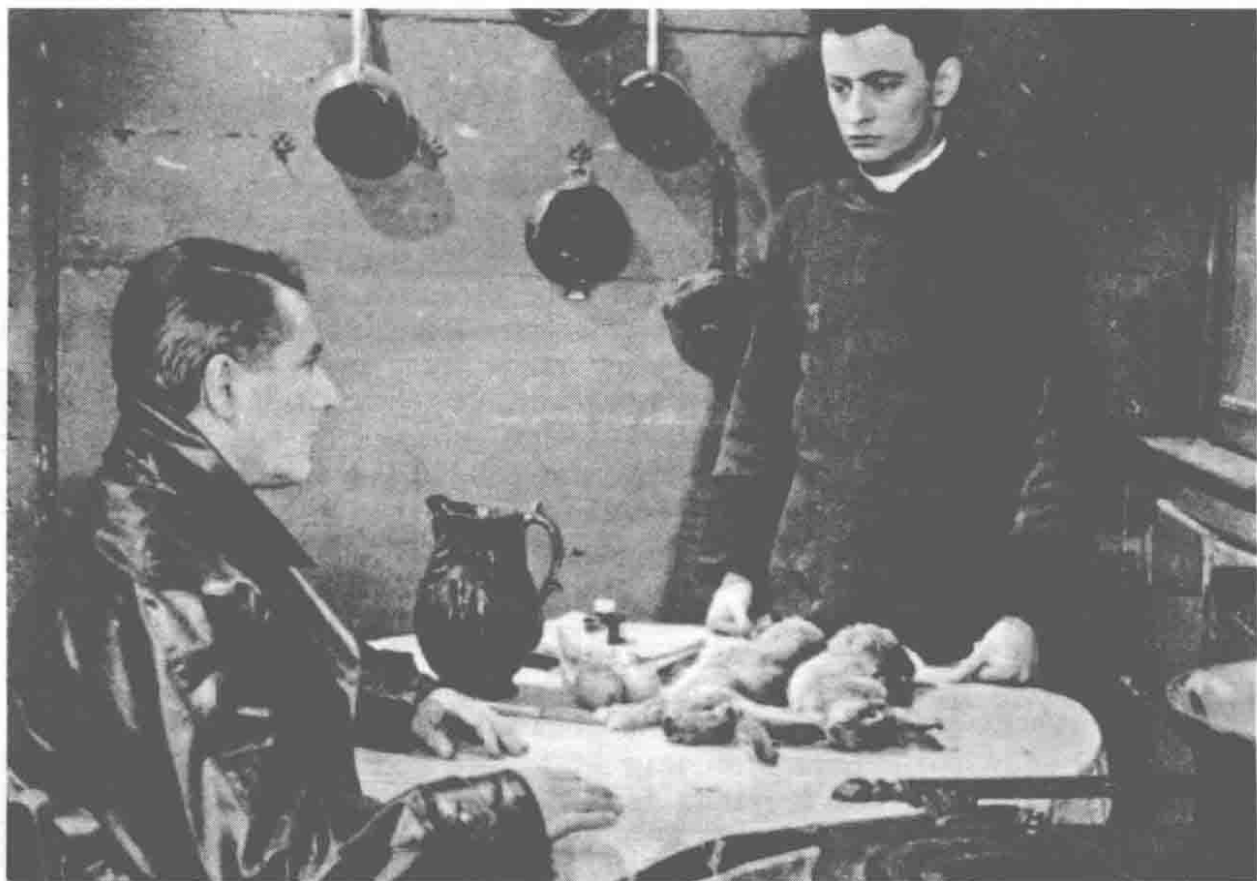
① 奥朗士（Jean Aurenche，1904—1992）和鲍斯特（Pierre Bost，1901—1975），1950年代法国的电影剧作家，两人合作撰写了多部剧本，如《情魔》和《红与黑》等。

便无从改编，这是毋庸置疑的——贝尔纳诺斯的意见无非是美学的常识。忠实的译文不是逐字逐句的翻译。奥朗士和鲍斯特对《情魔》所做的一切改动在原则上几乎都合乎情理。摄影机拍摄的人物与小说家笔下的人物终究不同。瓦莱里^①指责小说，因为小说定要一字不漏说出“侯爵夫人在五点喝过茶”。就此而言，小说家也会可怜电影导演，因为导演还非得多加一笔，让侯爵夫人在桌旁露面。因此，譬如在拉狄盖的小说中，男女主人公的双亲只被附带提及，在银幕上则如此举足轻重。改编者不仅应该考虑人物安排，考虑人物具体出场造成的事件布局的失衡，还要考虑文字内容。展现小说家描述的内容时，改编者不得不把其余部分改成对话，甚至改写书中对话。实际上，写在小说中的对话难免不改变意义。即使演员复述原话，它们的效果，甚至它们的含义也可能走样。

这也正是对《乡村牧师日记》原著文字的忠实形成的逆于常理的效果。因为书中人物对读者来说是生动具体的存在，所以昂布里古尔的青年牧师在日记中提到这些人时可以一笔带过，绝不令人感到这是欠缺，是对于人物的存在和我们已有认识的节制，而布莱松在表现这些人物时一直削弱他们的形象。影片始终用贫乏的影像取代小说家富有感染力的具体描述，影像若隐若现，就因为没有充分展开。再者，在贝尔纳诺斯的原著中，生动的、质感的、具体的和视觉形象鲜明的描绘俯拾皆是。譬如：“伯爵先生走了。借口：下雨了。每踏一步，长靴四周就溅起一片水花。他刚才猎获的三四只野兔堆在筐子底，灰色的兔毛和血糊糊的泥土粘在一起，看上去令人毛骨悚然。他把狩猎袋挂在墙上，他跟我搭话时，我隔着小筐子上的孔眼，在竖起的这堆毛中看到一个潮乎乎的眼珠盯着我，仿佛非常温和。”你会觉得这个场面似曾相识。用不着费心琢磨：恐怕就来自雷诺阿影片。^②比较一下影片中伯爵提着两只野兔来到

① 保罗·瓦莱里（Paul Valéry，1871—1948），法国象征派诗人和理论家。

② 指《游戏规则》中的围猎段落。



《乡村牧师日记》(Jean Riveyre 和克罗德·莱杜主演)。贝尔纳诺斯写道：“他刚才猎获的三四只野兔堆在筐子底，灰色的兔毛和血糊糊的泥土粘在一起，看上去令人毛骨悚然。”布莱松的影片更具“文学味”，小说反而充满了具体形象。

本堂神甫宅院中的场景吧（当然，这是书中另一章节，但是，改编者想必利用了这一段落，把两场戏压缩在一起，用后一场戏的风格处理前一场戏）。而且，倘若我们还有疑惑，布莱松的表白则足以消除这些疑惑。我们知道，虽然在标准版本中，布莱松不得不从最初剪辑中删除三分之一，他最后仍满不在乎地宣称他甘愿如此（实际上，他关心的唯一形象恰恰是影片结尾时银幕上的一片空白。这点容后详谈）。如果布莱松“忠实”原著，他的影片实际上就不应拍成现在这样。即便他决心对原著不做任何增添，只限于删节——这已经是通过删节改动原著的巧妙方式，他至少可以舍去“文学性”较强的内容，保留大量富于电影性的现成段落，这些段落显然易于化为视觉形象。布莱松有意采取完全相反的做法。

影片与小说相比，影片更具“文学味”，小说反而充满了具体形象。

对文字的处理更能说明问题。书中，牧师通过回忆记述了那场谈话^①，而布莱松拒绝把这些段落改写成对话（我甚至不敢说改成“电影对白”）。这里存在着第一个不可靠之处，因为贝尔纳诺斯压根儿没有向我们保证牧师是逐字逐句记下了他所听到的话，甚至可能大有出入。无论如何，即使假设牧师的记忆准确无误，或者布莱松甚至有意为客观的影像保留回忆内容的主观性，照本宣科或真正对话所产生的思想和戏剧性效力也不尽相同。然而，布莱松不仅没有哪怕稍加改编原对话以适应表演的需要，而且当小说原文恰好具有真正的对话节奏与平衡时，他还不让演员突出这些特点。许多富于戏剧性的精彩对白就这样被埋没在强加于表演的四平八稳的念白中。

* * *

《布劳涅森林的妇人》有许多方面备受称赞，但是对改编的称赞寥寥无几。实际上批评界仍把这部影片视为原创之作。对话的突出优点竟通通归功于谷克多，而谷克多已经久负盛名，无须掠人之美。产生这种误解的原因在于批评家没有再重读《宿命论者雅克》^②，因为你也许未必能够在影片中发现文字内容的主干，但至少可以看出影片怎样巧妙利用了狄德罗的原话。移至现代的方式，使人们不加深究就想当然认为布莱松随意删改了原著情节，只保留了戏剧情境，也许最多可以说还保留了18世纪的几分情调。加之布莱松在此之前已经否定了两三个改编者的方案^③，人们就更可能认为影片与原著相去甚远。然而，我奉劝《布劳涅森林的妇人》的崇拜者和候选编剧们按下述精神重看一遍这部影片。我们无意

① 指年轻牧师规劝伯爵夫人的谈话。

② 指狄德罗（Denis Diderot, 1713—1784）写于1774年的对话体小说《宿命论者雅克和他的主人》。《布劳涅森林的妇人》改编自这部小说，但故事背景移至现代。

③ 指鲍斯特等人撰写的改编本。



《布劳涅森林的妇人》(玛丽亚·卡萨莱和保罗·贝纳尔 [Paul Bernard] 主演)。只需用小汽车雨刷的音响对应狄德罗的语句，就足以使这些语句成为拉辛式的对话。

贬低导演场景调度风格对作品的成功所起的作用，甚至决定性作用，然而重要的是辨清这种风格的依据：这是一种极巧妙的处理，是忠实和不忠实这两种处理方式的交叉和对位。譬如，人们批评《布劳涅森林的妇人》中人物心理脱离情节的社会背景，这种批评既有道理，亦有误解。确实，在狄德罗的作品中，是时代风尚决定报复的方式和效果。同样确实的是，在影片中，这种报复是作为抽象原则提出来的，而现代观众不再理解它的依据。有意的辩护者徒劳地为人物竭力寻找一些社会依据。在小说中，卖淫和拉皮条是有具体和明确社会背景的确切事实。《布劳涅森林的妇人》的故事背景因无任何现实依据而更令人不解。如果受到伤害的情妇的报复方式只限于让负心汉娶一个貌美的酒吧舞女，那就很可

笑。再者，我们也未必会为人物的抽象化作为特意简化导演手法的结果加以辩护，因为这种抽象化首先来自剧本。布莱松没有为我们更细地描绘人物，这不仅因为他不想这样做，而且因为他难以做到这一点；正如拉辛无法为我们细细描绘他的人物打算隐居的寓所中的壁纸一样。人们会说，古典悲剧不必求诸真实性，这是电影与戏剧的本质差异。确实如此，而正是由于这个原因，布莱松没有仅仅借助事件的简化，而是利用真实场景自身的对立创造出电影化的抽象。在《布劳涅森林的妇人》中，布莱松大胆利用了把一个真实性故事放入另一真实性背景而造成的异常效果。结果是两种真实彼此抵消，激情从人物的蛹壳中抽出，动作从情节依据中抽出，悲剧性从戏剧纠葛的装饰中抽出。只需用小汽车雨刷的音响对应狄德罗的语句，就足以使这些语句成为拉辛式的对话。^①

显然，布莱松从未向我们展现完整的现实。但是，他的风格化不是凭空假设的象征符号的抽象化，而是建立在影像的对立元素的相互作用造成的具体与抽象的辩证关系之上。真实的雨水、哗哗的瀑布声、瓷花盆开裂时泥土的叽叽声、马蹄踏在碎石路上的嘚嘚声不仅与背景的简化和服装的程式相对立，而且与对话文绉绉的过时格调相对立。引入它们的必要不是戏剧性对立的必要或修饰性反衬的必要：它们在这里出现是因为它们的随遇性和完全“局外人”的处境，如同落入机器中的沙粒卡住机器的运转一样。如果说选择这些元素时的随意性近似于一种抽象，那也是完整的具体事物的抽象；它仿佛在影像上画了几道，以便突出影像的透明性，就像撒在金刚石上的粉尘突出金刚石的透明一样。它是纯态的杂质。^②

况且，场景调度的这种辩证运动反复出现在人们初看上去以为是纯风格化的元素之内。譬如，妇人们居住的两间寓所几乎空空荡荡，没有

① 意指现实的背景与历史的内容的混合造成抽象化的悲剧效果。

② 影像的“透明”指物象的客观性，“纯态的杂质”喻指抽象化作用的元素也是真实具体的事物。

家具摆设，但是特意设计的这种空荡情景是有所依据的。画已卖掉，只剩画框，而想必没有人怀疑这些画框是真实的细节。新寓室的抽象性白色与戏剧表现主义的程式毫不相干，因为，如果墙是白色的，那正是因为重新粉刷了墙壁，白浆的潮气还未退尽。还需要援引电梯、守门人家里的电话，或者在音响部分中阿涅斯挨了一记耳光之后传来男人叽里呱啦的话音这些实例吗？台词极为程式化，但是声音的质量异常完美。

我在论述《乡村牧师日记》时之所以提及《布劳涅森林的妇人》，那是因为强调改编规律的内在相近性是不无裨益的，而场景调度的明显差别和布莱松改编狄德罗的作品时似乎享有的更大自由，极易掩饰这种相似性。《乡村牧师日记》的风格表现出更为系统的探索和几近苛求的严谨；它是通过迥然不同的技巧条件展现出来的，但是我们将看到，它们的构思过程在本质上仍然相同。两部影片都始终力求把握故事或戏剧的核心，通过文学性和写实性的交替处理达到摒弃表现主义的最严格的美学抽象，这种做法通过貌似否定，革新了电影的表现力。布莱松对原著的忠实毕竟只是用锁链伪饰的自由的借托；他尊重原著文字，因为这对他说来比无故删改更有利，因为这种尊重归根结底不仅是一个惬意的约束，而且是创造一种风格的辩证因素。

* * *

因此，对布莱松逆于常理的做法横加指责，说他一方面主张拘守原文，另一方面又以自己的场面调度风格否定这一原则，是没有道理的，因为布莱松恰恰是从这种矛盾中获取艺术效果。譬如，亨利·阿杰尔^①写道：“严格说来，他的影片是难以思议的东西，正如用内瓦尔^②的风格改写维克多·雨果的一篇文章一样。”但是，反之，难道我们不可以设

① 亨利·阿杰尔（Henri Agel，1911— ），法国电影理论家。

② 内瓦尔（Gérard de Nerval，1808—1855），法国作家。

想从这种奇特的结合中产生诗意效果，从这种转现方式中迸发出奇妙的闪光吗？这里不仅是不同语言的转换（譬如，马拉美翻译爱伦·坡的作品^①，而且是一种风格和一种素材转换为另一个艺术家风格和另一种艺术形式的素材。

我们再仔细看看《乡村牧师日记》中似乎可能不完全成功的地方吧。我们无意盲目赞扬布莱松影片中的所有弱点，因为，尽管为数不多，毕竟有损作品，但是，完全可以肯定，任何一个缺陷都与他的风格相关。它们毕竟只是精雕细刻反而可能导致的败笔，如果说布莱松仍乐于此道，那是因为他从中洞见到更深刻的成功的保证。

譬如，一般认为，除了克罗德·莱杜表演出色和尼可·拉德米拉尔^②表演尚可之外，表演相当蹩脚，但是，假如你喜爱这部影片，你会同意这只是白璧微瑕。还有一点需要解释清楚，即为什么布莱松拍摄《罪恶天使》和《布劳涅森林的妇人》时，对演员的指导如此完美，而在这里往往显得相当笨拙，如一个拍摄16毫米影片时把自己的姑母和家庭律师拉来表演的新手。我们相信指导玛丽亚·卡萨莱^③表演时不让她任性比指导听话的业余演员更容易吗？有些场景确实演得不好。值得注意的是，这些场景未必最欠动人魅力。而这是因为这部影片完全不受表演范畴的局限。不要因为演员几乎都是业余演员或新手而产生误解。《乡村牧师日记》与《偷自行车的人》的差别绝不亚于同《演员登场》^④的差别（唯一一部与之相近的影片是卡尔·德莱叶的《圣女贞德受难记》）。影片不

① 马拉美十分推崇美国诗人爱伦·坡，曾翻译他的名诗《乌鸦》（*le Corieau*），被公认为出色的译作。

② 莱杜（Claude Laydu，1927— ）饰演昂布里古尔的牧师，拉德米拉尔（Nicole Ladmiral）饰演伯爵女儿尚达尔。

③ 玛丽亚·卡萨莱（Maria Casarès，1922—1996），法国女演员，主演过《天堂儿女》（*Les Enfants du Paradis*）、《布劳涅森林的妇人》等。

④ 《演员登场》（*Entrée des Artistes*）系法国导演马克·阿列格莱（Marc Allégret，1900—1973）于1938年摄制的影片。

要求演员去表演台词——况且，原文的文学修辞是表演不出来的——甚至也不要要求演员体验它：仅仅要求照本宣科。因此，《乡村牧师日记》中“旁白”台词极易接上人物实际说出来的台词，风格与声调没有任何本质区别。这种处理方法不仅对立于演员的戏剧表现方式，而且对立于各种心理表现性。让我们在演员脸上看到的根本不是他对所说内容的瞬间反应，而是存在的常态，是一种精神状态的固定表情。因此，这部“表演欠佳”的影片反而让我们有面部表情必然如此的感觉。在这方面，最典型的影像就是忏悔室中尚达尔的镜头。身着黑服退于暗处的尼可·拉德米拉尔仅仅露出一个朦胧的面容，在夜色和光亮之间闪烁，模模糊糊，犹如蜡制的印章。布莱松像德莱叶一样，自然喜爱最富质感的面部特征，正因为它完全不是表演，而只是人的独特印记，是心灵的最明显可见的踪迹：种种面部表情无不升华为符号。他让我们注意的不是心理学，而是存在的观相术。因此，表演严肃呆板，手势慢慢悠悠和含含糊糊，行为重复单调，梦境般悠缓动作令人难忘。这些人物可能没有遇到任何相对偶然的事件，因为他们困于自身的存在中，他们的基本处境就是或拒绝圣宠^①依然故我，或接受圣宠脱去人类犯罪本性这一致命的涅索斯长衫。^②人物没有演变：内心冲突、与天使^③抗争的各个阶段没有转现为明显的表象。我们所看到的主要是痛苦的凝聚，是像孕妇分娩或游蛇蜕皮时的那种阵阵剧痛。如果说布莱松“剥光”他的人物，那也是符合原意的。

这部影片摒弃心理分析，结果也同样背离戏剧性范畴。事件不是按情感的发展最终使精神得到满足的规律安排，事件的连续是偶然中的一

① “圣宠”即神的感召，宗教的感化，上帝的安排。

② 涅索斯（Nessus）是希腊神话中半人半马的妖怪，他想劫走赫拉克勒斯的妻子德伊阿涅拉，被赫拉克勒斯杀死。临死时，他把自己的血衣交给德伊阿涅拉，告诉她这件衣服可以用来巩固丈夫对她的爱情。赫拉克勒斯穿上抹有毒血的长衫后痛苦万分，投水自尽。“脱去涅索斯长衫”一语，喻指摆脱了毁灭自身的痛苦。

③ “天使”指上帝的影响。



在《罪恶天使》中，布莱松表现出指导演员的才干。我们会记住影片中的人物：修道院女院长（西尔维饰）和望会生（postulante，雷乃·弗尔饰）。

种必然，是无关联的动作与巧合事件的串接。每一个时刻如同每一个镜头，都有其自身的命运和自由。无疑，这些事件都朝着同一方向发展，但是各自分散，就像被吸向磁极的铁屑。如果在这里沿用悲剧这个词语，那是有悖原意的，因为这只能是没有固定程式的随意性悲剧。贝尔纳诺斯和布莱松的世界的超验性（transcendence）不是古人所理解的命运^①的超验性，也不是拉辛式激情的超验性，这是每个人都可以拒绝接受的圣宠的超验性。但是，如果说事件的关联与事物的因果关系看上去依然与

① 指古希腊悲剧因果分明的程式。

传统戏剧一样严格，这是因为它们确实符合一种顺序，一种预测的顺序（也许，应当说符合克尔恺郭尔的“重复”的顺序^①），这种顺序有别于命定性，正如类比关系有别于因果关系一样。

这部影片真正展开的结构不是悲剧结构，而是中世纪“耶稣受难剧”的结构，或更确切些说，是“十字架之路”的结构。^②每个段落就是这条路上的一站。影片结尾，两个牧师在小屋中的那段对话启发了我们，当时，昂布里古尔的青年牧师说出自己精神上对橄榄山^③的向往。他说：“承蒙主恩，今天，我从年迈的老师那里得知主的启示，主说，我所选定的位置终古不变，我甘愿体会我主临终之苦^④，难道这还不足愿吗？”死亡不是苦难的命定厄运，只是苦难的终点和解脱。从此，我们将深知，牧师遭受的种种磨难和他的行动与何种至高无上的神旨相对应，与何种精神节奏相对应。他的磨难和行动都体现着他的“临终之苦”。

在影片结尾屡次出现了可以与耶稣受难相类比的镜头，指明这些类比恐怕是必要的，因为它们可能不易察觉。譬如，牧师夜里两次昏厥，倒在泥泞中，呕吐出酒与血（这里通过对耶稣两次昏倒的感人隐喻的综合，可见受难时鲜血的流淌、把蘸醋的海绵绑在牛膝上让耶稣喝以及耶稣吐出血汗唾污的情景）。还有，塞拉菲塔^⑤的抹布就等于薇洛尼克的面纱^⑥；最后，在牧师病逝于顶楼时也出现一个坏贼和一个好贼，这顶楼也

① 克尔恺郭尔（Søren Kierkegaard, 1813—1855），丹麦哲学家、存在主义的前驱。“重复”是他的宗教存在主义的术语，它含有失而复得的意思，可以与柏拉图认识论中的“回忆”相比，但是，两者的时间概念不同。回忆是针对以往而言，重复是针对将来而言。克氏认为认识运动的过程不是黑格尔的辩证逻辑，而是他所谓的重复。因此反复重述同一主题也是克尔恺郭尔著作结构的特点。他的一本著作就叫《重复》（*Repetition*, 1843）。

② 教堂内或教堂附近常见的描绘耶稣赴受难地的一组图画或雕刻。据《圣经》记载，一路上耶稣停留了13处。

③ 橄榄山是耶稣进入耶路撒冷的地方。

④ 指耶稣受难前的各种遭遇。

⑤ 塞拉菲塔（Séraphita）系影片中人物。

⑥ 见本书《电影与探险》一文，第30页注释③。

就是小小的各各他^①。让我们立刻撇开这些类比吧，把它们列成等式的做法势必造成曲解。它们的美学价值来自它们自身的神学价值，而两者都难以解释。布莱松与贝尔纳诺斯一样，竭力避免采用象征性暗示，尽管每个情景都可以在《圣经》中找到依据，但用在这里不是因为形似；每个情景都有自身的传记性和偶然性含义；它们与耶稣受难情景的相似只是通过更高层次类比映现出来的第二层意义。昂布里古尔的牧师的生平绝未模拟耶稣生平，它是耶稣生平的重复和体现。人人都挂着自己的十字架，每个十字架都有不同，然而，这都是耶稣蒙难的十字架。牧师额头上因高烧冒出的汗水是鲜血。

显然，电影破天荒第一次不仅为我们奉献出一部唯有内心活动是唯一真实的事件和唯一可感的运动的影片，而且更为我们提供了新的剧作艺术，这是独特的宗教的剧作艺术，或更确切些说，是独特的神学剧作艺术：救赎与圣宠的现象学。

* * *

我们还应指出，布莱松在压缩心理表现与戏剧性的同时，以辩证方式处理两类纯态的真实。一方面，我们看到抛弃一切表现性象征体系的、只剩下外部容貌的和呈现在真实自然环境中的演员的脸，另一方面是所谓的“文字真实”。因为，布莱松对贝尔纳诺斯内容文字的忠实本质上与处理人物和布景时所采取的做法是一致的，不仅拒绝改编原文，而且逆于常理刻意突出作品的文学性。布莱松处理小说就像处理他的人物一样。小说就是原始素材，就是既定的现实，绝不为适应情境而尝试改动它，绝不表达含义的暂时需要而篡改它，相反，应该保持其原貌。布

① 各各他（Golgotha），亚蓝文，基督教《圣经》中的地名，原意为“骷髅”，耶路撒冷附近的刑场，是耶稣被钉死在十字架上的地方。《圣经》中称耶稣临死时遇见两贼，左边一个辱骂耶稣，右边一个劝他不要辱骂。耶稣对恶贼说他罪有应得，而让好心的贼与他一起升入天国。

莱松只做删节从不浓缩，因为节选下来的文字还是原书片段，正如一块大理石来自采石场一样，影片中的语言仍然是小说中的原话。显然，有意突出文学性的这种做法可以被视为艺术风格化的探索，甚至有悖于现实主义，但是，这里的“现实”并非原书文字所描述的道德或思想内容，而是原书文字本身，或者更确切些说，是它的风格。我们知道，原著的这种二次元真实与摄影机直接捕捉到的真实物象不可能彼此扣合、互为延伸和融为一体，相反，这两种现实的并置会突出它们的相异的本性。因此，两种现实是平行关系，各有各的手段、素材和风格。但是，毫无疑问，正是通过不同元素的这种分离，布莱松得以明显剔除偶然性事物，假若追求形似，就会混淆不同元素。两类对应的现实并现于银幕，两者之间在本体论上的不一致性突出了两者唯一共同的尺度，这就是灵魂。两类现实说的是同样的事，而各自的表达方式、选材内容和风格手法的差异，就像不注重表演与台词、对话与面部表情的对应关系一样，恰恰是它们达到内在契合的最可靠的保证：无法由双唇读出的语言必然是灵魂的心声。

在整个法国电影中（或许应当说在文学中？），比牧师还给伯爵夫人颈饰那一场景^①给人以更强烈美感的时刻恐怕不多。然而，这种美感根本不靠演员的表演，也不靠对话的戏剧性或心理学价值，甚至不靠对话的固有含义。体现出有悟性的牧师与一个绝望灵魂展开交锋的真正对话本质上是难以表达的。我们没有看到他们思想交锋产生的冲击效

① 这是小说和影片《乡村牧师日记》中的高潮戏。年轻牧师从火中夺回伯爵夫人抛入火中的颈饰，借机与夫人交谈，做了触及灵魂的劝说，劝她皈依宗教。



果，语言只是预示或酝酿着接受圣宠的强烈感受。因此，这里没有用任何浮华的言辞表达对宗教的皈依；纵然这场极为严峻的对话言辞渐渐激烈，随后终归平缓，使我们确实感到亲眼目睹了一场超自然的风暴，但是，说出的话语仍然只是一些“冷场”，是沉默的反响，是内心隐秘的提示，而沉默才是这两个灵魂的真正对话：恕我贸然比喻，对话犹如上帝圣容的反面。^①如果说，后来牧师拒绝出示伯爵夫人的信件为自己辩护，这不仅是出于谦恭或牺牲精神，而更是因为白纸上的字迹既不能替他辩护，也无权中伤他。伯爵夫人的证明与她的女儿尚达尔的证明一样，本质上都是靠不住的，但谁也无权请上帝来做证。

* * *

我们只能依据布莱松的独特的美学意图评价他的导演技巧。尽管我们对他的美学意图阐述得很肤浅，但是我们现在也许对这部影片的最令人惊诧的反常特点有更深入的理解。当然，最先敢于使文字与影像相对立的功绩应归于《海之沉默》的导演梅尔维尔^②。显然，这样做的原因也是力求忠实于原著的文字。但是，维尔考尔^③的原著本身的结构就异乎寻常。通过《乡村牧师日记》，布莱松不仅更加肯定梅尔维尔的实验和证实它的合理性，而且使这一实验臻至完美。

是否应当把《乡村牧师日记》称为配有发声字幕的无声片？我们看到，影片中的言语不是作为一个现实元素纳入影像中，即使确实是一个人物说出的话，语气也近乎歌剧的宣叙调。初看上去，影片仿佛一方面是由删剩下来的小说原话构成的，另一方面是由始终无意取代语言的影

① 巴赞借此比喻说明内心的隐秘犹如上帝的圣容，而对话只是内心活动的一般表达。

② 梅尔维尔 (Jean-Pierre Melville, 1917—1973)，法国电影导演，《海之沉默》是他第一部长片，1960年代中期以后以黑社会电影闻名于世，代表作有《武士》(Le Samourai)、《红圈》(Le Cercle Rouge)等。

③ 让·维尔考尔 (Jean Vercors, 1902—1991)，法国作家，《海之沉默》是他创作的一部畅销小说。

像所作的图解。没有展现所有述说的内容，但是展现于影像的内容皆少不了话语的描述。常规的批评简直会指责布莱松，说他纯粹是用广播剧的剪辑加无声的图解取代贝尔纳诺斯的小说。我们现在恰恰应当从电影艺术的这种所谓的蜕化出发，深入理解布莱松的独特性和创新精神。

首先，如果说布莱松“回归”无声电影，他绝不是为了恢复戏剧的表现主义，尽管运用了大量特写镜头，表现主义是缺少声音造成的结果，而恰恰相反，他是为了重新挖掘出斯特劳亨和德莱叶认识到的人的面部表情的重要价值。而无声电影本质上与声音相对立的唯一特性，是蒙太奇句法的灵活性和表现主义的表演，即实际上因无声的缺陷而采取的手段。但是，无声电影并非都希望做成那样。怀恋无声电影，认为无声有助于创造视觉象征含义，这种看法把所谓影像至上不恰当地混同于电影的真正本性，而电影的本性在于物象至上。《贪婪》《吸血鬼》或《圣女贞德受难记》没有声音，《卡里加利博士》《尼布龙根之歌》或《黄金国》也静默无声，两种无声，意义相逆^①；无声是一个缺陷，绝不是表现形式的出发点。前一类影片不是多亏无声而存在，是尽管无声仍存在。从这个意义上说，有声电影的发明只是非本质的技术现象，而不是有人鼓吹的美学革命。电影语言与伊索寓言的语言一样，是含糊多义的，透过表面现象，我们看到1928年之前和之后的电影只有一部连贯的电影史，即表现主义和现实主义的关系史；声音必须暂时摧毁表现主义，而后再去适应它；而它和现实主义的延伸发展直接相关。说来也怪，如今确实应当看到，昔日的象征主义在有声电影最戏剧化的形式中，即最饶舌的形式中重获生机，而实际上几乎无人信奉有声时期以前斯特劳亨一类导演的现实主义。而布莱松的创举显而易见，应当与斯特劳亨或雷诺阿的创作相提并论。只有深入探讨声音真实性的美学，才能理解对话与相关于

① 巴赞认为《贪婪》等影片是现实主义影片，因此，没有声音是一种缺陷，而《卡里加利博士》等是表现主义影片。

对话的影像彼此分离的意义。认为两者之间只是影像注释文句或语言解说影像的关系，都是不正确的。音影平行关系延续着可感现实的分立。音影平行是布莱松抽象化与真实性辩证关系的引申，借助它我们最终感受到的只是心灵的真实。布莱松绝没有回到无声电影的表现主义：他取消现实的一个组成元素^①，为的是以特意的风格化处理把它转现在局部独立于影像的声带上。易言之，最后的混录仿佛既包括实录下来的逼真音响，又包括后期录制的声音单调的原文语句。但是，我们已经说过，这个原文语句本身是一种二次元的真实，一种“未经加工的审美因素”。原文语句的真实性就是语言的风格，影像的风格首先在于影像的真实性，而影片的风格恰恰是文句和影像的不一致。

布莱松彻底驳斥了电影评论中的这一俗见，即影像与音响永远不应重复运用。这部影片最动人的时刻，恰恰是语言与影像似乎描述同一件事的段落，而这是因为语言是以另一种方式的表述。实际上，在这部影片中，声音不是用来填充已然可见的事件：它渲染和扩展事件，犹如提琴的共鸣箱强化琴弦的颤音。当然，这个隐喻也缺乏辩证性，因为与其说这是精神可以感受到的一种共鸣，莫如说这像是颜色没有套准因而图形错开的现象。事件正是通过声音与影像的交错，释放出自己的真实含义。正是由于影片完全建构在这种关系上，影像才获得如此激动人心的力量，尤其是结尾部分。如果仅从影像的显见内容里寻找其动人心魄的美的原则，大概是徒劳的。我相信，没有多少影片会有比这种单独抽出的镜头更令人失望的镜头；从这些往往不讲究造型结构和人物表情拘谨呆滞的镜头中，绝对看不出它们在影片流程中的价值。然而，这些影像不是靠蒙太奇激增感染力。影像的价值不取决于在它之前与之后的影像。影像犹如电容器的平行极板，主要是集聚静态的能量。从影像出发，与

① 指声音。

声音对应，形成美学的电位差，电压水平最终变得难以维持。^①这样，影像与文字的关系逐渐发展，直至最后，更突出文字的作用，按照必然逻辑的要求，在最后几秒钟里，影像从银幕上十分自然地隐去。当布莱松走到这一步时，影像只能消失才能表达更多含义。观众被逐步引入这种感觉之夜，能够表达这些感觉的唯一形式，就是空白银幕上的幽光。这就是这种“无声电影”和它的严苛的现实主义所追求的效果：使影像消失，完全让位于小说的文句。而我们借助这一无可辩驳的美学实例体验到纯电影的一次绝妙结局。正如马拉美的空白页或兰波的静默^②是最高超的语言情态一样，在这里，空荡的、没有影像的和完全让位于文学的银幕，标志着电影现实主义的胜利。在银幕的白色幕布上，黑色的十字架像讣告上的十字架一样简陋，随着影像渐渐上升，它变成唯一可见的印迹，表明影像的实在只是一个符号。

* * *

《乡村牧师日记》的问世，开辟了电影改编的新阶段。在此之前，影片往往作为通过另一种语言实现美学转译的形式去替代小说。那时，“忠实性”意味着尊重原著精神，还意味着按照演出的戏剧性要求或影像的更直接效果去探索必要的对等形式。遗憾的是，对这些方面的关注还远远没有成为最普遍的原则。但是，正是按照这一原则，《情魔》或《田园交响乐》那样的杰作才得以问世。在最好的情况下，这类影片可以与作为原型的小说“等量齐观”。

除了这种改编方式，我们还可以指出自由型改编方式的存在，如让·雷诺阿的《郊游》或《包法利夫人》。而这里有另一种解决问题的

① 巴赞以电容器做比喻，强调了单镜头本身包含的价值，以及影像与语言的平行关系逐渐打破的过程。

② 兰波（Arthur Rimbaud，1854—1891），法国诗人，鼓吹把“静默”加入诗中以恢复文字“魔力”的现代诗。

方式；原著仅仅是创作灵感的源泉，忠实性是一种气质的相近，是导演对小说家抱有的深切好感。影片无意替代小说，而是打算与小说比肩而立，构成它的姐妹篇，如同双星。尽管这种设想只有靠天才做保证才有意义，但并不妨碍电影取得胜于自己文字原著的成功，譬如雷诺阿的《河流》^① 获得的成功。

然而，《乡村牧师日记》当属别类。它的忠实性与独创性的辩证关系可以归结为电影与文学之间的辩证关系。这里已经不再是转译，无论多么忠实，多么巧妙，更不是怀着深深的敬意去自由取材，以便完成一部与原著并峙的影片，而是依据原小说，借助电影，构造一部次生的作品。这不是一部与小说“媲美”或“相称”的影片，而是一个新的美学实体，它仿佛是用电影扩充的小说。

唯一可与之相比的且已有先例的做法也许就是表现绘画的影片。^② 埃麦尔^③ 或阿仑·雷乃也忠实于原作；他们的原始素材已经是画家精心创作的作品，他们表现的现实不是绘画的主题，而是画作本身，正如我们已知，布莱松影片中的现实就是小说原文。但是阿仑·雷乃对凡·高作品的忠实，就本体论而言，首先是摄影的忠实，而这仅仅是电影与绘画相结合的一个先决条件。因此，画家通常对此毫无理解。如果把这些影片仅仅看成是巧妙、有效甚至有价值的普及绘画的手段（这是附加的作用），那就是对这类影片的审美属性的无知。

但是，这种比较也不完全恰当，因为表现绘画的影片本质上注定是一种次要的美学品类。它是画作的补充，延伸画作的存在，它可以使绘画作品超越画框的局限，但是它们不能希冀成为画作本身。^④ 阿仑·雷乃

① 《河流》(Fleuve) 系让·雷诺阿 1951 年在印度拍摄的影片。

② 参阅本书《绘画与电影》一文。

③ 埃麦尔 (Luciano Emmer, 1918—2009)，法国电影导演。

④ 至少直到《毕加索的秘密》(Mystère Picasso) 问世之前。我们将看到，这部影片可能打破了这里的立论。——原著注



在《乡村牧师日记》中，影像的价值不取决于在它之前或之后的影像。

的《凡·高》只是利用和解析一部重要绘画作品的次要杰作，但没有取而代之。这种天生局限的主要原因有两条。首先，经由摄影复制绘画作品，至少需要放映，不可能希冀代替原作或等同于原作，而即使它能够做到这一点，也是为了更彻底破坏画作的美学独立性，因为表现绘画的影片的出发点就是对确定绘画的美学独立性的条件的否定：由画框和无时间性所制约的空间。正因为作为空间和时间艺术的电影是绘画的对立物，它才有可能对绘画做些补充。

在小说与电影之间不存在这种对立。不仅它们两者都是叙事性艺术，因此是时间的艺术，而且不可能事先认定电影影像本质上低于出自笔端的形象。甚至完全可能更胜一筹。但是，问题甚至不在于此。小说家和导演一样，只要努力展现一个真实世界的过程就足够了。既然两者有着这些基本的相似之处，那么用电影形式写一部小说的雄心并非荒唐。而《乡村牧师日记》对我们的启发是，利用两者的差异，经由影片强调小说的存在，比利用两者的共同点把小说“化”为影片更见成效。大抵不能把这部来自小说的次生作品仅仅说成本质上“忠实”原著，因为它首先也是一部小说。而尤其因为，实际上它的书味“更浓”，虽然未必“更好”（这种判断恐怕没有什么意义）。纵然，我们观看布莱松的影片时可能体验到的审美愉悦主要归功于贝尔纳诺斯的天才，但是这种愉悦不仅包含小说能够提供的一切，也包含小说在电影中的折射。

在罗贝尔·布莱松之后，奥朗士和鲍斯特无非是电影改编中的维奥列-勒-杜克。^①

① 维奥列-勒-杜克（Viollet-Le-Duc, 1814—1879），法国著名建筑师，擅长修葺古代建筑和教堂。他的理论是不按建筑物的现状去修复，而要按构成建筑形式的原则去修复。他的理论的局限性往往受到后人的批评。

托米约^①“风格”对成功的通俗喜剧^②所做的粗浅平庸的改编。^③在第二次世界大战期间，还有一部优秀的创作《无行李的旅客》^④（它的题材倒是适合电影），搬上银幕后亦告失败，这样，对“舞台戏剧片”的批评似乎更加言之凿凿了。只是最近从《小狐狸》《亨利五世》《哈姆莱特》和《严厉父母》直到《麦克白》的一系列的 success 才足以证明电影能够改编不同类型的戏剧作品且卓有成效。

其实，如果仅仅以明显改编自戏剧作品的影片为准，恐怕也就不必援引那么多历史实例去讨论反“舞台戏剧片”的偏见。不是按作品，而是根据剧本的戏剧结构和场景调度重新回顾一下电影发展史恐怕尤为必要。

历史简况

批评界在大张挞伐“舞台戏剧片”的同时，对若干电影形式则备加赞赏，其实，细究起来，必然会发现这些形式实属戏剧艺术的变体。海关大员们的眼睛只是盯住“艺术电影”这个异端邪说和它的同类，反而把真正的电影化戏剧打上“纯电影”的大印，首先被放行的就是美国喜剧片。如果我们深入研究，就不难发现，美国喜剧片的“舞台性”绝不亚于任何一部改编自通俗喜剧或百老汇剧目的影片。美国喜剧片的基础是话语和情境的喜剧性，这种影片往往不采用任何纯电影技巧，大多数场面都是内景，分镜手法几乎只用交叉镜头，以便突出对话。这里似乎需要详细谈谈使美国喜剧片十几年来辉煌发展的社会背景。我以为，这

① 贝托米约（André Berthomieu，1903—1960），法国导演。他墨守成规，不重艺术性。

② 通俗喜剧原指在巴黎市内巴士底广场与玛特莱广场之间林荫大道地区的剧场中演出的喜剧。

③ 有声电影初期一部令人难忘的影片《月球上的让》（*Jean de la lune*）是出人意料的唯一例外。——原著注

④ 《无行李的旅客》系法国剧作家让·阿努伊（Jean Anouilh，1910—1987）根据自己的同名舞台剧改编的影片，摄于1944年。

些社会背景恰恰证实了戏剧与电影之间的潜在关系。有了电影，戏剧作品似乎可以不必先在舞台上演出。好像也没有这个必要，因为有能力编写这些剧本的作家可以把剧本卖出去，直接拍电影。但是，这种现象纯属偶然，从历史上看，它与特定历史条件下的经济与社会状况有关，而且这种现象似乎正趋于消失。我们看到，15年来，美国电影喜剧片的一定类型正渐趋衰落，而与此同时，一出舞台喜剧先在百老汇卖座然后再改编成影片的情况则有增无减。威廉·惠勒这类导演就涉足心理和风俗剧领域，毫不犹豫地把莉莉安·海曼^①的《小狐狸》原封不动搬过来拍成“电影”，几乎全部采用戏剧布景。实际上，在美国从来没有反对舞台戏剧片的偏见。当然，好莱坞制片条件至少在1940年前不同于欧洲的制片方式。那里主要是限于若干特定类型的“电影”剧，况且，可供改编的舞台剧也不多，至少在有声电影的最初10年是这种情况。今天，好莱坞面临题材危机，这促使它更经常采用戏剧剧本。但是，当时在美国喜剧片中的确包含着隐蔽的戏剧特点。^②

在欧洲，尤其在法国，我们确实举不出哪部成功之作能与美国喜剧片相提并论。除了帕尼奥尔的极特殊且值得专门研究的情况之外，^③通俗喜剧搬上银幕后遭到惨败。但是，舞台戏剧片并非随有声电影的问世才开始出现，我们要追溯更早一段时期，即艺术影片的失败已经非常明显

① 莉莉安·海曼 (Lillian Hellman, 1905—1984)，美国女作家，她的剧本《小狐狸》无情揭露了利欲熏心的资产阶级。

② 在回忆电影50年的一本书中（《观众绝不会错》，戈列阿出版社），明星制的创始人阿道夫·楚科尔 (Adolphe Zukor) 也指出问世不久的电影在美国怎样开始有意竭力模仿戏剧，可能甚于法国。因为，演员当时只有在舞台上演出才能扬名获誉。楚科尔认识到电影的商业前途取决于题材性质与演员的名气，他尽量签下创作的改编权，并且重金挖走当时的剧院名角。尽管他付的酬金在当时算是相当高的，演员们仍然往往不大情愿在这种不登大雅的游艺场行当中辱没名声。但是，很快产生了源自戏剧的特殊“明星”现象，电影观众在戏剧名角中选择，博得观众喜爱的演员一夜之间能够赢得舞台生涯难以匹敌的声誉。同时，电影初期采用的戏剧剧本被弃置不用，而代之以根据新神话编写的故事。然而，对戏剧的模仿毕竟起过跳板作用。——原著注

③ 参见《帕尼奥尔专议》一文。——原著注

的时期。当时是梅里爱的全盛时期，实际上梅里爱只是把电影看成舞台奇观的完善，他以为，电影特技也仅仅是魔术的延伸。大多数法国和美国的著名喜剧演员来自杂耍歌舞场或通俗喜剧。只要看看麦克斯·林戴的表演^①，你就可以了解他到底从自己的舞台经验中借鉴了什么。他和当时大多数喜剧演员一样，“对着观众”随意表演，比如朝大厅观众挤眉弄眼，故意让观众看他出洋相，随随便便嘀咕几句旁白。至于卓别林，即使不说他从英国哑剧中得到的收益，他的艺术也显然在于借助电影提炼杂耍歌舞剧的喜剧技巧。在这里，电影超过了戏剧，但是，它毕竟是戏剧的承续，又仿佛是对戏剧缺陷的弥补。在剧场中，噱头的处理受舞台与大厅的空间距离所制约，尤其受到观众笑声长短的制约，这就促使演员有意延长噱头的效果，直至笑声终止。因此，可以说，舞台怂恿演员，甚至迫使演员去夸张。唯独银幕允许卓别林把情境与动作表现得如此精确完美，在这里，瞬息之间就能获得最明确的效果。

当我们重看相当早期的滑稽片时，譬如《布阿洛》片集^②或《奥涅兹姆》片集^③，就会发现，不仅演员的表演，甚至故事结构也与原始戏剧相似。电影可以把一个简单的情境表现得淋漓尽致，而在舞台上表现这一情境时会受到时间与空间的限制，这种限制使情境不能充分发展，仿佛处于未成熟阶段。正因为电影能够使那些倘若没有电影便永难达到成熟阶段的戏剧情境全然改观，所以，可以料想，电影将充分发掘或创造出新的戏剧性因素。在墨西哥，有一种生物叫蝶螈，它能够在幼体状态下繁殖，并且始终保持原状。如果给它注射相应的激素，就能使它达到成

① “观众对艺术影片的兴趣迅速减弱时，喜剧片首先由于麦克斯·林戴这个驰名人物而获得极大发展。”（乔治·萨杜尔语）

② 《布阿洛》（Boireau）片集的主角布阿洛是一个取自滑稽画报的丑角的译名，它所代表的是一个从意大利哑剧丑角彼埃洛或马戏团丑角奥古斯特演变而来的愚蠢笨拙的人物，系由法国早期喜剧片演员安德烈·第特扮演。影片摄于1905—1908年。

③ 《奥涅兹姆》（Onésime）片集摄于1912—1914年，系由让·杜朗（Jean Durand）导演，布尔朋（Bourbon）主演。它在荒唐、疯狂的喜剧片中独树一帜。

体形态。我们还知道，在动物进化的连续过程中，有些中断现象令人费解，直至发现了稚态^①规律，生物学家们才懂得不仅要把生物个体的胚胎形式和物种的进化联系起来，同时还应当承认一些似乎成熟的个体是在其演化过程中受到阻滞的生物。从这个意义上说，在电影问世之前，若干戏剧类型是以患有先天萎缩症的戏剧情境为依据的。假设恰如让·耶梯埃^②之见^③，戏剧就是“意志的形而上学”，那么，怎样去理解像《奥涅兹姆一帆风顺》那样的滑稽喜剧片呢？影片中的主角落到令人啼笑皆非的困境，仍一意孤行，继续他莫名其妙的蜜月旅行，在遇到最初几次倒霉事之后，旅行的目标已经无所谓有无，这种顽固执拗倒是近乎怪癖的形而上学，近乎癫狂的意志，近乎一种“动作”的癌变，这种动作自发生成，违反任何理智。难道这里能够采用心理学术语，谈得上“意志”吗？大多数这类滑稽喜剧片主要以单线条连续方式表现人物的一个基本筹划^④。它们属于一种顽固执拗的现象学。仆人布瓦洛收拾家务直至墙倒屋塌。到处漫游的新郎奥涅兹姆甚至被装入与他形影不离的柳条箱里漂洋过海，继续他的蜜月旅程。在这里，动作已无须求助于情节、巧合、跌宕、误解和戏剧性的变化，它自行推展，直至自灭。这种动作有如一件倒霉事，必然以一种初级形式的净化告终，就像冒失的孩子吹气球，最后总要吹爆才算完事，我们才得到安静，也许孩子也踏实下来。

此外，如果我们考察一下传统闹剧中的人物、情景和惯用手法的发展史，就会明显看到，滑稽喜剧片就是闹剧突然而惊人的复兴。自 17 世

① 参考阿尔杜斯·赫胥黎 (Aldous Huxley, 1894—1963) 所著《少年时代》(Jouvence) ——原著注。

赫胥黎是英国小说家、诗人、剧作家，《天演论》的作者老赫胥黎的堂外孙。他在《少年时代》一书中指出：人不过是早产的猴子。稚态，或译“幼体形态发生”，进化论的一个术语，意指系统演化中成体保留了幼体的一些特征，因而具有较大的可塑性，在进一步的演化中有较大潜力。

② 让·耶梯埃 (Jean Hytier)，法国当代文艺评论家，安德烈·纪德研究专家。

③ 见《文学技巧》(Les arts de littérature)。——原著注

④ “基本筹划”(project fondamental) 是萨特的存在主义概念。参见第 325 页注②。

纪起，这种戏剧体裁便逐渐匿迹舞台，由“真人表演”的闹剧仅仅在杂技团和一些杂耍歌舞节目中尚留余迹，题材极窄，形式变异。而滑稽喜剧片的制片商也正是到那里去物色演员，这种情况在好莱坞尤为明显。但是，这一剧种与电影手法的结合立即大大扩充了它的表演技巧，于是，麦克斯·林戴、勃斯特·基顿、劳莱、哈代、卓别林一类演员应运而生；1905年至1920年间，滑稽闹剧获得自己历史上空前绝后的辉煌。我这里所说的闹剧是指从普拉图斯和泰朗斯^①到意大利即兴喜剧延续下来的传统，是指它们的独特题材与技巧。我仅举一例稍加说明：洗衣桶这一传统主题自然地重现于麦克斯·林戴1912—1913年拍摄的一部旧影片中，在这部影片里，我们可以看到一个寻芳猎艳的浪荡公子勾引染匠的老婆，他为了躲避她的戴绿帽子丈夫的报复，不得不钻入盛满染料的盆里。显然，类似情况不仅是受到影响，或者说不自觉地受到记忆中他人作品影响的问题，而且是一种体裁与自己传统自然结合的问题。

台词，台词！

通过以上简略的回顾，我们看到戏剧与电影的关系源远流长，超出人们的一般想法，尤其看到这种关系不仅限于通常受到人们贬斥的“舞台戏剧片”。我们还看到，戏剧剧目和戏剧传统对一些电影类型起过决定性影响（尽管这种影响未被认识和承认），而这些电影类型竟被视为纯粹性和“独特性”的典范。

但是，电影与戏剧的关系并非一如人们通常理解的那样就是对一部戏的改编问题。在深入探讨之前，似应把戏剧与所谓的“戏剧性”区分清楚。

戏剧性是戏剧的灵魂，但是这个灵魂往往可以附丽于其他艺术形式。

^① 普拉图斯（Plaute，前254—前184），古罗马喜剧作家。相传他创作了100多部喜剧，现存《一罐金子》《双生子》《俘虏》等。泰朗斯（Térence，前190—前159），古罗马喜剧作家。

一部奏鸣曲、一篇拉封丹寓言、一部小说……一部影片都有可能借重亨利·古耶尔^①所称的“戏剧性范畴”而获得艺术效果。从这一角度看问题，要求戏剧的独立性当然是徒劳的，或者应该把这种独立性视为消极的东西，就是说，舞台剧恐怕非有“戏剧性”不可，而小说要不要戏剧性，则可悉听尊便。《人鼠之间》^②既是小说，亦是纯粹的悲剧典范。相反，将《斯旺之家》^③搬上舞台大概绝非易事。我们未必会赞扬一出舞台剧像一部小说，而如果小说家善于结构动作，那就将大受欢迎。

即使有人仍然坚持认为戏剧性唯戏剧所独有，仍需承认，戏剧性的影响波及甚广，而电影受其影响是最深的。但是，这样一来，半数的文学作品和四分之三影片恐怕都会被划入戏剧的分支。况且，问题是明摆着的：实际上，戏剧只是根据体现在台词中的而不是体现在表演中的戏剧作品开始自己真正的存在。

《菲德拉》写出来是为了上演，但是对于那些苦苦背诵经典作品的学生来说，它已经是一部作品和一出悲剧。只凭想象，“坐在安乐椅上读到的戏文”并非完全意义上的戏剧，但是它毕竟还是戏剧。相反，拍成现在这种样子的《西拉诺·德·贝尔热拉克》^④或《无行李的旅客》，已经不能算戏剧，虽有台词，又有可观的场景！

假设我们可以从《菲德拉》中仅仅截取一个动作，按“小说的要求”或电影对话的要求加以改写，那时，我们又会回到把戏剧归结为戏剧性的上述假设。但是，这样的做法纵然在理论上不会遇到任何妨碍，我们仍然可以看到，具体的和历史的实际障碍还不少。最简单的原因就是担

① 亨利·古耶尔 (Henri Gouhier)，巴黎大学教授、戏剧理论家，《戏剧本性》和《戏剧与存在》的作者。

② 《人鼠之间》(Des souris et des hommes) 是美国作家斯坦贝克写于1937年的一部小说。

③ 《斯旺之家》(Du côté de chez Swann) 是法国作家普鲁斯特的七卷小说《追忆逝水年华》的第一卷，成于1913年。

④ 《西拉诺·德·贝尔热拉克》(Cyrano de Bergerac, 《大鼻子情圣》)，系五幕诗体喜剧，作者是爱德蒙·罗斯当 (Edmond Rostand, 1867—1918)。

心搞不好成为笑柄，因而持慎重态度，而最重要的原因就是对待艺术作品的现代观念要求尊重原文和艺术产权，甚至包括道义的和作者去世后的权益。易言之，恐怕唯有拉辛本人有权改编《菲德拉》，但是，我们无法证实这样的改编是否会成功（《无行李的旅客》倒是由让·阿努伊亲自改编为影片），因为拉辛早已作古。

也许，有人会说，假如作者在世，情况就会不同，因为他本人可以重新构思自己的作品，重新提炼自己的素材，至少也可以监督和支持改编者的工作——最近，安德烈·纪德自己改编了《梵蒂冈的地窖》，当然，他是逆向操作，把小说改编成戏剧。然而，通过深入的研究，你会看到，这里对权益上的考虑多于美学上的追求：首先，因为天才并不总是全才，更不用说一般有才干的人，即便原作者亲自动手，也未必能保证改编与原著等值。再者，把一部现代创作搬上银幕的最普遍的原因就是因为它在舞台上获得成功，这种成功使台词的主干固定下来，为观众所接受，电影观众也期望听到原话，所以，我们毕竟要通过多少得体的处理尊重原来写好的台词。

最后，还尤其因为一部剧作的质量愈高，戏剧性与舞台性便愈难分离，而台词正是两者的综合。我们可以看到小说搬上舞台的尝试，而按舞台剧写一部小说的做法实在鲜见，这很说明问题。戏剧仿佛处于美学提炼不可逆的过程的终点。严格说来，我们可以根据小说《卡拉玛佐夫兄弟》或《包法利夫人》提炼一出舞台剧，然而，假设先有的是剧作，就不可能把它改编成世人所知的这两部小说。这是因为，如果故事性中包含着戏剧性，以至于戏剧性不可能是演绎出来的，那么，把戏剧改编成小说则需要一个归纳过程，即是说，在艺术上要做全新的创造。与舞台剧相比，小说仅仅是从简单的戏剧性因素出发的诸多综合形式之一。

因此，如果把小说改编为戏剧时，忠实原著这一概念并非荒唐，因为在这里我们能够分辨出必然的前后演变关系，那么把戏剧反演为小说

时，就很难说什么叫忠实原著，更难有两者等同的概念，我们至多可以说从戏剧的情境和人物中汲取“灵感”。

我暂时把小说与戏剧做了一番比较，但是上述立论显然更适合电影。因为，这里也是两者择一：或者影片是舞台剧的（也就包括它的台词）纯粹照相，这正是所谓的“舞台戏剧片”；或者按照“电影艺术的要求”改编剧作，然而那时我们又将碰到上面提到的归纳问题，实际上等于构思一部新作。让·雷诺阿从雷内·福什瓦的剧作《布杜落水遇救记》中汲取了创造灵感，但是完成的作品似乎胜过原著，使原著黯然失色。^①况且，这是充分肯定常规的例外。

因为不论从哪方面看，经典或当代戏剧作品都必然受台词的保护。要想“改编”它，只有抛开原作，代之新作，新作可能更胜一筹，但已非原剧。而且，这种改编必然限于在世作者或普通作者的作品，经受过时间考验的杰作则要求我们把尊重台词作为一项基本准则。

最近10年的经验充分证实了这一点。舞台戏剧片问题又重新引起当代美学的特别关注，是由于一些作品的问世，如改编自古典剧作的《哈姆莱特》、《亨利五世》和《麦克白》，改编自当代剧作的莉莉安·海曼编剧和威廉·惠勒导演的《小狐狸》，以及《严厉父母》《请你关心阿美莉》^②和《夺魂索》^③……谷克多在战前曾为《严厉父母》准备一个“改编本”。1946年，谷克多重拾旧事，但放弃了那个改编本，决定完整保留原剧台词。他甚至保留了原来的舞台布景，下面我们还要谈及这一点。无论在美国、在英国，还是在法国，根据古典或现代戏剧改编的舞台戏剧片都经历了同样的演进过程：更加严格地忠实于原剧，台词是这种演进

① 同样，福什瓦（René Fauchois, 1882—1962）对梅里爱的《圣礼马车》（*Carrosse du Saint Sacrement*）的改编（即1952年的《金马车》——译者注）也是相当自由的。——原著注

② 由奥当-拉哈、奥朗士等根据乔治·弗德（Georges Feydeau, 1862—1921）的轻喜剧改编的影片。

③ 希区柯克于1948年根据汉密尔顿（P. Hamilton）的剧作改编的影片。

的一大特征，似乎有声电影的各类经验都趋向于此。以往，电影导演似乎最关心掩盖原著的戏剧本源，通过改编使其消解于电影之中。现在，导演们似乎不仅摒弃了这类做法，而且往往有意强调原著的戏剧特征。既然戏剧台词的基本内容受到尊重，自然非此不可。按戏剧的内在特性构思的台词本身就是戏剧内在特性的体现。它决定演出的形态与风格，它在本质上已经就是戏剧。我们不可能既要忠实于戏剧，又要摒弃戏剧所追求的表现形式。

把这种戏剧遮起来，我可看不下去！^①

我们从一部改编自经典剧作的影片实例中可以看到这种态度的明证：这是一部也许至今仍在法国中小学校里乱放的影片，它是企图通过电影讲授文学作品的一次尝试。这部影片叫《屈打成医》^②，是在一位热心的教师帮助下由一个导演搬上银幕的，导演的大名我们以为不提为好。中学老师和校长们还纷纷来信称赞影片拍得好，这委实令人沮丧。其实，这是难以置信的种种谬误的集大成，它既歪曲电影，也歪曲戏剧，甚至歪曲莫里哀的作品。第一幕是一场砍柴的戏，背景是一座真正的森林，开始是树林中一组冗长不堪的移动镜头，显然是让人寄情于枝叶扶疏阳光闪烁的意境，随后出现两个穿着可笑的专心采蘑菇的人物，这是倒霉的斯卡纳莱尔和他的妻子，在这种背景中他们身穿的戏装显得滑稽可笑。整部影片始终尽量展现实景：斯卡纳莱尔出诊的一场戏就是借题发挥，以展现17世纪乡间庄园的景象。再看看分镜吧：第一幕的分镜由“半全景”开始，然后推向“特写镜头”，自然，随着一问一答，镜头亦交叉变

① 这句话出自莫里哀的《伪君子》。达尔杜弗对伯爵夫人虚伪地说：“请把您的乳房遮起来，我可看不下去。”巴赞以此喻指否定“遮戏”的做法。

② 《屈打成医》(Médecin malgré lui)系法国喜剧作家莫里哀的作品，主人公是一名樵夫，叫斯卡纳莱尔(Sganarelle)，他吃尽当光，成天打老婆。老婆生了气，把他说成名医，于是他就被无知的乡绅请去给忽然变成哑巴的女儿看病，最终樵夫成全了哑女的爱情。

化。你会觉得，要不是由于底片长度受台词的制约，导演不能随心所欲，他简直会采用阿贝尔·冈斯式的加速蒙太奇来表现“对话的流程”。如此分镜方式使学生们通过“正打”和“反打”特写镜头一清二楚地看到法兰西喜剧院演员的模拟表演，这种表演仿佛使我们退回到“艺术电影”盛行的年代。

如果人们把电影理解为空间运动的自由，理解为与动作有关的视点的自由，那么，把一出舞台剧拍成电影，就会是给它的背景添加从物质上说舞台不可能提供的开阔和真实。这也会使观众仿佛不再孤身枯坐在座位上和通过镜头的变化突出演员的表演。如果以这种“场景调度”为标准，就应当承认，对舞台戏剧片的所有诘难都言之成理。但是，这里的问题恰恰不在于场景调度^①。它的做法仅仅在于硬把“电影性”塞入戏剧中。原剧的戏剧特性，尤其是台词，在这里必然显得格格不入。戏剧动作的时间显然与银幕时间不一致，并且由于摄影机为布景增添了戏剧化效果，语言作为戏剧性重心的作用便被冲淡。最后，尤应指出，一些人为矫饰的做法、戏剧布景的精心设置与电影的先天真实性毫不相容。莫里哀写的台词只在画于幕布上的森林中才能显出意义，演员的表演亦如是。舞台脚灯不是秋日阳光。既然如此，砍柴一场戏就可以在幕布前表演，用不着移到树下。

这一失败清楚表明，费尽心思搞“电影化”才是舞台戏剧片的最大的异端邪术。把成功的戏剧改成平庸的影片，其因大概皆源于此。譬如，假设剧情发生在蔚蓝海岸^②，恋人就不能在酒店的藤萝架下谈情说爱，而非要开着美国小轿车行驶在高尔尼什公路^③上拥抱接吻不可，并且用背

① “场景调度”(mise en scène)一词强调把场景安排在舞台上，所以巴赞认为这里恰恰不符合舞台剧要求。

② 法国南部尼斯和土伦之间的地中海海岸。

③ 高尔尼什(Corniche)公路是法国南部戛纳市的海滨公路。

景放映法显现出安提普海角^①上的悬崖峭壁。再如,《天堂乞丐》的分镜对费南代尔和雷缪不偏不倚,每个人的特写镜头次数明显相等,也许因为两人酬金相同吧。

此外,观众的偏见加深了导演的偏见。观众对电影并不抱奢望,但是观众认为,电影理应以景夺人,能够展现自然景物,应当充满动作。如果没有为舞台剧增添几分电影特色,他就认为自己上当受骗。电影必然应比戏剧“更阔气”。只能选有名气的电影演员,而且有的文章说,凡是使陈设和布景显得寒酸和吝啬的做法都是导致失败的因素。导演和制片人要是敢于在这方面向观众的偏见挑战,的确需要几分胆识。尤其是当他们自己对这种做法也没有把握的时候。舞台戏剧片的异端邪术始源于电影对戏剧的矛盾心理:电影对更古老和更具文学性的一种艺术抱有自卑感,然而它又希望借助自己的表现手段的技术“优越性”来弥此不足,结果把这种“优越性”与美学的优点混为一谈。

罐装戏剧^②还是超戏剧?

我们要不要看看这些谬见的反证?《亨利五世》和《严厉父母》这两部成功之作为我们提供了明确的反证。

当《屈打成医》的导演采用移动镜头展现森林为影片开场时,他那天真的和也许并不自觉的意图就是让我们随后像吞下糖衣药丸一样把砍柴那场十分拙劣的戏看下去。他企图添入一些真实环境,为我们设置一个阶梯,让我们登上舞台。不幸,笨拙的花招造成了相反的效果:最终突显出人物与台词的非真实性。

现在,让我们看看,劳伦斯·奥利弗在《亨利五世》中怎样解决电影的真实与戏剧的程式的辩证关系。影片开始也是一组移动镜头,但是

① 安提普海角(Cap d'Antibes)位于地中海海岸。

② “罐装戏剧(théâtre en conserve)”一语系帕尼奥尔观点,见第173页注①。



《亨利五世》，一旦排除了与戏剧幻象相对立的真实性的约束，劳伦斯·奥利弗便既可以利用绘制出来的失真布景，又可以表现阿金古尔（Azincourt）战役的真实情景。

它为的是把观众引入剧场：伊丽莎白时代一家旅店的后院^①。他无意让我们忘记戏剧的程式，恰恰相反，他强调这种程式。这不是直接拍成影片的《亨利五世》，这是《亨利五世》的一场演出。这一点显而易见，因为这不是设想中在剧院中看到的现场演出，而是设想为莎士比亚时代的一场演出，影片还为我们展现出观众与后台。因此，这里绝无产生错觉的可能，并不要求观众在戏院的帷幕升起后带着笃信感去欣赏演出。我们并非真正置身戏中，而是观看描写伊丽莎白时代戏剧的一部历史片，即观看一种完全有依据的和我们已经习惯了的电影类型。但是，我们欣赏这出舞台剧时的乐趣与观看历史纪录片的乐趣全然不同，这就是欣赏

^① 在英国伊丽莎白时代，剧场通常设在旅店后院。

莎士比亚名剧演出的乐趣。因为劳伦斯·奥利弗的美学策略只是一种巧计，为的是排除帷幕的魔力。奥利弗把戏剧搬上银幕，预先通过电影交代戏剧表演和戏剧程式，而无意遮掩它们，他排除了与戏剧幻象相对立的真实性的约束。既然有观众的默契作为心理依据，劳伦斯·奥利弗便既可以利用绘制出来的失真布景，又可以表现阿金古尔战役的真实情景，莎士比亚有意唤起观众的想象，这促使劳伦斯·奥利弗做上述处理：在这里，依据仍是充分的。这种电影化的表现从舞台剧本身找到了借托，而假设这部影片仅仅是《亨利五世》一剧的演出实况，这种手法就难以被接受。自然，还要看效果。我们知道，效果是明显的。我们只谈谈彩色，人们最终可能发现，这里的彩色基本上是一种非真实性元素，它促使观众接受从现实到想象的过渡，并且在想象中保持阿金古尔的“真实”重建和缩景模型的连续性。^①任何时刻《亨利五世》都不算真正的“舞台戏剧片”，影片仿佛是戏剧演出的扩展，环顾舞台内外。但是，莎士比亚的作品和戏剧仍是舞台的囚徒，只是被电影团团围住。

现代通俗戏剧似乎也不会以如此醒目的方式采用舞台程式。流行一时的“自由戏剧”和安托万^②的理论甚至让人一时相信一种“真实”戏剧的存在，相信一种“前电影”（pré-cinéma）^③。“真实戏剧”制造的是一台

① 影片从环球剧院模型的鸟瞰开始，移向一幅油画背景，继而又移至野外表现阿金古尔之战乱箭齐飞的壮观战斗场面。

② 安托万（Antoine，1858—1943），法国戏剧演员、导演、自然主义戏剧艺术先驱、巴黎自由戏剧（Théâtre Libre，1887）和安托万剧院（1889）的创办者，1906—1914年任巴黎奥德翁剧院领导人，19世纪后期西方戏剧改革的重要人物。

③ 一段评述也许不算离题。首先，我们承认，在戏剧史上，情节剧和悲剧确实竭力实现一场现实主义的革命：司汤达认为完全入戏的理想观众会对准剧中叛徒开枪射击（相反，在百老汇，奥逊·威尔斯会让演员朝前排观众席开枪扫射）。一个世纪之后，安托万希望通过场景调度的真实感获得台词的真实性效果。后来，安托万也拍过电影，这绝非偶然。因此，如果联系历史来看，我们就应该承认，“电影式戏剧”的广泛尝试先于“戏剧式电影”的尝试，小仲马与安托万是帕尼奥尔的先驱。况且，尽管戏剧的复兴始于安托万，但在很大程度上可能得益于电影的存在，因为电影甘愿被打成现实主义异端，而使安托万的戏剧理论在反对象征主义时能够发挥正常功效，不走极端。后来，老鸽子窝剧院在自由戏剧推行的变革中，做出新选择（现实主义留给大吉诺尔木偶剧院去做），重新强调舞台程式的作用，而没有电影的竞争，也许就没有这种选择。（见第138页）



劳伦斯·奥利弗导演及主演的《亨利五世》：
莎士比亚作品和戏剧仍是舞台的囚徒，只是
被电影团团围住

幻景，如今谁也不会对它信以为真。如果说确有一种戏剧现实主义，那么它仍然与更隐蔽、更不明显但毕竟严格的程式体系有关。“生活切片”在戏剧中并不存在。或者说，至少就它被搬到舞台上这一事实而言，这个切片就从日常生活中抽取出来变成橱窗里的展品，虽然它还部分地属于自然，但是观看条件已使它彻底改观。安托万当然可以把带骨的鲜肉挂在舞台上，但不可能像在电影中那样牵来一大群羊。为了在舞台上植树，必须砍断树根，而且毕竟无法真正展现森林。结果，他的树还是酷似伊丽莎白时代的广告牌，归根结底只是一种指向柱。只要考虑到这些难以驳倒的真理，我们自会承认，拍摄《严厉父母》一类“情节剧”或拍摄一部古典剧作遇到的问题是大同小异的。我们在这里所说的真实性绝不会使戏剧等同于电影，取消不了隔开舞台与观众的脚步灯。原因很简单，场景调度所遵循的程式化体系，自然也包括台词，似乎是首要的。悲剧的程式连同它们的一系列写意的道具和亚历山大体诗句^①与突显戏剧艺术基本程式的面具和厚底靴^②是一回事。

谷克多把《严厉父母》搬上银幕时已经清楚认识到这一点。尽管他的舞台剧似乎最讲“现实主义”，但是，作为电影导演的谷克多深知，他不必给自己的布景增添任何东西，电影在这里的作用不是增加布景数量，而是增强布景效果。^③尽管居室亦成一套公寓，借助银幕和摄影机的技巧，这套公寓还是显得比舞台上的居室更狭小。既然幽闭于斗室与合居于一处是这里的基本戏剧情境，那么一缕微弱的阳光、一道不是发自电灯的光亮就会破坏这个脆弱的和令人困厄的小天地。再如，满载的“有篷马车”可以驶往巴黎市的另一端，驶往玛德琳家^④；我们在公寓门前与它分

（接第136页）这场典型的竞争，使戏剧真实性毕竟微不足道。今天，谁也不会固执己见，说最迎合市民口味的通俗剧不具有任何戏剧程式。——原著注

① 这里指拉辛现实主义悲剧的程式化特点。

② 面具和厚底靴是古希腊和古罗马悲剧演员的象征性道具。

③ 法国电影史学家萨杜尔指出，这部影片只有两台布景。

④ 这段文字是剧作中一个情节。《严厉父母》故事情节如下：父亲乔治是一个富于幻想但（见下页）



《严厉父母》(Marcel André 和 Gabrielle Dorziat 主演)。一间房间固然成了一套公寓，但是借助银幕和摄影机的技巧，这套公寓还是显得比舞台上的居室更狭小。

手，再看到它时已在另一户人家的门口。这不再是已成经典的蒙太奇的简略法，而是一种积极的场景调度，电影绝没有强迫谷克多采用这种表现方式，而这种场景调度又超出了戏剧表现手法的可能性，戏剧受制于自己的表现手段，因而无法取得类似效果。摄影机严守戏剧布景的本性，只是力求增加布景的效果，而且始终避免改变人物与布景的关系，这类实例不胜枚举。当然，并非所有的约束都处理得恰到好处；像在舞台上那样，必须按顺序表现一个个房间，换场时拉下幕布，这显然是一种无用的约束。其实，通过摄影机的移动就可以表现时空的真正统一。戏剧需要有电影才能最终自由地表达戏剧意图，才能使《严厉父母》明显成

(接上页) 屡遭失败的发明家，母亲叫伊沃娜，儿子米歇尔爱上了玛德琳，而玛德琳是乔治的情人，她不知道乔治和米歇尔父子关系。围绕这个纠葛，展开了一系列事件。剧作主题是真实与虚假的斗争。

为发生在寓所内的一出悲剧，在这里，微开的门缝可能比躺在床上的一篇独白具有更多的含义。谷克多没有改变自己作品的原貌，他忠实于原剧的精神，善于区分必须遵守的约束和非本质的偶然因素，因此能以更合理的方式尊重戏剧的程式。电影在这里的作用仅限于把舞台无法处理的一些细节揭示给观众。

布景问题一旦解决，就剩下最棘手的事：分镜问题。在这个问题上，谷克多表现出最巧妙的想象力。“镜头”^①这个概念最终消失。只有“取景”的概念，即始终让人感觉得到周围环境的一个现实情景的短暂结晶。谷克多喜欢反复申明，他是按照16毫米摄影机构思自己的影片。仅是“构思”而已，因为恐怕难以用小于35毫米的底片拍摄出这样一部影片。重要的是为观众营造身临其境感，但是它与奥逊·威尔斯或雷诺阿的影片不同，它不是用景深镜头而是借助视点迅疾转移的特性达到这一效果，视点的转移似乎第一次与注意力的纯节奏相吻合。

无疑，一切恰当的分镜都会考虑到这一点。传统的“交叉镜头”（正反打镜头）就是随兴趣中心的变化，按照简单的句法结构分拍两人对话。在悲伤的时刻，电话铃响了，这时出现的电话机特写镜头就等同于当时注意力的焦点。但是，通常的分镜似乎是分解现实的三种体系的综合：第一，纯逻辑的与描述式的分解（尸体旁放着凶器）；第二，按照影片的内在逻辑解析心理活动，即与特定情境下一个主人公的视点相吻合的分解（譬如，《美人计》^②中的一杯牛奶，这是英格丽·褒曼将喝下去的大概放了毒药的牛奶，或在《疑影》^③中，泰瑞莎·怀特手上的戒指）；第三，按照观众的兴趣中心所做的心理学分解，这种兴趣或是自然形成的，或

① “镜头”（plan）一词在法语中亦指平面图，意味孤立的静态影像；取景（cadrage）则意味空间的开放。

② 《美人计》（*Notorious*）。

③ 在《疑影》（*Shadow of a Doubt*）中，怀特走下楼梯时，一个大特写框入戴在手上的戒指，这是她的叔父查理的视点。他发现侄女手上的戒指就是被一个性虐待狂杀害的女人的戒指。



《严厉父母》(伊沃·德布莱主演)。谷克多理解的电影：通过锁孔窥到的事件。

是导演有意借助这种分解手法激起的，譬如：门闩转动了一下，罪犯并未觉察，以为周围没有旁人（“小心！”——小观众会对将落入警察手中的吉诺尔^①失声高喊）。

这三种视点的组合是许多影片采用的电影化事件综合法，有一种统一感。其实，它们包含着心理活动的异质性和物质空间的非连续性。实质上，这也是传统小说家采用的同样视点，大家知道，让-保罗·萨特曾为此怒斥弗朗索瓦·莫里亚克^②。在奥逊·威尔斯或威廉·惠勒的影片中，景深镜头与固定镜头的重要意义恰恰来自这种拒绝随意分切的做法，他们用前后同样清晰的影像取而代之，迫使观众自己做出选择。

① 吉诺尔 (Guignol) 是法国流行的木偶剧中的主人公。法国木偶剧院就以他的名字命名。

② 弗朗索瓦·莫里亚克 (François Mauriac, 1885—1970)，法国作家、法兰西学院院士，1952 年获诺贝尔奖，著有小说、诗歌、剧本等。他的作品注重心理分析，主要作品有《和麻风病人亲吻》(La Baiser au lépreux)、《黛蕾斯》(Thérèse Desqueyroux)、《蝮蛇结》(Le Noeud de vipères)。萨特曾指责莫里亚克混用对人物的内心活动的描写和客观的描述。

诚然，谷克多在技术上仍然沿用经典分镜（它的影片包含的镜头数量甚至超过一般影片的镜头数量），但是他实际上仅仅采用第三类镜头，从而赋予分镜以独特的含义；这是唯观众所独有的视点，是目光异常敏锐的善于洞察一切的观众的视点。逻辑性与描述性的解析、人物的视点实际上都被弃之不用，只剩下旁观者的视点。“主观摄影机”终于问世，然而这里所说的“主观镜头”与《湖中女》的主观镜头含义相反^①，它不是借助摄影机造成观众与人物的幼稚的认同，恰恰相反，它借助的是目击者的冷眼旁观。摄影机最终成为旁观者，也仅仅是旁观者。戏剧又成为一幕完整的演出。又如谷克多所说，电影是从锁孔中窥到的事件。从锁孔里窥测就像闯入私宅，这是近乎淫猥的“观看”。

我们再举一个非常明显的实例来说明这种冷眼旁观式的处理：影片末尾有一段影像，表现伊沃·德布莱^②服毒后正一步步退入自己的卧室，她的眼前是簇拥在幸福的玛德琳身边的一群人。一个拉镜头让摄影机一直伴着德布莱后退，而摄影机的这个运动绝不与“索菲”的主观视点相混淆，尽管后者颇具诱惑力。假设我们代替女演员，仿佛以她的目光去观看，拉镜头的冲击效果必然更强烈。然而，谷克多尽量避免这种违背逻辑的做法，他把伊沃·德布莱保持在影像“前角”，而让摄影机稍稍靠后，跟着她往后退。镜头的内容不是她看到的事物，也不是她的视线，而是表现她现在正在看。显然，摄影机要越过她的肩拍摄，这正是电影的特权，而谷克多迫不及待地把它交给戏剧。

这样，谷克多便重新采用了观众与舞台关系的原则。尽管电影允许他从多种视点去拍摄戏剧，但是他特意选择仅仅利用观众视点的做法，这是舞台与银幕的唯一共通之处。

① 在《湖中女》（*The Lady in the Lake*，《湖上艳尸》，1946）中，导演罗勃·蒙哥马利（Robert Montgomery）从未让主人公露面，而是利用皮带把摄影机绑在身上拍摄，是严格按人物视点描述所有事件。

② 伊沃·德布莱（Yvonne de Bray）在《严厉父母》中饰女主人公索菲。



达德利·尼柯尔斯根据尤金·奥尼尔（Eugène O'Neill）原著改编的《悲悼》：电影的特殊贡献在于增强戏剧演出特性。

谷克多以此为自己的剧作保持了基本的戏剧特性。他没有追随众人，去力图把戏剧特性消解在电影中，相反，他运用摄影机的表现手段强调、突出和确立舞台演出的结构及其心理效果。在这里，电影的特殊贡献可能仅仅在于增强戏剧演出特性。

所以，谷克多是与劳伦斯·奥利弗、奥逊·威尔斯、威廉·惠勒、达德利·尼柯尔斯^①相参为伍的，对《麦克白》《哈姆莱特》《小狐狸》和《悲悼》的分析将会充分证实这一点，奥当-拉哈改编的一部影

① 达德利·尼柯尔斯（Dudley Nichols, 1895—1960），美国剧作家、导演、制片人。他的主要编剧作品有《关山飞渡》、《迢迢归乡路》（*The Long Voyage Home*），并改编了《悲悼》（*Mourning Becomes Electra*）等。

片《请你关心阿美莉》更无须赘述，他对这部轻喜剧的处理手法与劳伦斯·奥利弗对《亨利五世》的处理手法相仿。近15年来，所有富于特色的成功之作都证明一条悖论：尊重台词和戏剧结构。这不再是“改编”一个故事。这是通过电影手法展现于舞台上的一部剧作。从幼稚或粗鄙的“罐装戏剧”直至最近的这些成功，舞台戏剧片问题全然改观。我们尝试分析了具体的变化状况。要是抱负更大，我们说得出这种变化的原因吗？

二

贬斥舞台戏剧片的人有一种论调，亦是他们的最后一个似乎难以驳倒的论据，即欣赏演员亲自登场演出的乐趣是不可替代的。亨利·古耶尔在《戏剧本性》(*Essence du Théâtre*)一书中写道：“戏剧的独特之处就是动作与演员不可分离。”他还写道：“舞台接受一切幻象，唯独演员在场这一点除外，演员可以乔装打扮，可以换一具灵魂，改一种声调，但是他要在舞台上，这样，舞台空间就有自己的要求，时间延续也有一定的密度。易言之，恰恰相反，电影可以接纳任何真实影像，唯独演员不能亲自在场。”倘若这确实是戏剧现象的本质，电影当然无法希冀做到这一点。如果笔法、风格和戏剧性结构都要求严格的构思以突显演员的血肉之躯，并现他的灵魂与形体，用人的影子替代真人的企图就是完全徒劳的。上述论证无可非议。这样一来，劳伦斯·奥利弗、奥逊·威尔斯或谷克多的成功改编只能遭到非议（但是，这可要出于恶意），或得不到解释：这是对美学和哲学的挑战。我们只有推翻戏剧批评的通常界说，即“演员在场无法替代”的概念，才可能弄清楚那些作品的成功原因。

“在场”的概念

首先，似应针对“在场”这一概念的内容做出一系列初步说明，因为看来电影会对摄影出现之前对这个概念的理解提出质疑。

摄影影像，尤其是电影影像，能否与其他形象相提并论和像其他形象一样与客体的存在截然区分？当然要根据时间和空间来界定“在场”与否。说一个人“在场”，这就是承认此时他与我们同在，表明他存在于我们感官的自然感受范围之内（看电影时，是视觉感受；听广播时，是听觉感受）。直到摄影术与电影相继出现之前，造型艺术，尤其是肖像画，曾经是具体在场和不在场之间唯一可行的中介手段。这种作用的依据就是形似，形似激起想象，帮助回忆。但是，摄影完全是另一回事。它绝不是物或人的造像，确切些说，它是物或人的形迹。摄影影像是自动生成的，因而与其他类型的摹写技术截然不同。摄影师借助透镜真正捕捉到的光影印迹：这就像仿形的铸模。这样，摄影师不但取得形似效果，而且获得一定程度的等同（只有在摄影时代才会想到用身份证）^①。然而，摄影是一门有缺陷的技术，因为它迫于瞬时性，只能捕捉时间的剖面。电影实现了异乎寻常的创举，既能复现拍摄对象的瞬间，同时还能记录下拍摄对象的时间流程的印迹。

19世纪，随着客观记录视像和声音的技术相继问世，一种新的形象范畴应运而生，这些形象与产生这种形象的现实之间的关系需要严格界定。没有这种先决的哲学思考，就不可能正确提出与此直接有关的美学问题；即使暂且不提这一点，在讨论旧的美学现象时，认为与其有关的范畴并未因崭新现象的出现而有丝毫变化，也是不妥的。在这些问题上，也许常识是最好的哲学家，它对此有清楚的理解，它创造了一种说法：为了表示一个演员登场演出，在海报上添入“本人亲自”的字眼儿。

① 等同（identité）一词在词组“la carte d'identité”（贴上相片的身份证）中表示“身份”。

因为，就现今常识而言，“在场”这个词的含义已经不够明确，因此，在电影时代，语义重复不显多余。如今，不是“在场”就是“不在场”那种非此即彼绝无任何中介物可言的看法并不妥当。电影的效力的源泉也在本体论的层次上。宣称银幕绝对无法让我们产生演员“在场”的感受，那是不正确的。银幕与镜子相似（我们必定同意，镜中影子反映被映入镜中的实物的在场），但是，它是带延时映象的一面镜子，仿佛有一层水银涂面会保留住它的影像。^①确实，在戏剧中，莫里哀可以在舞台上痛苦挣扎^②，戏剧观众得天独厚，可以亲身感受莫里哀生平中的这段经历；而我们在《玛诺莱特》中也目睹了这位著名的西班牙斗牛士的真正死亡，纵然我们的感受不及当时在斗牛场中亲身经历这一历史时刻的感受来得强烈，但是本质相同。我们由于未能直接目睹而感到的缺憾，难道不是通过摄影机的放大造成的贴近感而得到弥补吗？诚然，在界定在场与否的时空参数中，电影确实仅仅为我们再现了一段不甚明显的已然弱化的时间流程，但是毕竟没有归零，而空间因素的增添重新恢复了心理感受的平衡。

我们至少不应只凭在场与否的概念把戏剧与电影对立起来，因为我们事先尚且不明银幕的存在为何物，哲学家和美学家也尚未阐明。我们无意在此探讨这一问题，因为即使按照亨利·古耶尔和其他人对“在场”概念的传统理解，我们认为，这一概念归根结底也并未包含戏剧的最高本质。

① 当然，电视也为自摄影问世后出现的由新式科学的复制技术产生的“假在场”增添了一个新品种。在小荧光屏上，在“直接”转播时，就时间和空间而言，演员这时也算“在场”。但是，演员与观众的相互关系是被切断的，是单向性的。观众只能看，不能被看；没有反馈。因此，电视转播的戏剧似乎既是戏，又是电影。说它是戏剧，因为对观众而言演员是当时在场的；说它属于电影，因为观众不在演出现场。但是，不能因为观众不在场，就认为这是真正的不在场，因为电视演员意识到数百万双眼睛在注视着他，数百万双耳朵在倾听，电子摄像机就是观众潜在的代表。这种在场虽然是抽象的，但毕竟也算一种在场，尤其当演员忘记台词的时候，尤为明显。在剧场中，演员会感到难堪；在电视上，也不好受，因为无力帮忙的观众会意识到演员的孤独和尴尬。在舞台上，遇到同样情况，还会有一些默契，剧场观众会帮助演员摆脱困境。在看电视时不可能有这种反馈关系。——原著注

② 1673年2月17日，莫里哀参加演出《心病者》（又译《没病找病》），病倒在台上，旋即离开人世。

对立与认同

倘若依据戏剧与电影中较少理念而较多直观的内容如实品评戏剧和电影产生的不同愉悦，我们不得不承认，当幕布落下之后，戏剧留给我们的快乐比起看完一部好影片获得的满足有一种难以言传的更令人振奋和更高雅的东西——也许，还应该说，更有精神力量。似乎，我们可以从中获得良知。在一定意义上说，所有的戏剧在观众的心目中仿佛都是高乃依式的大作。从这一观点看问题，我们可以说，即使最优秀的影片“也有一些缺憾”。仿佛有一种不可避免的降低电压现象，有一种神秘的美学短路现象，使电影缺乏戏剧所特有的一定张力。这种差别固然细微，它毕竟存在，即使在低劣的说教式表演和劳伦斯·奥利弗的精彩绝伦的电影表演之间也有这种差异。这种现象不足为奇，戏剧在电影问世50年后仍然健在，从而打破了帕尼奥尔的预言^①，就是最具体的明证。

根据看完影片后产生的幻象破灭感，我们显然可以揭示观众失去个性的过程。^②1937年，罗森克朗兹在《思想》杂志上发表了当时确是独树一帜的文章，提出“银幕上的人物自然而然就是认同对象，而舞台上的人物是心理对立的对象，因为他们实际在场，这就使他们成为客观的实在，为了把他们幻化为想象世界中的人物，就需要观众的积极意志的参与，这是把人物的实体存在加以抽象化的意志。这种抽象化是智力活动的结果，我们只能要求具有完全自觉意识的个人做到这一点”。电影观众往往通过心理作用与主人公认同，这种心理活动的结果是使观众合为“一群”和情感趋于一致。罗森克朗兹指出，“这与代数原理相似，若两个数均与第三数相等，这两个数亦相等，我们可以说：如果两个人均与第

① 帕尼奥尔认为随着有声电影的问世，电影可以代替戏剧。

② 幻象破灭感（désenchantement），即观众在看电影时与影片主人公产生认同（identification），因而失去个性（dépersonnalisation），看完影片回到现实中来，产生了幻象破灭感。巴赞用以说明电影的认同作用。

三者认同，这两个人也彼此认同”。我们以杂耍歌舞场的舞女在舞台上和银幕上的情况为例做一说明。她们在银幕上出现可以满足非自觉的性欲望，男主人公与她们的接触符合观众的意愿，因为观众与男主人公认同。在舞台上，舞女们会像在实际生活中一样刺激观众的感官，以致不可能发生观众与男主人公的认同，男主人公成为嫉妒和羡慕的对象。总之，“人猿泰山”^①只能出现在电影中。电影使观众平心静气，戏剧使观众心猿意马。甚至当戏剧唤起最低下的本能时，它也在一定程度上阻止群体^②心理的形成，阻碍集体性复现表象^③的存在，因为它要求的是个人的积极领会，而影片只要求消极的参与。

这些观点为演员在场与否的问题照亮了一条新路。这些观点把这一问题从本体论移至心理学。正是因为电影促进观众与主人公的认同过程，所以电影对立于戏剧。这样一来，问题就不再是根本无法解决的，因为电影确实既有促使观众采取消极态度的导演手法，反之，也有或多或少能够激发意识活动的导演手法。反之，戏剧亦能竭力缓和观众与主人公之间的心理对立。因此，没有一条不可逾越的美学鸿沟把戏剧与电影截然分开，两者仅仅是侧重激起两种不同的心理状态，而导演可以充分左右它们。

深入的分析表明，戏剧的愉悦不仅对立于电影的愉悦，而且对立于小说的乐趣。小说读者是一人独处，他与坐在漆黑放映厅中的观众在心理上处境相似，读者与书中人物也会产生认同^④，因此，久读之后，同样会体验到恍若与书中主人公形影相随的陶醉感。毋庸置疑，读小说与看电影乐趣相似，有一种自我满足和甘愿寂寞的精神状态，仿佛因拒绝承

① “人猿泰山”(Tarzan)系美国1940年代拍摄的系列片。男主人公是英国人的后代，因落入丛林，被猿猴养大。他披兽衣，食野果，经历了种种险遇。有19名演员主演过这部影片，最著名的是约翰尼·韦斯缪勒(Johnny Weissmuller)。

② 群体与孤独不是截然对立的观念：影院观众是由一个个孤独的人组成的一群。这里所说的群体对立于自愿结合在一起的有机整体。——原著注

③ “复现表象”，心理学名词，指通过感官感受或记忆而保持的客观事物的形象。

④ 参照玛尼著《美国小说的年龄》一书，瑟伊(Seuil)出版社。——原著注

担社会责任而放弃行动。

况且，极易从精神分析学观点分析这类现象。精神病学家在这里采用了亚里士多德的术语“卡塔西斯”不是很说明问题吗？^①当代教育学对“心理剧”^②的研究似乎为戏剧净化作用开创了富有成效的探索方向。其实，教育学的研究正是利用了存在于儿童意识中的对游戏与现实的模糊概念，通过即兴戏剧引导苦于压抑感的医治对象得到解脱。这个方法等于创造一种即兴式戏剧，在这里，表演认真，演员也是自己的观众。剧中展开的动作也没有被脚灯隔开，显而易见，脚灯是把观众与舞台隔开的审查制的一种建筑物象征。我们把俄狄浦斯放在这道光墙的另一边，委托他代替我们行动，这道光灿灿的防线把现实与幻想世界隔开，它一方面允许狄奥尼斯斯式的妖怪存在，一方面保护我们不受它们侵害。^③神怪不能越过这道光栅，如果越过它，他们在我们心目中就是怠慢失礼和大逆不道（同样，我们走进化妆室看到化好妆的演员就像看到磷光，也会产生一种惴惴不安的敬畏感）。有人会反驳说，戏剧不是向来就有脚灯的。脚灯只是一种象征，在脚灯出现之前，从厚底靴和面具起，还曾有其他的象征物。到17世纪，小贵族登上舞台台口看戏，并不是对脚灯的否定，它主要是通过特权者可以打破规则的这种做法对脚灯的肯定，就像如今奥逊·威尔斯在百老汇剧场中让演员分散在大厅中佯装朝观众开枪，他也没有取消脚灯，只是走到了另一边。规定游戏的规则是为了打破游戏规则，总会有些玩游戏的人弄虚作假。^④

① Catharsis，译为净化、陶冶，用于医学术语时，译为“宣泄”或“求平衡”。精神病学家认为净化就是“宣泄”。

② “心理剧”（psycho-drame）是研究、诊断和治疗若干精神病状的精神分析手段。它让患者自己演出自己生活中的行为，通过医生的启发和诱导，找到病因。

③ 参阅杜沙尔（P.A.Touchard）著《狄奥尼斯》（*Dionysos*）一书，瑟伊出版社。——原著注

④ 最后再举例说明“在场”仅仅涉及戏剧表演。每个人不知不觉或迫不得已被人盯着看时，都直接或间接地体验过尴尬处境。在公园长椅上接吻的恋人对路人来说就像是一场演出，但是恋人自己全不理会。我们家的守门人有准确的语感，她看到这种情况时总是说“这是在电影里呢”。我们每个人往往在目击者面前不由自主做出可笑的动作，陷入尴尬的处境中。那时（见下页）

如果仅仅以在场与否为依据，那么戏剧与电影恐怕并没有本质的对立。这里主要涉及观赏演出时的两种心态。戏剧当然以演员与观众彼此意识到各自的在场为依据，但是这里只涉及表演。戏剧是隔着脚灯作用于观众的，观众似乎置于脚灯的保护下，游戏式地参与戏剧动作。反之，看电影时，我们仿佛躲在漆黑的室内，隔着半开半掩的百叶窗，独自欣赏一场演出，这是一场全不理睬我们的演出，是一场与世界相通的演出。没有任何因素妨碍我们在想象中与眼前活动的世界认同，银幕上的小世界成了大千世界。应当着重分析的不是演员亲自在场的现象，而是妨碍“戏剧表演”中观众积极参与的总体条件。这样，我们将会看到，重要的是人和景物的问题，而不是演员和演员“在场”的问题。

布景背后

戏剧不能没有人演，而电影的戏剧可以不用演员。猛烈的敲门声、随风飘舞的落叶和轻拂海滩的浪花都可以产生强烈的戏剧性效果。一些电影杰作把人物当作陪衬：或作为配角，或与大自然相对照，而大自然才是真正的中心人物。即使在以人与自然搏斗为主题的影片《北方的纳努克》或《阿兰岛人》中，这种搏斗也不能与戏剧动作相提并论，因为在影片中，戏剧性因素的支撑点不是人，而是事物。我记得让-保罗·萨特曾说，戏剧的戏剧性来自演员，电影的戏剧性是从景物推及到人。戏剧性趋势的这种相逆性具有关键的意义，它涉及的正是场景调度的本质。

我们应当把它视为摄影真实性的一个必然结果。当然，电影之所以利用大自然，是因为它有这种本领：摄影机为导演提供显微镜和望远镜的一切手段。一条快要扯断的绳索上的根根细麻可以纤毫毕现，攻占高

（接上页）我们会恼羞成怒，这与戏剧式的暴露癖完全相反。通过锁孔窥视的人就不是看戏。谷克多在《诗人之血》中恰恰证明，窥视者看的已经是电影。当然，这也是演出，主人公本人也出现在我们眼前，但是其中有一方全不觉察有人在看他们，或者并不情愿让人看到，因为“这不是表演”。——原著注

地的千军万马亦可尽收眼底。摄影机目力敏锐，在表现戏剧性动机和效果时不受物质条件限制。摄影机使戏剧性不再囿于时间与空间的有限范围之内。但是，摆脱明显的戏剧影响的这种效果，只是次要的美学原因，它未必能够解释清楚人与景的作用为什么颠倒。因为电影也往往刻意不用实景和自然景物——我们在《严厉父母》中恰好看到这种实例；反之，戏剧也会使用复杂的活动机关布景，为观众制造无所不在的幻象。卡尔·德莱叶导演的《圣女贞德受难记》完全采用特写镜头，利用让·雨果的几乎察觉不出的（亦是戏剧化的）布景，但是这部影片的电影特性不及《关山飞渡》吗？因此，问题不在于景物的多少，也不在于与一些舞台布景相似。置景师为舞台和银幕设计的《茶花女》中的卧室不会有明显的差异。当然，在电影中，我们也许可以拍摄特写镜头表现染上血迹的手帕。但是，高明的舞台场景调度也会巧妙利用咳嗽动作和茶花女的手帕。《严厉父母》中所有的特写镜头其实都来自戏剧，是我们的注意力本能地把它们抽离出来。假设电影的场景调度仅仅因为能够表现近在咫尺的布景，能更合理地利用布景，就算有别于戏剧，那么确实没有理由再搞戏剧，帕尼奥尔也就算是个预言家，因为我们的确看到，维拉尔^①为《死魂舞》设计的几平方米的布景所包含的戏剧性，与马塞尔·克拉维诺^②拍摄同名影片时利用孤岛景色营造的戏剧性不相上下，当然，影片也出色。

因此，问题不在于布景本身，而在于布景的本性和功能。下面，我们要澄清一个专门的戏剧概念，即戏剧场所的概念。

恐怕没有建筑就不存在戏剧，无论建筑物是教堂前的广场^③、尼姆竞

① 让·维拉尔（Jean Vilar，1912—1971），法国戏剧演员、导演，1930年成立的人民剧院的创始人。

② 马塞尔·克拉维诺（Marcel Cravenne，1908—2002），法国电影导演。

③ 中世纪时期，人们在教堂前搭台演戏。



冯·斯特劳亨在马塞尔·克拉维诺导演的《死魂舞》中演出：问题不在于布景本身（这里是一座小岛），而在于布景的本性和功能。

技场^①、主教宫^②、巡回剧团搭起的舞台^③，还是仿佛由狂热的贝拉尔^④之辈布置的维琴察剧院的半圆形大厅^⑤，抑或通俗剧院大厅中的洛可可式^⑥的环形剧场，都离不开建筑学。或为演出，或为宗教仪式，戏剧在本质上不

① 尼姆（Nîmes）竞技场是罗马时期演出戏剧的场所。

② 中世纪时期，在法国阿维依地区的主教宫定期举行艺术节活动。

③ 巡回剧团的演出始于17世纪。

④ 贝拉尔（Bérard, 1902—1949），法国舞台设计师，也是路易·茹威（Louis Jouvet, 1887—1951）和谷克多影片的布景师。他的设计风格讲求以假乱真，空间开阔，有深远感。

⑤ 意大利北部维琴察市的剧院。

⑥ 洛可可式的含义是“贝壳形”。“洛可可式”也叫“路易十五式”，其建筑特征具有纤细、华丽和烦琐的装饰性，喜用C形、S形和旋涡形曲线。

与大自然相混，否则就会消融在大自然中而不复存在。戏剧是以在场双方的相互自觉意识为基础的，所以需要与外部世界相对立，如同游戏与现实相对立、默契与冷眼旁观相对立、礼仪与实用习俗相对立一样。服装、面具或面部化妆、语言风格、舞台脚灯或多或少突现了这种区别，但是这种区别的最明显的标志就是舞台，舞台的建筑形式可以千变万化，但始终可以确定一个特殊的空间，一个或实在或潜在地区别于大自然的空间。布景正是为这个确定的戏剧演出场所而存在的，它只是有助于在不同程度上区别它、突出它。而舞台就是一个方匣，无论什么样的布景都只是这三面方匣的围墙，方匣是向观众席敞开的。这些透视景物，这些正面建筑，这些丛林曲径通通都是假造的，它们的背面则是布，是钉子，是木板。谁都知道，演员从院落或花园“退入寓所”实际上是到化妆室去卸妆；这几平方米的光线与幻影是被机关布景和后台所包围，幕后暗藏的迷宫人尽皆知，但是绝不会使参与游戏的观众扫兴。

因为戏剧布景只是舞台建筑的一部分，因此，它是具体有限的、封闭的和被包围的空间，唯一的“衬景”要靠我们的默契想象出来。布景的表面朝向内侧，面向观众和脚灯，布景是因为有背面和没有外部的延续而突现自身的存在，正如绘画有画框衬托一样^①。一幅风景画绝不会与它所描绘的风景混同，它更不是墙上的一扇窗户，同样，借以展开动作的舞台与布景是强行塞入客观世界中的一个审美的微观世界，与周围的大

① 与舞台和布景有关的这种戏剧建筑学理论在建筑史上有典型范例，就是由帕拉迪奥（Palladio）设计的不同凡响的维琴察市奥林匹克剧院。把古老的露天环形剧场做成纯粹的建筑学上混淆视觉的幻景。整个剧场，包括大厅入口在内，没有一处不体现出它的建筑学特性。这座奥林匹克剧院建成于1590年，旧址是市政机关让出来的一座军营，从外部看上去只是露出红砖的高墙，像是具有纯实用价值的建筑物，甚至可以说它“没有定形”，这是化学家区分同一物体非定形状态和结晶状态时的用语含义。当参观者似乎从绝壁上的洞口钻进去之后，简直不敢相信自己的眼睛，他仿佛突然落入一座满壁浮雕的石窟中，原来，剧场半圆形大厅竟是这般奇特。它令人联想到球状的石英和紫晶石，从外形上看，它们像是极普通的卵石，然而，它们的内部空间饰满了结构错综复杂的明亮晶体，这些晶体内向排列，神秘莫测。维琴察剧院是按照人造的美化空间原则设计的，整个空间仿佛被吸向中心。——原著注

自然本质相异。

电影则不同，电影的原则是否定任何限制动作的界限。戏剧场所概念与银幕概念不仅是两码事，而且本质上是对立的。银幕不是一个画框，而是仅仅把事件的局部显露给观众的一个遮片（cache）。当人物走出摄影机的视野时，我们认为他只是离开我们的视野，而依然如故继续存在于背景中被遮住的另一个地方。银幕没有后台，它也不会有后台，不然就会破坏它的似幻若真的独特效果，这种效果可以让一支手枪或一张脸成为世界的中心。与舞台空间相反，银幕空间是离心的。

正因为戏剧所需要的不可能是无垠空间，所以它只能是人的灵魂空间。演员被这个封闭空间包围，同时又位于双重凹面镜的聚焦点上。来自大厅的观众意识的幽光和来自布景的舞台脚灯的灯光，汇聚在演员身上。但是，使演员通体发亮的光焰也是演员本人的激情和他的聚焦点发出的光芒；演员唤起每个观众的共鸣，犹如在他们心中燃起一团火。人类心灵中说不完道不尽的喜怒哀乐就在剧场四壁之内尽情抒发，宛若大海在贝壳中翻腾。所以说，这种剧作艺术具有属人的本性，人是戏剧的契机和主体。

在银幕上，人不再是戏剧的焦点，而可能成为世界的中心。人的动作的冲击力能够在这个世界中激荡起无边的波澜，人的周围背景是实实在在的世界一隅。况且，银幕上尽可以没有演员，因为在这里，人对野兽或森林而言并不享有任何先天的特权。但是，这并不排斥人成为戏剧性的唯一主要动机的可能（德莱叶的《圣女贞德受难记》就是一例），在这种情况下，电影完全能够与戏剧合流。作为动作，在《菲德拉》或《李尔王》中，动作的电影特性绝不比戏剧特性弱，同样，我们在《游戏规则》中看到野兔被猎手打死的场面与听到剧中人讲述阿涅斯的小猫死亡^①时，有着相同的感受。

① 莫里哀剧作《太太学堂》的一段情节，阿涅斯系剧中女主人公。

但是，把拉辛、莎士比亚或莫里哀的作品搬上银幕，不是单把形象和声音记录下来便算了事，因为动作的处理和对话风格是按照它们对大厅建筑产生的回响而设计的。这些悲剧具有的戏剧特点与其说是它们的动作，不如说是以人为本，因而也是以强化戏剧能量的语言为本。

舞台戏剧片问题，至少对于经典作品而言，与其说是把一个“动作”从舞台搬上银幕，莫如说是把剧作系统的台词移入另一体系时保持它原有的感染力。因此，基本上不难把戏剧作品中的情节动作搬上银幕，除情节形态之外大概也容易适应银幕的形似要求，而难以搬上银幕的是语言形式，因为审美的独特性或文化的偏见迫使我们不得轻易改变它。它不会被随意安放到银幕这扇窗户里。波德莱尔写道：“戏剧是水晶枝形吊灯。”这个光辉夺目、复杂和环形的人造水晶体把四周的光芒折射到它的中心，使我们沉浸在它那神奇的光环之中，倘若我们要用另一个象征与之对立，就可以说，电影是女领座员拿着的小手电筒，那摇曳的灯光像闪烁不定的彗星，划过我们醒着做梦的黑夜：那是银幕周围向四面扩展的漫无边际的空间。

因此，舞台戏剧片从失败到最近获得成功的发展史就是电影导演巧妙运用各种手段在另一种介质中保存戏剧能量的发展史，这种介质可以折射出戏剧能量，或者至少可以造成足够的反响使电影观众还能感受到戏剧能量。就是说，这是美学发展史，但不是表演美学^①发展史，而是布景和分镜美学的发展史。

至此，我们认识到，当舞台戏剧片几乎成了舞台演出剧照时，即使摄影机尽量让我们忘掉脚灯和后台，这种影片也注定失败。台词的戏剧能量不是交给演员去体现，而是耗散在电影的虚境中毫无反响。一部舞台戏剧片可以照搬台词，搬到逼真的环境中表演，但看上去仍一文不值，原因就在于此。仍取眼前这个实例：《无行李的旅客》就是这种情况。

① 这里指在场与否的问题。

这部影片看上去逼肖原剧，但毫无生气，就像一根无形的地线使蓄电池的能量完全跑光。

但是，除了舞台布景与银幕背景的美学之外，我们清楚看到，归根结底还是真实性问题。而且，只要说电影就总会涉及这个问题。

银幕与空间真实性

实际上，很容易从电影的摄影本性出发引出电影真实性的结论。神话片或科幻片的存在远不是对影像真实性的破坏，而是令人信服的反证。电影中的幻景与戏剧中的幻景截然不同，它不以观众默许的约定程式为依据，相反，它以展现给观众的事物的永久真实性为依据。电影特技应当看不出破绽：“隐形人”也应当披睡衣，抽香烟。

那么，是否应当由此断言电影注定只是一种再现，即使不是再现自然的真实，至少也是再现观众认可的与他所认识的大自然等同的近似真实呢？德国表现主义在美学上遭到的相对失败，也许可以证实这一假设，因为我们清楚看到，在戏剧与绘画的影响下，《卡里加利博士》确实有意摆脱布景的真实性。但是，这恐怕是对问题的简单化的解答，而可以有更巧妙的解答。我们可以承认，只要在电影影像和我们的现实世界之间存在共通之处，银幕完全可以虚构世界。我们的空间经验是我们的宇宙观念的基础。改动一下亨利·古耶尔的公式“舞台接受一切幻象，唯独演员在场这一点除外”，我们就可以说：“可以从电影影像中抽掉一切真实，只有一点除外，即空间的真实。”

“可以抽掉一切真实”，这种说法也许过分，因为我们恐怕不会去设想重建一个剔除一切自然参照物的空间。银幕世界不能与我们的现实世界并立，它必然替代现实世界，因为宇宙概念本身就表明它在空间上是独一无二的。一部影片暂时就是大地万物，就是大千世界，或者说，就是大自然。我们应该承认，并非所有企图用假造自然和虚构世界

代替我们经验世界的影片皆未成功。维内^①的《卡里加利博士》和茂瑙的《尼布龙根之歌》确实是失败之作，但是我们会追问为什么《吸血鬼》和《圣女贞德受难记》是无可争辩的成功（成功的标准是这两部影片不显陈旧）。然而，初看上去，这几部影片的导演手法似乎属于同一美学派别，尽管格调或时代不同，我们仍可以把这四部影片划归为与“现实主义”对立的“表现主义”一类。但是，如果愿意做更深入的研究，就会发现这些影片有着本质的区别。这种区别在维内和茂瑙的作品中尤为分明。《吸血鬼》主要在自然背景中推展，《卡里加利博士》的幻想故事则竭力从光影与布景的畸变中诞生。德莱叶的《圣女贞德受难记》更加微妙，因为初看上去影片中似乎没有什么自然景物。尽管让·雨果更加谨慎，他设计的布景仍然具有人工化和戏剧化的特点，不亚于《卡里加利博士》中采用的布景；而特写镜头和异常拍摄角度的系统运用也是为了最终破坏空间感。电影俱乐部的常客知道，在临放映德莱叶那部影片之前，主持人总要提到女演员法尔康奈蒂为了剧情需要不惜剪掉长发这段脍炙人口的故事，也会提到演员没有化妆的事实。但是，这些历史回顾通常被当成趣闻轶事一听了之。而我认为，这些特点恰恰包含着这部影片的美学奥秘，正因如此，影片才成为不朽名作。缘于这些特点，德莱叶的作品便不再与戏剧有任何共同之处，甚至可以说，与整体的人^②也没有共同之处。德莱叶愈是单纯展现人的表情，便愈应恢复面部表情的自然形态。我们应当看到，这部影片仿佛是由头像组成的奇妙壁画，与演员的影片相对立：这是面部的纪录片。演员“表演”得好坏并不重要，相反，考匈主教^③脸上的痣或让·第特^④脸上的斑点是情节动作的组成部分。在犹如显微镜下窥到的这场悲剧中，整个大自然在皮肤的每个毛孔

① 维内（Robert Wiene，1873—1938），德国表现主义电影导演。

② 巴赞强调这部影片突现的是演员面部表情的真实，而不是人的行为的真实。

③ 考匈（Cauchon）主教是审问圣女贞德的法官。

④ 让·第特（Jean d'Yd），法国演员，在《圣女贞德受难记》中扮演主角。

下颤动。皱纹的耸动，嘴唇的翕合，犹如地震，宛若潮水，人的皮肤似乎也有潮汐变化。但是，我更愿意在别的导演必然在摄影棚中拍摄的而德莱叶采用外景的场景中看到他的无与伦比的电影智慧。搭建的布景必然会令人联想到戏剧和袖珍绘画表现的中世纪。在一定意义上说，在墓地上设立的法庭或吊桥旁的大门最不写实，但是，所有的景物都被阳光照亮，一个掘墓人又实实在在把一铲土抛入坑穴中。^①正是这些貌似与作品的美学整体相对立的“次要”细节，赋予影片以电影的特性。

如果电影美学的特异性体现在具体与抽象的辩证关系中，即唯有通过具体事实的中介，银幕才能表达含义，那就更需要区分开突现自然真实感的场景调度元素与破坏真实感的元素。但是，认为堆砌一系列事实就能造成真实感，这当然是一种十分粗浅的看法。《布劳涅森林的妇人》可以算作一部突出的现实主义影片，虽然整部影片都是或几乎都是风格化的。除了不表达什么含义的雨刷声、瀑布的淙淙声或花盆破裂后泥土的吱吱声，一切都是风格化的。而且正因为仔细选用的这些音响与情节动作无关，它们就保证了动作的真实感。

电影本质上是大自然的剧作，没有开放的空间结构也就不可能有电影，因为电影不是嵌入世界中，而是替代世界。如果不以若干自然物为依据，银幕就不可能为我们营造这种空间感的幻象。但是，这里主要还不是搭建布景、建筑形式或空间开阔度的问题，而是分离出美学催化剂的问题，在场景调度中，只要投入微量的美学催化剂，就足以使场景调度立刻显得“逼真自然”。尽管《尼布龙根之歌》的水泥制成的森林显得一望无际，我们并不相信它是真实的空间，而单让一根杨树枝在阳光下迎风摇曳，便足以令人联想到世界各地的森林。

① 因此，我认为，在劳伦斯·奥利弗的《哈姆莱特》中，墓地和奥菲丽亚之死两个场景都是严重的败笔。这里本来可以引入阳光和大地与埃尔西诺（Elseneur）的布景相对照。劳伦斯·奥利弗不是在表现哈姆莱特的独白时也感到有必要插入真正的大海镜头吗？这一构思本身是极出色的，但是在技术上处理得并不完美。——原著注

如果说这一分析是有充分根据的，我们会看到，在有关舞台戏剧片的问题中，首要的美学难题正是布景问题。导演能否成功，就看他是否能把完全内向的空间，即把戏剧演出的封闭的和程式化的场所反转为眺望世界的窗户。

在劳伦斯·奥利弗的《哈姆莱特》中，台词不显多余或没有被场景调度的处理所削弱，奥逊·威尔斯的《麦克白》更是如此，但是貌似悖理的是，这种情况发生在卡斯东·巴蒂^①的场景调度中，恰恰因为他的场景调度挖空心思在舞台上创造出一种电影的空间，否定布景的背面，结果把台词的响度减弱成演员的颤声，就像一把小提琴失去共鸣箱，只剩下琴弦。我们自然不会否定台词是戏剧之本。戏剧台词是为了以人为中心的舞台表现形式而构思的，它用于独自替代大自然，它不可能在玻璃般透明的空间中展开而不失去自己存在的理由。因此，摆在电影导演面前的难题是既注重布景的自然真实性，又要让布景具有戏剧的不透明性^②。只要这一空间悖论得到解决，导演就大可不必害怕把戏剧程式和台词原封不动搬上银幕，相反，他可以享有依靠它们的充分自由。从这一点出发，就无须回避“戏剧化”，甚至可以摒弃取巧的电影手法，突出戏剧特征，如同谷克多在《严厉父母》中和奥逊·威尔斯在《麦克白》中的做法，或可像劳伦斯·奥利弗的《亨利五世》那样把戏剧部分完整括入影片中以突出戏剧特点。近10年来，我们看到，舞台戏剧片的明显回归基本表现在布景和分镜的发展中，它是现实主义的一大成就；当然，这不是主题或表现手法的现实主义的成就，而是空间真实性的成就，没有这种空间真实性，活动照相就不会成为电影。

① 卡斯东·巴蒂（Gaston Baty，1885—1952），法国电影导演。巴蒂的舞台戏剧片把电影的空间局限在舞台上，不善于表现舞台背景之外的空间。

② “透明性”（transparence）和“不透明性”（opacité）分别表示电影的空间特征和戏剧布景的特征。



《麦克白》中奥逊·威尔斯利用硬纸制作岩石，相当成功，既赋予布景以戏剧的不透明性，同时也注重布景的自然真实性。

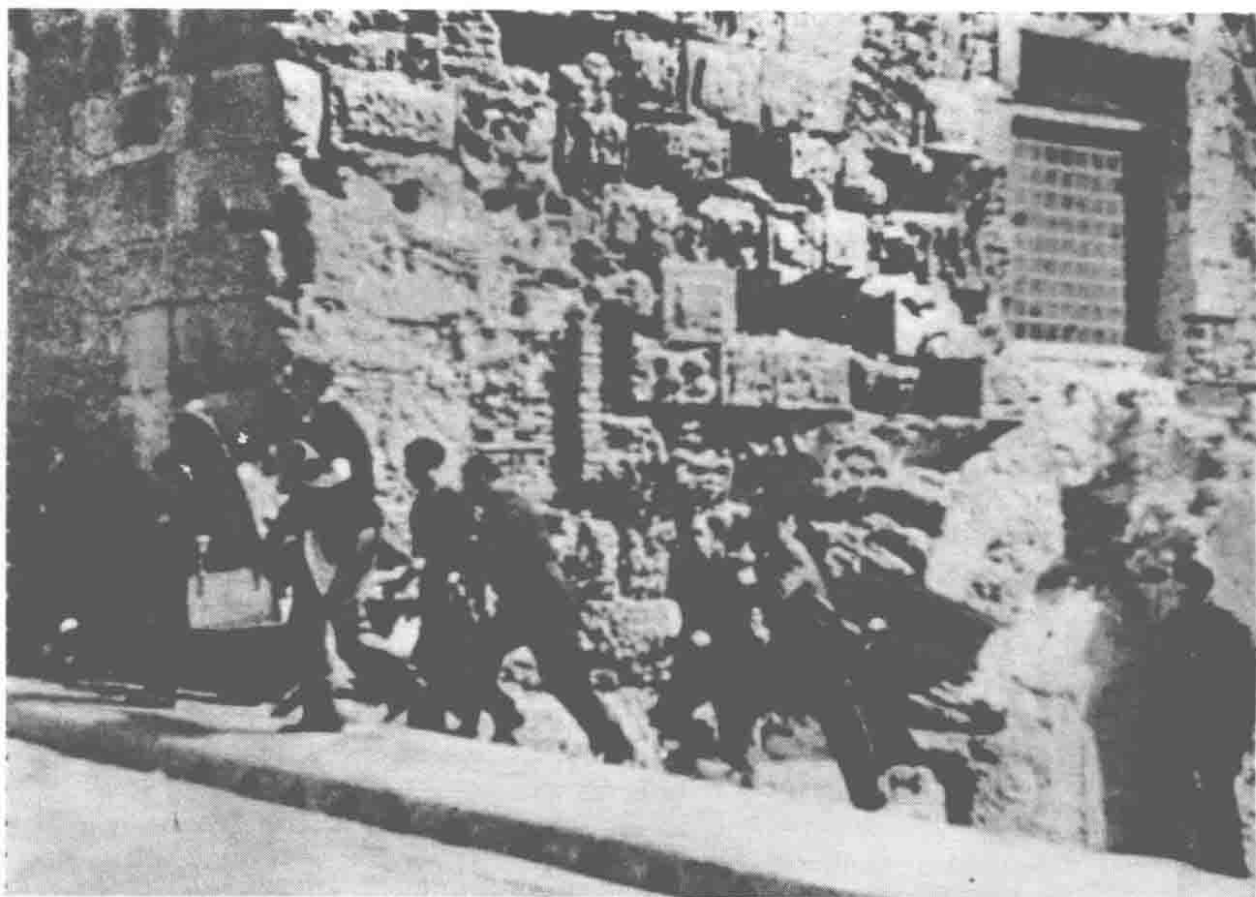
表演的一个相似特性

舞台戏剧片之所以能够有此进步，正因为戏剧与电影的对立不属于演员是否亲自登场的本体论范畴，而属于表演的心理学。既然两者对立从本体论移到心理学，这种对立就从绝对转为相对，从二律背反转为一般矛盾。纵然电影还不能像戏剧那样使观众产生集体意识，但是合理的场景调度——这也是一个决定性因素——最终能使电影保持台词的含义和效果。如今，把戏剧台词移植于电影布景中是已见成功的做法。当然，在观众与演员之间，仍然存在着构成戏剧表演的并被舞台建筑象征化的自觉对立意识。然而，这种对立意识本身不可完全归入电影心理学。

罗森克朗兹有关对立与认同的论证确实需要重大修正，他的论证尚

有含混之处，在当时电影发展状况下，这种立论尚有道理，但是，随着现代电影的演进，其中不确切之处就变得分外明显。罗森克朗兹似乎把认同当成消极与逃避的必然同义语。实际上，神话和梦幻的电影只是数量渐少的一个电影品种。绝不应当把偶然的有时间性的社会学现象与必然的心理学现象混为一谈，这是观众意识的两类不同运动，它们可以趋同，但绝不等同。我与人猿泰山的认同方式不同于我与乡村牧师^①的认同方式。在我对这两个主人公的态度中有着唯一的共同点：我相信他们是确实存在的，我即使不在影片之中也不能不卷入他们的遭遇，不能不在他们的世界内部和他们一起体验这一遭遇，这个“世界”不是隐喻式的，不是象征性的，而是在空间中真实存在的。看《乡村牧师日记》时，这种内心的契合并不排斥观众的自我意识，而这种意识有别于主人公的意识，反之，我甘愿把自我意识移到人猿泰山身上。不只是这些情感因素能够阻止消极的认同效果，《希望》或《公民凯恩》一类影片要求观众调动紧张的理性思考，这也与消极态度截然对立。我们至多可以提出，电影影像的心理学铺设了一条自然的斜坡，使观众容易滑向以消极认同为特点的仿效英雄的社会学中。但是，在艺术中，如同在道德伦理中，斜坡也可以是为着向上攀登而设的。现代戏剧家总是竭力通过场景调度的相对真实感减弱演出意识（譬如，喜欢看大吉诺尔木偶戏演出的观众确实不免生惧，然而，在极度恐惧中，他还会美滋滋地意识到自己正在受骗），反之，电影导演可以发掘出能够唤起观众意识和引起观众深入思索的表现手段：可以在认同之中造成一种对立效果。这片意识的自留地，这种在最强烈的幻觉中还意识到自我的能力，仿佛是供单人使用的脚灯。戏剧拍成影片后，不再是舞台这片小天地与大自然对立，而是有自我意识的观众与大自然的对立。被拍成影片的《哈姆莱特》和《严厉父母》不可能也不应该脱离电影感受的规律：埃尔西诺和大篷车确实展现在眼

① 布莱松的《乡村牧师日记》具有鲜明的客观性，并运用大量的旁白，与传统影片有很大差异。



马尔罗的《希望》。在戏剧中，戏剧性来自演员的表演，在电影中，戏剧性是由背景推及到人。

前，而我则像一个隐形人在那里漫步，享受着一些梦境留下的这种含糊的自由^①。我在“受骗”，但是还保持着几分清醒。

当然，在心理认同中还保持理性意识的这种可能性不应与戏剧的构成性意志活动^②相混淆，因此，像帕尼奥尔那样把舞台与银幕等同起来的企图是徒劳的。无论一部影片多么善于使我保持清醒和理智，它也不是唤起我的自觉意志：它至多唤起我的善意。影片需要我花费些精力去理解，去欣赏，它存在与否则与我无关。但是，凭经验来看，电影留下的意识活动的这种余地似乎足够造成可以接受的纯戏剧乐趣的等价物，有了这个余

① “含糊的自由”意指保持自我意识。

② “构成性意志活动”指观众经由自觉意志对戏剧假定性的理解和默契。

地，就完全可以保存剧作的基本艺术价值。纵然影片不可能完全替代舞台演出，它至少能够保证戏剧的艺术价值的存在，为我们提供相似的乐趣。确实，这里涉及的只能是一个复杂的美学特质，在这里，原有的戏剧效果几乎从来不是直接照搬下来的，而是通过继电线路（如《亨利五世》）、放大线路（如《麦克白》）、感应线路或相干线路保存、再现和传送出来的。真正的舞台戏剧片不是留声机，而是马尔特诺声波^①。

几点启发

因此，一部成功的舞台戏剧片的实践（已经存在）和理论（可以总结）充分说明以往失败的原因。将戏剧拍成纯粹的活动照相是一种幼稚的错误，这是30年来已经公认的事实，毋庸赘述。更久之后，电影式的“改编”才发现自己谬误之所在，那种歪门邪术^②还将继续造成谬误，但是，现在我们已经了解到它带来的结果：它造成既不属于戏剧也不属于电影的美学混态，即那种恰恰被当成违背电影精神的罪愆受到贬斥的舞台戏剧片。真正的解决办法已经初见端倪，它在于清醒认识到：关键不在于把戏剧作品的戏剧性元素转现于银幕上（戏剧性元素可以从一门艺术移至另一门艺术），而在于把戏剧的戏剧特点保留在银幕上。改编的着眼点不是剧作的主题，而是具有舞台特性的剧作本身。这是一个终于被揭示出来的真理，它允许我们做出三点结论，它们乍看上去逆于常理，细细琢磨，则是明确无疑。

1. 戏剧提携电影

第一，构思准确的舞台戏剧片不仅对电影毫无损害，而且只能丰富

① 马尔特诺声波（Martenot）是一种电声乐器，演奏者可以在上面记谱，先为电磁振荡，然后通过放大器转为声波。这里指舞台戏剧片不应因袭旧时的做法，而应做符合电影特性的艺术加工。

② 这里指后来完全脱离原剧结构，把戏剧搬到完全真实的自然中拍摄的做法。

电影，提高电影的地位。首先涉及内容。可惜，总的说来，影片平均智力水准即使不低于当前戏剧作品（因为，这里还包括让·德·勒特拉和亨利·伯恩斯坦^①一类作品），至少也低于始终富有生命力的戏剧遗产。恐怕这是戏剧源远流长的缘故。我们的时代可以说是卓别林的时代，就像17世纪是拉辛和莫里哀的时代一样，但是，电影毕竟只有半个世纪的历史，而戏剧文学已有2500多年^②。假若法国舞台也像银幕一样，仅能上演近10年来的作品，那么它如今将会何等冷清？既然难以否认电影正遇到题材危机，那么拉上莎士比亚甚或费铎^③这类剧作家，是不会有很大风险的。我们不再赘述，道理不言自明。

至于形式，似乎危机要少得多。有人问，既然电影是一门重要的艺术，自有独特的规律和语言，那么服从另外一门艺术的规律能得到什么好处呢？大有好处！而且，因为电影恰恰真正愿意去服从和效劳，摒弃幼稚和徒劳的骗术。为了彻底辨明这种做法的合理性，恐怕应该联系各门艺术相互影响的美学史。我们以为，美学史可以充分证实各种艺术技巧相互借鉴是必要的，至少在艺术演进的特定阶段上是如此。我们的“纯艺术”的偏见是比较晚近的批评概念。但是，大可不必引证那些确凿的前例。此前，我们已经力图揭示出几部重要影片中的场景调度的艺术技巧，它比我们的理论假设更需要导演通晓只有戏剧能与之媲美的电影语言。如果说“艺术电影”遭到失败的地方，正是劳伦斯·奥利弗和谷克多获得成功之处，首先因为他们两人掌握了远为先进的表达手段，而且比同时代人更善于利用它。有人说，《严厉父母》也许可以算一部优秀的影片，但是“这不是电影”，他们的借口是，这部影片完全照搬戏剧的场景调度手法，这种评论实属荒谬。因为这部影

① 让·德·勒特拉（Jean de Létra, 1895—1954）和亨利·伯恩斯坦（Henry Bernstein, 1876—1953）均系法国剧作家。

② 巴赞是以公元前5世纪古希腊戏剧的兴起为依据的。

③ 费铎（Georges Feydeau, 1862—1921），法国剧作家。



奥逊·威尔斯自导自演的《麦克白》。在这里，原有的戏剧效果几乎从来不是直接照搬下来的，它是由以强化作用为依据的复杂美学活动表现出来的。

片的电影特点恰恰表现于此。帕尼奥尔的《塞巴兹》（最新版）之所以不具电影性，恰恰因为它不再具有戏剧特点。一部《亨利五世》包含着完美的电影性，而百分之九十根据原创电影剧本拍摄的影片也比之不及。正如谷克多正确强调的，纯诗绝不意味空洞无物；布雷蒙^①神甫列举的所有范例恰恰是相反的证明：“米诺斯和巴希法埃的女儿”就是一张户籍证^②。同样，还有一种在银幕上表现这句诗的方式，不幸，它还只是一种潜在方式，它将是一种纯电影，因为它以尽可能巧妙的方式尊重这句诗的戏剧意义。电影愈忠实于原著台词，忠实于台词的戏剧要求，

① 布雷蒙（Henri Bremond，1865—1933），法国文学批评家，《法国宗教情感文学史》一书作者。

② “米诺斯（Minos）和巴希法埃（Pasiphaé）的女儿”一句引自拉辛的诗剧《菲德拉》。这个实例证明，诗也有具体的叙事，不能是空洞无物的“纯诗”。

就愈应当深入开拓自己的语言。优秀的译作能表现出译者对两种语言特质的最深刻的理解和最娴熟的掌握。

2. 电影拯救戏剧

因此，电影将毫不吝嗇，一定会把取之于戏剧的一切奉还给戏剧。也许已经做到了这一点。

因为，如果说舞台戏剧片的成功必须以电影形式的辩证性进步为前提，那么，反过来更有理由说，这种成功导致了对戏剧本身的再认识。马塞尔·帕尼奥尔认为电影可以代替戏剧，把戏剧放入罐头里，他的理念是完全错误的。银幕不能替代舞台，这与钢琴淘汰了钢琴的前身羽管键琴的情况不同。

而首先要问究竟为谁“替代戏剧”？当然不是为早就不看戏的电影观众。据我所知，大众与戏剧的分离并非始于1895年大咖啡馆之夜。^①那么，是为有钱有文化的少数特权人士？他们倒是如今剧院的常客。但是，我们确实看到，让·德·勒特拉并未破产，对于来到巴黎的外省人来说，在银幕上看到的弗朗索瓦兹·阿努尔^②的胸脯不会混同在巴黎王宫戏院中看到的娜塔莉·娜吉耶^③的胸脯，哪怕娜吉耶的胸部被乳罩遮挡着，而恕我直言，她的酥胸可是“鲜灵灵”的。啊！演员亲自登场真是无法替代！至于像玛利尼剧院或法兰西剧院那样“严肃”的剧场，这里的观众显然大部分是不看电影的，即使有一部分人既看戏又看电影，也不会把两者的乐趣混为一谈。其实，如果这里有抢占地盘的问题，那么也绝非抢占目前存在的戏剧演出的地盘，而只是早被通俗戏剧的陈旧形式所放弃的地盘。电影不仅不是与舞台竞争的劲敌，而且还正在把对戏

① 指1895年12月25日，卢米埃尔的影片在巴黎“大咖啡馆”印度厅首次公映之日，它标志着电影的诞生。

② 弗朗索瓦兹·阿努尔（Françoise Arnoul，1931— ），法国电影演员。

③ 娜塔莉·娜吉耶（Nathalie Nattier，1925—2010），法国戏剧女演员。

剧的兴趣和欣赏力还给戏剧失去的观众。^①

可能有一段时期“罐装戏剧”^②曾导致外省巡回剧团纷纷解散。马塞尔·帕尼奥尔拍摄《窈巴兹》时坦言自己的意图：让外省人一饱眼福，花一张电影票的钱看到由“巴黎水准”的演员阵容演出的戏。通俗喜剧的海报也往往这么宣传：舞台的成功已是明日黄花之后，就可以给没能看戏的人放映影片。在巴雷^③巡回剧团名气不大的演员曾经演出的地方，人们可以在片中看到才华出众的演员和宽绰得多的布景，而票价相当便宜。但是，这场美梦仅仅持续了几年，我们看到如今外省巡回剧团的复兴，积蓄了经验，提高了水平。剧团重新争取到的观众，对电影中豪华的表演阵容和豪华的布景感到厌烦，可以说重新归来，对戏剧寄予希望。另一方面，巡回演出的组织者不敢再采用这种廉价的分散精力的做法，缺少竞争曾使他们一度倾向于这种做法。

但是，普及巴黎的成功剧作毕竟不是戏剧复兴的最大收效，也不是银幕与舞台“竞争”的主要功绩。甚至可以说（外省巡回剧团恰恰由于蹩脚的舞台戏剧片而重获生机），正是这些粗制滥造的影片逐渐倒人胃口，使一部分观众转向戏剧。摄影与绘画之间也出现过类似情况。摄影使绘画得到解脱并非绘画艺术美学本性的元素：形似与情节。摄影术的完善、节省和简便最终有助于提高绘画的价值，使绘画艺术专注于自己的不可替代的特性。

① 民族人民剧院（T.N.P.）的发展可为我们提供电影支持戏剧的另一条前所未料的逆于常理的例证。我想，剧院创办人让·维拉尔本人恐怕也不会否定钱拉·菲利浦在电影中的知名度对于创办尼姆艺术节的成功给予的决定性帮助。尽管如此，电影所做的仅限于把它40年前从戏剧中借到的一部分资本归还戏剧，当时，在电影的英雄时代，电影业还正当幼年，备受歧视，它找到舞台名流作为自己艺术的靠山和提高自己的身价，电影需要这样做，为的是让人看得起。确实，不久情况就有了变化。第一次世界大战之后，戏剧界名伶莎拉·伯恩哈特（Sarah Bernhardt, 1844—1923）已经被称为舞台的葛丽泰·嘉宝，现在，剧院在自己的海报上印出电影明星的名字已经引以为荣和扬扬得意了。——原著注

② 指舞台戏剧片。

③ 夏尔·巴雷（Baret, 1880—1920），法国艺术家，创办巴雷演出会，到外省演出。

但是，摄影与绘画共存的好处还不止于此。摄影师并不是单给画家打下手的庸才。在绘画艺术更清楚认识自身的过程中，它也吸纳了摄影。正是德加^①和图卢兹-劳特莱克^②、雷诺阿^③和马奈^④深入领悟了摄影现象的内在本性（甚至预见到电影现象的本性）。面对摄影的挑战，他们通过绘画技巧的合理丰富，以唯一有效的方式与摄影相颉颃。他们对新影像的原理了解得比摄影师更深透，比电影导演早得多，他们首先运用了这些原理。

但不仅如此，摄影正为造型艺术做出更有决定意义的贡献。造型艺术的范围已经完全清楚和十分确定，自动生成的影像则可以增加和刷新我们对绘画形象的认识。马尔罗对此曾有恰当的分析。如果说绘画能够成为最个性化的、最昂贵的和最独立不羁的艺术，而与此同时又是最易接近的艺术，这要归功于彩色摄影。

这种发展过程也适用于戏剧，蹩脚的“罐装戏剧”帮助了真正的戏剧领悟自身规律。电影也促进了戏剧场面调度观念的革新。这是此后取得的两大成果。然而，还有优秀舞台戏剧片让人隐约看到的第三个收获，即广大观众的戏剧文化素质既在广度上，也在理解深度上有了明显提高。那么，《亨利五世》这样一部影片是什么呢？首先，是大众化的莎士比亚。然而，更重要的是，它是照射在莎士比亚戏剧的诗意上的一束亮光，是最有效和最绝妙的戏剧教育学。莎士比亚从双重的莎士比亚式的奇遇中走出来。如同小说改编成影片会使出版商有利可图一样，戏剧作品搬上银幕不仅增加它的潜在观众，而且使观众在欣赏舞台剧之前有了更充分的准备。劳伦斯·奥利弗的《哈姆莱特》显然只会增加让-路易·巴

① 德加（Edgar Degas, 1834—1917），法国印象派画家。

② 图卢兹-劳特莱克（Toulouse-Lautrec, 1864—1901），法国画家。

③ 雷诺阿（Pierre Auguste Renoir, 1841—1919），法国印象派画家、雕刻家，是电影导演让·雷诺阿的父亲。

④ 马奈（Édouard Manet, 1832—1883），法国印象派画家。

罗^①主演的《哈姆莱特》的观众，提高观众的批评意识。诚然，欣赏绘画作品的优秀现代复制品和收藏原作，是无法等同的两种乐趣；银幕上的《哈姆莱特》的影像也不能替代莎翁名作的演出，哪怕是英国大学生剧团的演出。但是，为了品味这些戏剧爱好者现场演出的优点，即为了参与他们的演出，就必须具有真正的戏剧文化素养。

而舞台戏剧片愈成功，愈能深刻体现戏剧特点以便更好地为戏剧效力，银幕和舞台之间不可逾越的差异便揭示得越清楚。相反，正是一方面“罐装戏剧”和另一方面平庸的通俗喜剧把问题搅得含糊不清。《严厉父母》没有让观众失望。这里每个镜头都比舞台的同一场景更富感染力，每个镜头都暗示出电影可以充分补充现场演出可能给我的乐趣。能够替真正的戏剧做宣传者莫过于优秀的舞台戏剧片。所有这些真理如今已经无可争辩，既然“舞台戏剧片”的神话已经不再以偏见、误解和先入为主的结论的形式存在，我还在这里絮絮不休就未免贻笑大方。

3. 从舞台戏剧片到电影戏剧

我承认，我的最后一个设想更为大胆。我们至今仍把戏剧奉为一种美学的极致，认为电影也许能以令人满意的方式接近它，但充其量只是戏剧的谦卑的仆从。但是，我们在本文的第一部分已经指出，实际上已经湮没无闻的戏剧类型在滑稽喜剧片中复兴，譬如闹剧和意大利即兴喜剧。若干戏剧性情境，若干在艺术史上已经退化的戏剧技巧，先是通过电影重新汲取了赖以生存的社会学营养^②。更令人鼓舞的是，它们获得了全面发展自己的美学的条件，而舞台使这种美学先天萎缩。虽然银幕把人物的作用赋予空间，但并不歪曲闹剧的旨趣，它只是赋予司卡潘^③的棍

① 让-路易·巴罗（Jean-Louis Barrault，1910—1994），法国戏剧演员。

② 这里指观众的兴趣和关注。

③ 司卡潘（Scapin）原为意大利喜剧中仆人形象，莫里哀把他引入法国喜剧，1671年编写了《司卡潘的诡计》。

子所表达的形而上含义以真实的维度，即天地万物的维度。滑稽喜剧首先是或者说也是事物恐怖性的戏剧性表达。基顿比卓别林更善于把它处理成物的悲剧。但是，喜剧形式在舞台戏剧片的发展史上确实是一个特殊问题，大概因为电影观众在笑声中会意识到自我的存在，并据此重新体验得到戏剧的对立性。电影和喜剧的结合毕竟是自然形成的，因此我们未再详述这个问题，这种结合如此完美，以至于人们一向把结合的成果当成纯电影的产物。

现在，既然电影知道接纳喜剧和喜剧之外的各类戏剧又忠实其原貌，因此完全可以大胆设想，电影同样能够展现戏剧的若干舞台潜在特性，使它们别开生面。我们已经看到，影片只能也只应是异于戏剧场面调度常轨的形态，但是舞台结构有其重要作用，在尼姆竞技场还是阿特利埃剧院中表演《恺撒大帝》，终究有所不同；而有些并非最次的戏剧作品，近三五十年来，实际上一直苦于它们要求的导演风格不合现代欣赏趣味。我尤其想到悲剧剧目。尤其因为让·穆奈-许利^①和莎拉·伯恩哈特那样的传统悲剧演员的消逝，悲剧一蹶不振：他们在20世纪初去世，如同中生代末期巨型爬行动物的消失。命运倒很会捉弄人，正是电影把他们的“骨骼化石”保留在“艺术影片”中。把悲剧的消失归因于电影，这已成为一种通行的看法，理由有二，相辅相成：一是美学的，一是社会学的。确实，银幕改变了我们对表演真实性的理解。哪怕看看莎拉·伯恩哈特或勒巴尔吉^②参加演出的一部短片，就可以明白，这类演员还摆脱不了厚底靴和面具的潜在影响。然而，特写镜头可以把你淹没在一滴眼泪中，这时，面具岂不滑稽；扩音器可以特意让声音微弱的乐器发出震天响，这时，拿腔拿调岂不惹人发笑。因此，我们已经习惯于朴实自然内在含蓄的表演，这种表演方式留给戏剧演员风格化的夸张余地是非常有限的。

① 让·穆奈-许利（Jean Mounet-Sully, 1841—1916），法国喜剧演员。

② 勒巴尔吉（Le Bargy, 1858—1936），法国戏剧演员。

也许，社会学因素更有决定意义：穆奈-许利这样一位演员之所以成功和赢得观众，当然是由于他的才能，但是，也要靠观众捧场。演员一旦出名便身价百倍成为“艺坛怪杰”的现象，如今几乎完全出自电影。如果说巴黎戏剧艺术学院不再产生悲剧演员，这绝不意味着再也没有莎拉·伯恩哈特那样的人问世，而是说，他们的天赋不再符合时代的需要。再如，伏尔泰还曾经竭力模仿17世纪的悲剧^①，因为他以为只是拉辛去世了，其实，悲剧也已死亡。今天，我们很难看出穆奈-许利和外省的蹩脚演员到底有什么区别，因为我们已经没有这种分辨能力。如果今日让一个青年人重看“艺术影片”，那只会剩下“怪”，不再有“杰”。

在这种情况下，拉辛的悲剧尤其显得黯然失色也就不足为怪了。万幸的是，由于保守的意识，法兰西喜剧院能够把拉辛的悲剧体面地保存下来，但不再有昔日光彩。^②这种演出只是对传统艺术价值的精心处理，使它们巧妙地适应现代欣赏趣味，并不是立足当代的彻底革新。至于古希腊和古罗马的悲剧，则是逆乎常理地多亏巴黎大学和学生们的考察古史的热情，才让我们一饱眼福。然而，恰恰应当看到，业余戏剧爱好者的这些实验是对演员戏剧的最彻底的反拨。

如果说电影完全利用了悲剧赖以存在于舞台上的由名家大师的演出形成的美学和社会学，那么，自然也可以设想，假如戏剧有意来取，电影完全可以把这种美学和社会学还给戏剧。不妨设想一下，由让·谷克多导演、伊沃·德布莱主演的影片《阿塔莉》^③会有多妙！

但是，毫无疑问，这不仅仅是把悲剧表演风格再现于今日银幕上。我们还可以设想导演手法的相应变革，它在始终忠实于戏剧精神的同

① 伏尔泰（1694—1778），一生写过50多部剧作，师法拉辛，重要作品有《俄狄浦斯王》。

② 《亨利五世》恰恰由于拍成彩色影片才获得成功。如果希望在《菲德拉》中找到电影潜在性的范例，戴拉米纳（Théramène，雅典王岱赛前妻之子希波吕托斯的老师——译者注）的叙述就是一例，这段叙事被视为不合戏剧规范的文学片段，它的语言让人联想起采用机关换景的悲喜剧，通过视觉形象拍成电影，可以找到一个新的存在依据。——原著注

③ 《阿塔莉》（*Athalie*）系拉辛1691年创作的诗体悲剧。

时，会为戏剧提供符合当代欣赏趣味和尤其适合广大观众需要的新结构。舞台戏剧片期待着雅克·科波^①一类人物，他们将把舞台戏剧变为电影戏剧。

综上所述，不仅舞台戏剧片从此在美学上名正言顺，不仅我们已经认识到没有什么剧作不能被搬上银幕，不论其风格如何，只要我们善于开动脑筋，把舞台空间按照电影场景调度的要求加以处理——而且，极有可能的是，今后一些经典作品的现代化戏剧场景调度只能在电影中实现。当代一些伟大的电影导演同时也是伟大的戏剧家，这绝非偶然。奥逊·威尔斯或劳伦斯·奥利弗不是为了炫耀、赶时髦和为野心勃勃来到电影界，甚至也不像帕尼奥尔那样为了普及自己的剧作。电影对他们来说只是戏剧的补充形式：他们可以按照自己的感受与意愿实现当代风格的场景调度。

① 雅克·科波 (Jacques Copeau, 1879—1949)，法国戏剧导演。

都德之后和乔诺之前这段时间中，法国南部地区生活几乎仅仅勉强反映在“马赛情史”^①中。

总之，帕尼奥尔从《马利尤斯》等“马赛三部曲”起步营造自己的充满南方情调的人道主义，随后在乔诺的影响下，从马赛转向内地，从《泉水曼依》（1952）起，他又发挥天马行空的创作灵感为普罗旺斯谱写内容广泛的史诗。

另一方面，马塞尔·帕尼奥尔本人自称是舞台戏剧片的拥护者，恣意模糊自己与电影的关系。就此而言，他的作品是站不住脚的。他的作品实际上是把剧作搬上银幕时不应仿效的典型。拍摄一出戏时让演员干脆走出舞台到实景中去表演，这必然取消对话的存在意义，甚至抽掉对话的灵魂。不是因为戏剧台词转现到银幕上是做不到的事，只是需要靠一套相应手段的巧妙补偿，其根本目的绝非让人忘记作品的戏剧特性，而是保留这种特性。如果真像帕尼奥尔那样用南部地区的阳光替代舞台脚灯，那准会使台词曝晒在阳光下而蔫死。有人在赞赏《马利尤斯》或《面包师之妻》的同时，声称它们的唯一缺陷是“不是电影”，这就像有些批评者以悲剧法则为由指责高乃依一样愚蠢。“电影”不是一个抽象概念，不是一种本质，而是一切通过影片获致艺术特性的表现形式的总和。因此，如果说帕尼奥尔影片中仅有几部好作品，那也不可能是忽略不计作者的失误的成功，而主要由于批评者不善于在帕尼奥尔影片中分辨出一些优点。

《泉水曼依》最终可以消除误解，因为这是一部戏剧无法表演的作品，除非借助既费工夫亦有损原著的改编。即使把《泉水曼依》搬上舞台，恐怕充其量也只是“戏剧化电影”。但是，帕尼奥尔不就是要写出在迫于无奈时才搬上舞台的适于银幕的作品吗？时间的先后并不说明问

① “马赛情史”指帕尼奥尔继《塞巴兹》之后发表的“马赛三部曲”：《马利尤斯》《法尼》和《恺撒》。它们表现的已不是普罗旺斯地区的生活，而是更南部的地中海沿岸地区的生活。



雷缪和彼埃尔·弗莱斯奈（Pierre Fresnay）在马塞尔·帕尼奥尔的《马利尤斯》中演出，导演是亚历山大·科尔达。

题：这纯属偶然。即使《马利尤斯》起初在巴黎大剧院引起轰动，而后才由亚历山大·科尔达搬上银幕，显而易见，它的基本形式终究是完全电影化的。再到舞台上演出只是对作品的戏剧化改编。

这是什么意思呢？无非是说，仅仅按语言表达多于视觉形象动作这一特点未必能通过电影的关系说明戏剧特征。对于这样重要的一个论题，本文因篇幅有限不可能做充分论证。我们只能大略指出：戏剧的语言是抽象的，它与整个舞台体系一样，本身就是一种程式，是把动作化为语言的结果；相反，电影中的语言是具体现象，即使不能说它是先存在的，至少也是自在和自为的；动作则是延伸语言，甚至减弱语言。无疑，这就是为什么帕尼奥尔的唯一一部从未真正转为电影的剧作是《塞巴兹》，因为它不具有法国南部色彩。

实质上，在帕尼奥尔的作品中，乡土口音不是一种点缀，不是一种地方色调，它是与作品共存的，因此也是与人物共存的。他的主人公有乡土口音，就像另一些人具有黑色皮肤。乡土口音是他们的语言内容，语言的真实。所以，帕尼奥尔的电影与戏剧截然相反，他的电影是通过语言的中介体现出影片的现实主义特性。而南方的真实布景则非但不是对戏剧局限的改编，恰恰相反，对舞台的依赖竟规定用胶合板布景替代加里哥宇植物群落^①。帕尼奥尔不是皈依电影的戏剧作者，而是拍摄对白影片的重要作者之一。

《泉水曼依》只是一篇悠长的故事，它并非没有动作，但是在这里，一切都是通过语言的自然力量表现出来的。这个野性小姑娘的故事美妙动人，极富“传奇性”，曼依是村民的仇人，村民暗中串通一气使她成了孤儿。她的父亲和哥哥已经死去，母亲因为不知流经自己穷庄园的泉水为何突然干涸而精神失常，但全村人都知道这个秘密。一天，曼依从一个老妇人那里了解到供给全村用水的那股清泉的秘密。

① 加里哥宇（garrigues）植物群落是地中海地区常绿矮灌木丛。

把一块石头放准地方就足以使蓄水池断水，全村就注定面临饥渴、荒芜和死亡的威胁。于是，灾祸使村民们终于意识到自己隐瞒实情犯下的罪愆。他们的缄默使“外来户”遭了殃。对这个无情的偌大村舍来说，牧羊女和她的疯母亲现在就是欧墨尼得斯^①复仇女神。全村人用尽心机，迟疑再三，拐弯抹角地坦白了自己的罪愆。浇灌水泥堵住农场水源的人自缢身亡。全村人给曼依送去赎罪礼，泉水又开始流淌，村民恢复了淳朴的生活。

这个优美的故事使人领略到地中海地区的古风，颇具《圣经》和《荷马史诗》的韵味。但是，帕尼奥尔以最通俗的格调处理这个故事；村长、教师、神甫、公证人、文书和曼依本人都是当代外省农民。亚伦的魔杖一挥，从磐石上流出的水便搅入茴香酒之中。^②

最后，我们再谈谈首先使观众吃惊的影片长度。我们知道，原版长达五六小时。帕尼奥尔把它压缩为上下两集，各为两小时，而发行商又把它们合为3小时15分钟的一部影片（加上幕间休息吃冷饮的10分钟）。显然，这样一番删剪使影片失去平衡，而所有“冗长啰嗦之处”都应归咎于这种删剪。^③影片的商业放映时间是绝对任意规定的，或者更确切些说，它仅仅取决于社会学和经济的因素（休息时间、票价），这些因素与艺术的本质要求无关，甚至与观众的心理学无关。很少有什么经验能够证明观众完全忍受得了4个小时以上的演出。要求普鲁斯特用200页写出《追忆逝水年华》恐怕毫无意义。出于全然不同而同样绝对必要的原因，帕尼奥尔不可能用少于四五个小时的时间讲清楚《泉水曼依》，不是因为影片中实质性内容太多，而是因为在一千零一夜之前让讲故事的人

① 欧墨尼得斯是希腊神话中的复仇女神。

② 亚伦（Aaron）是《圣经》中摩西的兄弟，他执魔杖吩咐磐石流出水来。茴香酒是法国南方的特产。这句话的意思是高雅变为通俗。巴赞运用典故的方式比较独特。

③ 巴拉兹（Béla Bóla）也曾提出同样的见解：“有些表现细节的镜头，如果加以删剪，反而使观众感到全片冗长，因为影片的内在运动往往恰好就是由这类细节镜头才产生的。”见《电影美学》（*Theory of the Film*）中译本，第134页。

《泉水曼依》：一个野性小姑娘的美妙动人和极富「传奇性」的故事，不幸的是，雅克琳·帕尼奥尔（Jacqueline Pagnol）的表演是最矫揉造作的舞台腔。

中断讲述，未免荒唐。我并不确信人们在看《泉水曼依》时一定会生厌。不应把一些停顿和叙事的舒缓视为沉闷，这对语言的蓄势是必要的。而有令人厌烦之处，那要归咎于删剪。

即使帕尼奥尔算不上对话影片最伟大的作者，像他那样的天才毕竟是个了不起的人物。也许，他是自1930年以来唯一敢用大量语言的人，这就像默片时代格里菲斯或斯特劳亨在片中大量使用字幕一样。如今，能够与他相比的电影作者唯有卓别林，道理不言自明，因为卓别林与帕尼奥尔一样，也是自由的作者兼制片人。帕尼奥尔为了自娱敢花费从电影中赚到的几亿法郎拍摄“电影怪物”，而有组织和有理智的生产甚至不会抱有这种想法。有些作品的确没有生命力，它们是卢克斯彩色片和蒂诺·罗西^①杂交出来的可怕怪物。这点恰恰是帕尼奥尔与卓别林的不同之处。《舞台生涯》也是一部怪异的杰作，因为它完全不拘成规，它是一位艺术家就像画家或作家那样对自己的表现手段独自判断和认真思索的硕果。但是，卓别林的全部艺术都趋向于冷静的自我批判，给人留下必要、简练和严谨的感受。

与此相反，帕尼奥尔的全部创作和言谈则会导致一片混乱。如此缺乏批判意识实在令人费解，这纯属艺术创作上的十足病态。这位法兰西学院院士根本就不清楚他到底是荷马还是布列弗尔^②。而且，最糟糕的还不在剧情结构和台词，而在场景调度。《泉水曼依》差不多可以成为对白电影的史诗，而欠缺的就是不善于驾驭自己灵感的作者的审美常识。帕尼

① 卢克斯（Roux）彩色片是早期彩色底片，帕尼奥尔的影片多用这种底片。蒂诺·罗西（Tino Rossi，1907—1983），系法国歌唱家。

② 布列弗尔（Alexandre Breffort，1901—1971），法国幽默小品作家。



奥尔与批评他的人一样糊涂，但是与之相反，帕尼奥尔认为“电影无足轻重”。他不善于从自己的戏剧修养中取出纯粹电影的天赋，而只能重演舞台戏剧片的故伎。

毋庸置疑，对电影的这种蔑视并不排斥他在这部影片中一些电影化的大胆创新（于格兰的爱情表白、榆树下的公开忏悔），但是基于无知的天才注定要犯大错。这部影片的主要失误就是曼依这个人物（她是由雅克琳·帕尼奥尔用最矫揉造作的舞台腔表演的）。总之，唯独曼依的台词自始至终听上去最虚假。

也许，对帕尼奥尔这位天才来说，想成为有声电影的卓别林，欠缺的是对自己的艺术的领悟。

作时期。^①

但是，即使电影导演严格尊重美术史的事实，他的创作仍然是以美学上反常的做法为依据。他分解具有综合性本质的作品，打破原有的统一，完成违逆画家本意的重新综合。我们可能只需向他讨教，问他有什么权力这样做。

而这里有更严重的问题：被歪曲的不仅是画家，而且还有画作，因为观众以为眼前就是真实的绘画，实际上，他被迫按照一种彻底改变绘画本性的造型体系来感受画品。首先是黑白片问题。即便是彩色影片也不会带来令人满意的解决办法，因为彩色不可能逼真复现，而画作上各种颜色的关系又与每种颜色的色调变化相关。再者，蒙太奇重新结构出一种沿水平轴延伸的仿佛是地理学时间单元，而绘画的时间性——假若我们承认它有时间性——有如地质学体系，向纵深发展。最后一点尤为重要，即银幕彻底打破了绘画的空间（这一论题更为微妙，未见有人提及，然而这毕竟最重要）。正如戏剧通过舞台脚灯和舞台建筑对立于是现实一样，绘画实际上是通过四周边框与现实本身对立，尤其是与它所表现的现实相对立。我们确实不应认为画框仅仅具有一般的装饰或点缀作用。衬托画作结构，这只是画框的一个次要功效。画框更根本的作用即使不在于创造出至少也在于强调出画作的微型世界与自然的宏观世界的异质性，尽管画作亦立身于自然之中。因此，传统的画框雕饰繁杂，形态奇异，为的是在画作与墙壁之间，即在绘画与现实之间造成几何形态上难以确定的无连续性。因此，正如奥尔特加·伊·加塞特^②透辟阐释的那样，镀金画框之所以盛行，“正因为它是产生极大限度的反射光的物件，而反射光是一种本身没有任何形态的光色，它是无定形的纯色”。

易言之，画框构成一个空间失去定向的界域。画框以内向的空间对

① 毕加索一生画法和风格迭变，创作分期按顺序为“蓝色时期”“立体时期”和“玫瑰色时期”。

② 奥尔特加·伊·加塞特（Ortega y Gasset, 1883—1955），西班牙哲学家、文学评论家。

立于与其外沿相毗连的自然空间和我们的真实经历的空间，这是一个仅向画内开放的观照性空间。

银幕的边沿不是影像的外框，电影技术术语往往让人产生误解^①，它是只能展露现实一角的遮框。画框造成空间的内向性，相反，银幕为我们展现的景象似乎可以无限延伸到外部世界。画框是向心的，银幕是离心的。因此，假设我们打破绘画的格局，把银幕嵌进画框，绘画的空间便会失去自己的方位与界限，给我们的想象造成没有边际的印象。这样，绘画作品既不丧失其他绘画造型特性，又受到电影的空间特性的影响，画作具有了在其四周蔓延的潜在绘画世界的特性。卢奇阿诺·埃麦尔的奇妙的审美重构的作品都是以这种心理幻觉为依据的，它们大多是当代绘画艺术影片的先声，尤其是阿仑·雷乃的《凡·高》的先声。在影片《凡·高》中，导演把这位画家的全部作品处理成一幅长长的画卷，摄影机像拍摄任何纪录片一样在那里自由漫游。我们从临“阿尔大街”的窗户“进入”凡·高的屋舍，然后走近铺着红色鸭绒被的床榻。雷乃甚至无所顾忌，采用一个荷兰老农妇的“反打镜头”，仿佛她正走入凡·高的居室内。^②

* * *

显然，极易断言这类做法是对绘画存在方式的彻底歪曲，对凡·高来说，这种不说明具体欣赏什么的欣赏者最好少些——这种文化传播方式不合常情，因为它一上来就得破坏自己的对象。

然而，从实用和美育观点看问题，这类悲观论调经不起认真推敲，遑论从美学观点看待这一问题。

① 法语 cadre 一词表示画框、镜框等，同根动词 cadrer 在电影技术术语中表示取景。

② 这里指导演把凡·高创作的几幅画连在一起，构成空间运动的形象。凡·高曾住在法国南部阿尔城描画阿尔的风光、房屋、农民和自己的工作室等。



阿仑·雷乃的《凡·高》不仅是画家作品的新介，影片本身就是一部艺术品。

因为，非但不应指责电影无力为我们忠实再现画作原貌，相反，由于最终为千百万观众找到了打开艺术杰作之宫的“芝麻”^①，我们能不欣喜异常吗？确实，观众如果没有起码的入门知识，没有接受可以培养抽象能力的美术教育，就几乎不会欣赏画作，就不能得到美的享受，通过抽象作用可以把画面存在形态与外部的自然世界明确区分开来。直至19世纪，追求形似的借托曾是写实主义的误解，由于这种误解，外行以为可以参入画作，戏剧或道德故事充斥绘画则更加深了这种浅陋之见。我们当然知道，如今已不再如此，而我认为，卢奇阿诺·埃麦尔、斯托克、

① 源自《一千零一夜》中《阿里巴巴和四十大盗》的故事，喻指打开宝库的开门咒。

阿仑·雷乃、彼埃尔·卡斯特等人的电影实验作品的关键意义恰恰在于他们终于把画作“溶解于”自然感知中，以至于只需一双眼睛就可以直接（甚至可说必然）享受欣赏绘画时的乐趣，无须文化素养，无须入门，因为电影影像的结构使绘画成为一种自然现象印入脑海中。

请画家们仔细想想，这绝不是绘画理想的一次衰退，不是对画作的一种精神侵害，也不是写实派观念和故事化观念的复归，因为这种普及绘画的新方式本质上并不伤及主题，也绝不会伤及形式！画家可以一如既往随心所欲作画，电影的影响始终是外在的，当然也是现实主义的，但是它表现的是以画作的抽象为出发的二次元现实——每个画家都应当对这一大发明感到高兴才是。借助电影和借助银幕的心理学特性，象征和抽象的符号为所有的人恢复了坚实的现实所具有的确性和分量。因此，显而易见，电影非但没有损害与歪曲另一门艺术，相反，它正在挽救这门艺术，使这门艺术重新受到人们的关注。在现代各门艺术中，绘画也许是艺术家与广大外行之间隔阂最严重的一门艺术。除非一味追求毫无意义的高雅脱俗，不然，既看到绘画作品在群众中普及，又省去另一套文化素养，你会不感到庆幸吗？如果这种经济省力的做法使文化马尔萨斯派大为反感，那就请他们好好想一想，要知道这种做法也许还可以为我们免去一场艺术革命，即为了把绘画交给大众而以全然不同的方式发动的“现实主义”革命。

至于与美育问题不同的纯美学方面的异议，它们显然是出于一种误解，即对导演的要求实际上不符合导演的原意。其实，影片《凡·高》或《戈雅》并不是或不仅是对这两位画家作品的新介。在这里，电影绝不像相簿中的照片或随讲座放映幻灯片那样仅仅具有从属和教学作用。这些影片本身就是艺术作品。它们具有独立存在的价值。评论这类影片时，不应仅仅参照影片所利用的画作，也应研究这一新的美学实体的解剖学，或者更确切些说，应当研究它的组织学，因为它是绘画与电影相

结合的产物。我在上面列举的几点异议，实际上只是对来自这种结合的新原理的界定。电影不是来“效力”或背弃绘画，而是为绘画增添一种新的存在形式。表现绘画的影片是银幕与画作的美学共生体，如同地衣是藻类与真菌的共生物一样^①。对这种电影采取愤然态度是荒谬的，正如为了戏剧和音乐而指责歌剧一样。

* * *

但是，这一现象确实包含着一些用音乐和戏剧这类传统比拟难以说明的全新的现代因素。表现绘画的影片不是动画。它利用的是已经完全成形的和自存自立的作品，这是它的特异性。但是，正因为它是以美学上已经加工成形的作品为素材，用一部二次元的作品替代原作，因此它是照射在原作上的一束新的亮光。也许，正因为影片是一部完整的新作，所以尽管看似完全改变绘画原貌，但最终能够为绘画艺术出色服务。我十分赞赏《凡·高》或《格尔尼卡》，而不太喜欢《鲁本斯》和阿扎埃尔导演的《从雷诺阿到毕加索》，它们只是介绍知识和评论画品。这不仅因为阿仑·雷乃的自由处理方式保留一切真正创作的朦脉和多义特点，而斯托克和阿扎埃尔的批评理念虽然有助于理解作品但限制我的思路，而尤其因为在这里创作本身就是最好的批评。改变原作格局，突破画框局限，把握作品实质，只有这样，影片才能迫使作品揭示出自己若干奥妙的潜在特性。在看到阿仑·雷乃的影片之前，我们真正了解凡·高的作品中少了淡黄色^②会有什么效果吗？当然，这一创举是要担风险的，我们在埃麦尔的几部逊色的影片中已经窥到它的危险：搞不好，会用虚构的故事代替画作，这是人为的和生硬的戏剧化；但是，这一创举成功与

① 地衣是藻类和真菌共生的植物。藻类创造有机物，真菌吸收水分并包被藻体，两者以互利的方式相结合。

② 凡·高的画作多用淡黄色，如《向日葵》和《卧室》等。

亨利·乔治·克鲁佐的《毕加索的秘密》。观察一位画家作画并不能解开他的艺术奥秘，更不用说他的天才之谜，这是不言而喻的。



否还取决于导演的才智和他对画家的深刻理解。有一种文艺评论，它本身也是一种再创造，譬如波德莱尔对德拉克罗瓦^①的评论，瓦莱里对波德莱尔的评论，马尔罗对格列柯^②的评论。我们不要把人的弱点和罪愆归咎于电影。新奇感和新发现带来的声誉一旦消逝，绘画影片的优劣就取决于影片的创作。

① 德拉克罗瓦 (Eugène Delacroix, 1798—1863)，19 世纪上半叶法国浪漫主义画家，印象主义和现代表现主义的先驱。

② 格列柯 (El Greco, 1541—1614)，希腊裔西班牙画家。

中用慢镜头拍摄亨利·马蒂斯^①如何琢磨下笔的情景。而在拍摄毕加索作画时，连这类微不足道的效果也不易达到，他有一句名言一语道破他的本质特点：“我不寻找，我发现。”^②如果有谁对这句格言的正确性和深刻含义仍持怀疑态度，那么，看完克鲁佐的影片，他会顿消疑惑。因为，严格来说，在这里，最终没有一条线条，没有一片色块不是始料未及偶然出现的——“偶然出现”一词恰当无比。反之，始料未及就意味无法通过简单形式解释组合形式。这是不言自明的，因为作为演出，甚至更确切说作为“悬念”，这部影片的全部原则就在于造成这种有所期待而又始终出人意料的效果。

毕加索笔下的每一线条都是引发出新的创造的一种创造，但是，它不像是一个原因导致一个结果，而是像生命孕育出生命。这个过程在作品的最初阶段，当毕加索还在素描阶段时，表现得尤为明显。在银幕上看不到手与笔，没有用任何镜头交代它们的位置，只有突然出现于画作上的点或线，于是，观众的意识立刻投向猜测和预测，或有意或无意，然而，毕加索究竟在何处落笔始终完全出乎我们的预料。你以为他的手在右侧，但线条在左侧出现。你预料的是一条线，出现一片色块；以为是一片色块，结果是一个点。甚至画中主题也常常变化多端：鱼变成鸟，鸟变成农牧神。但是，在这些变异形式中蕴含着随后将要分析的另一个概念，即绘画的时间延续^③概念。

《毕加索的秘密》实际上是表现绘画艺术的影片的第二次革命。我曾经力求证明由埃麦尔和格拉斯^④的影片所开创的经阿仑·雷乃出色发展而开花结果的第一次革命的重要意义。^⑤第一次革命在于消除画框，画框的

① 亨利·马蒂斯 (Henri Matisse, 1869—1954)，法国野兽派画家。

② 这是毕加索评论匠艺作品的迂腐形式时说过的一句话，表现他在探索时的极度自由。

③ “时间延续”在柏格森的术语中被译为“绵延”。

④ 格拉斯 (Enrico Gras, 1919—1981)，意大利导演，纪录片导演。

⑤ 参阅《绘画与电影》一文。

消失使绘画世界与外部世界同一。无疑，摄影机一旦深入画品“内部”，就可以按一定的叙述性或戏剧性时间流程引导我们浏览，但是，那时真正的创新不在时间方面，而完全是在空间方面。目光也会分析，也会形成自己的时间性，但是画品的幅度和界限还是令人想到绘画的微型世界是自成一体的，是凝结于时间之外的。

《毕加索的秘密》不仅揭示出人们已经了解的事物，即创作的时间延续，而且表明这段时间延续可以成为作品本身的组成部分，一个附加方面，这是在作品成形阶段被轻易忽视的方面。更确切些说，我们迄今只知道画作，只知道创作过程的纵切面，那是由画家本人由于偶然因素、疾病或死亡而搁笔的结果，多少带有随意性。而克鲁佐最终为我们揭示出的是绘画，即存在于时间中的、有自身时间延续的、有生命的和有时还会“死亡”的一幅画——如这部影片结尾^①。

这里似应再做些说明，因为绘画的时间延续这个概念容易与一个非常近似的想法相混淆，即观看画家如何最终完成画稿是有意义、有教益也是饶有趣味的。对本体发生学的这种关注明显反映在以往许多表现绘画艺术的影片中，这类影片有好有劣。这种关注是合乎情理的，但是不免一般化，而且其本质不在美学，而在教育学。况且，在《毕加索的秘密》中，创作中间阶段形成的画稿并不是低级的和从属的实在，仿佛是最后完美境界的趋近，它们本身已是成形的作品，只是后来注定要被覆盖，或者更确切些说，注定要被变形，直至画家打算停笔一刻为止。毕加索说过，“应当表现画作下面的画作”，这句话相当确切；他没有谈“画作下面的草图”或是“如何完成一幅画”。实际上，对他来说，即使有意追求完美（譬如在创作《加鲁普的海滩》时），各阶段的画稿在被覆盖或被添加之前也已经是完成品，只是为了下一幅画必须牺牲它们。

况且，自古以来，绘画的这种时间性表现为潜在形态，即表现在素

① 画作（tableaux）和绘画（peinture）的区别在于前者强调结果，后者强调绘画过程。



描本里、“习作”阶段和雕塑“试作图样”中。而在现代绘画中，时间性显现为一种更严格的潜在特性。马蒂斯对《穿罗马罩衫的女人》数易其稿时，不就是像摊纸牌一样在空间上（即在暗示的时间上）展现自己的创造性构思吗？我们清楚看到，在那里，画作这一概念已经服从于绘画这一更完整的概念，而画作只是绘画的一个时刻。我们知道，在毕加索的作品中，“系列”具有重要的意义——而且，他比旁人的做法更突出。只需提及他的著名的公牛形态的变化过程^①就可证明。唯有电影能够彻底解决这个问题，能够从非连续的大致近似，过渡到连续视像的时间真实，直至展示出时间延续本身。

当然，在这些方面，谁都算不上绝对的首创者，贯串在克鲁佐整部影片中的立意也并非绝对新颖：在一些表现绘画艺术的影片中，我们也许找得到踪迹，虽然我仅仅看到有一部影片局部采用了这种表现手法，且比较有效，这部影片就是弗列德利克·杜朗的《布拉克》^②（卵石的段落）。同样，透明绘画^③的设想在这部影片中也初见端倪，这是在玻璃板上作画的技巧（透明玻璃或毛玻璃）。然而，克鲁佐善于把这些技法和设想从实验性的、片段的或尚属雏形的形式转现为完整的演出，这是他的一大功劳。《毕加索的秘密》与我们迄今见到的种种表现方式之间不仅有高低粗细之分。在一部教学性作品中，“作画过程”（work in progress）从来只

① 指毕加索从1945年12月5日至1946年1月17日对《公牛》画稿完成的11次变形，每一稿都具有独特的含义，而每一含义又导向另一种形式的真实。最后一稿极简明的线条表现的是“公牛”的概念。

② 乔治·布拉克（Georges Braque, 1882—1963），法国画家，立体主义画派代表之一。

③ 指画家在透明板上作画时摄影机在对面拍摄的方法。

是一个相对短暂的插曲，这类作品可以采用多种手法和多种观点表现主题。而整部影片始终超不出短片或中长片的限度。克鲁佐则把这一小插曲扩展为整部影片，使散落在纪录片园地中的幼苗长成了树林。我无意详述这一做法的非凡创意，然而，毕竟应当顺便强调它的勇气。《毕加索的秘密》不单是一部长片（以往这类影片不敢超过50分钟）^①：它敢于把五六十分钟影片里仅占几分钟的内容加以扩展，剔除一切传记性描述和解释性成分。这样，克鲁佐便有意抛弃了在这种困难的游戏恐怕人人都会保留的一张王牌：多样性。

在克鲁佐的心目中，唯有绘画艺术创作过程才是真正的观赏性元素，即电影化元素，因为本质上这是时间性元素。创造过程是纯粹的期待和变化不居。“悬念”毕竟是“悬念”，不设主题可以揭示出悬念的本色^②。不论有意与否，肯定是这一点吸引了克鲁佐。《毕加索的秘密》是克鲁佐导演的最富启发性的影片，导演的才华通过极端的处理方式，以纯粹的形态展露出来。这里的“悬念”实际上不可能混同于戏剧性的推进形式、动作的安排或高潮以及动作的紧张性。在这里，确实无特殊事件可言，至少可以说，表现出来的仅仅是绘画的时间过程，甚至不是画作主题的展现过程，而只是画的过程。如果这也算动作，那么这种动作与36种戏剧情境毫无关系，它是纯粹和自由的形态变化。实质上，它是对体现于艺术中的精神自由的直接把握，也是这种自由具有时间延续性的证明。因此，这种场景的特点在于借助自由和全新形式的猝然出现造成奇异感。

此外，这一创新与动画片中最有意义的传统不谋而合，这个传统始于爱米尔·科尔^③（见影片《活跃的微生物》），但是，直到费辛格^④、

① 据乔治·萨杜尔《影片录》记载，《毕加索的秘密》片长为75分钟。

② 这是仿马拉美诗句的一句话，见本书第86页注③。

③ 爱米尔·科尔（Émile Cohl，1857—1938），法国动画片制作家。

④ 奥斯卡·费辛格（Oskar Fischinger，1900—1967），德国电影导演、动画片制作家，探讨影片诗意和音乐。



《毕加索的秘密》。克鲁佐剔除了一切传记性描述和解释性成分，剩下的只是毕加索的目光的记忆。

兰·莱^①，尤其是麦克赖伦^②，这一传统才重获生机。按照这种观念，动画片的基础不是事后以动画形式处理本来已有可能独立存在的一幅画，而是原画本身的变化，或更确切些说，是原画的变形。这样，动画就不是按逻辑发展的纯空间变化，而具有时间特性。这就像幼芽破土，蓓蕾初绽。形式产生形式，不做任何说明。

因此，《毕加索的秘密》往往令人联想起麦克赖伦，这并不奇怪。请安德烈·马尔丹原谅我的这一看法，然而，这毕竟是不依靠逐格拍摄法造成素描或绘画的活动形象的另一种形式。这里不是从一些固定不动的

① 兰·莱（Len Lye，1901—1980），新西兰动画片、纪录片导演，也创作实验影片和抽象影片。

② 诺曼·麦克赖伦（Norman McLaren，1914—1987），加拿大动画片、纪录片导演。

图画出发，通过放映造成的光学幻觉使这些图画活动起来，这里只是像银幕一样事先存在的一块画布，只要在它的真实时间延续中把它拍摄下来就足够了。

我知道，有些人还会表示非议，不满克鲁佐似乎随意表现绘画创作的时间。我听到有人说克鲁佐无权“加快”完成画作，不应像他那样玩弄蒙太奇以改变原事件的时间。这一大胆的创举确实值得讨论。而我将要为之一辩。

克鲁佐确实避免“加快”毕加索的作画过程。实际上，摄影机始终是每秒拍24个画格。但是，按照导演的意图删去凝滞的时间段落或较长的时间延续，有时甚至仿佛同时画出两条线段，这种蒙太奇不也是一种不能允许的特技吗？我的回答是：允许。因为，应该区分开特技和造假。首先，克鲁佐并不想欺骗我们。只有粗心大意、智力低下或对电影一窍不通的人，才有可能不理解蒙太奇的加速效果的实质。为了更有说服力，克鲁佐有意让毕加索自己说出来。^①再者，尤其应当严格区分蒙太奇时间与镜头时间。前一个时间是抽象的、理念的、想象的和观赏性的，唯有后一个时间才是具体的。通过剪辑自由切分时间，这是整部影片的基础，然而，这幅“镶嵌画”中的每一局部都保持着每秒24个画格的真实时间结构。克鲁佐根本没有采用科技教育影片中用加速法拍摄鲜花怒放的那种技巧，没有让画作速现出来，这实在值得庆贺。然而，作为一个导演，克鲁佐理解和感觉到观赏性时间的必要，为此他对具体时间流程做了处理，但没有歪曲它。正因如此，当然还有其他原因，否认这部影片的纪录性优点是荒唐可笑的。《毕加索的秘密》对电影性的理解并不亚于《恐惧的报酬》^②。而创新精神也许更为明显。克鲁佐拍摄的不是狭义的教学

① 毕加索所说的40分钟作画过程影片中只占10分钟。

② 克鲁佐导演的影片，曾获1953年戛纳电影节金棕榈奖，由伊夫·蒙当（Yves Montand）、夏尔·瓦内尔（Charles Vanel）、薇拉·克鲁佐（Véra Clouzot）等人主演。

“纪录片”，而是一部“真正的影片”^①，正因如此，他可以考虑也应当考虑观赏性时间。在这里，电影不单纯是一种事先存在的外部现实的活动照相。电影与绘画事件合情合理密切结合在一起，组成美学的共生体。

假如我是戛纳电影节评委会一员，我会投《毕加索的秘密》一票，哪怕这只是为了褒奖克鲁佐的一项创新，而这项创新抵得上两三部戏剧性影片的成功。我指的是色彩的运用。在这方面，克鲁佐确有导演大师的创见。我毫不犹豫称之为天才的创见，而且，由于它几乎未被大多数观众所察觉，因此更令人赞叹。你可以去询问一下刚看过《毕加索的秘密》的观众，这部影片到底是黑白片还是彩色片。十之八九的人稍加犹豫之后便会回答：这是“一部彩色片”。但是几乎谁也不会对你说，这部影片的基调是黑白与彩色的巧妙对立，因为这个对立看上去竟像是事物的原貌。实际上，《毕加索的秘密》是用彩色底片冲印的黑白片，只有整个银幕被画作占满的时候，影像才呈彩色。当然，细想起来，这种做法如同昼夜交替，也是势在必然，但是，必须是一位出色的导演，才有可能在表现昼与夜时有所创新。克鲁佐通过这一处理，使观众姑且认为“除了绘画之外”黑白色的现实世界就是自然的真实（如此不露痕迹，我们唯有认真思索才可揭示出这一特点）。彩色正片的化学恒定性为整部影片造成必然的实体统一感。因此，人们自然觉得伏案作画的画家的黑白反打镜头也是彩色的。其实，我们如果分析得更细致些，那么，认为这部影片是黑白片和彩色片的说法都不确切。恐怕最好把它视为第一部二次元的彩色片。让我稍加解释。假设克鲁佐全用彩色处理，那么在造型上，绘画与画家就将处于同一现实层面。在银幕上，油画中的蓝色就会与画家眼睛的蓝色相同，画作的红色将与毕加索的衬衫的红色一致。这样一来，为突出画布上的色彩的想象性或审美性存在形态，造成与现实色彩的对立，恐怕就必须能够创造出一种次元色，增加红色与蓝色的

① 指剧情片和艺术片等叙事性影片。

不同色调。克鲁佐以大数学家般的精巧手法解决了这一美学难题。他懂得，既然难以增加彩色的层次，区分彩色本身则完全可行。因此，既然自然的真实只是通过色彩加以丰富的形态，经过区分，它就可以转化为单纯的形态，即蜕变为黑白双色，而绘画既然是叠加在现实世界的色彩之上的色彩，那就让它保持自己审美的多色性吧。正是由于现实的真实关系没有明显的变化，观众才不易觉察出这种对比吧？的确，当我们观赏一幅画时，明显感觉到画的色彩与墙壁或画框的色彩的本质差异。这时，我们便不由自主抛开自然色彩，去适应绘画作品。克鲁佐几乎在我们毫无觉察的情况下复现了这一心理过程。

易言之，《毕加索的秘密》并不是一部“除了专门表现绘画作品的段落之外皆是黑白色的影片”，恰恰相反，它基本是一部彩色片，只是在表现画作之外的段落中蜕变为黑白色。

综上所述，只有粗心大意或盲目无知的人才会坚持认为这不是克鲁佐的影片，而是照搬毕加索的画作。当然，画家的天才为影片奠定了基础，这不仅在于影片事先就获得了天才画家的品性，而且还在于一系列具体优点，无疑，正是这些优点为这部影片的构思和拍摄提供了切实的依据。但是，说明克鲁佐的具有关键意义的创造性贡献并非贬低毕加索。由奥利克^①谱写的音乐令人难以接受，显然，这是导演克鲁佐往往以惊人的胆识摒弃了那些驾轻就熟的心理描写之后，认为可以对细枝末节和渲染形式做出的让步。

① 奥利克 (Georges Auric, 1899—1983)，法国音乐家。

评《德意志零年》

神秘事物使我们惶遽不安，孩子的面孔可以激起一种矛盾的欲望。我们之所以喜欢孩子的面孔，是因为它有自己的特点和特别稚气。这就是米基·罗尼^①获得成功和美国童星多长雀斑的原因。秀兰·邓波儿^②的时代早已结束，它是戏剧、文学和绘画美学的不适当延伸。电影中的儿童尤其不应当再像瓷娃娃，不应当像文艺复兴时代的童年耶稣像。但是，另一方面，我们希望不要有神秘感，我们不由自主期望这些脸反映出我们熟悉的情感，因为这些情感也就是我们的情感。我们希望从他们的面部表情中找到能够唤起共鸣的特征，希望当孩子们表达出成年人习见的情感时，观众会陶醉动情和伤心落泪。因此，在凝眸注视孩子的时候，我们是在寻找我们自己，连同我们已经失去的天真、笨拙和稚气。演出催人泪下，但是我们难道不也是为自己而落泪吗？

原载《芝加哥》杂志，1949年。——译者注

米基·罗尼 (Mickey Rooney, 1920—2014)，美国演员，4岁开始登上银幕，第二次世界大战之后，成功转型为成年子的性格演员，演出作品超过百部。

秀兰·邓波儿 (Shirley Temple, 1928—2014)，美国童星，电影之前从政。



《德意志零年》。做游戏时的神情和死亡的迹象在孩子的脸上可能是相同的。

除了个别例外（譬如《操行零分》^①，在那部影片中，讽喻的成分很浓），儿童影片实质上是在我们对小孩子的模糊的兴趣上做文章。细想起来，儿童影片所表现的童年生活仿佛都可以得到我们的理解和同情，成人化是儿童影片的一大特征。《欧洲一地》也没有背离常规。拉德瓦尼^②极为巧妙地利用了常规：我无法责怪他蛊惑人心，因为我接受这套巧妙做法。纵然我也像大家一样止不住流泪，但是我很清楚，用手风琴拉《马赛曲》的10岁孩子中弹身亡的情景只是因为近似于我们成年人的英

① 《操行零分》是法国导演让·维果的一部影片。影片抨击了教育制度的弊端，具有明确的社会倾向性。

② 杰沙·冯·拉德瓦尼（Geza von Radvanyi, 1907—1986），原籍匈牙利的电影导演。《欧洲一地》（*Quelque part en Europe*）摄于1947年，描写一群孩子在第二次世界大战临近尾声时的遭遇。

雄主义概念而如此动人。相反，由于并非重大的原因（偷了为十个挨饿的孩子预备的一大块面包和一片黄油），孩子们用一根铁丝残酷勒死司机这件事就显得无法解释和出乎意料，它属于难以把握的儿童心理的神秘性。但是，就整体而言，这部影片竭力利用我们对孩子的可以理解和表露出来的情感所抱有的同情心。

罗西里尼的深刻独创性在于有意避免唤起任何温情脉脉的同情，绝不落入成人化的窠臼。他描写的是十一二岁的孩子，而通过剧情和表演为我们揭示孩子内心世界的奥秘似乎比较容易，甚至已成常规。然而，我们对这个孩子所思所感的了解始终不是靠直接可见的面部征象，甚至不是通过他的行为，因为我们只是以印证和推测去理解他。当然，纳粹学校教师的一席话是杀死一名不能自理的病人的直接原因^①（“弱者必须给强者留出生存的空间”），但是，当孩子把毒药倒入茶杯时，我们在他的脸上只能看到专心和认真的神情。我们无法由此定论孩子冷漠无情和心地狠毒，也无法定论他会感到痛苦。一个教师在他面前讲了几句话，这些话灌入他的脑海，使他做出这个决定，但是他是怎样做出这个决定的？又经历了怎样的内心冲突？这不是导演的事，而是孩子自己的事。如果罗西里尼要把自己的解释投射在孩子身上，让孩子根据我们自己的需要反映出这种解释，以便为我们提出一种诠释，那就必须求助于技巧处理。影片最后一刻钟表现孩子到处寻找同情和慰藉，但遭到所有人的冷落而终于自杀的过程，在这一段中罗西里尼的美学得到最明显的体现。首先是教师拒绝为这个学生的行为承担任何责任，怪他连累了自己。孩子被赶出校门，踉跄街头，漫无目的地游荡，在废墟中东找西寻，但是人们一个个抛弃他，周围事物也与他无关。他的小女友和伙伴们在一起；这些嬉戏的孩子见他走近就赶忙把球收起来。但是，为这个无尽的历程造成节奏感的特写镜头仅仅为我们揭示出忧虑、担心也许还有不

① 儿子在教师的唆使下杀死多病的父亲是影片中一个情节。

安的面部表情，但是，为了什么呢？为了黑市的一桩买卖？为了换两支香烟的一把小刀？为了担心回家后可能挨一顿痛打？唯独结尾情节于事后才交给我们解谜的钥匙。这完全是因为做游戏时的神情和死亡的迹象在孩子的脸上可能是相同的，至少对我们来说是相同的，因为我们无法看透他的内心秘密。孩子在坑坑洼洼的人行道旁单脚蹦跳，在碎石和废铁中捡到生锈的铁块当手枪摆弄，在颓圯的堆垛旁瞄准假想的靶子：啪、啪、啪……然后，就像嬉戏一样，不由自主地把假想的枪筒对准太阳穴。最后，是自杀的情景，孩子走人家对面的一幢大楼，沿着炸坏的楼梯爬上高层，他望着一辆充当灵车的大卡车，卡车拉走了棺柩，送葬的一家人留在路旁。一根钢梁顺着倾圯的楼板斜卧下来，就像轨道雪车上的一个斜坡；孩子坐到上面，顺坡滑下，坠入空中。他的小身躯跌落到地上，落在人行道旁一堆碎石的后面，一个妇人放下手中的草提包，蹲到孩子跟前。一辆电车驶过，传来“哐当哐当”的声响。妇人仰身背靠碎石堆，双臂低垂，神态酷似绘画或雕像中表现圣母玛丽亚怀抱基督尸体时那种永恒的哀戚。

我们深知罗西里尼如何必须以这种方式处理他的主要人物。这种心理的客观性符合他的风格逻辑。罗西里尼的“现实主义”与以往电影所表现的一切真实截然不同（雷诺阿的电影除外）。这不是主题内容的现实主义，而是风格的现实主义。也许，世界上唯有他这位导演善于在表现一个情节动作客观如实地放在背景和场景调度的同一层面上的同时，还能激起我们的兴趣。我们的情绪不掺杂任何感伤成分，因为它不得不折射在我们的理智中。使我们激动的不是演员，也不是事件，而是迫使我们自己从中领悟的含义。在这种场景调度中，道德含义或戏剧性含义从不浮现在现实的表面，然而，只要我们用心思考，就一定能知道它有什么含义。不改变人和事的原貌，迫使人们自己动脑筋做判断，难道这不正是艺术中现实主义的确切定义吗？

评《最后的假期》

对于巴黎几十个名人来说，罗杰·莱昂哈特^①在战前就一直是个异类，那是些小说家、诗人、杂志主编、演员、戏剧或电影导演、批评家、画家和独立制片人，其中大多数人经常在奥德翁剧院、巴克大街和塞纳河畔之间这一街区聚会（早在存在主义滥觞之前，双瓷人咖啡馆还是文学界聚会的中心，而在弗罗尔咖啡馆可以见到雷诺阿、保罗·格利默或雅克·普列维），可以说，这是巴黎文学界、艺术界中交情极好的几十位名人。于是，这个背部微弓、倦态优雅、面容清癯和身材矮小的人在法国文学和电影的界域中占据特殊一席，虽不显要但非同一般。

正是他们这些人恰切地认为罗杰·莱昂哈特是有声电影最杰出的批评家和美学家之一，而且深知莱昂哈特早在十多年前就有所建树（请参阅1937年《思想》杂志的文章和同年莱昂哈特的广播讲座）。在另一些

^① 参见《电影杂志》(Revue du Cinéma)，1948年6月，标题为《风格即人》(Le style c'est l'homme même)。——原著注

罗杰·莱昂哈特(Roger Leenhardt, 1903—1985)，法国电影评论家、导演，曾在法国《思想》杂志撰写影评文章，是巴赞在电影理论方面的良师益友。

人的心目中，莱昂哈特首先是一位从来没有写完自己作品的小说家，还有一些人认为，莱昂哈特是个异想天开、好奇心重的实业家，他甘冒风险在科西嘉岛上集约种植构橿树，破产之后又摇身一变，成为短片制片人，以满足自己对电影的迷恋。我怀疑罗杰·莱昂哈特会甘当一名批评家和制片人，而不以导演自居。10年来，我们看到他一直围着电影转，佯装把电影弃诸脑后，有时还蔑视电影，而在一次绝妙的谈话中，他又会以漫不经心的方式重提几句电影，莱昂哈特津津乐道于自己的种种想法，就像猫玩弄老鼠。另有些人还怀疑莱昂哈特能否涉足“重要影片”，能否动手拍大型作品，仿佛他那样的智力形态注定作品的失败。假若这些泉涌般活跃的才思在实践中失去光彩，人们甚至会替莱昂哈特惋惜呢。

况且，我怀疑莱昂哈特会决定接受他的朋友及制片人彼埃尔·热兰的片约，因为拍摄一部影片也是提出一个思想的方式，即创作的思想，这不比那次到地中海中部种植构橿树的冒险少费脑筋。

我在话说《最后的假期》之前要多费一些笔墨介绍罗杰·莱昂哈特其人，因为从一定意义上说，了解其人似乎比了解这部影片更重要。首先因为莱昂哈特的本色总是体现在他的谈话中，而他的作品，无论多么重要，始终只是这些谈话的一种副产品。罗杰·莱昂哈特为我们创作的杰作，也许就是由他拍摄或监制的短片中那些形式比较简单的解说词。譬如，你还会记得那部描写风的纪录片吧？在影片中，在阳光和旱季热风灼热的加里哥宇群落的背景上出现了郎扎·代尔·瓦斯托^①的高大侧影。但是，我甚至不打算谈及解说词，尽管《电影的诞生》^②这部影片中的解说词令人叹服，我想谈的只是莱昂哈特解说时的语调、音色以及声音的抑扬顿挫，就这些特点而言，他不愧为法国电影的最优秀的解说员。

① 郎扎·代尔·瓦斯托（Lanza del Vasto，1901—1981），意大利作家。

② 《电影的诞生》（*Naissance du Cinéma*）是莱昂哈特在1947年拍摄的一部纪录短片。

莱昂哈特的本色完全体现在扩音设备也难以破坏的这个睿智清脆的声音中，因为他的声音与他的思维活动本身已经完全合一。莱昂哈特首先是一位语言大师。单是那相当流畅、相当灵活和相当亲切的语言，就足以容纳和传达出罗杰·莱昂哈特的饱满的辩证力，通过这种清晰与激情相交融的明净声调始终保持着辩证的力度。

即使假设罗杰·莱昂哈特从未拍摄重要影片，他仍然是法国电影的最富有魅力和最不可替代的人物之一。他仿佛是为电影献计献策的谋士。他是继德吕克^①和杰尔曼·杜拉克^②一代人之后提高了法国电影意识的罕见人物之一。

因此，似乎莱昂哈特的性格本身就不允许他远离这种自由区来到创造和生产的领域中去冒险，不允许他从能够畅所欲言的圣日耳曼-德-普列这个半国际性地区来到香榭丽舍大道那个驯服于冷酷的“名利裁判所”的无情和愚蠢的世界^③。

让我们写入以下一句话，因为这才公平：应当感谢彼埃尔·热兰，是他为罗杰·莱昂哈特搭起一座从左岸到右岸的信任和友谊的桥梁。

现在我可以如实禀报：我们曾经十分担心。当然，首先是因为他一旦失败就会挫伤我们的情感，甚至会影响我们对他的敬佩，但是，更因为莱昂哈特将要步一些人的后尘，对电影创作中最重要的问题之一做证。尽管他从理论上熟悉电影，尽管他具有制片人的经验和短片导演的经历，但是深入涉足电影领域时，莱昂哈特仍缺乏经验，他对摄影棚内

① 路易·德吕克 (Louis Delluc, 1890—1924)，法国小说家、电影艺术创始期的电影理论家、电影导演。

② 杰尔曼·杜拉克 (Germaine Dulac, 1882—1942)，法国女导演、电影艺术创始期的电影理论家、先锋派代表人物。她的影片《僧侣与贝壳》(La Coquille et le Clergyman) 是超现实主义代表作。

③ 圣日耳曼-德-普列区 (Saint-Germain-des-Prés) 位于塞纳河左岸，是从世界各地来到巴黎的知识分子比较集中的地区。香榭丽舍大道在塞纳河右岸，是商业（包括影片公司）集中的地区。

的一套技术还是门外汉。实际上，他从未指导过演员排戏。而这一回，他必须让所有大腕就范，当然，如果没有制片人，工会也要认真保护新手导演，对付这些大腕。莱昂哈特无形之中要负责回答如下问题：电影的作者能否一举形成自己的风格，能否学艺数日便可驾驭一切技巧以服从自己的意志和意图，能否省略长期严格的技巧训练也拍得出既有艺术水准又有商业价值的作品？我们并没有期待莱昂哈特拍一部“十全十美”的影片，而是期待他拍一部富有特色的作品，一部最终表现出自己的一些独特个性的大调作品。已有其他可资证明的实例，但为数不多。毫无疑问，雷诺阿与梅里爱、费雅德一样是法国有幸出现的一位杰出电影家，除让·雷诺阿这一特殊案例之外只有谷克多和马尔罗能够一举成功，使技巧服从自己的风格。此外，奥逊·威尔斯在好莱坞的最新创举证明，在风格的冲击下技巧能够获得怎样的发展。难道对法国电影的这位才思最敏捷的人物之一，技巧竟是一道障碍吗？

莱昂哈特慎重行事，把困难尽量留给自己解决，在这种情况下，最吃苦就最保险。因此，莱昂哈特（与他的妹夫及挚友——最近故去的罗杰·布罗伊合作）自己编写剧本和对话。题材本身具有典型的小说式细腻特点，表演方面则提出了几乎无法解决的难题。

影片的最初创意相当简单，相当优美，可能来自让·季洛杜^①的一部小说。十五六岁的女孩往往比同龄的男孩在心理上更成熟，男孩要相隔多年之后才会成熟起来。一名巴黎青年建筑师来到这里购买房产，他的到来使茱莉叶特恍然意识到自己的女人命运，这使她暂时疏远了表兄弟雅克，雅克则出于幼稚的妒意，朦胧地感到茱莉叶特有意躲避自己，到大人那一边，他觉得自己也应打通一条走入男人世界的路，然而，这是更缓慢更痛苦的过程。这最后一次假期使他体会到最后一次挨母亲耳光

① 让·季洛杜（Jean Giraudoux，1882—1904），法国作家、戏剧家。

和第一次挨女人耳光有着不同的灼热感。

但是，莱昂哈特把童年行将结束的主题融入一个家庭和一个特定社会行将没落的主题：这是信奉耶稣教的中产阶级，中产阶级的三代人凭借苦心积蓄的财富和物质的保障养成了贵族式的生活习惯。第一次世界大战之后，1930年左右，家道开始衰落。两种经历，即孩子的经历和双亲的经历，有着共同的背景：维持这片庄园对于继承人来说已经成为沉重的负担，它即将出售给一家经营旅馆的企业。

雅克和茉莉叶特将接受爱情第一课的这座花园，也是人工建造的精品，花园里有岩石砌就的水池，有可以收获干草的宽阔草坪，有青竹夹篁的曲径，有南洋杉、青杉和花形硕大的木兰等植物丛，郁郁葱葱的橡树是唯一令人联想到塞文地区加里哥宇群落的树种。这座花园是在法国其他20个省区里常见的中产阶级庄园的经典，是世外桃源，是人造天堂，在这片阳光灼热的土地上，罗马时代的陈迹随处可见，这座花园也像纳莉姨妈的镂空花边长裙和珍珠饰物一样古旧和奇异。它是三四代中产阶级的象征，中产阶级的荣华和魅力毕竟在70多年里为自己创造了一种生活方式和一种花园住宅的风格。但是，中产阶级的这片仙境已经不合时宜，这从双亲的挂虑中比在孩子的嬉戏中表现得更明显。

说到这一点，我们可能感到奇怪，为什么法国电影至今没有充分开拓“家庭庄园”这一主题，而在文学中，从小说《多米尼克》^①到《失落的庄园》^②，一些杰作和许多颇有价值的小说都受惠于这一主题。然而，更令人纳闷的是中产阶级也很少引起电影导演的兴趣，从《意大利草帽》^③到《杜丝》^④，到《情魔》，作为“中产阶级影片”几乎只能举出那一部永恒

① 《多米尼克》(Dominique) 是法国作家弗罗芒丹写于1863年的小说。

② 《失落的庄园》(Grand Meaulnes) 是法国作家阿兰-富尔尼叶(Alain-Fournier, 1886—1914) 写于1913年的小说。

③ 《意大利草帽》(Chapeau de paille d'Italie, 1927), 雷内·克莱尔导演。

④ 《杜丝》(Douce, 1943), 奥当-拉哈导演。

而绝妙的《游戏规则》，而从巴尔扎克到普鲁斯特，中产阶级的风尚和没落一直是百分之九十的法国重要小说的题材。

我们顺便指出，莱昂哈特把故事背景设在1925—1930年间，这就使工作更复杂。这是谨慎而有意义的大胆尝试，因为他不能满足于摒弃1900年代那种生活环境的传统魅力，还必须迎难而上，展现不甚合适的与我们太接近的服饰，这就难免成为笑柄。

表演问题则更难解决。15岁是电影中最费力不讨好的年龄（相反，它是小说最喜欢表现的年龄），因为再不能指望有儿童时代那种小动物般的天真可爱，又没有多少专业演员具有足够的质朴感。改编《情魔》时，奥当-拉哈万不得已把人物的年龄稍提高了几岁。《最后的假期》的剧情则不允许这样做。莱昂哈特选用演员不拘一格，这帮了他大忙：初上银幕的青年奥迪尔·维尔索瓦和身着短裤举止自然的米歇尔·弗朗索瓦，这两个人的表演几乎完美无瑕。他们毕竟压倒了成人的表演。成人的表演的确是造成这部影片缺憾的主要原因。尤其是彼埃尔·杜克斯，他扮演的根本不是有些懦弱的人物，按剧情要求，他其实是个善良和生机勃勃的青年。贝特·鲍维缺少单纯朴实的气质，克莉斯蒂安·巴莉对于扮演离了婚的漂亮表姐来说还力所不逮。我们还可责备莱昂哈特改变了影片结尾部分的格调。影片前三分之二的篇幅主要描写雅克和茱莉叶特的交往，很有光彩，可以说富有浪漫气息。反之，最后一部分侧重描写彼埃尔·杜克斯和克莉斯蒂安·巴莉之间的匆匆情事，有时还免不了滑稽喜剧的格调。在这些地方，剧作家也许缺乏胆识和灵感。

但是，不论罗杰·莱昂哈特的剧本本身写得多么有趣，不论其中大部分内容多么新颖，依我之见，特别值得注意的还是场景调度风格。少不了会有老练的技师认为这种场景调度风格并不高明，甚至笨拙。观众也看不出这里有什么技巧效果，因而多少存心地把不用技术视为手法贫乏。这是因为人们不是很理解，或者几乎还没有理解电影的风格是什么。



《最后的假期》，童年的结束。

实际上，在 100 部影片之中，有 98 部影片的分镜技巧是雷同的，尽管也有些似是而非的“风格”手法。为了识别克利斯蒂安·雅克先生，甚至杜维威埃先生的一部影片，用不着看它的风格，只要看他们经常采用的若干纯属传统的效果就够了，他们无非是对这些效果做些个性化的完善处理。相反，雷诺阿的影片就是风格本身，他的影片的分镜方式在大多数情况下不合常规，无视一切电影语法。莱昂哈特并不无视形式，甚至常规，而我也认为，我们往往感觉到他在处理分镜问题时有些笨拙，假若再多些经验，他也许会克服这一不足，但是，就实质而言，他完全找到了自己的风格和相应的技巧。他的电影语句富有审慎的个性化的句法和节奏，它的流畅清晰不应抹杀它的独创性。莱昂哈特出色理解场景的具体连续性，因此他善于在适时突出富有含义的细节时不忘整体的联系。

假如写小说，莱昂哈特会是个道德家。在这部影片中，电影笔法借助本身特有的手段，在一定程度上重新恢复这种清晰明快的句法，从《克莱芙公主》到加缪的《局外人》，这一直是法国小说古典主义的特性。《最后的假期》采用的分镜被视为描述性分镜，确实常常显得比较简单，但是它首先是一种思维的运动，正是在这种思维运动中，罗杰·莱昂哈特个性中最明显的矛盾从美学上得到解决。假如需要拿造型艺术而不是拿文学作品作为参照，我可以把《最后的假期》中最出色的场景比作那些恰恰是从简洁明晰的线条中看出细部的含义和价值的雕塑作品。莱昂哈特受到雷诺阿的部分影响（他的摄影机不会用一把“活体解剖刀”切碎场景），但是他既不否定雷诺阿，又与雷诺阿有所区别，因为他从未完全拒绝解析事件，即从未拒绝对事件做出判断。作者对世代相传的基督教信仰不仅显现在剧作素材中和情节动作的塞文地区背景中^①，而且有助于确定分镜的形态，为它加上一种在雷诺阿的作品中阙如的道德训

① 在法国南部塞文地区，新教（即基督教）占主要地位。

诚——雷诺阿的魅力也正在于此。

令人担心的是，这部朴实无华的作品得不到应有的重视，因为无论是剧情还是导演手法都没有求助于观赏性效果，摄制成本也很低。这部影片一直遭到选片委员会的冷遇，未能获得参加 1947 年各种国际电影节的竞赛资格，至少从这种情况来看，我们的担心是有道理的。

这是因为这部影片的美学特性本质上是小说性的。莱昂哈特把一部原本可以用文字写出来的小说拍成影片。不论多么逆乎常理，假设这是一部改编自小说的影片，观众的关注，甚至批评界的关注事先就可能更有利。《最后的假期》与文学传统的合流自然而然且不显痕迹，我们再也看不出它的电影存在形式有什么新奇和特异之处。我只看到，马尔罗通过完全不同的小说品类让我们感到一部可以兼具文学特点的电影作品的这种双重性。请勿妄加判断：《泰鲁埃尔山》^①确实与习见的改编大相径庭。影片与小说是通过两种不同的美学素材对同一创作计划的体现，而两者的美学存在是平等的。即使马尔罗没有写《希望》（这部小说在影片问世之后才完稿），我们在银幕上看到的仍是可能成为一部小说的作品。这正是《最后的假期》给我们的感觉。而 10 年来，从《游戏规则》到《公民凯恩》，到《游击队》，真正在世界电影中占有重要地位的作品不恰是宁可拍成影片的长篇小说（或短篇小说）吗？从那时起，电影语言不正是由于这种美学观的转变（我再重复一遍，这绝非通常的改编或移植）而取得无可争辩的进步吗？

① 《泰鲁埃尔山》（*Sierra de Teruel*）即马尔罗改编和导演的影片《希望》。



威廉·哈特主演的《野性的比尔·希科克》(1923)。用考古学的尺度去考察汤姆·麦克斯扮演的人物……或威廉·哈特与道格拉斯·范朋克扮演的人物，恐怕是荒唐可笑的，他们在西部片发轫期都曾拍出了很棒的影片。

西部片，或典型的美国电影

西部片是大抵与电影同时问世的唯一的类型影片，而且近半个世纪以来经久不衰，充满活力。尽管自 1930 年代以来西部片的创作灵感和风格瑕瑜互见，至少应当对其在商业上稳操胜券感到惊异，这是西部片健康状况的晴雨表。毫无疑问，西部片不能完全不受电影趣味演变的影响，甚至要受一般趣味的影响。它曾受到并还将受到外部的影响（譬如，黑色小说、警探文学或当代所关注的社会问题的影响），西部片特有的纯真和严谨已经难以为继。可以为此而惋惜，但是不应把这种变化视为真正的衰退。其实，这些影响仅仅涉及少数较高水准的西部片，并未触动主要满足低层次消费的“Z 级”影片。况且，与其为西部片受到暂时感染而深感遗憾，不如对西部片抵制感染的能力表示赞叹。对西部片的每一种影响，都像是为它注射一次疫苗。细菌一接触到它便失去致命的毒性。近 10 年或 15 年来，美国喜剧片已经山穷水尽，如果说还因偶尔成功而

① 本文是为 J.-L. Rieupeyrou 所著《西部片或典型的美国电影》(*Le Western ou le cinéma américain par excellence*)一书写的前言，“第七艺术丛书”，巴黎，Cerf 出版社，1963。——原著注

② “Z 级”影片指低成本商业片

存活下来，那也只是因为它已不再墨守使喜剧作品在战前获得成功的陈规。从《黑社会》(1927)到《疤面人》(1932)，强盗片也已经完成了自己的发育周期。侦探片发展得很快，纵然如今还能在与《疤面人》明显相同的犯罪事件的背景中重新见到暴力美学，但是我们很难在联邦调查局密探、记者或私家侦探身上认出主人公原型的身影。况且，即使可以把美国警探片列为一种类型，我们也未必承认它有西部片那种独特性，因为先于警探片存在的警探文学一直影响它，而最近一些饶有趣味的黑色犯罪片都直接改编自文学作品。

相反，西部片的主人公和戏剧性程式具有长久固定的特点，最近，电视台重播霍巴伦·卡西狄的旧片时受到的狂热欢迎就是明证：西部片宝刀未老。

也许这种影片类型传播地域的广泛性比它的历史长久性更令人惊诧。西部片在阿拉伯、印度、拉丁语各国、日耳曼或盎格鲁-撒克逊各地区人民中一直受到欢迎，他们为什么那么关注美国的诞生、水牛比尔^①和印第安人的斗争、西部铁路的修建或南北战争？

因此，西部片必然蕴含着比青春的活力更深一层的奥秘：永恒性的奥秘；这个奥秘在一定意义上等同于电影的本性。

因为电影就是运动，所以就容易说西部片是“典型的电影”。确实，纵马飞驰和持枪格斗是西部片的一般象征。但是，假若仅止于此，西部片恐怕只能算作惊险影片中的一个别类。此外，人物的剧烈到极点的动作与人物活动的地理环境不可分离，因此又似乎可以根据西部片中的布景（木屋小城）和自然风光说明西部片特征，然而其他类型影片或电影学派也曾利用自然景物的戏剧性诗意，譬如无声电影时期的瑞典影片，

① 水牛比尔是手持双枪、骁勇好斗的美国开拓期的典型英雄形象。

这种诗意虽然为这些影片增添了光彩，但没有保证它们经久不衰。再者，可以像《长途跋涉者》那样照搬西部片的一个题材——赶着马群长途跋涉的传统题材——设置与美国西部风光非常近似的背景，如澳大利亚中部风光。众所周知，影片效果确实极好，但是幸亏人们没有沿袭这种逆于常规的创新之举，因为它的成功仅仅是由于特殊机缘。假设有人利用法国卡玛尔克地区的风光拍摄西部片，那也只应把这种做法视为一种影片类型脍炙人口和富于生命力的新证明，证明它不怕伪造、仿制或不伦不类的模拟。

实际上，竭力把西部片的本质归结为它所包含的任何一项显见元素的企图都是徒劳的。同样的元素在别处也可见到，而似乎没有独占这些元素的特权。因此，西部片不仅是它的形式。莽莽荒原、纵马飞驰、持枪格斗和剽悍骁勇的男子汉，这些特点不足以界定这种电影类型或概括它的魅力。

我们通常按照这些形式特征确认西部片，其实它们只是西部片深层现实的符号或象征，西部片的深层现实就是神话。西部片是一种神话与一种表现手法相结合的产物：在电影问世以前，以文学或民间故事的形式表现的开拓西部地区的传奇已然存在，况且影片的纷纷问世并没有使西部文学销声匿迹，它仍然拥有自己的读者，并且继续为电影剧作者提供优美的主题。西部片从“西部故事”中汲取灵感，但是“西部故事”只有有限的本国读者，它与西部片在世界各地的观众数量无法相比。如同天主教《祈祷簿》^①中的小型细密画曾为雕刻和教堂的玻璃彩绘提供范型一样，摆脱语言羁绊的西部文学在银幕上获得相应的提升，仿佛影像的幅度终于与想象力的幅度完全一致。

里约贝鲁这部著作强调西部片的被忽视的一个方面：历史的真实。毋庸置疑，这方面之所以被忽视，首先在于我们的无知，但是更由于我

^① 源于中世纪时宗教的每日祈祷经文集，又译《日课经》，装帧精美，附有插图。

们根深蒂固的偏见，以为西部片无非就是说些稚气十足的故事，是幼稚的虚构物，毫不注重心理、历史，甚至纯粹物质的真实。确实，单就数量而言，明显注重再现历史真实的西部片居少数。而且，也确实不一定唯有这些影片才有价值。用考古学的尺度去考察汤姆·麦克斯扮演的人物（尤其是他那匹神奇的白马），甚或威廉·哈特与道格拉斯·范朋克扮演的人物，恐怕是荒唐可笑的，他们在西部片发轫期都曾拍出了很棒的影片。总之，当代许多有分量的西部片（譬如，我想到《落基山分水岭》《金沙镇》或《正午》）仅仅是历史的简单类比。它们首先还是虚构的作品。然而，不论是忽略西部片的历史依据，还是否定西部片在剧作上的充分自由，都是错误的。里约贝鲁以比较晚近的历史为依据，为我们完美说明理想化史诗的形成，但是也许由于一心提醒我们通常被忘却或忽略的方面，他的著作侧重考察可以证明自己论旨的影片，无形之中没有顾及美学实在的另一面。而美学实在会给作者倍加充实的论据。因为历史的真实与西部片的关系不是直接的，而是辩证的。汤姆·麦克斯是亚伯拉罕·林肯的对立面，但是他以自己独特的方式永远流传对林肯的崇拜和怀念。无论是以最浪漫的形式还是以最稚拙的形式出现，西部片都与历史的真实再现截然不同。霍巴伦·卡西狄与人猿泰山的区别似乎仅仅在于服装和大显身手的环境。但是，如果我们愿意用心比较这些美妙的但纯属虚构的故事，像现代观相术把面部的数张底片叠合在一起那样把这些故事合在一起，我们就会看到一部保留着不同故事共同特点的理想西部片清晰地显现出来：这是完全由西部片自身神话构成的一部纯态西部片。作为实例，我们举出其中的一个神话，即妇女的神话。

在影片的三分之一处，“善良的牛仔”总要邂逅纯洁的姑娘，我们把她唤作善良和坚强的童贞女，他对她一见倾心，尽管两人有高尚的节操，我们仍猜得出他们相互爱慕。然而，一些几乎不可克服的障碍阻挠着这段情事。最重要和最常见的障碍之一来自女方的家庭——譬如，哥哥是

个卑劣的无赖，这位善良的牛仔迫不得已在一对一的格斗中把他清除出社会。现代的施曼娜^①，我们的女主人公，不可能把这个英俊小伙看成杀死自己兄长的凶犯。而为了求得她宽恕，在自己的美人儿的心目中得到救赎，我们的骑士就必须经受一系列惊心动魄的考验。最后，他把心上人从危境中救出（危及生命，或危及贞操，或危及财产，或三者皆有）。随后，既然影片已经接近结尾，这位美女倘若还不宽恕她的追求者，还使他养儿育女梦想落空，那可就是不近人情。

至此，这种模式已经令人联想到中世纪的艳情小说，因为这种程式也是突出女性和表现最优秀的主人公为实现自己所追求的爱必须经受住的考验。依据这种程式，当然可以编造出千变万化的故事（譬如，可以用南北战争代替印第安人或盗马贼的骚扰）。

但是，故事中往往插入一个反常人物而变得复杂：一个通常也爱上善良牛仔的酒吧女郎。于是，编剧的上帝一不留神，这里就多了一个女人。在影片临近结束的前几分钟，胸怀坦荡的妓女从危境中救出她所钟情的人，为了牛仔的幸福毅然牺牲自己的生命，放弃无望的爱情。同时，她也在观众的心目中最终得到救赎。

这正是耐人寻味之处。我们实际看到，人分好坏，说的只是男人。女人，不论来自社会上层还是来自社会下层，毕竟值得爱，至少值得尊敬或怜悯。卑微的妓女经由爱与死也能得到救赎，况且《关山飞渡》中的妓女并没有死，这部影片与莫泊桑《羊脂球》的类似之处是广为人知的。确实，那个善良的牛仔毕竟是一名累犯，因此男主人公和女主人公的婚姻才可能最符合伦理。

总之，在西部片的世界中，女人是好的，男人是坏的。因男人之坏，以至最优秀的男人也要经受一定的考验，赎男性的原罪。在伊甸园中，是夏娃引诱亚当。相反，盎格鲁-撒克逊的清教徒主义在历史环境的压

① 施曼娜（Chimène）是高乃依剧作《熙德》中的女主人公。

力下，颠倒了《圣经》的安排。在这里，女人的沉沦从来就是男人的淫欲造成的结果。

显而易见，这种假设是从西部开拓时期的社会学状况中引申出来的，当时，女人少，生活难，危险多，因而这个初生的社会必须保护自己的女性和马匹。绞刑足可以对付盗马贼。而为了造成尊重妇女的风气，不仅要用生命危险这种微弱的威慑力做警告，还要有一种神话的正面感召力。西部片所表现的神话宣扬和肯定妇女维护社会美德的作用，这片仍然混乱的世界急需这种美德。妇女不仅生育后代，而且借助家庭秩序去维系这个世界的道德基础，而妇女对家庭的渴望犹如株根对土地的眷恋。

以上我们分析的这一范例在西部片的神话中也许是意义最明显的（马的神话则仅次于它），这些神话本身显然还可以归结为更本质的原则。实质上，每个神话只是通过特定的戏剧性模式，具体阐明伟大的、史诗般的和抑恶扬善的摩尼教义，让正义的骑士对抗邪恶的暴力。风雨飘摇的木屋小镇，作为一种文明的原始细胞，坐落在草原、荒野和山峦中，这些绵延无尽的景物任凭人们去开拓。居住在这里的印第安人没有能力为这个世界确立人类秩序。他们只有通过与其异教徒般的野蛮完全同化，才能做这个世界的主人。反之，白人基督徒是新大陆真正的征服者和开拓者。他们的马匹经过的地方绿草丛生，他们同时确立了自己的道德秩序和技术规范，这两方面密切相关，而道德是技术的保证。公共驿车的物质安全、联邦骑兵队的保护和西部大铁路的铺设也许都不及建立法制与遵守法律来得重要。道德与法律的关系无非是中学生毕业会考中有关我们古代文明史的一道考题，而不到一个世纪之前，它对于青春美国来说还是生死攸关的问题。当时，唯有强壮的、剽悍的和勇敢的人能够征服这片未开垦的大地。谁都知道，与死亡亲密接触可不是为了保持鬼域的恐怖、忐忑不安的心境和道德的空谈。警察和法官特别有利于弱者。这些征服者的力量本身反而造成他们力薄无助。在个人道德观

薄弱的地方，唯有法律能够规定善的秩序和秩序的善。但是，当法律自称保证社会道德但不顾及组成这个社会的人的个人价值时，法律就是不公正的。为了行之有效，执法者应当像违法者一样强悍和勇敢。我们曾说，强悍与勇敢这类长处并不等于绝对意义的美德，警长个人的品德未必比被他下令绞死的人更好。这就产生和形成一个必然的和不可避免的矛盾。所谓不法之徒与守法者之间的道德差别往往不大。然而，警长佩戴的星徽必然是使法律神圣化的标志，而法律的价值独立于执法者的功德。这一矛盾之外，还有一个实施法律时的矛盾，即为了发挥效力，法律应当严苛和迅速（但是，比私刑要轻缓），因而会忽略可以减轻罪行的情节，甚至会忽略被告与案情无涉的证明，因为查证起来可能费时。法律在保护社会的同时，很可能对那些最不安分的儿女寡情薄义，尽管他们并非最不中用，甚至未必毫无劳绩。

法律的必要性从未与道德的必要性如此密切相关，两者的对立也从未如此具体和明显。这个对立以喜剧形态构成卓别林《朝圣》的基调。在影片结尾，我们看到主人公骑着马，在墨西哥的边界上疾驰，这也就是善与恶的交界^①。约翰·福特的《关山飞渡》是对伪君子 and 贪婪银行家绝妙的戏剧化讽喻，影片告诉我们，妓女可以比把她赶出市镇的笃诚女教徒更值得尊敬，可以与那位军官太太一样令人敬佩；影片告诉我们，一个浪荡的酒徒能够懂得像贵族那样死得有尊严，一个酗酒成癖的医生可以有高明医术和忘我牺牲精神；影片还告诉我们，一个为清算原来的旧债，也许还为了清算将来的新债而被追捕的逃犯可以表现出忠诚耿直、襟怀坦荡和勇敢高尚的品德，而一位有地位有名望的银行家竟然携款私逃。

如此，我们从西部片的源流中找到史诗的伦理观，甚至悲剧的伦

① 在《朝圣》中，卓别林扮演逃犯夏尔洛，一个好心的警长既要维护法律的神圣，又想放掉这位道德高尚的逃犯，就把他押到美国与墨西哥的边界，故意请犯人去摘一朵小花，花在墨西哥境内。夏尔洛跨过国境线，警长赶忙策马疾驰而去……



约翰·福特的《关山飞渡》是对伪君子 and 贪婪银行家的绝妙戏剧化讽喻，影片告诉我们，妓女可以比把她赶出市镇的笃诚女教徒更值得尊敬，可以与那位军官太太一样令人敬佩。



安东尼·曼的《无敌连环枪》。西部片实际上不用特写镜头，也几乎不用半身镜头，而钟情于否定银幕边框和再现空间整体感的移动摄影和摇摄。

理观。按照通常的见解，西部片属于史诗，因为它的主人公超凡脱俗，他们的事迹具有传奇般的气势。比利小子就像阿奇里斯^①一样刀枪不入，他的枪法百发百中。牛仔就是骑士。场景调度的风格与主人公的性格相适应，影像结构显现出史诗格调，它偏爱广阔的地平线，偏爱始终令人联想到人与大自然冲突的气势宏伟的全景镜头。西部片实际上不用特写镜头，也几乎不用半身镜头，而钟情于否定银幕边框和再现空间整体感的移动摄影和摇摄。

确实如此。但是，这种史诗风格只能从作为它的基础和为它提供依据的道德内容出发获得真正意义。这个道德是这样一个世界的道德：社会性的善和恶作为两种基本和简单因素以其纯粹和必然的形态存在于这个世界中。但是，初生状态下的善会产生原始性的苛法，由于在社会法律的超然属性和道德法规的个体属性之间出现第一个矛盾，由于为保证未来城市秩序而设置法律的绝对必要性和同样不可忽视的个人道德良知的必要性之间出现矛盾，史诗便成为悲剧。

人们往往嘲笑西部片剧情浅显简单，犹如高乃依式的剧作。西部片与《熙德》^②在剧情上的类似确实一目了然：同样是责任与爱情的冲突，同样是勇士们经受的严峻考验，只有通过考验，坚强的纯洁少女才能同意忘记自己家庭受到的伤害。此外，同样是情感的贞洁，它意味着以尊重社会法律与道德操守为准则的恋爱观。但是，这种比较是多义的，用高乃依作比来嘲弄西部片，这也是指明西部片的优点，也许这个优点就是贴近稚气，犹如孩提时代贴近盎然诗意。

我们不怀疑这一点，尽管有语言、景物、习俗、服饰的差异，正是西部片中这种稚气拙朴的优点赢得世界各地普通老百姓（包括孩子们）

① 阿奇里斯（又译阿喀琉斯，Achille）是荷马史诗《伊利亚特》中的希腊英雄，传说除脚踵外，全身刀枪不入。

② 又译《万世英雄》（El Cid）。

的认可。因为史诗和悲剧的英雄具有世界性。南北战争属于19世纪的历史，西部片把它改编为最富现代史诗色彩的特洛伊战争。开发美国西部的征程就是当代的奥德赛史诗。

因此，西部片的历史真实性与这种类型影片热衷表现极端情境、夸大渲染事实和塑造扭转乾坤式的人物的明显倾向并不矛盾——简言之，这种倾向就是稚拙和失真的代名词，相反，历史的真实性是西部片的美学和心理学的基础。电影史仅仅知道另一类史诗电影^①，这也是表现历史的电影。比较苏联电影和美国电影中的史诗形式不是本文的题旨，但是对风格的分析也许会始料未及地阐明这两种电影所再现的事件的历史含义。我们的意图仅仅是指出，事件的近期性与它们的风格化形式无关。有些几乎是瞬间形成的传奇，在不到一代人的时间里就成熟为史诗。如同征服西部一样，苏维埃革命是标志着一种新制度与新文明诞生的历史事件的总和。两者都产生了为历史做证的必要神话，两者也都曾必须重新建立道德规范，在它们互相混合或受到污染之前，在它们活的源泉中，重新找到制止混乱、建立秩序和安定天下的法律原则。但是，电影也许不仅是能够表现这一原则，而且是赋予这个原则以真正美学价值的唯一一种语言。没有电影，征服西部恐怕只能借助“西部故事”留下二流文学作品；而苏联的艺术不是借助绘画，也不是通过更有力的小说向世界宣扬自己的伟大形象。因为，如今，电影才是独特的史诗艺术。

^① 巴赞指的是1920年代以爱森斯坦的《战舰波将金号》为代表的表现革命斗争史诗的苏联电影。



爱情几乎与西部片不相容。后来，《原野奇侠》恰恰利用了这个矛盾。

出马》(1939, 由玛琳·黛德丽主演)^①。

这份清单耐人寻味。它首先表明,也许20年前自然是在一系列毫无特色籍籍无名的西部片中起步的这些老导演们,又在自己艺术生涯的巅峰时期来到或者说回到西部片领域,甚至包括像威廉·惠勒这样的导演,而他们的才能似乎完全不适合这种类型片。这种现象可以从1937—1940年间大力提倡西部片的做法中得到解释。也许在战前罗斯福执政时代,民族意识的觉醒对这种现象起了推动作用。我们倾向于这种看法,因为西部片源自美国民族历史,它是对这段历史的直接或间接的歌颂。

这一时期的情况毕竟可以为里约贝鲁关于西部片历史现实主义的论题提供充分论据^②。

但是,有一个貌似悖理的现象,即战争真正爆发后的几年,西部片几乎在好莱坞片目中不见踪影。细想起来,这并不奇怪。西部片的大量问世和声誉日隆,曾压垮其他惊险片,出于同样的原因,战争片必然把

① 1955年乔治·马歇尔本人重拍这部影片,令人失望,片名改为《戴斯屈》(《荡寇志》),由奥迪·墨菲主演。——原著注

② 参阅《西部片或典型的美国电影》一书,“第七艺术丛书”,巴黎,Cerf出版社,1953。——原著注

西部片至少暂时挤出电影市场。

一旦这场战争终于胜利在望，甚至尚未恢复和平之前，西部片便重新面世，并日渐增多，而西部片历史的这个新阶段值得深入探讨。

这种类型片已经臻至完美，或者说已经达到经典性，这意味着它曾力求纳入一些创新元素以证明自己的生存价值。我无意用审美的时代性这一大家熟知的原理阐释一切，但是我们在这里不妨利用这一原理做些论证。约翰·福特导演的几部影片，如《我亲爱的克莱门蒂》（1946）和《阿巴奇炮台》（1948）^①，可以充分表现他对《关山飞渡》的经典性所做的巴洛克式润饰。固然可以用巴洛克风格这一概念说明一些形式主义技巧，或者说明一些影片的刻意雕琢，但是我认为，这一概念并不足以说明较为复杂的演进，显然必须与1940年已经达到的完美相比较，也必须以1941—1945年的事件为依据，才能解释这种演进。

* * *

我暂且把战后西部片所采用的全部形式统称为“超西部片”（sur-western）。但是，我毫不隐讳，为了叙述的需要，这个提法将包括并非完全可以比较的现象。然而，为了表明与1940年代的经典性相对立，尤其是与经典性形成的传统相对立，这个提法可以成立。我们说，“超西部片”是耻于墨守成规而力求增添一种新旨趣以证实自身存在价值的西部片：新旨趣涉及审美、社会、伦理、心理、政治和色情诸方面，简言之，就是非西部片固有的和意在充实它的一些特色。我们还要提到这些定语，通过一些影片阐明它们的具体内容。但是，似应首先指出第二次世界大战对于1944年后西部片的演进所产生的影响。当然，不论背景如何，“超西部片”这一现象终归要出现，但是它的内容恐怕会有所不同。战争

① 又译《要塞风云》。

的真正影响到战后才明显感觉到。以战争为题材的巨片自然问世于 1945 年之后。但是世界大战不仅为好莱坞提供了场面壮观的题材，也尤其迫使好莱坞至少在数年内涉足了引人思索的主题。往常，历史只是西部片的素材，如今，历史将成为西部片的常见主题；《阿巴奇炮台》就是一个突出实例，从中我们看到为印第安人所做的政治平反，许多西部片亦步其后尘，直到《草莽英雄》问世，而戴尔梅·戴维斯导演的《折箭为盟》（1950）则是具体明证。但是，战争的深刻影响显然更为间接，所以每当影片用社会或道德主题代替传统主题，或增加社会道德内容时，都需分辨出战争的影响。这方面的开端可以追溯到 1943 年威廉·威尔曼的《黄牛惨案》，这部影片是《正午》的先声（但应当指出，齐纳曼的影片主要是受猖獗一时的麦卡锡主义的影响）。至于西部片中出现的色情，也可以视其为战争带来的后果，至少是间接后果，因为它与招贴女郎的盛行性质相同。霍华德·休斯导演的《不法之徒》（1943）也许可为一例。更何况色情，而如果让色情作为戏剧性契机出现，则西部片势必成为突出女主人公性感的陪衬。这一意图在金·维多于 1946 年拍摄的《太阳浴血记》中灼然可见，而把这部影片归入“超西部片”的第二个理由则是它的壮观绚丽，属纯形式方面的原因。

但是，最明显地反映出西部片的这种变化的两部影片显然还是《正午》和《原野奇侠》，这种变化是西部片对自身和自身的局限皆有足够认识的结果。在前一部影片中，弗莱德·齐纳曼把道德剧效果与取景的唯美主义效果结合在一起。我不是对《正午》一味苛求的人。我认为它是一部好影片，而且与史蒂文斯的《原野奇侠》相比，我毕竟更喜爱《正午》。但是，可以肯定，福曼^①极为巧妙的改编在于把一个本来可以充分展开于其他类型中的故事与西部片的传统主题结合起来。就是说把

① 卡尔·福曼（Carl Foreman，1914—1984），美国电影编剧、导演，《正午》的编剧，在麦卡锡时代曾拒绝向“非美活动委员会”做证而流亡英国，曾匿名编写《桂河大桥》（*The Bridge on the River Kwai*）。

西部片当成一种还需要用内容来填充的形式。至于《原野奇侠》，它就是“超西部片化”的最高体现。实际上，乔治·史蒂文斯在这部影片中力图通过西部片本身的特点证实西部片的价值。别的人绞尽脑汁从隐含的神话中提炼出明确的主题，而《原野奇侠》的主题就是——传奇。乔治·史蒂文斯把西部片中的两三个基本主题安排在影片中，主要是浪迹天涯的骑士寻找自己“圣杯”^①的主题：为了使大家一目了然，甚至让主人公穿上白衣。以往，在西部片摩尼教式善恶分明的世界中，采用白色服装和白色骏马是理所当然的做法，然而我们知道，艾伦·拉德^②的白色服装包含着丰富的象征意义，而以前汤姆·麦克斯的白色服装只是德行和勇敢的相同外表。地球是圆的，我们兜了一圈儿，“超西部片”“超来超去”，最终又回到落基山。

如果说传统的西部片类型曾渐趋消失，那么“超西部片”实际上是西部片衰退和解体的表现。但是，西部片毕竟与美国喜剧片或警探片有本质不同。西部片的变体并未严重危及这种类型片的存在。它的根基仍然深植在好莱坞的沃土中，尽管有人打算用虽然迷人但毫无生命力的杂种代替西部片，然而在这里，我们为能看到嫩绿茁壮的纯种幼芽而惊异不已。

首先，“超西部片”的出现实际上仅仅影响了西部片中最偏离中心的层次，即A级影片和超级巨片。毫无疑问，这些表层的震动并未动摇经济核心，没有动摇以音乐或纵马疾驰的场面取胜的超级商业性的西部片主干，这些影片具有大众性，甚至能够借助电视重获青春。电视重播霍巴伦·卡西狄的影片时获得的成功可以证明这一点，同时还可证明最初级形态的神话亦有生命力。西部片得到新一代的承认，这是它仍能长存的保证。但是，Z级西部片很少光临法国，所以只需向美国影片发行公司人员打听到它们确实仍旧存在，我们就足以告慰。纵然，单独来看，Z

① 在西欧民间故事中，“圣杯”指盛过耶稣血液的杯，遗失后，许多勇士历尽艰险去找寻它，后转喻为梦寐以求之物。

② 艾伦·拉德（Alan Ladd，1913—1960），美国电影演员，饰演《原野奇侠》的主人公。

级片的审美价值是有限的，但是它们的存在对这种类型的一般健康状况而言是至关重要的。传统类型的西部片依旧扎根在这个经济效益有保证的“底层”上。在所有那些“超西部片”中，我们实际经常看到的仍然是在智力与审美方面没有特意追求的B级西部片。况且，也许B级影片这一概念本身往往就会引起争议，因为一切都取决于“A级”起始于什么水平。说得简单些吧，我指的当然是比较昂贵但仅仅以主要演员的名气和不求理念化的完整故事取胜的纯粹商业片。这类引人入胜的影片的一个出色范例就是由亨利·金导演和格里高利·派克主演的《黑霸王血战史》（1950），这部影片在相当适度的戏剧性框架中表现一个杀手厌倦东躲西逃的生活而被迫再次杀人的十分传统的主题。还可举出一些影片，如威廉·威尔曼导演、克拉克·盖博主演的《蛮山血战》（1951），尤其是他导演的《娘子军西征》（1951）……

约翰·福特导演的《一将功成万骨枯》（1950）表明，他也显然回到B级片领域，这毕竟是商业性传统（不乏浪漫故事）。最后，在这个名单中还有一位至今健在的电影英雄时代的老将艾伦·德温^①，这并不奇怪，因为他为自己着想从未抛弃过“三角公司”^②的风格，甚至当麦卡锡主义的破产为他提供机会可以用现实的“钥匙”开启旧主题时，他依然如故（譬如1954年的《金矿》《四个怪骑手》）。

我还要提及几部重要的影片。因为对影片的上述分类肯定不够充分，下面我应不再从类型本身来解释类型的演进，而要侧重分析作为决定性因素的作者。也许你会发现，在这份介绍比较传统的和较少受到超西部片存在的影响的影片名单上，只看得到老导演的名字，甚至往往是战前专门拍摄情节紧凑的惊险片的导演。因此，毫不奇怪，这种类型及其创作法则的

① 艾伦·德温（Allan Dwan，1885—1981），美国电影导演，其电影生涯由默片延伸到有声片，作品超过百部。

② 指美国电影早期三大制片公司启斯东（Keystone）、凯比（Kay Bee）和精艺（Fine Arts）合并后的总称。——原著注

持久性正是通过他们体现出来的。而且，霍华德·霍克斯的一大功绩就是在“超西部片”盛行时，证明完全能够以旧的戏剧性和观赏性主题为基础拍摄出真正的西部片，而不必存心把注意力转向一些社会论题或与其相适应的场景调度结构。《红河劫》（1948）和《辽阔晴空》（1952）是西部片的杰作，但是没有任何巴洛克式的和颓废派的货色。这些影片对表现手段的理解和认识始终完全契合故事的率真性。相对而言，雷奥尔·沃尔什的作品也是如此，他最近导演的影片《萨卡契文》（1954）是借用美国历史的经典作品之一。但是，这位导演的其他几部影片则让我看到我在前面探讨的那种变迁——就算有些矫揉造作吧。从一定意义上说，《科罗拉多土地》（1949）、《追捕》（1947）和《落基山分水岭》（1951）是那些水准略高于B级影片而又有人们喜闻乐见的传统戏剧性的西部片的完美范例。毕竟没有论说色彩。人物之所以使我们感兴趣，全在于他们的经历，而在他们的经历中没有任何内容超出西部片固有的题材范围。但是，毕竟有些新意，它使我们即便完全不了解影片的拍摄日期，也会毫不犹豫将它们归于近几年的作品之列：我想试加说明的就是这种“新意”。

为这些1950年代的西部片选一个最恰当的形容词，我实在举棋不定。首先，我以为应当选用“感情”“情绪”和“抒情”这类词语。我认为，毕竟不应抛开这些词语，因为它们适于说明当代西部片和“超西部片”的不同特性，而“超西部片”几乎总是理念性的，至少因为它要求观众在欣赏影片时费心思索。我下面将列举的影片尽管在智力水准上不见得比《正午》低，但是毕竟没有什么弦外之音，对这类影片来说，导演的天才始终用于讲述一个故事，而不求说明故事背后的含义。另一个词语也许比我前面列举的几个形容词更恰当，或者至少是对它们的有益补充，这个词语就是“率真”。我的意思是说，即使这些导演有“拍西部片”的自觉意识，他们也是“光明磊落”地处理这一类型。在电影发展的现阶段，稚拙风格确实难以为继，但是在“超西部片”以矫揉造作或犬儒主义取代稚拙时，我们在这里得到证明：率真还是可以做到

的。尼柯尔斯·雷伊在拍摄那部使琼·克劳馥名声大震的《荒漠怪客》(1954)时深知自己要表现什么。他对这种类型片修辞手法的理解绝不亚于《原野奇侠》的导演乔治·史蒂文斯,况且剧作与导演都不乏幽默感,但是尼柯尔斯绝不因此用居高临下或凌驾一切的态度处理自己的影片。他可以开开玩笑,但从不嘲弄。西部片的先验框架也没有妨碍他表达所要表达的内容,即使这种讯息归根结底比永恒的神话更个性化和更精细。

最后一点,我是以叙事风格而不再是以导演对西部片的主观态度为参照选择我的形容词。我愿意说说一些“小说化”的西部片,我认为这是些优秀的西部片。我是说,在不背离传统题材的情况下,这些影片通过人物的新颖形象和对人物心理的细致描绘,从内部丰富了传统题材,这正是我们期望小说的主人公具有的吸引人的特点。譬如在《关山飞渡》中,丰富的心理活动的依据显然还是角色类型,而不是人物本身,我们看到的仍然是西部片中预先设置的分属不同类型的角色:银行家、虔诚的女教徒、心地善良的妓女和风流赌徒等。而《寻找掩护》具有完全不同的风貌。当然,环境与人物毕竟与传统西部片大同小异,但是引人入胜之处主要是环境与人物的个性,而不是共性^①。我们还知道,尼柯尔斯·雷伊始终探索同一类题材,也是他擅长的题材,即青年人的暴力和秘密。西部片内部结构这种“小说化”的典范就是爱德华·德米特利克^②的《折箭为盟》(1954),我们知道,这部影片只是以西部片形式出现的曼凯维兹^③的《陌生人之屋》的“重拍片”。但是,对于不了解这一点的人来说,《折箭为盟》只是一部比一般西部片更为精巧的西部片,人物更富个性,关系更为复杂,但是它们仍然严格局限在两三个经典主题之内。此外,伊利亚·卡赞更为简洁地在《陇上春色》(1947)中处理了在

① 《寻找掩护》(Run for Cover)的导演是尼柯尔斯·雷伊,法译名为《在立柱阴影下》。文中,法语原词为 *generosité* (宽容、慷慨),疑应为 *généralité* (普遍性)。

② 爱德华·德米特利克(Edward Dmytryk, 1908—1991),美国电影导演。他的《折箭为盟》(Broken Lance)又译《断戈浴血记》,由美国著名演员斯宾塞·屈赛(Spencer Tracy)主演。

③ 约瑟夫·曼凯维兹(Joseph Mankiewicz, 1909—1993),美国电影剧作家、导演。

心理内容方面与前一部影片非常相近的主题，也是由斯宾塞·屈赛主演。自然，从纯粹恪守成规的B级西部片到小说化的西部片之间，可能想象出各种细微的差别，而我的分类必然有几分随意性。恳请读者暂且接受我所做的分类。

但是，我想提出如下的说明。就像沃尔什大概是传统派老将中的出类拔萃者一样，安东尼·曼^①可被视为小说派青年导演中最讲传统的一位。最近几年最优秀的西部片都出自他手。《血泊飞车》的这位作者可能是美国战后唯一一位专拍一种类型影片的导演，其他导演大抵只是偶尔涉足这种类型。无论如何，他的每一部影片都表现出他对西部片持有的一种动人的真挚情感，一种游刃有余地揭示主题、塑造栩栩如生的人物和营造迷人情境的率真态度。若想了解真正的西部片，了解西部片所要求的场面调度的特质，就应看到由罗伯特·泰勒主演的《暴政末日记》（1950）、由詹姆斯·史都华主演的《愤怒的河》（1952）和《远乡义侠》（1954）。倘若看不到这三部影片，无论如何也不能忽略最精彩的《血泊飞车》。但愿宽银幕电影不会使安东尼·曼在运用直接和审慎的抒情手法时丢掉那朴实自然的格调，尤其是他在表现人与自然的统一时那种无懈可击的准确性，因为在他的作品中，这种氛围感犹如西部片的灵魂，导演通过它重新挖掘出“三角公司”影片久已失传的重大奥秘，但这里已经不再是神话人物，而是小说式的主人公。

上述实例已经表明，新风格的形成与新一代的崛起是同步的。但是，如果认为“小说化”的西部片完全是战后从事导演工作的青年人的创造，那当然是武断和幼稚的。你们会以充分的理由反驳这种看法，譬如，指出《草莽英雄》已有小说化特点，《红河劫》和《辽阔晴空》也有小说特点。有人甚至断言，在弗里兹·朗格的影片《夜间冲突》（1952）中，也

① 安东尼·曼（Anthony Mann，1906—1967），美国导演。他的《血泊飞车》（*The Naked Spur*，法译名《陷阱》）摄于1953年，影片动作紧凑，符合经典戏剧规则。

有许多小说化做法，尽管我个人还没有充分觉察到。显而易见，金·维多导演的出色影片《男子汉大丈夫》（1954）无论如何应当归入这一类，与尼柯尔斯·雷伊和安东尼·曼的作品相提并论。但是，尽管我们确实能找出三四部由老将拍摄的影片可与青年人拍摄的影片相提并论，但是毕竟应当看到，乐于拍摄这种既是经典的又是小说化的西部片的导演主要是新手，即使不只是新手。这个说法想必不错。罗伯特·阿德里奇的《草莽英雄》（1954），尤其是《龙虎干戈》（1954），则是最新和最出色的证明。

还剩下宽银幕问题。这个手段已经用于《折箭为盟》和亨利·哈撒威的《魔鬼花园》（1954）中，这是既是经典性又是小说化的好剧作，但是处理手法并无多少创新。伯特·兰卡斯特主演的《肯塔基人》（1955）亦用宽银幕拍摄，这部影片在商业上是极为成功的。实际上，我认为只有一部宽银幕影片，银幕格式确实为场景调度增添了一些重要特色，这部影片就是由奥托·普莱明格导演和约瑟夫·拉歇尔摄影的《大江东去》（1954）。但是，我们读过（或者我们自己也写了）的不少文章认为，如果说银幕的加宽在影片上无必要，那么银幕的超宽度至少使西部片焕然一新，因为西部片的广阔空间和纵马奔驰要求宽阔的地平线。这个说法似是而非。表现心理活动的影片更为迫切要求了宽阔银幕带来的令人激动的空间，譬如《初吻阿蒙》^①。我当然不会说平银幕西部片有银幕不加宽的问题，直接复映也没有么西部片带来任何新意，但是我认为，至少目前，这是一个事实，即使银幕不会改变这个领域中任何关键性的东西：它既不是新题材，是经典剧作，还是超宽银幕，西部片仍将是我们希望比别的电影多了解的那类旧影片。

① 又译《初吻阿蒙》。

② 《龙虎干戈》（The Man Who Shot Liberty Bells，1954）使我联想起《格伦·达尼》——是否把《格伦达》作一新译译名，原意当作人物用而不用影片名。——译者注

西部片典范：《血战七强盗》

这篇文章是把我自己所写的有关作者论^①的观点付诸实践的一个机会。我欣赏《血战七强盗》，但是我不会由此下结论，说巴德·鲍梯切尔^②是最伟大的西部片导演——尽管我并不排除这一假设。但是，他的这部影片也许是我在战后看到的最优秀的西部片。只是想到还有《血泊飞车》和《搜索者》，我才不得不在赞扬时有所保留。在这部出色的影片的优点中，实在难以明确区分哪些优点属于导演手法、剧本结构和精彩对话，自然也分不清哪些优点属于一般传统特点，这些传统特点在符合影片生产条件的情况下必然发扬光大。我承认，很遗憾，我对鲍梯切尔的另外几部西部片只有模糊的记忆，因此很难说清时机或机遇对这部影片的成功起了多大作用，我相信，在安东尼·曼的作品中，时机或机遇因素并不多。无论如何，即使《血战七强盗》是特殊机缘的产物，我

^① 原载《电影手册》，1957年3—5期。——译者注

^② “强盗七”（The Seven Bad Men，1926年）原为无声默片，1927年在《电影手册》出版时，被编作有声电影片长三英尺半。该片为第一部有声影片，片长三英尺半，由威廉·史密斯（William Smith）执导，1927年1月1日，在芝加哥首映。该片为无声片，片长三英尺半，由威廉·史密斯（William Smith）执导，1927年1月1日，在芝加哥首映。该片为无声片，片长三英尺半，由威廉·史密斯（William Smith）执导，1927年1月1日，在芝加哥首映。



依然把这部影片奉为当代西部片的成功典范之一。

如果读者无法亲自验证我这番话，务请见谅，我知道，读者恐怕看不到我说的这部作品。决定权在发行商手中。《血战七强盗》的原版曾在电影淡季时，在香榭丽舍大道的一家小影院里独家放映。如果影片没有法语配音，你们在各区电影院中当然缘悭一面。这部影片遭到与另一部被冷遇的约翰·福特的杰作《搜索者》相同境遇，《搜索者》公映时正值盛夏，仅是配音复制版。

原因在于，西部片仍是最不被人们理解的类型片。对于制片人和发行商来说，西部片只是最终要拿到电视上播映的幼稚的通俗影片，或是巨星荟萃的雄心勃勃的超级巨作。因此，只有演员或导演的票房价值能够决定是否值得在宣传和发行上费力气。在这两者之间，只能碰运气，

《血战七强盗》。鲍梯切尔善于以不可思议的方式利用风景，利用地面上的各种实物，利用岩石的状态。



而且也没有人再认真细分归入西部片名下的作品，应当特别指出，批评界并不比发行商更认真。因此，派拉蒙公司为纪念阿道夫·楚科尔从影50周年拍摄的《原野奇侠》这部雄心勃勃的巨片便被视为杰作，备受赞扬；而远胜史蒂文斯那部影片的《血战七强盗》则将默默无闻，多半会收回华纳公司的片库束之高阁，即使再拿出来放映，也只是为了补空。

当代西部片的基本问题大抵是智性或稚气之间两难择一的问题。如今，简单浅显和符合传统的西部片往往一仍其旧，平庸而粗陋。所有廉价影片都固守这些基本原则。而自托马斯·英斯^①和威廉·哈特以来，电影已有演进。初始形态的西部片是程式化和简单化的类型片，但是如果它希望跻身于有资格受到评论的影片之列，就应当成熟起来，就应当提高智力。于是，出现了一批表现心理活动、涉及社会主题或具有一定

① 托马斯·英斯 (Thomas Ince, 1882—1924)，美国电影先驱。

哲理性的西部片，即表达内涵的西部片。《原野奇侠》代表这一演变进程的顶峰，它是有意识地把西部片的神话学作为影片主题加以处理的二度西部片。而既然西部片的美恰恰源于对神话学的完全无意识的自然表现，神话学内容就应像盐溶于海水中一样融于影片之中，因此，这种精心提炼反而是破坏神话所揭示的内容的违情悖理的做法。

但是，我们今天难道能够直接链接托马斯·英斯的风格而不考虑电影 40 年的演进吗？显然不能。《关山飞渡》也许是电影的初始创作规则、剧情的智力水准和形式的唯美主义之间达到仍属传统平衡的极致。后来，有了巴洛克式的形式主义或象征性的理念主义，《正午》就是代表。似乎唯有安东尼·曼能够以率真情感重现朴实自然的风格，但是他的作品之所以是战后最纯粹的西部片，主要在于场景调度，而后才是剧本。然而，对西部片来说，剧本毕竟不是无足轻重的构成元素，它不亚于地平线的合理运用和景物的抒情色彩，尽管这与作者论的主张不符。而且，正是由于安东尼·曼在自己的改编中还容忍种种不足，我对他的赞赏才始终有些含糊。

因此，《血战七强盗》首先令人赞叹之处就是剧作的完美，它从严格的经典情节线索出发，令人惊异的神来之笔俯拾即是。既无象征，亦无哲理性蕴涵，也不见心理学踪影，唯有超级程式化的司空见惯的类型化人物，但有不同凡响的巧妙布局，尤其是能够为情境营造新旨趣的细节层出不穷。影片主人公伦道夫·斯考特是一名警长，他正在追捕杀死他的妻子并抢走威尔斯·法戈公司^①保险箱的七名强盗。他的任务是穿越大沙漠，在强盗们携带赃款越境出逃之前把他们捉拿归案。不久，另外一个人有意来帮忙，然而他居心叵测：干掉七名强盗之后，他也许就能把两万美元据为己有。假如警长阻止他这么干，可能就必须再多干掉一个人。看来，戏剧性线索安排得一目了然。警长是为了报仇，助手是为

^① 威尔斯·法戈公司是 19 世纪美国的一家大银行。

了私利，两人最终也要一决雌雄。倘若剧本没有构建一系列戏剧性变化，这段故事恐怕只能成为一部平庸乏味的西部片，我不便——点明这些戏剧性变化，为的是给读者留下乐趣，如果他有机会要看这部影片的话。但是我认为，这部影片处理情节时的幽默感比情节的虚构更出色。譬如，我们始终没有见到警长开枪射击，仿佛他的射击动作迅速异常，使摄影机甚至来不及拍摄反打镜头。女主人公的非常华丽或十分诱人的服装，或剧情分镜中始料未及的省略，同样都是为了创造幽默感。但是，有一点令人尤为赞叹：影片中的幽默并不妨碍抒情，更不妨碍赞美。绝无戏谑。幽默感仅仅要求导演自觉认识和精通自己运用的手段，用不着任何轻蔑或高傲的态度。幽默感并非来自优越感，恰恰相反，它源自无限的赞美。当你如此喜爱自己塑造的主人公和虚构的情境时，此时，唯有此时，你才能够以这种幽默笔调去表现人与物，为赞美增添理智色彩。这类嘲讽并不贬损人物，而可以使人物的天真与机智并存。确实，这才是我所了解的最有智力但又最少理念化、最精巧又最少唯美主义、最朴实又最优美的西部片。

这种貌似悖理的辩证性是可能做到的事，因为导演巴德·鲍梯切尔和他的编剧没有居高临下地操纵主题，或者加上心理描写以“丰富”主题，而仅仅按自身逻辑推进主题和通过戏剧情境的完成获取一切效果。情感从最抽象的联系和最具体的美感中产生。这部影片并不比“三角公司”影片更讲求在历史或心理的西部片中绝对必要的真实性，或者更确切些说，影片的光彩夺目之处来自极端程式化与极端真实感的结合。鲍梯切尔善于以不可思议的方式利用风景，利用地面上的各种实物，利用岩石的状貌。我还认为，长久以来，没有人能够如此充分利用马的上镜头性。譬如，珍妮·凯罗尔入河洗澡的绝妙场景，这场戏借助幽默笔调，特别突出西部片固有的节操，以至仅仅为我们展现芦苇丛中泛起的涟漪，伦道夫·斯考特则在距离50米的地方刷洗马匹。难以想象出有什么手法

较之更抽象化和更能联想到色情内容。我还想到警长的马，想到白色鬃毛和它那黄色大眼珠。在西部片中，善于利用这类细节肯定比善于指挥百名印第安人投入激战更重要。

确实，对彩色的极不寻常的运用也应当算作这部绝妙影片的一大优点。借助一种我尚不知其技术特性的手段，《血战七强盗》中的彩色确实均匀地转现出水墨画的色调，色调的透亮和均匀使人想起用镂花模板涂出的旧色。于是，色彩的程式似乎突出了动作的程式。

最后，谈谈伦道夫·斯考特，他的外貌，直至湛蓝色眼睛中超卓的无表情的神色都酷似威廉·哈特。从无面部表情动作，亦无思想或感情的影子，不言而喻，这种无表情与现代时兴的马龙·白兰度^①式的内向化表演毫无关系。这张脸并不表达任何情感，因为没有什么情感需要表达。在这里，动作的一切动机皆由角色类型和情境决定。甚至伦道夫·斯考特对珍妮·凯罗尔的爱情，他们什么时候开始相爱（洗澡的那场戏）和怎样发展，我们都一清二楚，尽管男主人公的面部从不流露情感。但是，情感反映在一系列事件之中，它是必然的和客观的，就像可以按星宿的位置确定命运一样。因此，一切主观的表情可能都是同义重复，失之平俗。我们并不因此与人物疏远，恰恰相反，由于不依靠心理表现的不明确性和含糊性，他们的存在反而更充分，在影片结尾，当伦道夫·斯考特和李·马文面面对峙时，我们不由得感到心碎，这就像悲剧一样动人而优美。

总之，运动是通过运动得到证实。西部片并非注定要靠理性的思辨或奇观证明自己的价值。我们今天要求的智力水准可以有助于锤炼西部片的原始结构，而不是消极看待这种结构，或者为了迎合与西部片本性相异的旨趣而偏离这种结构。

① 马龙·白兰度 (Marlon Brando, 1924—2004)，美国电影演员，曾主演《欲望号街车》(A Streetcar Named Desire)、《教父》(The Godfather) 等，是“方法演技派”的代表人物。

《电影中的色情》一书旁议

谁也不会异想天开，去写一部书论述戏剧中的色情。严格来说，并不是由于这个题目不值得思考，而是因为这种思考完全是消极的。

小说的情况确实不同，因为文学中不容忽视的一个支系就或明或隐地以色情为立足之地。但是，这只是文学中的一个支系而已，国家图书馆中“地狱部”^①的存在就是这种特殊性的体现。的确，在现代文学中，色情的作用日益突出，色情充斥在小说中，甚至充斥在广受欢迎的小说中。但是，毫无疑问，除了应当把色情的广泛传播归咎于电影之外，色情仍然受到把传播色情当成一个问题的更一般的道德观念的制约。无疑，在当代小说家中，马尔罗以最明确的语言提出以色情为基础的爱情伦理学，同时他充分证明这种选择的现代性、历史性和由此决定的相对性。总之，色情在当代文学中的作用逐渐可以与中世纪文学中艳情的作用相比。但是，无论色情的神话多么强大，无论人们对它的前景做何估计，我们清楚地看到，色情虽然出现于小说文学之中，它与小说文学之间并

① 原载《电影手册》，1957年4月。——原著注

② 指专门存放因内容范围受年龄限制的图书的地方。

没有特殊的依附关系。绘画亦如是，它仅仅是偶尔或附带表现色情内容，尽管在绘画中人体的表现可以起决定作用。淫乱放荡的图画、雕塑、版画或油画只是一种类型，是相当于淫荡文学的一个变种。在造型艺术领域中，我们可以研究裸体，我们这时当然也懂得借助裸体表达色情的感受，但是这种感受仍然是一种从属的和附带的现象。

因此，唯独就电影而言，我们可以说色情描写似乎是目的和基本内容。当然，它绝非唯一内容，因为大量并非末流的影片根本不靠色情取胜，但是色情有可能成为重要的、独特的和甚至可能是基本的内容。

因此，劳·杜卡^①把这一现象看成电影的一个恒定因素也不无道理^②：“半个世纪以来，银幕就隐约映现出一个基本动机：色情……”但是，务必了解色情的泛滥是一种普遍现象还是偶然现象，是否只是由资本主义供求关系的自由发展造成的结果。为招揽顾客，制片人自然会采取最有效的刺激手段，即性的刺激。人们也许能够以苏联电影确实是世界上最少色情的电影为例反证这个论断。当然，这个实例值得考虑，但是它似乎并不是决定因素，因为首先应当考察在这种特定情况下可能起作用的文化、人种、宗教、社会学诸因素，尤其应当考虑苏联影片的清教主义是否是一种人为的和暂时的现象，是不是比资本主义哄抬物价的做法更具偶然性。从这个视点看问题，最近问世的影片《第四十一》为我们打开不少眼界^③。

劳·杜卡似乎认为电影中的色情源于电影场景与梦境的相似性：“电影近似梦境，梦中影像与电影影像一样都是非彩色的，这可以部分解释彩色电影的色情强度较弱的原因，因为可以说它不符合梦幻世界的规律。”

① 劳·杜卡（Lo Duca，1910—2004），生于意大利米兰，作家、新闻记者、短片导演。原在《电影手册》编辑部工作，1957年离开。

② 劳·杜卡著《电影中的色情》（*L'Érotisme au cinéma*）一书（Jean-Jacques Pauvert出版社，1956）。——原著注

③ 影片中出现女主人公在海边洗浴后的裸体镜头。



《七年之痒》。这一神来之笔只能产生在具有长期的、丰富的和苛刻的审查传统的电影中。

我仅想针对枝节问题与我的朋友做些争辩。我真不知道，那种认为永远做不出彩色的梦的根深蒂固的偏见从何而来！恐怕不只我一个人享有做彩色梦的特权。而且，我从朋友那里印证了这件事。实际上，有黑白色的梦，也有彩色的梦，正如因手段不同有黑白电影也有彩色电影。我至多同意劳·杜卡的下述见解，即彩色电影如今已经超越了彩色的梦。但是，他令人不解地贬低以彩色形式出现的色情，对此我当然不能苟同。好啦，我们把这些分歧归咎于个人的小小错觉吧，不必为此多费笔墨。问题实质仍在于电影的似梦特性，或者说，在于活动影像的似梦特性。

如果上述假设是正确的——我认为它至少部分正确——那么，电影观众的心理学便会等同于入梦者的心理学。而我们深知，梦归根结底都是色情的。

但是，我们还知道，支配梦的审查官^①比世界所有的“阿纳塔西”^②还要严厉百倍。我们每个人克己自制的超我就是潜在的海斯先生^③。于是，就有名目繁多的一整套一般或特殊的象征负责为我们的意识遮掩我们的梦境中有伤大雅的剧情。

因此，我认为，还应深入探究梦与电影的相似性。梦与电影的相似性既在于不可能表现于银幕上的内容，也同样在于我们渴望在银幕上看到的内容。把“梦”这个单词与天晓得哪种胡思乱想等同起来，实在是一种谬误。其实，没有什么比梦更受控制和更受审查。确实，梦绝不是受理智的控制，超现实主义者也正确地提醒这一点。审查确实也只是消极确定梦的界限，梦的积极现实反而在于不可抑制地违抗“超我”的禁忌。我也明白电影审查具有社会性和法律效力，它与对梦的审查有本质差异，但是我只想指出，审查的功能无论对梦还是对电影来说都是必不可少的。审查是它们的辩证性的构成因素。

我认为，这一观点不仅在劳·杜卡的初步分析中，而且尤其是在他的大量插图中均未得到反映，而这些图片毕竟是十分珍贵的文献。

当然，不是因为作者不了解审查制度在形式上规定的禁令会起到怎样的刺激作用，而是因为作者似乎认为这只是消极的权宜之计，尤其是他对照片的选择表明他力图证明审查没有什么积极作用。图片为我们展示的恐怕主要是审查机关通常从影片中删剪下来的内容，而不是审查后

① 弗洛伊德早期学说认为在人的意识与无意识两部分之间似乎有一种抵抗力起着“审查”作用，严防无意识观念进入意识部分。

② 阿纳塔西（Anastasies）是艺术家和作家对审查制度的蔑称。它通常被描绘成手里拿着一把大剪刀的丑老太婆。

③ 海斯（Hays）于1922年主持制定检查影片道德内容的电影法典。参阅本书第310页注释②。

留在影片中的内容。我绝不否认这些图片资料的趣味，更不否认它的吸引力，但是我想，谈到玛丽莲·梦露时，必须收入的照片不是日历上她那张裸体照（况且，这张照片不是电影剧照，而是在这位明星成名之前拍摄的，把它视为其银幕上的性感形象的延伸恐怕不够恰当），而是影片《七年之痒》中那一著名的场景：从地铁通风口吹来一阵清风撩起她的短裙。这一神来之笔只能产生在具有长期的、丰富的和苛刻的审查传统的电影中。这类新颖独到的处理手法要求特别细腻想象力，这种想象力是在反对清教主义法典的严厉而愚蠢的做法中获得的。结果，尽管有也由于有一道道盛行的禁令，好莱坞一直是电影色情主义的首府。

但是，我并不是说一切真正有价值的色情内容，为了能跃然于银幕之上，都需要骗过官方的审查法典。甚至可以肯定，这种以隐蔽的形式打破禁令的做法可能得少于失。因为如果审查的社会和道德戒规是愚蠢和武断的框框，就难以适当引导想象力。譬如，对喜剧片或歌舞片有益的戒规用到现实主义类型片中，就是一种愚蠢的和难以克服的束缚。

对电影来说必不可少的唯一具有决定意义的审查毕竟取决于影像本身，归根结底，恐怕应当仅仅根据影像内容来尽力说明这种限制色情内容的审查制的心理学和美学原则。

当然，我无意在此论述这些原则，哪怕是粗略的概述，我只想提出一系列思考，把它们贯串起来也许能够指出可做深入探讨的一个方向。

再说，倘若这些看法尚有价值，我也首先应当将主要的功劳归于让·多玛基^①，因为这些看法来自不久前他给我的提示，我认为，他的意见切中肯綮，极富启发性。

因此，多玛基可不算老古板，然而他告诉我，他对电影中的纵欲场面始终感到恼火，或者更宽泛而言，对一切与演员的镇定情绪格格不入

① 让·多玛基（Jean Domarchi）是Cerf出版社出版的丛书“乔治·库克专论”的作者，《电影手册》杂志的资助人。

的色情场景感到恼火。易言之，他认为色情场景应像其他场景一样能够是一种表演，而男女双方在摄影机前具体的性冲动是与艺术要求相悖逆的。这种严峻态度初听起来不免令人有些诧异，但是它有难以驳倒的依据，而且不限于道德范畴。如果你认为，在银幕上为我们展现穿着那样装束和摆出那样姿态的一男一女时，性需求的开始至少要伴随性行为，不然就不真实，那么我就有权要求在侦探片中真正杀死受害者，或至少让受害者挂彩。而且，这一假设绝非荒唐，因为只是不久以前杀人才不再当成一场演出。在格列弗广场^①处决犯人就是一场演出，对罗马人来说，竞技场中决一死战的角斗与纵欲狂欢是一回事。记得我曾撰文谈到一部新闻影片中的著名段落，那是蒋介石的军官在上海街头处决“共党奸细”，我记得我曾指出，这个影像的淫猥与一部春宫片的淫猥同属一类。这是本体论的淫猥。在这里，死是从反面等同于性愉悦，有时人们把性愉悦称为“小死”^②，这并非没有道理。

况且，戏剧毕竟不容许任何类似场面出现。在舞台上，一切涉及性爱的形体表现都有悖于演员表演的常理。没有谁在王宫剧院^③里，在舞台上，在大庭广众中产生性冲动。确实，脱衣舞提出一个新问题，但是我们可以肯定，脱衣舞不属于戏剧，尽管它也是一场表演，况且应当指出根本的一点，即舞女自己脱衣。她不可能请男伴帮她宽衣解带，否则就会引起在场所有男士的嫉妒。确实，脱衣舞的基础是刺激和挑逗观众的性欲，因为每个人都是舞女的潜在占有者，舞女也佯装献出自身，但是倘若有谁冲上台去，他就会受到私刑，因为他的欲望将引起竞争和冲突（放荡淫乱的聚会和“窥淫癖”不在此列，它们属于另一类心理动机）。

① 巴黎格列弗广场是法国大革命时设立断头台处死封建贵族的地方。

② 让-保罗·萨特说过“爱就是对死的小小的体验”，如“欲仙欲死”之义。

③ 巴黎王宫剧院建于1783年，1830年起专门上演轻歌舞剧。

席德·莎里丝 (Cyd Charisse) 和金·凯利 (Gene Kelly) 主演的《雨中曲》(Singin' in the Rain)。电影不同于戏剧——戏剧要有一个以自觉意识和对立为基础的具体表演场地——它展现在一个要求观众参与和认同的幻想世界。



相反，在电影中，一个女人，即使裸露，也可以挨着一个男伴，故意引起他的欲望，确实被他抚摸，因为电影不同于戏剧（戏剧要有一个以自觉意识和对立^①为基础的具体表演场地），它展现在一个要求观众参与和认同的幻想世界。博得女人欢心的男演员替我得到满足。他的诱惑力、他的英俊潇洒、他的勇气与我的欲望之间不存在竞争，它们实现着我的欲望。

但是，假如电影仅仅按照这种心理学行事，就等于美化春宫电影。相反，显而易见，如果我们希望坚持艺术性，我们就应当止步于想象之中。我应能把展现于银幕的内容视为普通的故事，看成从未在现实中实现的联想，除非我成为一个要求保密的动作或者至少一种要求保密的情感的事后同谋。

这就意味着电影可以述说一切，而不能展示一切。无论是道德的还是非道德的，齷齪的还是庸俗的，正常的还是病态的，任何有关性的情境都不必事先禁止在银幕上表现，但应采用电影语言的抽象化手法，以

^① 参阅本书《戏剧与电影》一文。

使影像始终不能带有纪录意义。

因此，经过认真思索，我确实认为《上帝创造女人》^①尤其拙劣，尽管我承认它亦有优点。

我通过对多玛基的意见所做的顺乎逻辑的发挥，阐述了自己的论点。但是，我应当在此承认，我对下述诘辩尚难明确作答。诘辩颇多。

譬如，首先我无法讳言，这样一来我就把相当一部分当代瑞典电影打入了冷宫。但是，应当指出，色情的杰作很少受到这种批评。我认为，斯特劳亨就不会受牵连……斯登堡亦如是。

但是，最使我不安的就是在我力求严密的论证逻辑中难免局限性的印象。为什么只谈演员，不论及观众呢？倘若审美变形是完美的，观众就应当像艺术家一样冷静。罗丹的《吻》虽属写实，但未暗示任何猥褰的念头。

特别是区分开文学形象与电影形象的做法是否荒谬？认为电影影像是由摄影手段实现的因而具有不同属性的这种看法，包含着许多美学托词，我无意在此详述。如果说多玛基的基本原则是正确的，那么经过适当修改，它也适用于小说。每当一个小说家描写的是一个完全冷静的“头脑”无法想象的行为时，多玛基想必也会感到不快。作家的处境难道与电影导演和电影演员的处境确实不同？因为想象和行动在这些方面的区别颇不确定，甚至是随意性的。给予小说描写一切的特权，但不给予与小说如此相近的电影以展示一切的权力，我认为这是批评方面尚待解决的一个矛盾……我把它留给读者去费心解决。

① 《上帝创造女人》(Et Dieu créa la femme)摄于1957年，导演罗杰·瓦迪姆(Roger Vadim)。女演员碧姬·巴铎(Brigitte Bardot)因主演这部充满色情意味的影片成为驰名的性感明星。

电影现实主义和解放时期的意大利流派

就历史重要性而言，罗西里尼的《游击队》足以与许多经典电影杰作相比。乔治·萨杜尔毫不犹豫地将它与《吸血鬼》《尼布龙根之歌》或《贪婪》相提并论。我也完全同意这种赞誉，虽然拿德国表现主义影片做参照自然只是符合作品的重要程度，并不符合其深刻的美学本性。^①与1925年问世的《战舰波将金号》相比似乎更为恰当。而且，人们经常拿当代意大利影片的现实主义对比美国影片以及一部分法国影片的唯美主义。爱森斯坦、普多夫金或杜甫仁科的俄国影片，^②不就是首先具有现实主义的创作意图因而在艺术和政治上都是革命的，并与德国表现主义的唯美倾向和令人生厌的好莱坞明星崇拜截然对立吗？与《战舰波将金号》一样，《游击队》《擦鞋童》和《罗马，不设防城市》开辟了银幕上由来已久的现实主义与唯美主义彼此对立的新阶段。但是，历史并不重复；我们必须阐明的是这场美学冲突当今具有的独特形式，以及使意大利新现实主义在1947年赢得胜利的新原则。

^① 原载《思想》杂志，1948年1月。——原译注

^② 《吸血鬼》和《尼布龙根之歌》属德国表现主义影片

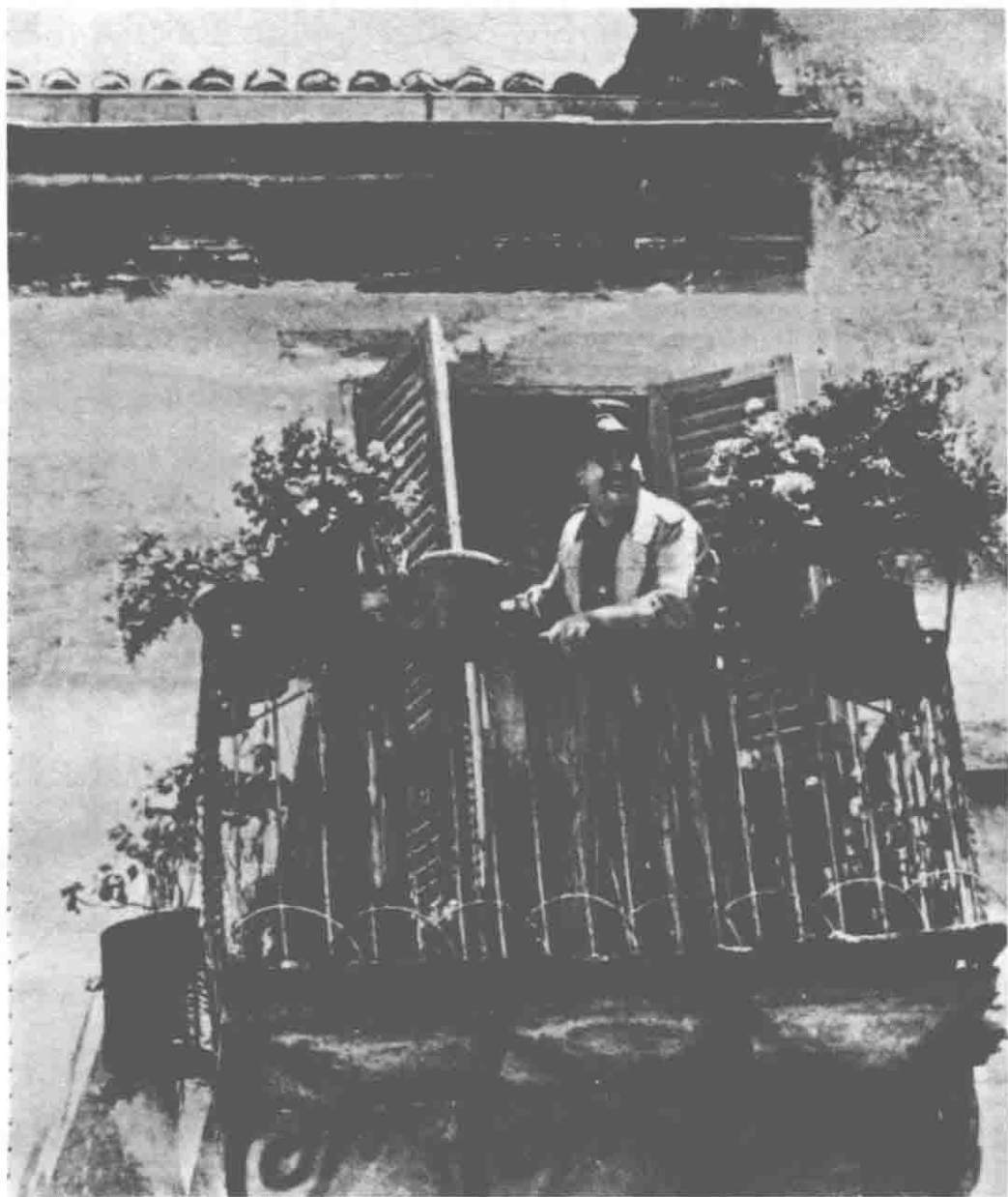


勃拉塞蒂 (Alessandro Blasetti) 的《铁花冠》(*Couronne de fer*, 1940): 追求豪华布景的粗俗趣味、明星的偶像化、血脉偾张的幼稚表演、酌奇弄巧的场景调度, 滥用美声歌唱和歌剧的传统手法、受戏剧影响的程式化剧情、浪漫色彩的通俗剧、改编成惊险故事的武功歌。

先行者

我们对意大利影片的独特风格惊叹不已, 而可能忽视了深入研究这一复兴的原因, 而宁愿把它视为从法西斯腐尸和战争中自发产生的一代, 就像为建立新窠而迁出的蜂群。毋庸置疑, 解放时期以及这一时期意大利的社会、道德、经济形态对电影生产起了决定性作用。这一问题容后再谈。但是, 由于我们对意大利电影知之甚少, 因此误以为这是突降的奇迹。

如今，当西庇阿的骆驼队已经渐渐远去，让我们来细心聆听《云中四部曲》
那虽不响亮但悠扬悦耳的声响吧。（勃拉塞蒂导演，1942）



就电影生产的重要地位和影片的质量水准而论，如今对电影的理解最为深刻的国家恐怕就是意大利。罗马电影实验中心^①比我们的高等电影学院早成立多年；尤为重要的是，在意大利，理性的思辨不像在法国那样对拍摄影片并无影响。在意大利电影界，影评与导演工作之间也不存在法国文学界中的那种彻底分离。

① 罗马电影实验中心（Centre Expérimental du Cinéma de Rome）指1935年墨索里尼统治时期建立的电影学院。法国高等电影学院（IDHEC）创立于1943年。

再者，意大利法西斯与德国纳粹不同，它允许一定的艺术多元化现象的存在，而且特别重视电影。威尼斯电影节是为墨索里尼的政治利益服务的^①，对此人们尽可以持保留态度，但是无可否认，举办国际电影节的这种想法很有创见，如今有四五个欧洲国家希望借风使船举办电影节，足见它的诱惑力。资本主义和法西斯统治当局至少为意大利装备了几个现代化的制片厂。固然，它们净是拍摄荒诞无稽、场面豪华和夸张传奇的影片，但并不妨碍一些有识之士（为了拍摄现实题材的影片又不给法西斯政权以把柄，他们做得相当巧妙）拍摄有价值的作品，那些作品是他们目前作品的先声。假如在战争期间，我们并未情有可原地抱有偏见，罗西里尼导演的《SOS103》或《白船》一类影片本应引起我们较多的注意。况且，即使愚蠢的资本家和政客极力控制商业电影生产，理智、文化和实验性探索仍然在出版、电影资料馆的研讨会和短片拍摄中藏身。《强盗》的导演拉都达当时任米兰电影资料馆馆长，因为敢于在1941年放映《大幻影》^②的完整版，而险些身陷囹圄。

我们对意大利电影的历史毕竟知之甚少。我们对它的了解还只限于《卡比利亚》和《向何处去？》^③，以为最近值得注意的那部《铁花冠》足以证明阿尔卑斯山南麓这个国家的电影具有所谓永恒不变的民族特性：追求豪华布景的粗俗趣味、明星的偶像化、血脉偾张的幼稚表演、酌奇弄巧的场景调度、滥用美声歌唱和歌剧的传统手法、受戏剧影响的程式化剧情、浪漫色彩的通俗剧和改编成惊险故事的武功歌^④等。极力仿效这种漫画式手法的意大利影片确实不胜枚举，迎合这种商业需求的导演，包括优秀的导演，亦大有人在（有时是出于自嘲）。而像《阿非利加西

① 威尼斯电影节创建于1932年墨索里尼当政时期。

② 让·雷诺阿对意大利电影的影响具有决定性意义。这种影响唯有雷内·克莱尔能与之相比。——原著注

③ 《卡比利亚》（*Cabiria*, 1914）和《向何处去？》（*Quo Vadis*, 1912）都是意大利早期电影的重要代表作，追求豪华的布景和离奇的剧情。

④ 武功歌为中世纪盛行于西欧的文学体裁。

底阿》^①一类耗资几亿里拉的鸿篇巨制首先要输出海外。然而，还有实际上专供国内市场的另一种艺术品类。如今，当西庇阿的骆驼队已经渐渐远去，让我们来细心聆听《云中四步曲》那虽不响亮但悠扬悦耳的声响吧。

这部喜剧片情感奔放，诗意盎然，它那风格流畅的社会现实主义与近年来的意大利电影一脉相承。读者，至少看过这部影片的读者，如若得知这部影片摄于1942年，即著名的《铁花冠》之后两年，而且亦由勃拉塞蒂导演，必定会像我们一样感到惊讶：《萨尔瓦多·罗沙历险记》和不久前的《生活一日》是他同一时期的作品。像出色的影片《擦鞋童》的作者德·西卡这类导演以往也一向专注于拍摄人情味浓厚的充满感情色彩的现实主义喜剧，其中包括1942年的《孩子在看着我们》。卡美利尼在1932年就拍摄了《男人，俗物！》，这部影片的情节与《罗马，不设防城市》一样也发生在首都罗马的街巷，他的《小小的古老世界》也是典型的意大利电影。

况且，当代意大利导演艺术的新手并不多。像罗西里尼那样最年轻的导演，在战争初期已经开始拍摄影片。像勃拉塞蒂或马利欧·索尔达蒂一类影坛耆宿更是在有声片初期便已成名。

但是，不应从一个极端走到另一个极端，断定意大利并无“新”流派可言。因为，直至战争初期，现实主义倾向、社会讽喻性的家庭风情画和温馨诗意的真实主义等，毕竟只是些次要的特点，是散落在导演手法这株巨杉旁的几朵小紫罗兰。然而，大抵从战争初期开始，这片硬纸板制的树林开始透入阳光。通过《铁花冠》可以看出，这类影片仿佛在戏仿自嘲。当时，罗西里尼、拉都达和勃拉塞蒂已经努力追求具有世界

① 大西庇阿（前236—前184），古罗马统帅，公元前202年扎马战役打败汉尼拔，从而结束第二次布匿战争，获“阿非利加西庇阿”之称。影片即选用这一题材，导演为卡尔米诺·加罗诺，摄于1937年。

水平的现实主义。然而，只有意大利的解放才能使这种审美意图摆脱一切束缚，在必将明显改变其发展趋势和意义的新条件下蓬勃发展。

解放、决裂与复兴

所以说，形成青年意大利学派的许多因素在解放时期之前便已存在：人才、技术和美学倾向。而历史、社会和经济的条件急剧加速了这些因素的聚合，同时还掺入了一些独特的因素。

抵抗运动和意大利的解放为近两年来的影片提供了主要题材。但是，意大利影片不仅限于表现纯粹的抵抗运动，这与法国影片不同，当然也有别于欧洲其他国家的影片。在法国，抵抗运动立即成为传奇，尽管时隔不久，它毕竟从解放的第二天起就成为历史的一页。随着德军撤退，生活重新开始。与此相反，在意大利，解放并非意味着恢复不久以前的自由，而是意味着政治革命、盟军占领、经济与社会的动荡。此外，解放的进程是缓慢的，经历着绵延无尽的岁月。它深刻影响了意大利的经济、社会生活和道德风貌。因此，在意大利，“抵抗运动”和“解放时期”还没有像巴黎起义^①那样成为一个历史名词。罗西里尼拍摄《游击队》时，影片内容还是当时的实况。《强盗》展现了随着盟军的推进，卖淫和黑市如何在后方猖獗，一个获释的战俘怎样由于绝望和失业走上劫掠行盗的邪路。除了像《宁静生活》或《太阳仍将升起》那类无可置疑的“抵抗运动”影片之外，意大利电影的突出特点就是对当前现实的密切关注。法国影评界在评价卡尔内最近一部影片时，不论褒贬，总要郑重其事表示一番惊异，强调指出导演刻意表现的对战后时期的一些明显

① 指发生于1944年反对德国占领的巴黎起义。

影射。如果说编剧和导演为了让我们了解这一点而煞费苦心，这是因为十之八九的法国影片都不以近 10 年的历史为背景。相反，即使剧情基本内容与当前现实无涉，意大利影片首先也是一种搬演的新闻报道。动作不是在一个社会历史特征呈中性的、悲剧布景式的和近乎抽象的环境中展开，这在不同程度上有别于美国、法国或英国的电影。

因此，意大利影片具有特殊的纪录价值，不可能从剧作中剥离这一特点，否则就会连带铲走扎入剧作之根的整个社会之土。

这种对当前现实的完美而自然的依附，因本质上与时代精神相契合而有其自身的合理性。毫无疑问，意大利当前的历史潮流是不可逆转的。在意大利，战争不是被感受为一段插曲，而是一个结局：一个时代的终结。在一定意义上说，意大利只有三岁。然而，同样的原因可以引出不同的后果。意大利电影之所以令人赞叹，并且在西方各国赢得广大有道德修养的观众的欢迎，正是因为影片描绘现实时所遵循的方向。在一个已然经受和现在仍然经受着恐怖和仇恨困扰的世界中，几乎再也看不到对现实本身的热爱之情，现实只是作为政治的象征，或者被否定，或者得到维护，在这个世界中，唯有意大利电影在它所描写的时代中拯救着一种革命人道主义。

爱心和对现实的否定

近期意大利影片至少可以说是具有革命色彩的作品，所有的影片都或明或暗抨击了影片所表现的社会现实，有幽默，有讽喻，或有诗意，但是即使是立场最明确的影片也善于从不把这个现实当作一种手段来使用。谴责这个现实，不必心存恶意。这些影片没有忘记，世界在应该受

到谴责之前只是一般的存在。这是愚蠢的，也许还像博马舍^①对情节剧的泪水大加赞美一样幼稚，然而请告诉我，当你看完一部意大利影片步出影院时，你是否感到自己高尚些，你是否强烈希望改变事物的秩序？但是，你宁可去说服人们，至少是说服仅仅由于盲目、偏见或厄运而伤害了别人的可以被说服的人。

因此，我们在读到许多意大利影片的剧情梗概时，不禁哑然失笑。经过缩写只剩情节之后，它们往往只是感化劝善的情节剧。而在影片中，每个人物的存在都具有感人的真实性。任何人都没有被归结为一种物态^②，或一种象征，这就使你在恨一些人的时候心情也是坦然的，不必事先超越他们的复杂人性。

就内容而言，我愿意把当代意大利影片中的人道主义视为影片最重要的价值^③。

总之，我们可以从意大利影片中领略到几分尚无恐怖色彩的革命情调，这种时期也许已经逝去。

① 博马舍（Beaumarchais, 1732—1799），法国喜剧作家，名作有《费加罗的婚礼》和《塞维勒的理发师》。

② 指失去人的特性。

③ 我无意讳言，在这种富有感染力的宽厚忍让态度中，包含着自觉程度不同的政治手腕。很可能，日后，《罗马，不设防城市》中的牧师与曾经参加抵抗运动的共产党员就不再如此和衷共济。很可能，意大利电影不久也会成为政治性的和倾向性的。在这些做法中，很可能包含着一些假象。《游击队》是一部十分巧妙的亲美影片，是由基督教民主党和共产党人拍摄的。但是，对影片内容各取所需，这不是上当受骗，而是明智做法。目前，意大利电影的政治性远不及社会学内容突出。我的意思是说，注入观众意识中的似乎主要还是贫困、黑市、行政管理、卖淫、失业一类具体的社会现实，而不是先验的政治价值。我们从意大利影片中几乎看不出导演属于哪个政党，也看不出导演打算迎合哪一派。这种状况大概是民族气质使然，但也与意大利政治局势以及意大利共产党的作风有关。

这种类型的革命人道主义不受政治局势所左右，它的根源同样在于对个人的重视，而很少把群众当成社会的积极力量。即使描写群众，通常也是与主人公相对照，表现他们的破坏性和消极性：被芸芸众生包围的人就是主题。从这一观点看问题，最近两部意大利重要影片《悲惨的追逐》（*Chasse tragique*）和《太阳仍将升起》是明显的例外，它们也许是新倾向的标志。

朱塞佩·德·桑蒂斯（G.de Santis）是把一群人、一个集体当作剧中一位主人公的独一无二的导演。他作为浮加诺（Aldo Vergano）的助导为《太阳仍将升起》做了很大贡献。——原著注

演员的混用

演员的出色表演自然首先打动观众。《罗马，不设防城市》为世界电影增添了一位一流女演员：安娜·玛尼亚妮。玛尼亚妮扮演的令人难忘的青年孕妇、法布里兹扮演的牧师、巴格利埃罗扮演的抵抗运动成员，以及其他几个人物堪与留在我们记忆中最动人的电影形象媲美。大众报刊的报道文章和新闻消息自然热衷于告诉我们，《擦鞋童》是由大街上的普通孩子出演的，罗西里尼在故事发生的当地拍摄时临时物色群众演员，在《游击队》的第一个故事中担任女主人公的姑娘是在车站上遇到的文盲。至于安娜·玛尼亚妮，也许算是一名职业演员，但是她来自音乐咖啡厅，而玛丽亚·米契从前只是电影院里的小领座员。

固然，这种物色演员的方法违背电影常规，但是毕竟不是一种全新的方法。相反，可以说自路易·卢米埃尔起，各种“现实主义”的电影形式就一直采用这种方法，因此可以把它视为一条真正的电影规律，意大利流派只是充分肯定和明确这条规律。从前，我们也倍加赞赏苏联电影采用非职业演员和让他们在银幕上扮演自己日常生活中的角色的做法。确实，围绕着苏联影片，曾经形成一种传奇。戏剧对于一些苏联电影流派的影响十分深刻，固然爱森斯坦最初几部影片没有用职业演员，但是像《生路》那样的现实主义作品则是由专业戏剧演员出演的，此后，苏联影片又依旧使用职业演员，这与其他各国情况相同。从1925年^①到当代意大利电影兴起的这段时间，任何一个重要的电影流派都会以不用职业演员而自诩，然而只是不时会有一两部不拘常规的影片重新引起人们对这一问题的兴趣。这必然是酷似社会新闻报道的一部作品。现举两例：《特鲁埃尔山》（即《希望》）和《最后机缘》。围绕着它们又形成新的传奇。马尔罗的影片中的主人公不

^① 指《战舰波将金号》问世的年代。



《罗马，不设防城市》(罗西里尼导演)。然而，剧本的现实性和表演的真实感仅仅是意大利电影美学的初步要素。

都是碰巧物色到的扮演自己日常生活角色的临时演员。当然，其中不少人是临时演员，但主要演员不属此类。譬如，扮演农民的演员就是马德里一位著名喜剧演员。《最后机缘》中的盟军士兵确实是飞到瑞士上空的飞行员，而那位犹太妇女则是戏剧演员。也许只有在《禁忌》一类影片中找不到任何职业演员，但是它与儿童片一样属于十分独特的类型，在这里使用职业演员几乎是不可思议的事。最近，鲁吉

埃在导演《法勒比克村》^①时，也力图完全照此行事。在记下他的成功时，我们还应指出，这种成功几乎别无他例，而且就表演而言，反映农民生活的影片与表现异国风情的影片几无差别。因此，《法勒比克村》绝非一部足资仿效的影片，而是一个极特殊情况，它丝毫不会使我提出的原则失去价值，这就是演员混用的原则。从电影史上看，不用职业演员这种做法既不能说明社会现实主义电影的特征，也不能说明当代意大利电影流派的特征，而对明星制原则的否定，一视同仁使用职业演员和临时演员，这才确实是它们的特征。这里，避免职业演员的角色类型固定化才至关重要：他与人物之间的关系不应当为观众造成先入为主的概念。耐人寻味的是，《希望》中农民的扮演者是一位喜剧演员，安娜·玛尼亚妮是流行歌曲的歌手，法布里兹是表演滑稽歌舞剧的丑角。绝不是说专业修养反倒无用，而是说专业修养应归结为一种可塑性，以利于演员适应场景调度的要求和更深入自己的人物。选用非职业演员自然是因为他们适合所扮演的角色：外貌或经历相似。如果演员混用的原则运用得成功，必然能够获得当代意大利影片的这种绝妙的真实感——但是，经验表明，只有在剧本已经具备一定的可称为“精神”条件的情况下，才有可能成功。演员对一个剧本有相同的理解，似乎是演员之间互相渗透的始点，演员都要深刻领会剧本，而剧本则要求他们尽量少做戏。非职业演员的技巧的幼稚可以靠职业演员的经验来弥补，而职业演员亦可从总的真实氛围中获益。

但是，对于电影艺术如此有利的这一方法仅仅偶有所用，因为非常不幸，这种方法本身就包含着自毁因素。混合物的化学平衡状态必然是不稳定的，随着时间的推移，通过混用方法暂时解决的美学难题注定会重新浮现或依赖明星，或拍摄无演员的纪录片。对于儿童片或利用

① 《法勒比克村》(Farrebique, 1947)描述了法国阿韦龙省法勒比克村一家农民的生活。

当地人拍摄的影片来说，这种“裂变”现象表现得最为明显和迅速：听说，《禁忌》中的小拉利^①最后在波兰沦为妓女；我们还知道，一举成星的几个孩子后来也发生了变化。其中的佼佼者则成为演员奇才，而这就完全是另一回事了。尽管没有经验和天真幼稚是必要的因素，这些因素显然经不起久用。难以设想“法勒比克村一家人”在主演五六部影片后最终会受聘于好莱坞。至于那些算不上明星的一般职业演员，自我否定的过程稍有不同。这要归咎于观众。如果说一名公认的明星扮演任何角色都有自己的个性，那么一部影片的成功很可能造成演员定型于自己这部影片中扮演的角色。观众的兴趣在于重新看到自己心仪的演员扮演定型的角色，制片商当然非常乐意迎合观众的这种兴趣，重新炮制第一次的成功。而且，即使演员有足够的才智避免被束缚在一个角色中，他的外貌和他在表演中的一些常见特点也已经为人们所熟悉，最终仍难以与非职业演员混用。

唯美主义、现实主义和真实性

然而，剧本的现实性和表演的真实感还仅仅是意大利电影美学的初步要素。

我们务必当心，不要把艺术的提炼与一些所谓的粗糙感对立起来，与满足于展示现状的那种现实主义的所谓直接效果对立起来。我认为，意大利电影的一个不小功劳就在于它再次重申，艺术中的“现实主义”无不首先具有深刻的“审美性”。人们已经看到这一事实，但是目前有些人指控艺术家的罪名就是与“为艺术而艺术”的魔鬼打交道，因而在

① 拉利（Rari）扮演影片中的女主人公，原名安娜·施瓦利埃。

一片剿杀声中，人们有忘记这一事实的倾向。在艺术创作中，写实和虚构都是艺术家个人独有的权利，在文学或电影的网中，现实的血肉并不比最离奇的幻想更容易把握。易言之，即使形式的创新和形式的复杂不再与作品的实际内容有联系，它们依然可以影响表现手段的效力。因为忘记这一点，苏联电影20年来从电影大国中的首位退居末位。《战舰波将金号》之所以能够引起电影的巨大变革，不仅由于它的政治讯息，也不仅因为它用实景代替摄影棚的纸板布景，用无名的群众代替明星，而是因为爱森斯坦是当时最伟大的蒙太奇理论家，因为他与世界上最优秀的摄影师基赛合作共事，因为俄国曾是电影思维的中心，总而言之，与德国表现主义的人工斧凿痕迹最重的作品中的布景、照明和表演相比较，苏联“现实主义”影片蕴含了更多的美学奥秘。

今天，意大利电影的情况与此相同。意大利电影的现实主义绝对没有导致美学的倒退，相反它推动着表现手段的进步、电影语言的胜利演进和电影语言风格的拓展。

首先，应当仔细研究电影的现状。自从表现主义这一异端邪术终归匿迹，尤其是从有声电影问世以来，可以说，电影一直向现实主义趋近。大致而言，电影希望在既符合电影叙事的逻辑要求，又适应电影技术目前局限的条件下，为观众创造出尽可能完美的现实幻景。鉴于此，电影与诗歌、绘画和戏剧明显对立，而日益接近小说。我在这里无意从技术、心理和经济诸方面原因论证现代电影的这一基本美学趋向。请原谅，我是把它当作一个既成的事实，因此没有事先论述这一演进的内在意义及其最终特点。但是，艺术的真实显然只能通过人为的方法实现。任何一种美学形式都必然有所取舍，但是如果一种美学的本质在于创造现实的幻景，如同电影的做法，那么这种选择就构成美学的基本矛盾，它既难以被认可，又必不可少。它是必不可少的，因为只有通过这种选择，艺

术才能存在。假设今天从技术上说已经可以拍摄出完整电影^①，那么如无选择，我们恐怕会完全回到现实中去。它是难以被认可的，因为选择毕竟会削弱电影打算完整再现的这个现实。声音、色彩、立体感这些新技术旨在为电影增添真实感，所以反对技术的进步是荒唐的。其实，电影“艺术”正是从这种矛盾中得到滋养，它充分利用由银幕的一时局限所提供的抽象化与象征性手法。但用被技术逐渐抛弃的程式既可以加强也可能损害真实感，既可以增添也可能抵消由摄影机捕捉到的现实元素的感染力。我们可以根据不同风格表现出来的各种真实效果划分各种风格，甚至划分它们的等级。我们把力求在银幕上充分展示现实的一切表现体系和一切叙事手段称为现实主义的。自然，不应从数量上理解“现实”。同一事件，同一物体可以有多种不同的表现方式。每一种表现方式都会对客体的特征有所取舍，但是仍让我们在银幕上认得出客体；每一种表现方式为了达到教育或审美意图，都要引入必然有不同程度的侵蚀作用的艺术的抽象，使原物不能保持全貌。经过这种必不可少和不可避免的化学作用，我们用现实的幻象取代了本真的现实，它是抽象性（黑白双色和银幕平面）、约定性程式（如蒙太奇法则）和客观现实的化合物。这是一种必然性幻象，但是它会很快导致失去对现实本身的感知，在观众的脑海中，真实的现实与现实的电影表现形式合而为一。至于导演，既然他得到了观众的这种不自觉的默契，忽视现实的倾向便愈发滋长。再加上因循与慵懒，最终连他自己也分不清哪里是艺术虚构的起止界限。我们指责导演恐怕不是由于他的虚构，因为导演的艺术就在于虚构，而仅仅由于他已不能掌握虚构的分寸，被虚构所骗，从而阻碍了对现实的任何新开拓。

① 参见《“完整电影”的神话》一文。

从《公民凯恩》到《法勒比克村》

近几年来，电影美学明显朝着现实主义方向演进。从这一观点看问题，有两部重要的影片无可争辩地标志着自1940年以来电影历史的发展：《公民凯恩》和《游击队》。两部影片都标志着现实主义的决定性进步，但是两者所循的道路明显不同。我在分析意大利影片的风格之前提到奥逊·威尔斯的《公民凯恩》，这是因为它有助于我们准确确定意大利影片风格的意义。奥逊·威尔斯恢复了电影幻景的一个基本现实特性，即现实的连续性。由格里菲斯创始的经典分镜是把现实分解为若干个依次衔接的镜头，这些镜头只是观察事件时的一连串视点，或符合叙事逻辑，或表现主观感受。囚禁于室内的一个人，等着刽子手把他带走。他盯着房门，忐忑不安。当刽子手即将开门进来时，导演必然切入门把手慢慢转动的特写镜头，这个特写镜头就是大祸临头的讯号，它完全符合囚徒特别注意这一讯号的心理。这是镜头的序列，是对连续性现实的约定性分解，也就是当前流行的电影语言。

因此，这种分镜是把明显的抽象因素引入现实。由于我们对此已经习以为常，因而就感觉不出这是抽象化手法。奥逊·威尔斯的全部革新以系统运用久已摒弃的景深镜头为出发点。按照经典处理方式，摄影机镜头要逐一聚焦场景的不同方位，奥逊·威尔斯的摄影机则是以同样的清晰度收入处在同一戏剧场景中的整个视野。这不再是替我们选择可看内容和以先验方式确定内容含义的分镜手法，而是观众自己必须开动脑筋，在连续性现实的一种六面透镜^①中分辨出场景所特有的戏剧性光谱，银幕就是这个六面体的横切面。因此，《公民凯恩》的真实性应归功于对技术进步的合理运用。奥逊·威尔斯借助深焦距镜头再现了现实的可见的连续性。

① 巴赞用“一种六面透镜”这一形象来具体比喻他的银幕空间概念，他认为银幕空间既是真实的统一体，有宽度、高度和深度，又受到银幕四框的限制，近似于一个“六面体”。

我们清楚看到，电影由此充实了哪些真实性元素，然而从另一角度上看，电影显然依旧远离现实，至少并不比传统美学更接近现实。由于奥逊·威尔斯采用的技巧相当复杂，他尤其不能利用未经加工的真实，如自然背景、拍摄外景^①、日光照明和非职业演员，这样一来也只好舍弃真实素材具有的绝对无法模拟的特点，这些特性也属于真实性的范畴，它们也可以构成一类“现实主义”。我们可以拿《法勒比克村》与《公民凯恩》相对比：《法勒比克村》始终坚持只用自然素材的意图，这也正是鲁吉埃的影片在技术的完美性上深感欠缺的原因。

因此，一切艺术，即使是最讲现实主义的艺术也摆脱不开共同的命运。它不可能把完整的现实捕入网内，它必然漏掉现实的若干方面。无疑，技术的进步如运用得当，会使网孔变得细密，但仍然需要在各种现实中做一定的选择。摄影机与视网膜的感受性有些相似。感受色彩和感受光亮强度的神经末梢有明确分工，一类神经末梢的冲动强度通常与另一类神经末梢的冲动强度成反比；能够在夜间清晰分辨捕捉对象形状的动物几乎都是色盲。

《法勒比克村》和《公民凯恩》代表相互对立但同样纯粹的两种现实主义，在它们之间，则会有形形色色的组合。况且任何“写实”手法都包含着一定的失真，这就使艺术家可以经常利用创作的余地，引入美学的约定性因素，强化所选择的现实的感染力。我们从最近的意大利电影中恰恰可以获得证明这种情况的一个明显实例。由于缺乏技术设备，意

① 问题涉及城市背景时，便更加复杂。意大利人在这方面得天独厚：在意大利，无论是古老城市，还是现代化城市，都极适合上镜头。自古以来，意大利的城市布局就具有戏剧特色和装饰性。城市生活就是一个演出的场景，就是意大利人自编自演的一幕即兴喜剧。即使在最贫困的街区，宛若一堆堆珊瑚的屋舍也由于有突出的阳台和临街的露台而为演出提供极大的便利条件。院落可以说就是伊丽莎白时代的布景，站在下面就看得见演出，站在阳台上的观众仿佛在演喜剧。在威尼斯曾放映一部诗意盎然的纪录片，完全是表现各种庭院景色的镜头的荟萃。华丽建筑的剧院式外观产生出歌剧的效果，与贫民住宅的喜剧式建筑交相辉映，有什么比这更完美呢？再加上阳光灿烂和晴空万里（阴云是外景的头号大敌），你们一定会理解意大利影片中都市外景的无与伦比的原因。——原著注

大利导演只好在后期录制音响与对话：造成失真。然而，由于不受麦克风的限制，导演可以自由操作摄影机，可以借机扩展摄影机的活动范围，加强它的运动性，从而直接增加了真实系数。

技术的完善可以使我们获取另一些真实的特性，如色彩和立体感，然而这种技术的完善只能使当今由《法勒比克村》和《公民凯恩》所代表的现实主义两极的差距更加明显。在摄影棚内拍摄的镜头的质量事实上将日益依赖复杂的、精密的和笨重的设备。为了真实总要牺牲一些真实。

《游击队》

这部意大利影片应当放在现实主义光谱上的哪一端？我们已经勾勒了这种深入描写社会、细致入微选择真实而富有含义的细节的电影的地貌，此后我们还应理解它的美学地质。

企图从意大利近期全部影片中归纳出无一例外适合所有导演的若干典型的共同特征，那显然是一种幻想。我们仅仅尝试从中抽出适用范围最广的特征，但是在必要的情况下，我们仍有志分析那些最说明问题的作品。既然我们必须选择，我们可以立即明确指出，我们有意以《游击队》为中心，把意大利主要电影作品排列为同心圆，意义愈小，离圆心愈远，因为罗西里尼这部影片包含着最丰富的美学奥妙。

叙述技巧

如同分析小说一样，尤其可以从叙述技巧出发揭示电影作品的内在

美学。影片总是表现为映现在影像中的展示在比例固定的矩形平面上的现实片段的连续，影像的安排顺序与时间久暂决定着“含义”。现代小说的客观主义把文体学的纯语法特征压缩到最低限度^①，从而揭示出风格最内在的本质。福克纳、海明威或马尔罗的语言中的若干特点恐怕确实难以翻译出来，但是他们的基本风格绝不因翻译而遭到破坏，因为在他们的作品中，“风格”与叙述技巧几乎是一回事。它只是现实片段在时间中的安排。风格成为叙述的内在动力，犹如能量之于物质的关系，或者不妨说，是作品的特殊物理学。这种物理学把分成片段的现实安排到叙述的审美光谱上，使事实的细屑极化，但不改变它们的化学结构。福克纳、马尔罗和多斯·帕索斯一类作家有他们自己的世界，显然，这个世界既是由所述事实的本性确定的，也是由使事实摆脱杂乱无章状态的引力定律^②确定的。因此，根据电影剧作、它的成因和剧作决定的叙述形式来确定意大利电影的风格想必会有些益处。

通过观摩几部意大利影片，我们足以确认即兴创作在这里的作用，虽然我们没有得到影片作者本人的证实。尤其是自有声电影问世以来，一部影片要求极复杂的工作程序，需要花费大量的资金，因此在拍摄过程中不应有任何波动。可以说，在拍摄的第一天，影片实质上已告完成，因为分镜剧本已经规定得一清二楚。而意大利解放初期拍摄影片的物质条件、所选题材的性质以及一种民族天性，使导演们冲破了这些束缚。罗西里尼带上摄影机、底片和剧本大纲就开工，他可以根据创作灵感、物力或人力、自然环境、风光景物等条件临时改动剧本大纲……以往，费雅德踟躅巴黎街头，为《吸血鬼》或《芳托马斯》的下一集寻觅素材时就曾这样做，他和一个星期前离开剧场的心急如焚的观众一样，

① 譬如分析加缪的《局外人》时，萨特正确指出，作者表达的哲理与复合过去时态的重复运用有关，这种时态的情感色彩显然十分淡薄。——原著注

② 巴赞利用这一科学术语表示一种由事件本身“重量”决定的，仿佛每个事件是“垂直落下”，没有明显因果顺序的叙事结构，以区别于传统的安排。



毫无疑问,《游击队》是第一部酷似一部短篇小说集影片。

对下一集内容心里也没有底。确实，临时编写的余地多少比较宽裕。即兴式的处理往往只限于细节，但是它足以替叙事创造一种迥异于我们在银幕上常见的风貌与格调。当然，《云中四步曲》的剧本和美国喜剧片的剧本同样经过精心设计，但是我敢肯定，影片中三分之一的镜头不是预先严格规定好的。《擦鞋童》的剧本看来也没有服从严格的戏剧性必然规律，影片收尾的情境可能也算不上结局。巴格利埃罗的轻松迷人的《夜晚带来忠告》也是以随意性方式安排和解决误会，当然还可以按照完全不同的方式扭结这些误会。不幸的是，意大利导演们还无力祛除情节剧这个魔鬼，它不时还要作怪，引入戏剧性的必然，造成严格的可预见的效果。然而，这是另外一个话题。这里重要的是有创造性的运动，是情境的十分独特的生成方式。叙述规律具有更多的生物学特点而不是戏剧性特点。故事的发生与发展具有生命般的真实与自由。^①不应当就此断定这类方法在审美价值上注定不及精雕细琢的做法。然而，有一种偏见，只注重时间、资金和手段本身的价值，这种偏见相当顽固，以至忘记把这些因素与作品和艺术家联系起来考虑……凡·高可以把同一幅画重画十余次，下笔神速，而塞尚对一幅画要反复琢磨多年。有些类型作品要求加紧干完，仿佛在急性炎症发作时做手术。外科医生因此要做得更准确更精细。意大利影片正是下了这番工夫，才掌握这种纪实风格，这种朴实自然的特点，它近似口述，而非写作，近似素描，而非工笔画。这就需要像罗西里尼、拉都达、浮加诺和德·桑蒂斯那样具有娴熟的功力和准确的眼力。他们手中的摄影机具有相当灵敏的电影触感，奇妙敏感

① 几乎在所有意大利影片的片头字幕上，编剧名单都不下10余人。对于这种合作阵势也不必太当真。它的首要目的就是给制片人以相当幼稚的政治保险：按通例，这里总是先挂上一名基督教民主党人和一名共产党人的名字，就像在影片中又有马克思主义者，又有牧师一样。第三位合作编剧以善于编故事著称，第四位是特技设计，第五位善于写对话，第六位对生活观察细腻等。结果，倘若由一个编剧来写，好坏也相差无几。但是意大利电影剧作的概念非常适合这种集体作者资格，因为既然人人都出主意，导演也就不必非得采纳。这种互相依附的做法，与其说像美国编剧的流水作业，不如说像即兴喜剧或爵士乐所采用的即兴手法。——原著注

的触角使摄影机能够在刹那间准确捕捉到所需的物象。在《强盗》中，从德国归来的战俘发现自己的家已经被炸毁。房屋化为瓦砾，只剩下残垣断壁。摄影机让我们看到人物的面部神情，然后随着他的目光移动，环摇一圈，展现出他眼前的整个景象。这个长时间的摇摄镜头具有两个独到之处：其一，开始时，我们是通过摄影机旁观演员的活动，而在摇摄流程中，我们自然而然地与演员认同，当摄影机摇拍一圈后重现演员的惊恐神情时，我们也感到惊奇；其二，这个主观摇镜的速度变化不居，开始是一大段“急摇”，然后几乎停顿，缓缓展示一片烧焦的残垣断壁，那节奏与男人目光的移动相吻合，仿佛男人的注意力直接控制着节奏。

我必须花费笔墨介绍这个小小的实例，为了在证明我所说的电影“触感”这类几乎具有生理学含义的词语时，不至于太抽象。这类镜头的动力学特性颇似画素描时手的运动：留下空白，这里轻描几笔，那里勾出物体的轮廓，再做润饰。我联想到表现马蒂斯的纪录片中的慢镜头，它在均匀和连续的曲线下，为我们表现出画家的手来回移动迟疑不决的情景。在这类分镜中，摄影机的移动格外重要。摄影机应当既能快速移动，又能戛然而止。推拉镜头与摇镜没有美国的摄影升降机赋予镜头的那种好莱坞式的神奇特性。几乎一切都与目光平齐，或从具体的视点拍摄，譬如从屋顶或从一扇窗户。在《擦鞋童》中，孩子们骑着白马游逛这个段落的令人难忘的诗意，就技术而言，可以归结为一个给骑手和坐骑增添古骑士雕像般神姿的仰拍角度。克利斯蒂安·雅克为了在《巫术》（1944）中表现那匹神马而费尽周折。尽管搬弄了不少电影技巧，那匹良马仍像拉车的驽马一样缺乏诗意。而意大利人的摄影机保留着贝尔-霍维尔牌新闻片摄影机的几分人性，它与手和眼密不可分，几乎与人体等同，及时配合人的注意力。

至于摄影方面，不言而喻，在这类影片中，照明只能起到微不足道的表现作用。首先，因为照明设备需要摄影棚，而在这类影片中，大部

分镜头取自外景或实景；其次，因为在我们的心目中，这种报道风格和新闻片的淡色调一致，所以过分注重或美化这种风格的造型特性恐怕有悖情理。

按照我们以上的初步描述，意大利影片风格似乎是以其或多或少的灵活性、娴熟的技巧和敏感性而类似于半文学性的新闻体，属于一种活泼、生动、可亲和堪称动人的艺术，但基本还是一种较为次要的艺术。这种估计有时也符合实际，尽管我们有可能把这类体裁放在相当高的美学等级上。把这种风格视为这种技巧的极致则未必恰当，未必正确。正如在文学中，报道文体和它的客观性伦理学（也许更确切些说，是外在性伦理学）只是为小说提供了一种新美学的基础^①，而体现在最优秀的影片中，尤其体现在《游击队》中的意大利导演的技巧，正导致一种既复杂又独特的叙述美学。

毫无疑问，《游击队》首先是第一部酷似一部短篇小说集的电影。我们以往只见过集锦片，如果它算得上一种类型的话，那也只是一种混杂和虚假的类型。罗西里尼为我们连续讲述了六段意大利解放时期的故事。只有这个历史因素是这几段故事的共同之处。其中三个故事（第一段、第二段、第六段）与抵抗运动有关，另外三段故事是以盟军进驻为背景的幽默、伤感或悲剧性的插曲。卖淫、黑市、方济各会修道院生活各为故事提供素材，无主次之分。影片开始是盟军特遣队在西西里登陆，几个故事都按时间顺序安排，没有另外的铺陈。但是，社会环境、历史背景和基本人物保证了六个故事的整体性，足以构成一部虽情节各异但完全同质的作品。尤其是每段故事的长度、结构、题材内容和美感的延续第一次为我们造成恰如一篇小说的印象。在“那不勒斯”一节中，我们

① 我无意在此卷入关于19世纪报道体小说的来源或雏形的历史论争。司汤达或自然主义作家的小说主要特点与其说是纯客观性，莫如说是大胆明快、锐意创新和洞察幽微。所描述的事实本身还不曾有使事实成为一连串由其表象严格限定的、自成单元的这种本体论的独立性。——原著注

看到专干黑市买卖的孩子正替一个醉醺醺的黑人士兵倒卖上衣，这段故事完全是一篇绝妙的“萨罗扬式”的小说，另一段故事令人联想到斯坦贝克，再有一段故事使我们想到海明威，还有一段故事，即第一个故事，令人联想到福克纳。我指的不仅是格调与主题的相似，而且是非常深刻的东西：风格的相似。很遗憾，我们不可能把影片的一个段落像一段文字那样加以引证，影片段落的文字描述必然不完整。但是，让我们看看最后一段故事中一个段落吧（这段故事使我时而联想到海明威，时而联想到福克纳）。（1）住在波河三角洲沼泽地区孤零零农场中的一户渔民为一队意大利游击战士和盟军士兵供应食物。战士们收到一篮鳗鱼，然后出发；事后，一队德国巡逻兵发现此事，决定处决农场居民。（2）暮色苍茫，美国军官和一名游击队员走在沼泽地中。远处传来一阵枪声。一段非常简短的对话让我们明白，德国人枪杀了渔民。（3）男人和女人的尸体横陈在小屋前，一个几乎赤裸的婴儿在黄昏中不停啼哭。以上的描述相当扼要，但是从这个故事片段中仍可明显看出大段的省略，更恰当的说法是缺笔。一个相当复杂的情节动作被压缩为三四个简短片段，这些片段本身对于它们所揭示的现实来说已经被简化。我们暂且不论纯描述性的第一个段落。在第二个段落中，事件只是通过游击队员们能够知道的事表现出来的：远处枪声。第三个段落的处理与游击队员是否在场无关。甚至未必有谁是这个场面的目击者。一个孩子在遇害的双亲身边哭喊：请看，这是个事实。德国人怎么会发现农民犯法？为什么婴儿能够幸存下来？这不是影片关心的问题。但是，一系列事件链接在一起直至这一结局。无疑，导演通常也不会展示一切，况且这也是无法办到的，然而他的取舍毕竟总是力求再现一种符合逻辑的过程，使思路自然而然从原因转向结果。罗西里尼的叙事技巧确实也还可以让人明白事件的连贯性，但是它们并不像链轮上的链条那样环环相衔，我们的思路必须从一件事跳到另一件事，就仿佛人们为了跨过一条河从一块礁石跳至另一块礁石。有时，

脚下有两块礁石，你会犹豫不决，不知踩哪一块好，或许你会一脚踩空，或许没踩住滑了一下。我们的思路就像这样。因为礁石的本质不在于让旅人过河不湿脚，瓜茎的本质也不在于使“一家之主”分瓜均匀。事实就是事实，我们的想象可以利用事实，然而事实并不是注定要为想象服务。按照通常的电影分镜方式（依据与传统小说叙事形式相似的一种程序），摄影机拍摄下来的事件，经过分切和解析，再重新组合；毫无疑问，事实不会完全丧失自己作为事实的本性，但是事实的本性包容在抽象形式中，正如一块砖的泥质包容在尚不存在的墙中，这面墙必将扩充砖的六面体。在罗西里尼的影片中，事实承担一定含义，但是它不像那种由用途事先确定了形态的工具。事实接续出现，必须开动脑筋留意它们的相似点，既然这些事实彼此相似，它们最终总会表现出各个事实共有的一些含义，可以说就是故事的寓意。这是一个可以被理解的寓意，因为它来自现实本身。在佛罗伦萨的那段故事中，一个女人经过仍然由德国人和法西斯团伙占据的城市，准备找她的当游击队长的未婚夫。有个男人和她同行，他也去找妻子和孩子。摄影机一直跟拍两人的行踪，我们仿佛也尝尽他们遇到的种种困难，亲历种种危险，但是摄影机在关注这段经历中的两位主人公和关注他们必须面临的处境时，始终保持不偏不倚的态度。确实，发生在佛罗伦萨的艰辛解放进程中的每件事都同等重要，两个主人公的个人遭遇勉强掺入其他纷杂奇遇之中，就像一个人推推搡搡，打算挤过人群，找到走散的伙伴。有人为你让路，你从他们身边走过，在他们的目光中你会觉察到另一些忧虑、另一些痛苦和另一些危险，相比之下，你的忧虑、痛苦和危险也许只是微不足道的。最后，姑娘偶然从一名游击队伤员那里知道她要寻找的人已经死亡。然而，让她获知死讯的那句话不是有意说给她听的，她无意中听到的这句话，就像一颗流弹击中了她。这种叙事线索纯净无疵，这类叙事方式与传统结构手法全然无关。注意力始终没有人为地集中在女主人公身上。摄影

机也无意追求心理的主观性。因此，我们会更充分体察主人公的情感，因为容易推断出情感，也因为这里的悲剧性不在于姑娘失去爱人，而在于它是千百个悲剧之中的一个特殊悲剧情境，在于它是孤立的但又是佛罗伦萨解放时期这个全剧的一部分。摄影机仅限于跟拍一位寻找男人的女人，犹如一篇不偏不倚的新闻报道，让我们自己费心跟着她，理解她，替她分忧。

影片结尾表现游击队员被围困在沼泽地中的段落极富特色，波河三角洲上满目淤泥，一望无际的高高芦苇丛正好遮住蹲在小型平底船上的人，浪花拍击木船，这些情景几乎与人物并重。就此而言，应当指出，沼泽地的戏剧性效果大部分依赖有意突出的一些摄影特点。譬如，地平线始终保持在同一高度。在所有镜头中，水面与天空的固定比例显示出这片景色的一个基本特征。在银幕限定的条件下，这一特征完全符合那些头顶蓝天伴着河水的人们的主观印象，他们的生活始终离不开水面与地平线之间微小的角度变化。通过这一实例，我们可以看到，由拍摄《游击队》的这类摄影师掌镜，摄影机在拍摄外景时有多少精巧的表现手法啊。

《游击队》的电影叙事单元不是“镜头”，不是对被分解的现实的抽象视点，而是“事实”。这是具体现实的片段，而现实本身是多面的和多义的，它的确切含义只是在悟出它与另一些事件之间的联系后才能逆推出来。毫无疑问，导演精心选择这些“事实”，但是尊重事实的完整性。我在前面提到，表现门把的特写镜头主要是一种有意通过摄影机突现出来的符号，而不是一个事实，它在语义上的独立性还不及话语中的一个介词。这全然不同于表现沼泽地或农民被杀害的场景。

但是，“事实-影像”^①的本性不仅在于与其他“事实-影像”保持联想性关系。可以说，这在于影像的离心特性，即可以构成叙事的特性。

① “事实-影像”是强调尊重事物完整性的镜头。

每个影像单独看上去只是现实的一个片段，现实存在先于含义，银幕的整个表面应当再现出同样的实在密度。这与“门把”一类场景调度全然相反，在后一类场景调度中，油釉的颜色、手推门处油垢的厚度、金属的光泽和锁舌的磨损都是些无关紧要的事实，是抽象概念的具体寄生物，最好把它们完全清除。

在《游击队》中（我再重复一句，我有意以此为例说明大多数意大利影片程度不同地均属此类），这类门把的大特写必然被大门的“事实-影像”所替代，大门的一切具体特征都会同样历历在目。基于同样的原因，对演员的指导也始终注意不与背景或其他人物的表演脱节。人本身只是存在于其他事物之间的一个事实，不应当先验地赋予他任何特殊地位。因此，唯有意大利导演能够成功拍摄公共汽车、卡车或火车中的场景，正因为这种场景使景物与人物同时具有具体的密度，也因为意大利导演善于在这些场景中表现一个动作，既不让动作脱离物质环境又不冲淡与动作紧密联系的人的特殊性；他们的摄影机在这个狭小和拥挤的空间中运动，巧妙而灵活，每个进入场景的人物都举止自然，因此这些场景成为最具意大利电影特色的精美段落。

意大利电影的现实主义和美国小说的写作技巧

我担心，没有影片为证实这些论述有失清晰。但是，如果读者能够跟着我的思路读到这里，他就会发现，我几乎是用同样的术语说明罗西里尼的《游击队》和奥逊·威尔斯的《公民凯恩》的风格特征。两者借助迥然不同的技术手法，实现了以几乎相等的方式尊重现实的“分镜”。奥逊·威尔斯用的是景深镜头，罗西里尼用的是纪实手法。在两人的作品中，我们都可以看到演员与环境的依存关系，都可以看到要求场景中

所有人物的表演真实感，无论他是不是戏剧“重心”。更重要的是：尽管《公民凯恩》和《游击队》的风格形态迥异，但是两部影片的叙事结构方式本质相同。因为，尽管罗西里尼和奥逊·威尔斯运用的是完全不同的手法，彼此之间也没有直接影响，两人的气质亦极为悬殊，但是他们实质上抱有同样的基本美学意图，具有相同的“现实主义”审美观。

我们曾经顺便比较《游击队》的叙述与若干现代长篇小说家和短篇小说家的叙述。而奥逊·威尔斯的技巧与美国小说技巧（尤其是多斯·帕索斯的技巧）的相似之处又相当明显，使我敢于在这里阐述自己的立论。意大利电影美学只是美国小说电影化的对应表现手法，至少在它的精华部分和罗西里尼一类自觉运用电影手法的导演的作品中可见一斑。

当然，这里涉及的问题与平庸的改编完全是两码事。好莱坞确实把美国小说不断“搬上”银幕。我们知道山姆·伍德把《战地钟声》改成什么模样。因为他确实只求再现书中的情节。严格来说，即便他句句照抄原著，也未必能把原书内容转写到银幕上。做到把小说家的一些风格特色表现在影像中的美国影片屈指可数，这种风格特色就是叙述结构本身，就是福克纳、海明威或多斯·帕索斯作品中决定事实布局的引力定律。必须等到奥逊·威尔斯的影片问世，才能隐约看到美国小说型的电影到底会有何种风貌。^①

所以说，正当好莱坞竞相改编畅销书，且日益远离这种文学的意义时，美国文学型的电影在意大利自然而然应运而生，且毫无刻意模仿抄袭的意图，连电影剧本也是完全原创的。毋庸置疑，美国小说家在意大利的名望对这种局面的形成来说是一个不容忽视的因素，意大利人译介

① 但是，电影已经多次接近这类真实性，譬如费雅德的影片或斯特劳亨的影片。马尔罗与我们更接近，他清楚了解若干小说风格与电影叙事的等值手法。再者，雷诺阿在《游戏规则》中已经本能而富于才智地运用了景深的基本原则和安排演员同时在场的场景调度。1938年，他在《观点》（Point）杂志发表的一篇富有预见性的文章，对此做过阐释。——原著注

他们的作品，并且从中汲取营养，这要比法国人早得多，譬如萨罗扬对维斯康蒂的影响是人所共知的。但是，比起这种尚难确定的因果关系来，我更愿意指出两种文明的特殊亲近性，盟军的占领突出表现出这一点。美国“大兵”很快便感到，来到意大利就像归家，游击队也很快就与美国大兵混熟了，不论他是黑人还是白人。美国军队所到之处，黑市交易和卖淫活动猖獗，这就是两种文明相通的明证。再者，美国士兵成了最近许多意大利影片中的重要人物，这当然有其原因，而且他们在影片中表演得相当自然，这也很能说明问题。

然而，无论如何，即使美国文学或者盟军的占领产生了一定影响，单从这些方面毕竟难以解释这一现象。如今，美国电影也到意大利拍摄，但是意大利电影比以往任何时候都更具意大利特色。我所采用的参考系使我排除了其他同样难以否认的类比，譬如与意大利童话传说、即兴喜剧和壁画技巧的类比。显然，这不仅是“影响”而已，而是在共同的深刻的美学基础上，依据对艺术与现实关系的共同观念，电影与文学的合流。现代小说早已完成了“现实主义”革命，它纳入行为主义、新闻报道技法和暴力伦理学。与人们的通常看法不同，电影对这个演进远非没有影响，但是《游击队》这类影片反证了电影曾经比当代小说落后近20年。在银幕上为当代最重要的文学革命找到了电影化的对应表现手法，这实在是近年来意大利电影的一大功绩。

评《大地在波动》

《大地在波动》的主题与战争无关。它表现的是西西里岛一个小村落的渔民企图反抗当地船主的经济勒索的故事。我想，把它确定为表现渔民生活的一种“超《法勒比克村》”影片大概是不错的。它与鲁吉埃导演的《法勒比克村》有许多相似特点：首先是近似纪录式的现实主义；其次，可以说是主题中固有的异乡情调，以及潜在的“人文地理学”色彩（西西里岛的渔民家庭摆脱船主剥削的希望，相当于法勒比克村那户人家的“电器化”）。虽然《大地在波动》（一部共产党人的影片）提到的是全村情况，这个故事仍以从爷爷到孙子的一个家庭为叙事主干。这个家庭在威尼斯的埃克塞尔西奥饭店中，在由环球影片公司举办的豪华招待会上，就像法勒比克村中那家人在巴黎的鸡尾酒会上一样感到非常不自在。维斯康蒂与鲁吉埃一样，不打算利用职业演员，甚至没有采用罗西里尼的“混用”方式。他的渔民都是在动作发生的地区物色到的真正渔民。这里勉强称之为动作，因为正像在《法勒比克村》中一样，这

① 原载《思想》杂志，1948年12月。——原著注

种动作显然有意摒弃戏剧性的引诱：故事自行推展，并不遵循悬念的规则，仅仅注重对事物本身的描述，保持生活原貌。但是，《大地在波动》和《法勒比克村》的相似之处也仅仅限于这些多是消极而非积极的方面，《大地在波动》与《法勒比克村》在风格上相去甚远。

维斯康蒂追求现实主义与唯美主义超乎常规的综合，并且确实实现了这种综合。鲁吉埃也这样做，但是《法勒比克村》的诗意基本上是由蒙太奇创造的（你会记得表现冬季与春季的那些段落），相反维斯康蒂从不采用影像重新组合的效果。每个影像即可包含和表现出完整的意义。因此，《大地在波动》只是局部接近1925—1930年代的以蒙太奇为本的苏联电影。再者，《大地在波动》不再通过影像的象征性揭示含义，而爱森斯坦和鲁吉埃经常使用这种象征。在这里，影像的美学始终严格限于造型本身，它避免任何史诗性移调。出海的船队可能具有动人心弦的美感，然而它们终究只是村里普通的渔船，而不是《战舰波将金号》中奥德萨居民派渔船给起义水兵送食物的那种热情和支援。但是，有人会问，在如此严格的现实主义原则下，哪里有艺术的藏身之处？到处都有。首先在摄影特性中。我们的同胞阿尔多^①在这部影片中创造出异常独特的影像风格，据我所知，唯有许克斯多夫^②在瑞典拍摄的短片能与之媲美，在此之前，阿尔多并无力作，只是制片厂的一名普通摄影师。为了避免赘述，我想提醒一下，在论述解放时期的意大利流派一文中，我曾研究当代电影现实主义的若干方面，并且倾向于把《法勒比克村》和《公民凯恩》当作现实主义技巧的两极。前者通过物象本身获得真实性，后者则通过事物再现形式的结构获得真实性。在《法勒比克村》中，一切都是真实的；在《公民凯恩》中，一切都是在摄影棚中重新构成的，而这

① 阿尔多（G.R.Aldo, 1902—1953），意大利摄影师，在第二次世界大战后以黑白摄影著称，作品除了《大地在波动》外，还有《温别尔托·D》、《米兰的奇迹》和《战国妖姬》（*Senso*）等。

② 许克斯多夫（Arne Sucksdorf, 1917—2001），瑞典纪录片导演，创作风格近似弗拉哈迪，最著名的影片为《伟大的冒险》（*The Great Adventure*）。



《大地在波动》的影像打破了常规，巧妙实现了《法勒比克村》的纪录性现实主义和《公民凯恩》的审美性现实主义的结合。

是因为当时恐怕在外景中还拍不出景深镜头和结构如此严谨的影像。《游击队》处于两极之间，就影像而言，它更接近《法勒比克村》，因为影片的现实主义审美原则经由独特的叙事观念贯串在现实的完整单元之中。《大地在波动》的影像打破常规，巧妙实现了《法勒比克村》的纪录性现实主义与《公民凯恩》的审美性现实主义的结合。景深镜头既用于表现内景，表现渔民屋舍内的真实背景，也用于摄影棚外，表现露天外景，表现下雨，甚至表现黑夜，即便这算不上是破天荒第一次，起码是第一次系统和自觉的运用。我不可能详述这种做法所体现的技巧上的创新，但是我打算强调，由于景深镜头的运用，维斯康蒂（如奥逊·威尔斯）不仅自然而然地摒弃了蒙太奇，而且简直是刷新了分镜原则。他的“镜头”，倘若还可称为镜头的话，具有超常规的长度，往往达三四分钟，在一个镜头中，可以同时自然地展现数个动作。看来，维斯康蒂也有意始终按事件过程结构影像。渔民正在卷烟，他就让我们看到卷烟的全过程，不加任何省略。这个过程不会被简缩得只剩下戏剧性或象征性含义，这就不同于蒙太奇的通常做法。镜头往往是固定的，让人和物进入景框并占据适当的位置，但是维斯康蒂也惯于采用别具一格的摇镜手法，镜头移动相当慢，弧度相当大。摇镜是维斯康蒂所运用的唯一的摄影机移动方式，而一切推拉镜头，自然还有不规则视角，均在摒弃之列。

这种分镜异常朴实，它仅仅以保持在分镜中的出色造型平衡为支撑，恐怕唯有摄影的再现能够充分体现出这种平衡。但是，除了赋予影像以纯动态构图之外，电影导演还表现出对影像内容的深刻把握。尤其是内景的处理，这是电影一直未能解决的问题。我来做些解释。由于照明和取景的许多困难，几乎无法利用实景拍摄内景。人们有时也采用室内实景，但是其美学效果一般远不及人们在室外实景中获得的效果。而在这部影片中，就分镜风格、演员的表演和摄影的真实性而言，整部影片的内景和外景都达到相同效果，这确实是第一次。维斯康蒂是这一成就的

当之无愧的首创者。尽管这个渔民家庭贫困简陋，或许正是由于这个家庭如此寻常，这种既是亲情的又是社会的浓郁诗意才悠然回荡。

但是，最值得赞许的也许是维斯康蒂指导演员的功力。当然，电影使用非职业演员，这不是第一次，但是非职业演员的表演能够与影片中最重美感的元素如此浑然妙和，还前所未见，也许表现异域情调的影片除外，因为那是相当特殊的问题。鲁吉埃在指导法勒比克村的那一家人时，仍然让人感觉出摄影机的在场，表演者的拘窘的神情、忍住的笑意和笨拙的举止被适时切入的蒙太奇手法巧妙掩饰。然而，在《大地在波动》中，演员往往在场景中停留几分钟之久，交谈、走位和举止动作洒脱自然，甚至称得上异常优雅。维斯康蒂来自戏剧界，他善于启发他的演员，不仅使他们的表演十分自然，而且使他们的动作风格化，这是演员职业的最高造诣。我们至今感到惊讶。假如威尼斯电影节评委会是另外一批人，最佳表演奖会颁给《大地在波动》中默默无闻的渔民。

我们看到，维斯康蒂的创作在许多方面已经超越 1946 年意大利新现实主义。划分艺术等级实在毫无意义，然而电影毕竟太年轻，时时都在演进，不可长期踟躅因循旧套：对于电影来说，五年时光等于文学的一代。维斯康蒂的功绩就在于以辩证精神把近年来意大利电影的成就与一种更广泛和更精巧的美学结合起来，对于这种美学来说，“真实性”这一术语本身并无太多意义。我们并不认为《大地在波动》优于《游击队》或《悲惨的追逐》^①，而只是说，至少从历史发展上看，它超越了那两部影片，这就是它的功绩。即使是看 1948 年意大利最优秀的影片，我们也能感到一种必然走向衰竭的因袭重复的现象。

唯独《大地在波动》是独具特色的美学的突破，因此至少可以设想，它是希望之所在。

① 《悲惨的追逐》，德·桑蒂斯摄于 1947 年的影片。



假如威尼斯电影节评委会是另外一批人，最佳表演奖会颁给《大地在波动》中默默无闻的渔民。

能否说这个希望必定会实现？遗憾的是，我还不能肯定，因为《大地在波动》毕竟与一些电影原则背道而驰，而维斯康蒂在今后还需要以更加令人信服的方式战胜这些原则。特别应当指出，完全不考虑戏剧性的这种创作意图会造成一个明显的弊端：使观众厌烦。影片为表现一个极简单的情节抻了3个多小时。加之影片对话用的是西西里方言，影像的摄影风格又不适合打字幕，连意大利人也一句听不懂，因此至少可以说，这是一场枯燥的演出，商业价值甚少。我还是真诚希望在环球公司的资助下，加上维斯康蒂自己一大笔私人积蓄，可以拍完计划中的三部曲（《大地在波动》只是第一部）：我们至多会看到一种异常的电影作品，但是它的分外明显的社会与政治主题将难以打动广大观众。衡量一部电影作品确实无须用老少咸宜交口称赞做标准，只要最终可以由其他理由来解释观众不理解的原因。易言之，在作品中，不应当满篇费解或晦涩。务必使《大地在波动》的美学能够用于戏剧性目的，以有利于电影的演进。否则，这只是华而不实。

还要注意到一种唯美主义的危险倾向，这一点使我更加不安，因为我们对维斯康蒂本人寄予厚望。这位大贵族和彻头彻尾的艺术家毕竟主张共产主义，我冒昧地说，这是有容乃大的共产主义。

《大地在波动》缺乏内在的激情。我们联想到那些文艺复兴时代的大画家，尽管他们对基督教毫无兴趣，但是他们能够不违心地创造出最美妙的宗教壁画。我绝不怀疑维斯康蒂对共产主义的真诚。但是，真诚是什么？显然，这绝不是对待无产者的那种家长作风。家长作风属于资产阶级的社会学，而维斯康蒂是个贵族。然而，这可以是对历史的一种美学参与。无论如何，我们还没有看到在《战舰波将金号》或《圣彼得堡末日》中，甚至皮斯卡托的同一主题影片中^①那种富有感染性的说服力。

① 巴赞指的是1934年由德国戏剧家埃尔温·皮斯卡托（Piscator）导演的影片《渔民的反抗》。皮斯卡托是第一次世界大战期间无产阶级戏剧创始人，曾影响布莱希特。

《大地在波动》当然有宣传价值，然而它是纯客观的，没有用任何情感的说服力支持纪录式的严谨。我们清楚看到，这是维斯康蒂的本意，他的做法本身并非毫无吸引力。但是，这是一场未必能成功的尝试，至少在电影方面是如此。我们希望，这部作品的续集将会证实尝试的成功。只有避免落入看来已经成为一种危险的倾向中，它才能如意。

上街拍摄的做法仍会保留，然而非职业演员的这种出色表演不是随着新人涌现和国际影星队伍的扩大还是要自我否定吗？广而言之，这种美学悲观论就是：“现实主义”在艺术领域中只能有辩证性地位，它与其说是一个真理，莫若说是一种反响。因此，今后仍应把现实主义纳入它自己将要验证的美学之中。况且，意大利人也毫不留情地贬斥他们的“新现实主义”。我想，所有意大利导演，包括最激进的“新现实主义派”，无不强调摆脱新现实主义的必要。

法国批评界也感到茫然——尤其因为这个名气不小的新现实主义很快便疲相毕露。一些喜剧，而且是相当逗趣的喜剧，开始驾轻就熟，套用《云中四步曲》或《宁静生活》的模式。然而，最糟糕的是一种“新现实主义”超级巨片的问世，追求实景、追求日常生活情节、描绘平民生活环境和交代社会背景这些做法成了胶柱鼓瑟的老套，就这方面而言，它比《阿非利加西庇阿》中的大象更令人生厌。因为，不言而喻，一部“新现实主义”影片可以有种种缺陷，唯独不可因循旧套。譬如，今年在威尼斯上映的路易吉·奇阿里尼的影片《与魔鬼结盟》就是一部表现乡村情话的平庸情节剧，影片显然是煞费苦心在牧人和樵夫互相冲突的故事中找到符合现代口味的依据。《以法律之名》^①固然不乏成功之处，也难免受到同样的批评，而意大利人曾经打算把这部影片拿到比利时的克诺克-勒-佐特电影节上夺魁呢。我们顺便指出，以上两个实例表明，新现实主义目前特别关心农村问题，大约是为了谨慎从事，不损害新现实主义在城市题材上的成功吧。闭塞的乡村取代“开放的城市”^②。

总而言之，我们对意大利新流派曾经寄予的希望，现在开始成为担忧，甚至怀疑。况且，新现实主义的美学在本质上不允许自我重复或

① 《以法律之名》(Au nom de la loi) 由谢尔米导演，描写西西里岛上的社会生活，摄于1948年。

② 喻指《罗马，不设防城市》。

因袭模仿，而对于若干传统类型而言（如侦探片、西部片、风俗片等），这种做法必要时不仅可能，甚至往往是正常的。当时，我们的注意力已经开始转向英国，英国电影的复兴也是现实主义成果的一部分，这就是英国纪录学派的现实主义，这一学派在第二次世界大战前和战争期间深入挖掘了社会现实和技术条件所提供的素材和手段。没有格里尔逊、卡瓦尔康蒂和罗沙^①十多年的探索，也许就不可能有《相见恨晚》^②这样的影片。但是，英国人并没有与欧美电影的技术和历史一刀两断，他们善于将最精巧的唯美主义与一种现实主义的创新结合起来。论结构之严谨，处理之细腻，《相见恨晚》已至完美，假设没有最现代化的摄制手段，没有老练的和演技娴熟的演员，它是绝对拍不出来的，然而谁能想象得出对英国风俗和心理更真实的描绘？当然，大卫·里恩今年拍摄的犹如《相见恨晚》翻版的《激情朋友》（在戛纳电影节上放映）并没有争得半分光彩。但是，我们所指责的是题材的雷同，而不是技巧的重复，技巧永远能派上用场。^③

莫非长期以来我是在替魔鬼做辩护？因为，我现在可以承认，我对意大利电影从来没有太多的怀疑，但是我上面提到的所有论据确实都被有识之士们引证过——尤其在意大利——而且不幸得很，这些论据确实有理。它们也确实常常使我自己感到迷惑，我亦赞同其中许多观点。

① 约翰·格里尔逊（John Grierson, 1898—1972），英国纪录学派创始人。卡瓦尔康蒂（Alberto Cavalcanti, 1897—1982），巴西人，1932年定居伦敦，参加英国纪录学派工作。保罗·罗沙（Paul Rotha, 1907—1984），英国电影导演、纪录片大师。

② 《相见恨晚》（*Brief Encounter*）由诺埃尔·考沃德（Noel Coward）编剧，大卫·里恩（David Lean）导演，摄于1946年。

③ 这段文字是对英国电影的颂扬，而不是为了夸耀笔者的高明，它留在文中，可证明我并不是影评界唯一一个对战后英国电影曾经抱有幻想的人。《相见恨晚》当时几乎与《罗马，不设防城市》一样给人留下深刻印象。时间足以表明两者之中谁将会有电影的真正未来。况且，诺埃尔·考沃德和大卫·里恩的这部影片借鉴格里尔逊的纪录学派的地方并不多（安德烈·巴赞大约于1956年对本文自加的注释）。——原著注

然而，有一部影片《偷自行车的人》，还有另两部影片，我真希望我们能尽早在法国看到这几部作品。因为有了《偷自行车的人》，德·西卡终于走出了死胡同，并且重新证明了新现实主义美学的全部价值。

《偷自行车的人》当然是一部新现实主义影片，它符合自1946年以来从最优秀的影片中提炼出来的全部原则。情节是“平民化”的，甚至是民粹主义的：一个劳动者的日常生活的一个意外事件。而且，绝不是让·迦本^①式的命运多舛的工人所遭遇的那类离奇事件。既无因恋情而犯罪的内容，亦无侦探故事的奇妙巧合，这类内容无非是把往日留给奥林匹斯山的常客们的悲剧性大纷争移到无产者的异域情调中。确实是一桩普通而琐碎的小事：一个工人为了追回被人偷去的自行车，在罗马白白跑了一整天。这辆自行车是他的必备工具，如果找不回来，他就注定再度失业。傍晚，经过几个小时毫无结果的奔波，他也萌生出偷车的念头，但是当场被抓，后来又被放走。他依旧贫困无助，只是又被当成窃贼蒙受羞辱。

我们看到，这个故事甚至不够一篇社会新闻的素材：整个故事登在新闻栏里大抵也只有两行字。当然不应当把它与普列维或詹姆斯·凯因^②式的现实主义悲剧相提并论，在那里，社会杂闻只是起笔话题，实际上，它仍是众神安放在路途碎石之间的真正引爆装置^③。在《偷自行车的人》中，事件本身并未包含任何纯戏剧性因素。只有依据被窃者的社会处境（而不是心理的或审美的状况）才能揭示出事件的含义。倘若影片没有以1948年意大利社会失业问题的阴影为背景，丢车只是一桩普普通通的倒霉事。同样，选择自行车作为悲剧的贯串物既符合意大利城市生活特点，亦具备时代特征，因为在当时机动交

① 让·迦本（Jean Gabin，1904—1976），法国电影演员，1930—1940年代曾扮演过许多命运坎坷的工人形象。

② 詹姆斯·凯因（James Cain，1892—1977），美国小说家，《邮差总按两次铃》是他的代表作。

③ 喻指传统悲剧的结构。

通工具既少且贵。毋庸置疑，影片中无数其他意味深长的细节增强了剧情与现实的有机关联，为剧情确定了具体地点和具体年代，颇似政治史和社会史的一个事件。

场景调度的技巧也符合意大利新现实主义的最严格的要求。没有一个摄影棚中的场景。全部采用街头实景。至于演员，他们之中任何人不具备戏剧或电影的半点经验。那位失业工人就是布列达工厂的工人，小男孩是在大街上从看热闹的人群中物色到的，扮演妻子的演员是位新闻记者。

这就是问题的实际情况。看起来，这些情况似乎并没有使《云中四步曲》《宁静生活》或《擦鞋童》的新现实主义有多少改观。初看上去，我们甚至更有具体理由产生芥蒂。故事的这种阴暗方面似乎与意大利小说中最引人争议的倾向吻合：几分悲惨主义^①和专注卑琐细节。

如果说《偷自行车的人》毕竟是可与《游击队》相媲美的一部真正杰作，这必定出于一些十分确切的原因，而在剧情的简单梗概和场景调度技巧的浮浅介绍中看不出究竟。

首先，影片的剧作结构极其巧妙，因为它以社会现实为依托，精心设置出几组戏剧性坐标系，使剧情朝各个方面推展。《偷自行车的人》肯定是10年来由共产党人拍摄的唯一一部最有价值的影片，正因为即使抽掉影片的社会含义，它仍具有一定的意义。影片的社会寓意不是被点明的，它始终蕴含在事件之中，然而它又格外明显，谁都无法忽略它，更无法因为没有特别点明寓意就否认它。影片立意极为简明：在这个失业工人安身立命的世界上，穷人为了生存不得不互相偷窃。但是，这一主题始终未被和盘托出，事件的链接逼真可信，既有严谨性又具逸事性。实际上，那个工人也可能在影片演到中间就找回了自己的车，只是那样一来也就没有这部影片。（导演会说：“请原谅，打搅您了，可是我们本

① “悲惨主义”指电影和文学中描写最悲惨的社会生活现象的倾向。

来以为他找不回自行车。但是，既然他找到了车，一切顺利，那就算他走运。晚会到此结束。您可以开灯。”)易言之，一部宣传片会竭力为人们证明主人公不可能找回他的自行车，他必然陷入贫困的深渊。德·西卡仅限于把主人公可能找不回自行车和也许因此又会失业这件事展示给我们。但是，显而易见，正是剧情的偶然性才使立论的必然性更加突出，宣传式的影片则会按必然性安排事件，一旦对这种必然性稍有怀疑，整个立论便蒙上假设性。

尽管我们看到主人公的不幸遭遇之后必然会谴责人与劳动之间的一定关系形态，但是这部影片始终未把事件和人物套入经济或政治的善恶分明的摩尼教。影片力戒编造现实，它不仅力求保持一系列事实的偶然性的和近似逸事性的时序，而且在处理每段事实时都注重现象的完整性。在找车过程中，小孩突然要撒尿，就让他撒尿。阵雨袭来，父子只好躲在大门洞里避雨，我们就不得不跟他俩一起搁下找车的事，等雨过天晴。这些事件基本不是特定事物的符号，不是必须让我们相信的一个真理的符号，它们保持着自己的全部具体性、独特性和事实的暧昧性。因此，如果你自己没有眼力看不出门道，那就随你的意，把事件的结果归咎于倒霉和偶然吧。人物同样如此。主人公始终孤立无援，无论在工会，在街上，还是在“公谊会”教徒做礼拜的后来让他找不到北的滑稽可笑场景中。因为工会的存在不是为了追回自行车，而是为了改造那个丢一辆车就会使人陷入贫困的世界。况且，主人公也不是来找工会告状，而是找几个能帮他寻回失物的朋友。所以，一群工会工人对待一个不幸工人的态度与一伙盛气凌人的资本家是相似的。这



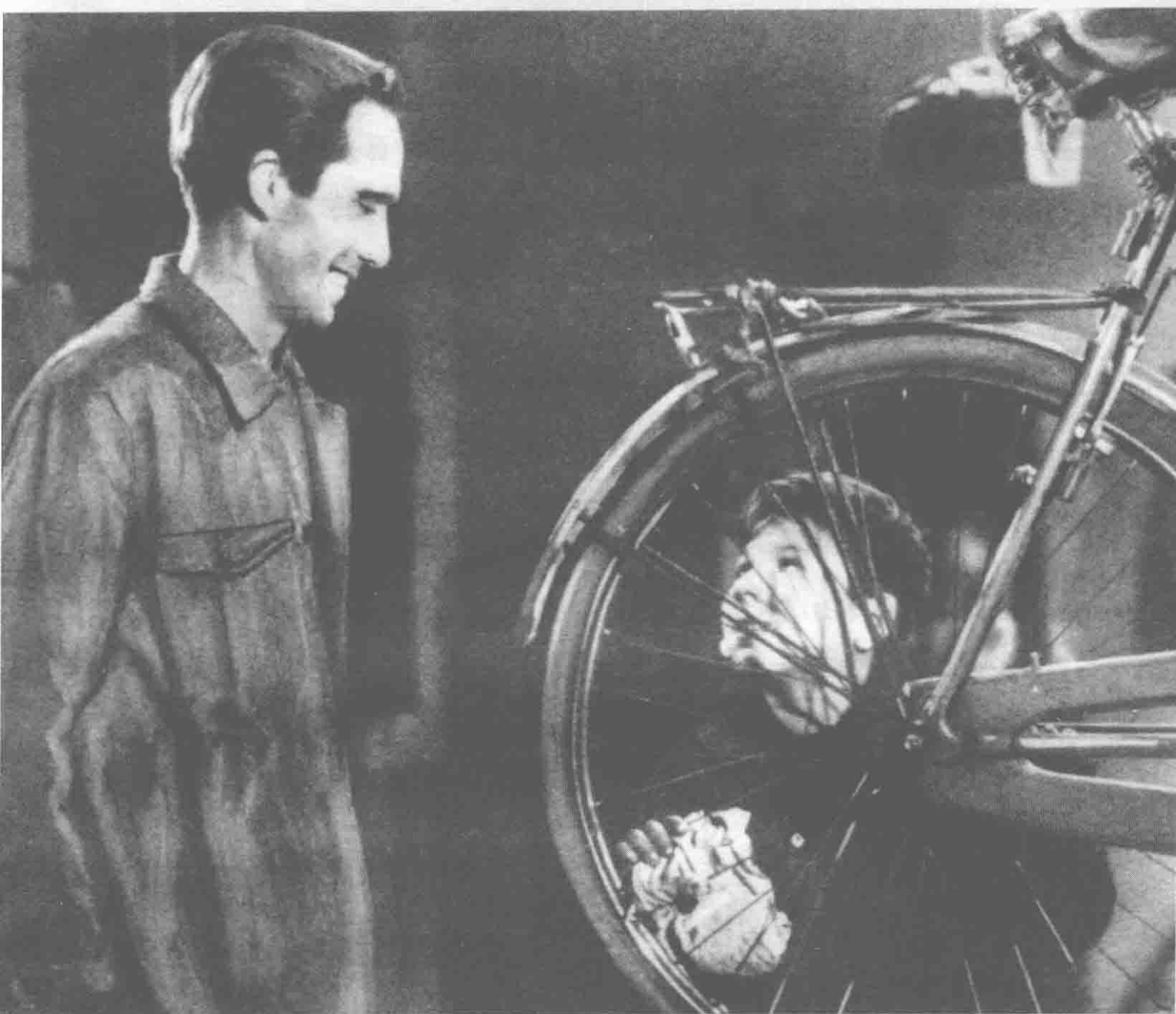
个贴海报的工人在个人遇到倒霉事之后，无论在工会中，还是在教堂中，都是孤立无援的（朋友则另当别论，那是私人交情）。然而，这种类比实际上是一种极巧妙的手法，因为它可以造成一种鲜明的反差。工会对这件事漠不关心是正常的和情有可原的，因为工会的宗旨是主持正义，而不是行善。然而，天主教公谊会教友那种盛气凌人的态度则是不可容忍的，因为他们宣扬“仁爱慈悲”，而对这场个人悲剧视若无睹，需要真正改变造成这种悲剧的世界时，又无所作为。在这方面最成功的场景就是阵雨袭来时父子躲在门廊下看见一群奥地利神学院学生挤过他们身边。我们没有任何正当理由指责他们叽里呱啦说个不停，而且一个劲儿说德语。但是，很难营造一个客观上更具反宗教色彩的情境了。

显而易见，事件和人物——我可以举出不下 20 例——从未直奔一个社会主题。然而，主题体现其中，相当清晰，而且由于它只是捎带表现出来的，因而更真实可信。分析主题和阐明主题靠我们的智力，而不是靠影片。德·西卡没有下赌注，但是他……赢得大满贯。

这种技巧在意大利影片中绝非新创，我们在分析《游击队》和最近的《德意志零年》时^①，都曾详尽论述它的价值，但是那两部影片属于抵抗运动或战争题材。《偷自行车的人》则是证明这类“客观性”可以移用到可互换题材上的具有决定意义的首例，德·西卡和柴瓦梯尼实现了新现实主义从抵抗运动到革命的过渡。

由此可见，这部影片的主题隐匿在完全客观的社会现实之后，而社会现实本身也成为道德心理剧的背景，这个道德心理剧可以独力支撑这部影片。儿子这一角色的独特构思确实是神来之笔，我们不知道这一笔究竟是剧本原有，还是导演的偶得，这种区分也没有多大意义。孩子可

① 参阅《电影是什么？》一书，第三卷《电影与社会学》（*Cinéma et Sociologie*），巴黎，Cerf 出版社，1961，第 29 页。——原著注



《偷自行车的人》。这个工人必须是地地道道的、毫无名气的和实实在在的，如同他的自行车一样。

以为父亲的遭遇增添伦理层面，从个人道德角度深化这场似乎只有社会性的悲剧。你尽可删去孩子这个角色，故事情节一仍其旧；明证就是：你还可以照原样概述故事。其实，孩子只是跟在父亲身边碎步疾行。然而，他是这场悲剧洞悉内情的目击者，是伴随悲剧的独声合唱^①。影片极为巧妙地几乎回避了妻子这一角色，以便让孩子体现这场悲剧的个人属性。父亲与儿子之间的默契相当微妙，它深入触及了道德生活的基础。孩子对父亲抱有的孩子式的敬重和父亲对这一点的意识赋予影片结尾以浓烈的悲剧色彩。主人公被抓，挨了一记耳光，在街上当众受辱，这比起被儿子亲眼目睹时的羞愧来算不了什么。当他起了偷车念头时，猜透父亲心思的孩子正默默站在他身边，这种情景的残酷性简直近似于猥亵。他打算把孩子打发走，让他乘电车回家，这就如同因为屋子太窄而让孩子到楼梯口等一小时再回屋一样。需在卓别林的优秀影片中方可见得到更深刻更凝练的动人情境。人们对孩子把手递给父亲的那最后一个动作多有曲解。倘若以为这个动作是有意迎合观众的同情心，那就贬低了这部影片。如果说德·西卡使观众得到这种满足，那也是因为它符合这场悲剧的逻辑。这段经历标志着父子关系发展中的决定性阶段，仿佛人从童稚时代迈入青春期。在此之前，父亲在儿子的心目中是一个神，父子关系充满敬重之情。父亲的行为损害了这种关系。两人晃着双臂并肩走开时，泪水夺眶而出，这是为了一个失去的天堂而深感绝望的泪水。但是，孩子在父亲失去尊严之后，仍然回到父亲身边，现在，孩子将像爱一个人那样去爱他，连同他的羞耻。他把手放在父亲的手心里，这既非谅解的象征，亦非稚气的安慰，而是能够表明父与子的关系的最郑重的动作：它标志着两人是平等的。

毫无疑问，孩子在影片中的多种辅助作用既涉及故事结构，亦涉及场景调度本身，这些作用恐怕不胜枚举。但是，至少应该指出孩

① 按古希腊的悲剧情式，除诗中主人公登台之外，还伴有歌队演唱。

子的在场为影片引入的调式（几乎与音乐术语的含义相通）变化。我们随着小男孩和他的父亲漫步街头，实际上我们也就从社会和经济层面进入个人生活层面，而误以为儿子落水这个段落使父亲猛然意识到丢车的不幸相对来说是微不足道的，在故事的中心形成一个戏剧性的“绿洲”（即饭店中的一场戏），这片“绿洲”当然是虚幻的，因为这种甜蜜幸福的实现最终取决于那辆维持生计的自行车。因此，孩子是一种戏剧性烘托，依据不同场合或作为对应和陪衬，或者相反成为主旋律。从孩子和大人的步态的配合中可以完全感觉出故事中的这一内在功能。德·西卡选定这位小演员之前，并没有让他试演，而只是让他走一段路。导演希望在大人的徐步旁看到孩子的疾行碎步，因为单就这种不和谐中的和谐而言，对于理解整个场景调度也是至关重要的。因此，说《偷自行车的人》是一个父亲和他的儿子走在罗马大街上的故事，恐怕并不为过。孩子无论走在前面还是随在后面，无论跟在身边或是相反，因为挨了耳光气呼呼存心落在后面，他的位置绝不是没有意义的。相反，它就是剧作的现象学。

我们真难想象，倘若德·西卡起用名演员是否也会有这对父子取得的成功。

不用职业演员并不新奇，但是在这方面，《偷自行车的人》比以往的影片更有突破。自此之后，起用对电影全然无知的人做演员，就不再属于无畏和机遇，或主题、时代和人之间的一种巧合。人们甚至过分强调人种因素。当然，意大利人，还有俄国人，天生就最能演戏。大街上随便哪个小孩都不逊于杰基·考根^①，而且日常生活就是永久不散的即兴喜剧，但是我认为，说米兰人、那不勒斯人、波河边的农民或西西里岛的

① 杰基·考根（Jackie Coogan, 1914—1984），美国儿童演员，是卓别林的《小孩》（又译《寻子遇仙记》，*The Kids*）一片中的主人公。

渔夫的表演天赋不分轩輊，则未必属实。如果有人打算把意大利演员真挚自然的表演仅仅归功于人种特点，那么借助历史、语言、经济和社会的对比，足以驳倒这个立论，何况人种也有差异。很难设想，像《游击队》《偷自行车的人》《大地在波动》，甚至《晴朗天空》这些在内容、格调、风格和技巧方面如此不同的影片能够同样具有这种高超的表演水平。我们可以承认，城里的意大利人更善于这种自发性表演，但是《晴朗天空》中的农民与《法勒比克村》中的居民相比，真称得上是洞穴时代的初民。但是，谈到基尼纳^①的影片时只要一想起鲁吉埃的影片，就足以把这位法国导演的经验——至少是在表演方面的经验——贬为感人的教学初试。在《法勒比克村》中，有一半对话是画外音，因为鲁吉埃做不到在对话稍长时让农民忍住笑。而基尼纳在《晴朗天空》中，维斯康蒂在《大地在波动》中，驾驭着几十名农民或渔民，让他们扮演心理活动异常复杂的角色，让他们在摄影机逼视着他们面部的场景中说长长的台词，这和美国摄影棚中的情况别无二致。然而，称赞这些临时演员表演不错或形象完美，还未得要领：在这些影片中，演员、表演和角色概念已经全无意义。没有演员的电影？毫无疑问！但是，这个公式的最初含义^②已经被突破，现在谈论的恐怕应该是没有表演的电影，在这种电影中，甚至不存在角色是否表演得完美的问题，因为人和他的角色完全合一。

尽管表面上有些离题，我们的上述议论还是与《偷自行车的人》有关。德·西卡花费多时物色影片的扮演者，他是根据明确的特征挑选演员。自然大方，平民的朴实外貌和举止……他犹豫数月，试者愈百，最后在一条大街拐角，当一个身影闪现在眼前时，他在一瞬间凭着直觉做出了决定。但是，在这里并没有任何奇迹可言。他们的表演之所以有

① 基尼纳（Augusto Genina，1892—1957），意大利导演。

② 指不用职业演员的电影。

光彩不是由于这位工人和这个孩子有出类拔萃的才干，而是他们身在其中的整个美学系统使然。德·西卡曾经找到一位制片人，对方的条件是请加利·格兰特^①扮演工人这一角色。提出这种要求实在荒唐无稽！加利·格兰特确实善于扮演这类角色，但是显而易见，在这部影片中，问题恰恰不在于扮演角色，而在于完全抹去这种概念。这个工人必须是地地道道的、毫无名气的和实实在在的，如同他的自行车一样。

与其他观念相比，有关演员的这种观念并不忽视“艺术性”。扮演这个工人同样需要有外形资质、智力和对导演要求的理解力，这绝不亚于对一名老演员的要求。迄今为止，完全或部分称得上无演员电影的影片（譬如《禁忌》《墨西哥风雷》《母亲》）只是一些例外的成功，或者仅限于若干特定的影片类型。相反，德·西卡可以放手完成50部像《偷自行车的人》这样的影片（除非出于谨慎，不愿贸然行事）。如今，我们看到，不用职业演员绝不会使题材受到限制。没有名演员的电影终于确立了自己的美学存在。这绝不是说未来的电影必无演员（德·西卡自己就会第一个否定这种主张，况且他本人就是世界上最伟大的演员之一）——而只是说，按特定风格处理的特定题材不可能再用职业演员，而意大利电影最终确定了这种拍片条件，如同利用实景一样自然。从令人赞叹但可能靠不住的创举跃变为一种稳妥可靠的技巧，这标志着意大利“新现实主义”的决定性发展阶段。

演员的概念消失在宛若生活本身一样完美自然的透明性中，而与之相适应，场景调度的概念亦告消失。不言而喻，德·西卡的影片经过了长时间的准备，而且所有内容都是事先周密构思好的，这与在摄影棚中拍摄的鸿篇巨制别无二致（再说，鸿篇巨制也允许最后一刻的即兴处理），但是我记得没有一个镜头的戏剧性效果来自纯粹的“分镜”。这部

^① 加利·格兰特（Cary Grant，1904—1986），美国电影明星。

影片的分镜与卓别林影片中的分镜一样，似乎也是中性的。然而，如果对《偷自行车的人》加以分解，我们就会发现，它的镜头数量和景别划分与一般影片并无明显区别。但是，这些镜头的选择仅仅侧重于以最透明的方式展现事件，而尽量压缩风格的折射率。这种客观性与罗西里尼的《游击队》中的客观性颇有差别，但是它们同属一种美学。我们认为，这种客观性与纪德对抒情散文的要求相符，也特别与马尔丹·杜·伽尔^①的要求相符，即抒情散文应当追求最中性的透明性。正如演员的“消失”是突破表演风格的结果一样，场面调度的“消失”是叙述风格辩证发展的成果。如果说事件本身是自足的，导演无须利用摄影机角度或方位再加以阐释，这是因为事件恰好达到了这种完美的亮度，足以使艺术能够最终揭示出酷似艺术的大自然原貌。因此，《偷自行车的人》留给我们的印象始终是真实的印象。

如果说这种极度的质朴自然，这种在时间流逝中偶然观察到事件的感觉，是一整套实际存在的（尽管不显形迹）美学体系创造的效果，那么归根结底，还是剧本的预先构思起决定作用。演员的消失，场景调度的消失？毫无疑问，但是《偷自行车的人》的本质首先在于故事的消失。

故事一词含义模糊。我当然知道，这里也有一个故事，但是这个故事的特性与我们通常见于银幕上的故事不同，正因为这个缘故，德·西卡没有找到任何制片人。几年前，罗杰·莱昂哈特在一个富有预见性的批评公式中曾经设问：“电影是不是一种演出？”他有意强调戏剧性电影与电影叙事的小说式结构的对立。前者搬用戏剧中的潜在动机，它的情节尽管是专门为银幕构思的，但仍然是一种动作的依托，这种动作在本质上等同于传统的戏剧动作。在这种情况下，影片就像舞台上的再现，

^① 马尔丹·杜·伽尔（Martin du Gard，1881—1958），法国作家，他的代表作是长篇小说《谛波父子》。

也是一种演出。然而，另一方面，因电影的现实主义及其赋予人与自然的平等性，电影在美学上亲近小说。

我们无意侈谈小说的理论，况且这还是一直争论的问题，我们只是大致而言，小说的叙事或与它相近的形式始终对立于戏剧，因为在小说中事件重于动作，接续重于因果关系，理解重于意志。可以说，戏剧的连词是“因此”，小说的虚词是“然后”。这只是大致近似的粗浅义，它的可取之处也许就在于它确切说明了读者和观众的两种不同思维活动特征。普鲁斯特可以滔滔不绝地为我们描写一个小甜饼^①，然而倘若每一句对话不能攫住我们对下一句话的兴趣，那就是剧作家的失职。因此，小说可以掩卷之后展卷重读，而一出戏是不可切分的。一场演出的时间统一性就是演出的本质。既然电影符合演出的物质条件，它似乎就不能背离演出的心理学原则，但是它仍然可以利用一切小说的表现手段。显然，正因如此，电影天生是个混杂体：它包含着一对矛盾。显而易见，电影的发展途径在于不断开掘它的小说潜在性。我们并不反对舞台戏剧片，但是应该承认，如果说在一定的条件下银幕可以发展和开拓戏剧，那必然要牺牲一些舞台特性，首先是演员亲自出场这一条。小说则不然，它在电影中一无所失，至少在理想的情况下是这样。我们可以假设影片为一部超小说，其文字形式只是一个临时性的和不完整的版本。

提出这样三言两语的假定后，再看看在当前电影观赏性的条件下可能如何呢？实际上，不可能忽视电影的观赏性和戏剧性要求。问题在于如何妥善解决这个矛盾。

首先，我们应当肯定，在世界上唯有当代意大利电影有勇气断然打破观赏性的窠臼。《大地在波动》与《晴朗天空》就是无“情节”的影片，影片的推展（稍有史诗性的故事性）毫不追求戏剧性张力。在这两

① 指普鲁斯特在《追忆逝水年华》中对主人公借助小甜饼回忆往昔生活的一段描写。

部影片中，事件按照自己的时间顺序出现，但是各个事件没有轻重之分。如果说有些事件包容更多的含义，这也是观后的体会。你可以把它设想为“因此”，也可以设想为“然后”^①，悉听尊便。正由于这个原因，《大地在波动》尤其是一部“受人诅咒”的影片，几乎从未在商业网中公映，不然就是被东删西改，搞得面目全非。

德·西卡和柴瓦梯尼则是有功之臣。他们的《偷自行车的人》结构严谨充实，犹如一幕悲剧。每幅影像都具有强烈的戏剧性魅力，然而每个影像又都能不受戏剧连续性的约束，独自引起我们的兴趣。影片的线索以纯粹偶然事件为基准：雨、神学院学生、天主教公谊会教徒、饭店……所有这些事件似乎都可以互换，看不出任何按照戏剧性范畴安排事件的意图。发生在小偷居住的街区中那场戏很能说明问题。我们甚至不能肯定被主人公追上的那个家伙就是偷车人，我们永远也不会弄清他的癫痫病发作是真是假。如果这段插曲的小说韵味和纪实价值不是为这段插曲附加一些戏剧性，那么这段插曲作为“情节动作”来说，恐怕就没有意义，因为它并不推进剧情。

实际上，影片的动作是以旁生与平行方式构成的，它更像事件的“总和”，而非戏剧性张力。这也是一种演出，而且是多么精彩的演出啊！然而，《偷自行车的人》完全不再依靠戏剧的基本程式，情节动作不是作为一种“本质”事先存在于影片之中，它是从先于它的叙事存在中引申出来的，它是现实的“积分”。德·西卡的最大成功就是找到了能够解决观赏性情节与事件过程这对矛盾的电影辩证形式，而其他人至今只是不同程度接近做到这一点。因此说，《偷自行车的人》是纯电影的最初几部典范之一。不再有演员，不再有故事，不再有场景调度，就是说，最终在具有审美价值的完美现实幻景中：不再有电影。^②

① “因此”强调因果关系或先后顺序，“然后”强调顺序衔接关系。

② 在法语中，“这是电影”这句话没有“虚拟”和“虚构”的含义。

导演德·西卡

我应当向读者坦言，我顾虑重重，不敢动笔，因为出于种种在我看来必然原因，恐怕不应当由我向读者介绍德·西卡。

首先因为一个法国人竟然打算告诉意大利人关于意大利电影的一般情况，尤其是关于一位也许是意大利最伟大的导演，这未免不自量力。但更因为在这种情况下，除了这类事先的一般担忧之外，还另有一些具体异议。当我贸然接受了在这里撰文介绍德·西卡的这份荣幸时，我主要想到自己对《偷自行车的人》的赞赏，当时我还没有看到《米兰的奇迹》。当然，我们在法国已经看过《擦鞋童》和《孩子在看着我们》，尽管《擦鞋童》相当出色，显示出德·西卡的才华，但是在卓越的创新中仍不免有一些初探的痕迹。剧情往往还未摆脱情节剧的诱惑，场景调度中还包含着德·西卡如今似乎力避的诗意的阐释和抒情性的表达。简言之，导演的个人风格在那部影片中尚处于探索阶段。他那炉火纯青的造

本文写于1952年，系作者为刊文报导，由GODDARD重校并增补（O'Donnell, 1983），这个采用的是法文译文。——原译者

诣则充分显示在《偷自行车的人》中，以至这部影片似乎是前几部影片的一切探索之集大成。

但是，能够以一部影片评论一位导演吗？这部影片确实足以证明德·西卡的才华，然而绝不意味他今后必然会沿袭同样的形式。作为演员，德·西卡不是电影的新人，但是我们毕竟应当把他当作一位“青年”导演，一名未来的导演。虽然《米兰的奇迹》和《偷自行车的人》之间有着值得我们努力把握的深刻相似性，两部影片在创作构思和结构上毕竟迥异。他的下一部影片又将如何？它是否会突显出前面这两部作品中初露端倪的倾向？总之，我们实际上仅仅根据两部影片来试图评述一位第一流导演的风格，其中第一部影片的创作倾向似乎又与第二部影片相牴牾。如果你不想混淆批评家的工作与预言家的活动，那么依据就尚嫌不足。让我讲清为什么赞赏《偷自行车的人》和《米兰的奇迹》，这并不难，然而企图仅仅根据这两部影片推断作者创作才华的一贯的和决定性的特征，那就是另一回事。

但是，讨论罗西里尼我们乐于依据《罗马，不设防城市》和《游击队》这两部影片。当然，我们可能提出的论断（以及我们在法国已经写出的一些文章）难免被罗西里尼今后的影片补充和修正，但是绝不会被否定。因为罗西里尼的风格属于完全不同的美学支系。它的规律明晰可见。它适合表现直接转现为场景调度结构的世界的景象。如果说罗西里尼的风格首先是一种凝视，德·西卡的风格则首先是一种感受。罗西里尼的导演手法在于从外部包围他的拍摄对象。当然，这绝不意味着不理解和不去感同身受拍摄对象，而是因为这种外在性传达的是我们与世界的关系中本质上属于伦理的与哲理的一个方面。为了理解这段话，只需比较一下《德意志零年》如何表现孩子，而《擦鞋童》或《偷自行车的人》又是如何表现孩子。罗西里尼对于他的人物的爱是把人与人无法沟通的绝望意识蒙到他们的身上，反之，德·西卡对人物的爱从人物自

身反射出来。他们保持自己的原貌，但是被导演带给他们的温情照亮内心。因此，罗西里尼的场景调度居于观众与所表现的事物之间，当然这并非作为一种人为的障碍，而是作为不可逾越的一段本体论距离，是人存在的一种天生缺陷，这种缺陷在美学上表现为空间限度，表现为场景调度的形式和结构。由于它仿佛是一种欠缺、舍弃和对事物的回避，因而最终仿佛是一种痛苦，所以我们更容易认识它，更容易把它归结为一种形式方法。如果罗西里尼不首先在个人的精神世界中来一场革命，他就不可能有所改变。

相反，德·西卡跻身于另一类导演之列，他们似乎仅仅力求忠实展现剧作内容，他们的全部才干完全来自对题材的喜爱和深刻的理解。场景调度似乎自然成形，如同生命物质的自然形态。法国的雅克·费德尔也属于这类导演，尽管他具有不同类型的敏感性，并且对形式的关注也格外明显，为题材忠实服务看来是这类导演唯一的创作方法。当然，这种中性只是一种错觉——我们还要重提这一点，但是它的明显存在使批评任务更难，它把一个导演的所有作品划分为种种具体类别，而每部新片的问世都可能再次动摇全部结论。因此，我们往往把人们追求的一种风格仅仅看成技艺，看成一个灵巧的技师对主题要求的屈从，而不是看成一位真正作者的创造性印记。

罗西里尼的一部影片中的场景调度特点极易从影像中推断出来，而德·西卡迫使我们从貌似根本不含场景调度的视觉叙述中把它归纳出来。

最后，尤应指出，迄今为止，德·西卡一直与柴瓦梯尼合作，毫无疑问，他们比法国的马赛尔·卡尔内和雅克·普列维^①合作得更密切。电影历史未必还有编剧和导演精诚合作得更完美的范例。柴瓦梯尼与旁人合作拍摄了许多影片（而普列维除了为卡尔内撰写剧本之外，为其他

① 马塞尔·卡尔内（Marcel Carné，1903—1979）和雅克·普列维（Jacques Prévert，1900—1976）合作编导的作品有《天堂儿女》和《雾码头》等。

人写的剧本并不多)，这种情况并不能说明事物的本质，它至多可以让我们断言德·西卡才是柴瓦梯尼作品的理想导演，才是最了解他的知音。我们知道，柴瓦梯尼有些剧本未由德·西卡导演，但是德·西卡的影片无不出自柴瓦梯尼的剧本。因此，我们在试图区分纯属德·西卡的特点时肯定存在随意性，况且我们在前面已经指出，德·西卡至少从表面上顺应剧本的要求。

因此，我们不应悖情逆理地拆散两人才华紧密结合下的产物。请德·西卡和柴瓦梯尼谅解，也先请对我的种种顾忌不感兴趣而盼我赶快入题的读者谅解。但是，为了心里踏实些，我希望得到大家的理解，我只求写出批评性探讨。将来也许会遭到非议，而且它们只是一位法国批评家于1951年对一部值得大书特书的作品个人见证，而对这部影片的优点极难做美学分析。这番自谦之词绝非雄辩家的谨慎，亦非动听的客套话。请相信，它首先表明了赞赏态度。

德·西卡的现实主义是通过诗意表现出自己的含义，因为在艺术中任何现实主义原则都要解决一个美学悖论：现实的忠实摹写不是艺术。人们反复对我们说，艺术在于取舍和诠释。所以，迄今为止电影中的“现实主义”流派如同其他艺术中的现实主义流派一样，只是在作品中引入较多的真实感，然而这种真实感的增添还只是一种手段——多少有效的手段，仍要为完全抽象的意图服务：戏剧性、道德观或意识形态。在法国，“自然主义”恰恰适应一大批主题小说与主题剧^①。与以往的现实主义重要流派和苏联流派相比较，意大利新现实主义的独特性在于它从不让现实屈从一种先验的观点。即使是维尔多夫的“电影眼睛派”^②理论，也只是按照蒙太奇的辩证特性安排日常事件中的现实素材。从另一方面

① “主题剧（小说）”指具有社会意义、维护社会理想的作品。

② “电影眼睛派”是1920年代苏联电影家维尔多夫（Dziga-Vertov）提出的电影理论。

来看，戏剧，即使是现实主义戏剧，也要按照戏剧性与观赏性结构安排现实。无论是为意识形态主题、为道德理念，还是为戏剧动作服务，现实主义仍然要求取自现实的素材服从超验性的需要。而新现实主义仅仅知道内在性^①。它只知道从表象，从人与世界的纯表象中，推断出表象包含的教义。它是一种现象学。

因此，在表现手段方面，新现实主义与演出的传统范畴迥异，这首先体现在表演方面。根据戏剧的传统表演概念，演员总要表现一个具体事物，一个情感，一个激情，一个欲望和一个思想。演员通过自己的神情姿态和摹拟表演让观众从中了解一切，演员的面部就像一本打开的书。在这方面，观众与演员之间互相默契，一定的心理原因产生一定的外部形体效果，我们能够从效果想到原因，毫不含糊。这就是名副其实的“表演”。

由此而产生出相应的场景调度结构：布景、灯光、拍摄角度和取景都要照应演员的举止动作，必然多少带有表现主义色彩。这种结构本身也有助于明确动作的含义。最后，把场面分解为若干镜头的做法和镜头的蒙太奇等于一种时间的表现主义，等于按照人为的抽象化时间重新安排事件：戏剧性时间。新现实主义几乎对电影观赏性的这些一般条件提出全面挑战。

先谈表演条件。新现实主义要求演员先存在后表现。这种要求绝不意味必然抛弃专业演员，但是它自然倾向于用普通人来代替，物色演员的唯一标准是看他的一般行为举止，他对戏剧技巧的无知并非实在的必要条件，而是摒弃表现主义“表演”的一项保证。对于德·西卡来说，布鲁诺^②就是身影、相貌和步态。

① “内在”（immanem）和“超验”（transcendant）在哲学上是一组对立术语。在这里，“超验性”指通过现实表达一个固定的理念，“内在性”则强调事物本身的属性。

② 布鲁诺（Bruno）是《偷自行车的人》中的主人公。

再谈布景和摄影。实景与搭景的区别好比业余演员与职业演员的区别。同时，它还会带来另一个后果，即至少部分淘汰摄影棚所允许的人工照明的造型构图手段。

但是，最彻底的变革大约特别是叙事结构。它必须尊重事件的真实时间流程。叙事逻辑所要求的分切至多只是描述性的，影片的分镜也绝不当为已有的现实另添内容。如果说分镜与罗西里尼那类影片^①的含意有关，那是因为空白、缺笔和事件中没有为我们表现的部分本身就有实在的属性：它们是从大厦上脱落的砖石。正如在生活中，我们不可能完全了解他人的情况。经典蒙太奇中的简略是一种风格效果；在罗西里尼的影片中，简略是现实的缺笔，或者更确切些说，是我们对现实认识中的空白，因为认识的本性就有局限。

因此，新现实主义首先是一种本体论立场^②，而后才是美学立场。所以，像照方配药那样照抄新现实主义的技巧特征，未必就是新现实主义。美国新现实主义的迅速衰落就是明证。^③即便在意大利，也远非所有不用专业演员、从社会新闻中取材和在外景中拍摄的影片都比讲求观赏性的传统情节剧好。相反，我们倒可以把安东尼奥尼的《爱情记事》一类影片称为新现实主义，因为尽管由职业演员演出，尽管情节具有警探片的随意性，一些布景格外华丽，女主人公的服装也相当奇特，但是导演丝毫没有求助那种与人物相游离的表现主义。他所创造的一切艺术效果都以人物的存在、哭泣、行走和笑的方式为依据。艺术效果被锁在情节的迷宫中，犹如被迫在迷宫中穿行的实验室老鼠。

我已料到，有人会以最优秀的意大利导演的多样化风格来反驳我。况且，我知道他们多不喜欢新现实主义这个名词。据我所知，唯有柴瓦

① 见本书第268页有关《游击队》一篇的评论。

② 指注重表现事物原貌，注重保持事件的现象学的完整性。

③ 巴赞在这里指的是豪厄尔、德莱塞、海明威、福克纳和多斯·帕索斯等人作品中的现实主义。

梯尼敢于自认属于新现实主义而毫无愧色。大多数导演断言，名曰囊括所有导演的意大利现实主义新流派只是子虚乌有。但是，这是文艺创作家对批评家的反应。作为艺术家的电影导演对各自的差异当然比对共同点认识得更清楚。新现实主义这个概念曾经像一张网，企图把战后意大利电影一网打尽，而每个导演则竭力破网而出。尽管这是一种正常的反应，而且有益于迫使我们做批评分类时三思而行，避免轻率，但是我仍然认为，有充分理由坚持这一分类，即便与当事者本人的意见相左。

当然，我为新现实主义所下的简要定义也许显得浮浅失当，说明不了具有精巧建筑般准确视像的拉都达的作品，说明不了桑蒂斯的浓厚的巴洛克风格和浪漫神韵，也说明不了维斯康蒂把最平常的现实结构成歌剧或古典悲剧场面的细腻的戏剧感。这些形容词是概括性的和可争议的，但是可以据此找出其他更合适的形容词，以确认形式差异和风格对立的存在。这三位导演彼此有别，也不同于德·西卡。但是，如果综观全局，尤其是如果不限于在这几位导演之间做比较，而是与美国、法国或苏联的电影相对照，那么他们的共同性便朗然在目。

这仅仅因为新现实主义不必是纯而又纯的存在，我们可以设想它与其他美学倾向的结合。但是，生理学家可以从源自不同亲体的遗传特性中区分出若干所谓的主导因素。新现实主义即是如此。在马拉巴特^①的《被禁止的耶稣》中，夸张性的戏剧特点可能大量借鉴于德国表现主义，然而改编后的影片仍属新现实主义，它与弗里兹·朗格一类导演的写实性表现主义风格迥异。

我似乎离题太远，还没有详谈德·西卡。这只是为了能够确定他在当代意大利电影中的位置。实在难以评定《米兰的奇迹》的这位导演，

① 马拉巴特 (Curzio Malaparte, 1898—1957)，意大利戏剧家，主要作品有《政变术》(1931)、《肌肤》(1948) 和《这些意大利宝贝》(1957) 等。

也许这恰恰是他的风格最明显的标志。我们之所以无法分析这种风格的形式特征不就是由于这种风格是新现实主义的最纯粹的表现吗？不就是因为《偷自行车的人》是新现实主义的基准点和理想的中心，而其他重要导演的作品是在各自的轨道上围绕这个中心运转吗？恐怕正是由于这种纯粹性，才难以确定它的风格，因为这种对纯粹性的追求貌似悖理，它绝不去虚构一场表面真实的演出，而是把现实处理为一场演出：一个人沿街而行，旁观者赞叹这位行人的翩翩风度。就目前所知，在柴瓦梯尼不用蒙太奇拍摄出一个人 90 分钟平凡生活的影片以实现自己的梦想之前，《偷自行车的人》是新现实主义的毫无争议的极致表现。^①

这种场景调度旨在消除自我，完全保持它所揭示的现实的透明性，但是因此得出这里无场景调度可言的结论，那就失之幼稚。不用说，安排得更缜密、构思得更精巧和处理得更细腻的电影确实不多，但是德·西卡全力造成一种偶然性的幻象，使戏剧的必然具有偶然的性状。更明确些说，他把偶然事件转化为戏剧题材。在《偷自行车的人》中，所有事件都不是必然的，都可能不会发生：这个工人可能十分幸运，在影片中途找回自行车，于是有人来打开放映厅的灯，德·西卡走来致歉，因为打扰了观众，但是我们毕竟替这个工人高兴。这部影片绝妙的美学悖论就是既有悲剧的严谨，又让一切好似偶然发生。然而，正是艺术的有序与现实的杂乱无序这两种相反价值的辩证结合形成这部影片的独特性。这里，没有一个影像没有含义，没有一个影像不在灌输尖锐得令人难忘的道德真理，但是没有一个是为此而歪曲现实的本体论的含糊性。导演没有按自己的意识形态事先赋予一个动作手势、一个偶然事件和一件实物以明确含义。即使说它们显然按社会悲剧的光谱排列成序，那也犹如被磁石吸引的铁屑：彼此分立。但是，一切都不是必然的，一切都保持着偶然事件的偶然特性，这种艺术效果恰恰更令人信服和更具表现

① 参阅本文末尾有关《温别尔托·D》的论述。

力。因为，小说家、剧作家或电影导演让我们去发现这样或那样的理念，这并不稀奇：他们事先已经把思想放入作品中，使题材浸透着思想。把盐放入水里，再用思维的火蒸发掉水分，你还可以找回盐。然而，如果水是直接从水源汲取来的，那么水的原质就是咸的。工人布鲁诺可能找回自行车，如同他可能中彩票一样（即使是穷人也能中彩票），但是这种潜在的可能性只是更加突出穷人的悲惨无助。假设他找到了丢失的自行车，他的巨大幸运仍然是对社会的有力谴责，因为这种幸运竟使其恢复人的正常生活，恢复最自然不过的幸福成为一种非凡奇迹，一种天赐机缘，因为这种幸运只是意味着不至于变得更贫困的运气。

我们看到，这种新现实主义多么不同于那种为一段故事披上真实外衣的形式概念。至于纯技巧方面，像其他许多影片一样，《偷自行车的人》是选用非职业演员在街头拍摄的，但是影片的真正价值不在于此：它在于不违事物本质，首先让事物以自为和自由的方式存在，以独特的个性热爱事物。德·西卡说，真实是我的姐妹，真实簇拥着德·西卡，犹如小鸟围在波维莱洛^①的身边。有人会把现实放入鸟笼，教它说话，而德·西卡则与它促膝交谈，我们听到的是真正的现实语言，是唯有爱心才能够表达出来的不容置疑的话语。

因此，为了说明德·西卡的特点，我们必须追溯他的艺术源泉：温文宽厚和爱心。《米兰的奇迹》和《偷自行车的人》尽管貌似不同（而且不同之处不胜枚举），两部影片仍有共同特点，这就是作者对于人物的挚爱。意味深长的是，在《米兰的奇迹》中，任何一个坏家伙，即使是狂妄和背信之徒，都不令人反感。把同伴的简陋小屋卖给粗俗的莫比的倒卖空地的犹太并没有激起观众的愤怒。他披着情节剧中“坏蛋”的服饰恐怕更逗人发笑，而且他显得那样拙态十足：这是一个“好”叛徒。同

① 波维莱洛（Poverello）是3世纪意大利圣徒圣弗朗西斯的绰号，传说他的身边总是飞翔着一群鸟。

样，那些在家境衰落后仍保持着昔日上层街区生活的傲气的新落魄的穷人，也只是这群人中的特殊一类，因此，即使他们让别人观赏落日时还要索取一里拉，他们也没有被排斥在流浪汉大家庭之外。而且，必须以同样的心境酷爱夕阳西下的景色，才会想到收观景费和甘愿受这种敲诈。我们可以看到，在《偷自行车的人》中，没有一个主要人物是令人反感的。甚至那个偷车人。当布鲁诺终于抓住他的时候，观众本应恨不得把小偷痛打一顿（正如人群本应在布鲁诺之前这样做一样）。但是，这场戏的独特新意恰恰在于使我们即刻消除了敌意，也无意去谴责，正如布鲁诺打消了控告的念头一样。唯有《米兰的奇迹》中的莫比和他的同伙令人反感，然而实际上，他们只是影影绰绰的存在，只是程式化的象征。一旦德·西卡稍加深入地表现他们，我们就不免对他们产生好奇和怜悯。我们恨不得说：“可怜的富人，他们多么失意。”爱，有各式各样的方式，甚至包括异端裁判所的方式。因为爱的伦理和主张受到最凶恶的异端的威胁。从这一观点看问题，恨，往往更温柔。但是，德·西卡对自己的造物的爱并不会让他们担任何风险，在这种爱里没有任何恫吓或强加的成分，而是温文宽厚、体贴入微和慷慨无私的情怀，他的爱不求任何回报。这里从不夹杂怜悯恻隐之心，哪怕是对最贫穷或最可怜的人，因为怜悯会伤害被怜悯者的自尊。怜悯是加在他们精神上的压力。

德·西卡的温柔宽厚具有突出的个性，因此很难用道德、宗教或政治观念来概括。《米兰的奇迹》和《偷自行车的人》的多义性使基督教民主党人或共产党人都能充分利用这两部影片。这真不错：真正寓言的本义就是使人人都获益。我认为德·西卡和柴瓦梯尼没有力图劝谁改邪归正。我不敢断言德·西卡的温柔宽厚比三超德中的爱^①和阶级意识具有更多的“自在”价值，但是我认为，他那谦和的态度就是艺术

① 基督教认为“信、望、爱”是三种美德。

上的一种优点。这种谦和态度保证艺术的真实性，同时也保证它的普泛性。这种爱的秉性不仅是道德观念问题，它更是个人与民族的气质。至于对真实性的追求，那是在那不勒斯的特定环境中发展起来的一种自然美好的气质。而这种心理根源比我们头脑中由带有偏见的意识形态培育起来的信仰要深。既然这些心理根源由于独有的特性和不可模仿性而逆乎常理地未被划入道德或政治范畴中，它们便避开了道德或政治的审查，而德·西卡特有的那不勒斯人的慈祥温煦，通过电影流露出来，成为我们这个时代最广泛的爱信息，自卓别林时代以来，得以听到这个信息，实在是我们的幸运。倘若有人怀疑爱的重要意义，那么只要强调指出派性十足的批评家是多么迫不及待竭力独揽爱的权力就足够了：确实，能够给别人留下爱的党派会是什么样子？当今的时代不再容许自由的爱。但是，既然每个人都能以同样的道理要求爱的所有权，这就意味着同样真正无邪的爱正超越意识形态与社会营垒造成的藩篱。

我们要感谢柴瓦梯尼和德·西卡，感谢他们暧昧的立场，我们不要把它看成是在唐·卡米罗^①的国度里人们工于心计的做法，看成是为通过各道审查关卡不得不八面玲珑的完全消极的做法。恰恰相反，这是对诗意的积极追求，是恋人借助适时的隐喻表达爱意的一种巧计，但是这里需要慎重选择隐喻，为的是打动所有人的心。如果说人们极力对《米兰的奇迹》做政治性诠释，这是因为柴瓦梯尼作品的社会寓意并不是这种象征体系的最终含义，这些象征本身只是爱的寓意。精神分析学家告诉我们，我们的梦境根本不是影像的自由显现。尽管梦境可以表现一种本能欲望，这必定还是为了在一般和个人的双重象征的掩饰下跨越“超

① 唐·卡米罗（Don Camillo）系意大利作家乔凡尼·夸列奇（Giovanni Guareschi，1909—1968）十分流行的六卷小说中的主人公。小说既表现了共产党人，也表现了基督徒。

我”^①的界域。但是这种“审查”^②不是消极的。没有这种审查，不用审查限制想象，恐怕就不会有梦。我们只能认为，《米兰的奇迹》是在电影化的梦中，通过对当代意大利社会的象征性描绘，映现出德·西卡的善良心地。对于这部怪诞影片中表面的离奇和散乱可以做如是解释，不然就难以理解影片为什么缺乏戏剧连续性和忽略叙事的逻辑。

我们顺便指出，对于电影来说，热爱人是至关重要的。如果我们不首先探索弗拉哈迪、雷诺阿、维果，尤其是卓别林的影片所反映的特有爱心、温柔和感伤情绪，那就不可能透彻理解他们的艺术。我认为，电影是名副其实的爱的艺术，这一点胜于任何其他艺术品类。在小说家本人和他的人物之间的关系中，需要理智多于爱心，他的爱的方式主要是理解。卓别林的艺术如果移植到文学中，恐怕免不了几分多愁善感的色彩，因此像安德烈·苏阿莱^③这类对电影诗意显然一窍不通的典型文人竟然认为夏尔洛“内心卑微”，然而在电影中，这颗心像神话人物的心地一样高尚。各门艺术，以及各门艺术演进的各个阶段，有其独特的价值标准。雷诺阿作品中温存和风趣的情色，让·维果的更令人心碎的情色，在银幕上形成了用任何其他表现手段难以体现的格调和色彩。在这些情感与电影之间存在着更伟大的人也未必看得到的奇妙亲和性。今天，没有谁能比德·西卡更有资格成为卓别林的继承者。我们曾指出，作为演

① “超我”(superego)，精神分析学术语。弗洛伊德认为人的心理由三部分组成，即本能冲动按“快乐原则”活动，称为“本我”(“它”)；二是认识活动，感受外界影响，满足本能要求，按“现实原则”活动，称“自我”；三为良心，代表社会道德标准，压制本能表现，按“至善原则”活动，称“超我”。本能冲动与社会道德标准(即“超我”)，经常处于不可调和的矛盾中。本能的的活动，由于良心的压抑，不得不采取迂回曲折的途径，以求得变相的象征性满足。

② 这里的“审查”，具有弗洛伊德心理学中的含义。见本书第242页注③。

③ 安德烈·苏阿莱(André Suarès, 1868—1948)，法国作家，写过托尔斯泰、帕斯卡、易卜生、陀思妥耶夫斯基评传。《夏尔洛卑微的心》载于1926年7月3日巴黎《科莫迪阿》报。为了驳斥他的论点，法国电影评论家让·巴隆塞利(Jean de Baroncelli, 1914—)第二天在这家报纸上撰文指出他对这种攻击“感到震惊和痛苦”。

员，德·西卡多么独具神采，熠熠闪光，无形中使剧本和其他演员的演出大为改观，以至于人们与德·西卡演对手戏时就不能像与扮演同样角色的别的演员那样表演。我们法国人不曾了解这位杰出的演员主演过卡美利尼的几部影片。直至成为著名的导演之后，他的名字才受到观众的注意。这时，他已经没有昔日风流小生的容貌，但是魅力犹存，这种魅力愈难言传，也就愈加引人注目。即使德·西卡仅仅作为演员出现在别的导演的影片中，他也是导演，因为他的表演风度可以改变影片，影响影片的风格。卓别林把温情慈爱的光芒仅仅集中于自身，照亮自己的内心，因此他的世界往往不能排除冷酷；恰恰相反，这种冷酷与爱有着必然的和辩证的关系，在《凡尔杜先生》中，我们可以看到这种特点。夏尔洛是映现于世界中的善良化身。他以宽容博爱待人，然而世界往往没有给他以回报。与此相反，作为导演的德·西卡似乎把作为演员时就具有的潜在爱心倾注在演员身上。卓别林也同样悉心挑选演员，然而我们知道，他始终是以自己为准，为的是衬托自己扮演的角色。我们在德·西卡的身上重见卓别林的人道精神，但是他的人道精神是普世的。德·西卡的天分在于突出人的存在，传达表情与手势的无法言传的优雅，这些表情与手势以自己的独特方式有力地歌颂了人。利西（《偷自行车的人》）、托托（《米兰的奇迹》）和温别尔托·D，让我们联想到卓别林和德·西卡，尽管这些人物的外貌与他们俩差别甚远。

德·西卡对于人充满着爱，他也使我们不由得生出这种爱人之心，但是如果以为这种爱等于一种乐观精神，恐怕就错了。尽管谁也不是本性邪恶，尽管我们对待每个具体的人都应当像利西对待偷车人一样不去苛责，但是应当说，世界上还存在着恶，恶不是在人的心中，它是在事物的特定秩序中。有人会说：是在社会中。恐怕这有一定道理。从一定意义上说，《偷自行车的人》《米兰的奇迹》和《温别尔托·D》就是

几篇革命性的檄文。没有失业威胁，丢辆自行车就不会是一场悲剧。但是，显而易见，这种政治性解释没有阐明全部悲剧性。德·西卡反对把《偷自行车的人》与卡夫卡的作品相比较，理由是影片主人公的异化是社会性的，不是形而上的。的确如此，但是如果把卡夫卡虚构的神话视为一种社会异化的隐喻，它们的价值也绝不会减弱。不必相信有个威严的上帝就可以感到K先生的罪愆。恰恰相反，戏剧性正在于此：上帝并不存在，城堡中最后一间办公室是空的^①。也许，这就是现代世界的特殊悲剧，就是赋予自我神化的社会现实向超验性的转化。布鲁诺温别尔托·D的困境有直接和明显的原因，然而我们看到，还有由于社会关系产生的心理和物质的复杂状况构成的无法消解的积淀，无论是健全的制度还是我们周围人的善意都不足以让它们消散。人的本性毕竟是积极的和社会性的，但是他们的行动往往受荒谬的和强制性的命运所支配。我认为，这正是这部影片富于光彩和内涵丰富之处。影片在双重意义上符合公正的要求：一是通过对无产阶级的贫困的不容置疑的描述，一是通过对人类要求的含蓄和不变的呼吁，而任何一个社会都有责任尊重这种要求。影片抨击了穷人为了生存被迫互相偷窃这个社会（因为警察把富人的财产保护得太好了），这种抨击尽管必要，但是不够，因为问题不仅在于一个特定的历史制度，或者特殊的经济状况，还在于现存社会机体本身对于来之不易的个人幸福天生就是漠不关心的。不然，瑞典岂不成了人间天堂，在那里，自行车不分昼夜都搁在人行道上。德·西卡全心热爱人，把他们当成兄弟，他真诚希望消除造成贫困的一切原因，然而他也提醒我们，无论在米兰还是在别处，每个人的幸福都是来自爱的一种奇迹。一个无意设置种种障碍压制人的幸福的社会比散布仇恨的社会已经强百倍，但是最完美的社会恐怕也产生不出爱，因为爱仍是人和

① “K先生”指卡夫卡笔下的人物。“上帝并不存在……”一语出自卡夫卡的小说《城堡》。

人之间的一件私事。在哪个国家的油田工区里还会保存你的兔棚？^①在哪个国家里，丢失一份公文不像丢一辆自行车那样令人苦恼？考虑和促进个人幸福的客观条件，这是政治的事，然而尊重使每个人得到幸福的主观条件则不是政治的本职。正在于此，德·西卡的世界中掩伏着几分悲观，一种难免的悲观，然而我们为此将对他感激不尽，因为在悲观之中包含着对人的潜力的呼唤，包含着最大限度的和不容置疑的人道精神的明证。

我用的字眼是爱，我还可以说是诗意。这两个词是同义的，或者至少说是互补的。诗意只是爱的积极的和创造性的形式，是投向世界的爱。纵然社会的动荡使擦鞋童的童年充满了苦难，孩子们仍保留着把自己的苦难化为梦幻的能力。在法国的小学里，人们教训学生说：“谁偷一个蛋，谁就能偷一头牛。”德·西卡告诉我们：“偷蛋的人梦想着一匹马。”^②收养托托的老祖母传给他一种神力，就是保持了童年时代永不衰竭的富有诗意的自卫能力；我认为，在《米兰的奇迹》中，牛奶溢出后，爱玛·格拉玛蒂卡连忙跑过去的那个噱头最能说明问题。要是别的什么人恐怕会训斥托托心不在焉，然后再用抹布擦净洒出来的牛奶，而这位善良的老祖母跑过去只是打算把这场小乱子变成一次美妙的游戏，变成一条小溪，让它在比例适宜的风景中流淌。由于这位瘦小老太婆的帮助，甚至背九九乘法表这件让孩子们最头疼的事，也成了一个小梦。在城市里长大的托托为街道和广场都起了名字，有的叫“四四，一十六”，有的叫“九九，八十一”，因为，对他来说，这些冷冰冰的数学符号比神话中的姓名更美。这又使我们联想到夏尔洛，他也是靠着一颗不泯的童心，才有非凡的能力改变世界的形象而聊以自慰。当现实与他作对而他在实际生

① 喻指《米兰的奇迹》中的情节。

② 谚语的原意近似中国的谚语“从小偷针，长大偷金”。巴赞是在转义上利用这一谚语，强调孩子们能够把具体现实幻想为梦，德·西卡可以在平凡的事物中挖掘诗意。

活中又无法改变现实的时候，他就扭转现实的含义。譬如，在《淘金记》中的小面包舞^①，或者是在锅里煮皮鞋充饥的情景，随时准备自卫的夏尔洛只是为了自己，或者至多为了让他所钟爱的女人获益，才利用这种变形能力。相反，托托是替别人解忧。托托一刻也没有想到鸽子会给自己带来什么好处，他的欢乐就是能够为周围的人送去欢乐。当他无力再为周围的人干事时，他还可以随时变换自己的形象安慰别人，为跛足人扮瘸子，为侏儒扮矮子，为独眼人扮盲人。影片中的魔鸽无非是寄托诗意而随意添入的表现手段，因为大多数人在想象时需要依托，但是托托本人不知道它除了为别人谋利之外还有何用。

柴瓦梯尼对我说过：“我就像一个画家，面对一片草地，琢磨应该从哪根草茎开始落笔。”德·西卡是这种现实主义主张的理想导演。有把草地画成色块的艺术，也有把生活的时间划分成一段段插曲的剧作家的艺术，这些插曲就具体经历的时刻而言，好似草地上的草茎。为了画好每根草茎，就应该成为收税员卢梭^②。在电影世界中，为了进行创造，就应该有德·西卡的那种爱心。

关于《温别尔托·D》的札记

直至看到《温别尔托·D》之前，我一直认为《偷自行车的人》是新现实主义叙述概念的极端。今天看来，《偷自行车的人》还远未实现柴瓦梯尼的创作题材的理想。我并不认为《温别尔托·D》更“高明”。《偷自行车的人》的出类拔萃之处仍然在于异于常规地调和截然相反的价值

① 夏尔洛认识舞女乔治亚之后，请她赴餐，乔治亚爽约，夏尔洛只好又上两块小面包舞弄，聊以自娱。

② 亨利·卢梭（Henri Rousseau，1844—1910），法国画家，曾在海关管理关税事务，他关心如何在艺术中描写自然，风格质朴，富有诗意。



在《温别尔托·D》中，我们可以多次看到真正的现实主义电影在时间方面的特点。这是一种“时间延续”的电影。

标准：撷取事实的随意性和叙述的严谨性。但是，作者们是靠牺牲现实的连续性才达到这种调和。而在《温别尔托·D》中，我们可以多次看到真正的现实主义电影在时间方面的特点。这是一种“时间延续”的电影。

应该指出，表现“连续时间”的这类实验，在电影创作中并不新鲜。譬如，阿尔弗莱德·希区柯克拍摄的《夺魂索》就是连续 90 分钟不切换镜头的一部影片。但是，那还是一种戏剧式“动作”。问题实质不在于胶片上的影像的连续性，而在于事件的时间结构。

即使《夺魂索》可以连续拍摄下来，不变镜头，不用切换，它仍然是一场戏剧性演出，那是因为在剧本中，已经根据虚设的时间安排了事

件，即戏剧时间（正如音乐时间或舞蹈时间一样）。

至少在《温别尔托·D》两个场景中，主题和剧作问题有了完全不同的提法。这就是如何把生活时间，把一个人的自然平常的活动过程表现得有声有色和富于戏剧性。我指的是主人公温别尔托·D感到身上发烧回到卧室入睡和小女仆清晨醒来做家务这两个段落，尤其是后一段落。毋庸置疑，这两个段落是特定类型的电影在所谓“主题隐形”方面所做的极端性“实验”，就是说把主题完全消解在它所引用的事实之中；反之，如果一部影片是脱胎自一个“故事”，那故事就如同没有肌肉的骨架，总是可以显形的，我们总能够“讲述这部影片”。

在这个段落中，主题的功能仍然重要，但是它的特性在于被剧情完全消解。也可以说，主题存在于分镜之前，不在分镜之后。分镜之后只能看到主题本身所规定的事实。假如我打算给没有看过影片的人讲这部影片，譬如讲讲温别尔托·D回到卧室做什么，或小女仆玛丽亚在厨房里做什么，有什么好讲呢？无非是许多含含糊糊没有意义的动作，我的听众从这种讲述里丝毫也想象不出影片紧紧抓住观众的那种情绪。在这里，主题事先就被淡化了，犹如铸造铜器时的失蜡工艺^①。

在剧作方面，这类主题适应于完全以演员的行为动作为基础的剧作。既然故事的真正时间不是戏剧时间，而是人物活动的具体延续时间，这种客观性在场景调度上的表现就只能是完全主观性的事物（包括情节与动作）。这就是说，影片所表现的内容与演员的行为动作完全合一，而且仅仅与此合一。这个自足的纯动作是影片主体，而外部世界仅仅起辅助作用，如同那些藻类离开空气也可以制造自己所需要的氧气。表现一个特定动作的演员，“扮演一个角色”的演员在一定程度上往往可以充当自己的导演，因为他多少可以参照在艺术院校中学到的一些公认的戏剧程式体系。而在这里，这些程式对演员来说毫无用处；在对生活原貌的

① 失蜡是铸造工艺的一种，以蜡型为模，铸件成型时，熔蜡脱模。



《温别尔托·D》。恕我直言：电影过去还很少如此深刻意识到人的存在（甚至包括狗的存在）。

这种模拟中，演员要完全听任导演的支配。

当然，《温别尔托·D》不如《偷自行车的人》那样完美。但是，这种差别是可以理解的：《温别尔托·D》有更高追求。它在整体上稍欠完美，然而它的若干段落确实更完美和更纯净：这是德·西卡和柴瓦梯尼完全忠实于新现实主义美学的那些段落。因此，不应对《温别尔托·D》横加指责，说它情感肤浅，说它对社会同情的呼吁无关痛痒。这部影片的优点，甚至缺点都恰恰与道德范畴或政治范畴无关。这是一篇电影化的“报道”，是关于人类处境的令人忧虑而无可否认的实况记录。这是一篇关于寄住在供膳公寓里小公务员的生活，或是关于一个怀孕小女仆的生活的报告，不管它是否合你的意，至少有一点可以肯定，即我们从这位老人或这个姑娘的偶然不幸中首先了解到的是人的处境。恕我直言，电影还很少如此深刻意识到人的存在（甚至还包括狗的存在）。

显然，戏剧文学迄今为我们表现了对人的灵魂的确切认识，但是这种认识与人的关系有些像古典物理学与物质的关系：这是科学家所说的宏观物理学，它只适用于一定范围的现象。当然，小说把这种认识范围划分得极细。普鲁斯特抒发情感的物理学是微观的。但是，这部小说中的微观物理学的素材是内心活动，即回忆。在对人的探索中，电影未必能替代小说，但是电影比小说至少有一个优越性：仅仅以现在时态把握人。普鲁斯特的“逝去和追忆的时间”在一定程度上对应于柴瓦梯尼的“被发现的时间”：柴瓦梯尼犹如当代电影中的“现在直陈式”的普鲁斯特^①。

① “现在直陈式”是法语中主要表示正在进行或完成过程中的动作的动词时态。普鲁斯特在意识流小说《追忆逝水年华》中大量运用过去时态描写主人公的回忆过程。德·西卡与柴瓦梯尼的影片着力表现眼前事物的发展过程，因此巴赞戏称柴瓦梯尼为“现在直陈式”的普鲁斯特。

中，都是最革命和最有胆略的影片之一，是一部纯粹的杰作，电影史必将把它奉为楷模，尽管爱电影的人竟然表现出令人费解的轻率和盲目，只对这部影片表示了一点敬意，勉勉强强，无关痛痒，从而使它一时受到冷遇。让观众去排队争看《尤物》或《禁果》吧，妓院的停业也许是一个原因，但是在巴黎总应有数万名观众期望从电影中得到另一番情趣吧。难道映期未滿就撤走《温别尔托·D》而巴黎观众不为此感到羞耻？

对《温别尔托·D》产生误解的主要原因在于把它与《偷自行车的人》相比。有人会按照一些表面的原因说德·西卡在《米兰的奇迹》中搞了一段诗意现实主义之后，又“返回新现实主义”。确实如此，但要补充说明一点，即虽然《偷自行车的人》曾经被视为完美的极致，它毕竟只是一个开端。直到《温别尔托·D》问世我们才明白，在《偷自行车的人》的现实主义中还有哪些地方向传统戏剧结构让步。所以，《温别尔托·D》的令人茫然之处，首先就在于摒弃对于传统电影观赏性的一切参照。

当然，如果只考虑影片主题，我们可以把它归结为具有社会意图的民粹主义情节剧的表象，一篇中产阶级处境的辩护词：一名陷入贫困中的退休老人因爱犬无人可托付或因狠不下心来弄死它而放弃自杀念头。但是，最后这段插曲并不是环环相扣的戏剧性事件的感人结局。纵然“结构”的传统概念在这里仍有一定意义，但是德·西卡笔下的事件顺序具有自身的必然性，与戏剧性无关。温别尔托·D 去医院治疗良性咽喉炎、他被女房东赶出大门和他产生自杀念头之间究竟有什么因果关系？

不论患没患咽喉炎，解除租约这件事已经交代清楚。假如让一位“剧作者”来处理，他准会把咽喉炎渲染为一场重病，以便把这两个事件联系在一起，合情合理，打动人心。相反，在这部影片中，温别尔托·D 的

《温别尔托·D》。我们看到，磨咖啡这桩事又被分成一组各自有起有迄的时刻。



健康状况实际上并不需要住院，医院生活更是一段轻松愉快的插曲，远不需要我们同情他的遭遇。况且，问题也不在于此。并不是物质的贫困使温别尔托·D万念俱灰，当然，贫困对加深他的绝望有决定性作用，但这只是因为贫困突显出他的孤苦。温别尔托·D需要少许的帮助，这使寥寥无几的亲朋也疏远了他。如果说影片涉及中下阶层，那么它也是侧重表现他们的贫困隐私、他们的自私利己和他们的人情凉薄。主人公愈来愈孤独：唯一给他些许慰藉的最亲近的人就是房东太太的小女仆，但是他的温柔与善良并不能使她忘掉自己未婚先孕要做母亲的忧虑。这唯一的友谊无非又是导致绝望的一个原因。

我想证明这部影片的独特性，然而我还是捡起传统的批评概念谈论这部影片。假若说我们从一定高度分析这个故事时还能看到戏剧结构、人物性格的一般发展和各个事件的一定联系，那也只是靠事后领悟。但是，这部影片的叙述单元不是插曲、事件、戏剧性转折和人物性格，它

是生活中各个具体时刻无主次轻重之分的串联：本体论的平等从根本上打破了戏剧性范畴。有一个精彩的段落，完美展现出这种叙述观念以及场景调度观念，它必将成为电影的佳构之一。这是小女仆清早起床的情景，摄影机只限于观察她的清晨家务琐事：睡眼惺忪，在厨房里转来转去，淹死闯入洗碗槽的蚂蚁，磨咖啡……人们轻易以为电影必然属于“省略的艺术”，在这个片段中，电影完全反其道而行之。

省略法是一种逻辑性的因而也是抽象的叙述流程，它以分析和选择为前提，它按照戏剧性去组织那些必须服从戏剧性的事件。德·西卡与柴瓦梯尼的做法与此恰恰相反，他们竭力把一个事件分成若干小事件，再进一步细分小事件，直至我们对时间久暂的感觉达到极限。譬如，在一部经典影片中，“女仆起床”可能就是一个事件单元：用两三个短镜头就足以表现它。德·西卡采用一连串更琐细的事情替代那种叙事单元：起床、穿过走廊、淹死蚂蚁等。现在，让我们再观察其中一件事。我们看到，磨咖啡这桩事又被分成一组各自有起有讫的时刻，譬如女仆伸出脚用足尖关门。摄影机渐渐移近，跟拍她的腿部动作，直至镜头对准她用脚趾蹬住木门的动作。

前面我不是说过柴瓦梯尼的梦想就是拍摄一部连续性影片表现一个人90分钟闲散无事的生活吗？对他来说，这就是“新现实主义”。在《温别尔托·D》中有两三个段落已经让我们更加看清这类影片的端倪：这些段落就是为这类影片拍好的片段。然而，我们不应错误理解现实主义概念在这里的含义与意义。当然，德·西卡与柴瓦梯尼力求使电影成为现实的渐近线^①。但是，他们最终还是为了使生活本身变成有声有色的场景，为了使生活在电影这面明镜中最终像一首诗呈现在我们眼前。电影最终改变了生活，当然生活毕竟还是生活^②。

① 渐近线（asymptote），几何学名词，巴赞借此说明电影应向现实不断靠拢，但又不可能完全等同于现实。

② 参见本书第86页注③。

《卡比莉亚之夜》，或新现实主义历程的终结

当我提笔撰写这篇文章时，还不知道费里尼的最近这部影片^①将会怎样受欢迎。我衷心预祝他成功，但是我并不讳言，可能有两类观众对影片有所保留。首先是一部分普通观众，这个故事因其怪诞风格和情节剧般幼稚内容的杂揉足以使这些观众感到茫然莫解。对他们来说，心地坦荡的妓女似乎只有配上黑色系列片的内容才值得一看。另一类人属于勉强支持费里尼的一些“精英观众”，这些人不得不对《道路》和《骗子》表示赞赏，就因为它们格调冷峻和受到大众的冷落，我预料，这些精英会指责《卡比莉亚之夜》拍得过于精细，几乎一切都经过精心设计，是一部狡黠和巧饰的影片。暂且不论前一种异议，它只会影响票房收入。后一种反对意见值得认真批驳。

在观看《卡比莉亚之夜》时，对费里尼第一次编排出如此精巧的故事，情节丝丝入扣无懈可击，确实不感意外，恐怕他在剪辑时不可能像

① 原载《电影手册》第76期，1957年11月。——原著注

② 《卡比莉亚之夜》(Nuits de Cabiria)摄于1957年，影片描写罗马妓女卡比莉亚的不幸遭遇，在我国放映时，片名为《她在黑暗中》。

对《道路》和《骗子》那样大加删剪和改动。^①当然,《白酋长》,甚至《浪荡儿》^②的结构都不粗拙,但是它们主要还是借助比较传统的剧作结构表现费里尼式的独特主题。费里尼在《道路》中甩掉了最后这双拐棍,影片故事仅仅服从主题和人物,这类故事与通常所说的情节全然无关,我甚至怀疑是否还算得上“情节动作”!《骗子》亦如是。

完全相反,费里尼并没有打算重新采用他最初几部影片中的那种戏剧性依托。《卡比莉亚之夜》甚至比《骗子》走得更远,但是在这部影片中,我称之为作者的“垂直性”主题与“水平性”叙事要求之间的矛盾^③得到圆满解决。这是在费里尼的体系内,也仅仅是在这个体系内找到的解决方法。但是,仍会有人产生误解,把这一惊人的完美视为取巧,甚至视为背叛。我也认为,费里尼至少有一点毕竟有些背离自己的风格:他不是特意利用弗朗索瓦·贝利埃^④扮演的人物制造出人意料的效果吗?而且,我认为,由他扮演这个角色是个失误。显然,一切“悬念”效果,甚至仅仅是“戏剧性”效果,本质上都与费里尼的风格体系格格不入,因为在他的体系中,不可能把时间顺序作为抽象的动力支撑,当作叙事结构的先验框架。在《道路》和《骗子》中,时间只是作为偶然事件的无定型环境,这些偶然事件不断改变着主人公的命运,而没有外部的必然性。事件不是“发生”在费里尼的世界中,而是“突降”或者说遽然

① 很遗憾,事实与我的估计相反:在巴黎放映的原版影片比在戛纳放映时至少删去一大段,这就是我在下文提到的“圣万桑·德·保罗的探访者”(visiteur de Saint Vincent de Paul,“圣万桑·德·保罗的探访者”原指1833年创办于法国的“圣万桑·德·保罗会”的成员,他们的宗旨是关心病残、老弱、穷人和所谓的“沦入风尘的女人”。这里指影片中原有描写贫民区的一个场景。——译者注)。但是,我们看到,如果由费里尼负责删剪,他也会心甘情愿认为那些往往很出色的段落确实“无用”。——原著注

② 《白酋长》(*Le Sheik blanc*)和《浪荡儿》(*Les Vitelloni*)都是费里尼早期导演的影片。

③ “垂直性”主题与“水平性”叙事要求之间的矛盾指的是所选事件的偶然性和叙事过程的连贯性之间的矛盾。

④ 弗朗索瓦·贝利埃(François Périer, 1919—2002)在影片中扮演骗取卡比莉亚爱情和金钱的职员奥斯卡。

出现在他的世界中，即始终遵循垂直性的万有引力，而不是水平性的因果规律。至于影片人物，他们仅仅随纯粹的内心时间流程而存在而变化，我并不认为这种内心时间流程符合柏格森的概念，因为柏格森的《试论意识的直接材料》^①中的内在时间流程理论仍然浸透着心理主义。让我们避开精神至上论者的词汇中那些含义模糊的术语吧。我们并不认为主人公的变化发生在灵魂层次上。但是它至少应该发生在意识很少触及的内心深处。这绝非就此肯定人物的变化产生于无意识或潜意识的深处，而是说这种变化发生在让-保罗·萨特称之为“基本筹划”^②起作用的地方，即本体论的层次上。因此，费里尼的人物不是逐渐演变：他是成熟起来，或者简而言之，他在不断变形（因此而有天使双翼的隐喻，我下面还要谈到这个问题）。

貌似情节剧

我们暂时仅仅论及剧作结构。因此，我在这里避而不谈《卡比莉亚之夜》中骗子奥斯卡最后原形毕露的戏剧性效果。况且，费里尼也一定意识到这一点，因为他准备让奥斯卡成为“坏蛋”时，索性一错到底，让演员弗朗索瓦·贝利埃戴上墨镜。然而，这算什么！这只是一种小小的妥协，并且我完全谅解导演，因为他这次是一心避免《骗子》所采用的那种复杂的和过于散漫的分镜方式造成的极端弊害。

① 《试论意识的直接材料》(*Données immédiates de la conscience*)是柏格森(Henri Bergson, 1859—1941)的主要著作，英译本改名为《时间与自由意志》(*Time and Free Will*, 1899)，中译本沿用此名。“时间流程”亦译为“绵延”。

② “基本筹划”(projet fondamental)，存在主义认为，由于人有无数细微的意识和动作，人就成了一个“每时在筹划、每时又在抹掉的存在计划”。这种以变动不居的可能性为依据的个人的“存在计划”使人生充满了偶然性。

况且，影片中也只有这一处妥协，除此之外，费里尼成功地赋予影片以悲剧的张力和严谨，摒弃与他的世界不相容的范畴。卡比莉亚是心地单纯充满憧憬的年轻妓女，她不是情节剧中的那类人物，因为她希望“摆脱现状”的动机与资产阶级的道德的或社会学的理想无关，至少与流行的一套理想无关。她并不蔑视自己的职业。假如真有一些心地纯洁又善解人意的皮条客哪怕只是给你生活的信心而不是爱情，她也就不会认为自己的内心渴望与夜间的皮肉生涯完全不能相容。有一次，她与一位大名鼎鼎的电影明星邂逅相遇，当他由于醉后蒙眬和情场失意要把她带回自己豪华的寓所时，她不是因此感到莫大的欢乐吗？随后则是更痛苦的失望，这次艳遇使所有女伴嫉妒得要命。但是，它的结局注定悲惨，正因为以卖身为职业通常只会带来失望，所以她才多少存了一份心，盼望遇见正直的无求于她的单身汉，寄希望于那难求的爱情以摆脱现状。因此，尽管我们似乎还是走向中产阶级情节剧的结局，它毕竟循着完全不同的走向。

《卡比莉亚之夜》如同《道路》，也如同《骗子》（实际上也如同《浪荡儿》），是苦行禁欲、克己和拯救的故事，无论你怎么理解拯救这个词的含义^①。影片结构的严谨和完美来自各段插曲的精当布局。如前所述，每段插曲都是自在和自为的，保持着事件的独特性和生动性，但是这里的每一段插曲又是安排成序的，这种秩序总是在事后才能显示出自己的绝对必然性。卡比莉亚曾有希望和憧憬，也尝尽负心、蒙辱和贫困之苦，她一路走来，每一次停歇都是为她的下一段历程做准备。通过认真的分析我们会发现，直到遇见流浪汉的那位恩人之前（他的闯入初看上去似乎只是费里尼式的神来之笔）一切都是为了表现卡比莉亚最后因轻信而上当受骗做准备，没有一处不是为全剧所需：因为如果确有这种男人，那么任何奇迹都有可能发生，而当贝利埃出现的时候，我们也会像卡比莉亚一样不怀芥蒂。

^① 法语 Salut（拯救），亦有“致敬”的意义。

我无意再次重复对费里尼作品的启示性所能写出的分析。况且，从《浪荡儿》起，他的创作特点显然始终如一，这种重复当然并不意味创造力的枯竭。相反，花样翻新只是普通“导演”的特征，而创作灵感的统一才是真正“作者”的标志。但是我也许可以借助这部新杰作再力求进一步阐明费里尼风格的本质。

表象的真实

首先应当指出，把费里尼开除出新现实主义的企图是荒唐可笑的。实际上，这种判决的依据恐怕只是纯粹意识形态标准。确实，虽说费里尼的现实主义是以社会性为出发点，但是它的目标不是社会性的。他的现实主义始终是个人的，就像契诃夫或陀思妥耶夫斯基的作品。再重复一句，现实主义的特性不是由宗旨而是由表现手法确定的，而新现实主义的特性则是由这些表现手法与创作宗旨的特定关系确定的。德·西卡与罗西里尼或费里尼的共同之处显然不在于他们影片中的深刻含义——即使这些含义常常或多或少有一致的地方——而在于他们的作品首先注重现实的再现，其次才是戏剧性结构。说得更确切些，就是意大利电影用一种新的现实主义替代了内容上是小说的自然主义和结构上是戏剧化的“现实主义”，简言之，这是一种并不按照心理学和戏剧性要求修改现实的“现象学”现实主义。含义与表象的关系在一定程度上被颠倒了：表象始终作为一种独特的发现，一种几乎是记录下来的新事物展示在我们眼前，保持着自己的生动和细节的力量。因此，导演的艺术就在于既能巧妙显示出这一事件的含义，至少是导演赋予它的含义，又能保持事件的多义性。因此，按照上述界说，新现实主义绝不是哪一家意识形态的私产，甚至也不是哪一种理想的私产，它不会排斥任何其他理想，正

因为现实本身不排斥任何事物。

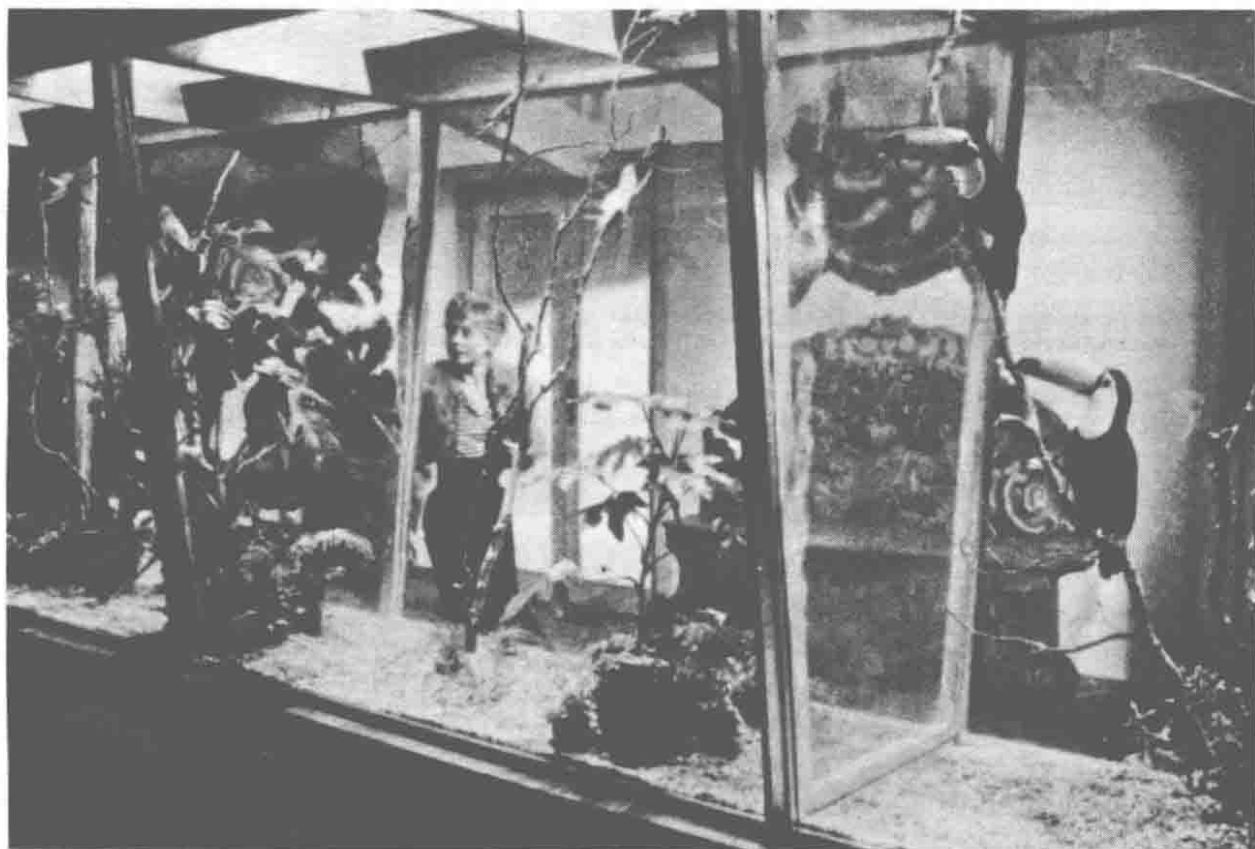
我甚至倾向于把费里尼视为迄今为止在新现实主义美学中走得最远的一位导演，他甚至正在超越新现实主义美学，跨入另一境界。

首先，让我们看看费里尼的导演风格怎样完全摆脱了心理因素的影响。他的人物特征从不取决于他们的“性格”，而完全取决于表象。我故意不用“行为”这个含义变得愈发狭窄的术语，因为人物的行为方式只是我们认识的一个因素。我们还要依据许多其他特征去把握人物，当然不仅根据外貌、步态和那些表现人体的各种外形特征，还可能通过更加外在的表征，通过位于人与世界搭界之处的事物去把握人物，譬如头发、胡须、服饰和眼镜（眼镜是费里尼唯一惯用的道具，仿佛是一个妙招）。此外，景物也起到一定作用，当然不是为了达到表现主义效果，而是为了表现人物与环境之间的和谐或失谐。我尤其想到卡比莉亚的身份和纳扎利把她拉入的那个不寻常的环境之间的鲜明对比：从酒吧到一座豪华寓所……

跨入新境界

但是，到了这一步，我们已临近现实主义的边缘，再走出更远，费里尼便会把我们引入另一境界。既然如此注重表象，以至我们实际上已经不是从物丛中看人物，而是透过物看人物，仿佛物体成为透明体。也就是说，在不知不觉中，世界从表意变为类似，然后又从类似转为超自然等同。请原谅，我采用“超自然”^①这样一个含义朦胧的字眼，读者尽可以用诗意、超现实、魔幻或其他任何词语代替它，只要可以表达有形事物与无

① “超自然”（supernatural）表示赋予具体物象以超出自然形态的隐喻意义。



《卡比莉亚之夜》(费里尼导演)。既然如此注重表象，以至我们实际上已经不是在物丛中看人物，而是透过物看人物，仿佛物体成为透明物体。

形对应物之间的内在契合，有形物只是无形对应物的一种外在显露。

这种“超自然化”过程有很多实例，我仅举天使形象的隐喻为例。从最初几部影片起，费里尼就热衷于用天使形象表现他的人物，仿佛在费里尼的世界中，天使身份是最高的参照物，是生命的尺度。我们至少可以从《浪荡儿》开始看到这种做法的明显走向：在狂欢节时，索尔迪扮成守护天使；不久，被法布里兹偷走的一尊木雕又正巧是天使像。但是，这两处暗示是直接和具体的。在《骗子》中，有个镜头更加巧妙，而且可能是无意中的巧合所以更有意义，这就是修士捆好砍下的小树枝，背在背上从树上下来的镜头。这个动作只是一个精巧的写实性细节，甚至费里尼也可能没有想到用它做隐喻，直到影片结尾，我们看到奥古斯托在路旁挣扎的情景：他在晨光熹微中目睹一队孩子和农妇背着木柴捆

走来：走来一队天使！在这部影片中，还应提及一处，就是毕加索^①撑开雨衣沿着大街飞跑的样子就像天使张开双翼。还是这位理查德·巴斯哈特，宛若轻盈的生灵，踩着钢丝出现在杰尔索米娜的面前，聚光灯照得他通体发亮^②。

费里尼的象征体系取之不尽，完全可以单从这一个角度研究他的全部作品^③。重要的是，应当按新现实主义的逻辑去理解它们，因为我们清楚看到，在费里尼的世界中，人物和实物的这类联想所具有的意义和价值仅仅来自真实性，或者更确切些说，仅仅来自记述的客观性。让修士那样背着柴捆，绝不是故意让他形似天使，而只要把树枝看作双翼，就足以改变老修士的形态。因此，可以说，费里尼并没有背离现实主义，也没有背离新现实主义，而更确切些说，他通过诗意般重新安排世界而超越了新现实主义和完善了新现实主义。

叙述的革新

费里尼的这种创新也表现在叙述方面。就此而言，新现实主义确实也是从形式到内容的革新。譬如，注重事件而非情节曾经促使德·西卡和柴瓦梯尼用“微观动作”（microaction）取代曲折情节，这种做法的基础是通过极细微的观察注意到最普通的事件所具有的复杂性。这样一来，按照心理学、戏剧性或意识形态区分被再现的各事件的分级结构便不再适用。这并不意味导演自然无须选择他决定表现的内容，而是因为这种选择不再预先以戏剧性结构为取舍尺度。以这种新观点看问题，那些重

① 毕加索（Picasso）是《骗子》中一个人物的绰号，由理查德·巴斯哈特（Richard Baschart）扮演。

② 指《道路》中的一个场景。

③ 可参考载于《电影手册》第49期的多米尼克·奥比埃（Dominique Aubier）的文章。——原著注

要段落，按传统剧作标准来说，也许是一个冗长的“多余”场景。^①

但是，甚至在也许是这种新剧作结构极端性实验的代表作《温别尔托·D》中，影片的推展仍然有一条隐线可循。在我看来，费里尼圆满完成了新现实主义的革命，创造出没有任何戏剧连贯性的唯独以对人物的现象学描述为基础的剧作类型。在费里尼的作品中，确立逻辑关系的场景、“重大”的突变和剧作的戏剧性大起大落仅仅起衔接作用，而对“动作”的推进似乎毫无影响的描述性长段落则是真正重要的揭示性场景。譬如，在《浪荡儿》中，入夜的游荡，海滩上无聊的闲逛；在《道路》中，对修道院的造访；在《骗子》中，夜总会之夜或除夕之夜。费里尼影片中的人物在没有目的性动作时通过自己的无目的性举动向观众最充分地展示出自己的本色。

但是，如果说费里尼的影片也包含着绝不亚于正剧和悲剧的张力与高潮，那是因为各个事件在没有传统的戏剧性因果关系情况下展示出相互类比和前后呼应的现象。费里尼的主人公不是通过环环相扣的戏剧性的推进达到最终危机，使自己毁灭或使自己得救，而是通过在主人公的生活历程中对他产生一定影响的各种事件的积聚达到最终危机，犹如震荡的能量积聚在共鸣体中。人物没有演变过程，只有变化结果，最终摇身一变，犹如始终看不到浮力中心的移动的冰川。

目光流盼

作为结束语，也为了替《卡比莉亚之夜》的令人惊异的完美做一小结，我打算分析一下影片最后一个形象，我认为，从整体上看，这是费

① 这就是应被删掉的段落。——原著注

里尼全部作品中最富独创性的和感染力最强的形象。卡比莉亚失去了一切，失去了金钱，失去了爱情，失去了信念，孑然一身，万念俱灰，走到路边。这时，走入一群青年男女，他们边走、边唱、边跳，而卡比莉亚渐渐摆脱了极度的空虚，恢复了生气；她的脸上又绽放出微笑，随即翩然起舞。假设费里尼抛开表象的真实之后，不善于通过一个极富创意的场景调度构思使我们立刻与女主人公产生认同，从而把影片引入更高境界，那么这一结尾想必会有人为痕迹和特意象征之嫌。在评论《道路》时，人们往往提到卓别林，但是我从来不很赞成这一比较，把杰尔索米娜与夏尔洛相比是十分勉强的。《卡比莉亚之夜》中最后一个形象不仅是第一个达到卓别林水准的形象，而且足以和卓别林作品中最出色的创新手法相媲美，这时茱丽叶塔·玛西娜^①转身面对摄影机，目光与观众目光相交。据我所知，在电影史上，唯有卓别林曾懂得系统运用这一受到所有电影文法贬斥的动作细节。当然，假如卡比莉亚面对观众，目光逼视，俨然一位真理的信使，那恐怕是不恰当的。但是，导演处理上最有功力的天才一笔是让卡比莉亚面对摄影机镜头，目光游移多次，而始终没有让目光对准镜头停住不动。在这美妙的扑朔迷离的气氛中，放映厅的灯亮了。无疑，卡比莉亚仍然是立在我们面前、处于银幕遮框之后和经历了一系列不幸的女主人公，但是这时，她也是用目光邀请我们同她一起重新上路的女主人公。这是纯真的、谨慎的和犹豫不定的邀请，我们可以佯装以为她邀请的是别人，然而这又是如此直接和恳切的邀请，使我们最终无法安于旁观者的处境。

^① 茱丽叶塔·玛西娜 (Giulietta Massina, 1920—1993)，意大利女演员，费里尼之妻，卡比莉亚的扮演者，在《道路》中扮演杰尔索米娜。

为罗西里尼一辩

——致《新电影》主编阿里斯泰戈的信^①

亲爱的阿里斯泰戈：

我久已有意写出这篇文字，但因问题之重大，涉及面之广，搁延数月，迟迟未能落笔。而且，与意大利左派批评界对新现实主义的严肃认真和孜孜以求的研究工作相比，我自知自己的理论准备尚显不足。尽管我在意大利新现实主义最初被介绍到法国时，便向它表达了敬意，并且我认为，作为一个批评家，我对它寄予了最大的关注且始终不渝，但是我未敢奢望建立一套完整的理论与您的理论相颉颃，也未敢奢望像您做到的那样，联系意大利文化的历史全面考察新现实主义这一现象。再考虑到对意大利人妄谈他们自己的电影难免贻笑大方，您就会明白，为什么我迟迟未能答复您提出的在《新电影》上就您的编辑部和您本人对最近几部作品所持的批评态度展开讨论的建议。

^① 原载意大利《新电影》(Cinema Nuovo)杂志。——原著注

在进入论争之前，我还想提醒您，由于国籍不同而意见歧异是常见情况，甚至在同一代的批评家之间也有分歧，尽管从各方面来看他们似乎应该意见相同。譬如，我们的《电影手册》和英国的《影像和音响》（*Sight and Sound*）编辑部对此就深有体会，我也毫不讳言，我之所以能够对雅克·贝克的在法国并不成功的影片《金盔》改变己见，并且在影片中发现了我以前未曾看出的隐在优点，主要是受到林赛·安德森^①对这部影片的推崇所启发。确实，由于不熟悉影片的背景，外国人的意见往往会有失误。譬如，法国导演杜维威埃或帕尼奥尔的几部影片在国外大受欢迎，这显然是基于误解。外国批评家欣赏这些影片对法国的一些描绘，以为这就是美妙的典型，并且把这种异国情调与影片的纯电影价值混为一谈。我承认，这类分歧意见根本不会带来收效，我姑且认为，一些意大利影片在国外的成功也是出于同样误解，而您对这种成功不以为是完全正确的。但是，我认为，我们对有些影片的看法和对新现实主义的总体估计有所分歧的原因基本上并非出于误解。首先，您也会承认，法国批评界没有错，他们一开始就比意大利人更加热情赞扬的那些影片，如今已成为你们的无可争辩的光荣，在阿尔卑斯山南北都得到好评。至于我，作为始终把意大利电影的复兴与“新现实主义”联系在一起的少数几个法国批评家之一而深感荣幸，即便当时流行的看法是新现实主义这一概念毫无意义，至今我仍然认为，用这一名词概括意大利电影流派的最富光彩和最富生命力的特点是最合适的。

而这也正是我对于您维护新现实主义的方式深感担忧的原因。亲爱的阿里斯泰戈，恕我直言，你们把若干倾向视为新现实主义的退化的见解，以及《新电影》对它们所取的严苛态度使我深感不安，你们不是无

① 林赛·安德森（Lindsay Anderson，1923—1995），英国电影评论家、导演、英国自由电影运动的轴心人物，导演作品有《如此体育生活》（*This Sporting Life*）、《假如》（*If……*）、《八月之鲸》（*The Whales of August*）等。

意之中否定了你们的电影中最有生命力和最丰富的成果吗？至于我，我对意大利电影的赞赏也有很多保留，但是我认为意大利批评界的态度过于严苛。《面包、爱情和嫉妒》^①在法国的成功使您动怒，我理解这一点，杜维威埃表现巴黎生活的一些影片获得成功时，我的心情也大抵如此。相反，当我看到您在杰尔索米娜蓬乱的头发里找虱子——吹毛求疵，或者把罗西里尼最近一部影片说得一无是处时，我不得不认为您在理论完整性的旗号下，正在扼杀我坚持称为新现实主义的电影中那些最富有生机的和最有前途的支系。

您对我说，您因为《意大利之旅》^②在巴黎竟能颇受欢迎，甚至几乎得到法国影评界的一致推崇而感到惊讶。至于《道路》，您也了解它的成功。这两部影片不仅引起广大观众的兴趣，而且受到知识界的赞赏及时振兴了近一两年来发展迟缓的意大利电影。这两部影片成功的原因在许多方面确实与以往不同。但是，我认为它们远没有让人感到已与新现实主义决裂，更不是什么退化，它们给人以新意，但仍然是意大利流派特性的直接延续。下面我试做几点解释。

但是，我首先声明极不赞成仅仅按照其现有特征的一个方面来界定新现实主义，从而事先限制其未来发展的潜在可能。也许，这是缺乏足够的理论头脑。我则认为这是出于为艺术留下它的天赋自由的心愿。在创作失去活力的时期，为分析创作力枯竭的原因和为文艺的复兴创设条件，理论会带来成效，然而当我们有幸目睹近10年来意大利电影惊人的繁荣时，还要设置理论的框框，不是有弊而无利吗？这并不是说无须严格，相反我认为中肯和严谨的批评因此更加必要，但是批评应当注重揭露商业化的妥协、蛊惑人心和追求的减弱，而不是把预设的美学框框强

① 德·西卡、吉娜·罗洛勃丽季达主演的影片，柯曼奇尼（Luigi Comencini，1916—2007）导演。

② 《意大利之旅》（*Voyage en Italie*）摄于1952年，罗西里尼导演，英格丽·褒曼、保罗·穆勒（Paul Muller，1923— ）等主演。

加给创作者。我则认为，假如一个导演的美学理想与您的观念相近，但是按他的拍摄方针，只能把百分之十或百分之二十的美学理想贯注在他能够拍摄的商业片中，那么他的价值就不及竭力拍摄严格符合自己美学理想的影片的导演，即使他对新现实主义的理解和您不一致。但是，对于前者，您仅止于客观指出哪些地方没有向商业化妥协，尽管您在批评文章中只能给它打两个星号^①，而对于后者，您则是把它打入您的美学地狱之中，毫不留情。

毫无疑问，在您的心目中，假如罗西里尼拍摄的影片是《终站》或《女寄宿生》式的作品，而不是《火刑架上的贞德》或《恐惧》^②，他的罪愆就轻得多。我无意为了替《欧洲，1951年》的作者^③辩解而贬低拉都达或德·西卡，因为向商业性要求妥协的策略在一定限度内是合理的，我在这里也不去确定这个限度，但是我认为罗西里尼的独立作风，无论别人怎样看待，毕竟使他的作品具有风格的完整性和道德的一致性，这在电影中是十分鲜见的，令人在赞叹之前已生敬意。

但是，我无意从这种方法论角度替他辩护。我的辩护词将涉及争论实质。罗西里尼是否确实曾是新现实主义导演？如今还是不是新现实主义导演？我认为，您会同意说罗西里尼曾是新现实主义导演。确实，怎么能否认《罗马，不设防城市》和《游击队》这些影片为确立和发展新现实主义所起的作用呢？但是，您认为，在《德意志零年》中已经看出他在“退化”，按您的看法，自《火山边缘之恋》和《圣弗朗西斯科》起，这种退化趋势已经定型，而到《欧洲，1951年》和《意大利之旅》，这种趋势已成灾难。然而，人们对这种美学趋向的基本诘难是什么呢？

① 在电影刊物的影片介绍栏中，影评人通常用两个星号表示“质量一般”的影片。

② 《火刑架上的贞德》(Jeanne au Bûcher)摄于1954年，《恐惧》(La Peur)摄于1952年，都由罗西里尼导演。

③ 《欧洲，1951年》的导演是罗西里尼。这部影片引起过一场争论，有些意大利评论家认为该片已经背弃新现实主义。参阅本书《评〈欧洲，1951年〉》一文。



《爱情》(罗西里尼导演)。罗西里尼喜欢说,他的导演观念的核心不仅在于爱他的人物,也在于爱现实原貌,正是这种爱使他始终力戒拆散由现实统一起来的整体:人与他的环境。

说它日益明显抛弃对社会现实主义和现实生活记录的关注,而着力表现越来越突出的道德内容,人们简直可以按照贬斥的程度把这种道德信息等同于意大利两股重要政治势力之中的一派倾向。我实在无意把争论引入这种太不确定的范围中。即使罗西里尼对天主教民主党持同情态度(我找不到任何公开或私下的证明),也不应因此先入为主地把他排斥出新现实主义艺术家之列。对此,我们暂且不论。人们确实有权拒绝他的作品所表露的愈来愈明显的道德与精神原则,但是,除非罗西里尼的影片变成“主题影片”,即仅仅把先行的主题套入戏剧形式,否则拒绝他的道德与精神原则恐怕并不意味拒绝体现这些内容的美学原则。而确实没有哪个意大利导演能像他那样把创作意图与形式结合得如此紧密,难以拆散,我正是想从这一点出发,谈谈罗西里尼的新现实主义的特征。

如果说新现实主义这个词语有一定含义，且无论对它的阐释会有多少分歧，我认为，根据最起码的共识，新现实主义的基本含义首先就在于不仅与传统戏剧体系相对立，而且通过肯定一定的现实整体性而既与文学又与电影中的现实主义的各种习见特点相对立。我从埃弗尔^①神甫那里借用这一定义（参阅《电影手册》第17期），我认为它是正确和简明的。新现实主义是通过一种整体性认识对现实做整体性描述。因此，按照我的理解，新现实主义与以往的现实主义美学截然不同，具体说，它与自然主义和真实主义^②截然不同，因为新现实主义所体现的现实主义主要不在于选择题材，而在于自觉意识。也可以说，在《游击队》中，现实主义的因素是意大利抵抗运动，而新现实主义的因素就是罗西里尼的场景调度，就是他的既简略又综合的展示事件的方式。再换句话说，新现实主义的本意就是拒绝从政治的、道德的、心理的、逻辑的、社会的或您所想到的任何其他方面解析人物及其动作。它把现实视为整体，当然这个整体虽非混沌莫解但不可分割。因此，即使新现实主义未必是反奇观性的（尽管奇观性确实不符合新现实主义），至少是彻底反戏剧化的，因为演员的戏剧式表演要求对情感的心理分析和作为一整套道德范畴象征的形体表现主义。

但是，这并不意味可以把新现实主义归结为一种含义不明确的客观纪录主义^③。罗西里尼喜欢说，他的导演观念的核心不仅在于爱他的人物，也在于爱现实原貌，正是这种爱使罗西里尼始终力戒拆散由现实统一起来的整体：人与他的环境。因此，新现实主义并不拒绝对世界有积极的立场，更不拒绝评判世界，而实际上，新现实主义必须以一种思想态度

① 阿姆代·埃弗尔（A.Ayfre）就电影美学问题还有专门的论著，如《形象对话》（*Conversation aux images*）、《电影及其真实》（*Le Cinéma et sa vérité*）、《电影与神秘》（*Cinéma et Mystère*）等。

② 真实主义（*vérisme*）是产生于19世纪末的意大利文学流派，代表人物为乔凡尼·维尔加和路易吉·卡普安纳。

③ 按埃弗尔的定义，“纪录主义（*documentarisme*）是一种要求具有非人的客观性的消极态度”。

为前提，这毕竟是艺术家眼中的现实，是被他的意识所折射的现实，当然这是艺术家的全部意识在起作用，而不仅仅是他的理念、他的激情或他的信仰，这是从分散的元素出发重新聚合起来的现实。我宁愿说，传统现实主义文艺家（譬如左拉）分解现实，然后按照他们的世界观和道德观重新综合现实，新现实主义导演则通过意识“过滤”现实。毫无疑问，导演的意识与每个人的意识一样，过滤不了全部现实，但是他的选择不是以逻辑关系或心理活动为依据：这是本体论的选择，这就是说，为我们再现的现实影像仍然是完整的，打个比喻说，这就像一幅黑白照片，黑白照片并不是经过分解之后又重新组合起来的现实的“无彩”影像，而是现实的真正印记，是一种不显颜色的光影印模。被摄物和它的照片之间有着本体论的同一性。举例说明也许能讲得更清楚些。我就从《意大利之旅》中取一实例吧。这部影片自然使观众失望，因为影片没有展现那不勒斯的全貌。影片中的现实确实只及可展示事物的千分之一，但是所见不多的景象，如博物馆中的几尊雕像、怀孕的女人、庞贝城遗址和圣-让维埃斯节游行行列的队尾，都具有这种我认为属于本质的完整性。这是经过女主人公的意识“过滤的”那不勒斯，如果说景物贫乏和有限，那是因为一个普通女市民的意识本身就是极度贫乏的。但是，影片中的那不勒斯是真实的（一部3小时的纪录片反而可能是虚假的），这是一种内心景象，它有如纯粹照相般客观如实，又具有纯粹意识活动般的主观性。我们知道，罗西里尼对他的人物和人物的社会地理环境的态度间接反映出女主人公对那不勒斯的态度，区别只在于罗西里尼的意识是一位具有高深文化素养的艺术家的意识，我认为也是一位具有罕见精神活力的艺术家的意识。

请原谅我惯用比喻，因为我不是哲学家，不善于更直截了当表达自己的见解。因此，我想再打个比方。我认为，按经典艺术和传统现实主义的形式去结构作品，就像用砖瓦或成型的石料建筑房屋。这么说既非

否认房屋的效用，亦非否认它们可能具有的审美价值，也不是否认砖瓦完全适用于房屋建筑，但是大家会承认砖的实在性主要不在材料成分上，而在它的形状和耐用性上。恐怕不会想到把砖定义为一块黏土，在这里，材料的特性并不重要，重要的是它的体积是否合适。砖是房屋的基本构件。这一点已经由砖的外形本身所确定。用成型的石料搭桥为例也可以说明同样的道理。石板铺得严丝合缝，为的是构成桥拱。但是，散落在浅滩上的一块块礁石永远是礁石，当我从一块礁石跳到另一块礁石上，利用它们过河时，它们作为石头的实在性并未改变。如果说它们临时为我起到小桥的作用，那是因为我借它们在水里的偶然位置补入自己的智巧，增入我的动作，暂时赋予这些礁石以意义和效用，而并不改变它们的本性和外观。

同样，新现实主义影片也有一定含义，但是要靠事后悟出，因为新现实主义影片允许我们的意识活动从一个事实转到另一个事实，由一个现实片段转入下一个片段，而在经典艺术结构中，意义事先已经确定：房屋已经体现于砖中。

如果我的分析是正确的，那么除了用新现实主义这个术语表示所有新现实主义导演之外，恐怕不应把这一术语用于实体概念。新现实主义不是一种自在，只能说有新现实主义的电影导演，无论他们是唯物主义者，是基督教徒，是共产党人，还是其他什么人。《大地在波动》表明维斯康蒂是新现实主义导演，这是一部号召反叛社会的影片；《圣弗朗西斯科》表明罗西里尼也是新现实主义导演，而这是一部描写纯精神现实的影片。我只是拒绝用这个形容语称呼那些有意说服观众而分切统一现实的导演。

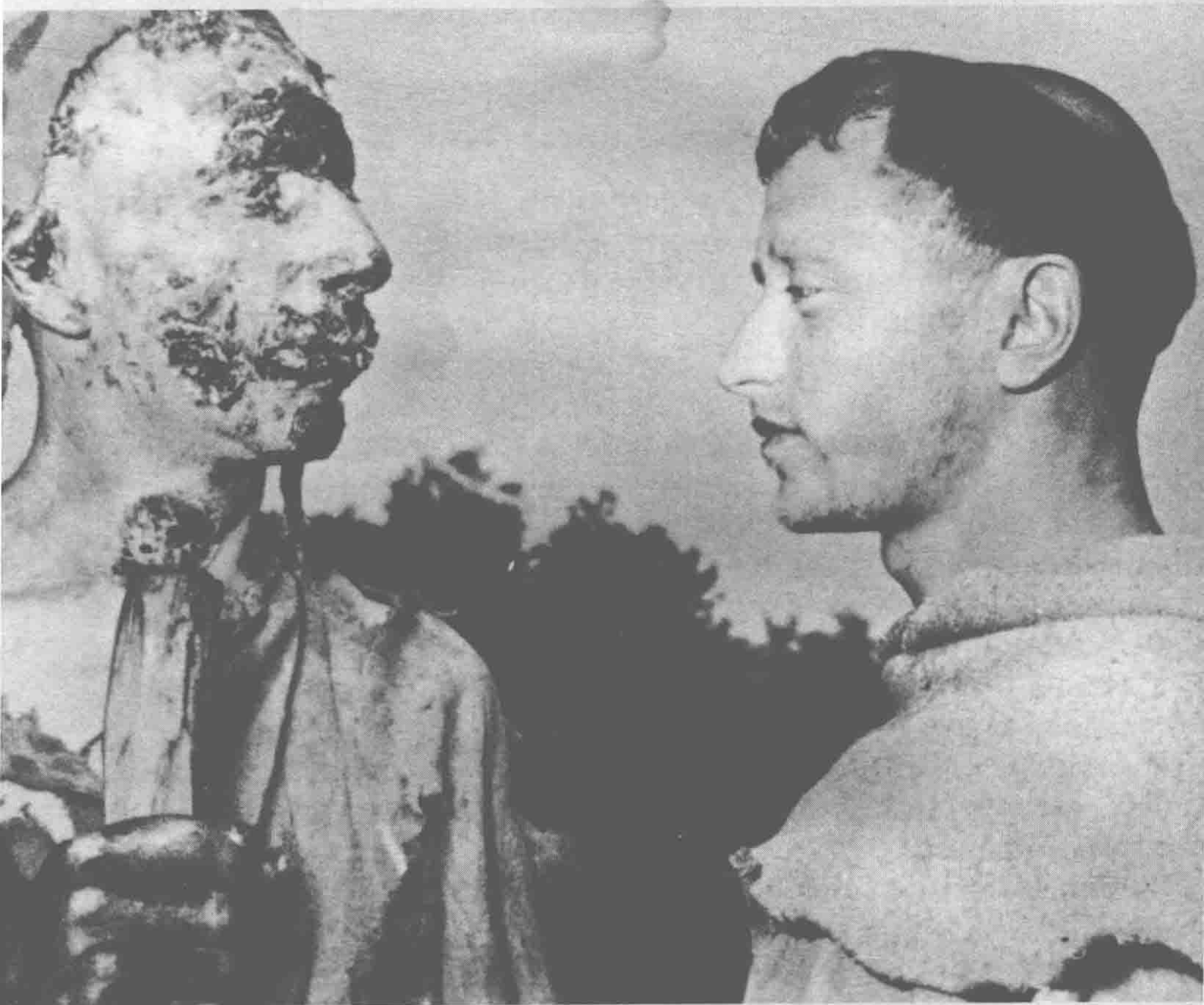
因此，我认为，《意大利之旅》是新现实主义的，而且比《那不勒斯的黄金》一类影片更典型，我也非常赞赏《那不勒斯的黄金》，但是它基本属于一种心理现实主义和精巧的戏剧式现实主义，尽管这部影片



因此，我认为，《意大利之旅》是新现实主义的……

有不少力求让我们产生错觉的写实笔触。我甚至要说：在所有意大利导演之中，我以为罗西里尼是新现实主义美学的最主要的开拓者。我曾说，没有纯粹的新现实主义。新现实主义态度是我们或多或少正在接近的一种理想。在所有堪称新现实主义的影片中，仍然留有讲求观赏性、戏剧性或心理化的传统现实主义的陈迹。我们可以按下列公式分解这些影片：记录的真实加其他元素。根据不同的情况，所谓其他元素可以指影像的造型美、社会性、诗意和喜剧性等。企图这样分解罗西里尼描述的事件和所追求的艺术效果，恐怕是徒劳的。在他的作品中没有任何文学的或诗的因素，甚至可以说，没有任何令人赏心悦目的“美”：他只是把事实安排为场景。罗西里尼的人物仿佛中了魔，总在不停运动；弗朗索瓦·达西兹^①的小兄弟们赞美上帝的唯一方式就是疾行快跑。再看看《德意志零年》中的小家伙踽踽独行走向死亡时那特别的步态吧！对罗西里尼来说，举止姿态、动作变化和形体运动就是人的真实存在的本性。而且，每个人在穿过背景的同时也顺便渗入人物。罗西里尼的世界是纯动作的世界，这些动作本身并无重大意义可言，但是它们为突然揭示自己的含义做了准备，竟然出乎上帝预料。譬如，《意大利之旅》中那场奇遇，两个主人公并未特别注意这件事，摄影机也几乎从未刻意表现它，它始终是含含糊糊的（因为罗西里尼没有故意把它处理为一次奇遇，这里只是人们称之为奇遇的那种杂乱喊声和拥挤人群的总和），但是这一奇遇撞击了人物的心理，意外加速了他们的爱情。我认为，没有任何人比《欧洲，1951年》的作者更善于把一系列事件安排为场景，这些事件的美学结构更严谨、更完整和透明性更清晰，在这种结构中只能看到事件本身。正如一个物体可以显现为结晶形态或非晶质形态。罗西里尼的艺术就是善于赋予事实以最坚实和最简洁的结构，那不是最精美的结构，而是最鲜明、最直接或最清晰的结构。在罗西里尼的作品中新现

① 弗朗索瓦·达西兹（François d'Assise）是3世纪的圣徒，这里喻指罗西里尼一部影片中的人物。



《圣弗朗西斯科》(罗西里尼导演)。实际上，尊重现实并不是堆砌表象，相反，这是剥离一切非本质的因素，这是简练地把握整体。

现实主义以极为自然的方式恢复了风格和抽象化的手段。实际上，尊重现实并不是堆砌表象，相反，这是剥离一切非本质的因素，这是简练地把握整体。罗西里尼的艺术仿佛是线性的和旋律性的。确实，他的许多影片都令人联想到一幅素描，线条的作用主要在于示意，而不是细细描绘。然而，难道应当把线条的这种准确性视为创造力的贫乏和慵懒吗？若是这样，连马蒂斯也要受到指责。也许，罗西里尼首先就是一位素描画家，而不是油画家，首先是一位短篇小说家，而不是一位长篇小说家，但是，高低分野不在于体裁类型，它仅仅取决于艺术家。

亲爱的阿里斯泰戈，我并不奢望已经说服了您。况且，单凭一番论证向来说服不了人。我们对这些论证深信不疑的态度倒是更值得考虑。您在我的态度中可以看到我对一些批评界同行赞赏我的意大利朋友的反响，只要我的态度能够至少促使您的态度有少许变化，我就会感到知足。

全家人合谋把她关入“疗养院”，因为她的荒唐举止搅得全家不安。即使她参加了共产党，或是进入修道院，资产阶级社会恐怕未必对她如此非议：1951年的欧洲就是一个政治党派和形形色色社会团体林立的世界。从这一角度来看，罗西里尼的影片确实不免有些简单幼稚，甚至前后脱节，而且毕竟有故作高深之嫌。我们尤其看得出，罗西里尼是从西蒙娜·维伊^①的传记中摘取了一些内容，但没有体现出原著的思想深度。但是，这些保留意见并没有顾及一部影片的整体，而我们应当根据它的场景调度理解和评论这部影片。假设把陀思妥耶夫斯基的《白痴》写成一篇有逻辑性的故事大纲，那还有什么价值？正因为罗西里尼是一位真正的导演，所以在他的作品中，影片的形式不是剧作的装潢，它就是剧作的质料本身。《德意志零年》的作者亲身体验过孩子不幸夭折的打击^②，孩子们的自杀悲剧更深深折磨着他。影片围绕这种真实的精神体验结构成篇，自然而然表现出世俗圣洁性这一主题，这是一个完全现代的主题；通过剧作巧妙处理这一主题并不重要，而通过场景调度使每一段落都成为对这些基本主题的一种思索，成为一首电影化的歌曲，这才最重要。这里不是证明，而是展现。再说，谁能够对英格丽·褒曼的动人心弦的精神气质无动于衷？而除了演员之外，又怎么会对场景调度的张力无动于衷？在这种场景调度中，世界似乎是按精神的动力线安排的，让这些动力线就像在吸铁石造成的磁场上铁屑的排列顺序那样清晰。存在于生命中和存在于世界中的精神力量恐怕还很少被表现得如此鲜明和美妙。

在这里，罗西里尼的新现实主义似乎确实有别于德·西卡的新现实主义，甚至可以说两者迥异。但是，我认为，把它们视为同一美学流派的两极是合乎情理的。德·西卡总是带着更多的温情和好奇心开掘现实素材，罗西里尼则恰恰相反，他似乎总是大刀阔斧地删减，以近乎苛求

① 西蒙娜·维伊（Simone Weil，1909—1943），法国女作家。

② 罗西里尼在影片片首写道，将这部影片献给数月前在西班牙死去的年仅9岁的儿子马克洛·马洛。

和毫不留情的严谨达到风格化，简言之，就是通过表演和通过选择恢复戏剧表现形式的经典主义。但是，深入的考察表明，这种经典主义毕竟来自新现实主义革命本身。无论是罗西里尼，还是德·西卡，都力求摒弃表演和戏剧表现的范畴，以便仅仅通过对现实表象的展现揭示出现实的含义。罗西里尼不允许演员表演，他不要求演员表现这种或那种情感，而只要求演员以一定的方式存在于摄影机前。按照这种导演手法行事，人物的各自位置、走路姿态、在背景中的移动和他们的身姿手势远比他们面部流露出的情感更重要，甚至比他们的话语更重要。况且，哪一种“情感”能够靠英格丽·褒曼“表演”出来呢？她的悲剧是用任何心理学术语都难以说明的。她的面部表情仅仅是一种痛苦特质的印记。

这种场景调度要求尽可能完美的风格化手法，《欧洲，1951年》为此提供了明证。这类影片与“即时抓拍”式的现实主义影片截然对立：它酷似一种冷峻严谨的文体，摒弃多余的细节，甚至往往达到吝惜苛刻的程度。到了这一步，新现实主义便恢复了传统的抽象化手法及其概括性。这一貌似悖理的现象由此而来：影片最好的版本不是用意大利语配音的版本，而是最大限度保留演员原来声音的英语版。到了这种现实主义的极限，外在社会现实的逼真再现又变得无关紧要。罗马大街上的孩子可以说英语，我们并不觉得有什么失真。借助这种风格，真实与艺术程式又重新结合起来。

A

《阿巴奇炮台》(*Fort Apache*) /225、226

阿德里奇, 罗伯特 (Aldrich, Robert)
/232

阿尔多 (Aldo, G. R.) /276

《阿非利加西庇阿》(*Scipion l'Africain*)
/284

阿杰尔, 亨利 (Agel, Henri) /108

《阿卡丁先生》(*Mr. Arkadin*) /054

《阿兰岛人》(*Man of Aran*) /029、150

阿列格莱, 伊夫 (Allégret, Yves) /044

阿努尔, 弗朗索瓦兹 (Arnoul, rançoise)
/166

阿努伊, 让 (Anouilh Jean) /130

阿斯泰尔, 弗莱德 (Astaire, Fred)
/063

阿特曼, 乔治 (Altmann, Georges) /077

阿扎埃尔 (Haesaerts) /186

埃菲尔 (Ayfee. A.) /338

埃麦尔 (Eramer, Luciano) /120、181、
183、184、186、190

埃桑, 罗贝尔 (Hessens, Robert) /181

《爱情记事》(*Cronaca di Amore*) /304

爱森斯坦 (Eisenrtein, S. M.) /060、
247、255、259、276

《安倍逊大族》(*Magnificent Ambersons,*
the) /054、056、069

安德森, 林赛 (Anderson, Lindsay)
/334

安东尼奥尼 (Antonioni, Michelangelo)
/304

奥当-拉哈, 克劳德 (Autant-lara,
Claude) /089、143、208

奥尔朗, 马克 ((Orlanan, Mac) /020

奥朗士 (Aurenche, Jean) /102、103、
122

奥利弗, 劳伦斯 (Olivier, Laurence)
/076、134、136、143、144、147、159、
164、168、172

《奥涅兹姆》(*Onésime*) /126

B

巴蒂, 卡斯东 (Baty, Gaston) /159

巴格利埃罗 (Pagliero, Marcello)
/255、266

巴莉, 克莉斯蒂安 (Bany, Christiane)
/208

《巴黎警察局》(*Quai des orfèvres*) /060

巴罗, 让-路易 (Barrault, Jean-Louis)
/169

巴斯哈特, 理查德 (Basehart, Richard)
/330

《疤面人》(*Scarface*) /063、096、097、
214

《黑霸王血战史》(*Gunfighter, the*)
/228

《白痴》(*L' idiot*) /088、346

《白船》(*Navire blanc, Le*) /250

白兰度, 马龙 (Brando, Marlon) /238

《白酋长》(*Sheik blanc, Le*) /324

《白鬃野马》(*Crin Blanc*) /045、051、
055

邦丁 (Ponting, G.) /019、024、025

《包法利夫人》(*Madame Bovary*) /089、
119、130

褒曼, 英格丽 (Bergman, Ingrid) /140、
346、347

鲍斯特 (Bost, Pierre) /102、103、122

鲍梯切尔, 巴德 (Boetticher, Budd)
/233、237

鲍维, 贝特 (Bovy, Berthe) /208

《暴政末日记》(*Devil Doorway*) /231

《悲惨的追逐》(*Chasse tragique*) /279

《悲悼》(*Mourning Becomes Electra*)
/143

《北方的纳努克》(*Nanouk*) /019、020、
055、150

贝尔纳诺斯, 乔治 (Bernanos, Georges)
/090、092、100、102、103、105、111、
113、117、122

贝甘, 阿贝尔 (Béguin, Albert) /090、
102

贝克, 雅克 (Becker, Jacques) /334

贝利埃, 弗朗索瓦 (Périer, François)
/324、325

贝洛 (Perrault, Charles) /046

贝诺瓦, 彼埃尔 (Benoit, Pierre) /084

贝托米约 (Berthomieu, André) /124

《被禁止的耶稣》(*Christ interdit*) /305

毕加索 (Picasso, Pablo Ruiz) /005、
181、189、190、191、193、196、197、
198、330

《毕加索的秘密》(*Mystère Picasso, Le*)
/189、190、191、193、194、195、196、
197、198

波托尼埃 (Potoniée, P.) /015

波瓦利埃, 列昂 (Poirier, Léon) /019

伯恩哈特, 莎拉 (Bernhardt, Sarah) /170、171

柏格森 (Bergson, Henri) /325

勃拉塞蒂 (Blasetti, Alessandro) 251

勃鲁盖尔 (Brueghel, Pieter) /033

博尔多, 亨利 (Bordeaux, Henry) /084

《不法之徒》(Outlaw, the) /226

《布阿洛》(Boireau) /126

布尔热, 保罗 (Bourbet, Paul) /084

布尔热瓦, 雅克 (Bourgeois, Jacques) /087

布丰 (Buffon, Georges-Louis Leclerc) /048

《布拉克》(Braque) /193

布莱松 (Bresson, Robert) /058、076、090、092、100、101、102、103、104、105、107、108、109、110、111、113、114、116、117、118、119、120、122

《布劳涅森林的妇人》(Dames du Bois de Boulogne, Les) /075、101、105、106、107、108、109、158

C

《擦鞋童》(Sciuscia) /247、251、255、266、267、283、287、299、300

《残花泪》(Broken Blossoms) /067、096

《操行零分》(Zéro de conduite) /200

《草莽英雄》(Westerner, the) /223、226、231、232

《茶花女》(Dame aux camélias, La) /151

柴瓦梯尼 (Zavatrini, Cesare) /072、290、298、301、302、306、308、309、314、318、322、330

《长途跋涉者》(Overlanders) /215

《朝圣》(Pilgrim) /077、219

《车轮》(Roue, La) /059

楚科尔, 阿道夫 (Zukor, Adolphe) /235

《从雷诺阿到毕加索》(Renoir à Picasso, De) /186

D

《大地在波动》(Terre tremble, La) /072、275、276、278、279、281、282、294、297、298、340

《大幻影》(Grande illusion, La) /068、250

《大江东去》(River of No Return) /232

达西兹, 弗朗索瓦 (François d' Assise) /342

《戴斯屈出马》(Destry Rides Again) /224

戴维诺, 让 (Thévenot, Jean) /019

戴维斯, 戴尔梅 (Daves, Delmer) /226

黛德丽, 玛琳 (Dietrich, Marlène) /224

《党同伐异》(Intolerance) /067

《道路》(Strada, La) /323、324、326、

331、332、335

德·桑蒂斯 (De Santis, Giuseppe)
/266、305

德·西卡 (De Sica, Vittorio) /071、
251、283、286、288、290、292、293、
294、295、296、298、299、300、301、
302、303、305、306、307、308、309、
310、311、312、313、314、318、320、
322、327、330、336、345、346、347

德布莱, 伊沃 (De Bray, Yvonne) /142、
171

德拉克罗瓦 (Delacroix, Eugène) /188

德拉诺瓦, 让 (Delannoy, Jean) /090

德莱叶, 卡尔 (Dreyer, Carl Theodor)
/058、062、072、109、110、117、151、
154、157、158

德吕克 (Delluc, Louis) /205

德米尼, 乔治 (Demeny, Georges) /012、
016

德米特利克, 爱德华 (Dmytryck, Edward)
/230

德温, 艾伦 (Dwan, Allan) /228

《德意志零年》(*Allemagne année zero*)
/071、290、336、342、346

邓波儿, 秀兰 (Temple, Shirley) /199

迪斯尼, 华尔特 (Disney, Walt) /046

地米尔, 西席 (De Mile, C.B.) /074

《第四十一》(*Quarante et unième*) /240

第特, 让 (D' Yd, Jean) /157

蒂埃尔, 卡斯东 (Diehl, Gaston) /181

《塞巴兹》(*Topaze*) /165、167、174

都德, 阿尔丰斯 (Daudet, Alphonse)
/173、174

杜甫仁科 (Dovjenko, Alexander) /247

杜克斯, 彼埃尔 (Dux, Pierre) /208

杜拉克, 杰尔曼 (Dulac, Germain) /205

杜朗, 弗列德利克 (Duran, Frédérique)
/193

《杜丝》(*Douce*) /207

杜维威埃, 于利恩 (Duvivier, Julien)
/063、210、334、335

多玛基, 让 (Domarchi, Jean) /243、
246

《夺魂索》(*Rope*) /054、131、315

F

法布里兹 (Fabrizzi, Franco) /255、
257、329

《法勒比克村》(*Farrebique*) /257、262、
263、275、276、278、294

《凡·高》(*Van Gogh*) /122、181、183、
185、186

凡·高 (Van Gogh, Vincent) /096、120、
183、186、266

《凡尔杜先生》(*Monsieur Verdoux*) /096、
311

凡尔纳, 儒勒 (Verne, Jules) /046

范朋克, 道格拉斯 (Fairbanks, Douglas)
/216

《芳华虚度》(*Back Street*) /063

《芳托马斯》(*Fantomas*) /079、264

《非洲见闻》(*Afrique vous parle, L'*) /020

菲尔茨 (Fields, W.C) /037、040

费德尔, 雅克 (Feyder, Jacques) /063、301

费铎 (Feydeau, Georges) /164

费里尼 (Fellini, Federico) /323、324、325、326、327、328、329、330、331、332

费南代尔 (Fernandel) /038、134

费辛格, 奥斯卡 (Fischinger, Oskar) /194

费雅德 (Feuillade, Louis) /080、081、206、264

《愤怒的河》(*Bend of the River*) /231

冯·斯特劳亨 (Von Stroheim, Eric) /058、061、072

弗拉哈迪 (Flaherty, Robert J.) 019、029、055、061、072、310

弗朗, 查尔斯 (Freund, Charles) /025

《弗兰克·吉姆的归来》(*Return of Frank Janmes, the*) /223

弗朗索瓦, 米歇尔 (François, Michel) /208

《弗朗索瓦一世》(*François I*) /038

弗里希特, 冯 (Fricht, Von) /048

弗罗芒丹 (Fromentin, Eugène) /084

浮加诺 (Vergano, Aldo) /266

福曼, 卡尔 (Foreman, Carl) /226

福什瓦, 雷内 (Fauchois, René) /131

福特, 约翰 (Ford, John) 063、069、086、219、223、225、228、234

G

盖博, 克拉克 (Gable, Clark) /228

《盖利埃里》(*Guerrieri*) /181

冈波, 弗朗索瓦 (Campaux, François) /189

冈斯, 阿贝尔 (Gance, Abel) /059、060、099、133

《刚果利亚》(*Gongorilla*) /020

高乃依 (Corneille, Pierre) /076、147、174、221

《告密者》(*Informer, the*) /063

《戈雅》(*Goya*) /181、185

《格尔尼卡》(*Guernica*) /181、186

格拉玛蒂卡, 爱玛 (Gramatica, Emma) /313

格拉斯 (Gras, Enrico) /190

格兰特, 加利 (Grant, Cary) /295

格里尔逊, 约翰 (Grierson, John) /285

格里菲斯 (Griffith, D.W.) /056、058、059、062、067、178、261

格利默, 保罗 (Grimaud, Paul) /203

格林, 格雷厄姆 (Greene, Graham) /083、086

《格陵兰号》(*Groenland*) /024、025

《公民凯恩》(*Citizen, Kane*) /056、

067、070、071、086、096、161、211、
261、262、263、272、273、276、278

谷克多, 让 (Cocteau, Jean) /050、
092、105、131、138、139、140、142、
143、144、159、164、165、171、173、
206

古耶尔, 亨利 (Gouhier, Henri) /129、
144、146、156

《怪事》(*Drôle de Drame*) /039

《关山飞渡》(*Stagecoach*) /063、096、
097、151、217、219、223、225、230、
236

H

哈代 (Hardy, Oliver) /037、038、126

《哈里路亚》(*Hallelujah*) /097

《哈姆莱特》(*Hamlet*) 076、094、096、
100、124、131、143、159、161、168、
169

哈撒威, 亨利 (Hathaway, Henry) /232

哈特, 威廉 (Hart, William) /216、
235、238

《孩子在看着我们》(*Prico*) /251、299

海尔达尔, 托尔 (Heyerdahl, Tor)
/025、026

海曼, 莉莉安 (Hellman, Lilian) /125、
131

海明威 (Hemingway, Ernest) /082、
084、264、269、273、283

《海之沉默》(*Silence de la mer, Le*)
/116

《河流》(*Fleuve*) /120

《黑社会》(*Underworld*) /214

《亨利五世》(*Henry V*) /124、131、134、
135、136、144、159、163、165、168

《横越黑非洲》(*Croisière noire, La*)
/020

《红河劫》(*Red River*) /229、231

《红气球》(*Ballon Rouge*) /047、049、
050、051、056

《红衫泪痕》(*Jezebel*) /063

《湖中女》(*Lady in the Lake, the*) /142

《化身博士》(*Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*)
/063

怀特, 泰瑞莎 (Wright, Teresa) /140

《荒漠怪客》(*Johnny, Guitare*) /230

《黄金国》(*Eldorado, d'*) /117

《黄牛惨案》(*Ox-Bow Incident*) /226

惠勒, 威廉 (Wyler, William) /063、
067、069、070、092、125、131、141、
143、223、224

《火山边缘之恋》(*Stromboli*) /336

《火刑架上的贞德》(*Jeanne au Bûcher*)
/336

霍克斯, 霍华德 (Hawks, Howard) /229

J

基顿, 勃斯特 (Keaton, Buster) /037、
056、098、128

基尼纳 (Genina, Augusto) /294

基赛 (Tissé, Edouard) /259

《激情朋友》(*Passionate Friends, the*)
/285

纪德 (Gide, André) /087、090、130、
296

季洛杜, 让 (Giraudoux, Jean) /206

《寂静世界》(*Monde du silence*) /031、
034

迦本·让 (Gabin, Jean) /286

嘉宝, 葛丽泰 (Garbo, Greta) /099

《绛色的幕》(*Rideau cramoisi, Le*) /051

《郊游》(*Partie de campagne, Une*)
/089、119

《节日》(*Jour de fête*) /039、040

金, 亨利 (King, Heray) /228

《金盔》(*Casque d'or*) /334

《金矿》(*Silver Lode*) /228

《金沙镇》(*Yellow Sky*) /216

《禁忌》(*Tabou*) /020、062、256、258、
295

K

《卡比利亚》(*Cabiria*) /250

《卡比莉亚之夜》(*Nuits de Cabiria*)
/323、324、325、326、331、332

卡尔内, 马塞尔 (Carné, Marcel) /039、
063、066、252、301

《卡里加利博士》(*Caligari*) /117、156、
157

卡美利尼 (Camerini, Mario) /251、311

《卡门》(*Carmen*) /088

卡萨莱, 玛丽亚 (Casarès, Maria) /109

卡斯特, 彼埃尔 (Kast, Pierre) 181、
185

卡瓦尔康蒂 (Cavalcanti, Alberto)
/285

卡西狄, 霍巴伦 (Cassidy, Hopalong)
/214、216、227

卡赞, 伊利亚 (Kazan, Elia) /231

凯罗尔, 珍妮 (Gaylor, Janet) /237、
238

凯因, 詹姆斯 (Cain, James) /286

《“康-蒂基号”历险记》(*Kon-Tiki*)
/025、026、029、036

康拉德 (Conrad, Joseph) /028

考德威尔 (Caldwell, Erakine) /082

考根, 杰基 (Coogan, Jackie) /293

科波, 雅克 (Copeau, Jacques) /172

科尔, 爱米尔 (Cohl, émile) /194

科尔达, 亚历山大 (Korda, Alexandre)
/176

《科罗拉多土地》(*Colorado Territory*)
/229

科诺, 雷蒙 (Queneau, Raymond) /082

《科学怪人》(*Frankenstein*) /063

克尔恺郭尔 (Kierkegaard, Søren)
/112

克拉维诺, 马塞尔 (Cravenne, Marcel)

/151

克莱尔, 雷内 (Clair, René) /038

克劳馥, 琼 (Crawford, Joan) /230

克鲁佐, 亨利-乔治 (Clouzot, Henri-Georges) /060

《肯塔基人》(Kentuckian, the) /232

《恐惧》(Peur, Le) /336

《恐惧的报酬》(Salaire de la peur, Le) /196

寇蒂斯, 麦克 (Curtiz, Michael) /223

库里肖夫 (Kulechov, Lev) /047、060、066、070、071

狂怒 (Fury) /066

L

拉德, 艾伦 (Ladd, Alan) /227

拉德米拉尔, 尼可 (Ladmiral, Nicole) /109、110

拉德瓦尼 (Radvanyi, Geza von) /200

拉狄盖 (Radiguet, Raymond) /089、103

拉都达 (Lattuada, Alberto) /250、266、305、336

拉封丹 (la Fontaine) /046、048、076、129、173

拉摩里斯 (Lamoris, Albert) /045、049、050、051、052、053、054

拉歇尔, 约瑟夫 (La Shelle, Joseph) /232

拉辛 (Racine, Jean) /078、096、097、

107、111、130、155、164、171

莱, 兰 (Lye, Len) /195

莱昂哈特, 罗杰 (Leenhardt, Roger) /203、204、205、206、207、208、210、211、296

莱杜, 克罗德 (Laydu, Claude) /109

兰顿, 哈利 (Langdon, Harry) /037

兰卡斯特, 伯特 (Lancaster, Burt) /232

兰克, 约瑟夫·阿瑟 (Rank, Joseph Arthur) /045

朗格, 弗里兹 (Lang, Fritz) /066、223、232、305

朗格本 (Languepin) /024、026

朗格罗瓦, 亨利 (Langlois, Henri) /080

《浪荡儿》(Vitelloni, les) /324、326、327

劳·杜卡 (Lo Duca) /240、241

劳莱 (Laurel, Stan) /037、128

劳伊德, 哈罗德 (Lloyd, Harold) /037、098

勒巴尔吉 (Le Bargy) /170

勒罗埃 (Leroy, Acme) /012

雷缪 (Raimu) /038、134

雷乃, 阿仑 (Resnais, Alain) /120、181、183、185、186、190

雷诺, 爱米尔 (Reynaud, Emile) /012、016

雷诺阿, 让 (Renoir, Jean) /058、063、

065、068、072、089、103、117、119、
120、131、140、168、202、203、206、
210、211、310

雷伊, 尼柯尔斯 (Ray, Nicholas) /230、
232

里恩, 大卫 (Lean, David) /285

里约贝鲁 (Rieupeyrou, J.-L.) /215、
216、224

《辽阔晴空》(*Big Sky, the*) /229、231

林戴, 麦克斯 (Linder, Max) /037、
126、128

《龙虎干戈》(*Vera-Cruz*) /232

《陇上春色》(*Sea of Grass*) /230

卢米埃尔 (Lumière, Louis) /004、012、
013、017、049、068、255

《鲁本斯》(*Rubens*) /186

鲁吉埃 (Rouquier, Georges) /256、
262、275、276、279、294

鲁特曼, 华尔特 (Ruttman, Walter)
/020

《路易斯安那州的故事》(*Louisiana Story*)
/055

罗杰丝, 琴吉 (Rogere, Ginger) /063

《罗马, 不设防城市》(*Rome ville ouverte*)
/247、251、255、283、300、336

罗尼, 米克 (Rooney, Mickey) /199

罗沙, 保罗 (Rotha, Paul) /285

罗森克朗兹 (Rosenkrantz) /147、160、
161

罗特列阿蒙 (Lautréamont) /096

罗西里尼 (Rossellini, Roberto) 071、
201、202、247、250、251、252、255、
263、264、266、268、269、270、272、
273、275、283、296、300、301、304、
327、333、335、336、337、338、339、
340、342、344、345、346、347

《落基山分水岭》(*Along the Great Divide*)
/216、229

M

马尔丹, 安德烈 (Martin, André) /195

马尔罗, 安德烈 (Malraux, André) /002、
058、078、082、083、084、086、168、
188、206、211、239、255、264、273、
283

马克斯兄弟 (Marx Brothers) /040

马拉巴特 (Malaparte, Curzio) /305

马拉美 (Mallarmé, Stéphane) /109、
119

马莱 (Marey, étienne-Jules) /011、
012、017

马勒, 路易 (Malle, Louis) /034、035

《马利尤斯》(*Marius*) /174、176

马文, 李 (Marvin, Lee) /238

《马戏团》(*Circus, the*) /056

马歇尔, 乔治 (Marshall, Georges)
/223

玛尼亚妮, 安娜 (Magnani, Anna) /255、
257

玛西娜, 茱丽叶塔 (Massina, Giulietta)
/332

《麦克白》(*Macbeth*) /092、124、131、
143、159、163

麦克赖伦·诺曼 (McLaren, Nonman)
/195

麦克斯, 汤姆 (Mix, Tom) /052、216、
227

《麦克斯一家》(*Lex Marx*) /063

《蛮荒大陆》(*Continent perdu*) /034

《蛮山血战》(*Across the Wide Missouri*)
/228

曼, 安东尼 (Mann, Anthony) /231、
232、233、236

曼凯维兹, 约瑟夫 (Mankiewicz, Joseph)
/230

茂瑙 (Murnau, F.M.) /061、062、072、
073、157

梅尔维尔 (Melville, Herman) /028

梅尔维尔 (Melville, Jean-Pierre) /116

梅里爱 (Méliès, Georges) /016、017、126、
206

《美人计》(*Notorious*) /140

梦露, 玛丽莲 (Monroe, Marilyn) /243

《米兰的奇迹》(*Miracle à Milan*) /299、
300、305、307、308、309、310、311、
313、319、320

米契, 玛丽亚 (Michi, Maria) /255

米斯特拉尔 (Mistral, Frédéric) /173

《面包、爱情和嫉妒》(*Pain, Amour et
Jalousie*) /335

《面包师之妻》(*Femme du boulanger, La*)

/174

《摩阿那》(*Moana*) /020

《魔鬼花园》(*Garden of Evil*) /232

《陌生人之屋》(*House of Strangers*)
/230

《莫霍克人的鼓声》(*Drums Along the
Mohawk*) /223

莫朗, 保罗 (Morand, Paul) /020

莫里亚克, 弗朗索瓦 (Mauriac,
François) /102、141

莫兹尤辛 (Mosjoukine, Ivan) /047、
060、071

《墨西哥风雷》(*Tonnerre sur le Mexique*)
/295

《母亲》(*Mère, La*) /295

慕布里奇 (Muybridge, Eadweard James)
/012

穆奈-许利, 让 (Mounet-Sully, Jean)
/170、171

N

《那不勒斯的黄金》(*Or de Naples, L'*)
/340

娜吉耶, 娜塔莉 (Nattier Nathalie)
/166

纳达尔 (Nadar) /016

《男人, 俗物!》(*Hommes, qu'ils mufles,
Les*) /251

《男子汉大丈夫》(*Man Without a Star*)
/232

《南海白影》(*Ombres blanches*) /020

内瓦尔 (Nerval, Gérard de) /108

尼埃普斯 (Niépce, Joseph-Nicéphore)
/003、004、012、013

《尼布龙根之歌》(*Nibelungen*) /117、
157、158、247

尼柯尔斯, 达德利 (Nichols, Dudley)
/143、230、232

《娘子军西征》(*Westward the Women*)
/228

《宁静生活》(*Vivere in pace*) /252、
284、287

《女寄宿生》(*Pensionnaire*) /336

诺耶尔-诺耶尔 (Noël-Noël) /038

O

《欧洲, 1951 年》(*Europe, 1951*)
/336、342、345、347

《欧洲一地》(*Quelque part en Europe*)
/200

P

《帕尔马修道院》(*Chartreuse de Parme, La*)
/087、088

帕利西, 贝纳 (Palissy, Bernard) /017

帕尼奥尔 (Pagnol, Marcel) /038、123、
125、147、151、162、165、166、167、
172、173、174、176、177、178、180、
334

帕尼奥尔, 雅克琳 (Pagnol, Jacqueline)

/180

帕索斯, 多斯 (Passos, Dos) /082、
083、084、086、264、273

派克, 格里高利 (Peck, Gregory) /228

《攀登阿那布尔那峰的胜利》(*Annapurna*)
/030

《骗子》(*Bidone, II*) /323、324、325、
326、329、331

普多夫金 (Pudovkin, Vsevolod) /099、
247

普拉图斯 (Plaute) /128

普拉托, 约瑟夫 (Plateau, Joseph)
/013、017

普莱明格, 奥托 (Preminger, Otto)
/232

普列维, 雅克 (Prévert, Jacques)
/203、301

普鲁斯特 (Proust, Marcel) /087、177、
208、297、318

Q

《七年之痒》(*Seven Year Itch, the*)
/243

《七月相逢》(*Rendez-vous de juillet*)
/022

《欺骗》(*Cheat, the*) /074

《齐格菲歌舞大王》(*Ziegfeld Follies*)
/063

齐卡 (Zecca, Ferdinand) /068、079

齐纳曼, 弗莱德 (Zinnemann, Fred)

/226

奇阿里尼, 路易吉 (Chiarini, Luigi)
/284

《强盗》(*Bandito, Il*) /250、252、267

乔诺 (Giono, Jean) /173、174

乔伊斯 (Joyce, James) /086

《情魔》(*Diable au corps*) /075、088、
089、096、102、103、119、207、208

《晴朗天空》(*Cielo sulla palude*) /294、
297

《请你关心阿美莉》(*Occupe-toi d'Amélie*)
/131、144

《屈打成医》(*Médecin malgré lui*) /132、
134

屈赛, 斯宾塞 (Tracy, Spencer) /231

《泉水曼依》(*Manon des Sources*) /174、
176、177、178

R

热兰, 彼埃尔 (Gerin, Pierre) /204、
205

《人猿泰山》(*Tarzan*) /022

《日出》(*Aurore, L'*) /062、097

S

萨杜尔, 乔治 (Sadoul, Georges) /011、
013、247

《萨尔瓦多·罗沙历险记》(*Aventurea de
Salvator Rosa, Les*) /251

《萨卡契文》(*Saskatchewan*) /229

萨罗扬 (Saroyan, William) /086、269、
274

萨特, 让-保罗 (Sartre, Jean-Paul)
/141、150、173、325

塞纳特, 麦克 (Sennett, Mack) /037、
080、097、098

《桑波》(*Cimbo*) /020

桑德拉尔, 布莱兹 (Cendrars, Blaise)
/020

《桑塔-菲的踪迹》(*Santa Fe Trail*)
/223

《上帝创造女人》(*Et Dieu créa la
femme*) /246

舍夫洛尔 (Chevreul, Michel-Eugène)
/016

《生活一日》(*Jour dans la vie, Un*)
/251

《生路》(*Chemin de la vie, Le*) /255

《圣彼得堡末日》(*Fin de Saint-Petersbourg,
La*) /066、281

《圣弗朗西斯科》(*Fioretti*) /336、340

《圣女贞德受难记》(*Passion de Jeanne
d'Arc*) /062、109、117、151、154、
157

《诗人之血》(*Sang d'un Poète, Le*)
/050

史蒂文斯, 乔治 (Stevens, Georges)
/227、230

史都华, 詹姆斯 (Stewart, James) /231

《史密斯先生到华盛顿》(*Mr. Smith Goes*

to Washington) /063

《世界的旋律》(*Mélodie du Monde, La*)
/020

《兽角商》(*Trader Horn*) /020

斯登堡 (Von Sternberg, Joseph) /246

斯科特, 伦道夫 (Scott, Randolph)
/236、237、238

《斯科特在南极》(*Scott of the Antarctic*)
/023

斯托克 (Storck, Henri) /184、186

《死魂舞》(*Danse de mort, La*) /151

《搜索者》(*Searchers, the*) /233、234

苏阿莱, 安德烈 (Suarès, André) /310

《所罗门王的宝藏》(*Mines du Roi Salomon
Les*) /022

索尔达蒂, 马利欧 (Soldati, Mario)
/251

T

塔蒂, 雅克 (Tati, Jacques) /039、
040、042、043、044

《太阳仍将升起》(*Sole sorge ancora, Il*)
/252

《太阳浴血记》(*Duel in the Sun*) /226

泰朗斯 (Térence) /128

泰勒, 罗伯特 (Taylor, Robert) /231

《贪婪》(*Rapaces, Les*) /062、117、247

《逃亡者》(*Fugitive, the*) /086

《淘金记》(*Gold Rush, the*) /096、314

《天色破晓》(*Jour se lève, Le*) /063、
066、096

《天堂乞丐》(*Gueux au Paradis, Les*)
/134

《田园交响乐》(*Symphonie pastorale*)
/075、088、090、119

《铁花冠》(*Couronne de fer*) /250、251

《偷自行车的人》(*Voleur de bicyclettes,
Le*) /071、086、109、283、286、287、
290、293、294、295、296、298、299、
300、306、307、308、311、312、314、
318、319、320

图兰诺, 让 (Toruane) /047、048、049

W

瓦莱里 (Válery, Paul) /103、188

瓦伦蒂诺, 鲁道夫 (Valentino, Rudolph)
/099

威尔曼, 威廉 (Wellman, William)
/226、228

威尔斯, 奥逊 (Welles, Orson) /054、
058、067、068、069、070、071、072、
140、141、143、144、149、159、172、
206、261、262、272、273、278

威利, 比埃尔 (Véry, Pierre) /076

《维城血战》(*Virginia City*) /223

维多, 金 (Vidor, King) /223、226、
232

维尔多夫 (Vertov, Dziga) /302

维尔考尔, 让 (Vercors, Jean) /116

维尔索瓦, 奥迪尔 (Versois, Odile)

/208

维果, 让 (Vigo, Jean) /089、310

维克多, 保罗 - 爱弥尔 (Victor, Paulémile) /023、026

维拉尔 (Vilar, Jean) /151

维内 (Wiene, Robert) /157

维斯康蒂 (Visconti, Luchino) /072、
274、275、276、278、279、281、282、
294、305、340

维伊, 西蒙娜 (Weil, Simone) /346

《未归的冒险》(*Aventure sans retour, L'*)
/023、024

《温别尔托·D》(*Umberto D*) /311、314、
315、316、318、319、320、322、331、
345

《稳操胜券》(*Affaire est dans le sac, L'*)
/038

《我们生活的美好年代》(*Best Years of
Our Lives, the*) /096

《我亲爱的克莱门蒂》(*My Darling
Clementine*) /225

《我是越狱犯》(*I am a Fugitive from a
chain Gang*) /063

沃尔什, 雷奥尔 (Walsh, Raoul) /229

《巫术》(*Sortilège*) /267

《无行李的旅客》(*Voyageur sans
bagages, Le*) /124、129、130、155

伍德, 山姆 (Wood, Sam) /086、273

《舞台生涯》(*Limelight*) /178

《雾海孤帆》(*Au loin une voile*) /045

《雾码头》(*Quai des brumes*) /066

X

《西北通道》(*Northwest Passage*) /223

《西部联盟》(*Western Union*) /223

西古尔, 雅克 (Sigurd, Jacques) /044

西米依 (Simenon, George) /076

希区柯克 (Hitchcock, Alfred) /054、
074、315

《希望》(*Espoir*) /083、086、161、211、
255、257

《熙德》(*El Cid*) /221

《乡村牧师日记》(*Journal d'un curé
decampagne*) /075、076、088、090、
100、101、102、103、108、109、110、
116、119、120、122、161

《相见恨晚》(*Brief Encounter*) /285

《向何处去?》(*Quo Vadis?*) /250

《小狐狸》(*Little Foxes*) /069、092、
124、125、131、143

《小驴比姆》(*Bim le petit ane*) /045

《小小的古老世界》(*Piccolo mondo antico*)
/251

休斯, 霍华德 (Hughes, Howard) /226

许克斯多夫 (Sucksdorf, Arne) /276

《血泊飞车》(*Naked Spur, the*) /231、
233

《血战七强盗》(*Seven Men from Now*)
/233、234、235、238

《寻找掩护》(*Run for Cover*) /230

Y

雅克·克利斯蒂安 (Jacque, Christian) /038、087、210、267

《严厉父母》(*Parents terribles*) /092、096、124、131、134、138、139、151、159、161、164、169

《演员登场》(*Entrée des Artistes*) /109

《厌世者》(*Misanthrope*) /096

耶梯埃, 让 (*Hytier, Jean*) /127

《夜间冲突》(*Clash by Night*) /231

《夜晚带来忠告》(*Nuit porte conseil, La*) /266

《一将功成万骨枯》(*Rio Grande*) /228

《一夜风流》(*It Happened One Night*) /097

《伊甸园东》(*East of Eden*) /232

伊沙, 马歇尔 (*Ichac, Marcel*) /024、026、030

《衣冠禽兽》(*Bête humaine, La*) /068

《疑影》(*Shadow of A Doubt*) /140

《以法律之名》(*Au nom de la loi*) /284

《异鸟》(*Fée pas comme les autres, Une*) /045、047

《意大利草帽》(*Chapeau de paille d' Italie*) /207

《意大利之旅》(*Voyage en Italie*) /335、336、339、340、342

《意外的旅行》(*Voyage surprise, Le*) /038

《隐形人》(*Invisible Man, the*) /063

英斯, 托马斯 (*Ince, Thomas*) /235、236

《永恒的寂静》(*Eternel silence, L'*) /019、023、024、026

《游击队》(*Paisa*) /071、086、211、247、252、255、261、263、268、271、272、273、274、278、279、283、287、290、294、296、300、336、338

《游戏规则》(*Règle du jeu, La*) /068、072、096、154、208、211

《于洛先生的假期》(*Vacances de M. Hulot*) /040、042、044

《与魔鬼结盟》(*Pacte avec le diable, Le*) /284

雨果, 让 (*Hugo, Jean*) /151、157

《原野奇侠》(*Shane*) /226、227、230、235、236

《远乡义侠》(*Far Country, the*) /231

《云中四步曲》(*Quatre pas dans les nuages*) /251、266、284、287

Z

《再见, 列奥纳》(*Adieu Léonard*) /038

《战地钟声》(*For Whom the Bell Tolls*) /084、086、273

《战舰波将金号》(*Cuirasse Potemkine*) /096、097、247、259、276、281

《正午》(*High Noon*) /216、226、229、236

《终站》(*Stazione Termini*) /336

《追捕》(*Pursued*) /229

《坠落的偶像》(*Fallen Idol*) /088、096

卓别林 (*Chaplin, Charles*) /037、044、
056、096、098、126、128、164、170、
178、180、219、292、296、309、310、
311、332

《总路线》(*Ligne générale, La*) /060、
077

《最后的假期》(*Dernières vacances*)
/203、204、208、210、211

《最后的亿万富豪》(*Dernier Milliardaire*)
/038

《最后机缘》(*Dernière chance, La*)
/255、256

《罪恶天使》(*Anges du Péché, Les*) /109

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "filename": "MTQzOTQyNjluemlw",
  "filename_decoded": "14394262.zip",
  "filesize": 43584375,
  "md5": "1a45b79d59d6ecf42da153cdc7451fda",
  "header_md5": "9b784690adf57107c41d0e25255b24fa",
  "sha1": "859f99c604979e36ed67748fae8ac6088e7f178f",
  "sha256": "b9aeb0b7dc923bd3add7498a52daf6680313a18a448b99aaf6af81bc778fe0d4",
  "crc32": 1125048703,
  "zip_password": "",
  "uncompressed_size": 55562645,
  "pdg_dir_name": "\u2561\u03c4\u2559\u2591\u2569\u255f\u2569\u2593\u251c\u2524_14394262",
  "pdg_main_pages_found": 363,
  "pdg_main_pages_max": 363,
  "total_pages": 392,
  "total_pixels": 1694269120,
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```