

我心不凡 · 高度自恋

镜中虚度

You Love Me



作为文学的电影剧本

[美]D. G. 温斯顿 著

中国电影出版社

1983年 北京

1055/23

作为文学的电影剧本

〔美〕D.G.温斯顿 著
周传基 梅文 译

101001/25



20924826



92326

中国电影出版社
1983 北京

内 容 说 明

本书为美国电影剧作者道格拉斯·G·温斯顿所著，是作者数年来对电影作为文学这一课题的研究成果，全书共十二章。作者从电影的语言、剧作、叙事形式等诸方面，阐述并介绍了电影的起源、结构及其创作者，特别是对影片本身所特有的思想、技巧以及创新，都作了具体的分析和深刻的探讨。作者还结合自己的创作经验，对电影剧作提出了精辟的见解，对小说改编电影的问题，也在实例中提出了自己的看法。这本书在西方电影剧作研究领域中占有重要的地位，对从事电影剧作和改编者，有着重要的参考价值。

责任编辑：呼 冉

作为文学的电影剧本

中 国 电 影 出 版 社 出 版

文物出版社印刷厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米 1/32印张·6¹/₈插页 4 字数：180,000

1983年3月第1版北京第1次印刷 印数：1—9,900册

统一书号：8051·1832

定价：0.81元

前 言

几年前，当我开始对电影发生兴趣时，有一些影片（其中大多数为欧洲影片）深深感动了我，而过去我却一度认为，只有伟大的文学杰作才有可能激动人心。这些影片（尤其是英格玛·伯格曼、费德里科·费里尼、阿仑·雷乃、让-吕克·戈达尔和米开朗基罗·安东尼奥尼等人的影片）给了我特别深刻的印象，因为其中的人物性格刻画是那样完美无缺，对话是那样微妙细腻，结构又是那样错综复杂。于是我很想立刻多懂得一点电影的起源、结构及其创作者。因此我找了一些一般公认的有关电影知识的东西来看：当时的大学课本、书籍、文章、评论，等等。但是我很快发现，这些只能给我有限的帮助。这并非因为那些教员、作者和评论家缺乏诚意，只是由于他们大部分人只沉醉于电影的过去的那一套，即沉醉于纯属娱乐性的东西，或者对摄制那些影片的国家的文化和文学传统极缺乏认识，因而他们也就无法充分理解或探索电影中所反映的事件的意义了。此外也还有一个实际情况，就是这些影片大多数都是迟迟才来到美国，即使终于来了，那也不过是涓涓细流，象举办电影创作者作品的历史回顾展览这类事情，也是在经过很长一段时期以后才逐渐多起来。与此同时，我们也不应当忽视这样一个事实，就是这些影片第一次在我国上映的时间和这些影片的剧本终于译成英文的时间相距甚远。毫无疑问，当时的

电影评论家(六十年代初期)在试图研究电影中的这次艺术“爆炸”(这将是本书的部分题目)时,的确遇到了相当的困难。然而在他们成功的地方,却也做得很是出色——虽然也包括了大量的猜测、含混不清的概括以及经常在相当暧昧的形而上学中绕来绕去。总而言之,一方面对电影制作者个人的“视象”、“天才”以及“气质”给予了充分的注意;但是另一方面,对影片本身所特有的思想、技巧和创新却没有给予相应的重视。

虽然我深信,在这样一个短暂的时期内同时出现这么多的电影杰作或接近杰作的作品,并不仅仅是一个偶然的巧合;虽然我深信,这些杰出的影片确实是呕心沥血和精确设计的结果,而不是即兴和偶然的产物,但是我依然不满足,我渴望了解更多的情况。于是我决定进行自己的研究。在这方面,我从这些影片的几个剧本的英译本中得到了很大的帮助,当然也重复看了一些有关的影片,读了这些影片的制作者们为数不多的文章以及对他们的访问记。这的确对我起了重要的作用。于是在我的脑海里逐渐形成了这样一幅图景:电影这个崭新的媒介正在试图扩大其艺术表现的手段及其通往现实的道路,而这正是和现代小说的演变模式密切相关的。

这一研究的最初成果,最初由我在纽约新社会研究新学院的一门课程中作了讲授。现在我把自己的全部研究成果汇集在本书中,希望这本书能够把我个人的所学所获,告诉给更多的人,而不仅限于我在课堂上接触到的那些人。

本书是为所有对电影有兴趣的人写作的,因此在阅读和理解本书时无需任何专门的知识 and 训练。虽然我的本意并不是要写一部电影入门,但是对于那些尚未涉足这一领域的人来说,却大可充作此用。我本来不打算把本书写成一本电影剧本写作

手册，可是那些有志于此行以及那些想从事导演和制片的人，倒也很可能觉得它会有所裨益。

最后，我想对我的两位学生巴雷·列维和潘奈·巴芬贝克表示谢意。他们协助我编撰了书目，并做了许多有关整理本书手稿的其他具体工作。

D·G·温斯顿

于纽约市

序

二十七年前，约翰·加斯纳在美国有史以来出版的第一批电影剧本集之一的前言中，第一次提出了一个相当大胆的论点，认为“电影剧本”不仅可以看作是一种新的文学形式，而且可以看作是一个独立的极其重要的形式。当时有一些著名的文学评论家对此甚为吃惊，他们立即指出，其他问题姑且不谈，单就这些所谓电影剧本的语汇来说就是贫乏的，句子结构是不完整的；当然还有一点也是相当明确的，就是大部分电影剧本在撰写时根本没有想过可能要出版。但是，写作风格与那些电影剧作家十分相象的现代小说家，其数量之多难道不也是事实吗？（加斯纳只举了欧内斯特·海明威和约翰·斯坦倍克等人为例）此外难道莎士比亚不也是专门为舞台演出写作，而并没打算出版吗？然而，那时不承认电影剧本是文学作品的最致命的论据同这些剧本本身的优劣并无关系，相反倒是在于这些作家的创作动机。他们为银幕写作的目的，是为了想用其他任何媒介所不可能做到的方法，但是却以较为传统的文艺作家那同样的献身精神和一丝不苟的态度来表达他们的思想呢，还是想把银幕创作只当作“打打零活”，不过是为了获得必要的经济后盾，以便进而从事他们真正“热爱的工作”，例如写一部伟大的美国小说或者舞台剧呢？不幸的是，在美国电影剧本创作的历史中，常常是后一种情况居多。有多少人熟悉司各脱·菲茨杰拉德和

威廉·福克纳的好莱坞剧作生涯呢？又有哪一个评论家在对这两位伟大的美国文学家的文学成就进行详尽研究时，会认真考虑他们的银幕创作呢？

说来令人伤心，我们不是在美国，而是在欧洲发现了最早的一个实实在在的倾向，就是一批有成就的作家转向电影界，为的是发展而不是缀补他们的文学生涯。特别在法国有这样一些著名的文学家，如雅克·普雷维尔、让·谷克多、玛格丽特·杜拉和阿尔·罗布-格里叶等人，就由于转向电影界而作出了非常出色的成绩。他们不仅当剧作家，而且有时还当导演。

但是，认为电影剧本是文学作品的根据，并非因为近来它们有出版发表的可能性（事实上有许多电影剧本的确是值得一读的），而是由于电影本身所达到的新地位——作为一种艺术形式的地位。第二次世界大战后的电影充分证明，电影不仅可以使人们得到娱乐，而且还可以对他们有所裨益，其微妙和复杂的程度并不亚于其他任何艺术形式。

二次世界大战结束后不久，电影中开始出现的这个“遍地开花”的景象，其起源大概可以部分（作为一种启发）追溯到最初于1948年发表在《法国银幕》杂志上的法国评论家亚历山大·阿斯特吕克所撰写的一篇文章（他最后终于成为一名导演）。在这篇题为《电影摄影机——笔》的文章中，阿斯特吕克首次注意到那一时期的电影中所出现的某些变化：

……电影简直成了一种表现手段，就象其他一切艺术在这以前所经历的那样，特别是绘画和小说，在它成功地成为集市上的杂耍节目（一种与草台戏相似的娱乐），或者成为可使形象传之不朽的手段之后，它已逐渐形成成为一种语言，我所指的这种语言，是这样一

种形式，它可以由艺术家用来表达自己不论多么抽象的思想，或者用来表现自己所迷恋的东西，就象艺术家在现代论文或小说中所作的那样。所以我愿意把这个电影的新时代叫做“摄影机——笔”的时代……。我用这个词，意思是说，电影……（已成为）这样一种手段，其灵活性和微妙性就如同用语言表达一样。

就在这同一篇文章里，阿斯特吕克敏锐地看到在文学和电影之间有一种联系，即：

电影如同文学作品一样，与其说它是一门特定的艺术，倒不如说它是一种能够表达任何思想范畴的语言。

他继续大胆地预言：

今后，电影有可能创作出这样的作品，就其深刻性和含义来说，可以同福克纳和马尔罗的小说，同萨特和卡缪的论文相媲美。

但是，阿斯特吕克指出，为了使电影能够达到和文学一样的地位，必须具备一个极其重要的条件，即：

剧作家可以导演自己的剧本，或者剧作家可以不必存在，因为电影制作已成为这样一种艺术，作家和导演之间已没有任何区别的意义了。导演工作不再只是一种图解说明或表现一个场面的手段，而是一项真正的写作活动。电影制作者兼作家用自己的摄影机来写作，就象作家用自己的笔来写作一样……我们怎能把构思作品的人和执笔写作品的人分开呢？

阿斯特吕克要求“电影制作者兼任作家”。这实际上是在反对许多电影大国的电影企业所引为蓝本的好莱坞生产体系，因为在那个体系里，导演只不过是遵循剧作家所写的剧本来进行工作。而他们两人（导演和作家）又受雇于第三个人，即制片人，并在创作上受他控制。制片人还可以监督影片的角色分配和剪辑。阿斯特吕克的文章，对提高导演的创作作用助了一臂之力；但是他也在很大程度上造成了贬低编剧作用的反效果，特别是在法国。在那个国家，电影编剧和电影剧作极不受重视（尤其那些与“新浪潮”有联系的电影制作者更是如此），以致弗朗索瓦·特吕弗宣称他拍摄的《朱尔和吉姆》（1962年）“几乎就是为了反对低劣的电影剧本”。显然阿斯特吕克的许多门徒并不理解这一点，因为他所说的电影剧作家不应存在，当然不是指电影剧本本身，而是指写剧本的职务应当由导演来承担。

在进一步研究“电影剧本真是文学吗？”这一问题的时候，应该首先明确电影究竟是什么，以及随之而来的电影剧本的作用和电影剧作家的作用又是什么；同时也应该明确“文学”这个词所指的是什么，以及讨论电影的时候又应当怎样来使用这个词儿。

电影是什么？

我们在本书中所使用的“电影”这个词，指的是影片制作的创作过程，或者是那一创作过程中的最终结果。当然，电影的用途很广，有时在制作上并不需要任何创作过程，例如利用电影摄影机来拍摄银行抢劫就不需要创作过程，目的只是通过它来辨认和逮捕罪犯——但是我们现在所研究的问题并不涉及

这一方面。创造性的电影制作今天通常称为电影制作，它所包括的不是一个而是几个过程或阶段。这些阶段，通常叫作写作、导演和剪辑。（让-吕克·戈达尔所使用的术语稍有不同，他说“制作一部影片包括三个工序：“思考、拍摄、剪辑”。）在传统的好莱坞生产方法中，这三个过程是由三个不同的人——作家或编剧、导演和剪辑按时间顺序来进行的，并且正如我们已经知道的，对这三项工作进行监督和协调，一般全是制片人的职责。但是，如阿斯特吕克所预示，现在有一种倾向，特别是在欧洲，写作和导演都是由电影制作者一个人来承担，除此以外他还监督（不一定亲自动手）剪辑。

戈达尔曾经指出过，这三种职能往往是互相重叠的，阶段之间并没有多少明显的分界线，实际上是一个连续的创作过程——亦即电影创作。这三个阶段不仅有时互相重叠，而且顺序时有变化。例如制作一部影片的最合逻辑的顺序往往是这样：首先是写作或思考阶段。这一阶段是使影片的构思成型，并且如果影片是叙述片或故事片，那就必须还要创造角色和推敲对话——所有这一切都必须有一定的形式或结构。接着是导演拍摄阶段。在这一阶段，构思或剧本由于和导演、演员、布景、摄影机以及胶片之间的互相作用（或者最好是冲突）而获得了生命。最后是把拍摄的结果，即把通过镜头或场面的形式表现出来的洗印好的片子组接起来，或者剪辑起来（根据某种结构或总的格局），使其成为一部统一的作品，即完成片。但是由于电影制作是由一个连续的创作过程组成的，因此在制作过程中经常会有新的发现。这一来也就常常需要有所变动了，特别是在原来的构思和剧本方面。例如象费得里科·费里尼这样的电影制作者，就经常在拍摄期间或在其后对台词时做一些变动，

因为只有来到现场亲耳听见演员念台词的时候，他才能决定那在几个月以前所写的东西是否合适。弗朗索瓦·特吕弗则并不要求演员背台词，而只是把他们应该说的那些话的要点告诉他们，然后再让他们用自己的话说出来。另一方面，约翰·卡萨维蒂在过去几乎完全是进行即兴创作的。他只告诉演员那些需要加以戏剧化的情景，然后再让他们在制片的进程中分别写出自己的台本。不仅对话，而且结构和形式，都可以有所变动。在制作纪录影片时，电影制作者甚至可以不带任何观点地把整部影片拍摄下来，并且可能直到他个人把拍下来的素材全都看过一遍之后以及着手剪辑时，他的影片才最后具有了明确的形式。

虽然我们充分认识到电影制作是一个连续的创作过程，但是在本书中我们主要是专门研究第一个阶段，也就是写作或编剧阶段。强调这一点有两个理由：首先，对于创作一部成功的影片来说——特别是希望它成为一个艺术作品，这一阶段是重要的关键。本书作者经常听到电影制作者们说，一部影片是怎样创作出来的，或者更准确一点说，是怎样在剪接室里挽救出来的；即便如此，本书作者却从来没有见过一部影片能够用剪接来弥补或掩盖低劣的剧本所带来的通病——例如人物性格苍白，结构松散，对话空洞和思想含混不清（有时甚至非常贫乏）。应该始终记住，一部影片决不可能超过剧本中的思想。所以当电影制作者大言不惭地告诉观众，说他可以使“影片中最坚强的人物表现得相当怯懦，最有智慧的人尽说无聊的话，最清醒的人大犯迷糊”，因而成了一堆大杂烩，那是谁也不会感到吃惊的。我们着力探讨电影制作编剧阶段的第二个理由，是剧本（剧本完成之日，通常就是影片生产第一个阶段结

束之时）可以帮助我们更好地理解 and 欣赏后两个阶段（导演和剪辑）所起的作用，而如果我们只是简单看一下完成片，那就只能对此有一个模糊的概念。

本书作者充分认识到，他所进行的研究在今天并不是最时髦的东西；看来，电影的视觉问题（电影首先是一门视觉艺术）现在已是学生和教员最欢迎的课题。虽然无可否认电影是一种视觉表现手段，但同时它也是一种说故事的艺术，并且和其他许多表现手段有共同点——电影首先是一门折衷的艺术。

另一个经常听到的说法，就是认为电影应当从戏剧和文学的约束中摆脱出来，并找到自己真正的形式。从这一说法的倡议者的角度来看，电影完全是视觉艺术。但是这些人不理解，文学、戏剧或任何其他艺术并不想对电影施加约束。当然也有一些电影制作者坚持要按照维多利亚时代的小说形式来创作自己的作品；但是就算这些个别的人需要解放思想，不过也并不一定就要从文学中解放出来。有哪一种艺术形式能够真正纯粹到不需要借鉴其他姊妹艺术呢？当然电影不是这样，它也不应该这样。

此外还经常有些电影制作者说，他们的作品，或待拍的作品，完全是视觉的，所以不能构思或写成文字。遗憾的是，这些电影制作者只不过是暴露了他们对自己所常常有意借鉴的姊妹艺术的无知。确实，在许多情况下，一部影片的思想只用文字来表达是不充分的——本应如此，否则也就根本不成其为电影制作者了。但是用文字表达不充分是一回事，不能用文字表达又是一回事。正如没有人会认为阅读管弦乐的乐谱就能象听乐队演奏一样令人满足。同样也没有人会认为，电影剧本或梗概说明就足以代替完成的影片。乐谱和剧本在音乐和电影的创

作中只是第一步。但却是非常重要的一步。最后，还常有这样的情况，就是有一些电影制作者宣称，他们不用剧本，这就足以表明他们是电影制作者而不是作家。但是在制作一部影片的过程中，如果有人不能认识到他该在什么时候写或该在什么时候想，那他注定要在胶片上犯错误（这是难以改正的）。在纸上出错就要好一些（不仅易于改正，而且花费较少）。

虽然我们在本书中不接受那种认为电影是视觉艺术的观点，但是这并不意味着根本不讨论这个非常重要的问题——因为只考虑影片制作的写作方面，而不考虑视觉因素，那就等于是犯了忽视文学这一面的大错误。不过，通过一本书来探讨影片的视觉问题，在篇幅上有两个很大的局限性。首先，就大型故事影片来说，它可能包含几百个画面，要是把这些画面一一加以描述（且不谈对它的分析），那实际上一部影片就得写一整本书。^①其次，虽然本书所讨论的影片，其视觉技巧可以通过剧照来了解（本书选登的剧照正是为了这个目的），但是不论本书还是其他书，选登剧照总是为数有限的，因此最好是读者自备一些业已出版的电影剧本，或是尽可能多看一些影片。

什么是文学？

据本书作者的了解，许多电影爱好者都觉得文学是一个令人厌恶的词儿，它意味着沉闷和矫揉造作，而不象费里尼或戈达尔的影片那样生动活泼和充满朝气。但是他也可能希望这个词儿并不是指那种深奥而有限的东西，而是指那种普遍而无限

① 读者可能注意到，现在出版的电影剧本，都把完成片的全部镜头说明包括了进去，这种倾向正在有增无已，从而使读者有了绝好的机会来研究这些剧本为影片制作所提供的视觉因素。

的东西——即由某个人或某种文化所达到的艺术与智慧的最高峰。如果电影果真能以那些认真追求并往往达到了极高境界的文学作品作为借鉴的榜样，那又有什么不好呢？至少，这比起电影从那些纯娱乐性的作品，如通俗歌剧、廉价小说或侦探小说中去借鉴，不会更糟吧？此外，有些影片所以归为“文学”这一类（一般是带贬义的），是因为这些影片大量依仗了小说特有的结构、风格、手法，也就是叙事形式、修辞学、内心独白、象征主义等等；但是象这样的影片比起那些所谓具有电影特性的，但不过是一些图解说明的故事（无论它们在视觉上多么激动人心），难道就更为“文学”一些吗？已故的安德烈·巴赞，那位才华洋溢的法国影评家曾经说过：“就象孩子的教育是从模仿周围的成年人而开始的一样，电影的发展也是和那些神圣艺术的榜样密不可分的。但是总有一天，电影，（现在只有七十年的历史）作为一种艺术表现手段，将会发现不再需要从文学借鉴，而是和文学并驾齐驱或超越它。那一天正在迅速到来。”

本书的研究方法

本书的目的是为了更好了解电影是怎样通过自己最新最喜人的成就而跃入艺术和文学的行列的。为此，我们将集中研究电影制作过程的最初阶段，即体现在电影剧本中，甚至体现在完成片中的写作或构思阶段。然而，我们首先必须熟悉电影的语言，亦即电影的手法和结构。所有的艺术形式都有各自特殊的文法和形式，电影也不例外。因为电影也是一种戏剧性的表现手段，所以我們也需要回顾一下对电影和戏剧（它们的来源）都同样有用的戏剧原则。此外，由于电影作为一种艺术形

式的发展是和小说的发展密切关联的，因此也有必要研究一下这两种非常重要的叙事形式之间的共同点和不同点。

在我们弄清了上述课题之后，下一步就是要研究一些挑选出来的电影剧本，以及据此所摄的影片。由于现代电影制作者越来越关注描写和揭示现实（好莱坞黄金时代的作者和导演则主要是关心神话——指1930到1950年的情况），所以本书将侧重考虑那些所要讨论的剧本或影片的处理手法或现实表现手段。与此同时，我们还将考虑到当时一些影片在写作或制作上的独特手法。另外一个重要的研究方面，就是每个剧本的结构方式，及其逻辑根据——戏剧性的、叙事性的或其他。最后，我们的研究必须侧重于美学而不是技术，因为一个作家或电影制作者의思想和构思的质量和效果如何，要比他采用什么表现方法重要得多。“主题的变奏比主题本身更为重要”这句格言对音乐可能适用，但是对电影就根本不适用了。因为我们知道，电影只是和现实，而不是和抽象打交道。

目 录

前言	(1)
序	(1)
第一章 电影的语言	(1)
第二章 剧作	(18)
第三章 电影的叙事形式：对小说的借鉴	(23)
第四章 美国的经典电影剧本	(35)
第五章 新现实主义和现实的性质	(42)
第六章 《一个乡村牧师的日记》：罗贝尔·布莱松 和文学改编	(57)
第七章 《野草莓》：一出梦的戏	(66)
第八章 小说与电影中的意识流	(85)
第九章 电影中的存在主义和反英雄	(101)
第十章 费德里科·费里尼和影片中的 心理分析技巧	(109)
第十一章 安东尼奥尼和无情节的电影剧本	(131)
第十二章 地下电影	(152)
总结 最近的一些创新和结论	(169)

第一章

电影的语言

对电影和电影剧本的研究，应从电影语言开始。就我们所见，电影语言包括两个部分：即句法或文法，以及结构或形式。但在讨论这种语言之前，我们还需要回溯一下电影的起源，以及电影在诞生后又是怎样迅速发展成为一种艺术的。

在研究中，我们不准备涉及究竟是谁第一个在1890年代中期为电影的拍摄和放映设计出了一套成功的工序。这一问题众说纷纭。虽然最有可能的是爱迪生，至少是他第一个拍了电影，但是我们所关心的不是这些，而是这一新的表现手段的先驱者和实践者（其中最知名的有美国的爱迪生和法国的卢米埃尔兄弟）的一些看法。他们认为电影主要是一种新奇的玩意儿，它在观众中流行肯定寿命不会太长。早期的电影制作者，有的认为电影有作为一门艺术的潜力，有的对电影文法的发展作出了重大贡献，其中最著名的有法国的梅里爱 and 美国的D.W. 格里菲斯。梅里爱（最初是一个舞台魔术师和幻术家）早在上一世纪末和本世纪初就发现了电影叙事的可能性；他还发明了“隐显”、“叠印”以及其他摄影特技。但是使电影艺术达到早期成熟阶段的人，还是D.W. 格里菲斯。他在1908到1912年之间拍摄了几十部单本影片（每本约十分钟），从而发展和

掌握了一些电影因素，如摄影机角度、摄影机距离（主要是特写），以及富于戏剧效果的照明。但最主要的是他发现了改变镜头的长度就能影响观众的心理逻辑反应。这一点格里菲斯虽不一定是个创新者，但的确是他一手把电影技巧中以前出现过的叙述手法，全都汇集成一种统一的艺术^①，这非常明显地表现在他那两部具有里程碑意义的大型影片中，即《一个国家的诞生》（1915年）和《党同伐异》（1916年）。这两部影片至今仍然是电影经典作品中的巨著。第一次世界大战结束前夕，电影已获得了惊人的成就，并因拥有一批给人深刻印象的作品而自豪（对于一门只有二十年历史的艺术来说，这是相当了不起的）。然而美中不足的，是当时未能对电影的特性和潜力作严肃系统的研究。

这种研究最早开始于1917年10月革命后不久的俄国。成效卓著的是列夫·库里肖夫。他是革命前的一个电影制作者，对不同画面的并列所获得的情绪感染和心理效果发生了兴趣。他和同事们搞到了一部格里菲斯的《党同伐异》的拷贝。他们一再重复放映这部影片来分析它的技巧和结构。最后，这部影片全被肢解了。他们对镜头和段落作了重新安排，以此来研究其效果，看看是否能和最初的结构有所不同。库里肖夫最有名的实验是对一个名叫英舒津的俄国老演员所进行的试验。他给这个演员拍了一个毫无表情的特写，然后把它和另外三个连续的镜头并列起来——其中一个镜头是表现一盆汤；另一个镜头是表现一个孩子在玩一只狗熊玩具；第三个镜头是表现一个躺在棺材里的老妇人。库里肖夫发现，观众看到这三种实验性的镜头连接时，出人意外地认为值得赞扬的乃是演员的表演——他

^① 影片中的基本表现单位，本章还将对它作更充分的说明。

看到那盆汤时所表现出来的饥饿，他看到那个孩子玩耍时所表现出来的喜悦，以及他看到那个死去的妇人时所表现出来的忧伤。根据这一实验，库里肖夫得出结论说，造成一部影片的情绪反应的，并不是单个镜头的内容，而是几个画面之间的并列。

另外一个俄国电影制作者进一步对电影语法的形成作出了重大的贡献，他就是谢尔盖·爱森斯坦。他是革命后不久在苏维埃舞台上开始自己的艺术生涯的。爱森斯坦通过他个人对日本象形文字的研究，创造了镜头组接（剪辑）的理论。他注意到日本字的“哭”是“眼”和“水”结合而成的，“忍”是“刃”和“心”所组成，而“鸣”是“口”和“鸟”所组成。他认为这种文字的形式并不仅仅是两个不同概念的简单接合，而是相反，它形成了一个全新的概念，若两字分开就没有这种概念了。爱森斯坦把这个原则借用到电影上来就得出了这样一个理论：即镜头和蒙太奇（镜头的连接）是电影的两个基本因素。但他又不把蒙太奇仅仅看作是连接，而是看作两个因素的“冲突”。这就上升到了一个富有生命力的、崭新的概念。此外，由于爱森斯坦是以辩证法的态度来对待艺术，所以他坚定地认为，蒙太奇不论在镜头内或各个镜头之间，都必须和冲突结合起来。和蒙太奇理论几乎具有同等意义的是，爱森斯坦还发现银幕时间和实际时间的不同：他认为，一个动作或一个事件，不一定只能用连续的镜头按实际的时间来拍摄，还可以通过几个镜头的不同角度来拍摄，然后再将它们并列起来形成一个稍有重叠的顺序。这一来，就等于是打破了实际时间，延长了事件在银幕上的时间（关于剪辑问题，我们将在后一章里再加以探讨）。爱森斯坦的蒙太奇理论，他在电影上的其他发明，

都在他那部著名的《战舰波将金号》（1925年）以及以后的许多作品中清楚地表现了出来。现在我們都很清楚，爱森斯坦首先是一个理论家和知识分子。除了他拍摄的那几部珍贵的影片之外，还留给我们两本出色的电影论文集：《电影形式》和《电影感》。这是任何一个严肃认真学习电影工作者所必读的基本读物。

当然，并非只有爱森斯坦一人对电影文法的形成作出了贡献。本书其他章节也将对其他一些电影制作者所作出的贡献加以评述（同时并介绍爱森斯坦其他方面的重要理论贡献）。本章后半部将讨论电影句法和结构中比较基本的因素和概念（其中大部分是电影企业中通用的语言）。

电影文法

镜头 这是基本单位，一般由一个画面组成，而且是由电影摄影机一次拍摄下来的。当摄影机开始运转时，镜头就开始；当摄影机停止拍摄时，镜头就结束。拍摄一个镜头有各种不同的方法，但都要能使观众对所拍摄的对象做出心理上和情绪上的反应。

镜头类别 镜头在银幕上的持续时间，以及和拍摄对象之间的距离可有不同的变化。这些距离的名称，从距摄影机的最远点开始，顺序如下：远景、中景、近景和特写。镜头在摄影机和对象的角度关系上也有不同的名称。比较常用的术语是：低角度、水平角度和高角度。低角度是指摄影机朝上对着拍摄对象；水平角度是指摄影机与拍摄对象的眼睛大致一般高；高角度是指摄影机朝下对着拍摄对象，一般处于较高的位置。

摄影机运动 （即摄影机围绕着拍摄对象的运动）这也是

镜头的一个重要因素。比较普通的摄影机运动类型有：摇摄、大型移动车运动、轨道移动运动和变焦距运动。摇镜头时，摄影机是放在固定轴心上（例如三角架）转动。这种镜头既可以摇摄运动中的对象，又可以摇摄全景。用大型移动车和轨道移动车拍摄时，摄影机的轴心不是静止的，摄影机和轴心都随着经常处于运动状态的拍摄对象而运动。用大型移动车时，摄影机是安装在一个可以在平面上活动的三轮或四轮车上。而用轨道移动车时，摄影车则是沿着事先铺好的轨道而移动（有时移动拍摄这个术语可以换成用大型移动车拍摄和轨道移动车拍摄，因为在这两种情况下，摄影机都是对着所摄的对象而移动）。变焦镜头是由特殊的透镜所造成的光学过程。这种透镜由于朝着拍摄对象前进或后退而造成摄影机仿佛在运动的幻觉，实际上摄影机并没有动。但是，所有这些效果都可以由摄影师手持摄影机来达到（虽然有些原始），因此这种镜头有时亦称为手持摄影机运动。

镜头在构图上也能有相当大的变化，因为电影结构的作用，几乎和绘画构图、舞台构图以及照相构图的作用完全一样。这就是说，构图乃是通过色彩、线条、实体和形式等因素来表达所摄对象的感情和情绪的表现手段，也能用来表达故事或叙事的内涵。这种用法称为画面化，它也用在绘画和照相术中，只是从电影的角度来看，它和舞台表演以及导演有着更为密切的关系。

我们所要考虑的最后一个因素是照明。在明亮的影片中，照明被叫做高光；而在较暗的影片中（阴影较多），照明则往往被叫做低光。既然我们看到了镜头可以有质上的差别，那就让我们再来看看镜头的这些差别是怎样在情绪上和心理上影响

我们的。

镜头的调子：情绪上的和心理上的

在我们对这些方面进行研究之前，应当指出，在每年所制作的绝大部分影片中（包括纪录片和故事片），镜头的选择几乎完全是根据故事的需要而定的。例如，如果导演为了拍摄《圣经》故事中一个完整的连续战斗场面，以表现两支大军在交战，那就很可能要使用远景；而如果导演要拍摄一个运动中的对象的全部动作，毫无疑问，他就要选择移动镜头；如果他拍摄的是一个小小的对象，例如一封信或一个妇女的手袋，而它们又对一个神秘故事的情节发展有着重要意义，那么他大概就要用特写了。但是，要记住，电影之所以成为一门艺术，而不完全是一种交流手段，恰恰在于选择一定的镜头来造成一定的效果，而不仅仅是选择它来起叙事的作用。

镜头长度 在讨论影片的节奏特点时，这是一个重要的因素。一系列短暂镜头会造成快的节奏；而与此相反，一系列时间较长的镜头则造成缓慢的节奏。

摄影机距离 它可以对观众起各种不同的效果。特写可以传达一种亲密感，而特大的远景如果是从远处横扫一片自然景象，则可以传达出一种心旷神怡之感。或者如果让镜头中的拍摄对象以一个极小的身影出现在开阔的背景上（在特大的远景中），那就会造成一种孤零零的感觉（米开朗基罗·安东尼奥尼的影片往往使用这种手法）。

摄影机角度 这也影响一个镜头的情绪气氛。水平角度一般都是不想在镜头中造成什么特殊情绪时使用的，这也是一个基本的、用于各种目的的中性摄影角度。低角度可以加强镜头

的戏剧效果和情绪效果。用这种角度时，形象高大得令人感到不祥，因此往往用在一些神秘的故事中，以加强悬念的效果。另一方面，高角度镜头对拍摄对象有缩小的效果，因而也就缩小了它的戏剧价值。

摄影机运动 单个镜头中最有趣的效果大概就是运用这一技巧所获得的。移动镜头特别能把观众吸引到故事中来，而使他们不仅仅作为消极的旁观者。摄影机的运动还能强调镜头的内容，例如在森林里穿过的轨道移动车镜头，可以使场景富有田园风味；在上流社会鸡尾酒会上穿行的大型移动车镜头，可以加强高雅的气氛。此外，移动镜头如果是穿过一条在人们记忆中具有特殊意义的街道，那势必加强现有的怀旧感。然而，摄影机运动和我们最有关系的地方，毕竟还是电影制作者个人的导演风格——摄影机运动是使诸如阿仑·雷乃、费德里科·费里尼和已故的麦克斯·奥弗尔等导演具有流畅风格的一个因素。

构图、画面化和照明 这三种因素的心理、情绪效果已由绘画、照相和舞台方面的工作者作了广泛的探讨。虽然我们有机会再提到这些因素，但是对那些希望在这些因素的现有效果方面得到详尽知识的读者来说，我还是建议他们读一读与上述三种艺术因素有关的书籍（但是决不能因为电影中的构图、画面化和照明的心理、情绪效果同其他艺术几乎完全相同，就在运用这些因素时照搬）。

直到目前为止，还只是单独考虑了电影中的基本单位——镜头。现在，我们需要进一步来考虑镜头是怎样连接起来形成不同的结构形式的。前面说过，这种连接就叫做蒙太奇或剪辑。

结构的各种形式

将若干个镜头进行有意义的安排，以表达一个完整的动作或思想，这就叫做一个场面。它包括一个或几个镜头。

表达一个重要思想或故事中一个主要段落的一系列场面叫做段落。它可以比作书中的一章，戏中的一幕，或交响乐中的一个乐章。

镜头的连接与转换 一个场面中的镜头一般都由一直接切换（direct cut）连接起来，以表达一个动作的连贯性，并且不打断时间顺序。但是，当两个连接镜头的时间顺序被打断时，这种连接就叫做跳切（jump cut）。如一个镜头表现一个人打开车门，然后在第二个镜头（从另一个角度）中表现那人准确地（或近似地）在第一个镜头结束的画面位置上完成走进车里的动作，那么这两个镜头就叫做用直接切换连接起来的镜头。如果第二个镜头表现那个人开车走了，但并没有表现进车的动作，那么这两个镜头就叫做由跳切连接起来的镜头。

场面经常由一个隐显连接起来，实际上是使第一个镜头的末尾和第二个镜头的开端稍稍重叠起来。隐显一般表示一部影片中的时间顺序稍有中断。这有点象一幕戏两场之间的暂时落幕。场面也可以用对位连接起来，这经常称作平行剪接或交叉剪接。这种连接通常都是在地点不同但时间大致相同的两个场面之间，通过间歇地使用直接切换来实现的。

一部影片的段落常常由淡出和淡入来连接，这一般意味着在连贯性上有一个大的中断（例如几天、几个星期或几个月）。淡出时，那行将结束的段落的最后一个镜头便逐渐变暗，而在淡入到行将开始的段落时，画面则从全黑逐渐转亮到最亮。这

类转换就象一出戏中两幕之间的幕落。

节奏 我们曾经说过，一部影片的镜头长度可以影响节奏的速度。镜头转换也影响影片的节奏。正如音乐的节拍有一定数量的拍子一样，一部影片的段落也可以有一定数量的拍子。这种拍子一般是落在镜头的转换上，而且，要是重音的话，这些拍子的重音就将由所使用的镜头的转换类型表现出来。因此，直接切换，特别是跳切的重音比隐显强，因为隐显的节拍总是缓慢而迁长。

电影的结构

正如英语语法规则的有限知识不能使我们充分理解用那一语言写成的小说一样，电影句法知识也不能帮助我们理解一个电影制作者为什么只以这种方式来安排镜头、场面和段落。

要理解十九世纪法国“佳作”剧的结构，我们只有熟悉当时戏剧的程式和传统才行。这类剧包括这样一些戏剧因素，如开场、纠葛、危机、高潮和结局。这些因素不仅顺序一成不变，而且千篇一律地表现在每一个剧或任何一个剧中。但这种情况在十九世纪后期和二十世纪初期有了变化，象易卜生、肖伯纳和奥尼尔这样的剧作家就开始越来越侧重于剧的主题和内容，而较少注意形式了。于是在按照“佳作”剧的结构所产生的戏剧结构（有人叫做“外部结构”）和按照主题以及作者对待主题的态度所产生的戏剧结构（有人叫做“内部结构”）之间，出现了明显的差别。不过在今天的舞台上，由于这两种结构类型大多和谐地结合在一起，因而看不出它们之间曾经有过的区别了。但是，外部结构和内部结构也偶尔互相冲突，以至损害了一个剧；不过另一方面，也常有这种情况，即使内部结

构没有完全取代外部结构，那至少也是处于支配的地位。

在现代电影中，特别是在那些公认达到了文学水平和艺术水平的影片中，对结构进行分析，最多也只能是帮助我们了解一下某一部影片的性质而已，因为从现在的倾向来看，似乎已摆脱了陈规旧套所束缚的严格结构。现在一部影片的构成，更多是取决于电影制作者的直感，而不是别的什么东西。因此在分析结构时，最好是多看看电影制作者对待主题的态度，以及他形成这种态度时所受的影响。这并不是说，一个电影制作者可以不必有意识地考虑结构，以及在他的影片里可以不必认真使用外部结构和内部结构。但是话又得说回来，即使他这样做了，他所选择的种种东西也几乎肯定只能是取决于他的观点，而不是陈规旧套。

尽管影片结构在很大程度上是直觉的，但是我们还是需要尽可能对它作一番评论。下面把影片中比较常见的结构及其由来，简单介绍一下。

直接的实际连贯性 这是电影结构中最简单最基本的形式。它包括叙事的基本因素，事件均按时间顺序来描述，不论动作、事件或故事，通常都有一个开端、中段和结尾。直接的实际连贯性常常用作影片的外部结构。

情节 它与直接的实际连贯性有着密切的关系。情节包括一系列有因果关系或动机的事件或动作。电影结构的“规律”同戏剧和文学中的规律一样，它是诸如开场、发展中的动作、纠葛、危机和高潮这样一些因素和程式的具体体现。读者要是希望多懂一点情节结构，那就最好是读一点有关戏剧和小说方面的书籍。正如直接的实际连贯性一样，情节也可作为影片的外部结构。

内在逻辑 这一因素和内部结构是密切相连的，有时甚至是同义词，而且往往是随作者的观点而定的。因此，如果作者对主题采取否定或怀疑的态度，那他对影片的安排也必然有所反映（如路易斯·布努艾尔的“黑片”）。一部影片经常是根据一个中心人物的逻辑（或不合逻辑）构成的。例如，一部影片的主人公或几个主人公如果是罪犯，并把犯罪看成是一场游戏或儿戏，那么这部影片也就可能从这种观点来描绘犯法的行为（如《邦尼和克莱德》，1967年；和《布奇·卡西迪和申且斯小伙子》，1969年）。但是这并不意味着一部影片必须根据其人物的逻辑安排结构；因此在以上所举的例子中，影片制作者可能并不认为犯罪是儿戏，恰恰相反，他可能把犯罪描绘成即使不是弥天大罪或可鄙行为，但也是非常严重的事情，虽然影片中的罪犯依然可以表现成认为自己只不过是开开玩笑而已。

在现代影片中，内在逻辑的例子越来越多了，大都是从哲学、文学和心理学（如存在主义、意识流和自由联想等等）中演变出来的；当我们扼要研究了某些影片和电影剧本之后，再来着重将这些例子加以说明。

风格 这一因素无疑会影响影片结构，不论是内部结构，还是外部结构。戏剧和电影中的风格，诸如喜剧、讽刺剧和情节剧等，主要是影响外部结构。而自然主义和表现主义，则一般是和作品的内部结构相联系。

音乐 现代电影使用音乐中的结构，这种情况日益普遍。此外还有一些实验短片，其中视觉画面都是先拍，然后再配上事前所谱写和录制的乐曲（如果是音乐片，那就在拍片过程中进行）。还有一些电影制作者（如让—吕克·戈达尔），已经把他们的影片中的段落称作“乐章”了；而且，这些所谓的乐

章在节奏上也的确有快板（Allegro）柔板或缓板（Adagio 或 Lento）这样的速度变化，情形就象在音乐中一样。但是，在电影中对音乐结构运用得最有意义的，还是那些有主题 的影片。音乐中那些用来发展主题的技巧，如变奏和对位，可以很容易地搬用在电影里。

视觉逻辑 这类逻辑完全是非文字的，并且是和“纯粹”电影的概念联系在一起的。电影所以运用视觉逻辑，是基于这样的前提：因为镜头、场面、甚至段落，既然可以包括视觉概念，也可以包括叙事、文学和理性的概念，因此一部影片也就可以根据纯视觉的逻辑来构成。所以这样的结构都是从镜头本身产生出来的，并且直到实际拍摄的时候，或者常常直到最后剪辑阶段才具体化起来。前面说过，虽然对影片的视觉因素进行彻底研究不属于本书的范围，但是视觉逻辑中有一个重要的问题，即它有时会 and 影片的内在逻辑发生冲突，这个问题，则是我们不能忽略的。在这方面有一个很有趣的例子，第一批运用特艺彩色印片法的影片中有一部叫做《贝基·夏普》（1935年）的片子，该片的导演R. 马摩里安曾就这部片子为何运用彩色的问题举了这么个例子：

在滑铁卢战役的前夕，布鲁塞尔举行了一场舞会，到会的有惠灵顿、他的军官们以及好几百老百姓。一名信使悄悄报告惠灵顿说，拿破仑正在向这座城市进军。惠灵顿给在场的军官们秘密下达了命令。随后消息走漏了，于是客人们乱成一团，狼奔豕突般逃出舞厅。现在从现实主义的角度来说，这些军官们是最先得悉这一消息的，并且得到立即执行任务的命令，他们肯定该首先离开舞会。但是从视觉上来说，从色彩上来说，这是错误的，那时英国的军服

全都是红色的。如果我在第一批镜头里表现这些红军服，然后再表现平民那远非鲜艳的混杂色彩，那么肯定就要造成一个色彩上的低潮。所以我一反常理，完全根据色彩的强弱来安排这段蒙太奇，因为我认为色彩本身那逐渐加强的刺激性会比现实更能感染观众。我根据服装的颜色分成若干组，并在他们逃走时，分组把所有的客人拍摄下来，即按照色谱中从冷到暖的颜色顺序来进行。这样做的结果是军官们最后走而不是首先走。但是色彩的蒙太奇，从紫到深蓝到橙黄再到红色，这就达到了军官们戴着红帽子逃离大厅形成高潮时的情绪感染的目的。

无庸置疑，如果电影要继续沿着文学和艺术的路线发展，那么在电影的视觉和叙事因素之间的这个明显的矛盾，就是电影必须解决的一个较为关键的问题（我们将在本书中不断举出其他电影制作者怎样处理这类问题的例子）。

电影的总体

我们已经知道，有几件事情可以影响影片的总体结构。结构只是影片的骨架，它需要用已提到过的构图、照明、画面、蒙太奇、速度、节奏以及其他许多有待提出的有关电影的全部组成因素来给它添加血肉。随之而来的问题是，究竟由谁，或者由什么来决定最后的产品或影片的总体？答案是各种各样的，并且往往取决于某一部影片的目的。现在，首先让我们看一看电影的一个姊妹艺术——戏剧，看看它的总体是怎样决定的。

在传统的舞台剧导演工作中，导演通过研究剧本，通过想象，以使这出戏在脑海里形成一个总体视象，或者设想一下它在演出时看起来和听起来究竟怎样，就可决定这出戏的总体结

构。从这时开始，舞台导演必须千方百计保证使这出戏的全部因素，从表演到舞台照明和服装，都能符合他的个人想象，并不断充实。

但是对于电视片来说，方法就大大不同了。这类片子由于预算有限，因此主要的创作力量是作家而不是导演。这样，剧本作家在他开始写作以前，就决定了这部将要拍摄的片子的结构，并将它的总体视觉化了。然后在他写作剧本时再把这两者结合起来。因此，完成的剧本不仅是这部片子的蓝图；而且是导演、演员以及技术人员所必须严格遵循的导演工作步骤。这类影片的导演很少有什么创造性的或阐释性的作用，而仅仅是作为一个总监，其作用在于保证参与生产的全体人员都严格遵循剧本，不出任何偏差，否则就会造成生产不能按日程进行或超出预算这样的结果。

在好莱坞故事影片中，我们看到，决定艺术总体的是舞台和电视这两种处理手法的混合体。因为这些影片的预算一般相当可观，并且拍摄日程不象电视片那样严格，导演有更充裕的时间来完成的作品进行加工修饰。因此典型的好莱坞剧本尽管非常详尽，导演也还是可以稍稍偏离剧本的。但是过去好莱坞的导演（他们过去大部分是从事舞台工作的）倒是宁肯把他们的创作精力放在处理演员的工作上，而把决定影片的视觉构成这一周密工作，大部分留给摄影师和剪辑师来做（顺便提一下，这种工作方法很快就被放弃了）。

我们说过，在欧洲，电影作家兼导演已经成为主要的创作力量。并且随着这一新型的电影制作者的出现，还出现了某种朝着纯粹电影发展的倾向。这种倾向就是让镜头本身来决定影片的总体结构和总体，做法和好莱坞正相反。米开朗基罗·安

东尼奥尼是另一种类型的欧洲导演。他想在这两种手法（即好莱坞电影和纯粹电影）之间找到一种折衷的办法。对于他说来，电影剧本仅仅是一个思想备忘录，目的在于使他在实际拍摄时据此进行即兴创作，或搞出更好的东西来。安东尼奥尼在下面的一段解释中说明了他为什么在影片《蚀》（1962年）的一场戏中作了某些改动的缘故，这使我们对他那特殊的导演手法有了更深的认识：

为什么我作了改动呢？因为我在写这场戏的时候，并不具体知道彼埃罗的房子是什么样的，所以电影剧本的价值对我来说就是一个心理备忘录，仅仅如此而已。……这是拍摄的具体环境提示我作这种改变的。人们还可以看到，我删掉了三句对话，因为它们在这场戏中是多余的。

就我来说，只有当我把眼睛摆在摄影机的取景器上，并且开始调动演员的时候，我才对那个场面有了准确的概念；只有当我听见台词从演员嘴里念出来的时候，我才知道那句台词究竟是否合适。

从安东尼奥尼的手法中，我们可以清楚地看到，一部影片的总休不能由作家在写剧本的阶段独自决定，也不能由导演在阅读剧本的时候简单决定；因为一部影片的创作过程，必须贯穿整个拍摄过程，甚至延续到拍摄之后。另外还有两个有关影片艺术总体的处理手法。这两个方法虽然不如以上所提的那样重要，但依然值得我们考虑，这就是即兴创作和“作家理论”^①。

我们在前面顺便提到过，电影制作者约翰·卡萨维蒂是怎样以即兴创作作为一种手段，从而切切实实地让他的演员在影片拍摄过程中写自己的剧本的。卡萨维蒂有四部影片，即《影

子》（1959年）、《脸》^②（1968年）、《丈夫们》（1970年）和《米尼和莫斯科维夫》（1972年），广泛使用了这一技巧。这些影片的总体都是根据即兴而定的，因为他有时允许演员决定这样的事情，例如一场戏该在什么地方结束，或该在什么时候结束；一场戏的高潮应在什么地方发生，以及造成这些高潮需要多少时间，等等。

作家理论一词来自弗朗索瓦·特吕弗于五十年代在法国《电影手册》上刊登的一篇评论文章中。这篇文章主要谈的是“作家的政策”。这一理论的起源或多或少是因为特吕弗以及其他许多当时为《电影手册》撰稿的评论家们对好莱坞的许多影片有着特别深刻的印象。实际上，即使是说特吕弗及其《电影手册》的同行们被这些影片迷住了，大概也不为过。他们确实一往情深，以至于希望赋予这些影片的导演以作家的地位。但是这有一点难办，因为，我们知道，好莱坞的电影导演在过去不仅很少写剧本，而且也无权选择自己要拍的影片。此外，当时好莱坞所拍出的一些影片还给《电影手册》的作家们提出了另外一个难题，就是这些影片很少有什么内容，趣味都很庸

① 作家理论有一个极其矛盾的方面，它与我们所讨论的关于决定一部影片的总体的那些不同的方法实际上并没有什么关系。但因为讨论总体时经常和这种理论联系在一起，因此有必要在这里作一简单的注释：有一种倾向认为，《电影手册》的评论家们一味地赞扬那些被认为是作家的导演所制作的影片，却不管这些影片是多么低劣，同时又一个劲地指责那些不被他们认为是作家的导演所制作的影片，却不管这些影片是多么优秀，因此有人责难《电影手册》的评论家，说他们在搞个人崇拜。

② 《脸》尤其是这样。虽然这部影片在很大程度上是即兴创作，但卡萨维蒂又确实是在根据一个非常细致的剧本在工作——尽管其中有许多东西在拍摄时被删掉了，并在拍成后作了大量剪辑。

俗，大部分是不断重复照搬西部片、喜剧片和刺激性犯罪片。

《电影手册》的评论家们毫不气馁，并且发明了一种评价导演的办法，即“作家理论”。这一理论克服了上述所有的难题。安德鲁·萨里斯在她那篇有关这一问题的杰出的文章中指出，这一理论包括了几个基本前提：第一，导演应当具有最低限度的技能；第二，影片应当明显体现导演的个性（“一个导演拍过一批影片后，必须闪耀出自己那重复不断的风格特征，真正做到片如其人”）；第三，要把一部影片提高到艺术高度，以及把它的导演提高到作家的地位，（这一前提关系最为重大），影片必须具有“内在的含意”。按照萨里斯的解释，这种“内在的含意”，“是导演个性作用于素材时产生出来的”。萨里斯指出，“内在的含意”这个术语同法国影片评论家们所经常使用的“场面调度”（mise-en-scène）这个术语在含义上颇为相近（在这里，按照亚历山大·阿斯特吕克的说法，场面调度实际指的是从“导演”到“把世界变成一个主要是自我欣赏的演出的手段”之间的某种含意）。但也不完全一样，这两个术语都是相当含糊的，并且极端形而上学。一句话，根据作家理论，影片的总休实际上对内容并不起作用；而是相反，只在导演个性和素材（不管这种素材多么拙劣）之间起“冲突”的作用。

第 二 章

剧 作

我们在前一章里看到，诸如剧情和内部逻辑这样一些剧作因素，都可以影响一部影片的总体结构。因此在这里，也许值得更仔细地研究一下这些或那些来自戏剧中的因素，并且研究一下怎样把它们运用在电影中。现在先谈主题。

主题 这是贯穿在整个作品中的激起人们思考的一种思想。它常常是最简单而又最深刻的。例如：“我们时代的启示录！”“四海之内皆兄弟”、“人的尊严”以及“上帝的声音（或沉默）”。对主题所应记住的要点，它的含意对观众来说，应当始终是不言而喻的（哪怕只是处于下意识的状态）。它不要求加以证明，但却要求加以发挥。

只要是抱负不凡的影片，通常都有主题。然而，它也可能是某些经典影片所特有的（有关这类实例参见第四章——西部片）。

前提 前提在影片中比主题更为常见，虽然这两者有时可能混淆。前提是一个命题，它与主题不同之处在于必须加以证明。人所共知的那些有关前提的例子有：“父辈的罪孽应在子孙身上”（亨利克·易卜生的《群鬼》）以及“饥寒起盗心”（西德尼·金斯莱的《死胡同》）。这些例子都取自著名的舞台

剧。

一部影片可以既有主题又有前提。

冲突 这是敌对人物、敌对势力或敌对意志的相对作用。它一般被认为是构成戏剧的“要素”，但是我们也往往看到，在某些影片或电影剧本中，它可能占一定份量，也可能不占什么份量。

情节 我们已经对情节下过定义，说它是一系列有因果关系和动机的事件。看来它是戏剧、电影和小说中的一个普遍存在的因素，但是它在电影中也并非必不可少。这一点我们将在以后的章节中加以解释。

危机、高潮、结局（或收场） 由于这些因素是如此紧密地互相联系在一起，因此我们将它们一并加以研究。这些因素一般全都和情节发生联系，并且是由情节产生的。危机是舞台剧或影片中的冲突紧张到需要某种行动来解决的那个时刻；高潮是敌对势力之间的决定性的冲突结束时，一方压倒另一方的那个时刻；紧接着就是结局或收场，它包含冲突的最后结果。

但是对现代电影来说，“高潮”这个概念寓意更深，那就是把它当作影片、段落、场面、镜头的最大的情绪紧张点。在戏剧里，这类情绪高潮一般和情节高潮相吻合，并且是从其中产生的。至于情节高潮的定义则和上面所说的完全一样。然而在电影里，情况可能如此，也可能并非如此。如果情绪高潮大大提前在出现情节高潮之前，那就有危险使观众产生一种反高潮的感觉。更为复杂的是，一部影片中可能不止出现一两个高潮，而可能在几个地方同时出现几个高潮。由于现代电影越来越注意主题，所以剧作家兼电影编剧的约翰·霍华德·劳逊特别强调了主题高潮的重要性，他对主题高潮下的定义是“主题

的最充分的表现”。同时还可能有一个前提高潮，那也许就是影片的关键，通过它前提才有了结论性的证明或证实。电影中的最重要的高潮当然还是视觉高潮。我们在前一章里已经看到了一个视觉高潮的例子——色彩高潮。在这个以视觉为主的艺术媒介中，最普遍的还是具有电影特性的高潮，亦即整部影片、段落或镜头的最紧张的时刻，但可惜得很，这一点往往被人们忽视了。

统一 它在电影中就象在一切艺术作品中一样，是一个独立的、完整的美学因素。换句话说，影片中不应有什么外在的东西。一切都必须是整体中的一个组成部分。

内在逻辑 这个因素在前一章已经讨论过，了解了它是怎样反映电影制作者本人或一个中心人物的逻辑的。内在逻辑，据已知的情况来看，在决定影片的总体结构中起着重要的作用。但同样重要的是，它还向观众预示将要发生什么；因为观众很有必要懂得这一点。例如：如果在故事的连贯性中出现了时间跨越，那么这也是出于人物角度的需要（如果确实如此），而不是出于作家或导演的愚蠢。也正是在这一点上，那些比较传统的戏剧风格（如喜剧和讽刺剧）才引起观众对影片的内在逻辑的注意。因此，如果观众知道他们所看的影片是一出喜剧，而不是情节剧，那么他们对于表现一个人从屋顶上摔下来的场面就会有不同的反应。

性格刻画 这个题目已经谈论得很多很多了，因而很难加以概括；但是，对于电影剧作的这一非常重要但可惜往往被忽视了的方面，还是可以提出一些明确的看法的。首先，一个人物展现在观众面前时，必须和他的内在逻辑相一致。换句话说，人物的动作不应当“把观众抛入五里雾中”，虽然这并不

意味着人物所作的每一件事，都必须让观众预见得到；其次，观众一般都能比较容易识别富有动作性的人物，而对于那些被动的、懒散迟钝的、或者完全是抱消极态度的人物，则不那么感兴趣；第三，人物刻画应当有一些现实根据，否则时间长了，即使象詹姆斯·邦德这样超人的英雄，也会丧失新奇感。

变化 这是否出现在影片中，要取决于故事中人物的内在逻辑。中心人物或者感情迟钝没有多大变化，或者影片的前提就是要表现变化即是幻觉——即生活周而复始（当我们讨论到《野草莓》和《8¹/₂》两部片子时，就会遇到这样的例子。其中的人物是否发生了变化，是值得怀疑的）。不论影片中是否出现变化，但在观众身上则始终应有所变化。至少，他们应有所领悟，即使这领悟不涉及人物本身。

暗示 这一因素有助于防止复杂的机关和巧合破坏影片的可信性。因此，如果一个人物内心发生了变化，那么这个变化也不应当是突如其来的；如果最后一分钟的拯救确实使影片的故事有了转折，那么它也应当暗示这是逼真可信的。

运动与进程 每部影片都必须有这两个因素。必须让观众感到，或者是人物，或者是影片，都在朝着什么东西前进。例如，对某件事获得了或提供了深刻的认识；否则，一般就要使观众厌烦（为了进一步讨论这两个因素，请见下面悬念一词的定义）。

起点 即影片故事开始的地方，一般都与人物的生活有关。切忌任意选择。

焦点 在讨论那些明显缺少中心的影片时，经常使用这个术语。如果没有焦点，影片的故事就会变得散乱，观众也就迷失方向。这往往是由于电影制作者未能正确通过他的构思来思

考，并使其彻底体现出来的缘故。

风格 前面已经讨论过这一因素，但是有必要再提一下的是，切忌在一部影片里使用一个以上的风格，否则就会使观众的情绪反应混乱。也就是说，他们不知道该对那部影片如何反应。

悬念 这里指的不仅仅是习惯的用法（如神秘的谋杀案中所使用的意思），它还包括这样的意思，即观众感到自己就是主人公，并对他的命运和最后的结局产生浓厚的兴趣。观众不应当只是感到好奇；如果观众真的卷进去了，那他就应当关心结局。无论怎么说，悬念在保持观众的兴趣方面，可以是强有力的工具。它在情节复杂的影片中，往往是运动和进程的主要动力。

搭配（配器） 虽然这个术语可以脱离音乐的概念而运用在影片的镜头选择方面，但是它一般是指戏剧因素（特别是人物）的选择和运用。它的原则是，选择和运用这些因素时至少应有所变化。如果是运用于人物搭配，那么人物就不应当是同一类型或同一气质的。在地下影片《边缘》（1967年罗勃特·克莱默导演）中，几乎没有人物搭配，因此有一位影评家说，不仅所有的人物千篇一律，而且连一个次要人物也和主人公一模一样，所以从头至尾他都分不清楚谁是谁。本书将要提到一位电影制作者——费德里科·费里尼，他在人物搭配方面确是个能工巧匠。

质地 这一术语指的是一部影片的情绪层次。一部影片在观众身上所引起的情绪反应是否有层次变化？一部影片是否真正“有血有肉”？所有这些问题都与质地有关。

第三章

电影的叙事形式： 对小说的借鉴

作为一门艺术，电影的发展是比较折衷的，它大量借鉴了小说和文学这一古老形式。因为正是小说把文学遗产传给了电影，从而使它从中获得了灵感和源泉。关于这个问题我们将在本章和下面几章加以探讨。

毫不奇怪，无论从艺术或商业角度来看，电影都非常倚重于小说。直到最近，只有电影制作者无一例外的是大企业的雇员，他们为这些大企业工作的条件，完全不同于那些创作出了世界文学杰作的人所处的条件。例如，一部好莱坞影片^①，可能要花两三年时间才能制作出来，其间大量的时间是花费在生产前阶段（例如作预算、搞投资、磋商和挑选演员^②），而不

① 本书将经常提到好莱坞的电影生产系统是世界上许多其他电影生产系统所仿效的榜样。本文作者很清楚地意识到，这个系统连同好莱坞本身当前都正在迅速崩溃。这从长远来看，只能说是一件好事；然而这种江河日下的颓风，却并不能否定好莱坞的生产系统可以作为据以修正或改进的蓝本。至少，我们将会看到，好莱坞系统可以使我们深入地认识到，为什么戏剧性的电影是沿着现在这条路线发展出来的。

② 当然，在某些电影制作者手里（特别是在费德里科·费里尼手里，这一点我们以后就会看到的），“挑选演员”的确无可非议地起着创造性的作用。

是花费在创作上，即写作和剪辑上。这和作家在创作小说时要花费两三年的时间来进行紧张的写作有很大的不同。至于和那作为小说基础的作家生活中的漫长而又不寻常的痛苦的孕育时期（例如索莫赛特·毛姆以一名医学生的生涯作为基础的小说《孽债》），以及其他许多以战斗和战俘经历作为基础的小说相比就更不用说了。这里有必要进一步用好莱坞最成功的电影剧作家之一、已故的本·海区特所说的话作为对比。他说，他不仅同时为两部以上的影片写剧本（他的许多最好的剧本只花了两天到一个星期的时间就完成了），而且居然在一个星期之内为电影《乱世佳人》（1939年）写了半个电影剧本，显然他当时连那部小说读都没有读过！

生活在好莱坞那典型的奢侈豪华的环境之中的电影作者（以及制片人、导演和编剧），难道敢相信他们所描绘的饥饿、贫困和战争，能和那些实际体验过这种痛苦和屈辱的生活，并花费了两三年时间来对这些经历进行反省和写作的人所描绘的东西一样忠实和深刻吗？他所创造的人物能够同样的真实可信吗？只要对过去五十年来的好莱坞产品作一简略的考察，就不难发现，有许多影片确实涉及了历史的各个时期，涉及了人类的一切苦难和处境，例如从中国的饥荒到俄克拉荷马州的大黄尘，题材极其广泛，成就也各有千秋。毫无疑问，这都应归功于小说。因为正是各类杰出的小说给了这些影片以灵感，或者使其得以据此进行改编。在美国，电影企业是如此依赖于小说，并且以小说为准绳，因此，当一些有成就的小说家被请到好莱坞去作电影编剧时，他们主要是被雇来改编自己的小说或者其他作家的小说的，而不是为银幕创作什么别开生面的东西。

对于那些在美国经营电影企业的满脑袋生意经的企业家来说，小说，特别是畅销小说，始终强烈吸引着他们去把它拍成电影。正是由于小说中的人物和故事已经在群众中经受了考验，因此在影片尚未制成以前，就已经预售了。所以，从经济观点来说，把一部畅销小说改编成电影不会冒什么风险。只要告诉观众那部影片甚至比原小说还要好，那么票房价值就垂手可得了^①。然而，由于优秀小说的数量满足不了电影企业家那贪得无厌的要求，以及由于电影剧作作为一门艺术在继续往前发展，所以小说的文学特质（不仅仅作为情节和人物的源泉供人剽窃）也就越来越明显地体现在现代电影中了。

小说对电影的影响

小说对电影这一艺术的发展所带来的一个极为重大的影响就是叙事或讲故事的形式。然而叙事形式早在小说出现以前就存在了；它可以追溯到最早的西方文学——即追溯到希腊诗人荷马，因为正是在《伊里亚特》和《奥德赛》这两部伟大的史诗中表现出了他那精湛的讲故事的技巧。约翰·加斯纳同意这一观点，他写道：“电影叙事形式和史诗叙事形式非常接近，如果电影剧作家认为荷马是他们这一行的老祖宗，那么谁能反驳他们呢？”但是要准确理解“叙事形式”以及“史诗叙事形式”这两个术语是什么意思，以及它们对电影的发展又产生了什么影响，就有必要对戏剧和戏剧形式的产生和发展作一比较。

^① 最近这种做法又出现了一个耐人寻味的倾向，就是把电影剧本改编成小说，并且在根据它所拍的影片尚未发行之前，就指望将它挤入畅销小说之列——如《爱情的故事》（1970年）、《1942年的夏天》（1971年）。

戏剧形式与叙事形式

希腊早期剧作家所发展起来的早期戏剧和史诗的不同之处，在于它强调的是故事中的事件可以“表演出来”，而不仅仅是叙述。当希腊人在戏剧方面有了进一步发展时，他们更多强调的是故事中的冲突，以及这些事件之间的因果关系（通过情节来说明），而不是事件本身。希腊剧作家们后来又进一步研究了事件所造成的影响。继而象主题、前提和内心揭示这样一些成份，逐渐出现在希腊戏剧中，结果，对故事因素的强调有了相应的削弱。因此，在西方文学最早的叙事形式和戏剧形式之中，我们可以发现“故事因素”（例如讲故事的方式和故事的内容所特有的趣味及美学感染力）和“戏剧因素”（例如故事适合于演出，人物丰富而有深度，以及冲突强烈）之间的差别越来越明显。现在我们看到，对于电影这门艺术的发展来说，值得注意的是，好莱坞的电影生产系统乃是以前一种因素而不是以后一种因素，作为自己的方向的。

好莱坞选择和发展文学素材的方法

对电影的叙事形式最有影响的是“故事编辑部”。现在，不论它采取什么形式，在好莱坞的大制片厂中几乎都可以找到这类机构（在电视中，与故事编辑部相当的部门叫做“节目编辑部”，每个大电视网都至少有这么一个机构）。在这类机构中，关键人物是故事编辑或分析家。他的工作是在小说、舞台剧、杂志、报纸和专门的电视剧本中，去搜罗和研究那些他认为能使一部影片得以成功的素材。如果故事编辑确实找到了一些看来是可用的东西，那他就会把它加以“提炼”，写成一段

“情节”或“动作”主题，或者写一两页梗概，然后交给制片厂的制片人或代理人。这是决定许多文学素材命运的阶段；因为，以这种缩写方式表现出来的文学素材或故事构思，要是不能引起制片人的兴趣，那它就被抛在一边了。但如果它通过了这重要的一关，那么就可能由一名作家来把它写成一个三十页的剧本阐述，这相当于一个用现在时态写成的较长的短篇小说。目的是用来说明作家准备怎样用电影语言来处理这些文学素材，并且把所有的情节动作，其中包括某些台词细节化，以提醒作家将其体现在完成剧本中。完成剧本这个最后的形式包括全部场面和摄影机的角度，这通常叫做导演剧本或拍摄剧本。

在扼要介绍好莱坞发掘文学素材的各个阶段时，需要着重指出的一点是，这种方法偏重于故事价值和叙事形式，而不是戏剧因素和戏剧形式^①。当然，小说除了叙事形式以外，也还开拓并探索了其他领域和技巧（例如心理学、象征主义、意识流）。电影也是如此。但是小说的侧重点是故事，正是这一点给予了电影这一艺术的发展以最大的影响。原来小说中的事件的结构比较松散，而戏剧中的情节和冲突等因素的结构则比较紧凑和严谨^②。

① 必须再重复一遍，上面所介绍的好莱坞的生产系统，从现在这个企业内部的一些变化来看，只不过是一个概况。我怀疑其他制片厂发掘文学素材时，是否完全遵循这一方式；至少我工作过的制片厂中，没有一个是这么做的。但是，再说一遍，我们在这里主要是关心这个系统或其中一部分在怎样促进电影的发展。

② 要揭示小说对电影发展的影响，并不一定需要去研究叙事形式和故事编辑部的作用。我们只要回头看看好莱坞系统的史前时期，回头看看W. 格里菲斯就可以了。根据谢尔盖·爱森斯坦的介绍，格里菲斯的许多电影发现和技巧，其灵感和想法都是来自H. 狄更斯的小说。（见爱森斯坦的《狄更斯、格里菲斯和我们》，《爱森斯坦论文选集》，中国电影出版社，1982年版，第209、281页，——译者）

小说与电影中的一些区别

小说对发展电影的作用是极其重要的，所以值得我们研究一下这两种手段的基本区别。当然除了两者之间的明显区别以外（如一个是靠印刷的文字，而另一个是靠画面和声音），在感受心理学方面也还有一些非常重要的区别。首先，小说一般是由读者读的，往往只限于一人，而且不能一口气读完；换句话说，读者和读物在情绪上的接触是断断续续的，常常得持续几天、几星期或几个月。电影则是由看电影的人一次看完的，并且往往是作为观众中的一员（因而出现了某种群体反应的因素）。在这种情况下，观众和他所观看的影片的情绪接触是连续的，因此电影制作者更容易控制观众的情绪反应，这比小说家控制读者的反应更为容易（仅此而已）。其次，由于一部影片往往是一次看完的，而且观看的速度受放映员的控制而不受观众的控制，因此从消化和吸收这一点来说，电影观众就和小说读者有所不同了。因为小说读者可以重看小说的任何一部分，并且可以根据章节的难易来调整自己的阅读速度。^①因此，电影和小说相比，势必偏重于简单明了的结构，这就需要大部分电影制作者（并非所有的）下大工夫，这样那些能看懂小说但看不太懂电影的观众也就不会由于一时走神而糊涂起来了。也许多少是由于这些原因（虽然不能认为这就是正理），许多影片改成小说以后，就成了廉价品，最多也不过是刺激性的犯罪小说而已。

虽然和犯罪小说相提并论，可能有损于本书的一个基本前

① 随着盒式磁带录像机（它可以使人们坐在自己家里观看事先录在磁带上的影片）即将大量推广，电影和小说之间的区别可能会最后消失。

提，即电影确实可以和世界文学杰作等量齐观。但是我们怎么也不会忘记电影在最近十年到十五年之间所取得的巨大进步（这一进步在本书以下的章节里就要谈到）。例如，1957年乔治·布鲁斯东在一本相当重要的论述电影的书即《从小说到电影》一书中就曾忽视这一点而这样写道：

思维状态的活动——记忆、梦、幻想——不能由电影充分表现出来，这确实不如语言。……电影不能直接向我们表现思想。它只能向我们表现人物在思考、在感受、在说话，但是不能向我们把他们的思想和感情表现出来。

但是我们即将看到，布鲁斯东认为不可能用电影办到的那件事（即思维状态的活动），却由费里尼和安东尼奥尼这样的电影制作者（即使这样的人还不那么多）通过电影表现手段向我们表现出来了。实际上，也正是在这一点上，电影看来和小说是多么接近：这两种表现手段，在它们各自的演变过程中，都是从描写和描绘简单的具体事件过渡到描写和描绘复杂的心理事件。

隐 喻

意大利电影导演比埃尔·保罗·帕索里尼曾尖锐地指出了小说和电影之间的最重要的区别，他这样写道：

我觉得电影和文学作为表现手段之间的区别，主要表现在隐喻上。文学几乎完全是由隐喻构成的，而电影几乎完全没有隐喻。

帕索里尼接着举了一个例子，说明隐喻怎样通过蒙太奇才得以表现在影片中：

在某些先锋派影片中，曾有一个做法，就是通过两个画格①的连接把一只豺狗和杰拉里诺（帕索里尼的影片《乞丐》（1961年）中的主人公）并列起来：一个画格表现杰拉里诺咬牙切齿，另一个画格表现一只真的豺狗在呲牙咧嘴。

在英国片《摩根》（1965年）中也有类似的例子。其中，主人公的镜头——一个幻想成为类人猿的精神错乱的艺术家的镜头和那些从三十年代的旧片《猩猩大金刚》、《人猿泰山》中所选出来的镜头并列在一起。然而这种“隐喻”相当叫人费解，只能使观众感到糊涂和浅薄。②关于这类并列手法，我们最多也只能说这样一点，即它所获得的效果一般都和文学作品中这种手法所获得的效果大不一样。原因在于文学（口头的和文字的）和电影之间有一个根本的区别，这就是电影制作者的表现手段是直接具体的现实，而作家的手段是文字，它是作家笔下的现实和读者的幻想之间的中间因素，因而读者只能看见这一现实的象征。瑞典电影制作者英格玛·伯格曼曾就这一区别

① 电影摄影机拍摄主体时并不只是一个连续性的画面，而是分别由几个画面构成的，这叫做画“幅”，然后把它投映在银幕上造成动的幻觉。因此，画“幅”是镜头的组成部分；帕索里尼在这里使用这个术语只是当作“镜头”的同义词。

② 这类隐喻剪辑和前一章所讨论的爱森斯坦的蒙太奇理论多少有些关系，亦即两个不同的画面并列在一起时可以产生那种当两个画面单独存在时所没有的意义或关系。至于爱森斯坦是怎样根据他的剪辑原理把文学隐喻变成电影隐喻的，以及他又是什么最后放弃这一手法的，均见第八章。

这样写道：

文字是通过有意识的意志活动并结合智力来阅读和吸收的，并且是逐渐影响想象和感情的。电影的过程却不同。我们看一部影片，就是有意识地寻求幻觉。我们尽量摆脱意志和理智，并在幻想中为幻觉开路。只见一系列画面直接作用于我们的感情。

电影和文学之间的这一基本的、但是很少为人懂得的区别，是电影剧本和电影发展道路上的主要绊脚石。但是，我们也决不能因此就认为：由于电影缺乏通常所运用的那种“隐喻”，因而它就比其他文学形式更贫乏更低劣（当然，除了其他因素以外，我们始终认为电影是一种文学形式）。因此，我们不妨再一次回到“豺狗”这个隐喻上来，帕索里尼这样论述道：

然而，即使电影不能直接表现“杰拉里诺是一条豺狗”这个隐喻，但它还是可以促使画面在观众脑海中造成这样一个印象。如果电影制作者想要表现杰拉里诺具有豺狗的特点，那他满可以在画面上把杰拉里诺表现成咬牙切齿的样子，这样观众便能在自己心里造成一个和隐喻相应的心理画面，这就是：那只豺狗，即便不是一只真豺狗，但至少也许是一只豹子或狼狗。

电影依靠“间接”的隐喻手法非但不低劣，相反，由于它能微妙地在观众心里“造成”心理画面，因而甚至比其他文字形式更高一筹。帕索里尼说：“风格化修辞不仅对电影和文学有好处，而且对儿童文学、宗教文学或仿古体文学以及……第三种艺术形式亦即音乐，都同样有好处。特别是首语重复法

（指为了修辞效果，一个单词或短语重复出现在连续数句或数行的开头）或重复句更是如此。”他这样说，当然并非指使用这种风格化手段的电影也应当划分为“儿童电影”、“宗教电影”等等，而只是说适用于这一表现媒介的修辞手段未必适用于另一表现媒介。

从小说到电影

视觉画面和文学之间的区别，以及电影制作者对这种区别缺乏认识，这在把小说搬上银幕的过程中暴露得特别明显。当然有许多篇幅浩瀚、充满了动作和绘声绘色的历史小说（例如《乱世佳人》、《宾虚》和《战争与和平》）确实成功地改编成了电影，其中大部分在色彩上、宽银幕摄影上和众多演员的挑选上都很成功。但是，象鲁奇诺·维斯康蒂这样一位有才华的意大利导演，当他试图把一个短小而杰出的文学作品，如阿尔勃特·卡缪的《陌生人》，忠实地搬上银幕时，却彻底失败了。这是为什么？有一个原因，就是维斯康蒂这部影片（1967年）中的一个画格对故事发生地点阿尔及尔这个城市的描写（影片是在现场拍摄的）可能比卡缪整部小说还要细致，笔墨还要多。^①实际上，在小说里，故事发生在什么地方并不比它是怎样发生的更为重要。但是由于维斯康蒂是在现场拍摄，因而也就使影片具有了某种纪实性，而这和卡缪的小说是完全格格不入的。这样一来就和小说作者的真正意图背道而驰了。因为小

① 电影和小说之间的这个特殊的区别，有时叫做“全面视野”。或者也可以这样说：电影制作者的摄影机往往会无缘无故地把那些和电影剧情发展无关紧要的东西纪录下来；而在小说里则只有小说家想要描写的细节才会出现在纸面上。但是电影中这种所谓全面视野，并不是电影所固有的局限性，而且能由艺术才能加以控制，这在后面一章中就要谈到。

说所要描写的是一个与生活完全格格不入的人。一句话，对电影制作者来说，“一个画面顶一千个字”这一原则，对改编历史小说可能有利，但对改编其他类型的文学作品就可能是一场灾难（这决不是维斯康蒂那部影片的唯一问题，这在下面就清楚了）。

维斯康蒂最近又根据托马斯·曼的中篇小说《威尼斯之死》改编了一部影片（1971年）。对此也许有必要顺便提一下，现在，关于维斯康蒂这部影片是否忠实于托马斯·曼的原著，以及一般来说是否必须首先忠实于原著，真是众说纷纭。我认为，在维斯康蒂这部影片里，虽然托马斯·曼的小说内容还不到百分之十，但确实是相当成功的。这能否认为是对原著的歪曲呢？那是文学纯粹派的问题，而不是电影评论家的问题。毫无疑问，维斯康蒂的影片是按照自己的方式（主要是视觉的）表现出来的，这既可归功于托马斯·曼的作品那惊人的深度，也可归功于电影制作者的高超技巧。

在结束从小说到电影这一重要问题的讨论之前（以下各章还要进一步谈到这个方面），我们应当谈一下从事文学改编的电影制作者最易犯的一个错误——即当他们着手把一部小说忠实地改编成电影时，他们经常注意的是忠实于原小说的情节、人物、故事发生的地点，有时还包括情绪；而对小说的内在节奏（即从逻辑中产生出来的一部小说的动力）就很少考虑了。对于篇幅浩瀚、情节错综的小说（特别是畅销小说）来说，内部节奏可能无足轻重，甚至根本没有。但是象弗拉基米尔·纳波可夫的《洛丽塔》（1962年拍成影片）和卡缪的《陌生人》这样的小说，内部节奏却是它们结构的组成部分，如果不把内部节奏移植过来，就会对改编的影片造成严重的艺术灾难。在

文学改编工作中，能否把内在节奏移植到改编作品中来，这是一个真正伟大的电影艺术家的标志。安德烈·巴赞说得好：“作品的文学素质越是重要，越是关键，那么改编作品就越是难以和它相媲美，因而也就越是需要有创作天才来对它重新安排。这样的新作品，虽然未必能和原作形神毕肖，但是至少也能和它相称。”

从舞台到电影

把舞台剧改编成电影，这和希腊史诗发展成戏剧是极其相似的，只是顺序颠倒而已。因此，只要把戏剧性形式中的素材（这里的“戏剧性”指的是重点放在冲突和人物性格上）重新加以安排，使它具有更多的叙事形式，即更多强调事件和动作，就可以了。这一过程（就是使舞台剧中那“严谨”的结构变得“自由松散”一些）往往是通过扩充舞台剧的规模和动作，并增加一些新的人物或者副线（这里只是略提几种可能性）来完成的。关于舞台剧本演变成电影剧本的问题，我们在下一章里还要进一步讨论。

第四章

美国的经典电影剧本

我们现在来研究众所周知的和最有影响的电影叙事形式——美国电影剧本。

三十年代末和四十年代初期，美国叙事形式的电影剧本达到了其经典形式之后，一直是好莱坞的主要支柱。这就是说，尽管好莱坞某些方面遭受到失败，但电影剧本却始终立于不败之地。（一个有力的论据就是，好莱坞最近所以衰落，就正是由于它偏离了这种形式。）

在我们看来，经典的美国电影剧本乃是发现电影冲突特性的默片和深入探讨情节结构与人物性格发展的舞台剧这样两种遗产的混血儿。这类电影剧本的焦点主要是摆在冲突上（不论内部的或是外部的）。但是，归根到底，其特点又都是可以通过视觉表现出来的冲突。美国电影剧本这样着重于冲突，意味着剧本的故事必须设计和加以改头换面，直到足以使这一“最重要的”因素能够在任何一部好莱坞电影剧本中表现出来。已故的纽约大学教授罗伯特·加斯纳发现，影片《冠军》（1949年根据林恩·拉德纳的同名短篇小说改编）就是进行这种改头换面的一个例子。在拉德纳的小说中，中心人物名叫米吉，是一个职业拳击家。他被描写成一个坏孩子，最后终于变成一个

“典型的”美国坏蛋，一个从社会角度来说不可救药的人物。但是，在电影剧本里，米吉却被涂上了一层特制的冲突色彩；他基本上是一个好孩子，只是被周围恶劣的环境腐蚀了——这就完全歪曲了拉德纳的故事。但是，仅提供冲突，这还不够。在经典的美国电影剧本里，正如以上提到的，冲突还必须通过视觉表现出来。根据约翰·斯坦倍克的小说《人与鼠》所改编的电影，就是这方面的一个范例。

加斯纳教授在研究斯坦倍克这个作品的舞台改编本和电影改编本时（电影改编是在1939年）指出，在小说里，乔治（一个牧场短工，鲁莽傻汉兰尼的“兄弟”一般的随护人）的内在冲突几乎完全是依靠说明来发展的；然而在舞台剧里，乔治的冲突（不论是“保护”自己，还是“保护”兰尼）则是依靠对话（比小说里尖锐得多），而且包括了许多间接的说明。但是在剧本里，正如加斯纳所指出，乔治的冲突完全以另一种方式，即以具有电影特性的方式来发展的。他作了如下解释：

在电影剧本里，一开始就是兰尼发现了“那个姑娘的衣裳”，于是地方团队在果园里紧紧追捕着乔治和兰尼。从逃跑与追捕的造型效果来看，这样开始是能抓住人和感动人的，这正是故事富于电影特性的开端。从戏剧性效果来看，地方团队的追捕也从视觉上表现了乔治那双重地位所蕴藏的危险。因为作为“兄弟般的随护人”，他正面临遭受私刑的危险。

仔细研究一下好莱坞黄金时代的由小说改编而成的电影剧本，可以充分看到这样一种倾向：即把小说原著中往往只是暗示出来的冲突加以拔高和突出——从而形成往往具有内在性质

的冲突。例如，主人公必须在两个互相冲突的目的、价值或女人之间进行选择。

好莱坞的一些最成功的影片不仅有冲突，而且还有主题。这些影片中有一些之所以获得巨大成功，要归功于其中同时出现主题和情节的高潮——即这两个具有电影特性的高潮合而为一。有两个这样的实例，这就是两部《冠军》改编作品（分别于1926年拍摄和1969年重拍）。根据加斯纳教授的意见，这两部影片的高潮由“出色的战车竞赛和许多逼真的翻车和撞车”所构成，从而“充分表现了古罗马的繁荣与残忍（两部影片都是这个主题）”。但是，经典的美国电影剧本，其卓越者并不是表现在圣经史诗中，而是表现在西部片中。这一样式实际上毫无变化地保持至今，并且几乎从未失去它的光彩。

西部片

正如已故的罗勃特·华尔肖在他那篇杰出的论述西部片的文章中所指出，这一样式所以成功，大部分应归功于“那些‘富于电影特性的’因素。大家知道，这些因素特别适合于西部片的主题：广阔的原野，人们骑在马上自由驰骋”。西部片有许多主题，但是最主要的主题是主人公，一个有道德的人，出于不完善的道德观念而去“干他该干的事”。正如华尔肖所说，“西部人最多也只能表现出一种朦朦胧胧的道德观念……这是由于不论他怎样证明自己是正当的，他毕竟是一个杀人者。”西部英雄的内心冲突就正是出于这种“朦朦胧胧的道德观念”，要么干“他该干的事”，即遵循他的道德观念铤而走险，要么放弃他的道德观念中所包含的暴力。然而，他所选择的往往是前者，虽然未必常常心甘情愿。

西部片还有一个几乎是同等重要的主题。华尔肖把这描绘为西部人只是要“肯定个人的价值”，换句话说，表现自己是一个人。但是这样一来，西部的主人公势必要和那个正在迅速吞没他的边疆世界的社会发生碰撞。这个社会，以那些傲慢的代言人（市长、大牧场主和铁路经理人等等）为代表，他们步步进逼，要你步步退让，这当然不能为西部英雄的本性所接受。至于以小牧场主和小农场主（他们命定地是西部的继承者）所代表的那部分社会，和西部英雄追求个性的斗争也极少共同之处，特别是在他们自己生存的特点日益受挤受压的时候（例如靠一小块贫瘠的土地来勉强维持自己和一家大小的生计）。另外，对于在西部社会夹缝中生活的人物来说（例如沙龙老板、赌徒和贪婪的商店老板），象西部英雄这样具有崇高的忠实道德感和正义道德感的人，也只能是他们那投机买卖的障碍。因此在这整个社会的眼里，西部英雄和法外人（另外一种公开蔑视这一社会的“个人主义者”）之间唯一的区别就是前者可以更现成地加以“利用”。这些就是西部片的主要冲突：即西部英雄由于不完善的道德观念（允许诉诸暴力）而造成的“内在”冲突，以及由于社会不允许他们充分表现自己而造成的外在冲突——这两者就是西部片的两大主题。此外，当然还有随着情节的发展而不可避免出现的法外人的对抗。

当西部英雄解决了由于他的模糊道德观念而造成的内在冲突，并且认识到他必须通过你死我活的战斗来面对自己的敌人时（影片的危机点），于是象华尔肖所指出，真正的戏剧也就成了。

一种自我克制：暴力必须在关键时刻并根据其特殊的规律表现

出来，否则它就没有价值了……确实，西部电影的“特点”根本不是暴力，而是人的一种形象，一种极其鲜明地通过暴力表现出来的风格。

但是，西部英雄及其敌手之间的暴力对抗（这是所有西部片的情节高潮）又不仅是西部英雄的“风格”，而且还是他那道德观念的彻底失败（影片的主题高潮）；因为西部英雄的胜利实际上就是失败。他被迫把自己的道德观念推向极端，以致达到了荒谬的地步：杀人从来都不能作为任何道德体系的最高价值，因为它只能进一步与社会为敌（西部片的副题）以及要杀更多的人。

最好的西部片（和其他受欢迎的美国电影剧本一样）表现出对于如何运用对白、戏剧性动作、音响效果、音乐和摄影，达到了经验丰富和专业精湛的高水平。但是西部片至今依然代表美国的经典电影剧本而普遍受到欢迎之处，还是由情节高潮与主题高潮结合而成的那种爆炸性的电影高潮。

美国经典电影剧本中的电影结构

我们虽然研究了美国经典电影剧本中的情节与主题，并且了解了这两个方面是怎样构成的，但是镜头本身怎样呢？它们在这些电影剧本里又是怎样分镜头的呢？安德烈·巴赞在一篇以《电影语言的演变》为题的很有影响的论文中对这一问题发表了一些重要的意见。巴赞指出，在1938年，几乎每部影片的分镜头都是一样的。不仅分镜头的方式是一样的，而且每部影片中的镜头数量也相差无几（六百个左右）。巴赞由此得出结论说，这一时期的分镜头有两个目的：1、使主体的空间位置牢

固地印在观众的脑海中，甚至当镜头中的主体在空间孤立起来的时候（如特写镜头）也是如此；2、把动作分割为一个一个的镜头，以强调动作的戏剧性和心理性。巴赞以为，这种剧本中的摄影机方向和镜头分割，其目的纯粹是为了使观众能从最佳角度看到动作，并突出必要的东西。巴赞把这种分镜头或剪辑的形式（尤其是出现在1938年的美国影片中的这一形式）称作“分析性的”形式。巴赞指出，这里所运用的具有代表性的技巧是“交叉剪接”和“动作——反动作”镜头，在这种镜头中，往往先是由一个演员说一段话，然后再出现另一个演员对这段话作出回答或反应的镜头。

分析性剪辑体现了某种带哲理性的，或者更准确地说，带隐喻性的倾向，它远远超出了常规影片中的倾向。例如，分析性的剪辑是含蓄的，所以一个动作的真实性可以完美地逐段表现出来，而不必作为整体表现出来。另外，根据特写和模糊背景在分析性剪辑中的运用，我们也可以清楚地观察到一种倾向，那就是主体和非生物体是和空间绝缘的，而不是和背景结合在一起。在美国经典电影剧本中，甚至象对话交叉剪辑这样无足轻重的东西，也有这样一种倾向，就是所有的对话都被处理为对话者之间的动作与反应，而不是他们之间的相互作用。分析性剪辑正如一般电影的剪辑一样，其含意就是打破实际时间（我们知道，这是谢尔盖·爱森斯坦首先发现的）。但是，剪辑或蒙太奇虽然能实际上打破实际时间，不过也能为观众创造幻觉——这基本上就是剪辑的实质。

这种对影片分镜头的分析手法（1938年前后）不久就受到了挑战。1941年，奥逊·威尔斯以他那部创新的杰作《公民凯恩》“动摇了”整个美国电影。这部影片中有两种技巧达到了

尽善尽美的地步，从而否定了分析剪辑的许多原则。巴赞把其中的一种称之为“段落镜头”——就是把一个场面完整地拍成一个镜头，不加以任何剪辑。《公民凯恩》中第二个完善的并和段落镜头联系起来使用的主要技巧，被称为“纵深构图”，或“深焦”摄影。这种技巧一般是同时把两个独立的动作拍摄在一个镜头里（一个在前景，一个在后景），并通过空间构图使其在戏上联系在一起。巴赞认为，威尔斯这两种技巧的主要意义在于，遵循戏剧空间和持续时间的连贯性，这在影片中是首创的。例如在纵深构图中，带特写的主体并不和空间绝缘（象在分析剪辑中那样），而是通过空间构图使其和其他人物、动作和非生物体戏剧性地联系在一个镜头中。威尔斯及其同代人（如威廉·惠勒）所使用的这一“空间的”而不是分析性的电影手法，进一步增加了电影的日益增长的复杂性（分析性的剪辑明显地是一种简单化的表现手法）。看来巴赞并不十分欣赏广泛运用威尔斯的这种有戏的背景，他甚至错误地认为，电影通过空间构图求得新的复杂性，乃是把“双重性”重新引入了“画面结构之中”。但是威尔斯及其同代人并没有在影片中追求双重性。完全不是这样的。他们对电影的处理手法在许多方面都是为了恢复纯粹的戏剧；所以他们手下大多数演员的动作和空间构图都是直接来自戏剧——包括纵深构图，这在他们手下也完全是出在情节富于戏剧性的关键时刻——情形正如依靠实际时间和尊重动作的连贯性一样。然而不论怎么说，奥逊·威尔斯对当年分析性电影所提出的挑战，无论在美国还是在海外，在尔后二十年间，都对电影制作产生了深刻的影响。

第五章

新现实主义和现实的性质

直到目前为止，我们只是对影片和电影剧本进行了研究，而“现实”这个问题以及它所应具有的性质，却还没有成为我们重要的研究因素。但是，对于全世界绝大多数的现代电影制作者来说，现实是一个热烈争论的问题，那些大量破口大骂的宣言，其主题无一不是号召人们起来建立一种“崭新的”和更真实的电影。但不幸的是，这些电影制作者（或者自封的电影制作者）的这些战斗号召十之八九都被当作了耳旁风，因此那些刚刚出现在电影中的革命也都一一成了泡影。然而，不久以前在电影中所出现的一个运动倒是蓓蕾怒放了——这就是在第二次世界大战行将结束的时候出现在意大利的所谓新现实主义。

看来颇有些讽刺意味的是，这个在电影中最重要现实主义运动，竟在一个法西斯的国家播下了种子，而这个国家的电影企业又是通过亲朋关系和种种资助，由政府间接加以控制的，尤其是当这个政府对于现实这一禁区横加压制的时候。奇怪的是，法西斯意大利的电影并不是大喊大叫的宣传：那个政府似乎只要它的民族电影是逃避主义的和没有思想性的也就开放绿灯了。在二次大战前的意大利，这种逃避主义电影的代表

作是“白色电话”电影——所以叫这个名称，是因其中大部分的动作都是围绕着一台摆在女主人公卧室里的白色电话打转转——和搬上银幕的歌剧电影。电影的这种无思想性的状态也曾引起过人们的注意。在1943年，温别尔托·巴巴罗这位罗马官办的电影学校的教授，就曾为意大利电影杂志《电影》撰写过一篇宣言，号召建立一种新的更富有生气的民族电影，他把这种电影定名为“新现实主义”。埃里克·罗得告诉我们，巴巴罗教授的宣言提出了四点纲领，鼓励本国的电影制作者：

摆脱“大部分意大利电影中的那种天真幼稚和墨守陈规的标签；摆脱把人的观点排除在外的那种幻想怪诞的伪造品”；摆脱历史舞台剧和小说改编作品……以及最后摆脱那种把意大利人一般都表现为“燃烧着同样高尚的情操……同样都认识生活问题”的浮夸作风。

可是，甚至早在1943年以前，就有迹象表明意大利电影即将出现新的东西：例如在1942年，鲁奇诺·维斯康蒂就根据詹姆斯·M·凯恩的小说《沉沦》改编了一部出色的影片。故事发生在意大利（凯恩那部小说的故事则是发生在加利福尼亚），片名也叫做《沉沦》。这部影片明显不同于那一时代的那些枯燥乏味的影片，它的情节并不干净（通奸和谋杀），并且使用了自然外景。然后，在1944年，当意大利法西斯主义迅速崩溃而纳粹不久纷纷从罗马仓皇撤退的时候，罗贝尔托·罗西里尼又秘密拍摄了一部大胆的影片：《罗马，不设防的城市》。它纪录了当时的那些事件。这部影片用摄影机偷偷拍摄了那些逃跑的德国人，使用了真实的房间作为拍摄场景，并且使用了许

多非职业的演员。正是这部影片首先把新现实主义带进了意大利和世界的电影中。不久就有其他许多有才能的意大利人群起效尤，他们的目的也是要表现战争以及战后不久那个时期的冷酷无情的现实。

不能认为，意大利是以电影反映现实的第一个国家。例如，在第一次世界大战以后，德国那艰难困苦和动荡不安的生活就曾在一系列值得注意的德国影片中得到了冷酷无情的表现。这些影片均名为“街头”电影。所以叫这个名称，是因为这些影片的片名都很灰暗，如：《街头》、《没有欢乐的街》、《街头悲剧》和《柏油马路》，等等。然后，在三十年代末期，法国也出现了一批杰出的影片，反映了第二次世界大战爆发前的那个时代的动荡和失望（例如《黎明》、《雾码头》）^①。最后，但却不能等闲视之的是，现实甚至出现在好莱坞，而好莱坞是经常被人们卑夷地称做“梦幻工厂”的。例如在默片时代末期，好莱坞的导演约瑟夫·冯·史登堡就拍了诸如《纽约的码头》（1928年）、《地下世界》（1927年）等许多影片。这些影片的片名表明，它们是专门表现赤裸裸的现代生活的，而且统统是在实际场地拍摄的。但是，随着有声电影在1927年的出现，由于那时录音设备粗糙和笨重，因此大部分拍摄工作也就只好局限在摄影棚之内了。

与此同时，随着声音的出现，随着全世界一些主要电影企业完全采取音响（到1929年末，美国大部分的大电影院都已经安装了音响设备），也开始了严重的经济萧条时期，把美国以及其他许多国家带到了民族灾难的边缘。好莱坞，也许是当时

① 安德烈·巴赞曾使用“诗的现实主义”这个名称来说明这一时期的法国电影。

唯一的一个没有遭受经济萧条的企业，它对那一时期所作出的反应是齐心协力地摄制了一些逃避主义的电影，并因而在票房收入上获得了丰硕的成果；这是因为人们不愿想起那深重灾难的缘故，至少是在看电影的时候不想起这些。

然而，好莱坞也不能对经济萧条的现实长期不闻不问，于是许多表现排队买面包、犯罪、堕落和劳工暴力的影片出现了（也许制作这些影片的唯一的原因是为了利用报纸上那些离奇古怪和耸人听闻的有关犯罪和堕落的大标题，因为这些大标题证明了对许多报业主是有利可图的）。然后，随着美国参加第二次世界大战过了几年以后，好莱坞又一次深深感到有必要在它的影片里表现现实；因为它发现自己的那些相当富有迷惑力的战争影片必须和从前线送回来的实际的战争纪录片以及政府的战争纪录片相抗衡。好莱坞决心用冷酷无情的、在某种程度上是现实主义的手法来描写战斗的生活，以此作为反应，例如《一个美国兵的故事》（1945年）和《在阳光中前进》（1945年）就是这类影片。好莱坞影片中另一个现实主义的重要源泉是纪录性的影片——例如在1945年，路易斯·得·罗许蒙特，这位以《时代在前进》这部新闻专辑而受到大众欢迎的创作者，就拍摄了一部反纳粹的间谍影片《92号街上的凶宅》。这部影片是把美国联邦调查局档案中的一件真实案件重新加以搬演（该片实际上是在原故事发生的邻近地区拍摄的）。《92号街上的凶宅》为好莱坞开创了一种新倾向：通过真实的背景给纯属情节剧的影片增加真实的味道。

现在让我们回到意大利的新现实主义上来，并让我们提两个问题：它与电影中的其他现实主义倾向有何区别？为什么在二十多年以后的今天它对我们还是如此重要？第一个问题的答

案是：新现实主义电影和其他现实主义的倾向的不同点，并不在于它做了什么，这以后我们就会明白的，而在于它着手做什么，以及又是怎样做的。至于第二个问题：新现实主义在今天所以还重要，是因为现在全世界的青年电影制作者都大嚷大叫着要对他们国内的那些大电影企业所炮制的既无思想性又属逃避主义的影片进行造反，正是从这一点上讲，战后意大利所开创的新现实主义的实验可以为未来的电影革命者提供一些富有教益的教训。

对学电影的学生来说，值得庆幸的是，意大利新现实主义的目的和方法已经由最富有创造性的和具有个性特征的代表人物即电影剧作家西柴烈·柴伐梯尼加以阐明了。他鼓励本国的电影制作者摆脱故事，到街头去猎取素材；选取人类生活中最简单的情景，并且揭示其中的精粹因素；不用职业演员，因为“要求一个人去演另外一个人，这意味着是故意造作的情节”；并且拒绝使用技术设备，因为它妨碍直接与现实接触。根据柴伐梯尼的意见，日常生活永远不会枯燥乏味，而硬把情节加在“生活”头上不过是做戏、纯属伪造而已。“新现实主义所日益感兴趣的东西，并不是什么特殊的而是日常生活中的事情——例如表现一个人买一双鞋，或者表现一个人跟另外一个人毫无意义地吵一场架，或者表现个人哭笑无常，只要这个人是真实的人而不是演员就行。”这就是西柴烈·柴伐梯尼以及新现实主义给全世界的电影制作者留下来的遗产。^① 在我们试图评价这些意大利新现实主义的导演和作家在实践那些严格的标准时究竟有什么成就之前，我们最好是先看一看新现实主义和

① 据说，柴伐梯尼最珍惜的——但是尚待实现的——一个目标，是拍摄一个人生活中那连续不断的九十分钟。

那些在文学发展上有突出成就的先行者之间的因缘关系。

新现实主义显然来自十九世纪欧洲文学发生的两个显著的运动：现实主义和自然主义。现实主义是这样一种文学运动，其重点在于反映实际的生活（和浪漫主义相反），并且集中于刻划人物的性格，而不是故事或情节——这一运动和司汤达、巴尔扎克与福楼拜这样一些著名的作家密切地联系在一起。和现实主义密切相关并由此演变出来的是自然主义。自然主义也和现实主义一样，旨在强调实际中的生活，只是更着重于表现人类生活中那更为残忍更为反抗的一面；而且由于它希望做到纯客观，因此势必缺乏理想，也比较悲观。埃弥尔·左拉是自然主义的最著名的支持者。由于他希望自己的作品是纯客观的，以致发展到采取了“科学的”写作方法；下面的一段话就清楚反映出了这一点。这段话概括了在左拉看来是自然主义作家的最正统的写作方法：

他首先关心的是搜集素材，并尽其可能地把他想描绘的这个世界发掘出来……当所有这些素材集中起来以后……小说也就自然形成了。小说家要做的事情只是把这些事实按照逻辑顺序组织起来……兴趣不在于使故事别开生面；相反，故事越是一般，越是普通，它也就越典型。

小说是自然而然产生的。

现在可以非常清楚地看到，新现实主义究竟是怎样效法前人的。我们可以看到巴巴罗教授在1943年关于新现实主义的宣言和现实主义那按照实际面貌来描绘生活的要求这二者之间的共同之处；可以看到柴伐梯尼鼓吹电影制作者到街头去猎取素

材的要求和左拉对自然主义作家的指示这两者之间的一清二楚的关系。但是新现实主义和它的文学先行者也还有一个重要的不同点——那就是新现实主义直言不讳地表现社会意识。现在让我们通过评论意大利电影新现实主义时期所出的几部比较杰出的影片来专门论述一下这一主要的方面。

与这一运动有关的最值得注意的影片是《偷自行车的人》（1948年），它由维多利奥·德·西卡导演和西柴烈·柴伐梯尼编剧。这是一部朴实无华的影片，写的是一个战后意大利的失业瓦工的故事：他的自行车被人偷了（而没有自行车就找不到工作），于是他为了寻找自行车和那小偷而经历了漫长的冒险历程。《偷自行车的人》的大部分角色（包括主要角色），都是由非职业演员扮演的，而且基本上是在外景中拍摄的。影片表现了那个瓦工在寻找自行车的过程中怎样遭受到人们的冷眼，甚至公开的敌意，以及在影片结尾时他又是怎样遭受到彻底的失败和屈辱，并终于放弃了那徒劳的寻找，以至于自己也想去偷一辆，但是立即被人察觉了，而且更糟糕的是当着自己的小儿子的面。从表面看来，人们会觉得德·西卡和柴伐梯尼在《偷自行车的人》中是为了表现一个“微不足道的”人的遭遇——顺便提一下，这部影片是从一部小说改编的——并且揭示其中的一些因素。然而德·西卡和柴伐梯尼想要揭示的这些因素通常都是和情节联系在一起的，例如都是和冲突、危机和高潮联系在一起的。正如我们以前所指出，柴伐梯尼本人所暗示的这些因素是对生活的再创造。实际上，德·西卡和柴伐梯尼在这部影片中所体现的是把一个普通的人变成一个不同寻常的人——换句话说，一个英雄——因为影片的主人公，即那个瓦工，在搜寻小偷时那不屈不挠的决心，和我们在一个经典的复仇故事

中，如《基度山恩仇记》，所见到的是一样的。这个并不满足于仅仅向警察报告的人，究竟典型不典型呢？或者他是采取不了了之的态度更普遍，还是采取积极行动的态度更普遍呢——尤其是在穷人和下层阶级之中？很有可能，这个故事是德·西卡和柴伐梯尼从街头巷尾找来的，但是他们在选取这样的题材时是否有偏见就无从确切知道了。而当时的报纸在报道穷人那有“新闻价值”和“有人情味的”故事时，都是带有某种偏见的。

渗透在整个《偷自行车的人》之中的，是德·西卡和柴伐梯尼对于穷人和受剥削者的悲惨境遇的关怀。然而他们的关怀却主要限于感情上的和表同情的水平，因为不论导演还是作家都对那个失业者表示了同情，但是他们都未能对他们的问题提出任何答案。这种未能超越个人范围——这里更特殊一点，是只从家庭范围——来考虑并抨击社会问题的作法，一直是人们对新现实主义进行批评的主要所在。有趣的是，经济大萧条时期在好莱坞所出现的那个短暂的现实主义时期也曾遭到同样的批评，特别是对根据约翰·斯坦倍克的同名小说所改编的影片《愤怒的葡萄》（1940年）^①是如此。斯坦倍克的小说以及影片写了约德一家的苦难。这家人是迁徙而来的农民，他们从奥克拉荷马的风沙盆地长途跋涉来到了加利福尼亚的葡萄园，希望在那里找到工作，以便把日子过得更好一些。可是约德一家的命运并不是幸福的，虽然在影片结尾表现了一线希望——但那也不过是一线渺茫的希望而已。而小说则连这一点也没有。

斯坦倍克象意大利的新现实主义者一样，在《愤怒的葡萄》里对穷人和横遭践踏的人们的苦难表现了巨大的关怀，同

① 又译为《怒火之花》，——译注

时也象德·西卡和柴伐梯尼一样，没有对他们的问题提出任何解决的办法。不过有一点例外，那就是他为迁徙的农民提供了一个政府所设立的营地，算是一个谨小慎微的建议，其实政府也已这样做了，只是有限得很而已。约翰·霍华德·劳逊曾指出，由于斯坦倍克“不安地注视着阶级斗争，敏感地看到那些迁徙的农业工人所遭受的苦难和压迫……因而推动着他一步步地认识到社会秩序必须重新进行安排。他虽然未能充分接受这一解决办法，但是由于他是那样正直，那样深深地卷入了这一行动，以致欲罢也不可能了。”

不应该认为所有新现实主义电影制作者都象德·西卡和柴伐梯尼那样稀里糊涂。例如，鲁奇诺·维斯康蒂（前面谈到《沉沦》一片时曾提到过他）就在1947年拍摄了一部非常出色的影片，写的是西西里岛渔民的困苦生活，片名为《大地在波动》。这部影片确实对主人公们的悲惨生活提出了一些解决办法。维斯康蒂作为一个出身于贵族但受到马克思主义思想意识彻底熏陶的人，毫不怀疑他影片中的寓意。实际上，他曾说过，他在《大地在波动》中是试图“把整个戏剧主题表现为一场经济冲突的直接后果”，而且他在影片一开始就告诉我们（他自己担任解说），这是一个反映阶级斗争和反映工人阶级被剥削的故事。^①

这部影片大致是根据吉奥瓦尼·维尔德的小说《马拉沃格里亚》改编的。维尔德一系列关于农民生活的小说，都受到

① 我并不是说，维斯康蒂的影片所以高于《偷自行车的人》，仅仅是因为他遵循了马克思主义的观点，而德·西卡和柴伐梯尼则没有。我想要说的只是维斯康蒂提出了一些解决问题的答案，而德·西卡和柴伐梯尼却没有。

（在本章末尾，我们将看到柴伐梯尼是怎样回答这一批评的。）

左拉对贫困进行自然主义研究的影响。《大地在波动》是在西西里岛的一个小渔村中拍的外景，并且全部角色都是当地的渔民和他们的家人。这部影片描绘了瓦拉斯特罗一家的解体。这是一家勇敢的渔民，打鱼的传统延续了好几代。大儿子安东尼奥愤于无耻的批发商的盘剥（所有当地的渔民都被迫把鱼卖给这些人），于是他把他们家的房子抵押了出去，买了一条渔船供他自己和瓦拉斯特罗全家经营渔业。最初安东尼奥和他一家人一帆风顺，所以影片令人看来是在歌颂私有制的资本主义，但是时运不济，安东尼奥的船在一次风暴中翻了。从那时开始，瓦拉斯特罗家的运道急转直下：银行夺去了他们的家，一个儿子离家出走，大概成了走私贩，一个女儿显然沦落当了妓女，安东尼奥则开始酗酒。最后，当全家面对着饥饿的时候，安东尼奥被迫低三下四地到他所鄙视的那些批发商那里找了一份差使。影片的前提是由主人公安东尼奥在影片结束时所笨口拙舌地说出来的（正如在维斯康蒂许多影片中那样），那就是，工人阶级必须团结起来才能摆脱掉受剥削的枷锁，而安东尼奥却犯了严重的错误，他只凭单枪匹马来对付那些批发商，结果寡不敌众，因而命定地失败了。

确实，维斯康蒂对被剥削者提出了一个答案——团结起来，拧成一股绳。然而他的前提看来要比他选来实现这一主题的手段更具有革命性。因为虽然维斯康蒂遵循了诸如使用非职业演员和真实背景这样一些新现实主义的原则，然而由于他那传统结构的情节和他那高度风格化的导演风格，却又破坏了另外一些原则。我们必须再一次提出究竟是塑造特殊人物，还是塑造一般人物这样的问题。很明显，《大地在波动》的主人公并不是典型的渔民：他有果敢的决心，足智多谋，有尊严感；

他高瞻远瞩，有领袖才能，这就使安东尼奥高高凌驾于他的伙伴之上。正如安德烈·巴赞所指出，维斯康蒂的渔民甚至在彻底失败的时候也还是看来象文艺复兴时期的王子们。

也许在这里适合于更详尽地研究一下新现实主义中那比较有名的一个原则——即使用非职业演员的问题。柴伐梯尼当初偏爱非职业演员是出于这样一种信念：如果观众知道那是真人真事，那么和那些设计出来的人和事相比，他们当然会对真人真事更有兴趣。柴伐梯尼由此推论：如果一个人是真人，而不是演员，那么“当我们看见他出现在银幕上时，我们此刻的关切心情和好奇心情，就会象我们在公众广场上看见一小群人时的心情一样，急切地跑过去问：‘出了什么事啦，那个人怎么啦？’”即使我们接受柴伐梯尼关于公众喜欢真实这一逻辑（这完全违反了几世纪以来的戏剧传统和经验），但也必须指出，在所有的新现实主义影片中，根本不存在真人真事的例子。换句话说，真人只能当作真人，而不能当作演员。在《偷自行车的人》和《大地在波动》这两部影片中，那些非职业演员完全是按别人的要求在表演。不幸得很，他们的表演拙劣极了，只给人留下了最糟糕的传统。显然，柴伐梯尼认识到了这一点，所以他在1955年与人合作拍摄《城市中的爱情》这部影片时，便力图解决非职业演员的问题。

《城市中的爱情》是第一部所谓电影杂志片。谈的是罗马的爱情问题，由六个不同的人进行导演（其中包括费德里科·费里尼和米开朗基罗·安东尼奥尼）。柴伐梯尼在他那个叫做《母亲的爱》的小故事中，是想表现没有任何爱能够比母亲给儿子的爱更为伟大。他用以证明这一前提的素材，是来自一家报纸上的一个故事，因为那个故事曾一度震动了整个意大利。

利。这个故事的梗概如下：

西西里岛的一个年轻妇人由于私通而怀了孕。这件事迫使她离开她的村子来到了罗马。她在这里生下了孩子，并想方设法找工作做。但是靠工作或者靠救济都不能维持她们的生活，她只好丢掉了自己的婴儿。母亲由于牵挂孩子的命运，便冒名到收养她那个婴儿的孤儿院去打听孩子的下落；这一行动最终导致暴露了她真实的身份，因而被捕。但是当报纸登出这件事之后，群情激愤，甚表同情，于是母子二人得以团圆，并有了工作。

在这一段故事中，柴伐梯尼不仅用了非职业演员，而且使用了这个真实案件中的真正的母亲。他认为，让那个女人按照法律的本来面貌进行再创造，也许可能传达出更大的真实感。也许是这样。但是，即使是在所谓再创造中，那个女人也还是在做戏，这是再明显不过的了。职业演员和非职业演员之间的基本差别，可能在于前者能够自然地做戏——即不会有任何难以为情——而后者却不能。但是当《城市中的爱情》拍成之后，六个导演除了费里尼之外都使用了非职业演员（柴伐梯尼认为费里尼背叛了其他导演）。今天意大利电影的情况则恰好相反，使用非职业演员是例外而不是常规。^①

还有另外两部著名的新现实主义影片不容忽视。一部是1951年由德·西卡和柴伐梯尼合拍的《温别尔托·D》。这部影片通过社会学和心理学的观点，以同情的态度对一个领养老金

① 在《城市中的爱情》中，安东尼奥尼的那一段故事也是很有趣的。他找了一些曾经试图自杀过的人，要求他们去再创造那些使他们走绝境的际遇。这一个故事本身虽然没有什么价值，但是却从中看到了安东尼奥尼后来影片中的方向。

的老人的问题进行了研究。另一部也是1951年拍摄的，那就是朱塞佩·德·桑蒂斯根据和柴伐梯尼合写的剧本而导演的《罗马11时》。这部影片根据当时意大利一个够得上头号新闻的悲剧表现了四个女人的命运。因为那四个女人都由于她们所站立的楼梯倒塌而一命身亡了。她们当时是为了应征仅有的一名打字员职位和其他二百多个女人一同站在那楼梯上的。这里，由于所强调的是不寻常的事件（或者说这是个轰动一时的事件），而不是普通的事件，又可看出新现实主义是在步好莱坞的后尘。好莱坞在二十多年以前，就发现真实比虚构更能令人感到新奇。

为了替意大利新现实主义的倡导者和实践者说句公道话，必须指出，实际上他们也意识到这里所提出的许多批评意见，并在某种程度上对其中一些问题做了回答。例如，关于指责新现实主义影片大部分没有对所提出的问题作出答案，因而往往是没有结论的问题时，柴伐梯尼的回答是，他所编写的那些影片，“其中的人物和情景……所以未加解决，那是从实际出发的，因为‘这就是现实’……艺术家的责任不是提出答案。我认为，让观众觉得迫切需要答案就够了，而且很够了。”至于许多新现实主义影片也有情节设计的斧凿痕迹，因而显然违反了新现实主义的理想这一问题。柴伐梯尼也坦率地承认，象《罗马，不设防的城市》、《偷自行车的人》以及《大地在波动》这样一些影片，从某种意义上来说，都是“隐喻式的，因为这些影片终究是虚构的故事，而不是纪录性的。”甚至象《温别尔托·D》这样的影片，柴伐梯尼也承认“其表现方式依然是传统的”，虽然它可能较其他新现实主义影片更接近于表现一个普通的人的际遇，并且集中于表现其内在的因素。实际

上，在1952年他就宣称，“我们还没有达到新现实主义的 中心。新现实主义在今天是一支准备出发的大军……它的战士还有待于去冲锋陷阵并赢得这场战斗。”但是这支大军显然并没有上战场。原来到了五十年代中期，这个从来没有受到大多数意大利电影观众欢迎的新现实主义，已经在走下坡路了。这是因为战后意大利的情况得到了改善，那个国家的电影制作者和电影观众更感兴趣的已经不是第二次世界大战、失业以及贫困这样一些题材了。

新现实主义在许多方面影响了全世界的电影制作（如使用非职业演员，使用自然外景以及以贫困作主题），但是就本书的目的来说，它对电影最重要的影响还是它在电影剧本中所采取的叙事形式。从这一方面看，柴伐梯尼曾就新现实主义影片叙事结构的问题作了如下的论述：

首先，电影一般是一个情景接一个情景，然后再一个情景，然后又又一个情景，如此连续下去，并且每一场戏构思出来以后立即和下一场戏联系起来（这是对现实不信任的自然结果）。可是今天我们构思一场戏的时候，却觉得有必要“留在”那场戏里，因为仅仅这场戏就能包括许多回声或回响，甚至能包括我们所需要的一切情景……

电影一向习惯于通过生活中最显而易见的外部瞬间来描绘生活——一部影片一般都不过是把一系列经过选择的情景用各种不同的有效手法连接起来——，而今天的新现实主义者却认为，这些情景中的每一个情景，而不是全部的外部瞬间，就包括了足够一部影片的素材。

在我们结束新现实主义这个题目之前，还应当提到新现实

主义运动经验中这样一个非常重要的问题——意大利的新现实主义者大部分是来自中上层阶级。现在，如果一个电影制作者不是来自这样的背景，那么他是否能够真正拍摄出一部关于穷人或工人阶级的影片呢？当他到街头上去寻找素材的时候，他为我们所找到的是普通的素材，还是特殊的素材呢？他给我们表现的究竟是人们所过的真实生活，还是他认为理所当然要过的生活呢？虽然意大利新现实主义在这方面的经验并不是特别令人鼓舞的，但这并不意味着，这个问题根本没有得到相应的答案。肯定还需要有更多的实验，但是新现实主义的经验至少已指明这条道路了。

新现实主义给世界电影留下了一份丰富多彩和令人向往的遗产。它成功地对那些官方的、僵死的和逃避主义的电影发动了进攻，因而对每个国家的电影制作者都是一个重要的启示。它在电影中对真实的想法，例如，运用非职业演员和真实的故事发生地点，甩掉情节和其他戏剧程式的束缚，虽然尚待进行更充分的实验，可是其中有许多（正如我们在本书中将要看到的）已经在一些和这一运动并无多大关系的电影制作者的作品中出现了。一般说，新现实主义虽然未能把它的社会觉悟变成社会行动，但是它对于一切具有政治头脑的电影制作者来说，不论其政治主张如何，都不能不说是一个启示。

第六章

《一个乡村牧师的日记》： 罗贝尔·布莱松和文学改编

乍一看来，也许我们现在来讨论罗贝尔·布莱松《一个乡村牧师的日记》这部影片和剧本，会和本书把电影作为一种新的艺术表现形式这一基本论题相矛盾。因为从表面看，对另外一位作家或艺术家的作品（例如乔治·贝尔纳诺的小说）进行改编，似乎根本不能认为是一个严肃的电影制作者所应有的抱负。但也许我可以用安德烈·巴赞的话来为布莱松辩护。巴赞说，绘画和雕塑的历史充满了改编的事例。他还说，“在中世纪，伟大的基督主题同样出现在戏剧、绘画和有色玻璃窗户上，等等。”据我的看法，还可以补充说一句，古代的希腊剧作家们可谓把荷马的著作挖掘殆尽了；莎士比亚剧作中的情节和人物，也更多是依靠其他来源，而不是全凭作者自己的想象。我这里并不是对文学作品改编为电影随便加以辩护或反对。罗贝尔·布莱松这部杰出的影片（1951年在法国拍成）所以重要，并不仅仅由于它能告诉我们有关改编的艺术——这当然也是重要的，而且还由于它能告诉我们有关文学和电影相互联系的那些因素之间的关系——或者更准确地说，文字和画面之间的关系。

布莱松的《一个乡村牧师的日记》，是电影中很少有人尝试过的一种改编方法的范例。在多数情况下，电影剧作家或电影制作者在改编一个作品时，都只是想从原作猎取情节和人物。有一位名叫玛格里特·肯尼迪的电影编剧就这样说过，她的许多同行都宁肯改编二流的、写得很差的小说，“因为他们可以对这样的作品不负良心上的责任，相反其中的情节和人物倒是能够激发他们的想象。”罗贝尔·布莱松却不是这样：他所选择的那部小说乃是一流文学作品的典范；同时他对这部作品也没有采取随心所欲的态度。布莱松开始接受这个拍摄任务时，就告诉人们说，他准备要搞一部逐字逐句地完全忠实于贝尔纳诺小说的改编作品。但是布莱松忠实于小说的方式非常特殊：因为，正如安德烈·巴赞所指出，布莱松既然决定不给原作增加任何东西（巴赞认为，“这是布莱松打算删节原著所表现出来的一种微妙的方式”），那他就“满可以至少扔掉那些富于文学性的部分，而选取那些现成的非常适合于视觉化的电影素材。”然而布莱松恰恰没有这样做；因此巴赞指出，“当你把这两部作品加以比较的时候，你会发现影片富于文学性，而小说却富于视觉素材。”一句话，布莱松对贝尔纳诺的小说所感兴趣的地方，乃是那些使这部小说得以成为一部伟大文学作品的因素，而不一定是那些能使人更容易改编成电影的因素。因此自然就出现了这样的问题：怎样把一流的文学作品改编成电影呢？例如，怎样把下面那样一段出色的散文（选自那部小说）体现在银幕上呢？

我知道青春是幸福的——是值得去冒险的，冒险也就是幸福。

同时出于一种我无法解释的预感，我也懂得，上帝并不愿意我还没

有领略过冒险之前就死去——也许当我完成了献身精神而走进坟墓之前，仅仅领略一下其中的滋味就心满意足了。

第三章扼要讨论了为文学的隐喻而寻找相应的电影表现手法的可能性，同时也提到了其他的修辞，例如，首语重复法和重复。后两者不同于文学隐喻，它已经返回到电影中来了。然而在《一个乡村牧师的日记》中，布莱松却无意寻求和以上所引的那段文字相应的电影表现手法。相反，这样一些段落几乎是完整无缺地保留在电影剧本和影片之中。这是怎样实现的呢？它是靠所谓画外音来完成的。

画外音是经常用的手法，这就是用银幕以外的声音来伴随视觉画面。欧内斯特·林格伦指出，这一手法一般有三种不同的方式——解说、叙述和内心独白。他说，解说基本上就是进行解释，这主要是用在报导性的和教育性的影片中，因为在这类影片中，银幕上的东西必须配合解说，否则观众就不可能完全清楚。叙述是让片中某一个人物向观众讲述影片的故事（画外音）。内心独白也是一种画外音，用以描绘片中某一个人物那仿佛是说出声来的思想。本书后面将有一整章来讨论画外音这一形式。画外音有时被看作是“意识流”，并不一定非用话语来完成不可。

在《一个乡村牧师的日记》中，布莱松使用的是第二种画外音，即叙述，以此作为讲述故事的主要手段。但是用法稍有不同，这就是说，他用这一方法的原因，并不是让叙事者（在这部影片里就是主人公）向我们讲他很早以前所发生的故事，而是让他在写日记的时候把内容读给（画外音）我们听。

《一个乡村牧师的日记》所以采取画外音这种叙事形式，

除去为了完成布莱松力求忠实于贝尔纳诺的原作这一公开宣称的目的以外，它还起着另外一个重要的作用：拉开距离。这个术语是评论家约翰·鲁赛尔·泰勒创造的，意思是“用中性情绪的语调来评论……那充满强烈感情的画面，亦即感情决非冷漠、决非典雅的画面。”我们在前一章里看到，移动镜头乃是这样一种手法，它可以使观众更加接近拍摄的对象或主人公，从而使观众和它或他合而为一，终至成为故事中的积极的参与者，而不仅仅是一个被动的旁观者。但是布莱松恰恰不需要这种效果——这就是说，他并不希望让观众变成积极的参与者。因此，他使用了画外音这种叙事形式，以便在观众和主人公之间拉开一定的距离。为什么布莱松感到有此必要呢？正如泰勒所指出，这样做是为了让我们能够更客观地来判断主人公，“用不为廉价的伤感所迷惑的眼睛”来目睹这个故事。（当然，也不妨指出那比较次要的作用，即画外音可在影片里起到连接和转换场面的作用。）

现在来看一下《一个乡村牧师的日记》的主题和故事。正如片名所提示，影片和据以改编的原作是取材自一个非常质朴和谦卑的年轻法国乡村牧师的日记。在这部日记里，他忠实地叙述了自己日日如斯的苦难和忧伤。虽然他的健康情况很差，但是他仍试图使自己出色地完成他的第一个教区的职务。与此同时，他还努力使自己的疑虑平息下来，因为他怀疑这个神职是否是他真正的生活使命。约翰·鲁赛尔·泰勒尖锐地指出，布莱松在改编贝尔纳诺这本书（正如人们所认为，日记总不免杂乱无章，此书亦如是）的时候，几乎删去了那“何以会让他（主人公）”担任牧师这个角色的任何没有直接关系的东西，因此“影片中每一个事件，不论是多么细小和微不足道，都和

这个牧师认识自己的命运有着千丝万缕的联系——原来他的命运一直是在和疾病以及作为人和作为牧师的孤独处境打交道。”

《一个乡村牧师的日记》几乎和我们以后所要讨论的全部电影剧本和影片都有所不同（或许《野草莓》是例外，我们将在下一章里予以讨论）。其不同之处在于，它不是一部情节电影，或者一部意识流电影，也不是一部心理电影，而是一部探讨灵魂的电影，一部表现人的心灵生活的电影。本书所谈的其他影片则大部分都是描写人物心理生活的电影。毫无疑问，布莱松的影片是一部宗教电影，但是它又不同于好莱坞多年来所制作的那种庸俗的宗教片。不同的地方在于，它是以极其质朴而又富于情趣的手法来描绘这种精神如何得到实现。约翰·鲁赛尔·泰勒说得好，“伟大的心灵戏剧并不是通过外部动作表现出来的，而是通过灵魂的运动表现出来的。这一点（在电影里更为生动）正好被布莱松捕捉到了，他平平淡淡而毫不动情地表现了灵魂的交流，同时周围的日常生活照样在继续进行”。因此，泰勒继续说道，当这个牧师认识到自己真正的心灵和谐一致的时候，一只狗吠了起来；当那个本地贵族的妻子被牧师说服了重新归依宗教的时候，“一个花匠在外面推草皮”。

关于布莱松影片的主要叙事技巧和主题就谈这些。现在再让我们来研究他那独特的结构。在这方面，安德烈·巴赞特别指出了影片中的事件次序：

不是根据一般的剧作法则来构成的。如果按照一般的剧作法则，这个为殉教而受难的作品就只有朝着灵魂得到安息的高潮发展。影片中的事件既是根据必然的次序一个接着一个发生的，然而

又是在偶然这个范围之内。自由和巧合交织在一起。影片中的每一瞬间，每一场景都有其自由和必然的一定之规。

巴赞实际说的就是，布莱松的影片没有情节，^①或者至少不是根据情节构成的。因此当牧师的内心冲突最终得到解决之时（也就是当他终于认识到神职是他真正的终生使命的时候），这并不是影片的高潮。影片结尾时牧师死于癌症，也不是故事真正的结束。为什么？也许如安德烈·巴赞所见，这是由于影片内在逻辑的原故：“影片展开的格局并不是一般意义的悲剧，而是中世纪的宗教悲剧，或者说得更准确些，是十字架道路上的悲剧。这里每一场戏就是这条道路上的一站”——死亡对于心灵或者灵魂来说，并不是那条道路的尽端，而只是途中的一站。

直到目前为止，我始终回避了探索这样一个问题，就是布莱松宣称要忠实于贝尔纳诺小说那一愿望（为此他使用了画外音这种叙事形式），对于一个着手改编一部小说的电影制作者来说，是否真正合乎情理。在前一章里，我们看到，这就有必要首先抓住你所要改编的东西的精神或实质；这可能要求你在改编时确立或重新安排一个新的相应的表现手法，也许需要把原作中的许多文学手法通过富于电影特点的手法表现出来。一句话，我们看到，在大部分情况下，改编就是翻译——把文学变为电影的翻译。同时我们也看到，历史小说由于一般都包含着大量的动作和描写，所以这一翻译过程对于电影制作者来说并无难处。但是，我们也看到，象卡缪的《陌生人》这样优秀

① 在第十一章中，我们将要充分讨论根据“无情节的剧本”所拍成的影片。

的典范作品，翻译起来就困难重重了。为什么？原因很简单。因为我们不可能在一部伟大的文学作品中把作家所描写的东西同他所用的文字割裂开来。因此，一部真正伟大的小说的实质是不能够从体现它的文字中抽取出来的。正是在这一点上，布莱松发现了一些直到目前为止很少有几个电影制作者认识到的东西——即改编一部杰出的文学作品时，电影制作者所要处理的现实并不是小说家所描绘的现实，而是他自己所描绘的现实：原来一部卓越的文学作品的现实就是这部作品本身。明于此，维斯康蒂改编的《陌生人》所以失败，就再明显不过了。他的错误在于认为卡缪小说中的现实就是他维斯康蒂试图记录在影片上的阿尔及尔，而不是卡缪用来描绘那个谜一般的北非城市的文字。^①

安德烈·巴赞指出，在《一个乡村牧师的日记》中，布莱松打破了电影中“画面和声音不可重复”这一主要规律。但是巴赞还加了一句话，“影片中的最动人处，乃是原著和电影结合得天衣无缝，然而又各有各的方式”。巴赞分析到最后时说，布莱松的影片实际是“电影和文学相互辩证的”结果。这确实是布莱松对电影作为一门艺术的发展过程中的最大的贡献：他不是怀着不信任的心情，把文学当作和电影相敌对的东西，而是把它当作一个同盟者来看待。布莱松告诉我们，关于语言和视觉画面的问题，根本无需考虑它们是否有相应的表现手法，它们本来是密切相关的，只要电影制作者有足够的敏感，认识到电影的这一基本美学真理，它们就随时能为他服务。

① 这并不是说维斯康蒂的影片没有选用卡缪小说中某些画外音的内心独白，问题在于，维斯康蒂所要寻找的现实，不在卡缪的文字之中。

尽管布莱松对电影这门艺术有所发现，有所贡献，但是《一个乡村牧师的日记》在多数电影观众的心目中，却可能是一部不能令人满意的影片。布莱松试图拉开距离的做法，可能使许多人感到格格不入。因为他们看电影时，并不愿意置身局外，而愿意由一种直接的、动其情感的手法，把他们拉进影片之中——而这种手法正是这位导演有意回避的。但是在布莱松这部影片里，置身局外很难说是一个缺点；相反，布莱松认为这是出于艺术的需要。

那些不喜欢这类影片的人，毫无例外地都对布莱松使用画外音这种形式表示反感。可是即使《一个乡村牧师的日记》用这一手法有过多之嫌，但那也是这部影片有其必要的原故——这不仅仅是为了保持贝尔纳诺的文字的真髓。当然布莱松这部影片也可以不用这种叙事方式，但是那样一来，我们就只能看到这样一部影片，它只是反映一个乡村牧师如何在社会上处境尴尬，如何可怜，如何含辛茹苦地履行他那平淡无奇、日复一日的例行公事，以图拯救人们的灵魂，也许在这个过程中还包括着拯救自己。勿庸说，这就会和贝尔纳诺的小说没有多少联系了。因为，在书中这个温和的教区牧师就如同他那尴尬的社会地位一样，是肯定不会引起人们的同情的。小说的读者所得到的深刻印象，是那个牧师的非凡的智慧，他对自己的地位以及对自己未来的遭遇的充分认识；从表面来看，他也许无力对付这样那样的社会环境和他在日常生活中所必须接触的那些人物。但是在他内心，他是完全认识这些的——认识到自己会失败。正如这个牧师在小说和影片中所说，“最简单的事情也不容易办到呀！”然而没有影片的画外音，我们就永远也不会知道这个牧师会认识到这一点。那么布莱松改编的缺陷在什么地

方呢？这很难说。有一点可说的，那就是贝尔纳诺那部小说的实质是一部描绘心灵的小说——我认为，正是这一点在影片里没有得到充分的表现，或者至少是在视觉上没有得到充分的表现。例如，牧师由于患病失去知觉之前看到圣婴的幻觉那场戏，就只是通过画外音来表达：银幕上的画面对此没有任何暗示，仅仅是表现了那个牧师踉踉跄跄往前走去，好不容易才算没有跌倒。我并不是说布莱松应当忠实地向我们展示那个幻觉，我只是说，仅仅用画外音来暗示或表现这个幻觉太不够了。

布莱松拍摄这部影片时所遇到的许多困难——以及许多突出之处——都是他力图忠实于小说的结果。然而即使如此，布莱松有时还是忘记了这样一个事实：即影片不仅仅是一部文学作品，而且还是一个多方面的媒介，它有话语（口语），有视觉画面，有音乐——以本片来说，那就是有乔治·贝尔纳诺的话语，罗贝尔·布莱松的画面和让-杰克·哥龙安瓦尔德的音乐。^①

① 我在准备这一章时，由于当时还没有出版布莱松《一个乡村牧师的日记》一片的电影剧本的英译本，因而受到了损失，从这章以后，如果在文中没有注明是否有发表了英译版本，那就请读者在本书后面的注释和书目中去查找，凡是已出版的，均可在书目中找到。

第七章

《野草莓》：一出梦的戏

我们研究的第一部根据独创电影剧本拍摄影片，最好莫过于由瑞典电影制作者英格玛·伯格曼所编导的影片。因为正是他在很大程度上对于电影在五十年代末获得文学的地位立下了很大的功劳。关于电影和文学的关系这一题目，伯格曼曾经这样写道，“电影与文学毫无关系；这两种艺术形式的特点和实质一般总是发生冲突的。”——看来这是一个具有相当讽刺意味的声明，因为按照乔恩·唐纳尔的说法，伯格曼是这样一位电影制作者：“从来没有一个电影界的导演，象他那样如此依赖于文学作品，象他那样对祖国的文学修养具有如此显著的血缘关系。”

1918年英格玛·伯格曼生于瑞典乌普萨拉城的一个新教牧师的家庭。他在斯德哥尔摩大学攻读文学和艺术（也在那里积极参加了业余戏剧活动）。值得注意的是，我们以后还会看到他的大学毕业论文，就是论述十九世纪的瑞典剧作家奥古斯特·斯特林堡。大学毕业以后，伯格曼致力于写作长篇小说、短篇小说和舞台剧。他还有一个很短的时间担任过一个小剧团的导演。然后伯格曼于1942年开始为瑞典一家大电影制片厂（瑞典电影企业Svensk Filmindustri）工作，并在那里以一个电

影编剧的身份，开始了他的电影生涯。

伯格曼在严肃的电影研究工作中，所以占重要的地位，部分原因是由于他是今天商业性电影工作中少有的几个真正的艺术家之一——他制作了三十部以上的影片，其中大部分都是他自己兼任编剧和导演。更重要的是，他对自己的创作有完全的艺术控制权，制片厂很少或者根本不加以干涉。

伯格曼的影片大致可以分为三个时期（这三个时期的划分，前两个最初是由英国评论家彼得·考威提出来的）。在他的头九部影片中，从《烦恼》（Hets, 1944年，实际上他只为这部影片写了剧本）开始到《为了欢乐》（Till glädje, 1950年）为止，有一个主导主题，那就是：“生活即地狱”，副主题是“人的孤独”。在他的中期，彼得·考威告诉我们说，伯格曼显然是“迷恋于研究女人以及她们与男人之间的心理学”。在伯格曼中期的一些影片中，也很明显地是以斯堪的纳维亚的夏天及其全部奥秘和美作为基调。伯格曼较后的第三个时期的影片则太为复杂，很难分类。它们包括完美无缺的，然而相当拘谨的、富有戏剧性的喜剧片，以及以宗教、哲理和道德为主题的影片，最后还有相当难以理解的、纯属表述个人情绪的片子。我们在本章中将要研究的《野草莓》（Smultronstället, 1957年）就是一部出辙的作品，难以和伯格曼的其他影片联系起来。但是这部影片也象他的《魔术师》（Asiktet, 又名《脸》，1958年）一样，具有突出的人情味。《野草莓》除了是一部写得极其完善的电影剧本以外，它还为电影这一叙事形式富于文学性提供了一个丰富多彩的和具有魅力的典范；实际上它甚至被人称作是电影形式的小说。由于这部影片的内容和一连串的事件，对于理解它的复杂性具有决定性的作用，因此

让我们在下面把故事梗概作个详细介绍——即比本书中的任何其他故事梗概更为详尽一些。

故事梗概

象布莱松的《一个乡村牧师的日记》一样，《野草莓》是由伊萨克·波尔格，一个七十六岁的退休医学教授，以第一人称向我们说，他将尽可能准确地把自己在某一天所遇到的事件、梦和思想向我们作如实的叙述。虽然他不愿意告诉我们故事发生的缘由，但他答应以后在叙述过程中再回到这个题目上来。

正如在《一个乡村牧师的日记》里一样，第一个镜头是表现主人公在写日记（布莱松对伯格曼的影响在这个影片中表现得再清楚不过了）。主人公伊萨克在自己的日记里所写的故事开始于一天的早晨，那天早上他离开在斯德哥尔摩的家到隆德的一所大学去，因为他将要在那里接受一个荣誉学位，以表彰他长期忠诚地从事于医学工作。^①伊萨克在开始讲故事的时候告诉我们说，他出于自愿，几乎完全从社会中隐退了出来，因此在他老年时期相当孤独。在这个年纪他所要求于生活的就是深居简出，并且能够使自己专心于做一些他仍然感到兴趣的“平凡的”事情。例如，继续了解他的专业的发展情况，打高尔夫球，偶尔读一部好的侦探小说。他甚至很坦率地承认自己是一个迂腐的老学究，别人很难和他相处。伊萨克对自己作了这一番简短的、并非特别自我恭维的描绘之后，他回想起那天清早做了一个很不愉快的梦。在这个梦里，他除了其他一些带

① 我主要是以发表的电影剧本英译本作为这个故事梗概的基础，因此和完成片比较可能稍有出入。在完成影片中，伊萨克大量第一人称的叙述被删去了。但如遇剧本和影片之间有重大出入，我将随时指出。

有象征性的可怕的事情以外，还看见了自己的尸体。就在这一时刻他醒了过来。（伊萨克向我们坦率地承认，他已经不是第一次做这种可怕的梦了。实际上过去几年来他一直就被这种梦所纠缠。但这是伊萨克第一次承认，在他自己所安排的那个表面看来非常满意的清心寡欲的生活下面，并非一切都平安无事。）

醒来之后，伊萨克立刻知道他该怎么做：他不准备象事前安排的那样乘飞机去隆德参加颁授学位仪式，而是决定乘汽车去。他突然改变计划，立刻引起了他那年老的女管家艾格达小姐的惊愕。但是伊萨克一经做出决定，就不容他人劝阻。他的儿媳玛丽安（她由于和伊萨克的儿子艾瓦尔德——也是一个医生——在婚姻生活上的问题，搬来和伊萨克同住了），要求和他同车去隆德，准备在那里和她的丈夫团圆——看来伊萨克欣然允诺了。

旅行开始的时候，伊萨克和儿媳之间表现得非常冷漠。伊萨克提醒玛丽安，他和他的儿子很相似：各自都有自己的原则。正因为如此，所以伊萨克要求艾瓦尔德把帮助他完成医学学业而借给他的一笔款子还给他，尽管伊萨克心里明白，偿还借款对他儿子来说是很困难的。伊萨克说“交易就是交易”。对此他的儿媳刻薄地回答说，连他的亲儿子都恨他，又说他也是不考虑他人的一个利己主义者。玛丽安进一步责难伊萨克，说他对她和艾瓦尔德之间的婚姻生活并不关心。伊萨克表示异议。他对玛丽安说，他实际上非常喜欢她。除此之外，他对她那刻薄的谴责看来并不介意。

他们在沉默中继续旅行，忽然伊萨克一时冲动在附近的一座老农舍旁停了下来，原来年轻时代他曾在这里度过了许多个

幸福的夏天。伊萨克在房子附近找到了一簇野草莓，这是他童年时期常常留连忘返的一个地方。他在这里被一种莫名的肃穆感所压倒——“仿佛这是生命抉择的一天”。这一天的奇怪现象象奇迹一般通过梦境般的画面在伊萨克眼前流过（部分是梦，部分是回忆）。最初的画面是莎拉，她是伊萨克的堂姐妹，伊萨克曾打算在二十岁时和她结婚（但她后来和他的哥哥西格弗里德结了婚）——我们现在看见她正在为他们的阿隆叔叔的生日摘野草莓。伊萨克可以看见和听见她，但是她却不能看见或听见他。不久，西格弗里德在野草莓丛里找到了莎拉，并且不失时机地向她求爱。莎拉想要甩掉他。她说她已经和伊萨克私订终身。西格弗里德并没有就此罢休。突然传来敲锣声，说明家庭早餐开始了。伯格曼极其微妙地用充满了喜剧性的情节描绘了这一场面。在这一场面里莎拉承认，她觉得西格弗里德比伊萨克更令人动心，虽然她知道西格弗里德并不具备伊萨克的优良品质。突然，伊萨克被一个少女从梦中唤醒，她的名字也叫莎拉（由扮演他的堂姐妹的同一个演员扮演）。她问他是否能够让她和两个男朋友——安德斯和维克多搭乘他的车子（他们三个人都是在去意大利度假的旅途中）。这个新的莎拉很象那个老的莎拉——鲁莽而轻浮——伊萨克立刻就喜欢她了，马上答应他们同行。

伊萨克和他的四个旅伴——玛丽安、莎拉、安德斯和维克多——继续驱车赶路，突然一辆黑色的小汽车从转弯处出现，直冲他们驶来。伊萨克立即刹住了车，而对面那辆车却翻进了沟里。车里的两个人一面继续着激烈的争吵，一面从翻了的车里爬出来。他们向伊萨克和他的同伴们做了自我介绍：驾车的人名叫阿尔曼，是一名电气工程师；另外一个人是他的妻子贝

里特，她曾经是个女演员。由于这对夫妻的汽车已经完全不能发动，伊萨克就邀请他们俩人搭他的车到最近的加油站去。这对夫妻一坐进汽车就继续他们的争吵：阿尔曼奚落他妻子的歇斯底里，她也反唇相讥说他是一个天主教徒。现在在驾驶汽车的玛丽安终于把车停了下来，并且要求这对夫妻下车，为的是照顾那三个同车的年轻人。阿尔曼和贝里特象遭到训斥的小学生一样安静下来，让伊萨克和他的旅伴继续安静地旅行。

他们驱车继续走了一段时间之后，伊萨克和他的旅伴们来到瑞典一个小镇的加油站，多年前伊萨克就曾在这一带第一次行医。加油站老板阿克曼立即认出了伊萨克，向他打招呼，并且提到这个城镇的居民，对他作为他们当地的医师所做出的贡献和人道主义精神始终给以高度的评价。伊萨克和他的一行人把车开到附近一个乡村旅店，他们在那里悠闲地享受了一次户外午餐。在进餐的时候，攻读神学的安德斯和攻读医学的维克多展开了一场关于上帝是否存在的争论。正如我们所预料，安德斯为神学观点而战斗，维克多则始终是一个怀疑主义者。莎拉请求伊萨克来调停这场争论，但是他拒绝这样做。相反，他朗诵了一个十九世纪的瑞典诗人关于“以泛神论的观点来歌颂生活”的几行诗句。午餐之后，伊萨克和玛丽安暂时离开了那三个年轻的旅伴，去探望伊萨克那住在附近的九十六岁的母亲。她独自一人生活（只有一名护士陪伴），是一个非常不甘寂寞的人——作为十个孩子的母亲，除了伊萨克以外，她比他们都活得久，所以她现在消磨时光的方法，就是回忆她的许许多多的孙儿和曾孙的生日，其中大部分她至今还从来没有见过。

当伊萨克和玛丽安回到旅店后，他们从莎拉那里得知，安德斯和维克多的哲学争论现在已经升级到动起武来了；但是玛

丽安使这两个头脑发热的小伙子冷静了下来，于是他们又重新上路。当玛丽安驾车前行时，伊萨克又昏昏入睡，并做了一些相当使他感到羞耻的梦。伊萨克说他并不想指出这些梦可能有什么含义。尽管他并不热衷于对梦进行心理分析，但是他承认这些梦中“有着某种预兆”；他同时还承认，最近几年来他很容易就陷入那些极端隐秘的回忆和梦境中，他纳闷这是不是年迈体衰的征兆或者是“死亡的先声”。

在这个梦里，伊萨克发现自己再次出现在他童年时代的野草莓丛里；他的表妹莎拉（仍然是一个年轻女人）也在那里。她拿起一面镜子对着伊萨克，让伊萨克能够看到自己是多么老多么丑。然后对他说：“你是一个行将就木的老人，而我刚刚开始人生……”伊萨克在镜子中的反影，以及莎拉那些刺耳的话使伊萨克觉得很痛苦；但是莎拉并不感到同情，反而贬低伊萨克，因为她不懂得这样一句话怎样伤害了他：“因为你哪怕一肚子学问，但你实际上什么也不懂。”她冷酷无情地说出这些话后，便跑到附近一个房子里，因为伊萨克的哥哥西格弗里德正在那里等她。伊萨克尾随莎拉走去，但在门口遇见了那天早上搭他车的那个阿尔曼先生。阿尔曼邀请他走进一间很象医学院的半圆形教室的大房间里。在这里，面对着一小批听众，阿尔曼对伊萨克进行了一次考核，看他是否能胜任医生的工作——结果伊萨克没能通过考试。（阿尔曼提的一个问题是“医生的第一职责是什么？”但伊萨克答不上来。正确的答案应是“请求宽恕”。）伊萨克不仅没能通过考试，而且阿尔曼还告诉他说，得“罪上加罪”。除此，伊萨克还被他死去的妻子指控犯了一些虽然比较轻微，但是性质严重的罪行——“无动于衷，自私自利，漠不关心”。

在对伊萨克提出了这些指控之后，阿尔曼把他带到一个林中空地，让他在这里目睹多年前发生的一个场面：他的妻子和另外一个男人通奸。就在这同一场面里，伊萨克的妻子告诉她的情夫说，她要回家去告诉她丈夫她干了什么，而他会说，他原谅她。又说，他实际上是一个伪君子，因为他对谁都冷漠无情，太不关心别人了。在目睹这一场面之后，伊萨克平静地问阿尔曼，他将得到什么惩罚。阿尔曼严厉地回答说，他将受到普通惩罚：孤独。

突然，伊萨克从梦中醒来，发现车子停在林边。他那些年轻的旅伴们正在活动腿脚，只有玛丽安留在车上。他把梦中的情景说给她听，说那些梦好象告诉了他一些他醒着时所不愿意听的事情——他虽然还活着，但精神已经死了。玛丽安回答道，他和艾瓦尔德完全一样，因为她丈夫也曾跟她说过，他的心已经死了。然后她向伊萨克叙说了几个月前发生的事情：那天她正好和艾瓦尔德一道驱车外出。她告诉伊萨克说，当时她想利用这个机会告诉丈夫说她怀孕了，并且希望生一个孩子（这里暗示出她以前有过一次流产）。艾瓦尔德听到这个消息却无动于衷，并提醒玛丽安说，他是一场不幸的婚姻的牺牲品。同时对她大骂，说她想让孩子降生到目前这样一个荒唐的世界中来是罪过。而后艾瓦尔德对妻子发出最后通牒：要么是选择他，要么是选择儿子，二者必居其一。玛丽安拒绝放弃儿子。（这段回述是通过闪回表现出来的。）

伊萨克和旅伴们继续前行，正好赶在颁授学位仪式即将开始之前到达了隆德城。在一个从完成片中删去了的场面里，伊萨克被带进的那个房间里还有两个老人，他们也是那天来接受荣誉学位的，一个是伊萨克的老同学、前主教杰柯布·霍维里亚

斯，另一个是卡尔—亚当·泰格，他以前是罗马法律教授。仪式进行得沉闷而单调，但是在此期间，伊萨克向我们承认，他在那天一连串的事件中，看到了一种奇妙的因果关系。

那天晚上，伊萨克准备睡觉时，他那三个年轻的旅伴特来为他唱了一支小夜曲，并向他道了别。伊萨克祝他们一路顺风，然后回到床上。在他将要入睡时，他和儿子简短谈了几句话。艾瓦尔德告诉父亲说，玛丽安即将回到他（艾瓦尔德）身边，因为要是没有她，他简直生活不下去，他正要为此默许她可以生孩子。伊萨克趁此提出了借款的问题，原意是要告诉儿子那笔债务一笔勾销了。但艾瓦尔德却听拧了，急急地跟父亲说：到时候他定会得到这笔钱的。当时玛丽安也随丈夫来到了伊萨克卧室里，并和公公和解了。“我喜欢你，玛丽安。”伊萨克说。“我也喜欢你，爸爸。”她回答道。艾瓦尔德和玛丽安离开父亲前去参加一个系里举办的舞会，伊萨克则渐渐进入梦乡，做了一个梦见他的童年时代的美梦。影片也就到此结束。

在第一次看这部影片时，我们虽然觉得《野草莓》很美很柔和，但它却远远不是一部简单的影片；实际上它是极其复杂的——从风格到结构到寓意，莫不如此。从直接的叙述来看（包括影片的外部结构），《野草莓》似乎是直线发展的：写了伊萨克·波尔格在某一天所经历的一些事件和所做的一些梦。然而，除此以外，评论家之间对于片中正在发生或尚未发生的事情却很少有一致的意见。例如我们根本不清楚伊萨克在整个影片中是否经历了任何重大的性格变化。对此，布里基塔·斯泰恩把《野草莓》看作是伊萨克为了求得平静和自我认识所进行的一次探索，最后他终于对自己有了更加深刻的认识，并且“能平静地和他的儿子及儿媳言归于好了”。然而把

《野草莓》说成是一次探索，看来颇成问题，因为有探索就必须有决心，而伊萨克唯一的一次决心就是在他做了第一个梦以后，醒过来莫名其妙地决定不乘飞机而改乘汽车去隆德参加仪式。但这种决定是不值一提的。而且也没有显示出什么深刻的认识。诚然，伊萨克告诉了玛丽安对那些梦的见解，但是如果这能够解释为伊萨克对自己有了更深刻的认识（这里的深刻认识是指对他的性格带来了什么变化），那么这肯定应该是影片的情节高潮，然而又并不是。

伊萨克唯一的一次对自己有所认识，是在隆德参加仪式的时候，那时他指出，他“开始在这许多意想不到的、错综复杂的事件中看到了一种奇妙的因果关系”。然而这种模模糊糊的认识并没有在影片中进一步展开。因此认为伊萨克对自己有了什么深刻认识，这种想法必须放弃，哪怕从人情味的观点来说，我们也决不能这样认为。诚然，正如布里基塔·斯泰恩所云，伊萨克在影片结尾时平静地安息了，但是这种平静状态是否是暂时的，那就不甚了了了，因为使伊萨克做梦的原因并没有除去^①。同样，伊萨克在影片结尾时是和他的儿媳言归于好了，但是和他儿子的言归于好看来就有些令人困惑不解，因为对借款问题的误解就充分点出了这一点。

彼得·考威曾经写道，在《野草莓》里，当伊萨克·波尔

① 从弗洛伊德的观点来看，伊萨克焦虑不安的原因，正如在他许多梦里所表现出来的那样，很可能是他童年时代那些神经病症未能得到解除的原故。然而，这一点在影片中只是通过那些模模糊糊暗示出来的冲突才能看到。从心理分析的观点看，伊萨克并没有做任何尝试来揭示和解决这些冲突。实际上伊萨克在电影剧本中的某一个地方说过，他从来不相信对梦作心理分析，也根本不想去评价这些梦包含什么寓意——尽管他曾把这些梦看成是某种预兆（下面我们将要对这部影片的弗洛伊德理论的其他方面进行探讨）。

格“对自己的问题尚未找到任何答案之前确实痛苦极了”。考威对伊萨克的痛苦的观察肯定是有道理的，因为影片中所发生的许多事情，的确是伊萨克目不忍睹或是痛苦的回忆。但是另一方面，考威认为伊萨克对自己的问题找到了答案，理由就不十分充足了，因为在影片中伊萨克根本没有向我们提到他有什么重大问题（除了他经常做恶梦以外），而且更没有给我们造成任何印象，仿佛他找到了任何答案（除了他在影片结尾时说过，“每当我心神不定或忧郁悲伤的时候，我总是想以回忆我的童年来求得平静”）。

我在本章的前一部分提到，这部影片和罗贝尔·布莱松的《一个乡村牧师的日记》有一定相似之处。第一点，它们都是描写心灵的戏剧，或者换句话说，是描写主人公的精神生活的戏剧。在这一方面，尤金·阿杰尔断言，在考试那一场戏里，伊萨克“所以能够接受对他的判决——孤独，是由于他认识到判决的公正和它的意义”，因此“他最后接受了基督徒的重生”。根据同样的思路，布里基塔·斯泰恩也把《野草莓》看作是“符合斯特林堡《到大马士革去》一剧的传统的一出忏悔的戏剧”。伊萨克也象斯特林堡那出戏中的陌生人一样，经历了基督徒忏悔的各个阶段：“认罪，忏悔和赦免……伊萨克的探索（象陌生人一样）是寻求爱与友谊的可能性，而其结果是高高兴兴接受了生活”。尤金·阿杰尔和布里基塔·斯泰恩认为《野草莓》是一出描写心灵的剧，无疑是有道理的；但遗憾的是，无论在影片中或是在电影剧本中，都没有什么实例来肯定或否定这一点。

我认为，乔恩·唐纳尔对《野草莓》的分析是最可信的。他写道，伊萨克“一直心情平静和与世无争地过着他的生活，

而决不是在结尾的时候才赢得平静的心情和更加与世无争。”确实，正如唐纳尔所指出，影片一开始，伊萨克就给人造成了心情平静的种种印象，他坦率地说，“我所要求于生活的就是离群索居和有机会再做几件我仍然感兴趣的事情……”伊萨克还承认，直到老了他才发现自己相当孤独，但这是他自己心甘情愿的，丝毫不后悔。然而事实上，影片结尾时伊萨克是否更加与世无争，看来是颇成问题的：因为伊萨克在影片结尾时比在影片开始时更加通情达理，他那一整天的旅行并没有使他的基本生活态度真正发生什么改变。此外，从剧作的观点来看，即使有这样一个变化又有什么真正的意义呢？他都七十六岁了，这样一种变化又能对他的生活和别人的生活带来什么影响呢？他的妻子已经死去；甚至当他后来向玛丽安提出来要站在玛丽安的立场上，为她和为他儿子艾瓦尔德之间的婚姻生活进行调解的时候，他的儿媳也告诉他说，这种干预毫无益处：“我们（玛丽安和艾瓦尔德）太老了……不可挽回了。”至于伊萨克想要勾销他儿子对他的债务所作的姿态，难道能够对他们之间那已经存在了这么多年的相当苛刻的关系有多大的影响吗？

根据戏剧结构的法则，既然伊萨克并没有想到要去解决任何牵扯到他的冲突（他自己承认没有任何这种冲突），因此从逻辑上来说，它就不可能成为剧情结构的焦点。然而这并不是说《野草莓》完全是无情节的。艾瓦尔德有一个次要的冲突，那就是在他身上可以很清楚地看到一个鲜明的内在冲突——他的妻子玛丽安的温存和希望同他的父亲所给予他的冷漠和与世无争的影响之间的冲突。更有甚者，这个冲突已将达到顶点；因为当他们探望他母亲之后玛丽安告诉伊萨克说，她担心“艾瓦尔

德也即将变得（象伊萨克和他母亲那样）同样孤独、冷漠和死气沉沉。”因此我们就有了拯救艾瓦尔德的迫切性；遗憾的是伊萨克和他的母亲已经走得太远了——任何办法都不能拯救他们了——但是也许还有足够时间来拯救艾瓦尔德，使他免遭同样可怕的命运。^①

仅仅因为伊萨克性格中没有发生任何根本的变化，并不意味着他在整个影片的过程中没有发生任何有重大意义的事情。实际上伊萨克平生（无论是醒的时候还是做梦的时候）第一次把他以前始终埋藏在内心深处的感情和情绪吐露了出来。然而这一点在电影剧本里写得相当笼统——例如当玛丽安跟他谈到艾瓦尔德如何冷漠的时候，伊萨克只是告诉我们说：“我突然感到惊恐，一种从未有过的惊恐。”——但是在维克多·斯约斯特洛姆（饰演伊萨克）的表演中以及伯格曼导演这部影片的方式中，却表现得相当明显。伊萨克最后这一模模糊糊的精神净化，可以在影片的结尾看出来，那时只见伊萨克和他的儿媳逐渐言归于好，并且力图打破他和女管家之间的生硬关系。

《野草莓》里的梦

《野草莓》所以在评论界造成许多混乱认识，我认为主要是由于那些梦的性质模糊不清，并且又占了那么大的篇幅。看来，被这些梦搞得糊里糊涂的并不是别人，而是伊萨克自己。因为（在电影剧本里）他告诉我们，最近几年来他动不动就陷入“那些极端隐秘的回忆和梦境的朦胧世界中去。我常常想，

① 在玛丽安看来，伊萨克和他母亲的处境是无可救药的。读者还可看到，玛丽安对她丈夫的态度有时是自相矛盾的。例如她曾指出拯救他俩迫在眉睫，但是过后不久她又承认他们之间的关系无可挽回了。

这是不是年迈体衰的征兆。有时候我问自己，这是不是死亡的先声呢？”这些问题在影片和剧本里没有得到真正的答复。因此我们只能推测，到了这样的高龄，不论伊萨克（或者其他人）是怎样生活的，是否经常会做这种极端隐秘的梦，然而这并不意味着，《野草莓》中这种极端隐秘的梦没有真正的寓意。这种看法是荒谬的，因为伊萨克自己也承认，它们具有重大的意义——虽然他自己也说不清那意义是什么。

从弗洛伊德的观点来看，伊萨克的梦并不难解释，因为它们主要是一些坦率的希图自己的愿望得以实现（如渴望重温童年时代比较幸福的时刻）以及一般的有一些对他来说是痛苦^①的回忆（如回想他的童年和他妻子的不贞）。甚至在那些表面内容（即做梦人记忆中的梦的细节和情节）和潜在内容（即梦的实际意义）之间有相当差别的梦中，潜在内容一般也是非常清楚的，对于伊萨克来说尤其是这样，因为他只是有一种受压抑的犯罪感和精神空虚感（如“我虽然还活着，但实际死了”）。下面可以看到，在《野草莓》中，梦的重要性并不在于它们可能提供什么东西来洞察伊萨克的内心（也确实提供了一些），而在于它们是影片中逻辑上的主要源泉，换句话说，是影片的结构原则。^②

① 我对影片里的第一个梦，也就是伊萨克看见自己尸体的那个梦，必须提出一个解释。虽然伯格曼在这个梦里使用了大量的象征主义，但它的含义是相当清楚的，这是伊萨克对日益临近的死亡所怀抱的一种不可抑制的恐惧心情。

② 关于弗洛伊德理论对伯格曼影片中的梦及其内容的影响，值得提出的是弗洛伊德《释梦》一书所提出的两个相当有意思的有关儿童的梦，并以此作为简单愿望实现的例子。第一个梦是他女儿安娜（那时她只有一岁半）所做的梦。她梦见自己在吃野草莓。第二个梦是他侄子（那时将近两周岁）梦见他在吃樱桃。那一天白天他侄子被派去把一篮樱桃送给他的叔叔（即弗洛伊德）作为他叔叔生日的礼物。读者可能会注意到，这两个梦（特别是第二个梦）和伊萨克梦见他的表妹莎拉采一篮野草莓准备送给阿隆叔叔作为生日的礼物是多么相似。

令人奇怪的是，伯格曼对《野草莓》内在逻辑（即梦的逻辑）的处理，并不是根据弗洛伊德（他的名字几乎是梦的同义语），而是根据奥古斯特·斯特林堡。关于斯特林堡，我们曾经提到过，他是伯格曼大学毕业论文的题目。斯特林堡在《梦的戏》一书的序言中（伯格曼至少从这本书里为他的影片借用了一些象征主义）的那些非常富于说服力的观点，毫无疑问是《野草莓》内部结构的依据。

这位有名的瑞典剧作家在序言中说，在他的戏里，他“试图再现那不连贯的但显然是有逻辑的梦的形式”。在这个梦里，“只有一点现实作为根据，其余都是通过想象力，将回忆、经历、自由的幻想、荒诞的意念以及即兴的东西编织在一起，构成一幅新的图案。”斯特林堡接着说，他剧中的人物“是分裂的、双重的和多层次的……经过升华、结晶、分散和集中……终于作为一个单一的意识，支配着做梦人的整个身心。对于做梦的人来说没有秘密，没有条理，没有顾忌，也没有法则。他既不谴责别人，也不开脱别人，只是在进行叙述。而且总的来说，由于在梦中痛苦总是多于欢乐，因此贯串在整个主要的叙述线索中的是一种忧郁的调子，以及对所有活着的东西的同情。”

我们在《野草莓》的电影剧本中发现了这个梦的逻辑的出处，只是表达方式稍有不同。在剧本中（在被删去的一个场面里），主教杰克布·霍维里亚斯对伊萨克说，“正如叔本华说过的，‘梦是一种疯狂，而疯狂也是一种梦。’但是生活也可以看作是梦，对吗？”也许叔本华的这个见解可以和弗洛伊德的一个见解相比较：“一个梦就是一种神经错乱，它包含有神经错乱的一切荒谬、错觉和幻觉。”

在《野草莓》这部影片和电影剧本里，有一个因素似乎把这个作品的真正的逻辑（梦的逻辑）搞乱了。这个因素就是笼罩本片大部分地方的那种审讯气氛。特别是在电影剧本中，总是在微妙地暗示伊萨克将要受到审判。这暗示的第一个兆头出现在第二个梦之前。这时伊萨克告诉我们说，他浑身有“一种奇怪的、肃穆的感觉，仿佛关键时刻就要到来了。”与此同时，影片中的大部分人物都逐一对伊萨克进行了审判——其中有好的，也有坏的。最后，这种流于表面的审判气氛终于成为一次实际审判。以致在做梦考试的那个段落里，伊萨克被提为“罪上加罪”，并被判决要永远孤独（如果考虑到伊萨克在许多年以前就该受到这样的判决，那么这一判决就未免为时过晚了）。伯格曼所以冒风险使用这一手法，看来是出于观众可能要试图权衡一下那些见证（两方面的见证都同样令人信服），然后再宣判伊萨克是有罪或无罪。现在再回顾一下斯特林堡关于梦的逻辑的说明：做梦的人“既不谴责别人，也不开脱别人，只是叙述……贯串在主要叙述线索中的是一种忧郁的调子，以及对所有活着的东西的同情。”这正是伯格曼的场面调度向我们所暗示的东西——这就是说，我们不是在对伊萨克·波尔格进行审判；恰恰相反，是在对他表示同情^①。但由于笼罩在整个作品中的是一种相当独特的内在逻辑，所以《野草

^① 和斯特林堡对梦的逻辑看法非常一致的，是评论家尤金·阿杰尔在这部影片中发现了普鲁斯特那种弦外之音。他指出，伯格曼影片中的野草莓和马赛尔·普鲁斯特那部著名的《小玛黛琳》非常相似。原来在《小玛黛琳》中，那个讲故事的人一面慢慢呷着茶，一面慢慢开始了寻求他那失去的时间。

普鲁斯特的形象和伯格曼的形象的实质，是一个事件所代表的含义，并非来自动作本身，而是来自对不同时刻所采取的态度，以及生活就是由一系列这种孤立的时刻所组成的。而这些时刻所以有意义，又是由于唤醒了经历过这一时刻的人的记忆。

莓》的主题和前提尽管非常突出，但也往往视而不见了。

主题与前提

《野草莓》的主题实质上是说人的孤独——这个问题在剧本中开宗明义第一页就提出了伊萨克曾说过他老年处境相当孤独。当伊萨克和玛丽安去探望他的母亲时，我们看到这一主题进一步向前发展，他的母亲也非常孤独。伊萨克没有通过考试并再次目睹妻子不贞的那段梦，是影片主题的高潮。这就是对伊萨克处以孤独的惩罚。《野草莓》的前提，是伯格曼惯用的前提——尽管一个人有着丰富的知识，但是他实际上什么也不懂，特别是关于他自己。这个思想在莎拉跟伊萨克谈话的那段梦里充分地表达了出来。那时莎拉对伊萨克说：“尽管你博学多才，可实际上你什么也不懂。”后来这一思想又在同一个梦里得到了进一步的阐释。只见伊萨克对黑板上所写的医生的第一职责，即“要求宽恕”这几个字都不认识了。这些并不是《野草莓》中唯一的主题和前提。阿尔曼和贝里特这对经常出现在影片中的夫妻，常为共同苦难而争吵不休，也是主题；这就是俩人一起下地狱比一人孤独地下地狱好一些。此外还有在维克多和安德斯的争论中所充分表现出来的前提。这个前提后来又由伊萨克的老朋友杰克布·霍维里亚斯主教在隆德举行仪式前，简明地陈述了出来（这场戏在影片中被删去）：所有关于哲理问题的争论都是徒劳无益的。

配器法

《野草莓》不仅是一部非常出色的影片，而且是一部组织得疏密有致的作品——这主要是由于伯格曼娴熟地对情绪、人

物性格和风格采用了配器法。在这部影片里，伯格曼唤起了凄凉和震惊这样对比鲜明的情绪；笔下的人物则有的富于喜剧性，有的温存，有的可怜，有的冷漠；并且使用了象征抒情和表现主义这样显著不同的风格。正是因为这些原因，所以《野草莓》直到今天依然是伯格曼的一部真正的电影杰作。然而斯坦莱·考夫曼认为伯格曼的影片是不能令人满意的。他说：“这部影片既然没有成长的过程，所以它实际上并没有完成戏剧的基本要求，因为主人公直到结尾都没有什么变化。”但是，考夫曼认为《野草莓》的不对头之处却正是这部影片在艺术上所以特别突出的所在——因为正是由于伯格曼摆脱了经典剧作的桎梏，才使他得以按照布莱松的《一个乡村牧师的日记》和新现实主义的传统，把这部电影提高到了一个在艺术上更为成熟的水平^①。

在扼要探讨了英格玛·伯格曼的天才之后，我们也许还应研究一下他对电影制作的某些想法，因为正是这些想法，对这部艺术作品的创作过程，特别是最初阶段——即构思或写作阶段，提供了有益的启示。

伯格曼论电影制作

要研究伯格曼对电影制作的态度，最好的素材就是他为自己四部电影剧本——其中一部就是《野草莓》——的英译本所写的序言。在这个序言里伯格曼告诉我们，对他来说，一部影片开始时都是“一些非常模糊的东西——一句偶然说出来的话或者一段对话，一个同任何情景都没有联系的、朦朦胧胧的，但是令人惬意悦意的事件。它可以是几小节音乐，横过街头的一

① 下一章将看到《野草莓》的这一个方面怎样对费德里科·费里尼产生了深刻的影响。

束光”。正是从这些最初令人激动的东西里产生了“每一部影片所特有的和独特的颤音和节奏”——伯格曼正是通过这些因素构成了他影片中一段一段的画面的图案。如果这些处于胚芽状态的东西证明有足够的生命力，那么一部影片也就应运而生了。

伯格曼告诉我们，下一个阶段困难就大了，它包括“把节奏、情绪、气氛、紧张度、段落、调子以及味道转换成文句，转换成一个可读的电影剧本”——伯格曼认为这几乎是一件力不从心的工作，其中只有对白尚可令人满意地写出来（在写对白的时候，他不愿意把怎样唸对白的提示——即对白的节奏、速度以及字里行间的含意——写出来，因为他认为，一个电影剧本要是这样详尽，那就完全没法读了。可另一方面，他却力图以尽可能明确易懂的词句把他对故事地点、人物性格刻画和气氛的意见写出来。这一方面他自己也承认并不总是成功的）。在这个写作阶段，伯格曼认为电影剧本这一手段还不足以清楚地说明影片的视觉性质，特别是不足以说明剪接以及镜头之间的关系。简而言之，伯格曼认为不可能在电影剧本里说明一部影片的呼吸和脉搏。伯格曼还说，在拍摄一部影片的时候，他往往由于一头扎进了制片的细微末节之中，以致连他原来的构思，以及影片的整体连贯性都不甚了然了。正是因为这个原故，他希望能够找到一种新的方法，以使他能够把“他的视象的全部细微的变化和调子”全都记录在纸上，“把影片的内部结构都清楚地记录下来”。因此电影剧本（指目前这种形式）对伯格曼来说，只是“影片的一个非常不完善的技术基础”。然而伯格曼认为写电影剧本尽管困难，但却是非常有意义的，因为这可以迫使他首先通过纸上的文字从逻辑上来证明他的影片构思是否确实行之有效。

第八章

小说与电影中的意识流

“意识流”是电影和小说所共有的一种用来描绘思维状态的技巧——虽然它起源于后者并且更多地用于后者。这一技巧运用在这两种独立的表现手段中，由于方式不同，所以可使我们更深入地了解小说与电影的区别，因而，这也正是本章的命题^①。

“意识流”这一术语不是来自文学，而是来自心理学，它是在本世纪初由美国心理学家威廉·詹姆士为了描绘有意识的思维活动的性质而创造的一个词。根据詹姆士的说法，“意识……并不是一段段地出现的。象‘链条’或‘环节’这样的词都不适合于用来表现它的原始状态。它不是联接起来的，而是流动的。因此把它比作‘河流’或‘流水’倒是十分自然的。”然而不论詹姆士的比喻是多么贴切，它也只能使我们对意识有一个模糊的理解，因此我们现在有必要研究一下那统称为“意识”的过程和成分，这样才能更清楚地理解这一概念。

^① 在准备这一章的时候，我发现罗伯特·亨弗莱的《现代小说中的意识流》一书（加州大学出版社，伯克利和洛杉矶，1954年版）对我有不可估量的帮助。

什么是意识

意识可以说是当我们清醒时发生的一切思维过程；另一方面，梦作为我们的意识，则是当我们入睡时直接意识到或能够直接意识到的思维过程。这些思维过程中有一些是回忆、想象或幻想、感觉——包括视与听——以及有关文字、数字和空间方面的推理。但是，既然大部分的文化都是以言语为基础的，因此，最常和意识联系在一起的是以言语表现出来的思想；所以下面的讨论将侧重于意识的言语方面——但愿读者不要以为本文作者对其中某一方面有什么偏颇。

构成意识的不仅有不同的过程，而且这些过程还有不同的级，这一般称为“意识的级”。这些级的基本标准是言语的句法和逻辑——并以规范的、文法正确的语言为意识的最高级，而句法混乱的思想、写作和话语为意识的最低级。换句话说，级的这一端（最高级）是统一、明晰和有条理的；而另一端（最低级）则是艰涩和紊乱的（由于本章主要探讨的是思想，所以我们不打算讨论口头和文字方面的交流，同时并把讲话和写作之前的意识当作是意识的最高级）。在这两极之间的是打破句法、逻辑和条理的一般规律的思维过程——但又是和修辞、象征以及意象联系在一起的思维过程^①。

因此，就言语思想而言，各级意识可以比作论文或小说写

① 可以说，这种意象的思维过程（它实际属于艺术的领域），应当列为比理性的、合乎句法的思想更高的级，但是，既然一些研究表明，在尚未掌握逻辑思维之前的儿童身上，就已经观察到这种基本的、意象的思维过程，我就不把这些过程列为本章讨论中的最高意识了（参见大卫·艾尔金德的文章《有婴室中的巨人——让·皮亚盖》，原载纽约《时代》杂志，1968年5月26日）。

作的各个阶段：最基础的阶段只包括一些匆匆记下来的提示或印象，然后通过不断修改和加工，几易其稿，才成为一个思路清楚、合乎逻辑和条理分明的定稿。

意 识 流

既然我们知道了意识的状态有质的差别，那么就让我们回到詹姆士关于“流水”的比喻上来，并看看有意识的思想素材是怎样在脑子里“流动”的。詹姆士做了一项非常重要的观察，他说在这一意识“流”中存在着一种“突然的质的对比”，因此，回忆可以和幻想并列，清楚的思路可以和混乱的思路并列，感觉可以和反省并列^①。这里有两个非常重要的术语：意志和自由联想。前者大概是大家最熟悉的，因为它指的是控制记忆、想象和反省的心理成分。“自由联想”这个术语读者可能不太熟悉，因为它所涉及的思维过程，我们很少意识到它的发生（虽然它可能是一种最经常发生的思维活动）——一句话：“自由联想”就是思想中没有意识（有时叫做不由自主的思想）时的那种意识的流程^②。在这种思维状态中，各种思想迅速

① 在这里，詹姆士所使用的“质”一词，指的不仅是意识的级差，而且还指意识的不同过程，如记忆、知觉和想象。

② 弗洛伊德认为这种思想状态就象是正要入睡以前所存在的那种思想状态。

“‘不由自主的思想’所以出现，是由于我们在清醒的时候那影响我们思路的深思熟虑的（无疑也是必要的）思想活动松弛了……当不由自主的思想出现时，它们便成了视觉和音响的形象”。他曾经把那些接受心理分析的被试者诱导到一种与不由自主的思想相似的状态，以帮助他们分析自己的梦；然而为了帮助被试者达到这一思维状态，有必要首先让他使用一定的意志力。当被试者达到这一状态时，必须有目的地放弃一切深思熟虑的和必要的思想，并且让“那些保留下来的心理毅力（或其一部分）紧紧跟随现在那不由自主的思想，并且依然保持原来思想的性质。”

地在脑海里闪过：回忆、幻想、感觉等等以一种明显的任意的次序并列起来——我们说明显的任意，那是因为我们通常都没有意识到这些思想以什么样的方法或逻辑相互联系起来，但是，不论多么微不足道，它们又是有联系的^①。因此意识流可以认为是两个重要的可变因素（质量和流程）的相互作用。这两个因素在文学和电影中，长期以来一直是有效地描写思维活动的主要绊脚石。

意识流小说

在十九世纪，随着心理小说的问世，文学作品中的人物的思维活动也显示出了新的重要性，但是这种重要性只限于它影响小说的情节和揭示人物的动机这样两个方面。这类揭示动机和有目的的行为的思想，一般均属于高级的意识，它们在心理小说中都是从意识流中抽取出来的，而不包括那些比较不连贯和比较缺乏理性的思想。只有到本世纪头二十五年，出现了陶乐赛·里查逊、弗吉尼亚·沃尔芙、詹姆士·乔埃思和威廉·福克纳这样的作家以后，才真正有了叫做意识流的小说。这些作家所关心的并不是那影响情节或者动机的人物思想，而是思想本身：他们的题材就是意识。因此他们对各级意识都加以描绘，但就是恰恰不描绘那最有理性的和最有条理的意识。

小说中的意识流技巧

在小说中，一般用来描绘人物的意识流的主要技巧有三种：直接的内心独白、间接的内心独白以及无所不知的描写。

① 对这一联想过程起重要影响的是“潜意识”，这是弗洛伊德的另一个观点。关于这个观点的细节，我们将在第十章详细讨论。

第一种技巧是在作者很少或不加任何干预的情况下，向读者表现人物处于各级意识的直接思想（它有些类似直接引语）；这一般是描绘最低的和最凌乱的意识时所喜欢采用的方法，并且一般是用第一人称来写的。下面的一段摘录是詹姆士·乔埃思《尤里赛斯》一书中的莫丽·布卢姆在结尾时的一段著名的直接的内心独白。请注意它那语无伦次（和没有标点符号）的地方：

……我觉得她是虔诚的因为没有人第二遍注意她我但愿我永远不会喜欢她我感到奇怪她并没有想要盖上我们的脸但是她肯定是一个有教养的女人并且滔滔不绝地议论着里奥丹先生里奥丹先生短我觉得他乐于摆脱掉她和她那条嗅我的皮大衣并且总是钻到我的裙子下面的狗特别那时候我仍然喜欢他对老太太还有对服务员和乞丐的那种礼貌。

在第二种技巧里，亦即在间接的内心独白里，一个无所不知的作家也把思想素材表现成仿佛是直接来自他的一个人物的意识（有些象间接的引语），但是当他感到需要引导读者的时候，偶尔也会加上一些评语和描写。这种技巧一般是用第三人称写的。罗伯特·亨弗莱从弗吉尼亚·沃尔芙的小说《达罗维太太》中引出的下面这段摘录，可以作为间接的内心独白的一个例子（请注意，她虽然采用了第三人称，但是惯用的语言还是那个人物的），

达罗维太太说她要自己去买花。

露茜已经把她的工作安排好了。那些门将要打开；卢姆·贝尔·

梅耶的人就要来了。然后，克拉丽莎·道拉威心里想到，多么美好的一个早晨啊——新鲜得就象是海滩上清新的空气吹在小孩身上一样。

多么有趣！多么冒险啊！每当她听见那些门发出一些吱嘎声，猛地跑去把那些法国式的窗户推开并且投身到波顿那新鲜空气中去的时候，她总是有这样的感觉。在清晨，空气是多么新鲜，多么平静。当然比这还要平静就更好了；象海浪的拍击；海浪的接吻，虽然冷得刺骨，但是依然感到庄严肃穆（因为她是一个十八岁的少女），这就是她站在打开的窗户跟前，感到将有什么可怕的事情发生的时候的心情……

在描写意识流的最后一个方法中，亦即在无所不知的描写中，一个无所不知的作家在描绘人物的思想时，总是不顾他们的惯用语言，而只集中在实质性的内容方面。亨弗莱·陶乐赛·里查逊的《朝圣者》的第二卷中，选出了下面的一段摘录来说明这一技巧：

那小小的震动使她回味着他们刚刚离开的那条路上的景色。她想到那条路的连绵不断的长度，沿街的商店，街两旁光秃得连一棵树都没有。他们现在驾着马车隆隆驶过的那条宽阔的街道，以极大的规模一再重复着同样的景象。人行道很宽，比大街路面高出三登石阶。人行道上来往的行人全都一样。他们是……她无法找到恰当的字来描写他们所造成的奇怪印象。这种印象把他们经过的那整个区域都涂上了一种色彩。那就是她在九月十八日决意要去的那个新世界的一部分。这已经是她的世界了，然而她却找不到词来形容它。

重要的是要理解上述三种技巧，包括作者很少干预或者不干预（直接的内心独白）到进行实质性的干预（无所不知的描写）。我们只有首先了解了这一重要的差别，然后才能探讨这些技巧在影片中是怎样运用的。

电影中的意识流技巧

在电影中用以描绘意识流的技巧，实质上和小说中所运用的是一样的，也是直接的内心独白、间接的内心独白以及无所不知的描绘——其中第一个和最后一个是最容易被电影观众所识别的。直接的内心独白一般是以主要人物的画外音形式出现的（如在《一个乡村牧师的日记》中那样），由它告诉我们他或她在想什么或者有什么感觉。第三种技巧一般是通过一个无所不知的解说员，采取画外音的方式来描绘一个人物的思想或感情——但一般都不是解说员本人的思想或感情，即使他也是影片中的一个人物。（见第六章有关画外音的讨论）

第二种技巧，亦即间接的内心独白，在电影中是最难识别的，这主要是因为它从来就不是通过语言表现出来的。我们曾经说过，有理性、有条理的语言思想并不是意识状态下唯一的内心活动：因为感觉，特别是视觉，也是意识的一部分。因此，对于处理一个真正的意识流来说，一个人物（不论文学中的还是电影中的）在看什么和他在想什么或感觉什么，是同等重要的。有时为了表现一个人物在看什么（通过主观镜头^①），电影导演便在这个视觉素材（从那个人物的角度来看）中错综地插进一些其他的镜头来引导观众，这和一个小说家为了引导

^① 所谓主观镜头就是从片中某一人物的角度，而且通常也是从他的视线水平来拍摄的镜头。

他的读者去理解一个意识流的段落，因而认为有必要偶然来一段评论和作一番描绘，其目的是完全一样的。例如：有一个坐在汽车中的男人在看一个站在他车旁的女人。在这个例子中，也许得有一个镜头从车内（通过风挡）把他所正在注视的那个女人表现出来，并且恰恰显得就是他看她。但是，导演也许认为最好是让观众明白那车子所处的位置，特别是它和那女人之间的位置。为此，他可以把车中那个人拍成一个大远景，并在汽车外面拍——即从那个无所不知的讲解员（这在本例中就是导演和摄影机）的距离来拍。因此，在上述那个例子中，那位电影导演干预了那个人物的意识（通过车内的主观镜头表现出来），并包括了他认为有必要引导观众的信息（通过远景表达出来）。

上述三种技巧只是指出了描绘意识流的一些手段（如人物本身或无所不知的讲解员或摄影机），并没有说明意识的流程或质量，也没有说明它们怎样体现在小说或电影中。因此，在本章的后半部，我们将要专门来探讨这样两个重要的方面，看看意识流是怎样体现在这两种媒介中的。

小说和电影中的意识流

在文学中，为了表明意识的方向和流向的变化，常常使用标点符号，其中最常用的是破折号和省略号。虽然有些作者愿意推而广之使用其他标点符号，例如福克纳使用斜体字；弗吉尼亚·沃尔芙使用括弧；詹姆士·乔埃思却根本不用标点符号。另外一种普遍使用的手法是动词的时态。这些时态对于描写那些在现在、过去（回忆）、想象和幻想之间来来回回的变化来说，往往是唯一的手法。

在电影中表明这些变化的（一般总是突然的）主要手段（视觉的）是直接的切割。用这样的方法时，直接并列起来的镜头，可以非常有效地把并列出现在意识流中的思想和感觉再现出来。由于电影没有时态，所以畸变的照相画面往往可以用来表达一种不真实的感情——一种也许是暗示性的回忆、梦或幻想。

在小说和电影中 所表现的意识的质量

意识流的质的一面，亦即意识的各种级，在文学中是通过各种手法来描绘的。其中最突出的就是句法。如果所描绘的思想素材其句法越是支离破碎和不可理解，那么所表现出来的意识的级也就越低；反之，句法越有条理，所描绘出来的级也就越高。处于这两个极端之间的思想素材，其在文学中的主要特征是修辞、象征和以文字表现出来的想象——例如隐喻和类比。

在电影里，最低的级和最高的级是最容易用纯视觉来表现的；①镜头的并列很容易就能安排成与文字句法相应的形式，这一般就是把这两个相对的极端区分开来。

但是那在最高级和最低级之间的意识，就难以在电影中用视觉体现出来了。这种意识也就是那完全需要采用意象结构的意识。

在前面一章里，我们曾经指出过，文学形象中最普通的一种隐喻，显然不能直接翻译成电影。爱森斯坦是在这方面有

① 当然，许多电影制作者宁愿主要运用语言形式，即画外音来表现意识和意识流。

所发现的第一批电影制作者中的一个。他指出，苏联电影的发展以及他自己的蒙太奇理论，都经历过“转义和简单隐喻过分的阶段”。下面的一个例子就是他采用电影隐喻或转义（即使用含义不寻常的字眼或词组的表达方式）的幼稚的尝试。这个例子是他的影片《十月》（1927年，又名《震撼世界的十月》）中的一组蒙太奇：

我们把竖琴和三角琴的镜头切入孟什维克在第二次苏维埃代表大会上讲话时的场面。这些竖琴并不是为了表现竖琴，而是作为孟什维克机会主义者在代表大会上那甜言蜜语的发言的象征。三角琴不是作为三角琴来表现，而是作为孟什维克那令人厌烦的、夸夸其谈的空洞发言的形象。当时他们公然不顾那即将到来的暴风骤雨般的历史事件。把孟什维克和竖琴摆在一起，把孟什维克和三角琴摆在一起，这样我们就突破了平行蒙太奇的框框而进入了一个新的领域，获得了一个新的质量：从动作的领域进入了意义深远的领域。

爱森斯坦还从他更早的一部影片《罢工》（1924年）中找到了另一个同样的例子：

结尾时所拍摄的示威者的群众镜头和屠宰场的血腥的镜头交织在一起，汇成……‘一个人类屠宰场’的电影隐喻。

那么，爱森斯坦打算提出什么东西来使电影形象适应于文字形象呢？——由此，在意识流的范围内，那通过视觉来表现意象的思想过程的关键又是什么呢？他提出来的一个可能的答案就是视觉画面，尤其是镜头的构图或取景。在前一章里我们曾提到，维斯康蒂把卡缪的小说《陌生人》搬上银幕时，所以

会在艺术上失败，原因之一就是摄影的自然主义正好和小说的实质相对立。爱森斯坦也曾对另一个俄国电影制作者亚历山大·杜甫仁科所拍摄的《土地》（1930年）一片指出过类似的问题。他把这归咎于“不了解对电影镜头进行意象的和超生活的（或者是超现实主义的）‘处理’时，必须有抽象的充满生活气息的表现。”

下面是爱森斯坦的一段分析，说明构图怎样才能有利地运用在杜甫仁科的影片中：

这种充满生活气息的抽象化在有些情况下可以用特写来表现。

一个健康美丽的女人的躯体，提高起来实际上可以看作是一个肯定生活的有如艳阳初升的形象，杜甫仁科本该在《土地》中将这一形象和他的葬礼蒙太奇对比起来的。

如果按照“卢宾的方式”，摆脱自然主义并且在必要时加以抽象化，巧妙地创造一个带特写的蒙太奇，那么就完全能够得到这种“有声有色的可以触摸得到的”形象。

然而《土地》的整个结构命定地失败了，因为导演并没有使用这种蒙太奇，相反他在“葬礼”的段落中切入了农舍的全景镜头，并让那个裸体的女人在农舍里跑来跑去。这样观众就不可能看清那个具体的充满了生命力的女人（她概括了火一般的生命力，肯定生活的肉体感，是导演希望用来代表整个自然界的東西），从而和死亡与葬礼的主题作泛神论的对比了！

这是由于那些炉子、缸子、毛巾、板凳和桌布妨碍的原故——所有这些日常生活的细节，本来是可以通過取景就能和那个女人的身体区分开来的，这样表现出来的自然主义也就不会干扰导演体现所要表达的隐喻任务了。

在下一章，我们还要进一步讨论构图、视觉形象以及如何用它们来表现电影意识流的问题。

电影中运用意识流的 一些新手法

爱森斯坦不仅关心在电影中如何运用隐喻（以及用它来表现意识）的问题，也关心在电影中如何处理意识流现象的整个问题。由于爱森斯坦充分了解意识流在小说中的运用，所以他认为这种心理现象完全能在电影里得到最充分的艺术表现。实际上，他甚至发展到宣称他以前在电影中所系统阐述并运用过的蒙太奇规律，实际上只是“思想过程规律的再现”，并通过“内心独白”表现出来。他经常用“内心独白”这个词来代替意识流。

爱森斯坦认为，内心独白的规律（有时他也把这叫做“内心的话语”）不仅决定电影蒙太奇的规律，还为其他一切艺术形式提供规律：“内心话语的结构规律乃是各种规律的基础，是决定艺术作品的形式结构和构图结构的规律”。然而爱森斯坦意识到，这样大胆的主张可能意味着“艺术只不过是精神领域中人为地退回到原始思维过程的形式，亦即和麻醉药、酒精、黄教、宗教等等形式一样的现象！”他认为事实并非如此；在他看来，艺术作品是辩证过程的结果：

艺术作品的表现力以这样的事实为基础，这就是说，一个艺术作品有两个过程：一是沿着最高级的意识路线急剧上升；一是借助形式结构渗入最深的感性思维。正是这两条发展路线的两极划分，这才使代表一部真正的艺术作品的形式与内容紧密地统一在一起。

在爱森斯坦看来，一个艺术作品所以失败，就是由于这两个过程不够和谐；或者象他所解释的那样：

允许这个或那个因素占主导地位，一个艺术作品就不可能完成。如果偏向于主题——逻辑的一面，就会使得作品成为干巴巴的、逻辑推理的和富于说教性的东西。但是过分强调思想的感性形式这一面，而对主题——逻辑的倾向性考虑不足，这对作品来说也同样是致命的：这个作品就一定会成为感性混乱、原始状态和语无伦次的东西。

因此在爱森斯坦看来，一部成功的艺术作品是这两种思想过程平衡的结果。这两种思想过程首先是最低级的意识，然后是最高级的意识。

爱森斯坦不仅仅是作为一个理论家对意识流发生兴趣，他实际上还想在他打算拍摄的许多影片中拿出一部来运用这种技巧——即把德莱塞的小说《美国的悲剧》搬上银幕。他原准备在美国拍摄这部影片。德莱塞这部小说是写一个究竟是有罪还是无辜的名叫克莱德的年轻人，他被控在一次翻船的“意外”事件中谋害了他的女友（克莱德原来是计划这样做的，但由于没有勇气而作罢）。爱森斯坦认为，整部影片的关键段落就是这个所谓的翻船事件，因而需要这样来描绘这个段落，“格外鲜明地揭示出克莱德在‘意外’翻船之前的内心活动是什么……”。但是，爱森斯坦发现作者对这一问题的文学处理并没有多大帮助，不过是一段相当“原始的”修辞学；下面引自德莱塞小说中的一段摘录就说明了这种欠缺：

你该去救她。但是你又不该去救她！你看她是怎样在挣扎啊。她已经懵了。她救不了自己了，处于飘飘忽忽的恐惧之中。如果你现在靠近她，那也会给你带来死亡的。但是你多么想活下去啊！她那求生的欲望也使你从此觉得生活多有意义。稍微休息一会儿吧——几秒钟也好！等一等——别被她的求救所打动。然后——然后——好啦！瞧，全过去了。她现在沉下去了。你永远永远不会看见她活着了——再也不会了。

当时（1930年左右）的电影为了揭示一个人物的意识，都运用传统的手法，这看来对爱森斯坦也不适用。他写道：

皱眉头，翻眼珠，喘粗气，异样的姿势，呆若木鸡的面部表情，或者冲动地挥动双手的特写镜头——这整个表现武库都不足以把内心斗争的那些千差万别的复杂性表现出来。

那么爱森斯坦的答案是什么呢？答案如下：

摄影机必须深入克莱德的“内心”。必须在听觉和视觉上把那些疯狂飞奔的思想记录下来，并和外部的现实——那条船，坐在他对面的那个姑娘，他自己的动作——穿插起来。这样，“内心独白”的形式就诞生了。

为了更好地了解爱森斯坦是怎样处理意识流素材或内心独白的，我们可以看一看他为了设计这个蒙太奇段落所写的许多注解和草稿。下面是爱森斯坦对这许多草稿所作的介绍：

这些蒙太奇设计是多么美妙啊！

它们象思想一样，有时是视觉画面，有时是音响；有时同步，有时又不同步。然后象声音一样，是无形的，或者是音响形象客观地表现出来的音响……

然后突然完全是理性的话语，就象说出来的话那样有理性 and 不动感情。银幕上一片漆黑，一片迅速掠过的没有形象的视觉画面。

然后又出现感情冲动的支离破碎的话。除了名词什么也没有，或者除了动词什么也没有。然后是感叹词。和这些音响同时出现的是一片旋风似的歪歪扭扭的无情的东西。

然后是完全没有音响的迅速闪现的视觉画面。

然后又和对位的音响联结起来。然后是对位的画面。然后两者同时出现。

然后插入动作的外部过程，再把外部动作的因素插入到内心独白中去。

仿佛为了表现人物内心的内在活动、犹豫不决的冲突、感情的爆发、理智的声音、快速或慢速的动作，为了标志这个或那个不同的节奏，为了和那几乎完全没有出现的外部动作形成对比，一场疯狂的内心斗争潜伏在那毫无表情的面罩的后面。

这个为《美国的悲剧》所提出的蒙太奇素材，至少说明了爱森斯坦企图拍摄一部使观众看来觉得非常独特而又激动人心的电影。但不幸的是，这个设计始终没有超出案头工作的阶段。具有讽刺意味的是，在电影史最初六十年的那个时代，爱森斯坦企图对意识流的心理原则进行最富于想象力的运用，却只是表现在一部从来没有实际开拍的影片中^①（下一章我们将看到安东尼奥尼在《夜》这部影片里对意识流作出了革命性的处理）。

在结束讨论之前，我们似乎还需要提一下1967年根据詹姆

士·乔埃思的小说《尤里赛思》（大概是最著名的一部意识流小说）所改编的那部影片。但是不幸得很，这部由约瑟夫·斯特立克改编的影片却相当令人失望，它对意识流的处理并没有什么新东西。斯特立克虽然忠实地（主要是通过直接切入）描绘了小说中意识流素材的流程，然而一般只是借助画外音来描绘意识的质的方面，因而并未能提供什么可以和乔埃思那脍炙人口的文学形象相比美或博得赞赏的视觉形象。

① 德莱塞这部小说后来拍成了两部相当拙劣的影片：第一部(1931年)是由巴故的约瑟夫·冯·斯登堡导演的；第二部(1951年)是由乔治·斯蒂芬导演的，改名为《显要的地位》。

第九章

电影中的存在主义和反英雄

阐明这一章的问题，最好是借用法国导演让-吕克·戈达尔最早的两部故事片——《精疲力尽》（1959年）和《小士兵》（1960年）。这两部影片的内在逻辑和哲学根源均来自美国黑色影片或犯罪片以及存在主义哲学。

存在主义

存在主义作为一种哲学，风靡于欧洲是在第二次世界大战以后。毫无疑问，这是那次战争恐怖影响的结果。这一哲学的主要原则基本上是来自让-保罗·萨特（法国）和卡尔·杰斯博斯（德国）那些战后的著作。就其本质来看，战后的存在主义主要是说明宇宙是没有意义的，世界是非理性的，生活是不可理解的，因而必须采取某种行动来促使我们的生活具有意义和可以理解。众所周知，许多法国存在主义的作家（特别是萨特）都曾深深受到诸如达希尔·海麦特、雷蒙德·钱德勒和詹姆斯·M·凯恩这样一些三十年代的美国家作家的犯罪小说的影响。因此，当我们在戈达尔及其《电影手册》的同辈评论家们于五十年代根据那些犯罪小说（主要是好莱坞在四十年代拍摄的）所改编的电影中发现了他们对存在主义的某种同情，就不

足为奇了。这一发现对于戈达尔以后作为一个电影制作者的创作是非常重要的。我们只要根据他最初那严肃认真的电影试作是从美国电影开始的这一点来看，就可以一目了然了。

美国的黑色电影

在这些存在主义的美​​国犯罪片中，最著名的一个例子是《马尔泰之鹰》（1940年根据达谢尔·罕迈特的小说改编，由亨弗莱·鲍嘉主演）。这部影片在法国评论家们看来，是一整批美国黑色电影样式中的一个样板。雷蒙·鲍尔德和艾地安·舍曼东这两位法国评论家在对这一样式进行深入研究的时候，提出了以下几点颇得要领的看法：首先，黑色影片的主要共同点是从罪犯的观点来表现犯罪；第二，黑色影片在处理道德问题上的独特之处是善与恶之间没有明确的分界线；第三，这些影片中的“英雄”一般是可疑分子，如强悍的私人侦探，或偶尔也有退伍军人，但不论怎么说，他们总归是擅长于和地下世界打交道的人物；第四，这些影片的主题是表现暴力——一种残忍的、报复性的、心理变态性质的暴力。这些影片中的“女英雄”也有其独特之处：她们总是走着一条模棱两可的道路，而且仿佛善于阴阳两面和背信弃义。黑色影片的另一重要特点是，这些影片的动作和情节往往是混乱的，根本使观众摸不着头脑。例如，在1946年根据雷蒙德·钱德勒的同名小说改编的《沉睡》中，甚至有一件谋杀案连作者本人也搞不大清楚究竟是谋杀还是自杀？

概括起来，当我们研究戈达尔最早的那两部故事片时，应当主要记住这样两点：凡是这些影片偶尔表现宇宙无意义、世界无理性、生活不可理解，以及强调必须采取行动的这些地

方，应当归之于存在主义的影响；凡是这些影片强调犯罪、混乱、道德沦丧、阴阳两面以及诉诸暴力的地方，则应当归之于黑色电影的影响。

《精疲力尽》和《小士兵》

在《精疲力尽》中，戈达尔把美国的黑色电影又往前推进了一步。在这里，影片的主人公，那个不折不扣的反英雄米歇尔·布瓦卡尔几乎没有任何可以救药的特点。这个显然缺乏任何道德标准和任何具体动机的小罪犯米歇尔，由于谋杀了一个在公路上巡逻的警察而被警察紧紧追捕（对他来说，不搞点不道德的行动或残酷无情的行为简直是不可思议的。他可以由于一时冲动而偷一辆汽车，甚至偷那个刚刚给了他钱的女朋友的東西；而当他的那个美国情妇告诉他说，他要对她的怀孕负责时，他却对她说，下回小心点就是了）。但更令人震惊的是，米歇尔对自己也毫不在乎；他显然并不在乎要摆脱警察的追捕；他逃跑看来是半心半意的。当他的女朋友告诉他说，她已经向警察告发了他，他也并不特别担心，没有逃跑的打算，只准备让他的追捕者在街上把他打死。

尽管米歇尔没有任何具体的动机，但是他却具有惊人的生命力。他在现实生活中无时不在，但是却不关心此时此刻与过去的关系和将来的后果。不论他是偷一辆汽车或者是在床上和一个姑娘睡觉，他都是那样兴致勃勃。米歇尔可能只是一个试图模仿亨弗莱·鲍嘉的“小阿飞”（他甚至在一场戏里做得过火了），所不同的是，鲍嘉这个人物在让-保罗·贝尔蒙多那富有想象力的表演下却是一个有风度的“小阿飞”。虽然米歇尔道德上的玩世不恭和缺乏果断行动并不一定就使他成为一

个名符其实的存在主义英雄，然而由于戈达尔的影片所集中表现的，是在一个几乎完全没有意义的存在之中的个别行动，因此它又分明带有存在主义的烙印。在拍摄《精疲力尽》时，戈达尔认为他是在拍摄一部传统的强盗片；直到后来他才悟到，他实际上拍的不是一部现实主义影片（例如《疤脸大盗》），而是一部《绿野仙踪》（即《爱丽丝梦游仙境记》——译注）。戈达尔在下一部故事片《小士兵》中，再一次试图拍一部现实主义的影片，也就是说试图处理具体的问题。

在《小士兵》里，戈达尔以更为否定的态度表现了反英雄。这一次他为主人公一角所挑选的演员显然并无魅力，也分明没有让—保罗·贝尔蒙多的那种风度和富于个性的吸引力（然而米歇尔·苏波这个演员还是以其聪明才智塑造了他的角色）。这个主人公距离黑色影片的传统更远了。他腼腆，爱思考问题，而且是一个假知识分子。

影片一开始是主人公布鲁诺·波莱斯季尔准备越过瑞士边境进入法国。他告诉我们说，“对我说来，行动的时刻已经过去——我已经上了年纪。现在是我思考问题的时候了。”《小士兵》中的布鲁诺和《精疲力尽》中的米歇尔从影片一开始，就判若两人，米歇尔是一个从本能出发的人，丝毫不关心自己行为的意义和后果；而布鲁诺却凡事都得想一想——他的一生就是一个连续不断然而连连失败的对生活的意义进行探索的过程。影片就是这样一段一段逐渐汇集起来的。我们从中得知，他是从法国军队里跑出来的一个逃兵，曾经住在日内瓦为法国的一个新闻社当记者。作为副业，他在反对阿拉伯敌人FLN的整个阿尔及利亚战争期间，曾经为那个在瑞士活动的法国右翼恐怖组织做过工作（故事假设发生在1958年）^①。

布鲁诺的恐怖主义同志们由于日益怀疑他的活动，怀疑他的勇敢和忠诚，于是命令他去刺杀一个瑞士电台评论员，因为这个人他的广播中一直对FLN甚表同情。布鲁诺拒绝这样做——并没有什么特殊的原因，只不过觉得这样做会失败。他的同伙们警告他说，如果不去进行暗杀，他们就要对他进行报复。但是布鲁诺没有被吓倒。那些恐怖分子果然采取了威胁行动：他们利用一个假造的车祸，诬陷布鲁诺和瑞士警察有勾结。

布鲁诺现在明白，任何反抗他以前的朋友的行为都是徒劳无益的，因此同意执行那个暗杀任务，尽管自己也承认这个决定是懦夫行为。布鲁诺半心半意的谋杀尝试并没有成功。于是他既被法国恐怖分子所追捕，又被阿拉伯人所追逐。结果阿拉伯人首先抓住了他，把他带到一座楼里去审讯。阿拉伯人建议布鲁诺为他们工作，但是当他要求他们先付款时，他们拒绝了。于是布鲁诺告诉他们：“那就别来纠缠我。”阿拉伯人连笑带骂残暴地折磨他。他们不能理解，为什么布鲁诺拒绝为他们提供所需要的情报，既然他已经向他们承认说他没有理想。当布鲁诺勇敢地经受了折磨之后，他试图自杀，但是没有成功。然而最后，他终于千方百计奇迹般地逃跑了，躲进了他女朋友的家里。这时，她承认她在为阿拉伯人工作；布鲁诺原谅了她。然后他们计划一起逃往巴西。在交换两份护照时，布鲁诺把那些折磨他的阿拉伯人的地址提供给了他以前的朋友们。法国恐怖分子得到情报后调查了那个地方，但发现没有阿拉伯人，于是他们给布鲁诺下了最后通牒——杀死那个瑞士评论员，否则就

① 所有这些情况，我们是通过布鲁诺贯穿整个影片的画外音得知的。

不给他护照。布鲁诺只好再一次去执行谋杀任务。就在这时，法国恐怖分子绑架了他的女友，以期得到阿拉伯谍报人员的新地址。直到布鲁诺杀死了那个瑞士评论员之后，他才知道女友已被绑架者施以酷刑并杀害了。当布鲁诺准备逃离瑞士的时候，我们这才有机会最后想一想，他所讲述的那些事件可能具有的意义：“我只剩下一件事情了：学会不要怀恨在心。但我是幸福的，因为在我前面还有很多时间。”

在电影史中很少遇到象布鲁诺那样的否定人物。他在影片的前半部，告诉我们说：“直到目前为止，我的故事相当简单，说的是一个没有理想的人。”布鲁诺作为一个谍报人员，没有信念，甚至不知道他为什么能那样勇敢地经受酷刑。他最多只有过自杀的念头：“为什么我要杀死自己？”他这样问自己，“最好是把他们所要的东西说出来。”布鲁诺尽管并不十分懂得怎样回答他所提的这些问题，但是他还是不断地提，因为他也非常聪明地看到，“也许归根结底，提问题比找答案更重要”。

直到影片快结束的时候，布鲁诺才使我们看到了一点他行动后面的原因：“如果你无所事事，那就会因为你无所事事而受到唾骂。所以，虽然我们没有什么信念，但那也是在做事情呵……”布鲁诺既然是这样毫无意义地存在着，所以他为了使自已清醒一些，唯一的方法就是拥抱爱情和生活。这是他能够以十足的信心并且不带任何疑问来接受的唯一的两件事情。

《小士兵》值得我们注意的地方，不仅表现在它对布鲁诺那不寻常的性情的刻画，还表现在它对暴力的处理。黑色影片始终意味着暴力，但是正如我们所指出，这种暴力是残暴、复仇和变态。然而在《小士兵》里，暴力却是超然的、非人性

的，以及作为一种结果，是毫无意义的。影片中布鲁诺的一个朋友就曾在评论恐怖分子扔炸弹一事时这样说：“背后杀人是可以的……但是最多只能用手枪，用刀子，而不该用炸弹……的确，远距离杀人，我总觉得不怎么正派。”但是恐怖主义的逻辑就是不道德的。正如戈达尔所说，右翼和左翼的战术并没有什么区别。由于《小士兵》这部影片是在法国深深卷入阿尔及利亚战争的时期拍摄的，因此它被法国当局禁映了三年，也就不足为奇了。但是，具有讽刺意味的是，戈达尔这部影片是政治性的，也就是说这是一部政治题材的影片。然而实际上戈达尔是不过问政治的；因此在这部影片里政治被写得毫无关联，当然也不是绝无意义。

从美学上来说，《小士兵》（《精疲力尽》亦如是）是有缺陷的。因为看来戈达尔是要把他的主人公表现为一个公式，而不是表现为一个人物。于是他力图把他的（戈达尔的）存在主义哲学推到了逻辑含义的极限——甚至于超越了这个极限，但结果只是白费了一番力气而已。简而言之，这部影片太人工化了。显然，戈达尔也认识到了这个缺陷，所以他后来说，他打算稍为准确一点来表现他的人物，“不要对人物妄加评议，或者把他们奉为模范（不论是善和恶），也不要把他们变成只是简单地适应于某一种思想的人物”。《小士兵》的另一个美学缺陷是（这已经在剧作第一章里谈过）布鲁诺这个人物，在大多数人看来，都是反面的和丑恶的，连扮演他的演员也缺乏个性和魅力。这样，就使观众无法亲切地感到和他有什么共同之处，从而也就失去了对影片的兴趣。然而这与其说是影片的缺点，倒不如说是大部分观众的缺点。因为读者们早就在文学作品中见过反面人物和反英雄，并且都没有要求过这些人物必

须和自己有什么共同之处，那么现在为什么不能对电影采取同样的态度呢？然而，话虽如此，可是当戈达尔这部影片最终发行的时候（1963年），无论是评论家还是电影观众，都对它采取了冷淡的态度。

不论《小士兵》的优点是什么（就我个人来说，我是相信它有很多优点的），戈达尔毕竟从这里就如何在电影中表现现实的问题，得到了一个很重要的发现：“我越接近于具体，我的作品就越有戏剧性”。戈达尔以后再也不以上述方式来表现现实了。

第 十 章

费德里科·费里尼和影片中的 心理分析技巧

西格蒙德·弗洛伊德的心理分析理论在费德里科·费里尼的影片中得到了最充分的表现。费里尼虽然不是当前电影创作中思想最深刻的电影制作者，但无疑是最迷人的电影制作者之一。虽然他的影片有时未能击中要害，但是从来都能使人眼花缭乱：它们在内容上的欠缺，往往由于纯视觉的美和光彩而得到了补偿，并有过之而无不及。要理解费里尼的影片所以能使人们产生这种特殊的敬佩心情，也许关键的一着是我们必须回顾一下他的童年，因为作为成熟的电影导演的费里尼和那个有些恶作剧的孩子费里尼并没有太大的差别。费里尼在十二岁的时候曾经逃离家庭去参加马戏团。他是这样谈到自己的：“我有一种小学生的复杂心理——虽然得到警告，但还是有些淘气。”确实，他的一些影片都似乎反映了这一点——如三流马戏团那样花里胡哨的场面，一个孩子那样天真可爱和顽皮淘气的神态。

费里尼在电影界的第一个工作是编剧（他曾和罗贝尔托·罗西里尼合作编导过《罗马，不设防的城市》的电影剧本）。他最初的一批剧本写于第二次世界大战结束以后立即繁荣起来的

意大利电影新现实主义时期，并且鲜明地体现了这一时期的来龙去脉。但是，柴伐梯尼和其他意大利新现实主义电影制作者所规定和使用的那个“现实”，对费里尼来说是太受拘束了。他选择了自己的道路，即他在影片中继续和探索的那个世界，与其说是“现实”，也许还不如说是“超现实”更为确切一些。

在费里尼的早期影片中（他于1950年和别人一起联合导演了他第一部影片《杂技之光》），最重要的无疑是《道路》（1954年）。这个故事的情绪很忧郁，调子是自然主义的。写的是一个粗暴的江湖杂耍大力士桑姆巴诺（由安东尼·奎恩扮演，并且扮演得很出色）和一个叫做捷尔索尼娜的头脑简单的流浪女人（由费里尼的妻子朱丽叶·玛西娜扮演）之间的悲惨遭遇。费里尼把这部影片叫做“我的整个神秘世界的索引大全，我的个性的毫无保留的大暴露”。然而直到1959年，当他拍摄了那个喧嚣一时的《甜蜜的生活》之后，费里尼才终于得到了世界范围的公认。这部影片反映了费里尼对今日罗马那既豪华又颓废的有些自相矛盾的一管之见。正是片中那骄奢淫逸的场面和光怪陆离的段落，使得全世界的电影观众（有些眼花缭乱地）既感到震惊，又感到神往。我们在这部影片里第一次看到了费里尼充分掌握了他的表现手段——他对移动摄影的流畅使用，他对配角演员的精确挑选，以及他对人物面部的造型与表现力的理解。但是尽管《甜蜜的生活》具有广袤的广度和视野，它实际上并未超过一个光怪陆离的大场面的水平——虽然费里尼力图把它提高到一个具有思想深度的水平，可是他落空了。这主要是因为影片的主人公，一个道德上混乱的新闻记者（由马赛罗·马斯特洛依阿尼扮演），并没有强大到足以作为

一个焦点来和那个时代普遍认可的事物相抗衡。

费里尼的工作方法

既然本书的宗旨之一是研究电影制作，特别是研究有关电影剧本的创作过程，那么扼要地研究一下费里尼是怎样制作一部影片的（从概念到完成），这定会使我们大大增长见识。费里尼是具有这样一种名声的电影制作者，据说他从来不知道下一步该做什么，无论是在创作上还是在个人生活上都处于一种危机的状态，几乎完全依靠即兴创作。确实，他自己也公开承认是“在感性的非理性基础上工作的”，因而“没有任何东西是具体的，没有任何东西是特意安排的，没有任何东西是经过预见的”。但是这并不完全符合他实际的工作方式。与大部分人所认为的那样相反，或者是与他自己谈到他的工作方法时所说的那些话相反，他的影片实际上是由他自己和几位编剧（其中包括过去的图丽奥·毕奈利、布努耐罗·龙迪和安尼奥·弗拉扬诺）非常细致地设计出来的，尽管他自己说他的影片可能不“象晶体设计那样纯净和准确”，并且绝大多数是以“势如破竹的节奏”讲述出来的。

让我们来更细致地研究一下费里尼的工作方法。费里尼构思一部影片时，不论其来源是多么的含糊不清，它始终是以一个故事的形式体现出来的，或许这就是这位导演创作一部影片时的最重要的阶段。（费里尼在谈到他早期的电影创作时说，他只对讲故事感兴趣，很少注意电影的技巧或视觉因素——他现在显然已经改变这种态度了，但是改变并不大，因为费里尼依然是一个以讲故事为主的人，一个把故事讲得令人眼花缭乱和有声有色的人。）

从故事发展成为电影剧本，正如以上指出的，这通常就是费里尼和其他几个作家合作的产品。最后，当他感到“电影剧本的文思已经枯竭时”，他就打开他的办公室，放人进来，让几百张脸孔在他面前经过，他把这说成是“一种创造气氛的仪式，是许多仪式中的一种仪式，当然不是最重要的仪式。”费里尼就是这样开始挑选演员的，这或许是他特殊的电影天才中的最重要的因素之一。他曾说过：“我为自己的影片寻找富有表现力的面孔，要让他们一出现在银幕上就能说明一切”，“脸就是我的文字”。如果一个电影制作者的语汇可以单独根据他影片中那跑龙套的演员的数量和特色来判断的话，那么费里尼的一部影片就可以比作是一部电影辞海。

费里尼认为生产中最关键的因素不是电影剧本，而是他在其中所创造的气氛。有人曾援引过他这样一段话：

真正的工作不是在事前或事后选择人物，或者是决定他该说什么。如果你能够创造一个抓住要害的气氛使某些东西得以在这种气氛中产生出来，那才是决定性的因素，而且是正确的决定性的因素。一切东西都能够集中起来创造这种气氛。它首先是单独地出现在你的周围，然后就会成为所要求的一个场景。

费里尼自幼就迷恋于马戏团和杂耍演出，因此当他所工作的环境气氛非常象马戏团那样，时而搭棚子时而拆棚子，无休止地混乱的时候，那正是他创作最得意的时候，就毫不足为奇了。

到了一定的时候，当他感到人们在他的办公室里列队走过他面前做得已经够了的时候，费里尼就开始拍试镜头，他把这

叫做“仪式的决定性阶段。这时我知道我很快就得开始拍片了”。于是，费里尼的影片就这样开拍了，并一面不断地修改电影剧本。费里尼认为，从构思开始直到制成第一个拷贝，“甚至到影片第一次试映”，一切都可以大加删改，“什么东西都可以改变；实际上不论你原先准备得怎么样，一切都可以推倒重来。这时你用不着拘泥于你已经迈出的步伐，拘泥于前天所作的选择，或五个月以前写下的东西”。因此，随着拍摄的进行，场面和人物变换了，情境丰富了，对话改变了。费里尼说：“当我拍摄的时候，我经常愿意让演员数数，而不愿意让他念几个月以前写好的句子。因为我觉得那些句子已经不合时宜了。”（于是他再写新的台词，然后在拍摄完成之后进行后期配音。）但是读者千万不要得出一个印象，以为费里尼只要求在最初阶段，之后仍可对电影剧本进行大规模的修改，而对影片最后是什么样子，根本没有什么任何具体的概念；正如他自己所说的，“我相信早在开拍以前，我脑子里就出现了这场戏的内在节奏。在这一点上，我是非常忠实于我最初的概念的。当我开始以一定的方式来看待一个场面时，我就不再做任何改变了。”

关于费里尼的工作方法，我们已经谈得足够了。现在，让我们回到本章真正的题目上来，即“影片中的心理分析技巧”，然后看看费里尼是怎样把它体现在自己的两部最突出的影片中的。

8¹/₂

1963年费里尼拍摄了他到此时为止的第一部真正的电影杰作《8¹/₂》（《道路》除外）。在这部自传性很强的影片里，

费里尼终于为自己的正在茁壮成长的电影才能，找到了一个合适的工具。这部影片是表现一个中年导演（由马赛罗·马斯特洛依阿尼扮演）经受了一次创作上的堵塞后，竟想再作一次徒劳的尝试，制作自己的第八部半影片（在此以前，费里尼拍摄了七部故事片和略等于半部影片的两个插曲，影片因此得名）。

我们在本书的前面曾经提到过，自由联想是意识流中控制思想素材流向的原则——意志对思想的影响越小或越松，自由联想的程度也就越大。费里尼在安排《8¹/₂》的结构时，运用了同样的原则，但是方式更接近于弗洛伊德的心理分析技巧。扼要地说，这种技巧是这样的（也可见第八章）：当思维状态处于意志作用减弱或根本不存在的时候，那存在于潜意识的某种其他因素或力量（例如，主要在童年时期产生的未能解决的内在冲突）却严重影响着意识流中的思想的流向（也就是他们的并列和本性）；因此在这种情况下那构成意识流的联想实际上是根本“不自由的”——因此在分析这种思维状态的“流”的时候，我们也许有可能发现这些未经解决的潜意识冲突的来源实际上在什么地方。

然而在《8¹/₂》里，费里尼在试图揭示他的主人公（吉多）那些尚未解决的冲突时（有些是有意识的，另一些是无意识的），却并不是采用拍摄主人公思想中的连续不断的意识流，而是只选择了“流”中的几个梦（实际上是十一个）、闪回（也就是回忆）和幻想，这使我们能深入地看到吉多内心状态的联想（也可能就是费里尼的内心状态）。因此加斯纳教授认为这部影片有两条线索：“一条是叙述那部悬而未决的影片遭受挫折的故事线索；另一条是由闪回和幻想所构成的旨在探

索幼年动机或成年逃避现实的平行线索。”

故事叙述线索

首先让我们来研究一下费里尼影片的直线发展。《8¹/₂》和《野草莓》非常近似，同样都是从一个恶梦的段落开始的。驾驶着汽车的吉多陷入了一次严重的交通阻塞之中，他急不可耐地想从那中间逃脱出来。于是，他从汽车顶上溜了出来，高高地飞入天空，只是脚上缚上了一根绳子，绳子的一端握在沙滩上的一个人的手里。最后，那个人扯了一下绳子，使他晕头转向地掉进了大海。在这个梦的段落之后（它可能意味着即将到来的灾难），我们发现吉多躺在疗养院的一张床上，有两个医生在给他诊断：他得了某种病——也许是自己想象的病。有一个富于理智的作家来探望他（在原剧本里他叫卡里尼，但是后来在配音时改称道米埃尔），这个人是吉多未来影片的合作者。吉多在疗养院中设立了自己的制片办公室，于是他的制片人、女演员、配角演员等人纷纷来找他。他们要求他告诉他们那部影片讲的是什，特别是那些女演员和她们的代理人要求知道她们将扮演什么样的角色。然而吉多拒绝发表任何声明——他自己是否真正知道要拍摄什么？或者他只是在拖延时间？这些我们都无从知道。从他和作家道米埃尔的几次谈话中（作家读了那个剧本，并且傲慢地表示不同意），我们得到一个印象：吉多的影片将以他对童年时代的天主教教养的“感情脆弱的”回忆作为基础。但是，根据他的制片人所说的，以及我们从正在搭制的一个布景（一枚大火箭和它的发射台）来看，我们得出一个印象，吉多是准备拍摄一种科学幻想片（下面对吉多的影片将有进一步的解释）。

当他在疗养院休养（佯装）并且在进行影片的拍摄工作时，吉多仿佛是自找麻烦地把他的妻子和情妇都招来了。他的情妇（卡尔拉）是一个过份性感的女人，并且陶醉在她的各种色情的幻想中；而他的妻子（露依莎）却是一个成熟的极其迷人的女人。她不断地对他的行为表示不满。吉多的不合情理的冲动行为造成了不可避免的后果：他的妻子发现他的情妇也在疗养地（这件事吉多并没有做多大的努力来隐瞒），于是立即发生了一场夫妻之间的争吵。后来在放映试镜头的时候（这些试镜头的作用，是为了挑选角色来充当那些在他生活中起过重要作用的所有人物），露依莎气冲冲地走出了放映室。她由于对其中的一个角色影射了她而感到愤怒。当她离去的时候，她告诉她的丈夫，就她来说，他可以见鬼去。然而试镜头的放映依然继续下去。在这时克劳狄亚，一个漂亮的年轻女演员秘密地来到了放映室，准备讨论她将在吉多影片中所要扮演的角色的细节（克劳狄亚是由同一个女演员即克罗狄亚·卡迪娜尔扮演的。她以前始终是吉多鲜明地作为天真和纯洁的一个视象出现在影片中的，也是他最终挽救自己的一个必然的结果）。吉多和克劳狄亚一起偷偷地溜出了放映室，乘坐她的汽车出游，在汽车里吉多告诉他这部影片的主题。他说这个故事是表现一个男人，他既不爱他的妻子也不爱他的情妇；他所爱的是一个年轻纯洁的姑娘（是克劳狄亚么？）。他认为她可以把他那混乱的生活重新纠正过来^①。吉多问克劳狄亚，她是否能爱上这样一个人，并为他而放弃一切。她直截了当地回答说，她永远不能爱上一个在生活中已经证明对两个女人都如此冷漠无情的人，因为这样的人已经表明他自己不会爱。吉多承认她可能是对的，并且承认电影也许可能拍不成功。

第二天，吉多的制片人把他硬拽到在火箭发射架前举行的记者招待会上去。吉多的制片人给他下了最后通牒，要么面对新闻界并开始拍片，要么他就把吉多的事业毁掉。吉多在无可奈何之下出席了记者招待会，但是无话可说。然后，在幻想中，他想见自己自杀了。于是一切就此结束，回到了我们看见火箭发射台的景正在拆除的现实。那个作家道米埃尔告诉吉多说，他决定停拍影片的做法是正确的，因为这部影片可能毁掉他的事业。此外，一个艺术家什么也不创作，保持沉默，难道不是成就更大么^②？吉多^③在幻想中把他生活中所有的人物和影片中所有的角色集合在一起，在一次壮观的马戏终场中，他对他们说（画外音）：他生活中的一个大错就是和他们对抗而没有接受他们。他的妻子身穿白衣，也参加了那个终场。她告诉吉多，她的错误在于没有按他的意思来爱他。露依莎跟她的丈夫说，如果愿意帮助她，她会试图和他重新开始生活。影片就此结束；吉多在表面上解决了他的个人问题——至少是在幻想中解决了。

闪回和幻想

在《8^{1/2}》中出现的十一个闪回和幻想的梦，实际上只有三个说明了那塑造吉多性格的下意识的冲突，其余八个主要是性感的幻想。当中比较值得注意的，是它们的怪诞不经，而不

① 我从狄那·波依尔的书里凑齐了我相信是费里尼影片的原来构思。这个构思最后变成了吉多准备拍摄的影片的构思。一个男人——最初只是任何一个中年的、有职业的人去到疗养院进行疗养，并且对自己的生活进行反省。他在那里认识了一个博物馆看门人的女儿。那是一个天真无邪的姑娘。他相信通过他们之间的爱情可以挽救自己。那个姑娘同意放弃一切同他远走高飞。但是他未能坚持到底，就单独一个人离开了疗养地。后来这

个“有职业的人”演变成了一个电影编剧，并在职业和私生活中都经历了一场危机。有人委托他写一个电影剧本。他在写剧本的时候，想出了这样一场戏：即人类，包括天主教徒们在内，坐着一艘巨大的宇宙飞船离开了地球。这场戏是有意反映他自己的危机的，只不过是有一个更广泛的基础上，人类也象他一样，必须放弃地球而在另一处地方重新开始生活。最后，费里尼把他的主人公变成了一名导演，并将前面的几个方案全都混合在他的主人公所试图拍摄的影片里，而那场宇宙飞船的戏则作为他的(吉多的)影片高潮，基线就是他自己的危机。在最后的方案里，那个博物馆看门人的女儿演变成克劳狄亚的角色，也就是吉多选来扮演女主人公的那个女演员(费里尼早期方案中的女主人公)。这样一种故事线索肯定是混乱的，因为《8½》实际上是影片套影片……以至无穷。

- ② 道米埃尔这个人物后面的理论根据是非常有趣的。很明显，在这个自命不凡、舞文弄墨的知识分子和那个感情容易冲动和夸夸其谈的吉多之间，根本不可能设想有什么合作可言。那么为什么吉多(或费里尼)要选择他呢？就吉多来说，显然道米埃尔是一件苦行者的马毛衬衣。对他的批评，吉多从来就不放在心上；而且这个批评家本人又具有那样一种令人讨厌的性格，所以吉多就更不在乎了。对于费里尼来说，道米埃尔无疑意味着为他的主人公提供了一个衬托。但是，有些批评家指出：道米埃尔这个人物的真正目的，是为了把某些电影评论家对吉多的影片，实质上也就是对费里尼的影片的意见(例如那些缺乏真正实质或内容的感情脆弱的童年回忆等等)，在他们没来得及说出之前就先提出来了(但是他们终于还是说了出来)。狄那·波依尔提到，在后期配音的时候，费里尼决定把道米埃尔提到象征的高度，让他充当那拥护空无一物的评论流派的辩护士——这一流派认为，唯一真正尽善尽美的艺术就是空无一物(例如一张白纸等等)。
- ③ 费里尼实际上为他的影片拍摄了两个结尾：一个是上面所介绍的，也是最后使用的；第二个是写在原剧本中的，在第二个方案里，吉多生活中和影片中的那许多人物，并没有参加马戏团的终场，而是在一列火车的餐车里(作为另一个幻想的梦)和吉多的妻子在一起。然而，两个结尾的意义都同样表示吉多全盘接受了他现在和过去的生活，以及其中所有的人物(虽然在第二个方案中，吉多和他妻子之间的迫于分道扬镳强调得更为突出)。狄那·波依尔告诉我们说，费里尼纯粹是根据生意经在两个结尾之间作了最后的选择——他告诉我们，这个选择得到了参加这部影片制作的所有的人的一致赞同。

是有什么暗含的深意。至于那三个对主人公的性格提供重要透视的闪回和梦，第一个是发生在吉多和他的情妇发生过性的关系之后。这是一个幻想的梦：吉多的母亲带他去扫他这个家族的墓。在那里他和死去了的父亲谈话。父亲向儿子抱怨，说他最后安息的地方太小太窄了。最后，吉多温存地吻了他的母亲，而被他吻的母亲却突然变成了一个女人——我们定睛一看，那正是她的妻子。这第一个心理联想的含义是非常清楚的；它表达了吉多在性方面的犯罪感，同时指出存在着一种混乱的即母亲——儿子——妻子之间的冲突或关系。对吉多的第二个心理状态的透视，是通过千里眼表现出来的：吉多被带回遥远的童年（通过闪回），他的几个女亲属爱抚地给他洗澡，抚弄他，然后抱他上床。这个柔情脉脉的童年回忆，毫无疑问揭示了吉多那种下意识的情欲的根源。这种情欲，也就是在他成年的生活里，希望所有的女人（无论是真实的还是幻想的）都能把她们的生命献给他，并且能够始终驯服于他（值得注意的是在后来的一个性的幻想中，吉多幻想所有那些女人，现在都变成了一批妃子。他是她们的主人，妃宫就在他童年时代受过抚爱的那个农舍里）。最后的一段心理透视，是由吉多瞥见一个淫荡女人的大腿引起的。这个镜头和一个童年事件的闪回并列起来。这时吉多由于买动一个妓女跳猥亵的舞蹈，而被教区的神父们逮住加以惩罚。这一联想很明显的是想要表达，严格的天主教教养和他迷恋女色这二者之间的下意识的冲突（虽然也可能还是有意识的冲突）——我们意识到，这一冲突始终贯穿着吉多整个成年时候的生活。

在《野草莓》里，我们曾尖锐地提出这样一些问题：“伊萨克·波尔格通过自己的几个梦是否对自己有了更深刻的认识？”

如果是这样的话，那么“他是否能够解决他梦里所表明的那些内心的冲突呢？”虽然，我们对这两个问题的答案都是“否”，但是我们确实注意到伊萨克在影片结尾时多少成熟了一些。在《8¹/₂》里，我们也必须提出同样的问题：“吉多通过他的梦、回忆和幻想，是否对自己有了更深刻的认识？”如果是如此，那么“他是否能够利用这个新得来的认识，解决他那有关宗教和性的内心冲突呢？既然它们始终影响他的私生活又影响他的职业。”对第一个问题的答案必然是无条件的“是”，因为吉多本人在影片结尾时承认他获得了这种认识；^①然而对第二个问题，看来答案还是“否”——不过在作出任何最后的结论之前，还是让我们对这一问题再稍作一番分析吧。

我认为，我们可以不必马上考虑吉多的私生活有了什么改变，或者以后会有什么改变。值得怀疑的倒是，他的妻子今后是否会同意吉多那些风流韵事，或者是否会认为他会抛弃他的情妇。但是吉多在排除那莫名其妙的“创作阻塞”这一方面，却看来已有了进步，或者将会有所进步。不过吉多的“创作阻塞”究竟是什么呢？我们知道，他为自己将要拍摄的那部影片写了一个剧本（或者至少是剧本的初稿），而且已经开始在选择演员。但是吉多抱怨说他缺乏“诗意的灵感”，还抱怨说他有很多话要说，但又没得可说。尽管他对艺术的危机说了这样许多动听的话，可我们有时还是有这样一个印象：就是吉多言不由衷，这只是他那老一套的一部分——也就是每当他开始一部影片之前的那一番囉哩。这样看来，吉多所需要的并

① 根据影片的故事线索，吉多确实有了这样的认识，或者至少承认他有了。然而，根据心理分析技巧的标准，说吉多自己已有这样的认识，因而无需专业心理学家的帮助，这样看也不完全是合情合理的。

不是“诗意的灵感”，而倒是需要有人来鼓动他拍片——也就是他的制片人试图做而没有做到的那种东西。那么，吉多的问题是什么呢——是创作风暴前夕的平静，是吉多想尽量引起人们的怜悯，还是他确实是处在灾难的边缘？

狄那·波依尔说，在开拍后不久，费里尼曾告诉她说，吉多确实随时随地都切望他能找到一条出路，并断定他和他的影片的出路究竟在哪里。可是他的这种努力最终失败了，趴下了，他周围一切也都解体了。但是，费里尼所宣称的吉多的创作阻塞可能稍带欺骗性，并且在拍摄过程中可能实际上已经改变了。因此现在还是让我们从另外一个角度来看吉多面临的绝境吧。

重要的是，我们应当意识到，这也是费里尼的问题。我们知道他象吉多一样在拍摄自己的影片时一起步就错了；不过费里尼最终还是回到了正轨上来。^①问题是吉多也会这样吗？在我们回答这个问题以前，让我们更准确地来分析一下费里尼和吉多的创作难题，因为他们基本是一样的。

吉多供认说，“我想要拍一部诚实的、不撒谎的影片”。但是他最初是怎样试图这样做的呢？方式和费里尼的一样：片中的主人公实际上就是他自己，但又不直接反映和面对自己的个人危机，而是把它抽象化——也就是说在广泛得多的基础上来反映。例如人类为了重新开始生活，而试图乘坐一艘庞大的宇宙飞船离开地球。然而随着费里尼和吉多这两部影片的拍摄准备工作越是往下进行，两者也就越具有自传体的性质，结果也就不那么抽象了，而是更真实了。因此，在两部影片里，那个

① 波依尔女士告诉我们，费里尼的定稿剧本是在影片开拍几天以后才完成的，并且在制作过程中不断进行修改。

荒谬的火箭发射台只是一根拐杖——这根拐杖费里尼终于把它抛掉了。我们希望吉多也能把它抛掉。

狄那·波依尔在她那本书的结尾，抛开了费里尼早期对于吉多的未来所抱的悲观主义的看法。她说吉多现在和他生活中所有的人都和解了，并将继续拍他的影片。是的，吉多将会继续拍摄他的影片的，就象费里尼那样；但是他必须具有象费里尼那样的勇气来面对生活和其中的人们，而不是去寻找怪诞不经和逃避出世的问题。

《8¹/₂》是一部关于一个人的全部心理状态的影片（而《野草莓》仅限于一个人的梦）。在1963年，它就由于它那毫无关联地在过去、现在和幻想之间跳来跳去的非规范的方式（也就是没有那种传统的慢慢的溶化或变虚焦点），而使观众感到困惑和眼花缭乱，与此同时也为他们提供了电影中一种最富于幻想的、荒谬的、有时是色情的闪光。

《朱丽叶精灵》

在费里尼的下一部故事片中，即他的第一部彩色片《朱丽叶精灵》（1965年）中，费里尼进一步发展了他对心理分析技巧（包括自由联想）的运用。某些评论家轻蔑地把这部影片说成是《8¹/₂》的姊妹篇。实际上这是一次艺术上的探讨，它充满了许多概念上的难以表达的东西，其中有许多是费里尼公开声明的愿望，^②想要拍摄一部关于他的妻子朱丽叶·塔·马茜娜（在影片中扮演主角）的影片。费里尼说：“我觉得，我想通过电影来深入到现实的某个领域的愿望，可以在朱丽叶·塔的身上找到一个完善的准则”。《朱丽叶精灵》正是这样一个名符其实的和富于视觉的潘朵拉宝盒^①，它不断地流溢出奇怪的

色彩和令人眼花缭乱的电影技巧。然而从一开始就危及费里尼整个创作计划的，却不仅是他想拍摄一部关于他妻子的影片，而且还想拍摄一部关于一般女人的影片。他曾就《朱丽叶精灵》说过这样的话：“这部影片的意图，是恢复女人真正的独立性和她那不可争辩的和不可剥夺的尊严。”这并不是说费里尼不了解拍摄这样一部影片所要求承担的必不可免的风险，因为他公开承认：“对于一个男人来说，要想平静而清醒地谈论一个女人，几乎是不可能的。如果我已经面对这种风险，并将继续面对它，那是因为一个讲故事的人有权利谈论一切，不管他有无不当之处”。

但是《朱丽叶精灵》的基本关系问题，并不在于故事的讲述，也不在于它的题材——“女人”（这部影片有时是一个充满了同情的质朴的故事，有时又是一个令人难以置信的无休止的幻影，它就在这之间来回摆动）。或许费里尼在下面的这一段声明，能更好地表达这一问题的准确性质，

我知道这部影片会使那些不相信象征的人们感到厌烦，但是却可能使那些到处寻找象征的人们感到高兴。虽然可以对这部影片作神秘的、玄妙的和心理分析的阐释，但我希望人们用更简单的眼光，即通过人情味和想象力来看待这部影片。那么它是不是一篇由富于魅力的幻想所丰富起来的、富有人情味的评论呢？这正是这部影片的关键问题。

① 希腊神话中的潘朵拉女神下凡时，宙斯神送给她一个盒子，当她打开来看时，一切灾难罪恶全从里面跑出来散布到世上，只有希望还留在里面。

——译注

故事线索

尽管《朱丽叶精灵》是一个光辉灿烂的和丰富多彩的电影技巧的展览，但是它实际上是根据一个非常简单的故事构成的。说的是一个官运亨通的中年意大利公众关系行政官的妻子始终有一种自卑感，并且对自己的价值发生怀疑。这主要是因为她从童年时代开始，就让她自己首先由母亲和姊妹，然后又由她丈夫和那些优雅的朋友们所支配的结果。由于对她丈夫经常不在家而产生怀疑，于是在她姐姐的怂恿之下，朱丽叶同意让一个私人侦探去监视她丈夫的行踪。后来这个私人侦探给她提供了她丈夫不忠的真凭实据。当朱丽叶的丈夫了解到他的妻子已经知道他的隐情时，他就抛弃了她。因此，在影片的结尾，朱丽叶只剩单独一人来显示自己的个性。这时由于她已经摆脱了她丈夫、家庭和“朋友们”（而且，我们将很快看到，还包括错觉和精灵）的压制性的影响，所以这件工作做起来就容易得多了。

配器法^①

我曾说过《朱丽叶精灵》是一个简单的故事。但是从费里尼使用了那许多巧妙手法和技巧来使影片显得比原来复杂得多的情况来看，却又不足为据了。它所依赖的主要技巧，无论从故事，还是从人物角度来说都是“配器法”。例如就故事的发展来说，重要的是要让观众知道朱丽叶的中心冲突（在这里主要是内心冲突）。这一冲突，正如我们已经知道的，是对她的自我评价的一场严重的白刃战；这不只是表现了一次，而是通过

^① 这是从音乐作曲中借用的词，——译注

全片表现了好几次。第一次发生在影片的第一场戏里，即在庆祝朱丽叶结婚纪念日所举行的晚宴上，奥拉夫，一个土耳其精灵给了朱丽叶这样的启示：“你认为你是什么人？你对任何人来说什么也不是。你算不了什么，你这可怜的东西。”影片一开始，通过使用占星术的巧妙手法，就很明确地向我们表现了她内心深处的忧虑。

两个场面以后，在海滩上，她第一次遇见了她的邻居苏西，一个希腊百万富翁的美丽而富有诱惑力的情妇。费里尼把她描绘为“一个过于夸张的、言过其实的人物——充满了性的魅力……一个卖弄爱情的骄妇，充满性欲的情妇”，她是“女主人公那蒙受羞辱的女性的化身”——这是一个“心理成分”，代表了“朱丽叶那受冷遇和受压制的一面”。主人公“受压制的这一面”在下一个场面中进一步得到了发展。这时朱丽叶和她的母亲以及两个姐姐团聚在一起，她们都比她长得高大并且穿得更讲究，她们严厉地告诫她说，她打扮得太不够了。

几个场面以后，再一次用配器法表现了朱丽叶的蒙羞受垢。这是在和一个叫布希斯玛的印度教托钵僧相会的聚会上。那托钵僧把自己变成了一个富于诱惑性的美女，他跟朱丽叶说，她的丈夫必须是她的上帝，她必须成为对他顶礼膜拜的女祭司，并要进一步取得他的欢心。他还说：凡是女人都必须学会自己的行业——妓女的行业。最后，在影片快要结束的时候，朱丽叶内心冲突的确切性质，终于通过心理戏剧的表演手法淋漓尽致地揭示了出来。那时一个美国心理分析家米勒博士问朱丽叶：

你怕什么？我能回答吗？你怕孤独，怕人遗弃。你怕你的丈夫

要离开你，但是我希望娶的正是独自一人；你要你丈夫离开你……没有了乔济奥（朱丽叶的丈夫）你才能透过气来，才能生活，才能自主。你认为你害怕，实际上你只怕一件事，那就是幸福。

朱丽叶内心冲突的介绍和发展，仅仅是费里尼怎样把这部影片安排得比它实际上更为复杂的一个实例：一个用配器法安排故事的实例。用配器法安排人物是又一实例。这不仅表现在他从原剧本到完成片的过程中，如何在一些地方扩展某一个人物的对白和故事，然后又加上一个新的人物，并且让他们平分这段新对话和故事：例如他为那个印度托钵僧布希思玛加了一个助手，又为朱丽叶请来侦察他丈夫的私人侦探创造了一个助手。现在我们既然已经知道了费里尼是怎样通过朱丽叶精灵的故事线索来表现和用配器法安排主人公的中心内心冲突的，那么就让我们象在研究《8¹/₂》时那样，进一步来看一看他对这个冲突，是怎样“探讨”和怎样“解决”的吧。

闪回和幻想

在这里，正如在《8¹/₂》里那样，刻划和解决内心冲突的主要媒介是主人公的心理状态；探索心理状态的技巧，依然是有限的自由联想——包括梦、闪回、幻想和错觉。其中第一个联想发生在海边（朱丽叶也是在这里认识了苏西），她仿佛看见两艘大拖船靠上海滩。船里面全是一些长相可怕的全裸或半裸的男人或女人，还有一些死了的动物。所有这些代表那压抑朱丽叶的心理状态的黑暗区域。下一个例子发生在布希思玛的那个场面里。朱丽叶在这个场面里通过幻觉，从附在这个托钵僧身上的跟她说话的精灵，联想到和一个骑在一匹白马上

的美丽的马戏团演员（我们后来才知道，朱丽叶的祖父是和—个美丽的马戏团演员一块逃跑的，朱丽叶始终认为他们是乘飞机逃跑的）。

第三个重要的心理联想，发生在朱丽叶的一个朋友道拉丽丝的创作工作室里。那时她的这个朋友正在雕刻一些富于性感的健康而裸体的大雕像。她告诉朱丽叶说（当时她正忙于创作那最新的富于性感的作品）：“上帝的身体是最美的。我要这样来表现他——健壮，肉感，一个我所渴望的，甚至能当做爱人的完美无缺的英雄。”道拉丽丝在上帝和性之间所作的类比，在朱丽叶的脑海里激起了一个有关宗教戏的童年回忆，她在这出戏里扮演了一个殉教圣者的角色。在这个闪回里，我们看见朱丽叶（作为一个孩子）假扮成在一个铁架子上被烧死。此时只见这个铁架子从教区学校的舞台上慢慢往上升，象征着那个殉教的圣者最后升天了。但是在小朱丽叶还未完全提升到大厅顶上时，她那一直安静地坐在观众之中的祖父忽然跳上舞台，打断了演出。他一面大骂这简直“太荒唐”，一面把他那吓得发愣的小孙女慢慢拉回到舞台上。这个联想所暗示的含义是显而易见的：它显示朱丽叶那严厉的天主教教育的残余影响和肉欲之间的深刻冲突（这种联想在目的上类似于《8¹/₂》中的那个表现吉多由于妓女事件而受到神父惩罚的闪回）。在影片稍后一些的时候，即当朱丽叶快要屈服于通奸的诱惑时，她看见了这同一个基督殉难者在铁架上被烧死的幻觉，于是她就再也不敢不忠实于她的丈夫了（费里尼的企图是要通过这个圣者在铁架上的形象，来象征朱丽叶那代表受虐待和挫折的心理状态；而苏西，正如我们前面所说的，是象征那代表情欲和性的心理冲突）。

《朱丽叶精灵》的高潮，其中包括主人公内心冲突的解决，完全发生在她的精神内心；《8¹/₂》也显然是这样。当她的丈夫离开了他们的家，可能再也不会回来的时候，朱丽叶立刻发现她自己陷入了一个怪诞的稍带淫猥的幻觉之中，满眼都是她那些穿着极其古怪的所谓的朋友们和那些在整个影片中始终纠缠着她的精灵们。而在房子外面，朱丽叶则仿佛觉得她的祖父正乘飞机从头顶上飞过。他朝她喊道：“我不下来了，我没法子着陆了！”“那是你的错，朱丽叶，全怪你！”这个幻景变得越来越紧张，于是朱丽叶转面向她的母亲求救（在这个幻觉里，她母亲象儿童故事中的一个漂亮而冷酷的坏皇后），然而她的母亲始终是漠不关心，没有回答她。最后，朱丽叶不顾她母亲严厉的命令，打开她卧房墙上的一个小门，爬了出去。朱丽叶告诉她说：“你再也吓不着我了。”她沿着一条长长的白走廊向前走，半路上，发现童年时代的自己躺在一个铁架子上（正如在那场宗教戏的闪回中一样），双手被绑着，呈合掌祈祷的姿态。朱丽叶解开那个孩子的双手；随着这一动作，她内心的冲突——影片的中心冲突——终于解决了。突然幻影中所有的怪诞人物，现在都完全一动不动了，然后他们被倒拉着拽出了朱丽叶的房子。在外面，小朱丽叶朝着站在飞机旁的祖父跑去。同时所有在前面的幻觉中出现过的人物，都被装在一个笨重的大车中拉走了。成年的朱丽叶则站在她家的前面招呼她的祖父，要求他留下来和她呆在一起；但是他的飞机正准备起飞。他朝她喊道：“别再缠着我，你不再需要我了，我也是你创造出来的；你现在已经充满了生命。”现在小朱丽叶在灿烂而温暖的阳光下，朝着她家附近的一片森林走去；她一路走一路听见许多声音在呼唤她。她问他们：“你们是谁？”

他们回答说：“真正的朋友，真正的朋友，真正的朋友。”费里尼在剧本原稿里是这样来描绘朱丽叶的思想状态的：

现在她内心的一切都是平静和谐的，远远摆脱了那些直到目前为止始终纠缠着她的那些神秘的鬼魂。她现在所关心的，是日常质朴现实生活中的奇迹。

朱丽叶微笑着，她被解放了，平静了。

值得指出的是，在《朱丽叶精灵》的原剧本和完成片中，最后一个段落是完全不同的。在完成片中，我们注意到，朱丽叶的内心冲突是由她自己的精神意志的一个行动——即她解开童年时代自己的双手来解决的，她的真实的个性也是通过这个动作来展示的。然而在原剧本里，朱丽叶的解放，并不是很明显的通过她自己的努力来实现的；而相反是由一个机器做的上帝来实现的：朱丽叶的祖父乘着一个气球下来，把她从围困着她的精灵的幻影中解放出来。这个改变是影片中最关键的问题。但是这样结尾却未必真实可信——也就是说，朱丽叶完全通过自己的力量来解决她的内心冲突，未必完全真实可信。这分明没有心理分析技巧。更确切地说，费里尼只是把它一笔带过就草草了事了；因为影片中的闪回、幻想和幻觉根本就没给主人公朱丽叶提供任何解决她内心冲突的手段，不论是下意识的还是别的什么。象她这样一个人物，一生都是消极地让别人来影响和支配自己，现在居然能够突然产生这种精神意志的行动，恐怕是很难令人信服的。

《朱丽叶精灵》还有最后一点值得注意的地方。它是费里尼的第二部彩色影片（他的第一部彩色影片是1962年为影片

《1920年十日谈》所拍摄的一个插曲），因此根据导演自己的说法，彩色在这部影片的结构中是起着非常重要的作用的。他说：这部影片“是通过彩色照明来展开的那一类幻想。”既然《朱丽叶精灵》处于超现实的边缘，因此毫不足为奇，费里尼为影片选择的彩色设计也是梦境般的。加斯纳教授无疑充分了解到：费里尼认为彩色在梦里应当是“概念，而不是近似值或回忆”。他把费里尼对彩色的运用概括如下：

在整部影片中，费里尼都是把彩色当作思想来运用的。清教徒和儿童的过去用清淡而柔和的、使观众联想到冰激凌的那种色调来描绘；压抑和死亡用修女所穿的那类黑色的丧服和兜帽的色彩来象征；而狂热和色情则用鲜红、强烈的紫色、葱郁的绿色和热情的肉色来表现。

在下一章，我们将有机会把费里尼在《朱丽叶精灵》中对彩色的运用，和另一位卓越的电影制作者米开朗基罗·安东尼奥尼对彩色的运用加以对照。

第十一章

安东尼奥尼和无情节的电影剧本

在1960年以前，大部分故事片的结构方式直接受到三个非常重要的人物的思想影响。这三个人物是亚里士多德、易卜生和弗洛伊德^①。亚里士多德于公元前330年左右在一篇论文中指出，一切有价值的舞台剧都必须包含一个情节。他明确规定，一个情节就是一系列根据可能性和必要性的法则（或因果）所连接起来的事件。在亚里士多德看来，一个剧作家（或如他所说“戏的制作者”）实质上就是一个制造情节的人^②。十九世纪末叶，易卜生首创了一种舞台剧，它成了嗣后七十五年中后起剧作家们的主要样板。它不仅发生在现实主义的环境中，而且使用习惯的语言。不过对我们探讨的目的来说，更重要的是，在这种戏剧里，无论情节和人物，其结构或设计都在于证明或者表明一个具有社会意义的前提。我们曾经讨论过弗洛伊德怎样利用自由联想来对他的患者（大部分是精神病患者）进行心理分析治疗。但是弗洛伊德对戏剧和电影的最大影响，并不仅限于他所采用或创始的任何特殊技巧，而在于他相

① 当然，在1960年以前所拍摄影片中也有些人所共知的例外，如我们已经提到的《一个乡村牧师的日记》、《野草莓》和《精疲力尽》。

② 更明确地说，亚里士多德指的是在一个正确构成的情节中，事件或插曲是相辅相成的。

当强调往事的重要性这一方面——特别是儿时的往事，并以此作为现在或将来行为的决定因素^①。照弗洛伊德看来，行为——特别是不正常的行为——都必须加以解释或分析，以查明其原因；为此目的，“过去”便是查明这种原因的最为现成的关键（在电影里，闪回始终是一切电影表现手段中最符合弗洛伊德理论的）。

第一个背离上述电影传统，并且自成一格的电影制作者，是米开朗基罗·安东尼奥尼。他是最卓越的电影天才之一。安东尼奥尼于1939年在意大利以作为一家法西斯电影杂志的编辑（不久由于政治上的原因，他不得不放弃这个工作）开始了他的电影生涯。接着他在罗马的实验电影中心学习了一个短时期。作为安东尼奥尼此后的专业电影工作是写了几个电影剧本（其中一个是和罗贝尔托·罗西里尼合写的）。1942年，他被意大利斯卡莱拉电影公司派到法国去作马赛尔·卡尔内的助理导演，以协助拍摄《初访者》这部影片。此片完成以后，安东尼奥尼回到罗马，并着手拍摄一部以波河下游河谷渔民和傍水居民的生活为题材的纪录片。《波河上的人们》一片的主题表现了这些渔民和农民们的起码的和单调的生存条件，并且显示了导演对新现实主义的某种同情——这种新现实主义不久就成为意大利电影中的占统治地位的倾向（虽然安东尼奥尼从来

① 史明确地说，弗洛伊德认为成年人中大部分精神病的行为，可以追溯到六岁以前所发生的事。但是大部分影片，包括那些旨在表现实际心理分析病历的影片在内，一般都没有这样应用弗洛伊德的理论——即没有强调儿时的往事对个性发展的重要性。相反，大部分影片所处理的那类神经病患者的行为，一般都是幼童时期以后所发生的某些原因造成的，这叫做心理创伤精神病。这种病症往往是由于悲剧性的意外事件、爆炸等等所造成的过度的惊悸和严重震动所引起的，并比幼童起因的精神病容易治疗些。

没有成为这一运动中的非常显著的人物)。在完成这部影片以后,安东尼奥尼一方面为电影杂志撰稿,另一方面又与别人合写了几个电影剧本,并拍了几部纪录短片。直到1950年,当他三十八岁的时候,安东尼奥尼才得到机会拍摄了他的第一部故事片。

《一个爱情的故事》

他的第一部故事片是一部相当低劣的情节剧,对我们来说没有多大重要的意义。但是安东尼奥尼在这部影片的制作过程中所碰到的某些问题和某些发现,却对他那作为一个电影制作者的未来事业产生了深刻的影响,而其中最大的问题就是关系着他打算拍什么样的影片。他在下面的一段引语里介绍了自己当时的困境以及最终又是怎样解决的。

我登上舞台晚了一些,这时新现实主义电影那最初繁荣的景象虽然还是健康的,但是已经开始显露出枯竭的征兆了。因此,我不得不停下来考虑问题真正的症结是什么,大家真正考虑的又是什么。我觉得,正如我以前说过的,也许研究个人与他所处的环境之间的关系,已经不如研究个人本身那么重要了。……

于是在我开始拍摄《一个爱情的故事》这部影片时,我分析了米兰中上层社会中某几个人的精神上的空虚和道德上的冷漠。

正是由于安东尼奥尼想“通过一个人的复杂的和不平静的现实以及通过他与其他人的也是同样复杂的关系”来研究“个人本身”,所以使得某些法国评论家后来把他的电影制作风格定名为一种“内在的新现实主义”。

同样值得指出的是,安东尼奥尼在拍摄这部影片的过程中首创了一种技巧,并在后来发展成为他最有代表性的特征之

一。他的这种技巧和我们已经提到过的奥逊·威尔斯所使用过的“段落镜头”有很大的共同点。安东尼奥尼把这种技巧的诞生过程介绍如下：

我拍摄较长场面的习惯是我在拍摄《一个爱情故事》的第一天自然诞生的。当我把摄影机固定在三角架上之后，我就立刻感到非常不舒服，我觉得手足无措，仿佛有人阻止我紧紧跟随影片中那些使我感兴趣的东​​西似的；我指的是人物。第二天我要求用移动车，然后我开始跟随我的人物，直到我觉得需要另用他法为止。在我看来，这是达到真实的最好的方法。所谓真实，就是在戏中和在生活中一样……我的技巧是作为两种东西的功能而出现的，即摄影机和演员。

正如已经提到的，《一个爱情故事》的情节，相当老一套（两个私通的男女策划谋杀女方的丈夫）；但是当影片于1951年第一次在巴黎上映时，有一位评论家米歇尔·梅育（在《电影手册》上发表文章）却能够察觉到安东尼奥尼的事业今后将要采取的方向：

《一个爱情故事》这部影片的故事，是按照它本身纯属内在需要的节奏来发展的，故事的展开根本不遵照任何戏剧法则，它没有构成什么情节；相反，这是一个东拉西扯的故事，只有当事件摆弄到把三个人物都打发了之后，才出现一个“完”字。

《被征服的人》（1952年）	《没有茶花的茶花女》（1953年）
《女朋友们》（1955年）	《喊叫》（1957年）

继《一个爱情故事》之后，安东尼奥尼又在他所拍的四部

故事片里继续作出了重要的发现，并发展了新的技巧。我们在本书前面指出的画面构图（例如镜头的取景），在电影中主要是用作一种手段，以通过色彩、线条、实体和形式诸视觉因素来表现感情、情绪以及主题的强烈程度——它几乎和绘画、照相、戏剧中的用法完全一致。然而安东尼奥尼在他早期的几部影片里所运用的构图，实际上远远超过了那时公认的常规。例如，在剧院里长期以来为人们所共知的，尔后又在电影中为人们所公认的常规，乃是演员的身体面对观众的姿势（例如正面或侧面）影响着他所念的台词的强度（强、弱等等）。但是，安东尼奥尼却发现不仅这一点是对的，而且“一个用侧面姿势站着的演员所念的台词，和一个用正面对着观众的演员的台词，其含义并不一样。一个演员朝着高于他的摄影机说话和朝着低于他的摄影机说话，其含义也不一样”。因此，在安东尼奥尼的影片里，画面构图既作为传达含义（有时这种含义并不直接表现在剧本中）的手段——也作为表达感情强度和情绪的手段。

（在本章的后半部，我们还将进一步探讨他对构图的运用。）

安东尼奥尼越来越深信，他有必要在自己的影片中“观察和描绘那推动一个人走向幸福或死亡的思想 和 感情”。他认为，“试图通过表现人物的反应（不管是什么样的反应）来捕捉他的思想，要比借助话语包揽一切，要比一切实际上都依靠解释的做法，更具有电影特性（cinematographic）”^①。读者可能注意到，我们上面所介绍的安东尼奥尼关于描绘人物思想的手法，和爱森斯坦准备为改编德莱塞的《美国的悲剧》所

① 电影特性(Cinematographic)这个词来自法语和意大利语，意思几乎和“电影的”(cinematic)一词完全一样，但是更着重指“电影所特有的”或“最能发挥电影长处的”这个意思。

采用的手法（这在本书第八章“小说和电影中的意识流”中曾有过介绍），有着根本的差别，因为爱森斯坦避开了通过表面的和外部的表现（例如人物的反应）来描绘人物的思想，而安东尼奥尼却似乎恰恰偏爱此道。爱森斯坦认为有必要用摄影机深入到人物的思想深处，而安东尼奥尼却认为，试图用摄影机深入到人物思想的“深处”是荒谬的，所以他的第一批故事片是非常冷漠客观的。他认为，摄影机唯一能得到的（亦即最富有电影特性的）思想素材是外部表现，因此安东尼奥尼早期的电影就只能是外部现实的电影，它们只包括摄影机所能直接表现的那些东西。

安东尼奥尼早期对电影所作出的最重要的发现，大概就是在情节和故事结构方面，他曾作了如下细致的介绍：

这样我就摆脱了许多不必要的技术包袱，取消了所有合乎逻辑的故事叙述的转换，取消了各个段落之间所有的衔接，亦即前一个段落过渡到后一个段落的跳板。我所以这样做是因为我觉得——对这一点我深信无疑——今天的电影应当依靠真实而不是依靠逻辑，我们每日的生活现实既不是机械的，老一套的，也不是人为的，一般来说，故事也是这样的。如果影片能这样拍摄出来，那它们就能把真实表现出来了。生活的节奏并不是一板一眼的；相反，它的节奏有时快，有时慢；一会它纹丝不动，一会它又天旋地转起来。它有时几乎静止了，有时又以极大的速度开始运动。我认为，拍一部影片的时候应当把这一切全都包括进去。这并不是说，我们必须盲目地遵循生活中那日复一日的例行公式，但是我认为，今天越来越被人们理解力现代的电影的所在，正是通过这些顿歇，通过遵循一定的现实——精神的、内心的甚至是道德的现实，才产生了今天越来越被人们所共知的现代电影。亦即这样的电影，它所关心的与其说是

外部的东西，倒不如说是那使我们只能这样来行动的力量。原因在一千：我们的行动，我们的话语，只不过是个人和周围环境相互作用的结果而已。

根据“生活的节奏”（但不是“盲从的”），而不根据戏剧的陈规旧套，“依靠真实而不依靠逻辑”所构成的电影——这就是后来被人们所公认的“安东尼奥尼的电影”。

《奇遇》

直到1960年，当安东尼奥尼的第六部故事片在戛纳电影节上映时，安东尼奥尼的富于电影特性的技巧和发现，才得以获得世界范围的承认和应有的重视（在此以前，安东尼奥尼在国外是默默无闻的，他的头五部故事片一部也没有在美国上映过）。这部影片象一颗炸弹落在国际影坛上。以下是他自己对这部杰出的影片的情节梗介：

从表面来看，《奇遇》有点象一个爱情故事，或许是有些神秘的爱情故事。说的是一个姑娘在一次旅游中失踪了。这个真密地带立即被其他事实填补了起来。那个姑娘的未婚夫和那个姑娘的女友出发去寻找她，结果成了一次柔情蜜意的旅行，旅行结束时他们发现自己已陷入一种新的出乎意料之外的情网之中。

今时多在戛纳电影节上第一次观看《奇遇》这部影片的人，都感到恼火。因为他们始终没有搞明白那个失踪的姑娘（安娜）究竟下落如何——是活着，还是死了。因此，如安东尼奥尼自己所说，这部影片成为了一部“反面的神秘影片”。这样看似

乎并非不合逻辑，诚如彼埃尔·勒布隆所指出：

根据古老的戏剧概念，一个故事是根据所谓的逻辑基础构成的，并且以一系列合乎逻辑的事件为中心。从这个角度来说，《奇遇》是一部不合逻辑的影片。但是，安东尼奥尼所关心的——乃是人物，他们相互之间以及和事件之间的关系。因此，既然他所讲的故事中的主人公对这些事已不再发生兴趣，那么为什么他还要保持这种兴趣呢？寻找安娜，法庭审问，询问和盘问证人，只有当主要人物对它们关心的时候才有意义。当新的事实取而代之，占据了主人公的思想，产生了新的感情时，以往的一切也就化为乌有，并失去了继续存在的理由。

这在1960年确实是一个革命性的概念：一个作者只关心他的人物而不关心他的观众感兴趣的东西，这就等于是赋予了人物以自身的生活。这在当时的电影中是闻所未闻的事情。亚里士多德不是说过性格和情节必须服从于可能性和必要性的法则吗？易卜生不是也说过对人物的处理和设计必须证明一个前提吗？所以《奇遇》掀起这样一场骚动是不足为奇的。因为在1960年的戛纳电影节上，那长达二千多年的戏剧传统，在首先看到这部杰出影片的人们的眼前崩溃了。

《夜》（1961年）

《奇遇》虽然背离了以前的戏剧传统，但是它还是包含了一个古老的戏剧因素（虽然也许不是有意的）——悬念。可是在安东尼奥尼的下一部影片里，则甚至连这一因素也没有了：因为我们所关心的并不是主人公能否找到一条摆脱困境的出

路，而是他们的问题的重要性以及又是怎样解决的（或许他们并不在乎找出什么答案）。

《夜》表现了一个意大利作家吉奥瓦尼所面临的思想危机，他与妻子丽迪吉娅之间的关系以及他的婚姻生活的破裂——所有这三者，显然都是相互联系着的。如果是美国影片，并且时代相同，题材也大致相同，那就可能集中表现那个作家的思想状态和他的婚姻失败的原因——即按照弗洛伊德的理论大大地使用闪回。但是安东尼奥尼没有这么做：他没有试图分析情境——没有闪回；他只是把实际的情况原封不动地搬出来供我们研究，这大约占主人公生活中的十八个小时。但是，主人公生活中的这一天（和夜晚）并不是一个普通的日子；实际上它是非常重要的一天，是获得大量自我认识的一天（这对夫妻可怕地认识到他们不再相爱了）。然而这一天又确是安排在日常生活的节奏之中。这种节奏正如我们所看到的，常常用作安东尼奥尼影片的内在逻辑和结构。表面看来，这部影片仿佛没有情节。但是，正如彼埃尔·勒布隆所指出，影片本身就是“一个从漫长的、循序渐进的情节中发展出来的高潮。这个情节日复一日、年复一年地把它的主人公们引到这个自我认识的时刻”。

尽管《夜》具备成为杰作的全部因素，但是它也受到了几个严重错误的损害：其中最严重的错误之一，是安东尼奥尼的注意力摆错了人物。安东尼奥尼犯这类错误已经不是第一次了。例如他在《奇遇》里就过多地把注意力摆在了桑德罗（由加布里埃尔·费尔柴梯扮演）那个玩弄女性和精神空虚的建筑师身上，而不是着重去表现那个狐疑复杂的克劳迪娅（由蒙妮卡·维蒂扮演）。《夜》的错误则是过分集中注意吉奥瓦尼

(由马赛罗·马斯特洛依阿尼扮演)。这个处于危机之中的作家，在情欲上的不贞正好和《奇遇》中的桑德罗极其相似。这样一来，影片就未能更充分地去展示他妻子丽迪亚（由珍妮·莫罗扮演）那谜一般的性格了。为什么会出现这些“错误”呢？因为通过他的“理性”人物^①——这在安东尼奥尼的影片里永远是男人——所过滤出来的现实是肤浅而空虚的，他们经受的所谓危机也多半是做作而不严肃的：例如，在《夜》里，吉奥瓦尼说：“我现在感到我不知道怎样才能重新写作。这并非我不知道写什么，而是不知道怎样写。这就是他们所谓的‘危机’”。因此，在《奇遇》和《夜》里，最突出的人物不应是理性型的，而应是两部影片中的女性。对这一问题安东尼奥尼曾说道：“我始终赋予女性人物以重要的地位，因为我相信，我了解女人甚于了解男人。我认为透过女人的心理状态能够更妙地把现实反映出来。她们更直觉，更真挚。”总起来说，在安东尼奥尼的影片中，最能有效地把现实体现出来的手段不是男人，而是女人——因为她们更多是受直觉而不是受理性支配的。

《夜》里的另一个严重的缺陷是影片的结尾。前面我们引过安东尼奥尼的一句话，这句话说，他认为通过视觉来表现一个人物的思想，“要比通过一席谈话、一番解释来包揽一切”更具有电影特性。但是他现在显然忘记了自己这句至理名

① 在讨论安东尼奥尼偏爱理性人物的时候，他说：他之所以为自己的影片选择这类人物，主要是因为他们更能意识到自己的内心活动；同时还因为他们具有更细致的敏锐感，更复杂的直感。通过这些因素，我就能够过滤出我有兴趣要表现的那类现实，不论这是内在的现况还是外在的现况。此外，理性人物和其他人物相比，更能使我找到我有兴趣捕捉的那类独具特色的危机征兆。

言；而把那个作家和他妻子之间的一段冗长的对话来作为《夜》的尾声了。下面是这段对话中的一段摘录（由妻子丽迪亚说出来）：

“今晚我感到快要死了似的，因为我不再爱你了（她神经质地走来走去）。这也就是我感到这样苦闷的原故。我但愿我老了才好，整个一生都已献给了你才好。我但愿我死了才好，因为我不能再爱你了，就是这么回事。这也就是我们坐在那个夜总会里，当你感到极其无聊的时候，我心中的想法。”

安东尼奥尼解释说，这段话“确实是妻子的内心独白，是影片的结语，它阐明了所发生的事情的真正意义”。勿庸说，这种“总结”是整个剧本的薄弱环节——也许这样“总结”多少有一些理由，也就是说，在这一节骨眼上，妻子恰恰需要用话语来说明问题的所在。

现在再来研究一下《夜》的不少长处。

安东尼奥尼之所以能把《夜》提到如此异乎寻常的高度，一方面是由于他几乎彻底排除了传统的戏剧结构和手法，毫不妥协地坚持了生活的自然节奏，同时还由于他使用了外在的表现和动作（配合着视觉形象）来揭示人物的思想（至少是其中妻子的思想）。这种对外在的表现和动作的偏爱不仅明显地贯穿在影片中，而且贯穿在整个剧本里：剧本实际上没有对人物的思想状态作任何描写，只是在开始时对作家妻子情绪激动的那一瞬间作了描绘，现在引录如下：

丽迪亚从医院大门走出来，三步两步走进汽车。她坐在汽车前

座上，看得出她在颤抖，她在手提包里寻找香烟，取出一支叼在嘴里。接着又把烟卷扔掉，突然，不可抑制地抽泣起来。

请注意，在上面这段摘录里，我们根本不知道丽迪亚为什么哭，也没有任何对话或画外音告诉我们她在想什么；相反，一切都是通过她的外在表情和动作表现出来的。

在影片《夜》里有一段非常著名的段落，典范地显示了安东尼奥尼对外部动作的使用，因此值得我们特别密切注意。这一段落描绘了丽迪亚在米兰市区和郊区（影片故事的发生地点）闲逛的情景。它正好发生在丽迪亚离开某个出版商为她丈夫所举行的宴会之后。以下是电影剧本中的一段摘录，它是这样描绘的：

她开始慢慢地和漫无目的地沿着街道走去，既不看那熙熙攘攘的人群，也不为他们所注意……在一条充满阳光的阒无人迹的街道上，丽迪亚一面漫步走着，一面望着那些现代化的公寓和办公大楼。它们显得冷漠无情极了。丽迪亚感到和周围的一切完全格格不入。天气非常热……

丽迪亚继续走下去，然后来到两座高大的玻璃大厦之间的一块空地上。太阳强烈地照射着这块窄小的空地。她抬头望着大厦上空那一线天空，仿佛想要逃出那些压得人喘不过来气的高墙。突然一架低飞的喷气飞机轰鸣而过，使街道和那块空地灌满了一种不祥的呼啸声。丽迪亚慌忙走开，仿佛吓坏了似的。她跑到一条两旁栽有树木的街道上，然后回头看看，仿佛后面有人盯她。等到她觉得稍微平静了一点，又继续漫步前行，并拾起一片叶子仔细端详着。

评论家吉多·阿里斯泰戈曾这样指出：“我们该怎样来看待丽迪亚这段无休止的漫游呢？她先是穿过那吵吵嚷嚷的城区，然后又穿过那非常平静的郊区。难道这不正是一段连绵不断的内心独白吗？不正是浮现在她心头的那个分崩离析、万花筒般的世界形象吗？确实，它们正是这样一段完全通过外部表情和动作表达出来的意识流——并且始终没有使用话语，甚至在剧本中也是这样。当然这和爱森斯坦所扼要论述的意识流电影技巧相去甚远。但是最重要的，是安东尼奥尼这一技巧富有感染力：我们可以毫不勉强、毫不别扭地深入到人物的思想中去。

影片《夜》最值得注意的方面之一，是它能富于想象力地运用视觉形象。然而为了了解安东尼奥尼怎样在这部影片中创造性地运用了视觉形象，我们首先必须了解在电影中怎样一般地运用视觉形象。

视觉形象

一般说来，电影中使用的视觉形象主要有三种，虽然每种形象有时可能不止一种特点。第一种并且最经常使用的视觉形象，实际上就是对一般叙事动作的视觉表现。它最好是叫做“画面化”，这在以前我们就知道了。第二种但是不经常使用的视觉形象是“象征”，它代表一种思想或概念，但是却不能表现出来。《朱丽叶精灵》里那个活活烧死在铁架上的基督殉难者的形象就是此中一例。然而我们最感兴趣的是第三类视觉形象。这类形象对构图原理运用得非常广泛。它又可以细分为两类：一类是为了表现情绪和情感而使用的构图；一类则主要是为了表达某种含义（即人物之间或人物与事物之间的关系）而

使用的构图。这类形象有时甚至用来表达思想^①，例如在《夜》里。正是这最后一类形象，亦即为了表现不同事物之间或者事物和抽象概念和思想之间的关系而构成的那些形象，乃是和借喻与直喻这样的文字形象最相似的形象。因此，正如我们可以根据文字形象的质量来评价一个作家一样，我们也同样可以根据他的视觉形象的质量来对一个电影制作者进行评价。

毫无疑问，安东尼奥尼在谈到自己的视觉形象的质量时，是无须表示谦逊或感到有愧的。他曾这样说：“我始终力图给我的视觉形象注入更丰富的暗示”。确实如此，他的许多影片就以它们那具有非凡表现力的丰富多采的视觉形象证明了这一点。这方面一个最好的例子就是在《夜》里通过作家的妻子在米兰城里那段意识流的闲逛——这是一个从很高的角度拍下来的远景，表现了丽迪亚在一座摩天大楼的高墙旁边显得又矮又小。剧本说，这个镜头中的那些高楼显得“冷漠无情”，“丽迪亚感到和周围的环境格格不入”。剧本虽然这样告诉了我

① ① 鲁道夫·爱因汉姆在《视觉思维》一书中（加利福尼亚大学出版社，

伯克莱和洛杉矶，1969年版，第137页），对视觉形象这个问题进行了非常出色的讨论，谈到了它们最初怎样运用在绘画中，这和它们怎样运用在电影中并无多大差别。爱因汉姆使用了“抽象性”这个词（他把抽象性解释为一幅图画，借以阐释它所描绘的东西的手段）作为对各种不同类型的形象进行区别和分门别类的基本因素。既然上面所介绍的第一类形象并不是要阐释而只是要表现它所描绘的东西，因此可以认为它是处于“抽象性”的极低水平——如果它还具备那一内容的措。第二类形象，即象征，按照爱因汉姆的意见，正是这一类形象，因为它们很难描绘，比象征本身还要处于更抽象的东西。至于最后一类形象，也就是爱因汉姆叫做“图画”的那类形象，则认为是这样一种形象——“它们只是描绘比抽象性比自己更低的东西”。爱因汉姆接着说，这样一些形象“只是为了抓住和表达与它们所描绘的对象或活动有关的因素——轮廓、色彩、运动、状

们，但是安东尼奥尼的视觉形象却更完善地把这一点表现了出来。这段画面表明了安东尼奥尼作品中的一个非常重要的倾向：“注意力集中在无生物的对象上”。他曾说过，“我对物体有着很大的同情，也许比对人更甚一些，虽然我最感兴趣的是人”。当然这段话只是部分地说明了他创作中这一特殊的方面；因为安东尼奥尼感兴趣的不仅是研究人与人之间的关系，而且还研究人与环境之间的关系。

《蚀》 （1962年）

安东尼奥尼在下一部故事片中，继续发展和完善了在《夜》和《奇遇》中所使用的技巧。《蚀》是研究当代爱情现象（或者乏爱现象）——即现代爱情故事（1962年）的三部曲中的最后一部。根据安东尼奥尼自己对这部影片所作的介绍，他所写的是这样一个故事：“一个年轻女工离开了一个男人，因为她不再爱他了；然后又离开了另外一个男人，因为她仍然爱原先的男人。”根据扮演女主人公的那位女演员（蒙尼卡·维蒂）所作的介绍，则是这样说的：“这个故事里的爱情只是昙花一现，短得就象日蚀那样”。她还说，“她一门心思不同意女主人公接受那样的现实：脆弱的关系和不可避免的结局。”这么看来，我们一定会猜测这是一出悲剧，充满了焦虑、绝望的感情和情绪，但是这只是一种假象，因为在《蚀》的大部分内容里，情绪是轻松欢快的。原来这一对新欢都只是贪图一时的快乐，并没有对它寄予太多的希望。

虽然《蚀》的情节极其简单，但它却可能是安东尼奥尼最过细和最精确的一个电影剧本；另一方面，它也可能是设计得最为卖力的一个电影剧本——有上场、下场，还有人物之间那

经常是十分尴尬的会面。这部影片（显然摆脱了《奇遇》和《夜》的错误）主要是表现一个人物，一个青年女工维多丽亚那混乱的恋爱生活。一开始是写她和一个比她大得多的男人的不成功的恋爱破了产（而且是以安东尼奥尼所特有的风格来表现的，所以我们对于这段爱情的细节或失败的原因都不甚了然），然后又写她和一个较年轻的男人比埃罗（由阿兰·德龙扮演）建立了新的关系——并且始终非常强烈地暗示出这个新的爱情关系是非常短命的。

这部影片中有一些对于安东尼奥尼来说是新颖的东西，那就是其中有一个关于罗马证券交易所的极其不寻常的内景纪录片段落（维多丽亚的新欢是一个做股票生意的人），并且在结尾有一个爱森斯坦式的蒙太奇，试图通过抽象的形式把影片的全部叙事线索和主题线索汇集成为一个统一的东西。上面提到的那两个因素，其中证券交易所的内景虽然拍摄得很好，但是和影片结合得却很差。从表面看，这种深入到金钱世界和银行世界中去的枝节，看来是要说明维多丽亚的新情人比埃罗陷入了钻营和投机的牢笼，从而影响了他的各个方面，其中也包括他的恋爱生活；但是这个故事里却又似乎并无安东尼奥尼这样的前提——“今天世界的主宰是金钱，人们贪图金钱又害怕金钱”，结果“导致了以危险的消极态度来对待精神上的问题”。然而这个故事里的两个主人公却不是这样的。他们非常富有生气，比他前两部影片里的所谓理性人物要富有生气得多，根本不象他们那样把大部分时间都用来哀叹精神的空虚。对于安东尼奥尼来说，《蚀》里的第二个不同寻常的因素，即结尾处的那个蒙太奇段落却要成功得多了。在这个段落里，安东尼奥尼把显示罗马现代化的EUR街区的许多镜头（共计五十八个）并列

了起来——维多丽亚和比埃罗之间的风流韵事大部分都是发生在这里。他们在这里时间虽然短暂，却是幸福极了。而那些分明没有那一对情人在场的镜头，也许是为了把事物的永恒和人事的倏忽对比起来而作的一种评论吧。

斯坦莱·考夫曼认为《蚀》对女主人公的性格刻画是有缺陷的。他写道，实际上“维多丽亚与其说是一个人，倒不如说是一个象征，一个几乎是化装游行队伍中的人物——现代女郎之神。她的捉摸不定和心灰意冷仿佛是用来表现一个社会集团，而不是表现她本人。”确实，这是对的。维多丽亚是一个象征，她跟她的新情人说：“我但愿我不曾爱你……要么就深深爱你”。她这样说并不只是谈她自己的难题，也是全世界最新得到解放的女人的难题。但是尽管维多丽亚是那样的“捉摸不定和心灰意冷”，她还是有权爱别人，有权享受短暂的幸福，有权生活的。由于蒙尼卡·维蒂那迷人的表演，这就使维多丽亚这个人物具有了丰富的内容和气质；这个所谓现代女郎之神已不再是一个象征，而是一个实实在在的人——一个活生生的人了。

直到目前为止，我们还没有怎么注意安东尼奥尼的题材：即中产阶级，甚至上层阶级的人们那贫乏的生活，以及他们之间那相互敌对、缺乏交流和爱情的状况。我们是有意这样忽视的，因为在电影作为一门艺术的发展过程中，安东尼奥尼笔下的现实，其性质并不如他用以描绘这一现实的手法那样重要。但是安东尼奥尼的影片中，有一个重要的方面是和题材有关的，值得我们提出，这就是这些题材大部分都只是提出问题，而不是解决问题。我们在前面对新现实主义影片也有同样的看法。只是柴伐梯尼在为新现实主义辩解时说，他实际上只需要提出问题；而安东尼奥尼却坦率地承认，他根本就没有答案。他说：

“既然我出身于中产阶级又专门创作中产阶级的戏剧，所以我不具备解决问题的条件。中产阶级不会向我提供解决中产阶级问题的方法。因此我仅限于指出存在的问题，而不作出任何答案。我认为提出问题也很重要，并不亚于作出答案。”

《红色的沙漠》（1964年）

在安东尼奥尼所有的影片里，这部影片毫无疑问是技巧上最为高超的一部。凡是他以前的种种电影技巧和发现，以及他在色彩运用方面的第一次实验，都在这里达到了登峰造极的地步。这里我们不能不回顾一下安东尼奥尼1954年为柴伐梯尼《城市中的爱情》一片所拍摄的一个故事。他在这个故事里采取了一种不带个人偏见的客观态度来观察一个试图自杀的人。我们发现他对自己的题材（在《城市中的爱情》一片里是一个精神颓废的已婚的年轻妇女，再一次由蒙尼卡·维蒂扮演）所采取的就是这样一种临床诊断的处理手法。安东尼奥尼所特有的技巧在这里鲜明地表现了出来（例如，情节十分简单，画面富有表现力和富有含义，思想通过外在动作来表现）。现在，他在《红色的沙漠》里又增添了一个新的技巧——色彩。这就不仅使他的影片光彩夺目，也大大增加了它的表现力。

安东尼奥尼对色彩的运用，完全是凭主观的，这标志着他脱离了他那比较特有的一个处理手法——即通过外在的表现来描绘人物的思想。因为在这部影片里，他第一次试图用摄影机直接深入到主人公的思想中去。画面时而对准焦距，时而发虚——以和女主人公那困扰的思想状态相吻合。我们所看到的色彩也大体和人物所看到的一样（据说，安东尼奥尼在这部影片

中把一片沼泽地涂成了灰色，因为人物当时就是这样感觉的)。在《红色的沙漠》里，彩色的重要性鲜明地暗示在电影剧本和对白中。例如，当那心神错乱的女主人公居丽安娜来到她丈夫一个朋友的旅馆房间里时，那个人（科拉多）问她，她最讨厌什么？她就这样回答说：“讨厌街道、工厂、色彩、天空和人！”（这个故事发生在意大利拉维那城的新城区，它的颜色有鲜红、橙黄和柠檬黄等，这在安东尼奥尼看来颇有几分“工业气氛”。）在这同一个场面的前一部分，当电影剧本写到居丽安娜收拾科拉多旅馆房间时，又大量强调了色彩，原文如下：

居丽安娜脱掉了大衣，开始拾起一件夹克、一条领带、几条手帕、一件衬衣和一些彩色信封，然后把它们摆在柜顶上或椅子上，但不是按照逻辑的次序，而是按照她自己的方式来摆的，所有绿的摆在一处，红的摆在一处，黄的摆在一处，等等。

过后不久，居丽安娜和科拉多作起爱来，这个场面的结尾在电影剧本中是这样描述的：

不久，居丽安娜和科拉多都上了床，全身裸体，一动不动地沉醉在一种不真实的粉红的光线之中，整个房间都是粉红的，包括物件、家具和衣服。

我们知道，费里尼曾经在《朱丽叶精灵》里象征性地运用过色彩来表达思想。现在，安东尼奥尼又在《红色的沙漠》中，借喻性地运用色彩来表现思想和感情（例如，“一切都是灰色的”），只不过在这里是表现一个精神上严重混乱的年轻

妇女的思想和感情。

安东尼奥尼在《红色的沙漠》中对色彩的运用，以及他那具有高度表现力的画面，为我们提出了一个问题（这在本书前面可能只是暗示过）：有可能存在并且表现非言语的思想。这就是说，既然最初出现在我们脑子里的不是文字形式的思想，那么用文字来表现就不恰当了。因为这种思想更多地是和色彩、构图以及情绪联系在一起，而不是和句法或逻辑联系在一起的。如果这种思维现象确实存在，那么安东尼奥尼便是这种现象的最雄辩的实践者，因而《红色的沙漠》也就正是这方面最出色的例子了。

安东尼奥尼作为一个导演

安东尼奥尼的导演手法，也许比我们所谈到的任何其他电影制作者都更清楚地阐明了本书的基本前提：电影制作是一个连续不断的创作过程，从剧本写作的第一阶段直到最后完成。

那么一部电影在安东尼奥尼的脑海里是怎样诞生的呢？这里是他的回答：“一部影片在我们心里诞生的时候可能是杂乱无章的，而困难也就在这里：你得把事情条理化。你得懂得怎样从一团乱线里找出个头绪来。”所以按照安东尼奥尼的看法，一个导演在最初阶段所应具备的最关键的才能，就是要擅于“从周围世界在我们心中所激起的一团乱糟糟的感觉、反映、观察、冲动之中，理出一条思想线索来”。这在安东尼奥尼看来，电影创作的这一阶段，亦即写作阶段，是最艰苦和最难以奏效的；这对于一个习惯于视觉形象而不太习惯于文字表现的人来说，也许是根本不足为奇的。他曾经对于如何写作

电影剧本这样诉苦说：“你不得不暂时用文字来描绘视觉形象，而这些文字在以后却没有任何用场了。”更不正常的是，

“最后有时你竟描写起天气条件来了”。接着他举了这样一个例子：“天空是晴朗的，但是天边有大块集云。X 的汽车仿佛是从那些云层里钻出来出现在地平线上似的。”所有这些情况使安东尼奥尼得出结论说：“电影剧本实际上不过是几页笔记，只供那些掌握摄影机的人进行参考”。

但是，安东尼奥尼的独到之处，并不是他对写作电影剧本的看法（这和其他电影制作者并无多大区别），而是他在拍摄现场对电影制作所采用的手法。在这里，安东尼奥尼认为，

“最好的成果出在现场环境和我当时的特殊思想状态发生冲突的时候”；或者换句话说，他认为“再现一个场面，最直接的方法就是和那个环境发生密切的关系”。正是由于这个缘故，安东尼奥尼唯恐事先计划得太周密，尤其对于镜头画面的处理更是如此。他提出：“很显然，在影片拍摄的各个阶段中，导演始终在脑海里捉摸着自己的画面。但是如果对这些事先想好的画面不忍割爱，那就非常危险了，因为你最终所追求的是从拍摄现场的现实中所抽象出来的画面，而这已决不可能象你当初坐在桌旁设计时那样了。”

第十二章

地下电影

我们曾经有机会讨论了当代电影史中两个非常重要的运动，即新现实主义和新浪潮（虽然后者只是顺带提了一提）。这两个运动所以出现，是由于他们对本国的商业性电影即使不是彻底厌恶，但也是极度不满的缘故。然而，新现实主义的倡导者也好，以及若干年以后新浪潮的创造者也好，不论他们怎样谴责商业性电影，他们自己所拍的影片也还是着眼于商业。这一点，不论从这些影片制作者的专业背景和艺术目的来说，还是从他们筹资和发行的方式来说都是如此。实际上所有的新现实主义导演和编剧都在意大利战前的商业性（以及法西斯）电影企业中做过许多工作。而新浪潮虽然一般来说在开始的时候只和法国商业性电影制作的外围有过联系，但是，他们最美好的梦想，按照让-吕克·戈达尔的话来说，也“就是以一千万美元在好莱坞拍《斯巴达克斯》”。相反，我们现在所要研究的美国地下电影制作者，则不仅在电影界发动了一场即使不是非常多产，但也是相当多产的运动；同时又针对本国的商业性电影发动了一场批判运动（特别是对好莱坞电影）。这一运动和上述着眼于商业，以及实践者需有专业经验这些特点毫无共同之处。

美国地下电影过去是，现在依然是这样一批独立不羁的电影制作者。他们组织松散，背景完全不同。他们所以结合在一起，主要就是由于他们全都无门进入正规的美国商业性电影界进行制作和发行（然而，我们以后将会看到，这一特殊的界限也是经常变动的）。在这一大批电影制作者之中，也确有一些极有才华的抽象电影制作者，其中大部分是居住在或曾一度居住在加利福尼亚州，如约旦·贝尔先生、约翰和詹姆士·惠特尼、哈利·史密斯和布鲁斯·贝利等。但是，地下电影运动中最有影响和最知名的一部分人，则都是来自那一度所谓的“纽约学派”。这一学派有几个人曾在四十年代末和五十年代初专门拍摄过一些成本低的半专业性影片。这些影片主要是表现现代的社会问题。这一学派中最知名的电影制作者有希德尼·梅叶尔斯、里昂奈尔·罗哥辛、阿尔弗莱德·里斯莱、罗伯特·弗兰克、雪莉·克拉克、约翰·卡塞维兹、李基·柯克、摩里斯·安格尔和唐·潘奈贝克等（特别是最后三位，由于采用了轻型新式手提设备而出名，因为这些设备大大促进了纪录电影和故事电影的制作）。与此同时，也还有另一些人，虽然在美国工作，但美学趣味却和他们毫无关系，如斯坦·范得比埃尔。他所以著称，是因为拍摄了数量众多的对社会和政治进行抗议的讽刺性影片，并大量使用了动画和拼图的手法，又如斯坦·勃拉卡其，他的影片既有富于诗意和抒情的一面，也有粗糙和缺乏风格的一面。这两位电影制作者的作品，后来也对美国地下电影运动的出现，产生了深刻的影响。

1960年9月，几个各自为政的美国电影制作者（大部分来自纽约学派）在一起聚会，讨论了他们共同感兴趣的东西，从而导致了“新美国电影组织”的成立。这个本来各不相干的电影

制作者所以结合在一起，除了由于迫切需要找到一条即使没有正常的商业渠道也能制作和发行影片的出路，还有另外一条共同的、同时也是相当重要的把他们维系在一起的纽带，那就是他们根本蔑视好莱坞，根本蔑视他们认为是那曾经代表（现在依然可能代表）好莱坞电影特性或社会性的全部价值。实际上，“新美国电影组织”发表的第一个声明，就对好莱坞的影片（以及对世界上所有的所谓官方电影）进行了有如下述的一番相当尖刻的抨击；同时也对这个组织本身今后的方向作了大致的描述：

他们在影片制作上（指那些“官方电影”）的那种圆滑溜光已经成为一种违反常情的手法，目的是为了掩盖主题的虚假，感觉的迟钝和风格的贫乏……

我们不要那些虚假的、贼光圆滑的影片——我们宁肯要粗俗的，但是有生命的影片；我们不要玫瑰色的影片，我们要带有血一般颜色的影片。

然而，如果我们认为新美国电影和大约这一时期的美国其他艺术中的类似活动无关的话，那就错了。实际上，新美国电影即使不是直接来自“垮掉的一代”，那也是受了这一代的重大影响。这一代就是五十年代中期和末期经常出没在纽约和旧金山几家波西米亚咖啡馆里的一小批有影响的诗人和作家。他们是艾森豪威尔执政年代里（“和平与繁荣”）的第一批美国文学组织，因而不仅对这一时期发出了窃窃私语的批评，而且以毫不掩饰的性感和根本不顾传统的美国观点来表达他们的

看法^①。勿庸赘说，新美国电影是把彻头彻尾垮掉了的一代的那些扰乱人心的美国观点接受下来当成自己的观点了——在这一观点中，他们认为好莱坞所反映的东西是最违反常情的。

十分有趣的是，新美国电影中最多产的（也是最知名的）电影制作者主要是那些和所谓“荒诞电影”有关的人。关于这些人，约那斯·梅卡斯曾经写道：“他们以自己的生活作为‘电影中的现实’。这种现实紧张到了爆炸的程度。从某种意义上说，他们无需‘虚构什么东西’，他们只要把摄影机对着自己，或者对着他们亲密的朋友，就能爆发出无论如何都想象不出来的、令人眼花缭乱的东西。”最能体现这种荒诞电影的哲学与技巧的电影制作者，大概是已故的罗登·李斯。据说他就是在1960年发明这一样式的人。那时他制作了一部到现在都还非常有名的地下经典作品《花贼》。下面就是李斯对这部著名影片的起因的说明：

在好莱坞过去的年代里，电影制片厂总是在现场准备着这样一个人，当所有的主意都行不通的时候（作家的、导演的），就把他叫来为电影“炮制”点什么东西。他被人叫做“不要命的人”。《花贼》就是为了纪念那些作为替身而默默无闻地死去的不要命的人。

用“不要命”这个词最能说明《花贼》的内容。这是一部结构松散的影片，写的是那垮掉了的一代，即一个并非专业演员的“明星”泰勒·米得的流浪生活。内容包括垮掉一代的诗

① 值得注意的是，来自纽约学派的另一部最著名的影片是阿尔弗雷德·里斯莱和罗伯特·弗兰克的《拉吧！我爱》（1958年）。这部影片是根据“垮掉的一代”的作家雅克·克罗阿所写的舞台剧《垮掉的一代》拍摄的。影片的解说词也是由这位剧作家朗读的。

歌朗诵，包括迷魂药、刑罚学、淫秽的异性恋和同性恋的讲座，以及插科打诨的喜剧片段等，最终形成了一部粗俗下流的杰作。它在技术上的特点是剪辑粗糙、曝光不足以及胶片过期。如果说《花贼》是“不要命”的，那么另一个例子，即杰克·史密斯的《燃烧着的生物》（1963年）这部荒诞电影，就简直可以称作是“不可言传的”了。《电影文化》杂志在给这部影片颁发第五届独立影片奖的时候指出，史密斯的影片（实际上只不过是一个穿异性服装的狂欢会）打动人们的“不仅仅是那些堕落人物的可怜相与好奇心，而且还有那洋洋大观的异性服装以及魔术般的仙景”。遗憾的是《燃烧着的生物》始终是谈论它的人多而看到它的人少，因为它第一次公演（在纽约）之后不久，就被当地警察没收了。直到1963、1964年，人们才对荒诞电影以及在一定程度上对整个纽约地下电影有了一个比较统一的看法：这种电影是业余爱好性质的，技术上很差（就象家庭电影那样），大部分是利用业余设备，通过那些具有裸露癖的非专业演员来拍摄的——并且大部分都具有一定的同性恋倾向。

荒诞电影有一个相当有意思的特点，那就是它对好莱坞的迷恋——而大多数地下电影制作者认为，好莱坞不过是把同性恋乔装打扮一番而已。罗纳尔德·塔维尔，一个和纽约荒诞剧院有密切联系的剧作家，以及为地下电影写了大量剧本的作者，对这种迷恋作了如下解释：

好莱坞是美国人共同享用的神话。

如果说好莱坞的具有历史意义的作品起了象希腊神话对古希腊人那同样的作用，这丝毫也不算言过其词。好莱坞体现了美国老百

姓的抱负和幻想。而且更重要的是，它对美国老百姓所处的那个复杂的世界作出了特殊的反映。

于是好莱坞成了新美国电影艺术的背景和素材，这就象是希腊神话成了荷马和苏弗克勒斯艺术的现成题材一样。

那么塔维尔对于象珍妮·莫罗和玛莉莲·梦露这样著名的好莱坞明星是怎样看待的呢？

珍妮·莫罗同梅·维斯特和玛莉莲·梦露一样，是一个穿异性服装的人。她们都在同等的意义上尽量夸大女性，以致成了对女性的批评，而不是真实的女性或是表现了真实的女性。

地下电影或新美国电影，又是怎样一变而忠实于好莱坞神话的呢？

它（新美国电影）完全忠实于好莱坞原始性……目的是为了坚持它（好莱坞）的诺言，并促其实现。看来把好莱坞的诺言说成是欺骗，把它的作品说成是极端恐怖的东西，并不能减轻新美国电影的幼稚。

实际上，地下电影不久就成了好莱坞的一个缩影，并有了自己的“明星”和“超级明星”。伴随而来的则是空虚和堕落，被全世界的电影花絮栏议论纷纷。结果，塔维尔放弃了在新美国电影中的工作，因为他再也不能满足他所协助创造的那个“怪物”的胃口了。

然而，也并非所有和地下电影有联系的人都象塔维尔那样鄙视好莱坞。例如，杰克·史密斯就认为玛利亚·蒙戴斯（四十年代表现异国情调的好莱坞低成本影片中的一名电影明

星，甚至连史密斯也承认她是世界上最糟糕的女演员）是他最宠爱的电影明星；^①迈克和乔治·顾柯也在纽约城的布朗克斯区开始了他们的地下电影实验，并制作了一些8毫米的影片，如《我是一个少年酒罐子》（1960年）、《随风而生》（1961年）和《对销魂的欲望》（1963年）等。这些影片虽然是对好莱坞的影片照猫画虎，但至少是充满深情的，其中的人物根据迈克·库哈尔的说法，“尽管有点呆笨，但都希望成为玛莉莲·梦露”。

安迪·瓦荷尔

安迪·瓦荷尔是所有和新美国电影的荒诞派有关系的电影制作者之中的佼佼者。实际上，在广大群众（看电影的或者不看电影的）看来，瓦荷尔即使不是唯一的，但至少也是第一个和美国地下电影运动有关系的人。他登上地下电影的舞台以前，就是一个成功的流行音乐艺术家。瓦荷尔作为新美国电影的一个后来者，直到1963年才拍摄第一部影片，据说在这一年还弄到了第一台摄影机。然而不久，瓦荷尔就成为整个运动中最多产的一个电影制作者了。他是这样的多产，所以在他拍摄了第一部影片四年以后，评论家谢尔登·雷南就居然能把这位非凡的电影制作者的作品大致分为四个时期了（但是雷南很快指出，瓦荷尔所有的影片加起来实际上是“一个庞然大物，是对

① 有人认为史密斯为他的《燃烧着的生物》一片“发现了”一个男扮女表的体现者。他为了把自己打扮成已故的蒙戴斯小姐，甚至采用了玛利亚·蒙戴斯的艺名（然而他在《燃烧着的生物》中使用的名字是道拉瑞丝·弗劳瑞丝），并成为地下电影的一颗重要“明星”。

诸如社会名流、名星、吸毒者、同性恋者、时装模特儿、画家以及纽约那千奇百怪的烟花人物的鲜明的记实”）。

瓦荷尔第一个时期的影片（为了便于讨论，我们暂且用雷南的分期方法），如《吃》（1963年）、《睡》（1963年）、《理发》（1964年）、《接吻》（1964年）以及《帝国》（1964年），其主要特征是静止摄影（摄影机很少运动，或者根本不运动）而且题材非常庸俗（如表现一个人睡六个小时以及从早到晚毫不间断地拍摄帝国大厦）。因此，根据这些长度不正规的影片来看（其中很少有或根本没有什么东西），绝大部分评论界都认为，瓦荷尔作为一个创新的电影制作者，不是骗子手就是诈骗犯，或者充其量也不过是一个骗人骗得出奇的坏蛋，并以此来侮辱观众的理智（因为有许多人花了两、三块钱来看这些马拉松的电影）^①，就毫不足为奇了。但是我们也不能违背这样的事实，瓦荷尔这样做，目的是为了去发现电影媒介中那固有的

① 当然，也并非所有对瓦荷尔的批评意见，都是对他不利的。在许多纽约人看来，这位过去的流行音乐艺术家，其早期的影片是非常粗俗而幽默的（原文为Camp，这一点我们将在后面讨论），并且是非常时髦的。杰拉尔德·玛兰加（瓦荷尔早期影片中的一个明星）曾就宝贝·简·豪尔茨，这位瓦荷尔早期的“明星”，纽约时髦圈子里名噪一时的人物，写了一小段话：

“正是她那小小的魅力和她那自然的活泼劲，使她长期留在地下电影界。因为当时那些地下电影的监护人都热衷于追求流行时髦、生气勃勃和热情奔放的东西。不久她就在安迪·瓦荷尔的《卧槽》和《接吻》这样一些影片中崭露头角。简在最后两部影片中搞的那些时髦玩意儿是如此的真实，以致被纽约的新闻界、《演出》杂志的艺术经理厄基·哈斯拉姆、超级时装摄影师大卫·代莱和吉里·沙斯堡以及英国《时装》杂志的主编迪安娜·弗莱兰德攀上了明星的宝座。她还为安迪·瓦荷尔《十三个最美丽的女人》一片拍摄了一系列三分钟的肖像以供研究。这使汤姆·沃尔夫写了一篇对话体的长文，叫做《本年度的姑娘》，发表在《星期日论坛》的‘纽约’栏中。”

艺术潜力，俨然自己就是进行这种探索的一个先驱者^①。所以评论家格雷戈里·巴特考克并不把瓦荷尔的《帝国》这类影片看作是纯属哄骗性的东西，而是看作“对电影的存在和性质的探讨……这一探讨的最终目的是黑白电影的技术问题以及那显而易见，然而却往往被人否认的时间局限问题（巴特考克所说的时间，是指由电影制作者（瓦荷尔）而并非由观众决定一部影片究应多长而言——本片是8个小时）”。巴特考克进一步对此解释道：“所以选择拍摄帝国大厦，主要是以此作为一种手段，来表现从黑调子到白调子的全部范围。这部长片的第一本，不仅描绘了最早的暗或黑到亮的戏剧性的变化，也描绘了最早的亮逐步移过整个光谱达到黑的戏剧性的变化”。

《电影文化》在颁发第六届独立电影奖（1964年）的时候，同时也指出了瓦荷尔第一个时期的影片的实验性和探索性：

安迪·瓦荷尔为了使电影返老还童和吐故纳新，把电影带回到了它的起源时代，带回到了鲁米埃尔的时代……他以他那艺术家的直觉作为唯一的指导，几乎是入迷地记录了一个人的每日的活动，以及他所看到的周围的事物。

他做的第一件事就是阻止我们往前跑。他的摄影机很少移动。

① 瓦荷尔在1966年的一次访问中说，对他影响最大的电影制作者是爱迪生，这也许并不是开玩笑。因为有人认为爱迪生可能是世界上第一个电影制作者，他第一批作品也象瓦荷尔那样，是静止的。我们可以把瓦荷尔的这一说法和戈达尔拍摄他第一部影片《精疲力尽》时所声明的目的作一比较。戈达尔说：“我想要做的……是把电影中已经做过的每一件事从头做起，但又是以不同的方式来做。我想给人这样一种印象：仿佛在电影中这是第一次才发现或体验到的东西。”

他固定地对着拍摄对象，仿佛再没有什么比那个对象更美的东西，也没有比那个对象更重要的东西。他停在那里，比我们所习惯的时间要长。长到足以使我们对理发、吃饭或帝国大厦想入非非，或者就这里而言，对电影想入非非。我们开始意识到，我们确实从采没有看见过理发或吃饭。我们理过发，我们吃过饭，但是我们没有真正看到这些动作，于是我们周围的整个现实具有了不同寻常的趣味，我们仿佛感到非要去重新拍摄一切东西不可。这就是瓦荷尔的个人视象，给予我们如何看事物和看电影的一种新方式……

可以确切地说，瓦荷尔第一个时期的影片是探索黑白电影的潜力；而第二个时期他首次使用声音的影片，其特点则是探索有声电影的潜力——并且和二十年代末期好莱坞的第一批有声片一样，瓦荷尔最初对声音的实验也是“百分之百的对白片”，其中的演员（或“非专业演员”）也经常是在无休无止地闲聊。瓦荷尔第二个时期的这些影片，主要由罗纳尔德·塔维尔编写，实质上是对好莱坞神话的恶性模仿，而且经常把男扮女装的玛利奥·蒙戴斯“当作明星”。这一时期的一部有代表性的影片是《妓女》（1965年）。它是根据珍妮·莫罗的电影生涯虚构而成的一个故事（在这里是由玛利奥·蒙戴斯扮演）。这部影片的情节概述如下：

四个非专业演员静止地呆在摄影机前，眼睛紧紧盯着摄影机。在这一段时间内，有一个人吃了五只香蕉，两个人互相交换了香烟，另一个人把一杯水浇在一个人的头上；而与此同时，影片中那“不够标准的”解说词，则由三个画外人物（其中一个是罗纳尔德·塔维尔）冲着麦克风含浑不清地朗诵出来。

瓦荷尔第三个时期的影片主要由丘克·威恩编剧。这一时期最著名的一部影片是《我的活跃的人物》（1965年），主要是表现男性同性恋，属于半纪录性。《我的活跃的人物》以及瓦荷尔这一时期的其他影片，其特点是使用了不寻常的即兴创作技巧。在此以前，所谓即兴创作，是指演员们在演出过程中通过自以为适合于对方的方式，引起相互反应的一种技巧。然而在《我的活跃的人物》中，演员所说的话往往和他们所扮演的角色或“情节”并无多大关系。他唯一的目的，就是“模仿”对方或乔装对方，并引起对方作出某种反应——一般是令人非常狼狈或令人非常难堪的反应。因此，在《我的活跃的人物》中，当那个“退休了的男性娼妓”问一名年轻女子（她显然是个处女），是否曾经和男人有过性的关系时，那句问话就仅仅是出于虐待狂的乐趣，目的是为了看着她怎样“脸红脖子粗地”避免作出正面答复。^①

瓦荷尔第四个时期的影片，一般都是由那些各为半个小时的镜头^②组合而成。这些镜头均出自那个日益扩大的演员剧团中的“超级明星”们。每个镜头都发挥了演员们试图自我堕落的裸露癖和感伤情绪——每组这样的镜头同时（通过两台放映机）分别在两个银幕上放映。《伦敦切尔西区的姑娘们》（1966年）长三个半小时，《四星》（1967年）长二十五个小时，是

① 这种“即兴”技巧也许可以部分追溯到瓦荷尔的第二个时期，例如，《银幕试镜头第二号》（1965年）就是一例。这部影片是表现罗纳德·塔维尔指导玛利奥·蒙戴斯进行男扮女装的电影试镜头。玛利奥在这部影片里被弄得狼狈不堪地（对他来说）承认他实际上不是一个女人。

② 这里所指的镜头和前面所提到的段落镜头是一样的。它是一种连续不断的场面镜头，摄影机只在场面结束时才关掉。

这一时期的主要创作，而以前一部最为成功（至少在经济上如此）。《伦敦切尔西区的姑娘们》有些象但丁《炼狱》中格林维奇材的翻版。这是一部赤裸裸的半纪录性的影片，其中男的和女的同性恋者、吸毒者和其他纽约下层文化（安迪·瓦荷尔是其主要的编年史家）的有关的归顺者，全都在一个无情转动着的、冷眼旁观的摄影机前坦率地暴露出自己的灵魂（有时是他们的肉体）。《伦敦切尔西区的姑娘们》不同于其他表现日常生活的较常规的纪录电影之处，在于瓦荷尔对那些耸人听闻的题材采取了厌倦腻味的态度：瓦荷尔始终使他的摄影机处于运动状态，并采用了大量的摇摄和毫无道理的变焦距。当摄影机终于停下来的时候（一般只是一瞬间），又往往是停在毫无关系和不甚分明的细节上（究竟是女人的大腿，还是洗脸池的一部分？），而从声带听来却有大量奇怪的甚至激烈的动作，只是几乎看不到而已。我们可以这样说，瓦荷尔在第四个时期，由于对事物采取漠不关心的态度，所以凡是其他电影制作者为了耸人听闻而特别着意或强调的东西，他都表现得麻木不仁。

《四星》是这一时期的第二部主要作品，时间仅后于《伦敦切尔西区的姑娘们》。瓦荷尔在此片中继续对电影这一媒介进行了探索：即通过其中一个段落，对彩色胶片的潜力进行了实验（就象他在《帝国》中试验黑白胶片的潜力一样）。“加利福尼亚的落日”这个段落，正如他的题目所指明的，完全是加利福尼亚的落日（持续了大约四十五分钟）。它突出了我们在观察自然界这一最美丽的景象的过程中所能观察到的那种异乎寻常的色彩变化。

如果说瓦荷尔最近所出的影片可以构成第五个时期的话，

那主要是因为这些影片和他早期的作品有所不同。这有两个非常重要的特点：一是剪辑粗糙^①（直到最近，瓦荷尔影片都由于实际目的而不加剪接）；二是处理性感十分露骨，而以前倒还有点自我克制，这就使最近几部影片几乎成为春宫电影了。如《蓝色的电影》（1969年）一片就赤裸裸地表现了两个淫声浪气的人正在性交——结果由于具有这种淫秽的特点，所以此片成为纽约市警察局没收的影片之一，当然正式没收还有待通过法院。

瓦荷尔大部分晚期电影都是模仿那些成功的商业性电影，如《骑自行车的小伙子》（1967年）是模仿摩托车电影；《我，一个人》（1968年）是模仿丹麦的性电影《我，一个女人》（1966年），《孤独的牛仔》（1969年）是模仿以同性恋为主题的西部片。所有这些影片，都是由若干松散的事件联系在一起所组成的，并且大量使用了他早期某些作品中的男扮女装的即兴表演。

需要指出的是，瓦荷尔虽然经常和许多不同的作家和导演合作，但是成果却统统归于瓦荷尔，称之为“瓦荷尔的影片”，而对他的合作者则常常很少予以承认或根本不承认。《肉体》（1968年）就是一例。它本来是由保罗·默里赛编剧和导演的，但默里赛往往只被人们认为是瓦荷尔的制片经理和瓦荷尔的“左右手”^②。其实，默里赛摄制《肉体》时，瓦荷尔正在养伤，因

① 这和剪接技巧可以这样加以说明：拍摄一个长镜头时，如果瓦荷尔认为某一段即兴演出搞得不好，他就把摄影机关掉，直到他觉得那些非专业演员的表演改进了（令人发生兴趣了）方才罢休。结果放映在银幕上时就象是一个跳动（有时仅仅为了挪动摄影机位置，他也可能在拍摄一个镜头的中途关掉摄影机，结果在放映时也造成同样跳动的效果）。

② 在这一特殊的合作中，默里赛确实由于他的贡献而深孚众望。

为他当时被一个受到刺激的女演员（她曾在她的一部影片里担任过角色）用枪打伤了。这部以乔·达赖山德罗为主角的片子，显然是以瓦荷尔早期的《我的活跃的人物》为基础的。因为它也是描写一个男性的活跃人物和一个女人结了婚，后来发现这个女人竟是个搞同性恋的人。默里赛在《肉体》这部影片里（奇怪的是，这部影片在纽约，甚至在欧洲的几个大城市上演都很成功），很大程度地摆脱了瓦荷尔那通常是无形式的结构，并试图搞一些相当粗糙的线索情节，首尾一贯的故事以及传统的剪接。据哈克·泰勒说，这使默里赛那位当时正在养伤的朋友很不高兴。

《肉体》出乎意外的卖座成功说明了瓦荷尔和默里赛以前的题材在商业上的潜力。他们所投机拍摄的下一部影片《废物》（1970年）也证明了这一点。这部影片在经济上的成就甚至超过了前一部。《废物》的编剧和导演虽然也是默里赛，但却不过是彻头彻尾的瓦荷尔式的商品。写的是现在业已成为刻板公式的男性活跃人物（仍由乔·达赖山德罗扮演）。这个人在这部影片里由于吸毒而显得十分虚弱。他兼干盗窃，并和一个男扮女装的人（由哈莱·伍德朗扮演）住在纽约下东区一个肮脏的公寓里。在《废物》中，由于即兴演出运用得非常巧妙，所以演员们不仅互相刺激，正如在瓦荷尔早期的影片中那样，而且也刺激观众。结果，这部影片有时就象是深夜电视谈话节目中的一种廉价复制品。

《反叛的女人》（1972年）是瓦荷尔的最新作品（仍由保罗·默里赛编剧和导演）。它是对妇女解放的一种廉价的讽刺。主要演员有男扮女装的哈莱·伍德朗、吉基·柯蒂斯和康迪·达令。这部影片的卖座率并不如前面那两部赫赫有名的影

片那样成功。

“粗俗幽默片”(Camp)

安迪·瓦荷尔影片以及其他许多地下电影制作者的荒诞影片，有时被人们称作是粗俗幽默片。这是一个褒贬兼而有之的词。根据《美国英语遗产字典》(纽约，美国遗产出版社，1969年版)，“粗俗而幽默”这个词的定义是：(1)“喜爱和欣赏那一般认为是粗野、庸俗或陈腐的风格和趣味”；(2)“陈腐或造作，但其幽默感值得欣赏。”诚然，许多地下电影，包括瓦荷尔那些影片在内，都是“粗俗、庸俗或陈腐的”，但与此同时又因其幽默而被人欣赏。不过，如果对地下电影的看法仅限于此，我就不会在本书中提到它们了。地下电影所给予我们的教益，特别是瓦荷尔早期的影片，乃是从新的角度来看待喜剧的问题。

读者可能注意到，本书几乎没有涉及喜剧，这是我有意识地这样做的。最近几年来，在战后电影的复兴过程中，喜剧受到了令人痛心的忽视。只有几个明显的例外，如《8¹/₂》和彼特罗·捷尔米那才华横溢的讽刺电影《意大利式的婚姻》(196¹年)^①。但总的来说，电影喜剧最近以来受到了摧残。一个明显的原因是它缺乏人情味。然而，这一缺点并不是什么新鲜的东西，这可以追溯到亚里士多德给喜剧所下的定义。根据这个定义，喜剧就是对劣等人的模仿——所谓劣等人，就是指低于观众

① 费里尼在为他的剧本《8¹/₂》所写的前言中曾把这部影片归作喜剧，无疑这是对的。至于《意大利式的婚姻》，我本想专门为它写一章，但是由于目前尚无该剧的英译本，因此我打消了这个念头，因为那部影片的结构太复杂了。

的那类人。从这个角度来看，喜剧又怎能不会在现代电影中受到摧残呢？特别是大部分严肃的影片告诉我们，那些一贯遭受鄙视的人物——妓女、罪犯、懦夫、吸毒者、性欲倒错的人——怎么也会是人呢。因此，一部地上的地下电影，即罗伯特·杜奈按照一本大学幽默杂志那最糟糕的传统而摄制的《普特奈斯窝普》（1969年），就毫不费劲地表现了迈迪森林荫大道和电视商业性节目是多么空虚。其目的显然是为了显示电影制作者和观众比那些制作和观看这种所谓胡话（商业性节目）的人高出一头。所以在默里赛——瓦荷尔后期的影片中（如《肉体》、《废物》以及《反叛的女人》），那些在他们前期的影片中颇受同情的吸毒者、同性恋者和穿异性服装的性变态者，现在都成了被嘲笑的对象。

但是，也并非一切地下电影喜剧都受到了这种优越感的摧残，或者有意将表现的对象或演员作为笑柄。诚然，我们看到，有许多地下电影是在恶性模仿好莱坞（“模仿”当然是喜剧的一个重要形式）。而且这些影片的制作者还认为，他们所模仿的好莱坞神话都不过是一些低劣和没有价值的东西——但那仅仅是由于他们自己容易上当受骗，这才一头扎进那虚假的神话中去了。更经常的是，地下电影喜剧从观众那儿赢得的笑声，并不是冲着那些“演员”或题材，而是冲着电影制作者自己，因为他是那样坦率地把自己备受折磨的灵魂暴露在我们面前。

帕克·泰勒指出，在地下电影中，我们还可以从粗俗而幽默的影片中看到一类花样翻新的影片。这确实是一种能使人发笑的讽刺剧，“因为它并不着力于把一样东西模仿得维妙维肖；相反它是一个模仿者通过剖露自己秘密的性格而半遮半掩地讽

喻别人。”泰勒继续指出，在这种微妙的模仿中（它对培养优越感确实很高级），需要“和被模仿的对象保持一定的超然态度；夸大到恰到好处，以便使对象啼笑皆非”。

然而，泰勒发现，许多地下电影的模仿并非都是微妙的，因为模仿者的模仿正好与超然的态度相反——它们“太忠实、太准确”了。因此，泰勒指出，（从男扮女装的角度来说）虽然玛利奥·蒙戴斯乔装已故的玛利亚·蒙戴斯“相当糟糕”，但是，真正的地下电影迷却回答说，“模仿得又象又不象，这才是模仿的美。玛利奥·蒙戴斯虽然不象玛利亚·蒙戴斯，但他又到底‘是’（亦即神似）玛利亚·蒙戴斯”。按照这些标准，我们可以很容易地看到，象哈莱·伍德朗和康迪·达令这些男扮女装的人在瓦荷尔晚期影片中的表演，所以比玛利奥·蒙戴斯在瓦荷尔早期影片中的表演要差得多，其原因就在于他们装得太好、太象了——原来他们的绝招是模仿别人，而蒙戴斯的绝招本身就是那个人，当然这不过是就为何堕落这一点而言。

罗纳尔德·塔维尔在总结新美国电影或地下电影的成就时，也许玛利奥·蒙戴斯正出现在他心里。他指出，他认为这一运动的标志是：“演员们突然目不转睛地瞧着摄影机，就象是对亲戚们挥手致意那样；片子空白，曝光过分；有意通过业余表演把故事串掇起来；人情味”。

总 结

最近的一些创新和结论

我们所以综览现代电影的电影剧本以及电影作为一门艺术的最新进展，目的是为了表明：电影，特别是作为其来源的电影剧本，其精密性和复杂性已经达到了通常所谓杰出的文学作品的同等水平（有时甚至有过之而无不及）——这一切充分证明电影确实是当前文学的延伸。我们知道，电影（或者电影制作）实际上是一个连续的创作过程。最合逻辑的分法，这个过程可以分成三个部分——写作、导演、剪辑（虽然并非一定按这个程序），而且日益由一个人来执行，此人通常称为“电影制作者”。我们的研究也包括对电影语言即句法和结构的探讨。通过这种探讨，可以看到，这种语言和其他有关艺术的语言是怎样的相似而又不尽相同；同时注意到，戏剧性故事电影在很大程度上仍然依靠文学和戏剧中的结构程式。与此相联系，我们也看到了电影和文学之间所存在的一些差别，特别是电影缺乏和文学直接相适应的隐喻表现手法，以及电影所具有的全面的能见度（这就是说，除非电影制作者以某种方式人为地加以干预，摄影机就会把一切东西都拍下来）。我们还观察到，现代故事片主要是从长篇小说及其前身的传统中演变而来（甚至可以追溯到荷马的史诗），而不是从戏剧和舞台剧的传统中

演变而来（虽然电影也大量借鉴这一形式）。因此，我们看到，电影中许多新近的有关题材、形式和结构等方面的倾向，都是直接来自文学。例如，现实主义、自然主义、心理分析、存在主义以及不连贯的叙事形式，等等。然而，尽管电影在很大程度上借鉴于文学，但是它也有和文学并驾齐驱甚至超越于它的一面，特别是在表现和描绘思维状态以及心理活动方面：如意识流、梦、自由联想、非语言的思想状态，等等。不过，最重要的，还是本书所探讨过的那些影片和电影剧本，其中大部分都摆脱了那长久以来被人们所公认的亚里士多德戏剧逻辑——按照这种逻辑，所有的戏，都必须有一个情节，而性格刻划的实质则在于表现一个人物如何进行道德选择（或其他选择）。另一方面，那些影片和电影剧本，其结构更多是插曲性的，有时则是以日常生活的节奏为依据的。其中人物性格的刻划，也主要是让人物进行简单的选择，例如，选择一件要穿的衣服或者要走的路，而不一定是道德问题。

现实的性质是什么

本书中一个重要的并且不断出现的美学问题，是“现实的性质究竟是什么？”对于某些电影制作者来说，特别是对新现实主义者来说，“现实”几乎是“当前发生的事件”的同义语。你只有“到街道上去找”，甚至需要花费很多功夫，“然后再把摄影机对准它”。然而，对于象安东尼奥尼和费里尼这样的电影制作者来说，“现实”却是抽象的，因而也是比较难以捉摸的——一种只能间接看到或者借助于特殊的过滤器（主人公的意识、人物的动作或故事的插曲）才能看到的東西。如果现实能由电影制作者直接看到，那么他必须首先对它加以处理和

风格化，然后才能表现给观众。

怎样构成一个好电影剧本

我们在本书中研究了许多类型的剧本：有的写得很细，有的则十分粗略，不过是几页笔记，只供导演拍片时作参考——凡此种说明，剧本的形式如何，细节的数量如何，均看导演和作家（并非导演自己）之间的工作关系而定。然而，尽管剧本千差万别，我确信，本书所研究的那些剧本——特别是米开朗基罗·安东尼奥尼和费里尼的剧本，可以使我们从看到一个电影编剧（或兼任编剧的导演）在当代电影中究竟应起什么作用。首先，他应当认识到：电影剧本只是电影制作的最初阶段，因此他在导演面前不应越俎代庖；如果他是导演的话，也应避免在这盘棋局里过早地出车。第二，作家不应当要求他的剧本十全十美——俨然象一件完整的艺术品，否则就没有拍成电影的意义了。电影编剧在写作阶段应当特别留意的是，他的主题思想必须透彻，在字面上站得住——否则拍电影也就毫无保证了。与此同时，在这一阶段，作家还应当完全懂得影片的动作、结构和内在逻辑，并且把这些设计出来（当然这在纪录性的影片中则并非始终可能或需要这样做的）。此外，他还应当设计出人物和对白——亦即它们各自的目的和意义，但是不一定要搞出它们的特征或准确的细节。最后，作家在剧本完成稿中，应当突出地把动作表现描绘出来——但是并不需要把全部或任何个别的镜头、摄影机角度等等都写下来——因为，正如谢尔盖·爱森斯坦在许多年以前所指出的，一个导演剧本乃是“把抽象变为概念的事实，再次变为一系列具体、单独的动作的工具……”我们永远不应忘记，电影制作者所面对的是具体的事

物，即那些能够在胶片乳剂上记录下来的东西，而不是抽象的思想（虽然爱森斯坦在上面指出，抽象的思想可以通过电影制作者变为具体的行动、物体和人物等等）。

新的创新

电影中新近尚有一些创新（准确说是四种）我并未提到过。这主要是因为我认为这些创新不值占用一章篇幅；其次是因为其中并无一部具有代表性的影片可供进行广泛的分析。我认为值得注意的四种创新是：幻觉电影、推理电影、“观念电影”和真实电影。

幻觉电影、推理电影和“观念电影”

我们知道，电影作为一种发掘或描写精神状态的媒介，可以和小说并驾齐驱，甚至高出一筹。我们以前尚未提到过的一种精神状态（或一类精神状态），叫做由吸毒而引起的精神状态。描写这种精神状态，对于文学来说，并不是新鲜事儿（例如威廉·巴勒的《裸体午餐》，即以性幻想为题材的《一千零一夜》，据说是作者在麻醉状态下写成的）；对于电影来说，也是如此（例如，1944年所拍摄的一部不太知名的美国片《情杀》，就是描写一个主人公无意识中吸了一种无名毒品而产生一系列幻觉；另外1945年所拍摄的一部非常著名的影片《失去的周末》，也是表现一个主人公由于饮用了酒精而产生许多幻觉）。然而，近来的一些影片主要是集中描写那些由于吸了各种幻觉剂（例如LSD）而引起的幻觉，例如《伦敦切尔西区的姑娘们》、罗格·柯曼的《旅行》（1967年）和《悠闲骑者》（1969年）。那些特别热衷于表现缤纷彩色的影片恐怕也可以看作是

由于吸了幻觉剂因而引起幻觉的片子。近来还有用另一形式来表现幻觉的影片，这类形式一度由小说独揽——这就是推理电影。最著名的例子当首推戈达尔的《我所知道的她的二、三事》（1966年）。导演在此片中柔声细语地通过声带（画外音）说到他制作这部特殊作品时的犹豫心情。

这部片子连同他的《中国姑娘》（1966年）都是代表戈达尔首创另一倾向时的两个例子。这另一倾向就是观念电影。在此类电影中，观念不仅可以表现出来，而且可以寻本溯源。戈达尔所以产生制作《二、三事》这一观念，是因为他看到了一封写给巴黎报纸的信，信中谈到了有些房客住在新公寓里，由于房价亢进猛增，不胜负担，因而只有临时卖淫。戈达尔从这封信里首先形成这样一个前提：就是今天（指1966年）住在巴黎，必须通过这样那样的方式来卖淫。然后他又通过两个主人公来探讨这一观念的由来：一对夫妇住在这种房价猛增的公寓里，结果妻子为了收支相抵而不得不临时出卖自己的肉体。戈达尔还在《中国姑娘》中探讨了巴黎那些有毛主义倾向的学生“基层组织”所持的某些思想，并从他们那有时是无容置疑的逻辑，一直探讨到他们那极端荒诞的观念——例如自杀和凶杀。和这部十分带有刺激性和富于思想煽动性的作品相对照，是戈达尔最近的一些创作，这主要是一些公开“宣扬”马克思主义的影片（例如1967年的《当你看见毛的时候》和1970年的《真理》）。在这两部影片里，当那些并不生动而又粗糙的形象出现以后，常常就有一个画外的解说员来朗诵马克思或其他有类似倾向的作家所说的话。一次有一个采访记者对戈达尔说，他最近的这些影片看来在视觉上并不生动，而且偏于说教。据说戈达尔听了之后耸一耸肩，并回答道：观众看生动的形

象已经看得太多了，现在该是让他们接受语言和观念的时候了。

真实电影

真实电影是一种纪录性的电影。这种电影开始时和法国的电影制作者克里斯·马克以及让·鲁什^① 密切相关。它是这样一种样式，摄影时电影制作者都是采用新式的轻型手提设备，神不知鬼不觉地跟着周围的人物，然后把他们的动作记录下来。这种类型的电影有两种非常重要的技巧：一是利用非专业演员，二是直接访问。我们知道，其中第一种技巧也是意大利新现实主义电影制作者在早前所运用过的技巧；不过新现实主义电影制作者是通过非专业演员来表现和他们相似的人物，而真实电影的实践者则是把非专业演员当作真实人物，而不是当作演员来看待。第二种技巧，即直接访问，就是电影制作者（多数在画外）对一个或更多的人物问一连串的问题，并往往发展成为一场款款而谈的对话，从这闲谈中透露出重大的问题。

真实电影作为一种严肃的电影风格，也许并不太受欢迎，或者至少是倒退了，退到了成为传统的纪录电影。它虽然从中有所发展，但最多不过象它以前的新现实主义那样，主要就是表现普通人的普通生活。这种新型电影的实践者很快发现，普通人表现他们自己的时候不是呆若木鸡，就是忘不掉自己，并

① 例子有：让·鲁什和埃德加·莫林的《夏日记事》（1960——1961年），一部有关各种巴黎人在一个夏天的生活纪实片；克里斯·马尔盖的《美丽的五月》（1962年），是一部有关巴黎人在五月这个月份里的生活纪实片；以及还是由克里斯·马克摄制的《柯米柯的秘密》（1965年），一部有关本片导演在拍摄东京奥林匹克运动会时所遇见的一个可爱的日本女郎的抒情纪实片。

受到种种限制，这就正如那些拙劣的演员表现别人总是不如表现自己一样。所以这一流派的电影制作者（特别是美国的^①）正日益改变自己的注意中心，并不总是去表现那些平凡的有时则是五光十色和耸人听闻的题材（例如政治家、演出主持人、豪华的宴会主人、同性恋者、吸毒者和精神病患者）。他们也和观众一样开始发现，同意大利新现实主义和早期真实电影的经验相反，确有许多人（非专业演员）在摄影机面前不仅表演得很自然，而且能在许多情况下欢跃自如，或者毫不掩饰地暴露自己的灵魂，就仿佛眼前根本没有摄影机。或者相反，就象那些有裸露癖的人那样乐于在摄影机面前一显身手（我们以前在讨论安迪·瓦荷尔的半纪录性电影时，曾经提过由非专业演员来表演的一些例子）。

出人意外的是，真实电影却对叙述式的电影制作有着不可估量的影响。此中原因可能和故事片电影制作者一心想使自己的影片更加真实的问题有关，而这一问题又正好和当前全世界群起反对传统的电影制作方法有密切关系。这一影响表现在许多方面：例如，有一些故事片就极力想超过真实电影那最一般的形式和结构，所以凡是被摄体活动的地方和期间，摄影机就一直跟着不放。阿格尼·瓦尔达的《克里奥从5点到7点》（1962年）就是一例。这部片子拍摄女主人公（克里奥）询问医生她有生以来究竟有没有癌症，恐怕就花了一个小时。这部实际大约只有一个半小时的片子，包括了许多真实电影所特有

① 关于所谓的纽约派（见第十二章），我们曾经提到过其中这样一些电影制作者，如李基·柯克、摩里斯·安格爾和唐·潘奈·贝克。然而他们对实况所采取的手法，和欧洲实况电影制作者并不相同。因为他们的手法缺乏抒情和风格，同时又毫不讲究故事。

的事件：如坐出租汽车、坐公共汽车、购买新帽子和逛公园。还有这样一些影片，其中的专业演员故意假装不会真正讲话（语无伦次，结结巴巴，有时甚至含混不清），这一来导演便可以从容不迫地通过不加修饰的方法，例如手提摄影机和位置不适宜的麦克风，来摄取事先写好和事先排练好的场面，以使人从表面看来，这些场面和实际情况相比显得更加自发。故事片实况部分的其他例子还有这样一些场面，其中主要的人物是在真实的人群中、游行队伍中甚至暴乱中拍摄的。也还有这样的影片，其中的演员或电影制作者可以和真人交谈，或者演员和电影制作者交谈——有时则是和他一起讨论他们的角色。

读者可能认为，我对于在故事片中运用真实电影技巧并无深刻的印象。说实在的，我看只有一部影片完全把这些技巧结合了起来，那就是戈达尔的《男子气的女性》（1965年）。另外，也许还有赫斯科尔·威克斯勒《宜人的凉爽》（1969年）一片中那围绕着臭名昭著的1968年全国民主会议的某些部分。看来，绝大部分这类片子，其中的虚构技巧（例如情节、人物和对话）都和所运用的真实技巧结合得不好，因而往往难说其中两种技巧（虚构和实况）究竟是哪一种出了毛病。我不妨大胆揣测一下，在许多这类影片中，情节究竟是旨在歪曲生活（柴伐梯尼在几年以前就提出了这一点），还是有时是捕捉现实的有效工具，电影制作者都基本上没有搞清楚。

《一个售货员》（1967年）

在我们结束真实电影这一简略讨论之前，我还想把这一样式从孕育到完成这个过程再研究一下，以便我们能起码地把它搞清楚。这类电影和本书所研究过的其他类电影究竟有什么不

同——实际上并无多大区别，因为真实电影和其他电影一样，也是一个创作过程的结果。这个过程也包括写作（或构思）、拍摄和剪辑，所不同的是这里特别着重后两个阶段。为此我选择了《一个售货员》作为例子。这部片子是由阿尔伯特·梅尔斯和大卫·梅尔斯两兄弟构思和导演的，并由夏洛蒂·兹威琳协助剪辑。故事主要是写四个相邻的圣经销售员为了谋生而挣扎的情况，并写了他们之间的辛酸、同情和幽默。这些电影制作者以前都和美国六十年代初期的纽约学派中的真实电影运动有过关系；然而从霍维德·韩克尔在为《一个售货员》发行时所写的《制作笔记》来看，这两兄弟已从那些耸人听闻的、高于生活的戏剧中醒悟过来了。虽然当时这种戏剧正日益成为制作这类纪录性电影的支柱，但他们一反现状，认为一部纪录性的影片（即使长如一部故事片）也能成功地把那些只是做平凡琐事的平凡人物表现出来（这和柴伐梯尼的目标并无太大的不同）^①。这两兄弟在对这一类题材进行了长期而广泛的研究之后，终于确定制作一部表现售货员的影片（他们所以作出这种选择，一部分原因是受了尤金·奥尼尔《卖冰的人来了》一剧对此种题材采取同情态度的影响），并为此选择了四个当时在波士顿城外工作的销售圣经的人作为对象。接着梅尔斯兄弟就让这四个人来到佛罗里达的新营业区，进入他们那顾客云集的家乡。出人意外的是，据霍维德·韩克尔介绍，这四个售货员（身后总是跟着一个摄影师和一个录音师，这其实就是那两兄弟）所接触的那些顾客中只有不到百分之十的顾客完全不同意拍摄；拍摄之后，只有一个人不同意电影制作者利用他们在场的那些片

① 梅尔斯兄弟把他们那特别的电影制作手法叫做“直接电影”而不叫做真实电影。

断。梅尔斯兄弟拍这部片子大约费了六个星期才完成，原来的长度计约三十个小时，经过十五个月的剪辑，最后浓缩成为一部大约一个半小时的片子。又经过进一步的提炼，这部片子的“情节”才逐渐向前展开：这时影片的焦点由于不是平分秋色地摆在四个人身上，所以其中一个人（即保罗）便开始作为一个突出的人物出现在影片中——根据大卫·梅尔斯的意见，这个售货员不可能把他的业务搞好，因为他比那三个生财有道的同行更有灵魄。

真实电影，退一万步讲，是为我们提供了一些激动人心的东西。然而，不论它是否能成为电影中的一种艺术手法，怀疑却始终存在着。例如，新闻报导和艺术之间本来就存在着区别，可是这在这类影片的许多例子中却始终不清不楚。又比如，真实电影制作者似乎过于完全依靠外部事件或条件来作为影片的结构——所以在许多这类影片中，导演工作除了在适当的时候、适当的地方搞搞后勤，就无所事事了。就我个人而言，我认为真实电影将会对作为一门艺术的电影的发展继续起重要的作用。但是，另一方面，要对这一样式作出最有说服力的说明，则还有待将来。

结 论

对现代电影剧本和有关电影制作的创作过程以及作为一门艺术的电影所作的研究，到此结束。关于这一媒介，特别是关于剧本写作，将来究竟怎样，谁也说不清楚；不过可以满怀希望地认为，它将继续繁荣下去。伯格曼、柴伐梯尼、戈达尔、费里尼和安东尼奥尼这些值得注意的作家或作家兼导演，定将进一步取得光辉的成就；我们必须踏着他们的足迹前进。