

## 《电影序言》

FROM PREFACE TO FILM

(英国, 1954)

雷蒙·威廉斯 文

刘思宇 译

文献说明: 本文最早发表于 1954 年雷蒙·威廉斯与迈克尔·奥若姆 (Michael Orrom) <sup>[1]</sup> 合写的《电影序言》( *Preface to Film* ), 伦敦电影戏剧有限公司 (Film Drama Limited) 出版。<sup>[2]</sup> 作为研究范围涵盖文学批评、社会学、政治学、戏剧学、传播学等多个领域的学者, 雷蒙·威廉斯把电影看作分析社会文化的重要媒介, 撰写了《电影作为教程》( *Film as a Tutorial Subject* )、《为电影辩

护》( *In Defence of Movie* ) 等文章, 并作为编剧参与电影创作, 作品有《观看之舞》( *A Dance of Seeing* )、《传奇》( *Legend* ) <sup>[1]</sup> 等。本文写作时, 他正在向英国电影学院申请拍摄资金。他对电影的“序言”——戏剧的传统——进行了回顾, 并初次提出了其思想体系中最为著名的“情感结构”概念。情感结构作为社会总体生活体验之中不可分离的部分, 只能通过艺术被认知, 而电影作为戏剧媒介在传达情感体验方面有着独特优势。因此, 他呼吁电影超越传统戏剧, 带动美学体系与行业机制的变革。

我们写作本书是为了尝试解决当今电影实践中的一些问题。我们相信, 通过展示自己的案例, 我们为电影创作提供了新的方法。我们也探讨理论, 但这不是一本电影理论教材, 更确切地说, 这是一个电影实际创作工作的新起点, 或者也可以说是一篇宣言……

从电影的主要功能上看, 电影是一种产生于总体戏剧传统的特殊媒介。电影作为一种戏剧媒介, 其本质上的新鲜感在于它为表演提供了不同的条

[1] 迈克尔·奥若姆 (Michael Orrom, 1920—1997), 英国自由电影导演。作品有《研究变化》( *A Study in Change* )、《女王的肖像》( *Portrait of Queenie* ) 等。

[2] 伦敦电影戏剧有限公司为威廉斯与奥若姆于 1953 年共同创立电影戏剧公司, 业务涵盖制片、电影评论和出版, 以“为电影创新提供机会, 为电影体制带来革新”为宗旨。《电影序言》是该公司出版的第一本书。见 Dana Polan. *Raymond Williams on Film* [J]. *Cinema Journal*, Spring 2013.

[1] 《观看之舞》、《传奇》由雷蒙·威廉斯、迈克尔·奥若姆共同编剧, 均写于 1954 年《电影序言》出版后不久, 但因资金或创作过程之中的问题, 未能投拍。见 Dana Polan. *Raymond Williams on Film* [J] .。

件，甚至在某些方面是一种全新的条件。从戏剧的一般传统（the general dramatic tradition）来看，电影之所以是一种特殊的表演还有一个原因，即电影中的表演是被录制下来的一个最终的版本。也就是说，是一种完全表演（total performance）。这种表演与其所表演的内容无法分离，也就是与作品本身完全融合。目前多数电影理论、批评和创作缺乏力量，正是忽略甚至否定这种广泛而总体的戏剧传统造成的。在多数探讨电影的书中，电影和其他艺术之间的区别是明显而无需证明的。因此，在这种特殊的语境下，用舞台化（stagey）、文学式（literary）之类的词去形容电影，就意味着批评和排斥。然而很明显，电影是一种新生的、直接的媒介，任何无法充分认识到这一点的人都无法拍好电影。舞台化、文学式不是用来区分电影与戏剧、文学，而是用来区分电影与某个特定剧目、小说的创作方法。然而，某些特定的剧目并不能代表戏剧的全部，即便人们往往倾向于相信他们熟悉的剧种就代表了戏剧的全部。小说也不是唯一的文学形式，即便如今它的地位很高，很多人都是通过阅读小说了解什么是文学。因此，尽管将电影与当代戏剧、小说区分开是有必要的，但电影作为一种艺术，与戏剧之间并非毫无关系，同样，由于戏剧是一种重要的文学形式，所以电影与文学也绝非毫无关系。《公民凯恩》（*Citizen Kane*, 1940）《坎迪达》（*Candida*,

1946）艺术手法的区别并不会影响这种总体的关系，易卜生、莎士比亚、索福克勒斯、日本能剧之间的区别同样不会。戏剧手法会随着剧作家的创作和演出条件的变化而改变，但这些改变都是戏剧传统的一部分。同样，电影也经历了各种拍摄条件和放映条件的改变，以及随之而来的艺术手法的改变。坚决保持电影媒介的自身特性，与充分认同电影在戏剧的一般传统中的位置毫无冲突。对电影不利的，恰恰是这种认同的欠缺。戏剧传统的影响未被充分认识，60年以来，它对于电影的影响一直是偶然而间接的，因而那些借助电影获得影响力的传统因素并非是从作为整体的传统中有意选择的，而是一些具体的、偶然的联系的结果。因此，平庸、无关的元素吸引了大量关注，而优秀、有意义的元素却被忽略。那些强调自己的电影创作与戏剧和文学传统毫无关联的导演显然只是在自我欺骗。

事实上，大多数当代电影与当代戏剧和小说手法的关联已经紧密到了过分的程度（后者时常完全充当了前者的低劣字幕）。然而，在这些习惯（habit）之外，还有一片广阔而肥沃的戏剧传统的土地未被开垦。电影最主要的创造性实验还尚未到来，我们应该变得更强大，更自由，借鉴戏剧的一般传统，拒绝被现行的做法和想法所束缚，也只有这样才能真正进入到实验中去。

本文将探讨如下内容：第一，戏剧的本质；第二，传统戏剧手法的本质；第三，当今戏剧和电影的手法及习惯；第四，完全表演的概念，这也是电影的独特条件……

### 电影作为戏剧形式

如果说，就如之前所讨论的那样，戏剧是一种以表演或者说表演意图以及所谓的模仿因素来定义的创造性工作，同时又不限于这些元素所构成的任何具体形式的话，那么电影从主要功能来看明显是戏剧的一种，而且这样的认同是很有意义的。这里有必要加上“从主要功能来看”的限定条件，因为很明显，很多电影只是为了一般意义上的记录而拍摄，不包含任何艺术意图，就像反映公众事件的新闻短片、科学实验的影像记录一样。还有一种中间类别，纪录片，有的仅仅是记录，有的则运用了特殊手法，成为有创意的作品（表现真实场景和行为；拍摄普通人而非演员；取材自社会问题、社会事件等内容，而非通常意义上的“故事”）。纪录片作为一个术语，既包括单纯的记录，也包括特殊的创作，也可能是两者的混合。而有的纪录片则更加趋近于电影的主流形式，也就是“故事片”（story film），或者叫“剧情片”（feature film），以表演和戏剧模仿元素为标

志。这里可能有一些用词方面的混淆。

如今，戏剧和电影的中间商的惯用做法是使戏剧具有某种更专门化的意味。如海报上写着：“曾出演某部伦敦西区喜剧<sup>[1]</sup>及戏剧作品的演员X”，电影的宣传材料写着，“Y小姐在结束喜剧（comedy）及音乐剧（musical）的演出后，已准备好主演一部戏剧作品”。戏剧这个词再也不代表总体意义上的表演艺术，通常涵盖喜剧、悲剧（tragedy）、情节剧（melo-drama，音乐剧一词最初的来源），以及所有这些类型在可能的情况下变化和结合的产物，而是被限定为包含某种特殊主题及手法的所谓的“严肃戏剧”（heavies）<sup>[2]</sup>。通常，它指的是悲剧的一种，但这个词语在形而上学层面的引申义逐渐覆盖了现实中的含义，在某种层面上，几乎抹除了原意。如今，悲剧时常被用来描述事故，或者暴力犯罪的后果，因此也就不难理解，中间商为何难以让观众相信观赏悲剧也算是娱乐了。在这种情况下，戏剧的词义继续扩展，出现了特殊的含义，有时除滑稽剧（burlesque）、闹剧（farce）或默剧（pantomime）等之外的一切戏剧，被释义为“严肃

[1] 伦敦西区（London's West End）聚集了四十余家艺术及商业剧院，与美国百老汇（Broadway）齐名，为英语界重要的戏剧中心。

[2] 戏剧（drama）一词的含义既包括这一艺术类别的总称，也包括对严肃戏剧或电影的特指。见《韦氏词典》网络版 <https://www.merriam-webster.com/dictionary/drama>，2017年11月5日登陆。

的戏剧”。但由于一些严肃的喜剧也存在，所以这个定义不总是有效的。在公共语境下，这种总体的用词混淆已经严重到不发明一种新语言（有些广告代理商几乎要揽下这一重任了）就难以解决的地步了。然而，我们不能耽搁在这个问题上，提出这个问题仅仅是为了避免我们在讨论中遇到的困惑。

现在，回到电影的话题。从主要功能和广义的传统上来看，电影是一种戏剧形式。然而，电影的技术属性引出了一个特别的、值得注意的反对观点。它认为，电影不是“真正的”戏剧。由于电影是先被录制在胶片中，再经过“密封”等一系列处理，最终销售给观众的，所以观众是无法影响电影创作的。在戏剧中，观众是一个关键的因素，而在电影中，观众只出现在表演完成之后，而并未充分地“参与”其中，也就是说，电影缺少了始终被认为是非常重要的参与环节。

从形式的层面上看，我认为，否认电影的戏剧地位的观点可以忽略不计，但是仍然需要做出两点澄清：一是对观众的影响，二是对演员的影响。就第一点来说，观影条件与效果是真正值得讨论的问题。电影这种媒介是非常有力量的，黑暗的影厅，占统治地位的巨大屏幕，移动的画面，巨大的声音，视听的同步震撼，似乎很明显，它们在营造着“催眠”的效果，方便快捷地供应着幻想和轻松而令人沉溺的情感。当然，在剧场中，一旦观众席的

灯光熄灭，舞台上的灯光开始点亮，类似于影厅的效果也同样出现了，只是或许没有后者那样强烈。这一点很重要，因为这无疑给投机者宣扬残忍的情感（那些在影厅外会被识别并拒绝的情感）提供了机会，并允许低劣的艺术家通过强而有力的暗示来营造肤浅的效果，而非通过艺术的表达。当今，这个过程变得更加容易，因为电影观众当中不成熟个体的比例要远远更高（从将观影人群按照不同年龄划分的数据中可以看出）。我认为这个问题不容忽视，并且我们还没有足够的知识去提供结论。

然而，我认为也可以把这个问题看作一个充满力量的戏剧媒介（包括所有艺术都依赖的、创造幻觉的技术）被滥用的问题，具体原因除去媒介自身的因素之外，也包括它所处的社会条件。毕竟，小说、戏剧、辩论法也都同样被滥用过。因此我认为在这一阶段，讨论的焦点应该是如何尽力提倡情感自律的电影。也只有在使这种自律达到一定程度后，才能看到观影条件的作用是否会影响其表达效果。

原则上，任何时期的戏剧传统都从根本上与该时期的情感结构相关联。我用了情感结构（structure of feeling）这个词，因为我认为它在本文的语境下，相对于观念（idea）或一般意义上的生活（general life）而言更加准确。现在我们普遍认为，一个社群在某个固定时期留下的一切作品本质上都是相互关联的，即使在具体的实践与细节中，

这些关联往往不太容易察觉。在对某个时期的研究中，我们能够以一定程度上的准确性，重构当时的物质生活状况和社会结构，并且在很大程度上重构当时的主流观念。以上这些都是社会的不同层面，它们构成了一个整体系统，而讨论其中哪一个拥有决定性的地位在这里是没有意义的。戏剧作为一个重要的社会构成，在不同的程度上，通过不同的方式，受到来自所有这些层面的影响。然而，即便我们能够将生活的不同层面看作独立自足的对象，分离出来进行研究，从而了解以前的那个时代，这种重构的形态也仅仅适用于研究，而不适用于真实的生活体验。我们把每个元素作为沉淀物去研究，而在生活中，每个元素都在溶液之中不断地变化，都是一个整体之中不可分离的一部分。从艺术的本质来看，艺术家似乎确实是带着某种总体意识去创作的。这种总体性，主导性的情感结构，在艺术中被尤为充分地表达并展现了出来。将艺术作品与这一总体的任何一部分关联起来，或多或少是有用的。但是总的来说，将作品分成独立的部分去理解、衡量并分析的过程中，还会存在某个元素找不到对应的情况。我相信，这个元素就是被我称为时代情感结构的东西，并且它只能通过将作品本身作为一个整体去体验的方式被发现。

## 电影作为总体表达

摄影机是控制并实现我所支持的总体效果的最佳代理人。所有电影都是总体性的表演，这不仅不是说它与表演内容无法分离（我认为，从本质上看，最好的戏剧需要总体感），而是说，表演中的每个元素都是，或有潜力成为原创概念直接影响下的产物。本质上，充分的电影“书写”包括构思语言、运动、布局，将它们作为整体所需要的各个部分，直接控制总体创意概念之“笔”的方法就是操控摄影机。我并非是说这在戏剧中是不可能的——这只是一个关于制作方法和我们应该如何理解表演本质的问题。只不过，这种控制在电影中更容易被构思：电影是一种完结的表演——录制下的最终版本——这也许是最重要的原因。

电影的主要传统，正如戏剧一样，一直是自然主义惯习，不难理解，这一传统非常强调景观的作用。少数电影通过真诚地遵循自然主义的惯例（convention）改善了这一传统。而对自然主义的拒绝则引发了一系列的实验运动，它们就像同时期戏剧界相应的运动一样，收获了丰富的成果。这些实验作品完全不像其他类型的实验作品——如诗体戏剧（verse drama）——那样强调语言的作用。事实上，电影作为一种整体形式，曾经历过的一个明显的失败，那就是对戏剧语言的运用。



随着声音的到来，大多数电影都变得过于依赖对话，而忽视了布局和运动的重要性。几乎所有对话，甚至包括非常有趣的电影中的对话，都有着熟悉的自然主义色彩——犹豫不决的含糊发音，而非戏剧所擅长的确切、规范、缜密的语言。如果不是这样，则基本上或是感伤而浮夸的慷慨陈词，或者仅仅是舞台指导的发言——用来解释故事背景和剧情发展。

最接近理想情况下的戏剧构想的电影是 20 年代的德国表现主义电影，在这类电影中，动作、运动与布局始终紧密地联系在一起。我相信，这种艺术形式遭遇的限制性，是因为从大量的传统来看，它的情感结构很特别，需要观众拥有某种不寻常的心理机制才能充分理解。然而，从原则上来看，这类电影具有可观的总体性。最成功的案例来自于无声电影，这对于我来说一直有着重要的意义。如果将表现主义电影看做一个整体的话，你会看到一种全新的、令人激动的关于运动和布局的惯例和概念，而这种成就的达成是以对语言的彻底忽视为代价的。在一般的表现主义戏剧中，台词通常是碎片的、断续的、象征性的——尖叫、惊呼、呐喊，而非完整的戏剧语言（这或许是表现主义理论的直接产物；至少它的部分支持者这样认为）。当然，这种语言风格可以借助字幕继续在无声电影中实现。由于难以说清的原因，极少有优秀的表现主义有声

片，但其中一个很明显的原因就是声音，尤其是戏剧语言的加入。它们给表现主义带来了很大的麻烦，从而可能毁掉它们已经建立起来的总体性。

正如我之前所主张的，好的电影创作就是语言、运动和布局的创作。但是，如果脱离我所提到的总体性原则的语境，这个观点也可能被误解。例如，我在讨论自然主义戏剧和小说时提到，按照概率来看，存在角色面对危机却无法说话和行动的时刻，这是无法在自然主义戏剧中表现的，而在小说却可以：“她的脑海中浮现出文字和图像”。这句话很明显可以指电影，因为在这一时刻，电影相对于戏剧无疑拥有更多的方式可供选择（比如，可以引入某个图像或场景），甚至可能通过画外音来表现，相当于小说的评论、分析、描述的能力。除了以非常明显的描述性方式，后一种方式较少被用到；而前一种——图像联想——已经得到了广泛的运用，但根本上它仍属于被斯坦尼斯拉夫斯基捧红的独立表演<sup>[1]</sup>。

现在我认为，如果一部优秀的自然主义影片能够在运用这些传统解说惯例（narrative convention）

---

[1] 此处所说，应该是斯坦尼斯拉夫斯基提出的“内心视象”理论，即演员在表演中，通过将角色的潜台词及内心独白建立起具体的连续插画式的内心视象，从而激发出丰富而鲜活的情感的方式。而电影则将这一方式呈现在荧幕上，使观众能够通过视觉分享角色内心体验。

上更完善，不仅是描述，还能够分析和评论。我想，某些作家把电影称为一种小说，正是因为电影有这种能力。现在，正式而清晰的区分已经出现：小说完全是文字形式的，而电影即使有画外音也是表演和模仿——也就是说戏剧。然而，如果仔细考虑画外音的作用，就可以看到一個比这种区分更加重要的事实。而这一点可以充分阐明我所说的整体性（integration）。如果这种“解说”是以一个独立的元素而出现的，传达了表演无法传达的信息，这也许对自然主义电影有重要的改善作用，但却对增强戏剧的整体性没有帮助。若根据整体性的原则使用，这种声音可以被当作是动作的一部分，而非次要元素。也就是说，它与运动和布局是内在关联的，后者由此不再是自然主义，因为运动和布局会转而表现与声音相关的内容，否则就会（就像时常出现的情况那样）仅仅变为“附属影像”。

这个例子表明我深信统御了戏剧电影的一般性原则是表达与表演的一体化原则，在表达的时刻，每个被用到的元素——语言、音乐、运动、布局——都处在一种受控的、必要而直接的关系中。并且所有的元素都指向同一个目的，一个通过各种各样直接关联的方式表达的概念。这个原则与当今时代及未来可能的电影技术的关联是奥若姆文章探讨的主题。

## 结论

基于以上所有，我得出最终的总体性观点。我说过，自然主义的出现是为适应情感结构的改变，但同时它又无法完全地表达出这种改变。我所提出的情感结构深深地根植于我们的生活之中；它无法被简单地概括或总结；可能只有通过艺术才能被意识到——这也体现了艺术的重要性之所在——作为一种总体经验被实现、被传达出来。

总体来说，本书是为了解决技术上的问题；是为了回应一种媒介所面临的困难，为了寻找不同的解决方法。因此，本书会不可避免地强调技术。但是，如果我所主张的方法的意义得到了完全的接受和认可，这种技术探索也可能会成为更大的改变的必要形式。问题的根源在于，如何找到一种新的表达体验的方式，以及到哪里去寻找。如果找到了新的方式，那么它所表达的体验本身将会变成我们和观众真正关心的事情。但是，艺术家不能仅仅靠感觉，而是必须尽他所能，寻找一种合适的方式，完整而准确地呈现和表达不断变化的体验。只有当他找到了这种方式，个人眼中的世界才能被呈现于公众的视野之中。

## 自由电影宣言

FREE CINEMA MANIFESTOS

(英国, 1956—1959)

自由电影委员会 文

张立娜 译

文献说明：自由电影宣言是一系列宣言文章，发表在伦敦英国国家影剧院的“自由电影系列”影片放映会上，发表时间依次是1956年2月5日、1957年5月25—29日、1959年3月18—22日。“自由电影”是由林赛·安德森（Lindsay Anderson）、卡雷尔·赖兹（Karel Reisz）、托尼·理查德森（Tony Richardson）和沃尔特·拉塞利（Walter Lassally）在伦敦英国国家影剧院组织放映的六组影片。放映会正值1951年“英国节”（the Festival of Britain）后不久，彼时，“愤怒的青年”代表作家约翰·奥斯本（John Osborne）的戏剧、金斯利·艾米斯（Kingsley Amis）的小说也相继上映、发表。其中三场放映是具有英国特色的，使公众注意到英国工人阶级的文化和英国新形式的纪录片；而另外三场则放映了外国短片，其中包括弗朗索瓦·特吕弗（François Truffaut）、诺曼·麦克拉

伦（Norman McLaren）和罗曼·波兰斯基（Roman Polanski）的作品。自由电影捍卫一种独特的电影美学，其有别于好莱坞、英国传统故事片和格里尔逊式纪录片，转向英国纪录片传统的反对者汉弗莱·詹宁斯（Humphrey Jennings）的创作理念。自由电影强调电影工作者要承担社会责任，重视日常生活题材，避免过分的个人化表达，要摆脱电影制片业的商业桎梏，取得创作自由。

## 声明（1956）

劳伦撒·马泽蒂、林赛·安德森、卡雷尔·赖兹、托尼·理查德森

这些影片并不是同时制作的，也并非为了同时放映而制作。但是当这些影片放在一起时，我们发觉它们有一种共同的态度，隐藏在这种态度背后的是一种对自由、对人的重要性以及对日常生活意义的信仰。

作为电影工作者我们相信

没有太过个人化的电影。

图像会说话。声音会放大、评论。（屏幕的）尺寸是无关紧要的。

完美不是目的。

态度意味着风格。风格也意味着态度。



## 看英国！自由电影之三（1957）

自由电影委员会

这项运动不是作为一个成就，而是作为一个目标呈现在你面前。我们要求你不要把这篇宣言当作批评文章或消遣文章，而是直指仍然存在阶级固化的英国电影；它始终拒绝当代生活的激发以及批评的责任；它始终反映大都市和英国南部文化，而排除了整个英国丰富多样性的传统和个性。

用 16 毫米的摄像机、极少的资源、没有酬劳的技术人员在商业领域不会取得太大的成绩。不能制作剧情片，进行实验的可能性也被严格限制。但是可以用眼睛和耳朵。可以给出提示。可以作诗。

这个项目的诗意来自于我们对于大不列颠的感知，我们都是这个国家的一分子，当然这种感觉也是复杂的。有些事情会使我们沮丧、生气，有些事情必须改变，但是骄傲和热爱的感受是最基本的，只有由这种感受所激发带来的改变才是有效的。

“我们有福利国家，有休格特们带来重大巨变……暗淡无望……不是吗？”有人在给《观察者》（*Observer*）杂志的一封信中写道，“解释”为什么在这个国家里已不再可能诞生伟大的艺术。这种狡诈的、自嘲的伪自由主义是毒害、削弱我们信仰的最大敌人。我们坚决反对它。

致力于拍摄 16 毫米的电影当然是不够的——尽管这里仍有空间让更多的公司和有话说的年轻电影人发挥。因此，我们认为福特汽车公司赞助拍摄《除了圣诞节的每一天》（*Every Day Except Christmas*, 1957）殊为重要。我们要感谢福特公司的政策，正是它使这部电影成为可能，也使我们得以在这个项目中展示它。我们希望其他的资助者和电影制作人能够跟随这一趋势。首先让我们满怀着真诚和热爱看一看不列颠。去欣赏它的怪癖，去攻击它的陋习，去热爱它的人民，去使用镜头表达我们的忠诚、我们的厌恶和我们的抱负。这就是我们的承诺。

## 自由电影运动之六：最后的自由电影（1959）

林赛·安德森、约翰·弗莱彻、沃尔特·拉塞利、卡雷尔·赖兹

自从我们第一次在国家影院展映“自由电影”项目，向正统的挑战，转眼三年多过去了。这让我们感到震惊，我们被称之为“被寄予厚望的一代”……“反叛者”……“拥有巨大前景的严肃冒险”……我们的观众很多且热情。而且在很大程度上正是因为这种正面反馈，这个事情变成了一场运动。现在这个项目已经进行到第六个了，也是最后

一个。我们认为这场运动在这个名义下已经达到了它最初的目的。所以这是最后的自由电影运动。

有些人会高兴，有些人会遗憾。我们自己则能感受到每一种情绪。用这种游离于体制外的方式制作电影的压力是巨大的，无法无休止地支持下去。这不仅仅是指找资金的问题了。每当我们的电影拍出来的时候，我们就要为了争夺放映的权利而进行同样的战斗。正如疯子说的，不撞南墙不回头——“停下来什么都好了……”

但是我们并不认为我们失败了。我们取得了一些胜利。在戛纳，《在一起》(*Together*, 1956) 获奖；在威尼斯，《美好时代》(*Nice Time*, 1957) 获特别提名，《圣诞节以外的每一天》获 1957 年威尼斯大奖；在美国，《梦幻世界》(*O Dream-land*, 1953) 获得克利夫兰实验电影节一等奖。这个项目已经在巴黎和纽约，在意大利、芬兰、丹麦、日本、莫斯科和汉普斯特德展出，并备受赞誉。事实上，“自由电影”从一开始作为单一的电影项目，最终发展成为一个可以在电影史中获得一席之地的电影运动。接下来要感谢英国电影协会的实验基金在整个冒险的过程中给予我们的支持；感谢图像电影公司 (Graphic Films) 的列恩·克劳尔 (Leon Clore) 不懈地支持和提供设备，感谢《圣诞以外的每一天》和《我们是兰佩斯区的小伙子》(*We Are the Lambeth Boys*, 1958) 的赞助商福特汽

车公司，我们感到我们是置身于英国纪录片史上最开明、最具想象力的资助行动之中。

在制作这些电影并呈现这些项目时，我们试图在一个保守势力与商业化日益强大的世界当中寻求一种独立的、具有创意的电影制作。我们不会放弃这些信念，也不会试图将其付诸实践。但我们认为，在这个特殊的旗帜下，这个运动有负它的任务。未来某一天，自由电影本身也许将成为另外一种刻板标签。我们宁愿开足马力尽早结束它。

情况本身也在不断发生变化。表面看起来有可能变得更糟，在过去的三年时间里，有多少电影院关闭，今天又有多少电影院计划改成舞厅或者保龄球馆？但是我们不认为这是电影的终结，我们更愿意把它看作是一个糟糕的体制临死前的垂死挣扎。而且它死得越快越好。现在，英国电影界已经出现了更为健康的氛围。《金屋泪》(*Room at the Top*, 1959) 是个开始，《愤怒的回顾》(*Look Back in Anger*, 1959) 也即将上映（还有一个事实非常有意义，《愤怒的回顾》的年轻导演托尼·理查森是首批“自由电影”项目的贡献者，与卡雷尔·赖兹联合导演了项目中的电影《妈妈不让》。）

甚至英国的纪录片也开始奋起。一个自发的社会纪录片小组已经和 A.C.T. 组合并开始工作。一部像《向奥尔德马斯顿行进》(*March to Aldermaston*, 1959) 这样的电影，展示了年轻的技术工

作者们重新焕发勇气、主动性和活力。最后的这次自由电影展包括了两位离经叛道的新导演伊丽莎白·拉塞尔 (Elizabeth Russell) 和罗伯特·瓦斯 (Robert Vas) 的首部作品, 以及一批新技术人员路易斯·沃尔弗斯 (Louis Wolfers)、艾伦·福布斯 (Allan Forbes)、迈克尔·图赫纳 (Michael Tuchner)、杰克·金 (Jack Gold) 和罗伯特·艾伦 (Robert Allen)。我们认为“五七电影小组” (Unit Five Seven)<sup>[1]</sup> 的诞生尤为重要, 曼彻斯特格拉纳达电视台年轻技术人员的优秀处女作《机械工》 (*Enginemen*, 1959), 我们很高兴能够在这个项目中展映它。这个小组有十二名成员, 大多在二十五岁以下, 目前已经有六个项目正在进行中; 他们强调自主的、诗意的、社会的和人道的电影。我们认为, 五七电影小组将会产生重大影响。我们以衷心的感谢欢迎他们。

自由电影运动已死, 自由电影万岁!

[1] “五七电影小组”, 1957 年于英国成立的独立电影制作集体, 创始人是迈克尔·格雷斯基 (Michael Grigsby) 等人, 其中多数成员为来自曼彻斯特格拉纳达电视台 (Granada Television) 的电影人。

## 萨拉曼卡国会的萨拉曼卡宣言暨决议

SALAMANCA MANIFESTO & CONCLUSIONS OF THE  
CONGRESS OF SALAMANCA

(西班牙, 1955)

胡安·安东尼奥·巴尔登 文

张立娜 译

文献说明: 本文首次发表于 1955 年西班牙杂志《客观》 (*Objetivo*), 1956 年 6 月号。英文版首次于 1977 年发表在《西班牙新电影》 (*New Cinema in Spain*) 上, 伦敦 BFI 出版社, 1977 年 11 月, 第 45—47 页, 由文森特·莫利纳·弗瓦 (Vincent Molina-Foix) 翻译。此次大会召开于西班牙佛朗哥 (Francisco Franco) 统治时期, 佛朗哥自 1939 年上台伊始便提出, 所有电影都要宣传他本人及其所主导的政府, 电影需要被严格监管。在《客观》杂志和大学电影俱乐部的倡议下, “萨拉曼卡研讨会” 于 1955 年召开, 会议在西班牙电影史上占有十分重要的位置。这次会议主要讨论西班牙的电影现状, 会议通过《客观》杂志召集了一批左翼作家, 受到新现实主义思潮的影响很大。会议概述了西班牙电影的问题, 并努力为在极权政治下工作的电影工作者指引前进的方向。其中西班牙著名导