

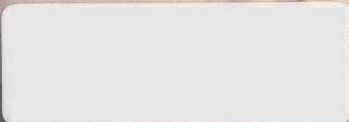


The Major
Film Theories

后浪出版
电影学院 045

经典电影理论导论

(美) 达德利·安德鲁 (J. Dudley Andrew) 著 李伟峰 译



世界图书出版公司

后浪出版

电影学院 045

The Major Film Theories

经典电影理论导论

(美)达德利·安德鲁(J. Dudley Andrew)著 李伟峰译

世界图书出版公司

北京·广州·上海·西安

图书在版编目 (CIP) 数据

经典电影理论导论 / (美) 安德鲁 著; 李伟峰译.

-- 北京: 世界图书出版公司北京公司, 2012.6

书名原文: The Major Film Theories: An Introduction, First Edition

ISBN 978-7-5100-4880-7

I. ①电… II. ①安… ②李… III. ①电影理论 IV. ①J90

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第143584号

The Major Film Theories / by J.D. Andrew/ ISBN: 978-0-19-501991-9

Copyright ©1976 by Oxford University Press, Inc.

Authorized translation from English language edition published by Oxford University Press; All rights reserved;

本书原版由 Oxford University 出版公司出版, 并经其授权翻译出版。版权所有, 侵权必究。

Beijing World Publishing Corporation is authorized to publish and distribute exclusively the Chinese (Simplified characters) language edition. This edition is authorized for sale throughout Mainland(part) of the People's Republic of China(excluding the territories of Hong Kong SAR, Macau SAR and Taiwan Province). No part of the publication reproduced or distributed by any means, or stored in database or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

本书中文简体翻译版权由世界图书出版公司独家出版并仅限在中国大陆地区销售。未经出版者书面许可, 不得以任何方式复制或发行本书的任何部分。

北京市版权局著作权合同登记号 图字01-2010-3273

经典电影理论导论

著 者: (美) 达德利·安德鲁

译 者: 李伟峰

丛 书 名: 电影学院

筹划出版: 银杏树下

出版统筹: 吴兴元

编辑统筹: 陈草心

责任编辑: 赵丽娜

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间

出 版: 世界图书出版公司北京公司

出 版 人: 张跃明

发 行: 世界图书出版公司北京公司 (北京朝内大街137号 邮编100010)

销 售: 各地新华书店

印 刷: 北京联兴华印刷厂 (北京通州区张家湾皇木厂 邮编101113)

(如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题, 请与承印厂联系调换。联系电话: 010-61501799)

开 本: 690毫米 × 960毫米 1/16

印 张: 15.5 插页4

字 数: 223千

版 次: 2013年11月第1版

印 次: 2013年11月第1次印刷

读者服务: reader@hinabook.com 139-1140-1220

投稿服务: onebook@hinabook.com 133-6631-2326

购书服务: buy@hinabook.com 133-6657-3072

网上订购: www.hinabook.com (后浪官网)

拍电影网: www.pmovie.com (“电影学院”官网)

ISBN 978-7-5100-4880-7

定价: 35.00元

后浪出版咨询(北京)有限公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

版权所有 翻印必究

致中国读者

如果这本书放到今天来写,我会取名为“经典电影理论”(classical film theory)。这本书是在1973年到1975年间写的,彼时“现代”(modern)电影理论正在法国、英国和美国逐渐强势,研究电影的年轻一代正积极地将电影研究构筑于符号学、心理分析和意识形态等理论之上。虽然过去那些有力的理论依然是“主要的”(major),但他们普遍认为“经典”一词更能使之与那些现代研究方法区别开来。“经典”一词意味着持久性、平衡感、与研究对象和社会保持着和谐与共鸣。在这个意义上,“主要电影理论”是经典的电影理论。随之而来的现代理论则是反人文的(拉康、阿尔都塞)、巴洛克的(吉尔·德勒兹)或者学院派的(认知科学)。现代和后现代理论立于经典理论之上,或者试图一并取代之,或者将其当作垫脚石。

四十年前开始写作这本书的时候,我就已经感觉到了这种向着更新更现代的理论转移的趋势。因此本书的第三部分有关于让·米特里的一章和克里斯蒂安·麦茨的一章。事实上,在1973年到1974年间,我去巴黎参加麦茨组织的学术研讨班时,曾经邀请米特里来取代我在爱荷华州立大学的教职。前者为现代理论加冕,后者则是经典理论的集大成者。我记录下了他们的不同。米特里的研究值得尊敬,但他没有博士学位。他和那些制作电影、讨论电影的知识分子一起长大,在20世纪20年代和30年代开始创建电影俱乐部,然后于30年代和40年代执教于法国电影学院(IDHEC),最后任职于巴黎大学。也是在此期间,他完成了自己的系统著作《电影美学和心理学》。他充满常识和人文主义教育,却没有博士学位,因为当时没有电影研究这一学科。但是在爱荷华大学的那一年,他担任了电影研究项目的博士生(大卫·波德维尔就是其中一员)导师。这是大学第一次培养电影研究方向的

博士生，一个新的学术时代开始了。与此同时，我在巴黎看到了麦茨对米特里理论的长篇批评。虽然对经典理论保持敬意，麦茨依然坚持用一种更系统的研究方法取而代之。因此，我写作本书来描述和比较这些有价值的理论。在新的观念和方法不断涌现并改变我们对电影的认识时，研究电影的学生可以更充分地讨论电影应该是怎样的。

巧合的是，本书出版于1976年，毛泽东去世的那年，彼时中国进入了一个新的时期。所以也许中国读者可以更好地理解那种新旧交替的感觉。即便中国并没有出现本书立于其上的对形式主义和写实主义方法的讨论，你们应该也能理解对于艺术和社会的基本观念进行讨论的重要性。当我写作这本书的时候，中国在我的地图上是一大片盲区。那里的人们都在制作和观看什么样的电影？他们怎么讨论电影？我只在戈达尔的电影、安东尼奥尼的《中国》以及与罗兰·巴特（他于1974年从北京回来）的交流中听说过中国。直到1988年，我在北京电影学院进行一系列讲座时才第一次来到中国。那时，很多中国电影研究者直接跳到了最现代的电影研究方法，聪明的学生们希望了解从法国和美国过来的最先进的理念。他们对爱森斯坦和巴赞则不那么感兴趣，甚至不太知道爱因汉姆和克拉考尔。现代电影理论能跳过最早也是最持久的经典理论吗？这个问题一直困扰着我。因为在那段访问结束后，我关于当代理论的书籍《电影理论概念》（*Concepts in Film Theory*）被翻译成中文在中国出版，而更持久、被翻译成更多语言的《主要电影理论导论》（*The Major Film Theories*）却被搁置了。现在看来，经典理论家和理论在西方重新焕发生机，出现了很多关于明斯特伯格、爱因汉姆、克拉考尔、爱森斯坦和巴赞的书籍和文章。而那些“当代理念”则不再“当代”，不再流行。相反，经典理论则如其名一样保持着长久的中肯度与生命力。

当我写作这本书，尤其是第一次访问北京的时候，我就应该意识到，几十年来，中国有自己关于电影、艺术和文化方面的激烈讨论。我本应该看更多“经典”的中国电影。现在的中国学生以及我对中国的最近几次访问，都让我越发意识到中国的电影历史是多么丰富、复杂，电影理论史也是如此。确实，每年西方的学者都会去发现被20世

纪70年代的学院电影联合会（academic film community）忽视的早期电影理论珍宝。2012年，我所参加的一个学习小组——“电影理论史永久研讨会”（permanent seminar on the history of film theory）在密歇根大学讨论了“亚洲电影理论”，并收到了将近100篇论文。虽然西方学者对这些理论的忽视问题正在得到矫正，但没人会因此而不认同此书中提到的理论家为“主要”这一描述。虽然这些理论家中只有一些人有幸在他们的时代里产生重大影响，但毫无疑问他们都在我们的时代里有重大影响。你可以读读我对他们理念的总结和翻译，然后自己下判断。如果情况允许，你甚至可以读读他们那些权威的原著。今天我们可以找到的他们的资料太多太多，本书中提及的只是少数，且远远不够，这仅仅是个开始。

即使在写作安德烈·巴赞那一章时我正在研究他的档案，我所搜集的资料也是远远不够的。今天，我们可以看到他的上百篇甚至更多的文章，了解他的影响力及其和其他知识分子的关系。巴赞在中国1981年进行的“现实主义”概念讨论中就经常被提到。他在出版物中被引用上百次，也被介绍给正在北京电影学院学习的第五代导演们。后来贾樟柯导演从他身上找到灵感并时常提及他，但本书中论及的其他人物呢？马克思主义者克拉考尔、爱森斯坦和巴拉兹在中国有多重要？今天又如何看待他们呢？

无论这些理论家过去在中国受到了什么样的待遇——不论他们是被激烈地争论还是受到忽视或者完全不知名——如果本书的出版能使他们焕发新的生机，我会非常荣幸。正是这些理论家带领我们认识电影的潜力和其独特的美与力量。即使我们生活在一个电影开始怀疑自身的世纪，我们也不应该怀疑经典的重要性——这些主要电影理论的重要性。我们需要藉此来了解电影的过去与未来。在下一个阶段，这些坚实的过去将成为电影的支撑。



达德利·安德鲁

2013年8月

自序

据我所知，目前已有的电影理论史方面的两大巨著是：基多·阿里斯泰戈（Guido Aristarco）的《电影理论史》（*Storia delle teoriche del film*）和亨利·阿杰尔（Henri Agel）的《电影美学》（*Esthétique du cinéma*）。我本人从这两本书中获益不少，但我并不打算效仿他们，列举每一位理论家并解说每种理论的发展历史。

相反，本书期望能使主要理论家们相互对抗，看看他们对相同的问题持有的不同见解，从而揭示他们的思想根基所在。因此，我选择了一些主流意义上的理论大师，他们的理论既有宽度又有力度。一些偶然论及电影的学者〔如潘诺夫斯基（Panofsky）、苏珊·朗格（Susanne Langer）、莫里斯·梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）、加普里埃尔·马塞尔（Gabriel Marcel）、安德烈·马尔罗（André Malraux）〕和早期的理论家〔如里乔托·卡努杜（Ricciotto Canudo）、路易·德吕克（Louis Delluc）、韦切尔·林赛（Vachel Lindsay）〕都不在本书的讨论范围之内。因为在我看来，后者还不足以和前者进行比较和抗衡。

本书将优先讨论那些英文版或已有英译本的理论著作。当然这会不可避免地忽略一些法国、苏联和意大利的理论家。但是，既然本书旨在帮助而不是代替人们阅读理论家的著作，这种做法也无伤大雅。当然，本书的最后一章特别探讨了几位当代法国理论家的法语著作，那是因为他们的观点已经引起广泛重视，且有一部分作品也正在翻译中。

本书的结构看起来像是按时间顺序组织的，但这纯属巧合。我只是依照传统把电影理论分为形式主义（formative theory）和写实主义（realist or photographic theory）。这种分类法来自一个众所周知的观点：所有电影都可追溯自梅里爱（Méliès）和卢米埃尔（Lumière）。电影

理论史上的第一个高峰期几乎全是形式主义理论。直到1935年，我们还难以找到和于果·明斯特伯格（Hugo Munsterberg）、鲁道夫·爱因汉姆（Rudolf Arnheim）、谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）、贝拉·巴拉兹（Béla Balázs）及弗谢沃罗德·伊拉里昂诺维奇·普多夫金（V. I. Pudovkin）相抗衡的写实主义者。同时，早期写实主义的种子慢慢发芽，直到安德烈·巴赞（André Bazin）提出电影本体论，美国出现了齐格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer），还有一些真实电影（cinéma-vérité）导演如理查德·利科克（Richard Leacock）、彭尼贝克（D. A. Pennebaker）和迈克尔·罗默尔（Michael Roemer）等，早期写实主义的种子才开始长成参天大树。

让这些理论相互对抗是有价值的，事实上这正是理论发展的本质所在。针对早期相对粗糙的写实主义，形式主义者发表文章予以抨击，电影创作者刊登了这些批评，大众也从容地接受了。稍后，写实主义者又指名批评形式主义者，指责后者为了使电影成为一门正规艺术，粗暴地切断了电影与写实之间的天然联系。

我必须再次强调，本书无意囊括每个流派的每个理论家。我只选择那些能清楚阐释自己立场的理论家，无论这立场背后是他自己渊博的思想或是重要的学术传统。通过不断地挖掘他们理论的传统和核心，我希望能为读者提供几个立足点，从而更轻松、更有效地去阅读那些原著。举例来说，我们可以明显看到，形式主义理论家在大多数问题上的立场相当一致，但他们的理由和论据却有非常大的差异。很多学电影的学生习惯比较不同阵营的理论家，比如爱森斯坦和巴赞，而在我看来，比较同一阵营的理论家更有意义，本书也旨在推广这种比较研究方法。

本书的最后一部分讨论当代理论，其中有些在本书写作时还处于发展阶段。这些理论大都着眼于超越“形式主义—写实主义”的论争。它们或者辩证地综合两家之所长[如让·米特里（Jean Mitry）]，或者通过将议题提升到更抽象的层面，使“形式主义—写实主义”之分显得没有必要（现象学家和符号学家都是如此）。由于这些理论极其复杂，

立场又多暧昧，我只能把研究范围限定在法国学派之内。尽管其研究方法不尽相同，但研究主题相同且立场鲜明。最后一章最多只能给读者提供一些路标，以便认清主要问题，然后在经典理论的指引下关照各种不同的立场。

尽管如此，我们还是不免忽略掉一些重要的（或将会变得重要的）理论家。但是我最关心的，同时也是所有电影学者与学生所应该关心的是电影理论本身，而不是对每一个理论家的区分。即使本书已经穷究各家理论，读者也不应该心满意足地放下此书，认为自己已经消化了各家学说的概要。我希望大家可以得到这些理论的启发与鼓励，从而开始探究自己的理论。

写作都需要一定的时间和场所。在此，我要感谢国家人文学科捐赠基金会给我时间来写作这些论文。同时，爱荷华州立大学严肃的电影理论研究传统（可参见在这个领域内的许多论文）提供了非常好的写作氛围〔山姆·贝克（Sam Becker）博士就是这种传统的化身〕。

更重要的，我要感谢五年来那些上过我的电影理论课程的学生们，是他们帮助我获得了本书可能具有的洞察力和比较视点。请允许我特别引述几位已经毕业的学生，他们中有一些也已经在教授电影理论的课程了，是他们的论文和课程讨论让我更好地理解各种理论：唐纳德·弗雷德里克森（Donald Frederickson）有关于果·明斯特伯格的论文清晰而严谨，让我认识到这种鲜为人知的理论的力量以及它背后的理论传统。杰弗里·巴卡尔（Jeffrey Bacal）和詹姆士·斯佩乐贝格（James Spellerberg）的论文直接启发了我对爱森斯坦理论的研究，布里安·刘易斯（Brian Lewis）和大卫·波德维尔（David Bordwell）则无限地拓宽了我对让·米特里的认识。

最后，我还要向以下朋友致上我个人的谢意：克里斯蒂安·科吉（Christian Koch）、丹尼斯·纳斯塔（Dennis Nastav）、安东·普凡库赫（Anthony Pfannkuche）、埃连·埃文斯（Ellen Evans）和唐纳德·克拉夫顿（Donald Crafton）。他们不仅帮助我理解各项研究课题，更对整个理论工程的建构提出了重要的批评。（部分地）也因为他们的帮助，

本书成了我生活的一部分，而不仅仅是一项研究任务。本书的面世还要感谢爱荷华的拉里·沃德（Larry Ward）和牛津大学出版社的约翰·赖特（John Wright），感谢他们的细心工作和超凡的幽默感。

1975年6月于爱荷华城

前 言

主 题

电影理论是什么？电影理论有什么用？电影理论家对电影及其某些方面的命题提出他们的见解，并加以证实。这样既能发展理论也促进实践。在实践领域，电影理论能回答很多电影制作者遇到的问题，比如一个摄影师可能想知道宽银幕的优势和劣势，一个制片人想了解3D技术的各种细节。在这些情况下，电影制作者凭直觉理解的东西，就由电影理论家进行明确的阐释。

与其他艺术和科学一样，我们之所以研究电影理论，常常是为了获得求知的乐趣。大部分人希望能更好地理解这种长久以来带给我们舒适体验的现象。当然，理论未必能加深观影的乐趣，实际上，在学习了电影理论后，许多人还抱怨那种原始的（不加思考的）观影乐趣消失了，然而知识和明白事物原委的乐趣一定程度上能弥补这种缺失。

人们开始以某种关于体验的知识取代体验本身，这成了一种奇特的时髦现象。我们只要到附近的书店随便浏览一下，就会发现有很多非理智的行为被拿来作理性的分析。比如用一大堆的手册和心理治疗书籍来分析人类性行为，宗教哲学和文化人类学研究开始替代宗教，甚至整个心理学的目的，就是要有意识地理解无意识。这类研究的名单还可以继续列下去，其中当然也会包括美学——对艺术领域（显然这个领域并非全然理性的）的理性探索。

那么理论能否增进体验？这个问题显然超出了我们的研究范围，但是我们应当时刻记住一个原则：避免用理论研究替代观影体验。尽管我依然相信，研究电影的人比普通观众更好地体验不同种类的电影，更充分而诚挚地欣赏相对简单的早期影片。如果听之任之，任何领域的知识都会削弱体验。然而我们不应该如此，因为知识应该和体

验相联系，而不是取而代之。这让我们想起苏格拉底的古老命题：未经反省的人生不值得一活。同时，我们也应该记住小学生对苏格拉底的回答：未经体验的人生不值得反省。

电影理论也是一种科学，它关注整体而非个别。它的着眼点不是个别影片或技巧，而是电影性能（cinematic capability）本身。这种性能同时支配着电影创作者和观众。虽然每部影片都有一个单独的意义系统（这正是影评人的工作），但是所有的影片合在一起组成了一个系统（这正是影评人的工作），但是所有的影片合在一起组成了一个系统（电影）和无数子系统（不同类型和不同流派），这些系统才是理论家的研究内容。

在美国，最有名的电影理论便是“作者论”（the auteur theory）。但确切地说，这只是一种批评方法而不是理论。和所有批评方法一样，它立足于确定的理论原则。但是它更多是针对某种现象中的特殊例子（个别影片或导演）进行评价，而不是对一般现象的系统了解。正如安德鲁·萨里斯（Andrew Sarris）所说：“作者论至少可以帮助学生决定哪些影片应该重视，哪些可以直接忽视。”他和他的同事已经发展出一套复杂的方法，来对某部影片或某系列影片进行解析，引起大家对其中重要细节和模式的注意，以此透视某个导演的个性和见识。因此，“作者论”也是对导演划分等级的方法。总之，作者论也许有用，但绝不是一种理论。和它的亲兄弟——“类型批评”（genre criticism）一样，它按自己的原则建构电影史，使我们对某些方面加以留意，告诉我们哪些电影已经被评价过了，哪些需要被评价。

这两种方法（作者论和类型批评）都避免了印象式批评的危险，后者经常出现在非系统批评中。它们都遵循组织好的步骤，和一些可以应用于各类电影的基本准则。但即便如此，它们也不是纯粹意义上的理论，因为其目标只是对个别影片进行鉴赏，而不是对电影整体性能的理解。正如工程学可以称为“应用物理学”一样，我们可以把电影批评称作“实用电影理论”。我们应该记住，电影批评既可以是任意和偶然的，又可以如上述两种情况（类型和作者论研究）那样系统、正式并不断进化。

大部分批评起始于一般性的理论规则，大部分理论却发轫于一些

个别影片或技巧引发的问题，但由此得出的答案却能应用于更多的影片。举例来说，一个植物学家可能由一朵花儿的特殊外表提出一个普遍的问题，但是他的最终理论必须能适用于这朵花之外的更多花，否则他就只是一个鉴赏家而不是科学家了。

所以，电影理论的目标便是对电影性能提出系统的看法。可能有人争论说，电影并不是一个纯理性的行为，所以无法进行系统的描述。但这样一来，我们又回到了知识和体验的区别问题。当被问到用科学的方法解释电影有什么意义时，电影理论家必须回答：通过对一种行为的系统化理解，我们能把它与生活的其他方面联系起来。当我们用理性的词汇来规范一种行为后，我们就可以把它和其他行为系统（无论理性与否）放在一起讨论了。也就是说，电影理论家应该可以和语言学家或宗教哲学家谈论自己的研究领域。

谁也不能把电影理论等同于观影体验，因为它毕竟只是单词的排列而已。但退一步说，谁又能因为把地球的物质现象简化为化学和数学公式就否认地质学的价值呢？恰恰是这些公式使我们看到地球在整个宇宙中的位置。同样，电影理论的一般性赋予我们理解这种经验的新范畴，使我们了解它在整个经验世界中的位置。电影经验再也不是我们生活中一个孤立的部分了。有些人可能会哭诉，把电影放入一个更大的领域里，模糊它和其他经验之间的界限，会摧毁电影体验的独特性和神圣性。但是对于喜爱的东西，人们总是乐于思考和谈论的。我们大多数人并不把电影看作世界存在的神圣方式，而是一种人类表达自身存在的方式，如同和电影息息相关（但本质各异）的文学、宗教仪式和科学那样。电影理论希望解释这种表达存在的方式，因为这正是电影的性能。

方 法

我们基本可以断定，虽然每个人的逻辑不同，但每个理论家都能自圆其说。他们会提出个人认为最重要的问题，在得出答案之后（或者试图回答的过程中），他们又要面对其他相关的问题。因此，电影理论就变成了各式各样的问题和答案的集合。依据各人所提的问题

以及该问题的优先程度，我们可以暂时对不同理论家进行比较。但是，如果仅仅列举每个理论家的问题和答案，我们的研究就太琐碎了，而且也绝不可能形成有比较、对比和系统化的理论研究。

为了进一步比较，我们必须对问题进行分类，使每个理论家在同一个问题上对话。有关电影的问题都会落在以下几个范畴中：素材、方法和技巧、形式和外观、功能和价值。这种分类从亚里士多德^①而来，它将构成电影现象的各个部分分割开来，以便审视。

其一，“素材”，包含与媒介有关的基本问题。比如电影与现实、摄影、幻觉之间的关系，或者有关时间与空间的运用，甚至对色彩、声音与影院布景的研究也在此类。总之，电影创作过程开始之前的既定因素都属于“素材”这一类。

其二，“方法和技巧”，包括所有与素材处理的创造性过程相关的问题。电影技术发展（比如伸缩镜头）、创作者的心理意识，甚至电影制作的经济因素也在此类。

其三，“形式和外观”，讨论电影种类的问题，我们已经拍出过哪些种类的电影？还有哪些电影形式尚待开发？电影吸取了哪些其他艺术的精华？还有电影类型、观众预期或观影效果等问题都属于此类。在这个阶段之前，我们已经运用了不同的方法来创造性地处理素材，那么这些效果是由什么决定的？观众又如何确定这些效果是否成功？

其四，“目的和价值”讨论电影与生活其他层面的关系问题，即电影对于人类生活的意义。人们创造性地把电影的素材变成有意义的形式，这一行为本身有什么意义呢？

对所有与电影有关的问题而言，上述分类就算不完美，至少也是合理而实用的。每个理论家都在直接或间接地回答上述各类问题，通过寻找其最感兴趣的那个范畴，我们就能大致了解他的观点了。

总之，在接下来的分析中，我们将尝试去了解针对各类问题的回答和观点，这样就能使不同理论立场的对比鲜明起来。当然，这

^① 亚里士多德把所有自然现象分类的“四因说”（质料、动力、形式和目的），更多详细论述参见其《物理学》第3部分第2章。

种方法对某些理论家来说有失公允，因为强加的逻辑框架可能与其理论不甚契合。但无论如何，这样有利于我们用一个比较固定的视点审视电影理论，从而为其排列比较提供参考坐标。

虽然这四个范畴可能包含无数的问题，但实际上我们只需要关注其中少数几个问题。因为电影理论是一个系统，一个问题的答案会导致另一个问题的产生，一个问题也可以在重新措辞后变成新的问题，这两个很重要的命题可以简化为问题间的互换和问题间的互存。

让我们来简单地看一下：

第一，问题间的互换。

理论家从某个范畴的某个问题开始研究，但会暗示或牵涉到其他范畴。比如像普多夫金这样的理论家对与电影创作有关的问题感兴趣。他会从电影创作者的角度讨论技术问题：什么样的剪辑能最有效地建构一个场景？什么样的表演适合宏大的史诗片？我们该如何对待新出现的录音技术？

另一些早期理论家则从观众的角度研究电影：观众对平行剪辑的反应如何？他们如何看待为诉诸直接效果而牺牲视觉美感的“真实电影”？有些人则直接从影像出发提出问题：电影的本质是什么？它和现实的关系是什么？画面和声音是怎么联系在一起的？电影是空间艺术还是时间艺术？电影的特性是什么？

一个简单的现象既可以从任何一个角度加以研究，也可以通过不同角度之间的转换进行研究。比如说，普多夫金关于电影中声音之运用方法的问题又可以这样问：对观众来说，同期声会因为使画面更加真实而加强电影的幻觉吗？如果更进一步，则可以重新定义为一个关于电影素材的问题：因为声音只是听觉的再现，而画面是视觉的平面表现，所以声音就比画面更真实吗？综上，两个理论家从不同的角度开始研究，我们却可以通过互换把它们联系起来。

第二，问题间的互存。

一个问题不仅可以从不同的角度提出，也可能同时包含着许多相互关联的问题。理论家对一个感兴趣的问题作出回答，这些答案有时

也解答了其他相关问题。因此，我们可以大胆从明斯特伯格对色彩与声音的意见中推断出他对宽银幕的意见。色彩、声音和银幕大小都是关于电影技术与艺术的问题。我们可以从一个理论家对声音的简单看法，推论出他对更大更普遍的技术问题的看法。换句话说，在每个范畴里，按照从特殊到一般的规则，所有的问题可以形成一个有层次的体系。因此我们就可以不断地提炼出更具一般性的问题了。

因此最乐观的情况是，我们能将每一位理论家提出的所有问题概括成以下四个基本问题：

（1）电影的基本素材是什么？

（2）什么方法能使这些素材变成有意义的作品，使素材得以超越本身的存在？

（3）这种超越所能形成的最有意义的形式是什么？

（4）这个过程对我们的生活有什么价值？

后面的文章将试图把每个理论家的观点归纳进上述四类问题。章节的小标题随每个类别的主题有所变化。有时为了保持某些理论家思想的独特性，两类问题必须合并为一个来讨论。但无论如何，在电影及其价值与目的方面，每个理论家面对的问题是大致相同的。

总之，通过问题的互换和互存，我们可以对差异最大的理论家进行比较，即使他们看起来是从不同的角度出发，提出的是完全不同的问题，否则电影理论就是各说各话了。通过上述两个命题，电影理论成为了一个体系，所有的问题和观点都是相互关联的。

当然，这并不是说，所有的答案都是相同的，或者所有理论家有相同的观点，关注同样的问题。我们只是要表明电影理论是一个有逻辑的体系，当我们注意到不同理论家的方法之独特性时，也要能将其的观点和我们自己或者别的理论家的观点进行比较和对照。

换句话说，我们要研究的不仅是理论家提出的问题（虽然这最大程度地揭示出他们的想法），还包括这些问题产生的根源和隐含的意味。我们必须尽可能全面地看待每一个理论，也就是说，系统地研究它。

目 录

Contents

致中国读者·····	1
自 序·····	7
前 言·····	11

第一部分 形式主义传统理论

第一章 于果·明斯特伯格 ·····	5
1.1 素材和方法 ·····	6
1.2 形式和功能 ·····	10
第二章 鲁道夫·爱因汉姆 ·····	17
2.1 素 材 ·····	18
2.2 对媒介的创造性运用 ·····	21
2.3 电影形式 ·····	22
2.4 电影的目的 ·····	25
第三章 谢尔盖·爱森斯坦 ·····	31
3.1 电影的素材 ·····	33
3.2 电影方法：经由蒙太奇的创作 ·····	39
3.3 电影形式 ·····	44
艺术机器 ·····	47

有机的类比	50
3.4 电影的最终目的	53
修辞学	54
艺 术	56
第四章 贝拉·巴拉兹和形式主义传统	61
4.1 形式主义电影理论小结	61
4.2 俄国形式主义	64
4.3 贝拉·巴拉兹	70
4.4 电影艺术的素材	71
4.5 电影技巧的创造潜力	73
4.6 电影的形式	77
4.7 电影的功能	80
 第二部分 写实主义电影理论 	
第五章 齐格弗里德·克拉考尔	89
5.1 素材和方法	90
5.2 组成形式	96
5.3 电影的目的	105
5.4 反 驳	108
第六章 安德烈·巴赞	113
6.1 素 材	116
6.2 电影的方法和形式	120
巴赞 VS 传统理论	120
画面的造型	125
蒙太奇的方法	132

6.3 蒙太奇的运用和误用：电影的目的	140
6.4 电影的功能	145

第三部分 当代法国电影理论

第七章 让·米特里	159
7.1 素 材	162
7.2 电影的创造潜力	165
7.3 电影的形式和目的	176
第八章 克里斯蒂安·麦茨和电影符号学	181
8.1 素 材	184
符号学的	184
电影的	185
8.2 电影的表意方式	187
电影不是一门真正的语言	187
无论如何，电影还是像一门语言	190
8.3 电影的形式和可能性	196
8.4 符号学和电影的目的	201
第九章 来自现象学的挑战：	
阿梅代·艾弗尔和亨利·阿杰尔	207
参考文献	218
译后记	228
出版后记	230

第一部分

形式主义传统理论



《乡村牧师日记》(*Diary of a Country Priest*, 1950)

20 世纪是一个热衷于理论批判的世纪，电影才发展了不到 20 年，就有人提出了电影理论。以前从来没有一门艺术可以如此迅速地吸引那么多学者探讨，并有学者试图将它引入正轨。

最早的电影学说自然地想在现代文化中为其寻找立足之地。如今电影已经藤蔓般地生长在高雅文化与流行文化的分水岭中了，它甚至开始改变文化史观。然而一开始，将电影从它所记录的内容中分离出来是艰难的。而且为了便于吸引观众，早期电影的形式也依附于传统艺术及娱乐形式，将两者分离更是难上加难。

最早的电影“理论”更像是诞生宣言而不是科学研究。那些倾心电影和希望看到电影依靠自身魅力开花结果的人们意识到，首先要把电影从其表达的内容中解放出来，而大众却习惯于将两者联系在一起。这就意味着他们必须抨击银幕写实主义，尤其是抨击那些认为电影除了记录事件外没有任何实质内涵的人（如卢米埃尔）。

这些理论家努力使电影成为一门艺术。他们宣称，电影和其他艺术一样，改变了现实世界混乱无意义的状态，使之具有自足的结构和节奏。诗人韦切尔·林赛是第一个出版电影理论的美国人[《活动影像的艺术》（*The Art of the Moving Picture*），1916]，他特别强调电影能展示所有艺术的性质，包括建筑的。在法国，一群热衷电影的人不停地拿电影和音乐做比较，显示其塑造现实形态和外观的能力。这其中，里乔托·卡努杜迈出了关键一步。这群人在路易·德吕克（领导法国先锋电影运动，直到 1924 年去世）举起的旗帜下团结奋斗，他们不仅仅希望电影被承认为艺术，还坚称电影是一门独立的艺术。

这一时期（1912—1925）无数的论文都旨在区分电影和戏剧。大多

数人认为早期电影多受制于经济因素，只能记录戏剧表演而无法表现自身的特质。同时，这些 20 世纪 20 年代的先锋派（the avant-garde）也在强调观影具有音乐、诗意和梦境的特质。德吕克试图用一个词来总结他的新艺术理念——上镜头性（photogénie）。这是一种电影独具的特殊品质，它通过一个简单的姿态展示人和世界的形态。毫无疑问，电影是一种摄影术，但它又具有自己的节奏和统一性，因此能够加强我们的梦境感。在谢尔曼·杜拉克（Germaine Dulac）、让·爱浦斯坦（Jean Epstein）、阿贝尔·冈斯（Abel Gance）等人的文章和著作中，充满了对这种特质的抒情与感叹。这些美学观念本身很先进，但论证还是不够严谨。可是就 20 世纪 20 年代来说，强力呈现这些理解电影的方式这些新见解已经很不容易了[如“可被塑造的形象”（plastic shape）、“冻结时间”（frozen time）、“声画与我们的梦的节奏同步”（synchronized to the tempo of our daydreams）]。

跟随着最初的电影俱乐部和先锋派艺术家的理论步伐，法国还出现了诗意电影理论。与此同时，德国的电影工业则正在形成日后我们所谓的表现主义运动（expressionism）。表现主义认真地用形式主义的方法来表现生活，而且在整个电影史上，这是与知识分子的理念结合得最紧密的一次运动。尽管如此，当时还是没有理论家为它进行辩护。当然，也有人对这类电影的演员、布景、编剧和导演的方法及功能进行评论，但完整的表现主义的理论却没有出现。

到了 1925 年的时候，随着德国电影运动的衰落和法国先锋派的分裂，电影艺术思潮的中心转移到了莫斯科。苏联早在 1920 年就成立了著名的国立电影学院，许多热烈的争论和思想都在那里诞生。列夫·库里肖夫（Lev Kuleshov）、吉加·维尔托夫（Dziga Vertov）、费谢沃洛德·普多夫金，尤其是谢尔盖·爱森斯坦，都是这段时期经常被提起的人。几乎所有的电影问题都被这个小组框定为剪辑的问题。这其中，爱森斯坦的理论是最彻底的，同时这种热烈争辩的氛围也使他的理论较之别人更为丰富和复杂。

随着无声电影时期的结束，大量理论研究论文出现了。到 1929 年为止，大量的电影理论期刊[比如《特写》（*Cloze Up*）和《实验电影》（*Experimental*）

Cinema)] 都显示出电影已经作为一种艺术形式在世界范围内引起了广泛关注。随着声音的出现,原有的平衡被打破,各地的美学家都在讨论电影的新前途。当然,这些讨论都处于绝对的形式主义氛围中。

讽刺的是,声音的来临似乎宣告了形式主义理论黄金时代的结束。但是,到 1935 年为止,电影是一门独立的艺术,几乎已经成为所有有识之士的共识。它和其他艺术形式一样,能将平凡无奇的素材转换成令人赞叹不已的表现形式。如果说今天我们绝大多数人依旧认同这一点,而且绝大部分讨论电影的文章也依旧持有这种观点的话,这大部分就得归功于从 1915 年到 1935 年间理论家们提出的各种有力的观点。

Chapter 1

于果·明斯特伯格

HUGO MUNSTERBERG

1916年，当于果·明斯特伯格写作《电影：一次心理学研究》（*The Photoplay: A Psychological Study*）时，他还没有任何范例可以借鉴。也许正因如此，他才能够写出最早、最直接的电影理论。那时候电影还不够成熟，只有一些简单的功能。因此他既不会因为各种喧嚣的理论争论而分心，也不会因为各种有力的反例而妨碍自己的理论建构。另外，明斯特伯格声称自己在写该书前只看过10个月的电影（他认为在电影院被人看见是件丢脸的事），因此他的观影经验明显受到了限制。所以他尽可能仔细地研究电影，熟悉电影史，试图以一个学者的勤奋和洞察力来弥补观影不足的缺憾。但是相比早期电影，他显然还是更热衷于讨论他在1915年间几乎每天都看的剧情片。

明斯特伯格的著作分为电影美学和心理学两部分，他在这两方面都取得了非凡的成就。后人尊他为现代心理学的始祖，其作品雅俗共赏，尤其是他在哲学方面的成绩，更为引人注目。他由威廉·詹姆斯（William James）从德国介绍到哈佛执教，并在威廉·詹姆斯、乔西亚·罗伊斯（Royce）和乔治·桑塔亚纳（Santayana）任教期间担任哲学系主任。他似乎是那种有着不懈智慧的人，因此，当他于1915年把兴趣转向电影时，就势必要向自己解释清楚它的全部原理，并使当时还认为电影粗俗和愚蠢的知识分子意识到它的重要性。

1.1 素材和方法

明斯特伯格的著作开头是一段历史引言，介绍他所了解到的有关电影的一切。这部分名为“引言”的介绍看起来似乎和主题没有多大关系，因为大家都知道他的专长在哲学和心理学方面。而且他还遵循着传统的学术研究方法，在对电影进行分析之前追溯了其起源过程：如“我想要研究什么”、“它是如何发展到这一步的”一类问题自然优先于“我能研究什么”、“它是如何运作的”这类问题。但是我们千万不能因此被误导。实际上这段看似随意的介绍和他的中心论点密切相连，初看之下可能只是电影大事年表，细看就会发现它扼要说明了电影模式及其有关要素赖以存在的方法。

明斯特伯格明确地将电影史分为两个阶段，他称之为“外部”（outer）和“内部”（inner），分别对应这种媒介的技术发展史和社会应用方式之演变史。他认为技术发展为这种新媒介提供了躯体，社会则赋予其生命，利用它实现某些实际功能。没有技术就没有活动的影像，而没有心理社会学的推动，这些影像就只能毫无章法地搁在阁楼和博物馆里了。简而言之，电影能够如它所是地存在，必须归功于社会大众对信息、教育和娱乐的需求。

明斯特伯格在引言里盛赞了电影的叙事能力。他回顾了电影的发展经历：从早期记录舞台戏剧，到天才地发现自己作为叙事媒介的宿命，他还以那个时代的语言称电影为“影戏”（photoplay）。

根据影史的记载，电影开始时只是一种杂耍的视觉装置（第一阶段）；然后发展为提供教育和信息的工具（第二阶段）；最后，通过对叙事的自然喜好，发展到它的真正领域——人类的心智（第三阶段）。所以在引言之后，明斯特伯格的讨论范围就限定在叙事电影以内了。因为在他看来，如果不是作为叙事媒介，电影就真的只是一个小玩意。只有当它进行叙事时，“影戏”才会产生，艺术的奇迹才会出现。

与电影制作相比，明斯特伯格对“信息弧”（communications arc）的

终端——观众更感兴趣。有趣的是，他从未将导演和编剧作为创造力的来源加以讨论。显然，他觉得创作者只是技术和社会意识等非个人因素作用于电影的中介。而他最关注的，也最具启示性的就是——创作者进行创作的素材——人类的心智（mind）。他著作的前半部分就是对此进行讨论。有人可能会讽刺说只有明斯特伯格这样的唯心主义哲学家才会把心智当作素材，但是他已经准备好了具体的心理—生理学证据对此进行反击。

明斯特伯格认为人类的每种体验都是部分与整体、图形与背景之间的关系（关于这点，他比持相同论调的格式塔心理学家早了好几年）。大脑恰当地处理这种关系，并将之组织成知觉世界。运动的视觉感受就是图形在背景之上的位移，而且通过自主的注意力转换，我们可以改变两者之间的关系，从而改变运动感（参看图1.1）。关于这种体验，云朵和月亮的运动就是最好的例子。在某个特殊的晚上，我们可以看到浮云快速地飘过月亮，但是一会儿之后，又会看到月亮穿过乌云。到底是哪一个在动，全取决于我们的注意力怎么建构知觉。

明斯特伯格认为人类的思维分为几个层次，较高层次依赖较低层次的运作。每个层次都有自己明确的任务，以此化解不同的刺激形成的混乱感，从而创建一个充满稳定的物体、事件和感情的世界。在最低层次上，大脑通过运动来刺激感官世界。众所周知，他关于似动现象（phi-phenomenon）的描述使他在解释运动的幻象方面领先于后来持“视觉暂留”理念的理论家几十年。与那种被动的观点不同，明斯特伯格认为大脑是主动地将刺激转化为运动的。

当然，他也承认在刺激物消失的瞬间，视网膜上还保留着视觉印象，如同我们看着太阳然后闭上眼睛所感受到的一样，但是他认为这种被动的现象并不能完全解释为什么我们会将一系列静止的图片看成运动的。而强调主动性的似动理论更能说明这一点，即大脑将不同的刺激处理为运动的感觉。为此明斯特伯格列举了一些有名的知觉实验，但并没有解释导致这种现象的原因。因为在他看来，似动是一种先验的

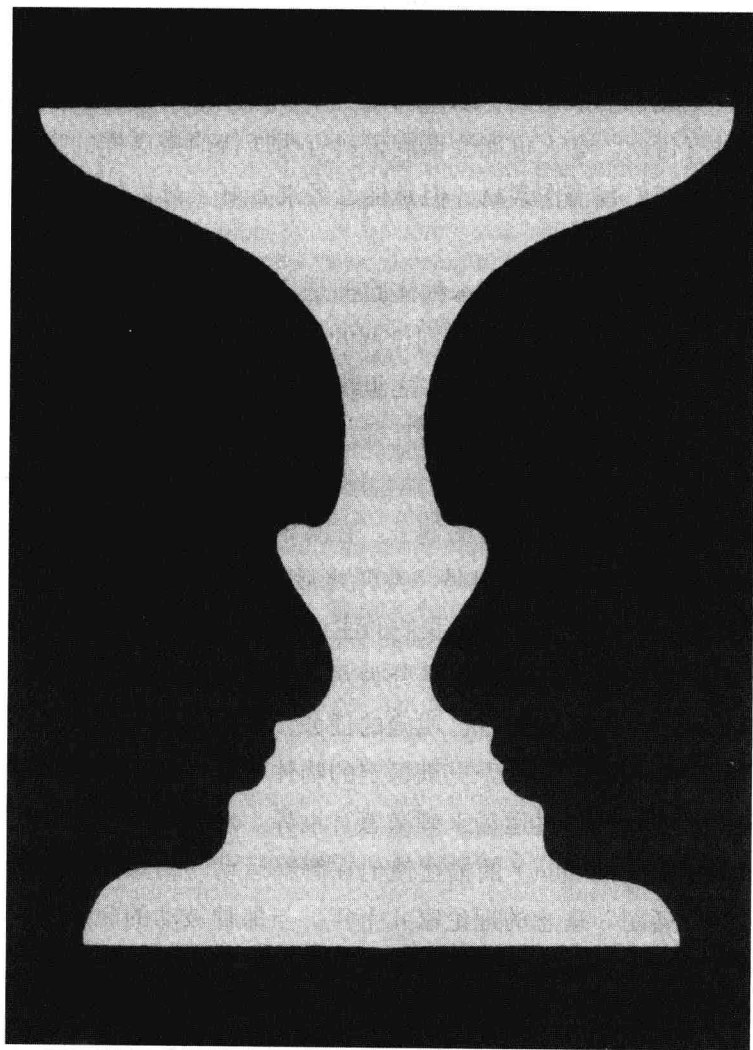


图 1.1 经典的“图形—背景”两歧图

模式。它表明大脑运行有一些基本法则，我们的世界就是经由这些法则的运行所建构出来的。这同时也表明，电影的技术暗合了这些法则，并将其效果直接作用于大脑。那些复杂的机器（照相机、放映机和所有小玩意）创造间断的静止画面，然后通过大脑的运行产生了电影。

这项基本而简单的心智能力已经足以让明斯特伯格把电影的整个过程看作是心理性的了。在他看来，电影是心智的艺术，就像音乐是耳朵的艺术，绘画是眼睛的艺术一样。电影的技术和社会学发展都是在这个基础上发展起来的。电影的所有外部发明和运用都是为了在人类的心智中创造出电影。人类的心智不仅是电影创作者的工作坊，也是整个电影的活动场所。

显然，明斯特伯格把电影的所有特性理解为心理作用。除了运动的本质外，他还注意到特写和不同的拍摄角度之所以能有效地存在，并非只需依靠镜头和摄影机等技术条件，更重要的是一种特殊的思维方式在起作用，他称之为“注意力”（attention）。心智不仅能组织运动，还能通过注意力组织事件。因此，电影不仅是运动的记录，而且是一种有条理地记录心智如何创造事件的过程。注意力之于简单的感觉和运动，正如构图、拍摄角度和焦距之于简单记录。

在更高的层次里，明斯特伯格面对的是“记忆”（memory）和“想象力”（imagination）等更高级的主体心理工作方式，与“注意力”仅仅创造事件相比，这些心理作用能产生意义、冲突和个人旨趣。他认为与此相对应的应该是电影的各种剪辑方式。这些剪辑技巧赋予表演和摄影机运动一种戏剧性的意义和结构。

最后，他指出情感是心智活动的最高层次，但是他并没有提出（至少在该书里）情感必须统领全部心智活动和力量。与情感相对应的是电影的故事本身，它是电影这种叙事艺术里最有价值的部分，也主导了电影其他的低层次进程。

因此，通过对心理过程的逐层分析，明斯特伯格小心地提出了电影的素材譬喻：不同层次的心理活动。首先，不同的拍摄角度、构

图、画面大小和灯光等电影手法引起人们的选择性注意，在此基础上，大脑对连续的图片进行处理从而产生运动幻象，接着剪辑通过压缩或者拓展时间，创造出节奏、闪回或者梦境，形成观众的记忆或者想象。最后他主张“电影的主要目的就是创造情感”^①。既然电影的素材是主体的心智，电影的组织形式就必须反映心理事件——情感。电影是心理而非外部世界的媒介，它的根基是主体的心理世界而不是电影技术。

综上，我们就可以理解为什么明斯特伯格对纪录片或者教育片不感兴趣了。它们可能具有一定的社会价值，但是其素材不是人类的心理世界，也就没有真正的电影特性了。同样，因为并不能拓展新的心理层次，声音和色彩不仅多余，甚至有损观影体验。在他看来，1915年的电影技术已经能够创造出最伟大的作品，这些作品达到了电影叙事潜力的极致，从而丰富了我们的生活，实现了电影作为艺术的目的。他的这个观点和30年后的巴赞可谓天壤之别。后者宣称必须把电影看作一种不断进化的现象，不断地朝着更完美的技术前进，以达到原来无法达到的目标，创造出原来无法想象的电影形式。明斯特伯格从未想过电影可能超越一切传统的艺术目的或形式规则。

1.2 形式和功能

明斯特伯格自始至终都是一个哲学家，一个理想的新康德主义者。从著作的第二部分开始，他就全盘引用了康德的美学理论。当他在1915年一次又一次地走进电影院时，一定是被某种东西吸引住了，这种东西——按前述分类——就是电影的价值、功能或者目的。在他看来，我们会沉浸于电影故事里，就足以证明电影的确是一门艺术，具有艺术的功能，他的电影心理学也就日益趋向电影美学。

在从心理学分析转向美学时，明斯特伯格借鉴了康德的分析方法。

^① Hugo Munsterberg, *The Film: A Psychological Study* (New York:Dover, 1970), p. 48.

心理学是一种科学地研究人类思维的方式，它试图解释的是康德称之为“现象领域”（the phenomenal realm）的部分，即处于时间、空间和因果关系间的知觉领域。明斯特伯格在引论里描述了电影的表象，将其看作一种客观存在。但在第一部分中，他将把电影看作一个体验对象，要求我们把电影与体验的基础——心智联系起来，因此这部分采用的是心理学研究方式。简而言之，影史描述了我们称之为电影的东西，心理学则解释外在的条件是如何创造内在的（真正的）电影的。这些分析加起来解释了电影的“现象”领域。

著作的第二部分用哲学代替科学来解释电影的形式和功能，即电影的“本体界”（the noumenal realm）。因为科学可以解释事物是如何存在以及如何工作的，却不能描述事物的价值。所以我们必须转向哲学，尤其是价值哲学与新康德美学，后者更是被明斯特伯格应用并推广达40年之久。

美学在康德的整个哲学体系里占有很重要的地位，在明斯特伯格这里也是如此。解释现象的科学永远走不出现象世界，也就无法深入到生命和意识的根本所在。它们被永远地封闭在因果关系的世界里。康德发现，在科学被认定为正确或“真实”以前，我们必须相信某些先验的逻辑范畴。这些范畴不存在于现象界，也无法被证明，但是离开它们，科学和常识就会分崩离析。除了逻辑范畴，绝对命令（先验的道德原则）也属于本体界。它的存在使我们能对行为做出善恶的判断，从而超越自身。我们要求每个人接受先验逻辑法则，否则现象界就没有意义。同理，我们也要求大家承认绝对命令的先验性，否则就无法判断行为的善恶了。

在康德的本体论中，连接逻辑（纯粹理性）和道德（实践理性）的是审美判断力。在我们的审美体验中，也存在先天和先验的法则。我们常常会发现，身边有很多的事物或体验能引起我们天然的喜爱或厌恶之情，康德试图说明的是，这种感性的反应不是由简单的自然因果关系决定的，我们并不是完全被动地任由理性或外界刺激摆布的。

他认为, 尽管我们的大部分感觉和判断是基于愉快原则, 从而能从心理学上加以解释, 但是, 还是有那么一刻, 当我们感受到真正的美的时候, 会把个人利害置之度外, 因此康德认为, 美具有“无目的的合目的性”(purposiveness without purpose)。美的事物看起来像经过了完美的设计, 各部分独立存在又互相合作, 组成整体的美, 对此我们除了欣赏外毫无可为。美能从别的事物或经验中剥离出来, 正像我们可能在某一瞬间暂时地从一心利己的生活之流中摆脱出来一样, 虽然实际上正是后者决定了我们日常生活和工作的状态。在审美的过程中, 美感和事物都是自由流动的。康德说此时的心灵是“不涉利害”(disinterested)的, 也就是说, 我们并不考虑此物的实际用途, 同时, 这个事物也是独立的, 隔绝于所有其他事物之外。我们并不希望这个物体有任何实用价值, 也不想更大的语境里对它进行定位。在审美过程中, 这个事物本身就是全部, 就是终极价值。

康德和明斯特伯格发现, 这种价值(美)对我们没有任何实际用途, 因此人们拥护这种价值绝非出于理性或心理策略。于是, 他们推论, 这种“不涉利害”的吸引力就是先验存在的明证。针对康德曾经提出的人类纯粹理性和实践理性的先验范畴, 唯物论者提出另外一种解释: 当人们不能理解事物和道德的偶然性时, 便编造出了逻辑和道德。我们发明了“本体”(noumenal)这个词来为常识与道德感辩护, 并宣称它使我们的世界连贯完好, 而这些实际上只不过是理解世界的一个心理策略。唯物论者通常用心理学解释人们所感知到的宇宙世界, 他们希望通过现象来解释本体。康德和明斯特伯格都意识到了这些反驳, 并选择用美学来支撑毫无防备的“先验”(transcendence)体系。他们认为, 在纯粹的美感中, 人们接触到了不对自身产生实际影响的“先验性”, 而这是唯物论的心理学不能解释的地方。因此, “美”拯救了“真”, 也拯救了“善”。

在一件艺术作品中, 人们突然发现了与心灵完全契合的东西, 暂时缓和了人与外界永不消停的紧张关系。明斯特伯格认为, 一件独立

的艺术作品必须完全凭自身的特性来吸引受众，首先引发兴奋感，然后使其得到释放，最后归于平静。他发现，有些电影完全能做到这点。

显然，在观影过程中，他的这种感受很强烈，所以他无法将电影归为低级的艺术形式。那些认为电影只是剧院艺术的传递者的人，往往忽视了这样一个事实：当看到一张文艺复兴时期绘画的照片时，我们还想看到原件本身，因为照片不能真正满足我们；但是当看到一部好影片时，我们就会很满意，不会认为它是虚假的剧场。我们全神贯注于银幕上的对象，不再理会别的事情，然后，电影以一种自足（和外面的现实世界脱离关系）的方式发展到结局，使我们一直处于入迷的状态。我们满足于欣赏电影本身，不去想利用它或者理解它。这就是明斯特伯格对电影终极目标的解答。他对这个答案如此确定，甚至并不进行进一步的论证，因为在他看来，这是从确切的观影体验中得来的明显结论。^①

凝视自然是最基本的审美体验。在千篇一律的日常生活中，我们可以在某一时刻停下来，放下手中的一切，真正地去看，真正地去欣赏一向被忽略的事物。这样，我们不仅把事物或者风景从背景环境中抽离出来，也是把自己从生活惯例中抽离出来。自然中的事物之所以会使我们愉悦，并不因为它对我们的生活有所帮助，而只是因为它证明了（如杜夫海纳所说）“我们为世界而生，世界为我们而生”。甚至即便审美对象看起来粗暴或奇怪，审美体验都会使我们平静下来，别无所求。

我们在艺术作品中进行审美体验，这些作品没有任何实际用途。人们通常运用空间界限（画框或者舞台的拱形框架），或者时间界限（比如一场晚上8点到8点45分的交响乐演奏）把自己与外界隔离开来。正如康德一样，明斯特伯格认为艺术作品是为人类的审美判断力而创造

① 如欲深入了解明斯特伯格的心理学理论，请参考 Donald Frederickson, "The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg," unpublished doctoral dissertation, University of Iowa, 1973。

的，它们存在的理由就是脱离任何概念或背景，成为纯粹的体验对象。

明斯特伯格要证明电影也能成为这样的艺术作品。他从反面开始论述，首先他指出，众所周知，电影既不是戏剧作品的传输工具，也不是自然审美体验的传输装置。的确，电影创作者可以将一些自然景物呈现在银幕上，让我们看到从未见过的尼加拉瓜大瀑布，欣赏到平常视若无睹的美丽花朵。但是明斯特伯格认为这并非电影的整体美学功能。毕竟，不能亲自闻到花朵的香味，不能感受到瀑布的浪花飞溅，谁会需要这样一个自然的复制品呢？展示自然之美的电影会让我们想要更多地去体验自然之美，但是它永远取代不了这种体验。它们就像文艺复兴时期绘画的照片，鼓动着我们亲自去佛罗伦萨的乌菲兹美术馆一睹真迹。

然后明斯特伯格开始了正面论述。他强调，如果自然的一部分或者戏剧的一部分要在电影里产生审美的效果，它们就必须符合银幕的诗性，从而形成一个新的事物，一个引人想象的电影事物。在他看来，这是一种精神上的存在，根据心理运行的法则不断流动并达到完整。在这里，我们发现了他的美学理论和电影心理学之间的契合处。美学理论认为电影的审美有效性只存在于将现实改变成想象力的对象，心理学则认为电影不存在于胶片或者银幕上，而是存在于头脑里，心灵赋予没有生命的光影以运动、注意力、记忆、想象力和情感等，从而使电影获得新生。这两个理念是相互呼应、系统连贯的。

不是所有电影都能成为艺术品。什么样的电影才具有这种高度呢？换句话说，怎样才能将电影转变为创造性的想象力呢？明斯特伯格的回答最直观地体现出他的康德理论根基。他宣称现实的特点是时间、空间和因果关系的基本秩序。这三个联系事物的基本方式确保了他们在统一现实里的存在状态。没有他们我们甚至无法想象这个世界的存在方式。所以，通过选择性地赋予表象以空间、时间或者因果联系，电影创作者便拥有了变换这三种要素的方式。虽然他没有明说，但是这种电影的潜力使得它和梦相当接近。明斯特伯格自然会意识到美学

和心理学领域的这种一致性。

电影必须服从纯粹的心理世界，将现实世界中表象之间的联系换成心理性的联系。电影与梦最大的区别在于它的完整性。梦会引起某些幻想和情感，使我们在清醒时迷惑或忧虑，而一部美的影片则会消散它所利用的能量。它采取自然的表象，按照心理运行的顺序进行重组，最后引起我们的情感。它对这些表象进行恰当的组合，给他们一个最终的顺序，这种顺序只遵守心灵运行的法则，从而排除了现实的混沌性，使观众完成一次完整的体验。观众沉溺于想象的事物里，迷失在与现实的所需所求脱离的世界里。明斯特伯格简洁地总结道：

电影克服外部世界的形式，即空间、时间和因果关系，以讲述一个“人”的故事。并将事件调整为内心世界的形式，即注意力、记忆、想象和情感……（这些事件）通过剧情和画面的完美组合与真实世界隔离开来。^①

这种实用美学使明斯特伯格在审查制度方面有着超前的观点。他认为，所有的素材对电影都是合适的，即使是最暴力和最色情的：只要它能恰当地结束，即释放在观众心中所唤起的激情。和别的艺术理论一样，“统一性”成了电影的关键所在。艺术作品在形式上的绝对统一，保证它不会直接影响我们的实际生活。体验是完全自我消融的。就像电影里的空间和时间是想象的，不会影响实际存在的空间和时间一样，电影里的因果性也不会直接走入我们的生活。我们在银幕上看到的那些情感，例如温柔、暴力、色情、贞洁等，都处于一个终将随电影消散的封闭系统内。看电影时这些情绪会打动我们，但是电影的统一性会使我们冷静下来，正如我们终将走出影院融入外面人声鼎沸的世界一样。如果电影的形式统一，那么电影便能完成自己的目的，我们也就能够安心地沉醉于独立而自足的影像世界中。

^① Munsterberg, op. cit., pp. 74, 82.

明斯特伯格的美学还引发了很多严肃的问题，但是我们都能把这些问题推给康德以来的无数美学家。最重要的是要注意到明斯特伯格思想的一贯性。虽然他的有些见解在我们看来有些目光短浅（比如拒绝声音、色彩、纪录片、写实等），但是我们应当记住他从权威的心理学和哲学领域里为电影所作的深思熟虑的辩护，而这正是当时的电影迫切需要得到的支持。也许，明斯特伯格理论的影响力还将继续扩大。其著作的再版重新引发了人们对其理论的兴趣。正如米特里所说，“那么多年来，我们怎么会都不认识他呢？他在1916年对电影的了解，已经相当于我们今天所可能知道的一切。”^①

① 让·米特里和作者的一次私人会谈。

Chapter 2

鲁道夫·爱因汉姆

RUDOLF ARNHEIM

尽管明斯特伯格的理论十足的前卫与严谨，其对后世理论的影响却微乎其微。而有些本质上和《电影：一次心理学研究》几乎完全相同的理论，却产生了广泛的影响，其中最有名的理论家便是鲁道夫·爱因汉姆。随着爱因汉姆在艺术批评和认知心理学领域的名气日盛，他在1932年出版的一本德文小册子《电影作为艺术》（*Film as Art*）也引起了人们的兴趣。和明斯特伯格一样，他来自一个备受推崇的学术圈——格式塔心理学派（the Gestalt school of psychology）。也许正是这个原因，他的理论也和明斯特伯格一样敏锐而严谨。同时，由于对一些理念的绝对坚持，他也对很多类型的电影持反对态度，使得他在今天看起来有些目光狭窄。

在论文的开篇，爱因汉姆就声明，只有那些以电影为艺术形式的问题，才在他的讨论范围之内。他通过类推别的媒介来进行论证：显然，我们不会对明信片（艺术）、军队进行曲（音乐）和脱衣舞（舞蹈）产生审美兴趣。因为所有的媒介都有多种用途，但是只有一种是审美的，也只有这种艺术功能才能使我们关注这种媒介。所以，诗歌使我们关注词语而不是信息，绘画使我们关注线条、色彩、构图和其他形式特征而非内容。同样，作为艺术的电影应当使我们关注这种媒介的表达基础而非它所摄录的事物。那么这个基础是什么呢？

2.1 素 材

明斯特伯格认为这个基础是观众的心理进程。爱因汉姆则想把重点转移到媒介的素材上面。但是他无法从电影中找到类似其他艺术的简单素材。最后他得出结论,电影的素材便是那些使得它不能完美再现现实的因素。

大多数理论家认为,电影多少是表达现实的媒介,即便它可能只是现实的简单替代品。但爱因汉姆宣称,如果真是这样,艺术家就无法支配这种媒介,电影就不能成为艺术了;艺术家也就只能追求现实的重现,使观众的注意力集中在它所表现的内容,而忽视表现的手段。当然,这种电影创作可能也有一定价值,但是正如前文所写,由于它们导向的是内容而非表达方式,也就失去了美学上的价值。

爱因汉姆接下来的论证非常精彩。既然电影只有在脱离写实的前提下才成为艺术,他就列举了这种媒介不完全写实的几个方面:

- (1) 立体在平面上的投影
- (2) 深度感的减弱和画面大小的问题
- (3) 照明和没有颜色
- (4) 画面的界限
- (5) 剪辑破坏了空间和时间的连续性
- (6) 视觉之外的其他感觉失去了作用

电影中每个画面都包含了这六个不写实的因素,也正是这六个因素成为了电影艺术的原始素材。

我们大概可以明白爱因汉姆谴责技术发展(如颜色、3D摄影、声音和宽银幕)的原因了。技术的进步使观影体验和自然体验更加一致,因此就会减弱电影的艺术效果。在这点上,爱因汉姆和明斯特伯格的观念非常相近,因为他所列举的六个因素,都是针对真实感而非真实而言的。毕竟,他也出身于格式塔心理学派(强调整体不等于部分之和,意识不等于感觉之和),当然会认为观影体验是不真实的。确实,

电影在胶片上制造了很多视觉场面，这些东西也可以通过视网膜被感知，但是我们对真实的感觉远远超出视网膜上的成像。

举例来说，当我们看一张方形桌子时，即使它的前缘离我们的眼睛很近，我们还是会把它看成方形。尽管桌子在视网膜上的成像是不等边的四边形（从这个角度拍摄的照片也是如此），我们的心理会对这种变形进行补偿（见图2.1）。换句话说，我们的视觉不仅仅只是视网膜受到刺激的结果，还包括知觉、联想和记忆等领域。因此，我们“看到”的东西实际上比眼睛接收到的要多，因为视觉是一个完整的心理过程，视网膜的刺激只是其中一部分。一般来说，视野中的物象在视网膜上的投影，其体积是与距离的平方成反比的。但是我们的心理会扩大它来进行补偿。而照片就不会有这种补偿，爱因汉姆举例说，如果一个人在拍照时把脚伸向前面很远，照片上的脚就会大得出奇，头却显得太小。我们看到这张照片时，并不会进行心理补偿，因为照

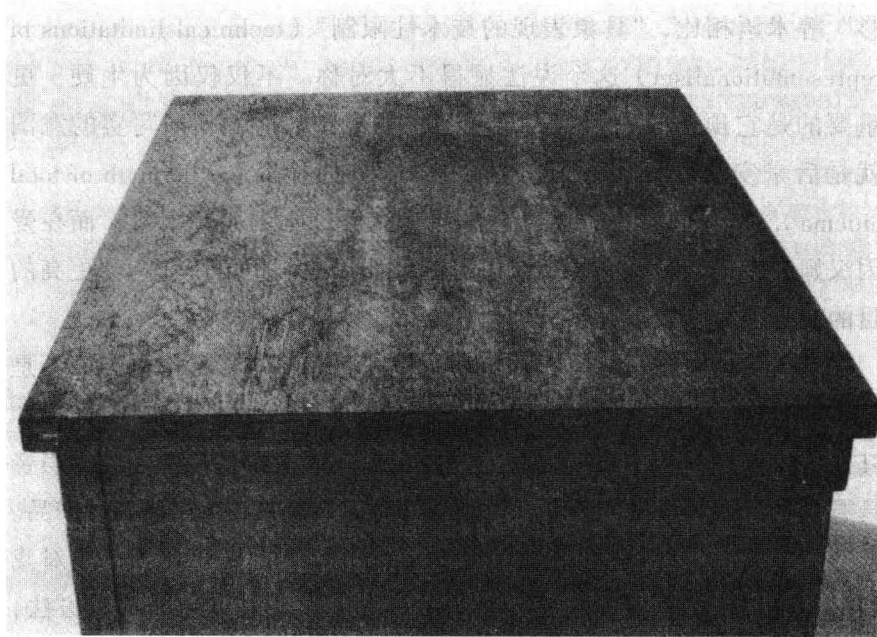


图2.1 乔·厄曼 (Joe Heumann) 的摄影作品

片是平面的。就是这点使得摄影的构图和物体的实际摆放有很大差异。摄影和电影构图就是对这种视觉原理的运用，它们可能在数学上是真实的，但却违背了心理上的真实。

此外，还有另外一些例子可以证明，电影的意义来自接受刺激的整体模式，而非个别的刺激本身。比如他提出画面是电影的组织原则之一，空间和时间的连续性概念，电影因为不能提供味觉、触觉和嗅觉而具有抽象性等。电影可能会机械地记录视网膜能获得的刺激，但绝对不是具象派艺术。电影艺术建立的基础是技术性视域，而非人类视觉。

这只是电影不能写实的许多技术性局限中的几个方面，正是这些具象表达上的限制，使我们在陷入幻觉的同时，又能感受到媒介本身的存在。爱因汉姆认为这些限制的综合便是电影艺术的素材。因为艺术家只能运用它们来实现自己的表现目的。很多人对这个概念采取回避态度。因为与另外一些艺术素材如“声音”、“石头”、“表演”、“色彩”等术语相比，“具象表现的技术性限制”（technical limitations of representationalism）这个说法显得不太对称。不仅仅因为生硬，更重要的是它预设了电影努力想要写实的意图。这种朝向写实的意图就是后来安德烈·巴赞所说的“完整电影的神话”（the myth of total cinema），是我们心中想要让电影成为完美幻觉的心理力量。而在爱因汉姆看来，这种意图是亵渎电影的，如果我们想要用它达到更高的目的就必须对此加以摒弃。

上述各种限制正是电影的特征，促使我们将电影看作电影而不是现实的重现。爱因汉姆虽然没有明说，但他显然认为素材是将电影和其他艺术区别开来的重要因素。例如，音乐的素材是声音，这些声音具有自觉意识和自己的特性，我们从外界提取出来，组织成精神产品。电影却不是对外界事物（比如声音、姿势等）的自觉运用，而是对我们呈现世界的方法的自觉运用。换句话说，电影技术基于一种方法，更准确地说，基于对这种方法的阻碍。

我们可以把电影创作看作一扇窗，通过它我们能够看见世界。爱因汉姆会叫我们转动这扇窗户，直到玻璃开始折射外面的光线，扭曲外面的景象，同时也显示出本身的特性。我们这才突然意识到玻璃的框架、质地、窗内光线等因素的存在。如果不仔细观察窗户，我们是不会意识到这些特点的。电影艺术是再现和变形之间张力的产物。它的美学基础不是世界已经呈现出的事物，而是对呈现世界的事物或方法的美学运用。

对于电影和其他艺术间这种差别的意味，爱因汉姆并未加以分析，而这恰恰是巴赞理论的基石。爱因汉姆的理论是带有抑制性的消极理论：我们应当抑制写实的电影技术，而选择艺术性的表现方法。我们也能够这么做，因为电影有它自己的特性。与其说电影是窗户，不如说是三棱镜更恰当。

2.2 对媒介的创造性运用

爱因汉姆接下来的分析就很轻松了，这多少得益于他在艺术理论方面的研究基础。既然从技术层面对电影的素材作出了界定，他就可以从每种技术、每种限制出发详细阐述各种艺术效果。对此，他用了一系列艺术上很成功的影片进行论述。

电影艺术家知道画面不是写实的，并利用了这种限制，使得观众不仅仅看到了银幕上的事物，还有被此媒介重新界定后的特征。比如他曾经提过，创作者能在平面上表现构图的景深，同样地，银幕虽然限制了观众的视野，但可以组织和引导观众去感知事物。自然的知觉每被限制一份，潜在的审美知觉就增加一分。爱因汉姆随即列出了这些审美知觉。另外，电影还具备很多与自然知觉无关的性质：升格和降格、淡入淡出、溶解、叠印、定格、倒拍、变焦和滤镜引起的变形。

爱因汉姆在试图创造电影艺术的词典吗？如果这种方法有效，我

们就可以描述每部影片的创作特征，同时也能分析每种表现手段背后的意图（比如仰视表示力量或权威，望远镜头正面拍摄一个奔跑的人暗示白费力气）了。很多关于视觉意象的手册就是基于爱因汉姆的研究成果，希望能帮助观众理解创作者使用某种表现手段的意图。这种努力有一定的意义，它能够帮助漫不经心的观众注意到本来“看不见”的媒介的一些特征。但同时可能会造成狭隘的电影观。按爱因汉姆的看法，艺术家可以运用的技术限制是有限的，但却有无数种方式去运用它。因此，一张可能的“艺术效果”名单是能够列出来的。那么我们应当相信每个画面都是由一个表现对象（名词），或一个动作（动词），通过艺术效果（形容词和副词）的修饰组成的吗？我们应当像看三棱镜中的物体那样看每一部影片吗？创作者都喜欢变形或扭曲其所表现的事物吗？

这种观点虽然方便却太狭隘，我们还能找出其他任何一种仅仅旨在“表现”或歪曲人类真实感的艺术吗？爱因汉姆的这个观点可能和他对电影素材的定义有关。我们注意到，电影的素材和别的艺术不同，虽然他认为正是阻碍写实的电影过程使电影成为艺术，却还是不自觉地使电影艺术依赖于写实。别的艺术形式从现实世界中提取出他们的素材，自由地处置，电影则被钉在了写实的耻辱柱上，因为它的素材不是现实，而是用来呈现现实的方法。

2.3 电影形式

虽然爱因汉姆对电影的美学运用的观点已得到广泛接受，他关于电影之为艺术形式的看法却不被重视。这只是因为，与无数只重视视觉技巧和效果的模仿者相比，爱因汉姆对电影形式的要求更为严格。那些人并不能解释艺术效果如何产生艺术，爱因汉姆则可以转向他的格式塔心理学寻求答案。

在前言中，他把格式塔的术语“不纯性”（impurities）和电影形

式联系起来，并且在书的最后一章《新拉奥孔》（A New Laocoön）中也提到了这个词。对他来说，每一种媒介，只要被用于艺术的目的，都会将人们的注意力吸引到媒介本身的特点上，而非那些被展示的物体。进一步说，每种媒介的发展都有某种中心知觉联接：音乐是声音的媒介，舞蹈是动作的媒介，诗歌是文字的媒介等等。

这种联接就是艺术家使用的符号语言。艺术家必须知道如何组织这些素材，才能呈现出其观点和想法。即便他只想复制外部世界的某些方面，也必须刻苦研究媒介本身，才能成功地将其对于世界的观点转换为适用于媒介的形式。比如，一个画家看到了一处有奶牛和小木屋的田园生活场景。然后转向他的调色板和画布。最后，通过许多试验和错误，以及从别的艺术家那儿学来的诀窍，画家开始在画布上泼上适当的颜料。大家对画与现实如此相像惊叹不已。其实这位画家并没有传递什么，只是将一种知觉转换为了这种媒介的表达方式。如果其目标是表达内在状态或情感的话，也必须以同样的方式开始。没有捷径可走。^①

随着一代代艺术家的试验，经验迅速累积起来。大家逐渐明白有些东西是不适合用音乐或者雕塑来表达的。更重要的是，只有媒介采用那些集中或纯粹的形式时才是最巧妙和有趣的。人类多年来对媒介的关注使得媒介不断净化。比如，在音乐发展到高级阶段时，它应该从歌词和戏剧中解放出来，成为纯粹的声音艺术。换句话说，它的审美本性要求它不断简化，最后找到一片纯净的表现领域。

虽然每种媒介的运用都是有惯例的（即进行转换而不是传递），但对有些媒介来说，其转换形式会更自然一些，因为每种媒介都有固定的物理特性。时代不断前进，惯例也跟着发生改变，只有当媒介从所有不必要的外部因素中净化出来以后，才能发现自身最有力的特性，才能找到最适合自身的形式。音乐经过数世纪的探寻，终于在莫扎特

① E. H. 贡布里希在《艺术与幻觉》中详细阐述了这一观点，书中许多观点与爱因汉姆相同。

和海顿时代找到了奏鸣曲的纯粹形式。其他形式的音乐当然还继续存在，但是显然在奏鸣曲里，音乐找到了最自然的形式。即使到现在，作曲家还乐于使用这种形式，因为观众能感受到其中继承的音乐传统，而且更重要的，是一种纯粹的，因此也是最有力的音乐形式。

爱因汉姆担心，如果电影不断求新求变，将永远无法培养出稳定的观众。他同时也担心，一旦电影艺术家不停地改变形式，就可能错过或放弃真正纯粹的电影形式。

实际上，爱因汉姆认为电影曾经找到过，但又放弃了这种形式。在他看来，20世纪20年代的默片就是电影艺术史上的制高点。经过20年的试验，电影创作者找到了这种媒介的特性，建立了能够统一各种效果的叙述形式。声音的到来却扼杀了这种形式。电影创作者放弃了一套高度灵活的物理符号系统，代之以粗鄙的写实模仿。在爱因汉姆的概念里，媒介的特性被忽略了，到了20世纪30年代，电影形式不但未能将各种符号系统（灯光、表演、剪辑、构图）有机统一起来，反而变成了模仿现实的杂物袋。那一套高效和灵活的形式，被换成一种仅仅强调对话的形式，并且将电影变成一种不纯的剧场替代物。

爱因汉姆认为，就艺术而言，有声电影全面失败了。首先，它为了写实而隐藏自身，却忽略了只有当注意力集中在媒介本身上时，艺术才得以存在。

其次，它为了突出一个部分（对话）而损失了其他部分，并且损害了有机的整体。格式塔心理学家认为，在有机体的发展过程中，缺乏约束会导致不健康的生长，这种增长会损害作为整体的有机体。癌症起源于控制细胞生长增殖机制的缺失，并且可能在部分细胞的扩张中毁灭整体。无声的技术限制使得电影的活力有效地转变成各方面和谐运行、组织有序和平衡搭配的电影。而声音的出现迫使每一种元素都为情节和对话服务，强调其内容的真实性。对爱因汉姆来说，声音就是一个癌症，扭曲了电影的整体形式，毁灭了电影的艺术生命。

2.4 电影的目的

为什么爱因汉姆对晚期的默片^①如此感兴趣？它有哪些功能？在他看来，电影艺术的目的又是什么呢？虽然《电影作为艺术》一书并没有完全回答这个问题，但爱因汉姆在艺术史和认知心理学领域的大量著作都曾谈及这个问题。在这点上，他和明斯特伯格非常相似。虽然在电影方面的著作都屈指可数（好像电影研究对他们来说只是专业领域研究过程中的一个短暂假期），但这些论文都有相关领域的研究成果和重要的学术传统作后盾。

这个不断影响爱因汉姆思想与写作的传统当然就是格式塔心理学。格式塔心理学在第一次世界大战之后迅速奠定了它的地位，知觉领域取得的成功尤其大。这些心理学家认为，大脑在体验现实时是积极而主动的，它不仅赋予现实以意义，也参与构造现实的物理特征。基于包括图形与背景关系转换在内的许多实验，格式塔心理学家提出物理世界中物体的颜色、形状、大小、密度和明暗等都是大脑运作的产物，都离不开大脑对自然素材的创造性处理，而自然本身是不偏不倚的。

爱因汉姆进一步指出，除大脑之外，所有的神经中枢都在运用组织功能来构建我们周围的环境。我们的眼睛、耳朵、指尖接受外界的刺激后，会产生出形状、颜色、形式和更高的意义。这个过程称之为“转化”（transformation）。它持续地发生在所有心智健全的人身上。格式塔心理学家把许多心理失范归因于感官失范。比如，爱因汉姆认为，精神分裂便是因为个人被禁锢在一个只有极少视觉形式的世界里，并将之无限地运用到所有事物上。而这么少的形式是无法应付正常人的眼睛和心灵所能吸收转换的大量刺激的。因此，精神分裂者注定置身于与现实的冲突中，因为我们这些更“健康”或者具有多样化结构能力的人迫使他们接受并承认那才是真正的现实。

^① 即使在有声电影出现很多年后，爱因汉姆对无声电影的偏好仍然没有丝毫改变。参见 Rudolf Arnheim, *Film as Art* (Berkeley: Univ. of Calif. Press, 1967), p. 5.

格式塔心理学家在他们的理论里为艺术保留了一处重要的位置。艺术过程对他们来说,就是知觉活动的典范。他们做的许多有关主体如何创造或辨认形象的实验都是非常有名的。不仅如此,他们还参与20世纪以来的艺术祛魅潮流,使艺术成为人们日常实践的一部分,而不再是少数天才才能运用的天赋。在《艺术与视知觉》(*Art and Visual Perception*)的前言中,爱因汉姆写道:

我们不能继续把艺术创作当成自足的活动,认为它来自冥冥之中的神秘启示,和人类从事的其他工作毫不相关。导致伟大艺术的那种高超洞察力,不过是日常生活中再普通不过的视觉活动的延伸罢了。^①

随后他又写道:

最近的格式塔心理学使我们相信,视觉是人类大脑的创造性活动,它在知觉领域中的地位正像理性领域中的理解活动那样。艺术家虽然有令人羡慕的天赋,能用组织好的形式创造出某种模式,恰如其分地表达某种经验,但普通人的视觉同样可以多少参与这种创造。^②

虽然艺术可能来自于相同的人类潜能,但这并不意味着它们没有高低优劣之分。艺术的超然来自本身的普遍性,来自以形式涵盖一切的特质。艺术并非特殊的感官素材的组织,而是适用性超出自身的普遍形式的组织。爱因汉姆又说道,“艺术家运用形状和色彩来捕捉事物特殊性之上的一般性。”(《艺术与视知觉》,第6页)所以,艺术家考虑的重点并不是主体事物,而是他通过此事物能创造出的模式。当我们欣赏一幅画时,吸引我们的并不是再现的物体,而是画家表现出

① Arnheim, *Art and Visual Perception* (Berkeley: Univ. of Calif. Press, 1969), p. viii. 所有引文都引自平装本,而非1974年的修订本。

② Ibid., p. 37.

的组织能力。在一幅印象派画中，画家先看到主体事物（这称为初级转换，每个人都在不停地进行此种操作），然后充满想象力地将其组织成一个更高的模式，表达他对主体事物和现实的独特观点（这称为二级转换）。例如，一幅关于建筑的立体画所传达的就是艺术家对各种知觉的特殊组织方式，而不仅仅是建筑本身的形态转换。

爱因汉姆一直小心翼翼，避免他的论点过分夸张。毫无疑问，艺术活动是一种表达，使艺术家的感情得以流露表达。但是我们必须记住，表达是源于外部世界的。否则，我们就会和精神病患者一样，被禁锢在一个封闭的经验范畴里。对爱因汉姆来说，艺术是与外部世界的一种公平交易。艺术家从外部世界获得原始刺激，将其看成物体和事件，然后将这些事物投射到一个想象的形式上面，再返还给外部世界。外部世界随之发生反应，迫使艺术家修饰其形式，直到艺术家与外部世界都感到满意为止。如此一来，艺术既表达了艺术家，也表达了外部世界。

爱因汉姆的这种观点比起明斯特伯格的极端唯心论或心灵主义是温和了许多。知觉和艺术都以心灵的组织能力为基础，但在爱因汉姆看来，它们也受外部世界所具有的确定的组织方式的制约。这里有必要指出，格式塔心理学努力将自己构筑于物理学而非哲学之上。其学派内部最早也是最重要的成员沃尔夫冈·苛勒（Wolfgang Köhler）曾经指出，他所提出的人类知觉“场”（field）的概念与马克思·普朗克（Max Planck）的原子物理学直接相关。^①包括生态学在内的现代科学都指出，某些普遍的形态或动力控制着自然界的事件，而每个单独事件只有放在系统中去分析才有意义。苛勒认同这个观点，并把电子和细胞运动的物理特性作为知觉理论的基础。他认为这些运动也发生在神经中枢内，所以大脑的物理特性要求我们用均衡感、调和性、对比等因素来进行思考。我们根据已经存在于自身的规则观察世界，同时外部世界也赋予我们这些规则，我们也因此成为这个世界中必要且同类的部分。

^① Wolfgang Köhler, *The Task of Gestalt Psychology* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1969). 请注意，爱因汉姆特意指出自己是苛勒的学生。

不管其他的格式塔心理学者是不是接受这些观点，爱因汉姆的确看到了心灵和外部世界间的紧密联系。当然，人类的感觉和头脑塑造了这个世界，在艺术中尤其如此。这样看来，心灵好像凌驾于世界，但是爱因汉姆发现，这些模式有着和自然相同的原始特征。他在《艺术与视知觉》的结尾部分强调道：

那些如升起与陨落、统治与臣服、弱小和强大、和谐与冲突、抗争与顺从的主题是一切存在的基础。它们不仅出现在我们内心，也存在于我们和他人、社会及自然的关系上面。只有当我们能体验到比个人感觉更高层次的东西时候，知觉与表达才算完成了自己的任务。这让我们了解到，每个人内心活跃的动力，与宇宙之间的动力实际上是一样的。（第 434 页）

从最宽泛的层面上说，爱因汉姆觉得艺术的目的便在于理解和表达出存在的普遍力量。当所有的人都把来自外界的原始刺激组织成物体和事件的时候，艺术家则进一步从这些事物中抽象出它们的一般特性。他举例说，当创作一幅画的时候，画家并不是创造出某种图样，而是在调和他自己和世界的力量对比，直到作品达到均衡的境地。爱因汉姆认为，有些艺术家降低自身风格的重要性，以期表达自然和生命的混乱（浪漫主义者），有些则采用一种不变的形式来表达所有的素材（古典艺术家，拜占庭风格的继承者）。这两种方法到达极限时都是自我毁灭的，所有的艺术风格都处于两者之间。

爱因汉姆没有指出他更喜欢哪一种风格，因为他认为风格的多样性表示了人类与自然的无穷变化，而所有的风格都必须在心灵和自然之间寻得一种平衡，否则这件作品就是未完成的。有些艺术家可能在形式塑造上失败了，而仅仅重现自然中的某些特异之处。结果就是一种粗糙的、缺乏艺术性的感觉，也就无法达到表现自身的高度。另一方面，艺术家也可能在抽象能力上失败，无法找到一个恰当的符合素材的形式。这种失败在于“暧昧性”（ambiguity），他“使观众处于两

个甚至更多的主张之间难以取舍，这些主张本身不能形成整体，从而模糊了艺术的主张”。（《艺术与视知觉》，第31页）在爱因汉姆看来，只有一种形式能与素材相契合，使两者都得到完整的表达。在这点上，他坚决反对我们后面将谈到的现实主义，在巴赞等现实主义理论家看来，“暧昧性”是一种价值，而非缺点，他们也绝不会把艺术作品当作一种“主张”（statement）。

不论爱因汉姆如何重视艺术创作中人与自然的相互作用，他在艺术理论上终究是个唯心论者。他所期盼的是，艺术家恰当处理外部世界的刺激，然后在两者的力量达到均衡的时刻，成功表达自己与外部世界（我们以前完全不会意识到）的状态。从科学与艺术的角度来看，灵感是素材经由重组成为一个新的完整结构的时刻，艺术家和科学家都是在编织“地毯上的图案”，我们将罗夏墨迹测验中的图案称之为真实，因为从这些图形中可以折射出内心的真实。多亏这些科学和艺术上的重建工作，使我们能看得更深刻，活得更完整。作为一种摄影媒介，电影给我们提供了更多可供塑造的素材；作为一种艺术手段，电影帮助我们塑造那些素材，告诉我们心灵和宇宙的契合之处。

爱因汉姆在1932年出版了《电影作为艺术》一书后，在电影方面的论述就非常少了。但是他认为，到1957年为止，“我仍然相信以前所相信的”（《电影作为艺术》，第5页）。他最新的著作也只是将本质上相同的理论运用到摄影研究上。^①他拒绝改变早期观点的立场使很多电影学者大为光火，但也显示出其理论不可忽视的坚实性和完整性。今天爱因汉姆对电影依旧保持沉默，但是他的理论已有了很多的拥护者。其中既包括直接承袭其视觉艺术手册的作者们，也有目前在法国从事类似知觉理论研究的学者，如克里斯蒂安·麦茨（Christian Metz），而后者更是公开承认他对爱因汉姆的感激之情。^②

① Arnheim, "On the Nature of Photography," *Critical Inquiry*, 1, 1 (Fall 1974), 148-161.

② 麦茨在“the Ecole Pratique des Hautes Etudes”的研讨会上注重观影体验的心理学研究。他关于电影感知的心理—生理学观点与爱因汉姆有直接关系。

Chapter 3

谢尔盖·爱森斯坦

SERGEI EISENSTEIN

与爱因汉姆和明斯特伯格相比，爱森斯坦对电影的见解无疑更为丰富和复杂。事实上，他本身是一个才华横溢的电影创作者，这种声望也确保了他的著作拥有更专业和更广泛的读者群。虽然他也是个充满活力且兼容并蓄的思想家，但与前两者不同的是，他没有也无法从正统的哲学理论出发推演出一套电影理论。支撑他理论的资料大都来自于他个人丰富而零乱的阅读经验，他一生都在坚持阅读，且至少涉猎四种以上语言文字。

虽然公开推崇马克思和列宁，也认同他们的许多理论，但爱森斯坦并不是那种只接纳一种观点或传统的人。他对各种不同的事物及理论都有兴趣。他经常在书店和图书馆浏览群书，同时搜集各种事实和学说运用于他所钟情的电影上。

这些特点使得他的观点看起来像通俗（而非专业）理论，关于这点，只要看看他的论文《色彩与意义》[Color and Meaning, 见《电影感》(The Film Sense)]就能明白了。在这篇文章中，他列出了一张丰富却冗长的色彩理论清单。总的说来，这种罗列颇具吸引力，令人印象深刻，并将在以后的色彩美学研究中占据重要位置。但是，这些罗列的理论中确实隐藏着很多令人疑惑与矛盾之处，而他又似乎并不急于解决这些疑惑与矛盾。为了证实他对色彩和电影关系的直觉，他匆忙地

用上了所有能找到的资料，可是其中的很多和他的理论并无关联，这种情形在他的写作中比比皆是。他的写作总是呈现出一种戏剧性的进程：看起来，他好像是突然被直觉击中，然后转向历史、经济、艺术史、心理学、人类学等其他学科寻求立论依据。在有些情况下，他的新观点甚至完全来自于其偶然看见的一本书、一件事或一个人。比如，他在论文《意外》[The Unexpected, 参见《电影形式》(*Film Form*)]的开头就写道，“最近有歌舞伎剧团来此地表演……”，接下来便开始对他在观赏表演时突然想到的一套电影画面理论展开研究。

从某种程度上说，我们都是如此行动——先产生直觉，然后为直觉寻求理论依据——但像爱森斯坦这样如实地将其展示出来的情况还是很少见的。他在电影创作中非常强调“震撼力”(shock)，其实这也是他电影理论写作战术的一部分。只要浏览下论文《电影形式的辩证法》(A Dialectical Approach to Film Form, 参见《电影形式》)，就可以直观地感受到爱森斯坦是如何热切地想让自己的观点震撼到读者的，他甚至为此牺牲了理论的逻辑性。随便抽出他的两篇论文，我们都会发现许多不连贯的转变，他也不愿意去消解或减损某一个观点来取得理论的一致性。正如他宣称我们应该注意镜头间的并置产生的含义一样，我们也应该用这种态度来研究他的众多论文。

上述各种因素一起使得爱森斯坦的著作既有趣又含混，也使得概述他的观点成为几乎不可能完成的任务。尽管如此，我还是要尝试使用前面提到的几个范畴来对他的理论进行解析。当读者漫游于爱森斯坦构建的雄伟的理论大厦，在其中数不尽的寓所、大街和后巷中晕头转向时，希望我的工作可以为他们提供路标和立足点。

这里必须指出，本章的目的之一，就是尽量让读者真切地感受到爱森斯坦写作时经历过的疑惑与挣扎。虽然他的每个论点都显得武断而终极，但我们必须将其看成是相互限定的。这是真正的辩证思维，爱森斯坦本人也是这样践行的。

起初，他认为电影的素材是单镜头（这是普多夫金一直坚持的信

念),后来他又提出了一个更为复杂的概念——“吸引力”(attraction)。这个概念没有单镜头那么机械,在创作者的创作外还考虑了观众的心理活动。即便如此,爱森斯坦从未完全抛弃过他早期的决定论观点,即通过对吸引力结构的精确计算,电影创作者可以决定观众的心理进程。

其次,在创作方法上,虽然一般认为他对蒙太奇的态度独断而教条,但实际上,在其理论形成过程中,有很多戏剧性的转变。关于他在各种蒙太奇观点中的游移与挣扎,我们可以从他对相关心理学态度的转变中看出来。一开始,他似乎是站在巴甫洛夫(Pavlov)心理学模式,或至少是联想派的立场来看蒙太奇,但他后期的理论却更接近让·皮亚杰(Jean Piaget)的发展心理学。在早期简单而机械的观念一再受到质疑后,他开始发展一种更为复杂和不确定的理论,后者将更多地考虑到观众本身的能力和人类认知与理解的神秘运作方式。

简单、可预知和机械的电影创作方法,与复杂、不断发展的观影经验之间的张力,明显体现在爱森斯坦看待电影形式与目的的双重标准中。他有时把电影看作机器,有时又看成有机体。他有时把电影形容为有力的修辞说服工具,有时却说成是了解宇宙的神秘方法(一种自主的艺术)。后面我们将会分别看看这两对辩证的矛盾(机器和有机体,修辞和艺术)。我以为,正是这种试图把握两种相反观点的挑战性,使得爱森斯坦可以去质疑每一个观点,从而在30年里都保持着多产和创意。他的文章之所以才情洋溢也正因为无处不在的反面观点的对照。他时刻感受着这种对抗,不论是在自身,还是整个世界,或者在他穷尽毕生精力想要了解的电影中。

3.1 电影的素材

在跻身莫斯科的文艺圈以前,爱森斯坦的专业是机械工程。当他改行从事艺术时,正巧碰上所谓的构成主义(constructivism)时期。

从一开始,爱森斯坦便认定艺术活动是一种“制造”(making),或更准确地说,是一种“建造”(building)。因此,在他的理论中,“素材”(raw material)的问题就显得至关重要。

起初,困扰爱森斯坦的问题是电影的低效能。他觉得创作者完全处在拍摄对象(事件)的控制之下,即使剧情片也不例外。观众在电影中看到的,和在现实中看到的毫无二致。创作者仅仅是复制现实的工具。其实早在1920年,他就面临过类似问题。那时他还是先锋戏剧运动的一份子,正和莫斯科艺术剧院进行激烈的斗争。他曾经说过,“莫斯科艺术剧院是我的死对头”,因为后者的主张正是再现现实。构成主义者从很多方面反对写实主义,主张将戏剧的诸多元素抽离出来,依照导演的意图进行再创作;他们也反对纯粹为台词设置的布景与道具,认为布景和道具不应该只是台词的陪衬,而应该像台词一样独立发挥作用,甚至和台词进行互动。灯光、舞台场景设计、服装等也是如此。所有元素应当平等共存,臻于和谐,而不用划分优劣等级。从这可以看出,即使在戏剧里,爱森斯坦也在寻找可以将现实切割成不同的素材以便导演进行重组的方式。

将现实分解成不同的素材或元素的过程可称为“中和化”(neutralization)。他认为,音乐和绘画便是基于声音和色调的中和。在有关色彩的论文里,他特别否定了色彩本身有其意义(比如黄色代表嫉妒,红色代表激情等)。在他看来,色彩的意义,就像其他所有事物的意义那样,来自于相互关联的其他事物(中立元素的相互关联):只有在一个包含其他色彩和符号的系统内,绿色才能产生特殊意义。

爱森斯坦承认电影的基本元素(即单镜头)与色调或声音有很大差别。它本身就具有意义,且能够直接吸引观众的心灵和感官。他感觉到,为了使电影创作者具有和作曲家或画家同样的权力,首先必须将镜头中和,找到那些基本的形式元素,然后以导演认为合适的形式原则将之组合起来。这些元素的自然“意味”(sense)必须被抽离出去,以便运用它们的质料创造出新的更高层次的表意。

歌舞伎表演的“意外”启示，给爱森斯坦的中和理论提供了论据。歌舞伎那种夸张和非写实的风格，我们很少在西方戏剧中看到。其用意不只是提高事件的真实感，或通过风格化来阐释事件和表达某种倾向（爱因汉姆认为艺术就应当如此），相反，它旨在对事件或事实进行变形与改变，最后只剩下纯粹的物理形式。通过风格化，剧中的一切元素只剩下单纯的物理形式，因而也就完全平等了。因此，当歌舞伎处理一场谋杀案时，自然和传统西方的场面调度大不相同。风格化的结果使谋杀动作和其他戏剧元素处于相同的地位，而不具有特殊的重要性。

此外，这些风格化的动作，时刻处于由风格化的音乐、戏服、布景组成的大系统里，得以恰当地发挥自己的作用。因此，后者就不再是为前者服务的了。换句话说，单看情节或者表演是无法理解歌舞伎的意义的，它的意义包含在作为整体的形式里。在爱森斯坦看来，这种形式正是和音乐或绘画形式一样抽象而有力的。真实与否不再是戏剧的重点，声调、色彩与表演一样重要。

通过欣赏歌舞伎的经验，爱森斯坦希望给电影创造出一套系统语言，里面所有的元素都是等量齐观的：灯光、配乐、表演、剧情，甚至字幕都必须相互关联，这样电影就能从一切为叙事服务的粗糙写实主义中解脱出来了。他声称，每个元素都具有杂耍般的吸引力，彼此之间和而不同，一齐给观众留下深刻印象。这个观点和传统审美学相去甚远，传统美学认为，灯光、舞台设计、摄影机的运动等都应为主要表演服务，以此震撼观众。而在爱森斯坦看来，欣赏一场电影所受的震撼绝不应只来自故事本身，而是每个场景中的每个元素创造出的一连串冲击力。

在早期的著作里，爱森斯坦认为电影的最小单位是镜头，每个镜头都像杂耍那样，传递着特殊的心理刺激，再和前后镜头一起形成整体的影片。后来，他越来越对镜头内部可以引起情感或冲突吸引力的元素感兴趣。无论如何，他都相信，只有将自身浓缩成一捆捆的吸引

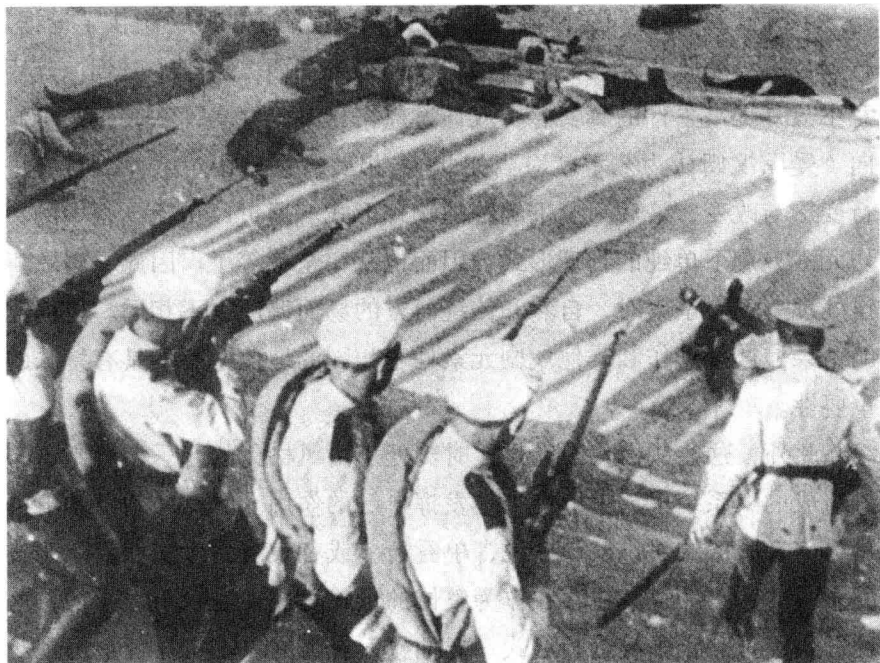


图3.1 《战舰波将金号》(1925), 现代艺术博物馆/电影剧照档案

力的时候, 电影才能成为艺术。就像我们可以通过韵律或主题来赋予音符结构以形成完整体验那样。

在音乐中, 所有的音调都是既定的, 但它们形成了一个可以和谐共奏的键盘, 爱森斯坦也想为电影找到一个键盘, 这样, 导演就可以运用某个元素, 或者不同元素的结合, 来制造特定的效果。巴甫洛夫的学说使他相信, 镜头, 或者吸引力, 可以用来制造特定的观影效果。

总之, 爱森斯坦从不认为单纯的记录是电影的特性。他曾经斥责过那些使用长镜头的导演: 当一个事件的意义已经传达到以后, 继续瞪着它又有什么用处? 在他看来, 电影的素材就隐藏在镜头的元素里, 正是这些元素能够使观众产生各种各样的(应当能测量的)化学反应。

元素中和化的主要功能就是移情(transference)和通感(synaesthesia), 通过移情, 许多不同元素的组合可能产生一个新的效果。电影中经常

有许多元素同时出现在银幕上，它们可能相互补充，提升效果（爱森斯坦谴责的很多古典影片都是如此），也可能互相冲突，产生新的效果，或者使用出乎意料的元素产生需要的效果。后者就是最高层次的移情。例如，在《战舰波将金号》（*Battleship Potemkin*, 1925）中，一位站在敖德萨阶梯上的中产阶级妇女说：“让我们去求他们吧。”回答她的不是语言也不是字幕，甚至不是动作，而是长串的士兵的影子无声地、不停地、不详地步下台阶（图3.1）。在这里，光线和台词进行互动，移情的效果就产生了。

如果不同的元素同时被组合起来，就可能出现通感或多感觉体验。让·维果（Jean Vigo）的优秀影片《驳船亚特兰大号》（*L'Atalante*, 1934，图3.2）就是个很好的例子。在新婚之夜后，新娘从船舱里出来，接下来的事情都是同时出现的：镜头由远景到特写，耀眼的阳光照在新娘脸上，她露出令人心醉神迷的笑容，水手开始拉手风琴小夜曲。这里的四种元素结合起来使观众产生通感的体验。我们可以看到、听到、感觉到，甚至闻到那一刻的清新。爱森斯坦认为这是可以做到的，因为导演可以使用各种方法来创造各种吸引力，他终于有了可用的素材。



图3.2 《驳船亚特兰大号》（1934）

在致力于使电影导演和画家、作曲家、雕塑家享有同等地位方面，爱森斯坦比普多夫金走得更远，虽然这两人经常被相提并论。普多夫金看重镜头本身，坚持有创造力的影片只是对现实进行恰当的选择和组织，而现实本身已经具有确定的意义。他主张创作者先看透历史和心理的迷雾，然后用一系列流畅的画面讲述一个清晰的故事。在他看来，世界的意义已经存在于镜头所捕获的现实里，但精彩的剪辑可以加强或释放这些意义。他认为，创作者有办法让观众相信电影中的一切是真实的，他们可以不着痕迹地引导和控制观众的注意力和情感，因为观众在银幕上看到的不再是本来处于混沌中的历史真实，各种隐藏的关系明摆在眼前，经过重新结构的真实显得再清楚不过了。普多夫金强调单镜头是电影的基本单位，这使得他比爱森斯坦更接近现实主义的理论。即使是在他最形式主义的观点，即通过剪辑创造事件上，他也没有爱森斯坦那样彻底。普多夫金认为镜头的连接能使观众不知不觉地接受一个事件、一个故事或者一个主题，爱森斯坦注意到了这点，但他强调的是冲突，而非连接；观众不应该是被动的，而应该兼任共同创造者。

这两位同时代的大师的差异源于一个极其重要的概念——素材。爱森斯坦绝不接受创作者用镜头采集事实片段的观点。他坚决主张，镜头是很多元素的集合场所，比如灯光、对白、动作和音响等。镜头本身的含义不应该引导我们的体验。如果一个创作者真有创造力的话，他会从素材中创造出自己的含义，会创造出镜头本身含义之外的关系，总之，他会创造而不是引导意义。

今天大多数的电影和电影理论家所走的路线还是倾向于普多夫金，而非爱森斯坦。但正是爱森斯坦才激发了创作者的想象力，而去寻找新的电影类型。他有关素材的理论远比普多夫金复杂，因为其中包括了物质的层面（他称为吸引力），和心理甚至是精神性的层面（被牵引的心灵）。普多夫金从创作者的立场来界定素材，简化了这个问题。单镜头只是电影制作中的一个技术步骤，但震撼或吸引力却是物质与

心灵之间的关系，它牵涉到观影体验的问题，因此也是更为精妙与丰富的概念。

3.2 电影方法：经由蒙太奇的创作

虽然电影的素材来自镜头中的各种刺激元素，但我们千万不能就此推断说这些刺激就是电影本身。它们更像是建筑材料，或用爱森斯坦的话来说，是细胞。只有当这些独立的细胞被一定的动力激活时，电影才成其为电影。是什么赋予这些刺激元素生命力，创造出完满的观影体验？要回答这个问题，我们必须先考察一个非常有名的关键概念——蒙太奇（montage）。

正如歌舞伎触发了他对电影素材的洞见，爱森斯坦对蒙太奇的理解则来自他对俳句的研究。他在日语的“字母表”里发现了电影动力的基础。他问道，表意文字如果不是两种观念或吸引力的撞击，还能是什么呢？口加鸟便是鸣，口加犬便是吠。同样，在电影中，一只鸟和一张嘴意味着“唱”，一个小孩和一张嘴则意味着“叫”，在这里，一种吸引力（从鸟到小孩）的改变带来的不是同一个概念的变化，而是创造出一种完全不同的意义。在电影里我们能感受到各种吸引力，但只有当吸引力之间发生碰撞，人类心理参与理解过程时，电影的意义才能被感知。

由表意文字组成的俳句也是如此。它描述几个简单的意象，心灵将之统一，进而产生精确的心理效果。下面是其中一个例子：

孤鸦

枯藤

寒月

诗中的每行可以看作一种吸引力，各行结合起来便是蒙太奇。句与句之间吸引力的撞击产生了统一的心理效果。这正是俳句的特点，

也是蒙太奇的特点。

在分析完俳句后，爱森斯坦立即列出了一份冲突名单，以便创作者创造出不同吸引力：画面方向的冲突、面积比例的冲突、容量的冲突、数量的冲突、深度的冲突、明暗的冲突、各种焦距的冲突等。在随后的一篇论文中，他又列举了几种冲突所能产生的效果名单。他发现了五种“蒙太奇方法”（methods of montage）。其中既有严格通过镜头长短创造出的长度蒙太奇（metric montage），也有观众自觉理解两种视觉隐喻或象征意义的理性蒙太奇（intellectual montage）。事实上，爱森斯坦的大部分论文都在试图解决这两种极端之间的矛盾。他后来还提出了节奏蒙太奇（rhythmical montage）、调性蒙太奇（tonal montage）和泛音蒙太奇（overtonal montage），采用哪种方法取决于镜头的构成元素。我们的感官受到每个镜头的吸引，大脑通过求同或求异的方式参与理解，然后创造出更高层次的和谐与意义。所以，镜头，如果仅仅作为吸引力，就只是一些刺激而已。恰是镜头之间特殊的相互作用（比如镜头长度、节奏、语气、暗示或者隐喻）才使电影产生意义。对爱森斯坦来说，蒙太奇是电影的创造力，经由蒙太奇的方法，个别的细胞才能组成一个由生命力的电影整体。

虽然爱森斯坦早就提出这些蒙太奇的重要观念，但他毕生都没有中断与蒙太奇相关问题的研究。尤其是，他始终在说明如何把各种各样的元素融合到完整的观影体验里去。随着电影技术的发展，爱森斯坦敏锐地感觉到新技术的形式潜能。在这一点上，他远比爱因汉姆更开放（也因此较受现代读者欢迎），虽然他俩在其他问题上有很多明显的相似性。

由爱森斯坦、普多夫金和格列高里·亚力山大洛夫（Grigori Alexandrov）合写的著名的《关于有声电影的宣言》（Statement on Sound）一文，便是他的蒙太奇理论具有灵活适应性的最好例证。虽然在他提出电影的素材和蒙太奇观念的一段时间之后，声音才成为电影的一个重要部分，但他迅速地把这项写实的发明运用到他反写实的理论中去了：

有声电影这种热销的商品将会被用来谋利，在这些电影中，声音将被用到写实的方面，和银幕上的动作相互配合，加强幻觉。

这样使用声音将摧毁蒙太奇的内涵，因为声音和画面的同步将导致蒙太奇片段的惯性，并增加其意义的孤立性。而此举无疑将对蒙太奇造成损害。

只有声画对位才能为蒙太奇的发展提供新的潜力，使之完美。^①

爱森斯坦接着指出，非同步声音的试验“将创造出视觉意象和听觉意象之间的管弦式对位”。他从声轨中看到了将对话和环境信息完美统一的可能，这远比用字幕先进多了，更遑论影片配乐。

爱森斯坦将很多写实性的技术放入蒙太奇理论中，声音只是其中之一。另外，他也支持彩色摄影，因为色彩可以为蒙太奇增加一个复杂的元素，一个可以和其他元素相互作用的吸引力。只要看看他拍的《伊凡雷帝2》(*Ivan the Terrible, Part II*, 1958)，我们就可以发现，为了色彩的非写实运用，他肯定有过漫长而深刻的思考。在这部电影中，彩色和黑白一起使用，通过滤镜的分离和服装的设计，产生了使观众感到震撼的新的视觉元素。同样，他也期待3D技术的发展，因为他看到这种技术使电影的容量和空间关系有了新的参数，给了电影创作者又一个可利用和控制的元素。但是最后他还是主张使用正方形的银幕，反对逐渐变宽的银幕比例。因为他把银幕看作一幅画框而不是一扇窗户，所以在外形上，动力框(dynamic square，正方形)能提供更多的变化可能性。

爱森斯坦总在为创作寻找更多的新元素，但与此同时，他又坚持这些元素必须在创作者的控制之下，不要自行产生意义。蒙太奇正是指挥各个元素组成电影的号令声。好莱坞欢迎新技术的发展，因为它们能增加观众的真实感。爱森斯坦则希望中和或分解这些元素，让它

^① Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov, "Statement on Sound," in S. M. Eisenstein, *Film Form* (New York: Harcourt Brace, 1949), pp. 257-259. 所有引文均出自自由 Jay Leyda 翻译的平装本。

们与电影中的其他元素对位并列，从而削弱了其产生的真实感，它们就像是键盘上的一系列新音符，创作者可以通过蒙太奇产生的动力将之谱成完整的曲子。

爱森斯坦的蒙太奇观念有很多源头。首先，它是构成主义美学的关键性概念，虽然爱森斯坦大大地丰富和发展了它；其次，它与黑格尔、马克思以及当时社会文化环境具有的辩证性思维有莫大关系；再次，他也从20世纪20年代的许多心理学理论中受益多多，正是它们引起了爱森斯坦对人类思维过程的兴趣。

将蒙太奇与20世纪20年代流行的认知理论放在一起是非常有趣的。这样也能帮助我们区分爱森斯坦和爱因汉姆。前者是无论如何不会接受后者的格式塔心理学的。当然，光是爱森斯坦对巴甫洛夫的兴趣已足以使两人大相径庭，因为巴甫洛夫强调个别刺激的意义，而格式塔强调“场”或“整体”如何接收并转换刺激，并生成意义。但是，爱森斯坦的蒙太奇观点远远超出巴甫洛夫的理念，其中，20世纪20年代流行的联想主义（associationism）对爱森斯坦的影响就经常被忽视。这种理论强调与个人知觉有关的时空法则和因果关系。和爱森斯坦一样，他们将认知过程分解成一连串个别的意象要素，这些要素通过简单的并置就可以产生意义，并不需要像语言中的句法规则那样复杂。著名的构造主义心理学家爱德华·布拉德福德·铁钦纳（Edward Bradford Titchener）甚至认为，只要两种感觉就能产生意义，这给爱森斯坦的蒙太奇理论提供了可靠的基本原理。

但是最有力地启迪爱森斯坦理论的还是著名的儿童心理学家皮亚杰。爱森斯坦从列夫·维果茨基（Lev Vygotsky）那里接触到这位伟大的瑞士思想家的理论。不论爱森斯坦和皮亚杰学派之间的实际关系如何，两者的共同点都值得注意^①：

^① 在此感谢 Jeffrey Bacal 的一篇尚未出版的文章（1969，爱荷华州立大学），他在文章中探讨了爱森斯坦电影理论与心理学之间的渊源与关系。最近有两篇论文更精确地论述了这种关系，参见大卫·波德维尔和罗纳德·莱瓦科发表在 *Screen XIV*, no 1 (Spring 1975) 的文章。

（1）自我中心

在皮亚杰的理论中，2—7岁的孩子处于前运算阶段，他们无法从客体角度认识自我。同样，在很多方面，爱森斯坦都将观影体验看作一种自我中心的活动，观众把银幕上的影像当作他们前认知阶段经验的展现。

（2）初级符号感知

皮亚杰发现，孩子在2—7岁时会充分使用象征或符号功能。这些象征是非常形象的，也就是说他会尽量模仿被象征物的物理特征。举例来说，一个幼儿要学习如何打开一个盒子时，他会不自觉地张开嘴巴。在讨论爱森斯坦的理论时，这个例子格外合适。我们可以回忆下他曾经谈到的对一个菲律宾部落仪式的崇敬：当一个女人分娩时，部落中的每家都会打开门窗来表示精神上的支持。

（3）蒙太奇思维

皮亚杰发现，儿童只会通过最终状态来判定事物的性质，而不考虑发展过程。在这方面有个众所周知的例子：当看见相同的水从一个容器倒入一个更高、更细的容器时，小孩会认为水变多了，倒水这个过程完全被忽略了。爱森斯坦的剪辑理论在很多方面也假定了对最终状态的关心。这也是他那么反对长镜头的原因，因为那是一种关注事件发展的电影风格。对同一件事情，他宁愿拍摄许多静态的片段，然后用动态的剪辑原则来激活它们。对他预期中的观众和皮亚杰理论中的儿童来说，将三头处于不同位置的狮子的图片快速连接起来产生的动态感，比单纯看一头狮子一跃而起显得更有意义。

（4）内在语言

在《电影形式一新问题》（Film Form—New Problems）一文中，爱森斯坦详细讨论了电影复活人类内在语言文法的能力问题，即关于画面的撞击与交替的文法，只是后来它们经过转型和修改成为了易于理解的口语逻辑。与此对应，皮亚杰认为，儿童的私人世界是由不同的意象拼贴而成的，直到不断地遇到一些内在语法无法适应的情况后，

他们才慢慢修改自己的私人语法。通常到7岁时,有效的公共语法会大规模代替私人语法。这种私人语法和爱森斯坦的内在文法有以下相似之处:首先,它们都发生在从一组影像到一组影像的“无意识活动”中;其次,儿童将因果关系完全归于并置的相关意象是“直推式”(transductive)的。最后,它们展示了将不同的元素组合成一个事件的“综摄”(syncretism)能力。

虽然爱森斯坦并没有直接使用皮亚杰的术语,但我们可以看出,他希望电影复活人们的内在语言体系。他希望用蒙太奇促进内在语法的流动,通过意象并置建构有情感意义的事件。用皮亚杰的话来说,他希望电影成为或生产“基于个体直推逻辑的整体综摄”。

爱森斯坦对原初社会和儿童行为充满兴趣,这也使他寄希望于电影艺术成为前逻辑的伊甸园。当然,发现艺术能通过提供直接经验或直接交流从而超越逻辑思维方式的美学家,他并不是第一个。

实现这种高级知觉活动的工具就是蒙太奇,在语言中,它超越了公共的语法,创造出最有力的诗意效果。在电影中,它收集琐碎而模糊的素材,将之融合成文字无法表达的丰富意义。最高境界的蒙太奇还能将这些理念组成一个丰富的综合性情感事件,从而改变我们的思想和行动。当然,单靠蒙太奇是无法实现这个目标的,我们必须在蒙太奇之外寻找最有力和最有效的电影形式和结构。但是,蒙太奇依然是最重要的电影活力来源,能够带领我们进入意象思维的前逻辑世界,而这正是艺术的终极追求。

3.3 电影形式

到了20世纪20年代,爱森斯坦逐渐意识到,个别的吸引力无法实现电影的整体表意功能,于是他又提出了统一的、动力的蒙太奇概念,从20世纪20年代末到整个20世纪30年代,爱森斯坦又试图超越简单的蒙太奇概念,上升到电影形式的高度,因为他开始意识到,简

单的镜头并置虽然不乏动力，但却无法决定整部影片的效果，蒙太奇的表意通常是局部而非整体的。

电影形式问题实际上首先来自他对蒙太奇中主导因素的思考：一个镜头中包含很多种吸引力，其中哪一项是蒙太奇类型的决定因素呢？如果镜头A和镜头B是按照光线明暗的对比连接在一起，导演是否可以再加上一个与镜头B运动方向相对立的镜头C呢？如果可以，对镜头C的光线价值又该如何判断呢？观众是否可以简单地直接忽视呢？对于这类问题，他主张，在整部影片的结构关系下，每个镜头都有一个主导的吸引力和许多附属吸引力。在叙事影片中，由故事主情节决定镜头中的主要元素。比如说，在一部警匪片中，我们的注意力会被躲在窗帘后面的凶手牢牢吸引，我们通常会立刻意识到躲在窗帘后面的人就是凶手。镜头中的其他吸引力（随风摆动的窗帘、映在地上的月光及阴影部分），此时都只不过是起衬托作用而已，而如果将此场景放到一部抽象的影片里，起主导作用的可能就是月光和阴影了，影片会不断变换光线的强弱，躲在窗帘后面的人也不会引起我们的注意。20世纪20、30年代的许多实验片就是试图用情节之外的线索组织影片结构的。

主导因素的概念在20年代的俄国广为流行，对于文学评论家雅各布森（Jakobson）在1927年所写的重要论文《主导因素》（*The Dominant*），爱森斯坦想必是不会陌生的。雅各布森认为，一部文学作品由许多相互作用的符码排列组成，其中一种符码会起主导作用，并控制其他符码的变化。^①比如说，在某些抒情诗歌中，头韵和谐音是主导因素，叙述、重复、意象都服膺于它。

看起来，“主导”和“中和”是冲突的，因为在后者那里，所有的元素是平等地发挥作用的。爱森斯坦也在这些概念中犹豫不定，一方面认为所有的系统中都有一个主导元素，另一方面又鼓励艺术家打

^① Roman Jakobson, "The Dominant," in *Readings in Russian Poetics*, edited by L. Matejka and K. Pomorska (Cambridge: M.I.T. Press, 1971), pp.82-87.

破这种限制。大致而言，每部电影都有数条发展线，其中最明显的就是情节线，在大多数电影中，情节线都是主导元素，其他元素都是为此服务的。显然，爱森斯坦期望打破这种惯例，赋予“附属”元素更多的独立性和重要性。

在处理附属元素问题时，爱森斯坦又回到了音乐与电影的类比。他认为，每个镜头中除了主音（dominant）外，还包括许多的和声组成音（tones）以及和声泛音列（overtones），主音（镜头的主导元素）是最能吸引观众注意力的主要刺激，组成音和泛音列则在画面和观众的意识外围提供“次要刺激”。他承认，早期的蒙太奇研究只专注于每一场景中主导元素的并置，所以后来他开始逐步强调，如何利用剪辑呈现影片中副线的发展。

显然，爱森斯坦开始把观影经验看成许多副线的综合作用，而非个别刺激的机械相加。如果我们把镜头比作一首钢琴曲中的离散音符，作曲家再将之结构成多重音线的曲谱，那么在传统音乐中，主音线无疑是旋律线，但一首好的作品还必须丰富的其他音线和泛音列，形成对旋律线和谐的围绕与烘托。

在论文《电影中的第四维》（The Filmic Fourth Dimension，出自《电影形式》）中，爱森斯坦还专门讨论了这个类比。他首先承认影片中确实存在主导元素，然后又提出元素的中和化也应该存在（原文为“在影片中，所有的刺激享有同等的权利，将它们看作一个……复杂体”，第68页）。因此他建议，创作者要兼顾影片的主副线，才能创造出和德彪西（Debussy）或斯克里亚宾（Scriabin）一样的“印象主义”（impressionism）作品。在所有的作曲家中，这两位是最擅长通感的，斯克里亚宾甚至想用音乐谱出色彩的感觉。

受到音乐形式的启发，爱森斯坦开始谈论“整体经验”（total experience）和“整体感”（the feeling of the whole）。创作者切不可随着主线将蒙太奇片段机械地连接起来，而应该有整体编排的意识，使观众在接受多重刺激的同时，又有一个最终印象和整体感。这种整体

的蒙太奇思维就是“复调蒙太奇”(polyphonic montage),它的作用就是“通过综合产生统一感”,这个概念比蒙太奇略高一筹,就像蒙太奇的概念高于简单的吸引力一样。蒙太奇是使素材复活的动力来源,而“综合统一”的概念则能使蒙太奇形成有意义的形式。

实际上,爱森斯坦对电影形式和统一性的研究,几乎都可以简化为电影作为“艺术机器”和“艺术有机体”这两个概念间的相互作用。他一再强调艺术必须是自然与技术的交叉,在其一篇早期的论文中,他就试图调和这两个对立的观念:

蒙太奇思维——能够个别地感知和分解“有机”世界——通过精密运行的机器实现了。(《电影形式》,第27页)

爱森斯坦本人独特的尖锐风格使得两者暂时调和了,但是这种年轻的乐观主义留下了许多疑惑和值得反省之处。随着年岁的增长,他对电影形式的观念也从机械的形式(产生于形式主义时期)逐渐倾向于有机的形式。但这两者之间的冲突从没真正消失过。

为了更好地理解爱森斯坦对电影形式问题所持的复杂观点,让我们分开并深入地探讨上述两种观念。

艺术机器

艺术是机器的观点,最早来自于一些古典的修辞学家,他们认为艺术是控制观众反应的装置。19世纪的一些现实主义者,尤其是伊波利特·丹纳(Hippolyte Adolphe Taine)和爱弥儿·左拉(Émile Zola),也在不断阐释这个观点。但是,爱森斯坦的这种观念却是源于曾经和他一起工作过的一些构成主义者。他们信奉马列主义“将艺术作为工作”的教条。只要看看这个时期的绘画和文学,或者剧场简介(有些就出自爱森斯坦之手),就能看出他们是如何忠实地执行这个信念的。爱森斯坦还信奉一套表演理论——生物力学(bio-mechanics),在20世纪20年代,它曾经成功地挑战过主导莫斯科艺术剧院表演形式的斯坦尼斯拉夫斯基体系(Stanislavski method)。生物力学这个名字也显

示了20世纪20年代俄国先锋艺术的发展方向。

一个机器要具备哪些特征，我们才能将它比作艺术作品呢？首先，它必须是为了一定的目的建造的，它将能用来完成某项任务。在动工建造之前，必须已经有完整的设计方案，并且只要可能，工程师应该使用其熟悉的零件和方法，使机器和原设计相吻合。因此，机器会被不断地改变和修正，直到能够进行清晰而有效的运行。如果那是一部好机器，那么我们就可以预知它的运行效果，如果机器开始逐渐失灵，就要更换有问题的零件，随着时间流逝，机器会逐渐老化，然后随着科技的发展，会被具有更高效率的新品取代。

这些说法显然非常符合爱森斯坦对电影的本质和功能的思考，我们前面已经说到，他认为电影的素材是“吸引力”。所以一部影片就是一系列作用在观众身上的心理冲击，即一种心理机器。由此推断，电影的形式取决于创作者想要激发观众的何种情绪。因此，创造的过程实际上始于艺术家开始构思自己想要的结果的那刻，然后才决定采用何种最有效的方法达到此效果。

电影方法的实施包括多个阶段，与此相对应，观众大脑中进行的抽象活动也逐层提高。首先是素材——影片中能够引发观众反应的任何东西，即吸引力。其次，通过初级刺激的并置产生了最基本的意义。然后，无数的蒙太奇片段联合起来形成主线和数条副线，最常见的线索包括角色、剧情、整体布光基调等。最后，观众接受了这些戏剧化的意义，并通过化解先前的紧张状态而在实际上重新创造出故事。

具体说来，爱森斯坦认为，角色、剧情、影调及其他更高层次的意义之间的冲突，和作为最原始的蒙太奇基础的物理冲突（光线、容积等）是类似的。戏剧的巨大冲突与张力，实际上来自于吸引力之间不断重复的冲突。当然，有些冲突元素是容易识别的，如不同角色之间的冲突，过去行为与现在的冲突，寒冬与春天（布景）之间的冲突等等。接下来，这些戏剧冲突开始消解，并在观众心中产生更高层次的普遍性，他们会认为所看到的故事只是某个大主题下的一种情况，

这个主题完全可以用别的故事或冲突来表达。最后，也是在最高层次上，观众开始意识到影片的中心问题（或者创作者希望观众意识到的问题）。

综上，电影就像机器一样运行，利用可靠的燃料（吸引力），制造出稳定的动能（蒙太奇），发展出一套有限而完整的意义（故事、影调、角色等），最后导向一个已定的目标（最终的意义或主题）。

爱森斯坦认为，人的心理运行机制之一是用辩证的方法来综合对立的元素，而当心理综合那些赋予影片动力的不同观念时，电影的力量便显示出来了。因此，他希望让观众意识到整个综合的过程，从最小的元素到最大的主题思想。格里菲斯（D. W. Griffith）和普多夫金主张的是，电影能像梦游般地带领观众进入突如其来的结局。爱森斯坦却始终坚持，观众也要有意识地参与影片意义的建构过程。在这方面，他倒是和当时处于发展中的贝尔托·布莱希特（Bertolt Brecht）的戏剧理论有相似之处。

以他的影片《罢工》（*Strike*, 1925）为例，爱森斯坦用了大量奇怪的画面并置，如人的脸和狐狸的脸，人群的画面和牛被屠杀的画面。这些产生视觉冲击的画面本身没有多大意义，直到人们使用比喻将画面连接起来理解才能产生意义。这个故事本身就是从无数这样的隐喻中显示出来的，观众自己创造了劳动阶级和统治阶级之间的冲突，并在影片结束之前开始综合影片的主题思想，即资产阶级与劳动阶级的对立。只有当观众明白了这些冲突表达出的结论（综合）时，影片才算达到了它的效果。在本片中，这个结论显然是推翻资产阶级，工人阶级翻身自立。

电影机器的意义是将电影主题传达给观众。创作者的注意力都集中在引导观众面对主题的方法。因此，他必须使观众清楚地意识到自己是如何一步步走向主题的，告诉观众他用了什么方法和运行机制，这么做并不仅仅因为这种方法比好莱坞的幻觉写实好，而是因为只有如此，电影才能从观众的意识活动中取得动力。观众自己激活了那些

呆板的刺激，使光线照亮故事的每个角落，直到躲在疑惑和无知之幕后的主题显现出来。没有观众的积极参与就不会有艺术作品。这种机械的艺术理论必须一直强调人类心理的结构和习惯，而非艺术的题材。因为观众心理才是电影的存在方式及信息归宿。与之相反，有机理论则强调电影本身是自给自足的。

有机的类比

爱森斯坦并没有完全服膺于上节提到的理论。他早期的论文就显出一种与之相反的理论——有机论的存在迹象，到了20世纪30年代，这种冲突更发展成了写作的主题。在名为《文字与影像》(Word and Image, 见《电影感》)和《蒙太奇1938》(Montage 1938, 见《电影导演笔记》)的两篇重要论文里，他对于有机论与其早期理念的冲突作了认真的思考。他这个理念的实际来源过于复杂，在这里不便一一梳理。总体上说，有机论从19世纪以来就是西方文化艺术创作的有力模型。因此，爱森斯坦会想要将其中一些理念融合到他的激进构成主义中，也是情理之中的事。

一个有机体中要具备哪些特征，我们才能将之与艺术作品相比呢？首先，最重要的一点是，有机体的每一部分是有生命或灵魂的，因此，总能发展出合适自己的形式。其次，一旦更新了有机体的生长环境，它会在保全本质的前提下做出改变以适应环境。此外，它也能通过自我修正的能力修正自身的缺陷和短处，并且具有通过生殖超越自身的普遍本能。最后，有机体以自我存在为目的，不像机器为达到某个既定的目的而存在那样，有机体只为延续自己的生命而存在。

综观以上各点，最吸引爱森斯坦的就是有机体中那种“生气灌注”(all-infusing)的生命本质。几个世纪以来的基督教义称之为“灵魂”(soul)。黑格尔称之为“理念”(idea)，爱森斯坦则称之为“主题”(theme)。“主题”的存在使有机体成其为自身，使其在形成过程中找到适合自身发展需要的要素。爱森斯坦写道：

蒙太奇片段之间不再是毫无关联的了，它们都成了主题的表现者，甚至每个镜头中都渗透了主题的力量。^①

爱森斯坦接着谈到，在一部好影片中，如果各种表现成分得到恰当的组织，就能达到和主题相辅相成的效果。为了克服这种概念所产生的同义反复性，他一再以演员的表演为例。演员为了表达某个完整的意象（比如说嫉妒），会做出一系列的表情姿势。可以说，其中每个姿势都很好地表达了“嫉妒”这个主题，而主题却又是在所有姿势都完成后才产生的。爱森斯坦在拥护机械论的时候主张，演员一开始就知道自己想要表达什么主题，然后只需要找出最有效和最有力的方法来帮助观众获得这种意象。而他在信奉有机论时对此说又不以为然了，此时的他主张，在一系列的表演动作完成之前，演员并不知道要表达的主题是什么。而主题也是在无形中，选择了那些合适的构成整体的表演细节。这些被选中的动作中都蕴含了主题的存在。蒙太奇“细胞”（cell）论对现代读者来说具有更明显的隐喻意义。因为每个蒙太奇片段不仅是整部电影的组成部分，自身也会携带主题的基因。这点证明了，“细胞”会在复调蒙太奇中相互作用，并制造出“整体的一元论”（monism of ensemble）。

显然，有机论是很有吸引力的，但它的危险在于将一部影片的成败归于神秘的“自然”（nature），而与创作者脱离了关系。在最极端的情况下，一个持有机论的影评者可以这么说，“这部影片的形式是自然发展出来的，多说无益。”爱森斯坦不会认同这种简化主义，在他看来，和生命的原则一样，主题在电影创作过程中会主导影片走向，但是主题本身不是从天而降的。因此，发现主题思想才是最关键的问题，甚至和电影的实际创作过程同等重要。

想要了解爱森斯坦对“发现主题”（discovering the theme）的看法，

^① Eisenstein, *The Film Sense* (New York: Harcourt, Brace, 1942), p. 11. 所有引用皆来自 Jay Leyda 翻译的英文平装本。

我们首先必须知道,在他看来,真实并非显而易见的。这使他和主流有机论分道扬镳。因为后者认为,只要对自然进行观察,就能发现主题,秉承这一主题的作品就有了动力。爱森斯坦认为,自然和历史一样,在成为真实以前,必须经过心灵的加工,一看即知的纯真实是不存在的。创作者的任务便是去捕捉自然现象或事件的真实形式,然后运用这个形式来建构自己的艺术作品。

举一个爱森斯坦的作品为例,这有助于我们理解上述论点。1905年,在战舰波将金号上发生了一次起义(成为那年流产的革命的一部分),当时暴动聚集了敖德萨的市民和附近船只上的水手。爱森斯坦认为,这个事件可以有无数种影像表达方式,但只有一种方法能捕捉事件的真实形式,只有一部影片能从根本上反映真实的历史。

一位导演如果要掌握一个事件的真实形式,就不能仅仅记录事件的外在。爱森斯坦经常强调的一点是,为了获取“真实”(reality),必须摒弃“写实主义”(realism)的手法,要将事件进行分解,再根据“真实的原则”(reality principle)进行重构。作为一个马克思主义者,他认为自然和历史都遵循辩证的原则,创作者要在事件的表面背后找到一种辩证的形式,只有如此,才能将作品主题化。在这个前提下,创作者对素材的选择和对蒙太奇手法的运用都将自动受到“主题”的控制。观众的任务则是,在消化接收到的“吸引力”的过程中重新创造电影的主题。就在观众和电影都进入最后的主题呈现时,那些“细胞”间无数的相互作用也将深深打动观众。由此看来,影片并不是一件“产品”,而是由观众的激情与理性共同参与的有机创造“过程”。爱森斯坦写道,“作者在创作影片时走过的道路,观众也要重走一遍”(《电影感》,第32页),他还引用马克思的话作为依据:

事实和获取事实的道路都是真理的一部分,检验真理的方法本身必须是真实的。真实的检验过程也是真理的展开,它们看起来是分散的,但到最后会融为一体。(《电影感》,第32页)

总之，有机论多少削弱了由创作者决定电影形式的观念。爱森斯坦也承认，故意使用蒙太奇技巧来操纵观众是不恰当并且不道德的。创作者的意识可以帮助观众理解真实，从而理解主题，但他本人其实并不能意识到真实本身。有创造性的导演要以主题的方式来理解真实，创作影片。影片的意义都是由片段和细胞组成的，而每个细胞都会烙上主题的标记。虽然以冲突和撞击的方式运行，但影片同时也是一个整体。因为根据爱森斯坦的理论，生命的基本主题也可以简化为冲突。因此，蒙太奇不仅提供了电影机器实现既定目标的动力，其在形式上也和自然与历史的有机结构没什么差别。

看起来，爱森斯坦对“有机+机器”的说法感到满意。当他注重电影对观众的效果时，便更倾向于机器说，当他关注电影与真实的关系时，又更强调“细胞”间有机的相互作用。虽然这一模糊的立场，使得许多的评论家和爱森斯坦的信徒感到疑惑，但在他看来，这不过是重点的转移而已。他曾经说过，“一味强调并置的重要性，而忽视对并置的素材的分析也是错误的。”（《电影感》，第8页）

总结起来，爱森斯坦就是希望电影像机器一样工作，但他又不希望机器中有任何陈旧的零件，也不要来自四面八方、新旧杂陈的零件以不自然的方法运转。所以他求助于自然，求助于一个各部分互相联系而又自给自足的有机系统。但这个很有吸引力的模型（非常接近明斯特伯格和爱因汉姆所梦想的电影形式）实际上“毫无用处”，因为自给自足的形式是不会推动自身进化的，至少不会直接推动。爱森斯坦在这两种形式之间游移不定，是因为他从来没有确定电影艺术的功能或目的，所以，我们接下来有必要讨论这种不确定感。

3.4 电影的最终目的

无疑，爱森斯坦对电影形式的研究，往往牵涉到对电影目的的探讨。想要彻底了解他对这个问题的看法，最方便的途径就是考察修辞

学 (rhetoric) 和自主性艺术 (autonomous art) 之间的关系。在绝大部分的艺术理论中, 这两个词都是对立的。在我们的文化中, 也存在重艺术轻修辞的倾向。为了公平起见, 我必须在这里说明, 爱森斯坦一直认为自己的理论是艺术理论, 我们也没有丝毫证据显示他将电影看作修辞的媒介。但是, 过去还是有一些批评家认为他的理论是修辞学理论, 还有些人认为他的影片是宣传工具, 以支持这种说法。以修辞与艺术的对抗为前提, 找出爱森斯坦立场的转变, 对我们有很大帮助。

修辞学

早在美学和艺术的观念成熟以前, 古希腊就已经发展出复杂的修辞理论。广义地说, 修辞学就是语言和传播的学说, 更进一步说, 它是对演说的目的、方法和效果的研究。在这篇文章里, 我们可以暂且对修辞作如下理解: 为了影响或启蒙的目的, 一方对另一方进行的理念灌输。

显然, 以艺术为机器的理论与古典修辞理论非常相似。艺术作品或电影是一种实在的媒介形式, 修辞学 (或拍片者) 可以对它进行调整或修饰, 以使理念得到最有力的传播。在这种情况下, 最重要的目标就是影响观众, 不论是从情感上还是理性上。

在电影中, 创作者 (修辞家) 在与观众的对话中占绝对的主导地位, 因为观众无法实时地做出一般对话意义上的回应。观众的确希望获得启蒙或感动, 也努力地去获得电影机器想要传达给他们的效果。毕竟, 观众只要花 2 美元就能感受到好莱坞花 200 万美元制作的效果。另外, 由于电影是高科技的, 观众更倾向于作为接受者的地位。电影这种神秘的装置赋予了创作者 (修辞家) 特殊力量, 使他的话语天然具有权威性。

爱森斯坦早期文章大都显示出, 他接受上述理论, 并希望其能进一步发挥作用。他对当时电影的无力和乏味感到震惊, 尤其是那些试图制造写实印象的影片。他认为, 现实是非常模糊的。电影创作者的

责任就是分解现实，然后重构出一个能最大程度引发情感震动的系统。蒙太奇的作用就是最好的例证，甚至在他接近事业的尾声（彼时他已经大大修正了早期所持类似巴甫洛夫的刺激—反射的观众理论）时，爱森斯坦还是坚持如下定义，“一件艺术作品，如果动态地理解，就是在观众的心理和情感中组织意象的过程。”

我们可以把爱森斯坦的理论当作是一种宣传理论。如果不是为了巧妙地在观众的心理和情感中组织意象，以传达给他们最大的情感刺激，宣传影片和电视广告还有什么用处呢？这种预设的效果，就是艺术作品存在的理由。这种说法显然将艺术本身置于其效果之下，甚至暗示不同的艺术作品可能产生同样的艺术效果。如此一来，对电影的评价就自然取决于其表达效果的能力了。

每部影片都可依照其所传达的理念之复杂性的重要性，以及这种传达行为本身的正当性与否进行分类。这种电影功能理论可能会适应于绝大多数的电影内容。许多评论家认为，所有类型的电影都是不同程度地表达预定效果的机器——无论它是纳粹的宣传电影、美国的塞尔策消食片广告，还是希区柯克（Hitchcock）和伯格曼（Bergman）的影片。

至于爱森斯坦对此种观点接受到何种程度则难以确定。有一点很清楚，他认为电影表达的是普通言语无法传达的效果和讯息。也就是说，艺术首先作用在情感上，其次才是理性。因此，艺术和其他的修辞性媒介极为相似，但艺术的层次更高，能传达更为完整的讯息及人类处境。有人可能会说，爱森斯坦的言下之意是电影是最好的宣传工具。的确，虽然他从未说到过宣传，但他经常提到电影是世界意识形态革命的一部分。这意味着，创作者掌握了知识，然后通过电影的力量，影响观众的感官和心灵，使之从白丁转变为鸿儒。从这种修辞学视角来看，早在电影制作完成以前，相关知识就已经存在了。电影存在的目的不过是将知识传送给普通大众，以更好地发挥它的力量。

艺 术

自从19世纪初期的浪漫派诗人开始,就不断有人强调“纯粹艺术”(pure art)的重要性。他们认为,艺术存在于自身之中,独立于艺术家的意图之外,也不牵涉对观众的影响。它存在的目的就是表现自身的美,即完成自我。艺术作品比其他事物有更高的存在价值。首先是其无功利性,其次它纯粹是自足的。艺术品能满足自身的渴望。比如说,一幅巴洛克画,自然会将景物安排在最佳的构图位置;一首巴赫的赋格曲,自然会将音符和旋律组成合适的复杂形式。更重要的是,这种形式不是外界所强加上去的。它不像工程师,依照自己的意愿将机器设计成他希望的样子。不,这个形式是自动存在于艺术作品中的。艺术家所做的工作就是不断劳动,直至这个形式出现,然后作品就脱离了艺术家的掌控,变成了我们沉思的对象。

虽然上述对艺术自主论的概括相当简单,但我们已经可以想见,爱森斯坦不会是这种理论的粉丝。但是有些迹象显示(尤其是在他的后期著作中),修辞模式已经无法满足他的品位了,所以他转向浪漫主义的艺术理论,寻求对电影整体功能的理解之道。

其中最明显的就是他对影像的研究。在后期的文章中,爱森斯坦将影像定义为任何能激活一串画面的整体观念(赋予静止画面以生命力)。他举了一段表现纽约42街的影像为例,这段影像给了他一种完整的感觉,效果相当于一系列照片的集中展示(霓虹招牌、人群、建筑、剧院等等)。反言之,将一连串画面恰当地组织起来也能产生一段影像。从严格的修辞学视角来看,电影创作者首先有了一种意象,然后寻找最佳的方法将此意象传达给观众。因此,他必须恰当安排片段的组合形式,使观众产生完整的感受或意象。大体看来,爱森斯坦的立场正如上述所言。但是有时候他又认为,意象是在导演操纵的画面之外自动发展出来的。因此,艺术家开始时并没有一个完整的概念,一种无名的力量驱使他选择恰当的表现画面,以及强调他们之间关系的恰当的组合形式,这样才形成了影片的整体观念。

爱森斯坦的这种矛盾心理，在他的论文《文字与影像》中表现得最为清楚。在简短的三百字中，他似乎企图对两种可能性都予以肯定。首先，他明确地支持修辞手法：“首先萦绕在创作者心头的便是一段影像，其中蕴含了它的主题所在，创作者的任务便是将这段影像转化为基本的、个别的表现片段，然后通过对其进行结合与并置，在观众的意识及情感活动中创造出一个影像，这个影像就是之前萦绕在创作者心中的那个影像。”

但在下一个段落，爱森斯坦又开始修改影像的地位，它不再是超越时间的存在了。他写道：“我们需要的影像并不是固定的或现成的，而是逐渐形成的。”这时，他又朝有机论阵营进了一步。

爱森斯坦从未明确提过修辞与艺术的问题，他倒是更倾向于用“语言”（speech）与“内在语言”（inner speech）来讨论这个问题。各种表现方法都能影响观众，但其中有些是通过明确的公共语言来传播的，有些则是偷偷地潜入观众的内心世界，所有的电影都是有目的的，但只有伟大的影片才能避免公共语言那样的简单修辞，以及把蒙太奇当作简单的造句理论。伟大的影片通过艺术的自主性影响观众，而此时的蒙太奇理论能推动神秘的内在语言的进程，即通过简单的吸引力的并置复活那种前语言阶段的思考方式。伟大的影片超越了那种将原始意念简化为语法表意结构的语言惯例。“内在语言”只有一条文法规则，那就是通过并置产生联想。和内在语言一样。电影使用的是一种具象的语言，它的意义不是来自简化，而是来自单个吸引力的丰富性，吸引力又构成了影像。

这种思维方式和马克思主义并非毫无关系。爱森斯坦就曾经引用列宁的话来支持他对原始形式的论点。列宁曾经说过，自然发展的原始、辩证过程显示，“最高层次的性质、特征，也在最低层次中出现”。（《电影形式》，第81页）如果在这句话前面加上下面这段话，意义就更明确了。

蒙太奇片段之间不再是毫无关联的了，他们都成了主题的表

现者，甚至每个镜头都渗透了主题的力量。使用蒙太奇将这些片段组合并置后，将创造出一个有生命、有活力的共同特质。所有的细节组成了这个特质，同时这个特质也紧紧地将所有细节连成一个整体，一个共同的影像。创作者和观众才能从中领略到影片的主题。（《电影感》，第11页）

艺术，和内在语言一样，都是整体决定部分，部分决定整体。朝着自我修正的镜像前进的过程，就是艺术的过程。现在我们来回忆下马克思所说的过程和结果都是真理的一部分。同理，爱森斯坦通过吸引力之间的各种关系的组合（主题的存在决定了各种关系的存在），迫使观众自己去创造影像。他给予观众的不是已经完成的影像，而是“完成影像的体验”。比起一般的语言和逻辑，这样的体验使我们对主题的理解更为彻底和深刻。

在这点上，我们甚至能看到爱森斯坦思想中的神秘成分。他之所以对原始社会儿童的心理过程有莫大兴趣，也是因为他相信，原始人类与儿童一样，不用受制于公共语言逻辑。因此也更接近于“真实”的世界。他们自然地处理外界的刺激。在他看来，当部落里的成员用开门的方式来帮助新生儿的降临时，他们彼此之间以及人与自然的生产过程之间，更紧密地联系在一起了，而在我们这个文明社会中，永远不要奢望这一点，除非借助艺术尤其是电影的力量。

在艺术中，我们脱离了逻辑，重新体验了原始的理解方式。和浪漫主义的艺术理论家一样，爱森斯坦相信，只要是原始的和自然的，就必定和“真实”（truth）紧密相连。在他看来，创作的方法（将渗透主题的表现片段辩证地并置起来）和它创造出来的最终影像，都会使创造者和观众体会到生命的过程和主题。^①他确信，这将使生命的状

①“电影对每个观众都有一种很个人的影响，不仅仅是因为它成为了一种自然现象，而且因为建构电影的规则正好与观众的认知规则相同，因此观众也是这个世界的一部分。每个观众都觉得自己与影片紧密联系和缝合，就像他和周围世界紧密联系和缝合那样。”（爱森斯坦，《电影形式》，第161页）

态更接近自然和历史的真实进程——一种朝马克思的千年王国前进的辩证路程。因此，艺术与修辞的目标截然不同。艺术存在的目的，是为了表达人类的基本知觉与自然和历史的基本进程之间的呼应关系，而严密的理论体系无法做到这一点。只有当艺术作品自足而近乎神秘地出现时，人类与外界之间的关系得到调停，艺术的目的才会实现。

在信奉马克思主义的国家里，爱森斯坦相信艺术能促进文化的发展，因为文化本身就构建在恰当的辩证原则的基础上，与人类心理和自然的发展进程相协调。在还没有实行革命的社会中，比如说美国，艺术却是一种反抗的力量。运用知觉与想象力来反抗违逆自然与人性的社会。因此，艺术还是能够通过改变知觉来改变行动的，但只是间接的。相反，修辞则以改变某些特定的知觉或行为为唯一目的。

虽然爱森斯坦也迫切地期待这种改变，但他还是倾向于把电影看作一个更高层次、更持久的东西。他认为电影不是真理的传播工具（修辞），而是真理的通用意象（艺术）。为号召无产阶级支持五年计划而制作的艺术机器，在几十年后的今天可能会失效，但是一个反映1925年苏联的真实情况的艺术有机体，则将不断被人们重新发掘和欣赏。

爱森斯坦的电影理论本身也展示了机械和有机体的辩证统一。他的大多数文章都是当时苏联美学论战的一部分，一方面为某些拍片方式辩护，一方面对其他方式发动攻击。这些文字无论从哪个角度看，都是展示修辞学的。但是他的理论似乎又包含有一种有机的生命。每当他的作品被翻译成一种新的文字时，我们总能看到他们对一些理论家和创作者的态度产生的重大影响。

关于爱森斯坦理论的力量，我们可以从最近的法国电影文化中看出一二。20世纪60年代中期以前，安德烈·巴赞的理论还是所向无敌的。他的学说不仅控制了评论界，也对新浪潮（New Wave）中最重要的一些作品产生了重大影响。巴赞和他那一代的法国人对于爱森斯坦的认识大多来自二手资料，和少数翻译成法文的散乱文章。随着60年代末大规模翻译计划的开始，巴赞对法国电影理论的控制才开始出现松动。

今天在巴黎,爱森斯坦的学说到处可见,它们占据了两份主要杂志——《电影手册》(*Cahiers du cinéma*)和《电影学》(*Cinéthique*),甚至在最近的法国电影中,也可以看到充满活力的剪辑方式。总之,他的理论形成了一个新的有活力的电影观。因为其创新形式的勇气,将永远为激进电影观念带来启示:因为其不断地自我修正的开放性,将使其理论的价值远远超出具体的论点。

Chapter 4

贝拉·巴拉兹和形式主义传统

BÉLA BALÁZS AND
THE TRADITION OF FORMALISM

4.1 形式主义电影理论小结

贝拉·巴拉兹的《电影美学》(*Theory of Film*)是最早和最好的电影理论入门书之一。这本书吸引了无数的模仿者，他们想方设法让大众了解电影的美学潜力。在本章中，我们将用批判的视角考察整个形式主义理论，以此了解那些形式主义理论著作的前提，更重要的是，了解贝拉·巴拉兹理论的可贵之处。

到目前为止我们讨论过的几位理论家，无疑都是形式主义理论阵营中最有趣也最有价值的大师。明斯特伯格和爱因汉姆的理论中深厚的哲学根基令人信服，爱森斯坦较之更胜一筹，不只因为其理论的多样性和原创性，更因他终其一生努力克服形式主义理论存在的简化倾向。我们在前面已经提到，他有勇气超越自己早年的理论，寻求新的答案来解释更复杂的观影体验。

除此之外，还有一些高举形式主义大旗的人，但他们既缺乏爱森斯坦的坚韧与视野，也没有爱因汉姆和明斯特伯格的哲学根基，学说大多陈腐而乏味。

形式主义理论曾经在两个时期风行一时且硕果累累。第一次发生在1920年到1935年之间，当时整个知识界开始意识到，电影（尤其

是无声电影)不仅是一个重要的社会学现象,还是一种崭新而有力的艺术形式(和其他艺术形式享有同样的权利和义务)。理论家希望向大众介绍这种新媒介的特性,来解释无声电影取得的巨大成功,并帮助电影走向更有力更成熟的未来。形式主义理论的第二波热潮发生在20世纪60年代初,而且至今仍在持续发展。这一潮流受益于社会上日益增长的电影学术热。课堂上挤满了对电影的秘密感到好奇的学生,一大批承袭形式主义传统的入门书也应运而生。

这类入门书大都按照不同的技术内容划分为不同的章节。其中最常见的包括构图、摄影、灯光、剪辑、音响、色彩和表演等。每个章节都会列出此领域中各种可能的艺术处理方法,强调这种媒介“非自然”(或“电影化”)的层面。在某种意义上而言,这些书都是爱因汉姆《电影作为艺术》一书的衍生物(无论作者是否有意如此)。它们大多用一些成功的影片来证明自己的观点。比如安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni)的《红色沙漠》(*The Red Desert*, 1964)对颜色的运用,弗里茨·朗(Fritz Lang)的《M就是凶手》(*M*, 1931)或卡尔·德莱叶(Carl Theodor Dreyer)的《神谴之日》(*Vredens Dag*, 又名*Day of Wrath*, 1943)对灯光的运用。简而言之,作者将导演通过技术实践发明的表意方式作为一切问题的终极答案。

这种研究方式总有些空洞的地方,它的长处同时也是它的短处:过于集中在电影的技巧层面。如果缺乏电影形式和目的研究作为支撑,它只不过是一卷电影媒介的操作手册,而非完整而统一的理论。

这类入门书大都会以电影和语言的类似性作为出发点。它们否认操作手册的说法,声称自己的工作建立视觉语言的词典与语法,是为了让学生知道必要的词汇和句法,以便他们读懂各种技巧的使用所产生的表意方式。这类书籍的名字就显示了作者的意图:《电影语法》(*The Grammar of Film*)、《电影语言》(*The Language of Film*)、《电影修辞》(*The Rhetoric of Film*)等等。

当然,电影和语言存在一定的联系,在某种程度上也可以将电

影称为语言。但是不论如何，如克里斯蒂安·麦茨和让·米特里等其他理论家所指出的那样，电影和语言没有直接的联系。如果有，那也是局部而复杂的联系。实际上，类比的局限性是任何理论都无法绕开的。

进一步来说，要把一个动态的、多层次的媒介（电影）比作数字的、同质的系统（语言）是非常困难的。另外，我们还可以在这种电影—语言的类比中看到一种危险的倾向，即将电影看成封闭而有限的系统，就好像是导演可以任意演奏的键盘。这就把创作过程变成了做出“正确选择”的方程式，好像创作者只需要依据主题的需要进行恰当的选择。这种机械化和数字化的倾向也存在于爱森斯坦的理论中，但他坚持不懈地抗拒着这种诱惑。因为他非常清楚，过分严格的形式主义会局限艺术家的创造力和电影本身的形式。

简而言之，形式主义无可避免地注重电影语言的可视性。那些使用绚丽技巧的创作者自然高于不着痕迹的大师。^①这种以技术为导向的理论，绝对无法区别罗贝尔·布莱松（Robert Bresson）的影片和炫目的电视广告的美学价值的高低，实际上，百事可乐广告中的技巧“艺术”（可见的技巧）远远超过布莱松的影片。如果对于电影的形式与功能没有透彻的理解，形式主义理论就只是一卷电影技术的目录，也就称不上是什么电影理论了。

为了全面地了解形式主义理论，我们必须走出电影理论的范围，就像我们在新康德主义中找到明斯特伯格理论的立足点，在格式塔心理学中找到爱因汉姆的立足点一样。要想对整个形式主义理论有一个全面的认识，要想知道它背后所隐含的更深层次的世界观，我们必须看看俄国形式主义诗学。

① 在形式主义电影理论的第一阶段，这种倾向导致对表现主义和蒙太奇电影的盛赞，相对忽视了更自然主义的杰作如茂瑙、弗拉哈迪、冯·斯特劳亨等人的作品。巴赞在他的名篇《电影语言的进化》中对此有更详细的论述。

4.2 俄国形式主义

俄国形式主义运动 (Russian Formalist movement) 的发展时期 (1918—1930) 恰好也是电影形式主义理论的黄金时段, 这是不是一种巧合呢? 也许是。但是爱森斯坦确实深受这一运动的影响, 爱因汉姆和巴拉兹对这个学派也非常了解。更重要的是, 到了20世纪60年代, 这一学派的学说重新受到关注、翻译和推崇, 形式主义理论重新成为学术界的主流, 而这也正是电影符号学诞生之时。

除了这些有趣的历史联系, 俄国形式主义也为电影的形式主义理论提供了深厚的哲学背景。俄国形式主义学派的观点 (虽然不是所有的形式主义理论家都会接受这一学派的立场) 和电影形式主义理论的观点是相当一致的。从研究诗歌语言开始, 俄国形式文论学派发展出一套关于人类行为的理论。他们问道, 为什么艺术和审美在人类生活中显得如此重要而特别? 为了回答这个问题, 他们首先将人类的所有行为归为四类功能, 我们的每个行为都从属于如下一种或几种功能: 实践 (practical)、理论 (theoretic)、象征 (symbolic) 和审美 (aesthetic)。

实践指那些有直接的实际用途的事物或行动 (如使我们往返于两个城市之间的高速公路); 理论指那些具有普遍意义上的基本用途的事物或行动 (如处理人类健康相关问题的微生物学); 象征则是用一种事物或行动来代表另一件事物或行动 (如代表两个生命结合的婚礼); 最后, 审美领域的对象和行为则没有任何目的或功能, 它们只为自身存在, 只为纯粹的思考或感知而存在。

一种事物或行动可能有很多种功能。比如, 一把埃及第十二王朝时期的钥匙, 它曾经用于开门的实践功能, 现在则被放在博物馆里作为纯粹的审美对象。另外, 我们的语言一般用来象征, 我们通过它来传递所指 (represents), 而在诗歌中, 形式主义者认为它失去了所指, 只为自身存在。审美的范畴并非只有艺术, 生活中还有很多方面也属于审美。比如, 一个数学家可以只是为了审美而从事他的研究, 我们

也可能凝视如风景画般的自然，不带任何功利目的。艺术只用来表示创作没有实用价值的事物的活动，这些事物只为我们的感觉和思考而存在。

著名的俄国形式文论学派代表人物，同时也是爱森斯坦的朋友和传记作者的维克托·什克洛夫斯基（Victor Shklovsky）曾经这样总结上述理念：

艺术的目的在于使我们重新找到生命的悸动，它使我们重新感觉，使石头更像石头。艺术的目的是事物体验方式的物化，而非事物本身。艺术的技巧，就是要使事物变得“陌生”，使形式变得难以把握，使感知过程变得困难而漫长，因为感知过程就是审美本身，所以必须延长它。艺术是体验客体的艺术构成的一种方式，客体本身并不重要。^①

早期的电影理论大都认同上述观念。我冠之以“形式主义”标签的理论家都相信，电影如果完全被用来重现现实，那么它就只起到象征的作用，要使电影具有审美的作用，就必须使用特殊的方式（非自然的技巧）来处理现实。

画家和先锋电影艺术家费尔南德·莱热（Fernand Léger）曾经在1926年声称，大多数影片都在努力建构一个具象的世界，他对此感到惋惜，因为大家忽略了“事物具有的形式效果……抽象的形式可能产生的巨大效果”。^②莱热自己拍摄了著名的《机械芭蕾》（*Ballet Mécanique*, 1924），他把一些日常用品，如刀和汤匙等放到一起，创造出一种节奏感。如什克洛夫斯基所言，当这些日常用品被用来传递“艺术感”时，其本身的性质就不重要了。

① Victor Shklovsky, “Art as Technique,” in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, translated by Lee Lemon and Marin Reis (Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1965).

② Fernand Léger, “A New Realism: The Object,” in Lewis Jacobs, *An Introduction to the Art of the Movies* (New York: Noonday, 1960), p. 98.

数年后,在形式文论学派的全盛时期访问过俄国的美国批评家哈里·阿兰·波坦金(Harry Alan Potamkin)声称,“要凸显素材的特殊意义,创作者必须打破视觉连续性”^①,要让我们看到电影不是现实世界的替代品,而是具有特殊知觉功能的影像。20世纪20年代最伟大的先锋艺术家之一汉斯·里希特(Hans Richter)这样总结上述理念:“电影的发明动机是复制现实,而它最大的美学追求却是超越此种复制。”^②

我们在前面提到过,爱森斯坦反对长镜头,因为它的目的就是“视觉的持续”,这种简单再现现实的心理,同时也遭到了波坦金和里希特的嘲弄,爱因汉姆则明白地表示:

想要在视觉和艺术上成功地表现某物,就必须背离其基本的视觉形态,以有别于日常概念的形式出现在人们眼前。^③

爱因汉姆在这里使用的词汇和俄国形式文论学派完全一样,后者也认为艺术技巧总是基于背离之上。他们呼喊道,“让事物陌生起来!”(make the object strange!)在他们看来,艺术绝不是什么特殊的事物、灵感、想象力等人们通常宣称的东西,而是技巧,是感知、雕琢,和将事物从陈腐的生活意识之流中脱离出来的才能。当我们停下来欣赏这个事物的时候,吸引我们的只是它的外形和它所展示出的高超技巧。

这种处理事物的技巧称为“陌生化”(defamiliarization),那些强调这种方法的艺术品也迅速得到了形式主义者的赏识。在一篇声名狼藉的文章中,什克洛夫斯基将劳伦斯·斯特恩(Laurence Sterne)的《项狄传》(*Tristram Shandy*)称为文学作品的典范。^④在阅读《项狄传》时,读者会时刻意识到自己面对的是一部文学作品,斯特恩的写作方法使

^① Harry Alan Potamkin, "Phases of Cinema Unity," *Close Up*, VI, p. 470.

^② Hans Richter, "The Film as an Original Artform," in Jacobs, op. cit., p. 282.

^③ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, p. 92.

^④ Shldovsky, "Sterne's Tristram Shandy," in Lemon and Reis, *Russian Formalist Criticism*, pp. 25-60.

我们无法将小说与现实世界联系起来。我们面对的是一个纯粹的审美对象，我们能够感知到纯粹的文学创作过程或文学技巧带来的乐趣。

另一位形式文论者鲍里斯·托马舍夫斯基（Boris Tomashevsky）从什克洛夫斯基那里得到启示，为了归纳“陌生化”的过程，他列举出了不同的文学技巧，并指出每种技巧是如何将艺术从再现真实中解救出来的。^①他从故事（真实）中提炼出情节（技巧），从因果关系（真实）中提炼出动机（技巧），他认为所有艺术的文学技巧（反讽、幽默、感伤、修辞等），都是对现实的有意变形。我们可以看到这和爱因汉姆的立场的相似之处。

形式主义文论的第二波热潮，出现在20世纪年代晚期和30年代早期的布拉格，这个学派进一步地修正了“陌生化”的概念，引入了“前推”（fore-grounding）的概念。他们认为，艺术化的语言就是超越理解和交流（标准的文法），而以自身的展示为目的，出现在读者眼前。读者无法避开这种艺术语言，因为它理解起来既特殊又晦涩。他们认为，所有的艺术作品都是由不同的艺术语言构成，其艺术效果也是由“前推”决定的。

在这点上，形式文论和电影形式理论之间的关系再明白不过了。托马舍夫斯基强调的夸张细节和穆卡洛夫斯基（Jan Mukarovsky）提出的“前推”概念，在电影中都有对应的元素，那就是特写。一些电影理论家（尤其是东欧的贝拉·巴拉兹）甚至认为电影之所以成为艺术，就是因为其特写的性能，能“如绘画般展示细节”。^②

在形式文论学说中，除了“前推”这样的空间隐喻，还有一个相对应的时间隐喻——“节奏”（rhythm）。就像“前推”对应“特写”，“节奏”可以对应“蒙太奇”，阿勒代斯·尼科尔（Allardyce Nicoll）在谈到20年代的苏联电影时曾说道：“如果剪接是散文手法，蒙太奇就是诗学。”^①

① Boris Tomashevsky, “Thematics,” in Lemon and Reis, *Russian Formalist Criticism*, pp. 61–98.

② Béla Balázs, *Theory of the Film* (New York: Dover Books, 1970), p. 84. 所有引用都出自此版本。

如果把这种电影观推到极致,结论就是,只要是艺术的,就不会是平淡的。这恰好符合什克洛夫斯基的断言,即“诗歌是一种别扭的、稀释的、充满障碍的语言”,节奏是引诱读者进行不当预测的“不能预测的无序化”(disordering which cannot be predicted)^②。再来看看一些电影理论家的说法,我们会发现许多暗合之处。比如达拉斯·鲍尔(Dallas Bower)认为剪辑的节奏就是“打破现实的时间之流,创造一个人为的时间(像真实时间一样有序)”。^③波坦金认为节奏就是“重复,各种重复,对主题的创造性变形”^④。让·科克托(Jean Cocteau)曾说“我最关心的就是如何阻止影像的自然流动,然后如何去对立、稳定和组合它们,同时保持张弛有度”。^⑤

但是,在这些“陌生化”、“前推”、“变形”(deformation)和“背离”(deviation)的概念背后,隐藏着过度夸张的危险。什克洛夫斯基在一定程度上坚持,只有前推的素材才称得上艺术化。这样就会导致一些古怪的错误观念。比如,有人据此断言,在某一首诗歌或电影中,除了平淡的背景描述,还包含了三十个(或者N个)艺术化的时刻。我们能以“前推”的密度来评价艺术品吗?

形式主义者大都不愿意在这条道路上走得如此远,因为这样就有以数量多少来判断美学价值的危险。也很少会有人会认为,T.S.艾略特(T. S. Eliot)的《荒原》(*The Waste Land*)比亚历山大·蒲柏(Alexander Pope)的《卷发遇劫记》(*The Rape of the Lock*)更诗意,仅仅是因为前者用了更多的手段和技巧来打破散文体。但是,形式主义者还是会忍不住倾向于那些使用花哨技巧的作品,认为它们比那些不着痕迹的作品更有艺术价值。整体说来,形式主义还是更像某种特定艺术风格

① Allardyce Nicoll, *Film and Theater* (New York: Thomas Crowell, 1937), p. 53.

② Shklovsky, "Art as Technique," p. 23.

③ Dallas Bower, *Plan for the Cinema* (London: Dent, 1936), p. 109.

④ Potamkin, "Phases of Cinema Unity," *Close Up*, V, p. 175.

⑤ Jean Cocteau, *Cocteau on the Film*, translated by Vera Traill (New York: Dover, 1972), p. 218.

的理论，而非适应于评判所有艺术风格的哲学体系。

无论是在文学理论还是电影理论中，总有些形式主义者在学习克服上述理论陷阱。布拉格学派（Prague school）的代表人物之一穆卡洛夫斯基发现，在最成功的艺术作品中，每一个成分都被“前推”了，因此背景也被彻底地去除了。^①在这种情况下，各种成分之间不再有什么张弛之分，也没有什么成分会显得特别突出。他认为，“前推”的作用是使审美对象和真实世界分离，而不是使其中某些元素和作品本身分离。作品的风格来自与特定背景相关的“前推”方式的选择，使用“前推”次数的多少并不能决定作品的美学价值。一件艺术作品甚至只要使用一种变形的方法，就能成为一个完整的审美对象。

因此，尽管并非“越背离越艺术”（more deviation equals more art），但“陌生化”的技巧确实能使艺术作品与现实世界分离。针对不同艺术品的不同情况，穆卡洛夫斯基和其布拉格学派的同事们一起发展出一套美学“标准”与美学“价值”的体系。这种更具弹性的形式主义理论，使得他们更多地站在描述而非评价的立场，同时也得以讨论各种不同类型的艺术。当我们研究不同艺术作品中“前推”的种类和数量时，实际上是在研究和比较这些作品的风格。风格就是一种特殊的技巧策略，而据什克洛夫斯基所说，技巧就是艺术本身。因此，形式主义自然倾向于把“高度视觉化”（highly visible）的风格置于自然主义风格之上。虽然大多数形式主义者都认同这种观点，但从最初的一批理论家开始，就不断有人努力避免这种过分简化的倾向，其中最早，也是最有影响力的人物之一就是贝拉·巴拉兹。

^① Jan Mukarovsky, “Standard Language and Poetic Language,” in *A Prague School Reader in Esthetics, Literary Structure, and Style*, translated and edited by Paul L. Garvin (Washington, D.C.: Georgetown Univ. Press, 1964), p. 19.

4.3 贝拉·巴拉兹

巴拉兹早在1922年就写作了不少有关电影的文章，到了三四十年代，他利用在苏联讲课的机会，又不断发展出新的观点。现在有本广为流传的小册子《电影美学》，里面系统地收集了他早期和晚期的文章。毫无疑问，在今天看来，《电影美学》毫无特别之处，里面讨论的技术问题和其他入门书毫无二致。但实际上，这本著作才是这类著作的始祖。除此之外，它也以其清晰与谨慎引人咂舌。书中讨论电影技术问题不断提到电影的起源与功用，更重要的是，他在其中倾注了自己的一腔热情，相信电影理论能引导电影创作取得更丰硕的成果。

巴拉兹在书中首先讨论了电影的起源，以便将研究的主题限定在电影艺术[或者用他的话说，电影的“语言形式”(language-form)]。在这点上，他非常接近明斯特伯格和爱因汉姆。但他接下来的论述就与众不同了，作为一个马克思主义者，他深入分析了电影的经济基础，认为经济是电影艺术的基础。

他认为，只有在经济条件允许的情况下，电影艺术才能发展。因为电影是影院老板满足观众对新型娱乐需要的产物，它必须与歌舞、杂耍、音乐、流行戏剧等竞争。为了应对这种竞争，创作者被迫寻求只有电影可以呈现的主题。在这个前提下，对自然的描写迅速成了电影的重要组成部分。电影的明星甚至不是那些大牌演员，而是动物、儿童和其他“更自然的事物”。拿打闹喜剧来说，各种镜头的合成只是为了创造舞台上没法呈现的动作和奇观。巴拉兹认为，对于电影来说，这些表现方式和主题事物固然很恰当，但还是不足以让电影成为一门新的艺术。那时的电影还只能算是舞台演出的摄影记录，不同的只是主题对象而已。巴拉兹明确地提出了下列问题：

电影何时以及如何才能成为一门在表现方法上与戏剧完全不同、并拥有特殊形式和全新语言的独立艺术呢？拍下来的舞台剧和电影艺术之间究竟有什么区别？既然都是在银幕上放映的活动

画面，为什么我要说前者只是一种机械的复制，后者而是一门独立的创造性艺术？（《电影美学》，第30页）

为了回答这个问题，巴拉兹对两种媒体做了简短的比较分析。首先，他认为戏剧的观众总是从一个固定不变的距离去看舞台，并且可以看到演出的整个场面和完整的空间。其次，观众总从一个固定的视角观看演出及其空间。虽然拍摄下来的舞台剧已经开始从不同的距离和角度拍摄不同的场景，但在同一场戏里，角度和距离则是没有变化的。这也是早期电影的特征。巴拉兹认为，这种情况直到格里菲斯才开始变化。后者将一个场景分解成不同的镜头，不同镜头的拍摄角度与纵深也不同，最特别的是，他的影片不是场景的连接，而是蒙太奇片段的组合。

巴拉兹认为，电影的形式语言是主题与表现技巧相互作用的自然产物。经济因素迫使电影寻找新的表现主题，而这些主题（打闹追赶、儿童、自然等）又迫使创作者利用新的技巧，如特写和蒙太奇。这些技巧很快产生出新的形式语言，新的语言又开始影响适合电影的表现主题和故事。和他之后的很多理论家一样，巴拉兹相信电影在20世纪20年代达到了最高水平：在那段时期，恰当的主题找到了恰当的表现形式，这一切都推动了一种全新的流行文化，一种不再依赖于文字的新的视觉文化。

4.4 电影艺术的素材

和爱因汉姆一样，巴拉兹认识到电影有多种功能。但似乎只有作为艺术的电影及其革新文化的潜力才能引起他的注意。

巴拉兹对电影美学史的熟知，使他迅速完成了有关形式语言的论述，以及对未来的预测和建议。他和所有的形式主义理论家一样，认为电影是一种艺术创造的过程。电影的素材并不是现实本身，而是某种符合人们的经验，且能够转换成电影的“电影题材”（filmic subject）。

“电影题材”的说法既奇异又独特。作为一个马克思主义者，巴拉兹深信感觉之外的世界是真实而独立的。艺术永远无法捕捉真实本身，因为它总会赋予客观世界以人类特有的形式和意义，而真实却总是多面和多用途的。每种艺术用自己的手段处理现实，从中取出某些适合自身的层面，立即加以转变成为自身的题材。小说家、画家和电影创作者可能面对同样的历史事件，但都会用自己的方式加以转换和呈现，而这个方式很大程度上取决于其所运用的媒介性质。虽然不同的媒介处理的是相同的事件，但没有一个媒介可以说自己捕捉了事件的真实。

我们可以从巴拉兹对改编问题的讨论中清楚地看到他对素材的观点。电影创作者从别的艺术作品中去发掘题材并无不可，只要他能使用电影的形式语言加以创造。（在这点上，巴拉兹和巴赞可谓大相径庭，后者认为，为了在银幕上尽量忠实地表达原著的精神，创作者应当避免他们独特的形式语言）。巴拉兹承认，使用这种方法改编名著的效果并不好，想想那一大堆的《白鲸记》（*Moby Dick*）改编版本吧。但这些失败并非是由于改编本身不可能，而是因为名著的题材还是适合原来的媒介形式来表达。因此，这种转换的结果必然不太理想。然而巴拉兹也绝对不会接受巴赞的解决办法，因为后者压制了“恰当的电影感”（properly cinematic），使电影沦为别的艺术的附庸。因此，巴拉兹建议，最好改编那些普通的作品，它们被改编为成功的电影的可行性比较大。他还列举出一堆由廉价小说和戏剧改编成的伟大电影，就是因为创作者从中发现了真正电影化的题材，比如《一个国家的诞生》（*Birth of a Nation*, 1915）、《历劫佳人》（*Touch of Evil*, 1958）、《精神病患者》（*Psycho*, 1960）、《搜索者》（*The Searchers*, 1956）和《浴血金沙》（*Treasure of Sierra Madre*, 1948）等。

巴拉兹是如此看重电影题材的选择，他甚至认为电影剧本也是一个独立的艺术品，就像莎士比亚的戏剧剧本即便没有演出也可以算是

一件完成的作品一样。在这点上，他有别于绝大多数的理论家。虽然这并非他的理论中最重要的方面，但我们确实可以从中看出他对电影素材的独特看法。即只有那些具备天分和活力的人，才能从经验中抓到电影的素材，而非像大部分理论家认为的那样，素材是人人唾手可得的。

4.5 电影技巧的创造潜力

和前面讨论过的理论家相比，巴拉兹在电影素材问题上过于浅尝辄止了。说创作者应该从恰当的电影题材中寻找所需的素材，不过是将问题绕到更基本的层次上而已：到底什么才算恰当的电影题材呢？

巴拉兹对题材的看法如此含糊，恐怕与他主张的电影创作过程的连贯性有关。在他看来，电影的主题会导致电影技巧的自然产生，而电影技巧也自然导致恰当主题的产生。最能够为各种不同的电影技巧所转换的题材，也就是最恰当的题材。这个说法和俄国形式主义的主张相当一致。和他们一样，巴拉兹最擅长的就是分析影片的创作方法。

在电影技巧问题上，巴拉兹和爱因汉姆非常相像，两者都认为视觉影像是形式化的，银幕是创作者将题材组织成有意义的形式的画框。与爱因汉姆不同的是，巴拉兹是新技术的热心支持者，但他也坚持这些发明必须用在加强形式上，而非写实潜能。他对粗陋写实的有声电影的批评文章读起来就像出自爱因汉姆之手。但他确实如爱森斯坦那样欢迎新技术的到来，他相信伟大的创作者可以高超地运用这种被好莱坞滥用的技术。他对声音的预言甚至比爱森斯坦要更早：

有声电影应当把噪声（各种环境声等）分解成它的表现元素，并将之和角色发出的声音分离，然后以听觉上的“特写”传递给观众，并将这些孤立的声音细节按照预定顺序制造出声音蒙太奇的效果，只有做到了这些，有声电影才算得上是一门新的艺术。（《电影美学》，第198、199页）

巴拉兹对电技巧的看法植根于一个信念：电影不是真实的投影，而是自然的人格化，甚至我们为戏剧所选择的背景都与内在于我们的文化模式有关。这种观念起源于俄国形式主义，最近常被法国极左翼刊物所使用。严格地说来，既然所有的视觉形象都是文化决定的而非自然的，艺术家对其进行变形和转换也就顺理成章了。通过变形，艺术家实际上扩展了观众心中的视觉认知模式，使其得以重新认识事实。

只有通过新奇的结构和新奇的拍摄手法，才能使那些我们过于熟悉而视而不见的东西，以一种崭新的形象呈现出来。（《电影美学》，第93页）

但是当他的视觉变形理论要付诸实践时，巴拉兹又迅速变得保守起来。他一再强调变形必须与现实背景相关，不能原形全失。

变形……一定要有所指。如果在画中完全看不到原来对象的痕迹，变形的意义和重要性也就消失了。（《电影美学》，第102页）

巴拉兹认为夸张的摄影角度也有个限度，以观众还能辨识画面内容、区分其中熟悉的和怪异的部分为界。比如，他赞成使用主观镜头，甚至描绘整个梦境，只要这些视觉和叙事的变形是建立在明确的剧情需要基础上。他的这个立场在一定程度上和前面提到的穆卡洛夫斯基相似，后者认为过度的前推反而会减少美感。

综上所述，我们已经多少可以猜出巴拉兹对剪辑的看法，但是他对“利用剪辑创造主题”的认同度，还是令人难以置信。

剪辑师按照预定的顺序把许多镜头连接起来，结果就使这些片段通过顺序本身而产生某种预期的效果。这正好比装配工人把一部机器的各个零件装配到一起以后，就使那些毫无关联的零件构成了一部可以产生动力和进行操作的机器一样。（《电影美学》，第118页）

爱森斯坦本人都未曾如此公开地发表这种蒙太奇的机械论。巴拉兹继续列举出了各种可能的剪辑方式，也不忘提及爱森斯坦奋力经营的“内在语言”论。

好的剪辑……可以引起我们的联想并给予其一个确定的方向……在这种影片里，我们可以看到在人的思想意识中运行的内心联想过程。（《电影美学》，第124页）

但谈到隐喻的极端形式——理性蒙太奇时，巴拉兹又停了下来。他特别批评了爱森斯坦对蒙太奇的过度运用。比如在《十月》（*October*, 1928）中，“导演像象形文字似地书写图形，其中每个画面都有某种含义，但它们本身却没有任何内容”。他认为爱森斯坦“陷入了一种错误的想法，认为电影艺术能征服纯概念的思维世界”。（《电影美学》，第128页）这里，电影技术的天性决定了某些题材并不适合用电影表现。巴拉兹深信，隐喻是自然地从影像中流露出来的。他大力称赞了《战舰波将金号》的最后一段。在那段中，爱森斯坦在水手和发动机之间作了恰当的类比。在那种情形下，人和发动机的隐喻是由主题和故事直接生发出的。观众理解这种对照手法，明白了故事中的当下关系。但这与强行并置两个没有戏剧关系的事物又不同，比如在《十月》的一场著名的戏中，雕像无缘无故地崩塌了（图4.1）。虽然观众可能都会将雕像的崩塌与沙皇的败亡联系在一起，但巴拉兹仍认为这是对视觉媒介和戏剧性（非观念性）媒介的误用。

这也是巴拉兹谨慎立场的极限了，他毕竟不是那些神秘写实主义电影的支持者。他和爱森斯坦以及俄国形式主义者一样，认为艺术家必须大胆展示自己的技巧，使观众不至于寻求影像背后所谓的“真实”。淡入淡出、溶解和其他叙事标点表明，影像是人类的建构，不应用来表现真实，而是批评或回应真实。但即使在这点上，巴拉兹的形式主义立场也不够彻底。他坚信电影的惯常手法，如开始和结束某个场景的淡入淡出，都和人类的心理进程有自然的联系。换句话说，溶解和

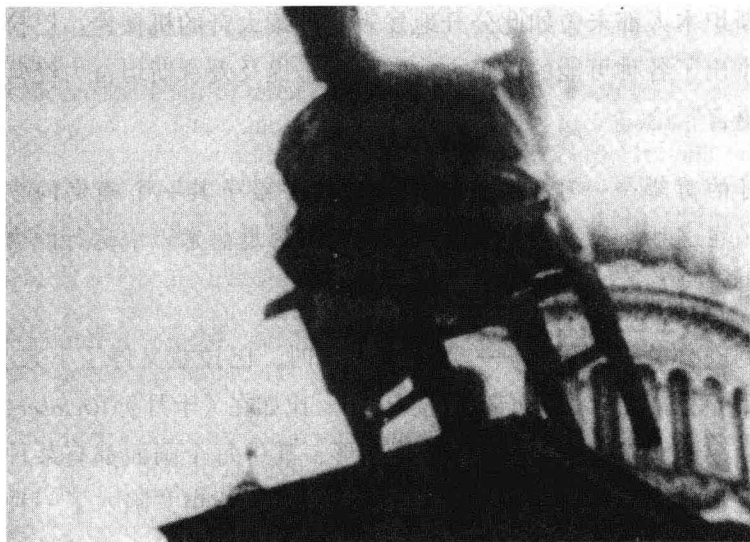


图4.1 《十月》(1928)中遽然坠毁的雕塑,黑鹰影业公司

淡入淡出就“像”我们从一个视像转到另一个视像的内在心理过程。当然,这些技巧已无新奇而言,但在巴拉兹看来,它们比起一些别的技巧如擦除来还是更写实、更可取。因为“那些阴影似的幕布……扫过画面……是一种无能的表现……和电影艺术的景深背道而驰。”(《电影美学》,第153页)

因此,巴拉兹一方面尊重传统和形式化的电影技巧,一方面又建议创作者在运用技巧时,和日常视觉感知保持联系,以达到超出正常视觉与听觉的电影化表意结果。他经常引用标准的马克思主义说词,来批评那些过度变形的电影,那些制造怪诞的时空经验、混淆正常知觉的电影。他认为,那是“资产阶级艺术的堕落现象”,它们“把面部表情剥离人脸,把事物外貌剥离事物本身,从而创造出一些抽象的、飘忽的、不再能表现任何东西的表现”。(《电影美学》,第108页)与俄国形式主义者相比,巴拉兹并没有那么着迷于纯粹的形式,他希望在保留事物本身状态的同时,通过电影技巧提升事物的意义。他始终对事物在正常知觉下的状态保有兴趣,而在什克洛夫斯基和其他形式主

义者看来，一旦艺术家开始处理这些素材，它们的原初状态就没有意义了。

4.6 电影的形式

《电影美学》一书分为两部分，第一部分主要将电影作为一种新的语言形式加以研究，尤其是电影技巧的相关问题。第二部分讨论各种不同类型的电影，及其构成各种不同类型的形式原则。巴拉兹对电影形式的重视值得我们重点关注。

山脚下的一块石头和米开朗基罗（Michelangelo）的一座石雕同样都是石头，作为石头来说，它们是同一种物质。使它们有所区别的并不是本质而是形式……一条古老的艺术规律告诉我们，物质的内涵和规律只有通过艺术作品的精巧形式才能得到完美体现。（《电影美学》，第161页）

巴拉兹希望从研究边缘的类型开始，因为通过那些极端形式的影片，我们更容易发现决定一般电影形式的法则和规律。在他看来，这种主流之外的极端形式由两者把持：先锋电影（或抽象电影）和纯纪录片（pure documentary）。这两者之间则是主流的剧情片、新闻片、教育片和个人纪录片。

巴拉兹发现，这两种极端的形式都有意避免叙事。“一者只要物象不要形式，一者只要形式不要物象。这种倾向一方面导致对纪录片的崇拜，一方面则导向无目的的形式游戏。”（《电影美学》，第174页）

从上述语气可以看出巴拉兹的保守形式主义立场。纯纪录片在避免任何叙事成分时，不仅没有了表现力，甚至完全失语了，变得像山脚下的石头那样粗糙和无意义。纯抽象影片则在追求超越故事的“绝

对形式”时，与真实完全脱节了。

具体说来，巴拉兹首先（以极大的同情心）分析了“纯纪录片”的基本原理。这类影片希望“深入到生活的核心去，生动再现真实的素材，以至于可以在生活中找到足够具有表现力的戏剧元素，而不用去建构‘情节’或剧本了”。（《电影美学》，第156页）这种想法和巴拉兹的哲学理念是相悖的，因为在他（和爱森斯坦）看来，真实不是唾手可得的，创造者必须从繁琐嘈杂的现实中寻找到真实，并准确地表达出来。这就需要天赋和精力，情节和电影技巧。

当一个（对现实生活有过亲身体验的）影片创作者想通过其理解，在一片混沌的现实表象中找出真实（即现实的意义和规律）时，他必须利用一切可供电影艺术使用的表现方式。（《电影美学》，第162页）

即使承认摄影能够捕捉到真实（巴拉兹对此持保留态度），在他看来，这种粗糙的真实并不能成为电影的全部。和爱森斯坦以及其他的形式主义理论家一样，他倾向于把剪辑置于摄影之上。“独立的影像只包含轻微的真实，只有蒙太奇能使之成为真理或相反。”（《电影美学》，第162页）在这点上，巴拉兹的立场和克拉考尔、巴赞截然相反。对后两者来说，真实绝对不能说成是“轻微的”（mere），摄影则正是探索真实的工具。

但是，巴拉兹对写实主义的批评远没有对那些极端的电影实践的批判来得厉害。比如，吉加·维尔托夫的“电影眼睛派”（The Kino-Eye newsreels）拍摄的新闻片，就自称具有超然的客观性。巴拉兹却认为这种影片是纯主观的，因为观众总受制于创作者的视角。创作者既不表现生活的真理，甚至都不是运用客观视角来进行观察的，总之，影片完全是其个人主观视角的呈现，创作者的主观看法就是影片的基本结构原则。巴拉兹问道，难道还有什么影片比这更主观更专断的吗？

这些批评听起来有些苛刻，于是巴拉兹又表达了他特有的镇静和

理解的态度，这种让步来自他的个人经验。因为他自己曾经创作过一部没有主人公的纪录片[《十马克的历险》(*The Adventures of a Ten Mark Note*), 1926]。他认可这类影片拒绝“用个人遭遇的细线串联起生活中的典型事件”(《电影美学》，第159页)的价值。创作者希望作品避免人为的痕迹，使其不会看起来就像某个剧作者的凭空捏造。

即便带着些许的遗憾，巴拉兹还是不赞成这种天真的想法。他认为电影不仅需要剧本，更需要通过特殊的个体经验来表达主题。人类的整体经验是支离破碎的，不能通过大众来表达。即使是那些试图唤醒大众起来行动的电影，最好也通过小众的遭遇来表达自己的理念，通过个体的遭遇（而非面目模糊的大众）来表达某种社会关切。巴拉兹会得出上述结论，很可能与他一向重视面部特写有关。然而我们也切勿忘记，他写作之时正是苏联社会现实主义发展时期，这场运动就鼓励简单的个人情节剧，尤其谴责早期爱森斯坦的“形式主义”群众史诗。

如果说纯纪录片希望电影摆脱叙事的倾向已使巴拉兹感到困扰，那么先锋派的意图则彻底激怒了他。后者完全用技术能力来决定电影的内容。结果产生的就是只有形式的影片，其连续性则来自一些抽象的法则。这类影片希望“表达理念中的世界，而非世界上的理念”(《电影美学》，第179页)。最近，巴拉兹使用的这些词汇被先锋派艺术家斯坦·布拉哈格(Stan Brakhage)重新采用了，只不过这次是用来支持先锋派的美学理念。总之，对于巴拉兹来说，他不喜欢的而布拉哈格所推崇的抽象影片，“就像闭上眼睛所见到的一切”(《电影美学》，第179页)。

无疑，巴拉兹本身的偏见有损他理论的客观性。抽象电影和剧情片一样，成功地将题材转换成了能表意的形式，但是巴拉兹依然推崇后者贬抑前者。也许他对电影题材(素材)问题的模糊立场妨碍了他。只允许在合乎逻辑与流行通俗的情节中使用先锋技法，不是一厢情愿又是什么？巴拉兹的所作所为和那些20世纪初企图阻止抽象绘画潮流

的批评家又有何不同？

如果巴拉兹能详细举出“再现”或者“人文”对电影题材的重要性，他就不会遭到上述批判了。俄国形式主义者对他们的理论会产生的后果一概予以接受，认为题材一经技术处理，本身便无关紧要了。而巴拉兹对此则有所保留。作为一个形式主义者，他相信只有对粗糙的现实进行有意的转换，才会产生艺术；作为一个人文主义者，他又要求电影的题材具有人文关怀；而当他谴责先锋派技巧和现代电影形式忽视或破坏了真实（他认为只有通过剧情才能揭示）时，他又采取了写实主义的视角。带着这些批判和思路，我们进入下一项论题——电影艺术的目的。

4.7 电影的功能

虽然我曾说巴拉兹的著作像一本入门书，但我们切不可因此误解他写作的目的。毫无疑问，他乐于为尚在起步阶段的电影语言和形式的发展出谋划策，但他的最初及最终目的却是电影艺术本身的发展。和爱因汉姆一样，他非常推崇晚期的无声电影。那时的电影语言形式已经找到了适合自身的题材，创作出许多表达个人与自然或文化之间冲突的优秀影片。虽然巴拉兹没有褊狭到认为这是电影唯一的出路，但根据他的推测，这类影片至少应该成为主流和核心。因为它们能使我们感知到人的意义和知觉，也拓展了人的意义和知觉，而这是所有伟大艺术的功能。

巴拉兹认为，每种艺术就像一盏探照灯，从各自的方向照亮不同的角落。电影则照亮了一个全新的领域，照亮了那个曾被无知、漠然或下意识所遮盖的领域。对艺术的“指向性”的信念，驱使巴拉兹寻找适合电影的形式和方向。艺术发光的动力源与其技巧或特殊的创造潜力有关，形式则确定了光束的方向。

电影的首要任务是不断成长和改变，直到拥有足够的力量，足以

和过去的各种艺术形式抗衡。此外，电影还要找到自己的独特方向，直到可以和其他艺术一样，呈现我们的文化在精神层面上的黑暗所在。巴拉兹不相信艺术的进化论，不相信电影的功能会优于其他艺术，它最多取得和中世纪的壁画或伊丽莎白时代的戏剧类似的效果。

但这不表示电影要模仿其他艺术，它要仿效的只是其他艺术在揭示人类生活和知觉上所取得的成就。而要达到这个目的，电影就必须采取完全不同于其他艺术的方式。在一篇檄文中，巴拉兹斥责了欧洲传统文化试图使电影仿效古典艺术（采用谨慎、疏离和冷静的客观形式）的做法。欧洲第一次要像美国学习一种艺术——随着视像与幻象之间距离的消失，观众产生了认同感，这是电影的真实形式。在电影中，观众面对的不再是一个自足的艺术有机体，而是处于创造过程中的世界本身：

好莱坞发明了一种新艺术，它根本不考虑艺术作品具有自足结构的原则，它不仅消除了观众与艺术作品之间的距离，并且还有意识地在观众头脑里创造一种幻觉，使他们感到仿佛亲身参与了在电影的虚幻空间里所发生的剧情。（《电影美学》，第50页）

巴拉兹在这里探讨了电影特有的功能，但这却导致他的理论前后不一致。在这里，观众的认同感和幻觉被看作正面价值，但他之前却认同艺术作为形式化技巧和疏离的观念。^①如果观众完全迷失在艺术品的幻象中，又如何去领略作品的“艺术性”呢？举例说，谁又能迷失在被什克洛夫斯基称为“所有小说的典型”的《项狄传》中呢？

在巴拉兹的理论中，这绝不是唯一一处自相矛盾的地方。其中最令人困惑的就是他与写实主义的牵扯。他不断地暗示电影拥有使我们

① 当然，这种认同在西方艺术史上早有先例。比如中世纪的人群在一块新的彩绘玻璃前痛哭不已，或者在新教堂的巨大空间里恍惚失神。如果说电影继承了这种强大的艺术功能，那我们就已经从单纯的“艺术作为技巧”出发走过了一段很长的路。如果说有任何东西是疏远的、冷漠的、客观的，那就是形式主义自身。



图4.2 《乡间一日》(*A Day in the Country*, 1937), 特写的力量, 属于“自然表达”论的领域, 与巴拉兹的“形式表达”论相对抗, 黑鹰影业公司

接近自然的特殊功能。比如,他认为特写揭示了自然的神秘运动和法则。

特写能使我们看到一个手势中某种从未被注意过的特质……
特写可以把跟了你一辈子却从未注意过的影子呈现在墙上。(《电影美学》,第55页)

毫无疑问,巴拉兹在讨论特写时就像一个诗人。在他看来,特写的力量就是不停地移动,不停地显示。这种抒情的风格也必然使他与形式主义渐行渐远,与克拉考尔和巴赞的写实主义立场越走越近。

即便论题从景别转向编剧,巴拉兹依然在强调电影对“自然”的偏好和“揭示”(revelation)的功能。这也是克拉考尔反复运用的词汇。在巴拉兹看来,电影使自然与人等量齐观,自然不仅作为戏剧的背景,也是戏剧中的重要组成部分。虽然创作者可以改造自然景观,但在有些电影中,自然(或乡村)给人的感觉仍然像是“突然揭开了面纱,显出真正面目来”(《电影美学》,第97页)。而在爱因汉姆或爱森斯坦那里是绝对听不到类似话语的。

巴拉兹对真实与自然的偏好（虽然他在理论上反对），导致他对所谓“微戏剧”（micro-dramatics）的深切热爱。如果电影的主要力量来自特写，那么最恰当的电影形式应该是细微的心理剧：以细节刻画为基础，以细腻的面部表情或事物特写来打动观众。和之后的巴赞一样，巴拉兹将电影比作显微镜，能够显示隐秘的自然和心理世界。我们不能将特写看作一种表演语言（虽然一个完全的形式主义者很可能这么认为），而是意义的自然“流露”（radiating）。巴拉兹特别反对用数字或语言学术语来分析表演的表意。在现代形式主义者看来，巴拉兹这种态度多少有些故作神秘或不科学了。

最后，巴拉兹甚至违背了自己的第一原则：真理和意义存在于人而非自然之中。比如他曾说道：“摄影机可以强调隐藏在物体之中的意义。”（《电影美学》，第114页）从这个立场出发，创作者的任务并不是利用电影技巧从零乱的素材中创作出意义，而是探索或揭示事物本身固有的意义。

毫无疑问，巴拉兹完全可以为自己的矛盾开脱，但他在形式主义和摄影写实主义之间制造的奇特张力也是有目共睹的。他的著作是为形式主义美学辩护的，他的观点不仅是最早，也是最好的形式主义理论文本。但是，他的喜爱和偏好（如特写、微相学、微心理影片、观众认同等）看起来却像是出自他试图压抑的写实冲动。如果被人追问，他会说他对自然和细节的热爱是对“纯粹真理”的逃离，事实有时候比真理更引起他的兴趣。如果忽略他的保守倾向与对“自然”的向往（在这点上，形式主义阵营中无人能出其右），他奋力想在事实和真理之间保持的对立，最终使他和爱森斯坦并立于形式主义阵营中。虽然那些张力产生了一些理论上的难题，但也使巴拉兹免于简化论，而那正是很多形式主义理论失去活力和价值的原因。

第二部分

写实主义电影理论



《乡间一日》(A Day in the Country, 1936)

毫无疑问，形式主义是早期电影理论的主流。但是，有一股暗流，或者说是逆流，也在同时涌动，并且成为后来摄影本体论或者写实主义理论的开端。亨利·阿杰尔在《电影美学》的现实主义一章中，将这种理论溯源到了路易·费雅德（Louis Feuillade）在1913年发布的一份公告。在公告中，费雅德声称他的电影可以如实地反映生活。虽然任何看过他的该系列影片（甚至是片段）的人都会讶异于它如此情节剧的叙事方式。但这些现代童话确实在现实生活发生过。和这个领域的其他类型影片相比，这些影片确实印证了费雅德的宣言。

随着有声时代的来临，电影创作者开始提倡写实主义理论。在英国，纪录片导演保罗·罗沙（Paul Rotha）和约翰·格里尔逊（John Grierson）提出了和费雅德类似的理论，以确保他们拍摄的非娱乐影片的地位。在法国，有马塞尔·莱尔比耶（Marcel L'Herbier）和让·维果（Jean Vigo），尤其是后者为介绍他的处女作《尼斯景象》（*A Propos de Nice*, 1930）所写的评论，已经是早期写实主义理论的典范了。在苏联，吉加·维尔托夫大声疾呼“电影眼”（Kino-Eye）的绝对写实理论，以对抗普多夫金和爱森斯坦等形式主义论者。

以上这些宣言（还可以举出许多）传达出一种痛苦的意识，即主流的虚构剧情片就像麻醉药一样，是一种类似巫术（形式主义的剪辑魔法、暗房效果和神话剧本）的创造，引诱那些出钱的观众进入昏昏然的状态。我们可以看出，写实主义理论从一开始就与艺术的社会功能意识密切相关。费雅德的宣言还算是一个真的广告，他只想用写实的奇观来吸引观众，赢得票房。而维尔托夫、罗沙和维果的疾呼就带

有政治的目的了。写实主义的影片不应该和娱乐影片竞争，它应该为观众提供一种新的选择，一种不仅在日常生活观念，而且在社会处境方面真实的影片。

在纪录片理论中，把审美知觉与社会道德联系在一起的做法，直到今天仍然存在。我们可以在塞萨·柴伐梯尼（Cesare Zavattini）和其他新现实主义者的著作中发现这一点，从1959年开始，我们也可以在美国的“直接电影”作者的言论中发现这一点，比如理查德·利科克、唐·艾伦·彭尼贝克、亚瑟·巴朗（Arthur Barron）、弗雷德里克·怀斯曼和梅索斯兄弟（Maysles brothers）等。我们会一再读到或者听到他们说，电影应该让我们看到这个世界的本来面目，发现这个世界的视觉质感（visual texture），了解人类在其中的处境等。

显然，这些纪录电影宣言都属于写实主义理论的传统之一。但是，从我们前面讨论过的理论标准来看，它们都没有充分地发展成一套理论。格里尔逊的《纪录电影》（*Documentary Film*）也不在我们的讨论范围之内，因为它是电影史和社会批判的产物，尽管其文也有一定的写实主义倾向。他的论证缺乏严密的逻辑，也没有其他的深厚学术传统来支持其与别的理论相抗衡。

个人认为，由于许多纪录片的作者对电影的理解大多局限在社会哲学内，许多真正研究电影的人对他们的理论提不起多大的兴趣。他们更多地是谈论电影能够揭露并帮助改变社会现状，却没有谈到电影要以何种方式来完成这项任务。更奇怪的是，最严谨和吸引人的“社会改革”理论反而来自于形式主义阵营的理论家，爱森斯坦就是最好的例子，当然，也包括今天的几位与《电影手册》和《电影学》有密切联系的政治激进理论家。

只有到了克拉考尔和巴赞那里，写实主义理论才得到了长足的发展，电影也不再只是政治实践的工具。虽然他俩也有各自的政治倾向，但他们却能够从更广阔的视野来看待电影。他们首先忠于现实，期望通过电影使人们接近现实。在两人看来，这意味着对社会的彻底变革，

特别的是，这种变革必须在人与自然达到和谐的前提下才能进行，这种和谐则来自于人们的新观念，而新观念正来自于他们所提倡的生动而和谐的电影。

Chapter 5

齐格弗里德·克拉考尔

SIEGFRIED KRACAUER

在写实主义理论家阵营里，齐格弗里德·克拉考尔是离我们最近的一位，他的《电影的本性：物质现实的复原》（*Theory of Film*，下文简称《电影的本性》）出版于1960年。在讨论较早的巴赞之前，了解一下克拉考尔的著作是很有帮助的。《电影的本性》一书条理清晰，结构完整，简明易懂，同时又因其直接、透彻而深具学术价值。它就像一座写实主义的高峰，不断地挑战对手去征服它；它也确实足以自成体系，其立论与论证之彻底和谨慎是任何其他写实理论不敢望其项背的。

克拉考尔的著作在欧洲鲜为人知，在英美却产生了巨大影响，部分原因是本书出版时，正值英美掀起电影研究的热潮之际。当然，更重要的还是其博大精深的理论格局，尤其和竞争对手比起来，这点更是突出。作者旁征博引，大量影片案例、电影理论和其他学科知识信手拈来，展现出无与伦比的自信和德国式严谨。

克拉考尔曾经是德国第一大民主报纸《法兰克福汇报》（*Frankfurter Zeitung*）的首席主笔，撰写了大量政治和文化方面的文章。第二次世界大战期间，他在美国出版了一本不朽的研究德国表现主义的著作——《从卡里加里到希特勒》（*From Caligari to Hitler*）。即使最严厉的批评家也不能否认这本书的成就，因为其立论大胆创新，又有严谨广泛的论证。这似乎是他写作的特点，因为他的其他著作〔包括研究作曲家雅克·奥芬巴

赫的《歌神在巴黎》(*Offenbach and the Paris of His Time*)和一本研究历史的书」也同样具有重要的分量和严肃的宗旨。

批评家彼得·哈考特(Peter Harcourt)曾经以一种充满想象力又非常恰当的方式总结过克拉考尔:在看了40年的电影后,有一天,他突然觉得有必要写下他对这种媒介的思考。所以他走进图书馆,把自己锁在里面,在那里,他广泛地阅读,不停地思考,独自一人,远离一切电影讨论和制作的喧嚣,直到他的理论宣告诞生。^①

5.1 素材和方法

克拉考尔的主张易于简述,而且他一直试图向读者灌输其主要观点。在书的引言部分,他首先声称,自己的理论和以往的所有理论都不相同。因为他重点关注的是素材的美学,重点在电影的内容,而别的理论则优先考虑电影的形式问题。他的目的在于通过对各种类型的电影的考察,找到一个最适合电影发展的路线。因此,在书的前半部分,他首先对这种媒介作了详细的分析和描述,换言之,他自觉地考察了电影的素材和方法。接着,在书的第三部分——“构成”里,他开始涉及研究的核心,根据他已经建立的标准,对各种电影形式进行通透的批评。最后,在结语里,他将电影放入人类活动的大背景中,论述了电影的目的和可能性。

他认为,电影媒介是题材和处理方法的综合产物,是电影素材和电影技巧的综合。在审美的领域里,这种综合是独一无二的,因为它并不创造一个新的“艺术世界”,而只展现自己的素材。它也不去创造一个抽象或充满想象力的世界,而是驻足于真实的物理世界。传统艺术的目的是用特殊的方法转换世界的存在形态,而电影最深层和最本质的目的却是如实展示生活。别的艺术在创造中消解了素材,电影

^① Peter Harcourt, "What, Indeed, Is Cinema?" *Cinema Journal*, Vol. VIII, No. 1, Fall 1968, p. 25.

则如实地展示它的素材。

举个简单的例子，一个画家要画一栋建筑的立体画，他会对自己最感兴趣的部分进行加工，结果，当我们意识到这是一种艺术形式时就会忘记建筑物本身。相反，在展示同一栋建筑时，电影人会让我们对建筑物本身感兴趣。不管他如何多方位展示那建筑物的外观，我们总还想看到更多。在一幅画面前，我们的认识超越了对象，而电影则使我们回到对象本身。

克拉考尔的素材美学包含两方面：现实和电影的技术性能。虽然摄影发展（而且在继续发展）成了记录现实的方式，但实际上它只能记录现实的某些方面。而且，从另一方面说，物理现实是由很多方面组成的，其中有些方面显然更具“上镜头性”。所以在克拉考尔看来，电影创作者的任务就是要正确地了解现实和媒介，然后采用合适的技巧表现合适的题材。他把电影看作发掘现实的特定层面的科学工具。他的著作就是希望阐明使用这种工具的最佳方式，以及因此带来的好处。

这种编织素材和方法的立场使我们想起贝拉·巴拉兹。他们俩都在寻找恰当的电影题材，也都认为技巧是为了更好地处理题材。不同的是，巴拉兹无法定义什么才算是恰当的题材，克拉考尔则转向照片寻求答案。在他看来，电影继承了照相术及其与现实间的天然联系。因此，电影的题材就应当是照相术的服务对象：充满“偶然事件”（accidental occurrences）和无限细微反应的“无尽的”、“自发的”客观世界。

无论如何，电影的素材应该来自适合摄影的、可见的自然世界，因此，媒介（摄影）的技术（在一定程度上）决定了它的素材。那么，克拉考尔怎么还能说这是一个“内容导向”的视角呢？他非常清楚这里隐藏的矛盾，并聪明地将电影的方法分为两组：基本方法和技术方法。

电影的基本方法就是摄影，即电影呈现可见的客观世界及其运动的能力（尽管所呈现的世界大多是黑白的、平面的）。虽然他也清楚摄影充满了对现实的“无可避免的转变”（从爱因汉姆的视角来看），

但他觉得这些都可以忽略不计,因为摄影“还是保存了(被迫的)复制的特点”^①。所以,虽然摄影也受制于技术,但他选择了忽略技术的限制。在他看来,世界不是已被摄影的,就是有待摄影的,对创作者来说,整个世界都是可用的素材。通过对摄影基本问题的回避与忽略,他坚决反对形式主义理论的立场,即在客观现实和用特殊方式提取的影像现实之间,存在一个充满差异的世界(也是充满艺术潜能的世界)。在形式主义者看来,摄影是技术,而对克拉考尔来说,摄影是自然的一部分。

克拉考尔将摄影的基本方法与电影素材联系起来,而将电影媒介的其他成分定义为“次要的技术部分”,包括剪辑、特写、镜头变形、光学效果等。他还明确指出,电影的技术方法和内容之间只存在间接的联系,因此,对电影来说,基本方法(摄影)是最重要的。他建议创作者最好只将技术手段运用于实现电影的根本目标:记录(recording)和揭示(revealing)周围的客观世界。

总之,电影的素材就是适用于拍摄的世界,即能为摄影师所用的现实。除了对现实和运动进行记录外,电影还能通过一些附加的技巧来转变世界的呈现面貌。有些固然能够使我们为世界产生更深刻的认识,有些却会使我们忘记电影素材(现实)本身,因为它吸引我们参与电影而不是现实世界。在这种情况下,电影就像传统艺术一样,试图超越自身的素材。爱因汉姆对此极力赞成,克拉考尔则持批判态度(虽然他也认同人们有用各种方式使用工具的自由)。非写实电影就像是具有科学装置的玩具,也许看来有趣和刺激,但终究是一种娱乐消遣。

克拉考尔认为,所有的艺术都是形式和内容的博弈,而在电影艺术中,内容占了上风。所以建立一种“素材”美学比形式美学更重要。如果内容对电影至关重要,那么对电影内容进行分析,就应该能够发现这种媒介的本质。为此,他在著作的第三部分对各种电影类型进行

^① Siegfried Kracauer, *Theory of Film* (New York: Oxford Univ. Press, 1960), p.15.

了分析。但是他又觉得，首先还必须证明他所用原则（电影的内容超出形式）的有效性，证明观众能够凭直觉分辨出哪些电影形式是重要的，哪些是制片人的摇钱树，哪些是无聊大众的娱乐消遣，哪些是半吊子艺术家的无聊游戏。

都是记录现实，我们怎么区别出哪些电影是为了揭示真实，哪些是为了某种微不足道的目的呢？除了克拉考尔明确表示不在研究范围内的动画片和极端的实验电影外，所有的电影都是通过电影技巧来记录现实，他如何区别主流和非主流呢？

就是在这个关键点上，一些与他对立的批评家表示了异议，针对这一点，克拉考尔还是转向摄影以寻求理论支持。他认为，正确的电影手法应当是理想而自然的摄影术的延伸。对电影的其他使用手段（尤其是用于模拟舞台剧、绘画和音乐）都是边缘的。因为摄影是电影最基本的要素，它使电影永远和自然世界联系在一起。

然而克拉考尔也必须承认，并非所有的照片都能恰当地表现它的主题。在摄影界，如同在电影理论界那样，形式主义和写实主义也总争论不休。不过，既然已经认定摄影是决定电影素材的根本力量，克拉考尔的摄影观点就只能是写实派了。因此他表示，既然摄影可以提供视觉真实，它就应该这么做；既然它应该这么做，那么它的继承者——电影也应该这么做。

这个论点的缺陷是显而易见的，而且这个问题在克拉考尔的“视觉真实”（visible reality）论里变得更加尖锐。作为一个20世纪的思想家，他发现这个论点的实质意义越来越模糊。现代科学已经对物质世界（视觉真实）提出极大的质疑，而电影揭示的只是宇宙的可视部分。克拉考尔说，人们已经不再知道什么是真实了。在爱因斯坦（Einstein）和海森堡（Heisenberg）的发现和预告面前，19世纪的唯物主义信条早已经崩溃。比如，高速摄影和红外线摄影就已经能够记录一个看起来非现实、无法用常理判断但却真实存在的世界。

这种开放的自然观使克拉考尔无法对电影素材和技术（因为技术

也只有服务于自然时才有意义)做出精确的界定,但是,他还是能够指出一些模糊却真实地存在着的电影“倾向”。他发现,自然和人类会在摄影中趋于一致,并达到一种新的紧密的和谐。他由此发展出一套著名的分类。他首先列举出自然中适合摄影和电影的层面:无尽的、自发的、极大的、极小的等。人类无法通过别的形式来接触这些层面的自然,自然也似乎一直在等待摄影的诞生以表现自己。

结束了对自然的讨论,克拉考尔开始思考人类灌注在摄影上的热情。他讨论了他称之为“电影手段”的各种长处。当然,这种电影手段就是写实的手段,它显示出人类追随自然、融入生命之流的倾向。显然,人类不愿意局限在个人想象出的固定结构中。电影的特殊技术使人类的这些倾向能够实现。所以,克拉考尔觉得,应当对媒介的历史做一番考察,看看这种手段何时得到了最佳的利用,何时被用于微不足道的目的。他也能从两个方面来判断电影创作者是否尽到了责任:一是主题的倾向,即自然本身;二是他为主题所运用的工具的倾向。

因此,电影创作者的心中有两个对象:真实和对真实的电影化记录。他有两个目标:利用工具的基本特性来记录真实,恰当地利用媒介适用的所有手段(包括那些很华丽的)揭示真实。他可能具有两个动机:写实主义和形式主义。如果后者失去控制,就会破坏电影手段;如果恰当地运用,则能帮助创作者实现他的双重责任:展示真实,然后洞穿真实。

为了缓解这种普遍存在的二元论带来的尖锐对立,克拉考尔建议将之前的“非此即彼”(either/or)改成“即此即彼”(both/and)。因此,创作者应该做到既注重写实又注重形式,能够做到既记录又揭示,必须达到既展示真实又洞穿真实。当然,在这些要求里面,前者还是居首要地位。

这样看来,克拉考尔的写实主义,实践起来也并非那么激进和绝对。他承认创作者必须(也应当)展现自己的真实观。他所要求的是一种人道的写实主义,一种基于意图而非事实的写实主义。同一个场

景，可能在写实主义的影片里受到称赞，而在形式主义的所谓“艺术”电影里遭到抨击。比如说，克拉考尔曾经表扬过一部科学影片，用抽象的形式表示一滴水中的无数细小分子，但是他会反对使用这样抽象的想象画面来表现心理的“主观”镜头或梦境。

克拉考尔将这个立场发展到了自身逻辑的终点，即只要动机纯正，创作者没有任何禁区。他可以将他对物质存在的感受用记录片的方式反映出来，他可以将幻觉和心理画面呈现在银幕上，他可以沉浸在节奏方式的创造里，或讲述一个我们关心的故事等。所有这些创造性的努力都会符合电影手段，只要它们对这种媒介真正关注的可见世界有所帮助……一切都有赖于写实化倾向和形式化倾向之间的“平衡”。只有后者不压制前者，而是跟随前者的引导，这种平衡才能真正实现。（《电影的本性》，第38、39页）

克拉考尔以非常大的勇气面对这一立场的后果：和先前所有的理论相对抗。他对“电影首先必须是艺术”的说法提出质疑。巴拉兹、爱因汉姆和明斯特伯格都在以各种方式证明电影可以是艺术，克拉考尔则认为效法传统艺术会使电影失去它的特色。艺术是人类意义的表达，它形式统一，且导向完满的封闭状态。它的成功在于利用想象力超越素材本身，如果跟随这些理念，电影就无法完成它的首要任务。相反，电影要表达的不是人类的意义，而是世界的意义，在人们可以看见的范围之内，它应该是模糊的、不确定的，在结构上是开放的，而非封闭的。它存在的目的不是为了超越素材，而是服务于素材。当然，创作者必须有艺术感，或者说拥有艺术家的敏感性，但是到最后，他必须将想象力和技巧用到永恒流动的世界上，而不是追求纯粹的艺术形式或主观的内容。

到此为止，克拉考尔在书中的第一部分，即有关素材和方法的分析结束了。在第二部分——范围与元素里，他企图归纳出一些电影手

段的结果，但是他的论述并不完整，也有些武断。它们只能算是从现实主义理论立场出发的一些选择性意见，因为他已经表示，只要是内容为内容服务，“所有的手段”都是恰当的，而内容本身又不能被列举。第二部分很有趣，但是在逻辑上显得不那么必要，我们必须跳过它直接考察重要的第三部分——构成。只有在构成或者形式这部分里，我们才能判断创作者是遵循还是背弃了前面提出的理想的电影概念，也只有在这部分里，我们才能知道哪些真实是适合用电影来表达的。

5.2 组成形式

创作者有两种方法将电影素材形式化。一是就影像而言，可以如实地记录对象，或者使用艺术化的摄影方式将之变形；二是就结构而言，可以自由选择影像的呈现顺序，以充分显示自己的想法。电影的各种类型就是第二种方法的实践成果。克拉考尔把这个过程称为“构成”（composition）。

克拉考尔对电影类型的分类和兴趣又让我们想起了贝拉·巴拉兹。两人对类型的看法也出奇地相似。和巴拉兹一样，克拉考尔对主题进行分解，以叙事电影为主要类型，其他类型都以它为标杆。他又将非叙事电影分为真实电影和实验电影。这些类型经常瞧不上叙事电影，认为它们是“文学的”、“娱乐的”，而不是“纯粹”的电影。

克拉考尔认为这些偏见大多源于实验电影的尖锐宣言，他例举出很多先锋艺术家的宣言，并大致划分为三类。他指出，实验电影作者一般在三个相关的“意图”之下处理电影的素材：

- （1）希望根据自己的节奏感组织素材，而不模仿自然的形式。
- （2）希望创造形式，而非记录或发现已有的形式。
- （3）希望通过画面传达的内容是自己视角的外化，而非画面本身的含义。（《电影的本性》，第181页）

先锋艺术家应该会赞同上述原则，但对它的价值判断可能会不同于克拉考尔。他们称自己的作品为“超然的电影”（cinematic par excellence）。而克拉考尔依据自己在书的前半部分所下的定义，认为这类作品是彻底反电影的（anti-cinematic）。从下面一段颇长的引用中可以看出他对这类倾向的不满：

实验电影者，不论是喜欢音乐节奏式的抽象，或对心理的超现实表现，都是以远离现实的理念来制作电影的，而现实才是电影特殊力量的来源。创作者对形式的渴望得益于现代绘画和文学的成就，但是，在很大程度上，正是对自由创作的偏爱阻碍了摄影机的探索，扼杀了创作者对现实的好奇。艺术家在将电影从故事中解放出来的同时，又使它受制于传统艺术形式。事实上，就是他们硬将艺术延伸到电影里面去的。“帮助电影发展成为一门艺术形式吧……”1957年，由纽约创作电影基金会出版的一本小册子里这么写着。但是，艺术家的自由正是电影创作者的桎梏所在。（《电影的本性》，第192页）

克拉考尔非常讨厌将电影作为艺术的理念，这使很多读者困惑，但从他的整体立场来看，这是一个符合逻辑的结论。其实他的观念和极力鼓吹电影艺术的巴拉兹也没有多大的不同。巴拉兹也抱怨先锋艺术家对现实如此忽视，以致他们的影片只剩下空洞的形式，而没有实现对现实的完整转换。的确，巴拉兹强调对现实进行艺术化操作，克拉考尔可能无法接受，但他也认为这种操作仍然可以表现出真实。同时，为了一定程度地缓和自己的立场，他俩也都指出了先锋艺术家深远的历史影响。克拉考尔总结道：

人们要记住，先锋艺术家对电影语言、剪辑的节奏和对近无意识活动的展现，对整个电影发展有极大的助益。人们也不应忘记，包括布努埃尔（Buñuel）在内的很多先锋艺术家已更倾向于写实的理念和表现形式。（《电影的本性》，第192页）

克拉考尔发现了一种介于实验电影和写实电影之间的有趣类型：关于艺术、建筑和雕塑的电影。他特别称赞这些既忠实记录艺术作品又创造出一个与之相关的新作品的电影。同时，他批评那些利用绘画、雕塑创造新的虚构类电影，这类先锋电影对原艺术品的掠夺更加剧了他的不悦。这类影片建筑在别的艺术作品之上，却又不能使观众意识到原作品的美。比如，他们从不展示绘画的画框，而是创造出拼贴或动画的形式，即使那些画是出自世界上最伟大的艺术家之手也不例外。他认为，这种影片既是实验电影，又是对传统艺术不合时宜的奉承，应大力摒弃。回过头来说，他真正喜欢的是那些表现艺术家的创作过程的影片，或者更好的类型，比如克鲁佐（Clouzot）的《毕加索的秘密》（*Mystery of Picasso*，图5.1）这类表现一幅画的天才诞生过程的影片。他认为，这些形式比较接近理想的电影类型。他主张创作者在处理艺术作品的时候，应该把它们看作独立存在的物质实体，而非精神或心

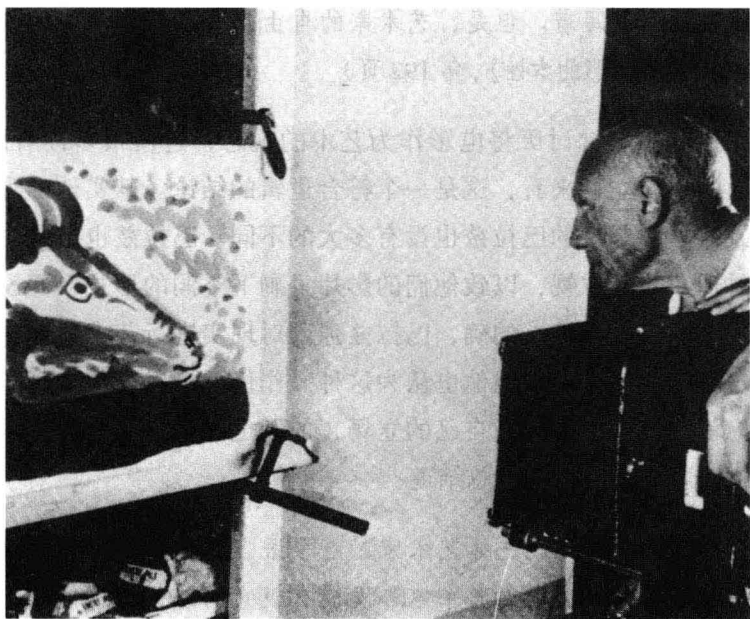


图5.1 克鲁佐《毕加索的秘密》（1956）将画面的空间置于更大的空间里，现代艺术博物馆／电影剧照档案

理性存在。在这点上，巴赞也持相同观点。

电影与别的艺术作品之间的互动虽然有趣，它毕竟只是一个微小生僻的问题。但同时，它也能引起我们对真正的纪录片的思考。这种非虚构的电影类型追求对外部世界的记录和探索，我们有理由相信，这应该就是克拉考尔要寻找的电影的真正归宿。但是，在书中一段似是而非的论述里，克拉考尔并没有给这种极端的电影形式任何特殊的褒扬。在他看来，那些纯粹的新闻片和教育片的确是乏善可陈，这种类型已经是写实主义的极端形式了。

毫无疑问，在这方面他真正愿意讨论的是那些传统的纪录片，因为在这些影片里，人类改造现实的冲动和直接记录现实的愿望发生了碰撞。虽然电影的基本摄影功能是克拉考尔理论的基石，但比起单纯的记录，艺术家的想象力和写实之间的张力更吸引他的兴趣。新闻片就无法表现这种张力。它们虽然具有了这种媒介的基本特色，但由于未能提出更深层次的问题，也就无法超越记录本身。

即使就传统意义上的纪录片而言，克拉考尔也不是十分满意。他抨击那些披着记录的外衣，实际上却分解外部世界的元素来创造抽象形式的影片[如鲁特曼的《柏林：城市交响曲》(*Berlin: The Symphony of a City*, 1927)，图5.2]和宣传教条思想的影片[所有的宣传片，包括美国政府在大萧条时期的纪录片，如《开垦平原的犁》(*The Plow that Broke the Plains*, 1936)]。

至于那些脱离情节和结构限制，展现众多题材或某一题材之不同层面的电影化的纪录片，克拉考尔自然是怀有无限的敬意的。但这还不是他心目中的完美类型。因为和新闻片一样，它们“受到定义范围内的限制，只能描述环境，错过了那些只有通过个人介入才能展现出来的潜在的可见的真实”。(《电影的本性》，第212页)

我们可以很明显地看出，克拉考尔的写实主义和巴拉兹的形式主义一样谨慎和保守。他们都避免走向其理论路线可能指向的极端立场。巴拉兹摒弃了绝对形式化的实验电影，克拉考尔则避免了新闻片和真



图5.2 《柏林：城市交响曲》(1927)：在记录的背后隐藏着抽象化的冲动，现代艺术博物馆／电影剧照档案

实电影等激进的写实主义。

所以，和巴拉兹一样，克拉考尔急切地想要使剧情片成为电影的主流，因为故事本身就具有深度。没有故事，电影只能停留在展示生活的表面。他开门见山地写道：

基于事实的电影只能表现世界的某一部分，新闻片和纪录片表现的都是人的外在环境，而不是个人的内在的冲突……所以，故事的悬疑性既有助于纪录片，又使其相形见绌。（《电影的本性》，第194页）

故事的存在使电影有了全面发展的机会。在克拉考尔和巴拉兹看来，剧情片既是电影的经济基础，也是美学基础。因为它能使主题活动起来，使观众投入进来，因而形成一种最复杂的体验。克拉考尔进一步谈到，最好的纪录片总是朝着使观众完全投入进来的方向努力。

到这里，克拉考尔整个理论似乎陷入一种危机中。既然故事如此重要，那么和最能真实地探索现实的纪录片相比，剧作者编写的剧

情片会更胜一筹吗？面对这个困境，他又一次求助于“平衡”这个概念。当他在著作的第一部分处理影像的问题时，他也希望影像能于旨在记录的写实和旨在揭露的形式之间取得平衡。所以在这部分，他认为恰当的电影形式是纪录片和故事片之间的一种平衡，纪录片能表现现实的混沌之感，故事片则于其中打上人类活动的烙印。克拉考尔在有关剧情片的章节里探讨了如何取得这种平衡的问题。

克拉考尔将剧情片按认可度从低到高分三类：舞台化的故事（theatrical film）、改编作品（adaptation）、找到的故事或插曲（found-story or episode）。

舞台化的故事源自默片时代的艺术电影运动，几乎违反了所有的电影化原则。它是一种以人工的舞台背景来烘托演员及其风格化台词的封闭形式，这类电影本质上只是对人类创造出的一种表演形式的记录。克拉考尔把大量好莱坞影片也归于此类，因为它们同样通常依赖于“紧凑”的剧本和人工布景。在这样的故事中，现实是没有立足之地的。这类故事不但无法探究真实，很多情况下还会掩盖真实。当然，舞台化的故事是有它的力量和乐趣所在的，但它绝不是真正的电影。它们带给大众的是传统的舞台艺术，它的故事或许巧妙，却无关紧要。

克拉考尔对电影改编的看法可想而知。他首先作了一些理论上的比较，得出结论说小说是所有的文学形式中最接近电影的（虽然还是有差别）。然后他又重申了其理论中有关电影化和非电影化的概念，认为只有当小说的内容是基于客观现实（而非精神或心理体验）时，电影改编才有意义。像约翰·斯坦贝克（John Steinbeck）的《愤怒的葡萄》（*Grapes of Wrath*）和爱弥尔·左拉的《小酒店》（*L'Assomoir*）就是很适合改编的写实的自然主义小说，而且实际上也“写实地”搬上了银幕。另一方面，那些主要活动发生在人物内心的小说，比如司汤达（Stendhal）的《红与黑》（*The Red and the Black*），改编成电影是注定要失败的。创作者只能表现主人公于连所处的环境，对于他内心之复杂的情感抗争则无能为力。克拉考尔认为，这种现象在布莱松



图5.3 《乡村牧师日记》(1950), 现代艺术博物馆/电影剧照档案

改编乔治·贝尔纳诺斯(Georges Bernanos)的《乡村牧师日记》(*Diary of a Country Priest*)的大胆尝试里表现得更明显。虽然摄影机的确恰当地展示了牧师的乡下教区,也很努力地试图从牧师的表情中挖掘他精神上所受的苦难(图5.3),布莱松还是不得不借助于画外音,因为小说本质上表现的是一种心理进程。在克拉考尔看来,电影首先是并且始终是一种视觉媒体,这种自省式的旁白技巧等于是承认了画面想象力的失败或者题材选取的不当。我们以后将看到,《乡村牧师日记》是一个非常重要的案例,因为绝大多数时候和克拉考尔处于统

一理论战线的巴赞及其追随者们对此片却是高度赞扬的。

最后，克拉考尔在“找到的故事或插曲”里找到了他心目中理想的电影类型。

当你长久地凝视着一条河或者一个湖泊，就会在水面上发现一些由微风或者漩涡造成的图案。找到的故事或插曲在本质上就和这些图案一样，它是被发现的，不是被发明的。它和纪录片的本意有千丝万缕的联系，因此，它最能符合“由非剧情片孕育出的故事”的标准。（《电影的本性》，第245、246页）

找到的故事或插曲作者绝不会像舞台化的故事的作者那样，让故事和现实脱离关系。从定义上就可以看出，找到的故事或插曲是建立在混乱的、不可预测的生活之流基础上的，因此是开放的、自然的、不确定的。罗伯特·弗拉哈迪（Robert Flaherty）的影片[尤其是《北方的纳努克》（*Nanook of the North*, 1922）和《亚兰岛人》（*Man of Aran*, 1934）]和早期的意大利新现实主义影片[比如《大地在波动》（*La Terra trema*, 1948）和《游击队》（*Pausa*, 1946）]，都是此类型中的佼佼者。因为它们的故事都来自影片中表现出的地域和文化，影片的情节都来自现实本身，丝毫不由个人创造。这些影片中的个人行为都只是为了表现客观环境中的人性，使得我们能够更深刻更有感情地观看影片，而不仅是像看纪录片那样获得一些客观的信息。维托里奥·德·西卡（Vittorio de Sica）的《偷自行车的人》（*Bicycle Thieves*, 1948）既让我们客观地了解了战后意大利普遍存在的社会问题，又能通过集中于一个人的遭遇使我们心生怜悯。

“找到的故事或插曲”的提出标志着克拉考尔对电影形式问题的探索走到了终点。他以一篇恰当命名为“内容问题”（*Matters of Content*）的概要来总结他的理论立场：“我们应当可以认定，有些内容是适合用电影来表现的，有些则完全不适合。”

不适合电影表现的内容以“概念推演”（*conceptual reasoning*）和

“悲剧”(the tragic)为最好例证。很显然,表现理念问题的电影必须用封闭的逻辑来对问题进行视觉化阐释。为了更好地理解,我们可以回忆一下爱森斯坦将卡尔·马克思的《资本论》(*Das Kapital*)搬上银幕的构想。在爱森斯坦看来,电影通过并列元素的流动可以达到和理性思考一样的抽象程度。而对剪辑不太关心,把重点放在未经处理的电影素材问题上的克拉考尔自然不会接受这种观点。在爱森斯坦的假设中,为了表现《资本论》的严密逻辑,必须用画面创造出复杂的表现样式,因此,画面也就失去了其独特的物理性质。

“悲剧”是另一种更为有趣的电影禁忌。克拉考尔列出了这种类型的主要特征,发现它们大都是反电影的。他前后的论点包括:悲剧题材“过分集中在人类事物”上,假设了一个“有限的、确定的小宇宙”,排斥“偶然和意外”,缺乏对“意象的使用”。从每个悲剧的必然结局里,我们会发现一种命定的和终结的意味。克拉考尔认为喜剧比悲剧更适合电影,因为前者展示的是一种连续性而不是终结感。

概念推演和悲剧电影都与克拉考尔的立场背道而驰。他认为,在所有天然具有电影性的故事形式和主题中,“侦探推理主题”是最好的代表。这种惯常的文学情节设置(侦探寻找事实的过程)能使创作者和观众回到生活中去寻找有意义的线索。这种文学设置使得事实比想象更重要。它迫使我们运用想象力寻找周围世界的意义。

有关电影形式结构的理论是克拉考尔著作中最好的一部分。因为它符合克拉考尔对电影基本性质的思考逻辑,同时又为这些空泛的思考提供了确切的历史证据。这种对电影类型的历史性考察并不能证明他最初的主张,即只有写实的方法才是电影化的。但是,它使我们看到了这种主张的结果,然后可以作出自己的判断。弗拉哈迪的影片看起来确实更电影化,比德国表现主义、好莱坞类型片,或者最近看到的来自纽约的艺术影片更忠于电影的特性和可能性。在克拉考尔看来,这不仅仅是口味的问题,而是美学原则的证明。

5.3 电影的目的

克拉考尔的整部著作中隐含着一种目的论。但直到书的结尾，他才开始直接讨论电影在人类生活中的功能。毫无疑问，这是书中最令人兴奋的部分，因为在学究似地阐明了自己理论的正当性以后，他终于开始毫无顾忌地展示自己的智慧与直觉。在一篇长达十页的对现代人的分析大纲中，克拉考尔将现代人生活的混乱和空虚归因于意识形态的瓦解与消失。信仰和宗教等已经无法继续支撑文明的发展。

虽然只是众多批判现代荒原社会的学者之一，克拉考尔的独创之处在于他将此联接到科学的失败。从19世纪开始，科学就叫嚣着要撕碎基督教文明的成果。当然，直到现在基督徒还是有的，只是它不得和其他失落的信仰一起，游荡在这种混乱而凡俗的文化里。科学曾经许下堂皇的诺言，要以一个大家都可以相信并且从中获利的现代稳固的体系取代基督教教义。为此，科学宣称其根基于自然的真理，而本世纪人类生活的破碎与“非自然”已经证明了这种承诺与希望的破灭。但是，我们还要问，为什么科学在造成意识和信仰的中空后，自己却无能为力呢？

克拉考尔坚持科学的失败是其不断朝向抽象化发展的结果。科学本该帮助我们去了解、热爱万事万物并与之和谐相处，结果它却为了找到控制万物的法则而背弃了事物本身。为了让我们从更多角度“理解”更多的现象，它牺牲掉了我们对自然的直觉认识。它总从抽象的观点看待事物，纵然能使我们更轻易地处理事物（科学设备是很明显的例子），可我们失去了对物的“物感”（thingness）。现象本身不具有任何价值了，只有在被放置于人们（或者电脑）的“大脑”中的各种解释模型中时，它们才具有意义。在没有统一信仰的前提下，各种错综复杂的模式并没有彻底统一地解释宇宙的存在，反而使我们的生活和世界变得支离破碎。

我们该如何挽救这种无能为力的情势？克拉考尔警告我们不要试图退回传统的、不科学的信仰里。相反，我们应该和科学一起前进，将世界从抽象中解放出来。只有通过与世界万物的直接对话，我们才能摆脱自我中心的危险。也只有当那个时候，我们才可能创造出一种新的信仰，一种使我们紧密联系起来的文化。这将是一种理想的境界，一种基于物质实体并且呼应物质实体的精神文明。

为了获得超然性和普遍性，新的信仰必须与以往存在过的任何世界观都有本质上的不同。它尤其不能像那些凭空想象出来的、用来解释世界的发展或者我们的经验的思维体系（不论其成功与否）。它必须诞生于大自然的内在，而非来自人类。这样才可能对文化产生长久的影响。而达到这种境界的唯一途径就是人类重新与自然相合，重新认识它的真实所在。

与自然重新调和的想法本质上是反科学的，因为它否定人类对抽象思维的巨大兴趣。到目前为止，这项工作都是由艺术来完成的，旨在提升我们对生活的体验。我们已经讨论过俄国形式主义也表达过类似观点，但是克拉考尔认为艺术已经失败了，并且在不知不觉中变成文化的“抽象主义”了。艺术总是先想象一个吸引人的模型，然后通过物质媒介将它表达出来。这种艺术从高层次的一般性出发，然后才逐渐下降到经验的层次。为了创造一个自足的作品，传统艺术家总是会压抑真实（不论其目的是要多么写实），他必须使现实符合他的视界。而当观众深信最终体验到了某物时，他不过是再次（用一种新的方式）体验到了塑造其日常生活和行为的模式而已，这些模式使得他永远无法真正感受到自然发出的讯息。

能将我们从这种隔绝的狭隘中拯救出来的，是摄影师和（更重要的）电影创作者。与传统艺术家不同，他们的创作不是对现实的掠夺，而是对现实完整的呈现。他们跟随自然本身的模式，而不将人类的思维模式强加于自然。电影是一个由下而上的技术过程，它从自然入手，使我们的思维模式与自然相合。它使我们重新发现那个已经被科学知

识占领、被我们遗忘的世界本身。

克拉考尔的电影目的论以及有关“电影化手段”的谏言，与他关于历史学的作用和其研究方法的理论有密切的关系。在他逝世后出版的一篇历史编纂学论文里，他特意将历史学家的任务与摄影家联系起来。他首先批判那些以意识形态为主导的历史学，无论是马克思主义者，还是基督徒。其次，他谴责那些20世纪的历史进化论者，包括奥斯瓦尔德·斯宾格勒（Oswald Spengler）和阿诺德·汤因比（Arnold Toynbee）。他只赞赏那些努力整理历史细节和客观事实的学者，因为那些才是生活和历史的真正素材。历史学家的任务在于使今日之人们能够理解过去的事实。如果说直到19世纪初，历史学家还在进行形而上的历史研究，那只是因为科学发展还不够成熟。但此后，科学又远离真实生活，专注于创造各种抽象法则，因此也无法成为历史学家的解释模型。总之，历史学家要紧跟事实，既能观察入微，又能总揽全局。他们对历史的想象力必须基于事实，而不是为了成全自己的信仰或者虚妄的抽象法则。

克拉考尔接着将宏大的、概要的史书比作“舞台化的”（theatrical）电影，将微缩的、具体的史书比作“找到的”（found）电影，贬抑前者，赞扬后者。后者产生于混沌和连绵不绝的生活，又复归于此。在克拉考尔看来，电影和历史本身并非哲学，但它们最终的目的却是服务于哲学。如果统一的文化系统是一座华丽的宫殿，那么电影和历史就是通往宫殿的前厅，虽然比不上宫殿的宏伟壮观，但却是我们进入圣殿的必经之路。

克拉考尔是一个传统的民主自由派理论家。他不相信任何确定的意识形态，他认为人只要真正地体验，就能求得生活的真实。同时，他是一个理性主义者，他对科学的批判绝不是浪漫主义或神秘主义的理论家可比拟的。他希望我们利用科学更好地了解事物。但到目前为止，科学使我们与事物的接触越来越抽象。所以，只有依靠历史、摄影和电影这些半是艺术半是科学的媒介，才能使我们真正接触到万物，

使我们得以在大地上诗意地栖居。^①通过这些媒介的调节，人们与生活和谐相处。因为媒介既不受制于现实（因为它们总在组织和创造），也不盲目服从于想象力（因为它们排斥超越事实的组织和创造）。所以，这些媒介才是真正具有人文关怀的，使我们能够真正以人的方式活在一个真实的世界里。

克拉考尔在《电影的本性》一书结尾处表示，希望人们能透过对自然的共同体验和认识，达到和平与博爱。如果说过去的战争和冲突是意识形态斗争的结果的话，那么我们可以期望一种基于真实的现世体验（而非概念）的共同信仰，能使我们重获和平与和谐。电影，如果运用得当，正可以帮助我们朝这个梦想前进。

5.4 反 驳

克拉考尔的《电影的本性》一书必然招致争议。任何从自己的“电影化”价值标准出发对电影进行等级划分的行为，都会激怒不认同此价值和定义的理论流派。克拉考尔自己也承认，写实主义和形式主义的差别将永远无法消弭，因为自从摄影发明之初，双方的观点就已经南辕北辙了，双方论战延续至今。而他的理论中虽然有形式主义的一席之地，但最后还是结实地、确定无疑地，甚至是狂热地落在了写实主义一边。

克拉考尔自己或许也很清楚一点，即无论他再举多少例子也无法证明最初的三个预设：

- 第一，电影的主要功能是摄影，而非剪辑或者其他形式技巧；
- 第二，摄影的主要功能是忠实记录事物，而非转换事物形态；
- 第三，因此，电影必须忠实记录它所捕捉的事物，亦即应该在形式上（他称之为“构成上”）写实，因为其意象是写实的。

^① 克拉考尔怀着明显的敬意引用了加布里埃尔·马塞尔的话。如果说克拉考尔和巴赞有任何一丝联系的话，那就是他们对这位伟大的存在主义哲学家的共同敬意与接受。

前两条预设是绝对意义上的预设，克拉考尔根本无法证明。他至多只能指明这个方向并尽力找到其合理性，事实上他也是这样做的。第三条则是前两条推导出的结论。这一条的批判者更多的是对克拉考尔的逻辑提出质问，而非简单地提出（同样不能证明的）反面意见。这一点很重要，因为前两条的反对者基本都是想以形式主义的观点取而代之的理论家。而第三条的批评者全来自各个理论阵营。所以，我们需要对第三条加以再三审视。

克拉考尔的电影形式写实论发轫于传统的艺术“模仿”（imitation）论。他频繁引用的德国流亡学者埃里希·奥尔巴赫（Erich Auerbach）便是当代学者中这种理论的领头人。他最有影响力的著作《摹仿论：西方文学中所描绘的现实》（*Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*）的结论就和克拉考尔如出一辙。他认为，严肃的写实主义文学，通过避免意识形态，以及摹写人类生活经验的复杂性和多样性，将能引导我们走向永久的和谐之路。

奥尔巴赫讨论了那些在形式上建构出一个虚幻世界，内容上却摹写真实生活经验的小说家。他发现，这些作家往往从记录人类的讲话和活动开始，从这些平凡的谈话和事件出发，他们用语言创造出一个完整的世界，因此，尽管依然重在写实，这些谈话和事件也会获得艺术的感染力和共鸣。有价值的写实文学会让读者从作品中发现自己甚至邻居所生活的世界，然后，他就可以通过批判来追求一个更好的世界。

仅从上述寥寥数语也可以看出他和克拉考尔的共通之处。其中最明显的是，如果我们想要继续像“人”一样生活，写实主义在将来的重要性丝毫不逊于它在过去文化中的地位。其次，他们对艺术手法有相同的信念。他们将各自的艺术看作一种沟通的媒介，植根于现实，即使在创造性的处理过程中也不脱离现实。在他们看来，必要的艺术转换是为了更好地澄清和放大生活经验中的模式，而不是经由艺术家个人独特的内在模式创造出新的经验。

各种媒介的艺术家都能创造出写实的作品，只要他们能将素材（无

论是什么素材)以和经验世界中相似的方式组织起来。当然,处理素材的方式还有好多种。比如奥尔巴赫就从不认为文学只应该摹写现实。但他表示,西方文学的主流还是出自写实主义的传统。他在《摹仿论:西方文学对现实的再现》里成功地阐释了这种流派的发展及其重要性。但他始终也没将这种流派和其他文学形式作比较,比如抒情诗和学术论文。

克拉考尔则企图利用写实主义的光荣传统来压制其他的电影流派。此举自然会招致许多批评。当然,他确实阐明了应当如何利用电影的写实功能,就像文学中的写实主义那样。接着,他也展示了写实主义在电影史上取得的辉煌,以及他对未来的期待。但是他并不能因此证明只有写实的电影才是电影化的。

克拉考尔托付给电影人的任务,和奥尔巴赫交付给作家的任务没什么不同。电影人和作家的地位也基本相等。那么电影写实主义的“特殊性”又来自哪里呢?电影人处理的不是文字,而是运动的影像,可是他的做法又和其他艺术家毫无二致。抛开克拉考尔本人的信念不说,电影艺术的写实主义和作家、画家、歌剧作家的写实主义没有差别了。

为了解决这一矛盾,克拉考尔再次声称电影和传统艺术的差别在于它的素材本身就是写实的。但即便如此,艺术的表现形式和素材之间就有必然联系吗?克拉考尔不会自责他使用的正是他所厌恶的抽象思维吗?他所谓的“体系”岂不成了对电影按资排辈的过滤器?审慎地思考事物的结构和本质是创作者的首要任务和最终目标,认真地思考电影的结构和本质问题则是一个电影批评家的首要任务,而他不是正在放弃这一任务吗?

这些问题到了20世纪50年代的《电影手册》派批评家那里变得更加尖锐了。安德烈·巴赞和他的弟子们,包括弗朗索瓦·特吕弗(François Truffaut)、亚历山大·阿斯特吕克(Alexandre Astruc)和埃里克·侯麦(Eric Rohmer)等都试图将一种普遍的现象学理念与克拉考尔的基本主张结合起来。他们相信电影画面的写实功能,同时也认

为使用画面的方法不止一种。在他们看来，电影素材的写实功能并不构成对电影形式的限制。

由于对电影形式问题的不同看法，法国写实主义者和克拉考尔在实际的批评工作中也有巨大差异，比如有关电影改编的问题。在一篇声名狼藉的《电影手册》派评论^①里，特吕弗对让·奥朗什（Jean Aurenche）和皮埃尔·博斯特（Pierre Bost）的名著改编作品进行了全面的攻击，包括《田园交响乐》（*Symphonie pastorale*）、《恶魔附身》（*Devil in the Flesh*）、《红与黑》，和已经完成剧本但尚未拍成影片的贝尔纳诺斯的《乡村牧师日记》。后者的改编遭到原作者的反对，后来转到了罗贝尔·布莱松那里。像克拉考尔一样，特吕弗对两个版本的《乡村牧师日记》进行了比较，但是得出了完全相反的结论。在他看来，奥朗什和博斯特完全运用摄影棚的方式制作影片使得法国文学作品看起来千篇一律。那种细致的心理表演方式完全符合四五十年代的法国电影风格，但是又违背了纪德（Gide）、拉迪盖（Radiguet）、司汤达、贝尔纳诺斯等作者的原意。那些“摄影棚化”（studio look）的布景，不论再怎么忠于历史，再怎么显出艺术指导的才华，还是无法还原原著里的氛围。最后，奥朗什和博斯特对于场景和台词的改编确实使故事视觉化了，但如此一来，这些小说也变成了不伦不类的“法国电影”了。

在特吕弗和他的导师巴赞看来，布莱松的改编才真正忠于原著，因此也是最电影化的。吓坏了克拉考尔的“旁白”之使用，在他们看来却是解决原著难题的最好办法。为了更有力地展示自己的观点，特吕弗在文章的结尾对奥朗什和博斯特剧本中的一些场景进行了重新设计。的确，原来的那些场景是相当视觉化的；的确，它们很好地阐明了剧中人物的动机；的确，它们展示了极具表现力的表演方式。但是，正是这些优点使得贝尔纳诺斯的作品变成了一部毫无特色的法国电

^① François Truffaut, "A Certain Tendency in French Cinema," *Cahiers du Cinéma in English*, I (1966), pp. 30-40.

影。反观布莱松，在保持暧昧的视觉和心理效果的基础之上，通过最大限度地减少表演动作，从牧师日记中逐字逐句摘抄出句子作为旁白，成功地创作出一部不同于传统的法国优质电影却忠实于它要表达的现实（原著的现实）的作品。布莱松的电影从未能像奥朗什和博斯特一样吸引大量的观众，但这仅仅是因为观众尚未（也许永远不会）领会到布莱松的精妙之处。

在克拉考尔的众多参考书目里，我们看不到巴赞及其弟子的一丝踪迹。如果克拉考尔熟悉巴赞的理论和特吕弗的文章，他肯定会辩称电影基本上是一个“视觉媒介”（visual medium），奥朗什和博斯特表现了卓越的视觉想象力。但是《电影手册》派的写实主义理论家绝对无法同意“写实”的电影就是“高度视觉化”的电影，因为真实不等于可视。克拉考尔并不知道，这些人早在他的理论出现的10年前，就开始探索电影可以表达的写实形式。站在和克拉考尔一样的写实立场上，他们提出的问题是“电影是什么？”，而非“电影化是什么？”。

Chapter 6

安德烈·巴赞

ANDRÉ BAZIN

如果说爱森斯坦的理论是形式主义的代表，那么安德烈·巴赞的理论无疑就是写实主义的中坚。和爱森斯坦一样，巴赞从来没有构建出一个清晰的理论体系，但这并不影响他理论的逻辑性和一致性；另一方面，其多样性和复杂性所具有的丰富意蕴和文化影响，更是足以和爱森斯坦匹敌。

到“二战”结束之际，形式主义理论家倡导的电影创作论已所向无敌。这是因为，形式主义理论本来就源自传统的艺术理论，且大部分早期的电影美学家（明斯特伯格、马尔罗、爱因汉姆、巴拉兹和爱森斯坦）也大都涉足其他艺术领域。虽然马塞尔·莱尔比耶、吉加·维尔托夫和英国纪录电影学派都曾大力倡导电影的“照相”特质，但安德烈·巴赞才是最早对形式主义传统提出有力质疑的批评家。他睿智地发现，与画面的艺术处理产生的力量相比，纯记录产生的真实力量更震撼人心，这无疑为写实主义奠定了理论基础。

从1945年到1950年，巴赞的理论在欧陆电影批评中越来越突出。他对写实理论的推崇正好和意大利新现实主义（Italian neorealism）电影的崛起相呼应。他的理论随着这些电影一起得到推广，同时也为这些电影吸引到了不少观众。在1951年，他和雅克·多尼奥-瓦克罗兹（Jacques Doniol-Valcroze）一起创办了电影史上最有影响力的评论期

刊——《电影手册》。

《电影手册》是巴赞推动电影批评潮流的大本营。很多寻求新电影的青年评论家也投到了他的门下,这些人包括弗朗索瓦·特吕弗、让-吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard)、皮埃尔·卡斯特(Pierre Kast)、埃里克·侯麦和克劳德·夏布罗尔(Claude Chabrol)。他们听取巴赞的意见,在他的指导下发表了不少文章。当然,也正是这些人创造了日后的法国电影新浪潮。1958年,当夏布罗尔和特吕弗正准备拍出这个运动的先锋之作时,巴赞逝世了,年仅40岁。

众所周知,巴赞没有留下一本系统的论著,但其文章的英译者休·格雷(Hugh Gray)认为,这并不表示他的思想不成体系。相反,这显示出他的一个重要学识特质——从实践中来,到实践中去。和在图书馆里闭门造车的克拉考尔不同,巴赞总是和创作电影、评论电影的人泡在一起。他在杂志上发表的文章常常是以和导演或评论家对话的方式。据说,他最好的评论已经遗失了,因为那是他在高级电影研究院(Institut des Hautes Études Cinématographiques, I.D.H.E.C.)所作的口头演讲和辩论。总之,巴赞不太在意他的理论的未来,只要能在一些特定场合派上用场,他就很满意了。

从1957年起,巴赞开始把他最重要的论文以《电影是什么?》(*Qu'est-ce que le cinéma?*)为名集结成册。直至他去世,这些论文一共集成了4册,包括60多篇文章。其中半数经过英译,已经以《电影是什么?》(*What Is Cinema?*)和《电影是什么?》(第2辑, *What Is Cinema?, II*)为名出版了。^①

从1954年到去世为止,巴赞一直想写一本关于导演让·雷诺阿(Jean Renoir)的书。他为此所作的笔记和许多片段最近已经在法国

① 巴赞这些论文中的26篇已经被休·格雷翻译成英文 *What Is Cinema?* 和 *What Is Cinema?, II*。前者从 *Qu'est-ce que le cinéma?* 的前两卷中选取,探讨电影的本体论与电影和其他艺术的关系。后者从 *Qu'est-ce que le cinéma?* 的卷3卷4中选取,探讨电影和社会学以及新现实主义的美学问题。本书中所有的引用都来自这些译文的平装本。

出版，也已有了英文译本。虽然他的论述是片段式的，但其中已经包含了最重要的一些观点。巴赞的其他作品，如一本有关奥逊·威尔斯（Orson Welles）的小书、一本关于卓别林（Charles Chaplin）的论文集和数百篇论文还没有翻译成英文。即便如此，从翻译过来的三卷文章里已经足以窥视到其理论的核心和研究方法。

虽然片段式的论述方法使他无法像克拉考尔一样建立一套完整的体系，但却使他的著作具有质感和可信性（他旁征博引大量影片的能力正是克拉考尔缺乏的）。巴赞的正常写作程序是这样的：首先仔细地观看一部电影，鉴赏其特殊之处，找出问题和矛盾。然后，他会假定这部电影的类型或者它想要成为的那种类型，或将之归入已有类型，或为它建构一个新的类型。接着，他会阐释这种类型的特性，并不断地从影片片段或类似电影中找到例证。最后，在整个电影理论的框架中讨论这些特性。简而言之，巴赞是从个别影片着手，通过逻辑论证和充满想象力的反思上升到具有一般性的理论。

关于这种研究方法，最好的例子便是论文《蒙太奇的功能与限制》（*The Virtues and Limitations of Montage*，引自《电影是什么？》，第41页至第53页）。他在文章开头交待，自己最近看了两部儿童电影，并认为其中一部的形式非常恰当。接着，他并没有从电影语言入手，而是探讨“童话”（*fairy tale*）电影的可能性。这就是他的研究方式，在看似简单而怪异的开头后，带领我们进入最深刻的电影语言研究领域。

这种研究方法使得巴赞的著作读起来很有趣，同时也特别难以归纳和总结。因为任何总结都会消解这种特殊的思考和写作的特性，而这才是我们能从巴赞那里学到的最有价值的东西。所以，就像讨论爱森斯坦那样，我们必须把巴赞散见于各处的观点整理起来，同时又不能为了有条理而忽略那些独特之处。事实上，巴赞的问题比爱森斯坦更严重。他的很多最重要的观点和意见都是与特定类型的电影联系在一起，那些电影启发了他的思考，同时也提供了实际例证。但在许多情况下，比如《蒙太奇的功能和限制》，他的文章早已超越了那些启

发他的电影。

为了收集、整理和比较那些分散的观点，我们还得采用那四个范畴：素材、方法、形式和功能。但同时我们应该了解，这种方法会掩盖他的许多理论“特质”（quality）。两位最有才华的理论家（巴赞和爱森斯坦）都拒绝简单的概述与归纳，想来并非巧合吧。

6.1 素 材

如前所述，克拉考尔的《电影理论》（后来译为《电影的本性：物质现实的复原》）可说是学术研究的典范，但是他的众多参考资料中，却独独少了安德烈·巴赞的名字，这不能不说是一种缺失。而当他试图解释摄影和电影的意义旨在探求和呈现真实时，这个缺失的遗憾就更为明显了。他对这个基本命题的论证存在不少问题，主要是过于简化。而巴赞早在十五年前就以基本相同的立场探讨过这个问题，后者的理论虽然也有疑点，但整体来讲比前者更缜密，更引人深思。

自始至终，几乎在每一篇论文里，巴赞都宣称电影依赖于真实。他曾经说道，“电影通过成为真正的艺术达到完满”^①。和克拉考尔不同，巴赞在不断地澄清他对真实的定义。我们谈论很多种真实，但电影依赖的只是一种视觉的和空间的真实，也就是物理的真实。因此，电影的写实主义“并不一定是题材的真实或表现的真实，而是一种空间的真实，没有这种空间，单纯移动的画面无法构成电影”。（《电影是什么？》，第112页）在这里，巴赞超越了克拉考尔的素材美学、写实内容和写实技巧的美学，上升到关于空间的美学。正是因为能够呈现物体的空间性和它们所占据的空间，电影才得以成为关于真实的艺术。

这条写实主义的理论基础并不具有很强的实践性，因为它无法解释为什么电影“看起来”就像真的。这是一种不考虑观众心理的纯物

^① Bazin, “La Strada,” *Crosscurrents*, Vol. VI, no. 3 (1956), p. 20, translated by J. E. Cunneen from *Esprit* XXIII, no. 226 (1955), pp. 847–851.

理写实主义。巴赞的第二个论点直指我们的观影体验，因此也可以称为心理的写实主义。他首先对摄影的心理写实感作了一番分析，将之和绘画完全区别开来：

有史以来第一次，在物体及其复制品之间存在的只是一个无生命的工具。第一次，关于世界的影像是自然形成的，没有经过人的加工创造……所有的艺术都基于人的介入，只有摄影从人类的缺席中获得了它的优势。摄影像一种自然现象一样触动我们，就如花朵或雪花，天然的质地是其美丽不可或缺的一部分。（《电影是什么？》，第13页）

从许多类似的论文中我们可以看出，巴赞所宣称的写实主义是基于心理而非物理的概念。我们认为电影呈现的是真实并不是因为它看起来像真实的（可能看起来并不真实），而是因为它是被机械记录下来的。这种非人为的影像世界吸引我们的兴趣，并使电影和摄影成为自然的而非人为的媒介。

从心理学角度讲，真实与否无关复制品的精确度，而是观众是否相信复制品的来源为真实。在绘画中，这牵涉到艺术家处理素材时的技巧和心思，在摄影中则是对事物的机械处理过程。影像与被摄物具有同一性（只受制于自然法则）使得摄影在本体论上区别于传统的复制方式：

摄影的客观性赋予其一种其他绘制艺术没有的可信性……我们被迫相信复制出的物体是一种真实的存在，它们真实地呈现在我们的眼前，也就是说，呈现在空间和时间中。这种从物体到其复制品的真实性转换给摄影带来了某种优势。（《电影是什么？》，第13页）

因此，我们在电影中得到两种真实感。第一，电影记录了物体及事物之间的空间位置；第二，这个过程是自动完成的，非人为的。在

巴赞看来,影像之所以打动我们,关键在于一种原始的心理动力,即我们相信,影像与被摄物之间通过某种光化学的转换而紧密联系着。一旦我们发现影像完成后经过修改,或者物体在摄影之前有过变动,部分的心理动力就会消失。

巴赞并不天真,他知道光化学的转换(使得电影成为自然的作品,而非人为的)需要庞大而复杂的科学技术:胶片、感光乳剂、摄影机、恰当的洗印和放映机,更别提对焦和打光了。这些科技是人类的发明和创造。巴赞的意思是,人类创造了这些科技,“自然(真实)”便可以在底片上保存起来,以便我们观察和研究。电影的技术史可以看作人类寻求越来越完整地呈现自然的方法的过程。如果爱因汉姆是对的,即电影的力量来自它的不真实,那么我们就必须同意那些写实的发明(如声音、颜色、3D和宽银幕立体电影)都是多余的。但是巴赞宣称,电影恰恰需要这些发明,这是它想要完美呈现真实的内在推动力决定的。

虽然技术发展使得电影越来越接近视觉的真实,人们也愿意盲目地相信影像是写实的,但是影像显然不可能和真实完全一样。在一连串有力而引人深思的隐喻里,巴赞试图解释影像和实体之间的差异,虽然我们的大脑倾向于忽视这些差别。他称影像为“光的模型”(a mould in light)(《电影是什么?》,第96页),它捕捉物体的“印象”(impression),就像“死亡面具的铸造”(casting of a death-mask)^①。它不是真实的物体,而是真实的、可追寻的“痕迹”(tracing),是物体的“指纹”(fingerprint)。这些轨迹震撼我们的心灵,因为它们确是由我们记忆中的原物留下来的。因此,鲁滨逊被星期五的足迹吓到,并不是因为它看起来像星期五,而是因为它确是由星期五留下的。巴赞用抒情而呼唤的语气告诉我们,人们之所以热爱登山者莫里斯·赫尔佐格(Maurice Herzog)在珠峰顶上拍下的粗糙的照片,正因

^① Bazin, “La Mort à l’écran,” *Esprit*, Oct. 1949, p. 442 (my translation).

为“镜头在那儿，就像留下人类受难印记的维罗妮卡面纱（the veil of Veronica）一样”（《电影是什么？》，第163页）。关于耶稣的精确而美丽的绘画有很多，但没有一个能带给我们像维罗妮卡的面纱那样诡异的感觉。同样，好莱坞可以在摄影棚里制作很多刺激而具有视觉震撼的登山电影，但是没有一部能像赫尔佐格在危险时刻所拍摄的拙劣影像一样，带给我们真实的战栗感，这些危险的时刻和危险本身都被完整地保存下来了。

总的来说，巴赞和克拉考尔一样，认为未经雕琢的真实是电影的核心吸引力。但和克拉考尔不同的是，他一直试图阐明这种真实是怎么起作用的。他的结论是：电影的素材不是被摄物本身，而是事物留在胶片上的痕迹。这些痕迹有两个重要特征。首先，它们自然地与被摄物相连，就像模型和原物一样。其次，这些痕迹是一见自明的。它们不像指纹、心电图或者X光一样需要解释和分析。那些真实的痕迹在一刹那便脱离了原物的存在方式，但是影像却是高度接近实物的。整个世界不仅在电影中留下踪迹，同时也为我们制造了视觉上的复制品。由此，电影就矗立在现实旁边，看上去和现实一样。称银幕上的影像为“现实”是不正确的，巴赞参考几何学提出了一个更准确的术语，他宣称，电影是“现实的渐进线”（asymptote of reality），无限靠近，永不相交。

当然，与克拉考尔简单地将电影和真实等同起来相比，巴赞对电影素材的定义无疑更为精确和丰富。但是，即使在巴赞的理论体系中，这也是一个原则，而不是推论。埃里克·侯麦，巴赞的亲密伙伴，就将这个原则称之为“客观公理”（the objectivity axiom），认为这是巴赞思想的核心所在。^①顾名思义，公理是无法证明的，是不证自明的。一旦理论家（无论是数学家还是美学家）接受了它，就可以在此基础上推演出自己的理论体系，但这个体系是永远无法反过来证明公理的

^① Eric Rohmer, “La Somme d’André Bazin,” *Cahiers du cinéma*, no. 91 (Dec. 1958), p. 36.

真实性的。拿克拉考尔来说，无论他如何从写实主义角度谈论电影，他坚持的基本原则永远是可以存疑的。巴赞意识到了这个问题，并不断试图阐明其公理的正确性。他首先缩小公理的范围，轨迹和渐进线的概念无疑比克拉考尔笼统的“现实”来得精妙。然后，他通过无数的隐喻和类比来使我们相信这个公理。如果我们接受他的前提，即死亡面具本身（在某种程度上）传达了原物，则我们就势必要相信电影的基本客观性。

我们将发现，通过不同的艺术家之手，素材将被处理成不同的形式。“艺术就是艺术家所做的事”，雕塑是艺术家对坚固材料的处理，同样，电影艺术就是电影创作者对现实的痕迹所做的处理。

我们必须在本段落结束前强调，巴赞也有他的偏见。就像很多评论家极力称颂油彩和雕刻通过抽象使我们认识到它们的本源一样，巴赞认为电影的最高价值在于使我们回忆它的起源，回到印制现实的粗糙模型，再通过电影技术的起源，回到现实本身。

6.2 电影的方法和形式

巴赞 VS 传统理论

如前所述，克拉考尔一旦认定电影的素材是现实，他就建议所有的创作者用写实的方法拍摄具有写实形式的电影。这种狭隘的立场立刻招致了许多批评者的不满，他们认为创作者应该有随心所欲处理素材的自由，即使素材是现实也不例外。

由于巴赞对写实主义电影的终身偏爱，许多对立阵营的批评家时常企图把他和克拉考尔归为一类。的确，巴赞相信影像的写实功能，也偏好写实主义影片，但这只是从以下几个角度出发的：首先，他认为大部分电影都应该服从而非排斥自身的素材。因此，每个创作者，不论他的目的是什么，都必须考虑到素材的写实本质，即使其最终目的是对素材进行歪曲和变形，因此，素材对媒介的影响是重要的，

但非决定性的。巴赞对于那些规定电影形式应当是什么样的美学非常厌恶。作为一个存在主义者，他始终坚信“电影的存在先于本质”（《电影是什么？》，第71页）。一个理论家的工作，就是要描述和解释电影已经取得的成就，而不是从抽象的理论体系推论电影应该做什么。

巴赞对素材的“客观现实性”的态度，与他对创作实践的态度一致。或者用他的抽象术语来说，电影的本体论符合电影的语言和功能。素材影响语言，但并不决定电影的创作方法和形式。

巴赞的很多文章深入研究了許多电影的风格和形式。基本上，他是一个类型批评者，他关于电影手段（语言）的理论来自对电影功能和形式的思考。巴赞认为在电影的形式和方法之间存在着一种必然的因果联系，这在实践中体现为类型和风格的关系。比如，20世纪的城市交响乐电影（比如《柏林：城市交响曲》）的特色不仅体现在主题上，还包括有节奏的剪辑、隐藏和寻找摄影机、自动移动设备（比如电动扶梯和货车）的频繁使用等。在这种情况下，类型的名字甚至揭示出它的风格。巴赞在识别电影的类型（形式及其所产生的心理效果）方面极具天赋，接着他就会去深入研究那些决定电影形式及其传达效果的风格手段。

因此，电影的素材必须通过不同的电影手段来实现“指意”（signify）功能，只有当它找到合适的形式才能实现恰当的“表意”（signification）。理论家的任务就是研究创作者用何种手段（方法）来呈现现实（素材），特别是那些极具人文价值的方式（形式）。巴赞的大部分论文都在问这样一个问题：创作者如何使素材指意？他又表达了何种意义？这两个问题在巴赞看来是须臾不可分的。

风格决定表意，形式决定意义。我们可以通过创作者处理素材时使用的抽象方法的种类和数量，来判断一部影片的形式和风格。写实主义排斥抽象（比如象征）的方法。巴赞认为，写实主义是将表意降到最低程度的风格，换句话说，他将零度风格看作一种潜在的风格。

鉴于所有的影片都在不同程度上对经验事实进行抽象，两者之间的比例就成为判定一部影片主旨和目的的标准了。比如，一个导演想要讲述一个复杂的故事，他可能还是会使用经验现实（empirical reality，有时翻成经验实在）的影像，但主旨却是表达一种抽象关系。在这种情况下，导演“将现实的完整性让位于戏剧性，在我们没有觉察的情况下，他已经将现实转换成了一系列‘抽象符号’”。^①

但在传统电影美学家看来，正是这种转换（从经验现实到抽象）构成了电影艺术。明斯特伯格、爱森斯坦、爱因汉姆、安德烈·马尔罗都曾公开批判影像天然的写实趋向。他们认为，只有当人类能够巧妙地改造及转换这块沉默的巨石（现实）时，电影才成为艺术。爱森斯坦和爱因汉姆在这方面走得最远，后者甚至将无声电影看作和口头语言一样约定俗成但更具煽动性的符号体系。

要使电影成为一种常规的语言，有两种主要方式：首先，创作者要有控制影像形式的能力，使真实的影像以他期望的形式出现。其次，创作者通过有节奏的剪辑（蒙太奇）赋予影像意义。在第一个阶段，创作者控制光圈、色调、构图、三维中的透视关系和视觉的分离等；在第二个阶段，通过控制节奏和画面的出场顺序，他可以将那些已经“风格化”（stylized）的影像组合成叙事（或破碎）的结构。马尔罗和爱森斯坦都将电影的艺术能力寄托在蒙太奇上，因为它赋予影像一种纯粹的心理性结构，就像节奏赋予声音以音乐性的结构。

在巴赞之前，几乎每一位理论家都对电影画面与传统造型艺术、电影的连续性与音乐艺术之间的相似性感到头疼。巴赞最先意识到，由于所使用工具的自然特性，粗糙的现实模型也有了自身独特的美学价值。这就意味着我们可以将注意力集中在对象上，发掘其固有的内

① 最近，这篇超长的研究作品有了法语再版。在新版中，谷克多写的介绍和巴赞写的一些章节被删减了，巴赞后期的一些论文和他对威尔斯做的两个采访增补了进来。因为这个新版本删减了很多重要的引用，因此本书中对威尔斯作品的引用都来自我对原版（已绝版）的翻译。

在价值。在一篇关于医学纪录片的文章里，巴赞写道：

有哪一部虚构的电影能像支气管透镜一样，将如炼狱般的毒瘤真实地呈现出来？不仅看上去异常恐怖，那邪恶的青蓝色反光甚至自然地蕴含着与某种“戏剧性”相符的色彩法则……在摄影机小小却完整的宇宙中，某种超然的美成为可能，不论何时，不管是必然或偶然，它能表达的美恰恰就是传统美学弃之如履的一切。^①

如此说来，“即便单纯的记录也不是一种美学的退步，相反，这是一种表达形式上的进步，是电影语言的进化和形式的扩展”[《电影是什么？》（第2辑），第26页]。

这部医学纪录片的导演没有什么别的心思，而只希望可以尽可能简单而真实地呈现他所看到的。从历史上看，表现主义的方法可能有某些艺术优势，甚至可能是电影语言的基石，但是巴赞认为，在这样一部影片里，蓄意的操作技巧反而会使它的形式与目的背道而驰，毕竟它希望呈现的是自然创造出的作品，而非人为的。

这个纯纪录片的例子正代表了众多不同类型的追求写实的电影，要实现自身的追求，它们就必须以一种新的电影观念为指导，而不能屈从于“象征性的转换”（symbolic transformation）。有些欺骗性的电影号称追求写实，实际上却仍然采用“象征”的风格，它们采用的是惯常的电影技巧，显然并不能实现写实主义的目标。写实主义者的主张可以做如下定义：通过事物及与其相关的周围环境和事物，探索和表现事物本身的意义，而不是利用这些事物来象征某种并不内在于事物的理念或意义。巴赞曾经如此评论德西卡的影片，“（影片中的）事件并不一定用来象征导演要让我们相信的真理，它们都有自身的意义，有其独特性和含糊性，而这正是现实的特点”[《电影是什么？》（第2辑），第52页]。

^① Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, I (Paris: editions du Cerf, 1959), p. 37. (My translation).

在巴赞看来，有以下两种情况：创作者要么利用经验实在达到自己的特定目的，要么探寻经验实在本身的意义。在前者，创作者将其转换为一系列符号，创造出一种美学上的或修辞上的真实，事物的高低贵贱清清楚楚。在后者，通过胶片上留下的朴实轨迹，创作者在带领我们寻找某个场景之意义的同时，也使我们更接近现实本身。

因此，巴赞和以往电影理论家的区别主要体现在以下两个方面。首先，他为电影提出了一个超出一般艺术观念的艺术目标：它是一颗通往未知宇宙的“芝麻”，作为一种新感官，和我们的自然感官一样可靠，通过它，许多经验实在才为我们所知。其次，他相信电影语言并不限于它的抽象能力，朴实的影像和不经剪辑的场景也是它的发展潜力。

为了进一步了解他对电影抽象能力的限制性看法，我们一方面要参考他的大量著作，一方面可以注意他对传统电影美学定义的尖锐反驳。巴赞对电影语言的传统理解有以下描述：

宽泛地讲，银幕上看起来是真实的一切其实都重新建构了主体事物。这里的来源相当复杂，但是可以缩减为两个主要范畴：与画面造型有关的和与蒙太奇有关的，而后者实际上就是按照时间顺序对影像进行的排列。（《电影是什么？》，第24页）

因此，在巴赞看来，问题非常简单：为了创作一部有意义的电影，创作者必须运用自己的抽象能力来处理作为素材的事实。影片的风格和形式就是这种处理的结果。我们可以从两方面来考察这种处理方式：画面的造型（影像的特质）和影像的蒙太奇（影像的顺序）。

巴赞认为，电影理论发展到他那个时代，已经足以解释那些最明显的电影风格和形式。最抽象的技巧和形式被认为是最电影化或艺术化的，因而受到最多的称赞。而他的目标在于证明，电影的意义是从极端朴实的到极端抽象的之间的混沌。他从两方面开展工作。首先，他不断抨击那些认为只有抽象的技巧和形式才是真正电影的观点。其次，他不断赞扬一些长期被形式主义理论忽视的电影类型和技巧。从

他对画面造型的零散讨论和对蒙太奇的持续研究中，我们可以看到他是如何同时开展这两方面的工作的。

画面的造型

相对而言，巴赞的文章很少直接谈及画面美学问题。他倒是大力倡导新技术的发展，期盼银幕大小更符合人的自然知觉。他盛赞格雷格·托兰德（Gregg Toland）在《公民凯恩》（*Citizen Kane*, 1941）中使用和人眼视域相似的17mm广角镜头，再加上准确的打光和曝光，使景深范围达到约2.13米到约91.44米。另外，他还发现西尼拉玛宽银幕（Cinerama）拥有146度的视野广度，能大大降低风格化的艺术力量。观众不再受制于一个小视域，不再受制于导演控制的画面转换，不再被导演操纵的万花筒催眠。观众终于在银幕的写实主义方面获得了解放。正如巴赞所说，观众“不仅能移动他的眼睛，他还被迫转动他的脑袋”^①。

我们应当还记得，正方形银幕（动力框）正是爱因汉姆相信电影之为艺术的美学基石。但是电影发展的历史对这种限制提出了挑战，正如之前彩色对黑白、有声对无声的挑战一样。而巴赞甚至兴致勃勃地期盼3D时代的到来，以便消除银幕知觉和现实知觉的主要差别。

巴赞一方面称赞写实技巧，一方面批评老式的、不成熟的粗陋反写实惯例。比如在维克多·斯约斯特洛姆（Victor Sjöström）的《幽灵马车》（*Phantom Chariot*, 1920，图6.1）一片中，叠印“代表”了早期电影喜欢的超自然主题，但是随着技术的发展，出现了许多表现这一主题的新方式，同时还不会破坏画面的写实感。

大体而言，我们可以这么理解：电影的技术史并不在于创造新的形式，而是不断追求完美的画面写实主义的过程。因此，对于像爱因汉姆这样的传统艺术家而言，人类的科技创新冲动总使他们陷入尴尬。当然另一方面，技术上写实的画面也可以被用在极为抽象的方面。我

^① Bazin, “Un Peu Tard,” *Cahiers du cinéma*, no. 48 (June 1955), p. 47. (My translation).

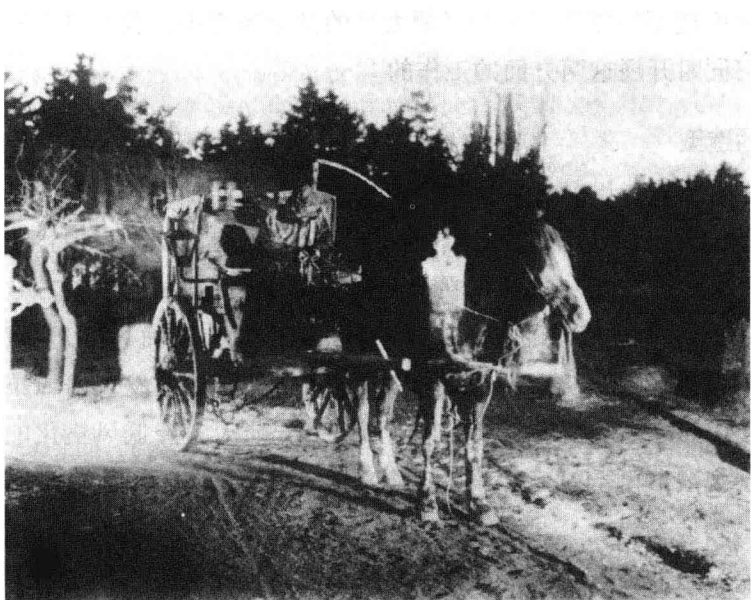


图6.1 《幽灵马车》(1920), 现代艺术博物馆/电影剧照档案

们只要看看苏联蒙太奇学派导演们的作品, 就能找到很多证据。所以巴赞对技术写实主义的讨论, 最多只能算是某种题外话。更多实质性的观点, 应该参看他有关布景的讨论。

巴赞对剧院布景的看法, 与他对电影造型的观点紧密相连。他认为剧院与电影的最大区别就是前者的高度风格化和惯例化。他从很多方面对两者作出了区分: 首先, 电影是随一种特殊的心理需求(再现)而生的; 其次, 电影的放映环境和剧院有天壤之别。虽然两者的观众都宣称“我们今晚要去剧院(看戏)”, 但实际上一个指的是某种仪式的所在地(剧院), 一个指的是“通往梦幻的窗户”(电影)。

巴赞用了很长篇幅来描述剧院的建筑和布景是如何保持我们对戏剧的注意力的。此外, 服装、台词、灯光等都让我们处于一个封闭完整的小世界里。比较起来, 电影的银幕则更像一扇窗户。和以往的很多理论家一样, 巴赞也对电影的银幕和绘画的画框作了比较。他将银幕的外框称为“展露局部现实的遮光框”。在剧院里, 观众可以看到

一个演员在舞台的两侧候场，然后准备上台。而在电影中却没有实际的舞台，当一个角色走出观众的视线后，他“继续存在于我们看不到的空间里”。（《电影是什么？》，第105页）

在长长的反思之后，巴赞用了一个精巧的类比来说明戏剧与电影的区别。他说，剧院的力量是向心力，观众像飞蛾一样着迷于光束照亮的地方。电影的力量则是离心力，观众的注意力被解放了，摄影机呈现的是一个无限的黑暗世界。

波德莱尔（Baudelaire）说过，“戏剧是一盏水晶吊灯”。这盏耀眼、精致的人工水晶灯，将它周围的光线折射成一道道光环，使我们目眩神迷。如果要用电影来作一个对照，那也许我们可以这么说，电影是一个引座员手中的手电筒，像一颗飘忽的彗星一样游走在我们黑暗却清醒的梦境里，游走在银幕周围无形的空间中。（《电影是什么？》，第107页）

显然，让电影模仿戏剧的布景、服装和舞台是极为不妥的。但是，经常为爱因海汉等人称赞的德国表现主义美学却偏偏以此为目标。巴赞首先对这种形式主义美学的流传嗤之以鼻，他认为电影的造型一定要建立在写实的基础上。然后他开始称赞那些拒绝人工布景、忠于现实的影片，并极力阐释其重要性和美学价值。其中最有力的例子就是让·雷诺阿的影片和一些戏剧改编的影片。

巴赞针对改编电影（基于小说、戏剧、建筑、绘画、音乐等改编的电影）写了许多文章，他对改编作品的态度在整个理论体系中具有很强的代表性。一以贯之，巴赞始终鼓励用电影记录戏剧，而不是用风格化的布景将之改编成极不真实的电影。他认为，劳伦斯·奥利弗（Laurence Olivier）执导的《亨利五世》（*Henry V*, 1944, 图6.2）就是很好的例子。因为影片在开头就向观众展示出剧院的舞台，莎士比亚风格的台词得以自然地回响于高度风格化的舞台空间中，可以想见的是，如果硬要直接在影片构建的现实中说出这样的台词，肯定会显



图6.2 《亨利五世》(1944), 在影片中展示出了舞台的边界, 现代艺术博物馆/电影剧照档案

得不伦不类。另外, 这部影片使用了好几种不同层次的布景, 但是莎士比亚的韵文保证了它的连续性和统一性。联系到前面的波德莱尔式类比, 我们应该能够理解, 为何巴赞如此坚决反对将戏剧改编为“电影艺术”。他还提出了解决方法: 将电影的“手电筒”转换为剧院的“水晶灯”, 尽可能忠实地直接表现戏剧的抽象真实。

即使这种戏剧改编的影片看起来很风格化, 这种风格也应当来自戏剧本身, 而不是“电影化的诠释或改编”赋予影片的。如果这类影片的目的是保留原作独特的真实感, 那么电影就不应该再玩任何形式上或造型上的花招, 它应该尽可能地保存原作的原汁原味。

对于没有见过印度的泰姬陵或米开朗基罗的《大卫》雕像的人来说, 纯粹记录的客观镜头肯定是最有用的。为什么要赞美那些玩弄摄影技巧的所谓“有创意的”(creative)摄影师呢? 他们所做的不过是用滤光器、变形镜头、模糊的光线或者不自然的透视比例等, 将原来的杰作变成一幅简单的图片而已。这说到底是属于类型的问题。巴赞

从来没有公开批判那些创造性的实验影片，但是如果一种电影类型的目的是复制其他媒介创造的艺术品，那么电影再做造型和变形就是荒谬了。它必然要在形式上力求写实，以便我们能欣赏到原作的风格。

让·雷诺阿的影片与改编截然不同，但正是他的作品，使得巴赞对电影的风格化问题提出了很多天才的思考。虽然一般观众很难了解雷诺阿的风格的力量，但巴赞还是迫切地想要为他树立起大师的地位。在有些导演那里，观众只要忽视画面中的物体，就能很容易地从画面中识别出导演的“风格”。比如，爱森斯坦经常采用对角线构图，而将主体事物放在画面的中间偏左。在这方面研究的众多著作和论文中，洛特·艾斯纳（Lotte Eisner）的《着魔的银幕》（*The Haunted Screen*）一书尤为杰出，书中对德国表现主义影片的构图有精辟的阐释。^①

然而，这种风格考察对雷诺阿的影片毫无意义，本来我们还期望会在他的影片中看到其父亲奥古斯特·雷诺阿（Auguste Renoir）的构图风格的影响，但是显然他信奉的是不同的美学价值观。比如，巴赞曾经谈到，雷诺阿的很多影片中的划船戏（图6.3）避免使用背景投影（rear projection）。在当时，要完成这样的场景，几乎所有的导演都会选择摄影棚，以得到更好的录音效果和随心所欲的构图。但是，

这种方式在雷诺阿看来简直不可思议，因为它必然会将演员与周围环境割裂开来，并且向观众暗示演员的表演和对话远比他们脸上湖水的发光、吹动头发的微风，或者远远的树枝跳动等来得更重要。我们还可以从其他上千的细节中看出雷诺阿对事物及其周围环境的物理和触觉真实的敏感性，他的影片一直在努力捕获被摄物的踪迹。^②

① Lotte Eisner, *The Haunted Screen* (Berkeley: Univ. of Calif. Press, 1969). Translated from the French by Roger Greaves. Originally published in France in 1952.

② 虽然从整体上说这是一个好的翻译版本，但此处引用的这段却漏掉了一个关键的隐喻。最后一句话按照字面翻译应当是“雷诺阿的电影是事物的浮光掠影”。巴赞对此作了更深入的阐释，他将雷诺阿的影像风格描述为“漫不经心”。

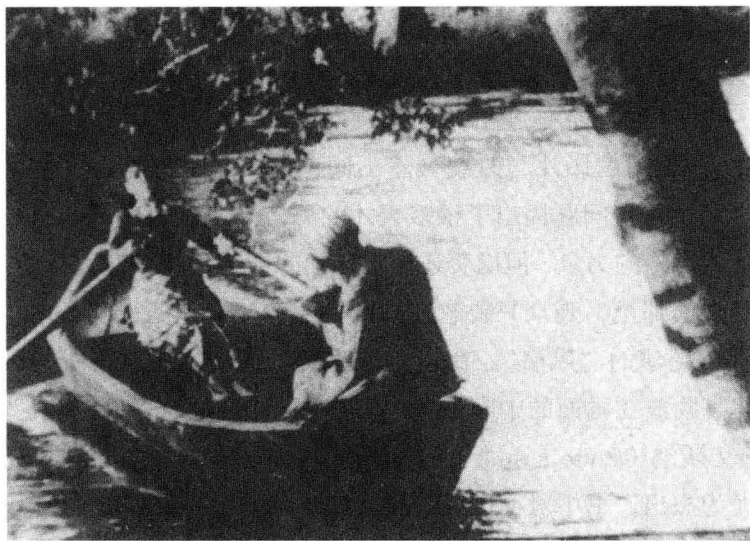


图6.3 雷诺阿的《乡村一日》(1937), 黑鹰影业公司

在雷诺阿看来,我们完全不需要雕琢事物外观以形成有意义的关系,因为世界自然会散发出自身的意义。这也是雷诺阿会先于奥逊·威尔斯采用最大景深(技术许可下)的原因。

在何种意义上,我们也可以将这种中性称之为“风格”?巴赞将这种消极的电影风格和纪德、海明威、加缪等现代小说家的文学风格相提并论。他说风格是“叙事的内在动力原则,类似于能量和物质之间的关系……一方面强化了琐碎的事实,同时又不至于改变它们的内在化学性质”[《电影是什么?》(第2辑),第31页]。

巴赞从自然科学中借来的这个比喻显然有其局限性,但他巩固了一个他始终坚持的立场:电影艺术应该尽量(不带花招地)利用经验现实所造成的印象。从而引申出巴赞理论的一个核心观念:艺术的洞察力应该来自对现实的选择,而不是对现实的转化。

这种以雷诺阿影片为代表的“中性风格”(neutral style)的美学,要求观众从自然中寻找意义,而不是简单理解导演创造出的意义。让我们再次回忆一下前面提到的那部医学影片——自然已经遵循着富

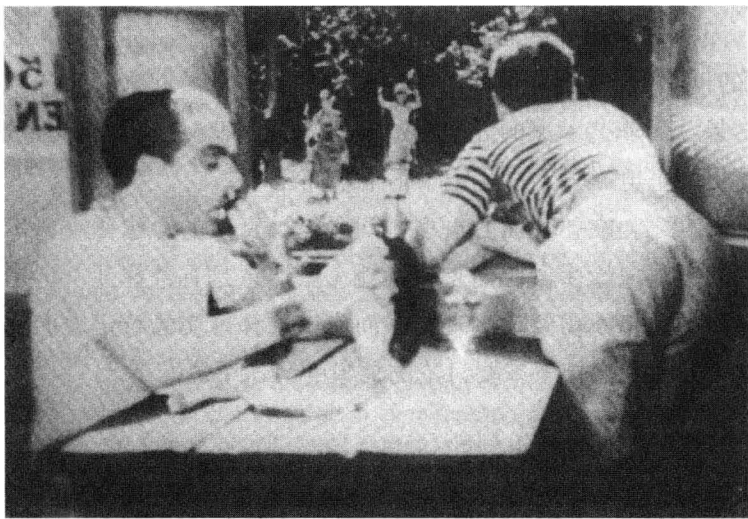


图6.4 《乡村一日》(1937)，打开的百叶窗展示出欢乐与渴望，在雷诺阿的镜头中，这一切可以自然地发生而不用切割时间与空间，黑鹰影业公司

含戏剧性的色彩原则，创作者只需要忠实记录就可以了。

如此看来，巴赞先推翻象征和抽象的电影方法，不过是为了以另一种方式重建它。他一方面反对那种蓄意的象征，一方面又允许“应

和”(correspondances, 波德莱尔的术语)与隐喻,只要它们是现实中自有的。另外,他还宣称那些新现实主义的导演虽然看起来抛弃了风格,实际上却是“使用写实的手段,重建了传统的风格”^①。巴赞的这类声明,使他避免了陷入另一位伟大的写实主义理论家克拉考尔所徘徊的死巷。

克拉考尔认为,由于电影和经验事实的密切联系,电影应当记录日常生活中的事件。但巴赞对真实的看法则更为复杂,他认为真实是多重建构的。在他看来,经验真实包含了镜头能够表达的“应和”和相互关系。另外,在“自然真实”(natural reality)之外,人类创造的政治和艺术真实也是适用于电影的。因此,他虽然反对抽象的美学构图,却能赞赏表现绘画和画家的纪录片。虽然他也和克拉考尔一样反对德国表现主义,但他却曾为一部有关集中营的捷克表现主义影片辩护,因为这部影片的恐怖布景,它的“卡夫卡式的世界,”或者说“萨德的世界”,反而有一种内在的真实性,使它看起来是政治机器的逻辑结果,而非艺术家的凭空创造。^②这里的表现主义并不是电影的,而是历史的。电影只不过是记录了下来而已。

总而言之,在“画面的造型”问题上,真正的影像化表达不是运用花里胡哨的电影手段,而是写实地(虽然也是有选择地)运用所产生的价值。风格不需要改变现实,而应该选择现实的特定方面加以呈现。这就涉及我们接下来要讨论的抽象的第二个范畴了。

蒙太奇的方法

众所周知,巴赞对蒙太奇的见解是他理论中最为人称道的部分。当我们讨论画面的造型问题时,最基本的单位是“物体”(object)。即一个经验现实中的给定物体在电影中应当以何种面貌呈现。要讨论蒙太奇的问题,就要假定电影记录的基本单位是“事件”(event)。即

^① Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, IV, p. 102. (My translation).

^② Bazin, "Le Ghetto concentrationnaire," *Cahiers du cinéma*, no. 9 (Feb. 1952), p. 60.

给定的事件应当如何呈现，一个事件意味着一段确定的时间内不同段落间的关系。剪辑就是对事件性质及其意义的选择。

经典电影理论认为剪辑可以诠释事件，就像风格诠释物体一样。马尔罗、普多夫金和爱森斯坦都曾经明确地谈到，没有蒙太奇，电影就不成为艺术。巴赞也很早表明了他的立场：“马尔罗……著名的美学判断已经结出了累累硕果，但其功效已经用尽，重新发现朴实再现的美学价值的时代已经到来。”^①

巴赞区分了两种类型的蒙太奇。第一种大多出现在默片时代，根据一些抽象的主题、戏剧或形式原则组织画面。这方面最好的例子就是普多夫金。他曾经将一些毫无联系的电影片段剪辑在一起，创造出爆炸场面。他证明电影能够利用点滴的现实片段制造一场实际上从未发生的爆炸。此外，他还有一个更有名也更抽象的例子：将宝宝的笑脸、冒泡的溪流和即将释放的囚犯等镜头连接起来，创造出一种“欢乐”的气氛。今天，任何一位电视观众都能轻易感受到这种“氛围”（atmospheric）蒙太奇的传统。比如广告中一连串不同的画面组织在一起，产生一种“青春活力”的感觉，就会使我们产生喝百事可乐的冲动。

普多夫金明确表示，剪辑的目的就是要使观众一步一步地接受导演对一个事件的戏剧性理解。在《亚洲风暴》（*Storm over Asia*, 1928）里，一个受伤的蒙古英雄踉跄地走进一个放着鱼缸的房间，并不小心摔倒，鱼缸落在了他身上。一般说来，这样一个场景需要二到三个视点（镜头）来表现，甚至一个长镜头也可以完成。但是，普多夫金足足用过了十九个镜头，以制造他所预设的张力（或者可以说是意识形态）。因此，这个事件就表达了一个预设的逻辑。的确，上面所引用的这些例子中，没有一个是实际发生过的（爆炸、欢乐、蒙古人跌倒），但是那些片段连接在一起却给予我们一种事件发生了的“感觉”，按

^① Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, I, p. 74.

普多夫金的说法，这种感觉就几乎等同于事件本身。

第二种蒙太奇更多地和有声电影联系在一起。它是一种心理蒙太奇，通过模仿人们亲历一个事件时的注意力转移，将事件分成许多片段。比如，对话戏中经常使用正反打，因为人们在亲历一场谈话时，注意力通常是在说话者之间来回转移的。心理蒙太奇不过是预知了我们注意力和视点的自然节奏而已。

巴赞用来抗衡这些蒙太奇的就是所谓的“景深”（depth of field）技巧。这种技巧能够使一个动作在一段持续的时间内移动于不同的空间。如果焦距的范围从镜头转到无限远，那么导演就完全可以在一个画面内组织各种相互作用的动作（这就是所谓的场面调度），而不用依靠画面剪辑。巴赞认为场面调度在以下几个方面优于蒙太奇：它本质上更写实；有些题材必须使用写实的方式；它更符合我们对事件的认知方式，因此可以呈现出我们平时不易察觉的事实。

场面调度和蒙太奇都是组织事件的风格化方式，由于巴赞把重点放在电影画面与现实之间的联系，所以他关心的自然是哪一种风格最能忠实地组织事件。他问道，什么是知觉的真实？什么样的电影风格（或者电影方法）能不顾表现形式上的意图（或者形式）而再现这种真实？

在巴赞看来，知觉真实就是空间真实。即可见的现象以及处于其中的空间范围。基本上，剪辑的写实风格就是可以表现一个事件在完整的空间中发展的风格。更明确地说，写实的电影风格就是能够在无差别的同质空间中保证事物发展的自主性风格。总体而言，蒙太奇破坏空间的真实而景深镜头却能保留这种真实感。长镜头和景深镜头突出了电影的基本特性，强化了它与知觉真实尤其是空间真实的内在联系。另一方面，蒙太奇使用的是抽象的时间和分散的空间，固然可以构成心理上的连续性，却牺牲了知觉上的持续性。从巴赞对真实的定义看来，蒙太奇确实是一种写实性较差的风格。

那么写实有什么好处呢？在爱森斯坦看来，长镜头不过意味着才

华的不足、资金的缺乏，以及表意的模糊。巴赞会赞成最后一点，因为在他看来，连续统一的意义不是自然固有的，而是人类心智的运作特点。自然本身有许多层次的意味，因此对我们来说必然是“暧昧的”（ambiguous）。巴赞认为，这种暧昧性就是一种价值，电影应该保存这种价值，使我们认识到现实的各种可能性。他批判爱森斯坦对丰富的现实进行粗暴的剪辑，使之只剩下一一种“意义”。

巴赞认为现实是暧昧的，并具有丰富的意义，因此我们应尽量保全其意义。正是实景画面赋予了电影最初的美学感染力。让·雷诺阿就是这方面以身作则的最好例子：

（让·雷诺阿）独自一人……强迫自己忽视蒙太奇的种种优势，从而发现了另一种电影形式，一种不用将世界切割为碎片，也能讲述复杂故事的形式，一种无需破坏人与环境的整体性也能表露人物与事物背后隐藏的丰富意味的形式。（《电影是什么？》，第38页）

在《布杜落水记》（*Boudu Saved from Drowning*, 1932, 图6.5）一片的结尾，有一个镜头是布杜从船上落水的情形。从这个单镜头里，我们可以看出雷诺阿的处理技巧及态度。为了表现情况的变化，摄影机必须横摇，但是我们还真的看到了船的倾斜和布杜逃生的动作。这个镜头里有许多隐喻[受洗礼、忘川水（遗忘河）、革命等等]，但是巴赞认为，这里最主要的意味仍然是写实的动作本身——一个人游向一条美丽的河流，或者更确切地说，米歇尔·西蒙（Michel Simon，布杜的饰演者）游向马恩河。这个例子与普多夫金之蒙古人的象征性跌倒是多么不同：在普多夫金的暗示下，跌倒实际上只发生在观众的头脑里。他不断地分割镜头，从而使观众产生关于跌倒的观念；雷诺阿却尽量跟随事件的发展过程，而不去创造事件。他的长镜头，景深技巧不仅统一了空间与动作，而且也表现出意义的丰富与暧昧性。

在论及电影的素材时，巴赞讨论了剪辑风格中的心理写实主义，



图6.5 《布杜落水记》(1932), 现代艺术博物馆/电影剧照档案

作为对技术或者“科学”层面写实主义的补充。他提出的问题是,在多大程度上,呈现完整空间的技术性写实与我们知觉中的现实是相符的?如果写实不再忠于事物本身,而是忠于人们对事物的知觉,那么深焦等技术写实主义也许就不是真正的写实主义了。如果从观众的心理层面考虑,许多蒙太奇手法可能算得上是写实的。显然,好莱坞的经典剪辑就是模仿观众对事件的理解方式。一般剧情片的剪辑要么遵循观众思考的逻辑(巴赞举的例子是给尸体旁边的凶器一个特写镜头),要么依照剧中人物或观众的注意力的转移(例如插入门把手转动的特写)。当这种剪辑依照设计精准地运行时,观众甚至意识不到剪辑的存在。20世纪30年代的好莱坞电影在这种技巧的运用上,取得了空前的成就。巴赞认为那段时期最优秀的电影都是采取这种精准的剪辑方式,因此总能产生强大的感染力。那时的美国电影人也发现如果是按照叙事逻辑对空间进行分割,观众心目中的空间还是完整而真实的。剪辑师学会了依照观众的好奇心将一个场景分为许多部分。因为观众所关心的往往是事件之间的联系,而非某个事件本身的价值,因此当电影非常精准地预测到观众的知觉过程时,观众根本就不会注

意到时间和空间已经支离破碎了。

我们也许可以对故事作如下定义：精心挑选的一系列事件之间的先后联系。通常这些事件在空间上是不连续的。比如第一个镜头我们看到妻子和她的情人在家里幽会，下一个镜头就跳到丈夫在按他的情人的门铃。而当剧情需要统一的空间时，比如，在这个例子中，丈夫回家发现其妻子和情人在一起，这场戏就会被分解为许多个别的片段，以引导观众从上个画面跳跃到下个画面，从而创造出一个无缝的故事。因此，一场三个人同处一室的戏，可能被分解为许多个别的镜头，每个镜头都服从于叙事。比如谈话戏，导演就会采用正反打，在更多的场景中，导演会采取从全景、中景到近景的转换，或者一些具有丰富意蕴的镜头插入（比如手转动门把），所有这些都是为了剧情的需要而表现房间的。

这样看来，好莱坞剪辑的心理写实主义和长镜头的技术写实主义是对立的。同一个事件，既可以按照物理的整体来呈现，也可以按照心理的整体来分解。观众很少会非常仔细地去体会单镜头所记录事件的丰富意蕴，在他们看来，长镜头也不过是机械地记录了一个事件。观众所注意的通常是一个事件的逻辑、戏剧性和道德倾向。这种对事件所作的心理分析正是绝大多数电影的目的。他们希望：

使我们产生幻觉，以为那些事件正像日常生活般真实。但是这种幻觉下面隐藏的是欺骗，因为现实只能存在于持续的空间里。而银幕呈现给我们的不过是一串称为“镜头”的片段。镜头的取舍、排列顺序和长短组成了所谓的电影“蝶古巴特”（*decoupage*，源自于法文动词，意思是将美丽图型剪裁，拼贴装饰于家饰物品或家具上，展现出创意设计的装饰艺术。——编者按）。如果我们尽量集中注意力，寻找电影中（表达事件连续性的）镜头的实际断裂，以及思考为什么我们通常不会注意到这些断裂，我们就会发现，正是因为这些镜头的连接给了我们一种与现实的连续和同一相同的真实感觉。我们接受门把手特写镜头的插入，就像是我

们自己的视线与注意力集中的结果，而摄影机不过是预见了我们眼睛的移动。〔《奥逊·威尔斯》(Orson Welles)，第51页〕

巴赞称之为拼贴或者镜头分解的手法，实际上是一套惯例系统。目的是使我们在不知不觉中接受事物呈现的顺序。心理蒙太奇是一种抽象，但是我们自然接受它，因为它和我们日常进行的抽象没什么差别。

在影像之“先天写实主义”(congenital realism)的掩盖下，一整套的抽象系统已经荒谬地形成了。一般认为，由于分解事件的法则与自然动作法则极为类似，因此事件的意义已经相当明确了：实际上，事件的整体性已经让位于动作的“意义”，自然也变成了一些“符号”。(《奥逊·威尔斯》，第57页)

巴赞认为，服从叙事的剪辑法则认定某个事件在某个时刻只有一种意义，且具有封闭的因果关系。但这样的叙事结构是违背真正的写实主义的。因为它规定了素材的意义，不符合人类与客观现实的正常关系。巴赞认为，虽然我们往往只和事物的某一个方面打交道，但我们知道事物绝不止一个方面。诚然，在个人的生活中，我们总像使用工具箱一样确定地看待现实，但现实却可以“随时更改我们的行动计划”(《奥逊·威尔斯》，第57页)，我们也一直明白，现实的变化总是超过计划。

巴赞指出，写实主义的一个关键要素就是人与对象间的自由作用。虽然心理蒙太奇组织事物的方式和我们的一般习惯一样，但是它阻碍了我们自由建构事物的能力，也破坏了事物本身的自主性。

传统的剪辑彻底压抑了我们和事物之间的互惠自由，它用强迫性的镜头分解来取代自由建构，而服务于叙事的镜头逻辑则完全麻痹了我们的自由建构能力。(《奥逊·威尔斯》，第58页)

所以，真正写实主义的影片必须保有一份更深层次的心理真实：使观众拥有阐释事物的自由。有些导演使用景深镜头来确保观众的这

项特权。巴赞发现威廉·惠勒（William Wyler）早期的许多影片就给观众提供了大量的信息，并鼓励观众有自己的独特观点。蒙太奇的支持者认为惠勒太软弱，他的影片缺乏力量，但是巴赞认为威廉·惠勒“希望自己的景深镜头能像美国观众和他影片中的英雄的良心一样——民主而自由”。^①惠勒使用深焦摄影是为了使观众处于主动的地位，有些导演则用它来强化银幕上的世界。

至于后者，奥逊·威尔斯就是最好的例子。在他的前两部影片里，他将深焦摄影使用得出神入化，使得这一本来无人问津的技巧享有了巨大声誉。然而，他的景深镜头和威廉·惠勒又大相径庭。没有人会无知地将威尔斯形容为民主的。他用景深画面刺激观众，因为“它迫使观众运用自己的注意力自由，同时迫使他感受到现实的不确定性”（《奥逊·威尔斯》，第58、59页）。因此，奥逊·威尔斯的景深镜头创造了三重的写实：本体论上的写实，即赋予事物以空间中的体积感和自主性；戏剧性的写实，即拒绝将演员与布景分离；以及到目前为止对我们最重要的心理写实，即将“观众抛入真实的知觉过程，即没有任何事情是可以预先确定的”（《奥逊·威尔斯》，第60页）。

巴赞不断地将叙事写实和知觉写实对立起来。如果要忠于知觉中的时空，叙事的意义将变得暧昧。而如果要忠于叙事中的时空，知觉的时空就会被切割为碎片。在这种写实主义的冲突中，巴赞选择了“尊重知觉的时空”。蒙太奇无论如何都是一种“叙述”技巧，而景深画面则保留了“记录”的意味。正如巴赞认为记录一个事件的照片要比报纸的描述更真实，他也会认为景深比经典剪辑更写实，无论后者是如何的天衣无缝。巴赞这里的立场可能意味着一种道德上的倾向：应当强迫观众自由，即应该迫使观众去自由理解电影中事件之意义，因为他在日常生活中也是如此自由地理解事件的意义的。总之，现实和写实主义都强调，人类的心灵应该自由地行走于那些具体又暧昧的故事中。

^① Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, p. 160.

如果不考虑巴赞的道德立场，景深镜头不过是一种使物体和画面联系更紧密的技巧而已。和其他技术发展（比如色彩、声音、宽银幕等）一样，单使用景深镜头并不代表一定就是写实主义影片。显然超现实和抽象的影片也能使用深焦摄影。目前只能对巴赞的立场作如下表述：到目前为止，蒙太奇都是抽象的表达方式，相反，景深画面允许事件自动展开，因此给我们一种画面与事件紧密联系的感觉。巴赞理论最精彩的部分，也就是探讨与特殊类型和形式相关的写实问题，以及剪辑与写实之间关系的时候。

6.3 蒙太奇的运用和误用：电影的目的

巴赞从来没有彻底否定蒙太奇，但他确实使其在电影技巧体系中的地位下降了几个档次。他希望恢复长镜头作为标准影像模式的地位，因此，他极力称颂新现实主义复活了这种美学。这些战后的影片都是实时实地实景拍摄，并拒绝快速、强制的经典剪辑。但是，这并不意味着他们就否定蒙太奇的价值和潜力。如巴赞所说，“新生的写实主义不但没有一举抹杀掉蒙太奇的成果，反而为其提供具有指涉意义的参照物，只有写实性不断增强的画面才能支持蒙太奇的抽象性”（《电影是什么？》，第39页）。关于这方面，巴赞最喜欢引用的例子就是《公民凯恩》。片中的长镜头和炫目的深焦镜头，给影片带来了坚实的质感，弥补了年轻导演过于飞驰的想象力产生的不足。确切说来，这位“神通”导演的聪明把戏（比如用连续的说明性蒙太奇表现一场长达五年的早餐戏）无非是要用一些抽象的技巧阐释凯恩生活的意义。巴赞认为这些技巧注定失败，因为故事整体结构要求画面具有神秘性和暧昧性。而这种神秘性几乎在每个利用景深的画面中都表露无遗：

不用景深镜头来拍摄的《公民凯恩》是难以想象的。理解影片意义的关键，以及我们自己身处其中的那种不确定性，都已自然地体现在画面中。（《电影是什么？》，第36页）

因此，在电影语言的风格词汇中，我们可以加上“深焦”（deep focus）一词。它使导演在表现一个事件时有了更多的选择，也为风格的混合使用（20世纪的文学在这方面取得很大成就）提供了素材。在大多数情况下，深焦都是一种可供选择的风格，但在有些情况下，题材决定了影片必须使用深焦镜头。巴赞甚至认为，有些事件只有通过长镜头保存空间的一致性，才可能被拍成电影。

有些事情的特性要求一种基于持续镜头（不间断摄影）的电影形式。巴赞举了很多这一类的例子。其中最有名的就是弗拉哈迪的《北方的纳努克》。影片中有一个长镜头表现纳努克在冰洞里和海豹搏斗的场景，将这个场景分割为许多戏剧性的片段，“将会使本来真实的事件变成想象的事件”。巴赞的意思是，我们感兴趣的是通过胶片记录的真实事件。为了戏剧性的效果来改动胶片上的记录，会使我们的兴趣从事件本身转移到事件的戏剧性或意义上。

对于后一种情形，巴赞举了弗拉哈迪的另一部影片《路易斯安那州的故事》（*Louisiana Story*, 1946）中一场鳄鱼打斗的戏为例。这场戏采用的是正反打的蒙太奇手法，节奏扣人心弦。但是这种节奏，就像影片的配乐节奏一样，实际上是对这一我们并未真正目睹的事件（打斗）的评价。它让我们兴奋，也尽力让我们知道兴奋的原因，但事件本身终究还是停留在想象的层面。就像普多夫金的爆炸戏的建构方法一样，这个事件也是由创作者直接建构在观众心灵中的。在某些电影，尤其是普多夫金的电影中，这种手法纯粹是一种风格化的选择。影片中的故事是想象出来的，使用充满想象力的蒙太奇当然无可厚非。但是弗拉哈迪的影片中，我们要表现的事件是真实的，真实性是它的主要力量。《北方的纳努克》之所以感动我们，就是因为纳努克真的生活在北极，而摄影机捕捉的是他的真实生活。如果用充满戏剧性或想象力的技巧来处理这部影片，反而会削弱它的潜在感染力，自然也就无法像真实的纪录片那样感动我们了。

巴赞无比推崇写实电影的力量，在他的诸多优秀评论中，有许多

都是在探讨景深对意大利新现实主义作品的重要性。这场新现实主义运动的目标就是用影像呈现战后意大利自然和社会现实交织的状况。为此，他们采用的手法就是尽量多地展示每个事件背后的各种原因。显然，这样的影片必须避免展示“戏剧性事件和意义”的技巧。为了展示复杂的意义，新现实主义者“决定抛弃蒙太奇，将现实的连续性搬上银幕”（《电影是什么？》，第34、37页）。

确实，如果一个电影创作者的目的是写实，只要他想避免形式感很强的处理风格，深焦就是必然的选择。巴赞一直主张，这种非形式化的风格，就其艺术性而言，丝毫不输于任何一部使用蒙太奇的经典作品。在这方面，依靠空间连续性成为影史经典的滑稽喜剧就是最好的例证（图6.6）：

由于对空间的有效利用，对人与周围环境之间关系的幽默性表达，滑稽喜剧在格里菲斯和蒙太奇出现之前就已受到欢迎。在



图6.6 劳莱和哈代的悬空场景，展示了既深邃又搞笑的空间感

《马戏团》（*The Circus*, 1928）中，卓别林确实是站在狮笼里，人和狮子也确实出现在同一画面中。（《电影是什么？》，第52页）

假设卓别林的影片采取的是传统的剪辑方式。那么笑点就不复存在了，因为空间被破坏了。巴赞以此反驳了一个颇为流行的观念：卓别林缺乏想象力，因为他很少变换镜头或使用特写。

总之，蒙太奇是无数可能的电影技巧中的一种。它是一种有效的抽象方法，也能帮助许多虚构的剧情片段重现某些场景。但是由于“（影片中构建的）现实决定剪辑”，有些情况只能用深焦和长镜头来表现。其中这种情况有些是特定的，有些是普遍的。特定的情况比如拍摄变魔术的场景。这时候使用蒙太奇来分解场景会转移我们的注意力，这时电影创作者才是真正的魔术师。只有创作者意在解释变戏法的各种秘密时，使用蒙太奇才是恰当的。普遍的情形则比如新现实主义，这种类型希望用影像直接呈现复杂的社会现实，而不用任何艺术处理手段。看来景深的确是实现写实主义理想的手段，如果这个理想是让观众相信银幕上的内容绝非出自任何一人之手，也不为实现个别意图，而是超越影片本身的存在，超越任何阐释的存在。

由于巴赞对电影素材的特别见解，他应该算是一个写实主义者。这也与他对电影功能的思考有关：确切地说，什么样的电影才算是写实主义的？写实的影片又有什么好处？巴赞认为尊重素材能使创作者从中获益，他也提倡创作者在造型和剪辑中认真对待素材。

在大力提倡写实的同时，巴赞也真切地相信，他的这一主张绝不只是一种单纯的风格或潮流。在绘画或戏剧中，写实主义不过是某一种风格，有些观众会喜欢，有些观众则难以接受，对某些题材有效，对其他题材则不合适。而在巴赞看来（正如我们在前面已经分析过的），电影的写实主义恰恰植根于风格的缺失、艺术家的自律和素材的特质。电影与其他艺术形式之所以存在这种差别，乃是因为影像不同于线条与色彩，它所表达的意义超出结构或形式产生的意义。

写实主义者并不是缺少艺术天分，即使他的影片看起来缺少艺术

感。他精通的是谦逊（自律）的艺术，而这首先是一种人道的价值，其次也是一种美学上的选择。必要的时候，他还是可以利用电影的表现手段，但他深刻地认识到，赤裸（真实的）影像才蕴含有最原始的力量。通过电影的表现手段构建意义当然是艺术，但利用自然的影像呈现意义也是一种艺术。

巴赞认为自己所做的一切并不是在鼓吹一种褊狭的电影类型，而是希望扩大我们对电影语言之巨大潜力的认识。在他之前，电影诗学只注意一种技巧——运用素材的并置或变形创造抽象的意义。这有点类似语言中的隐喻（metaphor）。巴赞并不反对使用隐喻，但他觉得我们也应该开始关注电影的其他潜力和价值。在诗学中，省略（ellipsis）和转喻（metonymy）也是两种有用的技法，都能用部分来指代整体。在巴赞的理论中，这两者才是主要的诗学手法。他认为，银幕上的画面不应该用来象征另一个全然不同的世界，而应该指示它本身所处的那个世界。艺术家首先要成为一个敏锐的观察者，知道如何挑选那些能够代表整体的部分，然后加以呈现。

问题的关键并不是以一种形式取代另一种形式，巴赞只不过是让我们认识到，受到普遍推崇的蒙太奇和形式主义对许多电影并不合适，而转喻则适合用于所有在不同程度上依靠写实产生力量的影片。隐喻是人类心灵中的象征，省略和转喻则是自然界中固有的象征手段。巴赞相信世界本身有其意义，只要我们仔细聆听，克制自己操纵世界的欲望，我们就会发现自然世界正对我们发出一种模糊的讯息。这种“通过世界制造的意义”（本质）与“世界本身的意义”（存在）之间的对立观念来自萨特。与其他艺术相比，电影天然地能捕捉到流动在我们周围的模糊世界的意义。它是一种自然的艺术，首先因为它是通过化学手段自动地呈现出来的。

其次，它能显示许多一向为我们所忽视的世界的不同层面。我们不只在科学电影（比如关于与细胞的放大特写或介绍银河系）中才接触到世界的意义，在所有不同类型的写实主义影片中也能发现这一点，

因为透过它们，我们会重新认识那个或出于习惯视若无睹、或出于私心恣意推测的现实。写实主义的目的是使我们抛弃自己的表意（意图）而寻回世界的意义。为此，我们回顾那些写实主义的导演[如弗拉哈迪、罗西里尼（Rossellini）、雷诺阿]所走过的道路，他们都关心如何透过电影来发掘世界的意义，而非创造一个新的世界（或纯粹表达自己的意图）。

巴赞对自然的力量与意义的那种近乎宗教的信仰，使他不遗余力地宣传写实主义的形式和方法。但我们切不可只把他看作一个写实主义者。他判断电影形式的手法（首先找出其意图或效果，然后判断其所使用的方法）适用于所有的电影类型。确实，他的很多文章都批判形式主义，提倡写实的电影形式，但从电影史上看，也许这是一种必要的矫正与平衡。也许巴赞真正关心的是，通过丰富的方法和形式，电影可以帮助人们实现各种人文理想。

6.4 电影的功能

关于电影的重要性，巴赞持何种信念？为何他可以为了电影，牺牲自己的健康和生命？有人认为，他对电影的热爱源自对（电影表达的）现实的热爱。也有人认为，电影本身才是巴赞的最爱。他之所以不断提到现实，只是为了更好地理解电影——就像艺评家不断提及颜料一样。

我们有足够的理由相信，巴赞自始至终都是一位狂热的大自然爱好者。他相信自然可以提供许多启示。他一生热爱地质学、动物学和植物学，因此也希望通过电影帮助我们认识自然。另一方面，从他与基督教社会主义杂志《精神》（*Esprit*）和共产党组织“劳动与文化”（*Travail et culture*）的交往看来，他对电影的热爱，似乎也与他改造社会现实的愿望有关。无论从哪方面看，电影都是一种获得知识、观念以及产生（最重要的）行动的独特而有价值的工具。

但是，我们也有足够的证据来支持另一种看法，即巴赞最热爱的就是电影本身。他认为电影具有完整的内在价值。他创办《电影手册》就是一个很好的例证。确实，他一直强调真实在电影中的地位，但他的见解始终落在电影上，落在电影表达的真实上，而非真正的现实本身。他主张“零度风格”(styleless)，也并非要贬斥电影去揭露现实(虽然电影经常扭曲现实)，而是希望创造一种新的电影，一种能够更贴近素材本身的电影形式，这就意味着他关注的还是电影。

总之，这有些类似于他经常提到的海明威和多斯·帕索斯，这类作家放弃了花哨的技巧，为的也不是达到真实，而是在保持文学性的基础上更接近真实。巴赞也希望电影能找到一种超越自身的新风格，而他坚信“写实主义”就是最好的途径。

我个人的观点是，巴赞同时或者辩证地持有这些观点。起初，他对自然的热爱[他因此被人称为“现代圣·方济各”(a modern St. Francis)]无疑启发了他对电影的思考，后来，他逐渐被电影本身的魅力所吸引。在他看来，电影并不是观察自然的“工具”，而是科学和自然的伟大“产物”。他之所以希望电影语言不断演进，一方面是关心电影的前途，一方面是关注现实的发展，或者我们与现实之间关系的发展。

从后一点来看，他的立场和克拉考尔在《电影的本性》结语中的主张非常相似。他们都认为，电影可以为人们提供一种消除了意识形态差别的世界观，从而帮助形成崭新而稳定的社会关系。受亨利·柏格森(Henri Bergson)、安德烈·马尔罗、德日进(Teilhard de Chardin)、加布里埃尔·马塞尔、梅洛-庞蒂、埃马纽埃尔·穆尼耶(Emmanuel Mounier)和让-保罗·萨特(Jean-Paul Sartre)等人的哲学影响，巴赞对人类在大地上诗意地栖居的热情更甚于克拉考尔。

基本上，这些学者认为，面对自然与未来的幽暗和神秘，人类表现出了创造性的活力。从德日进那里，巴赞接受了地球及地球上一切生物的进化观念，从马尔罗那里，他学会了从“人类处境”(the human

condition) 的角度来看待过去人类精神发展的艺术。从萨特和马塞尔那里,他汲取了一种为求得“真实”生活所必需的冒险精神。在他看来,在未来与命运的无边黑暗和漫漫长路上,电影就是一盏明灯。

对巴赞而言,电影一直是支撑以上诸多世界观的有力工具。但其意义不止于此,尤其是到了他晚年的时候,电影对他来说,又变成了和自然科学、人文社会科学一样可供研究的东西,一种超越自身、受多种环境影响的有机体。换句话说,电影成了某种可被研究的“客体”(object)。

巴赞采取的假设是,电影一方面不断成长,日益复杂,另一方面又保留了许多遗传的特性。他认为,要了解这门出现不到百年的艺术,除了思考它的“自然”基因外,还要考察它在特殊环境下的发展历史。巴赞的存在主义立场,使他不至于为电影寻找一个本质,从而决定电影应该怎样、不应该怎样。和萨特对人类的期望一样,巴赞希望电影意识到自身的自由和可能性,从而摆脱赋予其自我观念或意识形态的陈腐理论的束缚。“电影是什么?”(What is cinema?)巴赞一直在追问,但从未冀求得到任何终极答案。电影就是它曾是以及将是的一切,电影就是不断进化的过程,不断显示自己、成为自己的过程。

从以上观点可以看出巴赞理论的历史取向。要了解电影,就必须考虑它的起源,观察它在不同环境中的成长过程。巴赞认为电影有两位父母,因此有两种遗传基因。一个是写实主义(realism),另一个是制度主义(institutionalism)。写实主义诞生于绘画中,源于文艺复兴以来人们想要复制现实世界的欲望,关于这一点,巴赞在《摄影影像的本体论》(Ontology of the Photographic Image,见《电影是什么?》)一文中有详细论述。文学也有不断朝写实发展的趋势。从18世纪的小说开始,文学逐渐向新闻体裁的文体发展,这种倾向在19世纪末的“写实主义”和“纪实主义”(realism and documentism)中达到顶峰。电影正好赶上了这些潮流的觉醒时期,而且也在一定程度上将文学和绘画从所谓的“模仿性的神经官能症”(mimesis neuroses)中解放了出来。

写实主义的另一个重要因素是科学精神的发展，其直接作用便是电影设备的发明。在所有与电影发明有关的人中，巴赞对艾蒂安-朱尔·马雷（Étienne-Jules Marey）尤为欣赏。后者花了一辈子的时间研究鸟类和其他动物的动作。因此，发明电影对马雷来说就像宿命的安排，因为他必然要用这项发明来满足自己对自然的好奇。马雷也可以看作是他们那代人的象征，这代人以各种方式疯狂探求自然运行的奥秘，因此，电影可以说是应运而生的。

流行文化在电影的起源中也扮演了一个重要角色。电影自诞生之初便是一项娱乐产业。巴赞经常指出它和音乐厅、通俗小说、剧院之间的联系。他认为，电影的社会功能和它先天的写实功能一样，都是不可忽视，无法避免的。

巴赞有很多优秀的文章都是在讨论上述因素之间的冲突与挣扎，为此，他讨论了电影语言与电影内容的发展，他的观点已经是众所周知了，我只想在这里再简单指出其中最富启示的几点以便大家参考。

在1895年电影刚出现的时候，还没有人可以断言电影应该是什么样的，或者要如何发展为反应现实的媒介。然后，在它诞生之后的20年间，电影语言开始逐渐规范化。到了1915年，电影的原始表达自由依然受到严格限制，而它的表现能力却得到了奇迹般的发展。电影牺牲了多样性来获取标准的形式，同时也获得了强大的力量。它从无限的可能性中选择了少数几种，形成了我们今日所公认的“电影”。关于这一点，有个最好的例证：80分钟至120分钟的电影标准时长就是在1915年左右建立起来的规范，它对形成我们的电影观念有着重大作用，也是艺术制度化的产物。这样的例子还有很多，这些规范一起形成了1915年到1938年间占绝对优势的经典电影概念和形式，且直到今天仍然具有重大的影响力。

这段时期的人们去电影院与其说是去看某部电影，不如说是去参加文化与审美的例行仪式来得恰当。每一部电影，不管是好是坏，一律采用标准的语言形式。巴赞在这个问题上的见解同样适合于今天的

电视。我们打开电视，并不是为了看某个特别的节目，而是某一系列的节目，或者说，只是为了看电视而看电视。今天电视语言的同质化，使我们对银幕上的内容和画面习以为常。比如说，电视剧的设计要考虑强行广告植入，这使得每个节目的节奏高度一致，甚至连演职人员表的形式都如出一辙。而在二三十年代，每周有五千万到七千万的观众去电影院，“电影公式化”（film formula）的情况就更惊人了。他们观看的是一种排除了其他可能性而存在的语言，每一部新电影都只不过是增强了它的权威和独裁而已。

巴赞认为，专制的语言形式比社会传统更严重地限制了电影的题材。电影的机械性导致的是类型的迅速发展。在一篇深入分析文学改编类型的文章《非纯电影辩——为改编辩护》（Indefense of Mixed Cinema，见《电影是什么？》）中，巴赞提到，许多世界文学名著本来像名贵的红木，但它们都被送进了好莱坞的锯木厂里，结果可想而知：不仅莎士比亚、狄更斯和雨果之间的差别被抹煞了，名著和非名著的差别都不见了。总之，他认为好莱坞经典时期的影片千篇一律，完全看不到不同题材的特质。

但这种体系也带来了许多好处。首先，风格的不断重复使得一些电影惯用手法形成了越来越精致的体系。其次，观众与制片人之间联系起来越来越密切，前者每周定时去看电影，后者则不断为前者所喜欢和习惯的内容加上一些新花样。再次，电影似乎可以产生一种（别的艺术缺乏的）社会凝聚力。它可以像通过小孩吟诵、大人传唱而广为传播的荷马史诗那样，利用传统的形式和信息传播网络，将文化中的个人联络起来，如此招摇的好莱坞制片厂官方艺术，似乎在文艺复兴之后就未曾有过。但是凝聚力的实践结果，远没有这种潜力本身让人兴奋，因为好莱坞的工厂与资本生产的既不是史诗，也不是哥特式的教堂，而是中产阶级的意识形态。电影被用来宣扬我们的文化，而不是探索自身的潜力，在别的文化中也是如此，比如在俄国，电影被用来宣扬革命的方式和信息。总之，巴赞认为经典时期的电影是一种

官方电影，它披着神秘的外衣，又显得无比自信，是一场在被神奇的电影技巧所催眠的观众前的奇观展示。

为了清晰起见，我稍微夸大了事实。实际上，一直有人在努力抗拒经典电影的通俗文化走向，一直有写实主义的先驱者〔弗拉哈迪和埃里克·冯·斯特劳亨（Erich von Stroheim）尤为巴赞所称赞〕拒绝拍摄当时流行的标准形式或题材。他们的作品和传统电影有诸多差别。首先，大都是实景拍摄〔《贪婪》（*Greed*, 1924）、《北方的纳努克》、《亚兰岛人》〕，比传统布景看起来更真实和自然。其次，情节更贴近实际生活而非戏剧化的逻辑。斯特劳亨在拍摄《贪婪》时，将小说原著《麦克提格》（*McTeague*）中的每个情景都真实地呈现出来，拒绝使用传统剪辑和增减来使其更“电影化”。弗拉哈迪开始拍摄时往往只有一个模糊的概念，然后随着素材剪辑成一个松散的真实故事。再次，剪辑会充分考虑镜头拍下的内容，如此一来，整部影片就像对某个现象的“探索”过程，而非简单的奇观展示。综合以上方面，形成了一种个人化的电影方法。在这种处理方法下，风格不是先决因素，却会在影片完成后出现。

这些二三十年代写实主义的“非主流”（these few realistic vagabonds）影片在1940年前后终于获得了肯定，此时整个电影创作潮流转向了写实主义。在巴赞看来，《公民凯恩》和《游戏规则》（*The Rules of the Game*, 1939）正是这个时期的代表作，他们彻底地摆脱了传统电影形式的桎梏。虽然时至今日，还是有很多影片满足于使用传统的风格和题材来满足通俗文化的需要。然而使用多种形式来表达不同层次的现实之门已经打开。亚历山大·阿斯特吕克是巴赞的粉丝。他在1948年的一篇文章《摄影机—自来水笔》（*La Caméra-Stylo*）^①中提出，电影创作者必须和小说家一样，使他的风格服从材料的需要和他本人对材料的态度。再没有什么可以被我们统一称之为“电影”的东西了。我

① Alexandre Astruc, “La Caméra-stylo,” in Peter Graham, *The New Wave* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1968), pp. 17–24.

们有的只是一部部的影片，而每一部影片必须找到适合自己的风格。

尽管上述的总结有些简短，我还是希望能够将隐藏在巴赞无数文章中的核心观点标示出来：电影在它诞生后的头50年中所形成的惯例，已经种下了导致它毁灭的种子；同时，越来越强烈的写实冲动不断冲击着显赫一时却过于刻板传统电影形式。虽然巴赞私底下十分喜爱某些电影传统，但他更期盼多样化的电影形式和个人表达的出现。直到巴赞去世时，作为观众的我们己经能够接受特吕弗和罗西里尼等人的自然又奇特的风格，他们都在努力探索从前一直被电影忽视的题材和表现方式。在他们的作品中，我们既可以体验到影片想表达的真实，也可以更直接地感受到作者内心的真实。这在经典电影时期是无法实现的。他们的影片呈现出一种全新的、自由而直接的表现形式，而非对传统表现形式的某种修改。

巴赞认为，这种变化对人类情感和电影形式都大有裨益。他对电影进化的前景感到乐观。虽然他也无法预测它的发展方向，新的形势和类型必然会使我们进一步了解我们自己和整个世界。最后，巴赞的电影观和他对自然与人类道德的热爱牢牢结合在一起。在他看来，电影、人类和自然都是在迈向更高的自我实现和自我表达之途。它们都在不断地寻找自我，不断地去其糟粕，取其精华，并在不断地走向未来中创造出自身的意义。在萨特的哲学中，这种自我创造正是存在的目的和意义。

巴赞希望他的理论能够促进这场进化，使电影朝向一个更合理但暂时模糊的方向前进。他奇妙的好运气来自于其兼容并包的品位，使他既能全心热爱电影，同时又能将其看作进化之链上的一环。在他看来，电影就像人一样，只有在察觉到本身的不足而奋力超越时，才能成为自己。这也是那些平淡的纪录片和粗糙的西部片如此吸引他的原因。它们圆满地完成了自己承担的任务，但其显露的缺陷又使我们拥有前瞻性的视野。一方面喜爱它，并尽力去了解它走过的每一步路，另一方面要超越它，看到一个无法言喻的未来——这正是巴赞的思想

和养育他的那个时代的精髓所在。

直到1958年巴赞去世时,还没有人能向他的理论提起有效的挑战。在此后的岁月里,他的理论有了戏剧性的命运。首先,他在《电影手册》的同事成功地将其搬上了大银幕,即我们所谓的法国“新浪潮”电影运动。而后一段时间里,又遭到了来自结构主义者和符号学家们的强烈攻击。他们讥笑这种理论是“理想主义”(idealist),巴赞则是“人道主义者”(humanist)。

无论如何,巴赞理论的力度和广度将继续产生广泛的影响,其力度来自他理论的前后一致性,以及支持这些观点的深厚的哲学传统。至于其他理论罕见的广度,则来自于他本人的热情和活力,他认为世事洞明皆学问,因此,遇见什么事都要研究一番。几乎在他的每一篇文章里,我们都能感受到这些特点。无论这些观点未来的命运是尊是贬,巴赞将会一直以他惊人的才华和大方、谦逊的态度为后人所推崇。

第三部分

当代法国电影理论



《魂断威尼斯》(*Death in Venice*, 1971)

当代电影理论是一门茁壮成长且遍地开花的新型学科。不仅在法国和英国，实际上在意大利、西班牙、德国和大部分东欧国家都有了电影理论期刊，各国的大学也都设置了电影理论方面的课程或研究科系。

但众所周知，法国是当代电影理论的发源地。这多少可以归根于巴赞，他成功地将电影研究转变成文化学术研究（文化学术研究曾经排斥电影理论）的一部分。战后的法国大众通过电影俱乐部、法国电影资料馆、法国电影高等学院、各大期刊的学术评论，以及以《电影手册》为首的电影期刊等，接触到了各种各样的电影理论。

巴赞领导了这次复兴，将一些权威学科如哲学、艺术史、文学批评和心理学等的研究成果和方法带入电影研究。由于口吃而没能成为教授的他，始终在保守的学院派之外进行研究。他的许多粉丝，尤其是著名的让-吕克·戈达尔，都将自己视为独立知识分子，因为他们感兴趣的是一门没有得到官方承认的研究学科。

其实早在1950年以前，就有几位巴黎大学的教授企图建立电影学术研究的正当地位。在著名的美学家艾蒂安·苏里奥（Etienne Souriau）的领导下，电影学会（*Institute de filmologie*）聚集了一大批来自不同领域而对电影怀有兴趣的学者。在他们的期刊《电影学国际月刊》（*La Revue internationale de filmologie*）中，我们可以看到很多有关影像感知的生理学、电影的社会心理学、电影制作的经济学、观影体验的现象学等学术论文。

电影学会为电影理论研究带来了极大的声誉，也促进了法国学院系统对电影研究的认可与课程设置。但是我们必须清楚地知道，巴赞及其

同仁和这个机构没有任何关系。这个机构的成员实际上是在掠夺电影的新生地，一旦其用自己学科的研究方法取得了一些成果，他们就匆忙地回到原来的研究领域（如社会学、哲学等）去了。虽然巴赞也曾将哲学运用在电影研究上，但他不是抱着居高临下的态度，反而是通过两者的碰撞来检验自己的哲学。对他和整个“新浪潮”的一代来说，电影不是学者厌倦了自己的专业时用来消遣的游乐场，电影代表了一种全新的世界观和生活方式。

通过电影学会的努力，到1958年巴赞去世时，学院系统终于心照不宣地认可了电影研究的地位，条件是要在正规的学术传统下进行研究。同时，通过《电影手册》和其他期刊的影响，一大批电影爱好者已经整装待发，他们立意以电影研究为终身事业，而不仅是传统学科之外的某种业余爱好而已。此外，新浪潮的影片也已经开始传播一种明确的理论观念，这在各种期刊上引起了热烈争论。

从这些新的电影风格和接受这些风格的新型观众中，我们可以看到巴赞的理论成果。虽然未能亲眼见证，但他所引发的对电影理论研究的狂热已经无法避免地进入了大学课堂。

相比之下，当代电影理论的成果则出现在大学课堂、博士论文，以及高度专业化的期刊和电影书籍中。在从电影俱乐部到学院体系的转变中，让·米特里起到了很大作用。米特里虽然年纪比巴赞更大，但显然属于新一代的电影理论家，因为他是第一位为巴黎大学所承认的电影学教授，而且他的著作也大都是由大学出版社出版发行的。

米特里试图从一个专业学者的立场出发，综合巴赞的理论和 he 本人更偏爱的传统形式主义理论。我们前面讨论过的所有理论家，都很关注电影的过去、现在与未来。而到了米特里这里，“电影观念”的演化已经取代“电影”本身的演化，成为他研究的焦点。这样枯燥的学术研究自然无法像巴赞的理论那样吸引如此多的信徒，他的理论确实也没有得到应有的重视。幸运的是，法国大学中很多学生已经开始研究他的理论，并在这个过程中逐步老练起来。

麦茨的理论是学术圈对电影日益增长兴趣的直接产物，也是当代最有影响力的电影理论。他一方面从事艰深的语言学研究，一方面通过电影俱乐部和期刊保持和电影理论的接触。和许多前辈学者一样，他希望写出电影方面的学术论文。一方面由于法国学院制度在20世纪60年代的松动和现代语言学的迅速发展，另一方面更由于他个人的意志和才能，麦茨写出了一系列重要的论文，其中最有名的就是《泛语言与电影》(*Language and Cinema*)^①，这篇著作似的论文为他赢得了国家博士(Doctorat'Etat)的头衔，以及继续撰写电影论文的权利。

由于荣耀加身和论文获得大量翻译，麦茨成了有组织的、国际的、准科学的电影理论研究的中心人物。无论是在学术或政治上，我们都很难确切指出符号学对电影产生了哪些影响，但无疑这些影响大部分应归功于麦茨的推动。的确，今天反对麦茨理论的人比赞成他的人还多，但有一点不容否认，他在20世纪60年代晚期所作的精确研究直接推动了“唯物电影理论”(materialist film theory)的潮流，并为后来者创造了有章可循的研究方式。

虽然在巴赞之后，让·米特里试图综合巴赞和形式主义理论，克里斯蒂安·麦茨领导着一股反叛的浪潮，试图用唯物的结构主义取代巴赞之理想的存在主义，但并非所有的电影理论都是否定巴赞的。在巴赞去世十年后，《电影手册》在埃里克·侯麦、雅克·里维特、弗朗索瓦·特吕弗等人的主持下，出版了一系列直接承自巴赞立场的影评及理论。

在别的国家，对巴赞的肯定也随处可见。比如，查尔斯·巴尔(Charles Barr)的一篇有关宽银幕的著名文章^②，标示了英国写实主义批评潮流的最高点，而领导这个潮流的短命期刊《电影》(*Movie*)，便是有意地模仿了《电影手册》。

① Christian Metz, *Language and Cinema*. tr. by D. J. Umiker-Sebeok (The Hague: Mouton Press, 1974).

② Charles Barr, "Cinemascope: Before and After," in Gerald Mast and Marshall Cohen (eds.), *Film Theory: Introductory Readings* (New York: Oxford Univ. Press, 1974). First published in *Film Quarterly* XVI, no. 4 (1963).

在美国,巴赞的观点主要是通过安德鲁·萨里斯(Andrew Sarris)之富有争议性的评论得到宣扬。虽然萨里斯并没有自己的理论体系,但通过他的影评赖以成立的理论前提,和对英文版《电影手册》的主持工作,萨里斯对美国电影理论产生了很大影响。1966年,这份杂志出版了巴赞、莱昂阿特(Roger Leenhardt)、侯麦、特吕弗等人的许多重要文章,为1968年和1977年《电影是什么?》(休·格雷译)的英文版提前招揽了不少读者。

最近,美国出现了两本和巴赞的研究方法相呼应的理论著作。斯坦利·卡维尔(Stanley Cavell)的《看见的世界:关于电影本体论的思考》(*The World Viewed*)^①和乔治·林登(George Linden)的《银幕反思》(*Reflections on the Screen*)^②。由于没有形成大的研究规模,这两本书都没有产生重大的影响。我们可以称之为电影的现象学研究,因为它们试图分析的不是影片的结构或内容,而是观影体验本身。在过去的四十年中,法国和德国一直存在这种反思性的、内省的理论研究方式,但是这对美国研究界来说还是很陌生的,何况这两本书也无法与欧洲的现象学传统实现对接。

如果希望找出一个能系统对抗结构主义的理论,我们只能再次求助于法国及其深厚的现象学遗产。萨特、马塞尔和梅洛-庞蒂不但影响了巴赞的哲学观,他们自己也曾发表电影方面的论文,并在电影俱乐部和课堂上讨论电影艺术。他们的影响还可以在许多20世纪50年代的电影论文中看出来。其中最有名的就是的埃德加·莫兰(Edgar Morin)的《电影或想象的人》(*Cinéma ou l'homme imaginaire*, 巴黎,1956),这也许是最完整地通过描述观影心理细节来分析电影的著作。

虽然在法国的知识分子中,现象学已经正式被结构主义所取代,但还有许多理论家仍坚守着不再流行的现象学方法。米特里和早期麦茨的论文中都有不少现象学成分,著名美学家杜夫海纳(Mikel Dufrenne)

① Stanley Cavell, *The World Viewed* (New York: Viking Press, 1971) .

② George Linden, *Reflections on the Screen* (Belmont, Calif.: Wadsworth Press, 1970) .

的论文中也可以看到现象学理论的痕迹，比利时心理学家让-皮埃尔·默尼耶（Jean-Pierre Meunier）更是在一本名为《电影经验的结构》（*Les Structures de l'expérience filmique*，鲁汶，1969）的书明确使用梅洛-庞蒂的方法来研究电影。但毋庸置疑，最有影响力的现象学电影理论还是来自亨利·阿杰尔、阿梅代·艾弗尔（Amédée Ayfre）和罗杰·米尼耶（Roger Munier）。我们将在本书的最后一章中讨论他们的著作，一方面因为他们有意拓展了巴赞的理论，更重要的是，他们提供了一种位于麦茨和米特里的理论框架外的新选择。

随着后结构主义理论时期的到来，各个领域的理论家都开始期盼，在科学的、客观的结构主义和内在的、自省的现象学之间，实现富有成效的对话。就电影来说，这种对话在很大程度上就是形式主义和写实主义之间相互作用的发展与修正。因此，我们有理由认为，现代的电影理论和过去的理论并没有本质上的差别。而且和过去一样，不同立场的存在才是健康和活力的标志。

Chapter 7

让·米特里

JEAN MITRY

让·米特里以他的两卷皇皇巨著《电影美学与心理学》(*Esthétique et psychologie du cinéma*: 1963—1965), 将电影理论带入了一个全新的时代。当代电影理论的创始人竟是和让·爱浦斯坦、阿贝尔·冈斯以及让·雷诺阿同时代的人, 想来也是件讽刺的事。米特里的第一本电影书便是研究演员詹宁斯(Emil Jannings)的, 后者当时(1928年)正处于事业的黄金期。米特里生活在备受爱因汉姆、巴拉兹等人推崇的无声电影的黄金时代, 但是他却克服了让人迷恋的怀旧情结, 以及对20世纪20年代经典影片推崇备至的理论倾向, 而发展出了一套非常“现代”的理论。

在米特里的人生中, 有三个因素深深地影响了他的理论取向。首先, 他在法国先锋派运动时期便开始了实际的创作, 直到这个运动结束后, 他还和电影创作保持着密切联系。亚历山大·阿斯特吕克的获奖影片《深红色的帷幕》(*Le Rideau Cramoisie*, 1953) 便由他担任剪辑。另外, 他自己拍摄和剪辑的获奖影片还有《太平洋231》(*Pacific 231*, 1949) 和《德彪西作品的形象》(*Images pour Debussy*, 1952)。这些影片都带有实验性质, 也促使他在剪辑、音乐、影像、改编等方面持有比较复杂的理念, 这些创作经验使得米特里的电影理论与电影实践密切相关。在我们讨论过的所有理论家里面, 只有爱森斯坦在剪辑室所花的时间和精力能与他一较高低。

第二个决定他研究方向的因素便是其对历史的热爱。早在法国先锋派运动时期,米特里就不断收集数据和资料,以备日后工作之用。到了20世纪30年代,他的收藏已经相当可观了,而到1938年,他和亨利·朗格卢瓦(Henri Langlois)、乔治·弗朗叙(Georges Franju)一起创办法国电影资料馆后,更是有了无限的增长。自然,它也成了世界上最大的电影资料库。“二战”期间,米特里萌生了写一部真正科学的电影史的想法,一部真实记录电影艺术发展及其引发的重大问题的史书。在过去十年中,他终于开始出版他的《电影史》(*Histoire du cinéma*),现在已经出了3卷,却才刚刚论到20世纪30年代。任何人只要翻翻那本长达900页的《电影美学与心理学》,就会发现他兼具史学家之所长,因为书中每一页都有无数确切的例证。这种研究态度使米特里成为了电影研究的“昆虫学家”,而这一直是巴赞的梦想。有谁比米特里更适合阐述巴赞著名的《电影语言的演进》(*Evolution of the Language of Cinema*)?更能有效地判别类型?通透地解析其中的经典文本?巴赞写作时还得依靠他在电影俱乐部看片的记忆,而米特里的书边就有无数的影片和资料可随时查阅。巴赞同一部电影很少看超过两次,阅读时也不做笔记。他的智慧是直觉式的,他的理论得益于良好的学识修养形成的敏感性。而另一方面,米特里则缺少这种即时评论的直觉,他的理论来自于一种精神、毅力和不辞劳苦的文献收集工作。

米特里本人肯定是一座最大的活生生的电影资料馆。当法国高等电影研究学院在1945年成立时,他便被聘前去任教。于是教学成了影响他研究方向的第三个因素。他必须调整他的个人创作经验与广博的电影知识,以便教学讲授和回答当前的热点问题。他的执教范围遍及法国、加拿大、美国,他也是最早的电影学教授之一。

米特里的理论读起来像是一套精心设计的战术。他试图采各家之所长,从他那份详尽的目录里就可以看出他对理论策略的关注。在这点上,他很像明斯特伯格和爱因汉姆。但他著作的大部分内容

及重点却落在实际的美学小问题上，这点又比较接近爱森斯坦、巴拉兹和克拉考尔。米特里希望所有的小问题都成为他理论的有机组成部分。但从书的目录来看，这只是一次热切但不成功的捆绑尝试。因为很多小问题都有自己独立的研究价值。如果我们把每个章节看作一场精心准备的课堂教学，那么，从整体上看，教学是不断往前推进的，但其中有些课程则只是为了展示讲师广博的知识和研究心得（与课程整体进展无关）。

米特里面对每一个新的研究主题，总会忍不住引用大量的例子来证明自己的观点，这也是他学术功底的展示。他在哲学、心理学、语言学、逻辑学和美学方面的大量阅读，也使得他在很多方面，比以前的理论家更深入。他提纲挈领地看待电影理论中必然遇到的问题，然后例举出那些有用的证据和意见。他通常的研究步骤是这样的：先从总结其他理论家对某个问题的看法入手，然后通过引用恰当的非电影学说，化解理论家之间的差异。比如，皮亚杰的学说帮助他解决了观众“参与”问题，伯特兰·罗素（Bertrand Russell）帮助他解决了影像和文字的问题——一场众说纷纭却废话连篇的纷争。最后，米特里会尽其所能解释这个问题在整个电影史中的重要性，为进入下一个问题做好准备。

这是一种新的理论研究精神，一种避免简单或好高骛远的学术精神。米特里认为，以前的所有理论都试图对电影做出全盘概括而一劳永逸的解释。他反对这种方法，主张对每个问题予以个别考虑。理论家不能为了捍卫一家之言而失去学者的基本立场。在他看来，爱森斯坦不该如此过分地迷恋剪辑观念，即使那是一个公认的伟大创意。巴赞也受制于他对真实和景深（毫无疑问也是一个非凡的洞见）的过分强调。米特里从学术的立场出发，希望尽力避免这种过度简化的倾向。这也是他的著作往往长篇大论的原因。他认为，对电影中的每个问题、每个方面都必须予以详细的讨论，套用某个标准公式毫无意义。

《电影美学与心理学》缺少其他理论中那种发现与征服的激情。

它无意草率鲁莽地一举解决这个新媒介的所有问题，它就像一篇人体解析的论文那样详细而精准。在这方面，麦茨称其为一本分水岭似的著作。^①书中详细例举了电影诞生50年来产生的所有理论问题，也仔细地勾勒出针对这些问题的各种立场。在不断地向语言学和逻辑学寻求帮助的同时，米特里开辟了电影研究的现代化进程，电影并非一朝一夕就可理解，或通过意识形态可辩论清楚的东西，它是一个必须经过耐心而节制的研究才能逐渐有所收获的庞大的探索工程。这才是现代的电影研究精神。

7.1 素 材

《电影美学与心理学》的第一卷标题为《结构》(Les Structures)，广泛研究镜头、色彩、结构等基本问题，第二卷名为《形式》(Les Formes)，专注研究个别的电影风格与类型所引发的理论问题。这种架构恰好与本书的架构相同。而且，第一卷除了开头的序言部分，又清楚地划分为两个主要板块：影像与蒙太奇。如此一来，影像就属于素材范畴，蒙太奇相当于方法范畴。第二卷则分别探讨电影的形式与功能、目的。

如果说上述整体逻辑还算清晰，接下来的分论点就不那么规整了。除了因为引用的嗜好带来的离题外，想要真正理解那种模棱两可的中庸观点也很有难度。米特里无可避免地想在早期理论家的各种极端立场中求得平衡。但读者很快便会发现，相对这种微妙不定、自圆其说的中庸理论，不论是爱森斯坦、爱因汉姆，还是克拉考尔的学说都显得容易理解多了。这在电影的素材这个问题上表现得尤为明显。米特里迫切地想要综合巴赞的写实主义与爱因汉姆转换理论的某些方面。在他看来，影像的性质是写实主义和形式主义的综合。

^① Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, II (Paris: Editions Klincksieck, 1972), p. 34.

他认为,要研究影像,就必须研究其与“被摄物”之间的天然联系。确实,影像有独立的物理存在,我们可以毁坏一部有关建筑物的影片,而不会损坏到建筑物本身。但因此只讨论影像而不讨论被摄物就有点似是而非了。在米特里看来,这正是影像与口语的差别所在。口语是由任意的音节组成的,它所传达的是一种纯心理意象,指示着“外面的”(out there)世界。而影像本身就是一个“外面的”世界,由许多被摄的实际意象组成,甚至包括这些物体的实际运动。他认为,影像不是引导我们回忆被摄物的“符号”(sign),而是“类似物”(analogue)和“替身”(double)。

因此,影像表意的对象就是它的被摄物。电影的素材就是能使我们直接(无需转换)感受到被摄世界的影像。影像与被摄世界是相辅相成的,而非超越与被超越的关系。没有任何人为或艺术的因素,能使影像的表意上升到更高的层次。影像本身没有任何所指(和文字不同),它只是展示自身。作为被摄世界的类似物(不完整),与之具有同质的视觉形式。

米特里的这个立场和巴赞的“渐近线”观念是很相似的。但如我们所知,^①巴赞一生都在研究影像切合现实世界的重要性,而米特里则不停地探索这条“渐近线”与现实的差别之所在,探寻如此忠实地反映却又永远不相交的原因之所在。

那么这条“渐近线”和现实之间到底有些什么差别呢?其中最重要的就是,银幕上的影像是人为的。我们并不能自由选择关注哪个画面,总会有人不断地说“看这里”,正是他们负责拍摄、制作和放映我们眼前的影像。米特里认为,现实存在无穷无尽的意义。我们通过各种方式与之接触,然后赋予现实以意义。而在电影院里,总是有一个“别人”在指引我们观看世界的某个部分,告诉我们该如何理解它的意义。虽然从某种程度上说,平常我们也是这样局限地与这个世界进行交流

^① David Bordwell, "Mityr on Montage," 一篇未发表的研究会论文 (Univ. of Iowa, May 1972)。

的，但是中间有人操纵（世界的意义）这一事实，已经足够将影像和现实区别开来，我们面对的不是现实，而是别人对现实的看法。

到目前为止，我们讨论了米特里一直强调的影像与现实的类似性。但影像也有其固有的性质，决定了现实能以何种方式留下痕迹，这些（影像与现实的不同）方面已经被以爱因汉姆为代表的很多理论家讨论过了。米特里最关注的问题是，银幕上的影像会有一个边框，而现实是没有边框的。作为中间派，他主张银幕的边框一方面遮挡局部现实（如巴赞所主张），一方面又对边框中的物体进行构形（如爱因汉姆所主张）。所以观众觉得边框外面也是现实，仿佛摄影师只要稍微移动下镜头，我们就可以看到边框外面的世界；同时观众又被边框里面的视觉张力所吸引。当我们按顺序观看影像，并将之与其他影像联系起来，影像就会自然地打动我们，但同时又指向它所表现的整个世界。

米特里通过分析电影与绘画的不同来澄清这个观点。和巴赞一样，他发现绘画中的物体牺牲了现实中的真实，而完全代之以艺术作品世界中的真实。但是在电影中，无论某一画面构图如何特殊，它永远只是无数表现方式中的一种，影片中的世界远远超出边框中的内容。我们注意到了影像的边框，但又相信边框外的世界也是真实的。在绘画中，只存在一种美感的真实，在影像中，也存在美感的真实，但只有在不断地和心理真实感的沟通中，这种美感才得以存在，这也是为什么米特里的著作名为《电影美学与心理学》的原因。影像通过具有美感的构图（选择某一方面来呈现）构造和提升了它所表现的世界，但是通过不断提醒我们还有无数种看待那个世界的方式，这个世界又再次确定了自身“真实的”先验性。

米特里关于银幕既是窗户又是画框的观点是他整个理论的核心。他对电影的剪辑、故事和目的的观念，都直接源于他对影像性质所持的双重立场。这也是米特里的独创之处。他概要地描述了从先锋电影到意大利奇观电影、德国表现主义和爱森斯坦影片的“意象派”（imagistic）传统，发现这些影片对创造美学世界的过分热切，遮盖了

影像应该自然指向的真实世界。美感与心理真实之间的张力，被如画般的纯美感所代替，因此，电影的基本力量和特性被抹煞了。

这段对表现主义影片的攻击，总结了米特里对影像性质的基本立场，也再次显示出了他和巴赞的相似之处。但他开始讨论画面的剪辑和排列时，两者之间的分歧就开始增大了。

7.2 电影的创造潜力

米特里强调影像只是电影的素材，观众看到的并不是素材，而是一部完整的影片。影像并不是孤立地存在着，而是作为一个完整影像世界的一部分而存在。独立的影像片段具有一种天然的意味，但一部完整影片中的连续影像，则不止一种意味。它具有确定的意义，由创作者构建的那个“想象中”的世界赋予的意义和确定的指向。

显而易见，影像的主要特征（与所呈现世界的差别）在于，创作者可以按照自己的意图任意组接与变动影像。不同的影像可以经由不同的方式连接起来，而新的方式不仅创造出新的美感（像壁画或彩绘玻璃窗），也创造出新的（心理）真实的世界。那种独特的心理动力既让我们从影像中看到真实的被摄物，又促使我们将每段影像看作整体的一部分。总之，我们会自觉地将流动的影像转变为连续的真实世界。在米特里看来，人类的知觉不仅赋予物体实质属性（质量、体积等），同时也会将物体放置于时间和空间中，从而建构一个万物休戚与共的世界。电影中的剪辑就类似于这种心理运作过程。

接下来，米特里感到有必要为剪辑或者蒙太奇下个定义，这个定义要比早期的理论家（甚至爱森斯坦）的定义更为宽泛。蒙太奇包括所有使影像具有结构的方法，所有运用素材创造完整影像世界的方法，所有利用事物的自然属性和类似意味表达人为旨意的方法。他首先缓和了巴赞对蒙太奇的尖锐批评。他认为，即使在一个长镜头中，仍然存在蒙太奇效应。因为镜头的移动使各种不同的意象连接起来。米特

里甚至坚持认为,即使在使用固定机位拍摄的单场景的单镜头中,也存在蒙太奇效应。比如,一个人坐在书房看报纸,突然一支着火的箭射了进来引起窗帘着火这场戏,我们不用剪辑便看到了蒙太奇的效果,因为两种意象结合在一起,就会传达出比他们独自存在时更深一层的意义。

米特里认为,这种超出影像片段本身的表意功能是由叙事带来的。通过知觉构建出事物之间的联系,观众赋予现实以顺序和逻辑。空间、时间和因果关系,使人们不仅能感觉到那个世界,还能理解甚至置身于那个世界。影像中的事物也不再只是人为的摆设,它们有了自己的角色和生命力,并随着观众的需要和欲望而改变。这种叙事影片的心理基础,是于果·明斯特伯格最早发现的,贝拉·巴拉兹在谈到影像后面涌动的“意义流”(current of meaning)时 also 对此进行了详细阐释,只有这种心理基础的存在,影像才能创造出一个充满欲望、人性的世界。

一个创作者无法阻挡其影片背后存在的“意义流”。在一系列相连的影像中,创作者要求我们找出某种动机。为什么选择这样(而不是那样)的镜头?为什么这个镜头会连着下个镜头?观众会试图解释这些问题,赋予影像意义,直到每段影像都得到合理的解释,并在那个充满戏剧性的知觉世界中占据合理的位置。戏剧性一词并不意味着影片要有故事情节。了解大自然的欲望就可以激活一组关于沙漠的记录影像,创作者的诗意也能激活一组关于大海和沙滩的影像。当然,最常见的情况还是影像被叙事激活,每段影像各司其职,帮助我们理解眼前的故事。虽然我们常常通过影像看到真实,但我们也必须记住,这些影像和那些真实使用的是一种更高层次的语言,一种人为的而非自然的语言。创作者不能摆脱(附着在物象上的)真实,但他必须(也能够)坚持自己对真实的使用方法。

因此,米特里发现,在第一个层次,即知觉和影像层面上,真实的指涉(真实感)无可避免。而在第二个层次,即叙事和影像排列层

面上，人的指涉（人的参与）无可避免。无论是创作者还是观众，他们都怀揣着自己的计划、欲望和理解，将这些自然的类似物变成了自身指意的需要。在观众的合作下，创作者创造了一个全新的世界，这是所有别的艺术无法实现的。

除了创造新的世界，电影还有一种更高层次的表意功能。既然，每一组影像（无论是十岁小孩拍的影片、去污渍的肥皂广告，还是费里尼最近的影片）都必然会向我们呈现出它自身的世界，那又怎么区分高雅与庸俗呢？米特里认为，只有那些在明显的剧情意义之外，创造出一种抽象意味的影片才是伟大的艺术影片。在这个抽象的层面上，电影摆脱了纯粹知觉的束缚，也脱离了影片所叙述的故事内容，而自由地触及了最高层次的想象力。

米特里对影像三层次的经典阐释来自爱森斯坦《战舰波将金号》^①的启发。在船上的暴动发生之际，傲慢而疲惫的沙俄医生发现自己的处境很危险。在我们看到医生被抛下海的镜头后，爱森斯坦插入了一个悬挂在缆绳上的夹鼻眼镜的镜头。米特里在这个镜头中发现了三个层次的意义。首先，夹鼻眼镜立即让人联想到实际生活中的玻璃镜片，我们立刻辨认出那是一副夹鼻眼镜，而导演选择用一种垂悬的位置加以呈现。其次，我们从故事的背景来认识这幅眼镜，明白了它的人为表意（恶毒的医生已被扔下海）。最后，由于影片之前所做的铺垫，加上构图、节奏和其他因素的配合，夹鼻眼镜变成了一种社会阶级脆弱的象征，而这个镜头代表了那个阶级的垮台。

米特里将高层次的电影意义比喻为诗意。虽然每个小孩都能说出清楚的语句和故事，但只有诗人能使语言超越故事，调动我们最高层次的想象力。这就需要用到节奏、比喻和联想等艺术手法。而伟大的电影艺术家在运用影像素材建构电影世界时，同样可以达到诗意的效果。电影艺术的历史不是题材（新型影像）的历史，也不是电影故事

^① Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, volume I (Paris: Editions Universitaires, 1963), p. 119.

的历史，而是超越故事的诗意技巧的历史。

米特里急于规划电影的美学。因此，他规定了电影创作中恰当的“诗意技巧”（poetic devices）的用法与规则。为此，他使用的是独家方法——考察艺术化剪辑的发展历史，同时对其进行分类。他从最极端的超唯美主义（hyper-aestheticism）时期入手，那时的创作者企图颠覆正常的电影程序——从素材到故事再到抽象意义。米特里发现，在20世纪20年代，一种普遍的乐观情绪使某些狂热的理论家和创作者汲汲于电影的精华之所在，或使之成为纯艺术，或使之成为概念化的思考工具。

甚至一些米特里在法国先锋艺术时期的战友也主张电影应该抛弃累赘的文学传统，寻找一种音乐性的本质。自然，米特里给了我们许多第一手的资料，包括路易·德吕克、阿贝尔·冈斯、谢尔曼·杜拉克、汉斯·里希特（Hans Richter）和维金·艾格林（Viking Eggeling）等人的先锋宣言和实验影片。这些人意识到，在所有的影片中（包括常规的叙事电影），镜头内的某些运动可以造成抽象的形式；而且只要剪辑师有意，这些形式可以成为影片的主导因素。因为剪辑赋予影片一种外在的运动，两者既能相辅相成，也能相反相成。如果抛开影像与实物之间的类似性，及其在故事中的功能，单单专注于影像的形式与运动，那么创作者的确可能创造出一首超越文学的视觉音乐，直接诉诸我们的高级意识活动。

在评价这股美学潮流时，米特里和巴拉兹、克拉考尔站在了同一战线上。我们已经知道，后两位不论在哲学上还是道德上，都反对这种抽象的电影手法。米特里则另辟蹊径，从科学着手进行批判。他认为，耳朵是我们最重要的节奏感官。因为它在细微的声音碎片的辨别与分类上具有无可比拟的能力。大脑赋予这些分过类的声音以“格式塔”，于是我们就能接收到一个有意义的、有节奏的声音整体。声音本身是几近中性的材料，因此大脑才可以进行上述自由的处理。但我们的视觉既没有这么独立，也没有这么敏锐。米特里引用的一些实验显示，

一个镜头的长度大部分取决于它的内容。没人能不顾心理或叙事的因素来剪辑一个片子。因为这些因素在我们对镜头的长度与运动感知中，起了极大的作用。电影中没有纯镜头，也没有纯形式，没有可与耳朵的灵敏程度相匹配的内容。最明显的科学事实就是，眼睛无法像耳朵那样辨认出虚空的状态。用现代术语来说就是，眼睛用“比较”（比例、关系、异同）的方式工作，耳朵用数字化（开一关）的方式工作。

米特里并不想完全消除电影节奏，他想消除的是电影与音乐间的不恰当类比——认为电影也是一种数字化艺术形式的错误观念。米特里用文学形式来代替音乐。他认为，电影节奏与散文节奏之间有许多共同的优点和局限性。二者都依赖于所传达的意象，而非（如音乐一样）一连串有限的数学音调。二者的节奏首先取决于它的内容。电影观众和读者一样，一方面接触的是主题和内容，一方面又能感受到形式上的运动感与平衡感。这有时候可以导致惊人的类似抽象的效果：在影片中制造出音调（韵律）的感觉，但还不至于主导影片和镜头的整体发展进程。就像米特里常说的，影片以节奏的形式发展，但并非来自节奏。

20世纪20年代的另一个电影潮流是观念性的抽象和文学修辞。如我们所知，俄国将这种可能性推向了极致，甚至已经超出了它的发展极限（在米特里看来）。他们通过D. W. 格里菲斯、托马斯·因斯（Thomas Ince）和亨利·金（Henry King）等人的影片，发现了镜头并置的效果。他们认为蒙太奇不仅能创造故事逻辑，还能创造一种真正的逻辑，一种影像的语言。

于是，理论家们又一次希望电影能绕过叙述，直到诉诸人类最高级、也是最普遍的知觉形式。如果两个不同影像的结合总会创造出一个超越它们本身的观念，那么为什么不在银幕上放置大量精心挑选的影像，一些只有抽象联系的影像？这些影像在内容上不需要有任何共通之处，因为它们可以在相互联系中直接创造出意义。回想一下爱森斯坦所举的日本文字的例子，一个“口”加一个“鸟”就是“鸣”。

他的早期著作中还有许多别的证据证明，电影完全可能成为一种新的“意识形态”语言，一种可以和观众直接交流的象形符号。

米特里需要批判上述想象，以便保持电影作为具象艺术的地位。他在对“库里肖夫—莫兹尤辛实验”（Kuleshov-Mozhukhin experiments）的批判中指出，所谓两个影像之间的纯粹抽象关系，也必须通过观众的叙事观念来实现。^①观众必须先有了一些预设（这里指性），才能在镜头之间“制造出”意义（这里指欲望），即观众必须把“现实中的逻辑”投射到影像中才能产生意义，没有这种逻辑和经验，影像就变成孤立存在的了。米特里表示，在这个例子中，一个小孩可以清楚地理解每个画面，但不会赋予两者更深的指涉意味。一种真正抽象的语言（比如我们的口语）应该能制造出我们经验之外的观念。而在影片中，我们必须先有经验（即便是间接的），才能使抽象产生意义。至于一串表意文字组成视觉语言的例子，更与电影毫无关联，因为它只能像航海员用的旗语那样，指示局部而熟悉的意义。

米特里接下来就要按上述批判为蒙太奇分类。和巴赞那篇关于儿童电影的论文一样，他例举出了各种不同的蒙太奇，指出哪些是恰当的，哪些是有违电影本质的。米特里认为，电影中的抽象意义必先植根于我们的具体感觉。这与文学经验相反，在文学中是先用抽象符号（文字）制造出观念，然后才产生感觉。现在米特里可以攻击影片中隐喻的使用了，比如爱森斯坦在《十月》中的尝试（图7.1）：他在科伦斯基的镜头后接上一只骄傲的孔雀的镜头。因为孔雀不属于那个世界中的逻辑，所以这种对照是纯抽象的，即使观众不会一头雾水，也绝不会被打动。

另一方面，米特里又赞扬了科伦斯基和拿破仑塑像的镜头连接（图7.2），因为塑像就是科伦斯基周围华丽背景的一部分，但是当雕像（图7.3）在科伦斯基失败后自动粉碎时，米特里又持反对意见了。

^① Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, volume I (Paris: Editions Universitaires, 1963), pp. 283–285.

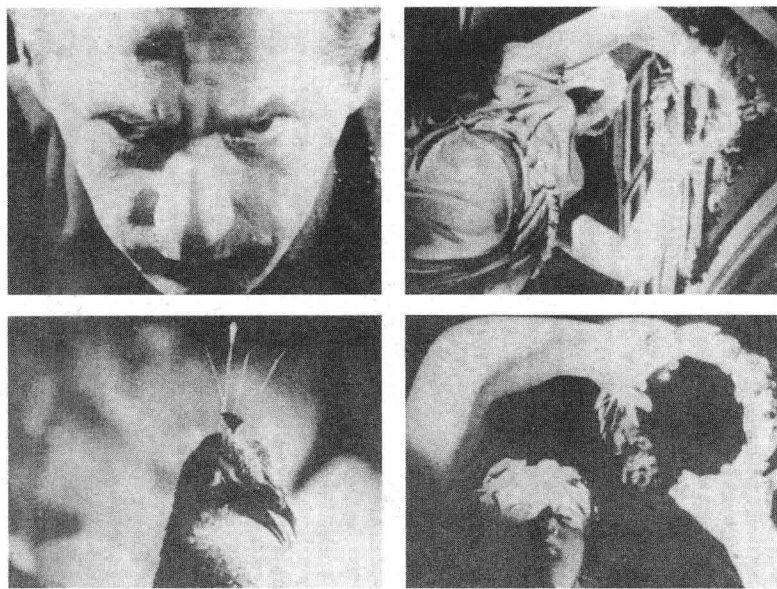


图7.1 《十月》(1928), 布景中的花环好像在为科伦斯基加冕, 米特里赞成这种蒙太奇, 但反对强行插入孔雀的镜头, 黑鹰影业公司

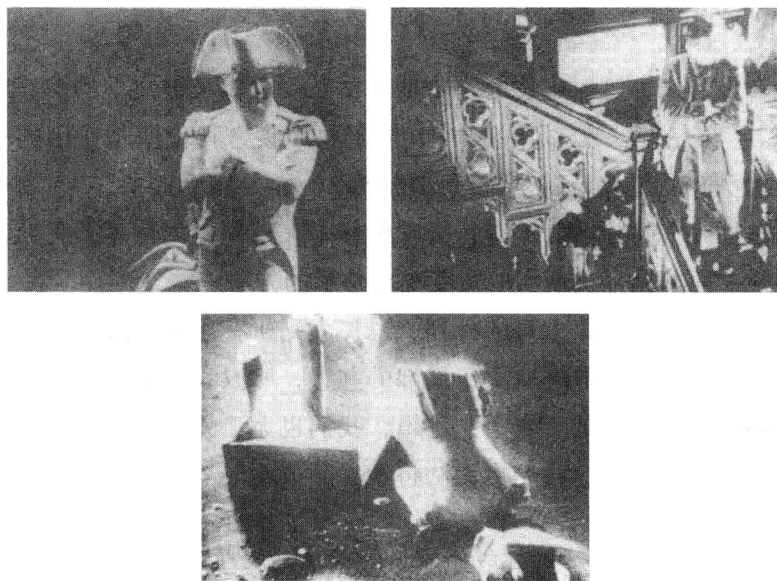


图7.2 《十月》(1928), 导演希望通过理性蒙太奇让雕塑传达某种意义, 黑鹰影业公司

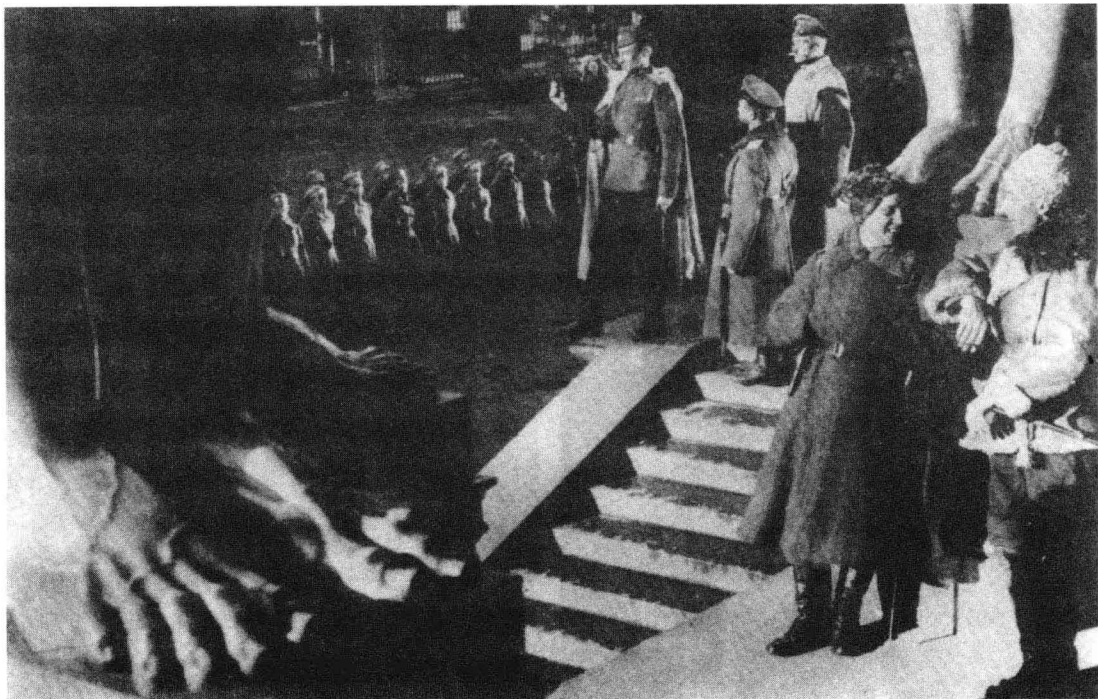


图7.3 《十月》(1928), 影片世界中的雕塑自然散发着某种意义

因为在他看来, 这时电影故事中的正常发展逻辑又被文学的修辞所取代了。^①在一首歌或一篇文章中, 我们可以说“科伦斯基自诩的权力已经到头, 就像一尊脆弱而呆滞的雕像一样轰然倒地了”。阅读过程的抽象性允许这样的修辞, 但要在电影中表现同样的情感, 我们只能从加强(而非抛弃)现实的角度寻求暗示的方法。

米特里对理性蒙太奇的批判, 也扩大到所有用现实来表达逻辑概念影片。影片的顺序取决于局部的并置, 所以我们不大可能为整部影片编制一个精密的“言语”逻辑, 我们也无法界定或控制两个影像碰撞所产生的意义。我们更无法将意义分成不同等级进行排列。语言

^① 在美国现存《十月》的不同版本的研究无法支持米特里的论点。他可能对更早期更完整的版本更熟悉。无论如何, 他所举的例子确实阐明了蒙太奇的某些倾向, 这种倾向在《十月》中表现得非常明显。

却很容易做到这点,因为它有一大堆的副词、连词和一整套的语法系统,使词组和句子能够互相搭配。但是电影中,我们只有一项工具——蒙太奇效果。想要让它承担语言的工作,表现概念性的讨论是不可能的,也是对电影能力的误解。因此,米特里宣称,爱森斯坦想要拍摄《资本论》的企图,从一开始就注定失败。

除了批判这些极端的用法,米特里还热切希望提升其他蒙太奇用法的地位。他称赞好莱坞的剪辑发现了构建完美戏剧世界的方法。好莱坞是如此精通此道,以致观众常常迷失在电影世界中而不自知。因为它的逻辑完全符合日常生活中的知觉逻辑。

米特里认为,与别的自以为是的蒙太奇相比,好莱坞剪辑才是真正的“现状”(status quo)剪辑。首先,他认为抒情蒙太奇是常规叙事剪辑的变种。在那种情况下,创作者放弃了制造逼真幻觉的可能,而专注于具有高度戏剧张力的时刻。在巴赞那一章里,我们讨论了普多夫金《亚洲风暴》中的一个场景,蒙古英雄穿过房间走到鱼缸前,然后跌倒把鱼缸打翻在自己身上。作为抒情蒙太奇的大师,普多夫金将这场戏剪成了18到20个片段,使之具有超乎寻常的张力。整部影片都是这种高潮点的结合,最后一场风暴的戏甚至多达100个镜头。巴赞不赞成这种做法,米特里却觉得完全可以接受,更别提其表现的有力程度。这种方法正是基于现实情况的夸张处理。

米特里也支持所谓的“反射蒙太奇”(reflexive montage),这使他又远离了巴赞的而靠近爱森斯坦。在那种情况下,创作者一方面讲述并尊重故事中的世界,同时在“剧情线”之外又建立一条“意义线”。他可能在故事中的事物间建立起象征性的相互关系,也可能使事物的外观互相对比,或依照形象的光线或运动来剪辑影片。只要影片有坚实的基础,即服从剧情与其建构的知觉世界,这些效果就会推动影片的发展。

米特里在这里强调的是爱森斯坦提过的观点:每个镜头除了主导意义之外,还有无数的弦外之音(overtone)。如果剪辑同时能考

虑各种“复线”，观众在理解“潜台词”（subtext）时也更加理解了主导的意义，影片的含义就更为丰富了。米特里认为反射性剪辑（reflexive editing）几乎是所有优秀影片的特征。我发现卡尔·德莱叶的《神谴之日》里正好有几场戏都证明这一点（见图7.4）。比如一场表现情人相会的外景戏，完全按照投射在两人身上的斑驳光线来剪辑。当然还有无数更符合逻辑的方式来处理这场戏。但德莱叶选择用光线的变化来



图7.4 《神谴之日》（1943），光线传递的潜台词

呈现。自然取得了惊人的效果，因为影片其他部分的用光非常锐利，而此时的抒情氛围是随着劳伦提斯的死亡出现的。我们不但了解了故事的事实层面（情人最终在一起了），我们还能看到甚至能摸到爱情的质感。德莱叶不仅讲述了一个故事，他还通过呈现影像和故事逻辑的弦外之音，向我们传递了一种经验。

即使是再极端的反射性剪辑，米特里也全盘接受。因为从定义来看，它必然符合我们对世界的感知。创作者甚至可以按照某些几不可见的暗示来组接镜头，只要这些镜头中的内容是属于被摄世界的自然组成部分。在这点上，他和巴赞截然对立。在巴赞看来，如果过度使用反射蒙太奇，会削弱影像的自然力量，因为观众会急于从影像中找出创作者的暗示意图。自然世界的多重意义和暧昧性，将被创作者的抽象意图所取代，米特里对此作了直接的反驳。他认为，世界本身是没有任何意义的，只有人类运用知觉赋予其意义。虽然有些反射蒙太奇的用法确实会创造相当薄弱且偏颇的意义，但只要创作者有意如此表达，他就有权力这么做。

米特里赞成巴赞对蒙太奇霸主地位的批判，提倡更自然的剪辑和拍摄方法，从而赋予创作者更多的可能性，但他抱怨巴赞不断批判对蒙太奇手法的误用，却从来没有分析那些恰当的蒙太奇手法。同样，他同意巴赞所说，如果创作者在一个看似“真实的世界”中使用抽象的蒙太奇，会毁了这部影片。但他又强调，这种误用并不表示蒙太奇本身不可用。

米特里想为创作者保留所有可能的风格，但这并不代表他认为所有的风格都是平等的。每一种风格选择代表了一个独立的电影世界，在《电影美学与心理学》第二卷的前半部分，他列出了所有可能的风格，以及各自所能创造出的世界。米特里谈到了移动摄影、景深摄影、宽银幕、对白、音乐、色彩和节奏等问题。他认为这些技巧没有高低之分，也没有哪种风格应该占据主导地位。他认为，巴赞认为新现实主义更接近现实的想法是不成熟的。在他看来，现实的意义都是我们赋予的。

所有对现实的看法都是人类试图将自身的意义传达给不完整的感知觉所引起的。

7.3 电影的形式和目的

米特里在风格问题上的多元论，可能导致我们预设他在形式问题上的多元论。因为如果没有一种风格自然优于其他风格，那么所有风格创造出的形式岂不具有同等的价值？米特里的回答是：不！这个回答既使他成为本书论述的传统电影理论家阵营中的一员，也使他有别于最近的符号学派，虽然后者从他这里获益良多。

作为电影史家，米特里曾经仔细地研究过各种电影形式。他认为有些形式毫无疑问是反电影的。在风格问题上，我们已经提到他曾批判那些过分表现主义的或抽象节奏的影片。这些影片抛弃了自然的电影风格，而试图创造出“电影画”或“电影音乐”。电影面临的第三个“诱惑”来自戏剧。在电影诞生的第一个十年里，电影都在不停地模仿戏剧的结构，而且也从来没有完全停止过对这门传统艺术的迷恋。如同克里斯蒂安·麦茨所言，米特里对戏剧化的批判是把双刃剑，同时指向电影风格和电影形式。^①

首先，他批判了电影中的“戏剧场面调度”（mise en scène），并像贝拉·巴拉兹那样指出，只有在克服了不变的角度、持续的时间等戏剧美感后，电影才成为一门艺术。米特里以难以置信的列举式学术方法，让我们感受到这种新的艺术语言奋力摆脱简单又传统的戏剧手段的复杂历史进程。米特里对戏剧风格的批判，基本上和对表现主义与抽象电影的批判类似，对这三种风格所作的历史分析表明，电影在试图追寻别的艺术的风格时，抛弃了自身的风格与力量。任何风格，只要是从影像和真实的事物出发，而能创造出一个与人有关的世界，

^① Metz, "Current Problems in Film Theory," *Screen XIV*, nos. 1, 2 (Spring, Summer 1973), p. 61.

或达到更高层次的表意目的，米特里就都能接受。然而在上述三种情况（电影画、电影音乐、电影戏剧）下，影像的表意过程混乱不清，还被用来模仿别的艺术形式。

对电影戏剧化的第二层批判针对的是结构问题，或他所谓的戏剧（dramaturgie）。他的用意是防止电影变成戏剧作品的衍生物。他在这个问题上的立场，反映并综合了巴赞和克拉考尔的意见。这三位理论家一致认为，戏剧的世界是抽象的，是被形而上学的语言所驾驭的。演员在观众或者上帝面前扮演自己的角色。其中，布景是关键，它总是显得偏颇而特殊，好像是从一大堆自然景物中特意挑选出来帮助人们进行戏剧仪式的。米特里注意到一点，古希腊的经典悲剧就是一串（没有任何布景的）台词。戏剧的实际表演就是对白（台词），人们用声音来解释自己的处境与价值。因此，戏剧基本上是永恒的，在一系列相互冲突的场景中达到自我完成。故事的结果必然是斩钉截铁的，因为没有什么可以阻止纯粹的声音与价值的冲突走向一个确定的结局。

米特里彻底反对电影采用戏剧结构。从根本上说，电影将人和语言融合在自然世界中。巴拉兹和巴赞都曾经指出，戏剧表现的是人与人之间或者人与神之间的冲突，但电影表现的则是人与世界之间的冲突。这个重要的事实有很多方面的影响。首先，我们要慎重考虑电影中的台词。其次，编剧时要基于真实的自然与历史状况，剧情要从最开始的情况发展到一个完全不同、但又不那么绝对的结局。电影的结局绝不像戏剧那么肯定，因为自然和社会生活中总是存在许多偶然性。

不论这些理论家对戏剧的理解正确与否，电影的确由于其对生活的偶然性与意外的关注，必须与“独立场景连接”的戏剧观念一刀两断。用米特里的话说，电影的活动范围是“过程和改变”（process and change），而非场景的简单连接。有了剪辑造成的空间分解、动态的时间交织和移动摄影，电影终于可以从全能场景的“暴政”中解放出来了。

从结构上看来，电影更接近小说，今天我们对电影的许多评论，

都曾出现在19世纪人们对小说的评论中。比如,它曾被视为庸俗的,因为它挑起人们对事情真相的好奇心。它表现的是普通人,用的是普通语言,显示出各种情况下不同因素(社会的和自然的)的相互作用,并通过生活的偶然性进行艺术化的揭示;它的结构是场景、评论和描写的混合物,它是一种可以容纳多种写作方法的多元形式。虽然米特里从未明确谈过电影的组织问题,但他确定地指出,电影和小说一样是自由的。如果有限制的话,那也是用来保护电影远离戏剧那种“全然意义”(totally meaningful)的绝对主义。电影和小说创造的是人的世界,但我们必须从中感受到创作的过程,感受意义从混乱的现实经验中逐步显现的过程。

在这一点上,电影最有发言权,因为我们沉默的知觉正是在这门艺术中找到了意义和价值。如果小说使我们感知到人与人之间或者人与世界之间的相互依赖,是通过文字和比喻等抽象方式达到的话,电影则是通过纯粹知觉的正常程序达到的。因此,绝对忠实的改编是不可能的。我们可以在影片中保留小说的结构,但所使用的必然是和小说阅读经验完全不同的方法。在针对这个问题的偈语式的结论中,米特里说道:“小说是叙述的故事,电影是故事的叙述。”^①于是,我们又一次发现,米特里在融合不同的理念传统,就像银幕的边框既是向知觉世界敞开的窗户又是具有构形作用的景框那样,电影的开放性叙事既能将银幕上的世界组织为艺术性的结构,又使我们透过它的既定结构看到一个超然的世界。

米特里对“改编”问题所作的谨慎而冗长的分析,因为过于复杂而不便在此一一简述。通过对电影的特殊手段和功能的分析,米特里将电影与其他艺术区别开来,这也是他整个理论的尾声。他总结道,电影是一种逐渐成为语言的知觉(perception)。用克拉考尔的术语来说,它是完全从头开始运行的(works from the bottom up)。米特里严

^① Jean Mitry, "Remarks on the Problem of Cinematic Adaptation," *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, Spring 1971, p. 8.

肃地指出,电影的素材与语言没有任何关系。如果电影成为了一门语言,那也不是我们日常所讲的语言,而是艺术或诗化的语言。他的言下之意是,通过小心控制镜头、声音和剪辑产生的意味,创作者可以使影像提升为有意义的、有方向的表现形式。

举例来说,我们谈到或写到“海”这个意象时所使用的文字是一种中性的媒介,它们最初是一些任意的声音,只是其抽象功能使我们想到海。诗人拾起这些抽象的文字,利用它所激起的声音和意象,创造出超越普通语言的第二语言,一种由节奏、韵律、比喻和结构所组成的语言,这些因素将意象固化下来。电影创作者则以完全不同的方式工作。首先,大海的影像与其语言毫无关系,它只是给我们展示大海的某些方面。创作者利用这些已经具有实体属性的影像,通过诗化的处理方法,使之具有更高层次的意味。米特里希望称这个强化物体本质的过程为“语言”,因为这个过程受制于某些规则,且导致意义的产生。但无论如何,他始终坚持电影语言迥异于我们的日常语言观念。想要研究电影的表意,从诗学出发远比从语法学出发容易。

让我们再扼要说明一下,创作者从现实中选择一定的知觉内容形成自己的电影世界。如果能够妥善运用素材蕴含的丰富含义,并利用“诗意的符码”(poetic codes)进行加工,他就能使这个世界传递出超越本身的意义。在最伟大的“诗电影”中,我们作为“观众—参与者”,感知到各种复杂的人文意味,还能从中发现我们日常经验中常常遇见的混沌的现实状态。创作者让现实说话,但现实使用的又是创作者的文字,因此现实加入了本身的神话过程,既接受创作者的艺术处理,又不会完全成为这个过程的人为产物。如果没有现实的指涉和人的指涉(每部影片中不同)之间的张力,电影的力量就不存在了。

表现主义者和强调节奏的先锋艺术家抛弃了现实,希望找到一种更纯粹、更直接的风格。但实际上,他们抛开了整个电影。同样,那些采用戏剧手法的电影也使我们远离了现实。它们把现实当作戏剧中的符号般处理,使之与现实、知觉没有任何关系。但是真正的电影,

即使是不好的电影，都应该使我们穿过诗的意境、创作者的世界及其使用的影像，到达构成生命的纯粹知觉，从而感受到一种偶然性的意义。这样一来，每部影片最后都会使我们将新的世界和意义归根于日常的现实，因此极大地丰富我们的现实生活。同时我们还能理解，甚至直接体验我们邻居的世界观。

电影的审美过程混入了深深的心理真实感，并以一种有力却偏颇的方式，满足了我们了解世界和别人的欲望。电影的美学正是基于这种心理真实的需要。因此，电影是一门最伟大的艺术，因为它向我们呈现了转换世界的过程，从而满足了我们的需要，别的艺术则只能展示这种转换的结果，即人为的艺术世界。在电影中，人们互相告诉彼此现实对他们意味着什么，而现实又像海洋般环绕着他们的生活。

与巴赞和克拉考尔一样，米特里对电影的深邃信仰来自他对真实的热爱。但与他们不同的是，他对真实持一种构成论的观点。电影无法让世界的意义自动呈现，它不断地重塑并煽动现实，直至它具有了人为的意义，这也是现实能拥有的全部意义所在。米特里和爱因汉姆认为，经验就是不断将局限、原初的感觉转换为成熟的人造形式的知觉的过程。对爱因汉姆来说，这意味着电影只能进行抽象的工作，即将不同的、具有人造形式的影像传递给我们。而米特里则有不同结论：影像一方面无可避免是人为的，另一方面则要向原初的感觉开放。

米特里的理论是一种真正的综合论。他接受巴赞“向存在开放”（openness to being）的观点，同时又坚持，只有当人类运用工具、力量和限制对现实进行转换时存在才具有意义。在这场探索中，电影就是最伟大的工具，在如自然知觉一般的创作过程中，建立起另一个更有张力的世界。因此，它能使我们将自己对现实的看法和评价，拿来与别人比较。它能使我们将新的意义（那些时刻丰富我们的生命又时刻向我们生活的世界致敬的意义）重新投射到现实中。

Chapter 8

克里斯蒂安·麦茨和电影符号学

CHRISTIAN METZ AND THE
SEMIOLOGY OF THE CINEMA

在一篇对米特里之《电影美学与心理学》的长篇赞颂中^①，麦茨认为这本书代表了一个新的电影理论时代的来临。他表示，米特里既得益于其之前所有的理论家，又有广博的哲学和心理学知识，加上严肃认真、坚忍不拔的学术态度，使他做出了开创性的成就：对电影中所有重要问题的系统化研究。当然，别的理论家也有过系统化的研究。但麦茨觉得，他们的研究态度是随性的，只研究那些自己最感兴趣的问题，比如，巴赞不停地思考电影与现实的关系，爱森斯坦则只关注蒙太奇问题。

米特里的成就不仅在于他能够潜心钻研早期的理论传统，更在于他发展了已有的研究方法，对电影的基本结构和形式逐步进行一点一滴的阐释。他篇长达900页的著作，有条有理地梳理了电影理论中绝大多数问题的主要观点。因此，麦茨称他的著作作为电影理论研究第一阶段的经典和伟大终结。

但正是由于米特里研究的彻底与广博，反而使麦茨坚信，电影理论研究必须开创一个新的方向。他认为，头50年的理论研究产生了许多不同的、深刻的甚至惊人的观点，但偏偏每种观点都想将自己定义

^① Christian Metz, *Essais sur la signification au Cinéma*, II, (Chapters 1 and 2. 1974), p. 28.

为“普遍”(general)的。每个理论家被迫寻找自己对何为艺术、何为观影体验的独特观点,然后将结果用哲学包揽起来。因此,理论家为彼此观点所做的争论,实际上是不同世界观之间的辩论,电影就是他们的战场,米特里的两卷著作就是这些战争的大规模停战计划。

麦茨认为,应该停止对电影作一般性的思考,或者至少应该停止散播那些一概而论的观点。如果这个情况得不到改善,理论研究的光辉年代将迅速老去,并逐渐陈腐。他认为,我们应该跟随米特里的研究一起进入理论发展的第二个阶段,一个专注个别而非普遍的阶段,一个表面上有限而实际上远比过去更为精确的阶段。一句话,让我们开始对电影的科学性研究。

米特里也认为自己是非常科学的,因为从学物理开始,他就非常尊重科学及其研究方法。当他谈论诗电影时,他的研究方法可不是诗意的。在研究计划的组织与彻底程度上,他的严肃认真也表露无遗。确实,麦茨也宣称,任何新的电影研究,只要按米特里的方法进行,就能获益良多。因为他的每一个章节,都代表了彻底而精确的研究方法。

在麦茨看来,米特里的不足之处在于他想将电影的所有方面都包括进他的理论。由于希望研究涵盖整个电影领域,因此,他时常被迫进行普遍性的和印象式的思考,而非精确与科学的思考方式。麦茨的指责绝非一种傲慢的姿态。他清楚地了解,任何领域的研究在初创时期,这种宽泛的美文(belles lettres)方法是自然而健康的。但是,一旦这个领域的问题都已显现出来,精确的研究就应该取代宽泛的讨论。米特里对每个理论家都会遇到的问题一一进行阐述,的确是不俗的成就,但我们切不可就此合上他的著作,以为所有的问题都没解决了。麦茨主张,我们应该再次跟随米特里的研究轨迹,并对他耗尽心血所建立的另一套电影哲学重新予以检验、证明和扬弃。

米特里的电影理论和哲学密不可分。在他著作第二卷中一篇长达120页的声明里,他直接提出了自己理论的哲学基础,这种哲学观解

释了人在宇宙中的地位和艺术的功能，从而给米特里提供了判断“电影感”的标准，也正是这种哲学观，成功地综合了许多原本毫无关系的问题。但据他的批评者说，这种哲学观同时削弱了他研究的客观性。因此，他的理论不过是另一种“理想主义”的电影观，另一种要求电影事实符合既定逻辑的论调。如此一来，电影的客观物质性总会受制于哲学概念中的主观本体。无论这个哲学逻辑是来自康德（如明斯特伯格）、格式塔心理学（如爱因汉姆），还是柏格森和萨特（如巴赞），或者罗素、胡塞尔及其他（如米特里）。

在一个贬抑形而上学和纯理论思考而逐渐推崇客观的科学精神的时代里，米特里受到批判是在所难免的事。麦茨对电影的物质存在进行精确而严格的研究，就是为了对电影的表意过程进行准确的描述。跟随查尔斯·皮尔斯（Charles Peirce）和费尔迪南·德·索绪尔（Ferdinand de Saussure）之后，他把这门学科称为电影的“符号学”（semiotics）。

与以往的理论家相比，现代理论家对自己的工作有极为不同的看法。他们认为自己的工作就是对特定问题的特定探索。比如，麦茨曾就一些个别的小问题写过长篇论文，如《影像和教学》（Image and Pedagogy）、《骗术和电影》（Trickey and Cinema）。他认为自己是一个科学家，尝试解决任何一个落到他手里的小问题，而绝非一个精通电影现象、泛泛而谈的哲学家。当然，麦茨也希望他的研究最后能达到对电影的全面理解，但这不过是他工作的理想。他宁可多做一些实际的调查和研究工作，也不愿坐在办公室里口叼烟斗，苦思冥想电影的起源、功能和运作法则。

这种实干的方法，使麦茨持有两种新的电影理论研究态度。首先，他将每篇文章看作一个永远处在进行时的作品，总希望被以后的研究所超越。在他发表的很多文章中，我们都能看到很多注解，说明最初的论点经过了怎样的发展和修正。而“第一阶段”的理论家们对于自己的学说，就较少有如此明显的修正。因为他们将自己的文章看作作为整体的艺术观的动态发展。一旦某篇文章符合整体艺术观的逻辑和

哲学，它就是铁板钉钉的了。但是麦茨的研究方法恰好与此相反。他从一个别的问题入手，然后再去寻找不同问题之间可能的联系。因此，对一个新问题所做的答案可能会使我们回过头去重新思考某个旧问题。例如，麦茨对影像的类似性所做的最新研究，导致他重新修改了许多关于“真实感”的早期观点。

麦茨的第二种科学态度是，多和相关研究领域的学者合作。事实上，他曾经把一些重要的研究题目分配给他的学生去做，然后等待研究成果的出台。另外，各国的电影符号学家也对麦茨的写作产生了可见的影响，使他能够迅速地修正或突然超越之前的观点。通过参加符号学研讨会，和其他学者交换笔记和参考书，和其他学科的符号学者进行辩论等活动，麦茨将自己的理论建筑在别人的研究成果上。如此一来，他至少使电影理论在表面上成为了一门不断发展的人文科学。我们不再戏剧性地拿一整套理论对抗另一整套理论（如巴赞对爱森斯坦，克拉考尔对爱因汉姆）。现在理论家们可以共同参与对某个电影现象的解释工作，因为这种现象的物质性存在超越所有个人的世界观，这至少是一种理想的方向。

8.1 素 材

符号学的

相对而言，电影符号学派的实际工作内容并不多，和大部分自觉的当代学术运动一样，这个学派的成员一开始大都把精力花在自我定义、自我论证和初步规划上。比如，麦茨的文章可以分为两部分：建立电影科学的基础，以及对个别的电影问题进行科学分析。麦茨将第一部分看作必要的铺垫工作，有了这个基础，他才能继续那些他感兴趣的研究。既然符号学从定义上看，就是一种揭示电影如何工作的方法（而非关于电影本质的学说），它就必然带有一套学者据以进行研究的假说。

符号学是一门极其自觉的学科。在检验电影的素材以前，它必先检验自己的材料。它需要对自身研究的主题和目标有彻底的了解。所以，它从最基本的问题入手：在无穷无尽的电影研究领域，哪些是科学的电影学者应该研究的？对这样一个一直处于成长和变化中的研究主题，该如何进行分解、控制和准备工作？

借鉴吉尔贝·科昂-舍亚特（Gilbert Cohen-Séat）多年前提出的观点，麦茨将整个大主题分为两部分：广义的电影（filmic）和狭义的电影（cinematic）。电影与其他活动之间的关系引发的各种问题都属于广义电影研究的范畴。具体包括与影片制作有关的方面（技术、工业基础、导演的经历等），和电影的存在所引起的各种社会现象（电影审查、观众反应、明星崇拜等）。狭义的电影研究则只研究影片本身，既不考虑影片制作的复杂流程，也不论及电影带来的复杂社会现象。

符号学将广义的电影研究留给社会学、经济学、社会心理学、精神分析学、物理学和化学等相关学科。麦茨和他的同事们所要从事的是对电影动力的内在研究。一般来讲，符号学是解释意义的科学。电影符号学则希望建立起一个解释影片如何建构意义，又如何向观众表达意义的模型，即找出使顺畅的观影体验成为可能的法则和电影表意的个别模式（赋予每部影片和每种类型不同的特征）。比如说，符号学家一方面想知道伸缩镜头能产生的一般意义，又想知道当它和其他技巧一起使用时，前者所承担的功能[如在罗伯特·阿尔特曼（Robert Altman）的影片]。电影的核心是摄影，摄影的核心是表意，符号学的工作就是直接深入挖掘表意的过程。

电影的

表意过程到底是什么？符号学该从何处开始研究电影的表意？产生意义的素材是什么？麦茨认为，每种艺术形式和传播系统都有它们独特的表现素材。我们之所以区别电影、绘画和演讲，不是它们传达的意义类型有什么不同，而是因为表意的素材不同。在演讲中，我们接收的是一连串分散的声音；在绘画中，我们面对的是由线条和色彩

组成的二维结构。所以麦茨认为，电影的素材绝不是现实本身，也不是蒙太奇之类的个别表意方式，而是我们观看影片时接受到的不同信号。这些信号包括：

- (1) 摄影的、运动的和多元的影像
- (2) 银幕上所有文字说明的图示
- (3) 录制的话语声
- (4) 录制的音乐声
- (5) 录制的音响效果（既非话语又非音乐）

电影符号学家感兴趣的的就是这些素材混合之后的表意过程。当然，我们可以在这些素材之外稍加变化（比如彩色和3D效果），这样我们并不会觉得观影体验有本质上的变化。但是如果上述五个基本素材发生明显改变甚至消失时，观众就会重新思考自己是否在看一部正常的电影了。比如，一部没有对白的影片会引起我们的特别注意，但我们仍然会觉得是在看电影，可是一组静态照片组成的艺术作品，虽然还有电影素材的痕迹，却绝不是电影，我们给它一个另外的名字——连环照片（photo-roman）。

奇怪的是，麦茨喜欢在表现素材的层面上，将电影与电视相提并论。他认为，两者之间的差别更多的是文化上的而非符号上的。因为两者都使用五种信号，但马歇尔·麦克卢汉（Herbert Marshall McLuhan）可能会反驳道，麦茨对影像的描述太笼统了，根本没有考虑到电影的影像是经由反射传达给观众，而电视影像则是直接投射给观众的。他认为这就是素材上的差异，麦茨对此持反面意见。在麦茨看来，不论一个学生使用的是声片剪辑器还是电视，只要其观看的是同一部影片，接触到的就是相同的完整符号系统。他缺失的只是我们看电影时会有的惯常的文化背景，但这就不是符号学者要关心的问题。

从麦茨对素材问题的讨论中，我们可以看出他研究态度的谨慎和客观，尤其是他不愿赋予影像信号以特权，而大多数的符号学者都主

张甚至深信电影主要还是一门影像的艺术，其次才是声音的辅助。对于自己研究的问题，麦茨首先强迫自己从纯理论的角度考虑各种可能性，其次才用电影史来检验这些可能性。的确，有很多影片都是影像占主导地位的，但也有影片侧重对白或音乐。电影符号学者必须考虑既定的电影史，但又不能被其蒙蔽或引诱，其研究对象必须包括所有由五种信号组成的东西。

列出电影的表现素材，并将之与其他艺术形式或传播系统区别开来，虽然很必要，但却不是最重要的。因为它只能告诉我们如何辨认电影，以及从何处寻找表意。但表意本身才是研究的核心所在，而表意和素材根本是两回事。

8.2 电影的表意方式

电影不是一门真正的语言

表现材料如何表意？素材和声音如何创造出意义？从电影理论研究的初创至今，大家在问这些问题时总会提到口语（verbal language），因为它是目前为止发展最完善、最易理解的表意系统。和其他表意系统研究一样，电影符号学直接承自语言学。我们已经知道，爱因汉姆和他的信徒们是如何迅速地将某些语言学观念和公式应用到电影中的。同样，麦茨也提出了这个问题：“电影和口语如何相似？又相似到何种程度？”

麦茨对电影—语言之类比的看法是很透彻且带批判性的。他认为，首先从表面上看这个类比就不太合适，因为电影的表达方法和语言的表达方法完全不一样；而在功能或系统操作上就更显牵强。

使得语言学发展突飞猛进并震惊20世纪思想界的一个重大发现就是口语的任意性（武断性），任何符号的能指（signifier）与所指（signified）之间的距离是非常遥远的。比如，“笑（laugh）”这个字的发音和一个心情愉快的人发出沙哑声音的景象之间毫无联系。这种距

离的存在使得说话者在保留原所指的同时,可以随时变换发音的声调(能指)。比如,将“笑(laugh)”改为“笑声(laughter)”、“笑着(laughing)”、“笑过了(laughed)”和“可笑(laughable)”都不会有什么实质性的意义变动,但可能引起所指的微妙变化。这类词缀的变化使得口语成为可以创造无数层次之意义的完整系统。语言的使用者必须具备两方面的能力:理解声音的作用(phonemes,音素,能指的单位)及理解声音的意义(monemes,语素,所指的单位)。在上述例子中,他们必须理解“笑(laugh)”这个字和加上“过了(ed)”或者“着(ing)”之后的所指变化。语言同时在两个层面起作用(能指和所指同时分割)的现象称之为“双重分节”(double articulation)。这种情况也适用于其他很多语言系统,但不包括电影。因为电影的能指与所指太接近了:影像就是具象的再现,声音就是它要表达的内容。我们不可能将能指分解,又同时保留它的所指。和“笑”字的功能不同,一段“某人在笑”的影像不可能经过某些内在调节就成为完全不同的时态。我们甚至很难自然地找到电影能指的时态,虽然有些创作者会使用彩色代表现在时,黑白代表过去式或假定时(梦境),但这显然是一种人为的复杂惯例,而非语言本身的性质。

从最基本的层面来说,电影没有最小构成单位。由一系列相关声音的有限集合构成口语就像一台完美的数字电脑,而电影至多只能算是有五种(非一种)表现素材共同作用的模拟电脑。因此,麦茨批判了那些想要在电影中寻找出类似音素单位的失败尝试。

对话素同样如此。麦茨认为,电影中根本不存在类似名词的东西。一个左轮手枪的画面,既不是某个电影句子中的主语,也不是宾语。它本身就像一个句子,这个画面就是一句断言:这是一把左轮手枪。麦茨觉得至多能把电影看作一连串的句子,因此,不存在描述电影的字典,也不存在单词表与同义词表。当能指与所指如此相近时,怎么会有同义词呢?不同的影像会引起完全不同的意义;如果我们对同一指涉物(所指)拍摄了不同的影像(能指),比如从不同角度拍摄同

一座房子,能指本身会如此接近,以致无法产生类似口语的同义词(比如房子、家、房屋)。所以,囊括电影表达方式的词典永远不会存在。

考虑到语言的另一个主要特征,麦茨发现电影根本谈不上什么语法。虽然也会存在一些使用规则,但都不如语言那样严格和复杂。他认为,我们甚至很难区别哪些影片是合语法的,哪些是不合语法的。我们也不会想要去纠正导演的错误句法或对影像的选择不当。我们的品味或许不同,但从严格意义上说,我们无法指责其影片不合法文法。影片中的一切都显得有意义。显然,从表面上来看,电影语言就不同于口头语言。

那在使用方法上又如何呢?也许它们在运行方式上存在可比性。麦茨迅速指出,语言是在人与人之间交换的东西,而电影是由某一单向来源传达给观众的。因此,与语言相比,电影的表达方式更像小说或交响乐。电影是在无声的观众面前不断展开的平缓信息。更重要也更难看出的一点是电影缺乏“基本用法”。在语言中,只要正确使用已定系统,一般的言辞就能起到表达的工作。当我给一个出版商写信,请他给我寄来某书的样本时,我使用的言辞形式就是早已存在的体系。我不过是采用它达到我的目的。在基本用法之外,作者还可运用他的诗意或艺术感,扭曲、夸张或变换基本语言的用法,使其讲述“表达出新的意义”。

而电影中没有这种基本用法,主要原因是我们不用影像来交谈。电影是一种脆弱的传播系统。其中的每个用法必须是诗意的或有创意的。即使最平庸无奇的也是如此。更专业地说,语言中的内涵(connotation)与外延(denotation)是独立存在的。一部电影能就清晰地表述完美而准确的资料性言辞;而一个诗人必须在能指上苦苦挣扎,不断锤炼语言的声音与意象,直到外延中有了内涵的意义。而在电影中,外延与内涵来自同一扇门,因为能指与所指的密切联系,我们在看到一段影像的外延时,也能感知到创作者的态度。但是,我们一直被迫区分这些层次间的差异,区分一段影像中哪些是外延,哪些

是内涵。不论在新闻纪录片还是《公民凯恩》中都是如此。

在批判那些（从表面到功能）对电影和语言所作的类比中，麦茨和米特里，甚至巴赞有了密切联系。对于“表达”（expression）的共同观念使他们志同道合，也使麦茨这样的符号学者流露出“形而上学”（metaphysical）的意味。他们认为，影像有自然的表达能力，世界透过影像传达意义。创作者通过放大、引导或改变这些素材，来表达自己的意义。因此，电影更多的是一种表达工具而非传播系统，它的规则是特殊而非固定的。创作者不像语言使用者那样一步一步构建自己的意义。他组织、指向，然后释放出的一连串内容既来自自己的创作，也来自自然的世界。

无论如何，电影还是像一门语言

虽然麦茨努力批判和摧毁“电影—语言”的类比，但一个对立的观念也不停在他的头脑中涌动，并且跃跃欲试：依旧着迷于电影这个松散的系统中的法则。经过多年的努力，麦茨逐渐摆脱了米特里和巴赞的影响，并把注意力集中到电影的惯例和传统用法上。这种兴趣在《语言与电影》（*Language and Cinema*）中发展到了极致。他在书中对这个问题进行了完整而系统的分析。看起来，麦茨的策略是先解构流行的“电影—语言”的类比观念，然后再用自己的方式系统性地重构起来。

早期“电影—语言”类比的失败，并非由于使用了过多的语言学理论，反而是用得太多。这两种媒介之间的关系并不单纯，而且一旦开始两者之间的比较研究，就必须贯彻始终，这样才能找出电影的表意机制。的确，电影不像语言那样，有一套复杂的数字编织系统，它更像是表意的平台，而非表意的方式。但无论如何，要想明白电影的表意机制，就必须研究它的编码规则，这又要回到语言学中去。

麦茨赞成在电影中使用整套语言学观念。只要这些观念是有关一般传播理论的。如我们所知，使用音素与语素这样的概念是不恰当的，因为这些概念涉及语言表意的特殊素材。而使用“符码（code）、信

息 (message)、系统 (system)、文本 (text)、结构 (structure)、聚合体系 (paradigm)”等概念则是恰当的 (麦茨认为也是必须的), 因为它们适应于所有的传播系统, 即使它们是从语言学中发展出来的。

麦茨进行符号学研究的第一步, 就是悄悄地, 甚至秘密地为“表意” (signification) 下了一个定义。他认为表意就是将信息传达给观众的过程。在符号学家看来, 任何一种表意都是系统地通过符码传达文本中信息的过程。这实际上是否定了“直接”表意的存在。一部影片中的所有意义, 都必须经过符码的传达, 才能被观众感知。对于巴赞的“宇宙现象论”, 即世界可以通过影像直接向我们传达意义, 符号学家公开予以否认, 因为表意的定义就是通过符号系统传递信息的过程。知觉本身无法表意, 只有将符号意义通过知觉传递给观众才能产生表意。在电影中, 这种符号意义就是被编码进文本的信息, 这也正是符号学研究的第一个范畴。

符号—信息

符号学家一直在讨论符码, 符码其实就是信息据以传达和理解的逻辑关系。符码并不存在于电影中, 而是电影中信息得以存在的法则。符码实际上是符号学者发明出来的。他们在研究了一系列的影片后, 将影片中运行的法则 (符码) 提炼出来。因此, 符码确实存在, 但不是以物质的方式存在。符码和表现素材是对立的, 只有在表现素材上加上符码才能创造信息或意义。

创作者使用符码传递信息, 符号学则利用信息找出符码。大部分电影讨论或批评都是关于电影传递出的信息, 符号学则专注于控制信息的法则和电影语言的可能性, 它不想重复文本 (影片) 的内容, 而希望找出将素材转化为内容的逻辑机制。

符码至少要具备三个基本特性才能为我们所理解与分析: 特殊性、普遍性、能还原至次符码 (subcode)。有了特殊性的概念, 麦茨找到了那些只适用于电影的符码, 其中, 他最喜欢举的特性符码 (specific code) 的例子是加速蒙太奇 (accelerated montage), 一种使用在影像

和音乐上的特定形式（影像A和影像B越来越快地交叉出现）。这种符码表达了一种正常观众能够感受到的明确信息（影像A和影像B的所指虽然存在于不同的空间，但却在时间上互相靠近，且在空间或戏剧感上不断指向对方）。而且这种信息也只能经由这种电影手段来传达。如果福克纳和一些其他的现代作家，在叙事中模仿这种技巧，那么这种模仿绝对是混合的，也不能取得和电影相同的效果，因为加速蒙太奇是电影的特性符码。

而另一方面，我们发现还有许多不依靠电影存在的泛符码（non-specific cultural code），它们广泛地存在于社会文化中，经由移植进入影片中。根据许多符号学者的观点，这些代表我们知觉之基本习性的符码，甚至能改变我们对自然的看法。其中最明显的就是那些直接与我们生活相连的文化产物。比如，在雅克·德米（Jacques Demy）的《罗拉》（*Lola*, 1961）一片中，失踪已久的水手开着一辆白色的凯拉迪克敞篷轿车回到家乡。每个熟悉当代西方社会文化的观众，都能读懂“汽车符码”传递出的信息。而如果观众去过法国，那这个信息就更明显了，因为他会明白在一个只有黑色雪铁龙和灰色奔驰的国家，这辆白色的大轿车看起来是多么的招摇。

介于特性符码和泛符码之间，有很多电影与其他媒体共享的共性符码。麦茨指出，明确对比的光线本来是绘画的特性符码，但德国表现主义却不断用到它。同样，也能在电影中看到许多文学叙事技巧如倒叙和套层等。符号学家最重要的工作之一，就是列出电影中（或特定类型的电影）出现过的符码，划定其特殊性的程度。

其次，还可以依据其普遍的程度对符码进行分类。有些符码适用于所有影片，而有些只属于少数类型的影片。麦茨认为，全景镜头就是一种普遍的符码，因为它可以应用于所有的影片中（虽然有些影片选择抛弃了这种技巧）。这种普遍符码可以产生无数种表意功能。一个横摇镜头可以带出全景；可以紧跟一辆开着的汽车；可以模仿二人乏味对话中的注意力转移。无论怎样，这些横摇摄影在外观上有别于

固定摄影,因而表达出另一种意味。

更有趣的是整理特殊符码(particular code)的范围。因为通过辨认这类符码,我们可以判别电影的类型、时期和作者。相比普通符码而言,特殊符码的表意更直接且狭窄,也只出现在特定的影片中。比如,牛仔电影就充满了特殊服装、景物和动作等别的影片中没有的符码。特殊符码可以用来判定类型和区分时期,如德国表现主义的明暗对比光,日本默片时期的“辩士”(benshi)等。最有趣的可能还是作者论,因为经由符号研究,我们会发现,作者论其实就是寻找导演不断使用的特殊符码的学说。例如,马克斯·奥菲尔斯(Max Ophuls)就喜欢使用移动摄影(特殊符码)和三角恋爱(普通符码),几乎在他的所有影片中,这两种符码都一再出现。评论家甚至希望排除剧本、拍摄状况、制片人和明星个性等影响因素,创造出一个“超验的奥菲尔斯”。对这些虔诚的作者论评论家来说,马克斯·奥菲尔斯这个名字就意味着一个特殊符码的无尽源头,在无数的影片传达出无数的信息。他们甚至可以煞有介事地讨论奥菲尔斯曾经构思却未真正拍成的影片。

因此,符码相对电影而言是超验的。在任何一部影片中,符码总是超越已有的用法而指向另一种可能性,但符号学家可以通过分析符码包含的次符码(subcode)来打破符码的无限性。次符码就是一种使用符码的方法,是对符码使用方式的选择或回答。比如,所有的剧情片都要使用表演符码来表意,但不同时期的影片有不同风格的表演形式,为了完整地彰显出表现主义或新现实主义影片的意义,就必须对这些表演风格进行个别研究。

我们通常所说的电影风格史,其实就是对经过挑选的符码及次符码的研究。在符号学家看来,电影史就是不同的符码(表演、灯光、走位、摄影机运动等)使用方案的历史。因此,在符码问题上,符号学家可以从两方面展开研究。或从电影史中尽量多地寻找并描述他感兴趣的所有符码;或专注研究某种符码的发展历史,寻找并研究赋予其生命的各种次符码。

系统—文本

和符码—信息的概念分不开的是系统—文本的概念。我们不能纯粹或孤立地体验影片中的符码或信息，它们总被编织进一定的文本中。文本就是各种信息相汇的地方，也是素材是否经过符码化的界限所在。

最常见到的文本当然是“一部影片”。对创作者来说，一部完整的影片就是他的工作任务和成就，对发行商和剧院经理来说，一部完整的影片就是他的工业产品的单位。对观众来说，一部完整的影片就是他花钱去看的作品，一部有头有尾的影片就是他花钱的价值所在。

符号学不考虑制片、发行和心理作用等外围因素，因此他所考虑的文本可能大于或者小于一部完整的影片。虽然一般人还是会将一部影片看作信息组织的平台，但很多经典段落如《战舰波将金号》中的敖德萨阶梯、《伊凡雷帝2》中的彩色结尾等，都拥有自己的独特生命力，因此也能成为一个文本（至少对理论家来说）。同样，一组影片也可能成为一个文本，尤其是系列片或类型片。有时候观众去电影院通常不是为了看某部影片（一个个别的系统），而是去看汤姆·米克斯（Tom Mix）的西部片（由许多个别系统组成的大文本）。评论家总喜欢把整个类型或某个作者的全部影片作为讨论对象。总之，文本就是我们觉得有必要视之为整体的信息的集合。

创作者、观众和理论家都会以文本作为思考对象。因为文本为个别信息提供了大背景，使之具有某种意义。文本的合理结构设置能使每个信息在整体表意中发挥合理作用。从另一个角度看，在观众的被动接受过程中，各种符码并不是简单地一个接一个地出现在他们的脑海中，而是经过了系统化的处理。文本对观众和理论家来说，成为了一个充满动力的系统，一个使符码进行特殊构形作用的系统，一个使符码在给定的背景中发出信息的系统，文本不只是一个集合或整体，而是某些既定符码构成的特殊逻辑系统。

文本沿两个轴的方向组织信息：横组合（syntagmatic）和纵组合（paradigmatic，聚合体）。横组合是文本信息之间的横向连接，所有关

于文本叙事结构的研究，都是试图从复杂的信息交织中找出横向表意线的尝试。他希望找出“什么跟着什么”。比如，在约翰·福特（John Ford）《侠骨柔情》（*My Darling Clementine*, 1946）中，横组合的研究会专注于男主人公怀特·厄普如何逐渐被驯化，或吉娃娃这个特别的角色如何在无意中一步步使敌对双方化敌为友。

同时，文本中还存在一个具有选择性的垂直维度。电影通过创造纵聚合的联想关系创造意义。比如《侠骨柔情》中，当我们把教堂的建造和学校老师的到来联系起来时，我们正在体验一种纵聚合关系（或者“什么和什么一起出现”）。纵聚合涉及文化制度和无数其他因素：表演、语言（比如莎士比亚戏剧中旅行者的独白）、音乐等等。纵聚合的意义会出现在电影叙事中，但又不完全依靠叙事。不论其能指何时或以何种顺序出现，经由对细节的选择，便能产生意义。文本的完整意义，便是由选择和组织两个轴紧密交织而成的。

我们切勿忘记，本文所提到的所有术语都是辅助性的，它们只是理论家的构造。横组合和纵聚合符码（和它们可能产生的信息）都超出了个别影片，只能通过文本或系统的概念对其进行研究。只对某种符码（比如表演）感兴趣的符号学者必须研究无数包含此符码的文本。另一方面，喜欢研究某一文本的符号学者，又必须寻找和联系文本中的各种符码来建构文本的系统，表演风格的符码必须和摄影、剪辑、灯光和无数泛符码共同作用，才能发挥作用。

至此，我们可以概要描述这种探索电影内在运行机制的科学方法了。首先，作为一个理论家，符号学者会把他发现的运行于影片中的每个符码提炼出来，分析它的特性和共性，以及和其他符码的互动。

其次，作为一个批评者，符号学家会专注于个别的文本（单部影片、类型、作者论研究等），解释其内部无数的符码是如何系统地交织在一起的。他不是从理论上分析有多少种传达信息的可能性，而是分析这些信息在个别情况中的实际结构。

再次，作为历史学家，他会研究各种次符码的发展和变化，无论

其为特性符码还是泛符码。比如,他可能会研究不同时期的打光技巧,或女性角色的变化。符号学者说,只有这样,我们才能渐渐明白电影的表意方式。

8.3 电影的形式和可能性

前面提到的符码、讯息、系统、文本、纵聚合、横组合等概念,不但适用于所有的传播形式,甚至可能适用于所有的表现素材,因此,单凭这些概念无法定义电影。它们没有告诉我们电影是什么、能够成为什么以及应该成为什么。换句话说,它们不涉及电影的形式与功能。只有经过符号学者的实证分析,这些抽象的符号学理论才会产生实际内容与价值。所以,下面我们将考察麦茨及其同道的学术实践,看看符号学者如何处理电影的形式与目的问题。

麦茨从他的理论逻辑出发,对电影作了如下定义:电影是各种符码和次符码的总和,它们通过素材进行表意。所谓电影史和“电影程序”(programs,或者传统定义下的“理论”)都从属于这个定义。如我们所指,电影史是由过去使用的次符码构成,同样,电影程序是挑选某些符码(摒弃另外一些符码)的审查过程。电影史学家通常会说:“1914年以后,电影逐步摆脱了对戏剧表演的错误依赖,虽然在早期看来这是难以避免的。”而电影理论家会这么说:“电影必须找到自己的表达方式,去除一切多余的配乐(音乐伴奏)。”这些评论都试图建立“电影感”(cinematic)的标准。在史学家看来,“电影感”存在于某些特定时期,或随着对错误、不纯洁的符码的不断剔除而逐步建立起来。而在理论家看来,只有当某些特定符码能够控制电影的表意过程时,“电影感”才会存在。

因此,如果把所有可能的电影创作看作一个大系统,那么电影史(实际的电影创作)只是其中一个子系统。符号学家要分析的就是这个子系统的形式和范围。为此,他有两种方式可选择:一、指出一种

充满可能性而为过去或现在所忽视的未来式电影，以此证明电影可以不一样，也应该不一样；二、分析到目前为止的所有电影文本，提炼出一个模式，并解释为什么电影实现的是这些可能性，而非其他。

每个理论家都要选择自己的方法，麦茨选择了第二种。他还进一步缩小了研究范围，将焦点集中在传统叙事电影上（也是我们最常认为的“电影”形式）。从理论上说，所有的符号学研究项目都具有同等价值，因此，麦茨的研究项目也没有什么优越之处，但我们还是觉得，麦茨知道自己抓住了电影形式与功能问题的核心所在。他的好奇心与政治直觉，驱使他去探索存在于整个电影史中的关键问题，以加深我们对电影的现在及未来发展方向的理解。

有趣的是，这些问题好像直接承自米特里的研究。麦茨认为，要加深对现存电影的理解和研究，就必须分析三个层次的表意：影像的写实主义、叙事的构成意义以及更高层次的内涵（connotation）研究，而这些正是米特里曾经分别研究过的内容。虽然在内容上继承了米特里的研究范围，麦茨的研究方法倒是更偏向精准而公式化的符号学研究方法。他的大部分实例分析都是针对前两个层次（写实和叙事）的表意，不厌其烦地阐述两者在古典和现代电影中的表现。总之到目前为止，他还是尽力避免艰深的内涵研究。

在他第一本著作的第一篇文章里，麦茨探讨了电影与真实的关系。虽然还谈不上符号学的研究方法，但麦茨确实希望提炼出创造“真实感”的一些科学法则。他的结论是，心理作用与影像的物理特质一起造成了“真实感”的产生。

从物理特质方面来看，我们可以数出每部电影中包含的写实指标。比如，虽然银幕上物体的物理大小和现实中情况不一样，但这个物体与周围物体的大小比例是与现实中相当的。如果使用变形镜头，这种指标就消失了。同样，某个角色在银幕上发出的声音，并非出自他的嘴巴，而是来自银幕后面或两侧的音箱，但这些声音与角色的嘴唇动作是同步的，所以我们的视觉与听觉会认同这种真实感。如果声画对

位,这个指标也将随之消失。在麦茨看来,如果要使影像产生真实感,最低限度的写实指标是不可或缺的。

但光有写实指标还不够,“真实感”更直接地依赖于心理“意识”到一个完整而持续之知觉世界的能力和需要。这个格式塔心理学的概念,麦茨是直接来自米特里那儿继承来的。最后,麦茨认为,银幕上的运动进一步加强了“真实感”。因为那些看上去都是“真实的”运动,而非光与影的移动。

在他最近的文章中,麦茨试图从两方面解构“写实主义”。首先,他直接从观众身上发掘使“真实感”成为可能的知觉条件。实际上,他目前正在研究“正常”视觉的特质,尤其是有关焦点和双目视觉的问题,以及与具象表现和认同相关的心理状态。

其次,他对写实主义的立场(通常将影像称之为“类似物”或“肖像”)持一定程度的批判态度。他在这里实际上推翻了自己的第一篇论文,转而主张大家超越影像,不要沉溺于它与现实的相似幻觉中。为此,我们应当研究两种符码:附加于影像之上的符码,以及使识别影像成为可能的各种原初符码。对于第一种符码,麦茨认为,不存在纯粹的影像,它们都打上了各类社会—文化符码的标签。例如,好莱坞在一场表现巴西狂欢节的戏中,必定会精心考虑色彩和构图,以营造一种熟悉的海报似的画面。这个方面可作的研究永无止境,因为我们居于其中的文化在不断地对周围世界进行编码和建构。比如,我们对景物的认知就常常受制于汽车挡风玻璃的框架,而且大多数人已经习惯了通过挡风玻璃去观看、识别景物。麦茨要求对影像进行严密的分析,以发掘在写实面具下文化意义层面的东西。

那表现过程本身又如何呢?它们有可能是纯粹的吗?针对意大利符号学家的研究,麦茨最近主张对传输影像信息的符码进行研究。在对巴赞和米特里的檄文中,麦茨宣称影像本身是文化的产物。他问道,什么符码能使一种实体(由光与影构成的影像)成为另一种实体(真实世界中的相似物)的信息?这个相似的符码是什么?虽然麦茨并没

有彻底回答这个问题，但他所提的问题已经暗示了他的信念：所有的表意都是文化、传统和人为的产物。电影创作者通常是无意识地使电影再现现实。本着一贯的坦诚态度，麦茨并不羞于承认自己观点的南辕北辙，在他早期的文章里，他认为世界的意义是自然地、从影像传递到观众心中的。

在对叙事的研究方面，麦茨也有类似的转变。一开始，在米特里的巨大影响下，麦茨对电影的研究仅限于叙事影片。为此，他还对叙事与电影的关系进行了明确定义，他认为叙事是“打破事件的自然时序的封闭性叙述”^①，然后他接着解释了为什么这种叙述方式是完全适合电影媒介的。叙事的基本单位是断言（assertion）和谓词，电影正是一连串的事件或谓词。麦茨认为，电影运行依靠的是一种先验的断言逻辑，远比经验的语言逻辑更根本。镜头和断言远比音素和语素更适合作为电影的基本单位。因此，叙事和电影的基本单位是相契合的，电影采用叙事这种方式来理解或思考世界，是完全合适以及成功的。

就像他后来对“写实主义”的修正态度一样，麦茨在这里也几乎马上意识到了一种类似的危险。两者都不够透彻，拒绝对迷人的现象作出缜密的分析。前者是将写实的影像看成自足的，后者又将叙事看成人类生活之自足且重要的模式。因此，和对“写实主义”的修正一样，麦茨希望超越叙事的现象，找出它的规则或符码。

他长篇研究的结果，便是著名的《电影的大组合段》（*La Grande Syntagmatique du cinéma*）^②。这篇文章把电影的叙事能力视为镜头之间相互关系的符码的运用结果。麦茨从普通剧情片中，找到了八种主要的事件连接方式，比如镜头的次序排列、交替组合段、场景等等。他提出，通过研究特定类型、作者或时期独特的镜头连接方式，我们便可以知道各种给定情境下的叙事结构。他还写了一篇关于剧情片标

① Christian Metz, *Film Language* (New York, Oxford University Press, 1974) .

② Ibid., p. 119.

点符号的论文，讨论存在于大组合段之间的特殊视觉信号符码（如淡出、溶解、划接、跳切等）。

这里实在没有足够的空间来进一步描述或评论麦茨的论点，但我们对于他研究的一般模式应当相当清楚了。在对电影的主要特质问题（写实、叙事、内涵）进行通盘考虑后，麦茨就会将其分解为符码，在抓住了其中一些原理后，他就会将其发现应用到个别实例的批判工作上。

关于这点，最好的例证便是他的优秀论文《现代电影和叙事性》（*The Modern Cinema and Narrativity*）^①。这篇文章的严谨程度足以让大多数的印象性评论汗颜。麦茨科学的符号学方法使他能够精确地谈论电影的叙事问题，从而揭穿那些打着现代电影理论招牌的不经之谈。如果诚如每个评论家所说，现代电影的确是新的，那么这个“新”并不在于讲述者的缺席、观赏性的减少、影像书写的优越，或任何新的程式。它的“新”在于次符码的发展，尤其是大组合段和标点符号的发展。可理解性和表意都是符码的结果，如果说从1955年以来，电影进入了新的叙事表意时期，那么符号学家的工作便是去阐明这些叙事符码的具体变化，正是这些变化导致了新时代的来临。

麦茨有意把自己的研究范围规定在叙事电影的黄金时期，即他所定义的从1933年到1955年的剧情片。他认为他的工作还未完成，符号学的研究也尚未起步。我们面对电影，就像19世纪末的语言学家面对语言一样，被它多姿多彩的外表所迷惑，并刚刚开始意识到这个看似混乱的领域之下存在着某种系统。直到1916年，索绪尔出版了《普通语言学教程》，才使语言学从印象式研究进入科学层面。同样，我们恐怕也要在很久以后才能看到电影符号学取得真正的科学成就。

但是有一件事可以确定：电影虽然比语言自由得多，但也越来越形式化。故事要用可理解的方式讲述，表演背后有一套规则，布景要

^① Christian Metz, *Film Language* (New York, Oxford University Press, 1974), pp. 175-227.

有特定意图,摄影机则随着它所揭示的世界有意义地移动。符号学已经开始在其可见的范围内寻找这些法则。虽然目前成效尚微,但已使我们开始呼唤一种系统化的解释,而对符号学家来说,他们的任务就是描述电影这种文化产物的每个方面,让我们再也不会幼稚地认为电影是写实的了。

8.4 符号学和电影的目的

在大多数人的心目中,电影就是那些在当地电影院里上映的剧情片。所以麦茨直接探讨了这种流行的电影形式,他发现,在无数的符码组合和无数的可能性中,剧情片(其规则和逻辑)只包含其中一小部分确定的次符码组合。为什么人们只需要这一种次符码的组合设置而排斥其他的呢?

诺埃尔·伯奇(Noel Burch)的《电影实践理论》(*Theory of Film Practice*, 1969)一书便探讨了可能性的问题。虽然他没有使用麦茨从语言学借来的概念,但他的研究方法完全是符号学的。虽然他将电影分解为一组主要元素,使其看起来像传统“形式主义”理论的入门书,但它在精确度和辩证性上完全超越了一般的入门书。比如,伯奇并不只是简单提到电影改变时空关系的卓越能力,他还准确地例举出十五种镜头连接可能形成的时空关系。只要对电影史稍加浏览,他就能指出哪些可能性组成了我们所知的电影史。他指出,传统电影为了讲述“真实”的故事,实际上只用了十五种连续性中的三至四种。因此,他大力称赞那些极具革命性的导演,比如安东尼奥尼和阿伦·雷乃(Alain Resnais),他们自觉地打破了传统的连续性结构,而为未来的电影提供了创造多种时空关系的机会,就像现代的画家可以使用各种颜色与构图,而不仅限于模仿写实的画风。

伯奇在寻求一种“结构”的电影方法,因为他已不再相信自然或写实。在他看来,艺术就是通过媒介进行有意的重构,发现新的物质

特性的过程。和巴赞一样，伯奇相信电影的进化，与其不同的是，他认为这种进化应该通过艺术家的“形式化”冲动来实现，而不是电影的写实特性。通过这种方式，电影最终会走出童年，而取得和现代音乐、绘画、舞蹈、实验小说等其他各种艺术同等的地位，这些艺术的作用不在于满足我们的冲动，而是扩展我们的知觉和对知觉的认识。

《电影实践理论》读起来就像一套完整的电影符号体系研究。但就像伯奇经常坦承的那样，这本书实际上连起步都谈不上，它顶多算是对未来符号学和“新”电影（如果可能的话）的某种标示。这种所谓科学的符号研究背后一般隐藏着革命的热情，而麦茨虽然避免了直接对电影的未来进行预言或安排，但他的实际研究却还是包含着更宽的意义，因为他将对电影的研究置于政治背景之下。如伯奇所言，既存的电影史既压制了艺术的潜力，也压制了人们追求个人和政治自由的愿望。因此，麦茨最近的电影史研究转到了心理和政治压制的历史研究。一面游离于符号学的外围，一面引进弗洛德的心理学研究，麦茨希望找出造成观众偏好的真正原因。为什么传统的剧情片那么吸引我们？

《电影手册》和《电影学》的激进批评家进一步指控，传统的剧情片支撑了现代压制性文化的主流意识形态。虽然人人都能意识到在电影的投资、制作、发行、审查、评论等方面，意识形态的影响无处不在。但批评家们则首次指出，电影的表意根基已经被一个大谎言所腐蚀，这个谎言除了不断重复当权的主流意识形态外，还摧毁了其他所有可能的表意方式。

这个谎言是我们的文化中“表现真实”之信念的产物：首先，它坚持真实是可见的；其次，镜头这种科学工具可以捕捉到此种真实。马列主义批评者在这里找到了攻击点，他们认为，镜头这种科学工具和其他科学一样，永远不可能是中立的，它总是为统治阶级服务。它通过文艺复兴时期式人文主义的视觉符码（透视法），向观众传达连续运动的、中心透视的空间影像。另外，摄影机被提升到一个远远高

于其他创作条件（如素材、光学处理、音响等）的位置，因此更加巩固了“真实是可见的”、“真实并非人力所能改变”的意识形态。而在马列主义者看来，真实其实是将素材转换成意义的“操作”过程。电影不仅不应该隐藏这个过程，而且应当从各方面主动暴露这个过程的存在，让我们看到影像获取、故事编造和主题创造过程中的种种挣扎，而不要被影像、叙事和意识形态所催眠。

他们认为，传统剧情片是一种愚蠢的重复，特权文化利用它来加强我们对既存世界和生活方式的真实感。因此，他们主张创造一种新的文化和真实来解放大众，并压抑中产阶级的欲望和某些特权阶层。我们需要一种全新的世界观，而电影可以帮助我们实现这个愿望。

马克思主义者寻求一种随时对自身进行“解构”（deconstruct）的批判性电影。这种影像不会编织幻觉，而是让观众看到隐藏在影像和故事背后的创作过程本身。戈达尔的很多影片便是这种类型的典范。这无疑触怒了那些希望进入既定虚拟世界的观众，因为戈达尔迫使观众参与新的意义的建构过程，感受到这个过程中的挣扎，使其不能使用正常（受意识形态控制）的视觉符码。每个主题的社会经济基础、每种表意方式（影像和叙事的关系）的运行机制都应该被暴露。只有这样我们才可能朝改造世界的方向前进。

符号学是这个计划的重要承担者，因为它使我们看到超越既存电影史的巨大领域，那里有无数受到压制或无人尝试的表意方式。跟随这种自由而来的是巨大的责任感，意义并不是自然存在的，它是被创造出来的。我们不能被动地接受那个世界传递出的意义，因为那只会是主流意识形态所认可的意义。镜头无法捕捉任何东西，它至多算是一个创造的过程，我们必须用它来创造一种新的物理视野，从而为新的组织世界的方式奠定基础。这个新创造出的世界终将表现构成我们生活的心理基础和经济基础，不再压制我们的欲望，而是使其在真正的社会中享有适当的自由。这就是整个计划和电影理论在其中的地位。符号学尽力批判和揭露我们心目中的电影（这是麦茨的工作），让我

们憧憬另一种电影的到来，那是我们必须努力为之奋斗的，而一旦达成，这种电影也会促进我们的解放事业。

实际上，《电影手册》和《电影学》对电影的批评属于整个文化批判的一部分，因此它所采用的一些词汇和概念体系并不为一般电影研究者所熟悉。具体说来，这两份杂志都是以巴黎《泰凯尔》(*Tel Quel*)杂志为中心之大规模文化运动的一部分。这份杂志意在通过分析文化影响社会的各种方式，达到重建文化的目的。在他们看来，人类的理解方式并非超验的，而是由文化决定的。我们必须摆脱既定的思考和沟通模式。

每个附着于《泰凯尔》哲学理念的研究领域，都以马克思、弗洛伊德、索绪尔的思想为基础。马克思发现了决定社会形式的法则，发展出一套对现行体系的压制性进行批判的科学；弗洛伊德发现了决定个人心理结构的法则，发展出一套对个人心理失常以及压抑进行批判的科学；索绪尔发现了人类理解及信息转换的法则，发展出一套对表意体系进行研究的现代科学。这些法则被看成是所有人类生活的基础（无论是个人的还是社会的）。因此，马克思、弗洛伊德、索绪尔一起形成了一个封闭的体系，我们能够用它来解释所有的人类问题，并通过对人类的最深层次（表意和传播的层次）进行改造，达到革新个人和社会的行为的目的。

每个特殊的表意领域都进行着上述改造工作，电影只是其中之一。因此，在《电影学》讨论电影技巧的文章或者《电影手册》的影评中发现马克思、弗洛伊德、索绪尔，以及他们的现代诠释者朱丽娅·克里斯蒂娃（Julia Kristeva）、雅克·拉康（Jacques Lacan）和路易斯·阿尔都塞（Louis Althusser）等的观点就不足为奇了。革命的电影理论家必须将这套复杂的思想体系运用到电影符号学的特殊发现上。这样，我们才不会对电影运行法则作出本体论的理解，而会将其置于人类活动和人类本性的大背景之下。

因此，试图对电影进行科学研究的符号学，迅速吸收了一整套的

世界观和伦理学。麦茨也许曾经幻想一种中立的分析符号传播的科学，但他逐渐意识到中立的科学并不存在，对表意体系的任何分析都必须借助于既存的社会和心理体系，因为符号总是在一定的社会和心理背景中起作用的。因此，他也越来越多地引用马克思和弗洛伊德。

符号学是否只能应用于这种独断的世界观还很难说，因为到目前为止，我们接触到的符号学都来自巴黎——一个普遍接受这种世界观的地方。也许随着这个方法论转移到美国——一个传统上鼓励多元论的国家，电影符号学的价值将会受到它应有和需要的挑战。

不论符号学是否仍是某些激进文化批评家的工具，或者已经落入所有学派的批评家之手，它最大的敌人都不会是在政治上持反对意见的人，而是那些认为符号学过于抽象、过于远离电影想要表达的文本内容的人。但是，我们必须记住，电影理论永远不可能“像”它的研究对象，就像植物学（复杂、专业、人为但有价值的学科）与花儿（看起来是如此简单而自然）一样。难道我们不也应当如此看待电影理论吗？

Chapter 9

来自现象学的挑战： 阿梅代·艾弗尔和亨利·阿杰尔

THE CHALLENGE OF PHENOMENOLOGY:
AMÉDÉE AYFRE AND HENRI AGEL

毫无疑问，努力将电影理论科学化（以麦茨的符号学为代表）是当代电影理论研究的主流。随着电影理论研究成为大学课程，鼓励“人文科学”的社会氛围实际上也肯定了符号学的地位。符号学家希望符号学能取代所有以前的电影理论，因为它们要么印象化、浮夸化、感性化，要么像米特里和巴赞的理论那样，被哲学所“绑架”。

但是，和所有理论一样，符号学也是建立在一些无法自证的原则上的，这就使反对者有了反驳的理由。符号学家是绝对坚持唯物主义的，所以他们反对哲学化的理论。在他们看来，语言、社会意识形态和个人心理的物理性质决定了实际的文化制度及其发展。上一章曾经提到过，这方面极激进的理论家希望人们认识到这些物质条件，然后通过对现状的革新来改变生活的基本结构。另外一些人如米歇尔·福柯等，则是纯粹的决定论者。他们认为人类从来没有、将来也绝不可能控制这些物理状况。人看起来就像是一只可怜的虫子，遵循着既定的生命模式，无从改变甚至无法理解自己的处境。

不管乐观（革命论）或悲观（决定论）的唯物论看起来多新潮，其实它们早在古希腊就出现了，并一直存在于西方文明的各个时期。但是，对立的观点也始终存在着，它鼓励人们发挥想象力，自由地

探索世界，强调世界并非封闭或命定的系统，而是一个有待发现的神秘体。这种观点认为，艺术并不是人类既定处境的既定产物，而是超越既定处境的途径，只有艺术才能使人类到达拥有无限可能性的世界。

在20世纪，此种“艺术即自由”(art as freedom)的观点在海德格尔、萨特、梅洛-庞蒂和杜夫海纳的现象学中得到了最好的阐释。这种哲学观正与结构主义和符号学的唯物主义和反人文主义对立。然而事实证明，现象学是一块肥沃的哲学土壤，整个20世纪50年代，心理学、艺术、音乐和文学的现象学理论层出不穷。但是在这期间，电影研究还很难与这些传统学科并驾齐驱，现象学的电影理论也并没有得到系统的发展。

虽然现在现象学的影响依然深及大多数学科，但由于安德烈·巴赞（逝于1958年）和阿梅代·艾弗尔（逝于1963年）这两位伟大的现象学家的去世，我们依然很难在当今电影理论中看到现象学的踪迹。最近，为了对抗符号学和结构主义，亨利·阿杰尔正努力复兴他的好朋友艾弗尔的理论。在《电影的诗学》(*Poétique du cinéma*)一书中，阿杰尔承认考察电影的符号系统、意识形态和心理机制是很重要的，但是，他同时批评这个流派试图否定一切不以物质为前提、视艺术为绝对存在的观点。他认为，一位符号学家既不愿意，也不可能从他研究的电影中学到任何新的东西，他可能通过对系统的分析加深对系统的理解，但却无法达到超出系统之外的认识。从阿杰尔“本质论”(essentialist)的立场来看，艺术作品总处于我们的控制之下，理论家总是试图实现从自己经验出发的某些设想，试图阐释它、描述它或者延长它。

与艾弗尔一样，阿杰尔也批评大多数的艺术研究都是在门外下功夫。他们将心理学、语言学、普通符号学、社会学等领域的法则强加于艺术作品之上，就大功告成了。他们从来不从艺术自身的基础即经验本身出发，而是在知识和科学的基础上进行研究。艺术与其他任何

事物不同，尽管我们经常用到一些比喻，但我们绝对不能像对待一朵花或一台电脑那样，去探索和研究它的内部工作原理。艺术是很玄乎的，因为它只提供经验，也只作为经验存在。要真正理解或鉴赏它，就需要一种完全不同的理论。

艾弗尔曾经说过，世上有很多种真实，现象家希望揭露的是那种不能被简化为逻辑的真实。在梅洛-庞蒂的学说里，艺术是一种原初活动，一种理解生活的自然、直接和直觉的方式。所有的理论都是继发的，旨在建构一个范式限定原初活动，然后理清它们的相互关系。比如，心理学对梦的分析，与其说是阐释了梦本身，还不如说是让我们看到梦和其他行为的关系。

现象学家警告我们别给予理性过大的权力，否则理性会以理解之名控制和损害原初活动。在本书的前言中，我也曾经谈到过在现代社会中，有一种以知识代替行为的趋向，并列举了宗教、性、群体动力学和艺术方面的书籍大量出现的情况。在梅洛-庞蒂、艾弗尔和阿杰尔看来，这便是过度理性的直接结果，轻则展示、解剖、组合经验，重则吞噬一切经验。但是我们要记住，理性只是无数的行为方式之一，也只是接触、了解和反映真实的途径之一。如果任凭理性扼杀性欲，或者将宗教哲学化，我们的生命和世界将变得贫瘠。我们真会成为福柯所说的受制于理性而失去了本能和自觉意识的机械生物。

阿杰尔所说的让我们“听从电影”（disposition of cinema）事实上是“听从自然”（disposition of nature）。现象学家，尤其是梅洛-庞蒂，认为原初活动（尤其是艺术）能带领我们走出无用的逻辑迷宫，得到丰富的体验。这些活动能让人类通过想象力理解自然，并在自然中找到自己恰当的位置。艺术是一种从体验出发，整合人类身体和想象力的形式表达。理性永远无法替代这种表达，即便它可以进行描述和谈论。最后，阿杰尔引用巴赞的话来强调自己的观点：

我们可以很冷漠地分析音乐的类型或者梦境的逻辑（如心理分析师一般），但是我们也可以更热情地随着音乐旋律的邀请翩

然起舞。从中我们能感受到某种意义，就好像随着感性的显现，覆盖世界的神秘面纱被掀开了。^①

在这里，巴赞用他那个时代的哲学词汇开启了一个神秘的世界。让我们看看他所用的这些词吧：人们是被艺术“邀请”（invited）到一个世界，而不是像符号学家认为的那样，简单地将自己的形式复制于世界之上。类似地，符号学家说我们通过艺术理解了某种表意，巴赞则说是“感受到某种意义”。这里的区别在于表意（signification）是人类强加在某物之上的，而意义（sense）则是某物自然拥有和传递的。另外，他说艺术“掀开世界的面纱”（unveils a world），言下之意是这个世界本来是隐藏的，而且将永远隐藏在冷漠的逻辑分析中。这个世界只有通过“感性的显现”（epiphany of the sensible）而得到“表达”（expressed），符号学家可能更愿意说传达（communicated）。换句话说，艺术赋予我们一种全新的视野，通过自身的感性显现，使我们看到了世界隐藏的深度。杜夫海纳将艺术过程比作“表层的不断堆积”（the progressive thickening of a surface），通过艺术，我们可以感受到一个更加完满而悸动的世界，或感受到自己的存在之道。

随后，阿杰尔又引述了加斯东·巴什拉（Gaston Bachelard），后者认为自然（而不是人类）是意象的母亲。人类能做的最多只是开放自己，然后等待一个最好的时刻来接受那些原始的事物（如火和水）。和浪漫派诗人一样，阿杰尔认为艺术通过“应和之林”（forest of correspondences）帮助我们从现在到达不可见，而且在这个旅途中，我们“使用的工具不是逻辑，而是类比”^②。在他看来，观众接受艺术是为了听到世界的应和，而多亏艺术家的辛苦和天赋，我们才能在他们的作品的结构中找到这些东西。

随后，阿杰尔将话题从广泛的艺术创作转向了电影。他指出，符

① André Bazin, cited in Henri Agel, *Poétique du cinéma* (Editions du Signe, 1973), p. 9.

② 这里阿杰尔引用了波德莱尔与加斯东·巴什拉, Ibid., p. 15.

号学家似乎只重视某一类电影，即“表意”（signification）的电影，其中尤以爱森斯坦为最杰出的代表。爱氏的电影由很多寓意深远、具有强烈震撼和感染力的镜头组成，构成了强有力的人道主义宣言。但是，还有另外一类被符号学家忽略的电影存在着：“沉思”的电影（the cinema of contemplation）。弗拉哈迪、德莱叶、沟口健二（Kenji Mizoguchi）、罗西里尼和雷诺阿的电影中都充满了现实的多义性和暧昧性，他们拒绝将意义强加给观众，而更愿意让现实的意义慢慢地自然呈现。在这些伟大的作品里，画面是由许多复杂的含义凝结而成，这些画面具有某种超然的力量，因为通过银幕进行叙述的并不是人，而是自然。

阿杰尔试图在这里复活多年前由巴赞开始的画面与真实之间的争论（巴赞认为一派导演相信画面，另一派导演相信真实）。只是这次他大大强调了道德的因素。在他看来，爱森斯坦的蒙太奇代表了一种解剖和粗暴对待生活的态度，这种态度甚至影响到影片的内容。时至今日，很多观众仍然希望看到用粗暴的剪辑创造的粗暴画面。这是一种“人”的电影，显示出人与其所生活的世界的失和。另一方面，沟口健二和德莱叶则代表了一种宽容和庄严地对待生活的态度，他们耐心地摸索着具体的经验能提供的类比，从而达到超验的真实。在阿杰尔看来，符号学是一种解析的理论和方法，它鼓励用电影解析世界；现象学则是一种“诗学”，它欣赏那些蕴含生命、统一、协调、融合的影片。只有后者才能使我们瞥见先验的法则，那些默默地建构着我们日常经验和所思所想的法则。接着，他通过重新定义一个结构主义术语“书写”（écriture）来总结自己的观点。符号学家认为，创作者利用机械的符号和句法结构，强加于世界一个意义；阿杰尔则主张，伟大的电影创作者如看手相一般（非机械的）静静地阅读世界的意义。所以，这样的电影是自然的“书写”，创作者只是将它们提取出来以供人们审视和沉思。

在阿杰尔的理论中，至少有两个观念在整个现象学里不是至关重

要的。首先，他认为存在一类电影和电影院（或电视）里放映的商业电影有着品质上的优劣之分。所以，他的理论有点像电影创作和电影欣赏的伦理学，植根于对某些导演“道德正确”（morally correct）的美学判断。其次便是先验的问题。阿杰尔相信在某些时刻，电影可以带领我们到达绝对的境界（the realm of the absolute）。同时，作为一个基督徒，他也相信这种价值对我们是非常重要的。

在立论精妙却鲜为人知的《反影像》（*Contrel' image*）一书中，罗杰·穆尼尔（Roger Munier）依然在现象学的框架里进行分析，同时又小心地避开了阿杰尔的结论。书中第一部分对巴赞有关画面与指涉物之间有机联系的观点进行了详细分析。和别的艺术不同，电影是世界的而非人类的演说。它和电视一起，驱使我们注意那些以前可能被忽视的事物。在深入探究这种观点的内涵时，穆尼尔发现所有的电影，不管是否经典，都是由许多超越叙事功能的影像组成的。这个事实证明了一个驾驭和控制我们想象力的前逻辑世界的存在。在机械制造的影像发明以前，人类可以自由地漫游于无限的可能性之间。但是自从有了这个发明后，人类就只能通过影像复制真实世界，在此基础上讲讲故事、变变戏法。当然，我们依然对这个过程着迷，并希望从中窥见到更深层的信息。但是穆尼尔问道，除了自然的意味外，我们还能得到什么信息呢？一方面，他同意阿杰尔的观点，即电影超乎人类的语言和设计；但是另一方面，他认为电影让我们体验到的先验只是一个自然的物理世界。

就像原子能的发现一样，人类发明的电影可以释放自然本身足以摧毁人类的力量。借此，自然被迫开口了，它的话使我们陷入恍惚的状态，我们的希望和想象力变得没有任何意义。穆尼尔说，电影就像一个虚构的巨人，自发又病态地生产影像。

我们试图用电影语法、剪辑和机位来组织我们的语言，或者至少是表达对世界的看法，但最后下结论的总是世界本身。它所使用的含混的语言远比清晰的人类语言更持久。我们创造了机器和工具，它们

却不再为我们服务，而是服务于那个支配我们的世界。

穆尼尔和阿杰尔的立场使得其他的电影学者没有多少周转的余地。阿杰尔的积极先验性要求我们只思考特定电影的特定时刻；穆尼尔之消极、“尘世的”（earthly）先验性则根本广泛得使人无从把握或研究。两者都是简化的理论。阿杰尔将电影创作和欣赏简化成到达彼岸的大门，而完全忽略电影生产过程中的一般条件和工作情况。穆尼尔将电影中人的地位简化，直至用自然涵盖一切。无论人们拍摄了什么电影，或者对一部电影有什么观点，总是由自然去作最后结论，且是一个我们根本无法完全理解却又处处支配我们的结论。

虽然现象学电影理论很容易诱使人们滑向简化主义，但情况也并不全然如此。比如阿梅代·艾弗尔就用精确和广博的现象学方法（他是加布里埃尔·马塞尔的朋友和梅洛-庞蒂的学生）开创一个新的电影理论，只是他的过早离世阻碍了理论的发展。艾弗尔花了很长时间才找到现象学和电影研究的共通之处。他早期的一些论文虽然也称得上精彩，但是由于过分依赖新现实主义的审美优越性，不足之处也就和阿杰尔一样明显。这些论文或许组成了新现实主义的伦理学，但还远不足以成为一套完整电影理论的支点。在他的早期论文里，艾弗尔比巴赞更清楚地表明，新现实主义是电影史上到那时为止，唯一一次能够利用电影这种媒介的全部力量解释生活之偶然性的运动。他反对由人来掌控现实意义的所谓“真实主义”（verism）和“社会主义现实主义”（socialist realism），同样，他也反对所有不顾个人的欲望和价值，追求粗糙的真实的所谓直接电影或真理电影。在他和巴赞看来，新现实主义是一种人道的现实主义，通过特殊的技巧来展示人和物质世界间不断的交流与沟通。

从沟通的概念出发，艾弗尔继续研究观影体验的各个层面。他认为，我们可以从创作（作者、片场等）的角度来考察电影，探讨创作者的观点，将他的用意和诚意作为我们的考察目标和评判标准；我们也可以重点关注观众，从他们身上考察电影在人类和文化生活中的实

际效果；最后，我们还可以关注最广泛意义上的真实，探寻影像中的科学真理或知识。但是，只有从整体出发思考电影时，我们才能接触到其中的“人道”真理。只有经过修正和组织，能与世界形成共生关系时，作者的用意才有意义；电影不是对物质世界冰冷的记录，而是对意向与抵抗、作者和素材、心灵和物质的和谐共生的记录；当符号学者分析一部影片的画面时，时间和体验之河停止了流动，这样做的风险在于把电影看成了自然中的一件物体。但是电影是超自然的，它的真理只存在于对它的体验中。

人们如何获得这种体验？在20世纪50年代中期，艾弗尔写了几篇论文，试图打开这个封闭的经验世界。他谈到了时间在电影中的功能，和银幕上人体的出现与其他物体之间的关系。在一篇名为《电影与我们的孤独》（*Cinema and our Solitude*）^①的论文中，他集中探讨了观众的观影情形。但是在这些论文中，他对道德的关切又超过了描述性的现象学研究方法。他呼吁一种能和世界沟通的沉静的电影，观众可以积极地参与到这些影片中，并在银幕的光影之下找到精神的深度。

符号学者会反驳道，在对观影体验进行的所有研究中，艾弗尔忽视了其中最重要的部分：导演和观众传达世界所使用的系统。回顾前面我们会发现，艾弗尔曾经谈到作者、现实和观众，但是从没提及使这三者融合到一起的符号系统。他将观影定义为“某人用某种方式对我说某事”（*some one speaking to me about something in a certain manner*）^②。他考虑到了语言的各个层面，除了它的可能性：说到底，某人怎么就能够说话呢？

艾弗尔对电影语言的忽视是现象学派的典型问题。即使精通语言的梅洛-庞蒂也强调，语言的结果或者“心灵的表达”（*gesture of the mind*）会超越负责传达它的语言系统。在梅洛-庞蒂和艾弗尔看

① Amédée Ayfre, “Le Cinéma et notre solitude,” in *Le Cinéma et sa vérité* (Paris: Editions du Cerf, 1969), pp. 41-58.

② Ayfre, “La Language cinématographique et sa morale,” *Ibid.*, p. 92.

来，系统的规则（日常语言或者电影语法）是每个语言使用者在表达自我时都会超越的基本条件。电影语言的规则不是艺术的规则。艾弗尔感兴趣的是一系列给定的画面如何能够超越导演、观众和一般电影规则，成为一种自足的艺术，同时满足它自己所创造的规则。就像电影的演员那样，虽然电影的语法和语言学规则也存在于现实世界中，但它会神奇地变成艺术作品的特点和生命力，至此，评价艺术品的标准也不再是科学的真实，而是审美的真实。艾弗尔感到有必要探讨真实（authenticity）这个概念。所有的电影影像都是由语法联接起来的，但是只有少数是个人观点的真实表达。大部分电影要么是宣传品，要么是色情作品。在前者，创作者据有有利地位，迫使观众就范。在后者，观众的需求（色情的、心理的）是电影的目标，创作者尽力去满足观众的这些需求。在这两种情况下，电影既不能丰富我们的生活，也不能摆脱自己沦为既理念（宣传）或病态需求（色情）之服务工具（玩物）的地位。

真实的电影通过与世界的对话将创作者和观众联系起来，这样的艺术作品也将脱离“服务”的状态，具有自足的生命力。各种类型的电影都会存在下去，但是我们必须努力追求具有真实性的那类，使我们从自己的需求与别人的控制中解脱出来，并拥有洞察生活、表现生命的机会。事实上，艾弗尔的立场可以归为一个天真的问题：“与充满竞技场的罗马相比，你难道不会更愿意住在索福克勒斯的希腊吗？”

艾弗尔最后的工作是试图描述一件作品如何脱离其他的事物，成为真实的影像，并使我们重组自己的知觉和行为。他认为，想象力在我们的生活中扮演着重要的角色。作为想象力最正式的产物，作为有结构的完成的影像本身，真实的艺术作品并不仅仅是现实的避难所。它也不是像超现实主义认为的那样，是理性无法理解的某种真理的传递者。艾弗尔再次重申了交流的价值，他认为在想象与理性间存在着某种交流，使我们得以延伸对生活的了解，扩展表达世界的能力。整体来说，现象学者倾向于减小人类不同能力之间的分离，比如艾弗尔

主张：真实是现实与梦境、科学和想象、可证的理念与原始的暧昧之影像间的某种联系。

创作者必须朝着提取理念同时又不成为理念的寓言或替代品的方向组织影像。如果影像一开始就流于表面而不能清楚地表达，那电影就是一个简单的玩具，毫无方向地疯狂增生与扩散。另一方面，如果画面被理念控制，那它就只是一个工具了，既已受到某一理念的控制，自然无法再引发其他意念。

恰当的影像，特别是在优秀的艺术作品中，能以其直接和强度震撼我们。它们似乎是理性的反面，但又拥有阐明和简化想法的力量，迫使理性去寻找和解释影像自然激发的感应。当心理分析师在探究病人梦里的潜在逻辑时，就代表着一种散漫的理性。病人提供想象，分析师提供逻辑分析，两者间的沟通（影像和事实）可以治愈病人，使其能够看到隐藏于两者之下的真实。

这种辩证分析也适用于艺术。艺术家提供一段或多段美丽的影像，并且能够巩固和激发新的理念。批评家（每个观众都多少是一个批评家）详细阐述作品里隐藏的理念，并将之和更大的理念网络（即知识）联系起来。影像出自先验的逻辑体验，又向理念升华。批评家捕捉上升中的影像，抽出它的理性真实。但是艾弗尔认为这个过程还没结束。就批评家来说，在捕捉到理念后，还得再次回到影像本身，下降到体验的层次，让影像继续自我的消长过程。批评者必须通过对真实的回应来跟随影像的发展。

只有当这整个过程圆满完成时，影像的力量才能发生作用。最初的危险是，审查制度或者个人意识形态会阻碍我们体验影像。当我们遗弃一部电影，并指责其主题为荒谬、不道德或者无厘头时，我们等于在拒绝他人的想象。第二个潜在的危险则是理念层面的。批评者试图以影像作为认知理念的工具。这些人只有在能够掌握住理念，感觉轻松愉快又大权在握时，才能享受影像。但事实是只有全心全意投入到作品的生命力中，并将这种生命力转化为一种更大的真实时，影

像才有了超乎玩具或工具的意义。艾弗尔提到，在观看《风烛泪》（*Umberto D*，又名《温别尔托·D》，1951）时，我们切不可停留在感受影像的悲伤或陈腐气氛中，也不能把它看作一篇关于老年、宽容和返老还童的论文。在仔细观看了本片并体会其中含意后，我们必须带着这种体验回到现实中。我们要带着新的眼光来看待影院外面的老人，我们要允许影像继续作用于我们的内心。影像是一颗理念之树的种子，它结出的果实最后又会肥沃它所生长的土地。

这就是艾弗尔的“有机”（organic）艺术理论，一个现象学之电影观的大致架构，可惜后继无人。当然也许这根本就是一种不能够被系统化发展或应用的理论。但我仍然相信，如果艾弗尔尚在人世，他肯定会走向现象学的另一分支：阐释学（hermeneutics），并在这门关于阐释的科学中找到解释观影经验的方法。对现象学者来说，观影体验就是我们从个人角度出发阐释自然和人类符号的过程。

这样看来，符号学家和现象学家之间的差距变小了。符号学家致力于发展一门电影的科学，以便我们能了解电影工作的条件和过程。而现象学家则想研究那些使电影的语言符号变成另一种符号（符号学的原子论无法解释）的时刻。所以，也许有一天，符号学家可以告诉我们电影是如何可能的，以及它为什么看起来是这个样子。而现象学家则会继续他们不可预期的探索，尝试描述我们在某些电影时刻会感觉到的价值感和重要性。而最初驱使我们电影进行反思、积极参与电影理论的研究的，也正是这种价值感。

参考文献

电影理论概论

著作

- MacCann, Richard Dyer, ed. *Film: A Montage of Theories*. New York: E. P. Dutton & Co., 1966.
- Mast, Gerald, and Marshall Cohen, eds. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 1974.
- Perkins, V. F. *Film as Film*. Baltimore: Penguin Books, 1972.
- Talbot, Daniel. *Film: An Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- Tudor, Andrew. *Theories of Film*. London: Secker and Warburg, 1974.
- Wollen, Peter. *Signs and Meanings in the Cinema*. London: Secker and Warburg, 1974.

论文

- Harrah, David. "Aesthetics of the Film: The Pudovkin-Arnheim-Eisenstein Aesthetic." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Dec. 1954, pp. 163-74.
- Henderson, Brian. "Two Types of Film Theory." *Film Quarterly*, XXIV, No. 3, 33-41 (Spring 1971).
- Katchadourian, Haig. "Film as Art." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* XXXIII, No. 3 (Spring 1975), 271-284.
- Mast, Gerald. "What Isn't Cinema?" *Critical Inquiry* I, No. 2 (Dec. 1974), 373-393.
- Sesonske, Alexander. "Aesthetics of Film." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* XXXIII, No. 1 (Fall 1974), 51-59.

明斯特伯格研究

明斯特伯格著作

- Munsterberg, Hugo. *The Eternal Values*. Boston: Houghton, Mifflin, 1909.
- . *The Film: A Psychological Study* (The unaltered and un-

- abridged republication of *The Photoplay: A Psychological Study*, originally published by D. Appleton, New York, in 1916.) Foreword by Richard Griffith. New York: Dover, 1970.
- . "The Opponents of Eternal Values." *The Psychological Bulletin*, VI (Oct. 15, 1909), 329-338.
- . *The Principles of Art Education*. New York: Prang Educational, 1905.
- . "The Problem of Beauty." *Philosophical Review*, XVIII (March 1909), 121-146.
- . "Psychology and Art." *Atlantic Monthly*, Nov. 1898, pp. 22-32.
- . *Psychology and Life*. Boston: Houghton Mifflin, 1899.
- . *Psychology and the Teacher*. New York: D. Appleton, 1909.
- . *Psychology: General and Applied*. New York: D. Appleton, 1914.
- . *Psychotherapy*. New York: Moffat, Yard, 1909.
- . *Science and Idealism*. Boston: Houghton Mifflin, 1906.
- . "Why We Go to the Movies." *Cosmopolitan*, Dec. 15, 1915, pp. 22-32.

研究明斯特伯格的著作

- Frederickson, Donald. "The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg." Ph.D. dissertation, University of Iowa, 1973.
- Lindsay, Vachel. "Photoplay Progress." Review of *The Photoplay, A Psychological Study*, by Hugo Munsterberg. *New Republic*, Feb. 17, 1917, pp. 76-77.
- Munsterberg, Margaret. *Hugo Munsterberg: His Life and Work*. New York: D. Appleton, 1922.
- Strong, Charles A. "Dr. Munsterberg's Theory of Mind and its Consequences." *Philosophical Review*, I (March 1892), 179-195.

其他相关研究作品

- Casebier, Allan. "The Concept of Aesthetic Distance." *Personalist*, LII (Winter 1971), 70-91.
- Cassirer, H. W. *A Commentary on Kant's Critique of Judgement*. London: Methuen, 1938.
- Cormier, Romona. "The Concept of 'Isolation' in Contemporary Aesthetic Theory." *Tulane Studies in Philosophy*, XLX, No. 1, pp. 1-19.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. Translated by J. H. Bernard. New York: Hafner, 1951.
- Lindsay, Vachel. *The Art of the Moving Picture*. First published New York: Macmillan, 1916. New York: Liveright, 1970.
- Stolnitz, Jerome. "On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness.'"

Journal of Aesthetics and Art Criticism, XX (Winter 1961), 131-143.

Wolfe, G. Joseph. "Vachel Lindsay: The Poet as Film Theorist." Ph.D. dissertation, University of Iowa, 1964.

Wolman, Benjamin. "Immanuel Kant and His Impact on Psychology." *Historical Roots of Contemporary Psychology*. Edited by Benjamin Wolman. New York: Harper & Row, 1968.

爱因汉姆研究

爱因汉姆著作

Arnheim, Rudolf. "Abstraction and empathy in retrospect." *Confinia Psychiatrica*, 1967, Vol. 10, pp. 1-15.

———. *Art and Visual Perception*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967.

———. "The Critic and the Visual Arts." Fifty-second Biennial Convention of the American Federation of Arts in Boston. New York: American Federation of Arts, 1965.

———. *Entropy and Art: an Essay on Disorder and Order*. Berkeley: University of California Press, 1971.

———. "Fiction and Fact" *Sight and Sound*, Vol. 8, No. 32 (Winter 1939-40), 136, 137.

———. *Film*. Translated from the German by L. M. Sieveking and Ian F. D. Morrow, with a preface by Paul Rotha. London: Faber and Faber, 1933.

———. *Film as Art*. (An adaptation of *Film*) Berkeley: University of California Press, 1957.

———. *Film Culture*. A series of six short articles, including three originally destined for the *Enciclopedia del cinema*, appeared in the issues of *Film Culture* numbered 11, 16, 17, 18, 24, and 42, running from 1957 to 1966.

———. "Gestalt and Art." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, No. 2, 1943, pp. 71-75.

———. "Gestalt Psychology and Artistic Form." From *Aspects of Form*. Edited by L. L. Whyte. Bloomington: Indiana University Press, 1951.

———. "On the Nature of Photography." *Critical Inquiry*, I (Sept. 1974), 148-161.

———. *Picasso's Guernica: The Genesis of a Painting*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.

———. "Psychological Notes on the Poetical Practice." From *Poets at Work*. Arnheim, et al. New York: Harcourt Brace, 1948.

———. "Psychology of the Dance." *Dance Magazine*, Aug. 1946, pp. 20 and 38.

———. *Radio*. Translated by Margret Ludwif and Herbert Read. Lon-

- don: Faber and Faber, 1936.
- . "Second Thoughts of a Psychologist." From *Essays in Teaching*. Edited by Harold Taylor. New York: Harper, 1950.
- . *Toward a Psychology of Art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.
- . *Visual Thinking*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969.
- . "Visual Thinking." In *Education of Vision*. Edited by Gyorgy Kepes. 1-15. New York: Braziller, 1965.

格式塔心理学研究

- Gombrich, E. H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon Books, 1960.
- Köhler, Wolfgang. *The Task of Gestalt Psychology*. With an introduction by Carroll C. Pratt. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- Rhyne, Janie. *The Gestalt Art Experience*. Monterey, Calif.: Brooks/Cole Publishing Company, 1973.

爱森斯坦研究

爱森斯坦著作

- Eisenstein, Sergei M. *Film Essays and a Lecture*. Edited and translated by Jay Leyda. Foreword by Grigori Kozintsev. New York: Praeger, 1970.
- . *Film Form: Essays in Film Theory*. Edited and translated by Jay Leyda. New York: Harcourt Brace & Co., 1949.
- . *The Film Sense*. Edited and translated by Jay Leyda. New York: Harcourt Brace & Co., 1942.
- . *Ivan the Terrible, a Screenplay*. Translated by Ivor Montagu and Herbert Marshall. Edited by Ivor Montagu. New York: Simon and Schuster, 1962.
- . *Notes of a Film Director*. Originally published as "Zametki kinoryezhissyyora," Foreign Languages Publishing House, Moscow, after 1948. Translated into English by X. Danko. With a note by Richard Griffith. New York: Dover Publications, 1970.
- . *Potemkin, a Film*. Translated by Gillon R. Actken. New York: Simon and Schuster, 1968.

研究爱森斯坦的著作

- Barna, Yon. *Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- Kuiper, John Bennett. "An Analysis of Four Silent Films of Sergei M. Eisenstein." Ph.D. dissertation, University of Iowa, 1960.
- . "Cinematic Expression: A Look at Eisenstein's Silent Montage." *The Art Journal*, Fall 1962, pp. 34-39.

- Montagu, Ivor. *With Eisenstein in Hollywood, a Chapter of Autobiography*. New York: International Publications, 1967.
- Newcomb, James. "Eisenstein's Aesthetics." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* XXXII, No. 4 (Summer 1974), 471-477.
- Nizhnii, Vladimir. *Lessons with Eisenstein*. Edited and translated by Ivor Montagu and Jay Leyda. New York: Hill and Wang, 1962.
- Pleyner, M. "The 'Left' Front of Art: Eisenstein and the Old 'Young' Hegelians." *Screen*, Spring 1972, pp. 101-119. Translated from *Cinéthique* 1969, No. 5.
- Potamkin, Harry Alan. "Eisenstein and the Theory of the Cinema." *Hound and Horn*, July 1933, pp. 678-89.
- Seton, Marie. *Sergei M. Eisenstein, a Biography*. New York: Grove Press, 1960.
- Seydor, Paul. "Eisenstein, a Dissenting View." *Sight and Sound*, Winter 1973/74, pp. 38-43.

其他相关著作

- Kuleshov, Lev. *The Principles of Film Direction*. Moscow, 1941.
- Levaco, Ronald, ed. and trans. *Kuleshov on Film*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Pudovkin, V. I. *Film Technique and Film Acting*. Translated by Ivor Montagu. London: Vision Press, 1954.

巴拉兹研究

巴拉兹著作

- Balázs, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Translated by Edith Bone. London: Dobson, 1952.

研究形式主义美学的著作

- Erlich, Victor. *Russian Formalism*. The Hague: Mouton, 1955.
- Garvin, Paul, ed. and trans. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 1964.
- Jameson, Fredric. *The Prison-house of Language*. Princeton University Press, 1972.
- Lemon, Lee, and Martin Reis, eds. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- Matejka, Ladislav, and Krystyna Pomorska, eds. *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1971.

克拉考尔研究

克拉考尔著作

- Kracauer, Siegfried. "Challenge of Qualitative Content Analysis."

- Public Opinion Quarterly*, 1952, pp. 631-642.
- . "Conquest of Europe on the Screen." *Social Research*, Sept. 1943, pp. 337-357.
- . "Decent German: Film Portrait." *Commentary*, Jan. 1949, pp. 74-77.
- . *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1947.
- . *History, The Last Things Before the Last*. New York: Oxford University Press, 1969.
- . "Hollywood's Terror Films." *Commentary*, Aug. 1946, pp. 132-136.
- . "Jean Vigo." From *Introduction to the Art of Movies*. Edited by Lewis Jacobs. New York: Noonday Press, 1960, pp. 223-227.
- . "National Types as Hollywood Presents Them." *Public Opinion Quarterly*, 1949, pp. 53-72.
- . *Orpheus in Paris: Offenbach and the Paris of his Time*. New York: A. A. Knopf, 1938.
- . "Psychiatry for Everything and Everybody." *Commentary*, March 1948, pp. 222-228.
- . "Revolt Against Rationality." *Commentary*, June 1947, pp. 586-587.
- . *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960.
- Kracauer, Siegfried, and Paul L. Berkman. *Satellite Mentality: Political Attitudes and Propaganda Susceptibilities of Non-Communists in Hungary, Poland, and Czechoslovakia*. New York: F. A. Praeger, 1956.

研究克拉考尔的著作和相关作品

- Arnheim, Rudolf. "Melancholy Unshaped." In *Towards a Psychology of Art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966, pp. 181-191.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Translated by Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- Corliss, Richard. "The Limitations of Kracauer's Reality." *Cinema Journal*, Vol. 10, No. 1 (Fall 1970), 15-20.
- Harcourt, Peter. "What Indeed, Is Cinema?" *Cinema Journal*, VI, No. 1 (Fall 1968), 22-28.
- Kael, Pauline. "Is there a Cure for Film Theory?" *Sight and Sound*, Spring 1962, pp. 56-64.

巴赞研究

巴赞著作

- Bazin, André. *Jean Renoir*. Translated by W. W. Halsey and William H. Simon. New York: Simon and Schuster, 1973.

- . *What Is Cinema?* Selected and translated by Hugh Gray from the first two volumes of *Qu'est-ce que le cinéma?* Berkeley: University of California Press, 1967.
- . *What Is Cinema?* Volume II. Selected and translated by Hugh Gray from the last two volumes of *Qu'est-ce que le cinéma?* Berkeley: University of California Press, 1971.

巴赞著作 (法文版)

- Bazin, André, *Cinema de la cruauté*, ed. by F. Truffaut. Paris: Flammarion, 1975.
- . *Jean Renoir*. Paris: Editions Champs Libre, 1971.
- . *Le Cinéma de l'occupation et de la résistance*. Paris, 1975.
- . *Orson Welles*. Paris: Les Editions du Cerf, 1972.
- . *Qu'est-ce que le cinéma?* In 4 volumes. Paris: Les Editions du Cerf, 1959, 1960, 1962.
- Bazin, André, and Eric Rohmer. *Charlie Chaplin*. Paris: Les Editions du Cerf, 1972.

研究巴赞的著作 (英文版)

- Andrew, J. Dudley. "André Bazin." *Film Comment* IX, No. 2 (March-April 1973), 64-67.
- . "Realism and Reality in Cinema: The Film Theory of André Bazin and Its Source in Recent French Thought." Ph.D. dissertation, University of Iowa, 1972.
- Cadbury, William. "The Cleavage Plane of André Bazin." *Journal of Modern Literature* III, No. 2 (Spring 1973), 253-267.
- Graham, Peter. *The New Wave*. Garden City: Doubleday, 1968.
- Harcourt, Peter. "What, Indeed, Is Cinema?" *Cinema Journal* VI, No. 1 (Fall 1968), 22-28.
- Henderson, Brian. "The Structure of André Bazin's Thought." *Film Quarterly* XXV, No. 4, Summer, 1972 pp. 15-27.
- Kael, Pauline. "Behind the New Wave." *The New York Times*, Sept. 10, 1967, Sec. 7, p. 1.
- Michelson, Annette. Introduction to *Theory of Film Practice* by Noel Burch. New York: Praeger, 1973.
- . Review of "What Is Cinema?" *Artforum* VI, No. 10 (1968), 66-71.
- Roud, Richard. "Face to Face: André Bazin." *Sight and Sound* XXVIII, Nos. 3-4 (1959), 176-179.
- . "André Bazin: His Rise and Fall." *Sight and Sound* XXXVII, No. 2 (1968), 94-96.
- Trope, Zippora. "A Critical Application of André Bazin's *Mise en Scène Theory*." Ph.D. dissertation, University of Michigan, 1974.
- Williams, Christopher. "Bazin on Neorealism." *Screen* XIV, No. 4 (Winter 1973-74), 61-68.

米特里研究

米特里著作 (英文版)

- Mitry, Jean. "Remarks on the Problem of Cinematic Adaptation." Translated by Richard Dyer. *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, Spring 1971, pp. 1-9.

米特里著作 (法文版)

- Mitry, Jean. *John Ford*. Paris: Editions Universitaires, 1954.
 ———. *S. M. Eisenstein*. Paris: Editions Universitaires, 1955.
 ———. *Charlot et sa "fabulation" Chaplinesque*. Paris: Editions Universitaires, 1957.
 ———. *Dictionnaire du cinéma*. Paris: Larousse, 1963.
 ———. *Esthétique et psychologie du cinéma*. 2 volumes. Paris: Editions Universitaires, 1963, 1965.
 ———. *Histoire du cinéma*. 3 volumes to date. Paris: Universitaires, 1967, 1969, 1971.
 ———. *Le Mot et l'image*. n.p. Edition du Signe, 1972.

研究米特里的著作 (英文版)

- Atwell, Lee. "Notes on a Film History in Progress." *Film Quarterly* XXV, No. 1 (Fall 1971), pp. 58-63.
 Dreyfus, Dina. "Cinema and Language." *Diogenes* No. 35 (Fall 1961), 23-33.
 Lewis, Brian. "Jean Mitry on Film Language." *SubStance*, No. 9 (1974), 5-14.
 Metz, Christian. "Current Problems of Film Theory: Christian Metz on Jean Mitry's *L'Esthétique et psychologie du cinéma*, Volume II." Translated by Diana Matias. *Screen*, Spring/Summer 1973, pp. 40-87.

电影符号学研究 (英文版参考书目)

麦茨著作

- Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Translated by Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.
 ———. *Language and Cinema*. Translated by Donna Jean Umiker-Sebeok. The Hague: Mouton, 1974.
 ———. "The Imaginary Signifier." Translated by Ben Brewster. *Screen* XVI, No. 2 (Summer 1975), 14-76.

研究麦茨的著作

- Carroll, Noel. "Review of Film Language." *Film Comment* X, No. 6 (Nov./Dec. 1974), 62.
- Finn, John. "Metz' New Directions." *Jumpcut*, No. 6 (March 1975), 14-16.
- Guzzetti, Alfred. "Christian Metz and the Semiology of the Cinema." *Journal of Modern Literature* III, No. 2 (April 1973), 292-308.
- Henderson, Brian. "Metz *Essais I* and Film Theory." *Film Quarterly* XXVIII, No. 3 (1975), 18-32.
- Nichols, Bill. "Style, Grammar, and the Movies." *Film Quarterly*, XXVIII, No. 3 (1975), 33-48.
- Rohdie, Sam. "Metz and Film Semiotics." *Jumpcut* No. 7 (May-July 1975), 22-24.
- Sandro, Paul. "Signification in the Cinema." *Diacritics* IV, No. 3 (Fall 1974), 42-50.
- Screen XIV, Nos. 1 & 2 (Spring/Summer 1973). "Semiotics and the Work of Christian Metz." Entire Issue.
- Thompson, Richard. "A Guide to Christian Metz." *Cinema*, Spring 1972, pp. 37-45.

电影符号学和电影结构主义相关研究

- Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. Translated by Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1967; available in paperback from Beacon Press, Boston, 1970.
- Baudry, Jean-Louis. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus." Translated by Alan Williams. *Film Quarterly* XXVIII, No. 2 (Winter 1974, 75), 39-47.
- Bettetini, Gianfranco. *The Language and Technique of Film*. Translated by David Osmond-Smith. The Hague: Mouton, 1974.
- Burch, Noel. *Theory of Film Practice*. Translated by Helen R. Lane. New York: Praeger, 1973.
- Dayan, Daniel. "The Tutor-Code in Classic Cinema." *Film Quarterly* XXVIII, No. 1 (Fall 1974), 22-31.
- Eckert, Charles. "The English Cine-Structuralists." *Film Comment* IX, No. 3 (May/June 1973), 46-51.
- Harpole, C., and Hanhardt, J. "Linguistics, Structuralism, Semiology: A Bibliography with an Introduction." *Film Comment* IX, No. 3 (May/June 1973), 52-59.
- Henderson, Brian. "Critique of Cine-Structuralism." (essay in two parts) *Film Quarterly*. Fall 1973, pp. 25-34, and Winter 1973-74, pp. 37-46.
- du Pasquier, Sylvain. "Buster Keaton's Gags." *Journal of Modern Literature*, III, No. 2 (April 1973), 269-291. 麦茨的一个学生对喜剧之某种技巧的意结构进行了详细分析。

Screen. 1973年以来,《银幕》杂志每期文章都在不同程度地讨论与电影相关的符号学结构主义和后结构主义问题。

SubStance, No. 9 (1974). Entire Issue.

电影和现象学

现象学视角研究作品(英文版)

Cavell, Stanley. *The World Viewed*. New York: Viking Press, 1971.

Earle, William. "Revolt Against Realism in the Film." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* XXVII, No. 2 (Winter 1968).

Linden, George W. *Reflections on the Screen*. Belmont, Calif.: Wadsworth, 1970.

Munier, Roger. "The Fascinating Image," *Diogenes*, No. 38 (1962), 85-94.

Thompson, David. *Movie Man*. New York: Stein and Day, 1967.

电影现象学研究作品(法文版)

Agel, Henri. *Le Cinéma et le sacré*. Paris: Editions du Cerf, 1961 (written in collaboration with Amédée Ayfre).

———. *Poétique du cinéma*. n.p. Edition du Signe, 1973.

Ayfre, Amédée. *Cinéma et mystère*. Paris: Editions du Cerf, 1969.

———. *Le Cinéma et sa vérité*. Paris: Editions du Cerf, 1969.

———. *Conversion aux images?* Paris: Editions du Cerf, 1964.

Morin, Edgar. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Editions Minuit, 1958.

Munier, Roger. *Contre l'image*. Paris: Gallimard, 1963.

现象学美学相关研究作品

Dufrenne, Mikel. *Phenomenology of the Aesthetic Experience*. Translated by Edward S. Casey et al. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

Kaelin, Eugene. *Existentialist Aesthetics*. Madison: University of Wisconsin Press, 1965. 这本书主要研究梅洛-庞蒂、萨特和杜夫海纳的美学理论,并为该领域的进一步研究提供了一份详尽的参考书目。

Merleau-Ponty, Maurice. *Sense and Non-sense*. Translated by Hubert and Patricia Dreyfus. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

译后记

2011年6月，达德利·安德鲁来京做《艺术光晕中的电影》的推广活动，有幸在库布里克书店见了一面。当时我拿到这本书已经两个月，还没开始动笔。本来是去找些鼓励的，结果他一直强调这书翻译有一定难度，让我要特别慎重。于是惴惴不安于是前后两年于是翻来覆去，直到今年毕业前夕才敲定完毕。虽不能锦上添花，但愿瑕瑜互见吧。

这本书特别吸引我的有两点。首先，它因为透彻而言之凿凿。虽然是导论，但是与以前分门别类地介绍每个理论家的理论不同，他别出心裁地“让不同阵营的理论家在同一问题上辩论”，这非有对每个理论家透彻的了解不能做到。尤其是，将爱森斯坦、巴拉兹等人理论中的矛盾之处一一揭示，一方面展示了理论家本人的思辨之能，一方面也打破了读者对他们的刻板印象。

其次，它所展现出的广阔学术视野和深厚学术根基令人赞叹。全文以亚里士多德的“四因说”为分节依据，对每个理论家理论背后涉及的心理学、哲学理论有令人信服的溯源与说明。虽然增加了翻译的难度，但也是最有意思的部分。另外，它对电影理论研究的起源、发展及研究机构都有表述，为读者理解电影理论的研究现状提供了具体可考的依据。

本书虽然看上去是按时间顺序排列的，但这真的只是一种巧合。如果深入阅读，就会发现作者纵横捭阖，古今融为一体。即便是上世纪所著，今日读来毫无违和之感。或许也因为理论本没有进步一说，“亦各言其事而已”。

需要说明的是，国内电影理论翻译已经有珠玉在前，本书翻译重点参考了《电影理论读本》（杨远婴主编）、《符号学文学论文集》（赵

毅衡主编)等权威文本的术语表达。

三年前凭着一腔热血,一张白纸就走上了电影学之路,今天回顾起来,自己或许成了一张涂鸦纸,虽略显混乱却也生动。感谢我的导师单万里一路上的谆谆教导与指引,一直给我勇气,一直坚信我能做成这件事,本书也算是学生所交的一份小小答卷吧。感谢安德鲁愿意给我这个机会。

感谢中国电影艺术研究中心的李一鸣老师、李迅老师、刘茜茜、陈阳、刘康、汪徽等良师益友,不仅在与你们的交流中学到了专业知识,更是收获了人生智慧。

感谢后浪出版公司编辑小树的细心校对与意见,她的所作所为已经超出了一般编辑的责任。在第一本书就能遇上这么一个编辑是我的荣幸。感谢编辑草心的穿针引线。

感谢我的堂哥李鹏举、表妹李丹在去年寒假为我一字字地录入手稿,那时寒风凛冽,有你们温暖如春。感谢我的老友周艳、詹冲、陈欢、刘思敏、萧艳、老卢、老李,谢谢你们一路上的陪伴与支持。

最后,感谢我的父母和妹妹,我愿将此书献给他们。也许他们看不懂这本书的大部分内容,但是他们懂我也依着爱我的缘故,容许了我各种唐突的选择,包括三年前选择学电影,包括即将去支教。感谢他们为我所承担的一切苦难与压力,愿雨露遍布他们经管的花园,愿蛇离开他们耕作的菜园。

“书籍自有其命运”,如果此书有幸被您翻阅,愿它能解决您的一点点疑惑,或者更好的情况,能引起您的共鸣。倘使还能引起您对译者的批评和对自己的自信,那也算是一桩造化了。

李伟峰

2013年7月9日于上海虹口

出版后记

拨云见日，冲破迷雾

若将整个电影理论领域比喻为一片森林的话，你是否曾在这森林中流连忘返，是否曾因为好奇着迷而最终迷路，是否曾在仰望爱森斯坦、巴赞这样的大树时觉得高山仰止迷雾重重。若你曾是电影理论丛林中那个好学却迷路的小孩的话，本书则是指引你更好地细赏林中风景的导航地图。

因着深厚的学术根基、广阔的学术视野和敏捷的思辨之能，作者达德利·安德鲁像是深居于电影理论丛林多年的长者，如数家珍地向读者介绍着明斯特伯格、爱因汉姆、巴拉兹、米特里等理论之树，他从亚里士多德的“四因说”出发，既向读者介绍了各位理论家面对“电影是什么”、电影与现实的关系、什么是电影性、如何对待声音、色彩、3D等技术进步问题所给的不同答案，让他们跨越时空就同一问题展开激烈争辩，又深入介绍了各理论家理论背后的美学、心理学、哲学、语言学等渊源，以及各家理论自身的严密性、复杂性或谨慎、偏狭、保守、矛盾之处，从而让读者既清晰了解每棵理论之树的脉络轮廓，又洞彻其背后的营养雨露，更知晓每棵树自身的疏密之致。

因着作者达德利·安德鲁谦虚谨慎之治学精神的感染，因着早在1983年台湾就有陈国富先生的译文在先，本书的译者一直小心翼翼，对于相关的专业术语尤其谨慎，除了广泛阅读相关的哲学、美学理论书籍，广泛请教业内专家学者之外，一些拿捏不定的译法还专门列表出来与编辑部商讨，并反复确认。

遇上这样认真的作者与译者，编辑本书的工作就变成了一个虔诚的追光之旅，因而也愈加诚惶诚恐。为了尽可能地还原原书的精微之处，也为了让读者更全面地了解书中内容，在一些重要的词语、术语之后，

我们尽可能地附上原文，而对于书中提到的书名、人名、片名和理论术语，也参考了业已出版的相关权威著作的译法。即便如此，我们相信一定还有很多憾事和不足，也希望热心的读者可以大胆指正不吝批评。

本书的英文版出版于1976年，当时取名《主要电影理论导论》，在今天看来，更像是经典电影理论的导论，因为书中内容主要是讲现代电影理论之前的理论，鉴于此，我们采纳了单万里老师的热心建议，将书名改为了《经典电影理论导论》。随后我们又收到了作者安德鲁先生的来信，原来安德鲁先生对此亦抱有同样的看法，他在来信中一再强调“经典”（classical）一词，并在《致中国读者》中指出，“如果这本书放到今天来写，我会取名为‘经典电影理论’”，于是便有了现在的书名。

对于中国读者，安德鲁先生一直颇为看重，2011年我们有幸请到他在北京做了一次讲座（对谈内容可参见：<http://book.douban.com/subject/6397149/discussion/40273615/>）。如今对于本书首次出中文版，他更是十分兴奋（excited），接到我们为中文版撰写一则短文的邀约后，从自己宝贵的假期中专门抽出两周时间写了6000多字的《致中国读者》，只望经典不为时光蒙尘，让更多的读者真正走近。

作者在前言中曾一再强调，切勿让理论代替体验，而应让知识和体验相互联系相互增进。所以在阅读此“地图”时，您不妨找来杨远婴老师主编的《电影理论读本》，以亲自去理论丛林里走走看看，也不妨找来同样由达德利·安德鲁撰写的《艺术光晕中的电影》一读，以检验自己走出理论丛林后具体的观影感受，对常青的生活之树的思考。

服务热线：133-6631-2326 139-1140-1220

服务信箱：reader@hinabook.com

“电影学院”编辑部
后浪出版咨询（北京）有限责任公司
拍电影网（www.pmovie.com）

2013年8月



The Major Film Theories

迄今为止梳理得最清晰透彻的电影理论入门导读 美国电影理论家、耶鲁大学电影中心创建者达德利·安德鲁经典力作 首次发行中文简体版

这本电影理论史丰富了我们的理论研究。既是许多重要的信息来源，也为以后的研究与发展提供了参照。

——《电影研究季刊》

本书必定会引起读者对当代法国电影理论如米特里、麦茨、艾弗尔和阿杰尔的兴趣。

——《电影批评》

安德鲁的著作是最早涵盖众多电影理论家的英文参考书。

——《视与听》

美国学者达德利·安德鲁的这本书，自1976年问世以来被译成多种文字并且一版再版，国内学者曾译为《主要电影理论导论》，从今天的角度看，可以说是对经典电影理论的经典评介。

——单万里，中国电影艺术研究中心研究员

陈列建议：电影、艺术、专业教材

ISBN 978-7-5100-4880-7



9 787510 048807 >

ISBN 978-7-5100-4880-7

定价：35.00 元

后浪出版公司官方网站
网址：www.hinabook.com



拍电影网
www.pmovie.com



后浪出版咨询(北京)有限责任公司
POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) CO., LTD.
www.hinabook.com