

南京大学戏剧影视研究丛书

教育部“跨世纪优秀人才培养计划”基金资助项目

# 西方电影理论史纲

主编 胡星亮

撰稿 胡星亮 周振华 洪宏

李燕 陈捷 张时民

中华书局

## 总摇序

《南京大学戏剧影视研究丛书》包括我校戏剧影视研究所的学者独立完成或与外单位学者合作完成的一系列研究戏剧、电影、电视的学术著作。这些著作不定期出版,不追求什么完整的“体系”,只想在五彩斑斓的学术世界里涂一笔自己的色彩,喊一下自己的声音。人类既然已经建立了一座被一代代人刻满了文字的古塔,而我们这些吃文字饭的人又似乎难以逃离它,那么我们至少应在它的某一层面刻上自己的意念,不管这意念的符号是长留,还是旋即被人抹去。

这套丛书始于 20 世纪 80 年代中期。近十年来我们戏剧影视研究所的同仁又有不少的著作问世。其中有的是编入丛书出版的,有的则因项目来源不同,未打丛书的“旗号”。可喜的是,这些古塔印痕不仅未被抹去,还得到了同行的好评,这鼓励我们把这套丛书继续出下去。

南京大学戏剧影视研究所的前身是陈白尘教授主持的戏剧研究室。这里有国务院学位委员会批准建立的戏剧学硕士点(1985 年始)和博士点(1987 年始);这里有江苏省人民政府批准设立的重点学科(1983 年);这里每年都接受国家、部

委和省的科研项目。二十多年来,一批批硕士和博士研究生从这里拿到学位,走上了教学、科研或其他工作岗位。这个研究所赓续着南京大学戏剧研究的悠久历史,正站在前辈学者的肩上,向着新的学术高地攀登。

在我国,作为现代学人而研究中国古典戏曲的,王国维是第一人。但在大学里研究戏剧,则始自吴梅先生。他在 20 世纪 20 年代,先后将戏曲引入北京大学和今南京大学之前身东南大学、中央大学的教学和科研之中,于是黄宇之下,始闻横笛檀板之声,得赏《西厢记》、《牡丹亭》之神韵。此后戏曲之学不绝于我校教坛,陈中凡、卢冀野、钱南扬、吴白匋、吴新雷诸教授,于此道皆有专攻,研究成果举世瞩目。随着研究领域的不断扩展,新兴话剧、现代戏曲和电影引起重视。陈瘦竹教授执着于现代戏剧历史与理论的研究,笔耕不辍,著述颇丰。陈白尘教授不仅在话剧、电影的创作方面成绩卓著,以其生动的艺术实践给我们的“经院”吹进一股清新的空气,而且在剧影研究上亦别开生面,屡有建树。在他与董健教授的主持下,一部《中国现代戏剧史稿》的问世,一套三册的《中国新文学大系(1917~1937)·戏剧卷》的出版,一部四百多万字的《中国现代戏剧总目提要》的编撰,以及一部部学术专著和一篇篇学术论文的发表,初步显示了我们这个研究所的实绩,引起了国内外同行的关注。近几年来,一批有着新思想、新观念、新方法的中青年学者,如胡星亮、陆炜、周安华、吕效平、马俊山五位博士以及顾文勋副教授等,在继续加深戏剧研究的同时,又把视野拓展到电影、电视领域,去摘取新的学术之果,并招收了影视学方向的研究生。当然,新界开拓之际,旧有“领地”亦有传人,俞为民、周维培教授以及苗怀明、解玉峰两位博士,在古典戏曲研究上的显著成绩,如《中国昆剧大辞典》、《曲谱研究》等,已经充分说明了这一点。不论是古典戏曲还

是现代话剧,仍作为重镇被占领着,而且一种新的研究风气正在这里兴起,这就是:中西融合、古今沟通,更深、更广地探讨戏剧艺术的奥秘。时下,物欲横流,学风日下,精神萎缩,大学失魂,认真严肃的学术研究被挤到了社会文化领域的边缘上,处境十分艰难。但我们坚信,上帝不会嘲笑我们的思索,面对政治市侩和经济市侩的嘲笑,我们则不屑一顾。绕开真理便有一条通向“乐园”之路;要与真理拥抱,等待你的便是“地狱”之门。我们宁愿选择后者。

这套丛书将戏剧、电影、电视剧的研究联为一体是有道理的。自从电影、电视剧出现之后,便有把这两种新的艺术形式与戏剧割裂开来、对立起来的倾向。电影曾叫着要与戏剧“离婚”。固守戏剧阵地的人也不无敌意地把这两门新艺术看作是挑战者。其实,尽管儿子的性格、相貌均与母亲不同,但他身上仍有母亲的基因。无论电影或电视剧,都离不开“演”与“观”这些基本要素,说到底都不过是戏剧这一古老艺术在新技术条件下的新变种,它们不可能完全丢掉自己祖先的血脉和灵魂。戏剧是什么?历来定义纷纭,支持这些定义的有“模仿说”、“游戏说”、“意志表现说”等等。归根结底,人类发明戏剧这种东西,无非是为了创造出一个特定的、艺术的、可听可视可感知的“观”与“演”的场景,借以对自身的生命形式和生存环境进行一次直觉的、形象的再体验,从而娱乐自己、欣赏自己、认识自己、批判自己、升华自己,从而优化和扩大生存的空间。这是一种有意味的形式,这是一种体现着人类“自由狂欢”的精神,并有益于身心健康的游戏。电影、电视剧除了制作、传播、接受的手段不同之外,并没有从根本上扬弃戏剧的本质,尽管这些新的手段开辟了艺术表现的新天地,给人们提供了新的艺术享受和娱乐方式。电影也罢,电视剧也罢,仍然是戏剧,或者说,仍然是对人生进行“戏剧表达”的一种形

式,岂能将它们割裂和对立?第一个站出来驳斥这种割裂和对立倾向的是英国著名戏剧理论家和导演马丁·艾思林(原名林·塞林)。他在《戏剧剖析》(罗婉华译)一书中指出:

有一个极为重要的基本事实必须强调,因为这个事实虽然显而易见,却一直遭到忽视,特别是遭到那些自认为是戏剧传统和戏剧学问的捍卫者的戏剧评论家和教师们的忽视。这个事实就是,戏剧(舞台剧)在19世纪后半叶仅仅是戏剧表达的一种形式,而且是比较次要的一种形式;而电影、电视剧和广播剧等这类机械录制的戏剧,不论在技术方面可能有多么不同,但基本上仍是戏剧,遵守的原则也就是戏剧的全部表达技巧所产生的感受和领悟的心理学的的基本原则。<sup>①</sup>

这样看来,对戏剧、电影、电视剧进行综合性的研究不是很必要的吗?此外,现在许多作家既写小说、戏剧,又写电影、电视剧,难道能对这样的作家进行分割吗?现在有人提出“大戏剧”的说法,显然就是为了把电影、电视剧纳入戏剧范畴,进行这种综合性的研究。

在戏剧、电影、电视剧的研究上,我们十分钦佩大胆怀疑、大胆探索的勇气,但又深感应以严谨求实为本,力避趋时媚俗、急功近利之风。左倾教条主义和政治实用主义戕害学术思维,曾使我们不堪其苦。但泛商品主义和物质主义之下的种种“新潮”亦漏洞百出,难以使人认同。现在大学里开电

摇原

<sup>①</sup> 《戏剧剖析》(罗婉华译)第 源页,中国戏剧出版社 1985 年版。

影、电视的课很时髦,不少老师其实既无实践,也无理论,但他们把电影、电视的“理论”讲得很“玄”,极力主张把这种新艺术与传统文学性、戏剧性观念彻底分家。好像越是“新潮”,就越能摘掉其外行的帽子。其实,还是那些老老实实地从文学性、戏剧性切入研究和教学的人,走的路子比较稳健、扎实。须知,越是将剧、影、视综合研究,越能加深对其各自特点的认识和把握;反之,封闭于自身谈“特点”,就越讲越糊涂。理论上的创新是艰难而痛苦的,文字游戏的娱乐将误己误人。20世纪的文化思潮和文化研究,在自然科学新发现的爆炸声的刺激下,形成了一个“大逃亡”的总趋势——纷纷从先辈哲人多年建构的理论大厦里四散逃亡。于是种种反传统的新论迭出,各领一时之风骚。但从总体上说,在这个世纪里,人文学科的革新远没有自然学科来得坚实、有力,远没有与后者的革新成就取得平衡状态。在这一点上大大不如前人。反传统与虚无主义交织在一起,解构的痛快压过了建构的艰辛。当“大逃亡”的声浪波及中国时,在这样一个未经以科学、民主、人道为内涵的“启蒙运动”洗礼的国度里,得到的回应往往是浮躁和混乱。由于缺乏理性,一统就死,一放就乱,不是禁欲,便是纵欲。于是,在中与西、古与今的文化冲撞中,我们常常缺乏鉴别和选择的能力;于是,东施效颦、傍人篱壁、拾人涕唾的文化拙劣现象时有发生。当代中国许多社会文化现象的最大特征是虚假,文化产品的最大通病是平庸。这种文化氛围时时提醒着我们:即使前进半步,也要付出十步的努力;宁愿说错了再改过来,也决不说自己不相信的话,更不要说那些无根之言、欺世盗名之言等等。

我们正处在文化的转型期,对于学术研究正深深感到“过去已经过去,将来还未到来”、“旧神已死,新神未生”的寂寞与苦闷。只有在学术探讨的艰辛劳动中,这寂寞与苦闷之感

才会得到解脱。也许,我们多年的研究和写作并没有什么“用”,在实用主义的市侩们看来可怜亦复可笑。但是,既然我们当上了吃文字饭的知识分子,除了苦苦地读、苦苦地想、苦苦地写之外,还能干什么呢?

董摇健

1993年 缘月 圆日初稿, 1994年 员月 圆日修改

于南京大学戏剧影视研究所

# 目 录

## 绪论 趋向电影真理的努力探索 轶

- 一、不能忽视“电影作为艺术”理论 ..... 源
- 二、阐释电影艺术形式的审美创造 ..... 怨
- 三、关于经典电影理论的几个问题 ..... 苑
- 四、电影理论发展的传承与转向 ..... 園
- 五、电影本体·电影叙事·电影真实 ..... 園
- 六、电影研究要回归电影本体 ..... 猿

## 第一章 摇“电影作为艺术”理论 轶

- 第一节 摇社会、哲学与文艺背景 ..... 源
- 第二节 摇先驱者的电影理论 ..... 缘
- 一、明斯特伯格：电影是独立的艺术 ..... 缘
- 二、法国先锋派：“上镜头性” ..... 缘
- 三、俄国形式主义：电影诗学 ..... 远
- 第三节 摇巴拉兹：从“微相学”到视觉文化 ..... 苑
- 一、“电影艺术与它的邻近领域的界线” ..... 苑
- 二、特写及场面调度、蒙太奇 ..... 苑
- 三、“可见的人”与“视觉文化” ..... 愿
- 第四节 摇爱因汉姆：作为艺术的电影 ..... 怨
- 一、电影艺术来自它与现实的差异 ..... 怨
- 二、艺术地运用电影技术的可能性 ..... 愿



# 目 录

摇摇三、“完整的电影”不是艺术 .....	页
第五节摇艺术本体的电影理论探索 .....	页
一、其他理论家的电影观念 .....	页
二、“电影作为艺术”理论的多向探索 .....	页
三、电影的艺术本体论的确立 .....	页
四、理论价值、影响及其他 .....	页
第二章摇电影蒙太奇理论	
第一节摇社会、哲学与文艺背景 .....	页
第二节摇普多夫金 叙事蒙太奇 .....	页
一、蒙太奇 电影叙事的手段 .....	页
二、“蒙太奇——电影分析的逻辑” .....	页
三、“铁的分镜头”与“蒙太奇形象” .....	页
四、辩证与发展的蒙太奇理论 .....	页
第三节摇爱森斯坦 理性蒙太奇 .....	页
一、杂耍蒙太奇 理性蒙太奇的可能性 .....	页
二、理性蒙太奇 关于理性电影的思索 .....	页
三、复调蒙太奇 理性蒙太奇的深化 .....	页
第四节摇重构现实 构成式现实主义 .....	页
一、苏联学派其他电影家的蒙太奇观念 .....	页
二、联结 冲突 普多夫金 爱森斯坦 .....	页

## 目 录

摇摇摇三、爱森斯坦蒙太奇理论的开创性 .....	圆园圆
四、蒙太奇 :电影艺术形式的真正创造 .....	圆园远
第三章 电影纪实理论 圆园缘	
第一节 社会、哲学与文艺背景 .....	圆园缘
第二节 巴赞 :摄影影像的本体论 .....	圆园远
一、“力求使电影成为现实的渐近线” .....	圆园苑
二、“具有审美价值的完美现实幻景” .....	圆园猿
三、“利用景深拍出的镜头段落 并不排斥蒙太奇” .....	圆园园
第三节 克拉考尔 :物质现实的复原 .....	圆园苑
一、电影 :纪录和揭示物质现实 .....	圆园愿
二、“电影的”题材和“非电影的”题材 .....	圆园缘
三、电影创作的“写实”与“造型” .....	圆园圆
第四节 再现现实 :现象学现实主义 .....	圆园愿
一、纪实电影观念及其发展 .....	圆园怨
二、巴赞、克拉考尔的异与同 .....	圆园猿
三、对传统理论的反思与批判 .....	圆园苑
四、深入开掘电影的艺术表现力 .....	圆园圆
五、影响 :理论与实践中的渗透 .....	圆园苑

# 目 录

## 第四章 电影结构主义符号学理论

第一节 社会、哲学与文艺背景 .....	1
第二节 麦茨与电影符号学理论 .....	2
一、麦茨的电影符号学理论 .....	2
二、帕索里尼和艾柯的观念 .....	3
三、沃伦的结构主义作者论 .....	4
第三节 电影叙事学理论 .....	5
一、叙事时间：电影话语的时序构成 .....	5
二、叙事空间：电影话语的逻辑构成 .....	6
第四节 精神分析学电影理论 .....	7
一、梦的运作与俄狄浦斯情结 .....	7
二、电影机器：技术、原欲与观众 .....	8
三、“镜式”本文与电影意义的产生 .....	8
第五节 电影理论的转向、拓展与不足 .....	9
一、现代与传统：转向抑或断裂 .....	9
二、电影理论探索的新向度 .....	9
三、理论的拓展与存在的问题 .....	9

参考文献要目 .....	10
后 记 .....	10

## 绪论 摇趋向电影真理的努力探索

本书力求突破现有的阐释框架,而去重新建构西方电影理论史。

简要地说,所谓电影理论,就是关于电影的理论阐释;而所谓电影理论史,就是研究者根据某种观念作为评判标准,对电影理论的发展历史作出的阐释和评价。

显而易见,要对电影理论的发展历史进行阐释和评价,首先牵涉到的,就是如何理解“电影”和“电影理论”的问题。然而“电影”却是个比较复杂的概念。电影是审美现象也是社会现象,电影是技术也是企业,电影是媒介也是语言,它从资本、制作到发行、放映(消费),从政治、经济到历史、法律,从哲学、美学到文学、艺术,从教育片、新闻片到科技片、故事片,等等,都可以独自成为系统,包含着丰富的、多层次的内涵;同样地,人们也可以从这些不同的方面去研究电影、阐释电影,从而也形成不同内涵的“电影理论”。

那么,电影和电影理论的主要内涵是什么呢?这是个比较棘手的难题。但是,问题似乎可以换个角度去提出、去思考,那就是:电影理论探索的终极目标是什么?如果能够深入地把握这个问题,那就可以算是逼近问题的根本了。而从这个角度去

思考,非常明确,电影理论的探索就是为了使电影能够更加真实地、艺术地表现现实人生。因此,与此相关的电影与现实、电影与其他艺术、电影感知、电影叙事、电影思维、电影形式创造等问题,才是电影理论着重关注和研究的对象。这就是说,尽管电影的概念包括了多层内涵,但是其主体内涵,应该是提供给人们艺术欣赏和娱乐的故事影片;同样地,尽管艺术欣赏和娱乐的影片创造又牵涉到社会、经济、技术、经营等诸多方面,但电影理论最主要的,应该去思考、阐释这些影片的本质属性、艺术特性、审美规定性、艺术可能性等有关电影本体的问题。

因此,从电影实践出发去探索电影本体即电影的艺术审美特性,这才是电影理论最重要的本质内涵;而以此作为标准去评判电影理论的发展,也就是本书建构西方电影理论史的阐释角度。这种将电影本体理论“置于前景”的价值评判,自然难免任何概括都会有的粗疏与武断,但是,它却能够比较深入地把握住电影和电影理论的本质。

强调从电影实践出发去探索电影的艺术特性,这其中的情形当然会有所不同。有些电影理论家其本身就是电影导演,例如苏联的谢尔盖·米哈依洛维奇·爱森斯坦、弗谢沃洛德·伊拉里昂诺维奇·普多夫金等,其理论是直接对电影实践的阐释;而有些电影理论家,例如德国人鲁道夫·爱因汉姆和法国人克里斯蒂安·麦茨,分别是心理学家和符号学家,其论著自然更多的是从自己的学科理论着眼。前者被称为电影理论的“内部研究”,后者则被看作是“外部研究”。然而无论是“内部研究”还是“外部研究”,只要有助于对电影艺术本性的认识,都是电影理论。至于那些貌似谈电影但实质却是以电影去阐释、去论证其他学科的理论,这些论著就不能算是真正的电影理论,那些谈论电影的思想倾向、诗学风格、民族特征等更多涉及一般文艺理论问题而不关涉电影审美本性的论著,也不能算作真正的电影理论。

与此相关的是对电影理论与电影批评的区别。一般地说,电影理论是针对电影整体,着重阐释电影创造的规则、艺术可能性等带有普遍规律的艺术问题;电影批评则是根据一定的美学观念对某部或某些影片的解读,评判其艺术的优劣。后者对于电影本身没有什么理论的思考,因此不能混淆于电影理论。但是,电影批评如果能从具体影片的分析中去论述电影创造的基本原则、方法论等根本问题,例如法国电影家安德烈·巴赞的电影评论文章,那就是具有原创性的、深刻的电影理论了。

前面说过,电影既是审美现象又是社会现象,人们关于电影艺术特性的理论阐释,就必然与当时的社会、哲学、文艺等背景有着密切的关联。当然,更重要的还是电影创作实践。在某种意义上可以说,正是电影创作实践在不同历史阶段的不同艺术审美特点,呼唤着、决定着人们对电影本性的不同理论阐释。1920年代中期,世界电影从杂耍发展成为真正的艺术,然而社会上流和文艺界仍旧轻视它、诋毁它,于果·明斯特伯格、巴拉兹·贝拉、爱因汉姆等人为电影艺术奔走呼号,“电影作为艺术”理论学派遂应运而生;1930年代中期,普多夫金、爱森斯坦等苏联电影家在戴维·沃克·格里菲斯等的美国电影中看到蒙太奇的艺术潜力,而从实践和理论上展开了深入的探索,其电影蒙太奇理论自成一派、影响深远;同样在1930年代中期,是意大利新现实主义电影的崛起,促使巴赞和齐格弗里德·克拉考尔等电影纪实理论学派对电影本性进行了新的探讨;1950年代中期以后出现的麦茨等人的电影结构主义符号学理论学派,虽然情形有所变化,但它与电影实践仍然有着某些关联。

这就比较清晰地划分出了西方电影理论发展的四个主要阶段。尽管在这其中,理论发展的时间先后有时会有交叉(比如“电影作为艺术”学派的理论家巴拉兹、爱因汉姆1920年代以后的理论活动与电影蒙太奇理论学派的重合),理论观念上有时会有并存(前面阶段出现的不同理论观念在后面阶段都还

存在),但是从其主导倾向来看,这四种电影理论和电影理论学派,代表着 20 世纪西方电影理论的主要成就。

## 一、不能忽视“电影作为艺术”理论

以往的研究关于电影理论发展阶段,比较流行的划分,是以美国学者达德利·安德鲁的《主要电影理论》为代表的“三阶段”说。即爱因汉姆、巴拉兹、爱森斯坦等人的“形式主义传统”,巴赞、克拉考尔等人的“写实电影理论”,和麦茨等人的电影符号学理论。并且前两种被称为经典电影理论,第三种被叫作现代电影理论。现有的几本电影理论史著,除意大利学者基多·阿里斯泰戈的《电影理论史》出版于 1984 年而未能论及巴赞以后的电影理论外,其他论述到现代的如美国学者维克多·珀金斯的《电影作为电影》、尼克·布朗的《电影理论史评》、以及路易斯·贾内梯《认识电影》的第 15 章“理论”部分等,大致都是持这种观点,主要论述经典理论的如法国学者亨·阿杰尔的《电影美学概述》、美国学者布里安·汉德逊的《电影理论批评》和诺埃尔·卡罗尔的《经典电影理论的哲学问题》,对经典理论的划分也大致如此。中国学者在这方面的研究较有影响的,是李幼蒸的《当代西方电影美学思想》。其中论及历史的发展,其章节“蒙太奇与形式主义”、“照相本体论与现实主义”、“结构主义的影片本文分析”等,也是以此思路去论述的。

这种划分其实开始于巴赞。巴赞写于 1960 年代初的著名论文《电影语言的演进》,在谈到 1929 至 1960 年间的世界电影发展时,他认为其中有“两大对立的倾向”:一派导演相信画面,另一派导演相信真实”。前者注重“画面的造型”和“蒙太奇手段”,后者注重“对选定拍摄的事物要尽量表现得全面完整”以“揭示现实真相”<sup>①</sup>。克拉考尔稍后也指出:“如果电影是照相

<sup>①</sup> 参见巴赞:《电影是什么?》,中国电影出版社 1980 年版,第 129-130 页。

术的产物,其中就必然也存在现实主义的倾向和造型的倾向。”<sup>①</sup>当然,巴赞的论述在理论界的影响更大。

巴赞在这里论述的是电影实践的发展情形,并且着重是要在对蒙太奇电影的批判中去张扬意大利新现实主义等“揭示现实真相”的电影,在对蒙太奇理论的批判中去建构其电影纪实理论,他在电影历史的发展中选取这二者,并且在很多场合把它们对立起来,这是可以理解的;而当后来者从电影理论发展的角度去审视,并且是去审视整个理论发展历程的时候,如果还是如此看待,那就必然会出现偏差。这种划分把巴拉兹、爱因汉姆与普多夫金、爱森斯坦放在一起论述是不合适的,它忽视了电影蒙太奇理论之前,以明斯特伯格、法国先锋派、巴拉兹、爱因汉姆等为代表的早期电影理论的赫然存在。具体地说,如此划分的明显弊端是:第一,它忽视了林赛、明斯特伯格、德吕克等法国先锋派、埃亨鲍姆等俄国形式主义等其他早期电影理论。早期电影理论的主要发展阶段是 19 世纪 40 年代中期到 19 世纪 60 年代中后期。这期间,在美国有瓦契尔·林赛的《活动画面的艺术》(1894)、于果·明斯特伯格的《电影:一次心理学研究》(1894)、维克托·奥斯卡·佛里伯格的《电影制作法》(1895)和《银幕上的绘画美》(1896)等论著先后问世;在欧洲,意大利人乔托·卡努杜 1895 年发表了《第七艺术宣言》,并于 1895 年与路易·德吕克、莱翁·慕西纳克、阿倍尔·冈斯、让·爱泼斯坦、谢尔曼·杜拉克等人发起法国先锋派电影运动,德吕克的著作《上镜头性》(1896)、慕西纳克的论文集《电影的诞生》(1896)、爱泼斯坦的著作《从埃特纳纳上看电影》(1896)等,既是这场电影运动、也是电影理论史上的重要文献;19 世纪 40 年代中期出现的俄国形式主义学派,其中鲍里斯·埃亨鲍姆、尤里·梯尼亚诺夫等人也涉猎电影,并于 1896 年出版《电影诗

① 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1988 年版,第 160 页。



学》论文集。此外还有德国先锋派、意大利未来主义等关于电影的论述。加上巴拉兹和爱因汉姆,这些早期电影理论的探索,在世界电影理论发展中具有重要的价值,正是它们的筚路蓝缕,为后来的电影理论发展奠定了坚实的基础。

第二,是它忽视了电影理论发展的阶段性特征。在电影理论发展的早期阶段,理论家还谈不上去论述电影的叙事艺术、电影的形式创造等问题,面对严重的社会偏见和“电影不是艺术”的流行观念,他们着重论述的是“电影是不是艺术”、“电影是怎样的艺术”等问题。只有当“电影是艺术”的问题解决之后,理论家才可能去探索如何使电影成为艺术,即电影如何叙事、如何创造电影形式等,才会有电影蒙太奇理论、以及后来的电影纪实理论的出现。最有说服力的例证就是,虽然匈牙利学者巴拉兹和德国学者爱因汉姆的理论活动与普多夫金、爱森斯坦等同时,但是很明显,他们重点论述的问题是不同:后者是苏联蒙太奇理论学派的代表,其理论贡献是蒙太奇理论体系的创建,前者,论述的主要还是早期电影理论的议题。巴拉兹的主要著作《可见的人》(1936)和《电影精神》(1937)的论述中心,就是他在1936年前后再三呼吁的:“我们请求允许入场”——“一门新兴艺术已经站在你们高贵艺术殿堂的门口,要求允许进入”,他就是要论证“电影是新的艺术”<sup>①</sup>;爱因汉姆的《电影作为艺术》(1931)更是明确,就是对那种“坚决否认电影有可能成为艺术”的观念的“彻底的和系统的驳斥”<sup>②</sup>。他们在论证电影能够成为艺术时主要谈的是特写镜头和摄影机的方位变化,虽然也谈到蒙太奇(本身也缺乏深度和广度),但那绝对不是他们思考的中心。

当然更重要的,还是早期电影理论是自成体系的,它已经

① 巴拉兹:《可见的人 电影精神》,中国电影出版社 1984 年版,第 78 页。

② 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1984 年版,第 1 页。

形成一个相当完整的理论学派。对电影的艺术特性即电影本体问题,这个学派的回答是:电影是艺术。借用爱因汉姆的书名,它可以称作“电影作为艺术”理论学派。爱因汉姆这本书在早期电影理论中,虽然写作时间稍迟些,但其书名及内容却是对早期电影理论的总结。

世界电影在其发展的前二十年是没有理论的。为什么电影发展要到1918年前后才出现理论的阐释,并且此时出现的又为什么是“电影作为艺术”理论呢?这是为当时电影实践的发展情形所决定的。早先的电影大都关注摄影机及放映机的技术改进,电影制作本身却主要成为集市上的杂耍、纪录奇闻轶事的“活动照相”和复制舞台演剧的工具,它也就难以得到理论的观照。而1918年前后,美国电影家格里菲斯的《一个国家的诞生》、《党同伐异》等影片,标志着电影已经从杂耍、玩意儿发展成为真正的艺术,逐渐成熟并日益受到人们喜爱的电影就呼唤着理论的阐释。但是此时,无论是世俗的偏见还是在社会上流意识里,鄙视电影、拒绝把电影视为艺术是普遍存在的。这种“电影不是艺术”的观念,就是早期理论家进行电影研究的理论背景,而呼吁将电影作为艺术,也就成为早期电影理论探讨的主要内容。他们围绕着“电影作为艺术”这个核心命题,对电影的艺术特性进行了深入的研究。

理论家是从这样的思路去论述电影的艺术本性的:首先,是从电影影像与物质现实的关系,和电影艺术的诗学本质这两个角度,去论述“电影是一门艺术”。前者是针对反对者说电影是现实的复制而不可能成为艺术的观点,明斯特伯格从感知心理学出发,认为电影影像不是现实本身而是观众感知主体的心理创造;爱因汉姆则以格式塔心理学为依据,细致辨析影像与现实的种种差异,强调正是电影不能完美地复制现实才使其成为艺术。法国先锋派也强调电影不是对现实的照相复制。后者是针对反对者认为电影是机械技术和商业利益的产物,它

不是心灵的因而不是艺术的观点,法国先锋派论述了电影的“上镜头性”具有“情绪感染力”和“再现心灵”的品格,“所以它是一种绝对精神化的作品:它绝对是艺术”<sup>①</sup>;巴拉兹认为电影不仅能够反映外在的现实,而且能深入到人的心灵情感世界,具有象征、隐喻、抒情等诗意特征,因此“电影不是叙事作品,而是抒情诗”<sup>②</sup>。俄国形式主义也是从电影的诗性本质去论述的。其次,他们从电影与其他艺术的比较中,论述电影具有独特的艺术形态,因而“电影是一门独立的艺术”。尽管早期理论家注重电影与其他艺术的联系,在很多场合将电影比附为“活动的绘画”(林赛)、“电影剧”(明斯特伯格)、“视觉的戏剧”(卡努杜)、“视觉交响乐”(德吕克)等等,但是为了确认电影的艺术特性,他们更是努力论证它们的不同。这是因为电影在其形成过程中受到过戏剧、文学、绘画等的诱惑,所以,理论家都把辨析电影与其他艺术、尤其是与最邻近的戏剧的区别,作为论述电影特性的非常重要的方面。林赛、明斯特伯格、佛里伯格、爱因汉姆等人都比较了电影与戏剧的不同,法国先锋派更是反对电影的戏剧化(营造冲突)和文学化(铺排情节),巴拉兹在论述了电影与戏剧、文学等的不同后,认为摄影机能将观众的视点与影片中人物的视点“合一”,打破传统艺术与观众之间存在的内在的和外在的距离,显示出电影在艺术上的独特创造。在此过程中,理论家们看到电影艺术的特性是与媒介特性密切相关的,因而第三,他们以摄影机和胶片所具有的艺术表现力去进一步阐释电影,并最终确立了电影的艺术本体。明斯特伯格看到特写镜头等手段赋予电影独特的魅力,而认为特写的运用是电影成为艺术的开始;法国先锋派认为电影的特性即“上镜头性”,这个由法语“照相”和“神采”合成的词,正是意味着“电影

① 卡努杜:《电影不是戏剧》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 155 页。

② 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1984 年版,第 154 页。

和照相术的和谐结合”<sup>①</sup>。巴拉兹和爱因汉姆更是着重从技术特性入手去阐释电影的艺术特性的。巴拉兹对技术上的特写镜头所特有的艺术表现力,爱因汉姆对摄影机的方位变化所形成的独特的审美空间等都有深刻论述,强调电影家应该创造性地运用电影技术的可能性。

早期电影理论围绕着电影本性问题,而从电影与现实的关系、电影与其他艺术的关系去展开论述,确立了传统电影理论的主要内容;它从心理学、社会学、语言学等角度去研究电影,在电影理论发展中又具有方法论的意义。这些,都对当时及后来的电影理论与实践产生了重要影响。当然,早期电影理论着重是从特写镜头、摄影机方位变化等方面去论述“电影是艺术”的,在确立了电影的艺术地位之后,电影如何成为艺术,也就是电影艺术如何叙事,电影如何进行形式创造等问题,早期理论家思考得不多。而这正是后来的电影蒙太奇理论和电影纪实理论所探讨的重点。

## 二、阐释电影艺术形式的审美创造

在 1910 年代中期至 1920 年代中期,蒙太奇理论是最重要的电影理论。如果说电影技巧的“蒙太奇标志着电影作为艺术的诞生,因为它把电影与简单的活动照片真正地区分开来,使其终于成为一种语言”<sup>②</sup>,那么电影蒙太奇理论的出现,也标志着世界电影理论的真正成熟。因为电影从机械的“活动照相”而成为艺术的创造,就在于它能以独特的手段去叙事,去对现实人生进行描述和揭示。从这个意义上说,真正成熟、深刻的电影理论,是对电影艺术如何叙事、电影艺术形式如何创造等

① 德吕克:《上镜头性》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1983 年版,第 5 页。

② 安德烈·马尔罗语,转引自巴赞:《电影是什么?》,中国电影出版社 1980 年版,第 23 页。

的论述。很明显,此前的电影理论着重从特写镜头、摄影机方位变化去阐释电影的艺术特性,还主要是对镜头—画面的艺术潜能和表现力的挖掘,对电影艺术形式的整体审美创造问题还少有思索。这可能也是早期电影理论长期以来被忽视的原因。而蒙太奇理论正是以其在这方面的深刻论述而令人瞩目。因此,如同在电影实践上,正是蒙太奇使电影获得了有别于其他艺术的独特魅力,而使电影进入艺术殿堂;同样地,蒙太奇理论的出现也表明人们对电影特性的认识有了根本性的突破,真正从理论上探寻到了电影艺术的叙事和电影的形式创造等更为本质的内涵。

尽管世界各国电影家、理论家都对蒙太奇进行了探讨,但最主要的理论贡献,当属于爱森斯坦、普多夫金、以及列夫·弗拉季米洛维奇·库里肖夫和吉加·维尔托夫等苏联蒙太奇学派。与苏联学派同时,对蒙太奇理论有所论及的重要理论家,主要是巴拉兹和爱因汉姆。这可能也是多数电影理论史著总是把他俩和爱森斯坦、普多夫金划在一起的原因。但实际情形如上所述,在电影理论发展中,巴拉兹、爱因汉姆主要的理论贡献分别是对特写镜头的艺术表现力、摄影机方位变化的审美创造力的深刻分析而著称的。至于蒙太奇,巴拉兹 1936 年出版的《可见的人》中基本上没有谈,只是简单提到“同时性”和“迭句式”两种“影像安排”;1939 年巴拉兹的《电影精神》(以及他 1935 年整合自己前两本主要著作而出版的《电影美学》)和 1939 年爱因汉姆的《电影作为艺术》,其中虽然也谈到蒙太奇,但主要是作为连接、结构的技巧来看的。而 1936~1939 年间,正是苏联学派的蒙太奇理论形成并走向成熟的时期。苏联学派在这期间对蒙太奇的理论思辨和美学阐述,都是 1939 年以后出现的巴拉兹和爱因汉姆的著作所远远不及的。因此,不能把巴拉兹、爱因汉姆与爱森斯坦、普多夫金划在一起去谈论蒙太奇。倒是爱因汉姆当年即说过:“最先认识到蒙太奇的艺术潜

力的是俄国人 ;最先试图系统地阐明蒙太奇诸原则的也是他们<sup>①</sup> ;后来批判蒙太奇而建构电影纪实理论的巴赞 ,在论及这时期电影理论时也明确地说 :“俄国曾经是电影思维的中心”<sup>②</sup>。爱森斯坦的《杂耍蒙太奇》(1928)、《电影形式的辩证法》(1929)、《蒙太奇》(1936)、《蒙太奇 剪辑》(1938)、《垂直蒙太奇》(1939)与《狄更斯、格里菲斯和我们》(1938~1939),普多夫金的《电影导演与电影素材》(1929)、《电影剧本》(1930)、《影片中的演员》(1930)与《论蒙太奇》(1935年前后),以及库里肖夫的《电影艺术》(1936)、《电影中的排演方法》(1938)与《电影导演基础》(1939),维尔托夫的《电影眼睛人 :一场革命》(1930)与《从电影眼睛到无线电眼睛》(1936),辛姆扬·提摩盛科的《电影艺术和蒙太奇》(1934)与《导演须知》(1936),等等,是其重要的理论文献。

在苏联电影家的探索过程中,格里菲斯等美国电影的蒙太奇手法带给电影的艺术活力给予他们深刻的印象,而构成主义等哲学美学思潮、巴甫洛夫反射心理学理论,尤其是年轻的苏维埃政府注重电影的意识形态宣传教育效应,等等,都使他们对蒙太奇这种在影像的分解和组合中能鲜明地体现电影家的现实态度的电影手段极为看重,并推动他们在理论和实践上进行了大胆、深入的探索。

爱森斯坦把他们当年共同探索的电影家称作“苏联蒙太奇学派”<sup>③</sup>。他们是创作学派也是理论学派,爱森斯坦和普多夫金是其主要代表。普多夫金的“叙事蒙太奇”注重蒙太奇的完整叙事功能,认为电影的意义是在蒙太奇镜头、场面、段落的联结中显现出来的,所以在他看来,蒙太奇就是“把各个分别拍好的镜头很好地连接起来,使观众终于感觉到这是完整的、不间断

① 爱因汉姆 :《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985年版,第 49~50页。

② 巴赞 :《电影是什么》,中国电影出版社 1987年版,第 10页。

③ 《爱森斯坦论文选集》,中国电影出版社 1988年版,第 10页。

的、连续的运动”<sup>①</sup>，而强调电影家要将对现实的激情感受转化为影片的激情结构，电影要通过富于激情的叙述而将观众的情绪和理性纳入创作过程中的爱森斯坦，他以“理性蒙太奇”为核心的蒙太奇理论，则认为“蒙太奇是撞击，是通过两个给定物的撞击产生思想的那个点”<sup>②</sup>，电影的意义是在镜头对列的辩证冲突过程中产生的。爱森斯坦曾经用“联结撞击”来比较其差异。同样地，库里肖夫的“技巧蒙太奇”和维尔托夫的“构成蒙太奇”等也有自己的独特内涵。

不过，虽然其观念不尽相同，但是在对电影蒙太奇的某些根本问题的理解上，他们又是相对一致的。首先，在对电影的艺术特性即电影本体的认识上，他们都强调电影艺术的基础就是蒙太奇。对苏联学派来说，蒙太奇包含着电影艺术的所有奥秘，确定蒙太奇的性质和功能就是解决电影的特殊问题，他们认为正是蒙太奇才使杂碎的影像成为有生命的艺术。用普多夫金的话来说就是：“与‘电影化’相联系的，主要是对蒙太奇的认识和善于运用各种蒙太奇原则的能力”<sup>③</sup>。其次，是他们的理论探讨使蒙太奇摆脱了纯技巧的范畴，而成为电影艺术、电影思维的重要特征和意识形态的手段。苏联学派的蒙太奇研究早先主要受格里菲斯等美国电影的影响，但前者对后者进行了美学改造和理论化。在格里菲斯等电影家手中，蒙太奇只是连接镜头、叙述故事的手法，而苏联学派强调蒙太奇首先要创造出不同于“内容的描写”的“内容的形象”，此即爱森斯坦所说：“将这个能从情绪上体现出主题的形象转化为两三个局部性的画面，而这些画面一经综合或对列，就应该在感受者的意识和情感中恰恰引起当初在作者心目中萦绕的那个概括的形象。”<sup>④</sup>

① 《普多夫金论文选集》，中国电影出版社，1983年版，第158页。

② 爱森斯坦：《蒙太奇论》，中国电影出版社，1983年版，第149页。

③ 《普多夫金论文选集》，中国电影出版社，1983年版，第159页。

④ 转引自多宾：《电影艺术诗学》，中国电影出版社，1983年版，第158页。

同时,他们还要求这个创造出来的蒙太奇形象要能体现出电影家对现实的评价和观点,要揭示出现实的内在联系并进入人的精神、情绪、甚至理性等意识形态领域,能给予观众以刺激和感动。第三,更深一层,爱森斯坦、普多夫金等人还从哲学层次上对蒙太奇进行了探索。爱森斯坦的“冲突蒙太奇”、“镜头内部的潜在蒙太奇”、声画对位的“垂直蒙太奇”等论述,都把握住了蒙太奇与辩证法的关系,论证了蒙太奇的形象性必须以一定的思维结构和思维体系作为前提,普多夫金在后期也认识到蒙太奇的辩证思维性质,也是从蒙太奇是普遍性的思维方式的角度,强调蒙太奇要把现实作为复杂的辩证过程来加以描绘。这些研究挖掘了蒙太奇的表现潜能,丰富了蒙太奇的艺术内涵,加强了蒙太奇的思辨色彩和理论深度。

苏联蒙太奇学派对世界电影影响巨大,包括美国在内的各国电影家都从他们那里学到了新的电影观念和电影摄制方法,蒙太奇理论作为电影创造的最基本的法则而被全世界电影家共同遵守着,蒙太奇在某种意义上已成为电影艺术的代名词。

其实自 1920 年代初开始,苏联蒙太奇理论学派的探索轨迹已在发生变化,例如对“镜头内部的蒙太奇”等进行的探索。这一方面是电影家在探索中其观念在深入,但更重要的,是电影实践的发展对蒙太奇理论提出了挑战。这主要是由于声音进入电影和有声电影的崛起。苏联学派也试图将声音纳入其理论体系,但是,有声电影的某些基本特征,诸如有声的画面不能像纯视觉画面那样可以随意剪辑,声音的相当连续性要求画面构图的相对连续和复杂,景深镜头、场面调度、移动摄影、全景(远景)镜头、镜头段落等更多空间特性并能赋予影像空间更多现实内涵的电影手段的出现,及其所带来的影像呈现的更多客观、自然、再现性,等等,都对原先以浅焦镜头、单义短镜头为主而更多地以隐喻、象征、表现性去表情达意的默片形成尖锐的挑战,也在相当程度上“破坏”了在默片基础上发展起来的蒙太



奇理论。法国电影导演雷内·克莱尔,后来曾经为此深深地感叹道:“我们当年出于热忱而犯下的最大错误,在于我们只根据当时对电影艺术的知识,把它的形象的发展前景作了片面的、无限大的估计,而丝毫没有想到新的技术会改变原来的特点。”<sup>①</sup>

有声电影的深入发展,使得电影叙事结构、画面造型、影像风格等都发生了明显的变化。尤其是二次大战后,意大利新现实主义电影的崛起及其巨大的影响,世界电影出现了倾向真实、客观的发展趋势。以意大利新现实主义为代表的这种电影形态,既不同于好莱坞式的戏剧性电影也有别于苏联蒙太奇学派,它注重现实生活的真实流程、整体呈现而不让现实屈从于某种先验的观念。正是电影实践的这种发展趋势,使意大利电影理论家阿里斯泰戈在 1934 年前后,感受到了电影“理论的危机和修正的紧迫性”。阿里斯泰戈是指当时很多电影理论和批评,常常用“急骤的场面转换和蒙太奇”等观念去评判电影,如果影片“缺少蒙太奇就说它缺少艺术性”。而按照这种观点,阿里斯泰戈说:甚至“把最近这 15 年来最出色的作品算在一起,不论艺术上,也不论样式上,以及就其内容来说堪称意大利新现实主义和其他全部作品,如此等等,都不可能写进电影史。”<sup>②</sup>

克莱尔来自实践的感受和阿里斯泰戈觉察到的理论危机,都提出了一个非常尖锐的问题,那就是:电影实践的发展和电影艺术的变革,呼唤着新的理论阐释。理论是从实践中产生的,正是电影实践在推动着理论家的思考。其实,此前的法国电影家马赛尔·皮莱尔、苏联电影家维尔托夫、英国电影家约翰·格里尔逊等人,关于电影的纪录特性就有了诸多思考,1929 年,美国学者欧文·潘诺夫斯基在其著名论文《电影中的风格

① 克莱尔:《电影随想录》,中国电影出版社 1985 年版,第 1 页。

② 参见阿里斯泰戈:《电影理论史》,中国电影出版社 1980 年版,第 149-150 页。

和媒介》中,更是提出了“电影的媒体就是物质现实”的重要观点,说明电影是艺术但又并非传统意义上的艺术,它是惟一能够接纳外界现实景象而又能保持其原形不变的艺术。这预示着一种对电影本性重新思考的电影理论即将出现。这种新的电影理论,就是 1929 年代中期至 1930 年代初,法国电影家巴赞和德国学者克拉考尔面对意大利新现实主义等电影新实践,从当时的直觉主义、现象学、存在主义等哲学与文化思潮出发,对电影的艺术本性进行的新的思考及其电影纪实理论的创建。巴赞的论文集《电影是什么?》(著于 1938~1945 年间)和克拉考尔的著作《电影的本性——物质现实的复原》(1939),是电影纪实理论的代表性著作。

巴赞的论著虽然没有完整的构想,但是,其理论却是自成体系的。“真实”是巴赞电影美学的核心,“展示”(与传统理论的“暗示”相对)、“窗户”(与传统理论的“画框”相对)、“镜头段落—景深镜头”(与传统理论的“蒙太奇”相对),是巴赞从真实美学出发,对电影现实、电影表现和电影叙事的具体论述——“力求使电影成为现实的渐近线”<sup>①</sup>,从人与世界的事件表象的真实展示中,揭示出现实所蕴含的诗意内涵,把银幕看作是“眺望世界的窗户”,它在注重保持事件的现象学完整性中体现出的艺术创造,是具有审美价值的完美现实幻景;以“镜头段落—景深镜头”为主要叙事手段,而“利用景深拍出的镜头段落并不排斥蒙太奇”<sup>②</sup>,主张把蒙太奇融进镜头段落—景深镜头的叙事中,以创造出真实的电影。克拉考尔的电影理论具有严谨的体系和独特的内涵。他强调“电影按其本质来说是照相的一次外延”<sup>③</sup>,电影能够表现心灵情感和理性内容,电影也能够搬演和虚构地叙事,最重要的,是它们必须通过物质现实的复原来

① 巴赞:《电影是什么?》,中国电影出版社 1980 年版,第 143 页。

② 巴赞:《电影是什么?》,中国电影出版社 1980 年版,第 143 页。

③ 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1980 年版,第 143 页。

予以纪录和揭示,克拉考尔认为电影的特性就是纪录和揭示物质现实。他还从这里出发去考察电影题材的特点和电影创作的原则,认为电影有其特别擅长的表现对象,而外在世界中诸如“摄影机面前的现实”等“电影的”题材对它又有着特殊的吸引力;认为在电影创作的“写实”与“造型”的冲突中,既强调必须在任何情形下都遵循“写实”倾向,又不否认电影的“造型”能力,主张“一切都取决于现实主义倾向和造型倾向之间的‘正确’平衡”<sup>①</sup>,应该在“写实”的前提下“造型”以达到“电影化”。

巴赞和克拉考尔的电影理论,从根本上说,是强调纪实美学的电影现实主义。他们强调电影不是传统意义上的艺术,它更接近现实,所以着重论述影像对于现实的纪录与揭示的特性。他们的理论虽然存在着某些差异——例如从理论形态来说,巴赞注重实践的考察他是宁愿违背理论信念而尊重实践的发展,而克拉考尔注重体系的建立其理论带有浓厚的演绎色彩,就理论内涵而言,克拉考尔重本体探索而巴赞则本体与形式兼论,前者的著作大都探讨内容而较少论及形式是“实体的美学”,后者则擅长从电影语言和形式的演进去阐述电影特性。因此巴赞的理论比较辩证、开放,而克拉考尔的理论则显得有些偏狭、封闭——但他们之间的“同”又是鲜明的、主导性的。其中最重要的有两个方面:一是他们从照相出发去研究电影的艺术特性,并由此强调电影必须纪录和揭示现实;二是他们对蒙太奇等理论进行了反思与批判,而强调电影必须以新的手法去完整地再现现实。前者牵涉电影与现实的关系。从早期理论论证“电影是艺术”到苏联学派阐释蒙太奇,都是注重电影反映现实时“重构现实”的创造力,注重每个画面具体的造型图像和贯穿其中的概括形象的统一,并引导着观众的眼睛去看;巴

① 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社,1980年版,第185-186页。

赞他们则强调电影应该“再现现实”,认为电影的主要功能是纪录和揭示现实,就像从窗户观望人生那样以生活本身的形式去纪实性地再现现实,并让观众自己去思考和选择。后者关乎电影形式的创造。主张重构现实者强调蒙太奇,因为“蒙太奇成为一种真正重要的对自然进行创造性再塑造的最有力的手段”<sup>①</sup>,并且在“再塑造”中能够灌输和体现电影家的思想观念;巴赞他们则主张以“镜头段落—景深镜头”去完整地把握事物存在的实际时间与事件发展的过程,“银幕形象倾向于反映出自然物象中含义模糊的本性。”<sup>②</sup>应该说,巴赞他们对蒙太奇等理论的反思与批判,和对电影审美特性的重新思考,开掘了电影的艺术表现力,丰富了电影的艺术语言,促进了世界电影理论的发展,并且引导了20世纪50年代世界电影偏重写实的创作潮流,对法国新浪潮等电影流派产生了深刻的影响。

### 三、关于经典电影理论的几个问题

电影蒙太奇理论和电影纪实理论,常常被称为“经典”电影理论。“经典”意指什么?似乎不完全是有些学者所说的“传统”,因为传统中的早期电影理论就没被称为“经典”;在更大程度上,“经典”可能是指传统中比较系统完整地论述了电影叙事艺术、电影形式创造的理论。从这个意义上可以说,是电影蒙太奇理论和电影纪实理论真正促使电影理论系统化、深入化并将其推向成熟。

以爱森斯坦为代表的电影蒙太奇理论学派和以巴赞为代表的电影纪实理论学派,都在努力寻求只有通过电影手段才能创造出来的独特的艺术表现。这就是西方学界所认为的,如果

① 爱森斯坦语,转引自汉德逊:《电影理论的两类型》,《电影与新方法》,中国广播电视出版社1990年版,第78页。

② 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社1988年版,第182页。

说早期电影理论在某些方面还有比附戏剧等其他艺术的现象,那么,“他们的电影研究都已摆脱了西方大多数电影评论中的文学式批评,而转到有关电影叙事与表现的美学风格探讨上来了。”<sup>①</sup>这两个理论学派,如上所述,在电影的艺术特性、电影与现实的关系、电影叙事和电影形式创造、电影与观众等方面,都有自己的独特见解。这是两种不同体系的电影理论。

关于这两个电影理论学派的研究,长期以来存在着以下几点模糊的或者错误的认识:

第一,是有些学者想“弥合”它们的不同,而把这两种理论说成是相同或相近观念的不同表述。在这方面,人们谈论最多的是关于蒙太奇和长镜头<sup>②</sup>,而影响较大的,就是法国学者让·米特里的所谓“单镜头段落是镜头内的蒙太奇”的观点<sup>③</sup>,认为长镜头就是把镜头之间的外部蒙太奇转换成镜头内部的场面调度。苏联电影界也有人认为所谓长镜头就是“镜头内部的蒙太奇”,或是“纵深蒙太奇”即多构图镜头内部的剪接<sup>④</sup>。如此,似乎长镜头就被包容在蒙太奇体系之中,蒙太奇也就有了长镜头的理论思索。

这种说法是不对的。确实,有声电影的发展促使爱森斯坦他们对蒙太奇进行了新的探索,诸如由单构图镜头而多构图镜头,由快速短促镜头的组接而较慢的镜头内部的场面调度等等,但是在根本上,他们强调电影要通过蒙太奇把现象分解成镜头,然后再重新组合成这个现象的蒙太奇形象的观念并没有改变,而电影纪实理论的出现,也不是它批判蒙太奇而要以新的概念取代之,而是它提出了不同于蒙太奇的有关电影叙事、

---

① 参见李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,中国社会科学出版社 1986 年版,第 28 页。

② 所谓“长镜头”是美国电影界的说法,巴赞没有说过“长镜头”而提“镜头段落—景深镜头”。

③ 参见阿杰尔:《电影美学概述》,中国电影出版社 1985 年版,第 233—234 页。

④ 转见郑雪来:《电影学论稿》,中国电影出版社 1985 年版,第 235 页。

电影艺术形式创造的新方法、新观念。他们批判蒙太奇抽象地创造含义而不是客观地再现现实,提出电影应该以“镜头段落—景深镜头”去表现空间的真实,和完整地把握事物存在的实际时间与事件发展的过程,蒙太奇的运用要限制在不破坏再现现实的连续性、含糊性的范围之内。而蒙太奇句式中的长镜头就没有这样的独立叙事功能,其意义仍产生于镜头的关系中。景深镜头、镜头段落等手法其实早就存在,即如苏联学派把蒙太奇从一种技巧、手法发展成为电影艺术语言和电影思维,并把它看作是电影艺术的特性,巴赞他们也是从电影特性的意义上去认识镜头段落、景深镜头等手法并对它们进行美学改造的,从而建立了一种新的电影理论体系。所以,那种认为长镜头属于蒙太奇范畴,或把长镜头仅仅看作是镜头表现手段或技巧的观点,都是不符合实际的。

第二,是把这两种理论对立起来,电影纪实理论被看作是现实主义的,电影蒙太奇理论则被视为形式主义。造型、纪实、画框、窗户、形式主义(表现主义)、纪实主义(现实主义),等等,美国学者查尔斯·阿尔特曼把这些流行看法概括为:“就认识论而言,画框、形式主义、窗户、现实主义;就技巧而言,画框、蒙太奇、窗户、长镜头、恒深焦。”<sup>①</sup>那么实际情形又是怎样的呢?巴赞、克拉考尔是批判过蒙太奇,蒙太奇理论学派也对巴赞他们表示过不敬,但是,这是否就构成对立?而与电影纪实理论相对的是否就是“形式主义”?前面说过,这种划分始于巴赞,巴赞在不破不立的前提下是把“画面”(造型、蒙太奇)与“写实”对立起来过,但是在更多的场合,和在他对电影实践的深入阐述中,他是把苏联蒙太奇学派看作现实主义的。《真实美学》是巴赞论述电影现实主义与意大利新现实主义的最重要的论文,

<sup>①</sup> 阿尔特曼:《精神分析与电影》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 204 页。

他在该文中指出：“爱森斯坦、普多夫金或杜甫仁科的苏联影片不就是首先具有现实主义的创作意图，因而在艺术和政治上都是革命的，并与德国表现主义的唯美倾向和好莱坞令人生厌的明星崇拜截然对立吗？”所以，他认为“和《战舰波将金号》一样，影片《游击队》、《擦鞋童》和《罗马，不设防城市》的问世开辟了银幕上由来已久的现实主义与唯美主义彼此对立的新阶段。”<sup>①</sup>很明显，巴赞把苏联蒙太奇学派和意大利新现实主义都看作是与表现主义、唯美主义对立的现实主义流派，而后者又是电影现实主义在 1930 年代发展的“新阶段”。意大利新现实主义电影家自己也说过：“1945 年后复兴起来的这个运动导源于俄国的社会主义现实主义，但又受到当时历史条件的影响。”<sup>②</sup>

苏联蒙太奇学派不可能是形式主义的，因为如果是这样，就意味着他们只注重形式而忽视内在于形式的内容。而这恰恰是与苏联学派格格不入的。苏联学派在早先、或是在个别电影家身上是有一些形式主义的影响，把某些电影表现手段特别是蒙太奇绝对化；然而从根本上来说，他们探索蒙太奇的出发点是要宣传社会意识形态、深刻反映社会现实，这就决定了他们的电影理论和实践不可能是形式主义的。普多夫金强调“是否善于运用蒙太奇手法并发现新的蒙太奇手法，在很大程度上取决于导演是否能够为了认识生活而刻苦思索，取决于导演是否力图以最鲜明的、感染力很强的形式给观众表达出思考的成果”<sup>③</sup>。爱森斯坦强调蒙太奇要“利用镜头结构手段使物象的可见形式和它的形象概括取得统一”，要“把主题和他对主题的态度‘贯彻’到影片的造型处理上的一切最微小的细节中去”<sup>④</sup>，等等，都能看出苏联蒙太奇学派是和形式主义对立的。那么，

① 巴赞：《电影是什么》，中国电影出版社 1980 年版，第 104 页。

② 转见阿杰尔：《电影美学概述》，中国电影出版社 1980 年版，第 140 页。

③ 《普多夫金论文选集》，中国电影出版社 1983 年版，第 150 页。

④ 《爱森斯坦论文选集》，中国电影出版社 1983 年版，第 150 页。

苏联学派的现实主义和巴赞他们强调的现实主义,它们之间的关系又如何呢?倒是巴赞在这方面看得颇为透彻。还是在《真实美学》一文中,他指出现实主义的两极是“纪录性现实主义”和“审美性现实主义”,其间“会有形形色色的组合。”<sup>①</sup>应该说,电影蒙太奇理论和电影纪实理论就是这些“形形色色的组合”中的两种。如果说电影蒙太奇理论是强调重构现实的“构成式现实主义”,那么,电影纪实理论就是强调再现现实的“现象学现实主义”。前者注重艺术形象的塑造,它是分解式的艺术概括的真实,后者注重物质现实的复原,它是整体性的客观描述的真实。它们都是现实主义的,只是由于不同的社会历史、哲学美学背景,他们对电影现实主义有着不同的理解。

另外,如同不能把巴拉兹、爱因汉姆划归爱森斯坦、普多夫金的理论体系,把他们拉在一起而认为“早期伟大的电影理论思想几乎一致地属于形式派阵营”<sup>②</sup>也是不对的。巴拉兹从现实主义的“人学”角度去理解电影的艺术特性,认为电影是人类心灵的全新的表现形式,及其对电影功能的社会学和意识形态分析,爱因汉姆强调电影技术可能性的运用应该加强和解释表现对象的特点,认为电影艺术的实现是由电影的物质手段和拍摄对象共同决定的,等等,显而易见都不是形式主义的。同样地,法国先锋派的“上镜头性”理论主张要以“视觉主义”的形式手段表现人或物的内在灵魂,俄国形式主义电影诗学抛开传统的内容形式两分法,围绕着艺术作品的材料与形式元素而致力于对艺术作品的生成及其内部审美机制的开掘,也都并非真正的形式主义理论。

第三,是认为这两种电影理论发展得不充分、不完整,都没有研究整部影片的形式结构。美国学者汉德逊认为成熟的电

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第4页。

② 安祖(安德鲁):《电影理论》,(台北)志文出版社,1986年版,第4页。



影理论主要有二 爱森斯坦、普多夫金的理论“所涉及的是电影的局部与整体之间的关系”,巴赞、克拉考尔的理论“所涉及的是电影与现实的关系”,而它们都是不完整、不充分的。以其代表者爱森斯坦、巴赞为例,汉德逊指出:“段落,这是这两位理论家在有关电影形式的讨论中的极限。不论爱森斯坦还是巴赞,或是他们二人一起实际上都没有创造出一个哪怕是有关段落的完整的美学。二人都没有研究过整部影片的、亦即电影艺术的完整作品的形式组织问题。这两种理论最严重的局限性就在于此。”<sup>①</sup>汉德逊的观点在西方学术界影响很大,很多论著都引用它去批评经典电影理论的“局限性”。

这种观点也基本上是不对的。首先就理论类型的划分来说,这两种理论肯定有区别,但主要不是“局部—整体理论”和“与现实的关系的理论”的区别。因为这两种理论,从电影的现实审美精神来说,它们都是对“与现实的关系”的思考,而从电影的艺术形式创造来说,它们又都是对“局部—整体”的叙事结构的探讨,只不过它们是从不同路径、以不同方式去实现的。那么,这两种理论是不是像汉德逊所说的,都没有研究过整部影片的形式结构问题呢?其实并不是这样。虽然还不够系统深刻,但是,这个问题是包括在他们的理论阐述中的。先看蒙太奇理论学派。普多夫金论述蒙太奇,就明确指出蒙太奇是“将素材分解成许多片断,然后把这些片断组织成一个电影的整体”的理论。如何构成呢?他的方法是:“以若干镜头构成一个场面,以若干场面构成一个段落,以若干段落构成一个部分等等”,这样,就能“把各个分别拍好的镜头很好地连接起来,使观众终于感觉到这是完整的、不间断的、连续的运动”<sup>②</sup>。普多夫金的蒙太奇观念是以片段的联结去叙述思想的,是自成体系

① 汉德逊:《电影理论的两种类型》,《电影与新方法》,中国广播电视出版社 1989 年版,第 54-55 页。

② 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 100 页。

的、完整的。爱森斯坦早先注重镜头之间的蒙太奇问题,苏联年代以后对影片的整体结构逐渐重视,并赋予电影以“有机物”的概念,常常以音乐作为类比去进行影片整体形式结构的探索。例如默片的蒙太奇,他就从“微观蒙太奇”(画格)谈到“宏观蒙太奇”,而宏观蒙太奇就是“把整部作品各个场面、完整的部分组合起来”<sup>①</sup>;有声片的蒙太奇,他又谈到“声音与画面有机融合”,“声与画作为相互配合而又作用不同的元素构成影片整体。”<sup>②</sup>由此出发,他确立了从画面—镜头—镜头之间关系——整部影片形式的蒙太奇理论,从镜头组合句法的节拍蒙太奇、节奏蒙太奇、调性蒙太奇、泛音蒙太奇、理性蒙太奇等类型的可能关系,到镜头内的蒙太奇、主音辅音的交互作用、声画的垂直关系等等,都有深入的论述。电影纪实理论学派同样对这个问题有所论述。巴赞的“用景深拍摄的镜头段落并不排斥蒙太奇”,实际上也是对怎样以镜头段落——景深镜头、蒙太奇等手段创造影片整体的思考。其具体表述是:“没有任何戏剧连贯性,唯独以对于人物的现象学描述为基础”,其中,“确立逻辑关系的场景、‘重大’的突变和戏剧性的大段落仅仅起衔接作用,而表面上对‘动作’的推进毫无影响的描述性长段落却是真正重要的揭示性场景”<sup>③</sup>。可以看到,这两种理论都在努力探索完整的电影叙事结构和电影艺术形式的完整创造。

电影蒙太奇理论学派和电影纪实理论学派当然也都有不足。首先,它们都是从自己所认识的电影特性的某个方面去界定、规范整个电影,苏联学派认为电影的本身就是蒙太奇,巴赞、克拉考尔他们认为就是纪实,这就不可避免地会带来片面性;其次,他们都过分强调了蒙太奇或纪实在电影创造中的作用,前者注重影像组接和隐喻象征,而相对忽视自然物象和画

① 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1959 年版,第 15 页。

② 爱森斯坦:《并非冷漠的大自然》,中国电影出版社 1959 年版,第 14 页。

③ 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社 1980 年版,第 144-145 页。

面结构,如果任意组合影像就容易歪曲事实,后者注重表象纪实和照相性,而相对忽视理性渗透和形象性,如果满足于纪录表象就会流于肤浅琐碎;第三,就是这两个理论学派都是着重影像、画面,而没有对电影中的声音进行深入探讨。电影是由技术发明而推动艺术的发现和创造的,1895年,当声音进入电影时曾出现模仿舞台剧而滥用说话的混乱,也引起过卓别林、爱因汉姆等著名电影家、理论家的反对,但有声电影从幼稚逐渐趋向成熟。这其中虽然有巴拉兹关于改造和重塑声音而使其具有戏剧性、诗意性、象征性的有创见的思考,和爱森斯坦、普多夫金等人提出“声画对位”原则及其对画面与声音的蒙太奇组接可能性的认真探讨,然而,与声音在电影艺术中的重要性相比较,这些研究还只是初步的,声音的艺术表现潜在在理论上没有得到很好的探索。

#### 四、电影理论发展的传承与转向

1930年代中期以来的西方电影理论,被称为“现代”电影理论。这就是说,电影理论的发展在1930年代中期发生了重要变化,促使它开始从传统向现代的转向。

为什么电影理论发展到1930年代中期会出现“转向”呢?原因有“内在的”和“外在的”两个方面。外在原因主要有两点:一是来自实践的推动。具体地说,就是1920年代末,1930年代初以来的电影实践发生突变,传统的电影理论已经难以阐释它,电影理论在如此情形下就要寻求新的突破。突破是以批判为先锋的——“蒙太奇衰落论”、“蒙太奇完结论”流行,巴赞等的电影纪实理论此时更是遭遇全面的挑战。阿兰·罗勃·格莱叶等先锋电影家注重非理性、非逻辑化的表现而反对现实的再现,巴赞的理论遂被他们称为“商业现实主义”;让·吕克·戈达尔等人后期信奉摄影机具有“先验的意识形态性能”,主张取消已经形成的电影结构和电影技法。他们从“右”和“左”两

个方面对巴赞理论进行了修正。二是由于电影理论研究的结构形态的变化。在西方学术界,电影研究长期被排斥在正统的学院研究的门外。直到 1940 年代末 1950 年代初,一方面是因为已趋成熟的现代电影能够深刻地表现复杂的现实人生和人们的心灵情感,另一方面,是因为巴赞以及爱森斯坦、爱因汉姆、克拉考尔等人的共同努力而提高了电影研究的水平,电影研究才能作为严肃的、重要的学问而进入高等学府和研究机构。这也同时带来了电影研究的知识结构和研究方法的重大变化。高等学府和科研机构的研究者都是从自己所从事的诸如结构主义、符号学、精神分析学、叙事学、马克思主义、女性主义、后殖民主义等学科理论去研究电影的,与传统理论相比较,他们注重理论层面而对电影实践关注不够;而此时在西方学术界,又正盛行自然科学、人文科学、社会科学的“跨学科”研究风气,这些,都在某种程度上促使了电影研究的转向。

内在的原因是,传统电影理论的印象式、经验式的研究,发展到此时,它要突破已有的格局而有新的创造并达到较高的理论层面,就需要对传统理论进行总结和寻求新的方法论。法国电影理论家让·米特里,他的两卷本著作《电影美学与心理学》(卷 I 镜头语言 卷 II 剪辑)就是这方面思考、探索的代表。米特里以充满辩证精神的分析方法,去综合、比较、论述电影理论史上的各家学说,尤其是电影蒙太奇理论和电影纪实理论的短长,并在此基础上形成了自己的电影观念。其中有三点是值得注意的:一是对电影艺术特性的认识,他是从电影与观众的关系入手,通过研究电影经验与观众意识的联系去阐释的;二是他强调电影是通过象征形式把现实、艺术和语言融为一体的独特艺术,因而认为电影是一门具有表意功能的“语言”;三是他在综合分析前人理论的基础上确立了他的辩证电影观念的三个层面:影像、符号和艺术。不难看出,电影研究在米特里这里已经开始发生变化(着重符号、语言、观众的研究),其著作也因

此被看作是电影理论从传统到现代的“过渡”。

在这次转向中,给予电影研究以较大影响的,是当时在法国及西方理论界兴起的结构主义、符号学等哲学与人文社会科学思潮。法国及意大利、英国等欧洲理论界,在这次转向中仍处于电影研究的中心地位。电影符号学理论、电影叙事学理论、精神分析学电影理论、电影意识形态批评理论等,大都发源于法国等西欧理论界。此后,又相继在美国出现了女性主义、后殖民主义等电影批评理论。在这些电影新观念中,严格地说能够称为电影理论的,主要是电影符号学、电影叙事学、电影精神分析学等研究;并且这些研究又因其内涵的相近而构成了一个相对完整的理论学派:电影结构主义符号学理论学派。

电影符号学理论主要流行于 20 世纪 40 年代中期至 20 世纪 60 年代初。法国学者克里斯蒂安·麦茨的《电影表意散论》(1965)和《语言与电影》(1969),意大利学者皮埃尔·保罗·帕索里尼的《诗的电影》(1969)、温别尔托·艾柯的《电影符码的分节》(1970),和英国学者彼得·沃伦的《电影中的符号和意义》(1973)等,是其代表性论著。电影符号学理论的主旨是把符号的意义和结构的意义引入电影研究,它把电影作为“语言”来描述,着重从确定电影符号的特性、划分电影符号符号码的类别、分析影片本文的叙事表意结构等方面,对电影影像的能指编码进行了细致严密的分析。这种研究割裂了电影与现实的种种联系,强调电影并不是对现实的“摹写”,而是被电影家重新结构的、具有约定性的符号系统,电影的表意功能就是从这个符号结构系统中衍生出来的。

由于电影符号学是借鉴语言学的专门化分析系统,而缺乏与社会现实的表意过程相联系的理论方法,因此,随着研究的深入,它的静态的、封闭的结构分析,就逐渐显示出难以把握影片的现实内涵、影片创造过程的本质和观影过程中观众对电影的接受状况等方法论的缺陷。所以在 20 世纪 60 年代初期,电影符号

学的研究重点开始从研究影片的本文结构转向结构过程,从表述结果转向表述过程,从静态系统转向动态系统,此即电影叙事学研究的兴起。随后,精神分析理论和意识形态理论也进入电影符号学的研究,又形成以心理结构模式为基础的精神分析学电影理论。

电影叙事学是关于影片本文如何被陈述和如何通过时间、空间在银幕上建构电影话语,以及在观影过程中观众是如何解读这些叙事编码和进入电影叙事的研究。它通过分析影片能指的叙事结构,尤其是影片的叙事时间(电影话语的时序构成)和叙事空间(电影话语的逻辑构成),对影片本文的结构形式和叙事策略、叙事规律等进行了比较深入的研究;并且,它把电影的技术手段作为叙事元素予以细致的定量分析,这在电影发展的理论和实践上都有重要的意义。其主要论著,有法国学者弗朗索瓦·若斯特的《电影话语与叙事》(1985)、雅克·奥蒙的《视点》(1985)、英国学者斯蒂芬·希思的《叙事空间》(1985)、美国学者汉德逊的《论电影中的时间关系、叙事情境和叙事声音》(1986)、鲍德韦尔的《电影叙事》(1986)等等。

1940年代中期兴起的精神分析学电影理论,主要是针对电影符号学研究中“主体”的缺失,而借鉴梦的运作、俄狄浦斯情结和镜像阶段等学说,来阐释电影机器运作过程中使影片获得意义的观众的深层心理结构问题。法国学者麦茨的《心理分析与电影:想像的能指》(1968)、让·路易·博德里的《基本电影机器的意识形态效果》(1968)、让·皮埃尔·乌达尔的《电影与缝合》(1974)和美国学者查尔斯·云·阿尔特曼的《精神分析与电影:想像的表述》(1974)等论著,都从观众的深层心理结构入手,论述电影机器是如何运用想像性手法和技巧,通过制造出特有的观看情境,刺激和“缝合”了观众产生认同的幻觉和欲望,来说明电影实质上是一种迎合了观影主体的内在欲望和需求的想像性的建构。这种研究突出了观众主体与影片本文之

间的关系,加深了人们对电影运作和电影表意的进一步认识。

电影结构主义符号学理论学派主要盛行于 1920 年代中期至 1930 年代初。关于这个理论学派,有两点是需要认真讨论的。第一,是它与传统理论的关系。以前研究者大都注重它的“转向”(经典转代),这自然是没错的,但却较少看到它是转向而非断裂,它在转向中仍然对传统有着某些“传承”。从理论形态来说,早年的俄国形式主义电影诗学是结构主义符号学电影理论的直接影响源,麦茨也说过爱因汉姆的电影心理学研究对他有重要的启发,以及沃伦对巴赞理论的阐释,等等,都说明现代与传统之间有着某些联系。这些还是比较外在的、显见的,内在的联系更多、更深刻。即以现代理论对待传统理论的态度来说,传统理论的既有成就是现代理论的重要资源和观念激励者,即便是传统理论的局限,它也成为现代理论思考问题、进行新的探索的前提和出发点,两者之间的内在关系是丝缕相连的。这在现代理论对待巴赞的态度中表现得尤其明显。以理论内涵而言,现代理论与传统理论之间的传承,主要体现在电影本体、电影叙事、电影真实等方面。关于这些,本文后面将有比较详尽的论述,此不赘述。

第二,是如何看待电影结构主义符号学理论学派的理论价值。鲍德韦尔、卡洛尔等人认为这些理论是攀附其他学科理论并去阐释所攀附的理论的,“常常是引证电影以证明某种理论的地位并将其作为中心任务来完成”<sup>①</sup>。这种观点是值得商榷的。就实际情形而言,电影结构主义符号学理论学派,其理论还是抓住了电影的基本问题进行论述的。这主要在于这些理论家在借鉴其他学科理论和阐释电影之间有比较好的把握,他们是“借鉴”而不是依赖,是借鉴其他理论来阐释电影而不是以

<sup>①</sup> 鲍德韦尔、卡洛尔主编:《后理论:重建电影研究》,中国社会科学出版社 1999 年版,第 194 页。

电影去阐释其他理论,如此,就使他们在有关电影的某些基本内涵方面有较好的论述。当然,电影结构主义符号学理论有不足,甚至还隐藏着某种理论危机。这次电影研究的转向虽然在某种程度上是由电影实践推动的,但是,转向后的电影研究并没有从电影实践出发,而是以“电影界”为对象展开纯理论的研究。应该说,对电影研究与其他学科理论的关系,电影符号学和电影叙事学研究还把握得相当不错,而在电影精神分析学的研究中,就出现了某些游移的迹象。这种游移到后来的电影意识形态、电影女性主义、电影后殖民主义等电影批评中,即发展成为主导的倾向。

## 五、电影本体·电影叙事·电影真实

贯穿传统与现代两个阶段的西方电影理论,有两个问题是需要提出来讨论的:一是传统理论之间的关系,二是传统理论与现代理论的关系。

由第一个“关系”引发出传统电影理论发展是否有阶段性等问题。西方学界对此持否定态度。布朗的观点很有代表性,他说:“一般而言,经典理论的特点在于缺少内部参照系,著作与著作之间没有联系。”<sup>①</sup>这种观点其实是否定了传统电影理论的发展阶段性、理论学派形成的可能性、以及各理论学派之间的联系。

但实际情形并非如此。从电影理论的纵向发展来说,根据理论家们所探讨的主要内容,如前所述,1950年代中期至1960年代中后期,1960年代中期至1970年代中期,1970年代中期至1980年代初,大致可以划分为三个不同阶段;而从各阶段电影理论的横向联系来说,理论家在不同阶段又都有不同的论述中心,也就形成不同内涵、不同体系的理论学派,如“电影作为艺

① 布朗:《电影理论史评》,中国电影出版社1985年版,第18页。



术”理论学派、电影蒙太奇理论学派、电影纪实理论学派等。那么,这些理论学派之间有没有联系呢?答案也是肯定的。较早地对此予以思考的是巴赞。巴赞指出电影的内容与形式研究在不同时期有不同意义,阐述的就是这个问题。例如早期理论为什么大都注重手段、技巧、形式的研究?他说:“因为在这个阶段‘是表现手段的新颖为新的题材开辟了道路’,但‘这绝不意味他们是为艺术而艺术的拥护者;这只是表明,在形式与内容的辩证关系中,形式那时候是决定因素’”<sup>①</sup>。而在早期理论确立了电影的艺术地位之后,理论家就不再讨论“电影是不是艺术”的问题,而进入对电影艺术的叙事、电影艺术的形式创造等电影如何成为艺术的问题的思考。这就是电影蒙太奇理论和电影纪实理论的相继出现;而后两种理论之间也存在着内在联系,就像巴赞说的,“否定蒙太奇的使用带给电影语言的决定性进步显然是荒谬的”,“现代导演利用景深拍出的镜头段落并不排斥蒙太奇(不然,他可能还要重新开始初步探索)”<sup>②</sup>。巴赞在这里是论实践也是谈理论,理论的阶段性和各阶段理论之间的联系是显而易见的。

由第二个“关系”引发出电影理论发展的连续性问题。它也是由第一个“关系”引发的问题的延续。西方学界把电影理论发展划分为“经典”与“现代”,普遍认为这其间已经“转向”而少有联系。美国学者鲍德韦尔的观点很有代表性,他认为经典理论回答的是电影的本性是什么,其中涉及电影和其他艺术的关系以及电影和现实的关系等问题;而现代电影理论则逐渐发展成一种独立于影片制作的电影哲学(电影文化学)<sup>③</sup>。

这种观点有一定道理但又不完全正确。从20世纪40年代中期至20世纪60年代初出现的电影结构主义符号学理论,相对于传统理

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社1980年版,第152页。

② 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社1980年版,第152页。

③ 转见李恒基等编:《外国电影理论文选》,上海文艺出版社1985年版,第18页。

论,它在某些方面是“转向”了,然而,它对很多问题的讨论又是承继着传统理论的内容,因此在现代理论与传统理论之间,又存在着相当程度的“传承”关系。最典型的是现代理论对巴赞的态度。巴赞的电影理论可以看作是传统与现代的分水岭,符号学、叙事学等现代理论都对巴赞持批判态度,但是,他们更多地又是从巴赞的结论出发去进行电影理论的新探索的。因此在现代电影理论中,传统的印迹仍然是颇为明显的。

这就是说,电影理论的发展既有阶段性又有连续性,那么,贯穿其间的基本内涵又是什么呢?主要有三点:电影本体、电影叙事与电影真实。或者更准确地说,是围绕着电影本体问题,而从电影真实和电影叙事两方面去展开论述。

电影成为艺术的历史,就是电影的艺术特性即电影本体逐渐被人们所认识的历史;同样地,电影理论发展的历史,也就是人们对电影本体即电影的艺术特性的认识不断深入的历史。不同的只是传统理论重经验归纳,现代理论重推理演绎。电影是什么?如前所述,传统理论是在对电影实践的阐释中去确立电影特性,而产生了“电影作为艺术”理论、电影蒙太奇理论和电影纪实理论的,人们也是由此而逐渐深入对电影本性的认识的。早期理论对“电影作为艺术”的论述较之“电影不是艺术”,当然是对电影本性的正确把握。但是,电影是一种什么样的艺术?电影艺术应该如何叙事,电影艺术形式应该如何创造?它并没有更多的论述,而电影蒙太奇理论和电影纪实理论正是在早期理论的基础上,从不同方面对这些问题展开的深入研究,从而推动电影理论的走向成熟;同样地,早期理论论述“电影作为艺术”,传统艺术观念的框范仍是颇为明显的,而电影蒙太奇理论及电影纪实理论虽然还有此迹象,但它们的论述主要是从电影独特的叙事与表现出发,对电影特性的把握也就更契合其本体。

现代理论主要是借鉴结构主义符号学理论来阐释电影的

特性。它认为电影的本性不是对现实为人们提供的感知整体的“摹写”,而是被电影家重新结构的、具有约定性的符号系统,电影的表意功能就是从这个符号结构系统中衍生出来的。它是把电影作为语言去描述和分析的。但是,无论是电影符号学对电影的符号系统表意结构、电影叙事学的对叙事时空和电影话语的建构的研究,还是精神分析学电影理论对电影机器的运作和观众的深层心理结构的探讨,又都是通过电影影像等表现材料、蒙太奇大组合段等表意形式、以及摄影机移动等电影手段去进行的。这就是说,它并没有完全背离电影的本体,只是它更多地借鉴了结构主义符号学的理论和方法,从另一个角度对传统的电影本体问题进行了新的阐释。

这些理论对电影本体的阐释虽然不同,但是,它们都在探索电影的艺术可能性,拓展电影的表现潜能,完善电影艺术的语言。并且,它们都想归纳出一个绝对的关于电影的概念。电影是什么?早期理论家认为“电影是艺术”,苏联学派认为“电影是蒙太奇”,巴赞、克拉考尔认为“电影是纪实”,结构主义符号学理论学派则认为“电影是语言”。

西方学界认为传统电影理论是围绕着电影本体问题而展开对电影与其他艺术的关系、电影与现实的关系的探讨,这在电影理论发展的早期阶段尤为明显。在早期理论将电影与其他艺术进行比较而确立“电影是一门独立的艺术”之后,尽管后来的理论家也涉及到电影与其他艺术的关系,但那已不是论述的重点了;并且与早期理论笼统地论述电影与现实的关系不同,后来的理论家是把它具体为电影真实、电影叙事两个方面进行阐述的。

电影叙事之所以成为电影理论探讨的重要课题,就在于电影从机械的发明到成为真正的艺术,叙述故事在其中起着关键的作用——叙事是电影艺术的基本表现方式。正是在这个意义上,美国学者厄尔·迈纳认为:“电影能够较为接近地表现作

品的叙事性而无法较好地展示其戏剧性。”<sup>①</sup>因而实际上,电影理论大都是在探讨电影艺术如何叙事,才能使电影成为真正的艺术创造的问题。早期理论在确立电影是一门独立的艺术之后,着重探讨了特写镜头的运用、摄影机的方位变化等内容。虽然这只是局部艺术表现的探索而没有涉及整部影片的叙事问题,但它为后来者探索电影叙事作了理论铺垫;电影蒙太奇理论和电影纪实理论,就可以说是两种成熟的电影叙事理论,在通过独特的叙事手段而让电影成为真正的艺术形式创造方面有各自的深入探索。尽管从美学体系来说这两种叙事理论壁垒分明,但是在电影手法上,它们又没有完全否定对方,甚至在某种程度上还在探索融合对方的可能性。爱森斯坦后期对“镜头内部的蒙太奇”、“镜头内部的场面调度”的探索,巴赞的名言“利用景深拍出的镜头段落并不排斥蒙太奇”,克拉考尔关于“一切取决于现实主义倾向和造型倾向之间的正确平衡”的论述,等等,都可见他们的理论思路与追求。

现代电影理论同样重视对电影叙事的研究。电影符号学对影片本文的叙事表意功能,电影叙事学对叙事时间、叙事空间和叙事视点,精神分析学电影理论对观众主体与电影叙事的关系等的分析,都是围绕着电影叙事而展开的。不同的是,如果说传统理论着重是从实践出发去论述电影创作的叙事手段、叙事方法和叙事风格等,现代理论则主要是从整体论的理论层面,对电影艺术的叙事结构、叙事表意和叙事规律等进行了探究。

电影真实问题,传统理论着重论述的是影像与真实的真实关系,现代理论则是着重论述影像与观众的真实关系。关于影像与真实的真实关系,早期理论所分析的特写、摄影机方位变化所产生的电影与现实的差异等,还只是理论的准备;影像与

① 迈纳:《比较诗学》,中央编译出版社 1998 年版,第 404-405 页。

现实的真实关系 着重是指电影形式创造中所体现出来的电影反映现实的美学态度 ,它主要体现在电影蒙太奇理论和电影纪实理论中。这是两种审视影像与现实关系的不同理论。电影的形成源自照相 ,而电影又是运动的叙事艺术 ,所以 ,电影的画具有照相的客观性 ,电影的影像安排则又包含着虚构和创造。这就是说 ,电影表现现实既是真实的又是假定的 ,具体性和抽象性、客观性和主观性、再现与表现、写实与造型、照相性与形象性、窗户与画框 等等 ,在电影真实中必须是统一的。而就电影蒙太奇理论和电影纪实理论而言 ,其主导倾向很明显 ,前者强调电影创作的主观性与抽象性 ,追求分析和概括生活的形象创造的电影真实 ;后者强调电影创作的客观性与具体性 ,追求纪录和揭示生活的自然还原的电影真实。应该说它们都是电影的真实。所以 ,批评苏联学派注重“画面”、“造型”因而不真实 ,这是片面的。因为苏联学派虽然强调摄影机是“电影主镜” ,但是 ,他们也非常重视“摄影机不允许破坏事实 ,歪曲‘自在’的事实。它只是提供可能 ,使事实的再现和呈现符合作者的意志”<sup>①</sup> ,他们懂得“作品的真实性即现实主义形式的全部秘密恰在于 ,作品内部……图像与概括在其中是相互渗透和统一的” ,即“具体的造型图像和贯穿其中的概括形象的存在 ,正是形象化构图令人折服、令人倾倒的力量所在”<sup>②</sup>。同样 ,批评巴赞他们把“真实性”与“形象性”对立起来并且是“超脱于主观”的 ,这也不符合事实。巴赞他们强调电影的纪实本性 ,但又看到“任何‘写实’手法都包含着一定的失真 ,这就使艺术家可以经常利用创造的余地 ,引入美学的假定性因素 ,强化所选择的现实的感染力” ,而“艺术上的‘写实主义’无不首先具有深刻

① 爱森斯坦语 ,转引自魏茨曼 :《电影哲学概说》,中国电影出版社 1980 年版 ,第 155 页。

② 爱森斯坦 :《蒙太奇论》,中国电影出版社 1989 年版 ,第 4 页。

的审美性”<sup>①</sup>。应该说,他们追求的都是电影的真实,只是各自对真实的理解和追求的侧重点有所不同;他们都强调电影真实的客观与主观的统一,只是电影纪实理论着重是从前者出发去接近“统一”,而电影蒙太奇理论是着重从后者出发去接近“统一”的。其实,在电影真实的客观与主观的统一中存在着多种组合的可能,不能以某种形态为标准而忽视或否定其他,允许不同的组合才能形成不同的学派,只要其前提是真实地、艺术地反映现实人生。

现代理论所探讨的影像与观众的真实关系,它以影片的“镜式”本文概念代替了传统理论的“画框”说或“窗户”说,认为电影与现实的关系不是物质现实的反映而只是“想像的能指”,电影影像所唤起的真实不是客观的实在而只存在于观众的想像中,电影实质上是一种迎合了观众主体的内在欲望和需求的想像性建构。不难看出,在电影结构主义符号学理论这里,电影真实已经从传统理论的“客体真实论”转为“主体真实论”,其中虽然有着较多的不同,但它又延续了传统理论对电影真实问题的思索。

## 六、电影研究要回归电影本体

可以看到,一个世纪以来,理论家们都在趋向电影真理而努力地探索着。探索的向度越是多样,理论学派越是丰富,人们对电影本体的认识也就越趋深入。因为某个理论学派是不可能穷尽对电影真理的探索的,人们是在不断的探索中逐步接近电影真理的。这当中,自然是有进步、有深入,有时也会出现游移和谬误。这就需要反思、批判和修正。

现代电影理论发展到 1950 年代,中心由欧洲转到美国。此后二十年的电影研究,一方面是继意识形态电影批评理论之

<sup>①</sup> 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社 1980 年版,第 108 页。

后,又出现了电影女性主义、电影后殖民主义等批评理论,另一方面,是理论家对现代电影理论的发展进行了尖锐的批判。1970年代,鲍德韦尔发表题为《少下赌注:电影历史诗学展望》的论文,对现代电影理论的领域无度扩张和日趋抽象化、综合化等倾向提出了批评;安德鲁在其著作《电影理论概念》中,也批评现代理论只是“概念的积累”而抛弃了电影与现实的联系;比尔·尼科尔斯在他编辑的电影文论集《电影与方法》的“序言”中,批评现代电影理论已成为某种泛“文化研究”。这类批评的声音到后来更多更尖锐。到1980年代,安德鲁就提出要讨论“大电影理论之后”的当前电影理论的趋向问题,鲍德韦尔和卡罗尔还联合美国部分电影学者撰写了系列论文并以书名《后理论:重建电影研究》结集出版,继续批判“大理论”,并提出要“重建电影研究”。

这就出现两个问题:一是如何评价现代电影理论的发展,二是如何重建电影研究。

第一个问题具体地说就是,是笼统地否定整个现代电影理论,还是对现代理论中的电影结构主义符号学理论学派和其他电影批评理论予以不同的评价。安德鲁的批评是把电影符号学理论、精神分析学电影理论、意识形态电影批评、女性主义电影批评等都囊括其中的,认为它们只是“概念的积累”而基本持否定态度<sup>①</sup>。鲍德韦尔把1970年代的电影理论分为“主体一位置理论”和“文化主义”两种思潮,指出:“两者皆是‘宏大理论’,它们对电影的研讨被纳入一些追求对社会、历史、语言和心理加以描述或解释的性质宽泛的条条框框之内”<sup>②</sup>,其批评也是指向整个现代电影理论的。

把电影结构主义符号学理论学派也纳入“宏大理论”而持

① 参见布朗:《电影理论史评》,中国电影出版社1989年版,第155页。

② 鲍德韦尔:《当代电影研究与宏大理论的嬗变》,《后理论:重建电影研究》,中国社会科学出版社1994年版,第10页。

否定态度,是值得商榷的。如前所述,电影符号学理论、电影叙事学理论和精神分析学电影理论等电影结构主义符号学理论学派,在相当程度上还是延续了传统理论的基本内涵,在电影本体、电影真实、电影叙事等方面都有比较深入的研究,尽管它在某些方面已开始转向而显示出领域扩大、思维抽象等趋向。应该着重批判的,是稍后在法国、尤其是在美国兴起的意识形态电影批评(让·路易·博德里《基本电影机器的意识形态效果》、法国《电影手册》编辑部《约翰·福特的少年林肯》、让·路易·科莫里和让·纳尔波尼《电影·意识形态·批评》等)、女性主义电影批评(劳拉·穆尔维《视觉快感与叙事性电影》、安·卡普兰《母亲行为、女性主义和再现》、克莱尔·约翰斯顿《走向女性主义电影实践:几个命题》、特蕾沙·德·劳拉迪斯《爱丽丝不在此:女性主义符号学电影》等)、后殖民主义电影批评(埃尔温·莱斯和克里斯蒂安·多茨曼《新殖民主义与暴力压迫》、罗伯特·斯塔姆和路易斯·斯彭斯的《殖民主义、种族主义和再现》等)……与电影结构主义符号学理论学派是借鉴其他人文科学来阐释电影,其理论既是结构主义符号学理论又是关于电影的理论,因而具有一定的理论原创性、深刻性不同,意识形态、女性主义、后殖民主义等电影批评更多的是借用其他人文科学的理论来解读影片以阐释被借用的理论,更多研究电影机制、电影意识形态等问题而对电影的艺术潜能、叙事艺术、形式创造等少有关关注,并且这些电影批评严格地说只是影片解读而不能算作电影理论。这里的区别就是:电影结构主义符号学理论学派是借鉴其他人文科学来阐释电影,它们是借助其他理论而进行的关于电影的思考;意识形态、女性主义、后殖民主义等电影批评则是通过影片解读去阐释意识形态、女性主义、后殖民主义等理论,它们是借助电影而进行的关于其他理论的思考。后者虽然在某些方面能开阔视野、活跃思维,方法论上也有所启发,但是从根本上说,它们不是关于电



影、探讨电影的理论。也许它们借助电影的阐释对于其他理论有所深入,然而对于电影理论本身来说却少有或没有什么建树。

那么,又如何重建电影研究呢?主要有两种思路:“中间层面研究”和“电影理论与人文科学结合研究”。前者是美国派的,后者是法国派的。这两种思路都有其合理性,但也都有某些不足。第一种思路是鲍德韦尔、卡罗尔等人提出的,他们针对“宏大理论”试图把各种电影现象都归于它们所认定的某种法则和类型的“整合”性质,主张电影研究应该“由问题而不是由理论所驱动”,主要是“对电影制作者、文类和民族电影进行经验主义的研究”,其中包括对恐惧、悬念、情感表达的性质、视点、叙事、观众行为等有关电影技术、电影风格的“碎片式的理论研究”<sup>①</sup>。“中间层面研究”回归电影是正确的,从实践而不是从理论出发去探讨电影也是对的,但是,这些只是电影研究的部分内容而不是全部的和最重要的东西。电影理论作为对电影的理性思考,它必须上升到对电影的艺术特性、审美规律的探讨,否则,就容易流于实用性技术分析而缺少理论深度。1970年代美国电影界全面的理论衰退和实用性的崛起,可能对这种“中间层面研究”有一定影响,而这种主张反过来可能又加强了这种实用性的倾向。很明显,这种电影研究它“靠近电影”,但没有接近电影艺术的基本内涵,偏重技术的实用而忽视理论的探讨与概括,因而难以成为真正的电影研究。第二种思路主要流行于欧洲理论界,其实还是麦茨传统的承传。它把电影研究更紧密地与人文科学联系起来而离开了电影艺术实践,就像人们常说的,麦茨等人是在电影界之外另创一个“电影世界”,不依赖电影界而展开对电影的独立研究。如前所述,这种研究

<sup>①</sup> 参见鲍德韦尔等:《后理论:重建电影研究》,中国社会科学出版社 1998 年版,第 182-183 页。

当然有它的学术价值,但也有潜在的危机:由于缺少电影艺术实践的中介,就容易游移而成为宏大、空洞的抽象之论,甚至成为其他学科或理论的附庸;不从实践出发而随着人文思潮、社会思潮波荡,并且不顾这些人文科学理论是否成熟、是否契合电影特性,用它们来阐释电影也不可能深刻。

这就是说,电影研究不能没有电影实践,但又不能偏重技术、经验而流于肤浅琐碎;不能没有其他人文学科的借鉴,但又不能受制于它而失去自身。因为电影研究只有实践而没有人文学科的支撑是不深刻的理论,而只有人文科学但不从电影实践出发,又很可能成为不是“电影”的理论。换言之,电影研究不能是麦茨等法国派纯理论的,也不能是鲍德韦尔等美国派偏重技术的,而应该是以前者的理论深度和理性精神去研究后者所重视的电影实践问题。爱森斯坦对此曾有深刻的认识,他说:“只有在与文学、戏剧、绘画、音乐等文化保持极其紧密联系的基础上,只有在极其认真地估计到反射学、心理学以及各种相近科学的最新科学资料的基础上,有关电影特性的学说才有可能形成某种严整的、暂时令人满意的研究与认识体系。”<sup>①</sup>这样,在电影理论、电影实践、人文科学之间,正确的研究思路应该是:电影研究必须以电影艺术实践为基础,借鉴其他人文科学成果来研究电影实践中出现的问题、困惑与经验,对电影的艺术特性、艺术可能性、审美规律,以及电影语言、电影思维、电影美感、电影叙事、电影运动的感知、电影形象的认知、电影的形式结构、电影的画面与声音、电影的样式与类型、电影的色彩与视觉、电影的时间与空间、电影的感性与理性、电影与观众等展开新的探索,从而创建新的电影理论。这才是真正的电影研究。其实,传统电影理论阶段也有这种情形,法国哲学家让·保尔·萨特、卡布利埃·马塞尔、莫里斯·梅洛·庞蒂、德国哲

① 《爱森斯坦论文选集》,中国电影出版社 1989 年版,第 180 页。

学家沃尔特·本雅明和戏剧家贝托尔特·布莱希特,以及匈牙利哲学家格奥尔格·卢卡契等,他们都曾发表过用电影阐释其哲学、社会学、大众文化等理论的论著,但都没有作为电影理论被人们重视和研究,而明斯特伯格、爱因汉姆、埃亨鲍姆等运用心理学、形式主义文论等阐释电影的论著,则成为电影理论史上的经典。

即如人们常说的要使电影成为电影,成为真正是艺术的电影,同样地,也要使电影理论真正成为是关于电影的理论,要使电影研究回归电影的本体。

## 第一章 电影作为艺术理论

“电影作为艺术”理论主要出现在 19 世纪 90 年代中期至 20 世纪初年代中后期。此时,新兴的电影艺术已经走向成熟,但社会上对于电影的严重歧视和“电影不是艺术”观念的流行,使电影的发展遭遇巨大的障碍。于是,瓦契尔·林赛、于果·明斯特伯格、路易·德吕克等法国先锋派、鲍里斯·埃亨鲍姆等俄国形式主义、巴拉兹·贝拉等学者或电影家,为电影艺术奔走呼号。鲁道夫·爱因汉姆虽然稍后,但是,其理论很明显也属于早期范畴。

早期电影理论从一开始,就是围绕着“电影是不是艺术”而展开探讨的。尽管各理论家、电影家的观念有分歧,然而,在“电影是艺术”、“电影是一门独立的艺术”这些根本问题上,他们的认识是完全一致的,并且他们从特写镜头、摄影机方位变化、“上镜头性”等方面对电影艺术的独特性进行了深入分析。以其艺术本体的独特内涵,早期电影理论形成一个品格鲜明的学派:“电影作为艺术”理论学派。

### 第一节 社会、哲学与文艺背景

电影诞生于 1895 年 12 月 28 日。电影在成为真正的艺术

之前,经历了电影机的科学发明和制造时期(1839~1850)、先驱者的“活动照相”时期(1850~1895),然后才进入“电影成为一种艺术”时期(1895~1915)<sup>①</sup>。电影从机械制造时期到活动照相时期的过渡是自然的,但是,当电影从马戏团、咖啡馆和集市上转移到正规的影院里放映时,当电影已经从集市上的杂耍、纪录奇闻轶事的“活动照相”、复制舞台演剧的工具发展成为真正的艺术时,就出现了对电影的不同认识,围绕着“电影是不是艺术”的问题而展开了论争。

电影发展的前二十年是没有理论的;如果说有理论,那就是普遍流行的“电影不是艺术”的观念。但是电影实践的发展却是极其迅猛。1895年前后,电影已经成为最普遍、最受民众喜爱的娱乐,1915年左右出现的美国电影家戴维·沃克·格里菲斯的《一个国家的诞生》和《党同伐异》等影片,以及查尔斯·卓别林的影片,标志着电影已经成为真正的艺术。然而电影的受到越来越多人的欢迎,这种观赏的喜爱并不意味着观念的理解和认同。大多数人仍然把电影视为低贱庸俗的、只适于下层人的杂耍和玩意儿,某些有身份的人仍然是要等到天黑之后才敢走进影院,而且要把帽沿压得低低的,生怕被人认出来。更为严重的是,这种对电影的鄙视不仅仅是世俗的偏见,文艺界和社会上流也都拒绝承认电影是艺术。

一方面是电影由杂耍而成为真正的艺术,另一方面,是电影遭受鄙视而不被视为艺术,而蓬勃发展、日渐成熟的电影实践又呼唤着理论的阐释:“正像高贵的地主庄园门前的无权无势、受人鄙视的农夫那样,电影艺术就站在你们的美学大厦的门口,它要求允许它进到理论的神圣殿堂里去。”<sup>②</sup>由此,建构电影理论也就成为迫切的美学命题。然而当时不仅电影制作受

① 参见萨杜尔:《世界电影史》,中国电影出版社1983年版,第1页。

② 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社1984年版,第1页。

到歧视,电影理论的研究同样如此:“大学教授如果去看电影,或者谈论电影,那他就得准备受人嘲笑”<sup>①</sup>。正是在这种情形下,早期电影家一方面以电影实践张扬电影是艺术的理念,例如法国先锋派等在格里菲斯、卓别林等电影的刺激下,感受到一次大战中美国电影的进步和法国及欧洲电影的衰落,而发起振兴法国电影、振兴欧洲电影的电影运动,法国先锋派“甚至买下两座影院用于弘扬电影是艺术的思想”<sup>②</sup>;而另一方面,这也推动他们在理论上去认真地思考电影问题,挑战性地对电影作为艺术的审美特性进行了研究。

研究者首先要面对的,除了鄙视电影的世俗偏见外,就是“电影不是艺术”的流行观念。1951年,美国人威廉·地密尔把电影描绘成“跑动的照片”,说:“谁也不会期望它们发展成什么,即使放宽最大限度的想像力,它们也不会发展成能称为艺术的东西。”<sup>③</sup>否定电影是艺术的观点,最有代表性、并在当时知识界和文艺界具有权威性的,是德国哲学家、吐林根大学的美学和艺术史教授康拉德·郎格提出的,他1954年出版的著作《现在和未来的电影》,中心论点即是认为银幕上是“不可能体现出艺术的”<sup>④</sup>。此后,这种“电影不是艺术”的观念在相当长时期里都延续着。1970年爱因汉姆在《电影作为艺术》一书中还指出:“现在还有许多受过教育的人坚决否认电影有可能成为艺术。”<sup>⑤</sup>一直要到1980年代,电影作为艺术的理念才比较普遍地被人们所接受,尽管甚至在1980年代还仍然有人“断然宣布电影不是艺术”<sup>⑥</sup>。

① 岩崎昶:《电影的理论》,中国电影出版社1980年版,第4页。

② 布朗:《电影理论史评》,中国电影出版社1985年版,第15页。

③ 雅各布斯:《美国电影的兴起》,中国电影出版社1980年版,第15页。

④ 参见岩崎昶:《电影的理论》,中国电影出版社1980年版,第15页。

⑤ 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社1985年版,第15页。

⑥ “甚至迟至1980年,《观察家》报的影评家还断言,电影只不过是‘一些赛璐珞和电线’,因此感到‘有充分根据断然宣布电影不是艺术……电子工程和新奇的机械设计是谈不上什么创作性的。它们只能再现。它们再现的不是艺术’。”(珀金斯:《早期电影理论的批判史》,《电影与新方法》,中国广播电视出版社1980年版,第10页。)

如果说“电影不是艺术”对早先活动照相式电影来说算是正确评价的话,那么,到1915年以后还是坚持这种观念,那就是偏颇或是无知。那些坚持认为“电影不是艺术”的人,理由主要有两个:一是认为电影是对现实的机械纪录或复制,而机械地再现现实不是艺术;二是认为电影是机械技术和商业利益的产物而非人类心灵的表现,而不能表现心灵的不是艺术。为此,林赛、明斯特伯格、德吕克、巴拉兹、爱因汉姆等理论家,为确立电影的艺术地位,从不同方面反驳了上述两个理由。对电影的艺术特性的强调,几乎出现在当时所有的重要电影理论文献中。1916年,意大利人乔托·卡努杜宣称电影为“第七艺术”,是继音乐、诗歌、舞蹈、建筑、绘画、雕刻之后的一门新的艺术。1918年,美国诗人林赛出版电影理论著作《活动画面的艺术》,明确宣称“电影是一门高超的艺术”。1919年,德国学者明斯特伯格出版《电影:一次心理学研究》,首次从心理学角度研究电影观赏的心理感知过程,以论证电影的艺术本性。1920年,德吕克、卡努杜等人发起法国先锋派电影运动。德吕克的《上镜头性》(1920)、莱翁·慕西纳克的《电影的诞生》(1920)、让·爱泼斯坦的《从埃特纳山上看电影》(1920)等论著,都从“上镜头性”、“视觉主义”等方面阐释了电影的艺术独特性;与之几乎同时的俄国形式主义,则从电影与现实的特殊关系论证其艺术性。他们关注电影的构成因素、语言修辞和风格样式;匈牙利理论家巴拉兹的主要著作《可见的人——电影文化》(1920)和《电影精神》(1920),不仅论证了电影是能够表现精神、心灵的新艺术,而且把它上升到视觉文化的高度,提升了电影的文化地位。德国学者爱因汉姆的《电影作为艺术》(1920)则细致辨析了电影与现实的种种不同,强调正是这些不同使电影超越了对现实的机械模仿而成为一门真正的艺术。

为了有力地反驳“电影不是艺术”的观念,这些来自不同研究领域和学术背景的理论家借用了多种相关学科的成果来论证电影的艺术本性,如此,就在电影理论的创建中引入了广阔

的社会文化背景。因此,早期电影理论不仅与当时的电影实践有着密切的联系,而且还直接或间接地,受到19世纪末以来的哲学、美学思潮和其他社会、文艺思潮的影响。

正如苏联哲学家叶·魏茨曼所说,有关电影艺术本性和哲学、科学之间的相互关系的讨论,对许多电影理论著作发生过很大影响。在《电影哲学概说》一书中,他试图全面回顾电影艺术发轫期和蓬勃发展时期人们对电影艺术的哲学依据的探索,并最早追溯到德国古典哲学的伊曼努尔·康德和格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔。在美学史上,康德最早从美学角度指出艺术是一种特殊的审美活动,强调了艺术的自主性、独创性和想像力。在康德的影响下,对艺术的纯粹性和独立性的重视、对艺术的形式和想像的推崇,成为19世纪以来美学理论的一股重要的潮流和倾向。这种艺术独立意识也给予新兴的电影以很大的启示和鼓舞,它促使电影去勇敢地追求自己作为一种独立而特殊的艺术形式的权利。

19世纪后半期,以阿图尔·叔本华、弗里德里希·尼采为代表的唯意志主义美学突出强调了美的无功利性、非理性和审美的主观性,开启了20世纪西方现代美学的源头。在20世纪最初的二十年里,西方涌现出林林总总的哲学倾向不同的美学派别,诸如象征主义、表现主义、直觉主义、意识流、形式主义、精神分析学、现象学、存在主义,等等,并大体呈现出人本主义和科学主义两大走向。这些美学流派对早期电影理论的形成都有程度不同的影响。其中影响比较明显的,是表现主义、直觉主义和精神分析学。

表现主义是现代入本主义美学的第一个重要流派,“在19世纪和20世纪的交替时期及以后至少二十五年间,克罗齐关于艺术是抒情的直觉的理论,在美学界占据统治地位”<sup>①</sup>。该流派

① 张首映:《西方二十世纪文论史》,北京大学出版社1989年版,第19页。



的主要理论家贝尼季托·克罗齐,他在界定艺术时提出了著名的五个否定说,第一个就是“艺术不是物理事实”,它包括粗糙的自然和人工制成品的物理的或机械的方面,而强调了艺术的心灵活动的特征。影响了早期电影理论家的似乎不仅是克罗齐的文艺观念,可能还有他的论证方法。克罗齐的理论中充满了“艺术不是什么”的评判,他的论证方法总是先讨论不是什么,用不是什么把他反对的观念剥离开:艺术不是什么?不是物理事实,不是功利和道德活动,不是概念和逻辑,不是想像的游戏,不是直接的情感,不是哲学,不是历史,不是自然科学,也不是宣传解说。同是意大利人的卡努杜在论证“第七艺术”的特性时,似乎有意地仿照了克罗齐的驳论法,他的最有力的文章就是《电影不是戏剧》。其他早期电影理论家好像也很欣赏克罗齐的这种论证方法,在确立电影艺术的独特性时也采用了相同的逻辑思路:电影是什么?电影不是戏剧不是文学,不是绘画和音乐也不是哑剧,电影是一种具有自身独特形式和美学规律的艺术。

直觉主义也是19世纪初产生的一个重要的哲学美学流派。其代表人物、法国哲学家亨利·柏格森提出“心理时间”和“物理时间”的概念,以此对应直觉感知和理性分析这两种认知世界的方式。他认为只有非理性的直觉才能带领人们进入对象的内部,艺术家可以通过直觉、通过对内心意识的体验和专注自我去把握“绵延”、洞察精神,达到主观与客观的统一。在哲学思想史上,柏格森第一次提到了电影艺术,认为“电影的艺术,这就是我们的意识的艺术”<sup>①</sup>。而产生于19世纪末的心理学、哲学流派——精神分析学派,则是用精神分析方法去研究人的无意识,主要包括无意识论、本能论、泛性论、梦的解析和人格论等内容。精神分析美学运用精神分析学来解释美和艺

① 转引自魏茨曼:《电影哲学概说》,中国电影出版社,1980年版,第180页。

术问题,它的核心观念是强调人的无意识与本能冲动在艺术创造和审美活动中的决定作用和深层动因。精神分析学给文艺创作开拓了广阔的内心空间,人的梦境、幻觉、本能、潜意识和无意识等都成了现代文艺的基本表现对象。

表现主义、直觉主义、精神分析学等现代哲学美学流派的共同之处,在于否定统治了西方文艺理论领域两千多年的“摹仿说”,强调艺术的本质不是再现而是表现,是人的心灵、想像和直觉的表现。这种观念给予正在寻求自身艺术地位 and 价值的电影以启示,因此,早期电影理论家在确立电影的艺术特性时,首先要驳斥的就是“机械复制论”,反对仅仅把电影看作是复制现实的工具。爱因汉姆就曾经指出:“把照相与电影贬为机械的再现,因而否认它们同艺术的关系的这种论点,值得进行彻底的和系统的驳斥,因为这正是理解电影艺术的本质的最好途径。”<sup>①</sup>其中可见克罗齐的“艺术不是物理事实”的观念影响。而为了否定电影“不是心灵的”因而不是艺术的观点,早期电影理论家又非常强调电影在表现人类的情感、心灵方面的诗意特征,尤其是法国先锋派和德国先锋派更是反对电影的再现式叙事,而推崇用电影来表现那些超自然、超现实、非物质的世界和幻觉、梦境、潜意识的状态等,从中都不难看出直觉主义、精神分析学等观念的渗透。巴拉兹在论述面部表情的特写镜头与空间的关系时,还借鉴了柏格森的“心理时间”和“绵延”的概念。在先锋派电影家的观念里,更是大都融合了表现主义、直觉主义和精神分析学的影响,如“德吕克、杜拉克和里希特等人主要依据直觉主义哲学,尤其是依据对创造活动的精神分析学的认识,从文学和哲学中引出一门新艺术。”<sup>②</sup>他们的创作实践也都是这些观念指导下的产物,如杜拉克的《僧侣和贝壳》就

① 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社,1985年版,第18页。

② 魏茨曼:《电影哲学概说》,中国电影出版社,1984年版,第18页。

是把西格蒙德·弗洛伊德的梦的象征意义直接转化为银幕形象语言。

早期电影理论还受到心理学和语言学的直接影响。在 20 世纪西方美学中,心理学美学是一股强大的势力,现代心理学美学首先在德国蓬勃发展起来,移情说美学、感知心理学美学、格式塔心理学美学等流派都在德国诞生。德国学者明斯特伯格是对电影进行心理学分析的第一人,他的《电影:一次心理学研究》就是从电影经验的感知入手论证电影是艺术的。明斯特伯格把观众的观影感知过程分为深度感和运动感、注意力、记忆和想像、情感等方面,并为不同的心理元素找到对应的电影艺术手段。同样是来自德国的爱因汉姆则是用格式塔心理学作为自己的理论支持,他说:“我发现自己被这种新学说中某种可以称之为康德倾向的元素所深深吸引。按照这种学说,即使是最简单的视觉过程也不等于机械地摄录外在世界,而是根据简单、规则和平衡等对感觉器官起着支配作用的原则,创造性地组织感官材料。”<sup>①</sup>因此,爱因汉姆在书中对诸如电影画面与现实深度感、平衡感、摄影机与眼睛的差别、电影的视域和人的视野的不同,以及电影运动和方向的相对性等方面进行了详尽的分析,以论证电影的艺术性。

20 世纪初,瑞士语言学家费迪南·德·索绪尔的《普通语言学教程》一书的问世,对当代哲学和人文学科形成了巨大冲击。在索绪尔语言学理论的影响下,西方美学出现了一次研究重心的转移,即从作者研究转向文本研究。俄国形式主义文学理论就是受其影响而发展起来的。在研究方法上,索绪尔区分了外部语言学(研究语言与社会、政治、文化的关系)和内部语言学(主要研究语言系统自己固有的秩序),据此,俄国形式主义学派指出文学理论不能只是研究文学的外部关系,更应着重

① 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1981 年版,第 40-41 页。

研究文学内部固有的秩序和结构。“文学性”和“陌生化”是俄国形式主义的两个核心概念,他们以作品为研究对象,探寻文学自身特有的叙事结构、形式类型、构成元素和创作手法。俄国形式主义还有意识地把这些基本观念应用到电影研究中,他们对电影语言和形式的研究,为确立电影的艺术地位提供了科学性的论证。

早期电影理论不仅受到当时的哲学、美学、心理学、语言学思潮的深刻影响,还受到了发端于19世纪末、汹涌于一次大战前后的西方现代主义文艺思潮的强烈冲击。这些文艺思潮的汹涌不仅为早期的电影理论探索营造了浓厚的理论氛围,而且其中的诸多“主义”和流派更是直接对新生的电影艺术发表了自己的主张或宣言,从而为早期“电影作为艺术”的理论探讨增添了别样风采。

首先是印象派绘画。这个绘画流派强调通过记录光线反射对人眼的生理影响,主张用粗犷的线条、鲜明的色块来表现主观化的客观,成为现代派艺术的先驱。绘画中的这种印象主义美学观就影响了早期的法国先锋派电影,他们极为重视“光”在电影的观察事物和展示事物过程中的作用,注重用画面表现直接的感性印象。电影史家乔治·萨杜尔因而把他们的电影理论与实践称为“印象派”,认为这个命名“无论如何要比‘先锋派’一词恰当些”<sup>①</sup>。印象派之后出现的未来主义、达达主义和超现实主义、表现主义等大都发轫于文学,然后很快波及到绘画、雕塑、音乐、戏剧、电影等艺术,造成了广泛的影响。产生于意大利的未来主义,它将文艺的目标定位于对现代感觉的把握,力图创建以运动为核心,能充分展示现代社会的速度、力量、音响、色彩的新型美学,追求力量的美和速度的美。电影无疑是最能够实现未来主义美学要求的艺术样式,电影本身就是

<sup>①</sup> 萨杜尔:《世界电影史》,中国电影出版社1985年版,第400页。

科技发展的产物,电影影像又可以满足其通过敏锐的直觉去体验捕捉高速运转、节奏强烈、色彩斑驳的外部世界,从剧烈的运动变化中寻找通向未来的昭示的美学需求,因此,以费利波·托马索·马里内蒂为首的未来主义在1909年也有短暂的电影活动,并发表了《未来主义电影宣言》,对电影的艺术特性提出了自己的思考。而法国先锋派在后期,又受到了脱胎于达达主义的超现实主义的影响。超现实主义以精神分析学的下意识和梦的学说为基础,它所信仰的现实是一种将梦境、迷幻、奇异的想像、无意识与现实融为一体的“绝对现实”,着力探究意识和潜意识的隐秘世界,在法国先锋派(以及在某种程度上受其影响的德国先锋派)所主张的“非物质领域”的现实表现中,都有这种“绝对现实”的影子。德国先锋派的电影观念,还同时得到了来自文学上的表现主义和绘画上的立体派等文学艺术观念的支持。其电影实践,例如路易斯·布努艾尔等的《一条安达鲁狗》、罗伯特·维内等的《卡里加里博士》、汉斯·里希特的《节奏圆》等,也可以清晰地看到这些现代文艺观念的影响。

综上所述,为了批判鄙视电影的世俗偏见,反驳“电影不是艺术”的流行观念,早期电影理论家从表现主义、直觉主义和精神分析学等哲学美学思潮中汲取营养,从心理学、语言学等人文学科和现代主义文艺思潮中借鉴理论与方法,共同致力于确立电影的艺术地位,探寻电影的艺术特性,为电影理论的发展奠定了坚实的基础。

## 第二节 摇先驱者的电影理论

先驱者的电影理论探索,主要是指在1910年代中后期开始对电影这门新生艺术进行观察、思考、研究的一些学者、教授、电影家,他们对于电影的理论阐述。这其中最值得关注的,是于果·明斯特伯格的《电影:一次心理学研究》,法国先锋派电

影家在实践中理论探索 ,和俄国形式主义学派关于电影的论述。

这些先驱者的探索 ,无论是明斯特伯格从心理学出发对电影是一门独立的艺术的论述 ,还是法国先锋派对电影这门“第七艺术”的上镜头性、视觉主义等特性的阐释 ,以及俄国形式主义学派的形式本体论的电影艺术观和电影语言学 ,等等 ,其鲜明而独特的理论主张在当时别具一格 ,并对后世产生了深远的影响。

## 一、明斯特伯格 :电影是独立的艺术

著名哲学家、心理学家于果·明斯特伯格(1863~1920)被称为是“世界上最早的电影理论家”<sup>①</sup>。明斯特伯格原是德国弗莱堡大学教授 ,写有《价值的哲学》等论著 ,1894年去美国哈佛大学任教。他 1909年在美国撰写的《电影 :一次心理学研究》 ,是电影史上第一部有分量的理论著作。

明斯特伯格的电影理论的着眼点在于 ,他是从电影经验的感知心理学出发 ,在心理学和美学等方面为被人们褒贬不一的电影赢得独立的艺术地位 ,而进行认真的学理性的分析。其理论主要包括两方面的内容 :其一 ,他认为电影所展示的影像世界并非是现实景观的机械照相 ,它被附加上了感知主体的丰富的心理内涵 ,而成为经由感知主体创造过的现实—心理的复合物。由此 ,他认为电影不是对现实的机械复制 ,而是一门艺术 ;其二 ,他进而通过电影与其关系最密切的戏剧的比较 ,论证了电影不是对舞台戏剧的机械模仿和复制 ,电影有其独特的艺术表现手段 ,它是一门独立的艺术。这样 ,明斯特伯格就从心理学进而是美学的角度 ,从影像和现实、电影和戏剧相区别的两个维度 ,确立了他的电影理论的基本构架和主要内容。他的著

① 岩崎昶 :《电影的理论》,中国电影出版社 1980年版 ,第 4页。

作就是分这两个部分,对电影进行心理学和美学研究的。

从电影经验的感知心理学出发,明斯特伯格对电影的影像世界进行了具体的考察,主要是通过物质现实与主体感知的比较去阐述电影的艺术特性。他认为,电影影像所呈现出的视觉世界已经不是客观的物质现实,而是被赋予了“一种独特的内心经验”<sup>①</sup>,因此,他强调电影的形成是渗透着心理作用的产物。以电影影像感知的最基本层次——银幕深度感和运动感——的形成而论,他认为,电影影像所具有的酷似现实的三维深度空间,其实只是一种建立在二维银幕平面上的虚幻空间,影像的这种视知觉效果实际上是一种心理幻觉,是观众“对难以置信的自愿搁置”。他说:“这是一种独特的内心经验,它正是影戏感知的特点。我们获得现实及其全部真正的三维,然而它又保持了那一闪而过的既没有深度又不丰满的平面暗示。这既不同于一幅纯粹的图画,又不同于纯粹的舞台演出,它把我们的思想带进一种奇特的复杂状态。”<sup>②</sup>银幕的运动感也是如此。他不赞同那种把运动感的形成仅仅视为某种生理性的“视觉暂留”现象的结果,指出现代实验心理学对感知运动的分析有了新的推论,认为运动感的形成不仅是一个视觉现象,同时还是一个心理现象,即它是在一系列视觉印象上加上了某种“意识的特定内容”。明斯特伯格举了一个实验作为例证:把一个带黑色螺旋线的白色圆盘围绕它的中心分别进行方向相反的两次旋转,对这两种演示每种观看一两分钟后再相应地去观看旁边人的脸,这时,在这个人的脸上也会对应地出现与螺旋线运动方向相似的五官运动的幻觉。他认为,这种脸部五官运动感的产生就是由观察者的心理原因造成的,而不是外界的刺激所

① 明斯特伯格:《电影心理学》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 78 页。

② 明斯特伯格:《电影心理学》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 78 页。

致。在一系列心理学的实验与推论的基础上,明斯特伯格指出:“外观运动绝不是影像滞留的结果,而运动的印象无疑也不仅仅是对运动的连续阶段的感知。在这些情况下,运动不是真正从外观看到的,而是由我们的思维活动强加到静止的画面上去的。”因此,“运动连续性的印象是来源于一个复杂的思维活动过程,而这个过程把各种画面聚集成一个更高级活动的统一体”<sup>①</sup>。正是从这些心理学的实验和推论出发,明斯特伯格确认,对银幕的画面深度和运动的视觉感知都是心理机制发生作用的结果,观众的眼睛并没有接受到真正的深度和运动的印象,银幕给予观众的仅仅是暗示,是观众“通过思维机制创造了深度和连续性”<sup>②</sup>。所以,他强调电影是创造、是艺术,而不是对物质现实的机械复制。

正是对电影影像与视知觉关系的心理学思考,使明斯特伯格从影像与现实相区别的角度确认电影是一门艺术。关于注意力、记忆和想像、暗示、情感等影像感知的其他方面,明斯特伯格把它们作为其心理学分析的第二层次,并对这些心理学范畴与电影所特有的艺术手段进行了对应考察,从而在心理学基础上论证了电影的艺术审美特性,其理论也就由心理学走向了电影美学,而在这当中,为了更有效地论证电影艺术的审美独特性,明斯特伯格还进一步将电影与其最邻近的戏剧加以区别,论述了电影所具有的而戏剧舞台则不可能的某些审美特点。首先,他将心理学上的注意力问题和电影中的特写镜头联系在一起加以分析。从论述注意力的若干特点出发,明斯特伯格指出,“注意”行为需要弱化乃至排除其他非重点的视觉现象,而将注意力集中在某个细节上,“特写”即是主体在生活中注意

① 明斯特伯格:《电影心理学》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 5 页。

② 明斯特伯格:《电影心理学》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 5 页。



力所及的电影化形式：“当我们的注意力集中到某一特征上时，周围环境就要进行自我调节，把我们所不感兴趣的一切都排除掉，并且通过特写来加强我们思想集中的那一点的生动性。”<sup>①</sup>相比之下，戏剧艺术由于舞台呈现的整体性、无选择性等特点，就无法按照导演的要求有意识地集中观众的注意力，他认为这是戏剧艺术的局限，而“特写镜头做到了用戏剧的任何手段都无法做到的事情”，“电影艺术就从这里开始”——“特写镜头在我们感知世界里，把注意力的思维动作具体化了，并通过它为（电影）艺术提供了一种远远超过任何舞台艺术的感知手段”<sup>②</sup>。明斯特伯格非常重视“特写”在电影艺术中的作用，认为“一直到导演们采用了‘特写’和其他新的方法以后，电影才开始出现新的局面”<sup>③</sup>。其次，关于记忆和想像问题，明斯特伯格也将其与电影灵活自由的时空转换方式加以类比。他指出，电影中用以对以前情节进行回溯的“闪回”镜头具有心理学意义上的“记忆”功能，它“实际上是对我们记忆功能的客观化”，“这种在一般戏剧里仅发生在我们心里的行为在电影里却投射成画面本身，好像现实失去了自己的连贯的关系，而是靠我们精神上的需要形成的”<sup>④</sup>。这就是记忆与闪回镜头的关系。想像，明斯特伯格说则类似于电影对未来时间的描述，如同“记忆”不可能在舞台上形象地出现而是电影特有的，在银幕上表现“想像”也是电影区别于戏剧的重要特点。他说：“戏剧只能生活地再现真实发生的事情是怎样一个接一个地出现的，影片却可以跨越到将来的时间间隔和过去的时间间隔，把二十年后

① 明斯特伯格：《电影心理学》，《外国电影理论文选》，上海文艺出版社 1985 年版，第 154 页。

② 明斯特伯格：《电影心理学》，《外国电影理论文选》，上海文艺出版社 1985 年版，第 154 页。

③ 转引自岩崎昶：《电影的理论》，中国电影出版社 1984 年版，第 104 页。

④ 明斯特伯格：《电影心理学》，《外国电影理论文选》，上海文艺出版社 1985 年版，第 154 页。

的某一天插入此时此刻。简言之,它可以像我们的想像力一样运转。”<sup>①</sup>在这里,明斯特伯格实际上是看到了电影在时空转换上独有的巨大艺术表现力。再如心理学上的“暗示”,他说在电影中就表现为“省略”的手法,一些暴力、恐怖或色情等场面都可以通过暗示性的方式加以省略,从而使电影的艺术表现更为简洁,场面的转换也更为流畅紧凑,而在这些方面,戏剧同样是有很大局限的。至于电影对“情感”的表现方式,明斯特伯格认为也是多种多样的,电影影像的世界实际上就是人类情感心理世界的直观投影。他特别谈到了默片中的手势、动作和面部表情与人的情感表达的关系,认为人物情感的每个细微变化都可以在这里找到特定的表达方式,而它们与“特写”等手法相结合所体现出来的艺术表现力,则又是戏剧所难以企及的。此外,他在书的第二部分还分析了高速摄影、倒摄、叠印、模型摄影等电影所特有的技巧、手法及其艺术可能性。总之,明斯特伯格认为,“(电影)在其发展的过程中,增添了许多在摄影技术上是可行的因素,而它们在剧院里却是不可能实现的。这样,(电影)便慢慢地离开了戏剧的道路而转变了方向。”这个“转变方向”说明电影的发展不是为了用摄影机更完善地去复制舞台剧,而是使其获得了诸多新的、不同于戏剧的审美特性。如此,“这难道不是一种真正突破对舞台剧的‘活动照相’式的复制,有着自己独特的美学原则的新艺术吗”<sup>②</sup>?

至此,明斯特伯格以心理学为基本理论参照,从影像与现实、电影和戏剧相区别的两个层面展开并建构了他的电影艺术理论,从而为电影心理学和电影美学理论的未来建设作了切实的铺垫。尽管他的电影理论在一定程度上还存在着将心理学原理与电影艺术原则进行简单类比的不足,但是,他为新生的电影艺术寻求

① 明斯特伯格:《电影心理学》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1983 年版,第 51 页。

② 转引自岩崎昶:《电影的理论》,中国电影出版社 1980 年版,第 104 页。

科学的理论根基所作的努力是必须肯定的。应该说,明斯特伯格将心理学在电影领域加以运用,为建构科学的电影理论形态迈出了最初的重要步伐。正如日本电影理论家岩崎昶所指出的,明斯特伯格的理论观点“同慕西纳克、普多夫金、巴拉兹和爱因汉姆等著名的理论家在十几年以后所倡导的理论基本上没有什么不同,这确实是令人敬佩不已的”<sup>①</sup>。但可惜的是,《电影:一次心理学研究》这本书长期以来为人们所忽视,直到 1950 年代以后才被重新发现,研究界才逐渐认识到其理论价值。

当然还需要指出的是,明斯特伯格作为一个哲学和美学上的新康德主义者,他的电影艺术理论也打上了某些明显的康德主义的烙印。他对于影像的视知觉过程中思维和心理机制的创造性功能的突出强调,对于心理能力对影像世界的建构作用的过分推崇,乃至认为电影“服从于心理的法则而不是外部世界的法则”,“客观世界的模样是由心理兴趣决定的”<sup>②</sup>,等等,都不难看出他对某种存在于人的意识深处的先验的心理、美学形式的确信,从中能发现他与康德美学的内在关联。

## 二、法国先锋派:“上镜头性”

法国先锋派电影运动 1929 年开始,1940 年代中后期结束。其主要理论家,有侨居法国的意大利人里乔托·卡努杜(1896~1959),《电影杂志》主编路易·德吕克(1898~1959),文艺评论家莱翁·慕西纳克(1894~1970),哲学家阿倍尔·冈斯(1893~1959),散文家让·爱泼斯坦(1898~1961),女导演谢尔曼·杜拉克(1896~1992),等等。理论和创作的双向推进是该电影运动的突出特点,确认电影的艺术本性和审美特质,

① 岩崎昶:《电影的理论》,中国电影出版社 1985 年版,第 4 页。

② 明斯特伯格:《电影心理学》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 15 页。

探索电影的表现潜能和艺术可能性,是这场运动的中心内容。卡努杜的《第七艺术的美学》、《电影不是戏剧》,德吕克的《上镜头性》,慕西纳克的《电影的诞生》,冈斯的《画面的时代来到了》,爱泼斯坦的《从埃特纳山上看电影》,杜拉克的《电影——视觉的艺术》等,是其主要的理论文献。

电影是“第七艺术”。

与其他早期理论家相似,法国先锋派探讨电影时同样面对着这样的问题:或者鄙视电影认为电影不是艺术,或者认为“电影是拍摄下来的舞台剧”而将它混同于戏剧(如1914年前后法国及欧洲其他国家将电影拉向古典文学、戏剧的所谓“艺术电影运动”)。因此,对电影作为艺术予以理论的阐述,也是法国先锋派电影理论家首先关注的重要问题。

在这方面,被称作是“电影理论真正的先驱者”<sup>①</sup>的卡努杜,最早从艺术的层面对电影进行了理论的思考。他早在1909年就明确宣称电影是“第七艺术”,后来又发表《第七艺术宣言》、《第七艺术的美学》等文予以具体论述,并创办“第七艺术之友会”、创刊《第七艺术新闻》为电影张扬。卡努杜把所有的艺术分为时间艺术和空间艺术两大类,音乐和诗歌、舞蹈是时间艺术,建筑和绘画、雕刻是空间艺术。那么电影呢?卡努杜说:“电影是一种造型的、固定的艺术,但也是一种节奏化的、音乐化的艺术。”<sup>②</sup>这就是说,总括了所有艺术的电影,它既是时间艺术又是空间艺术,既是韵律艺术又是造型艺术,所以它是“第七艺术”。“第七艺术”从此也就成为电影的代名词。

电影是“第七艺术”的概念得到法国先锋派的普遍认同,慕西纳克、冈斯、德吕克、杜拉克等人在其论著中对此都有自己的阐述。冈斯更是以诗情的笔写道:电影——“它应当是音乐:由

① 阿里斯泰戈:《电影理论史》,中国电影出版社1980年版,第49页。

② 卡努杜:《电影不是戏剧》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社1983年版,第190页。

许多互相冲击、彼此寻求着的心灵的结晶体以及由视觉上的和谐、静默本身的特质所形成的音乐 ;它在构图上应当是绘画和雕塑 ;它在结构和剪裁上应当是建筑 ;它应当是诗 :由扑向人和物体的灵魂的梦幻的旋风构成的诗 ;它应当是舞蹈 :由那种与心灵交流的、使你的心灵出来和剧中的演员融为一体的内在节奏组成的舞蹈。一切都汇合了”<sup>①</sup>。法国先锋派确认电影是艺术 ,着重的是电影能“再现心灵的活动”而“具有情绪感染力”,“所以它是一种绝对精神化的作品 :它绝对是艺术”<sup>②</sup>。在这里 ,法国先锋派强调了电影具有无可怀疑的艺术品格 ,认为汇合了各种艺术的电影它是艺术 ,并且能够成为真正的、伟大的艺术。

接着而来的问题是 ,汇合了各种艺术的电影是一种什么样的艺术呢 ?是各种艺术的综合 ,还是一门新的独立的艺术 ?不难看出 ,法国先锋派是从探求电影艺术独特性的角度来倡导其电影是艺术的主张的。冈斯在紧接着前文引用的那段话后面 ,这样写道 :“怎样才算是一部伟大的影片呢 ?它应当是各种艺术的汇合点 !这些艺术经过光的熔炼已经和以前不同”。这种“不同”就是电影作为一门新的、独立的艺术的诞生。法国先锋派普遍注意到、并且论述了电影与传统艺术的这种“不同”。例如 ,卡努杜指出电影不同于戏剧 ,认为尽管戏剧是电影艺术的“先声” ,但它们“没有任何本质上的相同点” ,他批评此前“法国电影的严重错误正在于把两者混为一谈 ,庸俗地把新事物和旧传统拉在一起”<sup>③</sup> ;德吕克指出电影不是照相 ,批评有些人把照相看作是电影的惟一根源的观念是偏见 ,尽管在电影艺术中照相的特性也是重要的方面 ,他所强调的电影特性“上镜

---

① 冈斯 :《画面的时代来到了》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版 ,第 34 页。

② 卡努杜 :《电影不是戏剧》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版 ,第 35 页。

③ 卡努杜 :《电影不是戏剧》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版 ,第 35 页。

头性”就是电影和照相术的和谐结合,杜拉克指出电影不是文学,反对流行的重“故事”的观念而强调“画面”,认为“从编排画面的深刻意义上去理解的那种为画面而展开的斗争,即意味着反对文学”<sup>①</sup>,等等。这种与传统相颉颃的观念,既表明了法国先锋派理论的前卫立场,更是其理论逻辑的起点。

那么,什么才是为法国先锋派所认同的电影艺术的特质呢?当然,每个理论家都在探索自己的答案。卡努杜认为电影艺术的基础是光,慕西纳克强调电影节奏的艺术独特性,冈斯强调电影的画面而爱泼斯坦注重电影的运动,杜拉克则突出了电影的视觉表现力,等等。不过,尽管他们的阐释各有理论侧重点,但综观其论述可以看出,德吕克所说的“上镜头性”,是法国先锋派在揭示电影艺术的质的规定性时所使用的一个关键词,实际上它也是贯穿法国先锋派电影理论的核心概念,并成为当时法国电影的主要的美学标准。

图 1-1 “上镜头性”电影的特性与本质。

尽管“上镜头性”这个词此前在文艺作品和文艺评论中就已出现,但可以肯定的是,在法国先锋派电影理论中,卡努杜是较早使用该词的。在他的影响下,德吕克、爱泼斯坦等人又进一步明确和丰富了它的内涵。而由于“先锋运动是在德吕克和卡努杜的影响之下形成的”<sup>②</sup>,所以,综观先锋派的主要观念,“上镜头性”一词及其理论内涵实际上已被广泛认同,并成为先锋派电影理论和运动的核心概念。

对“上镜头性”一词的内涵进行初步界定并使其发挥重要理论影响的,是法国先锋派领袖德吕克。在 1929 年撰写的《上镜头性》一书中,他就比较明晰地揭示了该词的基本含义。德吕克将“上镜头性”和“照相性”加以对比,认为照相术因其是对

① 杜拉克:《电影——视觉的艺术》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 185 页。

② 阿里斯泰戈:《电影理论史》,中国电影出版社 1980 年版,第 20 页。

现实进行机械复制而不具有“上镜头性”；同时，“上镜头性”也不是被摄对象固有的品质，更不是指某个演员长相漂亮很适于拍照的意思。他说：“我真高兴，人们居然神奇地把神采和照相两个字结合起来而创造了这个词。”他认为所谓“上镜头性”，“正是电影和照相术的和谐结合”<sup>①</sup>，是“由于电影的再现而增长了其精神价值的一切人、物或灵魂的风貌表现”<sup>②</sup>。德吕克特别强调揭示出事物的“神采”之于“上镜头性”的重要意义。在他看来，追求“上镜头性”，就是要利用照相术来达到揭示事物的内在精神和诗意的目的；他所强调的“上镜头性”，就是那种能透过事物的照相式外观而显示其内在神韵和诗意的电影美学特性。从这里不难看出德吕克与卡努杜电影理论的继承关系。被爱泼斯坦称为“电影之诗的传道者”的卡努杜，尽管他并没有对“上镜头性”进行具体阐释，但他是从电影的特性去看“上镜头性”的。卡努杜特别反对电影满足于照相复制，批评那种追求“逼真无讹”的电影画面只是粗浅表面的现实，指出“电影丝毫不是照相术，而是一种新艺术。电影工作者必须把现实改为他内心想像的形象”，“应该用巧妙安排的光线来表现各种精神状态”<sup>③</sup>。而这正是德吕克所重视的电影的诗性。

爱泼斯坦是另一位对“上镜头性”予以深入探讨的理论家。他说：“什么是‘上镜头性’呢？凡是由于在电影中再现而在精神特质方面有所增添的各种事物、生物和心灵的一切现象，我将都称之为‘上镜头’的东西。凡是通过电影的再现而无所增添的现象，都不是‘上镜头’的，因而也就不属于电影艺术。”他又说，“上镜头性”是一种“能感动人心的潜在力量”，而且“只

① 德吕克：《上镜头性》，《外国电影理论文选》，上海文艺出版社 1985 年版，第 58 页。

② 转引自马尔丹：《电影语言》，中国电影出版社 1980 年版，第 28 页。

③ 卡努杜：《电影不是戏剧》，《外国电影理论文选》，上海文艺出版社 1985 年版，第 59 页。

有事物、生物和心灵的动态的和有个性的现象,才能是‘上镜头’的东西,即能够通过电影的再现而获得高级的精神特质。”在这里,爱泼斯坦进一步突出了“上镜头性”的精神特性,并强调它必须存在于电影画面的时空运动之中,必须能揭示所表现对象的个性和特质。很显然,这样的“上镜头性”也必然是具有电影诗意的,正如爱泼斯坦所总结的那样,“电影是表现诗意的最有力的手段,它是表现非现实的东西(或者如阿波利奈可能说过的那种‘超现实’的东西)的最现实的手段”<sup>①</sup>。

其他理论家如杜拉克、冈斯、慕西纳克等,尽管没有或较少谈论“上镜头性”问题,但综观他们的有关论述,都表现出与“上镜头性”相近的电影诗学主张。杜拉克强调电影的视觉艺术特征,但她同样反对仅仅追求纯粹视觉的东西或仅仅满足于对现实的技术复制,主张电影应该“为了它的精神表现而去使用技术的灵感”<sup>②</sup>,欢呼“画面的时代来到了”的冈斯,同样强调“画面只有在作者的力量得到表现时才存在”,而正是这种“作者的力量”赋予画面以灵魂和诗意,使“诗可以像一个仙女一样用她透明的手臂搂抱银幕”<sup>③</sup>;慕西纳克强调电影的节奏可使电影成为“电影诗”,它“能出色地阐明和揭示人的精神状态”<sup>④</sup>。可以看到,先锋派理论家都将其理论的根本点放在电影作为审美艺术所必须具有的精神属性和诗意追求上,而这实际上又是“上镜头性”的应有内涵。

“视觉主义”:光、运动与节奏。

如果说对电影“上镜头性”的追求是法国先锋派的理论基点

---

① 爱泼斯坦:《电影的本质》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 267 页。

② 杜拉克:《电影——视觉的艺术》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 267 页。

③ 冈斯:《画面的时代来到了》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 267 页。

④ 慕西纳克:《论电影节奏》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 267 页。



和美学内核的话,那么,要继续考察其理论展开的内在逻辑,接下来的问题就是,电影应该如何获取这种“上镜头性”。或者说,电影应该怎样来体现它的“上镜头性”。在众多探索中,先锋派对电影作为视觉艺术的突出强调,尤其引人注目,并别具理论特色。

强调电影与戏剧等其他艺术的区别是先锋派电影理论“视觉主义”的前提。卡努杜指出,电影区别于戏剧,体现在它“首先是表现生活的一种本质的视像”<sup>①</sup>。杜拉克是先锋派理论家中最为强调电影视觉特性的一个,她对电影的戏剧化和文学化所持的反对态度也最为激烈。她说:“作为视觉艺术的电影,目前并不是在纯粹的视觉中寻找激情,这是最大的遗憾。”她认为,那种以为电影应该依赖戏剧冲突来展开情节事件的看法是错误的,电影当然可以叙事,但在她看来故事没有什么价值,电影“必须让画面的威力单独起作用并且让这种威力压倒影片的其他东西。”<sup>②</sup>此外,德吕克把视觉表现看作显示人的精神状态的一套电影笔法,冈斯欢呼“画面的时代来到了”,等等,都十分重视电影作为视觉艺术的特性。

但先锋派的电影“视觉主义”理论并未停留于此,它在阐述与戏剧、文学等叙事艺术不同之后,也将自己与作为视觉艺术的绘画区别开来。这种区别最主要的,是强调光的运用在电影视觉形象创造中的突出作用,而这既是绘画所缺少的表现元素,又符合电影的技术本性;更重要的是,对光的艺术创造功用的强调,还使得先锋派的视觉主义与那种单纯照相式的机械复制迥然不同,它能揭示事物的内在神韵和诗意。因此,光既是电影视觉艺术创造中的具有决定性作用的表现元素,也是使电影获得“上镜头性”的关键所在,从中可见“视觉主义”与“上镜

① 卡努杜:《电影不是戏剧》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社,1985年版,第100页。

② 杜拉克:《电影——视觉的艺术》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社,1985年版,第102页。

头性”有着深刻的内在联系。卡努杜就强调电影“是为了成为一种由画面组成、由光的画笔绘成的可见的叙述而诞生的”,认为电影“在处理上运用了一切在科学上是可能的布光技术和一切在美学上是可以想像的光的变化”,它能使电影“成为灵魂和肉体的完整再现”<sup>①</sup>。冈斯、杜拉克、德吕克等对电影视觉特性和“上镜头性”的强调,都注重光的丰富表现力,认为是光使一切事物在画面上“复活”起来,电影的各种手段只有经过“光的熔炼”才能使画面成为艺术,才能显示出画面的诗意和精神。

“视觉主义”理论还赋予电影画面的运动及其节奏以重要功能。他们认为,如果说光的运用主要突显了电影作为空间造型艺术的特性,从而具有“上镜头性”的话,那么,视觉影像的运动及其节奏的创造则符合电影作为时间韵律艺术的要求,它同样成为获取“上镜头性”的表现元素。法国先锋派将电影看作是时空复合的视觉艺术。在这里,他们看到了电影与同样是时间艺术的音乐的密切关系,尤其关注电影视觉运动节奏和音乐节奏之间的相似性。在先锋派中,慕西纳克最为强调节奏(与运动)对电影的重要性,认为“确定影片本身的价值的那种特殊价值还是节奏”。他指出:“节奏并不单纯存在于画面本身,它也存在与画面的连续中。电影表现的大部分威力正是依靠这种外部节奏才产生的”,“剪接一部影片其实就是赋予影片以一种节奏”,他说,因为节奏是一种通过下意识活动补充人的空间感和时间感的心灵上的需要,因为是节奏在电影中将“细节”与“整体”进行持续不断的归纳而使其成为艺术的整体,因为“电影的大部分感染力量是应该从作者在整个作品中固定给画面的位置和延续时间中体现的,因此,必须像编写管弦乐那样去

<sup>①</sup> 卡努杜:《电影不是戏剧》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社,1985年版,第10页。

编排电影的画面和节奏。”<sup>①</sup>慕西纳克进而提出了“电影诗”的概念,认为这种以节奏感的创造为基础的电影诗与交响诗十分接近,它不但能培养眼睛的视觉节奏感,而且还具有“上镜头性”。杜拉克同样强调视觉的运动、节奏及其对“上镜头性”的揭示。她说,“画面是可以像编排交响乐那样复杂的,因为画面可以由表情和光线结合而成的许多运动来组成”,而且“由于看到了运动的各种节奏,各种直线和曲线,我们亲眼看到了复杂的生命”<sup>②</sup>。爱泼斯坦论“电影的本质是运动”,冈斯声称“电影是光的音乐”,德吕克谈“电影是视觉交响乐”,等等,也都具有同样的内涵。这也是法国先锋派对电影蒙太奇原理的初步阐述。

电影表现领域:“人或物的诗意状态”。

电影“视觉主义”主要是从艺术本体的角度去展开理论探讨的,而先锋派对非物质世界表现领域的关注,则又显示出其理论特色的另一个侧面。先锋派几乎一致反对电影像文学、戏剧那样进行再现式的叙事,而推崇用电影来表现那些超自然、超现实、非物质的题材世界。在他们看来,电影是最能够透过事物的表象而揭示其神秘本质的艺术媒介,而这也正符合他们强调的电影表现诗意、追求“上镜头性”的要求。

从卡努杜开始,先锋派对此就有明确的表述。卡努杜指出:“电影所独有的表现领域之一将是非物质的领域,说得更确切些,也就是下意识状态”,“通过造型形式和运动来表现非物质世界,这一切是任何艺术都无法触及的:音乐能够暗示这一切,而电影却能够而且应当再现这一切”<sup>③</sup>。德吕克、杜拉克等

① 慕西纳克:《论电影节奏》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 140 页。

② 杜拉克:《电影——视觉的艺术》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 141 页。

③ 卡努杜:《电影不是戏剧》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 142 页。

人都显示出如此审美倾向。这主要是因为：第一，这是先锋派所追求的“上镜头性”的重要内涵。阿杰尔认为德吕克的“上镜头性”也是“指那些适宜用电影这一新的表现手段所独有的方法来表现的人或物的诗意状态”<sup>①</sup>，即是此意；第二，先锋派强调电影是“光的音乐”、是“视觉的交响乐”，认为“最高的电影形式是电影诗”，他们因此轻视叙事，而注重电影的情绪、神韵、诗意等精神内涵的表现。

那么，最适合表现“人或物的诗意状态”的是哪些题材领域呢？他们认为主要有三类：一类是超现实、超自然的，即德吕克所说的“神话、幻术和超自然的东西”或冈斯所期盼的“一切梦的生活和一切生活的梦都将在感光胶片上表现出来”；一类是心灵的、潜意识的、精神的东西，就像卡努杜说的，电影“应该用巧妙安排的光线来表现各种精神状态”；另一类是抽象的东西，如杜拉克所强调的空气和光、运动和节奏、直线和曲线，等等。他们认为这些才是真正属于电影的表现对象，也是最能显示电影艺术的精神特性和神秘诗意的。法国先锋派后期又受到超现实主义的影响。超现实主义认为电影的本质是“超现实”的，能够用排除任何理智、美学或伦理学的方式，去“自动呈现”某种融梦境、无意识、奇异的想像与现实融为一体的“绝对现实”，所以它特别强调电影对超越时空界限与现实逻辑的题材领域的艺术表现能力——“生活和梦境，可感觉的事物与不可感觉的事物大融合，将由电影来完成。”<sup>②</sup>这种影响就更加加强了先锋派在电影表现领域的自觉追求。而冈斯的《车轮》和《拿破仑》、德吕克和杜拉克的《西班牙的节日》、路易斯·布努艾尔和萨尔瓦多·达利的《一条安达鲁狗》、费尔南·莱谢尔的《机械舞蹈》等影片，就是先锋派的这种理论主张在他们创作实践中的鲜明

① 阿杰尔：《电影美学概述》，中国电影出版社，1985年版，第19页。

② 超现实主义电影运动主要人物阿杜·基洛语，转引自阿杰尔：《电影美学概述》，中国电影出版社，1985年版，第19页。

体现。

至此,法国先锋派电影理论的基本面貌及其内在逻辑有了一个初步呈现:它以“上镜头性”作为理论内核,从电影的视觉艺术本性及其表现领域两个逻辑向度来延展其理论空间。围绕前者,它建立了以光、运动和节奏等为主要组成元素的“光的音乐”或“视觉交响乐”的电影艺术本体论;就后者而言,它以对电影的某些特定表现领域的推重,而赋予其艺术形式本体以内在意蕴,从而在电影的形式和意蕴两个层面完成了对“上镜头性”理论的具体阐释和建构。法国先锋派电影理论非常丰富和独特,它在电影理论发展的早期所表现出的先锋性品格,它与传统文艺观念以及其他先锋性思潮的复杂关系,它为电影的理论和实践所提供的独特滋养,以及它所带来的实际影响等问题,都值得加以深入探讨。

### 三、俄国形式主义:电影诗学

俄国形式主义是 19 世纪初期重要的文艺理论学派,被认为是文学史上第一个形式本体论的文艺诗学体系。它的出现,标志着 19 世纪的西方文艺学研究开始向语言学转向,并对后起的文艺理论流派如英美新批评、接受美学、阐释学、结构主义、叙事学等都产生了深远的影响。费迪南·德·索绪尔的结构主义语言学为它提供了基本的理论框架和方法论基础,由此出发,俄国形式主义将普通语言学与文艺学相联结,以日常用语和诗歌语言的差异为切入点,将文艺作品的材料和表现手法等构成元素作为考察重点,从揭示文艺作品的内在审美机制出发,实证主义地深入探究有关诗语的音律、节奏与语义,以及艺术作品的叙事结构和形式类型等问题,致力于创建以语言学为蓝本、以文艺作品的内部结构形式为本体、以文艺的自主性为指归的科学的诗学体系。俄国形式主义活跃于 19 世纪 40 年代后半期至 20 世纪 20 年代,其主要成员来自两个团体,一个是成立于 19 世纪

年的“莫斯科语言学小组”,另一个是成立于1917年的彼得堡“诗歌语言研究会”,罗曼·雅可布逊、维克托·什克洛夫斯基、鲍里斯·埃亨鲍姆、鲍里斯·托马舍夫斯基、尤里·梯尼亚诺夫、维克托·日尔蒙斯基等是其中重要的理论家。

俄国形式主义也将其研究伸展到了电影领域,并于1926年,将其早先发表的有关论文汇集为《电影诗学》出版。俄国形式主义电影理论受其整体的诗学体系制约,主要是从分析电影语言入手阐述其电影诗学主张,其中,尤以埃亨鲍姆(1897~1959)和梯尼亚诺夫(1894~1938)的有关论述最具代表性。埃亨鲍姆和梯尼亚诺夫分别在《电影修辞问题》、《论电影的原理》等文献中,比较系统地阐述了电影的诗学本性及其与电影的语言形式之间的内在关系,并以电影的艺术语言阐释为中心,建立起其形式本体论的电影艺术观,从而在早期电影理论探索中,为“电影作为艺术”这一命题找到了新的探索角度。

俄国形式主义电影理论所要解决的基本问题是,电影是如何将生活语言转换为艺术语言,将材料因素转换为艺术因素,从而从机械照相术中摆脱出来而成为艺术的?因此,对“电影艺术如何可能”这个艺术本体论的追问,便成为俄国形式主义电影诗学所关注的焦点。埃亨鲍姆和梯尼亚诺夫等理论家,都将电影所特有的艺术形式和表现手段作为理论考察的重心。从形式主义关于日常用语和诗语的比较出发,埃亨鲍姆认为“照片与电影的关系类似于生活语言和诗歌语言的关系”<sup>①</sup>,因此,电影诗学的任务,就是探究电影怎样将照片这种“生活语言”转换为电影艺术语言,并进而揭示其表现手法所赖以形成的内在规律。这种以语言学为框架,对电影的艺术形式予以本体论观照的研究视角,显然是对上述理论命题所作出的回应。

<sup>①</sup> 埃亨鲍姆:《电影修辞问题》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社1983年版,第280页。

埃亨鲍姆首先借鉴法国先锋派,将“上镜头性”概念纳入自己的理论,并对它进行形式主义的阐释。埃亨鲍姆是从形式主义诗学有关艺术发生的一般原理出发去论述的。他认为艺术发生的生物学基础是人类不可理喻的那种“自身即目的”的游戏冲动。这种游戏冲动能成为艺术发生的“有机酵素”,使生活素材转化为“表现能力”,从而形成各种特殊的“语言”艺术;也正是艺术的这种“不可理喻”性与其“语言”形式之间的关系,制约着艺术自身的发展和演变。埃亨鲍姆认为电影中的“上镜头性”就类似于这种使电影艺术赖以发生的“不可理喻”性,它能使机械照相式的照片变成不具有实用价值的艺术素材,并使之转换为电影的语言形式——“作为一种‘表现能力’,上镜头性转换为面部表情、姿态、物象、摄影角度、景别等语言方式,它们构成了电影修辞的基础”<sup>①</sup>。在这里,埃亨鲍姆找到了“上镜头性”与电影艺术及其语言形式之间的内在关系,因此,“上镜头性”也就成为电影艺术得以存在的基础,它能使电影形成一整套的艺术语言。“上镜头性”于是在电影艺术中就具有本体论意义,舍此,电影要成为艺术将不可能。

埃亨鲍姆的这种电影艺术观来自形式主义的诗学理论,尤其是其中的“陌生化”观念。他将“上镜头性”与“陌生化”联系起来,认为作为一种能使生活语言转化为电影艺术语言的“表现能力”,“上镜头性”的“不可理喻”性就在于它所具有的“陌生化”功能。他说:“上镜头性”“与情节无关,只是显现在银幕上出现的面容、物象和风景之中。我们重新审视事物,把它们当作陌生的东西来体验”<sup>②</sup>。“陌生化”是俄国形式主义的核心概念,在他们看来,只有使对象陌生化,才能从形式上引起人们

① 埃亨鲍姆:《电影修辞问题》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 280 页。

② 埃亨鲍姆:《电影修辞问题》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 280 页。

对所熟知事物的美感,从而使生活素材成为艺术素材。所以,陌生化的过程也就是艺术化的过程。正是从这种艺术观出发,埃亨鲍姆认为正是“上镜头性”所具有的陌生化功能,使“‘现实的变形’就像在其他艺术中一样在电影中取得了应有的位置。摄影师手中的机器已经如同画家笔下的颜料。一种情景用不同的角度、不同的景别和不同的光线拍摄,就会获得不同的修辞效果”<sup>①</sup>,从而使电影从机械照相术中摆脱出来而成为艺术。换言之,没有“上镜头性”也就没有电影艺术。由此,我们既能看到“上镜头性”范畴在形式主义电影诗学中的核心地位,也能注意到它与法国先锋派电影理论的不同视角。

梯尼亚诺夫同样致力于从形式主义诗学的角度去阐释电影作为艺术是如何可能的。但与埃亨鲍姆从日常用语与诗语的区别出发去探讨电影艺术不同,梯尼亚诺夫是从艺术与其表现对象的关系的角度去展开理论思考的。他认为,各门艺术之间的区别与其说在于表现对象,还不如说在于与表现对象的关系。因为就电影而言,它所表现的对象即素材可以与绘画等造型艺术和空间艺术相同,其素材的展开也与时间艺术即语言艺术和音乐艺术相近,而电影之所以能成为独立的艺术,主要就在于它利用素材的特点与别的艺术不同。因此,在梯尼亚诺夫看来,电影的艺术本性就存在于它利用素材的特点之中,“正是这种特点使得材料因素成为艺术因素”,使得“电影中的可见世界,并不是本来的世界,而是意义相互关联的世界”,也因此才能使电影成为独立的艺术。他进而指出,电影只有赋予所表现的素材以意义,并使之作为意义的符号出现,才能使材料因素成为电影艺术的因素;而这其中的关键,就在于要使素材发生变形和风格化以摆脱机械照相性。他说:“无论是电影

<sup>①</sup> 埃亨鲍姆:《电影修辞问题》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社1983年版,第155页。



还是诗,有一点很重要,即不去表现注意力所关注的那一物体而表现与其有联想关系的另一物体。(电影中的动作和姿态皆可构成联想关系。)这种用细节取代事物的手法转移了观众的注意力:用一种指示符号提供了各种对象(整体和细节),而这种注意力的转移似乎把可见物体分割成了部分,使之成为具有同一意义符号的物体系列,成为电影中有意味的物体。”<sup>①</sup>简言之,用局部细节来指称整体等手法,就能使电影所表现的现实素材变形和风格化为一系列意义符号,从而转化为电影的艺术素材。在他看来,电影中的近景、照明和特写等就恰好是具有这种功能的表现手法。他说近景从风格上改变了可见的世界,而且近景和照明都能使物体“上电影(镜头)”特写更是能将对象从空间关系和时间结构中摄取出来,并且作为意义符号加以突出和强调,因而具有比喻和隐喻的艺术功能。总之,近景、照明和特写的这种将现实素材变形和风格化的能力,构成了电影所特有的艺术表现手段,使其成为独立的艺术。

在阐述了电影作为艺术是如何可能的问题之后,俄国形式主义电影理论受其整个诗学逻辑的规范,它所要探讨的另一个问题必然会是什么,怎样从语言学或者说修辞学的角度对由“上镜头性”所转化的电影艺术语言加以分析,以揭示其内在的审美机制。

埃亨鲍姆对此进行了深入的考察。在进行具体探讨之前,他提出了有关无声电影的“内心语言”的论断,这实际上是从观众接受的角度来探讨电影的语言问题。观众接受问题,也就是为俄国形式主义所重视的艺术可感受性问题。他们认为,可感受性是艺术作品“陌生化”的必然要求,它为“陌生化”提出了审美限度,即只有可感受、陌生化才具有审美意义,也才能使艺术

<sup>①</sup> 梯尼亚诺夫:《论电影的原理》,《俄国形式主义文论选》,三联书店1985年版,第180页。

作品最终存在并发生效果。正是从艺术接受理论的角度,埃亨鲍姆发现,无声电影虽然没有戏剧的话语表达方式,但是,观众的观赏和理解也能使电影形成“一套固定的语言程式”即内心语言,并且正是“这种内心语言把一个个孤立的镜头联结起来。”他争辩说:“电影不能被视为一种为完全超乎语言的艺术。那些为电影的非‘文学性’辩护的人们往往忘记了电影摒弃的是可听见的语言,而并非拒斥思想,即内心语言。研究这种语言的特征是电影理论最重要的任务之一。”<sup>①</sup>不难发现,这种从语言学视角考察电影的艺术形式的思路,正是来自其形式主义的诗学体系。

埃亨鲍姆分析了电影的这种“内心语言”的修辞规律。他首先确认,蒙太奇和“镜头特点”对电影修辞风格具有决定性意义。他认为,主要作为“情节合成”、“镜头组接系统”的蒙太奇是电影特有的句法,蒙太奇就是“电影修辞学”。他说:“我们得出了蒙太奇是电影修辞学的结论。我认为,这个问题的现实意义就在于我所说的电影观众的‘内心语言’和镜头组接规律(‘视觉连贯性’和组接逻辑)。”<sup>②</sup>实际上,埃亨鲍姆正是将蒙太奇和观众的内心语言联系起来考察,认为蒙太奇就是电影的语言学问题。为此,他对电影的“镜头特点”进行了分析,认为是蒙太奇镜头而不是摄影画面或胶片画格才是电影语言的基本元素。埃亨鲍姆继而将蒙太奇镜头和一般语言成分加以对照,认为全景镜头相当于地点或时间状语,近景镜头和特写镜头构成重点成分,是电影语句中的主语和谓语。他指出,以特写镜头为核心的景别运动建构了电影语句的基本法则,它形成了两种电影语句类型:一种是“正向电影语句”,即由全景、近景到特

<sup>①</sup> 埃亨鲍姆:《电影修辞问题》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1983 年版,第 32 页。

<sup>②</sup> 埃亨鲍姆:《电影修辞问题》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1983 年版,第 32 页。

写的景别运动构成,近似于叙事体语句;另一种是“逆向电影语句”,由与前者相反的景别运动方式构成,近似于描述体语句。这样,埃亨鲍姆就以一般语言学为框架论述了电影的语法问题,即基于景别和视角变化的蒙太奇镜头,以蒙太奇为句法,通过重点成分的组合而构成不同类型的电影语句,从而形成观众的内心语言。接着,埃亨鲍姆还讨论了电影蒙太奇的语句连接和复合句构成的问题。他着重对戏剧时空与电影时空予以区别,认为与戏剧时空的更接近自然时空、主观假定性较少的特点不同,电影时空是“被建构的”,它具有修辞学的意义。而电影时空转换的这种灵活性和主观性,又主要是由蒙太奇的特性所决定的。因此,电影语句的连接、电影复合句的构成等电影修辞问题,仍然是蒙太奇问题,这其中的关键,是要遵循电影时空的转换逻辑和视觉的连贯性。

梯尼亚诺夫则着重论述了蒙太奇的修辞性问题。他认为电影的蒙太奇有“情节性”和“修辞性”的两种,前者主要是用来连贯地叙述故事,后者则能创造影片的节奏。他感到当时的电影“只有情节的蒙太奇”,而他认为剪辑即电影中镜头的联系,更应该像诗句之间的联系一样是修辞性的:“它们在替换,像一首诗、一个韵的单位一样,在精确的限度内由其他镜头所替换。电影从镜头到镜头之间是跳跃式的,就像诗从一行到一行的跳跃一样。”<sup>①</sup>他说,这样的蒙太奇才有修辞学的意义,才更接近诗。梯尼亚诺夫接着分析道,就像在诗中由一个单词组成的诗行与长句诗行是平等的,并且它们的替换能形成强烈的韵律感一样,在修辞性的蒙太奇中,落在一大段镜头上的力量后来全部落在一组短镜头上,这样,镜头再短也不会丧失其独立性及其与其他镜头的对照关系,更重要的是,如此剪辑就能形成影

<sup>①</sup> 梯尼亚诺夫:《论电影的原理》,《俄国形式主义文论选》,三联书店,1989年版,第240页。

片可感知的节奏。他指出,近景、照明、特写等电影的修辞手段,都应当为创造这种蒙太奇节奏服务,在注意镜头剪辑的“情节性”联系的同时,更要把握好其“修辞性”的联系。

此外,埃亨鲍姆还对电影语义学,即有关如何将影片元素“传达”给观众的问题进行了探讨。他认为,与其他艺术一样,电影“也是某种独特的寓言体系”,它的语义具有约定性。他将电影语义学区分为镜头语义学和蒙太奇语义学两个类型,所谓“镜头语义学”,是将每个蒙太奇镜头视为一个独立的语义单位,如同一个词汇,它具有自身相对固定的独立含义;而“蒙太奇语义学”则是把单个蒙太奇镜头放入具体语境之中去考察它的具体意义。埃亨鲍姆认为,蒙太奇仍然是电影语义学的核心,正是影片的“泛文本”关系和蒙太奇语义赋予了每个蒙太奇镜头以更加细微、确切的含义。

### 第三节 摇巴拉兹:从“微相学”到视觉文化

匈牙利人巴拉兹·贝拉(1893~1969)是早期著名的电影理论家。他早年主要从事文学创作和艺术哲学研究,后来因为参与政治革命而遭到迫害,曾先后流亡奥地利、德国和苏联,并长期在苏联高等电影研究所任教。有过电影实践,但主要担任电影理论的研究与教学。有《可见的人——电影文化》(1934)、《电影精神》(1936)、《电影美学》(1938)等著作。《可见的人》和《电影精神》两书详细记录了巴拉兹对电影理论的独特思考,《电影美学》则更多地是对前两本著作的总结。

作为早期电影理论家,巴拉兹亲眼目睹了电影这门新兴艺术的产生和成长,在电影艺术还很幼稚的时候,他就开始密切关注电影的发展,不断发掘电影的艺术潜能,及时总结电影的审美规律,为创建电影理论作出了积极的贡献。在人们还纷纷论争电影是不是艺术的年代,巴拉兹就坚定地认为电影是一门

艺术,努力为电影寻找自身独特的艺术语言,而且把电影置于视觉文化的高度去研究,提升了电影的文化品味。电影是一门独立的艺术,电影艺术有自己独特的语言,电影是一种崭新的视觉文化,这是巴拉兹电影理论的三个主要方面。

### 一、“电影艺术与它的邻近领域的界线”

任何艺术在其发展中,都有一个寻找“自身合法化”的过程,电影也不例外。在电影发展的初期,电影的艺术定位是理论家讨论最多的话题。电影是不是一门艺术?如果是,它与现存的艺术样式又有哪些不同呢?巴拉兹不仅积极拥护“电影是一门艺术”,而且仔细分析了电影与其他艺术的区别,从而确立了电影在艺术中的独立地位。

电影是一门艺术。

在电影发展的早期阶段,文艺界有很多人都拒绝承认电影这个新生事物。他们或者是从电影的放映场所和观众的社会地位来判定电影,认为电影和马戏、杂耍一样只是一种低级通俗的娱乐,因而不可能进入高雅的艺术殿堂;或者是从电影的物质手段——摄影机的机械性和技术性出发,把电影看成单纯地复制现实的工具并具有工业生产的性质,认为作为机械技术和商业利益的产物的电影不是心灵的,因此不可能成为艺术。后一种观念在理论上影响更大。

巴拉兹则充分肯定电影是一门艺术。1930年,巴拉兹在他的第一本电影专著《可见的人》的开篇,就对那些反对电影是艺术的人们大声宣告:“一门新兴艺术已经站在你们高贵艺术殿堂的门口,要求允许进入。”<sup>①</sup>巴拉兹不仅从电影产生时间的确定性这一发生学的角度确立电影的艺术身份,而且用传统艺术共同的审美原则来衡量电影的艺术价值,寻找电影作为艺术的

<sup>①</sup> 巴拉兹:《可见的人——电影精神》,中国电影出版社1984年版,第3页。

根据。传统文艺美学强调“文学是人学”，那么，电影要成为一门艺术就不仅要反映现实生活，更重要的是要表现人（反对者也主要是认为“电影不是心灵的”）。巴拉兹因此坚定地说：“电影是人类心灵的全新的表现形式。我要力求证明这一论断。”<sup>①</sup>他认为，不仅电影摄影的新技术促成了一种新的表现方式和一种新的叙述故事的方法，而且这种新的表现方式和叙事方法具有独特的诗意特征，能够到达人的情感世界和内心深处；他强调电影具有表现人的精神、心灵、梦幻和潜意识等超自然的、非物质方面的潜力，他在分析电影影像时发现“影像中的每样东西都是比喻。不仅形式和形象是，而且它们的采光、位置 and 比例也是”，它们说明在本质上“电影不是叙事作品，而是抒情诗”<sup>②</sup>；他的《可见的人》“用整个篇幅谈的都是电影中的事物具有象征性意义。……因为某种东西具有象征性，就意味着它蕴含着超越其自身直接意义的更深刻丰富的第二层意义。”<sup>③</sup>巴拉兹的这些论述不仅肯定了电影是一门艺术，肯定了电影所具有的抒情、比喻、象征等诗意特征，而且发掘了电影的艺术表现潜力，展现了电影发展的广阔前景。巴拉兹对电影诗意特征的阐释得到当时许多理论家的赞同，尽管在 1930 年代对电影本质的解释存在着许多对立的观点，但是，“首先引起理论家们注意并且使大家几乎一致同意的，正是电影这个新表现方法的诗意特征”<sup>④</sup>。

人们对“电影是艺术”的否定是早期电影理论研究的重要背景，因此，为电影争取艺术地位的声音就出现在早期电影理论家几乎所有的论著中。与巴拉兹同时代的其他一些理论家也从各自不同的角度，思考了电影的艺术定位问题，如意大利

① 巴拉兹：《可见的人摇电影精神》，中国电影出版社 1984 年版，第 27 页。

② 巴拉兹：《可见的人摇电影精神》，中国电影出版社 1984 年版，第 27 页。

③ 巴拉兹：《可见的人摇电影精神》，中国电影出版社 1984 年版，第 28-29 页。

④ 阿杰尔：《电影美学概述》，中国电影出版社 1984 年版，第 15 页。

人卡努杜最早把电影列为建筑、雕塑、绘画、音乐、诗歌、舞蹈之后的“第七艺术”，法国电影理论家德吕克的“上镜头性”、冈斯的“画面”说、杜拉克的“视觉艺术”论等等，这些思考都为确立电影的艺术地位奠定了理论基础。但是这些理论家们，更多地是把电影看成一种幻术、一个奇迹、一个神话，具有超自然的、半幻想的力量，具有无上的崇高和威严，因此，他们“这种赞颂的喜悦和面对新艺术而发自内心的狂喜，总显得有几分孩子气”<sup>①</sup>而缺少科学的论证。与他们相比，巴拉兹的思考是理性的，他探讨了电影怎样从一种技术变成一种艺术，从一种单纯的再现舞台表演的活动照相变成一种独立的、全新的艺术，以及它怎样在其发展过程中形成了自己独特的艺术手法，对电影成为一门独立艺术的过程作了明晰而深刻的论述。

电影是一门独立的艺术。

电影是不是艺术的问题得到基本解决后，随之而来的是一个更深层次的问题：电影是一种什么样的艺术形式呢？电影的本体是什么？和已有的文学、戏剧等艺术相比较，它有哪些独特的形式特征和美学价值呢？这些疑问构成了巴拉兹思考的另一个起点。他说：“如果说电影是独特的艺术，具有独立的美学体系，那么就应该把它和其他艺术区别开来。……让我们划清电影艺术与它的邻近领域的界线，并以此论证它的独立性吧！”<sup>②</sup>

首先，巴拉兹说电影与文学不同。早期的电影情节大都简单，这让文学家们恼火，他们抨击电影情节的不完整和深度上的欠缺。巴拉兹则认为摄影机是从一个全新的角度接近生活的，电影的创作方式不是在故事中，而是在富有表现力的动作表情和视觉影像中，在影像节奏和视觉连续性的把握中。一部情节单调甚至有些粗俗的电影，也可能因其某些内涵丰富的细

① 阿里斯泰戈：《电影理论史》，中国电影出版社，1980年版，第5页。

② 巴拉兹：《可见的人：电影精神》，中国电影出版社，1980年版，第5页。

节和成功的影像场面而使人感到生活热浪的冲击和呼吸的颤动。相反,一部文学性很强但缺少视觉联系的电影却会给人非生活化的、支离破碎的感觉。可见,巴拉兹的评价标准是电影式的而不是文学式的。电影是一种时空艺术和视觉艺术,拥有自身独特的叙述语言和叙事方法,因此,不能只看到电影的文学内容和故事情节而忽视它的艺术形式,即它的镜头、画面和蒙太奇等艺术手段的综合表现。巴拉兹于是强调:“摄影机镜头调度和蒙太奇技术产生了如此的造型力量,以致可以直接接触生活素材、事实、现实,而无需在预制的叙述中寻找文学模型。”<sup>①</sup>当然,巴拉兹指出,事实上电影从未放弃过向文学学习,在1920年代,就已经出现了两个或多个情节交错平行发展的影片并成为当时最流行的做法,巴拉兹称赞这种影片“竭力借助平行叙述来描写文学用主题和素材融合编织的方式才使人体会到的深刻性和两重性”,他还批评了电影抛弃文学即叙事性故事而成为“或者没有形式的物质,或者没有物质的形式”的弊端<sup>②</sup>。这就是说,电影应该向文学借鉴和汲取,但是,电影更重要的是要丰富自己独特的艺术手段,探寻自己独特的影像表现力。

其次,巴拉兹指出电影不同于戏剧。电影在诞生时从戏剧中汲取了多方面的营养,最早的一批影片甚至就是利用定点拍摄的方法记录舞台演出,因此,有不少人认为电影不过是戏剧的补充和附庸。如何摆脱戏剧的束缚而找到自己的美学形式,同样成为早期电影发展必须解决的迫切问题。当时,有许多理论家撰文谈论电影与戏剧的区别,大声疾呼电影要与戏剧分家。巴拉兹认为“电影艺术的对象和本质与戏剧完全不同”<sup>③</sup>,这种不同主要表现在两个方面:(一)戏剧由剧本和表演两部分

① 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社1984年版,第104页。

② 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社1984年版,第104页。

③ 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社1984年版,第105页。



组成,而电影离开表演就无法考察和判断,导演和演员才是电影的创造者。(圆)电影的动作语言和戏剧的语言动作不同:舞台演员是借助表情和手势补充对白中无法表达的意思,而电影的内涵就从演员的表情与手势中表现出来。进一步,巴拉兹还总结了戏剧在形式方面的三个基本原则:第一,观众在演出中始终看到整个场面、整个空间;第二,观众总是从一个固定不变的距离去看舞台;第三,观众的视角是不变的。巴拉兹强调,电影艺术所抛弃的正是戏剧艺术的这三个基本原则,并用新的表现方法予以代替。这些新的表现方法,就是巴拉兹的电影论著着重阐释的电影语言:特写、场面调度和蒙太奇。

此外,巴拉兹还比较了电影与哑剧的不同:哑剧“不是无声的艺术,而是无声地艺术,是沉默的梦幻世界”<sup>①</sup>。他在用词上的细微差别精辟地指出了电影与哑剧这两种艺术的区别。默片时期的电影是“伟大的哑巴”,但电影的“哑”和哑剧的“哑”是不同的。哑剧表演是不说话的,这种无声是对耳朵也是对眼睛而言的,而电影表演是需要说话的,尽管由于当时的技术原因使人们无法听到声音,但是,“说话”(及其动作表情)仍然是电影强有力的视觉表现之一,所以说电影展现在我们面前的并不是沉默的世界,而是充满韵味、形象突出和富有表现力的动作,富有独特的内涵和魅力。

既然电影在艺术表现上不同于传统的艺术形式,那么,电影艺术的独特性表现在哪里呢?巴拉兹认为,这就是电影的艺术规则与传统艺术的审美规则的根本不同。他说,从古希腊以来,欧洲美学和艺术哲学就始终有这样一个基本原则,即在艺术作品和观众之间存在着一个外在的和内在的距离,一种二重性。这个原则的含义就是:每一件艺术作品都由于其本身的完整结构而成为一个有它自己规律的小世界。艺术作品由于画

① 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1984 年版,第 100 页。

面的边框、雕像的台座或舞台的脚光等而与周围的经验世界产生了隔阂,而艺术作品本身的完整结构和特殊规律同时也赋予它以内在的力量,使它能够脱离现实世界而独立存在。这也就造成人们与艺术作品的无法逾越的距离感。但是,巴拉兹说,电影就完全改变了这个艺术原则,因为摄影机镜头的不断变化能使观众的视点和影片中人物的视点保持一致,从而把观众引入剧情,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一切。巴拉兹指出:“在任何艺术中,从来都没有出现过与此相似的合一性”<sup>①</sup>,而电影在艺术上的独特创举也就表现在这里。正是从电影与传统艺术的不同中,巴拉兹深刻地剖析了电影作为一种崭新的现代艺术样式的独特性,他所提出的观众与影片中人物的“视点合一论”和“认同论”,对于解读主流电影具有极大的理论价值。

## 二、特写及场面调度、蒙太奇

巴拉兹对电影与其他艺术予以区别,同时也在这种区别中找到了电影独特的语言形式。电影是通过什么而使自己成为一门独特的艺术的呢?巴拉兹说,是“通过特写,通过场面调度,通过蒙太奇”<sup>②</sup>。这三者,可以说是 20 世纪 20 年代电影理论家所探索到的电影语言的主要形式。相比较而言,蒙太奇的理论探索的深刻与艺术创造的丰富,当属苏联电影学派;场面调度理论,稍后的爱因汉姆有更深入的论述;而对特写,巴拉兹有其独到的见解。

一、特写和“微相学”。

在电影艺术语言中,巴拉兹首先强调了特写,并由此提出一个崭新的概念——“微相学”,形成了他独特的特写理论。

① 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1980 年版,第 5 页。

② 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1980 年版,第 5 页。

特写是利用摄影机的焦距变化把现实世界拉近并放大在观众的面前,由此造成观众与银幕形象之间距离的根本变化,它迫使观众集中注意当前银幕上所展示的细节,它是技术的更是美学意义的电影手法。早在1895年,英国人乔治·阿尔培特·斯密士就开始在电影中采用特写镜头,但首先使用特写镜头去揭示人的灵魂的是美国导演格里菲斯,随后特写在电影中普遍使用。早先,特写镜头不大能为观众所理解,甚至有批评家如埃尔姆·李还将特写镜头的特征在理性上指责为“不真实”<sup>①</sup>。巴拉兹抛开这种真实与否的再现式评价,充分阐释了特写对于电影艺术的重要性,认为“特写镜头是电影最独具特色的表现手段”<sup>②</sup>,并指出特写作为电影艺术手法有两个重要意义:首先,特写是突出细节描写的艺术,具有强调性的揭示功能。特写不仅可以传递细微的信息,突出被人们忽略的日常事物的含义,把先前那些被无知、默然、下意识所掩盖的东西呈现出来,它还能在放大实物原形的过程中使熟悉的事物变得不同寻常,从而揭示出复杂生活中最隐蔽的东西。巴拉兹因此把特写的细微特征看作是影片的“灵魂”,它能生动地揭示出人物内心的隐秘活动;其次,特写镜头富有抒情意味和诗意性。特写建立在敏锐的、带有温情的观察基础上,它不仅是自然主义的描写、呈现,而且是带有导演主观思想感情的评价,优秀的特写作用于我们的心灵,而不是我们的眼睛。巴拉兹认为正是特写赋予电影以抒情的特性。特写也因此能改变影片的风格,使电影从叙述情节转向对人物心灵的深入开掘。出于对特写的重视和强调,巴拉兹把能否适当地运用特写镜头看成是“衡量电影导演的艺术敏感性和对更深层次真理的预见性的真正尺度”<sup>③</sup>,认为优秀的导演能以特写表达其对现实的独特感受,去

① 参见马丹:《电影语言》,中国电影出版社1980年版,第100页。

② 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社1980年版,第100页。

③ 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社1980年版,第100页。

作“诗”。当然,他同时也反对过多地和过于生硬地切入特写镜头而破坏了电影的视觉连续性的做法。

巴拉兹非常欣赏特写镜头中面部表情的魅力,认为面部表情所具有的抒情诗般的、丰富多彩的、变化莫测的内涵是其他文艺样式都不可比拟的。研究面部表情的特写,是巴拉兹特写理论的独特创造。巴拉兹称其为“微相学”。当一张脸被放大到占据整个银幕,这意味着什么呢?法国电影理论家让·爱泼斯坦描述道:“一张脸在放大镜下转来转去,可以毫无遗漏地展示感情的层次。……这就是面部感情的表演。”<sup>①</sup>这里更多的还是表面的观察,巴拉兹的论述则深入独到。他说,电影特写不仅使人的脸部在空间上同我们更加接近,而且,它还超越空间进入另外一个陌生而新奇的心灵的世界,即“微相学”的世界。巴拉兹创造的“微相学”概念来自歌德的《拉伐戴的面相学片断》一文,歌德认为“一切形体必然决定着自身的本质”<sup>②</sup>,巴拉兹十分赞同这个观点,他备加关注电影中人的外表和面孔,认为特写镜头把人的面部表情中细微而隐蔽的变化如眼睫的颤动、眼神的瞬间变化、面部肌肉的细微动作等都清晰地放大到银幕上,这些变化就呈现了人物复杂的心理状态,人们可以根据细微的面部表情变化去体验和了解人物内心活动的细微变化。巴拉兹还以查尔斯·卓别林和阿斯泰·尼尔森这两位默片时期的著名演员作为“微相学”研究的例证,指出他们的表演魅力正是在于通过生动的面部表情展现了人物的性格和心灵世界。巴拉兹提出的“微相学”有重要的审美价值。电影是一种表象艺术,尤其是在默片里,人物的外在动作成为其性格的直接体现,不同的面孔及表情成为人物灵魂和命运的载体,特写镜头通过放大面部表情来表现人物内心复杂微妙的变化,进

① 转引自贝东:《电影美学》,商务印书馆1985年版,第183页。

② 转见巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社1984年版,第180页。

而揭示出隐蔽在面部表情后面的那张脸和人物的主观意识活动,表现人物的“无声的独白”和人物之间的“无声的对话”,这些都是电影艺术的独特性所在。

特写是巴拉兹找到的电影的第一种表现手法,体现了他对电影艺术特性的把握。巴拉兹像一位特写诗人,在他的眼里,特写如同生活一样是不断流动、不停展现的。巴拉兹总是在暗示电影具有使我们接近自然的特殊能力,使一切存在物看起来就像它自己那样,他对特写的呈现能力和特写与自然的密切关系的强调,表明了他的现实主义美学立场。不少电影大师和电影理论家也对特写镜头的作用和魅力有过实践和论述,但巴拉兹在特写问题上的研究是独到的,他更加突出了特写镜头的审美价值。苏联蒙太奇学派的代表人物爱森斯坦、普多夫金等大都把特写视为一个蒙太奇单位,更多地是在上下镜头的组接中赋予特写以特定的含义(如《战舰波将金号》中前一个镜头是军官用放大镜看,下一个镜头是腐肉上蠕动的蛆虫),而在巴拉兹的观念中,特写具有相对的独立性,它不仅是叙事的必要组成元素,它还提供了另外一些重要而独特的东西,而这样的特写才是更电影化的。因此阿里斯泰戈评价巴拉兹:“他所研究的表现手段,即关于特写方面的研究,可以非常明显地看出,他超过了俄国理论家。”<sup>①</sup>

**■ 场面调度 摄影机的方位变化。**

场面调度即摄影机的方位变化,是巴拉兹找到的电影艺术表现的第二种重要方法,是它使电影艺术在原则上和方法上有别于其他艺术形式。场面调度在戏剧中也有,但是与戏剧相比较,电影拍摄中的场面调度就不仅包括演员的调度,它更多、更重要的是摄影机的调度,摄影机推、拉、摇、移、跟的不同运动,镜头角度的俯、仰、升、降以及镜头位置的正拍、反拍等等,都是摄影机调度

<sup>①</sup> 阿里斯泰戈:《电影理论史》,中国电影出版社 1980年版,第 152页。

的重要内容,更是电影创造银幕形象的特殊表现手段。它能赋予一切事物以形状和姿势,任何东西都会由于摄影机方位的变化而构成完全不同的画面。电影影像正是借助于场面调度而获得象征意义。巴拉兹指出这是电影特有的艺术手段,它不是单纯的再现而是真正的创造,使画面富有艺术表现力。

摄影机是电影创作的物质工具,在电影拍摄过程中,摄影机代替人的眼睛注视和观察客观世界,并且把所看到的转化成影像记录下来。为了符合人们在现实生活中观看方式的自由多变,电影家就需要不断地对摄影机的方位、角度、距离等加以调整变化,以多角度、全方位地贴近和反映现实。当然,在巴拉兹看来,摄影机方位变化的更重要的意义还在于,它能使观众在观影时始终处于中心的位置,由此就形成观众与电影中人物的视点“合一”。巴拉兹说:“摄影机本身把我的眼睛带入影像的最中心。我在电影的空间中看到事物。角色包围了我,我进入了我从每个角度都能看到的情节。”<sup>①</sup>正是因为观众的眼睛与摄影机镜头的一致,观众的视线与影片中人物的合一,观众才能够更好地理解剧情和人物的感受。

巴拉兹强调摄影机方位变化在电影创造中的重要性,还因为他看到电影家主要是通过影像构图的拍摄方位去表现其艺术个性的,摄影机方位的变化体现出摄影机后面的电影家的内心状态。巴拉兹指出,摄影机的方位变化能使影像同时具有客观性和主观性两种性质,表面上看摄影机是对现实的客观记录,但实际上,每个影像的视觉角度都包含着某种关系,“每一个场面调度,每一个摄影机取景角度都意味着人内心的一种改变、一种调整”<sup>②</sup>,因此再也没有比镜头更主观的东西了。而这,又恰恰是电影超越简单地纪录现实而进行艺术创造的依据。

① 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1984年版,第 51页。

② 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1984年版,第 51页。

所以,他主张电影家要创造性地使用摄影机,比如可以借助于方位和角度的变化来选择和突出物体最足以表现其独有特征的外形,使画面中的事物显得可爱或可笑、可憎或可怕;利用方位和角度以改变画面的性质:振奋人心或消沉颓废,冷漠无情或慷慨激昂;而某些异常的摄影角度的运用还能表现非正常状态的人与事,如表现人物的醉酒、恐惧、绝望、梦幻等特殊情绪和心理等等。——“摄影机不仅突出了被描写的人物的感受,而且也突出了艺术家、电影创作者的感受”<sup>①</sup>。如此,电影家就可以利用摄影机的方位变化拍摄出带有鲜明的自我意识和个人风格的画面,还可以利用摄影角度的象征、隐喻和变形等功能去改变电影的节奏,构成电影不同的影像风格。由此,巴拉兹也解释了电影中的表现主义和印象主义等美学风格的来源。

巴拉兹指出,上述艺术创造是在其他任何艺术中从来没有出现过的,电影能成为一门独立的艺术,变化多端的摄影机方位是极为重要的。它显示了电影的多种艺术可能性和独特的艺术魅力。但巴拉兹同时也强调,不寻常的方位变化和奇特的影像构图应有美学上的理由。

“诗的剪刀”蒙太奇。

除了对单个镜头的研究外,巴拉兹还研究了镜头之间的剪接问题,即蒙太奇。他把蒙太奇比喻为“诗的剪刀”,表达了自己对蒙太奇这一独特的电影艺术语言的思考。

蒙太奇是电影最基本也是最重要的艺术语言,它的形成对电影艺术创造具有重要的意义。在最初的实践中,电影家并没有蒙太奇意识,更没有去积极地探索蒙太奇语言;促使电影迈出决定性一步的是美国导演格里菲斯,在拍摄影片《一个国家的诞生》时,他成功地使用蒙太奇进行平行叙事,使电影真正做到了时空的自由转换和组合,促使了电影艺术真正走向成熟。

<sup>①</sup> 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1984 年版,第 55 页。

在蒙太奇发展过程中具有决定性的第二步是表现蒙太奇的出现。镜头的组接不再是单纯地为了叙述故事,而是为了表现电影家的思想观念和情感倾向,并对观众的接受产生强烈的心理冲击。对蒙太奇进行深入研究的是苏联电影学派,从 1920 年代中期开始,苏联有许多著名的电影导演和理论家(从库里肖夫到普多夫金和爱森斯坦等)都在探索蒙太奇的运用及其美学意义。巴拉兹虽然不是蒙太奇理论最有影响力的提倡者,但他与苏联电影学派几乎是同时在思考这个问题,并且他的理论对普多夫金有一定的影响。

巴拉兹对蒙太奇的认识有一个逐渐深入的过程。在 1929 年的《可见的人》中,他仅仅谈到“同时性”和“迭句式”这两种类型的“影像安排”,其作用只是帮助叙述故事。在七年后的《电影精神》中,他用大量实例分析了“联想”、“思想”、“方向”、“节奏”、“比喻”、“主观”等蒙太奇的不同类型。1936 年在《电影美学》中,他又较为全面地总结了蒙太奇在叙述故事和表达思想两方面的审美价值。巴拉兹强调蒙太奇的艺术效能,把蒙太奇视为“创造性的剪刀”,认为它能创造出并能让观众感受到原先在镜头里所看不到的东西。他说:“电影中就是最意味深长的场面调度也不足以赋予其影像完全的含义。这个含义的确定归根结底要由一个影像在其他影像中所处的位置来决定。”<sup>①</sup>此意即他后来所说的那句名言:“上下镜头一经联接,原来潜藏在各个镜头里的异常丰富的含义便像电火花似地发射出来。”<sup>②</sup>所以,巴拉兹强调电影家应该按照其蒙太奇线索有条不紊地引导观众的眼睛去看各个细节,如此,他就不仅展示了画面同时还解释了画面,创造了影片独立的连续时间并连贯起影片的思想。巴拉兹同时强调蒙太奇在电影叙事中的作用,认为有了蒙

① 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1984 年版,第 15 页。

② 巴拉兹:《电影美学》,中国电影出版社 1982 年版,第 15 页。



太奇,电影在叙事中插入特写才不会破坏视觉连续性,才能创造出电影的节奏、速度与风格,才能产生隐喻和联想等等。因此他又把蒙太奇比作是“电影的呼吸”。当然,巴拉兹也看到,蒙太奇既能创造诗意但也能杜撰和歪曲事物,并反对那种“画谜”和“谜语”式的“抽象”、“象征”的蒙太奇。

声音:从复制的技术到创造的艺术。

1927年10月16日,由美国华纳兄弟公司拍摄并上映的音乐故事片《爵士歌王》标志着有声电影的诞生。从感情上讲,巴拉兹非常留恋无声片,但在理性上他又很支持这场技术进步。他清醒地认识到,技术的发展代表着不可阻挡的人类生产力的发展,电影再回复到无声片是不可能的了。1930年代末,巴拉兹动手写作《电影精神》一书,他把无声电影向有声电影的发展比喻成一次换车,热情地向电影观众和理论家发出邀请:“请换乘有声电影!”<sup>①</sup>论述声音在电影中的审美价值,也是该书最有新意之处。

迟到的声音元素使电影真正成为一门具有独特表现形式的视听艺术。不过,在最初的有声片里充满了过多的人物对白,以致使电影又重新成为舞台剧的复制和翻版,电影的发展几乎出现倒退。所以,当时有不少电影家认为声音破坏了电影美学,坚决反对声音的加入。无声电影是纯视觉艺术,而有声电影是视听艺术的综合,声音的出现确实在很多方面“破坏”了无声电影的艺术特点,但是,反对者没有充分认识到声音又给电影带来了时空结构的突破等新的艺术可能性。巴拉兹并没有一味地反对有声片,他在思考这样一些问题:声音技术的发明对电影有什么意义?声音对无声电影理论提出了哪些质疑和挑战?巴拉兹最感兴趣的并不在于声音是怎样发出的,而在于声音的表现力给电影带来了什么。在他看来,声音的出现不

① 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社1984年版,第154页。

仅是一个新的技术发明,而且是对电影的一个更高的要求:“它不应仅满足于完善无声电影使之更忠于自然,而且要从全新的角度接近自然。我们要求它打开感受的新领域。我们希望的,不是描写技巧的完美无缺,而是描写的新对象。”<sup>①</sup>

声音怎样才能成为一种新的电影的艺术表现呢?巴拉兹也是从镜头、特写和蒙太奇三个方面去研究的。这种研究思路不大适合于声音,不过研究结果还是富有启发性的。

声音的加入使电影更接近现实,声音和画面一样是对现实世界的自然展现,因此,巴拉兹认为有声片最直接的任务,就是“揭示我们周围的音响环境,事物的声音,自然界的窃窃私语以及一切除人类语言外也在说话,也在向我们叙说生命的交谈,并不断影响我们的各种感觉和思想的东西”<sup>②</sup>。声音伴随着画面进入电影,扩大了电影的表现领域,丰富了电影的艺术表现力。但是,电影中的声音不应是对现实的机械纪录,它同样需要经过改造和重塑,巴拉兹认为这才是有声电影成为艺术的先决条件。他说:“当有声电影能把噪音分解成各个元素,能突出和强调每个音响的独特性,能用声音特写的方式引起我们的注意,能用剪接的方式有意识地把这些声音元素成功地组合,那么它就将真正地成为一门新艺术。”<sup>③</sup>可见,巴拉兹重视的不是声音的写实性而是声音的艺术性,他强调声音的戏剧性、诗意性、象征性,反对用声音去解说画面。巴拉兹指出,无形的声音无法描绘暂时也难以调度,所以声音的摄影(镜头)只能是单纯的机械再现,但是,某些特殊的声音处理能给电影带来更多的意义和艺术可能性,比如电影家有意识地去引导观众的耳朵去听的声音特写,它就会向人们传递平时被日常的噪杂喧嚣声所湮没的、人们用耳朵永远发现不了的各种声音;再比如“寂静”

① 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1984 年版,第 184 页。

② 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1984 年版,第 184 页。

③ 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1984 年版,第 184 页。

也是一种特殊的声音效果,它给观众带来一种空间感和神秘感。巴拉兹还考察了许多影片中的音响效果,认为音响并不是写实性的要素,它的效果是象征性的。

声音的蒙太奇怎样形成呢?巴拉兹指出主要有两种形式:一是利用声音的近似性、对比性等手法在声音和声音之间建立关系,二是在声音与画面之间建立关系。关于前者,巴拉兹着重论述了声音的戏剧性意义,他以阿尔杜·浮加诺的影片《太阳仍将升起》为例,片中纳粹士兵押往刑场的意大利神父口诵悼文,周围群众中有几个人用“为我们祈祷”回答他,而画面外涌来如急流般的“为我们祈祷”的声响,这就很好地利用了声音元素表现出人民反抗力量的惊心动魄。关于后者,当时的有声片中主要存在两种情况:一种是画面和声音同时出现,另一种是画面中出现非同步的声音。巴拉兹认为与画面同步的声音只是画面的自然主义的辅助物而已,如此“同步”就可能使有声片成为配音的无声片;而非同步的声音效果才是电影化的手法,它“不是简单地复制外部世界的各种声音,而是描写在我们心中产生的共鸣,即各种听觉的印象、感觉和思考”<sup>①</sup>。对比可见,巴拉兹更重视声画分离和声画对位所产生的艺术效果而否定与画面同步的声音。他的这种观点在当时是很有代表性的,苏联电影家谢尔盖·爱森斯坦、弗谢沃洛德·普多夫金等人,1929年联名发表的关于《有声电影的未来》的宣言也提出“声画对位”的主张,把声画对位看成一种普遍原则,否定声画同步。声画对位的方法确实丰富了电影的表现手段,但是过多地强调“对位”而否定“同步”的结合,长期以来同步声音就只是被当作画面的重复亦即自然主义附属物,忽视和掩盖了其艺术表现力。事实上同步的声音也是电影声画系统中的一个重要元素,是电影语言中的一个有机组成部分。巴拉兹之所以否认同步声音的艺术性,是因为他是从视觉角度去看待声音

① 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社1984年版,第104页。

的,他认为同步出现的声音并不能给画面增加新的内涵,相反由于声音可以解释画面,画面可能会依赖声音,那就会减弱了画面影像的视觉冲击力。

从无声电影的画面到有声电影的声音,再到彩色电影的彩色,每一次技术进步都会为电影反映现实增加新的表现手段。但是,忠实地摹仿自然并不是电影作为艺术的目的,每一次技术进步都会带来一些新的问题,考察技术进步的美学意义才是理论家必须思考的重心。巴拉兹在1929年就把声音视为电影表现生活的又一个艺术手段,并对声音的艺术表现能力作了大胆而科学的预见,但是许多年过去了,到他1939年写作《电影美学》时(甚至直到现在),有声电影还未能实现他当年写下的这些目标。这一方面说明有声电影的艺术规律还需要进一步的实践探索,另一方面又体现出巴拉兹思考的前瞻性和深刻性。

### 三、“可见的人”与“视觉文化”

回顾1920年代的电影理论,可以看到当时理论界存在着两个倾向:一是从艺术学、美学和心理学等角度进行电影的本体研究,一是从哲学、社会学、文化学等角度切入去发掘电影的社会功能。巴拉兹不仅从艺术学的角度论述了电影独特的审美价值,而且从文化史的角度考察了这样一个问题:“为什么人们普遍喜欢电影?”对这个问题的思考促使他自觉地去“探寻电影的意识形态,追溯其各种经济和社会的动机和根源”<sup>①</sup>,从而开始对电影进行社会学的思考。与其对电影审美的本体研究相比,巴拉兹从社会学角度对电影进行的思考更加深入、更加独特。可以说,巴拉兹首先是电影社会学家,其次才是电影美学家。

<sup>①</sup> 巴拉兹:《可见的人播电影精神》,中国电影出版社1984年版,第104页。

早在1919年,美国学者林德赛在他的《电影的艺术》一书中,就提出“电影是一种新型的文化意识”的观念,但他没有展开分析;在电影理论史上最早对此予以认真深入的研究的是巴拉兹。巴拉兹1930年出版了第一本电影论著《可见的人》,其副标题即是“电影文化”。巴拉兹明确地把电影定位于“视觉文化”,认为电影是一种通过可见的形象来表达、理解和阐释事物的文化载体。这种定位不仅准确地把握了电影的艺术特性,揭示了这门新艺术的审美本质,而且提升了电影的文化品质,明确了电影在文化传播中的社会功能。后来,爱因汉姆、本雅明、阿多诺、布莱希特等人都对这个问题有积极的思考。

首先,巴拉兹对电影的视觉文化的定位准确地把握了电影的艺术特性,揭示了这门新艺术的审美本质。巴拉兹把电影和印刷术加以对比,在他看来,面部表情和手势才是人类最早的母语,印刷术的发明逐渐使人们的面部表情看不见了,文字符号强暴了人,可见的精神变成了符号的表达,视觉文化变成了概念文化,印刷术传播的文化是非物质的、抽象的理性和概念的内涵。而现在,“另一种新机器将根本改变文化的性质,视觉表达方式将再次居于首位,人们的面部表情采用了新方式表现。这种机器就是电影摄影机。”他说,通过摄影机的纪录与再现,电影中不仅出现了“可见”的面部表情和手势动作,而且透过面部表情和手势动作,人的内心、性格、情绪、感情、思想也变得“可见”了,因此,电影的出现“使埋葬在概念和文字中的人重见阳光,变成直接可见的人了”<sup>①</sup>。从某种意义上说,是电影使人类恢复了直接用人体表现精神的视觉表现能力,而视觉的艺术表现力也就成为电影有别于其他艺术形式的独特魅力。

其次,巴拉兹把电影的出现视为一次具有决定性意义的文化转折,从而提升了电影的文化品质。因为电影通过画面影像

<sup>①</sup> 巴拉兹:《可见的人——电影精神》,中国电影出版社1980年版,第1页。

完成了对人类最初的母语的回归,所以巴拉兹认为,它的出现标志着人类文化在更高层次上的发展。他说:“现在电影和文学比较起来,即使显得还很原始和粗糙,仍然是文化发展的标志,因为它直接体现了人类的精神。”<sup>①</sup>巴拉兹强调电影是人类文化的发展,主要是指电影使人们对视觉文化的感受和理解的能力得到了发展和提高,完成了一次文化的转折——“电影艺术的诞生不仅创造了新的艺术作品,而且使人类获得了一种新的能力,用以感受和理解这种新的艺术”<sup>②</sup>。由于电影是全新的事物,人们对这种崭新的视觉文化形式的接受还有一个熟悉和学习的过程。巴拉兹曾先后以一个俄国办事员、一个西伯利亚姑娘和一个英国殖民地官员看电影的经历,说明对电影文化的学习和接受确实存在着一个过程,一个渐变的、不知不觉的过程:“我们根本不知道我们是如何学会看电影的,用什么方法学会联想、推断和视觉思维的。省略、隐喻、象征及视觉概念对我们来说已不再陌生。”<sup>③</sup>这就是说,是电影这种 19 世纪最广泛的视觉文化形式在丰富着、改造着人们的想像力和情感世界,在提高着人们发现美和欣赏美的能力。

巴拉兹把电影界定为一种视觉文化,在这个过程中,他始终牢牢把握住了电影的本质,把电影看作是画面的运动和影像的艺术。电影是一种活动照相,是由一个个运动的画面连接组成的影像世界,而在无声电影时期,画面是电影最为重要的艺术语言。因此,从视觉性入手去认识电影、把握电影特性,强调画面、镜头和影像,也就成了研究电影的根本出发点。巴拉兹的视觉文化的概念,突出了电影画面影像的表现力、感染力和视觉冲击力,强调电影在根本上是一种视觉艺术,这些在今天看来都是无可辩驳的真知灼见。

① 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1984 年版,第 5 页。

② 巴拉兹:《电影美学》,中国电影出版社 1984 年版,第 5 页。

③ 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1984 年版,第 5 页。

不过,巴拉兹的“视觉文化”概念虽然突出了电影的画面和影像,但这并不是他论述的最终目的,严格地说,他的“视觉文化”概念属于电影社会学的范畴,是对电影在传播思想文化方面的社会功能的概括和强调。巴拉兹指出:“文化就是把日常事物精神化。视觉文化应该用新的和变化了的形式表现人们最简单的行为和日常的交往接触”,而在现存的艺术形式中“只有电影才能完成这个任务”。更让巴拉兹欣喜的是,电影这种视觉文化“将把人类从巴别摩天塔的咒语中解救出来。现在第一个国际语言正在世界所有银幕上形成,这就是表情和手势的语言”<sup>①</sup>。电影用画面影像取消了不同国家、不同种族人们之间的语言障碍,变成了世界化、国际化的共通语言,很好地完成了不同民族、不同肤色的人们之间的交往和沟通,这就是电影作为视觉文化其魅力的根本体现。由于电影传播思想文化的广泛性和对于大众的巨大影响力,巴拉兹对电影的论述总是和“群众”一词密切地联系在一起,他十分自信地申明:电影是 20 世纪最有群众性的艺术,电影比其他艺术更具有社会性,就是因为它拥有数量最庞大的观众。巴拉兹由此把电影看作是 20 世纪的民间艺术,认为在大众的想像力和情感世界里,电影已经取代了往日神话、传说和民间故事的作用,成为最具普遍性的人民艺术。

巴拉兹的“视觉文化”概念侧重于电影的社会传播功能而不仅仅是对电影作为艺术的阐释,这一点,也可以从他和同时代的法国先锋派电影的“视觉主义”的比较中看出来。表面上看,巴拉兹的“视觉文化”与法国先锋派的“视觉主义”有某些相同之处,他们都认为视觉形象是电影独特的艺术表现形式,都强调电影的诗意,认为电影是梦幻的、抒情的、表现精神状态的,不是对现实的机械复制,但是从本质上说,他们的观念并不

<sup>①</sup> 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1984 年版,第 15 页。

相同。法国先锋派把视觉表现解释为一套电影笔法,在突出电影的视觉特性的同时,把视觉主义的追求发展为一种纯粹技巧的试验,例如德吕克提出“上镜头性”,把视觉表现解释为“旨在显示人的精神状态和真实情绪的一套电影笔法”,慕西纳克认为电影的最高表现是具有视觉节奏的电影诗,杜拉克更是把视觉主义发展到极限,主张“电影和音乐有一个共同点:即运动只凭它的节奏和发展就能创造情绪”,追求把电影变成“视觉的交响乐”,认为电影“应从视觉单一的和谐中产生原想得到的印象,应在纯视觉中寻找情绪”<sup>①</sup>,等等,而巴拉兹提出的“视觉文化”概念,除了强调电影是一种画面语言和突出电影的影像特性外,他并没有忽视和剥离电影对现实的再现和反映功能,相反地他对后者还有所倚重。他坚定地说:“不管怎样!电影是视觉的艺术,……特写摄影技术迫使电影变成了近距离的现实主义。这个近距离无情地展示了现实的面孔”,“不管怎样!电影是视觉艺术。它的最独特的趋势是揭露谎言。尽管它是想像中最绚丽多彩的礼花,其本质上仍然是睁开眼睛的艺术。”<sup>②</sup>可以看出,巴拉兹把电影看作视觉文化的出发点,是把电影当作揭露谎言、直面现实的武器,他的美学立场是现实主义而不是抽象主义或其他。此外,与法国先锋派“视觉主义”的精英立场相比较,巴拉兹的“视觉文化”概念是与电影的大众性、民主性以及电影的社会功能密切相关的。巴拉兹要求电影成为大众的、人民的艺术,他把 1920 年代后期的俄国电影视为电影发展史上的奇迹,他的著作中就列举了许多俄国影片作为论述的例证和艺术评价的参照。

从 1929 年在《可见的人》中第一次提出“视觉文化”的概念,到 1934 年和 1938 年在《电影精神》、《电影美学》中的再

① 参见阿杰尔:《电影美学概述》,中国电影出版社 1983 年版,第 190-191 页。

② 巴拉兹:《可见的人》,中国电影出版社 1983 年版,第 193 页-194 页。



次论述,巴拉兹在这三本书里提及和讨论视觉文化的篇幅加起来并不是很多,但是,他是最早提出并比较深入地阐释了这一概念的人,因此当代许多研究视觉文化的学者在寻找这个概念的词源时,都追踪到了巴拉兹。而巴拉兹的论述虽然偏重于电影的社会功能,但是,在相当程度上他已经触及到了视觉文化的三个基本特性,即视觉文化的感性特征,视觉文化的认同感和共通性,以及视觉文化的消费性,这些论述对后来的研究者很有启发。

## 第四节 爱因汉姆:作为艺术的电影

鲁道夫·爱因汉姆<sup>①</sup>(~~爱因汉姆~~ ~~爱因汉姆~~)是著名美学家、心理学家。原籍德国,早年在柏林大学学习和研究心理学,1934年移居美国,在哈佛大学任艺术心理学教授,主要从事艺术与视知觉的审美关系的研究。作为现代格式塔心理学派的杰出代表,他的《艺术与视知觉》、《视觉思维》等论著为他赢得了巨大的学术声誉;作为电影理论家,他的主要著作是1957年出版的《电影作为艺术》。该书以严密的逻辑对“电影是艺术”进行了充分的论述。1957年,爱因汉姆将此书(修正稿书名《电影》)和他写于1935年前的其他几篇电影论文合集,仍以《电影作为艺术》书名出版,成为电影理论史上的重要著作。

爱因汉姆对于电影理论的贡献主要体现在两个方面。首先,他以传统艺术为参照,以格式塔心理学为基础,对电影这门新兴的艺术进行演绎分析,在美学层面上论述了电影成为艺术的可能性;其次,爱因汉姆在论著中梳理了电影当时已有的各种表现手段,试图为艺术电影确立标准,探讨创作艺术电影的途径。此外,爱因汉姆绝对排除了“完整的电影”,即有声及彩

<sup>①</sup> 也有译为阿恩海姆或安海姆,但在电影界更通行的译名为爱因汉姆。

色、立体、宽银幕的电影成为艺术的可能性。这种论断显然与电影发展的事实不符,但他提出的问题值得人们思考。

## 一、电影艺术来自它与现实的差异

研究心理学的爱因汉姆为什么会电影产生兴趣呢?这与格式塔心理学派理论有关。格式塔(即完形)心理学又称完形心理学,它依据现代物理学“场”的概念、艾恩斯特·马赫的经验批判主义和埃德蒙德·胡塞尔的现象学观点,主张心理学要研究现象的经验,也就是非心非物的中立经验;要求在观察现象的经验时要保持现象的本来面目,并认为现象的经验是整体的或完形的(格式塔)。这个学派的主要奠基者是柏林大学的麦克斯·韦特海默、沃尔夫·科勒和库尔特·考夫卡。爱因汉姆是韦特海默、科勒的得意门生和终身追随者,他毕生致力于格式塔心理学美学的研究。

爱因汉姆关注电影时刚从柏林大学毕业。当时爱因汉姆正着迷于带有浓厚现象学色彩的“物质论”。这种理论试图证明:“对现实进行艺术的或科学的描绘时,其最后形式通常在更大程度上是决定于所使用的手段(亦即物质)的特性,而不是素材本身。”<sup>①</sup>而此时他的老师韦特海默和科勒正在柏林大学心理研究所为格式塔心理学奠定理论和实践的基础。按照这种学说,“即便是最简单的视觉过程也不等于机械地摄录外在世界,而是根据简单、规则和平衡等对感觉器官起着支配作用的原则,创造性地组织感官材料。”这种论断对艺术的本质有一个全新的认识,它说明“艺术作品不单纯是对现实的模仿或有选择的复制,而是将观察到的特征纳入某一特定手段所规定的形式的结果”<sup>②</sup>。这样,艺术对于现实而言就是经过选择的“对等

① 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社,1981年版,第40页。

② 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社,1981年版,第40页。

物”而不是“派生物”。这个认识是影响西方文艺学两千多年的“摹仿说”的终结,从而为现代艺术理论奠定了心理学基础。检验这种学说的最好的试金石是电影。因为当时有很多人都认为电影只是通过摄影机和胶片对现实的复制因而它不可能成为艺术,而根据格式塔学说,甚至连最基本的视觉过程都是以简洁性、规律性和均衡性等原则去创造性地、有机地组织材料,因此电影是艺术;但是,如果按照排斥电影是艺术的观点把电影看作只是通过机械对现实丝毫不差的复制,而如此复制品又能成为艺术,那格式塔心理学对艺术的看法和格式塔的基本理论岂不就是错误的?从1909年到1914年,爱因汉姆都在思索这个问题。

在爱因汉姆看来,论证“电影是艺术”而又能支持格式塔心理学的艺术理论的惟一途径,就是证明“电影的表现手段并非现实本身”。通过对电影影像和客观现实的仔细比较,他发现在这两者之间确实存在着种种不同,据此,他相当自信地确立了自己的论题:“我力求详尽地证明:使得照相和电影不能完美地重现现实的那些特性,正是使得它们能够成为一种艺术手段的必要条件。”<sup>①</sup>爱因汉姆在这方面的论述,是他最重要的电影理论建树。

爱因汉姆论述的理论出发点,就是他当时着迷的“物质论”理论——艺术形式“在更大程度上是决定于所使用的手段(亦即物质)的特性”。换句话说就是,电影艺术应该追求它自身的表现媒介的特有潜力。爱因汉姆从电影媒介的照相特性出发,认为照相不可能完全重现现实,在电影影像和物质现实之间存在着“不同一性”,而正是电影影像和物质现实之间的这种“不同一性”,使得电影并非是对现实完全机械的复制,而是艺术的创造。

<sup>①</sup> 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社1985年版,第16页。

爱因汉姆着重是从电影影像的感知方式与日常生活的感知方式的比较,去论述电影影像与物质现实的“不同一性”的。从考察电影手段的基本元素入手,爱因汉姆主要分析了物质现实之所有和电影影像之所无的六个主要方面:(员)电影画面是立体的现实在银幕平面上的投影;(圆)电影画面的纵深感减弱。电影效果既是平面的又是立体的,并且电影中格外突出前后物象重迭的感觉;(猿)电影画面没有颜色(指黑白片),它是否近似现实在很大程度上决定于照明;(源)电影画面的空间受到银幕边缘的限制,电影中物体的大小取决于拍摄对象到摄影机的距离,也取决于放映时画面的放大程度;(缘)电影中并不存在时间和空间的连续性;(远)电影中视觉之外的其他感觉失去作用<sup>①</sup>。爱因汉姆所考察的这些方面大都涉及人类的知觉层面,这是人类认知的起点,也是视觉心理和艺术感生成的源头,因而对考察电影能否成为艺术而言,这是相当理想的切入角度。因为有格式塔心理学理论的支持,爱因汉姆对于诸如电影画面与现实深度感、平衡感,以及摄影机与眼睛的差别、电影的视域和人的视野的不同、电影的运动及其方向的相对性等较为微观而基础的方面都有细致的论述,这是同时代的其他电影理论家所忽略或力不从心的。爱因汉姆得出的结论是,电影影像并不是对现实世界的机械复制,它包含着电影家对物象的性质与特征的把握,对摄影机方位与角度的选择,对电影技巧的运用和对观众接受的思考,等等,所以它是真正的艺术创造。

这就是说,电影艺术来自于它与现实的差异,正是电影反映现实的明显局限才赋予电影艺术创造的可能性。这样,电影对现实的反映就是“非现实的”部分再现,而它在审美上引起的也是“部分的幻觉”。爱因汉姆指出,这种“部分幻觉”是戏剧等传统艺术给予人们的审美感受,也是人们在现实生活中感受外

<sup>①</sup> 参见爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社,1981年版,第愿-愿页。

在世界的主要方式。他说：“在现实生活中，我们满足于了解最重要的部分，这些部分代表了我们需要知道的一切。因此，只要再现这些最需要的部分，我们就满足了，我们就得到了一个完整的印象——一个高度集中的、因而也就是艺术性更强的印象。”<sup>①</sup>这是爱因汉姆运用格式塔心理学对艺术创造的“部分幻觉”规则所作的理论阐释。而在论述“部分幻觉”在审美上的感受时，爱因汉姆是将它置于与电影最接近的几种传统艺术——戏剧、绘画和摄影——之中去进行比较的。他说，电影具有与戏剧相同的可以被用来描述某些真实事件的时间过程，因而在一定程度上给人以真实生活的印象和某种深度的幻觉；但另一方面，电影画面的没有立体感且受到银幕边缘的严格限制，所以它又有绘画和摄影呆照的“画面性”特点，这使得人们对它的真实性并不产生完全的幻觉。这样，电影影像这种既是“实际生活”又是“画面”的双重效果，使“我们能够把这些人物与事件既当真又当假，既是实物，又是放映幕布上光影的简单图形。正是这个事实才使电影艺术成为可能。”<sup>②</sup>

通过以上考察，爱因汉姆得出的结论是，正是电影影像不能完全复制现实的这些“局限”创造了电影艺术。他说：“即使是在最原始的情况下，摄影机所反映的现实的形象也同人眼所见到的有所差别。我们还发现，这种差别不仅确实存在，而且能用来改变自然的形态以达到艺术的目的。换句话说，可以称之为电影技术的‘缺陷’的那些东西（工程师正在尽力加以‘克服’呢），实际上是创造性的艺术家手中的工具。”<sup>③</sup>

## 二、艺术地运用电影技术的可能性

电影要成为艺术，爱因汉姆认为最重要的，就是电影家必

① 爱因汉姆：《电影作为艺术》，中国电影出版社 1985 年版，第 103 页。

② 爱因汉姆：《电影作为艺术》，中国电影出版社 1985 年版，第 103 页。

③ 爱因汉姆：《电影作为艺术》，中国电影出版社 1985 年版，第 103 页。

须有意识地突出他所使用的手段特性。他说：“只是在影片制作者自觉地或不自觉地发现了电影技术的特有可能性，并将之利用到艺术创作上来的时候，电影艺术才逐步成长起来。”<sup>①</sup>在爱因汉姆看来，人们所看到的物质世界的形象和电影银幕上的形象的差别，是由电影技术的可能性所造成的。这就给电影提供了各种艺术创作手段。爱因汉姆在前文论述银幕与现实六大差异的基础上，加上“艺术地运用”这个由“艺术”作状语来限定的动作，制定了电影艺术在这六个方面必须遵循的若干原则。这六个方面是：艺术地运用平面上的投影，艺术地运用深度感减弱的现象，艺术地运用照明和没有色彩的特点，艺术地运用画面的界限和拍摄的距离，艺术地运用不存在空间和时间连续的特点，艺术地运用电影中不存在非视觉经验的现象。

如何“艺术地运用平面上的投影”呢？爱因汉姆认为这主要是个摄影角度的问题。他说，早期电影总想在外貌和动作上丝毫不差地模仿现实中的原物，后来，人们才逐渐意识到“有可能利用电影和现实生活之间的差别来创造在形式上同样具有意义的形象”，即“怎样用画面表现出拍摄对象的特征，如何阐明一个内涵的观念等等之类的问题”<sup>②</sup>。从不同寻常的和引人注目的角度来拍摄物象，既可更逼真、更生动美观地表现出物象的形状，也能使观众的注意力不仅被引向物象本身，同时也引向它的形式上的特点，让观众从一个全新的角度去观察物象，并促使观众或去思考物象所表现的某种特征，或去思考物象所蕴涵的特殊含义。除摄影角度外，爱因汉姆还发现，通过物象之间相对位置的不同配置，和对前、后景的物象透明度的不同把握等方法，也都能获得此种艺术效果，使影像富有表现力。

① 爱因汉姆：《电影作为艺术》，中国电影出版社 1985 年版，第 10 页。

② 爱因汉姆：《电影作为艺术》，中国电影出版社 1985 年版，第 10 页。

在“艺术地运用深度感减弱的现象”部分,爱因汉姆指出,缺乏深度感使电影画面具有非现实的色彩,而这也是它艺术创造的突出表现。立体的物象因为深度感减弱,才使画面突现出纯粹形式上的特点,使观众的注意力能集中于线条和光影的平面构图上去;深度感的减弱还能使物体出现前后叠置的现象,显得富有寓意而能惹人注目;由于没有深度感,心理学上称为“体积不变”和“形状不变”的现象在电影中几乎消失,突出物象体积的远近变化,突出平面投影时远近的联系,等等,都能取得独特的艺术效果。

“艺术地运用照明和没有彩色的特点”。关于色彩的艺术运用,爱因汉姆强调电影在黑白两色的条件下,反而会有生动鲜明的效果。因为它使画面形象背离自然,从而有可能利用光影配置,或能任意确定物象的体积和轮廓,或能突出、聚合、隔离或隐藏物象,以构成含义深远、格调优美的画面。所以电影家要重视拍摄的物象在映出时的黑白色调,拍摄时在布光、安排阴影、决定摄影机同太阳的位置、调整反光板采光和反射的方式等方面,要充分行使其创作的权力。爱因汉姆格外重视照明的作用,认为影片要取得好的风景的效果几乎完全取决于照明,并且巧妙地使用照明还能有助于突出拍摄对象的形状,使物象具有象征、隐喻、风格化等意义。早期电影中的照明是把灯光摆得使物体的所有细节都看得清楚,爱因汉姆指出:“照明跟电影所使用的其他手段一样,也是在电影发展成为一种艺术之后,才被用于明确的装饰性和启发性目的。”<sup>①</sup>

电影画面的界限和拍摄距离的变化同样能为电影创造带来丰富的艺术手段。爱因汉姆说,因为电影画面受到银幕边缘的限制,所以电影家必须从无限的现实生活中进行选择。这个选择的结果是可以使某些细节突出和具有特殊意义,同时去掉

<sup>①</sup> 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985年版,第 126页。

不重要的东西,而银幕边缘的限制又是电影构图的框架:“在一个优秀的电影画面中,所有线条和其他方位之间,以及它们同银幕边缘之间,都保持有很好的平衡关系。”<sup>①</sup>同样地,爱因汉姆指出,电影中拍摄距离是可变的,这使电影家具有舞台艺术所无法比拟的创作手段,因为电影家能随心所欲地安排摄影机的位置,能赋予拍摄对象以恰如其分的涵义。如此,“改变画面界限和拍摄距离的可能性,使电影艺术家可以轻而易举地把任何场面加以分割,而不用更动现实。可以用部分来代表整体;可以把重要的或突出的东西留在画面之外,以造成悬念。也可以强调某些部分,从而引导观众去揣摩这些部分的象征意义。可以使观众特别注意某些重要的细节”<sup>②</sup>。

在论及电影“艺术地运用不存在空间和时间连续的特点”时,爱因汉姆其实是谈蒙太奇的运用。蒙太奇的根本含义就是把发生在不同时间和地点的一些事件和场面连接起来。爱因汉姆说:“人们之所以会认为蒙太奇是通向电影艺术的康庄大道,其间原因也是显而易见的。单个的画面无非是一个摄录过程的产物,这个过程虽然是由人来控制的,但它从表面上看来却只不过是复制自然而已。可是蒙太奇就不同了,人是参与蒙太奇的过程的:时间被打断了,在时间和空间上没有关联的事情被连接到了一起。这看来更像是一个显而易见的创造过程和造型过程。”<sup>③</sup>运用蒙太奇,可以切断一个完整的场面,割裂一个事件,在拍摄过程中改变摄影机位置以获得不同的景别和方位,选择和突出物象的特征,形成镜头段落的节奏,等等。所有这些,在爱因汉姆看来是为了解放摄影机而采取的最有力、最使人鼓舞的行动,所以对于电影家来说,蒙太奇是第一流的创造手段,可以帮助他强调或丰富所描绘事件的意义。对蒙太奇

① 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社,1985年版,第125页。

② 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社,1985年版,第125页。

③ 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社,1985年版,第125页。



的研究爱因汉姆没有达到苏联学派的深度,然而,他也有自己的独特思考。他对苏俄电影家在发掘蒙太奇的艺术潜力方面所做的贡献给予充分的肯定,但同时也批评他们常常热衷于此道而在作品中过多地使用蒙太奇,批评他们在有些蒙太奇连接起来的镜头之间,并没有现实的联系而只有抽象的或诗意的联系而常常显得勉强;还有,有些苏联电影家认为单个镜头是无意义的,而爱因汉姆认为单个镜头中就包含着电影家的艺术创造。

如何“艺术地运用电影中不存在非视觉经验的现象”呢?爱因汉姆指出,由于电影中除视觉之外的其他感官都失去作用(指默片),由此产生的某些视觉上的错觉就可以用于电影创造。比如利用电影中物体运动的相对性(物体静止不动而摄影机运动,同样会产生物体运动的感觉)和空间座标的相对性(物体在与摄影机呈一定角度时,无法断定它是立起的还是平卧的)等等,都可以获得某种特殊的效果。当然,最让爱因汉姆看重的还是默片“无声”的特点。在他看来,无声不仅不是所谓“严重缺陷”,相反地,它是电影作为纯粹的视觉艺术的最重要的特征。他以卓别林的《淘金记》、约瑟夫·冯·斯登堡的《纽约的码头》、雅克费德尔的《新的绅士们》等影片为例,说明“默片把它特别希望强调出来的声音转化为可见的形象,它表现的不是声音‘本身’,而是声音的某些最足以说明问题的特征,于是声音就有了形状和含义”;“无声的手段可以更清楚、更明确地传达出对话的情愫内容,而这反而是有声的手段所难以做到的”;“没有对话的声音,观众便更加注意人物行为的可见的一面,因而也就对整个事件本身特别感到兴趣。所以在无声片中,往往是很平常的镜头反而给人印象至深”<sup>①</sup>等等。爱因汉姆认为是“无声”让电影拥有了一种特别的艺术潜力。正是爱

① 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985年版,第 183 页。

因汉姆这种提倡无声电影、反对有声电影的鲜明态度,为他博得了“无声电影理论家”的称号。

在早期电影理论探讨最集中的特写、场面调度、蒙太奇等问题中,爱因汉姆对场面调度有较深入的论述。不难看出,上述六个方面,爱因汉姆着重阐述了场面调度的电影化功能并有其理论创见,强调要利用影像构图的形式特性去加强电影的艺术效果。此外,他所论述的电影技术的其他功能,诸如能动的摄影机、倒退的动作、加速的动作、慢动作、插入呆照、淡入淡出及化、叠印、特种透视、运用焦点、镜中的映像,等等,也大都与场面调度有关。爱因汉姆将这些电影技术的特有可能性归纳成表,并对每种手段的具体运用作了简要说明。这张“摄影机和胶片的造型手段一览”共开列 15 种电影造型手段,几乎穷尽了当时电影技术所提供的特有可能性的一切方面,它向人们展示,在这些“电影手段本身的特性中,蕴藏着多么巨大的塑造和改变自然的可能性”<sup>①</sup>。对于那些只是把“故事”告诉观众而不关心“形式”的电影家,爱因汉姆向他们指出,正是这些电影手段的创造性运用才能使电影艺术成为可能。

爱因汉姆认为为了使电影成为艺术,电影家“必须有意识地突出他所使用的手段特性”,但他同时又强调,这些电影技术的特有可能性的运用“绝不应该因而破坏拍摄对象的特点,相反地,他应该加强、集中和解释这些特点”<sup>②</sup>。在这里,爱因汉姆鲜明地提出了创作艺术电影的准则,即电影家应当有意识地运用电影艺术手段去加强、集中和解释拍摄对象的特点。这就说明,爱因汉姆认为电影艺术不仅与电影的技术手段有关,同时更与对拍摄对象的阐释和表现有关。爱因汉姆对电影的技术手段和拍摄对象之间的相互作用关系的认识,使他的理论有

① 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985 年版,第 155 页。

② 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985 年版,第 155 页。

效地规避了达德利·安德鲁指出的“弹键盘”式创作的尴尬。因为电影的拍摄对象是丰富多彩而无穷无尽的,所以艺术电影的创作绝对不会是个封闭的系统。艺术手法与表现对象的结合就使电影创造产生无穷的艺术张力。

拍摄对象包括物质对象和具体事件,爱因汉姆将它们作为电影表现的全部材料,能够用于电影思想的表达,创造深刻的含义。这是《电影作为艺术》中“电影的内容”章节重点探讨的课题。爱因汉姆首先讨论的是人的心理过程、思想情感的表达,认为它可以通过人脸的表情和肢体的动作即“表演”的方式表现出来,但是,他又认为表演并不是电影表现心理情感的惟一手段,甚至也许不是最好和最有效的手段,因为人的心灵情感绝不会全部明显地表露在他的脸上和肢体上。实践又证明,电影中最好的效果总是通过尽可能少的“表演”取得的。因此,他主张“更多是通过电影化的叙述(在剧本中)和摄影机的各种手法来表现内容”<sup>①</sup>,诸如情节的安排、演员细微的举止动作的呈现、生活细节的运用和象征性道具的选择,等等,都能很好地表现人的心理状态。事实上,爱因汉姆认可的是一种非戏剧的、非表演的表演,因而是真正“电影化”的表达方式。

电影能否进一步表达深刻的思想呢?爱因汉姆的答案是肯定的。他认为电影同文学一样,不是用抽象的形式来表达思想,而是将思想包含在具体事件的描写中,而影像(及场面)结构上的相似能突现出影片的情感内容——“外在事件同内在心情之间不仅有着观念上和主题上的关联,并且这两者在结构上的相似也突出了这种关联”<sup>②</sup>。爱因汉姆以卓别林的《淘金记》为例。他着重分析了影片中饥饿的淘金者吃靴子的片断,认为与通常影片中所见的那种同时映出穷人的菲薄饭菜和富人的

① 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985 年版,第 194 页。

② 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985 年版,第 194 页。

丰盛珍馐以直接表现抽象概念的方法不同,《淘金记》这个场面的卓越和有力,就在于它在表现淘金者的贫穷的同时,用最具有独创性、最动人可见的方式突出了这顿穷饭同富人的用餐之间的相似之处,从而构成贫富之间的对比:煮熟的靴子 越烧好的鱼 鞋钉 越鸡骨头 鞋带 越通心粉,从而使客观上不同的东西以形式上的相似极其鲜明地呈现在观众眼前,“它用真正电影化的客观手段,在画面上表现了‘一面是饥饿,一面是酒醉饭饱’这样一个基本的、极其富于人情味的主题”<sup>①</sup>。爱因汉姆进一步分析了卓别林的艺术创造,发现他实现深刻主题表达的内在机制,就是建立在这种“让极不相同的事物产生始料未及的联系”上。这种真正电影化的表达思想的方式实际上就是隐喻,是一种最适合默片形式的表意方式。爱因汉姆强调:“在一部‘自然主义的’影片中,任何象征性的场面都必须安排得不仅使它的内在含义明白易解,而且要用影片所描绘的动作与世界水乳交融,浑为一体。因为只有揭示出两个既内含深义、而又彼此独立的主题之间的共通之处,才能产生出奇制胜、扣人心弦的效果。”<sup>②</sup>他反对人为地把两个主题扯在一起,让一个主题(具体主题)变成另一个主题(象征性的观念)的附属品,以此来表达一个抽象的概念的做法。苏联电影家谢尔盖·爱森斯坦的影片《总路线》中那个拖拉机冲倒了把田地分割成小块的篱笆的场面,就因此而遭到爱因汉姆的批评。

尼克·布朗在谈到爱因汉姆对《淘金记》场景的分析时,批评他疏忽了对镜头比例、角度选择或影像衔接方式等电影技术的解释,没有看到这个场面是“一直从正面拍摄表演内容的舞台演出方式”,因此认为“爱因汉姆的理论体系内部存在着舞台性与照相性的相峙局面”<sup>③</sup>。布朗的这个批评多少有些令人费

① 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985 年版,第 55 页。

② 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985 年版,第 55 页。

③ 布朗:《电影理论史评》,中国电影出版社 1985 年版,第 5 页。

解。事实上,爱因汉姆在论述中有自己的解释,他认为:“卓别林的创造是真正电影化的,但这些创造并不仅仅适用于电影。……也能用于舞台(他的艺术生活就是从游艺场的舞台开始的),这是因为早期的美国喜剧电影是在人们‘发现’摄影机和蒙太奇之前就已形成的一种电影风格。在这些早期的影片中,摄影机和蒙太奇的主要任务只限于记录布景前面的演出,所以并不起决定性作用。”<sup>①</sup>这表明,在爱因汉姆眼中,电影化并不仅仅是摄影机、蒙太奇这些电影所特有的技术手段的运用,它还包括电影对所拍摄对象的阐释与表现的问题。真正电影化创造的实现,或电影艺术的实现,是由电影的技术手段和对电影拍摄对象的阐释两个方面共同决定的。

爱因汉姆的电影艺术二元决定论,使他的理论有别于当时某些形式论的观念。达德利·安德鲁认为爱因汉姆与俄国形式主义者持同一立场,认为对他们来说“艺术绝不是有意义的内涵、灵感、想像力等等如人们所宣称的东西,而纯粹是技巧”<sup>②</sup>。这既是对俄国形式主义,也是对爱因汉姆的误解。如前所述,爱因汉姆从来不是纯粹的形式主义者,在他的电影理论中艺术形式和现实内涵是密切相联的。事实上,他的理论阐述中对同时代的德国表现主义电影如《卡里加里博士》等重形式的影片只字未提,而对法国先锋派后期的某些电影又毫不客气地给予了批评:“为形式而形式,这是使许多电影艺术家——特别是法国电影艺术家——大栽筋斗的绊脚石。”<sup>③</sup>

爱因汉姆电影艺术二元决定论的理论基础还是格式塔心理学。格式塔心理学研究的出发点是“形”。但它既不是通常所说的事物的外形,也不是一般理论所指的形式,而是经由知觉活动组织成的经验的整体。它从背景中(或与其他物体)清

① 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985 年,第 50 页。

② 安祖(安德鲁):《电影理论》,(台湾)志文出版社 1985 年版,第 28 页。

③ 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985 年版,第 50 页。

晰地分离开来,而且自身有着独立于其构成成分的独特性质。这个形,它可以包括一切被视为整体的东西,甚至还包括某物体整体中的各个独立成分(只要这个成分被单独视为一个整体)。它同时也包括思想意义等被称为内容的东西。一件艺术品或艺术品中某个相对独立的成分都能看作是一个格式塔。所以,在爱因汉姆心目中,电影艺术价值的体现,就不仅仅是在电影的技术手段方面,而是拍摄对象与拍摄时运用的技术手段所构成的有机整体。在这个整体中拍摄对象与电影的技术手段不可或缺,但它又不是二者的简单相加,而是体现为一种电影家积极组织或建构的结果或功能,这样的电影比之现实生活就更集中、更鲜明、更深刻,因而有了独立存在的艺术价值。另外根据这种理论,每个格式塔都放置于一定背景构成的“场”中,并体现出某种“力”的运动。而这种力又与人们的心理感受有着同一性。人们的各种思想和情感的表达,最终都与这种力体现出的扩张和收缩、冲突和一致、上升和降落、前进和后退有关。正是这种“力”令格式塔具有了“表现性”进而拥有了“象征性”<sup>①</sup>。既然任何格式塔都是通过“力”表现某种东西,艺术作品也不例外。所以“每一件艺术品都必须表现某种东西。这就是说,任何一件作品的内容,都必须超出作品中所包含的那些个别物体的表象”<sup>②</sup>。这里提到的个别物体的表象,在电影中可以理解为被摄对象和作用于其上的电影技术手段。它们必然表现或象征着什么,这就是电影的内容。因此,“为形式而形式”,在爱因汉姆看来是不可思议的。

<sup>①</sup> 参见阿恩海姆(爱因汉姆):《艺术与视知觉》,中国社会科学出版社,1989年版,第123页。

<sup>②</sup> 阿恩海姆(爱因汉姆):《艺术与视知觉》,中国社会科学出版社,1989年版,第123页。

### 三、“完整的电影”不是艺术

和许多电影理论家一样,爱因汉姆认为人类有一种本能,就是希望能够逼真地再现外在的世界。电影的出现就是人类实现这种本能的重要一步。可是,没有声音并且只有黑白两色的电影并没有使人类满足,为了追求逼真再现,有声的、彩色的、宽银幕的(符合人的视野范围)和立体的电影都必然会出现,只要技术的发展能够提供这种可能。爱因汉姆却为此忧心忡忡,他认为由于技术的发展,电影对自然的机械模仿很快会发展到极端,出现能够逼真地再现自然的“完整的电影”,然而这是与艺术格格不入的,因为这样的电影“正在让博物馆的蜡像逐步战胜创造性的艺术”<sup>①</sup>。

“完整的电影”为什么不能成为艺术呢?爱因汉姆着重对爱因汉姆年代后期出现、爱因汉姆年代已经流行的有声电影(对白片)作了详尽的分析,并于爱因汉姆年代撰写了长篇专论《新拉奥孔:艺术的组成部分和有声电影》(以下简称《新拉奥孔》)。爱因汉姆仍然是用演绎法来论述有声电影的。他认为有声电影是“一种由于内在的原则性矛盾而不能真正地存在的产品”,他要从美学上找到有声电影的这种“内在的原则性矛盾”。这就是,他认为在有声电影中声音对白和画面是两个对立的手段,这“两种手段为了吸引观众而互相争斗,却不是通过共同的努力来抓住观众。由于这两种手段努力用两种不同的方式来表现同样东西,结果造成了一场乱糟糟的合唱,互相倾轧,事倍功半”<sup>②</sup>。

声音对白和画面为什么在有声电影中会形成如此冲突呢?爱因汉姆说这是一场出人意料的竞争,因为在日常生活中人们

① 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 爱因汉姆年版,第 爱因汉姆页。

② 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 爱因汉姆年版,第 爱因汉姆页。

的谈话和观看并不相互干扰,但是坐在银幕前面,这种相互干扰却立刻就会出现。这种反应之所以不同,是因为“艺术作品中的主题物及其特点是通过感觉资料以一种轮廓鲜明、含义丰富的方式表现出来的,而我们对现实世界里的形象则通常并不要求这种形式上的精确性的”<sup>①</sup>。所以,在现实生活里视听元素的不平衡结合并不让人感到不适,色彩、线条、语词的组合不当也不会妨碍人们理解其涵义;但在艺术中则不然,一个物体表现得模糊,一个运动前后不连贯,一个短句安排失当,等等,都会损害作品表达的效果、意义和美。可见,爱因汉姆还是运用格式塔理论去解释有声片的“内在的原则性矛盾”的。在他看来,每部影片都应当是一个整体,一个“完形”。

爱因汉姆是从对一般艺术的研究而进入对有声片的分析的。他认为,“本身完整而相互分离的不同表现方式之间的并行现象”在艺术中的结合能产生丰富、深刻的效果,但是,它与人们在体验现实时综合各种感觉的方法是两码事,因为“在艺术中,各种不同的感觉手段必然处于分离的状态,而只有更高一级的统一才能克服这种分离。”电影中的视听元素的结合即是这样,“在这个感觉现象的水平(低级的水平)上,视觉现象和听觉现象的艺术结合是不可能实现的。(人们不能为绘画配上声音!)这种结合,只有在第二种、更高一级的水平(即所谓富于表现力的特征的水平)上才能实现”<sup>②</sup>。这段话用格式塔理论来概括就是:在涉及多种感知领域的艺术作品中,每个感知领域都是各自完整独立的格式塔,然后,它与其他领域同样完整独立的格式塔在更高层次上形成这个作品的整体格式塔。这种基于格式塔理论的论断与人们通常的艺术经验并不相悖:艺术并不在感觉层面上形成。因此,某种艺术中如果有多种表达手

① 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985 年版,第 152 页。

② 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985 年版,第 152 页。



段存在的话,它们“在每一个感觉领域中,都必须先在低级的水平上形成一个排他的和完整的结构——这种结构必须用他自己的方式而且完全靠它自己的力量来表现艺术作品的整个主题”<sup>①</sup>,然后才能够在更高的层次(表现力的层次)上统一起来。因此,不同感觉领域的表现手段在艺术中是并行现象,它们能够在高一级水平上建立相互关系,但是并不会因此使它们协调一致、能相互融合和互换。爱因汉姆由此归纳出把多种艺术手段结合起来的条件是:“不同的艺术手段是作为若干本身完整而相互分离的结构形式结合在一起的。”<sup>②</sup>这样的结合必须有艺术上的理由,爱因汉姆认为这个理由就是:它必须有助于表现仅靠其中某个手段便无法说明的某种东西。

按照这种理论,电影中的视觉元素和听觉元素的结合必须符合这样三个条件:(员)声音对白和画面必须各自成为完整的结构,然后在平行的形式中结合起来;(圆)声音对白和画面必须相互补充,并不是表达同样的东西,而是用各自不同的方式来处理同一个表现对象;(猿)必须用一种不同于戏剧的方式把形象和语言结合起来。那么,这种结合在电影是否可行呢?爱因汉姆认为不可能。先看声音对白的完整结构问题。在爱因汉姆看来,“在任何情况下,完整的对话——一个在艺术上完整的和严密的语言体系,都是在影片中使用语言的基本前提。”<sup>③</sup>但如果是这样,电影与戏剧还有什么质的区别呢?那么电影能不能用一种不同于戏剧的方式把形象和语言结合起来呢?在近代戏剧中形象与语言的关系是以语言为主体的方式来结合的,在电影中能否以形象为主呢?爱因汉姆说事实上也不可能。因为要让这种想法成立,就必须找出电影和戏剧在表现动作方面的区别,而实际上“戏剧的可见动作同电影的活动形象之间

① 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985 年版,第 52 页。

② 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985 年版,第 54 页。

③ 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985 年版,第 54 页。

并无原则上的区别”。因为电影运用照相复制,在影片中即使用演员的摄影形象来代替真正的演员,可仍然和真正的演员在戏剧中的表演没有本质区别。爱因汉姆说,既然在表现动作方面电影与戏剧没有实质性区别,电影中语言和动作的关系比起戏剧中两者的关系又怎么会有实质性的不同呢?不过,爱因汉姆姑且假定有这样一种有声片的形式存在,这种形式是以画面为主而以对话为辅;并姑且承认这种形式有自己的长处:当电影仅靠画面不能阐明相当复杂的事件和心理状态时,增加对话就能比较容易说明情节。但是,他同时又指出了对话在这里给电影带来的“伤害”是更大的:首先,是对话缩小了电影的世界。戏剧是以表现人物为中心的,电影则更关注因为有人而变得生气蓬勃的世界。而如果电影用对话把表演限制在人身上,它就只能回到戏剧的表现范围;其次,在默片中因为都是无声的,无声的人和无声的物、近处的人和远处的人能够很好地融合,而对话则把其他一切都推到背景中去,这就使人和环境重新对立起来;还有,在画面配上对话之后,默片中人体可见表情的充分表达就要受到无法突破的限制,而人们又不能让表情动作像戏剧那样服从于对话,这就意味着用讲话人的呆板形象代替了行动中的人的丰富形象,对话最终将使可见的动作陷于瘫痪。如此,它们就不可能在视觉和听觉之间造成平行的现象,不可能使声音和画面在表现力的层次上实现结合。所以,爱因汉姆认为在有声电影中不存在这种结合的条件,所以有声电影不应当存在。

当然,爱因汉姆反对有声电影,更重要的原因,是他认为电影中加入声音没有“艺术上的理由”。爱因汉姆是从人的美学冲动和艺术的特性来谈这个问题的。他说:“最基本的美学冲动之一来自人类渴望躲开自然界扰人耳目的复杂性,因而努力用最简单的形式来描绘使人眼花缭乱的现实。正由于这个原因,任何一种能靠它本身的力量创造出完美作品的表现手段,

总是拒绝同另一种手段结合起来。”<sup>①</sup>他认为默片以其动作和表情就能够完美地表现现实,因此声音进入电影是多余的,并且它破坏了默片的美学。

值得注意的是,爱因汉姆在 1934 年出版的《电影作为艺术》中还是承认有声电影的艺术潜能及其作为艺术的基本存在权利,而在 1935 年的《新拉奥孔》和 1936 年的《电影》修正版中,爱因汉姆就对它进行了全面的否定。新版的《电影作为艺术》完全删去了旧版中论“有声电影”的章节,而以《新拉奥孔》代之。如果说在 1934 年代有声电影的发展还很粗陋,爱因汉姆的反对还有其理论的批判立场,那么,到 1936 年修订重版《电影作为艺术》时,有声电影已经发展成熟,爱因汉姆仍然坚持己见,就能看出他的电影理论醉心于理论的演绎而拒绝实践的特点。

对于彩色片、立体片、宽银幕电影等趋向完整电影的新形式,爱因汉姆虽然没有撰写长文作理论上的分析,但他同样否定了它们成为艺术的可能性。他认为,彩色的出现并不能让电影在画面构图上保持同等程度的鲜明,同时跟现实又保持一定程度的独立性,会因为忠实于还原自然的色彩而失去艺术创作的自由;立体电影则改变了电影是三维空间在二维平面上的投影这个根本的视觉特性,其逼真性使电影特有的技术手段都不复存在而只剩下舞台效果;宽银幕电影的银幕面积的扩大将削弱银幕把影像意味深长地组织起来的生动性。总之,在爱因汉姆的观念中,完整的电影是不可能成为艺术的。因为“完整的电影是长期追求完整的幻觉的成果,务使平面的画面尽可能酷肖它的立体原物的尝试终告成功;原物和摹本实质上变得没有区别了。这样,以原物和摹本之间的差别为基础的一切造型潜能都消灭殆尽,留给艺术的就只是原物在外形上所固有的一些

<sup>①</sup> 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1984 年版,第 153 页。

残余”<sup>①</sup>。

爱因汉姆对“完整的电影”的论述明显是偏颇、武断的。例如,他在《新拉奥孔》中认定有声电影的表现手段是声音和画面或是人物的语言和行动,因此用戏剧中语言与动作的审美原则来规范电影,这就不但会混淆概念,而且也难以使其论述走向深入。电影的物质媒介是摄影机和胶片,电影的艺术表现必然是基于其物质媒介的纪录或者说是复制。声音和画面在电影中当然是重要的表现手段,然而从根本上说,它们又只是电影的纪录对象而已。黑白两色的默片只能纪录下对象没有声音、没有彩色的动态影像,有声片、彩色片在更大的程度上其实是电影纪录功能的拓展。因此,电影在声画问题上无须完全遵守格式塔理论从戏剧等传统艺术中推导出的审美规则。它更须遵循的是电影自己的规律。事实上,电影自身规律的大部分内容爱因汉姆已经归纳出来,只要再加上声音和色彩等就相当完备了。所以说,《新拉奥孔》立论鲜明、逻辑严密的推导并不足以论证有声电影是一种“低劣”的形式。虽然它在引用戏剧和文学来举例分析时不乏真知灼见,然而其真正的理论价值也更多地是对戏剧、绘画、文学等艺术样式而言的。从中可见其理论演绎的弊端。

爱因汉姆的偏颇当然也有他的“理由”。“完整的电影”的出现,事实上使爱因汉姆回到了对电影进行思考的起点。他将重新面对电影是不是对客观现实的机械复制这个问题。爱因汉姆对电影作为艺术的判断是建立在电影(默片)复制现实时的种种“局限”、电影影像与现实形象的“不同一性”上的,而“完整的电影”的出现,电影复制现实的种种局限有不复存在的趋势。如果这种电影也成了艺术,爱因汉姆的全部电影理论将陷入困境,格式塔理论也将陷入不能自圆其说的境地。爱因汉

① 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985 年版,第 151 页。

姆必须摆脱这种困境,而他又是从对默片理论的演绎(而不是从电影实践)出发去论述的,这就必然会给他的论述带来偏颇。因为有声电影、彩色电影、宽银幕电影等作为艺术,早已是不争的事实。但是,我们不能因此就轻视爱因汉姆的理论,将他反对完整电影的论述当作胡言妄语。他对完整电影的论述,尤其是对电影的画面与声音的关系(诸如画面与声音等表现手段如何更好地结合)的分析,直至今日仍是完美地解决好问题,立体电影虽然早已出现但直到现在仍无艺术作品,只是和“环幕”电影、香味电影、动感电影等一起归为满足人们好奇心的娱乐形式,“完整的电影”能否真正成为艺术也就值得人们进一步深思,而黑白片和普通银幕也仍然有其独特的艺术效果和魅力,非彩色和宽银幕等技术所能完全取代。因此,从这些方面来说,爱因汉姆明显偏颇的论述在今天仍有其深刻的理论价值。在电脑网络技术和数字虚拟技术等高科技手段日益发展的今天,爱因汉姆对技术的警惕尤其值得我们深思。

## 第五节 摇艺术本体的电影理论探索

早期电影理论探讨的背景,是普遍存在的“电影不是艺术”的观念。因此,关于“电影是不是艺术”,“电影艺术的独特性何在”等问题,就成为早期电影理论探讨的焦点。理论家们经过认真的探讨,他们最直接、最肯定的回答是:电影是艺术。并且,以“电影作为艺术”为核心命题和理论共识,早期的电影理论探讨形成了一个品格鲜明的理论学派。明斯特伯格等先驱者的理论和巴拉兹、爱因汉姆等的电影学说,构成了这个学派的理论主干;此外,美国学者林赛和佛里伯格,以及意大利未来派和德国先锋派等的电影论述,也是早期电影理论探索的组成部分。

## 一、其他理论家的电影观念

1950年代是美国电影领先世界潮流的时期。格里菲斯和卓别林等的影片,显示了电影作为艺术的巨大魅力,将世界电影推向成熟的发展阶段;电影理论的研究同样令人瞩目,除明斯特伯格外,林赛和佛里伯格的电影理论也有其独特的价值。

诗人林赛 1954年出版的《活动画面的艺术》,是英语世界最早的电影理论著作之一。林赛明确宣称“电影是一门高超的艺术”<sup>①</sup>,但他强烈反对在电影和戏剧之间找寻艺术关联;他把电影与绘画、建筑、雕刻等既有艺术联系起来加以考察,将电影分为三类:动作电影(动作性强的影片)、人情电影(富有人情味的影片)和壮丽电影(场面豪华的影片)。在他看来,“动作电影就是活动的雕刻,人情电影就是活动的绘画,壮丽电影就是活动的建筑。”他说电影最重要的是“运动”(活动)感和“绘画”感而不是“动人的情节”,认为好的影片表面上看似乎是强调动人的情节,但实际上它应“给人以置身于优美的绘画长廊的感觉”<sup>②</sup>。林赛反对以戏剧的审美原则去创作电影,他在书中有几十处谈到了电影与戏剧的不同。突出电影的绘画与运动的特性,是学习美术出身的林赛的电影理论的基本内容。

与林赛的电影观念和理论视角颇为近似,哥伦比亚大学戏剧学教授维克托·奥斯卡·佛里伯格的专著《电影制作法》(1955)和《银幕上的绘画美》(1956),也是从电影与既有艺术的关系的角度去认识电影,并同样强调了电影的动作性和绘画性,即电影是“活动的绘画”。他说:“电影从绘画中继承了很多东西。当然,电影最根本的特性在于它纪录和传达可见的动作。电影就是这些绘画式动作的单纯的再现”;“如果用绘画的

① 转引自《电影与新方法》,中国广播电视出版社 1989年版,第184页。

② 转引自岩崎昶:《电影的理论》,中国电影出版社 1980年版,第12页。

构图原则来摄制影片,这种影片就表现出反映在银幕上的绘画美。”<sup>①</sup>佛里伯格是把电影当作绘画来欣赏的,在他看来,电影的美其实就是绘画的美。当然,佛里伯格也注意到电影叙事中必然包含着戏剧因素,但他认为这种戏剧因素只是次要的,并不能代替绘画的美,并且前者的情感内容必须通过后者的艺术形式来传达。他说:“电影具有戏剧的效果,同时也具有绘画的效果。它既打动人的感情和理性,同时也直接感动人的眼睛。但是,这种戏剧效果的感动——感动人的心灵和头脑,也必须通过绘画的效果才能达到。”因此,电影家“必须学会制作不仅它本身是很美的画,而且是含有戏剧的因素、能够耐人寻味、给人印象很深的这样一种画”<sup>②</sup>。佛里伯格在这里对电影与戏剧、绘画的美学关系的论述,是独到而深刻的。

现代主义文艺运动直接对新生的电影艺术发表自己的主张,从而为早期“电影作为艺术”的理论探讨增添别样风采的,除了前面论及的法国先锋派、俄国形式主义外,值得提起的还有意大利未来派和德国先锋派的有关论述。

以马里内蒂为首的意大利未来派在 1909 年曾有过短暂的电影实践,并于 1915 年发表了《未来派电影宣言》。未来派把电影看作是最能展示他们所向往的力量、速度、物质和机械运动的艺术媒介,注重电影能通过其特有的表现力而显示出某种超越理性规律的“更重要的本质”。所以,他们强调电影作为艺术应该具有“多样表现性”和“无拘无束的语言”。《未来派电影宣言》声称:“为了创造出远比现存的所有艺术更轻松、更广泛的‘新艺术’的最理想的工具,有必要解放作为表现手段的电影。我坚信不疑,我们只有依靠这个办法才能达到探索所有近代艺术无不期望的‘多样表现性’的目的。”<sup>③</sup>为此,他们主张

① 转引自岩崎昶:《电影的理论》,中国电影出版社 1980 年版,第 3 页。

② 转引自岩崎昶:《电影的理论》,中国电影出版社 1980 年版,第 3 页。

③ 转引自阿里斯泰戈:《电影理论史》,中国电影出版社 1980 年版,第 1 页。

在电影中引进绘画、建筑、雕刻、音乐、色彩、线条等艺术元素,以期能用“自由的语言”进行“不连续想像”,从而趋向某种本质。马里内蒂说:“为了进行不连续想像,我在思考影像或类似物的绝对自由。这个影像或类似物,用的是无拘无束的语言,也就是仿佛文章没有中心思想也没有句号的表现方法。不连续的想像和自由的语言,可能使我们趋向物质的本质。”<sup>①</sup>也正是本着这样的电影观念,他们对当时那些背离了本性的电影现状进行了批评。

德国先锋派电影与 1919 年兴起的德国表现主义文艺运动有着密切关联,他们也强调电影要以心灵反抗的方式“再度精神化”,要突破现实主义再现现实的艺术枷锁,以及印象主义掩盖现实真实的虚假表象;具体到电影的独特艺术表现,他们特别强调电影的绘画性:“电影应当成为活的图画”<sup>②</sup>。《卡里加里博士》的真正导演之一赫尔曼·伐尔姆的这句话,既构成了这部表现派电影代表作的美学基础,也是德国表现派的主要电影观念。而这种电影观念,又是与汉斯·里希特、华尔特·鲁特曼、奥斯卡·费新卡等德国抽象派的电影观念相近的。后者的主要代表是画家出身而又深受立体派绘画影响的里希特。里希特是怀着“赋予自己的构图以生命的愿望走上影坛”的,因此他特别重视电影对物体自然形态及其运动、节奏的抽象表现,而反对电影的叙事和表演,认为“影片是一种表达幻象、梦境或表达一切属于纯幻想领域内的东西的手段”<sup>③</sup>。这种观念在实践中的探索,就是维金·艾格林的《对角线交响乐》、里希特的《节奏 225》等影片。从这里也可以看出,德国先锋派电影观念与法国先锋派的电影“视觉主义”的内在联系。

① 转引自阿里斯泰戈:《电影理论史》,中国电影出版社 1980 年版,第 185 页。

② 转引自萨杜尔:《世界电影史》,中国电影出版社 1983 年版,第 15 页。

③ 转引自阿杰尔:《电影美学概述》,中国电影出版社 1989 年版,第 100 页。



## 二、“电影作为艺术”理论的多向探索

电影是一门新兴的艺术,而绝非对现实的机械复制,也不是对舞台剧的拍摄纪录。这是早期电影理论探讨所获得的基本共识。但是,在“电影作为艺术”的理论标识背后,各种理论探索的途径和方法并不一致。因而,在回答电影为什么是艺术,电影是一种什么样的艺术等问题上,各个理论家的观点是有同也有异。

从电影影像与现实的差异的角度,确认电影不是对现实的机械复制,是明斯特伯格和爱因汉姆将电影纳入艺术范畴的基本依据,两者都是从心理学角度展开研究的。但明斯特伯格是从感知心理学出发,注重电影经验的主体感知过程所具有的心理创造功能,并由此将注意力、记忆和想像、暗示、情感等心理学范畴与电影的表现手段对应考察,从而确认影像不是现实,而电影是一门艺术。爱因汉姆则是以格式塔心理学去演绎他的电影作为艺术的理论,他着重辨析电影与现实的区别,以及由此造就的电影艺术空间。总之,爱因汉姆强调要利用无声电影不能复制现实的技术条件使电影成为艺术,而一旦复制现实的技术条件成熟,“完整电影”反倒不能成为艺术;而在明斯特伯格看来,“完整电影”本身就不可能存在,因为电影技术无论怎样完善都不可能复制现实,而且电影能否成为艺术,并不是取决于它的技术条件,而主要是根源于观影者内在的心理机制。

与明斯特伯格和爱因汉姆不同,法国先锋派和巴拉兹论证电影是艺术又另有视角。法国先锋派提出电影是“第七艺术”——既是时间性的韵律艺术,又是空间性的造型艺术,他们“甚至买下两座影院用于弘扬电影是艺术的思想”<sup>①</sup>,但归根到

① 布朗:《电影理论史评》,中国电影出版社,1985年版,第155页。

底,他们说电影能够被称为艺术,并非只是因为它具有传统时间艺术和空间艺术的某些形态,而是因为其“上镜头性”所具有的“情绪感染力”和“再现心灵”的品格,“所以它是一种绝对精神化的作品:它绝对是艺术”<sup>①</sup>。慕西纳克更宣称电影应该是“电影诗”。不难看到,法国先锋派是从诗学的角度来认定电影的艺术品性的,即艺术必须是精神化、心灵性的产品,而不仅仅在于其形态与现实的差别。所以他们特别强调电影对超现实、超自然以及人的精神和潜意识领域的表现,因为这些最能显示电影的诗意特征。与此相似,巴拉兹也是以艺术的诗性本质为依据来考察电影的。他认为电影是一种新的表现方式和叙述方法,它不仅能反映现实世界、讲述人生故事,而且可以深入挖掘人的复杂情感和心灵隐秘,具有象征、隐喻、抒情等诗意特征。他力图通过对影像的分析,来证明“电影不是叙事作品,而是抒情诗”<sup>②</sup>。然而,尽管同样是将电影纳入诗学范畴,法国先锋派与巴拉兹也有明显的不同。先锋派的“上镜头性”理论的哲学基础无疑是现代主义的,它深受非理性主义特别是弗洛伊德学说的影响,它的艺术观念因此也是反传统的,并打上了浓重的现代主义绘画、音乐和文学观念的印记,因而坚决反对现实主义的再现美学,反对传统的情节叙事和形象塑造。德国先锋派电影观念是与此完全同质的。巴拉兹则要将电影纳入到传统美学、特别是现实主义的体系之中。受其马克思主义美学观念的决定,巴拉兹把人视为艺术活动的核心要素,一切艺术都必须要在对现实生活的反映中表现人、塑造人。巴拉兹的电影诗学观念就整体而言是传统的、现实主义的。

同样地,在论证电影是什么样的艺术时,尽管理论家们都将新兴的电影与既有的各种艺术加以比附或比较,但侧重点也

① 卡努杜:《电影不是戏剧》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 100 页。

② 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1984 年版,第 100 页。

各有不同。林赛和佛里伯格视电影为“活动的绘画”,胡斯特伯格尽管指出了电影与戏剧的区别,但他还是称其为“电影剧”,以表明它与戏剧的密切关系;法国先锋派“第七艺术”的宣言,意在突出电影与已有六种艺术的区别,但卡努杜的“视觉的戏剧”、德吕克的“视觉交响乐”、冈斯的“光的音乐”等概念,仍可看出对邻近艺术的借重。与以上诸家视角不同,巴拉兹与爱因汉姆尽管也谈到了电影与文学、戏剧、绘画等艺术的关系,但他们更注重从电影的媒介特性所具有的艺术表现力出发,去论证电影的艺术特性。换言之,巴拉兹和爱因汉姆主要是从电影的技术可能性的角度,来谈论电影艺术问题的。他们的电影艺术理论是建立在电影摄影机和胶片的物质本性基础上的。由此,巴拉兹分析了特写镜头及摄影机的方位变化、蒙太奇、声音等问题,以此来划分“电影艺术与它的邻近领域的界线”,而爱因汉姆则条分缕析地制订出一整套艺术标准,以求艺术地运用电影技术的可能性。两者的观点也是同中有异。

早期电影理论中,俄国形式主义电影诗学显得与众不同。它的理论根基既不是传统的艺术美学,或者现代心理学、哲学,也不是先锋派的某些文艺主张,而是在科学形态的语言学基础上来分析电影作为艺术的语言规律。在他们看来,每一种艺术的产生,都必须依赖它所独有的艺术语言的形成。因此,俄国形式主义电影诗学所要探讨的核心理论问题,是电影作为艺术是如何可能的,即电影怎样将表现材料转化为艺术形式,从而形成自己所特有的艺术语言。这种语言本体论的理论视角,在早期电影理论格局中显得十分独特。

早期电影理论探索的如此不同侧面,正是草创时期的电影理论形态的真实表现。它显示出早期理论家要为“没有理论”的新兴电影艺术创造理论,要为“没有定位”的新兴电影艺术寻求定位,而从各自不同的角度去进行理论阐述的积极努力。

### 三、电影的艺术本体论的确立

尽管在具体观点上存在不同,但是,早期电影理论整体上又是一个品格鲜明的理论学派。早期的电影理论实质上是电影的艺术理论,它所要解决的核心问题,是如何对电影的审美特性作出理论界定,以确立它的艺术地位。早期的电影理论探索之所以能够形成相对独立的理论学派,正是因为它围绕着“电影作为艺术”这个核心问题,形成了一个内容丰富、逻辑连贯、并有着比较完备形态的理论格局。其基本内涵是:从电影影像与现实的关系,和电影艺术的诗学本质这两个角度,它论证了电影是一门艺术;然后从电影与邻近艺术的比较中,它辨明电影有着独特的艺术形态,因而是一门独立的艺术;继而它以电影媒介所具有的艺术表现力为理论重点,进一步阐释电影艺术的审美特性,并力图赋予其本体论意义。此外,在电影的艺术功能等问题上,它也作出了具体的阐述。

不管对于艺术的起源存在多少争议,可以肯定的是,艺术绝不会等同于现实。因此,考察艺术与现实的关系,就往往成为判定一门艺术是否存在的重要环节。电影诞生之初,它的新奇而逼真的视觉景观在引起人们普遍关注和好奇的同时,也为理论家对它进行界定带来了障碍。因此,对于坚信电影是艺术的早期理论家来说,论证电影的影像绝非对现实的机械复制,便成为首先需要解决的问题。对此,卡努杜和明斯特伯格等先驱者较早地予以了探讨。卡努杜指出:“电影丝毫不是照相术,而是一种新艺术”;“电影工作者必须把现实改为他内心想像的形象”<sup>①</sup>,而不能满足于照相复制。明斯特伯格则从电影经验的心理感知入手,论证电影视像不是现实本身,而是经过了感知

<sup>①</sup> 卡努杜:《电影不是戏剧》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社1985年版,第240页。

主体的心理创造,因而电影不是对现实的复制。同样,爱因汉姆以格式塔心理学为理论依据,细致地分析了电影画面与现实的种种区别,认为无声电影之所以能成为艺术,就在于它不能完全地复制现实。总之,从影像与现实的关系出发来认定电影是艺术,是“电影作为艺术”理论学派的一个重要视角。

早期理论家论证电影是艺术的另一个视角是“诗学”观念。从亚里士多德的《诗学》到黑格尔的《美学》,西方传统的文艺理论都认为艺术的本质是诗,只有具备超越现实而深入表现宇宙、自然和社会的内在本质,或人的精神、心灵属性等诗性特征,艺术才能得以确立。法国先锋派的“上镜头性”理论和巴拉兹的电影美学观念,都显然是将电影纳入这种艺术传统中以确认它的艺术身份的,这在前文已有论述。值得注意的是,尽管俄国形式主义电影诗学的重点,在于从语言学角度研究电影的艺术形式和表现手段,但它在解释电影艺术产生的根源时,也借助了法国先锋派的“上镜头性”观念。它认为艺术的发生根源于一种“不可理喻”的、“自身即目的”的冲动,而“上镜头性”就是那种使电影艺术得以产生的“不可理喻”性。由此也能看到,俄国形式主义在电影艺术如何产生的问题上与法国先锋派,以及传统艺术观念之间的联系。

在明确了电影是艺术之后,“电影作为艺术”理论学派所要解决的另外一个重要问题是,电影是不是一门独立的艺术?对此,理论家们都将目光投向与电影邻近的其他艺术,并通过比较来加深对电影艺术表现形态的认识。总体上看,由于受到传统艺术观念的深刻影响,早期理论家都十分注意电影与其他艺术的密切联系。正如爱因汉姆所言:“我们最好还是不要忘记:电影虽然是一种新的艺术,但它不是一种全新的和孤立的艺术”。“如果忽视电影同其他艺术手段所共有的特性(这是人们历来的作风,以表示对电影‘恩宠有加’),那就不可能正确地估

价电影艺术。”<sup>①</sup>声称电影是“第七艺术”的卡努杜,就是在考察了电影与其他艺术关系的基础上,认定电影是属于时空复合型艺术的。在他的影响下,法国先锋派格外强调电影与绘画、音乐等艺术的内在联系。如上所述,林赛、佛里伯格、明斯特伯格、巴拉兹、爱因汉姆等人也都表现出相似的倾向,将电影与其他艺术加以比附并论述其美学的联系。

但尽管如此,早期理论家为了确认电影是独立的艺术,他们更为关注的还是电影与其他艺术,尤其是电影与戏剧、文学的不同。这是因为早期电影大都是对舞台剧和文学作品的模仿,所以,他们把辨析与其他艺术、尤其是与戏剧和文学的区别作为论述电影艺术特性的一个重要方面。明斯特伯格就是在将电影与戏剧进行比较的基础上,论证电影是一门独立艺术的。他认为电影具有戏剧舞台所不可能有的某些审美特性,如特写镜头的运用、灵活的时空转换方式等。卡努杜在电影与其他艺术的联系中,同样看到了电影艺术的独特性,并特别指出电影与其最为接近的戏剧的区别,告诫人们“不要在电影和戏剧之间寻找相同点”<sup>②</sup>。像其他现代主义电影观念一样,整个法国先锋派都明显地排斥电影的戏剧化和文学化,即反对电影铺叙情节和营造戏剧冲突,而主张以“上镜头性”来整合电影与其他艺术的关系。其实不仅是现代主义电影观念如此,传统的现实主义的巴拉兹,也极为强调电影与其他艺术的差异,而呼吁:“让我们划清电影艺术与它的邻近领域的界线,并以此论证它的独立性吧!”<sup>③</sup>他深入探讨了电影与文学、戏剧等在艺术表现上的不同,认为不是“文学内容和情节”而是“影像效果、动作表现力及其多样性使电影变成艺术”,而电影能成为艺术在相当

① 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985 年版,第 5 页。

② 卡努杜:《电影不是戏剧》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 5 页。

③ 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1984 年版,第 5 页。

程度上又是由于它逐渐抛弃了戏剧中观众是从固定不变的距离和视角去看舞台,并且始终看到的是整个舞台空间等基本原则。在此基础上,巴拉兹认为与传统艺术相比,电影有着自己独特的艺术法则,尤其是摄影机能将观众的视点与电影中人物的视点合一,从而打破了传统艺术带给受众的内在和外在的距离。他说这种任何其他艺术都从未获得过的“合一”效果,正显示出电影在艺术上的独特创举。因而,“电影是新的艺术,它有别于所有其他艺术,就如同音乐有别于绘画,绘画有别于文学一样”<sup>①</sup>。

如果说从电影与其他艺术相比较的角度论述电影艺术的独立性,还主要只是着眼于电影与其他艺术在外部表现形态上的区别的话,那么,只有对电影艺术的审美特性作进一步的深入探讨,才能最终确立电影的艺术本体,从而真正完成对电影独立艺术地位的理论阐释。这实际上也是“电影作为艺术”学派所提出的最重要的内容。

任何艺术的审美特性与特有的表现力,都与其媒介的物质属性密切相关。文学创作离不开对语言的掌握,绘画必须熟悉画笔与颜料的性能,演员表演则要训练自身形体、声音的表现能力。电影是近代科技进步和机械发明的产物,要想探寻这个“机械文艺女神”的艺术本性,同样必须深入了解其媒介的物质属性,及其所具有的艺术表现潜能。正如爱因汉姆遵循的“物质论”理论所言,“对现实进行艺术的或科学的描绘时,其最后形式通常在更大程度上是决定于所使用的手段(亦即物质)的特性,而不是素材本身”<sup>②</sup>。实际上,早期理论家的电影艺术本体论,都是建立在对电影的最主要物质手段——摄影机和胶片的技术可能性的认识基础上的。正因为如此,明斯特伯格才看

① 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1984 年版,第 2 页。

② 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1984 年版,第 1 页。

到了特写镜头在电影艺术中的重要作用。他甚至认为特写镜头的运用是电影成为艺术的开始,因为它“做到了用戏剧的任何手段都无法做到的事情”<sup>①</sup>。法国先锋派也是如此,它用以揭示电影艺术特性的“上镜头性”一词,本身就是由法语中的“照相”和“神采”两个字合成的,它意味着“电影和照相术的和谐结合”<sup>②</sup>。可见,法国先锋派对电影审美特性的确认,也是建立在电影的技术本性基础上的。巴拉兹和爱因汉姆更是紧密联系电影的技术特性来阐述其电影艺术理论的。巴拉兹尤其对技术上的特写镜头所特有的艺术表现力进行了细致、深入的探讨,并建立起了他的“微相学”理论。他认为特写镜头是电影最独具特色的艺术手段,具有为其他艺术所没有的强烈的视觉效果。对摄影机的方位变化、摇镜头等摄影机技术性能所带来的电影有别于其他艺术的独特创造,他也有深刻的论述。巴拉兹因此特别强调电影家应该创造性地使用摄影机。爱因汉姆的电影艺术理论更是完全建立在电影的技术特性基础上的。从“物质论”理论出发,他认为电影艺术之所以能产生,就是因为它的物质技术条件尚不能完美地重现现实。因此,他认为电影艺术的独特审美空间,就存在于对电影技术可能性的艺术运用。由此,爱因汉姆根据无声电影的技术条件,具体地分析了电影艺术的诸多特性,从而建立起了他的技术操作性很强的电影艺术理论。

此外,早期理论家还对作为艺术的电影其特定的功能进行了探讨。其中,巴拉兹和法国先锋派对此有较深入的论述。法国先锋派的理论核心范畴“上镜头性”,既概括了他们所理解的电影艺术本质,也揭示了他们所强调的电影艺术的特有功能。

① 明斯特伯格:《电影心理学》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 1 页。

② 德吕克:《上镜头性》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 2 页。



换言之,法国先锋派认为,正是“上镜头性”赋予电影以表现诗意和透视心灵的艺术功能,满足了人类的某些精神和心理的需要。此即爱泼斯坦所言,电影能赋予它所表现的对象以生命的外形,能给无生命物以强烈的生命,能揭示个性即“事物和人的可以目睹的灵魂”<sup>①</sup>。当然,在这方面论述更深刻的还是巴拉兹。他对电影作为艺术所具有的反映现实、表现人的精神世界的审美功能,对电影作为视觉文化相对于传统印刷文化所拥有的文化传播功能,以及对电影作为意识形态所发挥的社会教育功能等所作的深入论述,直到今天也仍然有其理论价值。首先,就电影的审美功能,巴拉兹主要依据现实主义原则,强调了电影反映现实生活、塑造人物性格、表现精神世界的强大功效;其次,对电影的视觉文化特性及其功能,他认为在印刷文化日益使人的心灵机械化、概念化的时代,是电影恢复并发扬了古老的视觉文化能再现人的情感和心灵的巨大作用,使人重新成为“可见的人”。并且作为视觉文化的电影艺术,正以其广泛的群众性和直观的视觉表达方式而成为“第一个国际语言”,它“将把人类从巴别摩天塔的咒语中解救出来”<sup>②</sup>而有着巨大的文化传播功能;还有,他认为电影艺术作为一种新型意识形态,它是具有最大思想影响力的现代艺术,是人类文化史上最能影响群众的工具,电影艺术对于一般群众的思想影响超过其他任何艺术。

#### 四、理论价值、影响及其他

早期的“电影作为艺术”理论学派,以其对电影的艺术地位、表现形态、审美特性及其功能所作的深入系统的探究,而在

① 爱泼斯坦:《电影的本质》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 29 页。

② 巴拉兹:《可见的人——电影精神》,中国电影出版社 1984 年版,第 15 页。

电影理论史上赢得了重要地位,并为其后电影理论和实践的发展提供了丰富的资源。以“电影作为艺术”为理论标识,这个理论学派作出的突出贡献在于,它令人信服地为电影这门新兴的艺术确立了无庸置疑的、独立的艺术地位。具体而言,其理论成就主要表现在以下三个方面:首先,它突出强调电影作为艺术的诗学品格和精神属性,从而明确了电影的艺术本质,并将其纳入艺术的殿堂;其次,从电影的媒介特性出发,它揭示了特写、摄影机的方位变化、以及蒙太奇、声音等电影手段的审美特性,深入挖掘了电影的表现潜能和艺术可能性;再次,早期电影艺术理论引发了经典电影理论研究的某些基本问题和若干主要方法,并对现代电影理论的发展产生了重要影响。

对于早期理论家来说,要把电影这种为社会上流和文艺界所轻视的玩意提升进传统的艺术殿堂,仅仅论证它与现实的差异,或者辨析它在形态上与其他艺术的联系,是远远不够的。摆在他们面前的最根本的问题是,透过这些艺术现象,能否从艺术诗学的高度,确立电影作为艺术的本质属性。换言之,只有确认电影作为艺术的诗学本质,才能真正奠定电影的艺术地位。可以看到,早先的林赛和明斯特伯格等人的理论,还大都是关注现象层面的电影表现形态,不能给出电影作为艺术的本质原因;直到1920年代初,巴拉兹的电影美学、法国先锋派的“上镜头性”理论和俄国形式主义电影诗学,对电影艺术本性作出的阐释,才从根本上确立了电影的艺术地位。如前所述,巴拉兹是从传统美学,特别是马克思主义的现实主义“人学”的角度来剖析电影的艺术本性的。在他看来,电影之所以能从根本上成为艺术,主要因为它能艺术地表现以人为中心的世界,因此,电影也必然属于作为“人学”的艺术。与巴拉兹不同,法国先锋派的“上镜头性”理论更注重电影的媒介特性所具有的诗意品格,认为电影能够成为诗的艺术,根本上是因为通过影像,它能够诗意地揭示自然与人的隐秘的精神特征。应该说,这种

将媒介的物质属性与艺术的诗性联系起来考察的视角,是独特而又契合电影艺术本性的。然而,法国先锋派长期以来被指责为“形式主义”流派,在苏联等国家还曾被加以“反动意识形态”的定性,而对它提出的关于电影艺术本质的“上镜头性”理论,却缺乏清晰的理解和认识。这是不公正的,也妨碍了对早期电影理论价值的客观评定。

与之相似的是俄国形式主义电影诗学。俄国形式主义电影诗学是其文论的组成部分,但它同时又吸收了法国先锋派的“上镜头性”理论,并加以形式主义的阐释。如艾亨鲍姆就将“上镜头性”视为电影艺术产生的根源,并认为“上镜头性”所具有的“陌生化”功能,能将电影素材转换为艺术表现形式,从而形成电影的艺术语言。同样是将“上镜头性”界定为电影艺术本性的俄国形式主义电影诗学在苏联也曾受到责难,但另一方面,谢尔盖·爱森斯坦、弗谢沃洛德·普多夫金、亚历山大·杜甫仁科等苏联电影大师的理论与实践,又明显地受到了包括法国先锋派和俄国形式主义在内的早期电影诗学理论的影响。与当时激烈的批判派相对立的爱森斯坦,就认为从1929年至1934年间的苏联电影的“纲领性的功绩”,就是“在于电影形式的诗的特性”,而他批评从1934年至1938年间的苏联电影,着眼点也是它只“注重情节”而使“电影形式的诗的特性消失了”。“过去曾使银幕富于诗的魅力的一切全都消失了——而前一辈的电影艺术家正是为了这个而流过血汗的。”<sup>①</sup>

总之,早期电影理论对电影艺术诗学本质的确认,不仅具有重要的理论意义,而且也对电影艺术实践产生了重要影响。电影史已经表明,真正优秀的影片无不是银幕上的诗,而杰出的电影艺术家,也都是电影诗人。因为电影作为艺术,本质上就是诗。如同俄国形式主义理论家梯尼亚诺夫所言:“看来也

① 转引自多宾:《电影艺术诗学》,中国电影出版社1980年版,第180页。

许很奇怪,但是如果把电影和语言艺术加以类比,那么惟一合理的类比就是把电影比作诗而不是比作散文。”<sup>①</sup>

早期的电影艺术理论建设,关注较多的还有电影的艺术表现形式问题,即探索电影的表现潜能和艺术可能性,寻求使电影成为艺术的形式手段,切实地构建电影的艺术本体理论。这是“电影作为艺术”理论学派的基本使命,也是它在电影理论史上被广为认可的突出贡献。总体上看,早期的电影艺术本体论,对特写和摄影机的艺术运用的论述最为突出也最有价值。此外,它对蒙太奇和声音等也有自己的阐释。

特写理论是早期电影理论中最具特色、也最有价值的内容之一。在默片时期,特写以其独特的艺术个性和强烈的表现力,而受到人们的高度重视。明斯特伯格是较早对特写镜头进行分析的理论家。他将特写镜头与心理学中的注意力问题联系起来,考察它所特有的、而为戏剧舞台所不能具备的艺术表现力。法国先锋派和俄国形式主义对此也有论述,但真正对特写镜头的艺术表现力进行深入阐释的是巴拉兹。他的“微相学”理论认为,特写镜头能透过面部表情的细微变化而揭示出人物隐秘的内心世界,具有独特的美学价值。巴拉兹从现实主义美学立场出发,强调特写的呈现能力、心理表现功能和抒情特性。与爱森斯坦视特写为蒙太奇镜头单位而强调它的蒙太奇含义不同,巴拉兹更重视特写镜头相对独立的表意能力。在他看来,特写不仅是电影的艺术组成元素,更是一种具有相对独立的美学价值和高度电影化的艺术手段。以巴拉兹为主要阐释者的特写理论,是对默片艺术表现手段深刻认识的结果,而它又反过来进一步丰富和提高了电影的艺术表现力,是早期电影理论的重要收获。

对摄影机的艺术潜能的阐述,也是早期电影理论探讨的重

<sup>①</sup> 转引自多宾:《电影艺术诗学》,中国电影出版社,1980年版,第15页。

要内容,这使得早期的电影艺术本体论带有明显的技术色彩。这方面的论述主要体现在巴拉兹和爱因汉姆的理论中。诸如摄影机的方位、距离、角度等技术因素与电影艺术表现力的关系,摄影机的技术可能性所拓展的电影艺术空间等问题,他们都有详细的探讨,爱因汉姆甚至根据摄影机和胶片的技术可能性,开列出 15 种摄影机和胶片的造型手段,以求为电影创作提供艺术规范。早期电影艺术理论的这种特征,给后来的电影艺术理论和实践以强大影响。不仅巴拉兹和爱因汉姆的著作被广泛视为典范和教材,而且后来出现的一系列名为《电影文法》、《电影语言》、《电影修辞》的著作,都无不带有巴拉兹、爱因汉姆理论的深刻印记。正如达德利·安德鲁所言,“这些著作几乎毫无例外的都以各个技术部分来分章节。例如:构图、摄影、灯光、剪辑、音效、色彩,或甚至表演。每一章都列举了各种艺术上的可能性,强调此媒体中‘非自然’的层面。我们可以说,这些书籍多少都是安海姆之《论电影艺术》的衍生物(无论作者是否有意如此)”<sup>①</sup>。

早期电影艺术理论也对蒙太奇进行了探讨。首先,法国先锋派的慕西纳克对电影节奏的论述,就较早地揭示了蒙太奇的某些原理。他指出,作为空间艺术同时又是时间艺术的电影,包含了两种节奏:一是源于画面造型形式的内在空间节奏,一是由画面连接所构成的外在时间节奏。他认为“剪接一部影片其实就是赋予影片以一种节奏”<sup>②</sup>,而电影的大部分感染力来自画面的连续中。在这里,慕西纳克实际上已经谈到了蒙太奇的某些艺术特性,正如阿里斯泰戈所言:“苏联的蒙太奇理论构成要素——当然还是不发达阶段——就存在于摩(慕)西纳克的

① 安祖(安德鲁):《电影理论》,(台北)志文出版社 1983 年版,第 184 页。

② 慕西纳克:《论电影节奏》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1983 年版,第 180 页。

理论之中。”<sup>①</sup>其次,是巴拉兹和爱因汉姆对蒙太奇的论述。巴拉兹视蒙太奇为“诗的剪刀”,认为它能创造出并能让观众感受到原先在单个镜头中所看不到的东西;同时,他强调蒙太奇的叙事功能,认为是蒙太奇创造了电影的节奏、速度与风格。爱因汉姆在论述“艺术地运用(电影)不存在空间和时间连续的特点”时,也谈到了对蒙太奇的理解。最突出的,是他与苏联学派早先视单个镜头为原始素材而不具有独立表意功能不同,他特别重视蒙太奇连接中单个镜头的作用,认为每个镜头都是同现实有着明显区别的艺术单位,因而具有相对独立的艺术表现力。但总的来说,早期电影理论对蒙太奇的理解大都是注重连接、结构等技巧,真正对蒙太奇进行理论思辨和美学阐述的,是后来的苏联电影学派。

此外,巴拉兹和爱因汉姆还对电影中的声音进行了论述。巴拉兹从镜头、特写、蒙太奇等方面对声音的细致研究,和他对电影中的声音要能成为影片表现的主题,成为情节动作的源泉和成因,乃至成为剧中人物的大胆而合理的预见,直至今日仍然有着重要的理论意义。爱因汉姆对电影声音的论述,主要表现为他对默片的肯定和对有声电影的否定。其实,在他的极其偏颇的理论思考中,也提出了有声电影应该如何挖掘声音的表现潜能,声音与画面如何才能艺术地结合等重要问题,同样值得人们思考。

综上所述,早期的“电影作为艺术”理论学派,以其对电影艺术本质的深刻揭示,和对电影艺术形式手段所作的本体论探寻,在电影理论史上具有重要地位。而早期电影理论这些富有开创性的研究,又不仅引发了经典电影理论研究的某些基本问题和若干主要方法,并且对现代电影理论的发展也产生了积极的影响。

<sup>①</sup> 阿里斯泰戈:《电影理论史》,中国电影出版社,1980年版,第150页。

经典电影理论总体上是围绕着关于电影本性的探讨,而从电影与艺术的关系、电影与现实的关系这两个方面展开论述的。这种理论发展轨迹,在早期电影理论中就已经清晰地显示了出来。以电影与艺术的关系而言,早期理论正是在电影与戏剧、绘画、音乐、文学、建筑、雕塑的比较中,去论述电影作为一门独立艺术的审美特性的;就电影与现实的关系来说,早期理论强调,一方面,电影不可能完全忽视电影媒介的复制和再现现实的特性,它所探讨的重点就是如何克服电影的机械复制特性,或是利用它不能完全复制现实的技术限制而对它加以艺术的利用;而另一方面,它又强调了电影的艺术创造性,它对特写镜头、摄影机的方位变化以及蒙太奇等的深入论述,都是探索电影如何艺术地表现现实。这两个方面在电影艺术中其实是密切相关的。是从媒介出发而强调它的艺术表现特性,还是从媒介出发而强调它的再现现实的特性?换言之,在确立了电影独立的艺术地位之后,媒介特性与电影艺术的审美关系,就成为经典电影理论的中心命题。此即巴赞在探讨蒙太奇的使用规律时所指出的,这“并不是针对电影叙事的形式,而是针对它的本性,或者更确切些说,是针对本性和形式之间某些相互依存的关系而发的”<sup>①</sup>。而正是在这里,早期电影理论在这些方面的论述,实际上已经触及到经典电影理论的基本问题。只不过是历史发展的某些阶段性特征,以及默片时期的电影技术水平的限制,他们的探索还只是初步的,直到后来的电影蒙太奇学派和电影纪实学派才有各自的深刻论述。

“电影作为艺术”学派还在某些方面确立了经典电影研究的基本方法,其中有些观念还对现代电影理论研究产生了重要影响。这主要是指早期电影理论研究的心理学、社会学、语言学方法,以及巴拉兹的有关电影视觉文化和意识形态功能的论

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第200页。

述。例如明斯特伯格的电影著作,“它在当时则是使电影从文学和戏剧的长期束缚中解放出来而走上自己的新的道路的第一块路标”<sup>①</sup>,而深刻地影响了美国电影的理论和实践,它还早在1910年代初传到日本,就像该书译者谷川彻三教授所说的,它启发了日本学者的电影研究,从而“给日本的电影理论揭开了第一页”<sup>②</sup>。尽管此后明斯特伯格的理论被长期湮没,但随着1950年代对它的重新发现,它又引起了电影理论界的强烈兴趣。被认为是经典电影理论集大成者的米特里就曾感叹:“那么多年来,我们怎么可能都不认识他?这个人在1910年对电影的了解已经等于任何人所可能知道的。”<sup>③</sup>爱因汉姆的影响体现在电影手段研究和心理学研究两方面,前者如上所述,他在《电影作为艺术》中所开列的摄影机和胶片的造型手段一览表,就引起雷蒙·斯波梯斯伍德等诸多电影理论家的效仿,而他们的《电影文法》之类的著作,都可以看作是对爱因汉姆理论的普及;后者的影响更甚,并且还渗透到当代,法国理论家克里斯蒂安·麦茨在进行有关电影心理学研究时,便公开承认爱因汉姆对他的影响。巴拉兹的影响也同样是显著的。其理论除了对苏联蒙太奇学派、特别是普多夫金的启发外,他从马克思主义立场所进行的电影社会学研究,对当年欧亚的社会主义国家影响颇深;他对电影意识形态功能的阐述,与现代电影理论中的意识形态批评也有某些内在的关联。特别值得提出的是,巴拉兹是最早从电影出发去阐释视觉文化理论的人。他将视觉文化与印刷文化相对照,从感性形态、共通性与可认同感、消费性等方面论述了视觉文化的基本特征,并着重探讨了视觉文化的社会功能。实际上,巴拉兹的电影视觉文化理论,已经成为当代视觉文化、乃至大众文化研究的重要理论

① 岩崎昶:《电影的理论》,中国电影出版社1980年版,第100页。

② 岩崎昶:《电影的理论》,中国电影出版社1980年版,第100页。

③ 转引自安祖(安德鲁):《电影理论》,(台北)志文出版社1980年版,第100页。



源头。

此外,在早期电影理论中,俄国形式主义学派从语言学角度研究电影诗学,也在电影理论史上具有不容忽视的意义。它不仅为电影研究提供了新的视角和新的内容,更重要的是,它为电影理论形态的科学化,为电影理论研究从传统向现代转型,都作了重要的铺垫。俄国形式主义电影诗学对电影研究的重要意义已经引起了电影理论家的关注,它与现代电影结构主义符号学理论、电影叙事学理论等,都有着深刻的渊源关系;美国当代电影理论家大卫·鲍德韦尔,还针对现代电影理论因过分演绎其他学科理论成果而造成的“宏大化”倾向,甚至提出要以俄国形式主义为指引,建立起未来的电影历史诗学。

关于早期的“电影作为艺术”理论学派,需要讨论的问题还有,它是形式主义的吗?法国先锋派、俄国形式主义,以及巴拉兹和爱因汉姆都经常遭到“形式主义”的批评。安德鲁在其《电影理论》中,就认为包括爱森斯坦在内的早期电影艺术理论是“形式主义”传统,阿里斯泰戈也宣称“爱因汉姆体系的基础存在严重的形式主义”<sup>①</sup>;爱因汉姆自己也曾说:“我的电影理论,在代表盎格鲁撒克逊的经验主义的人们看来,也许以为这是形式主义的东西。”<sup>②</sup>那么,情形是否确实如此呢?如前所述,早期电影理论为了确立电影作为艺术的独立地位,的确是将理论重心放在电影的艺术形式探索上。因此,它表现出明显的技术论和形式本体的特征,这是毫无疑义的;但是,并不能因此就认为它是形式主义的。就法国先锋派的“上镜头性”理论而言,它始终强调的是电影作为艺术的精神品格和诗意特征;它所主张的“视觉主义”的形式手段,目的也是要艺术地揭示人和物的内在灵魂。因而,它特别强调电影所特有的表现领域。俄国形式主

① 阿里斯泰戈:《电影理论史》,中国电影出版社,1980年版,第152页。

② 转引自阿里斯泰戈:《电影理论史》,中国电影出版社,1980年版,第152页。

义电影诗学也是如此。除了重视电影的“上镜头性”外,它的中心内容是从语言学的视角,探讨电影如何成为艺术,并对电影艺术形式予以修辞学解析,以期建立起科学的电影艺术语言学。与俄国形式主义文论一样,它抛开的是传统的关于艺术的内容和形式的两分法,而围绕艺术作品的材料与形式两大元素,致力于对艺术作品的生成及其内部审美机制的深入开掘。如鲍德韦尔所言,它只不过“是用形式与材料的区分取代形式与内容的断裂”<sup>①</sup>,而并非真正的形式主义理论。如此,巴拉兹与爱因汉姆就更不是形式主义者了。巴拉兹的现实主义美学立场,及其对电影艺术功能的社会学和意识形态分析,都从骨子里决定了他的电影理论的实质。他对电影艺术形式的关注,并不妨碍他对电影艺术性质和功能的强调——他从来主张电影只需要抽象的形式。爱因汉姆也绝非真正的形式主义者。他在开列电影摄影机和胶片的造型手段一览表的同时,也将电影与文学等加以比较,认为就它们都不是用抽象的形式来表现中心思想而言,其本质是相同的;而且他还是电影艺术的二元决定论者,认为电影艺术的实现,是由电影的物质手段和拍摄对象共同决定的,即电影艺术绝不能只有形式手段。巴拉兹和爱因汉姆还都对当时某些先锋派电影的形式主义倾向提出过批评。

当然,在强调早期电影理论的重要价值与影响的同时,也要看到它的不足。考察早期电影理论的不足,必须注意到当时电影发展的实际情形与理论创建的历史条件。如前所述,从电影媒介的艺术可能性出发,探寻电影作为艺术的审美特性,而在传统艺术发展的链条上确立电影独立的艺术地位,是早期电影理论的中心任务。这就决定了早期电影理论特别强调电

<sup>①</sup> 鲍德韦尔(波德维尔):《少下赌注:电影历史诗学展望》,《电影与新方法》,中国广播电视出版社1999年版,第188页。

影画面与现实的区别,以及电影媒介不同于其他艺术形式的特有表现能力。换言之,由电影媒介特有的艺术表现力所决定的镜头—画面的审美特性,是早期电影理论关注的核心。因此,它对特写镜头、摄影机的方位变化及其所形成的电影潜能和艺术表现力特别重视,论述也尤为细致深刻,而对电影艺术的整体形式创造等问题少有论述。此其一;与此相联系的是,其二,早期电影理论由于受历史发展的阶段性的限制,它还主要是建立在媒介技术性能基础上的电影理论阐述,具有鲜明的技术—实践性特征,整体来看,还缺乏一种成熟的电影理论形态所应具有的系统、深刻的学理品格和思辨色彩。

巴拉兹曾经说过:“现实的细节没有展示全部现实。因为只有多种联系中和规律中才能发现现实。事实还没有展示真理。真理包含在阐述和归纳中。”<sup>①</sup>在确立了电影是一门独立的艺术之后,电影如何成为真正的艺术形式?电影作为艺术,其审美的形式创造是怎样的?特写镜头、摄影机的方位变化(场面调度)等手段还主要是“细节”,电影依凭它还不可能去发现现实,而只有真正从电影语言、电影的形式创造去研究电影,才能使电影在多种联系和规律中去阐述和归纳真理。从这个意义上说,真正促使电影理论发展系统化、深入化而将其推向成熟的,是后来出现的电影蒙太奇理论学派和电影纪实理论学派。

<sup>①</sup> 巴拉兹:《可见的人摇电影精神》,中国电影出版社 1980 年版,第 184 页。

## 第二章 摇电影蒙太奇理论

1929年代中期出现而在1930年代趋向成熟的电影蒙太奇理论,主要研究者是弗谢沃洛德·伊拉里昂诺维奇·普多夫金和谢尔盖·米哈依洛维奇·爱森斯坦,以及列夫·弗拉季米洛维奇·库里肖夫、吉加·维尔托夫等苏联电影家。他们受到当时苏联革命现实的鼓舞,而试图找寻某种新的电影手段来传达新的革命思想。他们都把实验重点放在对蒙太奇理论和创作的探索上。尽管其理论观念不尽相同,但是,他们在电影探索中自觉或不自觉地相互影响和吸取,从而发展成为世界电影史上重要的电影蒙太奇理论学派。

苏联学派的电影蒙太奇理论探索是多向度的,其中最重要的是爱森斯坦的理性蒙太奇和普多夫金的叙事蒙太奇理论。如同表现手段的“蒙太奇标志着电影作为艺术的诞生”<sup>①</sup>,电影蒙太奇理论的创建,标志着人们对电影的审美特性和艺术规律有了深入的把握,电影真正在理论上建立了自己的艺术形式。随着爱森斯坦的《战舰波将金号》、普多夫金的《母亲》等电影走

<sup>①</sup> 法国电影家安德烈·马尔罗语,转引自巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社1980年版,第135页。

向世界,苏联学派的蒙太奇理论对世界电影理论和实践产生了巨大影响。

## 第一节 摇社会、哲学与文艺背景

在苏联电影家探索蒙太奇理论之前,西方电影界在创作实践中对作为技巧、手法的蒙太奇的探索已经有了一定的积累。世界电影在早期的“单一拍摄点时期”是没有蒙太奇的,一部影片由几个大段的场景连接而成,甚至整部影片都是用静止镜头从某个固定的拍摄点拍摄的,给观众的感觉就好像是在看“舞台场面”。后来,电影家为了探索表现“运动”的新方法而尝试拍摄多种样式的镜头,这样,拍摄地点和时间的变换,摄影机从早先机械地纪录动作,转而从不同角度、用各种方式去阐明动作,遂产生了原始意义上的蒙太奇手法。

主要有三位电影家在电影蒙太奇手法的探索中起了积极的作用:英国的乔治·阿尔培特·斯密士,和美国的埃德温·鲍特、戴维·沃克·格里菲斯。斯密士早在1895年拍摄的影片《祖母的放大镜》和《望远镜中所见的景象》中,就深感特写镜头不能把一切东西都表达出来,因此尝试在同一个场景中交错使用远景镜头和特写镜头,并在传统的中景和全景镜头中插入特写镜头。法国电影史家乔治·萨杜尔评价说:“这种在同一个场面里交错使用特写镜头和远景的方法乃是‘分镜头’的原则,斯密士就通过这一手法创造了最初的真正蒙太奇。”<sup>①</sup>鲍特在影片《火车大劫案》(1903)中,使用交替切入的技术去创造性地表现同时发生的平行动作,并确立了电影剪辑的两个原则:时间的选择性和空间的选择性。这使电影摆脱了实际时间和空间的限制,所以从某种意义上讲,“电影叙事是在《火车大劫案》出

<sup>①</sup> 萨杜尔:《世界电影史》,中国电影出版社1983年版,第180页。

现之后,才真正开始发展的”<sup>①</sup>。当然,真正对蒙太奇手法的发展具有决定性意义的还是格里菲斯。他的《一个国家的诞生》(1915)、《党同伐异》(1916)等影片代表着世界电影的成熟,而他在这些影片中所运用的手法,诸如富于意义地使用特写镜头和闪回(倒叙),以镜头作为电影时空结构的基本构成单位,以情节结构作为影片叙事的基础,通过平行蒙太奇的剪辑技巧加强结尾“最后一分钟营救”的紧张性,等等,都具有极大的创造性。格里菲斯对电影的最大贡献还是他对影片的分段,他把电影分成若干段,每段通常有几个镜头,影片的意义由各段的总和构成。这就改变了鲍特等人的影片剪接就是选择好的镜头,而使故事能迅速和连贯地发展的观念,使蒙太奇逐渐成为电影艺术的重要手段和标志。

一次大战前后,格里菲斯和美国电影居世界优秀:“第一个把蒙太奇作为电影的一种创作元素的导演是格里菲斯。……各国的电影艺术家都是从美国电影中学到了他们这门艺术的基础的。”<sup>②</sup>同样地,苏联电影家也是从格里菲斯等的美国电影中学习了以蒙太奇为主的电影艺术的。爱森斯坦就曾说过:“对于苏联蒙太奇体系的建立,格里菲斯的作用也还是很大的。”他认为在格里菲斯那里,“电影已经不仅仅是一种消遣,不仅仅是消磨时光的玩意儿,而是孕育着电影艺术的幼芽。这种艺术日后掌握在苏联大师们的手里,与崭新的思想、前所未有的情节和完善的形式相结合,就为苏联电影赢得了世界电影史中不朽的光荣”<sup>③</sup>。苏联电影家从格里菲斯那里看到了电影是一种具有巨大潜力的新艺术,尤其是感受到了格里菲斯的蒙太奇手法给电影带来的艺术活力,但是,也正像爱森斯坦所说的,苏联电影家并“不是他(引者注 格里菲斯)的穷亲戚,也不是他

① 梭罗门:《电影的观念》,中国电影出版社 1985 年版,第 15 页。

② 库里肖夫语,转引自马尔丹:《电影语言》,中国电影出版社 1985 年版,第 15 页。

③ 《爱森斯坦论文选集》,中国电影出版社 1985 年版,第 104 页。

的无力还债的债务人”<sup>①</sup>，他们在电影形式和电影语言的创造上都超越了格里菲斯的电影理想和艺术手法；而从艺术和理论的自觉来说，格里菲斯与苏联电影家更是难以同日而语。格里菲斯的蒙太奇更多的是他作为杰出的电影家的艺术直觉和电影技巧的创造，他没有电影观念的理论自觉；而苏联电影家则在世界电影史上，第一次大规模地、深入地从理论和实践上自觉地探索和发展、运用和完善蒙太奇艺术。

苏联学派对电影的最大贡献就是确定了“电影艺术的基础是蒙太奇”<sup>②</sup>的观念，年轻的苏联电影就是在这种观念的武装下开始向前迈进的。他们从理论和实践两方面来研究、运用蒙太奇，使蒙太奇走出了作为单纯技巧、手法的阶段，完善了电影的语言和思维，真正从理论上确定了蒙太奇的艺术地位。他们第一次为电影艺术的编剧、导演、表演确定了一整套原则，其中包括电影的思维形式（主要体现为注重联结的库里肖夫、普多夫金的叙事蒙太奇，以冲突、并列来达到理性效果的爱森斯坦的理性蒙太奇，以及优于人眼纪录世界真实的维尔托夫的电影眼睛理论），关于电影的电影性（主要体现在对电影素材的处理、对现实的概括、观众的联想机制、与戏剧和其他艺术的区别等），以及电影的现实主义表达（深刻地揭示和鲜明地表现出现实生活的联系，包括表面的联系和最深刻的内在联系）等。这些使蒙太奇的本性在电影中获得了更为完善的形式，标志着电影艺术的理论分析已臻于成熟。

当然，苏联蒙太奇学派的崛起，除了在电影艺术方面受到格里菲斯等美国电影的影响等因素外，在苏联国内，还存在着更为重要的历史、哲学与社会文化的根源。例如，构成主义和未来主义等现代文艺思潮、巴甫洛夫的反射心理学理论、苏联

① 《爱森斯坦论文选集》，中国电影出版社，1989年版，第108页-109页。

② 普多夫金：《论电影的编剧、导演和演员》，中国电影出版社，1984年版，第79页。

现实对电影的需求、以及苏联电影当时的艰难困境等,都对电影家的蒙太奇理论和实践的探索有着深刻的影响。

20世纪初滥觞于欧洲大陆的现代文艺观念,对于苏联蒙太奇学派的形成和影响是深刻的。从艺术风格上讲,现代主义侧重于主观体验的表述,追求的是消除审美距离、冲撞效果、即刻反应、同步感和煽动性。这对后来的苏联蒙太奇观念、尤其是爱森斯坦的蒙太奇理论有明显的影响。爱森斯坦研究蒙太奇的对列和冲突,竭力把蒙太奇改造成为传达理念的手段,他对影像构图、视觉角度、镜头尺度的强调,按照对比、碰撞、冲突的原则组织影片,甚至试图以“纯粹的理性电影”的形式把《资本论》拍成电影,将其观念、体系和概念在银幕上直接表现出来,等等,都可见这股现代文艺思潮的渗透。另一方面,现代文艺思潮在各个艺术领域都纷纷摒弃模仿的原则,特别是由立体派发展而来的未来派,它不满足于传统的造型艺术只能表现空间而不擅长表现时间的局限,对现实进行割裂和解析,而又试图把不同时空的素材融为一体,从而使静止的物象能融化为各种动力线和结晶体,以此更多地为观众提供理解多维世界的可能性。在蒙太奇的形象结构原则中,也不难看到这种观念的影响印迹。

在苏俄革命后的几年间,各个文艺领域的作家们,为了能够以恰当的方式表现新的革命和社会,加上受到欧洲现代文艺思潮的影响,文艺创作中的现代探索全面地展开;与此同时,苏维埃政府也鼓励从事先锋性探索的文艺家并不需要放弃他们的艺术追求,只要他们的创作能够作用于现实社会。如此,电影领域的现代主义思潮也蔚成风气。

这股现代文艺思潮,除上述未来派、以及苏俄形式主义文论外,对苏联蒙太奇理论学派影响更大的,还是受到来自法国的立体主义和意大利的未来主义的混合影响,而在俄国形成的“立体未来主义”文艺运动。这个文艺运动中有一个分支与后



来电影中的蒙太奇运动关系尤为密切,那就是从1915年起兴起的构成主义视觉艺术思潮。构成主义逆反于当时俄国艺术的贵族化和玄学化倾向,具有激进的艺术目标。一方面,他们宣称艺术家应该像工程师那样重视技术和科学,要建立科学与艺术相结合的艺术观念;另一方面,他们攻击传统的艺术形式,反对制造现实世界的幻象,拒绝古典美学的模仿原则,而偏重于艺术的表现性和理性的阐发。这些艺术家在俄国革命之前很少有人参与政治活动,然而在革命胜利以后,他们大都支持新成立的政府,并自觉地投身到革命的热流中去。激进的艺术家以胜利者的姿态宣扬新世纪的到来,并以革命为己任,把艺术作为意识形态的实用工具,要“把所有的资产阶级化为灰烬”。这其中有些人还被派遣去担任教职,并在某种程度上影响了政府的文化政策。虽然苏俄政府并不完全赞同这些现代主义者,但还是为他们创造了相对宽松的创作环境。

构成主义对苏联学派蒙太奇理论的影响主要体现在这样几个方面:首先,就是蒙太奇的名称。构成主义常常将艺术品与一件机械作比较。他们的理想不是当“艺术家”而是要成为“艺术工程师”,所以,构成主义鼓吹艺术创作应与装配机器相似,是对各种素材的结构和组合,这些构成、组合的过程则被称为蒙太奇(蒙太奇)。这个借用自法语建筑学的词汇其本意是装配、构成和组合。这种将艺术品和机械作类比,在当时的苏联有时代的进步性,因为这与整个社会倡导国家工业化是相合的,工厂和机械已经成为新社会的直接象征。所以电影家也就借用“蒙太奇”来指通过镜头剪辑而完成一部影片,以呼应时代潮流。其次,构成主义依据所有的人类反应都可以视为借由科学来决定的过程,他们认为艺术创作也是可以精算出来用以引发特定的情绪反应的。因此,如果能找到一个恰当的方式来创造艺术品,艺术品就可以更好地被用作宣传教育的目的。这也就是苏联电影家所寻求的蒙太奇效应。爱森斯坦说:“我们一

直在继续这样一个任务——直接在画面里或在画面的综合里找到能够激起原想激起的许多感情反应的东西。问题在于安排好一系列画面,使之激起一种感情的运动,再由此引起一系列想法。这是一种由形象到情绪,再从情绪到主题思想的运动过程。”<sup>①</sup>再次,构成主义者崇尚理性,认为艺术创作和装配机器相仿,主要是对素材的组合和结构,从组合后的结构中产生理性的效应,他们幻想能够把造型艺术都有机地综合起来,而形成表达的合力。这些观念与电影的特征比较吻合,因此在苏联蒙太奇学派的理论和实践中,尽管电影家的观念有所不同,但是,强调蒙太奇是把分解的事件重新组合为一个整体,而这种组合是依据一定的观点,在这种组合中显示出电影家对现实的态度,这又是他们的共同认识。

如果说构成主义为苏联蒙太奇学派在哲学和美学层面上做了某些理论准备,那么,在当时的苏联还有一种科学理论,为蒙太奇电影理论和实践提供了心理学的依据。那就是伊万·巴甫洛夫著名的联想实验及其反射心理学理论。按照这种理论,人类在接受外界的信息时,并不仅仅是按照先后顺序完全被动地接受的,而是能够对接受的内容进行分门别类,对某些残缺的信息还会采取前后叠加、联系、联想等弥补的方法,从而能形成完整的概念或思想。巴甫洛夫的这种学说,对苏联学派的蒙太奇理论与实践的创造具有重要的启迪意义。

苏联蒙太奇理论学派的重要奠基者库里肖夫的三个著名的实验,可以从中看出蒙太奇的创造与巴甫洛夫理论的深刻关联。第一个是“创造性的地理学”。库里肖夫把几个在不同时间、不同地点所摄制的镜头画面,通过剪辑将它们连接起来,却使观众感觉到这是在同一个时空中发生的不间断的行动过程;第二个是“合成女人”。库里肖夫将几个不同女人的头部、眼

<sup>①</sup> 转引自阿杰尔:《电影美学概述》,中国电影出版社,1989年版,第74页。

睛、手和脚等画面经过剪辑后,就合成了一个“新的”、活动中的女人的形象;第三个就是最著名的“库里肖夫效应”。库里肖夫从一部旧影片中特意剪下著名演员伊凡·莫兹尤辛的一个毫无表情的脸部特写镜头,把它分别与一碗汤、一具里面躺着尸体的棺材和一个玩耍的小女孩的镜头相接,结果观众在观看过程中却似乎发现了莫兹尤辛的情绪变化——分别对应着饥饿、悲伤和微笑。通过这些实验,特别是通过“库里肖夫效应”的实验,库里肖夫得出结论:造成电影情绪反应的,并不是单个镜头的内容,而是几个镜头画面之间的并列。

也正是在“库里肖夫效应”等实验中,库里肖夫看到了电影蒙太奇构成的可能性、合理性及其心理学的基础。因为“库里肖夫效应”等联想的实验赋予了蒙太奇以特定的概念。它说明剪辑所造成的联想能创造出单个镜头所没有的情绪和意义。这就是说,影片的情绪和意义不是由单个镜头体现出来的,而是靠两个或多个镜头并列起来而产生的,所以,电影的情绪不是由演员的表演产生的,而是由镜头并列带来的联想所产生出来的。总之,只要导演把某些相关的镜头连接起来,观众就能从中得出某种特定的情感或含义。并列镜头能显示感情和心理状态,甚至是抽象的思想。在这一点上,爱森斯坦比库里肖夫走得更远,他的理性蒙太奇的雏形——杂耍(吸引力)蒙太奇就是借用这种生物反射的原理,只是这种原理的使用在爱森斯坦那里不是用来产生叙事的联想,而是通过它来达到传达思想的目的。在理性蒙太奇的发展过程中,这种联想的心理感知效应一直伴随着爱森斯坦理论探索的轨迹。

苏联蒙太奇学派的产生,还与当时苏联的社会政治、经济、电影的发展情形,以及新生的苏维埃政权对于电影的急切需求等因素有着深刻的内在联系。

1917年革命胜利以后,俄国面临着重新建设国家的严峻情形。俄国是当时世界上最落后的国家之一,虽然战争结束了腐

朽落后的封建制度,但是,战争的惨重破坏也使这个国家满目疮痍。就电影来说,新生的苏维埃政府虽然很快就控制了电影工业,但它并没有能力立即资助电影的生产。这样,旧俄留下来的电影制作公司都先后停止了运作,几家较大的影片公司又纷纷逃离了俄国。新兴的苏维埃政府面临着急需填补电影工业的困境,而由于整个社会经济的持续低迷,电影资源极其匮乏,在 1917 年~1920 年间,整个国家只有少量几部电影的制作。1920 年 1 月,列宁宣布将电影收归为国有,这项政策也并没能直接刺激电影的生产,其主要效果是挖掘出了许多老电影——俄国片和外国片,这些电影成为苏维埃政府在 1920 年之前,提供给民众在影院观赏的主要影片来源。

正是在这种严重的情形下,年轻的苏联电影工作者们开始了艰难的电影创造事业。首先,为了解决国内影片严重匮乏的状态,他们对挖掘出来的众多旧影片,出于意识形态和增加影片数量的考虑,对它们进行了重新剪辑。这在当时开创了一个“编辑式影片”的流派,其代表人物是艾斯弗·苏勃。后来成为苏联蒙太奇学派主要人物的爱森斯坦就曾经跟从苏勃学习过剪辑。“编辑式影片”在当时的流行,在某种意义上为后来苏联蒙太奇电影的发展作了实践的准备。其次,为了解决电影人才缺乏的问题,苏维埃政府人民教育委员会在 1919 年成立了国立电影学校(后来改为国立电影学院)。这个电影学校成为当时培养苏联电影人才的摇篮。库里肖夫 1920 年到该校任教,并组成了一个小型的实验工作室,培养出了这时期苏联很多重要的电影导演和演员。在学校成立的初期,库里肖夫和他的同事们在极其艰难的努力下探索电影艺术的奥秘。有时甚至是没有胶片可供进行实验,他们就重新剪辑旧影片。正是在“库里肖夫效应”等实验中,他们发展出一种电影剪辑的技巧和观念。库里肖夫实验给当时电影工作者的重要启示就是:电影观众的反应不在于单个的镜头,而是在于电影的蒙太奇剪辑。这

个观念后来就成为苏联电影学派的理论和实践的核心。普多夫金、爱森斯坦等苏联蒙太奇学派的主要成员都曾在这里学习过,并形成了他们最初的蒙太奇观念。再次,1924年列宁发表的两个声明确立了苏联电影的摄制路线,同时也刺激了电影家对蒙太奇探索的热情。一个是“列宁比率”,即要求电影的摄制要在娱乐和教育两者之间寻找到一个平衡;另一个是列宁说“在所有的艺术中,电影对于我们是最重要的”<sup>①</sup>。列宁之所以重视电影,主要因为它是一种普及最广泛而又最有宣传力的艺术形式,而制作蕴涵苏维埃意识形态的电影用以作为教育和宣传的目的,这对苏联蒙太奇学派在内容表达的形式探索方面也提供了动力。从某种意义上说,苏联蒙太奇学派的形成,就是电影家努力寻求电影如何才能更有效地向观众灌输思想、宣传意识形态的产物。也正是在这个意义上,爱森斯坦强调:“蒙太奇不仅是造成效果的手段,而首先是一种‘说话’的手段,表达思想的手段,即通过独特的电影语言、独特的电影语法而表达思想的手段。”<sup>②</sup>苏联学派看重蒙太奇,首先就是它对影像的分解和组合能鲜明地体现出电影家对现实的观点和态度。这些,都有力地推动了电影家对蒙太奇理论和创作实践的积极探索。

苏联学派的蒙太奇电影实践开始于1924年,以库里肖夫在国立电影学校拍摄的影片《西方先生在布尔什维克国家里的不平凡的冒险》为开端,紧接着,爱森斯坦的《罢工》(1925)和《战舰波将金号》(1925)、普多夫金的《母亲》(1926)、维尔托夫的《带电影摄影机的人》(1929)、亚历山大·杜甫仁科的《土地》(1929)等拍摄完成,在国内外影坛产生轰动,同时也引起世界各国电影家对苏联蒙太奇运动的关注。在随后的十多年间,苏

① 转引自《中国大百科全书·电影》,中国大百科全书出版社1984年版,第140页。

② 《爱森斯坦论文选集》,中国电影出版社1989年版,第100页。

联电影家摄制了一系列具有蒙太奇风格的经典影片。与此同时,爱森斯坦、普多夫金以及库里肖夫、维尔托夫等电影家,又开始了对蒙太奇理论的认真探索。其探索大致可以划分为三个阶段:第一个阶段是 1924 年代中后期。这是苏联学派蒙太奇理论的探索最为活跃的阶段,库里肖夫、维尔托夫、普多夫金、爱森斯坦等人都提出了自己的蒙太奇观念;第二阶段是 1927 年代,这是苏联蒙太奇理论的成熟期。尽管到了 1930 年代初期,由于苏联社会的逐渐左倾,爱森斯坦等人的蒙太奇探索被作为“形式主义”而受到批判,电影创作中蒙太奇风格的运用受到限制,苏联电影转向所谓“社会主义现实主义”的创作(在这种创作中蒙太奇在电影形式、风格上的实验和复杂的手法更是遭到摒弃),加上剧本审查制度的严格和拍摄资金申请的困难,库里肖夫和维尔托夫等人遭到打击以后就难以继续以前的工作,维尔托夫的理论研究甚至也被迫停顿,但是,爱森斯坦、普多夫金等电影家在艰难的情形中仍然坚持下来,并且就像爱森斯坦说的,“在经历了‘拥护蒙太奇’的风暴和‘反对蒙太奇’的冲击之后,我们应该重新客观地来探讨一下蒙太奇的问题”<sup>①</sup>,正是这种严肃的反思和他们结合声音元素进行的深入探索,推动了苏联学派的蒙太奇理论走向成熟;第三个阶段是 1930 年代。在这个阶段,虽然“把蒙太奇看得‘一文不值’”的时期已经过去,但是由于整个社会的严重左倾,除了爱森斯坦、普多夫金等人在国立电影学院结合教学还能进行蒙太奇的理论和实践的某些探索外(爱森斯坦甚至是处于被批评和检讨的情形中),其他电影家在这方面的探索基本上被迫停止,而且 1930 年代以来的蒙太奇观念也大部分被抛弃或被修正,因此,作为一场伟大的电影运动,苏联蒙太奇学派的理论和实践的探索此时实际上已经在慢慢地降下帷幕。

<sup>①</sup> 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1989 年版,第 4 页。

## 第二节 普多夫金 叙事蒙太奇

弗谢沃洛德·伊拉里昂诺维奇·普多夫金(1896~1946)是苏联蒙太奇学派的重要代表人物之一。普多夫金早年当过化学技师,1915年进入苏联国立第一电影学校学习,1916年转到库里肖夫的电影工作室,协助库里肖夫进行了大量的电影实验和探索。普多夫金曾当过场记和电影编剧,还有布景和剪辑的工作经历,在电影的实践方面有全面而丰富的经验。普多夫金并终生酷爱电影表演。当然,作为电影家他的成就主要是导演。普多夫金1924年开始从事电影导演工作,先后创作影片共有40多部。其中,《母亲》(1926)、《圣彼得堡的末日》(1927)和《成吉思汗的后代》(1928)等,都是世界电影史上的经典。

普多夫金不仅是杰出的电影导演,他还是苏联早期杰出的电影理论家和批评家。从1924年发表《电影中的时间》论述蒙太奇的意义,到1946年去世,他都执著于电影理论,尤其是电影蒙太奇理论的探索。他根据自己的创作体会撰写的《电影导演与电影素材》(1926)、《电影剧本》(1926)、《影片中的演员》(1928)与《论蒙太奇》(1928年前后)等著作,以及大量的理论与批评文章,都为苏联电影理论奠定了坚实的基础;他在电影实践中探索总结出的叙事蒙太奇理论,更为电影蒙太奇在世界范围内的普及和发展作出了巨大的贡献。

### 一、蒙太奇 电影叙事的手段

电影的艺术特性是什么?普多夫金说:“电影艺术的基础是蒙太奇。”<sup>①</sup>这句名言确立了蒙太奇在电影艺术中,尤其是在苏联电影艺术中的重要地位,同时它也是理解普多夫金电影理

<sup>①</sup> 普多夫金:《论电影的编剧、导演和演员》,中国电影出版社,1984年版,第1页。

论的起点。

普多夫金在电影与绘画、雕塑、建筑、音乐、文学、戏剧等艺术的比较中,认识到电影的独特魅力,就在于它掌握了现有的一切艺术的全部可能性。电影是“第七艺术”,文学、戏剧、绘画、雕塑、音乐、建筑等传统艺术当然都曾给予它以丰富的滋养,但是更重要的,普多夫金指出:“这些传统在电影实践中要经过根本改变,经过深刻的质的变化,其中只有一切艺术所固有的那些共同特征才原本地保存下来。例如这样一些特征:有机的完整性、真实性、富于节奏而和谐的匀称性等等。电影仿佛以其他各种艺术的传统来滋养自己,并使其变成自己的新的血肉。”<sup>①</sup>普多夫金认为在传统艺术的丰富滋养下,电影经过探索和变革,已经拥有了(尽管还只是初具规模)属于自己的展示现实生活的新方法,它使电影既能进行精彩的外部描写也能作深刻的内部分析。这种新方法的实质,普多夫金说,就是蒙太奇。

普多夫金是这样来认识蒙太奇在电影中的重要作用的:电影可以借助于蒙太奇创造出迥异于现实的电影时间和电影空间,即“电影的现实”。普多夫金以库里肖夫做的一个实验为例。库里肖夫制作了这样一个电影场面:(员)一个青年男子从左向右走来;(圆)一个青年女子从右向左走去;(猿)他们遇见了,握手,青年男子用手指点着;(源)一幢有宽阔台阶的白色大建筑物;(缘)两个人走向台阶。库里肖夫把这五个片断按次序在银幕上放映后,观众就会下意识地感觉到这是一个不间断的过程。其实,这五个片断是在不同的时间和地点拍摄的,其中那个白色的建筑物还是从美国电影中剪下的白宫的镜头。这就是蒙太奇的“欺骗性”,利用它,导演就可以任意支配时间和空间,在不改变现实的基础上能在银幕上创造一个新的现实。这

① 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 员愿愿年 版,第 员圆- 员圆页。



样,由于有了蒙太奇,电影就从早期的把演员不用台词演出的舞台剧原封不动地拍入胶片然后放映在银幕上的那种“戏剧代用品”,而成为具有自己的艺术方法的独特创造。正是这种创造新的地理空间的可能性使电影获得一种全新的叙述手法,使电影不再停留于对现实的临摹阶段而成为艺术虚构和创造的手段,成为一门真正的艺术。普多夫金认为,这对于电影来说是具有决定性的意义的。

在普多夫金不同时期的著作中,我们可以发现他对电影蒙太奇所做的不同阐释或定义。诸如,“将素材分解成许多片断,然后把这些片断组织成一个电影的整体,这样构成一部影片的方法就叫做蒙太奇”;“以若干镜头构成一个场面,以若干场面构成一个段落,以若干段落构成一个部分等等,这就叫做蒙太奇”;“把各个分别拍好的镜头很好地连接起来,使观众终于感觉到这是完整的、不间断的、连续的运动——这种技巧我们惯于称之为蒙太奇”;“借助于电影技术而发展到极完善形式的分割和组合方法,我们称之为电影蒙太奇”<sup>①</sup>;等等。这些阐释或定义虽然在表述方式上有所不同,但从中可以看出,普多夫金对蒙太奇的功能主要是作为一种叙事手段来认识的。那就是,蒙太奇是一种通过镜头联结来达到完整叙事的手段,是一种服务于影片叙事功能的镜头组接的方法,其实质是一种叙事的结构艺术。

“把各个分别拍好的镜头很好地连接起来,使观众终于感觉到这是完整的、不间断的、连续的运动”,普多夫金在1929年前后在《论蒙太奇》这篇论文中的理论概括,可以看作是他对蒙太奇的基本认识和理解。也正是从这里出发,普多夫金将蒙太奇类比作为一种数学上的“微分”和“积分”的方法,认为蒙太奇首先是一种分析电影的技术手段,是一个从“微分”到“积分”的过

<sup>①</sup> 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社1985年版,第180页、181页、182页。

程——在拍摄过程中，“导演对于他要拍入镜头的每个实际现象，必须先进行独特的分析。对于任何现象都必须运用类似数学上所谓‘微分’的分析方法，也就是要把一个现象分解成各个部分或要素”；接下来，“继分解为各个要素即‘微分’之后，还要把分解出来的各个要素重新组合成一个整体，即所谓‘积分’”，“以这些细节构成完整的作品”<sup>①</sup>。在经过了“微分”和“积分”的过程之后，普多夫金说，电影就用自己的手法重新创造出了一个迥异于现实的完整的电影时空。

普多夫金由此把蒙太奇主要分为两大类型：“结构性蒙太奇”和“作为感染手段的蒙太奇”。

结构性蒙太奇又可分为“场面蒙太奇”和“段落蒙太奇”两种。若干镜头构成一个“场面蒙太奇”，若干场面构成一个“段落蒙太奇”。在“场面蒙太奇”的构成中，每个镜头的插入都不是随意的而是有规律可循的，每个镜头之间的顺序都应该根据一定的逻辑联系，这个规律和逻辑联系就是“观众注意力的自然转移”。普多夫金认为，“场面蒙太奇”的目的是要“突出地表现一个场面的发展过程，把观众的注意力时而引向这个部分，时而引向那个部分。摄影机的镜头代替了观察者的眼睛”；其实质是“用各个镜头构成场面，其中每个镜头都把观众的注意力仅仅集中到剧情的某个重要方面”<sup>②</sup>。而在“段落蒙太奇”中，普多夫金则运用心理学原理解释说，如果说某种情绪可以产生某种动作，那么先给出这些动作也就可以唤起同样的情绪。因此，蒙太奇段落也不是蒙太奇场面的杂乱组合，电影家应该运用蒙太奇有顺序地把观众的注意力从一个场面引向另一个场面，引导观众有顺序地分别注意发展中的剧情的各个方面，并以此强制性地支配观众去思想和联想。可见，结构性蒙太奇虽

① 《普多夫金论文选集》，中国电影出版社，莫斯科年版，第5页，见原页。

② 《普多夫金论文选集》，中国电影出版社，莫斯科年版，第5页，见原页。

然首先是一种从技术层面来操作的镜头联结手段,但是,普多夫金强调在镜头联结的过程中要讲究一定的逻辑联系,使其既能符合观众注意力的自然转移的要求,而又要有电影家的强制性的支配行为。这样,普多夫金对蒙太奇的认识就不是停留在一种简单的镜头联结式的技术性电影手段上,而是上升为一种可以支配观众心理状态,感染观众情绪的艺术技巧。而这一点,是与苏联蒙太奇学派对蒙太奇是用来灌输思想的认识分不开的。

于是就有了所谓“作为感染手段的蒙太奇”。普多夫金将这种蒙太奇分为以下五种类型:(员)对比蒙太奇:这是一种通过镜头之间的强烈对比去强调所要表达的思想和情感的手段,例如穷人忍冻挨饿、富人酒醉饭饱等等。对比蒙太奇是最有力也是被使用得最多的方法,因此普多夫金认为应该避免滥用;(圆)平行蒙太奇:通过镜头、场面或段落之间的并列使结构上的两条看似没有联系的情节线平行发展,产生紧密的联系并互相衬托和补充。典型的例子就是普多夫金的影片《母亲》的结尾,一条情节线是河中的冰块正在逐渐融化汇成奔腾的洪流,另一条情节线是游行示威的工人队伍正逐渐壮大成为浩荡的人流。这两条情节线在叙事上并没有关联,但平行出现的效果就使观众感受到其中某种内在寓意的联系,即人民在觉醒,他们爆发出的力量就像解冻的河流一样势不可挡。普多夫金觉得这种手法很有意味,可以用多种方式加以发展;(猿)比拟蒙太奇:也叫“隐喻蒙太奇”,通过镜头之间的组接用隐喻的方法赋予镜头以新的含义。这是爱森斯坦最擅长的一种蒙太奇技巧,普多夫金认为这是一种将抽象概念灌输到观众意识中去的蒙太奇处理方法。爱森斯坦在影片《战舰波将金号》中,用连续三个短镜头分别拍摄了沉睡的石狮子、睁开眼睛的石狮子和前足立起的石狮子,以石狮子的睡醒怒吼隐喻人民的觉醒和反抗,产生了令人震撼的感染力,是这种蒙太奇的经典范例,普多夫金称其

具有无可怀疑的含意深刻的成就 ;(源)同时发展的蒙太奇 :也叫“交叉蒙太奇” ,源自美国导演格里菲斯的电影 ,它将两个同时进行并互有联系的动作切割成许多片段 ,交替地出现在银幕上 ,多用于追逐的场面 ,以营造紧张的情绪和强烈的节奏 ;(缘)主题反复出现的蒙太奇 :将代表着影片主题的形象反复出现在银幕上 ,用重复的手段达到强调和深化主题的目的。如格里菲斯的影片《党同伐异》中以连接四个故事片段的“母亲推晃摇篮”的镜头反复出现 ,作为一种“时代周而复始”的隐喻将影片的主题统一起来。

显而易见 ,不论是“结构性蒙太奇”还是“作为感染手段的蒙太奇” ,普多夫金认为 ,其最终的功能都是服务于电影完整叙事的需要。因此可以说 ,普多夫金的蒙太奇观念的核心就是叙事蒙太奇。而蒙太奇作为电影叙事的手段 ,它应该是一种贯穿于电影创作的整个过程(编剧—导演—表演—摄影—剪辑)的电影思维 ,电影创作的整个过程就像是事先安排好的镜头像用砖头砌墙那样地堆砌起来 ,从而完整地、不间断地、连续地去叙述一个故事 ,表达一种思想。此即爱森斯坦所谓普多夫金“把蒙太奇理解为片段的联结” :“一块块砖 ,通过它们的排列叙述一个思想”<sup>①</sup>。这是理解普多夫金蒙太奇理论的关键所在。

## 二、“蒙太奇——电影分析的逻辑”

普多夫金把蒙太奇主要看作是电影叙事的手段 ,所以他强调 :“外部描写性的蒙太奇 ,是最基本的一种蒙太奇。”“然而” ,他接着说道 ,“即使这种蒙太奇也还是具有一切不可缺少的共同特征——即使不是探索并确定各个重大现象之间的明显的联系 ,至少也是探索并确定同一现象的各个方面之间或细节之间的明显的联系。如果一个导演不善于哪怕只是直觉地分析

<sup>①</sup> 爱森斯坦 :《蒙太奇论》 ,中国电影出版社 1989 年版 ,第 103-104 页。

所拍摄的现象,不善于洞悉现象的底蕴,不善于抓住细节同时又理解这些细节据以融合为有机整体的相互联系,那么导演就不能在银幕上创造出这一现象的鲜明动人的画面”<sup>①</sup>。因此,关于蒙太奇,普多夫金又有一句名言:“蒙太奇——电影分析的逻辑”<sup>②</sup>。

普多夫金的“蒙太奇——电影分析的逻辑”的观念,着重论述的是三个方面的内容:“细节论”、“节奏论”和“联系论”。电影是通过蒙太奇场面、段落所呈现的细节、节奏和联系,去分析现实、反映现实的。蒙太奇在这里体现的,是普多夫金所理解的电影与现实的审美关系。

首先,普多夫金认为电影的力量及其区别于其他艺术的特性在于,它能够把生活中的细节在银幕上鲜明而突出地表现出来。他说:“电影叙述的力量,就在于电影可以借助于类似观察者的摄影机,在于镜头总是尽可能地深入地研究每个现象”,而电影表现的基本方法,就是“把各个片断或要素连接起来,把不必要的东西删去,只留下那些最尖锐和最重要的东西,以构成一部完整的影片。这个基本方法蕴含着非常巨大的可能性。每个人都知道,越接近所观察的对象,我们所能同时看到的素材就越少,我们的仔细观察的目光越接近一个对象,所看到的细节就越多,我们的观察也就越集中于局部。这时候,我们已经不是综览整体,而是层层深入地洞察和选取细节,然后根据这些细节,通过联想而得到对整个对象的印象,这个印象比起我们从远处只看到总的轮廓而势必看不到细节时所得到的印象来,要生动、深刻和鲜明得多”<sup>③</sup>。

电影突出细节这个被普多夫金称为“去粗取精”的过程就是依靠蒙太奇得以完成的,因此,普多夫金强调电影应该发挥

① 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1955 年版,第 55 页。

② 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1955 年版,第 55 页。

③ 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1955 年版,第 56-57 页。

其特点,要重视“细节”在电影表现中的重要作用:“把谁都能够看见的东西在银幕上表现出来,就等于什么也没有表现。因为电影所需要的不是那种一般的、偶然的、浮光掠影的一瞥就可以一览无余的素材,而是要专注的、锐利的、能看得更深刻的目光才能看清的素材。”<sup>①</sup>因为人们对事物整体的认识是通过细节去丰富的,细节总是意味着深入的研究,而电影叙述的力量即在于它可以借助于摄影机的镜头去深入地研究每个现象,把生活的细节鲜明而突出地表现出来,所以,电影家在创作中应该将摄影机的镜头当作观众的眼睛,通过蒙太奇的处理去深入地研究现实、洞察生活的底蕴,通过突出“细节”而引导观众去看现实中那些重要的和富于特征的东西。如此,电影才能深刻地表现人物的精神状态,鲜明地展现情节深入其中的环境,才能加强影片的情绪感染力。

其次,普多夫金认为要想使镜头的联结富有感染力,就必须找到组接镜头的必要顺序和创造组合的基本韵律,即蒙太奇的“节奏”。因为蒙太奇的独特节奏可以表达情绪,例如短镜头唤起兴奋,长镜头表达舒缓等等,电影家可以运用节奏使观众激动起来或平静下来。所以,“一场戏只有剪辑得很好,才能从银幕上感染观众。要有很好的蒙太奇,就必须先找到蒙太奇的适当节奏,这种节奏则决定于各个镜头的相对长度,而每个镜头的长度又有机地取决于该镜头的内容”<sup>②</sup>。普多夫金在这里与法国电影家莱翁·慕西纳克 1929 年提出的“剪接一部影片其实就是赋予影片以一种节奏”的观点相接近,但普多夫金将它具体化、深入化。他指出,在从分解到组合的蒙太奇过程中,电影家不仅要精确地考虑每个镜头的造型内容,同时还应当确定各个镜头的长度及其有节奏的连接顺序,此即普多夫金提出

① 普多夫金:《论电影的编剧、导演和演员》,中国电影出版社 1984 年版,第 287 页。

② 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1984 年版,第 192 页。

的电影创作要求:电影创作 越镜头内容 垣镜头顺序 垣镜头长度。普多夫金还创造性地提出了“时间的特写”的蒙太奇概念,把通过快速摄影而获得的慢镜头插入蒙太奇句子的结构中,有意识地引导观众的注意力并促使其去感受其中的情绪或含义。他指出:“把那些以不同速度拍摄的镜头剪辑起来,在银幕上构成较长的动作过程,这样就会获得一种独特的节奏,一种独特的气息。这种动作过程也就生动起来,因为其中已经跳动着创作思想的脉搏,经过导演的评价、选择和分析”<sup>①</sup>,并能赋予插入正常速度镜头之间的慢镜头这种技巧手段以丰富的美学内涵。

再次,在普多夫金看来,蒙太奇不仅能够突出细节、显示节奏,更重要的,是它还可以深刻地展现整体以及整体与细节之间的关系,从而揭示出事物之间的内在联系。这是蒙太奇的另一个同样显著的特点。因为一方面,电影使观众以高度集中的注意力去观察极微小的生活细节,另一方面,电影可以在空间上迅速转移和时间上灵活转换,这又使观众几乎能够在同一时间内看到世界各地发生的与此有关的事件,所以,“电影能够充分表现世界的一切复杂内容,能够鲜明地揭示各个现象之间的深刻联系。电影能够同样明确地看到细节,也看到包容细节的整体”<sup>②</sup>。这样,蒙太奇的创造作用就绝不仅仅是简单的剪辑和联结,而是将细节、节奏的艺术创造与整部影片的现实表现、主题内涵有机地融合在一起。这样,蒙太奇就不仅是一种外部描写的蒙太奇,同时也是一种内在分析的蒙太奇,它可以揭示现实生活中的一切联系,“从表面的联系直到最深刻的联系”。

正是蒙太奇的如此特征,能使电影艺术地再现现实生活的巨大真实,能使观众在情绪上引起强烈的激动。普多夫金认

① 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 15 页。

② 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 15 页。

为,一部影片要真正生动有力,就必须使它的每个组成部分融合于整体之中。这就要求电影家不仅要依靠蒙太奇“善于把生活现象之间的潜伏的内在联系,变为仿佛昭然若揭的鲜明的可见的可以直接感受而不必解释的联系”<sup>①</sup>,更重要的,是电影家要学会深刻地分析、洞察和思考现实,要善于把握和揭示复杂现实的内在联系。正是在这个意义上,普多夫金强调“蒙太奇与思考是不可分割的。有分析性的思考,批判性的思考,还有综合、联结与概括性的思考”<sup>②</sup>。

可以看出,普多夫金所阐述的这种能够突出细节、显示节奏与揭示现实联系的蒙太奇,与早期电影中的技巧手法蒙太奇和美国电影中的戏剧化蒙太奇有着很大的区别。从普多夫金对电影导演、编剧、表演以及有声电影的论述中不难看出,“联系论”始终是他的蒙太奇理论的基本原则,是普多夫金所遵循的现实主义电影创作的理论基础。普多夫金认为只有这样的蒙太奇才是真正的蒙太奇,才是电影艺术的基础,认为苏联电影只有在这样的蒙太奇指引下才能得到发展。

### 三、“铁的分镜头”与“蒙太奇形象”

如果说“完整叙事”是普多夫金的电影蒙太奇的核心观念,“细节论”、“节奏论”和“联系论”是普多夫金所阐释的蒙太奇与现实的审美联系,那么,在具体的电影摄制中,普多夫金则强调电影的蒙太奇创造应该统领于导演的艺术创造。“蒙太奇是电影导演的语言”<sup>③</sup>,从这句话可以看出普多夫金在这方面的深入思考。他说,如果把蒙太奇比作“生活中的语言”,那么,“镜头”就是“单词”,“场面”就是“句子”,如何组合则是“说话的方

① 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 15 页。

② 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 15 页。

③ 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 15 页。



式” ,从中可以反映出导演的观察力、感受力及其创作个性 ,因为每部影片的创作及其成就 ,都取决于导演运用蒙太奇的独特手法和风格。所以 ,普多夫金强调“ 导演是从头到尾地领导影片制作工作的惟一组织者” ,要求导演必须干预、控制和组织整个影片的创造过程 ,导演的创作意图应该成为整个影片创作的核心和灵魂。无论是编剧还是演员 ,都必须从蒙太奇思维出发去编写剧本和塑造人物 ,为导演的最终创作服务 ,从而充分利用蒙太奇这种独特的电影语言创作出完整的艺术品。这是普多夫金对电影蒙太奇理论的独特探索。

因此 ,普多夫金从电影特性出发也是从导演的角度 ,对电影编剧提出了要求。其中最重要的就是 :编剧要深入研究电影艺术的特点和表现手段 ,尤其必须懂得电影创造形象、感染观众的手法 ,即蒙太奇。

首先 ,普多夫金指出 ,与其他的文学创作不同 ,电影编剧必须懂得并且在创作中要考虑到导演工作的可能性和特点 ,才可能给导演提供可用的素材 ,即富于表现力的视觉形象和造型的素材。所以普多夫金强调 ,编剧不能抽象地思考情节 ,而应该以造型的形象去思维 ,以鲜明生动的视觉形象去表达思想。“ 编剧必须经常记住 ,他所写的每一句话终归要以某种可见的造型形式体现在银幕上” ,因而“ 编剧必须善于寻找和运用造型的(即可以从外部表现出来的)素材 ,也就是要善于从生活所提供的和自己观察所得的无限素材中 ,发现和选择那些能够最鲜明有力地体现出整个编剧意图的形式和动作。”由此 ,普多夫金总结出编剧应该遵守的一条重要规则 :“ 在处理每一片断的时候 ,必须仔细地考虑和选择每个视觉形象 ;必须记住 ,每一个概念 ,每一个思想 ,都可能有几十以至几百个造型表现 ,编剧的责任就是要从中挑选出最明确、最生动的造型表现。”<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 15 页。

其次,普多夫金认为,电影剧本在写作之时蒙太奇就已经发生,在编写写完文字剧本以后,导演在拍摄前要对剧本作一番细致的处理,赋予每个片断以电影的形式并完成导演的工作台本。在这个工作台本中,诸如远景、特写、俯拍等摄影机的各种位置不同的拍法,圈入圈出、特技摄影和摇镜头等有助于把一个镜头和前后片断连接起来的技术手法,以及所有构成或加强一个场面的内容的东西,这一切都要准确地规定下来。因此,“工作用的”台本即指“可供拍摄的剧本形式,就是对每个镜头以至很短的镜头的详细叙述,其中并应说明拍摄每个镜头所必需的一切技术手法”<sup>①</sup>。这就是普多夫金所主张的“铁的分镜头剧本”观。在这个过程中,虽然并不要求编剧一定能够提供这样的“铁定的”电影剧本,但是,他要求编剧的工作应该朝着这样的方向去做,尽量提供比较近乎理想形式的素材:“编剧所写的东西,应当符合于将来在银幕上体现出来的样子,应当确切地规定每个镜头的内容及其顺序。”<sup>②</sup>普多夫金的这种“铁的分镜头剧本”观念是一种事先安排好的蒙太奇,是先由编剧固定在纸上再由导演固定在胶片上的蒙太奇。它反对将电影交给摄影机的“奇迹性”,与维尔托夫的“任意的”蒙太奇是对立的,同时与爱森斯坦早期倡导的“情绪剧本”、“电影小说”论也有不同。

普多夫金要求编剧朝这个“铁的分镜头剧本”形式的方向前进,加强在剧本中的技术性的说明,力图最大限度地银幕上表达剧作者的意图,这个要求的合理性今天看来还有待商榷。尤其是对编导分开的电影创作来说,因为编剧对剧本的技术性限制越多,导演在操作上实施创造性的可能性也就越小;而且剧本中所规定好的蒙太奇也只能作为一种提示,在影片的

① 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 5 页。

② 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 5 页。

实际拍摄制作中还要根据实际情况来进行修改。

同样地,普多夫金从导演的蒙太奇创造出发,对演员在表演中要掌握蒙太奇的处理方法也极为重视,提出了电影表演的“蒙太奇形象”的概念。这是普多夫金根据电影的特性去借鉴斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的艺术创造,在世界电影理论中有独特的价值。

“蒙太奇形象”是演员的演出形象根据电影的特性在银幕上的显现。与舞台形象的真人演出不同,银幕上的“蒙太奇形象”是与演员本人分开的,是经过技术处理并且保持永恒不变的,它是演员与观众交流的最终形式。但是,“蒙太奇形象”并不因此就否定了演员完整塑造形象的必要性,更不能把演员的表演当作只是导演创造的“模特儿”或“零碎的素材”,这就给电影演员的形象创造提出了比戏剧演员更高的要求,那就是:电影演员必须具有更丰富的想像力,“为了不致丧失蒙太奇形象的现实主义的完整性,演员必须从自我修养和创造角色的最初阶段起,就经常想像出蒙太奇形象”<sup>①</sup>。而导演则应该尽最大的可能帮助演员完善这种想像,将演员的片断性的蒙太奇处理变成电影所特有的一种表达演员表演的崭新的强有力的手法,从而在银幕上创造出生动、鲜明、完整的蒙太奇形象。

电影表演的不可避免的非连续性,与演员应当在表演中始终保持着完整性和连贯性,这是电影表演与“蒙太奇形象”创造的突出矛盾。如何解决这个矛盾?普多夫金认为,应该着重抓住两个基本方面:“第一,要充分了解蒙太奇艺术的创作任务,并使自己的表演服从于这些任务;第二,要善于完整而有机地‘掌握’所扮演的形象。”<sup>②</sup>这两点,前者,普多夫金要求演员在处理角色的外部形式表现时,要有意识地运用从不

① 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1985 年版,第 152 页。

② 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1985 年版,第 153 页。

同角度拍摄各种镜头的可能性,并要全面地考虑自己的表演与整个影片的蒙太奇结构的联系;后者,普多夫金认为更重要,他要求演员在表演创造中必须把握住形象的“真实性”与“完整性”。以形象的真实性的而论,普多夫金指出,演员对生活和人物要有真实的“体验”,演员的表演越是接近人在现实生活中的真实行为就越接近电影的要求。当然,电影的表演总会使真实的形象比在现实生活中更富有表现力,这就要求演员更要时刻保持内心的真实,要深刻体现形象的内心世界,因为这种真实可以使演员即使在特写镜头中也能自然地形成外部表现形式而又不会加以歪曲和夸大。普多夫金在影片《母亲》的导演过程中就仔细研究过演员的每个蒙太奇形象,探求形象背后的正确的情感和每个动作的内心根据。尤其是在特写镜头这种电影独特的手法中,演员的内心真实可以让观众近距离地去感受这种真实情感的细致流露,质朴、真挚而又富有表现力。就形象的完整性来说,普多夫金指出要借鉴斯坦尼斯拉夫斯基的“有魔力的假使”去发展演员的想像力和形象记忆力,使演员在表演中能够保持住那些决定人物在现实生活中的行为完整性的内在联系。他说:“电影演员的全部工作,无不充满着这种中断与前后倒置。演员要多么明确而牢固地掌握他所找到的形象及其行为的内心线索,才不致面对所有这些复杂而紊乱的外部条件而使形象受到歪曲或破坏,才不致惊慌失措!滋养着演员所塑造的形象的根子该扎得多么深,才能使他在一个月前开始拍了一部分而拖到今天才又继续拍下去的场面中,不致忘记自己的内心状态!在两个分别拍摄的镜头中,应当多么鲜明地再现出演员的内心状态,才能使这两个机械地粘接起来的镜头融合成为活人的统一的、不间断的、自然发展着的有机行为!”<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 103 页。

#### 四、辩证与发展的蒙太奇理论

普多夫金的叙事蒙太奇理论形成的 1920 年代正是世界无声电影美学日趋成熟,对电影形式技巧方面的探索突飞猛进的时代。此时的苏联电影界也是人才辈出,爱森斯坦、普多夫金、杜甫仁科以及库里肖夫、维尔托夫等数位大师先后涌现,他们的理论探讨也已初具规模。1924 年,维尔托夫的《电影眼睛人:一场革命》和爱森斯坦的《吸引力蒙太奇》等重要论文均已问世。普多夫金的电影理论正是在这场世界性的轰轰烈烈的电影运动中,在对前人电影理论和经验的继承或批判中成熟起来的。同时,他自己的理论也在实践中不断地修正,随着时代和技术的进步经历了一个逐渐发展和深化的过程。

对普多夫金电影理论影响最大的是美国导演格里菲斯,普多夫金在他的著作中曾多次引用格里菲斯的影片作为例证。的确,格里菲斯的影片在叙事蒙太奇的技术手段上给了普多夫金很多启发,但是,真正从理论上对叙事蒙太奇加以研究和总结的却是普多夫金。正是普多夫金将叙事蒙太奇从一种单纯的技术手段上升到美学的高度,将格里菲斯的实践经验提升为自己的理论观念。

另一位对普多夫金的电影理论具有深刻影响的是他的老师库里肖夫。普多夫金早年曾经协助库里肖夫做过很多电影剪辑的实验,其中一个著名的实验就是前面提到的“创造的地理空间”。这个 1920 年所作的实验对普多夫金最初的蒙太奇认识有非常大的影响。叶·魏茨曼在《电影哲学概说》中曾经指出,普多夫金的电影时空观念是在库里肖夫的空间观念和维尔托夫的时间观念基础上形成的,他认为库里肖夫在银幕形象的探索中注重精心安排镜头内部的一切元素,而维尔托夫则在表现任何内容时都摒弃人工的安排来保持生活原貌。他们两人的探索方向是一致的,只是形成了不同的支流,即重表现空

间的分支和重表现时间的分支,而普多夫金则是从哲学视角掌握了这些规律<sup>①</sup>。的确,普多夫金的叙事蒙太奇理论在电影的时空观念上对库里肖夫和维尔托夫有一定的继承,但是,他的理论探索绝没有停留于此,在新的电影时空观念的基础上,普多夫金对蒙太奇的认识有很大的创新和突破。

库里肖夫的蒙太奇实验其实代表了苏联蒙太奇学派早期理论的观点,即电影的创作是从剪辑台开始的,蒙太奇是万能的“剪刀”,在这之前所拍摄的单个镜头和片段是没有意义的,演员的表演和场面的拍摄都只是素材的准备阶段,演员只是“活的模特儿”。这种“事后的蒙太奇”其实是对蒙太奇功能的迷信,它将电影剪接的作用极度夸大而导致了剧本创作和演员表演的忽视。

普多夫金早期也曾经受到过库里肖夫剪辑理论的影响,对蒙太奇的认识有局限,但是很快地他就有了修正。比如,原先他不大重视每个镜头本身所表现的内容,也认为单个的镜头只是给电影提供了素材,蒙太奇才是构成电影的真实性的创作力量。他说:“我认为从某一个拍摄点拍摄下来的、然后放映在银幕上给观众看的每一个物象,即使它在摄影机前面曾经是活动的,但它仍然只是一个死的对象。只有把这个物象和其他许多个别的物象放在一起的时候,只有当它作为各个不同的视觉形象的组合的一部分而被表现出来的时候,这个物象才被赋予了电影的生命。……一个物象在剪辑的过程中才从照相的空洞的自然复制品变成了电影形式的一部分”<sup>②</sup>。这种观点显然是受到了库里肖夫的影响,将蒙太奇的作用过于夸大了。而随着电影实践的深入,普多夫金逐渐认识到这种理论的缺陷,认识到蒙太奇的功能不能仅仅是“事后”的,它也应该是“事先”的,

① 参见魏茨曼:《电影哲学概说》,中国电影出版社 1980 年版,第 153 页-154 页。

② 普多夫金:《论电影的编剧、导演和演员》,中国电影出版社 1980 年版,第 154 页。

蒙太奇应该是一种贯穿于电影创作整个过程(剧作—导演—表演—拍摄—剪辑)的电影思维。他指出:“为构成完整而连续发展的影片所必需的基本东西——各个片断之间的内在联系——仿佛日益脱离剪接者之手。剪接者已经不是这种联系的创造者,也不是这种联系的主宰。这种联系在创作上诞生出来的过程和确定其表现形式的过程都是在很早以前就已进行的,前一过程发生在编写电影剧本时期,后一过程则发生在导演拍摄影片的阶段。……应当研究的当然不是那些剪接手法本身,而是这些手法所揭示的实质。”<sup>①</sup>普多夫金由此不再轻视单个的镜头在影片中的作用,开始强调剧本的“铁的分镜头”,强调导演拍摄中的“细节”、“节奏”与“联系”,重视表演的“蒙太奇形象”创造。于是,他在早期蒙太奇理论的基础上拓展了蒙太奇的功能,将蒙太奇从一种纯技术的剪辑手段变成了电影叙事艺术的基础。

普多夫金对苏联蒙太奇理论发展的另一个重要贡献,就是他将斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系引入到电影表演中,由此克服了苏联蒙太奇学派早期理论中把演员的表演只看作是“活的模特儿”的弊端,而展开了“对于人的电影形象的积极探索”<sup>②</sup>。持这种“模特儿”论的主要还是库里肖夫,他认为重内心体验的“体系”派演员不适合演电影,电影应当由受过形体训练而动作精确的“模特儿”演员来表演。普多夫金早先在协助库里肖夫等人拍片时也受到了这种观点的影响,然而,当他自己拍摄《母亲》时,那种源自内心的坦率和真诚就促使他要去表现活生生的人物。他说,此时他强烈地感觉到自己要竭力“摆脱库里肖夫教给我的许多东西。我迫切地需要内心的激动(把它称为“抒情的激动”则最接近我当时的情况),因此我觉得库里肖夫

① 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社,1985年版,第55页。

② 魏茨曼:《电影哲学概说》,中国电影出版社,1985年版,第55页。

当时所宣扬的那种枯燥乏味的所谓现代的形式不能使我满意。……我要像爱森斯坦钻进战舰那样,去‘钻进’活生生的人物,去拍摄人物”<sup>①</sup>。

普多夫金在他漫长的电影理论和实践的探索中,一直致力于研究如何将“体系”引入到电影表演中来,并且撰写了《影片中的演员》、《现实主义、自然主义与斯坦尼斯拉夫斯基体系》、《电影中的演员工作与斯坦尼斯拉夫斯基体系》等富有创新精神的论著。普多夫金首先论证了戏剧表演和电影表演之间存在着很多共通性,如演员自我修养和创造角色的关系、演员如何处理角色的思想内容、如何确立角色与整个剧本思想倾向的联系等等,这些都是“体系”着重研究而在电影中也普遍存在的问题,因此,把“体系”引入电影表演中是可能的。当然,普多夫金也清醒地意识到戏剧表演和电影表演之间存在着诸多不同,所以他又强调:“在我们创立电影演员学派的时候,莫斯科艺术剧院学派所采用的一整套方法对我们是最为接近的,掌握这些方法对我们也是极有益处的。当然,应当善于把戏剧学派中不能避免的一切戏剧化因素与斯坦尼斯拉夫斯基所确立的作为这些方法的基础的原理区别开来。”<sup>②</sup>这就是说,在电影中运用“体系”不能照搬戏剧方面的既得成就,而应当在更为复杂而丰富的电影技术条件下去发展它。普多夫金对“体系”的注重“内心体验”、“贯串动作”、“最高任务”等“基础原理”有深刻的理解,可以看出,他所强调的“蒙太奇形象”创造的“真实性”和“完整性”,就渗透着“体系”的这些“基础原理”,但它又不是“体系”的机械的搬用,而是一种灵活辩证地既借鉴“体系”又不失电影特性的现实主义表演论。

有声电影出现以后,默片时期普多夫金所论述的蒙太奇艺

① 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社,莫斯科年版,第148页。

② 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社,莫斯科年版,第149页。



术和手法又获得了新的发展。尽管普多夫金强调视觉形象仍然是电影最主要的艺术魅力,尽管普多夫金批评当时的有声片大都把对白看作是表达观念的手段,但是,他热情欢呼电影中声音的到来。而在他看来,蒙太奇同样是有声电影的艺术基础。他说:“电影拥有声音与画面的双重节奏,善于掌握这种双重节奏所提供的可能性,乃是解决有声电影问题的基本关键之一。”<sup>①</sup>普多夫金由此提出“声画蒙太奇”的概念,并着重阐述了“声画对位”的蒙太奇原则:“画面与声音”一种是客观世界的节奏,一种是人们用以观察客观世界的速度与节奏”,电影家要“使形象同音响都依照各自的节奏发展”<sup>②</sup>。普多夫金认为这种声画对位在电影中可以按照不同的处理原则结合起来,他自己在影片《逃兵》中进行了多种形式的实验。例如在影片结尾的片段中,画面是游行的工人与警察激烈斗争并遭到残酷镇压,但在声音线索中,普多夫金没有采用当时流行的“声画同步”的方法,即声音是画面的解释或伴奏,而是以雄壮的工人进行曲的音乐作为独立线索,它暗示着对工人斗争的主观评价,显示出工人运动必将走向胜利的历史趋势。这样,即使画面中的工人斗争遭到镇压处于劣势,但音乐仍然雄浑有力并不断增强着气势,事实证明,这种声画蒙太奇的处理深深地感染了观众。在这里,画面完成其客观的功能,而声音则完成主观的功能,或是与此相反,这表明声画蒙太奇的处理同样要遵循现实主义的深刻联系——“这种现实主义的联系可以帮助电影创作工作者不仅去直接描绘各种现象,而且通过高度的概括去揭示各种现象。只有当我们每次都给声音与画面找到各自独立的节奏形式,并通过音画配合而产生一种新的作用,足以揭示我们对任何一个现象的辩证理解时,只有这样,我们才能够造成

① 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1955 年版,第 104 页。

② 普多夫金:《论电影的编剧、导演和演员》,中国电影出版社 1955 年版,第 153 页。

十分真切的影响力特别强烈的印象”<sup>①</sup>。

普多夫金在其著作中曾多次强调蒙太奇的运用不是片面和绝对的,普多夫金还再三提醒人们要全面地理解蒙太奇的含义,不要以为蒙太奇的意义只是单纯地把影片的片断按适当的时间顺序连接起来,蒙太奇的过程也决不是只要有匠艺的技术就行的机械的构成或粘接,而是电影反映现实的一种独特的艺术手段,其中包含着电影家对现实的分析、批判和思考,我们应该研究的不是蒙太奇作为剪接手法本身,而是这种手法所要揭示的实质。在 1929 年拍完影片《海军上将那希莫夫》之后,普多夫金又修正了自己过去对蒙太奇的某些简单的理解,并对蒙太奇从宏观上作了一次全面深入的总结,赋予蒙太奇一个“最一般的定义”：“蒙太奇就是要揭示出现实生活中的内在联系”,并且蒙太奇“完全适用于人类认识活动以及赋予认识结果以艺术形式的任何领域”。这就是说,蒙太奇是一种普遍存在的思维方式,蒙太奇的本性是各种艺术所固有的,只不过在电影中它获得了更完善的形式。所以,电影“蒙太奇并不是意味着由各个部分装配成整体,不是意味着由各个片段粘接成影片或者把一个拍好的场面分割为各个片段,也不是意味着要用这个字眼来代替‘结构’这一相当含糊的形式方面的概念。我给自己所下的蒙太奇定义是这样的:在电影艺术作品中,用各种各样的手法来全面地展示和阐释现实生活中各个现象之间的联系”,而“人类迄今所掌握的最完善的思维形式,就是辩证思维”,又“恰恰是电影能够在银幕上表现出完整的、直接作用于感官的生活图景,把生活作为极端复杂的辩证过程来加以描绘”<sup>②</sup>。

由此,以普多夫金和爱森斯坦为代表的苏联电影学派对蒙

① 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 100 页。

② 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 100 页。

太奇的认识,在实践中经过探索和发展就达成了共识:他们对蒙太奇的概念最终都不是仅限于一般意义上的剪辑、构成或是镜头间的冲突、联结等,而是上升到了哲学的高度。爱森斯坦同样认为电影蒙太奇离不开人类思维的基本规律,其最重要的特点就是辩证法的运用。他们注重蒙太奇的外在的情节与形式方面的联系,但更强调深刻的富于思想内涵和哲学意义的内在联系。这也是苏联蒙太奇学派与美国式蒙太奇的最大的不同。

“蒙太奇的发展——这是走向电影艺术的未来的道路。”<sup>①</sup>普多夫金这句话说明他的蒙太奇观念是充满前瞻性的,他对蒙太奇的认识绝不拘泥于现有的、固定的手法,而是充满了辩证和发展的观点。普多夫金以预言家的口吻说:“思想越广阔,思想体现得越深刻,那就越需要运用已经发现的蒙太奇手法,而且越需要发明新的蒙太奇手法。”<sup>②</sup>并且,这些新的蒙太奇手法在新的电影技术出现以后还需要不断地丰富和完善,需要电影家的不断探索和创新,包括在有声电影、彩色电影以及今后将要出现的所有电影中。

普多夫金的叙事蒙太奇理论在电影史上占有重要的地位。他的电影理论著作虽然并不多,却被译成多种文字在世界各国有着广泛的影响。其通俗易懂的语言使得蒙太奇这看似神秘的理论变得简单明了。今天,普多夫金所总结出的叙事蒙太奇理论仍然具有巨大的实践意义,仍然深刻地影响着当今世界电影、尤其是主流故事片的创作。当然,普多夫金的蒙太奇理论是建立在现实主义原则基础上的,其目的是体现作者对现实的思考、理解和揭示,他本人所拍的每一部电影都反映了现实中最尖锐、迫切的问题。因此,普多夫金的叙事蒙太奇理论虽然

① 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 15 页。

② 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 15 页。

是从美国电影的蒙太奇技术中得到启发,而其理论又转而给好莱坞电影提供了技巧和手段,但是,它与好莱坞式制造“白日梦”的蒙太奇有着根本的区别。

### 第三节 摇爱森斯坦 理性蒙太奇

谢尔盖·米哈依洛维奇·爱森斯坦(1898~1948),苏联最重要的电影导演和电影理论家。从1926年开始电影导演,他一生共拍摄影片 30 部,其中《罢工》(1926)、《战舰波将金号》(1925)、《十月》(1928)、《旧与新》(又名《总路线》,1929~1930)、《亚历山大·涅夫斯基》(1938)、《伊凡雷帝》(第一部,1936)等,都是世界电影史上的经典。爱森斯坦还是才华横溢的电影理论家。他生前曾出版英文版的《电影感》与《电影形式》两本论文集,在苏联国内发表了众多电影论文与演讲。这些论文、演讲和未发表的文章、讲稿及书信在爱森斯坦去世后,收入《爱森斯坦论文选集》和 3 卷本的《爱森斯坦文集》。

爱森斯坦同样认为电影艺术的基础就是蒙太奇,并且他毕生都在联系创作实践研究电影蒙太奇问题。如同他的几乎每部影片都为电影提出了新的观念和艺术可能性,他的几乎每部(篇)论著都因理论的原创和独特而引起过论争。作为苏联蒙太奇学派最重要的代表,爱森斯坦在电影理论方面的独特贡献,是他提出了以“理性蒙太奇”为核心的蒙太奇理论,自成体系,博大精深,在世界电影理论发展中具有极其重要的地位。

#### 一、杂耍蒙太奇 理性蒙太奇的可能性

杂耍(蒙太奇)蒙太奇(近来被比较准确地译为“吸引力蒙太奇”),是爱森斯坦从戏剧领域移植到电影里来的。从爱森斯坦的蒙太奇理论发展脉络中可以看出,杂耍蒙太奇可以说是

理性蒙太奇理论的初始的、自发的阶段,尽管它还处于比较机械与无机的状态,但是,它已经探索了理性蒙太奇的可能性,为理性蒙太奇的提出奠定了基础。

关于杂耍蒙太奇名称的来源,爱森斯坦后来回忆说,当时他是个年轻的工程师,正在摸索通向艺术的科学途径,以接近艺术的奥妙与神奇。他从所学习过的种种科目中掌握了一条重要原理:在每项科学研究中都存在着一套度量单位的组合。他就是要去探索电影艺术感染力的衡量单位。他说:“在科学中有‘离子’、‘电子’、‘中子’。让艺术也有它的一种什么‘子’——姑且称之为‘杂耍’。有一个用来表明机器、自来水管、车床的装配的技术术语,在制片生产过程中已经转化为惯用语了。这个美妙的词就是表明装配的‘蒙太奇’。……这很好啊!就让结合成一个整体的感染力单位,用这个吸收了上述两个词的含意的半生产性半游艺性的双关语来表达吧。……就这样,产生了‘杂耍蒙太奇’这一术语。”<sup>①</sup>从中不难看出当时流行的构成主义、未来主义等现代文艺思潮,以及巴甫洛夫的反射心理学理论对他的影响。

杂耍蒙太奇的概念,是爱森斯坦在探讨戏剧如何感动观众的问题时,在弗拉季米尔·马雅可夫斯基主编的《左翼艺术战线》上发表的《杂耍蒙太奇》一文中提出来的。他说:“从我们对戏剧的概念来说,杂耍镜头就是这样一个特定的时刻:当时一切元素都汇合在一起,在观众的意识中产生了我们想要传达给他们的思想,而要做到这点就必须使他处在能引起这种思想的精神状态或心理状态中。”<sup>②</sup>把这些镜头连接起来,爱森斯坦指出,就“从根本上改变了按部就班地安排‘感染手段的结构’(整个演出)的可能性:不是静止地去‘反映’特定的、主题

① 《爱森斯坦论文选集》,中国电影出版社,1989年版,第370页。

② 转引自阿杰尔:《电影美学概述》,中国电影出版社,1989年版,第370页。

需要的事件并仅仅通过与这种事件有逻辑关联的感染手段来加以解决,而是提出一种新的手法——把随意挑选的、独立的(而且是离开既定的结构和情节性场面起作用的)感染手段(杂耍)自由组合起来,但是具有明确的的目的性,即达到一定的最终主题效果,这就是杂耍蒙太奇”<sup>①</sup>。这样,“杂耍”作为戏剧的吸引力要素,就通过情欲的生动表演,从感觉上和心理上针对观众的情绪施加影响,使其能够接受戏剧的意识形态观念。

爱森斯坦提出杂耍蒙太奇概念时,正参与弗谢沃洛德·埃米利耶维奇·梅耶荷德创办的无产阶级文化剧院,他那时对蒙太奇的中心看法是把它当作一种具有张力的装配手段。在进入电影界后,他的蒙太奇观念有了一些变化。他赞同库里肖夫的主张,强调是镜头与镜头之间的关系构成了电影的本质;他也同意维尔托夫对电影蒙太奇理解范围的扩大,认为蒙太奇并非仅仅只是剪接的技巧,而且也包括如形式主义所重视的对电影形式的研究。这样,电影的杂耍蒙太奇概念就与戏剧有着很多差异,但尽管如此,他仍然将戏剧的内核带到了电影中。他认为电影和戏剧一样,都是以引导观众的反应作为目标的,所以,没有理由让蒙太奇受到电影剧情和逻辑的限制,蒙太奇作为电影的理性与感性冲击的主要手段,可以自由地从故事中分离出来,如同他在戏剧制作中的那些“吸引力”组合。总之,他强调电影最重要的不是事实的呈现而是情绪上的反应的组合,没有激情的煽动就没有电影。

因此,爱森斯坦研究的重点就是如何运用蒙太奇手段来感动观众。他认为应该着重抓住两个方面:一是创造观众的心理联想,才能达到感知和情绪上的力量;二是通过内容事件对主题的富于激情的叙述。关于前者,爱森斯坦认为最明显的,是联想能让导演利用适当的刺激的集合来训练、制约观众的反

<sup>①</sup> 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社1989年版,第100页。

应 联想还能取代传统电影的情节僵化的模式而创造一种能推动观众感知和情绪震撼的电影。例如《罢工》中军队开枪射击游行工人与屠宰场的牛被屠杀等镜头,这些镜头组接既能使影片更加紧凑,又能使观众看到它们时条件反射般地联想到它们之间的关联,从而产生超越现象的深层寓意,把个别的现象提升到理性的层面。(当然,后来苏联电影中诸如表现资本家的脸部特写后面肯定接上猪的特写镜头,就变成庸俗的程式。)在默片时代用这样的创作手段,以帮助观众理解剧情和煽动观众的情绪是很有作用的。后者,就是爱森斯坦始终强调的,要尽最大的可能把那些表面看来平淡寻常的题材,“提高到真正的激情和富于情绪感染力的程度”。这就是他后来所说的,如此,蒙太奇就“把观众的情绪和理性纳入创作过程中,使观众也经历一回作者在创造形象时经历过的同一创作历程。观众不仅是看到作品的各种图像因素,而且也像作者一样体验一次形象产生和形成的动态过程。这样大约就最大限度地接近于做到在视觉上充分表达作者的感觉和意图,表达得像作者在进行创作和在创作想像中那样‘强烈地具体可感触地’看到的一样”<sup>①</sup>。在 1929 年前后,爱森斯坦认为能把这两个方面结合起来的电影手段就是杂耍蒙太奇,认为正是杂耍蒙太奇这样的富于激情的叙述使影片的观念能有力地传达到观众的心中去。

爱森斯坦在杂耍蒙太奇中突现出来的合理内核,就是其中的艺术创造的激情和视觉经验的探索,以及对镜头构图、段落节奏构成审美冲击力的实验。它也遭到很多非难。其中指责最多的,就是杂耍蒙太奇的随意性和任意性,及其为了强迫观众接受它所蕴涵的某种理念和思想,而不惜运用不符合逻辑联系的某些素材来表达电影所承载的寓意,有时就显得牵强附会。这些,爱森斯坦后来都有所认识。但需要指出的是,爱森

① 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1959 年版,第 105 页。

斯坦对电影的“富于激情的叙述”始终极为重视。如果说他在后来的电影实践中对“杂耍蒙太奇”有批评和修正,而“富于激情的叙述”则是贯穿其电影探索始终的,是其理性蒙太奇理论和实践的最鲜明的特色之一。这也就是他所追求的“电影拳头”的艺术效果。

## 二、理性蒙太奇:关于理性电影的思索

在《战舰波将金号》的摄制中,爱森斯坦就逐渐修正了人们所诟病的单纯杂耍蒙太奇的手段,而对电影蒙太奇理论和实践进行了新的探索。在 1925 年至 1928 年间拍摄的《战舰波将金号》、《十月》、《旧与新》等影片中,就像他后来所说的,蒙太奇手段一方面“是最大限度富于感情的、充满情感的叙述”,但另一方面又是“逻辑连贯的叙述”：“连贯地、有条理地叙述主题、情节、动作、行为,叙述一段戏内部和整个电影故事内部的运动”<sup>①</sup>。当然更重要的,是爱森斯坦在这期间提出了他的电影蒙太奇理论的核心观念——理性蒙太奇,表达了他对理性电影的深刻思索。

什么是理性电影?爱森斯坦说:“理性电影就是力求用最简洁的视觉图像叙述抽象的概念”,“理性电影将是这样的一种电影,它将处理生理泛音与理性泛音的冲突组合,从而创立一种前所未有的电影形式——把革命置于整个文明史中,形成科学、艺术与战斗阶级性的综合体”<sup>②</sup>。又说:理性电影“它的素材必须是真实的,表现必须是确实的,形式必须是能感人的,……它的目的是表现知识分子的辩证法”<sup>③</sup>。可以看到,富于激情的叙述和思想观念的传达仍然是爱森斯坦思考的中心,只是他要

① 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1989 年版,第 4 页。

② 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1989 年版,第 1 页。

③ 西顿:《爱森斯坦评传》,中国电影出版社 1989 年版,第 1 页。



探索新的蒙太奇手段,以达到电影的激情要素与理性要素的结合。

——冲突蒙太奇:电影形式的辩证法。

在理性蒙太奇观念的形成过程中,爱森斯坦从文学、哲学、心理学、文字学、艺术学等方面大量地借鉴和汲取,这其中,东方艺术与文化曾给予他以特别的滋养。

首先是东方象形文字,对爱森斯坦认识蒙太奇本质的深刻启发。以汉字“泪”、“闻”、“吠”、“鸣”、“忍”等为例,他这样分析道:东方的象形“文字首先就是造型的”,而“原来两个简单的象形字综合起来,或者更确切说是组合起来,并不被看作是它们二者之和,而是二者之积,即另一个向度、另一个量级的值;如果说,每一个单独的象形字对应于一件事物,那么,两个象形字的对列却变成对应于一个概念。通过两个‘可描绘物’的组合,画出了用图形无法描绘的东西。……这不分明就是蒙太奇吗!!是的。这和我们在电影里尽量把单义的、中性含义的图像镜头对列成为有含义的上下文和有含义的序列的做法完全一样。这是任何电影叙事必不可少的方法和手法。而其最集中、最纯粹的形态,正是‘理性电影’的出发点”<sup>①</sup>。后来,爱森斯坦为了克服表意文字产生的只是“干”的概念而缺乏情感因素等缺陷,又把注意力转向日本的俳句。俳句的一行到另一行,像是电影中一个镜头跳到另一个镜头;而俳句中三五行诗句的组合就能产生具体的指示意象和创造出情感洋溢的思绪,则又使爱森斯坦感受到了电影中不同片段的整体组合所能产生的审美效应:“把物质性的两三个细节简单对列起来,却产生出另一种性质的——心理的——完整表象。”<sup>②</sup>

当然,以上论述只是爱森斯坦为理性蒙太奇观念做了基本

① 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社,1989年版,第144页。

② 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社,1989年版,第144页。

的理论准备,它还没有涉及到理性电影的核心问题。因为这些论述并没有充分阐述理性电影的具体构成,它同样适合于一般的电影蒙太奇。1929年,爱森斯坦撰写了《电影形式的辩证法》这篇他在默片时代最重要的论文,开始把“辩证法”原理运用于蒙太奇的形式与效果的研究,这对其理性蒙太奇理论的形成具有决定性的意义。

爱森斯坦从恩格斯和列宁的辩证法论著中了解到,不论是自然的或是社会的,每个现象和其他现象之间都存在着必然的联系,艺术中同样也存在着有机和理性形式的辩证交互作用;同时,他又借鉴了黑格尔的“历史是对立观念的综合”的哲学观,及其“正一反一合”的矛盾冲突变化模式。由此他认识到:“辩证法哲学的基础是对事物的一种能动的理解:……正与反的对立产生统一。……在艺术领域里,这种动态的辩证原则体现为‘冲突’。因为艺术永远是一种冲突。电影既然是一种艺术,因此也就离不开冲突。”<sup>①</sup>从这里出发去理解蒙太奇,爱森斯坦强调,蒙太奇不是用连接在一起的镜头来叙述思想,而是要通过彼此独立的两个镜头的冲突而产生思想,并在《战舰波将金号》等影片中进行了全面的探索。

在这段时期,爱森斯坦用辩证对立的观念来确立理性蒙太奇形成的方法和规律,并归纳出其基本原则:对列、碰撞、冲突。他认为蒙太奇的本质是所选择的不同电影元素之间的冲突,从冲突中产生全新的综合物,而蒙太奇镜头的特征是碰撞,是两个并列片段的冲突,是通过两个给定物的撞击产生思想的那个点。他说:“总之,蒙太奇是冲突。正如任何艺术都总是以冲突为基础的。(辩证法的一种‘形象的’体现。)镜头则是蒙太奇的细胞。因而也应该从冲突的观点来加以考察。镜头内部的冲突是——潜在的蒙太奇,随着力度的加强,它便突破那个四角形的细胞,把

① 转引自《爱森斯坦文集》,中国电影出版社,1980年。

自己的冲突扩展为蒙太奇片段之间的蒙太奇撞击”<sup>①</sup>。

为此,他首先修改了关于电影形式的概念,坚定了他的构成主义的信念,把组成形象的因素视为动力因素,它们撞击在一起就形成了紧张的对列关系。爱森斯坦经过仔细分析后,总结出默片镜头内部和镜头之间可能出现的几种冲突类型:图形方向(线条)的冲突;景次之间的冲突(特写和全景等);体积(立体)的冲突;平面的冲突;厚度(不同照明强度的体积)的冲突;空间的冲突;对象与其空间性的冲突(即通过透镜造成的光学变形);事件与其时间性的冲突(例如动画和高速摄影等);视角即物体和观点(即采用罕见的拍摄角度)的冲突,等等<sup>②</sup>。他认为电影的形式创造和艺术表现力,就是建立在这些由图形、景次、体积、空间、光线、节奏、镜头等构成的冲突基础上的。

其次,他强调镜头不是蒙太奇的元素而是蒙太奇的细胞。库里肖夫和普多夫金认为蒙太奇是镜头的联结,是“一块砖接一块砖”那样的“片段的联结”,“通过它们的排列叙述一个思想”<sup>③</sup>。爱森斯坦则认为联结只是电影剪辑中可能有的个别情况,而作为电影的本质,他强调“蒙太奇是撞击,是通过两个给定物的撞击产生思想的那个点。”为此,爱森斯坦借用辩证法理论中,恩格斯和列宁都使用的生物“细胞”的例子(细胞分裂产生新的结合体)来论述蒙太奇的镜头组接。他也把镜头比喻成“蒙太奇细胞”,这种比喻的道理在于:一是镜头组接累积了量的张力;二是细胞分裂的过程并非只是量的增加而已,细胞的组合会产生高等的复杂实体。从这种意义上看,冲突性的镜头对列可以产生新的“质”。爱森斯坦由此探寻到了理性蒙太奇的另一条基本原则:镜头是蒙太奇的细胞。他说:“镜头决不是蒙太奇的元素。镜头是蒙太奇的细胞。是‘镜头—蒙太奇’这

① 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1989 年版,第 1 页。

② 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1989 年版,第 1 页。

③ 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1989 年版,第 1 页。

个统一序列中辩证飞跃的一端。那么蒙太奇及其胚胎即镜头的特征是什么呢？是撞击。是两个并列片段的冲突。是冲突。是撞击。……蒙太奇是撞击，是通过两个给定物的撞击产生思想的那个点。”<sup>①</sup>

这反映了爱森斯坦与普多夫金、库里肖夫在蒙太奇观念上的分歧。普多夫金、库里肖夫主张镜头联接在一起就是蒙太奇，其节奏由镜头的长短而决定。因此在他们看来，每个镜头都是蒙太奇的一个固定元素，它们的意义产生在观众对材料累积效应的基础之上，观众随着每个新形象的出现而依次接受镜头提供的信息。爱森斯坦则持相反的看法，认为镜头不是蒙太奇的元素而是蒙太奇的细胞，细胞必须有机地结合起来才有意义，所以每个镜头既构成整体的含义，又从整体得到它自己的含义，他同时认为观众看到的镜头是逐个重叠的，因此镜头中的具体内容并不造成累积性的效果，而基本上只是造成同时性的效果。

这两种理论的区别，主要在于镜头在蒙太奇效应中所起的作用。普多夫金等人所主张的蒙太奇效应是每个镜头都会给前面的镜头增加一点东西，所以多看一个镜头，就对电影表达的含义接近了一步，最后镜头累积完成了影片所要表达的意义，爱森斯坦的蒙太奇效应则是先把观念分割到具有心理联系和包含独立意义的单个镜头里，然后把这些镜头对列起来（有时并不按逻辑的联系），观众通过镜头的暗示意义和心理联系完成影片所要表达的内容。在普多夫金他们看来，镜头“粤”和镜头“月”连接成为“粤垣月”或是“粤月”；但在爱森斯坦这里，镜头“粤”和镜头“月”连接则产生新的结合体“载”。此即爱森斯坦所言：“两个蒙太奇片段的对列不是二者之和，而更像是二者之积。……（这）是因为对列的结果在质上（或者说在向度上、次

① 爱森斯坦：《蒙太奇论》，中国电影出版社1989年版，第1页。

元上)永远有别于每一单独的成分。”<sup>①</sup>

第三,是开始重视单个镜头的构图。爱森斯坦早先着重研究镜头的对列组接,而对单个镜头及镜头构图本身关注较少;这时期他认识到,一方面,“通过镜头所说明的东西,有时比通过镜头间的蒙太奇对比所能说明的东西还要多些”,另一方面,是“蒙太奇结构的概念同镜头构图是密不可分的——两者离开对方就不能存在”<sup>②</sup>,因而对单个镜头内容结构的重要性,对“镜头内部结构的冲突”等问题展开了深入的论述。如前所述,他把镜头内部结构的冲突看作是蒙太奇的细胞,蒙太奇则是镜头内部结构向新质的飞跃。这样,从单个镜头内部的冲突到镜头之间的冲突、镜头与段落之间的冲突,等等,爱森斯坦就整理出了理性蒙太奇冲突的主要形态。

与此同时,爱森斯坦在其冲突蒙太奇理论中,也吸收了辛姆扬·提摩盛科等人的“分析的蒙太奇”手法,把尺数极短的闪现式的短镜头与全景及特写镜头灵活地加以分别运用,使画面与画面之间产生强烈的冲击和震撼,从而造成一种激烈的、动态的节奏和紧张的感觉,使观众毫无喘息机会地被这场戏给“吸引”住,以增强理性蒙太奇的感染力。

泛音蒙太奇:总体的、多声部的、感性的效应。

在爱森斯坦为理性蒙太奇寻找新的理论思路的时候,1928年日本剧团的访苏演出给他带来新的灵感,这就是他对“泛音的”蒙太奇的思索。他说:“这个也许并不完全确切的名称指的应是整个片段(音乐的和图像的)‘总体的’、多声部的、‘感性的’效应。这个总体便是最直接地体现一个片段综合形象的那种感性要素。这样,我们就触及到了构成最终内在同步性,即片段的形象和含义的根本了。”<sup>③</sup>影片《旧与新》对此进行了新的探索。

① 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社1989年版,第45页。

② 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社1989年版,第58页。

③ 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社1989年版,第48页。

日本歌舞伎的动作表演是风格化的。由于风格化后只剩下单纯的外观形式,所以剧中的每个单位是平等的,风格化的动作和其他戏剧成分处于同样的地位,而且,它只有在风格化的音乐、服装、布景等符号的大系统里才能发生作用。歌舞伎的意义绝不是来自情节或动作的叙述,其意义只有从整体的形式中才能看出。歌舞伎的演剧对爱森斯坦的启发很大。爱森斯坦早先强调的是镜头之间的“吸引力”,但那其中有相当一部分是和电影情节没有关系的画面,其蒙太奇效应就显得牵强、生硬。爱森斯坦至爱森斯坦年间,他着重研究镜头的冲突、碰撞,以此去刺激观众的感受、联想和情绪、思想;到爱森斯坦年以后,尤其是在爱森斯坦年代,爱森斯坦就试图超越那种更多地关注镜头之间“吸引”、“冲突”的蒙太奇手段,而要创造完整的电影蒙太奇的表达形式。这是由于日本歌舞伎的启示,也是因为他在电影实践中发现,对列、冲突的蒙太奇手段能够表达局部的意义,但却无法把握影片整体的意义。

这样,爱森斯坦就从思考镜头的吸引力着手,他发现每个镜头在整部影片的结构关系中,都包含一个主要因素和几个次要因素。以音乐作类比,他指出:“主要的刺激总会伴随有一整套次要的刺激。这与声学(尤其是器乐)中的情形完全一样。在声学中,与主要的主导音调发出声音的同时,总有一系列附属的音响,即所谓的泛音和陪音。它们的相互撞击,它们与主要音调的撞击,便在主要音调周围产生一片次要的音响。……结合考虑拍下的素材本身的这些附属效应,就可以像音乐中那样,获得视觉泛音的总体效果。《总路线》的蒙太奇正是以这一手法为基础的。这里的蒙太奇完全不是依据个别的主导成分,而是把一切刺激的总和当作主导成分。”<sup>①</sup>在这里,爱森斯坦阐述了蒙太奇的镜头组接除了主要元素外,还包含着一连串的

① 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社1989年版,第144-145页。

“泛音”。其中最吸引观众注意的当然是主要元素,但“泛音”也构成次要刺激作用于影像。爱森斯坦坦承,他早先对蒙太奇的研究完全放在主要元素上,而现在则要在着重研究主要元素的同时,思考如何用蒙太奇手法把电影进行中的其他次要元素即“泛音”呈现出来。镜头如何组接取决于镜头的“主导成分”,“泛音”是次要的但却是不可或缺的成分,从而能使影片获得“视觉泛音的总体效果”。

在1934年写作的重要论文《电影中的第四维》中,爱森斯坦保留了他在《电影形式的辩证法》中的冲突蒙太奇观念,但在形式的丰富方面作了更多有益的探索。

爱森斯坦在思考:泛音蒙太奇是不是总的蒙太奇艺术体系中的一个连续的辩证的发展阶段,它同其他种类的蒙太奇是不是具有阶段性的传承关系呢?

他认为已知的蒙太奇形式大致有这样几种:(员)节拍蒙太奇。这种蒙太奇是以镜头的绝对长度作为结构的主要标准,镜头间的组接按照镜头在蒙太奇句子中的长度而形成冲突。影片的紧张性借助于机械加速的效果而造成,即通过成倍数地缩短镜头的长度,同时保持这些长度的比例模式。爱森斯坦指出,这种不是凭感知而是靠度量的造句形式,并不要求过分复杂的节拍,而是使用比较简单的“单义性”的镜头的交替来实现,以确保感知和情绪的明确性。(圆)节奏蒙太奇。它是节拍蒙太奇的一个特殊变种,以镜头长度和画面内部的运动为基础。在这种蒙太奇形式中,镜头内容的充实度成为镜头实际长度的重要因素,它决定着影片叙事的速度和节奏。影片的节奏由同一些镜头的长度变化或引入速度特征相同但力度更强的素材来完成。如“敖德萨阶梯”(《战舰波将金号》)一场戏中,士兵跨下台阶的“节奏鼓点”完全打破节拍的程式,最后紧张度的加强则是从较慢的士兵跨下台阶的节奏转为婴儿车的快速下滑而形成的。(猿)调性蒙太奇。它是节奏蒙太奇的下一个阶

段。它所指的运动含义比节奏蒙太奇更广泛,包括来自镜头的一切形态的波动。在这里,蒙太奇是按镜头的情绪效应进行剪辑的,并且是作为主导特征即镜头总的调子,而不是按空间节奏特征剪辑起来的位移运动。《战舰波将金号》中“敖德萨港口雾景”等场面,在这方面有突出的创造。

爱森斯坦指出,虽然泛音蒙太奇是调性蒙太奇的有机的进一步发展,但是,它与调性蒙太奇以及节拍蒙太奇、节奏蒙太奇又都有很大的不同。前面三种蒙太奇都是以某种主导元素为基础而剪辑的,泛音蒙太奇则不然,它必须是对镜头中全部刺激的总和考虑,必须“把一切刺激的总和当作主导成分”。爱森斯坦在《旧与新》的很多场戏中,就在探索让所有的刺激都具有平等的权利,以形成总体的、多声部的、感性的效应。例如农民祈求解除干旱的宗教仪式那场戏的剪辑就是如此:庄严的偶像游行,祈雨农人的狂热,太阳的灼热,以及焦躁的干渴,等等,它们形成“视觉泛音的总体效果”。这就不仅使镜头中的各种刺激相互撞击和组合而形成“镜头内部的蒙太奇综合体”,而且,还能形成一种“最复杂和最具吸引力的泛音蒙太奇”。“即不仅考虑到作为生理‘效应’整体的各个镜头的冲突,而且还使它所包含的各种刺激能够同相邻镜头的相应刺激形成独立的冲突关系。这样就有了一种独特的多声部结构。就像一个乐队,把各个乐器的独立声部有机地交织起来,各声部的展开贯穿于乐队交响的总体中”<sup>①</sup>,从而使观众能从一个片段的综合形象的感性要素中去体味其含义。

可见,爱森斯坦是把泛音蒙太奇置于蒙太奇手法体系的辩证发展中去考察其特性的。他认为这些蒙太奇手法按一定模式的相互关系彼此反复,就会产生出越来越精致的蒙太奇形式,从一种有机地演化为另一种——“譬如由节拍蒙太奇手法

<sup>①</sup> 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社,1989年版,第198页。



到节奏蒙太奇的过渡,便是确立镜头长度与镜头内部运动之间的冲突。向调性蒙太奇的过渡,是镜头的节奏因素同调性因素的冲突。最后,泛音蒙太奇则是镜头的调性(主导的)因素同泛音因素之间的冲突”<sup>①</sup>。

按照这种思路,爱森斯坦所谓“更高范畴的蒙太奇”即“理性蒙太奇”,也应该是泛音蒙太奇的发展,或者说是泛音蒙太奇的一种。不过,爱森斯坦指出,“理性蒙太奇不是简单生理性泛音效果的蒙太奇,而是理性层次泛音效果的蒙太奇,是理性的伴生效果之间的冲突组合”,这种“理性泛音的蒙太奇”,“它将处理生理泛音与理性泛音的冲突组合”<sup>②</sup>。所以他认为,研究“泛音”对于电影蒙太奇具有重要的意义。

爱森斯坦列举上述五种蒙太奇形式,是试图阐明不同的蒙太奇形式能对观众产生不同的审美效果:节拍蒙太奇能唤起最原始的运动机能,能使观众进入某种外部运动的状态;节奏蒙太奇能够引发某种“原始情绪”;调性蒙太奇则能产生“更高层次的情绪波动”,形成“旋律性情绪”的效果;泛音蒙太奇是在更高力度的层次上重复节拍蒙太奇,以其生理性的总体感性效应重又回到强化直接运动机能的阶段;理性蒙太奇则是着重通过画面内部的造型安排、理性泛音与生理泛音的冲突组合,激发观众将视觉形象变成一种理性认识,对所表现的现实进行思想的评价。由此,爱森斯坦就对电影创作过程形成了一套完整的理解和认知:知觉(感知的刺激)—情绪(情绪的转移)—思考(理性的觉识)。这套认知机制,改变了他早期蒙太奇杂耍式机械反射的形式——电影是由刺激物装配而成,它又在某种程度上修正了爱森斯坦直接从辩证法原则引申来作为电影蒙太奇原理的“冲突”原则——那种有些直接、机械、理性而容易引起

① 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1989 年版,第 100 页-101 页。

② 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1989 年版,第 101 页。

观众厌倦的冲突蒙太奇手段。这就是他后来强调的,要把那种“赤裸裸的蒙太奇形式的‘跳跃的蒙太奇’阶段”,“转变为各种表现手段融合的多声部形式”<sup>①</sup>。

爱森斯坦提出冲突蒙太奇和泛音蒙太奇,在长期把蒙太奇单纯理解为画面的排列和联接的那个时代里,其理论和实践的价值是巨大的。它不仅使原来纯粹作为无声电影的原理而产生的,并由于过分强调无声电影的特点而陷于停滞状态的苏联蒙太奇理论有了出路,它在某些方面甚至预示了诞生中的有声电影这种新的电影形态的特点。这些理论对于修正苏联过去有些机械的、程式化倾向的蒙太奇理论与实践,具有重要的意义。

### 三、复调蒙太奇:理性蒙太奇的深化

从1924年代初至1930年去世,爱森斯坦结合国立电影学院的导演课程教学和影片摄制实践,对电影形式和电影蒙太奇,尤其是对有声电影的形式和蒙太奇进行了深入的思考。如果说爱森斯坦此前更多关注的是单个镜头及镜头之间的组接,那么现在,他着重是从电影叙事、声画结合等方面入手,去研究影片总体结构、多声部蒙太奇体系等电影“有机体”的整体形式创造问题。

这时期,爱森斯坦对理性蒙太奇又有了新的感悟,他要把理性蒙太奇的“表现性主题表现方式”改造成“想像性主题表现方式”。这种想法延续了他此前的吸引力蒙太奇、冲突蒙太奇和泛音蒙太奇等的思索,就是强调电影传达思想意识要有“艺术刺激素”,因此要改进那种带有直接目的和操纵观众接受的精心设计,变机械说教的理性为具有情感深度的理性。所谓“想像性主题表现方式”,就是要将理性蒙太奇的研究重点深入

<sup>①</sup> 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社1989年版,第145页。

到充满情感的想像性主题、影像的镜头构图中,乃至把理性蒙太奇的表达带到最细微的素材之中。具体地说,爱森斯坦认为是从内心独白、感官性思考和综合意象等方面,达到理性与情感的全面感知。

与此同时,声音进入电影,爱森斯坦清醒地认识到,原先的默片叙事实际上是从画面以外的镜头之间寻找接合点,“随着向声画蒙太奇的过渡,它的视觉成分的蒙太奇的基本支点移到了镜头内部,移到了画面本身内部的各种因素。于是,基本的支点已经不再是镜头间的因素——接合点,而是镜头内的因素——镜头内部的重点,也就是画面结构本身的结构性支撑点”<sup>①</sup>。由此带来的两个最明显的变化,一是声音与画面如何进行蒙太奇组合,二是镜头画面内部应该如何结构。后者,就是爱森斯坦这时期对“场面调度”、对“镜头内部的蒙太奇”的思考,前者,也是爱森斯坦这时期考虑最多的,即对声画辩证结合的“垂直蒙太奇”的探索。并且前者的研究在相当程度上包含了后者的内容。爱森斯坦 1934 年撰写了专论《垂直蒙太奇》。

理性与情感的全面感知:内心独白、感官性思考与图像象征形象。

爱森斯坦首先对他此前提出的理性蒙太奇的三阶段认知过程,即“知觉—情绪—思考”的认知机制进行了拓展。这正如他自己所言,是“为理性过程恢复情感的深度”<sup>②</sup>。

爱森斯坦先后提出了“内心独白”和“感官性思考”的概念。内心独白是爱森斯坦在詹姆斯·乔伊斯的作品中体会出的意识流创作手法。1934 年前后,爱森斯坦在美国派拉蒙公司拍摄《美国的悲剧》时,为了表达人物的内心挣扎,在剧本改编中运用了这种表现手法(后因情况有变该片拍摄计划流产)。爱森斯坦“内心独

① 爱森斯坦:《并非冷漠的大自然》,中国电影出版社 1982 年版,第 140—141 页。

② 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1982 年版,第 140—141 页。

白”的提出,主要是为了摆脱纯理性蒙太奇的过于抽象,想用这样的电影手段,通过画面和声音使观众能看到和理解与外部现实交替出现的人物的思维和内心活动。爱森斯坦对此曾十分着迷,他认为“倾听一个人,特别是他激动时的一系列思想活动,对发现、观察你自己的思想活动有相当的帮助。你如何‘对你自己讲话’,这和‘由你自己向外’讲出来是不同的。‘内心独白’是同自己的外在影像相一致的内在表现……”<sup>①</sup>。

“感官性思考”概念的提出是在1928年。它是指电影中除了理性和逻辑思考以外,还应有感官性思考的存在,这是“不具备明确的因果逻辑关系的思考流或思考片段”<sup>②</sup>。理性和逻辑思考要求区分观念与类别,而感官性思考则导致更为全面的感知。爱森斯坦同时也称感官性思考为“内在陈述”。它并非来自语言活动,也不是由对话和独白产生,但它是语言的必要条件,是前逻辑思考。具体地说,它是概念和感知的混合物,是发生在画面上的思维活动的形式。在“内在陈述”中,思想的再现是通过画面来实现的,它是画面和词句的中介。这是一种非逻辑的、受感情驱使与激励的形象思维,也就是一种通过意象进行的情感思维。爱森斯坦认为,在某种程度上,蒙太奇可以看作是内在陈述的转写。感官性思考的提出意味着电影有了更为全面的感知,它使电影结合了理性思考与感官性思考,这样,电影的表达就和人的思考与表达有了惊人的类似和自觉,其理性表达也就具有了可感触性。

爱森斯坦在他后期的电影理论中经常求助于“感官性思考”的形式,特别是在试图展示非逻辑形式的决定选择的力量时,更是经常强调艺术的前逻辑过程的特质。他认为最先进、最有影响力的作品,是将解释现象的理性和诉诸感官的形式结

① 转引自《爱森斯坦文集》,中国电影出版社,1980年。

② 转引自《爱森斯坦文集》,中国电影出版社,1980年。

合在一起。爱森斯坦的这种比较“原始的思考方式”提出后,即被指责为完全忽略了社会发展中所出现的人类思考的变迁,对《白静草原》失败的批评,或多或少都归咎于对这种感知方式的探索。

仿佛是为了回应这些批评,爱森斯坦在其论著《蒙太奇》(1938年)中首次提出了图像与形象(描述与意象)的复合认知模式,并在《蒙太奇》(1938年)一文中再次予以了充分论述。他认为图像的呈现与形象(意象)是不可分割的整体,形象(意象)是某些特定图像之本质的综合陈述——“图像是在镜头里,形象则是在蒙太奇里。不过我们也看到,一个镜头如果要在艺术上富于表现力,那么它本身就也应当是这两种元素的统一。蒙太奇,如我们已经指出的,同样也是如此。蒙太奇负有双重的功能:如果它要成为艺术作品的蒙太奇,那么就要既有图像的叙述的功能,又有节奏性概括形象的功能。”<sup>①</sup>形象的缺失是大多数电影的弊病。爱森斯坦从电影发展的单一视点电影时期的造型结构、多视点电影时期的蒙太奇结构和有声电影时期的音乐性结构,分别论述了蒙太奇对镜头图像的不同形象概括,指出,正是蒙太奇的概括使观众能将看到的信息聚集成有意义的表现整体,同时使图像与声音在同步化统纳下达到含义和形象的统一。

从 1920 年代的杂耍蒙太奇,到 1930 年代的感官性思考和图像与形象说,注重电影的意识形态的宣传教育功能,始终是爱森斯坦对电影表达的努力探索。在他看来,电影依然是情绪和观念的结合,目的是为了传达意义和感受。只不过,此时电影意义的传达已不再牵强生硬,而感受也不再是预先设计好的生理刺激的反应。内心独白、感官性思考、图像与形象等电影感知方式,表明爱森斯坦在无声电影中强调的不同调性蒙太奇交织的“泛音”总体效果概念,和他这时期强调的“想像性主题表现

① 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1989 年版,第 100 页。

方式”是殊途同归的。

图声与画面的辩证组合 垂直蒙太奇。

影片的有机性是爱森斯坦后期研究电影蒙太奇所关注的重要问题。受恩格斯《自然辩证法》中有机理论的影响,爱森斯坦也对电影的有机性作了深入的探讨,认为“在有机的艺术作品中,滋养着整个作品的各个因素必定贯穿于作品的每一个特征。统一的规律性不仅贯穿于整体和它的每一局部,而且贯穿于参与建造整体的每一个方面。同样的一些原则滋养着任何一个方面,在每一方面都表现出自己的质的特点。只有在这种情况下,才能谈得上作品的有机性”<sup>①</sup>。爱森斯坦主要是从蒙太奇的角度去谈影片的有机性的。

爱森斯坦的“有机体”概念赋予蒙太奇一个中坚的角色,它贯穿于电影艺术的一切层次。狭义地说,蒙太奇依然是电影剪接的技巧,让多项叙述合并成为艺术的形象。电影画格之间的运动有所谓“微观蒙太奇”,拍摄和剪接时有“本义上的蒙太奇”,而将场景与片段连接成整部电影则有“宏观蒙太奇”<sup>②</sup>;广义地说,蒙太奇又是一种规范电影艺术的形式法则,“蒙太奇”不再含有构成主义对机械组合的回应,其重点在于不同层次在不损及个体性的原则下,能生动地相互作用而创造出影片的有机统一体。其实,爱森斯坦此前在论述泛音蒙太奇时就已经是从有机性去谈的,力求能使早先那种赤裸裸的“跳跃的蒙太奇”发展成为“各种表现手段融合的多声部形式”。但那主要还是局部的、镜头间的,而在这里,“有机体”不仅扩展为画面与声音,更是着眼于整部影片的形式创造。

爱森斯坦常常将影片的整体有机形式以音乐作类比,他始终对音乐形象和旋律非常感兴趣。对声画蒙太奇,爱森斯坦就

① 爱森斯坦:《并非冷漠的大自然》,中国电影出版社 1982 年版,第 150-151 页。

② 参见爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1982 年版,第 158 页。

依此观念扩展了蒙太奇的音乐类比,认为是声画“对位”组织起了与电影影像交织的声音安排。在这里,镜头的连接就不是单凭某一特征,而是在其中贯穿着多条主题线索的同步运动,这些线索的展开各有自己的结构,但同时又是与影片总的结构和主题密切配合的。爱森斯坦论述道:“蒙太奇的总运动不间断地展开,用一个越来越加强的统一节奏把这些不同主题和声部纠结在一起。每一蒙太奇片段除了遵循整个运动的总线索之外,还严格考虑到每一单独主题内部的运动变化。有时一个片段包含了所有主题,有时只包含其中一两个,让其他的暂时休止;有时在一个主题上后退一步,然后更有力地前进两步,而其他主题则保持匀速前进,如此等等。”<sup>①</sup>

在1929年发表的《有声电影的未来》的宣言中,爱森斯坦、普多夫金都表示:“只有利用有声电影的对位法,才可能给电影以新的蒙太奇和更加完整的形式。因此,有声电影的首次实验,必须重视视觉影像和声音影像的冲突,借此创造新的管弦乐队式的对位法”。<sup>②</sup>虽然这种理解有些简单化,但爱森斯坦坚持和看重声画对位所具有的冲突性,以求达到理性的层次;到1930年代,他才开始以比较有机的方式来讨论声画蒙太奇的对位问题,并对声音在电影中所扮演的角色也有了观念上的改变。爱森斯坦把影像与声音的关系称为“垂直蒙太奇”,就是在影像之间水平方向并列的同时配合上声音的“垂直”对位。他认为在垂直蒙太奇中,影像和声音“都是各自的多声部总谱的综合体,寻求两者的对应也就是寻求图像的和音乐(声音)的整体的整体‘形象’效应的对应”<sup>③</sup>。更进一步,爱森斯坦把“泛音”概念引入垂直蒙太奇的论述,指出:“在视觉泛音和声音泛音的

① 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社1989年版,第144页。

② 转引自阿里斯泰戈:《电影理论史》,中国电影出版社1989年版,第144页。

③ 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社1989年版,第144页。

对位冲突上,就将诞生苏联有声电影的结构。”<sup>①</sup>

对爱森斯坦而言,将声音放到影片的有机性中来讨论其实就是一个“同步性结构”的问题。他说:“有声电影中蒙太奇的‘作用’主要在于图像与声音的内在同步化。”<sup>②</sup>当然,这种“同步”并不是画面与声音简单地同步对位,虽然在实践中有时可能也会这样使用,但是在爱森斯坦看来,“同步”是指更具表现力的处理方式,即“当声音与图像的配合不只是再现天然存在的联系,而是确立作品表现任务所要求的联系时,这时才开始有了艺术”<sup>③</sup>。为了发掘这种表现方式的可能性,爱森斯坦认为最重要的,是垂直蒙太奇要找到声音和画面之间的“通约键”,如此才能既把进行中的画面和声音组合起来,又能在组合中保持“严格的笔法”。爱森斯坦发现这个通约键就是“运动”,“即作为一段音乐的结构规律和一段图像的结构规律的那种运动。在这里,两者的结构规律、两者呈现和展开的过程和节奏,才是确立两者之间统一的惟一坚实基础”<sup>④</sup>。爱森斯坦指出,只有从“运动”入手去进行声画组合,才能获得把造型因素和声调因素完全融为一体的那种深层的“内在同步性”。

爱森斯坦总结出了垂直蒙太奇的主要因素,有重音、长度、频率、反复、节奏等,并认为镜头的长度、声音的“重音”和声画的节奏是其中的决定性因素。因此,对垂直蒙太奇,他重点论述了三种形式:节奏声画蒙太奇、旋律蒙太奇和色画蒙太奇。而贯穿其中的,则是爱森斯坦始终强调的音乐的节奏。他说:“正是节奏这一决定性元素促使我们这样来认识声音与图像的形象有机的相互联系。”<sup>⑤</sup>

① 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1989 年版,第 1 页。

② 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1989 年版,第 1 页。

③ 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1989 年版,第 1 页。

④ 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1989 年版,第 1 页。

⑤ 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1989 年版,第 1 页。



“节奏声画蒙太奇”的简单形态,就是按照场面内容的“节奏”去组合声音和画面,也就是把图像片段按声带上与之平行展开的音乐的节奏来剪辑。比较复杂的“节奏声画蒙太奇”,爱森斯坦指出,是声画都有强与弱的时刻,也就是说镜头影像有其重音所在,诸如灯光的转换、人物的走位和手势等,任何能打破画面惰性的东西即是;同样地,与影像“垂直”的声音也有其重音所在。电影家的任务便是确定一个轨道的基本节奏模式,再拿它与另一个轨道的节奏模式交织在一起。用这种手法可以使较强的视觉重音配合较弱的声音,或与之相反。在爱森斯坦的有机模式中,声画同时以强化重音出现的情况,和过去的情形一样,都出现在电影场景中张力最大的时刻。爱森斯坦还进一步将其模式复杂化,他将声画的非一致性节奏推到感知的起点。他将各种变数(镜头、剪接、节拍、影像等的重音)集结起来,使得电影和音乐、诗歌一样,能用重音模式间的交互作用形成多种生动的形式。

垂直蒙太奇不仅控制节奏也控制旋律,爱森斯坦关注的不仅是音乐的旋律、乐句或母题的运动,他还注重镜头的造型构图,即“在无限多样的造型表现手段中,总该能找出这样的表现手段,它们的运动不仅能配合节奏的运动,而且也能配合旋律运动的线”<sup>①</sup>,以求在电影的造型中不仅表达节奏的运动,而且能够表达旋律的运动。这样,爱森斯坦提出了“旋律蒙太奇”的概念。他认为旋律蒙太奇有两种情况:一种是音乐按一段剪辑好的图像来谱写,由作曲家来准确地把握主题的造型运动;另一种是镜头按一段事先谱写的音乐串联起来,由导演来准确地把握音乐的运动。同时镜头里的影调或音量也可以同音乐同步变化。即使是一个静态的镜头,爱森斯坦认为其中也包含着运动,因为视线充当了运动的线索。爱森斯坦借鉴了关于观众

① 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社1989年版,第145页。

心理的“眼睛的路径”理论。观众的注意力是按照电影家为他们的眼睛规定的在银幕平面上移动的路径和顺序前进的,因此,导演可以将观众的“眼睛的路径”与声轨上连续不断的音乐做同步的结合。在《垂直蒙太奇》的第三部分,爱森斯坦结合《亚历山大·涅夫斯基》中冰湖之战的“严阵以待的黎明时分”这个场面的分析,对旋律蒙太奇作了细致的论述。在这里,音乐的运动与眼睛沿画面构图线条的运动是完全吻合的,即无论是音乐结构还是画面结构,都以两者共通的运动方向为基础,以求达到声画的统一。

在第三种垂直蒙太奇——“色画蒙太奇”中,爱森斯坦着重论述的是色彩(彩色)替代声音而与画面对应的问题。爱森斯坦认为,这是可以“被当作音乐来理解的色彩变幻”<sup>①</sup>。和声音一样,色彩也被认为能将电影与现实的复制连在一起,但爱森斯坦更看重色彩在美学上的重要性:“除非我们能够感觉出贯穿整个影片的彩色运动的‘线索’,就像贯穿整个作品运动进程的音乐线索那样可以独立地发展,我们就还很难对电影中的彩色有所作为。”<sup>②</sup>这就是说,色彩首先应该作为动作性的和剧作的因素而进入影片,色彩的情绪作用和含义只能在色彩形象的有机生成过程中,在整个影片的有机发展中产生出来。在“色画蒙太奇”中,爱森斯坦就指出,镜头的色调可以变成“描述”或“呈现”而形成色彩的“意象”,这样的色彩意象还能推动剧情的发展。爱森斯坦将这种手法拿来与贝多芬的音乐主题戏剧性转变的手法做比较,认为影片可以从特有的色彩开始,再以特定颜色来代表某种特定的叙事元素,为各段剧情建构一个主色或颜色组合,并在影片的多彩性中,将其色彩母题的交互作用扩展到最大。爱森斯坦说:“表现在彩色主导旋律中的主题,就

① 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社,1989年版,第188页。

② 《爱森斯坦论文选集》,中国电影出版社,1989年版,第198页。

能够通过自己的彩色总谱和自己的手段展示出内在的戏剧,这种内在的戏剧又以对位法的联系或交叉将自己的纹路和情节进程交织起来;而在从前,这种职能是完全全落在音乐的肩上的,因为那时候只有它能够说清楚表演和手势所无法表达的东西,并使一场戏的内在音响和内在旋律提升为一个完美的音画场面的引人入胜的音画气氛。”<sup>①</sup>在《伊凡雷帝》第二部的“宴会”那场戏中,爱森斯坦对此进行了认真的探索。他尝试以四个“色彩主题”来建构这场戏:红与黑(两者皆与死亡有关)、金色(代表沙皇)和蓝色(理想的境界),这些色彩都在这场戏开始时从那场炫目的舞蹈中介绍出来,此后黑色逐渐消抹了其他色彩,让影片又转回到黑白的画面。在这里,由蒙太奇组合成的这些色彩的变化与呈现,就富有深意地建构起了这场戏的整体表现意象。爱森斯坦还谈到的色彩与声音的对应即“声色蒙太奇”,其原理也与此相同。

爱森斯坦将理性蒙太奇重新定义为复调的和垂直的,使蒙太奇不再只是一种激发条件反射的刺激技巧,也不再是强硬冲突的“跳跃的蒙太奇”,而成为一种对理性与情感、画面与声音、思想与结构的全面感知的电影手段,而让电影成为有机的、完整的艺术品。可以看到,此前的刺激物—吸引力、冲突—碰撞范畴,已经为影片整体的复调、和谐的有机体所替代。经过认真、深入的探索,爱森斯坦完成了他的完整的蒙太奇理论体系的建构。

#### 第四节 摇重构现实 构成式现实主义

苏联蒙太奇学派的理论探索,与这时期世界各国电影家理论研究的重点大致是相同的,也是在回答“电影是什么”、“电影

<sup>①</sup> 《爱森斯坦论文选集》,中国电影出版社,1989年版,第194-195页。

与现实的关系是什么”、“电影与其他艺术的关系是什么”等有关电影艺术特性即电影本体的问题。他们的回答是:电影的艺术特性即电影本体就是蒙太奇。从这里出发,他们深入地挖掘了电影的表现潜力,真正从电影语言、电影思维和电影的形式创造去研究电影,使蒙太奇成为电影艺术的基础,使电影成为真正的艺术形式。而从艺术审美来说,苏联蒙太奇学派的理论及实践,是重构现实的构成式现实主义。

### 一、苏联学派其他电影家的蒙太奇观念

在世界电影的早期阶段,蒙太奇长期以来都是以单纯的技巧和手法的形式被人们所掌握、使用的。较早地对于蒙太奇在电影艺术中的表现潜能予以注意的,是苏联电影家库里肖夫。年轻的库里肖夫曾经在一系列的文章中反复追问:电影与戏剧、绘画、文学等艺术的区别究竟在哪里?电影的艺术表现其独特的东西究竟是什么?在进行了一系列的实验——“创造性的地理学”、“合成女人”和“库里肖夫效应”等之后,他得出的答案是:蒙太奇。这是因为蒙太奇能够组合先后拍摄出来的影像片段,将无秩序、不连接的杂乱片段变成完整而具节奏感的情节,并且通过蒙太奇的手段——不是单个镜头的内容,而是几个画面之间的并列,还可以创造出单个的镜头所没有的情绪和意义,从而能表达电影家所要表达的思想内涵。库里肖夫进而指出,电影艺术的创作原理就是:影片的结构基础不是来自现实的素材,而是来自空间结构和蒙太奇的组合。

后来,库里肖夫的学生也是他的同事的普多夫金,准确地总结了库里肖夫的电影思想即蒙太奇观念。他说:“用我们现代的观念来看,库里肖夫的想法是极为简单的。他所说的就是以下这几句话:‘在每一种艺术里首先必须有素材,其次是组织这种素材的方法,而这方法必须特别适合这种艺术。’音乐家以音响作为素材,按着时间把它们组织起来。画家的素材是颜

色,在画布上按着空间把颜色配合起来。那么电影导演是以什么作为他的素材的呢,又是以什么方法来组织他的素材的呢?库里肖夫主张电影工作的素材就是影片的片段,而构成的方法则是按着一种特殊的、被创造性地发现的次序把片段接连起来。他坚持电影艺术并不开始于演员的表演和各个不同场面的拍摄,这些不过是准备素材的阶段而已。在导演开始把各种不同的片段连接起来的那一刻,电影艺术才算开始。由于把片段按照各种不同的次序和各种各样的组合剪辑起来,导演就得到各种不同的结果。”<sup>①</sup>用库里肖夫自己的话来说,就是:“把动作的各个镜头在一定顺序下连接(装配)成一个完整的艺术作品,这就叫做蒙太奇。”<sup>②</sup>

库里肖夫对蒙太奇的理解还非常有限,基本上还是着眼于技巧,着重从时空连接的角度来探索蒙太奇手段的可能性,对这些现象也少有理论的阐释。这种局限,一方面是因为库里肖夫在理论思维上缺少深度,但另一方面也要看到,这种着眼技巧、手段的蒙太奇观念,在相当程度上又是苏联电影初创期的急需。这是因为苏联早期的电影工作者,“他们‘把电影艺术当作戏剧艺术的一部分,认为艺术的巧拙就在于要把人掌握得真正像个人,要让观众看到一幅不靠说话而靠形体动作和运动构成的优美的图画。’也就是说,他们还不懂得怎样拍电影。就在这个时候,出现了像库里肖夫这样优秀的启蒙者,他必须向陈腐的舞台式的电影宣战,必须告诉国内的电影工作者什么是电影,告诉他们怎样拍摄真正像是电影的电影。于是,库里肖夫就只好对这些尚未成熟的电影工作者讲解‘电影技术的基础知识’了”<sup>③</sup>。正因为蒙太奇理论在当初只是为了满足和解决这样的问题,所以库里肖夫对蒙太奇实验的主要目的就是对电影技

① 普多夫金:《论电影的编剧、导演和演员》,中国电影出版社 1954 年版,第 55 页。

② 库里肖夫:《电影导演基础》,中国电影出版社 1954 年版,第 104 页。

③ 岩崎昶:《电影的理论》,中国电影出版社 1954 年版,第 291-292 页。

术进行解析和分类,以便其他电影家在必要时能够按图索骥,模仿制作。

不久,维尔托夫也从电影实践中总结出“电影眼睛”理论,认为电影画面与现实之间具有某种独特的关系,透过摄影机这种“电影眼”观看现实要比人的眼睛更真实;同时,维尔托夫和库里肖夫一样,也发现影片剪接具有从细节中创造整体的艺术潜能,只是维尔托夫在这方面的阐述更具先锋性。

维尔托夫的蒙太奇理论概括起来,主要就是电影眼睛的“任意”蒙太奇<sup>①</sup>和剪辑中的构成蒙太奇。“电影眼睛”是电影纪录的理论,但它更是一种蒙太奇理论。在维尔托夫看来,电影艺术就存在于蒙太奇之中。他模拟摄影机的口吻说:“我是电影眼睛,我是机械眼睛。我是一部机器,向你显示只有我才能看见的世界。……挣脱时空的局限,我可以把宇宙中任何给定的动点,结构在一起,……我以新方法来阐释一个你所不认识的世界。”这样,维尔托夫指出,“经摄影机阐释的视觉事件的快速回顾,是(与戏剧对立的)现实能量的单位总和,它仰仗蒙太奇的高超技巧,通过一个个间隙,汇合成一个结构的整体”<sup>②</sup>。1929年,维尔托夫把他的电影眼睛理论总结为:“电影眼睛,越电影视觉(我通过摄影机看)垣电影写作(我用摄影机在电影胶片上写)垣电影组织(我剪辑)。”<sup>③</sup>在这里可以看到,维尔托夫已是在较高的层次上,把电影眼睛和蒙太奇作为电影的一种思维方法。维尔托夫一方面承认摄影机对世界的视觉性知觉,面对活生生的世界,无意间捕捉到的生活才是一部真实电影的基础;另一方面,他更强调这其中蒙太奇的形式建构的能力(即用

① 阿里斯泰戈:《电影理论史》,中国电影出版社,1980年版,第155页。

② 维尔托夫:《电影眼睛人:一场革命》,《外国电影论文选》,上海文艺出版社,1983年版,第155页。

③ 维尔托夫:《从电影眼睛到无线电眼睛》,《外国电影论文选》,上海文艺出版社,1983年版,第155页。

电影眼睛把生活的每个瞬间有机地组织起来),把经过选择的素材加以编排,从中提炼出新的思想。这主要是通过整理与主题相关的“蒙太奇清单”,对各种材料进行概括,然后进入“中心剪辑”,即对电影眼睛纪录在胶片上的各种观察进行删繁就简的总结。如此,“电影眼睛深入到表面上混乱的生活之中,从生活本身去寻找给定主题的答案,在与给定主题相关的千万个现象中找到合力。通过摄影机捕捉和辑入生活中最典型、最有用的东西,把从生活中攫得的电影片段组成一个有意味的、有节奏的视觉顺序,一个有意味的视觉段落,从而体现‘我见’的实质”<sup>①</sup>。

维尔托夫的蒙太奇观念与爱森斯坦后来所倡导的理性蒙太奇有些类似,让·米特里在《电影美学与心理学》中把它概括为“构成蒙太奇”或“思想蒙太奇”,但是,其目的和运用方式与爱森斯坦又有很大的不同。“电影眼睛”不是先有构思再去确定表达思想所需要的素材,它先怀着不明确的意图,是在仔细整理、分析了可供选择的那些影像素材以后,再依据素材和素材提供的可能性进行剪辑和组合,在此基础上表达电影家的某种思想。简言之,这种蒙太奇是利用生活中拍摄的材料、新闻影片中的文献资料等,通过剪辑把某些影像片段组合在一起。这些影像素材具有明显的真实性,但仅仅表现为它们所呈现的事物,而组合后的影片所表现的就是存在于这种素材关系中的电影家的思想。

维尔托夫的这种明显有些偏激、甚至有点说不通的“任意蒙太奇”和“构成蒙太奇”理论,在苏联、在全世界都产生了很大的影响。它促使人们注意到蒙太奇的重要性,同时也为电影创造出一种新的样式。尽管这种理论本身存在着某些自相矛盾

<sup>①</sup> 维尔托夫:《从电影眼睛到无线电眼睛》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社1985年版,第144页。

之处,它在实践中也遇到了一些难以解决的问题,诸如影像素材的选择、“有意味的视觉段落”的概括、“我见”的体现等,都不是“任意”的电影眼睛所能机械地“构成”的;然而,维尔托夫的“电影眼睛”理论以及他所发展的蒙太奇理论,在苏联蒙太奇学派中仍占有一席之地。爱森斯坦 1949 年代末就曾经对德国电影家汉斯·里希特说过:“维尔托夫应该为他在电影中发明了音乐般的节奏而获得荣誉,他经由计算过的剪接步骤掌握了电影的拍子,并且因此在蒙太奇原理上具有了决定性的突破。”<sup>①</sup>

在库里肖夫和维尔托夫的前锋出击之后,苏联电影家都对蒙太奇产生了浓厚的兴趣,出现库里肖夫的《电影艺术》(1939)、《电影中的排演方法》(1939)、《电影导演基础》(1939),维尔托夫的《电影眼睛人:一场革命》(1939)、《从电影眼睛到无线电眼睛》(1939),提摩盛科的《电影艺术和蒙太奇》(1940)及《导演须知》(1940),谢尔盖·瓦西里夫的《电影蒙太奇》(1940)等论著。当然,最重要的还是爱森斯坦和普多夫金的理论。

## 二、联结冲突:普多夫金和爱森斯坦

普多夫金和爱森斯坦作为苏联蒙太奇学派的两位重要代表,他们的共同之处是确认了蒙太奇作为电影艺术的基础,并且把蒙太奇确定作为一种普遍意义上的电影思维方式。但是,在对蒙太奇的特性和主要功能的理解上,他们之间又存在着比较大的分歧。乔治·萨杜尔说:“爱森斯坦和普多夫金之间虽然有某些类似的地方,但这两位伟大的导演根本各不相同,在所有的基本观点上,他们几乎是完全对立的。”<sup>②</sup>这话尽管有些言过其实,但在指出他们两人蒙太奇观念不同这一点上,又是抓

① 转引自沃伦:《电影记号学导论》,(台北)志文出版社 1982 年版,第 1 页。

② 萨杜尔:《世界电影史》,中国电影出版社 1983 年版,第 4 页。



得比较准确的。

电影一般都被认为是“操纵”的结果,但同时绝大多数电影又都在试图掩盖其“操纵”的手段。然而苏联蒙太奇学派的代表人物普多夫金和爱森斯坦,却要让人们在银幕上看到艺术家“操纵”的孜孜努力,虽然如何操纵他们的理解又各有不同。普多夫金主张电影的叙事结构是由镜头与镜头的连接所造成的,这样的连接可以制造出摄影机前的现实所没有的效果。他重视电影技巧和电影手法的艺术操纵,他的蒙太奇理念是:意义是在把分离的镜头并列起来中显现的,而叙事的逻辑性和连续性是镜头并列的驱动力。这就是说,蒙太奇就是把各个元素组装起来,就像把砖块垒积起来砌成墙。而爱森斯坦则相信镜头是电影结构的基石,他不同意普多夫金的由叙事引导剪辑的观念,认为蒙太奇是镜头的冲突,是辩证法的形象的体现,电影的意义主要是透视镜头的辩证冲突过程产生的,而不仅仅是镜头之间的连接,并且这种冲突蒙太奇可以对观众制造预期的理性效果。

普多夫金和爱森斯坦的分歧表面上看好像只是对蒙太奇的不同看法,但实际上,他们对蒙太奇的不同理解却产生了差异颇大的结论。而他们理论的出发点也的确是不同的。从其成名作《母亲》和《战舰波将金号》中可以看到,同样是发生在1905年的故事,普多夫金的作品通过描写个人的行为来表现革命,充满了人情味,而爱森斯坦是通过描写历史性群众运动来表现革命,充满着理性色彩;普多夫金怀疑从理智出发的做法而相信心灵,而爱森斯坦从理性出发的态度则使他不赞成普多夫金那不加抑制的感情主义。他们两人的蒙太奇观念,大致可以概括为叙事蒙太奇和理性蒙太奇的不同。

这种不同体现在他们的蒙太奇电影创作中,可以看出,普多夫金的电影本质上是古典的、量变的、连续的,镜头能量是从积累中获得的,他追求以故事来支配全面情绪的效果;而爱森

斯坦的电影其本质是先锋的、突变的、跳跃的,他的影片中,惊人的镜头代表着一系列追求意识形态效果的思想冲突。此其一,其二,他们的差异还反映在各自电影描写的结构上,普多夫金的电影故事性较强,他的故事叙述和格里菲斯没有什么大的、本质的区别,讲究故事的结构完整、表述流畅;而爱森斯坦的故事结构要松散得多,多为用作探讨思想的纪实性情节,他认为故事要完全摆脱表面上的前后连接,不要太受现实的限制。他的影片更多的是用观念而不是用故事情节组织起来的。

爱森斯坦曾经对他们两人的蒙太奇观念作过对比研究。他后来回忆说:“我面前现在摆着一张泛黄、揉皱的小纸片。上面写着神秘莫测的字样:‘联结——普’和‘撞击——爱’。这是爱(也就是我)和普(也就是普多夫金)就蒙太奇问题激烈争论的遗迹。……作为库里肖夫学派的门生,他热烈维护把蒙太奇理解为片段的联结的看法。联结成链条。像一块块砖那样。一块块砖,通过它们的排列叙述一个思想。我则提出我的观点与之对抗,蒙太奇是撞击,是通过两个给定物的撞击产生思想的那个点。联结只是我的解释中可能有的一个个别情况。”<sup>①</sup>这段话十分清楚地表现出,普多夫金和爱森斯坦蒙太奇观念的最大分歧正在于他们对蒙太奇特性的理解上,普多夫金强调的是蒙太奇的传统特性“联结”,而爱森斯坦则强调蒙太奇的目的是要通过“撞击”来达到“震慑”或“震惊”的效果。

普多夫金注重联结的叙事蒙太奇主要是建立在外在形式联系基础之上的。“要使银幕上一个片断紧接着另一个片断,而让人感觉不到中断和跳跃,又不会引起任何一种毫无意义的刺激,那就必须使这些片断之间具有一种可以明显看出来的联系。这一联系可能是力图表达抽象思想的意义深刻的联系。……但是,连接在一起的各个片断之间,一定要有这种或那种联系,使蒙太

<sup>①</sup> 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社1989年版,第148-149页。

奇(或精雕细琢)能够在银幕上构成不断发展的明白易懂而又意义深刻的情节”<sup>①</sup>。虽然普多夫金也认为在影片片断的连接中可以存在某种辩证思维的哲学意义上的联系,但无论从理论还是实践上,他显然更偏重于外在形式上的联系,其目的是为了影片能够叙述一个明白的故事,清楚地表达导演的意图,这才是完整而连续的影片。而爱森斯坦注重撞击的理性蒙太奇则显然不赞同这种外在形式的联系,他认为影片的每个镜头之间的关系都应该是冲突性和碰撞性的,它们在外在形式上不一定要有什么关联,但在内在涵义上一定要有深刻的联系,两个镜头之和应是一个全新的综合物,其意义要远远大于两个镜头的简单组合:“把无论两个什么镜头对列在一起,它们就必然会联结成一种从这个对列中作为新的质而产生出来的新的表象”;“两个蒙太奇镜头的对列不是二数之和,而更像二数之积”<sup>②</sup>。

在对蒙太奇功能的认识上,普多夫金和爱森斯坦也有比较明显的不同。普多夫金强调蒙太奇的叙事功能,把蒙太奇主要作为叙述剧情、感染观众的手段;而爱森斯坦则强调蒙太奇的理性思维功能,将蒙太奇看作是表达思想观念、冲击观众心理、启发观众思考的手段。苏联学者叶·魏茨曼认为爱森斯坦擅长概括思想,普多夫金则擅长分析细节,尼克·布朗在《电影理论史评》中将他们的蒙太奇观念看成是“修辞”与“叙事”的区别,都是对这方面的评论。但是应该看到,在电影的艺术表现中,叙述与隐喻、象征等修辞手段是相互联系,不可决然分开的。普多夫金的叙事蒙太奇虽然主要是为影片完整叙事服务的镜头连接方法,但同时也具有一定的表现效果,普多夫金和爱森斯坦同为苏联“诗电影”的杰出代表就证明普多夫金的影片不仅擅长于叙事,同时也擅长于运用隐喻、象征等类似于诗

① 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 102 页。

② 《爱森斯坦论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 103 页。

歌的修辞手段,普多夫金所运用的蒙太奇除了具有创造节奏、叙述情节的功能之外还有表现思想的功能,除了有再现现实的功能之外还有表达导演主观情感的功能。如影片《母亲》的结尾中“冰块”与“示威群众”的平行蒙太奇,就既有叙事作用又有表现功能,是诗电影的经典片段。因此,普多夫金的理论在一定程度上体现了折衷性,他既吸收了库里肖夫和格里菲斯的镜头连接的蒙太奇技巧,也吸收了爱森斯坦的冲突和隐喻的蒙太奇艺术。当然在理论深度上,普多夫金要逊于爱森斯坦,他对蒙太奇的艺术表现力的认识还不够深入。

法国学者亨·阿杰尔认为普多夫金在自己的叙事蒙太奇理论中对形式和技巧投以了过多的关注,这虽然是苏俄当时电影发展的需要,但是,仍会因为“没有把应时的想法和美学的真理分开”,而有“使影片内容贫乏甚至思想僵化的巨大危险”<sup>①</sup>;日本学者岩崎昶则认为:“苏联的整个蒙太奇理论可以分为两个发展阶段。第一个阶段是从库里肖夫经过提摩盛科到普多夫金,第二个阶段是从普多夫金到爱森斯坦。第一阶段的蒙太奇理论……重点被规定为应该阐述电影技术。到了第二阶段,它才开始具有艺术理论的雏形。第二阶段完全是以爱森斯坦的理论为中心,而普多夫金是处于将第一阶段和第二阶段连接起来的地位”,并认为普多夫金的理论“与其说是高深的艺术理论,毋宁说始终没有摆脱技术理论的范畴。”<sup>②</sup>这些看法实际上代表了大多数电影理论史学家对普多夫金的评价。但是,仅仅将普多夫金的叙事蒙太奇看成是技术理论是不对的,普多夫金和爱森斯坦一样十分强调蒙太奇不仅仅是一种技术手段,更应是一种艺术方法和电影思维。格里菲斯发明了叙事蒙太奇的技术手段,正是普多夫金将其发展为一种电影的艺术方法,完

① 阿杰尔:《电影美学概述》,中国电影出版社,1985年版,第287页。

② 岩崎昶:《电影的理论》,中国电影出版社,1985年版,第287页。

善为一种电影理论。这种理论在后来的理论家身上仍然可以看到其影响。让·米特里也认为：“影片中重要的是镜头间、段落间的连续感，以及保持运动的统一性和衔接性。最难之事几莫过于获得这种连续性了。”<sup>①</sup>

此外，与巴拉兹、爱因汉姆等人相比较，普多夫金并不是纯粹的理论家，而首先是一个实践者。所谓理论受实践鼓舞，实践活动必须被理论推动而普遍化，普多夫金并不是在幽静的书斋里系统地研究电影问题的。他的所有论著，都是他自己的电影导演创作实践经过总结的成果。普多夫金的论文，往往是根据他关于某些迫切的电影问题的公开讲演的速记稿写成的。同样地，与爱森斯坦的理性蒙太奇体系更多的是理论假设而带有浓厚的演绎色彩相比较，普多夫金在创作实践过程中总结出来的理论也具有更多的实践性、可操作性。应该说，叙事蒙太奇是与理性蒙太奇并列的艺术蒙太奇观念，正是普多夫金和爱森斯坦的共同努力，才使蒙太奇成为电影艺术的基础和电影创作的思维，也正是普多夫金与爱森斯坦的共同努力，才推动了苏联学派的电影蒙太奇理论的走向成熟。

### 三、爱森斯坦蒙太奇理论的开创性

在苏联蒙太奇学派中，就理论探索的大胆尖锐、渊博深刻、富有原创性来说，爱森斯坦是世所公认的。就连后来严厉批评蒙太奇的安德烈·巴赞，也称赞“爱森斯坦是当时最伟大的蒙太奇理论家”<sup>②</sup>。爱森斯坦的蒙太奇理论跨越了苏联电影最初时发展的两种模式：以维尔托夫为代表的新闻片模式，和以库里肖夫、普多夫金为代表的叙事电影模式。他对这两种创作倾

<sup>①</sup> 米特里：《电影美学和心理学》，转引自《外国电影论文选》，上海文艺出版社1985年版，第194页。

<sup>②</sup> 巴赞：《电影是什么？》，中国电影出版社1980年版，第104页。

向都不满意。因此,以电影的构成和效果等问题为核心,爱森斯坦对电影蒙太奇的艺术创造展开了深入的论述,创建了自己完整的蒙太奇理论体系。

首先,爱森斯坦提出了理性蒙太奇的独创理论。所谓蒙太奇的构成,就是把一个影像叠加到另外一个影像之上时产生的感知效果。但爱森斯坦对影像与影像之间关系的认识,与他同时代的普多夫金、维尔托夫、库里肖夫等都不同,他着重强调的是影像之间的碰撞、冲突,而不仅仅是叙事交代。他的蒙太奇是理性的、概括的,而非叙事的、累积的。并且爱森斯坦从这里出发,对电影从单个影像到影片整体形式进行了认真思索,确立了单个画面—单个镜头—镜头之间关系(组合)—整部影片的形式(节奏、泛音、垂直、对位)的电影蒙太奇理论。在《电影形式的辩证法》中,爱森斯坦就在他所发展出的一整套电影冲突“文法”的基础上,把冲突的运转以及单个影像之间的关系形式分为若干种,然后按照其理论逻辑,着手编制以如何发挥电影表现力为中心的蒙太奇“句法”。从镜头组合句法的节拍蒙太奇、节奏蒙太奇、调性蒙太奇、泛音蒙太奇、理性蒙太奇这五种类型的可能关系,再发展到镜头内的蒙太奇、主音、泛音的交互作用、声画的垂直关系,等等,努力探索将作者的激情感受转化为影片的激情结构,并使影片意象能在高度激动的充满情感的叙述中能反复呈现。

其次,爱森斯坦还针对人类思维和电影感知的特点,发展出一套完整的理解和认知模式:“知觉—情绪—思考”。在早期,这套认知机制就是强调杂耍式机械反射的形式——电影是由刺激物装配而成,从镜头内到镜头之间,从节拍、节奏到主导元素及泛音,这种“刺激物”可以说是无处不在。爱森斯坦认为它们能作用于观众的知觉、情绪,以及某种理性认知的产生。将刺激物视为“吸引力”,便是强调知觉和情绪;将刺激物视为有意义的所指,就是着眼于其理性层面。而不论是哪种情况,

电影都会引导观众激发意识形态的经验。在后期,爱森斯坦修正了早期的观点,并形成了自己的有机理论框架。在这个理论框架及其后来的影片中,充满直接观念的理性电影已被“艺术意象(形象)”电影所替代,感觉观念被“电影式说理”所替代;“刺激”与“反应”被扬弃,转而提出“激情表述”与“感性诉求”;蒙太奇的矛盾对立被吸纳到和谐的实体中,注重对位与垂直等有机关系。这样,上述认知模式就扩展了内心独白—感官性思考—图像意象(描述意象)等内涵。这里,知觉、情绪、理性的冲击仍然存在,它又更多地为理性过程恢复了情感的深度。

再次,爱森斯坦在电影哲学的层面对蒙太奇理论做了一次总结,从“蒙太奇是任何艺术的有机属性”<sup>①</sup>和“蒙太奇思维是与整个思维的一般思想基础分不开的”<sup>②</sup>等方面来阐述蒙太奇的基本规律。在苏联,特别是爱森斯坦的信念中,蒙太奇是整体性的电影方法,是电影观的根本问题。这在他对蒙太奇与辩证法关系的论述中得到了充分体现。从爱森斯坦的蒙太奇观念的发展可以看出,他对蒙太奇的最初理解是把它看作两个并列片段之间冲突而产生新义的方法,即“镜头—蒙太奇”之间单纯的辩证飞跃的关系,再发展到把蒙太奇理解为通过反复再现起始于“镜头内部冲突”的矛盾而由表及里地揭示出现象的本质,然后在1935年又借用细胞的类比,把镜头内部冲突比作“潜在的蒙太奇”,这种蒙太奇“着力度的加强,它便突破那个四角形的细胞,把自己的冲突扩展为蒙太奇片段之间的蒙太奇撞击”<sup>③</sup>,利用这些镜头就可以把分解的事件重新组合成一个整体,组合成体现出现象的形象和概念的蒙太奇句子。在这些论述中,爱森斯坦逐渐深入地把握住了蒙太奇与辩证法的关系,论证了蒙太奇的形象性必须以一定的思维结构和思维体系作

① 爱森斯坦:《并非冷漠的大自然》,中国电影出版社1989年版,第180页。

② 《爱森斯坦论文选集》,中国电影出版社1989年版,第108页。

③ 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社1989年版,第140页。

为前提。他对声画对位的垂直蒙太奇等的论述也同样富于辩证的哲学意蕴。爱森斯坦在哲学的高度上去论述蒙太奇,丰富了蒙太奇的内涵,加强了蒙太奇的思辨色彩,也使其蒙太奇理论富有深度和力度。

爱森斯坦在20世纪20年代初中,在苏联,电影蒙太奇与电影形式方面的探索基本上被禁止,电影家大都聚集在“社会主义现实主义”为主导的创作旗帜下。爱森斯坦是此时苏联继续研究和探索电影蒙太奇、电影形式与表达的不多的几个电影家之一。他沿着自己的理论思路继续前进,写作更加勤奋,想像力更为丰富,对问题的思考也更为深刻。这些研究成果虽然大部分在当时都不能问世,然而它们在20世纪30年代发表时,爱森斯坦再次震惊世界电影界,其理论成为电影家探索创新的极为重要的资源,给予他们以艺术创造的灵感,影响巨大、深刻。直至今日,爱森斯坦的电影理论仍然被看作是世界性的艺术宝库。

当然,这并不是说爱森斯坦的理论就毫无瑕疵。他的理论渊博但也庞杂,思维活跃但有时也牵强附会,因此,在其理论中也存在着某些明显的偏颇。首先,在形式的有机、激情和理性方面,爱森斯坦一直处于摇摆的状态。理性电影的极端发展,使爱森斯坦甚至有想把《资本论》拍摄成电影的冲动。过分强调激情,导致他对“情绪剧本”或无情节电影的偏爱,而相对忽视演员的表演和剧本的创作;过分强调理性,试图不通过情节、人物而直接通过象征、隐喻、乃至明喻去表现某种思想,在某种程度上导致电影过于抽象的概括,而哲学和历史判断的绝对自信又导致电影家过于强横的权威。这就造成了蒙太奇概念的“肥大症”(爱森斯坦语),不可避免地会影响到电影的艺术创造。另外,爱森斯坦用对列、碰撞来形成观众的感受和情绪的方法,以及他试图将观众单纯作为教育对象和电影情绪条件反射、联想的材料,利用电影形式在银幕上进行辩证法的理性思考,等等,都导致了理性蒙太奇镜头间关系的某种强制性。这



些后来虽然有修正,但仍然不同程度地存在着。其次,在哲学的内涵上,爱森斯坦的“辩证”概念也有些简单化。特别是理性蒙太奇的核心——冲突,冲突被用来指任何的不协调、对比或对列,当他把所有的差异都解释为冲突时,这个概念就存在被泛化的危险。以爱森斯坦归纳默片镜头内部的冲突为例,他分析“摄影机的角度在被摄景物与取景之间的冲突”,但如果两个镜头拍摄的是差不多的同一个场景,它们之间就很难形成冲突,除非人们预设所有镜头之间的转换都存在一种冲突,否则就没有任何反例可以用来检验此项预设。还有,爱森斯坦认为镜头间的每个冲突都会产生“第三物”,认定观众在接受了镜头粤和月、月和悦等相邻镜头间的“正一反”冲突,就会自然产生和不断增加辩证的“合”。而从辩证的角度看,镜头粤月冲突的“合”还会融入镜头月悦冲突的“合”,一个冲突所产生的“合”又会与下一个镜头产生新的冲突,如此绵延不断地继续下去。爱森斯坦只是就单纯和割裂的两个镜头而言,这就使他的“辩证”概念显出逻辑上的不严密。

#### 四、蒙太奇:电影艺术形式的真正创造

尽管与苏联学派同时或在其后,世界其他国家的电影家曾对蒙太奇问题有自己的探索和阐释,但是毫无疑问,苏联蒙太奇理论学派在世界电影史上,是第一次大规模地、深入地对蒙太奇作出了多层面的理论探讨,使蒙太奇从真正意义上脱离了纯技术的范畴,而成为电影艺术和电影思维的重要特征,并且其理论探索的广度和深度是无人可比的;而从电影理论的发展来看,此前的“电影作为艺术”学派对特写镜头、摄影机方位变化等的研究还大都着眼于画面,是蒙太奇理论探寻到了电影艺术的叙事和电影的形式创造等更为本质的内涵。这些,就是苏联学派对世界电影理论的独特贡献。

在苏联蒙太奇理论学派中,虽然他们的蒙太奇观念不尽相

同,但是作为一个学派,在对电影蒙太奇的某些根本问题的理解上,他们又有着相对一致的共识。

首先,在对电影本体即电影艺术特性的认识上,他们都强调电影艺术的基础是蒙太奇。

苏联学派对电影蒙太奇本性的思考源于对电影时空的认识。库里肖夫的“创造性的地理学”、“合成女人”、“库里肖夫效应”等蒙太奇实验说明,电影可以借助于蒙太奇创造出与现实迥异的电影时间和电影空间,即“电影的现实”。这种创造新的电影时空的可能性就使电影获得了一种全新的叙述手法。正在努力寻求电影艺术表现的独特性苏联学派,由此就将蒙太奇作为其核心的电影观念,认为“蒙太奇原则是电影特性的基础”,“电影艺术的基础是蒙太奇”。1925年,爱森斯坦、普多夫金和格里高利·亚历山大洛夫联名发表关于《有声电影的未来》的宣言,就强调“电影之所以有如此高度的表现力,基本的、惟一的手段就是蒙太奇”<sup>①</sup>;1928年,普多夫金为列宁格勒国立艺术学院科研人员作报告,仍然指出:“与‘电影化’相联系的,主要是对蒙太奇的认识和善于运用各种蒙太奇原则的能力。”<sup>②</sup>他们坚信蒙太奇在电影艺术创造中具有无比的重要性。

其次,是他们的理论探讨使蒙太奇摆脱了纯技巧的范畴,而成为电影艺术、电影思维的重要特征和意识形态的手段。

苏联学派的电影蒙太奇研究,早先主要是接受了格里菲斯的蒙太奇手法的影响,但是,苏联电影家在此基础上进行了脱胎换骨的理论创造。格里菲斯的蒙太奇手法,主要体现在从蒙太奇意义上运用“特写镜头”,和直线式加快与速度增长的“平行蒙太奇”。首先对于特写镜头,在苏联就获得了完全不同的

① 转引自阿里斯泰戈:《电影理论史》,中国电影出版社 1980年版,第 195页。

② 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1988年版,第 100页。

理解。在美国电影中,特写只是一个视觉上的近拍,没能使它产生自己的意义;而在苏联学派中,特写与电影对所描写事物的评价是分不开的,同时通过局部的对比还可以造成整体的新质。具体地说,格里菲斯只是用特写镜头平行排列或交替出现,以造成气氛(如在追逐中加强速度)、描写人物(如在人物对话中交替出现)等,它还停留在突出关键性的细节的造型实物的水平上;而苏联学派使得特写镜头成为电影的修辞物——“蒙太奇譬喻”,它具有了影像隐喻的、寓意的概括效果。同样地,对于平行蒙太奇,苏联学派也只是吸收了其中的节奏等合理因素,而发展出维尔托夫的“任意蒙太奇”和“构成蒙太奇”、普多夫金的叙事蒙太奇、爱森斯坦的理性蒙太奇等形式。苏联学派在格里菲斯基础上的这些新发展,在蒙太奇的主题感染力与艺术表现力上都全面超越了格里菲斯。这些蒙太奇形式不再是机械地相互交切或交织各个对立题材,只注重外在情节的统一以及情节发展的生动性、紧张性,而是通过各种内在矛盾的展开,通过紧张程度不同的各个场面的转换,力求创造出能够体现主题的蒙太奇形象而使影片达到内在的有机统一。蒙太奇在这里已不仅仅是连接镜头的手段,而是成为深入现实并创造性地揭示现实的内在联系的艺术手法,成为能够进入精神、情绪、甚至理性的意识形态领域的艺术思维。苏联学派因此获得了“俄国曾经是电影思维的中心”<sup>①</sup>的赞誉。

蒙太奇思维并不是电影所独有的,在其他文学艺术形式、以及人们的日常生活中都存在着蒙太奇和蒙太奇思维。但苏联学派对蒙太奇思维的探讨,主要体现在用辩证、概括和隐喻、象征等手法来进行电影形象的塑造。库里肖夫借助蒙太奇创造出与现实迥异的“电影空间”,使电影获得了创造新的现实时空的可能性和叙述手法,维尔托夫的“构成蒙太奇”把电影眼睛

<sup>①</sup> 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第104页。

“任意”拍摄的素材联结起来,从对现实的重构中去挖掘现实的深层内涵,这些都是对蒙太奇思维特性的认真探索。当然,使苏联学派获得世界声誉的是“诗电影”,那么体现在“诗电影”中的蒙太奇思维又是什么呢?苏联学派认为,那就是用蒙太奇手法创造出不同于“内容描写”的“内容形象”,就是通过对现象特征的概括,以细节或局部来创造出形象的整体。这就是爱森斯坦所说的:“摆在艺术家面前的任务是,将这个能从情绪上体现出主题的形象转化为两三个局部性的画面,而这些画面一经综合或对列,就应该在感受者的意识和情感中恰恰引起当初在作者心目中萦绕的那个概括的形象。”<sup>①</sup>并且,苏联蒙太奇理论学派为这种“诗电影”创造了自己的电影语言,爱森斯坦的理性蒙太奇理论和普多夫金的叙事蒙太奇理论,就是这种探索的突出体现,也是他们对世界电影艺术发展作出的重大贡献。

经过苏联蒙太奇学派的理论探索和创作实践,在 1920 年代中期至 1930 年代中期,蒙太奇可以说已经成为电影艺术的代名词,就是现在,蒙太奇理论也仍然是电影创造最重要的资源之一。由此可见苏联学派的蒙太奇探索,对于世界电影理论及实践发展的影响之巨大。

再次,在对电影与现实关系的认识上,他们都强调电影创作的现实主义。

长期以来,苏联学派都被看作是形式主义,美国达德利·安德鲁的《主要电影理论》、意大利基多·阿里斯泰戈的《电影理论史》等史著都是如此。然而苏联蒙太奇学派的理论,如果说初期的库里肖夫、提摩盛科等人的探索确实还带有形式主义的痕迹,因为当时苏联电影急需从手法、技巧方面突破传统的落后形式而从事新的艺术创造,但是从维尔托夫,尤其是从普多夫金、爱森斯坦开始,他们的蒙太奇理论就完全摆脱了形式

<sup>①</sup> 转引自多宾:《电影艺术诗学》,中国电影出版社 1980 年版,第 150 页。

主义的羁绊,而强调电影蒙太奇的形式创造与社会现实的深刻联系,甚至在某种意义上把蒙太奇看作是更多地干预生活的手段。普多夫金曾撰文明确表示,他们的电影现实主义是与形式主义完全敌对的,认为“必须很好地理解,实质上蒙太奇就是要强制地支配观众的思想与联想”<sup>①</sup>。即便是苏联学派中被批评为最“形式主义”的爱森斯坦,在这个问题上的态度也是非常鲜明的。他强调电影创作要“利用镜头结构手段使物象的可见形式和它的形象概括取得统一,这是真正现实主义的镜头处理的一个最重要的条件。……(要)把主题和他对主题的态度‘贯彻’到影片的造型处理上的一切最微小的细节中去”<sup>②</sup>。从意识形态出发而去探索电影如何表现观念,去探索如何使蒙太奇成为“表达思想的手段”的苏联电影学派,绝对不可能是形式主义的。

当然,同为现实主义,爱森斯坦、普多夫金等苏联学派的理论与后来的巴赞、克拉考尔的理论,它们讨论的命题、研究的方法和表现的形式都有很大的差异,但是,在探讨电影的现实主义与真实性等问题上,他们的目标又是大致相同的。概言之,爱森斯坦、普多夫金的电影现实主义是通过蒙太奇先去分解现实,而后根据电影家的思想观念对现实进行抽象、概括和重构,通过现实的逻辑结构去表意;而巴赞、克拉考尔的电影现实主义则更多地注重对物质现实作整体性的认识和描述,通过现象本身的呈现来表意。它们一为构成式的现实主义,追求的是艺术概括的真实;一为现象学的现实主义,追求的是自然再现的真实,虽然都只涉及到艺术真实性的某个侧面,但都不失为对电影现实主义的有益探索。

苏联蒙太奇理论学派对世界电影的影响是巨大的。爱森斯坦

① 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 5 页。

② 《爱森斯坦论文选集》,中国电影出版社 1983 年版,第 5 页。

年代中后期,普多夫金的《电影导演与电影素材》、《电影剧本》和爱森斯坦的有关蒙太奇的系列论文发表后,不仅给电影的艺术创造和使电影成为真正的艺术形式奠定了坚实的理论基础,而且,这些论著很快就被翻译成各国语言,使包括美国在内的世界各国的电影家和电影观众开阔了眼界,学到了新的电影摄制方法以及对电影的新的理论观念<sup>①</sup>。20世纪40年代,随着苏联蒙太奇理论探索的走向成熟,它对世界电影的影响也日益深入。可以说,从20世纪40年代中期开始,蒙太奇理论就成为电影艺术创造最基本的法则,而被世界各国的电影家共同遵守着。与苏联学派的观念相近的,影响自然更为明显、深刻;而即便是那些在电影观念上与苏联学派有相当不同的,例如主张纪录或纪实的20世纪40年代的英国纪录电影运动和20世纪50年代的意大利新现实主义电影运动,它们也都受到了苏联学派的理论滋养。前者,如该运动领袖约翰·格里尔逊在制作纪录电影的代表作《拖网渔船》时,“已经深刻理解爱森斯坦这部杰作(引者注:指《战舰波将金号》),以及蒙太奇理论和蒙太奇基本原理”,并使用了“卓有生气的蒙太奇”<sup>②</sup>;后者,就如该运动理论家温别尔托·巴巴罗在20世纪50年第4期《苏联电影》上发表文章指出的,普多夫金的理论著作及其创作为意大利电影开辟了通向现实主义的道路,而且成为意大利新现实主义流派走向繁荣的最初的动力。日本学者岩崎昶也认为:“罗西里尼的这两部影片(引者注:指《罗马,不设防的城市》和《游击队》)的现实主义,有很多地方和苏联影片的现实主义即爱森斯坦的《战舰波将金号》和普多夫金的《母亲》所表现的现实主义相同。”<sup>③</sup>这些,都从另一侧面体现出蒙太奇理论在电影创造中的重要地位,和苏联学派理论影响的强大渗透力。

① 参见岩崎昶:《电影的理论》,中国电影出版社2004年版,第280~282页。

② 阿里斯泰戈:《电影理论史》,中国电影出版社2004年版,第280页。

③ 岩崎昶:《电影的理论》,中国电影出版社2004年版,第280页。

值得注意的是,尽管自 1930 年代中期以后,苏联学派的蒙太奇理论遭遇到了以巴赞为代表的电影纪实理论的尖锐挑战,其影响有所减弱;但是到了 1950 年代,当爱森斯坦在 1930 年代撰写而当时未发表的论文、讲稿陆续出版时,蒙太奇理论又引起世界电影界的再次关注。苏联学派的蒙太奇理论在当今各国电影界仍然有着重大的影响,只是“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艾(爱)森斯坦,但是激发拍片者的想像力而去寻找新电影的人却是艾(爱)森斯坦”<sup>①</sup>。

当然也不必讳言,苏联蒙太奇理论学派在其发展过程中也带来了一些负面影响。其中最突出、最严重的,就是 1930 年代出现的“电影就是蒙太奇”的观念,以及它对电影创作的影响。这种观念带来的后果是过分强调和依赖蒙太奇,甚至极端到为蒙太奇而蒙太奇。在苏联电影发展的最初年代里,他们赋予蒙太奇以孤立自在的性质。普多夫金就曾经论述道:“蒙太奇才是构成电影的真实性的创作力量,而自然界只是给蒙太奇提供了素材而已。”<sup>②</sup>这就带来两个问题:第一,是重影像的组接而轻镜头画面的结构。似乎电影重要的不是画面内容本身,而在于镜头的蒙太奇组接。也就是说,导演把制作影片的全部工作归结为蒙太奇,蒙太奇成为电影艺术惟一的标志和手段。这就使人们重视影像组接而相对忽视单个镜头的艺术表现力,重视电影时间的造型表现力而忽视空间的视觉表现力;第二,是有时过于强调象征、隐喻和抽象的概括,而视所有的电影材料都为素材,忽视演员的表演和形象的创造。他们认为电影在拍摄过程所获得的只是中性素材,电影最终是通过蒙太奇而获得的。所以库里肖夫和他的同事认为传统的演技在电影中并不一定

① 安祖(安德鲁):《电影理论》,(台北)志文出版社 1983 年版,第 137 页。

② 普多夫金:《论电影的编剧、导演和演员》,中国电影出版社 1983 年版,第 15 页。

需要,并由“库里肖夫效应”实验而形成了所谓“电影模特儿”理论。按照这种理论,影片的含义不在演员的表演中产生,而是在镜头的并列所带来的联想中产生,演员也就成了中性的原材料,似乎电影所需要的已不再是通过一系列复杂的规定情境逐渐发展的、完整的、有内在依据的表演动作,而只是一些单独拍摄出来的表情、一小段形体动作或一个行为片段。这就形成了重类型轻表演、重修饰轻自然、重宣传轻逻辑等倾向。这就是后来罗姆所批评的:“当时许多导演过高估计了蒙太奇的作用,以致过分追求蒙太奇形式的复杂化,有时损害了表演动作的发展的逻辑,甚至损害了情节发展的逻辑。”<sup>①</sup>这些理论缺陷,稍后随着电影实践的深入发展逐渐得到了克服。

此外,就是苏联学派的电影创作使默片的艺术表现达到高峰,然而在1920年代末、1930年代初,当有声电影出现并流行以后,就显露出蒙太奇电影和电影蒙太奇理论的明显局限。

其实,以浅焦镜头、单义短镜头为主要特征的蒙太奇电影并不需要立体的声音空间,而声音的进入电影,有声的画面就不能像纯视觉画面那样可以随意剪辑,声音的相对连续性也就要求画面构图的相对连续和复杂。体现在电影实践中,诸如由单构图镜头而多构图镜头,由快速短促镜头的组接而较慢的镜头内部的场面调度,以及景深镜头的出现、镜头长度的增加、移动摄影的运用,等等,都显示出电影艺术在酝酿着新的突破。此时,蒙太奇学说已经感受到了威胁,苏联蒙太奇学派也处在理论进退两难的境地。爱森斯坦、普多夫金等人遂联名发表关于《有声电影的未来》的宣言,提出“声画对位”这个实质上视听相对平衡的处理原则,力求能把声音元素纳入他们的蒙太奇理论体系之中。显然,苏联学派面对声音举起双手欢迎,比之爱因汉姆为坚持其理论体系而极力否定声音,可见其科学的、前

<sup>①</sup> 罗姆:《电影创作津梁》,中国电影出版社1955年版,第5页。



进的态度,而“声画对位”原则,也确实使声音有可能得到创造性的发挥。但也必须指出,这样的理论和实践是并不彻底的(在他们的创作中“声画对位”理论也没能贯彻始终)。这种理论仅限于“对位”,但“对位”在电影的声画结合中并不能取代一切。这样,声音的出现就在某种意义上动摇了蒙太奇理论体系的根基,就像巴赞所说的,尽管蒙太奇的基本特点即“不连续性的描写和对事件进行戏剧性的分解”等手法被有声电影保留下来,但是,默片时期发展成熟的蒙太奇美学在这里受到了严重的“破坏”,特别是“为了尽量造成客观再现的幻象,有声电影摒弃了隐喻和象征。蒙太奇的表现主义几乎完全消失了”<sup>①</sup>。

有声电影的迅猛发展,以及它所呈现出的电影作为再现艺术的审美特征,和苏联理论学派面对挑战的进退两难,以及它以蒙太奇体系去阐释、运用声音的不彻底性,都预示着一种新的电影理论的即将出现。电影新时代的到来呼唤着电影家新的理论阐释。那就是从20世纪40年代中期至20世纪50年代,以安德烈·巴赞和齐格弗里德·克拉考尔为代表的电影纪实理论的崛起。

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社1980年版,第185页。

## 第三章 摇电影纪实理论

西方电影理论发展到二次大战后的 1945 年左右 ,情形发生了深刻的变化。自 1945 年代中期以来对世界电影产生了普遍而巨大影响的苏联蒙太奇理论学派 ,此时遭到了尖锐的挑战。这就是强调照相本性的电影纪实理论学派的崛起。电影纪实理论学派也有一个发展的过程 ,其中最著名的理论家 ,就是法国学者安德烈·巴赞 ,和长期侨居美国的德国学者齐格弗里德·克拉考尔。巴赞的《电影是什么》和克拉考尔的《电影的本性——物质现实的复原》,是电影纪实理论最重要的代表性著作。

巴赞以“展示”、“窗户”和“镜头段落—景深镜头”为主要内容的影像本体的电影理论 ,和克拉考尔主张的电影必须通过纪录和揭示去再现现实的“物质现实复原”论 ,都是强调电影纪实的审美特性的。它们发掘了电影的艺术潜能和表现力 ,促进了电影语言的发展 ,推动了电影表现手段的进步 ,拓展了电影家的艺术思维 ,是世界电影史上重要的理论学派。

### 第一节 摇社会、哲学与文艺背景

以巴赞、克拉考尔为代表的电影纪实理论在二次大战后的

出现,有其深厚的历史根源和哲学与文化根源,也是世界电影技术和艺术发展到此时所带来的必然趋势。

巴赞的著作《电影是什么》和克拉考尔的著作《电影的本性》从其书名就可以看出,它们都是着重对电影的艺术本性、审美本体的重新思考。这个问题的提出其本身,就是对此前以苏联学派为代表的电影蒙太奇理论的反思和批判。而促使巴赞、克拉考尔去重新思考电影的艺术本性、审美本体的最主要原因,就是世界电影发展到二次大战后,电影家的理论思考和创作实践都发生了重大的变化。由此出现的这些新电影突破了传统的理论框范,而在题材选择、叙事结构、画面造型、影像风格等方面都有新的探索,呈现出不加修饰、如实叙事的客观报道式的美学特征。这就是巴赞在考察了当时世界电影发展情形后所说的:“第二次世界大战后,有一种明显的向纪录性的真实回归的倾向。”<sup>①</sup>

这里最重要的,就是意大利新现实主义电影在当时世界影坛的崛起。这个新的电影流派,主要有罗伯特·罗西里尼的《罗马,不设防的城市》(1945)、《游击队》(1946)和《德意志零年》(1948),维多里奥·德·西卡的《擦鞋童》(1946)、《偷自行车的人》(1948)、《米兰的奇迹》(1956)和《温别尔托·内》(1954),朱塞佩·德·桑蒂斯的《艰辛的米》(1949)和《罗马,不设防时》(1950),鲁奇诺·维斯康蒂的《大地在波动》(1948),等等。意大利新现实主义出现在二次大战后,它强烈地反映了饱经战争创伤和生活苦难的意大利人民和电影家对于现实的悲愤情感,和对于自由、民主、进步的向往与追求。这些影片严厉地揭露法西斯主义的罪恶,鞭挞社会的黑暗和不公正,真实地描写战后普遍存在的失业、饥饿、贫困、混乱等社会问题,给予社会底层的普通人、小人物以同情和关爱,蕴含着深厚的人道主义

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社1980年版,第100页。

思想。在艺术审美上,新现实主义受让·雷诺阿等法国诗意现实主义和吉加·维尔托夫、谢尔盖·爱森斯坦、弗谢沃洛德·普多夫金等苏联电影学派的某些影响,也受战争期间蓬勃发展的电影纪录片创作手法的影响,追求现实反映的真实性和客观性。长期与德·西卡等导演合作而创作了《擦鞋童》、《偷自行车的人》、《米兰的奇迹》、《温别尔托·马》、《罗马 零时》等电影剧本的意大利电影家西柴烈·柴伐蒂尼,他的多篇文章和演讲奠定了新现实主义电影的美学纲领。柴伐蒂尼主张电影应该拒绝“杜撰的故事”,而要接近现实中普通人的日常生活,电影创作旨在发掘生活的真实。他说:“新现实主义最重要的特征和革新,正是在新现实主义使我们看出,任何时候都要虚构出一个‘故事’的这种作法,原来不过是作者无意地想要以此掩盖自己不善于表现人而已;而我们过去运用想像力,也只是为了要用刻板公式来顶替我们社会的活生生的生活条件。”<sup>①</sup>因此,与意大利过去所流行的那种追求豪华的布景、离奇的剧情和矫揉造作的明星表演的“白色电话片”和“书法派”影片等电影不同,新现实主义喊出了“在日常生活中发现事件”、“还我普通人”、“把摄影机扛到大街上”、“到围观的群众中去寻找演员”等口号,注视着现实中普通人的日常生活,并且是客观如实地将它们摄入镜头而表现出来。这是一种近似纪录式的电影写实主义。

这就使得新现实主义的艺术表现,与以往的电影相比较,在很多方面都显示出其“新”的特色。例如,它们大都是取材于报纸的新闻事件或现实的现实生活,力求在银幕上呈现出历史的真实和现实生活的真实;叙事结构朴实自然,大致按照生活的自然流程去描写事件的发生与发展;更多地采用镜头段落—景深镜头的手法,完整地再现事物存在的实际时间和空间以保

① 转引自岩崎昶:《电影的理论》,中国电影出版社 1980 年版,第 15 页。

持生活原貌,大量地运用实景拍摄,邀请非职业演员来饰演角色,人物对话还时常使用生活语言和地方方言,追求不显形迹地在银幕上再现现实;等等。很明显,这是一种与传统的电影理论和流行的电影创作有着根本性区别的新的电影形态。就像巴赞所敏锐地观察到的,它不仅与传统电影的戏剧性体系(例如美国好莱坞电影)相对立,而且与电影现实主义的以往形式(例如苏联蒙太奇学派)也有很多不同。关于后者,巴赞指出:意大利新现实主义“摒弃了任何表现主义手法,尤其表现为完全不用蒙太奇效果”,而“让存在于现实中的真实的连续性转现于银幕之上”;“新现实主义是通过对事物的整体性认识对现实作整体性描述”,而“力求把现实的含糊性重现于影片中”<sup>①</sup>。巴赞认为,这种注重现实生活的真实流程、整体呈现而从不让现实屈从于某种先验的观点的电影写实主义,它代表着世界电影艺术的新的探索和发展:“在无声电影时代,蒙太奇提示了导演想要说的话。到1929年,分镜头的方法描述了导演所要说的话。而今天,我们可以说,导演能够直接用电影写作。因此,银幕形象——它的造型结构和在时间中的组合——具有更丰富的手段反映现实,内在地修饰现实,因为它是以更大的真实性为依据的。”<sup>②</sup>同样地,克拉考尔也从意大利新现实主义“敏于感受生活流”、“对非职业演员的偏爱”、“利用真实的街道当外景”等特点中,感受到其审美的“新”特色:“它们表现了一种纪录的倾向。”<sup>③</sup>

意大利新现实主义的出现,立即就对欧洲电影、乃至世界电影产生了巨大的影响,而这种新的电影形态也在呼唤着新的电影理论。可以说,巴赞、克拉考尔的电影纪实理论,在某种意义上就是面对二次大战后世界电影新的创作实践而作出的理

① 参见巴赞:《电影是什么?》,中国电影出版社1980年版,第288~289页。

② 巴赞:《电影是什么?》,中国电影出版社1980年版,第288~289页。

③ 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社1980年版,第189页。

论阐述。

这就是说,是战后的社会现实和电影艺术注重纪实的发展趋向,促使了巴赞、克拉考尔等理论家去重新思考电影及电影的本性是什么这个重要的理论问题。那么,巴赞和克拉考尔是从什么理论背景出发去面对和阐述意大利新现实主义电影的呢?换句话说,在巴赞、克拉考尔的电影纪实理论的背后,又有着什么样的哲学与文化根源呢?在这里,尽管巴赞和克拉考尔在哲学和社会学、文学和美学等方面的观念不是完全相同,但是,在对电影与现实的审美关系的阐释中,至少在以下这两个方面,他们的看法是比较接近的:一是电影与当代现实主义哲学与美学理论,二是电影与宗教。

当代现实主义哲学与美学理论,主要是指直觉主义、现象学和存在主义。这是从19世纪末20世纪初流行于西方的哲学美学思潮。正是在这股思潮的推动下,西方理论界曾经就现实主义文艺、电影在现实主义文艺中的地位和电影如何反映现实等问题,展开过热烈的探讨。直觉主义、现象学和存在主义等哲学美学思潮重感性、重直观,是与19世纪初流行的重逻辑、重理性的立体主义、未来主义、以及由它们发展而来的构成主义等哲学美学流派相对的。构成主义等哲学美学流派注重艺术创造中的理性意识,强调艺术创造要通过理性意识对感知进行切割、分解和组合。蒙太奇的理论与实践,即是这种哲学美学在电影领域的典型体现。而巴赞、克拉考尔从意大利新现实主义等电影实践出发去反思和批判传统的蒙太奇理论,他们所依据的,主要也就是与构成主义等哲学美学相对的当代现实主义哲学美学思潮。

直觉主义哲学与美学的代表人物是法国哲学家亨利·柏格森。在其《形而上学导论》、《创造进化论》等著作中,柏格森认为在直觉感知和理性分析这两种人类认知世界的方式中,用理性分析去拆解对象,那只能是以个人的主观从外部去观察和

感知现实的孤零碎片,而只有凭借非理性的直觉,人们才能进入对象的内部并在认知世界时达到物我之间的交感同情,才能够绝对地把握现实。并且,相对于理性分析是用钟表度量的“物理时间”是可分解的依次延伸,人们通过直觉体验到的“心理时间”(他称为“绵延”)是川流不息的,前后阶段是相互渗透的,由此,就形成一个既不断变化和流动而又是浑然不可分割的整体。巴赞的电影理论与柏格森直觉主义的关系,只要看其文章《毕加索的秘密:一部柏格森式的影片》,就大致可以明白。而巴赞、克拉考尔反对用贯注着电影家主观意识的蒙太奇去拆解现实、去引导观众的眼睛看,强调要用整体意识在银幕上再现现实的“生活流”,要在现实人生的原生态中去揭示现实的丰富性、暧昧性和多义性,等等,更可以看出以柏格森为代表的直觉主义哲学美学对其理论影响之深刻。

巴赞、克拉考尔的电影理论与现象学哲学与美学的关系也非常密切。巴赞说,意大利新现实主义“特别注重现实的再现”,它“用一种新的现实主义替代了内容上是小说的自然主义、结构上是戏剧化的那种‘现实主义’。简言之,这是一种不按心理或戏剧性的要求修改现实的‘现象学’的现实主义。涵义与表象的关系在某种程度上被颠倒了:表象始终作为一种独特的发现,作为一种几乎是纪录下来的新事物展示在我们眼前,保持着自己生动的和细节的力量。这样,导演的艺术就在于既能巧妙地显示出这一事件的含义(至少是导演赋予它的含义),又能保持事件的含糊性”<sup>①</sup>;克拉考尔认为,“总而言之,电影所攫取的是事物的表层。一部影片愈少直接接触内心生活、意识形态和心灵问题,它就愈富于电影性”<sup>②</sup>,因而强调电影的本性是“物质现实的复原”,等等,他们所论的都是电影的“物象

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社1980年版,第14页。

② 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社1980年版,第14页。

至上”的特征。这其间,不难看出他们与德国哲学家埃德蒙德·胡塞尔所开创的现象学哲学美学的联系。在《现象学的观念》等著作中,胡塞尔强调“回到实事本身”的思维态度和方法,对20世纪西方文化影响巨大。虽然胡塞尔的现象学之“现象”并非指客观事物的表象而是呈现在意识中的现象,但是,作为其现象学哲学方法的“现象的还原”,即把那种在“自然的态度”中看作是意识之外的客观事物看作(“还原为”)在感知识识中呈现的现象,强调要通过对事物的具体性的体验去认识事物的本质,这些,对于巴赞他们的电影理论思考无疑具有方法论的意义。尤其是法国哲学家莫里斯·梅洛—庞蒂的“知觉现象学”美学,认为“哲学的第一个行动应该是深入到先于客观世界的生动世界,并重新发现现象,重新唤起知觉”<sup>①</sup>,更是强调认知对象的整体性、多面性和暧昧性,强调要对外在世界进行观察和描述而不是分析和解释。正是在这里,巴赞和克拉考尔感受到了电影与现象学之间特殊的一致性;也正是从这里出发去理解意大利新现实主义,巴赞和克拉考尔都看到了新现实主义不同于以往电影现实主义流派的独特性,就在于它从不让现实屈从于某种先验的观点,而注重从人与世界的表象中去推断出表象所包含的意义。他们认为,这种蕴含于意大利新现实主义中的电影“现象学”,是电影本性的一个非常重要的方面。

20世纪上半叶出现于西方的存在主义哲学与美学源于现象学,其开创者是德国哲学家马丁·海德格尔。在《存在与时间》等著作中,海德格尔提出“此在的基础本体论”,认为哲学应该关注的是那些被抛在时空中并不得不与他人共在的具体个人,即“此在”——历史性的个人生存,并思考“此在”与“存在”的关系及意义。法国哲学家让·保尔·萨特的生存主义、卡布利埃·马塞尔的宗教存在主义等,都是对海德格尔存在主义哲

<sup>①</sup> 梅洛—庞蒂:《知觉现象学》,人民出版社1988年版,第25页。



学的发挥。而他们对巴赞、克拉考尔都有程度不同的影响。在《电影是什么》、《电影的本性》中,随处可见“在”、“存在”、“本真”存在和“非本真”存在等哲学范畴。也就是说,在相当程度上,巴赞、克拉考尔又是从存在主义去阐释电影的。克拉考尔就认为“电影经验”就是表现“存在的足音”,电影就是要去纪录和揭示绵延不断的、含糊暧昧的生活流;巴赞强调“电影的存在先于它的本质”,认为“‘画面—事件’的本性不仅在于与其他‘画面—事件’保持联想性关系。从一定意义上说,这种画面具有离心特性,即可以构成叙事的特性。每个画面单独看上去只是现实的一个片段,它的存在先于含义,银幕的整个表面应当再现实出同样的实在密度”<sup>①</sup>,等等,都不难看出其影响的痕迹。而巴赞、克拉考尔他们之所以推崇意大利新现实主义,也正是因为它能够用镜头段落—景深镜头等手法,将世界存在于思考之先这种“存在”更真实地纪录下来或揭示出来。

此外,以法国哲学家奥古斯特·孔德为代表的实证主义哲学尊重事实、尊重经验,强调意义的陈述必须由事实和经历来证实,这在19世纪前期的法国及西欧颇有影响。巴赞青年时代就读的巴黎近郊的圣·克卢师范学校,其教学方法等都是实证主义的;克拉考尔也认为是实证主义哲学引导着艺术家走上不偏不倚地反映现实的道路。他们强调电影的本质就是纪录和揭示现实,也可看出实证主义哲学与美学对其影响。

当然,考察巴赞、克拉考尔电影理论的哲学与文化根源,另外一个不可忽视的方面,就是宗教意识和观念对他们的影响。在某种意义上,巴赞、克拉考尔又都是从宗教的角度去思考电影的本性的。其实,这也是西方文化的传统,西方的造型艺术其主要的文化渊源即是宗教。那是一种相信人生会有来世,而想防止尸体腐烂以降伏死亡、降伏时间的渴望;当这种渴望在

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第108页。

现实中不可能实现时,人们就在造型艺术、尤其是在绘画和照相的真实再现中,去将这种渴望表现出来。这就是巴赞在其奠定电影纪实理论基础的重要论文《摄影影像的本体论》中所指出的,绘画、摄影、电影等造型艺术的宗教起源都是“人类保存生命的本能”,即“复制外形以保存生命”的“木乃伊情结”。而在这当中,如果说“摄影的客观性赋予影像以令人信服的、任何绘画作品都无法具有的力量”,那么,从摄影发展而来的“电影的出现使摄影的客观性在时间方面更臻完善。影片不再满足于为我们录下被摄物的瞬间情景(就像在琥珀中数百年的昆虫保存得完整无损),而是使巴洛克风格的艺术从似动非动的困境中解脱出来。事物的影像第一次映现了事物的时间延续,仿佛是一具可变的木乃伊”<sup>①</sup>。也正是在电影起源的这个宗教意义上,巴赞说他的电影写实主义是现象学写实主义,而这种现象学写实主义在相当程度上又是“救赎与圣宠的现象学”,其电影评论中又常常会出现“真在”、“默示”、“对影像的信念”等含有宗教意味的术语。克拉考尔的《电影的本性》的副标题“物质现实的复原”同样具有宗教色彩。“复原”在这里既是指电影在银幕上复制、纪录现实,也是指基督教教义中所说的个人得到“救赎重生”。而这两层意思又都包含在他的著作中。克拉考尔关于电影的思考,就是他在看到了现代西方社会中共同的信仰渐失人心、科学的威信稳定上升,现代人类精神呈现为人被异化了的思维抽象化的情形,而试图通过电影对物质现实的客观如实的再现,通过银幕上所纪录或揭示的物质世界的各种心理—物理的对应,去有效地帮助人们经验和发现这个物质世界,去弥合人们与物质世界的裂痕,从而能救赎人们的思维、拯救人类的文明。

在《电影是什么?》、《电影的本性》等著作中,还明显地可以

<sup>①</sup> 巴赞:《电影是什么?》,中国电影出版社1980年版,第104页。

看出当时摄影界关于艺术真实性的论争,以及发展到当时已臻完备的电影技术条件等等,对巴赞、克拉考尔的电影纪实理论的形成也有程度不同的影响。

1940年代,西方摄影界围绕着摄影的艺术真实性问题展开了激烈的论争。巴赞也卷入了这场论争之中。就像美国电影研究者诺埃尔·卡洛尔所说的:“巴赞的论著即使在他所投入其中的、当时新爆发的关于摄影的论争中也具有相当重要的现实意义。在这个论争中,他与桑塔格和巴塞斯一起作为一种主要的倡议者被提及。这一观念认为,镜头形象是某种外部现实的艺术摹本。”<sup>①</sup>克拉考尔虽然没有直接参与论争,但是,从其《电影的本性》的“导论”部分对有关照相观念的“历史概述”和“系统的研究”中可以看出,他对这场论争是进行了认真研究的。影像与现实的关系是电影理论所关注的中心问题之一,而巴赞和克拉考尔又都是从电影源于摄影这一点出发,去探讨电影的审美特性的。巴赞认为,摄影的独特性就“在于其本质上的客观性”,“摄影的美学特性在于揭示真实”。他说:“摄影机镜头摆脱了我们对客体的习惯看法和偏见,清除了我的感觉蒙在客体上的精神锈斑,唯有这种冷眼旁观的镜头能够还世界以纯真的原貌”<sup>②</sup>。克拉考尔在《电影的本性》的“自序”中也有相似内容的表述。而在该书讨论照相观念的“导论”部分,克拉考尔又着重分析了1940年代人们在论争中关于这个问题的不同观点,并从中概括出偏重“纪录”和偏重“造型”这两种审美倾向。他认为只有前者才是照相的根本特性。巴赞和克拉考尔都强调,电影的发展是源于摄影的,也正因为如此,摄影的纪录和揭示、客观性和真实性等特征,他们认为,也同样应该成为电影反映现实的最重要的审美特征。

① 卡洛尔:《巴赞在电影理论中的地位》注⑤,《电影艺术》1980年第1期。

② 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社1980年版,第1页。

同时,电影技术条件的发展同样也关系到巴赞、克拉考尔对电影特性的思考。随着电影声带、全色胶片和同期录音等的出现,以及景深镜头、变焦距镜头等的运用,等等,到1929年代,电影艺术的技术条件已完全具备。其中,尤其是声音的出现,对电影的发展意义重大。声音的出现对电影艺术意味着什么呢?自19世纪末发明有声片以来,声音就对以蒙太奇为中心的默片理论与实践产生了强烈的冲击。因为有了声音,有声的画面就不能像视觉的画面那样依据主观和理性去随意剪辑和处理,而声音给予影像画面的指定性,现实中声音的相对连续性也要求影像画面的持续性和不间断性,镜头的构图就渐趋复杂,镜头内部的场面调度也就成为必需。声音所带来的电影手段的客观性、真实性,与传统电影理论所强调的影像与现实的不同正是构成电影艺术的必须条件,电影重在以剪辑等手段去重构现实和解释现实等观念,形成了尖锐的矛盾。也正是这些矛盾,引起了巴赞、克拉考尔对电影本性的认真思考。换言之,声音的出现引起了电影艺术的变革及其对新的电影理论的呼唤,而巴赞、克拉考尔他们就是顺应着世界电影的发展趋势,对电影的本性作出了自己的阐释。传统理论认为声音的到来使得无声电影和有声电影在美学上出现了断裂,而巴赞则从其电影起源心理学和电影语言进化观出发,对此予以了否定的回答。在巴赞那里有一个“完整电影的神话”,电影这个概念是与完整无缺地再现现实等等的,声音、色彩等的出现使电影更加接近了那个能真实地再现外部世界的“神话”,而从默片时期的罗伯特·弗拉哈迪、弗里德里希·威廉·茂瑙、埃里克·冯·斯特劳亨和有声片时期的让·雷诺阿、奥逊·威尔斯等导演的“注重真实”的电影实践中,巴赞又找到了无声电影与有声电影之间的深刻联系,总结出世界电影逐渐朝着写实发展的总体趋势。并且从他们的实践中,巴赞又从理论上深刻地概括了他们增强电影写实的新手法:镜头段落—景深镜头,从而宣告了一

种新的电影理论的诞生。巴赞在这里的论述极其深刻、有力，因为声音而引起的无声电影与有声电影在美学上的混乱得以澄清，因而，此后的克拉考尔尽管也批评苏联蒙太奇学派是“追求讲究的画面而不管是否电影化”的“画面的象征主义”，但在这方面已无须更多的论辩，其论述重点转向了声音与电影纪录特性关系的探讨。

当然，上述这些因素对巴赞、克拉考尔的影响并不是孤立的。电影实践的考察与哲学思潮的激荡，摄影艺术的论争与电影技术的发展，它们共同作用、相互渗透，才在 1950 年代中期至 1950 年代初期的世界电影界，形成了独具内涵的电影纪实理论。

## 第二节 巴赞：摄影影像的本体论

在西方，法国人安德烈·巴赞（1905—1958）一直被奉为现代电影理论大师。巴赞早年毕业于师范学校，参加过法国抵抗运动，后来相继担任《法国银幕》、《精神》、《观察家》等杂志的编辑。1950 年他创办《电影手册》杂志并担任主编。从 1950 年至 1958 年，巴赞发表了大量的电影评论文章。这些文章后来被编辑为四卷本的论文集《电影是什么？》，在世界电影理论发展史上具有极其重要的地位。

巴赞的论著虽然没有完整的构想，但是，其理论却是自成体系的。“展示”（与传统电影理论的“暗示”相对）、“窗户”（与传统电影理论的“画框”相对）、“镜头段落—景深镜头”（与传统电影理论的“蒙太奇”相对），是巴赞电影理论体系的精髓。“真实”是巴赞电影美学的核心，“展示”、“窗户”、“镜头段落—景深镜头”，是巴赞从“真实”美学出发对电影现实、电影表现和电影叙事的具体论述。它们相互联系，形成了巴赞独特的电影写实主义美学理论。

## 一、“力求使电影成为现实的渐近线”

所谓“展示”就是巴赞说的电影必须“力求在银幕上充分展示现实”。对这句话的理解在理论界没有什么歧义；分歧主要在于对其理论的评价：该理论是否导致“影像和现实的实际同一性”，因而是“最极端的信条”？该理论是不是在用“木乃伊情意综”来解释电影对象？换句话说，就是巴赞对于电影与现实的关系所持的观点是否缺乏辩证性？这些，都是有待深入探讨的问题。

巴赞力求在银幕上充分展示现实”。

电影与现实的审美关系究竟如何？传统理论强调“暗示”（或称“隐喻”），通过组接局部的现实影像去“暗示”现实整体，通过“隐喻”或“联想”去提示观念<sup>①</sup>；巴赞则强调“展示”（或称“揭示”）。比如谈到他所赞赏的几位电影家，说弗拉哈迪在《北方的纳努克》中“仅限于为我们展示等待的情境”，茂瑙“极力揭示现实的深层结构”，斯特劳亨“仔细观察世界，穷本溯源，以便最后揭示它的严酷和丑恶”，等等，巴赞把它们归纳为电影的现实主义：“力求在银幕上充分展示现实”<sup>②</sup>。

巴赞的电影现实“展示”论的理论出发点主要有二：一是认为电影的主要手段是摄影，电影美学应该考虑到摄影美学的特性——摄影影像的本体论；二是认为戏剧着重表现对人的灵魂的剖析，而电影则是着重表现人在现实中的处境和存在。前者是从电影手段的角度去强调电影的审美特性，后者则是从电影与其他艺术、尤其是与它最邻近的戏剧的差异去论述其美学特征。摄影的本质特征是什么？巴赞认为就是它那不让人介入、参与，而靠机械的复制来制造现实幻像的客观性。摄影的这种

① 法国电影家雅克·费德尔甚至这样概括：“在电影中，暗示就是原则。”（转引自马耳丹：《电影语言》，中国电影出版社 1980 年版，第 23 页。）

② 参见巴赞：《电影是什么？》，中国电影出版社 1980 年版，第 23 页。

本质上的客观性可以摆脱人们对现实的习惯看法和偏见,可以清除人们的感觉蒙在现实客体上的精神锈斑,还世界以纯真的面貌,而赋予影像以真实性。摄影的美学特性就在于揭示真实。而摄影的如此审美特性也就在某种程度上决定着电影的写实性特点。至于电影与其最邻近的戏剧艺术在审美上的不同,巴赞认为“戏剧文学迄今为我们表现的是对人的灵魂的确切的认识”,而电影则首先应该“深刻地意识到人的存在”与“人的处境”<sup>①</sup>。这种让人物始终处于真实的现实情境中的艺术审美,也同样赋予电影更多的写实性。

显而易见,无论是强调电影手段的摄影特性,还是强调电影与其他艺术、尤其是与戏剧的审美差异,巴赞都是在力求说明电影与现实有着某种特殊的“近亲性”。所以巴赞认为,电影的价值首先就在于它能客观如实地展示现实:让现实在影片中就像在生活中那样自为和自在地存在着。在巴赞看来,电影要有叙事的、审美的价值,但是,更重要的是它要有真实性的价值。这种真实性,主要是指电影对现实的反映要“具有更多的生物学特点而不是戏剧性特点”,即“故事的发生与发展具有生命般的真实与自由”<sup>②</sup>。它注重对事件本身的描述以保持生活的原生态,不加修饰地如实叙事。这种真实性的朴实自然,如果用绘画作比,它近似素描而不是工笔画。很明显,巴赞是把对现实的真实再现看作是衡量电影的最主要的标准,并把它置于影片的艺术审美之上,或者更准确地说,是将艺术审美寓于影片对现实的真实再现之中。以其极为欣赏的德·西卡的《偷自行车的人》为例,他就认为影片的真正价值主要不在于其技巧的娴熟,而“在于不歪曲事物的本质,在于首先让事物自为和自由地存在,在于对事物的独特个性的热爱”<sup>③</sup>。

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社 1980 年版,第 100 页。

② 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社 1980 年版,第 100 页。

③ 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社 1980 年版,第 100 页。

在事件呈现中揭示现实的含义与深层结构。

巴赞的电影现实观,为什么如此强调要“力求在银幕上充分展示现实”?

巴赞强调电影必须“展示”现实,从电影的审美关系而论,他着重抓住的是两点:第一,就电影与现实的关系来说,他说电影要反映现实,而现实本身就是多面的、具体的和模糊多义的,某个事件的确切含义只有在领悟到它与另外某些事件之间的联系以后才能呈现出来。因此,电影就必须将事件发展的前因后果充分地“展示”出来给观众看,如此才能真实深入地反映现实;第二,以电影与观众的关系而言,巴赞认为只有客观如实地充分“展示”现实,使观众在影片中看到的不是被电影手段先验地选择和确定的现实及其涵义(即传统电影的所谓电影家按照其蒙太奇发展线索有条不紊地引导观众的眼睛去看各个细节)而是模糊多义但包含着丰富内涵的现实生活本身,如此才能促使观众对现实进行积极的思考和探索。巴赞说,这种电影“不改变人物和事物的原貌,迫使人们自己动脑筋进行判断,难道这不正是艺术中的现实主义的确切定义吗”<sup>①</sup>?

那么,电影应该如何去“展示”现实呢?从银幕这扇“窗户”里去客观如实地摄取人生,以镜头段落—景深镜头去对现实作整体性的描述等电影表现和电影叙事,当然都是非常重要的;但是,就对现实“展示”的本身内涵来说,巴赞认为至少有两个方面是必须做到的:一是要在保持事件的具体性和含糊性中去揭示现实的含义,二是要在事件的展示中努力揭示出现实的深层结构。影片要在保持事件的具体性和含糊性中揭示现实的含义,也就是说,电影应该“仅仅通过对现实表象的展现揭示出现实的含义”。巴赞认为电影也要表现意识形态的主题,但是,这种意识形态主题的表现是从事物本身中体现出来的,它完全

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第100页。



包容在现实的表象之中。所以,真实地“展示”了现实的表象,也就真实地“揭示”了现实的本质。巴赞把这叫做“主题隐形”,也就是把影片的主题完全消解在影片所展示的现实表象之中。而所谓电影要在事件的展示中努力揭示出现实的深层结构,是指电影要在现实人生的客观“展示”中,体现出蕴含在现实表象中的现实本身其复杂的因果关系及其内涵。借用巴赞评论茂瑙的《吸血鬼诺斯费拉杜》、《日出》等影片的话来说,就是:在这些影片中“镜头结构绝不是绘画式的,它没有对现实增添任何内容,也不歪曲现实,相反,它极力揭示现实的深层结构,呈现事先已经存在的、成为剧情组成因素的关系”<sup>①</sup>。

由此,巴赞的理论又在另一个层面上改变了传统的电影观念:电影现实应该注重“事件”而不是“故事情节”。“事件”与“故事情节”是不大相同的。故事情节强调现实发展的逻辑性和因果律,而事件则是注重对现实本身的如实的、原生态的呈现。巴赞反对这样的电影观念:电影是移动影像和全然依赖蒙太奇节奏的艺术。他认为,电影的现实应该没有任何的戏剧连贯性,电影家应该在现实的“生活流”中去呈现现实的生命和现实的本质。巴赞在评论德·西卡和柴伐蒂尼的影片时,就极力称赞他们“对事件而不是对情节的注重”,认为这使他们“用‘微观动作’取代了曲折情节,这种作法的基础是通过极细微的观察,注意到最普通的事件所具有的复杂性”<sup>②</sup>。后来的法国新浪潮电影喜欢用偶然“事件”和现实插曲安排为场景,以及世界现代电影中有相当多的影片将“事件”作为主要结构手段,其影响源即在此。

使生活在电影这面明镜中最终看上去像一首诗”。

因此,巴赞说他的电影现实观属于“现象学现实主义”。“这

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第18页。

② 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第18页。

是一种不按心理或戏剧性的要求修改现实的‘现象学’的现实主义。……表象始终作为一种独特的发现,作为一种几乎是纪录下来的新事物展示在我们眼前,保持着自己生动的和细节的力量。”<sup>①</sup>这种现象学现实主义注重现实表象的展示,它从不让影片所反映的现实屈从于某种先验的观念,而只是从人与世界的物质表象中,推断出现实表象所包含的意义。巴赞认为,电影如果能够这样去“展示”现实,那么,它就既能巧妙地揭示现实的内涵,又能保持事件的具体性和含糊性。并且,由于这些寓于表象中的内涵似乎是在现实的展示中“捎带着”表现出来的,因而也就显得更加真实可信。

这就是巴赞的电影理论被称作“纪实美学”的主要原因。确实,受其影响的法国新浪潮电影就常常带有纪录片的感觉,具有特殊的纪录价值和感人的真实性;而受此影响的世界电影此后的转向,纪实性作用的明显增强也是有目共睹的。那么,巴赞的这种现象学的电影现实主义理论,它对于电影与现实的审美关系的理解是不是就像有些批评家所说的,是“用‘木乃伊情意综’解释电影现象”,从而导致“影像和现实的实际同一性”,因此是“最极端的信条”<sup>②</sup>?或者像有的理论家所批评的,“他的理论阐述威胁到客体的纯粹要变成形象的纯粹一样狭窄”<sup>③</sup>?

其实,这个问题也正是巴赞所担心的人们对他所主张的电影现实观的误解。巴赞的理论事实上并没有把电影的客观纪实绝对化。而他对这个“误解”的回答则又是非常明确的:电影应该不断地向现实靠拢,但是,电影最终则会将现实变成“诗”,因此电影又不可能完全等同于现实。其理论表述是:“力求使

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社 1980 年版,第 140 页。

② 布朗:《电影理论史评》,中国电影出版社 1980 年版,第 170 页。

③ 珀金斯:《早期电影理论的批判史》,《电影与新方法》,中国广播电视出版社 1980 年版,第 120 页。

电影成为现实的渐近线”。接着,巴赞以德·西卡和柴伐蒂尼的影片为例这样论述道:尽管他们的诸如《温别而托·阅》等影片是现象学的纪实,“是生活中各个具体时刻无主次轻重之分的串联”,但是,“他们的最终目的还是为了使生活本身变成有声有色的场景,为了使生活在电影这面明镜中最终看上去像一首诗。电影最终改变了生活”<sup>①</sup>。

这就是说,巴赞极为强调电影手段的摄影特性,但是,他同时又强调电影最终要使生活变成“诗”。注意到电影手段的摄影特性,巴赞因而强调电影应该真实地展示现实的表象,要注重表现事物的原生形态,注重保持事件的具体性、偶然性和模糊性等现象学的完整性,而注意到电影毕竟是“诗”,电影是“我们用现实的幻像取代了客观现实”,而这种“现实的幻像”又是“抽象性(黑白双色、银幕平面)、假定性(如蒙太奇法则)和客观现实的化合物”<sup>②</sup>,则使巴赞又充分地意识到电影与现实不可能完全地重合。这二者发展的“合力”,用巴赞的话来说,就是“力求使电影成为现实的渐近线”。在这里,巴赞认为有两点是极为重要的:第一,是摄影本身并非纯客观的审美特性;第二,是电影家要把现实变成诗的“诗意”追求。关于前者,巴赞认为摄影虽然有“不用人加以干预,参与创造”的客观性,但是,它仍然渗透出其主观性,这就是在选择拍摄对象、确定拍摄角度和对现象的解释中所表现出来的电影家的艺术个性。只不过是与绘画等其他造型艺术相比较,摄影显得更具客观性而已。当然,巴赞认为只能“力求使电影成为现实的渐近线”,更重要的,还是由于电影家在创作中对“诗意”的追求。巴赞非常强调电影的“诗意”。在他对意大利新现实主义电影的评论中,有“诗意”是出现得最多的赞美词之一。诸如“通过诗意表现出自己

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第140页。

② 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第140页。

的含义”、“富于诗意的真实性”、“诗意现实主义”等等。正是这种对“诗意”的积极追求,使得电影绝对不可能只是对现实的纯客观的纪实,它还必然包含着电影家的主观情愫和艺术审美。

“力求使电影成为现实的渐近线”——从人与世界的事件表象的真实展示中,揭示出现实所蕴含的诗意内涵,这就是巴赞的电影现实观。

## 二、“具有审美价值的完美现实幻景”

所谓“窗户”就是巴赞从“真实”美学出发,认为电影的艺术表现不是传统理论所阐述的“画框”,而应该是“窗户”。显而易见,“窗户”论是对传统的电影表现的“画框”论的挑战。赞赏者认为这是巴赞对电影美学的发展和深化,但是,批评者的声音也颇为尖锐,或认为这是“只谈本体论而不谈感知心理学”<sup>①</sup>;或被看作是将“真实性”与“形象性”对立起来,并且是“超脱于主观”的<sup>②</sup>;或被认为是“把电影引入平凡琐事的世界”和“平淡无味的自然主义”<sup>③</sup>等等,因而是错误的。

其实,批评者这里所论的已不完全是巴赞理论中的那扇“窗户”。因为,从巴赞那扇“窗户”中看出去的电影艺术表现是非常明确的,那就是纪实本质与审美创造的结合。

无限幕是“眺望世界的窗户”。

电影应该如何表现现实?传统的“画框”理论讲究银幕画面的形象,认为电影“只有在画框中发生的事是重要的,电影的惟一空间就是银幕空间”<sup>④</sup>。影片中的形象就是根据银幕边框的四边来安排的。巴赞认为这种“画面至上”的作法只能“创造出

① 布朗:《电影理论史评》,中国电影出版社,1985年版,第78页。

② 参见魏茨曼:《电影哲学概说》,中国电影出版社,1985年版,第105页。

③ 伊芙特:《世俗神话》,中国电影出版社,1985年版,第1页。

④ 伯奇:《电影实践理论》,中国电影出版社,1985年版,第8页。

视觉形象的象征含义” ,而不能做到像他所要求的电影必须“在银幕上充分展示现实” ,所以 ,他极力反对“画框”论 ,认为电影的美学本质在于“物象至上”地“创造现实的幻景”<sup>①</sup>。

那么 ,电影表现如何才能“物象至上”地“创造现实的幻景”呢 ?巴赞提出“窗户”论 :银幕是“眺望世界的窗户” 。巴赞有时候还用“蔽光框”(银幕是把现实的局部显露给观众看的“蔽光框”)来形容银幕。表述虽然有别 ,但是其内涵却是大致相同的 ,那就是 :“画框造成空间的内向性 ,相反 ,银幕为我们展现的景象似乎可以无限延伸到外部世界。画框是向心的 ,银幕是离心的。”<sup>②</sup>这就是说 ,电影对现实的表现就像是人们透过“窗户”去观望现实 ,虽然看不到银幕四周延伸开去的广阔场景 ,但是 ,人们并不怀疑那些场景是存在着的。如同人们向左或者向右移动 ,就能看到原先被“窗户”边框所遮住的窗外的场景 ,银幕上的空间同样地也总是暗示着银幕外的空间。因此 ,银幕这扇“窗户”所显现的现实世界是完整的、真实的。

巴赞强调银幕是“窗户”而不是“画框” ,最根本的 ,就是他认为从银幕这扇“窗户”中看出去 ,它“为我们展现的景象似乎可以无限延伸到外部世界” ,如此 ,电影就能“在银幕上充分展示现实” ,而“画框”的“向心”性则形成内向的空间 ,它将画框中表现的内容从无限延伸的外部世界中隔离开来 ,从而使电影不能完整地、像现实本身那样自然真实地去表现现实。巴赞是从世界电影发展的实践中 ,总结出“窗户”论的电影表现观并予以发扬光大的。他认为从 1929 到 1968 年期间的世界电影 ,大致可以分为重视“画面”和重视“真实”两大派别。后者虽然没有像前者那样成为主流 ,但是 ,它从“真实”出发而注重从银幕这扇“窗户”去反映现实的审美特征 ,在弗拉哈迪、茂瑙和斯特

① 参见巴赞 :《电影是什么 ?》 ,中国电影出版社 1980 年版 ,第 15 页。

② 巴赞 :《电影是什么 ?》 ,中国电影出版社 1980 年版 ,第 15 页。

劳亨等先驱者的影片中都已非常鲜明地体现出来,而战后意大利新现实主义及其在英国、美国的追随者们的影片的出现,又使巴赞看到了这种新的电影美学其生命力的蓬勃和发展前景的广阔。而从电影理论的建构来说,在长期以来强调电影表现的“画框”论背景中,巴赞的“窗户”论的出现也确实是独树一帜,它新人耳目、启迪思维,对世界电影的发展产生了巨大的影响,尽管其自身也有任何一种理论建树都不可避免的片面和偏激。后来,世界电影理论和实践发展中出现的“缝合”概念、“在场场景—缺席场景”概念、“银幕空间—画外空间”概念等等,都可见其深刻影响之一斑。

艺术上的‘写实主义’无不首先具有深刻的‘审美性’”。

不难看出,“窗户”论强调电影的纪实功能,而受其影响的法国新浪潮等电影也确实具有特殊的纪录价值和感人的真实性。如此,“窗户”论是否就像某些批评家所说的,是“只谈本体论而不谈感知心理学”,是将“真实性”与“形象性”对立起来?甚至,其理论是要“把电影引入平凡琐事的世界”和“平淡无味的自然主义”?

答案基本上是否定的。巴赞其实并没有把电影的纪实绝对化。“窗户”论在很大程度上是建立在意大利新现实主义电影的基础上的,而巴赞曾明确声言:不能“把新现实主义简单地归结为某种含义不明确的客观纪录主义”<sup>①</sup>。

在巴赞看来,这里包含着摄影本质的客观性与主观选择的辩证关系,包含着艺术纪实的客观与主观的审美关系,也包含着电影的纪实性与电影毕竟是电影的审美关系。贯穿这三重“关系”中心的,就是巴赞所说的:“重要的是使观众感到影片素

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第140页。

材是真实的,同时,也承认它‘毕竟是电影’。”<sup>①</sup>以摄影的审美本质论,巴赞强调虽然摄影有不让人介入、参与的客观性,但是在作者选择拍摄对象、确定拍摄角度和对现象的解释中,仍然显示出其主观个性,只是这主观个性不像在绘画等其他造型艺术中表现得那么明显。现实的客观纪录并不是艺术,艺术需要选择并且只有通过选择才能存在,才能获得反映现实的更深刻的真实性。同样,电影的“窗户”纪实,其“真实性”也只能通过艺术的选择才能实现。巴赞就把意大利新现实主义称作“深入描写社会,细致入微地选择真实而富有含义的细节的电影”<sup>②</sup>。关于艺术纪实的客观与主观的审美关系,巴赞明确指出,电影透过“窗户”去表现现实,其中就蕴含着电影家的感情,包含着电影家对映现在“窗户”中的外部景象的主观感受。而电影,包括纪实电影,也需要电影家如此主观情感的渗透。即便是客观纪实的意大利新现实主义电影,巴赞也从中敏锐地看到其“导演是通过意识‘过滤’现实”,因为“这毕竟是艺术家眼中的现实,是被他的意识所折射的现实”<sup>③</sup>。巴赞曾热情称赞意大利导演维斯康蒂的《大地在波动》,唯独感到不足的,他认为就是影片“近似纪录式”而“缺乏内在的激情”,“没有用任何情感的说服力支持纪录式的严谨”。因此,批评巴赞的理论“超脱于主观”是不切实际的。所谓“纯纪实”、“纯客观”,并非巴赞“窗户”的原意。

这是因为,尽管巴赞认为纪实、客观是电影的特性,但是另一方面,巴赞同样注重电影“毕竟是电影”。那么,电影的纪实本性与电影毕竟是电影这两者的关系又如何呢?巴赞是从两方面去看的。首先,巴赞认为电影的本质是纪实性但电影又有其假定性,因为“任何‘写实’手法都包含着一定的失真,这就使

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社 1980 年版,第 2 页。

② 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社 1980 年版,第 10 页。

③ 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社 1980 年版,第 10 页。

艺术家可以经常利用创造的余地,引入美学的假定性因素,强化所选择的现实的感染力”<sup>①</sup>。这就是说,电影作为艺术,其纪实性是以假定性为补充的,而这种假定性在某种程度上又可以使电影具有更真实的力量。其次,巴赞认为“艺术上的‘写实主义’无不首先具有深刻的‘审美性’”<sup>②</sup>,电影纪实同样必须包含着艺术审美。巴赞就非常欣赏罗西里尼的《游击队》、德·西卡的《偷自行车的人》等意大利新现实主义电影蕴含着“丰富的美学奥秘”。因此,电影的纪实也必须进行艺术的虚构、想像和创造。尽管这种虚构、想像和创造在某种程度上会削弱电影旨在完整再现的现实,巴赞说,但是电影艺术正是从这种矛盾中得到滋养,因为这样,它就能充分利用由银幕的局限所提供的抽象化与风格化手法进行审美创造。在这里,巴赞将电影纪实与电影的风格化和抽象化手段并提,似乎有些不可思议。但是巴赞说,恰恰是“新现实主义以极为自然的方式恢复了风格和抽象化的手段。实际上,尊重现实并不是堆砌表面现象。相反,尊重现实意味着剥离一切非本质的因素,简单明了地概括事物全貌”<sup>③</sup>。而这些审美创造,如巴赞说所说,它就能将银幕的“创造现实的幻景”,升华为创造出“具有审美价值的完美现实幻景”<sup>④</sup>。

因此,巴赞从其“窗户”中看到的电影表现并不是“纯纪实”、“纯客观”,而是纪实的审美本质与深刻的审美创造的结合。巴赞因而强调“纯粹的新现实主义是没有的”,所谓电影的写实大多是“纪录的真实加‘其他元素’”<sup>⑤</sup>。从巴赞的论述中可以看到,这里的“其他元素”可以是画面的造型美和独特的影

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第108页。

② 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第108页。

③ 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第108-109页。

④ 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第109页。

⑤ 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第109页。



像风格,可以是写实与唯美、表现等其他美学倾向的融合,可以是戏剧性和观赏性、抽象化和风格化等传统的艺术约定性的渗透等等。众所周知,巴赞的电影美学是建立在意大利新现实主义电影基础上的,但是,恰恰是巴赞在当年即尖锐地指出,意大利新现实主义要发展,就“应该走出据认为是新现实主义引入的美学死胡同”,不能“过分注重或美化这种风格的造型特性”,它指的就是那种“只适用于某种大型纪录片,或故事化的报道”的纪实美学<sup>①</sup>。1955年前后,巴赞在比较了意大利新现实主义和英国在继承约翰·格里尔逊等纪录学派的现实主义电影探索以后,指出:英国人没有割断与欧美电影的历史联系,他们善于将最精巧的唯美主义与某种现实主义的创新结合起来,结构之严谨、处理之细腻都达到了完美的地步,因而呼唤意大利新现实主义要走出由“纪实”而“引入的美学死胡同”,“把近年来意大利电影的成就与一种更广泛、更精巧的美学辩证地结合起来”,因而为德·西卡的《偷自行车的人》、罗西里尼的《游击队》等影片“独具特色的美学上的突破”而发出由衷的赞赏等等,都可以看出巴赞在这个问题上的基本观点。

巴赞首先是一种本体论立场,尔后才是美学立场”。

那么,在巴赞的电影美学中,电影的纪实本质与电影的审美创造这两者之间的关系又是怎样的呢?答案也同样是非常明确的:纪实是根本、是生命。借用巴赞论述意大利新现实主义的话来说,就是:其观点“首先是一种本体论立场,尔后才是美学立场”<sup>②</sup>。

这就是说,在巴赞的“窗户”论电影表现观念中,注重再现现实的原貌,注重保持事件的现象学的完整性,仍然是最为重要的。艺术审美必须是在这个前提下的电影创造。具体地说,

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社1980年版,第143页。

② 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社1980年版,第143页。

以电影创作中的艺术选择、虚构和想像为例,巴赞强调,这里的艺术选择、虚构和想像不是以传统电影所运用的逻辑关系或心理活动为依据的,而是必须首先遵循本体论的原则,使其在银幕上再现出来的现实形象仍然是完整的。在电影的审美创造中,“影片没有编造现实,它不仅力求保持一系列事件的偶然性的和近似轶事性的时序,而且对每个事件的处理都保持了现象的完整性”<sup>①</sup>,巴赞的这段话表明了其电影表现的美学原则。不是不要艺术选择和审美创造,而是在艺术选择和审美创造中必须保持事件的现象学的完整性,这才是巴赞的电影表现观与传统观念的根本区别。

由此,巴赞提倡纪实中的审美或曰纪实本身的审美,就使影片在影像纪实中体现出富有魅力的审美创造。巴赞是在评论德·西卡的《偷自行车的人》、罗西里尼的《游击队》等意大利新现实主义电影时阐释其观点的。他认为在这些影片里,既有安排缜密、构思精巧的推动剧情朝各个方面发展的戏剧性坐标系,但又让事件保持自己的全部具体性、偶然性和含糊性、完整性,撷取事件的随意性和电影叙事的严谨性有机统一;既有场面调度、镜头选择的尽量压缩风格折射率的侧重于透明式地展现事件,但揭示出来的现实又不是纯客观性的,它足以使影片能够最终揭示出酷似艺术的现实及事件的原貌;既有演员表演的人与角色完全合一的质朴、真挚、自然,但又不忽视表演的艺术性而确立了自己的美学存在。如此纪实本质与审美创造的结合,巴赞用“把分成片断的现实安排到叙事的审美光谱上”、“具有审美价值的完美现实幻景”、“富有诗意地重新安排了世界”<sup>②</sup>等语言来形容。它既是电影纪实但又是审美创造,是对现实人生的纪实再现中的艺术审美。更严格地说,巴赞所要求的

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第143页。

② 参见巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第143页。

电影纪实本身就蕴含着如此审美的创造。对巴赞来说,电影的艺术表现在纪实镜头本身内就应该是完整的,就应该是完全实现了艺术审美的。

在这里,巴赞把“真实性”与“形象性”(以及“窗户”与“画框”、“真实”与“画面”)对立起来了吗?也许在论述“画面”派时巴赞是批评了它的不真实,但是在论述“真实”派时,巴赞是同时注意到其“画面”艺术的。在巴赞的理解中,可能银幕是“窗户”但同时某种程度上又是“画框”<sup>①</sup>,当然,这必须是在“窗户”的前提下去创造的“画框”的美。这就是说,在巴赞的电影美学中,“窗户”与“画框”并不是像某些批评家所说的那样是对立的。正如巴赞论述绘画中有表现精神、追求幻像两种倾向,而他认为伟大的画家总是把这两种倾向结合起来(既能把握现实又能将现实融于艺术形式中),巴赞的电影表现观也同样体现出如此特征。

### 三、“利用景深拍出的镜头段落并不排斥蒙太奇”

巴赞认为电影美学尤其可以从电影的叙事技巧中体现出来。电影如何叙事?传统电影是著名的“蒙太奇”理论与实践,巴赞则从电影的真实性着眼,提出了“镜头段落—景深镜头”理论。

学术界肯定巴赞的理论极大地丰富了电影语言和电影实践,但是,也有人对此提出了批评。巴赞是否把“镜头段落—景深镜头”与“蒙太奇”对立起来?巴赞是否完全否定蒙太奇手段?巴赞是否贬低具有“表现力”的蒙太奇?“镜头段落—景深镜头”理论与“蒙太奇”理论的关系如何?等等,长期以来争议

<sup>①</sup> 巴赞说新现实主义是“纪录的真实加‘其他元素’”,这“其他元素”中就有“画面的造型美”;巴赞所欣赏的茂瑙,其影片甚至会使人“觉得他的画面造型使画面风格属于某种表现主义”。(巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社 1980 年版,第 146 页。)

颇多。

“镜头段落—景深镜头”电影叙事。

从“真实”美学出发,巴赞强调电影必须“力求在银幕上充分展示现实”,认为银幕应该如同“窗户”,它为我们展现的景象似乎可以无限延伸到外部世界。如此电影观念反映在叙事技巧中,巴赞就强调电影叙事必须注重再现现实的原貌,注重保持事件的现象学的完整性。在谈到斯特劳亨、茂瑙、弗拉哈迪等他所赞赏的“真实”派导演以及意大利新现实主义电影时,巴赞说,在他们的影片中虽然摄影机不能同时拍下一切,但是至少对选定拍摄的事物是尽量表现得全面完整的。

电影叙事如何才能保持事件的现象学的完整性呢?巴赞认为,最重要的是两个方面:要注重电影叙事的“戏剧空间的统一”和“时间的真实延续”。在事件发展的空间上,巴赞认为“电影的特性,暂就其纯粹状态而言,仅仅在于从摄影上严守空间的统一”<sup>①</sup>。这就是说,电影要让人物和事件在空间的和物质的真实环境中展开,以保持动作的完美的空间流畅性。这种空间的统一性是区别“真实的事件”和“单纯的想像性的描述”的关键,因而,它不仅是与新闻报道相近的纪录片所必须的,在真实性与虚构内容融为一体的故事片中,其镜头的分切也应该服从这种真实事物的外观,并且其内容的虚构也必须以此“空间的真实”为前提。再者,因为电影再现现实,而现实本身具有连续性的特性,所以巴赞强调,电影叙事又必须尊重事件的真实时间流程,影片的分镜头在这里绝不当为现实增添其他内容。这是一种“时间延续”的电影——不仅是指胶片上的影像的连续性,它更主要的是指电影所表现的事件的时间结构的连续性。

这种戏剧空间的统一和时间的真实延续的电影,就是巴赞

<sup>①</sup> 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第57页。

所向往的所谓“完整电影的神话”：以声音、色彩、立体感等完整无缺地再现原本不可分割的现实世界。这也就是后来巴赞高度赞赏的意大利新现实主义电影的叙事原则：“通过对事物的整体性认识对现实作整体性描述。”<sup>①</sup>这种电影叙事，它能让存在于现实中的真实事件的连续性转现于银幕，能在现实的整体性中去揭示人与环境的涵义，巴赞因而认为，它就能把观众带入电影所展示的最令人激动的境界中去。

那么，电影叙事如何才能保持戏剧空间的统一和时间的真实延续呢？巴赞提倡以“镜头段落—景深镜头”的手法。镜头段落—景深镜头的叙事手法，巴赞也是从世界电影，尤其是斯特劳亨、茂瑙、弗拉哈迪、雷诺阿、威尔斯、惠勒、以及意大利新现实主义的创作实践里总结出来的。他认为景深镜头不仅是能更精练、更简洁、更灵活地突现事件的叙事方式，它还尊重戏剧空间的连续性，保持着事件的随意性和含糊性，并由于画面结构的真实性而影响着观众与画面之间的思想联系，拉近现实与观众的距离并促使观众参与思考。而以移动摄影或连续摇拍而获得的镜头段落（巴赞有时称其为“画面—事件”），巴赞认为，它能更好地把握事件和现实的整体性，能突出地表现人在现实中的处境和存在的空间整体感，单个镜头本身就能包含和表现出现实的丰富含义。当然，在更多的时候，巴赞提倡将镜头段落和景深镜头结合起来，即所谓“利用景深拍出的镜头段落”。这种“利用景深拍出的镜头段落”，它能赋予景深画面以动态的结构，表现出电影家对画面内容的深刻把握。其独特的审美效能，也就是巴赞所强调的现代电影叙事的追求：不是主要用蒙太奇和分镜头的方法，而是电影家直接用摄影机“写作”。

不难看出，与传统的“蒙太奇”相对，巴赞的“镜头段落—景

① 巴赞：《电影是什么》，中国电影出版社，1980年版，第17页。

深镜头”提出了新的电影叙事观念。尽管此前巴拉兹等电影理论家也看到了“摇镜头”具有比“剪辑”更能表现空间的真实性、使画面显得更真实等特性,但是,只有巴赞极力强调,把“镜头段落—景深镜头”看作是电影叙事的本质特征。它丰富了电影理论和美学,更是极大地推动了世界电影实践的发展。比之“蒙太奇”,“镜头段落—景深镜头”已经成为现代电影更常见、更主要的叙事手法。

■ 真实性 蒙太奇运用的效能与限度。

“镜头段落—景深镜头”电影叙事观是对“蒙太奇”理论的尖锐挑战。因为正如匈牙利电影理论家巴拉兹·贝拉所说,蒙太奇是仅从各画面的联系中创造出画面本身并未含有的意义:“上下镜头一经联接,原来潜藏在各个镜头里的异常丰富的含义便像电火花似地发射出来”<sup>①</sup>,而这正是巴赞所反对的。然而,尽管巴赞批判蒙太奇,并声言在现代电影叙事中蒙太奇不起决定性作用,但是,他并没有像某些理论家所说的完全否定蒙太奇,并没有把全部蒙太奇都看作是“非电影性”手段<sup>②</sup>。相反地,他仍然认为“否定蒙太奇的使用带给电影语言的决定性进步显然是荒谬的”,仍然强调“通过剪辑对时间加以自由的分切,这是整个电影的基础”<sup>③</sup>。

那么,巴赞是在什么意义上反对蒙太奇的呢?最根本的,他是反对“蒙太奇是电影的本性”的观念。这就是说,巴赞是从电影叙事的美学本体论的角度去分析和批判蒙太奇的。他说,因为如果把蒙太奇当作电影的本性,把蒙太奇作为抽象地创造含义的电影叙事手段,即用蒙太奇去“讲述故事”、“制造幻像”和“暗示场面”等等,这就会使电影所展示的场景始终处在必然的非真实性之中;再者,如果把蒙太奇当作电影的本性,使观众

① 巴拉兹:《电影美学》,中国电影出版社 1980 年版,第 15 页。

② 魏茨曼:《电影哲学概说》,中国电影出版社 1980 年版,第 15 页。

③ 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社 1980 年版,第 7 页。

在蒙太奇的引导下去消极地接受导演为他们提供的观念(即导演按照其蒙太奇发展线索有条不紊地引导观众的眼睛去看各个细节,将画面的含义“通过蒙太奇射入观众的意识”),这就不能迫使观众对现实作出自己的选择和思考。而这两点,则是巴赞极为重视的。所以巴赞说,那么此时(即他所谓“在有些情况下”);“蒙太奇远非电影的本性,而是对电影本性的否定”;“是典型的反电影性的文学手段”<sup>①</sup>。因此,为了保持电影叙事的戏剧空间的统一和时间的真实延续,巴赞认为遵循以下原则是必要的:“‘若一个事件的主要内容要求两个或多个动作元素同时存在,蒙太奇应被禁用。’一旦动作的意义不再取决于形体上的邻近(即使在这方面有所暗示),运用蒙太奇的权利便告恢复。”<sup>②</sup>

可见,巴赞在这里所反对的主要不是蒙太奇“手段”,而是蒙太奇“效果”——将蒙太奇作为电影的本性而产生的叙事效果。所以,巴赞认为电影家完全可以在银幕上运用蒙太奇去创造“想像的内容”,因为电影毕竟是电影、是虚构的叙事,但是,其前提是这些蒙太奇的使用不能破坏电影的“真实性”的本体:“想像的内容”又必须在银幕上有“真实的空间密度”。所以,蒙太奇的运用在这里又有其确定的“限度”。现代电影叙事中蒙太奇运用的这种“效能与限度”,就是巴赞在其论述中再三强调的电影的纪实本性与艺术审美的关系:“为了获得一部作品的审美的完整性,就必须能够让我们既知道所叙事件是通过特技表现的,又相信这些事件的真实性。”<sup>③</sup>

巴赞强调禁用和使用蒙太奇的前提,都是电影的真实性。在能够保持电影再现现实的“真实性”的前提下,他认为不必强求影片都必须使用镜头段落—景深镜头的叙事方法,也不必摈

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社 1980 年版,第 23 页。

② 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社 1980 年版,第 23 页。

③ 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社 1980 年版,第 23 页。

弃其他的(包括蒙太奇)电影叙事和镜头变换的手段。

巴赞将“蒙太奇”融入“镜头段落—景深镜头”中。

值得注意的是,在巴赞所赞赏的诸如雷诺阿的《游戏规则》、威尔斯的《公民凯恩》等影片中,就并不是没有蒙太奇的。那么接下来的问题是,巴赞不反对作为电影手段的蒙太奇,而他所提倡的镜头段落—景深镜头电影叙事,它与蒙太奇的关系又是怎样的呢?

巴赞强调现代电影家应该通过镜头段落和景深镜头直接进行“写作”,但是他同时又强调,镜头段落和景深镜头的电影叙事中并不排斥蒙太奇。他说:“现代导演利用景深拍出的镜头段落并不排斥蒙太奇(不然,他可能还要重新开始初步探索)而是把蒙太奇融入他的造型手段中。”又说:镜头段落—景深镜头“这种叙事绝不意味将蒙太奇的成果一笔勾销,而是赋予这些成果以一种相对性,一种新意”<sup>①</sup>。可见,巴赞提倡的镜头段落—景深镜头叙事手法是在传统的蒙太奇艺术基础上发展起来的,而其审美创造又仍然融注着蒙太奇的艺术精髓。

所谓“现代导演利用景深拍出的镜头段落并不排斥蒙太奇”,巴赞主要是从两个方面来论述的:首先,是在利用景深拍出的镜头段落之中穿插运用蒙太奇。这里说的不仅仅是指用蒙太奇去连接利用景深拍摄的镜头段落这样的最基本的电影叙事技巧,它还包括“叠印”、“特写”、“加速蒙太奇”、“杂耍蒙太奇”等蒙太奇手法的运用。因为一部通常的叙事影片不可能从头至尾都用空间的统一性和时间的连续性来展示,镜头段落—景深镜头的使用必须与必要的传统电影叙事手法相结合,才能完成其情节叙事和艺术表现。因此,镜头段落—景深镜头的电影叙事不可能完全摒弃传统的蒙太奇叙事手法。在巴赞所赞赏的威尔斯的影片《公民凯恩》中,威尔斯就用连续叠印的

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第78页。



一组镜头去表现主人公的经历,这很明显是与镜头段落—景深镜头拍下来的场面的连续性相对立的,但是巴赞认为,这是威尔斯“另一种特意采用的抽象的叙述方式”。它通过蒙太奇手法表示时间的浓缩,以与影片中利用景深拍出的镜头段落所表示的真实的时间相对比,而不是在时间空间上耍花招,所以,蒙太奇在这里的穿插运用就获得了新的含义。因为就像巴赞说的,正是因为整部电影叙事注重保持了事件的现象学的完整性和真实性,影片抽象化手法的补充(即蒙太奇手法的穿插运用)才有了依据。

其次,是在用景深拍出的镜头段落这种“单个镜头”中融入蒙太奇手法。这种电影叙事,就是巴赞在论述蒙太奇时所说的:“为了使叙述内容重获真实性,只要把被蒙太奇分散处理的各元素集中表现在一个选择恰当的镜头中就足够了。”<sup>①</sup>传统电影是以众多镜头的联接来表现情节的发展和场面变化的,巴赞在这里则是另辟蹊径,提倡以摄影机或者演员的运动以获得传统的镜头联接的蒙太奇叙事效果。在这里,就像巴赞评论维斯康蒂的《大地在波动》时所说的,“单个镜头便包含和表现出完整的含义”。而巴赞强调现代导演应该用摄影机通过镜头段落和景深镜头进行“写作”,其内涵可能更多地是针对这一点而论的。他说:在这里,“银幕形象——它的造型结构和在时间中的组合——具有更丰富的手段反映现实,内在地修饰现实,因为它是以更大的真实性为依据的”<sup>②</sup>。注重在用景深拍出的镜头段落中运用蒙太奇的“场面调度”的叙事功能,强调通过影像的“造型结构和在时间中的组合”去真实地反映现实,巴赞的镜头段落—景深镜头的电影叙事,是将蒙太奇充分地融入其艺术创造之中的。

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第120页。

② 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1980年版,第120页。

可见,巴赞并不像有的批评家所说是贬低具有“表现力”的蒙太奇,他也并没有把蒙太奇看作只是浓缩时间的手段,而是提倡以镜头段落—景深镜头为主要叙事手段,借鉴蒙太奇,尤其是将蒙太奇的艺术表现力穿插或融入镜头段落—景深镜头的叙事中,以创造出真实的电影。当然,这里的蒙太奇已不再是传统意义上的蒙太奇,它因为穿插在或融入在镜头段落—景深镜头中而获得了新的含义。所以,那种认为巴赞“没有考虑到空间开阔的景深镜头与反映世界和人的新视像的精巧的象征手法相结合的更复杂的可能性”<sup>①</sup>的看法,也是不符合实际的。恰恰相反,正是因为有如此“结合”,才使巴赞尤为注重对场面调度和对事件展示方式的高度敏锐力,也才能理解为什么说巴赞是“法国新浪潮的精神之父”的真正含义。

### 第三节 摇克拉考尔:物质现实的复原

齐格弗里德·克拉考尔(~~1896—1989~~)原籍德国,早年任职于《法兰克福报》主要从事社会学研究,出版《作为科学的社会学》(~~1934~~)等著作,~~1933~~年为逃避纳粹迫害而流寓法国从事艺术史研究,有著作《歌神在巴黎》(~~1934~~)等问世;~~1935~~年以后长期侨居美国,先后在纽约现代艺术博物馆电影资料部、哥伦比亚大学实用社会系任职并主要转向电影研究,先后出版《从卡里加里到希特勒》(~~1938~~)、《电影的本性——物质现实的复原》(又名《电影的理论》,~~1939~~)等论著。前者是从社会学角度研究德国电影的发展;后者着重论述电影的审美特性,是克拉考尔最重要的电影论著,也被看作是与巴赞的《电影是什么》齐名的电影纪实理论的代表性著作。

<sup>①</sup> 魏茨曼:《电影哲学概说》,中国电影出版社 ~~1980~~年版,第 ~~152~~页。文中所谓“精巧的象征手法”主要指蒙太奇。

克拉考尔电影纪实理论的立论基础主要有二：一是他认为每门艺术都有其特殊的本性，各门艺术都不应盲目地模仿或借助其他艺术的手段。确定电影的特殊表现手段是电影研究的根本问题，由此才能评判哪些影片是“电影的”或是“非电影的”；二是他认为“照相的本性存留在电影的本性之中”，即电影的本质是照相的外延。考察照相性质的电影的本性，因而成为其理论探索的中心所在。

据此，克拉考尔认为真正的电影是以摄影为本，通过纪录和揭示而使物质现实在银幕上复原。他还从这里出发去考察电影题材的特点和电影创作的原则，认为电影有其特别擅长的表现对象，而物质现实中那些“电影的”题材对其又有着特殊的吸引力，认为在电影创作“写实”与“造型”的矛盾冲突中，“造型”倾向必须服从其“写实”倾向。以其对电影本性的独到论述，克拉考尔确立了他在世界电影理论发展中的重要地位。

## 一、电影 纪录和揭示物质现实

从照相的基本美学原则出发，克拉考尔认为电影的特性是纪录和揭示物质现实。

这是克拉考尔电影理论的核心。它显示出克拉考尔对于电影本性的独特思考，然而同时，其理论在某些方面的“偏执”也引起学术界的争论。争论的主要问题是：电影是否“只是纪录和揭示客观现实的表象”？电影“复原物质现实”的“纪实”与其“虚构的叙事”是否又构成“悖论”？

电影按其本质来说是照相的一次外延”。

因为电影脱胎于照相，照相是构成电影的决定性因素，所以，克拉考尔认为电影与照相有着天生的近亲性，而他也正是以照相的特性去“考察照相性质的影片的真正本性”的。

那么，照相的特性又是什么呢？克拉考尔认真考察了照相的发展历史及其美学特征，认为尽管照相在其发展中，出现了

着重纪录自然的“写实”和以艺术创造为目标的“造型”这两种倾向,但是,其基本的美学原则还是“写实”。而从照相“写实”的基本美学原则出发,所谓“照相的”方法,他认为就是“纪实”：“一次无个人特色的、完全没有艺术装饰的纪录在美学上是无可指责的,而一幅用别的方法变得十分美丽的、并且也许是富有意义的构图却可能缺乏照相的特质。”<sup>①</sup>因为照相的价值就在于它有难以想像的精确性,它是对外部现实的真实可靠的纪录。此外,克拉考尔认为照相还具有其他艺术手段少有的独特的“揭示”功能:它能抓住瞬息即逝的自然形态或人的面部表情,使人们在看照片时总能发现某些意外的,但因囿于习以为常的概念而在生活中未能看见的新的东西。这里,“纪录”的对象主要是现实景象的表层,而“揭示”的对象则主要是那些需要在照相技术帮助下才能注意或发觉到的东西。正因为照相具有这种纪录和揭示的功能,因而它与物质现实有着天生的“近亲性”,并且具有不同于其他艺术的特殊魅力:在纪录真实、揭示意外中体现其美感。

克拉考尔认为脱胎于照相的电影,其基本特性与照相相同,即电影特别擅长纪录和揭示物质的现实。他说:“电影按其本质来说是照相的一次外延,因而也跟照相手段一样,跟我们的周围世界有一种显而易见的近亲性。当影片纪录和揭示物质现实时,它才成为名副其实的影片。”<sup>②</sup>除此基本特性外,克拉考尔指出,电影还有诸如剪辑、特写、叠化、软焦点画面、快动作和慢动作、两次或多次曝光等技巧特性。克拉考尔强调,是电影的“基本特性”对一部影片的电影化程度起着决定性的作用,而剪辑等“技巧特性”在这里则是较为次要的。

由此,克拉考尔认为电影的创造性着重表现在其接纳和深

① 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社,1980年版,第187页。

② 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社,1980年版,第187页。

入物质现实的本领上。需要指出的是,克拉考尔的所谓“物质现实”,是指“具体的现实”、“具体的存在”或者更准确地说,是“摄影机面前的现实”,摄影机“当场抓住的自然”。因为在这里,即如克拉考尔所说,就仿佛摄影机刚把画面影像从物质现实的母胎里采取出来,就仿佛画面影像和现实之间的脐带尚未被剪断似的,其“物质现实”是活生生、鲜灵灵的。也正是因为这一点,克拉考尔认为传统的“艺术”观念并不适合于真正的“电影化”的影片,强调电影在一切艺术中的独特性:传统的艺术是利用物质现实作为原料以创造出含有独立性质的作品,它是经过精心修饰和完美设计的,现实素材在这里已被消解;而电影则完全不同,电影是惟一的能大量地接纳和保持物质现实的完整性,展示自然原始材料的艺术。克拉考尔还因此甚至认为电影不是传统意义上的艺术,或称如果说电影是艺术,那么,“它便是一门不同于寻常的艺术”,“是一种跟其他传统艺术并无二致的艺术”。而影片是否能接纳和深入物质的现实,及其接纳和深入物质现实的程度,也就成为克拉考尔评价电影的最重要的标准。

克拉考尔抛开传统的艺术观念去探索电影的本性,主要是出于以下两个方面的思考:第一,就电影与其他艺术的关系而论,他认为每门艺术都有其独特的、尤为擅长的表现对象。诗歌、小说、音乐、舞蹈等传统艺术自然都有其独特的表现领域,就以与电影最为接近的戏剧而论,克拉考尔认为戏剧注重描写人物性格及人物间的相互关系,而电影则是着重表现“可见现象的无尽洪流——不断变化中的物质存在形式”<sup>①</sup>。所以,电影必须牢牢地抓住“摄影机面前的现实”。第二,以电影与现实的审美关系来说,克拉考尔认为现代社会的发展使得共同的信仰渐失人心、科学的威信稳定上升,由此带来人们“思想空虚症”

① 参见克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社1988年版,第144-145页。

和“认识抽象症”,使人们变成对现实漠不关心的“孤独的人群”,而电影却能够把人们从异化的内心世界带回到物质的现实中来。他说:电影“通过物质现象的各种心理—物理的对应有效地帮助我们去发现这个物质的世界。我们力图通过摄影机来经验这个世界,结果我们便把这个世界从冬眠状态中、从虚假的不存在状态中彻底恢复了它的活力”<sup>①</sup>。这是艺术创造的需要,也是人类发展的需要。

因此,以物质现实去展开心灵情感和理性内容的揭示。

克拉考尔强调电影特别擅长纪录和揭示物质的现实。那么,克拉考尔的“物质现实复原”论是否就像有些理论家所批评的,它“强调电影的本质力量只是记录和揭示客观现实的表象”,其理论因而是“专注于物质世界中事物的照相性表象的写实主义美学”<sup>②</sup>?

应该说,这个问题的提出在克拉考尔电影理论的研究中是必然的,因为在这里,其理论表述确实包含着某种程度的矛盾。例如,一方面他反对“电影的理想在于做到完全合乎自然”的观念,但是另一方面他又认为:“电影所攫取的是事物的表层。一部影片愈少直接接触内心生活、意识形态和心灵问题,它就愈富于电影性。”<sup>③</sup>诸如此类的表述,至少说明克拉考尔对这个问题某些方面的把握,还缺少那种逻辑的严密性和理论的系统性。

不过,如果从其《电影的本性》总体来看,克拉考尔关于这个问题的论述又大体上是辩证的。这就是说,克拉考尔既注意到电影纪录和揭示物质现实的客观性,然而同时,他又注意到了其中所蕴含着的电影艺术家主观情感的渗透。他说,摄影不

① 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1984 年版,第 140 页。

② 马斯特:《克拉考尔的两种倾向说与电影叙事的早期历史》,《电影与新方法》,中国广播电视出版社 1989 年版,第 140 页。

③ 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1984 年版,第 140 页。

是镜子,电影中的影像不可能仅仅抄袭自然,因为电影家在组织进入其视界的形象时,他是通过他“自己的心灵”去观察外部现实的。更多地包含着电影家主观创造的故事片自然是如此,克拉考尔强调说,即使是高度重视真实的纪录片导演,在其纪录影片的画面中也同样包含着丰富的个人感受:“一个重视高度真实性的纪录片导演也可能会不由自主地投身到他镜头前面的生活场景中去”,甚至有些纪录影片诸如尤里斯·伊文思的《雨》、巴锡尔·瑞特和哈莱·瓦特的《夜邮》等等,“导演们都是在着重表现物象本身的前提下力求增添诗意的”<sup>①</sup>。那么,电影创作中这种“客观”和“主观”其关系究竟如何呢?克拉考尔是这样思考的:“既给予主观性(包括理性)以应有的位置,但又确认物质现实的首要地位。”<sup>②</sup>所以,批评克拉考尔的电影理论“专注于物质世界中事物的照相性表象”,批评他“强调电影的本质力量只是记录和揭示客观现实的表象”,等等,是不符合其理论实际的。

不仅如此,克拉考尔还进一步论述了电影不同于其他艺术的“主观性”表现。这就是他借鉴“心理——物理对应说”的理论发挥。所谓“心理——物理对应说”,是指在物质现实与心灵感受之间存在着双向的对应关系:正如心灵感受中具有“物理对应”,物质现实中也存在着“心理对应”。克拉考尔说,电影中的心灵情感和理性内容的揭示不能是直露的,它必须设法在表现外部物质现实的画面中得到暗示:“电影愈能帮助我们认识组成情节的一切情感和理智活动的外部根源、发展和含义,它就愈电影化,电影必须导引我们深入物质生活世界,否则它就不可能恰如其分地说明这些内在的活动”;又说:“‘生活流’的概念包括具体的情境和事件之流,以及它们通过情绪、含义和思

① 参见克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1983 年版,第 104 页-105 页。

② 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1983 年版,第 104 页。

想暗示出来的一切东西。”<sup>①</sup>因为就像克拉考尔所说的,由于电影表现物质现实的影像总是带有某些模糊不定的含义,而正是现实影像的这层模糊不定的含义能引起观众心理的对应和联想,从而将观众从物质现实引入人物心灵的情感世界。在克拉考尔看来,只有这种以物质现实去展开的心灵情感与理性内容的揭示,才是真正“电影的”。而优秀的电影导演其艺术的敏感,就在于他能很好地把握内心情感与外部现实在其中交杂的那个朦胧的临界地带,并将它艺术地表现出来。

可见,克拉考尔并不是说电影不要表现“内心生活、意识形态和心灵问题”,但是,与其他艺术形式利用物质现实而创造出独立的作品以表现艺术家的心灵情感和理性内容不同,克拉考尔强调电影只是探索现实,是在纪录和揭示物质现实前提下的内心情感和理性内容的反映。

“必须抓住物质现实才能通过电影化的语言来讲述故事”。

接着而来的另一个问题是,克拉考尔强调电影的“纪录和揭示物质现实”,又是否像有些批评家所说的,“对这些叙事性电影的描述——它们是按照虚构的叙事形式组织起来的,对‘真实’形体动作的‘真实’记录——在语义学上是有问题的,而这里正包含着克拉考尔对物质现实的真诚关注所未遑顾及的悖论”<sup>②</sup>?杰拉尔德·马斯特认为叙事影片是对虚构的、事实上不存在的人间事件的真实的、视觉的记录,是虚构的、经过搬演的叙事,因而认为克拉考尔的“物质现实复原”论与电影的“虚构的叙事”是矛盾的。

那么,电影的“纪录和揭示物质现实”是否真的与电影的“虚构的叙事”形成悖论呢?应该说,在克拉考尔那里这个“悖

① 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1980 年版,第 233 页。

② 马斯特:《克拉考尔的两种倾向说与电影叙事的早期历史》,《电影与新方法》,中国广播电视出版社 1989 年版,第 204 页。



论”是不存在的,并且他所列举的阐释其理论 of 影片,表现的也大都为虚构的、经过搬演的现实事件。问题在于对“纪录和揭示物质现实”的不同理解。马斯特把电影的“纪录和揭示物质现实”理解为电影的客观纪实,而虚构的、搬演的电影与物质现实表象的纪实关系不大;而在克拉考尔的观念中,电影纪录和揭示的“物质现实的复原”,与电影的搬演和虚构是并不矛盾的。

克拉考尔认为,同样是纪录和揭示物质现实,电影与照相有“同”但也有深刻的“异”。这“异”,最主要的有两点:电影表现在时间中演进的现实;电影借助电影技术和手法以表现现实。具体地说,就是电影纪录和揭示物质现实至少在两个方面突破了照相的界限:一是电影描绘“运动”(客观的运动及主观的运动)中的现实;二是电影通过“搬演”来表现处于复杂多样的运动状态中的外部现实。关于第二点“搬演”,克拉考尔说:“为了叙述一段情节,影片制作者常常不得不除了搬演动作外,还搬演环境。这种求助于搬演的作法,只要经过搬演的世界能使人感到是忠实地复制了真实的世界,它便是十分正当的。”<sup>①</sup>

因此,虽然电影偏爱那种未经“搬演”的现实,克拉考尔说,但是电影表现“搬演”的现实,与电影强调纪录和揭示的“物质现实的复原”并不是截然对立的。这里的关键,是电影的“搬演”必须能引起“现实的幻觉”。如果搬演能引起“现实的幻觉”,它在美学上便是合理的;否则,就是非电影的。而且从某种意义上说,克拉考尔认为,真实的搬演可以唤起人们更为强烈的现实的幻觉,“一种比由摄影机直接抓住的原始事件所能唤起的更为强烈的幻觉”<sup>②</sup>。

克拉考尔据此进一步论述道,电影还可以“虚构”,即便是

① 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社,1980年版,第144页。

② 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社,1980年版,第144-145页。

纪录片在某种程度上也可以虚构。克拉考尔曾引用英国著名的纪录片导演保罗·罗沙的话说：“所谓的故事片和真正的纪录片，无论在社会意义上和美学特点上，都正在愈来愈互相接近”。在这些纪录片里，纪录的意图和创造的要求是并存的，虚构的东西往往能对特定的事件起着补充和强化的作用。当然，其前提还是必须能引起真实的“现实的幻觉”。也正是因为如此，克拉考尔认为着重纪录和揭示的电影也不排斥“讲故事”。不过，应该着重指出，克拉考尔认为电影可以通过“虚构的叙事”讲故事，但它们必须是“电影的故事形式”。所谓“电影的故事形式”，他说，“它们必须成为能够通过电影的特性来赋予定义的东西。它们必须由于它们的本性而允许或以至促使摄影机面前的现实在银幕上得到再现”，换句话说，就是电影“必须抓住物质现实才能通过电影化的语言来讲述故事”<sup>①</sup>。这样的电影故事他认为主要有两种：一种是“找到的故事”，那是如同水面上由于一阵微风或一股涡流所造成的水纹那样的，仿佛是从未加工的日常生活中直接撷取出来的、和生活流难以分家的故事；另一种是“插曲”般的故事，那是通过摄影机的揭示而从生活流中突现出来，继而又消失在生活流中的故事。这样的故事因为与摄影机面前的现实有着密切的关系，所以是电影化的。

电影能够表现心灵情感和理性内容，电影也能够搬演和虚构地叙事，最重要的，是它们必须通过物质现实的复原来予以纪录和揭示，——这才是克拉考尔的电影特性论的真实内涵所在。

## 二、“电影的”题材和“非电影的”题材

克拉考尔认为电影的本性是纪录和揭示物质的现实，那

<sup>①</sup> 克拉考尔：《电影的本性》，中国电影出版社1980年版，第18页。

么,是不是所有的外在现实都是电影的表现对象?或者,什么样的物质现实才是最适合电影去予以纪录和揭示的呢?克拉考尔电影理论的一大特点,就是他根据自己对电影特性的理解,论述了哪些物质现实是“电影的”题材,哪些物质现实是“非电影的”题材。

在克拉考尔的电影理论中,这是争议较多、也确实是问题存在较为明显的一个方面。

电影的“题材:“摄影机面前的现实”。

电影应该纪录和揭示哪些物质现实呢?克拉考尔认为,从原则上来说,电影摄影机的狩猎场是无限大的,它包括朝一切方向伸展的整个外在的现实世界;但是从艺术审美而论,克拉考尔又认为,“每种艺术手段都自有其特别擅长的表现对象”,电影同样也有其特别擅长表现的独特的现实领域。而另一方面,外在的物质现实也各有其最适宜表现自己的对应的艺术形式,其中,自然也有某些题材似乎对电影手段具有特殊的吸引力,就仿佛电影是注定并急于要去表现它们似的。克拉考尔称这些题材是“电影的”。

这就是说,所谓“电影的”题材,它指的是那些唯有摄影机才能抓住的外在的物质现实,亦即前面曾论及的“摄影机面前的现实”或摄影机“当场抓住的现实”。根据电影对物质现实的纪录和揭示的功能,克拉考尔认为下面这些题材无疑是“电影的”,能显示影片“纪录”功能的,他例举了诸如戴维·沃克·格里菲斯影片结尾时“千钧一发的营救”的“追赶”,雷内·克莱尔影片中出于性格和情境的要求而出现的“舞蹈”,亚历山大·杜甫仁科影片中那种人物的外在活动在刹那间被暂时中断而变成内在的活动——“发生中的活动”等“运动”的动作,以及通过电影手段能让观众感受到诸如隐藏在一顶帽子、一把椅子、一只手或一只脚之中的潜在力量的这类“静物”的存在,等等;能显示影片“揭示”功能的,他例举了诸如小到人们觉察不到或大

到人们无法看全的“小和大的物象”和诸如掠过平原的云影、迎风飘摇的树叶、变幻无常的街景等“转瞬即逝的东西”，还有诸如因为人们习以为常而熟视无睹的事物等等这些“在正常情况下观察不到的物质现象”，自然灾祸、战争暴行、恐怖和暴力、性放纵和死亡等等“触目惊心的现象”，以及诸如通过精神处于失常状态的人的眼睛来表现外部现实而呈现出的某些“现实的特殊形式”等等。

具体而论，由于电影与照相有着天生的近亲性，因此，那些适合照相的外在的物质现实，克拉考尔认为同样也是特别适合于电影表现的题材。它们是：第一，未经搬演的事物，即未经改动的现实、独立存在的自然，它们具有那种“阵风吹过树林时的美”；第二，意外的事件、街道的景观或难以预测的遭遇等偶然的事物，它们“充满着天然的生活气息”；第三，深入探究无垠的宇宙而能体现出人生之无涯、时空之无限、现实存在之无穷无尽的事物，“它的内容使人联想起边框之外的其他内容”，在有限的时空中能再现出外部存在的连续的无限；第四，能保持现实的无名状态、保留着未经加工的物质现象的多种暗示性的含义模糊的事物，它们能“传达处于原始状态的、不可索解的自然本身”；第五，能表现生活的连续或“生活流”的事物，它们是外在现实的“物质的连续”的纪录或揭示<sup>①</sup>。

克拉考尔还指出，为了适应表现这些“电影的”题材，影片创作在其他方面也应该体现出“电影的”特色。例如，电影的表演要自然、随意、本色，演员在探索现实的影片中应该成为现实的一个组成部分，但又不要使自己的生活成为注意的中心；电影的音画结合应该以画面为主，对话等声音不能窒息摄影机面前的生活而只能产生自画面表现的生活流；电影音乐要能加强无声画面的生命力和感染力，要能把观众引进滔滔如流的无声

<sup>①</sup> 参见克拉考尔：《电影的本性》，中国电影出版社1988年版，第58-59页。

画面所表现的物质现实之中。

■“非电影的”题材：历史、幻想、概念推理和悲剧性内容。

那么，哪些物质现实又是属于“非电影的”题材呢？在克拉考尔看来，主要是历史的题材、幻想的题材、概念上的推理和悲剧性的东西。

克拉考尔之所以将“历史”和“幻想”看作是“非电影的”题材，主要是因为他觉得电影家在拍摄这些题材时，极有危险违反电影的基本特性：似乎如此就会不再更多地关心摄影机面前的现实，而转向显然是处在现实的轨道之外的另一个世界。他说，这是由于历史题材影片的难以掩饰的那种明显的搬演性质，以及它是从过去的生活时空的连续中硬切出来的人工产品，而成为不可能再有扩展的自我封闭的宇宙，是由于幻想题材的影片中存在着处于物质现实领域之外的诸如超自然的东西、幻觉、错觉、梦境等视觉经验，而诸如此类的内容如果处理得不好，就很容易与电影的特性发生抵触。如果是这样，那些再现过去的事件和表现幻想的影片，又该如何才能保持电影的特性呢？克拉考尔认为，就历史题材影片来说，最重要的是力求将重心从故事本身即影片所表现的整个过去的现实，转向摄影机面前的现实（给历史灌注摄影机面前的生活），并且要能暗示出尽我们所知的那条没有尽头的组成历史事件的因果线，或者善于利用被再现的过去时代的画面材料以力求给人真实可信的感觉。如此，历史题材的影片至少可以在程式化的历史剧的已定框架内力求去遵循现实主义的倾向。而幻想题材的影片，克拉考尔说，如果幻想场面是以舞台演出穿插的形式出现在现实主义的影片里，它就能通过对比使观众更加敏锐地意识到它周围的摄影机面前的现实，或者舞台化的幻想场面是以逗趣的方式来处理的，它就不会企图在美学上去争取与物质现实同等的地位，或是幻想场面在作用上表现出梦境的性质，它就能以梦境的形式反衬出真实世界的首要地位，或是幻想场面是从再现

真实世界的镜头里衍化出来的,影片中就全是物质现实生活的镜头与场景,如此等等,它们就能程度不同地符合电影的基本特性。

在克拉考尔的观念中,历史的题材和幻想的题材还有可能具有某种电影化的性质,至于“概念上的推理”和“悲剧性的东西”,他说,因为前者主要是思想过程的传达方式而使其难以融入影像的世界,后者宣扬命运的观念而排斥生活流的偶然性和散漫无序,着重人物之间的相互关系而忽视外在的物质现实,等等,都是与其所论述的影片的特性格格不入的。

与题材划分的“电影的”和“非电影的”相对应,克拉考尔还提出一个影片叙事的故事类型的问题:是否一切类型的故事都无分轩輊地适合于银幕处理,还是有某些类型的故事要比其他的更符合电影手段的精神呢?

克拉考尔对这个问题的回答也是肯定的。他批评了很多理论家把电影当作是传统意义的“艺术”的观念,认为如此的结果,是使电影家没能认真地去探索和发掘电影的故事形式。而他认为电影的故事即如影片的题材,它们必须是能够通过影片的特性来赋予定义的东西,必须是由于其本性而允许或以致促使摄影机面前的现实在银幕上得到再现的内容。因此,他认为最符合电影特性的故事,就是那些“能促使摄影机面前的现实在银幕上得到再现的故事”。其中最典型、最生动的,就是前面曾论及的那种仿佛是从现实的生活流中直接撷取出来的“找到的故事”和“插曲”般的故事。至于那些强调节奏和具有抽象化倾向、追求形式和造型而排斥未经加工的自然、深信内心现实高于外部现实而轻视表现物质现实的连续的先锋派电影故事,那些着重关注人的性格和人与人之间的相互关系而无法表现外在物质世界的散漫性和模糊性的舞台化的故事,那些从侧重于表现“精神的连续”而非“物质的连续”的小说而改编的影片的故事,以及那些漠视物质现实而偏重拍摄对象之间形式上的

关系、或是更常见的把精神世界置于物质现实之上的纪录片，等等，或者因为它们囿于一个封闭的故事而不能使影片延伸入物质现实的领域，或者因为在小说所表现的精神的连续中含有某些绝非电影所能再现的领域和某些非电影所能吸收的元素，或者因为热衷于宣扬某些理性的或意识形态性的主题而没有考虑应当如何把这些主题从其所揭示的视觉材料中引申出来，等等，都使它们忽略了电影对未经搬演的、偶然的、无穷无尽的、含义模糊的物质现实的近亲性，忽视了摄影机面前的现实的生活流，所以，克拉考尔认为它们都是非电影的。

忽略“造型风格和写实风格之间的差别”。

克拉考尔划分电影题材的标准，就是他那句著名的关于电影特性的界定，即着重纪录和揭示的电影其本性是物质现实的复原。在他看来，凡是能够复原物质现实的题材即是“电影的”，否则，就是“非电影的”。

美国电影理论家尼克·布朗认为克拉考尔在认定所谓“电影的”题材的评判标准时，忽略了“造型风格和写实风格之间的差别”<sup>①</sup>，指出了其电影理论关于题材问题论述的弊端之根本所在。应该说，克拉考尔所主张的是纪实（写实）电影的理论，他关于电影的特性是纪录和揭示物质的现实，关于电影与其他艺术的不同在于它是物质现实的复原，关于电影所描写的是唯有摄影机才能抓住的物质现实等等论述，其实所说的大都是纪实（写实）电影的基本特征。用这种纪实（写实）电影的特征去衡量“历史的”、“幻想的”题材，克拉考尔认为其“格格不入”，自然是在其情理之中的，而“悲剧的”题材，克拉考尔认为因其“悲完全是一种在摄影机面前的现实中找不到对应物的精神经验”，“概念上的推理”的题材因其大都是思想过程的抽象传达，它们都和摄影机能够抓住的当前的物质现实有着明显的区别，

① 布朗：《电影理论史评》，中国电影出版社 1985 年版，第 125 页。

克拉考尔因而同样将它们排除在“电影的”题材之外,这也是可以理解的。

但是,如果从电影理论和美学的角度去考察克拉考尔的电影题材论,其理论的偏颇则又是明显的。因为摄影机能够抓住的当前的物质现实的题材可以创作出优秀的影片,历史的、幻想的题材也同样可以创作出优秀的影片。换句话说,影片创作的优秀与否不能完全视其是否“抓住摄影机面前的现实”而定,它更多的是题材选择、主题挖掘、叙事结构、影像审美等等的有机融合。也正是在这个意义上,虽然在某种程度上克拉考尔把“概念的推理”排除在“电影的”题材之外是对的,但是,“悲剧性的东西”因其不符合他关于电影的界定也被排斥,则显然是错误的。

同样地,克拉考尔对影片故事叙述的限定有其合理性,但也有明显的偏颇所在。他认为电影叙事偏重物质现实的再现而不擅长表现精神的东西,这种观点是符合电影叙事的基本特征的;他因此而认为那些根据表现“精神的连续”的小说改编的影片,那些漠视物质现实而偏重精神世界的纪录片,那些着重表现人物性格和人物之间的关系而忽视外在物质现实的舞台化的影片等等是“非电影的”,也基本上是对的。但是,克拉考尔据此而否定先锋派电影的探索,则又是值得商榷的。因为舞台化的故事着重戏剧的特征而少有电影的艺术审美,“精神的连续”的小说叙事和漠视物质现实而偏重精神世界的纪录片,都因其难以转化成银幕影像而较难电影化,它们在相当程度上也确实是“非电影的”,然而,先锋派电影的探索则有所不同。它并不缺少基本的电影叙事,它对电影叙事手法的探索也是“电影的”,只是与传统电影和传统电影观念不同,它是借客观的物质现实去表现电影家的主观情感,因此,无论是主观情感的表现还是客观现实的再现,它都有相当程度的“离经叛道”。但是,从世界电影艺术的发展来看,正是这种“离经叛道”在某些方面深化了电影的艺术表现,和电影对人的



内心世界的探索。

### 三、电影创作的“写实”与“造型”

在对克拉考尔的电影“物质现实复原”论的评论中,对他关于电影创作的“写实”与“造型”看法的批评最多也最为严厉。其中最具有代表性的,是美国电影理论家布朗的观点。他严厉地批评克拉考尔的理论存在着“重‘写实’而轻‘造型’的偏见”,认为它“只有照相的‘写实’属性被用来说明电影美学,摄影的造型属性则被删除或贬低了”,这是“对电影的另一半视而不见”,因而成为“重高度写实而轻形变的规范性美学”<sup>①</sup>。美国电影理论家马斯特在其论文《克拉考尔的两种倾向说与电影叙事的早期历史》中,也批评克拉考尔区分“写实”与“造型”是将电影中应该综合的这二者机械地分开。布朗的批评在某种程度上确实触及到克拉考尔对电影创作论述的某些不足,但是,他又有些言过其实。因为实际上,克拉考尔的理论阐述没有这样绝对,其观点也不是如此的简单。

摄影必须在任何情况下遵循现实主义的倾向”。

“写实”和“造型”是克拉考尔考察了摄影术的发展历史及其美学,而总结出的摄影与其所表现的对象之间关系的两种基本的审美风格或倾向,也是常被后来的电影理论家所广泛引证的著名论断。

应该承认,克拉考尔的电影理论是有重“写实”的倾向。他就认为所谓“电影的方法”,就是与电影的基本美学原则相吻合的方法,因此,“凡是现实主义倾向的影片都是体现了电影的方法的”。他说:电影的方法,“如果它遵守基本的美学原则,可以称之为‘照相的’。从美学的要求出发,那么,他必须在任何情

① 布朗:《电影理论史评》,中国电影出版社 1985 年版,第 323 页。

况下遵循现实主义的倾向。”<sup>①</sup>

克拉考尔之所以强调电影的“写实”倾向,是因为他认为电影与照相有着天生的“近亲性”,而照相虽然从其发明以来就有以纪录现实为目标的“写实”和以艺术创造为目标的“造型”这两种倾向,并且其造型的要求常常与写实的要求发生抵触,但是,其基本的美学原则是“写实”。克拉考尔在《电影的本性》中曾大量援引亨利·皮区·罗宾孙、爱德华·惠斯东等西方艺术家兼摄影师的观点来支援自己的理论。例如惠斯东,他既沉湎于照相的抽象性而又醉心于照相的现实性,但是,当他意识到这两者的对立性质和他自己的矛盾之后,他还是坦承照相手段的现实性具有无与伦比的魅力,而罗宾孙尽管他有时也鼓吹照相应当为“美”而牺牲“真”,但仍然正确地指出照相更重要的还是要忠实于现实。克拉考尔认为这就是照相手段的特性和独特的魅力,而某种艺术手段的成就只有在其手段本身的特性界限之内获得的,它才能给予人们以更大的美学上的满足。

电影既然是照相术的产物,克拉考尔认为,它在艺术表现上也就必然存在着“写实”和“造型”这两种倾向,并且这两种倾向在世界电影出现的初期就同时并存着。它们分别以法国电影家路易·卢米埃尔和乔治·梅里爱为代表。卢米埃尔的《工厂的大门》、《火车到站》、《水浇园丁》等影片,都是用照相的方式、以“当场抓住的现实”去纪录日常生活的情景和人们周围的世界,梅里爱的电影诸如《月球旅行记》、《闹鬼的城堡》、《星球间的旅行》等,则是以经过搬演的情节来代替未经搬演的现实,以经过设计的故事来代替日常生活的情形,并且创造了叠印、多次曝光、停顿、倒拍、闪回、淡入淡出、照相合成等特技手法去表现幻想的场景。但是,正因为电影的特性是以照相的特性为其根本,所以克拉考尔认为,电影的基本美学原则还是纪录和

<sup>①</sup> 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社,1980年版,第185页。

揭示物质的现实。这就是克拉考尔再三强调的：“一部影片只有当它是以电影的基本特性作为结构基础的条件时，它在美学上才是正当的，这就是说，跟照片一样，影片必须纪录和揭示物质的现实。”<sup>①</sup>也正是因为如此，他极力称赞意大利新现实主义等电影，而对法国先锋派电影，以及电影发展史上部分历史题材和幻想题材的电影等，则予以了批评。

克拉考尔电影理论的独创性源于此，而其理论的偏颇也同样在于此。

电影的“搬演”、“运动”与“电影导演的造型能力”。

但是，克拉考尔并不像有些批评家所说的，是完全否定电影的“造型”倾向。他说：“在电影里，决不比照相更为次要的本质元素，是电影导演的造型能力在电影已经触及的一切领域内所起的中介作用”<sup>②</sup>。

克拉考尔能在某种程度上肯定电影具有“造型”倾向，主要是基于这样两种事实：第一，是因为在照相美学中原本就包含着“造型”的、美的因素；第二，是因为电影的写实审美在某些方面对照相的艺术突破。关于照相美学中的“造型”因素，克拉考尔认为，尽管照相的基本美学原则是表现“真”的“写实”，但是，它也有描绘“美”的“造型”的倾向。这是因为照相在对物质现实的纪录和揭示中，就包含着能暗示作者的理解与情感、并在美感上能给人以满足的“艺术的选择”。由此，他认为在照相中，像“现实主义者宣言中所说的那种客观性是不可能做到的。既然如此，摄影师根本就没有理由要为这种决无达到可能的客观性而压制他的造型能力。如果他的取舍是以纪录和揭示自然的决心为准绳的，他就完全有理由根据他的感觉力对主题、景框、透镜、滤色镜、乳剂和胶片进行选择。”克拉考尔进而认

① 克拉考尔：《电影的本性》，中国电影出版社，1984年版，第197页。

② 克拉考尔：《电影的本性》，中国电影出版社，1984年版，第198页。

为 摄影师“为了超过最低限度的要求,就必须有所选择。因为,如果他不集中他的全部感觉力来深入自然,他不把他的全部身心投入这个过程,自然便不会向他敞开胸怀”<sup>①</sup>。再者,现实主义的照相在现代的发展,扩大的视界、灵活多变的视角和特技的摄影术等等,又使得照相在某种程度上也具有了跟某些现代绘画表面上相似的“抽象的”性质。因此,照相的魅力除了忠实可靠地纪录现实的真实性,和能在拍摄对象中揭示某些意外的东西以外,它还能给予人们以形式上的美感。

至于电影的写实倾向对照相美学的突破,克拉考尔认为这其中最重要的是,电影是通过“搬演”去再现处于复杂多样的“运动”状态中的外部现实。需要设计情节、场景、人物等的“搬演”和拍摄处于活动中的物质现实的“运动”,便成为电影不同于照相的主要区别。因此,电影的创作也就需要更多的“选择”。故事片的创作自然是必须如此,即使是制作新闻片,克拉考尔强调,电影家也要在拍摄和剪辑材料时“进行精当的选择”,有时甚至会不由自主地投身到摄影机前面的生活场景中去,而使其影片“是介乎于直接纪录和较多个人感受的表现之间的”。他曾以伊文思的《雨》、弗拉哈迪的《北方的纳努克》等纪录片为例,这些纪录片是纯粹以纪录和揭示物质现实为目的的,但是,它们又具有巨大的创造性和充满着造型的意图,克拉考尔认为,那就是电影家“深入研究特定的素材和进行精心选择的结果”。电影家正是在这种“选择”中赋予影像画面以结构、含义和美感的,因为正是在这些影像画面的“选择”中,包含着电影家的想像、其主观情感、及其对画面的解释。用克拉考尔的话来说就是:“摄影师是以他‘自己的心灵’来观看事物的。”<sup>②</sup>

① 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1980 年版,第 100 页。

② 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1980 年版,第 100 页。

克拉考尔因而认为,电影比照相有更多的机会发挥其“造型”的能力,而“历史”、“幻想”等题材领域进入电影创作,更是扩展了电影的“造型”倾向。所以,电影反映现实,纯粹客观地纪录和揭示物质现实是不可能的,即如照相,克拉考尔认为电影家在创作中也“根本就没有理由要为这种决无达到可能的客观性而压制他的造型能力”。因此,批评克拉考尔重“写实”而轻“造型”,对电影的造型属性“视而不见”等等,是不完全符合实际的。

“一切都取决于现实主义倾向和造型倾向之间的正确平衡”。

克拉考尔说,电影的“写实”倾向和“造型”倾向这二者是矛盾冲突的,但又并不一定完全是矛盾冲突的。这其中的关键,克拉考尔认为,是如何在电影创作中正确“结合”这两种倾向。他说:无论是电影的“写实”还是电影的“造型”,“所有这些创造的活动,只要它们能以某种方式对电影手段的基本目的——表现我们的可见的世界——起到有益的作用,它们便都符合电影的方法的要求。正如在照相中一样,一切都取决于现实主义倾向和造型倾向之间的‘正确’平衡”;又说:“我所谓的‘电影的方法’是这两种倾向取得‘正确’平衡的结果”<sup>①</sup>。

那么,电影创作如何才能把“写实”倾向和“造型”倾向正确地结合起来呢?克拉考尔强调还是要从照相的基本特性出发。因为在他看来,尽管照相的“造型”也是艺术的审美,但是,它仍然不同于其他艺术形式的审美造型:它在再现物质现实的同时,包含着“那种独特的和真正属于造型性质的努力——既再现客观现实的重要方面,但同时又不破坏现实原貌,这样就使镜头焦点中的素材显得既完整而又明白易懂。这种努力无疑

① 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1980 年版,第 185-186 页。

是具有美学意义的”<sup>①</sup>。因此,正如照相在纪录和揭示物质现实时要有“选择”,但这又必须是在照相手段的界限之内所进行选择,电影创作中“造型”的精心选择,也必须保持其“物质现实的复原”的基本特性,即必须保持物质现实的趋于凌乱和松散、含义复杂和模糊等特征,“不破坏现实原貌”。这其中所包括的内涵,就是克拉考尔在《电影的本性》中对“电影化的镜头”所作的论述:“一个电影镜头,无论它在内容上选择何等精当,必须原封保留未经加工的物质现象的多种含义,或者如路西安·塞弗所谓的‘现实的无名状态’,否则它就算不得一个真正名副其实的电影镜头。”<sup>②</sup>影像画面既要有精心选择的艺术“造型”,但是,它同时又要保持其偶然杂乱、含义模糊的“写实”状态,或者说在物质现实杂乱模糊的“写实”状态中又包含着艺术审美的影像“造型”,这就是克拉考尔对电影的“写实”倾向和“造型”倾向二者关系的理解。也正是从这里出发,克拉考尔又对叙事影片的镜头表现的剪辑原则作了这样的规定:“任何叙事影片都应当以这样一种方式进行剪辑,以致它并不单纯限于交代情节纠葛,并且还能抛开它,转而表现某些物象,使它们处于富有暗示性的模糊状态。”<sup>③</sup>

这就是说,电影创作中“写实”倾向和“造型”倾向这二者的结合,首先必须能保持“现实的无名状态”,并且,能在此物质现实的再现中含有细腻的情感、散发着美的气息。由此,也就规定着电影的“造型”倾向的前提:它必须符合“电影的”方法,要有助于“复原”物质的现实。换句话说,就是“造型”的倾向在二者结合中,不能企图压倒、而只能是服从“写实”的倾向。如果能做到这样,克拉考尔说,“造型的倾向跟现实主义的倾向并不

① 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1980 年版,第 100 页。

② 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1980 年版,第 100 页。

③ 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1980 年版,第 100 页。

一定是冲突的。恰恰相反,前者也许还有助于实现和达到后者<sup>①</sup>。因为在克拉考尔看来,这种“造型”它既保持了素材的完整凌乱而没有破坏现实的原貌,又能够给影片增添诗意和美,而这种诗意和美又是真正深刻的纪实(写实)电影所应该蕴含的。坚持电影是物质现实的复原的克拉考尔,同样是非常讲究电影的诗意和美的。即便是论述纪录片,他也要求“在着重表现物象本身的前提下力求增添诗意”。强调“在着重表现物象本身的前提下力求增添诗意”,也正因为如此,克拉考尔对爱森斯坦、普多夫金等苏联导演在某些影片中出现的片面“追求讲究的画面而不管是否电影化”的“画面的象征主义”,提出了严厉的批评。

由此可见,克拉考尔的电影理论并非像布朗所批评的,是重视“写实”而轻视或否定“造型”,而成为“重高度写实而轻形变的规范性美学”;也没有像马斯特所批评的是把电影的“写实”倾向与“造型”倾向机械地硬性分开。既要“造型”,但更要“写实”和“电影化”,在“写实”的前提下努力“造型”以达到“电影化”,这就是克拉考尔对电影的“写实”与“造型”关系独特的理论思考。——克拉考尔所论述的其实是纪实(写实)电影的创作原则。克拉考尔并非是重“写实”而轻“造型”,准确地说,他是重“写实电影”而轻“造型电影”,并且是偏激地以纪实(写实)电影的审美特性去涵盖和评判所有的电影,但是就纪实(写实)电影特性的论述本身来看,应该说,克拉考尔的理论是独创的、深刻的。

#### 第四节 再现现实 现象学现实主义

巴赞和克拉考尔的电影理论,从根本上说,是强调纪实美

<sup>①</sup> 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1980 年版,第 104 页。

学的电影现实主义。在巴赞和克拉考尔看来,电影的艺术特性即电影的本体,就是纪实。他们对以蒙太奇为代表的传统电影理论的反思与批判,和对电影审美特性的重新思考,深入地挖掘了电影的艺术表现力,创造和发展了电影的艺术语言,极大地丰富了电影理论与美学,并对此后的世界电影理论与实践产生了深远的影响。

## 一、纪实电影观念及其发展

强调电影的纪实并非巴赞、克拉考尔的首创。早在世界电影的初创期,就存在着以卢米埃尔兄弟为代表的注重纪实的倾向,和以梅里爱为代表的注重造型的倾向。与后者强调“银幕即舞台”,经常用技术改变现实以表现浪漫、梦幻等内容的戏剧性表现主义的电影美学不同,前者强调电影表现的是“当场抓住的自然”,其电影美学明显地呈现出倾向于再现的、纪录性的写实主义。卢米埃尔兄弟并且规定了电影的领域,认为小说、戏剧着重表现的是人类的心灵,“至于电影,它所表现的乃是生活的动态,自然界和它的现象,人群和人们的变动”<sup>①</sup>。对卢米埃尔他们来说,摄影机的镜头是面对着大千世界的,电影是捕捉和纪录真实世界的有效媒介,并由此而真诚地相信,电影能够改变人类对世界的感知。

卢米埃尔的电影纪实理论,应该说,在世界电影的理论与实践形成了自己的传统。在卢米埃尔之后,法国的费雅德和莱皮埃、俄国的维尔托夫、英国的格里尔逊、荷兰的伊文思、美国的弗拉哈迪和潘诺夫斯基等人,都先后对此或在理论上或在理论及实践上有新的探索,尽管他们之间的观念也有所不同。

首先是在法国,卢米埃尔所开创的电影纪实传统就颇为深厚。19世纪初期,在法国文学、戏剧、美术等领域都弥漫着的现

<sup>①</sup> 转见克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社1980年版,第180页。



现实主义探索氛围中,法国电影界也在银幕上尝试了现实主义的制作。1930年前后,电影家路易·费雅德摄制了一套名为《真实的生活》的影片,他说:“这些影片想表现的和实际表现的乃是生活的各个片断。……它们绝不允许带有丝毫空想,它们所反映的乃是人和事物确系如此的情况,而不是应该怎样的情况。”<sup>①</sup>1935年代初,法国理论家马赛尔·莱皮埃又就电影与传统艺术创造手段的不同,指出:电影“其目的是要尽可能忠实地、真实地纪录某一现象的真相,既不去头截尾,也不锦上添花,而是用电影独有的精确方法把它如实地表现出来”<sup>②</sup>。在莱皮埃看来,电影与实际的生活、自然的景物有着天生的因缘,它让人们在其中看到了真实的世界、现实和人生。至1930年代,法国电影的这种现实主义倾向持续发展,出现了雷内·克莱尔的《巴黎屋檐下》和让·维果的《尼斯印象》等著名的写实影片,和以雅克·费德尔、让·雷诺阿、马赛尔·卡尔内和于利恩·杜维威埃为代表的“诗意现实主义”电影流派。

在法国电影家探索电影的纪录性、写实性时,在苏联,以齐加·维尔托夫为代表的“电影眼睛”派,也在探索用摄影机的纪录特性去创造如同生活本身的新的电影艺术,创作了《前进吧!苏维埃》、《带电影摄影机的人》、《关于列宁的三支歌曲》等影片。1934年,在其著名的《电影眼睛人:一场革命》一文中,维尔托夫说:应该“把电影摄影机当成比肉眼更完美的电影眼睛来使用,以探索充塞空间的那些混沌的视觉现象”,以“通过电影对世界进行感性的探索”<sup>③</sup>。维尔托夫声称电影眼睛就是“事实的电影纪录”,因此,他们抛开摄影棚、演员、布景和剧本等,而用电影纪实手段使影片成为纪录在胶片上的事实的总和,以再

① 转引自萨杜尔:《世界电影史》,中国电影出版社1983年版,第185页。

② 转引自阿杰尔:《电影美学概述》,中国电影出版社1983年版,第183页。

③ 维尔托夫:《电影眼睛人:一场革命》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社1983年版,第184页。

现“生活的本来面目”。当然,摄影机不可能绝对客观地去纪录生活事实,而自觉地以电影为现实服务的维尔托夫等“电影眼睛人”,也不可能去冷静客观地纪录现实(所以维尔托夫在《电影眼睛人:一场革命》中又同时强调“电影眼睛——蒙太奇的‘我看’”)。不过,“电影眼睛”派的理论与实践还是引起了当时各国电影家对“新闻片剪辑”的兴趣,并影响到后来英国的纪录电影运动,和欧美“真实电影”、“直接电影”等电影流派的发展。

1929年代初,英国也出现了以约翰·格里尔逊和保罗·罗沙为代表的纪录电影学派。格里尔逊重视表现现实中的“活生生的场景和活生生的事件”,他认为,电影“从原始状态取得的素材和故事可以比表演更优美(在哲学意味上更真实)”。如同苏联“电影眼睛”学派,格里尔逊也强调纪录电影的社会责任感,要求电影家必须直接面对现实中的普遍问题和日常生活;但是同时,他又强调电影纪录现实生活,还“要把这些东西弄得有诗意,要把诗人从未涉足的地方,要把不容易观察透的地方,描述出诗意”<sup>①</sup>。这就要求电影家不仅要深入工厂、街道、市场、交易所、贫民窟等各个生活角落,还要求电影家要有艺术鉴赏力和创造的灵感,如此,才能有真正的、扣人心弦的电影创造。

此外,荷兰电影家尤里斯·伊文思、美国理论家欧文·潘诺夫斯基等人,都对纪实性电影理论有自己的贡献。尤其是潘诺夫斯基,他写于1934年的著名论文《电影中的风格和媒介》,已经不再是从传统艺术的角度去研究电影,而是从电影产生与发展的社会根源去论述电影的审美本性问题。在阐释了电影的“时间的空间化”和“空间的时间化”,电影的技术基础是对运动的照相复制等特性后,潘诺夫斯基提出了“电影的媒体就是物质现实”的重要观点。他说:“那些比较古老的再现艺术的发

<sup>①</sup> 格里尔逊:《纪录片的首要原则》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社,1985年版,第104页。

展,无一例外,都程度不同地符合一种理想主义的世界观。那些艺术可以说是自下而上、而不是自上而下发展的。它们开始想以一种理念投射到一种不具形式的材料上去,而不是把构成物质世界的客观事物作为艺术的起点。”潘诺夫斯基接着说,只有“电影把实实在在的物和有血有肉的人(而不是什么中性的媒体)组织成一件作品,它具有自己的风格,也能变得想入非非或充满太多的象征,这倒并非仰仗艺术家自己的观念,而是通过对纪录工具和客观实物的实际操纵得来的。”其结论是:“电影的媒体就是物质现实”<sup>①</sup>。这就是说,潘诺夫斯基是在力图说明电影是艺术但它又不是传统意义上的艺术,它是惟一能够接纳外界现实景象而又能保持其原形不变的艺术。不难看出,到了潘诺夫斯基这时期,理论界对电影的阐释已经从早先的论证电影是艺术,用蒙太奇去创造电影艺术,发展到对电影与现实、电影与艺术等关系的重新思考。它预示着一种新的电影理论将要出现。

这种新的电影理论,就是巴赞、克拉考尔在继承上述电影理论传统的基础上,面对意大利新现实主义等电影创作新实践,从当时的哲学与文化思潮出发,而对电影本性进行的新的思考及其电影纪实理论的创建。

当然,巴赞、克拉考尔的理论并不是对上述电影纪实观念的罗列。同样是强调电影的再现或纪实,维尔托夫、莱皮埃、格里尔逊、伊文思等人大都是从变革社会而必须在银幕上真实地展现现实的角度去论述电影创作的,其理论的重心在电影所再现的社会现实;而巴赞、克拉考尔则将思考的重点转向电影的审美本体,以及电影以怎样的叙事艺术、时空结构、影像语言去呈现其审美本体的问题。如果说在观念上比较接近的话,可能

<sup>①</sup> 潘诺夫斯基:《电影中的风格和媒介》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社1988年版,第140页。

还是潘诺夫斯基。不过,这里面同样有着重大的区别:潘诺夫斯基的观点还只是理论的萌芽,只有到了巴赞、克拉考尔手里,电影纪实理论才成为丰富、深刻的理论体系。

因此可以说,电影纪实理论,根本上是巴赞、克拉考尔的理论创造。

## 二、巴赞、克拉考尔的异与同

在电影界和理论界,一般都把巴赞和克拉考尔看作是电影纪实理论学派的主要理论家,尽管于巴赞之后出现的克拉考尔在他的著作中没有提及巴赞及其追随者的电影观念,也没有谈到他在哪些方面受到过巴赞及其追随者的影响。当然,研究界也有人反对将巴赞和克拉考尔并提。反对并提者可能更多地看到的是他们俩理论中的差异,而把他们看作是同一个学派,则是更多地看到了其理论的相同之处。其实,在巴赞的《电影是什么?》和克拉考尔的《电影的本性》中,“同”与“异”这两种情形都是存在的。

应该看到,巴赞和克拉考尔的电影理论是有着明显的差异的。首先,从理论形态来说,巴赞注重实践的考察而克拉考尔注重体系的建立。在克拉考尔的电影理论背后,是德国学者重体系、重本性的哲学思维。这种哲学思维使得克拉考尔在研究电影时带有浓厚的演绎色彩,在相当程度上,他是从严谨的理论体系出发去演绎出对电影本体的假定,演绎出什么是真正的电影、什么是非电影的范畴,并且进一步,严格地按照此假定去衡量和评判电影、以及电影所表现的对象;巴赞则不同,他是宁愿违背理论信念而要尊重电影发展的实践,力求从世界电影发展的历史和世界电影在其发展中影像语言的进化中,去把握电影的审美本性。他的《电影语言的演进》、《真实美学——电影现实主义和解放时期的意大利学派》等著名论文,都鲜明地体现出其理论形态的如此特征。因此,巴赞没有将他对电影本

体的认识当成绝对的审美原则,相反地,电影实践的发展有时候在某些方面还在修正其观念,深化其对电影本体的把握。

其次,就其理论内涵而言,克拉考尔重本体探索而巴赞则本体与形式兼论。克拉考尔的电影理论当然也谈到了电影艺术表现的形式主义、蒙太奇等问题,然而,就像他自己所说的,《电影的本性》这本书着重论述的、“跟这方面绝大多数其他著作不同的地方,在于它是一种实体的美学,而不是一种形式的美学。它关心的是内容”<sup>①</sup>。这也许是比较缺乏电影发展的史识,和对电影艺术形式较少研究的克拉考尔的“藏拙”。毫无疑问,巴赞也是非常注重对电影的审美本体的探讨的,他的《摄影影像的本体论》、《“完整电影”的神话》等著名论文,都是从电影渊源的照相本体和心理学背景,去论述电影的审美特性的;但是,不仅如此,对电影有着极好的艺术感悟力、对电影语言具有深刻研究的巴赞,对电影的艺术表现形式同样是极为关注的。他深入地探讨了电影应该以什么样的艺术表现形式才能够做到再现现实的客观性、真实性等问题。他对 1929 年代世界电影发展中“相信画面”和“相信真实”这两种倾向的分析(尤其是从后者的分析中对默片和有声片的电影美学连贯性的揭示),他从雷诺阿、威尔斯和德·西卡、罗西里尼等人的影片中概括出“镜头段落—景深镜头”等电影语言新发展的分析,等等,都极其精辟、深刻,受到广泛的赞誉。

与此相联系的就是,第三,巴赞的理论比较辩证、开放,克拉考尔的理论则显得有些偏狭、封闭。正因为克拉考尔是避开了电影实践去建构其理论体系,而他又在论述中追求演绎的逻辑性,所以,在诸多根本问题上,其论述都是非常武断和极端的。他断言凡是现实主义倾向的影片都是“电影的”,认为只要深入摄影机面前的现实就是电影化的,他进而强调“这

① 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1980 年版,第 3 页。

个世界里有些题材可以称之为‘电影的’，因为它们似乎对电影手段具有一种特殊的吸引力，就仿佛电影手法注定（并急于）要表现它们似的”<sup>①</sup>，只有表现这些题材的电影才是真正的电影。这就把很多电影（包括很多公认的成功影片）排斥在他的电影大门之外，而他在电影史上竟然不能找到一部完全符合其要求的“真正的”电影（只有某些因素或方面）。巴赞则不同。他是从电影历史的发展和具体的影片分析中去探索“电影是什么”这个问题的，因此，他既坚持他的影像本体论，而又能以极大的热情、宽容的胸怀去面对和阐释那些真正优秀的不同形态的影片，在电影实践的探究中去丰富、充实其真实美学的内涵。

然而，尽管在巴赞和克拉考尔的电影理论中存在着这些明显的差异，但他们之间的“同”也同样是确实的、鲜明的，并且在更大程度上，这种“同”还是主导性、根本性的。

巴赞和克拉考尔电影理论相同之处，除了前面所说的历史背景和哲学与文化根源外，在其理论的具体内容和论述中都有诸多体现。这从他们对影像与现实的差别、电影的现实反映与艺术创造的关系、电影与其他文艺样式的区别等的认识中，及其对先锋电影的评价中，都能清楚地看出来。比如对摄影影像与现实之间差别的认识，他们都认为，这就像人们观看影片的方式和观看现实的方式之间所存在的差别。巴赞说：“摄影机镜头摆脱了我们对客体的习惯看法和偏见，清除了我的感觉蒙在客体上的精神锈斑，唯有这种冷眼旁观的镜头能够还世界以纯真的原貌，吸引我的注意，从而激起我的眷恋。”<sup>②</sup>这就是说，摄影影像能揭去人们对现实视域的障碍，前者是对后者的补充而不是替代。克拉考尔在《电影的本性》的“自序”中，也深

① 克拉考尔：《电影的本性》，中国电影出版社，1980年版，第23页。

② 巴赞：《电影是什么？》，中国电影出版社，1980年版，第154-155页。

情地回忆起他孩童时代第一次看电影时的内心感受,他说他当时就决定要把这种体验写出来,并且从电影院回家后就在纸上写下了著作的题目:《电影作为日常生活中不平凡景象的发现者》。尽管这本书当时没有写,但是很显然,这是他始终未能忘怀、并最终促成他写作《电影的本性》的最初“情结”。比如,就电影的现实反映和艺术创造这两者的关系而论,他们都强调必须把前者放在首要的地位。对现实的尊重是巴赞、克拉考尔电影理论的前提,因而,他们对“电影首先必须是艺术”的观念提出了质疑。克拉考尔指出:“艺术作品消化它们所应用的素材,而作为摄影机的工作结果的影片只能展现它们的素材”;所以,“如果电影是一门艺术,那么它便是一门不同于寻常的艺术。它跟照相一样,是惟一能保持其素材的完整性的艺术”<sup>①</sup>。同样地,这也是贯穿《电影是什么》的主要观点。巴赞所追求的“完整电影的神话”就是要以影像、声音、色彩、立体感等去完整无缺地再现物质现实。比如,就电影与其他文艺样式、尤其是与它最接近的戏剧的区别来说,他们都强调舞台着重表现人与人之间的关系,而电影则是着重表现人与环境的关系。因此,克拉考尔说:“舞台背景——无论它是否是现实主义的——主要是为了衬托人物和人物间的相互关系而设计的;设计的意图不在于达到充分的真实(这在舞台上也是不可能达到的),而在于衬托和突出通过表演和对话传达给我们的人与人之间的种种纠葛”,而电影“并不是专以人为表现对象的。它的主题物是可见现象的无尽洪流——不断变化中的物质存在形式”<sup>②</sup>。巴赞也以相似的语气指出:“戏剧文学迄今为我们表现的是对人的灵魂的确切的认识”,而电影让我们“了解到的是人的处境”和“人的存在”<sup>③</sup>。再比如对先锋派电影的看法。巴赞在《真实美

① 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1984 年版,第 2 页。

② 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1984 年版,第 100 页。

③ 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社 1984 年版,第 1 页。

学》等文章中,就把德国表现主义作为电影现实主义和意大利新现实主义浪潮的对立面,称其为“异端邪术”。同样地,克拉考尔在《电影的本性》中作为与“纪实影片”的相比较,对法国先锋派、德国表现主义等“实验影片”的创作倾向,也主要是给予了否定的批判。

当然,人们将巴赞和克拉考尔作为电影纪实理论学派的主要人物并提,最主要的,还是看到他们都是从照相出发去研究电影的审美本性,并由此强调电影必须纪录和揭示现实,是他们对蒙太奇的反思与批判,而强调电影必须以新的手法、新的语言去完整地再现现实。而这两点也正是电影纪实理论的根本。前面所说的巴赞、克拉考尔对影像与现实的差别、电影的现实反映和艺术创造的关系、电影与戏剧等其他文艺样式区别的认识,以及他们对先锋派电影的批评,等等,都是从这里出发而进行的理论思考。

### 三、对传统理论的反思与批判

巴赞、克拉考尔对传统电影理论的反思和批判,着重体现在两个方面:一是电影的审美本性,二是电影的叙事结构。

第一个方面主要是回答电影与现实的关系问题。电影是以影像反映现实的,那么,影像与现实之间究竟存在着什么样的审美关系呢?在这里,传统理论从于果·明斯特伯格到巴拉兹·贝拉、鲁道夫·爱因汉姆,以及谢尔盖·爱森斯坦、弗谢沃洛德·普多夫金,他们都是强调电影在反映现实时能够“重构现实”的创造力。在电影发展的早期阶段,人们更多地把电影看作是对现实的机械复制,进而否认机械复制的电影能够成为一门艺术。如此,以明斯特伯格、巴拉兹、爱因汉姆等人为代表的早期电影理论,着重阐述的就是“电影是艺术”这个论题。那么,他们是如何论述电影是艺术的呢?他们着重强调的,就是电影影像与现实不同(不是对现实的复制)的



这种能够“重构现实”的艺术创造力。这其中最有意味的是爱因汉姆。爱因汉姆在阐释其“电影作为艺术”理论时,其基本出发点是与巴赞、克拉考尔相同的。他认为电影源于摄影,电影要成为艺术,就应该追求表现媒介的特有潜力,把它所使用媒介的特殊属性全部地、突出地表现出来。从这里出发,爱因汉姆指出,正是摄影的技术缺陷创造了电影艺术。他说:“不喜欢电影的人总是断言电影只不过是机械地复制自然,因此不是一种艺术。为了反驳这种论点,我们详细地研究了电影表现的各个方面,并且指出即使是在最原始的情况下,摄影机所反映的现实的形象也同人眼所见到的有所差别。我们还发现,这种差别不仅确实存在,而且能用来改变自然的形态以达到艺术的目的。”<sup>①</sup>爱因汉姆认为所谓艺术性就是艺术作品与现实之间的“不同一性”,他的著名论点就是:“艺术地运用电影影像与现实形象的不同一性是电影艺术的全部内容”。也就是说,摄影天生具有“改变自然的形态以达到艺术”的能力,是摄影的那些不能完美地重现现实的特性使电影成为了艺术。同样地,巴拉兹在呼吁让电影进入艺术殿堂时,也主要是从特写、摄影机方位变化、蒙太奇等方面,阐述了电影能够“重构现实”而成为艺术的创造潜力和可能性。当然,对于爱森斯坦、普多夫金等苏联电影学派来说,“电影是艺术”已经不是个问题,在苏联电影创造中,他们亟需解决的是对电影意识形态传递效能的关注。这使其理论探讨表现为注重在影像中注入较多的抽象观念,直接在影像里形成能够激起观众情感共鸣的东西,换句话说,也就是更强调电影要以观念注入影像而去“重构现实”。

巴赞、克拉考尔则强调电影应该“再现现实”。同样是从电影手段的摄影特性出发,同样是强调艺术应该充分发挥自己独特手段的可能性,如果说爱因汉姆、爱森斯坦等人看到的是影

<sup>①</sup> 爱因汉姆:《电影作为艺术》,中国电影出版社 1985 年版,第 150 页。

像与现实的差别,而强调电影应该利用这种不同一性去重构现实的话,那么,巴赞、克拉考尔则是看到了摄影的独特性在于其本质上的客观性,摄影的美学特性在于揭示真实,从而强调电影的主要功能是纪录和揭示现实。对现实的完整性的尊重,客观真实地再现现实,是巴赞和克拉考尔评价电影的准绳。巴赞极为欣赏摄影影像的客观性、纪实性,认为正是这种特性使得外在世界的形象第一次有可能在没有人加以干预、参与创造的情形下自动生成,摄影影像产生于被摄物的本体,甚至可以说它就被摄物的形迹,因此,它具有自然的属性和真实性的力量。克拉考尔同样强调“电影的照相本性”及其对现实的纪录与揭示的功能,认为一部影片是否发挥了电影手段的可能性,就看它是否能够深入物质现实,并在何种程度上能够在银幕上实现“物质现实的复原”。由此,克拉考尔强调:“电影按其本质来说是照相的一次外延,因而也跟照相手段一样,跟我们的周围世界有一种显而易见的近亲性。当影片纪录和揭示物质现实时,它才成为名副其实的影片。”<sup>①</sup>克拉考尔认为,正是摄影的纪录和揭示的审美特征决定着电影的基本特性,而剪辑等技巧特性在电影中则是次要的。也正是因为注意到了传统的艺术作品是消化它们所应用的素材,而电影是惟一能接纳外在的现实景象而保持其原形不变的媒介,所以,巴赞和克拉考尔都认为电影并不是“艺术”,或者更准确地说不是传统概念所指的“艺术”。用克拉考尔的话来说就是:“如果电影是一门艺术,那么它便是一门不同于寻常的艺术。它跟照相一样,是惟一能保持其素材的完整性的艺术。”<sup>②</sup>

叙事结构对于电影的创造是更为重要的,因为影片的含义和美学特征主要是从叙事技巧中揭示出来的。也正因为如

① 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社,1980年版,第1页。

② 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社,1980年版,第1页。

此,强调电影是以独特手段去重构现实的传统理论家、尤其是苏联电影学派,都非常注重电影叙事的蒙太奇艺术,因为在他们看来,“蒙太奇成为一种真正重要的对自然进行创造性再塑造的最有力的手段”<sup>①</sup>。所以,对于苏联学派来说,电影艺术就是蒙太奇。他们认为,只是把外在世界纪录下来是不够的、是“非电影化”的,只有当这些影像片段按各种蒙太奇的形式组合起来,电影才能成为艺术。这是由于爱森斯坦、普多夫金等苏联学派看到,蒙太奇手法能使电影叙事更为生动和形象,而更主要的,是他们看到了蒙太奇在“对自然进行创造性再塑造”时,能够灌输和体现电影家的思想观念。因此,尽管爱森斯坦、普多夫金等苏联电影学派对于蒙太奇的认识不尽相同,就像爱森斯坦说的,他倾向于影像片段的“撞击”而普多夫金倾向于影像片段的“联结”,但是,他们对于蒙太奇不仅是造成效果的手段,更重要的它是通过独特的电影语言去表达思想的手段的认识,却是完全一致的。爱森斯坦由此认为,“蒙太奇概念本身由‘剪接’的粗浅理解上升到极高的含义,即把现象‘本身’加以分解,然后重新组合成新的质,成为对现象的观点和态度——成为对现象的社会性概括”,并认为“蒙太奇的力量就在于,它把观众的情绪和理性纳入创作过程中,使观众也经历一回作者在创造形象时经历过的同一创作历程”,如此,“就最大限度地接近于做到在视觉上充分表达作者的感觉和意图”<sup>②</sup>;同样地,普多夫金也强调蒙太奇并不是简单地把各个影像片段剪接、组合成影片整体,更重要的,它是电影家用来“全面地展示和阐释现实生活中各个现象之间的联系”,而在这里,电影家“必须很好地理解,实质上蒙太奇就是要强制地支配

① 爱森斯坦语,转引自汉德逊:《电影理论的两类型》,《电影与新方法》,中国广播电视出版社 1990 年版,第 78 页。

② 爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社 1989 年版,第 108 页。

配观众的思想与联想”<sup>①</sup>。

也正因为是从电影的照相手段特性出发去强调电影应该纪实性地再现现实,巴赞、克拉考尔对传统理论的“蒙太奇是电影的本性”的观念进行了反思和批判。巴赞和克拉考尔并不是完全否定电影中的蒙太奇,他们所反对的主要有二:一是蒙太奇在表现现实时要求事件含义的单一,而这是与现实本身的模糊多义性、不确定性是相对的;二是电影通过隐喻或联想去表达观念的“蒙太奇效果”。“仅从各画面的联系中创造出画面本身并未含有的意义”,影片所揭示的“含义不在画面之中,而是犹如画面的投影,通过蒙太奇射入观众的意识”<sup>②</sup>。这第二点尤其受到巴赞、克拉考尔的严厉批判。巴赞认为,正是蒙太奇的如此制造幻象和抽象地创造含义,而使电影不能客观真实地再现现实,那么在这种情形下,蒙太奇就远非电影的本性而是对电影本性的否定。从电影应该以画面、声音、色彩、立体感等去完整无缺地再现现实出发,巴赞推崇意大利新现实主义延续斯特劳亨、茂瑙、威尔斯的电影传统,摒弃任何表现主义手法,完全不用蒙太奇效果,而去探索电影现实主义新的叙事结构:以“镜头段落—景深镜头”去表现空间的真实,和完整地把握事物存在的实际时间与事件发展的过程,蒙太奇的运用被限制在不破坏再现现实的连续性、含糊性的范围之内。克拉考尔虽然没有具体地论述电影应该以何种手法去纪实性地再现现实,但是,他同样明确地指出,虽然在电影的各种技巧特性中最普遍、最不可缺少的就是剪辑,然而电影创造最根本的,还是“银幕形象倾向于反映出自然物象中含义模糊的本性”。巴赞、克拉考尔还批评“蒙太奇效果”是把电影家对事件的诠释强加给观众,观众只能是被导演引导着去看,被动地



① 《普多夫金论文选集》,中国电影出版社,1983年版,第5页。

② 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社,1983年版,第27页。

接受导演为他们提供的观念 ;而他们则强调要使观众摆脱观影的消极态度 ,用镜头段落—景深镜头去纪实性地再现现实暧昧多义的原生态 ,就是要使观众能从银幕上真实地体验他们所处的现实人生 ,就是要迫使观众对社会现实作出自己的思考、分析和选择。

#### 四、深入开掘电影的艺术表现力

巴赞、克拉考尔对传统电影理论的反思与批判 ,和对电影审美特性的重新思考 ,开掘了电影表现世界的艺术潜能和可能性 ,丰富了电影语言 ,促进了世界电影理论的发展。

电影表现现实当然是要通过摄影机 ,因此 ,对摄影机镜头功能的不同认识 ,对电影影像与现实关系的不同理解 ,也就形成了不同的电影观念。传统理论强调电影是艺术 ,认为电影不是对现实的复制而是以其独特手段去重构现实 ,在这里 ,爱森斯坦、爱因汉姆等人更多的是把镜头(银幕)看作是“画框” ,他们也更多的是从“画框”的角度去理解影像与现实的关系的。这种观念认为 ,只有发生在“画框”中的事情才是重要的 ,电影的惟一空间就是银幕空间 ;而在这些电影家的眼里 ,这个画框又必须是始终作为一个整体构图来加以构思的 ,并且常常是以“黄金分割律”作为其构图焦点的中心。这是一种典型的重视银幕“画框”内的形象结构的影像造型观念。巴赞把它总结为是注重“画面”的电影实践与理论 ,克拉考尔则用“造型”去概括这种电影倾向。爱森斯坦在其论文《与》中 ,谈到银幕造型要“利用镜头结构手段使物象的可见形式和它的形象概括取得统一”时 ,曾特别强调 :“一个镜头形象的采用 ,一个拍摄角度的选择 ,以及未来银幕的四角形内的结构等等” ,都要在“画面”中体现出“所拍摄的现象的概括性形象”<sup>①</sup> ,他所说的 ,也正是这

<sup>①</sup> 《爱森斯坦论文选集》,中国电影出版社 1989 年版 ,第 150 页。

种注重在“银幕的四角形内的结构”的影像造型观念。

实事求是地说,这种把银幕(镜头)当作“画框”,注重每个“画面”具体的造型图像和贯穿其中的概括形象的统一,的电影创造,就像巴赞所指出的,发展到1935年前后,已经作为一种经典的艺术趋向成熟,摄影与剪辑风格明快,声音与画面配合完美。从艺术审美来说,这种注重“画面”或“造型”的电影,其具体的影像造型和贯穿其中的概括形象,能够有条不紊地引导观众的眼睛去看影片中的现实;它不仅展示了画面,同时还解释了画面。这就是爱森斯坦在前面所引用的文章《*线条与镜头*》中,紧接着所指出的:“画面的这一形象处理,也正是摄影师创作中最重要的东西,把主题和他对主题的态度‘贯彻’到影片的造型处理上的一切最微小的细节中去。”正是在这里,体现着电影家的艺术创造。

但是,不能因此说这就是电影艺术的全部潜能和可能性。实际上,电影作为主要是依靠摄影技能和视觉效果来体现魅力的艺术形式,它还具有其特有的客观纪实性。摄影在其生成、发展中,确实曾摹仿过绘画而追求画面的造型(传统电影把银幕当作“画框”而注重“画面”造型即明显地受其影响);但是,“摄影不同于绘画的一个根本区别就在于,绘画是构成空间,而摄影则是反映或再现空间。在这里正表现出、也许比任何方面都更明显地表现出摄影的纪实基础”<sup>①</sup>。也正是从这里出发,巴赞、克拉考尔强调电影应该充分发挥摄影的“再现空间”的特性,去纪实性地再现现实。进而,巴赞提出银幕的“窗户”(或称“蔽光框”)理论,认为“银幕不是一个画框,而是仅仅把事件的局部显露给观众的一幅蔽光框。当人物走出画面时,我们认为他只是离开了我们的视野,而依然如故地继续存在于背景中被

① 瓦尔坦诺夫:《摄影的特性与美学》,中国摄影出版社1985年版,第104页。

遮住的另一个地方”<sup>①</sup>。因此,与画框的“向心”造成画面空间的内向性相反,作为窗户的银幕空间是“离心”的,它为人们所展现的景象似乎可以无限地延伸到外部世界。这就是说,与“银幕画框”论是根据银幕方框去组织视觉材料、安排形象不同,“银幕窗户”论其银幕上的空间始终暗示着银幕外的空间,它追求以生活本身的形式去再现现实。克拉考尔虽然没有提出“窗户”的概念,但是,他强调“照相倾向于暗示人生之无涯”:“它的边框只是一个临时性的界限,它的内容使人联想起边框之外的其他内容,而它的结构则代表着某种未能包括在内的东西——客观的存在”。源起于照相的电影,则同样是力求“要再现出外部存在的连续”,要“造成一种空间连续的感觉”,“这种影片倾向于表现外部存在之无涯”<sup>②</sup>,等等,都可以看出其观念的相似。因此,尽管摄影机镜头中包含着电影家的主观性和艺术个性,尽管摄影的纪实中包含着艺术的假定性和美的因素,也尽管巴赞、克拉考尔在其著作中都意识到了这些,然而,他们还是强调电影必须如“窗户”般地去再现现实。

应该说,重构现实与再现现实(或称“造型”与“纪实”),都是电影反映现实的基本功能。银幕既是“画框”也是“窗户”,它既要“造型”也需“纪实”。特别是发展到现代,就像匈牙利理论家伊芙特·皮洛所说的,电影的“纪实性的作用明显增强。它到处涉足,不再为‘纪录片’所独占,它甚至潜入故事影片的保护区。两者的界线变得更加灵活,不再壁垒分明”<sup>③</sup>。就此而言,巴赞、克拉考尔的电影纪实理论,确实是深入地开掘了电影反映现实的艺术潜力和可能性。

与此相联系的,就是银幕作为“画框”或是“窗户”,它在艺术表现方面呈现出的电影语言的不同。毫无疑问,蒙太奇在电

① 巴赞:《电影是什么》,中国电影出版社 1980 年版,第 55 页。

② 克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社 1980 年版,第 103 页。

③ 伊芙特:《世俗神话》,中国电影出版社 1980 年版,第 55 页。

影的发展过程中有着重要的作用,是它使电影从早期的杂耍、玩意儿进步成为一门艺术,是它使电影与早期简单的活动照相区分开来,而成为艺术的语言。在这当中,爱森斯坦、普多夫金等苏联蒙太奇学派的贡献巨大。虽然蒙太奇作为电影手法在美国电影家格里菲斯等人的影片中早已使用,但是,真正认识到蒙太奇的艺术表现力而从理论上予以深入探索并在实践中富有创造的,还是爱森斯坦、普多夫金等苏联电影家。此即爱森斯坦所言:“格里菲斯所特有的那种二元论的平行线索,在我们电影里最先汇合为一整套关于蒙太奇比拟、蒙太奇隐喻和蒙太奇双关语的手法,然后才逐渐被理解为统一的蒙太奇形象”;并且蒙太奇在格里菲斯那里只是题材相互穿插的两条不同线索的平行发展,主要是为了加强叙事的生动性、紧张性和速度,而在爱森斯坦他们的影片里,“蒙太奇却成了达到一种高级的统一的手段,也就是要通过蒙太奇形象而有机地体现出统一的思想概念”<sup>①</sup>。正是在这里,电影家利用蒙太奇对现实生活进行选择,集中注意于重要的细节和场面而能从日常的繁杂琐碎中提炼生活,进一步,蒙太奇把各个镜头联结起来,又能让人们感受到原先潜藏在各个镜头里的异常丰富的含义。从某种意义上说,电影的图像在镜头里,电影的形象则是在蒙太奇里。蒙太奇正是以其叙述事件的功能和有节奏地概括形象的功能,以其艺术表现与人们在现实中随着注意力转移而依次接触视像的内心过程的审美对应,而使电影成为一门真正的、独立的艺术。

当然,这也并不是说蒙太奇就是电影语言的惟一,或者说电影只需要蒙太奇其艺术表现就趋于完美。蒙太奇仅从各画面的联系中创造出画面本身并未含有的意义,而更多地成为电影家干预现实、表达观念的手段,乃至像爱森斯坦的杂耍蒙太

<sup>①</sup> 《爱森斯坦论文选集》,中国电影出版社,1989年版,第103-104页。



奇那样离开影片的结构、情节去随意地组接事件以表现主题，这就会像爱森斯坦后来所承认的，“过分突出现象之间的关系这一‘蒙太奇元素’而有时难免损害了对现象本身的图像描绘”<sup>①</sup>，有时也难免会损害电影表现的真实性；至于苏联电影学派过分强调蒙太奇，认为电影艺术就是蒙太奇，倾向于把蒙太奇看成是电影惟一重要的艺术表现特点，则又明显地流露出其观念的偏狭。

正是在这个意义上，巴赞、克拉考尔对蒙太奇的反思与批判，并进而提出应该用镜头段落—景深镜头等手法去纪实性地再现现实，就有着非同寻常的意义。这是因为，景深镜头作为电影场面调度的重要手法，它能使画面构图呈现出现实本身含义模糊的特点而更具真实性、客观性，并能促使观众去冷静地思考、选择和判断影片所表现的现实；再则，通过摇镜头、移动镜头、场面调度等的拍摄而获得的镜头段落，它能在单个镜头中表现人物在某个连续空间内的全部活动情形，及其眼中所看到的一切，它就好比剪辑更能表现出银幕空间的真实性，能使观众产生身临其境之感。而景深镜头与镜头段落的结合，即巴赞所说的“利用景深拍出的镜头段落”，它那种严守空间统一和时间流程的场面调度，和注重通过对事物的整体性认识去对现实作整体性描述的艺术表现，就能更真实客观地再现“物质世界的无名状态”，以保持事件的现象学完整性的形式反映自然物象，能赋予银幕空间以更真实、丰富的内涵；并且，这种“利用景深拍出的镜头段落”并不绝对排斥蒙太奇，它或是在利用景深拍出的镜头段落之中穿插运用蒙太奇以连接情节和叙事，或是将蒙太奇的艺术表现力穿插或融入镜头段落—景深镜头的叙事中，而使蒙太奇获得了新的含义。

电影既有分析和概括生活的巨大可能性，又有照相的本性

① 爱森斯坦：《蒙太奇论》，中国电影出版社 1989 年版，第 104 页。

和纪录生活的功能。从这个意义上说,蒙太奇和镜头段落—景深镜头都是同样重要的电影语言。为了使电影具有深刻地叙事的审美完整性,为了使电影成为能自然流畅地表现现实的艺术语言,电影一方面要纪录和揭示现实,要让人们相信影片中所反映事件的真实性,另一方面,又要将影像组合成各种不同的叙事结构以表现现实的联系。因此说,蒙太奇是电影艺术最基本的表现手段,而镜头段落—景深镜头,则是在其基础上丰富了电影语言的发展,扩展了电影表现的功能。

其实,爱森斯坦、普多夫金的电影蒙太奇理论和巴赞、克拉考尔的电影纪实理论,它们所探讨的都是电影的现实主义、电影的真实性等问题,只不过他们各有其不同的电影现实主义观和电影真实观,其理论又有不同的哲学与美学背景。大致说来,爱森斯坦、普多夫金的电影现实主义强调艺术形象的塑造,它是分解式的艺术概括的真实;而巴赞、克拉考尔的电影现实主义则注重物质现实的复原,它是整体性的客观描述的真实。二者都有独特的理论创造,而又都有理论的偏颇和不足。蒙太奇理论如果任意组合影像就容易歪曲事实,而纪实理论如果满足于纪录表象就难以深刻,真正的电影现实主义,其真实性是艺术的具体与抽象、客观与主观的结合。从这个意义上说,他们都在趋向电影真理而执著地探索着。

## 五、影响 理论与实践中的渗透

毋庸讳言,巴赞、克拉考尔的电影纪实理论存在着明显的偏颇。这主要体现在他们所论述的其实是写实(纪实)电影的审美特性,而他们却试图将其理论绝对化,以此去规范所有的电影创作。在具体论述中,将“照相性”作为电影的本性,就将很多影片排斥在电影大门之外,而他们有时注重电影的照相本性又过于强调客观、纪实、表象,也使其理论显得不够辩证;而克拉考尔从其理论出发去机械地划分所谓“电影的”和“非电影

的”更是武断、偏激。这些 ,就像爱森斯坦和普多夫金等苏联学派参照蒙太奇给电影下定义 ,都难免会出现理论的片面性。但是更应该看到 ,巴赞和克拉考尔的电影纪实理论 ,尤其是这个学派最重要的理论家巴赞的电影观念 ,对当时及后来的世界电影理论与实践的发展 ,都有强烈而深远的影响。

电影纪实理论在当代有众多的继承者 ,他们或者在主要观念上赞同巴赞和克拉考尔 ,或者在某些方面借鉴巴赞或克拉考尔的观点去展开他们自己的论述。前者诸如卡维尔、珀金斯、米特里等的著作 ,后者诸如伯奇、奥蒙、乌达尔等的某些观点。美国学者斯坦利·卡维尔的《看见的世界》也是从电影与现实的关系去思考电影本体问题 ,对巴赞的《电影是什么》引述颇多 ,并同样认为“一幅画就是一个世界 ,而一张照片只是世界的照片” ;“电影的媒介是摄影 ,而电影的主体是现实” ;“电影自动干的惟一事情 ,就是重现世界”<sup>①</sup> ,明显可见巴赞、克拉考尔的深刻影响。法国学者亨利·亚杰的《电影的诗学》,在 1969 年代法国结构主义—符号学电影理论的浪潮中 ,还力图光大巴赞等的现象学现实主义的电影纪实理论。法国理论家让·米特里的《电影美学与心理学》和美国学者 灾·云·珀金斯的《电影作为电影》都是从评述、融合前人的理论去创建自己的体系 ,因此 ,在对巴赞、克拉考尔理论的批评中 ,又接受和融入了他们的主要观念。同样地 ,英国理论家欧纳斯特·林格伦论“导演大抵都必须承认这个事实 :他通常仿佛是从同一扇窗户来观望生活的”<sup>②</sup> ,美国学者诺埃尔·伯奇关于“当人物实际进入画框时 ,那么他的入画使人回想到他所过来的那个空间区域的存在”<sup>③</sup>等关于“银幕空间—画外空间”的论述 ,法国结构主义理论家让·皮埃尔·乌达尔关于“摄影机摄入的每个电影场景以

① 卡维尔:《看见的世界》,中国电影出版社 1985 年版,第 18 页。

② 林格伦:《论电影艺术》,中国电影出版社 1985 年版,第 15 页。

③ 伯奇:《电影实践理论》,中国电影出版社 1985 年版,第 4 页。

及景深中展示的所有物体——甚至在静态镜头中——都在另一个场景,即从第四条边以及源于这条边的一种缺席状态中得到回应”等关于“在场场景—缺席场景”与“缝合”的论述,以及法国叙事学理论家雅·奥蒙从“视点”的角度对电影影像“作为一个再现性的视点,它反映一种在场与不在场的关系(取景的问题首先意味着显示什么,从而也意味着视野之外即银幕之外应该是什么)”等关于电影影像“在场—不在场”关系的论述<sup>①</sup>,等等,都可以看到巴赞的电影艺术表现“窗户”论的影响。尤其值得注意的是,尽管从20世纪60年代末以后世界电影的发展出现了新的趋向,结构主义、叙事学等新兴电影理论大都对巴赞持批判态度,但是,巴赞的观念对他们的影响仍然强大,他们更多地是从其结论出发去进行电影理论的新的探索。这种影响,在法国学者克里斯丁·麦茨、英国学者彼得·沃伦等人的符号学电影理论,和法国学者让·路易·博德里等人的意识形态电影理论中,都有程度不同的体现。

巴赞、克拉考尔的电影纪实理论对于电影实践的影响也是多方面的。首先,也是最重要和最明显的,是他们通过对威尔斯、雷诺阿等20世纪30年代以来世界电影发展中“相信真实”这个流派的电影语言的总结,特别是他们对当时兴盛的意大利新现实主义的电影美学的阐述,引导了20世纪40年代的世界电影偏重写实,强调电影艺术的纪实性、具体性和逼真性的创作潮流。这其中,意大利新现实主义受到巴赞理论的影响甚多;而在这股思潮中出现的欧美等国的“直接电影”、“生活流电影”、“真实电影”等流派,它们强调真实背景前的现实的随意性、自发性和暧昧性,反对电影家的主观引导、精心策划和装腔作势,要求尽可能地利用一切手段真实地再现现实,给予观众那种正当摄

<sup>①</sup> 参见乌达尔《电影与缝合》、奥蒙《视点》等文,《电影与新方法》,中国广播电视出版社1994年版,第4页、第5页。

影机前的事件展开之时的身临其境的感觉,等等,都明显地可见电影纪实理论的影响痕迹。其次,是巴赞的理论对弗朗索瓦·特吕弗的《四百下》、让·吕克·戈达尔的《精疲力尽》、克劳德·夏布罗尔的《漂亮的赛尔日》等“法国新浪潮”电影的深刻影响。巴赞因此被誉为“电影新浪潮的精神之父”。这些电影家当年都围绕在巴赞主编的《电影手册》杂志周围,尽管他们的探索与巴赞的电影理想不尽相同,但是,他们所追求的电影的个性化、个人化,他们所强调的“真正的电影就是摄影机面前的事物”、电影擅长捕捉现实的插曲和偶然事件、电影要在对现实的冷眼观察中揭示其多层涵义等观念,其影片的纪录性和侧重照相性的摄影风格,镜头段落、景深镜头和移动摄影等的普遍运用,对场面调度的高度敏锐力,自然光、环境声、无技巧不连贯的剪辑、松散的叙事结构、朴实自然的表演,等等,都与巴赞的电影观念有着深刻的内在联系。此外,从巴赞对法国电影家罗贝尔·布莱松《乡村牧师日记》的电影风格化的分析与推崇,也不难看出,意大利的米开朗琪罗·安东尼奥尼、瑞典的英格玛·伯格曼、法国的阿仑·雷乃等电影家,其影片创作与巴赞理论的某些关联。再次,电影纪实理论对世界电影实践的影响,还表现在此后更多流派的电影家从中汲取营养,从而在电影创作中既有虚构、选择、典型化等艺术创造,而又隐蔽起电影家的主观意识和影像叙事的人为痕迹,以力求更真实地反映现实人生。因此,电影纪实理论不仅在二次大战后的世界电影发展中起到了重要作用,影响着这时期世界电影的主导倾向和主要成就,而且,这种影响还以其特有的艺术魅力持续到 20 世纪 90 年代,乃至更长的历史时期。在今天,真实地纪录和揭示社会人生,将银幕看作是现实表现的“窗户”,以“镜头段落—景深镜头”去再现现实,已成为现代电影重要的理论基础、审美原则和叙事语言。

## 第四章 电影结构主义符号学理论

运用形式结构的原理研究艺术作品,源自 1920 年代以维克多·什克洛夫斯基等为代表的俄国形式主义文论、弗拉基米尔·普罗普的俄罗斯民间故事的叙事分析,以及“布拉格语言学小组”(布拉格学派)对文艺的结构研究;在电影领域则有 1920 年代苏联电影家谢尔盖·爱森斯坦的《论作品的结构》、《再论作品的结构》等论著,从形式构成的角度去分析影片的结构因素,以及由此形成的影片结构的特点和规律。他们的研究在相当程度上可以说是后来的结构主义思潮的先声。

1920 年代中期至 1930 年代初期,随着结构主义思潮<sup>①</sup>在西方的兴起和结构主义分析方法在诸多人文科学中的运用,在电影研究领域也引入了结构主义符号学的相关论述,出现了电影符号学、电影叙事学、电影精神分析学等理论。这个可以统称为电影结构主义符号学的理论学派,开启了现代电影理论的大

---

<sup>①</sup> 在结构主义符号学理论中,经常出现“后结构主义”这个词,特指 1960 年代以来结构主义不再局限于语言学、符号学和人类学(前期结构主义),而转向批判哲学、精神分析学、意识形态批评等(后期结构主义)领域扩张的内容。但“后结构主义”只是英、美学界的提法(在德国也有人称之为“新结构主义”),法国理论界则笼统地称之为“结构主义”。本书遵从法国学界的观念。

门 标志着电影研究从传统理论向现代理论的转型。

## 第一节 摇社会、哲学与文艺背景

电影结构主义符号学理论兴起于法国,以及意大利、英国等欧洲国家。世界电影理论发展到 1950 年代中期,为什么会由“传统”向“现代”的重大转型呢?探究其原因主要有两个方面:

一是内在的原因。综观 1950 年代中期以来的电影研究,电影与现实的关系、电影与其他艺术的关系是其主要内容,从实践出发进行印象式、经验式的分析是其主要方法,“电影作为艺术”理论、电影蒙太奇理论和电影纪实理论是其主要理论学派。这些研究都获得了重要的成果。这样,电影研究要突破已有的格局而有新的创造、达到较高的理论层面,到 1950 年代就需要对传统电影理论进行总结和寻求新的方法论。法国学者让·米特里就是在这特定时候进行这种探索的电影理论家,他的两卷本著作《电影美学与心理学》(卷一 1953 年,卷二 1955 年)集中体现了他在这个方面的思考。

米特里认为以前的电影研究,都存在着抓住电影的某个方面而认为这就是电影的缺憾。他反对这样的方法,认为理论家在进行研究时,应该对电影的每个问题都给予个别的处理,不能因为坚持某种重要的观念而偏废其他。在他看来,爱森斯坦和安德烈·巴赞就是这方面的典型。米特里的这种辩证(或折衷)的理论态度决定了他的电影研究,总是从概述前人的理论入手,然后条分缕析地予以批判与综合。所以在《电影美学与心理学》中,米特里没有像此前的电影家那样显示出理论征服的豪情,而是细致地梳理、辨析了电影理论史上几乎所有的重要问题,并从他自己的基本理论框架出发,确定了电影研究的三个研究层次:影像、符号和艺术。首先是影像,在传统理论对

电影与现实关系的讨论中,理论家们运用了不同的类比:电影蒙太奇理论的“画框”说——看到的影像是被重构的现实,电影纪实理论的“窗户”说——看到的影像就是现实本身;而米特里则认为,电影影像既是具有构形作用的“画框”,同时也是向世界敞开的“窗户”,换句话说,影像既是特定的再现形式又是被再现的现实。他指出,早先的法国先锋派、德国表现主义、苏联蒙太奇学派等都过分强调了影像的审美特征,而程度不同地遮蔽和扭曲了影像本来应该呈现的真实。他认为影像的探讨不能脱离与被摄物的关系,影像虽然具有实际的存在形式,但是如果不与现实对应物发生联系,它的存在是不实在的。也正是在这个意义上,米特里谈到了影像与语言的不同:影像与其说是使人们联想到实际物体的类似语言的“符号”,还不如说它是物体的类似物和替代品,脱离与被摄物的关系而没有经过结构的影像,是没有什么特定意义的,也不存在所谓“影像的抽象世界”。而另一方面,米特里又谈到了影像与现实的区别:影像是被投入了意义的现实。在这里,米特里肯定了蒙太奇理论,认为它包括了所有的使个别影像产生结构的方法,使电影世界脱离素材的方法,使被摄物从自然形态中产生意义的方法,经由蒙太奇连结的影像不仅带来新的美感,更提供了一个新的心理真实的世界。其次,米特里认为电影是一门“语言”。在米特里的论述中,尽管他一再强调电影和自然语言的区别,然而,当他看到电影可作为一种表达思想的象征手段时,他又认为电影是一门“语言”。米特里吸收了爱森斯坦对电影语言的研究,特别是电影影像的思维方法,看到电影在思维、表意等方面与自然语言有众多的相同点,但也看到影像并不能通过自身来表意,只有通过组接和安排,才能在影像的关系中表意。在这个层面上看,影像虽然不是符号,但是影像通过与其他影像建立的关系可以承担符号的功能,所以,影像在某种程度上可以被看作是一种“类符号”。同时,米特里也看到这种“类符号”的表意在



西方电影理论史纲

插图

外延上是确定的,它与影像再现的现实内容有关,而内涵上却是非连续的、不确定的,它与影像组合后表达的内容有关,并且“类符号”没有一套规定的语汇、语义学和语法规则,所以也就不能像自然语言表意那样规范化,只能根据每部影片表意的形式和风格来确定。这就使得“电影语言”和电影艺术的联系密不可分。这样,米特里的理论就与当时正在形成中的电影符号学形成了对话,而他的“无符号语言”论又显示了它们之间的区别。再次,米特里认为电影在超越了影像真实的第一阶段和影像结构的第二阶段之后,就进入到电影家所创造的新的剧情世界中。如果在这个电影世界中,影片还能呈现出更深层次的意义,米特里说,这样的影片就是真正的艺术。在这个抽象的层次里,电影超越了所叙述的故事而接触到人性的深处、现实的底蕴,从而达到一种诗意的高度。电影“美学”的方法加上“心理”真实的观念,米特里确立了电影一方面具有符号一样的表意功能,另一方面又具有向外在的现实开放的本性特征。米特里的结论改变了传统电影理论的前提,使电影研究从对电影技巧的专注转到对作为语言的电影媒介的表意上;并且,米特里的电影理论确定了“电影不是一种马上可以理解,或可透过意识形态来争辩的东西。它是一个必须经由耐心而节制的研究,才能循渐有所收获的庞大探索工作。这才是现代的电影研究精神”<sup>①</sup>的原则。米特里的理论预示着电影研究的一次新的转向即将到来。

二是外在的原因。首先,是电影研究进入高等院校、研究机构,以及由此形成的电影研究的专门化。这是由于电影本身已成熟为可表现复杂的社会现象和精神生活的艺术形式,也要归功于巴赞把电影研究带入原本排斥电影的法国文艺界和学术界,由他所创办的《电影手册》及其他电影期刊的倡导,使人

<sup>①</sup> 安祖(安德鲁):《电影理论》,(台北)志文出版社,1986年版,第404页。

们在短时间内接触到了各种各样的电影理论,尤其是巴赞杰出的电影评论,让人们认识到电影研究是一门严肃的学问。因此,在巴赞去世后不久,由著名美学家埃迪安诺·苏里奥等数位对电影怀有兴趣的巴黎大学教授组成了“电影学会”,出版学术期刊《国际电影学评论》,发表了关于影像接受的生理学、电影心理学、电影社会学、电影制作的经济结构、观影经验的现象学等方面的学术论文。“电影学会”对电影研究带来的影响是法国高等院校、研究机构对电影课程和严肃的电影研究的认可,电影研究作为一门学问、一种学科而被人们所重视。其次,是法国“新浪潮”电影运动的兴起及其对西欧电影、世界电影的巨大影响,这种新电影的即兴的、个人的创作方式对传统电影理论形成极大的挑战,也成为呼唤新理论产生的契机。这股电影“新浪潮”兴起于 20 世纪 50 年代中后期到 20 世纪 60 年代初期,它追求个人视野、挑战电影传统,其影片往往带有存在主义色彩,情节处理的常常是陷于混乱的、秩序失衡的世界中的人与事。新浪潮的主要导演大都是《电影笔记》的影评人,也是“作者论”的倡导者或拥护者,由于他们的电影过分强调个人化、拍摄的自由度,以及追求电影与现实的开放性、力求把握人的流动意识或潜意识内涵,因而没有形成一种相对一致的形式和风格。在这种情形下,传统的电影理论更是无法阐释这种风格多样、技巧丰富而又带有明显叛逆性的“现代电影”了。

上述两种外因、内因发展的“合力”,却是电影研究没有随着电影实践的发展而去阐释新的电影创造,而是电影研究走进了高等院校和研究机构,是新的研究方法被引进到电影研究中。后者与当时法国及西欧学术界的研究风气和方法的转变有较多联系,其中最突出的,就是跨学科学术研究的盛行。这样,随着人文科学、社会思潮的急剧变化和电影日益成为西方文化构成中的重要部分,电影研究也表现出专门化、跨学科的趋向,高等院校、研究机构的研究者从不同的学科理论、知识结

构去研究电影,而他们的研究又不但在方法上受到整个人文社会思潮的影响,并且不断地从其他学科理论中去汲取营养,如此,电影理论就逐渐脱离电影实践,而转向了专门化、独立性的理论层面的研究。

这其中,给予电影研究影响较大的是结构主义、符号学思潮。20世纪40年代,由法国人类学家克劳德·列维·斯特劳斯、精神分析学家雅克·拉康、美学家罗兰·巴特、思想家米歇尔·福柯等发起的结构主义哲学与美学思潮在欧洲流行。它运用符号学方法、从跨学科的角度去研究哲学和人文科学问题,使卷入这股思潮中的电影研究也大致是采用这种模式。

结构主义包含哲学观和方法论的探讨。作为方法论的结构主义,主要是在列维·斯特劳斯的人类学理论和费迪南·德·索绪尔的语言学理论的基础上产生的,它强调事物是以结构或系统的形式存在的,结构中的组成部分又是相互制约的,人们对事物的分析应着重其结构模式,各结构成分之间的关系等,进而挖掘寓于表象背后的事物的深层结构。在其研究原始社会形态及文化的重要著作《结构人类学》(1955)中,列维·斯特劳斯认为,构成神话的真正单元不是神话中的个别元素,而是元素间“关系群”的整体。也就是说,像语言的构成元素一样,神话的构成元素本身没有固定不变的意义,它的意义是在和其他元素之间的关系中获得的,所以要研究某个神话,就必须了解它与其他神话、社会习俗、文化符码等系统的关系,而这些关系又必须放在结构性相反的基础上才能解析和寻找出意义。列维·斯特劳斯从系统的角度来考察人类和社会形态,他主要参照的是瑞士语言学家索绪尔的语言学理论,尤其是借鉴了索绪尔所创造的“言语(言)”、“能指(指)”、“句段关系(横组合)”、“联想关系(纵聚合)”、“共时研究(横时研究)”等概念内涵。20世纪初以来,现代语言学研究发生了重大转变,从研究语言的来源和发展、追溯字和音的演变等,转向研究语言的普

遍法则和能力结构。这其中,索绪尔的研究具有重要的意义。虽然索绪尔从来没有用过“结构主义”一词,但是,他的研究方法明显地是以“结构”为核心的。他认为语言系统的特质就是结构性特质,而结构本身能够制造单元和单元之间的互动关系,所以语言是以结构性整体存在的。索绪尔的语言学理论先后被俄国形式主义文论、布拉格语言学派移植到文学研究领域,他们的丰硕成果为后来崛起的结构主义提供了理论基础;列维·斯特劳斯又将前人的研究成果运用于人类学研究中,结构主义即由此产生。

结构主义与符号学是密不可分的,即如英国学者特伦斯·霍克斯所说:“大体说来,符号学的疆界和结构主义接壤:两个学科的兴趣基本上是相同的。”<sup>①</sup>符号学把事物当作具有含义的表意系统中的符号,它是有关文化现象中记号问题的研究。电影研究得益于符号学的,除索绪尔的把语言作为符号系统去研究的结构主义语言学理论外,主要还有美国哲学家查尔斯·桑德斯·皮尔斯的“三元符号”说。皮尔斯根据符号与对象之间的关系,把符号分为图像符号、指示符号和象征符号三种。皮尔斯的符号学主要是关于哲学而非语言学的研究,三元符号中,“象征”是其观念和研究的基本概念。所谓图像符号,是指符号在外表和轮廓上必须有某些特质与所标示物相似,因此外观构成了图像化的基础,指示符号是指对象与符号之间存在着必然的因果联系,如果对象不存在,符号也就无法展现其特征;而象征符号则具有索绪尔所说的“武断性”,皮尔斯认为象征之所以为符号,乃是因为它本身带有“约束”的现象(如同语言),象征符号与其对象是借由观念或习惯(约定俗成)而联结的。这就是说,一个“符号”也可能不只属于一个符号类别。由此观之,皮尔斯的分类方法对于符号学的发展,确定了另一个重要

① 霍克斯:《结构主义和符号学》,上海译文出版社,1986年版,第5页。

的基础——索绪尔的符号学(1916年)是通过符号系统(语言)来研究符号的,而皮尔斯的符号学(1903年)是通过最一般的符号活动来研究符号的,可以说,皮尔斯发展了一种更强调意义生成行为的符号学方法。这也就是皮尔斯没有将这三种符号截然分开而是视为一体的原因,他认为符号是多义性和一体性的结合,所以电影符号包含了三个层面:图像的、指示的和象征的,三个层面缺一不可,而不只是能指和所指的绝对关系。此外,法国学者罗兰·巴特的《符号学原理》的“语言辖域”、“能指辖指”、“组合辖合”、“外延辖涵”等范畴,和美国学者查尔斯·莫里斯的《符号理论基础》关于符号学的句法学、语义学和实用学的研究等,也为电影结构主义符号学理论的建构提供了参照。

电影结构主义符号学的研究,由法国学者克里斯蒂安·麦茨(1916年)发表的论文《电影:语言还是语言系统》为开端。这就是电影符号学理论的出现。它运用结构主义语言学的研究方法分析影片的结构形式,意在建立一个可以解释电影如何将其意义呈现给观众的清晰模式。麦茨的《电影表意散论》(1965)和《语言与电影》(1969)是其主要著作;意大利的皮埃尔·保罗·帕索里尼的《诗的电影》(1965)和温别尔托·艾柯的《电影符码的分节》(1970),以及英国学者彼得·沃伦的《电影中的符号和意义》(1972)等论著,也先后提出对电影语言进行结构研究的观点,并参照一般符号学原理建立了电影符号学。此外,1950年代中期在法国,雷蒙·贝鲁尔、玛丽·侯芭等人借鉴结构主义文学批评的“本文分析”方法,雅克·凯玛邦等人结合接受美学和结构主义,奥·巴赫莱等人据诺姆·乔姆斯基的生成符号学原理,还分别进行了“本文分析”电影符号学、电影符号语用学、电影生成符号学的探讨。

不可否认,索绪尔的语言学理论给予电影符号学研究以极大的启发,但是,由于电影符号学借鉴的是语言学的专门化分

析系统,并且在研究过程中把符号截然分为自然的和文化的两种类型,而它又只注重对后者的研究,如此,随着研究的逐渐深入,它在方法论上的缺陷也就日渐明显——静态的、封闭的、武断的结构分析难以把握影片的现实内涵和影片创造过程的本质。而结构主义的研究方法则在这方面显示出其优势:结构主义研究某种文化现象,总是试图探索其内在的深层结构。表面的文化现象虽然纷繁错综,但是,其独特组合必然包含着一定的内在结构和规律,而有限的结构规律又可以衍生出无限的外部形态。这就是电影叙事学理论的兴起。这种理论主要是通过叙事结构来考察所有的电影故事,寻找多元化叙事中的共同结构,分析隐藏在一切实故事背后的最基本、最深层的故事结构。

对 20 世纪 40 年代电影叙事学理论的发展影响较大的,主要是普罗普对民间故事的类型分析研究,和列维·斯特劳斯创立的结构主义人类学理论。

开创叙事结构研究的是俄国学者普罗普。他 1928 年出版的《民间故事形态学》,被罗兰·巴特誉为“对于结构主义叙事分析的贡献有如索绪尔之于语言学的贡献一样”<sup>①</sup>的论著。普罗普的民间故事形态的研究是用纵聚合的方法来探究故事的开展,他给予叙事学这样一些观念:第一,任何类别或形态的故事,皆由某些“功能”(即人物行为及事件)所构成,它对于故事的原则至为重要;第二,故事事件发生的顺序非常重要,故事本文的逻辑与故事中“功能”的安排,直接影响意义的形成。从电影叙事学来看,普罗普的研究成果虽然不能适用于大部分电影,但它却直接刺激了电影的结构主义叙事研究(特别是类型电影),尤其是普罗普的叙事“角色”(“功能”之间的组合形成故事的“角色”)和“功能”两个重要概念,为电影叙事学研究提供了范例和基本构架。

① 转引自奥蒙:《当代电影分析方法论》,台湾远流出版公司 1989 年版,第 140 页。

俄国形式主义可以说是现代叙事学的源头,而结构主义人类学研究则促使了现代叙事学学科的建立。结构主义的代表人物列维·斯特劳斯在《神话的结构研究》一书中,借鉴语言学方法进行人类学研究,他把亲族关系、饮食方法、图腾象征、婚姻习俗等人类学材料,都放在二元对立的关系中去考察,以求发现它们的内在结构。通过分析,列维·斯特劳斯认为亲族关系最终可以看成是个完整的符号系统。他又将这种方法用于原始神话研究,从横组合的角度对神话进行分析,认为神话的最基本单位(神话的主题)是以某些方式组合而表意的。换言之,横组合的方法关心的是角色之间的结构关系以及这些关系的终极意义。

普罗普和列维·斯特劳斯的两种方法开启了电影叙事结构研究的两个方向:一个是对情节顺序如何促进叙事发展的研究,一个是把叙事所产生的符号和信息放在赋予其意义的大文化体系下来观照。前者帮助人们弄清支配电影叙事发展的基本动态原则和因果关系,后者启发人们把电影的类型当作神话本文来分析,以语言学的方法去解读诸如歌舞片、西部片等的文化意义。法国学者弗朗索瓦·若斯特的《电影话语与叙事》(1985)、雅克·奥蒙的《视点》(1985)、美国学者布里安·汉德逊的《论电影中的时间关系、叙事情境和叙事声音》(1986)、大卫·鲍德韦尔的《电影叙事》(1988)、英国学者斯蒂芬·希思的《叙事空间》(1989)等论著,主要从影片本文是如何通过时间和空间在银幕上建构电影话语等方面,对电影叙事学进行了细致的研究。

20世纪60年代中期,与电影叙事学兴起的同时或稍后,电影结构主义符号学的研究重点又在朝着另一路径在发展。电影学者们在研究中发现,语言是在表意系统中产生的,也就是说语言是被创建的,所以,语言的发生和存在是与意识形态相联系的,同时语言又如同文化制度,存在于人类和真实世界之中。

这两个观念在法国精神分析学家雅克·拉康那里得到进一步的论述。首先,对于语言是被创建的观念,拉康认为是语言和文字建构了现实,所以语言中隐含了神话学。如果用“意识形态”来更换“神话学”、特别是“电影是一种语言”的说法,则显然明确地告示人们:电影隐藏着意识形态;其次,拉康认为意义是由主体和诸多能指的互换而产生的。这是他对西格蒙德·弗洛伊德理论的重新读解,和吸收了索绪尔语言学的相关理论后提出的。与索绪尔的能指和所指的关系是任意和武断的,意义的产生是由系统中的符号与符号的能指之间的关系决定的,内涵不同。拉康所界定的意义是暂时的,当有新的元素加入到指意链中时,其意义就要改变。因此,意义是跟随着主体的变化而变化的,主体的欲望造成本文的不同解释,本文则提供了回归主体的情形。主体与意义之间存在着深刻的内在关联。所以在拉康对电影的分析中,关于主体位置的获得,他借用了弗洛伊德有关幼儿获得主体独立的心理分析,特别是“镜像阶段”理论来分析观影者在观影过程中是如何获得主体性的。经过拉康改造和发展的弗洛伊德——拉康精神分析学说在关于主体理论的阐释方面具有独特的优势,它比其他主体理论更关心意义的产生与主体之间的关系,比其他主体理论更关心观看的问题,并且强调语言能力的获得对主体构成的重要影响。不难看出,这其中理论家们借鉴了法国思想家路易·阿尔都塞的著名论文《意识形态和意识形态国家机器》(1970)中的“意识形态”、“国家机器”等重要思想和概念。

拉康的精神分析理论开创了电影结构主义符号学研究的一个新阶段,推动了精神分析学电影理论的产生。法国学者麦茨的《心理分析与电影:想像的能指》(1969)、让·路易·博德里的《基本电影机器的意识形态效果》(1970)、让·皮埃尔·乌达尔的《电影与缝合》(1974)和美国学者查尔斯·云·阿尔特曼的《精神分析与电影:想像的表述》(1970)等论著,都是借助



西方电影理论史纲

第四章

精神分析理论论述电影机器与主体结构之间关系的重要理论成果。

总之,从20世纪50年代中期至20世纪60年代初期,电影结构主义符号学理论大致经历了以语言学为基本模式的电影符号学研究、以本文读解为中心的电影叙事学研究和以精神分析学说为核心的电影精神分析学研究三个发展阶段,从新的视角对电影结构等问题进行了比较深入的研究,并对后来兴起的女性主义、意识形态和后殖民主义等电影批评产生了较大的影响。

## 第二节 摇麦茨与电影符号学理论

法国理论家克里斯蒂安·麦茨从20世纪50年代发表的长篇论文《电影:语言还是语言系统》,标志着电影符号学理论的诞生;其后,意大利的皮埃尔·保罗·帕索里尼、温别尔托·艾柯和英国的彼得·沃伦,先后分别发表了《诗的电影》(1957)、《电影符码的分节》(1960)和《电影中的符号和意义》(1962)等论著,从不同方面对电影符号学进行了比较深入的研究。他们的研究构成了电影符号学理论的主体。

电影符号学着重研究的是被编码的电影语言,它强调电影是艺术家重新结构的、具有约定性的符号系统。麦茨等理论家主要探讨了三大范畴:确定电影符号的特性,划分电影符号诸符码的类别,分析影片本文的叙事表意结构。

### 一、麦茨的电影符号学理论

克里斯蒂安·麦茨(1916~1991),是电影符号学理论的创立者和最重要的理论家。其主要著作,有《电影表意散论》(1965)、《语言与电影》(1969)、《精神分析与电影:想像的能指》(1970)等。

麦茨首次把索绪尔的语言学研究的方法论援用到电影研究领域中来。他发现索绪尔突破了以往的语言学主要研究语言如何发展、语言在历史上如何演变的方法,转而研究语言是如何起作用的,即阐释字和音是如何产生意义的;他还发现索绪尔主张语言的意义来自系统,而这个系统也就是语言规则(语言)和语言行为(言语)。所以麦茨把他的电影研究重点放到影片是如何产生意义的问题上,分析影片是由哪些基本元素组成,这些元素又是怎样组合而产生意义的。简言之,麦茨的研究是探索电影是如何表意的,电影符号学的主要意图也就是要建立一个可以解释电影如何将其意义呈现给观众的清晰模式。

要探讨电影是怎样表意的,首先要确定电影的主要内涵。麦茨从法国理论家吉尔伯特·柯恩—西亚的电影有“~~精模和表意~~”和“~~表意和精模~~”之分的提法中得到启发,提出了电影体(精模)和影片体(表意)的二分法:前者指整个电影机制,包括前电影中的经济结构、片厂制度、拍摄条件和技术,后电影中的发行、放映和影片的社会影响等方面;后者则抛开上述各项而只关心影片本身,把影片作为具有丰富内涵和表意结构的本文。麦茨在这里找到了与符号学比较相近的研究方法,电影机制由于牵涉范围广泛,很难简约成电影语言研究的适当的客体,正如索绪尔认为语言中的“言语”过于繁杂而不宜作为语言研究的客体。所以麦茨认为与其漫无边际地研究电影机制,还不如具体深入地研究影片本文的表意法则,把电影研究的范围限定在影片体<sup>①</sup>。其次,是要找出影片体的表意核心要素。麦茨在研究中发现,不管是前期拍摄还是后期剪辑合成,电影表意所使用的材料是相同的。它们主要包括影像、文字(及图示)、对白、音乐、音响

<sup>①</sup> 麦茨主张把电影符号学研究简约成影片本文研究,但麦茨的理论呈现出前后的修正性,在将来的精神分析学电影理论中,他又对电影机构的工业功能和心理功能做了比较详实的探讨。

效果等。这些表意材料也就是电影符号学的主要研究对象。

那么,影片本文的意义如何才能显现出来呢?在人类的表意方法和体系中,最完整、最具有表现力的就是语言系统,所以,电影符号学的研究者把目光投向了语言学,着重对“电影语言”进行研究,并试图借鉴语言学的研究方法来发现电影的表意系统和规则。

“电影语言”的概念虽然在早期的电影理论中即已出现,理论家把特写、场面调度、蒙太奇、镜头段落、景深镜头等都作为“电影语言”来研究,但是,这些“电影语言”更多地是指电影的艺术表现手段和特性,而1956年在结构主义和符号学理论背景下提出的“电影语言”概念则被赋予了新的涵义。关于“电影语言”的讨论主要集中在电影—语言的类比性上。电影符号学建立初期,最常见的问题就是:电影是一种语言(系统)吗?

麦茨1969年发表的电影符号学的第一篇论文《电影:语言还是语言系统》就提出了这个核心问题:电影中是否存在一个语言系统的等同物?换言之,电影的特性是否可以从深层的结构来分析认识,而不仅仅是从对电影直接感知的角度来加以确定?麦茨的回答是:电影不是一种真正的语言系统,但不管怎么说,它还是一种语言。

电影不是真正的语言系统。

在电影符号学探讨初期,理论家们大都在找寻语言单元和电影单元之间的相同处,大部分讨论是集中在电影语言的双重分节和最小单元等议题上。

在索绪尔的语言学理论中,语言由能指(代表文字本身的确切发音)和所指(能指所代表的意义或概念)两个部分组成,两者的关系是任意的、武断的。索绪尔指出,能指的价值并不存在于它与所指之间的关系,而是存在于它与其他能指之间的关系,也就是能指的意义随系统的变化而变化。如此,语言的使用者就必须具备两种能力:理解声音的作用(即理解音

素——能指的单位) 和理解声音的意义(即理解词素——所指的单位)。这就是语言作用的双重表达能力。

显而易见,电影没有像语言这样的双重表达力,所以麦茨在考察之后得出结论:电影不是一种语言系统。这是因为:第一,电影缺少对所有影片都适用的(因此也是电影所特有的),并且通过格式化可以和其他单位结合起来的离散性单位(即生成语言学所说的字、词、音素、词素等句法因素)。依照索绪尔对语言的划分,一个字包含音素和词素两个基本单位;而在电影表达的“词汇”中,基本单位是画面(影像及声音)。如果套用语言的音素、词素的划分法,那么影像好比是词素,声音好比是音素。但是,电影中没有符合音素的最小单位和声音特征,即电影没有任何符合语言特点的双重分节;再就电影的外延元素而言,它亦不具任何离散的要素,电影是通过连续不断的现实幻景去表现外在世界的。麦茨论述道:影像比字(词素)更接近完整的陈述,它们本身并无严谨的单位,是由电影家创造并经过组合而成的,传达给观众的是无数不确定的信息,而不像约定俗成的、本身即为单位的个别的字;影像的意义呈现也比较接近陈述而不像个别的字,其意义只有在影像之间的相互联系中才能显示出来,而个别的字其意义在语言中总是较受限制的<sup>①</sup>。针对有些人把电影镜头比作字的看法,麦茨依照上述逻辑还论述了镜头与字的不同,强调镜头也更接近陈述而不像字;至于镜头段落,应该说是影片中真正的单位,是可以让镜头在其间运作的连贯的组合段,然而,把镜头段落看作是句子也只是一种类比,而不可能具有真正语言学意义上的内涵<sup>②</sup>。第二,是电影缺少任何符合语法规则的标准。麦茨说:“人们无法想像出一组镜头(尽管荒唐奇特)能够使对电影已经习惯了的

① 参见麦茨:《电影语言》,台湾远流出版公司,1985年版,第195-196页。

② 参见麦茨:《电影语言》,台湾远流出版公司,1985年版,第196-197页。

观众说出这种话:‘这不是一部影片’或者‘这不是一部成型的影片’。……总之,一开始人们就抛开了是否符合语法规则的标准,即刻被放逐到与各种可接受性性能模式相符的判断中,……在这里可看到性能语言学的认识论问题。这等于说,在电影中,人们找不到具有一种语言系统的内在特性的层次(语言和言语的问题),即使人们可以找到具有同样外部功能的一个层次。”<sup>①</sup>所以,电影中的任何东西都是有意义的。此外,麦茨认为电影不是一种语言系统,还因为人类的语言系统是双向、及时的传播,而电影却是单向、延宕的表意系统。

电影还是一种语言。

虽然影片本文因缺乏离散性单元、双重分节、语法规则,以及它是单向、延宕的传播,而无法构成一个真正的语言系统,但是,由于影像的类似性而非符码性的特征,电影以它与所表现事物的连续的、不可分离的相似加以组织的方式,和每个影像都代表着一个完整、明确和独立的单位内容等特点,所以麦茨又说:“我们可以把它视为一种语言,因为它也要在与我们的语言不同的,但仍然有规则的排列中安排表意元素,而且,它也不是现实为我们提供的感受整体的摹写(这种现实不会讲述连贯的故事)。经过电影的处理,现实的可见形象的摹写才变成一段连贯的表述。从纯模拟的和连贯性的表意开始(活动照相、照相式电影),随着电影的发展成熟,一些纯符号学元素逐渐定型,不过它们仍然是分散的和片段的,因为非固定性的视觉形象的直接摹写才是影片主体。”<sup>②</sup>也就是说,电影是一种“类语言”——具有表意性符码的特殊语言,是一个包含多元符码媒介的“准语言”运作系统。

麦茨因此认为先前使用音素、词素等语言学概念来类比电

① 麦茨:《电影语言的符号学研究:我们离真正格式化的可能性有多远?》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 194 页。

② 麦茨:《电影符号学中的若干问题》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 194 页。

影语言是错误的,强调需要从语言学的角度寻找更适合电影符号学使用的概念,以探索电影将材料形式化的方法和手段。在研究中麦茨发现,电影的意义并不是立即呈现、直接传达出来的,它也和其他传播媒介一样,要通过信息的编码(即符号化),以系统的方式把影片中的信息表达出来,而人们也是通过符码的传递去理解电影的意义。从这里出发,麦茨保留了电影是语言这个概念,但放弃了对每个影片本文建立特定规则的企图,只将影片本文视为表意过程的范畴。可以看到,麦茨修正后的电影符号学比早期较复杂但也较具弹性和适应性。

在麦茨看来,电影语言就是电影的符码和次符码的集合。符码根据其特性可分为专用电影符码和非专用电影符码,前者在电影表意中占主要地位,是指只在电影中出现、电影艺术所独有的符码,例如摄影机运动符码、灯光符码、蒙太奇符码等;这些符码在某部特定影片中的具体运用就形成电影的次符码,如爱森斯坦的蒙太奇就是蒙太奇符码的次符码,表现主义的灯光运用就是灯光符码的次符码。不同的符码和符码之间是横组合关系,从同一符码中产生的次符码则是可彼此替代的纵聚合关系。电影符码常常由次符码的含义而预先决定其意义,这与自然语言中符码的稳定性恰恰相反。电影符码由能指构成,而所指则取决于这些能指在次符码中的具体运用,符码和次符码的相互交织,就共同作用于电影的表意。

电影的表意与“大组合段”。

那么在电影中,这些符码与次符码、文本链与信息、横组合与纵聚合是怎样产生意义的呢?麦茨是以从1929年到1968年间的好莱坞经典电影,即一般意义上的传统叙事电影为对象来进行分析的。麦茨主要抓住的是两点:第一,是影片的叙事。麦茨说,因为电影是在具备了叙事功能后才获得某些语言活动特征的,“电影手段实际上仍然是电影—叙事手段”,所以“叙事影片在电影符号学家的研究工作中应当享有的优先地位是合理

的”第二,是影片的外延。麦茨认为影片的“内涵”(影片的能指与所指的关系)是附着在“外延”(影片的能指与参照物的关系)含义上的,因此,“电影还要(甚至首先要)通过它的外延手段才能成为专门的语言。叙述这一概念对于电影符号学来说与艺术的概念等量齐观”,叙述“即影片外延的总和”<sup>①</sup>。在麦茨看来,电影符号的表意首先就是对某个情节的具体叙述。

当然,电影和语言可以相提并论的并不是它们的基本组合单元,而是相近的句法组合特点:语言筛选、组合音素和词素而形成句子,电影则选择、组合影像和声音而形成组合段。但是,电影符号学借鉴语言学理论探讨影片的表意方式,其研究方法又有不同:索绪尔的语言学理论研究意义关系有两种基本情形:句段关系和联想关系,前者是横组合而后者是纵聚合;麦茨认为虽然电影也是沿着这两条主轴把符码信息组织起来而显现意义的,可电影符号学着重研究的是组合关系而不是聚合关系。麦茨指出,这并不是说电影中不存在聚合关系,而是在整个影片链中,可以显现的单位的幅度是非常宽的,可摄的影像的数量不可胜数。因为现实中的“亲电影性场景”本身是无限的,而电影的照明、景别、角度、焦距、摄影机运动轨迹等手段也都是无限的。所以麦茨断言:“电影的聚合关系似乎注定是局部的和片段性的,至少在画面方面研究聚合关系时是这种情况。这显然是因为创造的作用在电影语言中比在使用一般语言时更为重要:用一般语言‘讲叙’,这就是使用语言;用电影语言‘讲叙’,这在一定程度上就是发明语言。”<sup>②</sup>

麦茨于是主要以“横组合”发展其电影符号学,并且认为既然电影主要由叙事形成,电影的发展又已经创造出诸多可辨认

① 参见麦茨:《电影符号学中的若干问题》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 183-185 页。

② 麦茨:《电影符号学中的若干问题》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 185 页。

的叙事形式和结构,电影符号学就应该专注于电影叙事的时空逻辑的研究。在《电影语言——电影符号学导论》<sup>①</sup>的第五章《故事片的外延问题》中,麦茨根据结构主义语言学的音素和音位概念、音素的不同位置构成不同词义的理论,归纳出电影叙事的八种“大组合段”形式。大组合段就是从叙事电影中抽离出来,用来分析电影如何形成叙事性的不同类型的镜头段落。它可以说是叙事电影的主要段落中,利用蒙太奇的各种组合而构成新的电影时间和空间的基本叙事结构形态。麦茨把它分为八大类,把电影的叙事能力视为镜头相互关系的符码应用。麦茨之所以认为电影像语言,最主要的就是他看到影像能组织成叙述。

大组合段从自主镜头开始,排列出电影叙事形态从最小的片段到最大的片段的的分层,分层系统使得电影的叙事造句更加形式化。麦茨是以镜头的长度和复杂程度来分层的。他以自主性镜头作为决定性因素,然后在诸多问题中用“二选一”的方法来进行分类。例如,一个组合段是由一个还是多个镜头组成?如果不是一个单独镜头,那么在几组镜头中,组合段又是怎样来安排的?是按时间顺序还是逆时间顺序?如果是按时间顺序,那么它们是同时存在还是连续发生?等等,如此类推。麦茨把这些不同的组合段归纳为八种类型。

第一种类型是自主性镜头,即整场戏在单个镜头内完成的组合段。按常规划分,自主性镜头不是组合段,但它也可以看作是一种组合段类型,一种在叙事电影的多层组合段结构中能找到的类型。麦茨将自主性镜头又细分为单镜头段落和四种不同的插入镜头,后者包括非主陈述的插入镜头(呈现的是外在于电影虚幻世界的客体)、移置性陈述插入镜头(呈现的是实际的陈述影像,但在时间或空间上却超乎所插入的电影情境之外)、主观性插入镜头(呈现的是非现实内容,而是诸如回忆、梦

<sup>①</sup> 麦茨的著作《电影表意散论》的英文版译名。



境、预感等主观情感)、解释性插入镜头(将物体从电影的虚构空间中抽离出来,把细节放大给观众看)。

自主性镜头之外的其他七种组合段形式都包含一个以上的镜头,按照时序性特征,麦茨又把它们分为两大类:非时序性组合段和时序性组合段。非时序性组合段包括平行对照组合段、注解性组合段两种类型。平行对照组合段的镜头之间没有时间顺序,只以交替进行为原则。其基本特点是两个主题互相交错,但两者之间无明显的时空联系,一系列两个或两个以上画面的交错出现不是用来表达影片的叙事进展,而是表达组合段之间明显的象征关系或是主题的平行与对比;注解性组合段也称为括入组合段,它也没有时间顺序性,镜头之间的关系就与用括号把字词括起来相似,经常是通过某些光学效果把一组影像串联起来(例如淡入、淡出表示某人的回忆等),以使其主题意义互通声气,加深观众的印象。

时序性组合段则包括描述性组合段、交替(叙事)组合段、场、插曲式段落和普通段落五种类型。描述性组合段是指一连串镜头构成某个时刻混合的描述,通过镜头的连续展示来表示这些物体存在于同一空间,以将场景情境化;交替(叙事)组合段就是叙事性交叉剪接,它有时间顺序性和连续性,但并非直线式的,交替呈现的两组或两组以上的事件是同时发生的。与平行对照组合段不同的,是它有时间顺序,它以交叉剪接来暗示时间上的同时性,如好莱坞西部片中经常出现的追逐画面;“场”的时间顺序和连续性则是直线式的,它强调镜头在连续空间中的一致性:“当事件进行是连续的时候(比如没有陈述的中断),我们在电影中拥有和剧场上的‘场’——或日常生活中的场——完全一样的组合段,换言之,在时空上完全没有‘瑕疵’的完整经验。”<sup>①</sup>当然在电影中“场”的所指是不间断的,但其能

① 麦茨:《电影语言》,台湾远流出版公司1982年版,第154-155页。

指则是由不同镜头组合而成,插曲式段落有时间顺序性、直线式,但它是非连续性的,是在影片情节发展的场景呈现中串联式地穿插进来的一组很短的镜头(小插曲)。这些带有隐喻性的短镜头并不是以完整的组合段形式加以处理的,而是零散地先后穿插进来的,主要是从结构上来浓缩剧情逐渐进行的过程(每个小插曲都包含影片情节呈现的象征性摘要阶段),象征式地按时间顺序扼要说明事件发生的经过。插曲式段落的能指和所指都是断断续续的,并且小插曲间的时间总是被省略不提的,普通段落与插曲式段落相似,也有时间顺序性、直线式、非连续性等特点,不同的是,插曲式段落包含一系列由整体发展轨道串联起来的前后分开的小插曲,普通段落本身却是连续不断的,只是为了避免影片叙事显得冗长沉闷,而把一些不重要的细节和空档时间剪去,但总体上又看不出影片叙事中的时间裂缝。所以在普通段落的叙事中,能指有间断性而所指则是连续不断的。<sup>①</sup>

麦茨的大组合段理论是对电影叙事形式的分析,它把重点放在剪辑是如何组织不同的叙事时空的手法上,其目的是要找出电影语言中适当的“句”、“段”单位,及其多层次组合的结构类型。他通过对镜头排列次序、组合方式、场景连接的分析,揭示了组合段处于各种不同语境中的叙事、表意功能,并进而考察了不同影片类型中所使用镜头的不同组接方式。麦茨的研究抽象出了传统经典电影所包含的某些共同的叙事表意符码,使电影理论和批评摆脱了纯印象式的方式,为电影的读解提供了科学的分析方法。

## 二、帕索里尼和艾柯的观念

电影符号学理论最完整的是麦茨的研究。在麦茨的理论

<sup>①</sup> 参见麦茨:《电影语言》,台湾远流出版公司,1985年版,第155-156页。

引导下,电影符号学在将近十年的发展中,完成了对于电影语言结构和电影符号表意方法的研究。这其中,在对电影是不是—种语言、电影是如何进行表意等问题的探讨中,意大利的帕索里尼、艾柯和英国的沃伦等人,都根据自己的学术背景作了不同的阐述。尽管他们对电影语言的看法与麦茨的观念有较大的差异,但是,他们对电影表意符码的独到研究,丰富了电影语言的内涵。

麦茨在研究电影语言与自然语言的差异时,虽然宣称电影语言不像自然语言那样具有真正的结构和语法,但他在具体阐述镜头的组合方式和电影的表意时,在一定程度上又把电影语言视为自然语言。帕索里尼和艾柯都对此提出了自己的不同看法。

在电影是不是一种语言的问题上,帕索里尼和麦茨的看法是一致的,他们都认为电影是一种被编码的语言,也有自身的双重分节,但是,帕索里尼观念中“双重分节”的含义与麦茨并不相同。按帕索里尼的说法,若比照语言中的最小单元——音素,电影中的最小单元就是各种各样占据画面的现实的物体、动作或事件,它们没有任何改变地在电影中被复制,帕索里尼称之为“影素”以类比于音素,影素组合成更大的单位——画面(镜头),这是电影的最基本组成单位,就像自然语言中的词素—样,电影是借由第二重分节(画面),从现实中选择、组合物体和事件以展现现实的。当然,帕索里尼的分析更多的还是类比,与自然语言中的音素不同,电影语言中的影素是不可数的、无止境的,它甚至还有某种必须选择的强迫性包含在内。

帕索里尼也注意到电影没有语言规则。他说:“电影导演就要作双重的工—作,他必须从混沌世界中选取形象符号,使其可用,并设法把它们编入一本形象符号词典,他还必须做作家所做的那种工—作,使纯词态的形象符号得到具有个性特征的表现。所以作家的工—作是美学的创造,而电影导演的工—作则先是语言的

创造,然后是美学的创造。”并且“‘约定俗成的电影语言’其实并不存在,或者说,即便存在,也是不着边际的,因为电影导演总是必须自行创造他自己的词汇”<sup>①</sup>。可以看出,虽然帕索里尼也同意麦茨说的电影没有语言规则,但他的论点又与麦茨有较大的不同。他认为电影作为一种语言,是以写实的“影像—符号”去表现现实的,所以,他把所有的问题都集中在电影和现实之间有何差异的探索上。经过周密的论证,他得出的答案是两者之间没有差异。他的电影符号学就是现实符号学。

帕索里尼把电影创作的符码完全等同于现实事物的形态或电影的影像,而不求助于任何预先符码化的语言,而他所说的“影像—符号”的初始语言(可以符码化,但从来没有真正形成一套符码),只是一种“前电影语言”式的表意体系,即文化符码的各种符码元素。按此推论,电影导演在创作中将会使用“影像—符号”语汇和电影语汇两种语汇,即影片在拍摄过程中,“影像—符号”借助它与现实形象的类同和社会的文化特性进入影片,而当这些“影像—符号”组成的画面进入剪辑、合成阶段时,它就成为真正的电影编码而不再是原先初始的文化编码。帕索里尼的观点颇有启发价值,不过把“影像—符号”就看作是电影语言,这在理论上显得较为牵强。

艾柯的电影符号学研究主要以帕索里尼和麦茨的论述为起点,并把观点建立在对他们理论的批评和回应的基础上。在讨论中,艾柯用“符码”取代了“语言”,认为虽然这两个词的内涵和外延并不完全对等,但它们在表意上有一个相同特点,就是表意都靠组合关系完成;而从理论上讲,每个符码都可以独自成为一种纯粹的状态,它改变了电影“语言”的纯类比的混乱,可以用来涵括所有影片表意作用的规律及系统化现象。所

<sup>①</sup> 帕索里尼:《诗的电影》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社,1985年版,第22页。

以,艾柯用《电影符码的分节》作为论题,对帕索里尼和麦茨的理论进行了反思和批判。

首先,他对帕索里尼的“影像—符号”概念提出了质疑。艾柯认为电影画面上的各种物体和事件,其本身并没有展现现实,而是约定俗成的结果,即借由象形符码化的能指的解读,使人们去认识其中的所指,所以构成电影叙述主体的不是帕索里尼所谓现实中的物体和事件,而是被文化符号化和意识形态化的物体和事件。在这里,可以说帕索里尼是接受自然,而艾柯是在寻找文化。艾柯指出,帕索里尼的错误在于他痴迷“现实”这个概念,并将能指、所指全都汇聚到“现实”的名下。此外,艾柯认为帕索里尼所说的“影素”也不等同于语言学上的“音素”,因为本身并无意义的音素只有在组合之后才有意义,而帕索里尼所说的“影素”则毋须依靠画面,其自身就能表达意义。画面(镜头)和词素之间的关系也是如此,艾柯认为镜头较类似于语句而非字、词。

针对帕索里尼的观念,艾柯提出了重要的“电影影像三重分节”说。艾柯认为,电影符码不仅有与自然语言中的音素、词素相似的“双重分节”构成系统,而且有第三重分节。他认为每幅画面(影片中的单个画格)都有三重分节:第一分节是象形图像,它是影像画面中分解出来的与现实相似的有意义的单位,自身可以辨认;第二分节是象形符号,即把象形图像分解为较小的象形符号,这些符号可以在有意义单位的前后关系中得到辨认,同时还具有外延和内涵的意义;第三分节是象形义素,即象形符号可分解为更小的象形义素,诸如角度、曲线、主体与背景的关系、光影效果等,它本身并无意义,但对意义的建构非常重要。同样,由画格连续组合成的镜头段落也有三重分节:动态图像、动态符号(动素)、动态义素(动态结构)<sup>①</sup>。艾柯从信

<sup>①</sup> 参见艾柯:《论电影符码的分节》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社,1988年,第194页。

息论的角度阐述了电影影像本身就是符号系统,他的理论吸收了麦茨和帕索里尼的部分观点,但在论述上显得更为彻底。特别是他的“第三分节”概念,指出影片传达的不仅是现实的自然,“象形”并非存在于电影影像与自然现象之间,而是存在于影像与文化背景所造成的观念之间,是电影符号学研究的深入。

其次,艾柯对麦茨提出的影像具有自然层面的表现能力,整个世界透过影像(不论是正常的还是偏差的方式)来传达意义的说法,表示了不同意见。麦茨认为如果电影家想表达自己的观念,他可以扩大、引导并改变原来的影像表现,因此电影是表现的媒体甚于传播的媒体;同时,影像不只是现实的转形或复制,它也是符号的栖息地。艾柯不同意这种说法,指出麦茨对影像类比所做的假设,只是为了支持他所谓“电影不是一种语言(没有语言规则)”的观念。艾柯认为,影像并不是只有在符码的组合之下才有作用力,单个镜头就已经包含了人为的约定俗成的因素,其自身已经具有符码的特征并存在于文化符码之中。这些文化符码都在影像的传播之中运作,它们主要包括感知符码、认知符码、传输符码、情调符码、象形符码、图示符码、体验和情感符码、修辞符码、风格符码、无意识符码,等等。

由此可见,艾柯的观点和帕索里尼、麦茨有明显的冲突,他援用不同的符号学方法论得出了不同的观念。他认为帕索里尼及麦茨对符号的文化限制的描述过于狭隘。艾柯对传统和文化在符号中作用的强调,可以看出他是抓住符号的三个层面,而不像帕索里尼或麦茨只对影像的某个层面进行论述。艾柯对电影“语言”的分析,旨在从电影符码的分节方面说明要从自然现实和影像呈现之间接受同样经验的表意,不能满足于只是读懂现实呈现的影像,而应接受类似社会和文化背景的训练,从影像的“象形”中挖掘出影像表层下的真实含义。不难看

出,艾柯的观念较多地受到了皮尔斯的符号学体系的影响。

### 三、沃伦的结构主义作者论

麦茨、帕索里尼和艾柯关于电影符号学的研究,主要集中在电影符码的分节、类别及表意等问题上;英国学者彼得·沃伦则另辟蹊径,他综合运用结构主义、符号学和作者论的方法,去分析影片本文叙事表意的深层结构,形成其“结构主义作者论”的理论。

“作者论”出现在 1960 年代,由安德烈·巴赞、弗朗索瓦·特吕弗、让·吕克·戈达尔、亚历山大·阿斯特吕克、克劳德·夏布罗尔等法国《电影手册》影评人所提出。“作者论”强调导演的创作意志和个性,认为优秀导演的影片保持着创作灵感和艺术风格的统一。较早地提出这种观念的阿斯特吕克,就把电影摄影机看作是导演手中的自来水笔,认为它“能让艺术家用来像今天的论文和小说那样精确无误地表达自己的思想(哪怕多么抽象)和愿望”,电影正在“成为一种像文字那样灵活而巧妙的写作手段”<sup>①</sup>。巴赞也指出:“花样翻新只是普通‘导演’的打算,而保持创作灵感的统一却是真正的‘作者’的标志。”<sup>②</sup>在整个 1960 年代,该理论在西方电影界影响极大。

“作者论”的理论前提并没有什么不妥,但是在付诸批评实践时,由于它过分强调导演的个人风格和创造,而往往会忽视影片的社会内涵;并且这种源于文学理论的电影批评观念,它把导演定义成电影本文意义的最主要的、乃至惟一的创造者,这也与工业时代的电影制作形成尖锐的矛盾。因此到后来,它就变成只是捍卫电影品位和价值的宣言,成为区别所谓“电影作者”(艺术家)与“电影场面调度者”(工匠)的分层理论。以

① 转引自马尔丹:《电影语言》,中国电影出版社 1983 年版,第 104 页。

② 巴赞:《电影是什么?》,中国电影出版社 1980 年版,第 143 页。

致到 1950 年前后,它的提倡者宣布这种理论已经过时,而在此后的电影理论中“作者论”也就很少被提及。一直到 1960 年代末,一些英美电影研究者把列维·斯特劳斯的结构人类学方法论引入到该理论中,希望能够像列维·斯特劳斯的结构主义分析那样产生一种新的电影分析模式,以超越电影影像的表面,揭发出影片被隐藏的、也更有意义的深层结构,并从这些结构的不同组合去分析电影家的艺术独特性,这才赋予“作者论”以新的内涵。其主要的观念后来被英国学者杰弗里·诺埃尔·史密斯归纳为:“一个作者所被肯定的一些特点并不一定就是我们外表所看到的那个样子,所以,我们的批评主旨并非只是指向那外表可见的特征而已,我们必须深入挖掘表面题材与处理方法背后的东西——基本核心所在而不易为人所察知的主题。由于这些主题才形成作品的形式,也由于这些主题才形成作品的特殊结构,透过形式和结构把作品的内在意义散发出来,以别于其他作品。”<sup>①</sup>

沃伦 1963 年出版的论文集《电影中的符号和意义》,第一次将结构主义符号学电影理论介绍到英语世界。其中《作者论》一文,就是用结构主义理论去阐释作者论的。沃伦的观念也深受皮尔斯的符号学体系的影响。他区别了当时理论界划分的两种作者电影:一种是主张内涵意义、强调主题的,并且其主题内涵是用归纳的方法产生的;另一种强调风格和场面调度,其早已存在的意义只是经由电影手法演绎产生的。前者被沃伦称为“作者电影”,后者则贬为“场面调度电影”,不属于真正的作者电影之列。沃伦认为,作者电影被肯定的并不主要是那些外表可见的特征,而是深入挖掘表面题材与处理方法背后的东西——组织主题与阐发内在意义的影片独特的形式和结构;而且,结构主义作者论的方法并不局限于对同

<sup>①</sup> 转引自沃伦:《电影记号学导论》,(台北)志文出版公司 1980 年版,第 180 页。



一导演的相同主题或重复主题的多个影片本文的掌握 ,还力求对该导演的那些非代表性影片中的不同主题或对立主题的全面了解。只有这样 ,才能保证其研究既注意到影片本文的共同性 ,同时也兼顾了影片本文的独特性。否则 ,就无法真正深入影片的深层结构 ,其研究也就成为形式主义的、而非结构主义的分析。

沃伦在文章中赞同并重新解释了法国电影家让·雷诺阿所说的“一个导演一生只拍一部电影”的观点。他认为一般导演的影片中只有一个核心主题 ,其意义极少变化延伸 ,但是 ,伟大的导演就不同 ,在其影片一致性的核心主题中 ,包括了无数的变化张力 ,这使其影片带有多面性的意义。所以在研究导演的某部影片时 ,不但可以在他所有影片的比较中发现其变化、创新或古怪之处 ,更重要的 ,是可以借此找出影片深层结构的秘密 ,也就是影片变化、创新或古怪的内在因素。沃伦依此来分析类型电影 ,特别是约翰·福特和霍华德·霍克斯的西部片 ,分析他们影片中反复出现的主题和二元对立的复杂形式(符码) :家园轱辘野、流浪轱辘居、犁头轱辘刀、欧洲人轱辘印第安人、文明轱辘蛮、西方轱辘方等 ,每组符码都是对立且独立的 ,无法被取代 ,并且每组对立符码之间都没有固定的价值 ,其意义需要依个别情形而定 ,不同的影片本文会改变它所代表的意义。比如他认为福特的西部片改变了家园轱辘野这对矛盾事物和观念之间的关系结构 ,这让福特成为一个伟大的艺术家 ,一个杰出的作者导演。

结构主义作者论运用结构主义方法分析类型电影的结构和符码表意 ,虽然观念比较新颖 ,却也很快走向衰微。原因主要有三 :一是它套用了不大适合电影的结构主义神话分析模式 ,难以深入地阐释影片的表意。因为在列维·斯特劳斯的观念中 ,神话并没有作者中心的说法 ,神话重要的是故事而不是风格 ,讲故事的人不是作者而只是复述者 ,这与带有明显作者

标记的电影全然不同,所以作者论的先决条件和结构主义的先决条件之间存在着明显的差异;二是它所援用的列维·斯特劳斯的~~方法论~~遭遇越来越多的批评,这是由于罗曼·雅可布逊的二元语音系统的组成原则受到了质疑,列维·斯特劳斯据此而形成的结构主义理论的潜意识系统的思想根基也就被动摇了;三是新兴的历史唯物论对电影是商品和电影是意识形态机器的论述,这两种观念都重新思索了“作者”的含义,并造成了作者的“去中心化”。

电影符号学理论的主旨是把符号的意义和结构的意义引入电影研究,它把电影作为“语言”来描述,进而从理论上对电影的表达面(影像的能指编码)进行了细致严密的分析。电影符号学理论将电影研究的重点从传统理论的本体论上移开,它割裂了电影与现实的种种联系,重新确认电影的本性并不是对现实的“摹写”,而是被电影家重新结构的、具有约定性的符号系统,认为电影的表意功能就是从这个符号结构系统中衍生出来的。电影符号学理论对~~1930年代~~1930年代的电影研究具有方法论的意义,并且在~~1930年代~~1930年前后出现了短暂的辉煌,其研究成果在那个时期曾经取代了其他所有的电影论述,其研究方法在当时也成为不同学科的电影研究所必需的先决条件。

但是,由于电影符号学是借鉴语言学的专门化分析系统,而缺乏与社会现实的表意过程相联系的理论方法,随着研究的深入,它在方法论上的缺陷也日益明显——静态的、封闭的结构分析难以把握影片的现实内涵、影片创造过程的本质和观影过程中观众对电影的接受状况。因此在~~1930年代~~1930年代初期,电影符号学的研究重点开始从研究经典影片的本文结构转向结构过程,从表述结果转向表述过程,从静态系统转向动态系统,电影叙事学的研究即应运而生,随后,精神分析理论和意识形态理论也进入到电影符号学,又形成了以心理结构模式为基础的精神分析学电影理论。

### 第三节 电影叙事学理论

20世纪40年代初期,电影结构主义符号学理论开始由电影符号学转向电影叙事学的研究。这一方面是由于电影符号学研究的方法论显露出了缺陷,而另一方面,是研究者发现电影符号学所依据的语言学研究的重点,此时已经发生了重要的转移:从对“说出的话”(陈述结果)的研究,转到对“言语主观性表现得最为明显的停泊处”和“表述行为”的探讨<sup>①</sup>。因此,有些研究者就按照语言学的发展调整了自己的研究路向,而把影片看成一种“话语”或“陈述装置”,其研究也就从影片的表述结果转向表述过程,从影片的本文结构转向结构过程,这就促使了电影叙事学研究的兴起。

“叙事学”一词最早出现在法国学者茨维坦·托多罗夫的著作《十日谈的语法》(1939)中,用来表示结构主义对文学叙事的分析,特别是对作品的多重叙事过程做细致的描述。此前的俄国形式主义对叙事作品的诗学研究,普罗普的《民间故事形态学》,英美新批评对诗歌的“细读”研究,列维·斯特劳斯的《神话的结构研究》和《结构人类学》,以及1957年巴黎《传播》杂志第1期出版的《符号学研究:叙事作品结构分析》专集(包括罗兰·巴特的《叙事作品结构分析导论》、托多罗夫的《文学叙述的种类》、克洛德·布雷蒙的《叙事可能之逻辑》等重要论文),都是叙事学研究的重要成果;此后还有艾尔戈达斯·居仑·格雷玛斯的《结构主义语义学》等论著出版。这些研究,尤其是普罗普、列维·斯特劳斯的论著,为电影叙事学的建立奠定了理论基础。

<sup>①</sup> 若斯特:《叙述学:对陈述过程的看法》,《电影与新方法》,中国广播电视出版社1989年版,第198页。

在叙事学理论中,语言与言语、话语与故事、深层结构与表层结构等是重要的概念。语言和言语这对概念是索绪尔语言学的重要范畴。语言是约定俗成的表达观念的符号系统,言语则是个人运用该符号系统的讲述活动,它们区分了叙事研究中的两个不同的层面:一个倾向于建立基于所有叙事作品并制约着这些作品的系统,另一个则是在单个叙事作品框架中对这个系统的体现。话语和故事是法国结构主义所首先采用的概念。故事是被叙述的基本材料,它自身是由时间的先后顺序与逻辑顺序所制约,并与实际发生的情形相类似的,话语则是将故事结合进其中的艺术组合和结构,这种组合和结构借助于诸如视点、时间变形或类比等手段,它与俄国形式主义学者什克洛夫斯基早先划分的故事与情节的概念有相似之处。深层结构与表层结构是出自语言学研究转换生成语法的概念。这种语法涉及到确定有限的深层结构规则和把深层结构变成表层结构的转换规则,并用这些规则来组合成无限的句子。在叙事研究中,就是在抽象的基本结构(深层结构)及其在单个叙事作品中的具体表现(表层结构)之间进行区分。所以,叙事学研究的基本对象是叙事本文,它主要是通过具体的叙事作品,从“言语”、“故事”和“表层结构”中,去寻找构成“语言”、“话语”和“深层结构”的要素,并探讨其构成机制——结构形式和叙事规律。

电影叙事学的早期研究包含在电影符号学理论中,深受结构主义语言学的影响。开始时,电影叙事学主要关注的是构成故事片的某些专门符码,以及这些符码的内涵和外延的意义。但这种研究的局限很快就暴露出来,正如有些电影学者所批评的,它“只是在电影本文领域内进行单纯的语言研究。因此,电影叙事学没有解决,或者说它根本不想解决电影的表意问题。它关注的只是能指的组织结构,而把所指完全排除在外”。<sup>①</sup>直

① 李恒基、杨远婴编:《外国电影理论文选》,上海文艺出版社,1989年版,第104页。

到 20 世纪 40 年代初,电影叙事学才逐渐发展并形成了自己的理论。这主要是它吸收了法国学者热拉尔·热奈特《辞格三·叙事话语》(1978 年)中关于叙事语式、叙事语态和叙事时态等的研究成果,即从叙事本文与故事、叙事本文与叙述之间的关系,来研究叙事时间、叙事空间以及叙事视点的构成,它启发了电影理论家对电影叙事中动态的叙事活动的分析研究。稍后,电影研究者们还注意到法国学者艾米尔·本维尼斯特从结构语言学的发声理论发展出的“故事话语研究”叙事理论,并借鉴其有关“发声源”的研究——也就是从说话者或叙事者如何把自身写进信息,通过时间的指示和空间地点的参考而提供一定的表达风格给听众(观众)的角度,来寻找说话者或叙事者的痕迹。另外,电影叙事学还整合了拉康精神分析理论的某些观点,特别是他有关“缝合”的研究,即从心理学的角度来揭示影片本文是如何掩盖自己叙事的痕迹,同时使观众在观影过程中产生自己是电影活动中的主体、一切为“我”而存在的幻觉效果。正是在这些理论的影响下,电影叙事学研究走出了纯粹的结构主义和符号学的研究,而走向故事陈述过程(电影话语被建构)的动态研究。

电影叙事学理论在相当程度上是借鉴文学叙事学的概念和方法,这是因为从叙事结构上来说,电影叙事本文与文学叙事本文有相对的一致性。因此,电影叙事学如同文学叙事学,主要根据两个基本单位:叙述与序列。叙述是产生叙事本文的行为,序列则是构成完整而独立故事的各种有关叙述的汇集或排列。事件在时间和空间内的组合即为历史,而对历史(真实的、想像的)的描述即为叙事。所以,电影叙事学就是关于影片本文是如何通过时间和空间在银幕上建构电影话语,以及观众在电影解读中如何重建时间、空间和注视、认同的研究,其中涉及故事叙述、叙事策略、叙事结构等有关电影叙事的“功能—结构”的诸多问题。

## 一、叙事时间 电影话语的时序构成

时间关系是构成叙事的最重要元素之一,它为创作者提供了众多的艺术手法来描绘电影世界。时间关系主要表现在故事和叙述行为之间,或者说在故事与话语之间。对故事层面的时间来说,事件总是沿着严格的线性的时间顺序发生和发展的;然而在话语层面,事件是按线性的顺序发展,但更多的又是以不同的时间顺序表现出来的,如倒叙、前叙或平行、交叉等等。这些手法在电影中的运用,就使电影的叙事更加生动活泼、丰富多彩。

虽然有很多学者都讨论到叙事的时间关系问题,但较为深入且影响较广泛的,当数法国学者热奈特在其著作《叙事话语》中的阐述。热奈特认为,“研究叙事的时间顺序,就是对照事件或时间段在叙述话语中的排列顺序和这些事件或时间段在故事中的接续顺序”<sup>①</sup>。热奈特区分出叙事的两种时序,即故事时间和叙事时间。前者是指故事发生的自然时间状态,它是由读者或观众在欣赏过程中根据日常生活的逻辑重建起来的;后者则是指故事在叙事本文中具体呈现出来的时间状态,它是作者经过对故事的加工改造而提供给读者或观众的现实的本文秩序。后来,热奈特又进一步将时间关系分成三大要素:顺序、持续性(延续时间)和频率。热奈特的叙事理论在电影研究界也颇有影响,因此,叙事时间也同样成为电影叙事学研究叙事话语和叙事策略的重要议题,而顺序、持续性和频率,也就成为电影叙事学分析叙事时间的主要切入点。

首先是电影叙事的顺序。顺序表示事件发生在故事中的次序和叙述出来的次序之间的关系,它包含两种主要的形式:直线式的时间次序,和非直线式的时间次序即错置顺序。

<sup>①</sup> 热奈特:《叙事话语新叙事话语》,中国社会科学出版社,1998年版,第1页。

直线式的时间次序是大多数电影所采用的叙事时序,尤其是在电影发展的早期。美国学者布里安·汉德逊在《论电影中的时间关系、叙事情境和叙事声音》一文中写道:“看起来,每个时代的大多数电影都以单一线性的时间顺序来叙述,然而,根据热奈特的说法,这在小说中却不常见。”<sup>①</sup>据汉德逊的统计,在电影形成的最初二十年中,几乎全是单一线性的叙述次序;后来随着电影的发展,倒叙(闪回)和前叙等错置的叙述次序才逐渐地渗透到电影的叙事中来。当然,这同时也带来一些问题,正如汉德逊在同一篇文章中所指出的,因为电影没有固定的时间关系系统,所以任何有异于单一直线时间次序的叙述,都必须借助于一定的手段——旁白、音效、服装、地点的变更、影像的并置或翻动的日历等等,以使观众意识到时间顺序的变动:“古典电影对电影时间关系更迭的反应,犹如遇到洪水大荒,观众必须受到每一电影表达层面的警告,以声音、影像或书写文字,让他们的迷惑降到最低点。”

其次,是电影叙事的持续性。持续性表示故事时间和叙事时间之间的关系,热奈特认为其主要形态有以下几种:时间一致性、描述性时间停顿、时间性省略和摘要性时间。

“时间一致性”,即影片的叙述(情节)时间和故事时间相一致。在这里,摄影机忠实地纪录事件发生的经过,不做任何时间性的操纵。电影中最常见的时间一致性叙事形态就是镜头段落(长镜头),它通过时间上连续的强调,将事件的戏剧张力突显出来;当故事里的时间静止不动,而描述却在持续进行时,即为“描述性时间停顿”。例如有些影片开头,把事件发生的场景或地点介绍给观众的那些片段。但汉德逊却认为,把描述性时间停顿用在电影叙事学中并不恰当,因为影片中即使是非常单纯的景观描述性镜头,它也隐隐约约地有推动叙述前进的作

① 戈德曼,《叙事学》,北京:中国社会科学出版社,1998年。

用。所以汉德逊说：“即使在此镜头或此场景中没有事件发生，但是，从这里掠过的时间即透露出有事将要发生的预期心理，它们终究难逃戏剧时钟的记号。事实上，没有比叙事电影里无情掠过的镜头更令人引颈企盼它的后续发展的”<sup>①</sup>；“时间性省略”与描述性时间停顿相反，它是在电影的叙事过程中删去无关紧要的细枝末节，戏剧性地缩短因果之间的时间关系，将故事时间浓缩成可被观众接受的叙事时间，以避免电影像流水账似的冗长拖沓。这是电影中最典型的浓缩故事时间的手法；“摘要性时间”就是将冗长的故事时间浓缩成叙事中的某些片段，其典型用法，是以简洁的风格来描述历经长时间的一系列事件。摘要性时间和时间性省略有些类似，但它主要是用蒙太奇手法把事件的某些局部特征连接起来，从空间的角度来建构空间化的时间，以表示事件的发生过程，与时间性省略中删去非重要时间以保持时间的连续（观众在观影过程中可产生心理上幻觉的连续）不大相同。

除上述几种“持续性”形态之外，未被热奈特提及但明显地存在于电影中的，是米克·巴尔所论述的“慢镜头”。慢镜头与摘要性时间恰恰相反，它的叙事时间要比故事时间长许多，主要是通过加长叙述时间以达到丰富的戏剧效果。此外，巴尔提到还可以利用声音（旁白）作为电影的叙事动力，来建立电影的持续性策略或产生电影时间的变化。

美国电影学者大卫·鲍德韦尔对电影时间的论述，参照了热奈特的划分，但他增加了一个风格性元素——银幕时间。这样，故事时间、叙事时间（情节时间）和银幕时间三者间的关系，就构成了不同的电影话语时间。其基本形式有三种：第一，相等，即故事时间等于情节时间又等于银幕时间。第二，缩短，即故事时间被缩减。其中又包含省略和压缩两种情形，

① 汉德逊：《电影语言》，北京：中国电影出版社，1980年。



省略是故事时间大于情节时间,而情节时间则与银幕时间相同,情节的不连续是由于故事时间的被省略;压缩是故事时间等于情节时间,两者皆大于银幕时间,情节并无不连续,但银幕时间浓缩了故事和情节的时间。第三,延长,即故事时间被拉长。也有插入和详述两种情形,前者是故事时间小于情节时间,而情节时间则与银幕时间相同,情节的不连续是由于插入了添加的材料,后者是故事时间等于情节时间,两者皆小于银幕时间,情节并无不连续,但银幕时间拉长了故事和情节的时间<sup>①</sup>。

第三,是电影叙事的频率。频率表示故事中事件发生的次数和电影叙述中该事件发生次数之间的关系,它可以归纳为三种主要类型:第一种是对单一事件做重复性描述。在电影中,重复性描述形式的影片数量很少,《罗生门》可能是其中最著名的。一件发生在树林里的强暴与谋杀案,在事件的调查过程中,却派生出四个不同的版本。与重复性描述形式相反的是单一描述,它又包括两种类型:一种是对重复性事件做单一描述,另一种是对单一事件做单一描述。不过这两种类型很难截然划分,因为一般来说,不可能故事里发生多少次的重复性事件,同样地也在叙述里出现多少次,如此,有时候就很难将影片里对重复性事件的单一描述,与意在表示此事件惟一性的单一描述区别开来。譬如一场描绘典型的日常晚餐的戏,原来可能是用来表示无数次这样的晚餐,却也可能变为某次特定的别有意义的晚餐戏。因此在某种意义上可以说,单一描述性形式是电影中最常见的叙述形式。

从上述电影叙事的时间关系可以看出,时间关系为电影话语如何变化、停止或强调、丰富故事里的时间次序关系,提供了

<sup>①</sup> 参见鲍德威尔(鲍德韦尔):《电影叙事》,台湾远流出版公司,1993年版,第155页。

原则性的方法。

## 二、叙事空间：电影话语的逻辑构成

电影空间,就是在电影胶片上用二维平面来纪录和反映的现实的三维世界。电影叙事中的空间建立,是电影创作者和接受者共同参与的结果,发生在电影创作和电影欣赏、想像的过程中。众所周知,观众在观影过程中所坐的位置是固定不动的,运动的只是银幕上的影像即影片本文,那么观众要获得相应的电影空间感,就需要电影话语的空间建构。所以叙事空间的主要研究内容,就是电影话语如何使观众建立起确切的电影空间问题。

英国学者斯蒂芬·希思从观众主体与影片本文之间的关系着手,探讨了电影的叙事空间问题。他认为观众主体并没有被影片本文所固定,主体存在于电影叙事的过程中,主体的能量受叙事的影像和再现的组织所决定,影片本文通过不断地变化电影空间,来持续地移动、调整和容纳观众,以此来建构主体的电影空间。希思说:“在电影中穿梭着的是静静地坐在银幕前的观众,电影为这些穿梭的动作制定了规范。作为主体的观众穿梭于欲望、冲动、冲突的变化之中,往返于想像性(主体和影像)的永久性与整体化之中。”<sup>①</sup>而“移动”所要解决的中心问题就是空间的组织。希思对于电影叙事空间的论述,主要是通过对好莱坞古典电影的叙事分析,去研究古典叙事电影的空间组织是如何暗示观众的。他的结论是:电影叙事在一致性中持续建构和再建构空间,使得电影和真实世界趋于吻合,观众则凭借不断移动的空间和视点系统,在电影话语中寻找空间的定位。

从希思的论述中可以看出,电影的叙事空间包括电影话语

① 希思:《电影叙事空间》,载《电影研究》,1998(1)。

的银幕造景空间和故事叙述空间两种主要形式,而后者又涉及到叙事方式、叙事人称(叙事者)、叙事聚焦(叙事视点)等层面的相关内容。

电影话语的银幕造景空间。

一般来说,电影话语的银幕造景空间(也就是银幕上投射的现实空间的影像),由镜头空间、拍摄与剪辑空间、声音空间三种形式构成。

镜头空间主要指电影成像过程中,镜头根据线形透视法或反线形透视法,对包括重叠的轮廓、物体质地的差异、空气和天候、光与影、色彩、人物的运动、物体的尺寸等元素的运用。运用这些元素在景框中的移动和变化,使空间具体化,增强观众对银幕物体和景深的感知,强化对物体在三维空间中的形状、配置和运动的认识。在《电影、系统和叙述》一文中,希思具体地论述了摄影机的景框选择对叙事空间建立的重要性。他指出,古典绘画通常是把主要人物放在景框的中心位置,而电影则因为移动的缘故——不论是人物及物体在景框中的移动或是摄影机本身的移动,其构图方式与绘画有很大的区别。在电影中,景框的中心需要视动作即叙事的逻辑而定,其构图中心不断移位及重新理解的情形要与叙事中心相符合。因此,空间转换为地点,观众就被置于不断改变的地点之中,景框选择加强了叙事空间的一致性和持续性。

拍摄与剪辑空间,是指电影在制作过程中,对镜头在时间、地点和逻辑关系上的安排而形成的电影叙事空间。法国学者阿贝尔·拉法依在其著作《电影的逻辑》中指出,观众在观影过程中所接受的影像是经过选择和组织的,他好像在翻阅一本编排好的相簿,但编排相簿的不是他,而是某个影像制造者<sup>①</sup>。这

<sup>①</sup> 转见麦茨:《论叙述的现象学》,《电影语言》,台湾远流出版公司,1989年版,第190页。

个影像制造者运用潜在的“语言学焦点”,躲在影片的背后使影片运作起来。这样,拍摄和剪辑空间就通过对前后镜头的空间暗示或提示来达到电影的叙事。这其中最主要的,是摄影和剪辑的“同度”原则即在轴原则,它保持了电影空间的一致性和视线的完整性,以及随之带来的视点和电影话语的认同,并使电影展示的空间更符合观众的视觉习惯。

希思则从“主体位置”的角度对影片的拍摄与剪辑空间进行了分析。他认为所有的影像再现都与话语(言语创作)有关,并将话语定义为“用组织过的影像来反映和定义现实景象,这些组织过的影像就是现实景象的建构物”<sup>①</sup>;而“位置”的概念则体现在组织个别镜头的视点,提供最理想化视点的空间结构,叙事者的见解、态度和视点,以及观众通过其他操作而获得的“主体位置”等方式中。希思说,这其中就派生出一个注视和认同的机制,也就是观众对拍摄和剪辑空间的认同问题<sup>②</sup>。其规则已成为电影制作必须遵守的铁律,具体表现为:(员)需要有主镜头或建立镜头,使观众对于接续而来的新镜头能判断出它的方向;(圆)同度原则即在轴原则,确保同一人物在镜头连续中出现在银幕的同一部位,以符合银幕空间和叙事空间;(猿)同度原则,即在同一场景或空间里机位变化必须大到足以使人清楚地看到是在移动(摄影机的角度变化必须大于同度),但又不能使观众经历空间的跳接,以保持镜头与镜头平缓地衔接;(源)演员移位应编排在摄影机运动或重新取镜时,以避免演员在镜头中的不必要移动<sup>③</sup>。这些规则都是旨在营造叙事空间和视点的一致性。电影叙事主要包含隐藏的叙事和暴露的叙事两种风格。古典电影叙事的主要特征就是试图隐藏技法,

① 戈德曼,《早期电影符号学》,北京:中国电影出版社,1987年,第15页。

② 即正转拍的缝合作用,作为一种电影话语形式,它与电影的社会功能有较多联系。这部分论述见精神分析学电影理论。

③ 戈德曼,《早期电影符号学》,北京:中国电影出版社,1987年,第15页。

其全部动机就是刻意使观众看不出电影话语的痕迹,让一切显得非常自然、透明,像是故事本身一样,从而让观众产生认同。

声音在电影空间的建构上,也有着重要的作用。汉德逊、希思等理论家都指出,它通过人说话的声音、音响、噪音等声音的“音量和音色”(频率、振幅、音质等)创造出不同的声音层次,诱导观众在观影过程中分辨出声音的方位和距离,以建立电影的叙事空间。

### 电影话语的故事叙述空间。

最初的电影是“活动照相”,它还没有摆脱照相的影响,基本上不存在有意识安排的“视点”;同样地,在早期的戏剧电影中,虽然有了一些安排的视点,但它被仅仅囿于乐队指挥的中心位置上。这就是说,在电影发展的相当长时期中,影片叙述者的视点大致等同于摄影机的视点。一直到1920年代经典好莱坞时期,才有了电影家对叙事空间和视点的一致性的种种努力,才使摄影机具有了特意安排的视点——银幕以观众的视点为转移。

对于故事叙述空间的分析,首先涉及到的,就是叙事方式中叙事者和非叙事者(反映者)之间的关系。叙事分析也就关涉到两个基本问题:一个是“谁说”——确定叙事本文的叙述者及其叙事声音,另一个是“谁看”——是谁的视点决定着叙事本文。热奈特在如此划分的基础上,采用一个较抽象的名词——“聚焦”,来取代过去叙事学里“谁看”使用的“视像”、“视点”、“视野”等术语,这就将叙述(谁说)和聚焦(谁看)区分为两个不同的范畴。根据普林斯·吉瑞德在《叙事学辞典》中所下的定义,所谓聚焦,是指“描述叙事环境和事件的特定角度,反映这些情境和事件的感性和观念立场”<sup>①</sup>。

① 邱明雄,《叙事学》,北京:中国社会科学出版社,1998年,第100页。

所以在叙事本文中,聚焦所涉及的不仅是纯视觉的看,而且把“看”的内涵延伸到心理和意识的感知层面。这样,叙述和聚焦既可以出自同一个主体,也可以出自不同的主体,并由此产生了叙述和聚焦的不同类型。

热奈特把叙事聚焦分成三种类型:第一种是内在叙事聚焦(内聚焦),表示整个叙事完全由某个特定人物来表达,即聚焦者与参与故事的某个人物相重合(叙事者=人物),借助于这个特定人物的眼光去“看”出现在他周围的一切,同时他也以故事中人物的身份与故事中其他人物发生联系。当然,这个特定的人物可以是变化的,电影的叙事聚焦可以从一个人物转换到另一个人物,也可以是不同人物对同一事件有几种不同的看法。因此产生了固定式内聚焦、不定式内聚焦和多重式内聚焦等形式。第二种是外在叙事聚焦(外聚焦)。在外聚焦中,聚焦者与叙事者相互重合,叙事者同时作为聚焦者去观察对象,但这里出现的叙事者—聚焦者不参与故事,完全置身于故事之外(叙事者≠人物)。观众只能从人物的外在表现中去观察人物,而不能借助于叙事者这个中介深入到人物的内心中去。所以“在外聚焦中,焦点置于由思想者所选择的故事世界的一个点上,外在于每一个人物,这就意味着排除了对任何人的思想提供信息的可能性”<sup>①</sup>。第三种是无聚焦叙事或零聚焦叙事。在这种聚焦叙事中,“看”和“说”、叙事者和聚焦者是统一在同一个主体身上的,但是,这个主体并不是故事中的人物,而是故事以外用上帝般的目光来看待一切的叙事者(叙事者≠人物)。因此,无聚焦或零聚焦对于视点没有任何限制(全能的视点),叙事者能看到或感受到任何东西,他的视点可以任意转移、超越时空,他的聚焦可以从一个人物转到另一个人物、一个场景转到另一个场景,他甚至可以深入到每个人物的内心去洞察一切。罗

① 热奈特:《叙事话语》,北京:中国社会科学出版社,1998年,第100页。

兰·巴特称这种聚焦叙事是“用居高的视点,即上帝的视点阐发故事”,其叙事者“既在人物内部(既然人物内心发生什么他都知道),又在人物外部(既然他从来不与任何人物混同)。”<sup>①</sup>

法国学者弗朗索瓦·若斯特对热奈特的叙事聚焦的划分有异议。他在《叙述:这边和那边》一文中,就此提出了两个问题:“影像如何表示意义”和“影像如何叙事”,试图厘清电影中叙事聚焦和叙事之间的关系。若斯特认为,文学和电影在叙事中所使用的手段不同,文学叙事总是用一系列指示词,让读者明白叙事及叙事者的特点,而电影叙事由影像和声音组成,没有明确的指示词,容易造成叙事聚焦和叙事之间的混淆。他说:“为了界定叙述的概念,我们必须建立叙事者和看者之间的区分。就研究的方法论来说,我们不能完全把‘谁在看’的问题等同为文学理论中的所谓叙事聚焦。事实上,我们还未完全注意到,叙事的概念包含两种不同的叙事事实:一方面是叙事者相较于其人物的知识(即叙事者比故事中的人物知道的是多、是少或同样多?);另一方面是叙事者相较于其所叙事件的位置(视点)。”<sup>②</sup>这样,若斯特指出,电影叙事就有两种表达方式:它可以表现出人物的所见所闻,并且说出他的所思所想。如果电影研究不局限于影像,那么,就有必要将叙事者与影片中的人物区分开。所以,若斯特认为电影中暗含着一个叙事者——组织者,是这个掌握一切的组织者在控制着影片叙事中的言语问题,在引导影片中的人物说话,而后者只是影片中言明的叙事者,同时,这些言明的叙事者并不是演说者,他们对现实的观察、故事的叙述又有独特的视角。所以,若斯特在叙事聚焦之外,又引入了“视觉聚焦”(又称“目视化”)的概念,这样,叙事

① 巴特:《叙事作品结构分析导论》,《叙事学研究》,中国社会科学出版社 1989 年版,第 100 页。

② 转引自斯坦姆等著:《电影符号学的新语汇》,台湾远流出版公司 1996 年版,第 150 页。

聚焦表示影片中人物所知晓的内容,视觉聚焦则表示摄影机所呈现的和影片中人物所看到的这两者之间的关系。

若斯特把视觉聚焦(目视化)又分为两种形式:内部视觉聚焦(摄影机看起来犹如影片中某个人物的眼睛)和外部视觉聚焦或零视觉聚焦(摄影机置于影片中的所有人物之外)。而内部视觉聚焦也还可以区分出两种不同的情形:初始性(原生)内部视觉聚焦(如果观影者不靠上下文就能一下子看出画面上所没有的某个人物)和次级(次生)内部视觉聚焦(如果通过剪辑、正·反·侧·拍镜头的衔接或者语言等上下文的关系来表现主观性)。

对于叙事聚焦,另一位法国学者雅克·奥蒙针对“大多数已经出版的分析文章(不管是‘本文分析’或是其他性质的)就会深信它们不管质量如何,几乎都‘片面’地集中于故事分析,而缺乏在形象性和再现性的层次上的思考”<sup>①</sup>的状况,结合绘画和文学中的“视点”概念,提出并分析了电影视点的三个层面:再现性视点、叙事性视点和论断性视点。

奥蒙认为,电影视点主要包括这样几方面的内容:第一,视点首先是指注视的发源点或发源方位,因而也指与被注视的物体相关的摄影机的位置。这就是再现性视点。电影很早就学会了通过变换镜头方位和把若干镜头组接起来的方法使视点多样化,并通过摄影机的运动使视点有所变化。虚构性影片的第一个特征就是提供多样与可变的视点;第二,与此相关,视点是指从某个特定视点捕捉到的影像本身:电影是通过有中心点的透视作用而组成的画面。此即叙事性视点。叙事性电影中的影像总是或多或少地再现某一方——或是作者一方或是人物一方——的注视。因此可以说,叙事电影的历史就是寻求与确定“第·眼·义”的视点、“第·圆·义”的视点与这里所说的叙事视点

① 奥蒙:《视点》,《电影与新方法》,中国广播电视出版社1994年版,第194页。



之间的对应规则的历史。具体地说,就是在电影叙事的再现性与叙事性之中,电影机制是理所当然地把叙事性置于再现性之上的,即电影叙事的“怎么说”比“说什么”更重要;第三,通过上述两种视点所获得的影像整体又最终要受某种思想态度(理智、道德、政治等)的支配,它表达了叙事者对于事件的判断。这是论断性视点,它对影片的再现过程和叙事形态有着深刻的影响<sup>①</sup>。

奥蒙从电影的叙事影像及其构成元素(视觉的或听觉的)通过编码来表达视点的角度,揭示了电影叙事是如何预先逻辑地构建了视点和立场,隐性地包含了某种社会态度,但又巧妙地借用再现性和叙事性的视点,给观众呈现出一个连贯的、由互不抵触的景观组成的银幕空间,而把观众嵌入电影的叙事之中。从而不但从叙事学的角度,而且从影片深层意义表述的角度,揭示了电影叙事聚焦的实质。

一般来说,电影叙事学趋于总体论的研究。这种研究虽然能在宏观上对影片的叙事作出某些阐释,但是,它也出现了论述的绝对性和缺少具体的本文解读对应性等问题。为了寻求突破,从20世纪80年代以来,电影叙事学研究又出现了新的迹象:这就是美国学者鲍德韦尔所探索的与具体本文风格分析相结合的电影叙事研究。鲍德韦尔继承并发展了俄国形式主义的理论,特别是俄国形式主义关于故事与情节关系的论述,而从情节与风格的关系去理解电影叙事问题。鲍德韦尔的研究在理论上的突破是:他认为情节和风格是电影形式的两大系统,风格在情节的叙事中起着重要的作用,结合具体本文风格的分析,可以深入电影的叙事研究。鲍德韦尔的研究方法有新意,但也带来相当多的困惑。最突出的就是,他在叙事分析中

<sup>①</sup> 参见奥蒙:《视点》,《电影与新方法》,中国广播电视出版社1989年版,第105-106页。

所选取的都是那些情节风格独特的电影,他所归纳的叙事理论在相当程度上较难适合其他影片本文的分析,而这与电影叙事学不遗余力地挖掘叙事表层结构之下的深层结构、时空构成规律,力求寻找一套适合不同类型影片的完整叙事结构法则的目标是相悖离的,尽管他的努力使电影叙事学的研究增加了新的内容,也使“形式主义”的电影叙事研究迈出了新的一步。

综上所述,电影叙事学改变了电影符号学对电影的符码划分、符码表意、叙事组合段等的封闭的、语言学式的研究,转而从叙事结构的视角分析电影叙事的时间和空间构成方法,同时研究电影叙事中制作者的主观意图的手段,以及在观影过程中观众是如何解读这些电影叙事编码和进入电影叙事的。总的来说,电影叙事学研究关注“功能—结构”问题,通过分析影片能指的组织结构,对影片本文的结构形式和叙事规律进行了比较深入的研究;并且,它把电影的技术手段作为叙事元素予以细致的定量分析,这在电影发展的理论和实践上都有重要的意义。当然,电影叙事学理论也存在着某些问题,由于它是侧重对影片本文进行内在性、抽象性的研究,还是将影片视为较少受外部规定性制约的、封闭自足的叙事本文,着重对影片本文的结构形式进行描述,因此,其研究没能更深地进入影片叙事与社会文化语境的关系之中,也就难以更深刻地揭示电影叙事的表意问题。

## 第四节 摇摇精神分析学电影理论

在结构主义思潮影响下的电影符号学研究,到20世纪60年代中期,又出现另一个发展趋向:精神分析学电影研究。这主要是因为当时流行的精神分析理论和意识形态理论等人文科学发展的冲击下,电影的符号语言学研究又显露出对电影运作过

程中的最基本环节关注的缺失,即忽略了“语言活动”(电影观看过程)中的主体位置问题。在这种情形下,电影结构主义符号学需要调整自己的研究路向,就成为其理论发展的必然;而麦茨 1966 年出版的著作《心理分析与电影:想像的能指》,也就成为电影符号学发展主体理论的转向的标志。在这“第二阶段的电影符号学”(麦茨语)中,理论家着重的是对使影片获得意义的观众的深层心理结构,以及产生和接受影片的社会结构的研究,论述电影这个造梦机器是如何运用想像性手法和技巧,通过制造出特有的观看情境,刺激、“缝合”了观众产生认同的幻觉和欲望,来说明电影实质上是一种迎合了观影主体的内在欲望和需求的想像性的建构。

如此,精神分析学电影理论就从观众的欲求、电影机器的运作、以及两者之间的关系辐射出去,围绕着电影如何会吸引观众、观众去看电影究竟想要得到什么、观众在观影过程中其心理系统如何运作、观众在影片本文中如何定位、以及电影如何才能做到以上这些等问题展开了研究。这种研究突出了观众主体与影片本文之间的关系,加深了人们对电影的运作和电影的表意的进一步认识。

## 一、梦的运作与俄狄浦斯情结

精神分析是一门深层心理学,它的研究对象是无意识和潜意识。在西方心理学中,这两种意识被看作是主体精神活动的重要部分,所以,要探讨主体感的形成、主体的思维与行动等问题,对无意识和潜意识的研究无疑是行之有效的方法和途径。在这方面,对精神分析学电影研究影响最大的,是弗洛伊德和拉康的精神分析理论,特别是其理论中的三个核心概念:梦的运作、俄狄浦斯情结和镜像阶段。

关于“梦的运作”,弗洛伊德在《梦的解析》中,主要是从梦本文的运作方式着手,来阐述梦思是如何转变为梦内容,并

划分了梦本文的两个层面：“潜隐层”（梦“思”的发生地）和“显现层”或“内容层”（梦者看到的梦）。弗洛伊德分析的梦的运作方式是：凝缩——移置——表象化——二度修饰。其中，“凝缩”是指梦的素材被梦思融化并凝缩，然后经由多种梦思的支持并带着多重含义进入梦表层；“移置”则是将梦思的能量从表象化的过程中分离出来，并把它分配给另一个梦思——即把高度凝缩的表象的心理能量置换给无关紧要的表象，而这个经过伪装的表象（以某种无法觉察的方式与某些别的形象相联系的复合的表象）可以顺利通过作为睡眠守护者（前意识）的监控，进入到梦的内容层面；“表象化”则是以再现的方式把梦思翻译成形象的语言，以视觉影像代表某种思维，使之能通过检查；“二度修饰”就是对梦进行叙事化的处理，从更深层次给梦在形式上披上伪装，赋予梦的非逻辑性以一种合乎逻辑和因果关系的可理解性，这样梦思就转变为通过前意识检查的梦的内容。因此，弗洛伊德认为梦是“经过编码的信函”，梦的本质“就是一种（被压抑的、被压制的）愿望的（被伪装起来的）满足”<sup>①</sup>。

弗洛伊德的“俄狄浦斯情结”被拉康综合、发展成探讨关于幼儿主体性形成的阶段理论。作为一种探讨人类主体性的理论，拉康在他的分析中借用了索绪尔的语言学理论，描绘出个体的人在构成文化的社会关系中，是如何完成了特殊的“自我”和性别认同的建构过程。这个心理过程可分为三个主要阶段：镜像阶段（自我感觉的获得）、奥塔游戏阶段（语言的接近取得）和俄狄浦斯情结阶段（建立主体与社会的秩序结构）。如图表所示<sup>②</sup>：

<sup>①</sup> 弗洛伊德：《梦的解析》，转引自《当代西方文艺理论》，华东师范大学出版社，2008年版，第120页。

<sup>②</sup> 参考阿尔特曼：《精神分析与电影：想像的表述》，《电影与新方法》，中国广播电视出版社，2004年版，第144页。

镜像阶段	噢轱辘(去轱辘)游戏阶段	俄狄浦斯情结阶段
初次(初级)认同	无助(被母亲遗弃) ↓ 替代轱辘治(遗弃母亲)	二次(次级)认同
母亲的重要性		父亲的重要性
二元关系		三人关系
影像		语言
想像界(影像域)		象征界(符号域)
建立“我”的原型		确立主体与社会的秩序

摇摇其中镜像阶段发生在幼儿 远~ 5 个月期间 ,这是幼儿作为主体开始建构自身与世界之间关系的首要阶段 ,它的作用是建立起“我”的原型。拉康认为 ,幼儿经由镜子中的自己 ,或由对其他人(如母亲)身体的认同 ,感受到对应的影像的完美性和整体性 ,并进而假设“那就是我”。这就是说 ,幼儿从他看到的、或由“他者”提供的形象中形成了一个自我的形象。但是 ,由于幼儿自己经验的不完整和身体行为协调控制的缺乏 ,实际上他是接受了一个与其实际发育并不一致的自我形象 ,一个想像的完整形象——一种自我陶醉的自我完美 ,所以主体以“他者”为基础的对自己的认识与主体以“自己”的经验为基础的对自己的认识 ,这两者之间的差别和分裂 ,就是主体一生中倾向于对自己的身份本原作出误认的根源。拉康把主体与世界的这种关系称为“想像界” ,而那个完美的影像就是“想像的能指”。

噢轱辘(云轱辘去轱辘来)游戏是 1903 年由弗洛伊德命名的。有一天他偶然发现孙子在玩一种游戏 :将一个棉线团抛出 ,然后又将其拉回 ,同时嘴里依次发出“燥”与“辇”的声音。在弗洛伊德的解读中 ,他假设棉线团象征孩子的母亲 ,这个游戏则像是对她的消失达成的妥协——当线团丢出 ,孩子就从无助的状态(被母亲遗弃)转为替代或是统治的状态(遗弃母亲)。但拉康的解读则是假设这个游戏再现的是幼儿接近语言的状况——幼儿希望以一个象征符号代表失去的东西 ,借此再现母亲的去

留。母亲的消失迫使这个线团(客体小 葬)成为能指,就像母亲和幼儿之间的隐喻性关系借由再现的缺乏来呈现。噢 轱游戏是一种人类社会中的语言系统,噢和嗒这两个能指彼此相互定义,因此主体在一个预先存在的语言系统中被获取。拉康的解释包含了精神分析学电影理论的三个重要概念——分裂、噢 轱嗒和客体小 葬。分裂的主体就是精神分析学电影理论中的观众,噢 轱游戏里的在与不在则是表言论,而精神分析学电影理论中的“注视”就是视觉领域里的客体小 葬。

在俄狄浦斯情结阶段,幼儿开始学习语言,这意味着他在进入语言这个象征秩序,而欲望也就因此而产生。这是因为语言的使用给幼儿造成一种原发性的缺失,他又被语言秩序客体化,同时幼儿必须服从象征秩序赋予他的客体角色,然而其潜意识又与被赋予的客体角色不一致。所以当幼儿接受这个角色,他的欲望及一切都来自“他者”,即由社会的语言而决定。这样,个人主体经过俄狄浦斯情结阶段后,就分裂成两种截然不同的存在体验:自我意识生活和潜意识欲望。潜意识是受到压抑而形成的,因为它是一种被逼进意识的表层之下的带有罪恶的欲望,与理性的自我意识生活完全不同,它无时无刻不在寻求本能性驱力的满足。拉康认为,主体与社会的关系的协调是通过语言系统来完成的,而主体在语言系统中又始终是处于分裂、活动和变化的状态,始终被一种要找回那无法找回的东西的欲望所驱使着。

总之,不管是弗洛伊德的梦“是一种(被压抑的、被压制的)愿望的(被伪装起来的)满足”,还是拉康的主体总想找回那种无法找回的东西的原欲,他们都指出了精神分析中主体进行活动的原始动力就是在他人的关系中发现缺失感,而要解决这个问题,就需要出现能填补主体的缺失物来造就主体的完整性。这种理论被引入到电影研究中来,最明显的就是“银幕”观念的重大变化。它从电影蒙太奇理论的“画框”说,电影纪实理

论的“窗户”说,发展为“镜子说”——摄影机透视成像与人类视觉的相似及观影情境与镜式情境的相似,“镜子”中反映的是观众主体的生存状态和欲望——“被电影戏拟的‘现实’因而首先是‘自我’的现实”<sup>①</sup>。影片本文就是观众主体为填补其缺失而造就的“他者”的能指系统。

这就是说,电影理论家把梦的运作、俄狄浦斯情结等理论借用到电影研究中来,着重是要阐述这样一个问题:观众在观影过程中其“主体性是如何形成的”。所以,精神分析学电影研究主要是“观影主体”的理论。它以观众为中心,从能指的想像的获得,即从电影的观看情境、影片本文的组织、电影机器的效果制造等系统激起观众内心深处的幻想和认同的角度,来阐释观众的心理过程,论述主体在影片本文的意义建构中的位置,探讨观众的精神机制与电影机制的相互作用。

## 二、电影机器:技术、原欲与观众

精神分析学电影理论中的观众,和日常生活中的观众不大一样,他们是由电影机器制造产生的。从某种意义上说,电影机器是遵循着把电影观众和做梦的人相类比的精神分析的方式,并以此来建构电影观众的。当然,一部影片毕竟和一个梦不能完全等同,所以为了使观众在并非来自他们自身的刺激中能够产生成为主体的幻想,电影就必须提供一个可以让观众产生这种幻想的情境。那么,电影作为一种机器,它是怎样来制造这种情境的呢?这是精神分析学电影研究的理论起点,而麦茨在这方面的研究又最有代表性。

在《精神分析与电影:想像的能指》中,麦茨是从观众的心理活动与电影机器之间的“双重关系”,来说明电影机器的工业

<sup>①</sup> 博德里:《基本电影机器的意识形态效果》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社1985年版,第192页。

生产与制造观众的心理机制之间的互动关系,不仅造成了观众虚幻地将虚构的影片当成真实的现实生活,而且造成一种观众内心深层的满足感,一种刺激他们不断地回到电影院的欲望。麦茨论述道:“电影机器不仅仅是电影的工业生产,同时还包括对观众的心理机制的生产,电影观众已经熟悉电影的运作,并习以为常地对待它,同时主动适应于对电影的消费(这种电影机器既存在于我们心中,也存在于我们身外。它具有集体性和亲密性两个特点,兼具社会的和精神分析的作用,就像乱伦禁忌使个人产生俄狄浦斯情结。或者它可能产生不同心理组合,以其组合方式在我们身上烙印出这个机器的影响)。电影机器的第二个工业,如果从观众的心理角度来说,就是电影机器怎样使电影与观众之间建立良好的关系——刺激观众观看电影的欲望,同时满足观众对电影娱乐效果的期待。”<sup>①</sup>所以在麦茨看来,电影是由两组“机器”所构成的:一是制造和复制影片的工业过程,二是制造和模拟主体的心理过程,麦茨在这里所关注的是后者。

麦茨认为,电影机器制造了观影者的三种想像性心理:自恋性、偷窥欲和恋物癖。而这几种心理都是人类的性欲表达的方式,也是人类欲望转化后的形式,可以看作是观众与电影之间认同的几种渠道。

首先是观众的自恋性。这是观众在观影过程中因为与影片产生自我认同感而形成的一种想像性心理。参照拉康的幼儿主体性形成理论,幼儿在镜像阶段会进入自治时期,通过镜子认同镜中自我的独立影像,但是,相对于幼儿身体的缺乏行为协调控制而言(拉康称为“支解的身体”),镜中的自我影像却显得如此的完整和具备驾驭力,这就是所谓自恋情结,幼儿相信镜中展现的完美自我就是他自己。麦茨指出,电影的初级认

① 麦茨,《电影语言》,北京:中国电影出版社,1980年,第100页。



同与镜像阶段相似,但又有不同——银幕上呈现的不是观众的身体,而只与观众的象征身份有关。这是因为,电影观众都明白自己跟银幕上的剧情毫无关系,而且他们是以一种完全驾驭电影叙述世界的姿态出现的,这是其一;其二,观众清楚电影是为他们而拍摄的,没有他们也就没有电影的存在。这就是说,电影观众所认同的是自己的“观众的角色”,而且这个角色显然被认为具有一致性和驾驭能力。然而麦茨认为,这个被观众所认同的自我角色其实也是一种错觉,他们认为影片本文是为他们而存在的,殊不知他们只是影片本文所设定的角色。他说:“镜子是初级认同的所在。就镜子来说,对本身注视的认同乃属次级认同,……但这却是电影的根本基础,因而当次级认同也在讨论之列时,观众对本身注视的认同即成为电影的初级认同。而观众对电影中人物(不管是哪个层面的人物)的认同,则是电影的次级认同。”<sup>①</sup>在电影的这种次级认同中,电影观众既会失去自我又同时会找回自我,观众反复持续地重复着这种想像性的认同,进而就与影片建立起真正的自我认同。

其次是观众的偷窥欲。这主要表现在观众在影院观赏电影时,总是与银幕保持一定的距离,同时影片中人物的实际上并不在场,又加强了这种距离感;并且影片中的人物跟观众之间没有任何关系,他们也无从知道观众的反应。所以,在黑暗的观影情境中,观众就不受银幕上的人物和其他观众的任何监视,而享受着一种控制、驾驭电影影像的虐待式的快感。这就是电影“窥视欲”的实质之所在。

这种“偷窥”的观影心理也说明电影的能指是想像性的。电影的表达要依赖观众视觉的理解活动,但是,电影的再现却又显示出较“虚”的实质性,观众与银幕上的影像、声音不分享共同的时间和空间。因此,麦茨说电影是想像的能指:“要理解

① 麦茨:《电影语言》,北京:中国电影出版社,1980年。

一部虚构影片,我必须一时并同时认同人物(越想像的过程),人物因此可能从我所掌握的全部理解方式的类比投射中获益;一时并同时,我又不认同他(越回归现实),因虚构便以这种条件被理解(越作为象征);这就是现实的幻像。同样地,要理解一部影片(任何影片),我必须把被摄对象作为‘缺席’来理解,把它的照片(影像)作为‘在场’来理解,把这种‘缺席的在场’作为意义来理解。”<sup>①</sup>“银幕镜子”的比喻就是从能指和所指作为想像的地位的观点来把握电影表意的过程,所以,观众必须凭借想像关系(将缺席看作在场)开始看片,而以象征关系(通过虚构去建构缺席在场的关系)结束看片。而另一方面,“偷窥”心理也在不断地刺激观众产生再回到影院的欲望。美国学者达德利·安德鲁曾对电影影像与观众的欲望进行了细致的分析,他认为:“我们虽然渴望去占有电影,却只能被局限于观看。于是,再成功的电影也不能完全满足我们;它只能提供我们更多可以看的東西以奖赏我们的热情,直到我们被丢出它的叙事空间之外,排在长长的队伍中等待下一部电影照亮银幕,照亮我们心灵的幽洞。”<sup>②</sup>

第三,是观众的恋物癖。恋物癖起因于幼儿的俄狄浦斯情结,拉康认为,主体(幼儿)认识到性别的差异和母亲的被象征性“阉割”这样两个事实,这是幼儿心理创伤和深感缺失的痛苦之源,所以为了减少这种痛苦,主体(幼儿)就必须否认或拒绝承认这些事实的存在。这个否认的过程可以是物化女性身体的某些部位,或赋予这些特定的女性身体以神奇的力量或情色的暗示等,来转移或弥补女性被“阉割”的事实。麦茨认为观众的观影过程与此有些相似,观众实际上也知道他们所看到的是根本不存在的演出,但是他们否认这种“缺失”,而宁愿相信它

① 转引自阿尔特曼:《精神分析与电影:想像的表述》,《电影与新方法》,中国广播电视出版社,1989年版,第144页。

② 达德利·安德鲁:《电影与观众》,中国广播电视出版社,1989年版,第144页。

们是真实的。因此,电影的能指基本上乃是虚构之物,它是经由否认缺失的过程,而呈现出的现实整体与完整的虚构形象<sup>①</sup>。在这里,麦茨所关注的是观众在观影过程中的意义化的策略方式,而非女性主义批评所关注的性别呈现的策略方式。

由此不难发现,电影机器利用制造观众的心理来刺激了观众的原欲,在整个电影机器的运作中,观众是影片本文之外电影机器运作的核心,如果没有这个欲望主体,整个电影机器便无法运转,而另一方面,观众主体其欲望的最终实现,则又要依靠电影机器生产的影片“镜式”本文来达到。所以,电影工业机制和观众心理机制的相互作用,共同组成了电影机器的两面一体。

### 三、“镜式”本文与电影意义的产生

在“电影机器”这个庞大的运作系统中,观众是怎样被建构为主体的,影片的意义又是怎样产生的呢?这是精神分析学电影理论需要着重研究的问题。理论家们认为,它主要是从技术效果、观影情境、观众心理结构等方面去实现的。

首先是技术层面,包括电影摄影机、各种电影设备所纪录与复制的效果,和电影放映机的影像还原效果。对此,法国学者让-路易·博德里从分析欧洲文艺复兴时期古典主义绘画的中心透视法入手,来分析电影摄影机和放映机的原理。从博德里的分析中可以知道,中心透视法是一种人工的再现模式,它建立主体位置的方法就是假定一个位于中心点的透视主体,并在二维的平面上制造出三维空间的幻觉(即深度的幻觉)。博德里说,电影的摄影机和放映机就是按照这样的透视

---

<sup>①</sup> 这与拉康精神分析中所强调的俄狄浦斯情结阶段的象征性秩序有很大的区别。在精神分析学电影理论中,借用俄狄浦斯情结阶段理论只是用来说明电影给予观众主体以统一、驾驭的假想认同作用,而对俄狄浦斯情结阶段所造成的自我分裂和无意识的象征性过程却少有关注。

原理制造出的光学机器,它们无疑具备制造幻觉的物质基础;而影片也是通过提供一个连续运动的、中心透视的影像空间,使观众认同摄影机的视点并进入主体的位置,获得想像性的满足。在这个过程中,电影就把银幕变成镜子,把观众建构为主体,而它自己则要掩盖住摄影机或放映机的运作。因为如果摄影机、放映机暴露或是观影过程中断,银幕上的三维空间的深度幻觉消失,就会使观众主体占有影像的喜悦随之消失,电影制造的虚假的主体性也将随之消失,这样,电影机器的效果便没有办法达到。

其次是观影情境,指电影放映时的情境对观众所造成的具有“退化~~和~~回归”作用的“电影状态”。博德里对于观影情境曾有深刻的论述,他说:“放映机、黑暗的大厅、银幕等元素以一种惊人的方式再生产着柏拉图洞穴……的场面调度。对这些不同元素的安排重构着对拉康发现的‘镜子阶段’的释放所必需的情境。”<sup>①</sup>博德里认为柏拉图的著作《共和国》中的“洞穴神话”与电影机制有相似之处,当然柏拉图笔下的世界代表了人类精神的倒退倾向,可以栖身的洞穴好像就是人类逃避现实时所要回归的变相的母亲的怀抱;与此类同,博德里还以弗洛伊德的“母腹理论”——摄影机的暗箱——全黑的电影院等作类比,认为闪亮的银幕就好像生活的延续,而黑暗的影院就给人以回归母体(类似子宫)的感觉。这样的观影情境就唤起观众的潜意识,暗示观众回到幼儿时心理发展的镜像阶段的状态,当时“自我”还没有形成,还不能分辨出自己和他者,自我和世界之间的界限也模糊不清。在如此观影情境中,银幕就类似于镜子,观众在某种程度上也就难以分别出现实事物与其影像之间的不同。

<sup>①</sup> 博德里:《基本电影机器的意识形态效果》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1985 年版,第 195 页。

这样,观众的观影过程就进入类似做“梦”的状态之中,观众主体也类似做梦的人。麦茨使用“电影状态”的概念描述了电影与梦的关系。他认为,电影的状态是一种接受状态,它不是银幕上在放映的那种物理的光影和声音的电影状态,而是在观众的视网膜上“放映”、听觉器官中接受和大脑进行分析的电影状态。在麦茨看来,这种状态具有类似于梦的性质,但它又并非日常所说的“白日梦”,电影与梦的关系只是一种“半梦关系”。麦茨是这样论述它们之间的差别的:(员)主体的感知态度不同,电影观众知道自己在看电影,而做梦的人处于睡眠状态,并不知道自己在做梦;(圆)主体的感知形式不同,电影状态是一种知觉状态,主体是清醒的,而梦的状态是主体处于睡眠状态中的心理幻觉活动;(猿)主体的感知内容不同,电影状态的二度修饰(即逻辑化和矫饰化)程度比较高,而梦是一种无意识的心理活动。博德里在《基本电影机器的意识形态效果》中则进一步指出,电影机器所造成的“退化(退)归”作用具有类似催眠的效果,它不但使观众产生做梦的感觉,还使他们解除防御而更深地进入电影所提供的幻觉之中,成为电影(别人的梦境)的主体。这是因为电影机器通过中心透视法的再现模式把观众主体安顿在早已为他们备妥的位置上,也因为电影机器把观众的理解和认知转化为幻觉,能制造出类似于梦的幻觉力量。不同的是,弗洛伊德认为梦是一种正常的幻觉性精神病,而博德里认为电影提供了一种人为的幻觉性精神病。这样的“梦”,在相当程度上是想像性的过程,也就是麦茨所说的电影机器制造和模拟主体的心理过程。

再次是观众的心理结构。精神分析学电影理论从欲望循环的观点来讨论观众的观影行为,并且认为观影情境和影片本文,都不同程度地参与动员了观众潜意识的幻觉结构。在这里,观众是借着想像性场景的幻觉方式来实现其欲望的,而这个想像性的场景,就是从银幕这面“镜子”中放映出来的影片本

文即“镜式”本文。

斯蒂芬·希思将影片本文看成是对主体性的制造过程,而具体的电影操作如景别、镜头、剪辑等,则是形成了电影叙述的连贯性和一致性。他说:“在电影中穿梭着的是静静地坐在银幕前的观众,电影为这些穿梭的动作制定了规范。作为主体的观众穿梭于欲望、冲动、冲突的变化之中,往返于想像性(主体和影像)的永久性与整体化之中。”希思认为,这一点对于电影的叙述、场景的连贯、以及视觉的和谐等都非常重要,而影片也正是在观众主体的存在与不存在、给予与掠夺,和肯定与否定、流动和静滞的作用中完成了叙述;同样地,也“正是这些灵活的方式将观众变成了主体,观众是影片的空间关系的中心”<sup>①</sup>。所以,影片“镜式”本文的建构,也就是围绕着观众的主体位置和主体心理认同而进行的形塑(主体创造驾驭感和一致感的操作方式)处理。

博德里同样把观众主体作为研究的重心,但是,他又将观众主体的建构过程视为观众也是主动参与的过程。在《基本电影机器的意识形态效果》中,他提到摄影机的镜头设计与文艺复兴时期的绘画透视法的运用有相同的作用,两者都是从观众的视点去构筑世界,也就是观众成为绘画世界或电影世界的中心。博德里还强调电影并不是由单一的视点所构成,而是由不同视点的相互交织而构成的,但视点交织并没有破坏观众观影时的驾驭感与一致感,反而加强了观众对电影世界的把握。这是因为观众在观影过程中始终处于中心位置,其视点被赋予了全知全能的感觉。不过,博德里同时也指出,观众把自己视为影片本文意义的中心,其实是一种错觉,这只是影片本文的透明化叙述手法所产生的效果,即影片预先把观影主体放在所有影像再现相互交织的中心位置而产生的叙述效果。

① 戈德曼,《电影符号学》,北京:中国电影出版社,1987年。

这就是说,在“镜式”本文的意义生产过程中,传统电影理论所注重的“主体—制作者”的关系消失了,而“主体—观众”的关系则取而代之。这种取代,主要是体现在镜头与镜头之间的连接和组合方式之中。而在这里,即在对镜头与镜头之间关系、观众主体与影片陈述之间关系的探讨中,精神分析学电影理论又引入了拉康的“缝合”概念。“缝合”原本指外科手术缝合伤口的过程,拉康则用来指涉一个相当复杂的心理过程:主体是处于分裂、缺失状态的,但却企图产生整体、一致以及驾驭的感觉,缝合便是主体极力修复自我分裂的过程——以秩序和规律压抑无意识中的矛盾和冲突的部分。因此,“缝合”这个概念是理解主体与语言之间关系,特别是主体和意义之间关系的重点。

在电影研究领域,“缝合”的概念被用来讨论观众与摄影机镜头运用的关系,是探讨观众主体在影片本文内“在场”的一种理论,包含了观众主体对应于影片场域空间和另外一个场域空间的位置关系。缝合在电影运作过程中的表现就是观众的被定位化(主体定位化),也就是表示观众是如何出现在本文中和被本文“定位”,及其如何根据认同性参与而假想自身的角色。简言之,缝合就是“在两个影像间的语义‘交流’之前,并在以正拍/反拍原则为基础的电影语段的框架内,被看作是某人(缺席者)的缺席场面由处于同一场景的某人(某物)取代了——这就是同一镜头中发生的一切或者说是同一镜头确定的电影空间中发生的一切。正是这个基本事实产生了效果。其结果是,缺席的场景变成了电影空间的想像之物的场景。”<sup>①</sup>电影研究中的“缝合”理论由法国学者让·皮埃尔·乌达尔首先提出,他的《电影笔记》中的系列文章,主要是研究缝合系统是如何在电影

① 乌达尔:《电影与缝合》,《电影与新方法》,中国广播电视出版社 1994 年版,第 104 页-105 页。

中的运作问题的。

乌达尔认为,银幕上的影像给了观众无限丰富的想像力,让他们重新回忆起幼儿期的镜子经验,影像提供了一个丰富的想像空间。然而,当观众把影像看作假想虚构的完整性的时候,其感觉随即就被影像的边缘和景框所破坏,影像边缘暴露出景框外的缺席的空间,并引发观众心中的焦虑和疑惑。所以缝合有双重的作用:一方面,在所指层面上,缝合具有反作用力,因为它控制着在场场景与想像场景之间的语义交流,再现了目前被在场场景占据的场景——处于或多或少僵化的正拍/反拍镜头框架中;另一方面,在能指层面上讲,缝合起着预示作用,因为当在场的电影片段被缺席者构成一种表意单元时,取代了在场场景的某物或某人宣布某个单元的出现,也就预示着这个单元必不可少的独立性质。

乌达尔认为正拍/反拍镜头的运作系统可以解决这样的问题:电影再次重复着构成主体性的心理过程。影片本文用正拍/反拍镜头来回答由空白空间所唤起的不存在和不在场,将缺席重新适用于电影中,通过某个人物的出现取代缺席者的地位,如此,正拍/反拍镜头系统就把观影者“缝合”进想像性满足的原始经验中,观影者的焦虑因而就得到了某种程度的释放。斯蒂芬·希思在其《叙事空间》一文中也强调,银幕上的影像完整性只是幻觉,影像的完整性需要一个陈述的主体来完成,然而这个主体从来没有完全出现过,因为影片通过正拍/反拍镜头会不断地出现新的主体,也正是这些不断出现的主体把不同的镜头连接起来而使影片产生意义;与此同时,影片本文也在制造出观众的主体性。所以,缝合就是一种拒绝缺失的方法,而正拍/反拍镜头的运用就是企图弥补主体的缺失,这种缝合系统就是用正拍/反拍镜头中先后出现的角色去替代了观众与影片本文的想像关系。

这样,通过镜头的结构和正拍/反拍镜头所安排的视点缝合,



主体在“镜式”本文中的位置就被建构起来,并且完成了对想像的能指的认同和满足。

精神分析学电影研究借用精神分析理论和意识形态理论,从观众的深层心理结构的角度,对电影机器制造和模拟观众心理的运作、“镜式”影片本文的建构、观众主体与现实的关系、以及观众与影片本文的多元认同关系等问题进行了阐释。它既在某种意义上延续并深入了电影心理学、电影符号学的研究,又为电影研究提供了一个新的视角;同时,观众主体的提出及其进入影片本文的表意过程的研究,又推动了电影结构主义符号学理论的发展。

但是也应该看到,精神分析学电影研究在观影者的心理阐释、银幕镜子的比喻、主体心理的形成等方面,还存在着某些类比的简单化和表述的想像性等不足。美国学者查尔斯·阿尔特曼就曾尖锐地批评它的类比表述是不完备的、是程序性的、是想像的<sup>①</sup>。同时,精神分析学电影理论所援用的方法论本身的某些弊端,也给予研究带来了一定程度的影响。这主要体现在:第一,精神分析的立论是假设人类的心理结构形成于幼儿期的遭遇,这种假设的科学依据成份有多少,它所论述的幼儿发展阶段是不是人类发展的真实情形,令人质疑。是对主体发展阶段的诠释,还是其假设主要是出于理论的需要?第二,是精神分析倾向于研究普遍化的主体形成过程,它是一种总体理论,难以说明在主体形成过程中可能遇到的如种族、地区等特殊情形。第三,精神分析理论是一种超现实的心理分析模式,它专注于内在心理过程的分析,而忽视了主体心理结构形成的外部社会因素。还有就是,这种电影研究的主要对象是好莱坞经典电影,若用于其他种类影片的分析则会出现问题。这些,

<sup>①</sup> 参见阿尔特曼:《精神分析与电影:想像的表述》,《电影与新方法》,中国广播电视出版社1990年版,第104页-105页。

都程度不同地影响了精神分析学电影研究的理论深度。

## 第五节 电影理论的转向、拓展与不足

1950年代中期以来的电影结构主义符号学理论,被称为“现代”电影理论。“现代”是相对于“传统”而言的。这就是说,1950年代中期以后发展的电影理论与此前既有的电影理论相比较,它们在电影研究的某些方面发生了重要的转向。

电影符号学理论、电影叙事学理论和精神分析学电影理论,就是世界电影理论发展在转向后出现的主要理论形态。它们对电影的符号系统和表意结构、叙事时空和电讲话语的建构、电影机器的运作和观众的深层心理结构等问题,都有比较深入的研究。这些研究虽然还存在着不足,但是,其探索都程度不同地深化了电影的研究,推动了电影理论的发展。

### 一、现代与传统:转向抑或断裂

现代电影研究的起点不是传统的“电影是不是一门艺术”,而是“电影是不是一种语言”,以及“电影是不是像一场梦”、“电影是不是一段叙述”,等等;同样地,现代电影理论采用的理论框架和方法也已经不是传统的艺术、美学与哲学、心理学(如明斯特伯格与康德、爱因汉姆与格式塔心理学、爱森斯坦与黑格尔、巴赞与现象学等),而是结构主义、符号学、语言学、精神分析学、意识形态和叙事学,等等。这就是说,现代电影研究所采用的理论框架和方法大都来自艺术领域及电影之外,传统电影理论时期所采用的那种统一的方法已经解体,被分解或置换成多种方法并形成了多种理论阐述。

非常明显,在传统电影理论与现代电影理论之间发生了重要的转向。如此,是不是就像有些学者所说的,现代电影理论

与传统电影理论之间已经“断裂”？这是在评价现代电影理论时首先需要回答的问题。而这个问题又似乎可以换个角度来提出，那就是：在现代电影理论与传统电影理论之间还有没有联系？它们之间又存在着什么样的联系呢？是存在着某种程度的“传承”关系，抑或就是完全“断裂”？

还是先来看看电影结构主义符号学理论学派的创始者麦茨，他是怎样认识这个问题的。麦茨把传统的电影研究分为四类：电影批评、电影史、电影理论和电影学。他认为电影批评和电影史研究属于一般的电影文化范畴，不是真正的关于电影的理论研究。电影史研究不属于电影理论比较容易理解，而电影批评为什么也不属于电影理论呢？麦茨指出，电影的理论研究必须基于这样一个事实：它主要不是关于精英或广义的电影（涉及到整个电影机制如前电影中的经济结构、片厂制度、拍摄条件、技术和后电影中的发行、放映以及影片的社会影响等方面）的分析，而应该对电影（抛开繁杂的电影制作程序和相关的电影活动，而着重关注影片作为具有丰富内涵和表意功能的本文以及强调电影与现实的关系等）进行理论的阐释与概括。这样，绝大多数电影批评就被排除出电影理论的范畴。最后，与电影理论有关系的是“电影学”，麦茨认为“这条途径是一种科学性的研究，主要来自外界各学科专家的参与：心理学家、心理分析家、美学家、社会学家、教育学家以及生物学家。他们并不属于电影团体的范围，他们较注重电影术，而不是电影本身，他们的见解更为深入。电影学和电影理论经常以各种方式互补足，两者之间甚至存有属于中间的游离状况，……我目前的研究方向，电影学和电影理论可以说不可或缺，而且两者不可分离”<sup>①</sup>。

麦茨对传统的电影研究进行了合理的分类。而从他的分类和论述中可以看出，电影结构主义符号学理论学派所从事的

<sup>①</sup> 麦茨：《电影语言》，台湾远流出版公司1985年版，第152页。

符号学、叙事学、精神分析学等电影研究,也就是他特别强调的电影理论与电影学相互补足的这两个方面,并不是电影理论发展到 20 世纪 50 年代中期与传统“断裂”以后而突然出现的全新的东西,它原本就涵括在传统电影理论的研究范围之内,是传统电影理论在某些方面的发展。不同的是,在传统电影理论中它只是电影研究的某个方面,或只是电影研究的理论背景,而在现代电影理论中,它则走向前景并成为电影研究的主导倾向;在传统理论中它主要是援引心理学、哲学、形式主义文论等理论,而在现代理论中,它则援引了结构主义、符号学、语言学、叙事学、精神分析学等新的理论。

这就是说,现代电影理论的发展尽管出现了某些“转向”,但是在相当程度上,它与传统理论之间又有“传承”。那么,传统理论与现代理论之间的传承主要体现在哪些方面呢?传统电影理论主要关注的是下列问题:电影是一门艺术吗?电影的特性是什么?电影是如何建构的?电影与现实的关系怎样?电影与其他艺术的关系如何?根本问题主要是三个方面:电影是什么(电影本体)?电影艺术是怎样叙事的(电影叙事)?电影与现实的关系如何(电影真实)?而正是在这些方面,现代电影理论也都从各自的角度作出了阐释。

对于电影本体即“电影是什么”的问题,传统电影理论的不同学派,都以他们自己对于电影特性的理解和认识给予了回答。早期理论家认为“电影是艺术”,苏联学派认为“电影是蒙太奇”,巴赞和克拉考尔则认为“电影是纪实”。而电影结构主义符号学理论学派的回答是:“电影是语言”,他们是把电影作为语言去描述和分析的。

有些论者认为电影结构主义符号学理论对“电影是语言”的研究,没有涉及电影本体问题,或是背离了传统理论对电影本体的探索。他们说:“当我们把电影类比成一种语言时,就远离了电影的本体论,语言在作者之前而存在,这就远离了电影

主体,那么电影就成为阐释学的一个对象,这使前半个世纪的电影本体论的理论受到摧毁以至结束。”<sup>①</sup>然而实际情形是否果真如此呢?电影结构主义符号学理论运用语言的类比,着重是要研究电影类似语言的表意能力,其理论探索的目标是要寻找出电影表意的具体形式,并对这些通用的形式进行“格式化”,然后用“格式化”的电影符码来进行电影造句即电影创造。所以,无论是电影符号学对摄影机移动、景别、画面与有声语言的关系、镜头段落等重要“辞格”和蒙太奇“大组合段”表意形式的归纳,还是电影叙事学对影片的结构形式和叙事规律的研究,精神分析学电影理论对观众主体与“镜式”影片本文建构的分析,等等,都表明它们的“电影是语言”的研究与传统理论有区别,但并没有完全背离传统理论关于电影本体的研究,只是它更多地借鉴了结构主义、符号学等理论和方法,并且主要是从影片本文结构的角度,来对传统的电影本体问题进行了新的阐释,分析电影的表意形式和探索电影的表意能力。

现代电影理论在电影叙事方面对传统理论的传承也是明显的。传统电影理论认为,电影从一种机械的发明能发展成为真正的艺术,最重要就是电影能够叙事,电影主要是作为叙事艺术而存在的。所以,传统电影理论大都是在探讨电影如何叙事的问题,尤其是电影蒙太奇理论和电影纪实理论这两种成熟的电影叙事理论,都在通过独特的叙事手段来建构整部影片的形式与风格方面有深入的论述。同样地,电影结构主义符号学理论引进结构的意义和符号的意义,也对电影叙事进行了细致的分析。

这其中当然又有某些不同。如果说传统理论关于电影叙事的探讨着重是从实践出发,去论述影片创作的叙事手段、叙事方法和叙事风格等问题的话,那么,现代理论则是从整体论

① 钟大丰等:《电影理论:新的诠释与话语》,中国电影出版社 1994 年版,第 154 页。

的理论层面,对电影艺术的叙事结构、叙事规律、以及电影叙事与观众主体的关系等问题进行了探讨。例如电影符号学理论归纳出电影叙事的组成单位以及单位组合的表意,通过对电影本文的叙事表意功能的缜密分析,总结其中的叙事结构和叙事规律,电影叙事学理论则从电影时间、电影空间和叙事视点的构成等方面去阐述电影叙事,特别是它把电影的技术手段作为重要的叙事元素引入电影叙事并进行了细致的论述,精神分析学电影理论则把电影叙事从单纯的本文分析带入广泛的社会层面,并从电影作为一种叙事机器着手,论述了观众对电影叙事的欲求以及电影叙事如何把观众“缝合”进电影中去的原理。

相对来说,对电影与现实的关系即电影真实问题,传统理论与现代理论之间有较多的区别。传统电影理论着重是从影像与现实的关系去论述电影真实的,主要体现为电影蒙太奇理论和电影纪实理论的探索。电影的发生源于照相,而电影又是运动的叙事艺术,所以,电影影像既具有照相的客观真实性,同时电影叙事对影像的安排,又包含了主观虚构和艺术创造。所以,不管是蒙太奇理论学派的“构成式现实主义”,还是纪实理论学派的“现象学现实主义”,尽管它们强调电影影像的“画框”说或“窗户”说各有侧重,但是,都强调了电影对现实的真实表现。现代电影理论也对电影真实问题进行了探讨,不过它不是从影像与现实关系的角度,而是另辟蹊径,着重论述了影像与观众的关系问题。

现代理论对电影真实的探讨,主要是借用精神分析的方法来阐释影片的“真实感”。这种阐释在某种意义上是延续了巴赞理论的论题,贯穿着传统理论关于电影与现实关系的某些思考,但是,麦茨等人在对巴赞从本体论和现象学方面探讨的论题做了精神分析的描述后,又确定了不同的研究角度:巴赞注重影像与事物(参照物)之间的关系,而麦茨他们则注重能指与观看主体的关系。他们根据弗洛伊德—拉康的精神分析理论

中的主体人格形成、梦的运作、镜像阶段等学说,提出了电影的“镜式本文”概念;并从心理学的角度,提出电影与现实的关系不是物质世界的复原,而只是“想像的能指”(指拍摄下来的影像所唤起的真实永远不是客观的实在,它只存在于观众的想像之中)的观点。“镜式本文”说和“想像的能指”说指出了电影真实主要是一种主体的真实,电影实质上是一种迎合了观众主体的内在欲望和需求的想像性的建构。如此,电影真实问题就从传统理论的“客体真实论”转为现代理论的“主体真实论”。

以上是就电影研究的主要命题而论;另一方面,从电影研究的方法论来看,现代电影理论与传统电影理论之间既有转向,但也同样存在着明显的传承关系。具体地说,就是它延续了传统理论中关于电影心理学研究、电影形式研究等方法论。在传统电影理论的发展中,前者的主要代表是于果·明斯特伯格和鲁道夫·爱因汉姆,后者的主要代表是谢尔盖·爱森斯坦、弗谢沃洛德·普多夫金、安德烈·巴赞以及巴拉兹·贝拉等。

首先是电影心理学的研究传统。现代电影理论是借用弗洛伊德—拉康的精神分析理论,来分析电影与现实的关系即有关电影真实问题的。在这里,理论家对电影机器制造主体心理的方法,和对观众接受过程中的认同心理等的研究,与明斯特伯格从电影经验的感知入手去论述电影的艺术性,是异曲同工的。同时,精神分析学电影理论不但涉及到明斯特伯格所论述的电影的运动感、注意力与记忆、想像、主体的参与心理等感知过程,而且还分析了电影的观影情境、观众观影的深层心理、电影机器的构成和影片“镜式”本文的建构等内容,以观众为中心,从影像与观众的关系(能指的想像的获得)去探究观众的心理过程。这是对电影深层心理的挖掘,也是对传统的电影心理学研究的继承和发展。

其次是电影形式分析的传统。现代电影理论在某种程度

上突破了传统电影理论的“影像—现实”决定论的思维模式,而把电影作为语言来研究,加入了社会文化的因素,从电影影像的格式化符码的表意和影像在不同的系统差异中产生意义的角度,重新审视了电影的本性,认为电影并不是复制和再现真实,而是生产和建构一个想像体。同时,现代电影理论也否定了导演是影片本文意义来源的说法,认为影片的意义并不是在本文之前就已经存在的,任何作者论都应该归为本文主体中符码功能的建构。这样,电影结构主义符号学理论就以其对电影的叙事结构和结构中的符码组合的分析,延续了传统理论关于电影形式的研究方法,从电影深层结构的角度对电影形式和形式表意进行了有益的探索。

从以上论述中可以看出,现代理论对电影的研究虽然在某些方面有了转向,但是,在电影理论的基本命题和研究方法论等方面,它在相当程度上对传统理论又有传承。这主要是因为,电影结构主义符号学理论尽管援引了其他人文科学理论,但是,它是运用所援引的理论来阐释电影的。它援用符号学、结构主义、语言学、叙事学、精神分析学等理论来阐释了电影本性、电影表意、电影叙事、电影结构、电影真实等电影的基本命题,是援引这些理论方法而不是依赖它们,是援引它们来阐释电影而不是以电影解读去论证这些被援引的理论。它们都还是关于电影的理论阐释,在传承的基础上努力探索,促进了世界电影理论的发展。

## 二、电影理论探索的新向度

电影结构主义符号学理论自 1950 年代中期产生到 1960 年代初期衰微,大致经历了以下三个阶段:第一个阶段是 1950 年代以前,以语言学为基本模式的电影符号学研究,主要包括确定电影符号的特性、划分电影符号符码的类别、分析影片本文的叙事表意结构等内涵;第二个阶段是 1950 年代初期出现的以



本文读解为中心的电影叙事学研究,即电影符号学研究此时从结构转向结构过程,从表述结果转向表述过程,从静态的分析转向能指的运动,主要研究电影时空的建构、电影叙事的观点和视点、以及作为风格的叙事类型等;第三个阶段就是精神分析学电影研究。它兴起于 20 世纪 40 年代中期,主要针对电影结构主义符号学理论中“主体”的缺失,而借用弗洛伊德—拉康精神分析学说中关于主体如何获得对自身认知的相关理论,运用梦的运作、镜像阶段和俄狄浦斯情结等来阐释电影机器运作过程中,观众是如何通过“误认”而完成电影机器的意识形态效果的。

在世界电影理论发展史上,电影结构主义符号学理论学派的价值和地位何在?是像美国学者达德利·安德鲁所说的只是“概念的积累”,比尔·尼克尔斯所批评的已经演化成某种宽泛的“文化研究”<sup>①</sup>,还是它也以其自己的阐释对电影理论的发展作出了某些独特的贡献?

先看电影符号学理论。电影符号学的核心是关于电影语言和影片本文的分析,所以,要对电影进行符号学研究,要探究电影符号如何表意,首先就要确定“电影是不是一种语言”。理论家们经过对电影符号的分节、电影影像与符号的关系等问题的认真探讨,认识到虽然电影并不具备语言的双层分节(词素与音素)结构,但是,电影符号学的研究并非不可能。这就是麦茨所说的,尽管电影不是一种“语言系统”,但在表意层次上依然可以把它当作“语言”去分析。接着,理论家们又对电影语言的特性进行了讨论。麦茨认为电影语言是符码和次符码的集合,不同的符码之间形成横组合关系,而从同一符码中产生的次符码,则彼此处于可替代的纵聚合关系,电影的符码是由能指所构成的,帕索里尼则将电影符码等同于现实事物或电影影

① 参见布朗:《电影理论史评》,中国电影出版社 1989 年版,第 155 页。

像(影像—符号),它借助与现实形象的类同和社会文化的特性而进入影片创作和表意。艾柯的电影符号“三重分节说”则从信息论的角度阐述了电影影像本身就是符号系统,但同时他又强调任何符号系统都是文化和意识形态的产物。符号的“象形”不仅仅存在于影像与现实之间,而主要存在于影像与文化背景所造成的观念之间。沃伦也认可电影是有“本文”和“有意义话语”的语言,并从结构主义和作者论的角度,分析了影片本文叙事的深层结构和表意系统。

麦茨等人将符号学应用于电影研究,他们的方法是描述性和分析性的,主要是研究电影视觉能指的再现是如何创造意义的。在观影过程中,观众看上去觉得是自然显现的电影影像,研究者却发现它们是被一套复杂的符码和规则所控制的。所以在研究电影意义如何产生的过程中,他们着重关注的是符码如何组合和运作的问题。这其中,由于各自所援用的理论不同,电影符号学研究中又出现了两个方向:一个是麦茨等人对电影符码格式化的研究,它将影片视为一套符码的系统,一套支配并限制个别影片终极可能的结构;另一个是沃伦等人的结构主义—作者论研究,认为电影符码表意不只是横组合和纵聚合的关系,它还需要借由电影作者设计的符码来传达意义。从前者出发,麦茨通过分析、抽象经典电影所包含的共同的叙事表意符码,形成了“大组合段”理论;从后者出发,沃伦认为影片的结构和表意主要是由导演发现主题和处理形式背后的动机所决定的,这些动机就是先在的表意系统。沃伦的“作者电影”的含义不可能在脚本中找到,作者的风格也不是纯形式的或纯表现性的,它有意义的基础,具有特殊的“语义”,此即沃伦所研究的导演的“结构方法”。

此外,在 1950 年代中期的法国,电影符号学研究中还出现了一种“本文分析”的趋向。玛丽·侯芭、皮埃尔·索兰和米歇尔·马利等学者,直接援引结构主义文学批评的“本文分析”方

法去分析完整影片的结构——主要是摄影机的位置、运动方向、画面中物体的大小、距离、时间长短等,进而分析影片中的能指结构与所指概念的形式,以阐述影片的结构系统及其表意方式,而雷蒙·贝鲁尔、瑟艾瑞·昆塞尔等学者的“本文分析”研究,则是从影片中抽取出几个镜头、某个场景或几组连续的镜头,从这些影像片段的分析中去探索影片结构的普遍特点。其中,贝鲁尔的专著《影片分析》(1968),对阿尔弗莱德·希区柯克的《群鸟》、《西北偏北》、《艳贼》和霍华德·霍克斯的《夜长梦多》等影片有深入的研究。他主要是研究这些经典好莱坞电影的“本文容量的重复性”,即研究推动电影叙述发展的符号要素的重复作用——一方面刺激产生连续性(即可理解性),一方面则刺激产生间断性(即对影片的兴趣)。他发现不管在宏观还是在微观方面,“重复性”都渗透在叙事空间中,经由不同的镜头、场景和段落之间的相互交替,较小单元构成较大单元的部分,较大单元又构成更大单元的部分,这些部分的连接最后就完成了影片的叙事。当然,贝鲁尔也指出,由于影片本文的“不可企及”性等特点,“本文分析”其实是难以言尽研究对象的。

由此可见,尽管电影符号学研究还存在着静态的、封闭的、非历史的等不足,但是,它在电影理论的发展中仍有其独特的价值。首先,是它突破了电影研究偏重经验、印象和技术的理论传统,借鉴其他人文科学理论而对电影展开了精细的、科学的研究,力求在“元理论”的层面上创建电影研究的新局面,拓展了电影研究的领域,加强了电影研究的理论深度;其次,是它加深了人们对于电影客体构成的认识。电影作为一种时空构成、视听组合极为复杂的艺术形式,长期以来,人们都是从影像与现实的关系去认识它的,而对它本身的艺术构成、结构特点、表意规律等缺少分析。是电影符号学首次从这个角度予以关注,并对此进行了比较深入的研究;第三,是电影符号学研究强

调电影的影像组合具有“语言”般的约定性,电影艺术创造有其可循的模式和规律,并对电影符号的特性、类别和影片的叙事结构等进行了认真的探索,它为走向理性的、科学的、纯理论层面的电影研究提供了切实可行的方法,对于现代电影研究又具有方法论的意义,对于电影艺术实践也有某些启示。这些,都对此后的现代电影理论的发展产生了重大影响。

再看电影叙事学的研究。兴起于 1940 年代初的电影叙事学可以说是电影符号学的发展,它是为了克服电影符号学的某些不足,而从研究影片的本文结构转向结构过程,从表述结果转向表述过程,同时吸收了文学叙事学的研究方法,试图概括出关于影片叙事的时间和空间的逻辑建构方法,并分析观众是如何解读这些叙事编码和进入影片叙事的。

电影符号学理论中涉及电影叙事的有关论述,也被研究界看作是电影叙事研究的早期阶段。这时期的电影叙事研究是要找出叙事生产的母体,故事叙述的起承转合,然后再根据这个生产母体发展出适合各种故事叙述的原理和模式。在方法论上,它主要援用了当时在叙事学理论中占主导地位的普罗普的叙事研究模式,和列维·斯特劳斯的结构主义人类学理论。这两种方法影响了早期电影叙事研究的两种倾向:一个是历时的、横组合的研究,即对情节顺序如何促进叙事发展的研究;一个是共时的、纵聚合的研究,即把叙事所产生的符号和信息放在二元对立的系统中予以观照。前者帮助人们弄清支配叙事发展的基本动态原则和因果关系,后者则启发人们以语言学的方法去解读歌舞片、西部片等类型电影的文化意义。这些理论借用也带来了比较多的问题。例如普罗普的历时的、横组合的研究模式不能很好地用于电影叙事研究,因为电影叙事并不只是沿着单一的叙事轴,而是如同交响乐的乐谱,有许多故事分支发展并且是相互牵连的;它对电影叙事功能的分析也是有限的,因为这种研究模式对表意过程中主体与本文、本文与现实

的关系等均没有涉及。同样,列维·斯特劳斯方法的只做共时的、纵聚合的分析,它摒弃故事情节,也就无法深入地研究叙事的意义。

电影叙事学研究得到突破性的发展,是1966年法国学者热奈特的著作《辞格三·叙事话语》出版之后,启发了电影理论家对电影叙事中动态的叙事活动的分析研究。这才是真正意义上的电影叙事学研究的兴起。理论家们开始以比较严格和系统的态度来检视电影叙事的基本元素,同时吸收了文学叙事研究中的叙事语式、叙事语态和叙事时态等方面的成果,还整合了精神分析理论和意识形态理论的部分内容,而从叙事情境、叙事语式、叙事角度、叙事策略和叙事观点、叙事结构等方面对电影叙事进行了认真的研究。尤其是它从叙事时间和叙事空间的角度,对电影话语的时序构成和逻辑构成的研究,细致深入。这样,电影叙事学就克服了早期阶段在电影本文领域进行单纯的语言研究和没有进入社会文化层次的局限,在叙事时间和叙事空间的建构过程中,将电影本文置于泛本文的语境之中,使电影叙事语言成为社会文化的编码。这就使电影叙事学从早期对作品内在性和抽象性进行的静态封闭的情节分析、结构分析和本文分析,发展为后期的对电影时间、电影空间、叙事观点的泛本文分析,它不但论述了电影叙事的内部构成,同时还对电影叙事与观众的接受、电影叙事的社会性与历史性等方面进行了探讨。

电影叙事学研究在电影理论发展中的贡献主要有三点:第一,是它改变了传统叙事研究以主题发展和人物性格变化过程作为叙事要素的研究方法,改变了传统理论把电影叙事作为一种靠主观想像和领悟的艺术美学研究方法,而从“科学”的角度,对电影的叙事方式、叙事策略和叙事结构、叙事规律等进行了细致、精确的定量分析和学理性研究;第二,是电影叙事学研究合理地吸收了精神分析等理论,从电影叙事与观众接受心理

的关系,来关注和研究了电影叙事中观众的深层心理问题,它延续并发展了电影研究的心理学传统;第三,是电影叙事学研究不但从理论上对具体的叙事技巧和叙事手段展开了系统的研究,而且第一次把场面调度、摄影、机位、景深、景别、灯光、音响等电影技术作为重要的叙事因素带到叙事学的研究中来,细致地论述了电影技术与叙事技巧、叙事手段、叙事结构的关系,并从综合的、整体的角度分析了电影的叙事方法和时空建构。这些研究,在电影理论和电影实践的发展中都有重要的意义。

最后来看精神分析学电影研究。精神分析学电影理论也是电影符号学研究的发展,它同样关注的是电影表意的过程和效果问题。不同的是,电影符号学研究关注影片符号系统的描述,而精神分析学电影研究则着重是关注观众主体与影片符号系统的关系。二者虽然具体内涵不同,然而就像布朗所指出的,它们的研究方法却大致是相同的,且有内在的联系:电影符号学理论主要是研究符码和次符码的意义,精神分析学电影理论主要是研究使影片获得意义的观看关系的深层心理结构,它们关注的都是关于影片意义生成过程的不同方面<sup>①</sup>。精神分析学电影研究主要借鉴精神分析理论和意识形态理论,而从电影摄影机和放映机的再现模式、观众观影的行为和情境、“镜式”影片本文的建构、观众主体与影片本文的认同等方面去论述了电影的运作。具体地说,它对观众观看电影的心理欲求,电影利用中心透视法来再现三维世界和制造出三维空间的幻觉效果,电影放映情境营造的“电影状态”及其对观众造成的“退化转换作用”,以及摄影机通过正轴拍镜头把观众“缝合”进电影情境中,以制造主体位置而让观众产生认同和满足的效果等问题进行了认真的分析。

精神分析学电影研究的理论价值,首先,是它对观众的深

<sup>①</sup> 参见布朗:《电影理论史评》,中国电影出版社 1989 年版,第 153 页。

层心理结构的分析,开辟了电影研究的新领域。这种研究描述了观众对电影的欲望,观看电影被看作是观众为了解决个体所感觉的匮乏和疏离的一种活动。它认为在观影过程中,电影以两种方式来解决和满足了观众的欲求:一种是以“无间隙”式的叙述方法,使在观众面前所展现的一切就像是被观众所控制,并且沿着观众的意图推动故事的发展,让观众感觉到是他们创造了银幕的世界;另一种是以正轱拍镜头手法,透过主观镜头的使用,使观众对电影中的人物产生强烈的认同——观众好像成了电影的主角,具有了操纵银幕世界的能力。纵然这两种方法产生的都是幻觉,但是,这种主体位置的获得,却能赋予观众在现实世界中所无法享受的完整性。这样,电影在相当程度上就缓解了观众主体在想像领域(人们认为能够控制自己的生活并赋予外在世界以意义)与象征领域(人们在坚硬的现实面前感到自己无力控制外在世界,世界的意义是由超乎人们所控制的外力所强加于人们的)之间摆动的痛苦,而把电影的功能指向想像领域,从而使观众陶醉在电影所制造的丰富和完满的幻觉之中。所以,这种理论用“想像的能指”来指代电影,有其独到之处。与此相联系的是,其次,它以“镜式本文”的概念去阐释“电影真实”的含义,深化了人们对于电影表意本质的认识。虽然“镜式本文”(或“镜像论”)的类比有其局限(观众在电影里什么都能看到但就是看不到自己),但是,它为电影所提供的快感和幼儿镜像期的原始快感的相互比拟提供了理论依据;当然更重要的是,它从精神分析的角度论述了观众观影时在建构自己和建构影片本文的过程中,所出现的那种混淆感知和现实的心理情形。在这当中,就可以看到电影这个现代叙事系统的古老而原始的根源——观众深层的心理需求和心理动力,进而认识观众主体在影片本文的意义建构中的位置。第三,是它论述观众主体与影片本文的关系,把观众作为主体引入到电影的表意过程中来,就像电影符号学挖掘出电影符码的表意规则一

样 精神分析学电影理论则挖掘出隐藏在电影本文深处的主体意识形态体系 ,这就使电影结构主义符号学的研究 ,从表层的本文结构转入深层心理和社会文化的研究。这不仅使现代电影理论接续了传统理论所注重的与现实的联系 ,而且 ,在西方现代人文思潮的冲击和影响下 ,它又完成了电影研究从传统理论关注作者、电影符号学理论和电影叙事学理论关注作品 ,到精神分析学电影理论关注观众的转变。这种研究对主体位置的论述 ,使电影研究的主题产生了重要的位移 ,它对后来的电影理论与批评有很大的影响。

综上所述 ,电影结构主义符号学理论从符号学、叙事学、精神分析学等向度展开的电影研究 ,它们都探索了电影艺术的特性 ,挖掘了电影的艺术可能性 ,完善了电影艺术的表达方式 ,因此 ,都程度不同地促进了电影理论的发展。

### 三、理论的拓展与存在的问题

电影结构主义符号学理论由法国学者麦茨在 1965 年首倡 ,而电影符号学研究得以与 1920 年代的结构主义思潮并提 ,主要是由于它也运用了索绪尔所开创的结构主义语言学理论来探讨电影的表意单位和表意形式 ;而此后的电影叙事学理论和精神分析学电影理论的出现 ,符号学又都是它们所采用的理论和方法 ,它们又都分别受到结构主义叙事学和结构主义精神分析学等的影响。这就是说 ,电影结构主义符号学理论既是符号学的 ,又是结构主义的 ,语言学又是它们共同的起点。正是因为如此 ,电影结构主义符号学理论也就形成一个相对完整的理论学派 ,其理论相互之间有着密切的内在关联 ;电影符号学研究是该理论学派的探索先锋 ;而电影叙事学理论和精神分析学电影理论 ,则是该理论学派为了完善其探索 ,而从电影符号学研究中发展出来的两种不同的理论趋向。

吸收了结构主义和符号学理论与方法的电影结构主义符



号学理论,与传统理论的着重从某个方面展开对电影的探讨不同,它是一种“整体理论”。符号学研究就是要努力使对象精确化,使研究者对研究对象的内容构成有更准确、更清晰的认知;而结构主义研究则是要在人类生活五彩缤纷的表象之下,探寻其内在的核心形态和深层结构,找出其组织和赋予人类活动以意义的原理和规律。可以看出,无论是电影符号学理论对电影符号特性的确定、对电影符号编码类别的区分和对影片本文叙事表意结构的分析,还是电影叙事学理论关于影片本文是如何通过时间和空间在银幕上建构电影话语的研究,精神分析学电影理论对电影机器的运作、电影观众与电影影像之间关系的探讨,等等,它们都是从电影整体的角度出发去论述电影的。

再者,与传统理论的从电影实践出发而偏重印象式、经验式的电影研究不同,电影结构主义符号学理论,它强调的是从方法论出发的学科理论层面的研究。麦茨等理论家把符号学、结构主义引进电影研究领域,就是要创建一种注重科学分析的、精细严谨的电影理论,以取代传统的印象式、经验式的电影理论。为此,他们又先后引入了叙事学、精神分析理论和意识形态理论等人文科学理论与方法。以结构主义对电影表意的深层结构的探讨和符号学对电影的表意和意义交流的组合单位的研究为起点,这个理论学派从不同向度对电影理论展开了新的探索。其中,电影符号学理论对电影语言和电影叙事表意结构的研究,电影叙事学理论对叙事结构、叙事视点和叙事时间、叙事空间的构成的分析,精神分析学电影理论对电影机器的运作、“镜式”影片本文的建构、以及观众与影片本文关系的论述,等等,都从不同角度拓展了电影研究的范围,并且在某些方面推动了电影研究的深入。

电影结构主义符号学理论学派发展到 20 世纪 60 年代初期即出现逐渐衰微的迹象,但是,它对后来的电影理论与批评仍然有着较大的影响。尤其是该理论学派发展到后期出现的精神分

析学电影理论,它把电影结构主义符号学的研究从对电影符号、电影叙述的精细分析转到对电影机制与观众主体关系的论述上来,并显示出该理论学派的电影研究再次回到了电影与社会关系的层面,此后的电影研究大致就是沿此路向发展的;而与此同时,精神分析学电影理论对观影者如何获得主体性的分析,又使理论家们发现电影作为一种电影机器所具有的意识形态的特征,他们由此去展开电影研究,便继而派生出电影意识形态、电影女性主义、以及电影后殖民主义等电影批评理论,现代电影理论也就从电影结构主义符号学的研究,转向着重论述“政治—意识形态”的电影社会文化研究。

总之,就电影研究本身来说,电影结构主义符号学理论学派从静态的电影语言的内部结构与组合出发,扩展到电影与作者的创作、电影与观众的接受、电影与现实的关系、电影本文意识形态的制造等方面,比较全面地论述了电影的生产、构成和接受中的问题,并从“整体论”的角度对这些问题进行了认真的、比较深入的探索,促进了电影理论在现代的发展。但是,作为一种跨学科的新的电影研究的尝试,电影结构主义符号学理论又还存在着某些缺陷、乃至严重的理论隐患,其中又以方法论方面的问题表现得比较突出。

首先,电影符号学理论和精神分析学电影理论的理论出发点,是建立在“类比法”的基础上的,这使其研究有时候就显得缺乏科学性和严谨性。

类比法作为一种推论的方法,在人文科学研究中占有重要的位置,但它在很大程度上是没有经过检验,或是根本无法进行检验的,这就很可能会使论述成为“假定性”的,其论证的科学性和严谨性有时便要受到质疑。电影符号学的“电影是语言”的类比,在某种程度上,就使电影语言的研究陷入一个假定性的泥淖中。人们对自然语言的分析是严谨的,然而电影符号学对电影语言(符码、表意规则)表意体系的探求的出发点却是

缺乏严谨的。因为电影符号学研究没有像语言研究那样实现符号真正的格式化,而它的主旨应该是辨认出特定的电影符号和次符号,并加以格式化。可是电影符号学在这方面的研究没有成功。退一步说,即便是真的存在“电影语言”和“电影语法”,那么电影导演是否就真的可以根据这种语言和语法来创作电影呢?答案基本上是否定的。因为电影作为一种艺术创造,在其艺术发展中虽然会形成某些规则性的表意方法,但是,电影艺术的独创性和开放性,电影表达手段和风格的多样性,和电影家个性气质的复杂多变性,等等,都决定了电影的艺术创造不可能像语言那样拥有相对不变的稳定性,电影是一种具有动态特征的艺术样式。

精神分析学电影理论同样存在这样的问题。美国学者阿尔特曼正确地分析了类比法给精神分析学电影理论带来的弊端:一是类比的表述是不完备的,比如镜子的类比,就会在研究中对影像过分重视而忽略电影的声音,以此为起点的理论,它的片面性就在所难免了;二是类比的表述是程序性的,镜像阶段、俄狄浦斯情结等类比,都是用童年期提供的经验与心理程序来解释成年的本文、寻找对应物,这样的理论就容易陷入程序性模式的泥淖中,裹足不前;三是类比的表述是想像的——电影影像的映现机制和观众观影的心理机制的表述是想像的,缺乏严谨的论证,理论的论证和表述都是建立在主观臆想的基础上,用想像的表述进行想像的论证,得出想像的结论,这种类比的理论会表现出经常的危险<sup>①</sup>。

其次,是电影符号学理论和早期的电影叙事学理论,大都是静态的、封闭的、非社会的形式化研究,如此研究难以深刻地揭示电影叙事的表意问题。

<sup>①</sup> 参见阿尔特曼:《精神分析与电影 想像的表述》,《电影与方法》,中国广播电视出版社 1989年版,第 105页。

电影符号学研究把电影类比为语言。语言的能指和所指是确定的,语言的结构是静态的和封闭的;但是,电影的能指和所指却是不确定的,电影语言的系统也不是封闭的,它是电影艺术发展过程中电影技巧和视觉经验的积累,所以,封闭和静态的语言结构分析并不能完全把握影片的内涵和电影创造的本质。电影符号学研究后来之所以被人们放弃,主要原因之一,就是它在研究中采取了“剥离泛本文(语境)”的方式,探求电影叙事的表意但却忽略了意义生成的过程。这是一种缺乏泛本文的研究方法。

同样,早期的叙事学研究借鉴了结构主义的方法论,而结构主义的方法是既回避主体意识,又回避社会环境因素,而专注于“构成的方法”的。正是这一点,使它在电影叙事和叙事结构的分析中忽视了历史与社会的作用。它的缺点,正如艾柯1969年在纽约市立大学对美国电影学者发表的演讲中所指出的,现代电影研究必须基于这样的认识:承认任何符号系统都是文化和意识形态的产物,必须迥异于麦茨早期非社会的符号学研究,而强调电影结构主义符号学的研究必须结合精神分析理论和意识形态理论等。

再次,电影结构主义符号学理论在论述过程中,丰富的电影样式、复杂的影片本文不恰当地被简约,以偏概全的方法影响了研究的理论深度。

在电影符号学、电影叙事学、精神分析学电影理论中,它们所选取的研究对象,无一例外,都是好莱坞的经典电影及其海外的类似物;而在对电影表意单位的寻找中,它们又只重视了影像,而忽视了电影表意的其他元素、特别是声音的存在;在表意方式的研究中也大多偏重历时的“横组合”;对电影与观众的研究,又忽视了其中关系的复杂性——观众和观影情境是多样的、多变的,不可能只存在单一的现象和单一的解释。如此选择与研究,就消除了电影的类型、叙事、结构、表意的丰富性、复

杂性和多样性 ,也就限制了其研究的深度和力度。

以上这些问题的存在 ,程度不同地制约着电影结构主义符号学理论的发展和深入 ,而它所代表的现代电影理论究竟向何处发展 ,克服上述理论缺陷 ,将是今后的电影研究努力和完善的基本方向。

## 参考文献要目

[匈]巴拉兹·贝拉:《可见的人摇电影精神》,安利译,中国电影出版社 1956年版;

[匈]巴拉兹·贝拉:《电影美学》,何力译,中国电影出版社 1956年版;

[德]鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,杨跃译,中国电影出版社 1956年版;

[苏]弗谢沃洛德·伊拉里昂诺维奇·普多夫金:《论电影的编剧、导演和演员》,何力译,中国电影出版社 1956年版;

《普多夫金论文选集》,罗慧生、何力、黄定语译,中国电影出版社 1956年版;

《爱森斯坦论文选集》,魏边实、伍菡卿、黄定语译,中国电影出版社 1956年版;

[苏]谢尔盖·米哈依诺维奇·爱森斯坦:《并非冷漠的大自然》,富澜译,中国电影出版社 1956年版;

[苏]谢尔盖·米哈依诺维奇·爱森斯坦:《蒙太奇论》,富澜译,中国电影出版社 1956年版;

[苏]弗谢沃洛德·普多夫金:《论电影的编剧、导演和演员》,何力译,中国电影出版社 1956年版;



影出版社 1980年版；

[法]亨·阿杰尔：《电影美学概述》徐崇业译，中国电影出版社 1989年版；

[日]岩崎昶：《电影的理论》，陈笃忱译，中国电影出版社 1980年版；

[美]道利·安祖(达德利·安德鲁)：《(主要)电影理论》，陈国富译(台北)志文出版社 1983年版；

[美]尼克·布朗：《电影理论史评》徐建生译，中国电影出版社 1989年版；

[法]雷内·克莱尔：《电影随想录》邵牧君、何振淦译，中国电影出版社 1985年版；

[苏]私·多宾：《电影艺术诗学》，罗慧生、伍刚译，中国电影出版社 1989年版；

[美]约翰·霍华德·劳逊：《电影的创作过程》，齐宇、齐宙译，中国电影出版社 1983年版；

[美]斯坦利·梭罗门：《电影的观念》，齐宇译，中国电影出版社 1985年版；

[匈]伊芙特·皮洛：《世俗神话——电影的野性思维》，崔君衍译，中国电影出版社 1985年版；

[法]马赛尔·马尔丹：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社 1980年版；

[苏]叶·魏茨曼：《电影哲学概说》，崔君衍译，中国电影出版社 1980年版；

[美]埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，张德魁、冷铁铮译，中国电影出版社 1980年版；

[美]诺埃尔·伯奇：《电影实践理论》，周传基译，中国电影出版社 1980年版；



[苏]月·日丹:《影片的美学》,于培才译,中国电影出版社 1980年版;

[美]李·砸·波布克:《电影的元素》,伍菡卿译,中国电影出版社 1980年版;

[美]斯坦利·卡维尔:《看见的世界——关于电影本体论的思考》,齐宇、利芸译,中国电影出版社 1986年版;

[英]欧纳斯特·林格伦:《论电影艺术》,何力、李庄藩、刘芸译,中国电影出版社 1986年版;

[苏]米哈伊尔·罗姆:《电影创作津梁》,张振芸等译,中国电影出版社 1989年版;

[美]大卫·鲍德威尔(鲍德韦尔):《开创的电影语言》,游惠贞译(台北)远流出版公司 1989年版;

[美]路易斯·贾内梯:《认识电影》,胡尧之等译,中国电影出版社 1989年版;

[美]罗伯特·悦·艾伦、道格拉斯·戈梅里:《电影史:理论与实践》,李迅译,中国电影出版社 1989年版;

[美]罗伯特·斯坦姆等:《电影符号学的新语汇》,张梨美译(台北)远流出版公司 1989年版;

[英]罗伯特·拉斯普雷:《电影与当代批评理论》,李天铎译(台北)远流出版公司 1989年版;

[美]大卫·鲍德威尔、诺埃尔·卡洛尔主编:《后理论:重建电影研究》,麦永雄、柏敬泽等译,中国社会科学出版社 1990年版;

罗慧生:《世界电影美学思潮史纲》,山西人民出版社 1993年版;

郑雪来:《电影学论稿》,中国电影出版社 1995年版;

李幼蒸:《西方当代电影美学思想》,中国社会科学出版社 1995年版;

邵牧君:《银海游》,中国电影出版社 1995年版;



悦读是本书的重要参考文献；

张寅德：《叙事学研究》，中国社会科学出版社 1999 年版；

朱立元主编：《当代西方文艺理论》，华东师范大学出版社  
1999 年版；

张首映：《西方二十世纪文论史》，北京大学出版社 1989  
年版。

## 后摇记

这本书的最初构想是在遥远的法国的阿拉斯(阿拉斯,一个美丽、幽静而又极富法兰西风味的法国北部市镇。

1994年,我受法国阿尔图瓦大学邀请,作为客座教授在该校讲授中国语言文化。在我带去的行李箱里,除了简单的生活必需品外,其他的,主要就是二三十本电影理论著作。我是想利用这个难得的比较完整、闲暇的一年时间,认真读几本电影理论书。南京大学戏剧学专业博士点1993年新设影视学方向(硕士研究生),1995年又开始招收电影历史与理论方向博士研究生。我给自己增加的压力,就是要能为他们开设一门电影理论方面的课程。而能在电影的故乡去阅读这些电影理论著作,这对我来说也算是有缘了。

法国不仅是世界电影的发源地,它还是20世纪世界电影理论的中心。从早年的路易·德吕克等法国先锋派,到1960年代的安德烈·巴赞,到现代的克里斯蒂安·麦茨等,是他们的深刻思考给世界电影理论留下了宝贵的财富。在阿拉斯,我就是沿着他们的足迹走进世界电影理论宝库的。然后我从法国出发,拜访了东部的匈牙利的巴拉兹·贝拉,东北部的德国的鲁道夫·爱因汉姆、齐格弗里德·克拉考尔和苏联的谢尔盖·爱

森斯坦、弗谢沃洛德·普多夫金,以及北部的英国的彼得·沃伦和东南部的意大利的皮埃尔·保罗·帕索里尼、温别尔托·艾柯等等。当然,是在书籍中“拜访”,与这些理论家作精神的对话与交流,在我的宿舍或在校的教研室里。我的宿舍在阿拉斯市中心临街的二楼,从窗户望出去就是街市、广场和教堂、图书馆,不时能听见从教堂传来的悠扬的钟声,学校在近郊,坐在教研室靠窗的写字台前,就能感受到周边的田野、树林和村庄、教堂的自然安宁。正是在这种环境氛围中,我似乎真切地感受到自己仿佛走进了历史,而能非常接近地与这些理论家对话和交流。我带去了他们的著作在远东的中国的译本,我又在阿尔图瓦大学图书馆里找到了他们著作的母语版本,虽然有些语言我不懂,但是,原先在东、西两个半球的一本书的两种语言版本被放在一起阅读,这本身就是意味深长的。我在努力思索着其中的蕴涵。

与此同时,我也拜读了意大利的基多·阿里斯泰戈、法国的亨·阿杰尔、美国的达德利·安德鲁、尼克·布朗和布里安·汉德逊、中国的李幼蒸等学者的电影理论史著。我从这些严谨的研究中获益良多,而更重要的,是它们启迪我进一步去思考了一些问题,促使我更认真地去阅读和理解所研究的对象。这些问题主要是:为什么以前的研究大都忽视了早期的电影理论?为什么以前的研究大都把巴拉兹、爱因汉姆和爱森斯坦、普多夫金等划在一起论述?为什么以前的研究大都把电影蒙太奇理论和电影纪实理论对立起来,并认为它们都没有研究整部影片的形式结构因而不完整的?为什么以前的研究大都认为传统理论之间是没有联系的,并把现代电影理论看作是与传统理论的“断裂”?还有,如何评价现代电影理论的发展,如何重建电影研究?等等。我试图对这些问题作出自己的理解和回答。

正是在这些阅读和思考中,产生了这本书的初步构想。这

就是说,这些问题和思考帮助我比较清晰地把握住了 20 世纪西方电影理论的发展走向,我想突破现有的阐释框架去重新建构西方电影理论史;并且坐在学校教研室的电脑前,写下了其中论巴赞、克拉考尔的两节。1995 年回国后,我对我的“电影历史与理论”方向的博士生谈了这个构想,得到大家的赞同,并且为了完成这个构想,我们安排了一个“读书会”。“读书会”每月一次,每次研读一本经典电影理论著作,每次一人主讲、大家共同讨论,前后持续了一年半左右时间。这是一种非常好的学习方式。开始时大家还比较拘谨,后来随着讨论的发展,相互之间的碰撞与交流也就多起来,对内容的把握也就逐渐明晰、深入。本书就是在“读书会”的基础上形成的。书中各章节的内容和观点都在“读书会”上经过认真的讨论,每次“读书会”后,各章节的执笔者根据大家对其主讲内容的讨论与批评写成初稿,然后我再从全书的阐释框架和批评立场出发提出具体的修改意见,并多次反复进行再修改。最后,我从 1996 年 1 月至 3 月,集中半年多时间对全书进行了统稿和定稿。全书撰写的具体分工是:胡星亮:绪论、第三章;周振华:第二章第一节、第三节、第四章;洪宏:第一章第二节、第五节;李燕:第一章第一节、第三节;陈捷:第二章第二节;张时民:第一章第四节。第二章第四节由周振华、陈捷撰写,李燕、张时民参与了第一章第五节部分内容的撰写。

本书是从理论学派的嬗变去论述 20 世纪西方电影理论的发展的。每章的概述部分,着重是谈该学派理论产生的社会、哲学与文艺等背景;接着,是重点论述各理论学派的主要理论家的理论观点;然后,是分析该学派电影理论的创新、贡献、地位及影响。而贯穿全书的批评立场就是“电影本体”论,也就是强调电影理论应该是有关“电影”的阐释,电影研究应该回归电影本体。20 世纪 90 年代以来出现的高科技的电影制作即所谓“数字电影”对电影理论发展的影响问题,本书没有论及。这是因为

“数字电影”虽然在影片制作的影像生成、电影表现力、视觉感受、视听组合等方面有重大变革,也因此电影真实、电影语言、电影叙事、电影接受等方面对此前的理论提出了挑战,但是,当下人们对“数字电影”的关注更多的是技术层面,真正从理论上对它进行深入研究的还很少。它还没有形成一种比较完整、成熟的理论形态。

最后要说的是,我们真诚地期待着批评与指正。

胡星亮

2004年10月16日

于南京大学戏剧影视研究所