

〔匈〕伊芙特·皮洛 / 著 崔君衍 / 译

世俗神话 —— 电影的野性思维

中国
电
影
出
版
社

世界
电影
理论
名著
译丛



世界电影理论名著译丛

崔君衍 主编

世俗神话 —— 电影的野性思维

〔匈〕伊芙特·皮洛 / 著 崔君衍 / 译

2003 北京
中国电影出版社

图书在版编目(CIP)数据

世俗神话——电影的野性思维/(匈)皮洛著;崔君衍译. —北京:中国电影出版社,2003.9

书名原文:Profane Mythology

ISBN 7-106-00502-9

I. 世… II. ①皮…②崔… III. 电影理论 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 056262 号

世俗神话——电影的野性思维

[匈]伊芙特·皮洛 著

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号)邮编 100013

电话:64299917(总编室) 64216278(发行部)

E-mail: Jsja@netchina.com.cn

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2003年9月第1版 2003年9月北京第1次印刷

规 格 开本/850×1168毫米 1/32

印张/8.25 插页/18 字数/151千字

印 数 1-3000册

书 号 ISBN 7-106-00502-9/J·0347

定 价 23.00元

前 言

神话,正如力求阐释神话或向神话提出挑战的反神话一样,都是时代的产物。神话在追求普泛性的同时,总会被烙上时代的印迹。神话的永存价值与其天生的移易和变化能力并行不悖,虽然这一点逆于常理。

十多年前,本书的基本思想已经形成,直接回应了东欧国家匈牙利六十年代电影创作的挑战。最初的宗旨具有论战性:力求重提长期以来被视为禁忌的话题。探索和激励欧洲电影的神话化能力、与流行的简单化的写实主义理论相颉颃曾经是一个迫切的要求,它体现了思想解放的愿望。这种愿望不仅与阉割生命力的循规蹈矩的思想相抵触,而且具有更大的抱负,即力求肯定想象力的合理性,承认想象力的积极作用。

我以为,使电影摆脱平淡无味的自然主义和贫乏枯燥的矫饰主义是同等重要的。如果说前者必然把电影引入平凡琐事的世界,后者则把电影抛入极端抽象的虚空。

无论是无所顾忌的非形式化,还是华而不实的形式主义,都是与电影媒介本性背道而驰的倾向,这在六十年代至七十

年代这一转折时期的探索和实验中尤为明显。而活动影象的特殊魔力可以提供更丰富、更基本和更生动的表现手段。当然,我并未探索调和对立两极的中庸之道,而是研究电影潜能的真实本性。我的出发点是呈现在实践中的电影功能本身,而不是理论家们的愿望和希冀。为观察这种功能,必须把影片置于更广泛的一般文化背景中,而不仅限于狭隘的雅艺术世界。麦克卢汉^①的信息学说使我们注意到传播媒介的固有因素,注意到传播媒介场:相对两极之间的张力域。无论何处,都会有正与反、肯定判断和否定判断的矛盾。那种作为梦幻工厂的电影颇似卖淫:其目的在于以低廉价格满足看客的欲望。如果我们承认电影可能成为逃避现实的粗俗媒介,那么,电影的真正潜能是否恰恰在于自己的刺激和诱惑力?而另一方面,如果说电影犹如一面放大镜可以为我们提供种种梦幻般的模式、偶像和理想,那么,这种功能又怎样影响我们的生活呢?在当代创作中,电影既有许多不同的倾向,却又一再利用基本的魔力使人着迷,那么,在这个媒介的本性中基本元素是什么?不揭示普遍解释原则,不掌握能够开启这些门户的通用钥匙,怎么能解释战后四分之一世纪以来我们看到的丰富的演进轨迹(仅就欧洲而言,从维斯康蒂到布莱松,从瓦伊达到戈达尔,从伯格曼到费里尼)?由电影语言的简约而产生的自由化力量和由电影语言的丰富而产生的强迫性选择似乎保持着微妙的平衡,在这里,世俗的事物被蒙上神性色彩,反之,那些超凡的主人公(历史的伟人,胜利的英豪,失败

① 麦克卢汉(Marshall McLuhan, 1911-1980):加拿大传播学理论家。——译者

的勇士)只能在凡界驰骋。当我浏览手头的实例时,我终于发现,作为文化的载体,“生食”绝不比精心炮制的“熟食”^①逊色:世俗和神话密切相关。

也许,在当时特定背景中,这一发现(或者说,这一命题)可能比现在显得更大胆,而且,这一点在当时的欧洲比在美国显得大胆得多。但是,谁能断言这个原则已经胜利或者说得认可,已经被创作实践接受,已经进入理论和评论的殿堂?在六十年代,艺术和理论有过沸沸扬扬的蓬勃发展,现在,我们是否又感到了几分实用主义的怠惰和碌碌无为的情绪,顺从了传统的区分,使低俗的商业主义和僵化的学院主义至多能够按照毫无生气的旧程式结合在一起?因此,我以为,谈谈电影的真正的双重性并非无益,尽管这部著作只能勾勒出这种双重性的大致轮廓。

众所周知,《八部半》、《野草莓》、雷乃或戈达尔对电影语言的创新在短短的十年之后已经成为司空见惯的“语言学”怪癖,成为普通的电影范式。但是,我们应当设问,历史的演进能够抹杀当时的独创性和开拓价值吗?我相信,对电影媒介的阐释和分析也有同样迅速发展的历史,而如今有幸被视为习见惯例的程式并未失去自己的价值,只是改变了自己的作用:宣言变为前提,变为呼唤新阐释的出发点。

因此,我以为,尽管这部书时隔多年方才问世,书的主旨

① 作者借用莱维—斯特劳斯的—部研究文化人类学的著作的书名《生与熟》。——译者

并未失去现实意义。时间的流逝并没有湮灭其意图和目的。书中的种种假设远未过时,如今显得更加确凿。我们痛感讨论和证实这些假设的必要性。

美国著名电影理论家安德鲁·洛温(J. H. Lewis)在1981年于罗马举行的国际电影理论会议上,曾提出一个关于电影的假设。他认为,电影是一种“视觉的文学”,它通过视觉形象来传达思想。洛温的这一观点,在电影理论界引起了广泛的讨论。有人认为,电影是一种视觉的文学,它通过视觉形象来传达思想。也有人认为,电影是一种视觉的文学,它通过视觉形象来传达思想。洛温的这一观点,在电影理论界引起了广泛的讨论。

洛温的这一观点,在电影理论界引起了广泛的讨论。有人认为,电影是一种视觉的文学,它通过视觉形象来传达思想。也有人认为,电影是一种视觉的文学,它通过视觉形象来传达思想。洛温的这一观点,在电影理论界引起了广泛的讨论。有人认为,电影是一种视觉的文学,它通过视觉形象来传达思想。也有人认为,电影是一种视觉的文学,它通过视觉形象来传达思想。洛温的这一观点,在电影理论界引起了广泛的讨论。

有人认为,电影是一种视觉的文学,它通过视觉形象来传达思想。也有人认为,电影是一种视觉的文学,它通过视觉形象来传达思想。洛温的这一观点,在电影理论界引起了广泛的讨论。

目 录

前言	
一. 导论	(1)
洋葱或百合	(1)
银幕上的相对论	(2)
模拟意识活动	(5)
绝非纯真的传播媒介	(6)
第二次电影革命——自体反思的驱策	(8)
影片表述, 电影思维	(12)
二. 电影思维的手段和潜能	(15)
两种思维	(16)
经验思维	(19)
具体逻辑	(23)
家谱	(27)
思维和话语的发展	(32)
再谈“原始性”	(36)
从动作到思维	(39)

表意元素的应用	(42)
暗示	(47)
仪式化动作	(49)
象征	(52)
视觉形象思维	(59)
复合形象	(60)
视觉的积极本性	(63)
视觉形象概念	(66)
放大的细节	(69)
空间知觉的扩展	(71)
三. 电影的近亲:日常生活领域	(80)
日常生活的奇迹	(80)
拓展	(82)
都市之光——影	(85)
刺激的密度	(89)
泯灭个性	(90)
生活网络	(92)
运动的交织	(93)
偶然性	(95)
环境的力量	(97)
行为角色	(99)
公共场所	(102)
冷漠态度	(104)

(07) 穷于适应	(105)
(63) 需要神话	(107)
(57) 平凡事物	(113)
(87) 夸张	(115)
(18) 日常生活仪式化	(116)
(48) 自然存在古朴化	(119)
(28) 借景抒情	(123)
(081)	
四. 直接性语言: 转喻文体	(126)
(50) 熟悉的陌生人	(126)
(20) 渐慢和终局	(130)
纪实性的作用	(134)
反电影	(137)
(10) 招贴画与解说词	(140)
(55) 作为触媒、询问者和鉴定人的影片	(142)
(27) 叙事礼赞	(146)
五. 电影的近亲: 意识之神话	(149)
意识的深海世界	(149)
似梦形态	(151)
征用	(154)
六. 间接性语言: 隐喻文体	(159)
野性隐喻	(159)
衰渎	(162)
罪之美与美之罪	(166)

(20)	重复——对时间的侵蚀	(170)
(70)	时间的自由化	(173)
(81)	间断结构的表意作用	(177)
(21)	平行线相汇合	(178)
(81)	荒谬即公理	(181)
(01)	关系网络	(184)
(80)	心理空间——心理时间	(186)
	贴近的猥亵感——眩晕	(189)
(85)	流动与固定	(191)
(85)	意识活动的机制	(192)
(081)	“多内涵时刻”悖论	(196)
(481)	附录	
	参考书目	(201)
	索引	(222)
	译后记	(253)

一. 导论

洋葱或百合

“我是摄影师。可是,老实说,在我所生活和我所依存的世界中,当一名摄影师简单之极。

我实在算不上干活儿。

无非是:

把我的小摄影机放在三脚架上,把我的眼睛对准它。

……这件工作的头条要求就是对于展现在摄影机前的一切无动于衷。”

皮兰德娄的著名小说《开拍》中的主人公,文学作品中的第一位导演,对自己的职业不大恭维,也不觉神气。他特别抱怨这种职业的冷漠和呆笨;他提到自己的德性时,认为那就是贪吃和放肆——一切表明这种职业俗不可耐。

托马斯·曼自问自答:“为什么在电影院里总是有人哭哭啼啼,或者说像女仆一样哭天抹泪?因为未经加工的粗糙素材温馨动人,它可以打动我们,像辛辣的洋葱或馨香的百

合。”^①

银幕上的相对论

而吉加·维尔托夫这样写道：

“我们力图寻找自己特有的节奏，我们将在事物的运动中找到它……电影是存在于服从科学指令的空间中的想像性事物的艺术。它是电影创造者的梦想的体现，无论他是科学家还是艺术家，工程师还是木匠。电影可以展现生活中无法实现的事。

画面活动；速写活动；和近期设想。
银幕上的相对论。”^②

维尔托夫认为，“电影眼睛”与“电影分析”同义，因为“电影眼睛”可以被理解为显微镜和望远镜。电影可能看到肉眼看不到的事物，因为它可以使不可见物变为可见物。于是，“电影眼睛”便成为表现更普遍和更深刻的真实的“电影真理”。

我们从爱森斯坦的观念中了解，两个相异元素的并置可以形成一种有效撞击，按照蒙太奇法则表现新的概念。那么，两个初始镜头的蒙太奇组接表示什么意义呢？从两者的矛盾

① 《作家论电影》，亨利·杰达特编，布卢明顿，印第安纳大学出版社，1972年，第130—131页。

② 吉加·维尔托夫：《文章、日记和计划》，巴黎，《电影手册》，第19页。

对立中可以产生出怎样的意味深长的思想呢?

两个镜头似乎相距甚远,初看上去,我们只能感到两者并置是荒谬、片面、夸张或幼稚的。但是,两项不同元素的独特结合值得从另一角度加以审视;也许,原始素材的直感性和抽象的规律性并非水火难容。

有声电影的革命已逾半个世纪,形形色色的新潮流的“第二次革命”也过去了四分之一世纪,而这个问题仍然值得思索。我们仍然不能说我们对电影的理性能力有了明确的认识,或者说我们看到了电影的思维能力已经成熟。一方面,电影至今仍然被视为小字辈,仅仅获得有限的认可,电影的技巧备受赞扬,对电影的智性则不屑一顾;另一方面,电影始终被认为是当代最适用和最普遍的语言。

这种歧见不能归咎于电影尚较年轻这一事实。众所周知,电影在其短暂的历史进程中,为了赢得自身的解放多么顽强地斗争过,表现出多么出色的吸收和容纳能力。传统艺术用了多少世纪才取得的成就近几十年却遭到摒弃和彻底的检讨,这是狂乱的和近乎自毁的几十年。电影这个无所顾忌的暴发户却一步跨过了全过程,甚至改写了这段历史;仅仅百年,电影便经历了历史的全过程,狼吞虎咽摄取了一切可取之物。

但是,热衷于攫取的时代已经结束。电影无需再为自己辩解,电影已经能够更从容更泰然地去奉献。电影已经成熟的明证是:电影的身份不再被怀疑。电影的活动界域、相应的智力功能和社会功能都已确定。从这一高度出发,我们可以看到电影的大量探索的核心内容,以及隐藏在电影的固定属性之后的种种特征。

这部专著意在描述电影的智性表现,探索电影的认知思辨活动,研究其特点和局限。它没有采用传统美学方法。无数事实证明,无论是文学的和戏剧的研究方法,还是研究美术的精巧方法都不能自动地用于电影领域。况且,也不可能照搬它们的概念与价值标准。五十多年前,贝拉·巴拉兹曾经指出,用传统标准硬套电影,对其大张挞伐,这无异于指责飞机不如汽车,因为它不能在地面上疾驶。

如果电影有自己的独特结构,那么,显然它的任务和社会职能也应当是独特的。因此,今天用不着千方百计地证明电影是一门艺术——也许,自豪地宣称电影的真正独特性在于它不是一种艺术形式的时代已经来临。由于电影贴近生活、贴近观众和贴近自身手段而宣称电影是超越现存程式和违逆传统艺术标准的一类艺术,这也无非是语义游戏。

因此,电影不是艺术——电影多于艺术,又少于艺术。电影是更贴近日常生活、更通俗和更无拘束的表现形式;因此,它的势力范围更广。与其他门类艺术相比,它更显平淡,却又更具魔力。这种人类传播形式可以得心应手地兼收并蓄各种“生食与熟食”,原始素材与象征符号,经验知识与抽象结构模式。它能把天南海北拉到一起。电影虽具神话性,却是世俗的,电影虽具世俗性,却是野心勃勃的:不惜一切追求神话化。电影在“聚敛财富”方面可谓贪得无厌:既是为后世记录历史的方式,又是干预的手段;既记录事实,又记录肥皂剧;既是文献,又是游艺场的娱乐;既是调查手段,又是宣泄工具;既是制造效果的器材,又是演示科学定理的机器。但是,电影的不寻常的广泛性和可塑性不应被视为飘乎不定性;尽管貌似多变,电影始终保持着一些坚实的内核。电影已经

成为形似和不断变化的基本传播媒介。

模拟意识活动

应当进一步明确上述定义:电影“大于又小于”艺术。依我所见,当代电影有一个雄心勃勃的趋向:它力求把握人的意识,掌握我们的全部的流动的意识内容。

这里强调的是全部意识领域,在这里,思维的活动可以是知性领域,也可以是感性领域,它们是不可分割的意识之流。

按照麦克卢汉的公式,模拟意识活动标志着一个新的阶段,因为这种处理方式突破了一般艺术的抽象化过程,创造了感性和理性、意识和无意识的综合整体。电影可以按照人的内心世界的活动机制,追踪这个世界的弥散性。既然电影就是以生动的物质存在为依据,纷繁的物象和事件便不会使它“臃肿不堪”,相反,它们恰恰是为影片构筑新现实的素材。纷杂的事物和纷呈的属性同时并存,互相渗透,呼唤着新的表现形式。影片结构的内在流动性可以重现这种连续性经验,而不用考虑各元素的异质性。新的空间实践活动和它的全部对立性张力都可以表现在影片的结构中。电影史上的伟大革新家爱森斯坦和维尔托夫从一开始就如此大胆利用了电影媒介的这种令人困惑的通俗特点,这绝非偶然。我们记得,“杂耍蒙太奇”^①归根结底就是使原始的和具有强烈震撼力的事件相撞击,从而表达最抽象的概念。但是,这种“怪异的”组合总是具有双重目的:这种组合不仅令人想到相距甚远的现象和

① “杂耍”亦被理解为“吸引力”,因此亦被译为“引力蒙太奇”。——译者

事件之间的差别,而且令人想到它们的有机联系和连续性。同样,维尔托夫准确地把握住日常实践的普通插曲,通过不同时空的生活片断的并列,确定了自己的认识论。

以严格范畴形式出现的纯理性思维显然不是电影的特性。因此,问题应当是,电影在欠缺绝对抽象化能力的条件下能够做什么?它怎样借助自己的手段把握人的心理活动?在电影的明镜中怎样展现思维生活的全貌(它并不排除感性或情感,而是与这些因素纠缠在一起)?换个提法,电影怎样把我们引入不同意识层次的充满张力的冲突领域和互扰领域中?电影怎样借助一种同构动态结构做到这一点?

绝非纯真的传播媒介

既然复制性一同构性一模拟性在电影表现手段中是主导因素,那么,我们显然要问:还有没有阐释^①的余地?其实,正如各种思维一样,电影思维的能力也取决于它是否能够超越事物原状考察事物本质,是否能够超越实在,从中构想出一系列歧义和可能。但是,在范畴概念全付阙如的情况下,这种语言有可能进行这种概括吗?它如何利用经验段落(生活剖面或现实片断)超越直接经验论?

我们知道,摄影机再现现实的忠实性朝向认识性的转变经历了较长过程。电影发展的最初阶段是扩张性的(声音、色

① 阐释(interpretation);或可理解为“转释”,渗透着创作者个性的处理方式。在现代文艺理论中阐释和反阐释(anti-interpretation)是重要的对立倾向。——译者