



冯欣 著

# 电影观念的生成

- 蒙太奇学派要用蒙太奇把人们引向充满理性光芒的意义世界；写实主义者则认为电影可以帮助我们在越来越抽象的现代世界中回归到具体的经验现实。
- 作者论问题显示了电影这门后来艺术与传统高级艺术之间的暧昧关系。推动讨论的是几千年来镌刻在“艺术家”头衔上的神奇光环，还有工业化的电影生产流程所导致的反向推力。
- 结构主义者对文本生产过程中个人创造性的忽略有效突出了支配性的叙事语法的作用。电影符号学希望在电影中找到类似于语言的深层结构。当这种探索超出文本的界限，它就被理解为一个显现意识形态运作和男权主义踪迹的场所。



电影研究新思维书系

冯欣 著

# 电影观念的生成

# 目 录

|                  |    |
|------------------|----|
| 导 论 .....        | 1  |
| 一、柏拉图的幽灵 .....   | 1  |
| 二、电影观念及其根源 ..... | 5  |
| 三、研究背景介绍 .....   | 14 |

## 第一章 理念

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| 第一节 蒙太奇观念诞生的历史语境 .....               | 23 |
| 一、苏联电影的诞生语境 .....                    | 23 |
| 二、先锋艺术运动与社会革命的合流 .....               | 24 |
| 三、破除舞台幻觉和对“高级艺术”的反拨 .....            | 28 |
| 第二节 形式主义和蒙太奇观念的诞生 .....              | 33 |
| 一、形式主义者的电影思考 .....                   | 33 |
| 二、蒙太奇作为电影的基本属性:电影领域的<br>形式主义思考 ..... | 40 |
| 第三节 蒙太奇与理念 .....                     | 45 |
| 一、杂耍蒙太奇:碎片的狂欢 .....                  | 45 |
| 二、理念的回归与深化 .....                     | 54 |
| 小结 .....                             | 66 |

## 第二章 表象

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| 第一节 写实主义电影理论的历史语境 .....  | 77  |
| 一、蒙太奇学派的真实观 .....        | 77  |
| 二、写实主义电影理论的兴起 .....      | 83  |
| 第二节 作为人类存在复制者的写实主义 ..... | 89  |
| 一、安德烈·巴赞的理论渊源 .....      | 89  |
| 二、电影影像本体论 .....          | 95  |
| 三、蒙太奇与显现真实的电影语言 .....    | 99  |
| 第三节 作为现代社会救赎者的写实主义 ..... | 103 |

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| 一、现代世界日常存在的碎片化 .....      | 103 |
| 二、作为现代社会救赎者的电影 .....      | 108 |
| 小结 .....                  | 115 |
| <b>第三章 作者</b>             |     |
| 第一节 作者问题的提出 .....         | 125 |
| 一、作者的历史 .....             | 125 |
| 二、作者性问题 .....             | 132 |
| 第二节 电影语境中的作者想象 .....      | 137 |
| 一、电影作者问题的提出 .....         | 137 |
| 二、作者理论的发展和回应 .....        | 143 |
| 三、作者论的结构主义化 .....         | 146 |
| 小结 .....                  | 149 |
| <b>第四章 文本</b>             |     |
| 第一节 电影符号学 .....           | 155 |
| 一、现代电影理论的背景 .....         | 155 |
| 二、结构主义的电影化 .....          | 159 |
| 第二节 电影与精神分析理论 .....       | 163 |
| 一、精神分析理论 .....            | 163 |
| 二、精神分析理论的电影化 .....        | 167 |
| 第三节 电影与意识形态理论 .....       | 171 |
| 一、西方马克思主义者对意识形态的新认识 ..... | 171 |
| 二、意识形态理论的电影化 .....        | 180 |
| 第四节 电影与女性主义 .....         | 185 |
| 一、女性主义理论的兴起 .....         | 185 |
| 二、女性主义电影理论 .....          | 192 |
| 小结 .....                  | 200 |
| <b>结语</b> .....           | 205 |
| <b>主要参考文献</b> .....       | 209 |
| <b>后记</b> .....           | 219 |

# 导 论

## 一、柏拉图的幽灵

西方的诗歌、悲剧、音乐、建筑、舞蹈等艺术都伴随着西方文明的伊始而诞生,它们往往与祭祀等带有宗教性质的活动密切相关,在那个时代里发挥着具体而重要的社会功能。在人类文明漫长的发展过程中,这些艺术与不同历史、不同地区的习俗惯例、文化意识十分牢固地维系在一起,成为其中必不可少的重要部分。作为一种“后来的”艺术,电影在刚开始时却是一种无法登堂入室的“低级”艺术。“当这些电影理论家自以为在从事定义的工作时,他们却又屈从当时风行的偏见。他们做这件工作的时候,恰好是一般的意见对摄影机及其产品的正当要求抱敌视态度的时期。电影从魔术般的科学奇观演变为主要的大众化娱乐的年代也正是(但不是巧合)对于总的绘画和视觉艺术的观点发生决定性变迁的年代。”<sup>①</sup>这种观点在强调电影严肃思考起始阶段的电影理论家身上所普遍存在的心理负担时,也指出了电影观念的生成与其他相关艺术领域的变革之间的联系。这种心理负担一般来自于把一门“低级的”艺术提升为“高级的”艺术过程中所必须要克服的社会意识偏见,这导致了这个时期的许多电影思考者在界定电影时,有一种强烈的心理暗示,那就是去寻找电影这种新媒介中与传统的“高级”艺术能够契合的地方,从而为它的“登堂入室”找到“正当的”根据。

另一方面,电影研究开始出现的时候,也正是20世纪初先锋主义浪潮席卷欧美艺术世界的时候,极端倾向的艺术家正是看到电影身上的这种特质,出于对自身领域内那些已经与传统意识形态深深地维系在一起的媒介特性的叛离,才纷纷进入到电影的思考和制作领域里来。爱森斯坦(Sergei Mikhailovich Eisenstein, 1898—1948)就是特别典型的代表,其他的诸如梅耶荷德(Vsevolod Emiliievich Meyerhold, 1874—1940)、达利(Salvador Dali, 1904—1989)、杜尚(Marcel Duchamp, 1887—1968)等人都亲身参与到电影制作中来。作为一门无论在制作

方式上,还是在运行发行方式上都体现出鲜明的现代工业特点的艺术,电影身上天然地没有传统的负担,成为那些艺术家选择的最佳媒介。这一倾向的艺术家在进行电影思考和实践时,自然强调的是电影身上的以往所有艺术媒介都不具备的媒介特质。

这样的状况导致了电影尽管是一门“后来的”新艺术,那一代的艺术家努力开发电影媒介中的新特质,但是它在其基本观念生成的过程中,却在更深的层面上深受先在艺术观念的影响。20 世纪初的艺术观念变革显著地增加了这种影响的深入程度和广泛程度。事实上,不可能也不存在一种完全自我独立于其所在文化和知识历史的电影理论思潮,不可能也不存在一种完全独立于历史而自我诞生、自我发展的电影理论。正如伊格尔顿(Terry Eagleton,1943—)在那本流传甚广的《二十世纪西方文学理论》(*Literary Theory: An Introduction*)中所说的:“这本书所欲证明的正是,事实上并没有什么下述意义上的‘文学理论’,亦即,某种仅仅源于文学并仅仅适用于文学的独立理论。”<sup>②</sup>电影理论也是如此。自1950 到1960 年代后,一种“大理论”(Theory,或者宏大理论 Grand Theory)横贯多个学科的情况已经是一种普遍现象,以电影符号学为标志的现代电影理论正是这种趋势的推动力和标志。因此,在现代电影理论中,其他学科向电影领域的观念移植十分明显。但就古典电影理论来说,我们在以往的电影研究中不能够那么明显地看出来。我们强调更多的是电影艺术及其观念与其他艺术观念之间的差异和借鉴,而很少深入到同样的观念在传统艺术到电影艺术中的延伸性,以及这种因媒介差异和其他各种复杂因素而导致的观念变异。由此,我们以往探讨这些并不纯粹的初始阶段电影观念时,受到了特定文化环境的思维制约,往往把着重点放在新旧媒介的媒介属性的比较和探讨上,这样自然就容易忽视它们与文学和艺术在观念上的内在的延伸和呼应,以至于给我们造成了一种错误的印象,电影观念从其诞生的那一刻开始就十分纯粹地、线性地自我发展着。

事实上并没有一种真正纯粹的完全地自发于电影内部的电影理论。即便是杜拉克(Germaine Dulac,1882—1942)和冈斯(Abel Gance,1889—1981)等所竭力提倡并加以实践推行的“纯电影”,也是如此。它们是欧洲20 世纪初期把电影“高级艺术”化的典型努力。来自严肃艺术领域的杜拉克等艺术家受到其时超现实主义和达达主义文学理论、印象主义绘画理论的影响,力图把电影从通俗的“电影剧”或者他们认为的“玩意儿”那样的路线上扭转过来。他们强调自然物象与心理、精神的互通,强调电影能够创造瞬间的感觉和印象,他们追求的是一种心理和感觉的准确,而不是表面的真实。这种心理的真实都是通过银幕形象暗示的方式来实现的。这种把画面形象作为一种象征中介的思路充满着象征



拉图对于影像或者图像的考虑是在一种把普遍的知识、真理、实在的理解与那些明显非实在的东西对比起来的情况下进行的。他的这种观点如果放在社会文化的领域中,那么它就形成让·鲍德里亚(Jean Baudrillard, 1929—2007)拟像(simulacrum)理论焦虑的根源,那就是在当前时代中,整个社会都处于图像的控制之下。

这种由于对感官的不信任,并进而在理性与诉诸官能的艺术之间营造壁垒的观念,在历史上十分普遍。一直到对英国浪漫主义思潮产生过影响的新柏拉图主义,特别是经过雪莱(Percy Bysshe Shelley, 1792—1822)的特别鼓吹,那个诗、美与名为“太一”的“真”才直接地联系了起来。这种联系后来在象征主义试图利用诗歌形象和节奏或者特定的视觉形象把艺术家主观内在、自然界背后神秘的理念世界传达出来的艺术观念中得到进一步的发展。这种通过可见的具体形象的组织来暗示、传达不可见的内在世界的做法,与爱森斯坦的理性蒙太奇概念的产生有着某种微妙而重要的联系。

鲁道夫·阿恩海姆<sup>⑦</sup>(Rudolf Arnheim, 1904—2007)也认为知觉与思维的分,普遍地存在于人类历史之中。它们各自形成了两大互不联系的系统。艺术由于与知觉的联系而遭受轻视。他在《视觉思维》中指出早在古希腊哲学家们就已经存在这一倾向,他们把感性知觉与理智确定为“相互对立的两极”,它们既必须相互依存,又原则上有所区别。古希腊哲学家尽管能够做到不简单地贬低感性经验,但他们还是告诫人们要用理性来对事物做出判断,而不要被“无目的(被动反射的)眼睛”和“重复再现外部事件的耳朵”引入歧途。<sup>⑧</sup>这种对于普通知觉的不信任在柏拉图那里有一个极为高调的开端。从一些现代的研究看来,这种对于图像形象的贬低在某种意义上针对着另一种更为远古的观念。比如贡布里希(Ernst Gombrich, 1909—2001)注意到在原始社会中图腾或者其他形象在其社会运作中有着巨大的实际功能,这种运作得以成立的基础乃是这种图像与其所代表的真实事物之间在根本上并无差别,它们不过“就是同一势力或精神的两种不同的、也就是说物理上有差别的现象”<sup>⑨</sup>。这两种对待图像的态度在文字记载的思想历史中,后者处于被文明遗忘的地位,前者则是文明构成的基本观念之一。“对于从柏拉图到费尔巴哈那些为真实辩护的人士来说,将影像与纯粹的现象等而视之——也就是说,断言影像与所表现的对象判然有别——正是那一非神圣化进程的一部分,这一进程不可挽回地将我们从神圣的时代和场所的世界中分离出来,在那个世界中,影像被认定分享了表现对象的真实性。”<sup>⑩</sup>

苏珊·桑坦格(Susan Sontag, 1933—2004)在开始讨论摄影时,注意到了柏



尔特·本雅明(Walter Benjamin, 1892—1940)开始讨论摄影和电影时,着重地讨论了“光晕”(Aura)<sup>⑭</sup>的问题。他认为机械复制时代以前的艺术品最为重要的特征就是具有光晕,强调独一无二的原真性。这种作品存在的方式是与艺术起源时期的膜拜仪式密不可分的,“‘原真’的艺术作品所具有的独一无二价值植根于神学,艺术作品在礼仪中获得了其原始的、最初的使用价值”<sup>⑮</sup>。由此,本雅明十分明确地把光晕与那个“还没有欣然向往地抛弃神的观念”的时代联系在一起。同时,在乐观地憧憬新的机械复制时代到来时,本雅明把光晕在现代衰竭的原因归结为“现代感知手段的变化”。本雅明是在社会环境下来讨论这种技术变化的。原始艺术的宗教/巫术仪式在文艺复兴中世俗化为对美的崇拜,但其强调距离的原则并没有改变。本雅明把复制技术(摄影)的出现与社会主义思潮的兴起联系在一起,认为正是这种机械复制的技术化影像,使得现代大众与艺术对象的距离关系发生了改变,动摇了传统艺术的根基。艺术在传统社会形态内部所扮演的角色开始发生转变,与其密切相关的特定仪式和膜拜功能被新的政治化的展览价值所取代。

如果我们联系到韦伯(Max Weber, 1864—1920)所谓的现代社会的祛魅,那么,显而易见的是,本雅明的光晕概念正是这种去神化的倾向在艺术领域中一种“祛魅”式的清算。同时,齐格弗里德·克拉考尔(Siegfried Kracauer, 1899—1966)在理论生涯的早期对于消遣(distraction)<sup>⑯</sup>有着异常热切的关注,与消遣所相对的正是与神圣化的仪式维系在一起的专注状态。在某种意义上,现代大众的消遣状态正好应对着光晕消逝后的复制型的艺术形式。本雅明认为消遣并不伴随着被动,“而是集体意识的解放性表达,观众不再被黑暗所迷惑的标志”<sup>⑰</sup>。阿多诺(Theodor Adorno, 1903—1969)对于文化工业的态度是十分悲观的,他更多地强调了受操控的文化工业对于其大众接受者的意识形态塑形功能。这与本雅明由于受到苏联影响而产生的对新艺术思潮的乐观情绪,以及克拉考尔附加在电影的现实/真实复制性之上的宗教救赎功能形成了鲜明的对比,毕竟阿多诺对于文化工业的思考形成于文化工业更为成熟、意识形态操控更为有效的美国,其思考对象是好莱坞电影、爵士乐、流行歌曲等等。但是,在关注大众性的文化工业、接受者以及它们之间的互动关系这个思考维度上,阿多诺还是明显地延伸了克拉考尔、本雅明的思考模式,只不过由于每个人思想来源和语境的差异,在侧重点和思路走向上各有不同。本雅明的观点有着布莱希特的戏剧观念和苏联20世纪20年代先锋艺术普遍存在的乐观气氛的影响,阿多诺的观点则不一样。<sup>⑱</sup>阿多诺的批评显示了他对文化工业的深入思考,他意识到在资本主义社会中电影和音乐等艺术已经成为“以操纵为目的的技术手段的运用”的一部

分,在这种“最程序化的、标准化的和异化的”大众文化灌输中,主体被捆绑在火刑柱上。在结构主义与西方马克思主义结合之后,阿尔都塞(Louis Althusser, 1918—1990)的意识形态国家机器的概念把类似维度下的思考推行到更为广泛和普遍的语境,我们可以在20世纪70年代之后至今广为流行的意识形态电影理论和批评中可以感受到这条思想脉络。

现在我们再回来看上镜头性的概念。本雅明曾经把唯美主义“为艺术而艺术”的概念看作是一种全面否定社会性的艺术上的神学,它是对于去神之后大众化的“基于政治性”的新艺术机制一种极端反应。<sup>①</sup>如果把上镜头性概念与这样的思考语境结合起来,那么我们就可以看到这种在现代技术为主导的电影影像中所展开的重新寻找其形象内部的神秘化品质的努力,其实代表了一种在新媒介中寻找旧有的神性或者精神性艺术品质的强烈愿望。这种愿望也在印象主义者的电影思考和实践的具体文化语境中得到映照,那些电影精英分子觉得摄影棚中粗制滥造的大众化的“电影剧”<sup>②</sup>败坏了电影的品味,迷失了电影寻找其本质的方向。在他们看来,电影是一种全新的“第七艺术”,而不是与流行的粗俗戏剧的强行结合并成为其附庸才获得其艺术的地位。被机械复制艺术所取代了的“光晕”又在“上镜头性”概念中找到了新的容身之地。本雅明在电影中发现了疏离甚至摧毁艺术传统的倾向,在印象派理论家却不是这样,他们试图在电影中发现传统艺术品质的特质。

作为从物质化的具体画面形象中所显现出来的精神性品质,上镜头性概念在同时期的东欧得到了呼应和发展。巴拉兹(Béla Balázs, 1884—1949)在《可见的人》中对于身体姿态的强调,其要点在于利用人的物质形体把精神体验视觉化的可能性,从而可见的物质形象与其内在的精神世界贯通起来。这种观念一方面来自诸如“相由心生”的传统视觉艺术,另一方面,它也透露出与苏联形式主义的某种关联。形式主义者特别关注词与其所表达的概念之间的关系,这样的思考模式在巴拉兹这里就是视觉形象与其内部精神的关系。当然,印象主义者的上镜头性在某种意义上还是在寻找电影这种新媒介精神性表达的可能性,而在巴拉兹这里,已经是如何利用媒介的特性来进行这种表达。

蒙太奇概念的诞生与形式主义文学理论关系密切。蒙太奇概念的奠基者库里肖夫(Lev Vladimirovich Kuleshov, 1899—1970)的电影实验所关注的,是镜头与镜头的连接或者并置之后,对于单个镜头来说有所增添的那些东西。它们可能是情绪的增添,可能是空间关系的重置等等。库里肖夫的兴趣焦点在于对这种画面形象以外的东西如何在电影创作中进行有效地控制并加以利用。这种增添的东西在印象主义者那里是针对单镜头画面内部的影像所透露出来的,但在

库里肖夫这里,却存在于镜头之间。电影所特有的蒙太奇正好就是这种增添的由来之所,也正是电影的“电影性”(filmness)之所在。这对库里肖夫以及他的后继者来说,不是一种偶然。爱森斯坦后来发展出镜头内部蒙太奇的概念,又把这种增添引领回到单个镜头内部。当然,爱森斯坦的概念是在他自身理念框架下发展出来的产物,从构成主义(Constructivism)那里复杂地转化而发展过来的。它比起印象主义者要远远复杂得多,不是同一回事。并且,爱森斯坦的蒙太奇观念在发展过程中,对于这种增添的东西有着比较细致而深入的研究和归类。他在《狄更斯、格里菲斯和我们》以及一系列论著中把电影的根向文学作了延伸,他认为蒙太奇在普希金、狄更斯等人的文学思维中就已经存在。这种思考的背景与爱森斯坦自身电影思想渊源有关。爱森斯坦的理性蒙太奇思想试图从镜头内部和镜头之间的电影元素的冲突中寻找一种也是超乎画面表象的理性概念表达的可能性。他认为通过镜头与镜头的有效组织,电影是可以十分直接地表达理性概念或者政治口号的。正是这样,诸如完全按原著拍摄《资本论》的构想才会在爱森斯坦那里是一个确实可行的方案。爱森斯坦的蒙太奇思想的发展从一开始就没有停止过,它不断地在与不同学科、不同艺术的互动中发展和修正。不过,总的来说,爱森斯坦倾向于使这种增添之物形成一种从感性到理性的等级秩序,电影胶片上所存在一切视觉形象、声音和音乐形象都必须服从于隐藏于胶片之后的、爆发于镜头之间或者镜头内部的碰撞的那个高高在上的理念世界。

在这种倾向的思考方式中,都贯穿着一种内在的声音,那就是在艺术创作中表象性的艺术对象是必须要加以超越的。如果它仅仅停留于对表象的模仿,那么它就成为柏拉图意义上的艺术。“艺术源于又高于生活”这样的定义大致上能够代表这种观念的一个倾向。这种倾向与我们前面所提到的浪漫主义时代之后把诗与真直接联系起来的趋势相符合。在这样的观念下,经过作者这个中介,现实层面的艺术对象被塑造成带有感性表现力的艺术形象,在作者强力介入的塑造作用中,通过对于表述本身和形式的有效控制,形成一个有其边界的自足世界。“画框的使用只是某种规范,这个规范以把绘画边缘予以连结、闭合的方式强调绘画对象和毗邻物质环境的非连续性。”<sup>②</sup>这种画框在文学、戏剧、音乐等传统艺术中同样也是存在的,只不过不像在绘画中那么直观。经过作者经验对艺术对象的改造、变形,它成为艺术形象,一个美学对象,服从着艺术作品边界内部的法则。整个画框以内的世界是一个自足的、被审美化了的世界,在某种意义上是依靠在能指与所指、媒介与主体之间维持着差别的需求来支撑的。沉默的画框内的黑白世界、充满特写、蒙太奇连接时空的方式等等,这些显著的无声电影特征支持它能够满足这种需求。

这一点在 20 世纪初的电影理论中由于成为“高级艺术”的焦虑和无声电影的特征而体现得十分明显。与格式塔心理学派关系密切的阿恩海姆和明斯特伯格(Hugo Münsterberg, 1863—1916)都从感知的角度来区分观众的电影感知和现实感知。他们把电影能够成为一门艺术的前提确定为它的形式与现实之间有着根本的差别,而不是机械地复制现实。正是这种差别的存在,艺术家才可以运用各种各样的艺术技巧来创造或者建构一个审美化的对象。格式塔心理学派与新康德主义渊源颇深,强调无功利的审美,这一点与苏联蒙太奇学派有根本的区别。但在电影作为艺术必须要对现实加以变形,超越现实,超越其对象这一点上,无疑是一致的。

随着电影技术的发展,格式塔心理学派赖以区分现实感知和电影感知的一些元素开始出现了一些变化。电影画面不再是无声的黑白世界,宽银幕也更接近人在现实中的视觉感知,电影画面的景深由于胶片、摄影机镜头光圈、照明等改进得到了很大改善,从而出现了一批利用画面景深的纵深感来进行场面调度的影片,等等。这一系列的改变使得电影的感知越来越接近于现实的感知,由此而出现了一种把电影影像与其对象赞同起来的趋向。这种以影像与对象的同一性为基本前提的代表的理论是写实主义电影理论。

正是这样一种同一性的认识的存在,那些强调电影中传统艺术品质的人就不可避免地面临一些根本性问题:那就是电影身上那些区别于对象的元素正逐渐地随着电影技术的不断发展而慢慢消逝,比如无声的黑白影像。爱因海姆在《电影作为艺术》1957 年重版序言所面对的正是这种情形,但他拒绝改变立场,强调“有声电影仍然是一种杂种的手段”,其艺术运作的根基依然在于视觉语言的那些残存。实验电影导演和理论家玛雅·德伦(Maya Deren, 1917—1961)则感叹“电影摄影机是最为自相矛盾的机器”。传统艺术的形象都毫无例外地有着人的经验的加入,而照相则是光线在底片上直接感光,可以做到完全逼真。“现代剧作者和演员对电影媒介的入侵,是由于写实主义概念的引介,它是根植于剧场的隐喻,以照相的假定真实剥夺了电影媒介的创造性之维。”<sup>②</sup>其他艺术都只是创造现实/真实的隐喻,其艺术形式并不是由现实/真实本身来构成,而电影则不是,照相本身就是现实(或者现实的等价物),也就是说,电影可以利用我们的现实来做抽象观念的隐喻。德伦的观点并非无懈可击,不过它十分形象地揭示了阿恩海姆后裔们的尴尬。

写实主义者在影像与对象同一性这个基础上来建立他们的电影思考。这与之之前强调的变形关系形成了强烈的对比。他们讨论最为关键的核心就是艺术作品与其对象之间的关系。在蒙太奇学派那里,艺术形象(不仅仅是单个的形象,

还是整体流动的画框以内的电影形象)通过对其对象的改造和变形,从而形成一个自足的、有着内在有机性的艺术系统。在这个系统中,有着潜在的等级关系,那种相对抽象的、需要所有的电影要素都围绕其来传达的代表真理的革命观念和信条,无疑是在特定情形下的理念世界的具体化身。这导致了在这种作品的自足疆界的内部,理性高于感性,概念高于经验,抽象高于具体,整体高于部分,诸如此类。

不过,爱森斯坦的作品也曾强调艺术作品要打破传统的封闭虚拟情境及其接受模式,强调作品向观众的真实生活的延伸。他在早期的戏剧实验中做了相当多也十分有效的尝试,在电影中,特别是在《十月》中,也有所尝试。不过,爱森斯坦引入真实并不是写实主义意义上的,而是为了更有效地丰富其蒙太奇构想。这一点在他与维尔托夫(Dziga Vertov, 1896—1954)的争论中有很充分的体现。我们在以往的研究中对于深受未来主义影响、反对传统虚构艺术的维尔托夫关注甚少。他与爱森斯坦的理论论争事实上是蒙太奇学派内部的歧路,可以说维尔托夫的存在为苏联蒙太奇学派与写实主义电影理论产生联系提供了一座桥梁。写实主义电影理论与蒙太奇学派的直接联系并不止于安德烈·巴赞(André Bazin, 1918—1958)对爱森斯坦的评判,爱森斯坦与维尔托夫的争论其实是更为直接。它是一种在完全相同的政治理念下的不同方式,它们都强调工具性地运用电影。笔者尝试性地把他们的争论放在“表象”这一章中,作为联系蒙太奇学派与写实主义理论的中间地带。

写实主义电影理论强调的是电影影像/形象对于其对象的复制关系,这种复制关系导致了在这种理论中,影像如同桑坦格所说的“分享了表现对象的真实性”,这造成电影与其他所有艺术的根本区别。在这些理论家看来,传统艺术形象都必须经过变形,艺术家对于艺术对象的变形过程必然有一个使艺术对象内化并且最终把物化为具体艺术形象的过程。电影摄影机与它所面对的现实/真实之间的这种探究关系,正是纪录片电影的基础。并且,最低限度的介入由一种纪录片的艺术道德伦理,最终成为意大利新现实主义电影的美学原则,也成为写实主义电影理论的美学原则。

另一方面,“克拉考尔和阿多诺相信系统结构对现代个体的折磨深深地印在语言之中,而视觉经验在语言的限定之外建立了一个潜在的自由王国。”<sup>②</sup>写实主义理论家认为电影最终提供了一种向感官联系回归的可能性。在他们看来,这是人类经验的正当形式。这种对于视觉的救赎力量的宗教性关切也被运用到了相关的新媒体电影上。在这种背景下展开批评话语的有克拉考尔、巴拉兹等。他们试图通过提倡一种新的表现形式,解放被工具理性压抑的价值和经

验。这种具体的直接经验在理性知识系统中一直受到排挤。

对于写实主义来说,最为关键的是电影感知提供了一种以往的艺术门类所无法提供的与日常生活感知几乎完全相同的艺术感知形式。在柏拉图的世界观念模式中,在人类文明走向现代越来越趋向于理性化的现代背景下,这种日常生活感知经验由于其与现象层面的密切关系而受到漠视。写实主义者普遍地认为电影这种新媒介身上的新品质无疑可以提供一种向现象回归的方法和途径。

巴赞在这种艺术感知形式中找到了被剥夺掉的观众感知和意义建构的自由和民主形式。特别是蒙太奇学派对电影形式进行了科学主义化的组织,这使得电影画面的意义建构变得过于精确,导演的理解被专制地强行灌输给观众。电影的形式构成没有了现实生活中的多义和暧昧,观众对人物和事件没有进行自由的组织和意义选择的权利。克拉考尔则是在这种艺术感知形式中找到了摆脱现代人在过于组织化、科学化的社会系统下的异化状态的一种方式,这种方式在很大程度上是把电影当作了一种宗教式的救赎力量。

就这一点来说,蒙太奇学派确实强调的是对材料进行处理过程中的变形效果,这可以说是形式主义的陌生化理论延伸过来的,它使得作品以及观众在对于作品的接受过程之中超越日常生活经验。他们通过一系列电影化的手法,大量利用大特写、利用快速的镜头剪辑使我们远离日常生活经验,这也是陌生化的功能之一。“使石头更成其为石头”这样的观念来自于利用文学和艺术的陌生化手段,使艺术对象从日常生活的自动化序列中分离出来,从而使我们对它更为生动的、更为深刻的认识。这种提法隐含着的是“石头”从一种艺术对象经过艺术手法的提炼,进而成为一个使我们对于艺术对象本身产生全新认识的艺术形象的过程。蒙太奇电影学派一般来说很少考虑到电影画面对摄影机前的原始物象之间再现关系,他们思考的核心其实是已经拍摄好的胶片素材的处理,试图把镜头画面的形象序列转换成一种新的意义序列。特别是在爱森斯坦的语境中,寻找超越画面形象性的理性力量的努力更为强烈和明显。在很多时候,镜头往往被当作一个词、一个细胞来看待,是蒙太奇手法的基本素材。这是艺术工具论影响下的干预生活的表现,它表现在艺术的目的上是利用艺术作品对于人的改造作用,从而改变生活,在具体的作品中,则是把超越形象的理念笼罩于那些基本素材之上。这种倾向在苏联特殊历史文化的作用下,在不同的电影思考者那里呈现出十分复杂的面貌。

我们这里的讨论事实上涉及两种对于真实的不同理解。一种是柏拉图式的真实,是形而上的抽象的,是远在感官经验之外的。另一种则是巴尔扎克式的真实,它是现象的集合体,仍然处于人的感官知觉可以感受的范围之内,是可见的、

可感的真实。正是在这个意义上,在巴尔扎克的小说中,细节才显得异常重要,因为它们都是最终的真实的一个组成部分。前一种是爱森斯坦和柏拉图、浪漫主义传统下的真实观。后一种则是柏格森、巴赞、克拉考尔等人所运用的,他们的理论是在文明进程处于科学主义与现代性大扩张的背景下的一种回归感官联系的反应。

蒙太奇学派同样也重视类似的感知联系,这一点在爱森斯坦那里尤其明显。不过在他那里,这种观众与电影形式之间感官纽带只是连接起电影所表达的理念与观众精神世界的一座桥梁,它的任务是进行政治口号的传送并进而塑造观众的革命观念。所以这种感知联系只是一种手段,它不是终点,不是那种可以代替和治疗人们在现代社会关系中的异化状态的感官性生活状态。“俄国形式主义者对于界定文学性的专注,以及对感知经验在审美邂逅中的角色的理解,在胡塞尔的作品中就可以发现,更远一点的,是新康德主义唯心主义传统。”<sup>②4</sup>写实主义者也受到现象学的影响,这两种对峙的理论模式在胡塞尔思想前后期的转变中有所显现。值得注意的是,胡塞尔晚期的现象学从早期的强调经验转向了超验现象学,这种从经验向更为抽象的方法的转变,同样也发生在晚期俄国形式主义和结构主义传统中。不过,胡塞尔并没有直接处理真实与现象的关系问题,也没有宣称这是没有意义的讨论,但是,他明确了为了现象学分析,这些应该先加以搁置,而先划分经验和客观。另外胡塞尔的现象学虽然在构想上和实践中都是经验主义主导的,但他与古典经验主义的哲学和方法论在根本上保持着距离。经验主义主张规律是经验的概括,胡塞尔则相信在这些规律或者本质的底下,存在着如同柏拉图式的或者康德式的“本体”王国的,把范畴和现象统一起来的普遍性。所以,在胡塞尔现象学分析从现象的细部的经验描述再进入到抽象的、非经验的深层结构中。<sup>②5</sup>

写实主义者则把思考的焦点引向一直受到压抑的表象,这是在现代社会表象化的背景下出现的。海德格尔在他对技术问题的思考语境中,把技术作为新的图像时代到来的一个重要条件。海德格尔把“世界成为图像”看做是现代的区别性本质,也就是说,海德格尔在说的并不是一幅关于世界的图像,而是世界被作为一幅图像的方式而加以把握。“存在者的存在是在存在者之被表象状态中被寻求和发现的。”<sup>②6</sup>而桑坦格则用马拉美的引语来呼应这种声音:“19世纪美学家马拉美(Mallarme)最具逻辑性地说,世上存在的万物是为了终结于书本。如今万物的存在是为了终结于照片。”<sup>②7</sup>或者如居伊·德波(Guy Debord, 1931—1994)所说的:“在现代生产条件无所不在的社会,生活本身展现为景观(spectacles)的庞大堆聚。直接存在的一切全都转化为一个表象。”<sup>②8</sup>当然德波对于表

象化的观察完全不同于前两者。

历史似乎出现了倒转。柏拉图重理念、轻表象的观念模式中,表象以及与表象相联系的感官知觉受到有意识的压抑。现在,这些写实主义者开始在现代高度的理性压抑中试图通过返回到感官知觉状态的方式,重新把世界还原为感性的、具体的、生动的,而不是围绕着高度系统化地组织起来的、理性的、抽象的世界把握方式。看的感官被赋予了优先的地位,“视觉中心主义”或者类似的词频频地出现在我们面前。借助于写实主义理论与蒙太奇学派、格式塔影响下的电影理论比较,我们可以领略到电影观念思考中所蕴涵着的与人类文明进程相关联的普遍观念思考基因。

在把电影与传统艺术特质维系起来的思考框架中,必须通过作者/艺术家这个维度,才能够有效地把这种变形和改造关系强调出来。所以它必然凸显作家的作用,在这里,作者对于自足的文本内的艺术形象来说,是一个不出现却又无所不在的创造者角色。在强调艺术形象与其对象的复制关系的思考框架中,正好相反,它往往贬低作家的作用。如同巴赞所声称的,电影制作者面对他所处理的现实,必须放弃“创作者的特权”,而成为一个那种现实/真实的探索者和研究者。电影胶片只是记录这种探索和研究的凝固剂,而不是某种个人的创造物。

这里的作者,还是一个传统意义的人。随着20世纪中期结构主义、解构主义及其相关一系列思潮的兴起,“作者”,连同“人”一起成为被不断“结构”、又不断“解构”的一个“空间点”。作者理论本身的纷扰,再加上电影是现代工业体制下的集体创作的工业产品,遵循着工业商品与艺术的多重规律,使得电影领域关于电影作者的争论日益高涨。电影理论界的“作者”争论至今没有明确的结论,如今关注的人也日益稀少。不过,在电影创作领域,这个词却始终盛行不衰,特别是随着电影技术不断进步,高度商业化的好莱坞电影越来越占据绝对主导地位的情况下,作者往往跟“独立的”、“有鲜明自我风格的”等来自各色各样背景的词捆绑在一起。它已然成为一个最为熟悉的、最不成问题的一个词,然而,对于这样的概念进行一番追问和梳理,是很有意义的。

与作者的死亡一起降临的,是作品的文本化。新批评、读者接受理论等这些文学理论潮流都强调文本相对于作者的自足性,通过强调读者与文本的联系这个维度来切断作者对于作品的创造性脐带。结构主义强调文本的生产是依附于其背后的那个大结构,作者只是一个文本循环的中转站。于是,如何寻找和阐明这个可能的深层结构便成了理论工作者的首要任务。由于文学与语言的血缘关系,在把结构主义的思路引入到文学研究领域时,移植索绪尔(Ferdinand de Saussure, 1857—1913)语言学的分析模式显得有点自然而然。当麦茨(Christian