



Qu'est-ce que le cinéma?

电影是什么？

[法] 安德烈·巴赞 著

崔君衍 译

André
Bazin

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

[法] 安德烈·巴赞 著

崔君衍 译

电影是什么？

图书在版编目 (CIP) 数据

电影是什么? / (法) 巴赞著; 崔君衍译. —北京: 文化艺术出版社, 2008. 6

ISBN 978-7-5039-3527-5

I. 电… II. ①巴…②崔… III. 电影评论—世界—文集
IV. J905.1-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 079643 号

电影是什么?

作 者 [法] 安德烈·巴赞

译 者 崔君衍

总 策 划 席云舒

责任编辑 蔡宛若

装帧设计 丁威静

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 www.whysbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)

(010) 64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 北京嘉恒彩色印刷有限责任公司

版 次 2008 年 11 月第 1 版

2008 年 11 月第 1 次印刷

开 本 700 × 1 000 毫米 1/16

印 张 23

字 数 304 千字

书 号 ISBN 978-7-5039-3527-5/J · 945

定 价 45.00 元

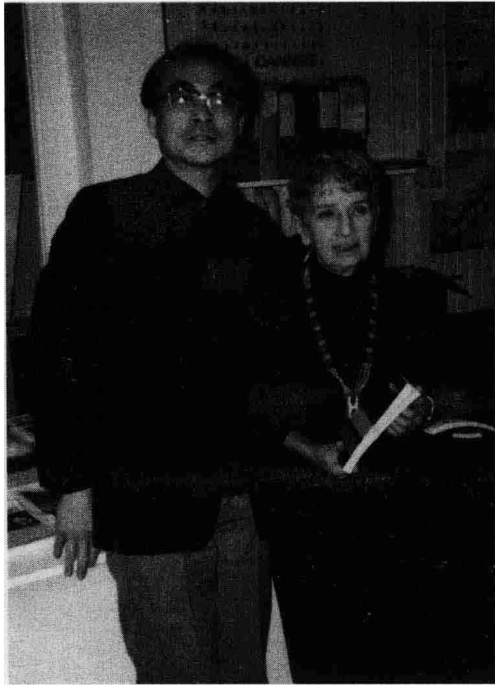
版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

假如巴赞还活着，
他会帮助我们充分理解自身，
从而将我们的计划、我们的才能、我们的目标
和我们的影像风格
建构得更为和谐圆融。
是的，我们怀念安德烈·巴赞。

——[法] 弗朗索瓦·特吕弗



安德烈·巴赞(1918—1958)



本书译者崔君衍和巴赞夫人雅尼娜·巴赞合影于
《电影手册》编辑部

我和《电影是什么?》

——新版译者前言^①

我和《电影是什么?》结缘

“文化大革命”终结后,举国上下拨乱反正。1978年,我通过笔试,考入影协,总算学以致用,在《电影艺术译丛》编辑部谋职,重拾译事。专业荒疏十余年,补课如饥似渴。先是读了米特里的《电影美学与心理学》,深感“读好书就是同高尚的人谈话”,真长见识,便自作主张翻译了“蒙太奇心理学”一节,郑重其事交给编辑部刊印。不久我就接受了编辑部交办的任务:速读《电影是什么?》,赶译几篇文章,呼应如火如荼的“电影语言现代化”的大讨论,顺带介绍一下巴赞——旧译名叫“巴善”。1960年代初,邵牧君先生译过《电影是什么?》中的一篇,译名源自英译本,叫做《蒙太奇运用的界限》,刊于《电影艺术译丛》,还加了编者前言。后来,我见到了这本旧刊,泛黄的纸页,犹如瓣瓣落英,令人浮想联翩。

^① 本文是提交上海大学影视艺术技术学院2008年6月举办的“反思电影批评与理论:纪念安德烈·巴赞诞辰90周年”国际学术研讨会的论文。部分内容原载《当代电影》2008年第4期,收入本书时作了增删修改。

我领了任务,埋首苦干。幸好,这是一本愈读愈有味道的书,愈读愈让人感到充实的书。于是,我为《世界电影》翻译了自认为比较重要的几篇论文《电影语言的演进》、《摄影影像的本体论》、《“完整电影”的神话》和《杰作:〈温别尔托·D〉》,皆与现实主义有关。然后是“六年磨一剑”,完成了《电影是什么?》的“缩编定本”的翻译工作,1986年交中国电影出版社付梓出版。为了给批评巴赞的学者提供参照,我还翻译了苏联哲学家叶夫根尼·魏茨曼的《电影哲学概说》一书,想听听马克思主义学者用辩证唯物主义批评巴赞的声音,因为马克思哲学毕竟是我们这个时代“唯一不可超越的哲学”(萨特语)。

《电影是什么?》的翻译出版,完全是时势使然。当年,从思想禁锢的一潭死水,到思想解放的大潮初澜,那是一个时代的终结,一个时代的开端。我赶上了这个年代,与《电影是什么?》结了缘。

“我耕耘,我播种,我快乐”

翻译《电影是什么?》是件苦差。初读《电影是什么?》,满篇陌生的概念:“本体论”、“木乃伊情结”、“现实渐进线”、“圣迹心理学”、“完整电影”、“幻象破灭感”、“六面透镜”、“透明性”、“构成性意识活动”、“集体性复现表象”、马尔特诺声波、“垂直性”主题与“水平性”叙事、“绵延”……让人眼花缭乱。

巴赞使用典故的方式也比较玄远:“爱尔纳尼之战”、都灵圣尸布和照相术、伊卡洛斯和内燃机、薇洛尼克的面纱和摄影机、怪物麋集的绿色乐园、美学的侵蚀性旋回、“‘米诺斯和巴希法埃的女儿’就是一张户籍证”、亚伦的魔杖与茴香酒、卢克斯与蒂诺·罗西的杂交、影像与“电容器的平行极板”……你仿佛从熟悉的小路陷入了陌生的迷宫。

况且,书中涉及的影片,二三十年前几乎完全缘慳一面,而巴赞的真知灼见恰恰来源于观影时如精密检测器似的直接感受,来源于用文字转译影像时对等值性的孜孜以求。电影江湖的新手遇到这类文字,真如瞎子摸象一般。

那时还没有贩碟的小店,哪来淘碟的方便!

但是,一分耕耘,一分收获,一分快乐。阅读的乐趣,于我,已是阔别久远的感觉。我认同巴赞的提问方式:不是封闭的定义——“什么是电影?”,而是开放的设问——“电影是什么?”(Qu'est-ce que le cinéma?)我分享了他的“逍遥之旅”,涉猎了哲学、心理学、社会学、美学、宗教、神话、考古、地理等诸多领域,在知识的旷野中呼吸,沐浴春光秋阳,微风拂面。我反复推敲那些酣畅淋漓的思辨和富有质感的文字。我感叹巴赞的谦和与包容。我喜欢那种文风:无理论术语的堆砌,无高头讲章的矜持,而多促膝交谈的亲切。不知不觉,我对书中令人耳目一新的创见已是兴趣盎然。在阅读和翻译《电影是什么?》的时光里,我对培根的那句箴言有所感悟:“读史使人明智,读诗使人灵秀,数学使人周密,科学使人深刻,伦理学使人庄重,逻辑修辞之学使人善辩:凡有所学,皆成性格。”恩格斯的语录“一个民族想要站在科学的最高峰,就一刻也不能没有理论思维”是鞭策我的座右铭。

在理论的田野上播种新观念,当然也有一份快乐。《电影是什么?》的引入,延伸了对现实主义的关注。真实美学提出的话题,成为电影研究的“时尚”。电影理论大家钟惦棐读了初始的几篇译文后,约我到他家中长谈。当时,他正在撰写《电影美学》。他说,影像本体论为理解电影本性提供了钥匙,是开启电影美学的关键。戴锦华女士的评价是:“巴赞使困顿在虚假泥淖中的中国电影接受一次纪录本性的洗礼,促使抑制的电影本体意识的觉醒。”后来,青年学者“被巴赞对一部部电影的个案解读而迷倒”,称巴赞“作为一位深谙影史又对影像有着天才审美敏锐度的人,对眼前的影像世界抒发出让你拍案叫绝的评价文字”,“而巴赞的文字对于影像是一种最佳形式的旁白,是深情的恋人絮语”。^①“理论滋养灵感”(Theory is fertilization of inspiration),一些中青年导演则在巴赞的“长镜头美学”的影响下作了一些实践……后来,给中国电影

^① 杜庆春:《用文字信仰电影》,载《国际先驱导报》,2005年7月1日,第153期第31版。

理论大厦添了一块角石的《电影是什么?》荣获了国家图书奖,当令人欣慰。

20多年前,在巴黎大学做访问学者时,我曾到巴赞创办和工作过的《电影手册》编辑部会见了巴赞的遗孀——雅尼娜·巴赞,向她赠送了中译本《电影是什么?》,向她讲述了翻译这本书的苦与乐,也向她表达了我对“新浪潮精神之父”安德烈·巴赞的敬重。

我的随想录:《电影是什么?》宣扬了什么?

《电影是什么?》是巴赞留下的一份精神遗产,是巴赞的良知与智慧的结晶,凝聚了巴赞的世界观和电影观。

实践性是巴赞电影理论的突出品格

巴赞是电影哲学家。他高屋建瓴,从哲学本体论高度研究摄影影像和电影的本性,为电影开创了一个崭新的地位。理论的严谨性和支持它的深奥的哲学传统,使巴赞有“电影的亚里士多德”之称。但是,巴赞不是书斋里的学者,不是孤独的哲人。他是一代电影导演的良师益友。巴赞开拓了现代电影批评的广阔视野,他的理论体系散见于他的17000页电影批评文字中。^①

在西方,《电影是什么?》被称为“电影的圣经”。但是,《电影是什么?》不是高深玄奥的美学著述,而是充满实践精神的电影批评文集。《电影是什么?》的序言中宣称:“这几册文集无意详论电影的‘地质学’和‘地理学’,而仅仅希望引导读者了解笔者对平日接触到的影片进行的一系列领悟、探讨和粗略研究。”确实,实践与理论互为印证、电影批评与电影创作水乳交融的互文关系在书中随处可见。《电影是什么?》的定版本选入27篇著述,其中18篇是影评。没有一篇文章是隔岸观火、隔靴搔痒的泛泛之谈。正是通过一系列立论鲜明

^① 转引自鸿钧《巴赞是什么?》一文,载《当代电影》,2008年第4期。

的影评,通过对具体存在的影片的思考,巴赞阐述了自己的审美观念和审美理想。

本体论现实主义是巴赞电影理论的原点

“真实是我的姐妹”,这是德·西卡的话,也是巴赞一生宣扬的现实主义电影的真实美学的灵魂。巴赞孜孜矻矻,筚路蓝缕,论证了“影像与被摄物同一”的哲学理念,强调了再现“一个声音、色彩、立体感等一应俱全的外部世界幻景”的心理追求,考察了电影语言逐渐向真实性发展的美学历程,从而确立了电影现实主义理论体系的三大支柱:摄影影像的本体论、电影起源的心理学和电影语言的进化观。

巴赞歌颂记录影像的无与伦比的魅力,譬如报道南极探险壮举的《永恒的寂静》和表现海底探险的诗意纪录片《寂静世界》。巴赞珍重影像的记录价值:“毋庸置疑,赫尔佐格后来用文字记述下来的内容要翔实和完整得多。因为大脑的记忆就是最忠实的影片,它得天独厚,无论在海拔多高的地方随时可以‘摄录’,除非死亡降临。但是,谁会对记忆和使记忆成为永存具象的这种客观影像之间的差别漠然无视!”^①他反对虚假的“重新搬演”。针对英国片《未归的冒险》,他毫不留情地指出:“比拍摄《未归的冒险》这部影片更令人生厌和更荒诞无稽的做法恐怕为数寥寥。这部影片耗资之巨几乎抵得上远征南极的费用,简直是劳民伤财……摄影棚中搭设的各种模型确实显示出高超的制造特技和模拟实物的水平。但是这有什么意义呢?无非是模拟不可模拟的事物,重新搬演本质上不能复现的情境:冒险、危途、死亡。”^②

巴赞宣扬关于真实的导向性原则:1. 表现对象的真实——巴赞特别强调单个镜头自身的含义和表现力,强调如实展现事物原貌的“透明性”、暧昧性和

① 见本书第30页。

② 见本书第24页。

影片题材的直接现实性；他认为，含义的单一性是思维的特征，而不是自然的特征，为了把握现实的暧昧多义性，电影导演必须不事张扬、自我隐迹，成为一个愿意听从现实指引的耐心观者；巴赞最称道的弗拉哈迪、雷诺阿和德·西卡的影片皆反映了对现实奥秘的这种敬畏感。2. 时间空间的真实——电影应当包括真实的时间流程和真实的现实纵深。他称赞影片《北方的纳努克》中捕捉海豹的著名段落中猎人、冰窟窿和海豹出现在同一镜头中的处理，因为“蒙太奇可能会暗示时间，而弗拉哈迪仅限于为我们展示等待的情境……这个段落只由一个单镜头构成。谁能因此而认定它不如一个‘杂耍蒙太奇’更感人呢？”^①3. 叙事结构的真实——就整体而言，这是一种“本体论上的平等从根本上打破了戏剧范畴”的结构，是“事件的完整性受到尊重”的结构，是“故事的发生与发展具有生命般的真实与自由”的结构；就局部而言，这是用动作的真实细节的叙事单元替代传统的省略法的结构。巴赞对这种叙事结构的特征做了两个有趣的比喻。其一，真实美学的“影像—事件”的“大门”式叙事结构有别于蒙太奇的“门把”式的场面调度：“门把”式的特写镜头主要是一种符号，而非事件，“大门”的作用则是展示完整的事件或事实，让一切具体特征历历在目；其二，真实美学的叙事技巧确实也还可以让人明白事件的连贯性，但是，它们并不像链条那样环环相衔，事件似乎可以互换，看不出任何按照戏剧性范畴安排事件的意图，我们的思路必须从一件事跳到另一件事，就仿佛人们为了跨过小河，从一块礁石跳至另一块礁石。

为了实现自己的审美理想，巴赞祭起了两件法宝：段落镜头和景深镜头。他认为，按照段落镜头和景深镜头的原则构思和拍摄影片可以强化真实感：1. 避免严格限定观众的知觉过程，保持“透明”和暧昧多义的真实，不是引导观众去看一个必然的结论，而是迫使他们自己去评价、澄清和剔除“杂质”；2. 以同样的清晰度收入处在同一戏剧环境中的整个视野，用频繁的摇移和演员的

① 见本书第61页。

进入场景取代镜头分切,尊重事件的戏剧空间的连续性、时间的延续性和事物的实际联系;3. 遵循现代电影叙事原则,摒弃戏剧的严格符合因果逻辑的省略手法,再现现实事物的自然流程。依据自己的现实主义电影美学的主张,巴赞提出了一个形象的比喻:“影片是向世界敞开的一扇窗户。”

意大利新现实主义电影是巴赞审美理想的完美体现。他满腔热情地宣告:“意大利电影的现实主义绝对没有导致美学的倒退,相反,它推动着表现手段的进步、电影语言的胜利演进和电影语言风格的拓展。”他在《导演德·西卡》一文中详细分析了现实主义电影的构成元素:演出场景、表演、布景、摄影、叙事结构和镜头。巴赞也激赏维斯康蒂在《大地在波动》中使用的非职业演员,因为那些默默无闻的渔民往往在影像中停留几分钟之久,交谈、走位、举止动作洒脱自然,称得上异常优雅,而维斯康蒂善于启发他们掌握动作的风格化,这是演员职业的最高造诣。在这种电影中,甚至无所谓角色是否表演得尽善尽美,因为人和他的角色完全合一。

巴赞的现实主义电影观是对“蒙太奇至上论”的挑战。他提出了对蒙太奇用法的种种限制:“想象的内容又必须在银幕上有真实的空间密度。在这里,蒙太奇只能用于确定的限度之内,否则就会破坏电影神话的本体论”,“人们一再对我们说,蒙太奇是电影的本性,然而,在上述情况下,蒙太奇是典型的反电影性的文学手段。与此相反,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”,“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”。^①

自1960年代末起,巴赞的本体论现实主义受到了全面挑战,既受到米特里那样经典电影理论家的批评,也受到电影符号学的诘难。近40年来,西方电影研究也选择了不同的方法论。中国电影理论家们针对巴赞理论中的偏颇,尤其是长镜头美学的绝对化,开展过务实的讨论与批判。

^① 见本书第52、51、54页。

但是，巴赞的论辩不乏辩证精神

巴赞不同于他的一些信徒，他从未提倡简单化的现实主义理论。他意识到，电影一如所有艺术，不可能实现对客观现实的完整摹写，需要一定的选择、组织和阐释，失真和变形不可避免，电影导演的价值观也必然会影响感知现实的方式，而且为了艺术的一致性必然需要牺牲若干真实性，譬如，《偷自行车的人》的出类拔萃之处就在于异于常规地调和了截然相反的价值标准：一方面是撷取事件的随意性，一方面是叙事的严谨性。

他声称，否定蒙太奇带给电影语言的决定性进步显然是荒谬的，而摄影的真实性与戏剧化的幻象性的综合是完全可行的。对真实性的追求并不妨碍在银幕上呈现幻想的或非现实的内容，只要在电影影像和我们的现实世界之间存在着共通之处，只要虚构影片中的物象符合事物的本质。电影在散漫的原态生活与人工重造的传统艺术世界之间占据独一无二的居中位置。神话片或科幻片的存在远不是对影像真实性的破坏，而是令人信服的反证。电影中的幻景与戏剧中的假象截然不同，它不以观众默许的假定性为依据，相反，它必然以表现给观众的事物的不可剥夺的真实性为依据：电影特技应当让人看不出破绽，即使是“隐形人”也应该披睡衣，抽香烟……

巴赞是“非纯电影”的辩护士，他决不拘泥于一定之规，而永远为富有创新意识的改编方式摇旗呐喊。

巴赞的现实主义不是纪录主义，不是新闻影片的客观性；影片表现的现实应当得到升华，导演应当揭示普通的人、事件和场所的诗意内涵；通过平凡事物的诗化，影片就既不是物质世界的象征性抽象概念，也不是物质世界的纯客观记录。他认为，优秀的影片是艺术家的个人视野与电影媒体的客观本性达到精妙平衡的作品，但是抽象化和人为技巧应当保持在最低限度，应当让材料自身说话。

应当指出，巴赞对新现实主义影片的特殊偏爱，对《温别尔托·D》这类缺

少情节跌宕的影片的大力鼓吹,在人们的印象中冲淡了他的辩证精神。

教化功能是电影的题中应有之义

巴赞旗帜鲜明地宣扬电影的特殊使命和道德价值,认为电影应当有教化大众的职能,就像医学、法律、宗教、教育和抚养子女一样,因为电影可以以神奇的方式穿越文化、政治、艺术的界域,点燃人的内心激情。在动荡不安的世界中,他真诚希望电影“是‘高尚’的最后避难之地”^①。

如同爱森斯坦、维尔托夫和德·西卡一样,巴赞相信电影可以改变世界。巴赞特别推崇关注现实、关注民生的意大利新现实主义。他在《导演德·西卡》一文中指出:“我们看到,还有由于社会关系产生的心理和物质的复杂状况构成的无法消解的积淀,无论是健全的制度还是我们周围人的善意都不足以让它们消散。人的本性毕竟是积极的和社会性的,但是他们的行动往往受荒谬的和强制性的命运所支配。我认为,这正是这部影片富于光彩和内涵丰富之处。影片在双重意义上符合公正的要求:一是通过对无产阶级的贫困的不容置疑的描述,一是通过对人类要求的含蓄和不变的呼吁,而任何一个社会都有责任尊重这种要求。影片抨击了穷人为了生存被迫互相偷窃的这个社会……问题不仅在于一个特定的历史制度,或者特殊的经济状况,还在于现存社会机体本身对于来之不易的个人幸福天生就是漠不关心的。”^②在《电影现实主义和解放时期的意大利流派》一文中,他问道:“请告诉我,当你看完一部意大利影片步出影院时,你是否感到自己高尚些,你是否强烈希望改变事物的秩序?”^③在他的心目中,意大利新现实主义电影体现的人道主义是电影的最重要的价值:“意大利电影之所以令人赞叹,并且在西方各国赢得广大有道德修养

① 转引自 *Film International 30, Because we need him now: re-enchanting film studies through Bazin*, by Jeffrey Crouse。

② 见本书第 296—297 页。

③ 见本书第 243 页。

的观众的欢迎,正是因为影片描绘现实时所遵循的方向。在一个已然经受和现在仍然经受着恐怖和仇恨困扰的世界中,几乎再也看不到对现实本身的热爱之情,现实只是作为政治的象征,或者被否定,或者得到维护,在这个世界中,唯有意大利电影在它所描写的时代中拯救着一种革命人道主义。”^①巴赞反问:“‘新现实主义’首先不就是一种人道主义,其次才是一种导演的风格吗?”^②

巴赞鼓吹“电影是名符其实的爱的艺术,这一点胜于任何其他艺术品类”,“对于电影来说,热爱人是至关重要的”^③,“如果我们不首先探索弗拉哈迪、雷诺阿、维果,尤其是卓别林的影片所反映的特有爱心、温柔和感伤情绪,那就不可能透彻理解他们的艺术。”^④

德·西卡是巴赞推崇的艺术家典范。德·西卡的艺术源泉是温文宽厚和爱心。对于人物的挚爱是他的影片的共同特点。“德·西卡全心热爱人,把他们当成兄弟,他真诚希望消除造成贫困的一切原因,然而他也提醒我们,无论在米兰还是在别处,每个人的幸福都是来自爱的一种奇迹。”^⑤德·西卡的影片中的诗意,就是爱的积极的和创造性的形式,是投向世界的爱。纵然社会的动荡使擦鞋童的童年充满了苦难,孩子们仍然保留着把自己的苦难化为梦幻的能力,而《米兰的奇迹》中的小主人公托托的唯一欢乐就是为周围的人送去欢乐。“德·西卡特有的那不勒斯人的慈祥温煦,通过电影流露出来,成为我们这个时代最广泛的爱的信息,自卓别林时代以来,得以听到这个信息,实在是我们的幸运。”^⑥在这里,我们听到了巴赞呼唤社会公正和博爱的心声,听到了他对电影艺术的社会道德价值的厚望。

① 见本书第 243 页。

② 见本书第 64 页。

③ 见本书第 294 页。

④ 见本书第 294 页。

⑤ 见本书第 297 页。

⑥ 见本书第 293 页。

论及电影中的色情这类关乎道德的问题时,巴赞强调:“……电影不同于戏剧——戏剧要有一个以自觉意识和对立为基础的具体表演场地——它展现在一个要求观众参与和认同的幻想世界。博得女人欢心的男演员替我得到满足。他的诱惑力、他的英俊潇洒、他的勇气与我的欲望之间不存在竞争,它们实现着我的欲望。但是,假如电影仅仅按照这种心理学行事,就等于美化春宫电影。相反,显而易见,如果我们希望坚持艺术性,我们就应当止步于想象之中。我应能把展现于银幕的内容视为普通的故事,看成从未在现实中实现的联想,除非我成为一个要求保密的动作或者至少一种要求保密的情感的事后同谋。这就意味着电影可以述说一切,而不能展示一切。无论是道德的还是非道德的,龌龊的还是庸俗的,正常的还是病态的,任何有关性的情境都不必事先禁止在银幕上表现,但应采用电影语言的抽象化手法,以使影像始终不能带有纪录意义。”^①因此,巴赞认为,让碧姬·巴铎“一脱成名”的影片《上帝创造女人》确实尤其拙劣。

“电影语言进化论”是贴近电影创作的核心命题

青年巴赞是法国哲学家、地质学家和古生物学家德日进(1881—1955)的虔诚崇拜者。德日进在中国生活了20余载,从1923年至1946年先后8次来到中国,在中国地层、古生物、区域地质研究中作出过重要贡献,是“北京猿人”的发现者之一。德日进在《献给世界的弥撒》一书中描述了自然与人类的壮阔画卷,以求实和思辨的精神,参照达尔文的进化理论,区分了“宇宙生成”、“生物生成”、“人类生成”和“心智生成”的宇宙逐层进化的四个主要阶段,形成“地质圈”、“液体圈”、“气体圈”、“生命圈”和“心之圈”的概念。德日进宣扬宇宙必然从低级向高级演进,从物质到生命,再到人类和精神,最后将走向上帝之中的统一,即“奥米伽点”。德日进的宇宙演进观深刻影响了巴赞。巴赞不

^① 见本书第234—235页。