

影视教程系列



电影理论史评

〔美〕尼克·布朗 著

中国电影出版社

电影理论史评

〔美〕尼克·布朗 著

徐建生 译

中国电影出版社

1994 北京

内 容 说 明

电影理论上承爱因汉姆、爱森斯坦,下逮米特里、麦茨,中经克拉考尔和巴赞,其历史演进呈现出造型倾向、写实倾向与当代倾向这样三大特征,于是,不同流派由此孳乳。对于电影这一社会客体和文化客体,它们各有其声口;对于“电影与现实的关系是什么?”这一理论主题更是争辩不休,甚至从经典时期一直延续到当代。

美国加州大学电影电视系教授尼克·布朗在全国概述、评析各种电影理论流派的同时,颇为审慎地提出了自己的理论见解。全书内容详略得当,深浅相宜,可作为电影或文学专业师生教学之用。

本书根据作者打字稿译出。

电影理论史评

中国电影出版社出版发行

(北京北三环东路22号)

北京丰华印刷厂印刷 新华书店经销

开本:850×1168毫米 1/32 印张:5.875 插页:

字数:150000 印数:5000册

1994年7月第1版北京第1次印刷

ISBN7-106-00867-2/J·0458 定价:4.90元

目 录

序 言	(1)
第一章 爱因汉姆	(5)
第二章 爱森斯坦	(23)
第三章 法国先锋派	(39)
第四章 克拉考尔	(54)
第五章 巴赞	(67)
第六章 米特里	(82)
第七章 结构主义和电影结构主义	(89)
第八章 电影符号学：麦茨	(100)
第九章 后结构主义：精神分析	(112)
第十章 后结构主义：意识形态批评	(123)
第十一章 精神分析学和电影	(136)
第十二章 女权主义电影理论：起始	(148)
第十三章 理论前提和构想：结论	(158)
第十四章 未来的电影理论文化史：附言	(171)

序 言

我将在本书中对自法国先锋派运动至当代电影理论的出现与确立，即大约从1920至1975年间的西方电影理论进行一番概述和分析。这样，我可以从无声片时代法国的理论倾向开始，以介绍、评论当今英美主导理论倾向作结。我止于七十年代后期，是因为在这一断点上晚近的理论又开创了若干新的、尚不完整的学说。

由于学者和学生都常常习惯于孤立地看待各个理论本文(texts)，一种就其总体形态来对待电影理论史的方法则提出了一些特殊的问题。我们应如何看待我们称之为电影理论的著作中各种本文间的相互关系？我们如何历史地思考这些关系？根据传统，这一历史一般被认为分作两大部分：“经典的”和“当代的”。这种划分在一定程度上是有用的，但我对它存有疑议。早期理论的特有模式是什么？“当代”电影理论又新在哪里？它和以前的理论有何关系？当代电影理论对经典理论的所谓突破的本质是什么？应该从什么角度去说明电影理论的连续和断裂？本书即论及这些问题。它从一个单一的评论角度将“经典”和“当代”理论联系在一起，并着重于历史地说明两者在深层主题上的连续性。我研究爱因汉姆、爱森斯坦、法国先锋派、克拉考尔、巴赞、米特里、麦茨等人的重要著作，以及后结构主义(Post-structuralism)(精神

分析学、意识形态批评和女权主义)的主要著作。较宽泛的电影理论编史学方面的问题本身将在“结论”中予以讨论。

电影理论是一种话语,一种涉及电影总体的思考和写作方式。从这个意义上说,本书是对电影理论的传统的一次分析,即对它的基本准则的一次分析。我将把电影理论视为一种独特的话语,并在分析过程中考察其形式、策略、论据、目的及思考和写作方式。

我通过分析电影理论的论据和研究课题,写出了这本电影理论史和评论著作。这就是说,我既考虑到历史的连续性,注意在书中突出那些反复出现的论题,但又毫不犹豫地承认破格和断裂的现象,强调变化和变形的意义。我不作概念化的或推导式的介绍,而是在仔细研读理论原著和充分尊重其本文性(语调、修辞、概念和论据)及“命题”的基础上,验证和描述那些主题和研究课题。这样做的结果便不再是某种简单的问答式介绍或概念化的编年史了。

电影理论提出电影的独特性问题,即作为一种媒介、一门艺术和一种语言的特性。我将电影理论关于特性的种种论述,阐释为用电影的与众不同的真实性来彻底改变艺术再现的传统方式。抓住这一问题,便可理清理论的头绪和描绘出它的衍变。从理论上讲,电影与真实的关系是在三条主轴上得到体现的:“世界”与“作品”,“作品”与其自身,以及“作品”与“观众”。本书的论点是,在提出真实性问题的各种变化多端的评论语言——从传统美学到后结构主义的各种理论——背后,电影理论的主要指向是试图描述电影作品与真实之关系(无论是与“世界”还是与“内心”的关系),并对符合于这一描述的电影形式作出阐释。人们能够根据三条轴线间各种关系的构成、比势和变化,并通过表现这些关系的各种示例和评论语言来阐述理论的变化。

本书的鲜明特点在于与既有观点(安德鲁·汉德森、卡罗

尔)相反,认为电影理论及其评论不可能在简化为科学或逻辑学的同时仍然保留它作为电影理论的品格。例如,我曾指出,把伦理问题(即作品涉及的社会准则和价值观问题)完全包容在电影理论之中,其实是构成一种美学立场的必要元素,即便这一伦理态度自命为“科学的”也罢。

虽然读者应当注意进行电影理论表述时的社会背景,但是本书并不是电影理论的文化史,并不对电影理论的产生或接受的社会环境作详细论述。诚然,理论并非孤立于电影批评和电影生产之外的;我将研究理论与批评间关系的一个方面,即电影理论的论点与引证和分析特定实例之间的具体关系。理论和批评如何在相互作用中共同构成电影理论的话语?同样地,我将在适当场合研究理论与实践在一般的电影理论活动中的关系。

书中对电影理论的“读解”,是若干年来我在加州大学研究和讲授这些理论本文的成果。中国的国立电影学校——北京电影学院——邀请我开设西方电影理论史系列讲座时,我萌发了写一本书进行系统介绍的念头。这一挑战有两方面的特殊意义,为了写这样一本书,我必须以综合“经典”和“当代”理论的方式来对待这一领域;其次,我是将西方电影思想介绍给在文化传统迥异、非西方的、社会主义的环境中工作的严肃电影学者和美学专业人员,他们对本书将要谈到的著作、影片和方法都很陌生。换言之,我面对的是文化转译的问题(显然,每个句子都必须严谨地从英语译成汉语),而且是在更深远的意义上。我发现,文化和“认识方式”的翻译是一门学问。

上述情况便要求我格外自觉地注意讲解的明晰性;对复杂本文的牵涉广远的论辩深入分析,必须压缩成便于听众理解的陈述性英语句子,这一自律性任务改变了我的电影理论研究与教学的方式。我力求在高度明晰的讲解中保住那些用一种艰深难解、相

互矛盾、充满晦涩术语的专业语言来表达的原始灼见和论点的完整性。在不断修改的过程中，我始终牢记这一目的。因此，我希望这本书仍留有原讲稿所面对的挑战性环境的印记。

第一章 爱因汉姆

我将从爱因汉姆 1933 年写于德国并自 1957 年以来多次在美国再版的《电影作为艺术》一书开始。^① 我的介绍分为三部分：首先我要相当细致地介绍他的论点的提出和发展过程；其次，我想较宽泛地研究他的关于电影化再现的综合理论（即研究他的表现理论和他的表意理论）；再次，我将把这本著作作为一部电影理论著作来研究——研究它与心理学及美学的关系。^② 配合这些讲课将放映爱因汉姆在著作中详细论述的影片段落的录像——它们选自卓别林的《移民》、普多夫金的《圣彼得堡的末日》、普多夫金的《母亲》和卓别林的《淘金记》。

我们可以说爱因汉姆的这本书是一项工程，这就是说，它是一场目标明确和结构严谨的论辩。我的意思是说这本著作可以为对声称电影不可能成为一门艺术的主张的一个回答。简言之，对于爱因汉姆来说，挑战在于表明尽管电影的基础是机械复制，但

-
- ① 流行最广的版本是鲁道夫·爱因汉姆的《电影作为艺术》：加利福尼亚大学出版社，1957 年；它是根据英译第一版《电影》（鲁道夫·爱因汉姆著，伦敦，费伯与费伯公司，1933 年）重新翻译再版的。本书所有引文均出自美国版的《电影作为艺术》（中译本，中国电影出版社，北京，1981）。
- ② 关于爱因汉姆地位的更一般的介绍，详见戴维·哈拉的“电影美学：普多夫金—爱因汉姆—爱森斯坦的理论”，载《美学与艺术批评杂志》，第十三卷第 1 期，1954 年 9 月。关于英语版言简意赅的书评，见约翰·格里尔森的《标准》，12：49，1933 年 7 月。

它可以是一门艺术。《电影作为艺术》的修辞结构是既解答又论证式的。爱因汉姆著作中有一个我们应该明确指出的基本出发点，即艺术应该追求表现媒介的特有潜力。这在爱因汉姆的书中是一条基本原则或出发点，书中没有就此进行论辩，尽管它提出的问题后来在另一篇论文《论有声电影》中又被重新提起。

爱因汉姆的工程有两个主要方面：其一，即我刚才所说的美学 (aesthetic) 方面；其二，我们或许可以称之为伦理 (ethical) 其方面。爱因汉姆写这本书是为了对某种形势作出反应和采取某种合理的立场。书中反映或暗示的形势是：世界一片混乱，无标准可循。爱因汉姆确也称他的书是“一部标准著作”。爱因汉姆不仅提出了一套以电影媒介的形式特征为基础的美学理论，而且在这一理论中又蕴涵着另一种理论——伦理和社会价值理论。

在论证“电影是一门艺术”这一论点时，是通过日常生活中的感知方式与对电影影像 (image) 的感知方式之间的本质性比较。这一比较是《电影作为艺术》的一个关键论辩与立论特征。爱因汉姆列出了对电影影像的感知方式与日常生活中的感知方式的六大不同：1 通过电影影像而感知到的世界受一个几何光学体系的支配；2 三维的世界被再现在一个两维的平面上；3 胶片记录的影像被限定在一个硬性的边框式边界之内；4 影像的组接不受连贯时空延续的制约；5 电影中的世界是无色无音的。爱因汉姆提出的这种电影艺术理论是以影像之所无和现实世界之所有为基础的。如果将上述重大区别加以综合并归结为一点，我们就得出了爱因汉姆的“部分幻觉”理论。这一部分幻觉论主要是解释了一个三维的、有声有色的和连续的世界，如何被再现在一个两维的矩形照相平面上——影像是真实世界的经过选择的某些方面的一次受限定的再现。

这一“部分幻觉”理论将电影的照相特性与电影的戏剧特性

结合在一起：电影具有照片的平面性和戏剧的逼真动作。根据这一理论，我们在电影中看到的事物既是真实的物体又是一块银幕上的简单光影图案。拍摄下来的影像显示出一个真实的物体，但这个真实物体的再现是在一个画框内由光影所构成的。从对现实和对影像的两种感知方式的本质性比较，爱因汉姆归纳出了电影艺术的可能性，而从这些差别他又推导出可以用来促使电影成为一门艺术的一系列电影技巧和工艺规程。爱因汉姆是这样说的：

为了创造出艺术作品，电影艺术家必须有意识地突出他所使用的手段的特性。但与此同时，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。我们下一步的任务将是引用一些例子来说明，人们能够和曾经怎样利用电影的各种特性来取得艺术效果。^①

我要强调“他所使用的手段的特性”这一短语，即电影工艺的具体运作。爱因汉姆断言，实现电影艺术的最佳途径是利用或应用电影摄影技巧的特殊可能性。爱因汉姆在论证这一点时分析了不同影片的一系列具体场景和镜头，分析了艺术地运用这些特殊可能性的例子。例如，爱因汉姆用卓别林的影片《移民》中的一个场景为例，说明有可能利用摄影机的机位来造成艺术效果。

在卓别林的影片《移民》(1917)中，第一个场面是一艘摇摆得很厉害的船。所有的旅客都晕船了，他们蹒跚地走向船边，用手紧捂着嘴。然后出现了卓别林的第一个镜头：观众看见他吊挂在船栏上，背对着人，脑袋深深冲下，双脚乱

^① 见《电影作为艺术》，第35页（中译本第30页）。

踢乱舞。谁都认为这个可怜的家伙正在向大海交纳买路钱呢。忽然间他站直了身子，转过身来，大家才发现原来他用手杖钓起了一条大鱼。这个出奇的效果，是利用了观众将从某个特定角度来看待这个情境的心理而造成的。……这已经不仅仅是个题材问题，而是一种电影化的新手法了，因为它已经运用了电影技术的一个特点来取得效果。^①

他从普多夫金的《圣彼得堡的末日》中选出一个例子来说明摄影机角度的选择对于场景的意义。

普多夫金在影片《圣彼得堡的末日》(1927)中，卓越地运用物体体积因为距离远近不同而发生变化的现象。两个饥饿的农民到大城市里来找工作。同这两个人相比，城市显得多么广大，他们本人以及他们的愿望在这个环境里又显得多么微不足道，所有这一切都在下面这样一个镜头里得到了动人的表现：前景是骑在马上沙皇雕像，雕像又大又黑，沙皇的手傲慢地高举着。背景是空旷的大广场，两个只有蚂蚁般大的农民正在走过广场。如果这个镜头中的深度感很强，就是说，如果雕像和两个农民之间的距离是明晰可辨的，那么，第一，体积上的差别不会这样触目，观众只会感到这是距离造成的自然结果；第二，这两个农民不会跟雕像发生如此显见的联系，观众也不会将两者加以比较，因为这两者显然是处在两个大小不同的水平面上的。在普多夫金的镜头里，观众可以凭自己的经验来解释他们所看到的这个空间关系，但由于观众眼前的这个场面缺乏他们所熟悉的深度感，因此，看

^① 同上书，第36—37页（中译本，第30—31页）。

来就像是两个蚂蚁爬向一座巨大的雕像，加上这两者看来完全是处在同一个水平面上，它们之间便明显地出现了某种联系。^①

爱因汉姆描述的现实感知与影像感知之间的六大差异中，前四种与摄影术的本性有关。我们分析的第一个例子牵涉到艺术地选择角度；从《圣彼得堡的末日》选出的第二个例子不仅与角度有关，而且更重要的是它涉及到比例。我们可以对爱因汉姆的前四个与电影影像的照相特性有关的论点作出以下总结：这些技术性的选择是为了制造我所谓的“形式性表意影像”。这些技术可能性并非一用就灵。形式性表意影像意味着利用影像构图的形式潜力来描写场景。具体地说，艺术效果可以归结为四种主要效果：把注意力导向电影影像的形式特点；张扬或强化感情；阐释影像的含义；最后是突出影像的典型性。

爱因汉姆从探讨影像本身转入对影像的串联或组接的研究。蒙太奇可以是一个造型工具——它可以强调和丰富被表现物的意义。在这一点上爱因汉姆与普多夫金有所分歧，他们二人都认为蒙太奇在赋予一个场景以意义方面是关键性的；但是普多夫金相信蒙太奇是唯一的手段，而爱因汉姆则认为它只是手段之一。爱因汉姆以《母亲》中的一个段落为例并对它进行了分析。爱因汉姆视蒙太奇为一个重要的造型工具，但不是每一个蒙太奇实例都能奏效。

对于电影艺术家来说，蒙太奇是第一流的创造手段，它能帮助他强调或丰富所描绘的事件的意义。从一个场面所包

^① 同上书，第61—62页（中译本，第50—51页）。

含的一整段时间中，他只选取他最感兴趣的那一部分；从事物所占据的整个空间中，他只挑出最紧要的那一部分。他强调某些细节，而完全删掉另一些细节。前面已举过这方面的例子了。

有时候用蒙太奇连接起来的一些镜头并没有现实的联系，而只有抽象的或诗意的联系。现在的问题是，怎样把他的喜悦心情用电影的手法表现出来。假使把一张因为喜悦而大放光彩的脸拍下来，那必然很平板，未必能动人。所以我就表现了他双手的兴奋的动作，并用大特写来表现他的面孔的下半部——嘴角上的微笑。我又在这些镜头后面接上一些其他素材：一条涨满了春水的小溪；闪耀着阳光的水面；水鸟在乡村小池塘里戏水；最后是一个笑嘻嘻的小孩。把这些素材接连起来以后，我们所要表现的“囚徒的喜悦”，就被形象地表达出来了。这样一段影片在艺术上是否恰当，这是一个可以争论的问题。这是普多夫金的影片《母亲》中的一个场面。他对未经剪接的影片（素材）所抱的轻视态度是很有代表意义的——虽然这种态度只在俄国的理论著作中有所表露，而在实践中则是完全不存在的：俄国人事实上非常善于选材。此外，微笑、小溪、阳光、“喜悦的囚徒”和“笑嘻嘻的小孩”在象征意义上的关联能否构成一个统一的视觉形象，这也是很成问题的。这种做法在诗歌里是屡见不鲜的，不过用语言来连接互无关联的主题是很容易的，因为文字所造成的内心视像要模糊和抽象得多，因而也就更易于融合。将实在的画面并列起来却常常会显得勉强，而在一部除此之外全都是非常近似现实的影片中则尤其如此。这个镜头的统一性（正如喜悦的囚徒的故事）突然被完全不同的东西打断了。在这里，像小溪和阳光之类的比喻和联想，并不是抽象地轻轻

一笔带过，而是作为具体的自然现象拍摄下来的，因此，他们便岔开了观众的注意力。^①

爱因汉姆对普多夫金的指责是，在一部本来该是写实主义的影片中，上述镜头的掺杂破坏了场景的完整性，结果造成散乱而不是高度的简练。

爱因汉姆指出的第六个不同，涉及有声和无声的问题。爱因汉姆在人们心目中是一位坚决拥护无声电影和批评有声电影的人。无声作为电影的一大不真实之处可以艺术地加以利用，斯登堡的《纽约的码头》便提供了一个例证。

前文曾提到斯登堡的影片《纽约的码头》中用鸟群惊飞来表示枪响的场面。这样一个效果并不仅仅是导演为了弥补默片的缺陷而别出心裁才采用间接的形象化方法来向观众说明曾有过枪声。这种交代相反地产生了积极的艺术效果。所有的艺术都喜欢使用同事件无关的材料来间接地表现事件，或者以表现动作的后果来代替动作本身。随便举一个例子：当弗兰采丝加·达·雷密涅说她如何爱上了那个常和她一起读书的男人时，她只说了一句“我们那天没有再念下去”。但丁就用这种只叙述后果的方法来间接地暗示他们在那天接吻了。这种间接的方法给人的印象是极为深刻的。

鸟群惊飞同样也是特别有效果的，大概比真正听到枪响还更有效果。这儿还有另外一个因素——观众不仅因而可以推断出有人放过枪，而且亲眼看见枪响的某种特点——鸟群

^① 同上书，第89—90页（中译本，第72—74页）。

突然惊起，仓皇四飞，这就准确地表现了枪声的音响特点。^①

让我来强调一下这最后一句话。观众不仅因而可以推断出有人放过枪，而且亲眼看见了枪响的某种特点：鸟群突然惊起，仓皇四飞，这就准确地表现了枪声的音响特点。换言之，我们看见了枪声的某种特点。这就是他所谓的“间接表现”。

电影艺术的第一类可能性与这一媒介的照相特性有关；第二类可能性则是通过蒙太奇来形象地描绘现实世界的可能性。他最后又补充了电影媒介的另外十个特点：例如快动作、慢动作等等与摄影机和放映机的关系有关的特点。他还提到洗印效果——淡入淡出、叠印等等。爱因汉姆用一张一览表来一一列举艺术地运用上述技术特性的各种方法——它既记录了可行的具体方法，也包括应用的结果。实质上是罗列了他从最初列出的六大特征或特性推导出来的、艺术地运用电影摄影技术的各种可能。他称之为“摄影机与胶片的各种造型手段一览”。换言之，这并不限于艺术地运用摄影机的可能性，而且还包括在胶片上的实际操作。爱因汉姆有条不紊地一步步表明电影媒介的艺术特性是可以分解清楚的。

在本章对《电影作为艺术》进行分析的第二部分，我想探讨一下爱因汉姆的表现理论和意旨理论。我还是准备从研究爱因汉姆对具体场面的分析入手，从他对地密尔影片《芝加哥》和卓别林的《淘金记》的分析开始，两者均见于该书题为“电影的内容”一章。这里我们试看爱因汉姆对表演的分析。

^① 同上书，第107—108页（中译本，第88页）。

在这种场合下演员的作用就被减少到只要露露面就行了。但是，演员也能通过他的行为来表现心理状态，而几乎完全不用“表情性质的”表演。西席·地密尔影片《芝加哥》(1928)中，有若干表现法院旁听席的镜头：法庭正在审理一件轰动社会的大案。特写中出现一群姑娘挤在一张长凳上，正睁大了眼睛，专心一致地注视着审讯的过程，同时嘴里还嚼着口香糖——她们的嘴像机器一样地动着。接着，审讯过程中出现了一段刺激性的回答，镜头又回到姑娘们的特写：她们像是接到了命令似地突然停止了咀嚼，这样就表现了她们的心理状态——激动得屏住了呼吸。激动固然也可以纯粹用面部表情来表现，但是用这样一种独创性的动作元素来反映心理状态则是更为动人的。直瞪瞪的眼睛和起伏的胸脯在观众看来已经成为陈腔滥调，观众熟而能详，反倒不再能让他们真正感觉到这是“激动”了。但是这种间接的表现方法却很新鲜，因此就有助于明显地说明心理状态。它的妙处在于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。可见的事件——节奏鲜明的活动突然完全停顿，也含有心理过程中最突出的特征：姑娘们在旁听过程中一直保持着的那种平静的心情突然被打断了。而这个突变则被巧妙地译成了可见的形象。^①

让我们从这个句子开始，“它（那场面）的妙处在于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。”爱因汉姆在这段话里对间接表

^① 同上书，第140—141页（中译本，第115—116页）。