

■ 徐晓东 著

# 镜中野兽的醒来

——论电影“奇观”

WAKING-UP OF THE BEAST IN THE MIRROR



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS  
浙江大学出版社

浙江省社科联省级社会科学学术著作出版资金资助出版

WAKING-UP OF THE BEAST IN THE MIRROR

# 镜中野兽的醒来

——论电影“奇观”

■ 徐晓东 著



## 图书在版编目 (CIP) 数据

镜中野兽的醒来——论电影“奇观” / 徐晓东著. —杭州:  
浙江大学出版社, 2008. 10  
ISBN 978-7-308-06270-1

I. 镜… II. 徐… III. 电影理论—研究 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 156341 号

## 镜中野兽的醒来

——论电影“奇观”

徐晓东 著

---

|      |                                                                         |
|------|-------------------------------------------------------------------------|
| 封面设计 | 刘依群                                                                     |
| 责任编辑 | 黄娟琴                                                                     |
| 文字编辑 | 许佳颖                                                                     |
| 封面绘画 | 陈炳奇                                                                     |
| 插图   | 陈炳奇                                                                     |
| 出版发行 | 浙江大学出版社                                                                 |
|      | (杭州天目山路 148 号 邮政编码 310028)                                              |
|      | (E-mail: zupress@mail. hz. zj. cn)                                      |
|      | (网址: <a href="http://www.zjupress.com">http://www.zjupress.com</a>      |
|      | <a href="http://www.press.zju.edu.cn">http://www.press.zju.edu.cn</a> ) |
|      | 电话: 0571—88925592, 88273066 (传真)                                        |
| 经 销  | 浙江省新华书店                                                                 |
| 排 版  | 杭州中大图文设计有限公司                                                            |
| 印 刷  | 杭州杭新印务有限公司                                                              |
| 开 本  | 710mm×1000mm 1/16                                                       |
| 印 张  | 13. 75                                                                  |
| 字 数  | 204 千                                                                   |
| 版 次  | 2008 年 10 月第 1 版 2008 年 10 月第 1 次印刷                                     |
| 书 号  | ISBN 978-7-308-06270-1                                                  |
| 定 价  | 28. 00 元                                                                |

---

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571)88925591

### 博尔赫斯在《镜中野兽》中写道：

“在那时，镜子世界和人类世界彼此不是孤立的。而且，它们差别很大——存在的东西、外形、颜色都不一样。两个王国：镜子王国与人类和睦相处。有人走入、也有人走出镜子。

“一天夜里，镜中的人入侵了地球，他们的力气很大，但是，在几场浴血奋战之后，黄帝的魔法占了优势。他把侵略者击退了，把他们监禁在镜子中，并强加一个任务，要他们像在梦中那样，重复人的所有动作。他使他们丧失了力量和形象，并迫使他们成为简单的模仿映像。但是，总有一天，他们要摆脱这种魔法的嗜眠症……那些形象将开始醒来。它们将渐渐地与我们不同，越来越少地模仿我们。它们将打碎玻璃和金属的屏障，而且这次它们不会被打败。”

对于这个故事，不同的人有不同的读解，我则由它的预言性结局（即镜中形象将醒来，越来越少地模仿人类世界）看到了电影世界对于“奇观”的呈现。所谓奇观，首先在于它与日常生活的相异性，当电影世界（镜中野兽）不再亦步亦趋地对现实世界进行维妙维肖的模仿，将会发生些什么？

## P 前言

reface .....

从一百年前电影诞生起,“真实”问题就一直处于尖锐而敏感的临界状态,无论纷纭繁复的电影实践,还是流派迭出的电影理论,人们在涉及电影的本体论时,大多寻求和论证影像与现实世界的亲密关系,其努力的目标总免不了有“真实”一极,写实倾向愈演愈烈,“真实”一维甚至被提到了绝对的位置上,然而,“真实”并不是好电影的全部秘密。——本书在考察了经典“真实”理论的基础上对其加以质疑和发展,通过电影的自体反思和对观影心理与现实胁迫的梳理,将理论史上零星提到的“奇观”推举到与“真实”同样重要的维度上。“真实”和“奇观”分别是评价影片的纵横坐标,是电影“雅努斯”<sup>①</sup>的两副面孔。

以往,人们对电影“奇观”的理解大多囿于两点:一是特技效果带来的视听冲击,一是极具文化揭丑意图的消费美学,因此,这个概念的运用并非中性的描述,而多有否定与贬抑色彩,且只是偶见于零言碎语,没有系统的论说。本书着重从电影本体论上重新考察和界定了“奇观”,结合世界电影且借助于对当下中国电影的详细个案分析,对“身躯奇观”、“文化奇观”、“叙事奇观”进行了逐一论说。

受巴塔耶和福柯的启发,在论述“身躯奇观”时,大胆地提出“拥有无用的价值是有用的”,且肯定了电影中某些性展示的美学

---

① 雅努斯(Janus):古罗马宗教信奉的司门神,他的形象为两面人,一面朝向过去,一面朝向未来。此处用来指称电影的两种矛盾的本性:一种是“真实”性,一种是“奇观”性。

暴力与伦理暴力的必要性与合理性,拥趸“身体的复活”;对“文化奇观”的分析受益于萨特哲学“他者意识”的启发,试图讨论一个当下无法回避却非常艰难的问题:即电影如何以清醒、平和、真诚的态度来描述自己与他者的文化奇观,讨论自身文化时不自我庆幸或丑化,讨论他者文化时又不怀敌意与侵犯;在讨论电影的叙事奇观时,重点论说了“极端情境”这一非常突出却极少被言说的课题,即将非常态的生活、遭遇、人物、心态加以精雕细刻,相对、甚至绝对地切断个体(们)在现实原则下所有意或无意遵循的宗教、伦理、法律、道德、惯例与习俗等本来不能无视的关系或联系,剥去重重的理性化外衣,从而直逼本心,为探索“人”的深层欲求与本真状态提供一个理想艺术平台,它不仅提示了生命存在的有限性,让人意识到自身可能性的边界,而且借此奏出生命最强劲和最澎湃的涛声。在此基础上,本书探寻了电影奇观的美学品质,即“实用”的“唯美”和“(新)巴洛克”风格。

本书极力展示“奇观”对于电影的必要性,只为矫枉过正,旨在还“奇观”一个清晰的、完全的面目,并非将“奇观”认定为电影排他的、唯一的本性。通过分析“真实”与“奇观”各自的优势与危险,本书最终提出了一种理想电影的构想,即尊重“两极运动律”,营造一个处于两极之间的张力域,一极是“真实”,一极是“奇观”;一极是“世俗”,一极是“神话”——完美的电影总是“在虚实之间游荡”。

# C 目 录 .....

contents

|                                                          |     |
|----------------------------------------------------------|-----|
| 第一章 电影的两副“雅努斯面孔”：“真实”与“奇观” .....                         | 001 |
| 第一节 真实：视觉与心理的双维满足 .....                                  | 002 |
| 第二节 奇观：集中与绝对的艺术盛宴 .....                                  | 021 |
| 第二章 身躯奇观：快感，人性，美，还是垃圾？ .....                             | 056 |
| 第一节 银幕上的“性”现象速写 .....                                    | 058 |
| 第二节 电影是否应该是去“性”的？ .....                                  | 074 |
| 第三节 道德焦虑及解决 .....                                        | 095 |
| 第三章 文化奇观：自我与他者眼光之往返流转 .....                              | 106 |
| 第一节 文化奇观的“异域浮现”与“自我形塑” .....                             | 108 |
| 第二节 “文化利用”与“自我东方主义化” .....                               | 120 |
| 第四章 叙事奇观中的技术与艺术一瞥：论“极端情境”、<br>“极端事件”、“致命人物”及“临界心理” ..... | 134 |
| 第一节 荒诞际遇与精神危机 .....                                      | 134 |
| 第二节 “莎乐美之吻”：爱与死 .....                                    | 147 |
| 结 语 .....                                                | 167 |

第五章 电影“奇观”的美学品质：在虚实之间游荡 ..... 169

|                                          |     |
|------------------------------------------|-----|
| 第一节 “郁金香”与“大白菜”的基因重组：<br>“实用”的“唯美” ..... | 170 |
| 第二节 “(新)巴洛克”风格 .....                     | 181 |
| 结 语 .....                                | 204 |

后 记

致 谢

# 第一章 电影的两副“雅努斯”面孔： “真实”与“奇观”

当有人问毕加索什么是艺术时，他却反问什么不是艺术。对于“电影是什么”这样一个众说纷纭的问题，我们也只能莫衷一是。地在电影理论的王国中穿行着，偶尔被颇为雄辩的话语击中，就暂时地将它圈在一个相对明确的范围里，但这个范围总是没法长时间地固定，因为理论和理论之间往往是矛盾的，而矛盾的每一方都言之凿凿。爱森斯坦说，电影是旨在建立含义和效果的画框；巴赞说，电影是面向世界的窗户；米特里说，电影既是画框，又是窗户。精神分析学则提出一种新的隐喻，说银幕是一面镜子，这样，艺术对象便由客体变为主体。

正如托马斯·门罗所言：“没有某种从任何角度来看都是最好的艺术，没有某种生产、演奏或经验感受是艺术唯一正确的方法。”<sup>①</sup>因此，对比这些极性化的一面之词，本书更认同那些尊重“两极运动律”的理论。“‘两极运动律’意指每种文化形态，都是由两极对立动态地构成的。两极对立或交替出现、或同时并存，并不断地发生冲撞和抗击。双方都有向对立面反方向运动的趋势，而一极又为另一极所牵制，因而在对立的两极中便形成了一种张力平衡场，其效应就转化为文化发展变迁的内部动力。正是在这种两极运动中，文化自身不断调节、新陈代谢，向更为完善的高级形态演进。而理论上纷争论辩，不过是文化自身两极运动在理论上的

---

① 转引自张强：《从极化到综合——试论电影艺术的两极运动律》，见王亮衡编：《电影学研究》第一辑，北京：中国广播电视出版社，1997年，第412页。

必然反应而已。”<sup>①</sup>

比较有代表性的是伊芙特·皮洛,她将自己的电影理论著作命名为“世俗神话”,这一个题目成功地营造出一个处于两极之间的张力域,一极是“世俗”,一极是“神话”。皮洛认为,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。如果说自然主义必然把电影引入平凡琐事的世界,那么,矫饰主义则把电影抛入极端抽象的虚空,无论是前者无所顾忌的非形式化,还是后者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,“世俗”与“神话”既互相矛盾,又互相支撑。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:一方面,世俗的事物因为进入电影世界而蒙上了一层神话色彩;另一方面,具有神话色彩的故事与人物最终都只能落实到观众所能够理解和信任的日常生活之中。在浏览过电影史上的诸多实例之后,皮洛终于发现:“作为文化的载体,‘生食’绝不比精心炮制的‘熟食’逊色;世俗与神话密切相关”<sup>②</sup>。

“世俗”世界有其非常“真实”的一面,而“神话”王国又体现出电影的“奇观”特点。本雅明引用保罗·瓦莱利的话说:“电影的革命功能之一就是使照相的艺术价值和科学价值合为一体,而在此以前,两者一直是彼此分离的。”<sup>③</sup>然而,电影“真实”与“奇观”、“科学价值”与“艺术价值”的双重本性,却历来被有意无意地分割开来,实践者与理论家们往往把眼睛盯在它的一副面孔上,因此各执一端,争吵不休。

## 第一节 真实:视觉与心理的双维满足

蒙田在他的最后一篇随笔中说:“我们不用踩高跷,因为即使

① 张强:《从极化到综合——试论电影艺术的两极运动律》,见王亮衡编:《电影学研究》第一辑,北京:中国广播电视出版社,1997年,第413页。

② [匈]伊芙特·皮洛:《世俗神话——电影的野性思维》,崔君衍译,北京:中国电影出版社,1991年,第1—3页,原作者所写的“前言”。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,北京:中国城市出版社,2002年,第118页。

踩在高跷上,我们还是要用自己的腿走路;在世界最高贵的宝座上,我们坐的仍然是自己的屁股。”<sup>①</sup>这段论述人生及人性的话有一种达观的秋日之美,谦逊的黄昏之媚,在最灿烂的微笑后有最恬静的感悟,它同样适合于用来感受和评论电影。在洗净铅华、褪祛喧嚣之后,电影总是露出它最本色的“里子”;在各种“奇观”之内,包藏着打动人心的“真实”。

“真实”满足了观众对于“认同”的需要。观众的一个本能观影心理就是希望自己和熟悉的世界被某种程度地复现,希望从银幕上看到自己的经历、生活、思想、愿望等等,这成为他们不停地去观看电影的驱动力之一。在这种“看到”中,他们的生活方式和思维方式及由此带来的恐惧和快乐被他者确证,某些内心的隐秘被公开化,从而合理化;观影者感到自己不再孤独和怪异,并随之缓解了内心对自己远离他人的担忧及因此造成的压力。——这也部分地解释了人们总喜欢看新的电影,并且无限制地看下去的原因:除了追新索奇的动机之外,也不排除他们在电影中寻找自己和确证自己,寻求一种“真实”体验。

## 一、经典理论中的“真实”美学

从电影诞生之日起,“真实”的问题就一直处于尖锐而敏感的临界状态,无论是拍纪实短片的卢米埃尔兄弟,还是英国纪录电影学派,或者是风起云涌的意大利新现实主义,惊涛拍岸的法国新浪潮,甚至于竭力生产梦幻的好莱坞,都在挖空心思地制造着“真实”;理论大师们也不厌其烦地追求和探索真实,甚至于把电影分为“揭示真实”的写实主义(以弗拉哈迪和意大利新现实主义为代表)、“模仿真实”的技术主义(以格里菲斯和好莱坞为代表)和“质

<sup>①</sup> 蒙田:《论经验》,转引自[英]阿伦·布洛克:《西方人文主义传统》,董乐山译,北京:生活·读书·新知三联书店,1997年,第65页。

疑真实”的现代主义(以先锋和个性艺术电影为代表)三大传统<sup>①</sup>,无论“揭示”、“模仿”还是“质疑”,中心词都是“真实”。法国著名电影理论家安德烈·巴赞和德国电影理论家齐格弗里德·克拉考尔是“真实性”理论的代表,对创作产生了很深的影响。

克拉考尔将电影的本性界定为“物质世界的复原”(Redemption of Physical Reality),把摄影的美学特性归于揭示真实,他的立论基础是: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。当影片记录和揭示物质现实时,它才成为名副其实的影片。《电影的本性》一书的前提和轴心是:一部影片是否发挥了电影手段的可能性,应以它深入我们眼前世界的程度作为衡量的标准。<sup>②</sup>他甚至得出这样的结论:“电影攫取的是事物的表层。一部影片越少直接接触内心生活、意识形态和心灵问题,就越富有电影性。”<sup>③</sup>这也是他后来不断受到抨击的原因。电影理论与实践分别用各自的方式对他的偏颇之辞进行了证伪。

当然,克拉考尔强调电影对物质现实的复原,并表现出对世界表面现象的巨大迷恋,他以要深化我们跟“作为我们栖息所在的这块大地”(迦勃里尔·马赛尔语)的关系,以此来迎合“我们内心最深藏的需要”<sup>④</sup>,作为其哲学出发点和根基。

电影偏爱未经加工的自然是因为“银幕形象倾向于反映出自然物象中含义模糊的本性”,它们会随着文化背景的不同而生出无限的即时即地的明确意义。即使是那些比较容易捕捉的自然现

---

① 英国著名影评家罗伊·阿米斯(Roy Armes)在《电影与真实》(Film and Reality)采用了这一分类法。参见游飞、蔡卫:《世界电影理论思潮》,北京:中国广播电视出版社,2002年,第4页。美国的路易斯·贾内梯在他的《认识电影》一书中,也类似地将电影分为“现实主义”、“形式主义”和介于两者之间的“经典主义”,见[美]路易斯·贾内梯:《认识电影》,胡尧之、胡晓辉等译,北京:中国电影出版社,1997年,第2~4页。

② [德]齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本性——物质现实的复原·自序》,邵牧君译,北京:中国电影出版社,1993年,第3页。

③ [德]齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本性——物质现实的复原·自序》,邵牧君译,北京:中国电影出版社,1993年,第5页。

④ [德]齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本性——物质现实的复原·自序》,邵牧君译,北京:中国电影出版社,1993年,第6页。

象,由于它们会在不同的应用场合随时改变它们显然已经固定的意义,所以它们归根结底还是不可捉摸的。如此一来,电影化的影片所唤起的现实就要比它实际上所描绘的现实内容更为丰富。比如:象征纯洁和天真的白色有时恰恰用来表现险恶和残酷无情;通常表示愉悦的微笑,有时却用来表示深沉的绝望或极度的恐惧。一张脸可以表现出一种非常复杂的、微妙的表情,可以用几十个形容词来描述。正是这种模糊性的保存,使得电影富有电影性。这即是路西安·塞弗所谓的“现实的无名状态”,“立界而不限制”,不比现实本身提供更多或更少的解释。克拉考尔无疑对这种无名状态有着深深的眷恋,在他看来,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,否则它就算不得一个真正名副其实的电影镜头。<sup>①</sup>

克拉考尔注重对“原始”的物质世界和感性世界的复现,他对“生活流”情有独钟。所谓“生活流”,即包括具体的情境和事件之流,以及它们通过情绪、含义和思想暗示出来的一切东西。这意思是说,生活流主要是一种物质的、而不是精神的连续,尽管从定义上来说,它也延伸到精神的领域。<sup>②</sup> 感性思维无疑是万民共享的智力工具。维特根斯坦曾断言,“凡可被显示的东西不可被言说”,并且,“被显示的”世界绝不比“被言说的”世界贫困。伊芙特·皮洛写道:“电影的‘原始性’,这种必然的局限性,其实是因祸得福。电影如同儿童思维,它是通过戏剧化的动作传达信息,也许正是这一特点使它易于展现整体,使话语无法全面把握的内容跃然于银幕之上。”<sup>③</sup>米科洛斯·扬索<sup>④</sup>也发现了电影的“原始性”中所蕴藏着的力量:“电影有不可逾越的局限性。我们不能不顾及观

① [德]齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本性——物质现实的复原》,邵牧君译,北京:中国电影出版社,1993年,第85—89页。

② [德]齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本性——物质现实的复原》,邵牧君译,北京:中国电影出版社,1993年,第89页。

③ [匈]伊芙特·皮洛:《世俗神话——电影的野性思维》,崔君衍译,北京:中国电影出版社,1991年,第30页。

④ 米科洛斯·扬索(Miklós Jancsó),匈牙利电影导演,1972年因《红色赞美诗》获戛纳电影节最佳导演奖。

赏性和趣味性;在影片中,理性化范围是有限的。甚至最优秀的影片也是原始性的,因为它的直接性使它显得生机勃勃,咄咄逼人……”<sup>①</sup>从克拉考尔的电影理论中可以鲜明地看到,他企图通过对物质世界的亲近和对感观世界的再现来认识和疗救人类自身的渴望。

被新浪潮奉为“精神之父”的安德烈·巴赞所建立的真实美学有伯格森和萨特的影子,其理论基础是他的“真实观”,即影像本体论(影像与客观现实中的被摄物同一)。巴赞认为,电影是透明的,我们可以“透过”它看到真实世界,就像我们透过窗户和镜头看到的一样。摄影画面具有其他造型手段(如绘画、雕刻等)所不具有的可信性,“摄影机摆脱了我们对客体的习惯看法和偏见,清除了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>

通过对造型艺术的历史考察,巴赞又指出电影的心理学依据就是完整再现现实的幻想——“电影这个概念与完整无缺地再现现实是等同的;他们所想象的就是再现一个声音、色彩、立体感等一应俱全的外部世界的幻景。”<sup>③</sup>由于人类的大多艺术形式都只作用于视觉和听觉,因此,当电影以最大的可能再现视听信息时,“完整”具有了可能性。

当然,巴赞也认识到了,这种完整性与同一性最多只能是理论上的,但这并不妨碍他将“完整”作为神话和理想,并退而求其次地提出了“现实的渐近线”。巴赞认为,人的潜意识中存在一种“木乃伊情结”,这种情结驱使人们用电影来记录自己的生存,“给时间涂上香料,使时间免于自身的腐朽。”<sup>④</sup>在这个理论的前提下,巴赞认

---

① 转引自[匈]伊芙特·皮洛:《世俗神话——电影的野性思维》,崔君衍译,北京:中国电影出版社,1991年,第32页。

② [法]安德烈·巴赞:《电影是什么》,崔君衍译,北京:中国电影出版社,1987年,第13、14页。

③ [法]安德烈·巴赞:《电影是什么》,崔君衍译,北京:中国电影出版社,1987年,第19页。

④ [法]安德烈·巴赞:《电影是什么》,崔君衍译,北京:中国电影出版社,1987年,第13页。

为现实主义是电影语言的进化趋向,其具体范畴可以概括为:表现对象的真实、时间空间的真实、叙事结构的真实。为了达到这三种真实,巴赞大力提倡长镜头和景深镜头。

克拉考尔的《电影的本性》出版加上巴赞的推波助澜,在相当长的一段时间内,写实倾向愈演愈烈,“真实”被提到了绝对的位置上。总之,无论纷纭繁复的电影实践,还是流派迭出的电影理论,在涉及电影的本性时,人们大多从电影的机械特性出发,寻求和论证影像与现实世界的亲密关系,其努力的目标总免不了有“真实”一极。

然而,“真实”并不是好电影的全部秘密。卡西尔在《人论》一书中,一方面承认“人是文化的动物”、“符号的动物”,受历史和文化现实的制约;一方面又指出人与动物及神的区别,实质上就是“理想与事实”、“可能性与现实性”的区别:“‘现实’与‘可能’的区别,既不对低于人的存在物而存在,也不对高于人的存在物而存在。低于人的存在物,是拘囿于其感官知觉的世界之中的,它们易于感受现实的物理刺激并对之作出反应,但是它们不可能形成任何‘可能’事物的观念。而另一方面,超人的理智、神的心灵,根本不知道什么现实性与可能性之间的区别。上帝乃是纯粹的现实性,它所构想的一切都是现实的。”<sup>①</sup>因此,人的生活世界的根本特征就在于其既立足于“现实”世界的大地上,又总是渴望着生活在“理想”世界;在被动接受世界所直接给予的“事实”的同时,又总是企图超越“现实性”的规定,作为整体的人类文化可以被称作人不断超越和解放的历史。

英国美学家科林伍德也认为,再现艺术正是以唤起观众读者的真实情感和真实感觉为目的的,当审美的真实感觉被唤起,初级阅读则成为二级阅读的桥梁和通道,观众不由自主地沿着这个通道向作品的内核认同,从真实的桥梁走进超越真实的王国,满足接受者对理想世界的憧憬,电影也是如此。从本体论上讲,如果只是复制,便谈不上是艺术。从接受论的角度上讲,观众既需要电影吻合自己的所见所闻、所思所想以及先在经验结构,从而在真实感中实现认同,又希望电影超越自己的视听范围和先在经验结构,从而在推新出奇的世界中满足好奇心与探索欲;既需要电影世界中的

<sup>①</sup> [德]卡西尔:《人论》,甘阳译,北京:西苑出版社,2003年,第97页。

服装、化妆、道具、布景、表演、声音、光线使用以及摄影机运动吻合现实世界的经验,在物质真实和叙事真实的带领下进入电影世界,并使自己在现实中的真实感情得以抒发,又需要电影世界摆脱现实世界里物质真实的限制,天马行空、自由驰骋,有别于灰暗平凡的生活,从而能够补偿现实。

美国文艺理论家杰姆逊指出:“现实主义只是一系列视觉幻象,现实主义手法完全是一种技巧。”<sup>①</sup>既然是技巧不是目的,写实性的外表往往包裹着戏剧性的内核,那么,显然就不能以“是否真实”作为终极而绝对的标尺来衡量影片是否具有电影性,是否成功。除了评价电影的“真实”之外,还应该有一个超越性的标准,那便是“奇观”。也正因此,后世的理论与创作都对“真实”美学提出了质疑。

## 二、对经典“真实”理论的质疑与发展

电影的“真实性”理论是对“爱因汉姆—爱森斯坦”的形式主义美学的一个重要反驳。它的提出和对其重要性的论说,让人们重新、且在更高的层次上意识到:电影并非“杂耍”,它还具有另一个维度的重要本性。但是,单一地坚持和强调电影形象的“真实性”是不可能揭示出电影叙事的复杂能力的,对“真实性”超于一切的重视,已经束缚了电影作者的手脚,使电影误入另一个歧途,成为更进一步理解电影形式、意义和效果的障碍。

克拉考尔最有名的论断之一是:电影在其摇篮时期就显示了两种潜在的趋向,“写实的”和“造型的”。卢米埃尔是一个“严格的现实主义者”,他让摄影机谦逊地注视着或繁忙或悠闲的生活,使观众得以目睹世界本身——工作、休息或游戏。他的作品拍摄的主题被称为“当场抓住的自然”,其情景大都是“生活中最不受控制和最无意识的瞬间,是一大堆乱糟糟的、变化无穷的、在不断消散中的、只有摄像机才能抓住的东西”。梅里爱是一个“自由发挥艺术想象的人”,他力图创造出一个现实中不可能存在的神秘世界,一个魔术般充满奇思异想的时空,迷恋于那种“只是在电影里、只

---

<sup>①</sup> [美]杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,唐小滨译,西安:陕西师范大学出版社,1986年,第220页。

有靠电影才能做到”(亨利·兰格罗阿语)的幻象,他对电影的主要贡献在于“以经过搬演的幻象来代替未经搬演的现实,以经过设计的情节来代替日常生活中的琐事。”在卢米埃尔的《火车到站》中,火车是实物,而梅里爱的《月球旅行记》中,火车则用一辆玩具火车了事。——“双方都各趋极端,使尽了浑身解数仿佛想一下子就指明电影表现的全部途径。”克拉考尔借鉴凯温和摩林的观点,认为卢米埃尔的“绝对的现实主义”与梅里爱的“绝对不真实”体现出了黑格尔的“正题”与“反题”。<sup>①</sup>

到此为止,克拉考尔对电影的描述是准确的,他公平而客观地看到了电影的两大倾向。在这个前提下,在涉及同一部作品中两种倾向的冲突时,克拉考尔提醒人们注意,如果梅里爱的作品中失去了时空与物质的稳定可靠,不具有能够引发人们感觉到真实的力量,那么,这些幻想性的电影也便失去了魅力。在这个意义上,他得出了电影中写实倾向对于造型倾向的最后胜利,或者说“真实”对于“奇观”的最后胜利的结论。但是,这个结论非常一厢情愿,因为他有意无意地只强调了事情的一个方面,而忽略了另一个同样有力而意味深长的事实,即:虽然卢米埃尔的成功是因为他的影像具有无可比拟的“真实”性,他第一次把电影记录现实的独特能力展现在人们面前,但他的这种太拘泥于简单的技术上的记录,最后使观众完全失去了兴趣。

历史与实践清晰地表明:纯粹依靠记录的“真实性”并不能让观众满意,不能使电影长久地生存下去,更遑论使电影成为艺术了。1897年,红极一时的卢米埃尔在给了观众两年的新鲜体验之后,很快就被人们冷落了。而梅里爱的巨大成功则在于:他满足了人们照相式的现实所无法满足的观影愿望,摆脱了“真实”的绝对控制,成功地将“奇观”引入电影,用天马行空的想象力证明,只有“真实”一极,电影艺术将失去自己那区别于生活现实的个性,从而丧失存在的必要与价值。

杰·马斯特质疑了克拉考尔的这种片面结论,并从相反的方向

<sup>①</sup> [德]齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本性——物质现实的复原》,邵牧君译,北京:中国电影出版社,1993年,第37-42页。