

当代学术棱镜译丛·视觉文化与艺术史系列
丛书主编 张一兵 副主编 周宪 周晓虹

电影与摄影

Photography and Cinema

David Company

〔英〕戴维·卡帕尼 著 陈畅 译

南京大学出版社

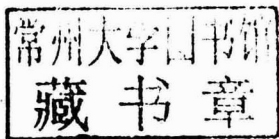




当代学术棱镜译丛·视觉文化与艺术史系列

丛书主编 张一兵 副主编 周宪 周晓虹

电影与摄影



[英] 戴维·卡帕尼 著 陈畅 译

南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

摄影与电影 / (英) 戴维·卡帕尼著; 陈畅译. —
南京: 南京大学出版社, 2018. 2
(当代学术棱镜译丛 / 张一兵主编)
书名原文: Photography and Cinema
ISBN 978-7-305-17950-1

I. ①摄… II. ①戴… ②陈… III. ①摄影艺术 ②电
影—艺术 IV. ①J4 ②J9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 298512 号

Photography and Cinema by David Campany was first published by Reaktion Books
London, 2008 in the Exposures series
Copyright © David Campany 2008
Simplified Chinese edition copyright © 2018 by Nanjing University Press

All rights reserved.

江苏省版权局著作权合同登记 图字:10-2013-082 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
出 版 人 金鑫荣

丛 书 名 当代学术棱镜译丛
书 名 摄影与电影
著 者 [英]戴维·卡帕尼
译 者 陈 畅
责任编辑 张 静

照 排 南京南琳图文制作有限公司
印 刷 南京爱德印刷有限公司
开 本 889×1194 1/20 印张 10 字数 190 千
版 次 2018 年 2 月第 1 版 2018 年 2 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-17950-1
定 价 88.00 元

网址: <http://www.njupco.com>
官方微博: <http://weibo.com/njupco>
微信服务号: njuyuxue
销售咨询热线: (025) 83594756

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

《当代学术棱镜译丛》总序

自晚清曾文正创制造局,开译介西学著作风气以来,西学翻译蔚为大观。百多年前,梁启超奋力呼吁:“国家欲自强,以多译西书为本;学子欲自立,以多读西书为功。”时至今日,此种激进吁求已不再迫切,但他所言西学著述“今之所译,直九牛之一毛耳”,却仍是事实。世纪之交,面对现代化的宏业,有选择地译介国外学术著作,更是学界和出版界不可推诿的任务。基于这一认识,我们隆重推出《当代学术棱镜译丛》,在林林总总的国外学术书中遴选有价值篇什翻译出版。

王国维直言:“中西二学,盛则俱盛,衰则俱衰,风气既开,互相推助。”所言极是!今日之中国已迥异于一个世纪以前,文化间交往日趋频繁,“风气既开”无须赘言,中外学术“互相推助”更是不争的事实。当今世界,知识更新愈加迅猛,文化交往愈加深广。全球化和本土化两极互动,构成了这个时代的文化动脉。一方面,经济的全球化加速了文化上的交往互动;另一方面,文化的民族自觉日益高涨。于是,学术的本土化迫在眉睫。虽说“学问之事,本无中西”(王国维语),但“我们”与“他者”的身份及其知识政治却不容回避。但学术的本土化绝非闭关自守,不但知己,亦要知彼。这套丛书的立意正在这里。

“棱镜”本是物理学上的术语,意指复合光透过“棱镜”便分解成光谱。丛书所以取名《当代学术棱镜译丛》,意在透过所选篇什,折射出国外知识界的历史面貌和当代进展,并反映出选编者的理解和匠心,进而实现“他山之石,可以攻玉”的目标。

本丛书所选书目大抵有两个中心:其一,选目集中在国外学术界新近的发展,尽力揭櫫域外学术20世纪90年代以来的最新趋向和热点问题;其二,不忘拾遗补阙,将一些重要的尚未译成中文的国外学术著述囊括其内。

众人拾柴火焰高。译介学术是一项崇高而又艰苦的事业,我们真诚地希望更多有识之士参与这项事业,使之为中国现代化和学术本土化作出贡献。

丛书编委会

2000年秋于南京大学

目 录

前 言	001
第一章 静 止	016
第二章 纸电影	058
第三章 电影中的摄影	094
第四章 艺术与电影剧照	121
后 记	148
注 释	149
参考文献	166
致 谢	172
照片致谢	173
索 引	176

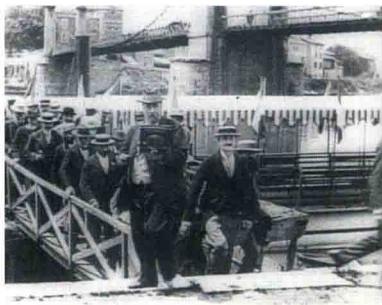
前言

序幕拉开

1895年7月11日,法国摄影行业协会(Congrès des sociétés photographiques de France)的成员聚集在里昂。彼时,摄影已存在60年之久,而电影仍是一项新的发明。路易·卢米埃和奥古斯特·卢米埃才刚为他们的电影放映机(Cinématographe)——世界上第一部电影摄影机和第一个投影系统——申请到专利。路易在家族摄影企业工作,所以由他在里昂进行展示。协会安排摄影家们乘船去诺伊维尔-索恩河畔游览,而路易则负责支起他的摄影机记录他们的旅程。他拍摄了他们走下狭窄的舷门、踏上码头的画面。在卢米埃兄弟拍摄的影片中,好几部的内容都是人们排着队走过摄影机,其中之一是一名工人离开工厂,而这段影像也是史上第一部公开放映的影片。¹不断变化着的各色人等,在一个固定的画面中经过,这可是最理想的题材,它以极简的方式尽述照片在运动中的状态。

摄影家们之前听说过电影放映机,也都期待能一探究竟。在这个一分钟都不到的影片中,有人忸怩地笑着走过,有人挥舞着帽子。还有一个人,神情更加严肃,他在胸前抓着一台大号干片照相机,在经过摄像头时,放慢脚步,对着路易和摄影机拍了一张快照,接着返回了前进的人群。²他拍摄的快照的下落不得而知,或者他根本就没有按下快门。也许,真正重要的只是对这一动作的拍摄,因为这一镜头首次记录下了一个普通静态摄影师“正在工作”的情形。路易并没有虚张声势。第二天,胶卷显影后,他便为摄影家们放映了影片。实际上,他们是首批目睹这段影片的人。

他们对于所见的一切会有什么想法呢?电影放映机于他们而言是似曾相识,令人欣喜,还是截然不同?它会对摄影产生怎样的影响?它



图片1 《摄影行业协会到达诺伊维尔-索恩河畔》。(路易和奥古斯特·卢米埃, 1895), 电影帧。[Arrivée des congressistes à Neuville-sur-Saône (The Photographic Congress Arrives in Neuville-sur-Saône). (Louis and Auguste Lumière, 1895), frame.]

会用于何种目的？会构成竞争吗？它只是一种新奇玩意儿，还是将传之久远？还有，路易被拍照的同时摄影家也被摄像，这又意味着什么？这一幕虽然不过几秒，却留下了一个难解之谜。它到底是在友好地肯定摄影家和电影拍摄者本质上是相同的，还是在实际展现两者之间深刻的区别？电影是在承认得益于摄影还是正和它划清界限？一定有很多人都敏锐地觉察到了这些问题。摄影家们被拍摄时无论有怎样的好奇或不安，当观看自己遭遇的这段经历被实时回放，一定会感到更加的好奇和不安。

当然，我们尽可以往前追溯前人对运动中的图像的种种描绘，从铁路旅行、光学玩具、剧场、全景画以及叙事绘画所带来的感知革命，一直到柏拉图笔下的洞穴里摇曳于洞壁上的影子，但我们无法找到一个具体的源头。卢米埃兄弟的影片在此为我们提供了一个很好的起点。它不仅是摄影与电影的首次会面，还似乎是一场以电影为主导的交锋。本书实际上就是对电影如何帮助或改变静态摄影的一个反思。它探讨电影的影响力，这影响力有审美上的、智识上的，也有技术上的；它审视运动图像对照片社会功能的影响；它还讨论了电影时间和运动以及它们如何对摄影中的静态加以重新调配设置这样的问题。

由此及彼

摄影散布的范围比包括电影在内的其他任何一种媒介都广。几乎从一开始起，它就被广泛运用于人文和科学的各个领域。事实上，它的传播速度之快，使得人们很难把握摄影的独特内涵，这一情形至今仍是如此。诸如护照照片、广告、地形研究资料、家庭快照、病历、新闻图片以及警方文件等千差万别的各种图像，我们怎么能统统将其归到单独一种东西的名下呢？面对如此的多样，对摄影的定义便倾向于借助比较和对比。绘画、文学、雕塑、戏剧和电影为我们思考摄影是什么提供了不同的方法。自然，这其中也出现了不同的观念。绘画强调描绘与真实，文学着重写实与表达，雕塑重视立体与平面，戏剧注重表演，电影则倾向于关注时间的持续以及画面方面的问题（当然，在此是简单化

了)。以上这些方法都是难以回避的,在各种关于摄影的讨论中——不论是通俗的还是专业的——我们都能见到它们。

1929年,志向高远的“影片与照片”(Film und Foto)展在斯图加特举办,它或许是历史上第一次针对电影和摄影的相互定义所做的伟大尝试。³组织这场展览的是德意志制造联盟(Deutscher Werkbund),它源自世纪之交兴起的工艺美术运动(Arts and Crafts movement),致力于寻求艺术与技术的融合。到19世纪20年代末,电影已将自己定位为大众娱乐和新闻的媒介,摄影也通过带有图像的出版物而跻身大众传媒。其间,摄影由开始时卑躬屈膝地一味模仿绘画,转而追求某种现代性的独立;与此同时,摄影也在寻找更为进步的盟友,尤其是寻求与电影的结盟,由此,艺术摄影诞生了。

展览汇集了近1000张照片,其中包括尤金·阿杰特(Eugène Atget)拍摄的老巴黎;约翰·哈特菲尔德(John Heartfield)和汉娜·许赫(Hannah Höch)带有达达主义和政治色彩的合成照;杰曼·克鲁尔(Germaine Krull)、安妮·比尔曼(Aenne Biermann)、阿尔伯特·伦格-帕契(Albert Renger-Patzsch)和拉斯洛·莫霍利-纳吉(László Moholy-Nagy)的“新视野”摄影(New Vision)^①;美国父子布列特和爱德华·韦斯顿(Brett and Edward Weston)镜头下轮廓分明的形式主义摄影;曼·雷(Man Ray)的无照相机式抽象图像(camera-less abstract images)^②;彼得·兹维特(Piet Zwart)、埃尔·利西茨基(El Lissitzky)和卡雷尔·泰格(Karel Teige)的图文混排图像;以及肖像、时装、工业、科学、体育和新闻类摄影作品。⁴换句话说,“影片与照片”展以其广泛性显示了摄影的特点。此外,这里还举办了汉斯·里希特规划设计的电影节,展出了来自欧洲、苏联和北美的先锋电影,囊括了查理·卓别林(Charlie Chaplin)、勒内·克莱尔(René Clair)、谢尔盖·爱森斯坦(Sergei Eisenstein)、弗谢沃罗德·普多夫金(Vsevolod Pudovkin)、吉



图片2 “影片与照片”展的海报,斯图加特,1929,匿名。[Poster for the Film und Foto exhibition, Stuttgart, 1929. Anonymous.]

① 新视野摄影是成熟于20世纪二三十年代的一种摄影风格,旨在利用混搭、拼贴等非传统的表现手法挖掘当代工业社会的灵魂(本书页下注皆为译者注)。

② 利用特殊的感光材料与光线的直接接触创作的影像。

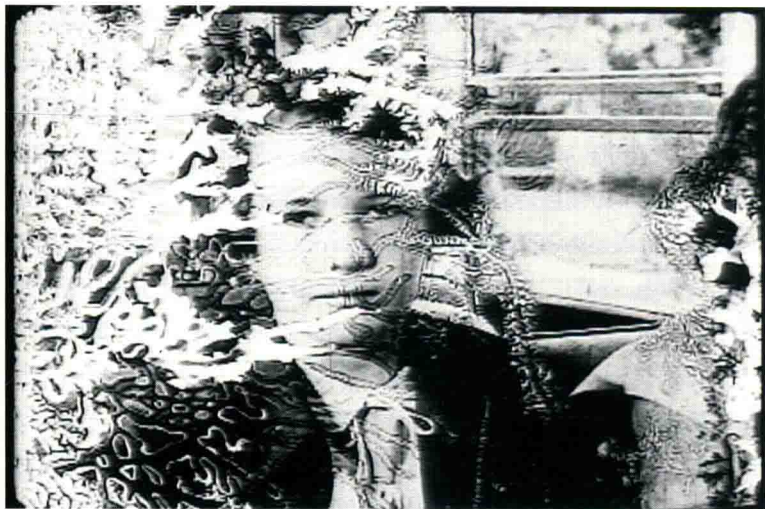
加·维尔托夫(Dziga Vertov)、罗伯特·威恩(Robert Wiene)和卡尔·西奥多·德莱叶(Carl Theodor Dreyer)等人的作品。一些参展者也展示了他们的照片和影片。事实上,举办“影片与照片”展的目的之一就在于,强调摄影的感受力在先锋电影这一持续时间长达数十年的潮流的发展中是如何起着中心作用的。莫霍利-纳吉、曼·雷、弗朗西斯·布鲁吉耶尔(Francis Bruguière)、保罗·斯特兰德(Paul Strand)和查尔斯·希勒(Charles Sheeler),与海伦·乐薇(Helen Levitt)、威廉·克莱因(William Klein)、罗伯特·弗兰克(Robert Frank)和艾迪·凡·德·埃尔斯肯(Ed van der Elsken)等早些时候的人物一起,为摄影和电影两者都做出了巨大贡献。⁵很多时候,他们会制作自己静态摄影作品的动态版,并创作层次丰富的电影随笔。在与主流电影的对抗中,先锋电影在20世纪中叶以反叙事的诗学逐渐向前发展。它偏爱将碎片拼接这种富于表现力的蒙太奇手法,拒绝呈现严密周到的故事。就像我们在接下来的章节中将会看到的,摄影一直不断地在和叙事进行抗争,但这次展览预先定下了它和先锋电影结盟的倾向。

虽然“影片与照片”展清楚地展示了电影和摄影的这一联系,但在其他方面,此次事件的统一能力并没有预期的那样大。电影批评家和历史学家将这一事件主要看作对当时先进影片的一场里程碑式的展览,而研究摄影的历史学家则将“影片与照片”展视为他们媒介发展史上一个关键性的时刻。⁶导致这一问题的部分原因在于,两种媒介展览和关注的模式大相径庭。摄影作品悬挂在展览区域,而电影则在另一个单独的影院里放映。即便19世纪20年代的观众的想象力已经可以在摄影和电影这两个层面间自由游走,这样的视觉体验仍是断裂的。我们可以将之与今天的情况进行对比。如今,展览空间可以为所有的艺术作品提供展示环境,包括电影在内。例如,最近,在伦敦的泰特现代艺术馆(Tate Modern),我们就可以在同一个房间内观览莫霍利-纳吉的混成作品《光-空间调制器》(*Light-Space Modulator*, 1930)的各种形态:雕塑、电影、摄影。在家中上网时,我可以在同一个界面上边浏览照片边播放电影。即便如此,将摄影和电影的关系概念化依然是复杂的。我们应该在什么层面上继续我们的讨论?是它们共有的技术基础

还是审美诉求？抑或共同的文化目标？还是，两者之间的差别也跟它们的共性一样关键？

思考这两者间的关系，一种显而易见的方式是比较它们的机械装置都有哪些异同。但是，强调机械结构而忽略社会用途或美学维度终究是片面的。即便摄影和电影是因创造这个世界的光学影像而存在，它们的创作还是必须要有主题。实际上，没有主题的摄影和电影可以说毫无意义。它们在很大程度上就是我们选择用它们来创造的各类图像的总和。从这个意义上讲，想要把摄影和电影是什么与它们被用来做什么分开几乎不可能。比如，如果我们把摄影当作一种“捕捉瞬间”“珍藏回忆”或“记录事实”的媒介（这都是很常见甚至有些老套的用途），这意味着这些功能为这一媒介所固有？还是，它们是摄影在过去的很长一段时间内被赋予的角色？类似地，如果我们认为电影是一种运动和叙事的媒介，那这是一个技术性的定义，还是一个对其更令人熟悉的用途的描述？这种技术和社会的相互作用从根本上决定了摄影和电影的发展历程。摄影捕捉瞬间和记录眼前事实的潜力影响了从相机制造到用户预期的所有事情的走向。电影并不是必须成为传播流行叙事电影的大众商业媒介，但在很大程度上，它走上了这条路，也由此引导了电影的演变轨迹和观众的观影习惯。

当电影理论家克里斯蒂安·麦茨(Christian Metz)试着梳理摄影与电影的基本关系时，他注意到两者虽在技术层面上相似，但与时间、构图及物性的关系不同。⁷对麦茨来说，照片与过去是分不开的，但影片在我们眼前，似乎总是以现在时展开。电影是一种虚拟的、非物质性的放映过程，而照片则是一幅既定的图像、一个既定的物体。因此，照片能够成为一种恋物，替代那不在场的主体或已消逝的瞬间，而相比之下，电影丰满的情节展开调动着观众的欲望，在结构上更接近偷窥。我们很容易认同这一思路，但现在重要的并不是电影和摄影两者本身的同与异（如果它们确实存在的话），而是电影在作为影院内的流行叙事形式时和照片作为家庭快照及记忆的载体时，两者之间的同与异。电影在本质上并不是叙事的或流行的，摄影也不是天生就属于家庭或一定就是快照。分析两者间的异同在一开始总是一般化和技术性的，但



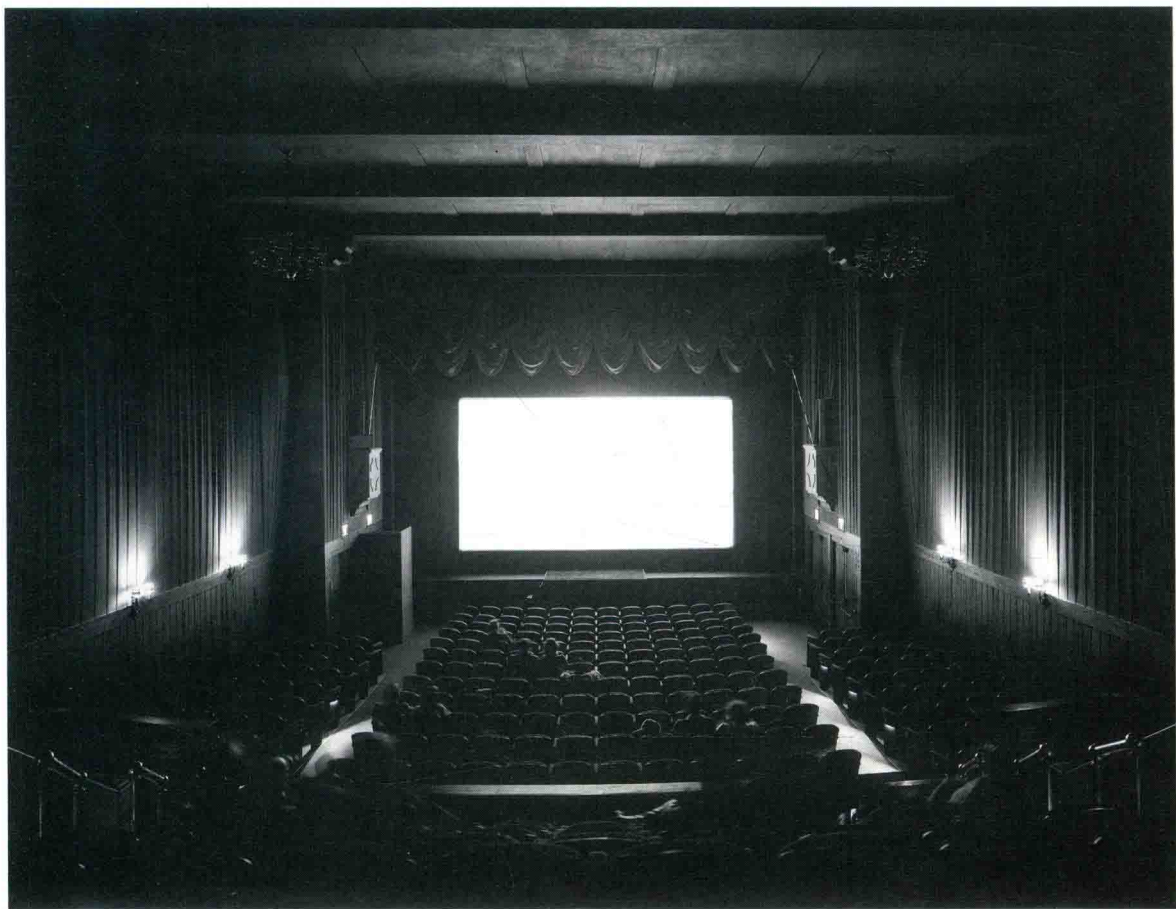
图片3 《德卡西亚:腐烂的状态》(比尔·莫里森,2002),电影帧。[*Decasia: the State of Decay* (Bill Morrison, 2002), frame.]

12

很快就会转变为对静态和运动图像各自特定的社会功能的具体描述。即便如此,这样一种二元方法仍是有帮助的,尤其当它促使我们跳出二元的思维定式时。比如,一部影片有没有可能被视为实物?在家用DVD的时代也许是可能的。再有,当用硝酸盐片基胶片拍摄的老电影的重要档案开始腐烂,也许它们正变得比人们一直以来所意图的更具实物色彩。比尔·莫里森(Bill Morrison)的挽歌《德卡西亚》(*Decasia*, 2002)就向我们展现了这样的情形。影片中,那些老旧且几乎被人遗忘的电影正一点点地消失,它们的化学分解象征着一种真实意义的死亡。

我们可以通过一些进一步的例子,更清楚地理解技术与文化的这一关系。杉本博司(Hiroshi Sugimoto)在拍摄电影院的照片时,把整部整部的影片也都收入了照片之中。他把大画幅照相机架在影院的后面,在电影播放时,始终将快门打开。由于相机没有我们人类的生理特性,不能将飞闪的图像记录成连贯的运动,或制造时间流淌的感觉,杉本博司得到的图像里,影院屏幕是过曝的,像被漂白了一样,是每隔1/24秒放映出来的几十万张静态照片划过的痕迹。某种程度上,杉本这种简单的方法让我们能把电影和摄影视作与速度、光线、曝光、投射、时间和运动相关的机器。同时,从大屏幕上反射下来的光照射亮了整

13



图片4 杉本博司,《纽约广场》,1977。黑白照片。[Hiroshi Sugimoto, *Plaza New York*, 1977. Black and white photograph.]

个电影院,也让我们注意到了平时看电影时难免会忽略的影院建筑细节。杉本一共拍摄了数十张这类照片,从装饰艺术电影宫(Art Deco movie palaces)到现代多厅影院和免下车电影院,几乎囊括了北美所有类型的影院。因此,除了技术层面的思考,他的照片还贡献了一种社会学意义上的研究,详尽地呈现了一个国家看电影的生态。

导演费德里科·费里尼(Federico Fellini)在他的第一部剧情长片中,就静止、运动及故事叙述做了看似漫不经心却极富洞察力的评论。《白酋长》(*The White Sheikh*, 1952)围绕着“照片连环画”(fotoromanzi)的制作展开——它们是一些在短时间内创作出来的照片故事,被印成

廉价的杂志,以满足战后电影观众的需要(见第二章)。在影片的某一刻,一群看上去如同寻常电影摄制组的人在海滩上布景。他们正准备拍摄白酋长(White Sheikh)杀死仇敌并解救“落难少女”的一幕,这一幕中,又圆又胖的白酋长正拙劣地模仿着默片时代的大众情人鲁道夫·瓦伦蒂诺(Rudolph Valentino)。一个发了狂的导演指挥着他那大杂烩般的摄影组并安排好演员,他们都是些没法在真正的电影行业找着工作的人。而就在戏刚开演不久,突然,导演滑稽地反转了电影开拍前的那句“开始”,大喊一声“停!”,演员们就像是在玩聚会游戏一样,瞬间定住了。一名剧照摄影师拍了一张照,演员们便又迅速回到运动状态,继续演出。有时他们会直接摆好姿势,有时会自行表演,然后在导演一声令下后停止动作。⁸为了突显这一过程的荒谬,费里尼几乎是严格以电影拍摄的方式建构了这种摄影形式,让人很容易以为摄影师是在一个真正的电影拍摄现场拍摄照片,并以此表现了谦卑的快照与作为主宰者的电影之间的一场战争。影片中,摄影像是电影的一个可怜的亲戚,以模仿者和女仆的身份服侍着它。其实到20世纪50年代,摄影在很多方面也确实已经在扮演这个角色。在《甜蜜的生活》(*La Dolce*



图片5 《白酋长》(费德里科·费里尼, 1952), 剧照。[*The White Sheikh* (Federico Fellini, 1952), still.]



图片6 女演员安妮塔·艾克伯格 1959 年的“狗仔”照。照片中的安妮塔·艾克伯格刚刚从她的祖国瑞典飞抵罗马，她此行是为了拍摄费德里科·费里尼的电影《甜蜜的生活》。[A ‘paparazzi’ shot of actress Anita Ekberg arriving in Rome from her native Sweden in 1959 for the shooting of Federico Fellini’s *La Dolce Vita*.]

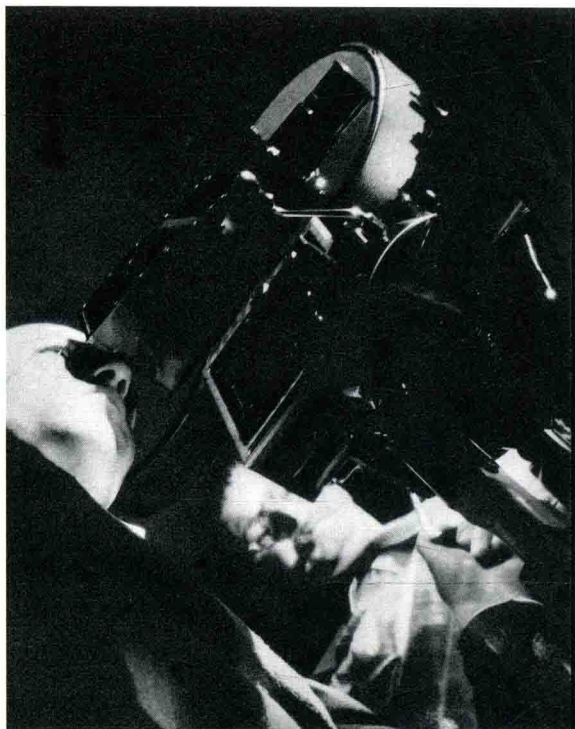
图片7 《甜蜜的生活》(1960)的宣传剧照。安妮塔·艾克伯格饰演的电影新星西尔维亚为了拍摄一部电影刚刚抵达罗马。[*La Dolce Vita* (1960), publicity still of the starlet Sylvia, played by Anita Ekberg, arriving in Rome for a shoot.]



Vita, 1960)中,费里尼又重拾了这个点子。众所周知,这部影片描绘了新近出现的一类摄影师[其中的一位名叫帕帕拉佐(Paparazzo)^①],他们以偷拍名人然后向垃圾杂志兜售这类照片为生。片中,安妮塔·艾克伯格(Anita Ekberg)扮演的影坛新星为了拍电影而抵达罗马,媒体在她下飞机时迎接她。但她根本不理睬那帮如饥似渴的狗仔摄影师,而是选中了他们其中唯一的一架新闻电影摄像机,并在镜头前千娇百媚。尽管摄影师们在宣传游戏中扮演极为重要的角色,但他们也只能匆忙地抓拍几张不那么尽如人意的照片。

费里尼并不是第一位以这种方式刻画摄影与电影关系的人。威尔·康奈尔(Will Connell)在《图片里的好莱坞讽刺剧》(*In Pictures: A Hollywood Satire*, 1937)中表达了同样的观点。书中有一幅影像,从

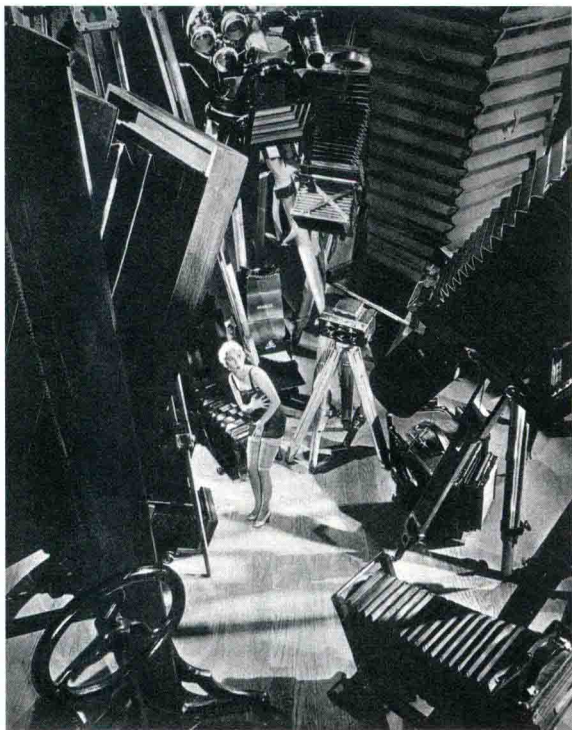
① 这就是之后人们口中的 paparazzi/狗仔的由来。



16 低角度拍摄电影摄像师，他俨然成了一座高耸入云、掌控一切的巨像，而相比之下，在片场拍照的“剧照摄影师”只是一名卑微的工作人员，只能在别人的双腿间穿梭。不过，第三幅图中，在一堆巨大的剧照相机跟前，前途似锦的年轻女星却显得矮小无比。甚至在更早的时候，巴斯特·基顿（Buster Keaton）就曾在爱德华·塞奇威克（Edward Sedgwick）的电影《摄影师》（*The Cameraman*, 1928）中扮演一名爱情和工作都败给了新闻短片摄像师的新闻摄影师，这些短片摄像师已开始慢慢侵占摄影师的工作机会。这其中的优胜劣汰，一目了然。

这一观点，很多摄影师都会赞同。然而，先撇开他们重静态、轻动态的审美偏好不谈，吸引摄影师的是摄影相对简单的工作流程。摄影艺术家杰夫·沃尔（Jeff Wall）在与电影创作者迈克·菲吉斯（Mike Figgis）交流时谈论道：“我总是把电影创作者想成能有显赫作为的巨人。所以，制作‘电影’这一在传统意义上严肃又艺术的事业，在我看

图片 8、9、10 分别为《电影摄像师》《剧照摄影师》和《发现》，出自威尔·康奈尔的书《图片里的好莱坞讽刺剧》（纽约，1937）。[*Cameraman, Stills Man and Find* by Will Connell from his book *In Pictures: A Hollywood Satire* (New York, 1937).]



来几乎是一项超人的成就。”⁹不过,其实电影和摄影间的界限,从来都没有那么分明。沃尔自己就曾制作过类似摆拍的照片,其规模与电影相当(见第二和第四章),而非吉斯是就数码摄影机和精简摄制组进行实验的导演之一,他追求的轻便与独立,我们通常会认为是无拘无束的摄影师才享有的。

20 世纪 60 年代,安迪·沃霍尔(Andy Warhol)的电影脱离叙事与运动,走向摄影的静止。例如,他的第一部电影用六个小时记录一个人熟睡的模样,并以定帧(freeze frame)^①结尾,纯粹地表现时间的流逝感(*Sleep*, 1963)。他的《试镜》(*Screen Tests*, 1964-6)是一组一镜到尾的短片,主人公是他的朋友及各类名流。这些“模特们”每人在他的 16 毫米电影摄影机前坐上四分钟,一卷胶卷正好拍完。沃霍尔经常径自走开,让摄影机自己拍摄,模特们想做什么就做什么:无聊地坐着,盯着镜头,对着镜头调情,像在被人拍照一样摆造型,或者干脆自顾自地闹腾起来。灯光生硬时,片场有一种黑色电影剧照的氛围,而柔和一些时,感觉又像是在拍摄护照照片的摄影棚里,沃霍尔就曾用它拍摄过简单的微速摄影肖像。沃霍尔不知道该如何界定《试镜》,便玩笑地称它们为“有生命的肖像盒”,“电影肖像照”,甚至是“静物照”(而不是“电影”)。

沃霍尔觉得,“真正的大明星,能让你目不转睛地盯着他们的一举一动,哪怕是他们眼眸闪过的一道光”。¹⁰他很快就得出结论,电影摄影机给予的关注可以把任何东西变成明星,包括帝国大厦。沃霍尔在被问到拍电影究竟要拍些什么时,回答道:“嗯,就找些有趣的东西,把它们拍出来。”¹¹对他来说,重要的是时间的绵延,是电影时间流逝的状态。观众观影时的反应和动作,比影片描绘的任何运动都更重要。

① 定帧是电影中静止不动的镜头,它给人以在观看照片的错觉,实际上是很多帧相同的影像在连续播放。

我们看电影时会觉得片中的“长镜头”^①像极了照片，人们也经常这么形容它。可即便这样，被问到以同一个静物为主体的照片和电影有什么不同时，让·谷克多(Jean Cocteau)还是回答，电影里有“时间在流动”。其实就算是主流电影，也经常会运用静止的长镜头(想想经典的远景镜头，或是那些引人沉思、总在等待故事发生的地点，如铁路站台和空房间)。日本导演小津安二郎(Yasujiro Ozu)也会在他的电影里穿插一些实时拍摄的镜头，主体都是接近静态的：掠过草地的轻风，泛着涟漪的流水，微微摇晃的树，一张空床，或者就是一件物品，比如一个花瓶。吉尔·德勒兹(Gilles Deleuze)在分析电影时间时指出：

当电影影像与照片直接对照，它们会显得截然不同。小津镜头下的静物是绵延的，花瓶持续存在了十几秒之久：花瓶的这种绵延性正象征着接踵而至的变化中那永恒的存在。¹²

德勒兹的这一评论源自他对电影的分类框架，这一框架详细地描绘了电影在20世纪理解和塑造运动的方式。德勒兹提出了一套极尽详密的体系，用以思考电影多变的形态，摄影因此相形见绌。当然在某种程度上，这也是事实，因为电影的许多资源，摄影是可望而不可即的。且很多时候，电影理论家喜欢将摄影看作原始的初级的元件，认为它们的存在只是为了以1/24秒一帧的频率来构成电影表达。¹³但摄影作为独立的个体，其实一直与时间和运动保持着复杂的关联。想想“决定性瞬间”(decisive moment)^②，孕育性瞬间(pregnant moment)^③，构建的剧画摄影(constructed tableau)^④，闪光摄影(flash photography)和长时间曝光(long exposure)，这里仅举几个时间性的例子。我们还可以

① 电影中持续时间较长的没有剪辑的镜头，与焦距长短无关。

② “决定性瞬间”为摄影师布列松的摄影理念，详见第一章。

③ 孕育性瞬间为摄影师莱辛的摄影理念，指在一瞬间集中包含了多层含义的影像。

④ 剧画摄影为一种摆拍摄影，照片的画面与布好景的剧场舞台或是绘画相似。



图片 11 安迪·沃霍尔，《帝国大厦》(1964)? 16毫米电影，黑白默片，时长8小时6分钟(大约)，电影帧。[Andy Warhol, *Empire* (1964)? 16mm film, black and white, silent, 8 hours, 6 minutes (approx.), frames.]

图片 12 安迪·沃霍尔，《玛丽·沃诺娃》，于照相亭拍摄的黑白照片条，1964。[Andy Warhol, *Mary Woronov*, black and white photo booth strip, 1964.]