

新迷影丛书·李洋 主编

Jacques Aumont

Les
théories
des
cinéastes

电影导演的电影理论

雅克·奥蒙 著 蔡文晟 译



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

Jacques Aumont

Les théories des cinéastes

电影导演的电影理论

[法] 雅克·奥蒙 著

蔡文晟 译



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

Originally published in France as *Les théories des cinéastes*, 2ed, new presentation, by Jacques AUMONT

©2015, Armand Colin, Paris.

ARMAND COLIN is a trademark of DUNOD Editeur-11, rue Paul Bert-92240 MALAKOFF.

Simplified Chinese language translation rights arranged through Divas International, Paris 巴黎迪法国际版权代理 (www.divas-books.com).

图书在版编目 (CIP) 数据

电影导演的电影理论 / (法) 雅克·奥蒙著. 蔡文晟译. — 武汉: 武汉大学出版社. 2019.6

新迷影丛书·李洋主编

ISBN 978-7-307-20776-9

I . 电 .. II . ①雅 .. ②蔡 .. III . 电影理论—研究 IV . J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 053182 号

责任编辑: 赵 金 装帧设计: 彭振威

出版发行: 武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)

(电子邮箱: cbs22@whu.edu.cn 网址: www.wdp.com.cn)

印刷: 武汉新鸿业印务有限公司

开本: 889×1194 1/32 印张: 11.375 字数: 234 千字

版次: 2019 年 6 月第 1 版 2019 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-307-20776-9 定价: 52.00 元

版权所有, 不得翻印; 凡购买我社的图书, 如有缺页、倒页、脱页等质量问题, 请与当地图书销售部门联系调换。

丛书总序

丛书以“新迷影”为题，缘于“电影之爱”，迎向“电影之死”。

“迷影”（Cinéphilie）即“电影之爱”。从电影诞生时起，就有人对电影产生了超乎寻常的狂热，他们迷影成痴，从观众变成影评人、电影保护者、电影策展人、理论家，甚至成为导演。他们积极的实践构成了西方电影文化史的主要内容：电影批评的诞生、电影杂志的出现、电影术语的厘清、电影资料馆的创立、电影节的兴起与电影学科的确立，都与“电影之爱”密切相关。从某种角度看，电影的历史就是迷影的历史。“迷影”建立了一系列发现、评价、言说、保护和修复电影的机制，推动电影从市集杂耍变成最具影响力的大众艺术。

电影史也是一部电影的死亡史。从电影诞生起，就有人不断诅咒电影“败德”“渎神”，预言电影会夭折、衰落，甚至死亡。安德烈·戈德罗曾说电影经历过八次“死亡”，而事实上要远超过这个数字。1917年，法国社会评论家爱德华·布兰出版了图书《反对

电影》，公开诅咒电影沦为“教唆犯罪的学校”。1927年有声电影出现后，卓别林在《反对白片宣言》（1931）中，宣称声音技术会埋葬电影艺术。1933年，先锋戏剧理论家安托南·阿尔托在《电影83》杂志发表文章，题目就叫“电影未老先衰”，认为电影让“千万双眼睛陷入影像的白痴世界”。而德国包豪斯艺术家拉斯洛·莫霍利-纳吉在1934年的《视与听》杂志上也发表文章，宣布电影工业因为把艺术隔绝在外而必定走向“崩溃”。到了1959年，居伊·德波在《情境主义国际》的创刊号上公开发表了《在电影中反对电影》，认为电影沦为“反动景观力量所使用的原始材料”和艺术的消极替代品……到了二十一世纪，“电影终结论”更是在技术革新浪潮中不绝于耳，英国导演彼得·格林纳威和美国导演昆汀·塔伦蒂诺分别在2007年和2014年先后宣布“电影已死”。数字电影的诞生杀死了胶片，而胶片——“迷影人”虔诚膜拜的电影物质载体，则正在消亡。

电影史上，两个相隔一百年的事件在描绘“电影之爱”与“电影之死”的关系上最有代表性。1895年12月28日，魔术师乔治·梅里爱看完了卢米埃尔兄弟的电影放映，决心买下这个专利，但卢米埃尔兄弟的父亲安托万·卢米埃尔却对梅里爱说，电影的成本太高、风险很大，是“一个没有前途的技术”。这可看作“电影终结论”在历史中的第一次出场，而这一天却是电影的生日，预言电影会消亡的人恰恰是“电影之父”的父亲。这个悖论在一百年后重演，1995年，美国批评家苏珊·桑塔格应《法兰克福评论报》邀请撰写一篇庆祝电影诞生百年的文章，但在这篇庆祝文章中，桑塔格却认

为电影正“不可救药地衰退”，因为“迷影精神”已经衰退，唯一能让电影起死回生的就是“新迷影”，“一种新型的对电影的爱”。所以，电影的历史不仅是民族国家电影工业的竞争与兴衰史，也不仅是导演、类型与风格的兴替史，更是“迷影文化”与“电影终结”互相映照的历史。“电影之爱”与“电影之死”构成了电影史的两面，它们看上去彼此分离，相互矛盾，实则相反相成，相互纠缠。

与亨利·朗格卢瓦、安德烈·巴赞那个迷影运动风起云涌的时代不同，今天的电影生存境遇已发生翻天覆地的变化。电影不再是大众艺术的“国王”，数字技术、移动互联网和虚拟现实等新技术缔造了多元的视听景观，电影院被风起云涌的新媒体卸载了神圣的光环，人们可以在大大小小各种屏幕上观看电影，并根据意志而任意地快进、倒退、中止或评论。在视频节目的聚合中，电影与非电影的边界日益模糊，屏幕的裂变，观影文化的变化，内容的混杂与文体的解放，电影的定义和地位承受着前所未有的挑战。因此，恪守特吕弗与苏珊·桑塔格倡导的“迷影精神”，可能无法让电影在又一次死亡诅咒中幸存下来，并且，保守主义“迷影”或许还会催生加速电影衰亡的文化基因。一方面，“迷影”倡导的“电影中心主义”建构了对电影及其至高无上的艺术身份的近乎专断的独裁式想象，这种精英主义的“圈子文化”缔造了“大电影意识”，或者“电影原教旨主义”，它推崇“电影院崇拜论”，强调清教徒般的观影礼仪，传播对胶片的化学成像美感的迷恋。另一方面，迷影文化在公共场域提高电影评论的专业门槛，在学术研究中形成封闭的领地意识，让电影创作和电影批评都拘囿在密不透风的“历史-行话”的系统

中。因此，捍卫电影尊严及其神圣性的文化，开始阻碍电影通过主动的进化去抵抗更大、更快的衰退，“电影迷恋”与“电影终结”在今天比在历史上的任何时候都显现出强烈的张力。

电影的本质正在发生变化，“迷影”在流行娱乐中拯救了电影的艺术身份与荣耀，这条历史弧线已越过了峰值而下坠，电影正面临痛苦的重生，它不再是彼岸的艺术，不再是一个对象或者平行的现实，它必须突破藩篱，成为包容所有语言的形式，浩瀚汹涌的视听世界从内到外冲刷我们的生活和认知，电影可以成为一切，或一切都将成为电影。正因如此，“新迷影丛书”力求用主动的寻找回应来自未来的诉求，向外钩沉被电影学所忽视的来自哲学、史学、社会学、艺术史、人类学等人文学科的思想资源，向内在电影史的深处开掘新的边缘文献。只有以激进的姿态迎接外部的思想和历史的声音，吸纳威胁电影本体、仪式和艺术的质素，主动拓宽边界，才能建构一种新的、开放的、可对话的“新迷影”，而不是用悲壮而傲慢的感伤主义在不可预知的未来鱼死网破。这就是本套丛书的立意。我们庆幸在寻找“新迷影”的路上得到了学界前辈的支持，相识了许多志同道合的伙伴，汇聚了一批充满激情的青年学者，向这些参与者致敬，也向热爱电影的读者致敬，并恳请同行专家们批评指正。

李洋

北京大学艺术学院教授

译序：一种期遇式的写实主义方法

“导演，不在于指导别人，而在于引导自己。”

——布列松

开宗明义，我们在此要告知读者，这不是一本理论文选，更不是一本点将录式的导演群像集；事实上，这本由巴黎第三大学荣誉教授雅克·奥蒙执笔的《电影导演的电影理论》，乃是作者通过思考几位电影实践家的一手思想所淬炼而出的理论结晶。本书最初由 Nathan 出版社发行于 2002 年，2011 年则由 Armand Colin 出版社推出全新增修版，本简体中文版所移译的，即是这后一个版本。

以上关于版本的问题，我们不妨趁此细说从头。2008 年，上海人民出版社曾推出根据法文第一版译出的简体版，题为《电影导演论电影》，该书旋即被网友以小节为单位的方式相继转载，并广为流传（本人当年亦躬逢其盛）。该译文堪称华美，亦处处可见巧思，但通篇读来却常让人有捉摸不透之感，有读者甚且还因此将矛头指向译文本身。是以，当台北的五南出版社有意推出法文第二版的译本时，本人才建议不以原译文为基础，而改采全书重译的方式进行，毕竟要统合两人的中文已非易事，再加上法文的新旧版本间

也确实充斥着难以尽数的差异。2016年，当繁体版以《当电影导演遇上电影理论》为名面世时，本人仍在法国攻读博士学位，如今，回首那段夜以继日伏案赶稿的情景，竟已是快四年前的事了。这期间，多亏任教于上海大学上海电影学院的李奇学长的热情推荐，本书再遇知音，有幸被李洋老师收录进他所主掌的“新迷影丛书”中，并由武汉大学出版社的周昀编辑负责全书的制作。尽管这些年下来自己的处境有变，但当年恪守的翻译原则依旧，因而，此简体版，除了一些语句方面的校订和润色外，和繁体版基本上并无太大的出入。

坦白讲，本书真的很不好译，也绝对不会好读，对此，本人认为可从两个方向来试着做出解释。首先是文体的问题。奥蒙身为欧陆电影理论的超级大师，其著作等身的结果是，他的行文风格不时会在冷静和抒怀这两肇之间来回摆动，与其说本书是一件笔锋严谨的学院产物，倒不如说是一次具有高度言志色彩的私房书写。事实上，奥蒙擅长运用被动式、代动词和无人称等极端法式的句法来创造一种主、客间彼此混淆、交织甚或是缠绕的暧昧效果，另外，他也很少使用具有明显“指路”“评价”和“判断”功能的转折连词，凡此，皆导致他的文句乍看之下态度明确，但读毕之后却又令人难以把握个中立场。一如他在卷首的陈情，他性喜自相矛盾，而我们也确实常会纠结、迷失在他那永无止尽且蜿蜒不休的绵绵长句中。

与上述文体密切相关的，是布局的问题，这里所谓的布局，首先是指一种句子之间的依存关系。奥蒙的长句尽管语意不甚明了，但在句子内部和句子之间却总有一股“相反相成”的能量川流不息。

我们的确可以循着一种“辩证式的”节奏感不断地往下读，尽管读完之后会发现，整段的语意仍处于极度开放的状态。这种充满辩证味道的书写策略也体现在他对研究对象的调度上。我们前面提过，本书既非点将录也非文选：一方面，它并不是一本萨杜尔式的相对线性且分类相对明晰的著作，另一方面，奥蒙看似处于高位在逐一点评被他选中的电影导演及其理论，实则不然，因为越往下读，我们越会发现，他的陈述常会在援引他人论述的过程中和后者合而为一，终至泾渭难分，并且他习惯让几个导演的声音往复出现在不同的章节里，而透过这种方式，他似乎是想促使全书变成一个巨大的回响场域，若是如此，阅读本书遂可望从一段吸收信息的接受过程蜕变成为一次讲述和生产意义的身体力行。

是的，阅读本身正是一个攸关身体的行动，其所涉及的，绝不仅是理性思维和逻辑推演而已。真正意义上的阅读，无非是一种联觉式的体验，既是一段消解身心对立的柔化、转化过程，更是一次直面灵魂现实性的见证。如果我们愿意相信，身为风格家的奥蒙，其意图是想借着渲染一种带有美学意义上的感官经验去思考、验证进而创发理论的话，那么，上述文体和布局等成书方面的考虑，毋宁说都是为了服务他的运思原则而发的，至于这个原则，指的无疑就是为全书定调的“期遇”精神，至于这种试图去捕捉和呈现“真实”的企求所关乎的，正是奥蒙在书中花费大量笔墨一再致力强调和厘清的“写实主义”方法，而此一方法，又适巧是本书最为关怀的终极悖论：没有主动的介入，就无法触及真实，但主动过度，具备诗性的真实又会不可得；换言之，一切的重点，或许就在于要

深谙拿捏有致的道理（这便说明了何以我们刻意将 réalisme 译作“写实主义”的原因）。

就译者的角度来说，本人很愿意以作者当初写作的精神来自我要求，并以此作为翻译原典时所依据的最高指导原则，因为本人认为，“尽量企及”奥蒙的原意，即是一段遇上真实的过程。我们的期许是，行文务必做到铅华尽落，毫无卖弄，绝对不以“陌生化”为任何滥译、误译、漏译甚或是乱译的挡箭牌，至于读者若是发现，译文当中仍有一些逻辑怪异或是思维跳跃、断裂之处，那是因为我们拒绝擅自篡改奥蒙的运思模式，毕竟那是原文的精气神之所系，更是其精髓所在。但话说回来，针对遣词用字和句型的掌握这两点而言，我们则是矢志将原文翻成可读性极高的中文，并以此为唯一的目标，言下之意，译文除了得朴实无华且以中文语感为本，也不能回避成语或是用典，比方说，我们在几经思量和多方求证后，便毅然决定援引一些《道德经》的名句来处理布列松和戈达尔的段落。如果说写实主义讲究的并非是将自我意识抹除，而是要把握主客之间的分寸，又如果说写实主义终究是一桩与受众、伦理、社会责任有关的志业，那么，身为译者，我愿意有意识地付出一己之力，以此来介入我自身所属的大时代。

熟稔（法国）电影（批评）史的读者，在反复细读本书后绝对不会否认，流淌在字里行间的，乃是某种延续自巴赞的迷影血液（即便奥蒙是爱森斯坦的绝对专家），或曰新浪潮精神，亦即某种对研究对象抱持着高度虔敬的态度，进而能在批评活动和自我批判之间去检验、体尝一种异体同质的潜能的理论性思维。此番面对理论

的观物姿态绝非时下流行的理论先行，更不可能是那种再现式的写实主义末流，而是纯然领受事物，在其间发现奇奥，继而让观物成为观己的创造性写照。这种去下工夫的功夫，或许是这个凡事讲究速成——若非现成——的年代最该学习的理论。

本书付梓期间，本人虽已从巴黎一路辗转到武汉，身份也从学生变回老师，但幸得友人芝庆兄在旁督促和提点，让这段湖滨岁月，仍能保持在一种无时无刻不向生活请益的状态。

本书译给

那些“只做电影让他做的事情”的影迷

蔡文晟

2019年初春

识于湖经

目 录

丛书总序 ...I

译序：一种期遇式的写实主义方法 ...i

导 论 ...1

第 1 章 理论家的理论：概念、问题、系统 ...16

1.1 创造概念 ...17

1.1.1 布列松与“期遇”...17

1.1.2 格林与“无所不在之灵”...23

1.1.3 维尔托夫与“间歇”...27

1.1.4 爱森斯坦与理性蒙太奇...33

1.1.5 帕索里尼与“流素”...41

1.2 引入问题 ...50

1.2.1 塔可夫斯基：被雕刻的时光 ...51

1.2.2 爱泼斯坦：被创造的时间 ...59

1.3 施行系统 ...68

1.3.1 系统创建者：爱森斯坦 ...69

1.3.2 布列松与电影书写 ...80

第2章 语言理论与世界理论：可见与影像，现实及其写作 ...91

2.1 影像与可见 ...92

- 2.1.1 介在语言和视觉之间：戈达尔 ...93
- 2.1.2 介在电影和绘画之间：侯麦 ...101
- 2.1.3 介在自然和绝对之间：塔可夫斯基 ...107
- 2.1.4 介在视觉和视觉之间：布拉哈格 ...111
- 2.1.5 介在影像和影像之间：夏利兹、弗兰普顿、库贝卡 ...114

2.2 可见与现实 ...117

- 2.2.1 被自动写出的现实：帕索里尼 ...118
- 2.2.2 被重新思考的现实：爱泼斯坦 ...121
- 2.2.3 被重新制造的现实：鲁兹 ...124
- 2.2.4 被揭示出来的现实：维尔托夫、格里尔逊 ...128
- 2.2.5 “事物就在那里”：罗西里尼、斯特劳布 ...135
- 2.2.6 写实主义：法斯宾德、克鲁格 ...139

2.3 写作、风格 ...148

- 2.3.1 杜拉斯：写作！ ...150
- 2.3.2 阿斯特吕克：摄影机—自来水笔论 ...153
- 2.3.3 希区柯克：作为主导形式的“悬念” ...156
- 2.3.4 佩莱希扬：“对位”句法 ...161
- 2.3.5 吉亚尼谦、弗莱舍尔：重新组合 ...164

2.4 诗 ...166

- 2.4.1 具上像性的流动感：爱泼斯坦 ...166
- 2.4.2 帕索里尼：“诗电影” ...170
- 2.4.3 谷克多（兼论布列松）：诗性 ...174

第3章 机制理论: 电影机器与社会功用 ...177

3.1 操控观众: 一个关乎效度的问题 ...178

3.1.1 情绪参与: 希区柯克与悬念 ...178

3.1.2 实质参与: 爱森斯坦与陶醉 ...184

3.1.3 即刻行动: 法斯宾德与观众 ...187

3.2 社会责任 ...194

3.2.1 理想国里的电影导演: 格里尔逊 ...195

3.2.2 服务于社会真相的电影导演: 维尔托夫 ...201

3.2.3 以分析和抗议为己任的电影导演: 克鲁格 ...206

3.2.4 电影的教育性诉求: 罗西里尼 ...209

3.2.5 第三世界眼中的政治: 罗恰 ...215

3.2.6 可见的暗面: 法罗基 ...217

3.3 一些攸关意识形态的响应(乌托邦)...219

3.3.1 法斯宾德: 电影帮助人们生活 ...220

3.3.2 帕索里尼: 诗即乌托邦 ...223

3.3.3 塔可夫斯基: 艺术见众生 ...230

3.3.4 斯特劳布: 真实即乌托邦 ...232

3.3.5 杜拉斯: “让电影毁灭吧!” ...235

3.3.6 戈达尔: 堕落即救赎 ...237

第4章 艺术家理论与艺术理论: 影片诗学与影片教育 ...245

4.1 在各种艺术环伺下的电影 ...246

4.1.1 论古典主义的必要性: 侯麦 ...246

- 4.1.2 论电影的优越性：塔可夫斯基、克莱尔、杜拉克及鲁兹 ...253
- 4.1.3 论电影作为一种综合的艺术：爱森斯坦、格林、戈达尔、谷克多及鲁兹 ...258

4.2 作者、艺术家 ...265

- 4.2.1 什么是“电影导演”？（比埃特、德吕克）...266
- 4.2.2 艺术家：塔可夫斯基、谷克多及其他 ...270
- 4.2.3 影评和作者：特吕弗 ...275
- 4.2.4 作者：法西斯宾德、伯格曼 ...277

4.3 电影导演工坊 ...281

- 4.3.1 拼装和实验家 ...281
- 4.3.2 电影导演作为一种专业：刘易斯、普多夫金 ...283
- 4.3.3 手工业者：斯特劳布、杜拉斯、慕莱、法罗基 ...290

4.4 实验与教学 ...295

- 4.4.1 大实验家罗西里尼 ...296
- 4.4.2 库里肖夫：实验工坊 ...300
- 4.4.3 雷：演员工坊 ...305

结语 ...311

参考书目 ...317

片名、书名索引 ...327

人名索引 ...334

导论

“一个电影导演 (cinéaste) 唯有当他明了自己所从事的到底是一份什么样的职业时, 才配得上这个头衔。”用这句斩钉截铁的话来为其自传开头的, 远非一个以抽象思考见长的人物, 反之, 此人总是惯于从技术的角度来捍卫他的职业。话虽如此, 但我绝对不是因为一向喜欢自相矛盾才会从克洛德·夏布洛尔 (Claude Chabrol) 的这句警句中读出以下这层含意: 拍电影这件事和所谓的思考, 两者密不可分——要是人们真有雄心想把电影拍好的话。至于这份雄心, 就其本质而言, 到底是艺术家式的还是工匠式的, 并非问题的重点所在, 毕竟电影导演和艺术家或工匠一样, 都得对自己的职业及该职业的目的拥有一番清楚的了解和认识。

这是一本谈论那些由电影导演所提出的电影思想的书, 在这些电影导演中, 有些是会特意对其思想进行阐释、进行论述的, 本书真正关注的, 正是此类电影导演的思想。事实上, 并非每个电影导演都有阐述自己思想的倾向, 他们当中有很多——其中不乏一些伟大的人物——不但拒绝用文字的方式思考如何实践电影这门视