

复数的观看

——影像美学导论

侯军 著

中国广播影视出版社

本专著为教育部人文社会科学研究项目“影像美学（导论）”
（项目批准号：15YJC760038）最终研究成果

复数的观看

——影像美学导论

侯军 著

中国广播影视出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

复数的观看：影像美学导论 / 侯军著. --北京：
中国广播影视出版社, 2019.3
ISBN 978-7-5043-8292-4

I. ①复… II. ①侯… III. ①影视艺术—艺术美学
IV. ①J901

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第056262号

复数的观看：影像美学导论

侯军 著

责任编辑 王 佳
封面设计 文人雅士

出版发行 中国广播影视出版社
电 话 010-86093580 010-86093583
社 址 北京市西城区真武庙二条9号
邮 编 100045
网 址 www.crtip.com.cn
电子信箱 crt8@sina.com

经 销 全国各地新华书店
印 刷 天津顾彩印刷有限公司

开 本 710 毫米 × 1000 毫米 1/16
字 数 206 (千) 字
印 张 17.75
版 次 2019 年 3 月第 1 版 2019 年 3 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5043-8292-4
定 价 62.00 元

(版权所有 翻印必究 · 印装有误 负责调换)

目 录

序言 影像美学方法论·····	001
-----------------	-----

基 础 篇

第一章 影像美学的还原·····	023
第二章 角度对观看的塑造·····	036
第三章 微相观看的觉醒·····	052
第四章 纵深空间与主观真实·····	064
第五章 “看与被看” 蒙太奇·····	088

研 究 篇

第六章 作为“形而中学”的影像美学·····	111
第七章 影像美学与双影互动·····	129
第八章 影像美学与意向性分析·····	147
第九章 观看的建构 ——新影像本体观的主轴·····	165

探索篇

“电影的存在先于本质”	
——巴赞电影本体论的多重内涵·····	181
《处女泉》中的上帝形象·····	198
“太空科幻电影”审美心理探源·····	212
传记电影的人物形象建构·····	230
张艺谋之《影》	
——“影子文本”的建构与“影子文化”的解构·····	253
结语 对影像本体之谜与意义之谜的追问·····	262
主要参考文献·····	270
后 记·····	277

序言 影像美学方法论

影像美学研究的基础

这本书是笔者于2015年申请的教育部人文社会科学研究项目“影像美学（导论）”（15YJC760038）的专著成果。投入这项研究的初衷，是自己作为一名从事影像艺术与影像文化教育的老师，越发感觉到当前的国内影像教育既遇到瓶颈，又遇到转机，对此应该有所反思和应对。“瓶颈”与“转机”是同一件事情的两种描述角度——传统的形式主义造型范式和当前日益流行的视觉文化反思范式各有其长处和短板，导致当前影像教育的某种困境：若只注重影像的形式，会囿于形式主义，走向“以美害真”的唯美主义；若只注重对影像意义的反思，又容易与鲜活的影像创作经验、影像审美经验脱节。

尽管目前的趋势是从旧范式（强调形式）向新范式（强调意义）转变，但我认为两者缺一不可，并且它们之间理应是相得益彰、相辅相成的关系，而不应该是有你无我、有我无你的相互竞争关系。旧范式对形式的强调和新范式对意义的反思，各有其道理，但两者不是非此即彼的，在古往今来的视觉艺术中，有大量的作品，其可见的形式不仅传递美感，也作为意义的载体去表达意义，使作品的意义能够被

人“感觉”到，就如黑格尔所说的，“美就是理念的感性显现”。^①

影像美学思考的基础性前提有两个：其一是核心范畴的还原，也即“美学”一词的感性本义的还原与“影像”一词的观看内涵的还原，以此作为影像美学的切入点；其二是确定研究的层面，在感性经验与超感性意义之间的“形而中”层面，也即在主体的层面，展开进一步的探索。

“美学”或“审美”源自希腊文αἰσθητικός，英文是Aesthetics，本义是指感性、感受、感觉、感知，所以“美学”的原初意义应该是“感觉之学”或“感性之学”，是研究人的感性经验的学问，当它与艺术相结合，就形成了相对独立的美学研究或审美研究，着重探讨艺术创作与艺术欣赏中的审美经验、审美规律、审美本质等。影像美学，就是要紧紧扣住影像审美的感性质素以及相关审美活动来展开研究。顾名思义，影像美学，其实就是“影像的审美学”，也即“影像的感觉学或感性学”。正如苏珊·桑塔格所说：“当代艺术的基本单元不是思想，而是对感觉的分析和对感觉的拓展（或者，即便是‘思想’，也是关于感受力形式的思想）。”^②

由此可见，在影像艺术的创作和欣赏中，在影像艺术和影像文化的教育中，人们对视觉感受的重视是理所当然的，也是不可或缺的，这是旧范式重视影像的造型形式的合理之处。不过，在艺术创作和艺术欣赏的经验中，也不难发现在人们的感受之中又蕴含着、传递着深刻而复杂的超感性的意义。而人的观看与纯粹动物性的观看的不同之处，正在于人的观看是一种主体性的观看，兼有感性与超感性的特征。

在面对影像作品的时候，人们不仅能体会作品的造型带给人的愉

① 参〔德〕黑格尔著、朱光潜译《美学》第一卷，商务印书馆，2013年，第142页。

② 〔美〕苏珊·桑塔格著、程巍译《反对阐释》，上海译文出版社，2003年，第348页。

快，人们也能“感知”意义的存在，并且能“感悟”意义的内容，这就是主体特有的认识功能。根据康德的美学思想，只有既是理性、又是感性的人，才能真正体会什么是美、美感，才能真正体会什么是审美经验。^①因为美不仅仅停留于纯粹的感官层面，仅仅作为一种感官的刺激，更要达于心灵的层面，对作为主体的整个人的人性——灵与肉——产生深刻的影响。作为主体的人，既有肉体的需求，也有灵魂的需求，不仅会追求感官上的愉快，也会追求意义和意义的实现。对影像意义的反思，乃至扩展、提升到视觉文化的层次追问影像的意义之源，正是新范式的合理之处。对影像的观看，只有对作为主体的人来说才能真正成立。影像不仅在于它是被看的对象，谁在看影像、如何看影像也同样重要、不可或缺。

人之为人，既是感性的主体，也是理性的主体，而且两者不能截然分割。我们应当在感性经验与超感性意义之间的“形而中”的主体层面，也即感性（形式）与超感性（意义）的结合上展开影像艺术研究和影像文化研究。《周易》的名言是：“形而上者谓之道，形而下者谓之器”，影像美学则为“形而中”之研究。通俗地讲，就是比“形而上”低一些，同时又比“形而下”高一些，在“形而中”——即“超感性”与“感性”彼此交汇的层面上进行探讨。与影像美学的“美学”的感性本义还原和“影像”的观看内涵还原一起，“形而中”层面的定位也是本书的研究特色。

影像美学研究与现象学方法

本书的影像美学研究，是一种“导论”性质的研究，它既不是包

^① 参李泽厚对康德美学的分析：“根据康德哲学体系，只有既是感性又是理性的人，才享有审美愉快。可见审美愉快充分体现人作为感性与理性相统一的存在本质。”李泽厚《批判哲学的批判》，安徽文艺出版社，1994年，第390—391页。

罗万象、面面俱到的，甚至也不是那么自足完备和不可修正、不能变化的，诚实地讲，我们期待着更多的真知灼见甚至有根有据的批评和反对。不把自身的思想成果绝对化，或许才是人文学科当有的研究态度。德国哲学家卡尔·雅斯贝尔斯（Carl Jaspers）曾说过：

科学源于诚实并且也造就诚实。除非我们具备一种科学的立场和思维方法，否则我们就不可能是真诚的。科学的立场的特点就是要自始至终都能辨别清楚，到底什么是已知的，到底什么是未知的（我想知道我知道什么，不知道什么）。这种知道包括通向知识的途径和知识生效的范围。科学立场更深一步的特点是它的论点随时准备接受任何批评。对于思想者来说，尤其是对于科学家与哲学家来说，批评态度是生活的必要条件。为了迫使他检验自己的见解，无论怎样质疑都是不过分的。一个诚恳的科学家即便从不公正的批评那里也可以受益。谁回避批评，谁就是在根本上不想求知。^①

雅斯贝尔斯非常敏锐地将诚实的态度与科学的立场和思维方法放到一起来讲，这样一来，“诚实”就不再是一个空洞的口号，而是由真正的学术立场和学术方法来保证的，或者说，学者的诚实与学者所运用的研究方法是互为保证、同生共存的。在雅斯贝尔斯看来，“科学和学术与一种方法上的自觉（a sense of method）密不可分。”^②由于研究的课题决定了得出结论的方式，研究的方法又决定了观察问题的角度和所能运用的材料的范围，本书的影像美学导论研究特别重视研

① [德]雅斯贝尔斯著、邱立波译《大学之理念》，世纪出版集团、上海人民出版社，2007年，第48—49页。

② [德]雅斯贝尔斯著、邱立波译《大学之理念》，世纪出版集团、上海人民出版社，2007年，第27页。

究方法的选择与运用。

由于本书是在“美学”的感性本义还原和“影像”的观看内涵还原基础上，并且在“形而中”的层面上进行影像美学的思考，既关涉视觉感性的经验，又关涉藉感性经验而传达的意义之诠释，故而本书采纳现象学（Phenomenology）作为主要的研究方法，同时运用与现象学密切相关的诠释学（Hermeneutics）来进行理论推理和个案分析。以下是本书所用研究方法的要点阐释。

面对实事本身

首先，现象学研究的基本精神是“面对实事本身”（或译为“面向/回到事情本身”，facing the things themselves/go back to the things themselves），在这里我们结合影像研究来谈。“实事”一方面可以是“在感性的具体性中被把握的对象”，比如画面上直接给予我们的、可以被我们直观的意识对象，既包括我们在视觉上直接看到的形象，也可以涵盖画面上的形象所反映、所代表的对象。^①另一方面，“实事”也意味着影像美学的具体问题，现象学推崇“言之有物”的精神，尽力避免偏见、成见或空话。综合以上两方面，“面对实事本身”就是对学术诚实有所保证的立场和方法。

“面对实事本身”在影像研究中看似简单，其实要真正做到并不容易。因为我们在面对影像时，头脑中往往充满了先入为主的成见，我们往往戴着各种有色眼镜去“看”影像而不自知。当然，我们并不是要推崇一种彻底无偏见、无立场的观看态度，因为这是不现实的，也是无必要的，人总是生活在各种观点、各种角度的眼光中去面

^① 比如一幅人物画所表现出来的某一个人物本身，该人物并不在画中，却被画中的形象所意指，参倪梁康《胡塞尔现象学概念通释》（增补版）“图像意识”、“图像主体”词条，商务印书馆，2016年，第100—102页、104页。

对事物并诠释其意义。但是，我们在进行影像美学的研究时应具备一种反思的意识：在面对影像时，有什么东西是我们直接看到、直接领会的，有什么东西是先入为主的想法，我们面对“实事”应做哪些修正，好叫我们更准确地去理解对象直接显现在我们意识中的一切——也即现象学所说的“现象”。

很多原创性的影像艺术，无论是电影作品还是摄影作品，都呼唤观者用其本真的眼光去“看”，直接领悟影像的形式和意义，而不是被种种先入为主的“精神锈斑”蒙蔽了眼目，以至于不能洞察影像的本质和意义。只有在面对影像的“实事”的基础上，才能捕捉到“所有那些以自身被给予方式展示出来的实际问题”，从而进行更进一步的观察和思考。^①

对自然态度的悬置

其次，现象学的基本研究态度是对“自然态度”的“悬置”，然后进入“现象学的反思态度”，这种态度的转换对我们处理主体意识之中的影像与现实的关系具有重要意义。

所谓“自然态度”（也译为“自然的观点”，the natural attitude），就是“我们与我们的邻人相互理解并共同假定存在着一个客观的时空现实，一个我们本身也属于其中的、事实上存在着的周围世界”、“我不断地发现一个面对我而存在的时空现实，我自己以及一切在其中存在着的和以同样方式与其相关的人，都属于此现实”、“‘这个’世界永远作为一个现实存在着……这个世界永远是事实存在的世界”。^②

所谓“悬置”（也译为“悬搁”，epoche），就是抱着存疑的态

① 参倪梁康《胡塞尔现象学概念通释》（增补版）“实事”词条，商务印书馆，2016年，第452—453页。

② 参〔德〕胡塞尔著、李幼蒸译《纯粹现象学通论》，商务印书馆，1997年，第93—94页。

度，将对象置入括号中，对之中止判断、存而不论。就如笛卡尔的“我思故我在”，除了正在存疑的“我”以外，对一切都存疑——不再把“自然态度”当作是理所当然的，而是把“自然态度”的设定放在括号里，对所谓的“时空现实”或“周围世界”抱着存疑的态度，对“现实”或“世界”的存在或不存在不作任何判断。

这样一来，一个内在的意识领域便朗然呈现，由于“现实”或“世界”的存在与否被放到括号中，暂时被排除了，那么剩下的便是一个内在的意识领域，比如主体对“现实”或“世界”的意识。“现实”或“世界”被排除后，剩下的就是无穷无尽的意识领域，就可以对这一纯粹内在的意识领域进行观察和思考，这便是“现象学的反思态度”，这一态度的转换又被称作“现象学还原”（phenomenological reduction）。

澄清对巴赞的误解

对现象学的“悬置”或“还原”概念的澄清有助于我们处理影像美学的重要课题，比如电影美学史上安德烈·巴赞的摄影影像本体论很容易被误解为一种“天真的现实主义”，在哲学上译为“素朴实在论”（naïve realism），相当于上文所讲的“自然态度”，即认为有一个恒常存在的客观现实，应当用摄影机直接拍摄镜头前存在于客观现实中的事物，鼓吹影像与现实的趋同，这其实是误解了巴赞。罗伯特·斯塔姆（Robert Stam）在评价巴赞美学思想时直截了当地指出：“巴赞绝不是天真的现实主义者”、“巴赞仅仅在某一个层面上是一个现实主义者”，乃是颇有见地的讲法。^①

巴赞在早期的著名论文《摄影影像的本体论》中，既讲了一些

^① [美] 罗伯特·斯丹姆著、陈儒修、郭幼龙译《电影理论解读》，北京大学出版社，2017年，第94页。

带有“素朴实在论”色彩的话，如“摄影与绘画不同，它的独特性在于其本质上的客观性”、“影像可能模糊不清，畸变褪色，失去记录价值，然而它毕竟产生于被摄物的本体，影像就是这件被摄物”、“印在照片上一物像的存在如同指纹一样反映被摄物的存在”，等等，但他也不时地把读者的注意力引向对影像真实感的体验上。^①他在文字阐述中只是貌似“素朴实在论”的支持者，若能仔细研读，则不时可见其所谓“现实主义”美学表述的似是而非，比如——

……从巴洛克风格的绘画过渡到照相术，这里最本质的现象并不是单纯的物质的完善（摄影在模仿色彩方面还远不及绘画），而是心理因素：它完全满足了我们把人排除在外而单靠机械复制来制造幻象的欲望。^②

请特别留意巴赞所说的，在照相术刚发明时，在物质现实的模仿上（如色彩）并不完善，重要的是“心理因素”，也即照相术作为一个美学史上的重要现象，其本质意义在于主体的心理层面，它满足的是主体的“欲望”，而且是制造“幻象”的欲望。

① 参〔法〕安德烈·巴赞著、崔君衍译《电影是什么？》，文化艺术出版社，2008年，第10、12页。我们需要小心解读巴赞，避免断章取义，巴赞在强调摄影的所谓客观性时，是在一个渐进的艺术史发展脉络里、将摄影与绘画进行比较时提出的：与绘画相比，摄影影像的生成方式当然更具有“客观性”；与绘画相比，摄影影像的生成当然没那么多人的介入与干预。但我们不可以把他的宣称从历史角度的、与绘画相比较的文脉中抽离出来，使其绝对化，视之为彻底的客观主义或“天真的现实主义”。巴赞自己也很小心地在强调摄影的客观性的同时补充摄影师的能动性，比如“摄影师的个性只是在选择拍摄对象、确定拍摄角度和解释现象时表现出来”。一方面巴赞宣称摄影与绘画相比，无需人的干预或介入，一方面又拐弯抹角地承认，摄影师仍能将其个性施加于影像，见本书第9页。

② 〔法〕安德烈·巴赞著、崔君衍译《电影是什么？》，文化艺术出版社，2008年，第8页。

任何形象都应被感觉为一件实物，任何实物都应被感觉为一个形象。所以摄影曾经是超现实主义流派在创作中优先采用的技术手段，因为摄影取得的影像具有自然的属性：一种真正的幻象。超现实主义绘画使用制造逼真效果的技巧，并且注重细节的精确，这就是摄影术的反证。^①

巴赞一方面讲超现实主义绘画对摄影技巧的采用是因为摄影影像的逼真效果，一方面又指出摄影取得的影像是“一种真正的幻象”。所谓“真正的幻象”究竟是何意？我们一定要从主体心理的角度来领会，也即对主体来说，摄影的影像比传统的绘画艺术更能满足制造现实之幻象的欲望，重点不在于摄影必须复制外在的客观现实，而在于摄影影像的逼真效果给主体带来心理满足。

用现象学的话来解释就是，重要的不是形象是否真的存在，而是形象必须“被感觉为”如同实物一般的真实，也就是主体内在意识中的真实感。因此，从巴赞兼顾两种立场的表述来看，他算是一个不彻底的现象学还原者，因为他重视摄影影像与客观现实的关系；但是他也不是一个纯粹的“素朴实在论”者或“天真的现实主义”者，因为他深谙摄影影像只是满足主体欲望的“幻象”，他后来的电影美学阐述表明他越来越自觉地走向“‘现象学’现实主义”。^②

本质直观

第三，现象学的“本质直观”对影像美学研究的启发。“本质直

① [法]安德烈·巴赞著、崔君衍译《电影是什么？》，文化艺术出版社，2008年，第12页。

② [法]安德烈·巴赞著、崔君衍译《电影是什么？》，文化艺术出版社，2008年，第312页。

观”（eidetic intuition）或“本质还原”（eidetic reduction）是现象学的主要研究方法，它是根据经验材料在想象中进行的。在想象中，我们面对一堆感觉的杂多材料，我们在想象中可以随意地变更，也就是进行其他类似的想象，便可获得许多“变项”（variante），然后在一系列的“变项”中又能发现贯穿其中而不变的“常项”（invariable），我们把注意力对准这个“常项”，它就是统一的、不变的“本质”（eidos）。

例如，我想象一张红纸，尔后变更这个想象，而后想象变为对一张红椅子或红的书的想象。在产生出杂多的变项的同时，如果我忽略这些变项而把目光关注在这里的统一上面，我会发现“红”是在这些变更中贯穿的统一。这个统一的内容便是一般本质或常项。^①

在本书的研究中，对“库里肖夫实验”的“看与被看”蒙太奇的探讨就是一个运用现象学“本质直观”的例子。库里肖夫当年所作的蒙太奇实验，提供给我们丰富的画面组合材料，他将演员莫兹尤辛同一个无明确表情的脸部画面分别与其他画面如小孩、一碗汤、棺材里的女人等组接在一起，竟然使观众感受到不同的情感与意义。对观众来说，莫兹尤辛“看到”了不同的对象，因而产生出不同的反应。

在这一系列的画面组合中，我们看到不同的“变项”，也即众多被衔接的画面：小孩、一碗汤、棺材里的女人……然而其中也有不变

^① 倪梁康《胡塞尔：通向先验本质现象学之路——论现象学的方法》，载于《文化：中国与世界》第二辑，生活·读书·新知三联书店，1987年，第252—253页。

的画面，即莫兹尤辛的无明确表情的脸，我们可以称其为内容性“常项Ⅰ”，可是它本身并不能完全揭示更深层的蒙太奇“本质”；进而我们还需要看到，在“常项Ⅰ”的基础上，也就是在不变的“脸”与变化着的“对象”之间，还有一个不变的“看与被看”的视线关系，作为“库里肖夫实验”所有画面组合中的不变的结构性“常项Ⅱ”，在这一不变的结构性“常项Ⅱ”里，我们就直观到“库里肖夫实验”的“本质”——藉“看与被看”的意向性观看关系建构起画面组合的意义、催生出情感的想象。“看与被看”的画面结构如今已影响到全世界故事电影的语法，尤其在好莱坞电影中成为主流的影像叙事与表意的技巧，对“库里肖夫实验”式蒙太奇运用得最为成熟老练的是希区柯克（如《后窗》）。

意向性

第四，作为意识之确切特征的“意向性”对影像本质的揭示。胡塞尔（Edmund Husserl）在为《不列颠大百科全书》撰写的“现象学”条目中说：

通过反思，我们不是去把握事情、价值、目的、有用性，而是去把握它们在其中被我们“意识到”，对我们在最广泛意义上“显现出来”的那些相应的主观体验。因而这些体验都叫作“现象”（phenomena），它们最一般的本质特征在于，它们是“关于某物的意识”（consciousness-of），“关于某物的现象”（appearance-of）——关于各种事物、思想（判断行为、原因、结果），关于计划、决定、希望等的意识或现象。所以在心理体验这个日常用语的表述的意义中包含着这样一种相对性，即知觉某物，回忆或思考某物，

希望某物，畏惧某物，决定某件事情，如此等等。^①

意识是由许许多多的体验组成的，这些体验就相当于胡塞尔所说的“现象”，而这些体验的特征就是“意向性”，它们总是“关于……意识”，不带“意向性”的体验几乎是不存在的。以此为前提，我们可以推论说，不仅意识的本质特征是“意向性”，而且影像的本质特质也是“意向性”。所有的影像其实都有人为的介入或操控，尽管程度和方式各异，所有的影像从根本上说都是主体意识的产物，摄影机或照相机本身就是作为主体的人的延伸。无论多么“客观”的记录，都不是自然产生的，都有主体的烙印。而影像被人观看，更是主体化的行为。所有影像的观看，都是“意向性”的观看，没有主体的“意向性”的介入，影像就不成其为影像。主体在“意向性”的观看中赋予影像以存在的意义和价值。

这也在某种程度上解释了为什么“库里肖夫实验”式的“看与被看”会成为动态叙事影像的主要语法，通行于世界各国的电影制作。因为“看与被看”的视线关系强化了影像语境的“意向性”，它让观众意识到一个画面或者呈现了观看的主体，或者呈现了被看的对象，或者一个画面同时呈现了观看的主体与被看的对象（比如对话镜头），这样一来，不但将画面与画面“缝合”起来，而且把观众带入到影像叙事的情境当中，使观众的“意向性”体验与剧中人的“意向性”体验最大限度地吻合，营造出身临其境的认同效果。

顺便说一下，对于静态的摄影影像而言，一幅画面或一组画面之所以打动人，也是要把观者带进与画面的互动之中，也即把观者带进

^① [德] 胡塞尔著、倪梁康选编《胡塞尔选集》上册，上海三联书店，1997年，第343页。