

*A Kind of Thinking About
the Aesthetics of Film and the Study of Culture*

电影美学与文化学

田兆耀 著

电影思维的特质与审美救赎作用

*Upon the Essence of Film-thinking and
Its Function of Aesthetic Redemption*

中国  广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

电影美学与文化学

——电影思维的特质与审美救赎作用

田兆耀 著

中国  广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (CIP) 数据

电影美学与文化学：电影思维的特质与审美救赎作用/
田兆耀著. —北京：中国广播电视出版社，2006.9

ISBN 7-5043-4806-6

I. 电... II. 田... III. ①电影美学②电影（艺术）
—文化—研究 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 084547 号

电影美学与文化学——电影思维的特质与审美救赎作用

作 者	田兆耀
责任编辑	樊丽萍 沈楚瑾
封面设计	郭运娟
责任校对	张 哲
监 印	陈晓华
出版发行	中国广播电视出版社
电 话	86093580 86093583
社 址	北京市西城区真武庙二条9号（邮政编码 100045）
经 销	全国各地新华书店
印 刷	涿州市京南印刷厂
装 订	涿州市新华装订厂
开 本	680 毫米×980 毫米 1/16
字 数	239（千）字
印 张	17
版 次	2006 年 9 月第 1 版 2006 年 9 月第 1 次印刷
印 数	5000 册
书 号	ISBN 7-5043-4806-6/J·413
定 价	32.00 元

(版权所有 翻印必究 · 印装有误 负责调换)

引 言

“在文字逐渐发达的年代里,心灵虽然学会了说话,但却变得几乎难以捉摸了。这就是印刷术带来的后果。现在,电影将在我们的文化领域里开辟一个新的方向。每天晚上有成千上万的人坐在电影院里,不需要看许多文字说明,纯粹通过视觉来体验事件、性格、感情、情绪,甚至思想。因为文字不足以说明画面的精神内容,它只是还不很完美的艺术形式的一种过渡工具。人类早就学会了手势、动作和面部表情这一丰富多彩的语言。这并不是代替说话的符号学(就像聋哑人所用的那种语言),而是一种可见的直接表达肉体内部的心灵的工具。于是,人又重新变得可见了……人们的这些经验虽然都不是理性的和概念的东西,但也绝非模糊难辨的;它们就像音乐那样清楚明确。于是人的内心也将变成可见的了。”^①电影艺术的一大魅力就在于:“它将把人类从巴别摩天塔的咒语中解救出来。现在第一个国际语言正在世界所有银幕上形成,这就是表情和手势的语言……只有当人最终变成完全可见的人时,尽管语言不同,他也能辨认出自我。”^②

——巴拉兹·贝拉

电影是大工业时代的艺术,和传统艺术不可能一致,逼真的影像、无距离的审美感受和机械复制性改变了艺术生产、消费和占有的方式,刷新了艺术的定义。“制造美的事物的古代工艺正日益面临一场深刻的变化。所

① [匈]贝拉·巴拉兹(西欧称法,即巴拉兹·贝拉):《电影美学》,中国电影出版社,1986年版,第26页。

② [匈]巴拉兹·贝拉:《〈可见的人〉〈电影精神〉》,中国电影出版社,2000年版,第17页。



有的艺术都有其物质的组成部分,对此,我们已不能按历来的方式去认识或对待;它不可能不被我们的现代知识和力量所影响。过去二十年里,无论物质还是空间还是时间都已不是那种从无法追忆的时代流传下来的东西。我们必须去迎接一场巨大的革新,它将改变整个艺术技巧,从而影响到艺术自身的创新,甚至带来我们艺术概念的惊人转变。”^①

——保罗·瓦雷里

^① 转引自[德]本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,载《世界电影》1990年第1期。可参考王才勇译本,中国城市出版社,2002年版,第77~78页。

序言 论电影思维学的历史起点

贾磊磊

“每一个时代的理论思维,从而我们时代的理论思维,都是一种历史的产物,在不同的时代具有非常不同的形式,并因而具有非常不同的内容。因此,关于思维的科学,和其他任何科学一样,是一种历史的科学,关于人思维的历史发展的科学,而这对于思维的实际运用于经验领域也是非常重要的。”

——恩格斯《自然辩证法》

我们不能说:忽略电影思维的研究是一个历史性的过失;但是我们可以说:着手电影思维学的研究是一种现实的和历史的需要。现在田兆耀同志的《电影美学与文化学——电影思维的特质与审美救赎作用》问世了。作为电影思维研究的潜心之作,在这部著作中他对整个电影思维的理论分析和历史追溯,显示出他对此所付出的艰辛的探讨和勤勉的思考。他对于电影思维问题的研究,显示出当今电影理论研究在学术深度方面取得了非同以往的进展。他提出的“电影思维的母体是原始思维”、“电影思维可以像唯物辩证法一样重视普遍联系的规律和发展的规律,传达深刻而精确的意义”、“影像具有特指的、具象的、现在时的特征。影像类似原始语言是给事物首次命名的诗性方式,使人们从认知的自动习惯中解放出来”、“电影思维对西方字母文字、印刷文化造成的线性逻辑思维片面发达的状况具有审美救赎作用”的见解都是具有启示意义的观点。记得在多年以前,我在李少白老师的指导下也曾对电影思维学的问题进行过电影学术史方面的研究,尽管仅仅是个开始,但是作为与田兆耀同志的一种理论共识,现在也

许还具有某种相互借鉴的作用。为此,我愿意把我过去对传统电影理论中的思维及其范畴问题的思考作为这部著作的一个部分,呈献给田兆耀同志和关心电影理论问题的广大读者,与大家共享。

电影思维问题是一个被“悬置”已久的问题。在整个现代电影理论中,思维始终没有确立其特定的理论范畴。它长期被以结构主义、符号学为理论基础的电影语言学和以心理学为理论模式的精神分析学所“湮没”。实际上,思维学与语言学、思维学与心理学都是密切相关的交叉学科,都是相互渗透的科学领域。

电影思维的问题首先是一个历史的问题。这意味着我们必须追溯它的历史源流。从事理论研究工作的人,通常都有一种习惯:爱把对某个概念的研究作为对某个问题研究的出发点。这样,在进入一个研究领域的时候,人们首先寻找的往往是概念的词语。在这里,我们并不是抽象地反对从概念入手进行理论研究的方法,而只是想强调:这种仅仅以概念为起点的研究方法,对实际的研究工作来说是远远不够的,甚至有时是不适用的。因为如果我们按照这种方法进行电影思维的研究,第一步就是要在浩繁的电影理论著述中寻觅“思维”的字眼儿。而这种做法的必然结果是使我们忽视那些真正从思维的意义上来研究电影问题的先驱。因为,他们并不是首先从概念术语上提出电影思维的问题,而是从与思维相关的理论范畴上,更确切地说,是从那些范畴所包含的客观内容上与思维学邻近的视点切入电影思维的问题。虽然他们并没有使用电影思维这个词,但实际上讨论的就是电影思维的问题。这表明:我们判断、研究电影思维问题的基点,必须放在理论的范畴上,而不能仅仅停留在理论的术语上。

如果我们把电影思维作为研究电影理论问题的核心范畴,那么,基于以上认识,当我们纵览世界电影理论史的时候,首先关注的自然是那些在理论范畴上最接近电影思维的学科。这些学科是:心理学、语言学、哲学、



社会学。

1916年,德国心理学家雨果·闵斯特堡的电影心理学著作《电影剧——一次心理学研究》^①问世。这部长期以来被电影理论界“湮没不彰”的学术专著,其实不仅在电影美学领域而且也在电影思维学领域具有开创性的历史意义。闵斯特堡关于电影的纵深和运动、记忆和想象、注意和情绪的论述,从理论范畴上讲,都与电影思维有密切的联系。闵斯特堡在分析观看电影的视觉/心理经验时曾经指出:观众在电影中“所看到的运动好像是真正的运动,实际上是他自己心中制造出来的。连续的画面的残像,并不能完全代替尚未中断的外部刺激,这就是说,其中的必要条件是内在的心理活动,把支离破碎的局面统一起来,形成连续运动的观念。因此……电影的纵深,不过是纵深的暗示。换言之,那是用我们自身的活动创造出来的纵深,而不是实际存在的纵深”^②。同样,“电影里的运动,不过是运动的暗示,运动的观念在相当程度上是我们自身反应的产物”^③。总之,闵斯特堡认为:是我们自身的心理机制创造了电影的纵深感 and 连续性。闵斯特堡在此所说的把电影中连续画面的残像统一起来的“心理活动”,实际上也包括了电影思维活动。区别只在于:闵斯特堡没有使用电影思维这个词(概念),而是把它包容在心理学的论述中。

作为一位心理学家,闵斯特堡在他的这部划时代的电影理论著作中,开创了以观众的“心理历程作为电影表现手段的根据来考察”电影的先河。他的电影心理学研究就是站在今天的立场上来看,依然有许多值得借鉴的理论。例如,他认为:人可以依靠知觉简单地领悟到外界的某种东西,“但是,从心理学的角度来说,意义存在于我们自身……最高的东西,不是从外界来的”^④。由于闵斯特堡是在电影心理学的范畴内研究人的审美感受,而不是在哲学本体论,即思维与存在的关系范畴内讨论世界的本质问题,他

① 雨果·闵斯特堡又译为果·明斯特伯格,《电影剧——一次心理学研究》又译《电影:一次心理学研究》。

② [德]雨果·闵斯特堡:《电影剧——一次心理学研究》,载《影视文化》第3辑。

③ 同上。

④ 同上。

的这种专注研究接受主体能动性的观点,至今仍有其不可替代的理论价值。

无论是谈到电影的运动、空间,还是谈到电影自身意义的生成,闵斯特堡始终强调主体的关键作用,强调人的心理感受在审美活动与认知活动中的重要性。他认为“所有的内心的机能中……在我们的周围创造一个有意义的世界的中心问题是注意”^①。闵斯特堡在《电影剧——一次心理学的研究》中用了一整章的篇幅来分析“注意”问题。像许多心理学著作一样,闵斯特堡把人的注意区分为两种类型:有意注意和无意注意。所谓有意注意是指“我们的注意预先选定了目标,不能满足这一特定兴趣的一切东西,都为我们所忽视。我们的一切活动,都为这种有意的注意所制约”^②。而无意注意则与之相反,它的“决定性的影响力来自外部。即集中注意的原因,存在于我们所感知的事物一方。巨大的声音、发光的东西、稀奇的东西都会引起我们无意的注意”^③。在这里,闵斯特堡把注意分为人对外界的有选择性的关注和由外界事物引发的刺激性注意。这种区分基本上是符合人的视觉心理规律的。在此他所说的引起人们无意注意的因素,一旦进入银幕的世界,就是我们今天所说的“影像奇观”。它们是吸引电影观众最有效的“娱乐语汇”。然而,作为一种艺术形式的电影剧,它究竟是要引起观众的有意注意,还是要引起观众的无意注意呢?尽管人们看电影的目的、动机有所不同——“从发现摄影机的机械特征的科学上的兴趣出发观看电影,或是从寻找新的时尚的实际的兴趣出发观看电影,或是从想弄清以巴勒斯坦为舞台拍摄的影像在新英格兰的什么地方能够拍出这种职业的兴趣出发观看电影”^④,只要一走进电影院,“观众必然会顺从无意的——艺术作品自身所提供的一切契机——注意的引导”^⑤。这就是闵斯特堡所说的那种来自于外部的、又被我们所感

① [德]雨果·闵斯特堡:《电影剧——一次心理学的研究》,载《影视文化》第3辑。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 同上。



知的事物,它是引起我们无意注意的审美对象。所以,观众对电影的注意是一种典型的无意注意。显然,“有意的注意为艺术领域所排除”。那么,“电影剧如何才能获得这种必要的注意的转换呢”? 闵斯特堡的电影心理学研究在此进入了一个关键性的领域,即电影究竟是怎样把观众有意识、有目的的观赏性行为,转化成一种无意注意的心理活动的? 闵斯特堡首先强调的是:“电影剧的根本力量必须存在于画面本身的内容上。”^①例如,运动节奏的加快、时间的压缩以及奇怪的面孔、裸露的衣裳,还包括奇异的自然景观和用光线织成的影调,这一切“都能拨动我们的心弦,为我们的无意的注意带来可喜的效果”。在此基础上,闵斯特堡提出了“电影剧对观众的注意的最重要、最典型的关系”:即由于影像某一部分“鲜明度、明快度”、清晰度的增强,它能够把观众的注意力集中于此,使他们不知不觉地忽略其他部分的存在。这就是说:“我们心中所进行的注意的活动直接改造了环境本身。我们凝视着的细部,迅即成为这一场景的全部内容,我们不想看到的那一切,立即消失在我们的视野之外。”^②闵斯特堡认为,电影剧的艺术正是从这里开始的。尽管他后来仅以特写为证来阐述这一问题,使其理论显得有失厚重,但对于这样一个涉及电影的语言/思维/心理的重要问题,闵斯特堡在当时的学术背景下所能给予的这种解释,以及对此问题所提出的诸多论述,显然都是电影理论史上珍贵的学术文献。

我们不当忘记的是,闵斯特堡是在1916年的历史背景和电影语境中完成他的电影“美学绝唱”的(就在《电影剧——一次心理学研究》发表的同一年,53岁的闵斯特堡溘然长逝)。当时的电影还被人们称之为“摄影剧”(photoplay),它是黑白的,无声的。在电影创作领域,作为电影叙事经典语言的创立者的格里菲斯,其代表作《一个国家的诞生》和《党同伐异》刚刚诞生。在电影理论界,许多正统的、严肃的理论家基于电影的技术本性和对现实的复制功能,对于电影艺术的本质属性——创造,还没有十分清

① [德]雨果·闵斯特堡:《电影剧——一次心理学研究》,载《影视文化》第3辑。

② 同上。



晰的认识。闵斯特堡在电影理论研究领域的这种罕见的超前性,完全已经跨越了他所在的时代!他真正地属于马克思所说的那种“在思想领域中经历人类未来历史”的人。难怪法国当代电影理论家米特里在数十年后还在感慨地说:闵斯特堡“这个人在1916年对电影的了解已经等于我们任何人所可能知道的”。

二

1919年,法国电影评论家、剧作家、导演路易·德吕克在电影理论史上留下了他的重要著作——《上镜头性》。这是一部以电影的方式思考电影的理论作品。“上镜头性”原文为 photogénie,这个词是由 photo(照相)和 génie(特性)组成。但德吕克所赋予这个词的含义,已经完全超出了它的原意。他首先纠正了世人对“上镜头性”的曲解,反驳了那种把“上镜头性”仅仅认为是“漂亮”、“秀丽”的脸蛋儿的平庸之见。特别是批评了那种“不问三七二十一……不管照明上还有缺陷,不问摄影师的神经患有歇斯底里症,不问导演是个酒商还是公共汽车司机,不论剧本系出自一个门房或学生之手”^①,只要演员“上镜头”一切问题就可以随之解决的片面观点。因为德吕克所说的“上镜头性”,强调的“是电影和照相术的和谐结合”^②。他主张:“照相的各种丰富可能性以及所有那些革新了照相术的人的智慧源泉都将为电影的热情、智慧和节奏效劳。”^③长期以来,德吕克的“上镜头性”理论,被认为是先锋派电影理论的核心。同时,也一直被认为是“含混的”、“神秘的”学说。其实,如果我们把德吕克所说的“镜头”与电影联系起来,而不是仅从词汇的构成上把它和照相联系起来,那么,他的所谓“上镜头性”,实质上强调的就是“上电影性”,即合于电影性。它既不含混,也不神秘。

① [法]路易·德吕克:《上镜头性》,载《电影艺术译丛》1963年第5期。

② 同上。

③ 同上。



继德吕克之后,先锋派电影的另一位代表人物,法国的电影导演、理论家让·爱浦斯坦于1921年发表了他的第一部电影理论著作《电影,你好!》,再次提出了“上镜头性”的问题。他说:“‘上镜头性’不是一个时髦的名词和用词不当的名词。它是一种新的酵素……一个人的面孔,永远不会是‘上镜头’的东西,但是这个面孔的情感有时却会是‘上镜头’的东西。”^①确切地说,应当是这个表现感情的面孔是可以“上镜头”的。在此之后,爱浦斯坦在《从埃特纳山上看电影》(1927年)中,从电影的本体意义上全面地论述了“上镜头性”的问题。从电影思维的角度上看,爱浦斯坦电影理论中最有创见的部分,是他提出的关于“物镜的观念”和“眼睛的观念”。他指出:“在银幕上我们再次看见电影镜头已经看见过一次的东西:它经过了两次形态改变,或者更确切地说,它是由于选择后又选择,反映的再反映……所以说电影是心理学的东西。它给我们揭示出了一种精华,一种经过两次过滤的产品。我的眼睛给我攫取到了一种形态的观念,电影胶片上也同样包含有一种形态的观念,这是一种在我们的意识之外的观念,一种潜在的、神秘的但是令人惊异的绝妙观念;所以我从银幕上得到了一种观念的观念,是一种从‘物镜’(观念)的观念取得的我的眼睛的观念。”^②爱浦斯坦在此又把电影引入了心理学的领域,揭示了在电影接受过程中潜在的欺骗性。观众通过自己的眼睛并没有看到“自己”的东西,而是看到了经过“物镜”选择和反映之后的影像。观众的思维此时别无选择地受制于前者思维的限定。所以,在爱浦斯坦的“目光”中,“电影是真实的,故事则是骗人的”^③;换句话说,电影“是表现非现实的东西的最现实的手段”^④。那种机械地、形而上学地以为电影就是现实的真实反映的观点,在半个多世纪以前就是这样被爱浦斯坦无情地粉碎了!

① [法]让·爱浦斯坦:《电影的本质》,载《电影艺术译丛》1963年第5期。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。

三

在世界电影理论史上,从思维的角度来分析、探讨电影艺术问题的,大多是那些杰出的电影艺术家,他们丰富的创作实践经验和善于思考的秉性,使他们成为电影思维这个理论阵地中的主将。

1923年,爱森斯坦在马雅可夫斯基主办的《左翼文艺战线》杂志上发表了纲领性的电影美学宣言《杂耍蒙太奇》。在这篇里程碑式的理论文章中,爱森斯坦一反那种严格按照戏剧舞台的演出要求、按部就班地去排列事件的艺术创作方法。他主张的所谓“杂耍蒙太奇”,是一种力图从根本上改变过去戏剧创作原则,同时又是“以观众的反映”为心理基础的美学纲领。它的核心内容是:“不是静止地去‘反映’特定的、主题需要的事件,并仅仅通过与这种事件有逻辑关联的感染手段来加以解决,而是提出一种新的手法——把随意挑选的、独立的(而且是离开既定的结构和情节性场面起作用的)感染手段(杂耍)自由组合起来,但是具有明确的目的性,即达到一定的最终的主题效果,这就是杂耍蒙太奇。”^①就当时的初衷而言,爱森斯坦的这种学说是针对旧式的戏剧舞台的;但就历史的影响和作用而言,我们完全可以把他的这种学说作为世界电影理论史上的经典本文来阅读。

尽管在发表这篇文章之前,爱森斯坦只导演过一部电影小品,但他所提出的美学理论,在他以后创作的影片中则得到了完美的体现。1924年,爱森斯坦执导了他的第一部故事影片《罢工》。他把沙俄军队杀害工人的镜头与屠宰肉牛的镜头组接在一起,使两个(在戏剧情节上没有因果联系的)镜头交替出现在银幕上,隐喻地表现出沙俄政府的残暴本质和俄国工人所处的社会地位。在这里,爱森斯坦没有以电影的戏剧性情节为中心来思考和建构银幕的视觉图景,而是根据影片所要表述的主题来组成电影的语言结构。他把那些与故事情节相分立的表意因素带入了

^① 参见[俄]爱森斯坦:《蒙太奇论》,中国电影出版社,1999年版,第425页。



电影的叙事本文之中,这样就使电影的时间和空间获得了更为自由的表现向度,而不再是剧作时空的附庸。电影思维的疆域在爱森斯坦艺术想象力的巨大犁铧的开垦下,豁然开阔起来。他的影片使观众在感觉上、情绪上、心理上受到了非同以往的强烈的感染和震颤。1925年,爱森斯坦为世界电影史上创作了一部不朽的作品《战舰波将金号》。这部被电影史学家誉为“有史以来最伟大的影片”证明,爱森斯坦不仅是一位电影艺术家,而且还是一位思想家。他使一种艺术语言服从于一种革命思想的要求,从而使电影摆脱了单纯的消遣、娱乐形式,变成了具有鲜明的思想性的大众艺术。

艺术创作上的成功,更加坚定了爱森斯坦的理论主张。在20世纪30年代至40年代,他陆续撰写了一批关于电影蒙太奇的理论著述。其中《蒙太奇在1938》是最有影响的代表作。在这篇文章中,爱森斯坦彻底摒弃了那种从电影技术的层面来理解蒙太奇的浅见,他指出:蒙太奇的实质“就在于,把无论两个什么镜头对列在一起,它们就必然会联结成一种从这个对列中作为新的质而产生出来的新的形象……两个蒙太奇镜头的对列不是二数之和,而更像二数之积——这一事实以前是正确的,今天看来仍然是正确的。它之所以更像二数之积而不是二数之和,就在于对列的结果在质上(如果愿意用数学术语,那就是在‘次元’上)永远有别于各个单独的组成因素”^①。电影,在爱森斯坦的心目中并不是一串通过蒙太奇连在一起的简单画面,而是一座建立在蒙太奇基础上的全新的艺术大厦。他的蒙太奇理论之所以能在世界电影理论史上独树一帜,正是由于他是把蒙太奇的美学价值放到电影本体论的层次上来思考的。

1941年,爱森斯坦正式地提出了“蒙太奇思维”的概念,并且把它和“整个思维的一般思想基础”(世界观)联系起来。他在分析格里菲斯的影片创作时指出:作为电影“平行蒙太奇的大师”,格里菲斯所创立的“蒙太奇思维”是以其“二元论”的思想基础为前提的。这种思想“反映在格里菲斯

^① [俄]爱森斯坦:《蒙太奇在1938》,见《爱森斯坦论文选集》,中国电影出版社,1985年版,第348~349页。



的意识中,也就只能产生类似两条平行线索巧妙‘竞走’的艺术形象”^①。爱森斯坦认为,格里菲斯继承了狄更斯小说中贫富对立的“永恒主题”,并使其演化成为一种“宣扬善与恶永恒不变的形而上学的哲学(《党同伐异》)”^②。而构成这种影像哲学的现实基础就是美国“资产阶级社会结构”。“格里菲斯的蒙太奇典范的方法”,对爱森斯坦来说不过是“那个社会结构的相似物”!基于这种电影观念,爱森斯坦自然认为“我们的蒙太奇观念应当产生于另一种完全不同的理解现象的‘方式’,这种‘方式’依据于一元论的辩证的世界观”^③。由此,爱森斯坦在电影语言、电影思维和社会结构之间建立了一种反映式的决定关系,从而开创性地沟通了与电影思维密切相关的两大范畴:语言与社会。

爱森斯坦还从人类思维的历史角度来论证蒙太奇思维的先进性和科学性。他把人类思维的发展史划分为三个不同的历史阶段:古希腊的朴素辩证思维、16世纪的形而上学思维、马克思主义的科学辩证思维。他认为,古希腊时期人们已经看到了事物的相互联系和不断发展,但这一切都只是凭直观感受,而没有科学实验作基础。那个时代只能产生像赫拉克利特这样的朴素辩证法的大师。到16世纪,以培根为始祖的近代唯物主义哲学诞生了。他们提倡进行科学实验,主张通过对现象的分析和归纳来寻找事物的规律,使人类的思维向前迈进了一大步。但人们又过于沉浸在对个别事物的分析之中,思想被形而上学的机械论所限定,最终不能把握事物的整体和内部矛盾。19世纪中期,马克思、恩格斯在总结人类历史经验的基础上,创立了辩证唯物论,从而使人类的思想发展进入了科学辩证思维的阶段。这种兼有分析和综合的思维方法,在爱森斯坦看来正是电影蒙太奇的思维方法。不同的只是前者偏重于理性,而后者偏重于感性。爱森斯坦就是这样在科学的辩证思维与蒙太奇思维之间画了等号。他后来之所以要把《资本论》拍成电影,显然并不只是缘于一种政治的热情,其中重要的

① [俄]爱森斯坦:《狄更斯、格里菲斯和我们》,见《爱森斯坦论文选集》,中国电影出版社,1985年版,第256~260页。

② 同上。

③ 同上。



原因是来自于他对蒙太奇思维的过于笃信。

与爱森斯坦站在同一哲学立场上的普多夫金,1926年在完成了他的代表性作品《母亲》之后,撰写了一篇以无声电影的视觉经验为依据的理论文章《电影导演与电影素材》。在这篇文章中,普多夫金提出电影导演要“善于以电影形象去进行思考”^①的重要观点。他从电影艺术创作的具体方法入手,指出了电影思维的实际过程。这个过程就是:“想象出一个事件日后由若干片断组接起来而有顺序地出现在银幕上的样子;把真实事件只作为素材,从中选取一些富于特征的要素,然后用这些要素创作出一个新的电影现实。”^②他认为:“这就是电影导演工作的特点。即使电影导演接触实际环境中的实际对象的时候,他也要以这些对象的银幕形象来思考。”^③在这里,普多夫金把“想象”作为统摄电影思维全过程的第一要素。电影导演在进行艺术创作的时候,首先要在自己的脑海中想象出一部“完成后”的影像图谱,它由不同的片断,按照特定的顺序展现在导演的想象世界中。作为一位电影导演,必须具备这种思维(想象)的能力。而要完成这个过程,普多夫金认为首先就要以电影的方式观照现实,“选择实际对象中那些能够拍入胶片而成为影像的属性”^④,而不能把现实不加取舍地统统划进电影的思维范畴。普多夫金在此又把电影思维纳入到电影与现实的关系问题中,强调电影思维对现实的审美把握,强调思维自身对现实的选择性。可见,这位被称为“苏联现实主义电影艺术奠基者”的电影艺术家,对思维与现实的关系并没有采取盲目的、机械的态度。现实既是艺术家进行创作的选择素材,同时也是他审度、重建的对象。普多夫金正是按照这种思维方法从事他的电影艺术创作工作的。从这种意义上讲,支撑普多夫金电影思维学说的不仅是其理论本身的合理性,更重要的是他在这种理论的指导下,创作出了使世界瞩目的那些划时代的影片。这些影片中的代表性作品已经

① [俄]普多夫金:《论蒙太奇》,见《普多夫金论文选集》,中国电影出版社,1985年版,第134~156页。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。



成为世界电影史上的经典影片,同时也成为普多夫金电影理论的最有力的论据。

1945年后,普多夫金又在其艺术实践的基础上,重新提出了电影思维的问题。在他的电影美学论文《论蒙太奇》中,普多夫金以语言——思维——蒙太奇的内在联系为出发点,进一步阐述了他的电影思维观。普多夫金认为:“语言——思维——艺术是一个合乎规律的,实际存在于人类历史中的序列。”^①“从历史的发展来说,视觉形象一方面适应于人类发展初期的形象化的原始思想形式;另一方面视觉形象(特别是在艺术领域中)一直是这样一种直接的、感性的因素。”^②它可以赋予任何抽象概念以具象的形态。“艺术(像语言一样)乃是一种集体认识现实的活动,要求艺术家一定要把自己思维的成果表达给许多人。”^③而“使思维过程及其结果能从感性上充分感觉出来,特别是能为人所看到”的电影艺术,由于“它已经掌握了现有的一切艺术的全部可能性”,进而比“不能表现出形象在时间中的运动的”绘画与雕塑,比“没有视觉形象的”音乐,比“不能以视觉形象或生动语言的声调去直接感染人”的文学,比“充分表现客观现实的可能性受到很大限制”的戏剧,电影“充分地具有以视觉形象去直接感染观众的力量”。^④正是由于电影艺术具有如此丰富的表现手段和艺术感染力,电影的语言形式才与人类的思维形式最为接近。

普多夫金这些思想的理论价值在于:他把传统电影理论中关于电影的特性、本质问题与人的思维形式联系起来,从而使电影本体论与思维学之间建立起一座时代性的桥梁。如果说,普多夫金早期的关于电影思维的论述观念还带有较多的“应用”色彩,那么到1945年以后,他的电影思维理论便越来越具有“形而上”的哲学意味。

我们知道,普多夫金与爱森斯坦一样,并不是一个单纯追求电影形式

① [俄]普多夫金:《论蒙太奇》,见《普多夫金论文选集》,中国电影出版社,1985年版,第134~156页。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。