

电影学书系

电影现象学

Phenomenology
Of Film

周月亮 韩骏伟◎著



Phenomenology
Of Film

北京广播学院出版社

电影学书系

电影现象学

Phenomenology
Of Film

周月亮 韩骏伟◎著



北京广播学院出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

电影现象学/周月亮, 韩骏伟著. - 北京: 北京广播学院出版社, 2003.6

ISBN 7-81085-179-9

I. 电… II. ①周… ②韩… III. 电影学: 现象学 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 038539 号

电影现象学

作 者 周月亮 韩骏伟

责任编辑 吴三军

封面设计 武晓强

出版发行 北京广播学院出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮政编码 100024

电 话 65779405 或 65738557 传 真 010-65779140

网 址 www.cbbip.bbi.edu.cn

经 销 新华书店总店北京发行所

印 装 北京密云胶印厂

开 本 730×988 毫米 1/16 版 次 2003 年 6 月第 1 版

印 张 15.75 印 次 2003 年 6 月第 1 次印刷

ISBN7-81085-179-9/N·78 定 价 35.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

周月亮 北京广播学院广播电视文学系教授。1958年生于河北涿源，1978年考入河北师范学院中文系，1985年研究生毕业，在《哲学研究》、《文学遗产》、《读书》、《红楼梦学刊》等刊物发表论文数十篇。专著：《孔学儒术》、《王阳明大传》、《中国古代文化传播史》、《近世文论稿》、《儒林外史与中国士文化》、《大俗小雅——元代文人心踪》、《水浒智局》《走向卢沟桥》等。

韩骏伟 北京广播学院广播电视艺术学博士生。1973年生于河北宣化，1991年考入河北大学中文系，1998年安徽大学中文系硕士毕业后供职于石家庄陆军指挥学院，现师从周华斌教授攻读博士学位。在《艺术百家》、《古籍研究》、《现代传播》、《电视研究》、《当代电视》等刊物发表论文十数篇。参编《中外文学理论》、《文化概论》著作两部。

电影学书系

中外影视研究系列丛书

影视艺术新论

张凤铸 等著

影视艺术欣赏

高鑫 主编

电影理论：

主编：蒲震元 杜寒风

——迈向 21 世纪

副主编 李胜利

电影批评：

主编：蒲震元 李胜利

——迈向 21 世纪

副主编 杜寒风

电影艺术比较论

宋家玲 编著

中国优秀电影电视剧赏析

刘书亮 等著

色彩科学与影视艺术

刘恩御 著

拓展中的影像空间

苗棣 周靖波 主编

影视文化论稿

胡智锋 著

电影现象学

周月亮 韩骏伟 著

日本战后电影史

小笠原隆夫 著 苗棣 等译

影视文化学

陈默 著

出版人：蔡翔

出版监制：闵惠泉

阳金洲

责任编辑：吴三军

封面设计：武晓强

目 录

绪论

本体篇

第一章 电影本体的现象学品格 (10)

一、电影作为语言性存在及其语言的伦理 (10)

二、以哲学的姿态加入电影这个幻像的洪流 (14)

三、电影之道 (15)

四、综合文本 (18)

第二章 电影现象学的方法及意义 (22)

一、对电影可能的开放性影响 (22)

二、电影的即时性与现象学的时间问题 (28)

三、真实故事与电影的不同一性 (30)

四、影像与心象 (33)

五、视觉暂留原理与心理投影 (35)

第三章 爱与游戏 (38)

一、爱的现象学 (38)



二、关于电影游戏的现象学解释	(39)
三、《樽山节考》的现象学分析	(41)
四、来自美国先锋派电影的例证	(43)
第四章 理性之思	(46)
一、电影的历史理性：理性生机主义	(46)
二、拯救人的理性的现象学和拯救人的感性的电影	(49)
三、电影的本质：将自在之物化为为我之物	(55)
四、幻像仿真、互本文性及使世界视觉化	(57)
第五章 诗意悟觉	(64)
一、诗意的直观	(64)
二、悟觉的智慧	(67)
三、气象美：天人合一的大生命美学	(71)
方法篇	
第六章 电影主要元素及其深度阐释	(76)
一、灯光之笔	(76)
二、色彩：从黑白到彩色	(78)
三、音响的流动与造型	(85)
四、摄影角度：纪录与表现的眼睛	(87)
五、电影镜头的组接	(90)
六、特写镜头及局部表现整体之艺术原则	(93)
第七章 “蒙太奇”和“长镜头理论”的哲学意义	(96)
一、“上镜头”与“意识重塑”	(96)
二、爱森斯坦和巴赞	(100)
三、蒙太奇：“组合宇宙形象”	(101)
四、电影中的第四维：象征与蒙太奇	(107)
五、长镜头：显示真理的“自行置入”	(112)

第八章 影像思维	(117)
一、影像是能凸显“现象世界”意义的平面.....	(117)
二、影像：电影艺术的本体.....	(119)
三、影像在心灵与现实之间.....	(121)
四、影像与摄影机.....	(125)
五、意识作为心物统一体.....	(128)
六、在第二次目光朝向中作为存在被给予.....	(133)
第九章 巫术思维	(138)
一、感性思维的理性潜能.....	(138)
二、象思维：原始思维的复归.....	(140)
三、镜头巫师哲学.....	(142)
四、“理智的修补术”.....	(147)
五、巫术之式.....	(149)
六、《罗生门》：客观真理与主观真实的关系.....	(150)
第十章 象征与意境	(153)
一、象征得以构成的元素：格式塔.....	(153)
二、象征的宇宙.....	(156)
三、影像与意象.....	(160)
四、意境与东方镜语之美.....	(163)
五、电影意境的营造.....	(165)
解 释 篇	
第十一章 欲望中介——电影功能的抽绎	(172)
一、模仿与欲望的投射.....	(172)
二、梦幻工厂：迎合欲望.....	(177)
三、回忆：欲望的整合.....	(179)
第十二章 景框与世界	(182)
一、画中风景.....	(182)

二、电影与绘画·····	(184)
三、景框：有限与无限·····	(185)
四、风景与世界·····	(187)
第十三章 汉语精神的形象再现和对不可表达之物的表达·····	(191)
一、从语言与人的关系说起·····	(191)
二、汉语语义作用凸现及把玩意合的修辞术·····	(193)
三、陈凯歌电影的“汉语性格”·····	(197)
四、《黄土地》：具象的逼真显现和抽象的哲理观照·····	(201)
五、《秋菊打官司》：人与语言·····	(207)
第十四章 从卓别林的电影看电影所悬示的生命现象学·····	(210)
一、电影思想家·····	(210)
二、形体表演艺术：芭蕾的韵律·····	(213)
三、悲喜交融·····	(215)
四、舞台生涯中的人文精神·····	(218)
五、演员应该是位富于创造性的艺术家·····	(220)
第十五章 电影的接受·····	(223)
一、电影接受的“空间效应”·····	(223)
二、接受的心理建构·····	(224)
三、电影应该成为消费的，还是应该成为文化的·····	(226)
第十六章 电影该确立怎样的价值取向·····	(229)
一、电影叙事已成为生活中必不可少的形而上世界·····	(229)
二、大众文化与电影生存·····	(231)
三、后现代主义将是一种原始主义的狂欢·····	(235)
四、美国先锋派：“非叙事电影”·····	(236)
五、全球化的悲喜剧·····	(241)
参考书目·····	(243)
后记·····	(246)

绪 论

电影现象学是整合电影思想的思想，是阐释电影艺术的艺术。电影现象学关注电影人将世界“现象化”的把握能力，寻找建立对电影日日新的解释能力。电影现象学在电影学与电影、电影与人类双向回流式的对话中建构人类的意义感觉。电影现象学试图将电影的潜能最大化释放，最后给电影一个哲学地位。

电影现象学与其它现象学分支的区别之一是跟着电影走，在与电影构成的“主体间性”的关系中，既为电影建立富有解释能力的哲学理论而努力，也为让更多的人感受到现象学的哲学效应而努力。所谓主体间性（intersubjectivity），指“诸个主体之间”、“诸主体交互间”的意思。哲学的焦点问题从主体性转移到主体间性，体现了西方哲学从近代的主体中心的一元理性到当代的交往对话的多元理性的过渡。作为学术的电影现象学与作为艺术的电影的关系正是一种“主体间性”的关系。用这个概念是为了建立它们之间的一致性、共通性、对某一对象性事物的相通理解的可能性，搭建电影意识的新平台。再引申一点，主体间性也



是“互为主体性”，也是一种自身相关又相互影响的“反射性”。

电影是在将世界“现象”化。“现象化”是哲学术语的文学化使用，现象学的“现象”是表现自身或显示自身的东西，自己显示自己的首先是“意识”，于是在胡塞尔那里“现象”首先是“纯粹意识”，在海德格尔那里则侧重动词含义：“自我显现”。电影现象学则研究电影将世界“现象”化这种活动何以可能、怎样才能效果最大化。这是提高电影“自身思义”能力的理论工作。电影艺术是对生存、文化的“感觉”，电影现象学则是反思、整合这种“感觉”的艺术哲学。

电影所讲的“故事”都隐含着人生在世的根本问题，都是一个相对相关的大故事的投影。电影现象学比任何现象学理论和电影理论都更明确、更自觉、更强烈地提出回归“生活世界”的要求。现象学语义的“生活世界”与通常语义的生活世界（日常生活也被胡塞尔称为“外在世界”、“陌生世界”）的关系构成电影现象学的逻辑起点。现象学的“生活世界”粗略地说，是未经“科学”过滤的有着丰富的感性内容的“存在”状态，是以作为“前给予”的先验自我为中心的人性共同体。我们可用王阳明的“良知说”、李贽的“童心说”以至拉康的“镜像期”之前的意识状态来想像它。胡塞尔拈出“生活世界”如同王阳明拈出“良知”，既是为了建立一种以“自我明证性”为基础的本体论，将主体性先验化、客观化、公共化，从而超越有限的、任意的、私人的心理开端，使自己的哲学成为一门无限的、严格的、普遍有效的哲学，更是为了建设“更高的人性”、为了“致良知”。“更高的人性”（höheren Menschlichkeit）（详见《欧洲科学的危机与先验现象学》的随机论述），用中国的王阳明的话说，就是致了良知的人性。胡塞尔在《危机》中说：“只有通过这种最高形式的自我意识（它本身就涉及到一种无限的努力），哲学才能使得它自身，并因此而使得一种真正的人性有了实现的可能。”^① 胡塞尔说“生活世界”的改变就意味着人性本身的根本改变，“生活世界”给予“存在者的有效性”，是“意义的最终给予者”。莱布尼茨的“单子”、胡塞尔的“生活世界”与王阳明的“良知”如出一辙，均可用牟宗三译“单子”的名称“心子”来统称。关于阳明的“良知本体论”及“致良知

① 转引自《中国现象学与哲学评论》，第四辑《现象学与社会理论》，上海译文出版社2001年版，第84页。

理论”已成国人常识，不妨借用“良知”来代替现象学的“生活世界”来简明地说清电影现象学以此为逻辑起点的使命：通过电影来建设人类的“良知”——从指导电影创作和进行电影阐释两个角度来建设人类的“良知”。这个使命是努力将伦理学变成美学、将伦理的变成诗意的。良知美学的意义就是将伦理学美化了。良知是社会全球化、自我意识原子化的最后的“思想共同体”。莱布尼茨的精神性的“单子”（monad）被牟宗三译为“心子”的概念可以辅证这一点^①。

正与电影大师布努艾尔的提法相契合：电影的本质就是诗和道德的实验^②。论者说：“所谓诗和道德的试验，实际上在寻找一个连接点，从超现实主义幻想开始，切实地去认识现实的道德。”这样电影现象学也就变成了电影心学。

电影也的确比任何传统的艺术样式更能够直接呈现运动的时空中人的“活动性的存在”。“活动性的存在”是怀特海《过程与实在》中的核心概念，指的是富有生气的瞬间性的“经验之流”，是以复合的形式相互依存的事物。人的身体是人类自我意识投射的实际环境，也是人的体验、经验、语境、心境向世界敞开的载体，是“生活世界”（良知、共同人性）与“现成世界”（真善美假恶丑、爱恨情仇俱全）交织的世界。形体表演是人类知觉的橱窗，像样的故事都是人生寓言。电影是人的姿态语乃至潜意识的直接显现，它既是意识的产物，也在显示着人与人之间的意识交流，从而是研究意识之本质的现象学的天然又显赫的素材，也是电影心学进行“致良知”训练的最好课堂。这种“功利主义”是建立在严格的意识分析基础之上的，从而不是巫术而是学术。电影现象学强调回归“生活世界”，就为了回到人性的核心，依据意向性的照射而开拓人性的边限，增进人类的自我理解能力，反思文化对人性的是非功过。这也是电影现象学的“还原”了。

电影现象学何以具有这种能力？因为现象学的基本方法是“本质直觉”。而这是与电影的工作方式、人们看电影的行为天然一致的——都是在运用直觉。中国哲学的基本运思方式是直觉，在西方哲学中能够将直觉方法论化、体系化的首属现象学。老子强调对“道”的领悟只能靠直觉，必须“中止判

① 参见周月亮《心学与美学》一文，见《美学前沿》，北京广播学院出版社2002年12月。

② 见张红军编著《路易斯·布努艾尔》，中国广播电视出版社1992年2月第1版，第54页。

断”(现象学还原的含义在于此,用《老子》的话说叫“绝圣弃知”),必须“载营魄抱一”(十章),回归生活世界(犹如俗话说的守住人生的丹田),才能拥有超越性的、内在性的、整体性的直觉。胡塞尔说:“认识如何能够超越自身,它如何能够切中在意识框架内无法找到的存在?在思维的直观认识中,这个困难却迎刃而解了。”^①自然关于直觉,西哲们已说过千言万语,笛卡尔、洛克、休谟所标举的理性直觉,叔本华、尼采所弘扬的意志直觉,谢林、胡塞尔所秉持的本质直觉,海德格尔、萨特所恪守的存在直觉,都是建构电影现象学直觉论的钢筋水泥,这里略以爱因斯坦的话为可信的权威语言以概其余:“物理学家的最高使命是要得到那些普遍的基本定律,由此世界体系就能用单纯的演绎法建立起来。要通向这些定律,并没有逻辑的道路;只有通过那种以对经验的共鸣的理解为依据的直觉,才能得到这些定律。”^②寻找电影美学的定律、或曰电影之“道”、或曰关于电影的“先定的和谐”,何尝不是“只有通过那种以对经验的共鸣的理解为依据的直觉”呢?“先定的和谐”^③是爱因斯坦首肯过的莱布尼茨的术语。“先定的和谐”说一切“单子”之间,特别是心与物之间,存在着一种预先被永远确定了和谐。爱因斯坦认为“渴望看到这种先定的和谐,是无穷的毅力和耐心的源泉”。

与其让电影现象学用一种自足的哲学理性外在地审视电影现象,不如让它与电影一起为人的生存方式的自我显现而“工作”。电影现象学将使哲学理性真正的“重返伊甸园”。这个伊甸园不是别的,是人生在世只此一心的“心”。这“心”在生活世界里是活泼泼的,在电影里也是活泼泼的,在电影现象学中也应该是活泼泼的。拥有活泼泼的直觉才叫“重返伊甸园”。在这自己的家园里,电影现象学作为电影的“自我意识”来审视电影将世界现象化的限度和契机,来梳理电影所呈现的“生活世界”与“陌生世界”(胡塞尔指称外在世界的术语)交织碰撞出来的意义。电影和现象学是显现、解读人类意识的利器,电影现象学则是擦亮这个“显示器”的工艺学和工作哲学。它是对“电影之迷”的文化的、哲学的解答,而且知道自己就是这种解

① 胡塞尔:《现象学的观念》,上海译文出版社1986年版,第9页。

② 爱因斯坦1918年4月在柏林物理学年会举办的普朗克六十岁生日庆祝会上的讲话。

③ 详见怀特海《过程与实在》。

答。

电影，精确地说具体的影片是个可以信息叠加的“场”。它貌似是“实体”（与场相对的物理概念），其实是虚拟的实体，是维兰·傅拉瑟所说的技术性图像：这种图像的本质是概念，属性是翻译（将事件变为情境，以场景取代事件），“这种从图像中重建的时间——空间特质，简直像魔术一样，一切事务能重复自身，也参与意涵的建构。”“图像具有魔术般的意义。”“图像制作者的想象变成了（图像接受者的）幻觉”。^①而所有的概念都是观念，所以说到底影片这个信息叠加出来的“场”，是“意识之场”。用胡塞尔晦涩的术语表示：电影画面是包含着多个对象、多种立意的图像象征的表象，属于“当下化现象学”的研究范围。想象的本质是“内图像”，图像意识的本质是想象的当下化^②。电影画面是图像客体与精神图像叠加射映而成的“图像主体”——图像主体仅仅在图像客体中被意指，但本身并不在图像之中——图像主体借助于图像客体而被意识到。用中国术语说，图像主体是“意象以尽意”的那个“意”，图像客体则是尽意的那个“象”。图像主体是种想象性的立义，说白了就是只可意会的“意境”。所谓技术性图像的魔术性是由意识的自由变样建构而成的，是心（精神图像）与物（物理图像）、空间与时间两方面相互变义、相互补充的结果。影像本体是种依场而有的“场有”——艺术元素的整体。

电影现象学是阐释这样一种虚拟而真实的影像语言的“语用学”，自然当与日新月异新的影像语言一起与时俱进。阐释的起点是理解，阐释的效果也是理解，所谓理解是借助一个广阔通融的意义系统来体现、来建立起“阐释循环”。说这老生常谈意在强调要珍惜、善用今日之只要想到就能做到的高科技带来的自由。再高的科技手段也只止于物理图像的制造，图像主体更依赖精神。说到底，人类创造出电影本是为了养育人性的，是供人在“认识你自己”的同时，提高“受用”自身的能力。无论电影的物理形态怎样发展，它的本质使命是揭示、呈现生命意识，滋养心灵、提高人类自我理解的能力。

① 维兰·傅拉瑟（Vilém Flusser）：《摄影的哲学思考》，李文吉译，第一章“图像”，台湾远流出版公司，1997年11月版。

② 倪梁康：《胡塞尔现象学概念通释》，三联书店1999年12月第1版，第93页。

电影现象学也正视电影的游戏性，并主张诚实地对待游戏（理解此词必须剔除汉语之“游戏”的“儿戏”意味），不能成为游戏的破坏者。根据现象学的理解，电影像任何艺术品一样是在它成为改变经验者的经验中才获得它真正的存在。电影游戏并不是创造活动或鉴赏活动的情绪状态，也不是指游戏活动中所实现的某种主体性的自由，而是指电影作为艺术品本身的存在形式。因为游戏的真正主体，并不是游戏者，而是游戏本身。电影游戏把游戏者吸引入它的领域中，并使游戏者充满了它的精神。电影是极富有向创造物转化能力的游戏。只有通过转化，游戏才赢得了它所理想的品质。譬如相对于最后的终端显示，原先的编导摄、服化道都是游戏者，他们的游戏活动显然还不是转化，而只是在“伪装”。所谓“转化”是向“真实事物”的转化——说清这“真实事物本身”是百年现象学运动的根本任务。众所周知，现象学方法的主要原则是“回到事物本身”，“事物本身”（有的译为“事物核心”）的概念具有两方面的内涵：一方面是被给予之物、直接之物、直观之物，它是在自身显现中、在感性的具体中被把握的对象；另一方面，它是指所有那些自身被给予方式展示出来的实际问题，不是那些远离实际问题的话语、意见。事物本身的“基质”含义表现在图像意识中则是上面提到的“图像主体”：胡塞尔将那些在图像表象被展示、被映像但本身却不在图像表象中显现的“图像主体”称之为“事物本身”。显然，正视电影的游戏本质，反而是坚持了回到事物本身的立场，用中国电影学的术语说，这样会深化电影艺术的现实主义道路。

影像（画面）的本质是“呈现”，这个呈现是将世界“现象”化了。犹如李白、苏东坡等诗人咏明月的诗句，将那个冰冷冷的星球“现象”化了。一旦成了现象就是“自己能够敞开自己的东西”，可以“自我显现”了。所谓影像本体，兼含了“本”和“体”。本是根源、是人性、是“生活世界”的历史性、空间的时间性、生活方式的内在性；体是艺术元素的整体性、是形式的功能体系、是形式的空间性。在“呈现”中本体与意义是合一的，意义是本体的基础。人的心灵对意义的体会导向对真理的理解，即使当真理的呈现已经消失，人的心灵还能透过对意义的体会与意义的创造而从心头呈现真理。这时，语言的意义也就有其真理性了。所谓电影语言应当具有这种“法力”。这种“法力”是对意义空间的一种开拓。从客观的角度说是意义的发生，从主观的角度来说则是意义的创造，是个“互动缘起”的辩证过程。

电影现象学与电影都应该持一种诗意的把握世界的方式——用移情的眼光打量一切，让影像呈现出来的人、物成为“就其自身显示自身者、敞开者”。用哲学老话说，就是人心物情的和谐是人的生存之道，一山一河、一花一草、一木一石，均有其内在的生命、灵性和情感，电影应该以天人感应、物我相通、物我相融作为电影之道的最高境界。

中国儒释道三家共奉的经典《易经》及先秦其他典籍所共同体认、表述出来的“中和之道”，是诗意直觉的哲学基础，它依“生活世界”而起念，又一出手就强调对实体直接把握的重要性，是一种具有形而上姿态、形而下能量的本体直觉。这套哲学方法讲求“诚则明”、“明则诚”：“诚”是由本人所体认的本真，“明”是有直觉、表现能力的状况。电影和现象学都要求恢复这种伟大的思想态度，复活直观、重建真实问题与思想的直接关系，复活电影哲学语言的思想幅度与生命的真切关系。哲学本是思想文化塑造自身生命的艺术，电影现象学作为诗意直觉的哲学应该成为电影的精神支柱。

在这一层面我们将更多地借重海德格尔的思想方法。海德格尔有点像心学革命的王阳明，要把一切的本原确立在生命本身，海德格尔说的是存在，阳明说的是心。海德格尔说“存在被遗忘”了，阳明说“架空度日”遮蔽了心头的良知。西方实证科学的大语境决定海德格尔也不例外要“面向事物本身”，东方美学化的大语境决定阳明提出“面向心本身”，好像一个重视“物”，一个重视“心”，其实他们的目的是一样的：抓住本真。海德格尔现象学的“物”是要纠正亚里士多德将形而上学变成物理学的那个“物”，阳明的“心”也不是个人的主观心情，他们都是为了让本真得以自我显现。

电影现象学要做的工作是将哲学感觉回归“生活世界”本身，从而恢复现象学的直接性，并建构这种哲学意识对电影的文化构造能力。借助于电影的传播能力，电影现象学将成为在所谓全球化后现代语境中坚守人文学术之文化精神和自我意识的理性建设的重镇，因为它具有将形而上的理性反思与形而下的意象经营一炉出之的天然优势。电影现象学可以借助现象学的原理，分析技术、阐释能力，来探讨电影的“呈现方式”、“影像思维”、“叙述功能”等电影诗意地把握世界的独特方式，来提示电影“呈现意义”的特性与其“意义呈现”的原理。电影是感觉的艺术，现象学是思想的艺术，电影现象学至少可以获得这两者主体间自我陈述的一致性，也许因此能够成为进入电影本体的新的电影艺术哲学。

