

新迷影丛书·主编 李洋

TRANSPARENCIES ON FILM

电影的透明性

欧洲思想家论电影

[德] 西奥多·阿多诺 等著

李洋 主编



河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

TRANSPARENCIES
ON
FILM

电影的透明性

欧洲思想家论电影

〔德〕西奥多·阿多诺 等著

李洋 主编

 河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

电影的透明性：欧洲思想家论电影 / (德) 西奥多·阿多诺等著；李洋主编. — 郑州：河南大学出版社，2017.4

(新迷影丛书)

ISBN 978-7-5649-2806-3

I. ①电… II. ①西… ②李… III. ①电影评论—世界 IV. ①J905.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 086996 号

电影的透明性：欧洲思想家论电影

著 者 [德] 西奥多·阿多诺等著

译 者 李洋等

责任编辑 萧 歌

责任校对 傅红雪

封面设计 周伟伟

出 版 河南大学出版社

地址：郑州市郑东新区商务外环中华大厦2401号 邮编：450046

电话：0371-86059701 (营销部) 网址：www.hupress.com

制 作 北京大观世纪文化传媒有限公司

印 刷 河南瑞之光印刷股份有限公司

版 次 2017年10月第1版 印 次 2017年10月第1次印刷

开 本 889mm × 1194mm 1/32 印 张 10.625

字 数 184千字 定 价 58.00元

版权所有，侵权必究

(本书如有印装质量问题，请与河南大学出版社营销部联系调换)

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”，可能无法让电影在下一次死亡诅咒中幸存下来，相反，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，向下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

目录

总序

格奥尔格·卢卡奇

思考电影美学（1911） 1

论电影（1963） 11

巴拉兹·贝拉

物体的面孔（1924） 54

特写（1930） 65

齐格弗里德·克拉考尔

年轻售货女郎来到电影院（1927） 85

大众装饰（1927） 106

论电影（1928） 121

鲁道夫·爱因汉姆

专业电影批评（1929） 144

电影悲哀的未来（1930） 152

绘画与电影 (1934)	157
未来的电影批评 (1935)	162
今天的艺术与电影 (1965)	170
西奥多·阿多诺	
作为大众欺骗启蒙的文化工业 (1944)	181
电影的透明性 (1966)	219
文化工业述要 (1975)	232
恩斯特·布洛赫	
摄影机下的新哑剧 (1949)	246
梦工厂或另一个透明的世界 (1949)	252
吉奥乔·阿甘本	
关于姿态的笔记 (1978)	261
为了电影的伦理 (1992)	269
居伊·德波的电影 (1995)	277
电影与历史: 戈达尔的电影 (1995)	288
鲍里斯·格罗伊斯	
电影的偶像破坏策略 (2002)	292
文章信息	315
大都会电影文献翻译小组	323

思考电影美学（1911）

格奥尔格·卢卡奇 文 谷壮 译

我们从未真正地从混淆观念的现状中跳出来。一些新奇美妙的事物出现在我们的生活中，但相对于敞开胸怀地接受它们而言，人们更习惯用一切旧有的，并不适用的条条框框去定义它们，从而导致其真正的意义和价值的丧失。如今人们对电影的想像，不过是种昙花一现的视觉传达手段，或是戏剧的一个不足为奇的竞争对手，也就是说，人们只看到了其教育和经济两个层面的价值。虽然人们承认电影这种新的美确有其实，但当下还是极少会有人以**美学**的标准去衡量它。

一位著名的剧作家偶然一次对“电影”的发想（通过完善的技术手段实现人物对白的复写性）揭示了电影取代**剧场**的可能。如果真能实现的话——正如他所说——那么就再也不会出现不完美的舞台效果：剧场不再导致优秀表演能力受到空间离散性的影响；或者只有最好的演员才能够出演角色，

并且为了使那些不完美的表演不被观众记住，他们只能表现得完美。尽管一场好的演出能够成为永恒经典，但剧场终会在顷刻间失去所有；它将变成一个大的博物馆，里面只收藏着真正完美的成就。

不过这个美梦有一个大问题。就是它忽视了一切舞台效果的前提条件：就是实际在场的人。剧场效果的本质既不是建立在演员的对话和面部表情之上，也不在呈现戏剧性的事件之中，而是将一个活生生的人的情感力量毫无阻隔的实时传递给在场的观众。舞台空间即代表着一种绝对的在场（presence）。辉煌的短暂性并不是一个可悲的缺陷，而是其呈现方式所限：对于戏剧而言，这是明显且必要的特点。也是其自身的即时性所注定的结果。在一个形而上学的意义上说，过去只是一个概念，它毫无意义。（如果戏剧算是纯粹的形而上学的话，那么它就不再单单从属于美学范畴，也没有必要展开诸如“表现”、“发展”等概念的讨论。）再者，对于命运来说，未来也是虚无缥缈和毫无意义的：死亡这个最终的悲剧就是最有力的象征。通过对戏剧的描述，那种即时性和直接性在形而上的意义上获得了巨大的增强：有血有肉的人和其在世界之中的空间性位置都实实在在地证明了这种实在性。这种演员此在（Dasein）的“在场”（presence）对于呈现戏剧人物的悲剧性命运而言，是最直接也是最

深刻的。为了实现这种在场性，换句话说，为了体现那种剧场所特有的极为强烈的真实，演员已然将自身与角色的命运合一——除了所谓的“人生”从未达到如此的生命强度之外，可以将一切都提升纳入到命运的表现范围之中。也正是这个原因，一个真正伟大的演员（例如艾莉诺·杜斯 [Eleanora Duse] ^[1]）在舞台上塑造的形象就是她本人，不需要伟大的戏剧性场面，就已经将那种被命运所宰制的悲惨、神秘的状态极为精准地诠释了出来。杜斯就是这样一个完全在场的人，用但丁的话说，“存在 (essere)”完全等同于“活动 (operazione)”。杜斯就是命运之曲的旋律，即便是没有合奏，也必然会有共鸣。

这种“在场” (presence) 的缺席正是电影的本质特征。并非因为电影的不完美，也不在于现如今角色对于动作的克制，而是因为他们仅仅是人的动作和行为，而不是“人”。这不是电影的缺点，而是电影自身的限制和塑造原理 (principium stilisationis) 所致。通过这种方式，电影出奇逼真的仿像生活，无论是在技术上还是在效果上都实现了与自然现实的高度渐近，电影成为了比舞台更具生存性的空间系统，只有它们才能实现一种完全

[1] 艾莉诺·杜斯 (Eleanora Duse), 1858—1924, 意大利著名女演员。——译者注

不一样的人生；电影是——用一次词形容——奇妙的。这种奇妙不是呈现生活的对立，它只是生活的一种全新的面貌：一段没有体验过的人生，没有经历过的命运，一段没有理由，也没有动机，在我们内心的最深处不会拥有，同样也不可能拥有的人生。即便有人——大多数情况下——向往这样的生活，也只是出于对一个陌生之地，一些无法触及的内心的渴望。电影世界所呈现的生活是没有背景和透视的，不存在重量与质量之差的。而只有在场（presence）才能够赋予事物黑暗与光明的实在质感：它是一种没有精准的度量和规则，不存在本质和隐喻的人生，是不观照内在的纯粹外在性的显现。

受舞台的时间性影响，在呈现事件的发生时总是存在一些矛盾：转瞬即逝的伟大时刻被标示为永恒，一种内心深处近乎木讷式的平静，正是悲恸情绪的绝对“现在”（present）的结果。而电影的转瞬即逝是在其自身内部的永恒瞬间的不间断的影像运动。舞台空间与电影空间不同的基本建构指向两者对于时间观念的不同：一个是对一切形而上学和一切经验生活的冷漠，另一个则特别鲜明地只专注于经验的、非形而上的生活，事实上，正是由于它如此的偏执，从而生发了另一种完全不同的形而上的意味。总之：舞台与戏剧关联的基本法则是不可动摇的；而至于电影则不会受到什么限制。电影情节是通过将各个独立的瞬间一个接一个的没有过渡

地无缝连接起来，生成一个时序性的表达。将没有关联性的它们随机连接，更确切地说，它们的关联性是不被实在物所约束的。“一切都是可能的”：这是电影的世界观，因为通过它的方式，每一个时刻都表现为当下绝对的（仅表现经验世界）现实，然而这种“可能”作为“现实”的另一种形式并不具有合法性；即便它们二者存在共通，形成了某种认同关系。“一切都是真和实的，一切都是一样真、一样实的”：绵延的电影图像不断地提示着我们。

就此，在一个崭新的，同质的，和谐统一又丰富多彩的世界中，文学与生活，童话和梦想被相像复原了：那种极强的生动感不需要第三维度的支撑；仅靠画面连续就能提供一种充满意涵的引导；严肃的现实附着于自然现实与极度的狂想之上；将日常生活中的平淡无奇变得富有装饰性。剧场曾经希望获得的那种——无法实现的——浪漫主义精神的表达，在电影之中成为了可能：画框内的人物保持极其有限的移动性，动植物等自然样态的生动性也被完全激活；如此一派生机的景象，却并不受现实生活的内容和边界的约束。正因为如此，浪漫主义者也曾试图在舞台之上推行呈现他们于自然之中所获取的奇妙感知。然而舞台，却是一个直面灵魂与命运的空间；每一个舞台其最内在的本质都象征着“希腊”：穿着抽象服饰的人们走上舞台，在“宏伟”的圆柱神殿前演绎着他们的悲剧命运。服

装，场景，财产以及各式各样的道具都是对舞台的一种纯粹的妥协；在真正关键性的时刻，它们总会显得粗陋而使人出戏。“电影”描述只是行动，并不是灵魂，发生在他们身上的也仅仅是表面性的事件，而不是命运。因此——只是由于当今技术上的缺憾——电影画面是静默的：台词以及明确地表述是命运的媒介；只有通过它们建立起的完整性表达才能呈现出戏剧人物的精神世界。如果“非动词语言”（nonverbal）发展成全部的话，那么，个人化的记忆、责任、忠诚连同对自我的认识就会随着语词的废止使一切表现得柔和明快，轻浅和愉悦。对于被描述事件至关重要的是，一定要通过肢体动作精确地描绘出发生了什么；任何对言语的求助都是一种不切实际的陷落，一种对其核心价值的拆解。通过比照，一切曾经受命运之重的都获得了非常丰实的人生：在舞台上发生了什么并不重要，极具震撼力的是其毁灭性的效果；在电影中，“如何”使事件具有一种力量，成为了重中之重。在这里，大自然的生机勃勃第一次获得了艺术形式：奔流的河水，树林间的风声，宁静的晚霞和肆虐的暴风雨，都作为自然的发生而成为了艺术的语言（并不是从外部世界中提取图像化信息，比如绘画）。一个人失去了灵魂，但却获得了身体作为补偿；它的伟大和诗意以一种超越身体障碍的能量使喜剧在其面前黯然失色。对以往的伟大艺术完全

没有影响的现代科技，在这里却可以生发出如诗般梦幻的迷人效果。汽车只有在电影中——只举其中一个例子——才能实现极具想象力的表达，譬如在竞速较量中一场激动人心的比拼。同样的，即便是在日常街道和集市中，也一样能产生一种极强的幽默感和表现力：孩子的天真，动物的憨态加入一场趣味十足的闹剧或是一个白痴笨头笨脑的行动，呈现了一个让人印象深刻的景象。在剧场里，面对偌大舞台之上的伟大戏剧，我们聚集在一起共同迎来那个最辉煌的时刻；但在电影中，我们都应该变得“自私”一点，忘记那个属于“我们”的沸点时刻（highpoints）：活在每一个人那里的孩子被解放了，在这里成为了观者个人的精神之主。

然而，电影忠实于自然的表达，并不依附于我们的现实世界。醉汉屋子里的家具来回乱转，床和他一同飞了起来——在最后的关头他抓住了床角，衬衫像一面旗帜似的围绕着他迎风飘摆——直冲云霄。一群想打保龄球的人却遭到了滚球们的反抗，为了围追堵截它们，跋山涉水，穿河越桥，直到最后，才和赶来的球瓶们携手在悬崖前截停了它们。电影也可以通过一种纯机械化的方式变得奇妙：当胶片被倒放的时候，人从赛车下面站了起来，雪茄越吸越长，回到了刚刚点燃它的时候，紧接着，雪茄又被放回到了盒子里。又或者将胶片上下颠倒之后播放，就会看到一种奇怪的生物运动，突然从天花板