

新迷影丛书·主编 李洋

ON
MAGIC
REALISM
IN
FILM

电影的
魔幻现实主义

英美电影文选

[美] 弗雷德里克·詹姆逊 等著

李洋 主编



河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

ON
MAGIC
REALISM
IN
FILM



电影的魔幻现实主义

英美电影文选

图书在版编目 (CIP) 数据

电影的魔幻现实主义：英美电影文选 / (美) 弗雷德里克·詹姆逊等著；李洋主编. — 郑州：河南大学出版社，2017.3

(新迷影丛书)

ISBN 978-7-5649-2726-4

I. ①电… II. ①弗… ②李… III. ①电影评论—西方国家 IV. ①J905.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 048869 号

电影的魔幻现实主义：英美电影文选

著 者 [美] 弗雷德里克·詹姆逊等

主 编 李 洋

责任编辑 萧 歌 陈晓菲

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11月第1版 印 次 2017年11月第1次印刷

开 本 787mm × 1092mm 1/32 印 张 13.25

字 数 223千字 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

苏珊·朗格

- 电影笔记 (1953) 1

乔纳森·克拉里

- 从视觉到视觉性 (2009) 9

马歇尔·麦克卢汉

- 电影：真实的世界 (1964) 29

弗雷德里克·詹姆逊

- 电影的魔幻现实主义 (1986) 49

- 苏维埃魔幻现实主义 (1992) 96

- 马克思与蒙太奇 (2009) 135

道格拉斯·凯尔纳

- 好莱坞电影与政治 (2009) 152

- 电影的症候式批评 (1995) 195

迈克尔·J. 沙皮罗	
电影地缘政治学导论 (2009)	218
海登·怀特	
书写史学与视听史学 (1988)	248
娜塔莉·泽蒙·戴维斯	
作为历史叙事的电影 (2000)	264
罗伯特·罗森斯通	
影像与文字中的历史 (1988)	291
斯蒂芬·穆哈尔	
作为哲学的电影 (2008)	318
艾拉·哥尼斯堡	
电影研究与新科学 (2007)	355
文章信息	400
大都会电影文献翻译小组	405

电影笔记（1953）

苏珊·朗格文 高艳萍译

电影是一门新的艺术。几十年以来，它似乎不过是戏剧领域的一种新的技术手段，一种保存和传播戏剧表演的新的方式。然而今天，它的发展证明这种说法是错误的。屏幕不是舞台，于电影的构思与制作中创造的也不是一出戏。对这门新的艺术进行系统化思考也许为时尚早，但毫无疑问的是，即使在它最初的阶段里，它展示的也不仅是一门新的技术，而是一种新的诗性方式。

下面的思考涉及的大部分材料是由我以前哥伦比亚师范学院研讨班的四位学生^[1]收集的，他们非常善意地允许我使用他们的研究成果。我同样感谢

[1] 约瑟夫·帕特森（Joseph Pattison）先生，路易·福斯戴尔（Louis Forsdle）先生，威廉·赫斯（William Hoth）先生和弗吉尼亚·艾伦（Virginia E.Allen）女士。赫斯先生现在是考特兰师范学院（纽约）的英语教师，而其他三位成员都是哥伦比亚师范学院的员工。

罗伯特·索尔斯 (Robert W. Sowers) 先生 (他也是研讨班的成员), 他对摄影的研究至少为我提供了这样一个有价值的观点: 摄影, 无论其如何摆姿、剪辑或润色, 它必须如实 (seem factual), 或者如他所称, “本真” (authentic)。我后面还会回到这一观点。

从我的目标来看, 四位合作成员共同提供的有意义的观点包括: (1) 电影的结构不是戏剧的结构, 而且其实更接近于小说; (2) 只有当活动摄影机发明之后, 电影的艺术潜力才变得明朗起来。

活动摄影机将银幕与舞台分离开来。对舞台行动进行直接摄像, 一开始被看作是电影唯一的艺术可能性, 到后来则成为某种具体的技术。银幕演员并不受舞台的控制, 亦不受剧场的控制, 他拥有他自己的领域和规则; 事实上, 可能根本没有“演员” (actor)。纪录片是一项意味深长的发明。卡通片则甚至根本不需要人, 仅有“动作”。

活动图片可以发展成较为高等的默片艺术, 其语言必须减少, 凝缩为简短的、稀疏的, 这一事实同样表明, 电影不只是戏剧。它运用过哑剧 (pantomime), 最初的电影美学家们认为它本质上是哑剧。然而电影不是哑剧; 它吸收了这种古代通俗艺术, 如同它吸收了摄影术。

这种新艺术的最显著特点在于, 它似乎是无所不包的 (omnivorous), 它能够吸收最丰富的材料

转变为自己的元素。每一项新发明——蒙太奇、声道或特艺彩色技术 (Technicolor) ——的出现，都曾令电影信徒惊呼：电影“艺术”一去不返了！当然，每一种这样的新技术未及完善，便被迅速投入使用，而且在其最原始的阶段使出浑身解数，轰动一时，在这些持续为娱乐行业提供的无意义作品的洪流之中，常有渣滓浮沉，伴随每一次重要的进步。然而艺术永续。它吸收一切：舞蹈、溜冰、戏剧、全景画、动画、音乐（它几乎总是需要音乐）。

于是，它仍是一门诗性艺术，然而它不是我们以前所知的任何一种诗性艺术。它以自己的方式创造了原初幻觉——自成一格的虚拟 (virtual) 历史。

这从本质上说就是梦境模式 (the dream mode)。我并不是说，它复制了梦，或将人们带入白日梦。非也。也不是说文学可以激发回忆，或让我们 (we) 相信自己是在回忆。一种艺术方式就是一种表象模式 (mode of appearance)。小说“宛如”记忆，因为其意在构造一种已然完成的经验形式，一种“过去”——不是读者的过去，也非作者的去，虽然作家或许自称如此（正如将真实回忆用作模版一样，是一种文学手法）。戏剧“宛如” (like) 行动，在于它显示了因果关联，创造了一种完全临场的经验，一种人物的“未来”或命运。电影“宛如”梦境，则在于它表象的方式：它创造了

一种虚拟的现在，一种显灵的直接召唤（order）。这便是梦境模式。

梦最值得注意的形式特征是，做梦者总是居于梦的中心。地点的切换、人物的行动和言谈，变化、淡出——物事浮现，情境嬗变，物体以陌生的意义进入视野，常见之物显得无限珍贵或者异常可怕，但一些与它们并无物理意义上的切近却在感受上具有本质关联的事物也许会代替它们。然而，做梦者总是“在那儿”，也就是说，他与所有的事件都是等距的。事物会围绕着他，或在他眼前展开；他也许行动或想要行动，或痛苦或沉思；但是，梦中之物对他来说都同样直接（immediacy）。

这种审美的特殊性，这种与所感知事物的关系便是梦境模式的特征：这正是电影接手的模式，借此，它创造了虚拟的现在。就摄影机与那些构造故事的形象、行动、事件的关系而言，摄影机的位置就是做梦者的位置。

但是摄影机不是做梦者。我们在梦中往往是行动者。而在画面中，摄影机（及其补充物——声道）不再是它自身。它是思想者的眼睛，除此之外什么也不是。画面（假如它是艺术的话）的结构也不像梦境。它是连贯的、有机的诗性构造，受到明确构思的感受的支配，而不是听从现实情感的驱迫。

梦境模式用以创造虚拟历史的基本抽象，是

经验的直接性，“给予性” (givenness)，或如索尔斯先生所称的“真实性” (authenticity)。这就是电影艺术从现实性，从我们真实的梦中抽象出来的东西。

电影的受众通过摄影机看世界；他的视点随之变动，他的心智活动无处不在。摄影机是他的眼睛（正如麦克风是他的耳朵——没有理由说心灵的眼睛和耳朵必须总在一处）。他取代了做梦者的位置，但是在一个完全客观化的梦里——就是说，他不是故事中人。电影作品是梦境的表象，一个统一的、持续流逝的、有意味的幻影 (apparition)。

这样看来，从任何衡量艺术的标准来看，一部优秀的电影就是一件优秀的艺术品。谢尔盖·爱森斯坦分别用“有生气的”和“无生命的” (lifeless)^[1]形容好的电影和坏的电影。他说摄影镜头是“元素” (elements)^[2]，元素结合成“图像”，是“客观上不可呈现的”（我称之为诗意的印象），但却是构成“表征”的更大的元素，无论是通过蒙太奇、象征性动作亦或其他手段。^[3] 制约这整个过程的是“最初在创造性艺术家面前盘旋的原初的总体形象”^[4]——母型，统御形式；而在观众心灵中唤起

[1] 爱森斯坦，《电影感》(*The Film Sense*)，第 17 页。

[2] 同上，第 4 页。

[3] 同上，第 8 页。

[4] 同上，第 31 页。

的也正是此物（而不是我们所说的艺术家的情感）。

然而爱森斯坦相信，电影观众或多或少地被召唤着去使用他的想象力，去创造他自己对这个故事的体验。^[1]这似乎表明，电影创造的强有力的幻觉不是关于发生的事，而是关于它们发生的维度——一种虚拟的创造性想象；因为它似乎（seems）是自己的创造，是直接的幻觉经验，一种“如梦的现实”（dreamt reality）。如同大多数艺术家，他把虚拟经验当作最显著的事实。^[2]

电影不是造型作品而是诗性表现这一事实，解释了它同化无限多样的材料并将其转变为非图画因素的力量。如同梦境，电影令所有感官陶醉并掺和所有感觉；它的基本抽象——直接显灵——不仅仅通过视觉手法，虽然它是首要的，还有中断视像的文字和维持其游移“世界”之整体的音乐。电影往往需要运用多种具有趋同性的手段来创造情感的连

[1] 《电影感》，第33页。“……观众被带入到一种创造性的行为当中，在其中，他的个性并未屈从于作者的个性，而是始终在与作者的意图相融合的过程中敞开着，正如伟大演员的个性在创造一个经典的舞台形象时与伟大戏剧家的个性融合在一起。事实上，每一位观众……都创造了与作者暗示下的表现相一致的形象，使得他理解和经验作者的主题。这就是作者构想和创造的另一形象，但是这个形象同时也是由观众自身创造的。”

[2] 比较恩斯特·林德格伦（Ernest Lindgren）的《电影的艺术》（*The Art of the Film*）第92页关于摄影机的观点：“是观众向己的思想在移动。”

续体，使得它的视像穿梭在不同的空间和时间之中却依然凝聚在一起。

值得一提的是，爱森斯坦是从史诗而不是戏剧诗歌，从普希金 (Pushkin) 而不是契诃夫 (Chekhov)，从弥尔顿 (Milton) 而不是莎士比亚中汲取主题素材的。这将我们带回到我研讨班的学生所道出的观点——小说比戏剧更可能屈从于银幕的戏剧化。我认为，事实上一个叙述出来的故事并不需要那么多的“分解”，就可以摇身成为银幕幻影，因为不同于舞台，它自身并没有固定的空间 (space)。电影从梦境吸收的一个审美特性，就是梦境的空间本质。梦中事件是空间性的——往往与空间紧紧相联——缝隙、没有尽头的路、无底的峡谷、太高太近太远的事物——但是它们没有任何总体空间的定位。电影也是如此。虽具视觉品质，电影却不同于造型艺术：因为它的空间是流动的 (its space comes and goes)。它永远是次级幻觉。

电影多少与梦境相关联，而且基于类似的模式，这一事实已由一些人道出。他们或出于艺术理由，或出于非艺术理由。R.E. 琼斯 (R.E. Jones) 指出它不仅不受空间的制约，而且也不受时间的制约。他说：“电影是我们的变得可见和可听的思想。它们在连续的、稍纵即逝的图像中流动，一如我们的思想，而它们的速度，包括它们的闪回——就像记忆的陡然冒现——和它们从一个主题到另一个主