



m o v i e

■ 影 像 系 列 ■

影像的哲学

西方影视美学理论

南 野 著

中国传媒大学出版社

影像的哲学

西方影视美学理论

南 野 著

中国传媒大学出版社



图书在版编目(CIP)数据

影像的哲学:西方影视美学理论/南野著. —北京:中国传媒大学出版社,2009.7

ISBN 978-7-81127-683-1

I. 影… II. 南… III. ①电影美学—美学理论—西方国家
②电视(艺术)—艺术美学—美学理论—西方国家 IV. J901

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 105083 号

影像的哲学——西方影视美学理论

作 者 南 野

责任编辑 赵 欣

责任印制 曹 辉

封扉设计 阿 东

出 版 人 蔡 翔

出版发行 中国传媒大学出版社 (原北京广播学院出版社)

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编:100024

电 话 86-10-65450528 65450532 传真:65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京中科印刷有限公司

开 本 730×988mm 1/16

印 张 15.25

版 次 2009 年 7 月第 1 版 2009 年 7 月第 1 次印刷

书 号 978-7-81127-683-1/J·683 定 价 29.80 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

1	绪 论
9	第一章 艺术界定与文化预言：早期电影美学
9	第一节 明斯特伯格的电影心理学观念
15	第二节 阿恩海姆电影心理学思想要点
17	第三节 贝拉·巴拉兹与其电影文化论
21	第二章 影像表达的方式：蒙太奇电影美学理论
21	第一节 格里菲斯的电影剪辑实践
23	第二节 库里肖夫的实验与普多夫金的观点
28	第三节 爱森斯坦的理论与实践历程
32	第四节 爱森斯坦蒙太奇论和蒙太奇思维
37	第三章 不停顿的先锋与实验：先锋派电影美学
37	第一节 现代主义和先锋派电影美学
41	第二节 欧洲早期先锋派电影及其观念表达
47	附 对《一条安达鲁狗》的美学读解
50	第三节 美国先锋实验电影的历史与观念
53	第四节 独立电影的创作形态

56	第四章	资本的敏锐：好莱坞电影美学与其变化
56	第一节	好莱坞制片厂制度和类型电影形态
59	第二节	经典好莱坞戏剧化叙事的构成
61	第三节	新好莱坞作者电影观念的建立
64	附	对新旧两部好莱坞电影的比较分析
70	第五章	真实中的模糊含义：纪实电影理论
70	第一节	格里尔逊与克拉考尔的纪实思想论点
73	第二节	意大利新现实主义电影创作观念
76	第三节	巴赞电影本体论思想与长镜头理论
80	第四节	直接电影观念与新纪录电影理论
83	第六章	现代主义之秋实：欧洲艺术电影美学
83	第一节	艺术电影的内涵与形式界定及其影响
86	第二节	法国新浪潮与左岸派电影的探索
89	附	《去年在马里昂巴德》的形式分析
92	第三节	欧洲现代主义电影与其美学思索
96	第七章	结构主义时代：电影符号学
96	第一节	结构主义与符号学美学的基本命题
100	第二节	电影的结构主义与符号学兴起
104	第三节	麦茨与电影第一符号学思想
108	第八章	本文与叙述与视角：电影叙事学
108	第一节	结构主义叙事美学诸种模式
113	第二节	电影叙事学理论的思想要点
117	附	电影《大象》的叙事学读解

123	第九章 梦像与镜面：精神分析学电影理论
123	第一节 精神分析学与结构主义的双重范式
129	第二节 精神分析学电影理论的若干表述
132	第三节 麦茨的《想象的能指》
136	附 《性、谎言和录像带》的深层结构分析
139	第十章 询唤与缝合：电影的意识形态理论
139	第一节 阿尔都塞的意识形态论
141	第二节 电影的意识形态理论观点
145	第三节 电影意识形态理论的本文批评
148	第十一章 视觉快感与性别：女权主义影视批评
148	第一节 女权主义文论形态与相关概念
152	第二节 电影的女权主义批评理论
156	第三节 针对电视媒介的女权主义文论
159	附 几部置于不同语境表述的女权电影读解
165	第十二章 解构的景态：后现代主义影像话语
165	第一节 解构主义的思想图景
170	第二节 后现代状态与后现代特征
174	第三节 影视的全球化语境与后殖民主义
177	第四节 后现代主义的影像话语
184	附 中国影视后现代性的暧昧与虚幻
193	第十三章 批判视野：大众文化理论的影视景观
193	第一节 法兰克福学派与文化工业的论说
197	第二节 大众社会的确定与大众文化的分层

199	第三节 文化新构图中的电视作用
203	第十四章 电视真相(1): 冷媒介与第二媒介时代
203	第一节 麦克卢汉的媒介理论与电视观念
206	第二节 引向后现代的第二媒介时代论
210	第十五章 电视真相(2): 社会、文化与公共理论
210	第一节 电视与社会论
213	第二节 电视受众分析与视觉文化论点
217	第三节 媒介的公共领域理论
220	第十六章 影像之重述: 电视的本体与语言认识
220	第一节 电视的重述性质
226	第二节 视觉重构及其多重寓意
233	参考书籍
235	后 记

绪 论

一、美学与影视美学理论的一两个一般问题

英国美学史家鲍桑葵在其《美学史》的前言首句写道：“美学理论是哲学的一个分支，它的宗旨是要认识而不是指导实践。”^①这种对学术与理论独立性与自成体系的表述，可能是许多中国的思想者所难以认同的。鲍桑葵随后提出中国和日本没有关于美的思辨理论，也正是基于这种认知，因为如果不能成为独立体系，自然就形成非结构性的零散的在实用领域的堆积状态。

我们将美学视为美的哲学，影视美学自然就是有关影视或者影像的美的哲学。影视美学可看做是对影视审美的哲学分析，或者影视审美意识的纯粹学术表达。所以在这里我们所遵循的乃思想的原则而非实用的原则，所考虑的乃是影视对于人类生活的总体价值而非实践指导作用。

正如美学研究的许多基本问题都存在争论，影视美学的每一种理论与观念亦都自成一体，各自有着全然不同的美学立场和思想范畴。翻开任何一本美学史，单是关于美的本质一说就十分混乱，美的定义可谓众说纷纭。柏拉图提出美的理念说，认为存在不依赖具体物的美本身，物体唯具有这一理念才成为美，理念是真正的实在，表现美的艺术不过是影子的影子。亚里士多德表示美就在感性事物本身，美只要依靠事物的体积和安排。普罗丁相信美的原因在于神的理性，但可在比例与对称中看到。休谟则试图表明美是一种主观的愉快，并不需要客观标准。康德

① [英]鲍桑葵著：《美学史》，广西师范大学出版社2001年版，第10页。

认为美是主观感觉,是对事物无目的的合目的性的判断,但它不是知识判断。黑格尔说美是理念的感性显现,并且只有艺术家的心灵是绝对精神的最良通道。叔本华的表述富有诗意:美是意志的暂时休歇。克罗齐提出了现代美学的表现理论:美即直觉。车尔尼雪夫斯基说:“美是生活。”

最后一个才是我们所熟知的正统美学观的表达,此处“生活”的含义强调社会生活的实践性即生产关系和生产斗争,而后社会生活又被进一步概括为生活的本质或规律。但是否某一种哲学或社会思想就给美学研究提供了“真正科学”的观点与方法,仍是值得思考和疑虑的。不妨说每一种美学思想都是对世界存在和人的创造的一种认识与一种假设,同时也是一种表述。

就像模仿再现与主观表现两种基本的美学观,它们的对立贯穿了整个美学史。很久以来人们相信模仿乃是艺术的根本特征,柏拉图在《理想国》里说艺术家应高举起镜子来反映现实,虽然他用了贬低的口气,却坚持艺术唯有此途。认为艺术基本上是一种主观的情感表现的观念在古代亦已出现,但除去中世纪神学艺术的象征阶段,直到现代才得以兴盛。“怎么才能把人的感情放到物理事物中去呢?”这是一个现代艺术家的考虑,比如说凡高的画作热烈而疯狂,充满主观的神经质,它是由那些色彩、线条以及构图来达到的。

也许现在该引用几个影像艺术家的话语,他们和那些美学家一样沉迷在自己的思想中,而无暇他顾。吉加·维尔托夫说:“我是电影眼睛,我是机械眼睛。我是一部机器,向你显示只有我才能看见的世界。”这位导演强调了电影摄影机的冷静的观察与摄取能力,和蒙太奇的独特显示效果。罗伯特·弗拉哈迪说:“所有艺术家的工作最终都在于发现。换句话说,就是把隐藏的真实清晰地呈现出来。”他让电影艺术家与摄影机合二为一,共同抵达世界的真实性。而英格玛·伯格曼偏偏说:“我的电影从来无意写实,它们是镜子,是现实的片段,几乎跟梦一样。”这当然不是柏拉图那面高举以反映现实的镜子,现实的片段现在成为心灵的映照,仿佛是梦像。无疑,这些发言都涉及电影艺术的根本问题,即影像的美学的思索。

这几位导演的美学立场的不同十分明显,但他们都创造出了无比优秀的影像本文。无比的含义可能正是来自于这样的有所区分的美学取向,也提示我们以开阔的视野来看待影视艺术的创作与审美。

其实关注一下西方的电影分类,有助于我们理解美学原理作为影像认识和把握当中的基本范畴存在的状态。

第一种分类:依据对电影的美学认识将之直接分为现实主义与表现主义两大潮流。由此衍生出叙事电影、纪录电影、实验先锋电影三种。

第二种分类:同样根据影片的基本美学倾向分为三大类。(1)模仿真实的电影,即技术主义的,如经典好莱坞影片。(2)揭示真实的电影,即写实主义的,一般纪录片和新现实主义影片。(3)质疑真实的,先锋派电影与现代主义电影,或者个性化的艺术影片。

第三种分类:将当下社会语境与对电影的美学认知结合,将电影分为商业电影、宣传电影与艺术电影。这种分类也许正好表达出了一种后现代的美学环境,一种融合着经济与政治成分的不明确的分界和复杂关系。

二、国外影像理论与影像实践的结构性关联

法国电影理论家克里斯蒂安·麦茨是横跨电影符号学和电影第二符号学两个领域的主要表述者,他在其代表性著作《想象的能指》中提出了“电影机构”一说。值得注意的是,他将“电影工业”和“观众的元心理学的社会规则”分别作为电影的第一机器和第二机器提出,同时又将“电影观念”与“电影批评”作为第三机器纳入电影机构的有机范畴。对此,麦茨这样论述:“关于电影的论述也经常是电影机构的组成部分,而且它应当研究它,并且相信或自命它正在这么做,正如我所说的,这就是电影的第三机器:在生产了电影的机器后面有消费它的机器,有吹捧它和以各种形式补贴其产品的机器。论述电影的作品,经常是以出乎意料的方式(这种方式并不为那些相当无心心地采用它们的人们所认识,而是向意识的意向表现出一种基本的外在性影响),成了电影广告以及同时电影机构自身的语言学附加物的另一种形式。”^①

我之所以认为麦茨已将有关影像的理论纳入电影的有机构成范围,在于麦茨将之看做“电影自己的意识形态鼓动的镜像重现”^②。实际上,纵观国外影视发展的历史,影像理论的创构一直伴随着其每一个步伐。或者说,早期及以后的理论家们解决着影像及其认识的许多基本与重大问题,有赖于此,电影及其后出现的电视才能走到今日,形成大的气候。

明斯特伯格从人对电影的心理感知出发,分析与解释了电影影像的深度感,从而论证电影是具有自己独立表达能力的艺术方式。这一理论表述使人们得以摆脱将电影单纯视为复制现实的机械工具的简单观念,并将电影与传统摄影、戏剧等艺术形式区分开来。巴拉兹的“电影文化”学说充分表现出理论的前瞻性和理论家超越现实的敏锐感受,他的著作《可见的人类:论电影文化》仿佛是一部很快被证实的历史预言。在巴拉兹看来,刚出现不久的电影已经形成一种新的文化,这是一种使

① [法]克里斯蒂安·麦茨著:《想象的能指》,中国广播电视出版社2006年版,第12~13页。

② [法]克里斯蒂安·麦茨著:《想象的能指》,中国广播电视出版社2006年版,第13页。

人类重新可见的文化方式。这一预见随着电视的出现与普及被全面证实,这就是电子技术支撑下的新视觉文化的形成,到 20 世纪末,这一观念已经流行。爱森斯坦的蒙太奇理论在一个阶段上完成了人们对电影语言的探索与追求,他提出蒙太奇的“品质就是,任意两个片段并列在一起必然结合为一个新的概念,由这一对列中作为一种新的质而产生出来”^①,这揭示了电影语言表达、尤其是深度表达的能力。这一理论学派所确立的蒙太奇思维成为影像思维的基本形态之一,它在视觉方式的基点上表明了影像对世界的重新构造、重组感官联系的性质。蒙太奇给电影的表述提供了最多的可能性,早期先锋派电影就以之为基本语言方式做了种种影像的实验,像西班牙导演布努艾尔和达利合作的电影《一条安达鲁狗》,以蒙太奇的极端组合形成超现实主义的梦境的隐喻镜像。

巴赞的影像本体论给予电影影像一种哲学性的解释,他进一步建立起了电影在人们心目中的神奇感觉。自从影像技术出现以来,人们逐渐对影像萌生的膜拜与依赖感在此找到了学理的根据,因为转瞬即逝的现实世界终于能够逆时间重现,这是一个亘古梦想的实现。又由于它的可复制性,影像就像是一个更能够把握住、更值得信赖的世界。巴赞有关影像的纪实思想有充足的复杂性,在他看来,蒙太奇的问题不在于损害了客观性,而是损害了含义,因此他强调了纪实性镜头的言语意义,那就是这类镜头(长镜头、景深镜头)更具有多义性,所谓“把意义含糊的特点重新引入画面结构之中”^②。正是在这一意义上,巴赞的思想才能直接影响了以主观表达为美学目标的新浪潮及其后的现代主义电影,甚至一直影响到后来的许多独立电影的创作,如毕斯肯德评论说:“塔伦蒂诺的拍法完全是反传统的,尤其是长镜头的运用。”^③

20 世纪 60 年代之后,结构主义和后结构主义相继兴起,结构主义思想差不多成为人文科学共同的话语出发点。电影符号学和电影叙事学就在结构主义语言学、结构主义叙事学的模式基点上产生,其结果是建立起了现代影像的美学观念系统。电影符号学发现与试图创立电影语言系统的内在结构,它发现电影符号能指与所指关系的特殊状态,由此而产生的电影符码的不确定性,以致意大利符号学家格罗尼提出电影信息应当是多重代码的本文。对电影语言系统复杂性的认识逐渐展开,针对电影本文结构作出分析,力图在各种符码和能指的编码中寻找与发掘可见与潜在涵义的评论方式逐渐形成。电影叙事学则努力关注着影像本文中叙事时态、语式、语态和叙事视角,尤其后者。因为还原到叙事学的本文概念,陈述的行为才产生

① [俄]C. M. 爱森斯坦著:《蒙太奇论》,中国电影出版社 2003 年版,第 278 页。

② [法]安德烈·巴赞著:《电影是什么》,中国电影出版社 1987 年版,第 283 页。

③ [美]彼得·毕斯肯德著:《低俗电影》,广西师范大学出版社 2006 年版,第 166 页。

话语本文,陈述即意味着叙述及其角度,对于影像就是视角。若斯特指出影片组织者是通过某个视角被体现出来的,叙事者控制着影片的镜头、场面、剪辑等言语形态。

电影叙事学这一理念就被许多导演直接运用于电影实践,美国独立导演格斯·范·桑特的电影《大象》,采取了不同于以往的全面的多视角叙事方案,是电影叙事学在影像实践中的一个胜利运用。《大象》正如电影叙事学所阐明的确立了影像的本文,它以叙事者的确定(变换)来控制拍摄的对象、镜头等,影像在叙事中获得主动。

国外影像理论与影视实践虽非如我们想象的指导性关系,但有着结构上的紧密关联,无论艺术电影或主流商业影片的运行都难以与之疏离。其间,主流电影在好莱坞经典时期由于商业目标——观众审美的传统限制,某种程度上脱离刚创立不久的蒙太奇观念,而采取了戏剧化美学的表述模式,但这一状态随后受到理论的批判与电影实践的反叛,在新现实主义和新浪潮电影之后,作为主流的新好莱坞电影开始改变旧模式,将新的理论观念与艺术影片的实验成果加以运用和消化。近年来好莱坞的这种情况尤为明显,包括女权主义电影批评的观念、电影叙事学的原理、后现代主义影像的解构与拼贴的艺术观等,都被充分容纳进电影、电视的叙事和影像表达中。

以最近几年好莱坞电影制作为例,其影像叙事的变化更加自觉,《撞车》、《通天塔》等影片都不约而同地打破传统戏剧化的线性叙事,采取了更具隐喻性能、非线性的共时结构方案。如桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里多的《通天塔》四条叙事线索几乎在全然不同的空间各自展开,其相互间的关联是非情节性的,是联想的、隐喻的。在其影像表述中,情节与故事被相当程度上淡化,场景与人的生存状态的呈现、展示才是目标。这部影片叙事的复杂性体现出其深层结构中寓意的复杂与不定。国内有些媒体以传统的方式给予情节故事上的表面化解读,认为它“讲人们如何跨越语言的障碍而彼此沟通并相互理解”,这一读解显然过于简单化,甚至是将现成的意念强加给文本。影片独特的叙事构图实际上呈现了人类的疏远与隔离,它涉及地域、语言、文化诸方面,直至人的生存目的、内心的界限、一些与世俱来的矛盾、苦痛等。叙事特征也决定着这部影片客观、冷静、追求真实感的影像风格,它突出与保留了影像本身的模糊与多义性质。

前些年的电视剧《兄弟连》则体现了电视叙事革命的出现,它将电影影像的表达发展及其新的观念全面导入电视剧的制作,由此开创出电视连续剧创作的新的纪元,也奠定了其新经典的地位。在传统的观念与理论表述中,人们更能够看到的是电影与电视之间的区别,譬如它们在拍摄上、播出形式上、观看方式上以及诸如屏幕与银幕大小、清晰度的区分等,认为这一切都导致电影与电视制作在理念与整体模式上有着根本的差异。因此,当电影在观念和语言上都已经几度改变时,电视

的表述仍然无动于衷地固执于传统模式。然而,技术在各方面的新发展,使电影与电视的一些原有差别逐渐缩小直至消失,尤其使它们在语言和表达机制上愈益倾向一致,这一点置身于好莱坞影像生产核心位置的斯皮尔伯格和汤姆·汉克斯等人可以说率先体会到,而且付之于行动。

三、国内影视实践的经验主义和理论的悬置

国内影像(包括内地和港、台地区)从20世纪30年代生产于上海滩的电影开始,一直到50年代之后的内地电影和港、台电影,以及大量的电视剧作,其产生与发展基本在模仿与学习国外影视创作的路子上前行,经验主义是其基本形态。国外的影像理论在很长时间里都没有被介绍进来,更不用说对之关注。一直到90年代中期,国内的书店里还很少能见到影视理论方面的书籍,尤其是建立在结构主义与后结构主义观念上的现代影像理论。

即使在高等院校,影视学科的建立与发展一直缓慢,与其他艺术门类如文学、美术等相比有天壤之别。而其本土理论系统的建立,至今陷于空白。如果说早期的电影理论如蒙太奇美学对国内专业人士还有所使用,像电影符号学、电影叙事学、精神分析学的电影理论等到今天仍没有被充分运用,即使在具体文本的分析评论上,更不用说创立相关的理论体系。

理论滞后的结果是影像实践的一意模仿和自我重复,我们可以看到国内的影视剧作至今为止依然停留在好莱坞经典时期的表达模式,戏剧化的叙事与舞台性质的表演、虚华的背景、类型化的人物等等。在这一模式中,影像基本上为推动情节和表现人物服务。近些年,由于受到好莱坞的表面影响与技术的发展,影像自身的表述力才被意识到,但并非理论上的觉悟,而依然只是经验上的借鉴,是从商业角度上取得的表层认识,以至于在运用上走向不惜脱离故事与内涵寻求表面视觉冲击的极端,如《无极》、《十面埋伏》等所谓国内大片。

也许的确怀着本土文化外输的“雄心”,在一向轻视或无视理论观念的国内影坛,制片与导演们凭直觉与经验模仿和试图接近好莱坞,却又看不到其观念上的变化与发展,因此对当下的好莱坞充满误读。在这种误读下制作企图迎合对方的影视,只能靠猜测与臆想去制造蓝图,其结果可想而知。影片《满城尽带黄金甲》等在国外的遭遇,再次证明了这一点。

显然,脱离开第三机器的国内影像机器是一个不完整的机构,作为影视工业本不完善的第一机器愈发显得盲目,其对第二机器的内心充满猜疑与揣测甚至鄙视或恐惧。而虽然已经处于更新社会结构中的观众则同样迷惑,沉浸于旧习惯,又期

待着改变,却不知自己等待的是什么。疏离了观念与理论的国内影像实践,正是这样时常沉湎于传统意念与琐碎情感,为迎合臆想中的观众一味地追随通俗与浮浅,同时失去对社会、文化大的视点的关注力。相比于好莱坞近年注视文化冲突大背景、努力关注人性的众多影像制作,我们的影视创作显示出了苍白。

尽量在追求着艺术表达的国内所谓第六代导演和港、台的少数导演,在影像新观念、新理论的实践上也乏善可陈,尤其在影像的叙事等深层次的创意上也都缺乏表现。比较一下贾樟柯的《三峡好人》和《通天塔》,可以看出两部影片在深层结构上的差异。前者的蕴含,即中国平民的生存状态是在电影影像的表层上就可以获取的,它似乎也不需要更复杂的结构来表述,因为影片并没有对这种状态的进一步探讨。后者的叙述除去不同场景中的人的状态,另有一层世界范围内的人群间的关联或疏隔的关系需要陈述,它必须通过叙事的特殊样态来达到,其本文需要形成一种深处的结构来意指。《三峡好人》的叙事是传统的、平淡的,由于其纪实的原则,它失去了一部分戏剧性,但几乎不具有叙事学的本文意义。《通天塔》则完全不一样,它在影像的叙事上就具有极大的美学参阅与研究价值。

再如同样在后现代主义观念影响下产生的电影,美国导演昆汀·塔伦蒂诺的《低俗小说》等的表述样式:拼贴、黑色幽默、言语狂欢与消除本质性的价值观,显示出后现代话语的某种彻底性。相反,香港的同样张扬“解构”的无厘头影片,如周星驰的《功夫》等只是凭直觉感知、使用着后现代的一些手段,在局部运用,整体而言仍然是爱情神话与英雄神话的传统影像构造。《天下无双》一类影片更是借“解构”性的画面和对话吸引人,骨子里仍种植着等级社会中下层的传统梦想。

国内影视理论被疏离的状态,其实更多地表现为被遮蔽。这由国内影视导演与制片者对待理论与诸种观念时的态度和一些表现可见一斑,不屑一顾是其常态,其次是说好听的就高兴,说了不好听的就骂人。影视实践领域的经验主义不仅根深蒂固,而且自恃有理,丝毫没有改变与自惭的迹象。经验主义者满足于对他者的表面复制和自我复制,喜欢他人对自己经验的表扬与张扬,却不喜欢任何理论的无情剖析。这导致本来就处于弱势的理论更被排斥到边缘,成为大众视野的盲点,为大众所漠视。

与此相对、不容乐观的是国内影视理论圈子自身流行的实用主义观念与急功近利心态,仿佛影视界集体的浮躁情绪已传染过来。当然我们也可以看到在变化的一面,上世纪90年代末以来,影像理论的翻译出版速度已大大加快,从《蒙太奇论》到《想象的能指》,种种系统性的影像译著陆续进入书籍市场。但是与其他领域相比,针对专门理论的深入梳理与解读还少有人作,这方面的著作很难寻到,倒是面面俱到、相互复制的教科书类型的书本有层出不穷之势。

另外,现代影像理论在国外的存在与发展明显具有跨学科的形态,美、哲学领域以及文学等领域学者的大量介入这一学术范畴,是其理论发展与创建的一个重要条件。这在国内是一个有待解决的问题,正是由于国内影像理论建设的诸多缺失,导致这一命题的悬置,许多领域的学者无意进入影视的研究。圈内学者又大都热衷于影视经营性题材和实践操作层面的研讨,可见本土影像理论的系统创建还有待时日,而影像实践的整体性发展也充满不可预测的因素。

第一章

艺术界定与文化预言：早期电影美学

第一节 明斯特伯格的电影心理学观念

电影应当说首先是技术的产物，平面照相的发明促使着科学家期待一种在此基础上的科技手段，能够连续摄取自然界事物的运动状态。然而对于大多数人，他们所具有的仍只是对活动影像的好奇。所以在摄取动态分解照片和把照片复原为运动影像的各种技术问题得到解决后，影像却脱离了发明者的初衷，当活动的影像被爱迪生放进“窥影柜”供市民单独观赏时，它就已经变为娱乐工具。即使卢米埃尔兄弟制作出了《工厂大门》这样的第一部似乎已具有质量的影片，并在银幕上放映，从而将影像从可笑的封闭小柜中解放出来，电影也还只是小商贩们的工作。电影史学家们对 19 世纪 90 年代中期刚出现的电影就如此判断：“它无疑是处于维多利亚时代广泛多样的休闲活动背景之下的产物。”^①

电影是否是一门艺术，进而是否是一门独立艺术，这是当时观看与制作电影的许多人期望确定的。当一开始就被商业化的电影一意迎合市井娱乐消费者及其趣味，如拙劣地流于单一的纪录画面，追求视觉的猎奇或庸俗噱头等等制作，电影就仿佛是市集上的一种杂艺，有沦落为儿童玩具的危险。随后“电影这个新发明马上就被用来大规模地传布戏剧艺术。……这样，戏剧演出就成为一种可以无限量地复制和廉价发行的商品”^②，这仍然与电影艺术本身相背离。虽然可以理解，发明

① [美] 克莉丝汀·汤普森、大卫·波德维尔著：《世界电影史》，北京大学出版社 2004 年版，第 3 页。

② [匈] 巴拉兹·贝拉著：《电影美学》，中国电影出版社 2003 年版，第 11 页。

了电影的欧洲人有着久远的艺术史与艺术观念的积累,他们怀着提高电影艺术品位的愿望,首先到已存的艺术门类如戏剧中去寻求依附。

法国人乔治·梅里爱大大超越了卢米埃尔,不再把电影视为对现实中事物的简单记录,但他也完全认同了戏剧美学的创作原则。其影片不仅采用戏剧的结构方式,还使用了戏剧的固定视点来进行电影拍摄,将摄影机毫不移动地放置在摄影场的最后面,使得他的电影在很大程度上接近于成为戏剧的复制品。在拍摄一部影片的实际运作中,梅里爱全面借鉴舞台剧的表演方式,将诸如剧本、演员、服装、化妆、布景、场景划分等舞台戏剧的基本元素,不无创造性地移植到电影中。在梅里爱之外,还有一些当时有名的艺术家进行了电影戏剧化的实验,创作出了影片如《吉斯公爵遇刺》(1908年)、《伊莉莎白女王》(1911年)等,可惜得到的大都是教训。在银幕上,戏剧艺术家们优美的舞台动作成了夸张的滑稽表演。也许正是这种尝试的失败,才使当时侨居巴黎的意大利文艺评论家卡努杜认识到了“电影不是戏剧”,即电影的艺术可能性存在于电影自身。

在这样的情形下,在美学与理论层面上研讨电影,成为必要。显然,把电影引向戏剧对于摆脱电影的玩具化与单一的猎奇工具性质,从而寻求电影的艺术位置,是有意义的。但这只是开了个头,这种习惯性地在传统艺术中寻找依据与方法的思路,本来就值得探讨。接下去重要与关键的还在于发现电影本身的艺术与美学特征。

卡努杜是第一个为电影作出艺术定位的人。他依据前人把已存的艺术分为两大类,认为在时间艺术(音乐、诗歌、舞蹈)和空间艺术(建筑、绘画、雕塑)之间存在着鸿沟,电影就是填补这一鸿沟的第七艺术。这里,卡努杜已把电影放置于其他已存艺术之外,确定了电影艺术的独立性质。或许值得遗憾的是,其时有一位旅美的德国心理学家于果·明斯特伯格发表

于果·明斯特伯格

