

西方当代
视觉文化艺术精品译丛



Contemporary Western
Visual Culture & Art

常宁生 顾华明 主编

THE SCREEN IN SURREALIST ART AND THOUGHT

Haim Finkelstein

超现实主义艺术思想中的 电影银幕

[以色列] 海姆·芬克尔斯坦 著
张爱东 王升才 库宗波 译

西方当代
视觉文化
艺术精品
译丛



Contemporary Western
Visual Culture & Art

常宁生 顾华明 主编

THE SCREEN IN SURREALIST ART AND THOUGHT

Haim Finkelstein

超现实主义艺术思想中的 电影银幕

[以色列] 海姆·芬克尔斯坦 著

张爱东 王升才 库宗波 译

图书在版编目(CIP)数据

超现实主义艺术思想中的电影银幕/(以)芬克尔斯坦著;张爱东,王升才,库宗波译.—南京:江苏美术出版社,2008.12

(西方当代视觉文化精品译丛)

ISBN 978-7-5344-2513-4

I. 超… II. ①芬…②张…③王…④库… III. 超现实主义-艺术美学-研究-西方国家 IV. J01

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 188735 号

Copyright © 2007 by Ashgate Publishing Limited.

This translation of **The Screen in Surrealist Art and Thought** is published by arrangement with Ashgate Publishing Limited.

登记号:图字:10-2007-187

主 编 常宁生 顾华明
责任编辑 郑 晓
装帧设计 卢 浩
审 读 张 悦
责任校对 吕猛进
责任监印 黄 炜

书 名 超现实主义艺术思想中的电影银幕

出版发行 凤凰出版传媒集团

江苏美术出版社(南京中央路 165 号 邮编 210009)

集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>

经 销 江苏省新华发行集团有限公司

制 版 南京展望文化发展有限公司

印 刷 江苏新华印刷厂

开 本 652×960 1/16

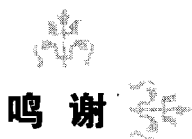
印 张 27.5

版 次 2009 年 1 月第 1 版 2009 年 1 月第 1 次印刷

标准书号 ISBN 978-7-5344-2513-4

定 价 48.00 元

营销部电话 025-83248515 83245159 营销部地址 南京市中央路 165 号 13 楼
江苏美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换



鸣谢

我很荣幸在此向我的朋友和同事表示衷心谢意，感谢他们在本研究的各个阶段所给予我的鼓励、评论和编辑评述。由衷感谢杰克·J. 斯佩科特 (Jack J. Spector)，谢谢他花了大量的时间和精力来阅读我的手稿，谢谢他这个永远都会有求必应和鼓舞人心的读者。感谢弗朗西斯科·佩里茨 (Francesco Pellizzi) 和纳塔莎·库尔查诺娃 (Natasha Kurchanova)，谢谢他们为我投给 RES 的《人类学与美学》一文所做的编辑和评论；这篇文章帮我澄清了在目前研究中依然很重要的几个问题。谢谢亨利·拜哈尔 (Henri Béhar) 在阐明安德烈·布列东 (André Breton) 著作中的种种模糊晦涩之处时所做的不懈努力。瑞士洛桑大学“处于知识交叉口的萨尔瓦多·达利”学术研讨会 (2004 年) 的组织者菲利普·卡埃内尔 (Philippe Kaennel) 和埃斯特里德·卢法 (Astrid Ruffa) 及许多其他知名学者云集洛桑，各抒己见，畅所欲言，创造了浓厚的学术氛围；他们的学术思想有益于我拓展自己在研究达利早期作品时只是边缘性地涉及的领域中的视野和思路。我为罗伯特·哈佛 (Robert Havard) 所编辑的《西班牙超现实主义读物》(A Companion to Spanish Surrealism) (2004 年) 一书中的一篇文章所做的研究工作提出了许多不同的问题，事实证明这些问题对目前的研究也至关重要。迈克尔·泰勒 (Michael Taylor) 和威廉·杰斐特 (William Jeffet) 慷慨大方，为我提供了大量的信息和研究资料。谢谢伊沙伊·

托宾 (Yishai Tobin) 为这一工程所付出的一贯热情和关注, 谢谢沙妮塔·古德布拉特 (Chanita Goodblatt) 所做的宝贵的有益评价, 谢谢卢西恩·伯茨南斯基 (Lucien Poznanski) 为我解读了本书所分析的法文文章中的一些精彩片段, 谢谢米拉·弗兰科尔·雷奇 (Mira Frankel Reich) 所做的睿智编辑及其对我的措辞的清晰度和准确度所提出的建议。本书的研究、出版准备以及许可与版权的费用均由内盖夫 (巴勒斯坦南部地区) 本-古里安大学艺术历史系埃弗林·梅兹主任 (Evelyn Metz) 赞助。

与平时一样, 尼拉永远拥有我的爱和感激之情。



前言

1

“电影院的美好夜晚为我们提供的不仅仅是电影艺术银幕的奇迹，一种梦想得以投影上去的中立场地，而且还为我们提供了最愉快的现代冒险形式。”年轻的超现实主义者罗伯特·德斯诺斯（Robert Desnos）于1925年在《文学》杂志上发表的一篇短小精悍的文章中如是说。^[1]无论夜晚和现代冒险的快乐是什么，德斯诺斯认为“电影银幕的奇迹”是这种经验的主要因素。两年后，回忆起童年时代在电影院的光景，他说，电影院是他感到特别温馨的地方，像家一样的地方。

“电影院的黑暗如同我们睡觉前的卧室中的黑暗，电影银幕也许可以等同于我们的梦。”^[2]把电影银幕当作一种类似于梦的演讲场所的感知概念是德斯诺斯有关电影的著作中的一种普遍概念，也是其他许多超现实主义者信奉的一种概念。而且，在20世纪20年代先锋艺术圈中颇为流行的做法是从电影放映到心灵内在银幕的角度，使用隐喻来描述内在的变化过程，正因如此，这就涵盖了梦的空间属性特征。让·古达尔（Jean Goudal）本人虽不是超现实主义者，但他在其撰写的一篇颇有影响的文章《超现实主义与电影》（Surrealism and Cinema）（1925年）中写道，在电影院“就像在梦中一样，缺乏三维特性的移动图像在一个简单的平面上相互跟随，一个接着一个；它们被人为地限定在一个长方形之内，而这个长方形又好似一个通往心理王国的几何通道。色彩的缺失，也就是说黑白颜色，代表了一种类似于人们在梦中

碰到的那些东西的随意简化”。^[3]

- 在内在变化过程的隐喻表现形式中，电影银幕的空间分支结果——在超现实主义中，内在变化过程大多是由梦的概念来体现的——非常重要，尤其从超现实主义者大多由空间形式研究其课题的角度来看更是如此。这一点因超现实主义思想和著作中所流行的空间隐喻，以及表面与深度、内部与外部的概念和种种有关背后或外面隐藏的是什么的思考而得到了很好的论证。布列东 1924 年在《超现实主义宣言》中写道：“想象也许是在重新肯定自己，重新要求它的权利；如果
- 2 我们心灵深处拥有种种能够增强表面的那些力量或者能够战胜它们的神奇力量，我们就有充足的理由去获得这些力量……”^[4] 在几行后的一个注释中，他又写道：“我们必须考虑梦的深度；在绝大多数情况下，我只能记住从梦的最表层所搜集到的信息。我最乐于思考有关梦的东西是一切掩藏在清醒状态表面下的事物……在‘现实’中，我同样喜欢变坏，走入歧途。”（《宣言》第 11 页，在前面所引的书中第一部第 317 页）这是一个反复思考的问题，而不是一个完全拥有隐藏在表面下的东西的问题；而且，清醒状态下的心灵不可能对任何事情都做出反应，它只能对“我颇为欣赏的从那种黑夜深处所得到的暗示”作出反应（第 12~13 页，第 318 页）。

不管从传统的还是从弗洛伊德（Freud）的概念来看，许许多多的空间形式皆起源于与梦有关的术语。毋庸置疑，超现实主义者也许拾人牙慧，在一目十行的阅读中拾起了弗洛伊德的术语，或者在当代心理分析文学中阅读弗洛伊德时，为了某一目的从种种宣传中拾起了弗洛伊德的术语。频繁运用的短语“无意识深处”（depths of the unconscious）表示了无意识的那种更普通但不是很准确的观点——一种可能对超现实主义者而不是对弗洛伊德所小心翼翼描绘的那种概念产生了较大影响的观点。为了更好地服务于超现实主义者的诗歌和思想

意识形态的目的，一种不甚准确的对弗洛伊德的第一表面结构的理解可能导致人们把有意识和无意识理解为两个相互脱离并且相互隐藏的空间区域。这样的错误概念也许就是弗洛伊德在《释梦》（The Interpretation of Dreams）一书中竭力想为“精神机构”中的“心理区域”观点提供视觉隐喻而做的种种努力的结果，尽管弗洛伊德本人提醒自己不要过多地考虑这样的比喻，但是，他还是一再坚持无意识不是一种解剖概念；而且，他还强调人们应该避免用解剖方法去决定心理区域。因此，在超现实主义者的言语修辞中，他们意欲忽略这样的区别，进而采取诡异心理学家（parapsychologists）常常坚持的有关无意识就是隐藏的第二个本我的观点。^[5]在那些与心理自动主义有关联的语言修辞中，这种从“解剖”的角度把有意识和无意识用隐喻表现为两个相互比邻的空间区域的倾向尤其清晰可辨。主宰左右自动信息的内部声音被认为是来自无意识的最深之处，并在有意识的心灵表面产生了撞击和影响。此外，还有那种意欲超越这样的心理分析概念的诱惑，哪怕这些概念已经明显偏离了弗洛伊德的那些原创概念。布列东，特别是在早期，趋向于认为“魔幻般的主宰”（magic dictation）的根源在于某一神秘区域而不是在于“我们自己的无意识”；他甚至认为“魔幻般的主宰”的根源与一种“普遍的有意识”有关联，而且他主张从这一区域涌现的种种引诱或词语就是从“阴影的嘴”（mouth of shadows）中滑落的。^[6]

在20世纪20年代的超现实主义运动中，这些运用于内在变化过程的空间概念和那些与超现实概念相联的空间概念之间有一种非常明显的联系，其实也是一种连续性。“我相信将来这两种看似如此相互矛盾的状态，梦与现实，会融合成一种纯粹的现实，一种超现实”，布列东在《超现实主义宣言》中如是说；接着，他在《宣言》中又说，“在探求这种超现实的过程中，我肯定不会去发现它，但是，我会不遗余力

地去算计拥有超现实的快乐，就是死也在所不惜”（《宣言》第14页，在前面所引的书中第一部第319页）。因此，超现实被认为是梦与现实的一种融合，抑或是一种黑格尔式的溶解；超现实是一种存在的状态，一种心理状态；它可求但不可得。在超现实主义的著作（或有关超现实主义的著作）中，术语“超现实”（surreality）和“不真实”（surreal）是经常可以互换的，然而，“不真实”往往表示一种超现实的有意识，它常常是由貌似要超越现实的种种不同经历所体现和暗示的。在阿拉贡1924年撰写的短文《梦波》（A Wave of Dreams）中，他争辩说现实与其他任何东西一样是一种经历，而且，“心灵可以拥抱的还有许多其他同等重要的经历，比如说机遇、幻觉、错觉、幻想、梦想。这些迥然不同的经验被糅合在一起形成了一种类别：超现实。”^[7]另一方面，布列东的主张似乎有一种形而上学的味道，尽管在其声明中他经常立场坚定地谴责任何形而上学和超然存在。超现实是在上面引用的那段文章中被唤起的，它与布列东所说的“伟大的神秘”有很深的联系；而且，正如费迪南·阿尔基耶（Ferdinand Alquié）（他主要与布列东一起研究超现实主义）所指出的那样，人们很容易把超现实“与希望一种不可知的东西联系起来，把超现实主义的有意识和宗教的有意识混为一谈。”^[8]不过，阿尔基耶马上又接着说：“自相矛盾的是，它是一种内在的不可知的东西，它隐藏于特殊事物的深处；我们只能体验它们的外表，我们只能感知它们的存在。”然而，超现实主义的语言，主要是与布列东联系在一起的语言，却充满了超然存在的种种唤起和描绘（evocations of transcendence）。正如安妮特·米歇尔森（Annette Michelson）所说：“超现实主义的内在性其实就是隐藏的超然存在。”^[9]也许阿拉贡会主张一种诗歌超然意境的至上观点，即“词汇‘超然意境’（Beyond）的唯一意义存在于诗歌；”^[10]但是，在布列东和其他超现实主义者的著作中，他们常常滑入了一种形而上

学的超然意境的不确定境地，而这种形而上学的超然意境往往又是从空间上被描述和唤起的。20世纪20年代超现实主义思想中的超现实概念与神秘（mystery）概念是没有分离的，这在当时的超现实主义著作（或在达达时代，超现实主义运动正式开始之前由那些即将成为超现实主义者撰写的论著）中就有许多参考佐证材料。“神秘”，尤其是在神秘的空4间衍生物中，常常是与隐藏在现实表面之后的空间联系在一起的，是与通过“窗户”（是布列东和其他超现实主义者从宽泛的隐喻意义上赋予它的）或在半开半闭的门后所能看到的東西联系在一起的。正如我在第2章中所指出的一样，巴黎是一个在现实中追求超现实的好地方，因为人们在那里发现了主宰超现实主义思想的两个领域之间的门槛——梦与神秘的领域和现实的领域——镶嵌在可视世界的表面当中。人们常常想起超现实主义著作中的门与门廊能够表达一种通往神秘的“大门”的意义以及一种隐藏在日常现实当中、暗藏在这些表面之后的神秘。^[11]

超现实主义著作中所唤起的神秘、超现实、心灵的隐藏深度——尽管与内在性的概念相当一致^[12]——但当它们处于“现实的另一边”的时候，在空间上似乎被定格在与现实非常相近的位置；中间有一种分离器或一种表面——其实，抑或一种银幕，如果按照用我提出来的术语——来分离这两种毗邻的空间。在超现实主义的论著中，词汇“银幕”本身在绝大多数情况下虽然看似与电影银幕有关^[13]，但是，我认为它所包含的内容要宽泛得多。事实上，我把“银幕”的概念设想为一种具有许多概念分支的空间样式——尤其在空间的隐喻能力方面，我把它设想为在空间上可以解释和界定划分各种具有超现实主义思想特征的二分法的那种表面或膜状物。在20世纪20年代的超现实主义经验中，电影的重要性被反映成一种图形和一种现实存在；电影银幕样式包括了一种表现链，它从实际电影银幕的概念开始，继而包含了作为一

个表面的电影银幕；这个表面构成了一个投影、反射以及看穿的平面，一种左右各种与超现实主义绘画有关的感知的概念。值得注意的是，对超现实主义者而言，神秘是电影经验的一个不可分割的有机组成部分。因此，布列东在回顾 1951 年的早期电影经历时说，电影是“唯一绝对的现代神秘”^[14]；此外，他还认为麦克·塞内特（Mack Sennett）的喜剧是“电影为我们提供的最神秘的东西”。^[15]在此，电影银幕之所以是这种神秘经验的主要工具，恰恰是因为它构成了一个投影的平面。有趣的是，它虽然表示了一种远处的空间，但是，同时它又构成了一道屏障，阻止了任何想侵犯这一空间的努力和尝试。而用隐喻突破这一屏障的努力和尝试则是调解工程的核心；它包括了一系列贯穿于超现实主义思想的基本对立面：主观与客观、内部与外部、梦想与清醒、现实与外表、感知与表现。^[16]

沿着这些思路，我在第 1 章中介绍了罗伯特·德斯诺斯 1922 年撰写的《地狱的惩罚或新的枷锁》一文中的一段文章。在这篇文章中，
5 想从“更近的地方看”、想看看银幕之后到底发生了什么欲望就是一种侵越或侵犯的尝试，一种越过银幕进入原始而无差别的区域的尝试；在这种区域中，感知与表现是一体的。我采纳了这种电影银幕概念的研究思路，分析了路易斯·阿拉贡在 1924 年创作的电影《巴黎的乡下人》中所采用的一种视觉模式。在这部电影中，玻璃窗或商店橱窗的概念与德斯诺斯的电影银幕相辅相成，相互匹配；它不仅成了一面镜子和一扇窗户，与此同时，它还成了想象——记忆与愿望的一种必然结果——和现实相互混合的场所。电影银幕的这些综合概念构成了超现实主义空间观点的一个组成部分，此种空间观点早在 20 世纪 20 年代就已贯穿于那些构成了未来超现实主义小组核心的年轻作家的作品之中。德斯诺斯和阿拉贡的这两种“电影银幕”概念因另一种视觉模式——一种因路易斯·费拉德（Louis Feuillade）拍摄的系列电影《芬托

马斯》(Fantômas) (1913~1914 年) 和《吸血鬼》(Les Vampires) (1915~1916 年) 而与超现实主义者密切相关的视觉模式——的运用而得到了进一步的发展。这些影片在超现实主义电影万神殿中享有至高无上的地位和荣誉, 它们展示了一种以一个平面或多个平面构建空间的视觉模式的运用情况; 而这个平面或多个平面是与投影平面或电影银幕平行的, 因而肯定了它又否定了它。费拉德的电影在明确肯定表面(作为电影舞台布景深度的一种补充)的同时, 通过银幕与隐藏在银幕“后面”的平行平面的关系, 表达了作为投影平面的电影银幕的“真实性”(tangibility)的深层意义。这种电影银幕的真实性概念与我说的有关电影银幕概念在德斯诺斯和阿拉贡的著作中所起的作用是互补的、相辅相成的; 正如第2章所示, 电影银幕概念明确了被超现实主义者运用于巴黎社会环境种种视觉类别的形形色色的问题。

当人们不再以这样的方法直接解释电影银幕的时候, 作为一种空间样式的电影银幕实际上就获得了它自己的一种隐喻结构, 因而阐明了主宰20世纪20年代超现实主义运动的一些潜在紧张关系。在本研究中, 我从一种包罗万象的角度、一种概括总结种种思想观点和创新主张的角度运用了“样式”(paradigm)这一术语。总的来说, 在这种特殊的环境中, 这些思想观点和创新主张虽说不是可以十分清晰明确地觉察到, 但是, 它们却海纳百川, 有时甚至还纳入了有悖于超现实主义所宣传的主体目的的概念。正如我所预见的一样, 本研究的主要困难在于如何探索和挖掘这种隐喻结构的种种不同表达方式的暗示和线索。比如说, 在第2章中, 通过分析阿拉贡的电影《巴黎的乡下人》的电影作用和地位, 这样的感觉感知得到了进一步的提升和加强。从电影拼贴画的分析来看, 阿拉贡的电影《巴黎的乡下人》属于一种跨越了种种现实表面的叙事动作, 它运用了表面与深度的双重视觉模式。在阿拉贡的电影拼贴画所展示的“电影银幕”深深地嵌入了感知的现

实当中；在此，感知现实是一种有孔洞的门面——商店橱窗和大门——一种通向内部空间（从其广义的隐喻角度看）的大门；而在这些内部空间6 间中则承载着阿拉贡的所有主要梦想和探究自我的幻想。再者，我从同样的角度分析了布列东选择布瓦法尔（Boiffard）所拍摄的几张巴黎照片作为其书《娜佳》（Nadja）的插图的原因。在这两个案例中，我们发现电影银幕样式与我前面所谈到的左右超现实主义思想的两个领域——梦想与神秘的领域和现实的领域——之间的门槛有联系，而且，这个门槛深深地嵌进了可视之物的表面之中。与公开宣称要合并这些领域的目的相左的是，阿拉贡所描述的他在剧院走廊的游荡充满了某种永远也不可能实现的东西的意义，一种隐藏在这种银幕/表面之后的神秘；这与布列东在《娜佳》一书中所看到的巴黎街景是不同的，因为巴黎街景所呈现的只是一个还需破译的复杂迂曲的临街正面，但是，隐藏在其后面的许多秘密却依然还是一个谜，依然还没有被破解。

关于现实的表面，各种与贯穿于超现实主义思想之中的辩证法有关的概念还阐述了布列东的思想观点中的窗户的隐喻范畴，其具体论证是《超现实主义与绘画》一书中所采用的“窗户”。正如第3章所示，从严格意义上讲，布列东的绘画就是一扇窗户的概念，所指的并不是一种完全透明的进入隐藏世界的门洞，而是那种具有电影银幕样式特征的路径；绘画的画面被认为是透明与不透明、渗透性和反射性之辩证法的核心所在。与此同时，电影银幕/窗户还体现了绘画乃隐藏秘密的表现的观点——其代表是布列东所作的有关德·契里科的感知概念。在此种绘画中，隐藏的秘密是看不见的，它隐藏在绘画“表面”之后或位于绘画深处。在布列东所创作的几篇文章中，他直接谈到了电影银幕，但他谈的绝大多数是马克斯·恩斯特的拼贴画；然而，就布列东而言，其中一篇文章可能是对20世纪20年代中期风靡超现实主义学术圈子中的有关超现实主义绘画发展前景的大讨论的一种回应，同

时也是人们对人们所提出的电影可能是超越绘画局限的一种艺术形式的一种反应。此外，窗户隐喻还与在布列东思想中占重要地位的另一种窗户有联系——这种窗户是在《超现实主义宣言》中所唤起的；在此宣言中，“人被窗户劈成两半”的图像象征着自动过程中的双重自我或自我的分离，而玻璃窗则是心灵中的两个区域、视觉的两个领域、可视与不可视之间的分离器；这在布列东的论著中是屡见不鲜的。

电影银幕样式涵盖了一系列广泛概念，有隐喻的也有非隐喻的概念。在布列东的著作中，电影银幕样式是在感知概念的基础上构建的，它不仅与洞察绘画（窗帘、玻璃窗）之中的屏障意义的动机有关联，而且还与形式的思想观点[分层景深（the screen and layered depth）概念]有关系。然而，正是在绘画作品——那些在20世纪20年代超现实主义活动中创作的作品——之中，电影银幕绝大多数都是从空间概念以及表面的物质性的角度来加以解释的。恩斯特作品的分层性质，我在第4章中将予以阐述，表示绘画可以构想成一种精神空间的表现或唤起；此种精神空间具有各种有关心灵结构的不同概念的特点；超现实主义者们在20世纪20年代初期对这一点是非常清楚的。这些包涵了弗洛伊德自己的努力；在《释梦》和其他著作中，他提出了与“精神机构”中的“心理区域”的观点相类似的视觉概念。在恩斯特的眼中，这种概念也许一直就与其他有关精神机构的结构理论有关系，因为研究人员，如F. H. W. 迈尔斯（F. H. W. Myers）、西奥多尔·弗卢努瓦（Théodore Flournoy）、查尔斯·里歇（Charles Richet），早在世纪之交研究心理现象和精神性（spiritualism）的过程中就提出过这样的理论。正如我以后所阐述的一样，恩斯特一直在研究电影银幕的概念，他认为电影银幕是心灵深处一连串画面的重要组成部分，这与他的分层景深概念是密切相关的。在这一章中，我还从“表皮”（skin）的能力方面分析了电影银幕样式；我会在后续章节中分析论述

米罗和梅森的作品时，对“表皮”这一概念的含义加以进一步的拓展和扩充。这里所探讨的“表皮”特征不仅与恩斯特拓印画技法浑厚坚实的质感特征有关系，而且还与手淫这一摩擦活动的物理特性有关联；因此，人们认为绘画是神秘的传播者并能把神秘纳入它的特殊形式和视觉传达模式之中。马格里特的作品，如第5章所示，则用其所暗示的未知事物具体论证了这一概念；这些未知事物隐藏在表面之后或处于绘画空间之中的平面之后，有时则处于与画面平行的平面之后。典型银幕（paradigmatic screen）的基本特征虽说在马格里特的绘画作品中是一种内在固有的形式和概念——作为这种观点的必然结果，种种与绘画空间之“中”的视觉屏障有关的感知也许和绘画分层景深之中的分离器是一样的——但却都来源于具有电影特征的银幕；对马格里特而言，如果用费拉德所制作的系列电影来阐述的话，情形更是如此。

空间问题——尤其是有关表面和深度的问题（也就是说，与通过各种不同形式方法所引起的幻想深度形成鲜明对比的绘画作品表面的物质实质性）——将在第6、第7章中根据绘画乃不透明与透明的辩证法所具体体现的概念予以进一步研究。透明与不透明之辩证法的具体体现绝大多数都与梅森和米罗的作品有关系；不管是从表面与深度相互作用的形式意义上讲，还是从隐喻上作为有意识的艺术区域的表现和无意识的隐藏深度上看，它都在自动创作的过程中得到了反映或暗示。这种辩证法还可以在一个更加明确的空间地点内从海洋（无意识、自动行为或无意识行为的场所、心灵深处）的容纳角度予以理解；然后，人们就可以用这种容纳来更加清楚地认知典型电影银幕的容纳功能与作用。在第6、第7章中，我还从其“表皮”的功能和各种用隐喻来形容和分析心理问题的人体概念的角度对电影银幕样式进行了分析研究。米罗绘画作品中的表面（surfaces）被认为是因“抚摸”的作用而充满了色情的内容。更有甚者，在米罗的作品中还有许多东西可以证实这

样的感知或感觉：绘画作品的表面就是一种容纳元素，它暗示了艺术家本人在那种绘画空间的隐喻存在。“内心的困扰”，用梅森自己的话说，实际上是肉体或肉体各部分的普遍存在构成了梅森 20 世纪 20 年代所创作的绘画作品的重要主题之一。正如我所分析的一样，与人体各部分的描述有关的分散的意义代表了二分法的一面，而二分法的另一面则是由容纳功能来确定的。在这一章中，我从迪迪埃·安齐厄（Didier Anzieu）的“表皮自我”（skin ego）概念集中分析研究了梅森作品中的这种二分法。此种“表皮自我”概念虽说出炉半个世纪以后就过时了（它是在 1974 年被首次提出的），但是，对我而言，它却依然特别适用于梅森的作品。

身体层面（bodily dimension）——在作品中所感知的人体或在作品上所感知的人体——皆与形成米罗和梅森作品基础的空间概念有联系。人体特征之所以重要，主要是因为它阐明了它们与超现实主义运动逐步分离的原因。在米罗 1929 年创作的拼贴画中，人体特征中的分层景深概念获得了一种更加成熟的形式。事实上，这些拼贴画本身就预示或预告了这种分离，因为它们看似要废除表示早期梦幻绘画作品的不透明与透明的辩证法。在这些梦幻绘画作品中，米罗与超现实主义的联系获得了其最重要的形式。如果从“表皮自我”概念所提出的观点看，梅森的沙画作品，在其作品中最实质性的也是最主要的表皮的表现，还用隐喻描述了处于容纳外壳或膜状物及绝望状态之中的表皮自我。接着，正如我所进一步分析的一样，梅森与超现实主义的分离应归纳为是反对超现实主义的容纳概念，也就是说，摒弃那种由于不透明和透明、表面和深度有关的银幕-表皮所规定的绘画空间概念。然后，我追踪研究了从 1926~1927 年开始的绘画作品的发展情况。我发现了一种愈来愈明显的趋势，即愈来愈想通过与 1927 年绘画作品中的沙块有关的撕裂的表皮以及后来那些不再拥有这些表皮色块、一种容纳外

壳的痕迹的绘画作品来摒弃早期绘画作品中的分层景深。在梅森后期创作的绘画作品中，他本人非常偏激地脱离了语言，因而也就脱离了超现实主义的自动主义概念；正因为如此，他也就摒弃了电影银幕这一超现实主义样式的概念。

然而，我想要争辩的是，虽说从 20 世纪 20 年代主宰超现实主义美学的角度来看，这种与超现实主义美学的分离颇为极端，但是，它并没有远离 20 世纪 30 年代超现实主义运动的新方向。其实，在我的研究 9 中，我发现电影银幕样式是在评论上评价 20 世纪 20 年代和 30 年代之间的转折的一种有用工具。很显然，我研究的大部分精力主要放在 20 世纪 20 年代；^[17] 而且，我主要从 20 世纪 20 年代的思想观点出发分析了种种昂首阔步进入 20 世纪 30 年代的发展成果。为了简单扼要地叙述我的主题，我运用了电影银幕样式的普通概念来理解 20 世纪 20 年代贯穿于超现实主义思想和想象中的空间概念；这种电影银幕样式在艺术和写作的形形色色的变换中有时很清晰，有时是推理，有时却很模糊。在此方面，布列东的窗户隐喻为绘画的各种不同空间概念提供了一个重点和中心。这些空间概念反映了与超现实主义运动有关的一些方法；这些艺术家如此做的目的是为了摆脱立体主义形式的羁绊与制约，同时也是为了保持现代主义的必要性。此外，电影银幕样式还是伴随 20 世纪 20 年代电影这一“存在”的中心性（centrality）而产生的。^[18] 然而，我在此还得说明：我的意图和目的并不是把电影银幕样式当作某种式样安排的首要原则（ultimate ordering principle）或一种涵盖这些年中超现实主义艺术与著作中所出现的一切总体概念；相反，我的观点是：很显然，超现实主义当时尤其是在 20 世纪 20 年代所推崇的种种不同表现模式就是为了证实思考分析是理解超现实主义的一种主要方法。

在第 8 章中，我追踪研究了那些我认为解析了始于 20 世纪 20 年代