

【文艺理论】

巴赞纪实美学的批判

薛凌

(西北大学文学艺术传播学院, 陕西 西安 710069)

摘要: 巴赞(A. Bazin)认为电影的本性是照相性,要求杜绝人的参与,以保持现实的多义性和含糊性,从而纠正了蒙太奇学派的偏颇。然而,他又陷入了另一极端。让·米特里(J·Mitry)指出电影的手段不可能摆脱人的参与,手段愈能贴近现实,就愈能偏离现实。

关键词: 纪实美学;长镜头;景深镜头;蒙太奇

中图分类号: J904 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-2731(2000)03-0117-04

以安德烈·巴赞(A. Bazin)为代表的纪实美学曾经对我国新时期电影产生过很大影响。20世纪80年代初期,在其影响下曾经出现过一大批令中国观众耳目一新的影片,如《逆光》《如意》《夕照街》《见习律师》《都市里的村庄》等,一时间形成纪实美学热潮,引起了关于电影观念的大讨论。90年代中期,“状态电影”兴起,结束了“第五代”雄踞影坛的局面。“状态电影”在一个新层面上踵武纪实美学,一扫制造民族神话的泛五代倾向,将电影镜头对准了中国当下的社会生活。然而,纪实美学的此次实践并不像前次一样,伴随着理论的探讨,为了不至于陷入盲目的实践,有必要对巴赞纪实美学再次探讨。

在哲学史上,新的哲学流派往往伴随着科技的飞跃发展而出现,在美学史上也往往如此。巴赞与其后继者克拉考尔(Kracauer)在电影领域里创立和完善自己的纪实美学体系时,他们的出发点和基本论据就是:电影是一种靠现代科技手段发展起来的艺术。巴赞作如下推论:电影是一种通过机械把现实纪录下来的艺术,这种机械就是从照相机改造而成的摄影机,因而,电影乃是照相的延伸,其本质属性即是照相性。克拉考尔讲得更清楚:“电影按其本质来说是照相的一次外延”[1](P3),因而,电影的本性应该同照相的本性一样,是物质现实的复原。为了进一步论证其学说的合理性,巴赞又从电影的本性谈及人的本性和现实的本性。巴赞说,人类心理的基本需要就是“与时间相抗衡”[2](P6),迄今为止的一切艺术都是“用形式的永恒克服岁月流失”[2](P7),给时间涂上防腐的香料,以满足人的这一基本需要。雕塑的原始功能是“复制外形以保存生命”[2](P7),造型艺术史就是“追求形似的历史”[2](P7)。今天,摄影机镜头拍下的客体影像,比几可乱真的仿印更真切,因而能最大限度地

收稿日期: 1999-06-07

作者简介: 薛凌(1972-),女,陕西西安人,西北大学文学艺术传播学院教师,主要从事电影艺术的教学与研究。

满足我们“潜意识提出的再现原物的需要”[2](P12)。摄影机的基本品质是“冷眼旁观”，它虽然由人操作，但却能摆脱人对客体的习惯看法和偏见，清除人的感觉蒙在客体上的“精神的锈斑”，“还世界以纯真的原貌”[2](P13)。什么是世界的纯真原貌呢？克拉考尔从哲学高度阐明了巴赞的概念，认为它就是多义性和含糊性。他说，自然物象本身“有多种含义”，因而具有“含义模糊的本性”[1](P86)。作为人的心理的对应物，自然物象的含义甚至是无限多的，虽然处于模糊状态，却可以触发各种不同的心理情绪。艺术家的责任是再现现实世界的多义的、模糊的、纯真的原貌，观众究竟能对应出什么样的思想情感，那是观众的事。

从以上分析，我们可以将巴赞为代表的纪实美学归纳为下面的三段论式：人类就本性上讲有复制现实的需要——现实的本性是多义的和模糊的——电影的照相本性既可以满足人类复制现实的本性需要，又可以保持现实的多义模糊本性，因而，电影的照相本性不仅是存在的，而且是合理的。

为了保持电影的照相本性，巴赞在方法论上提倡长镜头与景深镜头。他认为，长镜头在时间上保证了现实的完整性（即多义性、模糊性），景深镜头在空间上保持了现实的完整性。他把长镜头和景深镜头拍下的画面称作“单镜头段落”，这种画面结构自然地就呈现着意义含糊的特点和解释的不明确性。巴赞十分推崇美国1916年出品的影片《北方的纳努克》和1941年出品的《公民凯恩》，因为前者用了长镜头，后者用了景深镜头。巴赞还专门写了《奥逊·威尔斯论评》一书，认为此人拯救了好莱坞。

纪实美学的照相本性论是以批判的姿态出现的，矛头对准着苏联蒙太奇学派的形象本体论。

巴赞认为，蒙太奇的本质特征是“仅从各画面的联系中创造出画面本身并未含有的意义”[2](P66)，这样，影片的最终含义就不取决于镜头单独具有的内容，而取决于导演对镜头的主观安排。艺术家借助蒙太奇，在原始素材形态的镜头之间插入了一个“附加物”，一个美学的“变压器”，从而把自己对现实的意识形态性的诠释强加给观众。因此，“蒙太奇远非电影的本性，而是对电影本性的否定”。“蒙太奇是典型的反电影的文学手段”[2](P56)。

以巴赞为代表的纪实美学学派和以爱森斯坦(A. S. Eisenstein)为代表的苏联蒙太奇学派构成了电影美学史上两大基本流派。巴赞对蒙太奇学派的批判是否合理呢？蒙太奇学派的理论是否能站得住脚呢？我们不妨看爱森斯坦如何说。

依照苏联蒙太奇学派的概念，蒙太奇乃是分割与组合的方法，先把对象分割为镜头，然后将镜头组合起来。正是在这一分一合中，镜头的含义发生了奇妙的变化。爱森斯坦说：“把无论两个什么镜头对列在一起，它们就必然会联成一种从这个对列中作为新的质而产生出来的新的表象。”[3](P97)又说：“两个蒙太奇镜头的对列不是二数之和，而更像二数之积……它之所以更像二数之积而不是二数之和，就在于对列的结果在质上永远有别于各个单独的组成因素。”[3](P99)爱森斯坦所揭示的这种现象是客观存在的，是他作为库里肖夫(Koreshov)的助手经过多次实验发现的原理，称之为“库里肖夫效应”。他们利用这个原理进行创作，将艺术家的观念注入电影之中。爱森斯坦相当坦率地承认：“利用这些镜头，我们可以把已经分解的事件重新组为一个整体，但这种组合已经依据我们的观点，依据我们对现象的态度。”[4](P261)那么，人们不禁要问：现实的客观性究竟到哪里去了？

苏联蒙太奇学派认为，现实本身存在着两种联系：一是外在的形式方面的联系，一是内在的本质方面的联系，蒙太奇偏重于后者。在蒙太奇中，现实的客观性非但没有消失，而且被

揭示得更加清晰。关键不在于蒙太奇方法的本身,而在于运用蒙太奇的人是否掌握了辩证思维。

可见,苏联蒙太奇学派的现实观同巴赞是不同的,正因为如此才表现为艺术观的分歧。

事实上,对于蒙太奇理论的攻击并不始于巴赞,早在30年代这种攻击就十分激烈了。爱森斯坦的著名论文《蒙太奇在1938》(1939)就是对当时攻击者的回答。

当蒙太奇学派遭到攻击之后,第一个站出来为蒙太奇理论辩护的是著名的美学家、心理学家爱因汉姆(Annheim)。他的《电影作为艺术》一书收入了写于30年代的文章,结集出版于1957年,这些文章似乎是先写好了等着与巴赞展开论战,而且恰恰又与巴赞的《电影是什么》几乎同时结集出版。

爱因汉姆也从人类的基本需要(或称原始欲望)入手。“人类为求控制自然现象,便设法另行塑造这些物象,这种原始的欲望,是促使人类去创造逼真形象的动机之一”[5](P129)。但是,由于物质条件的限制,人类以往不可能创造出跟原物分毫不差的模仿品,只有在我们的时代,借助现代科技手段,“才接近于实现这样一个危险的目标”[5](P129)。值得注意的是,在此他用了“危险的目标”一语。为什么危险呢?因为这目标一旦达到,就没有艺术创造了。可见,人类进行艺术创造,不仅仅出于“再现原物”的需要,而且还有更高的需要。“在实践中一直存在着一种推动人们不仅止于抄袭,而且还要创造、解释和塑造的艺术要求。”[5](P129)只看到“模仿”的需要而忽视“创造”的需要,显然是片面的。

爱因汉姆还就电影的手段问题展开论述。诚然,手段的特性在更大程度上决定着艺术的特性,但就电影的手段而言,以下三个问题如果不予以考察,就可能推导出错误的结论。其一,电影手段是人操纵的,像一切艺术手段一样,必然有人的因素参与其中。其二,电影是给人看的,是人眼中的现实,手段不仅用来模仿现实,也模仿人的视觉过程,而“即使最简单的视觉过程也不等于机械地摄取外在世界,而是根据简单、规则和平衡等对感觉器官起着支配作用的原则,创造性地组织感官材料”[5](P2)。爱因汉姆还引入格式塔心理学来证明视觉过程的这一特点。其三,电影手段在用以模拟自然时,只是比其他一切艺术手段更为方便和更具逼真性,却不可能达到等同于现实的效果,像一切手段一样,仍然具有自身局限性。他从五个方面阐述了电影手段的局限性,并指出,正是这些局限性使电影不可能是“机械地再现现实”,也正是在克服和利用这些局限性的努力中,才使电影从杂耍上升为艺术。任何艺术都必须借助假定以超越手段的局限,电影也不例外。

巴赞的《电影是什么》和克拉考尔的《电影的本性》先后出版不久,让·米特里就相继出版了《爱森斯坦》和《电影美学与心理学》,站出来为蒙太奇学派辩护。他从方法论入手,否定了巴赞的“单镜头段落”论,指出,在这种所谓“单镜头段落”里,摄影机是在不断地运动着,摄影角度和视点不断地改变着,镜头的组接是在摄影场里一次拍摄中间完成的。因此,“在今天影片中并不存在‘单镜头段落’(也就是没有蒙太奇或‘蒙太奇条件’的段落)。”“拍摄方法尽管不同,然而蒙太奇的原理是不变的”[6](P117)。

让·米特里考察了电影发展史上的一种两极现象:在技术上朝着逼真自然的方向发展,在艺术上朝着超越自然的方向发展,从而提出了电影美学的著名原理:

我们采用的手段愈能贴近现实,它也就愈能偏离现实,愈能提供更广泛和更丰富的变形元素。[7](P5)

巴赞的纪实美学强调电影忠实地记录现实,再现现实,将电影从好莱坞制造的梦幻中,

从苏联电影的意识形态教条中解脱出来,无疑起到了纠偏的作用。然而,不幸的是却陷入了另一个极端,即否认艺术家审美理想的重要作用,否认审美创造的价值。如不指出巴赞在理论上的片面性,则会导致电影创作陷入盲目实践。

纪实美学的盛衰及其对电影创作影响力度的时强时弱,都同社会状况相关。巴赞美学和意大利新现实主义电影的兴起不是偶然的,而是战后意大利的社会现实所使然。作为战败国的意大利,百业萧条,民不聊生,艺术家必须直面现实,而不能像好莱坞一样制造梦幻。于是,“将摄影机扛到大街上”就成为新现实主义电影家的口号。巴赞的纪实美学也应运而生。同理,80年代初中国纪实性电影热潮,是艺术家正视19年动乱后百废待兴的现实所使然。90年代中期“状态电影”的兴起,应从中国社会转型期造成的复杂局面中寻找根据。“状态电影”立足于当下大众自身的生存境遇,受到观众的欢迎,然而,由于审美理想的混沌不清而无从拍出沉甸甸的艺术精品,这种状况恰恰说明,我国电影多么需要电影美学理论的正确引导。

参考文献:

- [1] [德]克拉考尔 电影的本性——物质现实的复原[M] 邵牧君译 北京:中国电影出版社,1982
- [2] [法]安德烈·巴赞 电影是什么[M] 崔君衍译 北京:中国电影出版社,1987.
- [3] [俄]爱森斯坦 蒙太奇在1938[A] 吕亚人译 电影论文选[C] 北京:文化艺术出版社,1989
- [4] [俄]爱森斯坦 爱森斯坦论文选集[C] 俞虹译 北京:中国电影出版社,1962
- [5] [德]爱因汉姆 电影作为艺术[M] 杨跃译 北京:中国电影出版社,1985
- [6] [法]阿杰尔 电影美学概述[M] 徐崇业译 北京:中国电影出版社,1963
- [7] [法]让·米特里 电影美学与心理学[J] 崔君衍译 世界电影,1988(3).

[责任编辑 刘欢]

A criticism upon Bazin realistic aesthetics

XU E L ing

(Literature College in Northwest University, Xi'an 710069, China)

Abstract: Bazin thinks that the nature of film is photographic and calls for avoidance of people participation so as to keep the multi-implication and Vagueness of realities. His theory corrected the error of the montage sect. However, he went to another extreme. J. Mityry pointed out that it is impossible for the means of film to cast off the participation of people. The more the means comes close to the realities, the more the film diverges from the realities.

Key words: realistic aesthetics; long lens; wide-angle lens; Montage