

# 感觉、透明与形式

## ——论一种电影批评的方法

○ 周冬莹

**摘要：**苏珊·桑塔格（Susan Sontag）在其《反对阐释》（*Against Interpretation and Other Essays*）的著作中，批判了以内容说和意义分析为主的阐释或批评方式，提出“艺术透明论”的观点，主张回归艺术作品的感觉体验、突出形式分析、弱化传统的内容论和主题论。另一位理论家吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze）在其艺术论中，也对艺术的感觉与形式及艺术之可能性做出了讨论。本文试图结合两位理论家的观点，探讨一种关于感觉、透明和形式的批评，并思考批评与创作彼此启发、相互促进的可能方式。

**关键词：**模仿 再现 透明 感觉 形式

苏珊·桑塔格在20世纪“反对阐释”一文中提出的关于形式批评的观点，至今仍然闪耀着犀利的光芒、回荡着真知的余音。本文试图将桑塔格的批评观点引申至德勒兹的艺术论思想，并结合当下电影批评和电影创作现状，提出一些思考。

### 一、桑塔格的反对阐释

“反对阐释”之“反对”的首要目标就是艺术的“再现”与“内容”问题。桑塔格追溯了西方艺术批评传统，即古希腊艺术模仿论或再现论对于批评的影响。<sup>[1]</sup>在传统艺术创作和批评中，“内容”被当作艺术的本质，以至于我们一谈到艺术作品的时候，首先想到的“画

了什么”“讲了什么”？于是阐释就变成了“这幅画/这出戏/这个小说的内容是……”以及“它要表达的意思是什么”。在桑塔格看来，这样的阐释也就变为一种“转换”：作者说的这件事，其实指的是……，X其实是A，Y就是B，所见的Z意味着C。阐释者改变了文本，并带着某种自以为是的思想高度和心智优越来判定读者之所需，为读者解释文本中“隐秘”的东西。新的文本被赋予了“深刻”的意义，但它不再是作者的文本，而是阐释者的文本。这样的阐释无异于去建构另一个“意义的影子世界”。<sup>[2]</sup>

传统风格的阐释是在字面意义之上建立起了另外一层意义，为文本树立一座意义的“高塔”。现代风格的阐释却是在挖掘，即在既有文本后面挖掘一个潜

周冬莹，浙江传媒学院华策电影学院副教授。

文本、一口意义的深井。桑塔格认为弗洛伊德的精神分析学，就是这样的一种挖掘：任何人物性格和人物经历的重大事件背后必然有着隐秘的潜在。于是利用“俄狄浦斯情结”“力比多”“无意识”等工具，理论家去“发现”“塑造”于文本幽暗深井处的真相。然而这样的“真相”与其说是被发现的，不如说是被阐释者“发明”的，原初文本被转换为另一个文本。另一方面，许多创作者以阐释为先导进行创作构思：批评家需要怎样的议题，以此引领作品的创作。一种主题先行的创作便诞生了，批评家和创作者之间达成一种貌似默契的合作。如此，与其说是艺术家创作了作品，不如说是传统的阐释观念“冒犯”甚至“侵蚀”了创作。批评家不仅转换了既有作品的文本，还影响甚至操控了艺术创作——艺术呈现出一种被驯服的顺从姿态。<sup>[3]</sup>为了去除“复制”、躲避阐释的侵蚀，现代艺术家采取了明确的行动。他们主动弱化甚至消除内容或者是发明新的形式（我们无法归纳出塞缪尔·贝克特的《等待戈多》和尤金·尤涅斯库的《椅子》这样的荒诞派戏剧讲述了怎样的故事内容）。我们可以看到，在现代舞蹈、绘画、戏剧、电影等艺术中发生了反再现、反内容、反心理的创作趋向。这里以现代舞蹈和抽象绘画为例，对此加以解释。

传统舞蹈往往是建立在某个故事基础上的，无论是西方的古典芭蕾舞，还是中国古典舞。现代舞者们意识到神话、皇家传奇等故事叙述与程式化表现形式限制了舞蹈想象，他们主张找到一种新的舞蹈形式，来表现自我、社会、自然等之间的关系。现代舞逐渐摆脱文化、社会或者心理的智能（Social / Cultural / Psychological Intelligence）影响，走向身体智能（Bodily Intelligence）<sup>[4]</sup>。玛莎·格雷厄姆（Martha Graham）是美国现代舞标志性的人物，她创作的舞蹈《哀悼》（Lamentation, 1930）（图1），是要表现一位失去孩子的母亲的悲恸情感。舞者坐在一张凳子上，身体被包裹在一件几乎全封闭的大袍子中，舞蹈的过程是她用躯干和四肢前后左右地拉扯着这件

带有弹力的袍子。格雷厄姆用身体的运动和她创造的动力形象（Kinetic Image）来揭示人最为内在的感觉（Sense），一种“生命的感觉”（Sensation of Living）<sup>[5]</sup>。在创作理念上，格雷厄姆具有非常明确的“反对阐释”意识：“我的舞蹈就是跳舞。我的舞蹈并不试图从文学意义上解读生活。它以运动肯定生命，其唯一目的是传递生活的感觉，激励观众更敏锐地意识到生命的蓬勃力量、神秘、幽默、多样性和奇迹；让观众对自己的潜力和实现这些潜力的力量有一个更充分的认识，无论他从事的是怎样的活动。”<sup>[6]</sup>于是我们可以发现，在她的《哀悼》中，只有对于情感的表现而无内容的讲述。另一位现代舞大师默斯·坎宁汉（Merce Cunningham）（图2）主张舞蹈无意义，舞者要尽量避免将自己的意识传达出去而只要纯粹的肢体动作，舞蹈意义完全由观众生成。他摒弃了舞蹈的叙事功能和情感取向，表达了“动作之外的东西与舞蹈毫不相干”的观念。坎宁汉将动作看作舞蹈的本质，即身体的姿态、运动方向和速度、运动轨迹和空间等，而动作不代表任何的思想感情和心理活动。基于这种理念，他创造了一种“机遇编舞法”（Chance-methodologies）<sup>[7]</sup>，即任何动作可以连接任何其他动作（下文将会提及，罗伯特·布列松式的动作剪辑，与坎宁汉的“机遇编舞法”有相似之处）。艺术的创新，需要某种去“文化自动主义”，回归到艺术最本质的元素。以舞蹈而言，身体和运动是舞蹈的本质元素。我们在坎宁汉这里，看到某种



图1 玛莎·格雷厄姆《哀悼》



图2 默斯·坎宁汉《滑稽的相遇》

舞蹈的原始和天真：舞者仿佛是刚刚诞生的人类，在尚未发明语言和文化之前，以身体的运动嬉戏发现原初的纯真之美。

在绘画领域，反模仿、反再现体现在对于写实的决裂与抽象视觉

的创造。抽象绘画是对内容的逃遁，没有了内容也就无从阐释。从绘画艺术史的角度来看，在文艺复兴时期的莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂(Leon Battista Alberti)、列奥纳多·达·芬奇(Leonardo da Vinci)等艺术家，试图以透视学来精确再现可见的物质世界，并通过解剖学、物理学、植物学等研究，来最大程度模仿、复制现实世界。绘画艺术经历了从古典的逼真写实到现代艺术对于“逼真”之反叛，转而趋向“真”的探索 and 发现。在绘画通往“真”的道路上(不再是复制现实、再现事物或世界)，艺术家们发现，捕捉世界之真并不只有一种透视方式甚至更不止于透视法；自然的物象可以概括成圆柱形、圆锥形、圆球形等几何形<sup>[8]</sup>；空间不只是欧几里得几何空间，绘画的画布上可以表现异质的时空(超现实主义)。从保罗·塞尚(Paul Cézanne)、乔治·布拉克(Georges Braque)、巴勃罗·毕加索(Pablo Picasso)，到瓦西里·康定斯基(Wassily Kandinsky)、皮特·蒙德里安(Piet Mondrian)、杰克逊·波洛克(Jackson Pollock)、马克·罗斯科(Mark Rothko)等等，这是一条放弃物质具象走向纯粹抽象的过程。在这一脉络上，如果说成熟期的康定斯基、波洛克、蒙德里安还在进行线条和色块的探索，那么到了马克·罗斯科甚至连线条都放弃了，只剩下边界模糊的色块。抽象派画家将任何具象的物质“转化”为几何图形从而彻底放弃形象(Image)。弗朗西斯·培根(Francis Bacon)这样的画家没有放弃事物/人的形象，而是将具象的事物/人进行了“变形”。在培根的绘画里还存在形象，但却是模糊的、变形的形象：脸部不再有生理结构，身体是一团肌肉扭曲运动模糊的肉；具象的人变成了肉，



图3 让-吕克·戈达尔《随心所欲》



图4 吴永刚《神女》

杂技演员或运动员般操演着关于肉的变形、肉的痉挛运动——德勒兹将其称之为“无器官的身体”(Body without Organs 或 BwO)。

回归到电影艺术，这里我们不妨以让-吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard)的《随心所欲》(*Vivre sa vie*, 1962)(图3)为例进行分析。桑塔格指出《随心所欲》倾向于一种证据(Proof)而非分析(Analysis)。“《随心所欲》便是一种展示(an Exhibit)、一种显现(a Demonstration)。它展示某事发生，而不是某事为何发生，它揭示事件的冷酷性(the Inexorability of an Event)。”<sup>[9]</sup>于是，我们看到影片中的十二个片段被任意分割和连接，故事也不与任何社会和话题性事件相关联。戈达尔的这部电影中没有通常的如何、为何、因果的逻辑，而是强调片段“系列”地(Serially)连接。至于女主人公如何沦落为一个妓女，其中的社会和家庭缘由是什么，包括“妓女”的悲惨情感和命运是什么，这些都不是戈达尔所关注的。他只是给出这个女人成了妓女，只是“展示”她成了妓女。在此我们可以比照吴永刚的《神女》(1934)(图4)，片中阮玲玉所演的女人因社会和家庭因素一步步“堕落”成为妓女，并遭受悲惨命运。《神女》依循的是典型的分析型逻辑：如何、为何、因果、心理的，而这也是我们传统的故事讲述逻辑。

## 二、感觉与透明

桑塔格对以内容为本质的传统阐释理念进行了批判，问题是怎样的批评才能服务于艺术作品，而不是



攫取作品的位置？在“反对阐释”一文结尾，桑塔格提出：“为取代艺术阐释学，我们需要一门艺术色情学（an Erotics of Art）。”<sup>[10]</sup>“色情”意味着感官的、感觉的、情感的。桑塔格尤为强调“感觉”（Sense/Sensation）一词。她说：在这个物质密集丰富的现代社会中，我们的感觉早已被钝化了；阐释学或批评家过度地为艺术赋予意义，而艺术品所呈现的感觉被忽略、被抹灭。桑塔格呼吁：当下最重要的是恢复我们的感觉，我们必须学会更多地去“看、去听、去感受”。艺术批评的任务不应该去对艺术作品中的内容做最大化的发现，而是尽可能要把内容从艺术作品中挤压出去（Squeeze）。我们需要削弱内容，重获和强化我们的感觉，更多关注艺术作品中的感觉和形式（Form），以此回归到艺术自身。因此，最好的批评便是把对内容的关注转化为对形式的关注，对艺术作品外表进行一种真正精确、犀利、细致和周到的描述，而非一味挖掘某种作品内在的深意——这才是桑塔格倡导的批评方式。<sup>[11]</sup>在“反阐释”的观念下，艺术的形态和形式发生了显著变化（在桑塔格提出“反对阐释”观念之前，许多艺术家已经走上了艺术形态和形式创新之路）：现代舞蹈尽可能消除了叙事和心理而将身体如何运动作为最高的艺术目标；现代绘画突破透视的束缚、背离了具象，对几何构成和形象变形进行了前所未有的创造；马塞尔·普鲁斯特（Marcel Proust）、詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）等现代派作家，抛弃了再现式的故事，强调以细微的感觉和意识的流动对时空和人进行重塑；《去年在马里昂巴德》（*Last Year at Marienbad*, 1961）这样的现代电影，从故事、表演、剪辑到言说表达，都呈现为一种全然的“新”。

桑塔格以“透明”（Transparency）来区别艺术作品的好坏。“透明是指体验事物自身的那种明晰，或体验事物之本来面目的那种明晰。”<sup>[12]</sup>这种明晰来自于感觉，而感觉是自由的、反象征的。桑塔格通过感觉来抵达透明。需要进一步追问的是：感觉究竟是什么？透明又如何与之相关的呢？

这里不妨结合德勒兹艺术论中的感觉分析来理解以上问题。德勒兹的一个重要观点是：“艺术是感觉的生成而非其他：它存在于其自身之内”<sup>[13]</sup>；“感觉不存

在于感知者、主体的身体中，而是存在于艺术品的身体中”<sup>[14]</sup>，例如：梵高的向日葵、格雷厄姆舞蹈运动的躯体、马克·罗斯科的色块、培根的肉体。这些作品并不依赖于外部观察者来感知它们，感觉蕴含在作品之中，产生的感觉不是主体的感觉，而是作品蕴含的感觉本身。艺术品中的感觉不会消失（《蒙娜丽莎》的神秘感并未因时间而消失，培根绘画中的“肉”在任何时候都不会让人感到赏心悦目），而是会如纪念碑一般永恒。感觉又是如何运作的呢？我们知道感知（Perception）是通过我们的视觉、听觉、触觉等器官影响我们大脑的，而后大脑神经系统指挥我们的身体做出反应。然而“感觉影响身体不是通过大脑，也不是通过表征（Representations）、符号（Signs）、图像或幻想，而是直接影响到身体自身的一种内力，是力量、能量、节奏、共鸣，它会影响到细胞、器官和神经系统”<sup>[15]</sup>。感觉从某个艺术品传递到观众/读者，然后又通过从观众、读者的反应行为传递返回到世界<sup>[16]</sup>。正如德勒兹引用诗人保尔·瓦雷里（Paul Valéry）的一个说法，即感觉就是直接传达的东西，避开了绕圈子或者一个无聊的、需要讲述的故事<sup>[17]</sup>（传达感觉并不必然需要一个故事）；以及“感觉不是质的、量化的，它只有一种强度现实，它不再决定再现的元素，而是同素异形的变化。感觉是一种震颤”<sup>[18]</sup>。有许多观众在面对罗斯科的画作时会不由自主地嚎啕大哭；梵高画面笔触中复杂的线条和色彩变化，形成侵入观众内部的力，观者被绘画内部的力量所攫取。并不必然需要什么故事为中介、只是画面中迎面而来的感觉之力，让我们自身内在的能量与艺术作品感觉的力量发生共振。总之，我们可以说：感觉内在于作品之中；感觉，是力的流动、交互、共振；艺术创作，是力的发现与力的运转。

感觉并非凭空而来，物质（人或事物）是艺术品感觉生成的确切来源。“艺术是复合或构成的过程（Processes of Compounding or Composing），不是从无到有的纯粹创造，而是从影响生命的力量、感觉或强力的物质性（Materiality）中提取的行为，也即，生成从前不存在的、但可能唤起并产生未来感觉（Future Sensations）的新的生成。”<sup>[19]</sup>艺术借助词语、颜色、

声音、石头传递感觉，在文学、绘画、音乐、雕塑中表达新的感觉的生成。如何表达物质，如何表现物质中蕴含的生命的感觉和力量，成了艺术作品之确切任务——也即形式所在。物质与感觉有关，与观念无关，因此德勒兹说“艺术没有定见( Art does not have opinions )”<sup>[20]</sup>。艺术不仅要表现物质中蕴含的生命的感觉、力量，更是要将它们提升为过度的、强度( Intensification )意义上的能量或力量的结果，“这是为了获得感觉本身而不仅仅是为了快乐或性( 正如精神分析所暗示的那样 )，是为了获取那种可以被放大、被强化的东西。”<sup>[21]</sup> 英格玛·伯格曼( Ingmar Bergman ) 的电影《沉默》( *The Silence*, 1963 ) 中，男孩在酒店走廊的暗处发现母亲与一个男人私通。男人用一把钥匙打开一个酒店房间，钥匙在锁孔里粗暴扭动，从声音到动作表现，伯格曼都赋予了这个场景一种气急败坏的暴力。不知所措的男孩回到自己房间，他发现平时优雅斯文的姨妈在酣睡中发出诡异的鼾声，特写镜头下她的嘴角可怕抽搐着，手指也怪异痉挛。窗外渐起的嘈杂声打破了屋内的沉默，一辆坦克深夜行驶在大街上。相信伯格曼要以这种死亡般的鼾声、粗粝的坦克嘈杂声和可怕的视觉去撕裂某种东西——也许是男孩无忧天真的童年( 若有人将坦克从性的角度去解释，那将实在会是一种牵强的阐释 )。诸多学者对伯格曼的影片从宗教、伦理、女性主义的角度去进行解释，然而至少在《沉默》中，我们更能感受到的是伯格曼对于物质的发现：无人的酒店长廊、蓬松的被子、难以打开的门锁、姨妈的鼾声和睡姿等，这些影像中只有被放大的了感觉的流动、某种率直的明晰( 而无隐喻、转喻、象征 )，它们共同形成一种感觉的聚块，激发出强大的生命力量和能量。为了强化感觉，伯格曼赋予这部电影特定的形式：特写、俯瞰镜头、声音静默与嘈杂的对比使用、运动的缓慢等等。一部内容稀疏而形式鲜明的电影，足以传递震撼人心的力量。

### 三、塔可夫斯基和布列松的“感觉”与“形式”

桑塔格在“反对阐释”一文中列举了几位“透明”意义上的导演：罗伯特·布列松( Robert Bresson )、

小津安二郎、让·雷诺阿( Jean Renoir )，当然还有那些主动摆脱阐释、具备率直性的导演：乔治·库克( George Cukor )、拉乌尔·沃尔什( Raoul Walsh )、霍华德·霍克斯( Howard Hawks )、弗朗索瓦·特吕弗( François Truffaut )、戈达尔、米开朗琪罗·安东尼奥尼( Michelangelo Antonioni )等等。但这里我们至少还可以说安德烈·塔可夫斯基( Andrei Tarkovsky )，这位擅长拍摄事物/物质的导演。下文将以塔可夫斯基和布列松为例，分析他们电影中对于感觉与形式的创造，以及他们如何以各自独特的方式实现一种“透明”。

#### (一)塔可夫斯基的声音与物质

塔可夫斯基的电影常常被冠以“诗意”“深刻”“晦涩”，然而他是一位以“感觉”为重、回避“观念”的导演。他在《雕刻时光》中曾提到：“我认为当代最令人悲哀的事情，莫过于人类对于一切美的感受力已被摧毁殆尽。以‘消费者’为诉求对象的现代大众文化和加工文明，正摧毁着我们的灵魂，使得人类不再探索其存在的决定性问题，不再意识到自己为性灵的实体。”<sup>[22]</sup> 作为性灵的实体，当然首先是对于“美的感受力”。塔可夫斯基诘问道：“‘美的感受力’若非首先建立在感知和情感上，还能是什么呢？”“我的工作是以活生生的影像传道，而非以滔滔雄辩。我必须展现生命的整个面貌，而非讨论生命。”<sup>[23]</sup> 塔可夫斯基说“展现而非讨论”，戈达尔则是“证据而非分析”，他们的创作逻辑似乎如出一辙。塔可夫斯基、戈达尔、桑塔格，伟大艺术家和艺术理论家在本质问题上总是共通的。

塔可夫斯基是一位善于表现土、火、水、气这些基本物质元素的导演。电影理论家罗伯特·伯德( Robert Bird )在他的《塔可夫斯基：电影的元素》( *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*, 2008 ) 中，详论了塔可夫斯基如何以基本物质元素创造感官的冲击、情感的唤起之方法，而非概念化讲述“大地”“民族”等宏大主题问题。这里以“声音”为例，来分析塔可夫斯基对于“美的感受力”的创造。

声音赋予物质与空间以强度和力量，引领我们

凝视物质与空间，进而由空间进入时间。声音是塔可夫斯基达成其感觉的能量及强度的方法。《潜行者》(Stalker, 1980)正片开头的声音处理令人惊叹。镜头透过半掩的门进入卧室空间，观众依稀可闻火车汽笛声、风声、震颤的玻璃杯与床头金属桌撞击声(因房屋临近铁轨)以及或隐约或清晰的滴水声。镜头从床头小桌子向床上酣睡的一家三口横移过程中，火车行驶的声音与玻璃杯震动声渐响至嘈杂的地步；当镜头分别掠过妻子、女儿至向导脸上的时候，画面中响起了朦胧但旋律慷慨的歌声——我们不知道这音乐声是来自人物的梦境还是真实生活。镜头再次横移动，从向导沉睡的脸上横移返回至金属小桌，玻璃杯震动的声音渐隐。景别从特写转为全景镜头，向导悄然起床穿衣。在上面这一段落中，细微复杂的滴水声、玻璃杯与金属小桌的震动声、风声、火车车轮撞击铁轨的声音(慢速运动和快速运动下音质迥异)，所有这些声音塑造了一个具体入微的人物生活空间：铁路边的房子，房间墙壁因潮湿而鼓起、发霉，卧室地板也被潮气浸透——在这样的声音中，这间房子被赋予了物质的确切性和空间的强度，即难以忍受的嘈杂、潮湿、孤立等。这一以小桌为起点和终点的镜头横移中，镜头介绍了向导的一家三口的生活现实，但观众又似乎被带入了向导的梦境：隐约中似乎总有一个声音在召唤他。与其说他被行驶的火车声和音乐吵醒，不如说是精神中的某种东西激扰着他，让他从深睡中醒来，让他再一次带人踏入禁“区”。由感知、情感而精神，由物质、空间而时间，这就是塔可夫斯基的电影策略，或者说他对于电影本质的理解。

同样，《镜子》(The Mirror, 1975)中有一个段落是妈妈带着男孩去变卖首饰。该段落中单一而富有强力的声音为我们塑造了质感绵密的物质空间，声音的流动转化让确切的物质与精神世界获得关联性。该段落中，妈妈带儿子回到自己的旧居，这所房子多年前已经变卖给医生一家人。落魄的妈妈想把仅有的一点首饰卖给医生的妻子。大人们进里屋去商谈价格，男孩(少年时候的塔可夫斯基)被叮嘱在客厅等候。客厅是一个厚重的木质空间：原木的墙壁、笨重的木家具，吱嘎作响的地板。男孩被木材的昏暗和厚

重感笼罩着，客厅中唯有玻璃油灯和玻璃奶瓶泛着亮光。特写镜头中，不知从何而来的牛奶滴落在桌子上，继而落到木地板上，不同的滴落声细致提示着“木桌”和“木地板”的质感和空间距离感。滴落的声音中蕴含着某种坠落感，男孩很快“坠落”到一段梦境中，在那里男孩看见少女时候的母亲在拢火取暖。火苗闪烁的声音将画面引向男孩当下空间，油灯在噗嗤声中闪烁熄灭，梦中的火苗声与现实中的油灯声发生共振。这一段落以牛奶滴落的声音和油灯熄灭声音开启并结束男孩的梦境：声音赋予物质强度、力量、意志；声音呈现男孩的意识流动，空间转化成为了记忆与情感(梦境中年少时候美好的母亲与现实生活窘境中的母亲发生对比)。同样，我们也可以《索拉里斯》(Solaris, 1972)为例进行分析。影片中的男主角克里斯在太空遇见自己妻子的克隆版，这个女人想要证实自己是真正的人类，而确证的方式就是她能拥有与人类同样的感觉和记忆。在这一关键场景中，塔可夫斯基予以女人以听觉和想象。女人端坐于彼得·勃鲁盖尔(Pieter Bruegel)的四季图前，她在凝视《雪中猎人》(The Hunters in the Snow, 1565)一图时，听到了狗的吠叫声、教堂的钟声、人们错落的交谈声等等。声音予以这幅画现实的物质性(雪中村庄)，画中的世界被赋予了真实性；声音复活了女人的精神，复活了潜在的记忆，连接了感知与信仰(“我是一个人”)。

塔可夫斯基以声音唤醒那些厚重的物质(大地、木屋、机器)，向我们显示它自身的质感、纹理和温度。水滴声、关门声、铁轨震动声，这些让我们重新发现了水、门、火车和铁轨的物质性，进而发现物质



图5 彼得·勃鲁盖尔的画作《雪中猎人》





图6 克隆女人在绘画中听到了声音、复苏了记忆，获得了真实人性

的力量如何与人的情感和精神相交织、汇聚。声音的聆听，成为了一种“声音的凝视”，强化了物质的力量，并将其转化到一个时间和想象的世界。声音或许就是塔可夫斯基所谓的“直接处理电影”的方式之一：在情感上和感官上影响观众，观众在塔可夫斯基的“元素”中进行感觉的运作，人物沉浸在感觉的流动和新感觉的生成之中，而不是分析正在银幕上发生的事情——这或许就是塔可夫斯基的电影创作逻辑。

## （二）布列松的“模特”

“模特”是布列松处理表演的方式，也是他用以操控感觉的策略。斯坦尼体系和方法派（后者师承前者）是戏剧和电影的主流表演理论，它们都强调表演的戏剧性，强调演员需要进入角色内心，在体验和理解人物内在心理和情感逻辑后，决定外在表演言行的方式。布列松以人物模型理念批判戏剧电影，提出：“谨防戏剧艺术的一切要求”<sup>[24]</sup>“植根于戏剧的电影没看头”<sup>[25]</sup>，强调“不要心理学”<sup>[26]</sup>。布列松要的是“不演”：“对你的人物模型：既不要演别人，也不要演自己。不要演任何人”<sup>[27]</sup>，“越是平扁和平淡的东西越有生命力”<sup>[28]</sup>。自持内敛、毫不外露，布列松通过让人物模型保持其本来面目而达到一种罕见的张力与爆发力。

不要“心理学”的布列松，要实现的是不受思想和意志干扰的“自动运动”：“我们十分之九的运动来自习惯和自动性。用意志和思想来改变它是反自然的”<sup>[29]</sup>，“一切运动都在暴露我们（蒙田）。但是，只有自动的（而非指挥的，想做的）运动才能暴露我们”。他转述蒙田的话：“我们没有指挥自己的头

发竖起来，没有让皮肤因欲望或恐惧而发抖；我们的手经常做我们没让它做的事情。”<sup>[30]</sup>表演中已经有太多的意志和思想，所以布列松不拍摄演员的表演，而是“已经成为自动，不受思想干扰”的人物模型<sup>[31]</sup>。他对演员的要求是完成导演指定的动作并反复排演，直到这些动作变成习惯和自动，去除了任何的心理成分。“自动运动”是“最不经意、最

内在的动作”，这些换个说法，就是无意识冲动下产生的动作、最本真的动作。《死囚越狱》（*A Man Escaped*, 1956）中男子越狱的念头一旦启动，其余的动作几乎自动衍生了。镜头着重表现他劳作的手、舞蹈般手的动作细节：如何拧铁丝、弄弯钢管、卸下门板又如何安装回去等等。这些遵循的几乎完全是物理原则而非心理原则。由于自动而体现为“无意识”，这成了最内在、最具感染力的动作。同理的还有《穆谢特》（*Mouchette*, 1967）中的那双木拖鞋，只要套上了这双大鞋子，人物浑身的肌肉都在和这双鞋作斗争，自动生成了动作与姿态，以及随之而来的周围人对她的厌恶和嘲笑。布列松的自动运动类似于坎宁汉式的身体智能（*Bodily Intelligence*）的最大程度开发——没有心理，只有物理动作；然而布列松身体物理性动作来自于灵魂对于自由的向往（《死囚越狱》）和对于尊严（《穆谢特》）的捍卫，是灵魂在催促手和脚进行无停歇的运动。布列松所谓的“不要心理学”，其实是自动运动和身体智能抵达心理——有谁不会为越狱能否成功而揪心、不会为穆谢特遭受的暴力而动容呢？


除了自动运动，布列松还强调人物模型的局部表现：“一声叹息，一阵沉默，一个字词，一句话语，一片嘈杂，一只手臂，你的人物模型的全部，他的面部的动态和静态，正面与侧面，宽阔的视野压抑的空间……样样东西精确到位：你唯一的手法。”<sup>[32]</sup>布列松在意的是“瞳孔放射的光芒令整个人物意味深长”<sup>[33]</sup>的人物。对于他而言，“眼”即“目光”（*Sight*），是人的力量之所在。他引用别人的话：“一道目光足以引起

一段激情，一桩谋杀，一场战争。”《扒手》(Pickpocket, 1959)中的男人在银行作案时，经历紧张观察后，他终于锁定了一个作案对象。他先于对方一步走向门口，而后突然在门口转身，想要通过身体的碰撞对其身后的人行窃，不料被对方的眼睛牢牢盯住，四目相交的“看”令米歇尔胆怯后退了。布列松的“局部”美学，还体现在他拍摄的“专一性”上：拍手或者脸，交待手的时候就不交待眼神；人物之间很少对视式的看；或者为了突出目光的力量，人物身体静止、表情木然。在《钱》(L'Argent, 1983)的旅馆杀人场景中，我们看不到常见的血腥打斗场面。男主人公身体僵直地下楼后在水龙头下冲洗血污的手，在这个洗手的特写镜头中，我们这才明白他在楼上杀了人。布列松断然不会在手的镜头后切入一个人物脸的特写——这就是布列松的“专一”：交代手的时候就不交代其他了。

布列松很少表现事件的过程，对他而言，一个过程只意味着几个瞬间。《钱》中的男人在饭店使用假钞被店员识破。他和店员打架的过程，只有两个镜头：男人抓住店员衣服又松开，一张桌子倒在地上。《扒手》开头中男人被警察抓住、释放、回到家里的过程，只用了几个不同场所的门的镜头(男人走过这些门)。《扒手》结尾男人和他的扒手朋友在火车站偷窃场景，以大量手的特写蒙太奇来表现——在这里，只有动作，没有心理、逻辑的戏剧因素，我们很多时候甚至不知道这是谁的手。这里的剪辑方式与坎宁汉的机遇编舞法尤为相似：动作之间可以任意连接，动作不代表任何的思想感情和心理活动——灵巧的手、柔韧的手、敏捷的手，如何准确地抵达钱包所在之处、如何迅速转移钱包而不露痕迹等等。布列松的镜头大多是动作、运动的重要瞬间，一个事件由重要瞬间“接力”连接起来；每一个镜头和下一个镜头之间也是类似田径接力跑的那种“接力”的关系(其中没有心理学、逻辑因果需要考虑)，达致一种“速度”和“密度”意义上的力量和强度。

布列松启动一种动作的意念、意识，让人物的手、眼、脚进行一种自动运动，达到最真实、最具有效率的表演；他的模特力量，指向的是零度表演，但又并非“无”表演，他只是以“身体局部法”来实现一种微观姿态和动作中的感觉力量和强度；这种“局部法”还体现在他以动作瞬间的连接来替代动作过程，实现一种运动的速度和密度上的感觉力量。这些来自于“模特”的电影理念，让布列松的影像在一种前所未有的明晰、有力节奏中进展。无论是自动运动还是身体局部法，布列松都在以身体智能来取代文化和社会智能。让身体回归身体、生成感觉并使之放大和强化，最终使紧密连接的画面充满激情<sup>[34]</sup>，这或许是布列松的电影逻辑。

## 结语

桑塔格提出的“反对阐释”，不仅是一种批评智慧，也是一种创作智慧。对于艺术，更重要的是形式还是内容、感觉还是意义？20世纪现代艺术的革新性，始于艺术底层逻辑的转变，这很大程度上是诸多艺术家有意反对阐释的结果，于是他们发明了新的艺术形式和风格。桑塔格呼唤艺术的“透明”，也即强调艺术的感觉和形式，而非内容与意义。直接、流动、永恒的感觉是被放大、强化的力量，它从某个艺术品传递到观众/读者，然后又从观众、读者的反应行为传递返回到世界<sup>[35]</sup>。伯格曼、塔可夫斯基、布列松等伟大导演作品之所以感动我们，是因为作品中直接的、迎面而来的那种力量。从这些作品中，我们可以看到感觉与形式之间互为催生、彼此激发的关系。艺术新的可能性，在于感觉与形式的“共谋”，在于对抗定见的陈词滥调。

注：本文系2022年浙江省省级一流课程“电影哲学英文经典阅读(双语课)”的阶段成果。

(责任编辑：龙力莉)



## 注释:

- [1] 柏拉图的《理想国》和亚里士多德的《诗学》都曾对“摹仿”进行过详细的论述。在柏拉图看来,存在两种“摹仿”:“符合原样”的复制艺术,以及描摹想象形象的艺术。前者是柏拉图所肯定的,后者被柏拉图看作是诗人和画家创造的虚假艺术,柏拉图认为这些人应该被驱逐出“理想国”之外。亚里士多德在《诗学》中主张一切艺术的原则在于“摹仿”,艺术家必须掌握物质和形态,这是掌控世界的方式。复制原样、复制现实的摹仿理念成了艺术家的原初诉求,而这类艺术实践曾在历史上获得了辉煌成就。——作者注
- [2] (美)苏珊·桑塔格著·程巍译.反对阐释[M].上海:上海译文出版社,2003:4-9.
- [3] (美)苏珊·桑塔格著·程巍译.反对阐释[M].上海:上海译文出版社,2003:9-10.
- [4] Roger Copeland, *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*[M]. New York: Routledge, 2004:191.
- [5] Kimerer L. LaMothe, *Nietzsche's Dancers*[M]. New York: Palgrave Macmillan, 2006:153.
- [6] Kimerer L. LaMothe, *Nietzsche's Dancers*[M]. New York: Palgrave Macmillan, 2006:151.
- [7] 坎宁汉的编舞时通常是先编一些单一动作、小短句或长段落,但是它们之间是没有任何的联系,然后将动作编号,以掷骰子的方式连接这些动作。这样的连接是没有任何逻辑,更不表示任何情感,从而创造出一种非固定性的、非连贯性的动作形式,使现代舞身体的运动方式得到充分的扩展。“机遇编舞法”打破了古典主义中长期以来形成的线索规律。这种新颖的形式是舞蹈创作技法的一大创新。参考 Roger Copeland, *Merce Cunningham: Modernizing of Modern Dance*[M]. New York: Routledge, 2002:5.
- [8] 尤昭良·塞尚与柏格森[M].桂林:广西师范大学出版社,2004:238.
- [9] Susan Sontage, *Against Interpretation and Other Essays*[M]. New York: The Noonday Press, 1966:199.
- [10] (美)苏珊·桑塔格著·程巍译.反对阐释[M].上海:上海译文出版社,2003:17. Susan Sontage, *Against Interpretation and Other Essays*[M]. New York: The Noonday Press, 1966:14.
- [11] (美)苏珊·桑塔格著·程巍译.反对阐释[M].上海:上海译文出版社,2003:15-16.
- [12] (美)苏珊·桑塔格著·程巍译.反对阐释[M].上海:上海译文出版社,2003:16. Susan Sontage, *Against Interpretation and Other Essays* [M]. New York: The Noonday Press, 1966:16.
- [13] Gilles Deleuze & Felix Guattari, *What Is Philosophy*[M]. Translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia University Press, 1994:164.
- [14] Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*[M]. New York: Columbia University Press, 2008:73.
- [15] Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*[M]. New York: Columbia University Press, 2008:73.
- [16] Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*[M]. New York: Columbia University Press, 2008:71.
- [17] (法)吉尔·德勒兹著·董强译.感觉的逻辑[M].桂林:广西师范大学出版社,2007:39.
- [18] (法)吉尔·德勒兹著·董强译.感觉的逻辑[M].桂林:广西师范大学出版社,2007:47.
- [19] Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*[M]. New York: Columbia University Press, 2008:75.
- [20] (法)吉尔·德勒兹·菲力克斯·塔塔利著·张祖建译.卡夫卡什么是哲学[M].长沙:湖南文艺出版社,2007:456.
- [21] Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*[M]. New York: Columbia University Press, 2008:63.
- [22] (苏)安德烈·塔可夫斯基著·陈丽贵,李泳泉译.雕刻时光[M].北京:人民文学出版社,2003:40.
- [23] (苏)安德烈·塔可夫斯基著·陈丽贵,李泳泉译.雕刻时光[M].北京:人民文学出版社,2003:48.
- [24] (法)罗贝尔·布列松著·单万里,杨红鹂译.电影艺术摘记[J].当代电影:2001(01):71.
- [25] (法)罗贝尔·布列松著·单万里,杨红鹂译.电影艺术摘记[J].当代电影:2001(01):71.
- [26] (法)罗贝尔·布列松著·单万里,杨红鹂译.电影艺术摘记[J].当代电影:2001(01):73.
- [27] (法)罗贝尔·布列松著·单万里,杨红鹂译.电影艺术摘记[J].当代电影:2001(01):73.
- [28] (法)罗贝尔·布列松著·单万里,杨红鹂译.电影艺术摘记[J].当代电影:2001(01):73.
- [29] (法)罗贝尔·布列松著·单万里,杨红鹂译.电影艺术摘记[J].当代电影:2001(01):69.
- [30] (法)罗贝尔·布列松著·单万里,杨红鹂译.电影艺术摘记[J].当代电影:2001(01):76.
- [31] (法)罗贝尔·布列松著·单万里,杨红鹂译.电影艺术摘记[J].当代电影:2001(01):75.
- [32] (法)罗贝尔·布列松著·单万里,杨红鹂译.电影艺术摘记[J].当代电影:2001(01):70.
- [33] (法)罗贝尔·布列松著·单万里,杨红鹂译.电影艺术摘记[J].当代电影:2001(01):73.
- [34] (法)罗贝尔·布列松著·单万里,杨红鹂译.电影艺术摘记[J].当代电影:2001(01):69.
- [35] Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*[M]. New York: Columbia University Press, 2008:71.