

【电影史】

20世纪80年代前期西方现实主义 电影理论在中国的接受

——以郑雪来和邵牧君的论争为中心

安爽

【摘要】郑雪来和邵牧君在20世纪80年代前期的论争,焦点之一是如何看待以巴赞、克拉考尔为代表的西方现实主义电影理论。在他们话语的交锋中,中国“社会主义现实主义”传统和来自西方的理论“舶来品”之间形成了复杂的角力关系。“长镜头”和“蒙太奇”这组二元对立关系的建构,克拉考尔在论争中的“边缘”位置,皆为这一文化政治的重要表征。基于他们论争的多重向度,本文尝试对巴赞和克拉考尔在中国的接受情况进行历史化和问题化的重估。

【关键词】现实主义电影理论;郑雪来;邵牧君;巴赞;克拉考尔

【作者简介】安爽,中国人民大学文学院2021级博士研究生。

【原文出处】《北京电影学院学报》,2022.9.88~99

在20世纪80年代前期,以安德烈·巴赞(André Bazin)和齐格弗里德·克拉考尔(Siegfried Kracauer)为代表的西方现实主义电影理论被译介到中国,在中国电影学界引起了广泛热议,并对当时中国电影理论和电影创作的发展产生了重要影响,到了20世纪80年代后期,随着符号学已降的西方现代电影理论的引入,关于“西方现实主义电影理论”的讨论热潮才开始逐渐降温。对于巴赞在中国的接受情况,已经有不少学者对此进行了爬梳和分析:他们梳理了“巴赞热”的形成过程,它对于中国电影观念更新所起的作用,以及巴赞理论中国化过程中出现的误读、曲解和窄化的情况。^①然而,这些论述忽略了当时接受情况的复杂性。首先,在相关研究者的表述中,20世纪80年代的电影理论史被描述为一个线性的发展过程:电影本体论代替了电影工具论,艺术得以和政治脱钩,电影语言、电影观念走上了现代化的快车道。^②而巴赞的中国化内在于这样的历史进程。这样的历史表述,不可避免地“放逐”了一些异质性的

历史材料,比如郑雪来、罗慧生的著述。其次,当时的电影理论界绝非铁板一块,不同知识背景和立场的学者对于这些来自欧美国家的理论舶来品持有不同的态度,他们的观点经常是相抵牾的,在各抒己见的论辩中,既存在误读、错位和望文生义的攻讦,也不乏对理论的真知灼见,呈现出众声喧哗之势。虽然第四代导演在当时的电影创作中,对于巴赞理论的接受仅限于形式技法层面^③,他们“在巴赞纪实美学的话语之下,掩藏着对风格、造型意识,意象美的追求与饥渴”^④,但是在当时的中国电影理论界,理论家们对巴赞的认识绝不仅限于形式层面,他们对巴赞美学的内容诉求、哲学基础和意识形态有着敏锐的洞察。第三,和巴赞几乎同一时间传入中国的另一位理论家克拉考尔,在相关研究中被结构性地忽视了。实际上,20世纪80年代上半叶,在中国学者现实主义电影美学的阐述中,巴赞和克拉考尔往往被捆绑在一起,早在1981年,克拉考尔的《电影的本性:物质现实的复原》(*Theory of Film: The Redemption*

of Physical Reality)一书就被邵牧君翻译出版,而“电影是物质现实的复原”这一修辞在当时被引用的频率丝毫不亚于“电影是现实的渐近线”,如果不把克拉考尔纳入考量,势必无法描述出历史的复杂图景。这些既有学术话语的结构性空白和裂隙,为重估西方现实主义电影理论在中国接受状况提供了契机。

笔者无意于推翻前人的观点,也无意于去抵达所谓的历史真实,而是尝试将那些被忽视的历史材料纳入到分析中来,并将那些被习以为常的话语问题化,将克拉考尔、巴赞在中国的接受情况作为一种思想形态、知识表述和解释方法,一种与特定的社会情境之间的关联形式^⑤进行某种知识考古学式的发掘,从而发现更为丰富的、异质性的历史内容。郑雪来和邵牧君两位学者在20世纪80年代前期展开了一系列关于电影观念的论争,为深入挖掘这一问题提供了一个绝佳的切入点。一方面,两位学者在电影理论方面的素养和视野在当时的中国是首屈一指的,对于西方现实主义电影理论有着深入阅读和独到见解,而且20世纪80年代前期正是他们理论写作的高峰期;另一方面,他们的论争即以如何看待巴赞和克拉考尔的理论为中心,又牵涉出更广泛的电

影观念问题,并在针锋相对中显影了诸多亟须研究的社会和文化症候。

一、郑雪来和邵牧君的论争始末

郑雪来和邵牧君都是20世纪20年代生人,并在新中国成立前在外文系接受了大学教育。在新中国成立后,郑雪来先后就职于电影表演艺术研究所、中央电影局艺术委员会研究室和文化部文学艺术研究所,从事戏剧、电影的翻译和研究工作。邵牧君也曾在电影局艺术委员会研究室担任翻译,后调任中国电影出版社外国电影书籍编辑协会艺术研究部任研究员,从事外国电影资讯的编译工作,参与创办并长期主持学术刊物《世界电影》。两人在外国电影和理论领域深耕细作多年,且因为工作的原因,在20世纪50-70年代就可以接触到大量的外国文献,能够及时了解外国电影的发展状况及新的理论观点。不过,郑雪来译介的大多是来自苏联的俄语文献,而邵牧君译介的大多是英语文献(包括转译成英语的),比如在1962年,邵牧君就从英译文转译了巴赞《蒙太奇运用的局限》(Montagem Proibida)一文,这也就造成两人在知识结构和理论视野上的差异,为两人的论战埋下了伏笔。

总的来说,邵牧君是巴赞和克拉考尔的译介者和支持者,郑雪来则对这些新潮的理论持有批判态度,然而,这种界限并非泾渭分明的,在具体的问题上因为论述重点的不同,两人的观点会发生偏移,这一点在两人第一次论战中就明显展现了出来。1979



图1 电影理论家、翻译家郑雪来



图2 电影理论家、翻译家邵牧君

年,李陀和张暖忻在《电影艺术》第三期发表了《谈电影语言的现代化》一文,引起了广泛的讨论和关注,在后来的电影史叙述中被认定为推介巴赞理论的标志性文章。实际上,巴赞的长镜头理论并非这篇文章的唯一焦点,它只是“现代化的电影语言”之一。两位作者认为,当时国内很多影片的电影语言过于陈旧,亟须从世界电影语言中汲取营养,他们提出,现代电影艺术对于电影语言的新探索分为四个方面:摆脱戏剧化的影响,走向电影化;镜头运用的理论与实践上的发展,也就是用长镜头理论中和蒙太奇理论;探索新的电影造型手段;不断探寻新的表现领域。^⑥

这篇文章甫一出现,邵牧君就在同一本刊物上发表一篇回应文章——《现代化与现代派》,针对李陀和张暖忻的观点提出异议。首先,他对现代化这个说法感到不满,他认为,电影技术可以现代化,但电影语言的现代化是成疑问的,“在艺术表现技巧和手法上(就电影而言,就是电影语言),总的来说并不存在一个以新代旧、新陈代谢的淘汰式发展过程。有的只是一个不断创新、新旧并存的累计式发展过程。因此,现代化作为一个激烈的淘汰式的发展过程,是不能照搬到电影艺术上来的”^⑦。接着,邵牧君提出,戏剧化并非舞台化的同义词,他所理解的戏剧化是“通过观众面前直接完成的动作,通过观众面前展开的矛盾、冲突和事件再现生活的一种艺术”,这种戏剧化是电影必不可少的,而非戏剧化必然会导向法国新浪潮影片那样的现代派电影。他援引美国文艺理论家约翰·霍华德·劳逊(John Howard Lawson)对于“电影冲突律”的阐释,来证明戏剧化和电影化并不冲突。^⑧

1980年,郑雪来加入到这一讨论中来,他在《电影美学问题论辩》中站在了第三方立场上对两篇文章进行回应。他认为,“电影语言现代化”这个提法可能值得商榷,因为,不一定所有的技巧都是按照年代划分,移动摄影、多银幕等技巧早已有之,而且也不能说新的就比旧的好。但是,从电影的整个发展趋势来看,不断的改进和革新才是主流,而不是邵牧

君所说的“循环性”的过程。在他看来,张暖忻、李陀这一提法虽然不太恰当,但立意是好的。接着,他认为戏剧式电影只是电影的一种样式,仅仅在20世纪三四十年代的好莱坞大行其道,而劳逊所提出的冲突律也只是建立在对这一特定时期的美国电影的考察中,是有失偏颇的。郑雪来援引了苏联的散文电影、诗电影以及意大利新现实主义的影片来证明“非戏剧化”也可以是“批判现实主义”的,并不必然导向“现代派”的美学。^⑨在这篇文章中,郑雪来还表达了对巴赞和长镜头理论的否定看法。^⑩

这次论战表明,虽然同为巴赞的支持者,但邵牧君和张暖忻、李陀观点差异很大,对于“现代化”这种发展主义的提法以及后者行文中流露出来的新启蒙主义的时间感^⑪保持了警惕态度。而郑雪来虽然并不认为长镜头能够代表现代化的电影语言,但他对新观点的出现持包容态度,实际上是在为张暖忻和李陀辩护。此时,郑、邵两人之间已经隐隐有针锋相对的意味。

两人的第二次交锋(也是这场论争的高潮)发生在1984年,而在1980到1983年之间,邵牧君和郑雪来在学术期刊上发表了不少文章阐述自己的观点,以巴赞和克拉考尔为代表的西方现实主义电影美学正是他们的关注重心之一。邵牧君将十几年前就译好的克拉考尔的《电影的本性》整理校对出版,并将其的一些章节发表在《电影艺术译丛》中。^⑫另外,他还发表了《电影美学的发展阶段》这篇文章,他将电影美学发展分为三个阶段:第一阶段是“电影不被当成艺术”的阶段,第二阶段是“电影是艺术”的阶段,把电影依附于传统艺术之上,第三阶段是“电影拒绝成为艺术”的阶段,也就是说电影并非传统艺术。^⑬第三阶段毫无疑问指的是巴赞和克拉考尔的理论。而在另一篇文章中,他引述了美国学者安德鲁·萨里斯(Andrew Sarris)、达德利·安德鲁(Dudley Andrew)和香港学者林年同的观点,将西方电影观念分为两大派:蒙太奇派和场面调度派,前者以谢尔盖·爱森斯坦(Sergei M. Eisenstein)为代表,后者以巴赞为代表,两大派在现象、心理和技术方法三个层次

截然对立。^④

如果说,邵牧君这些文章旨在梳理电影史和电影美学的发展脉络,并有意保持客观性的话,那么,郑雪来的文章则鲜明地亮出了自己的观点。他活跃于当时热门电影观念问题的讨论中,并出版了一本名为《电影美学问题》的小册子。他的观点可以提炼为以下几点。首先,巴赞和克拉考尔的理论既不是现代电影观念的唯一版本,也不是国际化的同义语,苏联的蒙太奇理论并没有过时,“长镜头(Long Take)”或“场面调度(Mise-en-scène)”在电影史上早已有之,和“蒙太奇(Montage)”并没有构成对立。他指出,两者的对立是由于有些学者照搬了外国理论家的观点,“有的学者把国外电影理论分为两大派,即蒙太奇派和场面调度派……这实际上沿袭了美国理论家安德鲁斯、尼科尔斯等人的观点”,^⑤这里虽然没有提到邵牧君的名字,但毫无疑问指向的正是他。其次,现实主义的光谱是多样的,不能用巴赞式的写实主义代替革命现实主义。郑雪来警惕地判断,“他们倡导的‘照相本体论’和‘照相外延论’,都在反对‘艺术家的干预’的借口下企图把电影创作引向‘非意识形态化’,在‘保持生活本身的多义性’的口号下追求暧昧性,这就是‘长镜头理论’的本质”^⑥。第三,巴赞和克拉考尔的哲学基础是实证主义、自然主义和柏格森的直觉主义,其中巴赞思想中还带有浓厚的存在主义因素。这些资产阶级哲学无法对客观现实进行科学认识。^⑦最后,他将电影观念分为“诗学含义”和“美学含义”,前者指的是电影的风格、样式和结构,是可以“多样化”的,而后者涉及不同的美学观,比如革命现实主义、批判现实主义、现代主义,是不能“多样化的”。^⑧

郑雪来旗帜鲜明地质疑了巴赞和克拉考尔的现实主义美学,数次引述邵牧君的观点作为反驳的对象。1984年,邵牧君发表了《电影美学随想纪要》,这篇文章可以说是这次论战中回击最直接、内容最丰富的文本。他先就郑雪来的批评进行正面回应:

在西方,蒙太奇理论和场面调度理论从对立到和解,更是电影美学史上的一件大事,不然法国人梅

茨也不会1981年说出“当年对垒的双方,如今已经没有类似的阵势了”之类的话来,可见绝非是凭空“创造”出的“神话”。^⑨

接着,他就郑雪来臧否巴赞的几个观点进行一批驳。第一,他认为,“电影观念的多样化”这一提法是没有任何问题的,一方面,“电影史上的每一次电影美学论争,无一不是电影观念之争”。另一方面,“电影观念并非一个纯粹意识形态问题,它固然一定程度上涉及创作者的世界观,但并不同创作者的世界观有必然的联系”,这一论辩显然是针对的郑雪来的意识形态分析,在邵牧君看来,对“电影观念”的“美学含义”和“诗学含义”的区分是无稽之谈。第二,巴赞确实是“西方现代电影的理论宗师”,但西方现代电影是个笼统的概念,并不等同于非理性主义的现代派电影,而巴赞是写实主义电影的宗师,并非现代派电影的鼓吹者。巴赞理论确实有其缺陷所在,那就是过于注重对于客观现实的记录而束缚了电影的巨大表现力,所以对于巴赞的理论要批判性地接受。第三,他认为,将亨利·柏格森(Henri Bergson)的直觉主义、让-保罗·萨特(Jean-Paul Sartre)的存在主义作为巴赞理论的哲学基础的论断是错误的。邵牧君结合巴赞的文本将这些“帽子”一一拆解。而且,他还将郑雪来的论断追溯到苏联学者叶夫根尼·魏茨曼(Evgeny Weizmann)那里。魏茨曼在《电影哲学概论》(Очерки философии кино)中要建立“电影哲学”这门“新学科”,也谈到了巴赞的哲学基础的问题。邵牧君断言,电影哲学这种提法毫无新意,它的内容和电影美学没什么本质差异。第四,“多义性”和“写普通人”两个概念在国内被望文生义地误读,并产生了一些不良影响。很多人认为巴赞所说的多义性就是暧昧性,并被和“生活流”混为一谈,从而就把现代派的电影算到了巴赞头上。其实,巴赞所说的多义性来自现实本身的多义性,他并没有主张对现实的不加选择,因为电影摄影机镜框本身就是一种选择,他只是反对过多的分切造成的对现实的任意改变。邵牧君指出,这一概念针对的是“西方商业电影中那种由影片创作者来改变现实的

行为”，所以是具有进步意义的。而“写普通人”这一概念和巴赞关系不大，是意大利新现实主义电影的主张。在20世纪50—60年代，这一口号是有重大进步意义的，电影摄影机得以从上流人士身上挪开，转向工人、农民和失业者。作者认为，这一点是和社会主义电影契合的，因为社会主义电影是要描绘工农大众的生活。难能可贵的是，在对这两个口号的辩护中，邵牧君将它们还原到具体的文本语境和历史语境中加以阐释。第五，巴赞并不像克拉考尔那样反对使用象征手段，他规定，“一个可以被理解的寓意‘必须’来自现实本身”^③。也就是说，象征需要现实依据，而不能像文学那样把两个不相干的形象仅仅依靠创作者和观众的联想来构成比喻。第六，电影是一种国际性的现代艺术，“在探索其艺术规律与特性方面，并无本国特色可言”，各国理论问题的“不同”是有其历史性的(特定时间、空间、条件)，并不构成国家和地方特色。^④

面对这样一篇“十一个地方点到自己名字”的文章，郑雪来也不甘示弱，撰文为自己的观点辩护。他这篇文章虽然是在重申自己的观念，但更有针对性，论述也更为深入：电影美学研究对象并不如邵牧君所说仅限于“电影的艺术特性”，它的范围要宽广得多，而电影学、电影理论、电影美学这三种概念虽然其内涵和范围尚不稳定，但都是客观存在的，各人解释或有不同，不能被扣上“繁琐哲学”的帽子；“美学”和“诗学”这两个概念各有其历史谱系，将其分而论之并非是为了把问题复杂化，而是为了防止巴赞、克拉考尔影响下的电影创作滑向现代主义；“蒙太奇派”和“长镜头派”这组对立关系在具体的电影作品中是站不住脚的；巴赞的哲学基础具体是什么可以讨论，但“不同意把哲学基础加上引号”；照相本体论的核心是“反对艺术家要有鲜明的立场和能动地反映现实，反对艺术家创造艺术形象”；主张“建立有中国特色的电影理论”，是因为电影理论“必然会涉及社会、民族、时代特征以至于电影观众结构特殊性等诸多问题，不考虑‘中国特色’是很难想象的”^⑤。就整篇文章的论述策略而言，郑雪来敏锐地

抓住邵牧君行文中某些暧昧不明甚至自相矛盾之处加以拆解。

以上梳理大体上可以展现出20世纪80年代上半叶邵、郑论争的概况(在此后的十几年里，两人还就电影商业化的问题、方法派表演与本色表演的优劣问题展开过火药味十足的论辩)，这场论争围绕着刚刚进入中国的西方现实主义电影美学展开，诸多的话语被纳入这样一个论题之下，比如，如何界定现实主义，如何去理解那些和现实主义纠缠在一起的概念：社会主义现实主义、写实主义、纪实美学、现代主义。他们的论辩还延展到当时电影观念大讨论中的多项论题上去，如“戏剧化”和“电影化”的关系问题、电影民族化的问题。

二、“现实主义”的替换策略

郑雪来、邵牧君都是现实主义美学的拥趸，与之相对的现代主义美学则是每个人都不想涉入的禁地。不过，虽然他们都对现实主义情有独钟，但是两人却在怎样定义现实主义的内涵与范围上有着很大的分歧，并在论战中或多或少地将对方所支持和阐释的观念扣上“现代派”的帽子。这种关于现实主义的争端首先是由于现实主义这一形式自身所固有的矛盾性和不稳定性，正如詹姆逊所说的那样，“现实(Reality)”与“再现(Representation)”构成了现实主义的两歧性难题，一方面，现实主义作品要捕捉世界的现实图景，“一般会压制现实主义‘文本’的形式特征”，另一方面，“对作品本身的技术手段和表现技巧的任何强化意识，势必削弱对这种或那种类型的真实内容的强调”^⑥。“现实”与“再现”之间的张力，或者说创作者的主体性与展现现实所要求的透明性和隐匿性之间的矛盾，正是这场围绕着“现实主义”所产生的形形色色的话语和争论的焦点之一。当然，这一矛盾并非仅限于某种理论内部的形式之争，它携带着20世纪中国的历史沉淤，这一美学的问题同时也是政治的问题。

在20世纪80年代中国的语境下提到现实主义，就无法回避作为新中国建立之初被确立为“文艺创作的最高准则”^⑦的“社会主义现实主义(Socialist Re-

alism)”。 “社会主义现实主义”来自苏联,1934年,在全苏第一次作家代表大会上,“社会主义现实主义”正式被确立为苏联文学的创作方法,并被推广到包括电影在内的文艺领域中,当时的《苏联作家章程》这样定义这一概念:“社会主义现实主义,作为苏联文学和苏联文学批评的基本方法,要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史具体地去描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。”^②这一官方界定虽然在政治的起伏中屡经改动,但它的核心依然是现实主义的创作方法和马克思主义的世界观的结合。这一观念随即传入中国,在一些左翼文艺理论家,如周扬、郭沫若、胡风等人的阐发下,这一观念也影响到了中国的现实主义创作与批评。在新中国建立后,社会主义现实主义成了最先进的、最具合法性的创作方法,也在20世纪80年代的相关叙述中用来涵盖20世纪50-70年代中国的文艺观念。然而,在具体的历史和政治情境中,“社会主义现实主义”并非没有受到过质疑。在学者旷新年的叙述中,因为苏共二十大中斯大林主义受到了批判,作为斯大林时代的文艺创作准绳的“社会主义现实主义”也就遭遇到某种合法性危机,它被认为是创作自由的禁锢。^③对于这一概念的争论也蔓延到了中国,当时正值“双百”方针提出之时,秦兆阳的《现实主义——广阔的道路》对“社会主义现实主义”提出质疑,并主张扩大“现实主义的创造性范围”,而随后出现的“两结合”(革命浪漫主义和革命现实主义的结合)则大有取代“社会主义现实主义”之势,然而,“两结合”某种程度上只是“社会主义现实主义”的另一种说法和阐释,并通过反对“修正主义文艺思想”而为“社会主义现实主义”辩护,也是中苏关系恶化时某种获取理论自主性的修辞策略。^④在新时期之初,“两结合”中的“革命浪漫主义”一端往往被人们看作是对现实的粉饰,“现实主义”作为某种“拨乱反正”的策略被强调出来,有学者提出要“恢复社会主义现实主义的传统”。^⑤这一时期重新阐发“社会主义现实主义”的苏联理论家的著作也被

系统地译介进来,其中影响较大的是德米特里·马尔科夫(Dmitriy Markov)提出的“开放体系”论,^⑥这种新的阐释实际上也和另外一些异质性的现实主义理论产生对话和碰撞,如格奥尔格·卢卡奇(Georg Lukács)的“总体现实主义”、罗杰·加洛蒂(Roger Garaudy)的“无边的现实主义”以及巴赞和克拉考尔的现实主义电影美学,他们共同服务于当时文艺界求新求变的诉求。

一方面,“社会主义现实主义”在中国的接受历史及其在20世纪50年代到70年代的主导地位,为西方现实主义电影美学在20世纪80年代初的勃兴提供了动因——在有着深厚现实主义传统且这一形式具有天然的政治合法性的历史时刻,选择西方现实主义美学而非现代主义来替换和对抗原有的僵化的美学形式无疑更为安全也更有针对性,因为现实主义所要求的对“真实生活的反映”无疑是对“假大空”“瞒和骗”的拨乱反正。在1980年举办的电影美学讨论会上,有些学者提出要去掉现实主义前面的限定词,也就是摘掉“社会主义”或“革命”的帽子,以不受限制地“反映真实的生活”^⑦。这一观念展现出当时的理论家和创作者想要获得阐释现实的话语权和自主性的集体意识,以及对于旧的体制及其意识形态限定的反抗。

另一方面,对于“社会主义现实主义”这一概念的历史性回溯,也为进入邵、郑论争提供了必要的历史语境和理论背景,非此不足以理解两人的论争的立场以及他们的(尤其是郑雪来)措辞方式和话语体系。郑雪来之所以对巴赞和克拉考尔颇有微词,正是因为他意识到了这些西方现实主义美学在国内的接受中有意识地在替换“社会主义现实主义”,他在一篇文章中提出,“有人主张用‘写实主义’来代替现实主义,认为‘白描式’是现实主义的同义语,这种理解显然是比较狭隘的”^⑧。也就是说,郑雪来认为,现实主义的光谱是多样的,它不仅要求记录摄影机之前的现实,更需要“表现复杂的社会现象,分析人物的心理深层”^⑨,而巴赞和克拉考尔的电影理论是在舍本逐末,为了记录未加改动的现实而放弃对现实

能动的阐释。郑雪来将这种现实主义指认为自然主义,他对摄影机的意识形态消极性忧心忡忡。邵牧君也认为巴赞理论的根本性缺陷是“对电影的巨大表现力的横加束缚”,这种束缚“阻塞它通过艺术(人为的加工)进入反映生活现实的更高境界的道路”。可以说,两人都分享着这一转型期的“共同的中心化主体的想象”,也就是说,他们都相信人拥有“完整的主体,处在世界的中心,并且具有自我创造的能力”^③。另外,郑雪来对人的强调不仅限于创作者层面,也包括文本内部的人,也就是摄影机要对准“典型环境中的典型人物”,由此可以看出经典马克思主义文艺理论话语是他内在的评判尺度,这也就不难理解为何他要追究巴赞和克拉考尔的哲学基础了,因为在“社会主义现实主义”理论体系中,现实主义的创作方法可以是无限开放的,但马克思主义的哲学基础是其无法动摇的基石。而巴赞和克拉考尔背后的哲学基础,无论是实证主义、现象学还是存在主义,都被郑雪来归入了资产阶级哲学,后者还包括20世纪60年代出现的一系列所谓“极左”美学:精神分析学、结构主义、法兰克福学派,以及在它们影响之下的现代主义电影。^④即便是卢卡奇、加洛蒂这样的和经典马克思主义距离更近的左翼理论家,也被郑雪来苛刻的哲学基础排除在外。

值得注意的是,郑雪来和另一位学者罗慧生都曾用“总体现实主义”这一概念来概括巴赞的理论。在1982年的《电影理论的若干迫切问题》这篇文章中,郑雪来提出,“巴赞所经常说的‘总体现实主义’,这个论点来自卢卡契”^⑤。然而,这一观点或判断并未注明出处,也没有给出具有说服力的解释,多少带有误读的嫌疑。巴赞的著作中没有出现过“总体现实主义”这一概念,当然,用“总体现实主义”去理解和阐发巴赞的理论也未尝不可,但不能就此认为巴赞受到了卢卡奇的影响。郑雪来接着解释了卢卡奇在20世纪60年代对于这一概念的叙述:

他坚持,银幕上的任何画面都要有“总体现实主义”。他说,“胶片展开时使电影接近于日常生活的视觉上的统觉,着重点正是摆在这种确定性之上”。

照片虽然是现实的复制品,而不是它本身,但它保持着确定性。此外,影片中现实的时间始终占统治地位,外观和时间的流逝形成了绝对的联系。电影是实物的。其他艺术中表达实物时的不确定性在这里减少到最低限度……简言之,电影表达了经常存在于人身上的直接把握现实生活的意向……卢卡契认为,电影由于其照相的基础是现实主义的,所以始终只能是现实主义的。这种方法论上的谬误至今相当流行。巴赞毫无疑问也受到他的影响。巴赞之所以认为蒙太奇是非电影的,是不符合电影特性的,就因为蒙太奇和“总体现实主义”相矛盾。^⑥

在这段阐述中,确实可以发现卢卡奇和巴赞(也包括克拉考尔)电影观的契合之处,他们都强调了电影摄录机器本身和现实的天然亲缘性。不过,作者这里的论述和他的一贯观点有着显而易见的矛盾,因为他曾经不遗余力地将蒙太奇理论纳入现实主义中来,这似乎和卢卡奇所说的电影天生的现实性并不冲突。这种矛盾性可能来自当时学界对于卢卡奇的成见,这位理论家的观点曾在20世纪30年代受到过共产国际内部的批评,而他在中国的拥护者胡风也因为现实主义的问题而陷入政治风波之中。实际上,卢卡奇的理论和“社会主义现实主义”距离很近,他在欧美学界受到的批判也与此相关。他是现代主义的反对者,而且他的现实主义也强调马克思主义的认识论过程,这和郑雪来的立场无疑是同一的。这种政治无意识所导致的“误读”也就让他对巴赞的批评归于无效。在罗慧生那里,“总体现实主义”的语义再次发生偏移,它的历史维度消失了,似乎成了巴赞原创的概念,罗慧生将其解释为对电影时空的完整性的要求,这里的“总体”成了蒙太奇的对立面,那些关于巴赞的常见指控,如只关注外部现实、反对典型化、自然主义倾向等等,也统摄到这一概念之下。这一概念的以讹传讹与其说是因为当时学者的材料和视野所限,不如说是两组二元对立的建构影响下的结果,一组二元对立是社会主义现实主义和非/反社会主义现实主义,另一组是蒙太奇理论和以巴赞为代表的“长镜头理论”,这两组对立在含

义上显然无法等同,但由于当时现实主义“更新”的浪潮下巴赞理论的旗帜地位,它们被强制扭结在一起,从而在接受中也就出现了种种误读、错位和自相矛盾之处,这也是邵、郑论争的一个明显的症候点。可以说,要想进一步阐明西方现实主义电影美学的接受问题,需要将长镜头和蒙太奇这组二元对立历史化和问题化。

三、“长镜头”与“蒙太奇”对立关系的建构

首先需要申明的是,巴赞的著作中从未明确出现“长镜头(Long Take)”这个概念,他在著作中真正标榜过的电影语言是“景深(Depth of Field)”镜头,这种镜头要求拍摄范围内所有空间层次都能清晰对焦,保证了空间层面的完整性和丰富性。与此相反,“长镜头”强调的是时间维度的长度,这一概念本身就无法自恰,因为很难有一个确凿无疑的时间上“长”和“短”的临界点。作为当代很多艺术电影的标志性形式语言,“长镜头”虽然也间或和“景深镜头”结合,营造时空连续体,但也有很大一部分是浅焦的,将单一的事物置于观众的注意之下,从而造成某种时间上的延宕感,这和巴赞所强调的敞开的多义性完全是背道而驰的。有学者提出,“‘长镜头’的讹误来自英语‘Long Take’对‘Plan Séquence’(镜头段落)存在明显偏差的对译”^⑧。而这一讹误又经由英语文献传入了中国,并被中国学者进一步放大:长镜头理论成了巴赞理论的代名词,甚至克拉考尔也被统摄其中。“巴赞的长镜头理论”这一说法,一方面,作为一个根深蒂固的误读需要予以矫正,另一方面,作为一种在20世纪80年代显赫一时且影响力延续至今的话语,需要经由历史化来使其更为复杂的文化政治显影。

其实,巴赞理论在中国的接受,一直绕不开和蒙太奇理论的纠葛,1962年,邵牧君翻译的《蒙太奇运用的局限》一文被刊登在《电影艺术译丛》复刊后的第一辑,这一辑以“蒙太奇的理论与实践”为主题,一方面收录了来自苏联的关于蒙太奇理论的最新文章,另一方面收录了来自西方资本主义国家的质疑

蒙太奇的文章,巴赞的这篇论文即在此列,这位最有声望的“资产阶级影评家”“否定了蒙太奇可以作为现实主义地反映现实的手段这一原理”,需要国内学者去讨论和予以批判。^⑨可见,巴赞的理论必须借由他对于蒙太奇的论述才能进入中国,又因为他的身份背景和观点的异质性而必须作为蒙太奇理论的对立面才能浮出水面,这种电影理论观点的碰撞,从一开始就被赋予了冷战意识形态斗争的意味。虽然,邵牧君使用《蒙太奇运用的局限》这一译名,而不是和巴赞原文对应的《被禁用的蒙太奇》,是为了淡化这篇文章的异质性,但是,这种选择反而隐去了这篇文章的复杂面貌,让它看起来是专门针砭蒙太奇理论的,其实巴赞这篇文章里的“蒙太奇”是广义上的,即等同于“剪辑”,他承认使用蒙太奇/剪辑手段的必要性,同时“要让想象的内容在银幕上有真实的空间密度”,也就是在某些情境中尽量保证空间的完整性——“若一个事件的主要内容要求两个或多个动作元素同时存在,蒙太奇应被禁用”。^⑩到了20世纪80年代,巴赞在国内引起的讨论热潮让他的现实主义理论得以与蒙太奇理论分庭抗礼,两者之间的对立被电影理论史的叙述自然化了,正是在这样的背景下,巴赞的理论被命名为“长镜头理论”。^⑪就其字面意义来说,“长镜头”所指称的长时间的单镜头表意和在“单镜头画面之外”产生意义的“蒙太奇”是截然对立的,从而形成了巴赞和爱森斯坦的二元对立话语,服务于“电影语言现代化”以及反对“社会主义现实主义”背后的苏联电影理论的诉求。

这种二元对立的叙述在邵、郑的论争中处于中心位置。邵牧君参与了“长镜头”和“蒙太奇”这组对立结构的话语建构,他认为,巴赞的长镜头理论有两个中心论点:反对蒙太奇至上论;强调现实的多义性。^⑫这一总结在措辞上甚为严谨(不是反对蒙太奇,而是反对蒙太奇至上),不过仍然把这种二元对立强调出来。在另一篇文章中,他将世界电影理论分为两个派别——蒙太奇派和场面调度派,并将这

种分类方法追溯到美国学者达德利·安德鲁的《主要电影理论》(The Major Film Theories)一书中。^④郑雪来则察觉到了长镜头和蒙太奇这组对立背后的意识形态意味,为了解构这组对立关系,他借助的是爱森斯坦在《蒙太奇 1938》(Montage 1938)中对于蒙太奇的重新思考,在这里,蒙太奇不再是多个镜头之间的关系性表述,而是“作为手段来理解,服从于使影片达到‘条理贯通’以至于‘最大限度激动人心’的目的”。^⑤由此,他还将“长镜头”表述为“镜头内部蒙太奇”或“纵深蒙太奇”,这种手法早在巴赞之前,就被爱森斯坦在《亚历山大·涅夫斯基》(Aleksandr Nevskiy, 1938)和《伊凡雷帝》(Ivan the Terrible, 1944)等影片中使用了。这一拓宽“蒙太奇理论”的涵盖范围的表述和“社会主义现实主义”应对危机的策略如出一辙,某种程度上,前者正是后者的一个局部表征。同时,郑雪来也质疑了“长镜头”所达成的“多义性”美学效果,他以一些实验电影和现代派电影为例证明,长镜头可能是单义的,甚至是单调的。

郑雪来注意到了用“长镜头理论”和“蒙太奇理论”分别概括巴赞和爱森斯坦的理论是不相称的、是一种削足适履的行为,但因为对巴赞的否定态度和某种成见,他没有从巴赞的角度去思考他和爱森斯坦的同一性。实际上,“禁用蒙太奇”的必要条件——一个事件的主要内容要求两个或多个动作元素同时存在^⑥——也内在锚定了某种蒙太奇思维:一种多个元素并置的表意过程,一种镜头内部的蒙太奇。巴赞提出的“降低人的主观干预而还世界完整性的”现实主义电影美学是有其历史语境的:“在二战结束、冷战开启的转折时代,他强烈意识到了意识形态如何扭曲这个世界及人自身。”^⑦正是因为对“现实主义”含义的历史性的清晰认识,他毫不吝啬对爱森斯坦、弗谢沃罗德·普多夫金(Vsevolod Pudovkin)、亚历山大·杜辅仁科(Aleksandr Dovzhenko)的影片尤其是《战舰波将金号》(Battleship Potemkin, 1925)的赞扬,他认为这些影片在他们的时代是最具现实性的,因而在艺术上和政治上都是革命性的,甚

至将这些影片称为苏联“现实主义”电影。^⑧可见,郑雪来批驳巴赞的观点早就已经存在于巴赞的论述中,这体现了当时中国学界对巴赞接受时的某种误读和窄化,郑雪来与其说是在反对巴赞,不如说是在反对中国对巴赞的接受中衍生的话语。

四、克拉考尔的位置

迥异于巴赞的理论在 20 世纪 80 年代初的中国受到的推崇和热议,更早被译介过来的克拉考尔的理论反响寥寥。他的《电影的本性》相比《电影是什么》(What is Cinema)要棘手得多:他构筑了一个庞大的理论体系,想要把电影的方方面面纳入其中,但却因此陷入难以自恰的境地,这让他的著作并非看起来那么简单易懂;他对于“什么是电影、什么不是电影”的苛刻区分,在偶然和叙事的两难中向前者的无限倾斜,都让他的电影理论难以在既有的电影史中找到完美的范本,更无法用来指导中国电影语言的更新了。一方面,克拉考尔的理论并不“实用”,且难以化约;另一方面,又因为克拉考尔清晰的“现实主义”特征,他的“照相外延论”和巴赞的“摄影本体论”的一致性,他被视为巴赞的同路人,那些关于巴赞的话语,如写实主义、纪实美学、记录派、长镜头理论,也同样被加之于他身上。

作为克拉考尔的译者,邵牧君可谓是当时国内对于这位流亡美国的德裔理论家研究最为深入的学者了,他在 20 世纪 60 年代就被《电影的本性》“新奇独特的见解”所吸引,继而将其翻译出来。在尘封多年的译稿重见天日之后,他又撰文介绍了克拉考尔的生平和他的理论观点,其中对于他德国时期的经历和著述的提及,展现了广阔的视野,但也存在一些知识性的谬误。比如,他认为《电影的本性》受到了巴赞的影响,因为这本书成书较晚,且两人的观点似乎也是一脉相承的。^⑨这是基于当时的普遍认识而做出的臆测,其实,巴赞和克拉考尔之间并没有事实上的联系,两人的理论建立在不同的知识体系和理论传统之上,此外,克拉考尔这本书的写作可以追溯到 1940 年,当时巴赞还在过他的大学活,所谓影响

就无从谈起了。

邵牧君还认为,那些巴赞理论固有的缺陷,如照相本体论、反叙事倾向,在克拉考尔那里被极端化。就这一点来说,郑雪来和邵牧君是一致的,他进一步指出了克拉考尔的实证主义倾向:由观察而获得的“实证的”事实作为一切认识的来源。值得一提的是,郑雪来在论述克拉考尔的积极意义时还赞扬了他的唯物主义的立场^⑧,然而,克拉考尔这种“极端”的唯物主义也让他心存疑虑。因为这种电影的唯物主义似乎将人的主体性完全抹除,人在电影中不再占有任何特殊的位置:在摄影机后,充满情感的眼睛让位于机械地发生的、视而不见的“摄影机”的眼睛;^⑨在电影中(尤其是在克拉考尔所推崇的早期电影中),人物仅仅被视为不同物体和景观的一种,“动物、孩子和成人混成一团,事物、人群和街道则搅在一起”;^⑩在影院中,观众遭受着生理器官的“暴风雨”,他们的自觉意识被削弱,患上了“智力眩晕症”。^⑪这种反人类中心主义的表述无疑和20世纪80年代中国人道主义的主导话语、“大写的人”的神话相抵牾,这也是克拉考尔在当时遭受冷遇的原因之一。如果不想就此将克拉考尔视作“自然主义者”或“天真的现实主义者”,那么就需要“历史化”这一著作。有学者认为,这本书其实聚焦的是“奥斯威辛之后的电影问题”^⑫,也就是说,在现代性危机所酿成的战争和屠杀的灾难发生之后,人类的主体及其理性已经瓦解,那幅整一的世界图景也破碎了,而电影媒介与物质现实的亲缘性,及其避开抽象化和人类意图的物质特性,使克拉考尔赋予电影媒介再现甚或重组碎片化世界,使其走向“人类大家庭”的能力。^⑬

由此,克拉考尔的现实主义及其关系性的位置就需要重新审视了。这本被邵牧君翻译为《电影的本性:物质现实的复原》的著作原名为“*Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*”,更为贴合原义的译名应为《电影的理论:物质现实的救赎》。“理论”变为“本性”,“救赎”变为“复原”,邵牧君对于词

语的选择突出了这本著作的本体论维度,也契合了当时电影学界想要“拨乱反正”,将摄影机镜头重新对准社会现实的愿望。然而,这也一定程度上削弱了克拉考尔更为丰富的现实主义的内涵,将其驳杂的、不稳定的表述锚定到电影的特性层面。“复原”指向的是对过去的接续,是将破碎的物质世界拼合起来,而“救赎”则内蕴着弥赛亚主义的历史哲学,指向的是超越性的断裂,是在“古老信仰的废墟”之中经由电影获得一种亲近“我们栖息的大地”的力量。^⑭可以说,克拉考尔的现实主义和“社会主义现实主义”的伦理性诉求在某种程度上是一致的:在郑雪来看来,“社会主义现实主义”区别于其他现实主义的关键在于,它对现实的描绘是为了引起应有的变革,面向的是“正在建设的真实”,而非“那些正在消亡的真实”;^⑮而克拉考尔的现实主义指向的是处于不断生成中的、反对既定现状的“现实”,同理,克拉考尔对“什么是电影”的苛刻规定,面向的不是既存的电影,而是未来可能出现的电影。

如果说将巴赞放置到爱森斯坦的对立位置还有其合理性的话,那么,将克拉考尔等而视之将面临更大的错位和误读。克拉考尔从未反对过蒙太奇,相反,“他的基本思想方法是电影式的、蒙太奇的”^⑯。这种蒙太奇的思维集中体现在《电影的本性》最后一章中。克拉考尔提出,电影就像珀耳修斯(Perseus)的盾牌,可以让人们得以看到那些可怕的、在现实中不敢正视的东西,他以乔治·弗朗叙(Georges Franju)的《动物的血》(*Blood of the Beasts*, 1949)为例,这部片子冷峻地展现了屠宰动物的场面,“我们在观看排列成行的小牛脑袋或关于纳粹集中营的影片中横七竖八的创伤累累的人体后,本来隐藏在恐惧和想象的幕布后面的看不见的可怕景象便恢复了其原来面貌”^⑰。有学者敏锐地观察到,巴黎屠宰场和纳粹集中营并置,正是爱森斯坦《罢工》(*Strike*, 1925)中著名的蒙太奇段落(屠宰场杀牛和工人遭屠戮场景的平行剪辑)的翻版。^⑱不仅如此,蒙太奇的方法还内在于克拉考尔“对质”的现实主义中:让摄影机抓住的

现实和我们错误的现实观念进行对质,从而“揭露社会的不公正现象和造成这种现象的意识根源”,这不正是苏联蒙太奇学派的诉求吗?他就此列举的一些例子,可谓是蒙太奇运用的范本。比如,在大卫·格里菲斯(D. W. Griffith)的《落花》(*Broken Blossoms*, 1919)有这样一个场面:一个中国人高尚、谦卑的脸孔和两个传教士油滑、伪善的面部特写对列在一起,让白人的优越感和它的实际内容进行对质。^⑨

综上所述,在“长镜头”与“蒙太奇”的对立所织就的电影语言的光谱中,在“社会主义现实主义”和“写实主义/纪实美学”的对峙中,克拉考尔看起来无处不在,但又不属于任何一边。他的进入为简单的二元论和线性历史叙述划开了一道裂痕,从而,西方现实主义电影理论在中国的接受不再是简单地以新代旧的过程,而是一个充满张力的话语场。邵牧君和郑雪来两位学者同样无法被锚定在某一特定立场中,不同的知识背景让他们的观点无法调和,但共同的历史烙印、宽广的学术视野和敏锐的洞察力也让他们与主流观念有着不同程度的游离,他们的论争与其说凸显了当时中国电影场域不同立场之间的针锋相对,毋宁说折射了这一场域的复杂性和不可通约性。重读他们的文章,不仅为思考当时中国对西方现实主义电影理论的接受情况寻找到一个切入点,而且有机会窥见那个剧烈变革时期的“文化镜城”中种种不一样的镜像。

注释:

①参见胡克. 中国电影真实观念与巴赞影响[J]. 当代电影, 2008(4): 6-12. 郝建. 安德烈·巴赞在中国: 被言说与被消减[J]. 当代电影, 2008(4): 13-17. 申燕. 巴赞电影理论对中国的影响[J]. 文艺争鸣, 2010(6): 27-30. 齐伟. “长镜头”理论: 80年代纪实美学的中国化[J]. 电影新作, 2014(6): 17-24. 陈涛. 从巴赞理论的翻译看20世纪80年代初中国电影观念的转变——以伊文·佐哈的多元系统论为视角[J]. 文化艺术研究, 2015(4): 89-96.

②陈涛. 从巴赞理论的翻译看20世纪80年代初中国电影观念的转变——以伊文·佐哈的多元系统论为视角[J]. 文化艺

术研究, 2015(4): 92-93.

③郝建. 安德烈·巴赞在中国: 被言说与被消减[J]. 当代电影, 2008(4): 13.

④戴锦华. 斜塔: 重读第四代[J]. 电影艺术, 1989(5): 4.

⑤贺桂梅. 新启蒙知识档案[M]. 北京: 北京大学出版社, 2010: 6.

⑥张暖忻, 李陀. 谈电影语言的现代化[J]. 电影艺术, 1979(3): 44-49.

⑦邵牧君. 现代化与现代派[J]. 电影艺术, 1979(5): 36.

⑧邵牧君. 现代化与现代派[J]. 电影艺术, 1979(5): 39-40.

⑨郑雪来. 电影美学问题论辩[J]. 电影艺术, 1980(9): 31.

⑩郑雪来. 电影美学问题论辩[J]. 电影艺术, 1980(9): 28.

⑪张暖忻、李陀使用了“洞中方一日, 世上已千年”来形容当时中国电影的处境: 已经落后很多, 追赶是迫在眉睫的。这种从封闭到开放、从停滞到进步的逻辑为此后的历史叙述所沿用。参见张暖忻, 李陀. 谈电影语言的现代化[J]. 电影艺术, 1979(3): 44.

⑫(德)齐·克拉考尔著. 邵牧君译. 论电影演员[J]. 电影艺术译丛, 1980(1): 36-48. 齐·克拉考尔著. 邵牧君译. 物质现实的再现[J]. 电影艺术译丛, 1980(2): 20-39.

⑬邵牧君. 电影美学发展阶段(1983年2月)[A]. 银海游[C]. 北京: 中国电影出版社, 1989: 15-19.

⑭邵牧君. 西方电影史研究的若干问题(1983年8月)[A]. 银海游[C]. 北京: 中国电影出版社, 1989: 251-266.

⑮郑雪来. 电影美学问题[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1983: 71.

⑯郑雪来. 现代电影观念探讨[J]. 电影艺术, 1983(10): 13.

⑰郑雪来. 电影美学问题[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1983: 79-80.

⑱郑雪来. 现代电影观念探讨[J]. 电影艺术, 1983(10): 11.

⑲邵牧君. 电影美学随想纪要[J]. 电影艺术, 1984(11): 18.

⑳经查证, 这句话邵牧君引自安·巴赞著. 崔君衍译. 真实美学——现实主义和解放时期的意大利学派. 世界电影, 1984(1): 56.

㉑邵牧君. 电影美学随想纪要[J]. 电影艺术, 1984(11): 18-30.

㉒郑雪来. 当前电影美学研究的若干问题——《电影美学随想纪要》读后感想[J]. 电影艺术, 1985(3): 25-35.

㉓(美)弗雷德里克·詹姆逊著. 王逢振, 余莉, 陈静译. 可见的签名[M]. 南京: 南京大学出版社, 2012: 225.

- ②④周恩来.为总路线而奋斗的文艺工作者的任务[A].周恩来论文艺[C].北京:人民文学出版社,1979:53.
- ②⑤苏联作家协会章程[A].苏联文学艺术问题[C].北京:人民文学出版社,1953:13.
- ②⑥旷新年.“社会主义现实主义”在中国[J].文艺理论与批评,2014(5):76.
- ②⑦旷新年.“社会主义现实主义”在中国[J].文艺理论与批评,2014(5):79.
- ②⑧谢昌余.恢复社会主义现实主义的传统[J].甘肃文艺,1980(5):83.
- ②⑨马尔科夫提出,“对于社会主义现实主义艺术家来说,客观地认识不断发展着的实际现实是没有语境的,题材的选择以及在采用能够反映生活真实的表现手段上也是没有限制的。在所有这些方面,社会主义现实主义都是历史地开放的”,同时,社会主义现实主义的开放体系也有其核心和哲学基础,那就是“对世界和人的马克思主义的理解:社会主义思想、社会主义人道主义、列宁的艺术党性原则”。参见(苏)马尔科夫著.辉凡译.论社会主义现实主义艺术概括的形式[A].70年代社会主义现实主义问题[C].北京:中国社会科学出版社,1979:7.
- ③⑩电影美学问题的探讨——电影美学讨论会综述[J].文艺研究,1980(12):5-17.
- ③⑪郑雪来.现代电影观念探讨[J].电影艺术,1983(10):11.
- ③⑫郑雪来.现代电影观念探讨[J].电影艺术,1983(10):11.
- ③⑬贺桂梅.新启蒙知识档案[M].北京:北京大学出版社,2010:51.
- ③⑭郑雪来.对现代电影美学思潮的几点看法[J].文艺研究,1981(4):55-57.
- ③⑮郑雪来.电影理论的若干迫切问题[A].电影美学问题[C].北京:文化艺术出版社,1982:79.
- ③⑯郑雪来.电影理论的若干迫切问题[A].电影美学问题[C].北京:文化艺术出版社,1982:79.
- ③⑰孙柏.电影神迹:巴赞“镜头段落”理论析疑[J].北京电影学院学报,2014(2):87.
- ③⑱(法)安德烈·巴赞(即安德烈·巴赞)著.里新(即邵牧君)译.蒙太奇运用的局限[J].电影艺术译丛,1962(1):99-109.
- ③⑲(法)安德烈·巴赞著.崔君衍译.电影是什么[M].北京:中国电影出版社,1987:60.
- ④⑰白景晟.谈谈蒙太奇的发展[J].电影艺术,1979(1):53-54.
- ④⑱邵牧君.电影理论历史概观[J].文艺研究,1984(10):90.
- ④⑲邵牧君.西方电影史研究的若干问题[A].银海游[C].北京:中国电影出版社,1989:253-254.
- ④⑳郑雪来.电影本性问题探讨——四、围绕长镜头和蒙太奇问题的一些讨论[J].电影评介,1984(5):26-27.
- ④㉑(法)安德烈·巴赞著.崔君衍译.电影是什么[M].北京:中国电影出版社,1987:60.
- ④㉒孙柏.电影神迹:巴赞“镜头段落”理论析疑[J].北京电影学院学报,2014(2):92.
- ④㉓(法)安德烈·巴赞著.崔君衍译.电影是什么[M].北京:中国电影出版社,1987:60.
- ④㉔邵牧君.克拉考尔的电影美学理论[A].银海游[C].北京:中国电影出版社,1989:124.
- ④㉕郑雪来.电影本性问题探讨[J].电影评介,1984(3):24.
- ④㉖(德)齐格弗里德·克拉考尔著.邵牧君译.电影的本性:物质现实的复原[M].北京:中国电影出版社,1981:17-19.
- ④㉗(美)米利亚姆·汉森著.安爽译.“作用于皮肤和头发”:克拉考尔的《电影理论》和1940年的马赛笔记[J].贵州大学学报(艺术版),2020(4):39.
- ④㉘(德)齐格弗里德·克拉考尔著.邵牧君译.电影的本性:物质现实的复原[M].北京:中国电影出版社,1981:212-213.
- ④㉙Heide Schlupmann, The Subject of Survival: On Kracauer's Theory of Film[J]. New German Critique, 1991, 54(3): 112.
- ④㉚(德)齐格弗里德·克拉考尔著.邵牧君译.电影的本性:物质现实的复原[M].北京:中国电影出版社,1981:418-420.
- ④㉛(德)齐格弗里德·克拉考尔著.邵牧君译.电影的本性:物质现实的复原[M].北京:中国电影出版社,1981:411.
- ④㉜郑雪来.对现代电影美学思潮的几点看法[J].文艺研究,1981(4):62.
- ④㉝孙柏.克拉考尔的“羊皮书”:蒙太奇、历史与现实书写——重读《电影的本性:物质现实的复原》[J].文艺研究,2021(5):110.
- ④㉞(德)齐格弗里德·克拉考尔著.邵牧君译.电影的本性:物质现实的复原[M].北京:中国电影出版社,1981:412.
- ④㉟孙柏.克拉考尔的“羊皮书”:蒙太奇、历史与现实书写——重读《电影的本性:物质现实的复原》[J].文艺研究,2021(5):111.
- ⑤⑰(德)齐格弗里德·克拉考尔著.邵牧君译.电影的本性:物质现实的复原[M].北京:中国电影出版社,1981:414-415.