

电影现象学：斯蒂格勒 VS 巴赞

□ 韩连庆

斯蒂格勒的“电影时间现象学”

“那三年宛如地狱，历险重重，使我几乎筋疲力尽，不过这部书却也拜其所赐。”法国哲学家斯蒂格勒在他的系列哲学著作《技术与时间》的第三卷《电影的时间与存在之痛的问题》的“告读者”中如是说。

1996年出版了第二卷《迷失方向》之后，斯蒂格勒应邀出任法国音像研究所主任，1999年离职。由于这三年的经历，改变了《技术与时间》的内容和出版次序，于是就有了2001年出版的这部第三卷。

《电影的时间与存在之痛的问题》承继的是《迷失方向》最后提出的问题，也就是信息传媒工业的时代，出现了一种完全特殊的时间客体，可以为上亿个“意识”同时接受，由此产生了集体意识和集体无意识的新形式。斯蒂格勒在第三卷的一开始，就从对电影时间的现象学分析入手，阐释这种现象是如何可能的。

斯蒂格勒的“电影时间现象学”阐述得比较晦涩，可以简单地用四句话来概括：意识犹如电影；电影是时间客体；时间就是记忆；记忆分三种，第一记忆（感知）、第二记忆（想象）和第

三记忆（记录）。

“意识犹如电影”的意思是说，人的意识与电影有类似之处，电影的时间“流”和以它为对象的意识“流”相重合，意识犹如电影一样进行了剪辑。

“电影是时间客体”的意思是说，电影“对若干要素进行配置，使之形成同一个也是唯一一个时间流”，而“适用于时间客体的现象学分析同样可用于分析电影”。

现象学的“时间”不是钟表指示的“时间”，而是“时间性”，也就是“时间何以成为时间”。“时间”像河流一样没有中断，是感知、想象和预期的综合，所以为了避免误解，还不如把现象学的“时间”干脆说成“流”或“记忆”。

现象学的奠基人胡塞尔认为，意识具有时间性的结构，只有通过分析一个本身具有时间性的客体，对意识的时间性的分析才有可能实现。到了1905年，胡塞尔终于找到了这样的客体，那就是音乐旋律。

在聆听音乐时，我们借助当下的感知形成“第一记忆”。听完音乐后，我们借助想象形成“第二记忆”。这里的关键问题是，感知和想象，也就是第一记忆和第二记忆并不是截然分开的，每

一种记忆中都有遴选原则，任何感知都有想象的成分，而想象中也有感知的成分。

在第一次聆听这段音乐之前，我们总是对这段音乐有所预期，这也是一种遴选的原则，会影响到“第一记忆”和“第二记忆”的形成。

当我们再次聆听这段音乐时，又会出现新的预期，而感知和想象的交织也更加明显。这时候的第二记忆会通过剪辑和联系影响第一记忆。音乐还是那段音乐，但是意识改变了，从音乐中获得的意义也就不同。因此，聆听音乐的任何一个时刻都是意识综合过去、现在和未来的过程。

假如胡塞尔喜欢看电影的话，我相信他会用电影来实践对意识的时间性分析，因为电影不仅是“听”的问题，更是“看”的过程。

斯蒂格勒关注的问题是：反复聆听音乐如何成为可能？这显然是借助第三记忆，也就是各种记录技术。记录技术使重复收听音乐和重复看电影得以可能。在这种重复中不仅能够获得新的意义，而且还能纠正此前记忆的偏差。

这就回到了斯蒂格勒在第一卷《爱比修斯的过失》中的观点：人类的存在是一种有缺陷的存在，技术是人的“代具”，人借助技术熔铸了现在、过去和未来，使人区别于其他生命现象的是时间。第三记忆（记录技术）就是意识的代具。

“具有电影特质的一般意识结构”

斯蒂格勒认为，意识的运作犹如电

影，像电影那样进行了剪辑。他显然认同“电影就是蒙太奇的艺术”的观点。蒙太奇的最著名的例子就是他在书中提到的“库里肖夫效应”，尽管有人认为这个实验只不过是一个“传说”而已。

俄国导演库里肖夫让演员莫斯尤金在镜头前面无表情，拍摄了他的脸部特写，然后将这个镜头分别与一碗热腾腾的汤、一个正走向镜头的小孩和一个躺在棺材里的老妇剪辑在一起，从而在观众的意识中形成了不同的意义——极度的饥饿、慈父的温柔和巨大的哀恸。

这就是蒙太奇的含义：从镜头的剪辑和联系中创造出了新的意义，电影的意义是建构出来的。法国电影理论家巴赞认为，蒙太奇不是在展现事件，而是在暗示事件。电影的最终含义取决于镜头的组织安排，而不是取决于镜头的客观内容。“含义不在影像之中，而是犹如影像的投影，借助蒙太奇射入观众的意识。”（巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，文化艺术出版社2008年版，第61页）

这也就是为什么斯蒂格勒认为电影是真正的时间客体，因为“真正的时间客体不仅简单地存在于时间之中，还必须在时间中自我构成，在时间的流动中进行自我组织”。

斯蒂格勒在《电影的时间与存在之痛的问题》中着力阐释的一个假设就是“具有电影特质的一般意识结构”。意识的整个结构都具有电影的特质，“从某种意义上说，意识总是一种蒙太奇，是在第一记忆、第二记忆和第三记忆之间进行剪辑的结果”。他把“意识”比作

一个后期制作中心,通过剪辑和综合形成意识的统一性,如同电影通过蒙太奇在观众的意识中投射出新的含义一样。

斯蒂格勒在书中还拿几部电影当做例子,进行了简单的分析,兹以《我的美国舅舅》为例进一步阐明他的观点。

《我的美国舅舅》是法国导演阿伦·雷乃1980年的作品,获得过当年戛纳电影节评审团大奖。这部电影跟阿伦·雷乃此前执导的以“时间”或“记忆”为主题的《广岛之恋》《去年在马里安巴德》和《夜与雾》等影片不同,情节比较简单,讲述的是两男一女的成长、工作和生活的故事。如果电影只有这部分内容,那会仅仅是一部法国式的文艺片。

有意思的是,阿伦·雷乃在影片中增加了两条叙事线索。一条是在电影中交织了一位生物学家的旁白,他从行为生物学的角度对人类的各种莫名其妙的行为进行了解读。另一条线索是在影片中人物的行为和动作处,“引用”了很多其他电影的片段,两者的表情和动作相互呼应。

阿伦·雷乃曾说,他想从电影史上选取片段组合成一部电影,后来由于经济原因才放弃了这一计划。斯蒂格勒在介绍了这部影片后说:“在电影这个时间客体中,演员的真实生活与他们所扮演的虚构人物的生活相互重合……在这个游戏里,现实与虚构、感知与想象混为一体,同时第一记忆、第二记忆和第三记忆也相互混合。”

斯蒂格勒的这些分析对我们理解这部电影到底有什么帮助?开始时我迷惑

不解,读了后面的章节才明白,原来斯蒂格勒“醉翁之意不在酒”。他把意识比作电影,目的在于阐明意识像蒙太奇那样的运作方式。《我的美国舅舅》的镜头切换比较频繁,在表现人物的行为时常常加入老鼠的实验过程加以对照,再加上生物学的旁白,使整部影片像一篇“学术论文”。影片可以重新剪辑,去掉生物学家的旁白和所“引用”的其他电影的片段,故事还照样成立,但意义却完全不同。

通过把意识比作电影,斯蒂格勒致力于阐明“现象学的态度是把意识看作客观世界的构成要素,而不是将意识看作由客观世界构成之物”,“现象学始于被体验之物并以之为支撑,不可以将意识看作一个先于其内容的框架,而必须在内容本身之中去发现意识,并找到意识的统一性”。(《电影的时间与存在之痛的问题》,第25、97页)这才是斯蒂格勒对电影进行现象学分析的初衷。

巴赞的“现象学框架”

斯蒂格勒把意识比作电影,而他理解的电影就是蒙太奇的艺术。但是法国电影理论家巴赞却认为,“人们一再对我们说,蒙太奇是电影的本性,然而……蒙太奇是电影的反电影性的文学手段。与此相反,电影的特性,暂就其纯粹状态而言,仅仅在于从摄影上严守空间的统一。”(《电影是什么》,第51页)

巴赞是电影理论家,他也说过自己不是哲学家,但是他的电影理论明显受到了现象学和柏格森的生命哲学的影

响。巴赞的电影理论没有用到过多的现象学术语和分析，但是他的电影理论的整体趋势是现象学的，甚至有人认为他的电影理论构建了一个“现象学框架”。

巴赞在他的著名论文《电影语言的演进》中把1920—1940年间的电影分为两大对立的趋势，一派导演相信“影像”，另一派导演相信“现实”。所谓“影像”，巴赞指的是“被摄物再现于银幕时一切新增添的东西”。这些“新增添的东西”显然是由蒙太奇来完成的。而在相信“现实”的导演那里，“影像首先不是为了给现实增添什么内容，而是为了揭示现实真相”。相信“影像”的导演注重的是电影的情节，而相信“现实”的导演注重的是人物的刻画。

有论者指出，巴赞所说的这两种趋势并不是一种电影风格与另一种电影风格的对立，而是两个相反的塑造现实的观点，因为“现实”本身就是建构的，两者都是人类主观性处理对象的过程，通过摄影机镜头看到的世界告诉我们的东西仍然比电影摄影者努力表现的现实更有主观性。“‘客观’总是受‘主观’影响，不经过后者的加工，便无法得到前者。”这就是巴赞的“现象学框架”。（有关巴赞和现象学的关系，参见：加布里埃尔·F·吉拉特：《数字化时代的现实主义与现实主义表征》，潘源译，载《世界电影》2011年第1期）

巴赞所倡导的是现实主义的电影观，挑战的是“蒙太奇至上论”。与“库里肖夫效应”相反，在意大利新现实主义导演罗西里尼的《德意志零年》

中，镜头呈现孩子的面部表情时，罗西里尼需要的是面部表情的神秘莫测，而不是通过镜头剪辑产生的“新的含义”。

巴赞认为，蒙太奇虽然能产生“新的含义”，但是这种“含义”是单一的，是由导演通过镜头剪辑操控出来的。因此，“蒙太奇在本质上是与含义模糊的表现相对立的。库里肖夫的实验正是以荒谬的方式证明了这一点：每次都给面部微笑一种确切的含义，正是因为面部表情单独看上去含义模糊，才使三种各不相同的解释得以成立。”（《电影是什么》，第51页）

巴赞把电影摄影机比作一部“现象学的机器”，意在通过景深（或长镜头）保持世界的含糊性或多义性，表现事物的真实时间和事件的时间延续，消除蒙太奇所产生的想象的和抽象化的时间。这就使得观众与影像的关系更贴近他们与现实的关系，要求观众更积极地投入影片之中，提炼出不同的意义，保持自己的具体性和独特性。因此，“分析主题和阐明主题靠我们的智力，而不是影片。”巴赞的“现象学框架”倒是符合“刷新世界”的现象学精神。

“摄影机面对物质却审视精神”

斯蒂格勒和巴赞，一个哲学家和一个电影理论家，一个从现象学的概念和术语入手，一个从现象学的精神出发，分析电影却得出了迥异的结论，这源于他们不同的电影观和理论的着重点不同。

斯蒂格勒把意识比作电影，目的在

于阐释意识的作用方式，并由此引申出他所关注的意识的代具化。因此，如果说斯蒂格勒关心电影的话，他关心的其实是电影的记录技术，是电影借助数字化的传播方式对意识流的同质化和共时化，是电影工业通过对意识的掌控，改变了记忆、想象和意识的机制，这就像《我的美国舅舅》中的德帕迪约总是在模仿“引用”的影片中的让·迦本的动作和表情一样：“这个镜头是他记忆的载体，也/或是他记忆的银幕。”

由于电影是时间客体，而“时间客体的特征在于：时间客体的绵延在流动的过程中，与以该时间客体为对象意识流的流动‘点对点’相互对应——这意味着，以时间客体为对象意识接受了该客体的时间，意识的时间就是该时间客体的时间。”（《电影的时间与存在之痛的问题》，第42—43页）理解了意识受时间客体影响的特殊性，也就理解了电影的威力和为什么能改变人的生活。如今借助好莱坞的电影工业和多种多样的传输方式，好莱坞的电影行销全球，使消费者变得迟钝和麻木，丧失了个性和自我，让全世界接受了美国的生活方式，这就像《我的美国舅舅》中的人物追慕那个多次提到、但却从未露面的“美国舅舅”一样。

像霍克海默、阿多诺这些西方马克思主义者很早就对电影大加指责，认为电影麻痹了观众的想象力和判断力。斯蒂格勒继承的就是他们的大众文化批判理论，只不过他认为他们的批判过于泛

泛，方向混乱，所以他才致力于寻找一条新批判之路，这才从“电影的时间”引出了后面的“存在之痛”的问题。

斯蒂格勒批判的是好莱坞的商业片，是电影的娱乐功能造就的意识同质化。但是巴赞却着力宣扬电影的道德价值，认为电影可以跨越语言、文化、政治的界线，在各类人群中产生共鸣。所以巴赞认为电影应当有教化大众的功能，电影可以改变世界，这也就是他为什么推崇关注现实问题的意大利新现实主义电影的原因。他视电影为“爱的艺术”，是“高尚”的最后避难地。

斯蒂格勒的《电影的时间与存在之痛的问题》出版于2001年。十几年后，我们迎来了在线视频和网络下载，电视、电脑、平板电脑和手机都成了随时随地观看电影的介质，我们也见证了“微电影”的诞生。在一个犬儒主义盛行的时代，斯蒂格勒的批判立场让我寄以淡淡的敬仰，因为我依然相信技术还蕴涵了其他的可能性。

艺术电影和商业电影、蒙太奇和景深这些二元划分都是理论上的分析，在实践和现实领域中都不可或缺。在电影拍摄中同时实践了巴赞的新现实主义和蒙太奇的导演贾樟柯曾说：“摄影机面对物质却审视精神。”电影现象学如果像现象学倡导的“回到实事本身”那样有什么宣言或口号的话，我想应该是这句话。

作者单位：北京航空航天大学人文学院
（责任编辑 洪滔）