

# “Transparent” Material Images — Return to the Image Media in Bazan Film Theory

Anjie Fu

Beijing Film Academy, Beijing, 100088, China

## Abstract

Bazin firmly believes that the objective nature and material basis of photography endow it with the ability to record and reproduce the world, viewing photography as a mechanical existence that can automatically replicate reality, possessing qualities that transcend human subjectivity. At the same time, combined with Deleuze's analysis of montage, this paper further discusses the natural objectivity and transparency of the image media, and pursues the more realistic expression of material images. Finally, by connecting the high transparency theory and the in-depth analysis of Bazan theory, this paper tries to explore the real realism behind transparency — a more transparent, more material image expression, aiming to restore the most primitive power and purity of the image.

## Keywords

Andre Bazan; video media; film theory; materiality; transparency

## “透明”的物质影像——重返巴赞电影理论中的影像媒介

符安洁

北京电影学院, 中国·北京 100088

## 摘要

巴赞坚信摄影的客观本质和物质基础赋予了其记录与再现世界的能力, 将摄影视作一种能够自动复制现实的机械存在, 具有超越人类主观性的特质。同时结合德勒兹对蒙太奇的分析, 论文进一步探讨影像媒介的自然客观性与透明性, 追求更真实的物质影像表达。最后, 通过连接高透明性理论以及对巴赞理论的深入分析, 论文试图探索透明性背后的真正现实主义——一种更加透明、更具物质感的影像表达方式, 旨在恢复影像最原始的力量和纯粹性。

## 关键词

安德烈·巴赞; 影像媒介; 电影理论; 物质性; 透明性

## 1 引言

从现代至后现代, 艺术观念经历了一次根本性的转变, 标志着“人的退场”和“物的解放”。黑格尔的主体性形而上学逐步解体, 而胡塞尔的现象学则揭示了物质的内在特性。这股“物质解放”的浪潮也波及了电影界, 促使电影的物质性得到清晰展现。欧洲的电影哲学, 如齐泽克提倡的“走向电影真实界”, 以及德勒兹、巴迪欧等人的“思辨实在论”, 都在探讨电影的物质性。电影的物质真实界似乎找到了突破传统象征界限制的方法。巴赞相信, 通过“透明”的影像, 我们能与现实世界直接对话, 释放电影作为物质媒介的原生力量, 回归最本真的自然状态。论文旨在深入探讨巴赞电影理论中媒介的层面, 挖掘物质影像“透明性”的深层力量。

【作者简介】符安洁(2000-), 中国四川成都人, 硕士, 从事艺术学理论研究。

## 2 巴赞电影理论中的媒介: 作为“物质”的影像

巴赞《摄影影像的本体论》中提出的本体论, 表明了巴赞从一开始就展现了对影像物质媒介特征的肯定——一种自动复制的机械。全文多次提及“自动”“复制”“机械”等字眼, 如从巴洛克风格的绘画过渡到照相术, 这里最本质的吸纳并不是单纯器材的完善(摄影在模仿色彩方面还远不及绘画), 而是心理因素: “它完全满足了我们把人排除在外的、单靠机械的复制来制造幻像的欲望。”<sup>[1]</sup>但遗憾的是, 媒介角度始终没有成为解读该文献的视角。不论是因为巴赞本体论更多会被围绕到形式本体论、现实本体论、电影本体论上的讨论, 还是因为当电影迈进数字媒介时代时, 巴赞现实主义电影理论又成为被批判的对象, 他所讨论的影像媒介被认为属于已遭淘汰的模拟媒介。巴赞电影理论有关物质媒介的提及似乎已成为遗珠, 但笔者认为正是这个时刻我们应该重返《摄影影像的本体论》, 重新发掘其中有关电影媒介“物质性”的思考。

在《摄影影像的本体论》中, 巴赞认为: “摄影与绘画不同,

它的独特性在于其本质上的客观性。”<sup>[1]</sup>即影像媒介既在本质上是客观的、物质的，又指明影像能客观地记录世界、复制世界。我们当然可以轻易将影像理解为一种客观存在、一种物质媒介，但笔者认为还能从中挖掘出作为无意识的“物”。《摄影影像的本体论》开篇就提及：“如果用精神分析法研究造型艺术，就可以把涂防腐香料殓藏实体看成是造型艺术产生的基本因素。精神分析法追溯绘画与雕刻的起源时，大概会找到木乃伊‘情意综’。”<sup>[1]</sup>巴赞最初就将电影影像与精神分析理论相结合，木乃伊情结作为无意识的物质表现，成为影片穿透拉康的象征界、突破想象界和符号界，回归电影真实界的力量。以《四百击》为例，主角安托万沉溺于想象界，行为受情绪和本能驱动，常逃学、离家，反抗权威和规则。尽管他与象征界的斗争以失败告终，但影片最后，戈达尔用长镜头带安托万奔向海边，逃离现实束缚，带领观众进入无意识的感知，揭示了真实界物质力量的不可言喻。

影像媒介的客观性记录特征也正彰显着它的“非人”属性，“一切艺术都是以人的参与为基础的；唯独在摄影中，我们有了不让人介入的特权”<sup>[1]</sup>。巴赞认为影像能摆脱人主观意识介入的局限，摄影没有精神上的追求，不需要基于任何人的意识，被描摹的对象是客观的且不会被人任意捏造的，所以会更加客观，增强了人对影像的信任，如绘画仍需要经过艺术家的构思、意图的选择，但一旦影像的拍摄无法经由人手，始终保留着机械复制的冷峻。甚至，正是这种“非人”的特征，让影像成为连接人与第一自然的一种理想媒介。

由此，从巴赞的《摄影影像的本体》中还蕴藏着一种理想的以物质影像带领的现实主义：超越现实世界的真实。“摄影的美学特性在于揭示真实……摄影机镜头摆脱了我们对客体的习惯看法和偏见，清除了我的感觉蒙在客体上的精神锈斑，唯有这种冷眼旁观的镜头能够还世界以纯真的原貌。”<sup>[1]</sup>可见，巴赞认为影像能靠物质性的无意识捕捉到人意识无法窥探的角落，洗礼掉父法赋予的精神锈斑，后撤到一个现象学的真实世界。正如在德西卡《偷自行车的人》中，“冷眼旁观”的长镜头可以让观众在观看父亲为了儿子偷自行车的场景当中，消解长久以来对“偷窃”的主观偏见，触及人性中的“真”。

### 3 作为“呈现”的透明物质影像：从巴赞“长镜头”到德勒兹“辩证自动装置”

在对作为“物”的电影媒介之特性的探讨中，一个长久引起关注和争论的问题，就是阐明摄影影像的再现性质。对于摄影影像的写实效果的形形色色的解释，可大致概括为三类：“幻觉说”“透明说”和“相似说”<sup>①</sup>。论文着重探讨的“透明说”核心观点是：电影的功能不在于复制世界，而在于直接展示世界给观众——观众仿佛能透过屏幕直接观察到现实世界。在这种观点下，影像捕捉的是被摄物的实质，而非仅仅是其复制品。因此，当观众观看影像时，实际

上他们看到的是被摄对象本身，这个对象在某种程度上在观众面前“存在”。

“透明说”与代表写实主义的巴赞紧密相连——他不仅将银幕直接比作“窗”，还断言影像与被摄物同一。然而很大程度上，巴赞只是诗性评述并无系统的理论表达，这使得巴赞成为被电影符号学家诟病的对象。笔者将尝试挖掘巴赞电影理论当中与透明性相关的部分，探讨巴赞式“透明的物质影像”。

首先，我们需要区分巴赞电影理论中的影像是在“呈现”还是在“再现”事物？“呈现”即指如镜子、望远镜等光学仪器向人呈现肉眼无法感知的东西，延展我们的视觉并提供信息；“再现”即指一个事物被另一个事物表现出来，如一个事件被文字所描述再现出来。由此，巴赞电影理论中的影像是在执行着“呈现”任务的。

值得一提的是，我们现在所讨论的仅仅是影像的认识功能，即巴赞电影理论当中基于造型和摄影技术的“防腐的”现实主义，它并没有任何审美价值。巴赞认为：“影像可能模糊不清，畸变褪色……但是它毕竟产生了被摄物的本体，影像就是这件被摄物。”<sup>[1]</sup>对于巴赞，摄影影像不是事物的再现，它们在某种意义上就是被摄对象，或者是对被摄对象的呈现——这是理解巴赞物质影像“透明性”的起点。即巴赞式的透明影像首先具有的特质是可以被人眼直接感知的：长镜头和景深镜头，正如在这种镜头下被摄对象在时间和空间上保持着完整性。

长镜头和景深镜头与高特的透明性理论“对象论证”相对应，这种影像透明立足于摄影影像与被摄对象之间的关系<sup>②</sup>。他在《被禁用的蒙太奇》这一部分，隐晦地表达了他的透明性影像相比于分镜头的蒙太奇更偏重于能够使得时空同构的长镜头和景深镜头。他认为，“景深镜头使观众与画面的关系比他们与现实的关系更为贴切”<sup>[1]</sup>，在此，景深镜头的直接呈现就是一种透明性影像，观众无需进行库里肖夫的实验，蒙太奇镜头间的组接，就可以直感地通过物质影像与世界“渐近”。若影片展现人物A与B的反应，蒙太奇需分别捕捉，割裂时空，影响直接理解并受导演意图左右，削弱影像的客观性。相对地，长镜头或深焦镜头能同时展现二者，保持时空连续性，直接传达场景，减少导演干预，更真实地呈现影像本质。

比巴赞走得更远的是，德勒兹将哲学意义上的运动作为参照，重新讨论了蒙太奇的问题。不同于巴赞，德勒兹并不赞同将蒙太奇和景深镜头对立的说法，进而认为无论是蒙太奇还是景深镜头都是独立人眼的物。德勒兹借由伯格森的分析认为：“一个集合的物体或局部，我们可以把它们看作静态分切；但运动形成于这些分切之间，并把物品或局部带给一个变化整体的绵延。因此运动表现这个整体之于物品的变化，它本身就是绵延的动态分切。”<sup>[2]</sup>“静态分切”为个体提供了一种基于个人中心的时间感知，这种体验高度个性

化。相对地，“动态分切”打破了这种个人化的时间体验局限，提供了一种多视角、非线性的时间感受。就像塞尚在《水果与酒杯》中对桌布边缘的处理，不追求连续线性，而是通过动态分切展现多元时空。德勒兹将蒙太奇视为“动态分切”，认为它不是简单的线性时间推进，而是以非单一视角展现，将多样场景融合，创造出丰富的叙事结构。

可以说，蒙太奇的“动态分切”并非巴赞所认为具有“人”属性，巴赞仅仅将蒙太奇作为一种“人工”组接，而德勒兹则注意到蒙太奇在看似人为的切割的背后，蒙太奇仍然具有“非人”的潜能，它独立于人眼，与长镜头和景深镜头一同呈现自然空间的客观性。

进一步，德勒兹从对蒙太奇非人属性的探讨发展到电影本体层面上的物质性思考。在《电影、思维与政治》一文中，德勒兹彻底将电影影像与语言分离，将影像看作其自身，电影是作为“辩证自动装置”，而非言说的语言工具。“电影隐喻的能力已遭到了质疑。雅各布森就曾指出电影是典型的转喻，因为它基本使用的手法是并置与邻接……可是这种限制只是在某种程度上正确，如果我们把影像视作是一种言说方式，这个限制就是合理的；可如果我们把电影影像当做是它自身时，这个限制就不成立。”<sup>[1]</sup>这段表述，德勒兹似乎又阐明了他与巴赞对于蒙太奇认识的不同，巴赞仍将蒙太奇认知为语言，是一系列“句法”的产物，这也是巴赞理论当中一个自相矛盾的地方：如果长镜头和景深镜头是“呈现”自然，排除了语言的表述方式，那么蒙太奇仅仅作为电影技法之一，也并不能排除在巴赞所说的影像“自动复制”之外。

基于蒙太奇的思考，德勒兹将巴赞的影像“自动复制”拓展到了情感与感知层面——一种“辩证自动装置”。德勒兹认为爱森斯坦的情感蒙太奇包含了一个“完整的环路”：

“把我们从影像召唤到有意识中的感官碰撞，而后，具象中的思维又把我们带回到影像，并再次给予我们一个情感碰撞。让两者并存，让最高的意识连接最深的潜意识：这就是辩证自动装置。”<sup>[1]</sup>我们可以看到爱森斯坦在进行情感蒙太奇分类时，认为创作不仅会表现出人物的经验方式，同时能表现作者和观众对人物的判断方式。纳入蒙太奇的“辩证自动装置”表明电影影像更擅长展现人对自然的反应，对生命经验的感悟与感知。这也更贴切巴赞所说的电影影像对立与戏剧影像的原因在于：它是从外到内，从布景到人物，从大自然到人。而当我们把德勒兹的“辩证自动装置”作为巴赞理论的补足来看待时，我们能发现巴赞所说的“电影是现实的渐近线”，其实更应表述为电影是“成为现实”的渐近线——电影中存在着自然与人之间感官、感知的统一。

#### 4 重返巴赞：作为“审美”的透明物质影像

正如上部分所谈论的是巴赞电影理论当中作为“呈现”的透明物质影像所意涵的认知价值，现在应走向“真实的”现实主义——探寻透明物质影像的“审美价值”。

在巴赞评述布莱松《布劳涅森林中的妇人》当中有这样一段话：“他的风格化不是凭空假设的象征物的抽象，而是建立在画面中对立元素的相互作用造成的具体与抽象的辩证关系之上的……引入这些真实元素的必要不等于戏剧性对比的必要或修饰性反衬的必要：它们在这里的作用恰恰在于它们的随遇性和完全是‘局外人’的地位，如同落入机器中的沙粒卡住机械的运转一样。如果说，悬着这些元素时的随意性也近似于一种抽象，那也是完整的具体事物的抽象；它仿佛是在影像上划了几道，为的是突出影像的透明性，这就像撒在金刚石上的粉尘突出金刚石的透明一样。它是纯态的杂质。”<sup>[1]</sup>

可以说，在这段评述当中巴赞就完成了“具体—抽象”“伪现实主义—真现实主义”“呈现—审美”的物质影像透明化路径。影片中，长镜头和景深镜头捕捉自然景象，如雨水和瀑布，实现时空的“防腐”，这是透明化的第一维度。这些自然元素与抽象的背景和服装形成对比，通过冲突显现自身。其次，真实元素的抽象化，如同随机的沙粒或石头，打破了亚里士多德的古典叙事模式。最后，影像中的“杂质”如同划痕，增强了影像的透明性和物质性，使影像更生动，触及人的精神层面，完成审美上的透明化。

需要讨论的是，巴赞这段评论所展现的只是“仿佛”在影像上划了几道，即他所讨论的这种审美性的透明物质影像仅是通过真实元素和虚构元素之间的张力所形成的，留下的是一种隐喻式的“划痕”，也就是说这种痕迹只存在于影像内部，并没有真正地在外、在物质层面、在媒介上留下真正的划痕。那么有没有一种去掉“仿佛”二字的“真正的划痕”，能去撕破影像光滑的表面，展露物质中的物质，呈现媒介中的媒介，抵到表象与存在合一呢？

笔者认为，当代影像似乎能回答这个问题。美国湿版摄影师莎丽·曼以其独特的创作手法，展现了对美国南方土地及其在美国内战中的历史的深刻理解。她的作品中故意呈现的灰尘污点、划痕和化学药品造成的纹理，是对19世纪下半叶摄影技术缺陷的再现。莎丽·曼通过这种手法，巧妙地将逝去战士的英灵嵌入到那些破败的战场景象中，让观者感受到历史的沉重与战争的残酷。这些“真实的划痕”不仅是对摄影历史的致敬，也是对逝去生命的缅怀，使她的作品具有了一种超越时空的深刻内涵。

同时，当代电影也有着自己的“真实的划痕”。尽管迈入数字媒介之后，电影已经无法像胶片时代那样可以被触及，但这也让电影有了新的内部结构：跨媒介、电影再媒介化。此时的“划痕”就以媒介裂痕显现了，呈现出媒介的相叠。如阿尔莫多瓦《不良教育》当中，一滴真实之血从摔倒的胡安头上流下，画面随之裂开，呈现出神父丑恶嘴脸，进入下层图像媒介，下一个故事套层。动态的血液“划痕”直指悲惨童年时期的真实记忆，超越了线性时空，形成过去、现在和未来的结晶体。甚至说，一系列“桌面电影”也能承

载这种透明物质影像的“划痕”，这类影像通过层层重叠、拼贴、挪移，显露出影像的真实边框之际也打破了不同媒介之间的边界。

## 5 结语

尽管巴赞的电影理论提出有其时代局限性——仅针对胶片时期电影和无声电影，我们仍然能从中感知到一种无法忽视的“物”的力量。这种物质影像指引出透明性的问题，或者按照巴赞原文注解，“透明性”就等同于“客观性”。笔者试图通过重返巴赞理论找到透明性路径上的“真实的”现实主义，即“更透明”的物质影像、“更物质”的物质影像，跟着巴赞找回影像本身重回第一自然的力量。

### 注释

①高特（Berys Gaut）在其著作中对摄影影像的写实主

义进行了细致的分类，提出了四种不同的理论视角：本体论写实主义、幻觉说写实主义、知觉说写实主义以及透明说写实主义。在论文的讨论中，Gaut所指的“本体论写实主义”与“透明说”是一致的，而“知觉说写实主义”则与“相似说”相吻合。

② Berys Gaut, “Film”, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*.

### 参考文献

- [1] 巴赞.电影是什么? [M].崔君衍,译.北京:中国电影出版社,1987.
- [2] 德勒兹.电影1:运动-影像[M].谢强,马月,译.长沙:湖南美术出版社,2016.
- [3] 米歇尔·福柯,福柯,李洋.宽忍的灰色黎明:法国哲学家论电影 [M].郑州:河南大学出版社,2014.