

<<实验电影史与录像史>>

图书基本信息

书名：<<实验电影史与录像史>>

13位ISBN编号：9787546352312

10位ISBN编号：7546352312

出版时间：2011-8

出版时间：吉林出版集团有限责任公司

作者：A.L.李斯

页数：210

译者：岳扬

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

## &lt;&lt;实验电影史与录像史&gt;&gt;

## 前言

绪言 什么是先锋派 Siting the avant?garde 自电影诞生后，就有制作人在不断地创新（电影）制作人在不断地创新了解“二战”前的先锋电影与主流电影的区别，参看David Curtis, *Experimental Cinema* (1971)；而了解战后可以参看Art and Film since 1945: Hall of Mirrors编辑：Kerry Brougher (1996)。

短暂的关于地下电影的评论参看Scorsese on Scorsese (1989), Cronenberg on Cronenberg (1992) 和Lynch on Lynch (1997) (London: Faber & Faber)。

先锋电影对“电影小孩”一代的影响本身就是话题。

Scorsese早期的电影The Big Shave (1967)，一部反越战的片子，也是蒙太奇实验作。

影片在剪辑和年轻男演员选角上有考克多—爱森斯坦的意象主义色彩。

影片中还有Bunny Berrigan的直接来源于Bruce Baillie在1966年的All My Life中的声线。

Mean Streets (1975) 以一段经典的心理戏剧开场——一个年轻人醒来，在房间窗户和镜子前不停地走来走去（德伦的Choreography和安格尔的Fireworks中的比喻），然后回到床上。

他的头以一个三连拍的蒙太奇碰到枕头，这个蒙太奇又配之以摇滚乐。

这是他在The Last Temptation of Christ (1988) 之前最激进影片。

他的The Age of Innocence (转下页续)。

他们最初制作的大多是主流或艺术影院类型电影，之后开始尝试制作一些尚无人尝试过的电影类型。

这些人包括弗里兹·朗 (Fritz Lang)、路易·布努艾尔 (Luis Buñuel)、金·维多 (King Vidor)、让·吕克·戈达尔 (Jean-Luc Godard) 和大卫·林奇等。

虽然是不同年代，但由于这些导演都拍摄过先锋影片，所以在历史的共时性上，我们会把他们联系在一起。

相比起主流电影，先锋派电影处于边缘地位，少有为主流所关注的。

布努艾尔拍摄超现实主义的电影，弗里兹·朗拍摄抽象影片，电影顽童们 (Movie Brats) 拍摄地下电影，戈达尔拍摄情景类型的电影。

本书这一小节关注的就是他们这样的先锋派。

先锋派包括了形形色色的人和团体，他们都处于主流的边缘，偶尔也会从尖锐性或隐晦性的角度，同主流影像交相辉映。

尽管先锋派对主流电影有着重要的影响（很多人并没有认识到这种影响），然而先锋电影却只在历史上某些特定的时期才进入大众视野。

先锋派最有名的三个时期是20世纪20年代的抽象和超现实主义电影时期，20世纪60年代具有开创性的地下电影时期以及20世纪80年代英国的德吕克·贾曼 (Derek Jarman) 派。

在上述三个时期，先锋派导演们不再默默无闻（低调通常是他们故意的），他们更多、更广泛地参与到了文化活动中。

部分先锋派电影及导演开始创作cult作品，有的甚至是拍摄流行经典系列电影，如奥斯卡·费钦格 (Oskar Fischinger)、让·考克多 (Jean Cocteau) 和肯尼斯·安格尔 (Kenneth Anger)。

但是总体而言，先锋运动更多地是针对在主流电影边缘的观众，而非传统的主流电影观众。

(续上页) 甚至更为激进，他的电影修辞走上了新的符号学方向。

参看之前的“宴会系列”中多角度拍摄，声音与影像之间跳动关系，还有男女主角相遇之前的字幕。

了解Oliver Stone,参看JFK——特别是将肯尼迪遇刺搬上银幕。

隐晦的资料、虚构，断断续续的蒙太奇片段，再次按照类似的顺序在法庭结束。

尽管斯通的影片中有生硬的自然主义，这是一个与传统好莱坞影片全然不同的方法。

它们的非现实主义顺序限制在特殊事件上，梦境以及内在的蒙太奇结构中（叠加在钟表、报纸标题之类中），以此来描绘时间的流逝或者空间的转变。

对于后来的一代，先锋电影风格已经完全成型，不再处于边缘。

David Lynch是在这个领域中最特立独行的，在他的Blue Velvet中，完全用未来主义取代一般的电影手

## &lt;&lt;实验电影史与录像史&gt;&gt;

法。

Lost Highway更是超乎其上，以其从Deren的Meshes of the Afternoon中借鉴过来的房子和弯曲的街道而意义非凡。

Lynch改编了该影片的螺旋运动、结构以及其色情倾向。

斯通、林奇和西科塞斯都证明了他们早期对于实验性电影的观点。

参看Scorsese on Scorsese，林奇在1986年Arena BBC第2频道的陈述中，特别注意他可能从艺术学校看到的20到40年代未来主义和抽象主义影片。

Cronenberg的第一部影片是地下影片。

Paul Verhoeven和Paul Schrader曾学习艺术史，Susan Seidleman和Lizzie Borden都接受过实验派电影的教育。

Kathleen Bigelow是另一个艺术学校毕业生……这个名单可以开更长。

先锋派否定、批评以娱乐为目的的主流影院，也批评影院中观众们的反应 观众们的反应Granada John Berger主持的一个著名的电视和书籍系列节目（1972），这里只摘取他1965年关于毕加索的书中的“立体派”部分。

（参看自传）。

他们试图动摇戏剧电影在影院中的主导地位以及制作这些电影的产业模式。

有时他们会借着“电影就是这样”或“电影就是电影”的名义来这样做。

正是基于先锋派的这一点，使得苏维埃导演谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）在20世纪20年代对吉加·维尔托夫（Dziga Vertov）的“结构主义技巧”提出了批评 结构主义技巧参看S.M.Eisenstein, Film Form（New York: Publisher,1949）第43~44页。

一则关于Eisenstein?Vertov的争论的报道见于Jay Leyda的Kino和Annette Michelson的Kino?Eye:Writings of Dziga Vertov（Berkeley: University of California, 1984）的简介。

Eisenstein对先锋电影的抱怨见于其自传Immoral Memories的注释，H. Marshall翻译。

后被BFI Selected Works再次翻译并发表在the BFI Selected Works（第4卷）；Beyond the Stars?the Memoirs of Sergei Eisenstein,编辑：Richard Taylor（London: BFI,1995）。

在其他时候，先锋派会关注更广泛的社会运动，反映被迫保持沉默或不同政见者的声音。

这一做法可追溯到20世纪20年代和30年代的政治纪录片中，并存在于50年代的“公民权利”和“垮掉的一代”那个时代中，还延续到了今天的少数民族文化中。

与其说他们是在寻找形式的纯粹性，还不如说是在寻找一种新的语言表达，一种不会因政府的压力而改变的语言表达。

在历史上的一些年代，先锋派艺术家和社会激进者会因某些观点不谋而合而联结在一起（如20世纪20年代的纪录片和抽象电影，20世纪60年代的新美国电影和地下电影，20世纪70年代的政治电影和结构电影，20世纪80年代的音乐视频和独立影院的融合）联结David James在其Allegories of Cinema and Power Misses一书中，讨论了关于地下和先锋电影政治性的解读。

参看Dana Polan, Politics and the Avant?Garde Film。

了解近期的资料和先锋电影，参看Paul Arthur, “On the Virtues and Limitations of Collage”，Documentary Box # 11, 1997,由biennial Yamagata International Documentary Film Festival, Tokyo出版（参看“Film Literature Index”或者登录www.city.yamagata.yamagata.jp./yidff/en/home.html）。

无论先锋派是出于美学层面还是政治层面的考虑，先锋派电影确实挑战了戏剧现实主义的主要法则，而这些法则决定了商业电影的意义和反响。

先锋派不仅仅是改变了电影语言本身，一些先锋派电影制作者——或者可以说是整个先锋派运动——他们远离主流甚至同主流对立，并且颠覆了传统电影的法则和结构。

20世纪20年代的超现实主义电影和抽象电影——同今天的影视剪辑艺术一样——都脱离了当时的艺术美学潮流。

由于处于支配地位的产业化电影有着更高的票房和更多的观众，先锋派承认他们的“另类”：他们的

## &lt;&lt;实验电影史与录像史&gt;&gt;

电影成本低、个性突出、“业余”，并且在院线以外的渠道流通。

从这一点看来，某些先锋派为了现代艺术对电影机器作了调整。

画廊和俱乐部替代了影院成为了他们电影的放映地点。

先锋派电影还承袭了传统的艺术体裁——不是电影本身的体裁。

这对先锋派的语言表达和修辞至关重要，同时也决定了先锋派的主题。

这些传统艺术体裁包括：静物，如霍利斯·弗兰普顿（Hollis Frampton）的《柠檬树》（Lemon，1969），迈尔康·勒·格瑞斯（Malcolm Le Grice）的《学术静物》（Academic Still Life，1977）和盖·修文（Guy Sherwin）的《时钟和蜡烛》（Clock and Candle，1976）；风景，从费钦格的《慕尼黑到柏林之旅》（Munich-Berlin Walk，1927）到迈克尔·斯诺（Michael Snow）的《中部地区》（La Région centrale，1971），以及克里斯·卫斯比（Chris Welsby）的电影；城市风光，始于希勒—斯特兰德（Sheeler?Strand）于1921年创作的《曼哈顿》（Manhatta），其后有斯坦·布拉哈格（Stan Brakhage）、雪莉·克拉克（Shirley Clarke）、安尼·盖尔（Ernie Gehr）和帕特里克·凯勒（Patrick Keiller）等人；肖像，从安迪·沃霍尔（Andy Warhol）到史蒂夫·德沃斯金（Stephen Dwoskin），再到最近的亚恩·帕克（Jayne Parker）、阿莉雅·赛伊德（Alia Syed）、吉莉安·韦英（Gillian Wearing）等人。

与此同时，先锋派也参与到了现代艺术形式的扩大和间或的集中过程中，从自动毁灭艺术到多银幕投射，都可以找到他们的身影。

但是“先锋派”这个词暗含着不幸和军国主义这样的弦外之音，这使先锋派影视制作者负担起了双重遗留问题。

先锋派很少有意地去当电影中的“先锋军”，尽管他们在很大程度上影响了如斯坦利·库布里克（Stanley Kubrick）的《发条橙》（A Clockwork Orange）这样著名电影的风格，以及马丁·斯科塞斯（Scorsese）的《穷街陋巷》（Mean Streets）的蒙太奇结构，奥利佛·斯通（Oliver Stone）的《刺杀肯尼迪》（JFK）的快速剪辑和大卫·林奇（Lynch）的《妖夜荒踪》（Lost Highway）的层次纹理。如果说“进步”先锋电影制作的理想是电影史上乐观的前半世纪（确切说是20世纪60年代初期前）的一个方面，那么先锋派自此以后随着更广泛文化的变化而变得充满怀疑和不确定。

安迪·沃霍尔是这两个运动中的核心人物。

在他的肖像电影《1963—1965》中，一个固定的摄影机照亮并由此展现了一张人脸，但人脸却被渲染得模糊难辨。

从积极方面看，先锋派这一概念肯定了其主要目标就是在影视领域注入创新的元素。

同时，这一概念还暗示了先锋派有一段连续的历史，尽管先锋派出现、衰落、再生于不同的国家和历史背景中。

因此人们不禁要问，先锋电影是一种类型的艺术电影还是有着多种类型的艺术电影？

先锋运动是广泛的跨越整个世纪的运动，还是仅仅是一堆与大众电影相切的、并没有其他意义的边缘活动？

值得注意的是，先锋派曾有过其他许多名字：实验派、绝对派、纯粹派、非叙事性派、地下派、地下电影、抽象派——这些名字都不令人满意，也没有被广泛接受。

先锋派中缺乏一致性，而这反映了他们内在的不同甚至是矛盾，同样也暗示了在先锋派中寻求统一的必要。

由于先锋派倾向于互相引发，因此对统一性的寻求总是开放的。

P. 亚当斯·西特尼（P. Adams Sitney）敏锐地认识到，诸如先锋派或独立电影这样的名字“出色”地将“负面成分”压绑定到了它们的定义之中负面成分Sitney, Avant?Garde Film: A Reader of Theory and Criticism,第7页，引自Friedberg, Window Shopping,第269页。

该主题Peter Gidal在Materialist Cinema中由另一种方式提出。

先锋派横跨未来主义和后现代主义，并通过类似于时间顺序的名字将这两者和现代艺术联系在一起。

先锋电影是国际化的，这使得它跟传统电影有着不同的制作背景——传统电影的制作都根植在一个国家之内，而先锋电影在20世纪20年代就轻松跨越了国界。

## &lt;&lt;实验电影史与录像史&gt;&gt;

这主要是因为先锋电影避免使用脚本和对话，更加强调从视觉而非文本和对话的角度来制作影视。近段时间以来，艺术界也在更多地使用新媒体，变得更加国际化，而由此带来电影、视频和装置艺术的爆炸性增长也使得全面了解总结这块领域变得越来越难。

如今，使用诸如“先锋派”、“实验派”这样的术语可能会显得有点老套甚至具有挑衅性。在之前很长一段时间里，使用这类术语或多或少都会有一点尴尬的感觉。

先锋派这一概念最初出现于19世纪30年代，下面将简要介绍一下先锋派的发展历史。

在20世纪20年代，先锋派主要指的是艺术电影制作；到了20世纪30年代，先锋派一词的使用达到了一个高峰：它代替了“地下电影”，成为了当时不断高涨的结构电影运动的一个更为正式的代名词。

之后，先锋派这一术语作为一个艺术的类别，遭到了来自两方面的“解构”（deconstructed）解构Bürger的 Theory of the Avant?Garde 以及其后果在Friedberg's Window Shopping中讨论过，与先锋电影有关。

第一个方面是来自先锋派内部，主要开始于1974年。

彼得·伯格（Peter Bürger）在他的《先锋电影论》（Theory of the Avant?Garde）一书中认为当代所有的先锋派艺术家都是在重复20世纪20年代前辈们的做法，而并没有去完成他们的承诺。

第二个方面来自于先锋派以外，主要始于20世纪80年代。

他们认为先锋派这一概念从最开始就是充满歧义性的，它仅仅是艺术家和各个流派在争夺文化主导权力斗争中的一张面具或一个方便的工具。

先锋派的衰亡同“作者的消亡”（death of the author）发生于同时期，他们都是其历史衰败的征兆。

曾经反对博物馆文化的艺术派，自己却先进了博物馆，比如达达主义就是一个典型的例子。

并且由于先锋派艺术自身也逐渐成为了主流，因此它们也就没有了反对的目标，最终现代艺术（包括先锋派）也就都回归到文化和媒体框架之下。

于是，只有那些最新颖最反常的艺术才能引起赞助商、博物馆馆长和广告商的兴趣。

以上论断，每一个都是对世纪末艺术和文化批评的有效判断，但这些论断之间却是难以对等的。先锋派曾经是先锋的，但是现在不是了；抑或先锋派从来都没有真正成为先锋，只是看起来先锋罢了。

先锋派失败了，屈服于博物馆，因为博物馆给予其有力的支持；同时，先锋派又太过于成功了，他们颠覆了他们所掌控的当代艺术界的许多规则。

毫无疑问，微妙的批评可以将这些混乱的圆圈变成规则的矩形。

这些批评可能表明从20世纪70年代至今的新先锋派或后先锋派仅仅只是虚拟的达达主义。

艺术家和博物馆相互迎合着各自的幻想。

艺术界伪装作愤慨，而博物馆则装作很震惊的样子，以此来推广其展出愤慨Carl Andre的Equivalent ，由大众媒体为其配音“技巧”，被Tate Gallery于1972年购买。

在1997年，一场“young British Art”的活动在伦敦皇家学院举行，名为“Sensation”。

参看Peter Wollen的 London Review of Books 1997年10月第30期的报道，和George Walden在TLS 1997年9月26日，第4930号上名为“Thatcher's Artists”中的报道。

然而先锋派最表面的特征——冲击，则要么被看成是历史的残骸，已经不起作用了；要么被认为从一开始（20世纪20年代）就是假的。

然而这种机制现在还在运作着，这不得不令人费解。

冲击和轰动（或者伪冲击和轰动）在很久以前就不可信了，可为什么它们还继续存在并运行着？谁会在乎呢？

从公众的反应来看，有足够的基础让它们继续存在下去。

由于冲击的范围很广，从卡尔·安德烈（Carl Andre）的《冷砖》，到戴蒙·赫斯特（Damien Hirst，译者注：英国当代艺术家）代表鲨鱼作品《王国》，从无主题手法到与其完全相反的手法，从零星的新构建主义再到成熟的后超现实主义，因此，在这样的背景下对冲击的探讨并不会比在相同背景下对

## &lt;&lt;实验电影史与录像史&gt;&gt;

雕塑或概念传统（这两种传统也存在于上述作品的分析中）的探讨更具误导性。

尽管“先锋派”并不完全是一个界的让人觉得愉快的术语，同时不少的电影制作人也排斥这个词，但它在电影界的批评中保留了下来，这就说明了先锋派这个术语还没有失去它所有的内涵，包括冲击作为一种文化的媒介和催化也存活了下来。

冲击（shock）经常被人戏谑为公共场合扔油漆这样的青少年的冲动 [ 这种行为被马利内特（Marinetti），马雅可夫斯基（Mayakovsky），超现实主义和朋克所圣化 ]，但瓦尔特·本杰明（Walter Benjamin）和安托万·阿尔托（Antonin Artaud）对冲击进行了复杂的评判，认为它是电影的根本。在20世纪70年代，结构电影（structural film）把视觉冲击力作为攻击传统电影规范和时长的武器；之后在20世纪80年代，以身体为中心（body-centred）的波德莱尔式电影又把冲击力当成禁忌的克星。冲击这一饱受非议的概念不断地被用作文化的兴奋剂以及中断或突破文化准则的利器波德莱尔式该短语被Jonas Mekas用来描述Jack Smith,指的是无节制和堕落的一类电影。

20世纪80年代的电影模式可以追溯到美国的后朋克时代电影，受到电影制作人像Beth和Scott B.，以及尼采思想影响的期刊如Semiotext(e)的影响。

还有Cinematograph? A Journal of Film and Media Art,第3卷，1987—1988年（包括“The Body Lost and Found”，John Muse,第9~23页）。

“身体”主题在这一时期得到发展，并且可以追溯到50年代的欧洲艺术家像Vienna Direct Action Group（Nitsch, Muehl）甚至更早一些，风格更不同的艺术家如Helen Chadwick, Orlan, Mona Hatoum和Judith Goddard。

。罗伯特·休斯（Robert Hughes）拍摄的现代艺术电视历史纪录片《新艺术的震撼》（The Shock of the New），自其80年代问世以来，就不断经历着更新。

冲击在艺术上是一个概念，也是一种轰动，它意味着这样一种行为：无论多么短暂，它都要让观众在轨道上停下来。

而这可能让人能更冷静地去理解先锋派这一概念，不用受到现代主义的谬论或现今讽刺的干扰。没有任何一门艺术形式可以独立于物质背景而存在，无论这种物质背景的构成是马克思主义中的财产和资助还是自由主义中的市场力量和赞助。

艺术体现的是社会盈余，即使在最共同化的政权下，它也是一个混合的经济体。

先锋派和主流派之间的次序变得模糊，这已经不是什么新现象了，这是这个世纪的一个特点。

先锋派暂时冲击了主流派的堡垒，但是却没有阻止主流现代艺术向会议室绘画和机构雕塑上的转移。

但是先锋派赢得了承认，当然也有恶评：提“不可能”的要求、反对审查、易怒、冒犯人、爱问问题、拒绝任何关于公众品味的已有定义。

基于先锋派激进的传统，他们在寻找现代主义隐秘语言表达和大众媒体显性表达的结合点。

视觉机器 Vision machine 英国独立制片人彼得·格林纳威最近提出了关于电影林林总总的概括性定义，希望解释清楚这个问题。

他认为电影就是综合各种技术以清楚地表达动态影像。

电影是一个连续统一体连续统一体了解Greenaway的关于“扩大的电影”的观点，参看“The Art of Cinema”中的“Beyond Cinema”，前者补编在《视与听》（Sight and Sound, 1994年7月）；Thomas Elsaesser在Spellbound catalogue（1996）中关于格林纳威的评论；Paul Virilio关于电影的观点见于The Vision Machine和the Aesthetics of Disappearance。

。它同等地包括大屏幕和电脑屏幕，数码影像和手工电影，以及诸如言语和文字、表演、剪辑、光线和声音这样的结构。

这个概念很大也很有抱负。

就像格林纳威自己的电影和声光雕塑一样，电影综合起来就是视觉机器 [ 保罗·维瑞里奥（Paul Virilio）的术语 ]。

更进一步，我们现在不是在第一个电影世纪之末，而是在电影史真正的开端——才刚刚开始。

这一想法让人振奋，但它关注的是格林纳威所推崇的视觉场面。

## &lt;&lt;实验电影史与录像史&gt;&gt;

尽管先锋派在它自身的某些关键时期——从20世纪60年代的地下电影到90年代的快速眼球科技型艺术（rapid-eye techno-art of the 1990s）——也是推崇视觉的，但他们还是致力于挑战视觉场面的主宰地位。

视觉场面基于幻觉主义，而幻觉主义是先锋派所抵制的。

“运动影像”这一概念把格林纳威的电影整合成了完整的艺术作品，而幻觉主义则支撑着“运动影像”。

但这个概念的核心存在一个悖论：在电影里面，影像本身是静止的——电影就是一系列胶片上的静止影像；影像运动只是一种幻觉；而在视频和数码媒介中，运动影像则是扫描生成的电子信号编码。

电影、视频和电子媒体看似在靠拢，实际上则是在相互分离。

巴赞（Bazin）认为现实主义毋庸置疑，并支撑着他对“完整电影”的看法。

而格林纳威的集权观点则是基于非现实主义和后现代主义的。

巴赞认为电影保留了时间，使其不会流逝。

格林纳威在这一点上和巴赞相似，他的设备和展览借鉴（installations and exhibitions）保留了过去的方式，它们引发了格林纳威的电影神话。

1996年在海沃美术馆举行的“情迷展出”（spellbound）采用了包括原始灯光、音响和电影《在黑暗中》多种多媒体舞台场面的形式《在黑暗中》参看Spellbound catalogue关于该书的描述。

在David Pascoe的彼得·格林纳威—Museums and Moving Images（London: Reaction Books, 1997）中也有讨论。

在银幕下面，美术馆之中，立着数排“柱子”。

这些“柱子”包括玻璃笼中的真人模特，还有一系列家用物品和电影道具，这些都是20世纪40年代电影全盛期（也是格林纳威的童年时代）的物品。

他对电影艺术的乐观态度包含了潜藏在他内心的怀旧思绪，这种乐观态度是对电影自身神话和礼拜的铭记。

先锋派在历史上很多时候，都在质疑电影是文化神话和工业产品这样一种假设，并提出了很多其他的看法。

与此同时，电影的观看——以及与此相关的幻觉和场景——自身也存在问题。

这条红色线索贯穿了各种类型的作品，如超现实主义曼·雷和布努艾尔，布拉哈格和霍尔、沃霍尔的电影，英国结构主义者彼得·吉达尔（Peter Gidal）和迈尔康·里·格里斯（出自两个完全不同的角度），以及女权主义制片人伊冯娜·雷娜（Yvonne Rainer）和里斯·洛兹（Lis Rhodes）（使用两种完全不同的手法）。

与此同时，技术——包括电影力场（force-field of Cinema）（胶片、磁带、录音和数码）和综合场景（格林纳威所致的“视觉”）——就像是一团星系，无法归为一类，也无法融合。

他们通过自己的方式形成相应幻觉，如胶片间断——“电影”，通过定时曝光，使单张图片产生运动的幻觉；或电子连续——“电视”，通过扫描，分解并记录下图片的像素信息，再转换成连续的信号，这实际上把原图作了分解。

对显著连续性的怀疑和不信任（This doubt or mistrust of apparent continuity），或对幻觉主义的排斥和抵触，使得先锋派电影制片走到了电影制作工艺和技术的极端。

使用单帧 [ 乔纳斯·梅卡斯（Jonas Mekas）、玛丽·门肯（Marie Menken） ]，着色或有刮痕的胶片 [ 谢尔曼·杜拉克（Germaine Dulac） ]，长镜头（安迪·沃霍尔），闪烁剪辑 [ 雪莉·克拉克、约翰·梅布瑞（John Maybury） ]，切割 [ 安东尼·鲍尔奇（Anthony Balch）、乔治·巴伯（George Barber） ]，非同步 [ 吉莉安·韦英、杜伟特兄弟（Duvet Brothers） ]，过时的生胶片 [ 朗·莱斯（Ron Rice） ]，旧片重制（found footage） [ 布鲁斯·科纳（Bruce Conner）、道格拉斯·戈登（Douglas Gordon） ]，模糊镜头（布拉哈格、吉达尔），间断性放映 [ 肯·雅各布（Ken Jacobs）、山·道格拉斯 ]——上述做法以及更多没有提及的做法是先锋派抵制“正常视觉”（normal vision）的利器。

它们存在于不同的美学背景之中，但却都源于电影设备和观影之间的冲突。

## &lt;&lt;实验电影史与录像史&gt;&gt;

更具讽刺意味的是，这些设备居然在更为广泛的文化中得以运用，比如用在电影特效或者电视广告中。

在这一点上，反幻觉主义（anti-illusionism）走到了自己的对立面。

作为“先锋”，实验派电影也尝试了类似的制作技巧。

他们利用电子和电影技术把这些技巧编码于他们的软件中，并借此去重塑现实的表象以及去削弱真实这一概念在传统意义上的理解。

与此同时，先锋派反对模拟派从“另外一派”转移过来，先锋派质疑其影像、场景和影响力。

先锋派既存在于更广泛的媒体文化中，又游离之外，这样的处境非常矛盾；随着数码时代的到来，这种处境上的冲突变得越来越尖锐。

电影理论家和电影制作人也认识到每秒24帧并不是一成不变的真理，他们更多地注意到了这些帧之间的空白和缺口；现实就随着光线从这些缺口滑落消逝，再也无法寻回。

数码成像则为可变性增加了更深入的层面。

法国哲学家帕格森在1907年评论说电影把时间分割成了一系列规则的时间单元，篡改了时间不间断的流动性。

他在当时的担心现在成了普遍共同的忧虑帕格森视觉和电影的类似在Bergson的作品中被反复提到。

参看Matter and Memory（London: George Allen and Unwin, 1896）。

他最出名的电影隐喻出现在Creative Evolution（London: Macmillan, 1907）。

也见于M. Antliff的Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde（Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993）参看他艺术先锋派和立体派的影响。

Bertrand Russell的Our Knowledge of the External World（Chicago: Open Court, 1914）是为了驳

斥Bergson的主观主义（标题隐含了此意），具有广泛影响，被翻译为多种语言，也有利于把“新物理学”传到俄国未来主义。

也可参看Russell的The Philosophy of Bergson（Cambridge: Cambridge University Press, 1914）。

此事上，Russell认为当时Bergson的哲学心理学和爱因斯坦的新物理学是理解“现代时期”的两条平行线。

它们都强调“流动”的动态品质，时空互动性（他们认为是不同的）和对相对主义价值的新认识，也可参看Stephen Kern的The Culture of Time and Space, 1880—1918（London: Weidenfeld & Nicolson, 1983）。

Bergsonianism和立体派的画对这些问题有着最精辟的解释，因此它们占了这本书的前半部分。

参看Jeoraldean McLain的“Time in the Visual Arts: Lessing and Modern Criticism”，1985年秋的Journal of Aesthetics and Art Criticism第44卷，第41~58页。

时间基础 Time base 在电影实验中，如果对视觉和视觉真实性的质疑是怀疑电影是否具有奇观性（格林纳威认为电影就是奇观展示）的核心，那么除了影像，还有什么能代替图片的权威性呢？

代替它作为电影现实主义之根基的权威性呢？

答案是时间和持久度可以代替它们。

实验电影以时间的流逝为中心，而非视觉影像时间Malcolm Le Grice从“结构电影”或“抽象先锋派”的观点陈述了以下观点：“电影的语言或者对话形式，从最初的在荧幕后面跳到幕前，基本上都是从哲学层面或是社会/文化领域改编过的。

更重要的是，当电影情景从神秘的过去‘很久很久以前’到如今的批判竞技，观众与作品间的关系也发生了改变。

如今电影里面的时代背景和观众们个人生活的时代并无二致——这是属于他们的时代，他们的意见是建立在表达意见的物质基础上的。

只有通过电影形式才能达到这种条件，如将银幕放在最上面，而非……如果作品要改变这种与观众的经验关系，要让观众远离那种消极的、鬼鬼祟祟的观众意见，就可以通过重述。

”。

## &lt;&lt;实验电影史与录像史&gt;&gt;

这一点被众多先锋派所承认，从瓦尔特·鲁特曼（Walter Ruttmann）和玛雅·德伦（Maya Deren）到约翰·莱瑟姆（John Latham）和大卫·霍尔（David Hall）。

尽管时间的加工对所有电影而言都是家常便饭，但先锋派认为电影是以时间为根基的艺术，这是他们的中心所在。

实验派的传统是把电影时间作为整个电影工程的核心部分。

在1906年至1915年间建立的系统中，电影剧情片的叙事空间是围绕着一个蒙太奇框架，而这个框架的时间是经过剪辑和省略的。

古典和文艺复兴戏剧中的戏剧成分则通过电影剧情片中稳定的叙事空间、情节和表演得以保留。

主流的叙述虚构通过更多把时间作为情节核心的电影来应对“再现中的危机”，就像今天的纪录片电影承认自己的规范和程序一样。

但是先锋派把电影时间作为核心有着其他的非现实主义的根源。

它们包括“立体主义瞬间”——将持久性和片段引入了现代艺术立体主义瞬间见John Berger的选集The Moment of Cubism and Other Essays（London: Weidenfeld & Nicolson, 1969）。

书里的首页文章重印在了选集The Look of Things（New York: Viking Press, 1971）。

查找相关拓展资料，见Success and Failure of Picasso（Harmondsworth: Penguin, 1965）。

这派衍生出了实验电影的材料比喻和规范——快速移动镜头和长镜头，胶片颗粒和手绘胶片——它们通过各自的方式让人注意到电影史材料的构建和基于时间的媒介。

视点 Point of view 无论是对艺术家还是对观众而言，现代主义是建立在一个全新的视点之上。

瓦尔特·本杰明在他的论文《机械复制时代的艺术》中分析了1936年，一个电影为中心的年份 本杰明Illuminations（London: Jonathan Cape, 1970）搜集了该文。

他的许多与电影有关的重要观点都在正文的笔记里。

在文中，他追溯了在文化媒体的技术性传播中，个人艺术品“光环”的消退。

这个光环最初是同场所紧密相连的，如教堂、宫殿和大宅，大多数经典艺术都是为它们创造的。

随着贵族制度被资本主义民主所取代，艺术品成为了艺术品市场中的商品，在收藏家间流转。

最终，艺术适应了其新的流动性。

“人情味”（personal touch）在艺术中得到重视：普通题材侵蚀了传统的高雅题材（比如风景画和静物画开始多于历史画），学术派被人质疑，独立团体开始出现，可随身携带的架上画也因其更加自然和亲切，战胜了19世纪的“大型机器”。

这些实质性的变化表明传统的艺术视点（基于透视法，始于文艺复兴时期）已经开始动摇。

到了18世纪后期，由于受到巴洛克风格的冲击，艺术中透视法的统治地位开始崩塌。

德拉克洛瓦和特纳将颜色从自然基底中释放出来，以破除空间，而非去修正空间。

印象派和塞尚肯定了视点（艺术家的眼睛），但同时认为其应该包括时间推移（如莫奈的鲁昂“连续性”油画，或塞尚的重叠平面和角度）。

他们的追随者如“野兽派”创造了一种自由的新象征主义空间。

这种空间在此后的立体主义碎片视觉中明确反对自然主义所包括的一切视角。

到了蒙德里安和克里（Klee）时代（和第一部先锋派电影处在同一个时期），抽象派艺术家创作了一批完全没有中心视点或非常偏离中心的作品，以反抗固定视点。

马蒂斯是一位更关注形象和现象的艺术家，他设计了一套“全面性绘画”（all-over painting）的方法，这种方法均衡了图形和背景，“两者都包容于表面整体”，诺曼·布莱森（Norman Bryson）总结道。

抽象主义艺术曾质疑过影像和背景的传统差异，它们也质疑绘画是对所见景物的模仿。

景物让步于符号。

观者没有一个中心的标杆，也不能围绕着它来建立起对景物的幻想。

伊夫·阿兰·鲍思（Yves-Alain Bois）写道：只要承认存在影像和背景的对立，那我们就停留在视觉体制和超越的阶段——绘画总是被解读为从一处到另一处的投影，并且这种虚构的投射总是虚幻的

## <<实验电影史与录像史>>

视觉体制详见Krauss, Bryson, Bois, Mitchell, Rose, Mulvey。

引自Bois的Piet Mondrian: 1872—1944 ( London : Little , Brown , 1994 ) 的目录文章。

也可见他的Painting as Model ( London : MIT Press , 1990 ) 。

W. Rubin和K.Varnedoe在Picasso and Braque : A Symposium ( New York : MOMA , 1992 ) 中长期讨论了此问题。

也可参看Hal Foster主编 , Krauss , Jacqueline Rose和Jonathan Crary参与编写的Vision and Visuality ( 1988 ) , Martin Jay的历史研究Downcast Eyes让人称赞 , Michael L. Levin编写了Modernity and the Hegemony of Vision作为补充。

固有含义代替了辩证冲突。

而这支撑了现代主义抽象概念和“虚构投影”（鲍思在这里用来描述空间的展现形式，但也提到了视角集合准则）争论中的现代主义抽象概念。

鲍思写到传统绘画是“一处到另一处的投影”，并且“这种虚构的投射总是虚幻的”。

而这也适用于对叙事电影的描述。

叙事电影是电影中所采用的最典型的视角（Narrative cinema is the archetype of point of view at work in film）。

叙事电影中经典的比喻或影像——同摄影机保持不同的距离，通过特定的剪辑角度以颠倒场地匹配，不超越界限——都旨在溶接、剪辑和跳跃剪辑中维持和找到观者的稳定性。

观众对戏剧电影中角色的认同受限于对镜头和场景的认同。

“错误的身份”这一电影剧情片（从希区柯克的《申冤记》到布莱恩·德·帕尔玛的《替身》、保罗·韦浩文的《本能》和林奇的《妖夜荒踪》）的叙事主题从字面上说明了后弗洛伊德中本我概念的错误认识，把心理创伤拍成了戏剧错误认识见Jacqueline Rose的Sexuality in the Field of Vision , Laura Mulvey的Fetishism and Curiosity和Slavoj Žižek的大量著作。

画面投影反映了影像和背景的变换，但它也标志着电影对所见场景和所拍场景的双重反映，以及对二者之间幻想关系的压制。

## <<实验电影史与录像史>>

### 内容概要

A.L.李斯编著的《实验电影史与录像史》介绍欧美非主流电影的一个分支——实验电影的发展概况。所谓实验电影，通常指由那些有意背离传统电影理路、采取非主流创作思维和方法拍摄电影的导演所摄制的非主流影片。

《实验电影史与录像史》回首20多年以来发行的先锋电影和录像的发展历程，在这个最为重要的历史阶段，从塞尚、达达、考克多、布拉哈格等等到90年代的英国录像艺术家们不断地掀起先锋电影的新浪潮。

这一非凡的研究将新一代的读者们引领到先锋电影中，并吸引着致力于发展先锋电影的学者和专家们对于先锋电影的不断探求着未来发展。

## <<实验电影史与录像史>>

### 作者简介

A.L.李斯，1933年生于美国密苏里州堪萨斯城，后在圣弗朗西斯科美术学院学习。他于1952年开始制作电影，是“新美国电影”的代表人物之一。

## <<实验电影史与录像史>>

### 书籍目录

个人鸣谢

前言

绪言

什么是先锋派

视觉机器

时间基础

视点

现代主义

第一部分：经典先锋派

活动影像的起源（1780—1880）

照相术

艺术和先锋派：总结（1909—1920）

立体主义者

原始派和先锋派（1880—1915）

未来派艺术家

抽象电影

喜剧模仿

艺术电影及其轮演

诗意电影和抒情抽象派电影

抽象电影的来源

绝对电影

立体主义和主流电影

达达主义和超现实电影

1924—1932年的法国先锋派

战前先锋电影的声音与画面

过渡时期：进入20世纪30年代与纪录片时代

前期先锋电影回顾

战后先锋派的兴起

地下电影

两个先锋派（mark 1）？

结构电影

第二部分：英国先锋电影，1966—1998

英国的结构主义艺术家

原始派艺术家和后结构主义艺术家

录像浪潮

艺术和政治

小规模电影

反叛浪潮

艺术电影的奇异双人组合：德吕克·贾曼和彼得·格林纳威

新多元主义

英国黑人

电子艺术

年轻的英国艺术家

“我们现在在哪里？”

<<实验电影史与录像史>>

”

反对观点  
注释  
参考资料  
索引  
译后记

<<实验电影史与录像史>>

章节摘录

<<实验电影史与录像史>>

编辑推荐

《实验电影史与录像史》是光影译库。

<<实验电影史与录像史>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>