

《看见的世界》

图书基本信息

书名：《看见的世界》

13位ISBN编号：9787106002220

10位ISBN编号：7106002224

出版时间：1990年

出版社：中国电影出版社

作者：[美]斯坦利-卡维尔

页数：238

译者：齐宇,利芸

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu111.com

《看见的世界》

内容概要

看见的世界：关于电影本体论的思考，ISBN：9787106002220，作者：（美）斯坦利·卡维尔（Cavell, S.）著；齐宇，利芸译

《看见的世界》

作者简介

作者：(美国)斯坦利·卡维尔 译者：齐宇

《看见的世界》

书籍目录

序言

第一章 伙伴们的自传

第二章 画面与音响

第三章 照片与银幕

第四章 观众、演员与明星

第五章 类型人物；类型片的轮换

第六章 关于起源的想法

第七章 波德莱尔和电影的神话

第八章 军人和女人

第九章 时髦人物

《看见的世界》

章节摘录

怎样使一个自动作用动起来和有道理，并不比怎样使一部歌剧或音乐喜剧的曲子生动更简单，也不比找到乐谱和歌词之闻的关系更简单。《亲爱者》中使用这种技巧的理由是刻板的，就象用亚斯坦在他描绘的世界中跳舞（例如，他在剧院、夜总会表演，或者在舞术学校跳舞）作为他跳舞理由那样，对此毋庸担心。但是阿斯坦还能改变他手边的对象和地点——在办公室堆有文件的书桌面上，在中央公园穿着滑冰鞋追赶高尔夫球——把它们变成他跳舞的场所，由他的意愿决定什么时候跳，而他的意愿又是敢冒风险的。就他的情况来说，能多方设法利用背景，是整个程式能富有内容所必需的：他能使世界按照他的音乐跳舞。在《朱尔和吉姆》中，这两个人看到的形象似乎体现了他们的愿望。她笑得最起劲的时候，这个形象把她凝固了，然后她再从笑的高峰上下来。这个形象不仅证实她就是他们首先在她身上看到的那个人物——他们想要寻找的塑像变活了（她的微笑和静立不动确立了她和塑像的同一性），而且证实她是他们的创造，是他们作为艺术家的最伟大作品，是他们可以为之献出生命的一件作品。因此这个形象是一个证据，既证明他们是艺术家；因为他们为之投入了自己的生命；也证明他们是人。但是，无论是因为他们作为真正的艺术家或不完善的人遭到了失败，还是因为天上的缪斯或人间的上帝从来不会共同在地球上定居，反正上述证据失败了。但也可能我们遇到的是成功，而我们却未能认出来。……

《看见的世界》

精彩短评

1、为什么要谈论电影？我相信，想理解电影现象的人大多和卡维尔一样，无非首先是被它吸引，然后发现它客观上也重要，因为它有助于理解我们的生活世界：电影是现代生活中的现象，并在很多人的世界占有地位。但是卡维尔说，到他为止，大众过多地谈论电影，而“专家”不屑于谈论它。考虑到“专家”还不至于具有当代中国语境中所赋予的含义，他的意思是，电影作为一种现象，还没有被认真对待。当然，一个人不能随便否认另一个人对待一件事情的认真性：凭什么说我津津有味地谈论肥皂剧里经典语录就不认真呢？但是，至少卡维尔认为，这时我的谈论中还不具有“认真”的基本条件，即，将它作为一个整体现象，源初地对待。卡维尔显然动用了各种方法来想象，试图解释电影现象：本书不但描述了大量影片的细节，而且还有一串长长的引用名单。这串名单里包括克尔凯郭尔、爱默生、梭罗、维特根斯坦、J.L.奥斯汀和海德格尔等。比如谈到标题，他说：“由于我读过了《存在与时间》，因此当我听说海德格尔有一篇文章题为《世界观的时代》时，仅仅这个名字就让我想起了一系列的问题：我们这个时代的特点，是我们对世界的哲学了解未能超越我们对世界所采取和保护的观点，而我们把这些观点称为形而上学。我当然想在书名中带有“世界观”的意思，而且我感到这个名字是我在思考电影时自然而然地出现的，但是海德格尔的著作却有助于我选择现在的书名。”本书的题目是“the world viewed: reflections on the ontology of film”，照这段话的意思来看，中译本的标题《看见的世界：关于电影本体论的思考》就是有问题的，至少它容易让人误以为作者接下去要谈论的是电影的本质。但事实上，并没有什么本质。作者只是从各个方面、各个切入点进行挖掘，以期对电影这种存在现象做出一些初步的反思跟说明。有一种观点认为，没从事过一项工作，就没有资格来评论它。没写过小说（没画过画、没作过曲）的人，所做的评论，只能是些外行话。我认为这个观点其实没有初看之下那么武断，也是并不能用“美食家不会做菜”这样的俏皮话四两拨千斤的。但是一个人从个体本真的体验来考虑一种现象，又是另外一回事。就像本书的作者，“什么是电影”是他对自己提出的问题。电影并非单纯的现象，而是一系列过程现象的组合。就拍摄而言，卡维尔关注拍摄的“自动性”，即摄影术的机械性；关于“电影作为世界的投影”，他强调“摄影术及其对象等存在论事实”；还有，“放映，指观看的现象学事实，还指摄影机在拍摄世界时的连续运动。”说到的电影拍摄的自动性时，他把电影拍摄和摄影以及绘画进行比较，“摄影用绘画意想不到的方式克服了主观性。。。这种方式是自动的，完全不用人做媒介来完成再现的任务。”而电影，“用机械使画面动起来，这就克服了我们过去所说的照片固有的戏剧性。”电影拍摄的自动性还使“影片从一开始就避免了（我没有说回答了）现代主义对意识感到的困惑和现代主义同严肃性的不解之缘。例如，以接连自动映出世界形象为基础的媒介，没有必要确立它在世界上的存在：世界就在那里。影片不需要否定中面对它的观众，因为影片是在银幕上放映的。影片也不需要抹杀或宣告艺术家的存在：因为影片永远不在艺术家手中。”从这个问题，还引出了艺术创作者的“自我涉及”问题——卡维尔说到现代艺术的一个重要特点，即作者不停地出现在作品中，而他对此的看法是“一个表示自我意识的姿势可以用它的自信心来激发我们的信念，但是这种手势非但不会证实我们的信念，反而可能试图使我们不去注意自己缺乏信念：一个作者（一部作品或一个行动的作者）可能不是带着理所当然的自我欣赏去笑他自己，而是希望逗我们发笑以掩盖他的尴尬。”关于电影作为世界投影的存在论事实，卡维尔将录影和录音作了比较：录影和录音不同，录音可以是复制声音，而录影却不是复制。因为声音是一种单一的对象，而影象的对象物体，却没有一个形象，物体的形象是由摄影制造出来的。就摄影来说，即使是同一个物体，选择拍摄的角度不同，物体的形象可能完全不同，即给人造成的心理印象可能完全不同；就电影来说，这种形象的制造则更加任意，不仅选取的现实片段，对象焦点的远近能影响物体形象，而且延伸的时间的长短、镜头运动的方式等也能影响人的心理印象。卡维尔还谈到了电影中类似H.布鲁姆谈到的文学中的“影响的焦虑”现象。这里，他利用电影的起源、历史、主题及类型电影来进行分析。关于传统，他说，“需要作出解释的是：尽管当前取得成功的影片仍然可以借助传统，但是与此同时，严肃的作品正在对它们同这个传统的关系提出疑问，正在走进现代主义的困境。这个困境就是：一种艺术已经失去了它同历史的自然联系；一个艺术家正因为他一心想使自己创造的作品成为经验的结晶，就像在历史上为他那门打下基础的那些作品一样，但他却被迫寻找从未听说过的结构，这些结构对它们本身及其历史的定义又是互相矛盾的。。。而一种艺术的历史总归是人的历史。当一种艺术在这种状态下探索它的媒介时，它就是在探索它存在的基础。”关于主题，他用了好几章讨论波德莱尔同电影主题的关系：军人、女人、时髦人物。让人感到奇异的是，卡维尔还特别强调一个演员

《看见的世界》

同其角色之间的微妙关系，即一个演员所扮演的角色之间有一种神秘的相互影响。他还提到了一个青年演员扮演的老人，和当这个演员老了以后扮演的老人，带给我们不同的心理感受。关于类型电影，他认为类型电影依然存在，但神话已终结——类型电影通常会塑造一些典型的光彩夺目的性格特征，而“神话”终结后，我们应当“不再假定或想当然地认定，一个不表现任何感情的男人的内心深处隐藏着一堆火”，但，“电影所依靠的形式恰恰表现为类型。。。使某个人属于某种类型的东西，并不是他同这个类型的其他成员的相似之处，而是他同其他类型的人的明显的差异。”从电影媒介出发，卡维尔揭示了现代艺术的新概念：“第一批成功的影片，即被人当作电影的第一部影片，并不是一种具有已知可能性的媒介，而是通过给与特定的可能性以意义来创造一种媒介。只有艺术本身能发现它自己的可能性，而发现一种新的可能性就是发现一种新的媒介。媒介是这样一种东西，可以通过它或利用它以特殊方式来干或说某种特定的事。。。在艺术上，这里讲的特定的方式就是艺术的形式，就象讲话的形式一样。发现表达意思的方式永远是艺术家和它的艺术之间的关系问题，艺术家和艺术互相发现。”而且，“现代艺术并不表示艺术的力量已经枯竭，而相反表明艺术家现在直接承担的任务，是在他的艺术中体现这种艺术本身的灵感——用他的作品本身来为整个艺术说话，使他的作品成为这种艺术的献礼。我们可以说，现在的任务已经不再是生产某种艺术的另一件样品，而是在这种艺术内部创造一种新的媒介。”——有一种观点认为，爱看电影是耽于幻想；但这句话的重点词，必须是“耽于”，而非“幻想”。因为幻想并不像“充满实际感的人”想象的那样，是贬义词。用卡维尔的说法，幻想虽然是一种懒的机能，但就潜力而言，也是最可贵的——这是从狭义上来说。广义而言，让一个人放弃幻想并且生活是不可能的；基本上，这是一个病句。自以为不幻想的人，也生活在幻想中：如果你不是主动进行幻想，其实已经处在群体性幻想的夹裹中。这和你不思考，其实已经被常识思考，是一个道理。比如，热爱秩序和清洁的人，无非逻辑在先地幻想了世界的规律和规则，以及对规律和清洁所暗示的美的崇敬。但是并非每个人都是如此——因为同理，也会有人幻想动荡混乱的美、积极进取的美、病弱颓败的美、持之以恒的美、转瞬即逝的美。。。

章节试读

1、《看见的世界》的笔记-第1页

这本书中文翻译得真差劲。海德格尔的那篇文章叫做《世界图像的时代》，图像在卡维尔的原文是image，这个词翻译为“影像”、“图像”，甚至“意象”都不算过分，可是world image被翻译为“世界观”，敢情是马列主义学得脑子僵化了的表现。

2、《看见的世界》的笔记-第182页

动画片的主要居民（这是指我想到的和塞松斯克讲话时心里似乎想的那些动画片）是会讲话的动物——我们可以说，除外形外，其他一切都想人。这些动画片中的人物形象同动物形象对比起来，或者显得不合适，或者显得碍事。我认为，这种情况的原因在于，这些人物形象中缺乏使他们在我们心中活起来的东西，也就是说，缺乏使我们把他们人性化的东西。如果能够证明其中的人物形象一般说来确实是成问题的，那么，就有理由去探讨，怎样使其中出现的人物形象适合于出现，亦即使之适应动画的规律。

动画动物居住的世界是象征性的，也是动画的；它可能不再是活人动作的稳定背景，而是自己在行动。它是一个泛灵的世界。当然，总的说来，不存在对这样一个世界建立信心的问题；它也许是利用我们对世界的最原始的信念。如果我说这个世界实质上是儿童的世界，我希望人们不要因而认为我在贬低它，也不要认为我否定它仍然是我们自己的一个不可避免的潜伏层，在那里可能出现有心或无心的爆发。这个世界同我们居住的世界的差异，并不在于动画的世界受某些物质规律的控制或符合某些形而上学的界限，而这些规律或界限又截然不同于支配我们这个世界的规律或界限。它们之间的区别在于，我们不能肯定我们的规律和界限在什么时候和什么程度上适用于它和不适用于它（这就意味着动画片的世界根本没有任何真正的规律。

纯粹是精神的动物避免或否定人类的超自然性，即肯定人类的灵魂和身体都受限制。如果一个世界中的生物是非肉体的，那么它就是一个没有性爱和死亡的世界，因此往往也就是一个要么非常悲伤、要么非常幸福的世界。无论这个世界属于哪个极端，它的生物都会在我们心中引起一种使人痛苦的脆弱感。

3、《看见的世界》的笔记-第1页

在这个地址看到http://www.cinepedia.cn/w/reflections_on_the_ontology_of_film/来自于第四章某页

可以把剧院的观众称为这样的人：对于他们来说，演员是在场的；而对演员来说，他们却不在场4。但电影却通过机械使观众不在场。电影不再需要交待我坐在演员既看不见也听不见的一个固定位置上这个事实；这不是我必须遵守的程式的一部分；电影的程序允许我在悲剧面前无动于衷或嘲笑别人干笨事，而无需作出解释，在看电影的时候，机械装备保证我(对银幕上发生的事)无可奈何。我并不是在看某种正在发生而我必须加以证实的事，而是在看某种已经发生而我加以吸收的事(宛如记忆)。在这一点上，电影像小说。

在舞台上，演员努力使自己适应角色；而在银幕上，表演者让角色融入自己。舞台演员扮演的角色是他研究的对象，而且这种研究是没有尽头的。但银幕上的表演家实质上根本不是演员；他自身是被研究的对象，这种研究不是由他进行的。

第五章中《关于起源的想法》

帕诺夫斯基假定我们知道是什么东西在某个特定时候“导致”一种“新艺术”诞生。他提到了一种“艺术的要求”，但这并不能说明问题；这种说法正像把现代科学的兴起归功于“某种科学的要求”一样，并不说明问题。这种要求可能存在，但它本身就很需要解释。帕诺夫斯基明确地提出“艺术的要求”作为一种新“技术”的起因。但是电影正像飞机一样，并不是一种新技术。(可不可以这样说：这件

《看见的世界》

东西使我们能更好地做我们过去常做的事！)可是,在机械学发明飞机之前,已经有过关于飞翔为想法和飞翔的要求。活字版、显微镜、蒸汽机、钢琴等发明“导致”了什么呢！如果说一种艺术媒介的生成史,作为一个历史研究课题,远不如(例如说)现代科学兴起的历史那样复杂的话,那倒是怪事了。我想巴赞也许是这样认为的,所以他才颠倒了有关的技术同电影观念之间的表面关系,强调电影观念早于有关的技术,有些部分早几百年;同时强调部分有关的技术早于电影的发明,其中有的也早几百年。因此,需要解释的不仅仅是技术上怎样做到这一点,而且还要解释其他一些问题,例如,是什么东西阻碍它更早一些出现。

4、《看见的世界》的笔记-第28页

p28

一幅画的世界却和画框的世界不相连接;一幅画的世界是以画幅的边缘为界限的。我们可以说:一幅画就是一个世界,而一张照片只是世界的照片。
後文認為銀幕跟照片一樣是沒有邊界的。

p69

我认为,使电影的可能性(以熟悉的好莱坞系列和情节为代表的电影媒介,这些系列和情节使人们有理由放映典型)具有意义的上述方法,很明显已经临近终结。这就意味着,用本书已经讲过的观点来看,上述方法已经不能再自然而然地使我们确信自己对世界具有现在性。为什么会这样是另一个问题。就象其他艺术中类似的事态发展一样复杂。“程式已经变得袖竭”这样的话并不能解释问题,如果这句话有任何意思的话,它只是复述历史事实。

p83

關於電影媒介

我们不能期望,一个特定的发现能说明这种艺术的一个孤立的可能性有什么意义,也不能期望一个特定的可能性会导致某种独特的意义。这是因为,无论一种媒介的“各种可能性”有什么意义,每种可能性都只有在考虑到其他的可能性时才能起作用,因此、对于人们常问的问题“电影在什么方面不同于小说和戏剧?”总的回答应当是:“在一切方面都不同。”正因为这样、认为一部影片应当“有电影味”的想法,就象认为诗应当有诗意一样,是同样的坏,或同样的具体,或者是同样的空洞。

p84

在我看来,电影摄制工作最近的两个发展,是承认一个先验的条件,即电影的媒介是摄影,而电影的主体是现实。

p178

這才是主旨問題

无论“个人说的电影媒介的“实质”是什么意思、反正只有通过电影艺术本身的成就,才能具体说明它的意义。我最经常听到的关于电影实质的宣告,是说它僵括“光和运动”。对于一个人经常孤立提出的问题:“仍‘么是电影媒介的实质?”上述说法看来是自然的以至是唯一的回答。但这个答复看来多少是空洞的,因此我认为提这个问题多少是错误的。特别是,我没有见过任何基本亡由光和运动构成(而基本上不包括别的东西)的物体能让我感到具有艺术的力量。在我看过的所有影片守,凡是让我感到有艺术力量的东西,都无可争辩地是使用活人的活动画而和现实空间中的实际物体,因此我在开始时对电影进行调查时提出的问题是:现实在电影艺术中起什么作用?

《看见的世界》

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:www.tushu111.com