

贝拉·巴拉兹的动觉姿势电影理论

徐亚萍

摘要 在后电影、后媒介境况中，有关电影特性的既定看法受到挑战。贝拉·巴拉兹的著作《可见的人》和《电影精神》，为重新认识电影本体提供了基于生命哲学的理论资源。“电影姿势”与“电影微相术”勾连了巴拉兹电影理论的核心问题：肉体的运动将电影质料转化为非物质性的感受和意识。电影形式的复制和变形性能，结合演员控制姿势的技艺，唤起视觉感知中的触觉变化和动觉专注，使习惯性和反思性感知交替，从而增强了观者身体对过程性现实的律动交感。由此，生命和形式共同进化。动觉姿势的立足点是经验的内在性，即身体的内部性、不确定性、适应力，这使其区别于其他姿势论，从而具有方法论意义。

引言

当代电影研究者一般将贝拉·巴拉兹的《可见的人》(*Der sichtbare Mensch*, 1924)和《电影精神》(*Der Geist des Films*, 1931)视为“经典电影理论”^①，即从媒介特性角度为电影的艺术和社会价值建立合法性的理论^②。相较于20世纪70年代后占主导地位的语言符号学传统(关注电影的意指系统)，经典电影理论关注媒介间的差异，在艺术传统和历史哲学的视野中，思考电影的性能对审美活动和普遍经验的影响。在巴拉兹看来，电影媒介之所以构成一种新艺术，在于它调整感知惯例，让人有可能更灵活地适应创造性进化的整体趋向。活动影像技术的可见功能，取决于人作为生命有机体的独特感知，即肉体性(本能、需求)和非物质性(感受、意识)的结合。在后电影、后媒介危机和重构电影价值的背景下^③，这启示我们要从感知活动的角度把握媒介的物质性转型。

格特鲁德·科赫(Gertrud Koch)认为，巴拉兹的电影理论之所以特别，首先是因

为他在系统考察电影时提供了关于内在经验的一手材料^④。巴拉兹从自己身体内部的感知、感受、意识等纵深维度出发，以默片的姿势为基准，观察、描述、反思电影与书籍、绘画、舞台剧等文化形式的区别，以及电影技术从无声到有声、从黑白到彩色的过渡，从中揭示技术形式与生命的关系。在他的论述中，默片演员对身体运动的控制与电影的特写、摄影调度、视觉联结相结合，放缓了观者感知活动的持续时间。因此，“电影姿势”不仅是对象（表情、行走）也是形式（有节奏的运动），形式唤起习惯性和反思性感知的交替，即“电影微相术”，观者随着运动而持续感觉身体内部的触觉表面，把握过程性的现实。

电影姿势和电影微相术的提出，呼应了19世纪到20世纪初的历史语境：机械论向生活世界渗透，而活力论从自我组织而非机械决定的角度理解生命有机体的特性。早期电影和电影理论承载了机械和生命之间的张力^⑤。1880年，英国医生查尔斯·巴斯蒂安（Charles Bastian）首次界定了“动觉”（kinesthesia）这一概念，即“运动”（kine）的“感觉”（aesthesia）^⑥。尽管在20世纪30年代以前尚未发展出系统研究躯体感觉的科学知识，但根据卡丽·诺澜（Carrie Noland）的考察，20世纪初的社会学、现象学已经开始重视身体的内在感应和外在具身姿势，甚至预见20—21世纪认知神经科学的某些新发现^⑦。虽然巴拉兹没有明确将电影姿势界定为动觉姿势，但随着电影的机械运动而变化的内在感受和意识，是他理解电影特性的基本材料。

姿势唤起身体对运动的感觉。对于使用影像探究人体知识的19世纪欧洲现代医学而言，这是一种重要的科学研究材料，在20世纪初的大众电影中，这种科学探究意识被娱乐好奇心覆盖^⑧。巴拉兹试图揭示潜在于娱乐之中的认知进化，即“创造性的享受”^⑨。在效率管理理性利用感官运动机制推动工业合理化生产、异化人们的感知和行为的背景下，巴拉兹将创造性的感知视为对抗异化倾向的文化方案。从巴拉兹的角度检视创造性感知与技术形式的关系，对于克服我们当下的异化具有启示价值。

一、形式作为问题：巴拉兹的思想语境

在达德利·安德鲁的正典分类中，巴拉兹的电影理论属于关注电影人为性的“形式构成传统”和“形式主义理论”^⑩。现实主义、照相写实论强调电影有能力提供非中介的现实，而形式主义理论关注电影的建构性，尤其是电影的技术变量（摄影、剪辑、声音、色彩、表演等）和性能（陌生化、反常化、变形等）为审美活动制造的阻力和对日常自动感知的打断。矛盾的是，在安德鲁看来，巴拉兹之所以在电影理论史上占据了一个耀眼的位置，恰恰是因为他不是一个坚定的反模仿论者，甚至即将踏入现实主义^⑪：接近技巧（如展示手势的特写）就是接近现实（被忽略的身体运动）。这意味着形式和现实是咬合的。

安德鲁认为，落脚于形式的揭示性是巴拉兹的自我矛盾^⑫。但这实际上透露了形式的多义性，因此有必要在巴拉兹的语境中重新认识形式的内涵。在与巴拉兹有交往的俄国形式主义者看来，日常形式重复已知，获知未知则需要使用技巧对被呈现物进行变形，中断感知连续性。因此，尤里·梯尼亚诺夫（Yuri Tynianov）批评巴拉兹只关

注“可见的人”“可见之物”等“再现的物质”，忽视了将对象转变为功能的“意义因素”（如景别、照明）^③。“可见的人”被误解为纯粹质料，体现了形式的双重性：电影最显著的性能在于对事物的模仿，即机械复制，同时，电影的模仿也是操纵现实，因此电影天然地具有创造力。电影形式的揭示性包含了复制和操纵，这使习惯和意识交替：在一个人认同于电影的连续体时，他也能有意识地体察技巧性。在巴拉兹看来，电影形式对这种交替状态的鼓励具有文化和历史意义。

马尔科姆·特维（Malcolm Turvey）认为，对于新技术和新感知的追求体现了巴拉兹的现代意识，这源于科学技术、工具理性大规模渗透进人类的生活世界、尤其是感官领域时，欧洲浪漫主义传统对这种倾向的批判^④。在20世纪初的现代性语境中，新感知为欧洲知识精英提供了一种克服文化危机（工具理性对主观维度的占领）的方案。对巴拉兹个人而言，文化危机最早表现为民族国家和工业现代性的认同危机。巴拉兹出生于后发资本主义国家匈牙利的边陲，青年时代在中欧都会辗转游历，因不满于落后保守的贵族官方文化对社会的限制，产生了通过文化变革推动整体变革的意识^⑤。

在青年巴拉兹看来，找到合适的文化形式能够解决广泛的异化危机。在为文化形式赋予意义方面，巴拉兹和卢卡奇分享相似的理论资源和实践经历。他们都曾游走于德国思想家的社交圈，也曾共同创作戏剧、撰写评论、参与匈牙利共产党的文化工作。他们认为解决问题的关键不是党派斗争或社会运动，而是复兴艺术、哲学等直接诉诸感知的形式，因为“新鲜健康的社会”取决于“更好的人”^⑥。乔治·马尔库什（György Márkus）指出，青年卢卡奇关注小说、戏剧等文化形式，是因为它们有可能弥合日常与真实、心灵与体制的对立。在卢卡奇看来，生活是机械力量主宰的制度化、僵化的世界，这构成了不真实的存在状态；而心灵是真实的存在，包括个性、创造性、自我体验等。心灵回应生活的方式是形式，形式将多样混沌的事物和事件组织成有意义的结构，艺术形式选择质料、廓清生活中的混乱，因此有可能克服自我和世界的二元对立^⑦。对巴拉兹来说，作为心灵和生活之中介的形式应该是民间的、流行的，即符合自然需求的。

《可见的人》和《电影精神》将心灵与形式的关系具体化为感知与运动的关系：活动影像的运动形式经由感知转化为情感、意识。心灵不仅是卢卡奇意义上的被机械力量异化的个性，更是创造性进化意义上的蝶变一般的生命活力。电影形式的价值在于推动生命的蝶变，它提供的与其说是新艺术，不如说是为了感知新艺术而进化出的官能。因此，技术变革有着积极的内涵，因为感知将与技术形式共同进化。1918年以后，巴拉兹受到马克思主义影响，将电影视为新的流行白话，试图借由电影增强普遍的创造性适应力，进而推动社会的转型。

巴拉兹的生命进化论视角源于齐美尔和柏格森。1906年，巴拉兹就读于柏林大学期间参加了齐美尔的美学课程^⑧。柏格森的生命哲学最早由齐美尔译介到德国^⑨，巴拉兹对柏格森的吸收，既源于齐美尔在课程中对柏格森的讨论，也来自1911—1912年巴拉兹短暂停留于巴黎时与柏格森的直接交流^⑩。齐美尔认为，形式对生命而言，既是载体，也是限制，生命在不断流动中创造用以拓展自身、使自身可见的形式，但形式在产生后脱离生命的流动而僵化，生命必须不断创造新形式来代替僵化的形式^⑪。柏格森

认为,形式的创造性源于有机体的本能和直观,有机体并不只是自动对环境做出反应,也可能进行有意识的活动,即直观:“直观指的是变得无功利、有自我意识、能够反思对象并且无限拓展对象的本能。”^②直观不同于知性,仍是感知活动,但是具有反思性。直观的对象不是某个定位点,而是感知的拓展,即潜在性被带入现时并产生将来倾向这一过程性现实,这种只能通过内部经验把握的过程性本体即绵延^③。绵延是内在的运动、变化、时间,这是电影中“可见的人”的非物质内涵:类似音乐对位,潜在的过去和将来在现时相互渗透,整体的生命冲动在个别的内在纵深运动中发挥作用,克服物质和肉体重量(实用性),构成创造性进化的整体^④。

肉体的运动变化(如肌肉用力产生紧张)可以唤起审美感知中的绵延,但柏格森并没有细究肉体性。出于批判抽象化倾向的目的,他在讨论艺术形式和审美感知时刻意忽略了形式的物质性,模糊了感知的多层面^⑤。保罗·艾肯森(Paul Aitken)认为,从生命哲学角度发展审美理论,亟需探讨“物质性姿势”^⑥,即物质、造型和肉体的相互作用如何让不可见的生命变得可见。在巴拉兹看来,活动影像提供了独特的物质性姿势,让心灵重新变得可见,这将弥补柏格森忽略的层面。

1919年秋,匈共政权解体,巴拉兹流亡奥地利维也纳,开始为政治日报《今天》(Der Tag)撰写电影专栏,以务实的方式涉足电影。这些专栏文章构成了《可见的人》的主要内容及其第二人称讲说性的、“清晰而谨慎”^⑦的修辞风格。搬到柏林后,巴拉兹加入了魏玛德国的文化复兴潮流,不仅为左派刊物《世界舞台》(Die Weltbühne)撰写电影文章,而且参与了大量电影文化宣传和制作活动^⑧。在《电影精神》出版后,巴拉兹加入了德国共产党,因此不得不在纳粹上台后移居苏联。1945年,巴拉兹回到解放后的奥地利,出版了《电影理论》(Iskusstvo Kino),其中大量观点源于《可见的人》和《电影精神》,其英译本是“二战”后英语电影学界认识巴拉兹的主要来源。

二、电影姿势:表情与行走中的动觉专注

在巴拉兹的论述中,电影姿势既包括在屏幕上显现的姿势,尤其是面部肌肉的伸展收缩和肢体的动作,也包括观者内在的模仿性运动,比如随着特写、摇拍或剪辑视角的切换,观者会产生“我在人群中穿梭,我飞起来,我潜下去,我加入旅程”^⑨的动觉感受。巴拉兹之所以重视表情和行走的电影化呈现,是因为这两种姿势在日常状态中本就连续且有节奏,体现着过程性现实中相互渗透的多样状态,经由视觉形式呈现的有技艺的律动姿势,设定了接受的过程,鼓励感知者对运动轨迹持续投入触觉、动觉上的注意力。

以巴拉兹最推崇的丹麦女演员阿斯塔·尼尔森(Asta Nielsen)为例,在电影里,尼尔森看向窗外时,眼睛、嘴巴周围的肌肉逐渐放松、调整,表情从最初的恐惧、震惊变成犹豫、疑虑、急切、希望、审慎、愉悦、幸福、狂喜,观者和她同步(甚至先于她)意识到,向她走来的不是灾难而是意中人^⑩。为了描述实际上不可分的经验时间,语言设置了急切、希望、狂喜等代表质变的定位点,以便我们意识到纵深过程的多样性。但这只是权宜之计,在巴拉兹看来,文字表达的是断音,而内在经验是连音、

复调、和弦等复合体，各种质性状态是渗透交替的。能控制表情的演员是有意识的经验者，能让潜在的品格在感知中可见。比如埃米尔·强宁斯（Emil Jannings）在扮演奸商时，既展现邪恶吸血鬼的特征，也加入天真的、令人同情的细节，从而并置了潜在的善与实在的恶^①。面部表情作为复调意味着（基于跨媒介、互文本、前电影的）记忆中的潜在形象与屏幕上的实在形象相互渗透，影响感知者的判断。

巴拉兹有意识地使用比喻性的非固定词汇描述面部表情的连续变化，传达有机的内在感受，唤起读者对过程的警觉，尤其是频繁使用音乐比喻，如“对位”“泛音”“慢板”“快板”“渐强”等，电影姿势因此带有了音乐的绵延属性。音乐是柏格森用来说明其绵延理论的原型，聆听音乐时，听者的注意力被强迫性地切换，日常生活的物质限定被悬置。相比于自然的声音，音乐的声音更有力地影响我们，因为自然的声音符合感知惯性，而音乐的节奏和拍子“唤起感受”^②。这是巴拉兹将电影视为“运动和有机连续性构成的时间艺术”^③的内在原因：电影与音乐都是有节奏的运动形式，在我们占据电影运动的节奏时，我们获得了对运动倾向的感受，从而克服光学对视觉的限定，进入感知的纵深过程。从肉体可供性（affordance）角度而言，这是因为适应某种节奏时，运动更省力，正如形式主义者维克托·什克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）指出的，跟着音乐的节拍走路或者在热烈交谈中行走，比没有节奏时更轻松，因为“行走的动作从我们的意识中消失了”^④。

巴拉兹将默片演员的行走视为“最重要且非常特殊的电影化姿势”^⑤，这是因为电影不仅通过机械复制保留了日常行走的连续节奏，而且通过技艺和技巧，使其在感知中显现出更强的紧张度，从而唤起身体间的联结。巴拉兹的四个关于电影中的行走的例子，揭示了生命适应技术而拓展的自我组织活力。第一个例子是阿尔弗雷德·阿贝尔（Alfred Abel）在《魅影》（*The Phantom*, 1922）中扮演的小公务员在街道上独自步行，巴拉兹看到了存在于他自身的危险、他的内在创伤^⑥。阿贝尔的行走与阿基里斯的步伐^⑦一样，是自为的内在经验，区别于知性通过外在表征划定的客观长度。活动影像的机械复制性能够为无法言说的内在经验提供表达条件，但这区别于语言表征。

第二个例子是《卡里加里博士的小屋》（*The Cabinet of Dr. Caligari*, 1920）中扮演梦游者的康拉德·韦特（Conrad Veidt）展现的步态。这个例子体现了电影行走之所以能让不可见的生命冲动变得可见，源于电影演员经过训练的肢体控制意识。韦特的行走“就像以非常缓慢的速度飞行的箭一样”^⑧，因为对力度、速度、律动的控制，演员的行走区别于日常行走，克服了身体的前意识需求，呈现了专注性的感知，因此，巴拉兹将韦特的行走视为“梦游媒介”^⑨。在柏格森看来，梦和遐想意味着心智放松时非任务性的记忆得以显现^⑩。有控制的行走提供了如梦和遐想一般的无功利感知，实用需求被悬置，“不可阻挡的死亡”^⑪这一潜在形象在松弛的感知中显现。有控制的行走也彰显了连续运动提供的审美专注并非对固定对象的凝视，而是随着全身张力分布的变化而变化的、连续的动觉注意，身体内部不断轻触转瞬即逝的活动影像，形成连续的触觉表面，电影唤起的沉思因此区别于面对静态图像的沉思。

第三个例子是《归家》（*Homecoming*, 1928）的一组同景别相溶（*dissolve*）镜头。主人公的双脚被置于视觉中心，实际的行走时间被压缩为三分钟的屏幕时间，在观者

看到双脚外观逐渐改变（鞋子破损、赤脚、流血）时，三分钟的镜头时间又被拉伸为“我们感到数年过去了”^④的感知时间。这不仅说明“电影的物质”（the substance of film）^⑤是身体技艺与特写、摄影调度和视觉联结等技巧的结合，能够使内在经验在感知中变得可见（三分钟唤起数年），而且说明克服阻力一心一意行走的韧性、意向性，尤其能呈现和唤起动觉专注。电影中的意向性移动，让生命秩序（意志、自觉的行动）和肉体秩序（自动机械运转）的张力变得可见。

第四个例子是在旅行和探险主题的游记电影中的行走。长途跋涉不只是吸引力景观，它作为意向性移动决定了形式（叙事动机和发展）。巴拉兹认为，这些行走体现了生命对形式的主导、生命和形式的嵌套，电影因此成为“生命的艺术”^⑥。因为跋涉中的新生命经验反馈进入形式，电影形式与流变生命共同进化、递归发展，形式不再是对过程性本体的快照式截取，而是过程本身。

三、电影微相术：身体的能动取景

对巴拉兹来说，在电影中重新可见的不是梯尼亚诺夫所谓的“再现的事物”，而是被习惯和肉体需求抑制的种种潜在性。电影姿势提供的动觉专注，让我们从原始观众变成创造性享受的主体，这是因为惯性辨识活动被反思性感知渗透。这种反思不是理智，而是将潜在带入现时，影响现时和将为之意向。不同于科学度量或知性分析，反思性感知构成直观，让我们从具体中压缩出共相，从而重塑我们的判断。艾肯森认为，视觉艺术达成直观的方式有两种，一是模仿不可分的整体（如风景画），二是通过变形（如点彩、漩涡）唤起观者的动觉感受，观者借此想象世界在创作者直观中分化和整合的张力过程^⑦。而电影有复制和变形双重性能，可以将两种直观同时纳入，使辨识和反思的交替更集中、活跃。在巴拉兹看来，这是一种独特的认知方式，即电影微相术。

强调事实性的自然主义电影呼应柏格森所批判的空间化外在表征，被实用理性支配：“就像显微镜下的世界一样，这些被表征的现实存在于我们有意识的头脑之外。”^⑧实用性的观看，是前置基模（schemas）引导和组织感知的辨识活动，观者尚未投注于视觉场域中的具体差异，表征就已经限定了眼睛要找到某些类型化特征。自然主义电影辅助惯性定向、强化已知设定，从而简化了感知的个别性、可变性。在日常生活中，这种简化能满足更快、更有效地处理外部信息的需求，但是它取代了我们对实在的参与，“人们的心智逐渐远离了对事物的直接经验”^⑨。在巴拉兹看来，受资本主义经济逻辑驱动，技术化的表征（印刷书籍）加速了经验的“异化”^⑩，实用认知基模如“面纱”^⑪般遮蔽了绵延。但是，新技术也可以破坏惯性辨识活动，将感知导向非实用方向，比如表现主义电影扭曲被呈现物的实在形象，要求记忆在现时唤起潜在形象，重新定位，这时，我们意识到潜在性与实在性的交替，即“种种表情的神秘演奏”^⑫这一质性多样状态。

电影微相术作为揭开“面纱”的直观活动，彰显了身体在感知中对事物取景的能力。在柏格森看来，感知如同折射光线，身体就像玻璃透镜，事物向身体逼近就如同光线要穿过透镜，有些光线穿透了身体，成为实在形象，有些光线则被反射出去，维

持其潜在性^⑤。如果穿透的速度放慢，身体的取景就会更主动：经过犹豫、迟疑做出最终的折射。这构成了自由意志可能发挥作用的“不确定的区域”（zones of indetermination）^⑥。利奥塔认为，放慢观看的时间，可以让眼睛关注文本的“可见性”而非“可读性”^⑦，即透明的表象显现出不透明的深度层次。电影微相术取决于感知的放慢，后者又取决于电影的物质和造型对惯性定向的扰乱，让我们如同行走在陌生街道上一样，不得不有意识地协调认知对象和行动的关系，这时，电影微相让我们产生恐感感（uncanny），就像“许多张面孔用深层的样貌……透过面具的眼睛注视着我们”^⑧。

在《论恐感》（The “Uncanny”，1919）中，弗洛伊德认为，恐感感出现时，不同判断方式处于张力状态。在行走穿过意大利边陲的陌生街道时，弗洛伊德反复回到同一个地方，一开始不知不觉的漫步变成了有意识的找路，为了逃离，他不得不用力协调认知对象和行动。这时感知者无法辨识，身体中被压抑的、对死的原始恐惧被唤起，将陌生感变成有意识的恐感感，并且，虚构故事能数倍增强在现实中起效的事物带来的恐感感^⑨。电影微相属于弗洛伊德所谓的虚构故事，是“最陌生、最恐感的面部表达”^⑩。在电影中，恐感感出现时，观者开启主动合成活动，本能转化为直观。巴拉兹从康德的知识论角度为这种主动合成活动赋予了意义。对康德而言，认知“美”是人从各种变化元素中建构整体图案的能力^⑪。在巴拉兹看来，电影之所以具有人类学文献价值，并不是因为电影记录了某些行为类型，而是因为人通过电影直观把握科学研究尚未把握、可能也无法把握的知识：有机不可分的“美”。

欧洲的微相术是自15世纪就开始流行的视觉实践^⑫，在巴拉兹写作电影理论的20世纪初，现代化的微相术被用来观察和把握现代性的诸多变化，在阿多诺看来，这培养了观察者持续投注坚韧目光的能力，反过来，注视作为新的智性技艺嵌入观察者身体，成为应对复杂现实的策略^⑬。现代微相术是创造性进化：灵活而专注的观察者随着世界的运动而变化，在注视行动中反思潜在。艾肯森指出，对柏格森而言，最高级的物种和最有意识的个体都是能够利用自身的过去回应现实的生命体，他们在行动中充满紧张感，也更自由，这种准生物学的社会学解释是19世纪到20世纪初流行的理想观念^⑭。巴拉兹的电影微相术呼应了这种流行观念，认为在身体内部连续投入注意力的活动，体现了身体天性与机器大生产的共同进化。

20世纪初的人类学、语言学从原始心智的演变角度理解天性的重构，阿森卡·奥克斯洛夫（Assenka Oksiloff）认为这是巴拉兹电影理论的重要来源^⑮。比如，法国学者列维-布留尔（Lucien Lévy-Bruhl）指出，原始心智“总是在对现象的感知中诠释”^⑯。这种诠释随着现象的运动而运动，因此，对原始心智来说，概念与事物的图像、情感密不可分^⑰。巴拉兹先于本雅明指出，原始思维和逻辑思维在现代社会中共存^⑱：电影微相术作为新的“泛象征主义”（pan-symbolism）^⑲，将具体压缩为共相，是现代生活中的原始思维。成像形式在其中的作用在于放缓了统觉（apperception）：“接近性让细节变得可见，对于种种细节的统觉需要花费时间。也就是说，我们似乎需要更多时间来消化大量受到观察的细节，这就是为什么我们常常觉得在中景中感受到的某种行动会比它在全景中运动得更慢，而且这些物体以不同的速度运动，让我们变得头晕目眩，就像是乘火车旅行时，两边的列车以不同速度同时擦过我们一样。”^⑳因为成百上千的

镜头带来各种速度，意识不得不在自然法则和有违一般规律的新知之间来回协调。

巴拉兹提到了多种让我们可以“在对现象的感知中诠释”的电影性能，比如大特写、溶、摇拍。以大特写即“微型微相术”（microphysiognomy）^⑥为例，在摄影机可以靠得更近的技术条件下，观者极度接近事物的多样层次，以至于“眼皮最微弱的颤抖也能被清晰看见”^⑦，这时统觉放慢，一般印象让位给对差异部位构成的整体的感知融合。技术条件下的主动合成，呼应了歌德的格式塔解剖学。18、19世纪，图像被用于解剖学研究。瑞士微相学家约翰·卡斯帕·拉瓦特尔（Johann Caspar Lavater）通过剪影画记录人脸的线条。虽然与拉瓦特尔一同工作，但歌德的微相观却是反自然主义的，因为“自然或者有机的生命在其永恒流变中转瞬即逝地存在”^⑧，解剖学必须在生命变化中把握有机整体，这类似拼图板或“微相镶嵌画”（physiognomic mosaic）^⑨。巴拉兹引述歌德的论点，强调生命在内部向环境拓展：“包围着一个人的种种事物，不止对他产生影响；他也回应这些事物，在他让自己被修改的过程中，他也在修改周遭。……一个发现自己降落到一个宽广世界中的人，在其中为自己树立小小的藩篱或围墙，用自己的图像装点这个世界。”^⑩把握电影微相就如同挪动藩篱，是生命的维护或拓展活动，体现了创造性进化的灵活性。在技术条件下，格式塔变动得更频繁、复杂，观者的身体在电影中经历无数修改，从而习得在高强度感知活动中有意识地把握整体的能力。这是一种隐秘的身体技艺，巴拉兹称之为“特殊的注意和老练（tact）”^⑪。

巴拉兹痴迷的两个故事，揭示了电影微相术作为一种主动合成涉及触觉运动。在一个颇具东方主义色彩的传说中，有个中国画师画了一幅风景画，画中有一个美丽的山谷，远处是连绵的山脉。老画师对这个山谷喜爱至极，以至于走入画中，消失于山间^⑫。对巴拉兹来说，走入画中的画师是克服物质阻力移动的具身观者的原型，其视觉感知并非离身的旁观^⑬。第二个故事有关美国动画电影中的菲力猫角色。菲力猫把尾巴卷成一个车轮骑上去，线条就变成了自行车；菲力猫丢了尾巴，脑袋里冒出一个问号，他把问号抓住、粘在屁股上，尾巴就长回来了。当我们将运动的线条视为有生命的菲力猫时，我们就变成了走入画中的老画师。菲力猫也揭示了活动影像（动画）相比静态图像（绘画）的媒介可供性：机械运转强迫性地为感知提供了持续时间和节奏，使动觉交感更加易得。

19世纪欧洲美学提出了“共情”（Einfühlung）概念，说明对形式的参与取决于普遍的身体响应力和肉体运动对心理运动的唤起^⑭。1936年，舞蹈评论家约翰·马丁（John Martin）发展出“动觉共情”概念，用来说明观者对舞台上舞者运动的内在模仿^⑮。菲力猫的例子说明，电影让观者的动觉共情力更敏锐，一般观者不需要具备老画师的专业能力，也能轻松穿透表征的面纱。在巴拉兹眼中，有敏锐响应力的观众是起舞的观者，就算“没有挪动一尺，也在向内运动”^⑯，因为活动影像提供了“唤起性的节奏”^⑰，带来有节奏的交感。尼尔森是动觉共情者的原型，在电影中，不需要反打镜头来呈现她的对话者，观众也能从她的面部获知交谈内容^⑱。因为机位、照明、景别等形式构造松弛了感知，面对电影中的尼尔森，比面对面看到尼尔森更容易产生内在模仿。

柏格森认为，直观是有机体通过交感理解其他生命的组织方式^⑲。舞蹈、演说能协调身体之间的感受，这是因为观者和听者通过模仿完成了被展演的运动和情动状态，

在直观中，对象的运动被拓展为意向轨迹，即舞蹈和演说被转化为内在的时间^⑧。对巴拉兹来说，不同于舞台姿势，电影姿势的意向轨迹是被形式强调的，这为电影的动觉共情带来伦理意义。比如，当摄影机的律动让观者与濒死者产生交感时，观者对意向轨迹的内在经验，也是生者对死亡和存在的即时回应。在观看战地摄影师或极地探险者的临终过程时，观者在内部通过模仿回应的不仅是死者生前对战场、冰川的持续注视，也包括濒死者的自我意识，甚至在死者失去意识后，摄影机仍在自动运转，拓展了死者的律动。巴拉兹认为，这会进化出宇宙论的“新的人类意识”^⑨，联结所有生命和无生命。

在巴拉兹看来，带有文字印刷文化陋习的观众和制作者，用光学原则理解电影，排除了视觉感知中的触觉、动觉，这反过来巩固了文化政体。不符合习惯的电影调度虽然能让我们脱离惯例，但需要观者费力克服阻力。有意识的重复操演可以将动觉专注变成身体的需求、形成新的习惯，电影的商业理性为习惯的重塑提供了经济条件。但是，新技术和复杂技巧不断出现，或者让制作趋于保守，或者使感知更费力，加之社会政治的动荡，实现创造性进化的任务变得更加困难、紧迫。

四、回到内在经验：姿势论的比较

大航海时代后，制图术、墨卡托投影等技术流行起来，意向性移动者及其与事物的交感关系被置换为客观的位置、方向、大小，这种抽象化倾向也渗透到艺术领域（如曲谱、舞谱），在苏珊·福斯特看来，这将具身者变成了超验的旁观者^⑩。艾肯森指出，离身的视觉形式试图抹除时间、姿势，以便创造永恒，感知随之简化为被动合成活动^⑪。马丁·杰伊认为，摄像术挑战了这种视觉中心论，柏格森对电影的批判（电影将时间空间化为一连串快照）恰恰说明活动影像唤起了柏格森的反思性感知^⑫。在巴拉兹看来，这是因为电影的物质性姿势无法脱离观者的肉体性。但是，巴拉兹所处的20世纪初尚不存在对于本体觉（proprioception）、温觉（thermoception）、痛觉（nociception）等躯体感觉的科学界定，他只能通过通感修辞描绘物质和肉体的咬合，比如，无力的行走注入“氛围上的温暖”^⑬，影像的起伏拥有“活生生的生命所具有的浓厚芬芳的流动性”^⑭。从巴拉兹的角度来重新思考电影本体，需要发掘视觉形式在唤起多感觉性、伸缩身体意志方面的可供性。落脚于身体内部的姿势，是巴拉兹的一个重要启示，也使其区别于其他姿势理论。

与巴拉兹不同，本雅明强调姿势的文本功能。在本雅明看来，姿势是表意动作，负载集体和社会的意志。改变姿势可以改变语言和集体导向，这比理解（遵从）语言更重要^⑮。改变的方法是将姿势景观化，即让姿势揭示自身，因为景观具有爆破力量，能够打断思维和历史的线性进程。景观化的姿势被视为破坏既定秩序的“事件”^⑯，是抽象的，接近形式主义者所谓的手法，在文本系统中执行反常化功能。本雅明根据布莱希特的“社会姿态”（social gest）^⑰概念来解释史诗剧中“可引用的姿势”（quotable gesture）^⑱：在戏剧演出过程中，姿势仿佛被加了引号，吸引额外的关注，本应用于叙事缝合的动作指向自身，景观与叙事之间产生张力。比如，一个演员先在一个地方唱

歌，然后在另一个地方重复展演，于是姿势和原初语境的因果关系由于再语境化而被暴露、拆解，意指关系中的人为性作为一种社会现实被揭示出来，这一手法破坏了概念定式，释放了政治意涵。景观姿势观念源于教育意图，它希望审美形式能加诸意义于观者（理智的主体），这忽略了观者身体响应上的不确定性。

阿甘本延续本雅明的景观姿势观念，强调其破坏定式的动员性在当下的政治意义。“电影的要素并非影像而是姿态”^⑧这一反常规立论，强调的是姿势与稳定结构的对立。对阿甘本而言，姿势并不包括所有动作或行为，只包括能产生另类理念的事件，比如“定格”作为一种没有叙事效力的形式，让我们脱离横向连续的结构，进入历史的深度。定格如同历史遗留的废墟残片（无叙事效度的过剩物），将观者召唤为考古学行动者，通过追溯其起源，在象征秩序上对抗意识形态“使人麻痹的力量”^⑨，姿势的静态性反而辩证地带来解放。与本雅明一样，阿甘本的姿势理论并未考虑观者身体的需求和感知可供性，也回避了电影唤起内在经验的性能（在巴拉兹的角度上，即便有意识形态功能的电影也能唤起反思性感知）。阿甘本将景观姿势视为被悬搁的中介物，它如同被挟持的人质，为观者的辩证思考（拯救行动）提供动机。出于思辨的便利，景观姿势论忽略了身体的取景这一隐秘的能动活动所具有的政治意义。

对鲍德里亚来说，姿势是生产关系的外在化，虽然不是抽象的景观，却受到技术的决定。在鲍德里亚看来，传统生产条件下的劳力姿势和现代控制论系统中的操作姿势是对立的，这体现了人和物关系的历史变化。劳力姿势是人对于器物（如镰刀、篮子）的稳定能量投注这一关系的能指，社会结构由于这种关系的确定性而稳固。工业革命作为能源革命，推动了能量的计算、储存、持续流动，人和物（如汽车、洗衣机）的关系变得充满张力，因为物和物的复杂关系影响了人和物的确定关系。甚至由于监控系统的介入，人变成了机械维持系统运转的一种功能^⑩。在控制论前提下，鲍德里亚姿势论的终点是姿势的消失，即无效的人将被自动程控的物取代，这否定了姿势的自我组织力和生命向环境（系统）拓展的活力。

与目的论、决定论的姿势观不同，维兰·傅拉瑟（Vilém Flusser）从在世现象学的角度，关注使用媒介物产生的稳态姿势（如书写、搜索、种植），从而理解人类历史经验。在傅拉瑟的语境中，由于信息论主要关注心理状态，行为往往被视作心理的表征，这系统性地忽略了姿势对心理状态的作用。姿势不同于符号，它既包含信息，也展开情动；作为人和世界的情动联结，姿势意味着人对其栖居的世界赋予意义的各种活动，这些活动构成了历史化的生存经验^⑪。虽然同样重视经验，但傅拉瑟对经验的理解与巴拉兹不同，这体现了现象学和生命哲学的方法论差异。生命哲学将经验视为身体内部的运动、意识、感知，而傅拉瑟从身体与物的广延关系理解经验，反对直观地把握姿势^⑫。这导致傅拉瑟讨论的范畴遗漏了习惯和意识的复杂关系，而局限于姿势明确表达出的意向性和主客体关系。

结语：动觉姿势的方法论启示

巴拉兹的动觉姿势电影理论揭示了电影的性能（复制和变形）和姿势控制技艺在

调节内在的过程性现实方面的力量：感知被强迫性放缓，这为身体的能动取景提供了契机。反思与习惯的交替构成了身体内部的姿势，即内在的动觉专注行为。基于此，电影研究、文化研究、媒介研究需要重视多层次的肉体性（感知可供性、习惯、有意识的活动），并借此重新理解经验的内涵：物质性经由肉体性转化为非物质性的过程性本体。因为动觉专注是对身体内部姿势的意识，研究者需要重视第一人称内观的材料价值，关注身体里面的意向轨迹。

媒介化的经验取决于成像技术和姿势控制技艺对触觉距离和动觉专注时间的调节。活动影像作为时基媒介，推动了主动合成共相的活动和感知技艺的进化。唤起律动姿势的形式与生命咬合、嵌套发展，是理想的形式，这为理解媒介生态提供了一种生命哲学视角。自然主义的电影本体论在强调电影的表征时，往往脱离身体内部的触觉连续性、全身的张力分布和身体间的律动交感。后电影状态让我们更容易看到，电影的危机实际上是自然主义离身观念的失效。

形式可以唤起感知者对潜在行动的选择，这使实在行动变得不可预测，这种不确定性是创造性进化的条件。这为思考结构和能动性的问题提供了一种非决定论的资源：在时基媒介为身体提供的犹豫迟疑的时间中，具身活动有可能改变意义，个别的响应行动有可能调整结构。

- ① “经典电影理论”这一命名源于一些电影理论研究者的反语言符号学立场，他们重探所谓本质主义的经典电影理论，是为了反对结构主义和后结构主义将电影等同于言说方式的倾向（Noël Carroll, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton: Princeton University Press, 1988, p. 10）。在21世纪的媒介生态中重新激活经典电影理论，则是为了捍卫电影的文化身份（Berys Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 3）。
- ② Noël Carroll, “Prospects for Film Theory: A Personal Assessment”, in David Bordwell and Noël Carroll (eds.), *Post-theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, 1996, p. 39.
- ③ “后电影危机”是指照相写实论、集体观影制度、表征和叙事范式等有关电影本体的既定结论受到挑战 [Cf. Malte Hagener, Vinzenz Hediger, and Alena Strohmaier (eds.), *The State of Post-cinema: Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, New York: Palgrave Macmillan, 2016]。“后媒介”指媒介特性的消失和重构成为一种历史条件 [Cf. Rosalind Krauss, “Reinventing the Medium”, *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2 (1999): 289]。
- ④ Gertrud Koch, “Béla Balázs: The Physiognomy of Things”, *New German Critique*, No. 40 (Winter, 1987): 175.
- ⑤⑩⑪ Inga Pollmann, *Cinematic Vitalism: Film Theory and the Question of Life*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018, pp. 20–34, p. 25, p. 25.
- ⑥⑧ Susan Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, London: Routledge, 2011, p. 74, p. 49.
- ⑦ Carrie Noland, *Agency and Embodiment: Performing Gestures, Producing Culture*, Cambridge: Harvard University Press, 2009, p. 18.
- ⑧ Tom Gunning, “In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film”, *Modernism/Modernity*, Vol. 4, No. 1 (1997): 5–24.
- ⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺ Béla Balázs, “Visible Man or the Culture of Film”, in Erica Carter (ed.), *Béla Balázs: Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film*, trans. Rodney Livingstone, New York: Berghahn, 2010, p. 6, pp. 34–35, pp. 35–36, p. 19, p. 69, p. 69, p. 70, p. 70, p. 17, p. 84, p. 13, p. 46, p. 46, p. 36, p. 30, p. 56, p. 40, p. 102, p. 29, p. 29, p. 87, p. 70, p. 22.
- ⑩⑪⑫⑬ Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1976, p. 76, p. 89, p. 100, p. 76.
- ⑬ 尤里·梯尼亚诺夫：《论电影的原理》，维克托·什克洛夫斯基等著：《俄国形式主义文论选》，方珊等译，生活·读书·新知三联书店1989年版，第61页。

- ⑭ Malcolm Turvey, "Balázs: Realist or Modernist?" *October*, No. 115 (2006): 78.
- ⑮⑯ Lee Congdon, "The Making of a Hungarian Revolutionary: The Unpublished Diary of Béla Balázs", *Journal of Contemporary History*, Vol. 8, No. 3 (1973): 57-74, 60.
- ⑰ 出自巴拉兹1905年8月22日的日记。Cf. Lee Congdon, "The Making of a Hungarian Revolutionary: The Unpublished Diary of Béla Balázs", *Journal of Contemporary History*, Vol. 8, No. 3 (1973): 60.
- ⑱ 乔治·马尔库什:《生活与心灵:青年卢卡奇和文化问题》,孙建茵译,《求是学刊》2011年第5期。
- ⑲⑳ Erica Carter, "Introduction", *Béla Balázs: Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film*, p. xxxiii, p. xxvii.
- ㉑⑳ Henri Bergson, *Creative Evolution*, trans. Arthur Mitchell, New York: Random House, 1944, p. 194, p. 194.
- ㉓ 本文对柏格森相关概念的理解和使用主要依照保罗·艾肯森的阐释。Cf. Paul Aitken, *Henri Bergson and Visual Culture: A Philosophy of a New Aesthetic*, London: Bloomsbury, 2020.
- ㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛ Paul Aitken, *Henri Bergson and Visual Culture: A Philosophy of a New Aesthetic*, p. 132, p. 195, p. 157, p. 199, p. 206, p. 154, p. 72, p. 139.
- ㉜ 比如担任《十马克纸币的历险》(*Adventures of a Ten-Mark Note*, 1926)、《大饭店》(*Grand Hotel*, 1927)、《昏迷》(*Narcosis*, 1929)、《蓝光》(*The Blue Light*, 1932)等影片的编剧。
- ㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵ Béla Balázs, "The Spirit of Film", *Béla Balázs: Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film*, p. 99, p. 134, p. 151, p. 118, p. 104, p. 106, p. 131, p. 131, p. 157.
- ㊶ Henri Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, trans. F. L. Pogson, New York: Dover Publications, 2001, pp. 14-15.
- ㊷ 维克托·什克洛夫斯基:《作为手法的艺术》,《俄国形式主义文论选》,第10页。
- ㊸ 柏格森用阿基里斯追赶乌龟的例子说明内在经验和外在表征的对立。阿基里斯的步伐代表内在经验的时间,将阿基里斯与乌龟当做测量距离的定位点,代表抽象化的外在表征(亨利·柏格森:《思想与运动》,邓刚、李成季译,上海人民出版社2015年版,第7页)。
- ㊹ Henri Bergson, *Matter and Memory*, trans. W. S. Palmer and N. M. Paul, New York: Zone Books, 1991, p. 37.
- ㊺㊻ Ian Aitken, *Cinematic Realism: Lukács, Kracauer and Theories of the Filmic Real*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020, p. 53, p. 180.
- ㊼ Jean-François Lyotard, *Discourse, Figure*, trans. Antony Hudek and Mary Lydon, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, p. 21.
- ㊽ Sigmund Freud, "The 'Uncanny'", *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. XVII (1917-1919)*, ed. and trans. James Strachey, London: The Hogarth Press, 1955, pp. 237-250.
- ㊾ Martin Porter, *Windows of the Soul: Physiognomy in European Culture 1470-1780*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p. viii.
- ㊿ Theodor Adorno, *Notes to Literature*, Vol. 2, trans. Shierry Weber Nicholson, New York: Columbia University Press, 1992, p. 62.
- ㊿① Assenka Oksiloff, *Picturing the Primitive: Visual Culture, Ethnography, and Early German Cinema*, New York: Palgrave Macmillan, 2001, p. 136, p. 136.
- ② Lucien Lévy-Bruhl, *How Natives Think*, trans. Lilian A. Clare, Salem: Ayer Publishing, 1984, p. 45.
- ③ 有关本雅明的看法,参见Walter Benjamin, "Problems in the Sociology of Language: An Overview", in Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3, 1935-1938*, Cambridge: Harvard University Press, 2006, p. 70。
- ④ 十多年后,本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中借用了这个传说,说明传统艺术的接受依靠视觉上凝神专注,这在某种程度上改变了巴拉兹为画师赋予的含义[Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in Hannah Arendt (ed.), *Illuminations: Essays and Reflections*, New York: Schocken, 1968, p. 239]。关于画师故事的起源,参见Jan Cao, "Benjamin's Chinese Painter: Copying, Adapting, and the Aura of Reproduction", *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, Vol. 94 (2019): 39-56。本雅明在多方面受到了巴拉兹的启发,在本雅明生前未发表的一篇文章中,他兴奋地谈到巴拉兹对语言的先见,但并未让巴拉兹知晓[Walter Benjamin, "Notes on a Conversation with Béla Balázs", in Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2, Part 1, 1927-1930*, Cambridge: Harvard University Press, 2005, pp. 276-277]。

- ⑦④ 甘宁所谓的吸引力电影的“轻信的观众”也属此列 [Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator and the Avant Garde”, in Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI, 1990, p. 56]。在巴拉兹看来,好奇的孩子与老画师一样,不受制于抽象观念,而是通过靠近事物的触觉方式(“孩子是用特写观看世界的”)与事物的律动取得一致,从而认识事物(Béla Balázs, “Visible Man or the Culture of Film”, *Béla Balázs: Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film*, p. 62)。在后来的《电影理论》中,巴拉兹添油加醋地重述了这个画师传说,强调物质被具身改变。故事的主角变成了一个年轻画师,他不仅进入画中的风景,还与风景中的女子结为夫妇、生下孩子(Béla Balázs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, trans. Edith Bone, London: Dennis Dobson, 1970, pp. 49–50)。
- ⑦⑤ Matthew Reason, “Photography and the Representation of Kinesthetic Empathy”, in Dee Reynolds and Matthew Reason (eds.), *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Bristol: Intellect, 2012, p. 248.
- ⑦⑥ 20世纪90年代至21世纪初,认知神经学发现具身模仿源于脑部镜像神经元系统 [Cf. Gregory Hickok, *The Myth of Mirror Neurons: The Real Neuroscience of Communication and Cognition*, New York: W. W. Norton & Co., 2014]。“神经美学”基于此产生,认为观者通过在神经上模仿艺术作品的运动而回应作品 [David Freedberg and Vittorio Gallese, “Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience”, *Trends in Cognitive Science*, Vol. 11, No. 5 (2007): 197–203]。但诺澜认为,这种观点忽略了模仿性回应中全身的肌肉参与,而这正是柏格森的“感应”(affection)、20世纪初的“动觉共情”等概念的前提 (Carrie Noland, *Agency and Embodiment: Performing Gestures, Producing Culture*, p. 222)。从动觉而非神经认知角度理解肉体对机械运动的模仿性具身,是巴拉兹与同时代电影拥护者的某种共识 [Cf. Vlada Petric, “Dziga Vertov as Theorist”, *Cinema Journal*, Vol. 18, No. 1 (1978): 37]。
- ⑦⑦ 马丁·杰伊:《摄影虚幻主义:论摄像机对推翻视觉中心论的贡献》,史蒂芬·梅尔维尔、比尔·里汀斯编著:《视觉与文本》,郁火星译,江苏美术出版社2009年版,第406页。
- ⑦⑧ Walter Benjamin, “Problems in the Sociology of Language: An Overview”, *Walter Benjamin: Selected Writings*, 3: 1935–1938, p. 85.
- ⑦⑨ Walter Benjamin, “Franz Kafka”, *Walter Benjamin: Selected Writings*, 2: Part 1: 1927–1930, p. 802.
- ⑦⑩ Bertolt Brecht, “On Gestic Music”, in John J. Willett (ed.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, London: Methuen, 1964, p. 104.
- ⑦⑪ Walter Benjamin, “What is the Epic Theater? (II)”, in Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 4, 1938–1940*, Cambridge: Harvard University Press, 2006, p. 305.
- ⑦⑫⑬ 吉奥乔·阿甘本:《无目的的手段:政治学笔记》,赵文译,河南大学出版社2015年版,第72页,第74页。
- ⑦⑭ 让·鲍德里亚:《物体系》,林志明译,上海人民出版社2019年版,第54页。
- ⑦⑮⑯ Vilém Flusser, *Gestures*, trans. Nancy Ann Roth, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014, pp. 6–8, p. 16.

作者单位 上海师范大学影视传媒学院

责任编辑 小野