第一图书网, tushu007.com

<<超现实主义艺术思想中的电影银幕>>

图书基本信息

书名：<<超现实主义艺术思想中的电影银幕>>

13位ISBN编号：9787534425134

10位ISBN编号：7534425131

出版时间：2009-1

出版时间：江苏美术

作者：芬克尔斯坦

页数：406

译者：张爱东,王升才,库宗波

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

内容概要

出现在第一次世界大战后的法国超现实主义运动，是一场对资本主义传统文化思想的反叛运动，其内容不仅限于文学，也涉及绘画、电影、音乐等艺术领域。
作者将20世纪20至30年代的超现实主义思想和艺术作品作为讨论对象，以“电影银幕”作为中心概念，以超现实主义及其外围的著作和视觉作品为基础，对超现实主义运动的主要艺术家如布列东、达利、恩斯特、马格里特、米罗、梅森等的各类艺术作品进行了深入而丰富的讨论。
　　对于想要深入了解法国超现实主义绘画、文学及电影作品的读者来说，本书无疑是一部专业必读书，并且是一部颇具深度的代表作品。
同时，作者的研究角度以及写作方式对于专业人员来说也是一个很好的范例。

作者简介

海姆·芬克尔斯坦1940年生于以色列，1972年获纽约大学博士学位，现为以色列本古里安大学艺术系教授。
他重点研究超现实主义电影的空间概念以及流行艺术中的视觉分层，通过多学科交叉的方式研究艺术、建筑和设计思潮，写作风格具有乌托邦式色彩。
已出版著作《超现实主义与对象的危机》、《超现实主义与流行艺术》、《萨尔瓦多·达利的绘画与文学1927—1942》、《变形的水仙》等，并主编《达利文选》。

书籍目录

插图表鸣谢前言1 德斯诺斯的银幕、阿拉贡的窗玻璃、费拉德的“自知银幕” 银幕之后 梦与银幕的白色 投影与反射：德斯诺斯和阿拉贡 费拉德的分层景深 自知银幕2 超越现实的表面 门与窗：通往神秘之门 巴黎的乡下人：电影 阿拉贡：双重幻影玻璃房 布列东的城堡 街道乃“油画背景”——《娜佳》书中的摄影照片3 布列东的窗户 “从我面前延伸出去并消失的景色” “遥远的地方有什么呢?” “蒙着薄纱的想象” “敲窗户” “世界上最迷人的电影”4 马克斯·恩斯特——精神空间的概念 德·契里科的空间形式 “连续的矛盾图像”——恩斯特的分层景深 向内凝视 恩斯特的舞台前景——画面与电影银幕 电影银幕与外壳——恩斯特的拓印画5 马格里特的分层景深 马格里特的“超现实主义神秘” 马格里特的电影——《芬托马斯》与分层景深 马格里特的电影银幕——深层画面6 不透明与透明的辩证法——米罗 超现实主义与立体主义的颠覆——米罗与梅森 米罗的蜘蛛网 “空间是一扇窗”——米罗的分层景深 “海洋的整个深度和整个表面” “当我作画的时候，我抚摸我所做之事”——米罗的绘画表面 模糊的不透明性——米罗1929年创作的拼贴画7 容纳与离散的辩证法——梅森 “隐秘建筑的梦想” “玻璃盔甲” 梅森的“皮肤自我”——人体的容纳与离散 母亲的外壳（the mother envelope） 梅森的“沉淀物”——年久失修的皮肤自我 电影银幕样式的分解——梅森的“神秘解剖”8 20世纪30年代——电影银幕样式之消逝 从“夜间革命”到“日间革命” “万物皆为透明” “一种无限美好的物质” 达利的妄想狂一评论时期 空间中的主体与主体的空间——达利的变形视觉图像 一连串梦幻图像——马克斯·恩斯特的拼贴画小说 “摈弃这种幼稚的‘习惯做法’，即电影银幕”

章节摘录

2　超越现实的表面门与窗：通往神秘之门在前一章中，我好几次谈到了门抑或墙上的其他孔洞在费拉德电影中所起的作用。
门或出入口被认为是设置陷阱和秘密通道的一种方法；它们不仅是构建分层景深的主要方法，而且还能使人联想起隐藏在门后面或门框黑暗之中的许多看不见的东西。
分层景深一方面描绘了许多有情节的场景，另一方面它有时还能逗引人们窥视门中的情景。
正因为有了这些排列组合和变化，费拉德的门和窗才能在超现实主义的神秘和神奇概念中发挥独特的作用，这些神秘和神奇不是隐藏在门、窗或其他秘密的意外孔洞之后，就是潜藏在日常的现实生活之中。
在《恰似在林中》（1951年）一文中，布列东不仅描绘了电影“把心灵带往别处的能力”，而且还描述了人们从“其中一扇通往黑暗的隔音门”中走过时所产生的“心理或精神场景的变化”。
…在他的心中，从这些门中走过好像就是从“醒与睡之间的既令人迷惑又令人难以捉摸的临界点中走过一样”。
30年前的1922年，布列东在其文章《媒介的引入》（Entr6e des mfdiums）中盛赞了当时所开的“会议”；他详细阐述了自动写作的“魔幻般的听写”（magic dictation），正如苏伯尔和他本人在《磁场》中所描述的一样（从引申意义上讲，那是“会议”上所发生的一切），它就是沉浸在“普遍意识”之中搜集从“影子的口”中流露出来的词汇。
以门（引申来讲是嘴巴或其他孔洞）的概念联系起来的黑暗和影子以及这扇通往神秘和未知——抑或暗示着它们的存在的门——似乎是一条连续不断地贯穿在大多数超现实主义理论之中的主线。
布列东把这些门、窗和其他孔洞与心灵的内心隐秘处联系在一起（我应该补充的是布列东常常想把这些内心隐秘处同某些普遍的神秘事物联系在一起）；然而，对阿拉贡而言，它们则表示了可望不可及的存在现实的秘密状态：“只要触及人类的弱点，通往神秘的大门就会打开，我们就已进入了神秘黑暗领域”；在那里，“人类幻想的整个动物群”在“光线昏暗的人类活动区域”中飘移……在超现实主义的文章和诗歌中有许多地方都谈到了门和窗户。
“我不知道任何神秘的事物，我甚至连这个词的意义都不懂！
”艾吕雅在他的一篇散文诗中坚持说。
可能是为了否定这种说法，他在几行以后又表示“空间还有门和窗户”，其隐含意义是由种种门和窗户暗示的神秘事物还是有可能存在的。
…假设存在于门或窗户之后的内容千差万别，每个作家有不同的见解和看法，然而，其主体思想还是神秘和未知的意义。
隐藏在门后的未知事物可能具有一种不祥的或危险的特征。
艾吕雅在1932年创作的一首诗《现实生活》（LaVie imm6diate）中写道：“门开了，窗户露了出来/寂静的大火燃烧起来了，它使我头晕目眩/一切都是我注定要遇到的，一切都是我永远也不愿遇见的生灵。
”此外，它还有可能表示梦与诗歌。
对皮埃尔?瑞维迪（Pierre Reverdy）而言，他在其1924年发表在《超现实主义革命》第1期上的文章《墙中做梦人》中则认为死亡的虚无和梦的无限领域存在于同一扇门之后。
他写道，当他不再做梦的时候，他也不能忘记他是存在的，而且，有一天他将不复存在。
“但是，我能从通往虚无的那扇门的两个不等的门框之间逃走，到达墙的另一边，目的是在梦的无限领域中寻觅有价值的东西，因为梦是我的灵魂赋予现实的一种特殊形式。
”对德斯诺斯而言，他在其小说《自由或爱情！
》中则表示门是为某种艳遇而开启的。
“巴黎关上了它的门和窗户，熄灭了它的灯……一个裸体女人敲着每一扇门，打开了每一对闭着的眼帘。
”在他的色情幻想中，色情与神秘结合起来了。
“那时，我的门经常为神秘敞开着，但是神秘进来后就随手关上了她身后的门。

从那以后，我没有听到她说过一句话，我听到的只是一大片噔噔的脚步声，一群裸体女人包围了我的锁眼的那种噔噔的脚步声。
”（《自由或爱情！
》，第39页；法文原版《自由或爱情！
》，第20页）在这一章中，我将研究在20世纪20年代超现实主义著作中电影银幕作为镶嵌在现实表面的门槛所起的隐喻作用以及安装在这些表面之上的门与窗户的特殊作用。
这些表面是隐喻通道或主宰超现实主义思想的两个领域——梦与神秘思想和现实思想——之间的门槛的核心所在地。
超现实主义诗人之间的区别常常在于他们总结概括这些通道的作用的方法。
从这个意义上说，我认为布列东和阿拉贡代表了两种类似却又有些不同的思想观点；与此同时，这些思想也阐明了他们构想超现实概念的方法。
巴黎的乡下人：电影阿拉贡的视觉与一种非常近似的现实感知概念有很深的关系。
《巴黎的乡下人》的特点相当突出，它追求对地点和他的“乡下人”在巴黎歌剧区周围闲逛时所走的路线的精确空间描述；它注重观察现实表面的最细微的细节——尤其是那些构成了歌剧院走廊的细节，那个“主宰了爱情与死亡双重游戏的巨大玻璃棺材”（《巴黎的乡下人》，第34页；法文原版《巴黎的乡下人》，第44页）。
在第1章中，我重点研究了在占据了绝大部分歌剧院走廊墙壁空间的商店玻璃橱窗中的反射经验以及它所暗示的视觉双重性——视觉双重性包括玻璃橱窗上的平面图像、幻想图像的场所以及商店橱窗内部景深中的景色。
正如我前面所阐释的一样，窗户补充说明了德斯诺斯的银幕概念：银幕既是一面镜子同时又是一扇窗户，而且它还是想象——记忆与欲望的一种必然结果——和现实的一种混合场所。
在接下来的论述中，我将拓展银幕的这种概念，把这种概念延伸到使书成为一个整体的电影拼贴画之中。
在第1章的结尾，我运用谈论麦茨的假设时所用的术语分析了作为“观众”的阿拉贡在拐杖商店那一幕中的情景；正如前面所引用的一样，麦茨的假设是关于——礼堂里的两个锥形光束：一个是在银幕上终止的；既然它是投射的，所以它既是从放映盒（projection box）开始的，又是从观众的视觉开始的。
而另一个则是从银幕开始的，既然它是内投的（内投在视网膜——第二种银幕上），所以它就“储存”在观众的感知中。
阿拉贡到底是不是从如此精确的电影角度来理解拐杖商店那一幕中的情景，我们不得而知，也无从谈起；但是，把书当作一个整体来看的观点来源于电影是丝毫没有疑问的。
阿拉贡在写给雅克?杜赛（JacquesDoucet）的一封信中就阐述了他从此方面理解《巴黎的乡下人》的观点。
在这封信中，他说：“先生，这里是我们的电影《巴黎的乡下人》第二幕的开始……”关于电影对超现实主义写作所产生的巨大影响，不同的作家和评论家都有过论述；他们的重点主要放在超现实主义散文创作的电影特征以及超现实主义诗歌形象的电影特征。
很显然，书包含了各式各样的叙述形式。
这些叙述形式可以看作是电影的特殊技法，比如说特写镜头、叠印和叠化画面（由图像的移动形成的，它们相互淡入淡出）。
《巴黎的乡下人》的电影成分可能还要更重要些，然而，从某种不同的方面看，它虽说与上面所讲的不无关系，但却更有益于我们分析解释现实表面的“银幕”能力，因为这些都是阿拉贡感知和描绘的。
现在让我再来重新探讨拐杖商店那一幕。
正如我以前所谈论的一样，正因为它把想象投影在现实之上，正因为商店橱窗是这种集合发生的“银幕”，所以它才能用电影语言进行类比，所以它才符合观众面对投影在银幕上的电影的情景。
此外，这种表面与深度的双重视觉模式还表示了幻想与所经历的现实的集合、想象与实际感知的东西的集合。

这种集合发生在一种隐喻的玻璃窗上，一种“ 银幕 ”上；此种银幕类似于我即将从概念上介绍的纸张。
纸张是用来支撑拼贴画的各种元素的，也就是说，它是拼贴画创作活动发生的场所或背景。
阿拉贡1923年撰写了《错觉画家马克斯?恩斯特》一文；此文当时没有发表，但是后来却被收录进了《拼贴画》（1965年）一书。
在这篇文章中，阿拉贡认为恩斯特的拼贴画元素虽然有时巧夺天工地与绘画融为一体，不露丝毫痕迹，但是有时也恰恰相反，一切似乎都是拼贴画：所有这些元素可能使恩斯特想起了一种技法中的其他元素，此种技法完全类似于诗歌形象创作的技法。
这里是一个马匹即将跳过去的围栏；它是一种错觉：仔细一看，你认为是围栏的东西实际上是一个勾编网眼织物的图片模型。
马克斯?恩斯特真是一位错觉画家。

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