



论远东文化对谢尔盖·爱森斯坦创作的影响

Song Joon Il

摘要:

本文关注中国和日本传统文化对谢尔盖·爱森斯坦艺术思维理论，及作为一位电影导演，对其艺术创作活动的影响。在20世纪末21世纪初的历史背景下，谢尔盖·爱森斯坦将自己的研究兴趣投向远东，着重分析理解中日戏剧、绘画、和诗歌的美学特质，并运用其反思成果建立蒙太奇理论。

关键词:

谢尔盖·爱森斯坦
弗谢沃洛德·梅耶
荷德·蒙太奇 “
日本主义”
日本文化
辩证法

关于谢尔盖·爱森斯坦(S. M. Eisenstein)的遗产在世界电影中的意义已经被反复书写过了。而最被电影人观注的是其在理论上的建树和艺术上的开创：安德烈·巴赞(A. Bazin)、贝拉·巴拉兹(B. Balazs)、让-吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard)、吉尔·德勒兹(G. Deleuze)、安德烈·塔可夫斯基(A. A. Tarakovsky)、彼得·格林纳威(P. Greenaway)、中川信夫……有人追随其思想，并使其得到发展；有人论战中渐行远之，甚至驳斥，但是如此种种都不可能挣脱这位伟大导师，其对于电影艺术创作与探索产生的影响。如今，谢尔盖·爱森斯坦遗产的价值不只是作为一种历史丰碑，更是一种创作灵感的源泉。

但是谢尔盖·爱森斯坦现象并非是凭空发生的。浩如烟海的专著和学术论文，介绍并关注的是其精神层面上的多样性，也就是其影响力的多面性，也就是他在不同时期的活动里尝试过的东西。这些影响力，其中的有些东西研究得已经很详尽了，而有些则至今未被完全开发。但其实，对爱森斯坦的审美实践和远东文化独特艺术思维作用的理解，才应该成为重要的研究课题。况且导演本人也回忆到，其对该主题的热情也是始于日本和日本的艺术的。

着眼于远东的文化背景

这种热情，最初源起于对时代潮流的极大兴趣。日本的模特艺术在欧洲的出现是与照相术的传播有着密切的关系的。事实上，至从照相术被发明以后，艺术家就不再需要关注自然本身，也不再学习人体解剖了，因为这些都可以由照相机来完成。之外，肖像画也被代替了，因为人们更愿意去照相馆纪录他们的历史中的每个瞬间。因此画家们于是也就遭受到丢失客户的威胁。而印象派画家们首先找到了走出困境的方法，也就是走一条变更绘画法则的道路。对于欧洲人的眼球来说，那种不同寻常的、轻描淡写的新主题，和风格化的日本彩色版画才应该是他们的“团结者”¹。

1862年和1867年，分别在伦敦和巴黎举行了盛大的世界博览会。日本人带去了陶瓷、纸扇、茶叶，等等。但是欧洲人唯独对包裹瓷器的包装纸产生了兴趣，原因在于包装纸上的彩色版画图形。欧洲人将日本人的艺术定义为“传统，没有陈腐的学院派的刻板”²。日本绘画的魅力成为欧洲画家为了摆脱由于大众对照片需求而造成的困境。于是对日本艺术的迷恋也就开始快速发展，甚至在18世纪的欧洲没有一个画家不对日本美学产生这样或那样的兴趣地步。稍晚一些的时候，这种热情（称之为“日本主义”）又被传入俄国，将其又注入了一些政治色彩—俄日战争改变了政府间的国际关系。“日本主义”与日本主题鲜明地出现在诸如亚历山大·贝诺瓦（A. N. Benois）、伊戈尔·戈拉巴尔（I. E. Grabar）、鲍里斯·库斯托季耶夫（B. M. Kustodiev）、伊凡·比利本（I. Y. Bilibin）、帕维尔·库兹涅佐夫（P. V. Kuznetsov）、维克多·鲍里索夫-莫萨托夫（B. E. Borisov-Musatov），这些“白银时代”著名画家的作品中，同样在瓦列里·勃留索夫（V. Y. Brusov）、安娜·阿赫玛托娃（A. A. Akhmatova）的诗和装饰艺术中也是如此³。甚至包括年轻时代的康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基

¹ [英] 贡布里奇
E. 艺术史. 莫斯科:
科: ACT, 1995. 第
524-525页。

² 同上,
第525-527页。

³ Diakonova E.M.
Japonisme in Russia
in the Late Nineteenth
and Early Twentieth
Centuries. In: Japan
and Russia. Three
Centuries of Mutual
Images. L., Global
Oriental, 2008.
P. 32-46.

⁴ [俄]乌瓦洛娃 I. 日本式的真理幻想或梅耶荷德和日本戏剧//艺术世界文选. 圣彼得堡: Dmitry Bulain(出版社), 2001. 第484-485页.

(K. S. Stanislavsky)在内的其他阿列克谢耶夫斯基小组成员们的戏剧活动中,也都没有逃脱对日本的热情⁴。

年轻时代的谢尔盖·爱森斯坦差不多吸收了他艺术人生里所出现的一切,他也完全无法对那些思潮视而不见。但是,一开始他们也仅仅构建了某种环境,并在其中形成了他的美学风格罢了。很难说的是,在这些影响的作用下,本可以改变一个未来导演的艺术人生,如果不是一些列的事件加强了其对日本的兴趣和拓展了对远东的关切,那么他对待东方艺术的态度也就不会那么“精准”和高效了。

爱森斯坦在红军服役的时候,就认识了一位日语教师,而在1920年进入总参谋学院东亚事务部,还专门研习日本,但不久后,当他进入无产阶级文化剧院,他却放弃了研习日本的课程⁵。因此,爱森斯坦虽然没有成为一名研究日本的专家,却成为对独特的东方思维理解得最好的人,而这跟文字形式的使用是有着密切的关联的。新的热情还跟爱森斯坦对远东兴趣不断加强有关,更与弗谢沃洛德·梅耶荷德(V. E. Meyerhold)交往中所接触到的导演的和表演的问题有关,因为在1921—1922年间爱森斯坦曾随梅耶荷德就读于国立高等导演技术班(Г В Ы Р М)。梅耶荷德在青年时代就开创出了自己的远东戏剧美学,也就是在20世纪90年代日本女演员川上贞奴和田中绢代(事实上,川上贞奴是从1629年以来第一位在歌舞伎舞台上表演的女性,根据传统,所有角色本应为男性⁶。)从此他就开始关注古代日本和中国的戏剧,寻求一种新的,对于欧洲观众们来别具一格的表演手法,也就“自然主义”戏剧中,那种善于通过表情的最大张力而掌控整个剧场的表现手法,并从中得到营养⁷。

很快爱森斯坦就意识到了这种可能性,并自觉地认识到老师观点的正确性。1928年,以著名的市川龙图次郎为首的日本“歌舞伎坐”剧团来到苏联(这也是歌舞伎历史上的第一次世界巡回演出)。而又在

⁵ [俄]爱森斯坦 S. M. 爱森斯坦六卷本文集,第一卷. 莫斯科:艺术(出版社), 1964. 第99页.

⁶ Son Ok Ju. Discovery of the Japanese Dance - Sadayakko in the Western Modern Dance Scene, Inmunengu No. 74, University Young-Nam, 2015. P. 313-340.

⁷ [俄]梅耶荷德 V. E. 《布布斯老师》和话剧的音乐问题//梅耶荷德 V. E. 论文. 手信. 言语. 对话. 第二卷: 1917-1939. 莫斯科:艺术(出版社), 1968.

1935年的时候，闻名遐迩的京剧大师梅兰芳又拜访了俄罗斯。爱森斯坦和梅耶荷德不但关注了这些巡回演出，更近距离地与这些来自远东的同仁们交往，并结下了深厚的友谊，并从他们那里了解到主要艺术形式的表达方式。

谢尔盖·爱森斯坦在与中日艺术近距离的接触中所作出的总结，其大量观点是与其老师的看法是很相近的。首先，他关注到歌舞伎表演中的慢运动。日本演员给观众展示的，是在俄罗斯和欧洲戏剧中都没有的，形体运动的过程本身。弗谢沃洛德·梅耶荷德同样将注意力集中到此种手法上——某种“运动暂停”⁸。其次，爱森斯坦将注意点落到梅耶荷德所谓的“文化之眼”、“文化之口”、“文化之貌”⁹上，称之为日本人的表演是一种“终极阶段的面部表达”。这也就是说，他们将表情进行了分解：信仰-怀疑、信心-失望、高兴-暗沉，并详尽地使得戏剧更加形象化，相较于欧洲的戏剧传统，这能给予观众更多的印象。其三、这是“分解式表演”的原则：歌舞伎演员似乎将身体的各个部位，彼此独立开来表演。就像爱森斯坦对在莫斯科巡回演出的歌舞伎剧团演员所作的描述一样。日本演员表演的是一个处于弥留之中的女孩：“整个死前的挣扎过程是被分散式地拆分成单个呼应过程的各个小组：下肢组、上肢组、头部组……伴随单独的交替收缩，不断接近不妙的结局——死亡”¹⁰。最终，这也就同时向梅耶荷德靠近了，爱森斯坦就像划定歌舞伎自身“多位一元论”的专业界限一样，或更准确地说，其本质是一种综合的“剧院兴奋剂”，就是嗓子、声音、运动、空间不再是单纯的彼此伴随，而是被处理成舞台呈现的同义元素¹¹。

象形文字与电影语言

爱森斯坦拓宽了日本（及之后中国）文化的影响范围，并将其拓展到电影艺术中。同时，缓慢的运动可以与渐缓的拍摄相联系，面部表达的终极时期是与

⁸ [俄]梅耶荷德 V.E. 论文. 书信. 言语. 对话. 第一卷: 1891-1917. 莫斯科: 艺术 (出版社), 1968. 第15页.

⁹ 梅耶荷德 V.E. 关于梅兰芳的巡回演出//弗谢沃洛德·梅耶荷德的创作遗产. 莫斯科: 全俄戏剧协会 (出版社), 1978. 第96页.

¹⁰ [俄]爱森斯坦 S.M. 镜头之外. 爱森斯坦六卷文集, 第二卷. 莫斯科: 艺术 (出版社), 1964. 第283-296页.

¹¹ [俄]爱森斯坦 S.M. 爱森斯坦六卷本文集, 第五卷. 莫斯科: 艺术 (出版社), 1968. 第305页.

电影艺术概念的“类型”相吻合的，而演员的“可分的”身体——这并不是什么不相关的东西，而是蒙太奇。大师的所有影片，都可以以此为尺，加以证明，但是特别能引人瞩目和极具代表性的，是他在1920年代末拍摄的影片《新与旧》。

但是，更重要的在于爱森斯坦从梅耶荷德那里知道了日语，并由此促使他不但以导演和表演技术的立场去观察远东艺术，更是以文化哲学的立场去关注。因此，他了解到艺术创作的综合性，自由地将各种不同艺术门类的语言表达融为一体，并延伸到电影的美学规则中去。其中，除了专业的日本和中国的戏剧美学外，爱森斯坦还认真地研究了象形文字和日本诗歌的特性，更有浮世绘大师葛饰北斋、喜多川哥麿的版画，以及十八世纪末肖像画家东洲斋写乐的作品。

俄罗斯理论家“沉浸”在这种远东文化的思想密码中——首当其冲的就是对于日本的，之后又迷恋于中国的文献——并经历过几个过程。首先就是对象形文字的语义分析。一方面，爱森斯坦对那种，由一般图形通过图形简化逐步演化的方式而产生的基本符号，具有浓厚的兴趣。另一方面，他还详细研究了，那种由两个此种基本符号组成的复杂字（合体字），其含义的特效变化。“两个汉字的极其简单的并列组合，——爱森斯坦写道，——不能简单地将它们看作数量，而应该看作是一种创作……比如，水和目的图形组合就成了‘泪’字”¹²。用这种方式来组成新的含义，之前是从来没有过的。最终，两个“图像”的组合，创造的是某种非图像化的，用视觉的形象无法传达的东西——意思。同时，根据爱森斯坦的观点，最为重要的是象形文字的结构。这种结构可以被看作电影蒙太奇的模仿对象：在思想关系中，单一含义的、中立的形象镜头存在潜在的对比，以及语境和顺序上的认识变化——这是“在任何电影叙述中不可避免的方法与手法”¹³。

¹² 同10.

¹³ 同10.

构思模式的探索

下一步，在灵感道路上对远东的热情是对诗歌体裁的分析，尤其关注的是短歌和俳句。爱森斯坦认为，日本诗歌与“象形文字的词句构成法”相似。这种以建立新义为目标的单一含义概念的对照原则，其结果就是产生“激烈的形象”，这是可以与电影中的蒙太奇句子相吻合的。“两三个并列材料细节的简单对照，其结果完全是另一种序列的完整的東西——心理学上的呈现”¹⁴。

¹⁴ 同10。

随着对东洲斋写乐肖像画的观察，爱森斯坦集中地注意到，画中并没有遵循人体解剖学上的真实比例，因此是拒绝自然法则的。在同时期的东洲斋写乐的画中，所有的元素是根据自身的，那种由事物的新顺序所创造的规律，而做相应组合的。根据爱森斯坦的观点，这种人为不对等的属性，正是电影的自我体现：表现为远景、中景、特写等等。其结果就是电影借助不断流淌的导演构思的不对等性，创造确切的心理特效。通过研究日本绘画的独特风格，及其图形方法，爱森斯坦认识到，日本画家一开始就在“剪切真实区块”，并用线和色彩对其再创作，之后再将这些区块组合在一起。诚然，电影镜头的拍摄不也是基于此种形式的吗？如果要举个实例来体现这种思想构造活动的话，那么就是《白静草原》¹⁵了。

¹⁵ 爱森斯坦在1935年拍摄的影片《白静草原》未能保存，但之后纳乌姆·克莱曼(N. I. Kleiman)与谢尔盖·尤特凯维奇(S. I. Yutkevich)根据亚历山大·热舍夫斯基(A. G. Rjeshevsky)的剧本制作了幻灯片电影，并于1937年上映。——作者注。

在写于1928年的文章《意外的结合》中，爱森斯坦将日本戏剧与电影，基于当时出现问题的紧迫背景下，与有声电影出现的关系问题作了比较。在这样的背景下，他提出了声画对位的基本问题。根据他的观点，电影语言的不同元素拥有自身独一无二的目标，结合时又会产生独特的美学冲突，准确地说，就像在歌舞伎中光与声元素履行自身职能的同时，还要作为不同章节整体思想的组成方式的发挥同等功能，只有这样作品才是完整的¹⁶。

¹⁶ [俄] 爱森斯坦 S. M. 意外的结合. 爱森斯坦六卷本文集，第五卷. 莫斯科：艺术（出版社），1968. 第310页。

因此，在日本和远东的文化中，象形文字提供了一种特别的构思模式。象形字本性的组合，形成的是

一种寓意式的语句，就像在短歌与俳句中一样。准确地说，也就是人脸的每个部分在东洲斋写乐的肖像画中形成的是一种新义，就像歌舞伎中“分割”的演员身体一样。在歌舞伎中每个声话元素系列彼此结合，在复杂的语义相互作用的关系中，形成一种独特的戏剧冲击。因此，意义“区块”就成为作品中创造矛盾的基本单位。

在电影中，就是两段这种“区块”所形成的意义链条相连接的，这些细小的独立部件（“区块”）就是镜头。总之，电影会给观众带来热情或疯狂¹⁷。用两个“区块”相连接的蒙太奇方法创造冲突才可以制作理性的电影。谢尔盖·爱森斯坦认为这样的电影制作过程，很大程度上是与日本和中国的文化遥相呼应的。因此，爱森斯坦所认识的远东文化特性的意义，以及将这些手法转嫁到电影理论与实践中去的方式，不仅没有丧失现实意义，而且在现代电影艺术中仍然在扮演着关键的角色。

* * *

爱森斯坦对远东各国艺术作出真诚评价与赞赏的同时，并对其美学经验作出呼吁，而且他还认识到：从阶段性的观点看，阶段性是系统中的阶段性，更是个体中的阶段性的思想，也就是说，东方艺术是一种绵延亘古的艺术。其固有的形象“汇合点”，是初生的征兆；而从历史角度——便是封建时代的本质。人类已经成熟，正如世界已步入现代，其相对的，思想与感知的极差原则已被固化。日本（显然，对于中国也是如此）已经去除了政治上的封建主义，但仍然负荷于文化传统中¹⁸。本质上讲，这并非其他，而是过去式的现时化罢了。除此之外，这也并非不可理解，这是日本和中国艺术思维的独特古老性——在自身美学上“大量感觉形象思维体系”¹⁹的记忆的一种更为精确的表现——为未来的新艺术提供更为宝贵的资源。这样，问题的集中点就在于：从远东的那种感觉形象鲜明的思维模式，可预测地不断完善，以致不断

¹⁷ 扎克·奥蒙，阿兰·贝加拉，玛丽·米歇尔，马克·威廉·电影美学。莫斯科：新文学评论（出版社），2012。第62-69页。

¹⁸ 同16。第309-310页。

¹⁹ 同16，第323页。

追求更高的水准，也就是发展为那种被爱森斯坦定义的，通过图形和象征符号的蒙太奇技术，来创造形象的水准。在这里，正如他所认为的，这是一种不断辩证的发展过程。根据黑格尔和马克思的观点，就是在螺丝线上的每一圈，都在循环往复地对其前一个历史时期作出否定，这样的—个发展过程。

REFERENCES

1. *Gombrich E.* Istoriya Iskusstva [History of art]. — M.: ACT, 1995. — С. 524–525.
2. *Meyerhold V.E.* O gastrolyach Mei Lan Fan [About show on tour of Mei Lan Fan] // *Tvorchesroe nasledie V.E Meyerholda.* — M.: Vseross. teatr. obshchestvo. — 488 p.
3. *Meyerhold V.E.* “Uchitel Bubus” i problema spektaklya na muzike [“The teacher Bubus” and problem of theatre for music] // Meyerhold V.E. *Stati. Pisima. Rechi. Besedi.* Chast vtoraya: 1917–1939. — M.: Isresstvo, 1968. — 643 p.
4. *Omon J., Bergala A., Mari M., Verne V.* Estetika filma [Aesthetics of film]. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. — P. 62–69.
5. *Uvarova I.* Illyuziya istiny po-yaponski, ili Meyerhold I yaponski teatr [Illusion of truth in Japanese, or Meyerhold and Japanese theatre] // *Mir Iskusstv. Almanach.* — SPb.: Dmitri Bulanin, 2001. — P. 484–485.
6. *Eisenstein S.M.* Izbrannye proizvedeniyav.: v 6 tomach. T. 1.— M.: Iskusstvo, 1964. — 595 p.
7. *Eisenstein S.M.* Izbrannye proizvedeniyav.: v 6 tomach. T. 2. — M.: Iskusstvo, 1964. — P. 283–296.
8. *Eisenstein S.M.* Izbrannye proizvedeniyav.: v 6 tomach. T. 5. — M.: Iskusstvo, 1968. — 599 p.
9. *Diakonova E.M.* Japonisme in Russia in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries. In: *Japan and Russia. Three Centuries of Mutual Images.* L., Global Oriental, 2008. — P. 32–46.
10. *Son Ok Ju.* Discovery of the Japanese Dance — Sadayakko in the Western Modern Dance Scene, *Inmunengu № 74,* university Young-Nam, 2015. — P. 313–340.

The Influence of Far Eastern Culture on the Creative Work of S.M. Eisenstein

Song Joon Il

Post-Graduate student, VGIK

UDC 778.5c(092)1^{«Eisenstein»}

ABSTRACT: The concept of montage, created by S. M. Eisenstein, is one of the most epochal and polemic in the whole history of film art. One of the methods which worked as a good catalyst for the development of Eisenstein's film language is Far Eastern culture and Japanese art in particular.

The influx of Japanese culture upon Russia started from the popularity of Japanese color print in Europe and political trends after Russian-Japanese War. Eisenstein, rooted in both European cultural background and political stance, was impressed by his mentor V.E. Meyerhold's acceptance of Japanese culture.

Among the oriental references studied by Eisenstein and applied to the theory and cinema, there were many Japanese aesthetic and philosophic ideas and trends such as the process of forming hieroglyphics, the images of Haikai and Tanga, Kabuki theatre and Japanese portrait. According to Eisenstein, these are all similar to what cinema does. In other words, two pieces collide to create a new meaning through dialectical process.

His concept of montage, which was actively studied with the help of oriental culture as a catalyst, is still topical. And it helps greatly to create a new film language. Although it is often used in mainstream cinema, such as Holwood blockbusters, the aesthetic meaning of film art has been evolving on the basis of montage.

KEY WORDS: S.M. Eisenstein, V.E. Meyerhold, montage, Japonism, japanese culture, dialectics