

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

## ▶ 從詩語革命到電影詩學：論俄國未來主義和形式主義的視覺性

From the Revolution of Poetic Language to the Poetics of Cinema: On the Visuality in Russian Futurism and Formalism

doi:10.6752/JCS.200906\_(9).0003

文化研究, (9), 2009

Router: A Journal of Cultural Studies, (9), 2009

作者/Author：張歷君(Lik-Kwan Cheung)

頁數/Page：73-118

出版日期/Publication Date：2009/06

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200906\\_\(9\).0003](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200906_(9).0003)



*DOI Enhanced*

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



## From the Revolution of Poetic Language to the Poetics of Cinema: On the Visuality in Russian Futurism and Formalism

Lik-Kwan Cheung

# 從詩語革命到電影詩學： 論俄國未來主義和形式主義的 視覺性

張歷君

誌謝：感謝我的論文指導老師李歐梵教授和黃慧貞教授，謝謝他／她們的寶貴意見和悉心指導；也感謝王德威教授、黃子平教授、彭麗君教授、羅崗教授和陳建華教授等諸位老師的鼓勵和教誨。感謝哈佛－燕京學社訪問學人計畫(Visiting Scholars Program of Harvard-Yenching Institute)的支持，讓我有機會利用美國哈佛大學豐富的俄羅斯研究資料和藏書，最終完成本文的修訂工作。另外，亦要感謝三位匿名審查人詳盡和精闢的評審意見，幫助我進一步釐清思路、澄清某些論點。最後，我希望特別感謝學刊責編陳惠敏女士、編委黃宗儀教授以及所有編輯委員會的老師們，為本文的發表所提供的幫助。

張歷君，香港中文大學文化及宗教研究系導師

電子信箱：likkwancheung@cuhk.edu.hk

## 摘要

在文學理論的研究領域裡，俄國形式主義通常都被視為以科學方法處理文學內在問題的倡導者。他們為文學研究樹立了新紀律，主張文學研究必須以文學本身為目標，必須是一種獨立自主的活動，而不是其他學科的附庸。與主流學界所呈現的上述形象恰恰相反，本研究發現，俄國形式主義者對「文學性」的理解和定義，其實與20世紀初新興的電影影像邏輯和立體未來主義的視覺實驗，有著緊密的歷史因緣。因此，本文嘗試透過大量的史料鉤沈和文本分析，將俄國形式主義的理論觀點重新置放在立體未來主義和構成主義等蘇俄左翼前衛藝術運動的語境中，進行再解讀；希望藉此點明，俄國形式主義在文學研究領域裡所推動的範式轉移運動，與蘇俄左翼前衛藝術工作者在電影和繪畫等視覺藝術領域所進行的實驗創作之間的歷史轉軸。最終，本文希望初步闡明，包含在俄國形式主義文學理論中獨特的視覺經驗或視覺性；並在結語部分進一步指出，隱含在蘇俄左翼前衛藝術理論和實踐中的文化政治意涵。

**關鍵詞：**俄國形式主義、俄國未來主義、超理性語、電影詩學、現代主義文學的電影視覺性

## Abstract

Russian formalism is often considered as the pioneer in its scientific approach to problematic intrinsic to literature. In proposing literary studies as an autonomous field of research that aims for literature itself, rather than a subordinate of other subjects and purposes, the Russian formalists had established a new discipline, or guiding principle for literary studies. Contrary to such a stance generally held by academic mainstream, the present study situates the Russian formalists in a different position. Actually, there had been substantial exchange, historically, between Russian formalists' primary concerns of "literariness / literality," and the newly arisen cultural logic of cinematic images in early 20th century as well as the visual experiments of Cub-futurism. This paper reconsiders such historical converges and exchanges by ways of textual analysis, and in revisiting a great number of historical documents hitherto overlooked. In doing so, I attempt to offer a re-reading of Russian formalist theory by contextualizing its place in Soviet-Russian leftist avant-garde art movement, specifically that of Cub-futurism and Constructivism. Contextualization effort such as this should point out the close historical ties existed between the Russian formalists' quest for a paradigm shift in the domain of literary studies on one hand, and on the other the creative experimentations undertook by Soviet-Russian leftist avant-garde artists in various fields of visual arts, such as painting and film making. Lastly, my study aims to elucidate, albeit tentatively, the unique visual experience, or "visuality" inherent in Russian formalist literary theories. Following this, the paper concludes with a discussion of the cultural-political significance that underlies leftist avant-garde art theories and practices in Soviet Russia.

**Keywords:** Russian formalism, Russian futurism, transrational language, poetics of cinema, cinematic visuality in Modernist literature

## 一、前言

至於文學本身的定義，我們至多只能嘗試去推想，形式主義者們從這次壯觀的顛覆性探索中，會得出什麼結論。……然而，所有這一切都沒有實現：政治壓迫在1920年代末就降臨到這個團體頭上，所有他們討論過的問題在其後的幾十年裡都成了禁忌。形式主義運動這一猝然結局給我們留下的唯一積極教訓是：顯而易見，文學和批評都不能在自身找到它們的目的；如果能找到的話，國家就不會想到要來干涉它了。

——托多洛夫(Tzvetan Todorov 1987: 28)

文學理論的研究者在討論俄國形式主義(Russian formalism)時，通常都會引用下述雅各布森(Roman Jakobson)和艾亨鮑姆(B. M. Eikhenbaum)的著名說法，借此說明俄國形式主義的研究重點在於作品的「文學性」(literariness/ literality)，而他們所關注的領域則是獨立自主的文學領域。雅各布森的說法是這樣的：「文學研究的題目並非全部的文學作品，而是『文學性』，也就是使作品成為文學的因素。」(Jakobson 1997: 179)艾亨鮑姆則認為：「文學研究者的唯一課題應該在於探索文學作品的特徵。」(轉引自Erlich 1981: 172)長久以來，這類說法一直影響著學界對俄國形式主義的接收和理解。當我們提起以「詩語研究會」(Society for the Study of Poetic Language)和「莫斯科語言學小組」(Moscow Linguistic Circle)為首的形式主義運動時，便往往伴隨著這樣一種印象，即他們旨在「提出以科學方法處理文學內在的問題，建立新的紀律，認為文學研究必須以文學本身為目標，必須是一種獨立自主的活動，而不是附屬於其他學科之下。」(高辛勇 1987: 15)這種說法確實能道出形式主義者研究的大方向，但它卻同時產生一種副作用，即往往使我們忽略了，俄國形式主義運動跟文學以外的其他藝術實踐和外部政治環境之間交纏的關係。

1983年，亦即福柯(Michel Foucault)逝世前一年，《終極目的》(Telos)雜誌發表了他一篇題為〈結構主義和後結構主義〉(Structuralism and Post-Structuralism)的訪談錄。在這次訪談的開端，他談到了1960年代法國的結構主義運動和形式主義之間的關係。他說：

可以肯定，某些人在一些確定的領域如語言學、比較神話學裡運用結構的方法，他們知道什麼是結構主義。但是，當越過這些非常確定的領域的界限時，就沒有人確切知道它是什麼了。我不能肯定是否值得嘗試給當時人們所說的結構主義重新定義。但我本人認為有意思的——如果有空我很想做——也許是去研究什麼是形式思想，什麼是貫穿20世紀西方文化的各種各樣的形式主義。（福柯 1998：484；Foucault 1998: 433）

福柯認為，我們與其花時間為法國結構主義運動下一個確切的定義，倒不如嘗試把結構主義重新置放在20世紀歐洲形式主義思想的歷史發展脈絡中，對之作更有意思的歷史分析。他指出，形式主義的思想取向普遍滲入到20世紀歐洲各種不同的思想和藝術運動中。在繪畫和音樂研究、民俗和傳說分析、建築以及理論思維等不同領域，我們都能發現形式思想的痕跡。他並一再強調，法國結構主義不過是形式主義歷史中的一個小插曲。（福柯 1998：484、486；Foucault 1998: 433, 435）在福柯所提示的研究方向中，形式主義是一個橫越藝術、建築、人類學研究、理論思考等不同領域的思想潮流。對他來說，根本不存在一個孤立於某一個研究和實踐領域裡的形式主義思想。恰恰相反，這些在不同領域裡發展起來的各式各樣的形式主義思想，實際上以各種不同的方式、或顯或隱地交織出一條形式主義思潮的歷史線索。

在同一個訪談中，福柯還把形式主義運動和同時期的政治運動聯繫起來，為我們對形式主義的解讀，開啓了另一個歷史視野。他說：

並且，就形式主義而言，我同樣相信，應當注意它同社會狀況甚至政治運動的經常聯繫，這種聯繫每一次都既明確又有意思。俄國形式主義和俄國大革命肯定應該放到一起去重新檢驗。對形式思想和形式藝術在20世紀所扮演的角色、它們的意識形態價值以及它們同各種不同的政治運動的關係，都應當去分析。（福柯 1998：484-485；Foucault 1998: 433-434）

福柯敏銳地觀察到這樣一種情況，即在20世紀的前三分之一時間裡，形式主義的文化、思想和藝術普遍地同政治運動，或說左派批判運動，緊密地聯繫起來，有時甚至與某些革命運動相呼應。如此一來，在某種非馬克思主義的形式思想與馬克思主義的參照之間產生了

一種互動效應，這種互動效應孕育出一個介於文化與政治之間的獨特的論述空間。（福柯 1998：486；Foucault 1998: 434-435）

歷史的巧合往往叫人目瞪口呆。同樣是1983年，蘇聯作家出版社為年屆九十高齡的俄國形式主義運動旗手什克洛夫斯基(Viktor Shklovsky)，出版了一本題為《散文理論》(*Theory of Prose*)<sup>1</sup>的著作。這次出版的《散文理論》包括使用同一書名、卻寫於不同時期的兩本書。第一本書是於1925年初版的《散文理論》，是什克洛夫斯基的成名作；第二本書則寫於1982年，是一部結合回憶和理論沉思的奇特著作。在第二部《散文理論》中，什克洛夫斯基憶述了他們一群年輕人在1910年代創立詩語研究會時的時代氛圍。他談到了當時的俄國前衛藝術工作者和詩語研究會的形式主義者與俄國革命的關係，這一點恰好與福柯的歷史觀察相呼應。考慮到什克洛夫斯基回憶的重要性，我們以下將以較長的篇幅引述他相關的回憶文字：

關於我這一代人——往往是些不幸的人——人們說，我們是革命的犧牲品，此話謬矣。

我們是革命的創造者，革命的兒女。

赫列勃尼科夫是，馬雅可夫斯基是，塔特林是，馬列維奇是。

馬列維奇從革命最初的年代起就是老布爾什維克，參加過莫斯科起義。在詩語研究會裡，好像只有三個人不是布爾什維克。

……

我說過，藝術是超情緒的，藝術裡沒有愛，藝術是純粹的形式。這是個錯誤。不記得是誰說過這樣一句話：「革命者所做的——是否定，基督徒所做的——是放棄。」

不應當放棄過去，應當否定它，並加以改造。

所以我們，特別是我，發現了語言裡發生的種種現象。……這是藝術的推進。凡此種種不僅是詩歌語言中聲音的現象，而且是詩的本質，藝術的本質。（什克洛夫斯

---

1 本文中的「散文」一詞，依據形式主義者的用法，泛指韻文以外所有的文學體裁。

基 1994 : 274) <sup>2</sup>

以上一段引文包含了兩個重要的信息：一、當時的俄國前衛藝術工作者和詩語研究會的形式主義者，實際上都是在革命氛圍中創造和構想他們的藝術作品和理論，並把自己想像成藝術領域裡的「革命創造者」。二、對於什克洛夫斯基來說，他對詩歌語言形式的研究不單是一種實證性的現象研究，更是對詩歌本質和藝術本質的把握。他認為自己當時雖然犯了一些錯誤，但正是在革命的巨大否定動力的推進中，使他一步一步接近詩和藝術的本質。換言之，對於他來說，革命並非與詩和藝術沒有任何內在關連的外部社會因素，恰恰相反，正是革命氛圍所產生的巨大文化能量，開啓了他們這群形式主義者探索詩歌和藝術問題的新視野。

可惜的是，福柯還未來得及開展他對「形式思想」和「貫穿20世紀西方文化的各種各樣的形式主義」的研究，便撒手人寰。我無意猜度福柯會怎樣展開這項研究，也無意借用福柯的考古學和系譜學方法來研究俄國形式主義。我僅僅希望在福柯和什克洛夫斯基的提示下，嘗試把形式主義的理論觀點重新置放在俄國未來主義(Russian Futurism)和構成主義(Constructivism)等蘇俄左翼前衛藝術運動的語境中進行再解讀，並進而點明，形式主義在文學研究領域裡所推動的範式轉移運動，與蘇俄左翼前衛藝術工作者在電影和繪畫等視覺藝術形式所進行的實驗創作之間的歷史因緣。最終，我希望闡明，包含在形式主義文學理論中獨特的視覺經驗或視覺性(visuality)；並在結語部分進一步指出，隱含在蘇俄左翼前衛藝術理論和實踐中的文化政治意涵。

必須說明的是，我這裡對俄國形式主義的再解讀，主要依據的是巴赫金(Mikhail Bakhtin)所提出的文藝學和文化史的研究視野和方法。1970年，巴赫金便曾在〈答《新世界》編輯部問〉(Response to a Question from *the Novy Mir* Editorial Staff)一文中，清楚指出：

---

2 第二本《散文理論》至今未有英譯本，只有中譯本。



由於迷戀於專業化的結果，人們忽略了各種不同文化領域間的相互聯繫和相互依賴的問題，往往忘記了這些領域的界線不是絕對的，在不同的時代有著不同的劃分；沒有注意到文化所經歷的最緊張、最富成效的生活，恰恰出現在這些文化領域的交界處，而不是在這些文化領域的封閉的特性中。（巴赫金 1998〔卷4〕：365）

因此，巴赫金認為，我們不應把文學與其他文化領域割裂開來，更不應越過「文化」的層面，把文學與社會經濟因素直接聯繫起來。因為這些社會經濟因素並非直接作用於文學，而是首先作用於作為整體的文化，然後通過文化作用於文學的。換言之，社會經濟因素惟有與文化連接起來，才能影響文學。他說：「文學是文化不可分割的一部分，脫離了那個時代整個文化的完整語境(the total context of the entire culture of a given epoch)，是無法理解的。」（巴赫金 1998〔卷4〕：364-365；Bakhtin 1986: 1-2）

但我們不能簡單地將他所謂的「完整語境」僅僅理解為某個文學現象所由產生的時代背景。巴赫金在上述的文章中便曾警告過，我們固然不能脫離時代的整體文化來研究文學現象，但把文學現象封閉於它的同時代裡，結果可能更糟。因為「偉大的文學作品都經過若干世紀的醞釀，到了創作它們的時候，只是收獲經歷了漫長而複雜的成熟過程的果實而已。」所以，一方面，如果我們只依據作品或文學現象所由產生的直接環境，只依據它們同時代的條件去理解和闡釋它們，那麼，我們肯定永遠無法把握它們的深刻涵義(its semantic depths)；另一方面，如果我們把作品或文學現象封閉於一個時代裡，我們也不能理解作品在隨後的數個世紀中的未來生活。後一點很重要，因為「文學作品要打破自己時代的界線而生活到世世代代之中，即生活在長遠時間裡……」換言之，「涵義現象」(semantic phenomena)往往會以隱蔽的方式潛藏在作品或文學現象裡，它只有在以後的時代中較有利的文化內涵語境(semantic cultural contexts)裡，才得以重新揭示出來。（巴赫金 1998〔卷4〕：366-367；Bakhtin 1986: 4-5）

如此一來，我們便不難發現，在巴赫金的研究視野和方法中，「理解的語境」便包含著兩個不同的時間維度，一是「暫短時間」



(small time)，這個維度包括產生作品或文學現象的現時代、不久前的過去及其可預見的未來；一是「長遠時間」(great time)，這意味著作品或文學現象實際上是在時間的長河裡不斷開展著無窮盡和無法完成的對話的。正是在後一個時間維度的意義上，巴赫金認為，作品或文學現象會在一切新的語境中，無終止地更新它們的涵義。(巴赫金 1998〔卷4〕：390；Bakhtin 1986: 169)在巴赫金廣闊的歷史視野的啓迪下，我嘗試從俄國形式主義運動崩解近五十多年後的兩個回顧視野出發，亦即什克洛夫斯基的晚年回憶和福柯臨終前對歐洲形式主義歷史的匆匆一瞥，重新理解這個據稱昭示了文學科學自身獨立紀律的俄國形式主義運動，是如何弔詭地跟文學領域外的視覺藝術實驗和文化政治連結起來的；並借此展開我自己與俄國形式主義和俄國未來派的對話。

## 二、超理性語：立體未來主義的詩語革命

1980年，雅各布森的妻子、雅各布森研究專家帕莫爾斯卡(Krystyna Pomorska)把她和雅各布森的一系列對談錄整理成《對話》(*Dialogues*)一書。在對談錄中，雅各布森談到了1910年代他籌組莫斯科語言學小組時的文化氛圍。他說道：「我在一批年輕畫家中間成長起來；對我來說，繪畫中有關空間、色彩以及輪廓和紋理的基本問題跟(與日用語言相對的)詩歌語言材料的基本問題一樣，兩者都是我熟悉的、曾心思熟慮的問題。」(Jakobson and Pomorska 1983: 7)雅各布森所說的「年輕畫家」，指的就是俄國未來主義的年輕藝術家群體。換言之，雅各布森在1910年代開始著手進行詩語的語言學研究之時，他實際上是把詩語問題和繪畫的視覺語言問題並列起來，同時對這兩個領域進行研究和探索的。在這一節裡，我們將深入探討俄國形式主義和俄國未來主義之間的平行發展關係，並進而點明俄國未來主義的文學和藝術實驗，在多大程度上影響了俄國形式主義者的理論探索。但在進入這個論題之前，我們得先回顧一下俄國形式主義運動的發展概貌。

## （一）俄國形式主義運動發展概況

有關俄國形式主義發展階段的劃分，歷來有多種不同的說法，其中以下述三種說法較具代表性：一、對俄國形式主義最早的全體研究專著，應該是巴赫金和梅德維傑夫(P. N. Medvedev)合著的《文藝學中的形式主義方法》(*The Formal Method in Literary Scholarship*)。此書初版於1928年，是第一本系統整理和批評俄國形式主義文學理論的專著。在這本書中，巴赫金和梅德維傑夫將俄國形式主義運動的發展，分成三個時期：第一個時期是1914-1919年間，也是俄國形式主義產生和發展的階段（巴赫金 1998〔卷2〕：177-195；Bakhtin and Medvedev 1985: 54-65）；第二個時期則是1920-1921年間，巴赫金和梅德維傑夫之所以將這兩年劃為第二個時期，是因為在這段期間，形式主義的代表者之間開始出現不協調的狀況，「原先在第一個時期融合於其中的傾向和成分，這時開始獨立起來。」（巴赫金 1998〔卷2〕：195；Bakhtin and Medvedev 1985: 65）第三個時期則是1922-1928年間，巴赫金和梅德維傑夫認為這個時期也是形式主義理論分化和解體的階段。（巴赫金 1998〔卷2〕：200；Bakhtin and Medvedev 1985: 69）

二、厄利希(Victor Erlich)撰寫的《俄國形式主義：歷史—學說》(*Russian Formalism: History-Doctrine*)一書，則是直至今日為止英語學界對俄國形式主義最全面和深入的研究專著。厄利希將全書分成〈歷史〉和〈學說〉兩個部分。在〈歷史〉部分中，他詳述了俄國形式主義從1915年至1930年間的發展歷史。他並把俄國形式主義發展過程分成三個時期：第一個時期是1916-1920年間，他將之命名為「鬥爭和論戰」的時期；第二個時期是1921-1926年間，他將之命名為「狂飆突進」的時期；而第三個時期則是1926-1930年間，他稱之為「危機和潰敗」的時期。(Erlich 1981: 51-139)

三、至於華語學界中對俄國形式主義最全面的研究專著，則是張冰的《陌生化詩學：俄國形式主義研究》一書。在該書的〈緒論〉裡，張冰將俄國形式主義運動在俄國本土的發展劃分為兩個階段：第一個階段從最早的1908年到1920年，亦即「發生或早期階段」；第二個階段則是1921-1930年間，張氏認為這個階段的特點是「『狂飆突

進』與『偃旗息鼓』」。 (張冰 2000 : 4-5)

參考了上述三種說法，我嘗試將俄國形式主義運動的發展過程重新劃分成兩個階段：從1915年到1920年為第一階段；從1921年到1930年為第二階段。我對這個運動的發展過程的重新劃分和簡述，主要考慮和參照的是這個文學理論運動與蘇俄學院和官方馬克思主義之間的微妙關係。依據什克洛夫斯基的回憶，早於1914年，一批彼得堡大學的在校大學生已集結起來，形成了一個文學研究小組。(什克洛夫斯基 1994 : 77) 這個小組後來於1916年正式成立，取名「詩語研究會」，簡稱「奧波亞茲」(Opojaz)。同年，奧波亞茲出版了文集《詩語理論研究》(*Studies in the Theory of Poetic Language*)，並以此為陣地，向當時在文壇和文學研究領域占主導地位的皮薩列夫(Pisarev)的實證主義、象徵主義(Symbolism)的形而上學和學術上的折衷主義方法展開猛烈的攻擊。(Erllich 1981: 71)而詩語研究會的姊妹團體「莫斯科語言學小組」，則於1915年正式成立。但這個小組卻不全是由學生的課外討論會發展而成的，它多少帶點半官方性質，因為這個小組是由莫斯科大學語言學系資助和指導的。(張冰 2000 : 55-56) 這兩個團體的領導者分別為什克洛夫斯基和雅各布森。

誠如巴赫金所言，俄國形式主義運動第一階段的理論發展以未來主義為目標。他甚至斷言：「未來主義對形式主義的影響非常之大，如果形式主義的活動只是出了詩語研究會的幾本文集而告結束的話，那麼形式主義方法將作為僅僅是俄國未來派一個分支的理論綱領而成為文學科學的對象。」(巴赫金 1998 [卷2] : 181-182 ; Bakhtin 1986: 56-57) 巴赫金的觀察極為準確。詩語研究會在這個時期出版的論文集《詩語理論研究》，其中有不少論文都對語言符號的外在形式和語音肌理表現出極大的理論興趣。這一研究取向明顯源自未來主義詩人赫列勃尼科夫(Xlebnikov)所提出的「價值自足語」(self-valuing word)這一概念。此外，什克洛夫斯基在這個時期所發表的兩篇文章——〈波捷勃尼亞〉(Potebnja)和〈藝術即手法〉(Art as Device)，一般都被認為是俄國形式主義的綱領性宣言。這兩篇文章共同闡述了這樣一個命題：藝術不是對生活的反映，而是對語言進行創造性的變

形。（張冰 2000：57-58）這個命題實際上也是未來主義詩人的創作原則。總括而言，我們可以用什克洛夫斯基第一本發表的小冊子的名稱「詞語的復活」(the resurrection of the word)來概括這個時期形式主義的思想取向。

1920年，彼得堡藝術研究院設立了文學史學部，這標誌著形式主義正式為學院派所接納。這個文學史學部的主任、文學史和文學理論專家日爾蒙斯基(V. M. Zhirmunskii)，在這段期間也成了一名「準形式主義者」和形式主義的同情者。與此同時，形式主義的隊伍也開始擴大。隨著組織的擴大，形式主義的學術地位也有所提高，而其批評和研究方法亦隨之改善。1921年以後，詩語研究會的所有出版物均獲學院贊助。《詩學問題》叢書也在這些年間陸續問世。在這第二個發展階段裡，形式主義者的研究趨於成熟，宣言和表態式的語句在他們的論文和著作中逐漸減少，取而代之的是比較嚴肅的批評和嚴謹的研究。他們發掘了更多具體的材料，以此證實當初提出的基本理論觀點。他們的研究領域亦相應擴大了：對詩歌諧音法的片面強調，被對整體文學形式的觀照所取代；他們開始承認，語音和語義都是詩語研究不可或缺的同等對象；而對語義問題的探討則進一步引發了對風格和手法、意象和敘事功能的系統研究。（張冰 2000：59-60）

隨著形式主義運動日益壯大，他們跟前蘇聯馬克思主義文藝批評的分歧，亦開始受到官方馬克思主義的關注。從1924到1925年間，形式主義的方法論前提受到官方馬克思主義的嚴格審查。托洛茨基(Trotsky 1968, 1992)對形式主義的批評，為其他馬克思主義文藝批評家對形式主義的批評定下基調，亦即一般否定，個別肯定。而盧納察爾斯基(A. V. Lunacharsky)的批評，則為形式主義敲響了警鐘。因為當時蘇聯文壇上的新派人物，都習慣於把盧納察爾斯基視作「新藝術」的庇護者。事實上，他的批評最終也成了一個信號，即蘇共快將結束文壇上群龍無首的混亂局面，使各種思想重新收編進統一的大方向。1920年代末，前蘇聯收緊其文藝政策，形式主義者們被迫放棄自己的學說，而俄國本土的形式主義運動亦告解體。（張冰 2000：61-64）

## (二) 超理性語與形式主義文學理論的起點

從以上有關俄國形式主義運動發展的脈絡出發，我們不難發現，形式主義的理論探索實際上跟俄國未來主義文藝實踐分享著共同的源頭。艾亨鮑姆在〈「形式方法」的理論〉(The Theory of the “Formal Method”)<sup>3</sup>一文中便直接承認了形式主義與未來主義的密切關係：「形式主義方法與未來派在歷史上原來就是彼此聯繫在一起的。」(張捷 1998：212) 他並指出，未來主義詩人對於「超理性語」(transrational language)<sup>4</sup>的探索，使詩語的語音得以脫離「內容」或表情達意等要求的束縛，獲得獨立的意義。而未來主義這種寫作實踐則使形式主義者與未來派得以聯合起來，向象徵主義的「形象思維」(thinking in images)詩論和詩語的聲義相合論提出挑戰。(張捷 1998：212、216-217；Lemon and Reis 1965: 105, 108-109) 以下我們會從俄國未來主義對「超理性語」問題的探討以及其徹底重構世界的慾望這兩個方面入手，具體闡明俄國未來主義的藝術實踐如何影響俄國形式主義的理論探索。

依據馬爾科夫(V. Markov)的介紹，俄國的未來主義運動包括自我未來派(Ego-Futurism)、立體未來派(Cub-Futurism)、詩歌頂樓(the Mezzanine of Poetry)、離心機(Centrifuge)等不同的支派。(翟厚隆 1998：157-167) 而艾亨鮑姆在〈「形式方法」的理論〉中所提及的赫列勃尼科夫、克魯喬內赫(Kruchenykh)和馬雅可夫斯基(Mayakovsky)等未來主義詩人，則屬於立體未來派一脈。在經過三年的詩歌寫作實踐以後，「立體未來派」在1912年發表了他們第一份宣言〈給公眾趣味一記耳光〉(A Slap into the Face of Public Taste)。在這份宣言中，他們首次提出詩人有任意造詞和派生詞以擴大詞彙數量的權利，並認為詩人可以痛恨存在於他們以前的語言。(翟厚隆 1998：

---

3 本文作者在引用本篇文章時，同時參考了中英文兩種譯本，但以英譯本為主，按英譯本修改了部分中譯文。

4 俄語中的「zaumnyj」一語，既可譯作「transrational」（即超理性）或「trans-sense」（即超意義）；也可譯作「nonsense」，即無意義，本文一律譯作「超理性」。

111-112；Lawton and Eagle 1988: 51-52）在眾多立體未來派的宣言式文字中，馬雅可夫斯基的〈關於未來主義的一封信〉把他們這一派詩人對詩歌語言的理解表述得最為簡要：

1. 在詞彙上下功夫（造新詞、選音等）；
2. 以語言本身的多格律，代替程式化的抑揚格和揚抑格的格律；
3. 使句法革命化（簡化詞組的形式，刻不容緩地使用不尋常的用詞方法等）；
4. 革新詞和詞組的意義；
5. ……
6. 顯示語言的招貼畫性質等等。（翟厚隆 1998：135）

馬雅可夫斯基在這裡表述的對詩歌語言的理解，其指涉的對象正是立體未來派的「超理性語」寫作。依據克魯喬內赫在〈超理性語宣言〉(Declaration of Transrational Language)中的討論，由於「思維和語言總是跟不上富於靈感的人的感受」，因此藝術家可以利用個人的和沒有確切含意的自由語言進行創作，以擺脫一般語言的束縛。而這種自由的語言便是超理性語言。它產生於原始的聲音，是「有節奏的音樂性衝動」。而它所產生的形象則是一種不能準確確定、甚至是「無形式的」原始形象。（翟厚隆 1998：131；Lawton and Eagle 1988：182）可以說，這種無定形、無規律、無意義的超理性語，實際上就是最純粹的「詞語本身」(word as such)。而最為膾炙人口的超理性語詩歌則無疑是克魯喬內赫的一首無意義詩：

dyr bul shchyl

ubeshchur

skum

vy so by

r l ez (Lawton and Eagle 1988: 60)



正如海德(G. M. Hyde)所指出的，這個文本「在英語裡（或不如說在用英語字母拼寫出來的字樣裡……）和在俄語裡一樣，是沒有意義的，儘管在俄語裡這些音響暗示某些可能由它們拼讀出來的詞或詞素。」在這裡，文字已再無意義可言，一切只剩下超理性語那「有節奏的音樂性衝動」。因此，海德借用博齊奧爾(Boccioni)的術語，將這首詩理解為一種「物理先驗主義」(physical transcendentalism)的寫作。（布雷德伯里、麥克法蘭 1992：240-241；Bradbury and McFarlane 1978: 265-266）

有關「超理性語」的討論，同樣是早期形式主義者的核心論題。艾亨鮑姆在〈「形式方法」的理論〉中便曾指出，他們第一部文集的內容全都是關於聲音和「超理性語」的問題。此外，什克洛夫斯基在這部文集中所發表的一篇論文，便題為〈論詩與超理性語〉(On Poetry and Transrational Language)。依據艾亨鮑姆的介紹，什克洛夫斯基在這篇文章中，嘗試把「超理性語」的運用理解為詩歌的內在特質。他認為，相比於超理性語，詩歌的內容反而是虛假的表象：「詩人並非從一開始便存心要發出超理性的聲音；這些超理性語的特質通常會被某種內容的假面具掩蓋起來，但這種內容都不過是假象或幻象……。」艾亨鮑姆並指出，什克洛夫斯基在這篇文章中開始把研究的核心問題從詩歌的純聲音和音響的層面轉移至發音和語音形成的層面。他認為，正是在這一問題重心的轉移過程中，什克洛夫斯基使詩語的研究不再局限於波捷勃尼亞和象徵主義者所劃定的範圍：詩語不再被簡單地理解為「形象」的語言，而詩歌的聲音也絕不只是外在的悅耳的語言要素。詩歌裡的聲音不再只具有為意義「伴奏」的功能，而且還具有獨立的價值。(Matcjka and Pomorska 1971: 9-10)

雅各布森在他那篇著名的論文〈最新俄國詩歌：赫列勃尼科夫〉(The Newest Russian Poetry: Velimir Xlebnikov)中，亦表達了跟什克洛夫斯基相近的觀點。雅各布森認為：「但詩不過是旨在表達的言詞和聲音，易言之，它是由自身內在的規律所管治的語言形式；對於實用語言和情感的語言來說極其重要的溝通功能，對於詩歌來說只是微不足道的元素。」換言之，對於雅各布森來說，詩語根本不是由帶有感

情的語言所組成，恰恰相反，詩歌猶如赫列勃尼科夫所言，是由「價值自足語」所組成的、具有自足的審美功能的語言。而雅各布森也是在這一語境中說出他那句著名的論斷的：「文學研究的題目並非全部的文學作品，而是『文學性』，也就是使作品成爲文學的因素。」(Jakobson 1997: 178-179)

我們若能細心考察雅各布森的論述脈絡，便不會誤會他是在把文學領域跟其他藝術領域完全分隔開來。恰恰相反，雅各布森的意思，其實是文學領域或「文學性」必須跟其他藝術領域相互參照，才能最終確立其相對的獨立性。恰恰在他寫下上面那句著名的有關「文學性」的斷言之前兩個段落，雅各布森談到了詩歌跟其他藝術之間交相參照的關係：「造型藝術是自足的視覺表達的形式顯現，音樂是自足的聲音材料的形式顯現，舞蹈是自足姿態的組織；而詩歌則一如赫列勃尼科夫所言，是自足的、『自我從屬』的語詞的組合。」(Jakobson 1997: 179)

海德借用博齊奧爾的術語「物理先驗主義」所描述的超理性文字實驗，實際上是跟俄國未來主義的繪畫實驗緊密相連的。研究俄國現代前衛藝術的葛瑞(Camilla Gray)甚至斷言：「在俄國，未來主義先起源於繪畫創作，以後才進入詩壇——實際上，大部分詩人寫詩的靈感均來自圖畫。」(葛瑞 1995: 120)顧名思義，立體未來主義一詞中的前綴「立體」(Cub)指的正是繪畫中的「立體派」(Cubism)。而在發表〈給公眾趣味一記耳光〉時的連署者，除了馬雅可夫斯基等幾位詩人以外，還有大衛·保紐克(David Burliuk)這位立體未來派的畫家。他與其兄弟維·保紐克(V. Burliuk)以及拉里歐諾夫(M. Larionov)、岡察洛娃(N. Goncharova)、馬勒維奇(K. Malevich)、塔特林(V. Tatlin)等人共同構成立體未來派的代表畫家群。赫列勃尼科夫本身便是一位橫跨繪畫和詩歌兩個創作領域的藝術家。因此，很難想像一位嚴厲的赫列勃尼科夫研究者，會把繪畫和詩歌這兩個創作領域視作兩個相互分隔開來的、完全獨立的領域。在以下的討論中，我們將進一步探討俄國未來主義繪畫的視覺模式，如何爲形式主義的詩歌和文學研究開啓一個嶄新的視野。

### (三) 「革命化意識」或徹底重構世界的慾望

俄國立體未來派的一個重要取向，是一種或可稱作「革命化意識」(revolutionizing consciousness)的徹底改造或重構世界的衝動。(Bradbury and McFarlane 1978: 261)而這種「革命化意識」，也就是什克洛夫斯基在1982年寫就的第二本《散文理論》中所提出的革命者的「否定」：

……不記得是誰說過這樣一句話：「革命者所做的——是  
否定，基督徒所做的——是放棄。」

不應當放棄過去，應當否定它，並加以改造。(什克洛夫斯基 1994: 274)

這種否定並改造過去的「革命化意識」，可以說，從一開始便貫徹於俄國未來派的文學藝術理念裡，其中最為著名的表述，肯定是他們第一份宣言〈給公眾趣味一記耳光〉中的起首段落：

致我們第一個新的、出乎意料的東西的讀者。

只有我們才代表我們時代的面貌。時代的號角由我們通過  
語言藝術吹響。

過去的東西令人慙氣。科學院和普希金比象形文字還難於  
理解。

把普希金、陀思妥耶夫斯基、托爾斯泰等等，從現代生活的  
輪船上扔出去。(翟厚隆 1998: 111; Lawton and Eagle  
1988: 51)

在上述的著名段落裡，我們看到的還只是一種對普希金、陀思妥耶夫斯基、托爾斯泰等經典作家或「過去的東西」的純粹否定。而在拉里歐諾夫和茲達涅維奇(I. Zdanevich)兩人合撰的另一篇宣言式文字〈我們為什麼要化妝？〉(1913)裡，我們則可以進一步看到這種否定的「革命化意識」所包含的「改造」和「創造」衝動。拉里歐諾夫和茲達涅維奇在文章中表示，對於他們來說，「化妝」因其隨著不同境遇和需要而隨塗隨抹這一特點，可被視為一種對於「大地」、「不朽的美」和永恆的真理的背叛和破壞行為。在這裡，「化妝」意指著，藝術創造對於生活和世界的永無休止的改造或重構。因此，他們在文章中誇口道：「我們這些創造者，不是來破壞建設，而是來頌揚它、

肯定它的。我們的化妝不是荒唐的杜撰，也非復古，——它與我們的生活和職業的性質不可分割地聯繫著。」（張捷、翟厚隆 1998〔卷1〕：128）然而，這些俄國未來派的藝術工作者們，又是如何將這種否定並改造世界的藝術意志貫徹於他們的藝術創作之中的？

我們認為，這種藝術意志貫徹於一種反再現和反模仿的「非客觀主義」(nonobjectivism)藝術實踐裡。同樣是1913年，拉里歐諾夫組織了一場題為《靶標》(*The Target*)的展覽，他並在這次展覽中正式提出他那著名的「光輻射主義」(Rayonnism)宣言。拉里歐諾夫在宣言中指出：「光輻射主義是立體主義、未來主義和歐爾飛主義(Orphism)的綜合。」他認為，繪畫的光輻射主義風格擺脫了現實對象物具體形體的束縛，只依據繪畫自身的法則去創造和發展。他說：「我們宣揚的光輻射主義繪畫風格，關注的是由各種物體反射光線交織而成、並由藝術家勾勒出來的空間形式。」(Gray 1986: 138-139)

拉里歐諾夫並指出，繪畫藝術的本質在於色彩的運用。光輻射主義的繪畫將色彩的飽和度、色彩之間的相互關係和畫面用筆緊密結合起來。這種繪畫猶如一種浮光掠影的印象(a skimmed impression)，在我們的感知中，它既外在於時間又內在於空間。它會激發出一種可以稱之為「第四維」(fourth dimension)的感覺，也就是由各種色彩層次交疊而顯示出來的長度、闊度和厚度。<sup>5</sup>於是，拉里歐諾夫便順理成章，借用馬雅可夫斯基的說法，將「光輻射主義」定義為「一種對『印象主義』的『立體派』解釋」(a “Cubist” interpretation of “Impressionism”)。(Gray 1986: 139-140)

拉里歐諾夫認為，他所提出的這種「光輻射主義」開啓了一種新的繪畫方式和新的創造形式。這種新創造形式的意義和表達，完全依存於色調飽和度以及各色調之間的相互關係和相對定位。所以，拉里歐諾夫將這種繪畫方式比作「音樂」。因為它力圖擺脫對現實世界

---

5 關於拉里歐諾夫等俄國前衛藝術工作者在何種意義上挪用了鄔斯賓斯基(P. D. Ouspensky)的「第四維」理論，有興趣的讀者可進一步參閱Perloff(2003: 126-130)。

具體物體的再現和模仿，並轉而追求色彩法則及其在畫布上的特殊運用，猶如「音樂」般，是一種不假外求、內在自足的純粹藝術。  
(Gray 1986: 140)

這裡，我們不妨借用布洛克曼(J. M. Broekman)在討論形式主義和立體主義時所提出的說法，進一步闡明內在於拉里歐諾夫「光輻射主義」繪畫形式中的運作邏輯。布洛克曼指出：「立體主義者的理論問題與艾亨鮑姆所談的完全一樣：破壞材料的自然秩序和自覺的再造。」他並借用巴特(Roland Barthes)的兩個術語「成分分離」(separating out into elements)和「編配」(arrangement)來解釋這兩個面向：首先，「成分分離」的過程是把任何與自然相似的或已成為自然的東西都加以摒棄，從而有利於藝術家意識中的建設意圖，換言之，這是一個把材料或藝術元素從整體的自然秩序中離析出來的過程，並使它們成為相互區分的符號單位；其次，「編配」的過程則是按照藝術作品的生成系統，把這些單位或元素重新組合和裝配起來，形成一個脫離「自然」的自足體。如此一來，我們可以發現，「立體主義注重於所繪事物的真實性和自足性，而不是肖似。他們不專注於『模寫』，而是專注於一種意義的綜合體，在這個綜合體裡與外部世界的關係被自覺地加以構造和改動。」因此，在這整個過程中，原本被我們從自然秩序中抽取出來的材料和成分，在藝術的符號世界中遭到不斷的塗改和重構，而完全脫離其「自然」的狀態。對於立體主義來說，這些經過變形的藝術「語言」成分便是那些著名的立方體、平面或小平面。(布洛克曼 1981：42-43；Broekman 1974: 26-27)而俄國立體未來派那種徹底改造或重構世界的衝動所指涉的，實際上也是這一「成分分離」和「編配」的過程。

馬勒維奇的立體主義繪畫探索，從一開始便把實物形象作幾何式的抽象處理。這種立體主義的傾向其後則進一步發展成，以純粹的抽象幾何圖形配搭組成的至上主義(supermatism)實驗。而塔特林則獨自發展出，一種利用實物塑材構築繪畫空間的「繪畫浮雕」(painting relief)。在這一試驗中，塔特林使繪畫突破畫框的平面空間而進占真實空間，這種實驗手法最終啓導出以後羅特切可(A. Rodchenko)和



李斯茲基(El Lissitzky)等構成主義者的藝術設計。(葛瑞 1995：153-240) 如此一來，我們不難發現，前面所談及的克魯喬內赫那些超理性語詩作在繪畫上的對應物。事實上，所謂超理性語的寫作，也不過是把一般的日常語言成分從原本的語境中剝離出來，使之組合成拒絕意義的「自由的語言」而已。

這種俄國未來派詩畫實驗的對應關係，可以比較清晰地俄國未來派畫家和詩人合作製作的插圖詩集中展示出來。譬如，1912年出版的《顛倒的世界》(*Worldbackwards, Mirskontsa*)便是詩人赫列勃尼科夫和克魯喬內赫與畫家岡察洛娃和拉里歐諾夫合作製作的詩畫實驗作品。這本插圖詩集中比較著名的作品，是拉里歐諾夫繪畫的相關插圖(圖1)和克魯喬內赫的詩作〈亞赫米特的肖像〉(Portrait of Akhmet, 圖2)。(Kruchenykh and Khlebnikov 1912: Leaf 5-6)

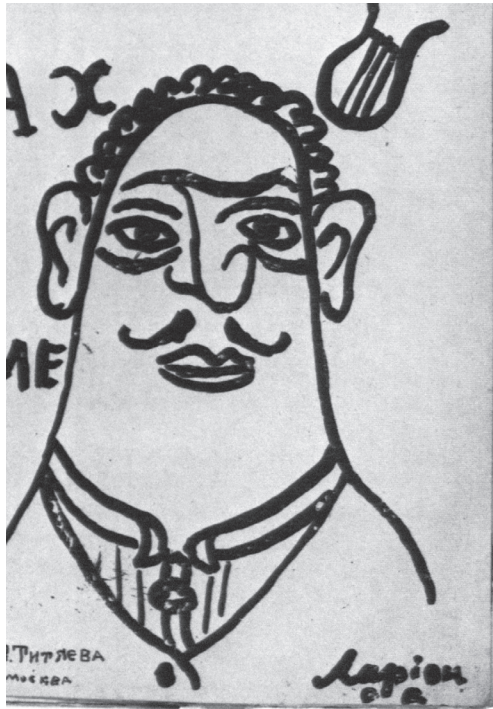


圖 1



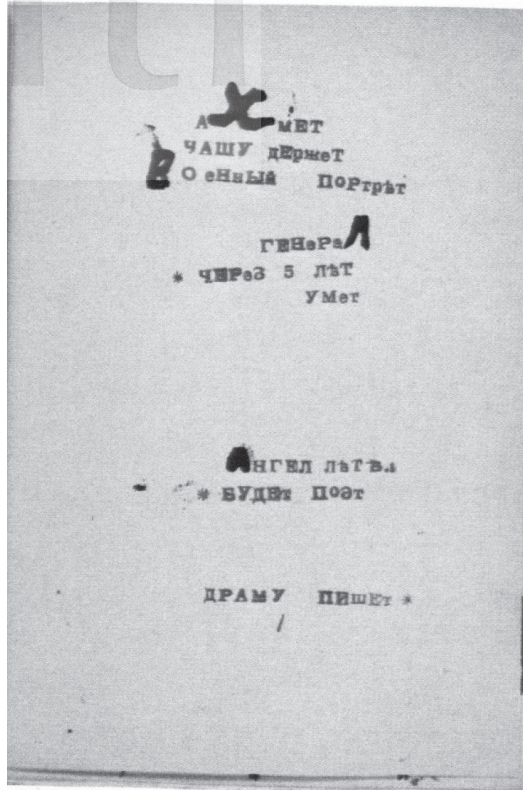


圖2

在這個詩畫實驗作品中，我們其實很難分辨究竟是詩還是畫處於首要的位置，因為兩者在創作過程中已被緊密地交織起來。仔細檢視圖1，我們不難發現，在拉里歐諾夫繪畫的插圖中，AKHMET這個名稱被拆散並與漫畫人像鑲嵌在一起。值得注意的是，名稱最後一個字母T，沒有出現在這幅插圖裡，而被插圖右上角的豎琴取代了。而有趣的是，在繪畫中沒有出現的T，則成了克魯喬內赫詩作的首要特徵，即詩作的每一句都以-et字尾的動詞和名詞作結。以下是這首詩的俄語拼音和英譯：(Perloff 2003: 139)

AKHMET	AKHMET
chashu dErzhEt	hOlds a cup
VOeNnyi PoRtret	Soldier PoRtrait
GENeRaL	GENeRaL
CHEREZ 5 LeT	IN FIVE YEARS
UMet	he CAAn
ANGEL Let'	An ANGEL FLies
BUDEt Poet	WILL Be a Poet
DRAMU PIshet	is WRITING a PLAY

純就內容而言，這首打油詩可以說毫無意義可言。譬如說，詩歌的第四節意譯成中文是「天使飛翔 / 將成詩人」，前後兩句在語意上幾乎沒有任何關連。但迴盪於全詩的-et韻調，卻使這些在語意上沒有任何關連的句子，在語音的層面上緊密地連結起來。(Perloff 2003: 139)可以說，這個-et韻腳與拉里歐諾夫畫作中消失的字母T，共同構成了這個詩畫實驗作品的「超理性」內核。而在這個實驗作品中，AKHMET一詞也被詩人和畫家從語意的束縛中解放出來，脫離了它所具體指涉的人物，而成爲一個價值自足的語詞實體。

在《對話》一書中，雅各布森便曾談及未來主義的繪畫實驗與超理性的語言藝術之間的關係：「這些重要的實驗（比如非客觀的抽象畫）跟『超理性的』語言藝術（它也相應地取消了被再現和指涉的客體）一道，一方面在空間圖像的領域裡，另一方面在語言的領域裡，醒目地提出了操弄著語意功能的元素的性質和意義問題。」對圖像和語言藝術的最新發展的好奇心，最終促使雅各布森主動跟馬列維奇、赫列勃尼科夫和克魯喬內赫等未來主義藝術家接觸。(Jakobson and Pomorska 1983: 7-8)

在形式主義者的群體中，亦只有雅各布森最爲清楚地道明，形式

主義的語言理論與立體未來派的繪畫實驗之間的關係。「我們這些關注語言的人，試著把相對論的原則應用到語言學的操作上；我們一貫地把現代物理學的偉大發展以及立體主義的圖像理論和實踐，引入語言學的發展方向。在立體主義的圖像理論和實踐那裡，萬事萬物都建基於部分與整體、色彩與外形、再現和被再現物之間的相對關係和互動作用。」他認為，立體派的繪畫延緩了對客體的認識，甚至將之完全刪除掉。這種做法不單以挑釁的姿態提出了藝術的語義問題；而所指(signatum)既相對於能指(signans)又相對於所指項(denotatum)的意義生成模型，也在立體派的繪畫中首次清楚地展露出來。從語言符號的結構觀點看來，畢卡索(Picasso)的實驗及其對抽象、無客體藝術首次大膽的探索，無疑跟符號學的探索極為相近；而赫列勃尼科夫則開闊了我們的視野，促使我們重新思考語言的內在謎題。雅各布森並指出，藝術家對「詩語的微小單位」(infinitesimals of the poetic word)的探索，亦即那些雙關語的遊戲，啓導了20年後語言學有關「終極音素單位」(ultimate phonemic units)的研究。(Jakobson 1962: 632-633)

從「革命化意識」或重構世界的慾望這個起點出發，立體未來派透過各種各樣的詩畫實驗，為我們創造了一種獨特的切分／拆解詩語和視覺圖像的模式。這種獨特的切分／拆解模式最終為形式主義和結構語言學開啓了一個嶄新的認知和探索領域。

### 三、電影詩學

……如果要把電影與語言藝術類比，惟一合理的類比是電影與詩而不是電影與散文。

——梯尼亞諾夫(Yury Tynyanov, Eagle 1981: 93)

人也需要沒有意義的詞。

——什克洛夫斯基<sup>6</sup>

---

6 轉引自艾亨鮑姆的〈「形式方法」的理論〉。(翟厚隆 1998: 216; Lemon and Reis 1965: 109)

俄國形式主義一向被視為一個文學理論流派，然而，在1982年，已屆九十高齡的形式主義旗手什克洛夫斯基卻回憶道：「我什克洛夫斯基是老電影工作者。偶然的機會使我從文學進入電影。」（什克洛夫斯基 1994：274）「……我是參與電影攝製最早的一個，在一定程度上也是參與電視攝製最早的一個。」（什克洛夫斯基 1994：218）不要以為這是老人家的誇大之辭，正如劉宗次在《散文理論》譯者前言中所指出的：1920年代中期，「在對形式主義一片聲討聲中，『詩歌語言研究會』分崩瓦解，什克洛夫斯基本人被調到莫斯科國家第三電影製造廠工作，任務是根據『社會訂貸』編寫『應時』的電影劇本。」（什克洛夫斯基 1994：5）後來，他更寫了一本題為《怎樣寫電影劇本》（1927）的小冊子。另外，據伊格爾(Herbert Eagle)的介紹，當時參與電影劇本編寫工作的形式主義者還有梯尼亞諾夫。(Eagle 1981:2)

除了參與電影劇本的編寫工作以外，形式主義者們更參與了電影批評和電影理論探討的研究工作。短篇評論包括什克洛夫斯基的〈電影語義學〉(The Semantics of Cinema, 1925)、〈維爾托夫正往哪裡走?〉(Where is Dziga Vertov Striding?, 1926)、〈電影眼睛與間場字幕〉(The Cine-Eyes and Intertitles, 1926)、〈愛森斯坦與「非表演性」電影〉(Sergei Eisenstein and “Non-Played” Cinema, 1927)和〈電影的溫度〉(The Temperature of Cinema, 1927)等，還有艾亨鮑姆的〈文學與電影〉(Literature and Cinema, 1927)和勃里克(O. Brik)的〈事實的定影〉(The Fixation of Fact, 1927)。<sup>7</sup>專書則包括什克洛夫斯基的《文學與電影》(Literature and Cinema, 1923)和《愛森斯坦》(Eisenstein, 1973)以及艾亨鮑姆編著的《電影詩學》(Poetics of Cinema, 1927)。

在這些論著中，以艾亨鮑姆編著的《電影詩學》最受論者關注。

---

7 上述短篇評論之英譯，均已收入泰勒(Richard Taylor)編選的資料彙編《電影工廠：俄蘇電影文獻1896-1939》(The Film factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939, 1988)

這本文集的作者群陣容鼎盛，除了艾亨鮑姆、什克洛夫斯基和梯尼亞諾夫等三位形式主義者以外，還包括兩位電影攝影師米哈伊洛夫(E. Mikhailov)和莫斯克文(A. N. Moskvín)，以及電影編劇和評論家彼奧特洛夫斯基(A. I. Piotrovsky)和文學研究者卡贊斯基(B. V. Kazansky)；而書中所討論到的問題則包括電影風格學、電影的符號學性質、電影攝製的風格學意涵、電影文類以及電影和其他藝術之間的關係等各種不同的論題。難怪伊格爾指這本書的作者有「為將來形式主義的電影理論建立綜合的和確實之基礎」的野心。(Eagle 1981: ix)不過，本文並不算對這本文集以及上述的短篇評論作總體概述，而只希望從艾亨鮑姆、什克洛夫斯基和梯尼亞諾夫三位形式主義者的電影理論文字入手，初步說明俄國形式主義的文學研究與電影藝術之間交纏的關係。

這裡，我們還是要從「超理性語」的討論入手。究竟形式主義者是怎樣理解超理性語詩作的？為此，我們可以請教什克洛夫斯基。他曾經明確地說明超理性語的功能：「在盡情地享受毫無意義的『超理性語』時，言語的發音方面無疑是重要的。或許，一般說，恰恰多半是在發音方面，在言語器官的獨特的舞蹈中，詩給人帶來了大部分快感。」對於什克洛夫斯基來說，「超理性語」最重要的功能，在於讓我們從表達意義和概念的日常語言的預設中擺脫出來，重新把我們的注意力轉移到語言的發音和語音形式方面的問題。而在這一研究視域的轉移過程裡，詩歌語言和日常語言之間的區別便得以展現在我們的面前。（張捷 1998：216-217；Lemon and Reis 1965: 109）

可以說，「超理性語」為我們提供了一種「有差別的感覺」(differentiated perceptions)或「差異的感覺」(perceptions of difference)，使什克洛夫斯基得以構想出一種與實用語言的「自動化」(automatism)功能截然不同的詩語功能或特點：「藝術的手法是將事物『陌生化』<sup>8</sup>的程序，是把形式艱深化，從而增加感受的難度和時間的程序，因為在藝術中感受過程本身就是目的，應該使之延

---

8 「defamiliarization」一詞，劉宗次譯作「奇異化」，現為術語統一需要，將之改作「陌生化」。

長。」（什克洛夫斯基 1994：10；Lemon and Reis 1965: 12）據此，什克洛夫斯基極力反對波捷勃尼亞把藝術視為形象思維的觀點。什克洛夫斯基認為，波捷勃尼亞的觀點無法區別藝術的語言和我們賴以思考的實用語言。另外，正如艾亨鮑姆所指出的：「把詩理解成『形象思維』和由此而來的『詩＝形象性』的公式，明顯地不符合觀察到的事實，並與擬定的一般原理相矛盾。韻律、音、句子——這一切從這個觀點看來都是次要的，都應當退出這一系統。」（張捷 1998：218；Lemon and Reis 1965: 111）正是基於對形象思維觀點的不滿，形式主義者們將他們的研究焦點轉向文學作品的音節、節奏、詞彙組合、句法、情節布局等各種不同的作品肌理或藝術程序的問題上來。

從一開始，艾亨鮑姆便把形式主義對於超理性語的理解置入他有關電影的討論中。在〈電影風格學問題〉一文中，艾亨鮑姆把藝術的本性理解為一種宣洩人類機體中某些能量的衝動。這種宣洩在日常生活沒有任何實際功用，但卻是必須得到滿足的生命需要。而這一生命衝動的表現則是一切沒有意義、不可理喻和以自身為目的的「遊戲」。他並以「未來派的詩歌」和「抽象派音樂」作為這些「遊戲」的例子。至於在電影的領域裡，他則以「上鏡頭性」(photogenicity)作為這種「遊戲」的表現。但在這方面，艾亨鮑姆的解釋比較玄奧，他認為當被拍攝的物象搬上銀幕時，物象本身便獲得了一種「上鏡頭性」或電影的「超理性」本質。(Eagle 1981: 57)或許我們可以借用梯尼亞諾夫在〈論電影的原理〉(On the Foundations of Cinema)中對照相的討論來為此作一解釋。梯尼亞諾夫認為，我們雖然把與現實的肖似視為照相的目的，但從根本說來，拍攝的過程便已是對拍攝對象的變形。因為「在自然界中僅在關係中存在著的並與其他物體混不可分的東西，在照片上卻被突出為一個獨立的整體。」如此一來，當我們每一次進行拍攝的時候，我們實際上都是對拍攝的對象進行重新的安排，以使鏡頭內的對象或要素彼此之間獲得一種內在的統一性。「這種拍攝記錄在定影(fixation)時成百萬倍地誇大了場景中的個別特徵，正是由於這一點才會產生『不肖似』(dissimilarity)的效果。」（什克洛夫斯基等 1992：68-69；Eagle 1981: 90-91）可以說，梯尼亞諾夫這



裡論及的攝影的變形或「不肖似」的效果，便是艾亨鮑姆所說的「上鏡頭性」。

艾亨鮑姆說：「上鏡學的藝術家就是攝影師。作為一種『表現能力』，上鏡性轉換為面部表情、姿態、物象、攝影角度、景別 (distances) 等語言方式，它們構成了電影風格學的基礎。」（楊遠嬰、李恒基 1995：92；Eagle 1981: 57）換言之，相對於整部電影，每一個單獨的鏡頭就像未來派詩歌中的超理性語組合；而電影的形構則像詩一般，把這些組合以特定的語言方式連結在一起。這樣，我們才能明白，為何梯尼亞諾夫會把電影的拍攝理解為一種詩歌寫作：「一個鏡頭猶如一幀照片、一組首尾相應的詩行，是一個統一體。按照這一規則，詩行中構成詩行的所有詞語，都處在一種特殊比例的關係和比較密切的聯繫裡。」（Eagle 1981: 91）

正是基於這一論點，艾亨鮑姆和梯尼亞諾夫都反對把電影理解為對現實的再現或複製，因為這種理解完全沒有考慮到，電影中的鏡頭和「攝影機運動」實際上是在「成分分離」和「編配」的過程中重構世界的。梯尼亞諾夫便曾談及電影如何重構時間的問題，他說：「電影中『時間』的特性，是在諸如特寫的藝術程序中被揭示出來的。特寫不但從空間關係中，同時也從時間的流程中攝取物件、細節和面孔。」（Eagle 1981: 88）比如一群強盜從一間被劫掠過的屋子中走出來，在實際的時間中這本應只是一瞬間的事情，但在多種不同的特寫鏡頭對這些強盜的拍攝中，整個時間流程便被拖長或說放大了。從這個例子我們可以清楚看到，電影有其自身的「時間框架」(time frame)，電影的時間不是實際時值(a real passage of time)，「而是約定性地建立在鏡頭或鏡頭中視覺因素相互關係之上的時值。」從電影時間的這一特性看來，我們可以說：「電影中的可見世界，並不是本來的世界，而是意義相互關連的世界」。（什克洛夫斯基等 1992：65-66、62；Eagle 1981: 88, 85）而構成這一世界的藝術程序則是蒙太奇 (montage)。

對於梯尼亞諾夫來說，電影的鏡頭運動完全不同於現實生活中的線性時間運動。「電影中的鏡頭不是在循序漸進的結構和漸進的順

序中『開展』的，相反，它們在相互置換(replace one another)。」因此，蒙太奇不能簡單地被理解為「鏡頭的連接」(a linkage of shots)，而應被理解為相互區別的鏡頭之間的置換。據此，梯尼亞諾夫進一步推論說：「電影從一個鏡頭跳到另一個鏡頭，就像詩從一行跳到另一行。」依循這一理路，梯尼亞諾夫認為，蒙太奇的本質特性更有可能是修辭性的，而非故事性的。如此一來，他區分出新和舊兩種電影。他認為，舊的電影把蒙太奇視作說明故事內容的鏡頭黏合手段，這種對蒙太奇的運用猶如僵死的韻律系統一樣，完全缺乏任何形式的可感性。所以，梯尼亞諾夫呼喚一種猶如「自由詩」(vers libre)般的新電影書寫。在這種電影中，蒙太奇再次成爲一種可被感知的節奏，亦即電影中的一個可以感知的支點。這種蒙太奇運用能按照不同的節奏把時間長短差異極大的鏡頭組合起來，一如馬雅可夫斯基把一句僅僅由一個單詞組成的詩行放在一個極長的句子之後，以製造強烈的韻律感。(Eagle 1981: 92-94)而這裡值得注意的是，維爾托夫在1934年一篇討論馬雅可夫斯基的私人日記中，便曾經把自己的實驗紀錄片比作馬雅可夫斯基的詩歌。他說：「我在詩性紀錄電影的領域中工作。這正是人民的歌謠和馬雅可夫斯基的詩歌這樣接近我的原因所在。現在，馬雅可夫斯基和民間創作得到了廣大群眾的關注，這一事實告訴我，我對電影詩歌領域的選擇是正確的方向。事實上，《列寧的三首歌》(*Three Songs of Lenin*)只是我在這個方向上首個重要的嘗試。」(Michelson 1984: 183)

梯尼亞諾夫對新舊電影的劃分與什克洛夫斯基對詩和散文式電影的劃分如出一轍。在〈電影中的詩和散文〉(Poetry and Prose in Cinema)中，什克洛夫斯基劃分出詩和散文兩種電影類型，並指出，前者建基於形式的或構造的常數(compositional constants)，後者建基於語意的常數(semantic constants)；前者以一種類似詩歌節奏分布的幾何排列來解決單調形式的困局，後者則依賴情節的推進來解決日常生活式的衝突情境。在這篇文章裡，什克洛夫斯基曾以普多夫金(Pudovkin)的《母親》(*Mother*)一片來解釋這兩類電影。他指出，在《母親》的開頭，同情式的字幕安排使其偏向於散文式的電影；隨著

影片的開展，鏡頭的運動不斷加快，畫面和影像的循環使形象轉換成象徵符號；直到最後，影片的發展則以脫離日常生活認知的蒙太奇運用，製造出詩語的效果。然而，如果說《母親》是一齣半散文半詩歌的電影，那麼，怎麼樣的電影才算是純粹的詩語電影呢？什克洛夫斯基的答案是：「無情節的電影是詩的電影。」恰巧的是，他所舉的例子正是維爾托夫的實驗紀錄片《在世界六分之一的土地上》(*A Sixth Part of the World*)。(Eikhenbaum 1982: 87-89)

但必須指出的是，《電影詩學》發表於1927年，這一時期某些形式主義者的研究重點已從超理性語轉向一般的詩作，他們不再像什克洛夫斯基般把詩視為純粹「發音的運動」，而開始把「意義」的概念引入到對詩歌的理解中。對詩語的這一理解，同樣影響著艾亨鮑姆和梯尼亞諾夫對於電影的考察。一方面，梯尼亞諾夫把電影的世界視為「意義相互關連的世界」，並在談論電影中的動作時這樣說道：「電影中的動作都不是作為它自身而存在的，而是一定的語義符號。」(Eagle 1981: 85, 87)另一方面，艾亨鮑姆則在其談到「上鏡頭性」時，對藝術下了下述定義：「『超理性』和『語言』往往彼此不能契合，但這正是藝術內在的二律背反，它制約著藝術的演變。」(楊遠嬰、李恒基 1995: 91; Eagle 1981: 57)在電影中，如果「超理性」指的是上鏡頭性，那麼「語言」指的便是蒙太奇這一藝術程序。因此，艾亨鮑姆說道：「蒙太奇就是蒙太奇，而不是個別片段的簡單組合，它的原則是建構有意義的段落並把它們連接起來。這種連接的基本單位也就是電影語句。」(楊遠嬰、李恒基 1995: 105; Eagle 1981: 71-72)

相對於梯尼亞諾夫以詩的電影作為其討論焦點，艾亨鮑姆則集中於以情節為主的散文電影。但我們卻不要誤會艾亨鮑姆會依照把形式視作容器、內容視作液體的常識性理解來談論電影的語義問題。從「成分分離」和「編配」的角度出發，形式主義者在談論內容或說「素材」時，實際上也在談論素材如何在作品中被構成的問題。對於他們來說，「素材本身就是『形式的』，因為沒有無構成的素材。」換言之，是形式生產內容，而不是先有內容，然後以形式來表達。(布洛克曼 1981: 56; Brockman 1974: 37)因此，艾亨鮑姆極

其反對僅僅把蒙太奇視作「情節合成」的手法：「我們往往把蒙太奇視爲『情節合成』，其實它的基本功能在於風格。蒙太奇首先是鏡頭體驗或鏡頭組接系統，是影片特有的一種句法。」（楊遠嬰、李恒基 1995：101-102；Eagle 1981: 67-68）

艾亨鮑姆要探討的實際上是一種以蒙太奇程序爲基本組合方法的電影風格句法學。在這種對電影的理解中，生產意義的基本程序不再是情節的形構，而是在不同的鏡頭組接中所形成的蒙太奇語句。艾亨鮑姆認爲，默片的觀衆由於無法透過類似日常生活中的說話聲音來了解影片的意義，因此他們必須自行組織一套「內心語言」(internal speech)來連結影片中各種不同的畫面。在整個觀影過程中，「觀衆需要不斷地編排電影語句的鏈條，否則他將一無所知。」（楊遠嬰、李恒基 1995：96；Eagle 1981: 62）所以，即使觀衆能大概了解故事情節的內容，也並不代表他／她能將整部影片連結起來。

艾亨鮑姆所關心的是，如何讓觀衆產生一套完整的內心語言。他說：「電影的每個情節都是零散而跳躍的，其中許多環節根本沒有在銀幕上顯示出來，因此跳躍之間的空白要用內心語言來填充。爲了建構這種語言，使觀衆得到完整與合乎邏輯的印象，跳躍便必須具備明確的聯繫，而過渡必須有充分的緣由。」所以，艾亨鮑姆十分關注如何在電影中建構時間的統一或連續性的幻覺這個問題，而要製造這一幻覺，關鍵不在故事內容的完備，而在於如何以蒙太奇的程序在微觀的層面上組織好每一個電影語句之間的關係。（楊遠嬰、李恒基 1995：109、103；Eagle 1981: 76, 69）

因此，艾亨鮑姆在〈電影風格學問題〉中沒有談及故事情節的結構問題，而只談論電影片語(film phrase)和複合句(film sentence)的構成問題。對於電影來說，「一個孤立的姿態或表情就像從字典中單獨拿出來的詞彙，多意而含混。」因此，電影片語可以被視爲一個「重相聚集的元素群」，它在電影中形成一個最小的明確意義的組合體。艾亨鮑姆在文中討論了兩種基本的電影片語的蒙太奇組接形式，一是從特寫展示細節到全景式掃瞄，一是從全景推回特寫。這裡只舉出第一種組接形式以說明什麼是電影片語。譬如在一套影片中，首先出現高

高的圍牆、巨大的城堡和被鎖鏈拴住的狗等一系列細節描述的鏡頭，然後出現了一個全景鏡頭，這時我們才明白這是一個森嚴的老式商人庭院。在最初的時候，觀眾只能從一系列細節描述的鏡頭獲得一些直觀的感受，然後當全景鏡頭出現時，觀眾也同時獲得一個明確的意義以串連這組影像，這便是電影片語。（楊遠嬰、李恒基 1995：111、106-107；Eagle 1981: 77, 72-73）

另外，正如艾亨鮑姆所言：「電影複合句的類型當然可以多種多樣，但它之所以被感受為某種封閉的片段，恰恰是因為構成複合句的鏡頭運動與時空連續性相關。」電影複合句又稱「電影時段」(film period)，它是一個電影的發展段落，它配合時空的連續性，把幾個不同的電影片語甚或情節引向一個交匯點上，以產生一個封閉的意義段落。譬如一個人物從一個地方到另一個地方去，可以是一個電影時段，在這一時段裡，導演可以根據不同的風格構思或者展現這個人物在路上的細節，或者以其他情節代替、省略部分該人物在路途中的遭遇，而這一切都因為電影時間的連續特性而被統一起來。換言之，電影複合句是鏡頭的多線向運動組織在一個交匯點上的意義段落。（楊遠嬰、李恒基 1995：109-110；Eagle 1981: 75-76）

總括而言，艾亨鮑姆雖然談的是散文式的電影，但他卻沒有依據散文式電影的情節推進路線對之加以闡釋，恰恰相反，他依照研究詩句內部以及各詩句之間組構關係的幾何方式，將蒙太奇組構電影世界的方法清晰地展露在我們眼前。或者，從對超理性語的關注到對詩歌的幾何式的研究，形式主義對我們的意義不在於它是否有一個對詩語的明確而不變的定義，而在於其率先為文學以至電影的研究注入了一種微觀的「科學」研究傾向。

#### 四、未來主義詩歌和形式主義文論中的電影視覺性

使用特寫鏡頭，並不單單是為了看清楚「反正」看不清楚的事物，而是要使該事物的全新構造顯現出來，同樣道理，慢鏡頭所顯現的並非人所共知的運動主題，而是在這

些熟悉的主題中發現完全陌生的運動主題……。

——本雅明(Walter Benjamin 1999: 284; 1988: 236)

在〈維爾托夫與蘇聯前衛運動〉(Dziga Vertov and the Soviet Avant-garde Movement)中，佩特里奇(Petrić)以大量篇幅討論了馬雅可夫斯基對維爾托夫的影響。他引用了兩首維爾托夫從未正式發表的詩作，並闡明這些詩句在語詞運用和詩行分隔等不同方面，如何深受馬雅可夫斯基的未來派詩風的影響。(Petrić 1993: 28-31)他並指出，維爾托夫的「電影眼睛」方法試圖以從幾千尺膠片中「抽取」出最具展露性的形象這一手法，產生一種對世界的電影感知，這種取向基本上跟馬雅可夫斯基的「創造性採礦」(creative mining)的寫作手法相一致。(Petrić 1993: 37)事實上，維爾托夫在其1934年的私人日記中亦曾引用馬雅可夫斯基談論「創造性採礦」的相關詩句，並表明這是他的詩性紀錄電影探索的重要指導方向。(Michelson 1984: 183-184)如此一來，我們或許可以就此斷定，未來主義的詩歌形式影響了維爾托夫的實驗紀錄電影的創作方向。

然而，筆者卻傾向從相反的方向來考察這個問題。換言之，正因為馬雅可夫斯基的詩句中具備了電影視覺性，這些詩句才會對維爾托夫產生如此巨大的影響力。事實上，維爾托夫在第一篇討論馬雅可夫斯基的私人日記中劈頭便道：「馬雅可夫斯基是一隻電影眼睛。他看到肉眼所沒有看到的東西。」他並在日記引用了一系列詩句以為佐證。(Michelson 1984: 180-181)不單是維爾托夫，甚至連愛森斯坦也對馬雅可夫斯基的詩句有類似的感知。在一篇討論蒙太奇的長篇論文中，他便曾說道：

通常，詩的格式是按節書寫的，節是按韻律的分節——即按詩行劃分的。但是在我們的詩歌中也有另一類格式的重要代表人物，這就是馬雅可夫斯基。在他的「碎短句」裡，不是按詩行，而是按「鏡頭」劃分的。

……

……馬雅可夫斯基對詩行的切分，就像一個有經驗的剪輯師在構成一個典型的撞擊……場面那樣。(愛森斯坦 1999: 301-302; Eisenstein 1947: 62-63)



在這篇原題為〈蒙太奇1938〉(Montage in 1938)的文章中，愛森斯坦引用的正是馬雅可夫斯基的著名長詩〈致謝爾蓋·葉賽寧〉(To Sergei Yesenin)的一個小節：(馬雅可夫斯基 1987〔卷4〕：190；Mayakovsky 1987: 3: 208-209)

Pustota...

Letite,

v zvyozdy vrezvayas

空虛……

您飛著，

衝入群星。

愛森斯坦認為，馬雅可夫斯基沒有按一般詩行的劃分方法，將這節詩分成兩行（「空虛。您飛著，」 / 「衝入群星。」），是因為他的詩行是按「鏡頭」組接的原則劃分的。愛森斯坦接著並詳細闡述馬雅可夫斯基的「碎句」劃分，如何構成「星星」與「葉賽寧」在視覺上的撞擊效果。(Eisenstein 1947: 62-63)

但有趣的是，馬雅可夫斯基在〈怎樣作詩？〉(How are Verse to be Made?, 1927)一文中，亦曾以這同一節詩，闡述他的詩歌寫作方法。而他在這篇文章中，卻並非以這節詩來談論視覺問題，恰恰相反，他談的是詩歌節奏和停頓的問題。他說：「『空虛』獨立地擺著，作為單獨的詞，它形容天空的景色。『您飛著』單獨地擺著，為了不致成為命令式：『您飛進星星裡去吧』，等等。」(馬雅可夫斯基 1987〔卷4〕：190；Mayakovsky 1987: 3: 208-209)他認為，這樣把一行分成兩半，就不會發生意義和節拍上的混亂。

這裡，在馬雅可夫斯基和愛森斯坦分別從詩歌和電影角度對同一節詩的不同闡釋中，我們再次碰到，我們在第二、三節中所發現的那種獨特的切分 / 拆解詩語和視覺圖像的模式。我們不難發現，對於這群蘇俄前衛藝術和文學工作者來說，這種獨特的切分 / 拆解模式並非源於任何一個專門的文學藝術領域，而是孕育於詩歌、繪畫和電影等不同文藝領域的交界處。

什克洛夫斯基曾說：「藝術作品是在與其他作品聯想的背景上，並通過聯想而被感受的。藝術作品的形式決定於它與該作品之前已存在過的形式之間的關係。……新形式的出現並非爲了表現新的內容，而是爲了代替已失去藝術性的舊形式。」（什克洛夫斯基 1994：31；Shklovsky 1990: 20）依照這一思路，我們可以提出這樣的問題：如果說，對藝術作品的感受取決於與其他作品的聯想式的聯繫，那麼電影這種新的作品形式的出現，又會否反過來影響感受文學作品時所參照的聯想域呢？這種新的作品形式的出現又會否進而改變文學研究活動呢？

艾亨鮑姆實際上已經多少察覺到第一個問題的存在。他在〈文學與電影〉一文中曾這樣談及文學與電影之間的關係：「有一點是清楚的：我們正在經歷一個時代，在這個時代裡，文學材料正被我們從電影的角度重新檢視。在電影的面前，文學必須以全新的方式，領悟其自身的方法。電影的發展向我們重新提出各種藝術之間的關係和分辨這個古老的問題。」(Bann and Bowlt 1973: 126)事實上，在這一時代轉換的過程中，我們對文學的感知已經開始改變。

雅各布森在〈最新俄國詩歌：赫列勃尼科夫〉中對赫列勃尼科夫詩歌的解讀，則進一步見證了這一轉換過程。他的解讀導源於對文學作品中的時空特性的探討。雅各布森認爲，在繪畫研究中，空間的觀念一直被視爲圖像表達的既有元素；但學界卻較少把時空視作詩語形式的問題。因爲語言的運作模式實際上不利於空間的表達。我們只需舉出描寫文這個例子，便會一目了然。在語言文字中，我們根本不能依據空間的既有模式來進行描述，而只能把同時存在的空間元素重新組織進時間的序列裡。正是在這個層面上，拉辛(Lessing)認爲，語言和空間的關係是一種暴力關係，語言的運作實際上是對空間的施暴。因此，他拒絕接受描寫性詩歌這種文類。對於拉辛來說，我們若要以語言文字來描寫一個對象物，便只能依循時間的順序來寫，透過敘述對象物展露人前的過程來達到描寫的效果。考慮到文學的時間序列，考察文學作品中的時間錯位、移置和延緩的手法，便成了一個有趣的研究課題。雅各布森認爲，赫列勃尼科夫在《顛倒的世界》中落

實時間移位的手法，其獨特之處正在於它吸收了電影倒捲菲林的效果。(Jakobson 1997: 187-188)可見在考察文學作品的時空間題時，雅各布森已開始注意到電影和文學的交織現象，並嘗試借用電影藝術的概念來理解未來主義的文學實驗。

此外，我們大概沒有忘記什克洛夫斯基對於藝術即形象思維這一觀點的批評，以及形式主義者對於概括性的象徵形象的反感。在〈藝術即手法〉中，什克洛夫斯基曾談及一種與概括性的象徵形象完全相反的形象概念：「形象的目的是使其意義易於為我們理解，而是製造一種對事物的特殊感受即產生『視覺』，而非『認知』。」一種非象徵性的形象會是怎樣的形象呢？或許我們可以再看一看他對藝術所下的定義：「正是為了恢復對生活的體驗，感覺到事物的存在，為了使石頭成其為石頭，才存在所謂的藝術。藝術的目的是為了把事物提供為一種可觀可見之物，而不是可認可知之物。」（什克洛夫斯基 1994：16、10；Lemon and Reis 1965: 18, 12）假設他所說的是語言藝術，語言又怎樣使事物「可觀可見」呢？事實上，除了本雅明所說的那種能把我們日常生活的監獄世界炸開的電影影像以外，我們根本無法找到另一種更貼近什克洛夫斯基所定義的視覺形象。如此一來，我們不妨大膽推論，當什克洛夫斯基在談論陌生化的詩語程序時，他心目中的「視覺」形象已被電影的視覺性所穿透。可以說，這種文學研究的範式轉移過程一如馬雅可夫斯基的詩作，它們都在不知不覺間，以電影鏡頭的視覺劃分方法，完成了一個劃時代的詩語革命進程。

早於1919年，什克洛夫斯基便發表了他那篇著名的論文〈情節編構手法與一般風格手法的聯繫〉(The Relationship between Devices of Plot Construction and General Devices of Style)。在這篇早期的論文裡，他已提到了「電影詩學」(the poetics of cinematography)，他並借用了電影的「轉入」(segue)手法來闡釋童話故事中的「阻緩」(deceleration)手法。（什克洛夫斯基 1994：49；Shklovsky 1990: 34）他從1923到1930年期間，更寫作了大批電影評論文章和專著。因此1927年的《電影詩學》實際上是形式主義者多年以來研究電影的成果。這樣一來，我們便不能說，形式主義者在這本書中套用他們的詩

學見解來談電影了。因為他們對文學和電影的理解基本上是同步形成的。

在《語言的牢籠》(*The Prison-house of language: a critical account of structuralism and Russian formalism*)一書中，詹明信(Fredric Jameson)在討論什克洛夫斯基的《散文理論》時，談到了各種不同的情節陌生化技法(the techniques for plot defamiliarization)。他在討論中曾說：「我不大情願指出當這些類型或技法用電影攝影的術語來表達時會失去多少新奇感。在電影術語裡，很多這類技法大家非常熟悉，如蒙太奇、交叉剪接等。」他並大膽推測，這些電影概念的提出者愛森斯坦，很可能就是從他的老搭擋什克洛夫斯基那裡獲得靈感的。他認為，無論是出於某人的構想、原著改編還是預先拍攝好的一段素材片(footage)，電影的「情節」都是事先定下來的；然後才對它進行剪輯、選編，再按適當的順序銜接起來。而形式主義者把情節陌生化的形式技法和敘事內容分離開來的概念規劃，正好跟這種電影敘事形式相吻合。(Jameson 1974: 61)

事實上，若我們能稍稍回顧一下形式主義者那種不斷在「形式」的母體中重新建構世界的想法，也不難發現這種想法正好跟維爾托夫對「電影真實」(Film-Truth)的理解相吻合。正如佩特里奇所指出的，對於維爾托夫來說，「電影真實」並不單純是外在現實(external reality)，相反地，「電影眼睛」(cine-eye)必須穿透外在現實，以各種各樣的蒙太奇手法，把從外在現實拍攝得來的「生活素材」(life-facts)，重新構作成「一個有意義的、有節奏的視覺順序」(a meaningful rhythmic visual order)，而這才是維爾托夫所說的「電影真實」。(Petrić 1993: 4; Michelson 1984: 88)正是在這種被重新構作出來的「電影真實」裡，我們所感知的世界發生了無法逆轉的變化。從這個角度切入，我們才能真正明白，什克洛夫斯基為何會在1982年的《散文理論》中，把電影所帶來的變化視作對世界的改變：

我在談文學和文學家。

但在漫長的一生中，我不時朝電影的窗子裡窺視，發現裡面有很多東西在變化，實現變化是我所熟悉的人們。

這變化是爲了改變世界，爲了未來的人類、我們未來的子孫建造一個真正的窩。（什克洛夫斯基 1994：283）

或許可以這樣說吧，形式主義的文學研究和20世紀初的俄國電影，就像兩個在同一個大結構中運作著的子系統，它們並不同，但卻以各種不同的方式相互關連起來。

## 五、結語：詩語的暴動與革命的狂歡節

詩人阿謝耶夫(Nikolai Aseev)曾經講過一件馬雅夫斯基的軼事：1917年二月革命爆發後不久，莫斯科大街的圍牆上貼滿了渴望介入政治的各種不同政黨的競選名單。人所熟知的舊政黨走在前頭，除了它們，軍校生和革新者、無政府主義者和廚工協會，以及所有想玩這個遊戲的人，全都傾巢而出了。有一天，馬雅可夫斯基和阿謝耶夫走在涅格林納(Nyeglinna)大街上，邊走邊瀏覽牆上的海報和競選名單。馬雅可夫斯基突然提議說：「我們也要有自己的競選名單。」「什麼競選名單？」「嗯，填上未來主義者名字的競選名單。馬雅可夫斯基的名字會排在卡緬斯基(Kamensky)等人的後面。」令阿謝耶夫驚訝的是，誰會投他們的票呢？但馬雅可夫斯基卻若有所思地回說：「誰知道呢？時移世易，現在甚至人人都可以通過競選當總統了……」（Woroszylski 1970: 181）這個故事很能說明俄國未來派和形式主義者們所身處的20世紀初俄國的革命和變革氛圍。

巴赫金便曾在一份題爲〈論馬雅可夫斯基〉的文章草稿中簡明扼要地談及這種「革命的歇斯底里」狀態：「戰前時俄國社會便預感到龐然大物的降臨——事件、變革、宇宙性、世界性和其他的災難。象徵派，頹廢派，梅列日科夫斯基及其他一些人神秘的和革命的歇斯底里。未來派、赫列伯尼科夫和馬雅可夫斯基的立場（拉伯雷同世界末日論、對待災難的悲觀態度進行鬥爭——災難是令人快活的，可使世界更新）。」（巴赫金 1998〔卷4〕：70-71）換言之，早於第一次世界大戰前後，俄國社會便開始瀰漫著某種對於革命、災變、事件等「龐然大物的降臨」的預感和期待。從這時開始，馬雅可夫斯基和赫

列勃尼科夫等俄國未來派詩人便開始懷著某種「災難是令人快活的，可使世界更新」的拉伯雷式(Rabelaisian)想法。

「災難是令人快活的，可使世界更新」。我們同樣可以在其他俄國未來派的視覺藝術工作者那裡，找到對這種拉伯雷式想法的回響和共鳴。1917年的十月革命，對於俄國前衛藝術工作者來說，正好預示了這樣的一個災變的時刻，即令人憎惡的舊秩序快將崩解，而一個建基於工業化的新秩序則將隨之降臨。面對這一巨大的災變和事件，馬勒維奇便曾宣稱：「讓我們用大自然的手來掌握世界，去建立一個屬於人類自己的新世界罷。」塔特林甚至表示：「1917年的社會事件，對藝術界而言，早在1914年就已經發生過了，當時『材料、體積及構成』即是藝術革命事件的『基礎』。」(Gray 1971: 219)換言之，對於這些俄國未來派的藝術工作者來說，立體主義和未來主義便是藝術的革命形式，恰恰是這種藝術的革命形式預示了1917年的政治革命。

這裡，我並打算爭論藝術革命和政治革命孰先孰後的問題，恰恰相反，我更加希望從俄國未來派這種「革命的歇斯底里」的藝術意志出發，理解他們的「革命想像」，如何為我們提供一種有別於政黨和國家政治以及官方馬克思主義的「藝術的革命形式」。

在〈抗爭、事件、媒體〉(Struggle, Event, Media)一文中，拉扎拉托(Maurizio Lazzarato)試圖借助他從巴赫金著作中「提煉」出來的事件式存在(event-being)哲學，分析後社會主義政治運動的崛起以及電視（亦即移動影像）在當代經濟中所起的作用。他把事件範式(paradigm of the event)與再現範式(paradigm of representation)對立起來。他認為，再現建基於「主體—作品」的範式之上，在這個範式中，形象、符號和陳述均具備再現客體和世界的功能。與再現範式恰成對照的事件範式，則把其對世界的想像建立在事件與繁多(multiplicity)的關係上。在這個範式中，形象、符號和陳述都把自身的力量投入到讓世界得以孕育成形的創生性(becoming)事件之中。在事件範式的世界裡，形象、符號和陳述不被用來再現任何事物，而是創造各種可能的世界。(Lazzarato 2003)



以1999年的西雅圖事件(the event of Seattle)作範例，拉扎拉托試圖闡明，後社會主義政治運動作為一種當代政治性事件的獨特運作邏輯。他認為這次運動的口號「一個不同的世界是可能的」(a different world is possible)，正好展示其作為後社會主義政治運動的激進性。因為這次運動並沒有把自身囿於以歷史主體和工人階級等主體模式作為標誌的政治論述所隱含的再現邏輯裡。恰恰相反，它透過把馬克思主義者、環境主義者、托派分子、工會活躍分子和「女巫們」等各式各樣的異議主體連結在要求另一個可能世界的旗幟下，表達出開展未來世界的各種可能性。(Lazzarato 2003)

拉扎拉托認為，這些表達並不再現或描述外在的現實和身體。恰恰相反，各種可能的世界從運動開始便完滿地存在於這些表達之中，亦即存在於標語、電視報導、網路溝通和報章之中。換言之，拉扎拉托所謂的「事件」並非直接落實於實體和外在現實上，而是先落實於靈魂之上的。事件首先是對主體性和感知性的改變，而主體性的轉換最終則會創造出新的時空組織，以看護價值的重估過程。正是基於這一曲折的過程，拉扎拉托主張，事件是一種雙重的創造過程、雙重的個體化過程和雙重的生成過程。(Lazzarato 2003)

事實上，拉扎拉托所闡述的這種有別於再現範式的事件範式，並不是什麼嶄新的邏輯。這種邏輯早於20世紀初俄國立體未來主義的詩語革命中，便已被徹底展露出來。我們不要忘記，拉扎拉托在闡述事件範式時，其所倚重的恰恰是巴赫金的事件式存在哲學，而巴赫金在構築這一理論時，他的其中一群重要的對話對手，恰恰就是俄國形式主義者。

在《夢想世界與大災難》(*Dreamworld and Catastrophe*)的第二章裡，鮑莫森(Susan Buck-Morss)曾經指出，十月革命以後，一眾被列寧(Lenin)稱為「未來主義者們」(futurists)的實驗藝術團體，雖然曾就著多個不同的議題進行過激烈的討論，但他們都分享著一個共同的傾向，即他們都嘗試離開純藝術的領域（尤其是油畫創作），邁向「生活」或日常生活經驗的領域。他們並不把自己的作品單純地理解為對於革命的忠實紀錄，而是把它們理解為對革命的實現。換言之，他們

的創作是在積極建設新社會的過程中，服務甚或指導無產階級的知識活動。此時，構成主義者、至上主義者和其他前衛藝術家都轉向「生產藝術」(production art)的領域，把他們較早前在藝術領域裡所進行的形式和技術創新應用到日用品和建築空間的設計上，以此服務群眾。誠如馬雅可夫斯基所言，他們以畫筆製作出街道，以調色板製作出廣場。(Buck-Morss 2000: 54-55)鮑莫森並指出，關於文化政治問題的討論，20世紀初蘇俄前衛藝術運動的案例是具有獨特的啟發性的，因為正是在這個案例中，文化上和政治上關於「革命」的各種各樣的定義之間的糾纏關係，都被展露在當眼處，一覽無遺。(Buck-Morss 2000: 45)

此外，伊格爾亦指出，與把字詞固定在與之相應的理想事物之上的再現語言觀相對立，立體未來主義創造出一種嶄新的詩歌模式。這種詩歌模式脫離了表達和意念之間邏輯連繫的必然性，並為落實寓於語言材料本身的意義創造潛能提供了中介形式。(Lawton and Eagle 1988: 294)上述的說法恰好跟鮑莫森的說法互相補足。鮑莫森認為，當物質性的能指不再受控於有待再現的所指，語詞便開始改變它們的性質，成為招貼畫、標語和海報上的標誌，並被帶到街頭。當語詞成了群眾景觀的一部分，並被併入街景的時候，語詞便不再是書寫中的記號(logo-in-writing)，群眾開始在街頭抗爭中把語詞轉換成辨識身分的標誌(identifying logo)。(Buck-Morss 2000: 134)20世紀初的蘇俄左翼前衛藝術家正好以他們的詩語和藝術的革命實踐催生了這一過程。馬雅可夫斯基等立體未來主義者和構成主義者，為他們心目中的各自不同的革命理想創作的各式各樣的招貼畫、廣告標語和可供公開朗誦的詩歌，都為語詞走向群眾和街頭運動的過程提供了另類的藝術範例和選擇。

在〈小說的結構〉(The Structure of Fiction)第二節中，什克洛夫斯基談到了把對象物轉換成藝術素材(fact of art)的過程。他從契訶夫(Chekhov)的《記事本》(Notebooks)中借用了一個小故事來說明這個過程：某人走了某條胡同不知十五還是三十年了，每天都看到某家店

上懸掛著的招牌：「淡水鮭魚(sig)<sup>9</sup>品種一應俱全」，並且每天都在狐疑：「誰需要淡水鮭魚品種一應俱全呢？」後來，不知怎的，招牌被人取下了，掛在牆的側面。於是他看到的是：「雪茄(sigar)<sup>10</sup>品種一應俱全」。什克洛夫斯基從這則故事推出這樣的一個結論：爲了把對象物轉換成藝術素材，就應該把對象物從生活領域中抽取出來。他認爲，詩人總是把概念從它原本隸屬的語意系列中抽取出來，藉著詞語（修辭）的輔助，將之重新置入另一個語意系列。在這個過程中，讀者最終體會到一種耳目一新的感受。換言之，詩人爲我們帶來了語意的轉移，讓對象物在另一個語意系列中重獲新生。新詞包裹著對象物，一如某人穿起了新衣，兩者都給人煥然一新的感覺。（什克洛夫斯基等 1992：19-20；Shklovsky 1990: 61-62）於是，什克洛夫斯基作出了下述總結：「詩人把所有符號從它們原來的位位置摘除下來，藝術家總是在事物中間挑起動亂。在詩人筆下，事物拋掉了自己的舊名字，以新名字展現新顏；在詩人筆下，事物總是處於暴動狀態。」（Shklovsky 1990: 62）於此，什克洛夫斯基巧妙地把詩歌和藝術創作比喻爲詩人所挑起的語言「暴動」。考慮到圍繞著什克洛夫斯基的革命時代氛圍，我們或許可以放開懷抱，大膽地來一次辯證顛倒，把他的話倒過來說：每一次能夠帶來劃時代改變的政治暴動，都必須貫注一種立體未來主義詩人的想像潛能。沒有立體未來派的想像潛能，任何革命和街頭政治最終都不會達致事物的暴動狀態，爲我們帶來真正的改變。因爲惟有在立體未來主義詩人的詩語革命進程中，一種徹底重構世界的「革命化意識」才得以孕育成形。

然而，這種俄國未來派的想像潛能，究竟又是從何而來的？這裡，我們不妨再次求教於拉扎拉托在建立他的「事件」理論時所倚重的巴赫金。在〈論馬雅可夫斯基〉裡，巴赫金便曾扼要地闡述內含於馬雅可夫斯基詩作中的「未來」概念：

---

9 這是俄文拼音。爲保留原文的文字遊戲的風格，英譯本將之改譯爲「bears」。

10 這是俄文拼音。爲保留原文的文字遊戲的風格，英譯本將之改譯爲「pears」。

不過這個未來必須是第一次被客觀地感受到、看到的；應該可以用雙手觸摸到這必將到來的未來。烏托邦的、抽象的、理念規範的未來是不適合於此的。這個未來又不能是英雄過去的直接繼續。為了以未來的觀點把握現實、必須徹底地義無反顧地同過去絕交（這絕交不是個人主義的、無政府主義的和散漫無序的，而是有客觀歷史根據的）。未來派如何理解未來（resp.現在）。未來派中一條正確的路線（赫列伯尼科夫）。應當在現實中探索未來，先是沒有發言權的街頭市井，然後成為有組織的階級。在長詩《列寧》中展示了這個未來是如何誕生的。當未來取得了徹底的勝利，才可能把未來同過去的英勇傳統結合起來（也出現了選擇的可能）。第一個步驟是同過去決裂，同現實中屬於過去的現象決裂（庸俗、市儈、資產階級社會），所依靠的是市井民眾。（巴赫金1998〔卷4〕：62-63）

換言之，不是革命的先鋒黨指導人民邁向未來，恰恰相反，惟有在「沒有發言權的街頭市井」中，才能孕育出某種與庸俗市儈資產階級社會這種「過去的現象」決裂的可能性，之後，革命的先鋒黨所依恃的「有組織的階級」才得以在這種可能性中誕生。這裡，巴赫金的理路展示得很清楚，他所謂的「未來觀點」的「客觀歷史根據」，其實就是他一直念茲在茲的民間廣場的狂歡節文化。他認為，憑藉著這種狂歡節文化的笑謔傳統，俄國未來派才得以孕育出他們獨特的「可以用雙手觸摸到」的「必將到來的未來」。

巴赫金在另一篇題為〈論人文科學的哲學基礎〉的筆記中，便曾談及「笑」和「未來」的關係：

被看作是一個無所不能、征服一切的整體的自然，並不是嚴肅的，而是淡漠的，或者乾脆是微笑的（燦笑），甚至放聲朗笑。這個整體不可以看成是嚴肅的，要知道在它身外不存在仇敵，它是淡漠而快活的；一切終結和含意都不在它之外，而在其中。它不期待什麼，要知道期待導致嚴肅。笑能消除未來〔期待〕的重負，能擺脫未來的操勞，未來於是不再成為威脅。（巴赫金1998〔卷4〕：4-5）

對於巴赫金來說，惟有在笑聲中，「未來」才得以擺脫「期待」的重負，不再對我們構成威脅。因為笑聲意味著一個廣場群眾的巨大集體軀體。在這個軀體中，一切嚴厲的距離、等級和規矩都被打破，而投身其間的人們亦得以擺脫重重枷鎖，進入一種特別親暱的交往之中。（巴赫金1998〔卷4〕：5）可以說，正是在民間廣場狂歡節的

笑聲中，俄國未來派詩作中種種語音雙關語和超理性語的實驗，才最終獲得一種集體的力量源泉。這種集體的力量源泉，使「淡水鮭魚」(sig)和「雪茄」(sigar)的雙關語遊戲轉化成「詩語的暴動」，也使暴力的政治革命轉化成「革命的狂歡節」。

1920年，蘇聯再次舉行紀念十月革命勝利週年的慶祝運動。這一年再次由阿爾特曼(Natan Altman)、普寧(Ivan Puni)等一眾俄國未來派藝術工作者負責彼得格勒慶祝活動的籌備工作。但這次，阿爾特曼等人不再滿足於兩年前的慶祝模式。他們想出了新點子，打算再現十月革命攻占冬宮的歷史性場面。他們調集了大批軍隊，包括正規的軍事裝備，還有成千上萬的彼得格勒市民參與演出。他們爲了加強表演的戲劇效果，還用燈光將整個廣場照得如同白晝。當時，他們四處都找不到適用的強烈燈光，直到演出開始前的幾分鐘，這些藝術家們竟打碎了一家商店櫥窗的玻璃，弄來了照明的巨型弧光燈設備。廣場中央臨時搭成的舞台上，有阿爾特曼設計的抽象繪畫，燈光從舞台背後射出，讓繪畫從背景的天幕浮現出來。舞台上還有50個克倫斯基(Alexander Fyodorovich Kerensky)模樣的木偶，表演著同樣的演講姿勢。右邊較低一層的舞台上，站滿了赤衛隊的士兵，他們正在將克倫斯基和反革命武裝驅走。數千名群眾演員在反革命武裝被驅逐以後，便開始進占冬宮的勝利大進軍。這時候，參演的軍隊驅車通過冬宮的大門，車上各種樂器一齊演奏，喇叭聲、口哨聲響成一片，人們都在爲布爾什維克革命的勝利而狂歡。(陳瑞林、呂富珣 2001: 317-318)在這一「革命狂歡節」的氣氛裡，沒有人(包括自發參與演出的軍人)會想到這會構成什麼政治後果。但表演之後，蘇維埃當局卻嚴厲處分了彼得格勒部隊司令，其原因僅僅是，他們參與的這次露天演出，沒有取得軍事當局的任何正式許可。

20世紀初的蘇俄，政治的革命和藝術的革命狂歡節無疑是一體之兩面，但在這兩個無法分割和相互激發的面向之間，卻又充滿著無法平衡和消弭的內部矛盾。

## 引用書目

### 一、中文書目

- Bakhtin, M. M. (巴赫金) 著，錢中文主編。1998。《巴赫金全集》（全六卷）。石家莊：河北教育出版社。
- Benjamin, Walter (本雅明) 著，王炳鈞、楊勁譯。1999。《經驗與貧乏》。天津：百花洲文藝出版社。
- Bradbury, Malcolm and McFarlane, Jame (布雷德伯里、麥克法蘭) 編，胡家巒等譯。1992(1978)。《現代主義》(*Modernism, 1890-1930*)。上海：上海外語教育出版社。
- Broekman, Jan M. (布洛克曼) 著，李幼蒸譯。1981(1974)。《結構主義：莫斯科·布拉格·巴黎》(*Structuralism: Moscow-Prague-Paris*)。北京：商務印書館。
- Eisenstein Sergei (愛森斯坦) 著，富瀾譯。1999(1964)。《蒙太奇論》(*Montage*)。北京：中國電影出版社。
- Foucault, Michel (福柯) 著，杜小真編。1998(1994)。《福柯集》(*Dits et écrits: 1954-1988*)。上海：上海遠東出版社。
- Gray, Camilla (葛瑞) 著，曾長生譯。1995(1986)。《俄國的藝術實驗》(*The Russian experiment in art, 1863-1922*)。台北：遠流出版事業股份有限公司。
- Mayakovsky, Vladimir (馬雅可夫斯基) 著，余振主編。1987。《馬雅可夫斯基選集》（四卷本）。北京：人民文學出版社。
- Shklovsky, Viktor (什克洛夫斯基) 等著，方珊等譯。1992。《俄國形式主義文論選》。北京：三聯書店。
- Shklovsky, Viktor (什克洛夫斯基) 著，劉宗次譯。1994(1925/1983)。《散文理論》(*O teorii prozy*)。南昌：百花洲文藝出版社。
- Trotsky, Leon (托洛茨基) 著，劉文飛等譯。1992(1923)。《文學與革命》(*Literatura i revoliutsiia*)。北京：外國文學出版社。
- 高辛勇。1987。《形名學與敘事理論》。台北：聯經出版事業公司。
- 張冰。2000。《陌生化的詩學——俄國形式主義研究》。北京：北京師範大學出版社。



- 張捷編。1998。《十月革命前後蘇聯文學流派》（上編）。上海：上海譯文出版社。
- 陳瑞林、呂富珣編著。2001。《俄羅斯先鋒派藝術》。南寧市：廣西美術出版社。
- 楊遠嬰、李恒基編。1995。《外國電影理論文選》。上海：上海文藝出版社。
- 瞿厚隆編。1998。《十月革命前後蘇聯文學流派》（下編）。上海：上海譯文出版社。

## 二、英文書目

- Bakhtin, M. M. 1986(1979). *Speech Genres and Other Late Essays (Estetika slovesnogo tvorchestva)*, translated by Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. M. and P. N. Medvedev. 1985(1928). *The Formal Method in Literary Scholarship (Formal'nyi metod v literaturovedenii)*, translated by Albert J. Wehrle. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Bann, Stephen and John E. Bowlt eds. 1973. *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*. Edinburgh: Scottish Academic Press.
- Benjamin, Walter. 1988. *Illuminations*, translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books.
- Bradbury, Malcolm and James McFarlane eds. 1978. *Modernism, 1890-1930*. Middlesex: Penguin Books.
- Broekman, Jan M. 1974(1971). *Structuralism: Moscow-Prague-Paris (Strukturalismus)*, translated by Jan F. Beekman and Brunhilde Helm. Dordrecht & Boston: D. Reidel Publishing Company.
- Buck-Morss, Susan. 2000. *Dreamworld and Catastrophe*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Eagle, Herbert ed. 1981. *Russian Formalist Film Theory*. Ann Arbor Mich.: Michigan Slavic Publications.
- Eikhenbaum, B. M. et al. 1982(1927). *The Poetics of Cinema (Poetika Kino)*, translated by Richard Taylor et al., in *Russian Poetics in Translation* No. 9.

- Eisenstein, Sergei M. 1947. *The Film Sense*, translated and edited by Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace & World, INC.
- Erlich, Victor. 1981. *Russian Formalism: History-Doctrine*. New Haven and London: Yale University Press.
- Foucault, Michel. 1998(1994). *Aesthetics, Method, and Epistemology (Dits et écrits: 1954-1988)*, edited by James D. Faubion. New York: New Press.
- Gray, Camilla. 1986. *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Jakobson, Roman. 1962. *Selected Writings* (Vol. 1). The Hague: Mouton.
- . 1997. *My Futurist Years*, edited by Bengt Jangfeldt and Stephen Rudy. New York: Marsilio.
- Jakobson, Roman and Krystyna Pomorska. 1983(1980). *Dialogues (Besedy)*, translated by Christian Hubert. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jameson, Fredric. 1974. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Lawton, Anna and Herbert Eagle. 1988. *Russian Futurism through its Manifestoes, 1912-1928*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Lemon, Lee and Marion Reis eds. 1965. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Matejka, Ladislav and Krystyna Pomorska eds. 1971. *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Mayakovsky, Vladimir. 1987. *Selected Works in Three Volumes*, compiled and annotated by Alexander Ushakov. Moscow: Raduga Publishers.
- Michelson, Annette ed. 1984. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley & London: University of California Press.
- Perloff, Marjorie. 2003. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Petrić, Vlada. 1993. *Constructivism in Film: The Man with the Movie Camera: A Cinematic Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Shklovsky, Victor. 1990(1925). *Theory of Prose (O teorii prozy)*, translated by Benjamin Sher. Elmwood Park, IL, USA: Dalkey Archive Press.

Taylor, Richard ed. 1988. *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London: Routledge & Kegan Paul.

Todorov, Tzvetan. 1987(1984). *Literature and its Theorists: A Personal View of Twentieth-Century Criticism (Critique de la critique)*, translated by Catherine Porter. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Trotsky, Leon. 1968(1924). *Literature and Revolution (Literatura i revoliutsiia)*, translated by Rose Strunsky. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Woroszylski, Wiktor. 1970(1966). *The Life of Mayakovsky (Życie Majakowskiego)*, translated by Boleslaw Tobarski. New York: The Orion Press.

### 三、網路資料

Kruchenykh, Alexei and Velimir Khlebnikov. 1912. *Mirskontsa*, in “The Getty” . [http://archives.getty.edu:30008/getty\\_images/digitalresources/russian\\_ag/pdfs/gri\\_88-B27486.pdf](http://archives.getty.edu:30008/getty_images/digitalresources/russian_ag/pdfs/gri_88-B27486.pdf) 。 (2009/10/18 瀏覽)

Lazzarato, Maurizio. 2003. “Struggle, Event, Media,” translated by Aileen Derieg, in “republicart.net” . [http://www.republicart.net/disc/representations/lazzarato01\\_en.htm](http://www.republicart.net/disc/representations/lazzarato01_en.htm) 。 (2007/9/17 瀏覽)