

画面交汇生命力的表现

——早期电影蒙太奇与现代建筑空间设计的互通发展

The Dynamic Fusion of the Confluence of Pictures: The Interactive Development of Early Film Montage and Modern Architectural Space Design

韩林飞 | HAN Linfei 朱千鹤 | ZHU Qianhe

中图分类号: TU-05 文献标志码: A 文章编号: 1001-6740(2025)01-0111-08 DOI: 10.12285/jzs.20250109008

摘要:20 世纪初, 苏联电影导演爱森斯坦等电影艺术家们首先将建筑领域的“蒙太奇”概念运用到电影中, 让电影成为更加生动而富有时空速度内涵的现代艺术表现方式。同时, 现代建筑也在时空结构、空间的运动性以及空间的抽象特质等方面进行积极探索, 电影的空间感知与表现方法在一定程度上与现代建筑大师的现代设计不谋而合。本文以 20 世纪 20 年代苏联建筑师布洛夫、电影导演爱森斯坦、建筑大师勒·柯布西耶的交往为出发点, 探讨了电影蒙太奇理论中的画面流动思想与勒·柯布西耶的建筑空间创作方法在思想上的一致性。蒙太奇理论成为电影与建筑理论融合共生的媒介, 电影导演和艺术理论家对空间的诠释启发着现代建筑师的思考。

关键词: 爱森斯坦、勒·柯布西耶、画面组合、流动空间、蒙太奇、现代性

Abstract: At the beginning of the 20th century, Soviet film director Eisenstein and other film artists first applied the concept of “montage” from architecture to film, enriching the medium with a dynamic representation of time and space, thus imbuing modern art with a new expressive dimension. At the same time, modern architecture also actively explores spatial and temporal structures, the movement of space, and the abstract characteristics of space. The spatial perception and expression methods of film coincide with the modern design of contemporary architects to a certain extent. Based on the interaction between the Soviet architect Bulov, the film director Eisenstein, and the architect Le Corbusier in the 1920s, this paper discusses the ideological consistency between the idea of picture flow in the film montage theory and Le Corbusier’s method of creating architectural space. Montage theory has become the medium for the fusion and symbiosis of film and architectural theory. The interpretation of space by film directors and art theorists has inspired the thinking of modern architects.

Keywords: Eisenstein, Le Corbusier, Picture combination, Flowing space, Montage, Modernity

引言

20 世纪初, 在造型与装置领域产生的“蒙太奇”^①创作方法由于其在时间和运动方面独特的表现力而受到电影导演的重视, 逐渐在电影剪辑中获得重要地位。与此同时, 现代建筑师们意识到工程技术进步的力量, 开始尝试建立面向未来的现代建筑空间建造体系。

电影蒙太奇理论的重要创立者谢尔盖·爱森斯坦^②与建筑师勒·柯布西耶的会面是这两个学

科在早期发展中的一次重要交汇, 而勒·柯布西耶在 20 世纪 20—30 年代的作品也反映出他在思维上与早期电影蒙太奇创作思想的一致性, 两个学科的相互借鉴促成了蒙太奇与现代建筑流动空间基础的互通。

一、从电影中的建筑到建筑中的电影

在最初的电影创作中, 建筑仅作为电影画面的布景而存在, 如同戏剧舞台的背景装置。随着

作者:

韩林飞 (通讯作者), 北京交通大学建筑与艺术学院教授、博士生导师;
朱千鹤, 北京交通大学建筑与艺术学院, 硕士研究生。

中央高校基本科研业务费专项资金资助 (2022JBW1000)。

录用日期: 2024-10

电影中建筑场景的作用被发现, 电影创作者开始希望通过建筑场景布置构建更贴合影片内容的场景, 因此, 电影公司开始雇佣专业建筑师为电影设计建筑布景。建筑师在为电影设计建筑布景的工作过程中将创造力和想象力的空间进一步释放, 思考影像与空间的关系, 并将这些设计经验运用到实际建造设计项目中, 从而双方向地促成了电影与建筑学科间的互动。

1. 建筑与电影的初步交流与相互结合

在电影与建筑的结合过程中, 苏联电影导演爱森斯坦作出了重要贡献。1917年春, 尚在建筑系学习的爱森斯坦应征入伍。爱森斯坦在战争结束后来到莫斯科, 进入剧院从事舞台艺术设计工作, 开始积累舞台布景经验, 为后期成功转向电影导演做了思想和经验上重要的积累^[1]。同时, 他建筑学的学科背景让他在电影空间理论的思考中展示了全新的跨学科的视角。

早在 1923 年, 爱森斯坦的论文《吸引力蒙太奇》便在其理论阐释中借助了建筑组合与空间装配的概念, 他以格罗兹^③的草图(图 1)和罗德琴科^④的先锋派摄影作品(图 2)作为比喻, 将“吸引力”解释为“构成演出的独立和主要因素, 是戏剧和戏剧整体效果的分子(即复合)统一”^[2]。他认为电影与建筑都是通过画面连续变化而实现其艺术效果的, 这种变化依靠“运动”这一组织的基本属性。

在电影作品的创作中, 爱森斯坦展示了他对于现代建筑空间独到的理解, 这些观点在他 1926—1927 年拍摄的代表电影作品《新与旧》^⑤(*Старое и Новое*)中展现出来。构成主义建筑师安德烈·布洛夫^⑥(Андрей Константинович Буров)是他重要的合作伙伴。

布洛夫在电影《新与旧》的场景设计中, 表现出早期现代建筑立体主义简洁的体块与抽象化的风格(图 3)。这部电影表达的主题是现代农业与农村生活, 布洛夫为此专门研究了农业建筑, 他的出发点不是传统农村建筑的装饰性, 而是电影所表

达的现代农业本身^[3], 这种以功能为中心的建筑设计体现着现代建筑在空间组合方面的先进性。电影中的现代农场设计展现出空间的高度流动性: 在垂直方向, 建筑通过坡道的连接实现不同高程的连通, 导演则在行走路径上选择了几个间距相近的位置进行拍摄; 对于室内外的空间流动, 电影则通过长镜头拉伸, 以人与镜头同时运动的方式, 利用蒙太奇手法的运动特点表现了室内外空间的转换(图 4)。

农场建筑的内部空间在影片中展现为全面的大空间(图 5、图 6)。影片中利用可移动的物体作为空间分隔, 展示出现代

建筑结构的优越性和空间功能的灵活性, 这种空间上的变革也体现着现代农业与传统农业在生产方式上的本质区别。

2. 世界级电影导演爱森斯坦与现代建筑大师勒·柯布西耶的交流

在电影与建筑的早期交流中, 勒·柯布西耶的“建筑漫步”理论及其现代建筑实践以及影像创作, 都表现出电影与建筑两个学科的相互影响, 而他本人也与蒙太奇理论的奠基人爱森斯坦有过直接的交往。



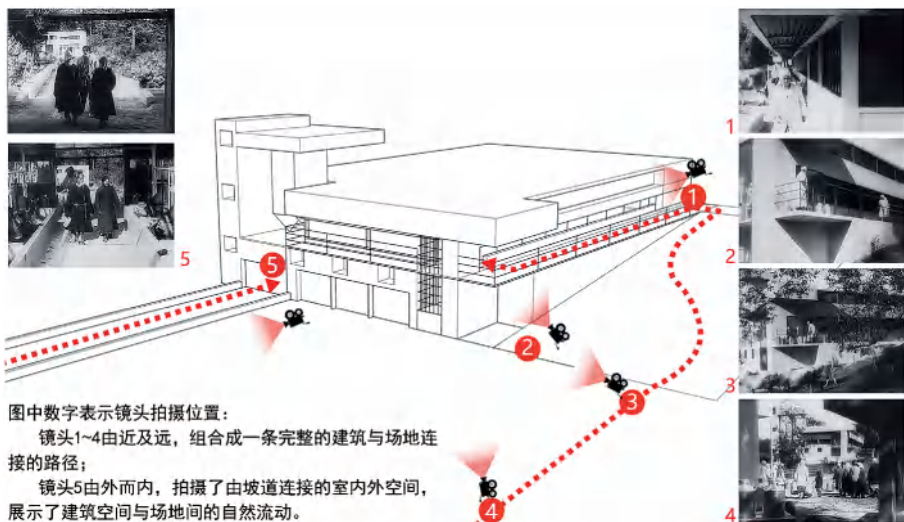
图 1: 格罗兹作品《月光之夜》(*Mondnacht*)、《联合》(*Kaschemme*)、《郊区》(*Peripherie*), 通过表现主义的方式扭曲了画面空间



图 2: 罗德琴科摄影作品《楼梯》《带号角的先驱》《普希金纪念碑》



图 3: 布洛夫为电影《新与旧》设计的建筑布景; 电影不仅展示了现代建筑立体化的外部形态, 也展现了建筑内部空间流动的设计



图中数字表示镜头拍摄位置：
镜头1~4由近及远，组合成一条完整的建筑与场地连接的路径；
镜头5由外而内，拍摄了由坡道连接的室内外空间，展示了建筑空间与场地间的自然流动。

图4：布洛夫为电影《新与旧》设计的现代农场建筑与电影镜头拍摄点。镜头1~4为垂直方向的视角转换，镜头展现出人在运动中的视角变化；镜头5利用长镜头展示了室内外空间的转换，并通过拍摄人的运动，展现空间的流动变化



图5：电影中用一系列镜头展示了农场的养殖空间，包括功能分布及使用情况



图6：影片的拍摄突出空间的功能性，牛奶加工区同样为完整的大空间，而空间布置与养殖区有所不同

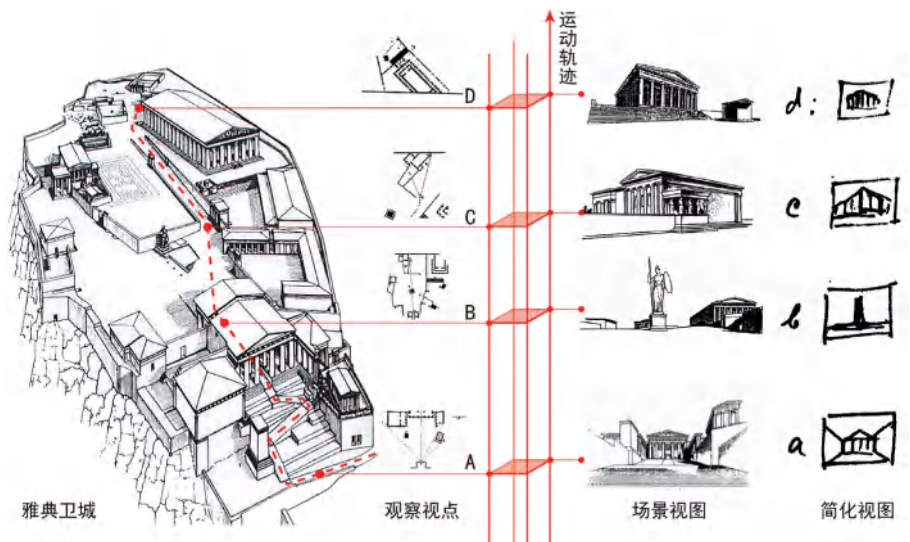


图7：爱森斯坦在《蒙太奇与建筑》中引用舒瓦西对雅典卫城视点变化及视图的具体分析，图中运动轨迹表示行进方向与观赏视点间的大致间隔

1911年，勒·柯布西耶开始了他的“东方之旅”，在旅行过程中记录下大量古代建筑资料，这些资料很大程度上成为他后期“建筑漫步”观念形成的最初积累^[4]。在勒·柯布西耶的著作《走向新建筑》一书中，他再次解析雅典卫城的空间秩序，认为这种序列是基于空间运动的秩序与节奏形成的。而这些空间序列也于1938年被爱森斯坦在《蒙太奇与建筑》一文中以电影镜头的视角描述。爱森斯坦从电影画面的角度出发，将雅典卫城的景观序列比作电影镜头的切换，在观众的位置改变的同时，画面的构成、重心不断变化，每个新的镜头都与上一个镜头产生巨大差异（图7），这种景象的变化为朝圣者带来优雅、崇敬而又严肃的空间画面体验^[5]。

事实上，爱森斯坦与勒·柯布西耶在1928年就进行了正式会面（图8）。这一年，勒·柯布西耶首次来到莫斯科，并在布洛夫的引荐下与爱森斯坦进行了交流，观看了爱森斯坦正在拍摄的电影《总路线》^[7]。勒·柯布西耶受到了极大的震动，在1928年10月，在接受《苏联银幕》杂志采访时，他表达了自己深刻的思考：

“电影与建筑——是现代艺术中独特的文化体现。”^[8]

——勒·柯布西耶，1928年10月

为了表达对导演创新手法的欣赏以及对电影蒙太奇的认同，勒·柯布西耶将自己的一本著作《装饰艺术》(L'art Decorative d'Aujourd'hui) 赠送给了爱森斯坦，并题词：

“在《战舰波将金》和《总路线》之后赠与爱森斯坦先生。

我的想法似乎与爱森斯坦先生拍摄电



图8：1928年，勒·柯布西耶、爱森斯坦与布洛夫在莫斯科合影

影时一样。

致以我最深切的认同和最崇高的敬意。”^⑨

值得一提的是，在勒·柯布西耶分别于1928、1929、1930年三次访问苏联期间，布洛夫几乎全程担任了他的陪同和口译员。布洛夫认为，建筑师同时是艺术家和哲学家，而建筑的性质也极为复杂，与技术、艺术、经济等方面相互关联^⑩。布洛夫对于建筑设计艺术性的考虑是多方面影响与细致感悟的硕果，包括当时苏联构成主义的建筑思想、勒·柯布西耶的现代建筑设计思想以及其电影建筑设计的经验积累等。

3. 建筑的影像化呈现与现代建筑空间的运动

与爱森斯坦的会面不仅使勒·柯布西耶在建筑与电影之间找到了一种平衡，而且激发起他对电影的热情，促使他关注并思考蒙太奇在建筑中的地位^⑦。回到巴黎后，勒·柯布西耶进行了自己的建筑影像化探索。

勒·柯布西耶在1928年返回法国后绘制了萨伏伊别墅的草图，这座建筑在1930年落成，并与加歇别墅、丘奇别墅共同出现在勒·柯布西耶与法国导演皮埃尔·谢纳尔（Pierre Chenal）合作的纪录片《今日建筑》（*L'Architecture d'aujourd'hui*）中。在该纪录片中，镜头对于每个建筑的展示都是从多个视角动态进行的（图9）。这种方法与爱森斯坦的建筑蒙太奇观点非常相似，空间本身的前进、后退、旋转等变化被建筑大师勒·柯布西耶通过运动及其变化的蒙太奇阐释^⑧。

此外，在影片《今日建筑》的开头，勒·柯布西耶将汽车、飞机作为与住宅并列的机器引出主题，用以庄重声明他的“机器美学”宣言。这种画面组合的形式使人将建筑与机器直接联系在一起，传达出现代建筑形体功能与空间流动所带来的强烈的视觉冲击和蓬勃向上的生命力（图10）。

这种蒙太奇影响下的空间流动在他的作品中一直都有所体现，而他在之后的建筑创作实践中，继续尝试画面设计与组合的新方法，可以说电影蒙太奇动态画面的思维与建筑创作的结合，成就了勒·柯布西耶现代建筑流动空间的创作观念。

二、流动画面的现代艺术：蒙太奇与现代建筑空间设计

蒙太奇观点认为两个异质元素并置可以使人在心理上产生连续的想象^⑨，是对人类进步中变化发展的一种回应^⑩。电影艺术在蒙太奇领域的有效探索不只是电影导演的努力，也得益于参与其中的其他艺术家们对时空结构新的思考。建筑作为电影场景与环境艺术的一部分，参与剧情构建的同时也具有了叙事性^⑪。电影蒙太奇与现代建筑空间中流动的空间画面，呈现出不同的艺术家们对于画面组合叙事与场景单一设计缺陷的整体性思考，画面与空间运动表现方式的相似性也成为电影与建筑两个学科得以相互借鉴的基础。

1. 蒙太奇理论下的画面流动

在早期电影中，“运动”便已经成为这一艺术门类最重要的元素，这种运动可以通过镜头内的物体运动或镜头本身的运动而获得^⑫。以吉加·维尔托夫^⑬为代表的“电影眼睛派”便是以镜头记录真实空间流动的代表。在1929年的作品《持摄影机的人》中，他用镜头记录下城市中的日常运动中的生活，通过画面构图引导观众的视线，也以出其不意的角度进行了城市活动空间的观察与独特的描述，甚至创造性地将不同胶片拼合在同一画面中。影片中出现了大量运动中的交通工具，这些运动的物体通过构图控制、拍摄角度、场景变化等方式，使观众在画面切换之间感受到时刻处于运动中的城市空间，最后将这种运动感传递给影院的观众（表1）。

包豪斯的教授拉兹洛·莫霍利-纳吉（László Moholy Nagy）认为维尔托夫的拍摄手法“表现了一个新的令人兴奋的空间、时间和运动的连接方式”，在现实与胶片的转化之间创造了一个全新的感知方式，颠覆了传统的视觉感受和思维方式，

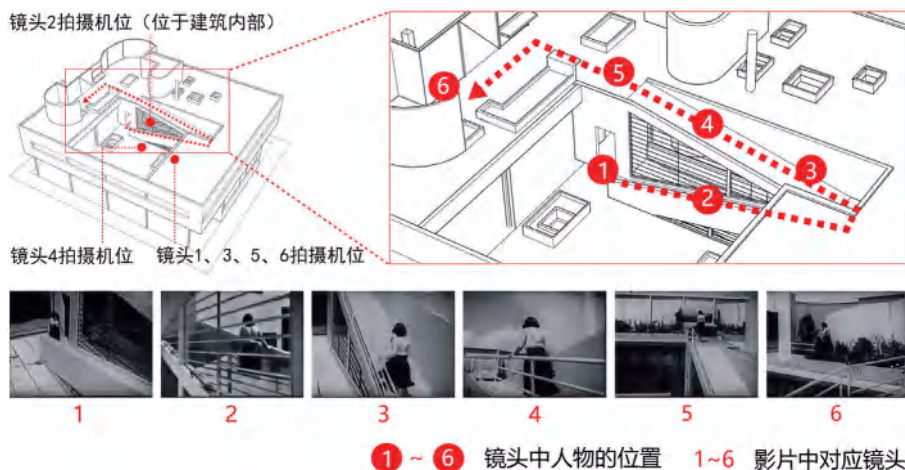


图9：《今日建筑》中对萨伏伊别墅室外坡道的展示。镜头1~6通过拍摄人物的连贯运动展示建筑空间的流动性



图10：柯布西耶在《今日建筑》开头引出“机器美学”的汽车、飞机与建筑画面

制定了新的时空互动之规则^[13]。

相比于维尔托夫的蒙太奇拍摄手法，爱森斯坦的吸引力蒙太奇理论则更为激进。他将组成蒙太奇的镜头视为“组成单位”，这些镜头本身甚至不需要与电影内容相关联，重要的是通过镜头的组合达到情绪感染的效果^[2]，例如电影《战舰波将金号》中经典的石狮苏醒的镜头（图 11）。

维尔托夫和爱森斯坦的蒙太奇表现方法也代表了早期电影导演们对待蒙太奇画面的两种不同观点：一种是镜头画面的流动通过画面内容的实在性联系而完成；另一种则是通过画面思想的一致性而达到，而画面间的内容并不需要具有某种必然的联系。

2. 现代建筑空间的画面流动

建筑空间的流动性，不仅可以通过观赏者在空间中的运动使其获得物理上的感知，也可以通过画面的组合与拼贴传达。勒·柯布西耶早期的设计草图反映出他已经具备用画面设计与组合来直接表达空间流动特性的思维，而他后来利用照片、拼贴图像进行的建筑设计则表现出他对画面流动与空间设计关系的更进一步的思考。

1922 年，勒·柯布西耶设想了一种“封闭式”住区，并称之为“别墅公寓”^①。勒·柯布西耶的每一个空间的草图中都包含了与其他空间连接的部分，通过对画面透视关系的分析，可以发现画面的主要线条引导及其走向都将读者的视线引向相邻空间。正因如此，读者在阅读这些图像时更容易感受到不同空间之间的相互渗透，人们可以利用这些对空间的想象，通过将图像组合在引导的路径运动中，从而构建起完整的生活组织的流动空间（图 12）。

相比于空间的水平向流动，勒·柯布西耶更热衷于在草图中表现空间在垂直方向上的相互运动。在 1923—1924 年的拉罗歇-让·纳雷住宅设计中，勒·柯布西耶用草图描绘了拉罗歇住宅的起居室和画廊空间（图 13）。尽管草图中的两个空间实际上并无直接关联，但有趣的

电影《持摄影机的人》中出现的部分拍摄手法

表 1

拍摄手法	画面实例		
通过画面构图进行视线引导			
非常规拍摄角度			
画面拼贴			
城市空间的连续变化 (人在不同空间中的连续活动)			



图 11: 电影《战舰波将金号》中觉醒的雄狮

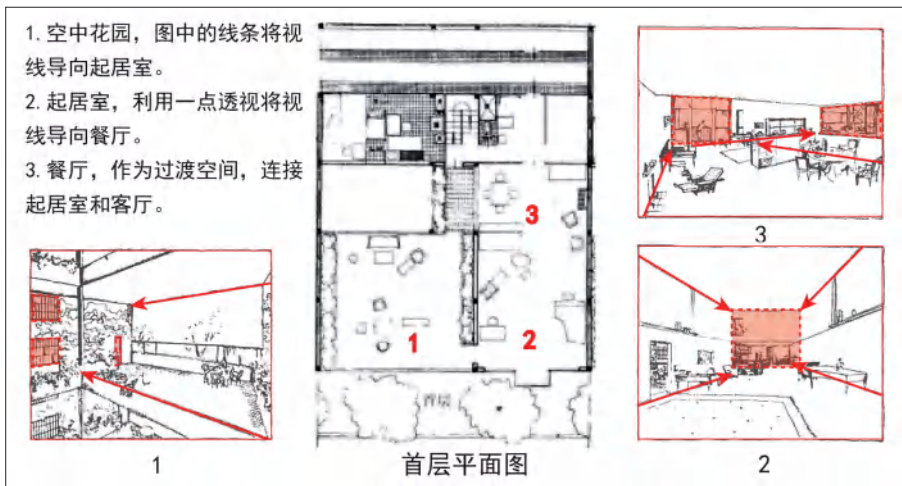


图 12: 勒·柯布西耶“别墅公寓”草图中表现出了空间的流动性

是，勒·柯布西耶在两张草图中几乎在建筑三层的同一位置加入了一个“观察者”（图 14），通过人物位置的提示，两个并不相连的空间被联系起来，又通过画面的组合构成了这座建筑中最富有创造性的流动空间，实现了他“建筑漫步”的设想。

这种通过画面直接表现空间关系的方法类似于以维尔托夫的蒙太奇拍摄方法，即将现实的空间切片后提纯而展示出来。在另一些专注于空间艺术表现力的设计中，勒·柯布西耶则以另一种思维对待画面与整体的关系。

在巴黎大学城瑞士馆中，勒·柯布西耶设计了一面被称为《诱拐未成年人》（*détournement de mineurs*）^⑩的照片壁画，照片包括蜂房、树的断面、细胞、堆积的原木和管状物体等（图 15）。在 1933 年 12 月的《洛桑公报》发表的一篇评论批评了这一作品：这些照片展示了物质的基本结构，根据唯物主义（*matérialisme*）的学说，一切都只不过是结构的问题，一切或多或少都可以归结为材料的精良组织^[15]。然而从另一个角度来看，这种以图像组合的表达方式可以通过电影中蒙太奇手法的理论进行解释，即通过将不同时间和地点拍摄的画面并置，在观众脑海中创造出其他意义，而每一位观众都在不同性格、习惯、社会背景下联想出属于自己的形象^[16]。

这种影像并置的思维出现在勒·柯布西耶现代建筑设计方案的表达中，成为一种图像与物质联系的形式：照片和图像的形式暗示着一种三维的空间，通过一种高于视觉的感知方式来形成^[17]。

1936 年迈罗门新时代馆（Le Pavillon des Temps Nouveaux）的设计可以被看作是勒·柯布西耶对这种思维方式新的实践探索。在观展路线的设计上，建筑模糊了“楼层”的概念，在不断的上升与下降中引导参观者经过所有的展品（图 16~图 18）。同时，勒·柯布西耶也设计了一块展板，作为四块装饰沙龙的展板之一（图 19）。他的展板设计使用了图像拼贴的方法，展示出现代城市的“居住”功能。

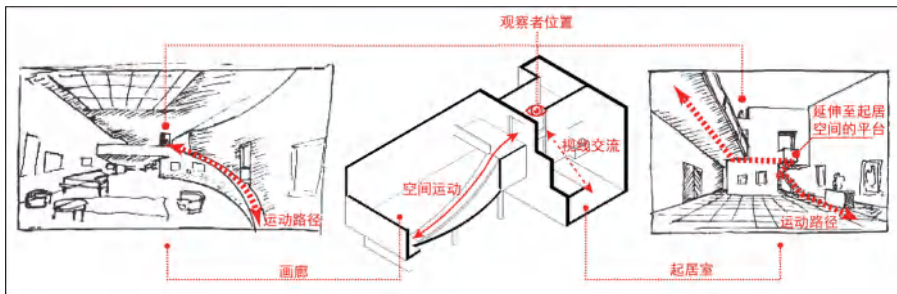


图 13：拉罗歇住宅中起居室与画廊的草图，展示了勒·柯布西耶对空间的连接设计



图 14：自左向右分别为拉罗歇·让·纳雷住宅一层、二层、三层平面图（让·纳雷住宅为右侧虚化部分）。草图观察视角位于一层起居室和二层画廊，观察者位于三层



图 15a：1933 年建成时，勒·柯布西耶设计了巴黎大学城瑞士馆《诱拐未成年人》照片壁画；图 15b：1948 年，勒·柯布西耶重新创作了壁画并保存至今

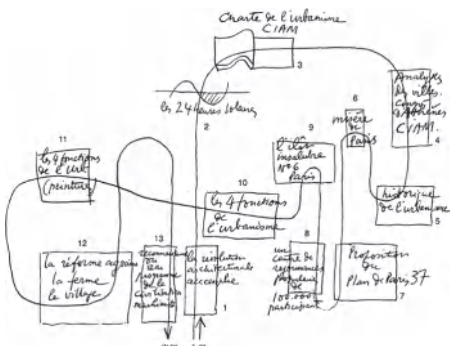


图 16：迈罗门新时代馆的参观流线

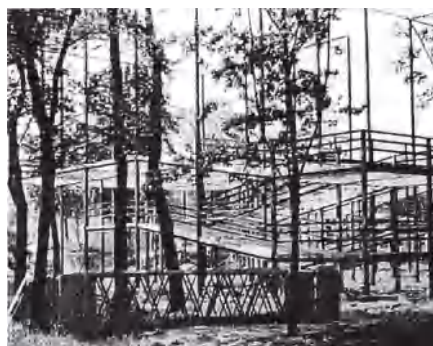


图 17：迈罗门新时代馆的坡道与展台结构，整个空间由坡道连接，形成 5 个不同标高的平面，参观者可以在行进中自由观展



图 18：朝向入口的主厅，展板将空间划分为不同区域，但并未将空间完全分隔，坡道、大厅、展台之间形成系统的视线交流



图 19：勒·柯布西耶设计的展板

如果将流动空间中游览路径上画面的变化视为蒙太奇拼贴的第一个层次，那么在单一画面中再次使用拼贴的方法则可以被视为蒙太奇手法的第二个层次，从进入这座建筑开始，游客们就已经身处于一个由不同画面和结构元素组成的连续运动的系统中了。

在20世纪20年代到30年代间，勒·柯布西耶在建筑设计中的空间画面表达从直观的画面连接、构图暗示，向着通过图像的组合引导感知的方向转变，如同维尔托夫与爱森斯坦的两种不同的蒙太奇观点。这两种表达方式并无高下之分，直观的空间画面表达描绘出真实的建筑空间，而抽象的画面影像拼贴则构建出超出环境空间层面的运动特质，二者均为视觉感知的空间运动之叠加形式。

三、现代建筑蒙太奇空间的连续发展：勒·柯布西耶实践的再次突破

早期的电影蒙太奇与现代建筑空间设计的共同特征，表现在画面的表达形式方面。而在之后电影蒙太奇理论与现代建筑的不断发展过程中，建筑的“蒙太奇空间”设计不再限于单纯的画面空间影像的变化，而是从光线、声音、空间等多层次进行蒙太奇式的叠加，进一步丰富了空间感知的多维表达方式。

在与爱森斯坦的会面结束30年后，勒·柯布西耶将建筑空间设计与电影蒙太奇的结合再次向前推进了一步。1958年布鲁塞尔世界博览会的飞利浦馆设计中，勒·柯布西耶在建筑空间中加入影像、音乐等多维度的互动，被誉为“电子诗”。他



图 20：1958 年布鲁塞尔世界博览会飞利浦馆

将空间视为事件发生的容器，“一切都将发生在内部：声音、光线、色彩、节奏……或许结构是其唯一的外在表现”^①。而勒·柯布西耶也并不是这件作品的唯一创作者，合作者还有结构设计师伊安尼斯·泽纳基斯 (Iannis Xenakis)、电影制作人菲利普·阿戈斯蒂尼 (Philippe Agostini)、平面设计师兼编辑让·佩蒂 (Jean Petit)，以及作曲家埃德加·瓦雷兹 (Edgard Varèse)^②。这座建筑展现出勒·柯布西耶从20世纪20年代以来发展起来的电影与建筑结合的设计方法，是建筑与电影两种艺术融合创作的空间图像表达 (图20、图21)。

这件作品中的运动主要由图像的运动叠加实现，这种方式与勒·柯布西耶在他的绘画和其他作品中使用的方法一致。这种技术被电影导演称为“Polyvision”，由中心空间的“散文”与侧面屏幕的“诗歌”组合，构成一个完整而复杂的空间流动的装置，在这里，蒙太奇超越了电影时间的线性顺序，增加了空间维度的多层次变化。

四、结语

无论是电影还是现代建筑，其本质上都是在为其受众者提供一种时空的体

验，画面影像则是其中最重要的呈现方式之一。正是由于电影蒙太奇与现代建筑设计具有相似的空间诠释方式，这种共性使得电影的空间元素与建筑的空间影像流动产生了共鸣，二者得以融合共生，逐渐发展出当代“电影建筑”与“建筑电影”的全新内涵。如今的电影与建筑早已不再受到画面表现的限制，建筑的电影美学研究向着知觉的多维度营造方向发展，而“蒙太奇”这一源于建筑的重要电影概念，则贯穿着两个学科交互发展的始终，从单纯的画面影像艺术走向空间流动感知的全面组合。

注释

- ① 法语“montage”的音译，意为组合、构成、装配。1923年，谢尔盖·爱森斯坦率先将蒙太奇作为一种特殊手法引导到戏剧表演中，在其后来的电影艺术中又进行了进一步创作尝试，开创了电影蒙太奇理论体系与苏联蒙太奇学派。
- ② 谢尔盖·爱森斯坦 (Сергей Михайлович Эйзенштейн, 1898—1948)，苏联电影导演、电影理论家、编剧、制作人、演员、作家、剪辑师，1915—1918年就读于圣彼得堡土木工程学院建筑系。
- ③ 乔治·格罗兹 (George Grosz, 1893—1959)，德国新客观派的主要画家，创建了达达运动的柏林分支，用绘画来评论社会，作品具有鲜明的政治性。
- ④ 亚历山大·罗德琴科 (Александр Михайлович)

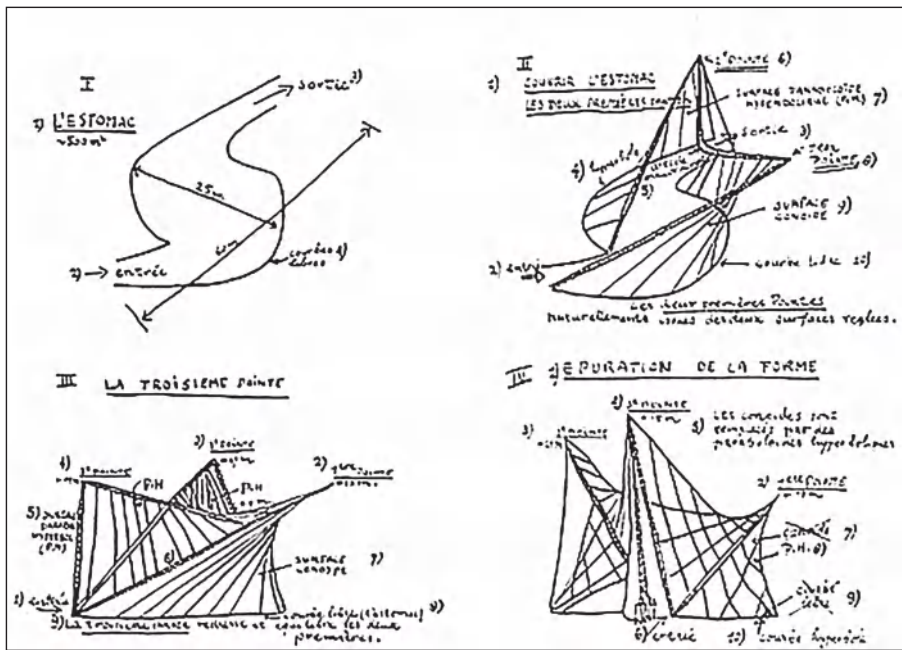


图 21：飞利浦馆设计图

Родченко, 1891—1956), 俄罗斯画家、雕塑家、设计师和摄影师, 构成运动的坚定领袖。他的摄影作品具有社会参与性, 形式上具有创新性, 并且反对绘画美学, 经常从非常规的角度进行拍摄。

⑤ 原名为《总路线》(Генеральная линия)。

⑥ 安德烈·康斯坦金诺维奇·布洛夫(Андрей Константинович Буров, 1900—1957), 苏联建筑师、工程师、发明家、剧院布景设计师。1918年进入国立自由艺术工作室(СВОМАС)学习, 在1919—1921年服役时与爱森斯坦相识, 退役后进入了呼捷玛斯(Вхутемас)阿·维斯宁(Александр Александрович Веснин)工作室继续深造。

⑦ 此时电影尚未更名《新与旧》, 在此沿用旧称。

⑧ Ю. Мергольд. Архитектура кино или киноархитектура[J]. АРХИТЕКТУРА СССР, 1988. (7-8): 32-37. [尤·梅尔戈尔德, 建筑电影与电影建筑[J]. 苏联建筑, 1988 (7-8): 32-37.]

⑨ COHEN J. Le Corbusier and the mystique of the USSR: Theories and projects for Moscow, 1928-1936[M]. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992.

⑩ 吉加·维尔托夫(Dziga Vertov, 1896—1954), 苏联电影导演、编剧, 电影理论家, 苏联纪录电影的奠基人之一。1922—1924年维尔托夫主编电影杂志《电影真理报》, 并以此刊物为学术中心, 形成了一个实验性艺术团体“电影眼睛派”, 力图创造出反映现代生活的新电影, 并不断探索新的拍摄方式和蒙太奇独特的表现技法。

⑪ 由“雪铁龙”住宅(Maison Citrohan)层叠组成的“不动产别墅”(Immeuble Villa), 每个标准单元分为上、下两层, 并拥有开敞的花园阳台, 建筑内还设有各种公共服务设施, 勒·柯布西耶称之为“联合公寓”(Unité d' Habitation)。

⑫ 1933年12月28日发表于《洛桑公报》(Gazette de Lausanne)的一篇名为《再论瑞士馆》(Encoce le Pavillon suisse)的评论提出了这一说法, 认为照片墙所传达出的唯物主义的化学说会误导学生的思维。

⑬ Le Corbusier. Le Poème Electronique[M]. Paris: Forces Vives, 1958: 23.

参考文献

- [1] 姜训祿. 视觉艺术家谢·爱森斯坦的吸引力戏剧理论与实践[J]. 俄罗斯文艺, 2022 (1): 38-53.
- [2] EISENSTEIN S. Montage of Attractions[J]. The Drama Review: TDR, 1974 (1): 77-84.
- [3] БУРОВ. Архитектура и кино: Рукопись. Архив А. К. Бурова[Z]. 1926.
- [4] 牛燕芳. 勒·柯布西耶的东方之旅“建筑散步”观念空间原型的“采集”[J]. 时代建筑, 2020.
- [5] EISENSTEIN S M, BOIS Y, GLENNY M. Montage and Architecture[J]. Assemblage, 1989 (10): 110-131.
- [6] БУРОВ. Об архитектуре[M]. Москва: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1960: 14-64.
- [7] VIDLER A. The Eisenstein Effect: Architecture and Narrative Montage in Sergei Eisenstein and Le Corbusier[M]. New York: Oxford University Press, 2019: 54-66.
- [8] PANOVSKY E. Meaning in the Visual Arts Mass Market[M]. Anchor, 1955: 67.

[9] ARSENJUK L. Movement, Action, Image, Montage: Sergei Eisenstein and the Cinema in Crisis[M]. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2018: 280.

[10] KELLY C. Stitching the Past Together: Montage in Russian Literature and Visual Arts[J]. Russian Literature, 2017, 87-89: 407-420.

[11] 杨延龙. 意境·空间·叙事——论建筑在电影中的三重功能[J]. 当代电影, 2018 (7): 149-153.

[12] 陈涛. 从“栩栩如生”到“幻影之旅”: 早期欧美境况电影的“运动”风景[J]. 世界电影, 2021 (5): 47-59.

[13] 拉兹洛·莫霍利·纳吉. 运动中的视觉: 新包豪斯的基础[M]. 周博, 朱橙, 马芸, 译. 北京: 中信出版社, 2016: 272.

[14] BOESIGER W, STONOROV O. Le Corbusier - Œuvre complète Volume 2: 1929-1934[M]. Berlin, München, Boston: Birkhäuser, 1995: 76.

[15] EISENSTEIN S. Film Sense[M]. London: Faber and Faber, 1943: 17.

[16] NAEGELE D. Seeing What is not There yet: Le Corbusier and the Architectural Space of Photographs[C]// Inter photo arch “Interacciones”, Pamplona, 2016: 262-273.

[17] KIYAK A. Describing the ineffable: Le Corbusier, le Poème électronique and montage[J]. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar, 2003 (4).

[18] BOONE V. Le Corbusier et les arts dits primitifs[M]. Paris: Editions de La Villette, 2019: 221-236.

图表来源

图 1: Hermann Birkholz The First George Grosz Portfolio[M]. Berlin: Verlag neue Jugend, 1917.

图 2: <https://www.wikiart.org/en/alexander-rodchenko>

图 3、图 10、图 11: 电影截图

图 4、图 9: 作者自绘

图 5、图 6: 电影截图, 作者自绘

图 7: EISENSTEIN S M, BOIS Y, GLENNY M. Montage and Architecture[J]. Assemblage, 1989 (10): 110-131. 作者改绘

图 8: KIYAK A. Describing the ineffable: Le Corbusier, le Poème électronique and montage[J]. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar, 2003 (4).

图 12~ 图 14: BOESIGER W, STONOROV O. Le Corbusier - Œuvre complète Volume 1: 1910-1929[M]. Berlin, München, Boston: Birkhäuser, 1995: 45, 62, 64-65. 作者改绘

图 15a: BOESIGER W, STONOROV O. Le Corbusier - Œuvre complète Volume 2: 1929-1934[M]. Berlin, München, Boston: Birkhäuser, 1995: 77.

图 15b: <https://www.sbf.admin.ch/sbf/fr/home/services/publications/base-de-donnees-des-publications/s-n-2019-1/s-n-2019-1h.html>

图 16~ 图 19: BOESIGER W, STONOROV O. Le Corbusier - Œuvre complète Volume 3: 1934-1938[M]. Berlin, München, Boston: Birkhäuser, 1995: 161-169.

图 20: Extrait de Expo 58. Album-souvenir, Egicarte, Bruxelles

图 21: KIYAK A. Describing the ineffable: Le Corbusier, le Poème électronique and montage[J]. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar, 2003 (4).

表 1: 作者根据电影内容绘制