

由画面蒙太奇到材料蒙太奇：先锋艺术的建构转向

贾效田^{1*}

(^{1*}鲁迅美术学院, 辽宁 沈阳 110004)

摘要：蒙太奇作为物象封装再表现的一种手段，因特殊的历史语境与技术迭代，逐步脱离原生语义，成为二十世纪初先锋观念重表现手段之一。本文以广义蒙太奇技术的发展与迁移为线索，主要探讨其在现当代如何实现跨领域迁移并最终融入设计教育发展历程中，为奠定当代设计思维作出贡献的；蒙太奇作为先锋艺术观念、建构主义方法论、现代主义设计思维、当代设计方法的若干维度与切面，逐步与生产紧密结合，本文旨在探讨其在设计观念发展史中蒙太奇技术发挥的重要作用及其地位。

关键词：蒙太奇；先锋艺术；构成主义；现代主义

From Photo-Montage to Material-Montage: The Constructive Turn in Avant-Garde

Jia Xiaotian^{1*}

(^{1*}Luxun Academy of Fine-Arts, Shenyang, Liaoning, 110004, China)

Abstract: As an expressive medium and representation for the encapsulation of imagery, montage gradually diverged from its original semantic connotations through specific historical contingencies and technological evolution, emerging as a seminal artistic device within early 20th-century avant-garde praxis. This paper employs an expanded conception of montage as its critical framework to interrogate the contextual parameters, conceptual architecture, and structural shifts in montage's deployment throughout the trajectory of avant-garde art history.

Key words: Montage; Avant-Garde Art; Constructivism; Modernism

引言

安东尼·吉登斯于《现代性的后果》一书中提及到了现代性的五个特征：时空分离、脱嵌性、信任系统、互渗性、自反性；而这五种特性也伴随着现代先锋艺术运动逐步延伸至艺术相关的各个角落，本文所阐述的则是蒙太奇作为一种技术方法论，如何实现了从观念艺术延伸到艺术生产的迁移。倘若说传统架上绘画对应着手工艺匠人，那么蒙太奇艺术/设计则对应着现代模块化批量生产。蒙太奇源于建筑，二十世纪初应用于绘画，迁移至设计和摄影、电影工业，最终回归建筑设计，并延伸到当代的“拼贴”，甚至于 AIGC 时代的生成式设计，都是蒙太奇作为现代性设计表现的技术方法潜移默化地融入设计教育所产生的涟漪。本文从若干设计史料、设计案例与文本入手，探讨蒙太奇技术是如何从“原初建筑语义—观念先锋艺术—构成主义—当代设计方法”的路径中融入到现代设计方法中的。

而当我们讨论蒙太奇的技术使用者时，先锋艺术家群体则首先凸显了出来。他们秉承着引导社会前进的社会责任，对新技术来者不拒。所谓“技术是人的延伸”，对于现代的态度也在先锋艺术家们也毫无例外——走向建设与生产，新技术推动的必然是新的艺术生产的方式：电影工业、产品设计、波普艺术、乃至当今的 AIGC 艺术，无一不是先锋艺术家们的积极探索的产物，也

都有着蒙太奇技术的核心逻辑——物象的封装与构成再表现，以表达自身的观念。本文将于二十世纪二十年代开始，重新捋顺蒙太奇技术从观念艺术到指导社会建设，再到推动新艺术生产方式的脉络与路径，即广义蒙太奇技术小史。

1.蒙太奇的语境：技术革命、拜物教与未来主义

蒙太奇一词源于法语“Montage”，意为建筑学术语“构成”、“装配”之意，从某种程度上已经预示了其建构性与生产性的属性，而二十世纪二十年代谢尔盖·爱森斯坦用“蒙太奇”一词用于解释电影剪辑技术^[1]，则是电影领域“建构主义”^[2]的开端；1922年康斯坦丁·梅杜内茨基于阿列克谢·甘提出构成主义的观点，而爱森斯坦在《杂耍蒙太奇》^[3]中提及观众会被不符合显示逻辑的“马戏团式”的剪辑手段“蒙骗”，产生一种映射主题的“事件的幻觉”。而这些都是基于十九世纪中后期的技术革命——现代摄影技术与电影技术，观念则来自于自由艺术与文学——抽象、构成、立体主义与叙事逻辑。

蒙太奇的语境是物质飞速发展，社会观念更新，是人们对于物象与叙事的表现新的追求。对于高歌猛进的技术理性，人们的思考也是多元的。有主张技术引导社会革命的激进拜物教如马林内蒂、也有见识过技术大规模杀戮，对技术持谨慎态度甚至有重返手工艺时代的理想主义的年轻时格罗皮乌斯、也有既认识到“机器能碾压你，也能碾压我”^[4]的莫霍利-纳吉，也有能积极推动技术理性和探讨“复制美学”和本雅明。未来主义与蒙太奇的关系应当是发展与继承，立体主义打破了物象的空间，而未来主义打破了物象的时间（图1、2）。而对于未来主义和立体主义的发展，将在俄国交汇，共同构成蒙太奇诞生的语境。

作为未来主义与立体主义在俄国的交汇，“驴尾巴”画派则显得当仁不让^[5]。其中对构成影响最为深刻的为其中四位艺术家：弗拉基米尔·塔特林与亚历山德罗·罗钦科、卡西米尔·马列维奇与埃尔·利西茨基。塔特林与马列维奇属同一时期，对待抽象艺术有着不同的看法：马列维奇突破物象的极限，达到了个人思想的至高形态，即至上主义，而这种至上主义的解读，也有了哲学的范畴“大道至简”（图3）；而塔特林则离开画架，试图从实物出发，拼接出既含有个人特质也含有生产主义色彩的构成作品（图4）。

2.在蒙太奇的框架：拆解、封装与构成

蒙太奇的技术概念由谢尔盖·爱森斯坦提出，在文本中以仕女组成的大象为例解释了蒙太奇技术的目的与方式（图5），即物象的拆解、封装与构成。将大象驮着毗湿奴的与仕女的物象拆解，并封装组合成新的物象：仕女轮廓组成的大象驮着毗湿奴。而其中蕴含的图像学原理，从艺术史迁移到了电影叙事中。而在电影叙事中，与传统架上绘画所不同的是，增加了音乐的维度与更大规模的时空维度。而对于时空维度与音乐维度的构成，则促成了爱森斯坦所提及的“吸引力蒙太奇”所探讨的通过不同事件以叙事逻辑封装拼贴，通过暗示构成映射主题的一套叙事体系^[6]，如《战舰波将金号》中开炮的战舰与沉睡、苏醒、震惊的三联石雕狮子像之间的蒙太奇，使观者将沙俄政府与狮像产生联想，从而达到“沙俄政府在麻木中惊醒”的隐喻与联想（图6）。

从本文“广义蒙太奇”观念出发，认为蒙太奇从技术层面上与构成主义设计相似，都是拆解物象或事件、并进行封装与构成。如利西茨基《红色楔入白色》（图7）中将现实事件封装，将红军拆解成红色三角形、白军拆解成圆形，用红色三角锐利的一角穿透灰色方形刺入白色，封装成一种冲突的画面，暗示着现实中红军高歌猛进突破防线打击白色势力；而在电影上对于“战争”这一物象的封装和表现，米哈伊尔·罗姆^[7]对战争事件的封装则有了更多的表现力：匆匆而过的军人，跨过战壕向前冲锋的骑兵，溃逃的敌人与骑兵的同时出现表明战争的进行（图8）。

而艾森斯坦对于战争的表现可以从《十月》中管中窥豹，他对战争的表现由隐喻和事件的蒙太奇叙述：插在雪地上的一把把刺刀步枪暗喻休战、在战场上原本排队开饭，把酒言欢的俄国与德国的士兵们、同时与临时政府卑躬求和作蒙太奇剪切；镜头回转战场，突如其来的炮火，画面中原本亲密无间的士兵们又回到了各自的战壕，开始了战斗，炸飞的土屑拍打在蹲在战壕的士兵们，暗示战争的继续；后展示士兵面部神情的特写，向上暗示在观察表情深邃暗示在思考，后被土屑洒到又缩了回去，暗示现实的残酷（图9）。

在方法论上讲，我们可以以《论蒙太奇》与《无物象的世界》为例，艾森斯坦把事件分作若干部分，其中各个部分的关系并不是单纯线性关系，而是相互映射，共同呼应主题的“元素”，

其间的关系以叙事逻辑，即蒙太奇手法进行排列组合（图 10），构成电影主题的框架体系。而马列维奇将物象进行分割、抽离，成为构图的基础元素，并重新组合成新的艺术作品（图 11）。

3. 蒙太奇的意义：先锋性的建构转向

相较于蒙太奇技术，构成主义的意识形态更为浓厚。作为激进的“新艺术-社会先锋派”^[8]，艺术创作不仅仅是为个人观念和艺术技法的表现，更是对社会美好愿景的物质体现。三角形、圆形、矩形；木材、金属、玻璃，都是构成主义者们“蒙太奇”的被拆解的物象。马列维奇在达到至上主义的高度后试图进行一些实践，以集体协作的形式，推出一些新的应用于日常生活的装饰风格与设计（图 12）。

马列维奇的餐盘设计运用了至上主义形式原则，而茶具设计有着马列维奇至上主义乌托邦建筑形式探索的影子（图 13）。而在深受马列维奇影响的埃尔·利西茨基则更贴近蒙太奇，不只是《红色楔入白色》，利西茨基在排版与招贴设计上也践行着叙事的方法论^[9]。如 1933 年于《苏联建设》为一五计划中第聂伯河水电站工程所做的排版设计（图 14），用类似连环画的形式在杂志上再现了第聂伯河水电站从无到有建设的过程，在当时大萧条的西方社会产生巨大影响。

作为反对马列维奇艺术家观念至上的弗拉基米尔·塔特林，他推崇现代生产性的材料，主张从生产的角度来审视艺术和设计，最为代表的应当是 1919 年《第三国际纪念碑》设计，其通过钢铁、玻璃与电机、电报机与投影等现代工业元素进行构成，与古典神话巴别塔相结合，共同形成了对国际共产主义的美好愿景（图 15），这也是该设计方案能够拔得头筹的原因之一。而作为塔特林生产性的后继者亚历山德罗·罗钦科亦清晰地认识到对物象进行拆解封装的建构性和生产性的意义，将其置入呼捷马斯教学体系中（图 16），并试图带领学生从点线面逐步从一维构建到三维空间，后由拉多夫斯基学派成为系统科学的建筑设计方法论^[10]，这也可以说是一种蒙太奇在设计教育上的延伸。

我们对于蒙太奇的认知囿于首先应用于电影行业的固有印象，而忽视了其建构意义上与构成主义的共性。从方法论层次上讲，对物象的分解、封装与构成不只是事件，也可以是客观存在的物理材料。蒙太奇的先锋性在于其通过拆解复杂的物象体系，用少量物象隐喻、用事件与主题的暗喻来叙事，并不依靠具象写实与线性逻辑，而这与构成主义相似，用材料与材料的排列组合，最终达到“生产艺术”的目标。而蒙太奇与构成主义的人民性和可复制性，都是值得继续深入研究的。

4. 蒙太奇的延展：叙事的两个维度

作为叙事的两个维度：“演绎—推导”与“还原—重构”，这两种逻辑体现在客观技术载体与哲学方法论上则是蒙太奇技术与福柯的知识考古学。蒙太奇的运行逻辑与福柯知识考古学从时空的维度来讲是相反的：蒙太奇注重拆解事件，并将事件与事件以某种叙事逻辑共同构成对主题的映射与反映；而知识考古是通过目前存留的对事件与事件和主题，并通过推断的映射关系还原，反推原本的物象与事件。如果以 A 与 B 实现了 C 为例，蒙太奇是 $A+B \rightarrow C$ ^[11]，通过 A 与 B 的封装再构成，实现了对于事件 C 的映射。而知识考古学则是：已知若干事件（A、B、D）和结果 C，求 A、B、C、D 之间的关系，即 $A、B、D \rightarrow C$ （关系仍待确定），并通过考古方法演绎推理，最终还原成 $A+B \rightarrow C$ 的历史事实。“知识考古学发现了话语作为档案存在的条件，确定了话语的独特领域。并不是具象的物象本身，而是描述物象的话语。而这种描述必然带来事件本身信息的缺失，因为人并不能完美地只用话语概括事件与物象本身”^[12]。而蒙太奇技术也要求对物象的关键特征的进行放大表现以实现暗喻与引申的作用，而这也进一步印证了蒙太奇与知识考古学为叙事的两个相反向量：运用物象和事件细节隐喻主题和用主题、证据和话语还原已经被失真的事件和物象。而这两种相反的逻辑向量，最终都会体现在艺术与设计上。

5. 蒙太奇的回响：波普、设计方法论与 AI GC 运行逻辑

蒙太奇技术诞生于先锋艺术探索，经由抽象艺术、现代摄影技术与平面设计、建筑设计等多种媒介的尝试，实现了蒙太奇技术在建筑、电影与设计多种领域上的应用与传播，即文中所认为的广义蒙太奇，在跨媒介中实现了先锋艺术观念的互渗。在社会激荡的二十世纪前半段，先锋艺

术家们介由蒙太奇技术实现了抽象艺术的建构转向：通过事件（元素）—叙事（构成）的组合关系，进行观念的传达。而这种思维逻辑，也为战后现代主义与后现代主义设计师们所广为运用。

就其物象封装再表现的生产性而言，我们可以从拉兹洛·莫霍利-纳吉的《电话图像》来找到例证。作为构成主义设计理论家，他在1923年通过电话沟通，指导外地的工匠师傅制作了三副瓷板画，具有相同的构图与设色，只是大小有所区别（图17）。莫霍利-纳吉证明了通过沟通，即使艺术家并未实际接触过生产资料，仍然能够产出高质量的相同的艺术作品，这是对同样先锋艺术理论家本雅明所讲述的传统绘画“灵韵”观念受到冲击的有力佐证，同时也印证了“机器既能碾压你，也能碾压我”艺术生产的客观物性，也暗示了未来新的生产手段——全球化生产，这也是吉登斯所阐明的现代性社会特征——时空分离与脱嵌机制的体现。而作为蒙太奇技术并未随着时间的流逝消失在历史的长河中。如战后英国理查德·汉密尔顿《是什么让昨日之家如此不同，如此具有吸引力？》（图18）中运用拼贴手法表现艺术观念，客观上讲是对蒙太奇拼贴技术的再复兴。我们结合利西茨基做的图像蒙太奇手法来看（图19），从胶片重叠到报纸剪切黏贴，无一不是物象封装、再表现的一脉相承；从汉密尔顿的作品来看，肌肉男、泳装女、电视机与留声机，彩色的皮革沙发与男人手持的彩色“pop”字样的棒棒糖等，从各个杂志剪切而来的物象共同构成了对通俗文化的集体隐喻；而我们再回到利西茨基的自画像设计来看，手持的圆规与线条构成，突出个人设计几何感与抽象的风格；左上角的作品集与名字，箭头指向利西茨基本人；持圆规的手与面部的重叠拼贴，共同构成了埃尔·利西茨基充满个人风格的表现。这些案例无一不是通过事件（元素）—叙事（构成）的组合关系所共同达成的效果。

而在设计领域，我们可以从现代早期的现代设计师的作品中寻找蒙太奇的蛛丝马迹。因为狭义蒙太奇仅限于摄影工业，本文希望将范围扩大进行探讨。从蒙太奇封装再表现的逻辑入手，我们可以从1925年的巴黎装饰博览会中的苏联馆（图20、21）与勒·柯布西耶“新精神屋”（图22、23）作对比研究。苏联馆与“新精神屋”相比，是集体协作，梅尔尼科夫通过钢铁、玻璃等现代材料将展馆块体以两个交错三角体为表现，室内则是亚历山德罗·罗德琴科的工人俱乐部设计，室内所有的设计均考虑到了生产性与人机工学；而新精神屋则更偏像个人幸福生活的展现；方与圆的块体拼接构成了人的生活空间；方块作部分横切，部分组合的跃层切割，成为我们如今“跃层”的基础设计方法。苏联封装表现了集体主义的生活气息，而柯布西耶注重表达了个人生活的新风尚，这也暗喻了两个意识形态的不同侧重点。

而到了AIGC时代，通过计算机人工智能生成艺术作品的核心逻辑的主要有两种，一种是自上而下式指令型AI，另一种则是自下而上式学习型AI；这与第四部分蒙太奇的延展的两个向度相吻合：蒙太奇通过拆解物象，封装再表现成新的物象，是自上而下式指令型的生产；而自下而上式则是通过素材的不断堆叠，不断生成新的路径规律，并最终达到表现的物象目标，这与福柯的思路相近。我们现在很难说名图灵是不是有蒙太奇的逻辑影响，但我们可以肯定的是：广义蒙太奇可以延伸至生产的建构主义逻辑，而建构性是工业社会和信息社会的基础逻辑与底层代码。

还有一点需要提及的是，蒙太奇技术的发展对目前自媒体短视频时代有着重要影响，人们通过互联网和简单的剪辑手段就能随意剪辑出符合自身宣传需求的视频，而这种视频充斥着互联网的各个角落，这是技术延伸到每个人的技术民主化的新发展，而互联网的快速利益折现又进一步助长了全民自媒体的风气，同时也是市场驱动的盲目性体现。而这也是蒙太奇弊端的显露，所有的技术都有其两面性，抑或许技术客体本身并不具有价值，个人需求是产生利益的直接动因，那么这又将是麦克卢汉的“技术是人的延伸”的印证。

6.总结：蒙太奇与建构

在艺术领域，一般以构成去解释建构式的设计方法，即所谓的构成主义；而建构主义则是更为广阔的社会行动主义：通过某种形式，实现个人与社会的主客体共同建构；除此之外，在哲学层面建构主义更多的则是主体性和客体性的建构，也就是主题间性的确立。而本文探讨广义蒙太奇，也是希望能够将其置放在其原本生活的语境，通过分析先锋艺术家们的实践，探讨其艺术先锋性与建构性的基础逻辑，并以此来指导当代的设计实践。

注释：

[1] 目前没有学者明确提出电影建构主义一词，蒙太奇在电影业的本意更倾向于剪辑技术，很少有人探讨其剪

辑的本质——物象封装与再表现的逻辑与方法。不过有学者意识到电影与建筑的共性，有所分析，可做参考；同时近几年有若干优秀文献开始有了电影建构主义的视角，附参考文献上供参考。

- [2] 张时民.论作为一种戏剧理论的《吸引力蒙太奇》[J].艺术百家,2005(06):122-126,91.
- [3] 注:吸引力蒙太奇也作杂耍蒙太奇。
- [4] 拉兹洛·莫霍利-纳吉,王洋.构成主义与无产阶级[J].新美术,2020(04):016.
- [5] 杨修憬.俄罗斯先锋派艺术的多元面貌及其艺术特征——从“红方块王子”到“驴尾巴”[J].美术大观,2022(10):061-065.
- [6] 张时民.论作为一种戏剧理论的《吸引力蒙太奇》.[J]艺术百家,2005(06):122-126,91.
- [7] 米哈伊尔·罗姆,毕业于国家高等技术与艺术学院,即近年来在设计史中地位不断上升的呼捷马斯,罗姆与构成主义的关系仍待史料考据,不过从意识形态上讲深受构成主义影响。蒙太奇手法与构成主义关系的研究仍有待商榷,本文旨在提出这种可能性,后续有新史料发现或能更加切实的证明这一猜想。
- [8] 维克托·马格林将这一时段的先锋派归为“新艺术-社会先锋派”,主要有以下原则:一、艺术家是社会变革先锋团队的一分子,并努力展现乌托邦社会的特征。二、艺术不仅仅关乎审美领域的孤立的话语实践。三、那些被认为是客观和准确的形式,是视觉陈述最恰当的基础。出处见参考文献维克多·马格林文本。
- [9] 马列维奇与利西茨基二者同为“驴尾巴”画派成员、大众艺术研究院因库克教员、呼捷马斯教员,关系密切。
- [10] Kenneth Frampton. Foreword. Anna Bokov. Avant-Guard As A method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space 1920-1930.[M]Zurich: Park Books,2020.
- [11] “→”指映射关系,即A与B能够形成指向C的映射关系,也可以理解成一种隐喻关系。
- [12] 张一兵.认知考古学:活化的话语档案与断裂的谱系发现——福柯《认知考古学》解读.[J]南京大学学报(哲学·人文科学·社会科学):05,014,154.



扫码查看参考图片

参考文献:

- [1] [英]安东尼·吉登斯 著,田禾 译.现代性的后果[M].上海:译林出版社,2011年版.
- [2] 张时民.论作为一种戏剧理论的《吸引力蒙太奇》[J].艺术百家,2005(06):122-126,91.
- [3] 杨修憬.俄罗斯先锋派艺术的多元面貌及其艺术特征——从“红方块王子”到“驴尾巴”[J].美术大观,2022(10):061-065.
- [4] 拉兹洛·莫霍利-纳吉,王洋.构成主义与无产阶级.[J]新美术,2020(04):016.
- [5] [俄]C.M.爱森斯坦 著,富澜 译.蒙太奇论[M].北京:中国电影出版社,2011年版.
- [6] [俄]卡西米尔·马列维奇 著,张耀 译.无物象的世界.重庆:重庆大学出版社,2019年版.
- [7] Anna Bokov. Avant-Guard As A method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space 1920-1930.[M] Zurich: Park Books, 2020.
- [8] Sophie Lissisky-Kvppers. El Lissisky:Life·Letters·Texts[M].London:Thames and Hudson, 1992.
- [9] [美]维克多·马格林 著,张馥玫 张长征 朱橙 译.设计:为乌托邦而奋斗[M].北京:北京大学出版社,2018年版.
- [10] 贾效田.设计的现代性祛魅——以间战期俄、德为核心的欧洲现代设计实践为例[D].沈阳:鲁迅美术学院,2024.
- [11] October, Directed by Grigori Aleksandrov & Sergei M.Eisenstein(1928). [DB/OL] (2025-06-10) [2025-06-10]. https://www.imdb.com/title/tt0018217/?ref_=ttawd_ov_i
- [12] Lenin in 1918, Directed by Mikhail Romm(1939). [DB/OL](2025-06-10)[2025-06-10]. <https://www.imdb.com/title/tt0031564/>