

## 德萊葉的「白」—— 從顏色作為減法影像到至上主義繪畫之異度空間

李佩盈\*

### 摘要

德萊葉因其風格化的黑白影像經常被喻為畫家，然而在他的黑白影片中並非全然無色系，其中暗含著導演對彩色抽象空間的思考，事實上德萊葉式的白讓影片跳脫出黑白片的體系，並且達到愛森斯坦所提出的「顏色作為自治」表達的想法。藉由影像遷徙的觀看方式，本文試圖將德萊葉的白色影像連結到至上主義繪畫的第四度空間，《憤怒之日》裡油彩式的白、《吸血鬼》的霧白和《復活之日》的冷白，各式的白形成一種德萊葉特有的減法影像，並趨近馬列維奇《白底上的黑方塊》的極簡姿態，在此形體逃脫出再現空間，顏色自框中流洩出一股純粹質性的力量；而《貞德受難記》中特寫的白皙臉龐，更發散著如同《白底上的白方塊》的低限與無限概念。在不同質的框之間，不同的零度平面空間非時序地串聯出影像的多重樣貌。

**關鍵字：**德萊葉、白色、影像遷徙、顏色自治、四度空間、至上主義、馬列維奇、減法影像

---

\* 巴黎第一大學造形藝術暨美學和藝術科學博士班，電影組博士生。

## 一、德萊葉和繪畫

卡爾·德萊葉 (Carl Theodor Dreyer, 1889-1968) 的影像和他對電影的思考一樣外於時空而存在，在電影語言被視為已幾近開發殆盡的今天，重返德萊葉的視界仍讓人感到耳目一新的撼動，他為電影所開鑿的藝術深度毋庸置疑，巴贊 (André Bazin, 1918-58) 將這位丹麥電影大師的高度和弗拉芒畫派 (L'École flamande) 以及文藝復興時期畫家相比擬，然而德萊葉和繪畫的關連並不僅止於其藝術地位，在一篇關於影片《憤怒之日》(*Jour de Colère*, Carl T. Dreyer, 1943) 的評論中，巴贊指出該片最具原創性的在於它畫面中所呈現的繪畫風格：「多虧了光線和構圖的驚人技巧，其藉由服裝色調的對比而展現 (黑色的裙子和白色折領)，因而影片有一大半就像是活生生的林布蘭畫作」。<sup>1</sup> Jean Sémolué 在 *Dreyer* 一書中更直指片中 Absalon 的母親其令人難以忘懷的臉，實在讓我們無法不去喚起林布蘭 (Rembrandt van Rijn, 1606-69) 的肖像畫，例如那幅刻劃 Françoise von Wasserhoven 的畫作 (*Portrait of an 83-year Old Woman*, 1634)。<sup>2</sup>

《憤怒之日》裡人物所著的服裝顏色黑白對比極為強烈，墨黑色袍子和潔白領子已形成極端差異，而當光線打在白色衣領上時更加強白的效果，當然光線不只投注於白色領巾，它更專注在人物臉上，人臉在強光下時而顯得跟領子一樣白亮，黑白之間的反差，極端如同刻意被擠放在一起的顏料【圖 1】。光線確實扮演要角，在許多特寫鏡頭中，強烈且純粹的光讓人臉從周圍空間中獨立出來，同時穿透容貌直探人物內心的情緒與性格，這光的純粹與其所展現的複雜事實上可以對位主角 Anne 的眼睛：純粹而幽深。Absalon 在 Anne 眼中看到的是她表相的純真、潔淨，而他兒子 Martin 卻看到她內在的深邃、謎樣。光線不僅照亮人物表面也照亮內裡，任由這表裡不一的狀態相互搏鬥而挾持著人物。

---

<sup>1</sup> André Bazin, *Le cinéma de la Cruauté* (Paris: Flammarion, 1975), p.41.

<sup>2</sup> Jean Sémolué, *Dreyer* (Paris: Editions Universitaire, 1962), p.102.

論無可避免地將它和林布蘭的繪畫作連結，然而我們也不能忽視其場景的重要性，這部片的室內場景反應了德萊葉對佈景一貫的仔細斟酌，如同《復活之日》(*Ordet*, 1955)或《貞德受難記》(*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928)，《憤怒之日》中的室內場景也甚為風格化，佈景呈現寫實風格卻沒有日常的雜亂，影片裡的牆面、櫃子或物品所展示的幾何效果讓畫面顯得素樸而冷峻，就這提取畫面的線條層面而言，縱使沒有聚光效果的托襯，我們依舊可以感受到德萊葉影像中的繪畫性，這也就無怪乎德萊葉總是被拿來和畫家相比，Philippe Parain 更把德萊葉在風格面向上的考察功力和達文西 (Leonardo da Vinci, 1452-1519)、杜勒 (Albrecht Dürer, 1471-1528) 甚或立體派、超現實主義藝術相比。<sup>3</sup>

德萊葉歷經電影還在藝術領域中爭一席之地的時期，而將德萊葉的影片與繪畫相評比，並非爲了確立當時電影在藝術上的位置，也非爲了讓電影成爲高尚藝術。電影和繪畫的本質相異，如同巴贊在〈繪畫與電影〉中所聲明的，畫框構成的是與我們存在空間相對立的內向空間，「繪畫的時間性有如地質學體系，是沿縱深方向發展的」，而蒙太奇所結構出的是一種「地理學體系」、是「沿著水平軸延伸的時間單元」，畫框是向心的，銀幕的「遮框」是離心的，但經由電影對繪畫的觀照將改變繪畫的質性，如亞倫·雷奈 (Alain Resnais, 1922-2014) 的《梵谷》，即是帶我們打破繪畫格局的電影，它「把銀幕嵌進畫框，繪畫的空間於是失去自己的方位與界限，造成沒有邊際的印象」。<sup>4</sup> 雷奈打開了繪畫的框，賦予繪畫一個「鏡外」(Hors-Champ) 空間，讓它換上一個離心的框。那麼，探勘電影中的繪畫性是否讓影像指向縱深的時間軸？這樣的觀看當然非爲了讓影像鑲入畫框中、非爲了把它箝入一個內向空間中，也非單純爲了把電影垂直地擲入影像地質發展史的研究中。

關於電影和繪畫之間的關係，賈克·歐蒙 (Jacques Aumont) 在《無盡的眼》一書中做了深入的思索與探討。<sup>5</sup> 電影和繪畫有許多根本上

<sup>3</sup> Philippe Parain, *Dreyer—cadres et mouvement* (Paris: Minard, 1967), p. 151.

<sup>4</sup> 安德烈·巴贊，《電影是什麼？》(*Qu'est-ce que le cinéma?*) 崔君衍譯，(南京：江蘇教育出版社，2005)，頁192。

<sup>5</sup> Jacques Aumont, *L'oeil interminable*. Paris: La Différence, 2007 [1989].

的差異，但兩者間仍不乏重要連結。他探勘了盧米埃兄弟的影片和印象派繪畫之間的微妙連結，也觀察到全景繪畫和電影兩者裝置之間的相似處，此外還對照了十七世紀繪畫和二十世紀電影對色彩使用上的質問，提出兩者對使用顏色的支持與拒斥之紛爭上的雷同。歐蒙長期對電影和繪畫間的連繫有所關注，在一篇名為〈虛空畫（遷徙 2）〉的文章中，他藉由觀看幾部影片中的某特定場景來探討十七世紀荷蘭繪畫裡的象徵藝術如何體現在電影影像中，其中包含德萊葉的《復活之日》，片中一個拍攝書房（或說看似書房的空間）的鏡頭呈現出和虛空畫（*Vanités*）相近的圖景。<sup>6</sup>

在《復活之日》中，Inger 躺在廚房的長桌上讓醫生和產婆進行接生的工作，她的丈夫 Mikkel 因妻子難產而焦躁不安，緊守在她身旁，而當獲知初生兒子已逝且妻子生命難保時，他憂心忡忡地從這「臨時產房」開門出來向父親哀嘆，接著父親跟他一起進到廚房探看媳婦的狀況。廚房門外的空間即是書房，此時或許我們沒有特別注意到書房的陳設，但當父親再度從廚房走出來前的一個對著這道門扇拍攝的空鏡頭、以及父親入鏡後隨即跌坐在門前的椅子上時，我們注意到這空間裡的擺飾：門右邊是掛鐘、門左邊的牆上有座精美的木製書架，裡頭擺滿書籍、書架前是書桌，書桌上擺著一束花、書架下方則放了棋盤，且棋盤是立著置放的，深怕我們看不到似的。

事實上，虛空畫與其說是種類型、派別，不如說是一種象徵的模式、遊戲，在虛空畫的靜物呈現中我們經常看到頭骨、花朵、水果、沙漏、鐘錶、煙、書籍或樂器等，其企圖表達時間的短暫易逝、生命的徒勞與徒然，人世間的歡樂浮華甚至人類智慧的發明都是一場虛無，因人終將面臨死亡。在此象徵的內涵上，歐蒙將《復活之日》片中拍攝書房的空鏡頭和虛空繪畫做一比照，面對 Inger 的死亡，所有人間事物都變得沒有意義，這鏡頭夾在 Inger 生命垂危之際，它於是不再只停留於道具擺設的層面，而更接近「死亡告示」（*Memento mori*），<sup>7</sup> 因而，書桌上的

---

<sup>6</sup> Jacques Aumont, “Vanités (Migrations, 2)”, *Cinémathèque* 16 (1999): 7-21

<sup>7</sup> *Memento mori* 是拉丁諺語，意思指的是「記得你終將一死」（*Souviens-toi que tu mourras*）。

花束流露出生命即將凋零的暗示，牆上的時鐘訴說著時間的消逝，書本裡頭不過就是無謂的文化，尤其棋盤更是非精神層面的、只是用來消磨時間的輕浮遊戲，所有的物件都暗指著 Inger 即將死亡。<sup>8</sup>

另外，在象徵的形式上，歐蒙也對比了這場景和虛空畫的象徵運作模式。由於十五世紀初弗拉芒畫作中的象徵體系，開始受到潘諾夫斯基所謂的「自然主義」(naturaliste) 意識形態的驅使，而無法再像前一個世紀那樣露骨地展現宗教意涵，因為在視覺上需求寫實效果，這類繪畫於是逐漸將直接的象徵符號粉飾在寫實呈現中，<sup>9</sup> 但也因此象徵的力量更被彰顯，因為被藏身在「自然主義」背後，所有物件於是都潛在地散發著象徵的可能。十七世紀的虛空畫又更加深這體制，對寫實的訴求更加確切，尤其展現在細微的刻劃上。《復活之日》片中的那些道具事實上也難以輕易地被察覺其象徵意涵，這鏡頭如此地自然與隱微，幾乎被包含在敘事的自然開展中，也就是說這場景的象徵粉飾效果極強，加上這些物件早已脫離十七世紀荷蘭繪畫的脈絡，可說已不存在具根據性的參考。那麼如何察覺其中的意涵？正是藉由其前一個奇蹟式的旋轉運鏡，啟動了歐蒙對這場景的象徵詮釋，甚至該片其它影像中更為隱微的象徵。<sup>10</sup>

德萊葉認為建築是最完滿的藝術，也是和電影最接近的藝術，這道出德萊葉的不純電影觀，事實上我們確實在導演作品中感受到多樣藝術的雜揉，儘管他不斷地將電影與戲劇做切割，甚至厭惡戲劇。Charles Tesson 在為《關於電影工作的省思》(*Réflexions sur mon métier*) 一書所撰寫的前言中仍指出導演和戲劇的密切關連，甚至提出德萊葉是以「戲劇去忘記戲劇」來對導演所說的「用攝影機去抹除攝影機」做一悖論式回應。<sup>11</sup> 德萊葉偏好不純、不完美，因為不純的生命力在於那裡有上千種可能相衝突著，影評或理論家們觀看德萊葉的影片和繪畫的關連，正是以不純粹的方式去再造他的「不完美」。

<sup>8</sup> Jacques Aumont, "Vanités (Migrations, 2)," *Cinémathèque* 16 (1999): 11.

<sup>9</sup> 例如不能再畫出十字架下方被劍穿心的聖母來象徵她的痛楚，而是以在瑪利亞腳邊的劍蘭來表示。

<sup>10</sup> Jacques Aumont, "Vanités (Migrations, 2)," *Cinémathèque* 16 (1999): 11-15.

<sup>11</sup> Carl T. Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, (Paris: Cahiers du cinéma, 1997), p.16.

## 二、影像的遷徙，影像的多重性

在將德萊葉的影片和至上主義（Suprématisme）繪畫做一連結之前，有必要做個論述概念上的釐清，上述中提到歐蒙在幾部影片中看到了虛空畫的身影，且在不同的影片裡以不同的姿態出現，它們留有虛空畫或多或少的樣貌，但在自身的體系中已然自成一格，它們成爲一種潛在雙重、甚至多重影像。

不管是在《給瑪麗報信》（*L'annonce faite à Marie*, Alain Cuny, 1991）片中那看似無意義的過場，即角色 Anne 從擺滿蔬果的桌上拿起一顆檸檬，手握刀子慢條斯理地將檸檬皮削成螺旋狀（狀似鐘錶裡的彈簧）；或是《軟乳酪》（*La ricotta*, Pier Paolo Pasolini, 1963）於片頭及片尾出現的盛餐桌；抑或《潛行者》（*Stalker*, Andrei Tarkovsk, 1978）裡俯拍水中物件的半超自然半寫實鏡頭，它們都和《復活之日》片中那空鏡頭一樣，在不經意間便被我們略過，因爲它們如此短暫、隱微，或者顯得沒有意義，甚至荒謬，但正是這樣的粉飾使得象徵的力量變得強大，儘管在《潛行者》中物件已越出象徵指涉的範疇。它們融在片中發散著隱喻，同時召喚虛空畫的模態，歐蒙在此觀察到了「影像的遷徙」，虛空畫從繪畫的形式變身在不同的影像裝置中，並以不同的樣式延續著它的圖像。<sup>12</sup>

遷徙（migration）意味著變動，指的是在空間上的移動，我們會想到動物的遷徙，像鳥類從一地區或氣候區遷移到另一個，或者人類從一個地域遷移到不同的地方，其都有尋找延續生命空間的意味。那麼影像的遷徙是具有生命力的移徙嗎？事實上我們看到虛空畫圖像在空間上的轉置，從畫框空間到遮框空間，它成功地「移居」（immigration），並且衍生出自己的生存形態，而其身分的雙重曖昧在於它同時又帶有前一個居所的記憶，只是這記憶是隱微難察覺的。此外，記憶越是潛在（virtuel），制約影像的力量越小，換言之，影像的遷徙並非顯義的，它不是直接引用（citation），例如迪士尼的幻想曲（*Fantasia*, 1940）中惡魔坐擁山城的形象，即偏向後者，它是對穆惱（F.W. Murnau, 1888-1931）

---

<sup>12</sup> Jacques Aumont, “Vanités (Migrations, 2),” *Cinémathèque* 16 (1999): 7-21.



的《浮士德》(1926)片中惡魔形象的再度上演，<sup>13</sup> 其在視覺上停留於表面的截取，因而影像較傾向封閉的完成式(當然我們還是可以用另一種引用的視野觀看這類影像參照的趣味性)。然而遷徙的概念是埋藏不可見的，跟象徵的粉飾性一樣深不可測，舊影像和新影像的關連處於潛存虛擬的狀態，新影像因此有自身的生命力。

當我們談到新舊影像事實上便將時間含納進來了，新影像看似垂直指向埋藏於地層深處的舊影像，但事實上影像遷徙的時間屬性更為多面。以上述虛空畫的遷徙為例，我們在影片中看到其多重性，物件的影像首先召喚自身，即它們在影片中自我呈現的當刻，它們與其它物件和人物共同構組影片；其次它們啓動或應和片中其它具象徵意涵的影像，其相互反應的方式並非線性展開，而是在時間軸上做交錯、跳躍的連結；此外，如同上述所探討的，影像還暗指著歷史記憶：虛空畫；最後，當然它們還指向分析者，即那個將所有埋藏於虛擬中的影像關連起來的當下。

藝術史經常用主要的流派來將藝術做區分，且不管是繪畫還是電影，總是存在一種以「進步」或「進化」的歷時性眼光來書寫歷史，影像遷徙的觀看方式也是關於歷史的，但是較偏向班雅明式的歷史觀。遷徙的詮釋概念以觀者作為起點，這樣的詮釋或許甚為暴力，然而詮釋本身就是暴烈的翻譯闡述，分析的潛在陳述在於讓藝術品更有生命力，是一種對作品再造的方式，不過當然這並不意味著詮釋是欠缺考察的全然主觀。影像遷徙的詮釋具有多重轉譯能力，它企圖以新的路徑建構新的圖景，它是類似星群式的連結，每次都期待在不同時空中的光點串聯出不同的星叢，其觀看方式是另一種歷史，但很明顯的它並非潘諾夫斯基式的肖像學，而是直接訴諸影像本身、直接訴諸視覺，無論在空間還是時間上，都是極具創造力且未完成的。關於德萊葉和至上主義繪畫的連結，即是企圖以這樣的分析方式來觀看電影在視覺面向上的混雜體質，以及以不同的路線重訪德萊葉的影像之多重性。

---

<sup>13</sup> 歐蒙在〈虛空畫(遷徙 2)〉中對1995年刊於*Cinémathèque*的文章〈遷徙〉(Jacques Aumont, "Migrations," *Cinémathèque* 7 (1995): 35-47)中的概念做了自我修正，原本作為影像遷徙的例子，在1999年他提出不同的看法。Jacques Aumont, "Vanités (Migrations, 2)," *Cinémathèque* 16 (1999): 19-20.

### 三、德萊葉的繽紛色彩和至上主義

德萊葉是擅於處理黑白影像的大師，像巴贊即認為《復活之日》就某種程度來說可算是最後一部黑白片，它完美地關起黑白片的帷幕。<sup>14</sup>我們在上述中提到影評和理論家將德萊葉評比為畫家，主要是從光線、黑白色調的配色以及佈景構圖來談論，這說明了導演攫取繪畫中的神韻並非來自彩色，然而他對顏色的思考並不侷限在黑白無色系上。

德萊葉在多次訪談中表明自己對黑白影像的偏好，他表示若要以彩色來拍攝影片，像是《以色列的耶穌》（*Christ en Israël*），他將使用很少顏色，因為黑跟白在彩色片中仍佔有優勢，只是藉由一些顏色讓白色更白，讓黑色更黑；此外，若要拍寬螢幕電影他也將採用黑白色調來攝影。<sup>15</sup> 很明顯地德萊葉將黑和白作為視覺優先考量，但這卻不意味著他將彩色排除在外地去思考電影，德萊葉的年代彩色片仍欠缺層次而無法達到自然寫實的程度，他認為彩色正巧可以用來營造情緒或創造藝術風格。他堅持電影必須脫離寫實主義的枷鎖，以作為表現靈魂面向的藝術工具，若是用來報導時事那麼照相寫實則很必要，然而若是作為藝術啟發，攝影機則必須開啓想像的層次，脫離自然主義從而創造新的語言藝術形式。「抽象化」可說是德萊葉很重要的藝術辭彙之一，因為它指向心理範疇，脫離再現，導演所尋求的是影像的抽象形式，他力求避免讓電影走進摹仿現實的牢籠，其中他提到一個重要的抽象化手段即是顏色的運用。

觀看電影中的顏色，早期於上色片、染色片中的顏色經常意味著影像的不貼近現實，跟黑白片所賦予的照片寫實觀感相反，顏色常暗示真實的缺席，而偏向心境的表現，但由於當時技術仍過於粗淺，多數導演依舊選擇使用配樂來展現情緒。1930 到 40 年代電影中的顏色和現實中的色彩有所差距，顏色仍時常和非真實的表現緊密連繫，這樣的情況一直持續到《單車失竊記》（*Vittorio De Sica, 1948*）的年代。

---

<sup>14</sup> André Bazin, *Le cinéma de la Cruauté*, p.47.

<sup>15</sup> Carl T. Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, pp.123-124.



特藝彩色 (Technicolor) 通常被視為好萊塢式的，它指向奇幻，和義大利新寫實的灰色相形對立，前者呈現出的顏色由於比現實還要純色，故被視為具有侵略性，相對而言，德國的愛克發彩色 (Agfacolor) 則顯得柔軟蒼白。總而言之，用色在當時一般被視為需要節制謹慎處理的手段，以避免影像太過失真，在這樣的背景下，當德萊葉指出顏色的非真實效果於是顯得合理。

然而導演對色彩的看法更為極致，顏色對德萊葉而言具有無限的可能性，在 1955 年於愛丁堡國際藝術節前夕的研討會上，德萊葉提出顏色可以帶領電影通往特殊的抽象狀態，通往非三度空間，尤其當影像呈現出五彩繽紛的狀態。<sup>16</sup> 如同我們所知，藉由對顏色的凸顯將會減弱明暗對比，空間感即被消除，物件也會失去它的體積、量感甚至厚度，從而回到二度平面空間，影像藉此脫離三度空間，進而達到導演所謂的精神抽象空間，即四度或五度的維度。<sup>17</sup>

我們在英國科幻作家兼數學家辛頓 (Charles Howard Hinton, 1853-1907) 那裡看到類似的超空間 (Hyperspace) 維度概念，他那知名的四度空間圖即企圖以二度圖示去表達另一個空間維度，他認為立方體圖式的三維空間把四維物象限制住了，立方體的概念並不和任何真實事物相通，然而藉由平面樣態可以延伸到另一個更高的物態，只是它是一個不同於我們空間的狀態。將這概念最先完美落實於視覺上的可屬俄羅斯至上主義，啟發自立體派同時將視野延伸到第四空間的概念，即完全放棄透視、甚至全然解放形體讓事物獲得全然的自我展現，對至上主義而言，三維物體所造就的是一種盲目的物理現象，相反的，他們企求一個沒有重力沒有方向的空間，或說是非物理空間，在純然的顏色和聲音中讓世界的再現物消散，讓藝術中的理性銷毀，以求建基在無限的純粹精神之中。在此，我們幾乎觀察到德萊葉對顏色的主張，二者都企圖藉

<sup>16</sup> Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, p.101.

<sup>17</sup> 在 Sally Shafto 所撰寫的〈躍入空中〉一文裡我們找到類似的例證，她將高達的影片和德·斯塔埃爾 (Nicolas de Staël, 1914-1955) 的繪畫作一相近比較，其中提到高達的用色接近這位法國畫家，尤其當光線充足且顏色鮮明飽和時，影像趨近平塗的狀態，這讓物件自它的脈絡中鬆脫開來，風格化的顏色使得形體變得抽象。Sally Shafto, "Saut dans le vide – Godard et le peintre," *Cinémathèque* 16 (1999): 105.

由藝術手段或說純然的色彩去對現實界做一真實感知的補足。乍看之下，他們進入了柏拉圖的體系，其把表象世界對立於真實，但事實上他們所尋求的層次，是透過藝術直覺去實踐、去通達一個不同於物理世界的非理性空間，並非一個無法觸及的理型世界。

就形式、色彩和感覺的面向上，我們在德萊葉的思考中嗅到至上主義繪畫的氣味，儘管德萊葉未曾直接表明受到俄羅斯繪畫的影響，但他所論及的顏色概念，確實貼近至上主義那從形體逃脫出來的空間概念。

#### 四、白色是顏色嗎？

就我們所知的德萊葉並未拍攝任何彩色片，那麼他對顏色所提出的論點是否因而淪為紙上空談？我們在他的影片中事實上可以察覺到他所提出的彩色概念，更確切而言，雖然影片所呈現的是黑白色調，但這並不將影像指向無色。

在西方顏色史中，色彩大致上可以分成三個階段的轉變：首先是中古世紀，十至十二世紀間，自古前一直都只圍繞在三原色（白、紅、黑）的組合開始消失，從而轉成六色的組合（白、黑、紅、藍、綠、黃）；而中古世紀末到十六世紀，因印刷術和版畫的普及，也因新教的改革、宗教社會的精神更新，導致黑白不再處於顏色的行列之中，<sup>18</sup> 這也為牛頓的光譜立論鋪路；<sup>19</sup> 最後是工業革命初期（1750 至 1850 年左右），歐洲人有史以來終於有能力在染料和顏料領域，發明了可供挑選預定的層次細膩分明的色料。換句話說，黑色和白色被視為無色並非旦夕之間，它們有好一段時間以來被排除在色彩之外，而僅以顏料的呈現作為存在方式。

電影早期除了在膠卷上染色或上色，影片由於技術的局限多以黑白

---

<sup>18</sup> 新教（protestantisme）在顏色上的革新在於以黑、灰、白作為趨近零度的色系，以素樸簡單的方式追求精神上的虔誠，相對於傳統天主教（catholicisme）在顏色上的繽紛呈現，除了黑、灰、白以外的顏色對他們的而言都太過浮夸，因而色彩被驅趕出教堂的建築裝飾之外，尤其紅色為罪孽的象徵。

<sup>19</sup> 在牛頓從太陽光中離析出的七種色彩中，黑和白並不包含於其中，而是代表光的消失與出現之兩個極端。

色調出現，儘管首部全彩實拍電影《浮華世界》(*Becky Sharp*, Rouben Mamoulian) 於 1935 年推出，卻不意味彩色片時代的到來。特藝彩色膠卷在攝影時需要大量的採光，因而在視覺呈顯上降低了立體感和量感，像黑白片擅長的光影層次，在此都大大減少，很容易拍攝出失真而造作的影像。加上特藝七彩的攝影機笨重不方便移動，且長短鏡頭的替換常常造成顏色的改變，故多數導演都盡量避免使用，彩色片因而侷限於歌舞片和動畫片的使用。在這樣的脈絡中，我們就不難想像有色片和所謂藝術片的距離。然而在彩色片尚未普及的時候，愛森斯坦(Sergei M. Eisenstein, 1898-1948) 便提出顏色作為自治表達的想法，亦即，特定的色彩和特定的感覺之間並不存在普遍的心理對應關係，顏色可以找到自己的情緒，變成一個可分離的形式元素，給出一個自治的體系。這樣的看法在當時似乎難以被實現甚至被想像，縱使到了 1950 年代彩色片的技術獲得改善而拍攝有色片比例開始增加，彩色片雖不再侷限於非真實的類型，但顏色自治的理想仍難以輕易達成。古典電影中的顏色多為了成全敘事，或隱喻情緒，或吸引注意力。在使用上較常見的是顏色和古老象徵的連結，而總被制約在約定俗成的用色中。

顏色產生自治的表達力幾乎得等到 1960 年代，隨著法國和義大利電影思潮的活躍，導演於是開始著手顏色的自由性，例如高達(Jean-Luc Godard, 1930-)的《我所知道她的二三事》(*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967) 中的顏色即作為形式的元素，成為了架構自身。Edward Branigan 在分析該片時便指出其顏色表現不在心理、氛圍、也非象徵，而在自我的參照，它點出影片的碎裂題旨。就此看來要達到電影中顏色的理想幾乎成為難以處理的藝術追求，關於顏色的高談闊論似乎多停留於理論的想像裡，在彩色片中以顏色達到藝術表現高度的例子已經不多，那麼就更遑論在黑白片年代尋找色彩的精彩呈現。

在 Michel Delahaye 和德萊葉所作的訪談中，導演透露每部片都得尋找風格，幸而《吸血鬼》(*Vampyr*, 1932) 這部片的風格很快就尋獲，該片一開始拍攝時恰巧有個鏡頭上的意外，即打光時的失誤所造成灰白的影片效果，他和製片卻因此決定使用這樣的光來拍攝每個鏡頭。此外，由於最後片裡的老教授必須被沙子淹沒【圖 2】，只是這對演員

而言甚為危險，在苦思如何拍攝時，他們意外看到一座石灰回收工廠，這工廠內部全都是白的，所有物件、工人都沐浴在白色之中，所有一切似乎都參與這非凡的白色氛圍，導演立刻決定讓它成為影片的另一風格元素，因而灰白的影像和白色的光線於是成為最終賦予影片的調性。<sup>20</sup> 這充分地說明了德萊葉確實在黑白片的無色世界中思考著顏色，只是這顏色並不躋身於彩色的行列之中。

在德萊葉的影片中最令人印象深刻的就是白色。楚浮在《我生命中的電影》（*Les films de ma vie*）裡以他特有的優美感性文字寫道：

若我想到德萊葉，首先浮現在我眼前的是白色影像，《貞德受難記》那燦爛又安靜的特寫，其緊湊的呈現方式正如同貞德和其它在魯昂的審判者之間的緊張對話。

接著在我記憶中出現的是《吸血鬼》的白，這白被聲音、吶喊所挾帶，尤其是被片中醫生的殘忍呻吟所攜伴，他蜷縮的影子消失在麵粉槽里，在這沈靜的磨坊裡面，沒有人會前來解放它。<sup>21</sup>

貞德白皙的臉龐、《吸血鬼》的粉白或《復活之日》的冷白，德萊葉片中各式的白已然自成一格，讓視覺無法就此忽略，它從黑白非色系的影片中脫身而出，以白的無色身分晉身於顏色的行列。若說德萊葉手上的調色盤中只有黑色和白色，那麼他的影像卻是有色彩的，如同人們總是在他的默片中感受到強烈的音樂性一般。事實上導演對彩色的思維正體現在這當中，讓白以顏色的姿態去思考影像，他讓「白色」穿透影像而到達第四度、第五度空間，我們可以說電影在德萊葉的白中早已找到顏色的自治體系，白溢出空間之外而成為一種精神表達力。影像中的物質呈現似乎被白所消解，或說白同時構組物件影像，又同時使讓物件變得不真實，畫面呈現出的不再是被攝景象，影像已遠離它的參照物，時間

---

<sup>20</sup> Carl T. Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, p.153.

<sup>21</sup> François Truffaut, *Les films de ma vie* (Paris: Flammarion, 1975), p.68. (自譯)

和空間的狀態在此被抽離，而流洩出一股純粹質性的無限力量。

## 五、介於寫實與真實，減法影像和零度繪畫

光具有照亮的效果，它賦予觀看，黑暗則取消景物的呈現，黑白片即是光和影的藝術，在光亮和黑暗的對決中，白和黑在我們的視覺中拉扯著，尤其在表現主義電影中，光源的不穩定常常造成人物或景象被消蝕，這樣的效果與予影片一種威脅能量。光常意味著「經營」、「創造」，也就是說光在此參與建構的力量，使影像具有空間感並提供戲劇隱喻，例如奧森威爾斯(Orson Welles, 1915-85)的光影所打造的迷宮式世界，或弗利茲·朗(Fritz Lang, 1890-1976)所構築的監獄般空間。古典電影中的光影張力雖然減弱了，但明暗變化仍被用在表現主觀化、心理化的敘事上，如同歐蒙所說的，電影的光有如繪畫的光，主要有三個作用，即象徵功能、戲劇性效果和氛圍的營造。<sup>22</sup> 古典電影的光在大部份的情況下則是作為裝飾用，光為的是填滿影像、佈置空間，讓畫面看起來舒適正確，因為傳統電影確實害怕著空(*le vide*)，人物、物件、動作總是被銀幕需要著，影像通常緊靠著事件、圍繞著劇情，光在古典的建築式空間裡所指涉的大部份是顯義、確切、有組織的意涵。

德萊葉堅持影像所呈現的自然度，這也是他極力和戲劇劃清界線的地方，他不喜讓演員上妝、戴假髮、面具等一切的裝飾，在場景方面也力求真實效果，但很矛盾的他並不推崇寫實，電影如同現實的忠實複製機器，然德萊葉認為這不是一種達成好作品的目標點，正是這個特性讓它成為影像的絆腳石，導演不斷地強調他對自然主義和寫實主義的質疑，他認為「寫實主義並非藝術自身」，偏好他所謂的「心理寫實」，這是藝術所企求的真實。<sup>23</sup> 換句話說，這樣建基在寫實基礎上的非寫實呈顯，並非直接訴求於抽象，越出現實和自然主義之外的，也非一個想像世界，一個和現實鬆脫開來的視覺空間並不讓德萊葉感到興趣，而是相反地，回到鏡頭裡面的物質呈現。

---

<sup>22</sup> Jacques Aumont, *L'oeil interminable* (Paris: La Différence, 2007 [1989]), p.226.

<sup>23</sup> Carl T. Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, p.77.



因而在這自然物質呈現的真實追求中，光並不指向戲劇化，《憤怒之日》裡的黑白儘管顏色分明，但不像表現主義影片裡相互拉扯的明暗那樣充滿戲劇張力，前者的白時常讓灰色提顯出自身的淡色調，尤其是中景拍攝人物時，其身後的櫃子和牆面的灰被白色襯出，又同時把黑白富含的衝突給吸納住，這樣的光大大地降低色調對立所創造的情緒渲染。此外，這光線並不是為了將畫面填滿，我們在篇首提到光在《憤怒之日》中對臉的提取和導演對場景線條的簡化，光打在人物臉上的方式並非強烈的明暗對比，亦即容貌的呈現方式並不強調戲劇化，也不凸顯臉在空間裡的立體效果，這和奧森威爾斯片中那些雕塑般的人臉大異其趣，《憤怒之日》的光讓臉的線條跟背景顯得一樣平滑、簡略、無深度。《吸血鬼》的場景也有被簡化的效果，只是手段不同，照像式影像賦予寫實感很大一部份在於景深，但當光和影的對比在後景較微弱時會削弱透視，這是這位丹麥導演獲得抽象的有趣方式之一，不僅選擇淺色牆面作為背景，外景的拍攝也利用光線和霧氣把透視消除，也就是藉由白色放棄深度和距離。在這樣的狀態下便獲得導演提出的將繽紛色彩置放在一起時的抽象效果，事實上便是使前景、中景和後景的概念消失。

Revault D'Allonnes 在《電影中的光線》一書中指出，光線的古典概念再造了人和世界之間的古典連繫，它被哲學的傳統所詮釋著，就古典來說（從柏拉圖到黑格爾），靈魂照亮事物，事物是晦暗的，而靈魂使其光亮，使之明白並可理解，經過對事物的挑選和歸類，組織和排序，採用和攫取，世界變得明朗起來。古典電影中的光線和這運作模式相近，它的光線並不來自事物本身、不來自外在的世界，而是讓景物進到靈魂之光的沐浴裡，讓心靈把它們照亮，這樣的光所創造的意義並不來自事物或世界，而是我們所賦予裝填進去的。<sup>24</sup> 德萊葉的影片常常跟宗教有關，也因而人們輕易地將他的影片和基督教連繫起來，用基督精神去和影片象徵對位，而在導演所提出的精神空間中尋找靈魂的高尚（其中有光）。無可否認的，在故事的層面上，德萊葉訴說著宗教或超自然的力量，

---

<sup>24</sup> Fabrice Revault d'Allonnes, *La lumière au cinéma* (Paris: Cahiers du cinéma, 1991), p.145.

但在光線的使用上，我們卻看到它透露著叛逆和消極的一面。

《憤怒之日》裡正是光的非戲劇性讓整部片的神祕力量被現代精神所消弭，這讓影片不只在劇情上，更在影像上彰顯出和巫術和女性意識的一線之隔，我們感受到片中的白色欲望企圖讓黑色的凶煞之氣潰散開來。在《復活之日》裡的光更有甚者，它沒有《吸血鬼》濃重的霧氣或白茫茫的粉末，也沒有《憤怒之日》的純白色油彩效果，但觀者卻可察覺到一種無所不在的白，如同巴贊所說的：「《復活之日》的場面設置首先是一個白的形上學，也就是說，從各式的灰白到純黑，但白是基底，是絕對參照，白同時是死亡也是生命的顏色」。<sup>25</sup> 這部片可說直呼耶穌之名，雖然 Johannes 是化身為上帝之子的瘋子，卻藉機以傳統基督精神批判新教的狂妄與對上帝信念的淪喪，且最終在劇情裡基督顯靈而壓制了大家對精神病胡言亂語的恐懼。然而在一片白中，我們看到反制的力量，醫生的車燈可作為啟動我們解析片中光線的一束曙光。片中醫生告知老 Borgen 說他媳婦已脫離險境，正要驅車離開時，Johannes 卻將牆上被車燈照亮且移動的光線看作是死神的經過。這光不管在父親眼中、還是觀眾眼裡看來都是荒謬無意義的，是因被死亡和救贖的隱喻所框引賦予，這道光才成了神蹟的象徵，換言之，它建構、也同時拆解了片中的宗教力量，它隱隱指向片中其它的光，即漫射的光，讓我們意識到那來自事物的光。

《復活之日》的散射光線不同於古典的打光隱喻，而更接近現代電影中啞啞的光線，現代性的光沒有特別指涉意涵，如同世界的輕忽荒誕，即使是悲劇，也展現出無所謂的無意義。光在《復活之日》中不僅失去傳統戲劇效果，它還打亂了顯義的精神傳達，這無所不在的白色成為未分化的空間，展現其鈍義力量，帶領我們面對一個曖昧開放、意涵浮動的開口。事實上德萊葉式的光多不偏好對比、線條、輪廓，它喜歡光亮的表面或灰濛濛的呈現，如同表現主義的黑暗對影像的侵蝕，前者的光也噬襲著畫面，許多時候白色物質的參與都讓光產生無向性的感覺，在室內，光透進影像、滲進人物，在室外，陽光無能穿透霧濛濛的

---

<sup>25</sup> André Bazin, *Le cinéma de la Cruauté*, p.47. (自譯)

罩子【圖 3】。德萊葉的光並非賦予戲劇性的加法，而是滲入視覺的減法，其是擦拭、掏空，這樣的減法使得影像產生一種未定形的狀態，常讓人物、物件脫離指涉空間，隨著白色發散流竄，這光線所照亮或形塑的影像因而不再僅停留於色值(valeur)的層面，而是一種顏色(couleur)的造就，前者為影片揭示人物、景象及其時空背景與氛圍，後者則和敘事脫節分離，讓影像排空，使物象漂移出所置的格局。

在至上主義繪畫那裡有著相近似的呈顯，光並沒有比其它顏色或形式還要重要，它並不揭示這個世界，和再現式繪畫不同，後者屬於語義的範疇，它重視內緣的技法與構圖，而無物的抽象則抹除繪畫語義的作用，句構在此被打斷。至上主義放棄形象化，提出藝術的新形式必須是圖像的自治，然若追隨具象，則無法前往自主的形態，繪畫中繽紛的顏色表面可以達到這樣的活力形式，我們在至上主義重要代表人物之一馬列維奇(Kasimir Malevich, 1879-1935)的方塊中便明顯見到如此的表達，紅色、黃色、藍色各種不同顏色的方塊意味著純繪畫，沒有內容物也沒有物件，四邊形是純然創造的圖像。在此空間是一個新概念的空間，沒有消失點，沒有深度，沒有前後景，內緣的感覺被繪畫形式所取代，顏色和構圖至上，在顏色的遊戲中，表達了從一個空間到另一個空間，在不同的顏色上圖像空間或靜態、或運動，甚至相互溶解，以降級的圖形呈現第四空間，歐基里得式的空間被縮減而趨近無向度空間。在0.10(零、一零)的展出中事實上就已經指出方塊的零度藝術狀態，<sup>26</sup> 尤其是馬列維奇最著名的《白底上的黑方塊》(*Carré noir sur fond blanc*, 1915)。在算術的法則上，零被使用已有一段時間，但它其實自十六世紀以來才被視為是一個號碼、一個數值的存在，以往它代表無、烏有。方塊也是如此，只有在二十世紀，它才被視為有造形的圖像，方塊便成為零度繪畫的代表，它形成新空間，黑方塊和白底雖位於同一個平面上，卻在視覺中形成兩個不同的強度區域。

---

<sup>26</sup> 0.10是由馬列維奇、Jean Pougny和Ivan Kliun等十多位藝術家於1916年在聖彼得堡發起的繪畫展出，被視為至上主義藝術的崛起，也標示著馬列維奇從未來主義轉向至上主義的標幟。

方塊的零度如同德萊葉片中的白，零度成爲形式比對著無色之於顏色，且逆反的在造形或色彩中用削減的方式去趨近另一種低限狀態，以脫離自身的脈絡而浮動著傳統意涵。在此或許我們會想到蒙德里安的畫作，蒙德里安也是對過往形式的簡化，不過雖然他讓物件簡化直到和世界失去關連，例如他畫的樹，但它是從再現自然到格狀形式的過程範式，這仍是符號的範疇，而馬列維奇則掙脫出語義系統，甚至還拔除象徵，直到形式完全赤裸，方塊的分脫激進展現似乎更接近和傳統象徵切割的德萊葉式白色影像。

## 六、白上白的極端——零與無限

在德萊葉的白中很值得再度一提的是貞德的臉，她的臉確實白皙令人難以忘懷，它成爲奇異的圖景【圖4】。對德萊葉而言，他強調過很多次，演員的臉是他電影的全部。這臉成爲文章，成爲一張待被解讀的羊皮紙，成爲一幅壁畫，就像巴贊所說的：「這是面部表情的紀錄。演員「表演」得好壞並不重要，相反，考訥(Cauchon)主教臉上的痣、讓·第特(Jean d'Yd)臉上的斑點成了動作的組成部份，在猶如顯微鏡下窺到的這場悲劇中，整個大自然在皮膚的每個毛孔下顫動。皺紋的聳動，嘴唇的翕合，猶如地震，宛若潮水，人的皮膚似乎也有了潮汐變化」。<sup>27</sup> 若說臉成爲了德萊葉影像中的世界，痣、皺紋、斑點都是風景【圖5】，那麼白色的肌膚則不再只是人物的一部份。我們知道特寫會給予一個封閉且扁平的空間，如同Pascal Bonitzer在《盲域》(*Le champ aveugle*)一書中提及的「特寫趨向景深的取消，而寫實的呈現在於隨著透視排列的不同景別」。<sup>28</sup> 也就是說特寫的臉讓角色從縱深的環境中抽離出來，使畫面傾向於抽象。貞德的臉不僅從深度之中被截取出來，由於取鏡框得很緊，讓這張臉還像是少了肢體的支撐，幾乎是鏡頭對人體的斷章取義，畫面任由臉去詮釋，五官洩露了自身而形成另一個事件，不經意地講述自己。這也是爲什麼我們似乎察覺到貞德臉上呈現著特殊境況，即它滲

<sup>27</sup> 巴贊，《電影是什麼？》，頁166。

<sup>28</sup> Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle: essai sur le réalisme au cinéma* (Paris: Cahiers du cinéma, 1999), p. 26.

出一股情色的氣味，而詭異地遠離宗教意味，也遠離被審判的情境。

德萊葉影片中演員的觀看方式通常讓人物視角構組出偏斜的視線連繫，且不易將它們縫合，在《貞德受難記》裡特寫的臉更讓人物的觀看難以對位。事實上特寫的臉不只和身體失去連結，我們在一片白皙中還看到畫面呈現出膠卷的粒子，白色顆粒的呈現令畫面更為抽象化，它們使得臉孔達到越出的動作，簡直就快切斷眼神間的連結，讓人物的視線更加偏斜，隨著這偏斜，表情也偏移掉了原有的情緒，在某些時刻演員的臉孔幾乎成為電影的臉孔，銀幕上的風景成為了布幕的表面。這貼近 Tesson 對該片的評註：「臉對這部影片而言同時是框（一個平面、一個風景）、也是遮罩——它極度赤裸，在取鏡角度的扭曲之下，更加劇了框被扭擰的刑折，最終讓（膠卷的）表層和（皮膚的）表皮之間這道不可逾越的墩台崩塌」。<sup>29</sup>

特寫白皙臉龐上的白色顆粒呈現，幾乎打亂了影像的時空坐標，它是極端的零度影像卻又同時含納所有景象，這樣的悖反我們再度在馬列維奇那裡尋獲。在一系列以不同顏色的方塊創作後，馬列維奇繪製了《白底上的白方塊》（*Carré blanc sur fond blanc*, 1918），<sup>30</sup> 在兩種不同廠牌的白色顏料之中，這位俄羅斯畫家著手了最細微的差異，也就是在低限的色調中捕捉更低限的呈顯。如同我們在上述中提到的，《白底上的黑方塊》已然是低限的代表，那麼白方塊是否更為極致？Dora Vallier 對此做出了精湛的分析，她認為《白底上的黑方塊》在於表明空間的終極構成，並讓這構成單獨運作，而《白底上的白方塊》則更加入了對顏色的無限思考。她提到在我們視覺經驗中，一個在黑底上的白方塊看起來會比同樣大小在白底上的黑方塊來得大，這是因為白色閃射，而黑色向自身合攏撤退。因而當白色圍繞著置中的黑色閃射時，便把黑朝向裡面推，黑色因而撤攏而白色順著同方向閃射，空間感自此產生；若畫家畫的是一個黑底上的白，這將阻礙顏色的特定行動——黑色將圍捕白色，

---

<sup>29</sup> Carl T. Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, p.17. (自譯)

<sup>30</sup> 《白底上的白方塊》是馬列維奇於 1918 年所創作的繪畫作品，他用兩種不同的白來繪製，以法國品牌的顏料來畫方形，俄羅斯品牌則作為底的呈現，因而產生兩種不同質地的白，這幅作品被視為當代繪畫中第一件單色畫。



黑將使閃射的能力窒息，而導致兩個呆滯平面的並置而非空間的構成。而《白底上的白方塊》由於少了和黑色的連結，空間於是趨向不穩定的狀態，白的閃射讓兩個不同質的白相互取消，相互再建構，它那沒有明確界限的四周使它的中心飄動著。此外，它還從其他所有單色畫中區別出來，因為白色是唯一具有兩種價值的顏色，它既是顏料上的無色，但也同時是光線的總和，其包含整體顏色的色階。<sup>31</sup>

《白底上的白方塊》幾乎直接撤銷整體結構，而讓我們無所適從，於是我們直接進入端倪細節運作中，讓光和白色領進其無限的空間，而非僅停留在無色的顏料上。貞德的白色臉龐和影像顆粒也呈現了這樣低限和無限的浮動空間，兩者相互撤銷又相互建造，並在白色的布幕上和光對位，臉、膠卷顆粒、布幕和光束之間的白相互穿透閃射著，如同《2001 太空漫遊》(2001 : A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968) 的主角 Dave，觀者似乎進入一種零度與無邊界的光束中。事實上，不僅貞德的臉，其它德萊葉影片中的白色影像都成了某種特寫，如同德勒茲在《電影 I：運動—影像》中所言，導演的白色平面取消了背景，使得中景或全景都成了特寫的各式呈現。<sup>32</sup> 就此，我們在一片白之中，遊走在影像的臉龐裡，如同進入 Kurt Hentschlager 的作品 *Zee* (2008)，在一片煙霧瀰漫的白色光室之中，觀者被抽離身處的三度空間。從德萊葉的影像到至上主義繪畫（或反之），白穿越時間和空間，企圖跨越縱深考古的藩籬，相互映射出影像的多重圖景，其四度空間和我們共組一叢影像的異度時空。<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Dora Vallier, "Malévitch et le modèle linguistique en peinture," *Critique* 334 (1975): 295.

<sup>32</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma I: L'image-mouvement* (Paris, Éd de Minuit, 1983), p.152.

<sup>33</sup> 特別感謝友人蔡文晟幫本篇論文做英文摘要翻譯。

## 引用書目

### 中文論著

Bazin, André

- 2005 《電影是什麼？》(*Qu'est-ce que le cinéma?*)。崔君衍譯。  
南京：江蘇教育出版社。

### 西文論著

Aumont, Jacques

- 1995 “Migrations.” *Cinémathèque* 7 (1995): 35-47.  
1999 “Vanités (Migrations, 2).” *Cinémathèque* 16 (1999): 7-21.  
2007 *L'oeil interminable* [1989]. Paris: La Différence.

Bazin, André

- 1975 *Le cinéma de la Cruauté*. Paris: Flammarion.

Bonitzer, Pascal

- 1999 *Le champ aveugle: essai sur le réalisme au cinéma*. Paris:  
Cahiers du cinéma.

Deleuze, Gilles

- 1983 *L'image-mouvement*. Paris: Éd de Minuit.

Dreyer, Carl T.

- 1997 *Réflexions sur mon métier*. Paris: Cahiers du cinéma.

Parrain, Philippe

- 1967 *Dreyer —cadres et mouvement*. Paris: Minard.

Revault d'Allones, Fabrice

- 1991 *La lumière au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.

Sémolué, Jean

- 1962 *Dreyer*. Paris: Editions Universitaire.

Shafto, Sally

1999 “Saut dans le vide—Godard et le peintre.” *Cinémathèque* 16  
(1999): 92-107.

Truffaut, François

1975 *Les films de ma vie*. Paris: Flammarion.

Vallier, Dora

1975 “Malévitch et le modèle linguistique en peinture.” *Critique*  
334 (1975): 284-296.

## 引用電影

Cuny, Alain

- 1991 《給瑪麗報信》(*L'annonce faite à Marie*) . Conseil Général de l'Aisne et al.

De Sica, Vittorio

- 1948 《單車失竊記》(*Bicycle Thieves*) . Produzioni De Sica.

Dreyer, Carl T.

- 1928 《貞德受難記》(*La passion de Jeanne d'Arc*) . Société générale des films.

- 1932 《吸血鬼》(*Vampyr*) . Tobis Filmkunst.

- 1943 《憤怒之日》(*Jour de Colère*) . Palladium Productions.

- 1955 《復活之日》(*Ordet*) . Palladium Film.

Godard, Jean-Luc

- 1967 《我所知道她的二三事》(*Deux ou trois choses que je sais d'elle*) . Argos Films et al.

Kubrick, Stanley

- 1968 《2001 太空漫遊》(*2001 : A Space Odyssey*) . Stanley Kubrick Productions.

Mamoulian, Rouben

- 1935 《浮華世界》(*Becky Sharp*) . Pioneer Pictures Corporation.

Pasolini, Pier Paolo

- 1963 《軟乳酪》(*La ricotta*) . Arco Film et al.

Resnais, Alain

- 1948 《梵谷》(*Van Gogh*) . Canton-Weiner.

Tarkovsk, Andrei

- 1978 《潛行者》(*Stalker*) . Kinostudiya Mosfilm.

## 圖版目錄

- 【圖 1】《憤怒之日》(*Jour de Colère*)。Carl T. Dreyer, 1943。影片截圖。  
圖版出處：Paris: MK2 Vidéo [éd.], 2006.
- 【圖 2】《吸血鬼》(*Vampyr*)。Carl T. Dreyer, 1932。影片截圖。圖版出處：Paris: MK2 Vidéo [éd.], 2006.
- 【圖 3】《吸血鬼》(*Vampyr*)。Carl T. Dreyer, 1932。影片截圖。圖版出處：Paris: MK2 Vidéo [éd.], 2006.
- 【圖 4】《貞德受難記》(*La passion de Jeanne d'Arc*)。Carl T. Dreyer, 1928。影片截圖。圖版出處：Criterion,[ed.], 1999.
- 【圖 5】《貞德受難記》(*La passion de Jeanne d'Arc*)。Carl T. Dreyer, 1928。影片截圖。圖版出處：Criterion,[ed.], 1999.



## Dreyer's "Whiteness" and Another Dimension: From Color as Subtraction of Images to Supremacist Paintings

Pei-Ying Lee\*

### Abstract

Dreyer's cinematic vision is often regarded as painterly due to his stylistic black-and-white images. However, his black-and-white films are not exclusively achromatic; on the contrary, they are inhabited by one of his major concerns: an abstract color space. Indeed, Dreyer's use of white makes his black-and-white films more than merely black and white, as they seem achieve the ideal of "the autonomy of color" proposed by Eisenstein. In terms of the idea of a "migration of images," this essay intends to bridge two concepts: Dreyer's whiteness, and the Fourth dimension in supremacist paintings. White as that found in oil paintings in *Day of Wrath*, the foggy white of *Vampyr*, and the cold white of *Ordet*, such whiteness is the very essential force at work in the "Subtraction of images" – an approach peculiar to Dreyer, and which suggests that he approaches Malevich's minimalist gesture in *Black Square*. In Dreyer's cinema, the represented figures transcend the representational function and a pure quality, thus transcending and emerge out of the represented frames. Additionally, the whiteness of the faces in close-up in *The Passion of Joan of Arc* seems to espouse the concept of the absolute minimum and infinity espoused in Malevich's *White on White*. It seems likely from these heterogeneous "frames" that a "zero of form" phenomenon could come into being and, one hopes, give rise to a non-linear cluster of images.

---

\* The author is currently Ph.D. student in Cinema Studies, École doctorale Arts plastiques, esthétiques & sciences de l'art, Université 1 Panthéon-Sorbonne.  
E-mail: meetingintheworld@yahoo.com.tw.

**Keywords:** Dreyer, White, Migration of images, Autonomy of color, Fourth dimension, Suprematism, Malevich, Subtraction of image