

后浪



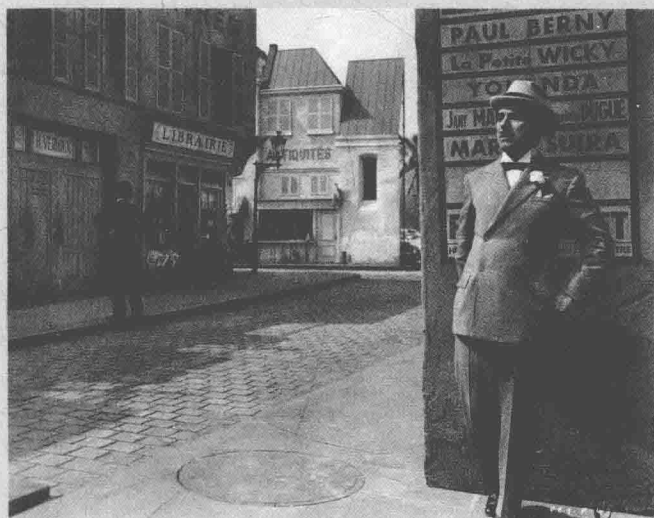
电影理论读本

(修订版)

杨远婴 —— 主编



北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.



电影理论读本

(修订版)

杨远婴 —— 主编

图书在版编目 (CIP) 数据

电影理论读本 / 杨远婴主编. -- 修订本. — 北京 : 北京联合出版公司, 2017.1

ISBN 978-7-5502-8962-8

I . ①电… II . ①杨… III . ①电影理论 IV . ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 263184 号

Copyright © 2011 POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (Beijing) Ltd.

All rights reserved.

本书版权归属于后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司

电影理论读本 (修订版)

主 编: 杨远婴

选题策划: 后浪出版公司

出版统筹: 吴兴元

特约编辑: 陈草心

责任编辑: 李 征

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间 · 张静涵

北京联合出版公司出版

(北京市西城区德外大街 83 号楼 9 层 100088)

北京中科印刷有限公司印刷 新华书店经销

字数 884 千字 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 39.5 印张 插页 8

2017 年 2 月第 1 版 2017 年 2 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5502-8962-8

定价: 80.00 元

后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

前言

上世纪九十年代初,我和李恒基先生一起编译了《外国电影理论文选》,当时促使我积极投入的动机是探讨“电影理论是什么”。确实,八十年代走入电影研究大门的新人大都怀有两个愿望,一是想改造电影评论的语言方式,二是希望电影学术的思想和方法与国际接轨。

对于中国电影界来说,二十世纪八十年代是个质问“电影是什么”的年代,这样的设问试图否定曾经神圣化的教化功能,并以“电影就是电影”的回应谋求创作形式的多样性。在“解放思想”“实现四个现代化”的时代强音之下,电影界以“丢掉戏剧拐杖”的口号为先导,用“片面的深刻”撞开传声筒的桎梏,使影片不再囿于政治宣泄,批评也不再是运动的喉舌。置身睁开眼睛看世界的热潮,叙事分析与影像拆解、长镜头理论和大组合段学说因新颖而备受电影学人青睐,追随新的学说话语,电影批评尝试从粗犷的主题概说转向细致的修辞分析。在求新求变的心理背景下编辑文选,自然就以巴赞的纪实美学和麦茨的符号学作为新旧分界线:巴赞之前是经典理论,麦茨之后为现代理论,经典部分侧重原理说,现代部分突出方法论。文章比例表面不偏不倚,但实际操作时我个人的兴奋点却在“陌生”的新概念:更关注结构主义和后结构主义对电影阐释的改造,更重视影片文本解析的理论方式。

随着认识的不断延伸,特别是当下电影在经济/技术刺激下的骤然变脸,我深感原有的理论方法已不能涵盖新的影像生产。在不一样了的作品对象面前,电影研究需要更加开阔的话语平台和更加宽泛的问题意识,而事实上电影论说也一直有着多种视点和多种表述,只是偏爱遮蔽了视野,其他风景未能进入自己的眼帘。新编《电影理论读本》虽依然追求学术价值,但尽量拓展选集思路,破除“纯理论”樊篱,增加“实践型”文本,让读者领略电影学说的丰饶。

建立一个由媒介、语言、纪录、纪实、作者、类型、明星、叙事、经济、历史、性别、心理、意识形态组成的章节体例,《电影理论读本》试图通过工业与艺术、技术与文化、身份与表达、影像与社会等理论层面展现各类研究观点,呈示电影言说的多样路径,并希望能够联结创作,关乎认知,营造一体多面的阅读效应。

因为能力和条件所限,目前的《读本》仍有不少缺憾,譬如有关技术美学的文论未能收入,观众学的问题也未涉及,但愿这些遗漏在不远的将来就能得到弥补。

《读本》出版之际,我要向以下三位同仁特别致谢:

后浪出版公司的吴兴元先生,是他的积极推动促成了这本书的面世。

中国电影资料馆的单万里先生,他法文功底扎实,且治学勤勉,他对本书部分文稿的反复校对令我感动。

后浪出版公司的陈草心编辑,她认真而细致,到位的职业态度让我尊敬。

《电影理论读本》是集体劳动的结晶,我从心底感谢每一位付出智慧的参与者。

杨远婴

2011 年 7 月

目 录

Contents

前 言	1
-----------	---

第一章 电影媒介

可见的人类	[匈]巴拉兹·贝拉 4
上镜头性	[法]路易·德吕克 9
电影不是戏剧	[意]里乔托·卡努杜 18
电影,心理学	[德]于果·明斯特伯格 24
电影(修正稿)	[德]鲁道夫·爱因汉姆 37
电影中的风格和媒介	[美]欧文·潘诺夫斯基 49

第二章 电影语言

电影修辞问题	[俄]鲍里斯·艾亨鲍姆 65
在单镜头画面之外	[苏联]谢尔盖·爱森斯坦 83
电影语言的演进	[法]安德烈·巴赞 97
电影符号学的若干问题	[法]克里斯蒂安·麦茨 107

第三章 电影与纪录

论纪录片	[苏联]吉加·维尔托夫 122
纪录片的首要原则	[英]约翰·格里尔逊 133

没有记忆的镜子——真实、历史与新纪录电影	[美]琳达·威廉姆斯	144
为什么道德问题是制作纪录片的关键问题?	[美]比尔·尼克尔斯	160

第四章 电影与现实

对现实主义的各种解释	[法]亨利·阿杰尔	177
摄影影像的本体论	[法]安德烈·巴赞	188
“完整电影”的神话	[法]安德烈·巴赞	195
《从卡里加利到希特勒》引言	[德]齐格弗里德·克拉考尔	199
物质现实的复原	[德]齐格弗里德·克拉考尔	206

第五章 电影作者论

摄影机—自来水笔:新先锋派的诞生	[法]亚历山大·阿斯特吕克	220
论作者策略	[法]安德烈·巴赞	223
1962年的作者论笔记	[美]安德鲁·萨里斯	233
作者论	[英]彼得·沃伦	237
有关作者身份的一些概念	[英]爱德华·巴斯科姆	249

第六章 电影叙事学

电影话语与叙事:两种考察陈述问题的方式	[法]弗朗索瓦·若斯特	261
电影的叙事手段——戏剧化的序幕、倒叙、预叙和视点	[美]贝纳德·迪克	268
现代电影与叙事性	[法]克里斯蒂安·麦茨	276
叙事世界	[美]大卫·波德维尔	299

第七章 电影类型学

电影类型与类型电影	[美]托马斯·沙茨	316
电影身体:性别、类型与滥用	[美]琳达·威廉姆斯	336
作为一种电影实践模式的艺术电影	[美]大卫·波德维尔	348

第八章 电影明星学

明星作为明星	[英]理查德·戴尔	363
明星制度与好莱坞	[美]杰里米·G·巴特勒	371
纳粹明星与女性表征	[美]安特耶·阿舍得	386

第九章 电影经济学

- 思考电影经济学 [法]洛朗·克勒通 398
- 电影宏观经济学——原理 [美]哈罗德·沃格尔 407
- 商业议题与商业策略 [加]考林·霍斯金斯等 414
- 高概念:当前的市场策略 [美]盖瑞·霍朋斯坦 429

第十章 电影历史学

- 研究电影史 [美]罗伯特·艾伦 道格拉斯·戈梅里 439
- 吸引力电影:早期电影及其观众与先锋派 [美]汤姆·冈宁 453
- 试论作为白话现代主义的上海无声电影 [美]米莲姆·布拉图·汉森 460
- 电影:历史文献 [法]马克·费罗 474

第十一章 电影与精神分析

- 精神分析与电影:想象的表述 [美]查尔斯·F·阿尔特曼 492
- 关于希区柯克电影 [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克 504

第十二章 电影与性别研究

- 视觉快感和叙事性电影 [英]劳拉·穆尔维 522
- 同性恋理论与批评 [荷兰]安内柯·斯梅利克 532
- 酷儿理论 [美]亚历山大·多蒂 549

第十三章 电影与意识形态批评

- 基本电影机器的意识形态效果 [法]让-路易·博德里 561
- 约翰·福特的《少年林肯》 [法]《电影手册》编辑部 571
- 电影、思维与政治 [法]吉尔·德勒兹 604

- 出版后记 625

第一章

电影媒介



《巴黎屋檐下》(Sous les toits de Paris, 1930)

人类生活自古就离不开媒介。媒介对于周幽王来说是烽火,对于朱元璋来说是文字,对于拿破仑来说是报纸,对于丘吉尔来说是电报,对于希特勒来说是电影,对于克林顿来说是电视,对于奥巴马来说则是微博——谁想控制世界,谁首先就得控制媒介——这已经是一种被历史印证的事实。现在没有人否定媒介的力量,因为,这是一个媒介的时代,确切地说这是一个被影像媒介所左右、所控制的时代。电影,就是这样一个影像媒介占主导地位的时代的宠儿。

巴拉兹早就讲过,电影是一种具有“无限可能性的媒体”(a Media with Possibilities)。在种种可以排列组合的概率之下,电影可以表现完全不同的意义,达到各种各样的目的和效果。“电影与印刷术一样是大量复制传播精神产品的工具。它对人类文化的影响交不亚于印刷术。”这样,电影的诞生意味着一种新的大众传播媒介的诞生,同时也“标志着一个关键的文化转折点”。我们身处一个影像媒介的时代,而不是一个印刷媒介的时代。这不是在为电影作比喻,而是在给电影下定义。

没有人会忽略电影作为大众传播媒介的社会影响和文化职能,是它在引起人们神秘感和好奇心的同时,也在传播着一种文化价值观。它“通过人们熟悉的摄影技术和叙事方式来”影响大众的思想。人们爱把杰出的电影理论家奉为“电影的传教士”——就像当年人们对卡努杜那样。他不仅是在传播一种电影见解,而且也是在为一个新的媒介时代发表理论宣言。在1911年发表的《第七艺术宣言》被电影理论家认为“是世界电影理论史上第一篇纯粹的电影美学论文”。他力图使电影从大众娱乐的文化地位提升到独立的艺术地位。在这个历史过程中,卡努杜竭力地反对电影的戏剧化,反对电影生搬硬套舞台艺术的创作手法,强调电影必须依靠运动、节奏,通过光影来表现人类的内心生活,包括下意识的精神状态及非物质性的世界。在他看来电影媒介的巨大表现功能几乎可以是无所不能。

1919年法国电影剧作家、电影导演、理论家路易·德吕克发表了他的经典理论著述《上镜头性》。他从媒介的物质属性与自身的构成形态入手,来探讨电影的本质。他指出:“所谓‘上镜头性’正是电影和照相术的和谐结合!”德吕克反对那种把“上镜头性”曲解成为说某个小姐“上镜头”是因为她漂亮,说某个小姐“上镜头”是因为她很秀丽的观点。他说,“我们不要照相,要电影!照相的各种丰富可能性以及所有那些革新了照相术的人的智慧源泉都将为电影的热情、智慧和节奏效劳”。在否定了诸多关于“上镜头性”的误读之后,德吕克将“上镜头性”的概念扩大到整个电影艺术,“上镜头性”几乎成了德吕克对于电影所有技巧的统称。法国电影理论家让·爱浦斯坦非常欣赏路易·德吕克的“上镜头性”的提法,他说:“什么是‘上镜

头性’呢？凡是由于在电影中再现而在精神特质方面有所增添的各种事物、生物和心灵的一切现象，我将都称之为‘上镜头’的东西。凡是通过电影的再现而无所增添的现象，都是不‘上镜头’的，因而也就不属于电影艺术。”他的这种电影美学思想，后来被匈牙利电影理论家巴拉兹·贝拉所继承。他强调，一个优秀的电影导演“不仅展示了画面，同时还解释了画面。一个电影制作者的创造性也就是表现在这种地方”。这就是说，电影艺术的本质不是在于复现，而在于创造。电影要“能够使我们感受到在镜头里所看不到的东西”。如果把电影仅仅作为对客观世界的复现之物，作为一个没有生命力、没有创造性的镜子，那么被复现的世界再精彩、再神奇，它的魅力也不属于电影，而是属于世界本身。“电影所特有的最强有力的性格化手段：它绝不是单纯的再现，而是真正的创造。”只有当电影创造出了一种人类不曾有过的审美化的艺术对象的时候，当电影真正体现人类创造智慧的时候，电影才真正成为一种艺术。

电影建立的是一种新的大众文化传播形式，它是一种继印刷文化之后将艺术、娱乐、商业和科技融为一体的新兴媒体。一位作家对电影曾做过如下的描述：“你看到了创世纪以来一种最伟大的力量，它能把不同肤色、不同种族、不同信仰的人全部拉到自己的身边；恺撒、拿破仑、希特勒都曾这样想过，都想成为仅次于上帝的人，结果都没有实现，而它实现了，它成为人间最伟大的力量”——这就是电影——当今世界一种名副其实的大众传播媒介。

（贾磊磊）

可见的人类

[匈]巴拉兹·贝拉(Béla Balázs) 著

何力 译 邵牧君 校

(编者按)巴拉兹·贝拉(1884—1949)是匈牙利人。欧美人称他贝拉·巴拉兹,但匈牙利的民族习惯是姓在名前,所以我们尊重“名从主人”的原则,像匈牙利人一样,称他为巴拉兹·贝拉——虽然这只是他的笔名——他的原名是鲍威尔·赫伯特(Herbert Bauer)。

巴拉兹是电影理论史上第一位全面探讨电影理论的马克思主义者。在20年代前,他主要从事文学创作和艺术哲学的研究,同时他还是位勇敢的社会活动家。1919年,匈牙利发生反王政的民主革命,作为共产党员的巴拉兹参加了革命,并在议会共和国期间担任作家指导委员会主席的职务。议会共和国惨遭王政复辟势力镇压之后,巴拉兹流亡国外——奥地利、德国和苏联,而这正是欧洲先锋派电影兴起之时。电影这一蓬勃新兴的艺术形式,引起了这位革命的艺术哲学家浓厚的研究兴趣。从这时起,直到他逝世时为止,巴拉兹主要致力于电影艺术的理论研究和教学:1949年,他猝然去世于捷克布拉格电影学院的讲坛上。他为电影艺术理论留下三部极其重要的遗著:《可见的人类——论电影文化》(1924),《电影的精神》(*Der Geist des Films*, 1930)以及《电影文化》(*Filmkultúra*, 1948)^①。

作为马克思主义者,巴拉兹首先关注的是电影艺术的群众性。他早在准备大学博士论文的时候,就发现在一切艺术中,唯有戏剧能对人类文化产生全面的影响;因为阅读文学作品是个人消受,而戏剧是公开演出。由此,他感到必须尽快提出一种新的戏剧理论,除探讨戏剧本身规律外,还应涉及哲学问题和生存问题。他认为一种新颖的、活泼的戏剧应该能够像民间节日、古老神话或宗教一样振奋人心,从而使观众同剧作家、演员一起,团结在一致的世界观的共同体验中。为寻找这种新颖而活泼的演出形式,他曾写过剧本,做过戏剧新形式的实验;终于,在1922年前后,他找到了这种梦寐以求的演出形式,那就是电影。

* 原书《可见的人类——论电影文化》(*Der sichtbare Mensch*)出版于1924年。此译文摘自巴拉兹·贝拉著、何力译《电影美学》,北京:中国电影出版社,1986年。

① 不知为什么,巴拉兹“电影文化”的提法不易为人们所接受。早在1924年出版的《可见的人类》的副标题中,他就提到了“电影文化”。但多数引用该书的人,都不谈及这个副标题。至于他的最后一部著作《电影文化》,俄译本译作《电影艺术》,英译本译作《电影理论》,中译本和意大利文译本均译作《电影美学》。

他认为,电影不仅是一门独立的艺术,而且已成为一种新的文化。作为艺术,电影是唯一的同传统艺术观背道而驰的艺术,因为它打破了自亚里士多德以来存在于艺术客体与鉴赏主体之间不可逾越的鸿沟。由此,巴拉兹首先提出了“认同”论。作为一种新的文化,巴拉兹认为电影的出现是人类文化史上同文字的出现一样重要的历史事件,正如文字的出现,使“可见的思想变成可读的思想,视觉的文化变成概念的文化”,电影的出现则使人的性格、感情、情绪重新成为可见的东西。

他在《可见的人类》中呼吁哲学家和美学家研究电影文化,并为这新的文化提出相应的理论:“没有理论,任何艺术都不能成熟。”他还告诫电影工作者,不要以为电影只是技巧问题;有经验的电影工作者要勇于创作实验,但更应掌握理论。他说,爱理论的人总有一天会得到理论的善报。他还希望观众学习电影知识,学会分辨什么是好电影,什么是坏电影。理解一部影片不仅不会剥夺观众的在“认同”过程中大哭大笑的愉悦,而且能使他们意识到其乐所在。他更语重心长地对观众说:电影艺术从某种程度上说是由观众创造的,因此,这种“具有无限可能性的新艺术的命运,掌握在你们的手中”。巴拉兹这种重视理论建设、重视群众掌握理论的论述,鲜明地反映出了他这样一个观点:“人民有权得到艺术,艺术也有权得到人民。艺术就是民主。”而最民主的艺术就是能使人民认同的电影。

从“认同”论出发,巴拉兹在《电影的精神》和《电影文化》这两部著作中,对电影的技术元素——摄影机操作、特写、景深、环境渲染、声音、对白、色彩、分镜头、剪接、蒙太奇等等——做了具有哲学和心理学深度的分析和讨论;他确定这些技术元素在一部影片中的审美价值的同时,更明确指出:一切美学、技术手段其实都服从于导演对现实的态度。他说:“镜头中的内容是从普遍现实中分离出来的,其中每一件东西,都传递一种特殊的强调,从风格上说,都是一种夸张。”“所以摄影机创造风格的能力在于选择。通过选择,镜头捕捉到生活中典型的事物,并把它突出出来,从而显示一种潜在的风格,使我们意识到它。”导演的工作就是驾驭这种选择,并通过有目的的组织,让现实意义从事物的联系中显现出来。

巴拉兹一再提醒人们:电影的诞生不仅意味着一种新艺术的诞生,而且意味着一种新人的诞生——即具有复杂的理解力,足以理解电影这一新的艺术形式的新人。所以“提高群众对电影的鉴赏能力,实质上意味着提高世界各民族的智力”。为此,巴拉兹把他一生中最主要的精力都贡献给电影理论的研究和电影文化的普及。

印刷术的发明使人的面部表情逐渐减少。许多事情都可以从书本上读到,所以靠面部来表情达意的方法便渐归淘汰。

维克多·雨果曾经说过:印刷物不仅代行了中世纪教堂的职责,并且成为人们思想的传达者。但是,千千万万册书籍却把教堂所传播的一个思想割裂成千千万万条意见。文字粉碎了教会的严密统治,把教堂细割成千千万万册书籍。

可见的思想就这样变成了可理解的思想,视觉的文化变成了概念的文化。这当然有种种社

会原因和经济原因,才使生活的一般面貌发生了变化。但是,我们却很少注意到,随着生活面貌的改变,人的面部、额头、眼睛和嘴也都有必要并且还已经相当明显地发生了相应的变化。

日前,一种新发现,或者说一种新机器,正在努力使人们恢复对视觉文化的注意,并且设法给予人们新的面部表情方法。这种机器就是电影摄影机。它也像印刷术一样通过一种技术方法来大量复制并传播人的思想产品。它对于人类文化所起影响之大并不下于印刷术。

不说话并不表示无话可说。默不作声的人可能在内心极不平静,只是这种种情绪要用形式和画面、手势和表情才能表达罢了。具有高度视觉文化的人并不像又聋又哑的人那样用这些东西来代替对话。他并不用言语来思想,在想象里把字母化成莫尔斯电码的点点划划。他打手势并不是为了表达那些可以用言语来表达的概念,而是为了表达那种即便千言万语也难以说清的内心体验和莫名的感情。这种感情潜藏在心灵最深处,决非仅能反映思想的言语所能传达的:这正如我们无法用理性的概念来表达音乐感受一样。面部表情迅速地传达出内心的体验,不需要语言文字的媒介。

在古老的视觉艺术的黄金时代里,画家和雕刻家并不单纯地用各种抽象的形状和形式来填满空白的空间,而人在艺术家的眼睛里也不仅仅是一种形状而已。画家可以画出人的精神和思想,而无需借助于“文言”,因为人的精神和思想还没有完全化为非文字不能表达的概念:它们能够被点点滴滴地彻底体现出来。当绘画还能有一个“主题”和一个“思想”的时候,那是最幸福的,因为那时思想还没有受制于概念和用以说明概念的文字。艺术家能够通过手势或表情等外形动作来朴实地表现人的心灵。但是,自从印刷术发展成为人们在更遥远的距离外交换思想的主要工具以后,人的心灵便更集中地表现为文字,因而就不必再利用身体器官这一更精巧的表现工具。由于这个原因,我们的身体就愈来愈没有表情、愈来愈空虚,日久不用,机能便退化了。

我们身体的有表现力的外在部分就只剩下面部一个地方,这倒并不仅仅由于我们身体的其余部分都被衣服遮住了。因为,只要看看我们身上仅存的面部那一小块可以表情达意的地方,就不难发现它已经宛如心灵的一架拙劣的信号机,最多只能发些信号罢了。有时候,为了加强面部表情还得添加一些手势,这就更给人一种肢体残缺的悲惨感觉。在文字逐渐发达的年代里,心灵虽然学会了说话,但却变得几乎难以捉摸了。这就是印刷术带来的后果。

现在,电影将在我们的文化领域里开辟一个新的方向。每天晚上有成千上万的人坐在电影院里,不需要看许多文字说明,纯粹通过视觉来体验事件、性格、感情、情绪,甚至思想。因为文字不足以说明画面的精神内容,它只是还不很完美的艺术形式的一种过渡性工具。人类早就学会了手势、动作和面部表情这一丰富多彩的语言。这并不是代替说话的符号语(就像聋哑人所用的那种语言),而是一种可见的直接表达肉体内部的心灵的工具。于是,人又重新变得可见了。

研究语言学的人发现语言的起源是富有表现力的活动,这就是说,当人开始学说话的时候,他的舌头和嘴唇的活动程度并不大于他的面部和身体肌肉(正像今天的婴孩那样)。舌头和嘴唇的活动最初并不是为了发音,这部分的活动就跟身体其他部分的富有表现力的活动一样,是完全出于自发的。唇舌发音只是一种附带的偶然现象,只是到后来才有它实际的目的。这个直接可见的讯号就这样变成了一个直接可闻的讯号。经过这个变化,就像一段话经过一道翻译一样,

许多东西便白白丧失了。其实正是这种富有表现力的活动和手势,才是人类原来的语言。

我们现在正开始回忆和重新学习这种语言。电影艺术还很幼稚、粗糙,远不如文学艺术那样优美和精练。不过,它有时候已能表达语言艺术家所难以表达的某些东西了。如果我们没有音乐,人类该有多少思想无法表达出来呵!目前正在发展中的面部表情和手势的艺术,同样将使许多潜在的东西获得表达的机会。人们的这些经验虽然都不是理性的和概念的东西,但也绝非模糊难辨的;它们就像音乐那样清楚明确。于是,人的内心也将变成可见的了。

但是,古代的可见的人类今天已不再存在,而新的可见的人类却还没有产生。如我已经指出过的,器官一旦停止使用,就会逐渐退化和消失,最后只剩下一个痕迹。这乃是自然的规律。例如,不嚼食的动物就丧失了牙齿。在主要使用语言文字的时代里,我们很少利用我们身体的表现力,所以其中一部分就白白丧失了。原始人的手势动作往往要比受过教育的、语汇非常丰富的欧洲人更多变化、更富有表现力。不多几年以后,我们的学者就将发现,电影已经使他们有可能像编纂一部字典似地编出一部“面部表情、活动和手势大全”。然而,观众无需等着由将来的研究机构编纂的手势大全和手势规范,只要上电影院去学学就可以了。

然而,我们在忽视身体表现手段的时期里所失去的东西,还不只是肉体的表现力而已。由于这种忽视,原来应该被表现出来的东西也大大减少了。因为用文字来表达的精神和心灵跟用手势来表达的并非完全相同。这正如音乐不能表达诗歌以另一种不同方式所表达的东西一样——两者所表达的各各不同。我们用文字吊桶去汲取心灵深处的泉水和我们用手势吊桶去汲取,所得并不相同。但是,请不要误会我是想退回去用手势和动作来代替语言文字,因为这两者事实上谁也不能代替谁。我们知道,要是没有理性的和概念的文化以及随之而来的科学发展,社会就不会有进步,从而人类也就不会有进步。现代社会的联系网是用语言和文字编织而成的,如果没有这两者,一切组织和计划都将成为不可能。在另一方面,法西斯主义已经向我们证明,企图使人类文化退化成一堆下意识的情感以代替各个明确概念的倾向,将会把人类导向何处!

我现在只是谈艺术问题,而即使只谈艺术,也不会想到要把更合乎理性要求的文字艺术弃置不顾。我们根本没有理由去偏爱人类的这一种成就而否定另一种。即使偏爱最发达的音乐文化,那也并不需要排挤掉人类文化中另一些更合乎理性要求的部分。

还是让我们再回到吊桶这个譬喻上来吧:我们知道从枯井里是提不上水来的。心理学和语言学已经告诉我们,思想和感情的存在与否,首先决定于它们有否被表达的可能。语言学家还注意到,不仅概念和感情促成了语言,语言反过来也促发了概念和感情。这是我们的大脑所习用的一种经济的方式,它跟身体组织一样很不愿意制造没有用处的东西。心理的和逻辑的分析说明,语言文字并不只是表达我们思想感情的形象体,在大多数情况下,它们反而主要是一种约束思想感情的形式。陈腔滥调(这是读书人最容易犯的毛病)产生的根源即在于此。这一点又证明了人类精神的发展是一个辩证的过程。人类精神的发展促进了它的表现手段的发展,而发展了的表现手段则又反过来促进和加速了人类精神的发展。因此,如果电影扩大了表现的可能性,能够被表现的精神领域当然也随之扩大了。

是不是面部表情和富有表情的手势这一新兴的语言将会促进人与人或国与国之间的关系

呢? 尽管语言不同,但在不同的字形后面,是有着共同的概念的,何况人们还可以学习别人的语言文字。再者,各个概念的内容在文明社会里是决定于社会习俗的。一部普遍适用的语法甚至是团结资产阶级社会里那些喜欢离群索居的个人的一个有效手段。即使是极端主观主义的文学作品也要用普通的字汇,以免由于被人误解而陷于孤立。

虽然面部表情也有若干惯用的形式和种种众所公认的习惯涵义。(甚至已经有必要按照比较语言学的体例撰写一部比较“手势学”!)但是,手势语言的个性色彩和私有性质仍然要比文字语言浓烈得多。然而,这种固然也具有某种公认传统的面部表情和手势的语言,却还缺乏一套严格的、通过学校的作用强使我们接受的文法规则。没有一所学校曾经硬性规定,你必须以这种微笑来表示愉快和那种皱眉方式来表示忧郁。虽然儿童们无疑也观察和模仿这类惯用的表情和手势,但并不会因为错用而受到责罚的。在另一方面,面部表情和手势比之语言文字更是内心冲动的直接反应。归根结底,能对各国人民之间的相互团结、相互习惯和相互了解起些促进作用的也许还是电影艺术!无声电影不受语言隔阂的限制。如果我们能看到并理解彼此的表情与手势,我们就不仅可以互相理解,而且还学着去体会彼此的感情。手势不仅是感情的外部表现,而且是感情的触发者。

电影的普及性首先是由于经济原因(经济原因永远是最起作用的原因)。摄制一部影片的成本很贵,世界上只有少数几个国家拥有足以收回成本的国内市场。但是,任何一部影片要在国际市场上受到欢迎,先决条件之一是要有为全世界人民所能理解的面部表情和手势。独特的民族特征只能作为异国情调的珍奇现象偶然出现,而某种统一规格的“手势学”将是不可缺少的。电影市场的规律只容忍那些全世界人民——从公主到女工、从旧金山到伊斯梅尔^①——都能了解其每一细节的面部表情和手势。电影今天已经只说全世界人民都能了解的通用语言。民族特征和种族特点虽然有时候可以赋予影片某种风格和色彩,但它们却永远不能成为促进情节发展的因素,因为表达含义和决定剧情发展进程的手势必须能为世界各地每一个观众所了解,否则制片人就要亏本了。

无声片帮助人们互相习惯于彼此的身体动作,并且它即将创造出一种国际性的人类典型。一旦有一天,当各国人民由于某一共同的事业而团结起来的时候,电影(它使可见的人类在人人眼中都成为可见的)必将大大有助于消除不同种族和民族在身体动作方面的差异,并因而成为推动人类向大同世界发展的最有作用的先驱者之一。

① 土耳其城名。——译者注

上镜头性

[法]路易·德吕克(Louis Delluc) 著

吕昌译

(编者按)正如匈牙利的美学家和电影理论家巴拉兹所说:“电影摄影机是从欧洲传入美洲的,但是电影艺术却是从美洲传入欧洲的。”第一次世界大战后欧洲各国对电影作为一门独立艺术所进行的理论探索和艺术实践,恰与美国电影开始取代法国电影称霸世界影坛,发生于同时。这不是偶然的。德国出现表现主义电影,俄国有形式主义文艺思潮以及蒙太奇的理论和实践,法国则兴起印象派—先锋派电影的艺术运动。这些理论探索和艺术实践的目标都是要为电影在欧洲争得一个名副其实的“艺术”身份。

法国印象派—先锋派艺术运动从某种意义上说是被美国电影的成功刺激起来的。在电影诞生之初,法国影片曾经在国际市场中占百分之八十的比重。可是到1918年,这种优势不复存在;美国影片不仅取代了法国影片昔日的地位,还甚至吞没法国本土萎靡不振的电影市场。当时新任法国《电影》(*Le Film*)杂志主编的青年作家路易·德吕克(1890—1924)面对这种令人沮丧的现状曾哀叹道:“曾经发明、创造并推动电影的法兰西如今已成为最落后于时代的国家了!”但他没有绝望,相反,他不仅相信“法国电影仍将复兴”,更以此为已任。他豪迈地说:“如果我们之中没有一个人具有勇气来恢复法国电影的历史,本刊(指《电影》杂志)读者必将引为笑谈。”他把一句纲领性口号赫然印在《电影》杂志的封面上:“让法国电影成为法国的电影,成为真正的电影。”

具有上述勇气的不止路易·德吕克一个人。同他一起掀起这场艺术运动的,有知识渊博、思想活跃的文艺评论家莱翁·慕西纳克(1890—1964),有不懈于理论探索和艺术实验的女导演杰尔曼娜·杜拉克(1882—1942),有热衷于哲学思考但激情更超过理性的阿贝尔·冈斯(1889—1981),有曾经是唯美主义信徒的马塞尔·莱皮埃(1890—1980),有研究过生态生理学、同时又迷恋电影表现形式的散文家让·爱浦斯坦(1897—1953),以及一大批现代派青年艺术家(如达达主义诗人阿拉贡、立体主义画家莱谢尔、超现实主义作家布勒东等)和其他出入于新成立的“第七艺术之友俱乐部”、“电影俱乐部”的热情的文艺青年。此外,还有侨居巴黎的意大利人卡努杜(“第七艺术之友俱乐部”就是他创立的)和西班牙人布努埃尔(这位伟大的西班牙艺术家是在巴

* 译自德吕克的同名著作《上镜头性》,法国德·布伦诺夫出版社(Louis Delluc, *Photogénie*, M. de Brunoff), 1920年。

黎的先锋电影运动中开始他长达半个多世纪的创作生涯的)……事实上,以“复兴法国电影”为起点的这场先锋艺术运动,几乎从一开始就超越了“民族电影”的命题,而成为对电影艺术的表现潜能的多方面的询问和论证。还必须指出的是,这个从某种意义上说是被美国电影的成功而刺激起来的先锋艺术运动,却没有丝毫排斥美国电影的狭隘的民族情绪,恰恰相反,运动从一开始就对美国电影大加赞颂甚至视为楷模,从而印证了巴拉兹所说:“欧洲破天荒头一次向美洲学习一门艺术。”

意大利人卡努杜对法国印象派—先锋派具有不可否认的思想影响,尤其是他关于“第七艺术”的论述。他把各种艺术归纳为两大类:时间艺术和空间艺术。音乐、诗歌和舞蹈是时间艺术,建筑、绘画和雕塑是空间艺术。在时间艺术和空间艺术之间存在着—道鸿沟,而电影恰恰是填平这道鸿沟的“第七艺术”。他说:“电影是运动着的造型艺术,按照节奏艺术的标准展开。”他把电影编剧称作“银幕形象幻视者”,而电影导演,他认为,就是以光为画笔的画家,把“银幕形象幻视者”幻觉中的一幅幅形象在银幕上画出来。所以,“幻视者”和“光的画家”应该有一些共同服从的规律,这就是电影艺术的法则。卡努杜给自己规定的任务就是要寻找这些法则,即寻找电影艺术的创作规律,在这一点上,他首先反对了当时在欧洲流行的两种电影观点:复制现实和戏剧搬演。他认为电影既是艺术,就不只是现实的翻版。摄影机固然有纪实的功能,但艺术家应该利用这种功用来营造环境、营造气氛。在影片中客观的自然景色应该由艺术家创造出来的“充满人性的氛围”所替代,正如影片中的人物,既不同于日常生活中的人,也不同于舞台上的人。他斩钉截铁说:“电影不是戏剧。”他认为影片中的演员应该创造出“一本词汇量丰富的动作手势词典”。他特别强调光在电影表现中的头等重要作用,因为电影是一种以视觉手段来讲故事的艺术。为此目的,他鼓励技术实验和形式实验。他认为阻挠电影成为艺术的障碍,除了陈旧的传统艺术观之外,还有电影的商业性。为了使电影成为真正的艺术,有必要请商人们离开艺术殿堂。他说:“让他们到市场上去做生意,把艺术殿堂让给受之无愧的人,让给心灵的祭师。”这样,他把电影艺术禁闭进象牙塔,使它成为知识精英们玩赏的东西。他的这些思想给印象派—先锋派运动后期的转折以显而易见的影响。

“印象派”时期法国电影艺术运动的真正领袖是路易·德吕克。一般人认为,德吕克继承了卡努杜的电影观。其实不完全如此。譬如,德吕克不同意卡努杜“第七艺术”这种提法。他说,如果电影是门艺术,那么艺术就是艺术,没有第几之分。问题在于德吕克认为电影不只是艺术,同时还是一种工业、一种商业。他正是从电影的这种复杂性着眼来分析电影现象的。所以,他反对“为艺术而艺术”;他认为优秀的艺术作品之所以优秀,在于它“言之有物”。他承认光在电影艺术创作中确实具有头等重要作用,但他坚决反对玩弄光的把戏。他挖苦那种片面追求光的华丽效果的做法,说:“为了证明那些光的把戏玩得有理,恐怕得把影片背景放到探照灯里才行。”他语重心长地指出:“导演应该懂得:光具有含义。”同卡努杜的“精英”主张相反,德吕克强调电影艺术的群众性。他说:“我爱当观众的观众。”还说:“银幕大师就是面向全体群众说话的人。”虽然德吕克一再强调优秀的艺术作品首先在于“言之有物”,技术手段和新颖的形式是次要的,但次要不等于可以忽略,正相反,他坚持认为实现创作意图的唯一途径是符合电影本性的艺术手

段。为此,他提出了一个划时代的概念——上照相性。虽然这一概念向来被人们乱用或错用,但在德吕克的论述中却把它界定得相当精确。他说,“上照相性”不是被摄对象固有的一种品质,也不是靠摄影画面所揭示的一种品质,更不是任何东西都可以使用的“漂亮”包装。它是一种艺术,一种观察事物和表现事物的艺术,它的唯一法则是导演的鉴赏力。“一件道具,任凭它多‘上照’,到愚蠢导演的手中,不比一堆乱石更好看。”总之,“上照相性”是只有高明的导演们才具有的品质,他们善于超越摄影的局限,善于让摄影手段来为激情、睿智和影片节奏服务。德吕克不仅在理论上勤于探索,而且积极投入艺术实验,以影片来支持自己的理论主张。可惜辛勤的劳作过早结束了他病弱的生命。

法国20年代的这场艺术运动被称为印象派—先锋派,因为这一运动的前期和后期有明显的不同。作为这一运动的前期,理论探索和艺术实践在很大程度上集中于对光的认识,把光在观察事物和展示事物过程中的作用看作电影艺术的精髓,这显然与19世纪末印象派绘画的美学观很接近。而到1925年之后,对电影艺术的理论探索和艺术实践倾向于抽象化,所以法国著名的电影史家乔治·萨杜尔认为,把1925年前的法国电影艺术运动称作“印象派”,“无论如何要比‘先锋派’一词恰当些……‘先锋派’这个称谓,我们将保留给1925年以后的法国学派。”

照 相

你爱照相吗?

与其他艺术不同,它是借偶然性来表现生活的。它与生活的接触是那样偶然,因此,我们可以说它是掠过生活。一架照相机照下的姿态永远不会恰好是人们原想加以固定下来的姿态,一般总有点意外收获,这就是使我感兴趣的地方;你想,当你骤然在一张胶片或照相版上看到光学镜头乘某个行人不备的时候攫取下的形象有着一种稀见的表情时,看到某夫人在瞬间无意识流露的典雅风度时,看到树木、流水、织物、牲畜是由许多分解动作组成我们所熟悉的节奏运动,而这种运动的再现又能感染我们的时候,这不是很有意思吗?

但是,当人们想把照相搞成艺术时,照片就不动人了。让人长时间地绷紧着脸站在照相机前,这是化石式的生活,因而也就不再是生活了。无疑,偶尔看到一些具有巧妙的画面结构的照片,如表现在浓雾中许多病人待在那里沉思冥想的照片,还是很有意思的。伦敦,特别是纽约的摄影工作者曾对这种样式的照相下过不少工夫,而且除了某些作品有过分之处外,有许多照片也的确取得了良好的效果。按理说,这门复杂的科学的首创权应该是属于法兰西的,但是,我敢说,习惯总是:法国发明东西,德国推广出售这项发明。在照相方面也像其他方面一样,我们法国人也是尊重习惯的。

确实,我们法兰西民族是不喜欢摄影的。法国人把摄影当作玩意儿,一点也不重视它。你看看我们法国的那些画报,再看看那些美国或英国的杂志。在法国,有那么十来份画报,但是,其中有三分之二是一文不值的,而且没有一份能压倒那些充满文字游戏和妇女照片的彩

色周刊。在其他国家里,这种豪华精美的画报是数以百计的。画报中那些精选出来的照片说明他们有一种趣味,也能理解一种新颖的美:试看那些外国的戏剧、电影、时装、体育等方面的杂志,这些杂志有着许多鲜明而自然的人像照,这些照片都是根据我在上面所谈的这种“化学艺术”的规律布置的,它们使人感到,这些人像的情绪反应都是瞬间固定下来的,而且还把光的力量充分体现出来了。我们这个世纪的光荣在这些照片中得到了肯定。我们在照片中看到的那些令人惊叹不止的细节表现说明了现代文化的高度的和谐性,也迫使我们去尊重这种文化。

但是,我说了这番话后,人们是否会给我戴上未来主义的帽子?

“上镜头性”

电影界也犯了同样的错误。自从人们给电影发掘出一种表现美的可能性以来,电影不仅没有日益简化它的表现手法,反而挖空心思给这种可能性添麻烦,加包袱。由于我们的影片过于造作和虚假,因此,有时是非常丑陋的。我想,所有的人都会同意我这样一个意见:那就是,在许多情况下,常常是新闻片让我们度过了良好的夜晚。你看,行进中的军队,田野中的牛羊群,军舰下水,熙熙攘攘的海滨,飞机起飞,猴子到处走动,花朵枯谢……尽管只是几秒钟,但是,这些镜头给我们的印象是那样强烈,以致令我们完全把它们当作艺术来看待。可是,随之而来的正剧片呢,尽管它长达一万八千英尺,我们可没有那样的感觉了。

很少有人懂得“上镜头性”的价值。何况,他们甚至也不懂得这个字作何解释。我真高兴,人们居然神奇地把“神采”和“照相”两字结合起来而创造了这个词^①。可惜,广大观众并不相信这一点。谁也不会相信一张照片居然会有一种出人意料的神采,本来,据我知道,还没有一部作品曾使他们信服过哩。

在那些电影工作者含混的行话中,“上镜头性”就此等于平庸或者是中庸之道(对不起,我用了这个词)。他们说罗宾纳小姐“上镜头”,因为,她漂亮;说于盖特·杜弗罗小姐“上镜头”,因为她很秀丽;说马笃先生“上镜头”,因为他也漂亮。你看,他们都“上镜头”,结果也都倒霉,因为,人们可以不问三七二十一,把他们塞进任何一部影片中,不管照明上还有缺陷,不问摄影师的神经患有歇斯底里症,不问导演是个酒商还是公共汽车司机,不论剧本系出自一个门房或学生之手,只要演员“上镜头”,一切就得救了!

这样去理解“上镜头性”当然是弊端丛生的。它使我们深受千篇一律的痛苦,而且既千篇一律,又缺乏意义,我不知道你是否和我有同感,当然……那些导演想靠他们个人的才力来摆脱这种困境。这种打算,正如你所说的,是可笑的,但是这种打算常常显得很管用。有许多女演员原是毫无特色,但却以“上镜头”著称,我重复一遍,她们根本没有一点特色,她们之所以能在电影

^① “上镜头性”原为“photogénie”,这个字是由“photo”(照相)和“genie”(神采)二字组成。这个术语在法国“先锋派”电影理论上占有重要地位,有各种各样的解释,请另参见本辑选录的让·爱浦斯坦的文章。——编者注

界具有盛名,只是由于导演的各种手段。尽管有人还百般地给那些青年人吹捧,但是他们没有表现力的脸孔早已确切地说明他们是毫无个性可言的。

这种情况使人感到厌烦吗?你说感到厌烦啦!但问题还不止于此呢。你看,这些导演先生并不愿意听到别人谈论演员的才能。一个“上镜头”的演员?这太理想了!可是,一个有才能的、“上镜头”的演员呢?不要,不要,说什么也不要。缺乏风度吗?有时有才能的演员和有才能的导演会发生矛盾,当然,这种情况并不多见,因为,必须有才能,斗争才有可能。可是,在我们法国,有才能的导演却比有才能的演员还要少。

很可能,一个过于有特色的演员倒是够不上这种苛刻的“上镜头”条件的。试看,让·贝里埃先生,德·马克斯先生,伊达·罗宾斯坦夫人,他们都是杰出的演员,但从未在银幕上出现过。可是谁也不会相信,伊达·罗宾斯坦夫人、德·马克斯先生和让·贝里埃先生竟不可能比X、Y、Z这些小角色为影片增添更多的美;X、Y、Z在导演手里是被当作蜡做的玩偶来使用的,而X、Y、Z本人则比格莱文蜡像馆中的蜡像还不灵活呢。但是,X、Y、Z居然以“上镜头”著称,当他们谈到“上镜头性”时,他们是根本不会想到提出德·马克斯先生、伊达·罗宾斯坦夫人和让·贝里埃先生的。

这并不是说,电影演员必须到那些大演员中间去找。相反,必须去培养一些新演员。但是,如果人们还想继续找“美”的,那他得到的一定是“丑”的。这一点,任何物体都能说明。一把靠背椅或一座塑像的曲线美都是由照相把它发挥出来的,而不是从头到尾创造出来的。人和野兽也一样。一头老虎或一匹马在光亮的银幕上将显得非常美,因为它们原来就很美,而这种美又被摄影所突出了。一个具有表现力的人,不论他是美的还是丑的,只要人们愿意,他都可以显露出自己的表情并由摄影来把它突出。

“上镜头性”的秘密并不是非得具备最大的才智方能猜透的。事实证明:我们法国人和意大利人或美国人一样,是可以通过电影把美摄录下来的。这种例子很多。如安德烈·安东尼的《科西嘉兄弟》或《死亡地带》(两部影片都很有价值,但不完整或者感情不对头)在表现生活本身和自然上都抓住了精彩的要点。《于台克斯》中某些风景摄影也有着同样的效果,而且更简练,但是,并不是整部影片都如此,这很可惜!我虽曾长期留意,但至今还未发现哪一部法国影片是具有完整的摄影美的。问题出在人们总以为美是出现在复杂之中的,但是,美实际上是最朴实无华的。这就是我们法国影片气氛都很虚假的原因。人们原以为是在重现让·罗林^①的特点。但实质上,这却是单调……

照相术不是“上镜头性”

啊,拍电影的人对“上镜头性”是有他们自己的看法的。但是,每个人都各持己见,于是,有多少人,就有多少关于“上镜头性”的概念。因为,正如我早已有言在先,他们对于怎样的演员才

① 让·罗林(Claude Lorraine,1600—1682),法国画家,以风景画和善画月光和阳光著称。——译者注

上镜头的意见几乎是绝对地一致的,但是,其他方面呢,就众说纷纭,混乱不堪了。其他方面指什么?指一部影片。换言之,指整个电影;再换句话说,指对于一门艺术来说是必不可少的全部技术。

这些愚蠢家伙(人数多得吓人啊!)是用照相来代替了电影。“上镜头性”呢,早抛出九霄云外了!

其实,所谓“上镜头性”却正是电影和照相术的和谐结合!因为,电影是一回事,照相又是一回事。谁知道这一点?许多人都知道,但一般来说,就是电影工作者不知道。有一天,我试图在许多不喜爱《第十交响曲》这部影片的人面前为它辩护,但是有人喊道:“这是精美绝伦的照相。这不是电影!”在这种有力的论据面前,我还能说什么!

影片《欺骗》(*The Cheat*, 1915)在运用浮雕感和伦勃朗风格等方面的尝试曾使我们大感惊讶,想把这些尝试再推进一步的要求的确是很迷人的。因此,那个时候,照相便超过、压倒了电影,于是,电影也就不存在了。其实,人们没有把这一点说出来,那就是,自从这种所谓的令人赞叹不止的进步出现以来,法国影片就远不如前一段时期被人指为十分拙劣的那些影片来得感人了。如果一部影片是一个例外,那么,十部或十五个例外就构成一种现象。因此,即使是那些最美的法国影片——暂不举名——也是绣花枕头一包草,仅是徒有其表、华而不实的作品而已。

这是必然现象。这种现象也终于出现了。但是,我们需要另外的东西!我们不要照相,要电影!照相的各种丰富可能性以及所有那些革新了照相术的人的智慧源泉都将为电影的热情、智慧和节奏效劳——可是,这要付出多么巨大的劳役和热诚啊!

白与黑 模糊 远景感

自然,我们不必把这些话说给照相师听,让电影摄影师听听就行了。他们会说什么呢?假定说,我埋怨他们带着极幼稚的热情使用照相中的光晕,这些先生们就会搬出他们的条文守则来对我说:“在摄影机面前是不应当使用白色的物件的。”并不是所有的条文守则就是好的,应当打破那些最没有意思的条文守则。因之,请你们有时也去突破一些吧!这倒不是说去创立一些与之对立的守则。可是,白色!天啊,他们就是不知道白色在这方面是可以体现并创造黑白相映的效果的。例子呢?可惜,都是美国片……让我们创作出一些法国影片来作为例子吧!

我所提到的模糊镜头也同样被人认为是可怕的。我们的眼睛在生活中是看到各种模糊的镜头的。但是,在银幕上,却没有权利看到模糊的镜头。你说这怪不怪!在电影中,所有的镜头都是明澈如镜的。噢,这是合乎逻辑的!因为他们正是在“合乎逻辑”的名义下让我们那些愚蠢透顶的影片充满了布光和摄影上的错误的。

是不是这些独裁者——独裁者的寿命总是不长的——的逻辑使他们排斥了一切改革呢?我们的眼睛在注视远方的一座钟楼、海面地平线上的一艘邮船或者离我们太近的堤岸时,往往会产生一种若隐若现的印象。正是由于这一点,绘画界才出现了无数杰作。但是,在电影中,他们只满足于剪得很整齐的纸人。当你从三层楼上看街景时,你会得到什么样的印象呢?像飞翔着的

鸟一样看到蚂蚁般的人群,简直是勃吕盖尔^①式的视像!但是,法国的电影摄影师是不接受这一套的。从高塔上看下来,一个人是不会扁得像一只臭虫的,否则岂不荒唐?于是,人们让我们看到整个人身。何况过去那些埃及人在他们画那些“侧面像”时,也总要画上一个“正面看”的眼睛的。

明暗对比 逆光

你看,人们多关心照相术!……我说,人们是过于担心它进步得不快了。依我看,还是多加注意这些进步得叫人感到头昏眼花的过分之处吧。每前进一步,很快就有人加以滥用,于是,人们不禁要寻思,这岂不是比后退一步更危险?

这是什么原因?毛病出在不会赶时髦。一种艺术要不赶时髦是很难稳步前进的。因为,它既没有什么可赞成的也没有什么可打倒的。观众——我是说一批观众——要是不赶时髦,不迫使那些艺匠去挖空心思(鼓起热情或矛盾百出),那么,我们的电影在质量上就不会有真正的特色。我们那些导演和摄影师无疑是为了迎合观众的赶时髦心理,才去赶时髦的;而他们的赶时髦却是过了头啦。这不是解决问题的办法。

例如,他们去赶明暗对比的时髦。我们知道——不,知道得还不够——这使我们法国影片付出了多大代价。银幕上不时出现大火、风暴、接吻、汽车赛、信件或小摆设的特写镜头;这一切除了说明这些先生们突发的、固执的热情外,又能说明什么呢?本来嘛,一个醉鬼在伦勃朗博物馆^②会见到什么呢?我并不是想说我们的导演都是些醉鬼,也不是说,他们都懂得伦勃朗,更不是说,他们都不懂电影。

这阵狂热是过去了。至少,是平息一些了。我们也看到了一些并非全部是明暗相映的影片。但是,另一个威胁又出现在我们面前:即逆光摄影。

没有比照相中的逆光更正常了。当然,如果过于迷恋,其效果要比明暗相映坏得多。但是,有谁相信,在电影中,好的摄影恰恰是那种没有艺术味的摄影呢?让电影的一切都表现得很自然吧!让一切都简单朴素吧!银幕要求、呼吁、恳求人们在主题和技巧上多多推敲,但是,观众并不需要知道这些努力的代价,他只需要看到影片的表现,接受它朴实无华的表现或近似这样的表现。

有很多人都讥笑意大利影片,说它们的画面构图犹如精美的明信片。他们会犯同样的错误吗?他们的错误将不会比意大利人轻,因为他们这些人在电影方面野心更大。或者说因为意大利影片中这些技巧上的过分雕琢只代表了个别导演的任性——或才华,而不是整个电影企业在赶时髦。

① 勃吕盖尔(Bruegel)是16世纪著名荷兰画家。——译者注

② 伦勃朗(Rembrandt)是以善于运用明暗对比著名的,所以这里作者是用伦勃朗博物馆来代表明暗对比的手法。——译者注

朴素的手法

我们的电影并不善于从许多小错误中摆脱出来,而这些错误却使观众感到震动。为什么?因为,目前走红的大师们——但目前这段时间是很容易消逝的——并没有把观众放在眼里。他们不懂得,如果他们能深刻理解渴求于求知的观众,他们就能十分迅速地提高他们作为创作家的修养。但是,我不得不说,这是不可能的,因为我还没有看到过那种善于使自己成为观众的电影工作者。那么,他们将要到哪里去寻找这种节奏,这种人情味和激情呢?众所周知,如果没有这一切,银幕形象是只能成为一种平庸而无力的照相术的。

很可惜,他们是在另一种演出——戏剧中寻找着。他们原是应该回避戏剧的,可是,他们却是死抓着它不放。

正因为电影是面对全世界的,所以,它比戏剧更具有演出的性质。它的观众是由普通人,各式各样的普通人组成的。这就使我们再次看到了自希腊悲剧以来就被埋葬了的一门雅俗共赏、家喻户晓的艺术,因为,在希腊悲剧时代,就是全国各阶层的人民坐在拥有三千座位的演出场中观看戏剧演出的。但是,让人数众多的农民、渔夫、士兵观看古典戏剧的演出并没有妨碍当时的戏剧界出现许多杰出的作品和作家。可以说,除了莎士比亚外,在后来的戏剧界,还没有人能和埃斯库罗斯、索福克利斯或欧里庇得斯相比。

但是我们法国电影呢,它却宁可不要杰作。那些电影工作者对希腊悲剧相当无知。只有两个导演偶尔才提到莎士比亚的名字。真正善于读书的导演实在不多。

尽管他们缺乏文化,我仍想知道,他们能否通过和古老的事物接触而从中学到些什么?从艺术上来说,中世纪是十分强调民间的东西的。神话、雕塑、服饰就是证明。绘画也是吸引人的。当时的风格和综合方式是和当时所流行的那种朴质、单纯的线条相适应的,而这种线条也正是我们经常想在电影中看到的。因此,阿贝尔·冈斯(Abel Gance)完全有理由去赞赏丢勒^①,不过,对于那些只看到原始的创作素材而不看到创作热情的人,这类天才艺术家并不能成为他们的好榜样。为此,我们暂且不提天才,天才到时候会出现的。我只要求我们的导演把他们那些幼稚的手法换成朴素的手法……

神话、幻术和超自然的东西

在电影艺术中,神话、幻术和超自然的东西还只是它的素材、它的工具和它的多种多样的技巧,而不是它的目的。看来,电影是讨厌那种陌生的、不真实的事物的。其实,只有从神话和幻术等表现中,我们才能够看到并且抓住那种被恰当地称为非现实的东西,才能使我们感到梦幻能和现实一样真实。而集中了许多奇妙表现的电影却不愿去想象奇妙的事物。

① 丢勒(Albrecht Dürer, 1471—1528), 德国版画家, 以富于想象力著称。——译者注

但是,最成功的影片却总是由于它干了这样一件仿佛是很荒唐的好事情,那就是它抓住了虚无缥缈的生活,并充分地表现出种种真实的微妙的变化,从而反映了心理活动,形成了风格。对这个事实我们能闭眼不看么?自从那些叫人头晕目眩或表现出超群武艺的杰出的美国影片出现以来,巴黎人对查特莱古堡剧院那些稀奇古怪的机关布景就不是那么迷恋了。

他们把这种迷恋的心情转移到电影身上。电影原是需要这种迷恋的,可是目前它不配得到,这门印象主义的新艺术原是什么都能表现的,而目前人们却使电影的表现范围显得那么窄小……

你喜欢仙女吗?我并不是指舞台上的仙女,这些仙女时常是从舞台台板下或在灯光的照射下(经常是打的偏光),从一棵树中出现的。我问的是:你喜爱真正的仙女吗?我真不懂为什么这些仙女从不在影片中出现。光学镜头的各种可能性是允许人们去表现许多幻景奇观的。但为什么人们总是通过各种“渐隐”“迭化”等手法去表现那些因悔恨而死的人和老也让人忘不了的大强盗呢?这真是令人感到悲哀。

在洛林和布列塔尼的农村里,有的是美丽的故事,有的是维尔哈伦^①过去就爱讲的那些荷兰童话,有的是那些贵夫人们当年为儿童们写的故事,有的是引人入胜的传奇;只要在法国、欧洲以及其他国家最偏僻的农村中走上一遭,我们就能随时听到这类故事。在这类故事里,总有各种智力出众的土地神,调皮机灵的神童,力大无边的天神,各种尺寸的巨人、侏儒,美丽的公主,漂亮的、珠光宝气的、细致优雅的贵夫人,当然还有一些老妇人,包括玛尔特拉威山谷里的老妖婆;也有各种神仙,有天真的神仙,威严的神仙;也有各种旅馆掌柜,有小掌柜,善良的女掌柜,包括仙女般的女掌柜和丑怪邋遢的女掌柜;他们或者出现在华丽的天堂里,或者出现在可怕的茅屋里,或者出现在巫婆们夜晚举行、天亮前必须撤去的那种烟雾缭绕的法会上……总之,凡是由我们的想象来加以补足,或重新安排到森林、废墟、古堡、海上的夜晚、下雪的圣诞夜等环境中去的那些虚无缥缈的或令人惊奇的景象,都可以通过这门神奇的新艺术而使它们具有生命,因为这门艺术能想象一切,而且,只要它愿意,它是应当成为带来想象的仙境的。

^① 维尔哈伦(Emile Verhaeren, 1855—1916),比利时象征主义诗人。——译者注

电影不是戏剧

[意]里乔托·卡努杜(Ricciotto Canudo) 著

施金 译

不要在电影和戏剧之间寻找相同点。除非你把舞台上出现的、市集的木棚中表演的或脚灯前展示的一切都名之为“演出”，否则电影和戏剧是不存在任何相同点的。没有任何本质上的相同点；在电影的固定的非现实和舞台剧的变化的现实之间，不论在精神上、形式上、启示方式上和表演手段上，都没有共同点。法国电影的严重错误正在于把两者混为一谈，庸俗地把新事物和旧传统拉在一起，既不努力去阐明新事物，也不去理解它，而是笼统地去接受它。我们可以从电影最内在的本质，即作为演出这个本质出发去理解电影，也就是说，可以把电影看成是跟“显现圣迹”或“街头闹剧”和广场演出，跟风尚喜剧和具有豪华剧院情调的悲剧，跟我们那些资产阶级剧院的“剧目”，跟游艺场的艳丽节目，跟茶座中的讽刺时事剧，跟“特罗卡台罗展览馆”浩瀚而优美的展览一样，都是富于人情的演出。从这个角度来说，电影显然是属于集体性演出之列的，然而它却具有自己的特点、自己在科学和艺术方面的新花招、在光线方面的奇妙表现以及在经营方面的庸俗作风。此外，我再说一遍（这种重复是有点好处的），电影和任何“客观地”在观众面前展示生活的演出都毫无共同点，而且也不可能有什么共同点。

我还要重申：电影是受它的技术手段和放映机械的制约的，就像音乐家之受他的物质工具、受演奏他的曲子的演奏家的制约，画家之受画板、受复制其作品的印刷工人和制版工人的刻刀以及化学品的制约一样。

如果戏剧和电影存在着相近之点的话，那就是上述的使电影厕身于其他演出行列中的那一点。此外便没有了。因为，第七艺术——电影——首先是表现生活的一种本质的视像。但是，在许多情况下，电影却只是平铺直叙地、干巴巴地去图解一个文学作品。它过分简单地沿用了拉丁民族的哑剧传统，包括自奥古斯都^①时代流传至今、以手势演出的戏剧，和其他以表情动作为主的戏剧的传统，而这正是一种可怕的或者是愚蠢的错误。电影不应当是任何作品的图解，它既不当是一系列由画幅来阐明的话语，也不是一系列由话语来说明的画幅。电影是从现代人的意愿、科学和艺术中诞生的，为的是更强烈地表现生活，通过各种空间和时间来阐明永远是新的生

① 古罗马帝国皇帝（公元前63—14年）。——译者注

活的意义。它是为了成为“灵魂和肉体的完整再现”而诞生的,是为了成为一种由画面组成、由光的画笔绘成的可见的叙述而诞生的。

与戏剧的粗俗相比,这门艺术就显得是真正的高贵了。戏剧在我们眼里突然暴露出它的“原始性”,它的粗俗而平庸的吸引和维持观众注意的手法——让他们集中注意于若干真人的古怪表情、戏装打扮和不自然的(即违反这些人的本性的)外形变化。演员通过一种荒唐的摹拟活动,把他自己的性格强加于人物本身的性格之上,由于我们对此已经相当习惯,所以也就不再感到惊奇,而群众之所以蔑视“戏子”,教会也排斥他们,主要都是因为感到“荒唐”,而不是出于任何其他道德上的原因。然而,由一些人在另一些人面前再现心灵的活动,把这种活动体现成姿态、手势和话语,那是完全可以的,这正如一个作家在进行创作时能化身入他所塑造的人物一样。所谓“粗俗”,所谓“荒唐”,那是因为角色的外表下,人们知道还有着,一个与角色完全不同的真人。当我们看到演员穿着他自己的服装出现时,我们会感到惊愕,就像受了一次骗一样。在电影中,这种情况就不存在。演员就好比作家。作家在创作时,他是和笔下的人物合而为一的,但是当他的书一出版并在全世界感染着读者时,这种情况就不再存在了。电影演员表现出一个人的形象,由其他人把这个形象固定下来,他并不按时按刻地在另一个人的生活中。这就是与舞台演出相比之下,电影演出所具有的一种精神化特征;这种特征是异常显见的,所以我们必须承认它是使电影具有情绪感染力的重要奥妙之一。电影是一种抽象物,就像作为文学的悲剧,专供人阅读的正剧一样。所以它是一种绝对精神化的作品:它绝对是艺术。

根据这一点,我们也可以合乎逻辑地得出结论说,一切演出的戏剧,自古迄今,都只是一种“再现艺术”的雏形,是这门有着一个虽不中听、但很普及的名称——电影——的艺术的先声。当然,我懂得,所谓演出的戏剧是意味着由几个真人聚集在一起,有意识地装腔作势,改变原形,以便在我们面前演出并非属于这些人自身的某种生活或梦想:他们身上附加了一个外来的性格,像“着了魔”或“化了身”似的,使我们感到震惊,并引起我们对隐秘的世界的兴趣。作为文学的戏剧就完全是另一回事,它接受并构成各时代和各民族的美学文化,它是表现“固定的”智慧和感情的作品。

因此,视觉的戏剧是丝毫不能袭用各种舞台手法的,不论什么样的舞台手法都不行。但是,在这个被各种传统所僵化、所惯坏而另一方面却还很健全和能够幻想的欧洲,电影依然被愚蠢地当作戏剧的奴隶。毋庸置疑,与美国电影比起来,欧洲电影在表现技巧上,一般都不高明。美国人,这个混合民族,不分民族的民族(它与其说是一个听来也许很堂皇的“人工产物”,不如说是一个听来也许很不雅的“人为民族”),并没有什么文化传统,并没有任何文化包袱。就美学而言,他们是从电影艺术开始的,就像旧世界是从音响、色彩或石块的艺术开始的一样。他们并不需要忘记什么,就能全身心地投向人类献给他们的新发明。他们清醒地、轻松地、无拘无束地去接触这项发明,使自己能满怀新鲜感地投身于这项新艺术中。他们的精神状态也正是尼采所提出的第三种生命状态,即一个什么都需要从头学起的单纯的儿童的生命状态。至于我们,我们却需要忘记一切,把继承了千百年的思想传统,把表现我们的内心生活时常提到的优美的思想倾向,把我们在音乐、建筑、诗歌、绘画、雕塑、语言和舞蹈方面的荣誉,统统忘记。我们的任务要艰

巨得多。因为,让一个成人去重新变成儿童,这是异常困难的。我们不能像美国人那样投身于表现我们思想感情的新方法中。他们只需要学习和探讨就行了,而我们却必须在发明了那么多东西之后,不去学习它们……

必须指出,我们对“视觉的戏剧”所应有的那种精确的概念是从美国得来的。虽然在美国,这种戏剧过去是、现在还是在创作意图上十分贫乏,新的手法不多,故事简单而幼稚,无非是关于警长和牛仔、什么游戏都在行的贪玩的姑娘、留着小胡子的坏蛋、外形古怪的小丑、走江湖的拳师、口叼雪茄坐在靠背转椅上的资本家、身穿慕尼黑制造的和服的日本人等等;但是,在那里,人们是以视觉的戏剧所固有的手法来表现这一切的。它的基础是光,并在处理上运用了一切在科学上是可能的布光技术和一切在美学上是可以想象的光的变化。人物在其中只是作为活动的人形光束出现的。这些人物最令人激动的可见的特点就在于他们只活动,不说话;他们什么话也不说,他们只是表现。

这是个重要的教训。

作为一门造型艺术的视觉的戏剧,当人们在任何时候停止放映它时,都应该表现出绘画人物的那种意味深长的静态。这种视觉的戏剧完全是依靠人物的运动,通过能够重现生活环境的机器和光的笔触而变成一种节奏的艺术,从而把我们的感情激发起来。

视觉戏剧的奥妙和伟大就在于它运用光的无限变化来表现整个生活,包括人的各种思想感情、意愿冲突和胜利,它只把人和物体当作光的具体形态来理解并且根据剧情的主导思想来和谐地安排它们。因此,视觉的戏剧既非“舞台剧”,也非“哑剧”,而是我们当代美学运动中一种最高级的、最精神化的作品。

电影所固有的表现领域是那样辽阔,以致我们在目前难以尽述。在艺术家眼里,电影的表现领域就像一条神带一样,还在不断扩大。这第七艺术行将实现人们世代以来已经在早期的神话故事中所幻想的一切。不论是科学还是艺术,它们都将日益控制这座迷人的宫殿,这种通过最具体的现实来再现梦幻的高级魔术——银幕。

但是,我们焦急等待的还是那些具有艺术性的作品。因为艺术的任务不外乎把变化倏忽的生活固定下来,并把它各种和谐的表现加以综合。这就是艺术的真正“魅力”(从这个字的奥妙意义上理解),是艺术使人忘其所以、超然物外和内心充满喜悦的奥秘所在。

影片将日益成为艺术的得力助手。显然,当画家和音乐家能够真正和诗人的幻想相结合,而电影导演又通过不断变化着的光,把以上三种人所表现的同一题材处理成作品时——也就是等到电影界出现像瓦格纳那样的全才时,出现在我们面前的电影才将具有如此鲜明的思想和造型力量,终于能成为一切艺术的综合,并集中表达出对一切艺术起着决定作用的内在渴望。它将是我们的神庙,我们的巴特农神殿,我们的心灵的教堂。它将是我们内心生活的最明彻、最广阔的表现,它要比以往的一切表现激动人心得多。我们也必须明确承认,电影将能创造出具有强大生命力的综合作品,并通过各种绝妙的科学发明驱散它的威力所引起的混乱思想,蓬勃成长起来。

电影在不断加强画面表现的人情味(这种人情味只有绘画和雕塑一直保持到现在)的同时,将形成一种有着无可置疑的特点的、真正的全球性语言。

因此,电影必须去重现生活的全部形态,换言之,必须把电影的艺术引向各种感情的渊源,通过运动,在生活本身中去寻找生活。我重申,电影是一种造型的、固定的艺术,但也是一种节奏化的、音乐化的艺术,因此,它只有一个目的,那就是抓住内在生命的各种流动,然后把它凝炼成某种形状;以慢动作来表现植物的成长过程也许是最能令人信服地说明电影在表现生命本身方面的全新作用,它能在瞬间固定下人和物的运动,它为我们带来了一种造型化的分析,而这种分析是那样鲜明、细致,甚至诗人和画家感到,只有在突破了种种限制后,才能丰富自己的想象。同时,电影又是平行地展现事件的,也就是说,它能够同时表现各种事件,因此,它完全可以增长我们的各种感觉。

无疑,电影是新的、年轻的,它正在牙牙学语,在寻找自己的言语和文字,它使我们带着已有的心理复杂性去看到一种伟大的、真正的、至高无上的、综合性的语言,一种不能依靠声音来辨析的视觉语言。电影不是一篇文字的图解或一篇演讲的形象化翻版,它不是以画面来代替文字,而是使运动中的画面真正变成一种新颖而有力的整体。银幕,这本只有一页但却像生活本身一样浩瀚的书籍,是允许在它的页面上记下宇宙的内在和外部表现的。

然而,有一种电影的“真实”已经为一些制片人所发现并加以利用了。群众好比是浓郁的绿叶(常常还是过于浓郁的),而那些能把群众的精神和情趣加以综合提炼的人则使他们开放出花朵,后者我们称之为艺术家或一般所谓的知识分子。法国人固然发明了电影,但这棵新生的树上至今还没有开出什么真正的花朵来。人们对这项新发现还抱着一种惊惶失措的态度,并且一味地想把电影说成是古老文化遗产的一部分,因此,电影在那里不过是戏剧的一种表现。人们从剧院中找来了那些惯于喋喋不休的演员,而电影却需要他们一言不发。人们也采用了集体性演出的场面调度,也就是说,让演员们的地位站得比较协调的场面调度,而不是努力让变化多端的光、让一团团有着无数层次的黑色和白色的东西来进行独特的演出。光不应当成为再现人物的辅助手段,相反地,人们应当只是作为戏剧性象征的、具有人的特点的光。

至于戏剧性真实本身(就是说,人与人之间在情感上和感觉上的那种足以造成情绪激动的冲突),则根本无人关心,谁也不去寻找那种真正“上镜头的”冲突。人们只顾寻找上镜头的脸,仿佛所有那些经过有意识的光影处理的脸都是不上镜头的。另一方面,他们又在那种最低劣、最蹩脚、最简单肤浅的文学中寻找着题材,偶尔也在那些不太知名的文学作品中去寻找,只要这种作品不渲染心理活动,能够给影片提供一系列猥亵的情欲冲突就行,因为,对于所有买卖情节戏的人来说,这些冲突足以构成剧情了。

这就是大部分电影导演和起统治作用的影片商人所犯的主要错误。他们认为影片比舞台剧更需要一个他们所谓的剧情。事实上,在戏剧中,言语阐明了一切;在电影中,则必须由动作来表达一切,而这些动作的表现过程又是短促的、有节制的。但是,人们却从未考虑到,人物在电影中绝不是一种拍下来的舞台剧或者是一部照本图解的小说,那么,电影演员就必须表现成光的演出,就像画家把他所想象的东西,处理成色彩的各种变化一样。在这种情况下,影片就成了一部它自己的独特手法的作品,它就摆脱了其他艺术所共有的手法,摆脱了解释性过浓的字幕,摆脱了用表情传达出来的演说,摆脱了各种舞台剧的照相版,摆脱了那种没有对话的舞台场面。

电影的另一个主要特征就在于：我们所称的生活真实一旦被搬进一部堪称艺术杰作的作品时，这种真实就不再是摄影机根据现实生活固定下来的真实了。这种真实实质上存在于艺术家的精神中，就像作者的风格本身一样，它是艺术家的主观立场。满足于将摄影机面向某些地位安排得比较适当的人物或某些选择得比较巧妙的景色而去如实表现这一切，这并不是在进行艺术家的工作。这是一种粗俗而平庸的工作。电影丝毫不是照相术，而是一种新艺术。电影工作者必须把现实改为他内心想象的形象。为了使他的想象具有一种风格，他就不能满足于把这个或那个景色一成不变地拍下来，他应该用巧妙安排的光线来表现各种精神状态，而不是表面现象。

艺术并不意味着展示某些真实事件，它是去表现围绕着这些事件的各种思想感情的。在电影中，为了让我们看到人们的思想，电影工作者便经常在人物的回忆的一刹那，重现这个人物当时作为当事人在那里活动的地点和经历的事件，这是一种庸俗不堪的（我坚持用这个词）做法，也是不能容忍的做法。

在一般情况下，电影工作者都接受他所拍摄的外部景象，但并不去创造这种景象。他也不去创造心理气氛；殊不知，在电影中，唯有这种气氛才能去代替一部小说的描写部分和一幅画图的色调和谐感。但是，那些电影工作者并没有像画家画画那样，首先去构思出每一幅画面，去构思出人物的每一个细节，使观众在他观看的整部影片中，只看到一个完整的画面形象；相反，他们只要观众能记得影片中的一些画面，或者说里面有一些很美的照片，就感到很高兴了。

但是，有些作者是懂得电影的真实和他们眼见的真实并无共同之处，他们懂得，如果作者不善于在他的观察中大胆地放进作者自己的激情，那么，同样一部影片也会由于观众的不同精神状态而对观众产生迥然不同的感染力。

在电影中，就像在其他精神产品中一样，艺术的作用在于激发情绪而不是叙述事件。有人野心勃勃地想通过“逼真无讹”的画面来表现一切；于是观众就只感到他们在银幕上看到了许多“真实事件”，却很少体会到那种深刻的和真正是美的感情。在这里，“真实”就必须改成：粗浅的、表面的现实，但这种现实和任何样式的艺术都是格格不入的，试看，有哪位画家曾像我们那些导演所理解的那样去画“逼真无讹”的画呢？难道是把双性人的姿态都画得逼真的达·芬奇吗？难道是把马棚周围的人和牲畜安排得非常得体的那些画“耶稣降生图”的画家吗？难道是作品具有宏伟气概的米开朗琪罗吗？难道是把细腻的笔法揉进优美主题而博得同世纪人赞许的华多^①吗？

只有少数电影工作者懂得电影的真实必须和文学的真实、绘画的真实以及音乐的真实（即使它是最难以捉摸的）相似。它们没有一个是追求“逼真”的。

电影所独有的表现领域之一将是非物质的领域，说得更确切些，也就是下意识状态。有许多电影导演已经让我们看到人物的回忆和思想了。这种表现补充了剧情，代替了话语，减少了银幕上过多的对话和解释。但是，其手法是粗俗的，像那种使我们联想到圣像画的叠印就是一例。目前，我们已拥有较好的手段了。我们已经可以通过巧妙的倾斜摄影、多次曝光、局部虚化等手法

① 华多(Jean-A ntoine Watteau, 1684—1721), 法国版画家、雕刻家。——译者注

来改变画面形象的造型风格(舞台剧只能借助具体的话语)。如果我们在表现瞬间的现实之外,还想表现一种下意识的景象时,那么,我们完全可以通过光来进行,我们可以让哈姆雷特的父亲穿上虚无缥缈的白色衣服,而其身材却依然和我们日常所见的人完全一样。

因此,电影可以而且也应该发挥它的表现非物质世界的那种不同寻常的感染力。

有真实世界与非物质世界、活人与死人一起出现的某些画面(影片《死神在我们身旁擦身而过》)所产生的力量是那样大,甚至使我们有时都感到了混乱。因此我们不禁想想人们确实聪明,因为他自己已具备了这种新能力,有朝一日,人也许能把下意识现象的整个活动过程都拍摄下来,包括还不为人所掌握但也许是支配着我们自身活动的节奏在内。

自然界成为剧中人、下意识现象的揭示、通过造型形式和运动来表现非物质世界,这一切是任何艺术都无法触及的:音乐能够暗示这一切,而电影却能够而且应当再现这一切。

电影,心理学

[德]于果·明斯特伯格(Hugo Munsterberg) 著

徐增敏 译 周传基 校

(译者按)于果·明斯特伯格(1863—1917)是德国著名的心理学家、美学家,人称“应用心理学之父”。后受聘于美国哈佛大学任教授兼哲学系主任。然而,在他的许多著作中,偏偏有一部著作被人遗忘了半个世纪,那就是他去世前一年(1916年)出版的他唯一的一部电影理论著作,也是电影理论史上第一部有分量的理论著作——《电影:一次心理学研究》。

当人们在它被埋没了五十多年之后突然发现它的价值时,惊喜之情溢于言表。法国的人称集古典理论大成的电影史家和理论家让·米特里感叹道:“那么多年来,我们怎么会都不认识他呢?他在1916年对电影的了解,已经等于我们今天所可能知道的一切!”美国学者理查·格里菲斯在为新版《电影:一次心理学研究》作序时说:“我们这些关心电影艺术基础的人之所以忽视了这本书,原因只可能是我们长期忽视了它的主题——它的绝对必须而又富于挑战性的主题。”

明斯特伯格是第一位从美学上发现电影的心理学家。他从电影经验的感知入手,论证电影是一门艺术。为此,他分别研究了电影的“现象领域”和“本体领域”。前者属于科学,后者属于美学。前者他使用的是当时方兴未艾的格式塔心理学(又译作完形心理学),后者,他使用了康德的美学(他在德国求学时,就是一位新康德主义者)。在《电影:一次心理学研究》中,他的康德美学是依附于心理学体系的。他从心理学研究中得出一般性结论,又把这结论在他的美学研究中推导和扩展。他有两个参照维度:戏剧与现象。通过电影和戏剧的比较,他证明电影是一门独立的艺术;通过现象与主体感知的比较,他证明电影并不因其机械纪录的特点而远离艺术的殿堂。他心目中的主体不同于后结构主义所说的主体,而是感知研究的对象,是知识经验的主体;后结构主义的主体则是意识形态的询唤的对象。前者关注观影者的知觉—审美层面,而后者则关注观影者的象征政治层面。两者很不一样。

明斯特伯格从电影的观影基本机制入手,考察了电影影像感知的各个方面,指出“电影不存在于银幕,只存在于观众的头脑里”。他按照认知心理学的范畴,把这种感知过程分成深度感和

* 译自于果·明斯特伯格:《电影:一次心理学研究》(Hugo Munsterberg, *The Film: A Psychological Study*, New York: Dover, 1970)中的第一部分《电影心理学》,第三章《深度感和运动感》,第四章《注意力》,第五章《记忆和想象》,第六章《情感》。

运动感,注意力、记忆和想象、情感等,渐次由心理学向审美过渡的几个阶段。

深度感和运动感是电影的影像感知的最基本的层次,也是一种全新的艺术知觉形式。观众(即感知主体)明明意识到银幕是个平面,但是“平面性质的知识绝不排斥深度的实际感知”。明斯特伯格称上述现象为“对难以置信的自愿搁置”。银幕上出现的影像明明是逐格显现的静止照片,但在观众的头脑中却出现了运动的印象。根据格式塔(完形)心理学多次实验证明,这种运动感知,其实是主体智力参与的结果,是主体智力根据单纯、规则、平衡等对感觉器官起支配作用的原则,创造性地组织感官材料的结果。因此,明斯特伯格说:“我们在影片中看到了实际的深度……这是由我们自己的活动创造的深度……现在我们发现的运动也是被感知的,眼睛并没有接受到真正的运动印象,只接受到运动的暗示,运动的概念很大程度上是我们自己反映的产品。”

关于注意力、记忆和想象、情感等,明斯特伯格在论证中进一步精细地处理主体的认知问题。这是他的心理学分析的第二层次,涉及更复杂的心理活动。明斯特伯格为不同的心理元素找到对应的电影形式:注意力的对应形式是“特写”,“特写”是主体在生活中注意力所及的电影化形式;记忆和想象的对应形式是闪回、省略、闪前等,这是电影处理时间和内在经验的方式,等等。

电影的叙事层面既然是主体不断参与和支持的,那么叙事的组织者实际上是主体自己,是主体将此前和往后的事件纳入现在叙事之中,是主体的心理参与决定了电影意义的传达,是主体的智力积极参与并实现了电影的表意功能,因此电影叙述仰仗主体智力的参与才得以完成。导演只提供思维的活动素材,完成影片的是主体自己。

这些理论认识出现在电影艺术形成的初期,确实是很可贵的。

深度感和运动感

.....

深度效果是这样地不可否认,以致有些人认为它是银幕印象中的主要力量。诗人V. 林赛对前景中人物的立体性质印象至深,因而把那些有很多个体动作的场景戏称为一种活动的雕塑。他说:“在老式的话剧舞台上,远处的小人物没有给人以这样的立体感,他们简直是能说话的纸人,相形之下,电影的前景里却满是沉默的巨人,他们的形体像高大的浮雕。”还有人强调说,当站在前景的人物以远处的景物衬托时,他们的深度感就最强烈,这比看见这些人物在房间里还要强烈得多。从心理学角度来看,这也没有什么令人惊奇的地方。如果场景是一个真实的房间,其中的每一样东西对两只眼睛看来都会是不同的。而在银幕上的这个房间里,两只眼睛却得到相同的印象,这使深度意识受阻。但是当远处的风景是唯一的背景时,从影片和生活中得到的印象就确乎是一样的了。离眼睛几百英尺远的树或山给两只眼睛的印象是完全一样的,因为两个眼球之间微小的距离与物体同我们脸之间的距离相比已不起任何作用。在现实生活中我们两只眼睛看山的效果也是这样的,所以当银幕把山的画面呈现给我们的双眼时,我们仿佛可以毫无阻碍地对远处的景象做主观的阐释。在这种情况下,我们相信我们所看到的人物确实是在前景,而景

物在远处。

然而我们绝不会受骗。我们完全意识到深度,但却并没有把它当作真实的深度,障碍太多了,一些不利条件,依然是技术上的缺陷。例如,摄影机画面在某些方面夸大了距离。如果我们通过后墙敞开的门看另外一两间房间,它们就好像是远处的走廊。此外,只有当我们坐在银幕前某一特定距离的地方才具备正确透视景象的理想条件。我们在看画面中的物体时所处的角度应该和摄影机拍摄原物时的角度相同。如果坐得太近、太远或太偏,那么我们就是从完全不同于摄影机所确定的透视关系的视点来感知这个立体的场景。这在静态的画面中没有多少干扰作用,但是在活动画面中,每个新的朝向或离开背景的运动都会提醒我们注意到这种外观的变形。而且,大小、画框和整个布景都强烈地提醒我们注意到所感知的空间是不真实的。但是要点依然是,我们是用两只眼睛而不是一只眼睛去看整个画面,并且时刻都被提醒注意画面是平面的,因为两只眼睛获得相同的印象。我们还可以加上一个与此相关的论点,即这银幕本身是我们感知的物体,它要求眼睛去适应它,并要求把它看成是一个独立的区域,甚至当我们照镜子时也会陷入这种感知的冲突。如果我们站在离墙上大镜子三尺远的地方,我们看见离我们眼睛三尺远的镜中反影,同时看见镜子后面离我们的眼睛六尺远的反影。两个区域同时控制着我们的头脑,从而造成一种特殊的干涉现象。我们都已学会不去注意这种干涉现象,但是这特有的两种幻觉依然存在,它们指出这种双重性的现实性。

至于银幕上的画面的情况,这种冲突要强烈得多。我们肯定看到深度,但却又不能接受它。阻碍我们相信与干扰我们把眼前的人物和景色阐释为真正立体的因素太多了。它们肯定不单纯是画面。人物可以朝我们而来,也可离我们而去。河水流进远处的山谷。然而人物移动的距离并不是我们真实空间中的距离,像戏剧中所显示的那样,并且人物本身也不是血肉之躯。这是一种独特的内心经验,它正是影戏感知的特点,我们获得现实及其全部真正的三维;然而它又保持了那一闪而过的既没有深度又不丰满的平面暗示,这既不同于一幅纯粹的图画,又不同于纯粹的舞台演出,它把我们的思想带进一种奇特的复杂状态。我们将会发现这在整个影戏的思维构成方面起着并非不重要的作用。

即使影片画面中的深度问题很容易被忽视,但运动问题却迫使每个观众都不得不注意到。好像它才真正是电影演出的实质性特性,而对影片中的运动的解释则是心理学家必须面对的主要任务。我们知道摄影师在胶片上拍下来的每个画面都是不动的。此外我们还知道,我们没有看见那长长的胶片在转动。我们知道胶片从一个片盘转出来再收回到另一个片盘上去,但是这种一个画面接一个画面的运动却是看不出来的。运动在视野暗的时候继续进行。客观上传到我们眼睛中的是一个静止的画面接另一个静止的画面,但是通过胶片的运转,一个画面取代另一个画面的接替动作却根本没有传到我们的眼睛。那么我们为什么会看到连续的运动呢?这个问题不仅涉及有了活动窥视镜后才出现的走马盘,前几代人就对它发生兴趣了。他们以研究幻影观测器和频闪观测器或走马盘和映像机中的魔筒为乐趣。任何一个孩子转动摇把,都能透过圆筒黑盖上的小孔看到一只处于某一特定姿势的狗,当二十四孔眼通过眼前时,这二十四个不同的姿势就会合成那只狗的连续跳跃动作。

但是这种所谓的频闪观测现象,不管多么有趣,好像并不难理解。熟悉走马盘的人肯定还知道另外一种小玩意儿,即帕里斯博士于1827年发明的留影盘。盘的正反面各有一幅画,当它在一个中心轴上快速旋转时,两幅画就会合成一幅。如果正面画上是马,反面是骑手,或者一面是鸟,另一面是笼子,我们就会看到骑手骑在马上,鸟在笼子里。不可能不是这样。这不过是正像滞留的结果。如果我们在暗处挥动一根发光的木棒转圈,我们看到的不是一个点从一处移到另一处,而是一个连续不断的圆周线。圆周线没有一处是断的,因为如果挥动得很快,当光点已转了一圈又回到它最初的位置上时,它在原先位置上的光的正像滞留在我们眼睛里依然有效。

我们把这一效应说成是正像滞留,因为它是第一印象的真正延续,与所谓的负像滞留形成对照。在后者的情况下,滞留效果与原先的刺激正相反,亮印象留下一个黑点,而暗印象留下明亮的滞留影像。黑变白,白变黑。在色彩的世界里,红留下绿,绿留下红,黄留下蓝,蓝留下黄。如果看过绯红色的落日之后,再看一堵白色的墙,我们看到的不是红色光点而是绿色暗点。与这些负像画面相比,正像滞留要短,只有在相当强的亮度下才能延续一段为人们所注意到的时间。然而它们显然足以把频闪观测盘或走马盘中两个孔缝之间的间隔连接起来。间隔正是黑纸从眼前转过,因而没有新的刺激到达神经。这样,对运动表象的常规解释就是:一个跳跃的动物或行进中的人的每个特定姿势的画面都在眼睛里留下一个滞留影像,直到下一个姿势稍有变化的画面出现,而这第二个画面的滞留影像又延续到第三个画面出现。由滞留影像造成的事实是人们的注意中断。而运动本身则是从一个位置到另一位置过渡的结果。对运动的感知难道不就是看到的一系列不同的姿势吗?如果我们不是通过走马盘,而是在真实街道上看到一匹真的奔马,我们就会看到它的整个肢体时刻都处在一个新的前进位置。它的腿经历所有的运动阶段;这种连续状态就是我们感知到的运动本身。

这似乎很简单。然而人们慢慢地发现这种解释太简单了,远远没有正确说明真实的经验。随着现代实验室心理学的发展,实验调查常常转向我们对运动感知的分析。……一个更新的观点推论:对运动的感知是一个独立的经验,不能简单地把它归结为看到一系列不同的位置。在这一系列视觉印象上还要加上意识的特定内容。……例如当我们从停在火车站的车厢窗口向外看时,突然会以为自己坐的火车动了,而实际上开动的却是相邻轨道上的火车。当我们看到月亮快速穿行于静止的云彩中时情况也是一样。我们倾向于认为,我们的视线所固定的部分是静止的,而把视野之内位置上的相对变化阐释为那些我们视线没有固定的部分的运动。

但是当我们考虑到另外一些幻觉,如前后印象对照强加于我们感知的运动幻觉时,情况就不同了。我们先从桥上看流动的河水,然后再把视线转向河岸,不动的岸竟像在朝相反的方向游动。把这类现象仅仅归诸视觉对照尚不充分。通过试验很容易证明,这些在视野之内的运动和逆向运动也不同时在相反方向进行,人的眼睛当然不能同时做上下或左右运动。我们可以用一个带黑色螺旋线的白色圆盘做一个非常独特的实验。如果我们让这个圆盘绕着自己的中心慢慢转动的话,螺旋线就会产生一种同轴曲线在不断扩大的印象。螺旋线由中心开始扩展,一直扩展到它们在边缘处消失为止。如果我们把这种曲线扩展的演示看上一两分钟,然后再看旁边人的脸,我们立刻就会发现他的面孔在缩小,整个脸好像在向中心缩回去。如果我们朝反方向转动圆

盘,曲线就好像从盘的边缘向中心移动,变得越来越小。如果在这之后我们再看一个人的脸,他就好像肿胀了起来。脸上的每一点都好像离开鼻子而去,朝下巴、前额或耳朵移动。我们的眼睛在观看这种后效时,不可能真的同时从脸的中心向双耳、头发或下巴移动。所以除了运动的实际运转之外,运动感的产生还必须要有其他条件,首先,从这些实验可以清楚地看到,观看运动是一种独特的经验,可以完全独立于真正对连续位置的实际观看。眼睛本身获得的是一个静态面孔的印象,但是在一种情况下我们看见它在缩小,在另一种情况下则在肿胀,在另外一种情况下明显地做离心运动。这里运动的经验显然是由观察者的心理造成的,而不是由外界的刺激引起的。……

我们都熟悉这样一些幻觉,即我们相信看到什么东西,但这只不过是我们的想象所提供的。如果给我们用二十分之一秒的时间,看一个不熟悉的印刷体单词,我们很容易代之以字母相似的熟悉单词。大家都知道读校样有多么困难。我们看不出印刷错误,我们用吻合我们期待的想象中的正确字母来代替实际出现于我们视界中的错误字母。我们不是也很熟悉这样的经验吗?即如果我们的心深受到巧妙的启示,当我们仅知道运动的起点和终点时,想象力会帮助我们联想到运动的景象。魔术师站在舞台的一侧,当 he 从外观上把一只贵重的表朝舞台另一侧的一面镜子扔过去时,观众看到他那暗示性的手部运动,表不见了,然后看到二十英尺之外的镜子碎了。在这种暗示影响之下的观众禁不住觉得看见了手表飞过舞台。

最近由维尔特默和柯尔特所做的试验涉及到更加微妙的细节。他们两个都使用精密的仪器,在黑暗的背景上,两条光线可以很快地顺序闪亮,并且可以改变它们的位置、距离、光的强度、每条光线闪亮的时间以及两条光线闪现的时间间隔,他们研究了所有这些因素,此外还研究了不同指向的注意力和暗示性态度所产生的影响。如果一条垂直光线出现之后紧接着出现一条水平光线,两条光线可能给我们一个直角的印象。如果两条光线出现的时间间隔很长,就会先看到一条光线然后再看到另一条光线。但是当时间间隔为一特定长度的话就会产生一种新的效果。我们看到垂直光线倒了下来,像水平光线一样平直躺下。如果我们把眼睛注视着直角的中心点,我们可能期待这种运动现象会中止,然而情况却正相反。从垂直到水平的外观运动必须通过我们的注视点。我们现在似乎应该清楚地认识到介于这两个位置之间什么也没有,不存在运动的中间过程,然而试验表明,在这些条件下,我们往往获得强烈的运动印象。如果我们用两条水平线,一个在上,一个在下,时间间隔选择恰当的话,就会发现上面的那条光线向下边移动。但是我们还可在这里搞一个非常有趣的变化。我们如果使下边那一条在客观上出现得较晚的光线的亮度更高一些的话,那么总的印象就是运动从下边开始。我们首先看到下边的那条光线向上移动,上边的那条光线也向下接近;随后的第二阶段是两条光线好像都回到下边光线的位置。没有必要再进一步详细去证明,外观运动绝不是影像滞留的结果,而运动的印象无疑也不仅仅是对运动的连续阶段的感知。在这些情况下,运动不是真正从外观看到的,而是由我们的思维活动强加到静止的画面上去的。

我们的运动印象不仅仅是看到连续阶段的结果,而且包含一个更高级的思维活动,连续视觉印象仅是这种思维活动中的某些因素,这一说法本身也不是真正的解释。因为它并没有使我们解决

那个高级中心过程的本性是什么的问题。但是对我们来说,明白运动连续性的印象是来源于一个复杂的思维活动过程,而这个过程把各种画面聚集成一个更高级活动的统一体也就足够了。经由许多试验证明的一个事实再清楚不过地说明这一情况,即我们尽管明确意识到运动的某些重要的阶段并不存在,却根本不会妨碍这种运动感。相反,在某些情况下,当我们意识到运动的不同阶段之间有中断时,我们会更加充分地认识到这种由内心活动所产生的外观上的运动。……

……这样我们就得到了和我们在分析深度感知时所得到的结果完全对应的结果。我们在影片中看到了实际的深度,然而我们时刻都意识到那不是真正的深度,人物也不是真正立体的。那不过是一种暗示的深度,由我们自己的活动创造的深度,而不是实际看见的,因为不具备真实感知深度的实质性条件。现在我们发现运动也是感知的,但眼睛却没有接受到真正运动的印象。它仅是运动的暗示,而运动的概念在很大程度上是我们自己的反应的产品。深度和运动一起来到了我们的活动画面世界中,但却不是作为实在的事实而是作为事实和象征的混合体而来的。它们出现了,却并不存在于实物之中,是我们自己制造了深度和运动的印象。戏剧既有深度又有运动,无须任何主观上的帮助;银幕既有它们又没有它们。我们看见东西,它们很远并在活动,但是我们给予它们的,大大超过我们所得到的。我们通过思维机制创造了深度和连续性。

注意力

……

如果我们一定要描述注意行为的话,就像现代心理学家所看到的那样,那么我们就应该指出几种相互协调的特征。它们不是各自独立而是相互关联的,我们可以说,在任何感官领域,视觉或听觉,触觉或嗅觉,不管什么吸引我们的注意,都必定要在我们的意识当中变得更加生动和更加清楚。这绝不是说它变得更加强烈。我们所注意的昏暗光线不会变成白炽灯发出的那样的强光。不会的,它还是昏暗的,还是一缕勉强能看到的光线。但是它变得更加让人印象深刻,更加明显,其细节更加清楚,更加生动。它更牢牢地抓住我们,或者用比喻的说法,它进入了我们意识的中心。

但这涉及了第二个方面,其重要性绝不亚于第一方面。当特别关注的印象变得更加生动时,其他印象就变得不那么鲜明,不那么清楚,不那么明显,不那么细致了。它们渐渐消失了。我们不再注意它们了,它们不再抓住我们的思想,它们不见了。如果我们全神贯注地在看书,就会根本听不到周围的说话声,也看不到房间。我们忘掉了一切,我们对书本的注意使我们对所有其他事物缺乏注意。还可以加上第三个因素。我们感到我们的身体会根据感知做自我调节。我们的头部开始活动去寻找声音,眼睛注视外部世界的声源。我们的肌肉全部紧张起来以便使我们的感官接受到尽可能充分的印象。眼球中晶状体调节到正确的距离。简言之,我们全身心地为获得尽可能充分的印象而努力。但是这又有第四个因素来补充。我们的思想感情和冲动都聚集到了关注的事物身上。这个事物成了我们行动的起点,而在我们感觉范围内所有其他事物都失去了对我们思想和感情的控制。这四个因素密切相连。当我们沿着街道走的时候看到橱窗里的某件东西,一旦它引起我们的兴趣,我们的身体就要进行自我调节,我们停下来,注视着它,获得其

中更多细节,它的轮廓变得鲜明起来,随着它给我们的印象变得愈加生动的时候,周围的街道就逐渐失去了生动性和鲜明性。

假设舞台上演员的手的动作引起了我们的兴趣,我们就不再观看整个大的场景,我们看见主人公手握着他准备用来犯罪的枪的手。我们的注意力全都集中到了他那只手的充满激情的表演。它成了我们所有情感反应的中心点。我们看不到场景中任何其他演员的手。其他一切都陷入不普遍含糊的背景,而那只手却显得越来越细致。我们越是注视它,它就变得越清楚、越明显。我们的情感从这一点涌出,我们的情感再次把我们的知觉集中在这一点上。就好像在事件紧张搏动的这一刻,这只手成了整场戏,其他一切都消失了。但这在舞台上是不可能的;在那里没有任何东西可以真正消失。那只戏剧性的手毕竟只占整个舞台空间的万分之一;它始终是一个小细节。主人公的整个身体,其他剧中人,整个房间以及房间里每一把无足轻重的桌椅的印象都要强加到我们的感觉器官上。我们所不关心的事不可能一下子从舞台上消失。每个需要的变动都必须由我们的思想来完成。在我们的意识中,我们所关注的那只手必须变大,周围的房间必须模糊起来。但是舞台无法帮忙。这是戏剧艺术的极限。

电影艺术就从这里开始。那只疯狂地抓住那把致命武器的神经质的手,在瞬息间能突然放大,成为银幕上唯一能看得见的东西,而所有其他一切都真正消失在黑暗中。在我们头脑里进行的注意行为改造了环境本身。被观察的细节突然成了演出的全部内容,我们的思维所不愿关注的一切突然从视野中排除并消失了。外界事物变成服从我们意识的要求。用影片制作者的术语来说,这是“特写镜头”。特写镜头在我们感知世界里,把注意力的思维动作具体化了,并通过它为艺术提供了一种远远超过任何舞台艺术的感知手段。

特写镜头的系统相当晚才引进情节片的技巧中,但它很快取得了稳固的地位。电影制作越是精致,这种新的艺术手段使用得也越经常,越巧妙。情节片几乎少不了它,除非使用最无艺术性的字幕。特写镜头必须提供解释。如果一个偷来的或换来的女婴脖子上挂着一只小金锁,那就没有必要用言语来告诉我们,二十年后当这个小女孩长大成人时,一切都要取决于这只金锁。如果在小孩颈上的装饰物出现在特写镜头中,而其他一切都消失了,只留下它并让它以奇特形式极大地出现在银幕上,我们就会把它印在我们的想象中,并且知道一定要给予它以最充分的注意。因为它将在下一本中起决定性作用。当一个绅士罪犯从口袋里掏出一块手帕时,他没有注意到一张小纸片随着手帕出来掉到地毯上,他没有能力把我们的注意力吸引到这张证明他有罪的纸片上。这一手法几乎不属于舞台的,因为观众会跟那个坏蛋一样注意不到它。它不可能吸引注意。但在影片里这却是一个人们喜爱用的手法。这张纸片一掉下来,我们就会看到它在地毯上极大地放大了,而同时所有其他一切都消失了,在这张纸片上我们看到那是一张火车票,而那张票的火车站就是作案现场。我们的注意力集中到这张票上,并且知道它对剧情的发展具有决定性意义。

一个职员在街上买到了一份报纸,瞥了一眼后惊呆了。突然我们自己的眼睛看到了那条消息。特写镜头把那张报纸标题放大到填满整个银幕。但是这种注意力的集中不一定就意味着对情节起杠杆作用。任何一个微妙的细节,任何一个加深动作意义的意味深长的手势都会通过垄断舞台的几秒钟而进入我们的意识中心。她那微笑的脸上含情脉脉,然而我们却忽略了,因为剧

中人都站在一个拥挤的房间里。但是突然,只要三秒钟,房间里所有其他人都消失了,两个情人自己的身体也不见了,我们接受到的仅是他那渴望的目光和她那默许的微笑。特写镜头做到了用戏剧的任何手段都无法做到的事情,尽管我们在戏剧演出时可以用望远镜,只对准那两个人物的头部以获得那种效果,但是这样我们就摆脱了舞台表演所提供的场面,即注意力的集中是由我们自己,而不是由表演造成的。在电影中,情况则正相反。

通过这种对特写镜头的分析所得到的结论与通过对深度感知和运动感知的研究所得到的结论是不是殊途同归了?我们看见,活动画面给我们带来了立体世界和运动的世界,然而这个世界里的深度和运动却与舞台上的深度和运动不一样,它们是不真实的。我们现在发现,在电影中动作的现实性还在另外一个方面缺少客观独立性,因为它诉诸于我们对注意力的主观活动。无论在哪里,当我们的注意力集中到某一特征上时,周围环境就要进行自我调节,把我们所不感兴趣的一切都排除掉,并且通过特写来加强我们思想集中的那一点的生动性。就好像把外部世界编入我们的思想,并且不是由自己的规律,而是由我们注意力的行为形成的。

记忆和想象

当我们坐在真的剧场里,看着具有深度的舞台并观看活动着的演员,我们注意力一会转向这边,一会转向那边时,我们感到那些来自脚灯后面的印象具有客观性质,而我们注意力的动作则是主观的,那些人和物来自外界,而注意力的活动则来自内心。然而正如我们已经看到的那样,我们注意力并没有真正给舞台印象增加任何东西。它使某些事物更加生动、清晰,使另外一些事物变得模糊不清或渐渐消失。但是仅仅通过注意力,没有任何内容进入我们的意识。不管我们的注意力游移在舞台的什么地方,我们经验到的任何东西都是通过我们的感官渠道得到的。但是观众所经验到的东西远远不止是当时进入眼睛的光线和进入耳朵的声音的感觉。他可能完全被舞台上的动作所迷住了,然而他的心里却充满了其他思想。这些想法的来源之一是记忆,它是相当重要的。

.....

现代电影艺术家们以大量不同的方式运用这种技术手段。用他们的行话说,任何对以前情景的追溯都叫做“闪回”。闪回有多种变化形式,并用于多种目的。但是我们在这里所面对的才在心理学上最有意义。这里实际上是对我们记忆功能的客观化。闪回的情况与特写的情况非常接近。一种是我们认识到注意力的心理行为;另一种是我们必须承认记忆的思维行为。在这两种情况下,这种在一般戏剧里仅发生在我们心里的行为在电影里却投射成画面本身,好像现实失去了自己的连贯的关系,而是靠我们精神上的需要形成的,好像外部世界的模样,是根据我们注意力飞逝般的转变,或根据我们短暂的回忆而形成的。

当事件的进程被向前的眼光所打断时,那不过是同一原则的另一种表现形式而已。这里所涉及的心理功能是期待的功能,或者说当期待受我们的感情控制时,我们可以把它归类于想象力的心理功能。情节剧向我们展示了一个百万富翁如何把夜晚浪费在放荡的生活上。当他和一个无耻的女人在香槟会上猥亵地干杯时,我们突然在银幕上看到了二十年后的情景,一个非常寒酸的酒吧

间里的酒保把那个一文不名的流浪汉推到了街沟里。戏剧的最后一场戏也许会使我们看到这样的结局,但在那里这事只能根据事件的正常发展一步步地到来。当生活还如花似锦时,当二十年的堕落过程还有待阐明时,那个悲惨的结局不可能出现在我们面前。在那里只有我们的想象力才能预见生活的磨盘将可能怎样碾压过去。在影戏中我们的想象却投射到银幕上,那个最终的落魄景象以一种奇特的对比方式打断了现在仿佛是最辉煌的胜利时刻;五秒钟之后,青春和狂欢的故事又继续进行。我们又一次看到自然事件的进程由我们心理的力量重新组合。戏剧只能生活地再现真实发生的事情是怎样一个接一个地出现的;影片却可以跨越将来的时间间隔和过去的时间间隔,把二十年后的某一天插入此时此刻。简言之,它可以像我们的想象力一样运转。它具有我们的思维的灵活性,它不受外界事件的物理需要的制约,而是受制于思想联想的心理法则。在我们的思想里,过去和将来是和现在交织在一起的。影戏服从于心理的法则而不是外部世界的法则。

但是记忆和想象力的作用在电影艺术里还可以有一个更丰富的意义。银幕不仅可以展现出我们记起的或想象的情景,而且还可以展现出剧中人在自己心里想到的情景。场面调度为这种描绘成功地采用了一种独特的方式。如果场面中的某个人物回想起过去,而观众可能完全不知道这段往事,但它却活生生地存在于男主人公或女主人公的记忆里,那么从前的事件就不作为一套新的画面投映到银幕上,而是以一种缓慢的过渡方式与现在的情景联系起来。他坐在书房里的壁炉旁,收到了一封告知她结婚消息的信。一个放大的结婚启事的特写镜头作为一个全新的画面出现。房间突然消失,闪现出一只握着结婚启事的手。当我们读完启事内容之后,它又突然消失。我们又回到了房间里。但是当他恍恍惚惚地拨动着炉火,坐下来,凝视着火焰的时候,房间似乎融化掉。线条模糊,细节部分渐渐隐没,并且随着四面墙壁和整个房屋慢慢消融,一个繁茂的花园以同样缓慢的过渡变出来了,他和她坐在花园里紫丁香花丛下,他向她表白他那稚气的爱情。然后花园又慢慢消失,通过花丛我们再次看到房间的模糊轮廓。轮廓越来越清楚,直到我们又回到了书房之中。过去的幻景无影无踪。

.....

正像我们能够跟随主人公对往事的回忆一样,我们也可以分享他想象力中的幻想。这和我们的观众的想象在银幕上实现的情况又大不一样。这儿我们被动地目睹了通过剧中人物的想象所揭示出来的那些奇妙景象。我们看到年轻的水兵,他第一夜睡在船上,四面的墙板不见了;他的想象从一个海港飞到另一个海港,他从有关外国的图片上看到的一切和他从伙伴那里听到的一切都成了他那愉快冒险的背景。一会他站在帆缆上,骄傲的军舰驶进里约热内卢港,一会驶进马尼拉海湾,一会他在日本海港享乐,一会他在印度海岸上,一会他穿过苏伊士运河,而现在他又回到了纽约的摩天大楼。他在漂亮迷人的画面里周游世界不需要一分钟,然而我们却和这个男孩一起经历了他的所有希望和狂喜心情。如果我們是在戏剧舞台上看到这个躺在吊床上的年轻水手,他也许会通过某种独白或跟朋友讲的某些热情的话来向我们暗示他心中所想到的东西。但是那样的话,我们内心的眼睛所能看到的仅是那些外国地名在我们心里所唤起的東西。我们不会通过他灵魂上的眼睛及其希望的激情真正看到世界上的奇观。戏剧给我们听到的是死的名字;而影片让我们看到令人陶醉的景色,并通过真正生活的场面,把小伙子的幻想展现出来。

从这里我们可以看到摄影机在拍摄奇异梦境方面的前途。每当戏剧采用想象的背景,舞台上的云朵降落在睡梦者的身上,天使充满了舞台的时候,必须用优美的诗歌来弥补视觉感染力方面的不足。然而这里电影艺术家都可以炫耀他的成就。在这种安排中,甚至最粗俗的效果也会得到缓和。衣衫褴褛的流浪汉爬上树,在荫凉的树枝里睡着了;然后开始在一个情景相反的世界里生活起来,他和他的同伴住在皇宫里享受荣华富贵,驾着游艇航行。当游艇的锅炉爆炸时,他从树上掉到地上。这个情景大家是能够接受的,因为一切都融合在不真实的画面里。或者再设想另一极端的情景,被战神主宰所毁坏,又被和平天使所赐福的宏大人类的幻影可以带着它们的全部神圣意义呈现在我们眼前。

.....

但是不管是以艺术的含蓄,还是以夸张到了某种危险程度的手法来使用它,其心理学上的涵义总是明显的。它以一种新的形式向我们证实了由对深度和运动的感知,注意、记忆和想象的行为所表明的同一原则。客观世界的模样是由心理兴趣决定的。相距遥远以至于我们根本不可能同时将亲自在场的事件融合到我们的视野里,就好像它们一起被带进我们的意识中一样。心理学家们还在争论,头脑是否可以同时专心于几组不同的思想。有些人宣称,任何所谓的注意力分散实际上都是快速的交替变化。然而无论如何我们在主观上还是把它作为实际的注意力分散来感受的。我们的思想分散了,在一个思维活动中显然可以时而关注这件事,时而关注那件事。这种内心的分散,这种对对立情景的意识,这种在灵魂里进行的不同经验的交替,除非在影片中,否则根本无法体现出来。

如果我们转而考虑一个与已经考虑过的那些思维过程非常接近的过程,即暗示,那么我们会对思想和拍摄下来的情景之间的关系有一个有趣的侧面发现。它的相似之处在于,在我们意识中所唤醒的暗示性思想与记忆的思想 and 想象的思想是建立于同一基础之上的。联想作用支配暗示,就像它支配回忆和幻想一样。但是在一个基本点上,它却非常不同。所有其他的联想思想都仅仅以那些外界的印象找到一个起点。我们在舞台上或银幕上或生活里看到一片风景,这个视觉感知就是提示,它在我们的记忆或想象里引起恰当的思想。但是选择哪一个思想则完全是由我们自己的兴趣和态度以及我们以前的经历来控制的。因而我们感觉那些记忆和幻想是主观的补充。我们不相信它们的客观真实性。另一方面,一个暗示是强加于我们的。外界感知不仅是出发点而且还是一个控制性的影响。我们并不感到这种联想的思想是自己的创造,而是作为我们必须服从的东西。极端的情况自然是施催眠术的人,他的话在受催眠的人心里唤起无法抗拒的思想。他必须把这些思想接受为真的,他必须相信那沉闷无聊的房间是一个他正在里面采花的美丽花园。

在剧院或影院中被迷住了的观众必定处于一种极易受暗示影响的状态,他们随时准备接受暗示。在两种情况下都有一个强烈而基本的暗示在起作用,因为戏剧和电影一样向观众的心理暗示,那不仅是演戏,而是我们目睹的生活。如果我们进一步要求暗示应用在细致行为中,我们就不能忽视这一事实,即戏剧的表现手法是极其有限的。舞台上发生的一系列事件可能迫使我们心里预感到一定有什么事要发生,但由于与舞台有关的必定是真实的有血有肉的人,他们又必须要按自然法则活动,所以舞台不可避免地要给我们提供我们所等待的实际事件。诚然,甚至在

舞台上,主人公也可以手里拿着左轮枪说话,直到他充分向我们暗示,在下一瞬间那自杀的一枪将结束他的生命;然而就在这时幕布可能落下,我们心里只有他要死的暗示在起作用。但这显然是一个非常例外的情况,因为落幕就意味着这场戏的结束。在行动本身之中,每个系列的事件都必须有其自然的结局。如果两个人在舞台上打斗,那就没有什么可暗示的;我们只需目睹这场打斗。如果两个情人相互拥抱,我们必定会看到他们的爱抚。

电影不仅可以为了记忆的缘故而“闪回”,而且还可以为了暗示的缘故而省略。尽管警方并没有要求在银幕上不应该出现真实的犯罪和自杀场面,仅仅出于艺术上的原因,较聪明的办法是把整部影片所导致的高潮留作暗示。没有必要把一组画面发展到它的逻辑终点,因为它们不过是画面而不是真正的实物。剧中人在任何时候都可以从镜头中消失。汽车不论跑得多么快,在它即将撞上奔驰的快车时可以停下来。骑手跳下深渊,我们看到他落下,但当他正要撞到地面,我们已置身于很远的场景中。经常出于一种可疑的趣味,一个姑娘在脱衣服的暗示镜头会激起镍币影院观众的淫荡心理,当那姑娘在闺房里刚刚碰到最后一件衣服时,观众马上被置身于市场的人群里,或在河上行驶的船中,迅速变换场面的全部技术,我们已经知道是电影所特有的,这些技巧就是在每个终止点,都含有暗示的成分,它们在一定程度上就像滞后形象把不同的画面联系起来一样,把不同的场面联系起来了。

情 感

.....

描绘情感必定是电影的中心目的。在戏剧里可以讲些富有智慧的妙语,我们可能兴趣盎然地倾听着对话,哪怕这些对话仅仅是知识性的而带感情色彩,而我们在银幕上看到的演员却只能用他正在干的事情来抓住我们的注意力,他们通过那些控制着他们感觉和感情的动作使我们掌握涵义和统一。对我们来说,电影中的人物更甚于戏剧中的人物之处,在于他们首先是情感体验的主体。他们的愉快和痛苦,希望和恐惧;他们的爱情和憎恨,感激和妒忌;以及他们的同情和恶念都赋予一出戏以涵义和价值。那么电影艺术家把这一切情感令人信服地表现出来的可能性有多大呢?

毫无疑问,一种情感如果不能用话语来表达,就失去了一种有力的因素,然而手势、动作和面部表情是和强烈情感的精神作用这样紧密地交织在一起,以至于每个细微变化都会找到特定的表达方式。单就面部而论,嘴部四周的张力、眼神、额头的摆动,甚至鼻孔的动作和下巴的状态都会带来无数细微的感情色彩的变化。这里特写又可以有力地加深印象了。在舞台上当情感发展到高潮时,戏剧观众才喜欢使用望远镜,以便不漏过嘴唇细微的兴奋表现,以及由眼球惊恐的瞳孔和抖动的双颊所表露出的激情,在银幕上特写的放大把面部的这种情感动作极为突出地表达出来了。或者它还可以把手部的动作放大给我们看,这些动作以明白无误的语言表达出气愤和狂怒、柔情或妒忌来。在一些幽默的场景里,多情者脚部的调情也会在特写里讲出他们心里想的是什么。尽管如此,还是有很多局限的。许多情感征候,如脸红或苍白都会在拍摄过程中失去,并且,首先这些征候和其他许多感情迹象都不是受主观控制的。电影演员可以细心地表演运动,

摹仿肌肉的紧张和松弛,然而他却无法造成真实生活感情的最基本的那些过程,即那些在腺组织、血管和不由自主的肌肉中的作用过程。

完成这些动作肯定会使意识发生足够的变化以致引出某些无意识的、本能的反应。演员的确会体验到一些他所摹仿的内心激动,并且随着这种激动自行作出反应。然而很少人能真正流泪,不管他们如何使劲让脸上的肌肉像哭时那样活动。眼睛的瞳孔稍听话一些,因为虹膜上的不随意肌会随着强烈的想象所产生的提示而反应,对恐怖、吃惊或憎恨的摹仿实际上会导致瞳孔的放大或缩小,特写可以把这显示出来。还有太多的东西仅靠艺术是做不到的,只有生活才能产生,因为对情景不真实性的意识会在心理上阻止自动的本能反应。演员可以假装发抖或沉重呼吸,但摹仿的感情不会带来颈动脉产生的强烈的脉动,也不会使皮肤湿润。当然舞台上的演员也是一样。但是台词的内容和抑扬顿挫的声音却大大有助于忘掉这种视觉印象上的不足。

另一方面,对于活动画面的演员来说,他们经不住通过加强手势和面部表情来克服这种不足的诱惑,结果是情感表达变得夸张了。熟悉电影的人都不否认这种几乎不可避免的倾向使电影艺术深受其害。而且戏的行进或快节奏也有利于这种人为的夸张。场面的快速交替变化常常似乎要求从一个情感高潮突跳到另一个情感高潮,或者只要求这种极端表情的外貌,而戏的内容几乎没有暗示出这种情感的高度和深度。柔和的光线消失了,内心的眼睛变得适应了耀眼的闪光。这种不可否认的缺点在美国演员身上比欧洲演员更甚,尤其和法国、意大利的演员相比,因为对于他们来说,兴奋的手势和高度夸张的表情是自然的。新英格兰人的气质,强加上那不勒斯人的愤恨、妒忌或崇拜的表情可太像漫画了。那么多优秀的戏剧演员一上银幕就或多或少注定要失败,这绝非偶然。他们被拖进了一种他们不熟悉的艺术领域,他们的成就常常大大低于专业电影演员。当他们要在没有“台”词的情况下表达感情时,他们就不能依靠习惯的声音魔力的自然表现手段。于是他们不是不足就是过火;他们没有表现力,要不然就变得荒诞可笑。

当然,电影艺术家以一个有利条件获益匪浅。他不必去找到那种在舞台表演的关键时刻的最有表现力的手势。他不仅可以排练,而且还可以在摄影机前重拍这个场面直到找到完全正确的灵感。负责拍特写的人可以把不合格的表演全都不要,直到他拍出一个集中那场戏的全部感情内容的表情为止。电影制片人还在另一个方面拥有一个技术上的优势;他要比真正的舞台导演更容易选择那些在自然体格和面貌方面适合那角色并且适合戏中所需表情的演员。戏剧依赖于专业演员;电影则可以在任何一批人中为特定角色选取演员。他们不需要有什么讲话的艺术,不需要接受念台词的训练,因而为了使戏剧演员具有某些特征所必需的化装对于银幕来说就不太需要。电影演员的面部表情和手势都必须自然符合于他所饰的角色。如果影片需要一个广场上的粗野的拳击手,制片人不会像戏剧导演那样试图把一个细皮嫩肉的职业演员变成一个粗鲁的暴徒。他将会筛选鲍特里街的每一个行人,直到找到一个外形酷似行会出身的人为止。这人至少要有个职业拳击家那样的椰花菜式的耳朵——这是耳部软骨被击碎的结果。如果他需要一个面带自满的肥胖酒徒,或者是卑贱的犹太小商贩,或者是街头演奏手摇风琴的意大利人,他不需要靠假发和化装油彩,他可以在东区找到现成的。由于身体和外貌合适,情感也明显地更可信,因而影片里的情感表演,外行人常常要比专业演员演得更自然,因为职业演员认为他们必须

要超越自然。

但是到目前为止我们所考虑的一切还都是片面和狭隘的。我们仅仅探讨了电影演员及其表达情感的手段,而且我们的研究自然只限于对其身体反应的分析。但是尽管我们周围的人除了体态表达之外几乎没有其他手段来表达自己的情感和情绪,电影剧作者肯定不会受这些限制的束缚。然而即使在生活里,情调也会辐射到身体以外。一个人用黑衣裳来表示哀悼,用漂亮的装饰表示欢乐,或者他可以使钢琴或小提琴发出幸福的乐声或悲哀的乐声,甚至他的整个房间或房子也可洋溢出他真诚好客的精神或拒人于外的严峻态度。内心的情感发散到周围的环境中,而我们从周围的人的富有情感的态度所获得的印象可能就来自这种个性的外部框架,就像来自他们的手势和面部表情一样。

这种环境效果在艺术性的舞台剧中,肯定可以加强,也必须大大加强。所有舞台布景都应与其的基本情感相协调,许多戏之所以成功就是因为绘制完美的背景导致了情感和印象的一致;它与内心的激情交混回响。上至有莱因哈德风格的最高艺术性的色彩和形式效果,下至以柔和的蓝光线和温存的音乐作为结束的最廉价的情节剧,舞台布置都会揭示出内心深处情感的故事。然而电影艺术家更是能够支配通过周围的情景作媒介,通过背景和布景,通过线条和形状及运动来表达情感的这种附加感情印象。他一个人就可以时刻变换表演者的背景和整个周围的环境。他不为一个布景所束缚,为了每个微笑,每个皱眉,他可以毫无技术困难地改变整个场景。诚然,戏剧也可变换出阳光和电闪雷鸣。但却只能变换得既慢又笨拙,而事件则在其中自然发展。电影可以飞快地变换。只需不到十六分之一秒就可以把我们从地球的一个角落带到另一个角落,从一个喜庆的地方带到一个哀悼的场面。全部想象力的全部范围都可以用来使自然界带上感情色彩。……

……

当然,来到我们眼前的印象最初仅仅唤起知觉,感觉并不是情感。但是众所周知,根据现代生理心理学的观点,我们对情感本身的意识是来自肉体感官的知觉所形成并以它为标志的。这种异常的视觉印象一旦流入我们的意识,融合肉体感觉的整个背景也就发生了变化,好像新的情感控制了我们。如果我们在银幕上看到一个人在医生的诊所里进入催眠状态,病人自己可能闭着眼睛躺在那里,他的面部表情中没有任何东西表明他的情感状态,没有向我们辐射任何东西。但是如果现在只有医生和病人维持不变的稳定状态,而整个房间里的一切都开始先是颤动,然后起伏波动,并且越来越快地改变它们的形状,结果使我们得到一种眩晕的感觉,一种不可思议的、可怕的反常景象笼罩着被催眠人的整个环境,于是我们自己也在这种奇怪的情感所支配。这里不值得再做进一步的实例说明。因为这种摄影机运作的可能性还完全是将来的事。事情只能是这样,因为我们还记得整个活动画面还在奴隶般地摹仿戏剧,它才刚刚开始慢慢地寻找自己的艺术方法。但是毫无疑问,一旦电影艺术家们开始注意到这个被忽视的方面,画面表现的形式变化就会是大批的。

这些形式变化对于情感表达的价值可能会变得引人注目。许多今天非言辞不能表达的态度和感情的典型特征将会通过摄影机的精妙艺术而出现在观众的心里。

电影(修正稿)

[德]鲁道夫·爱因汉姆(Rudolf Arnheim) 著

杨跃译 木茵校

(编者按)鲁道夫·爱因汉姆(1904—?)是美国著名的美学家、艺术理论家。作为格式塔学派的代表人物,他在视觉艺术方面的研究为他赢得了巨大的声望。我们在标示他国籍的方括弧中写了“德”,是因为他在撰写我们选用的作品时还没有加入美国国籍。

鲁道夫·爱因汉姆生于德国柏林,毕业于柏林大学哲学系。《电影》是他在希特勒上台前的德国所撰写的一本书,原名为《电影作为艺术》。1957年,他把这部旧作的部分章节略加修改,同他后来写的其他四篇有关电影的文章合成一集,书名仍为《电影作为艺术》。他对电影的研究主要在移居美国之前。1933年至1939年他在国际教育电影学会(国际联盟在罗马设立的一个机构)担任百科全书的编辑。第二次世界大战爆发后,他移居美国(1940年),并于1946年加入美国籍。在美国,他潜心研究艺术与视知觉的关系,但是他没有忘记电影,1957年把1938年前撰写的电影论文合集重刊。他认为,到1957年为止,“还没有出现过任何一件在原则问题上新的足以使一本电影理论著作……有必要把它增补进去的东西。”虽然在1957年有声片、彩色片、宽银幕电影甚至立体电影都已出现,但这些东西在爱因汉姆的眼中并不足以使他改变自己二十年前的观点。而且,他甚至还认为这些新玩意在从无声片的视觉语言中获取灵感的同时,已使重现物体和思想美的电影艺术濒临消亡。爱因汉姆坚持认为,对于电影艺术而言,技术的局限才是其生命的源泉。

爱因汉姆的著作非常值得我们研读。这并非因为他对无声黑白片的描述极其生动,具有阅读价值和认识价值,而更在于他精辟地分析了决定电影艺术表现特殊性的物质技术方式。爱因汉姆对电影技巧的分类研究也为后来的电影语法理论奠定了基础。在《新拉奥孔》中,他讨论了一部艺术作品中如何把不同的表现手段结合起来。这是一个重要的提示,它注意到了电影和其他艺术的联系,引起了超出电影范围的美学思考。

* 本文最初发表于1933年,原标题为“电影作为艺术”(Film as Art)。1957年,爱因汉姆把他写于30年代的有关电影的旧作收集在一起,以《电影作为艺术》为书名用英语在美国出版,本文遂经作者略作修改,题目也改为《电影》。

电影与现实

电影是一种手段,它可以但并不一定产生艺术效果。在这一方面,电影同绘画、音乐、文学和舞蹈是相似的。例如,彩色明信片并不是艺术品,制作彩色明信片的人也不打算使它成为艺术品。一支军队进行曲、一篇真正的忏悔录或一场脱衣舞也都不是艺术品。电影并不一定就是电影艺术。

现在还有许多受过教育的人坚决否认电影有可能成为艺术。他们硬是这样说的:“电影不可能成为艺术,因为它只是机械地再现现实。”拥护这种观点的人援用绘画的原理来进行辩解。就绘画来说,从现实到画面的途径是从画家的眼睛和神经系统,经过画家的手,最后还要经过画笔才能在画布上留下痕迹。这个过程不像照相的过程那么机械,因为照相的过程是:物体反射的光线由一套透镜所吸收,然后被投射到感光版上,引起化学变化。但是,难道这种情况就使我们有理由拒绝照相与电影进入艺术之宫么?

把照相与电影贬为机械的再现,因而否认它们同艺术的关系的这种论点,值得进行彻底的和系统的驳斥,因为这正是理解电影艺术的本质的最好途径。

基于上述的目的,下文将逐一考察电影手段的各个基本元素,并把它们同我们“在现实中”观察到的事物的同类特点进行比较。这样,我们就会看到,这两种形象之间有着什么样的根本性差别,并且也正是这些差别才给电影提供了它的各种艺术手法。同时,我们也将从而懂得电影艺术的实践原则。

立体在平面上的投影

让我们考察一下某些具体的物象——例如一个立方体——的视觉实态吧。如果把这个立方体放在我面前的一张桌子上,它的地位就决定我能否正确地看到它的形状。举例来说,如果我只看到一个方形的四边,我就无从知道在我面前的是一个立方体,我只看到一个四方形的表面。人类的眼睛,同摄影机的镜头一样,只能从一个特定的位置进行观察,因此就只能看到或摄入视域中未被面前的物体遮掉的那个部分。以立方体目前的摆法来说,它的第六面遮住了其他五面,于是我们就只能看到它的这一面。但是,由于这一面所遮住的也完全可能是某些很不相同的东西——例如,它可能是一个锥形体的底部或一张纸的一面,所以我们在选择观察立方体的位置时,可以说并没有抓准对象的特征。

这样,我们就已经树立了一条重要的原则:如果我打算拍下一个立方体,那么光把它放在我的摄影机的视野之内是不够的。问题不如说还在于我选择什么方位或是我将立方体放在什么地方。如果选择了上面所说的那种方位,我们就很难看出立方体的形状。但如果某个方位能显出立方体的三个面和它们之间的相互关系,我们就可以相当有把握地肯定这究竟是个什么样的物体了。由于我们的视野里到处是立体的物象,但我们的眼睛(像摄影机一样)在任何时候都只能

从一个角度看到这些东西,而且只是在物象反映出来的光线被投射到一个平面(网膜)之上的时候,眼睛才能感受到它,因此,即使再现一个十分简单的物象也不是一个机械的过程,而是一个效果能好能坏的过程。

跟第一个方位相比起来,第二个方位更能使我们看到这个立方体的真实面目。其原因在于第二方位所显示的内容比第一方位为多——立方体的三面而不是仅仅一面。可是,一般来说,真实与否并不决定于数量。如果问题只在于找到一个能显示出更多方面的方位,那只要运用机械的计算就能找到最好的观察点了。没有一条公式能帮助人们抓住最能看到事物特征的方位:这是一个感觉力的问题。某人的侧影更“像他自己”呢还是他的正面相更像,是手心更有表现力呢还是手背,从北面拍摄一座山峰更好呢还是从西面拍更好——这些都不能用数学方法来解决,而是心领神会的问题。

因此,凡是用轻蔑的口吻把摄影机说成是一种自动记录机的人,必须首先让他懂得:即使给一个非常简单的物体拍一张非常普通的照片,也同样需要对物体的性质有所把握,而这远不是任何机械动作所能做到的。顺便说一下,我们稍后还将看到,艺术摄影和电影绝不是永远选择那些最能显示出某一特定物象的特征的方位;为了取得特殊的效果,常常还有意选择其他的方位。

深度感的减弱

既然网膜只能反映平面的形象,为什么我们的眼睛又能使我们得到立体的印象呢?深度感的产生主要是因为两个眼睛之间有一定的距离,因而能看到两个略有不同的形象。当这两者合成一个形象时,就产生了立体的印象。大家都知道,立体西洋镜就是利用这个原理的,它使用的两张照片是由两架摄影机同时拍成的,其间的距离大致就相当于人的两眼间的距离。电影不能运用这个方法,因为电影不是放映给一个人看的,如果使用这种方法就必须求助于有色眼镜等笨拙的装备。拍一部只给一个人看的立体电影是容易的,只要用两架相距几英寸的摄影机同时拍摄同一场面,在放映时让看的人的两眼分别看这两套影片就行了。但是,拍摄供许多观众看的立体电影,却是一个迄今还未得到圆满解决的难题。目前影片中的深度感是特别小的。人或物体从前向后移动时能给人有某种明显的深度感。但是,只要朝能使一切景物都非常真实地凸现出来的立体西洋镜里看上一眼,就不难发现影片的画面为什么扁平单调了。这是足以说明视觉实态和电影之间的根本性差别的另一个例子。

电影效果既不是绝对平面的,也不是绝对立体的,它介于这两者之间。电影画面既是平面的,又是立体的。在鲁特曼(Walter Ruttmann)的《柏林:城市交响曲》(*Berlin: The Symphony of a City*, 1927)一片中,有一个镜头表现两列地下火车相向而过。这是一个俯摄的镜头。任何人看到这个镜头时,都首先感到有一列火车正朝他驰来,而另一列则正向远方驰去。这就是立体的形象。但是他随后又看到,一列火车是从银幕下缘驶向上缘,而另一列则从上到下。这就是平面的形象。后一印象的产生,是将立体的运动投影到平面的银幕上来的结果,它自然也就显出了活动的不同方向。

立体印象的消失所造成的第二个结果,是分外突出前后物象的重叠感觉。人们在现实生活中或立体西洋镜中看到重叠现象时,便把它解释为位置上的偶合而已。但是,平面上的重叠却会产生非常显见的界线。如果一个人手里正拿着一张报纸,遮住脸的那一角报纸就仿佛是从他脸上切掉了一块,界线分外的鲜明。再者,当立体印象消失时,心理学家所谓的“体积不变”和“形状不变”的现象也消失了。在物理上,视野中任何物象在眼睛网膜上的投影,其体积是同距离的平方成反比的。如果一码之外的某一物体再移远一码,它在网膜上的投影就比原来的缩小四分之一。一切感光版也都服从这条定律。因此,如果一个人在拍照时把脚伸向前面很远,结果照片上他的脚就会大得出奇而头又显得太小。

然而奇怪的是,我们在现实生活中得到的印象却跟网膜上的影像有所不同。如果一个人站在三尺外的地方,而另一个同他一样高的人则站在六尺外的地方,我们并不会觉得第二个人只有第一个人的四分之一。如果一个人把手伸到我们面前,我们也不会觉得他的手大得出奇。我们看到的是这两个人一般高,手的大小很正常。这种现象就是所谓体积不变。除了习惯于绘图和作画的人(亦即受过训练的人)以外,绝大多数的人都不可能按照网膜上的影像来观看的。附带说一下:这也正是一般人难以“正确地”摹写实物的原因之一。

保持体积不变的一个必要条件是造成一个明确的立体印象。在立体西洋镜里,一张普通照片能够产生这种出色的效果,但是电影却几乎不可能做到这点。所以在电影里,如果一个人离摄影机比另一个人远一倍,那么站得近的那个人就会显得远比另一个人高大。

至于谈到“形状不变”,情况也是如此。一张桌面在网膜上的影像和桌面的照片是相同的:靠近观看者的这一边看来要比后面的一边阔得多,因而长方形的平面会变成一个不等边四边形的形象。然而对于一般人来说,却又不会发生这类事情,他们看到的平面是长方形的,画出来的仍然是长方形的。他们没有觉察到一切有纵深的物体在纵深上发生的变化,他们在无意中取消了这些变化。所谓“形状不变”就是这个意思。在一部影片里,形状不变几乎是不可能的——一张桌面,特别是当它靠近摄影机的时候,总是看来前宽后窄的。

其实,上述现象并不仅仅是立体变为平面的结果,电影画面本身毫不真实(这跟没有颜色和银幕有限制等因素大有关系)也是一个原因。上述这一切就使得银幕形象的体积与形状同实物的大小不相符合,并在纵深中发生变异。

照明与没有颜色

电影画面没有颜色,这照理说是电影同自然之间的一个根本差别,但特别值得提出的是,在彩色片促使人们注意到这个差别之前,它却极少受到重视。一旦所有的颜色都被还原为黑白两色,甚至它们的浓淡度也都不能保持原样时(例如,不同的感光乳剂会使红色有时显得太亮,有时则太暗),现实世界的面貌就会大大变样。可是所有看电影的人却都把银幕世界看成是自然的如实反映。这是由于“部分幻觉”的现象在起着作用。当观众看到银幕世界里的天空和人脸是同一个颜色的时候,他们并不吃惊。他们把一面旗帜上不同深度的灰色看成是红、白、蓝三色,把黑

色的嘴唇看成是红的,把白发看成是金色的。树叶同女人的嘴唇一样发黑。换句话说,不仅一个五颜六色的世界变成了一个黑白的世界,而且一切浓淡色调也都在这个过程中发生变异:在自然界里本来颜色不相似的东西变得相似了;有些在现实生活中颜色根本不同或者在颜色上并无直接关联的东西都变成了同样的颜色。

电影画面是否近似现实,在很大程度上决定于照明。照明(例如说)非常有助于突现一个物体的形状(月圆的时候,月球上面的凹痕是完全看不见的,因为那时日光垂直地照在月球上,没有阴影。日光必须从一边射来,这时才能看清山脉和峡谷的轮廓)。此外,背景还必须明亮到足以衬托出拍摄对象的程度:给背景布光时,还绝不能使背景的某些部分看来像是属于拍摄对象的,或使拍摄对象的某些部分看来像是属于背景的,这样会使人们看不清楚拍摄对象。

这些规则也适用于(例如说)塑像摄影之类的艰巨的艺术工作。即使只要求“机械地”再现,摄影师和雕塑家也常常遇到颇伤脑筋的难题。从哪一边拍摄?选择什么距离?应该让光线从前面来,还是从后面、左面或右面来?这些问题的解决方案足以决定未来的照片或电影镜头是近似原物呢,还是面目全非。

画面的界限和物体的距离

我们的视阈是有限的。网膜中心部分的视力最强,越往旁边视像的清晰度就越小。此外,视觉器官的构造使视阈具有一定的界限。因此,如果眼睛固着于某一个点的时候,我们所能看到的只是一个有限的空间。这个事实在实际生活中是没有什么意义的,大多数人甚至根本没有意识到它。因为我们的眼睛和脑袋都能移动,而我们又经常运用这种能力,所以我们从来不会由于视阈受到限制而感到不便。

仅仅基于上述理由,就足以证明某些电影理论家和某些实践家,认为受到限制的银幕画面反映了我们在现实生活中受到限制的视野,实在是完全错误的,这太缺乏心理学知识了。电影画面所受到的限制和视觉所受到的限制是不能相提并论的,因为人的视阈事实上并没有受到限制。人的视野实际上是无边无垠的。虽然我们的眼睛不能从一个方位看遍整个房间,但因为我们在看任何东西时,视线从来不是固定的而是移动的,所以整个房间可以在视野里连成一片。因为我们转动脑袋和眼睛,整个房间便在我们的眼里成为一个没有裂缝的整体。

电影或照相就不同了。为了论证这一点,我们先以固定的摄影机所拍摄的一个镜头为出发点。然后再谈移动摄影和摇镜头(尽管这些拍摄技巧丝毫不能代替天然的视阈,而人们的原意也不是让它们起这样的作用)。固定镜头的限制性是立时可见的。进入画面的空间有一定的限度,在界限以外的就被画格的边缘切掉了。把这种限制看成是一个可悲的缺陷,那是错误的。相反的,正因为电影受到这种限制,它才有权被称为一种艺术。我将在下文说明这一点。

这种限制(以及完全没有重力感的特点)说明,为什么常常难于在照片上明确地再现所摄景物在空间中的方向。例如,假使我们仰拍山坡或俯拍台阶,结果拍出来的照片常常会出乎意料地给人以并无高度或并无深度的印象。必须同时拍出平地作为对照,否则就很难只用视觉手段表

现上升或下降。为了表明任何一样东西的体积,同样也必须先有一个衡量的标准。例如,要显示树木或建筑物的高度时,可以让一个人站在它们旁边。在实际生活中,当一个人走路的时候,他会环视周围的一切。即便说他正在爬山,两眼定定地注视着脚下,他头脑中自然会对周围的地形有一个大致的概念。这主要是因为他的肌肉和他的平衡感无时无刻不在准确地通知他眼下的高度正在发生什么变化。因此他就能连续不断地对这个斜面的外形作出正确的判断。但是,看照片或看电影的人所处的情况就大不相同了。他只能完全依靠他的眼睛,而不能从他身体的其他部分得到任何帮助。同时,他所看到的只是画面范围内的那个部分,只能靠这部分的帮助来辨明方位。

画面的大小同摄影机和拍摄对象之间的距离是有关联的。画面所要表现的那部分生活内容越小,摄影机就必须离拍摄对象越近,而画面显示出来的东西就越大;反之也一样,假如要拍摄一群人,摄影机一定要放在几码之外;假使只要显出一只手,摄影机就必须摆得很近,否则画面上就会出现其他东西。用这种方法拍出的画面,手就会显得出奇的大,盖满了整个银幕。因此,摄影机也像一个能够自由行动的人一样,可以从近处,也可以从远处来拍摄一个对象。这个不言而喻的道理还必须说一说,因为它构成了一种重要的艺术手法的基础(利用不同焦距的镜头也可以使视阈和体积发生变化。效果固然相同,但摄影机和拍摄对象之间的距离却能保持不变,因而纵深也保持不变)。

银幕上物体的大小,部分地取决于它和摄影机之间的距离,但同时也部分地取决于最后放映影片时画面被放大到什么程度。放大的程度以放映机的镜头和戏院的面积为转移。放映出来的画面是可大可小的:小到像儿童的幻灯片,大到像头轮电影院里的银幕。然而,画面的大小和画面跟观众的距离这两者之间存在着一个最恰当的比例。在电影院里,观众坐得离银幕相当远,因此放映出来的画面必须相当大;在家里放映电影时,看的人离银幕很近,画面就可以小得多。不过这种大小上的差距在实践中,被拉得过大了。

例如大电影院里放映的画面要比小电影院的大。结果前排观众所看到的画面自然就比后排观众所看到的大得多。观众眼里的画面有多大,这可不是一件无关紧要的事情啊。供放映用的照相是按特定的比例规定尺寸的。因此,当放映出来的画面过大,或观众的座位离画面很近的时候,由于观众所看到的面积较大,画面上的运动就显得比一个小画面上的运动速度更大一些。在大的画面上显得匆忙混乱的活动,可能在小的画面上就变得完全正常和恰到好处。

银幕画面的相对面积还决定观众能在多大程度上看清楚画面中的细节。很清楚地看到一个人(清楚到能数清他领带上的斑点),同只能模糊地辨认出一个人来,这两者之间显然存在很大的差别——这特别是因为,如前文已经指出的,一个物体以什么样的大小出现在银幕上,是电影导演根据他所要取得的一定的艺术效果来决定的。因此,当观众坐得太近或太远时,他们便可能得到一个根本不符合艺术家原来意图的极不讨人欢喜的和显然错误的印象。迄今为止,还不可能在观众很多的场合下让每一个人都按照正常的比例来观看影片的画面。观众毕竟只能此前彼后地入座,因为,如果各排的座位向两旁伸展过远,坐在两端的观众所看到的画面就会变形——而这就更糟糕了。

时间和空间的连续并不存在

在实际生活中,每个人都是在连续不断的空间和时间中经验事物的(包括单一的事物和一系列的事物)。例如说,我看见两个人在一间房里谈话。我站在离他们 15 英尺的地方。我能改变我同他们之间的距离,但是这种改变不是突然进行的。我不能突然站到离他们 5 英尺的地方;我必须走过中间这段空间。我能离开这间房,但我不能突然就到了街上。我必须经由房门走出这间房,再下台阶,然后才能走到街上。在时间上也是这样。我不能突然看到这两个人在十分钟以后所做的事情。必须先等这十分钟完整无缺地成为过去。实际生活里的时间和空间不会突然跳跃。时间和空间是连续不断的。

在电影里就不同了。被拍摄的一段时间可以在任何一点上中断。连在一起的两个场面可能发生在完全不同的时间里。空间的连续性也可以用同样方式加以截断。片刻以前,我可能站在离房子一百码的地方。忽然间我就正站在它前面。我可能前不久还在悉尼,但转眼之间却到了波士顿。我只要把两段胶片连在一起就行了。当然,在实际工作中,这种自由通常要受到一定的限制,因为影片的主旨是叙述某种情节,所以在安排各个场面时必须考虑时间与空间上的某种逻辑的统一性。在时间方面尤其必须遵守某些确定的规则。

在任何一个影片段落中,各个场面都是按照时间先后出现的——除非另加某些插叙,例如复述已往的事件、梦境或回忆等。在这样的插叙中,时间的进程依然是合乎自然的,只是它所描述的事件发生在主要情节的范围之外,甚至不必和主要情节有任何精确的时间关系(“之前”或“之后”)而已。在每一场里,各个事件的先后次序也反映了相应的时间次序。举例来说,假如先出现一个人举起手枪射击的远景,接着就不能再来一个举枪射击的特写。否则就把实际上是同时发生的事情搞成了相继发生的事情。

要表明有些事情是同时发生的,那么最简单的办法自然是把这些事情在同一个画面里表现出来。假设我看见某人在前景中的桌子上写字,也看见另一个人在后景中弹钢琴,那么这个场面本身就说明了时间的关系。但是人们却常常出于艺术上的考虑而避免使用这种方法,换用两个镜头来表现这个情境。

如果要使人了解两段剧情是同时发生的,可以干脆把它们连在一起放映出来,但这样做时,必须从内容上明白地交代出这种同时性。无声片中最简单的交代办法是使用字幕(“当爱丽丝徘徊于生死之间的时候,爱德华正在旧金山走上邮船”)。再不然就用诸如此类的办法:已经宣布将于 3 点 40 分举行马赛。景是一个挤满了关心赛马的人的房间。有人掏出一只怀表,表面上的长短针正指着 3 点 40 分,下一景——赛马开始,群马争发。同时发生的事件也可以使用下述方法来表现:把几个场面剪接在一起,让各个事件的进程交替地出现。

每一场面内部的时间连续性是决绝不能打乱的。不仅不能把同时发生的事情有先有后地逐一表现,而且也绝不能在时间方面有任何省略。假使一个人从门走向窗户,这个动作就必须完整地表现出来:中间的一段绝不能省掉,否则观众会感到这个人是从门口一下子跳到了窗边。这给

人一种动作猛断猛续的感觉,除非其中插入什么东西能补上中间的一段时间。只有为了取得特定的喜剧效果,才能在一场戏的进程中略去一段时间——例如卓别林刚进当铺,就立刻又退了出来,但外衣已不见了。显示事件的全部过程常常会使人感到沉闷和笨拙,因为无此必要,有时可以把同一时间在其他地方发生的一些场面,挑一部分剪接进去。这样就可以只表现每一事件中为剧情所必需的那些部分,而同时又不给人以把时间上不连贯的事物拼凑在一起的感觉。除此以外,在一部好影片里,每个场面都必须在剧本阶段就做好周密的计划,以便在最短的时间内演出一切必要的(并且仅仅是必要的)东西。

虽然在任何一场戏里都必须保持时间的连续,但是,关于不同地点发生的各场戏之间的时间关系,却没有原则的规定,所以究竟第二场戏是在第一场戏之前、之后抑或同时发生的,也许就根本无法弄清。许多教育片非常明显地暴露了这个缺点,它们往往只表明题材上的联系而不交代时间上的关系。例如:“不仅是兔子,连狮子也可以驯养。”第一个画面是一群兔子。在这一场中,必须保持时间的连续。第二个画面是驯服狮子。这里也不能破坏时间的连续。但是这两个场面之间却没有任何时间上的关联。驯狮可能是在兔子出现之前、之时或之后进行的。换句话说,时间的关联是无关紧要的,因而也就不存在了。在故事片里有时也会出现类似的情况。

如果要表示若干个段落在时间上是前后相连的,那就必须从内容上明白地交代出这种关系,就跟同时性的情况完全一样。这是因为,两个段落在银幕上先后出现这一事实本身,并不必然表示它们发生的时间也是一先一后。

但是电影在时间与空间方面所享有的自由却远比戏剧大。剧场里的确也容许前后两场戏在时间和地点上完全不同,但是,这些具有真实的时间和空间的连续的场面却都持续很久而且不容许中断。任何转变都由一个明确的间歇表示出来——放下幕布来或者舞台转暗。

也许有人以为,让那么多互不连贯的事件出现在同一个舞台上会使观众感到困惑的。但实际情况却不是如此。这是由于一个很微妙的事实:戏剧(或电影)所造成的幻觉只是部分的。每一场戏都要越逼真越好。剧中人物必须像现实生活中的人一样地讲话,一个仆人就必须像一个仆人,一个公爵就必须像一个公爵(但是即使在这方面也有一定的限制:仆人和公爵都必须把话讲得很清楚,够响亮,也就是说,要比现实生活中的情况过头一些)。不能用一盏古罗马的灯来照亮一间现代的客厅,也不能在苔丝德蒙娜^①的床边摆一台电话机。然而,房间仍然只有三面墙,介于舞台和观众之间的第四面墙没有了。假使布景掉下来一片,而让大家看到房间的墙不过是上了油彩的帆布,或者是在开枪之前几秒钟就听到枪声,那么任何观众都会大笑的。但任何观众都把舞台上的房间只有三面墙看成是理所当然的。同自然之间的这种差别是舞台技巧所必需的,因而也被观众所接受。所以说,幻觉只是部分的。

舞台可以说是处于两个不同、但又交错在一起的境界之中。舞台再现自然,但只是再现自然的一部分。它在时间和空间上有别于观众所在的这栋“房子”里的实际时间和空间。舞台同时又是一个演出场所,是表演的地方,是戏的背景。因此,它就进入了虚构的领域。在剧场里,幻觉

① 莎士比亚名剧《奥赛罗》中奥赛罗之妻。——译者注

的成分比较强烈,因为那里有一个实际的空间(舞台)和一个实际的时间过程。我们在观看一张照片(例如我们面前的桌上的一张照片)时,幻觉成分就十分微弱。照片像舞台一样表示一定的地点和时间(一刹那的时间),但它并不像在剧场里那样可以利用实际的空间和实际的时间过程来加强幻觉。照片的表面代表拍摄下来的那一部分空间;但它所表示的空间是如此的抽象,以致完全不能使我们产生实际空间的幻觉。

电影——活动的画面——是介于剧场和快照之间的。它表现空间,但它像一张普通的照片一样只有一个扁平的表面,而不像舞台那样可以借助于一个真实的空间。尽管如此,电影所引起的空间感,由于各种原因,却不像一张照片那样微弱。它能使观众产生某种深度的幻觉。再者,在放映电影时,也像在剧场中一样,是有一个时间过程的,这也和照片不同。这个时间过程可以被利用来描述某些真实的事件,但是它又并不那么严密,以致每有中断便会使观众感到生硬失真。归根结底是因为电影保有扁平的照片的某些特性。一张照片展出多久都可以,而且即便是描述完全不同时间的照片也完全可以排列在一起观赏。

由此可见,电影,和戏剧一样,只造成部分的幻觉。它只在一定程度上给人以真实生活的印象。电影不同于戏剧之处,在于它还能在真实的环境中描绘真实的——也就是并非摹仿的——生活,因而这个幻觉成分就更为强烈。在另一方面,电影又富有绘画的特性,这是舞台绝无可能做到的。电影没有彩色,不给人以立体感,它又受到银幕边缘的严格限制,因而它的真实性便恰好被削减到最令人满意的程度。它永远既是一张印在明信片上的画面,同时又是活生生的戏剧场面。

上述情况构成了“蒙太奇”在艺术上的存在理由。上文已经指出,把现实生活场景记录在许多条可以连接在一起的胶片上的电影,能够把实际上没有任何时间或空间联系的事物并列在一起。但是,这种能力主要是一种纯粹机械的能力。也许有人以为,一部由不同的镜头组成的影片会使观众产生一种类似晕船病的不舒服感觉吧。举例来说:第一场是一个人在大门外按门铃。紧接着便出现一个完全不同的景象:一个女仆在这所房子里准备去开门。观众就这样被突然推进了一扇关闭着的大门。女仆打开大门,看见了客人。忽然间视角又改变了:我们通过客人的眼睛看着女仆。这是在一秒钟之内发生的另一个突然变化。然后背景里出现了另一个女人,而转眼间我们又跃过了她和我们之间的距离,站到了她的身旁。

这种闪电般的空间把戏可能会使人极感不快吧。可是任何看电影的人都知道,观众实际上根本没有不舒服的感觉,他们相反地还能十分轻松愉快地观赏上文所描写的那种场面。怎么解释这一点呢?我们把那场戏说得仿佛真有其事似的。但实际上它却不是真实的,而最重要的是,观众对它的真实性并不产生(完整的)幻觉。因为,正如上文所说的,电影所引起的幻觉只是部分的。它的效果是双重的:既是实际事件,又是画面。

因此,电影的“画面性”所造成的一个结果是:在时间和空间上各不相同的一系列场景并不给人以任意相接的感觉。人们在看它们时心情平静得犹如在看一批有图的明信片。正如我们在看明信片上的画面时,并不因为它们所反映的时间与空间个个不同而有丝毫不快。我们在电影里发现这种情况时同样不会感到别扭。如果我们先看到一个女人在房间后部的远景,而转眼间

又看到了她的脸部特写,我们只感到这是把照相本“翻过一页”,看到了另外一张照片而已。如果电影照片给人以十分强烈的空间感,“蒙太奇”也许就成为不可能的事情了。正是电影画面的部分不真实性,才使蒙太奇成为可能。

舞台和生活的仅有差别是缺少第四面墙、变换布景和人物用舞台语言讲话,而电影和生活的差别则要大得多。我们必须设想电影观众是从摄影机的方位进行观察的,因此他们的位置是不断改变的。可是在剧场里看戏的人同舞台之间的距离却是永远固定的。电影观众似乎是从一个地方跳到另一个地方:他从远处、从近处、从上面、通过窗户、从右边、从左边进行观察;但是,这种说法,正如前面所说的,其实是十分害人的,因为它把一切都说成是真有其事。事实则不然,当各个角度完全不同的画面接二连三地出现时,虽然摄影机不断改变方位,电影观众却没有义务跟着东奔西跳。

许多习惯于条理分明的思想的人将会认为“部分幻觉”论是一种含混不清、似是而非的理论。幻觉的本质不就在于它应当是完整的么?当一个人在纽约居家待客的时候,他会设想自己是在巴黎么?如果一个人转眼之前还看到那儿一条街道,而转眼之后却在同一个地方看到了一所房子,难道他能够信以为真么?答复是肯定的。一种已经过时的,但在公众头脑中仍然根深蒂固的心理学理论认为,只有当一个幻觉的全部细节都很完整的时候,它才会是强有力的。但是谁都知道,像小孩画画似地用两点、一撇和一横马马虎虎画成的一张脸,也可能充满表情,画出了愤怒、愉快或恐怖。虽然它的表现方式绝谈不上完整,它给人的印象却是强烈的。其所以如此,原因就在于我们在现实生活中也绝不是抓住每一个细节的。如果我们观察的是某个人的面部表情,我们就一定说不上他的眼睛是蓝色还是棕色,他是否戴着帽子。这也就是说,在现实生活中,我们满足于了解最重要的部分;这些部分代表了我们需要知道的一切。因此,只要再现这些最需要的部分,我们就满足了,我们就得到了一个完整的印象——一个高度集中的、因而也就是艺术性更强的印象。同样的,无论在电影或戏剧中,任何事件只要基本要点得到表现,就会引起幻觉。银幕上的人物只要言谈举止、时运遭际无不跟常人一般,我们就会觉得他们足够真实,既不必再让他们当真出现在我们面前,也不想看见他们占有实在的空间了。我们能够把这些人物与事件既当真又当假;既是实物,又是放映幕布上光影的简单图形。正是这个事实才使电影艺术成为可能。

视觉之外的其他感觉失去了作用

我们的眼睛并不是一个独立于身体的其他部分而发挥作用的器官。眼睛是经常和其他感觉器官合作进行工作的。因此,如果我们要求眼睛在没有其他感觉器官帮助的情况下传达一些观念,结果会产生令人惊异的现象。例如,大家都知道,飞快的移动摄影镜头会使观众感到晕眩。这种晕眩的成因,是由于眼睛所参与的那个世界跟处在休息状态的全身肌肉所发出的反应之间存在着差异。眼睛按照整个身体都在活动时的条件进行活动;可是包括平衡感在内的其他感觉却报告说,身体正处在静止状态。

在看电影的时候,我们的平衡感要依赖眼睛所传达的东西,而不像在现实生活中那样以全身肌肉所接受的刺激为依据。因此,把人的眼睛和摄影机的功能活动等量齐观——例如把眼睛的活动性跟摄影机的活动性相比——有时是错误的。如果我转动我的眼睛或头部,我的视阈就改变了。一分钟之前我也许望着门,现在我看着书橱,然后看餐桌,然后看窗户。然而,这幅全景并不是在我眼前渐次而过的,也不给我各种物体都在移动的印象。相反的,我感到房间静止如常,只是我的视线改变了方向,因而我看到了一动不动的房间里的其他部分。

在电影里,情形就不同了。如果摄影机在拍摄时是旋转的,那么影片在放映时,书橱、餐桌、门、窗将依次滑过银幕;也就是说,它们是动的。这是因为,摄影机和观众的头或眼睛不一样,它不是观众身体的一部分,因此观众无从知道它曾经旋转过。他一看到银幕上这些物体在改变位置,便错以为它们在移动。例如,在雅克·费代尔(Jacques Feyder)的《新的绅士们》(*Les Nouveaux messieurs*, 1929)一片中,有一景是摄影机迅速地摇过一堵贴满标语的长长的墙壁。结果倒像是这堵墙壁在摄影机面前倏然而过。如果所拍摄的场面是非常简单易懂的,如果其中的含义是易被把握的,那么观众就能较为迅速地纠正上述这种印象。举例来说,假如摄影机先对准一个人的腿,然后慢慢地移向他的头部,那么观众会很清楚地知道这个人不会是从脚到头地漂浮过一架固定的摄影机。可是电影导演却常常转动或移动摄影机来拍摄出一些不那么容易为人理解的画面。在这种情况下,观众就会感到自己在漂来漂去。这种副作用也许不是出于导演的本意,但它很容易使观众感到晕眩。

如前面所指出的,电影画面有着固定的界限,而我们眼睛的视阈实际上却是不受限制的;这一点就更增大了眼睛的运动和摄影机的运动之间的差别。在电影画面的界限内,物象是不断地更新的,而眼睛所看到的却是一片完整的、连续的、视线可以在其中自由移动的空间。

这样,电影中的运动便具有了相对性。我们不能从身体的感觉得知摄影机是静止的抑或移动的,而如果它是移动的,我们又不能知道它的移动速度或方向,在这种情况下,我们便只能把摄影机的位置设想为固定的。因此,如果影片中某一物象是移动的,我们首先会以为这个物象本身在移动,而不会将之理解为摄影机滑过一个静止的物象的结果。在极端的情况下,这会使我们把移动的方向弄反。例如,假使我们从一辆汽车上拍摄这辆汽车正在超越的另一辆汽车,那么拍出来的影片看来就像一辆汽车正在后退。但是,我们却有可能根据画面上映出的物象的性质和活动方式,来判断哪些运动是相对的和哪些运动是绝对的。如果画面本身能清楚地表示出摄影机是安置在一部移动着的汽车上面的(这就是说,让这辆汽车的某些部分出现在画面上,并且固定不动,跟迅速变换的风景形成对照),观众就能看出这辆汽车是在开动,而周围的风景区则是静止的。

电影中的空间坐标(上、下等等)也有相对性。这部分是由于前文“画面的界限和物体的距离”一节所描述过的那种现象。一张表现斜坡的照片不一定给人斜坡的印象,因为没有重力感帮助他辨别出“上与下”,他不可能凭感觉得知摄影机是直立着的还是斜放着的。因此,只要没有其他的标志,我们总把摄影面看成是垂直的。假使从上面俯拍一个躺在床上的人的头部,那就很容易使人认为这个人端端正坐而枕头却是直立着的。银幕是垂直的,所以哪怕是俯拍的镜头实际上也表现为一个水平的平面。要避免这种结果,就只有在画面中表现出足够的周围环境,使观

众能够辨别出方位。

再谈谈其他感官:看无声片的人,只一要心存偏见,都不会对无声这一点感到失望,尽管影片中的那些事件,如果发生在现实生活中,是会发出声音的。没有一个人会因为听不到脚步声、树叶的沙沙声或时钟的滴答声而感到失望。如果在现实生活中听不到这些声音(其中当然也包括讲话),谁都会大吃一惊的,但这个现象在银幕上却几乎从未受到过注意。人们把电影的无声视为理所当然,因为他们多少总记得他们所看到的归根结底只不过是画面而已。但是,仅仅这一点却还不足以使人们不认为无声对于幻觉是一种令人不快的破坏。人们并不这样认为的真正原因是前面已经讲过的:为了造成完满的印象,并不需要自然主义地把一切都再现出来。只要表现了本质的东西,其他的一切,尽管在现实生活中是存在的,也都可以去掉。只是在有声片问世以后,人们才注意到默片是没有声音的。但是这并不构成一个缺点,也不足以成为贬斥默片的根据——哪怕是在有声片发明以后。

嗅觉的情况也完全一样。也许有人在银幕上看到天主教堂的礼拜式时会在想象中闻到香烛味,但是谁也不会因为闻不到而失望。在一部影片里,嗅觉、触觉或平衡感当然从不是通过直接的刺激来传达,而是通过视觉来暗示的。从这种情况就得出一条重要的法则:凡是其中心特征不能加以形象化表现的事件,都不宜于拍成电影。枪击当然可能成为一部默片的关键,但一位聪明的导演能够表现出射击而不需要有枪声。只要让观众看到开枪,可能再看到受伤的人倒下就够了。冯·斯登堡(Josef von Sternberg)在《纽约码头》(*The Docks of New York*, 1928)一片里很聪明地把枪击化成了可见的形象:一群受惊的鸟突然飞了起来。

电影中的风格和媒介

[美] 欧文·潘诺夫斯基 (Erwin Panofsky) 著

李恒基 译

(译者按) 这是美国艺术史家欧文·潘诺夫斯基发表的唯一的一篇有关电影的论文, 它描述了电影自诞生以来到发展成为一门不可否认的艺术的演进过程。德国著名的电影理论家和社会学家齐格弗里德·克拉考尔认为这是一篇应载入史册的重要文章。

电影艺术是迄今尚在世的一些人能够从它诞生之初就观察其发展的唯一的艺术; 况且, 它的发展条件, 同其他艺术恰恰相反, 从而更引起人们的兴趣。发现和完善这种新技术, 当初并非出于一种艺术需要, 倒是新技术的发明引起这一新艺术的发现和完善。

这就使我们有可能认识到两个基本事实。第一, 由电影所提供的愉悦最初并非出自对某项特殊材料的客观兴趣, 更不是产生于把某项材料塑造成型的审美情趣, 而纯粹是因为人们感到眼前有些东西(什么东西倒无关紧要)生龙活虎地动起来的这种印象所激发出的惊喜心情。第二, 最初在装有窥镜的大柜子(即“电影镜”)里看到的电影, 自 1894 年起就已在银幕上放映了, 它最初是名副其实的通俗艺术(按照惯例, 通俗艺术是所谓“高雅艺术”的衍生物)。起初, 它只简单地记录运动: 奔马、列车、救火车、体育比赛、街头即景。及至后来, 出现叙事片, 制作者只是摄影师, 根本不是“制片人”或“导演”, 影片中表演的也称不上是演员, 至于赏识影片的人, 倘若被人称作“艺术爱好者”, 他们反倒会感到有损脸面。

为了招募演员, 早期影片的拍摄者一般到咖啡馆去寻觅, 失业的跑龙套者或具备相应体格的普通市民定期在那里相聚, 有胆识的摄影师只需去转一圈, 雇佣四五十名合适的人, 具体入微地指点他们如何表演, 就可以拍摄影片了。“现在, 您假装打那位太太的脑袋。”然后, 对那位太太说: “您呢, 您就假装倒下。”这类产品同那些“为动作而动作”的纪录片一起放映, 放映场地又小又脏, 光顾者无非是些“下等阶级”的百姓和一批寻求奇遇的小伙子(1905 年前后, 我记得全柏林只有一家电影院, 那是个阴暗而且名声欠佳的场所, 不知为什么偏偏起了个英文名字, 叫“会面

* 英文原文“Style and Medium in the Motion Pictures”, 最初发表于美国《评论》(Critique)杂志 1947 年 2—3 月号(第 1 卷第 3 期)。

室”)。无怪于“上等阶级”的人士逐渐开始涉足这类小影院时,并不是去寻求正当的、严肃的娱乐,而是带着那种意识到自己屈尊纡贵的典型心情去的,就跟我们欢天喜地结伴到康尼岛或欧洲某个狂欢节去同下层百姓一起尽兴闹腾一样。甚至就在几年前还那样,有一定社会地位的人可以承认自己爱看《海星的性生活》之类的科教片或风景优美的旅游片,却从不认真地看重讲故事的影片。

今天,人们不可否认叙事片不仅是“艺术”——当然优秀作品尚鲜有所见,但是其他表现手段不也一样吗——而且还是除建筑、动画和商业广告之外独一无二的、生动活泼的视觉艺术。电影在艺术生产和艺术消费之间重新建立起的这种朝气蓬勃的联系,由于本文不能详加论述的复杂原因,在其他艺术领域即使没有中断也早已受到严重的损害了。无论我们是否喜欢,电影比其他任何个别力量都更能够塑造全世界百分之六十以上的人的见解、趣味、语言、衣着、行为甚至外貌。如果有什么法令禁止严肃的抒情诗人、作曲家、画家、雕塑家活动,那么,只会有少数人察觉到他们的创作被禁,至于真正为此感到遗憾的人,就更屈指可数了。但是,倘若电影遇到同样情况,非产生灾难性的社会后果不可。

开始,电影只是纯粹的、简单的动态记录——什么在动,无关紧要——换句话说,那时只有“纪录片”的史前祖先。不久之后,出现最早的故事片,也就是今天“巨片”的史前祖先。叙事元素的需要只能借助更古老的艺术来满足,借助戏剧是顺理成章的,因为舞台剧毕竟在表面上是故事片的“近族”,都是活动着的人演绎故事。实际上,电影摹仿戏剧演出,发展较晚,而且彻底失败。它们的出发点就很不一样。最早影片没有摹仿已拥有一定动作量的戏剧演出,反倒给静态的艺术作品增添动作,从而使这项辉煌的技术发明不必涉足高级文化领域便取得了自己的胜利。始终有理的活生生的语言支持了电影的这一通情达理的选择,把它称作“活动画面”或干脆就叫“画面”,拒绝接受“银幕戏剧”这一自以为是、其实根本错误的名称。

被最早的影片弄得活动起来的静态作品倒确实是画面,那是些 19 世纪拙劣的绘画和明信片(或杜索夫人蜡像馆里的蜡像),再加上连环画——这是电影最重要的根源之一——民歌、轰动性的社会新闻和廉价小说的主题。由这样一种血统传下来的影片,直接而且有力地同某种民间精神对话。它们往往同时满足多方面的需要:第一,满足一种由来已久的正义感和道义感,美德和勤奋得到善报,邪恶和懒惰受到惩处;其次,满足一种单纯的感伤,“虚构的爱情的细流,经过稍有曲折的道路,汨汨流淌”,或者父亲,亲爱的家长,从小酒馆回家,发现孩子得了白喉症,而且已奄奄一息;第三,满足一种起码的血腥残忍的趣味,安德列斯·霍弗尔面向行刑队,或者(如 1893—1894 年间拍摄的一部影片所示)玛丽·斯图亚特女王脑袋落地;第四,满足一丁点儿的性欲趣味(我很高兴地回忆起一部摄于 1900 年前后的法国影片,影片中影影绰绰有两个女人,一人似乎体态丰满,另一人则身材稍瘦,她们正在穿浴装——这是一种直认不讳的、诚实的下流镜头,不像现在已经过气的贝蒂娃娃电影那么露骨得不可入目,而且,我还得遗憾地说,比沃尔特·迪斯尼最近出品的那些影片要正经得多);最后,满足那种被形象地说成“打闷棍”的粗俗的幽默感,它是以一些单独的或者结合在一起的虐待狂倾向和色情狂倾向为养料的。

直到 1905 年前后才有人尝试着把《浮士德》改编成电影,以及直到 1911 年,萨拉·伯恩哈特

(Sarah Bernhardt)才敢于以她的盛名主演那部怪得难以置信的悲剧片《伊丽莎白女王》(*Les amours de la reine Élisabeth*, 1912)。这些影片代表了电影有意识地要使自身从民间艺术水平向“真正”艺术水平过渡的最初尝试,但是它们同时也证明了如下的事实:值得称道的目的是不能用这样简单的方式达到的。人们很快就认识到,摹仿舞台剧(因为舞台剧有个舞台,有演员上下场的规定,还有明星的文学雄心),恰恰是电影必须避免的事。

演进的正路敞开了,不是抛弃早期影片的民间艺术的外衣,而是在电影自身的可能性中求发展。等到人们认识到那些民间品格的电影产品的原型(功成名就或善有善报,人情和耸人听闻的故事,色情和粗俗的幽默),通过利用新的表达手段^①独有的特殊可能性,而不是通过人为地注入文学价值,可以得到改头换面的结果之后,那些原型也就能够扬眉吐气地转化为名副其实的故事片、悲剧片、言情片、犯罪惊险片和喜剧片了。有意义的是,这种正道发展的开端,比那些想赋予电影以另一门类的更高价值的尝试抢先了一步(其关键时期约于1902—1905年之间),完成这些决定性步骤的人,在持有严肃的演出艺术观的人看来,都是些门外汉或“半瓶子醋”。

电影所独有的特殊的可能性,可以被界定为“空间动态化”和随之而来的“时间空间化”。这种说法不言而喻到平庸的地步,但是正因为它平庸,就很容易被人遗忘或忽略。

在剧场里,空间是静态的,也就是说在舞台上表现的空间,乃至观众与演出的空间关系,一成不变地都是固定的。观众不能离开座位,在一幕演出过程中,布景也不能变(除非次要方面可以发生变化,如月亮渐渐升起,乌云急剧积聚,以及从电影中借用的杂牌手法,转动侧幕或移动景片之类)。但是,作为这种局限的补偿,戏剧有它的优点:由对话所转达的思想感情,并不受时间地点的局限,独立于发生在可见空间中的一切之外。哈姆雷特可以躺在有一定距离的沙发上什么事也不做地念他那段著名的独白,观众只能影影绰绰地看到他和听到他的念念有词:他的独白本身却能给观众造成一种情绪异常激昂的迷人的感觉。

而电影,情况恰恰相反。观众在电影院座位虽然也是固定的,但只是肉体上的固定,作为一种审美体验的主体,并不固定。在审美上说,观众始终在运动,他的眼睛与摄影机镜头认同,随着摄影机镜头不断地改变距离和方向。因此,观众同样在运动,正如观众眼前的空间也在运动。不仅物体在空间中运动,空间本身也在推进、后退、旋转、溶出、溶入,随着摄影机的运动和焦距调控而改变,随着不同景别的蒙太奇而转换——且不说还有显现、变形、消失、慢动作和快动作,影片逆向放映和种种特技等特殊效果。电影打开了一个舞台所无法梦想到的可能性的新天地。除了摄影特技——如系列片《大礼帽》(*Topper*)中鬼魂脱离肉身或罗兰·扬格(Roland Young)在《能制造奇迹的人》(*The man who could work miracles*, 1936)中制造的更令人难忘的花招——之外,即使在单纯的现实层面,也还有“地道的”戏剧所无法企及的主题宝库,丰富的程度闻所未闻,正等于雕塑家无法塑造雾和暴风雪,各种猛烈的自然现象,或者相反,各种在正常条件下肉眼无法看

① 此处英语原文为“medium”。这个词在汉语中没有确切的对应词。根据上下文,这个词的原意可指:1)艺术表现方式;2)中介;3)亚里士多德所说的创作“材料”。本文标题我们则译作“媒介”,其实是上述的第三种意思。其他地方我们则按涵义不同分别译为:1)表现手段;2)中项;3)素材。——译者注

到的微观现象(如在生死关头注射救命的免疫血清,或被传染黄热病的蚊虫致命地叮了一口);同实际规模同样巨大的战争场面,各种各样的手术或操作,不仅外科手术,还包括各种实际的建设、破坏或实验,如在影片《巴斯特传》(*Louis Pasteur*, 1936)或《居里夫人传》(*Madame Curie*, 1943)中所示;以及在一座官邸或一座华宅的许多房间中穿来穿去的盛大招待会的来宾们走动的场面,舞台剧都无法表现。然而诸如此类的特殊景象——哪怕仅仅是一辆汽车惊险地穿过熙来攘往的街道,从一处驶向另一处,或者一艘机动船黑夜驶入港湾——都不仅能始终保持原始电影的魅力,还能作为煽情或制造悬念的手段而始终效果惊人。此外,电影还具有戏剧完全办不到的传递心理体验的威力,它在把影片内容放映到银幕上去的时候,可以说,已使观众的眼睛代替了影片人物的意识(例如在得到过高评价的那部影片《失去的周末》[*Lost Weekend*, 1945]中,醉汉的幻想和错觉不是以简单的词语,而是用实在的形象予以描述的)。反之,企图仅仅使用对白,或者甚至主要使用对白来传达思想感情的种种做法,恰恰都只会让我们感到不安或沉闷,甚至既不安又沉闷。

所谓“仅仅使用对白,或者甚至主要使用对白”,意思是指:同天真的期待相反,1928年声带的发明并不能改变一个基本的事实,即一部影片即使学会说话,也仍然是活动画面,并没有变成搬演的文学作品。它的实质仍是一系列由一个在空间不间断运动的流程总体贯串的视觉段落(当然,除了那些在结构上同音乐中的休止的价值相同的间歇和停顿),并不是由讲究效果的、辞藻“美丽”的有声语言所转达的有关人物性格和人的命运的长篇大论。我不记得有哪篇文章比艾里克·罗瑟尔·班特利(Eric Russell Bentley)先生发表于1945年《肯尼恩评论》(*Kenyon Review*)春季号上的那篇论电影的推论更错误的了。他说:“有声电影的可能性与无声片的可能性不同,因为有声片增加了对白的难度——它可以是诗。”我倒宁肯这么说:“有声片的可能性与无声片不同,因为它把可见的运动与对白结合起来,所以对白最好不是诗。”

我们之中凡能记得1928年前那个时期的人,都不会忘记那时总有位钢琴师两眼盯住银幕,注视着银幕上的事件,设法用与事件的风格和节奏相当的音乐来伴奏;我们也还记得,当音乐家离开座位的短暂时刻,影片独自在放映机单调嘎嘎作响的黑暗中显现,那时我们会有一种奇怪的、像见到幽灵那样的印象。所以,无声片也从来不是无声的。可见的场景始终要求并且得到一种伴音,一开始,这种伴音区分了影片与单纯的哑剧的差别,使影片归属到芭蕾舞一类中去,只是作了必要的变动。有声片的出现并不意味着“增添”,只是意味着变形;音乐伴奏变成了有声的语言,从而,一种准哑剧变成了一个演出的全新品种,它同芭蕾舞不同,由于它的听觉部分是由可以听懂的话语组成的,因而更接近戏剧,但是由于这个听觉部分与视觉部分密不可分,它又与戏剧不同,而更接近芭蕾舞。在一部影片中,凡我们听到的,无论是听得清的声音还是模模糊糊的声音,都同我们看见的东西千丝万缕地搅和在一起;音响,不管是话音或不是话音,都不能比与音响同时出现的视觉运动表达更多的内容;一部好的影片甚至不试图这么做。简而言之,一部影片的剧本——或者像人们恰如其分地所称的分镜头剧本——必须服从我们不妨称之为“共同表现原则”的规定。

这一原则的经验证明是由如下事实提供的:凡对白或独白占上风的时候,总出现“特写”,这

像自由法则一样不可避免。“特写”起什么作用？摄影机把说话人的脸或听话人的脸，或时而前者、时而后者的脸在我们眼前放大，人的面部于是转变为巨大的动作场，倘若演员训练有素，那么在正常距离几乎觉察不到的细微的面部动作就变成了可见空间中的有表现力的事件，从而这细微的面部动作与语言完全结合在了一起；而在舞台上，语言更有效果，除非我们有可能去计算罗密欧有多少根胡子。

这倒并不是说要拍一部影片，剧本是个可以忽略的因素。这不过是说电影剧本的艺术目标在类别上同舞台剧本的艺术目标不一样。同一部小说或一首诗的艺术目标差别更大，好比哥特式门柱上的雕塑成功与否不仅取决于雕塑的质量，还取决于甚至更有赖于它与大门结构的整合方式。同样，一个电影剧本的成功与否——跟歌剧脚本差不多——也不仅取决于它的文学质量，还取决于甚至更有赖于它与影片中事件的整合方式。

因此——这是“共同表现原则”的另一个经验证明——优秀的电影题材写不成优秀的书籍，也难得出版；反之，优秀的舞台剧本，要经过重大的修改和删节，以及添枝加叶使它更为丰满，才能改编成好的电影剧本，在萧伯纳的《匹格马梁》（《卖花女》）中，艾丽莎的语音训练过程，以及更重要的是，她在盛大宴会上取得的最终的胜利，都被聪明地省略了；我们看到的——更确切地说，我们听到的——只是她语音进步的几件样品，最后，我们将遇到她得意洋洋、打扮得珠光宝气地从宴会凯旋归来，但有人不把她放在眼里，对她的胜利无动于衷，她深感扫兴。在根据这个剧本改编的同名影片中，上述两个场面不仅没有省略，反而表现得很突出。我们看到了语音实验室里引人入胜的活动，再加上那些道具——旋转的录音唱片，纠正口型的镜子，发音管以及壁炉里活跃的火焰；我们还参加了在大使馆举行的晚会，有好几处差点儿前功尽弃，再加上制造悬念的一段次要的小情节。毫无疑问，舞台剧本中完全省略的这两场戏，在剧院也确实无法表演，在影片中却是全剧的高潮；而萧伯纳原作中的对白，尽管删去许多，在影片好几处仍然显得有些平庸。正如其他影片一样，凡出现诗意的地方，凡乐声大作或有文学性俏皮话的地方，都完全同视觉运动脱了钩（我很遗憾地说，即使像格鲁乔·马克斯^①那样俏皮的插科打诨，有些也不例外），足以让敏感的观众感到用得不是地方而扫兴。倘若一个侠骨柔肠的硬汉子，在他的情妇自杀之后，拿着死者的遗像，说些与画面不搭界的话，表示他一定不会忘记她，其效果一定很糟糕。但是，如果他像罗密欧伏在朱丽叶的棺木上朗诵那段独白似地，朗诵一段大大超出画面表现的诗，结果将更可怕。莱因哈德（Reinhardt）的《仲夏夜之梦》（*Midsummer Night's Dream*, 1935）大概是有史以来最倒霉的影片；奥利弗（Olivier）的《亨利五世》（*Henry V*, 1944）之所以取得相对的成功，除了这出独特的戏几乎本来就适宜于改编之外，全靠使用了那么多的手腕。上帝保佑，它与其说是提供了一个范例，倒不如说是个例外。影片把“合理删节”、大场面元素的穿插、无声的喜剧和情节剧，统统结合在一起；影片还使用了一种手法，不妨称之为“间接特写”（奥利弗先生英俊的面孔在倾听——而不是在朗诵——那段伟大的独白）；更值得注意的是，这部影片在三个考古层面间演进：再现伊丽莎白时代的伦敦，再现莎士比亚原作中所描绘的1415年的历史事件，再现该剧在莎士

① 格鲁乔·马克斯（Groucho Marx, 1895—1977），美国著名喜剧演员（即有名的马克斯三兄弟之一）。——译者注

比亚当年的剧院中演出的情景。这一切都是合情合理的;但是,即使这样,夸奖影片最起劲的,还是那些跟《纽约客》杂志的评论员不相上下的人,他们无论对写实影片或莎士比亚,都并不完全同情。

正如柯南道尔的作品有力地包含了现代神秘的种种故事(达希尔·哈密特学校的那些暴戾的典型除外),摄制于1900—1910年间的影片也早已确定了我们所认识的电影的题材和方法。那个时期生产了西部片和警匪片的史前版本(埃德温·S·鲍特[Edwin S. Porter]的那部了不起的影片《火车大劫案》[*The Great Train Robbery*]摄于1903年)。从那些影片中发展出现代的强盗片、惊险片、神秘片(这后一类影片,只要拍得好,还是娱乐电影中最正经、最自然的形式之一呢,因为它的空间承载着双重时间;观众不仅要问:“马上发生什么事?”而且还要问“以前发生过什么事?”)。在同一个时期还出现了想入非非的幻想片(梅里爱),这类影片后来一方面导致印象主义和超现实主义的实验(《卡里加利博士的小屋》[*The Cabinet of Dr. Caligari*, 1920]、《诗人之血》[*Le Sang d'un Poète*, 1930]等等),另一方面导致《一千零一夜》之类的更肤浅、更壮观的神话片。喜剧片在查理·卓别林(Charles Chaplin)、迄今没有得到充分评价的巴斯特·基顿(Buster Keaton)、马克斯三兄弟(The Marx Brothers)等人,以及雷乃·克莱尔(René Clair)在来好莱坞以前的创作中,取得辉煌胜利以前,就已经在麦克斯·林戴(Max Linder)等人的影片中达到令人瞩目的水平了。历史片和情节剧影片已经为名副其实的电影图像学和电影象征主义奠定基础,而在格里菲斯的早期影片中,我们不仅发现了值得注意的心理描写的尝试(《爱德迦·爱伦·坡》[*Edgar Allan Poe*])和社会批判(《小麦囤积商》[*A Corner in Wheat*]),我们还发现了诸如全景、闪回和特写等基本技巧的革新。至于那些不起眼的影片和有些小噱头的动画片则为日后老猫菲里克斯、水手波比以及菲里克斯的天才的后代米老鼠登场开辟了道路。

迪斯尼的早期影片及后期影片^①的某些段落,在它们自己规定的限度内代表了电影可能性的纯化学的升华。它们抓住了最重要的民间元素——虐待狂,色情,由两者产生的幽默以及道德意义上的正义——它们几乎并不掺假地凑到一起,经常统统被融入那个原始而又取之不尽的主题的变奏中去;即如同大卫与哥利亚的斗争,貌似弱者的人,最终战胜貌似强大的对手;那些影片

① 我之所以作此区分是因为,照我看,后来迪斯尼在《白雪公主》(*Snow White*, 1937)中引进了人的形象,在《幻想曲》(*Fantasia*, 1940)中试图把世界名曲进行图解,实际反而削弱了动画的优美。动画的真正的功能在于动,也就是使无生命的东西或动植物界的生命活动起来,从而引起一种变形,这样一种变形在迪斯尼的动物、植物、雨云和铁路的活动中显得神奇而实在。而他的小矮人、娇美的公主、木偶、棒球队员、涂脂抹粉的人头马以及南美的小朋友们,算不上变形,充其量只是漫画,不客气地说,是冒牌货,是庸俗的东西。说到音乐,应该承认,电影中的音乐跟电影中的对白一样,都得服从于“共同表现原则”。有一种音乐允许甚至要求视觉动作相伴(如舞蹈,芭蕾或歌剧),还有一种音乐恰恰相反,况且,这不是质量问题(我们大多数人更喜欢约翰·斯特劳斯的圆舞曲,而不是西贝柳斯的交响曲),但这只是一个意图问题。在《幻想曲》中,河马的芭蕾舞很精彩,而《田园交响曲》和《圣母颂》的那两个段落却糟糕透了,倒不是因为后两个段落的动画不如河马那一段好,当然也不是因为贝多芬和舒伯特太神圣,不能图解他们的音乐,仅仅是因为庞奇埃里的《时间的舞蹈》具有“共同表现力”,而《田园》和《圣母颂》却没有。在这种情况下,最优美的音乐和最精彩的动画不仅不能相互烘托,反而只会相互削减。

迪斯尼的近作《为我谱上乐章》(*Make Mine Music*, 1946)提供了这方面的一个试验性证明。值得庆幸的是世界音乐名作仅限于普罗科菲耶夫。影片中最成功的段落时那些没有人物形象或人物形象极少的段落,鲸鱼威利、强尼·菲多拉和蓝帽爱丽丝的谣曲,尤其是古德曼四重奏实在华丽绝伦。

超越自然法则的幻想,赋予影片一种力量,能使空间与时间结合达到完善的地步,以致视觉的时空体验和听觉的时空体验几乎可以互换。一串肥皂泡相继破裂,发出一串与肥皂泡的密度和大小完全吻合的破裂声;白鲸威利的大、中、小三瓣小舌,发出低、中、高音的共鸣;静态存在的概念完全消失了。房屋、钢琴、树、闹钟,凡是人所创造的东西无不具备有机运动——事实上是拟人的运动——的能力,它们有面部表情,能发出语言的声音。顺便说一句,即使在正常的“写实”影片中,无生物只要是能动起来的,也能扮演主角,例如巴斯特·基顿的影片《将军号》(*The General*, 1927)和《尼亚加拉瀑布》(*Niagara Falls*, 1953)中的老式火车头。大家都还记得早期的俄国影片怎样善于利用各种机器的拟人化。默片时期有两部影片分别作为喜剧片杰作和严肃片杰作载入史册,这也许不仅仅是巧合,因为这两部影片各以船名为片名,从而使两条船的“人格”永垂不朽:基顿的《航海家号巡洋舰》(*Navigator*, 1924)和爱森斯坦的《战舰波将金号》(*The Battleship Potemkin*, 1925)。

从激荡的开端到这一高潮时期,电影艺术的演变呈现了一幅蔚为壮观的景象,一种新的艺术表现手段正逐渐意识到自己的艺术可能性和合乎规律的局限——也就是特性的局限——这景象不能不使人想起镶嵌画的发展,它开始是把幻影风格的形象移植到一种更持久的材料上去,最终形成拉文纳^①的宗教超自然主义;或者使人想起版画的发展,开始它只是书籍装帧画的廉价而方便的代用品,最终形成丢勒^②的纯“线条”风格。

无声电影跟它们一模一样,也发展了自己的风格,完全符合这一媒介的特性。一种当时还陌生的语言就这样强加于当时还不能认读这种语言的观众。随着观众认读能力的提高,这种语言也就更趋精致。要一个公元800年的撒克逊农民理解一幅表现一个人朝另一个人头上倒水的图画的含义,并不是件容易的事。甚至到后来,许多人看到皇帝的宝座后面站着两个女人,觉得很费解。1910年的观众,看到影片中的无声的行动,也不见得能理解它的涵义。于是拍电影的人使用类似我们在中世纪艺术中领教过的办法来进行解释,办法之一是加标题,或加印刷字体的字幕,这跟中世纪艺术的题词和花体字母极其相似(此前,放映影片时甚至有人当场口头解释:“现在,他以为他的妻子死了,但其实她没有死。”或者:“我并非有意冒犯在座的诸位太太,但我很怀疑你们之中有谁会为孩子做出这么多的牺牲。”)。还有一种解释的方法,不那么笨拙,那就是引进一套固定的图像,从外表向观众提供剧情和主要人物的信息,好比皇帝身后的那两个女子,分别手持宝剑和十字架,那就明白无误地说明她们代表忠勇和信义。于是,出现了一批可以就其外表、行为和符码化的属性来辨认的典型人物:妖姬和正经姑娘(可能是中世纪邪恶和美德的人格化的最有信服力的现代等同物),家长和坏蛋,坏蛋的标志是两撇黑胡子和一根手杖。夜景是用蓝色或绿色的胶片拍摄的。一块方格桌布一劳永逸地具有“贫穷但正派”的环境的内涵;早晨给丈夫倒咖啡的年轻妻子总象征一种美满的但很快就会受到往事的阴影威胁的婚姻;第一个吻总是由玩弄男方领带的女人的举止预告的,而且一成不变地总伴随着她的左脚往上一扬的动作。

① 拉文纳,意大利城市,公元402年曾为西罗马帝国首都,城中有许多拜占庭建筑。——译者注

② 丢勒,德国画家和版画家,精于木刻和铜版腐蚀画。——译者注

人物的行为因此早就定型了。穷困而正直的劳动者走出有方格桌布的家,看见一个弃婴,不可能不把弃婴抱回家去,想方设法把她抚养成人;一家之长不可能不在妖姬的诱惑下栽跟斗,哪怕是暂时的。结果这些早期情节剧影片具有一种使人高度满意、高度宽心的功能,影片中的事件没有个人心理的复杂性,只是按照现实中绝对不存在的纯理性推理虚构出来的。

随着观众越来越习惯于自己解释剧情之后,这类方法就变得不那么必要了。在有声片发明之后,这类方法也就彻底销声匿迹,然而,直至今日,仍存在着——我觉得很合乎情理——上述“定型态度和定型属性”原则的残余,而且更为根深蒂固的是,还存在情节结构的一种原始的、通俗的观念。直至今日,我们还理所当然地认为,一旦父母不在身边,婴儿就势必要得白喉,而且得了白喉之后,夫妻不和的问题顿时迎刃而解。直至今日,我们还期待一部名副其实的神秘片中的管家,即使可能是英国情报部秘密警察之类的人物,或者是那家人的女儿的真正的父亲,但最终证明他无论如何不是作案的凶手。直至今日,我们依然喜欢看到巴斯特·左拉或艾尔里区,得到他们的可敬的妻子的辅佐,战胜愚昧和恶势力,而他们的妻子则始终毫不动摇地信任他们。直至今日,我们宁肯看到一个大团圆的结尾,而不愿意看到阴暗的结尾,而且我们最最起码要求影片尊重亚里士多德立下的规矩,影片得有开端、中段和结尾——现代文学取消了这条规矩,结果促使广大群众对现代文学的高级境界敬而远之。原始的象征主义也在一些有趣的细节中保留下来:在影片《卡萨布兰卡》(*Casablanca*, 1942)的最后一场戏中,饮食挑剔的、腐化的、机会主义的警察局局长把一只装过维希矿泉水的空瓶扔进纸篓;有些超自然的象征非常明显,如《借来的时间》(*On Borrowed Time*, 1939)中塞德里克·哈德维克爵士死的时候,模样像个穿防尘衣的绅士,影片《约旦先生来了》(*Here Comes Mister Jordan*, 1941)中克洛德·雷因扮演的渡亡灵的海墨斯,穿的是航空公司经理穿的那种条纹裤。

最显著的进步是在导演、照明、摄影机运用、剪接及表演等方面取得的。但是,在上述的大多数方面持续取得进步的同时——当然也走过弯路,有过停顿和倒退——演员演技的进步突然因有声片的发明而中断,以致无声片的表演风格从此可能被看作是一种寿终正寝的艺术,有点像扬·凡·艾克的绘画技巧,或者用我们上面已经打过的比方,像丢勒的线刻艺术。人们很快就意识到,在无声片里扮演角色并不等于夸张地摹仿舞台表演(这正是越来越频繁地屈尊俯就、到电影界来扮演角色的专业舞台演员们普遍抱有的错误见解),电影表演也不能没有一定的风格化。一个上镜头的男演员走下跳板时的姿势,倘若跟生活中的完全一样,那么放到银幕上看,他什么都像,唯独不像走下跳板。如果你想让画面既自然同时又显出自然意义,你的表演就应该既不同于舞台风格,又不同于现实生活。一旦在表演和电影化的技术程序间建立起一种有机的联系,那么无声片的无对白就会被人们忘记,正如丢勒的版画由于在画稿和刻制技术程序之间建立了有机的联系,人们就忘记版画只有黑白两色。

这恰恰是那个时期的无声片的伟大演员们的成功所在,而且有意义的是,他们当中最优秀的艺术家并非来自舞台。舞台艺术的僵化的传统,阻碍杜丝^①主演的唯一的一部影片《塞内拉》

① 杜丝(Duse, 1858—1924),意大利著名舞台女演员。——译者注

(*Cenere*)取得好一些的结果,它实际只是杜丝表演艺术的蹩脚的记录。无声片的大演员们与杜丝相反,他们来自马戏团、游乐场,例如卓别林、基顿和威尔·罗杰斯;或者根本没有任何专业,例如塞达·芭拉以及她那了不起的欧洲对手,丹麦的阿斯塔·尼尔森,还有嘉宝;或者来自太阳下的任何地方,例如道格拉斯·范朋克。这些“老牌大师”们的风格确实可以同版画风格相比拟,因为这种风格,比之于舞台表演,是,也应该是夸张的(恰如线刻由深深的切口和雄浑的曲线所构成的刻纹,比之于钢笔画或铅笔画来,有所夸张),但是,它也更丰满、更细腻,尤其是更准确得多。有声片的出现,即使不算取消,至少也削弱了电影表演和戏剧表演之间的这种差别,因此使无声片的男女演员面临难题。巴斯特·基顿在诱惑前让了步,接着销声匿迹。卓别林起初试图站稳阵脚,保持一种优美的古风,但最终也只好随波逐流,只得了个成绩平平的成功(《大独裁者》)。只有荣享盛誉的哈泼^①至今一直成功地拒绝发出任何清晰的语音。只有葛丽泰·嘉宝(*Greta Garbo*)在某种程度上基本改造了自己的风格。但是,即使这样,人们仍不能不认为,她的第一部有声片《安娜·克里斯蒂》(*Anna Christie*, 1930),要比她后来的影片演得好,在那部影片中,她可以在大多数时间保持沉默或只嘟囔一些单音节字眼儿;她的第二部有声片《安娜·卡列尼娜》(*Anna Karenina*, 1935)最差劲的地方无疑是她向丈夫滔滔不绝发表易卜生式宏论的那场戏,而最精彩的地方反倒是她默默地在站台上走动的那场戏:她的绝望体现在她的动作(及表情)同夜色沉沉的周围的空间的运动所构成的协调之中,那个空间充塞着列车开动的真实的噪音和想象中的“一群手持铁锤的小人”发出的音响,正是这种想象的音响把几乎没有意识到这一切的她,推进了车轮。

无怪乎有时会出现对无声片的某种怀旧情绪,乃至于有人试图把音响和对白的功效同默片表演的功效结合起来,例如上面已经提到过的《亨利五世》中的“间接特写”,又如《巴黎屋檐下》(*Sous les toits de Paris*, 1930)中玻璃门后面的舞蹈场面,或者,再如《一个骗子的故事》(*Histoire d'un Tricheur*, 1936),导演沙夏·吉特里(*Sacha Guitry*)旁白叙述他年轻时的事,银幕上出现了“默默表演”的那些事。然而,这种怀旧情绪并不是反对有声片之为有声片的论证。它们的演变表明在艺术中一切成果总会在总账的另一栏造成亏损,同时还表明成果总是成果,只要这种表现手段的基本性质得到满足和尊重。可以想象,当阿尔塔米拉的穴居人开始用自然染料描绘水牛,而不是仅仅勾画出水牛的轮廓时,最保守的穴居人也会预言旧石器时代艺术即将告终。但是,旧石器时代艺术却继续存在,电影也将如此,技术的新发明势必会削弱已经得到的价值,靠技术实验而获得生存的表现手段尤其如此。最早的有声片比当时已经成熟的无声片要低劣得多,目前大多数染印法的彩色片又比已趋成熟的黑白有声片要低劣得多。但是,倘若阿尔杜·赫胥黎^②的噩梦得以实现,倘若味觉、嗅觉、触觉的实验被添进视觉和听觉的实验,甚至到那时,我们仍然可以跟那位预言家一起说——正如我们在第一次面对有声片和彩色片时说过的那样——“我们四处受困,但没有陷于绝境;我们不知所措,但没有绝望。”

① 哈泼(Harpo, 1888—1964), 马克斯三兄弟之一。——译者注

② 阿尔杜·赫胥黎(Aldous Huxley, 1894—1963), 英国小说家及专栏作家,著有幻想小说《美丽新世界》。——译者注

从时间化的空间和空间化的时间这条规律中,产生出这样的结果:同舞台剧相反的电影倘若没有放映便没有美学的存在,影片中的人物倘若离开了演员也没有美学的存在。

戏剧作者写作时,贪婪地希望自己的作品将成为文明宝库中的一颗不朽的明珠,希望自己的作品将演出几百场,每一场不过是一部永恒作品的转瞬即逝的变奏。而电影剧本的作者只为一位制片人、一位导演和一部影片的演员写作。制片人、导演和演员们的心血的永恒程度,同电影剧本作者的心血一样持久;同样一个电影剧本或基本相同的电影剧本,倘若有朝一日由另一位导演和另一些演员来拍摄,结果会拍出完全不同的另一部影片。

奥赛罗和娜拉是定了型的人物,剧作者创造了他们,并赋予他们血肉。演得好也罢坏也罢,他们可以被人这么演那么演;但他们的存在方式完全是被规定了的,无论谁来演,或者根本没有人来演,他们始终存在着,相反的是,影片中的人物,同演员共生死。这不是由罗伯逊扮演的“奥赛罗”实体或杜丝扮演的“娜拉”实体,而是由一个名叫安娜·克里斯蒂的人物所体现的“葛丽泰·嘉宝”实体,或者由一个杀人犯所体现的“罗伯特·蒙哥马利”实体。至于那个杀人犯,根据我们所知或我们操心打听得知情况,他可能永远籍籍无名,但会不停地萦绕在我们的脑海。即使这个人物赶巧叫亨利八世、叫安娜·卡列尼娜,是1509—1547年间统治英国的国君,是托尔斯泰笔下创造的女性,但他们离开嘉宝和劳顿便不存在。他们只像阴间的鬼魂,只是空虚而没有躯体的影子,只有当演员给他们注入血肉之后,他们才获得实在的品格。反过来说,一旦电影中某个角色演得很糟,那么这个角色便名副其实地什么也不是了,无论人物的心理多么有趣,无论台词写得多么考究,都无济于事。

对于演员是这样,对于为制作一部影片作出贡献的其他艺术家、其他匠人,大多也如此(稍作改动便可):导演,录音师,摄影师(重要至极!),甚至化妆师,无不适用。舞台剧要排练,直到一切就绪,于是连演三小时,连演若干场。每次演出,人人都应在场,各司其职,然后回家睡觉。舞台演员的工作可以与乐师相比,而导演的工作,相当于乐队指挥。跟乐团一样,他们也有一定的曾反复钻研过的保留剧目;他们今天演《哈姆雷特》,明天演《鬼魂》,或者趋奉时尚,上演《跟父亲同住》,整场整场地演过多次,每次演出都既是完整的,又是暂时的。电影演员和导演却相反,他们可以分别与造型艺术家和建筑师相比,而不是与乐师和乐队指挥相比。舞台演出是持续的,但也是暂时的;电影工作是不连贯的,但是一经拍摄从此定型。每一个段落分别拍摄,但不按剧情的顺序,只考虑场景和人物的方便。每一段一再重拍,直到满意为止;等到整部影片剪接告竣,大家从此与影片永别。不用说,这种工作进程本身突出了电影演员本身和他所扮演的角色之间的奇妙的同质性。既然人物是靠一段一段拼凑起来才获得存在的,根本不考虑事件的叙事顺序,那么,只有当演员在整个乏味的拍摄期间,设法使自己成为——而不是扮演——亨利八世或安娜·卡列尼娜,人物才能变成一个统一的整体。我根据可靠的消息来源得知,劳顿在扮演——确切地说成为——布赖船长的六周或八周的时期内,简直难以度日。

是集体的努力,换来了影片的存在,每个人的贡献具有同等的持久性,影片可以说最近似中世纪的大教堂,制片人的作用多少相当于主教或大主教;导演的作用相当于总建筑师,编剧相当于拟定神像草案的经学顾问;而演员、摄影师、剪接师、录音师、化妆师以及各类技师,则相当于以

自己的劳动完成产品物质实体的人们,如:雕塑师、彩窗玻璃匠、青铜铸工、木匠、熟练的泥瓦匠,乃至采石工和伐木工。如果你同这些合作者中的一个人谈话,他就会十分自信地告诉你,他的工作最为重要——从他的工作是不可缺少的这一点而论,这话完全属实。

把影片比作教堂,可能亵渎神圣,不仅是因为从数量上说优秀的影片比壮丽的大教堂要少得多,还因为电影是商业。然而,倘若我们下一条定义,把一切主要不是为满足创作者的创作需要,而是迎合付钱的老板或顾客的要求而构思的艺术作品,统统称作商业艺术,那么,我们就该承认非商业艺术与其说是规矩,倒不如说是例外,是个后来才有的例外,而且不大吃得开。确实,商业艺术总难免有沦落为妓女的危险,但是,同样确实的是,非商业艺术总难免有朝一日成为老处女。非商业艺术给我们提供了瑟拉^①的名作《夏日星期天在大浴场》和莎士比亚的《十四行诗》,但也有许多非商业艺术作品晦涩到无法沟通的程度。反过来说,商业艺术给我们提供了许多俗气的或故弄风雅的作品(俗气和故弄风雅本来就是同一事物的两面),以至令人生厌,但是,也给我们提供了丢勒的版画和莎士比亚的戏剧。因为我们不应忘记,丢勒的版画中有一部分是根据订货单制作的,还有一部分是供露天市场出售的;而莎士比亚的戏剧不同于先前在宫廷中由贵族“票友”表演的假面戏剧和幕间演出那样往往令人费解到连写专论的作者都有时不得要领,莎士比亚的戏剧旨在取悦于观众,它们不仅为少数精英观众所赏识,而且迎合任何一位准备花费一先令买票看戏的人。

正是这种能够与观众沟通的要求,使得商业艺术比非商业艺术更有活力,更具备潜在的效果,无论好作品还是坏作品,莫不如此。商业性的制片人既可以教育广大观众,也可以引他们走上邪路;他可以让观众——或者他心目中的观众——自己教育自己,自己走上邪路,正如一大批赢得巨大票房成功的优秀作品所证明的,观众一旦理解了影片好在哪里,是不会拒绝这样的影片的。观众看不懂影片,往往不是作品的商业性造成的,倒是由于这类作品过于装腔作势,而且说来矛盾得很,在手法使用方面又过于缩手缩脚。好莱坞认为,它必须制作观众要看的東西,而观众则准备接受好莱坞制作的一切。倘若好莱坞自作主张,决定拍它想拍的东西,它照样也能轻易获利——即使它决定“避恶行善”。因为,让我们再回到一开始就涉及的话题,在今天的现实生活中,电影是大多数其他艺术门类所不再有的东西,它不是一种点缀,而是一种需要。

这样问题就清楚了,不仅从社会学角度能够理解,而且从艺术史角度也说得通。那些比较古老的再现艺术的发展,无一例外,都程度不同地符合一种理想主义的世界观。那些艺术可以说是自下而上,而不是自上而下发展的。它们开始想以一种理念投射到一种不具形式的材料上去,而不是把构成物质世界的客观事物作为艺术的起点。画家在一片白墙或一幅空白的画布上,根据自己的理念(虽然这种理念有许多是得到现实的滋养的),组织一个拟物拟人的世界;即使“写生”,他也并不以物和人的本身作画。雕塑家的情况亦然,他的工作材料是不具形式的石头、黏土

① 瑟拉(Seurat, 1859—1891),法国画家,致力于光学效果的研究,与西涅克等人形成“点画学派”或“新印象主义学派”。——译者注

或者整块未经加工的巨石和原木。作家用笔和纸,或口授录音机,甚至舞台美工师的创造天地,也不过是他那点空空荡荡而又局限得很的空间。电影,只有电影,让唯物的宇宙观扬眉吐气,无论我们是否愿意,这种宇宙观在当代文明中无处不在。除动画的情况极其特殊外,电影把实实在在的物和有血有肉的人(而不是什么中性的媒体),组织成一件作品,它具有自己的风格,也能变得想入非非或充满太多的象征^①,这倒并非仰仗艺术家自己的观念,而是通过对记录工具和客观实物的实际操纵得来的。电影的媒体就是物质现实:是18世纪凡尔赛宫——无论真的凡尔赛宫还是好莱坞仿制的布景,从审美意图上说没有什么两样——或者是曼彻斯特郊区的一幢房屋,是巴黎的拉普街或戈壁沙漠,是保尔·艾尔里区在法兰克福的寓所或者纽约雨中的街道,是机器和动物,是爱德华·罗宾逊、詹姆斯·贾格尼^②,是这些物和这些人的物质现实。必须把这一切有机地组成艺术作品。可以用各种方式来“安排”(当然,这里所说的“安排”包括化妆、照明和摄影机的运动);但是不能没有这一切。从这个观点看,显然,企图让物质世界屈从于一种艺术的预先风格化的尝试(如影片《卡里加利博士的小屋》中的表现主义的布景),只不过是一种诱人的实验,对事件的总进程影响甚微。在面对现实之前就预先对现实作风格化处理,只能算作避开难题。所谓难题就是操纵和拍摄一个非风格化的现实,以致结果形成风格。而这恰恰是一个必须达到的目标,它比那些更古老的艺术所规定的目标,在合法性和难度方面,均不相上下。

① 我不禁认为,马克斯三兄弟的新片《卡萨布兰卡之夜》(*A Night in Casablanca*, 1946)的最后一场戏,哈泼莫名其妙地坐上一架大型飞机的驾驶座,把仪表板上的小按钮乱按一通,造成了无数的损失,反而因为自己不费吹灰之力造成巨大的灾难而高兴得发疯,这其实是原子时代的人的行为的一种出色而又骇人听闻的象征。无疑,马克斯兄弟会坚决否认我的解释,但是如果有人说丢勒的版画《启示录》预示了宗教战争的分崩离析,丢勒也会矢口否认的。

② 爱德华·罗宾逊(Edward G. Robinson, 1893—1973),詹姆斯·贾格尼(James Cagney, 1899—1986),好莱坞20世纪30年代的两位著名的演员,早期都以主演强盗片而出名。——译者注

第二章

电影语言



《鬼轮》(*The Devil's Wheel*, 1926)

关于电影语言问题,有三个人是必须提到的。这就是安德烈·巴赞、克里斯蒂安·麦茨和吉尔·德勒兹。可以说,这三个人代表了对于电影的三种大异其趣的态度。

巴赞代表的是那种想当然地不假思索地把电影当成一种语言的态度。哪怕是在一种比附的意义上,把电影就当成一种语言又有何妨?《电影语言的演进》一文,就是这样做的。在对待语言的态度问题上,麦茨要比巴赞严肃得多。对麦茨来说,只有文字语言才是一种已然存在的语言,而电影语言却是一种尚待考察或者尚待确立的语言。他在法国《交流》杂志上发表的《电影:语言系统还是语言?》一文,把索绪尔的结构主义语言学理论引入电影研究领域,按照索绪尔的语言标准,认真考察电影的语言性质。他充分意识到把电影同语言相提并论所面临的最大障碍,是由于缺乏双重分节,电影尚未形成语言系统。其次,电影只是一种单向沟通而不是双向交流的手段。还有,电影即使是作为符号也与语言符号有很大的不同。电影只是一种“短路”符号。短路原本是一个物理学的概念:电力系统在运行中,相与相之间或相与地(或中性线)之间发生非正常连接时流过的电流远远大于额定电流。其实他想表达的,语言中的能指和所指之间的距离,在电影中的取值几乎接近于零。尽管如此,他仍坚持认为,电影虽然不具有语言系统,但仍可当成一种特殊的视听语言,一种具有约定性的表意符号,其表现手段可以归纳为一系列代码。他提倡电影研究要运用语言学的方法,并宣称“电影符号学的时代已经来临了”。^①麦茨雄心勃勃知难而进,立即开始了电影构成的元素单位的研究,他非常乐观地指出:“虽说此等元素尚未十分确定,但借着时间以及许多学者的研究,其进展则是指日可待。”^②随后,他便提出了关于镜头间关系的八种大组合段理论。他还提出了电影电视一体化的界定方案:“电影—电视:用机械方法获取的多元的活动影像(文字说明——三种声音因素:话语、音乐、音响)。”“我把电影和电视这两样东西看作一种语言;如果非要把它当作两种不同的语言来对待(这是使问题复杂化的战略选择,我无意在此谈及,而且这明显与在电视上放映影片这一特殊而简单的情况无关),那么,人们势必把‘用机械方法获取影像’这一特点分为‘摄影影像’和‘电子扫描影像’。”^③70年代中期,麦茨的研究方向发生了转变,其标志是1975年发表在《交流》杂志上的长

① 麦茨:《电影的意义》,南京:江苏教育出版社,2005年,第29—80页。

② 同上,第81—94页。

③ 麦茨:《电影语言的符号学研究:我们离真正的格式化的可能性有多远?》(1973),转引自《世界电影》1988年第1期,第27页。

文《想象的能指》，这成为电影第二符号学诞生的标志。他以拉康的结构主义和精神分析相结合的后弗洛伊德主义为依据，深入系统地解释电影现象。1977年麦茨出版了法文版的《想象的能指：精神分析与电影》，该书第一部分为“想象的能指”（1974），第二部分为“故事与话语：两种窥视癖论”（1973），第三部分为“虚构影片及其观众：一种元心理学研究”（1973），第四部分为“隐喻与换喻，或想象的参照物”（1975—1976）。德勒兹（1925—1995）可并不这样想，他断然拒绝了任何可以同语言相比附的可能性。他的两卷本巨著《电影1：运动影像》（1983）和《电影2：时间影像》（1985）出版后被该书的中译本学者称之为是对“既有之法国电影学传统的挑衅对话，并同时丢给哲学界的一份博学难解的‘创作文件’”。^①在相当长的时间里学术界都不知道应当如何对待这颗烫手的山芋。赞美者因难以窥其堂奥，不知何以置喙，批评者则因其艰深晦涩，亦难以置词。但该书有一点相当明显，虽然德勒兹宣称，他的电影理论不是“关于”电影的，但却是为了与以麦茨为代表的电影符号学分庭抗礼的。他坚定不移地认为，电影决不能运用语言学方法来进行研究。在他看来，电影既不是一种语言系统，也不是一种语言。麦茨通过电影具有叙事功能而辩明电影是一种语言，而德勒兹却认为，电影根本不用作为语言就具有叙事功能。德勒兹全面继承了柏格森的哲学衣钵，大量引证和发挥柏格森的《物质与记忆》把世界电影化的思想：“是世界变成为它特有的影像，而不是一个变成世界的影像。”^②在德勒兹看来，胡塞尔认为，所有意识都是某物的意识，而柏格森却认为，任何意识都是某物。这是一种全新的哲学立场。德里达有过一个非常著名的表述：“本文之外别无他物。”那么，德勒兹通过援引柏格森进行的表述就是，影像之外别无他物：“运动即影像就是真相，换言之，我们无法而且也没有必要在运动里找到任何存在于影像之外的东西。”^③在德勒兹看来，有了电影，本身就是影像的世界被变成了它特有的影像，而不是过去的世界是世界影像是影像的与世界对应的影像。这样一来德勒兹的那句：“不要问什么是电影？而要问什么是哲学？”^④就不那么玄奥了。因为哲学会告诉我们，世界就是电影，研究哲学就必须研究电影。德勒兹的电影哲学就是从这里出发的。这里我们不妨概括一下，在巴赞看来，要研究电影，直接研究就可以了，哪怕把

① 德勒兹：《电影1：运动影像》，台北：远流出版公司，2003年，第7页。

② 同上，第119页。

③ 同上，第120页。

④ 同上，第751页。

电影当成一种语言。而对麦茨来说,把电影当成一种语言来研究,是离不开语言学资源的,特别是结构主义语言学,但是,这并不意味着把电影简单地同语言进行比附。德勒兹却认为,电影研究离不开哲学,哲学研究离不开电影,因为世界就是电影,研究电影是哲学的题中应有之义。这些,是我们在讨论电影语言问题之前应该了解的。

与此同时,我们还应了解的是,西方对电影的研究,大体上经历了三个发展阶段:第一是电影作为艺术的阶段,论证电影的艺术地位;第二是电影作为语言的阶段,审议电影的语言资格;第三是电影作为文化的阶段,讨论电影的种种文化问题。关于这三个发展阶段,我们似乎可以从一些书名说起。1957年,爱因汉姆重新结集出版了《电影作为艺术》(*Film as Art*)一书,代表了经典电影理论的阶段。1958年,巴赞出版了他的论文集《电影是什么?》(*What is Cinema?*),书名不仅是对他自己的设问,而且是对“电影作为艺术”的质疑。巴赞似乎知道问题的复杂性,知道他还无法详论电影的地质学和地理学。^①1968年麦茨出版了他的法文版文集《电影表意散论》(英译为 *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, 1974),代表了现代电影理论的阶段,书名如果使用“Film as Language”就更好了。1972年,帕金斯出版了他的《电影作为电影》(*Film as Film*)。可以认为是对“Film as Art”和“Film as Language”的不赞成的一种回应。1996年,大卫·波德维尔和卡罗尔主编出版了《后理论:重建电影研究》(*Post-Theory: Reconstructing Film Studies*)一书,高调反对“大理论”,倡导一种“中间层面”的理论,从这本书的丰富内容来看,这本书的书名要是“电影作为文化”(Film as Culture)那将是十分恰当的。

电影作为语言的研究,虽然在德勒兹这样的哲学大鳄的重击下,暂时受挫,但是,仍有极其广泛的发展空间和发展前景。以往所有关于电影语言的研究,从爱森斯坦的蒙太奇理论,到巴赞的长镜头理论,再到麦茨的精神分析和结构主义的电影理论,都是十分珍贵的理论资源,其中也包括电影叙事学和修辞学的研究。特别是,在电影数字技术迅猛发展导致“电影成为语言”的伟大进程展示出前所未有前景的情况下,就更是如此了。

(王志敏)

① 见该书原序。

电影修辞问题

[俄]鲍里斯·艾亨鲍姆(Boris Eikhenbaum) 著

杨远婴 译

(译者按)苏联的十月革命前后,是艺术探索和科学实验极为活跃的年代。1914年至1915年的冬天,几位年轻的大学生在科学院的赞助下成立了莫斯科语言学会,立志从事语言学和诗学的研究。1917年初,彼得堡出现了一个新的“诗歌语言研究会”,他们与莫斯科学会密切合作,共同探讨诗歌的语言问题。于是,他们的研究活动开始以整体流派的风貌在俄国文坛崭露头角。

1914年问世的什克洛夫斯基的《词语的复活》仿佛是一个宣言,昭示了形式主义方法赖以形成的精神氛围,作者在卷首这样写道:“词语是形象和形象的硬化。修饰语是革新词语的手段。修饰语的历史是诗学风格的历史,旧的语言艺术家和作品的命运也和词语本身的命运一样:它们经历了从诗歌到散文的道路。物的死亡。未来主义的任务——使物复活起来——是使人重新感受到世界……”这段话实际上揭示了形式主义者们的理论热点。1916到1917年间,他们相继出版了两本诗歌理论研究文集,1919年又出版了《诗学》一书。这三本文集奠定了俄国形式主义的理论基础。

这一流派的主将有罗曼·雅可布逊(Roman Jakobson,1896—1982)、维克托·什克洛夫斯基(Viktor Shklovsky,1893—1954)、鲍里斯·艾亨鲍姆(1886—1959)、尤里·梯尼亚诺夫(Yury Tynyanov,1894—1943)、鲍里斯·托马舍夫斯基(Boris Tomashevsky,1890—1957)等。他们大都是作家兼理论家,对语言形式的奥妙抱有浓厚的兴趣。当然,他们的研究对象并非如此狭窄,作为一种对旧理论具有强烈冲击力的批评思潮,他们的探索几乎扩展到所有的艺术门类,甚至包括尚处于襁褓期的电影。

形式主义者从一开始就把作品当作考虑的中心,而拒绝接受当时支配俄国文学评论的心理学、哲学以及社会学的方法论。他们认为,不能根据作家生平或社会生活的背景来解释作品,应当抛弃那种只能掩盖创作过程的神秘主义或象征主义。他们根据自己的原则进行了以下几方面的研究:

1. 情感语言和诗歌语言的关系,诗句的声音结构。(罗曼·雅可布逊的《俄国现代诗歌》和《论捷克诗歌》)

2. 声调作为诗句的结构原则。(鲍里斯·艾亨鲍姆的《俄国抒情诗的旋律》)
3. 诗歌和散文的格律、格律标准与节奏。(鲍·托马舍夫斯基的《论诗句》)
4. 诗歌中节奏与语义学的关系,文学研究的方法论。(尤里·梯尼亚诺夫的《诗歌语言问题》)
5. 神怪故事的结构。(弗·普罗普的《童话故事形态学》)
6. 叙述形式的类型学。(维克托·什克洛夫斯基的《散文论》)
7. 电影诗学问题。(鲍里斯·艾亨鲍姆的《电影修辞问题》、尤里·梯尼亚诺夫的《论电影的原理》等等)

形式主义流派的活动延续了十五年之久。在这段时间内,他们撰写了大批理论文献,充分阐述了文学的自主性、文学的结构与形式、诗学与语言学的关系等问题。他们以文学作品为基本对象,追寻文学本身的内在规律,总结归纳文学的构成元素与建构手法。他们把分析语言作品的形式结构作为沟通语言学和诗学的桥梁和基础,提倡从语言学的角度来探讨诗歌的构成因素和构成方式,从而在文学研究方法上开辟了一条新的道路。他们要求文学研究持客观的科学态度,必须对事实做出冷静的描述。在方法论的意义上,他们把文学作品视为一种纯粹的艺术现象,并认为只有文学本身所特有的规则才能说明文学的意义。这一观念构成了形式主义思潮一个基本观点:即只有艺术规律才能阐释艺术的形式与结构,只有艺术创作的特性才是艺术研究的对象与核心。这一原则与俄国传统的传记——社会学式的文艺研究方法形成了尖锐的对立。

在具体研究过程中,他们给自己提出的理论命题往往是:构成艺术作品的材料是什么?它们怎样转化为艺术的有机因素?什么使普通材料变为具有感染力的审美对象?作品的艺术性是怎样建构的?在他们看来,诗学的目的是找寻使语言材料变为艺术作品的原因,也就是说,文学研究的对象是使语言成为艺术品的东西,它显现为词与词的序列,词的意义及其内外形式。他们明确地指出,诗的材料不是形象、也不是激情,而是词语。在他们的文论中反复出现的“无意义的语言”、“奇特化”、“手法”、“材料”等概念说明了他们的探索主要侧重于形式的构成因素。他们认为,词就是词,词的涵义首先是指它的物质性和具体性。

1927年,他们出版了论文集《电影诗学》。这是俄国形式主义者运用自己的观念研究电影的重要成果,也是世界上第一本真正从理论角度把握电影本质的著作。他们从电影的外在形式着手,详尽分析了影片结构和具体技巧的功能,他们试图通过这种途径寻找电影建构的基本原理和修辞特征。

他们认为电影是一门不同于其他任何艺术的新型种类,因此他们反对用旧范畴指称新事物,不赞同以其他艺术的特征概说电影,而坚持从电影与现实对象的特殊关系方面论证它的独创性。在《电影诗学》一书中,他们的研究集中在这样几个问题上:

1. 电影修辞问题(艾亨鲍姆)。
2. 论电影的原理(梯尼亚诺夫)。
3. 电影的本性(卡赞斯基)。

4. 电影中的诗歌与散文(什克洛夫斯基)。
5. 论电影的风格样式(彼奥特洛夫斯基)。
6. 摄影师在影片创作中的作用(米哈依洛夫等文)。

艾亨鲍姆的文章《电影修辞问题》是一篇综述。他遵循实证的方法,着眼于电影材料的功能与意义,分别从摄影方式、蒙太奇手法、音乐、节奏、表演、时空关系等不同的层面剖析了电影的构成因素和修辞特征。他的分析条缕分明,论证富于思辨性,显示出细密而严谨的理论思维能力。

著名苏联文艺理论家巴赫金(M. M. Bakhtin)曾说:“俄国形式主义方法是一个关于文学的理解及其研究方法的彻底而始终一贯的体系,这个体系贯穿着统一的精神,并使它的信奉者们养成了固定的和爱坚持己见的思维习惯。”在电影艺术的研究中,他们忠诚地因循了形式主义的方法,试图按照语言的规范来思考电影诗学问题。他们把摄影和蒙太奇界定为电影的基本“材料”和“手法”,对影片的构成元素和观赏机制做出了实证主义的分析与论证。与此同时,他们还科学地描绘了电影的客观地位和审美价值。

在俄国形式主义活动的鼎盛时期,电影尚处于默片时代。因此,他们所概括的电影功能并不完整。然而,他们把电影与诗学相结合的研究方式不仅开阔了形式主义的理论范围,而且为电影美学的诞生奠定了初步的基础。他们在当时所提出的电影研究课题至今仍然是电影理论的基本范畴。重读他们的文章,可以帮助我们更加清楚地认识电影美学发展的脉络。

—

作为一种自然现象,自在的艺术是不存在的,存在的是人类固有的对艺术的需求。这种需求在不同的时代、不同的民族和不同的文化中以不同的方式得到满足。参与构建人类生活的某些个别自然元素是孤立的,但当它们接触到某种特殊文化后,便成为某种艺术的基础。作为艺术材料,这些元素应该具备某些特质或“能力”,并且应该与日常生活发生某些特殊的关系。这些关系变动不居,因此,艺术本身及其分类也处于经常的变化之中。

电影成为一门艺术不是一蹴而就的。电影史上有两个不同的发展阶段:电影摄影机的发明和电影摄影机的使用。前者使运动在银幕上得以再现,后者将摄影胶片变为电影胶片。在第一阶段,电影仅仅是一部照相机,一种机械装置;在第二阶段,电影已成为摄影师和导演手中的一种特殊工具。这两个阶段的出现当然不是偶然的。前者是摄影领域内技术进步的自然成就;后者是新技术需求的必然结果。前者属于按自身逻辑规律进展的发现范畴;后者则可能更接近于创造范畴:人们意识到可以用电影摄影机来构建那渴望已久的新技术。

电影摄影机的发明者未曾想到他们为构建一门新型艺术创造了条件。足以说明问题的是,大约经过二十年的时间人们才认识到电影技术是电影艺术的技术。在最初一些年里,人们的兴趣集中于运动的幻象本身。电影被视为一种技术魔法,并未逾越活动照相的原则。那时既谈不

上场景,也无须说剪辑,更没有语言。1897年以前,甚至没人想到将影片片段连接起来。摄影机本身的技术改进始终是人们关注的焦点。

不超过17米的电影胶片,被当作一场戏的长度,如卢米埃尔的《工厂大门》。在很长一段时间内,电影的主要片目是“风光片”,即一种活动明信片。这是生活情景和风光场面的雏形(顺便说,这时确认了水的上镜性)。在这些原始样式之后接踵而来的是喜剧片,它为电影成为一门艺术发挥了极大的作用。由于喜剧所特有的性质,这些影片无须复杂的动机和错综的情节,而直接取材于日常生活。它们同时还奠定了未来电影特技的基础,建立了一系列电影文化所必需的典型模式。然而,活动照相原则依然是主要和唯一的原则。

准确地说,电影摄影机的发明给迄今为止有很大局限性的摄影领域注入了新的生机。普通摄影虽然在各方面都已开始趋向“艺术化”,但仍然不能跻身于艺术之列,因为它是静态的,所以只具有“再现性”。美术家有充分的自由来实现不同的构思,相形之下,摄影自然显得只是某种辅助性的纯技术手段,而不具备任何“修辞”性质。因此,它只能实实在在地应用于日常生活,而没有其他别的出路。电影摄影使照相活动起来,把一张张封闭而静止的照片变为电影镜头——无限运动中的一环。于是,一种以“再现性”为特质的艺术有史以来第一次可能沿着时间展开,并显示出不可比拟和无法归类的特征。它通过自身的多种元素与戏剧、绘画、音乐及文学发生联系,但同时又表现出全新的面貌。摄影的机械手段(光影对照、变焦、缩扩等等)转化为特殊的电影语言手段,从而获得了新的意义。随着电影技术的发展和对象太奇方式的认知,形成了任何艺术都必不可少的材料与结构之间的区分。也就是说,形式问题被提上了日程。

与电影相比,普通照相最终只能被确定为初级的、一般的和实用的技术。照片与电影的关系类似于生活语言和诗歌语言的关系。电影摄影机能够发现和利用普通照相不能也不会利用的某些效果。因此,随之而出现了“上镜头性”问题(路易·德吕克),它的主要意义是把根据特征选择素材的原则引进了电影摄制领域。

艺术的生命在于从生活中提取并不具有实用价值的素材。日常用语的无意识性使大量语音、语义及句法的细微差异未能得到充分应用,而这些差异在语言艺术中受到了重视(维克托·什克洛夫斯基)。舞蹈所表现的是平常步态中没有的姿势。如果艺术搬用生活琐事,那么也只是把它们当作素材,目的在于进行出人意料的阐释,或移花接木,或面目全非(怪诞风格)。由此产生了艺术中永恒的“假定性”,即便是最极端、最彻底的“自然主义者”,只要他依然是艺术家,就不能超越“假定性”。

艺术的原始特性是宣泄人类机体中的某些能量,它们在日常生活中或者毫无用武之地,或者只能部分地发挥。这也正是艺术的生物学基础,它赋予艺术寻求满足生活需要的力量。这一基础的本质是游戏,而与明确表达的“涵义”没有关系,它体现在那些“不可理喻”的、“自身即目的”的冲动里,这些冲动开启了各种艺术,并且是它们的有机酵素。通过利用这种酵素,使之转化为“表现能力”,从而便构成了作为一种社会现象和一种特殊“语言”的艺术。这些“自身即目的”的冲动常常迸发出来,成为革命的口号,于是人们就开始谈论“未来派诗歌”或“抽象派音乐”等等。“不可理喻”和“语言”往往彼此不能契合,但这正是艺术内在的二律背反,它制约着艺术的演变。

这两个因素的意义一旦在电影中确定下来,电影便成为一门艺术。上镜头性就是电影的“不可理喻”性,在这一意义上它类同于音乐、语言、绘画、建筑等其他艺术的特性。它与情节无关,只是显现在银幕上出现的面容、物象和风景之中。我们重新审视事物,把它们当作陌生的东西来体验。德吕克指出:“火车头、远洋轮船、飞机、铁路,就其结构特点而言,都具有上镜头性。每当具有‘电影真实性’的镜头在银幕上闪动,向我们展示舰队或轮船的运动时,观众们就会欣喜惊叹。”^①当然,这不在于物象本身的结构,而在于它被搬上银幕。任何物体都可以摄入镜头,关键是方法与修辞。上镜学的艺术家就是摄影师。作为一种“表现能力”,上镜性转换为面部表情、姿态、物象、摄影角度、景别等语言方式,它们构成了电影修辞的基础。

二

人们早就渴望一种新的大众艺术,其表现手段为没有“民间艺术”的城市“大众”所喜闻乐见。作为面向群众的艺术,它应该同各种旧有的、相互独立存在的艺术的优雅形式截然不同,而显示出新的“粗俗性”。这种“粗俗性”的体现取决于创造性的工作,它把新的艺术元素提到首位,并使之成为主要的结构成分,从而可能造就一种将彼此独立的艺术综合在一起的特殊形式。

作为一种完整艺术的演进往往表现为在分立和融合之间的不断摇摆。每一种独立艺术的生存与发展都以其他艺术为背景,或者独具一格,或者改头换面。每个时代都会有某种艺术企图成为大众样式,并受综合观念的驱使而竭力吸收其他艺术的成分。分立与综合是相关发展的艺术史上屡见不鲜、意义均等的不同阶段。综合形式绝不像前人所想的那样,仅仅是野蛮人或“平民”的艺术。建构这种形式的趋向乃是艺术文化中的恒久现象。瓦格纳的音乐剧与芭蕾革新者的交响舞蹈,就是近代综合趋向的某些体现。但这些尝试没有把握住“粗俗性”的革命精神,为了使新形式获得大众艺术的意义,它必须以广泛的影响来抗衡其他艺术。普遍的文化断裂在很多方面把我们带回到中世纪早期的原则,并向我们提出一个根本性的要求,即创建摆脱传统、使用粗俗“语言”(涵义)方式、同时能极大地作用于群众的新型艺术。当代文化以“技术主义”为标志,因此这种艺术也应该产生于技术之中。

早期的电影正是这样一种艺术。富于典型意义的是,电影在最初的年代(大约直到第一次世界大战前夕)就被视为庸俗、“低级”、只适合于芸芸众生的艺术。开始它仅仅在外省和都市郊区放映。因被海报所吸引而进入影院的知识分子若是遇见另一位同行就会窘迫万分,而且两人都彼此揣度:“怎么你也受到诱惑?”当时有谁能想到列宁格勒音乐学院的大礼堂会作为电影院用呢?这种情形在不同艺术及不同样式的演进中常常发生。

与其他艺术相比,电影显得粗陋简单,甚至庸俗不堪、有伤大雅。这门新艺术产生于照相的事实本身就破坏了通常有关创作的“高雅”观念。电影摄影机毫不恭敬地与旧艺术虚假的“手工

^① 路易·德吕克:《电影上镜性》,莫斯科,1927年,第96页。

技艺”相对抗,并在某种程度上宣告了它们(特别是戏剧)的陈旧过时。在受到传统庇护的艺术行列中,突然冒出个胆大妄为的新手,威胁着要把艺术变为简单的技术。电影放映完全是对戏剧演出的“降格”:穿着外套的观众就像是顺路拐进来的过客,毫无装饰的银幕取代了华丽的帷幕和舞台。机械的再现、机械的重复(一晚上两三场)、企业性生产等等,不一而足。大多数知识分子生活在旧的艺术文化的传统中,自然他们最初都不理睬电影,并视之为机械的粗俗作品,仅仅能满足“市井”口味。

毋庸置疑,是战争和革命加速了电影在大众中的传播进程。若是在其他历史条件下,电影恐怕就要经历更为长久和更为复杂的斗争了。顺便说一下,回想起来也很有趣,还在大战之前,象征主义衰退之际,戏剧理论家和导演就迷恋上“公众”戏剧仪式的观念^①。剧院活动已显现出某种枯竭,为了挽救颓势,人们试图对“古代戏剧”、即兴喜剧等加以推陈出新。与“公众”观念一起出现的是恰能表明戏剧陷入危机的怪论——“为戏剧而戏剧”的提法(H·H·叶甫列伊诺夫),以及大量涌现的拙劣模仿的剧目^②。然而,不论是观众还是演员,大家对戏剧的态度都越来越冷漠。

“公众性”的理想并未实现,而只成为戏剧衰退时代的历史特征,但另一种新型的、大众化的、独特的“公众”艺术却不期而至。它的公众性不仅表现在观众(“市井”)方面,并且体现于制作本身。作为一种综合形式和技术发明,电影周围聚集了大批不同门类的专家。在很长一段时间内,观众看到的电影是集体合作的果实,不搞任何署名,不标任何作者。

但是,这种“公众性”与象征主义者的理想相距甚远:它具有完全不同的性质。其实,就是电影“大众性”的概念本身也需要作系列限定。我们这些“电影诞生”的见证人自然倾向于把它稍稍浪漫化。但倘若能冷静地思考一下,就会马上明白,电影的大众性不是一个质量概念,而是一个数量概念,与电影的本性没有关系。它是电影成功的标志,一种纯粹的社会现象,这种现象受到诸多的与电影无直接联系的历史条件的制约。相反,电影就其本身而言,绝不像戏剧那样需求大批观众出席。只要有放映机,任何人都可以在家里看电影,因此,电影观众并非一定进入电影院。而且,当我们坐在电影院里时,实际上并没有觉得自己是观众中的一员,或是群众场面的参加者;反之,电影放映时的环境使观众觉得自己完全处于孤独之中,而这种感觉恰恰是观赏电影特有的愉悦之一。电影甚至不期待掌声,除非是给放映员鼓掌。观众的状况近似于独自沉思默想,他仿佛在观看什么人的梦境。每一种电影之外的微小声响都会使他恼火,并比在剧院里受到同样的干扰更为愤怒。邻座的交谈(譬如大声朗读字幕)妨碍他全神贯注于电影的进程。他希望自己旁若无人,单独与电影默默地交流,暂时变为聋哑人。

尽管电影具有多种“大众化”特征,但它仍然最适于成为室内艺术。当然,某些电影样式由于自身的性质而照顾了一般观众的趣味,可是不能用个别样式的特征涵盖所有的电影。应该谨记,电影的“大众化”时代已经成为历史,那时,电影是为自己跻身于艺术之列、谋求社会经济效

① 参见索洛古布、切尔特科夫、卢那察尔斯基等人的论文集《戏剧论著》,1908年。

② B·B·卡赞斯基:《戏剧方法:论H·H·叶甫列伊诺夫的体系》,列宁格勒,1925年。

益而奋斗。现在常常有艺术实验片问世,这类影片并不面向广大观众。电影已经具备了某种非商业性的、艺术的,即多种风格流派的发展过程。与此同时,电影观众也养成了一定的欣赏旨趣,他们习惯于某些类型模式,并不愿轻易改变口味。这里显示出任何艺术都具有的复杂的双向关系。《卡里加利博士的小屋》这部影片对普通观众放映时,在欧洲各地都遭到了惨败。但在电影发展史上它却是一块重要的里程碑,以后有许多影片都受到了它的影响。基顿的影片《我们殷勤好客》(又译为《待客之道》, *Our Hospitality*, 1923)再次提出了电影的喜剧性问题(主人公的喜剧行为与悲剧环境的对照),该片过分机巧,隐喻涵义过分复杂,因而反倒不能引起观众的热烈反应。而《胆小鬼》(又译为《胆小怕事的人》, *So You Won't Squawk*, 1941)简单得多的滑稽风格自然更容易达到预期效果。巨大的商业成就在电影史上打下了“金色童年”的印记,但这已经是危机的前夜。电影正步入更为艰难也更富于希望的青春期。而就是由于有希望,才值得提出一些繁复的理论问题来探讨。

三

我们所处的阶段是电影显现为一种新型综合艺术形式的阶段。电影摄影机的发明已使对戏剧综合体中的基本元素——可听见的话语的摒弃成为可能,并代之以另一种支配元素——可细察默观的运动。这样,与可听见的话语相关的戏剧体系就被重新改造。电影观众处于全新的观赏条件之中,读解过程也与戏剧截然不同:先从物象和可见运动出发,继而对其进行思索并建构内在语言。电影的成功在某种程度上恰恰与在日常生活中未能充分展开的新型脑力活动有关。就艺术而言,我们这个时代可以说是使用语言最少的时代。作为一种时代的标志,电影文化与支配了上个世纪的书面和戏剧语言的文化相对峙,电影观众寻求语言的缺席,他们只想观看与揣测。

然而,如果称电影为“沉默的”艺术则是不正确的。问题不在于“沉默”,而在于没有可听见的话语,在于话语与物象之间所建立的新的联系。表情、姿态和话语相伴随的戏剧方式被废弃了,但表达情感的话语依然发生作用。电影演员拍摄时张口说话,于是在银幕上便产生效果。诚然,电影观众似乎变得又聋又哑(有关音乐的问题后面再谈),但这并没有消除语言的作用,而只是将其转化到另一个层面。英国的一家电影院里曾经发生过一桩著名的事件,一群聋哑人在看电影时抗议演员台词的内容,认为它与银幕上表现的场面不符。可见,对聋哑人来说,电影比戏剧更是一门“语言”艺术,因为戏剧表演的条件(舞台与观众有一段距离)使观众不能清晰地看到说话器官的动作。一般电影观众自然不去琢磨发音动作,但这种动作对于他仍然具有一定的意义,因为影片中的演员既不像聋哑人那样举手投足,也不是在演哑剧。如何处理银幕上说话时的表情问题,这是将来的事情,但无论如何不能把它作为电影拍摄之后的遗留工作。

但观众内心语言的构成是另一件更为重要的事情。对于研究电影规律(首先是蒙太奇)来说,极为关键的是承认电影的观赏与理解和内心语言的形成密不可分,这种内心语言把一个个孤立的镜头相互联结起来。没有这个过程,观众只能感受到电影的“不可理喻”性。电影观众必须

进行串连镜头(构造电影语句和电影时段)的复杂脑力劳动,这种思维在日常生活中几乎不复存在,话语本身的明确性排除了其他的表达方式。观众需要不断地编排电影语句的链条,否则他将一无所知。难怪有人觉得电影—思维活动很吃力,很累人,既不习惯又无快感。导演最关心的事情之一就是每个镜头都“传递给”观众,使他能够推测出每个段落的涵义。换言之,就是让观众把情节运作转换成自己的内心语言;因此,构造电影时代就要考虑到这种语言。

电影要求观众具有某种特殊的推测技能,随着电影的日益发展,这种技能自然会愈加复杂。现在的导演常常使用象征和隐喻,它们的涵义直接取自流行语的意思。电影观赏伴随着持续不断的内心语言过程。我们已经习惯于一套固定的电影语言程式。在这方面任何细微的变动对我们的冲击都不亚于语言中新词的出现。电影不能被视为一种完全超乎语言的艺术。那些为电影的非“文学性”辩护的人们往往忘记了电影摒弃的是可听见的语言,而并非拒斥思想,即内心语言。研究这种语言的特征是电影理论最重要的任务之一。

与内心语言相关的是字幕问题。字幕是影片中必不可少的涵义加重符号。但是不能泛泛地谈论“字幕”,一定要区分它在影片中的类型与功能。电影中最令人讨厌并最格格不入的字幕是“叙述性”的、“出自作者”解释而非补充性的字幕。它们取代了按照电影艺术规律应该展现出来、由观众推测到的东西。因此它们正好暴露了电影剧本的缺陷或导演构思的不足。这种字幕不仅打断了影片在银幕上的发展,而且破坏了内心语言的流动,迫使观众暂时变为读者,去铭记“作者”用语言告诉他的东西。基于电影特点而适当插入的“对白”字幕则是另一回事。对话时银幕上出现的简短字幕是为了配合演员明确赋予特征的动作,是影片中完全合乎情理的元素。只要字幕按照电影规则来设计(这里,字体形象也至关重要),那么它们就不会取代其他的电影方式,也不会干扰电影思维。字幕是观众了解对话的必要途径,但它本身并不能填充情节的空白,也未将叙事的“作者”引入影片,而只是补充和强调观众在银幕上看到的東西。

经验证明,喜剧片比其他影片更需要对白字幕,这些字幕往往明显地加强了喜剧效果。《犹太人的幸福》、《佐罗的记号》(*The Mark of Zorro*, 1920)、《胆小鬼》等影片就是例证。这是由于喜剧本来属于一种思维现象,因此它与语言密切相关。喜剧片往往以不同状态的细节来构造,而这些细节只有借助字幕才能“传达”给观众。

无论怎样,只要电影不是哑剧的变种,并且一般又不排斥语言,那么字幕就是影片中完全合法的成分,问题只是在于不要把它变为文学式的描述,而要作为由摄影所发现的自然元素。

另外一个问题是电影音乐问题。它既与电影观赏方式有关,又与排除可听见语言的结果相连。这个问题甚至无人从理论上加以阐述,同时,在实践中也几乎没有人提出疑问。可听见的语言被排斥了,于是就需要新的替代物,音乐在某些方面具有语言的功能,因而它承担了加强情绪的作用,伴随着内心语言的发展。但这远远未能解决电影音乐的性质问题和影片与其配乐之间的合理关系问题。这种配乐的原则应该或可能是怎样的呢?

在法国,“音乐片”的观念相当流行。譬如,L·慕西纳克在谈论这类影片时虽然词义含混,但却情绪激昂:“光的语言应该与旋律的语言结合起来;其节奏的相互配合、渗透及补充需要无比

的准确与协调。”^①饶有意味的是巴拉兹的说法与这种华丽的言词形成鲜明对照,对于这个问题他倾向于另外一种结论:“值得注意的是,当没有音乐时,我们会立刻觉察到它的缺席,但在有音乐时,我们却对之毫不注意。似乎任何音乐适用于任何场面……由于音乐能够唤起完全不同的视像,所以当这些视像与银幕影像过分接近时,只能起妨碍后者的作用。”巴拉兹对音画对位,即创作伴有独立音乐作品的影片寄予了更大的希望。

巴拉兹的见解中肯而正确。一部好影片紧紧地吸引着我们的注意力,使我们仿佛忽略了音乐的存在;但一部没有配乐的影片又显得贫乏无味,这是出于习惯还是受制于电影本性?我觉得,这个问题与我曾经谈论过的电影观赏的瞬间性和梦幻感有关。这种观赏特征要求给影片罩上独特的假定情绪气氛,而这种气氛如同空气的存在一样,既可能不为人觉察,又必不可少。电影观众的内心语言比说出来的语言更易变也更朦胧,而音乐不仅不干扰内心语言的流动,反倒有助于它的形成。内心语言不确定的建构过程与音乐的阐释相结合,组成某种统一的整体。还须指出的是,音乐在很大程度上能够将银幕所唤起的情绪转换为艺术的情感,没有音乐的影片往往给人留下恶劣的印象。由此可以断言,影片的配乐促进了内心语言的形成过程,而正是因为这一点,它本身的存在才不为人所觉察。

这个复杂的问题还包含着另一个尚不清楚的层面,即电影节奏及其与音乐节奏的协调方式的相关关系。那些乐于谈论镜头节奏与蒙太奇的人们往往玩弄隐喻,或者像议论建筑、绘画的节奏一样,空泛地使用“节奏”一词。当代电影还不具备严格意义上的(如音乐、舞蹈和诗歌所具有的)节奏,而只有一般的节奏性,它与电影音乐问题毫无瓜葛。诚然,镜头长度在某种程度上可能是构成电影节奏的基础,但这尚属未来,现在还难于说明。也许,随着电影的继续发展(从少年时代进入青年时代),电影节奏的潜能会愈益清晰地显露出来,那时就可以不根据情节,而依照摄影来确定特殊的节奏类型。这种形式(类似诗歌)很可能恰恰产生于电影配乐的制作经验之中。那时电影音乐问题也会更为明确,而目前它的作用正好是综合时期的典型特征。

四

总之,电影已经被确定为一门使用动作语言(面部表情、手势、体态等)的“摄影”艺术。据此它与戏剧展开竞争,并赢得了胜利。而电影观赏的条件是这一胜利的根本保证:电影观众能够看清细节(面部表情、物象等等),并且如在想象中那样轻易地更换位置,因此可以从不同的侧面、不同的角度以及不同的明暗条件下观看面前的人与物。电影以在银幕上展开的运动战胜了戏剧,从而使它变为“可爱的古董”。戏剧必须重新认识自身,它已不再是一种综合形式,而只是一门分离出来的个别艺术,戏剧演员的语言和形体应该摆脱对其他艺术的模仿。

作为一种综合性艺术,戏剧的重大缺陷在于舞台的固定性,以及与此相连的观赏角度和景别的固定性。这一缺陷只能在戏剧表演中得到有限的克服。戏剧表演(表情、姿势、布景、物体)的

^① L·慕西纳克:《电影的诞生》,列宁格勒,1926年,第50页。

观赏效果必然会遇到固定舞台与观众距离的问题。戏剧几乎不可能为观众提供表演的细节。由于表情和姿势的展现过程受到束缚,演员即便有出神入化的天分,也不能充分地发挥出来。同时,舞台的固定性只能使演员在一面布景前表演;这就大大限制了剧作家,并给戏剧艺术语言的运作带来了某种异质的、多余的和静止的成分。戏剧中的物品扮演着完全被动的角色,它们只是表演的旁证或监督人。观众对它们的存在感到厌烦和困倦。戏剧空间的分割(利用灯光的明暗)与旋转舞台的使用都不能改变问题的性质,而不过是对电影的可怜摹仿。属于电影本质的东西在戏剧中就显得粗陋笨拙,就像是愚蠢的人拼命表现聪明一样。显然,戏剧应该走另外的道路,把舞台变为适于演员活动的场地,废弃固定动作“地点”的戏剧空间,也就是说,重新回到莎士比亚的戏剧原则。

电影消除了戏剧舞台的固定性问题和它与观众之间的距离问题。银幕是个虚设的点,它的固定性随时都可能被打破。演员与观众之间的距离不断变换调整,确切地讲,这种距离根本就不存在,存在的只是比例与景别。演员的面部可以极度放大,使任何细微的肌肉运动都历历在目;只要是影片的情节需要,观众就能够看到姿态、服装及布景的每一个细部。动作空间、场景局部、观看视点(侧拍、俯拍等)等元素都在不断地变动,而不会消极地等待。这些技术上的特性使电影不仅成为戏剧的竞争对手,而且成为文学的竞争对手。在电影发明和蒙太奇确立之前,文学是唯一能够展开复杂的情节结构、平行地叙述故事、任意地改变事件地点、突出地强调细节特征的艺术。现在,与电影相比,文学的这些特权已有许多丧失垄断专利;电影在这一范围内的发展显示出极大的优势。文学与戏剧一样,滋养和促进了电影的生存,同时却失掉了自己原来的地位,并在自己的未来演化中必须考虑另一种新型艺术的影响。

如果说上述内容注意到了电影与形象艺术之间的联系(这是需要专门探讨的课题),那么当代电影似乎已被证明为是一种综合形式:电影确实以各种方式触及到所有旧的、个别艺术的体系,并且在脱离它们的同时对其未来的演变给予了决定性的影响。我们面对着一种新的事实:摄影和蒙太奇使视觉形象运动起来,而这一点正是其他任何艺术都无法企及的。这种性能的前景远远未能充分显示出来,但目前已经迫使其他艺术聚集在它的周围,并为其提供方便。体现不同的素材处理方式或某种“偏重”的影片风格也开始逐渐形成。但它仅仅初露端倪,而理论几乎还没有触及这个问题。

人们常常提到电影的“自然主义性质”,认为这是它独有的特长。这种以肤浅的概念所表达的看法模糊了电影作为一门艺术的特殊规律,因而是简单幼稚的,对之应该予以反驳。在早期阶段,甚至连电影的“语言”手段也尚未确定时,电影自然不了解自己的艺术潜能,因而仅仅关心制造幻象与贴近“自然”。以后,随着电影摄影机被当作一件工具来使用,最“自然主义”的、未脱离纯粹照相原则的全景镜头就失去了原来的意义,电影开始摆脱原始自然主义而发展自身的假定性,如特写、叠化、俯拍、仰拍等等。

“上镜性”原则规定了电影特有的和假定的基本性质。从此,“现实的变形”就像在其他艺术中一样在电影中取得了应有的位置。摄影师手中的机器已经如同画家笔下的颜料。一种情景用不同的角度、不同的景别和不同的光线拍摄,就会获得不同的修辞效果。近来,实地拍摄逐渐被

摄影棚所取代,原因就在于实景妨碍影片保持确定的修辞基调。导演不仅关心影片的整体结构(剪辑),而且关心镜头内部的结构,遵循地道的造型原则——对称比例、总体线条、光影分布等等。只要说到电影修辞和镜头结构,那就意味着声名狼藉的“自然主义”只是众多风格中的一种,而且,它的假定性丝毫不少于其他艺术样式。“类型化”的需求和与此相关的电影演员问题(演员与“真实性”问题)的出现绝不是因为电影具有自然主义特性,而受制于电影表现的方式:特写镜头和上镜头性使电影化装不能像戏剧化装那样浓烈,因此产生了迥然不同的表演原则。

总之,电影中的自然主义与文学戏剧中的自然主义一样,都不能排除假定性。的确,电影技术能够把自然摄入影片,而戏剧则望尘莫及。电影导演可以有自己的“记事本”,其中存有顺手拍摄的某些生活场面,以便在剪辑影片(如“风俗片”)时灵活使用,但他必须像作家那样,让零散的素材服从于影片整体的修辞特征和风格构想。

五

在考虑一部影片的修辞风格时,镜头特点(景别、角度、照明、光圈等)与蒙太奇类别具有决定性意义。我们往往把蒙太奇视为“情节合成”,其实它的基本功能在于风格。蒙太奇首先是镜头体验或镜头组接系统,是影片特有的一种句法。

情节构造本身是由剧本甚至由本事所决定的;如果说它也取决于蒙太奇,那么就是指蒙太奇通过交叉线索、固定节奏、特写镜头等方式赋予它某种修辞色调。电影有自己的语言,即自己的修辞和技巧。当然,我使用这些术语并不想把电影拉向文学,而是基于一种完全合理的类比,如同说“音乐语言”、“音乐句法”一样。电影观赏特有的内心语言现象使我能充分地使用这类术语,并且无损于电影的本性。

C·季莫申科(C. Timoshenko)试图“列举”全部蒙太奇手法,并对它们做出“描述”。但在列举和描述(如果这甚至是用总括的形式)之前,应该阐述蒙太奇理论,然而季莫申科的著作中找不到这种理论。在他开出的清单中(列有15种手法),首先把诸如“对比”这类纯粹的修辞方式与具有其他涵义的手法混为一谈。其次将蒙太奇作为“镜头组接”原则和方法的问题完全置于一边。譬如,“场景变换”既不是手法,也不是蒙太奇,而是电影摄影机和银幕所提供的一种技术可能。它和“拍摄角度的变换”或“镜头景别变换”负有同样的功能。它的变化同时取决于电影样式和导演修辞特征,而蒙太奇是运用它的具体方法。如何从一个场景换到另一个场景,从一个事件转向另一个平行对照的事件,这是影片情节发展要求的场景转换的基本蒙太奇问题,也是修辞(逻辑)与论证的问题。

我们在每一部影片中都可以看到场景转换,但不同的导演对之有不同的处理手法与不同的蒙太奇方式。

一部影片的进展构筑在时空组接的原则基础之上,电影的运动性赋予导演自由变换场景、景别、视角和节奏的权利,同时提出文学和戏剧所没有的对时空连续性的要求。这种电影独具的特

征曾被巴拉兹恰当地称为“视觉连贯性”。他在谈到从文学作品改编的影片时说到呆滞和跳跃。用文字形式构思的故事往往缺乏电影所不能忽略的元素,其语句、概念及思想的表述都不依赖于时间框架。而电影画面则体现着具体的现实性,并仅仅存在于现在时态……因此电影,特别是表现精神活动的电影,必须保持时间的连续性和完整性。

这里,导演遇到了他必须设法解决的“材料阻力”:电影要求具有某种用孤立的成分给观众造成时间感,即情节连续性的蒙太奇。可这不是戏剧中的“时间统一律”,而是各种元素之间的时间联系。在此,每一种元素都可以被任意地缩短或拉长(蒙太奇的节奏效果之一)——电影在这方面显示出极其丰富的结构潜能,但是,每一种后面的元素必须与前面的元素保持某种时间联系。所以,电影中的相连镜头往往被看作先后镜头,这是电影的普遍规律,导演只能服从于它、利用它来建构时间、制造连续性的幻觉。如果剧中人正在走出房屋,那么下一个镜头就不能表现他进入房屋,否则会造成时空冲突。这里需要摄制所谓的“过场镜头”,缺乏经验的导演往往因在这类镜头中塞入多余和乏味的细节而拖累整部影片。正是在这些地方体现导演的机智与创造力,显示蒙太奇剪辑的技艺,因为受材料性质制约的必然性已被当作修辞手段来使用(诱导观众,并使他们感觉不到“规律”的作用)。

如同在其他艺术中一样,所有这些制约都是相对的,并在适当的条件下能够转变为新的可能性。当然这只能在固定的修辞和样式基础上完成。在艺术中可以打破常规,但却不能简单地超越常规。倘若不去积极地运用,那么就应该提出否定的理由。

由此,我们得出了蒙太奇是电影修辞学的结论。我认为,这个问题的现实意义就在于我所说的电影观众的“内心语言”和镜头组接规律(“视觉连贯性”和组接逻辑)。季莫申科回避了蒙太奇原理问题,因此他在对蒙太奇方式整理分类时就不可能做到条缕清晰。譬如说“对比”,这是场景转换时的一种独立现象,即具有纯粹修辞性能的蒙太奇手法之一。而季莫申科在自己的书中却这样来论证:“一个饱餐后的美国富翁坐在舒适的椅子上,随后换监狱镜头:一个犯人坐在电椅上,他曾是这个富翁工厂里的工人。接着富翁按下电钮,豪华的吊灯发出耀眼的光芒,而对比的镜头则是狱中有人按动电钮,电流击穿了工人的身体。”他的“例举”体系把“场景转换手法”和“对比手法”混为一谈,并认为这二者都与“情节建构”有关。其实,无论是由于场景转换的需求(如果这取决于情节的进程),还是出于意识形态的目的,对比手法的使用都是一种修辞意义上的考虑。问题就在于手段的涵义受控于它的功能。

对上述的时间连续性需要补充说明的是,它与保障情节双向发展的平行蒙太奇并不矛盾。这种故事线索的同时性也不是文学中的同时性。在文学中,当作者的笔触从一些人物转到另一些人物时,他便写道:“正当……的时候”等等。文学中的时间完全表现为一种假定性的联系——它仅仅被指示出来,因此作者在叙述故事时可以任意对其进行处置。而在电影中,同时性就是连续性,它只能通过平行线索的交叉(我有意使用这些术语,但与几何学中的平行线概念不同)来展现。一种连续性的中断往往是为了接应另一条线索的出现,这样不仅造成了连续性的幻觉,而且以不同的方式建构了时间本身,进而说明它同时与空间相关。由于涉及到节奏问题,有关这个论题的细节我将在阐述电影复合句的章节中继续探讨。

现在我们要转入狭义的电影修辞学问题,即电影句法问题(电影语句的概念、电影复合句的剪辑)和电影语义学问题(电影的表意符号、隐喻等)。

当然,这些问题需要对构成影片的不同材料进行专门研究,而这里我几乎仅限于提出有关的论点。

六

任何时间艺术都必须具备一种分解性,因为它在某种程度上已经成为特定的“语言”。从构成材料自身性质的细微成分中可以把握那些能够切实感受到的、已有确定意义的结构元素。例如,诗歌中的韵脚是机械而抽象的分解,尽管它们也参与诗歌的构造,但在欣赏过程中发生作用的却是用富于节奏的重音进行组合和对照的元素群。

在电影中,我们应该区分电影胶片 and 它在银幕上的放映。胶片具有可理解的机械分解性。它由一系列 35 毫米宽的方格(画格)组成,每一个单独拿出来的画格都是现实中连续运动的一个极小部分。在这一意义上(即不能在银幕上被感受)它是机械、抽象的分解,而不具备明确性。这正是电影的技术基础,没有它电影就不可能存在。

同其他艺术一样,电影的生存与发展也取决于自身特有的、人为的、假定的,即某种派生的性能。这种性能产生于把现实转化为电影素材的过程之中。由于人为地将运动分解为抽象的成分(画格),所以当它在银幕上重新组合起来时已经失去了原来的自然形态,而依从于电影的规则。电影的创造受制于构成其派生性的两种,即技术手段(源于电影摄影机的性能)和心理生理手段(源于人类视觉的性能)。前者分解并割裂连续不断的现实;后者则使众多单个照片的运动产生连贯的幻觉。

因此,画面在胶片上的割裂存在恰恰是为了在银幕上融会成统一的运动。换言之,胶片上的(摄影)画面对于观众来说是一种虚幻而抽象的电影原子。由此便产生了电影术语“画格”(镜头)的双重涵义:胶片画格与蒙太奇镜头。前者以孤立的状态存在于胶片之上,而后者则由季莫申科定义为:“两个接合点之间的过渡片段,是从一个角度和一种景别拍摄的独立画面。”

显然,对电影话语分解具有重要意义的不是摄影画面,不是胶片画格,而是蒙太奇镜头,因为只有它才被看作现实的元素。正是这些彼此联系的蒙太奇构成了镜头组接体系,而这个体系同时也是电影修辞学中的一个基本问题。看来,这个体系应该按照电影观众内心语言的构成方式来区分不同的成分。蒙太奇就是蒙太奇,而不是个别片段的简单组合,它的原则是建构有意义的段落并把它们连接起来。这种连接的基本单位也就是电影语句。

如果把“语句”一般地理解为某种基本成分,某种能被切实感受到的(语言、音乐等的)生动材料的片段,那么就可以把它定义为重心聚集的元素群。譬如,音乐语词是由围绕节奏的旋律重音或和旋律重音相关的音组合而成,相对而言,前面的运作只是奠定基础。在电影中,不同摄影景别和角度的组合就起着类似的作用。

电影里有三种基本的运动形式:与观众平行的运动、面向观众的运动和背对观众的运动。第一

种可以称之为全景式运动,它具有一般特性,并非电影所独有。这种运动在电影早期(“风光片”阶段)曾占统治地位。那时一切都用全景镜头展示,蒙太奇手段尚未形成,电影仅仅是活动照相,并不比幻灯原理走出多远。随着电影胶片转换为影片,蒙太奇的意义也被确定下来,它不仅是情节发展的形式,同时也是修辞(镜头组接)形式。电影话语的建构及其特有的语义学需要塑造重点成分,并通过对它们的强调编排出电影语句。从而,景别和视角的修辞作用也得到了确定。

纯技术性的摄影手段是电影话语的分解手段。全景镜头仅仅被作为电影语句的导向因素、一种老式语法概念中的“地点或时间状语”保存下来。近景和特写构成重点成分,它们是电影语句中的主语与谓语。特写是景别运动(从全景到近景再到特写,或者依照相反的次序)的核心,是修辞的重点——这些就是建构电影语句的基本法则,当然也可以偏离这一法则,就像任何艺术可以偏离任何法则一样。这里还包括摄影角度的变换(作为一种副句),它给电影语句引进了补充重点,譬如,先是全景,然后是近景,接着又从另一个角度(俯角)拍摄同一个场景等等。

现在是否能够拟出几种电影语句类型?当然这需要更为详尽的分析,对个别镜头甚至应该进行实验性研究。抽象地分类很难取得具体成效,但还是可以略加评述。电影语句的长短对于观众具有十分现实的作用。电影语句的蒙太奇既可以拉长又可以缩短。有时全景镜头负有重要涵义,它的延续造成了冗长、发展缓慢的印象,有时又由急促更迭的近景和特写构成话语,以营造跳跃或紧凑的气氛。此外,电影语句修辞结构的根本性差别还取决于不同镜头的变换。即或者从特写展示细节到全景式的扫描,或者从全景推回特写。前一种情况仿佛是从列举到概括——观众并不清楚整体,只是注视着细节,开始只能感受它们的影像及其直观意义:如高高的围墙、巨大的城堡,被锁链拴住的狗。当全景镜头出现后,观众才知道:这是一个森严的老式商人庭院。在这种类型的语句中,观众只能在全景镜头之后来回味细节。换言之,这是一种逆向电影语句。其特征不仅在于镜头的次序,而在于细节所应载负的特殊语义的象征意味,只有当结尾的重点出现之后,观众才能推测到它的涵义。这种语句的蒙太奇建立在推理原则的基础之上。后一种情况是从全景到细节的正向型电影语句。观众似乎在逐渐接近画面,并随着镜头的推移越来越多地知晓银幕上发生的事情。也可以说,第一种电影语言近似于描述体,而第二种语句则近似于叙事体。倘若需要把观众带入特定的氛围,那么在影片开始的时候就应该将这两类语句鲜明而连贯地展现出来。

总之,基于景别和视角变换的蒙太奇镜头通过重点成分组合起来,就构成电影语句。而电影语句的修辞类型又取决于蒙太奇手法。

七

现在我们从电影语句转向语句连接和复合句构成的问题。镜头运动只要一开始,就会要求按照时空连续性原则进行有意义的组合。当然,这将涉及到连续性的幻觉问题,也就是说,必须在银幕上建构观众需要感受到的时空运动。在电影中,时空关系的主要作用是涵义组合,没有它观众就不能理解镜头的运动。

戏剧中的时空意义完全不同——这是因为戏剧只具有单一的和静态的时空关系。在这方面,戏剧比电影更加倾向于“自然主义”。戏剧中的时间是消极的,它只是简单地符合于观看时间。虽然剧作家能够加快剧情节奏或在一幕戏里塞进超过现实可能的大量事件,但这只能在观众像读者那样既不注意时间、也不在乎情理的前提之下完成。戏剧不可能提供假定的连续性,因为戏剧的时间是被填充的,而不是被建构的。在剧情进展过程中,如果剧中人需要坐下来写信,那么他只能在观众的注视下进行这件事情——电影导演用以建构电影时间的平行情节线索在戏剧中只能部分地使用,而且其功能也完全不同。戏剧中的“时间统一律”实际上不是时间问题,而是情节问题。但电影中的情节就能够任意地把握时间(一年、多年、一生)，“时间统一律”的蒙太奇问题(不同线索的时间连续性)正是时间的建构问题。

电影中的时间不是被填充的,而是被建构的。通过更替场景、改变景别与视角,导演可以减慢或加快情节节奏与影片本身的节奏(蒙太奇),从而造成独特的时间感。格里菲斯影片的结尾效果声名昭著(《党同伐异》[*Intolerance*, 1916]、《两个孤女》[又译为《暴风雨中的孤儿们》, *Orphans of the Storm*, 1921])——情节进展的速度慢得近于停滞,而蒙太奇的节奏却快得近于疯狂^①。由此可见,电影中有两种节奏,即情节节奏和蒙太奇节奏。这两种节奏的交叉构成独特的电影时间。它们既可以相互吻合又可以彼此交错。例如,影片《鬼轮》(*The Devil's Wheel*, 1926)的开端仅限于展现和交代(“阿芙乐尔”号的水手走向肖林结识瓦利亚的人民议会厅),剧情推进异常舒缓,只是一一展示空间物象(铺有铁轨的滑梯,转动的车轮),但表现这些细节的蒙太奇却快速变换。

电影中的时间与空间密切相关(巴拉兹对此使用了一个特殊的复合词:时—空)。在戏剧里,演员退场走出舞台,也就离开了唯一的戏剧空间,舞台变为“空白”。但如果这幕戏尚未结束,那么就应该有另一个演员接替他上场,并至少要等到他回来。由此可见,上场与退场的吻合是典型的戏剧蒙太奇,也是必要的戏剧程式。换言之,戏剧空间与时间同样被动,它并不参与剧情的发展进程,而只是起补充作用。电影观众则必须有空间意识,对他来说空间超然于角色而独立存在。戏剧演员不能离开舞台,因为舞台后面是一片空白,对观众来说只是一种虚无的空间;而电影演员则置身于无限的空间之中,他在其间可以自由地走动。假如他走出家门,那么即便是超越电影时间的局限,观众也能够看到他在另一个地点的出现。换言之,电影空间与其说具有情节意义,不如说更具有修辞学(句法学)意义。由此也可以看出“过渡”的必要性,但这不是“自然主义”倾向,而是电影特有的逻辑,时空连续性原则是它的基础。

这一原则也确定了组接电影语句的蒙太奇,因为它正好涉及了蒙太奇的修辞功能。电影复合句的类型当然可以多种多样,但它之所以被感受为某种封闭的片段,恰恰是因为构成复合句的镜头运动与时空连续性相关。当改造和组接个别的时空元素(电影语句)时,最终要对它们进行综合处理,以确立它们之间的涵义关系。在观众刚开始看一部影片时,他接收到的只是个别片段,但在两三个电影语句之后,他逐渐理解了角色之间的关系,情节发生的地点,人物动作的涵

① 见巴拉兹与季莫申科(《电影艺术与影片蒙太奇》第42—44页)的评述。

义,但这还是局部的了解。接着,就该让观众掌握构成以上蒙太奇元素之间的涵义联系。此刻,蒙太奇镜头在一个固定点上交会,这种交会将揭示前面个别片段之间的相互关系,中断它们的发展,以构成一个电影复合句型。作为尾声,特写镜头具有特殊的作用,它类似于音乐中的“延长记号”,这时时间的流动仿佛停顿,影片屏住了呼吸,观众陷入了沉思。

从电影复合句的这种一般特征中可以看出:其蒙太奇修辞的基本问题在于从一个语句转向另一个语句的契机。情节本身不能解决这个问题,因为它与蒙太奇节奏和时空关系无关。蒙太奇的修辞和样式恰恰表现于导演组合情节元素关系的方式。这里首先产生了平缓的蒙太奇和急速的蒙太奇。前者将电影时间打碎,把细碎的成分按顺序连结起来(例如,以日常生活细节或多种视角来展示一种情景);后者则追求“一闪而过”或“转瞬即逝”的效果,用简短的胶片表现瞬间时刻。这是电影句法的一个内容,而另一个内容就是导演的过渡方法。

电影的每个情节都是零散而跳跃地展现给观众,其中许多环节根本没有在银幕上显示出来,因此跳跃之间的空白要用内心语言来填充。为了建构这种语言,使观众得到完整与合乎逻辑的印象,跳跃就必须具备明确的联系,而过渡必须有充分的缘由。某些剪辑严重地损伤了毛片,蒙太奇凌乱而破碎,以致使观众无法形成任何内心语言,最终什么也不明白(例如去年秋季上演的维纳·克劳斯的《杂技的孪生兄弟》以及更早的阿斯塔·涅尔森和赫马拉的《没有欢乐的街》[*The Joyless Street*, 1925])。假如人物要从一个地方到另一个地方去,那么导演就可以根据不同的修辞构思采用不同的表现方法:或者展现他在路上的细节,或者跳过某些时刻,用其他情节来代替这些省略。蒙太奇往往建立在这些替代之上,它的运动常常呈现出多线状。时空连续性的幻觉不在于真实的连续性,而在于与它相仿的替代物:例如,这里是一家人吃午饭,而那里却发生着另外的事情。平行情节线索的运用正是依据运动的的同时性原理,所以,它们作为时间的吻合而在观众的内心语言中融会。

但这里还包含着契机问题,即应该在何处中断旧的线索和以何种方式过渡到新线索的问题。也就是说,为了使必要的过渡转变为合理的修辞,应该用什么样的逻辑关系来把电影复合句的平行线索或其他片段联系起来。

关于这个问题,我在前面谈到季莫申科的著作时已经有所涉及。对比、巧合、比拟等手法于此都有意义。这个领域里的花样层出不穷,但组合乃是普遍的基础。虽然有时会插入字幕说明,但这种情况恰恰最不需要字幕。将复合句的成分联系起来的手法就是蒙太奇的基本修辞问题。

我将停留在这个结论之上,因为进一步的论证还需要实验性的研究。当然,这必然要遇到影片样式多样化的问题,在此我尽量不予涉及。

八

最后我要论述(当然是一般性地论述)电影语言学的基本特征,即电影给予观众的、使之把握银幕事件涵义的那些信号的问题。换一言之,就是关于影片元素如何“传达”给观众的问题。我已经说过,电影观众必须推测许多环节,归根到底,电影和其他艺术一样,也是某种独特的寓言体系(因为它往往被当作“语言”来使用)。电影的主要特征是无须借助可听见的话语,而通过摄

影语言展现在银幕上面。导演、演员及摄影师的任务是“不出声地说话”,而观众的任务是把握和理解其涵义。这既是电影的巨大优势,又是电影的重大难题,摆脱这种困境需要有特殊的才智和专门的技术。

电影语言类同于其他任何语言,也具有约定性。面部表情和形体姿态的积累正是构成电影语言学的基础。这些表现方法取自日常生活,因此能够从银幕上“直接”理解。但是,这些方法远远不足以构成一部影片,而更为重要的是它们本身就具有多义性。此外,电影和其他艺术一样倾向于发挥那些日常生活不用的语义元素。电影不仅具有自己的“语言”,而且还有自己的“行话”,这些“行话”对于外人是很难理解的。

一个孤立的姿态或表情就像从字典中单独拿出来的词汇,多义而含混。梯尼亚诺夫在分析诗歌语言学时提出的主次涵义符号理论也完全适用于此:“单词没有确定的涵义。它是一条变色龙,它不仅在不同的时刻具有不同的意味,而且有时还显出不同的色调。严格地说,抽象的‘词’就像一个小圆环,每一次都要根据它所处的词汇体系和语言环境功能来重新填充涵义,它就像这些不同的词汇和功能体系的一个横剖面。”^①

这些思想也完全适用于电影语义学研究。个别的摄影照片就像是从“字典中”拿出来的电影单词。一张未放入“句子”里的照片没有“泛文本”关系,因而脱离任何“词汇结构”,其词义贫乏而抽象。一些摄影师在拍摄时惯于使用“涵义表情”的老套语言,就是因为此时既无语义目的,又无“泛文本”关系。照片的橱窗是一部“字典”,而电影剧照的橱窗则是语录集。比较一下观影前后对这些剧照的印象是非常有趣的:在看电影之前你只是猜测这些个别场面的一般涵义——“他们在接吻”,“一个人跟在另一个人后面”等等;当看完电影后,剧照已像出自熟悉著作里的语录那样生动鲜明——因为你不仅了解这画面,而且还知道其“泛文本”关系。

综上所述,我们可以得出这样的结论:电影里既有镜头语义学,又有蒙太奇语义学。单个镜头很少显露自身的语义,但镜头复合结构中某些恰恰与上镜性相关的细节可能具有独立的语义作用。然而,蒙太奇依然是语义学的基本核心——因为正是它给镜头增添了一般涵义之外的情感色调。人们都熟知这样的例子:在重新剪辑一部影片时,同样的镜头被置于不同的蒙太奇“泛文本”关系中便能获得全新的涵义。一个镜头既可以用于纪录片(纪录片中只表现镜头语义,因为蒙太奇在此不承担独立的表义作用),又可以用于故事片,但它的涵义将会完全不同,因为这时它已进入蒙太奇语义学。从胶片画格到蒙太奇镜头,电影始终是一种序列艺术:各个镜头的涵义只能通过彼此的先后关系逐步揭示出来。负载这些涵义的基本符号极不稳定,它们是作为电影里的涵义编码而被创造出来,有经验的观众已经不会过多地注意它们。

电影的序列具有独特的性能,这是因为蒙太奇所提供的不是完整的序列,而是间断的序列。譬如,电影展现面部表情和戏剧完全不同。戏剧演员的表情与他所说的台词同时出现,表情是台词的伴随物;他不仅在关键时刻做表情,而且要连续不断地表演。戏剧演员必须做出完整的表情,而电影演员则大可不必如此。电影里没有本来意义上的表情,只有个别的面部神情、姿态、手

① 梯尼亚诺夫:《诗歌语言问题》,列宁格勒,1924年,第48页。

势,用以作为某种涵义的符号。正因如此,电影表情才既比戏剧表情丰富,又比戏剧表情贫乏,它完全属于另一个层面,受控于另一种表现法则。卓别林和基顿的表情手段只在电影中富于语义效果,因为它们与特写镜头以及其他蒙太奇特征联系在一起。舞台表情搬上银幕就会被斥为“过火”,因为它基于完整表现的原则,对电影来说显得过分琐碎。电影表情更具有静态特征,电影的运动性主要体现在蒙太奇;电影推崇涵义明确的面部表情和演员的类型化,而匠气十足的表演既不重要,也不需要。我们在银幕上看到的是闪烁跳跃的瞬间;它们应该照原样留在观众的记忆里,是影片的“泛文本”关系和蒙太奇语义赋予了它们更加细微的涵义。

这里还有个一般性的问题,它涉及导演为影片作注释的方式,即影片必须具有的“出自作者之口”,但又超乎于情节之外的某种表述。最简便的方法是用字幕做注释,但现代电影已经在尝试新的手段。我指的是电影中的隐喻,这些隐喻有时甚至带有符号性质。从语义学的角度看,将隐喻引入电影特别令人兴奋,因为这样就再次肯定了内心语言的现实意义,证明它不是电影观赏过程中的偶发心理因素,而是电影本身的结构元素。电影隐喻必须依赖于语言隐喻。观众只有在自己的语言储存中找到相应的隐喻表述时才能理解电影隐喻。当然,电影在未来的发展中可能形成独特的语义表达范式,它们将成为构造电影隐喻的基础,但是,原则性问题并不会因此而改变。

电影隐喻是语言隐喻的视觉表现。自然,只有流行的语言隐喻才可能成为电影隐喻的素材,因为观众熟悉它们,并能轻而易举地理解它们。例如,“衰落”一词通常被用作走向毁灭的隐喻,因而才可能有《鬼轮》中的隐喻:水手肖林来到一家有台球桌的小酒馆,在那里他的球落入网兜。这个插入的段落使观众领悟到:它的涵义不在情节性,而在于注释性,它表明主人公开始“走下坡路”。再如《外套》(*The Overcoat*, 1926)中的一个场景:阿卡基耶维奇和“大人物”同在一个情节段落里,而摄影角度则不断改变,时而用仰拍表现阿卡基耶维奇对“大人物”的崇敬,时而用俯拍表现“大人物”对他的斥责。这种“仰角—俯角”的隐喻就取自语言中仰视与俯视的涵义。顺便说,这个例证使人有理由认为,电影隐喻的前景不可估量,因为它可以凭借视角、照明等多种手段。

这个问题中最有意思的是语言隐喻并没有超出纯语义学的范围,除非作者有意使它具有滑稽意味。人们不止一次地指出:语言隐喻是文学中最拙劣的手法(如马雅可夫斯基)。电影隐喻似乎是语言隐喻在银幕上的完整体现,那么为什么它能够受到严肃的对待呢?显然,问题在于电影自身。首先,它超出了语言范围,具有电影的动机;其次,依据镜头画面构成的观众内心语言不体现为精确的语言表述。在此可以得出一个相反的关系:如果说只有当读者的意识中出现了清晰的视觉形象时语言隐喻才会被接受(即字面涵义被隐喻含义所覆盖),那么也只有在观众的意识中出现了完整的语句时电影隐喻才可能被理解。

关于电影中约定俗成的语义符号也许还有更多的内容值得探讨(如叠化、虚化、强化等等),阐释它们可能涉及被重新赋予隐喻涵义的语言范式或观众已经习惯的摄影造型模式。但是,对此应该进行更为详尽的论述。电影语义学是一个新颖而复杂的课题,它需要专门的考察与分析。在此,我谨希望确立蒙太奇的语义学作用,强调电影隐喻作为语言材料在银幕上的意义,以引起人们的重视。

在单镜头画面之外

[苏联]谢尔盖·爱森斯坦(Sergei Eisenstein) 著

俞虹 译

(译者按)爱森斯坦(1898—1948)是世界上为数极少的终生不曾中断过电影艺术实践活动的电影理论家。自拍出震撼世界影坛的《战舰波将金号》以后,他的几乎每一部影片都为电影提供了新的观念和表现可能性,并成为世界电影史上的重大艺术现象。而他的理论成果,从他未跨入电影界前发表的《吸引力蒙太奇》开始,就掀起了无尽期的争论,其后他的每部重要论著都不断地引起论争与研究的热潮。他的数百万字的理论遗产已成为电影理论史与整个艺术史中的宝贵财富。迄今为止,可以说世界上任何一部重要的电影理论著作没有不论及爱森斯坦的。

由于爱森斯坦身兼导演,使他能够不断地在创作实践中实验和检验他的发现与结论,反过来又提升和深化他的理论,而更重要的,爱森斯坦还是一位思想家。他博学多识,懂得好几种语言,涉猎广泛,爱求索,善思考,因此,当时电影大学的学生们给他起了个绰号,叫“思想机器”。此外,再加上他毕业于理工科,又当过工程师,使他的创作与治学具有科学的严谨性。这一切也都在他的学术著作中留下了痕迹。他的学说使人感到在一种主旨的统领下具有多维的开放的风貌。他会为自己的每一个偶然的艺术发现,一个直觉,去到古典的及当代的哲学、艺术学、心理学及至各种门类的艺术创作中去寻求立论的根据。因而,在他的著作中往往有大量的旁征博引,从而使他的理论在丰富渊博中显得庞杂和难以把握。当我们读他的作品时,往往也会在他的论点特有的动感与张力所吸引的同时,产生一种困惑和思考。实际上也许这一切正是爱森斯坦理论著作的一个特点。他的学说本身就是在充满矛盾、质疑、冲突、撞击、扬弃与升华这样一种状态下向更深更广的层次走的。因此,我们也很难用简短的文字来概述或描绘他的理论成果。现在只能根据已接触到的资料,暂且把他的理论活动划分为四个时期,来窥视一下他博大的理论体系的发展脉络。

第一,即参加电影工作前提出“吸引力蒙太奇”原理的时期(约为1920—1923年)。爱森斯坦是在十月革命的大时代背景下参加戏剧工作的,受到了辩证唯物主义思潮和艺术先锋派思潮,特别是构成派思潮的巨大影响。他反对旧的戏剧演出把观众迷迷糊糊地带进编织得很完美的感

* 本文选自俄文版《爱森斯坦论文集》六卷集的第二卷。

仿的故事情节中去的做法。为打碎这种线性的戏剧模式,他主张以多样化的视点来改造戏剧,也就是用空间的共时性来切断戏剧的时间的连续性。他认为用这种方法组织的吸引力蒙太奇可以对已登上历史主体地位的观众产生情绪上的和心理上的冲击,从而使他们理解戏剧的内涵参与戏剧过程。爱森斯坦的这种主张在戏剧界引起爆炸性反响和激烈反对。他的这一新的戏剧观念后来在电影中才得到了真正的发展。

第二,即探索理性电影,试图建立电影自身的美学的时期(约1924—1929年),这期间爱森斯坦拍摄了《罢工》(*Strike*, 1925)、《战舰波将金号》、《十月》(*October*, 1928)、《旧与新》(*The General Line*, 1929)等影片。爱森斯坦为改造旧的戏剧而产生的分解对象而在更高层次上加以重构的时空观念,在以技术性为基础的新的电影艺术中,取得充分施展和实验的场地。在拍《罢工》时他就重新审视了《吸引力蒙太奇》一文,写出了《电影吸引力蒙太奇》,接着又发表了《在群星的彼岸》、《意外的接合》、《在单镜头画面之外》、《电影中的第四维》、《展望》、《我们的〈十月〉——在戏剧和非戏剧的彼岸》、《理性吸引力1928》等论文,继他在拍完《罢工》后写的《电影创作的唯物论方法诸问题》一文中,提出创造新的电影的形式构成,创立电影自身的语言体系等问题。他这时期的学说都是围绕理性电影这一思想进行的。他认为只有理性电影才是最符合电影本质的一种电影形式。理性电影可以使科学恢复感性,使抽象思维具有实践的活力,使形式具有思想定义的明晰性,从而克服“逻辑思维”与“形象语言”之间的冲突,使电影成为理性过程与感性过程的综合体。由于他的这一理论在形式构成的论证方面比对内容的论证更具有革新性,因而当时被指责为形式主义,使他的创作活动与理论探索都受到阻碍。

第三,即建立蒙太奇类型学——多声部蒙太奇体系的时期(约1929—1939年)。这期间爱森斯坦拍摄了《墨西哥万岁》(*Thunder Over Mexico*, 1933)、《白静草原》(*Bezhin lug*, 1937)和《亚历山大·涅夫斯基》(*Alexander Nevsky*, 1938)等影片。由于声音进入电影,他在1929年发表了《有声电影的未来》一文,提出了声音影像蒙太奇的问题,着重强调了声画不同步的原则。在他其后的众多关于蒙太奇的论著中,相继提出了节奏与节拍蒙太奇、平行蒙太奇、垂直蒙太奇、主音蒙太奇、谐音蒙太奇、复调蒙太奇(多声部蒙太奇)等原则,大大修正补充和升华了他早期的蒙太奇思想。通过《墨西哥万岁》和《白静草原》对单镜头内部蒙太奇和内心独白的实验,他把蒙太奇理论研究的重点转到镜头间的蒙太奇与镜头内部的蒙太奇相结合,声画不同步和声画同步相结合的问题上来,更多地着重于对电影内在语言的研究。

第四,即提出作为电影总体的影片结构的理论,提出电影创作方法论的时期(约1939—1948年)。在这期间爱森斯坦拍了《伊凡雷帝》(*Ivan Groznyy*)第一、二、三集。与此同时,爱森斯坦还对他先前的创作与理论探索进行了全面的反思与总结,主要撰写了两大系列论著。第一系列被他命名为《并非冷漠的大自然》,其中包括《论作品的建构》、《激情》、《再论作品的建构》、《并非冷漠的大自然》四篇。另一系列由《关于立体电影》与以《彩色》命名的一组文章组成。第一个系列着重探索了贯串他创作与理论始终的激情与有机性的问题,第二个系列更深化了他的复调蒙太奇理论。

在爱森斯坦这四个时期的理论活动中,如果说前两个时期,更着重激情,即冲突、撞击与外部

语言的研究,那么后两个时期,则更着重有机性,即综合、统一与内在语言的探讨。

在爱森斯坦生前,由于当时苏联的社会政治情况,特别是电影界的空气,使他的学术著作,除零散发表以外,未能及时出版。1956年才出版了一卷本的《爱森斯坦论文选集》(参见同名中译本,中国电影出版社1962年版)。直到1963年才由爱森斯坦遗产保护委员会整理出版了《爱森斯坦六卷集》,1984年又出版了《爱森斯坦创作遗产新资料》一书。

这篇文章是爱森斯坦在1929年为德国电影理论家恩·考夫曼的著作《日本电影》的俄译本写的后记。在这篇文章中,他把主要的注意力集中在电影的观念体系,亦即理性电影的问题上,同时也涉及了这一论断的第二个层面——电影的情绪感染力,亦即观众的心理学问题,从蒙太奇的一般规律性直接转到具体的实践问题。他还从他的艺术实践活动与艺术理论活动的经验出发,指出了日本电影艺术和左翼的戏剧家今后的方向性问题,在当时曾对日本的电影导演产生过有益的影响。这篇文章在爱森斯坦的蒙太奇理论研究中占有重要地位,20世纪六七十年代电影符号学和电影结构主义兴起之后,研究家们又以新的视点重新援引并评价它。这篇文章和《前景》、《电影中的第四维》以及《自传体回忆录》等文章和著作一起是爱森斯坦关于理性电影理论的重要文献。

就实际上并不存在的事情写一本小册子,是不可思议的和出人意料的。譬如说,不可能存在没有电影技法的电影。

然而,这本书的作者却成功地写出了一本关于一个没有电影技法的国家的电影的论著^①。

在这个国家的文化中,随处可以看到数不尽的大量的电影技法的特征,唯独在电影中是例外……

本文所要阐述的是并不存在于日本电影中而存在于日本文化中的诸电影技法的特征,既然这些特征与日本电影没有什么联系,那么,我这篇文章所阐述的问题也就超出了这本书的范围。

所谓电影,无非是某某公司、某些流动资金、某某“大明星”、某些剧本。

电影技法,这首先是蒙太奇。

日本电影业拥有一些公司、演员和各种题材情节。

但日本电影界却全然不知道蒙太奇。

然而,我们完全可以把蒙太奇的原则看作是日本形象文化的天性。

文字体系。

因为文字体系首先就是形象的。

象形文字。

^① 指恩·考夫曼的《日本电影》一书。戏剧电影出版社,莫斯科,1929年。——原编者注

约在公元前 2650 年,仓颉^①就用他的一双巧手将对象加以自然主义的形象描绘,并同他五百三十九个伙伴一起组成了象形文字的最初一批“定员”。

将对象用尖刀刻在竹片上,对象的肖像同原型是十分相像的。

在 3 世纪末期,又发明了毛笔。

在这一“可喜的事件”之后过了一个世纪,发明了纸张。

最后,在 220 年,发明了墨。

全面的变革。这是一场字形的革命。

经过近十四次各种不同样式的字体的漫长演变过程,象形文字终于固定为现代的这种字形。

生产的工具(毛笔和墨)决定着形式。

十四次改革完成了自己的使命。

结果,透过这一急剧发展起来的象形文字“马”,已经很难辨认出仓颉书法风格下的、我们从中国古代雕刻中所熟知的那匹动人地坐在后腿上的小马的身姿了。

不过,让上帝保佑它,保佑这四小马和其余的六百零五个“象形”符号——第一类形象范畴的象形文字吧。

最令人感兴趣的事,是从第二类象形文字——“会意的”,亦即“综合的”象形文字开始的。

问题在于,两个最单纯系列的象形文字的综合(说得更准确些是结合),并未被看作是它们二者之和,而是二者之积,即是说被看作是另一个次元、另一个等量级的值;如果说每一个个别的象形文字是跟对象、跟事实相对应的话,那么两个象形文字的对比就是同概念相对应的了。将两个“形象描写”的象形文字结合起来,就可以做到用线画表现出线画本来无法表现出来的东西。

例如,水和目的形象描写,就意味着“泪”,

将门的图形同耳字的形象描写结合起来就是“闻”,

犬和口——是“吠”,

口和子——是“叫”,

口和鸟——是“鸣”,

刀和心——是“忍”,等等。

这岂不就是——“蒙太奇”吗!! 是的。这和我们在电影中所做的完全一样,我们尽量将一些单义的、在涵义上中立的、映像描写的单镜头画面,按涵义的前后关系和涵义的系列来加以对比。

在任何电影技法的叙事中,都避不开这种方法和手法。而在这种凝缩的和纯净的形式中,则蕴涵着“理性电影”的始发点。

这是一种我们正在探索着的用富有最大简洁性的视觉叙事来表现抽象概念的电影。

^① 仓颉:相传是中国汉字的创造者,或称颉皇、皇颉。一说是皇帝的史官,另一说是古代的帝王。相传他“首有四目,通于神明,仰观奎星员曲之势,俯察龟文鸟迹之象,博采众为,合而为字”。天地鬼神为之感动,故“天雨粟,鬼夜哭”。——译者注

我们仅向这条道路的先驱者,已故的(久已辞世的)仓颉的方法表示敬意。

我们已谈到了简洁性。简洁性使我们转到另一个话题。日本拥有最简洁的诗歌形式:“俳谐”(产生于12世纪初)和“短歌”^①。

它们几乎就是移入句法中去的象形文字。甚至它们的价值,有一半要靠它们的字形的书法来评定。它们的处理方法也和象形文字近似。

这一方法,在象形文字中是简洁地描绘抽象概念的手段,把它移入到文句的叙事以后,也会同样简洁地产生尖锐的形象性。

这一方法,如果把它压缩为各种符号的严密的结合,那么它便会通过这些符号的冲突产生枯燥的概念的确定性。

这一方法,如果把它扩展为丰富的真正文句的结合,那么它就会呈现出华丽的形象的效果。

公式——概念,如果它能够在素材中丰富起来和扩展开来,便会转化为形象——形式。

完全同样的是,思维的原始形式——形象的思维,在一定的阶段也会改变方向,转化为用概念进行的思维。

不过,还是让我们举几个例子吧:

“俳谐”——这是一种内容丰富的印象派的素描。

“炉中两点光:小猫坐着。”(海一达)

或者“古寺。寒月。狼嚎。”(徐可)

或者“原野静悄悄。蝴蝶在飞舞。蝴蝶已死去。”(郭兴)

“短歌”要稍稍长一点(只长两行):

静静离去的
山雉,它的尾巴
长长地拖在后边,
啊,漫漫无尽的黑夜,
怎让我一人度过。

(柿本人麿。根据奥·帕列特涅尔的译文)

在我们看来,这就是蒙太奇句子,是蒙太奇台本。

素材系列的两三个细节的简单对比,提供出了另一类的——心理系列的十分完整的概念。

如果说,在这里通过象形文字的对比所表达出来的理性概念的锋利性已变得模糊不清的话,那么,通过这种对比可达到的情绪性却无比增大了。

日本的书法——我们弄不清楚。

^① “俳谐”和“短歌”。俳谐(发句)是日本抒情诗的一种样式。三句诗的发句具有严密的韵律。在每首诗中都有一定数量的音节:第一和第三行是五个音节,第二行是七个。从历史上看,发句是短歌的前身。短歌从字面讲就是“短小的歌”,它是日本最早的民谣,在7—8世纪,才作为文言诗的形式普及起来。——原编者注

它或许是字的图形,或许是独立的线画作品……

象形文字的方法,是在手法上的形象描写和功能上的符号标识这种二位一体的交叉点上诞生的,这一方法的传统不仅在文学中,并如上文所指出的那样,还在短歌中得到了继承(并非历史的延续,而是对创造这种方法的智人来说具有原则意义的延续)。

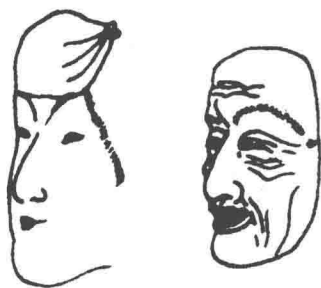
这种方法在日本造型艺术的最完美的典范中,也绝对地起着自己的作用。

写乐^①。他是18世纪一批最优秀的铜版画,特别是一系列不朽的演员肖像画的作者。是日本的杜米埃。享有文学拿破仑美誉的巴尔扎克本人就把这位杜米埃称之为“讽刺画的米开朗琪罗”。

然而,我们对写乐其人却几乎一无所知。

库尔特·尤里乌斯^②曾阐述过他的作品特征。当他在指出雕刻对写乐的影响时,曾将演员中山富三郎^③的肖像画,同半宗教的戏剧能^④的古代面具——老僧的面具加以对照(见下图)。

面具上的表情,在写乐时代创作的面具上的表情,和中山富三郎肖像画上的表情,都是一样的啊。虽然面具上表现的是一位老者,而铜版画上是一位妙龄少女(富三郎扮演的旦角),不过它们彼此间在面部分解和容积的配置上却是很相似的。



这种相似很明显,然而在它们两者之间却没有任何共同之处。恰恰在这里我们发现了为写乐所固有的突出特征:尽管面具是根据近乎准确的解剖学比率用木板雕刻出来的,然而这一比率在铜版画的面部中却是根本无法容忍的。两眼之间的距离如此之大,它们仿佛是在嘲笑一切常理。鼻子同眼睛比较起来,最低限度也要比一般正常的鼻子的长度还要长出两倍,下巴和嘴的比例也完全超出了任何比率的范围;眉毛、口,总之每一个细部同另一个细部的比例都是不可想象的。在写乐的所有巨幅头像的面部中,我们都可以觉察到同样的情况。如果说伟大的巨匠不知道它们的比例关系是错误的——这根本不可能。他完全是有意识地拒绝按原样照搬,与此同时,他又将自己所选取的每一个细部都建构在凝缩的自然主义的诸原则之上,使这些细部的总体的构图的对比只服从于纯意义的课题。他选择了心理表现力的精髓,来作为比率的标准……(库尔特·尤里乌斯《论写乐》,第79、80、81页。慕尼黑。)

① 写乐,18世纪的日本画家。因创作一系列同时代演员的肖像画而驰名。——原编者注

② 库尔特·尤里乌斯,德国艺术学家,关于日本画家写乐的专题著作的作者(1922年)。——原编者注

③ 中山富三郎,18世纪后半叶的日本演员。——原编者注

④ 能——“能乐”,日本历史上最早的戏剧艺术形式。它的形成期在14世纪中期。“能”的舞台演出,最初是在神社庙宇的祭祀节日里举行,到了后来则在日本政府的宫殿里举行,能的基本要素——便是以宣叙调或宣叙调形式演出的舞台唱词同情节交融起来的音乐和器乐,以及同姿态、手势和舞蹈结合起来的运动。到了14—15世纪时,能的各个部分都已绝对地固定下来。“能”的音乐、剧作和表演等方面均已臻完成并固定不变。此后,“能”未再获得更进一步发展。——原编者注

这岂不和象形文字为了表现“叫”的意义,而把独立的“口”同与它毫无关系的“子”加以对照的情况,是完全一样的吗?

还有,当我们对一个事件按不同景次进行蒙太奇分割的时候,我们会突如其来地把它解体为“两双扭打着的手的特写”、“格斗的中景”和“瞪大的眼睛的超常特写”,从而使这一正在正常进行着的事件的各部分的比例遭到荒唐的扭曲,这种做法不也和写乐的做法一样吗?!只是我们是在事件经过的时间内逐次完成的,而写乐是同一时间一次完成的。眼睛怎么会比人的整个身长还要大两倍呢?!然而,根据这些荒唐的不均衡的对比,我们又会重新把被肢解的事物集中成一个整体,但是这次是依照我们对事件的观点,依照我们对现象的观察角度。

在形象描写上的比例失衡现象,是我们自古以来就具有的一种天生属性,阿·斯·鲁里亚曾给我看过一幅以“生炉子”为题材的儿童画。

一切都是以极其认真仔细的态度在可以容许的相互比例关系中画出来的。木柴。炉子。烟肉。但是在房地面的中央有一巨大的涂改得歪歪扭扭的长方形的东西。这是什么呀?原来——是火柴。小孩考虑到火柴对于整个形象表现过程来说具有轴心的意义,所以应当按照火柴的功绩来划定它的比例。

实际地(绝对地)按对象所固有的比例来表现对象,当然只能迁就正统的形式逻辑。

只能服从牢不可破的既定秩序。

所以,不论在绘画或雕塑中,这种表现对象的方法都会周期地和不可避免地要返回到实行绝对主义的时期。

于是,古老的比例失衡的表现性便会成为由官方制定的调和的正规的“官阶等级表”。

实证主义的现实主义绝不是感知^①的正确形式。

它只不过是——灌输大一统思想的国家实行独裁以后建立的一定形式的社会制度的职能而已。

近卫军团的队列的制服形象地显现出意识形态的划一。

总之,正如我们所看到的,“通过形象描写来提示意义”的象形文字的原则岔成了两股。

一股是完成自己的使命(“提示意义”的原则)的路线,这是一条走向创造文学的形象性原则的路线。

一股是为实现这一使命而使用的手法(“形象描写”的原则)的路线,这是一条通往写乐的表现性那种令人震惊的手法的路线。

然而,正如通常所说的那样,双曲线的发散的^②两翼,可以在无限大的地方相遇合(尽管从来没有人曾到过如此遥远的地方),同样,(根据职能的特征)分岔为无限远的两股路线的象形文字

① 感知(来自拉丁文“perceptio”):感觉器官对客观现实的感受、直接反应。在这里,爱森斯坦把对现实的外部特征所做的平淡陈腐的自然主义的、僵死的、消极的反应,称之为“实证主义的现实主义”。——原编者注

② 数学术语,即岔开的。——译者注

的原则,也突然从岔开的两条路线上重新在完全另外一个(第四个)领域——戏剧中会合起来了。

这两条如此长久互相疏离的路线,在某一时期——演剧的摇篮时期,依据引人入胜的二元论而得以并行存在。

被称之为净琉璃的无声的木偶戏在舞台上所做的便是提示情节的意义——表演情节。

这种古代的风格连同它那特殊的手法一起,都被移植到早期的歌舞伎^①中去了。它的局部方法仍被保留在当前的经典剧目中。

我们暂且不提这个问题。问题的症结也不在这里。

问题的症结在于,象形文字的(蒙太奇的)表演方法是借助诸种引人入胜的手法而直接插入到技术自身中去的。

但是在我们把话题转到这个问题上来之前,为了一次把问题谈透,索性先结合我们刚刚提到的形象描写谈几句单镜头画面的问题。

单镜头画面。

这是一个里面总是包括构成某事件片段的小矩形。

把单镜头画面相互连接起来便形成了蒙太奇。(当然,在这样做时要有与之相适应的节奏!)

例如,老的电影学派大体上便是这样教导的:

就这样,一个个螺丝钉,
一块块砖头……^②

例如,库里肖夫就曾直接用砖头来作比喻,他写道:

如果说有思想一句子、情节的小段落、整个剧作链条的环节的话,那么这种思想便是用单镜头画面符号,如像用砖头那样表现出来的、堆砌起来的……(列·库里肖夫:《电影的艺术》,戏剧电影出版社,第100页。)

就这样,一个个螺丝钉,
一块块砖头……

——如人们说的那样。

单镜头画面——蒙太奇的要素。

蒙太奇——诸要素的集合。

① 歌舞伎:日本戏剧,它的传统在17—18世纪就已形成。歌舞伎剧团曾在1928年和1961年两次到苏联访问演出。爱森斯坦曾在1928年第3期《艺术生活》杂志上撰文《意外的接合点》,阐述了歌舞伎艺术。在这篇文章中,爱森斯坦特别指出了造型的形象和音乐的形象的不可分割性和它们具有的同等价值,他认为这一古老的日本戏剧艺术同电影的特殊的表现手段极为接近。爱森斯坦在《在单镜头画面之外》一文中,再次研究了歌舞伎的演剧艺术。——原编者注

② “就这样,一个个螺丝钉,一块块砖头……”是流行于20世纪20年代的歌曲《砖头之歌》的歌词。——原编者注

这是极其有害的分析方法。

因为在这里,对某一过程的全面了解,仅仅是通过这一过程所经历的外部特征得出的。

这样做很可能弄到做出声名狼藉的结论的地步:电车的存在就是为了把它们横在大街上当路障。如果只限于它们例如在1917年2月完成的那些职能来说的话,这个结论倒是十分合乎逻辑的。但是MKX(公共局)^①对电车的看法却是另一样的。

在这个问题上更糟的是,此类方法会真的像不可跨越的电车似的成为阻挡形式发展的可能性的路障。

此类方法并不会导向辩证论的深化,而只能导致进化的“完善”,因为它并没有把握住现象的辩证实质。

归根到底,此类的进化终会导致如下后果:或者通过精致考究而走向颓废,或者相反地由于淤血而引起普遍的虚弱。

不管怎样令人奇怪,《快乐的金丝雀》^②同时可为这两种情况作悦耳动听的见证。

单镜头画面绝不是蒙太奇的要素。

单镜头画面是蒙太奇的细胞。

蒙太奇是单镜头画面在统一系列中进行辩证飞跃的彼岸。

蒙太奇,还有它的胚胎——单镜头画面的特征究竟是什么呢?

是碰撞。是两个并列的片段的冲突。是冲突。是碰撞。

我眼前摆着一张被揉皱而发黄了的小纸片。

上面有一段很难理解的记录:

“联结——普”和“碰撞——爱”。

这是在爱——我,同普——普多夫金(Pudovkin)之间就蒙太奇这一主题进行的一场激烈争论的物质痕迹(约在半年以前)。

这种情况已经成为惯例。每隔一段时间他就会定期地在晚间到我这里来,于是我们便关起门来就一些原则性的题目争论不休。

那一次也是这样的。他是库里肖夫学派培养出来的门生,热心地维护那种把蒙太奇看作是诸片段连接的观点。连接成链条。“砖头”的连接。

把砖头排列起来便可以叙述思想。

我把蒙太奇看成是碰撞。我拿自己的观点反驳他。这就是由两个客观实在的东西相碰撞而产生思想的观点。

至于联结,在我的碰撞中只是一种可能的——局部的情况。

① MKX:莫斯科城市公共事业管理局。——原编者注

② 《快乐的金丝雀》(The Happy Canary, 1929)是列夫·库里肖夫(Lev Kuleshov)拍摄的电影,国际工人救济委员会影片公司出品(1929年)。——原编者注

大家总会记得,在球与球相击(碰撞)的问题上,物理学知道大量的数不尽的联结方法。

这些方法以球是有弹性的,或是没有弹性的,以及是介于有弹性与没有弹性之间的情况为转移。

在这些联结方法之中也有这样一种方法,在这种方法中,碰撞会逐渐减弱到使得两个球都在同一个方向上进行符合均匀器测量度的均衡运动。

这一点大概是与普多夫金的观点相符合的。

不久前我又同他交谈过。现在他已赞同我当时的看法。

的确,在这段时间里,他有机会听了这期间我在国立电影专门学校^①讲授的全部课程……

总之,蒙太奇——这是冲突。

一切艺术的基础永远是冲突(辩证法的独特的“形象的”转化)。

单镜头画面是蒙太奇的细胞。

因而,也必须从冲突的角度来对它加以考察。

单镜头画面内部的冲突——这便是:

潜在的蒙太奇,这种蒙太奇随着张力的不断增强,便会打碎自己的四角形的细胞,释放出自身的冲突,去推动各蒙太奇片段之间的蒙太奇冲撞。

这就好像是面部表情的曲线,由于这些曲线上的褶皱不断向外延伸,而波及空间的场面调度的曲线。

这就像“俄罗斯人是不可阻挡的”这句口号,突然会膨胀为一部多卷本的长篇小说《战争与和平》的情节波澜一样。

如果要蒙太奇同某种事物相比较的话,那么蒙太奇诸片段——“各个单镜头画面”的队列,就应被比作正在疾驰的汽车或拖拉机的内燃机的一连串引爆,它们会作为“推动力”而使这些疾驰的汽车或拖拉机的蒙太奇动力倍增。

单镜头画面内部的冲突。这种冲突可能是极其多种多样的:它甚至还可能是……情节的。在这种情况下,它是“黄金系列”。胶片长度为120公尺的片段,既不存在选择的问题,也不存在电影形式的问题。

但是“电影技法的”冲突则不然:

线画方向(线条)的冲突,

景次(相互间)的冲突,

容积的冲突,

质地(由各种不同强度的光照射下的容积)的冲突,

空间的冲突等等。

这些冲突等待着张力的仅只一次的推动,以便分解为一对对对抗的片段,分解为特写镜头和

^① 国立电影专门学校,即现在的苏联国立电影大学,爱森斯坦1928—1943年(除短时间中断外)一直在那里讲授导演课。——原编者注

远景镜头,分解为不同方向的线画片段,分解为立体处理的诸片段与平面处理的诸片段,分解为低调的片段和高调的片段……以及其他,等等。

最后,也还有这样一些意料不到的冲突,譬如,对象与它的空间性的冲突,还有事件与它的时间性的冲突。

这听起来不管多么令人奇怪,却都是一些早已为我们所熟知的事情。

第一种是用摄影机镜头搞出来的光学的歪曲,第二种是动画,或 zeitlupe^①。

电影技法的所有事项都可以归结为唯一的一个公式,电影技法的所有特征都可以按一个特征纳入一个辩证法的系列之中,这并不是空洞的修辞学的游戏。

现在我们就正在通过电影技法的全部要素,来探索电影技法表现力诸手法的统一体系。

如果能将电影技法诸手法化为普遍的特征系列,就可以全盘解决这一课题。

根据各个独立的电影要素所进行的实验,是完全无法互相比较的。

如果说我们对蒙太奇已有很多了解,那么我们对单镜头的理论却仍在特列蒂雅科夫美术馆和史楚金美术馆^②,以及令人生厌的几何学抽象化之间踟蹰。

假若能将单镜头画面当作蒙太奇的局部的分子情况来研究——即打碎“单镜头画面—蒙太奇”的二元论,那么就会提供一种可能性,把蒙太奇的经验直接应用到单镜头画面的理论问题上。

有关照明的理论问题也是一样的。在对照明的感觉上,如能把照明作为光点同障碍物相碰撞来加以感觉,就像喷水龙头的水柱冲击对象,或者像风扑打人体那样来加以感觉的话,我们便会按照全然不同的理解来利用照明,而不是去搞“薄雾”和“光斑”等花招。

冲突的原则,即光学的对位法的原则(关于这个问题我们将作另一次详谈),就是这样的一个分母。

现在绝不能忘记,我们急需解决的还并不是那样的对位法的问题,而恰恰是有声电影中的音响学的和光学的冲突的问题。

我们现在就把话题转到一个引人入胜的光学的问题上来:

转到在单镜头画面的边框和对象之间的冲突上来。

电影的拍摄点,仿佛就是把导演的组织逻辑和会在碰撞中提供出电影拍摄角度辩证法的现象的惰性逻辑之间的冲突加以物象化。

在这点上,目前我们还是印象主义的,还是极端没有原则的。

然而,在这项技术中却具有尖锐的原则性。

从大自然的广阔天地中偶然截取的一块枯燥的四角形……

在这里我们又要把手拉回到日本^③!因为在日本的学校中有一种教绘画的方法,简直跟

① zeitlupe:德语,时间的放大之意,这是一种高速摄影法。——原编者注

② 史楚金美术馆是莫斯科“新西欧绘画博物馆”的别称。

③ 这里指的是爱森斯坦将要于1928年来苏联访问演出的歌舞伎进行分析。——原编者注

电影技法同出一辙。

我们教绘画的方法是这样的:摆上一张四角形的普通的俄国造的纸。在大多数情况下并不会考虑到这张纸的四角(纸角由于长期操作摩擦而油渍斑斑!),而是要往这张纸里塞满呆板的女像柱、徒有虚名的科林斯式柱冠或石膏的但丁(不是魔术师,而是那个喜剧作者阿利吉耶里)。

日本人的做法却完全相反。

看看这里的樱花树的树枝或帆船的景色吧。

学生们可以从这一总体中截取一个正方形,或者截取一个圆形,也可以截取一个长方形,来作为构图的单位(见图1、图2)。

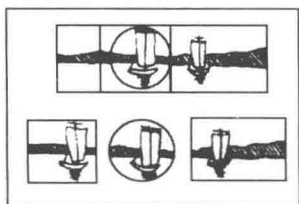


图1

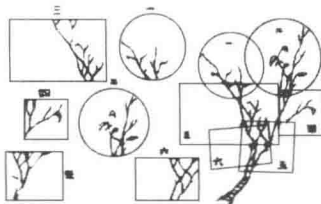


图2

选取的是一个单镜头画面!

这两种教绘画方法的学派(他们的和我们的)正好说明了在今天的电影中相互斗争着的两种倾向的特征。

我们的学派是对摄影机镜头前的现象加以空间组织的日趋衰亡的方法:

从安排一段插曲的“拍摄”开始,一直到在摄影机镜头前搭建语言混杂的巴别塔^①为止。

而日本人用的却是另一种方法,他们用摄影机进行“选择”,通过摄影机进行组织。他们把摄影机镜头当作截取现实生活片段的手段。

诚然,今天已迎来这样一个时期,即是说终于开始把注意的中心从电影素材转移到理性电影中的“推论和结论”,转移到素材的“口号”上来,即是说这两个学派已失去互相敌视的意义,并且可以平静地进行综合性的统一了。

现在我们得像回到电车上找套鞋似的,再回过头去寻找我们在前几页谈丢了了的戏剧的问题。

我们要回过头去谈日本戏剧中的蒙太奇手法的问题。

特别是表演中的蒙太奇手法的问题。

第一个,并且也是最惊人的手法,便是“不连贯表演”这一纯电影技法式的手法。

日本人除了在面部表情的转变上极端标新立异之外,他们也利用与此直接相对立的东西。

^① 巴别塔:源出圣经故事。洪水大劫后,挪亚子孙向东迁移,决定在巴比伦的示拿地地方建一座通天塔。此事迁怒上帝。上帝遂使造塔的人说出各种各样语言,互不理解,致使造塔工作半途而废。以后人们使用巴别塔来形容语言混杂。——译者注

他们会在表演的某一瞬间中断表演。“黑衣人”^①殷勤地遮住表演者,把他同观众隔开。过一会儿当表演者再露面时,他已是一副新的装扮,戴着新的假发,这一切标志着人物的情绪状态已进入另一个新的阶段(新的高度)。

例如在歌舞伎《鸣神》^②中,左团次^③就完成了从酩酊大醉到癫狂这一转变过程。用的是机械地切断的办法。也就是用改变脸谱的办法,这无非是从一套套(大量)涂绘着各种彩条的脸谱中,挑选出不同于先前那种脸谱而更适合于表演当前课题的具有更高情绪张力的脸谱来。

这一手法也是为电影的本性所固有的。将传统的欧洲表演……“情绪转换”段落的不间断的表演硬搬到电影中来,又一次使电影踏步不前。然而,“切断”表演的手法却为构筑各种全新的手法提供了可能性。一张正在变化着的脸被一系列具有各种情绪变化的脸——类型所代替,这些脸要比职业演员的那种过分任人摆布的、丧失了有机抵制能力的面部表情更富有尖锐的表现力。

在我们的新农村片^④中,我运用在面部表情的两极阶段之间加以切割的办法来进行尖锐的对比。用这种方法使得围绕着牛奶分离器所产生的“怀疑的表演”达到了巨大的尖锐性。牛奶会浓缩吗?或者不会?受骗了吧?钱怎么办?在这里,把表演相信和怀疑这样一些动机的心理过程,切割为两极——喜悦(相信)的状态和忧心忡忡(失望)的状态。此外,我们还用光进行了尖锐的强调(这在日常生活中无论怎样都是没有根据的)。这样做的结果却大大加强了紧张感。

歌舞伎的另一个惊人的特征,便是“将表演分解开”的原则。例如,来莫斯科进行访问演出的歌舞伎剧团的扮演旦角的主角演员松莺,在《面具雕刻家》中扮演一位垂死的姑娘时,他就是将角色分解为相互间完全断开的几个表演片段来进行表演的。

用一只右手表演。用一只左脚表演。只用颈项和头部表演。整个死前的痛苦挣扎的全过程都被分解为供单独表演的一个个分散的“组”;脚的组、手的组、头的组。分解为不同景次的镜头。当不祥的结局——死亡愈来愈临近时……各个组的表演的交替也愈来愈频繁了。

演员用这一手法摆脱了稚拙的自然主义,并且把观众紧紧吸引到“节奏上来”,借此不仅使得这场戏成为可以被接受的,并且还是极其富有魅力的,然而这场戏的整个结构都是建筑在彻头彻尾的和淋漓尽致的自然主义(血及其他等等)之上的。

现在我们可以不再对单镜头画面内部的蒙太奇进行原则性的区分,而立即直接引用第三种手法。

日本人在表演工作中用一种缓慢的节奏,其缓慢的程度是为我们的戏剧所无法了解的。《忠臣谱》^⑤中著名的切腹场面。像这样缓慢的运动速度,在我们的舞台上是没有的。如果说我们在前面的例子中看到是动作联系的分解,那么在这里,我们将会看到动作过程的分解。zeitlupe

① 黑衣人是指日本古典戏剧能乐和歌舞伎中的检场人,身穿黑衣,戴黑手套、黑头巾、黑面纱。在转场时出台为主人公改装或收送道具。——译者注

② 《鸣神》是津打半十郎的戏曲剧本,是最普及的歌舞伎十八番剧目中的一部。——原编者注

③ 左团次即市川左团次(1880—1939年)剧团的领导人、演员,歌舞伎艺术的最伟大的代表人物之一。——原编者注

④ 这里指的是爱森斯坦和亚历山大洛夫的影片《旧与新》中的一段插曲。——原编者注

⑤ 《忠臣谱》是竹田出云的戏曲剧本,在1928年访问演出时上演的剧目之一。——原编者注

(即高速摄影)。这一手法从技术上讲在电影中是可行的,然而能够在结构上有意义的彻底利用它的例子,我只知道一个。通常它不是被用于造型性——《水晶宫》(《巴格达窃贼》)①,再不就是被用于梦境(《兹文尼郭拉》)②,更多见的是干脆被用于形式主义的游戏和没有动机的用摄影机玩弄的小花招(《带摄影机的人》)③。我指的是爱浦斯坦的《于谢家的覆灭》④。(根据报刊资料来判断)用快速摄影拍下来的一些正常表演的事态,会由于它们在银幕上的缓慢速度而给人一种不寻常的情绪上的压迫感。如果我们能注意到,演员表演对观众的吸引力是维系在观众想要摹仿演员的表演之上的话,那么我们便会很轻易地把这两个例子(即歌舞伎表演与《于谢家的覆灭》)归结为同一个动机。感觉的紧张度在增长着,因为根据被分解开的运动是更易于进行摹仿的……

甚至在教练步枪的操作时,也能“根据分解”把操作法灌进最愚笨的“新兵”的脑运动机能中去……

日本戏剧最使人感兴趣的,当然是它同有声电影的联系。有声电影应当在对它来说是最基本的问题,将视觉的和听觉的感觉用单一的生理学的分母来进行通分的问题上,向日本人学习,并且它也是能够学会的。不过,关于这个问题,我已在《艺术的生活》(1928年第34期)的一篇文章⑤中做了详细的论述,这里我不准备再谈这个问题。

以上尽管很简略,然而我们还是得以阐明了在日本文化的各个领域一贯渗透着纯电影技法的元素和电影技法的中枢神经——蒙太奇。

不过,正是电影陷入了“左翼的”歌舞伎所陷入的那种错误。

日本的进步的戏剧家们并不是很妥善地从他们所表演的封建形式的传统性中遴选出为他们的表演所特有的原则和技术,相反地倒是热衷于搬用“我们的直觉主义者”⑥的那种松垮的、无定性的表演。结果是可悲的、令人忧虑的。在电影领域中,日本也在竞相摹仿风行一时的美国和欧洲的平庸滞销的商业片的老一套模式。

理解自己文化的特点,并把它运用到自己的电影中去,这才是日本的当务之急!

日本的同志们!难道你们想让我们来承担这项工作吗?

① 《巴格达窃贼》(*The Thief of Baghdad*, 1924),拉乌尔·沃尔什(Raoul Walsh)导演的影片,主人公由道格拉斯·范朋克扮演。——原编者注

② 《兹文尼郭拉》(又译为《兵工厂》, *Arsenal*, 1928)是杜甫仁科(Aleksandr Dovzhenko)的影片。——原编者注

③ 《带摄影机的人》(*Man with a Movie Camera*, 1929)是吉加·维尔托夫(Dziga Vertov)的影片。——原编者注

④ 《于谢家的覆灭》(又译为《厄舍古厦的倒塌》, *La chute de la maison usher*, 1928),是法国导演让·爱浦斯坦(Jean Epstein)的影片。——原编者注

⑤ 这里指的是《意外相逢》一文。——原编者注

⑥ “直觉主义者”指的是那些并没有掌握创造形象的有意识的方法和专业技术,而试图把自己的创作建立在赤裸裸的直觉之上的演员和导演。——原编者注

电影语言的演进

[法]安德烈·巴赞(André Bazin) 著

崔君衍 译

1928年,无声电影艺术已经达到它的鼎盛时期^①。电影界的优秀人士目击这座完美的影像古城被拆除掉而深感绝望,这是可以理解的,虽然它没有多少道理。他们依据无声电影当时所遵循的美学道路,认为电影艺术已经完全适应于无声的“精巧的约束”,因此,声音带来的真实性似乎只能导致混乱。

现在,当声音的应用已经充分证明它并没有毁损电影艺术的“旧约全书”,而是使其更趋完善时,我们不妨探究一下电影声带的发明所引起的技术革命是否确实适应了一场美学革命。易言之,1928—1930年期间是否确实是新的电影诞生的年代。

就分镜头^②而言,综观电影历史,的确看不出人们想象中的无声电影与有声电影之间的截然区别。相反,我们可以发现1925年前后的某些导演同1935年前后,尤其是同1940—1950年期间的其他导演之间有相似之处。譬如,在埃立克·冯·斯特劳亨(Erich von Stroheim)和让·雷诺阿(Jean Renoir)或奥逊·威尔斯(Orson Welles)之间,卡尔·德莱叶(Carl Dreyer)和罗贝尔·布莱松(Robert Bresson)之间作一番比较,就可看到这种相似之处。而这些或明或隐的相似性首先证明在30年代断层之上可以架起一座桥梁,证明无声电影中的某些价值在有声电影中仍然存在,但是尤其证明,关键问题不是无声电影和有声电影的对立,而是在无声电影与有声电影内不同风格流派的对立和对待电影表现手法根本不同的观念之间的对立。

我把从1920—1940年期间的电影分为两大对立的倾向:一派导演相信画面,另一派导演相信真实。毋庸讳言,由于篇幅所限,这种简单化的评论只有相对的意义。我把这种划分主要是当作研究问题的假设,而并非断言客观实际就是如此。

所谓“画面”,我是泛指被摄事物再现于银幕时一切新增添的东西。这种增添是复杂的,但基本上可以归纳为以下两类:一类是画面的造型,一类是蒙太奇的手段(而蒙太奇又不外乎是画

* 本文由三篇文章综合而成。第一篇文章系为《威尼斯电影二十年》(1952年)纪念专集而作;第二篇文章原题为《分镜头及其演进》,载于《新时代》杂志第93期(1955年7月);第三篇文章载于《电影手册》(1950年第1期)。

① 通常认为,有声电影诞生于1928年,其标志是美国影片《爵士歌王》的问世。——译者注

② 在巴赞的术语中,“分镜头”一词表示影片最终的结构形式。——译者注

面在时间中的组合)。

所谓造型,应当包括布景与化妆的风格,在某种程度上也包括表演风格。自然,还应包括照明以及完成构图的取景。

至于蒙太奇,众所周知,它主要源于格里菲斯的几部杰作。安德烈·马尔罗(André Malraux)在《电影心理学简论》(*Esquisse d'une Psychologie du Cinéma*)一书中曾指出,蒙太奇标志着电影作为艺术的诞生;因为,它把电影与简单的活动照片真正地区分开来,使其终于成为一种语言。

蒙太奇的运用可以是“察觉不到”的。在第二次世界大战前的美国经典影片中,这种情况最常见。在这些影片中,镜头的分切无非是为了按照一场戏的实际逻辑或戏剧性逻辑来分解事件。正是它的逻辑性使这种分解显得不易察觉,观众的思想自然而然地接受了导演为他们提供的观点,因而导演的观点符合动作的发展或戏剧注意点的转移,因而是合情合理的。

但是这种“察觉不到”的、特点不明显的分镜头不能说明蒙太奇的各种表现手段。相反,这些表现手段明显地体现在一般称之为“平行蒙太奇”、“加速蒙太奇”和“杂耍蒙太奇”这三种手法上。格里菲斯创造了“平行蒙太奇”,他用两组镜头前后衔接表现出在空间上相距甚远的两个动作的同时性。阿贝尔·冈斯在影片《车轮》中没有用火车飞驰的真实画面,只是通过越来越短的一组镜头造成火车头加速的幻觉(因为车轮毕竟可以在原地旋转)。最后是爱森斯坦创造的“杂耍蒙太奇”,描述这一手法较为困难,但可以作大致的定性,即一幅画面通过与另一幅不必与同一事件有关的画面相衔接来增强涵义。譬如,在影片《旧与新》中,公牛的镜头之后紧接入焰火的画面。这种极端形式的“杂耍蒙太奇”,即使它的创造者也很少采用;但是,从原则上说,我们可以把这种手法归入非常近似的、用得更广的省略、比喻或隐喻一类(例如在亨利-乔治·克鲁佐[Henri-Georges Clouzot]导演的《巴黎警察局》[又译为《贫贱夫妻百事哀》, *Quai des orfèvres*, 1947]中,那双扔到床边椅子上的袜子,或者还有溢出来的牛奶)。当然,这三种手法的组合方式是千变万化的。

尽管组合方式千变万化,我们总可以抓住它们共同的特点作为蒙太奇的定义:仅从各画面的联系中创造出画面本身并未含有的意义。库里肖夫著名的试验就是在莫兹尤辛^①的同一个微笑的镜头前面接上不同的镜头,他的微笑就随之改变了含义。这个试验完全可以概括蒙太奇的特性。

库里肖夫的蒙太奇、爱森斯坦的蒙太奇或阿贝尔·冈斯的蒙太奇都不是展现事件:它们都是暗示事件。无疑,他们的蒙太奇构成元素至少有一部分是从他们力求描述的现实取得的。但影片的最终涵义更多地取决于这些元素的组织安排,而不是取决于这些元素本身的客观内容。不论画面单独具有的真实内容是什么,叙述的内容主要从它们之间的关系中产生(莫兹尤辛的微笑加死亡的孩子等于怜悯),也就是说,它是一个抽象的结果,而任何一个具体元素都并未预先包含这些新意。同样可以想象,一些年轻姑娘加鲜花盛开的苹果树是表示希望。

这类组合不胜枚举。但是它们都有一个共同特点,即通过隐喻或联想来提示概念。于是,在

① 莫兹尤辛(1889—1939),俄国、苏联电影演员。——译者注

真正的电影剧本,即最后成型的故事,与原始素材形态的镜头之间,插入了一个附加物,一个美学的“变压器”。涵义不在画面之中,而是犹如画面的投影,通过蒙太奇射入观众的意识。

我们先作一小结。

无论是画面的造型内容,还是各种蒙太奇手法,它们都是帮助电影用各种方法诠释再现的事件,并强加给观众。到无声电影的末期,可以认为,这一套方法已经十分完备。一方面是苏联电影把蒙太奇的理论和实践推向极端,另一方面是德国学派极力使画面的造型(布景和照明)产生尽可能强烈的效果。当然,除了德国和苏联,其他一些国家的电影也不应忽略,不过,在法国、瑞典或美国,当时的电影语言对于它们需要表达的内容来说似乎还未感缺乏。

如果说电影艺术的本性完全在于通过造型和蒙太奇为特定现实增添涵义,那么,默片时期的艺术就是一门完美的艺术。声音充其量不过起从属和陪衬的作用;即与视觉形象构成对位。但是,这种可能做到的、在最好的情况下分量也不大的修饰效果,与声音同时补进的真实性相比,恐怕是无足轻重的。

在上一段论述中,我们是把蒙太奇和画面的表现主义当作电影艺术本质看待的。然而,正是这个被大家认可的概念,从无声电影起,就受到像埃立克·冯·斯特劳亨、茂瑙(Murnau)和弗拉哈迪(Robert J. Flaherty)这些导演们含蓄的否定。在他们的影片中,除了由于事实过多必需剪裁而让蒙太奇起到一种纯消极性的作用之外,蒙太奇实际上不起任何作用。摄影机不能同时拍下一切,但是至少对选定拍摄的事物要尽量表现得全面完整。在拍摄纳努克追捕海豹时^①,弗拉哈迪认为最重要的是表现纳努克与海豹之间的关系,是伺机等待的实际时间。蒙太奇可以暗示这个时间,而弗拉哈迪仅限于为我们展示等待的情境;狩猎的全过程就是画面的内容,就是画面所表现的真正对象。所以,在影片中,这个段落只由一个单镜头构成。谁能因此而否认它远比一个“杂耍蒙太奇”更感人呢?

茂瑙对时间远不如对戏剧空间的真实性那样注重。无论在影片《吸血鬼诺斯费拉杜》(又译为《诺斯费拉图》, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922)还是在影片《日出》(*Sunrise*, 1927)中,蒙太奇都不起决定性的作用。不过,有人会觉得他的画面造型使画面风格属于某种表现主义,其实,这是一种肤浅的看法。在茂瑙的作品中,镜头结构绝不是绘画式的,它没有对现实增添任何内容,也不歪曲现实,相反,它极力揭示现实的深层结构,呈现事先已经存在的、成为剧情组成因素的关系。譬如,在影片《禁忌》(*Tabu, a Story of the South Seas*, 1931)^②中,一艘船从银幕左侧驶入画面,这与命运绝对吻合,茂瑙无须对完全在实景中拍摄的这部影片的严格的真实性添加假象。

但是,最坚决地反对画面表现主义和蒙太奇花招的人显然是斯特劳亨^③。在他的作品里,现

① 指美国电影导演弗拉哈迪 1920—1922 年在美洲北部拍摄的纪录性故事片《北方的纳努克》中一个重要段落。——译者注

② 《禁忌》是德国导演茂瑙于 1928—1931 年与弗拉哈迪合作拍摄的影片。——译者注

③ 埃里克·冯·斯特劳亨(1885—1957),奥地利籍美国电影导演。他的代表作是 1923 年导演的著名现实主义影片《贪婪》。——译者注

实显示它的意义就像嫌疑犯在警察局局长的一再审讯下吐露真情一样。他的导演原则简单明了:仔细观察世界,穷本溯源,以便最后揭示它的严酷和丑恶。人们甚至可以想象出一部斯特劳亨的影片:它只由一个要多长就有多长的镜头和要多大就有多大的特写镜头构成。

只选这三位导演加以介绍并不反映全貌。我们在其他导演的某些影片中肯定也能找到非表现主义的、不用蒙太奇的电影元素。甚至在格里菲斯的作品中也有这种情况。但是,上述实例也许已经足以说明,在默片兴盛时期就存在着和人们心目中的典型的电影艺术截然相反的一种电影艺术,证明有一种语言,它的语义和句法单位绝不是镜头;在那里,画面首先不是为了给现实增添什么内容,而是为了揭示现实真相。对于这一倾向来说,无声电影实际上是一种缺陷:现实中缺少了一个元素。所以说,《贪婪》(*Greed*, 1924)和德莱叶的《圣女贞德受难记》(*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928)已经是潜在的对白片^①。如果我们不再把蒙太奇和画面的造型结构当作电影语言的真髓,那么,声音的出现就不再是把第七艺术的两个迥异的方面截然隔开的美学分界线。某类电影可能由于音带的出现而死亡,但是绝非整个电影。真正的分界不在这里,这条分界线连续不断地贯串着三十五年的电影语言史。

无声电影的美学统一性既然已经受到怀疑,并且被划分为本质上互相对立的两种倾向,那么,现在就让我们重新考察一下近二十年来的电影史吧。

从1930至1940年期间,在电影语言中仿佛形成了一种世界各国普遍使用的表现手法,这种表现手法主要起始于美国。好莱坞因五六种类型影片的成功而保持着自己的霸权,这些类型影片包括美国式的喜剧片(如1936年摄制的《史密斯先生到华盛顿》[*Mr. Smith Goes to Washington*]),滑稽笑料片(如《麦克斯一家》),音乐歌舞片(如《歌舞大王齐格菲》[*The Great Ziegfeld*, 1936]),警探片和强盗片(如《疤面大盗》[*Dick Tracy*, 1945]、《我是越狱犯》[*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, 1932]、《告密者》[*The Informer*, 1935]),心理与风俗片(如《芳华虚度》[*Back Street*, 1941]、《吉萨蓓尔》[又译为《红衫泪痕》, *Jezebel*, 1938]),神怪或恐怖片(如《化身博士》[*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1941]、《隐身人》[*The Invisible Man*, 1933]、《科学怪人》[*Frankenstein*, 1931]),西部片(如1939年摄制的《关山飞渡》[*Stagecoach*])。当时,法国电影稳居世界第二位,它在大致可以称为阴暗的现实主义或诗意的现实主义倾向中,逐渐确立自己的优势。诗意现实主义的四名主将是:雅克·费德尔(Jacques Feyder)、让·雷诺阿、马赛尔·卡尔内(Marcel Carné)和于利恩·杜维威埃(Julien Duvivier)。

本文目的不是罗列影坛佼佼者的名单,所以无须多费笔墨谈论苏联、英国、德国和意大利电影,因为这些国家这段时期的电影比起其后十年来还不那么重要。美、法两国生产的影片毕竟足以表明,第二次世界大战前的有声电影作为一门艺术已经明显地达到均衡和成熟的水平。

先谈谈内容:主要是一些构思十分精巧的类型影片,这类影片既能吸引世界各地的广大观众,也能吸引有文化素养的上流雅士,只要他们对电影不抱偏见。

再谈影片形式:摄影与剪辑风格清晰明快,符合主题要求,声音与画面配合完美。即使今天

^① 无声片《贪婪》和《圣女贞德受难记》中有大量打成字幕的对白。——译者注

重看威廉·惠勒(William Wyler)的《吉萨蓓尔》、约翰·福特(John Ford)的《关山飞渡》或马赛尔·卡尔内的《太阳升起》(*Le Jour se leve*, 1939),人们仍会领略到一种艺术的享受,这种艺术已经达到完美匀称的水平,找到了理想的表达方式。而观众对戏剧性的和伦理道德的主题也很欣赏。当然,不是有了电影才出现了这些主题,但是,至少电影为这些主题增添了光彩,增添了艺术的感染力,而没有电影,恐怕是达不到这种效果的。总之,我们看到一种“经典的”艺术臻于完美形态的一切特征。

我以为,人们完全有理由断定,战后电影与1939年的电影相比较,一个明显的特点在于一些国家的民族电影的兴起,尤其是意大利电影灿烂夺目的光辉和摆脱了好莱坞影响的别具一格的英国电影的出现。我们由此可以得出结论:40到50年代期间真正重要的现象是电影中注入了新的血液,出现了未曾探索过的题材。简言之,这场真正的革命触及更多的是主题,而不是风格;是电影应当向人们叙述的内容,而不是向人们叙述的方式。“新现实主义”,首先不就是一种人道主义,其次才是一种导演的风格吗?而这种风格本身的基本特点不就是在展现现实时不显形迹吗?

况且,我们的意图也不是提倡什么形式先于内容的主张。“为艺术而艺术”对电影来说也是一种异端邪说,这种异端邪说对电影来说也许更严重!

不过,新的题材,要有新的形式!目的仍然是为了让人更好地理解影片力求表现的内容,而不是为了让人了解影片是如何叙述的。

所以,1938或1939年,有声电影已经堪为经典,臻至完美。这一点在法国与美国尤为明显。一方面这是十多年来不断加工的或从无声电影继承下来的戏剧性影片类型日趋成熟所提供的基
础,另一方面也是技术稳步发展的结果。30年代电影声带与全色胶片均已问世。当然,制片厂的设备一直在改进,但是,这只是一些零星的改革,还没有哪一项改革能为导演艺术提供崭新的方法。况且,这种局面自1940年以来一直未变,也许,只是在摄影方面,胶片感光性能有了提高。全色胶片打破了画面浓淡色度的平衡,感光极度灵敏的乳胶引起画面设计的变化。由于摄影机可以采用很小的光圈在摄影棚内随意拍摄,因此,摄影师在必要时,可以消除后景的模糊,而过去这种缺陷一般是难以避免的。不过,在此之前使用景深^①的例子还是可以找到不少的(譬如在让·雷诺阿的影片中);只要技术高超,无论是外景还是在摄影棚中都可以拍摄下景深镜头。只要想做,就能做到。所以,从根本上说,关键不在于技术问题,因为技术问题确实已经在很大程度上解决了,关键还在于对风格的探索,这一点后面还要谈到。总之,全色胶片已经普及,录音方法为人们所熟悉,吊车成了在摄影棚中普遍使用的设备,从此我们可以说,1930年以来电影艺术必不可少的技术条件已经完全具备了。

既然技术的决定性作用实际上已被排除,因此必须从另外的方面寻找电影语言演进的标志和原则:必须在主题的改变和因此引起的表现主题所必需的手法的变化中去寻找。1939年,有

^① “景深”(profondeur du champs),即长焦距,是电影中画面由近而远都很清晰的镜头。巴赞极力提倡这种拍摄风格,认为是电影空间真实的技术体现。——译者注

声电影在这方面已经到了像地理学家称之为河流平衡线的状态,即是说,河水由于日积月累的冲刷形成了一条理想的数学曲线。河流一旦达到它的平衡线就畅通无阻地从源头一直流到出海口,水势平稳,不再冲深河床。但是,如果发生地壳运动,冲积层猛然升高,改变水源高度,河水就会急流而下,渗入土地深层,破坏、冲刷、深掘河床。如果遇到石灰质地层,就往往会形成全新的凹陷,从高原上几乎难以觉察,但是,如果我们沿着水路观察,就可看到它的错综复杂的情况。

有声电影以来分镜头的演进

因此,到1938年,我们可以看到几乎到处都采用同样的分镜头形式。如果我们沿用惯用的术语,把建立在造型和蒙太奇技巧之上的无声片的典型形式称为“表现主义的”或“象征主义的”,那么,我们就可以把新的叙事方法称为“分解式的”和“戏剧性的”。我们暂从库里肖夫的实验中借用一例:一张餐桌和一个饥饿的穷人。可以设想,1936年时这场戏的分镜头将有如下形式:

第一景,全景,同时框入演员和餐桌;

第二景,摄影机推至演员的面部特写镜头,表现出惊喜与欲望的交集;

第三景,食物的一组特写镜头;

第四景,镜头转向人物,框入双脚,他正向摄影机慢慢走来;

第五景,稍拉镜头,成半身镜头,表现演员正抓起一只鸡翅膀。

尽管可以为这个分镜头想象出不同的组合方式,它们总会有下列共同点:

1. 空间的真实性,在这个空间中,人物的位置总是确定的,甚至当特写镜头排除了布景时也是如此;
2. 分镜头的意图与效果完全出于对戏剧性或心理方面的考虑。

换言之,在舞台上演出和从池座上看到的这场戏,意义大概是完全一样的,事件始终是客观地存在着。摄影角度的变化并没有增添任何内容。它们只是更有效地层示现实。这样做首先是使观众看得更清楚,其次是强调应该突出的内容。

诚然,电影导演与戏剧导演一样,在处理上有一定的回旋余地,以改变动作涵义。但这不过是一定的余地而已,它不会改变事件的逻辑发展形态。而在影片《圣彼得堡末日》^①中,石狮子的蒙太奇就与此相反。由于把一系列石狮子的镜头巧妙地组接在一起,造成同一只雄狮站立起来的印象(人民的觉醒)。1932年以后,这种巧妙的蒙太奇手法便是不可思议的了。1935年,弗里茨·朗(Fritz Lang)在影片《狂怒》(又译为《怒火》, *Fury*, 1936)中,还在一组表现吵吵嚷嚷的女人的镜头之后,接入饲养场里母鸡咕咕叫的画面。这还是杂耍蒙太奇的余迹,当时就显得很不自然,现在看上去简直与影片其余部分格格不入。在马赛尔·卡尔内的《雾码头》(*Le Quai des*

① 似《战舰波将金号》之误。——译者注

Brumes, 1938) 或《太阳升起》中, 尽管导演的艺术处理起着决定性作用, 他的分切镜头仍然是以他所分解的现实为基准的, 仍然只是帮助观众看清现实的一种方式。所以, 我们看到像叠印那种明显可见的特技手法几乎完全绝迹, 甚至面部效果过分强烈而使蒙太奇格外明显的特写镜头也几乎绝迹了, 在美国, 尤其如此。在典型的美国喜剧片中, 导演尽可能地把人物拍到膝盖以上。这最适合观众自然的注意力, 也就是合乎他们心理调节的自然平衡点。

实际上, 蒙太奇的这种做法始源于无声电影。譬如, 它在格里菲斯的影片《凋谢的花朵》(*Broken Blossoms*, 1919) 中就起过一定作用。因为, 在《党同伐异》中, 格里菲斯已经引入了蒙太奇的这种综合概念, 后来被苏联电影推向极端, 在无声电影末期, 几乎到处都在采用, 不过已经不是唯一手法了。况且, 人们懂得, 有声的画面不像视觉的画面那样容易随意处理, 这就使蒙太奇向真实性方向发展, 而愈来愈排除造型的表现主义和镜头之间的象征性关系。

因此, 到 1938 年, 实际上, 所有的影片几乎都是按同样的原则进行分镜头。故事是由一系列的镜头来叙述的, 镜头数目变化不大(大约在六百个左右)。这种分镜头采用的典型技巧是交叉镜头, 比如两人对话时, 按台词顺序, 交替拍摄对话人。

正是这种最适合于 1930 至 1939 年间优秀影片的分镜头类型受到奥逊·威尔斯和威廉·惠勒的景深式分镜头法的挑战。

《公民凯恩》(*Citizen Kane*, 1941) 的盛名并非虚传。影片中整场整场的戏都是借助景深镜头一次拍摄下来的, 而摄影机甚至一直不动。以前靠蒙太奇制造戏剧性效果, 现在完全靠演员在选定不变的场景中的走位来取得。当然, 正如特写镜头不是格里菲斯的发明一样, 景深镜头也不是奥逊·威尔斯的“发明”, 所有初期影片都已经利用过它, 原因不必详述。

画面后景的模糊只是随蒙太奇而出现的。它不仅是因为采用近景而产生的一种技术局限, 也是蒙太奇的合乎逻辑的结果和造型的等价物。比如, 假设导演在一段戏中按照上面设想的那个分镜头方法拍摄一盘水果的特写, 他自然要通过调节摄影机的光圈, 在空间中孤立地表现水果。后景的晕化因而加强了蒙太奇的效果, 它只在表面上属于摄影风格, 实质上属于叙事风格。让·雷诺阿对这些问题有深刻体会, 他在 1938 年, 即拍完《衣冠禽兽》(*La Bête Humaine*, 1938) 和《幻灭》(*La Grande Illusion*, 1937) 之后, 导演《游戏规则》(*La Règle du Jeu*, 1939) 之前, 曾这样写道: “越是熟悉自己的工作, 我就越倾向于采用与银幕相适应的景深镜头作场面调度; 它的效果愈好, 我就愈加摒弃把两个演员规规矩矩地放在摄影机前的做法, 那简直是在照相。”事实上, 如果要找一位奥逊·威尔斯的前驱者, 那并不是路易·卢米埃尔或齐卡^①, 而是让·雷诺阿。在雷诺阿的影片中, 画面尽量采用景深结构, 等于是部分地取消了蒙太奇, 而用频繁的摇拍和演员的进入场景取代。这种拍法是以尊重戏剧空间的连续性, 自然还有时间的延续性为前提的。

内行人会清楚地看到, 在威尔斯导演的影片《安倍逊大族》(又译为《伟大的安伯逊家族》, *The Magnificent Ambersons*, 1942) 中, 镜头段落绝不是对同一场景中的被摄动作的消极记录; 相反, 拒绝分割事件, 拒绝按时间分解戏剧场景, 这是一种积极的做法, 它比传统的分切镜头可能产生

① 费尔南德·齐卡(Ferdinand Zecca, 1864—1947), 法国电影先驱, 电影导演。——译者注

的效果要好得多。

只要把1910年用景深镜头拍摄的一张剧照和威尔斯或惠勒的影片中用同样方法拍出的剧照作一比较,就是只凭这两张与影片分开来的照片,我们就能看出它们两者迥然不同的功能。1910年的取景实际上就像透过舞台正面并不存在的第四堵墙去看戏。或者至少在拍外景时,是选取最优角度拍摄动作。而在第二幅剧照中,布景、灯光、拍摄方法与前者有明显的区别。导演和摄影师善于在银幕上安排戏剧格局,连每个细节都不遗漏。在影片《小狐狸》(*The Little Foxes*, 1941)中可以找出一些虽然不算独特,但分外明显的实例说明这一点。在这部影片中场面调度安排得像施工图那样严谨缜密(而在威尔斯的影片中,复杂的巴洛克结构使分析工作更复杂)。物件摆放的位置与人物有关,使观众不可能忽略其中涵义。要是用蒙太奇来表现这个涵义,就要采用一系列连续镜头分别表示。^①

换句话说,现代导演利用景深拍出的镜头段落并不排斥蒙太奇(不然,他可能还要重新开始初步探索),而是把蒙太奇融入他的造型手段中。威尔斯或惠勒的叙事方法和约翰·福特一样脉络分明。然而,他胜过后者地方就在于从不拒绝使用从画面的时空统一中可以取得的特殊效果。事实上,故事是按片段来分叙,还是通过自然整体来表现,绝不会没有差异(至少在一部达到一定风格的作品中是这样)。否定蒙太奇的使用带给电影语言的决定性进步显然是荒谬的,但是,这些进步也是靠其他同样专门电影化的表现手法取得的。

所以,景深镜头不是像摄影师使用滤色镜那样的一种方式,或是某种照明的风格,而是场面调度手法上至关重要的一项收获:是电影语言发展史上具有辩证意义的一大进步。

而且,这不只是一个形式上的进步!运用得恰到好处的景深镜头不仅是更洗练、更简洁、更灵活地突现事件的一种方式;景深镜头不仅影响着电影语言的各种结构,同时,影响着观众和画面之间的思想联系,甚至因此而改变了“演出”这一概念的涵义。

本文仅分析这种思想联系所产生的美学后果,至于对它引起的心理活动形态的分析则超出了本文的范围,不过,我们可以大致指出下列几点:

第一,景深镜头使观众与画面的关系比他们与现实的关系更为贴近。因此,可以说,不论画面本身内容如何,画面的结构都更具真实性;

第二,所以,景深镜头要求观众更积极地思考,甚至要求他们积极地参与场面调度。倘若采用分解性蒙太奇,观众只需跟着导演走,他们的注意力随着导演的注意力而转移,导演替观众选择必看的内容,观众个人的选择余地微乎其微。画面的涵义部分地取决于导演的注意点和意图;

第三,从以上两个心理方面的论断中还能引出我们可以称之为形而上的第三个论断。

蒙太奇由于它本身的性质所决定,在分析现实时,要求戏剧事件涵义单一。当然,还可采用别的分解现实的形式,不过那就是另一部影片了。总之,蒙太奇在本质上是与涵义模糊的表现相对立的。库里肖夫的实验正是以归谬的方式证明了这一点:每次都给面部的微笑一种确切的涵义,正是因为面部表情单独看上去涵义模糊,才使三种各不相同的解释得以成立。

① 我们在后面研究到威廉·惠勒的文章中将找到这种分析的确切论据。——译者注

反之,景深镜头把意义含糊的特点重新引入画面结构之中,虽则并非必然如此(惠勒影片的涵义就并不含糊),至少也是一种可能。因此,可以毫不夸张地说,影片《公民凯恩》只是按照景深镜头进行构思的。意向的含糊性、解释的不明确性首先已经包含在画面本身的构图中。

威尔斯并没有摒弃蒙太奇的表现主义方法,但是,正由于在用景深表现的“镜头段落”之中穿插运用了它们,蒙太奇的手法才获得了新涵义。蒙太奇曾经是电影的基本要素,是电影剧本的经纬。在影片《公民凯恩》中一连串叠印画面是与一次拍下来的场面的连续性相对立的,它是另一种特意采用的抽象的叙述方式。“加速蒙太奇”在时间空间上要花招,威尔斯的蒙太奇却不想哄骗我们。相反,它是用来通过对比手法表现时间的浓缩,就好比是法语中未完成时态或英语中的反复动词一样^①。由此看来,有声电影十多年来已经弃置不用的叠印,如同“加速蒙太奇”、“杂耍蒙太奇”一样,可以在一部无蒙太奇的电影片中与真实的时间相对比,加以利用。

我们用了一些篇幅谈论奥逊·威尔斯的影片,那是因为这部影片的问世(1941年)恰好标志着一个新时期的开始,也因为这部影片打破了常规,因而成为最令人瞩目、意义最重大的一部作品。

不过,《公民凯恩》毕竟是产生在一个整体的运动之中,出现于电影基础像地层移动那样发生大变动的时期,而这一大变动几乎到处以各种方式证实电影语言的这种革新。

我可以以意大利电影为例,通过不同的途径证实这种情况。在罗伯托·罗西里尼(Roberto Rossellini)的影片《游击队》(*Paisà*, 1946)和《德意志零年》(*Germania anno zero*, 1948)中,在维多里奥·德·西卡(Vittorio De Sica)的影片《偷自行车的人》(*Ladri di biciclette*, 1948)中,意大利新现实主义与电影写实主义的以往形式是对立的,这表现为前者摒弃了任何表现主义手法,尤其表现为完全不用蒙太奇效果。尽管他们的影片风格迥异,新现实主义也像威尔斯一样,力求把现实的含糊性重现于影片中。譬如,在影片《德意志零年》中,罗西里尼在处理那个孩子的面部表情时所关心的事与库里肖夫处理莫兹尤辛的面部特写时所关心的事截然不同。罗西里尼要的是面部表情的神秘莫测。

新现实主义的演进似乎不像在美国那样首先表现为分镜头技巧的某些革新,但是这不应引起误解。因为可以用不同手段达到同一目的。罗西里尼和德·西卡的手法不十分引人注目,但是它们也旨在消除蒙太奇,让存在于现实中的真实的连续性转现于银幕之上。柴伐梯尼(Cesare Zavattini)一心想拍下一个什么事也没有发生的人的九十分钟的生活!就连新现实主义中最严格的“唯美派”鲁奇诺·维斯康蒂(Luchino Visconti)也像威尔斯一样,通过影片《大地在波动》(*La terra trema; Episodio del mare*, 1948)十分清楚地显示出自己的艺术创作的基本意图。这部影片差不多全部由镜头段落组成,景深镜头和连续的摇拍体现出维斯康蒂把握事件的整体性的意图。

我们不可能逐一考察1940年以来与电影语言演进有关的所有作品。现在应当对以上的思考做一下综合。我们认为,从1940至1950的最近十年,电影在表现手段方面取得了决定性的进步。我们在论述1930年以后的电影时,似乎有意忽略默片时期主要以埃立克·冯·斯特劳亨、

① 指在影片《公民凯恩》中,威尔斯用连续叠印的一组镜头表现主人公的经历。——译者注

茂瑙、弗拉哈迪和德莱叶为代表的倾向。这并不是说,这种倾向随着有声电影的出现而消失了。恰恰相反,我们认为,这一倾向是所谓无声电影的最丰富的源泉。唯有这种倾向才把声音的真实性当作电影艺术的一种自然的发展,因为这种倾向的美学的本性与蒙太奇无关。但是,1930至1940年期间的有声电影确实没怎么受这种倾向的影响,只有当时已经驰名影坛、具有远见卓识的让·雷诺阿是例外,他一直独自探索导演手法,极力在蒙太奇技巧之外去寻找一种电影叙事方式的秘诀,直到拍出影片《游戏规则》;这种叙事方式能够表现一切,而不分割世界;能够揭示人与物的隐蔽涵义,而不破坏自然的统一。

这并不是因此而贬低1930至1940年期间的电影,何况一些杰作是根本无法贬低的。我们不过是侧重说明以40年代的重大转折为标志的辩证性进步。

的确,有声电影为电影语言的某些美学原则敲了丧钟,但是,这只限于使电影最明显地背离其现实主义使命的美学原则。至于蒙太奇,有声电影保留了它的基本特点,即不连续性的描写和对事件进行戏剧性的分解。为了尽量造成客观再现的幻象,有声电影摒弃了隐喻和象征。蒙太奇的表现主义几乎完全消失了,但是,1937年左右盛行的分镜头方法只具有相对的真实,这种方法隐含着一种天生的局限性,当这种局限性完全适应被表现的主题时,我们是觉察不出它的。例如,美国喜剧就是这样,在并不注重时间的真实性的分镜头类型中,这种喜剧达到了完美的境界。美国喜剧像滑稽歌舞剧和文字游戏一样,基本上是严守逻辑的,它的道德和社会的内容完全是程式化的,因此采用严格的直线性的描述、借用经典的分镜头方法的节奏表现手段对美国喜剧片是完全合适的。

毫无疑问,近十年来,电影又有意或无意地特别同1930至1940年期间湮没不彰的斯特劳亨和茂瑙所代表的倾向重新会合。但是它不仅仅是这一倾向的延续,而是从中探索现实主义叙事方式再生的奥秘;这种新的叙事方式能够完整表现事物存在的实际时间、事件发展过程,而经典的分镜头方法则有意用想象的和抽象化的时间代替实际的时间。但是,这种叙事绝不意味着将蒙太奇的成果一笔勾销,而是赋予这些成果以一种相对性,一种新意。只有增加画面的真实性成分,抽象化手法的补充才有依据。一个导演的全部表现手法(譬如希区柯克这样的导演)包括未经加工的素材直到叠印和大特写。但是希区柯克的特写又不同于西席·地密尔(Cecil B. De-mille)在影片《欺骗》(1915年)中的特写。特写仅仅是各种风格中的一种表现形态。换言之,在无声电影时代,蒙太奇提示了导演想要说的话。到1938年,分镜头的方法描述了导演所要说的话。而今天,我们可以说,导演能够直接用电影写作。因此,银幕形象——它的造型结构和在时间中的组合——具有更丰富的手段反映现实,内在地修饰现实,因为它是以更大的真实性为依据的。电影艺术家现在不仅是画家和戏剧作家的对手,而且还可以与小说家相提并论。

电影符号学的若干问题

[法] 克里斯蒂安·麦茨 (Christian Metz) 著

崔君衍 译

(译者按) 在法国结构主义思潮的一般文化背景中, 克里斯蒂安·麦茨于 1964 年发表了标志着电影符号学问世的长篇论文《电影: 语言还是言语?》, 从而把索绪尔的符号学原则首次引入电影领域, 揭开了现代电影理论的新篇章。

麦茨的电影符号学是对安德烈·巴赞的电影影像本体论的挑战。他认为, 电影的本性不是对自然的反映, 电影“不是对现实为我们提供的感知整体的摹写”, 影像的组合方式具有常规语言的约定性。

就方法论而言, 电影符号学力求摈弃以作者个人的经验、印象和直感为依据的传统批评, 主张精细化的科学主义批评, 建立电影批评理论的“元理论”。

麦茨以结构主义语言学的音素和音位概念为理论前提, 区分出影片的八大组合段, 试图以此涵盖全部蒙太奇叙事结构。这是电影符号学家把影片表现元素梳理为各种符码的最初尝试, 虽然, 后来麦茨本人也指出了八大组合段概念的局限性。

为了把纷杂的电影表现元素和影片表意单元统统纳入符码范畴, 麦茨在 1971 年出版的《语言与电影》一书建议按照符号的“表现材料”区分符码: 活动影像、音乐、语言、自然音响和书写文字。

麦茨的早期电影符号学对西方电影理论产生了一定影响, 他所使用的一些术语和分析方法被大多数结构主义符号学电影理论家所采用, 他所确定的若干符码范畴对于精细地解读作品结构无疑也有一定的意义。

但是, 以语言学概念为模式的第一电影符号学具有明显的局限性, 它回避了形式与内容、作品与现实、艺术特性与社会职能、作者与观众这些实质性问题, 是一种纯描述性的体系, 这种本质上脱离社会文化交流网络的方法论理所当然地受到了非议与批评。麦茨提出的一系列概念基本上属于形式逻辑范畴, 这当然有其合理的一面, 但是, 它们无法解释创造过程的辩证性、无法回答

* 本文原载麦茨:《散论电影表意》, 巴黎: 克林克西科出版社 (Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris: Klincksieck), 1978 年, 第 4 版, 第 1 卷。

影片的风格与电影之外的事物的联系(现实、历史、外部世界),这种形式主义方法论不能反映影片创造过程的真实本质。即使就一部影片而言,孤立地分析符号和梳理符码也无助于理解影片的表意功能。麦茨自己也终于认识到,镜头的符号意义无法独立于影片整体,没有不依附影片内容的孤立符码,也没有意义一成不变的符码。他认识到一部影片就是一个“独特的符号系统”,于是在《语言与电影》一书中首次提出“影片文本”的概念,从而开拓了电影符号学第二阶段的新途径:读解文本。

所谓“读解影片文本”,就是把影片视为富有涵义的表述体,分析它的内在系统,研究一切可见的可潜在的涵义,在各种符码、形式和能指的交织中洞见精密的结构。因为文本创造着自己独有符码,这些符码是这个文本特有的,与其他文本有别。对于影片文本的读解是一个多层次的动态过程。这样,麦茨便从研究表述结果的电影符号学逐渐过渡到研究表述过程的电影符号学,从而对符码的梳理分类过渡到对符号产生过程的研究。

读解文本可以超越电影符号学第一阶段的局限,对于一部影片、影片段落、镜头组接、影像结构和声音元素的表意功能进行详尽的关联性研读,从而,就方法论而言,文本分析不再局限于纯形式的描述,而多少涉及影片的内容和意识形态,这就初步突破了西方形式主义批评和结构主义批评最初提倡的信条:形式和修辞问题才是批评家的首要任务。

随着对于文本的广泛解读,文本分析也形成了一个体系:内文本、全文本和泛文本,从而使文本分析的“触角”不仅涉及影片形式内容本身,而且可以涉及不同影片之间的联系和社会语境(泛文本)的涵义。每个文本都是表述的一个实例,一个凝聚着源源不断的符码和表意过程的特定结构。

在读解文本的过程中电影符号学提出一系列新的设问,这些设问构成了一个核心问题,即文本(或曰表述、话语)与主体的关系是什么?

1977年,麦茨以自己的新作《想象的能指》一书对这个问题做出了自己的回答,这部著作成为电影符号学第三阶段的标志。

麦茨以精神分析学(尤其是雅克·拉康的结构主义精神分析)为模式探索了符号学提出的一系列范畴,如能指、所指、聚合、组合、外延、内涵、隐喻、换喻、文本系统等等。他第一次全面地引进了精神分析学的概念用以解释上述范畴,如初级认同、镜像阶段、次级认同、俄狄浦斯情结、自恋、自我、超我、禁忌、初始场景、梦的显内容和潜内容、窥视癖、意识和潜意识等等,从而形成了研究电影现象的一个新视角。

当然,这个新视角也引起很多非议,它也未必就是对电影现象的正确理解。法国经典电影理论的杰出代表让·米特里就认为,电影符号学走进了死胡同。

但是电影符号学毕竟是现代电影理论史的一个重要阶段,无论是为了从中汲取有益的观念和方法,还是为了批判地研究现代电影理论思维中人文科学的渗入,都有必要阅读电影符号学的原著。

有志于在“电影语言”领域中实现索绪尔的普通符号学设想的人,有志于研究基本表意结构在影片信息中的安排和作用的人,难免遇到某些难题,本文目的就是对这些难题做一番探讨。正如埃里克·布桑^①指出的,德·索绪尔所设想的符号学仅仅初见端倪;不过,任何研究,只要是涉及某种非口头“语言”,只要它选定的是一种纯符号学关系,而不热衷于研究“实体”,它就会对表意关系的一般研究这项大工程做出或多或少的贡献。

“电影语言”这一提法本身已经涉及电影符号学问题,对于这一术语,本应详加阐释,而且,严格来说,只有对于在传达影片信息时起作用的符号学机制进行深入研究之后,才能利用这一术语。但是,为了方便起见,我们不得不在这里保留这一固定术语,因为它在电影理论家和美学家的专门语言中已经逐渐通用。即使从严格的符号学观点来看,也无法立刻为“电影语言”(不要与“电影言语”相混淆,“电影言语”^②这个提法似乎是不能接受的)这个术语提出一个有力的辩解:在目前研究状况下,这种辩解还只能是泛泛的。我们力求通过整篇文章,特别是临近结尾的论述,证明“电影语言”这一术语的合理性。

电影与叙事

“电影符号学家”要做的第一个选择是:研究的范围应该是大影片(即叙事性影片),还是短片、纪录片、工艺片、教学片、广告片?我们可以回答说,这仅仅取决于研究的意图,而电影具有多种“方言”,其中每一种“方言”都值得专门研究。确实如此。但是,由于重要程度的不同(或者更确切地说,由于方法论的紧迫性的不同),叙事性影片的研究(至少在初始阶段)便成了重点。我们知道,在卢米埃尔兄弟1895年的电影机发明问世前后的几年间,评论家、新闻记者和先驱者本人对这个新机器的社会功能抱有各种不同的见解,做过不同的预言:复制和保存资料的手段,植物学和外科学一类科研和教学领域的辅助性技术志,新闻报道的新形式,保留亡人的生动形象使哀思有所寄托的工具(私人的或公众的哀思)等等。当时确实没有预料到,电影能够首先成为一种讲故事的机器。电影问世初期,有一些征象和声明确实一也表露出这种趋势,但是,它们与后来这种现象达到的规模根本无法相比。

电影和叙事的结合是一个重要现象,但是,它既非注定如此,恐怕也不能说出于偶然:这是一个历史和社会现象,是文明的一种产物(这是社会学家马塞尔·穆斯所喜爱的惯用语),而这一现象对后来影片作为符号学实在的演变又是一种制约;这与“外部”语言学事件(征服,殖民化、语言变更……)对民族语言的“内在”功能的影响方式有些相似(间接地、一般性地^③、很见效果地)。在电影王国中,一切非叙事体“样式”(纪录影片、科技影片等),可以说,成了偏远外省,成

① 见《语言和表述》,布鲁塞尔:广告局出版社,1943年,第1章,第5页。

② 语言(language)和言语(langue)涵义不同,前者指语言活动,后者指具体的人类语言。语言学界的译法是把前者译为言语活动,后者译为语言。因为“电影语言”已成通用译法,故颠倒译名。——译者注

③ 当然,对某些词汇现象的影响是具体的。

了边境地区;而长故事片(人们通常简略地称之为“影片”^①)日益明显地成为电影表现形式的康庄大道。

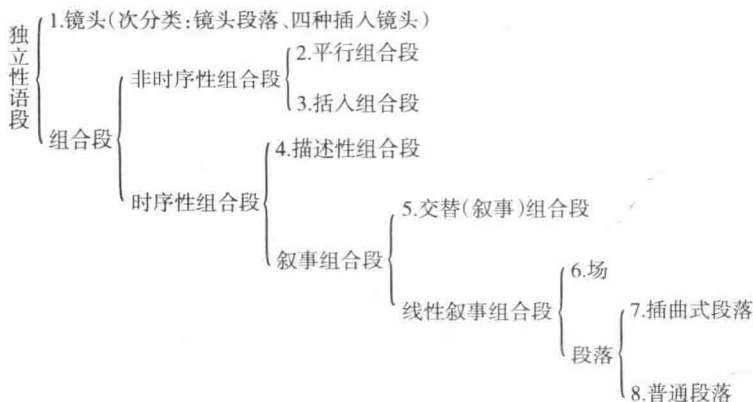
这种纯数量上的和社会性的优势不是唯一有关的原因,一种更“内在”的因素则加强了这一优势;非叙事影片与“真正”影片的基本区别在于它们的社会功能和它们的实际内容,而不在于它们的“语言手段”。电影符号学的基本的、重要的辞格(蒙太奇、摄影机移动、景别、画面与有声语言的关系、段落以及大组合段^②中的其他单位)在“小影片”和“大影片”中别无二致。各种非叙事类型影片未必能有一套独立的符号学,以一系列零散的注释形式指出它们与“普通”影片的不同点即可。因此,考察故事片也就直接抓住了问题的核心。

此外,历时性的考察也促使我们重点研究叙事影片。我们知道,根据巴拉兹·贝拉^③、安德烈·马尔罗^④、埃德加·莫兰(Edgar Morin)^⑤、让·米特里^⑥,和其他许多人的见解,电影并非自始便是一种专门“语言”。在成为我们所了解的表现手段之前,电影只是记录、保存和复制可动和可见的场景的简单机械手段(如生活情景、戏剧表演或者经过特别构思,但本质上仍然纯属戏剧范畴的小型演出),简言之,用安德烈·马尔罗的话来说,它还是一种“复制手段”。然而,由于电影遇到了叙事问题,它才通过后来的各种探索形成一套独特的表意手段。

电影史学家们的意见基本一致,他们认为今天所说的“电影”大约始于1910至1915年;如

① 常常听到“纪录片真差,影片可真好”,或者,“今天演什么?是一组短片,还是一部影片?”等诸如此类的话。

② 大组合段概念是麦茨电影符号学的重要组成部分。麦茨把影片叙事结构分为八大类,作为切分单位。为了清楚起见,将附于《故事片外延问题》一文后的表格转介于此:



——译者注

③ 《电影美学》(伦敦:丹尼斯·多布逊出版社,1952年)多处谈及,尤见第3节(第30—32页,“新语言形式”)和第6节(第46—51页,“创造性的摄影机”)。

④ 《电影心理学简论》,发表于《激情报》,1940年8月11日;单行本由伽利玛出版社于1946年出版。《艺术心理学》丛书《想象的博物馆》一书“电影”一章的中心内容。后收入马塞尔·莱皮埃的专集《电影智力》(科列阿出版社,1945年),第372—384页。引证段落见第375—376页。

⑤ 《电影或想象的人》(子夜出版社,1956年),见第3章全文(第55—90页)“从旧电影到新电影”。

⑥ 《电影美学与心理学》(大学出版社,1963年),第1卷,可参阅该书多处,尤其见第157—165页(第30节,第149—165页,“镜头和角度”)。

《伊诺克·阿登》^①、《为沙皇而生》^②、《暴君焚城记》^③、《芳托马斯》^④、《卡比利亚》^⑤、《泥人哥连》^⑥、《盖茨堡战役》^⑦，尤其是《一个国家的诞生》(*The Birth of a Nation*, 1915)，这是体现了我们今天的电影概念(我们使用“影片”这个术语时已不加任何限定词)的最初几部影片：即具有一定规模的、依靠专门电影化手段展开的叙事。其实，这些手段还是随着叙事的需要而逐渐定型的。“电影语言”的先驱者(梅里爱、鲍特、格里菲斯……对于单纯的“形式”探索毫不用心，再者，除了幼稚和模糊的表露之外，他们也很少注意在自己的影片中传达哲理或人性的象征性“信息”。这是些外延的人，而不是内涵的人，他们首先希望讲述一个故事；他们始终让摄录下来的逼真和连贯的素材服从于叙事性表述方式的连缀规则(即便是相当粗陋)。乔治·萨杜尔正确地指出^⑧，梅里爱如何一心指望讲清幼稚的故事，结果却“发明”了叠印^⑨、利用画托和黑色背影的多次曝光手法^⑩、淡出淡入和叠化^⑪、摇镜头^⑫。让·米特里对这些问题做了相当精确的综述，考察了一些电影语言手段是如何第一次出现在早期影片中的(特写镜头、摇镜头、平行蒙太奇和交替蒙太奇……)；我们在这里对他的结论做一概括：主要的“发明”应当归功于法国人梅里爱和普罗米奥、英国人A·G·斯密士和F·威廉逊、美国人鲍特。但是，是格里菲斯确定了(我们的用语是系统化)了这些不同手段与电影叙事相关的功能，并且以这种方式、在一定程度上把这些手段结合为一套严密的“句法”(应当指出，最确切的术语还是组合段[syntagmatic category]这一概念，而且，让·米特里自己也避免采用句法这一术语^⑬)。格里菲斯在1911至1915年间拍摄了一批影片，多少有意识地做了实验性探索，1916年的《一个国家的诞生》是这些探索的完美体现，是这些探索的集大成和明证，这些探索虽然还很幼稚，但毕竟有了系统，打下了基础。所以说，唯有在这一演变过程中，电影才变成了叙事，并且获得一种语言活动的若干特性。

如今，我们所说的电影手段实际上仍然是电影—叙事手段。因此，我们认为，叙事影片在电影符号学家的研究工作中应当享有的优先地位是合理的，当然，这种优先性不应当变成专断性。

① 《伊诺克·阿登》(*Enoch Arden*)，格里菲斯导演，美国，1911年。

② 《为沙皇而生》(*Zizn' za carja*)，冈察洛夫导演，俄国，1911年。

③ 《暴君焚城记》(*Quo Vadis?*)，安·格佐尼导演，意大利，1912年。

④ 《芳托马斯》(*Fantômas*)，费雅德导演，法国，1913年。

⑤ 《卡比利亚》(*Cabiria*)，乔万尼·帕斯特隆纳导演，意大利，1914年。

⑥ 《泥人哥连》(*Der Golem*)，亨利克·加伦导演，德国，1914年。

⑦ 《盖茨堡战役》(*The Battle of Gettysburg*)，托马斯·莱斯导演，美国，1914年。

⑧ 《乔治·梅里爱和电影语言初探》一文，原载《国际电影学刊》，1947年，7—8月号第1期，第23—30页。

⑨ 发明于1898年，影片《魔窟》、《艺术家的梦》和《画室》。

⑩ 发明于1898年，影片《多头人》和《魔术分身》。

⑪ 发明于1898年。

⑫ 发明于1898年，《塞纳河全景》。

⑬ 还可参阅德·索绪尔的论述(《普通语言学教程》，第188页)：“不是所有的组合现象都可列入句法，而所有句法现象都属于组合。”

电影符号学中的外延研究和内涵研究

从上述事实中,可以引出另一个结论。电影符号学可以设想为内涵的符号学(connotation),也可以设想为外延的符号学(denotation)。这两大方面具有各自不同的着眼点,而且,显而易见,在电影符号学研究有所进展,并开始形成一套知识体系之后,必然会对一内涵的表意作用和外延的表意作用同样加以研究。研究内涵时,我们更接近于作为艺术的电影(“第七艺术”的概念)。正如我们在其他文章中更为详尽阐明的那样^①,电影艺术与文学艺术处于同一符号学“层次”:纯美学的安排和约束(文学中的诗韵、格式、修辞等;电影中的取景、摄影机移动、光影效果等……)就是在实现内涵的要求,而内涵是附着在外延含义上的(在文学中,外延是由纯语言的词意来体现的,词意在所用的语言中与作家使用的单位密切相关;在电影中,外延是通过镜头中再现的场面,或“声带”再现的声音的表面含义,即能够直接感知的含义来体现的)。至于在一切美学语言中起着重要作用的内涵^②,它的所指就是文学或电影的某种“风格”、某种“样式”(史诗或西部片)、某种“象征”(哲理、人道主义、意识形态等)、某种“诗意”;它的能指就是外延的符号学材料整体,就是说,既是能指,又是所指:在美国“黑色”影片中,海岸码头闪闪发光的路面给人一种焦躁不安或冷酷无情的印象(=内涵的所指),这既是被表现的场景(荒凉和阴森的码头,堆满了木箱和吊车=外延的所指),又是实质上依靠灯光效果获取这些码头的特定形象的摄影技巧(=外延的能指);两者的结合便构成内涵的能指。同样的码头,如果拍得平淡无奇,就不会产生类似的印象,用同样的拍摄技巧,拍摄微笑的儿童,也不会产生类似的印象。电影美学家们常说,电影效果不应当“无端乱用”,而应当始终为“情节服务”^③:这就是说,只有在内涵的能指同时利用了外延的能指和外延的所指时,内涵的所指才能确立。

因此,可以按照从语言学中借鉴的方法来研究作为艺术的电影(研究电影的表现力)。譬如,显然可以接受A·塞伯克用于切列米斯人的歌曲的分析法^④或萨姆埃尔·列文^⑤提倡的分析方法来分析影片(要有局部的修正)。但是,这不是要求电影符号学家关注的唯一任务。因为电影还要(甚至首先要)通过它的外延手段才能成为专门的语言。叙述(diégèse)的这一概念对于电影符号学来说与艺术的概念等量齐观。这个词语来自希腊语(διήγησις),它在希腊语中表示“叙事”,特别表示司法公诉中一个必要部分,即对事实的陈述。在电影领域,这个术语是埃迪安

① 见《电影:语言还是言语?》一文,可参阅第19—87页。

② 美学语言使内涵得到一种升华,但是,正如夏尔·巴利的研究结果表明的那样,内涵包含在通用语言特有的不同表达方式中(《语言和生活》,贝若出版社,1926年)。

③ 参阅鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,柏林,1932年,第73—74页;让·米特里:《电影美学和心理学》,第1卷,第337—346页;马塞尔·马尔丹:《电影语言》,巴黎:塞尔出版社,1955年,第7章,第86—99页,“隐喻和象征”等。对“纯电影”这一概念的全部争论,都可以引为参考。

④ 《解析文本:切列米斯歌曲中的层次和形貌》。《语言中的风格》一书前言,纽约:麻省理工学院出版社,1960年。

⑤ 《诗歌中的语言结构》,拉哈伊:莫顿公司出版社,1962年。

诺·苏里奥提倡采用的^①；它表示影片的再现形态（米凯尔·杜弗莱纳把它对立於纯美学的表现形态^②），即影片外延的总和；包括叙事本身，也包括包含在叙事中，并由叙事引出的虚构的时空，因而还包括人物、景物、事件和其他叙事元素，但是，对它们的考察仅限于外延。电影如何表现接续、岁差、时间间断、因果性、对立关系、结果、空间的远近等等：这都是电影符号学的中心问题。

实际上，不应忘记，按照符号学观点，电影与照相有很大不同，虽然从技术上说，电影源于照相。正如罗兰·巴特^③明确指出的那样，在照相中，外延意义完全由光化学复制术的自动化过程负责表现出来；这种外延是感知性和直接摹写^④，它没有系统化，没有特别的组织形式。人的干预（尽管随着这种干预出现一些纯符号学^⑤因素）仅仅在内涵的层次上发挥作用（布光、角度变化、摄影“效果”等）。而且，实际上，除了照出一幢房屋之外，没有任何特殊的照相手段表现外延状态中的“房屋”的所指。相反，在电影中，完整的外延符号学不仅是可能的，也是必然的，因为一部影片是由许多相片构成的（这里涉及的是蒙太奇概念以及它的无限丰富的后果），而大部分相片只能告诉我们叙事对象的一些局部方面。在电影中，一幢“房屋”，就会是楼梯的一个镜头，然后是从外部拍摄的一面墙，还有窗户近景，以及楼房全景的短剪镜头等等（即使这个全景是影片为我们表现的唯一个全景，也需要选择。我们知道，现代电影已经部分地摒弃了琐细的镜头分切和蒙太奇手法，而多用连续性拍摄。甚至为此有过著名的“镜头段落之争”。这种情况同样改变了电影外延符号学，但是，它绝没有否定电影外延符号学。它仅仅表明，电影语言与其他一切语言一样，有历时性。单“镜头”本身就包含着多主题，譬如，通过摄影机的移动从一个景物过渡到另一个景物，而不用蒙太奇）。这样，就形成了一种电影式的分节（articulation，在照相中是找不到任何对等形式的）：外延本身是构成的、经过安排的，而且在一定程度上是系统化的（我们说的是系统化，而不一定是符码化）；由于没有绝对可循的规则，为了使影片通俗易懂，就要遵循一些基本规则：一部胡乱剪接在一起的影片是无从理解的。

在这里，我们又回到了最初的意见上去：“电影语言”，这首先是对一个情节的具体表述；而艺术效果即使在实体上与影片为我们交代故事时的语义行为不可分离，它仍然是另一个表意层次，从方法论观点看，这是“居后的”层次。

① 《电影世界》（弗拉马翁出版社，1953年），埃迪安诺·苏里奥主编的文集。“叙事”这一概念见于前言第7页。或见他的《电影世界的结构和电影学词汇》一文，载《国际电影学刊》，第7—8期，第231—240页。

② 《审美经验现象学》，法国大学出版社，1953年，第1卷（“审美对象”），第246页。

③ 《影像修辞》，载《通信》，1964年11月，第4期，第40—51页。有关论述见第46页。

④ 我们这里涉及的是符号学，不是心理学。对现实情境和电影情境中视觉感受的比较研究表明，光学的一切失真使照片与原物有所不同。但是所有这些服从于光学物理、乳剂化学和视网膜生理学规律的变形并不构成能指系统。

⑤ 麦茨在这里使用的“符号学”一词不是他惯用的“sémiologie”，而是“sémiotique”。按照社会学家布东的意见，前者指对语言符号的严格分析，后者是对非语言学对象的初级研究。——译者注

聚合关系和组合关系

电影符号学的研究恐怕主要侧重于组合关系,而不是聚合关系^①。这并不是说根本不存在什么电影聚合关系:在语链的一定节点上,可以呈现的单位是有限的,以至于处于这种语境的单位需要对照聚合关系的其他成分才能显示涵义。譬如,在“两个段落的接点”上,渐隐渐显的对立^②:一个简单的替换(而且是由使用者,即观众,本能地实现的替换)可以引出相应的所指——由某种内在的转换纽带连贯起来的时空转换(=叠化)和时空的完全间断(=渐隐)。

但是,在整个影片链的大多数位置上,可以显现的单位的幅度是非常之宽的(虽然不是无限的)。毕竟比语言中的词汇单位的幅度更宽(但是,词汇单位与语法意义词素的数量相比又是无限的^③)。因为,尽管如约瑟夫·旺德利在《语言》一书中强调的那样难以确切地计算出一种语言的全部词汇,至少也可以指出其上下限,由此确定一个数量级(在法语中:有词素“lav”,没有词素“Patouf”)。电影则不同,在电影中,可摄影像的数量不可胜数;简直应该说无穷无尽。因为亲电影性(profilmic)场景^④本身就是无限的,照明特性也是可以有无限的、数量可观的变化,被摄物和摄影机之间的轴向距离(所谓景别的变化,即镜头的远近变化)属于同样的情况^⑤;角度亦如此;所用胶片的性能和焦距也是变化不一;摄影机运动的实际轨迹(包括固定镜头,它在这里是代表一种零度变化)也是这样……只要对这里的一个元素加以改动,造成可以感觉到的量变,就会得出另一个画面。因此,镜头与词汇中的单词不能相比,它更像一段完整的陈述(一句或几句话),因为它已经是相当自由的组合的结果,是属于“语句”的组合,而一个单词则是约定俗成的一个音义段^⑥,是如R·F·米古斯所说的“垂直”音义段。(就此应该指出,一幅画面和一段叙述之间还有另一个相似处:两者都是现实化的单位,单词则是一个符码单位,具有纯粹的潜在特性。画面几乎总是叙述性的,而叙述就是现实化的、语义行为的重要“形态”之一^⑦。)因此,电影的聚合

① 聚合体(paradigmatique)与组合段(syntagmatique)这两个对立概念是由德·索绪尔提出的,后来成为结构主义最基本的概念之一,被称为语言结构的两根轴。组合关系指话语中的成分依一定构句规则所组成的相互邻接的整体,其中每一成分都受其语境的制约。聚合关系指由具有某一种类似性,因而可于组合关系内某一相同位置上互相替代的成分共同构成的(潜在的)集合体。譬如,“这只小猫累了”这句话,就是一个组合关系,而在“累了”这个位置上,还可以用“病了”、“死了”等替换,表达另一些语义,这几个词就可以说是构成了一种聚合关系。麦茨的电影符号学认为“镜头”内部结构、摄影机移动、音画关系、隐喻、淡入淡出等光学手段等造成的联想性关系,属于聚合关系范畴。——译者注

② 渐隐渐现也可以出现于其他情况下,尤其是在段落的中心。那时,它们会有不同的“价值”。

③ 安德烈·马丁内:《普通语言学元素》,阿尔芒·戈兰出版社,1963年,第3版。见第4章第19节(第117页),“词干和词素:形态”。路易·普利科托:《精神原则》,拉阿依·穆东公司出版,1964年,见第5章第12节(第125—127页),“语法对立和词汇对立”。

④ 由埃迪安诺·苏里奥所做的定义是,一切处于摄影机前或摄影机放置于对面“捕捉下来”的被摄物都是亲电影性的。

⑤ 在《电影语言》一书(巴黎:法国教联出版,1962年)第14页中,弗朗索瓦·什瓦舍指出“景别”是符码化的。实际上,我们认为,主要是技术术语符码化了(“特写”、“半身镜头”、“半全景”等)。景别本身,从最近景至最远景,形成一种连续的渐变。这里,符码化涉及的只是元语言层次(即摄影场的专用语),而不是物象——语言层次(即电影语言)。

⑥ 《语言》,1953年8月,第430—470页。引自第18页。

⑦ 见埃里克·布桑《语言和表述》一书,第3章(B),第22—30页,“语义行为和义子”。

关系似乎注定是局部的和片段性的,至少在画面方面研究聚合关系时是这种情况。这显然是因为创造的作用在电影语言中比在使用一般语言时更为重要:用一般语言“讲叙”,这就是使用语言;用电影语言“讲叙”,这在一定程度上就是发明语言。讲话人无非是一批使用者,而导演则是一批创造者。相反,电影观众则是一批使用者。因此,电影符号学往往主要是从观众角度,而不是从导演角度看问题。埃迪安诺·苏里奥对影片视点和“导演”视点做了区分^①,这种区分是很有用处的;因为电影符号学主要是对影片的研究。

在语言学中也有相类似的情况:我们知道,某些语言学家认为,讲话者是传达信息的一方,而听者“代表”的是某种符码^②,因为听者只能用符码来了解别人传达给他的信息,而讲话者必须先清楚打算讲述的内容。

组合关系的研究与聚合关系的研究相比更是影片外延问题的中心议题^③。固然每个画面都是一种自由的创造,但是,把这些画面安排成可理解的序列(通过分镜头和蒙太奇)才是影片符号学方面的核心。这种情况有些貌似背理:画面这些形象丰富的单元,在构成一部影片时,竟要心甘情愿地接受某些大组合结构的约束;一个画面与另一个画面绝不会一模一样,然而,大多数叙事性影片的主要的组合关系形式却相差无几。电影叙事形式(这还是我们在探索过程中遇到的问题)通过无数部影片的程式和重复,稳定下来,逐渐具有比较固定的形态,当然,这些形式绝不是一成不变的,它们所代表的也只是一种共时性状况(即目前电影的状况),但是,这些形式的革新需要经过一段扎扎实实的,足以被肯定的演进过程,如同引起普通语言中时态和动词体的分类上的某些历时性变化的演进过程一样。用索绪尔的一个思想来解释电影^④,我们可以说,叙事影片的大组合段可能有变化,但是任何人都不能随心所欲地改变它^⑤。作为使用者的观众,如果全然不解,那就是对纯系个人创新的自发惩罚,而整个体系对这种创新是不会认可的。富于创造性的艺术家的独创性在于(电影与其他艺术亦如是)在符号系统上动心计,巧妙地利用它,而不是破坏或违背它,更不应完全摒弃它。

一个实例:交替组合段

本文因篇幅所限,不可能详谈影片大组合段的主要类型。我们仅仅以“交替组合段”为例,

① “影片世界的重大特征”一节。《影片世界》一书引言(第11—13页)。可详细参阅第30—31页。

② 德·索绪尔始终把语言的能指规定为“听觉形象”,而不是由肌肉动作或发音器官造成的“形象”,或原动性图示。因此说,能指是听觉现象,而不是组词造句的现象(《普通语言学教程》,第30页和第98页)。德·索绪尔著作的出版者夏尔·巴利和A·塞什阿伊也持相同见解(见他们在《普通语言学教程》一书第98页中的注释),以及夏尔·巴利在《语言和生活》中的译述:通过听众的认可,个人创新的用语才能成为通用语言。

③ 在《电影美学和心理学》第2卷中(大学出版社,1965年),让·米特里进一步论证了,人们所说的电影“隐喻”实质上始终是换喻(见米特里原书第447页)。不过,我们不完全同意这一分析,请参阅《当代电影理论的问题》(已收入本书),原载《美学杂志》,第20卷,第2—3分册,1967年2—9月电影专号,第180—221页。所提问题见第213页—217页。

④ 《普通语言学教程》,第一部分,第2章(第104—113页),“语言符号的不变性和可变性”。

⑤ 但是,这时似应做些补充,这种组合关系具有聚合关系的性质,因此,对影片中一个聚合关系的可能性不应怀疑。对这个问题,可参阅第73页注1、注2,以及本书第五篇文章、第9章,第137—138页。

说明它的某些特点(如,母亲的镜头——女儿的镜头——母亲的镜头)。交替组合段是以两个或多个叙事“主题”的轮流交替为依据的,因此,画面分属两个或数个系列,其中每个系列假若是连续表现出来的,则可能是一个普通段落;而交替组合段恰恰在于拒绝这种连续性系列的组合(为的是表现一定的内涵:追求某种“结构”、某种效果……),而这种组合的连续性始终是潜在的。交替组合段大约首次出现于英国1901年威廉逊(James Williamson)的一部影片《教会在华被袭击》(*Attack on a China Mission*)中。这是一部“重新排演的新闻片”,当时,这是常见的做法。教会被义和团包围的镜头和赶来解救传教士的水兵的镜头在银幕上交替出现^①。后来,这一手段逐渐通用。

交替关系(alternation)决定能指的形式,但是未必决定所指的形式(下面我们将看到这一点),这就是说,能指和所指在交替组合段中的关系并不总是类比性的。如果我们把时间外延的所指具有的特性作为切题,可以区分出三类交替组合段。第一类(可称换位组合段[alternator])能指的交替是以所指的平行交替为参照的(这里是类比关系)。譬如,两人打网球,每次都是把正在击球的一方交替地“拍入”镜头。

在第二种情况下(可称交错组合段[alternate syntagma]),能指的变化符合所指的同时性。譬如,追逐者和被追者。每个观众都明白,这里涉及的是每一时刻同时并存的两个时序系列,当我们看到被追者策马疾驰时(银幕上能指出现的地方),追逐者并没有停止策马追踪(叙事中包含的所指)。在这里,符号学的连结关系(交替=同时性)不再是类比性的了。但是,它并不因此而成为“随意”性的:它仍然是有理据的(别忘了,类比只是理据的一种形式),观众对这类组合段的理解是比较“自然”的,在这里,要从对影片感受的自发心理机制方面寻找论据:苏里奥正确地指出^②，“追逐—被追”类型的段落容易理解,不用费心琢磨,因为观众(只要交替节奏不过分缓慢)会对影片提供的视觉内容进行“自发的增添”;当观众在画面上看到第二时序系列时,他会想到,第一系列也在继续推进呢。

对于第三种情况,我们可以保留平行组合段(parallel syntagma)的名称,两个系列的事件通过剪辑交叠在一起,它们之间在所指方面(叙事),至少在外延方面,没有相关联的时间关系。因此,电影理论家们往往称之为“无关的时间关系”^③。譬如,城市的阴森夜景,接着是阳光明媚的乡村风光,随后,又重现前一个主题等。没有任何标志说明这两个场景到底是发生在同一时刻,还是发生在不同时刻(在后一种假设情况下,也没有表明时间差距)。这里是为了“象征”目的由蒙太奇组接在一起的两个主题(富与贫、生与死、红军与白军等等),它们的时间性在表面上并无关联。这仿佛是对外延的时间关系的一种破坏,以有利于表现丰富和多样的内涵意义,而内涵意义既取决于所指中的内容,也取决于前后的内容。

交替组合段的三种不同变体构成了一个小体系,它的内部结构令人联想到邦维尼斯特提出

① 这里,交替表示同时性。因此是后面所说的一个交错组合段。

② 见《影片中的接续关系和同时关系》,《电影世界》一书导言(第59—73页),引自第68页。

③ 见鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,第118—119页(蒙太奇一览表),或马塞尔·马尔丹:《电影语言》,第148—149页(“平行蒙太奇”定义)。

的动词人称结构^①。按照第一个相关性(关联性的时间外延是否存在),可以把平行蒙太奇归于一类(=不存在关联性的时间外延),换位蒙太奇和交错蒙太奇归于另一类(=存在关联性的时间外延)。在后一类中,另一种相关性(时间外延的所指特性)又把交错蒙太奇(所指=同时性)和换位蒙太奇(所指=交替)区分开来。

我们之所以保存这一节文字,因为它是说明影片内容中可能出现的转换现象的一个简单实例,但是,这里所列的实际结论已经不符合我们现在对这一问题的分析。首先,对影片的不同段落的研究表明,“换位”组合段不可能通过正确的替换与“交错”组合段区分得一清二楚(有时,在偶尔的情况下,它与平行组合段也难以区分清楚):在打网球的这个实例中,我们也可以认为双方始终在同时活动(这就是交错组合段概念);因此,我们没有把交错组合段单独列为一类,或一个次类^②(虽然有些与上述换位组合段相近的变异形式,用交错组合段来表达会更清楚些)。也有一些银幕镜头的交替与本文提及的时间关系无涉:譬如,有把“现在时”系列和“过去时”系列相交叉的“交替组合段”(这是一种交替闪回镜头),结果,在这里,两个系列的关系既不能用同时性,也不能用“无关的时间关系”来说明:我们通过对影片《再见,菲律宾》(*Adieu Philippine*, 1962)的分析,清楚地看到这种情况的一个实例。此外,我们会看到,“交替组合段”概念与“反复组段”的概念之间的界限也不甚分明。但是实际上,如果说我们没有保留“交错组合段”,没有把它列为一分类范畴,这不全是上述缺陷(这种缺陷通过各方面的修正是可以排除的),而是由于对整个电影大组合段分类表的改动。单独来看,本节所做的分析仍然具有一定价值。

其他问题

如上这些简述提供了影片外延的组合段研究的范例,电影符号学与纯语言学有很大的差异。我们不再复述我们在其他文章中已经阐述过的意见,我们在这里仅仅陈述十分重要的几点。影片本身没有任何相应于纯区分性的第二分节单位^③的元素,一切单位(甚至像“化”或“划”这类最简单的单位)都有直接涵义(而且,正如我们指出的那样,这些单位只是以现实化状态出现)。因此,电影符号学讨论的转换以及其他处理形式主要涉及大的表意单位。电影语言的“法则”决定一个故事内部的陈述段,而绝不是一个陈述段内部的词素,更不是一个词素内部的音素。

电影当然不是一种言语(*langue*),这与许多无声电影理论家的说法和理解相悖逆(“电影言语”、“视觉世界”等),但是,我们可以把它视为一种语言(*language*),因为它也要在与我们的语言不同的,但仍然有规则的排列中安排表意元素,而且,它也不是现实为我们提供的感受整体的摹

① 《实用语言学基础》一书,1946年,第43章,“动词人称关系的结构”,第1—12页,后收入《普通语言学问题》,伽利玛出版社,1966年,第225—236页。“人称的相关性”是把第三人称(它实际上是一个“非人”)与第一人称和第二人称相对应,它们共同构成第一种相关性的带有特性的词,在这个词的内部,“主观相关性”(第二种相关性)又使第一人称(有特性的)和第二人称(无特性的)相对立。

② 指没有把“交错组合段”列入前面附录的八种分切单位表中。

③ 在语言学中,分节(*articulation*)概念包括第一分节和第二分节。

写(这种现实不会讲述连贯的故事^①)。经过电影的处理,现实的可见形象的摹写才变为一段连贯的表述。从纯模拟的和连贯性的表意开始^②(活动照相,照相式电影),随着电影的发展成熟,一些纯符号学元素逐渐定型,不过它们仍然是分散的和片段的,因为非固定性的视觉形象的直接摹写才是影片主体。

“镜头”(它已经是复杂的单位,应该加以研究)目前还是必不可少的参照物,正如在整个语言学的一个研究阶段中“单词”层次起过的作用一样。也许,把镜头等同于路易·叶尔姆斯列夫^③所说的语法素(taxem)是很不妥当的,但是,我们可以认为电影中的镜头是最小的语段(minimum segment,借用安德烈·马丁内^④的用语),因为为了拍成一部影片或影片的一部分,至少要有镜头;如同一般叙述语言至少要有音素一样。删去一个段落中的几个镜头,还可以对这个段落进行分析,剪去一个镜头内的几个画格,可就是对画面的破坏了。如果说镜头不是影片表意的最小元素(因为一个单镜头为我们提供的是多方面的信息),它至少是影片链的最小元素。

不应由此断言影片最小单位都是镜头。除了镜头,还有其他类型的最小分段,如光学手段(各种“化”和“划”),它们是视觉的元素,却又是非摄影元素。画面是以现实实物为依据,而光学手段并不再现任何原物,它只是以画面为依据(即在组合段中与光学手段邻近的画面)。这些手段对于镜头的关系,有些像词素与词义单位的关系;根据前后的关系;这种光学手段有两个主要功能:一是“特技”(在这种情况下,是使邻近画面具有某种符号学特性),二是“断句”。“影片的断句”这一提法已经通用,但是,不因由此而忘记,光学手段断开的是长而复杂的叙述,因此相当于文学叙述的分节(另起一段或掀过一页),而纯标点符号(即印刷符号)所区分的是简单句(句点、问号、惊叹号、分号……)、复合句(逗点、分号、破折号),也包括特性明显或不明显的“语言主要成分”(两个词之间的逗号、同样情况下的连词符等)。

结束语

语言学的概念用于电影符号学时应当特别慎重。相反,语言学的方法(替换、分段、严格区分能指和所指、区分内容与形式、区分相关与“无关”等)为电影符号学提供了可靠的和宝贵的帮助,以便确定出一些范畴,现在,这些范畴还只有大致的轮廓,但是,随着今后的发展(我们希望,不止一个研究者可以投入这一工作),是可以逐渐完善的。

① 参阅阿贝尔·拉费:《电影逻辑学》,玛松出版社,1964年,本书中心思想见第3章,第51—90页。

② 但是,在此似应补充一点,通过摹拟和机械复制提供给我们的表意,固然不属于作为特殊系统的电影语言,但是,结果还是把属于其他文化系统的、具有涵义的、被安排的结构与元素引入电影(这里应作整体的理解)。

③ 《语言的生层现象》一文,载《词语》,第10卷,第163—188页。后收入《语言学论文集》,哥本哈根:Nordisk Sprog og Kulturforlag,1959年,第36—68页,“语法素”一语见第57页和第65页。

④ 《普通语言学元素》,第3—12页(“相关特点的研究”,第62—63页)。

第三章

电影与纪录



《柏林：城市交响曲》(Berlin Die Sinfonie der Großstadt, 1927)

纪录是电影的基本功能,电影首先是作为一种纪录工具而发明的。纪录片这个概念由英国电影理论家约翰·格里尔逊首倡使用,他在1926年2月6日出版的《纽约太阳报》撰写的影评中首次使用“documentary”这个词(源自法语“documentaire”,意为“文献资料”或“具有文献资料性质的”),用以描述弗拉哈迪拍摄的第二部影片《摩阿纳》:“这部影片是对一位波利尼西亚青年的日常生活事件所做的视觉描述,具有文献资料价值。”本单元收录的五篇文章,简要勾画了纪录片理论的发展脉络。

《维尔托夫论纪录片》由三篇文章组成,选自《电影眼睛:吉加·维尔托夫文集》。维尔托夫的纪录片理论是从抨击脱离现实生活故事片开始的,他发现摄影机可以纪录“真正的现实”,试图创造一种新的艺术——生活本身的艺术,设想一种不用演员的、纯纪录性的叙事电影。这个设想到1923年基本成熟,这就是著名的“电影眼睛”(kinno-eye)理论,发表于1923年7月的《电影眼睛人:一场革命》(“Kinoks: A Revolution”)便是鼓吹这个主张的热情的宣言书。维尔托夫对纪录片的探索 and 实验,无疑是极为可贵的理论财富。

《纪录片的首要原则》选自《格里尔逊论纪录电影》文集,主要观点可以概述为:电影是影响公众舆论的传媒,具有强大的教育和宣传力量,有社会责任感的电影工作者应该看到并利用电影的这种力量,引导公众正视现实。纪录片不同于摄影棚里拍摄的故事片,它拍摄的活生生的故事,远比在人工背景前表演的故事生动感人。格里尔逊是社会纪录片的积极倡导者,并且通过创立英国纪录片运动积极实践这种主张。格里尔逊关注社会、关注公众教育的纪录片主张对后世产生了深远的影响。

《没有记忆的镜子——真实、历史与新纪录电影》最初发表于1993年,后来被许多文集和刊物转载。文章将20世纪80年代以来西方出现的区别于传统制作手法的某些纪录片称为“新纪录片”,并以《细细的蓝线》和《浩劫》两部具有广泛影响的纪录片为例进行了详细论述。简单地说,“新纪录电影”之“新”,就在于它肯定了被以往的纪录片(尤其是“真实电影”)否定的“虚构”手法,认为“纪录片不是故事片,也不应混同于故事片。但是,纪录片可以而且应该采取一切虚构手段与策略以达到真实。”

《为什么道德问题是制作纪录片的关键问题?》选自美国电影理论家比尔·尼克尔斯的《纪录片导论》(2001年)第1章。本章开始这样写道:“每一部电影都是纪录片。即使是最异想天开的故事片也有其文化依据,故事片根源于这种文化依据,再现与演员相似的文化背景。在这个意义上,可以说存在两种类型的电影:一、实现愿望的纪录片,二、表现社会的纪录片。每一种类型都讲述故事,但是这些故事或叙事是有区别的。”接着,作者以具体影片为例论述了道德问题对于纪录片制作的重要性。

纪录片是一个不断发展的概念,相关的理论也在不断演变。综观一百多年来的世界纪录电影发展史,虽然人们对“什么是纪录片”这个问题争论不休,但对纪录片的定义始终在“纪录”与“虚构”两个极点之间游移。一个有趣的现象是,西方人对于源自“document”(文献资料)的“documentary”(纪录片)的定义,历来跟“虚构”这个概念纠缠不清,不断地经历着“虚构——非虚构——再虚构”这样一个否定之否定的过程。同时,这三个词也可以说是对20世纪的世界纪录电影史的高度概括。

进入21世纪以来,随着时代的发展,纪录片的观念又在经历着新的变化,出现了诸如“docufiction”(纪录故事片,而不是此前出现的“docudrama”[纪录情节剧])之类的概念。近年来,从西方到中国,又出现了动画纪录片(animated documentary)的说法。从前,格里尔逊将纪录片定义为“对现实的创造性处理”,这个定义具有很大的开放性和包容性。21世纪刚刚开始的时候,尼克尔斯指出“每一部电影都是纪录片”。如果这个说法成立,那么我们也可以说“每一部电影都是故事片”。

(单万里)

论纪录片

[苏联]吉加·维尔托夫(Dziga Vertov) 著

皇甫宜川 李恒基 译

(译者按)吉加·维尔托夫(1896—1954)是20世纪20年代苏联电影艺术的前驱者之一。1917年,俄国发生震撼世界的十月革命。革命后的俄国,在最初的十多年中,曾是世界上文艺思想最为活跃的地方,也是电影艺术理论探讨和创作实验最为活跃的地区之一。爱森斯坦、普多夫金和杜甫仁科的影片不仅以革命的思想引起世人的瞩目,而且(可以说主要的是)以他们崭新的艺术主张和艺术风格深化了电影艺术的演进。比起上述几位大师,吉加·维尔托夫的影响和作用更有其独特性。甚至20世纪60年代出现在西欧的“真实电影”运动,还公然把维尔托夫的名字写在他们运动的旗帜上,可见他的电影思想的影响多么深远(顺便说一句,“真实电影”的法语原文“cinéma-vérité”,其实就是维尔托夫在20世纪20年代拍摄的那套名为“电影真理报”的影片的法译名)。

吉加·维尔托夫1896年出生于当时尚属帝俄的波兰城市比亚里斯托克。从他和他的两个弟弟都是著名电影艺术家这个事实,我们可以推测,他出生和成长的家庭是一个充满艺术情趣的家庭。维尔托夫的父亲是图书馆馆长,母亲擅长钢琴演奏。他的大弟弟来哈伊尔·考夫曼后来成为苏联著名的电影摄影师,他的小弟弟鲍里斯·考夫曼也是享誉欧美的电影摄影师(曾参与法国先锋派电影运动,后来又成为美国著名电影导演伊里亚·卡赞和西德尼·吕美特的总摄影师)。

吉加·维尔托夫原名杰尼斯·阿卡迪耶维奇·考夫曼。第一次世界大战初期,德国进攻波兰,他随同父母搬迁到圣彼得堡。那时,俄国正在兴起“未来主义”文艺运动。作为彼得堡大学医学院的新生,杰尼斯·阿卡迪耶维奇·考夫曼竟然对“未来主义”产生了强烈的兴趣。他创办“听觉实验室”,借助留声机进行声音的录制和剪接实验。他还以“吉加·维尔托夫”的笔名,在报刊上发表“未来主义”的文章。“吉加”是乌克兰语的词汇,意思是“陀螺”,而“维尔托夫”是由俄语“维尔捷特”衍生而来的,意思是“旋转”。这只“旋转的陀螺”在十月革命后理所当然地与大

* 本文译自[美]阿奈特·麦克尔逊(Annette Michelson)主编的《电影眼睛:吉加·维尔托夫文集》(*Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*),加州大学出版社,1984年。

多数未来主义者(如诗人马雅可夫斯基等)一样,热情地投入革命的洪流:吉加·维尔托夫进入莫斯科电影委员会,编辑和剪辑《电影周报》,也就是把新闻摄影师送来的胶片剪接成一周一期的新闻片。他没有把剪剩的影片扔掉,而是把它们分类地保存下来,以备日后使用。《电影周报》共出版24期,到1919年因胶片短缺而停办。但是就在那一年,维尔托夫使用平时保存下来的剩余影片,编成了一部放映时间长达两个半小时的文献影片《革命周年祭》。那时,他最初的电影思想开始形成。他发现摄影机可以记录“真正的现实”,他要借此创造一种新的艺术:生活本身的艺术。也就是说,他设想创造一种不用演员的、纯纪录性的叙事电影。他的这一设想到1923年完全成熟,形成著名的“电影眼睛”理论。他发表于1923年7月的论文《电影眼睛人:一场革命》便是这一理论的热情的宣言书。

对照爱森斯坦与维尔托夫在理论主张和创作实践中的异同,是一个很有意义的研究课题。如果说爱森斯坦强调蒙太奇产生意义,那么维尔托夫则更强调对现实的即兴观察。但是我们不要以为,这种主张同卢米埃尔式的现实纪录相似,因为维尔托夫特别强调这种即兴的观察者是自觉为革命事业服务的“电影眼睛人”。他认为,电影的巨大力量就在于摄影机具备观察和获取人的肉眼所不能注意到的现实的意义,所谓“电影眼睛”,就是“用纪录手段对可见世界作出解释”。我们也不要以为,维尔托夫反对蒙太奇,恰恰相反,他甚至把电影眼睛称作“蒙太奇的‘我看’”。他反对的只是把蒙太奇看作意义生成的手段,他认为蒙太奇实际是观察者的思维方式、观察方式,是观察者捕捉意义和传递意义的一种途径——只有电影才有的途径。“电影眼睛人”(即纪录片导演)的任务就是根据电影眼睛观察到的实实在在的资料,有机地构成影片内容。这样的影片内容,不是“蒙太奇的高等数学”,而是“事实的高等数学”。换句话说,它不是纪录在胶片上的事实的总和,而是事实的“积”,每一个片段事实则是这个“积”的一个因数。这样,“电影眼睛”所看到的生活本来面目也就同仅以不完善的肉眼所见到的完全不同了。

吉加·维尔托夫的理论和实践,经历了“电影真理报”、“电影眼睛”到“电影眼睛和无线电(或译音响)眼睛”等几个发展阶段。在这几个阶段,他不仅有大量的创作实践表明自己的主张,更有大量的辩论性极强的著作申述、鼓吹自己的主张。他对电影艺术的探索和实验,无疑构成极为可贵的理论财富。可惜的是,多年以来我们几乎从来没有介绍过他。

电影眼睛人：一场革命（1923年）

一

一面观赏着从美国和西方来的影片,一面考虑着有关这些作品以及国内外各种艺术实验的有用资料,我得出如下结论:

1919年,电影眼睛人对所有影片(无一例外)所判处的死刑,直到今天仍然有效。最彻底的

观察表明,这其中没有一部电影、一种艺术实验,恰如其分地指向了电影摄影机的解放,电影摄影机仍处于可怜的奴隶状态,屈从于不完美的、目光短浅的肉眼。

我们不反对电影去挖文学和戏剧的墙脚,我们完全赞同知识领域的每一个分支使用电影,但是我们把电影的这类功能明确为附加的、次要的功能。

主要的和基本的目的是:

通过电影对世界进行感性的探索。

因此,我们的出发点是:把电影摄影机当成比肉眼更完美的电影眼睛来使用,以探索充塞空间的那些混沌的视觉现象。

电影眼睛存在和运动于时空之中,它以一种与肉眼完全不同的方式收集并记录各种印象。我们在观察时的身体的位置,或我们在某一瞬间对某一视觉现象的许多特征的感知,并不构成摄影机视野的局限,因为电影眼睛是完美的,它能感受到更多更好的东西。

尽管我们不能改善我们的眼睛的视力,但是我们可以无限制地完善摄影机。

到目前为止,电影摄影师曾多次因一匹马在银幕上呈现不自然的慢跑动作(因摄影机的把手摇得太快),或相反地,一架拖拉机以不自然的快速犁一块地(因摄影机的把手摇得太慢)而受到指责。

当然,这些都是意外,但是,我们正在准备一个体系,一个有意制造上述视像效果的体系,以这种貌似失常的视像来探索和组织客观现象。

到目前为止,我们一直在玷污摄影机,强迫它复制我们肉眼所见的一切。而且复制得越精,就越被认为是摄影佳作。从今天开始,我们要解放摄影机,让它反其道而行之——远离复制。

肉眼的弱点是明显的。我们肯定,电影眼睛在运动的混沌之中发现了电影眼睛自身的运动;我们肯定,电影眼睛拥有自己的时空向度,它的力量和潜力正在向着自我肯定的顶峰增长。

二

我使观众按照最适合于我展示这种或那种视觉现象的方式去观看。眼睛服从摄影机的意志,并随其追逐动作的连续瞬间,以最简练最生动的方式,把电影语言的词组引向辨析的高度或深度。

例如:拍摄一场拳击比赛时,不是从现场一位观众的视点去拍,而是跟摄拳击手的连续的运动(或出击)。

例如:拍摄舞蹈演出场面,不是从礼堂舞台前看芭蕾演出的观众的视点去拍。

毕竟,看芭蕾演出的观众眼花缭乱,一会儿看彼此关联的一群演员,一会儿又漫无目的地看这人或那人的脸,看这人或那人的腿——这一连串漫散的感受,每个观众各不相同。

我们不该把这呈现给观众。一个连续运动的体系要求我们拍摄舞蹈者或拳击手时,遵循他们的动作顺序,逐一摄下来,迫使观众的眼睛转移到那些不应该漏看的连续细节上来。

电影摄影机以最有效的顺序,把观众的眼睛从表演者的手臂移向表演者的腿部,又从腿部移

向他们的眼睛等等,并将这些细节组织成一个有序的蒙太奇研究。

三

你正走在芝加哥的街道,现在是1923年,但我让你向1918年走在彼得格勒街道上的渥罗达斯基同志招手致意,他会向你还礼。

另一个例子:国家英雄们的棺木正在下葬(摄于1918年的阿斯特拉坎);墓穴被填平(摄于1921年的喀朗斯塔特);鸣枪致敬(摄于1920年的彼得格勒);追思仪式,脱帽致哀(摄于1922年的莫斯科)——这些镜头凑在一起,即使它们并不是特意为此目的而拍摄的,照样非常协调(见《电影真理报》第13期)。在不同时间和不同地点拍摄的群众场面和机器场面,它们都表示向列宁同志致敬,组接在一起,这样的蒙太奇也属于这个范畴(见《电影真理报》第14期)。

我是电影眼睛,我是建设者。我把你安置在一个不同寻常的房间内;你是我创造的,那个房间在我创造出来以前也是不存在的。这个房间里的12面墙,是我从世界各地的不同地方拍摄下来的。把这些墙和其他细节的镜头放在一起,再把它们按照一种宜人的秩序安排妥当,以镜头“间隙”为材料正确地构成一个影片词组,这就是那个房间。

我是电影眼睛,我创造出一个比亚当还完美的人,我根据不同的设计蓝图和草图创造出成千个不同的人。

我是电影眼睛。我从一个人身上取得最强壮和最灵敏的双手,从另一个人身上取得最敏捷和最匀称的双腿,从第三个人身上取得最美丽和最富表情的头部——然后通过蒙太奇,创造出一个新的完美的人。

四

我是电影眼睛,我是机械眼睛。我是一部机器,向你显示只有我才能看见的世界。

从现在起,我将把自己从人类的静止状态中解放出来,我将处于永恒的运动之中,我接近,然后又离开物体,我在物体下爬行,又攀登到物体之上。我和奔马的马头一起疾驰,全速冲入人群,我越过奔跑的士兵,我仰面跃下,又和飞机一起上升,我随着飞翔的物体一起奔驰和飞翔。现在,我,这架摄影机,扑进了它们的合力的流向,在运动的混沌之中左右逢源,记录运动,从最复杂的组合所构成的运动开始。

挣脱每秒十六到十七格的束缚,挣脱时空的局限,我可以把宇宙中任何给定的动点结构在一起,至于我是在哪儿记录下这些动点的,就不在话下了。

我的这条路,引向一种对世界的新鲜感受,我以新的方法来阐释一个你所不认识的世界。

五

让我们再次取得共识:眼睛和耳朵。耳朵不是用来偷听的,眼睛也不是用来偷看的。

它们的功能分别是：

无线电耳朵——蒙太奇的“我听”。

电影眼睛——蒙太奇的“我看”。

公民们，你有生以来第一次得到这件合二而一的东西，它代替音乐、绘画、戏剧、电影和其他被阉割过的污泥浊水。

在驰过、远去、对驰、撞击的混乱的运动中，眼睛全靠自己闯进了生活。

留下视觉印象的一天已经过去，如何把这一天的种种印象构建成一个有效的整体，一种视觉的研究？如果把眼睛看到的一切都拍下来，当然，结果将是一团混乱。但是如果把摄下的东西进行巧妙的编辑，结果就会有条理些。如果去掉多余的东西，那将更好。我们获得的是一本普通肉眼所见印象的有条有理的备忘录。

电影摄影机这只机械眼睛，把肉眼所见视为作弊学生夹带的纸条抛在一边，它在各种视觉事件的混沌中摸索着前进，任凭运动把它推来揉去，它只顾刺探自己运动的路径。它试着把时间伸长，对运动进行剖析。或者相反，吸收时间，吞食岁月，从而设计出一般肉眼无法企及的延长过程。

帮助这只机械眼睛的是电影领航员，他不但要控制摄影机的运动，而且相信自己有能力完成空间实验的过程。然后，他又是电影机械师，能遥控电影摄影机。

摄影机得到了解放，得到了完善化，它的这种协调行动，再加上用以瞄准、观察和测定事物的人的有策略的头脑，结果使得最平凡的东西都被表现得新鲜活泼和生动有趣。

多少渴望看热闹的人在剧院里磨破了裤子？

他们逃避生活的单调，逃避生活的“散文”。但是，戏剧几乎一直在可怜地摹仿同样的生活，再加上芭蕾舞式的装模作样、音乐般的尖声怪叫、灯光噱头和舞台布景（从拙劣的涂抹到构成主义）愚蠢地凑到一起，即使上演某位才子的作品，也被这些无聊的东西弄得面目全非了。有些戏剧大师现在正在从内部摧毁戏剧本身，他们打破旧的形式，给戏剧创作提出了新的口号；为了推进他们的挽救工作，他们求助于生物力学（这是值得钻研的学科）、求助于电影（对电影来说真是不胜荣幸）、求助于作家（他们本来就不坏）、求助于结构（倒是不乏好的结构）、求助于汽车（谁能不钦佩汽车的能耐呢？），乃至求助于炮火（在前线有些东西是惊险而又令人难忘的）；然而总的说来，要命的是并无结果。

弄来弄去，戏仍是戏。

不仅没有综合，连说得过去的混合都谈不上。

它也只能如此。

我们这些电影眼睛人，则坚决反对过早地综合（“因为综合是完工的顶点！”），我们认识到，把完工的妄言混成一锅大杂烩是无济于事的：婴幼儿经不起拥挤和混乱，他们会给挤死的。一般而言——

竞技场非常狭小，请走出狭小的樊笼到生活中来吧。

我们就在生活中工作——我们，视像大师们，可见生活的组织者们——我们有万能的电影眼

睛作为武器。文字大师与音响大师们,听觉生活的最能干的编辑者们,也是在生活中工作的。而我则不揣冒昧,把无所不在的机械耳朵和喊话筒——无线电通话机——偷偷塞给他们。

这就是:

新闻电影,

无线电新闻。

我答应,未来主义者发行第一号无线电新闻剪辑的当天,在红场组织一次电影眼睛的大检阅。

不是百代式或高蒙式报纸纪事的新闻片,甚至也不是《电影真理报》(政治新闻)那样的新闻片,而是货真价实的电影眼睛新闻片——这是一种经摄影机阐释的视觉事件的快速回顾,是(与戏剧对立的)现实能量的单位总和,它仰仗蒙太奇的高超技巧,通过一个一个的间隙,汇合成一个结构的整体。

以此结构影片——客体,能使人发挥任何指定的主题,不论它是喜剧、悲剧、某种特殊效果或其他类型。

问题全在于如何因题而异、因材施教地安置各种视觉细节的间隙。

蒙太奇结构不寻常的柔韧性允许任何给定的主题——政治、经济或其他——被引入电影的探讨中。因此:

从现在起,电影中不再需要心理剧和侦探剧。

从现在起,电影不再需要戏剧式制作。

从现在起,不论是陀思妥耶夫斯基的作品或是南·平克顿的小说都不再需要被改编为电影脚本。

一切都可以收入到新闻电影的新观念中。下面两件东西坚决地闯入了杂乱的生活:

1. 电影眼睛,它向肉眼对于世界的视觉再现提出了挑战,并呈上了它的“我看”。
2. 电影剪辑,它组织在电影眼睛方法下首次被发现的生活结构的瞬间。

带摄影机的人 (1928 年)

摄制《带摄影机的人》比早些时候摄制电影眼睛的其他作品,费的劲要大,这可能是因为拍摄时观察了更多的外景场地,还有复杂的组织和技术程序。蒙太奇实验尤其要求精益求精,这些实验贯穿影片始终。

影片《带摄影机的人》直截了当地、别出心裁地、尖锐地反驳了发行商的口号:“越是老一套越好。”这个口号使我们,这部影片的全体创作人员,即使累了也无暇顾及休息。我们必须使那些发行商对这部影片另眼相看,把他们的口号收起来。《带摄影机的人》需要最大范围的、别开生面的发行。

在哈尔科夫,有人问我:“你一直赞成使用鼓动性的字幕,而突然间我们却看到了《带摄影机

的人》——一部没有文字或字幕的影片,这是为什么?”我的回答是:“不,我们并不赞成使用鼓动性的字幕,根本不赞成字幕——那不过是某些批评家的编造。”

实际上,电影眼睛小组在抛弃了摄影棚、演员、布景和剧本之后,他们就开始坚决地清理电影语言,让它跟戏剧和文学的语言彻底分家。因此,在影片《在世界六分之一的土地上》(*One-Sixth of the World*, 1926)中,字幕(正如过去那样)在画面外起作用,它独立地进入一个由“文字——无线电——主题”构成的对位体系。

“影片《第十一年》(*Odinnadsatyy*, 1928)给字幕留的地方很小(字幕所起的微不足道的作用,由字幕描划过程表现出来),所以,删掉一段字幕根本不会影响影片的力量。”(《电影阵线》1928年第2期)。

因此,《带摄影机的人》完全没有字幕并非意外之事,先前的电影眼睛积累的全部经验早已为它作好了准备。

影片《带摄影机的人》不仅是一种实践的结果,也是一种理论的银幕体现。所以,在哈尔科夫和基辅有关这部影片的公开辩论,表面上看来是一场所谓艺术的各种不同流派之间的激战,而且这场论争同时发生于好几个层次。有人说《带摄影机的人》是一种视觉音乐的实验,是一场视觉音乐会;而另一些人把它看作一种蒙太奇的高等数学;还有一些人则宣称此片不是“生活的本来面目”,只是“他们”心目中的生活,等等。

实际上,这部影片仅仅是记录在胶片上的事实的总和,或者也可以说,它还不仅仅是总和,而且是乘积,是一种事实的“高等数学”。每一项或每一个因数都是一个独立的小纪录片,这些小纪录片相互结合,从而一方面使影片只是把那些与视觉关系相符的一些有意义的片断相互组接,而另一方面,这些连接也就不再需要插入说明字幕;这些连接的总和就形成了一个有机的整体。

这个复杂实验(它的成功已被大部分参与讨论的同志们所承认),首先使我们摆脱了文学和戏剧的束缚,使我们面对一种纯粹的电影。其次,它使借助电影摄影机(电影眼睛)所看见的“生活的本来面目”同仅以不完善的肉眼所看见的“生活的本来面目”尖锐对立。

从电影眼睛到无线电眼睛 (1929 年)

一

莫斯科附近的巴甫洛夫村。一场电影。小小的放映厅内挤满了村民和来自附近工厂的工人。没有音乐伴奏的默片《电影真理报》正在放映,可以听到放映机的噪音。银幕上一列火车疾驰而过,一个小女孩出现了,笔直地向摄影机走来。突然,观众中传出一声尖叫,一名妇女向银幕上的女孩奔去,她流着泪,伸出双臂叫着女孩的名字。但是,小女孩消失了,银幕上火车再一次驶过。放映厅的灯亮了,那名妇女已经晕倒,被人们抬了出去。“这是怎么回事?”一名工人通讯员问。观众回答说:“这是电影眼睛。他们在拍电影的时候,女孩还活着,不久之后女孩生病死了,

冲向银幕的妇女是她的母亲。”

公园的一张长凳。托拉斯的经理助理和一名女打字员。助理请求打字员允许他吻她。她环顾左右,然后说:“可以。”一个吻。他们从长凳上站起来,彼此凝视着对方的眼睛,然后沿着一条小路走了,消失在视野里。长凳空了,从后面的紫丁香树丛里走出一个男人,手里拖着一个什么器械,是装在三脚架上的。一直望着这一幕的园丁问他的助手:“这是怎么回事?”助手回答道:“这是电影眼睛。”

一场火灾,居民们正在从燃烧的建筑物里向外扔他们的东西,等待着消防队的到来。警察。焦急的人群。消防车出现在街的尽头并迅速向前驶来。这时,一辆汽车从侧街冲进了广场,车上一名男子正在摇摄影机的把手,站在他旁边的男子说:“我们正好赶上,拍到了消防队赶到的场面。”“电影眼睛,电影眼睛。”人群中传来了阵阵低语声。

莫斯科联盟宫的圆柱厅。列宁的遗体躺在灵台上的盖子开着的棺材里。夜以继日,前来凭吊的莫斯科的工人们川流不息。整个广场和与之毗连的道路挤满了人。红场上列宁的陵墓正在强烈的照明灯下连夜赶建着。下着鹅毛大雪,一名全身披雪的男子整夜站在那里用摄影机观察着,唯恐漏掉一件重要的或有意义的事。这也是电影眼睛。

“列宁死了,但他的事业仍在继续。”苏联的工人们说,并且尽全力去建设一个社会主义国家。在诺伏罗西斯克,一座水泥工厂正在扩建。在一辆吊在海边半空中的缆车里,坐着两个男人:一名导演和一名摄影师。两人都拿着摄影机在拍摄。缆车迅速地移动着。为了寻找更好的视点,导演移到缆车的一侧,一眨眼,他的头碰在一根钢梁上。摄影师转过身,看见他的同伴浑身血污,失去了知觉,手里却紧抓着一半已悬吊在海上的摄影器材。他掉转他的摄影机,拍摄他的同伴,然后才去救他。这也是电影眼睛学派。

1919年底,莫斯科,一间没有取暖设备的房间,一个小的通风窗,玻璃是破的。紧靠着窗户的是一张桌子,桌上放着一杯隔夜的茶,已经结了冰。杯子旁边是一本手稿。我们看到上面写着“解除戏剧性电影武装的宣言”。后来,这个宣言换成了《我们》这个标题,发表在1922年的《电影摄影》上。

电影眼睛派的另外一篇重要理论声明,是著名的《无表演电影的宣言》,发表于1923年的《艺术左翼阵线》杂志^①,标题为《电影眼睛人:一场革命》。

从1918年起,这两个宣言的作者就已在新闻片领域做了大量工作,拍摄了一套广为发行的《电影新闻》和一些主题性新闻片。

起先,从1918年到1922年,Kinok(电影眼睛人)是以单数形式存在,也就是说那时只有一名Kinok。从1923年到1925年,已经有三四名了。从1925年起,电影眼睛的观念开始广为人知。随着最初小组的成长,参加并普及这个运动的人数逐渐增加。现在,我们可以说已不仅是一个小组,不仅是一个电影眼睛学派,不仅是一条阵线的一个战区,而是整个阵线——无表演纪录电影的阵线。

^① 1923年由马雅可夫斯基及一些知识分子和艺术家创建于莫斯科。——译者注

二

由于有了“电影眼睛”观念,才有“电影眼睛人”这样的名称。《电影眼睛入门》一书用公式对电影作了一个简短的界定:电影眼睛=事实的电影记录。

电影眼睛=电影视觉(我通过摄影机看)+电影写作(我用摄影机在电影胶片上写)+电影组织(我剪辑)。

电影眼睛的方法是一种探索视觉世界的科学的实验方法:

1. 建立在影片对生活事实系统记录的基础上;
2. 建立在在对影片的纪实材料进行系统的组织的基础上。

因此,电影眼睛就不仅仅是一个电影工作者团体的名称,不仅仅是一部影片(如《电影眼睛》或者《无意中捉住的生活》)的名称,也不仅仅是一种所谓的(左的或右的)艺术倾向。电影眼睛是一种不断成长的运动,以事实的影响来对抗虚构的影响,不论这种虚构对人们的影响有多深。

电影眼睛是以电影纪实的手段,为肉眼译解可见的世界和不可见的世界。

电影眼睛是对空间的征服,是世界各地的人们的视觉联系,它以可见的实事,以影片纪实的不断交流为基础,这同电影式的或戏剧式的表现是对立的。

电影眼睛意味着对时间的征服(在时间上分离的现象间的视觉联系)。电影眼睛使我们可能以任何一种时间顺序,或以任何一种肉眼不可企及的速度观察生命的进程。

电影眼睛使用一切可以使用的拍摄技巧:加速、显微、逆动、静物活动、镜头运动,以及使用各种最出人意的透视法——凡此种种,我们认为并不是故弄玄虚,而只是充分利用的正常方法。

电影眼睛使用一切可以使用的蒙太奇手段,对比和连接宇宙中的各种视点,它可以按任何时序,必要的话,也可以打破电影结构的各种法则和惯例。

电影眼睛深入表面上混乱的生活中,从生活本身寻找给定主题的答案,在与给定主题相关的千万个现象中找到合力。通过摄影机捕捉和辑入生活中最典型最有用的东西,把从生活中攫得的电影片段组成一个有意味的、有节奏的视觉顺序,一个有意味的视觉段落,从而体现“我见”的实质。

三

蒙太奇意味着把拍摄片段(各种镜头)组织成一个影片——客体,意味着用摄录下的各种镜头“写”出电影,而不是选编说明“场景”(戏剧性倾向)的镜头,或者供字幕发挥(文学倾向)。

从选定主题到影片以完成形式发行,每部电影眼睛的作品都要经过剪辑,也就是说,在影片制作的全过程中,蒙太奇贯串始终。

这一连续过程,可以分为三个阶段:

第一阶段:剪辑等于一份清单,罗列一切直接或间接与给定主题有关材料(手稿、实物、影

片片段、照片、新闻简报、书籍等)。理出这份“蒙太奇清单”的结果,是通过筛选出更有价值的资料,使主题计划成形,变得清晰,并在剪辑过程中显现出来。

第二阶段:剪辑是肉眼对给定主题所作各种观察的概括(即拼接你自己观察所得或别人提供、侦察员所报告的材料)。一个拍摄计划是选择与整理肉眼观察的结果。在进行这种选择的时候,作者既要考虑到“电影眼睛”作为一种“机械眼睛”的特殊性能,同时又要对主题计划的各项指标心中有数。

第三阶段:中心剪辑。对电影眼睛记录在胶片上的各种观察进行删繁就简的总结。计算蒙太奇组数。通过加、减、乘、除,以及算出因数的方法来连结有关的片段。不断调整这些片段,使它们各得其所地形成一个有节奏的序列,以便让每个意义“结”同视觉纽带相吻相扣。经过这番混合、调整、删减,最终我们获得一种视觉平衡、一种视觉方程式,就像它本来应该的样子。对影片资料进行总体蒙太奇处理而获得这种方程式、这种平衡,是百分之百的影片——客体,是“我见”或“我通过电影所见”的最集中的精髓。

电影眼睛是:

蒙太奇,当我选择一个主题时(从成千个可能的主题中选一个);

蒙太奇,当我对一个主题进行各种观察时(从成千个对这个主题的观察中选择出那些有用的观察);

蒙太奇,当我们确定有关这个主题的各种镜头的观看顺序时(从镜头质量和所选主题的要求出发,在成千个可能组接的镜头片断中选择最有用的)。

电影眼睛学派要求把影片——客体结构于一连串的间隙上,也就是说,结构于镜头间的运动、镜头间相互的视觉关系、这一视觉刺激到另一视觉刺激的过渡之上。

按照电影眼睛的观点,镜头间的运动(视觉“间隙”与镜头间的视觉关系)是一个复合的量,由各种相互关系的总和构成,其中最主要的是:

1. 平面关系(特写镜头、长镜头等);
2. 透视关系;
3. 画框内的运动关系;
4. 光和影的关系;
5. 不同拍摄速度之间的关系。

从这些关系的某种组合出发,影片作者需要确定:(1)转换的顺序,即片段排列的先后顺序;(2)每一个转换(尺寸、画框)的长度,即放映时间,个别影像的观看时间。除镜头间(“间隙”)的运动外,还要考虑毗连镜头间的相互视觉关系,以及个别镜头对所有正在忙于“蒙太奇战斗”的其他镜头的视觉关系。

要在所有这些镜头间的相互作用、相互吸引和排斥中,为观众的眼睛寻找最佳的“旅行路线”,要把这种大量的“间隙”(两个镜头间的运动)精简为一种简单的视觉平衡、一种最完善地传递影片基本主题的方程式,这是影片作者——编辑最重要也是最困难的任务。

这种通称为“间隙理论”的理论,早已由电影眼睛人在一篇写作于1919年的题为《我们》的

宣言的引申文中提出来过。

电影眼睛有关间隙的见解,最清楚地体现在我们的作品《第十一年》中,尤其是《带摄影机的人》中。

四

论“无线电眼睛”。

电影眼睛人(如今是无线电人, radioks)在首次论述当时尚未发明的、未来有声电影的文章中就已经明确了,他们的道路将从电影眼睛走向无线电眼睛,即走向一种由无线电传声的、有声的电影眼睛。

几年之前,我曾在发表于《真理报》上的文章《电影真理和无线电真理》中谈到,无线电眼睛可以消除人们之间的距离,可以使全世界的工人不但有机会相互看见,同时也能相互听见。

那时,电影眼睛人有关无线电眼睛的论述在报刊上引起了热烈的讨论。但是后来,人们对这个问题的兴趣淡漠了,把它看作一件遥远未来的事。

但是,电影眼睛的工作人员并不只限于为无表演的电影而努力,同时,他们也准备迎接设备更完满的过渡,提前计划为无线电眼睛、为无表演的有声电影而努力。

影片《在世界六分之一的土地上》的字幕已经由“文字——无线电——主题”的对位结构代替。《第十一年》则是按照一种视听电影的格局架构的,即把它结构成能看见也能听见的、音画兼备的电影——客体。

影片《带摄影机的人》也用了同样的结构,即由电影眼睛走向无线电眼睛。

电影眼睛人的理论和实践(与使人放松警觉的表演电影恰成对照),已经超越了当时的技术条件,如今,正在等待着有声电影和电视那因循不前的(关于电影眼睛的)技术基础赶上去。

这个领域最近的技术发明,正在为无表演的影片《十月》进行努力,为那些支持和从事有声纪录电影的人们提供一个最有力的武器。

纪录片的首要原则

[英]约翰·格里尔逊(John Grierson) 著

单万里 李恒基 译

(译者按)约翰·格里尔逊(1896—1972)是英国纪录电影学派的创始人。这个学派出现于20世纪20年代末、30年代初,可以说是一个继往开来的纪录片学派。作为这个学派的创始人,约翰·格里尔逊的贡献主要不在于纪录片创作,而在于总结纪录电影的历史经验,为纪录电影的新学派奠定一个理论基础。

他出生在苏格兰的一个小学教师家庭,自幼喜爱电影。1915年入格拉斯哥大学攻读人文科学;1924年又赴美国攻读大众传播学。家庭出身、个人爱好以及他所学习的专业都引导他对社会和群众教育格外关注。在美国留学期间,他开始形成比较完整而系统的电影观;他认为电影作为一种很能影响公众舆论的传播媒介,具有强大的教育和宣传的力量。作为有社会责任感的电影工作者,应该看到并利用电影的这种力量和可能性,来引导群众正视现实。他说:“电影在把握环境、观察生活和选择现实场景方面的能力,可以用于一种新的有生命力的艺术形式中。”而这种新的有生命力的艺术形式,不是摄影棚里拍摄的故事片,而是纪录片,因为“纪录片摄下活生生的场景和活生生的故事,远比在人工背景前表演的故事要生动得多”。因此,有出息的电影艺术家,与其向壁虚构故事片,倒不如直接到现实生活中去,对自然素材进行组织、重构和创造性的剪裁。也就是说,纪录片不应该是现实的机械的记录,而应该把一般人不容易观察透的现实方面描绘出诗的意境;这就要求纪录片导演不仅要有鉴赏力,还得有勤奋的、深刻的洞察力,并做出真正的、扣人心弦的创造。

为了反对“图解式”的纪录片,让纪录片成为更丰满的艺术,格里尔逊特别提到了弗拉哈迪和鲁特曼的贡献。他认为弗拉哈迪比任何人都更为出色地阐明纪录片的首要原则,那就是:在现实中挖掘素材,并从熟悉素材的过程中自然形成故事;通过生活细节的并列,创造出对生活的阐释;有明确的创造意图。至于鲁特曼,格里尔逊认为,鲁特曼首创性地提供了在家门口寻找纪录片素材的典型,比弗拉哈迪更具现代性。因为弗拉哈迪是到“野蛮人”的生活中去寻找和结构纪

* 本文译自[英]福西斯·哈迪(Forsyth Hardy)主编的《格里尔逊论纪录电影》(Grierson on Documentary),英国Faber出版公司,1966年修订版。

影片的素材,而鲁特曼则着眼于现代城市生活。格里尔逊特别注意到鲁特曼把分散的城市生活的场景构建在影片所描述的运动中,从个别场面观察的有节奏的积累中创造出戏剧效果,从而突破了过去的纪录片借助文学和戏剧结构的老框框。弗拉哈迪和鲁特曼的经验是证明纪录片可以成为艺术的令人信服的实例。

但是,格里尔逊同时反对弗拉哈迪和鲁特曼的思想倾向。他尖锐地指出弗拉哈迪的《北方的纳努克》(*Nanook of the North*, 1922)等影片有遁世的新卢梭主义倾向,并尖锐地批判了他“不愿为整顿更现实的混乱而耗费精力”的消极态度。他挖苦说,无论北方的纳努克人的标枪举得多么英勇,“却没有一枝标枪能够制服国际金融这头疯狂的海象”。而鲁特曼,虽然目光注视着城市社会,但是,他避开了“廉价劳动力和无意义生产”这类尖锐的社会问题,因此,影片的形式越优美,就越能模糊人们对社会问题的判断力。

格里尔逊的这种关注社会、关注群众教育的纪录片主张,不仅对英国,而且对世界纪录片创作,都产生极为深远的影响。他的纪录电影的理论,是电影史上一笔不应低估的宝贵遗产。

纪录片(documentary)这个词言不及义,不过还是让它沿用下去吧。最初使用这个术语的法国人只是以此指谓旅游片(travelogue)^①,他们觉得这个词很响亮,足以给“老鸽笼剧院”^②上映的东摇西晃(或杂乱无章)的记录异域风光的影片争点面子。然而,纪录片只顾走自己的路,从拍摄东摇西晃的记录异域风光的影片发展到制作戏剧性的影片,这类影片包括《摩阿纳》(*Moana*, 1926)、《土地》(*Earth*)和《土西铁路》(*Turksib*, 1929)^③。而且总有一天,纪录片还会包括那些在形式和意图上与《摩阿纳》完全不同的其他种类的影片,正如今天它把迥异于《刚果游记》(*Voyage au Congo*, 1927)的《摩阿纳》包括在内一样。

迄今为止,我们把所有根据自然素材制作的影片(film made from natural material)都归入纪录片的范畴。是否使用自然素材,被当作区别纪录片与故事片的关键标准。凡是实地拍摄的影片都被称为纪录片:无论是新闻片还是杂志片,无论是旨在漫谈还是旨在结构情节的影片,无论是教育片还是正经八百的科学片,无论是《象》(*Changs*, 1927)还是《兰戈》(*Rangos*, 1931)这样的影片。如果把这么一大批影片都作为样板进行评论,评论家当然是一口吃不下,所以我们要费些周折。上述影片中的每一类都代表着不同的观察质量,不同的观察意图,组织素材的能力和抱负也很不相同。所以我建议,在对低层次的影片稍加评述之后,纪录片这个称谓只留给高层次的影片。

和平时期的新闻片,只是对一些不足挂齿的仪式的快速扫视,技巧在于出片速度快,以便能

① 由于这类影片主要表现的是旅途风光,所以又可译作旅游风光片。——译者注

② 法国巴黎一家较早开始放映电影的剧院。——译者注

③ 这三部影片的大致情况如下:《摩阿纳》是弗拉哈迪在南太平洋的萨摩阿岛上拍摄的表现岛上土著生活的影片;《土地》可能是指弗拉哈迪 1942 年拍摄的影片,也可能是指苏联导演杜甫仁科 1930 年拍摄的影片;《土西铁路》是苏联导演维克多·图林(Victor A. Turin)拍摄的影片,记录了修筑土克斯坦—西伯利亚铁路的情形。——译者注

把(盯视着摄影机的)政客们喋喋不休的谈话在一两天之内送到数百万对此兴趣不大的观众眼前。(每周一期的)杂志片采用的是“蜻蜓点水”式的观察法,使用的技巧是纯粹的新闻技巧,也就是以耸人听闻的手法描述事件。这种电影像新闻片一样以赚钱的眼光(几乎是唯一的眼光)瞄准速聚速散的大量观众,既避免对牢靠的素材进行评述,又逃避对任何素材进行牢靠的分析。抛开这些局限,杂志片通常还是拍得很出色的,可是连续放映十部这样的短片就会使一般人大倒胃口。这种电影使劲追求花哨或通俗的表现手法,劲头使过了就把有些东西搞得驴唇不对马嘴了,可能很雅也可能很俗,任你选择,反正你是被请进那些小剧院去作一次 50 分钟的环球漫游的。在这伟大发明的日子里,你只需花 50 分钟左右的时间就能看到几乎所有事物。

然而,“利润”本身却在逐周增长,天晓得这是为什么。电影市场(特别是英国电影市场)本来就是在追逐利润中形成的。按照每场放映两部正片的常规,本来是没有空余时间放映短片、动画片或杂志片的,也没有人肯花钱看短片。但是,幸亏还有发行商在出租正片时搭租短片。作为电影启蒙的一个重要分支,短片也甘愿充当搭送的小礼物的角色,就像杂货铺卖一送一的做法那样,搭送的东西一般是不太值钱的。在这种情况下,短片的质量难以得到提高也就不足为奇了。然而,像乌发的短片《淘气的木头》(*Turbulent Timber*),米高梅的体育短片,布鲁斯·伍尔夫的名为《自然的秘密》(*Secrets of Nature*)的系列短片以及菲兹帕特里的导游片(*travel talks*),这些影片拍摄的景致非常精美,叙事技巧十分出色,值得我们另眼相看。总体看来,这些短片使电影达到了它在魔灯时期(*in the days of magic lanterns*)连做梦都想不到的通俗程度。在这个小小的方面,我们确实有所进步。

当然,这些影片不愿被称作看图识字般的图解式影片(*lecture films*),可是不管它们如何乔装改扮都改变不了固有的本相。它们没有以戏剧化的方式结构影片的情节,哪怕是其中的一个片段的情节,它们描述甚至展示现实,却毫无美感可言,难得的也就是揭示了些许现实。这就是它们在形式方面的局限,而且它们似乎不想为把纪录片发展成更加丰满的艺术作出任何值得称道的贡献。这些影片又怎能为此作出真正的贡献呢?无声的形式加上频频插入的字幕解说,镜头被专断地安排给了华而不实的噱头,或者直指早已得出的结论。这样说并不意味着抱怨图解式的电影,因为这种电影或许会在娱乐、教育和宣传方面具有与日俱增的价值,但同时也产生了形式方面的局限。

这实在是一个应该记录在案的特别重要的局限,因为除了新闻片、杂志片和图解式的影片的制作之外(他们的影片或滑稽或有趣,或刺激或只是耍弄技巧),有人已经开始漫游纪录电影自身的世界,也就是纪录电影希望能够在其中完成一种艺术的普通价值的独特世界。于是,我们就从对自然素材(*natural material*)的平铺直叙(或想入非非)的描述,过渡到了对它们进行组织(*arrangements*)、再组织(*rearrangements*)以及创造性剪裁(*creative shapings*)的阶段。

首要原则:(1)我们相信,可以利用一种新的富有生命力的艺术形式,挖掘电影之把握环境、观察现实和选择生活的能力。摄影棚影片(*studio film*)大大地忽略了银幕敞向真实世界的可能性,只拍摄在人工背景前表演的故事,纪录片拍摄的则是活生生的场景和活生生的故事;(2)我们相信,原初(或天生)的演员和原初(或天然)的场景,能更好地引导银幕表现当代世界,给电影

提供更丰富的素材,赋予电影塑造更丰满的形象的能力,赋予电影表现真实世界中更复杂和更惊人的事件的能力,这些事件比摄影棚里的智者们拼凑出来的故事复杂得多,比摄影棚里的技师们重新塑造的世界生动得多;(3)我们相信,取自原始状态的素材和故事,比表演出来的东西更优美(在哲学意义上更真实)。在银幕上,自发的举止具有特殊的价值。电影有一种巨大的能力,能使传统形成的或被时光磨平的运动放射出耀眼的光芒。那块独断专横的长方形银幕尤其擅长揭示运动,使时空运动获得了最大限度的用武之地。此外,纪录片还能促使电影与知识紧密结合,这是生硬刻板的摄影棚机制和翘着兰花指装模作样的大都市演员无法达到的效果。

在这篇简短的信念宣言书里,我并不想暗示说摄影棚不能以自己的方式制作出惊世骇俗的艺术作品。没有任何东西(除了追逐金羊毛的意图)阻拦摄影棚影片通过剧院的方式或童话的方式去攀登真正的艺术高峰。我对纪录片的单独要求非常简单,使用活生生的材料同样可以有机会制作出富有创造性的艺术作品。我的意思还在于说明,电影人选择纪录片(而不是故事片)作媒介,就跟作家选择诗歌而不是小说作手段一样,不同的媒介之间存在着很大的区别。处理不同的素材应该使用不同的美学手段,纪录片应该有别于摄影棚影片。我强调这种区别的意图在于指出,从根本上说,缺乏经验的年轻导演不能既拍纪录片同时又去搞摄影棚影片。

早些时候,我曾援引弗拉哈迪为例,指出了这位开风气之先的人如何走出摄影棚,如何从本质上把握爱斯基摩人的故事,后来他又用同样的方式去挖掘萨摩阿纳人的故事和亚兰岛居民的故事^①,我还指出了这位纪录片导演在哪一点上与好莱坞的摄影棚意图南辕北辙。关键问题在于,好莱坞执意把一个现成的剧情模式强加于原始的素材,硬要弗拉哈迪违背生活的真实,要他把在现场拍摄的情节生动的有关萨摩阿人的故事搞成了“鲨鱼出没泳女成群”的俗套。结果,《摩阿纳》失败了,而《南海白影》(*White Shadows of the South Sea*, 1928, 通过范达克)和《禁忌》(通过茂瑙)却获得了成功,这两部影片的成功饱含着弗拉哈迪的心血,因为得到了他的鼎力相助。^②

自弗拉哈迪以来,实地采集故事已成一条铁律,而且这个故事必须是能反映当地生活本质的故事。所以,他的影片讲述的是岁月交替的故事,四季更迭的故事,人类为延续生命而奋斗的故事,或者是使共同生活成为可能的故事,或者是构建部落尊严的故事。

这样的主题阐释,当然反映了弗拉哈迪看待事物的特殊哲学,一位走红的纪录片导演绝不会被迫流落天涯海角去寻找古代的纯朴,以及人类战天斗地的古老尊严。的确,假如现在我能代表反其道而行之一派,我希望弗拉哈迪影片中固有的新卢梭主义,连同他那独树一帜的自我一起消亡。除去返璞归真的成分,新卢梭主义还代表着逃避现实的主张,冷眼旁观的态度,使用不当就

① 指弗拉哈迪的三部纪录片:《北方的纳努克》、《摩阿纳》、《亚兰岛人》(*Man of Aran*, 1934)。——译者注

② 1923年,弗拉哈迪在派拉蒙公司的资助下来到南太平洋波利尼西亚的摩阿纳岛,于1926年完成了影片《摩阿纳》。然而,派拉蒙公司不肯给这部影片出资做宣传,美国观众则“嫌这部影片缺乏吉他和性感的表现”,在美国的上映成绩不佳,在其他国家也未引起反响。不久,米高梅公司建议弗拉哈迪重返南太平洋岛拍摄故事片《南海白影》,弗拉哈迪因无法接受好莱坞的程式化要求而被逐出好莱坞,此片最终由范达克拍摄完成。后来,弗拉哈迪在与茂瑙合作拍摄故事片《禁忌》时也因艺术观点与后者相左而不欢而散,此片最终由茂瑙拍摄完成。——译者注

会变成感伤主义。不管画面如何充满圣劳伦斯河畔^①的瑰丽景色和蓬勃生机,影片注定不能发展成为一种适于更加直接地表现当代社会题材的形式。因为,不光傻子将目光投向天涯海角,诗人有时也这样,甚至包括一些大诗人,卡贝尔(Cabell)的诗作《跳出尘世》(*Beyond life*)就是一个很好的例证。按照从柏拉图到托洛茨基的每一种关于社会的古典理论,这位怪异的诗人无论如何都应该从肉体上脱离社会团体。他喜欢每一个时代,就是不喜欢自己的时代,他热爱每一种生活,就是不热爱自己的生活,凡是跟社会生活有关的创作活动他都一概不沾边,在整理眼前的大部分混乱事物方面也不肯卖力。

除了理论和实践问题,弗拉哈迪比任何人都更出色地阐明了纪录片的首要原则:(1)必须把握和熟悉第一手素材,以便更好地组织素材。为了深入挖掘素材,弗拉哈迪也许要花上一两年工夫与拍摄对象生活在一起,直到故事“脱颖而出”; (2)必须像弗拉哈迪那样,分清描述(*description*)与戏剧(*drama*)的区别。我想我们应该认识到,在弗拉哈迪选择的形式之外,还存在着其他的戏剧形式,或者更确切地说存在着其他的影片形式。重要的是,首先要分清如下两种表现方法之间的区别:一个是仅仅描述主题的表面价值,另一个是更加有力地揭示主题的真实。你不仅要拍摄自然的生活(*the natural life*),而且要通过细节的并置创造性地阐释自然的生活。

为了实现这个最终的创造意图,可以采用多种方法。你可以像弗拉哈迪那样寻找一种故事形式,通过古老的方式,从个人说到环境,说到被战胜或者没有被战胜的环境,歌颂人的英雄气概。你也可以不那么关心个人,可以认为在支离破碎的现实中个人生活已经变得不可能,可以认为在一个非人力所能操纵的复杂社会中个人的伤痛与呻吟不会起到什么作用,因而你可以得出结论说个人作为自足的戏剧形象的时代已经过去。当弗拉哈迪告诉你说在蛮荒之地为寻觅食物而奋斗是一件惊天地泣鬼神的大事,你可以公正地指出你更加关心富足社会中人在寻觅食物时遇到的问题。当弗拉哈迪让你注意这样一个事实,即纳努克的标枪从握举的角度来看非常威严,而且他举起标枪勇猛地往下扎的动作非常利索,你可以同样公正地指出,不管个人握举标枪的姿势多么英勇,可是没有一枝标枪能够制服国际金融这头疯狂的海象。你确实可以感到,从个人主义的观点来看,这种野蛮的传统应当对我们目前的无政府状态承担很大的责任,而且你可以立即否定弗拉哈迪影片中行为英勇且作风正派的英雄,以及摄影棚影片中行为英勇但作风下流的英雄。在这种情况下你可以感到,你想让自己的戏剧发生在一个支离破碎的现实中,这种现实能够揭示社会的基本协作关系或群体的本性:超越对个体的描写,以表现他在把握富有创造性的社会力量方面的建树。换句话说,你应该放弃故事的形式,像现代诗歌、现代绘画和现代散文的作者那样,寻求一种更能满足当代人思想和精神的题材和方法。

影片《柏林:城市交响曲》(以下简称《柏林》),开创了在家门口寻找纪录片素材的更加现代的样式。这部影片没有表现人所不知的新奇事物,也没有描写异国他乡的高尚野蛮人的浪漫故事。这种倾向,在某种程度上代表着交响乐电影从浪漫向现实的回归。

^① 圣劳伦斯河是北美洲东部的大河,全长3058公里,五大湖的出水道,从安大略湖流出,在加拿大境内注入大西洋西的圣劳伦斯湾。——译者注

有报道说《柏林》是鲁特曼拍摄的,也有报道说它是由鲁特曼开头、由弗洛因特^①最后完成的,但这部影片肯定是鲁特曼开始拍摄的。流畅的叙事与优美的节奏在影片开始时就表现了出来:清晨,一列火车摇晃着从郊区驶近柏林市区,飞转的车轮,铮亮的铁轨,火车头的零部件,一排排的电话线,路旁的景色以及其他的简朴画面逐一涌现,类似于整部影片的内容提要,不时地出入于影片的总运动之中。接下来的一组运动场面,以创造性的手法讲述了柏林在一天时间内发生的故事,总体效果使人产生了深刻的印象。这座城市的一天是从工人列队进厂、工厂开始工作、街上挤满行人开始的,上午到处是熙来攘往的行人和水泄不通的街车,构成了一幅幅混乱喧嚣的画面。到了中午,无论穷人富人都停下来休息用餐,只是各不相同的方式形成了五光十色的对比。之后,这座城市重新投入工作,下午的一场小雨成了这一天发生的一件大事。接着就是下班的景象,人们乱哄哄地涌进饭馆和酒吧,跳舞的脚步和霓虹灯广告牌标志着这一天的结束。

由于这部影片的兴趣主要是表现运动,把零散的画面结构在运动中,所以鲁特曼有理由将之称作交响乐。这意味着,电影突破了借助文学和舞台剧手法讲故事的老框框。在这部影片中,电影借助自身的更为自然的力量进行回旋:通过对简单事物的观察以及对这些观察所做的有节奏的积累创造出了戏剧性的效果。卡瓦尔康蒂的《只有几小时》和莱谢尔的《机械舞蹈》(*Ballet mécanique*, 1924)^②都早于鲁特曼的《柏林》,也都具有相同的创作意图:将运动画面组接起来以产生情感满足。但是,这两部影片的结构过于零散,没有掌握娴熟的剪辑技巧,不足以创造出这种电影所需要的“行进感”(the sense of march),相比之下,《柏林》表现的运动范围广泛得多,视野开阔得多。

当时的评论普遍认为,《柏林》是一部形式新颖而动人的优美影片,却忽略了它的一个缺憾,时代的局限不能成为掩盖这个缺憾的借口。除了表现熙熙攘攘的工人,闹闹哄哄的工厂,嘈嘈杂杂的大都市,这部影片没有创造任何东西。如果说它有所创造的话,也只能算是午后的那场雨。随着雨点纷纷落下,人们急忙跑去躲雨,所有人都缩紧脑袋,无论神仙还是凡人没有办法,只能任凭突然泼下的雨滴浇湿行人和街面。

我之所以迫不及待地提出批评,是因为《柏林》仍在激动着年轻人的心,交响乐式影片仍是许多年轻人最信服的形式。在新手撰写的电影脚本中,十有八九都采用了这种形式,像什么《爱丁堡交响乐》、《艾克莱夫兴交响乐》、《巴黎交响乐》、《布拉格交响乐》等等。通常的套路是:曙色初开——工人上班——工厂开工——街车川流不息——午饭时间——接着又是街景,如果赶上星期天下午还得有场体育比赛,当然也少不了晚会和街区舞厅中的舞会之类的活动,其实什么事都没有发生,没有哪一件事能明确地说明什么问题,接着就是上床睡觉。虽然爱丁堡是一个国家

① 卡尔·弗洛因特(Karl Freund)是影片《柏林或一个都市的交响乐》的总摄影师,参加本片拍摄的还有其他3名摄影师。此外,本片的德文片名为“Berlin: Die Sinfonie der Grossstadt”,中文译作《柏林:城市交响曲》或《柏林都市交响乐》。——译者注

② 阿尔贝托·卡瓦尔康蒂(Alberto Cavalcanti, 1897—1982),巴西电影美工师和电影导演,但是他的主要电影创作活动是在欧洲,20世纪20年代曾经在巴黎参加先锋派电影创作活动,20世纪30年代又到英国参加英国纪录电影运动;莱谢尔(Fernand Léger, 1881—1955),法国立体主义画家,《机械舞蹈》是他创作的唯一的电影作品。——译者注

的首都,艾克莱夫兴也自有其内在力量,是卡莱尔的出生地,在某种程度上来说卡莱尔^①堪称文献思想的伟大开拓者之一。

无论把日常生活琐事搞成多么优美的交响乐都是不够的,只有超越对人们的所作所为或日常事件进程的肤浅描写而真正进入创作阶段,影片才能达到更高的艺术境界。需要指出这样一个区别:创造不是制造事物而是制造功能(creation indicates not the making of things but the making of virtues)。

对于新手来说,难就难在这里。他们可以通过自己的观察力轻而易举地培养对运动的鉴赏力,也可以通过自己的高雅品位轻而易举地培养观察力,但真正的工作却开始于他们将目的性运用于他们的观察和运动之时。艺术家不需要断定目的(因为这是批评家的营生),目的应该是明摆着的:对事物进行描述,将(超越时空的)合目的性(finality)赋予自己选择的生活切片。为了达到这种更加开阔的效果,应该有诗歌或预言的力量,即使没能达到这样的高度,至少也应该有诗歌和预言所蕴涵的社会逻辑感(the socio-logical sense)。

新手当中的佼佼者明白这个道理的。他们相信,美会及时进入诚实、清晰和给人深刻印象的陈述之中,而且这样的陈述能够恪尽公民职守。他们非常敏感,以至于把艺术构想当作拍片的副产品。相反的态度是,首先去抓副产品(有意识地追求美,为艺术而艺术,直至排除这种职业以及其他平淡无奇的开端),这种态度始终反映的是自私自利、有钱有闲阶层审美情趣的堕落。

社会责任感使我们的现实主义纪录片成为一种费心的和艰难的艺术,在我们所处的这个时代尤其如此。相比之下,制作浪漫主义纪录片要容易得多,因为高尚的野蛮人已经是浪漫的形象,四季更迭在诗歌中早已开始被人咏唱,这些事物的基本特性早已被人再三地宣告过了,拾人牙慧总是容易一些吧,这是谁都不能否认的。可是,现实主义纪录片面对的往往是城市、街道、贫民窟、市场、交易所、工厂等等,要把这些东西搞出诗意来,要在诗人从未涉足过的、跟艺术几乎不沾边的地方挖掘出诗意来,就不仅需要鉴赏力,还得有灵感,也就是说要有勤奋的深刻的洞察力,要付出真正扣人心弦的创造性的努力。

交响乐电影的制作者们发现了一种方法,能把这类日常现实素材构建成一个个非常有趣的段落。通过使用音程与节奏,通过将简单的效果整合成大规模的音符序列,他们能吸引人们的视线,以类似于归营号或军事检阅的方式给人留下深刻的印象。但是,由于他们的着眼点在于表现群众和运动,所以倾向于逃避更加广阔的创造性劳动。对那些具有视觉鉴赏力的人来说,有什么能比看到叮叮当当的机器,看到齿轮和活塞的转动更有吸引力,尤其是当他们对操纵机器的人所知甚少,对铁盒子里源源流出的产品更是无从置评的时候?有什么能让人感到更加舒坦,如果他的心里已经避开了廉价劳动力和无意义生产之类的问题?所以,我把交响乐电影的传统看作一种危险,把影片《柏林》看作后人竞相仿效的影片模式中最危险的范例。

^① 托马斯·卡莱尔(Thomas Carlyle, 1795—1881),英国历史学家、生物学家和评论家。“文献思想”的英文原文为“documentary idea”,由于卡莱尔生活的年代还没有电影,所以他的“文献思想”不可能跟电影发生关系。然而“documentary”源自“document”,是“document”的形容词,基本含义是“由文献组成的”,也许是由于卡莱尔意识到了文献在研究工作的重要性,所以格里尔逊称他是“文献思想”的伟大开拓者。——译者注

不幸的是,眼下的影片多少都有些像《柏林》那样逃避现实问题。高雅的君子们赞美交响乐电影漂亮的外观,他们当中的大多数人灵魂贫乏,也就乐于让影片免去进一步探索的意图。还有一些因素为高雅的君子们帮腔,以模糊人们的相应的判断力。1918年之后的一代人善于掩饰自己内心特别强烈的失落感,其实电影的所有智慧就蕴藏在他们当中,他们还善于以华丽的形式遮盖自发的最初的无可奈何的反应。追求优美的形式是最安全的明哲保身之道,交响乐电影无疑代表着对形式的追求。

不过,反对派还是有的。从商业电影的谁超过谁的传统,到形式主义电影传统,都有人反其道而行,但这种反叛没有多大震撼力。达达主义、表现主义、交响乐电影,其实都是一丘之貉,虽然呈献了新的美和新的形态,但没有呈献新的信服力。

意象主义(imagist)的处理手法,更明确地说是诗意的处理手法,本来可以被我们看作纪录片的一大进步,然而至今尚未出现一部伟大的意象主义影片以说明这种进步的表现是什么。我所说的意象主义,是指以形象讲述故事或阐明主题,就像诗以形象叙述故事或阐明主题那样,我的意思是说,除了以交响乐形式的“群体性”和“行进感”当作参照之外,还要把诗当作参照。

影片《飘网渔船》(*Drifters*, 1929)是朝这方面努力的一个微小贡献,也仅仅是一个微小的贡献。影片的主题部分地属于弗拉哈迪的世界,因为其中的有些事情与高尚的野蛮人有关,当然它还使用了大量的自然元素。然而,这部影片也使用了蒸气和烟雾,在一定意义上说,这种做法较好地表现了现代工业的氛围。今天回顾这部影片,我倒不想强调它所创造的时速效果(the tempo effects,因为《柏林》和《战舰波将金号》已提供了这方面的先例),也不会强调它的节奏效果(the rhythmic effects,虽然我相信它在这方面所产生的效果超越了《战舰波将金号》提供的技术先例)。这部影片所发展的东西,可能是以运动整合了影像制造术(the integration of imagery with the movement)。飘网渔船在海上航行,海员们撒网拉网,他们不只是让人看到了他们在干什么,而且通过许多种方式展现在银幕上,每一种方式,除了描述他们在干什么之外,还表现了更多的内容。换句话说,这些镜头是被聚集在一起的,不仅是为了描述事物和叙事速度,而且是为了对他们的活动进行评述。影片中展现的刚毅不懈的艰巨劳动给人留下了深刻的印象,这种感觉刻画了鲜明的人物形象,规定了影片的背景,精心描绘的额外细节给整部影片增添了亮丽色彩。我倒不是说《飘网渔船》堪称范例,但在理论上至少可以说是一个例子。如果说整部影片确实如我希望的那样传达出了一股艰巨劳动的英勇气概,这并非来自故事本身,而是来自讲述故事的影像。我指出这一点,不是赞美这种方法,只是分析这种方法。

* * *

交响乐电影关心的是对运动的精心安排,把银幕看作一种流动状态,而且这种状态不容许被打断,影片中表现的任何情节和事件都要融入这种流动状态。交响乐电影还倾向于以各种不同的运动形式编织这种流动状态,例如黎明的运动、上班人群的运动、生机勃勃的工厂的运转等等,这是交响乐电影的第一个基本特征。

我们可以把交响乐电影看作某种类似于诗歌的东西,比如卡尔·桑德伯格(Carl Sandburg)

在作品《摩天大楼》(*Skyscraper*)、《芝加哥》(*Chicago*)、《风城》(*The Windy City*)和《夕阳剪影》(*Slabs of the Sunburnt West*)中采用的诗歌形式。影片的表现对象是作为一个由许多活动组成的整体而出现的,依存于人类的多种交往,以及围绕这些交往而发生的各种行为场面给人带来的精神状态。桑德伯格说,在他的叙事过程中,速度变化多端,情绪也发生了相应变化,事件的每一个方面都应被表现出来。我们并不要求这种诗歌式的电影讲述个人的故事,因为画面本身是完整而自足的,我们也不必如此要求纪录片。这是交响乐电影的第二个特征。

尽管我们承认上述特征,交响乐电影仍然会有许多种变化形式。例如,巴西尔·瑞特(Basil Wright)对运动情有独钟,喜欢建构剧烈而又有细微差异的运动。对于那些受过良好训练、眼力相当敏锐的人来说,即便是表现运输香蕉(《来自牙买加的货轮》[*Cargo from Jamaica*])这样的简单主题,也能通过各种变化传达激情。有人试图将这种运动与烟火制造术那样的纯形式方面的技术联系起来,其实两者根本无法相提并论。(1)瑞特的运动感和形式感的质量,取决于他独有的特色和一眼就能识别出来的优美,如同优秀画家在线条中蕴含自己的个性,在构图中显露自己的态度;(2)他的作品中有一种弦外之音(尽管以后看来有时显得单调无味),使他的叙事尤其令人难忘;(3)他的影片形式中总是交织着自己对素材的积极态度(尽管表面上看不出来),这个特点可以说跟特点(2)有关。影片《来自牙买加的货轮》对于2便士100捆(不管什么东西)的廉价劳动力所作的评述,与单纯的社会学批评相比更为严厉。瑞特表现的运动:a.轻而易举地向下运动;b.水平运动;c.吃力地向上运动45°;d.再次向下运动,隐藏着或者也许是建构着一种评论。弗拉哈迪曾坚持认为,加拿大从东到西的轮廓本身就是一出戏剧,准确地说是这样一个运动场面:向下、水平、向上45°、再次向下。

我将巴西尔·瑞特当作一个“自发运动”(movement in itself)的范例(尽管运动从来都不会自发形成),主要是想用以区别那些加入张力元素、诗意元素或气氛元素的其他形式的运动。过去,我本人曾经倡导具有张力的影片,但同时我也喜欢另外两种类型的影片。下面是《漂网渔船》^①中一个关于张力的简单例子:漂网渔船在暴风雨中作业,通过强调表现滔天的海浪、飞溅的浪花、极度倾斜的船只,以及在这些画面中插入飞翔的海鸟、情绪兴奋的海员的面孔等短镜头,影片产生了张力。在海员、滑轮装置和海水的合力作用下,漂网被拉到了船上。漂网在一种释放的状态下被打开,这种释放既包括人的解脱,也包括鸟和鱼的解脱。这个运动流程没有停顿,但是某种艰难的努力,如两种力量之间的抗争被记录下来。如果用一种更加雄心勃勃和深入的方式进行表述,张力可能还包括对下面元素的更加细致和深入的描写,如滑轮装置变化着的重量、渔船的拉力、水下装置的运转情况,以及因狂风暴雨而逃到海岸边的无数海鸟。处于狂潮中的船只和恶劣的天气,可以通过它们对海员和船只的重要部位产生的剧烈震荡表现出来。在用力拖网的过程中,一股汹涌的海浪朝着海员们猛扑过来,然后消退而去,海员们巍然屹立,就像什么事都没发生,这样一个简单事实就有可能把这个段落推向适当的高潮。情绪的释放也可以通过这样一些画面本身传达出来,如海鸟从船上飞到高空盘旋以及人们凝望沉思之类的更加细微的面部表情。

① 原文为“Granton Trawler”,可能是《漂网渔船》的另一个英语片名。——译者注

如能深入表现内在力量和反应,影片的戏剧性将得到进一步加强。

用这种分析方法观照影片《逃兵》(*Deserter*, 1933)的第一部分,你就会明白,向来忠实于自己的独特表现手法的交响乐电影是如何处理戏剧性内容的。这部影片的第一部分所表现出来的张力,是通过对令人窒息的宁静到紧张和狂怒、再到爆发罢工这类场面的不断积累而产生的,或者说来自罢工场面本身,也就是说从令人窒息的安静到紧张和狂怒,直到罢工者遭到警察袭击。

诗意的表现手法,在《感伤浪漫曲》(*Romance Sentimentale*, 1930)和《爱克斯泰斯》(*Ekstase*, 1933)的最后段落中得到了最好的体现。这些影片中的叙事并无张力,但是附随的影像却凸显了叙事中令人感动的一面。在《爱克斯泰斯》中,被重新赋予活力的生活信念是通过富于节奏感的劳动场面传达出来的,但也有这样一些必不可少的影像,如女人与孩子、站在画面高处的年轻人以及水天一色的风景。在《感伤浪漫曲》中,对不同情绪的描述完全是通过影像传达出来的,如表现家庭内部事务的场面,以及晨曦中的平静水面上飘散薄雾的场面。情绪的创造是交响乐电影的一个基本特征,可以仅仅通过运动的速度加以实现,如果有诗意的影像加以渲染,效果会更好。比如,描写海上夜色,在船上就能找到足够的元素以形成安静的有效节奏,然而,通过描述水下发生的事情,或者通过表现船上灯光里像幽灵一样静静飞进飞出的鸟只这类奇异景观,可能会产生更深刻的效果。

罗莎导演的一部影片中的一个场面,表明了上述三种不同处理方式之间的差别。他的那部影片描述了一座炼钢炉的装料过程,以精妙的节奏表现了工人们铲料和装料的节奏。通过创造工人背后熊熊燃烧的火焰的感觉,通过连接瞬间闪动的火焰和铲料之间的运动,导演给影片带来了张力因素。以这种方法为出发点,他还可能发展到描写有关炼钢的近乎令人恐怖的画面。另一方面,将这种节奏赋予那些摆好姿势或作沉思默想状的象征性影像,就像爱森斯坦拍摄《墨西哥风暴》(*Thunder Over Mexico*, 1933)^①的素材时所做的那样,他也在其中加入了诗意的影像元素。这三种表现手法的不同之处在于:a.一种是音乐的或非文学的方式;b.另一种是具有冲突的戏剧性手法;c.第三种是诗意的、沉思的和完全的文学方法。这三种方法可能同时出现在一部影片中,但是它们之间的比例当然取决于导演的个性,以及他个人克服困难的愿望。

我并不是说一种形式比另一种形式更高明。对运动的表现能给人带来特别的愉悦,在某种程度上来说,这种愉悦比诗意的描述所产生的愉悦更加强烈也更加古典,无论传统认为诗意的描述多么引人入胜以及多么高尚神圣。张力的引入能使影片产生显著的特征,只是这种做法太容易迎合低俗的趣味,因为它基本上是跟肉体的搏击和争斗紧密相连的。人们喜欢战斗,哪怕只是一场交响乐式的战斗,然而,我不知道战天斗地的主题是否比鲜花的开放或电缆的开通这类主题更好。战斗唤起我们的狩猎和争斗本能,但这些本能并不代表可以赞赏的更加文明的领域。

① 1929年8月,爱森斯坦等三名苏联电影工作者在美国考察有声电影技术期间,曾经来到墨西哥拍摄一部有关这个古老民族的史诗般的影片。他们拍摄过大量素材,但因故未能带回苏联。出资人将素材卖给派拉蒙影片公司,这些素材被随意剪辑成《墨西哥风暴》、《阳光下的地方》等短片随意发行,这些影片歪曲了爱森斯坦最初的构思。直到1979年,这些素材才被运回苏联,由当时跟随爱森斯坦一起赴墨西哥拍片的苏联导演格利高里·亚历山大洛夫剪辑成影片《墨西哥万岁》。——译者注

人们通常认为,艺术中道德的崇高只有通过英雄、暴力与流血牺牲才能得到表现,就像希腊和莎士比亚的作品那样。这种观念是一种哲学意义上的粗俗。近年来,康德对形式美学和成就美学所作的区分进一步发展了这种观念。美被看作是低于崇高的东西。康德的混乱在于这样一个事实,他本人具有活跃的道德感,而缺乏积极的审美感,否则他就不会作出上述区分了。就共同的审美力而言,我们应该明白,不要把原始欲望的满足以及与这种满足紧密相连的虚荣混淆于作为想象的存在的人所拥有的尊严。因此,交响乐电影对戏剧性的运用并不是最深入的或最重要的。对形式的关注,既不是戏剧性的也不是交响乐式的,应该以辨证的方法对待两者的关系,才能更加清晰地彰显形式本身。

没有记忆的镜子

——真实、历史与新纪录电影

[美]琳达·威廉姆斯(Linda Williams) 著

单万里 译

1990年8月12日的《纽约时报》在“艺术与休闲”专栏的显要位置,登载了一篇配有题图照片的文章,这幅照片颇为引人注目:富兰克林·罗斯福的两侧分别是温斯顿·丘吉尔和格劳乔·马克斯^①,站在他们身后的是表情严肃、身穿“兰波服”的西尔维斯特·史泰龙。这幅照片图解了安迪·格朗伯格撰写的文章的主要观点:照相(同时包括电影)已不再是奥利弗·文德尔·荷尔姆斯称作映照物体、人物和事件的视觉真实的“有记忆的镜子”,而是对真实的歪曲和篡改。这篇文章耸人听闻地宣称,在利用计算机炮制画面的电子时代,摄影机是“可以撒谎”的。

后现代思潮对当代纪录电影的影响

这幅照片完全不顾人物所处的历史年代,竟把作为通俗文化产物的格劳乔和兰波的类像^②跟罗斯福和丘吉尔的肖像拼凑在一起,使历史本身变得浅薄无聊,简直是对某些评论家称作后现代表现形态的讽刺。在一篇重要的论文中,弗里德里克·杰姆逊(Fredric Jameson)曾把“后现代主义的文化逻辑”描述为一种“新的肤浅,这种逻辑不仅已蔓延到当代‘理论’中,而且已渗透到

* 本文原载美国《电影季刊》1993年春季号(总第46卷第3期),后收录在巴瑞·格兰特(Barry Grant)与简奈特·斯罗尼奥夫斯基(Jeanette Sloniowski)主编的《记录纪录片》(*Documenting the Documentary*,美国底特律韦恩州大学出版社,1998年),副标题为“真实、历史与《细细的蓝线》”。译文中的小标题均由译者所加。

感谢 Anne Friedberg, Mark Poster, Nancy Salzer, Marita Sturken, Charles Musser, James Shamus, B. Ruby Rich 和 Marianne Hirsch 以各种方式帮助我形成此文的思想观点。还要感谢《电影季刊》编辑部同事们的帮助,尽管他们的友好批评没有被我全部采纳。

① 格劳乔·马克斯(Groucho Marx, 1890—1977)是美国电影演员马克斯三兄弟之一,他同两个哥哥一起在纽约等地演出音乐剧、独幕轻松喜剧、咖啡馆歌舞和游艺节目。20世纪50年代以后只有格劳乔一人仍活跃在电台和电视台,1973年获奥斯卡荣誉奖。——译者注

② 按照美国符号学家皮尔士的符号分类法,与事物本身同质的符号称为“迹象”(indice),这种符号是通过换喻式的脱离方式从对象中提取出来的,比如浓烟之于大火,喷嚏之于感冒;而像对角线、图表、交通标志、电影片段这样的符号称为“类像”(icon,肖像也是一种类像),这种符号的特征是对对象的表现酷似原物,但动机性较强,与原物之间没有亲近性,只是对事物的增加或补充。除了阴影和镜面的自然反射之外,类像的出现往往具有人为性,是人类的一种传播手段。皮尔士认为,类像是传播思想的直接方式,而所有传播思想的间接方法也都有赖于如何使用类像。——译者注

所有新兴的影像或曰幻影(simulacrum)文化领域”(Jameson, 1984, 58)。对杰姆逊来说,这种影像文化所产生的结果是削弱了历史真实性(historicity)。杰姆逊为现代性丧失了崇高的叙事感到伤心,他曾经认为崇高的叙事有可能使个人的政治行为代表社会各阶级的利益,现在却争辩说,在社会和经济决定论的根本背景下,这种叙事似乎已经不再可能代表一个民族或一个阶级的“真正”利益。

然而,并非所有后现代理论家都像杰姆逊那样对表现对象(the referent)的表面失真感到忧心忡忡,对伴随着思变愿望的明显瘫痪而产生的表现的不确定性(the undecidabilities of representation)感到惶恐不安。不过,许多理论家都确实感到:真实和理性的启蒙计划已经彻底完结。假如表现(无论视觉的还是话语的)不再参照“那边的”(out there,这是郑明和[Trinh T. Minh-ha]的说法[Trinh, 83],对我们来说则是“这边的”[in here])真实或表现对象,我们似乎就要永远堕入对表现进行自我反省的危机状态。从前曾经是“有记忆的镜子”,现在只能用来反映另一面镜子了。

也许因为人们从前过于相信摄影机反映某些基本社会对象的客观真实的能力(这种印象通常是由那些表现无权无势的平民百姓遭受剥削和不公待遇的、与社会有关的纪录片造成的),所以他们现在对影像的客观性失去信任,从虚无主义的角度看,似乎意味着对根本真实(ultimate truths)持有蛮横、玩世不恭和漠视态度,就像虚构的兰波和真实的罗斯福的相会不可能有记忆那样。

与此同时,任何电视观众与电影观众都知道,我们还生活在一个迫切需要纪录现实影像的时代。这类影像已经扩展到了警察在事发现场拍摄的记录真实事件的节目(the vérité of on-the-scene cops programs)中,摄影机的眼睛与法律的眼睛相结合,观察着市民之间发生的暴力行为。在这类节目中,暴力成了现实的明显标志。有趣的是,在由独立的业余录像制作者拍摄的“新真实电影”(the new vérité genre)中,成为现实的标志的却是暴力给人造成的创伤。以乔治·郝利德拍摄的记录罗德奈·金遭受洛杉矶警察殴打的录像为例,这类纪录片起到了反驳法律的眼睛和干预“警察”拍摄的表现金被捕的官方录像的作用。这部家庭录像片可以用来说明后现代主义不信任影像的另一个方面:摄影机通过一个引人注目的“真实电影”场面将真实告诉了人们,在后来起诉洛杉矶警察局以不同的暴力方式区别对待少年罪犯的过程中,这个场面成了有价值的(尽管不是结论性的)证据。

矛盾随处可见:一方面,后现代影像的纷至沓来似乎告诉我们,不可能存在供影像参照的有关表现对象的先验真实(a priori truth of the referent to which the image refers);另一方面,在大量涌现的后现代影像中,依然只有活动影像才能使观众对从一无所知的真实作出新的评价。

历史纪录片与《刺杀肯尼迪》^①

在新近出版的一本论述战后西德电影及其表现的该国历史的著作中,安东·凯伊斯(Anton

① 《刺杀肯尼迪》(JFK, 1991), 奥利弗·斯通完成于1991年的影片, 获第64届奥斯卡金像奖最佳影片、最佳导演等8项提名, 并获最佳摄影、最佳剪辑奖。有关此片的介绍和评论可参见《世界电影鉴赏辞典(续编)》(福建教育出版社, 1993年)。——译者注

Kae)写道:“当今的媒体传播的绝大多数有关历史的影像都削弱了大众记忆和个人经历之间的联系。过去^①已经变成收集影像的活动,而且这种危险趋势正在迅速地蔓延,这类影像唾手可得,但它们在时间和空间上是孤立的,在永恒的现在,只消按一下遥控器的按钮,这类影像随处可见,于是,历史(作为影片)就变成了永恒。”近来,最固执地坚持把历史“作为影片”向美国观众展示的例子,是电影制作人奥利弗·斯通(Oliver Stone)模拟(simulated)的约翰·肯尼迪遇刺事件。

为了说明杰姆逊和凯伊斯所说的在后现代镜像大厅里(amid the postmodern hall of mirrors)彻底丧失历史真实的最糟糕的情况,斯通的影片《刺杀肯尼迪》似乎可以看作一个很好的例子。值得称道的是,斯通执意要在影片中暴露沃伦委员会^②制作的有关肯尼迪遇刺的官方录像中存在的明显的矛盾,可是这部影片因反对沃伦委员会对事件的神话般解释而遭到严厉批评。不过,斯通的影片确实表现出了《纽约时报》刊登的将格劳乔和罗斯福的肖像滑稽地拼贴在一起的照片那样的悲剧效果。斯通还将自己对暗杀事件的重构与著名的扎普鲁德影片^③(在吉姆·加里逊反驳孤立暗杀理论^④的论辩中,这部影片对事件的“客观”反映是作为叙事的[虽然不是合法的]决定性事实提供的)结合起来,将扎普鲁德影片记录的现实的真实(real vérité)与他自己模拟的真实(simulated vérité)混在一起,构建了对事件所做的极度偏执和反神话的解释:肯尼迪遇刺是由林顿·约翰逊、中央情报局和参谋长联席会议密谋发动的宫廷政变。没有什么人给斯通撑腰,于是他就如同患了对真实持否定和虚无态度的后现代病,好像在说:“我们知道沃伦委员会是在编造故事,那么好吧,我这里还有一个更加富有戏剧性和娱乐性的故事。既然我们无法知道真实,就让我们制造一个极度偏执的虚构吧。”

我无意在此攻击斯通在影片中明显地使用了有效的偏执和夸大手段,媒体已经作过彻底调查,揭穿了他对肯尼迪遇刺事件所作的违背事实的虚构:认为肯尼迪打算结束冷战和从越南撤军^⑤。令我感兴趣的是这种手段的正面作用:斯通相信干预构建真实的过程是可能的;他真正地完成了动摇公众对一桩官方已有定论而不许公开调查的真实的感性认识;他对如何利用影像制造消息(knowledge)有敏锐的意识。不管斯通自己最终表现出了多少调查精神(他对这桩多义的、偶然的和木已成舟的历史事件的本质进行刨根问底的调查,旨在请求我们相信这是一次多么巨大的阴谋),他的《刺杀肯尼迪》都须被严肃对待,因为这部影片重新激发了我们探究发生在自

① 这句的实际意思似乎应该理解为:“对于过去(即历史)的研究和表现正在变成仅仅收集影像的活动……”,文中经常出现“过去”一词,实际上是指“历史”。在以下的译文中,这个词有时被译作“历史”,以后不再一一注明。——译者注

② 沃伦委员会(Warren Commission)是指肯尼迪遇刺后由官方成立的以美国首席大法官为首的事件调查委员会。——译者注

③ 扎普鲁德影片(Zapruder film)是指亚伯拉罕·扎普鲁德于1963年11月23日在肯尼迪遇刺案发现场拍摄的纪录片,完成后被《时代》周刊封存。——译者注

④ 肯尼迪遇刺后,沃伦委员会的调查报告一再强调,肯尼迪遇刺事件是一个孤立的暗杀行为,斯通则坚持认为刺杀肯尼迪是一次有组织的阴谋活动,是一次铲除肯尼迪的宫廷政变。——译者注

⑤ 参见简奈特·玛斯林的《奥利弗·斯通操纵他的木偶》,载《纽约时报》(1992年1月5日星期天)第13版;《扭曲的历史》,载《新闻周刊》(1991年12月23日)第46—54页;亚历山大·考克伯恩的《肯尼迪与影片〈肯尼迪〉》,载《The Nation》(1992年1月6—13日)第6—8页。

己国家历史上的一次严重创伤的兴趣。

所以,我并不想指责斯通,而是想把这部大量借用纪录片表现形式的高成本历史故事片与那些广泛借用故事片表现方法的低成本后现代纪录片进行比较。在以下的行文中,我将进一步研究这些纪录片中表露出的明显的自我反省意识和出色的作者政策,这类“罗生门式的”影片表面看来似乎放弃了对真实的追求,可是对我来说,它们明显引入了一种更新的、更偶然的、相对的、后现代的真实,这是一种远未被放弃的真实,当纪录电影传统渐渐消退的时候,这种真实依然强有力地发挥着作用。

什么是新纪录电影?

综观近来的纪录电影创作,我们发现有两件事情引起了人们的关注:首先,纪录电影拥有前所未有的庞大观众群,观众争相观看纪录片就像观看故事片那样迫切;其次,这些纪录片处理的题材通常是历史遗留下来的严肃、复杂而棘手的问题。

比如,埃罗尔·莫里斯的《细细的蓝线》(*The Thin Blue Line*,1987)讲述的是一名警官遇害和一个被错判的人险些被处以死刑的事件,迈克尔·摩尔的《罗杰和我》(*Roger and Me*,1989)表现了通用发动机厂因关闭而造成的可怕后果,肯·波恩斯的长达11个小时的《美国内战史》(*Civil War*,1990)是一部广为人知的系列纪录片(3900万美国观众通过公共电视网观看了此片),通过回顾历史表现了非常严肃的政治和社会现实。

再有就是那些难度更大、更具挑战性的影片,尽管目前鲜为人知:汉斯—居尔根·西贝尔伯格的《我们的希特勒》(*Our Hitler*,1980),克洛德·莱兹曼的《浩劫》(*Shoah*,1985),马塞尔·奥尔菲斯的《终点旅馆:克劳斯·巴尔比的生活与时代》(*Hotel Terminus: The Life and Time of Klaus Barbie*,1987),克里斯·乔恩与勒内·达吉玛的《谁杀害了陈果仁?》(*Who Killed Vincent Chin?*,1988)。

还有1991年出现的不仅获得评论界好评而且得到观众赞赏,但是没有获得学院奖提名的纪录片:杰尼·莱文斯顿的《巴黎在燃烧》(*Paris is Burning*),法克斯·巴赫与乔治·哈肯鲁波的《黑暗之心:一个电影制作者的启示录》(*Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*),迈克尔·艾普泰德的《三十五喜》(*Up 35*),阿莱克斯·凯什兴的《真实或害怕》(*Truth or Dare*)。这些影片均拥有许多观众,美国影艺学院对于是否给这些影片评奖颇感为难。《村声》(*Village Voice*)的评论家艾米·托宾(Amy Taubin)指出,1991年出现的四五部纪录片使纪录电影走上了一条多样化的航线;现在,纪录电影已经走上一条新路(Taubin,62)。

上述作品尽管丰富多彩,但都有一个共同点:满足了部分观众对了解现实的渴望,表面看来这些观众对好莱坞故事片非常满足,事实并非如此。影片《巴黎在燃烧》(这是一部广为人知的描述纽约的同性恋亚文化现象[*gay drag sub-cultures*])的纪录片)的导演珍妮·莱文斯顿(Jennie Livingston)曾经指出,那些获得学院奖的远离现实的纪录片都有一个共同特点,即对题材采取的态度是过时的和一本正经的,而新的更为大众化的纪录片在处理题材时所持的态度更加辛辣。

这些纪录片表现的真实与人们期待的纪录电影的真实相吻合,这种真实是由纪录电影作者操纵性地制造和构建的(manipulation and construction),无论在摄影机前还是在摄影机后(如莱兹曼的《浩劫》、迈克尔·摩尔《罗杰和我》),纪录电影作者都强烈呼唤表现真实的镜头^①。

纪录电影的真实被强行制造(the intrusive manipulation),这个过程又明显伴随着对表现某种根本真实的严肃追求,正是由于两者相结合所表现出的自相矛盾,我才想到对上述影片进行单独研究。尤其使我感兴趣的是,这类纪录片中少数非常特别的作品在表现历史创伤的真实时采用的方式(这种真实是任何简单的或单面的“有记忆的镜子”都无法表现的),以及这面镜子是如何被用来对历史事件进行非直接的复杂折射的。因为,当给人带来创伤的历史事件无法用任何简单的或单面的“有记忆的镜子”进行表现(就捕捉事件本来面目的真实而言)时,这些事件确实构成了正在消逝的多层面的事界,而这些影片正是要努力唤起人们对它的记忆^②。

个案研究:《细细的蓝线》

下面我打算主要以埃罗尔·莫里斯的《细细的蓝线》为例,具体分析后现代纪录电影^③是如何表现难以表现的历史创伤的。之所以选择这部作品,是因为它在干预人所共知的历史真实方面获得了公众的认可。莫里斯的这部影片在为—一个被诬告犯有杀人罪的男子辩护方面发挥了作用。1976年,达拉斯警察局警官罗伯特·伍德被害,表面看来此事是由一个叫伦德尔·亚当斯的28岁的流浪汉所为。如同斯通的《刺杀肯尼迪》,《细细的蓝线》表现的是11月份发生在达拉斯的杀人案;如同《刺杀肯尼迪》,《细细的蓝线》坚持认为那名男子被错判与官方策划的阴谋有关,目的是找一个容易判罪的替罪羊,避免起诉真正的凶手。这部影片讲述的是伦德尔·亚当斯的“真实”故事,他被宣判为杀害伍德警官的凶手,原告大卫·哈里斯是在案发当晚搭乘亚当斯的汽车的年轻男子,影片是这样结束的:哈里斯在跟埃罗尔·莫里斯的电话交谈中颇有戏剧性地秘密供认,这起杀人案其实是他所为。

从艺术风格上来看,《细细的蓝线》最引人注目之处是它的黑色电影之美^④,明显放弃了学究

① 莱文斯顿自己的影片就是她所说的遭受命运嘲弄的极好例证,主要表现倒不是她对主题(皇后舞会的竞技)采取的指导态度,而是对主题进行的幻想性构建。

② 原文为“They do constitute a multi-faceted receding horizon which these films powerfully evoke”。本文经常使用“horizon”这个单词,《英汉大词典》的释义为:(1)地平(线);(2)(知识、思想、经验、阅历、兴趣等的)范围、眼界、视域、见识……简单地说,这个词的意思其实是指“人的视野或知识可及或不可及的分界线”,译文采用“事界”的译法系借用一个天文学术语(也作“视界”,英文为“event horizon”),指宇宙黑洞的表面。——译者注

③ 由于“新纪录电影”是在后现代语境下出现的,因此本文作者在文章中有时也将之称为“后现代纪录电影”(post-modern documentary)。——译者注

④ 原文为“film-noirish beauty”,“黑色电影”一词源自法文“film noir”,是法国影评家尼诺·弗兰克在1946年因受黑色小说一词的启发而创造的用语,主要用来指好莱坞在20世纪四五十年代初拍摄的以夜幕下城市中的昏暗街巷为背景、表现犯罪的影片。后来,“film noir”一词被英文采用,“film noirish”是其形容词形式,意为“黑色电影的”。——译者注

式的“真实电影现实主义”(cinema-vérité realism),频繁使用的慢动作,配以菲利普·格拉斯哥^①的催眠曲般的音乐,以强烈的表现主义风格搬演(reenactment)了与杀人案件有关的不同证人描述的场面。如同近来出现的许多表现历史创伤事件的纪录片一样,《细细的蓝线》具有自我反省特征。如同新纪录电影中的许多其他作品一样,这部影片敏锐地意识到:当那些被卷入性命攸关的案件中的个人在影片中作为演员竞相叙述事件的时候,他们的叙述既非十分清楚,也非始终如一。正如《罗杰和我》和《浩劫》(在某种程度也包括《谁杀死了陈果仁?》)所显示的那样,纪录片作者在构建和搬演(constructing and staging)这类竞争性的叙述场面时所起的作用就显得至关重要^②。如果取代真实主义自我掩盖式的窥视者(the self-obscuring voyeur of vérité realism)的作用,我们就会面临纪录片作者本人在影片制作过程中应该起到怎样的新作用的问题。

比如,《细细的蓝线》中有这样一个场面:年轻而英俊的起诉人大卫·哈里斯(正是他的证词将伦德尔·亚当斯置于死地)不停地从自己的角度讲述事件,影片将他的叙述与表现亚当斯的影像片断交织在一起,每当把他的陈述与他过去所做的哪怕并不重要的事件进行对证时他就抓耳挠腮。通过这个小细节,莫里斯戏剧性地传达出了此前一直拒绝透露的信息:哈里斯的手是被铐住的,他跟亚当斯一样也是在监狱里。现在,对他进行采访就成了再表现(reinterpretation)的主题,因为他自己也被控犯有杀人罪。我们很快就会知道,他犯有无意杀人罪,与他起诉亚当斯所犯的罪行并无不同。在这样一个高潮时刻,莫里斯最终拿出了此前一直秘而不宣的反对哈里斯的铁证如山的证据:哈里斯是一个严重的精神变态者,曾经闯入一名男子的住所杀死了该男子,并且劫持了他的女友。在高潮的顶点,莫里斯又加入了当地警察企图为哈里斯的病态进行辩解的片段;最后,我们(通过一段谈话录音)听到哈里斯自己差不多已经招供,他承认说原先宣判亚

① 菲利普·格拉斯哥(Philip Glass)是美国电影音乐家,经常为纪录片作曲,如戈德弗莱·雷吉奥的《失去平衡的生活》(*Koyaanisqatsi*, 1983)等。莫里斯拍摄的下一部表现反映英国当代著名物理学家史蒂芬·霍金的生活和阐述他的科学理论的纪录片《时间简史》(*A Brief History of Time*, 1991)也是他作曲的。——译者注

② 在这篇文章里,我不打算用太长的篇幅讨论《谁杀死了陈果仁?》和《罗杰和我》。尽管这两部影片在极力主张展现犯罪的真实这一点上跟《细细的蓝线》和《证词》非常相似,但我认为,它们在公开表现事件方面不像莱兹曼和莫里斯的影片那样尊重真实事件的复杂性。《谁杀死了陈果仁?》追踪的真实是:一个名叫罗杰·艾本斯的汽车工人失业后心怀不满,受种族主义情绪的驱使,继发生在轮胎厂的一场争吵之后,他在一场争斗中杀死了陈果仁。艾本斯仅被判过失杀人罪,只缴纳了一小笔罚金,之后被宣判无罪。后来,律师搬用《民事法典》,没有说服法官追究他杀人的种族主义动机。然而,这部影片令人信服地找到了这样一些证据,证明艾本斯对陈果仁的憎恨是由于日本人从美国人手中抢走了饭碗而引起的(艾本斯认为陈果仁是日本人)。这部影片通过对两次审判的表现,通过讲述“为陈果仁寻求正义”委员会的故事和痛苦万分的陈果仁母亲的故事,试图利用重建搬演场面的手段表现艾本斯的种族主义动机。

影片作者肖伊和达吉玛打赌说,他们的摄影机通过与艾本斯的谈话,将为陪审团捕获《民事法典》中找不到的证据,即导致这场犯罪的动机是种族主义。在某种意义上说,他们是在寻找所有这类纪录片试图寻找的东西:通过再生于现在的过去事件,寻找证明过去事件真相的证据。在某种更具讽刺意味的意义上来说,这也是迈克尔·摩尔寻找的东西,当他一次又一次地试图采访通用发动机厂负责人罗杰·史密斯的时候(摩尔想请他就密执安市弗林特发动机厂关闭事件发表看法,但他总是回避摩尔的采访,这更加表明他在逃避自己应对弗林特城承担的责任);也是克洛德·莱兹曼寻求的东西,当他就大屠杀事件采访前纳粹分子和见证人的时候;也是埃罗尔·莫里斯寻求的东西,当他采访将伦德尔·亚当斯置于死地的大卫·哈里斯的时候。上述每一部在追求这个目标方面多少都获得了成功。但是,《谁杀死了陈果仁?》仅仅追索艾本斯所犯罪行这个简单事实,只表现了他因文化背景不同而对亚洲人不满,限制了影片的深度。因为,艾本斯并没有表现出自己是一个明显的种族主义分子,只是一个感觉迟钝的工人阶级小伙,尽管影片在表现陈果仁母亲因儿子作为替罪羊被害而感到悲哀和痛苦的场面时非常有说服力,但在表现主题方面是非常失败的。

当斯所犯的杀人罪其实是他自己所为。这样,莫里斯就捕获了一个事实的真相,从证人那里得到了一个与事实相符的招供,他是在继承最优秀的真实电影传统的基础上才做到这一点的,而且还得有这样的前提:影片必须是通过清楚明了的搬演手法和随机应变的巧妙手段制作出来的(*be manifestly staged and temporally manipulated*)^①。

可以说,莫里斯通过放弃窥视癖般的客观性(*voyeuristic objectivity*),完成了某种比制造真实(*the production of truth*)更为有用的事情。他的采访使当事人能够以一种特别的方式谈话。莫里斯在为自己的强制性和自我反省风格进行辩护的重要陈述中,攻击了“真实电影”的神圣传统:“纪录片未必不能像故事片那样成为个人的作品,打上制作者本人的印记。真实不是风格或表现能保证的。真实不是任何事情能保证得了的(*Morris, 17*)。”

在这段陈述中,“个人的”一词与纪录电影作者个人的自我反省的风格有关:比如莫里斯采用的催眠术般的叙事步骤,格拉斯哥的音乐,活泼的色彩,以及众多的搬演场面中使用的慢动作。《细细的蓝线》中的谈话也深深烙下了影片作者个人的印记,而且影片中每一个在摄影机前谈话的人都以坦白的、“谈话疗法”的方式留下了他们个人的印记。詹姆斯·谢缪斯曾经指出,这种聊天般的自由交谈式的谈话,跟追究“到底谁是罪犯”这个事实的法庭陈述最终是相互冲突的,并且献祭给了法庭陈述。查理·穆塞进一步指出,这种谈话献祭的东西是影片发现了那名无辜男子的心理复杂性。于是,影片就抢先对下面事件进行了调查:亚当斯将一个16岁的搭车人带到汽车电影院到底是想干什么^②。

莫里斯向我们披露了一些真实,而将其他真实隐藏了起来。他追索真实的步骤总体来说是战略性的。在他看来,真实之所以存在,是因为谎言存在;从战略上讲,一旦谎言被戳穿,真实就会随之显露出来。所以,为了追索这种相对的、分等级的和偶然的真实,莫里斯采取的策略就是去发现那些谈话者的罪行,把他们纷纷引入对自己过去的行为进行深深思索的状态中。哈里斯,检举人马尔德,伪证人艾米莉·米勒,所有这些人都在摄影机前努力回忆他们经历的事件的细节,这些细节可以用来现场起诉他们自己。与此形成对照的是,那个被影片发现无辜的男子反倒不引人注目,我们对他的过去几乎一无所知,而了解他的过去对于调查官方的谎言就显得非常必要。实际上,莫里斯所做的事情是部分地停止表现亚当斯自己的故事,不再积累有关他的过去的

① 在这篇文章以及其他有关纪录电影的英文著述中,经常会出现这样一些词汇:“reenactment, stagement, production, construction, mise-en-scène”甚至“manipulation, simulation, simulacrum”以及“elaboration, reproduction, reconstruction, reinterpretation, representation, repetition, relive……”通常情况下,我将它们统译为“搬演”。之所以采用这种“一锅煮”的做法,不是因为汉语词汇不够丰富,而是不想使读者(包括我自己)陷入语言圈套,不想引起更大的混乱。《现代汉语词典》中对“搬演”的解释非常清楚:“把往事表演出来”。过去的事情无法复原,只能用“搬演”手段加以再现,不论采取怎样的手段,不论手段巧妙还是笨拙,“搬演”的本质不变。当然,上述英文词汇之间存在着细微差别,比如 *manipulation* 的本意为“操作”或“操纵”或“巧妙地处置”,译文进行了灵活的处理,一般译作“操纵性地制造”,或者干脆译作“制造”。根据具体的语境,这些词有时还会被译作“建构”、“重构”、“再现”、“重现”、“重复”、“模拟”、“虚拟”、“仿制”、“制造”、“虚构”、“复活”等等,一般情况下都在中文后面标注相应的英文,但不要忘记其最基本的意义:“搬演”。——译者注

② 谢缪斯、穆塞和我本人都写过有关《细细的蓝线》的评论,收录在纽约大学(1990年10月26—28日)为这部影片举办的题为“表现的状态:表现与状态”的讨论会的论文集。B·卢比·里奇是这次会议的答辩人之一,穆塞的论文为下面观点进行了辩解(里奇的评论也表示赞同):检察机关和警察局把亚当斯看作同性恋者。他们急切地检举亚当斯,而不是未成年的哈里斯,好像跟这种直觉有很大关系,影片完全隐藏了这种直觉。

叙述,以表明他是一个多么合适的替罪羊,对于所有其他伪证人武断地描述的去来说。这样,莫里斯就犯不着用虚构的技巧向我们展现事件发生时的真实情况,而是谨慎地坚持用风格化的和静默的纪录情节剧式的搬演手法(docudrama reenactments)仅仅展现每一个证人声称发生的事件。

这里,我们可以将莫里斯与斯通进行一番比较。斯通在拍摄《刺杀肯尼迪》时也以非常不同的方式运用了纪录情节剧式的搬演手法,旨在展现刺杀肯尼迪案件中同时存在几个凶手这个“真实”,以及驱使他们的行动的幕后阴谋。斯通在表现审判克莱伊·肖的过程时将加里逊发现的扎普鲁德影片用作神圣的真实的证据,以证明刺杀肯尼迪的凶手肯定不止一个。加里逊对魔弹弹轨的质疑是一项富有戏剧性的绝妙之举,向官方录像所持的只有一个凶手的说法提出了挑战。在积极热情地追究“到底是谁干的?”这个真实的过程中,斯通还将扎普鲁德影片的真实风格与他对真实的模拟结合起来,这种模拟虽然是假设的,却没有像莫里斯的模拟那样流露出风格化的和人为的视觉痕迹,因而更加容易获得人们的相信。另一方面,莫里斯在影片中所采取的纪录电影形式是,避免将真实当作一种风格,而是风格化地表现他对假定情境的搬演,而且绝不把这种搬演作为实际发生的事件的影像展现给观众。

许多有关当代纪录电影的真实主张的讨论,焦点都集中在了反省和挑战从前认为神圣不可侵犯的表现真实的技巧上。下面观点已经成为新纪录电影的一个原则:电影无法揭示事件的真实,只能表现构建竞争性真实的思想形态和意识,我们可以借助故事片大师采用的叙事方法搞清事件的意义(films cannot reveal the truth of events, but only the ideologies and consciousness that construct competing truth—the fictional master narratives by which we make sense of events)。但是,这种思维方式过于经常地导致人们忘记这样一点:这些影片的拍摄方式仍然是(如同斯通的那部影片不是)纪录片的方式,纪录片特别感兴趣的是现实的关系,是与人民的生活相关、却又无法被透彻表现的“真实”。

导致人们忘记这一点的原因之一,是对如下两个事物采取了过于简单的二分法,一个是幼稚地相信纪录电影影像所表现的真实(真实电影声称捕捉正在发生的事件受到了人们的怀疑),另一个是过分地接受虚拟(fictional manipulation)。其实,即使是在真实电影的全盛时期也不曾有人完全相信它是绝对真实的。另外,即使是虚拟也存在着程度上的差异,从迈克尔·摩尔的《罗杰和我》中引起争议的临时模拟的场面,到埃罗尔·莫里斯从许多不同角度对事件的主观真实进行的认真重建,各种各样的虚拟都有。

真实没有“被保证”,无法被一面有记忆的镜子透彻反映出来,而某种局部的和偶然的真实又始终为纪录电影传统所回避。与其在对纪录电影的真实性抱有理想主义幻想和玩世不恭地求助于虚构这两种倾向之间摇摆不定,我们最好还是不要把纪录电影定义为真实的本质(an essence of truth),而是定义为旨在选择相对的和偶然的真实事界的战略(a set of strategies designed to choose from a horizon of relative and contingent truths)。这个定义的方便和困难之处都在于,紧紧抓住现实(从根本上说是一种“现实”)的观念,甚至不惜完全以拍摄故事片的规则 and 标准拍摄纪录片。

兼论《浩劫》^①

如同《细细的蓝线》所显示的那样,承认纪录电影对这种现实的反映是战略性的和偶然性的,并不是要求逃避到“罗生门式的”不确定性的世界中去。这种承认反倒能使人明确认识到,在怎样的条件下才可能从政治上和文化上干预真实的构建,这种真实虽然无法被保证,但是仍可看作对我们的生活的叙述。为了更好地说明这一点,我想进一步考察《细细的蓝线》中坦白的、具有治疗作用的谈话策略,并将它与克洛德·莱兹曼的《浩劫》结合起来加以考察。虽然我非常清楚地意识到,将一部关于德克萨斯州一名无辜男子差点儿被判死刑的影片与表现德国业已发生的灭绝六百万人口事件的影片进行比较并不合适,但我还是想把它们进行一番对比,因为从各种角度来说,这两部影片都是后现代纪录电影的典型作品,后现代纪录电影的强烈愿望是干预构建真实的过程,这种真实的完整性从根本上说深不可测。

在这两部影片中,过去的真实都是创伤性的、强烈的以及难以用影像表现的。由于审判严重缺乏公正性,这种真实被掺杂着个人责任因素的官方谎言所掩盖。我们不妨回忆一下杰姆逊有关后现代的观点:由于丧失了历史意识,忘却了集体或个人的过去,忘却了过去决定现在这样一个常识,所以“作为‘表现对象’的过去发现自己先被放在括号里,然后被全部抹掉,除了文本,最后什么也没给我们留下(Jameson, 1984, 64)”^②。众多广为人知的著名纪录片,担负起了记忆过去的任务(确实,许多有关过去的“真实”的广泛争论都是由表现过去的故事片和纪录片引起的),这种现象可以归结为杰姆逊关于后现代状态的另一个观点:对业已消逝的过去的强烈怀恋。

无论如何,我要争辩说,这两部影片以及一系列其他影片,对过于丰富的表现眼前正在发生的“现实”的影像肯定产生了后现代式的怀疑(真实电影信奉“当场”拍摄“现实”的原则),这种怀疑对新虚构化(new fictionalization)并未发生影响,倒是对新历史化(new historicization)产生了作用。这种历史化痴迷于难以接近的、不断消逝的、近来又变得重要的颇具深度的过去^③。根据自己对于过去的遗迹和使人“遭受创伤”(Jameson, 1982, 102)的不明原因的感觉,杰姆逊几乎断言,旨在捕捉眼前正在发生的行为的真实电影形式(the vérité documentary form)很难表现历史。倒是反真实电影(anti-vérité documentaries),通过对那些尚能记得过去的当事人的采访(无论关于一个民族或一座城市的集体历史,还是关于个人的个体历史,还是对现在产生严重影响的残酷的犯罪事件),试图推翻逼真记录“生活本来面目”的许诺(commitment to realistically record “life as it is”),以便深入调查生活是如何成为今天这个样子的。

① 这是法国籍犹太人克洛德·莱兹曼花费10年时间制作的长达9小时的纪录片巨作。关于此片的介绍与评论,参见孙歌作《再生于现在的历史》,载《读书》杂志1997年第7期,第29—37页。——译者注

② 我们不妨回忆一下罗斯·麦克艾尔维拍摄《谢尔曼的征程》(Sherman's March, 1986)的方式,在某种程度上说,这部影片描绘的是一个古怪、自恋、四处游荡的南方人的自画像,此人通过在南方的旅行试图寻找自己的认同感,也撩起了人们对历史上谢尔曼将军的破坏性征程的记忆。或者想一想肯·伯恩思拍摄《美国内战史》的方式,此片既想表现内战的历史真相,也想告诉今天的我们什么是内战。

这样,即便对行为(action)进行非常有限的追踪,也会对行为产生强烈的刺激。虽然莫里斯和莱兹曼肯定追踪调查过他们想表现的事件当事人,但他们更喜欢的技巧是制造行为即将发生在他们身上这样一种情境。在这种特许的(privileged)真实时刻(毕竟,相对真实的时刻还是存在的),过去再现了。于是,我们看到了过去的威力,因为这种过去被戏剧化、被搬演或被人着迷地谈论(这两部影片都做到了),最主要的是因为经过不断地重复和持久的耐心,现在终于发现了过去的遗迹。正是这种现在与过去相交织的互文本结构方式(the contextualization of the present with the past),构成了这两部著名影片最有效的表现策略(representational strategy)。

这两部影片的制作过程很像是艰难的考古工作,试图揭开谎言的疤痕,彰显难以接近的事件的真相。影片作者提出问题,调查情况,绘制地图,采访历史学家、证人、陪审员、法官、警察、官员和事件的幸存者,这些丰富多彩的调查步骤扩展了仅仅用摄影机记录真实的简单做法。导演试图揭开过去的盖子,对过去的认识将在现在产生关于有罪和无罪的新的真实。由于有莫里斯的影片作证,伦德尔·亚当斯现在至少获得了部分自由;莱兹曼的影片再现了大屠杀场面,不是作为某种对整个人类来说是陌生的、异己的恐怖行为,而是作为某种可理解为绝对平庸的渐进逻辑、火车时刻表式的计算术和人类的缄默之类的事情,这在电影中也许还是第一次。这些影片所审视的过去的事件,没有被完整地、全部地呈现出来,也不是以容易想象的方式展现出来的。过去的事件不是被完整表现的真实,只是一些碎片,一些被记忆唤起的零星片段,就像弗洛伊德谈及记忆的心理机制时曾经说过的那样,是(刮去原文之后)重新刻写的碑(a palimpsest),玛利·安纳·杜安纳简明地将之表述为“岁月重刻的碑文总和”(the sum total of its rewritings through time)。记忆的“事件”从来都不是完整的,从来都无法被全部再现,从来都无法孤立地脱离过去,只能通过杜安纳所说的存在于“事件之间的回响之中”的记忆(a memory which resides “in the reverberations between events”)才可以接近(Doane, 58)。

这种由记忆重新刻写的影像,好像特别容易引出这样一个问题:这两部影片是如何克服困难以再现难以接近的历史创伤的呢?埃罗尔·莫里斯以虚构的手段搬演了伍德警官遇害的场面(这个场面不同于大卫·哈里斯,伦德尔·亚当斯,警官的搭档以及声称目睹过事件的各位证人的回忆的场面),将影片转换成了一个精心制作的重刻的碑,特别怀疑其中的某些版本,但又拒绝确定哪一个真实的。我认为,正是由于莫里斯拒绝确定最终的真实,拒绝继续寻找回响和重复,这部影片才被赋予了真实的特别威力。

通常,这种战略性的相对真实,是导演在对许多其他自我辩护的故事和产生回响的记忆(reverberating memory)进行调查过程中衍生的副产品,是无心插柳的结果。例如,莫里斯从未打算讲述伦德尔·亚当斯清白无辜的故事,起初他感兴趣的是“死亡博士”的故事,此人是一名精神病医生,他所出具的许多有关被控犯有杀人罪的凶手是否神志正常的证据,曾经把不少人置于死地。影片越是一根筋地直接追索某个单一的真实,就好像越没有机会产生对现在有影响意义的“事件之间的回响”。这是《罗杰和我》甚至也是《刺杀肯尼迪》存在的问题,两部影片都追踪过于狭隘的单一目标,以单一的(虚构化的)真实同单一的官方谎言进行对抗。

发生在哈兰·杰考布逊(Harlan Jacobson)和迈克尔·摩尔之间的广为人知的辩论就是一个

例子,他们就摩尔的表现密歇根州弗林特市将军发动机厂关闭事件的纪录片中强加于人的年代学错误争论不休。这场争论的关键是,摩尔为了表现弗林特城随工厂关闭而萧条所采用的资料,是否必须是在事件正在发生的现场获取的。杰考布逊争辩道,摩尔暗示说工厂大规模解雇员工之前发生的事件是解雇产生的结果,这违背了新闻记者/纪录电影制作者应该对历史事实进行客观描绘的职责。其他人对摩尔的批评是他把自己摆在了影片的中心位置^①。

摩尔反驳说,作为弗林特城的一名居民,自己理应在影片中占据一席之地,不应只扮演旁观者的角色,而是应该起到维护本城利益的调查者的作用。这一点是相当可信的,并且跟后现代的下面观点相一致:不存在对真实的客观观察,但始终存在着对构建真实过程的关心和参与。可是摩尔争辩说,他的纪录片所表现的弗林特城在20世纪80年代发生的事件“在本质上”是真实的,只是这些事件是“以叙事风格”讲述的,省略了对细节的描述,将十年中发生的事件浓缩成了一部合趣味的“电影”(a palatable “movie”, Jacobson, 22),他放弃了对多种偶然真实的表现,以便通过单一的和偏执狂的历史视点表现事件,从这一点来看,摩尔的表现太像奥利弗·斯通了。

发生在摩尔和雅考布逊之间的争论,表面上看来是关于纪录电影作者在依据素材搬演历史场面时应该在什么地方划定界限的问题,但从实质上看,这场争论与其说是为表现事件的意义确定适当的战略,不如说变成了是赞成客观还是赞成虚构的问题。摩尔说,实际上他首先赞成的是娱乐,而且这种娱乐忠实于历史的本质。但是,摩尔的这种重新组合事件的方式违背了事件之间的因果关系。这场论辩的真正教训似乎可以归结为:摩尔不相信观众能够通过捕捉过去的真实影像之外的任何其他方式认识过去。他设想,假如在他拍摄弗林特城事件之前的历史时期里没人拍过有关弗林特城的影像资料,他就无法表现这座城市。然而,正如摩尔所暗示的那样,选择不必非得在令人厌烦的、矫揉造作的事实和符合历史事件“本质”(而非细节)的娱乐性的虚构之间进行。这种对立导致了下面两个事物之间的虚假对立:对照相和电影影像纪录的真实(the documentary truth of photographic and filmic images)寄予幼稚的忠诚,以及对虚构的搬演(fictional manipulation)采取玩世不恭的态度。

相反,使莫里斯和莱兹曼产生活力的东西,不是把绝对真实和绝对虚构对立起来,而是这样一种意识:那些已经发生的犯罪时刻、暴力时刻和创伤时刻是无法逆转的,是根本无法接近的。莫里斯和莱兹曼以“强制的”调查者(“obtrusive” investigator)特有的好奇心、独创性、冷嘲和执著精神,在通过现在的影像再现过去的过程中,并未过多采用表现过去的直接影像,这正是他们作为后现代纪录电影作者与众不同的地方。因为,他们的影片在表现经常发生的制造和寻找替罪羊的神话过程时,没有对创伤、暴力和犯罪进行轻而易举的虚构的解释,而是进行了更为艰难的解释,没有简单地通过揭露谎言暴露真实,也没有以一种虚构嘲弄另一种虚构,而是展示了谎言是如何作为局部真实对历史创伤的动因和证据发挥作用的。

例如,《浩劫》中有一个被人讨论最多的段落,在这个段落中,莱兹曼搬演了西蒙·斯莱伯尼

^① 比如,劳伦斯·加维克争辩说,摩尔将自己描绘成一个“幼稚的、堂吉诃德式的‘用话筒进行反抗’”的人物,这并非一幅真实画面,而是摩尔制造的虚构画面(达吉玛语)。

克回到波兰的故乡切尔莫诺镇的场面。斯莱伯尼克是波兰籍犹太人,大屠杀发生时他还是个孩子,在切尔莫诺镇附近的死亡集中营当听差,为纳粹跑腿办事,有时还被强迫唱歌。现在,事情已经过去多年,在莱兹曼拍摄的现在时态的影片中,这位依然精力充沛的老人在一座天主教堂的台阶上被一群年纪比他更大的友善的波兰老人围住,他们还记得儿时的斯莱伯尼克戴着手铐在河边唱歌的情形。他们很高兴他还活着并回到这里参观,但是,当莱兹曼问他们对那些被从这座教堂运送到煤气室去的犹太人的命运了解多少和理解多少时,这群老人进入了一种自由交谈状态,试图解释无法解释的事情。

莱兹曼:他们为什么认为这一切发生在犹太人身上?

一个波兰人:因为他们是富人!很多波兰人也被灭绝了,甚至包括牧师。

另一波兰人:康塔洛斯基先生会告诉我们他的一个朋友告诉过他的事。这事发生在华沙附近的明德吉维斯。

莱兹曼:请继续。

康塔洛斯基先生:那里的犹太人被集中到一个广场上。那个犹太教士问一名党卫队队员:“我能跟他们说话吗?”那名党卫队队员说:“可以。”于是教士说,大约两千年前,犹太人将无辜的基督判处死刑。当他们这样做的时候,他们大声喊道:“让他的血滴在我们的头上,滴在我们子孙的头上。”教士对他们说:“也许这个时刻已经到来,所以让我们老老实实,让我们走,让我们按照要求去做。”

莱兹曼:他认为犹太人是为基督的死抵罪吗?

一个波兰人(第一个发言的?):他不这样认为,他甚至也不认为这是基督在寻求报复。他没有这样说。那个教士是这样说的,他说这是上帝的旨意,就这些!

莱兹曼(参照一段没有翻译的解说):她在说什么?

一个波兰妇女:皮莱特一边洗手一边说“基督是无辜的”,他派去了巴拉巴斯。可是犹太人喊道:“让他的血滴在我们的头上!”

另一波兰人:就这样;现在你知道了!(*Shoah*, 100)^①

正如评论家肖沙纳·费尔曼所说的那样,发生在切尔莫诺教堂台阶上的这个场面,说明波兰人用一个(虚假的)记忆代替了自己作为犹太人遭受迫害的见证人的记忆,这个虚假的记忆就是:犹太人甘愿作为基督之死的替罪羊遭受迫害,这是康塔洛斯基先生故弄玄虚制造出来的神话般的解释。这种幻想般的解释,旨在减轻波兰人在灭绝犹太人事件中的同谋罪,实际上是在现在重复了波兰人过去的罪行。

费尔曼争辩说,莱兹曼在影片中采用的这一策略,目的不是为了向这种虚假的证词发起挑

^① 我是从已经出版的《浩劫》剧本中引用这段对话的,但我在括号里标明了说话者的身份。然而,指出下面一点很重要:剧本中记录的这个场面对影片中一个很长的场面的缩写,原来的场面由两段不同的谈话组成,一段是莱兹曼与波兰人的谈话,另一段波兰人跟西蒙·斯莱伯尼克的在教堂前的谈话。在第一个片段中,康塔洛斯基先生没在场,当老妇人说“皮拉特一边洗手一边说……”时,康塔洛斯基先生做了一个洗手的动作。

战,而是将其结果戏剧化:我们看到,西蒙·斯莱伯尼克在这群聊天的波兰人中间突然变得沉默不语,再次成为他们的受害者。此时此刻,影片没有太多地将波兰人对自己从前在大屠杀面前保持沉默的记忆和斯莱伯尼克对苦难的记忆作为一种行为展现给我们,波兰人试图将斯莱伯尼克从自己的记忆中抹去和忘记,甚至是在斯莱伯尼克还站在他们中间的时候(Feilman, 120—128)。

在现在重复过去的罪行,正是莱兹曼影片中采用的关键纪录步骤。影片的成功之处在于这样一种能力:不仅指出过去的罪行,展现和确定从事灭绝种姓活动的机构的日常运作过程的真实,同时加深人们对目前继续存在的许多大屠杀方式的认知。这样,大屠杀的真实就不是作为叙事的总和而存在,只是作为片段的集合而存在,就像费尔曼指出的和莱兹曼表现的那样。制造替罪羊的过程,通过给合适的受害者罗织罪名以过早终止叙事过程是非常明显的,过去的事件(这里是指有关大屠杀的全部事件),不是在过去或现在的任何固定时刻被表现的,而是作为岁月重刻的碑文总和加以表现的,如同弗洛伊德所描述的重刻的碑,过去的事件并非存在于某个单一事件中,而是存在于“事件之间的回响”中。

关于上述例子,指出这样一点非常重要:当以真实电影方式拍摄教堂台阶上发生的场面(在这种情况下也包括整部影片中的采访场面)时,这种形式的真实不再具有追求总体信念的偶像作用(a fetish function of demanding belief as the whole)。为了取代一种“被保证的”真实,捕捉正在发生的事件这个真实就被埋没在了一种历史中,这种历史植根于过去的关系中,被赋予了一种新的力量,不是绝对真实的力量,而是重复的力量。

尽管莫里斯的《细细的蓝线》是一部与《浩劫》非常不同的纪录片,所表现的创伤的可怕程度也无法与大屠杀相比,但是这部影片同样提供了大量的反映事件之间回响的重刻的碑文。在影片开始部分,被判犯有杀人罪的伦德尔·亚当斯努力思考着发生在1976年那天晚上的致命事件:由于他的汽车没油了,他被迫上了大卫·哈里斯的车,被带到一家汽车电影院,他拒绝哈里斯跟他一起回家,后来发现自己被控告用哈里斯偷去的手枪杀死了一名警察。他思忖道:“我为什么遇到那小子?我的汽车为什么那么巧没油了?可是这件事发生了,它发生了。”影片试图搞清楚到底是“为什么?”它对“过去的过去”(out of the past)的发现,不仅是某种命中注定的车祸,而且更重要的是事件之间的回响,这些事件发生在比达拉斯11月那个寒冷的夜晚更早的过去。

影片在临近结尾时(即在莫里斯通过积累的大量证据证明了三个自称看见伦德尔·亚当斯跟大卫·哈里斯一起在汽车里的人做了伪证之后,以及在播放录有哈里斯几乎供认自己所犯罪行的录音磁带之前时),突然从讲述发生在11月的事件转而表现大卫·哈里斯的童年。这样,影片在时间上既转向从前又转向以后:以1976年11月那天晚上发生的警官遇害事件为界。向前看,我们知道发生了一桩杀人案,大卫闯进了一名男子家里,他觉得这名男子抢走了他的女友。当这名男子进行自卫时,大卫朝他开枪射击。这种对蛮横暴力的重复在影片反驳大卫的“论辩”中是决定性的事实,但是影片没有就此打住,而是在时间上继续回溯从前。

一个来自大卫家乡的长着一张娃娃脸的神情和蔼的警察,向我们讲述了许多有关大卫的故事,试图寻找导致他的行为原因以及他童年时代的创伤:大卫三岁的时候,他的四岁的哥哥溺水

而死。接着,莫里斯把镜头切换到大卫在讲述这个事故:“我父亲本来是应该看护我们的……我猜想那件事对我来说可能是一个引起创伤的经历……我觉得自己还记得……他……从那以后我很难再接受他……我小时候干的许多事情都是试图报复他。”

就事件本身而言,这种“报复父亲”(getting-back-at-the-father)的动机,对于解释男性暴力行为来说是某种俗套的东西。但是,与最终的“招供”场面(哈里斯与亚当斯的关系重复了“报复父亲”的动机)相结合,这种解释就产生了事件之间的共鸣,暴露了有关过去的重刻的碑的另一个层面。影片最后播放了采访录音的场面(这个场面未被画面直接表现),我们听到,当莫里斯问哈里斯是否觉得亚当斯是个“非常不幸的家伙”时,哈里斯回答说“肯定是”,并且详细说明了这种不幸的本质:“我刚才跟你们说过,那家伙没地方呆……要是他有地方呆,就不会没有地方去了,对吧?”莫里斯用自己的话破译这个问题,继续以第三人称的口吻谈论哈里斯:“你是说那天晚上他待在旅馆里这件事从未发生过?”(也就是说,正如哈里斯在影片开始不久期望指出的那样,如果亚当斯曾经邀请哈里斯到他住的旅馆跟他待在一起,那么哈里斯就不会犯杀人罪,然后再把这件事归罪于亚当斯了)。哈里斯说:“很有可能,很有可能……你从来没听说过众所周知的替罪羊的故事吗?也许会有成千上万的无辜者被判有罪……”

莫里斯急切地问:“你认为他有罪还是无罪?”哈里斯回答:“我敢肯定他无罪。”莫里斯再问:“你怎么能够肯定?”哈里斯:“我是知道内情的人之一……后来所说的一切和做的一切都是不可信的。我总在想,如果要解释伦德尔·亚当斯被投进监狱的原因,也许是因为那天晚上他没有地方收留某个能够帮助他的人。这可能是解释他为什么待在他所在的地方的唯一原因。”

这段近似招供的供词表现出来的威力,比莫里斯在描述审判不公的场面中使用的确凿证据大得多。因为,通过彻底地(而非敷衍了事地)调查“被错判者”的故事,通过追查大卫·哈里斯个人历史之间的回响,这部影片在有关过去的重刻的碑中发现了隐藏在底层的断面:老伦德尔·亚当斯在16岁的大卫·哈里斯的心理历程中扮演的角色未被记载,在哈里斯的生活中这个角色重复了一个更早的创伤:父亲抛弃了他,他不可能赢得父亲对他的赞同,哈里斯后来就对父亲进行报复。

哈里斯对事件的解释所起的作用远不止确定他的罪行。在《浩劫》里,那些在教堂台阶上围着斯莱伯尼克的波兰人既对这个经受诸多苦难的无辜的孩子表示同情,同时也在重复把犹太人当做替罪羊的罪行。如同这些波兰人一样,大卫·哈里斯声明,他曾经亲自证明有罪的那名男子是清白无辜的,并且耐心地解释了寻找替罪羊的过程,达拉斯县的法律体系强制性地帮助他完成了这个过程。在这两部影片中,真实电影策略是记录真实的一个重要手段。在由当事人搬演的表现他们过去所犯罪行的场面中,我们在现在目睹了一桩同时发生的招供和定罪事件。在将个人历史和社会历史相结合的更为广阔背景下,个人的罪行是显而易见和容易被察觉的。因为,正如我们所发现的那样,在将莫须有的罪名强加给无辜受害者这种制造替罪羊的行为中涉及到大卫·哈里斯和切尔莫诺的波兰人,这些行为是作为与过去相回响的、更为宽广的过程中的一部分显露出来的。

结 语

我认为,坚持将真实看作碎片的思想是非常重要的,尤其是在我们作为一种文化,跟莫里斯以及我们后现代状态的被信以为真的肤浅一起,开始意识到真实是无法被保证的时候。因为,某种形式的真实是纪录电影永远回避的目标。但是,纪录电影对真实的表现不可能是单一的揭露或反映,而是对表现政策和符号系统的谨慎构建和干预。

对真实和虚构采取过于简单化的两分法,是我们在思考纪录电影的真实问题时遇到的根本困难。选择不是在两个完全分离的关于真实和虚构的体制之间进行,而是存在于为接近相对真实所采取的虚构策略中。纪录片不是故事片,也不应混同于故事片。但是,纪录片可以而且应该采取一切虚构手段与策略以达到真实。在《细细的蓝线》和《浩劫》(某种程度上也包括我所提到的其他纪录片)中,我们看到的是对构建真实的兴趣,目的在于排除可怕的虚构,即便如此,这些真实也只是相对的和偶然的。这种对真实所作的修补式的和碎片式的构建(this under-construction, fragmented horizon of truth),虽然从来都不是绝对的也不是固定的,但它是跟可怕的制造替罪羊的虚构进行斗争的一种重要手段,这种制造替罪羊的虚构可以将错判的人置于死地,可以灭绝整个种族。

所以,我从上述两部典型的后现代纪录片中得出的教训,绝对不是说后现代表现形态要无可奈何地屈从于肤浅的幻影,或者放弃对真实的追求而沉迷于表现的不确定性。我所得出的教训毋宁说是真实的概念可能具有历史深度,不是揭示一个连贯的和完整的过去的深度,而是过去与现在之间的回响的深度。如果说不存在揭示过去的真实的权威手段,如果说照相和活动影像不是有记忆的镜子,如果说它们更像波德里亚所说的镜像大厅,那么我们解决这种表现危机的最好办法,也许就是为莱兹曼和莫里斯之所为:展开各种各样的镜子,揭示谎言的诱惑。

参考文献:

让·波德里亚:《幻影与模拟》,见马克·鲍斯特主编《让·波德里亚文选》,斯坦福大学出版社,1988年。(Baudrillard, Jean. 1988. "Simulacra and Simulations." In Mark Poster, ed., *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Stanford, CA: Stanford University Press.)

安娜·玛利·杜安娜:《回忆的女人:电影理论中的物质和历史建构》,见安娜·卡普兰主编《心理分析与电影》,劳特里奇出版社,1990年。(Doane, Mary Ann. 1990. "Remembering Women: Physical and Historical Constructions in Film Theory." In E. Ann Kaplan, ed., *Psychoanalysis and Cinema*. New York: Routledge.)

肖沙纳·费尔曼:《证据的时代:谈莱兹曼的〈浩劫〉》,见《关于莱兹曼的影片〈浩劫〉》,贝尔林出版社,1990年。(Felman, Shoshana. 1990. "A L'Age du temoignage: Shoah de Claude Lanzmann." In *Au sujet de Shoah: le film de Claude Lanzmann*. Paris: Editions Belin.)

安迪·格朗伯格:《别问它问题:摄影机可以撒谎》,载《纽约时报》(1990年8月12日星期天出版)“艺术与休闲”专栏。(Grundberg, Andy. 1990. "Ask It No Questions: The Camera Can Lie." *New York Times*, Arts and Leisure. Sunday, August 12, pp. 1, 29.)

哈兰·杰考布逊:《迈克尔与我》,载《电影评论》总第25卷第6期(11—12月号),第16—26页。(Jacobson, Harlan. 1989. "Michael and Me." *Film Comment*, vol. 25, no. 6 [November-December], pp. 16—26.)

弗里德里克·杰姆逊:《后现代主义或晚期资本主义的文化逻辑》,载《新左派评论》第146期(1984年7—8月号)。(Jameson, Fredric, 1984. "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review* 146 [July-August].)

弗里德里克·杰姆逊:《政治无意识:作为社会象征行为的叙事》,康奈尔大学出版社,1981年。(Jameson, Fredric, 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.)

安东·凯伊斯:《从希特勒到赫梅特:作为电影的历史的回归》,哈佛大学出版社,1989年。(Kaes, Anton. 1989. *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Cambridge: Harvard University Press.)

克洛德·莱兹曼:《浩劫:口述的大屠杀历史》,万神殿出版社,1985年。(Lanzmann, Claude. 1985. *Shoah: An Oral History of the Holocaust*. New York: Pantheon.)

让·弗朗索瓦·利奥达尔:《后现代状态:关于知识的报告》,明尼苏达大学出版社,1984年。(Lyotard, Jean-Francois. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.)

艾立克·莫里斯:《真实没有被保证:艾立克·莫里斯访谈录》,载《电影家》1989年第17期,第16—17页。(Morris, Errol. 1989. "Truth Not Guaranteed: An Interview with Errol Morris." *Cineaste* 17, pp. 16—17.)

查理·穆塞:《电影真实:从“电影真理报”到〈谁杀害了陈果仁?〉与〈细细的蓝线〉》(1990年未发表)。(Musser, Charles. 1990. Unpublished paper. "Film Truth: From 'Kino Pravda' to *Who Killed Vincent Chin?* and *The Thin Blue Line*.")

詹姆斯·谢缪斯:《选择的时间:写作〈细细的蓝线〉》(1990年未发表)。(Shamus, James. 1990. Unpublished paper. "Optioning Time: Writing *The Thin Blue Line*.")

勒内·达吉玛:《通俗性的危险》,载《独立制片人》1990年第6期。(Tajima, Renee. 1990. "The Perils of Popularity." *The Independent* [June].)

艾米·托宾:《获奥斯卡奖的纪录情节剧》,载《乡村之声》1992年3月31日。(Taubin, Amy. 1992. "Oscar's Docudrama." *The Village Voice*. March 31, p. 62.)

郑明和:《纪录电影是/不是一个名称》,载《十月》杂志1990年春季卷(总第52卷),第77—98页。(Trinh T., Minh-ha. 1990. "Documentary Is/Not a Name." *October* 52 [Spring], pp. 77—98.)

为什么道德问题是制作纪录片的关键问题？

[美] 比尔·尼克尔斯 (Bill Nichols) 著

陈犀禾 刘宇清 译

电影的两种类型

每部电影都是一部纪录片。即使是最荒诞怪异的虚构影片也带有孕育它的文化的痕迹,并再现了在其中进行表演的那些人的模样。实际上,我们可以把电影分为两类:(1)表达愿望的纪录片和(2)再现社会的纪录片。两种类型都在讲故事,但这些故事(或者说叙事)属于不同种类。

表达愿望的纪录片就是我们通常所说的故事片(fiction)。这些影片明确地表达出我们的希望与梦想、梦魇与恐惧;使我们想象的内容变得具体——可见、可闻。它们表现出我们希望或害怕的现实本身可能的样子或发展的趋势。我们可以认为这些影片传达了真相。对于这些影片,我们可以接受影片反映的真相、对事物的理解以及观点,也可以拒绝。它们提供了可供观众探索和思考的世界,或者说,通过故事片,我们享受暂时离开我们身边的世界从而进入另一个充满无限可能的世界里的快乐。

再现社会的纪录片则是我们通常所说的非故事片(nonfiction)。这些影片明确地再现了我们所栖居并共享的这个世界的方方面面。根据电影制作者的选择和安排,影片以独特的方式让社会现实的内容变得可见可闻。非故事片对现实本身、我们所理解的过去、现在以及将来可能的情况做出描述。如果我们要用非故事片传达真相,它们也同样能够办到。我们必须评估影片对于我们所认识的世界所进行的陈述和评论以及所抱持的主张和观点,然后判断它们是否值得信赖。再现社会的纪录片向观众提供了探索和理解这个我们早就熟视无睹的世界的新视角。

作为故事,这两种类型的影片都要求我们对他们进行读解;而作为“真实的故事”,影片还要求我们相信它们。所谓读解,就是要掌握电影的形式或结构,知道它们如何传达意义及其价值取向。而相信它们则涉及我们对这些意义和价值取向的反应。我们可以像相信非虚构影片所传达

* 本文摘译自比尔·尼克尔斯所著《纪录片导论》(Introduction to Documentary, Bloomington: Indiana University Press, 2001)第一章,陈犀禾、刘宇清译,北京:中国电影出版社,2007年,第9—27页。

的真理那样相信虚构影片所传达的真理:比如,故事片《眩晕》(*Vertigo*, 1958, 又译为《迷魂记》, 阿尔弗雷德·希区柯克导演)可以告诉我们关于精神困扰的实质, 就像纪录片《开垦平原的犁》(*The Plow That Broke the Plain*, 1936, 帕尔·劳伦斯[Pare Lorentz]导演)可以告诉我们关注土壤保护的问题。再现社会的纪录片总是试图对现实世界本身施加影响, 为了做到这一点, 它们必须能说服人们, 或者使人们相信某种观点或方法的确比其他的观点或方法更为可取, 因此, “使人信服”在纪录片中受到特别重视。虚构影片可能只是让我们悬置“怀疑”(观众把它所营造的世界当作合理的来接受), 而非虚构影片则往往想迫使我们相信(观众把影片中的世界作为真实的世界来接受)。这就是纪录片和修辞学传统一致的地方:形式和手法不仅仅服务于社会的目的, 同时服务于审美的目的。我们从纪录片中得到的不仅仅是愉悦和快感, 还有生活方向和信念。

这就是纪录片的魅力和力量所在。(在下文中, 我们一律将表达愿望的纪录片简称为“故事片”, 将再现社会的非虚构影片简称为“纪录片”)。纪录片给予我们及时地“看到”那些值得注意的问题的能力, 确实如此, 因为我们通过电影化的视角观察世界。它的视角为我们呈现社会的热点话题、当前发生的事件、反复出现的问题以及可能的解决办法。纪录片与现实世界之间关系紧密, 而且互相之间影响深刻, 纪录片为大众记忆和社会历史增添了一个崭新的维度。

《纪录片导论》旨在介绍纪录片得以与我们所了解的现实世界相结合的种种方式, 并且以一系列问题形式在各章节的标题上反映出来。当我们打算走进纪录片电影时, 这些问题都是具有普遍意义的、值得我们扪心自问的问题。每一个问题都会带领我们朝着纪录片王国更深入一步; 每一个问题都会对我们理解纪录片传统的产生、形成, 以及今天它能给我们提供什么有所帮助。

通过再现世界, 纪录片与现实世界建立起联系。大致有三种方式:首先, 纪录片向我们展示了现实世界的表象, 或者说, 为我们提供了对现实世界的某种描绘。人们从这些表象或描绘中辨认出自己熟悉的事物。利用电影胶片、录音磁带逼真地记录下某种情景和事件, 我们就可以在纪录片中看到自己在电影院外才能看到的人物、地点和事物。电影胶片和声带这一特性本身就提供了某种信赖的基础:我们真的看到了镜头前的事物;这一切一定都是真实的。即使受一定条件限制, (1) 因为一幅影像不能把发生的一切都告诉我们; (2) 无论用传统手段或现代数字手段, 影像在记录过程中和记录完成以后都是可以改变的, 但这种摄影影像的非凡力量也不能被低估。

在纪录片中, 我们可以发现许多故事或评论、号召或描述, 引领我们重新认识世界。摄影影像的这种复制呈现在镜头面前的事物的表象的能力, 促使我们相信电影画面就是现实本身在我们的眼前重现。而与此同时, 故事或评论却展示了一种完全不同的看待现实的方式。我们可能对公司裁员、全球生产装配线以及工厂倒闭等的现象已经十分熟悉了, 但迈克尔·摩尔的《罗杰与我》却就这类话题给我们提供一种全新、独特的见解。我们或许已经了解整形手术, 以及围绕着通过整容手术恢复青春的容颜所展开的种种争论, 不过迈克尔·鲁伯(Michael Rubbo)还是通过《佳人:美容的故事》(*Daisy: The Story of a Facelift*, 1982)让我们知道了他对这个话题的个人观点。

其次, 纪录片也代表或体现了其他人的利益。相对于分享民主制, 代议民主制很大程度上依赖于代表选民利益的代表个人。(在分享民主制中, 每个人都积极参与政治决策, 而不是依赖于

某个代表。)纪录片制作人通常扮演了公众代表的角色,他们经常为了他人的利益发表言论:既为了他们在影片中所表现的个人,也为了支持他们拍摄工作的机构或代理人。哥伦比亚广播公司有一部新闻作品《五角大楼的推销术》(*The Selling of the Pentagon*, 1971),讲述的是美国军方推销自己并确保自己在联邦税收中占据相当份额的情况,它就标榜自己是美国人民的代表,调查政府政治权力的使用和滥用情况。而它也代表了哥伦比亚广播公司新闻的市场利益,以展示自己作为不受政府压力的控制、遵从独立新闻调查这一良好传统的公众机构的形象。

同样,罗伯特·弗拉哈迪的《北方的纳努克》是一部讲述一个爱斯基摩家庭在北极地区为生而抗争的伟大影片,它以一种爱斯基摩人自己并不十分愿意接受的方式展示了爱斯基摩文化,它代表的是弗拉哈迪的赞助人雷弗林·福斯(Revillon Freres)的利益。至少,它把猎取毛皮描述为一种既对爱斯基摩人有益,也对消费者有好处行为就证明了这一点。这部影片也含蓄地表达了弗拉哈迪自己对于爱斯基摩文化的理解。片中对为配合影片拍摄而聚集起来的核心家庭的强调,不顾生活在20世纪20年代的大多数爱斯基摩人已不再依靠片中描述的那种传统技术生活的事实,对纳努克作为猎手的个人技术的强调,使它成为了一部表达愿望的影片:它是一部像弗拉哈迪这样的人希望能从世界上发现关于这个民族和文化的故事片。

最后,纪录片可能会以律师代表其委托人利益的方式再现世界:他们从一种特别的观察角度或者用一种特殊证据解释方法,将案件呈现在我们面前。从这个意义上说,纪录片并不只是因为其他人自己无力表达从而简单地代表他人的利益,而是更为积极主动地建构一个事件或者某种观点;它们展现事物的实质,以便获得赞同或者具有影响力的意见。《五角大楼的推销术》就呈现了这样的事件:美国军队积极地宣扬它的不可或缺的重要性,以及它要获得持续的、不断增加的资金的强烈需求及其必要性。《北方的纳努克》表达的是,在让人无法忍受的恶劣气候条件下,为生而进行的抗争是对人的勇气和家庭凝聚力的一种考验。从这个家庭表现出的坚毅和勇气、性别角色的定位以及融洽的关系中,我们感受到了他们整个民族的那种崇高品质。《佳人:美容的故事》以全新的、也让人感到不安的方式描述了个人形象的社会构成,而这种方式把社会环境、医疗过程和纪录片制作实践等诸多因素的影响结合在一起。

表现他人

纪录片通过视觉和听觉的手段为我们提供真实世界某部分的表象或者表现;它们支持或者代表某些个人、团体和机构的观点;它们也进行表达,提出观点,或系统地阐释自己的劝导策略,旨在说服我们,希望我们把他们的观点当作正确意见接受。在不同的电影中,以上的某个目标或者其他目标所达到的程度各不相同。但是,“表现”这一理念本身对于纪录片来说是十分重要的。

正是“表现”这一概念促使我们追问这个问题:“为什么道德问题对于纪录片的制作很重要?”换一种提问方式,这个问题也可以变为:“当我们制作纪录片时,应该怎样对待影片中的人物?”对故事片来说,答案很简单:让他们根据我们的想法去做。在故事片中,“人物”被当作演员

看待,他们在影片拍摄过程中的社会角色早就被演员的传统角色界定好了;人们按照合同在电影中表演;导演有权利,也有义务要求人们去完成的适当的表演。演员之所以有价值,是因为演技出色,而不是因为他或她准确地表现了自己日常的行为和个性。演员和电影制作者都会拥有一定的权利,得到一定的报酬,并逐步实现预期的愿望。(启用非职业演员会使问题复杂化。那些靠非职业演员完成的故事片,比如许多意大利新现实主义电影或一些新伊朗电影,就往往会模糊故事片与非故事片、表达愿望的纪录片和再现社会的纪录片之间的界线。)

对于非故事片或纪录片来说,答案就不会如此简单了。影片中的“人物”被当作“社会演员/角色”:他们在摄影机前一如既往地继续自己的生活。他们仍然是文化的承载者而不是剧院的演员。对于纪录影片制作者而言,影片中人物的价值并不是由合同关系所能承诺的,而是他们自己的真实生活所体现的。他们的价值也不在于他们掩藏或改变自己日常行为和个性的方式,而是他们的日常行为和个性满足了制作者的需要。(纪录片中的角色与传统演员相似的一点是:制作者通常喜欢那种虽然没有经过专门的表演训练,但在摄影机前面的表现却能够传达出类似于我们称赞一个经验丰富的演员在表演中所体现的那种复杂和深度感觉的人。)

导演之于表演的权利,如果实际运用的话,实际上是一种威胁到社会演员周围那种真实感觉的权利。在影片制作过程中,人们的行为和个性发生不同程度的改变会给纪录片带来某种故事片的成分(故事片的本意就是虚构或杜撰)。一方面,在纪录片的“表演”中,对行为的自我意识和修饰会导致一种错误的再现形态,甚至某种程度的扭曲,但它们同时也见证了电影的制作活动如何以某种方式改变了它本想忠实再现的现实世界这一事实。比如,在 PBS 播出的关于劳德一家(Loud family)的著名 12 小时系列纪录片《一个美国家庭》(*An American Family*, 1972, 柯里格·吉尔伯特[Craig Gilbert]导演),就引发了极大的争论,劳德一家的行为以及他们的家庭关系是否为了影片的拍摄而进行了调整?或者随着影片的拍摄,他们的行为或者家庭关系发生了“自然”的变化?抑或这些现象真的仅仅只是被如实地“捕捉”到纪录片当中的?(父母离异,儿子宣称自己是同性恋;这些内容在整部系列片中占据了很大部分。)假如这些事件之所以会发生是由于摄影机的注视以及纪录片制作者的存在,那么这些变化之所以受到鼓励(即使不是故意地),就是因为它们给片子增添了戏剧张力吗?

怎样处理和片中人物的关系?换一种提法,这个问题就成了“纪录片制作者的行为影响了那些被拍摄的人们的生活,为此他们该负什么样的责任?”我们中的大多数人认为得到在一部影片中演出的邀请是一次不可多得的、甚至是令人羡慕的机会。但如果你并不是应邀在片中演出,而仅仅只是在影片中“出现”,片中的你就是你自己,又将如何?别人会怎样看待你?他们会怎样评判你?生活的哪些方面会被曝光而你却没有预料到?哪些微妙含蓄或直截了当的社会压力会改变你的行为?会带来哪些后果?这些问题在不同情况下会有不同的答案,但它们与多数故事片所遵循的规则是不一样的。它们让纪录片制作者承担了与故事片导演完全不同的责任,因为纪录片制作者想要表现他人而不像故事片导演那样描述根据自己的想象塑造人物。这些问题为纪录片增添了道德层面的深沉思考,而在故事片的制作中就没那么重要。

想一下路易斯·布努埃尔(Luis Buñuel)的《无粮的土地》(*Land without Bread*, 1932)。在这

部影片中,布努埃尔描述了在赫达诺斯——西班牙的一块遥远、贫瘠的土地——生存的居民的生活,在画外音中他使用了一种即使不带有种族中心主义倾向,也是非比寻常的评判语调。当一个赫达诺斯人在画面中抬起头来时,叙述者马上这样告诉我们,“这是另外一种类型的白痴。”在影片的另一处,我们看见一条很小的山间溪流,叙述者这样向我们解说,“夏天除了这以外,再没有其他任何水源,当地居民不顾它带有令人作呕的污物而使用这水。”就表面意义而言,这种对当地人滥用的污蔑性的描述使我们大为吃惊:没有起码的尊重;多么无礼!制作者简直没有考虑过当地的人们在没有医疗条件的环境中生存的艰辛和困苦!虽然他不像罗伯特·弗拉哈迪对待纳努克一样,用他们来填补反映野人贵族的神话,但他也没有丝毫的怜悯!

从表面上来看,《无粮的土地》似乎是最为恶劣粗俗的报道形式的一个例证,甚至比狗仔记者对名人们的围追堵截,比“猎奇”电影系列——例如《世界残酷奇谈》(又译为《狗的世界》, *Mondo Cane*, 1965, 加尔蒂洛·雅克佩蒂[Gualtiero Jacopetti]和弗兰克·E·普洛斯派瑞[Franco E. Prosperi])——对他人进行极其失真的表现更为糟糕。但是布努埃尔的电影却逐渐显示出某种程度的自我意识和依计而出的效果,这引起我们进一步思考,布努埃尔是否就是我们起初所认为的那种麻木不仁的无礼之徒。比如,在一个场景中,我们被告知只有当一只山羊意外死亡后,赫达诺斯人才会吃它的肉。然而,我们看见的却是:画面一角冒出一股开枪后的硝烟,一只山羊从陡峭的山崖滚落下来。然后影片突然切换到一个死去的山羊滚下山腰的俯拍镜头。假如这是一次意外事件,为什么会有人开枪呢?而且当山羊继续在山腰滚落的时候,布努埃尔是怎样变换了机位,也就是说从离山羊摔下去的山头还有一段距离的位置,转移到另一个恰好处于山羊正上方的位置的呢?布努埃尔对这场事故的描述像是给观众留了一个尾巴:他似乎在暗示我们,这“不是”一次对他所发现的赫达诺斯人生活的如实描述,也“不是”一次冒失的侵犯性的评价,而是一次针对表述那些传统民族的低劣形式的“批判”或揭露。或许影片里对赫达诺斯人的评论和判断是讽刺性地模仿某种评论,一种在当时典型的旅行风光片和此类电影的潜在的观众中就已经存在的评论。也或许布努埃尔正用自己的记录方法嘲弄另一种表现方式,一种使用纪录片的手段却依然能够强化先前的成规表述的方式。从这个角度来看,《无粮的土地》可能是一部政治性极强的电影,它提出了纪录片制作中本身存在的道德问题。

这样看起来,其实布努埃尔早在1932年就提出一个重要的忠告,告诫我们不能僵化地相信自己的所见所闻。忽视布努埃尔影片的反讽因素或者里芬斯塔耳影片中刻意为之的痕迹,都会失之妥当。如果布努埃尔在《无粮的土地》里对待赫达诺斯人的态度还算平和淡漠的话,那莱尼·里芬斯塔耳(Leni Riefenstahl)在《意志的胜利》(*Triumph of the Will*, 1935)中对1934年纽伦堡大会中的德国国家社会党及其领导人阿道夫·希特勒形象的塑造,可谓极尽谄媚之能事。而我们很可能把两者都当作“真实的”再现来接受。布努埃尔可能是最早明确地提出纪录片道德问题的电影人之一,但他肯定不会是最后一个。

道德的存在,是要控制那些无法完全由严格的法律法规来进行约束的群体行为。我们是否应该告诉我们的拍摄对象,他们要冒着自我愚弄风险?或者将有很多人会对他们的表现做出负面的品评?比如,罗斯·麦克维(Ross McElwee)应该向他在《谢尔曼的征途》(*Sherman's March*,

1985)中拍摄的女人们解释,她们与他在穿越南部地区过程中的嬉闹,会让许多观众以为她们是卖弄风情、风骚妖艳的南部“美女”吗?迈克尔·摩尔需要告诉那些在《罗杰与我》中接受他访问的密歇根州弗林特市的人们,为了使通用公司看上去更糟糕,在影片中他可能使他们看上去有点愚蠢吗?让·鲁什(Jean Rouch)是否也应该事先告诫他在拍摄《统治者》(*Les Maîtres Fous*,1955)时的非洲豪萨部落的成员,如果没有他在画外音中做出评价性的解释,他们在自己精心准备的庆祝仪式中表现出的行为举止,可能对于不了解豪萨人风俗习惯的人来说,即使不算粗野,也会显得非常古怪吗?同样,在《我无法改变的事情》(*The Things I Cannot Change*,1966)中,塔尼亚·巴兰泰(Tanya Ballantyne)也要应该事先提醒那些她所描绘的穷困潦倒的家庭中的丈夫,她对他行为的记录(比如加入一场街头的斗殴)是否能够成为起诉他的法律证据?

这些问题都说明一部纪录片会对它所表现对象产生不可预见的影响。对道德因素的考虑力图将有害的影响减至最低。道德规范成为协调影片制作者和和拍摄对象之间关系的手段之一,而协商的结果对于被摄对象和有相似处境的观众意义重大。当电影制作者预备表现那些代表了某个问题或某方面利益,以及对此有特殊认识的人时,虽然起初对他们不甚了解,但电影制作者们还是会采取措施,冒险进入这些人的内心。那些选择观察而不是公然干预被拍摄者事务的电影制作者,他们的风险则在于为了服务于影片主题,而使他人的行为和事件发生改变,同时将自己的反应加入其中。而有些电影制作者选择他们非常熟悉的人来拍摄,其所面临的挑战就是,即使意味着为了迁就别人而牺牲自己的观点与立场,也要尽力表现被摄者与自己共同的立场。卡罗琳·斯特罗恩(Carolyn Strachan)和亚里桑德罗·卡瓦蒂尼(Alessandro Cavadini)在拍摄《两种法律》(*Two Laws*,1981)时,则有意识采取谨慎小心的谦让合作态度,他们与被拍摄对象交谈一切事情,最终让这些一心想要恢复对祖先土地所有权的当地土著人,以此作为了影片的核心。

对诸多这类道德问题的一个通常的试金石就是“知情同意”(informed consent)的原则。这一原则主要是存在于人类学、社会学、医学实验以及其他领域,它声明,在一项研究中,参与者应被告知参与后可能产生的结果。邀请某人参加一个含有新药物的医学实验,但不告诉他药物有潜在的危险性,不告诉他这可能不一定是有效的治疗,不告诉他事实上这可能是也可能不是安慰剂,都违反了医学道德。例如,有些人可能因为无力承担常规的药物治疗而会同意参加实验;但是在知情同意的原则下,如果没有对试验计划进行诚恳尽责的解释,也没有对试验本身的危险性进行说明,他们可能会不同意。

邀请一些人参与拍摄一部关于他们家庭、失业,或者在这个核年代里可能发生的浪漫故事等等的电影(正如罗斯·麦克维在《谢尔曼的征途》中所描述的目的),或者像迈克尔·鲁伯《佳人:美容的故事》中那样,追随某个人,并把美容手术的过程完整地拍摄下来,这些都引发出了无法轻易判断是非的问题。电影制作者应该把什么样的结果或风险告知被拍摄的对象?以及在何种程度上制作者能够坦诚地将自己的目的和盘托出,或是预测电影的实际效果呢?

什么是欺骗行为?为了获取某公司生非法用工的证据而虚构它的收益成绩,这样的做法可以允许吗?为了制作一部关于事业有成但压力过大的商人或者一群城市小流氓的纪录片,而在电影中拍摄违法行为(吸食可卡因或者偷窃汽车),这合适吗?纪录片制作者必须对拍摄对象、

对观众及其关于真实的理解负有怎样的义务呢?《罗杰与我》中有一个场景,为了嘲讽弗林特市汽车厂倒闭而导致的经济衰退与美女庆典活动毫无关系,迈克尔·摩尔向密歇根小姐询问她对于当地经济状况的看法,这使她显得很愚蠢,难道这么做是正确的吗?

关于上述问题有一个具体的例子,就是《篮球梦》(*Hoop Dreams*, 1994)中的一个场景。在影片里,制作者跟随阿瑟·艾吉(Arthur Agee)一起到了当地一个运动场。该片是以两个年轻人希望进入NBA(美国职业篮球联赛)打球的故事为主要内容,阿瑟是其中的一个。但是当阿瑟在镜头的前景中练习时,摄影机记录下了他父亲在画面的后方从事毒品交易的情景。制作者在最后的成品中是否应该把这个场景保留下来呢?影片是否因此危及到艾吉先生的安全,或者提供了起诉他的法律证据?为了回答这些问题,电影制作者们请教了他们的律师,律师认为画面影像中展示的细节程度还不足以成为能向法庭呈供的证据,同时他们也与艾吉一家讨论了相关问题。如果艾吉家中有人要求把这一场景删去,那他们就这样做。事实上,包括艾吉先生在内的所有家庭成员,都觉得对此应该保留。但后来艾吉先生因毒品交易而被捕,当他出狱后,这件事使他变成了一个非常有责任感的父亲。他认为,随着时间的流逝,这个场景能够戏剧性地表现他作为父亲的自我成长经历。

假设大多数电影制作者不仅仅是社会的一员,而是代表着他们电影中被拍摄的对象,或者代表资助他们拍摄的机构,那么在制作者拍摄一部早已被策划好的影片的愿望,与他们个人希望尊重自己的社会权利和自我尊严的要求之间,就往往会出现紧张的局面。米切尔·布洛克(Mitchell Block)的电影《绝不撒谎》(*No Lies*, 1973)对这一点体现得格外显著。这部影片完全在一个年轻女人的公寓里拍摄,当时摄像师带着手提摄影机前去拜访。他一边漫不经心地和她聊天,一边拍摄,似乎只是在练习着他的拍摄技巧,这时一个不经意的问题触及到她的痛楚:这个年轻的女子最近遭到了强暴。摄像师现在该怎么办?停止拍摄并像朋友那样安慰她?还是继续拍摄,并制作一部可能会帮助我们理解这种犯罪行为电影?摄像师选择了继续拍摄。他的问题也越发深入私密,甚至最终流露出强暴是否真的发生过的疑惑,这使那个女人非常痛苦。最后,当这部短片告一段落时,摄像师似乎意识到他已经无法再进行下去,于是同意结束拍摄。

我们怎样来解释这个年轻人的所作所为?如果米切尔自己是摄像师而我们看到的事件也完全真实,那么这部影片似乎就有点怪异的冷酷无情。但是《绝不撒谎》对先前似乎被接受的价值观进行了质疑,像《无粮的土地》一样引起了有关道德问题。为了表明这点,布洛克安排了一次早有预谋的骗局:在影片最后的致谢名单上,我们了解到这两个普通的社会人事实上都是职业演员,而他们之间的交往并非自发产生,而是按照剧本排演的。《绝不撒谎》的行为就像是一个对影片制作本身的事后说明,暗示着作为观众的我们被置于一个与那个年轻女人相似的地位。我们同样受到影片制作者的操纵和控制,同时也会因为他们而感到疑虑和痛苦。我们的疑虑不仅来自画面中制作者对女人攻击性的询问,而且也来自画面以外制作者(即布洛克)故作虚伪地说明这是一部与演员有合同约束的故事片。在某种意义上,这部影片成了对真实的第二次强奸,一种新的欺骗形式,而更重要的是,对这种欺骗形式,以及对冒着把人们变成受害者以此来使我们了解他们的苦难和不幸的风险,它开始品头论足,加以评判。

当涉及到“在纪录片中,我们应该如何对待被拍摄者?”这个问题时,道德问题就往往会产生,因为这决定着制作者和被拍摄对象之间应该保持哪种程度的距离。制作者,尤其是新闻纪录片的制作者,隶属于有自我拍片准则和惯例的组织和机构。即使是独立的电影制作人,也常常把自己当作职业艺术家,他们的追求不会仅仅局限于表现某一个特殊团体或赞助者的利益。在这种情况下,冲突不可避免。强调道德感就成为纪录片制作者职业精神中极其重要的一点。

电影制作者、人物、观众

“我们应该如何对待被拍摄的人”,这个问题同样提醒我们,电影制作者在表现他人时,有多种不同的方式可供选择。电影制作者、被摄主体(社会角色)、观众(阅听者)三方关系相互影响,可以形成完全不同的组合形式。为了思考三者的互动关系,最简便的方式就是引入文字公式。最经典的公式是:

我向你(们)讲述他们。

我,即电影制作者,代表本人的角色,可以直接出面,也可以借助替身。最典型的替身就是“上帝之声”式的解说者,我们只能听到画外音的叙述而看不到他的形象。这种匿名的、通过替身说话的方式兴起于20世纪30年代,便于用来描述情况、呈现问题、推出观点、提供办法,有时还可以用来营造诗意的语气和氛围。比如《夜邮》(*Night Mail*, 1936)和《锡兰之歌》(*Song Of Ceylon*, 1934),用诗意的语气表达对英国邮政服务和锡兰文化的敬意,影片首要的任务是营造恭敬、浪漫的情绪,其次才是传达信息。“上帝之声”,以及与之对应的权威之声——某种代表影片讲话的人,我们不但听见他的声音,而且看他的形象,比如在《五角大楼的推销术》中讲话的罗杰·莫德(Roger Mudd)或者《佳人:美容的故事》里的迈克尔·鲁伯——都保留了纪录片这一基本特征(电视新闻节目也一样)。

对电影制作者而言,还有一种可能性是他或她在镜头前讲话,比如《谢尔曼的征途》和《罗杰与我》,或者在镜头背后讲话,观众只闻其声不见其人,比如埃罗尔·莫里斯关于一个人被错判为谋杀犯的影片《细细的蓝线》和郑明和关于人种学电影的问题及其传统的影片《重新集结》(*Reassemblage*, 1982)。在这种情况下,他们既是影片的制作人,同时又是自己电影里的一个角色或人物。他们的个性可能展露很少,比如我们很难通过《重新集结》了解郑明和本人;但有时又会显露无遗,比如在《罗杰与我》里,迈克尔·摩尔描绘了一个处于社会边缘的小人物,他无论做什么最终都不会成为社会关注的中心,而这种角色同样出现在他随后的几部作品中。(例如《电视国家》[*TV Nation*, 1994];《宠物,还是食物》[*Pets or Meat*, 1992];《大个子》[*The Big One*, 1997])。

第一人称叙述的方式,使纪录片的形式不断接近日记、杂文,甚至先锋派电影、实验电影或者视频艺术的某些特征,其强调的重点从使观众相信某种观点或者解决某个问题的办法,转移到表达个人对事物明显主观的看法。即从劝说与强调转变为自我表达。被表达的是影片制作者本人对事物个人化的观点或者独特的看法。其之所以称为纪录片,是因为这种表达依然是有关社会的、现实世界的再现,而这个世界与观众也休戚相关。许多“新新闻”(new journalism,例如亨

特·汤普森[Hunter Thompson]的《浪荡拉斯维加斯》[*Slouching toward Las Vegas*])以及受此影响的纪录片作品(如迈克尔·鲁伯的影片),都强调把富有个性的个人观点与对时事问题的报道相结合。

讲述/谈论。电影制作者对他人进行表述。讲述某个主题或者具体问题、某类人群或者个人的意义,都为这种努力增添了某种重要的氛围。讲述某些事情,很可能要求讲一个故事,营造一种诗意的情绪,或者建构某种叙述,比如:邮件如何到达目的地的故事,或者纳努克怎样设法为家人找到食物的故事,但它也同样暗含着某种以内容为导向的愿望——希望能传递信息,立足于事实,表达对这个我们共存的世界的观点。与“我该讲什么故事”相比,“我该讲述什么”这个问题将我们的注意力导向公共领域,导向对他人讲述大家共同关注的公共问题这种社会行为。并不是所有的纪录片都赞同并采取这种姿态,但它是结构一部纪录片时最常用的方式之一。

他们。第三人称代词暗示了讲述者与被讲述者之间的距离。进行讲述“我”不同于那些被讲述的对象。作为观众的感受是:电影中的主体(人和事)被放在那里,是为了接受我们的审视和启迪。他们可能会被描绘成丰富、全面的种种个人,各自拥有复杂的心理状态。这种倾向在观察性纪录片中尤为明显。但是,他们之所以会被放在我们面前,往往是作为榜样或者典范、某种情况的证明,或者某个事件回放。这种方式很可能是简化的或者削弱的,同时也可能是雄辩的和有效的。例如,罗德尼·金(Rodney King)在拍摄他在洛杉矶警局遭到的粗暴虐待时,自己并没有作为一个完整的人物出现在片中,但是这段未经修饰加工的影片给人的力量和震撼,更多的是源于它对真实情况的再现,而不是对于人物性格的刻画。即使在这种情况下,“他们”依然保持了一种距离(感),不像我们在故事片中看到的人物那样,个性鲜明、性格复杂。从某种程度上说,这样的情形会降低纪录片的娱乐性;至少,它暗示我们要从别的方面寻找纪录片这种表现形式所带来的乐趣和满足。

你(们)。和“他们”一样,“你”意味着一种距离。一个人讲,其他人听。电影制作者讲述,观众倾听。在这种意义上,纪录片属于一种规定性的话语形式或者系统结构。作为特殊的专业人士,纪录片制作者们以普通公众成员或者特殊分子的身份向我们讲述。典型地,作为观众,我们被迫与讲述行为和被讲述的对象分离开来。讲述者、被讲述者和我们(观众),各自处于不同的社会时空;作为观众的一员,我们有自己的角色和身份,同时又具有作为社会角色特殊性:我们作为观众参与到电影中,甚至有时候我们这样做的理由在于,电影将要讲述的人物或问题在现实生活中是可以与我们自己相提并论的。“他们”也可能是丈夫和妻子、律师和会计、学生或运动员,他们的行为对我们具有直接的教育意义,比我们在故事片中获得的启迪更深刻。我们没有必要苛求,真正的新兵是否和黛米·摩尔在《女兵简》(又译为《伴我雄心》, G·L·Jane, 1997, 雷德利·斯科特[Ridley Scott])中饰演的角色一样;因为我们会在琼·丘吉尔(Joan Churchill)和尼克·布鲁姆菲尔德(Nick Broomfield)的纪录片《女兵》(*Solider Girls*, 1980)中看到真实的新兵。我们可能会从《女兵简》中那些充满戏剧性的事件中推测出相类似的人类行为,但是我们能够从《女兵》反映的真实事件中得到关于人类行为的终极结论。

当电影制作者传达一种意识——他(她)实际上正在对我们讲述,影片正以某种方式触及到

我们——的时候,作为观众的“你(们)”就会变得积极主动。如果没有这种被激活的意识,我们可能仅仅是观看了一场电影而没有参与电影。电影制作者必须找到一种能够激活我们自我意识的方法,我们不仅是制作者讲述(关于某人或其他事物)的对象,而且还是某个团队或集体中的一员,所讲述的话题对我们举足轻重。要办到这一点,通常的做法是借助于修辞学的技巧。

修辞是一种说话的方式,用于说服或使人相信对某个尚无清晰、明确答案的问题的解决办法。在司法审判过程中,判断有罪无罪往往不仅取决于证据本身,还取决于解释、分析证据过程中辩论的可信程度。O·J·辛普森(O. J. Simpson)案的审讯就是一个最好的例子。当时虽然有大量的罪证,但辩护律师仍然成功地进行了辩论,认为这些证据可能是被捏造出来的,它们的价值值得怀疑。真相的审判和裁决,与各种科学的、诗情画意的或讲故事的方法都没有关系。它驰骋于唇枪舌剑的舞台上,同样,大多数纪录片也是这个舞台上的一员。

修辞与推理不同,推理用于获得数学证明或是科学结论;这种逻辑过程包含了他们自身不证自明的证据,通常是通过设定一组特定的原始假设,来提出有一个(也只有一个)解决方法的问题。同时,修辞也和诗歌式的或叙事式的叙述方法有区别,后者的目的并不是要说服我们对某个社会热点的看法,而主要是提供一种在虚幻世界中美的体验与纠葛。但尽管如此,修辞还是很乐意利用诗歌、叙事或者逻辑推理的要素。不过,这些要素的应用是为了让我们对那些可能存在不止一种观点或结论的问题感到信服。

例如,乔治·弗朗叙(Georges Franju)的《野兽之血》(*Blood of the Beasts*, 1949),运用讽刺和超现实主义的比喻手法,展示了20世纪40年代的法国那些宰牛的奇妙场景。而弗雷德里克·怀斯曼(Frederick Wiseman)的《肉》(*Meat*, 1976)则相当客观地呈现了70年代美国中西部地区一个屠宰场的活动情况,让我们看到了工人和管理者,人类和动物之间相互作用的自然本性。怀斯曼的重点是劳动问题,而弗朗叙则强调风俗。怀斯曼把工人视为在一个劳动管理语境中的典型的或具有代表性的领薪者,弗朗叙则把工人看作是表演惊人绝技的神话形象。在上述两部影片中,独特的风格和对不同修辞手法的选择,通过不同的独特方式激活了我们对影片的接受感和参与感。

我向你(们)讲述他们的事情。这可能是描述电影制作者、被摄主体和观众三方面关系的最为常用的公式,当然它也不是唯一的。我们可以列一张表格来表现这个句子中所涉及的所有代词的变化。每一种变化都承载一种反映电影制作者、被摄主体和观众的各种关系的不同含义。以下列出的是其中一些更重要的变化形式:

它向我们讲述他们(它)的事情。这种形式显露出叙述者与观众之间的一种距离感,如果并非疏远的话。这类影片或电视片的讲述看起来显得缺乏个性。它所展示的主体即使有某种程度的亲近感,同样与我们有距离。它描述了一种我们或许可以称之为规范话语的叙述形式,这种形式的影片往往依靠画外音,或者让一个低沉而有力的嗓音担当“上帝之声”进行解说,以一种非个人而又权威的态度告诉我们世界的某些情况。

这类影片看起来像是对“我们”讲述,但实际上讲述的对象是众多毫无个性差别的观众。我们应该关注这些影片,因为它假定我们想要或者需要了解它的主题。新闻影片和广告信息,包括

即将上映电影的预告片,经常采用这种模式。例如,《河》(*The River*)不仅使用声音洪亮的男声进行解说,还经常指出“我们”曾经对土地做了什么,以及“我们”为了改变这种情况能做些什么,尽管造成这种状况的罪魁祸首与如今的你我没有关系。

这类影片似乎不是来自某个具体的地方。它们不是那些我们能称之为电影制作者的富有个性的作品;它们甚至也不是某种机构的产品,比如,CNN 电视新闻报道就有自己的出镜代表(男女主持人、记者、采访对象),一眼就看得出来;而是以“它”这种充满非个人性和不确定性的形式向我们讲述。(比如,这个“它”可能指科学组织、医疗机构、政府部门或是广告业)。这个“它”对“我们”讲述,这个“我们”似乎更符合人口统计学上的概念,而不是集体的概念。这样的作品传递信息、赋予价值规范,或是推动能够引起我们在一个可能充满乏味现实或者情感跌宕的结构框架内,寻找某种公众意识的行为,但影片的组织目标不会超越既定的观众,即从统计学意义、普遍意义或是抽象意义上讲的“我们”。

我或者我们向你讲述我们的事情。这个公式将电影制作者从与影片主体相分离的位置,转移到与他们息息相关的位置。电影制作者和电影的主体是同一系统。在人类学电影中,影片的制作向这种形式的转变,我们称之为“自我指涉人种学”(auto-ethnography):它指的是,本土居民努力制作关于自己文化的电影或者电视,并以此向处于其文化之外的“我们(观众)”进行展示。生活在亚马逊河流域盆地中的卡亚坡印第安人(Kayapo Indians)已经格外积极地投身于这项实践,他们用电视片来说服巴西政府,希望其制定相关的政策,以免他们的家园受到开发和利用。

通常,公共意识总是围绕着(影片)对家庭的表现来展开。例如,艾伦·伯利纳(Alan Berliner)制作了两部优秀的影片,都讲述了他父亲的故事——《熟悉的陌生人》(*Intimate Stranger*, 1992)和《不关谁的事》(*Nobody's Business*, 1996)。马琳·布斯(Marlene Booth)制作了一部感人的影片——《中部的犹太佬》(*Yid in the Middle*, 1998),讲述她的家庭作为被同化了的犹太人在罗瓦(Lowa)的生活经历。在影片《无字的信》(*Letter without Words*, 1999)中,成年的莉萨·莱文兹(Lisa Lewenz)在发现自己的父亲是犹太人后,为了解她的家庭如何在20世纪30年代的德国生活而去欧洲旅行。在《寻找克丽思特》(*Finding Christa*, 1991)这部采用分阶段设定手法拍摄的纪录片中,卡米尔·比鲁普斯(Camille Billops)描述了她与童年时被自己拒绝收养的女儿长大成人后重新团聚时的故事。

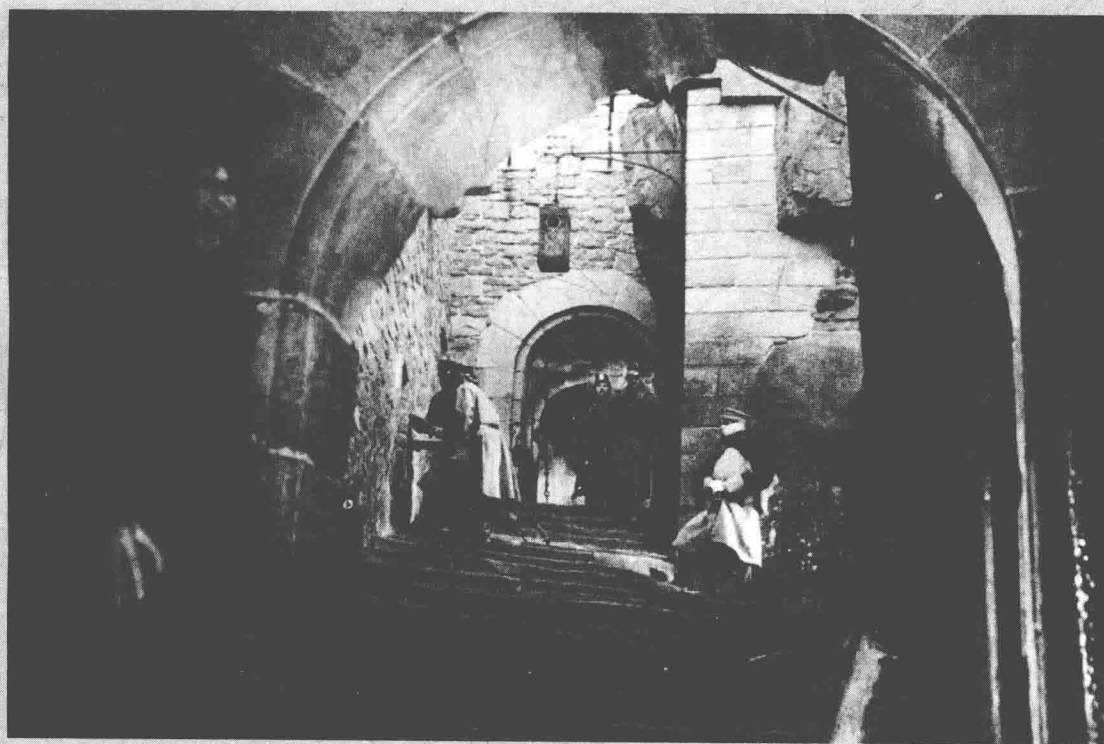
通过讲述包括影片制作者在内的“我们”,这些电影触及到了一定程度的隐私,从而使它们更具有影响力。

在纪录片中使用第一人称的最显著的例子之一,是马龙·里格斯(Marlon Riggs)杰出的电视作品《自由的声音》(*Tongues Untied*, 1989)。里格斯在影片中描述了在黑人男同性恋者身上发生的故事。他和其他的社会人士出现在镜头的内外,讲述他们身为黑人同性恋者的经历。有些人朗读诗歌,有些人叙说故事,还有些则参与影片的构思和反复的制定。这些都不是权威的规范语气。他们没有为了靠近占主导地位的(标准的、白人的、非地区性的)英语社会的标准,而被强行去除种族的身份或者口语上的特征。音调多变的韵律,抑扬顿挫的语气和风格独特的描述都证实,个体感知的力量和个人表达的力度使得《自由的声音》成为近期纪录片作品的里程碑之一。

上述形式和其他的形式一起,传递出某些想法:电影制作者在自己与影片被拍摄主体、观众之间的相互关系中应该选择一个什么样的具体位置。这个位置的确立需要通过协商来达到一致。它体现出进入电影观念中的道德因素。它通过提示我们应该与电影制作者和他(她)的影片主体建立怎样的关系,提出了观众应该和电影建立何种关系。当我们制作一部纪录片时,在如何处理人物角色这个问题上,涉及到了电影制作者如何处理与影片主体及观众的关系问题。存在于三者之间相互联系的种种设想,对于判断纪录片或电视作品最终属于何种类型、影片与被拍摄主体的关系性质、影片对观众的影响等都有很大帮助。正如我们将会看到的,这种假设会有相当多的变化,然而对纪录片制作的道德因素而言,原则性的中心始终是我们应该如何处理影片中的人物角色这一根本问题。

第四章

电影与现实



《大幻影》(La Grande Illusion, 1937)

早期电影理论的主流可以说是形式主义，着重探讨电影作为艺术的外延特质，但有关照相写实的学说一直生生不息，直到巴赞和克拉考尔建立起相对完整的纪实理论体系。

《对现实主义的各种解释》选自法国电影理论家亨利·阿杰尔的《电影美学概述》，总结了20世纪上半叶电影艺术家与理论家对电影中的现实主义的各种解释。

巴赞的影像本体论是与电影起源的心理学密切相关的。他认为，电影发明的心理依据就是再现完整现实的幻想。他在《“完整电影”的神话》一文中强调指出：“……电影这个概念与完整无缺地再现现实是等同的。这是完整的写实主义的神话，这是再现世界原貌的神话……电影是从一个神话中诞生出来的，这个神话就是完整电影的神话。”因此，电影是人类追求逼真地复现现实的心理的产物，是“一种唯心的现象”。这种心理因素决定了银幕形象的真实感，决定了电影技术的完善和电影艺术的发展方向：再现一个“完整无缺的”、“一个声音、色彩、立体感等一应俱全的外部世界的幻景”。在《杰作：〈温别尔托·D〉》（*Une grande oeuvre: Umberto D*）一文中，他提出了“电影是现实的渐近线”的概念。

巴赞所理解的电影现实主义大致可以概括为三个方面，即表现对象的真实，时间空间的真实和叙事结构的真实。

巴赞强调如实展现事物原貌的“透明性”、暧昧性和影片题材的直接现实性。按照他的理解，现实存在是多义的、含糊的、不确定的，所以他主张“把现实中的暧昧意义重新表现在影片中”，并认为表意的单一性是思维特征，而不是自然特征。巴赞特别推崇新现实主义的直接现实性，因为“意大利电影的突出特点就是对当前现实的密切关注”。为了保持虚构影片中物象的真实性，巴赞提出了导演必须遵守的两个条件，一是不应有意欺骗观众，二是搬演的内容应与事物的本质相符。

空间和时间的真实问题是巴赞真实美学的核心。他认为，电影应当包括真实的时间流程和真实的现实纵深，它要求保持戏剧空间的统一和时间的延续。他以绘画画框和戏剧舞台为对照，说明电影的空间特性：“银幕不是画面的边框，而是展露现实局部的遮光框”，“画框造成空间的内向性，相反，银幕为我们展现的景象似乎可以无限延伸到外部世界”。为了保持这一特性，电影必须注意空间的统一，造成空间的真实感，而不能随意分切。

巴赞所主张的影片叙事结构是“事件的完整性受到尊重”的结构，是用细节动作的叙事单元替代传统省略法的结构。这种叙事结构有别于以蒙太奇为基础的叙事方式。巴赞认为，蒙太奇的叙事方式好比是清除了一切油垢的“门把”式场面调度，“门把的特

写镜头主要是一种符号,而不是一个事件”,它的作用只是对事件做出象征性交代。而巴赞所推崇的叙事结构是“大门”式的“影像—事件”,“大门的一切具体特征都会同样历历在目”,它的作用是展示完整的事件或事实。

巴赞的电影现实主义理论体系是由电影影像本体论、电影起源心理学和电影语言进化观构成的,其美学核心是:电影的本性在于再现事物原貌。巴赞倡导长镜头和景深镜头,认为长镜头和景深镜头避免限定观众的知觉过程,通过事物的常态和完整的动作揭示动机。同时长镜头保证事件的时间进程受到尊重,景深镜头能够让观众看到现实空间的全貌和事物的实际联系。总之,长镜头体现了现代电影的叙事原则,摒弃了戏剧式的因果逻辑结构,因再现现实事物的自然流程而突显真实。

德国理论家克拉考尔的观点主要体现在他的两部名著:《从卡里加利到希特勒》、《电影的本性——物质现实的复原》。他的学说与巴赞的理论几乎同时出现,第二本书的副题已点明他的现实主义主张。不过他与巴赞的表述并不相同:巴赞强调电影本体,克拉考尔强调电影本性。巴赞被批评为混淆电影事实和电影艺术,把工具和劳作等同起来,而克拉考尔被批评为粗暴武断:把历史片、幻想片、歌舞片统统斥为违拗电影本性的不纯劣品。

借助精神分析和马克思主义的阶级分析,《从卡里加利到希特勒》精细地分析了希特勒上台前的德国民族电影。在梳理了德国电影诞生和发展的种种因素之后,克拉考尔指出电影比其他艺术更能反映一个民族的精神,因为电影一不是个人产品;二必须适应观众的愿望。

在《电影的本性——物质现实的复原》一书中,克拉考尔力求界定电影的特殊性。他认为电影与其他艺术不同,是唯一展示原初素材,即现实本身的艺术。因此,电影工作者的目的是揭示现实,而不是提供自己的内心想象。艺术家在组织自己的表达时,必须选择那些能再现现实和揭示现象的材料部分,电影要探索现实而不应利用现实。他赞扬卢米埃尔的作品,批评梅里爱的作品。在他看来,像梅里爱那样利用电影制造幻象,是对电影本性的背叛。他认为电影应该是非戏剧化、非预构的,比之于其他艺术,电影更能捕捉生活的流程,因此它必须引导观众认识世界的具体形态。克拉考尔的论述几乎涉及电影的每一个领域(历史、虚构、演员、对白、音响、音乐、观众)和每一种类型(实验片、纪录片、情节片)。他特别贬斥历史片和梦幻情节剧,说它们不能算是真正意义上的电影。他褒扬布努埃尔的《被遗忘的人们》(*Los Olvidados*, 1950)、雷伊的《道路之歌》(又译为《大地之歌》, *Pather Panchali*, 1955)、意大利新现实主义的《温别尔托·D》(*Umberto D.*, 1952)和斯特劳亨的《贪婪》,称这些影片体现了电影反映现实的深刻

能量,使观众体验到生活的真实质感。他通过对不同例证的解析,力求说明:抽象思维使人们忽略了许多物质现实的现象,只有电影才能重新发现那些被大家视而不见的东西。因此,电影的本性应该是物质现实的复原。

巴赞和克拉考尔的电影现实主义出现在第二次世界大战后的欧美绝非偶然。历经两次巨大战祸的灾难,人们开始质疑有关现实的单义解释,而电影在那个时期偏偏醉心于编织虚构的神话,除了乖巧地重复主流意识形态的话语,电影早已丧失了揭示现实涵义的能力。巴赞和克拉考尔的理论试图引导电影冷眼看世界,为新电影的登场鸣锣开道。纪实理论的出现,预示了电影艺术和电影理论的新开端。

(杨远婴)

对现实主义的各种解释

[法]亨利·阿杰尔(Henri Agel) 著

徐崇业 译 徐昭 校

费雅德

我们在这里把“现实主义者”这个名词用来泛指所有想把电影当作反映当代现实的一面最忠实镜子的理论家。在这些理论家中,我们必须指出路易·费雅德(Louis Feuillade)。他在1911年摄制了一套“高蒙巨片”,叫做《真实的生活》(*Life as it is*)。当时他宣称:“这些影片是第一次在银幕上表现现实主义的一种试验,就像前几年在文学、戏剧、美术中表现现实主义的试验一样。这些影片想表现的和实际表现的乃是生活的各个片段……它们绝不允许带有丝毫幻想,它们所反映的乃是人和事物确系如此的情况,而不是应该怎样的情况。”^①乔治·萨杜尔在引用这篇文章以后,注释说:“费雅德的现实主义实际上只是一种相对的现实主义。他的那些几乎千篇一律的剧情很类似世俗剧。”^②说来也奇怪,今天人们欣赏这位《吸血鬼》(*Les Vampires*, 1915)和《芳托马斯》的导演的,却正是他的某种社会幻想,而这种幻想是和超现实派所珍视的那种未加修饰过的美颇相似的。^③

莱皮埃

在1918年到1928年之间,我们看到对电影的本质有着许多极为对立的观点。那些强调电影的现实主义特性的人,主要是根据影片的机械起源为出发点,例如马赛尔·莱皮埃(Marcel L'Herbier)就特别抱有这种态度。他甚至在这种新的表现手段的现实主义里看到一些与以前那些

* 本文选自 Henri Agel, *Esthétique Du Cinéma*, Paris: Pr. universit. de France, 1957。中文版见徐崇业译《电影美学概述》,北京:中国电影出版社,1994年。

① 见乔治·萨杜尔著《电影艺术史》中译本,第64页。——译者注

② 同上。——译者注

③ 见阿杜·基洛著《电影中的超现实主义》,阿卡恩出版社,第55页起。

造型表现手段截然不同的因素：“在那些古老艺术的目的和从诞生起就被称为‘第七艺术’^①的目的之间不是有着明显的区别吗？因为作为表现现实的艺术的电影，其目的就是要尽可能忠实地、真实地记录某一现象的真相，既不去头截尾，也不锦上添花，而是用电影独有的精确方法把它如实地表现出来，这在大家看来不是很明显吗？”^②如果以上这种看法是正确的话，那么实际上就是想使电影和其他艺术表现方法相对立。

马赛尔·莱皮埃极力强调这种对立：“一种是不真实的安慰人的艺术，它的目的是表现美丽而虚假的东西，另一种是电影，它使我们看到一种生活……完全和自然物一样，一种极真实的生活，在那里，戏剧性只限于表情动作中，那里的景物毫不矫饰，完全像在照片里一样……”作者做这样的比较并不是想贬低电影，恰恰相反，他是想说明电影是把人们的精神从传统艺术的“美国的谎言”打中解放出来，使他们面向真实。

室内剧

实际上直到现在为止，我们总是看到探索现实与追求超现实这两派以极微妙的、不同程度的相互影响并行地发展着。在标榜“现实主义思想”的表现中间，我们应该提到德国的“室内剧”、1920年的苏联电影以及让·维果(Jean Vigo)和他的后继者，以及由柴伐梯尼所代表的意大利新现实主义。

人们真能把德国的“室内剧”称作现实主义吗？当时，马克斯·莱因哈特曾想创造一种供人仔细研究心理生活的戏剧。在银幕上，罗布·辟克(Lupu Pick)^③用《铁道》(又译为《碎片》，*Scherben*, 1921)一片说明了这种显然和表现主义相反的倾向。但实际上，“室内剧”的创作人是著名的电影编剧卡尔·梅育(Carl Mayer)：“这一派别表面上看来好像是回到了现实主义的道路，因为它抛弃了鬼怪或专制者的主题，而以社会上的小人物为描写对象……描写他们的日常生活和他们的环境。”^④但是，实际上，在这个时期里，所有的德国电影那种内容过杂和夸大的倾向很快就把这些影片所表现的社会事件蒙上了沉重的生活命运的浓雾。这种浓雾笼罩着“室内剧”影片里的工人房间，例如影片《三生记》(又译为《疲倦而死》、《疲惫的死神》，*Der Herr der Liebe*, 1919)里的幻想的背景就是一个例子：布景、光线和痉挛的表演，使原来故事所带的一点点现实主义都被毁灭无遗了^⑤。

① “第七艺术”这个名称是因卡努杜而被采用的。

② 见《电影的智慧》，考莱亚出版社，第205页。参阅雅谷·卡特兰著《电影理论家莱皮埃》，伏特兰出版社，第151页。

③ 参阅洛蒂·艾斯纳著《群魔乱舞的银幕》，安德莱·波纳出版社，第94页起。

④ 引自乔治·萨杜尔著《电影艺术史》，第149页(中译本第130页)。

⑤ 参看本书第3章。

电影眼睛派

一直要到俄国电影导演和 1922 年现实主义的大运动兴起时,才能真正谈得上对现实主义的严肃追求,虽然这种对现实主义的追求由于“‘电影眼睛派’想抓住活生生的现实,从生活本身中间提取生活。这样,在经过 25 年的美学探索之后,‘电影眼睛派’又回到卢米埃尔兄弟的基本原理上去了”^①。在他们的宣言里,维尔托夫和他的朋友声称:“电影应该排斥演员、服装、化妆、摄影棚、布景和照明。一句话,即排斥一切导演工作。他们主张利用比人的眼睛更‘客观’的眼睛——电影摄影机来反映一切。他们认为机器公正不阿,是真实性的最好的保证。”^②莱昂·慕西纳克^③、乔治·萨杜尔^④和让·米特里^⑤都很清楚地说明了这种论点的自相矛盾:能让摄影机自动去拍摄吗?甚至在最顺利的情况下,也需要有简单的导演工作,因此就需要“矫作手法”(从维尔托夫的观点来看)。《带摄影机的人》(1929)这部由维尔托夫摄制的最有趣的影片,仍旧具有这方面的斑痕。马赛尔·马尔丹(Marcel Martin)写道:“这清楚地说明了缺点不在于现实主义本身,而在于一种对现实主义的错误观念;这种观念只知摹写现实,而不知道电影和其他艺术一样,要想表现得自然就必须凭借艺术手法。”^⑥但是在那位俄国理论家的论据里还有一种矛盾:由摄影机拍下来的纪录镜头,要由导演集中起来,以便能从其中产生某种意义。他必须按照一种计划,周密的蒙太奇来编排、组织这些镜头。但是,这时胶片的原始性和客观性就被破坏了,因为集在一起的材料已经过再创造和编排。“原始的现实,尽管它在胶片再现中多么真实,多么客观(其实在拍摄时它是有意识地被选择出来的),但是它至多只变成一种在具体的外表下出现的抽象化能力。”^⑦

社会主义现实主义

但是应该承认,维尔托夫的理论虽然本身是说不通的,可是它曾引起了各国电影工作者对“新闻片剪辑”的兴趣。在法国,这类代表作品是尼科尔·韦德雷(Nicole Védres)的影片《巴黎,1900 年》(*Paris 1900*, 1947);在美国是弗兰克·卡普拉(Frank Capra)导演的一套影片《我们为何而战》(*Why We Fight*)。显然,苏联学派曾经大大扩展了现实主义的要求。最近他们发表的文

① 见亨利·阿杰尔著《爱森斯坦》,法国大学出版社,第 16 页。

② 见乔治·萨杜尔著《电影艺术史》,第 173 页(中译本第 153 页)。

③ 见莱昂·慕西纳克著《电影的成熟时期》。

④ 见乔治·萨杜尔著《电影艺术史》。

⑤ 同上。

⑥ 见马赛尔·马尔丹著《电影语言》,第 67 页。

⑦ 见米特里著《爱森斯坦》,第 17 页。

章^①和第一次大战结束后他们发表的文章,意见基本是相同的。普多夫金明确地说明电影的现实主义是和形式主义敌对的:“一个艺术家可以被纯主观世界的景象所迷惑……他时常不知不觉地离开了生活,离开了生活的复杂性而沉入一个贫乏、褊狭、完全由他的幻想创造出来的世界中,并且变成一个越来越不想探求文化的人。凡是搬到这个幻想世界中的现象都只剩下形式。”“不管什么类型、什么方式的形式主义都是和社会主义现实主义相对立的,因为社会主义现实主义紧紧地把手和艺术和可以感觉到的现实联合在一起,而形式主义则远离现实。”普多夫金又说:“形式主义艺术家,不管是否出于本意,但通过他的工作本身,他就可以成为他们思想观念的直接倡导人。”^②

英国纪录学派

1928年英国的纪录学派曾不止一次地自称为马克思主义的理论家。然而,它不能游离于1930年前后在欧美两洲完成的一种探索运动之外。约翰·格里尔逊曾经这样写道:“鲁特曼在德国,弗拉哈迪在美国,爱森斯坦和普多夫金在俄国,卡瓦尔康蒂在法国,我自己在英国,我们都把我们的摄影机运用到最艰难的地方……我们的现实主义,即使在电影艺术的发展上只起了次要的作用,那也需要有一定的勇气才能做到。”^③人们此时已经能在慕西纳克的大胆预言中看到这样的希望:“影片将把群众的兴奋、愿望、欢乐、痛苦和热情集中表现出来。”^④

1929年的英国纪录学派是由两个人创立的,他们是约翰·格里尔逊和保罗·罗沙(Paul Rotha)。约翰·格里尔逊当时是帝国贸易局的领导人之一。他在1929年摄制的第一部描写海上捕青鱼的影片《漂网渔船》里为后来形成的理论原则作了精彩的图解,它使人看到了在国家之外一部分人的集体生活。罗沙很清楚地说明了这部影片的双重意义:“它朴素地把在北海捕青鱼的工作搬上了银幕……通过这部影片,人们也许是头一次晓得他们碟子里的青鱼不是从天上掉下来的,而是某些人的体力劳动的结果,也是他们必须付出的勇敢的结果。”^⑤这第一个目标是针对社会而发的。它很快就取得了成果:在8年中,格里尔逊共拍了200部纪录片。他这样说:“这些影片每一部所包含的劳动主题和所涉及到的平民问题都十分浅显易懂。”这第二个目标是要使观众感觉到……“在人类维持生存而从事劳动时所进行的那种躯体操作中蕴含着的美。”^⑥罗沙主张这种朴素的真实的主题,通过视觉上的安排来歌颂它,并使它具有一种高尚的美感。

① 参阅法国《新评论》杂志社出版的电影文集《苏联的探索》,其中载有爱森斯坦、普多夫金、杜甫仁科和罗姆等人所写的文章。

② 见《电影新观察》,第69页。

③ 见1947年12月号的《电影俱乐部》杂志。

④ 见慕西纳克著《电影的成熟时期》,第4章。

⑤ 罗吉曼威尔的引文。见他所著的《电影》一书,第93页。

⑥ 查尔斯·德·寇克莱尔在《电影的思想》一书中(卢米埃尔出版社)中也抱着类似的看法,主张电影有重建社会的统一的使命。

1928年英国纪录学派摄制的影片有时带有作者个性的烙印,但是总的看起来显得相当平淡^①,并不能完全阐明从1932年起为格里尔逊所进一步发展的原则:“叙述事情只要忠实、明确,使人深刻感动,美就自然地从中产生,从而完成爱国主义的崇高目的。因此,人们可以说艺术是一次出色劳动的结果。和美学的主要目的完全相反,追求为艺术而艺术在任何时候都只能反映出利己主义者的好逸恶劳,他们的闲暇无聊和美学的衰败。”格里尔逊一再强调制作一部影片时,准确性和科学的严格性的作用^②。虽然如此,他又明确地说,如果观察者不具有诗人最起码的感觉,那么他就不能真正地拍出纪录片。总之,当纪录片的制作者在进行工作时,他必须有抒情的灵感。

罗沙的看法比格里尔逊更直接地依据于社会现象。曼维尔这样写道:“在1935年初,我们可以说,格里尔逊的摄制组对于电影的艺术表现手法比对电影表现所含的社会问题更感兴趣,而罗沙感兴趣的却是宣传。”^③罗沙在他所写的《纪录电影》(*Documentary Film*)一书中表明他最关心的是想使越来越多的英国公民对国家的作用和社会的演进有最起码的了解。而电影正好能满足这种要求,因为它具有“无可伦比的说服力”和极度广泛的对象,而影片的不断重复上映必然会使观众领悟某些真理。

第二次世界大战更促进了纪录片工作者强烈地去关心社会。这一点可以在《纪录片新闻》上的文章中看到,特别可以在1942年卡瓦尔康蒂发表的一个鲜明宣言中看到。这个宣言中有这样一段话:“今天,纪录片工作,应该是把作战的实际努力和由此产生的社会与经济的剧烈变革结合在一起表现。只有从这种立场出发,我们才能使我们的影片具有一种推动力量,这种力量将使对于这个国家和其盟国的宣传得以加强。”

法国学派

法国电影学派时常以现实主义自居,这个名称是乔治·萨杜尔^④和雷纳·强尼^⑤给予他们的。像路易·达更(Louis Daguin)、鲁吉埃(Rouquier)和克雷芒(Clément)这样的导演也是自称现实主义者,但是把真正的社会要求说明得最明确并且直到今天还是最有现实意义的是让·维果^⑥。1930年6月14日在老鸽笼影院,让·维果给“先锋派的观众”上映了他导演的第一部影片《尼斯景象》(*À propos de Nice*, 1930),他称此片为“有观点的纪录”。

在放映前,他做了简短的演说:“我想和你们谈一种更鲜明的社会电影。我对这种电影比较熟悉:这是一种社会纪录片,更确切地说,是一种有观点的纪录。这种社会纪录片与所有的纪录

① 见《电影和他的制作者》一书(高斯·葛莱仪·卡斯戴尔诺编)中亨利·戈尔比杰出地写作的那一章(第274—283页)。

② 见《电影季刊》1933年春季号第137页。

③ 同上,第105页。

④ 见萨杜尔著《电影艺术史》。

⑤ 见《电影俱乐部》1947年12月号。

⑥ 法国导演,1934年逝世。——译者注

片和每周的新闻片不同之处在于它含有作者清楚地片中采用的观点。这种社会纪录片需要一种立场,因为它要详细说明事实,它即使不表现一个艺术家的观点,至少也要表现一个人的观点,人和艺术家两者都是同样有立场的。摄影机将对准那些应当作文献记录下来并且将通过蒙太奇来加以解释的现象。当然,这里不允许有意识的表演。人物应出其不意地来摄取,否则就无疑抛弃了这种电影的文献价值。如果我们能够显示一个姿势所隐含的意义,能够从一个普通人身上出其不意地揭示出他内在的美或者他滑稽可笑的表现,如果我们能够根据社会的一次纯物质表现而显示出一个社会的精神,那么,我们就达到了纪录片的目,而这样的纪录片就含有一种力量,使我们不由自主地看到我们以前是漠然与之相处的世界的内在面貌。这种社会纪录片将开阔我们的视野。影片《尼斯景象》只是这种电影的一个简单的雏形。”

法国短纪录片,罗塔-普莱凡的《奥柏微雷县》,雅尼克·贝隆(Yannick Bellon)的《海洋植物》(又译为《海藻》,Goémons,1948),乔治·弗朗叙的《野兽之血》和《伤兵养老院》(又译为《荣军院》,Hôtel des Invalides,1952),皮埃尔·卡斯特(Pierre Kast)的《战争的灾难》(Les désastres de la guerre,1952)和《罗浮宫的女人》(Les Femmes du Louvre,1951),阿伦·雷乃(Alain Resnais)的《雕像也会死亡》(Les Statues meurent aussi, 1953)和《夜与雾》(Nuit et brouillard, 1955),罗培·门涅戈兹(Robert Ménégoz)的《巴黎公社》(Commune de Paris,1951)和《我的小珍妮和我的同学》,所有这些法国最优秀的纪录片都是继承了《尼斯景象》一片的倾向。为保卫纪录电影而组织的“三十人集团”就是忠于这一倾向的体现。从两次大战中间的时期起,现实主义已不能和“有一定倾向”的电影分开;换句话说,属于这一倾向的理论家和导演常常是马克思主义的信徒。今天,这种有倾向的现实主义的绊脚石看来正是当前的意大利电影,更明确地说,也就是集合在“新现实主义”这个名称下的、由各种极不相同的倾向组成的意大利电影流派。

我们没有必要在这里详细地再谈论已经弄清楚的一个事实(特别是安东尼奥·比埃特朗杰利在《电影评论》上发表的文章中和尼诺·弗朗克写的《电影艺术》这本书里都谈到了这个问题):那就是新现实主义是和意大利电影的最初兴盛同时出现的,并且是和意大利人民的内心声音相连的。我们知道,现实主义倾向从第一次大战以后就在意大利著名小说家维尔加的作品中有力地体现出来,并且从那时起就出现这一倾向的几种不同表现形式了。

新现实主义

新现实主义这个名词是1942年由温别尔托·巴巴罗创造的。在伐莱斯会议上,索兰那·高里安曾这样明确地说:“1940年后复兴起来的这个运动导源于俄国的社会主义现实主义,但又受到当时历史条件的影响”;而让·戴斯特纳则在这一流派里看到“一种再次把感情和梦想放在主要地位的新浪漫主义”。乔治·萨杜尔则认为“如果把‘到街头去’这句话所蕴含的、相互补充的两个方面的意义分开,那就意味着我们对新现实主义毫无所知”^①。

① 见《电影—56》第3期,利萨尼著《意大利电影》。

实际上,虽然某些导演如捷尔米(Germi)、德·桑蒂斯(De Santis)、维斯康蒂(Visconti)和利萨尼(Lizzani)等人很容易归到有一定政治倾向的现实主义的行列里,但是另一些导演如罗西里尼(Rossellini)和费里尼(Fellini)却几乎完全置身于这种现实主义之外,以致引起新现实主义的社会学家对他们进行严厉的批评^①;德·西卡(De Sica)虽然就他的信念来看是属于前一倾向(他曾说“最好的电影应该继续沿着当代社会和人类的现实给它指出的大路前进”),但是他的风格和他的影片的冗长内容却正好为让·戴斯特纳前述的看法作了图解。

无论如何,如果我们想说明新现实主义的社会学一面,那就必须把已经发表过多次的柴伐梯尼的长篇宣言再次引用:“我觉得我应该深入分析今日社会中的人:在我自己之外,在那些也许是在我感情上看来是珍贵的而实际上也是必需的东西之外,在那些有时能吸引我、诱惑我的东西之外,还有许多别的东西……这些东西是重要的,是最重要的……在我们周围生活的人们,他们在做什么,他们生活得如何,他们的日子过得好吗,他们在受苦吗,他们为什么不幸,他们为什么受苦?在我们周围发生的一切,即使是在近处或远地发生的最重大事件之外的那种我们常常在街上看到的最平凡的小事件都有一种意义,一种人性的、社会的、戏剧的意义,并且向我们提出了一些重大问题。我希望永远做、首先做一个现时代的人:这是因为电影只有在它能提供它那个时代的事件和集体性悲剧的意义时,它才能成为一种艺术的表现手段,一种人类和社会的通用语言。”

这里我们还应该用柴伐梯尼在《温别尔托·D》一片上映后所写的一段话(这部影片在意大利只引起冷淡的反应,如果说未遭到敌视的话)来补充上面的这段宣言:“事实上,温别尔托·D、那个贴广告的安东尼^②和骑着扫帚上天的那些穷人^③向观众要求的共同责任要比向影片中的其他人物要求的多。因此这些人物在影片的剧情中是不去寻找解决他们问题的办法的。观众应该意识到自己有责任、有义务去寻找解决问题的具体办法,这个问题也是片中表现的某一事件所带来的,也是片中人物在那里要求解决的。”

这里我们停留在故事的寓意方面。然而,这种态度特别值得注意的一点是,这种寓意意味着(或无论如何,决定着)一种忠于现实的做法:柴伐梯尼在和安德烈·巴赞的一次谈话中,清楚地说明了新现实主义为什么也是一种表现手法:“机械地或忠实地记录现实,对俄国电影导演们来说,不过是一种供艺术加工(蒙太奇)的素材而已,但是蒙太奇改变了时间,它在事件经历的时间上玩花招,做了一个新的综合。一个人存在的90分钟的生活必须不用蒙太奇而一口气讲完。因为尊重现实也意味着尊重现实的实际时间。我们永远应该更深入地探索、分析当时这一片刻时间中的内容。在一个人痛苦的实际一分钟里存在着包罗万象的事物。”

基多·阿里斯泰戈认为,《城市里的爱情》这部由柴伐梯尼最近构思的影片,非常精确地表现了这位主张电影“完全像一份报纸”的剧作家的主要雄心。这是一部新现实主义的作品,其中

① 见利萨尼著《意大利电影》,第14页。

② 《偷自行车的人》中的主人公。——译者注

③ 《米兰的奇迹》中的人物。——译者注

的主角必须有真实的姓名,每个人都是自己的扮演者^①。在这种越来越强烈地(或狭窄地)想抓住现实的企图面前,罗西里尼的唯灵论和费里尼的神秘主义就可能是一种像是对现实的歪曲,或是一种越轨的行为了。

新现实主义的最透彻的理论家,尤其是阿美代·爱弗尔,特别根据罗西里尼的作品指出这些作品中有一种总体论的哲学思想和一种新的观察世界的方式:“在这些作品里,一切客观的、主观的和社会的因素从没有根据它们的特点来加以分析。它们被合并在一个纷乱复杂的事件的总体内,合并在一个时间和空间的总体内而不让我们看到单独的一分钟或单独的一个姿势。在这些作品里,特别有一种反对分析的表现方式,它也想消除把人和世界相隔离的障碍,不再仔细地探索‘性格’和‘环境’,而用某种方式把一切放在不重要的地位,但试图像一个生活于时间中的人一样对一些具体而又含有宇宙全部神秘性的人类事件逐渐具有一个总的理解,换言之,即是用存在的神秘性来代替事物的鲜明结构。”

青年评论家对现实主义的看法

巴代莱米·阿芒加尔在阿尔及尔的“劳动与文化协会”帮助下刊行的一套小册子中,详细阐述了一种即使不是明确的学说,至少也是非常丰富的见解。《电影的现象和感召力》这本小册子有一部分讨论了现实主义问题。阿芒加尔这样写道:“人们把电影和摄影联系起来,认为电影必须而且也必然是现实主义的……我们必须相信,而且电影也使我们相信,银幕上映出的一切是从生活中记录下来的,并且是不知不觉地记录下来的。”

现实主义的观念被让-杰克·里尼埃里在他所写的《电影中的现实印象》一文^②中说明得更详细。在这位不幸早逝的电影学家看来,很难分清哪些是由影片引起的几乎像梦一样的幻觉,哪些是观众感受到的现实的印象:“电影使人的幻想与他所熟悉的世界融为一体的范围和可能性大大扩展了。”甚至影片分镜头的规律、布景瞬间的更换、时间和空间的多样变化,也不再使观众感觉到是出于导演的一种选择,而把它们看作是影片所表现的现实原有的因素。“在观看影片演出的直觉中,我们对这些空间和时间的变化自然会理解成影片的全部现实……因此我们相信的不仅是一个世界,而且还相信这个世界的某一些结构和特别挑选出来的东西。”

从电影美学的演进出发,阿尔贝·拉菲^③和巴代莱米·阿芒加尔^④说明,电影所以不同于照相、不同于现实世界的法则,正是因为它采用了它本身的一些叙述手法(如分镜头、蒙太奇等),同时也由于它更仔细地概括了这个世界的真实。从1896年到1902年,“电影曾经历了直接从现实中摄取景象的阶段”,后来因为观众“要求看得更好,看得更多,看得更全面”,导演才越过了幼稚的摹写现实的阶段。总之,他为了使观众更好地了解(即更好地产生意境),才想出从各方面

① 见《电影—55》第3期。实际上,这种方法曾在报纸上引起很大的争论。

② 原载《电影世界》(法国大学出版社)。

③ 见《新时代》一书(1947年)。

④ 同上,参阅雷纳·米夏的《电影的真实》一文,刊载于《电影手册》第29期。

去表现一场戏或一件东西。“这样,他发现了电影固有的同时表现各种情况的特性和叙事艺术。”电影描写一件事要比我们在日常生活看到的事更为真实,它的现实主义将使现实得到一种最高的或广泛的表现。这位青年女评论家在今天特别强调电影的现实主义本性。的确,有声电影的发明,对彩色越来越广泛的应用,特别是新技术(“星涅拉马”式宽银幕电影,“星涅马斯柯甫”式宽银幕电影^①,全景电影)的应用,已使这种观念成为事实了。

然而,我们还要提一下让·杜马契对这个问题的看法^②。“这纯粹是阿尔贝·丢勒^③的兔子的故事。谁能想象一个人竟对一只真兔子出神而不去惊叹阿尔贝·丢勒画的兔子或螃蟹?一幅水彩画能改变现实的性质,使我们对现实生活中不引人注意的,甚至惹人生厌的东西大为欣赏。这就是‘现实主义’艺术的妙处,实际上也是一切艺术的秘密。因此,我要向斯大林主义的美学家说:‘你们可以随意去描写工人;但是假如你们拿出来的只是一个现实的副本,那就谈不上什么艺术。在电影里,就像在其他艺术中一样,现实和梦幻之间的矛盾,现实和真实性之间的矛盾,就是一切艺术创作取之不尽、用之不竭的源泉。’”

一种概括综合的组成因素

由电影的性质引起的分歧,促使我们想在这方面作一概括。莱昂·慕西纳克在写第七艺术“保持和现实的接触,同时又改变现实的面貌,以致本身成了魔术”这句话^④时,就已经想到这一概括。有几位理论家曾经在这种现象的二重性里看到了电影的特性,特别是埃德加·莫兰,他曾经在《电影与想象的人》(*Le cinéma ou l'homme imaginaire*)一书^⑤中,以一种严密的、我们不能在这里详述的辩证法,系统地陈述了他的看法。他从影像似乎显示了一种原物所没有的性质(他称之为“副本”[double]的性质)这一看法出发,作了这样的论断:“副本和影像应该看作是同一现实的两个方面。影像带有副本的魔术性质,但这是一种隐藏在内心的、原始的和属于主观的性质。副本带有影像的心理和感情的性质,但这是一种混乱的、魔术的性质。”^⑥

埃德加·莫兰在根据让-保罗·萨特的理论分析了影像的性质之后,又给“上镜头性”作了一个比德吕克更加精确的定义:“摄影美是由阴影、反光和副本构成的一种复杂的和独特的性质,它能使内心的影像所具有的感染力量固定在摄影复制出来的画面上。”埃德加·莫兰依据一些预言书和幻想神话,逐步地分析了那些活跃在银幕上的人物的奇特的存在。他认为,哥梅

① 即 Cinerama(今译为西尼拉玛系统宽银幕电影)与 Cinema Scope(今译为西尼玛斯柯普宽银幕电影)。——编者注

② 见《电影手册》第63期,并参阅《电影评论》第187期中菲利普·弗莱米文章。

③ 16世纪德国画家与版画家(1471—1523)。——译者注

④ 见《电影的成熟时期》一书。

⑤ 德·米努出版社出版。

⑥ 见《电影的成熟时期》,第37页。

茨·德·拉赛尔纳^①给这些人物下了很好的定义：“他们是介于幻想和现实之间的人。”^②

埃德加·莫兰说明,通过电影的综合,空间和时间的变化如何打开了通往“千变万化的魔术世界的大路”^③。他引用爱浦斯坦的观点(“电影有使一切事物产生变化的能力”),这样说:“电影中不断流动的天地说明了人——这个小世界和广大的现实世界之间的互相交流。”^④依照这种看法,现实中永远存在着一种循环的变化,更明确地说,存在着互相的渗透:“风景是一种精神状态,而精神状态又是风景……作为宇宙形态的人和拟人形态的事是按被缩小的宇宙和被扩大的宇宙的相互关系,彼此互为因果,互相说明的。”^⑤作者可能由此得出这样一个结论:我们这里看到的是一种“世界的幻象”;因此,很自然地,莫兰会用精神分析学来比较梦的世界和电影的世界。他认为,电影把梦幻带到现实的世界。因此,人们可以从最严格的意义上来说,画面形象具有一种魅力。

埃德加·莫兰似乎抱着不可知论的观点,用整章的篇幅来叙述“电影的灵魂”,而他却完全抽掉了这个名词的全部思想内容去谈它,只是把它解释为一些模糊的感染力的表露。因此,凡是电影能“使人神往”的地方都可以说有电影灵魂存在。观众被一种魔力似的力量所吸引。不知不觉地和银幕上的人物合为一体。在这位《电影与想象的人》的作者看来,美学观念正是从这里产生的:“魔力、感染力和美感,并不是电影的本质,而是把观众引入画面的时刻与过程,理解这一点是非常重要的。”莫兰从美感的基本二重性中得出了电影演出的二重性。他的论点是:“处于清醒时,美感使电影的魔力主观化,同时又把电影和梦幻景象与古老的幻术区别开来。处于梦幻时,美感又撇开了清醒时的感觉,转向幻觉和同化。由于美感同时具有梦幻和清醒的二重性,所以它是使梦和现实结合起来的東西,也是使电影不同于梦幻、不同于现实的东西。”这样,作者用纯粹黑格尔的辩证法把电影的非现实主义和电影的现实主义结合在一起:“电影,就像强努斯两面神^⑥那样,把现实和非现实表现在无区别的统一体里。客观的形象就是主观的镜子,它不是真实的东西,也不是奇妙的东西(上镜头性)。客观的形象正是由于真实而显得奇妙,由于奇妙而显得真实。它是现实的一种幻象,是幻象的一种现实表现。电影保留并发扬了这种赋予最现实地存在着的東西以一种超现实的性质”的能力。结论是:“电影是现实与非现实辩证的统一。”^⑦

埃德加·莫兰的书中最使人感兴趣的也许是他从电影中得出了一种美学观念(当然,这种美学观念是值得商榷的,但它很有条理,并很能吸引人):“在电影里复活了的,并非是那种原始的

① 西班牙现代作家(1891—),他所写的诗与散文富于幻想和幽默感。

② 见赛尔纳所写的《电影世界》那首诗。

③ 见《电影与想象的人》,第71页。

④ 同上,第77页。

⑤ 同上,第78页。

⑥ 强努斯为古罗马神,能知过去与未来,因此有两个面孔。——译者注

⑦ 见《电影与想象的人》,第174页。参阅阿尔贝·拉菲说的话:“电影用独创性的结合方法克服了存在与幻想的矛盾,现实和虚构的矛盾……”(见《新时代》杂志1947年)。同时参阅《电影世界》(法国大学出版社出版)中埃米安·苏里奥的宣言:“电影世界中有一种几乎是天生的奇妙气氛。”

魔术,而是一种高度集中的、细巧的、出现在作为感情与理智的更高混合的美感之中的魔术。对美的欣赏并不是原始人类的东西(那些在史前时期洞穴里展出、供爱好者欣赏的作品中,是没有毕加索的作品的,有的只是爪哇人瓦扬印在石壁上的那些舞蹈者的影子),而是从魔术和宗教的衰落中演变出来的产物。”从这一分析,可以得出下面第二个结论:这架“制造幻想的”机器把梦幻放进今天文化的中心。人类内心的神话学从没有这样有力地体现出来过,“神话学也没有和自然的现实结合得如此紧密过”^①。因此,电影显示了人的“半幻想性”^②。

这些观点也隐含在柯亨-赛特所写的《电影哲学原理引论》一书中,这位作者曾促成电影研究协会的诞生,因和本书无关,所以我们不在这里叙述。

① 见《电影与想象的人》,第221页。

② 同上,第218页。一个唯心主义的电影理论家显然可以从这里得出完全不同的结论。参阅阿米代·爱弗尔的论著,特别是《电影中的上帝》一书(法国大学出版社出版)。

摄影影像的本体论

[法]安德烈·巴赞 著

崔君衍 译

(译者按)安德烈·巴赞(1918—1955年)是法国战后现代电影理论的一代宗师。1943年,他在《学声报》发表了第一篇影评文章,随后担任过《法国银幕》、《精神》和《观察家》等杂志的编辑。1945年,他发表了电影现实主义理论体系的奠基性文章《摄影影像的本体论》。50年代,他创办《电影手册》杂志,担任主编。

巴赞英年早逝,未能亲自经历战后西方电影的一次创新时期——法国新浪潮的崛起。但是,他的《电影手册》的同事们掀起的电影新浪潮把他的理论胜利地涌上银幕,为电影带来真实美学的新气息。在人们的心目中,巴赞是“电影新浪潮”之父。

巴赞没有留下系统的理论著作,但是,他的电影理论思维突破了传统电影理论的格局,从哲学、心理学、社会学、美学诸方面开阔了电影研究的视野,极大地丰富了电影理论。细读巴赞的著述,可以发现人格主义、进化论、柏格森主义、现象学和存在主义对他的影响,可以认定巴赞是通过电影这一具体艺术形式探索一般精神活动的哲学家。

战前,在圣克鲁高等师范学校学习时期,青年巴赞对于人格主义产生了浓厚的兴趣,成为法国人格主义代表、《精神》杂志主编埃马纽埃尔·穆尼耶(Emmanuel Mounier, 1905—1950)的挚友,他组织“《精神》阅读小组”,举办讲座,讨论和传播人格主义的思想。

法国的人格主义是一种折中主义,它既不相信抽象的形而上学,也反对虚无主义,它力求忠实于生命的暧昧性和希望的朦胧性。人格主义反对“在非人格化的理性面前,人被归结为注定消失的有限观点”,它主张凡是实在的东西就是有人格的东西,人完全可以在一个无限广袤和神秘的世界背景中实现自己的人性,“人能够借助他所聚集和导引的光焰去探幽索隐”(穆尼耶语)。

在巴赞的心目中,摄影机就是人能够利用的“光焰”,借助它可以探幽索隐,表现意义的火花。而真正掌握了摄影机的导演是形成自己风格的导演。“风格即人”,只有通过风格,艺术家

* 原载《绘画问题论集》(*Problèmes de la peinture*), 1945年。

(“本体论”[*ontologie*],是指哲学中研究世界的本原或本性问题的理论。这一术语最初见于德国哲学家郭克兰纽[Rudolf Goclenius, 1547—1628]、克劳堡[Johannes Clauberg, 1622—1665]和法国哲学家杜阿尔姆尔[Jean Baptiste Duhamel, 1624—1706]的著作。——译者注)

才能挖掘自己的全部潜力。风格不是一种应予表现的实体,而是一种允许艺术家进行探索的内心导向,即“内在自我”(穆尼耶语),但是,它仅仅浮现在真实的运动之中。因为“人为了超越自然而需依赖自然,正如飞机为凌空翱翔而需依赖空气一样”(穆尼耶语)。在巴赞对艺术与真实的关系的表述中的确渗透着穆尼耶的思想。

法国另一位人格主义思想家,从1934至1938年主持《精神》杂志电影专栏的莱昂阿尔特(Leenhardt, 1903—?)也影响过巴赞。莱昂阿尔特在《观众的小学校》一书中阐述了消除影片生产者与观看者之间的距离、破除技术神秘感的主张,他强调电影为了达到表意目的,只能顺应事物原貌,而不是力求变为艺术;导演的作用是有限的,他不应成为世界的教师,而应当通过电影成为世界的学生;莱昂阿尔特反对修辞式电影,因为他认为人的作用主要是探索,而不是宣扬,所以他蔑视炫奇弄巧的技艺。莱昂阿尔特摒弃那种“与默片时代相关的影像至上论”的天真的神秘主义和立论匆忙的形而上学,认为“这种对无声的补充随着有声电影的凯旋而失去意义”。他对电影的客观性和真实性倍加赞扬,“镜头为导演提供一个未经修饰的素材……场面调度的作用就是造成无场面调度的印象。这不是通过表演或在景物中追求‘表意’,而是对‘素材’的直接处理。不是一种表现艺术的意志,而是描述技巧的努力”。莱昂阿尔特的这些电影观念反映了人格主义对现实自身具有人格性和暧昧性的哲学观念。十年之后,这些观念成为巴赞电影理论的核心命题。

巴赞推崇的几位导演则构成了人格主义者的世界:奥逊·威尔斯表现出世界的神秘莫测,罗西里尼通过消除自我达到个体的升华,让·雷诺阿以挚爱之心观察人与人和社会与自然之间的关系。

进化论是巴赞电影理论的另一个思想来源。法国哲学家、地质学家和古生物学家德日进(Teilhard de Chardin, 1881—1955)的宇宙演进观是巴赞的电影语言演进观的哲学前提。德日进在《献给世界的弥撒》一书中描述了自然与人类的壮阔画卷,以求实和思辨的精神,参照达尔文的进化理论,划分出宇宙演进的四个主要阶段:宇宙生成、生物生成、人类生成和心智生成。从而有“地质圈”、“液体圈”、“气体圈”、“生命圈”和“心智圈”之分。宇宙必然从低级向高级演进。

青年巴赞十分崇拜德日进。巴赞不仅从德日进的这种进化观中汲取了理论滋养,并且从他那里学到广征博引的文风。后来,地质学的比喻,以及“进步”、“演进”、“发展”这些字眼经常出现在巴赞的论述中。

与19世纪末和20世纪初占主导地位的实证主义相对立的柏格森主义和现象学是巴赞电影理论的哲学基础。通过理性的意识对感知进行分解和统一,这是实证主义的操作方式。西方“经典”电影理论家和20年代法国的“形式主义”奉行这种做法。强调理性活动的蒙太奇亦是对于从现实中拍摄下来的各种分立元素(镜头)加以组织安排,而巴赞对于蒙太奇的本能的怀疑主要来自柏格森主义和现象学的哲学观念。

在巴赞的电影美学思想中,也可以看到存在主义一类西方现代哲学思想的印迹。当读到出现在他的文论中的诸如“世界在被谴责之前只是一般的存在”和“影像的存在先于本质”这类语句时,谁能不联想到萨特?然而,巴赞并不是孤独的哲人,不是书斋里的学者。他是电影导演的挚友,他与电影创作实践息息相关。他的理论体系和独到见解散见于几百篇影评文章中。

实践性是巴赞电影理论的最突出的个性。正如巴赞自己在《电影是什么?》一书的序言中指

出的,“这几册文集无意详论电影的‘地貌学’和‘地质学’,而仅仅希望让读者了解笔者对平日接触到的影片进行的一系列思索、探讨和粗略的研究”。确实,巴赞的理论大厦恰恰来自实践,来自对具体存在的影片的思考,来自一系列立论鲜明的影评文章。《电影是什么?》的定版本选入27篇著述,其中18篇是影评。正是通过这些影评,巴赞阐述了自己的审美观念和审美理想,创立了“影像本体论”和真实美学,以敏锐的艺术洞察力向富有生机的意大利新现实主义表示敬意。当代理论家至今仍然从巴赞的影评中汲取灵感,汲取思想的营养,重读他的作品,引证他的立论,即使许多文章已经淡漠了当年的犀利感,即使一些立论早已显出了偏激。

自60年代末起,巴赞的理论受到全面的挑战。他的“影像本体论”、电影起源的心理学、电影语言进化观和真实美学既受到米特里那样经典电影理论家的批评,也受到电影符号学的诘难。巴赞对于艺术与现实的关系所持的观点显然缺乏辩证性。当代电影理论对巴赞的批评标志着电影在自我认识和自我完善的螺旋式进程中进入了一个新阶段。然而,无论巴赞的理论观点会受到后代的拒绝还是尊重,这位理论家都将永远受到人们的崇敬。

如果用精神分析法研究造型艺术,就可以把涂防腐香料殓藏尸体看成是造型艺术产生的基本因素。精神分析法追溯绘画与雕刻的起源时,大概会找到木乃伊“情结”^①。古代埃及宗教宣扬以生抗死,它认为,肉体不腐则生命犹存。因此,这种宗教迎合了人类心理的基本要求:与时间相抗衡。死亡无非是时间赢得胜利。人为地把人体外形保存下来就意味着从时间的长河中攫住生灵,使其永生。妥善保存死者骨肉的完整外形,这曾经是天经地义的事。一具用泡碱处理过的、干瘪的和呈深褐色的木乃伊也就是古埃及的第一尊雕像。但是金字塔或通道中的迷宫不足以防止墓穴被盗,还要采取另外的保险措施,以防万一。所以,在石棺附近,除了撒些小麦当作死者的食物外,还放上几尊陶制的小雕像,作为备用的木乃伊,死者身体一旦毁坏,这些雕像便可充当替身。从雕塑艺术的这种宗教起源中,可以揭示它的原始功能:复制外形以保存生命。显然,在史前洞穴中发现乱箭穿身的泥雕熊表现了同种心愿更积极的一个方面:泥熊等同于活兽的神化物,为的是祈求狩猎成功。

当然,艺术与文明同时在演进,使造型艺术终于摆脱了这种巫术职能(路易十四就没有让后人把他的尸体涂上香料保存,只是请勒·布朗^②画了一幅肖像)。但是,降伏时间的渴望毕竟是难以抑制的,文明的进步只是把这种要求升华为合乎情理的想法罢了。我们不再相信模特儿与画像之间在本体论上有同一性,但是我们承认后者帮我们回忆起前者,因而使他不至于被遗忘。描形绘像的做法已经与人类本位说^③的实用主义无关。它涉及的不再是人的生命延续的问题,而是更广泛的概念,即创造出一个符合现实原貌而时间上独立自存的理想世界。倘若人们在我

① 情结(complexe),这里喻指产生木乃伊的心理原因。——译者注

② 勒·布朗(Charles Levrin, 1619—1690),法国著名画家。法国皇家绘画雕塑学院的创始人和第一任院长,路易十四的首席画师。——译者注

③ 人体本位说(或人类中心说)认为人是宇宙中心,万物都是神为人而造的。——译者注

们对绘画的盲目赞叹中没有看到用形式的永恒克服岁月流逝的原始需要,“绘画便实在太虚妄”^①了!如果说造型艺术不仅是它的美学史,而且首先是它的心理学历史,那么,这个历史上就是追求形似的历史,或者可以说是现实主义的发展史。

从这种社会学观点看问题,照相术与电影的出现便自然而然地解释了现代绘画肇始于19世纪中叶的精神与技术的重大危机。^②

安德烈·马尔罗在发表于《激情》杂志上的那篇文章^③中写道:“电影只是在造型艺术现实主义的演进过程中最明显的表现,而现实主义的原理是随文艺复兴运动出现的,并且在巴洛克风格^④的绘画中得到了最极端的体现。”^⑤

确实,世界绘画曾经实现了形式的象征主义与现实主义之间不同程度的平衡,但是,到了15世纪,西方绘画开始不再单纯注重用特有手段表现精神现实,而力求把对精神的表现和对于外部世界尽量逼真的描摹结合起来。毫无疑问,一个具有决定性意义的事件就是透视画法的发明,这是第一个科学的、初具机械特性的体系(达·芬奇的暗匣^⑥是尼埃普斯^⑦暗箱的先声)。透视法使画家有可能制造出三度空间的幻象,物象看上去能够与我们的直接感受相仿。

从此,绘画便在两种追求之间徘徊:一种属于纯美学范畴——表现精神的实在,在那里,形式的象征含义超越了被描绘物的原形;而另一种追求是仅仅用逼真的模拟品替代外部世界的心理愿望。这种追求幻象的要求一旦有所满足,便愈益强烈,以至于逐渐吞噬了造型艺术。然而,由于透视画法仅仅解决了形似问题,并不能表现运动,因而那时的现实主义自然只能限于探讨如何把事物的瞬间表现得富于戏剧性,即通过某种心理的第四维^⑧暗示出在苦于静止不动的巴洛克艺术中是蕴含着生命的。^⑨

当然,伟大的画家总是把这两种倾向结合起来:他们既能把握现实,又将现实融于艺术形式中,使两种倾向主次分明。但是,我们看到的毕竟是本质迥异的两种现象,客观的评论应当善于将其区分,以便了解绘画艺术的演进。从16世纪以来,对现实幻象的追求不断从内部影响绘画。

① 这句引言是帕斯卡(Blaise Pascal, 1623—1662, 法国数学家、物理学家、哲学家、文学家)对绘画的指责。——译者注

② 指19世纪追求写实性与绘画技法局限性之间的矛盾。——译者注

③ 指安德烈·马尔罗(André Malraux, 1901—1976)发表于1940年8月2日《激情》(Verve)杂志的《电影心理学简论》(“Psychologie du cinéma”),后由伽利玛(Gallimard)出版社印成单行本,1946年出版。

④ 巴洛克风格的特点是一反文艺复兴时期的严肃、含蓄、平衡,而倾向于豪华、浮夸。它在教堂及宫殿中把建筑、雕塑、绘画结合成一个整体,在这三方面都追求动势与起伏,企图造成现实的幻象。——译者注

⑤ 发表于1940年8月2日《激情》杂志的《电影心理学简论》,由伽利玛出版社印制成单行本,1946年出版。——译者注

⑥ 指1515年达·芬奇设计的暗匣,它是摄影术的前身。——译者注

⑦ 尼埃普斯(Joseph-Nicéphore Niepce, 1765—1833),法国发明家,照相术发明者。——译者注

⑧ 第四维,指时间,心理上的第四维,即心理上感受到的时间。——译者注

⑨ 对此,研究一下1890—1910年初期摄影报道与绘画在画报上展开的竞争是很有趣的。开始是绘画特别满足了具有戏剧性表现效果的巴洛克艺术的需要(参阅《小画刊》[Le Petit Journal illustré]),摄影报道的意识只是逐渐形成的。而且,我们看到,由于这种形式充斥报刊,令人生厌,于是《拉达尔》(Radar)一类杂志又重新流行富有戏剧性的绘画。

这是一种纯心理的需求,它本身并不属于美学范畴,只有从追求魔力的心理中才能找到它的根源,但是这种需求十分强烈,它的“引力”全盘打乱了造型艺术的平衡。

关于艺术中现实主义的论争就来自这种误解,来自美学与心理学的混淆,来自既具体又本质地表现客观世界的真正现实主义和迷惑视觉的(或迷惑头脑的)虚假现实主义的混淆,后者满足的是几可乱真的幻象。^①由此看来,中世纪艺术似乎就没有尝过这种冲突的苦头:它既有强烈的写实性,又是高雅的精神表现,它对于由新技术手段揭开的这幕戏还一无所知呢。透视画法成了西方绘画艺术的原罪。

替它赎罪的人是尼埃普斯和卢米埃尔。照相术既完成了巴洛克艺术的夙愿,也把造型艺术从追求形似的困扰中解放出来。因为绘画曾经竭力为我们制造几可乱真的幻象,这种幻象对艺术来说已经足够了,但毕竟似真非真,而照相术与电影这两大发明从本质上最终解决了纠缠不清的现实主义问题。一个画家不论有多巧,他的作品总要被打上不可避免的主观印记。既然由人执笔作画,对画像的怀疑便不会消除。所以,从巴洛克风格的绘画过渡到照相术,这里最本质的现象并不是单纯的物质的完善(摄影在模仿色彩方面还远不及绘画),而是心理因素:它完全满足了我们把人排除在外而单靠机械的复制来制造幻象的欲望。问题的解决不在于结果,而在于生成方式。^②

因此说,保持风格与追求形似两者之间的冲突是较为现代才有的现象,在感光玻璃片发明之前,恐怕还找不到这类冲突的迹象。显而易见,夏尔丹^③的作品中令人赞叹的客观性与摄影师的客观性完全是两码事。现实主义的危机真正开始于19世纪。今天,毕加索成了这场危机的神话般人物,这场危机涉及到造型艺术形式存在的条件及其社会学基础。现代画家摆脱了追求形似的情结,把它丢给平民百姓,往后,就由平民百姓一方面把照相术与形似问题等同起来,另一方面把只求形似的绘画与这个问题等同起来吧。^④

① 也许,共产主义批评家尤其不应对应画中现实主义的表现主义特别褒奖,也不必再谈它,因为它本应出现于18世纪,在摄影与电影产生之前。如果说苏俄能拍出好影片,但画不出好画,大概也无关宏旨,因为爱森斯坦就是俄国的丁托列托(Jacopo Tintoret, 1518—1594,意大利文艺复兴后期威尼斯画派重要画家,主要作品有《天堂》、《圣马可的奇迹》等——译者注)。反之,阿拉贡(Aragon)竭力让我们相信爱森斯坦就是列宾(Repine),这个看法很重要。

② 但是,似乎也有必要研究一下类似死者的面模(人死后,从脸部复制面模留作纪念,这是古代欧洲的风俗习惯——译者注)那类小巧的造型艺术的心理学。死者的面模也是由一种自动方式复制的。从这个意义上说,可以把照相看做铸模,看做借助光线得到的实物印记。

③ 夏尔丹(Jean Baptiste Siméon Chardin, 1699—1779),法国画家,以风俗画闻名。——译者注

④ 今天,我们实际看到的风格与形似的分离真是这类“平民百姓”造成的吗?难道不是随着大工业而产生的和为19世纪艺术家做反衬的“资产阶级精神”的出现,才有了这种分离的吗?这种“资产阶级精神”的特征不就是把艺术完全纳入自己的心理范畴吗?况且,从历史上看,照相术不是直接替代了巴洛克写实主义吗?马尔罗正确地指出,照相术最初无非是想“模仿艺术”,幼稚地仿效绘画风格。尼埃普斯和照相术的大多数先驱者也是竭力用这种方法复现雕塑作品。他们本人虽不是艺术家,但梦寐以求的是能用拓片式的方法造出艺术品来。这是本质上属于资产阶级的典型想法,但是,它证实了本文论旨,为论旨提供了若干确凿论据。自然,对照相师来说,当时最值得模仿的东西就是艺术品。因为在他们的心目中,艺术品已经是大自然的描摹,而且“胜过自然”。只是一段时间之后,当摄影师自己成了艺术家,他才懂得他能够复写的只是大自然。

因此,摄影与绘画不同,它的独特性在于其本质上的客观性。况且,作为摄影机眼睛的一组透镜代替了人的眼睛,而它们恰恰被称为“objectif”^①。在原物体与它的再现形式之间只有另一个实物发生作用^②,这真是破天荒第一次。外部世界的影像第一次按照严格的决定论^③自动生成,无需人加以干预参与创造。摄影师的个性只是在选择拍摄对象、确定拍摄角度和解释现象时表现出来;这种个性在最终的作品中无论表露得多么明显,它与画家表现在绘画中的个性也不能相提并论。一切艺术都是以人的参与为基础,唯独在摄影中,我们享有不让人介入的特权。照片作为“自然”现象作用于我们的感官,它犹如兰卉或宛若雪花,而鲜花与冰雪的美离不开植物或大地的本源。

这种自动生成的方式彻底改变了影像的心理学。摄影的客观性赋予影像以任何绘画作品都无法具有的令人信服的力量。无论我们用批判精神提出多少异议,我们不得不相信被摹写的原物是确实存在的,它是确确实实被重现出来,即被再现于时空之中的。摄影得天独厚,可以把客体如实转现到它的摹本上。^④最逼真的绘画作品可以使我们更了解被描绘物的原貌,但是,不论我们怎样雄辩,它终究不会像摄影那样具有异乎寻常的威力,以博得我们的完全信任。

因此,在达到形似效果方面,绘画只是一种较低级的技巧,一种复制手段的代用品。唯有摄影机镜头拍下的客体影像能够满足我们潜意识提出的再现原物的需要,它比几可乱真的仿印更真切,因为它就是这件实物的原型,但已经摆脱了时间流逝的影响。影像可能模糊不清,畸变褪色,失去记录价值,然而它毕竟产生于被摄物的本体,影像就是这件被摄物。相簿里一张张照片的魅力就在于此。这是些灰色的或墨色的、幽灵般的、几乎分辨不清的影子,这不再是传统的家庭画像,而是能够撩拨情思的人生的各个停滞瞬间,它们摆脱了原来的命运,展现在我们面前,把它们记录下来不是靠艺术魔力,而是靠无动于衷的机械效力;因为摄影不是像艺术那样去创造永恒,它只是给时间涂上香料,使时间免于自身的腐朽。

基于这种观点,电影的出现使摄影的客观性在时间方面更臻完善。影片不再满足于为我们保存被摄物的瞬间情景,就像保存得完整无损的在琥珀中数百年的昆虫,而是使巴洛克风格的艺术从似动非动的困境中解脱出来。事物的影像第一次也是事物的时间延续,仿佛是一具可变的木乃伊。

摄影影像具有独特的形似范畴^⑤,这也就决定了它有别于绘画,而遵循自己的美学原则。摄影

① 法文的“客观性”(objectivité)和透镜(objectif)是同根词,这句话有双关意义。——译者注

② 英译本是“在原物体与它的再现物之间只有一个无生命的物体的工具性在发生作用”。——译者注

③ 决定论研究事物之间的必然联系,但否认人的活动的作用。——译者注

④ 这里,不妨介绍一下保留圣物与缅怀“圣迹”的心理学,它们借助的也是一种如实转现客体的做法,这种做法源自木乃伊情结。我们仅举一例:都灵圣尸布(都灵圣尸布是14世纪中叶在法国里尔地区发现的一块来历不明,长4.27公尺、宽1.1公尺的亚麻裹尸布。有人认为这是耶稣受难的遗物。1578年,裹尸布被移送到意大利的都灵,故有都灵圣尸布之称。人们发现布上有一个裸体闭目、留胡须与长发的男人影像,高度与人体相仿。有人认为这是耶稣的遗像,它与《福音》所描述的耶稣相符,这块裹尸布就是大约两千年前约瑟用来包裹耶稣尸体的那块布。当然,也有一种意见认为这是赝品。对于亚麻布上影像生成的原因,众说纷纭,1978年,为纪念圣尸布迁移都灵四百年举行公开展览,各国科学家对之作实物检验研究。——译者注)就是遗物与摄影的综合。

⑤ 我借用了古也尔先生(M. Gouhier)在论述戏剧的专著中为“范畴”这一术语所定的含义,他把戏剧性范畴与美学范畴区分开来。正如紧张的戏剧性并不担保有任何艺术价值一样,模仿的完美也不等同于美,它只是包含艺术价值的原始素材。

的美学潜在特性在于揭示真实。在外部世界的背景中分辨出湿漉漉人行道上的倒影或一个孩子的手势,这无须我的指点;摄影机镜头摆脱了我们对客体的习惯看法和偏见,清除了我的感觉蒙在客体上的精神锈斑,唯有这种冷眼旁观的镜头能够还世界以纯真的原貌,吸引我的注意力,从而激起我的眷恋。凭借摄影技术创造出来的、我们不曾了解的或未能见到的世界的自然影像,大自然最终做到不仅模仿艺术,还仿效艺术家。

大自然的创造力甚至可以超过艺术家。画家的美学世界与他周围的世界是异质的。画框圈出了一个实体上和本质上迥然不同的小天地。相反,印在照片上的物象的存在如同指纹一样反映着被摄物的存在。因此,摄影实际上是自然造物的补充,而不是替代。

当超现实主义^①流派为了生出造型畸胎而求助于感光底片时,他们已经隐约地悟出了上述道理。因为对超现实主义来说,美学目的离不开影像对我们头脑产生的机械效应。想象与现实两者之间合乎逻辑的区别趋于消失。任何形象都应被感觉为一件实物,任何实物都应被感觉为一个形象。所以摄影曾经是超现实主义流派在创作中优先采用的技术手段,因为摄影取得的影像具有自然的属性:一种真正的幻象。超现实主义绘画使用制造逼真效果的技巧,并且注重细节的精确,这就是摄影术的反证。

显而易见,摄影的出现是造型艺术史中最重要的事件。它解除了困扰,又实现了夙愿,使西方绘画最终摆脱了现实主义的纠缠,恢复了自己独特的美学。印象派的“现实主义”以科学为借托^②,与制造逼真效果的技法截然对立;况且,只有不再注重外形的模仿时,色彩才能把外形淹没。后来,在塞尚^③的作品中,坚实的形态重新进入构图,但是它毕竟摆脱了制造幻象的透视法的几何学。由机械产生的影像与绘画相颉颃,终于超越巴罗克的形似,达到与被摄物等同的水平,迫使绘画本身也变成摄影的对象。

既然摄影术使我们既能欣赏到直观上未必能惹人喜欢的原物摹本,又不妨碍我们去欣赏不必以大自然为参照物的纯画作,从此,帕斯卡式的指责就毫无意义了。

此外,电影还是一种语言。

① 超现实主义是现代西方的文艺思潮,第一次世界大战时,先在瑞士出现达达主义,继而在法国演变成超现实主义。它的哲学基础是主观唯心主义、直觉主义和弗洛伊德精神分析学说,认为“下意识的领域”、梦境、幻觉与本能是创作的源泉。——译者注

② 印象派绘画兴起于19世纪下半叶的法国。该派反对当时学院派的保守思想和表现做法,采取在户外阳光下直接描绘景物、追求光色变化中表现对象的整体感和氛围的创作方法,主张根据太阳光谱所呈现的赤橙黄绿青蓝紫七种色光去反映自然界的瞬间印象,一反过去宗教神话等主题内容和相因成习的灰褐色调,使欧洲绘画出现发挥光色原理以加强表现力的新技法。——译者注

③ 保罗·塞尚(Paul Cézanne, 1839—1906),法国画家,后印象画派代表人物。他认为绘画的目的是形、色、节奏和空间的探索,企图借助色彩的配合而不依赖明暗效果来表现形体。他认为印象派绘画一味表现光色变化未免浮于表面,因而脱离印象派,自辟新路,发展了对物体结构的研究,把形象分解为圆柱体、球状体、圆锥体。——译者注

“完整电影”的神话

[法]安德烈·巴赞 著

崔君衍 译

读过乔治·萨杜尔论电影起源的出色著作^①之后,你会感到奇怪,尽管作者具有马克思主义观点,但给人留下经济技术的演进与探索者想象力之间主次关系颠倒的印象。我认为,在这个问题上,确实应该把经济基础决定意识形态上层建筑这种历史上的因果关系颠倒过来,把基本技术发明看做偶遇的巧事,与发明者的预先设想相比较,技术发明基本上是第二性的。电影是一种幻想的现象。人们的设想在他们的头脑中已经是完备的,如同在柏拉图的天国^②中一样,与其说技术对研究者的想象有所启迪,莫若说物质条件对设想的实现颇有阻力,这一点是相当明显的。

况且,电影也几乎与科学精神无关。电影的始作俑者根本不是什么科学家(马莱^③除外,而有意思的是,马莱感兴趣的仅仅是动作的分解,而不是使动作合成的反过程)。甚至爱迪生基本上也不过是修修弄弄的天才,是莱比纳赛会^④上的巨匠。尼埃普斯、慕布里奇^⑤、勒罗埃^⑥、约利^⑦、德米尼^⑧,甚至路易·卢米埃尔都是些热衷于钻牛角尖、易于心血来潮和喜欢修修弄弄的人,至多是富于创造才能的企业家。至于才智超群、出类拔萃的爱米尔·雷诺^⑨,众所周知,他的活动影片

* 本文有所删节,原载《评论》(Critique)杂志,1946年。

① 指乔治·萨杜尔(Georges Sadoul,1904—1968)著《电影的发明》(L'invention du Cinéma)一书,第一卷,达诺埃尔(Denoël)出版社。

② 柏拉图认为“美的理念”是一切美的事物所要达到的目的,它又是一切美的事物的模型。“观念世界”高于现实世界,先于现实世界。——译者注

③ 马莱(Étienne-Jules Marey,1830—1904),法国生物学家,1882年用一支枪柄和速射快门装上扳机制成“摄影枪”,把飞翔中的海鸥拍在一卷相纸上,一秒钟曝光12张底片。——译者注

④ 莱比纳(Lépine)赛会是为奖励法国工匠与发明者举办的年度展览会。始于1903年,原为工匠与发明者协会,后以路易·莱比纳命名。——译者注

⑤ 慕布里奇(Eadweard James Muybridge,1830—1904),美国人,原籍英国,职业照相师。他研究动物动作的分解与合成,1879年在旧金山展出自制的“动物动作展示机”。——译者注

⑥ 艾克姆·勒罗埃(Acme Leroy,1854—?),美国电影机械先驱、摄影师。他于1876年曾拍摄200张连续照片,并将其放映成活动影像。——译者注

⑦ 亨利·约利(Henri Joly,1860—1945),法国电影机械先驱。——译者注

⑧ 乔治·德米尼(Georges Demeny,1850—1917),祖籍匈牙利的法国发明家,1891年发明“表声照相机”。——译者注

⑨ 爱米尔·雷诺(Emile Reynaud,1844—1918),法国电影发明家。——译者注

不就是通过锲而不舍的研究实现了自己的预想之后的结果吗?技术发明为电影的产生提供了可能性,但是据此尚不足以了解电影产生的原因。恰恰相反,屡经曲折终于逐渐实现原有设想的过程总是在先,而唯一能使这种设想得到实际应用的工业技术差不多都是而后才发明出来的。诚然,电影甚至以最初形态出现时就需要用透明、柔软、有韧性的片基和干性感光乳剂,以便获得瞬时影像(而剩下的就是机械部分,那还不如18世纪的钟表复杂),今天,对我们来说,这是不言而喻的。但是人们发现,电影发明过程中,所有决定性阶段都是在技术条件尚未齐备时就完成了。慕布里奇凭借一个不惜工本的赛马爱好者的奇思异想,于1877年和1880年制成一架庞大复杂的装置,记录下奔马四蹄凌空的第一组电影影像。不过,他仅限于在玻璃片上涂一层湿性火棉胶,就是说,当时只具备三种基本条件(瞬时性、干乳剂、软片基)中的一项。1880年,在溴化银乳剂发明之后,赛璐珞胶片投入市场之前,马莱已经用自己的摄影枪试制成一架仍然使用活动玻璃片的真正的摄影机。再如,甚至当赛璐珞在市场上出现之后,卢米埃尔本人起初还尝试利用纸质胶片。

我们这里考察的仅仅是照相式电影^①的最终完成的形式。普拉托^②曾首次以科学方法研究过基本动作的综合,而这种综合根本用不着19世纪工业和经济的发展就能做到。乔治·萨杜尔正确地指出,自古以来就没有什么东西妨碍活动视盘或者旋盘的发明。当然,正是像普拉托这样真正的科学家的研究工作才使各种机械发明源源问世,这些发明又使普拉托发现的原理得到推广运用。照相式电影在必不可少的技术条件尚未完备之前便已出现确实令人惊叹,但是我们仍应该解释清楚,为什么在一切条件久已具备的前提下(视觉暂留是自古已知的现象),人们竟隔了这么久才开始发明电影。也许,这里有必要指出,普拉托与化学家尼塞弗尔·尼埃普斯的研究工作几乎同时起步,而两者并无必然的科学上的联系,仿佛研究者足足等了几百年,直到与光学全然无关的化学对自动定影感兴趣之后,才开始对动作的综合发生兴趣。^③我要强调的是,似乎绝对无法用经济、工业或科学的发展来解释这种历史巧合。照相式电影完全可以在1890年以前随着诡盘^④一起出现,而自16世纪起,人们就想象过这种诡盘。诡盘姗姗来迟的原因与从事照相式电影的先驱者的情况,都是难以索解的。

但是,如果我们现在更深入地考察这些先驱者的研究工作,通过他们发明的机械设备本身了

① 照相式电影(cinéma photographique)并非一般意义的电影,而是指一系列表现连续动作的照片组成的场景,如注释中谈到马莱拍摄的一组海鸥照片。——译者注

② 约瑟夫·普拉托(Joseph Plateau, 1801—1883),比利时科学家,研究过视网膜接受光影现象的原理,也可说是动画的发明者。——译者注

③ 埃及的壁画与浮雕表明,当时人们研究动作的分解的愿望比研究动作的综合的愿望更强烈。至于18世纪的自动玩具,它们与电影的关系就像绘画与照相的关系一样。尽管活动玩具预示了19世纪笛卡尔与帕斯卡时代以来各种机械的出现,它们还是与绘画中拼命追求形似的“迷惑视觉”(trompe-l'oeil)的技法相仿。而这种以假乱真的技法并没有推动光学与照相化学的发展,恕我直言,虽然它出现在先,它倒很像是限于对光学与照相化学的笨拙模仿。

此外,“迷惑视觉”这个词本身已经表明,这种技巧在18世纪主要还在于造成幻觉,而非再现真实,即在于造假,而非传真。譬如,画在墙上的塑像要有立在空间基座上的感觉。在一定程度上,初期电影也追求这一点,但是,这种制造假象的功能很快让位给本体发生论的现实主义(参阅《摄影影像的本体论》一文)。

④ 诡盘(phénakisticope)发明于1832年,发明人是约瑟夫·普拉托。——译者注

解他们的研究方向,并且为了更有说服力,再参考一下附带的文字评述,我们就会发现,这些先驱者简直就是预言家。在起步尚难的物质条件下,大多数电影先驱便超越了各个阶段,直接瞄准较高的目标。在他们的想象中,电影这个概念与完整无缺地再现现实是等同的;他们所想象的就是再现一个声音、色彩、立体感等一应俱全的外在世界的幻景。

谈到立体感时,一位电影史学家波托尼埃(P. Potoniec)甚至强调说:“不是照相术,而是立体镜(stéréoscopie)的发明(立体镜引入市场比开始试验活动照相的1851年还要早些)打开了研究者的视野。照相师看到人像立在空间一动不动便意识到,要成为生活的实景和对大自然逼真的描摹,还缺少动作。”总之,发明家们无不力求把声音或立体感结合到活动影像中。譬如,无论是爱迪生把单人用电影视镜连到一台带听筒的留声机上,还是德米尼发明了“表声照片机”,甚至纳达尔^①在采访舍夫洛尔^②的第一次摄影报道之前不久曾写道“我梦寐以求的就是看到用照相术记录下演说家的举止与面部表情的变化,同时,用留声机录下他的言谈”(1887年2月)。当时,他之所以还没有提到色彩,因为三原色法的最初试验在晚些时候才告成功。然而,爱米尔·雷诺早就把他的活动小人涂上颜色,梅里爱最早几部影片是用镂花模版着色。在许多充满幻想的文章中,电影发明家屡屡提到再现现实生活幻景的“完整电影”,我们至今仍距此甚远。大家读过的威埃尔·德·李斯勒-亚当^③的文章《未来的夏娃》中(该文发表后两年,爱迪生才着手研究活动照相)有一段描写,作者事先为爱迪生作了如下的奇妙设想:“……视像,这是通体发光色彩奇妙的活生生的人,她穿着闪闪发光的盛装,跳着一种墨西哥民间舞。动作显现在真实的生活背景中,连续摄影法可以把10分钟的动作录在微小的玻璃片上,然后用大功率普通光源的幻灯机映现出来……突然,传来呆板、生硬、沙哑和笨拙的声音。舞女跳着芳丹古舞^④,还咿咿呀呀唱着。”

因此,支配电影发明的神话就是实现隐隐约约地左右着19世纪从照相术到留声机的一切机械复现现实技术的神话。这是完整的现实主义的神话,这是再现世界原貌的神话,影像上不再出现艺术家随意处理的痕迹,影像也不再受时间的不可逆性的影响。如果说,电影在自己的摇篮时期还没有未来“完整电影”的一切特征,这也是出于无奈,只因为它的守护女神在技术上还力不从心。

如果说一门艺术的起源就能让人窥到一些本质的东西,那就可以把无声片与有声片看成是逐渐实现探索者最初幻想的两个技术发展的阶段。于此观之,那种认为无声电影原本完美无缺,而声音与色彩的真实使其愈益退化的看法显然是荒谬的。从历史与技术角度看问题,影像至上的情况纯属偶然,一些人对银幕上鸦雀无声的现象仍抱有怀旧情绪,并没有追溯到第七艺术的童年时代;仅仅存在于19世纪几十个人想象中的真正电影原始雏形,就是对大自然的完整模拟。

① 纳达尔(Nadar,1820—1910),法国作家、漫画家、摄影师。1858年成功拍下世界上第一张从地球上拍摄的空中照片。——译者注

② 舍夫洛尔(Michel-Eugène Chevreul,1786—1889),法国科学家,早年致力于肥皂的研究,1824年起研究色彩心理学,他创立的色彩理论为印象派画家提供了依据。——译者注

③ 威埃尔·德·李斯勒-亚当(Villiers de l'Isle-Adam,1838—1889),法国批评家。——译者注

④ 芳丹古舞(Fandango),西班牙民间舞蹈。——译者注

因此,貌似悖理的是,一切使电影臻于完美的做法都无非是使电影接近它的起源。电影确实还没发明出来呢!

因此,倘若把对电影发展起到重要作用的科学发现或工业技术视为电影发明的原动力,那么至少从心理方面看,就是把具体的因果关系弄颠倒了。对于作为艺术和甚至作为产业的电影的前途信心不足的人,恰好是两位产业家:爱迪生与卢米埃尔。爱迪生仅止于满足供个人使用的窥视镜,而如果说卢米埃尔十分明智地拒绝向梅里爱出售自己的专利,显然是因为他考虑到还是自己经营更能获利,但是实际上他是把这一发明仅仅看做顾客早晚会玩腻的玩具。至于像马莱那样真正的科学家,他们只是顺便为电影出了力:他们抱有另外的目标,目标一旦实现,便止步不前了。狂热、有怪癖、不求名利和像贝纳·帕利西^①那样为了获得几秒钟摇摇曳曳的影像甘愿烧掉自己家具的先驱者,既不是工业家,也不是科学家,而是耽于幻想的人。电影就是从萦绕在这些入脑际的共同念头之中,即从一个神话中诞生出来的,这个神话就是完整电影(cinéma total)的神话。据此,为什么视觉暂留的光学原理迟迟才被普拉托利用,为什么对综合动作的研究始终在先而照相技术水平发展在后等问题,便都得到了解释。这是因为,它们都为时代的想象所制约。当然,在技术与发明史中,可以找到其他实例说明研究工作的互相配合,但是应当把由于科学发展和工业需要(或军事需要)的研究在与这些发展和需要出现之前已见端倪的研究区分开来。譬如,伊卡洛斯^②的古老神话要等到内燃机发明出来才能走下柏拉图的天国。但是,每个人从第一次观察飞鸟时起,这个神话就蕴藏在心中。电影的神话大抵与此相似,不过,直至19世纪以前,电影神话的原始雏形与我们今天正在实现的和促进表现当代世界特征的机械艺术的出现的神话关系甚远。

① 贝纳·帕利西(Bernard Palissy, 1510—1590),法国胡格诺派陶器制作家和作家。——译者注

② 伊卡洛斯(Icare)是希腊神话中的人物。他与父亲一起逃出克里特岛的迷宫,用蜡把一双鸟翼粘在双肩上飞走,因飞近太阳,蜡熔翼落,坠海而死。——译者注

《从卡里加利到希特勒》引言

[德] 齐格弗里德·克拉考尔(Siegfried Kracauer) 著

黎 静 译

(编者按) 齐格弗里德·克拉考尔(1889—1966)是长期侨居美国的德国电影理论家、社会学家和历史学家。他早年就读于柏林大学和慕尼黑大学,获柏林大学哲学博士学位,自20年代起从事报刊的电影评论工作,同时还写小说、写剧本。这一时期,他出版了两本社会学著作——《社会学作为学科》和《雇员们》(一本研究德国中产阶级的专著)。

1933年,为逃避纳粹迫害,克拉考尔流亡法国。在巴黎他撰写了《歌神在巴黎》(1937年),一部研究音乐与社会的专著。通过对法国轻歌剧作曲家雅克·奥芬巴赫的生平与创作研究,他分析了这位第二帝国时期走红的轻歌剧音乐家的创作命运和拿破仑三世以及法国金融资本的密切联系,进而推论:一切艺术样式都同特定的社会条件有着依附关系。这部著作可以说是克拉考尔侨居美国后撰写的第一部电影理论名著《从卡里加利到希特勒》的先导。

齐格弗里德·克拉考尔只写过两部电影专著。但是它们的重要性足以使克拉考尔在电影理论史上占有不可磨灭的地位。

《从卡里加利到希特勒》是一部见解独到的电影社会学著作。克拉考尔认为,德国电影发展的几个阶段,其实始终只围绕着一个不变的轴心:民族心态。第一次世界大战后出现的表现主义,取代了大战前的现实主义,它标志着人民对悲惨现实的逃避和对失落感的掩饰,而20年代末现实主义的再度兴起则标志着上述逃避的终结,这种转变实际上反映了那一段历史时期德国特殊的民族心态的起伏。克拉考尔用电影风格和内容的变化,论证希特勒的上台是民族心态导致的结果,而电影只是在这种民族心态的起伏中随波逐流。他的这一观点受到第二次世界大战前在德国参加了表现主义电影运动和现实主义电影运动的电影艺术家(如弗里茨·朗)的激烈攻击。但从理论的意义角度看,克拉考尔为后来的意识形态学说开了先河。

在写作《电影的本性——物质现实的复原》时,克拉考尔已不再是流亡美国靠基金会奖金写作的纽约现代艺术博物馆的外籍雇员了,他已成为著名的哥伦比亚大学实用社会学研究所的高

* 《从卡里加利到希特勒》(*From Caligari to Hitler*)首版于1947年。

(本文译自Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2000。中文版见黎静译《从卡里加利到希特勒》,上海,上海人民出版社,2008年。)

级研究员。在被爱因汉姆等美国(那时爱因汉姆已入美国籍)学者们誉为有史以来最重要的一部电影美学专著的《电影的本性》中,克拉考尔力求界定电影的特殊性。

克拉考尔的这两部电影理论著作,不仅没有显然的联系,而且还不乏自相矛盾。例如,在《从卡里加利到希特勒》中,他责备德国导演在第二次世界大战前因受民族心态左右而几乎全部失职,显示一种要求创作“介入现实”的鲜明主张。但在《电影的本性》中,他又鼓吹影片要反映现实的原初形态。克拉考尔显然想建构一个自己的理论体系,但两种论述之间确实缺少能够弥合的桥梁。克拉考尔在《电影的本性》中的思考,反映了两次大战之后西方知识分子的理论思辨倾向。

一

从1920年开始,当德国电影开始冲破协约国针对昔日敌人设置的联合抵制,它们震惊了纽约、伦敦和巴黎的观众,这些成功的作品既让人困惑,又叫人着迷。^①作为未来所有战后影片的原型,《卡里加利博士的小屋》引发了激烈论争。有评论家称之为“通过电影术的媒介进行具有想象力的表达时的第一次意义深远的尝试”,^②另有人称:“影片散发着腐败食品的气味。在口中余下残渣的味道。”^③在揭示德国人灵魂这一方面,战后影片似乎更是令人费解。“恐怖的”、“凶恶的”、“病态的”:这些是人们描述它们时最爱使用的形容词。

随着时间的推移,德国电影的主题和叙述方式有所变化。尽管如此,它们仍保留着甫领轰动时便具有的某些典型特征——哪怕是1924年之后,是年被认为是一段漫长衰落期的开端。美国和欧洲的观察家们已经就有关这些特征的评价达成一致。他们最为激赏的是德国电影导演自《卡里加利》时期开始在整个视觉领域展现的控制能力:对制作令人印象深刻的布景的直觉,通过巧妙的照明推动情节发展的精湛技艺。专家们同样意识到了摄影机在德国影片中扮演的显著角色,德国人最早熟练灵活地使用摄影机创作了这些作品。此外,没有人会否认组织才能在这些影片中的作用——集体纪律成就叙事的统一以及灯光、场景和演员的完美合一。^④由于这些独特的价值,德国电影在世界范围内产生影响,尤其在《最卑贱的人》(*The Last Laugh*, 1924)和《杂耍场》(*Variety*, 1925)之后,在这两部影片中,德国电影在摄影棚及摄影技法方面取得了全面进步。“对好莱坞影响最为深刻的正是德国的摄影技巧(camera-work,取该词最完整的意义)。”^⑤作

① 刘别谦(Lubitsch)的历史古装片《激情》(*Passion*, 1919,此为英译片名,德文片名为《杜巴里夫人》,详见本书第4章。——译者注)——美国出现的第一部德国影片——于1920年末在纽约上映。1921年4月,《卡里加利博士的小屋》随后在纽约公映。

② Rotha(1930), p. 178.

③ Amiguet(1923), p. 37.

④ Rotha(1930), pp. 177—78; Barry(*Program Notes*), Series I, program 4, and Series III, program 2; Potamkin(1929), p. 388; Vincent(1939), pp. 139—40.

⑤ Barry, Series I, program 4.

为特有的致敬方式,好莱坞雇请了所有它可以弄到手的德国导演、演员和技术人员。事实证明,法国同样受到莱茵河对岸银幕风格的影响。俄罗斯经典影片则从德国的照明技巧中受益匪浅。^①

可是,羡慕和模仿终究不需要内在理解做基础。已有许多关于德国电影的文字一直在尝试分析其非同一般的特质,如果可能,它们还试图解答与德国电影生态密切相关的一些令人焦虑的问题。可是,这些本质上强调美学的文献把影片当作自主的构造来处理。例如,从未有人发问何以摄影机首先在德国实现了彻底的灵活性。人们也不了解德国电影的演进过程。一直与英国电影杂志《特写》(*Close Up*)合作的保罗·罗沙早就发现了德国影片的艺术价值,他也仅限于完成了一份编年式的摘要作品。“如果考察从战争结束到美国对白片(dialogue film)出现这段时期的德国电影”,他说,“可以大致将这段时期的作品分为三类。其一,戏剧古装片(theatrical costume picture);其二,重要的中期,制作摄影棚艺术片;其三,德国电影的衰落,作品向美国的‘画面感’(picture-sense)作品看齐。”^②至于为何形成这三类影片的继起,罗沙没有尝试给出解释。类似的外部性说明成了定规。它们直接引致危险的误解。由于将1924年之后的衰落归因于重要德国电影人的出走和美国介入德国电影业,大多数作者倾向于认为该时期的德国影片是“美国化”或“国际化”的产物。^③但是人们会发现,这些所谓“美国化”的影片实际上是对当时德国人生活的忠实表达。而且,一般说来,要充分理解某国电影的技巧、内容及其演进,最好能结合这一国家真实的心理模式。

二

有两个原因使电影比其他艺术媒介更直接地反映了一个国家的心理状态:

首先,电影绝非个人作品。俄罗斯电影导演普多夫金认为电影制作与工业生产相同,以此强调它的集体特性:“没有工头和工人,技术管理者将一事无成,如果每一个参与者仅限于机械地完成自己的份内职责,他们的集体努力也不会有好的收效。团队协作使得即使最微不足道的工作也成为这具有生命力的作品的一部分并将之与整个工作有机地联系在一起。”^④杰出的德国电影导演们持相同观点并身体力行。在法国茹安维尔(Joinville)的摄影棚观看G. W. 派伯斯特(G. W. Pabst)执导的一部影片的拍摄时,我注意到他很乐于接受技术人员对布景和布光等细节的建议。派伯斯特跟我说,他以为那样的贡献非常可贵。任何影片的摄制组都表现为一个集合了各色兴趣和爱好的混合体,片场里的团队合作排斥对银幕素材的独断处理,它压抑个人特性,支持

① Jahier(1937), p. 86.

② 参见Rotha(1930),第177页。应该注意的是,罗沙所表达的观点正是当时法国和英国的电影专家对德国电影的看法,尽管他的著作比此前发表类似评论的作品更有说服力且观察更加敏锐。

③ Bardèche and Brasillach(1938), p. 258 ff.; Vincent(1939), pp. 161—62; Rotha(1930), pp. 176—77; Jeanne(1931), 42ff.; etc.

④ Pudovkin(1933), p. 136.

多数人的共性。^①

其次,电影面向无名大众并要投合后者的心意。因此,受欢迎的影片——更确切地说是受欢迎的银幕母题(screen motifs)——应该满足现有的大众欲望。偶尔有人会说,好莱坞极力出售的是没有满足大众真正所想的影片。这种观点认为,好莱坞影片时常愚弄或是误导部分公众,后者的被动境地和无可阻挡的宣传攻势劝使他们接受了这些影片。然而,我们不该高估好莱坞大众娱乐业歪曲事实的影响力。操纵者依赖的是他所掌握的素材的内在特性;即便是纳粹官方纯粹用作宣传的战争片,仍反映了某些无法虚构的民族特性。^② 对它们适用的规律对市场竞争社会的影片更是有效。好莱坞决不会无视公众方面的自发性。普遍的不满会表现为票房收入的减少,而赢利关乎其性命的电影工业必然会尽可能地自我调整,适应思潮的变化。^③ 美国观众看到的固然是好莱坞希望他们喜欢的作品;但从长远来看,公众的意愿决定着好莱坞影片的特性。^④

三

与其说电影反映显见的信条,不如说它反映的是心理习性(psychological dispositions)——那些多少会向意识维度延伸的处于集体心理深层次的东西。当然,畅销杂志和广播、畅销产品、广告、时髦语汇以及一个民族文化生活中的其他沉积物也会为我们了解社会中的主流心态和普遍的内在倾向提供有价值的信息。不过,银幕媒介在包容性方面远胜于以上来源。

因为摄影机变化多端的运动、剪接以及许多特殊技法,电影有能力同时也不得不审视整个可见的世界。欧文·潘诺夫斯基在一次重要演讲中将这一活动定义为“空间的动态化”(dynamization of space):“在电影院里……观者有固定的座位,但只是物理意义上的……从美学角度说,当他的眼睛与在远近八方持续移动的摄影机镜头合为一体时,他便是处在不断的运动中。于是呈现在观者面前的空间如观者本身一样是活动的。不但各种实体在空间中移动,空间本身也在移动,它变化、转向、消解又重新定形……”^⑤

在征服空间的过程中,虚构影片和纪实影片都记录了它们所反映的这个世界的无数构成元素:宏大的群众场面,人体不经意的造型和单调的物件,以及不断发生的不起眼的事件。实际上,银幕对这些通常被忽略的不起眼的小事件表现了特有的关注。特写在电影诞生之初便出现,早于其他任何电影技法,并且在整个电影发展史中持续证明着自己的重要性。“一旦进入拍摄”,埃里克·冯·斯特劳亨对一个采访者说,“为了每个细节的完美,甚至为了捕捉面部表情如何变化,有时我会日以继夜地工作,不吃不睡。”^⑥ 搜寻细枝末节,电影似乎是在完成一项天生的使命。

① Balázs(1930), pp. 187—88.

② 见增补部分对这些影片的分析。

③ Farrell(1946), p. 26.

④ 在前希特勒时期,德国电影工业不如美国集中发达。乌发公司(Ufa)虽未形成垄断但具有明显优势,同时期的公司规模大小不一。这种情形导致电影作品的多样性,也强化了德国银幕反映各种心理状态的功能。

⑤ Panofsky(1937), pp. 124—25.

⑥ Lewis(1941).

内在生活表现在各种自然环境和外部生活的集合中,尤其表现在那些几乎无法感知的表面信息之中,这些信息组成银幕处理对象的最基本部分。通过记录可见的世界——无论是当前现实或是虚构的世界——电影借此为探知隐秘的心理活动提供线索。纵观默片时代,霍瑞斯·M·卡伦(Horace M. Kallen)指明了特写的揭示功能:“偶尔拨弄手指、摊开手心或是紧握拳头、扔手帕、摆弄完全不相干的物件、跌绊、摔落、找寻以及一无所获,这类细微的动作成为可见的象形文字,展现了人类关系中不可见的动力学……”^①正因为电影中“可见的象形文字”对故事情节的补足,电影独具包容性。通过向剧情和视觉的渗透,“人类关系中不可见的动力学”或多或少刻画了影片出产国的内在生活。

与大众欲望殊为暗合的影片同时取得突出的票房佳绩看来是天经地义。不过,在同时存在的众多需求当中,一部热门影片只能迎合其中一项,甚至还不是顶明确的某一项。在一篇论及美国国会图书馆遴选收藏影片方法的论文中,芭芭拉·戴明(Barbara Deming)对这一点有详尽叙述:“即便可以断言……哪些是最受欢迎的影片,结果恐怕也只是通过尽可能地保存这些影片,人们可以一再保留同一个梦……同时错过其他无缘在个别最受欢迎影片中出现的梦,可是,它们又的确曾在大量成本较低、较冷门的影片中一再出现。”^②可通过统计区分的影片流行程度其实不如其画面及叙事母题的流行程度来得重要。对这些母题的不断重复使它们成为内心急迫愿望的外向投射。当它们在热门影片和冷门影片、B级影片以及大片中同时出现,它们显然最大程度地承载着表明症候的任务。这部德国银幕的历史就是遍布在各级别影片中的母题史。

四

谈到一个国家特殊的心理状况,绝不是指某种一成不变的民族性格。本书关注的仅仅是在处于某个特定发展阶段的国家中盛行的集体习性和倾向。第一次世界大战之后迅速席卷德国的是怎样的恐惧和期待?这类问题在限定范围内是合理的;附带要说一句,它们是仅有的能够通过当时的影片进行合理分析得到解答的问题。换言之,本书无意构建任何凌驾于历史之上的所谓民族性格模式,它只关注一个民族在某特定时期的心理范式。对各个伟大民族进行涵盖政治、社会、经济和文化领域的历史研究并不少见。我期望在这些为人熟知的类型中补充一份有关心理史的研究。

某些银幕母题完全有可能只关涉这个民族的局部,不过,此一方面的谨慎不应让人对总体上影响着这个民族的诸种心理倾向抱持偏见。它们较为可靠是因为,共有的传统和不同社会阶层人群间的相互关系在集体生活的纵深处施放着一体化的影响。在前纳粹时期的德国,中产阶级的趣味渗入了所有阶层;它们与左派的政治热情抗衡,也填补了上流社会的精神空虚。这解释了德国电影——植根于中产阶级心理的电影——在全国范围内的吸引力。从1930年到1933年,

^① Kallen(1942), p. 809.

^② Deming(1944), p. 20.

演员汉斯·阿尔贝尔斯(Hans Albers)在那些将典型的资产阶级白日梦一一实现的影片里出任男主角;他的成就让工人观众们大感痛快,在影片《穿军服的少女们》(*Mädchen in Uniform*, 1931)中,我们又看到贵族家庭的女孩们对他的照片顶礼膜拜。

科学传统认为民族性格在动机链条中所担当的角色更多的是结果而非原因——自然环境、历史经验、经济和社会状况的结果。既然我们同属人类,可以认为,类似的外部因素在任何地方都会激发相似的心理反应。1924年到1929年间在整个德国境内蔓延开来的思想麻痹状态决非德国的特有现象。在相似环境的影响之下,很容易证明在其他国家也会发生类似的集体麻痹现象——也已经发生。^①可是尽管如此,一个民族的心理态度对外部因素的依赖不能成为我们一再忽视这些心态的理由。任何时候结果都有可能转化为自发原因。尽管心理倾向具有派生特性,它们却常常具有自主的生命力,而且,心理倾向本身会成为历史演进的根本源动力,而不是机械地跟随变动不居的环境变化。在每个民族的历史进程中,它都发展出了一套既保留其原初动机又经历了自我蜕变的习性。我们无法简单地根据当前外部因素推断习性,相反,正是它们帮助人们决定对这些因素做出何种反应。我们同属人类,虽然处世方式不尽相同。一旦发生剧烈的政治变革,这些集体习性便会集攒动量。政治体制的瓦解导致心理系统的崩溃,在随之而来的骚乱中,传统的内部心态获得松绑,无论是遭遇反对或是得到认可,它们定会引人注目。

五

我们对“一战”到希特勒最终获胜这段时期——正是本书所讨论的时期——德国历史知识惊人的缺乏说明大多数历史学家忽略了心理因素的重要性。不过,对于事件、背景和意识形态已有多维度的透彻研究。众所周知,1918年11月的德国“革命”没能实现德国的彻底变革;此后,无所不能的社会民主党证明自己只有在打击革命力量的中坚时是无所不能的,可是它没有能力清理军队、官僚系统、大地主和富人阶层;这些传统势力实际上继续把持着1919年之后徒有虚名的魏玛共和国。我们也了解年轻的共和国如何饱受挫败,德国最重要的实业家和金融家对其实施打击策略,他们明目张胆地哄抬物价,使过去的中产阶级陷入贫困。最后,人人都知道,在实行道斯计划^②——获得国外贷款的幸运年代,大企业从中获利颇丰——五年之后,世界性的经济危机使稳定时期的昼景破灭,摧毁了中产阶级仅剩的底子和民主精神,不断增加的失业人数终于使人民彻底绝望。在从未真正建立的“体制”的废墟中,纳粹幽灵大行其道。^③

不过,以上经济、社会和政治因素尚不足以解释希特勒主义的巨大影响力以及反对派阵营可怕的情性。值得深思的是,许多观察力敏锐的德国人直到最后一刻都对希特勒不以为然,即使在

① 当然,这样的相似性根本不比表面的相似更能说明问题。任何地方的外部环境都不可能完全相同,而且无论它们承载何种心理倾向,这些倾向都要在其他各具意味的倾向构造中发挥作用。

② 该计划由美国财政家道斯(Charles Gates Dawes, 1865—1951)提议,计划核心为减少德国的“一战”赔款数额,道斯因该计划获得1925年诺贝尔和平奖。——译者注

③ Rosenberg(1935); Schwarzschild(1942); etc.

他上台之后,他们仍然认为新政权不过是一次短暂无望的冒险。这类观点至少表明,在国内形势中还存有某种无法解释的因素,还有某种以通常视角无法由其外部环境推知的因素。

只有少数关于魏玛共和国的分析暗示了隐藏在社会民主党人的先天不足、共产党人的不当指挥以及德国大众奇突反应背后的心理机制。^① 弗兰茨·诺曼(Franz Neumann)不得不将共产党人的失败部分地归咎于“他们没能正确评估影响德国工人的心理因素和社会倾向……”,随后他又对国会有限的政治权力做出发人深省的评论:“民主或许依旧存活着——但前提是民主的价值体系在社会中根深蒂固……”^② 埃里希·弗洛姆(Erich Fromm)对此有详细论述,他认为,德国工人的心理倾向压制了他们的政治信念,并因此导致社会主义党派和工会的突然溃败。^③

广大中产阶层的举止似乎也受到无可遏止的强迫症的规制。我曾在1930年发表的一篇文章中指出大多数德国雇员身上明显的“白领”式自负,他们的经济和社会地位实际上与工人相差无几,甚至更低。^④ 尽管这些底层中产者再也无望获得资产阶级的安全感,他们仍然蔑视一切更加符合其处境的原则及目标,维持着已无任何现实基础的姿态。结果是导致精神上的孤绝境地:他们固执地生活在虚空之中,这更加重了他们的心理痼疾。小资产阶级的行为更令人吃惊。小店主、商人和手艺人满腔怨愤,以至于害怕自我调整。他们没有意识到,支持民主才对他们真正有利,相反,他们宁愿跟雇员一样听信纳粹的许诺。他们之所以对纳粹听之任之不是因为正视现实,而是基于情感上的固恋。

故此,在经济转型、社会危急和政治图谋的显性历史背后运行着一段关涉德国民众内在习性的隐秘历史。借助德国银幕这一媒介来暴露这些习性或许可以帮助我们理解希特勒的上台与统治。

① 其中重要的分析成果有 Horkheimer ed. (1936); 特别见 Horkheimer (1936), 第3—76页。

② Neumann (1942), pp. 18—19, 25.

③ Fromm (1941), p. 281.

④ Kracauer (1930).

物质现实的复原

[德]齐格弗里德·克拉考尔 著

邵牧君 译

别具特色的艺术

为了使我们有可能经验物质现实,电影必须表现出它所描绘的东西。这个要求并不是那么易于理解的,它挑起了关于电影手段跟各种传统艺术的关系的争论。

绘画、文学、戏剧等等,不管它们跟自然界有多大牵扯,它们并不真正地再现它。毋宁说,它们是利用自然界作为原料来构造出含有独立性质的作品。原料本身在艺术作品中已无所存留,或者说得更精确些,所有能存留下的东西都已被改造得足以体现出作品所要表达的意图。从某种意义上来说,现实生活素材在艺术家的意图中消失了。当然,他的创作想象可能是由实在的物象和事件点燃起来的,但他并不按照它们原来的无组织状态,把它们保留在作品之中,而是按照它们在他心中唤起的形式和想法来任意地处理它们。

这就使画家或诗人跟电影导演有了不同;画家如果跟电影导演一样,把生活按照其原来面貌照相式地再现出来,他就不成其为艺术家了。不管他的意图是多么的现实主义,他总要超出现实,而不能纪录现实。由于他可以自由地实现自己的造型意图,他的作品便易于成为一个富有意义的整体。结果,一部艺术作品的意义便决定了它的各个组成元素的意义;或者反过来说,它的各个组成元素只有在它们能对作为一个整体的作品本身的内涵的真或美有所贡献时,它们才是有意义的。它们的职能不在于反映现实,而在于造成一个现实的幻象。艺术的形成是一个由上层到基础的过程。从早期人们对照相手段的观点来看,这也适用于那些模仿自然、给人以无目的的感觉或像达达派那样破坏艺术的作品。在一幅完美的拼贴画里,一小片报纸便从一件跟艺术无关的实物转变为一个(用爱森斯坦的术语来说)“思想概念”^①的外射。

艺术闯入电影的结果是使电影的固有的可能性遭受了损害。如果有些影片为求美学上的纯洁性而接受了传统艺术的影响,它们便放过电影手段所特有的发挥专长的机会。它们即便描绘

* 此文选自齐格弗里德·克拉考尔著,邵牧君译,《电影的本性——物质现实的复原》(*Nature of Film: the redemption of physical reality*),北京:中国电影出版社,1981年。

① 见齐格弗里德·克拉考尔著,邵牧君译,《电影的本性——物质现实的复原》,第280页。

了可见的世界,它们也不可能把它表现出来,因为其中的镜头只是为构成可以够得上艺术资格的玩意儿而设计的;这样,现实生活素材也就在这类影片里丧失了它作为原始材料的特性。这里不仅是指那些一心想显得很艺术化的实验影片(例如布努埃尔—达利的《一条安达鲁狗》[*Un chien andalou*, 1929]),并且也包括所有那些不计其数的商业性影片,它们虽然全无艺术可言,然而也都通过效法戏剧的道路有意无意地向艺术献媚卖好。

谁也不会忽视《一条安达鲁狗》(一部在艺术上极受注意的杂拌式作品)和舞台化的普通娱乐片之间的差别。然而艺匠的产品和艺术家的作品却存在共同之处:它们都抛弃了电影手段所特有的任务。如果跟《温别尔托·D》或《卡比利亚之夜》(*Le Notti di Cabiria*, 1957)相比,一般的舞台化影片和某些水平很高的先锋派影片,无论其间差别有多大,也不能不成为一路的货色。这类影片利用,而不是探索,它们所插入的物质现象;它们插进这些画面,不是鉴于其本身的价值,而是旨在构成一个有含义的整体;它们在构成这类整体时,把我们的注意从物质的领域引回到意识形态的领域。艺术在电影中是起促退作用的,因为艺术代表整体的概念,因而便妄图让那些涉及同时也掩盖起物质现实的信仰继续发生影响。结果这类影片便给流行的抽象化倾向助长了声势。

尽管这类影片无可否认是很常见的,但这并不足以使我们忽视那些拒绝“‘艺术’的谎言”^①的影片。后一类影片包括朴素的纪实影片——新闻片或纯粹纪实的纪录片——和那些受到影片作者的造型意图的影响的故事片。纪实影片(它们甚至根本没有想成为艺术品)完全遵循现实主义倾向,因此,它们至少满足了我称之为“电影的方法”^②的最低要求。至于故事片,它们是现实主义倾向和造型倾向的共同的活动场所;然而在这些影片里,后者从来不试图排挤或压倒前者,就像在任何一部舞台化影片中所做的那样。例如《战舰波将金号》、无声喜剧片《贪婪》、若干西部片和强盗片《大幻影》(*La Grande Illusion*, 1937)、意大利新现实主义的主要作品《被遗忘的人们》(*Los Olvidados*, 1950)、《于洛先生的假期》(*Les Vacances de M. Hulot*, 1953)、《潘查理父亲》(又译为《大地之歌》, *Pathar Panchali*, 1955)等等:所有这些影片都主要依靠摄影机拍摄下来的原始材料的暗示力量;所有这些影片都或多或少地遵照了费里尼的这样一句至理名言:“一部‘好片子’不应当指望成为一个独立自在的艺术品,而应当‘含有错误,就像生活、像人们那样’。”^③

是否这种性质的影片更符合电影的要求呢?不管怎么说,它们的显著特点往往在一切类型的影片中都可以见到,而且常常还出现在某些最意想不到的地方。一部在其他方面都是舞台化的影片,往往含有一个在无意之中完全是由画面本身来说明问题的场面,它在一刹那之间使观众完全忘掉了表面的故事情节。也许有人认为这样一部影片在结构上是拙劣的;但它那所谓的缺点实际上正是它的唯一的长处。半纪录性影片的倾向部分地代表了对戏剧性纪录片的优点的一

① 转引自亨利·阿杰尔:《论编年史形式的影片》(Henri Agel, “Du film en forme de chronique”),见阿斯特编《电影与小说》(Astre, ed., *Cinéma et roman*),巴黎,1958年,第155页。

② 见齐格弗里德·克拉考尔著,邵牧君译,《电影的本性——物质现实的复原》,第46—49页。

③ 引自巴赫曼:《费德里科·费里尼:访问记》(Bachmann, “Federico Fellini: An Interview”),见休斯编《电影论文第一集:观众和电影导演》(Hughes, ed., *Film: Book I*),纽约,1959年,第103页。

种让步^①。歌舞片的独特结构也反映了现实主义的和造型的倾向深藏在电影手段内部的那种变化不定的(如果不是绝对矛盾的)关系^②。最近以来,人们正在试图,或者毋宁说再次试图让演员即兴编词,以便摆脱文学和严谨的故事结构的束缚^③。(至于这些尝试能否把真正的偶然事物带入影片,那是另外一个问题。)

所有这一切并不意味着摄影机的现实性和艺术是互相排斥的。但如果说凡是真正表现出其描绘对象的影片是艺术,这种影片也应当是另具特色的艺术。电影和照相确实是唯一能展示其原始材料的艺术。当这种艺术进入到电影化的影片里来时,那必然是由于这些影片的制作者们善于观察自然。电影艺术家犹如一个富有想象力的读者或一个难以抑制其好奇心的探险家^④。这里不妨重复一遍我在前文表述过的一个定义:他是“这样的一个人,他在刚开始时是想讲述一个故事,但在拍摄过程中,他那网罗整个物质现实的内在要求,以及他那种感到必须抓住物质现实才能通过电影化的语言来讲述故事(任何故事)的心情战胜了他,于是他就愈来愈深入地闯进物质现象的丛林,而如果他不是经过极大的努力,他便有完全迷失道路的危险,再也回不到当初的大路上来。”^⑤

日常生活的瞬间

电影观众是在一种恍若入梦的状态中注视着银幕上的画面的^⑥。因此,他们所接触的物质现实可以说是很具体的;说得更精确些,他们所经验到的是一系列的偶然事件、分散的物象和无可名状的形体。在电影院里,米歇尔·达德欢呼道,“我们是有毒的植物、鹅卵石……的兄弟。”^⑦由于电影的主要表现对象是物质的细节^⑧,同时也由于意识形态的衰落,我们的已经碎成片片的心灵事实上不可避免地会更宜于吸收“物质生活的短暂瞬间”(巴拉兹语),而不是整体^⑨。如今物质生活可能已成为整个生活中最重要的一个领域。请问,使我们感到醉心的这类“短暂的瞬间”是否只适合于某一特定的生活轨道呢?

在故事片里,这些微小的单位是可以被自由地安排在一切实可以想象的生活轨道上的情节元素。它们可以是试图再现往事、沉湎于幻想、鼓吹一种信仰,或描绘一场个人性质的冲突、一次奇怪的探险,等等。即以这种故事片中的任何一个元素来说吧;它的作用无疑在于推进它所属的故事情节,但是,它同时也单纯地作为可见的现实中一个孤立的、仿佛被一些模模糊糊的意图包围

① 见齐格弗里德·克拉考尔著,邵牧君译,《电影的本性——物质现实的复原》,第329—330页。

② 同上,第187—189页,270—271页。

③ 同上,第124页(关于派伯斯特的《珍妮的爱情》[*Die Liebe der Jeanne Ney*, 1927]的场面处理)和第814—815页注。

④ 同上,第21页。

⑤ 同上,第324页。

⑥ 同上,第9章,特别是第210页。

⑦ 引自米歇尔·达德:《电影的人性意义》(Michel Dard, *Valeur Humaine du cinéma*),巴黎,1928年,第15页。

⑧ 见齐格弗里德·克拉考尔著,邵牧君译,《电影的本性——物质现实的复原》,第62、376—378页。

⑨ 同上,第112、285页。

了起来的瞬间,对我们产生强烈的甚至是主要的影响。正是在这种情况下,瞬间便跟整个故事重心所在的冲突、信念或探险等等脱离了关系。银幕上的一张脸可以作为恐惧或幸福的一个独特的表现而吸引住我们,至于脸上表情的来由则可以不管。作为一次口角或一场恋爱的背景的某条街道可能会成为注意中心,并产生一种迷人的效果。

因此,街道和脸孔便启示了一个远比它们所推进的情节要表现的领域广泛得多的领域。这个领域可以说是绵亘在特定的故事内容的上层建筑底下的;它是由各种人人都熟悉的瞬间组成的,例如像出生或死亡、一丝微笑或“风吹树叶、自成波浪”^①之类最普通的瞬间。当然,在每一个诸如此类的瞬间中发生的事情,(埃立克·奥尔巴赫说)“都跟生活在其中的个人有非常密切的联系,但它也(由于同一个原因)跟一般人所共有的基本经验有联系。正是这种随便碰到的瞬间,它跟很成问题的和动荡不安的社会秩序(人们为此而争论不休并感到绝望)没有多大关系;它像日常生活那样,并不受社会秩序的影响。”^②虽然他的深刻观察是针对现代小说的,它同样也适用于电影——唯一不同的是,小说的内容是以非电影所能使用的方法来表现内心生活的,这一点在这里可以姑且不论。

奥尔巴赫随口提到的“日常生活”提供了一个重要的线索。这些琐小的、限你我以及其他人所共有的经验有联系的、随便碰到的瞬间,可以说是构成了日常生活的领域——现实的一切其他形式的母体。这是一个非常具体的领域。即使你暂时不去考虑那些流行的信仰、意识形态性的目标、专门的计划等等之类的东西,你也仍然抛不开作为日常生活的标志的悲伤和满足、不和和欢乐、需要和追求。它是习惯的行为和难以觉察的相互影响交织成一种富有弹性的东西,它改变得很慢,战争、瘟疫、地震和革命都摧毁不了它。电影即倾向于探索日常生活的这种构造。所以电影不仅帮助我们理解我们的特定的物质环境,并且向各个方向扩展它。电影实际上是把整个世界变成了我们的家园。

这一点早在电影发明初期即已得到承认。德国批评家海尔曼·谢弗埃尔(Herman G. Scheffauer)在1920年时即已预言人类将通过电影“而熟悉整个地球,就像熟悉他自己的房子一样,尽管他可能从未走出过他那小村子的狭小天地”^③。三十多年之后,迦勃里尔·马赛尔(Gabriel Marcel)用类似的语句表明了他的意见。他赞美电影——特别是纪录电影——具有深化和进一步密切“我们跟作为我们栖息所的大地之间的关系”的力量。“而且我应当说”,他补充道,“由于我容易对惯见的东西——那就是我在现实中不再去看的那些东西——感到厌倦,电影所特有的这种力量对我说来似乎真正具有复原的作用。”^④

① 见齐格弗里德·克拉考尔著,邵牧君译,《电影的本性——物质现实的复原》,第39页。

② 引自奥尔巴赫:《模仿:西方文学中对现实的表现》(Auerbach, *Mimesis*),普林斯顿,1953年,第552页。

③ 引自谢弗埃尔:《空间的生动化》(Herman G. Scheffauer, “The Vivifying of Space”),载《自由人》(*The Freeman*)周刊(1920年11月24日和12月1日)。

④ 引自马赛尔:《电影艺术的可能性与局限性》(Gabriel Marcel, “Possibilités et limites de l’art cinématographique”),载《电影观众心理学国际评论》(*Revue internationale de filmologie*),1954年7—12月号,第5卷,总第18—19期,第164页。

物质的证据

电影在介绍我们认识我们所居住的世界时,向我们展示了各种现象,让这些现象出现在证人席上是特别有效果的。电影使我们面对那些我们所怕见的东西。而且它常常迫使我们和现实生活中的各种事件进行对质,以检验我们对这些事件通常所抱的看法是否正确。

美杜莎的脑袋

我们都在学校里念过蛇发魔女美杜莎的故事,相传她那张长有巨齿、舌头拖出的脸是那么吓人,以致人或兽只要看她一眼便会变成石头。当雅典女神忒愚珀耳修斯去杀掉那个女怪时,她警告他千万不要去看她的脸,而只能在她给他的那面光亮的盾牌上看它的映像。珀耳修斯按照她的忠告,用赫尔墨斯赠给他的镰刀割下了美杜莎的脑袋^①。

这个神话的寓意当然在于让我们不要并且也不能去正视真正恐怖的东西,因为它们会使我们吓破胆子,丧失力量;我们只能从再现它们的真面目的映像中得知它们到底是什么个样子。这类映像属于镜中映像的性质,和艺术家对一件看不见的可怕东西的富有想象力的描绘毫无共同之处。如今在一切已有的表现手段中,唯有电影是镜子式地反映自然的。因此,我们便必须依靠它来反映如果我们在现实生活中遇到它们将会吓坏我们的那些事件。电影银幕是雅典女神的光亮的盾牌。

然而,问题还不仅止于此。此外,这个神话还暗示出,盾牌上或银幕上的映像是一种有目的的手段;它们应当使观众能够(或进而言之,诱使观众)砍掉它们所反映的吓人东西的脑袋。有许多战争片为表现暴行而大量表现暴行。这类影片是合乎需要的么?在神话里,美杜莎被斩首还不等于天下从此太平。据说雅典女神把那个吓人的脑袋系在她的盾上以吓唬她的敌人。珀耳修斯——看映像的人——并未能把鬼怪斩草除根。

因此就产生了这样一个问题:是否值得到隐藏在那些可怕的映像背后的意图或它们的极不稳定的效果中去寻找这些映像的意义呢?例如乔治·弗朗叙的《野兽之血》——一部关于巴黎一家屠场的纪录片:马和牛被有条不紊地开膛破肚,地板上满是血;一把锯子把尚未僵冷的动物尸体肢解开来;有一个莫测高深的镜头表现人们正在把若干小牛的脑袋排列成一个质朴的形式,平静得就像一个几何图形的装饰品似的。如果认为这些令人难以卒睹的可怕画面是想宣扬素食主义的教义,那未免荒唐可笑;这些画面也未必能被指责为企图满足渴望看到破坏场面的凶恶念头^②。

可怕事物的镜子式映像本身就包含了反映的目的。这些映像进入观众脑际后,便使那些过

① 见格拉夫斯:《希腊神话》(Graves, *The Greek Myths*),巴尔的摩,马里兰,1955年,两卷本,(企鹅丛书),第1卷,第127,238—239页。

② 见齐格弗里德·克拉考尔著,邵牧君译,《电影的本性——物质现实的复原》,第71—73页。

于可怕以致不能在现实中加以正视的东西的面貌存留在他们的记忆之中。我们在观看排列成行的小牛脑袋或关于纳粹集中营的影片中横七竖八的创伤累累的人体之后,本来隐藏在恐惧和想象的幕布后面的看不见的可怕景象便恢复了其原来面貌。只要打破一个最叫人害怕的禁区,我们就能获得这种经验。也许珀耳修斯的最大功绩还不在于割下了美杜莎的脑袋,而在于克服了自己的恐惧心理,敢于观看盾上的映像。难道不正是由于闯过了这一关才使他能斩除妖魔的么?

对 质

实证性的形象 让可见的物质现实和我们的现实概念进行对质的影片或镜头段落,总是或者肯定这些概念的正确性,或者当面拆穿它们的虚妄性。第一种可能性不太值得注意了,因为它很少涉及真正的实证问题。肯定性的形象一般来说都不是为了给一个观念提供实际的根据,而是要劝导我们对之深信不疑。例如,爱森斯坦的《旧与新》中集体农民的表面的幸福生活、纳粹影片中狂热的群众向希特勒高呼万岁、西席·地密尔的《十诫》(*The Ten Commandments*, 1956)中不可思议的宗教奇迹,等等。(可是地密尔真是一个举世无双的演出家呵!)

所有这些都是假证据。这些伪造的实证是旨在让你相信,而不是观看。这类影片里常常出现一种已成陈套的镜头,它颇能集中表现它们的思想实质:用某种逆光角度拍摄的一张脸,使头发和面颊都被围上一条光带,以暗示光轮。这种镜头的职能更多在于装饰而不是揭示。每当视觉形象承担起这种职能时,我们就可以相当有把握地认为它们的目的是宣传一个信念或提倡思想统一。当然,并非所有的实证性的形象都是虚假的。在《乡村牧师日记》(*Le Journal d'un cure de campagne*, 1951)里,青年牧师的脸纯粹以它本身的力量具体地表明了他的宗教信仰和他的精神痛苦的严酷实况。

揭露 当然,我们的主要兴趣还不在于证实性的形象,而在于那些向我们的物质世界概念提出质疑的形象。一旦影片让摄影机所抓住的现实和我们的错误的现实概念进行对质时,全部作证的任务都落到了形象的身上。由于这时起作用的是形象的纪录性质,这种对质当然是符合电影的方法的要求的,事实上,这种对质可以说是跟物质生活之流一样,也是电影手段的职能的一种直接表现。

在迄今为止的大量影片中无疑存在着许多这种对质的例子。很有意思的是,无声喜剧片(在其中对质是被用来造成喜剧效果的)是利用电影的技巧特性来造成对质的。在卓别林的《移民》(*The Immigrant*, 1917)一片的一个船上场面中,一个旅客从背后看去仿佛完全是在害晕船病,结果从正面的角度看去时,发现他原来正在忙着钓鱼。摄影机方位一变,真相便毕露了。这是一个标准的噱头——这个镜头消除了由前几个镜头故意造成的误解。不管是逗乐还是谴责,基本原理则是同一的。第一个利用摄影机作为一个揭露手段的人当然是D·W·格里菲斯。他认为他的任务是“让你们看见”^①;他注意到这个任务要求他不仅再现我们的环境,并且揭露我们的偏

^① 见齐格弗里德·克拉考尔著,邵牧君译,《电影的本性——物质现实的复原》,第51页题辞。

见。他在第一次世界大战期间的影片中有许多这方面的范例,其中之一便是《凋谢的花朵》中这样一个场面:他把影片主人公之一——一个中国人的高尚、谦恭的脸孔和两个传教士的油滑、伪善的面部特写对列在一起。这样,格里菲斯便让白人的优越感和它的实际内容进行了对质,而通过这种对质他指责它是一种不正当的偏见。

后人常常袭用他创立的这种方式来揭露社会上不公正的现象和造成这种现象的意识根源。贝拉·巴拉兹——他很有见地地指出了电影的“最内在的……喜欢暴露和揭发的倾向”——称赞爱森斯坦和普多夫金的20年代的影片是电影艺术的顶峰,因为它们很注意在这些方面进行种种的对比^①。

他们影片中那些貌似揭露的东西不用说实际上全是强有力的宣传品。但是,跟公共舆论一样,纪录片素材也不是永远可以被滥用的,某些真情实况肯定还会时时有所泄漏。例如在《圣彼得堡的末日》(*Konets Sankt-Peterburga*, 1927)中,青年农民走进沙俄首都的圆柱林立的宫殿的场面,便在一刹那之间表明了暴虐的专制统治和建筑上的宏伟壮丽之间不言而喻的那种联系。

并非只有苏联电影才偏爱利用摄影机来进行社会批判。约翰·福特在《愤怒的葡萄》(*The Grapes of Wrath*, 1940)里把流浪的农业工人的悲惨境遇暴露无遗,而让·维果在《尼斯景象》里则通过饱食终日的富人生活中一些随便碰到的瞬间谴责了这种空虚的生活。在这方面最卓越的成就之一是乔治·弗朗叙的《伤兵养老院》——一部由法国政府委托摄制的影片。表面上,它只是如实地记述了一次参观历史建筑物的活动;向导、年老的伤兵,在旅行观光者们的簇拥下,在各种展品跟前走过,就拿破仑、顶盔胄甲的武士和历次打胜的战争发表各种评论。然而,跟他们那些陈腐的评论配合出现的画面却传达出了它们的微妙含意,结果便使整部影片变成对黥武主义和无聊的英雄崇拜的一次控诉。

或者,揭示物质现实的目的是要戳穿那些陈规俗套。埃立克·冯·斯特劳亨在《贪婪》等影片里让他的摄影机停留在最粗俗的生活现象之上——揭示出隐藏在文明的薄幕之后的一切痼疾。在卓别林的那部揭露性极强的影片《凡尔杜先生》(*Monsieur Verdoux*, 1947)里,湖面上漂荡着一只小船的远景恍若一个假日出游的摄影师梦中所见的和平和幸福的景象;但是接着而来的船的近景,表现卓别林(扮演凡尔杜先生)正想去杀害另一个受骗者,冲散了这场美梦。如果你看得够仔细的话,你将会发现田园风情的后面隐藏着杀机。从弗朗叙的关于屠场的影片——它给日常生活过程投下了一层深沉的阴影——中,同样也可以归结出这种寓意。

这类揭露性镜头跟真正适合于电影表现的主题有一个共同的特点:它们具有非常强大的感染力,以致即使是一部在其他方面都是舞台味十足的影片,只要其中出现有这类镜头,它便可能转变成某种相当电影化的东西。英格玛·伯格曼(*Ingmar Bergman*)的《第七封印》(*The Seventh Seal*, 1957)固然基本上是一出神话剧,但它所描绘的各种中世纪信仰和迷信却始终受到好追根究底的骑士和他的公开抱怀疑态度的随从的盘问。这两个人物都表现出一种讲究实际的态度。

^① 见巴拉兹·贝拉:《电影的精神》(*Béla Balázs, Der Geist des Films*),哈莱,1930年,第215—217页。

他们的种种世俗的疑问造成了对质的效果,并因而使这部影片在一定程度上符合于电影手段的特性。

由基础到上层

以上所说的一切都是关于出现在银幕上的物质现实的各种元素或瞬间的。尽管这些表现具体的瞬间的画面的全部意义即在于它们本身之中,我们实际上却并不仅止于吸收它们,而且还感到急欲把它们所告诉给我们的东西跟我们的整个生活联系起来。这正如米歇尔·达德所说的:“电影把各种事物从其混乱状态中解脱出来,然后重又把它们投入心灵的深渊,这样,电影便在心灵中引起了巨大的波动,就像一块落水的石头在水面上激起了波浪一样。”^①

在心灵中激起的大浪把我们对充分经验过的事物的含义所持的看法冲到了岸上。能使我们形成这些看法的影片可能便涉及了意识形态的领域。但如果这些影片是忠实于电影手段特性的话,它们就肯定不会从一个预先规定的观念出发,然后进入物质世界来给这个观念寻找例证;相反地,它们是从物质材料着手,取得线索后再逐步走向某个问题或信念。电影的精神是唯物主义的;它是从“下”而“上”的。它这种天生的活动方向的重要意义无论怎样重视也不会过分。欧文·潘诺夫斯基这位伟大的艺术史家即以此作为电影和其他传统艺术之间的根本区别:“一切起源较早的表现艺术的创作过程,都在或大或小的程度上符合于一个唯心主义的世界概念。这些艺术都是所谓由上层到基础,而不是由基础到上层;它们从一个观念开始,然后把它注射到没有定型的物质中去,而不是从构成物质世界的物象开始……电影——并且也只有电影,才正确地对待了那种不管我们喜不喜欢、反正已渗入当代文明的唯物主义的宇宙观。”^②

因此,在电影的指引下,我们便不再是通过穿越无人地带的公路,而是经由事物的丛林中的蜿蜒小径,最后接触到思想观念的。戏剧观众在观看一次演出时主要是他们的头脑受到感染,并只有通过头脑才触动他们的感觉;而电影观众则发现自己的处境是完全不同的:他们必须在心理上深受影响,否则就不可能提出任何问题,也找不到任何答案。“电影”,路西安·塞弗说,“……要求观众采取一种新的活动形式:他的敏锐的眼光必须从物质的东西开始,然后转向精神的东西。”^③查尔斯·德丘克莱尔在谈到这种由下而上的运动时指出了它的意义:“如果说感官对我们的精神生活是有所影响的,那么,电影便成了一种作用于心灵的强有力的激素,因为它提高了我们的感官知觉的数量和质量。”^④

① 引自米歇尔·达德:《电影的人性意义》,第16页。

② 引自潘诺夫斯基:《电影中的风格和手段》,载《批评》,1947年1—2月号,第1卷,第3期,第27页。另见霍赛尔:《艺术社会史》(Hauser, *The Social History of Art*),第2卷,第955页。

③ 引自塞弗:《电影和方法》(Lucien Sève, “Cinéma et méthode”),载《电影观众心理学国际评论》,1947年7—8月号,第1卷,第1期,第46页。

④ 引自查尔斯·德丘克莱尔:《电影与思想》(Charles Dekeukeleire, *Le Cinéma et la pensée*),1947年,(知识丛书),第15页。另见莱皮埃:《戏剧与电影》(Marcel L'Herbier, *Théâtre et cinéma*),见福特编《电影言论集录》(Ford, ed., *Bréviaire du cinéma*),第99页。

“人类大家庭”

那么,精神生活本身又如何呢?虽然电影在其由基础到上层的进程中所提出的各种思想主题并不属本书的论述范围,但是,哪怕只是为了做个交代,这里似乎有必要指出如下两点。首先,历来的事实已经证明,想给各种思想主题或思想任务规定出主次地位的一切企图都是徒劳的。巴拉兹·贝拉所提出的只有当电影为革命的目的服务时它才能充分发挥其作用的论点^①,跟新现实主义和其他思想学派所提出的主张“电影手段和社会主义或集体主义关系特别密切”^②的类似论点一样站不住脚。格里尔逊给电影,或者毋宁说纪录电影,所下的定义——一种教育的手段、一种提高公民责任感的手段^③——也不是那么理由充分的。具有同等正当性的思想主题是无限多的。例如(这里只稍稍举出几个)费里尼对正在渴望找到同情和生活目的的无依无靠的个人所表示的严重关切^④,布努埃尔对我们生活的杂物库里比比皆是的残暴和纵欲行为的注意;弗朗叙对日常生活的深渊所怀的恐惧——这是一个青年人半夜醒来突然发觉死亡的迫近、娱乐和屠杀的结合……时所产生的那种恐惧。

在各种适合电影表现的思想主题中,特别值得提出的是反映和肯定世界各国人民之间实际的和解精神的主题。埃立克·奥尔巴赫在指出现代小说中所表现的随便碰到的瞬间是“跟一般人的共有的基本经验有联系”^⑤之后,紧接着就十分合乎逻辑地提到了上述主题。“在这种不带偏见的和探索性质的表现中”,他继续说道,“我们不能不看到人与人之间在生活方式和思想形式上的差别已经在冲突的表层下减小了。……在冲突的表层之下,同时也通过冲突,正在发生一个经济上和文化上走向同一水平的过程。人类在地球上过一种共同的生活的日子固然为期尚远,但目标已开始成为可见的了。”^⑥

奥尔巴赫不妨可以补充说,使人类走向这一目标的过程成为可见的任务理应落在照相手段身上;只有照相手段才有可能记录下在许多地区共同的日常生活的各个物质的方面。“人类大家庭”的观念是由一个天生的摄影师提出的,这绝非偶然。而爱德华·斯戴兴(Edward Steichen)的展览会之所以引起了世界范围的反应,原因之一正在于它的内容是照片——它们必然地证明了它们所描绘的景象的真实性。电影,由于其照相的本性,注定要采用这一主题^⑦。有些影片确实这样做了。例如保罗·罗沙和巴西尔·瑞特的《无限广阔的世界》(*World Without End*, 1953)便

① 见巴拉兹·贝拉:《电影的精神》,第215—217页。

② 例如,见福尔:《电影》(Faure, “Cinéma”),见《电影的思想任务》(*Le Rôle intellectuel du cinéma*),第216—220页;或前引霍赛尔书第2卷,第946—948页。另见齐格弗里德·克拉考尔著,邵牧君译,《电影的本性——物质现实的复原》,第347页。

③ 见哈代编《格里尔逊论纪录电影》(Hardy, ed., *Grierson on Documentary passim*)。

④ 引自巴赫曼:《费德里科·费里尼:访问记》,见休斯编《电影论文第一集:观众和电影导演》,第104—105页。

⑤ 见齐格弗里德·克拉考尔著,邵牧君译,《电影的本性——物质现实的复原》,第385页。

⑥ 引自奥尔巴赫:《模仿:西方文学中对现实的表现》,第552页。

⑦ 见柯亨·赛特:《论电影哲学……》(Cohen-Séat, *Essai sur les principes...*),第30,180—181页。

说明了墨西哥人和暹罗人之间的相同之处,这些说明特别有说服力,因为影片承认了走向同一水平的过程的限度:敝败的乡村教堂在设法苟延残喘,古老的佛像在为卡车的速度默默祷告^①。

再如萨蒂亚吉特·雷伊(Satyajit Ray)的《不可征服的人》(又译为《大河之歌》, *Aparajito*, 1957)。在这部插曲式的影片里充满了诸如此类的场面:摄影机焦点停留在一棵老树的花纹斑驳的树皮上,然后缓缓地移到阿布的生病的母亲脸上,她正在思念他的进了大城市的儿子。在远处,一列火车隆隆而过。母亲拖着沉重的步伐走回屋去,他恍惚听见阿布在喊叫“妈妈”。他回来了么?她走出来,凝视着空荡荡的黑夜,但见水光闪闪,磷火点点。出现在这个插曲里的是印度,但又不仅仅是印度,“我认为《不可征服的人》的杰出之处”,一位读者给《纽约时报》电影版编辑写信说,“在于它虽然让你看到这个故事是发生在一个遥远的国家,看到这些脸孔都带有异国的风情,但仍然使你感觉到这种同样的事情正每天都发生在曼哈顿、布鲁克林或勃郎克斯等地。”^②

尽管所有这些思想主题在内容上大相径庭,但它们全都深深地进入了瞬息万变的物质现实中,并从而散发出力量。不过,再说一遍,它们的目标已不再是斤斤于对象本身的含义了。

① 见齐格弗里德·克拉考尔著,邵牧君译,《电影的本性——物质现实的复原》,第260页。

② 引自莱因:《好货》(Laing, "Fine Fare"),载《纽约时报》(*The New York Times*)1959年6月28日(给电影版编辑的一封信)。



第五章

电影作者论



《原野神驹》(Wagon Master, 1950)

电影“作者论”的出现可以同时从时间和地域上溯源——时间可以追溯到1948年,地域上起源于法国。

1948年3月30日,亚历山大·阿斯特吕克发表在《法国银幕》第144期上的论文——《摄影机—自来水笔:新先锋派的诞生》,为“作者论”的形成开启了帷幕。20世纪50年代,法国“《电影手册》派”的特吕弗和巴赞开始提出和论说“作者策略”,为电影“作者论”的形成奠定了基础。60年代,“作者策略”电影批评理论经过美国和英国的改造和发展,最终形成了安德鲁·萨里斯的“作者论”和彼得·沃伦的“结构主义作者论”。

1948年亚历山大·阿斯特吕克发表的《摄影机—自来水笔:新先锋派的诞生》一文提出:“剧作家不复存在,因为在这种电影中,剧本作者和导演的区分已经没有任何意义……电影作者用他的摄影机写作,犹如文学家用他的笔写作。”电影作者用“摄影机笔”可以随心所欲地自由书写,表达人的思想、表现人的情感,电影导演不再是机械搬演小说或电影剧本的摄影者,而是具有自身独特创造性的艺术家。亚历山大·阿斯特吕克称这一借助电影语言形式,得以表达人类思想的时代为“摄影机—自来水笔”时代。

1954年1月,在法国《电影手册》第31期上,弗朗索瓦·特吕弗发表了《法国电影的某种倾向》一文,首次提出“作者策略”的概念。1962年,特吕弗在与安德鲁·萨里斯的一次交谈时指出:《法国电影的某种倾向》(“a certain tendency of the French cinema”)一文提出“作者策略”的电影批评方法,一方面是反对法国当时的“法国优质电影传统”(the Tradition of French Quality);另一方面是为了对一些能够在电影中表达自己风格的“电影作者”正名。

1957年4月,安德烈·巴赞在《电影手册》上发表了《论作者策略》一文,对“作者策略”电影批评的理论局限性和其在电影史上的意义进行了详细的探讨和总结。

《论作者策略》一文的核心观点是:“作者策略”包含着一条有关评论的重要真理,电影比任何其他艺术都更需要它,因为同任何其他领域相比,在电影中真正的艺术创作活动更缺乏保障,受到的威胁更多。但如果走向极端,也会带来另一种危害:为了凸现作者,却无视他的作品。“作者策略”是有用的和有成果的,但还需要有能够发掘影片价值的其他研究方法来补充。

1962年,电影理论家安德鲁·萨里斯在电影杂志《电影文化》发表了美国作者电影理论的开山之作:《1962年关于作者论的笔记》(“Notes on the Auteur Theory in 1962”),把法国《电影手册》派的“作者策略”与美国电影的实际结合,用英语将“作者策略”(la politique des auteurs)命名为“作者论”(the auteur theory)。

在《1962 年关于作者论的笔记》这篇文章中,萨里斯从技巧、个人风格和内涵三个环节提出了评价一个电影导演是“作者”的标准:

1.导演是否具有娴熟的电影拍摄技术。

2.导演必须有鲜明的个人“标记”。即在自己所创作的众多作品中注入一贯的主题内涵和风格特征,具有明显而统一的个人印记,而这个印记是难以复制和易于辨认的。

3.导演在拍摄电影时,他自己的理念能够冲破剧本和老板的束缚,给作品注入激情和生命力,给电影带来一种“内在意义”。

彼得·沃伦于 1969 年出版的《电影中的符号及意义》一书是“结构主义作者论”的奠基之作,“作者论”也因此具备了系统的理论框架。

此书共分三章,标题为“作者论”的第二章指出:现有的“作者”批评仅仅是将浪漫主义文学的艺术观点移植到了对电影的研究之中,过分夸大了导演的作用。而结构主义的方法论不再只是类似文学“作者”般的比喻,而是以客观的结构主义方法分析影片本身的意义和形式,因此“作者论并不仅限于宣称导演为一部影片的主要作者,它还意味着要进行辨析的工作,要发掘那些全然被忽视了的作者”。^①彼得·沃伦运用了列维-斯特劳斯的人类神话学的研究框架,为“作者电影”找到了另一种新的研究视角。

“作者论”为电影批评,电影理论和电影史的书写提供了一个崭新视角。电影批评开始更多地关注一部影片中的电影语言和导演风格。它催生了法国电影的“新浪潮”,也为西方现代电影的兴起奠定了理论基础。对电影“作者”资格的认定和对电影导演的聚焦,形成了“导演研究”的理论分支,进而推动了电影研究的学院化发展。

(杨远婴)

^① 彼得·沃伦:《作者论》,谷时宇译,《世界电影》1987 第 6 期,第 28 页。

摄影机—自来水笔：新先锋派的诞生

[法]亚历山大·阿斯特吕克(Alexandre Astruc) 著

刘云舟 译

在电影中,我所感兴趣的东西是抽象性。

——奥逊·威尔斯

无法漠视电影中正在发生的若干变化。我们可能在司空见惯常年不变的电影产品面前变得双目失明,因为异于常规的特性在这里没有立足之地。

然而,今日之电影毕竟呈现出新貌。何以见得?只需环顾。只有过分挑剔,才觉察不到展现在我们眼前的这种惊人变化。哪些作品表现出这种新质的美?正是批评界所忽视的作品。如果说从雷诺阿的《游戏规则》,经过《布劳涅森林的女人们》(*Les Dames du Bois de Boulogne*, 1945),到奥逊·威尔斯的影片,预示着未来新趋向的一切都落在批评界视野之外(批评界根本不可能注意到它们),这并非偶然。

但是,意味深长的是,未受批评界赞赏的作品正是我们这些人应当赞同的作品。我们也可以说,它们具有预示特性。所以我才提到先锋派。每次出现先锋派都是因为出现了一些事物……

让我们明确说明,电影的的确确正在变为一种表现手段,正如先于它存在的其他各门艺术,尤其是绘画与小说。在相继成为游艺场的杂耍、与通俗戏剧相似的娱乐或记录时代风貌的手段之后,电影逐渐成为一种语言。所谓语言,就是一种形式,一个艺术家能够通过和借助这种形式准确表达自己无论多么抽象的思想,表达萦绕心头的观念,正如散文或小说的做法。因此,我把电影这个新时代称为摄影机—自来水笔的时代。这个形象具有一个明确的含义。它意味着电影必将逐渐挣脱纯视觉形象、纯画面、直观故事和具体表象的束缚,成为与文字语言一样灵活、一样精妙的写作手段。只要人们不把电影看作是摄影师专有的地盘,这种具有无限可能性却受到各种偏见束缚的艺术便不会囿于人们为它划定的大众小说范围,永远在写实主义和社会幻想中周旋。任何领域都不应成为电影的禁区。最细微的思考、关于人类生产活动的审视、心理学、形而

* 本文原载《法国银幕》(*L'Ecran français*)第144期,1948年3月30日。

上学、观念和情感恰恰是电影的表现领域。进而言之,我们可以说,这些观念,这些世界的现象,在今天只有电影才能表现出来。莫里斯·纳多(Maurice Nadeau)在《战斗》(Combat)杂志上的一篇文章中说过:“如果笛卡儿生在今天,他就会写小说。”请纳多原谅对他的不恭:如今,笛卡儿这样的人恐怕会关在自己的斗室内,利用十六毫米的摄影机和电影胶片,以影片的方式撰写关于方法的谈话,因为笛卡儿的《方法论》如今准能通过电影加以恰当表述。

应当了解,电影在此之前仅仅是一种观赏性演出。这正是由于所有影片都是在电影院里放映的。但是随着十六毫米电影的兴起和电视的发展,每户人家都有放映机的一天已经为期不远,人们还可以在街头书店租借影片,这些影片表现各种主题,采用各种形式,既有文学批评和小说,也有数学论文、历史和普及读物等等。从那时起,再不能说一种电影,而必将有多种电影,正如今天有多种文学一样,因为电影如同文学在成为一种特殊艺术之前,首先是能够表现思想的各个方面的一种语言。

电影可以表达思想的这种观点也许并不新鲜。费德尔早已说过:“我可以用《论法的精神》拍摄一部影片。”但是,费德尔是想通过形象解说《论法的精神》,就像爱森斯坦企图用形象解说(或者形象化)《资本论》一样。而我们所说的是电影正在找到使自己成为一种严密的语言的形式,通过这种语言,思想可以直接被写在胶片上,甚至无需那些曾为无声电影增添光彩的繁冗的影像的组合。换句话说,并不需要以苹果树的落叶和随后苹果树开花的镜头说明时间的流逝,为了表明主人公的情欲,除了像克鲁佐在《巴黎警察局》中拍摄一锅牛奶溢到煤气炉上的手法之外,还有其他手法。

表达思想是电影的基本问题。创造这种电影语言是从爱森斯坦以来,所有电影理论家和电影作者直至有声电影的编剧和名著改编者共同关心的事。但是,无论是受画面的静态构思束缚的无声电影,还是今天仍然存在的传统有声电影皆未能适当地解决这个问题。无声电影曾经以为通过蒙太奇和画面的组合就能奏效。我们知道爱森斯坦的著名宣言:“我以为,蒙太奇是赋予两幅静态画面以运动起来(即思想)的手段。”至于有声电影,它仅仅满足于适当运用戏剧手段。

近年来的基本事件是正在形成电影影像的动态性(即表意性)的自觉意识。因为影片首先是运动形式呈现的影片,即展现在时间流程中的影片,所以每一部影片就是一条定理。影片是一个不可逆转的逻辑的自行推展过程,或者不妨说,它是辩证法的推展过程。我们已经明白,无声电影试图通过象征性形象组合表达的这种观点和这些涵义就存在于画面自身,存在于影片的流程中,存在于人物的每一个动作中,存在于他们的每一句话中,存在于使物体与物体和物体与人物之间产生联系的摄影机的运动中。各种思想和各种情感,都来源于人与人或人与成为人类世界一部分的物之间的关系。电影正是通过阐明这些关系,描绘出它们的可感印迹才真正成为一个思想的表现轨迹。如今,电影可以创作出在深度与涵义上堪与福克纳的小说、马尔罗的小说、萨特或加缪的论著等量齐观的作品。况且,我们已经看到一个富有意义的实例:这就是根据马尔罗的小说《希望》(L'Espoir)改编的影片,电影语言创造出文学语言的确切等价物,这也许还是破天荒第一次。

现在,让我们来考察一下人们对那些虚假的电影成规所做的让步。

改编巴尔扎克或陀思妥耶夫斯基的作品的剧作家,以电影无法表现心理或哲理底蕴为由,为

他们在结构自己的剧本时对原著采取的荒谬处理自我辩护。在他们的笔下,巴尔扎克的作品成为主要表现习俗时尚的版画大全,陀思妥耶夫斯基的作品类似约瑟夫·凯塞尔的小说,因为刻意表现的只是夜总会里俄国式的酗酒场面和雪野中飞驰的雪橇。然而,这些清规戒律仅仅是思想怠惰和缺乏想象力的表现。今日电影有能力表现现实的任何层面。今日电影中使我们感兴趣的就是这种语言的创造。我们绝非一旦能够摆脱商业的束缚就要重新拍摄诗意纪录片或超现实主义影片。在20年代的纯电影和舞台剧影片之间,毕竟还有另一种电影的活动天地。

当然,这意味着剧作家自己拍摄自己的影片。更好的情况就是剧作家不复存在,因为在这种电影中,剧本作者和导演的区分已经没有任何意义。场面调度不再是展示或表现一场戏的手段,而是一种真正的写作。电影作者用他的摄影机写作,犹如文学家用他的笔写作。在这种艺术中,视像和声音部分逐渐地推进,通过一定的故事(或者根本没有故事,这并不重要),按照一定的形式展示一种有关世界的观念,在这种艺术中,难道能够区分开构思这部作品的人和写出这部作品的人吗?能够想象福克纳的一部小说不是由福克纳而是由另外一个人代笔的吗?如果《公民凯恩》不是以奥逊·威尔斯创作的形式,而是以另一种形式拍摄的,那么它还如此恰当吗?

应当重申,我当然知道先锋派这个术语会令人想到第一次世界大战后的超现实主义影片和所谓的抽象影片。但是,这种先锋派已是一种后锋派。它曾经力求创造电影特有的领域,使电影成为最广泛和最透明的语言。动词时态的转现和逻辑的联系一类的问题,比超现实主义梦寐以求的创造这种视觉的静态艺术问题更使我们感兴趣,况且超现实主义只是使绘画或诗歌的探索适用于电影中。

总之,重要的并不是一个学派,甚至也不是一种运动,也许仅仅是一种倾向。这是一种意识的觉醒,是电影的某种变化,是未来的某种可能,以及我们促进这一未来早日来临的愿望。当然,没有作品,任何倾向都无法得到表现。这些作品将会出现,它们将会诞生。电影在经济和物质两方面的困难造成这种惊人的异常现象,即人们可以谈论尚未存在的事物,因为,如果说我们知道我们希望做到的事,我们却不知道我们能否做到,什么时候做到和怎样做到。但是,电影不可能止步不前,这门艺术的生存不能靠面向过去,永远重温旧梦和沉溺于逝去的时代。它已经面对未来,而且电影与其他领域一样,没有什么其他的关注,只有对未来的关注。

论作者策略

[法]安德烈·巴赞 著

李 洋 译

歌德？莎士比亚？所有写到他们名字的地方都是好的，我们绞尽脑汁地在愚蠢、失败和平庸口味中发现美的东西，所有这些伟大的天才，歌德们、莎士比亚们、贝多芬们、米开朗基罗们，在优秀的作品之外也创作过不只是平庸，甚至是丑陋的东西。

——托尔斯泰《日记》(1895—1899)

一个细微的差别

我看到一些缘我而起的危险，即《电影手册》杂志践行的作者策略。即便不是杂志上的所有文章都能印证这种批评主张，至少近两年来已成为多数文章的基调。利用一些相反的例证来证明我们的杂志倡导的是一种温和中立的批评，这是空泛且虚伪的，阿芒加尔^①那封婉转狡黠的来信(发表于《电影手册》第63期)亦未脱离这个话题。

无论如何，我们的读者显然会意识到，这种批评(即作者策略批评)的公设(postulat critique)——暗含的或公开的——并未全部被那些经常与《电影手册》合作的批评家持久地接受，而且在个人爱好方面，或者更确切地说在这个问题的不同层面，他们甚至存在着严肃的分歧。事实上，正是我们之间最热衷于这个话题的批评家才会经常提出异议，这一点在埃里克·罗麦尔(又译为侯麦，Eric Rohmer)给阿芒加尔的回信中已经表达出来(《电影手册》第64期)：总体来说，当对一部重要影片存在观点的分歧时，我们喜欢让最喜爱这部影片的人发表意见，因为作者策略最严肃的支持者拥有最大的批评优势，既然(或对或错地)只有这些人最能在其钟爱的作者身上充分发现他们的特殊的美。因此，希区柯克、雷诺阿、罗西里尼、弗里茨·朗、霍华德·霍克斯(Howard Hawks)或尼古拉斯·雷伊(Nicholas Ray)才能通过《电影手册》呈现他们可信的作者

* 原文标题为“De la Politique des Auteurs”，1957年4月发表于法国《电影手册》杂志总第70期。

① 巴泰勒米·阿芒加尔(Barthélémy Amengual, 1919年11月22日—2005年8月17日)，法国影评人、电影史学者，20世纪50年代《电影手册》的重要合作者之一。1956年10月，他在《电影手册》发表关于“作者策略”的一封信，对《电影手册》青年批评家的“作者策略”的本质提出质疑，观点鲜明而客观。——译者注

身份,这种情况几乎没有例外。

因此,我马上要避免一种误解,即我要与我的同事——那些阐扬作者策略的最优秀的同事探讨的话题,不会影响《电影手册》的指导方向。尽管我们对某些影片和某些导演存在观点分歧,但是我们之间的共同偏爱与反感非常之多而且非常强烈,即使我不认同弗朗索瓦·特吕弗(Francois Truffaut)或埃里克·罗麦尔拥护的电影作者角色(我有自己的尺度,也有自己的原则),但这并不妨碍我们的团队从“作者”的现实角度分享他们的评价,或者追随他们的激情。我认同他们,真的,我对他们的认同总是大于否定,也就是说,我认同他们对待这些我也认为值得捍卫的影片的严格。但在更多情况下,我更认为“作品大于作者”(这正是他们质疑并发现矛盾的地方)。换言之,我与他们的区别在于如何评价作品与作者的关系。但我遗憾的是,总体来说,当一些我认为并不适用于这个声誉的影片时,被《电影手册》捍卫的“作者”并非其所是的“作者”。

我要补充的是,如果作者策略最终已将其支持者引向更多特别的错误,对于这个繁殖力极强的总体结果,我要捍卫他们,而反对那些诋毁者。以下情况非常鲜见,即人们经常用来谴责他们的那些理由,没有使我忽略他们的全部真诚。

因此,在如下这个限定下,即有点颇似家庭内部纠纷的前提下,我要抨击那些至少有价值、却不仅曲解甚至“错解”(faux sens)的批评。我的好友多玛尔什^①关于明奈利^②的影片《梵高传》的文章为我提供了这个机会。对他的这种睿智而有节制的赞扬,我感觉这样的文章似乎不可能被允许发表在上一期还在发表罗麦尔批评休斯顿^③文章的杂志上。一边是无情的苛责而另一边是钦羡的宽容,这并不能说明明奈利是多玛尔什的新宠而休斯顿不是《电影手册》认同的作者。在某种程度上,这是一次幸运的偏袒,因为这是一部让我们因其带有某些美国文化事实、而非明奈利的个人才华才捍卫的影片。我也是矛盾的,因为是我提示多玛尔什,这一次是明奈利为雷诺阿做出了牺牲,因为他的《梵高》让《法兰西康康舞》(*French Cancan*, 1954)的作者放弃了这个计划。他是在依据作者策略支持一部本应由雷诺阿指导、最终却被明奈利导演的影片吗?这部影片本应由一个画家的儿子,一个拍摄芭蕾的导演来完成!

无论如何,这个例子不过是个契机,过去我多次因他们在论证上的机敏而无法让我反对这个批评公设之幼稚而感到不安,比如一些在二流电影(second plan)的小成本影片中体现出的深思熟虑的意图和严密。

诚然,从我们在总体上认定导演是其作品的孩子时起,这就不再是二流影片了,因为其最小的部分都意涵其创作者的形象。但是,如您同意,请让我们考察其是否如此,并重新返回问题的滥觞之处。

① 让·多玛尔什(Jean Domarchi),法国影评人,曾参与罗麦尔创建刊物《电影札记》(*La Gazette du cinéma*),后在戈达尔影片《筋疲力尽》(*À bout de souffle*, 1960)出演角色。——译者注

② 文森特·明奈利(Vincente Minnelli, 1903年2月28日—1986年7月25日),美国导演,1956年指导拍摄荷兰著名画家梵高的传记片《梵高传》(*Lust for life*, 1956)。1958年因指导拍摄音乐歌舞片《琪琪》(又译为《金粉世界》, *Gigi*, 1958)获奥斯卡奖最佳导演奖。——译者注

③ 约翰·休斯顿(John Huston, 1906年8月15日—1987年8月28日),美国导演,1949年因拍摄《碧血金沙》(*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948)获奥斯卡最佳导演奖。——译者注

一句箴言与一个证明

显然,作者策略在这里应用于电影的是一个在个体艺术中被普遍接受的概念。特吕弗喜欢引用季洛杜^①的一句话:“没有作品,只有作者!”在我看来,这最终不过是一种其指范围很有限的诙谐论战(boutade polémique)。我们毫无疑问地可以向高考生和会考生们提出完全相反的建议。这两种体式,正如拉罗什福科^②和德尚福尔^③的箴言警句,简单地颠倒了一下真理与谬误的比例。罗麦尔觉察(或曰确认)到,艺术中留下来的并非作品,而是作者,而且只有电影俱乐部(Ciné-Clubs)才最终没有违背这条批评的真理。

但是我们首先要指出,罗麦尔论证的范围比季洛杜的那句箴言更有限,这是因为,一些作者能留存下来,岂不正是得益于他们的作品总体吗?有太多的反面例证。伏尔泰这个名字更多地来自他的生平,退一步说,与《哲学词典》相比,他的声誉更得益于一种伏尔泰精神以及某种思想风格和写作风格。但是,今天我们在哪里还能找到这个原则及其适用的例子呢?在那些大量而可恶的戏剧中,还是在轻薄的“故事集”(Contes)中?至于博马舍^④,不是需要到《有罪的母亲》中才能找到他么?

至少,那些时代的“作者”自身就意识到了他们的价值的相对性,因为当他们遇到不是非常尴尬的抨击时,他们很容易再次否认他们的“孩子”。对他们来说,几乎只有作品,他们的作品,这种情况一直持续到18世纪末。直到博马舍,“作者”的概念才在法律上以著作权、义务与责任的定义被完成。诚然,我是从历史和社会的偶然性方面来说的,治安和道德审查甚至会导致匿名,有时是必要为之,但总是有理由的,而我们总会感到法国文艺复兴时期的写作无法削弱作家的责任和尊严。只有到了19世纪,复制和抄袭才被视为会丧失作者资格的职业错误而成为定势。

绘画界的情况也一样。今天,那些最细微的涂抹都会因其签名的声誉而按英寸计算其价值,过去则会更多考虑作品的客观质量。当然,当时确认诸多古代画作身份的难度也是一个问题,那些出自作坊的作品也可能只是学徒的作品,我们今天可以证明或者确认的除外。而且,如果我们追溯的年代再远一些,就经常要考虑那些来自远古时代的无名作品,它们不是来自某个艺术家而是来自某种艺术,不是来自某个人而是来自某个社会。

① 让·季洛杜(Jean Giraudoux, 1882年10月29日—1944年1月31日),法国作家、剧作家,作者论提出的“没有作品,只有作者”出自他的文章。——译者注

② 弗朗索瓦·德·拉罗什福科(François de La Rochefoucauld, 1613年9月15日—1680年3月17日),法国思想家,早年曾经为投石党战士,参与策划叛乱活动,后从事写作,代表作为1665年出版的《道德箴言集》(Maximes),中文版(何怀宏译)1998年由北京三联书店出版。——译者注

③ 尼古拉·德尚福尔(Nicholas de Chamfort, 1741年4月6日—1794年4月13日),法国诗人、思想家,以箴言诗著称,著作多遗失,存有《拉封丹评论集》等。——译者注

④ 博马舍(Beaumarchais, 1732年1月24日—1799年5月18日),法国剧作家,《有罪的母亲》(L'Autre Tartuffe ou La Mère coupable)是其代表作之一,首演时失败,重新上映后获得成功。——译者注

我很自然地看到由此产生的辩驳。无需付现我们的无知并将其凝结到现实中。这些作品中的每一个,从米罗的维纳斯雕像(*le Vénus de Milo*)到非洲面具,实际上都是有一个作者的,全部的现代历史学都在尝试给这些作品提供作者的名字以填补空白。但是我们知道,如此博学的补遗工作(*supplément d'érudition*)无非是为了热爱这些作品并继续孕育它们。传记批评只不过是许多可能的批评层面中的一个,这在我们讨论莎士比亚或者莫里哀的身份时尤为明显。

然而,这正是我们要讨论的!他们的身份并非无足轻重。因此且毫无疑问地,西方艺术的演进正是因为伟大的个人化而进步,文化因此而高雅,其条件是这种个体化进程使文化臻于完美,而不是去追求其定义。这时,我们会想起一句说教,同时也是一句无可反驳的老生常谈:个体超越社会,但社会也先在于个体(*l'individu dépasse la société mais la société est aussi et d'abord en lui*)。因此,不存在一种完整的、先在于社会决定论以及历史时局和技术背景的天性或才华的批评。这也是为什么说,作品的匿名对于理解作品只能是极其相对的不利条件。所谓相对地说,在各种艺术中因采纳的风格和社会背景而定。非洲艺术能以无名的方式留存,尽管令人懊恼的是,我们其实对产生这种艺术的社会也所知甚少。

上帝不是艺术家

然而,影片《知情太多的人》(*The Man who knew too much*, 1956)、《欧洲 51 年》(*Europa 51*, 1952)、《高于生活》(*Bigger than life*, 1956)^①,都是与毕加索、马蒂斯和桑齐埃^②的画作同时代的作品。难道说,这些影片也处在那个个体化的背景中吗?我看并非如此。

请原谅我再次引用一句老生常谈:电影是一种工业的和流行的艺术。可是,这些先决条件却构成一种总体的束缚(*ensemble de servitudes*)——只有建筑中还存在这种束缚——这些先决条件,代表着其必须考虑的一个肯定内容和否定内容的总体。我们的作者策略理论家钟爱的美国电影尤为如此。好莱坞形成的世界性优势,众所周知,是因为一些个人,但也因为其生命力,在某种尺度下考量,是因为其优越的传统。技术秩序不过是好莱坞优势中附带的结果,它更存在于我们可以称之为“美国电影天性”(*génie cinématographique américaine*)中,但这需要通过一种制片的社会学(*sociologie de la production*)才能分析和定义。美国电影知道如何通过一种惊人相似的方式,表现美国社会自身所需的影像。那不是被动地,而是像一种简单的消遣和满足活动,但却生机勃勃,即通过自己的手段参与社会的构建。美国电影令人羡慕的地方,正在于这种自发的必要性。作为自由竞争和资本主义的结果,这里同时也隐匿着潜伏的或活跃的毒素,从某种角度看,它更是所有电影中最真实、最现实的,因为它甚至表现出了这个社会的内在矛盾。多玛尔什,正是在他富有洞察力和资料翔实的分析中极好地展现了这一点,使我得以展开这个论证。

① 《知情太多的人》是希区柯克的影片,《欧洲 51 年》是罗西里尼的影片,《高于生活》是尼古拉斯·雷伊的影片。——译者注

② 古斯塔夫·桑齐埃(*Gustave Singier*, 1909 年 2 月 11 日—1984 年 5 月 5 日),法国现代派画家。——译者注

但随之而来的事情是,所有导演都卷入了这个强悍的浪潮,而个人的艺术路线自然而然地要斟酌潮流,不能按自己的方式驶向平静的湖水。事实上,在最个人的艺术领域,天才都是不可能自由且平等的。至少,到底什么才是天才?抑或在无可争议的个人禀赋、仙人的恩赐和历史性的时刻之间,到底什么才是那个特定的契缘?天才就是一枚氢弹。铀子核的裂变促使氢肉聚变。如果环绕其周围的艺术结构无法响应,那么一束光便无法产生个体的独自衰变。兰波命运的悖论正在于此。他的诗人之“核”拒绝击发,这个冒险家便像星辰一样不断地远离,带着淡淡的红色,终尽熄灭。毫无疑问,这不是兰波在改变,而是他周围的一切使他变得炽烈而最终化为灰烬。在大的艺术循环中,燃烧的惯性周期大于个体生命,这是简单且寻常的事情。文学的步履浩远,以甲子为计,但也凭其用成功建构的间隔足以让伏尔泰或纪德能够在荣誉中死去。我们说天才预示了随他而来的东西,确实如此,但这更是相对的!因为我们可以说,每一个时代都有需要自我定义、自我否认和自我超越的天才的概念。因此,当伏尔泰自认为是拉辛的继承者,一个将引爆18世纪的思想纳入寓言的天才讲述者时,他是一个可恶的戏剧作家。

同样,我们还没有引用那些差不多由艺术社会学才能揭示原因的彻底的失败,只有创作心理学才能在最优秀的作者之间总结出若干的不平等。《巴黎圣母院》与《世纪传奇》^①相比算不上什么,而《萨朗波》则比不上《包法利夫人》、《田园牧人》和《伪币制造者》^②。我们不是要讨论这些例子,至少每个人都有自己的口味。我们可以持久地接纳一种才华,而不去辨别这种接纳到底源自什么样的一种“艺术无误性”(infaillibilité artistique),怎样的一种只能避免失误而使其只能成为神性品质的保证。但是,萨特对我们说过:上帝不是艺术家!我们可以从造物主那里借用一种神启般的不可动摇的宽容,去对抗所有心理意义上的逼真,必须接受它每一次与特定情势的复杂性相遇时产生的千万倍偶然的结果,这种情况在电影中甚于在绘画和文学中。

相反,在生产(production)中,应该存在或实际上已经存在由一位平庸作者制造的辉煌。阿尔维斯^③的十四行诗神话正是如此,且应引起批评的警觉。这是在天才与环境之间不稳定的平衡瞬间产生的幸运契缘。如此瞬间消逝的闪光在个人的创作价值中无法证明什么,但他们的才华不会因此就本质性地低于他人,也不可能在那种从一开始便不考虑作者的批评中呈现出来。

天才在燃烧

然而,文学中的一切更加体现在电影这门作为“后来者”的艺术中,它让所有艺术中共同的

① 小说《巴黎圣母院》(*Notre Dame de Paris*)与诗集《世纪传奇》(*La Légende des siècles*)都是法国作家维克多·雨果(Victor Hugo)的作品。——译者注

② 小说《萨朗波》(*Salammbô*)和《包法利夫人》(*Madame Bovary*)是法国作家古斯塔夫·福楼拜(Gustav Flaubert)的作品,《田园牧人》(*Corydon*)和《伪币制造者》(*Les Faux-monnayeurs*)是法国作家安德烈·纪德(André Gide)的作品。——译者注

③ 菲利克斯·阿维尔斯(Félix Avers, 1806年7月23日—1850年11月7日),法国19世纪诗人、剧作家,以十四行诗著称。——译者注

演进因素都加快速度,不断复加。电影在 50 年的时间内,从最粗俗的(原始而低等的)演出形式中走来,跨上了今天时而会高于戏剧和小说的道路。与此同时,它的技术演变在如此短暂的时间内进行,是其他任何传统艺术都无法比拟的(作为另一种工业艺术的建筑可能是例外)。在这些条件下,天才自然会以十倍的速度燃烧,且作者亦会不停地被浪潮席卷到这个艺术领域。这就是斯特劳亨^①、阿贝尔·冈斯^②、奥逊·威尔斯的境遇。我们甚至已经参与到一个奇怪而倒退的现象中:在电影人还活着的时候,后继的浪潮便将他们重新卷入新的潮流。今天,现代主义者重新确认阿贝尔·冈斯和斯特劳亨的价值就传达了这个信息。我的理解是,这证明了他们作为作者的质量,但不能因此而认为资本主义的矛盾或制片人的愚蠢使他们作为导演的身份消逝。相对而言,他们是短暂的电影历史中的天才,就像整个 18 世纪创作拉辛式戏剧的人物当中在 120 年中才出现的一个拉辛,这些人的悲剧难道会比进行伏尔泰式的写作的人更好么?我们可以讨论,但我打赌他们不会。

人们可能会以卓别林、雷诺阿或克莱尔为例来反对我,但是他们当中的每一个都受益于其他的难以揭示的天才因素,这些因素使他们适合电影的形势。卓别林的情况自然是典型且独一无二的,因为他既是作者又是制片人,他了解自己要做的电影及其发展状况。因此,随之而来的问题是,为了呼应创作心理学中最一般的法则,天才的客观因素在电影中比在其他艺术中有更多机会进行自我修正,而短暂的不适应在电影人和粗暴地贬低其作品价值的电影之间产生。我喜欢威尔斯的《阿卡丁先生》(*Mr. Arkadin*, 1953),我在他的《公民凯恩》中也看到了同样的优点,但是《公民凯恩》开启了美国电影的新时代,而《阿卡丁先生》只能是一部二流影片。

电影老了

但是,请让我们在这个很快会引发争论的观点前停下来。我认为,事实上不仅我的对话者不能接受《阿卡丁先生》是一部没有《公民凯恩》伟大的电影,他们可能认为正相反,我也清楚他们为什么会这样认为:《阿卡丁先生》是奥逊·威尔斯的第六部影片,一种进步论的假定已经存在了。不仅因为 1953 年的威尔斯要比 1941 年的他拥有更多的艺术经验,而且因为他的《公民凯恩》拥有极大的征服好莱坞的自由,以至于让影片永远保持一种雷电华产品的水平。没有当时惊奇的技术设备和令人羡慕的技术人员,这部影片就不可能诞生。说到这里,不能不提到格莱格·托兰^③,他对这个结果有着同样重大的意义。相反,《阿卡丁先生》则完全由威尔斯署名,但这证明恰恰相反,因为从理论上讲,我们把他放到更高的位置上是因为他拥有更多的个人自由,但也正是这种个人性只能使他在衰老中进步。对于这种说法,我只是想给我年轻的论战者提出一个

① 埃立克·冯·斯特劳亨(Eric von Stroheim, 1885 年 9 月 22 日—1957 年 5 月 12 日),奥地利裔美国电影导演、演员。——译者注

② 阿贝尔·冈斯(Abel Gance, 1889 年 10 月 25 日—1981 年 11 月 10 日),法国电影导演。——译者注

③ 格莱格·托兰(Gregg Toland, 1904 年 5 月 29 日—1948 年 9 月 26 日),美国电影摄影师,《公民凯恩》的摄影师,曾辅助奥逊·威尔斯进行了大胆的技术实验以完成影片的拍摄。——译者注

道理,年龄——如威尔斯的情况——不能减少一个电影人的才华,我强烈反对认为青年或成年的作品总是优于老年的批评成见。我们看到有人批评卓别林的《凡尔杜先生》不如《淘金记》(*The Gold Rush*, 1924)好,或有人在批评《大河》(*Le Fleuve*, 1951)、《黄金马车》(*Carrosse d'or*, 1953)的雷诺阿时,替《游戏规则》的雷诺阿感到遗憾。埃里克·罗麦尔很好地回答了这个问题:“据我所知,艺术史上并没有提供这样的例子,一个真正的天才在个人生涯的晚年会经历一个虚妄衰退的时期,他们使我们看到的,更是一种在表面的贫穷或愚蠢之下发现某种意志的痕迹,向我们呈现出一种提香(Titian)、一种伦勃朗、一种贝多芬的‘最后风格’,或距离我们更近的一种伯纳尔、一种马蒂斯、一种斯特拉文斯基……”^①只有荒谬的歧视,才会让人因这些导演的衰老而捍卫其他艺术家。老而不为的例外也是存在的,但是非常罕见。波德莱尔晚年瘫痪了,难道说不能继续拼读“*cré nom*”^②的波德莱尔就不那么波德莱尔了吗?说到瓦莱里^③最后20年既不能动弹也不能说话时,罗伯特·马莱^④向我们讲述他作为乔伊斯的译者如何克服瘫痪,在二十多个简单的单词中找出最具文学穿透力的词汇的。按理说,我们可以指出的罕见的这些例外,只能更加确认这个规律。真正伟大的天才只有成熟,没有衰老。这条艺术心理学法则,没有理由在电影和那些暗含的建立在衰老假设论的电影批评中被忽视。正是这条公设颠倒了我们应该应用的东西,并且说明,正是在这里我们才从我们默认的批评意义中辨别出一种没落,因为批评灵感的匮乏成为一个越来越真实的现象。从这个观点来说,“作者策略”派最常犯的这个错误而我则要给一个理由来反对他们这种幼稚,或曰他们陷入偏见的糊涂(*niaiserie*)。

但是,考虑这种提醒的目的,至少也要考虑一些无可争议的伟大人物的作品在某种程度上的衰退或衰老。我想我已经在前面进行过简要的辩护,那不是从心理学而是从历史的范畴来说的。悲剧并不在于人的衰老,而是电影的衰老:他们被电影的演进所超越,他们是不懂得与电影共同衰老的人。由此产生了一系列失败的可能性直到最后彻底的坍塌,昨日的天才已经变成今天的愚痴。事实再一次证明,只有在创作者的主观灵感与电影的客观形势之间产生的不和谐音才是其原因,这才是作者策略忽视的东西。对作者策略者来说,《阿卡丁先生》要比《公民凯恩》更重要,就是因为这样才更能揭示奥逊·威尔斯。换句话说,他们不愿意固守“作者+主题=作品”的公式,而是只有作者,主题为零。一些人会假装同意我的观点说,此外,合法作者的强大非常明显地值得去表现一个好的主题而不是坏的主题,但最坦率和最傲慢的人亦会承认,这一切的发生恰恰就像他们偏爱的导演是否会在B级小成本影片中变得相反,因为这类影片的剧本的惯常性的平庸更会让位于作者个人有所建树。

① 埃里克·罗麦尔:《美国的雷诺阿》(“*Renoir américain*”),《电影手册》1951年12月第8期。——译者注

② “*Cré nom*”是波德莱尔发明的一个词,词义模糊,时常根据他的需要而用在不同的语境中。——译者注

③ 瓦莱里(Valéry Larbaud, 1881年8月29日—1957年2月2日),法国诗人,晚年瘫痪,既不能活动也不能说话,却坚持完成了詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》的法语版翻译工作。——译者注

④ 罗伯特·马莱(Robert Mallet, 1915年3月15日—2002年12月4日),法国作家、诗人。——译者注

一种个性的美学狂热

当然,我是因为“作者”这个概念才受到攻击,而且我也接受,就形式和内容的差别来说,上面提出的等式带有人为色彩。为了从作者策略中受益,这样做是必须和值得的,并且这个批评流派所做的就是从导演中鉴别出真正的“作者”,甚至包括才华横溢的作者:尼古拉斯·雷伊是作者,约翰·休斯顿则只是导演;布莱松和罗西里尼是作者,克莱芒^①只是大导演,等等。因此,这个“作者”概念反对区分作者与主题(*la distinction auteur-sujet*),因为值得进入作者群体本身就包含着对原始材料的提升。至少在某种程度上说,作者自己往往就是他的主题。无论什么样的剧本,他向我们讲述的总是同样的故事,或者如果“故事”这个词容易混淆的话,我们可以说在动作和人物中总是投注同样的视角和道德判断。雅克·里维特(Jacques Rivette)曾说,作者就是以第一人称说话的人。这个定义是准确的,我们予以采纳。

总之,作者策略是指在艺术创作中遴选个人因素作为参考标准,并假定在一部又一部作品中持续出现甚至获得发展。我们承认那些脱离这个框架的“重要”或“优质”的影片,但正因如此,即便这些影片采纳的是最差的剧本,人们也喜欢系统地从中读出作者的“水印”或“纹章”。因此,我的意图远不是拒认这个流派的正面精神和方法论价值。首先,它的功劳在于像对待一门成熟艺术一样对待电影,并且反对电影批评中仍很常见的印象式的相对主义。我认为,一个批评家承认或明示这样的诉求(即每次都修正一个导演的作品以凸显其个人判断),就显得有些怪诞可笑且盲目自大。我更想说,那是一种人性的束缚,至少放弃了全部的批评,应该从可靠的个人情感、愉悦和不快出发与作品进行沟通,或者有条件地减少束缚的印记。我们必须经过那里,而不是从那里出发。换句话说,每一个批评行为都应该参照一个价值体系考察作品,但是这种参照并不取决于某种唯一的才智,判断的安全性首先应该具有在一部影片中感受到的总体印象。因此,我抓住了两个彼此对称的“歪理”(hérésies):对一部作品客观地采用一种万能的批评,以及仅满足于从个人好恶的考虑,前者否认了口味的角色,后者则在理论上将批评口味的优先性置于作者之上。

作者策略让我感到高兴的是,它反对那种自以为不错的印象主义。实际上,作者策略提出的价值体系并非意识形态的,而是来自一种口味和感性占绝大部分的评价,因为它是关于辨别艺术家的建树的价值体系,即在影片主题和技术成本之外,风格先于个人(*l'homme derrière le style*)。

但在这种实现的辨别中,我们的批评被一种原则性的要求所窥伺,即从分析之初就要提出这部电影是好电影,因为它出自一个作者,针对作品提出的框架即是从作者先前作品中演绎出来的导演的美学肖像。如果不是为了借助于作者的荣誉来推销这个导演,这样做就是对的,因为客观上讲它的基础是批评的智慧因艺术家的天才而感到自豪,正是在这一点上“作者策略”找到了“审美批评”(critique des beautés)原则。在天才的问题上,认为作品被假定的脆弱只是一种我们

① 勒内·克莱芒(René Clément, 1913年3月18日—1996年3月17日),法国电影导演。——译者注

还无法理解的美。从理论上讲,这总是一个好的方法。但是,我已展现出这种方法即使在个体化的传统艺术中也是有局限的,比如文学,在有数不清的历史、社会情况与其吻合的电影艺术中就更加强烈。如B级片,在认同其具有这样的重要性时,作者策略也矛盾地承认和确定它的依附性。

另一个方面,作者策略毫无疑问也是最危险的,因为它的标准很难确定。它从三四年前就被我们杂志最优秀的批评家所实践,但至今仍有很大一部分在等待其理论的出现,这是很说明问题的。我们还没有忘记里维特在向霍克斯表白时曾说:“直白(évidence)就是霍克斯天才的标志。《妙药纯情》(*Monkey Business*, 1952)是一部天才的电影,他通过直白伪装风趣。但有些人拒绝,更拒绝满足于认识到这一点。这种无知可能来自其他原因吧……”我们看到,这种危险就是一种对个性的美学崇拜(culte esthétique de la personnalité)。

有用但危险的

可是,至少在被那些懂得保持警惕的品味人士所实践的作者策略范围内,这不是一般性的问题,也是让我感到最严峻的否定的一面。将其运用于一部不值得赞许的影片是令人不快的,可是比起那种由于导演先前没拍过好作品而将一部值得评价的作品弃置一边的做法,这种危害小得多。不是说作者派批评家们不会偶尔发现和鼓励新出现的天才,而是因为他们习惯性地轻视一部影片中所有来自共同背景的东西,但这种背景偶尔会建构出值得称道的东西,就像在某种情况下它也会产生最令人讨厌的东西一样。因此,美国流行文化的某种形式才是明奈利的《梵高传》的来源,但另外一种更原生的文化,原则上讲,来自那些其影响值得借鉴的美国喜剧片、西部片、黑色电影,因为这种文化让这些电影类型更加丰富和健康,它是一个能与观众神奇共生的艺术的严谨果实。因此我们看到,有人批评安东尼·曼(Anthony Mann),因为他的影片首先不是很西部,也就是说在导演、编剧、表演方面与西部片的惯例不同(上帝知道我有多么喜欢安东尼·曼)。我非常清楚,在一本电影杂志中,我们可以省略一些前提内容,而且这些内容至少应该是不言自明的,它们的存在似乎是恼人的,比如这种有点滑稽的束缚,作为提醒将是不适当的。无论如何,我们轻视或带有优越感地对待一部由一个不被认可的导演执导的西部片时,就像求问是否像鸡蛋般圆而光滑。然而,什么是《关山飞度》(*Stagecoach*, 1939)? 或者什么是福特的艺术为一个绝对完美的层面提供了人物和情境的超级经典西部片? 我经常出于审查任务而看一些不知名的三流西部片,但这些影片都有令人赞叹的西部片知识,并贯穿始终地尊重这个类型的法则。

悖论的是,作者策略的实践者尤为钟爱的美国电影,恰恰是制片束缚(les servitudes de production)最严重的地方,当然那里也是最能为导演们提供最大化技术便利的地方,但这种便利无法弥补缺憾。尽管如此,我承认“自由”要比人们在好莱坞所说的更伟大,只要我们知道如何去解读那些“宣言”,我要补充的一点是,类型片的传统更是这种创作自由的支点。美国电影是一种经典的艺术,但是正因如此,为什么不去欣赏最值得欣赏的东西,也就是说,不仅仅是这些电影人当中的这个或那个天才,而且这种体制的天性总是鲜活的,具有丰富的传统,以及丰富的吐故

纳新的能力,如果需要,它就会产生《一个美国人在巴黎》(*An American in Paris*, 1951),《七年之痒》(*The Seven Year Itch*, 1955)或《巴士站》(*Bus Stop*, 1956)^①这样的影片。确实,洛根有机会被作为作者对待,至少是见习作者(*auteur stagiaire*),他的《野餐》(*Picnic*, 1955)虽不能让我们给他这个名号,但《巴士站》却让我感觉很重要,也就是说,影片中展现的社会真相不是作为目的出现的自圆其说,而是以战前美国喜剧片融合美国社会同样的方式融合在这部影片中。

最后,让我们试着总结一下,作者策略蕴藏并捍卫着一个本质的批评真理,电影比其他艺术更需要它,因为真正的艺术创作行为在电影中更不确定并受到威胁。但是,作者策略的实践可能会导致另外一种风险:否定作品以颂扬作者。我们已经试着说明,一个平庸作者如何偶然执导出一部杰作,一个天才作者必然承受才思枯竭的威胁,作者策略忽视前者而否认后者。因此我觉得,作为一种有用且繁殖力强的批评,在其争论之外,还应该用那些基于电影事实并致力于恢复影片作品价值的其他方法进行补充。这种做法并非否认作者的角色,而是修复其前置词,因为作为名词的“作者”还是一个不平衡的概念。“作者”,毫无疑问,但是什么的作者?

① 影片《巴士站》是由美国导演乔舒亚·洛根(Joshua Logan)执导的生活喜剧片,由玛丽莲·梦露主演,巴赞以这部影片为例,说明即使没有被认定为作者的导演,也会拍出优秀的作品,只要其符合美国电影的优秀传统。——译者注

1962 年的作者论笔记

[美] 安德鲁·萨里斯 (Andrew Sarris) 著

米 静 译

就我所知,英语中没有作者论的定义,无论美国评论家还是英国评论家,都没有给过定义。特吕弗最近在竭尽全力地强调,作者论只是一个在特定时间和地点用于辩论的工具。我相信他的话。但是,唯恐被人谴责盗用了个无人使用的理论,我这里要感谢手册派的评论家形成了这一理论,该理论重塑了我的电影观念。首先,作者论如何区别于正统的导演论。伊恩·卡梅隆 (Ian Cameron) 1962 年发表于《电影》(Movie) 杂志的文章《电影、导演和评论家》(“Films, Directors, and Critics”),对此做了一番有趣的评论:“《电影》杂志的所有文章中都有一个支撑性的假定,即导演是一部电影的作者,是给了它明确特质的人。但是也有很多例外,我会在后面论及。”行文至此,一切还好,至少对于作者论来说,甚至允许有例外。然而,卡梅隆继续论述道:“整体来说,我们接受一个导演的电影这个说法,虽然没有走到作者论的最极端,这种理论很难让人相信一个坏导演会拍摄一部好电影,更不可能相信一个好导演会拍摄一部坏电影。”我们又回到了巴赞,虽然卡梅隆使用了不同的例子。三个不同理论背景的评论家,巴赞、卡梅隆、劳德 (Roud) 对作者论作出了基本上同样的论断,暗示了对滥用这个概念的担心。我相信,人们对作者论的确切主张有错误的理解,尤其是现在,这个理论本身就非常模糊。

首先,作者论——至少就我所理解的,现在试图解释清楚的——不是一种预言能力,也不是超出电影之外的一种认知方式。导演,甚至作者,并不总是一如既往,评论家也不能预知一个坏导演总是会拍摄坏电影。不,并不是总是如此,而是“几乎”总是,这是重点。什么是坏导演,而不是拍摄了很多糟糕影片的导演? 问题在哪里? 简单地说就是:一个导演的糟糕之处,并不一定被认为是一部影片的糟糕之处。如果说约瑟夫·佩夫尼^①导演了一部由嘉宝 (Garbo)、切尔卡索夫 (Cherkassov)、奥利弗 (Olivier)、贝尔蒙多 (Belmondo) 和哈里特·安德森 (Harriet Andersson) 主

* 安德鲁·萨里斯:《1962 年的作者论笔记》(Andrew Sarris, “Notes on the Auteur Theory in 1962”),原文收录在《原始的尖叫:电影与相关问题论文集》,纽约:西蒙和舒斯特出版社 (The Primal Scream: Essays on Film and Related Subjects, New York: Simon and Schuster), 1973 年。

① 约瑟夫·佩夫尼 (Joseph Pevney), 美国科幻影视导演,主要作品有电视剧《星际迷航》(Star Trek)、《梦幻之岛》(Fantasy Island), 电影《绿巨人》(Incredible Hulk, 1978) 等。——译者注

演的《樱桃园》(The Cherry Orchard),有着如此众多的替补作者替乔做掩饰,阵容强大,影片最终也并非没有优点。事实上,有着这样的演员阵容和这样的文学名著作为基础,一个吕美特(Lumet)可能要比一个威尔斯更安全。角色分配的实际情况也适用于导演。但是,作者论可能要求赌一赌威尔斯,如果他本人愿意的话。

马龙·白兰度(Marlon Brando)向我们呈现了一部影片不要导演就能完成的情况。事实上,《独眼龙》(One-eyed Jacks,1961)^①比其他有导演制作的很多影片都更为有趣。一个有导演意识的批评家,可能很难评论一部没有导演的影片的好坏。就这部影片,人们可以讨论它的摄影、剪辑、表演,而不是它的导演。这部影片甚至有自己独特的个性。但是,诸如《最长的一日》(The Longest Day,1962)、《叛舰喋血记》(Mutiny on the Bounty,1962)之类的影片,则是一种导演密码了。显然,作者论并不可能涵盖每部影片飘忽不定的魅力。但是,作者论的第一个前提是作为一种价值标准的导演的技术能力。一部导演水平糟糕或没有导演的影片在批评论价值上是没有什么重要性的,但是人们仍然可以就题材、剧本、表演、色彩、摄影、剪辑、音乐、服装、布景等展开有趣的话题。你花了钱,总能得到更多的东西,不仅只有艺术。作者论认为,如果导演没有技术能力,没有电影方面的基本才华,他就被自动地排除在导演的神庙之外。一个伟大的导演,至少应该是一个好导演。这对于任何一个艺术门类都是一样的道理。什么构成了导演才能,抽象地定义比较困难,但这作为作者论的第一个层次,相对于后面我要论述的另外两个层次,能引发的争论地方要少得多。

作者论的第二个前提,是作为价值标准的、导演的独一无二的个人风格。在一个导演拍摄的一组影片中,导演必须呈现某种重复出现的风格特征,相当于他的“个人签名”。一部电影的整体外貌与发展过程,应该与导演所想所感有某些关系。在这个领域,美国导演总体上要优越于其他国家的导演。因为很多影片是制片厂委任导演拍摄的,导演被迫通过对于素材的视觉处理表现其个人风格,而不是通过素材本身的文字内涵。一个乔治·库克(George Cukor)式的导演拍摄了各种各样的影片,其发展出的抽象风格要比一个伯格曼式的可以自由创造剧本的导演要成熟的多。不是伯格曼缺乏个人风格,而是他的作品随着思想的耗尽而衰落,很大程度上他的技巧和感性是不成正比的。约瑟夫·曼凯维奇(Joseph L. Mankiewicz)与比利·怀尔德(Billy Wilder)是另外一种没有掌握足够技巧的“作者型导演”。相反,道格拉斯·西尔克(Douglas Sirk)、奥托·普雷明格(Otto Preminger)则到达了另外的一个层次,因为他们种类繁多的影片呈现了一种风格上的一致性。

作者论的第三个也就是最终的一个前提,是关于内部意义的,是电影作为艺术的终极光辉。内部意义从导演的个人风格及其素材之间的张力中推衍出来。内部意义的定义与阿斯特吕克关于“场面调度”(mise en scène)的定义相近,但不完全一样。它不是指一个导演通过其影片展现的世界观,也不是一个导演对生活的态度。从任何文学意义的角度来解释,它都是模糊的,因为这个概念部分地镶嵌于电影语言之中,不能用非电影词汇表达。特吕弗称其为“导演的现场温

① 这部影片由白兰度自己导演。——译者注

度”，从电影专业角度讲，这是一种近似的说法。我不知可否大胆地说出来，我认为这个概念应该是指热忱的灵魂。

为了避免我显得过分神秘主义，我诚惶诚恐地在这里补充，我所指的“灵魂”是指在平等的基础上，人与人个性的微妙不同。有时，这种不同仅仅是通过影片节奏中某个节点的停顿呈现出来的。在《游戏规则》的一个片段中，雷诺阿飞速地爬上楼梯，当一个卖弄风情的女仆叫他名字的时候，他转向右侧，伴随着一个向右倾斜的动作，看似跳了一下停在那里，充满疑惑。之后，接着是反应后的连贯动作，他继续以笨重的姿态蹒跚着走向女主角的闺房。我是否可以描绘出这个停顿时刻那种音乐般优雅的感觉，不能，我也许应该提供一种更为精确的作者论定义。事实如此，我能做的，只能是指出内在意义在银幕上的特殊之美，之后，记录下那些辨认出它的时刻。

作者论的这三个前提可以视为三个同心圆：外面的圆是技巧；中间的圆是个人风格；里面的圆是内在意义。导演的相应职责，被分成技师、设计师和作者。导演不需要什么规定的途径才能从一个圆到达另一个圆。戈达尔（Godard）曾经评论说，维斯康蒂从一个场面调度师进化成一个作者，而罗西里尼则从一个作者退化为一个场面调度师。明奈利从一开始就始终在第二层打转，即一个设计师；布努埃尔在开始掌握第一层的技能之前就已经是一个作者了。技能只是把电影的素材以清晰连贯的方式整合在一起的简单能力。目前，成为导演而没有掌握太多技能方面的知识，即使是那些重要的摄影和剪辑知识，也是可能的。一个专业制作团队，可能会把大猩猩放在导演椅上做掩护。你怎么区分一个真正的导演和一个准大猩猩？在一定数量的电影制作之后，一种模式已经确立了。

事实上，作者论本身就是一种不断流动的模式理论。我不会允许导演的“托勒密”星系处于固定不变的轨道。在此刻，我的作者群谱包括从20世纪初到现在的一些导演：奥菲尔（Ophüls）、雷诺阿、沟口健二（Mizoguchi）、希区柯克、卓别林、福特、威尔斯、德莱叶（Dreyer）、罗西里尼、茂瑙、格里菲斯、斯登堡、爱森斯坦、冯·斯特劳亨、布努埃尔、布莱松、霍克斯、朗、弗拉哈迪、维果。这个列表偏重于资历和声誉。在一定的时期内，一些作者会呈上升趋势，一些会下沉，一些会被新的导演或重新被挖掘的老导演取代。同样，确切的顺序是不重要的，特别的定义更加重要，其他两百个有潜力的作者也一样。我几乎不奢望其他的评论家完全认同这个列表，尤其是真心诚意的认同。只有评估了千部以上的影片，个人的神庙才是合理、客观而有效的。证实作者论是一项艰巨的工作，没有尽头。但是，作者论以导演群的方式收集零碎的影片，至少为后人留下了一种尝试性的分类手段。

虽然作者论强调导演的整体作品而不是个别杰作，人们仍然期待导演时不时地拍出伟大的作品。我能想到的例外只有阿贝尔·冈斯，他的伟大在于他实现梦想的方式。在冈斯这里，像《车轮》^①与任何一部弗拉哈迪的影片一样，都是杰作。并非唯独这一部影片的地位非常重要。但是，正如雷诺阿曾经评论过的：一个导演一生都在拍同一部电影的不同变体。

两部最新影片《三艳嬉春》（*Boccaccio 70*，1962）和《七宗罪》（*Seven Capital Sins*，1962），不经

① 冈斯的史诗片巨作，他的这部早期作品原版长达九个小时。——译者注

意间强调了作者论,确认了许多导演的相应地位。即使我没看过这两部影片,我仍会预测《三艳嬉春》拍摄好坏的顺序依次为:维斯康蒂、费里尼和德西卡,《七宗罪》(*Les sept péchés capitaux*, 1962)的顺序则是:戈达尔、夏布罗尔(Chabrol)、德米(Demy)、瓦迪姆(Vadim)、德布罗卡(De Broca)、莫利纳罗(Molinaro),最后是多姆(Dhomme)、尤内斯库(Eugene Ionesco,舞台剧导演,多姆预先给人一种未知的期待,结果却是诸多故事中最失败的)。也许有人认为,德布罗卡和莫利纳罗拍的相对差些,但是这两位导演从任何客观的价值标准来看都不失水准。然而,这里重要的是,即使在这些空洞的、超级商业化的娱乐大餐中,每一个导演在风格上的贡献与其他导演也不尽相同,他们导演的片段与他们自己之前的作品更具有相似性。

有时,一大堆玉米需要剥去皮才能亮出内在意义的果粒。最近我看了《每晚八点》(*Every Night at Eight*, 1935),拉乌尔·沃尔什(Raoul Walsh)漫长导演生涯中拍摄的一部常规意义上的疯狂电影。在广为人知的广播剧基础上,这部电影拍摄于1935年,由乔治·拉夫特(George Raft)、艾丽丝·费伊(Alice Faye)、弗朗西斯·兰福德(Frances Langford)、帕西·凯利(Patsy Kelly)在其中扮演角色。这部电影以大家能预测的沃尔什式的、令人愉快的毫不做作的方式向前进行,直到出现一个不和谐的激烈场面:乔治·拉夫特在睡梦中辗转反侧,喃喃呓语着自己内心的恐惧。在他于无意识中声明着自己的情感时,他喜爱的女孩走进房间,同情地在一旁倾听。这个不同寻常的场景,在后来的《崇山峻岭》(*High Sierra*, 1941)中被亨弗莱·鲍嘉(Humphrey Bogart)与艾达·卢皮诺(Ida Lupino)的表演放大。重要的是,银幕上最有男子气概的导演采用了女性化的叙事工具将男主角的脆弱情感进行了戏剧化处理。这时,如果我没有联想到沃尔什的《每晚八点》,那么《崇山峻岭》与它的联系就会被忽略。这就是作者论的美妙之处。

作者论

[英]彼得·沃伦(Peter Wollen) 著

谷时宇 译

“作者政策”——安德鲁·萨里斯称之为作者论——是由为《电影手册》撰稿并使其成为世界重要电影杂志的一群结合松散的影评家发展起来的。该理论始于这样一种认识,即美国电影很值得深入研究,并非只有少数出类拔萃的、在商业上也熠熠生辉的导演才能拍出杰作,具备这种能力的还有一批作者,他们的作品过去曾长期被忽略埋没。当年,在巴黎曾经存在一些特殊条件使这种认识得以确立。首先,美国电影在德国占领和维希政权统治下的法国曾长期被禁映,因此,当美国电影在战争结束后涌入法国时,便具有一种惊人的力量——感情上的冲击力;而这种力量必然是在盎格鲁撒克逊诸国所缺乏的。其次,当年巴黎的“电影俱乐部”蓬勃发展,这部分地是由于法国电影与知识界之间向来存在着千丝万缕的紧密联系:让·谷克多(Jean Cocteau)或安德烈·马尔罗的经历可资作证。与这股电影俱乐部活动相联系的,是巴黎颇具规模的电影资料馆。该馆可说是被让-吕克·戈达尔誉为“伟大的作者”的亨利·朗格卢瓦(Henri Langlois)的。电影资料馆的宗旨是尽可能地多放影片,重放过去制作的旧片,旨在繁荣未来的电影创作。这种做法使法国的电影爱好者获得无与伦比的机会去观察好莱坞的历史进程,并且认识和了解许多富有个性的导演。

作者论的发展有很大的随意性,这一理论的倡导者并不曾以宣言或集体声明的形式有计划地阐发他们的主张。因此,对该理论的诠释和应用都是相当宽泛的,在总体看法基本一致的松散框架之内,不同的影评家发展了多少有些不同的批评方法。理论概念的松散和宽泛使各种各样肆无忌惮的曲解现象得以滋生,这种情况在英美的影评家当中尤为常见。其结果是无知混杂以对外来思想的敌视情绪和拙劣的模仿。然而,作者批评方法的富有成效性,甚至使它在看来似极不适宜的领域也取得了进展。譬如,最近在伦敦的国家电影院举办唐·西格尔(Don Siegel)电影回顾展期间,英国的影评家们曾投票评选他们最钦佩的美国导演。巴德·伯蒂彻(Budd Boetticher)、塞缪尔·富勒(Samuel Fuller)及霍华德·霍克斯三人紧随名列前茅的约翰·福特、阿尔弗雷德·希区柯克和奥逊·威尔斯之后,其名次居然在比利·怀尔德、约瑟夫·冯·斯登堡和普莱斯

* “The Auteur Theory”,译自 Bill Nichols, ed., *Movies and Methods I*, Berkeley: University of California Press, 1976。原文为彼得·沃伦著《电影中的符号及意义》(*Signs and Meaning in the Cinema*)一书中的一章,收入《电影与方法》时略有删节。

顿·斯特吉斯(Preston Sturges)之前。

毫无疑问,某些富有个性的导演被公认为是极其突出的,比如查理·卓别林、约翰·福特、奥逊·威尔斯即是如此。作者论并不仅限于宣称导演为一部影片的主要作者,它还意味着要进行辨读的工作,要发掘那些全然被忽视了的作者。多年来,典型的电影作者是指那种公开表明其艺术抱负,能对他所制作的影片实行全盘控制的欧洲导演。这种模式至今仍左右着人们的头脑,它以因艺术电影与通俗电影之间存在的差别而生。一些在欧洲建立了声誉的导演一旦横渡大西洋到了美国,便逐渐湮没无闻。美国时期的希区柯克与英国时期的希区柯克显然不可同日而语,而美国时期的雷诺阿与法国时期的雷诺阿相比,美国时期的弗里茨·朗与德国时期的弗里茨·朗相比也显得黯然失色。作者论引导人们重新评价上述几位导演以及其他一些欧洲导演在好莱坞的事业,如果不这样做,诸如《血红街道》(Scarlet Street, 1945)或《眩晕》这样的杰作就永远不能被发掘出来。相反,作者论对一些因信仰问题被迫流亡欧洲的美国导演的成就则持怀疑态度,譬如,很难说朱尔斯·达辛(Jules Dassin)后来执导的影片超过了他在美国时期拍摄的《暴力》(又译为《血溅虎头门》,Brute Force, 1947),而约瑟夫·洛塞(Joseph Losey)最近的作品也不能说就比美国时期的《小偷》(The Prowler, 1951)更胜一筹。

由于原理论不严谨,作者论影评家最终形成了两大派:一派坚持认为作者批评的目的在于揭示其作品的核心意义,展示其主题动机;另一派则强调风格和场面调度。这期间有一个重要的区别,我在后面将会详加阐释。作者的作品有一种语义上的内涵,它并非单纯追求形式;另一方面,场面调度者的作品却未能超出演出的范畴,不过是将先期存在的本文(一个电影剧本、一本书或一出戏剧)转换成电影符码和电影媒介的特别复合体。下面我们将会看到,作者电影的意义是后天形成的;而场面调度者的电影的意义(指语义意义,并非风格上或表现性方面的意义)则是先天存在的。当然,在一些具体的实例中,这种差别并不总是如此明晰,某些导演应当被视为作者抑或场面调度者还是大可争议的。以二位极不相同的导演为例,尽管我们可能会有一种直觉,而实际上我们迄今仍无充足的理由把拉乌尔·沃尔什或威廉·惠勒视为作者。对唐·西格尔或乔治·库克的想法也可能会不同:由于作者和场面调度者两者之间的差异很难分辨得一清二楚,就像上述几个实例,因此整个情况常常显得含混不清。某些法国影评家对场面调度者的评价,显然高于对作者的评价。麦克马洪主义开始盛行一时,他们推崇过拉乌尔·沃尔什、弗里茨·朗、约瑟夫·洛塞及奥托·普雷明格迷恋暴力,并且竭力声言:“查尔顿·赫斯顿体现了电影的金科玉律。”安德烈·巴赞所谓的“美学上的个人崇拜”由是而开始形成。某些较为次要的导演在其成就尚未真正得到证实和确认之前,便被吹捧有加。

尽管作者论引发出种种虚妄的评论,然而作者论至今仍未衰微,因为它是不可替代的。杰弗里·诺埃尔-史密斯(Geoffrey Nowell-Smith)对作者论的精辟概括,今天已得到正式确认:

“这一理论发展的一个必然结果就是发现这样一种现象,即一个作者的作品所被肯定的特征并不一定就是表面上最显而易见的那些特征,批评的主旨便在于从对题材和处理手法的表面对比后面,揭示出那常常是深隐而令人难以察知的基本主题核心。这些主题所构成的组合

模式即为该作者作品特有的结构,这种结构从内部限定着作品,并将它与其他作品区别开来。”

这种“结构分析法”(诺埃尔·史密斯这样称呼它)是批评家手中不可或缺的批评武器。

霍华德·霍克斯的作品为检验作者论提供了一个实例。为什么要选择霍克斯而不选择其他导演比如弗兰克·博萨其(Frank Borzage)或金·维多(King Vidor)呢?首先,霍克斯作为一个导演已在好莱坞体制下工作多年,他的处女作《光荣之路》(*Road to Glory*, 1936)拍摄于1926年。在其漫长的导演生涯中,他只有一次赢得影评界的赞赏,那就是他的战时影片《约克军曹》(*Sergeant York*, 1941);如若详加考察,我们便可发现该片在霍克斯作品的整体中并非最有代表性的一部;其次,霍克斯几乎拍摄过各种类型的影片。在他执导的影片中,有西部片《赤胆威龙》(*Rio Bravo*, 1959)、警匪片《疤面大盗》、战争片《空中堡垒》(*Air Force*, 1943)、惊悚片《长眠》(又译为《夜长梦多》, *The Big Sleep*, 1946)、科幻片《外星物》(又译为《怪人》, *The Thing from Another World*, 1951)、歌舞片《绅士们喜欢金发女郎》(*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953)、喜剧片《育婴奇谭》(*Bringing up Baby*, 1938),甚至还有一部圣经史诗片《金字塔血泪史》(*Land of the Pharaohs*, 1936)。所有这些影片(或许《金字塔血泪史》除外,这部影片即使霍克斯本人也不喜欢)都表现出同样的主题思想、大同小异反复出现的动机和情节以及类似的视觉风格和节奏。罗兰·巴特曾构想出一个“拉辛种人”,遵循同样的方法,影评家也可构想出一个“霍克斯种人”,以此作为在充满矛盾的霍克斯世界里体现霍克斯价值标准的主人公。

霍克斯把自己样式繁多的作品归结为两大基本类型:冒险剧情片和疯狂喜剧片。这两大基本类型表现了对世界的两种截然相反的看法:霍克斯视野中积极的和消极的两端。一方面他和约翰·福特意见相左,另一方面他与伯蒂彻也不一致。这几位导演都极为关注英雄主义的问题。对于英雄来说,死亡乃是作为个人的无法逾越的极限:死亡使原先存在的生命变得荒谬而无意义。那么,如何才能使个人的行动在生命延续期间显得有意义呢?个人的行动如果因受死亡的限制而无法获得超越的价值,那它又如何才能有价值(英雄的价值)呢?约翰·福特对这一问题的答案是将个人置于社会和历史(特别是美国的历史)之中。作为一个国家,美国被赋予将文明带入蛮荒之邦、将荒山僻野垦为家园的历史使命,福特从中发现了超越的价值。与此同时,福特也看出这种价值本身存在的问题,他对美国历史的演变开始提出疑问。与之相反,伯蒂彻则坚持一种彻底的个人主义:“我对拍摄表现大众情感的影片不感兴趣,我只着眼于个人。”他追求的是人在面对死亡时所表现出来的价值:竞技场中的斗牛士往往是这类个人行为的一种隐喻。主人公加入一个由一群伙伴组成的集体之中,然而这集体里却不可能存在一种群体的团结。伯蒂彻的主人公行动起来总是把任何种类的群体及集体消蚀为原构成的个体。这样,他所面对的只是一个个单独的人;而影片情节的发展,用安德鲁·萨里斯的话来说,则是“一场场变幻不定的扑克牌游戏,玩这种牌戏时,在最后摊牌之前,每个人都要轮番虚张声势地诈唬一通”。霍克斯则与伯蒂彻不同,他寻求的是凌驾于个体之上,与志同者风雨同舟、共展宏图的超越价值。然而,他与福特也不同:他的英雄主人公并不具有历史的内蕴或代表时代的命运。

在霍克斯看来,人类最弥足珍贵的情感乃是排外性的、充满自信心的和纯男性群体中的忠义之

情。霍克斯影片中的英雄人物多是牛仔、捕马林鱼的渔夫、赛车手、飞行员、狩猎人等。他们离群索居,密林、瀚海、雪原或荒漠等自然条件切断了他们与社会的联系,他们经常不得不面对死亡的威胁,他们处境险恶,不是机场浓雾弥漫,飞机无法降落,便是通讯设备发生故障,与外界久久联络不上,再不就是下一班驿马车或邮轮一个星期也到达不了。这类英雄群体严格地保持着其排外性,要想加入,必须经受能力和勇气的考验。只有当某个成员干出危害其他成员的事时(如《赤胆威龙》中喝醉酒的副警长、《天使之翼》[*Only Angels Have Wings*, 1939]中惊慌失措的飞行员),这群体才会产生内在张力。此时,该成员必须以某种格外勇敢的行动来弥补他的过错。内在张力的产生,有时是由于过分的“个人主义”对铁板一块的小圈子构成了分裂的威胁(如《红线七千尺》[*Red Line 7000*, 1965]中赛车手之间的争强逞胜,《空中堡垒》中轰炸机机组人员之间的斗气)。于是,维护群体安全便成为首要戒律:“杂技团中表演空中飞人节目的一班人,只要个别人稍有闪失,则全班人马都会遇到麻烦;追捕猛兽的一群猎手,万一有个别人惊慌失措,就会对全体猎手的生命构成威胁。”维系群体成员团结的力量有时来自某种仪式(如《哈塔利!》[*Hatari!*, 1962]中的相互输血),有时则体现在同声齐唱的歌曲之中,《赤胆威龙》一片里便有一个这样的著名场景。在《拂晓侦察》[*Dawn Patrol*, 1930]中,飞行员之间的友情甚至超越了敌对阵线:第一次世界大战中,一位被俘获的德国王牌驾驶员竟也加入了飞行员的群体,和大家同唱一支歌。在《哈塔利!》中,来自不同国家的猎人们在不同的地方通过步话机同唱一支歌,从而感受到一种把他们联系到一起的力量。

霍克斯的英雄人物常常以他们所从事的职业而感到自豪,他们会这样问:“他干得漂亮吗?愿他干得漂亮。”他们并不期待因尽职而得到表扬,因为除去“小伙子们干得不错”以外,不会得到别的赞扬。如果他们不幸死去,他们身后只留下少得可怜的个人物品,也许只是几枚勋章。对这种只求耕耘,不计较收获的人生观,霍克斯本人曾如此加以概括:

“这不过是冷静地接受一个事实。在影片《天使之翼》中,乔牺牲之后,加利·格兰特说道:‘他干得还不够好。’确实,只有这样才能推动大家,他的同伴们会说:‘乔做得还不够,我比他好,所以我要干下去!’然而,他们最终会发现他们并不比乔强多少,当他们明白这一点时,已经为时太晚。”

在福特的影片中,死亡是通过葬礼受到赞颂的,葬礼中总有一段即席祈祷,有几句“愿我们相会在彼岸”之类的悼词。这种场面与婚礼、舞会、节日游行一起,已经成为根据风俗习惯不断举行的一系列仪式的一部分。然而,对霍克斯来说,只要群体生活的常规不断进展就够了,使这种常规有所变换的特征是“危险”(如《哈塔利!》)和“逗乐”。危险给人以刺激:“一旦你真要采取行动,你就会面临危险。‘你活没活着?’这个问题对我们来说或许是最富于戏剧性的问题。”“活着”,仅仅意味着随时面对丧命的危险——无缘无故地面临的危险,这种虚无主义又由于霍克斯的“逗乐”观而进一步被强化。“逗乐”这个字眼在霍克斯的采访记及电影剧本中不时出现。它实际上是对霍克斯无可奈何心态的一种掩饰。

当霍克斯影片中的一位精英被人(通常是一位妇女)问及他为什么要以自己的生命去冒险时,他会回答说:“没什么理由,我想我们只是疯狂而已。”又如,《赤胆威龙》中的“翎毛”不无讽刺

地对科洛拉多说的一句话：“连我编的借口你都找不出来。其实，咱们都是大傻瓜。”霍克斯所谓的“疯狂”并非指变态心理，他的作品中的人物没有一个像佩金法（Peckinpah）执导的《死对头》（*The Deadly Companions*, 1961）中的“火鸡”或阿瑟·潘（Penn）执导的《左手神枪》（*The Left-Handed Gun*, 1958）中的“比利那小子”。他的作品并没有“生命是荒谬的”那一层涵义——这种涵义我们常可在伯蒂彻的影片中找到。在霍克斯眼里，正如我们已经看到的那样，死亡不过是一种常见现象，并没有什么怪诞的内涵，这与伯蒂彻的影片《高高T字架》（又译为《西部警长》，*The Tall T*, 1957）（“这并很快就会塞得满满当当”）或《金钻盟》（*The Rise and Fall of Legs Diamond*, 1960）是大相径庭的，霍克斯所谓的“疯狂”指的是区别，是与日常社会生活的间离感。同时，霍克斯认为，日常世界从更为基本的意义上来说，反倒是“疯狂”的，因为它既没有意义也没有价值：“我指的是疯狂的反应（他们并不是疯子，他们是正常的，只是因为我们习以为常的坏习惯使他们显得是疯狂的）。”何为正常，何为反常？霍克斯多少也承认，在大多数人看来他的主人公没有体现了理性价值，实际上不过是一帮举止怪僻的人。霍克斯的“那种人”在世界上是没有位置的。

霍克斯式的英雄人物，总是排斥自身精英集团之外的人，实际上他们自外于社会，不是被放逐到非洲丛林，便是流落于北极的冰天雪地之中。圈外人——指一般人，通常被这群人视为芸芸众生，他们的作用就是目瞪口呆地看那些他们敌视的英雄所创造的业绩。在《赤胆威龙》中，人们聚集在一起观看双方最后决战的场面；在《人群怒吼》（*The Crowd Roars*, 1932）中，人们观看赛车出轨的景象。圈外人与群英之间的鸿沟比群体内部发生的纠纷更深，从影片《拂晓侦察》或《黄金国》（又译为《龙虎盟》，*El Dorado*, 1966）中都可找出这方面的实例。在群众性场面中，最非人化的当数《金字塔血泪史》中建造金字塔的苦役。这部影片原本要写中国劳工为美军建造一座“规模巨大的空军基地”，中国革命的胜利迫使霍克斯改变了他的计划（“于是，我就想到了建造金字塔，我觉得这和原来的故事没什么两样。”）然而，群众的存在、外部社会的存在，对霍克斯的精英分子不断地构成一种潜在的威胁，他们往往以“逗乐”为方式来应付。在疯狂喜剧中，普通市民常常成为取笑的对象，受人挖苦或折磨。其中，最为明显的一个取笑对象是《女友礼拜五》（*His Girl Friday*, 1940）中那位保险业推销员。霍克斯的报复往往是十分残酷可怕的，在《约克军曹》中，取“乐”的方式是“像捕杀火鸡一样”地射杀德国鬼子；在《空中堡垒》中，取“乐”的方式是炸掉日本舰队。在《赤胆威龙》中，坏人被炸死的场面“是令人极其开心的”。在这些场景中，精英们与外部世界对抗，得以表现他们冷酷与破坏性的一面。

除了外部群众的无形压力之外，还有一种公开的威胁力量——女人。男人是女人的“捕猎物”，女人被纳入一个男性群体，通常总要惹出不少事端，并且会有一个漫长的仪式化的追求过程，围绕着递烟、点烟以及交换香烟，女人通过整个过程证明她们确实是值得被接纳的，她们常常会小小地表现一下她们的勇敢。即使如此，她们也永远不会真正成为群体的正式成员。如下一段典型对白便概述了她们的地位：

女人：你爱他，对吗？

男人（窘惑地）：嗯……我想是这样……

女人:我怎么能像你一样去爱他呢?

男人:呆着别离开就是。

霍克斯影片中的同性恋暗流永远不会表面化,尽管在比如说《苍穹之下》(*The Big Sky*, 1952)这样的影片中这般暗流已很接近表面了。霍克斯本人在评述影片《每个海港都有一位女郎》(*A Girl in Every Port*, 1928)时就说过:“那确实是一个两个男人间的爱情故事。”在霍克斯看来,男人都是平等的,至少在一个群体中是如此。而女人和动物的天地则是等同的,这在《育婴奇谭》、《绅士们喜欢金发女郎》及《哈塔利!》中表现得最为明显。男人必须努力保持他的主导地位。值得一提的是,在霍克斯的冒险剧情片甚至在他的许多喜剧片中,都没有正面表现婚姻生活。那些主人公们多是结过婚的,或至少在遥远的过去与某个女人有过一段密切交往,然而他们多多少少都遭受过未加详述的心灵创伤。其结果,他们对女人一般都持有戒备之心,他们的态度是“一朝被蛇咬,十年怕井绳”。这与福特的影片形成对照,后者的影片中几乎总有一些家庭生活的场景。对福特的主人公来说,女人并不是一种威胁,她安分地承担着社会分配给她的妻子或者母亲的角色,抚养子女,烹饪缝补,辛劳持家,温良恭让。为此,她受到温情的对待,在感情上得到回报。与之相反,伯蒂彻则极为轻视女人。在他看来,她们有名无实、惹是生非,她们的存在不过是为男人们的行动模式提供口实:“即便在女人自己看来,她也是无足轻重的。”

霍克斯把完全由男人组成的这种共同体看作是至高无上的,这显然是一种倒退,他的那些斯巴达人式的英雄,实际上是残忍地被遏制发育的。如果霍克斯对此感到若无其事,如果他的全部作品是他的那些冒险剧情片,他就只能是一个较为次要的导演。他之所以成为一个作者,是由于除去冒险剧情片外,还有与此成倒转的疯狂喜剧片。它们正是英雄剧情片的内在张力的极端痛苦的显现。这其中有两个重要主题,两种张力场。第一个主题是退化:退化到人类的孩提时代,表现出种种幼稚行为,如《猩猩炼丹记》(又译为《妙药春情》, *Monkey Business*, 1952),或者退化到未开化的野蛮状态,如《猩猩炼丹记》和《红酋长的赎金》(*The Ransom of Red Chief*, 1952)中一再出现的一个成年人即将被一群身上脸上绘有彩画的印第安孩子剥头皮的场景。罗宾·伍德(Robin Wood)曾以其深邃的洞察力精辟论证说:《疤面大盗》与其说是剧情片,还不如归入喜剧片更恰当;卡蒙特像野蛮人一样,幼稚、头脑简单。第二个重要的喜剧主题是性倒错及角色倒错。《战时新娘》(*I Was A Male War Bride*, 1949)是这方面的一个最极端的例子。霍克斯的不少喜剧片都着力刻画司晨牝鸡式的女人及胆小温顺的男人!如《育婴奇谭》和《湖畔春晓》(*Man's Favourite Sport*, 1952)。这类影片还不乏对男人进行性羞辱的镜头。例如《绅士们喜欢金发女郎》中,那位不走运的私家侦探被抓掉了外裤。在同一部影片中,奥林匹克运动队的运动员们仅仅成为非凡的珍·拉塞尔演唱时的陪衬表演对象;在《他喜欢的运动》中,捕猎猛兽也受到嘲弄,变成像钓鱼一样轻松。幼稚行为的主题再度出现:“那孩子是船上乘客中最成熟的,我觉得他非常逗乐。”

冒险剧情片表现的是男人对自然、对女人、对动物以及对幼稚行为的主宰;而喜剧片则显示了对男人的羞辱以及男人的退化行为,英雄成了受难者,社会不再是被排斥和被蔑视的对象,而是以怪异的闹剧形式闯入。霍克斯的观点以及他在电影中所构筑的替代世界正确与否都是大可

探讨的,霍克斯的奇特天地远不是编造得天衣无缝、尽善尽美的。然而,这丝毫不会减损它的力量。霍克斯最初引起人们注意的是人们幼稚地把他看作一个动作派导演。后来,我适才所勾勒的主题内容才逐渐地被人们意识到并被揭示了出来。在风格元素之外,人们还能发现语义的存在;影片沉淀在客观的意义层(即丹麦语言学家叶姆斯列夫所说的意义素层)之中。这样,霍克斯电影的风格表现便不纯是偶然性的,而是扎根于意义的基础之上的。

关于上述霍克斯作品中的图解式的表现手法的理论基础还有进一步加以说明的必要。隐含于其中的“结构分析法”,对反复出现的主题核心的界定,显然都和在民间故事及神话学研究过程中发展起来的某些方法相近。奥尔里克(Olrik)及其他一些人的著作都注意到这样一种现象,即在一些各不相同的民间故事中,类似的主题会一而再、再而三地反复出现,这样便有可能逐步将这些主题汇编成一本类似于词典的书籍。普洛普(Propp)最终向我们揭示出,在整个俄罗斯民间故事的范围内,如何经过分析归纳,整理出一套数量极其有限的基本主题(普洛普称之为“动机”)的变体组合。在一些来源不同、各自独立的故事背后,往往潜藏着一个总故事,这些各不相同的故事实际上是总故事的各种变体。对于这种类型的结构分析有一个重要之点需要加以说明,正如列维-斯特劳斯(Lévi-Strauss)曾经指出的那样,存在着一种简单化地观察和罗列相似点的危险,犯这种毛病的人将所要加以考察的所有文本(无论俄罗斯民间故事还是美国电影)缩减成一个抽象的文本,从而使其贫瘠化了。采用这种方法必须分析与综合并重,否则便是形式主义的方法,而非真正的结构主义方法。结构主义批评不能仅仅停留在对相似或重复现象(实际上即冗余信息)的感知阶段,必须进一步认识到它们同时也代表着一个差异和对立的体系。因此,研究文本不仅应当考察它们的普遍性(即它们共同具有的特征),而且也应当考察它们的特殊性(即将它们彼此加以区别的特征)。这意味着当我们尝试运用结构分析法时,侧重点不在于一个导演作品的正统部分(这部分存在着大量的相似现象),而在于那些乍看之下可能显得有些怪僻的影片。

在霍华德·霍克斯的影片中,将冒险剧情片与疯狂喜剧片两相对照,在其十分接近表层之处,我们可以看出存在着一个自成体系的对立序列。单就其冒险剧情片来看,霍克斯的作品似乎显得孱弱单薄,缺乏生气,而一旦将其与疯狂喜剧联系起来研究,它们便显得丰富多彩,表现出活力。在每一个富有戏剧色彩的英雄身后,我们都可以发现存在一个被褫夺了制导权、受到羞辱和失去常态的幽灵。霍克斯作品中的对立体系比其他导演的作品更复杂:它不像一般的影片那样只有两个含义宽泛的层面,而是存在着一个完整的形式上不断有所变化的变体序列。这样,我们需要分析主人公本身所起的作用,而不仅仅是简单地分析他们操纵其运行的那个世界。正像列维-斯特劳斯指出的那样,民间故事或神话中的主人公可被分解成差义要素簇,分解成对立偶。例如,王子和牧鹅女之间的差异可归结成两个对立偶:一为自然意义层面的,即男人—女人;一为文化意义层面的,即上等人—下等人。我们在电影研究中也可采用同样的方法,尽管我们将会发现,电影中的情况比民间故事更复杂。

为了说明这一点,我们以约翰·福特的三部影片为例,并且还要比较这三部影片的主人公,即《我亲爱的克莱门汀》(又译为《侠骨柔情》, *My Darling Clementine*, 1946)中的怀亚特·厄普、《搜索者》(又译为《日落狂沙》, *The Searchers*, 1956)中的伊桑·爱德华兹和《双虎屠龙》(*The Man Who Shot*

Liberty Valance, 1962) 中的汤姆·唐尼方。他们都在那个受一组对立原则支配的、世所公认的福特世界中活动,然而他们在那个世界里所处的地位却迥然不同。三部影片中互有关联的对立偶部分重迭相交,不同的对立偶在不同的影片中分别被置于突出的地位。这其中,最能说明问题的对立偶是家园—荒野、犁铧—马刀、定居者—漂泊者、欧裔人—印第安人、文明—野蛮、书—枪、已婚者—未婚者、东部—西部。这些矛盾复合体常常可以作进一步分解。譬如,东部常被界定为波士顿或华盛顿,在《最后的欢呼》(*The Last Hurrah*, 1958) 中,波士顿本身又分解成爱尔兰移民—普利茅斯俱乐部这样的对峙体,该对峙体尚可进一步分解成下列差义要素簇:凯尔特人—盎格鲁撒克逊人、穷人—富人、天主教徒—新教徒、民主党人—共和党人,等等。初看之下,似乎上述这些对立偶含义重迭,几近同义词,然而情况并非如此,我们将会看到,造成福特电影经历发展的部分原因,便是他的文明—野蛮和欧裔人—印第安人的等同,转换到两者渐次区分,最后发生了逆转,到他拍《安邦定国志》(*Cheyenne Autumn*, 1964) 时,欧裔人已变得野蛮残忍,受害者却成了英雄。

福特电影中的首要对立偶是荒野—家园。正如亨利·纳什·史密斯(Henry Nash Smith)在他那本权威性的著作《处女地》(*Virgin Land*) 中所论证的那样,美国形象从被视为荒漠到被视为家园。这种前后对比一直左右着美国的思想文艺,两者之间的强烈反差不断地表现在难以计数的小说、宣传品、政治演讲及报刊杂志登载的文章故事之中。在福特的影片中,无数令人难忘的画面都体现了这一反差。譬如在《双虎屠龙》一片中出现了仙人掌玫瑰的形象,它实际上是贯穿全片的荒漠与家园对立的一个信物。我们可以将它和《我亲爱的克莱门汀》一片中的那个著名场景加以比较。那场戏中,怀亚特·厄普来到理发师(他的作用是使粗野邈遏者转变成文明人)处,在那里两次提起忍冬花的香味:说它是一种人造香水的气味,与其说是天然的,不如说是某种文化的。这一时刻是怀亚特·厄普一生中的重要转折点,此后,他从一个浪迹江湖、急于报私仇、粗鲁、未婚的牛仔,逐渐变成一位安于婚姻定居生活的文明人,变成一个维护法律尊严的地方官。

从结构上说,《我亲爱的克莱门汀》中的厄普是上述三位主人公中最简单的一个:他从自然人转向文化人,从代表过去的荒野跨入兆示未来的家园,其进展过程并不繁复。而《搜索者》中的伊桑·爱德华兹较为复杂些,他的形象的界定不在于他身上兼而有之的过去—未来或荒野—家园这种对立,而在于他与另外两个主要角色——印第安酋长斯卡尔及拓荒定居者家庭——之间的关系。与厄普不同的是,伊桑·爱德华兹在整部影片中都保留了流浪者的习性。影片一开始,他骑马从荒原来到他拓荒的见第一家人所住的木屋;而在剧终时,他又再度离开木屋,返回荒原,继续他的漂泊生涯,表现出一种完美的对称。伊桑·爱德华兹在许多地方都类似于斯卡尔,他到处游荡,行为粗野,不受法律约束:竟然剥取仇敌的头皮。然而另一方面,如同拓荒定居者那样,他毕竟是欧裔人,是印第安人的死敌。因此,爱德华兹这一形象的含义是不那么明晰单一的,种种矛盾深深地烙入角色的个性之中。这些矛盾最终将爱德华兹分裂成两部分,使他成为一位悲剧英雄。然而,他的同伴马丁·波利却能解决这种两重性。对他来说,那一段游荡生活只不过是 他一生中的一个短暂插曲,其意义在于报答那个拓荒定居者家庭^①。此外,那一段生活也是他

① 马丁为这个家庭的养子伴随爱德华兹到处寻找斯卡尔,是为了替养父母报仇并解救义妹。——译者注

从原来那个家过渡到自己的新家庭的一种必不可少的联系。

正像福特其他许多作品中的主人公一样,伊桑·爱德华兹四处漂泊实际上表现的是某种追求,某种探索。福特的影片有不少都是围绕着寻求美国式的“希望之乡”^①的主题而构筑的,这种追求和向往是《圣经》中《出埃及记》的美国版本,表现了穿越荒原寻找富饶之邦——新耶路撒冷的艰难历程。这一主题交织着两对对立偶:荒野—家园和漂泊—定居;在时间上前者要先于后者。例如,在《原野神驹》(*Wagon master*, 1950)中,摩门人跨越沙漠寻找他们未来的安家立业之地;在《青山翠谷》(*How Green Was My Valley*, 1941)和《告密者》(*The Informer*, 1935)中,主人公梦想着横渡大西洋到美国建立未来的家。然而,随着福特思想的演变,家的位置最终发生了逆转。在《安邦定国志》中,印第安人历尽艰辛寻找他们过去曾经居住过的家乡;在《蓬门今始为君开》(*The Quiet Man*, 1952)中,美国人肖恩·桑顿返回了他的先人在爱尔兰居住过的老家。伊桑·爱德华兹的经历是这一主题的一种嘲弄性的模仿:他的目的不是建设性的,不是要老建立一个家,而是破坏性的,是要找到斯卡尔并剥掉他的头皮。然而,整部影片的重心仍然在于未来:斯卡尔烧掉了拓荒定居者的家,可是不久在废墟上又建起了新的定居者的家。我们毫不怀疑新定居者的妻子乔根森太太说过的一句话的正确性,她说:“总有一天,这块地方会成为安身的好去处。”荒野到最后是必定会变成家园的。

影片《双虎屠龙》在很多地方类似于《搜索者》。我们至少可以举出三点:(1)荒野变成家园。这一点影片表现得十分清楚,参议员斯托达特几经周折,终于从华盛顿弄到一笔资金用以建造大坝,坝成之日即可灌溉荒漠,到时候就能种植真正的玫瑰,而不是仙人掌玫瑰了。(2)汤姆·唐尼方击毙了利伯蒂·瓦兰斯,就像伊桑·爱德华兹剥掉了斯卡尔的头皮那样。(3)也有一座木屋被烧成废墟。然而,两部影片也存在明显差别:那座木屋是在利伯蒂·瓦兰斯被击毙后烧毁的,而且是唐尼方亲手烧掉的,那是他自己的家。烧掉自己的家,表明他已经意识到他永远无法进入“希望之乡”。对他来说,那个家已经毫无意义,他由于置身过去,自己的命定要灭亡,在未来的世界里他是没有价值的。通过枪杀利伯蒂·瓦兰斯,他已经摧毁了自己唯一能够赖以存在的那个枪杆子比书本更重要的世界。这就好像伊桑·爱德华兹在剥掉斯卡尔的头皮之后也已感觉到的那样,他实际上是在自杀。还有一点应当提及的是,在《双虎屠龙》一片中,原来爱唐尼方的女人后来却嫁给了参议员斯托达特。唐尼方毁掉了他的木屋(他在这样做之前所说的最后一句话是“多可爱的家!”),这实际上也就等于毁掉了他今后结婚的可能性。

影片《双虎屠龙》的主题,还可以用另一种方式来表达。兰塞姆·斯托达特为理性—法德权威的代表,汤姆·唐尼方则为具有传奇色彩的超凡威力的代表。唐尼方以一种近于欺诈的方式将超凡威力转让给斯托达特^②,因此超凡威力和理性—法律权威便在斯托达特身上合而为一,确保了威严的稳定性。在《搜索者》中,这种转移并没有发生,两种威严保持分离状态。在《我亲爱的克

① 这是《圣经》中上帝许给亚伯拉罕的地方迦南的别称。——译者注

② 不谙枪法的斯托达特在决斗中开枪后,瓦兰斯倒地死去,而实际上击中瓦兰斯的子弹却是唐尼方暗中射出的。——译者注

莱门汀》中,两者自然地集中于怀亚特·厄普一身,毋需进行任何转移。福特后期的许多影片如《蓬门今始为君开》、《安邦定国志》、《珊岛乐园》(*Donovan's Reef*, 1963),着重点则不再在上述两种威严上,而是被置于传统的威严之上。在《珊岛乐园》中,爱拉考瓦岛成了《双虎屠龙》中那些无家英雄的众神殿。该岛实际上是一个君主国,尽管岛上有我们在《我亲爱的克莱门汀》中就已熟悉的波士顿女郎、木结构的教堂及酒吧等。《我亲爱的克莱门汀》中道克·霍利德的女友奇华花这个人物,在《珊岛乐园》中实际上分解成了两个人物:拉芙乐小姐和土著公主莱拉妮。前者是酒吧的表演女郎,后者则是与阿米莉亚·薛拉·戴德姆以及克莱蒙丁·卡特这样举止优雅的波士顿女郎相对立的非美国人。总体上说,这仅是福特的作品显露出的总倾向的一部分,它把爱尔兰人、印第安人及波利尼西亚人都视为代表着过去的传统社会力量,他们反对并阻碍着美国迈向未来。然而到最后,他们终究还得接收暗示着美国的未来的价值观,就像人们曾经梦想的那样。

通过对照和辨析福特前后作品的不同处与相似处,以这种方法对福特细加考察,详尽阐述福特的演变轨迹,这样做无疑是可行的。然而,若按电影批评的惯例,将详细的引证过程收入文本则显然是不可能的,这无疑是文本的一个不足之处。我个人认为福特作品的内涵远较霍克斯丰富得多,对它们进行的结构分析可以证实这一点。在福特的作品中,这种体现在对立偶之间的关系转换的丰富性,使他远远不仅只是一个当然的作者,而且是一位伟大的艺术家。进一步说,作者论向我们揭示了诸如《珊岛乐园》这样的影片寓意上的整个复杂内涵;而在最近出版的一个福特作品年表中,该片只不过被归结为这样一句话:“几个海军退役老兵到南海某岛定居,结果却竟日骚闹,自寻烦恼。”同样,作者论还为《鹰之翼》(又译为《碧血溅长空》, *Wings of Eagles*, 1957)这样的影片提供了全新的批评视角。像《搜索者》一样,该片围绕着的是漂泊—安家这一对立偶。不同之处在于,该片的主人公飞遍全球,回到家来却被一个儿童玩具绊倒,从楼梯上摔下来,完全瘫痪了,连脚趾头都不能动一下。这对安分定居的人来说,真是一种令人发怵的归谬法。

诺埃尔·史密斯的说法或许是正确的,他认为,依据作品的一个恒定的、缺乏变奏的基本主题核心能够判定一个二流作者。而判定一位电影大师,要依据他们作品的统一性和求异性之间关系的不断转化。雷诺阿曾经说过,一个导演一生中其实只是在拍一部影片(勾勒出这部影片的任务在于影评家)。这里所谈的影片,不仅指它的各种变体所共有的典型特征(这种特征仅是它的冗余信息),而且更重要的是指在其中起支配作用的变异原则,即它的深隐的结构,用列维-斯特劳斯的话来说,这种结构唯有“通过重复过程”才能显现出来,或者说“渗出表面”。雷诺阿所谓的“影片”,实际上是一种“转换组合,两个变体位子两端,形成对称的、但又可以相互转化的关系”。在实际的情况中,我们找不到完美的对称,尽管通过对福特作品的分析,我们已经看到某些对立偶发生了完全的倒转。实际上,在转换组合之中,在我们考察的母体之中,存在着一种扭力,存在着一种对某些可能性所作的探索,一些对立偶可能被置于突出地位,可能被抛弃,甚至可能发生逆转;而另一些对立偶则保持稳定不变。然而,必须强调的重要一点是,当评论作者的具体某一部影片时,首先应当对整个资料体^①进行综合分析。

① 符号学术语,指被研究的某一系统的材料总和。——译者注

当然,导演并不能完全驾驭他的作品,这就说明了为什么作者论还包含有一种破译解读的程序。对影片进行分析时,有许多特征因无法辨读而不得不予以扬弃,这是因为有来自制片人、摄影师甚至演员的“噪音”干扰。这个“噪音”的概念需要进一步加以阐释。人们常说一部影片是诸多因素协同动作的结果,是司职不同的一群人的集体贡献;导演的贡献——可称之为“导演因素”——仅为其中之一,尽管这种贡献或许是其中最具有分量的贡献。毋庸置疑,这种看法和作者论是大相径庭的,与之毫无共同之处。作者论的做法是,选取一组影片——一位导演的作品——分析其结构,与之无关的一切从逻辑上说都被视为次要的、并非必需的、可以忽略不计的。当然,通过研究其他特征对电影进行探索也是可以的,冯·斯登堡就曾主张把电影看作一种抽去剧情内容的光画影展,或者看作展示表演技巧的大会串。这些被剥离本体的文本——摄影师或演员的文本——有时会使摄影师或演员处于突出地位,这样,影片便像是一份被涂改过的手稿,变得令人难以辨读。当然,这并不意味着这种制作电影的方法就没有存在的价值了,也不意味着它不再会影响我们、摆布我们或者引起我们的兴趣,它仅仅表示这种方法对电影批评是不足取的,这种方法只不过是记录下了我们瞬息间的主观印象。

列维-斯特劳斯曾经指出,神话可以脱离文体、句法规则、语音等独立存在,神话是“在寓意超越其语言学基础的高层面上”发挥效能的。只要略加修正,这个说法也适用于作者电影。“当一个神话的基本内容从一个人口聚集区域向另一个人口聚集区域传递时,其间存在的语言、社会体制或生活方式的差异会使神话难以完整交流,于是神话便逐渐贫瘠化并出现混乱现象。”同样的贫瘠化和混乱也会在制片厂发生,那里也普遍存在着难以完整交流的情况。然而,即便是一部在两星期内赶拍出来,没有导演信得过的演员或摄制人员参与制作并受到制片人干扰,甚至被审查人的剪刀剪去若干关键段落的影片,一般来说仍然也还可以辨认出作者的印记。从这层意义上说,一部影片更像是音乐创作,而不是音乐演奏,尽管音乐创作是先天性的(犹如一个电影剧本),而作者电影的特征则是被后天赋予的。试想,就像批评家不得不根据一位音乐家若干支离破碎的,甚至是被篡改的作品片段,用即兴的段落甚至乌有的段落去重新构筑音乐作品那样。

如同任何其他艺术部类,电影也是既有创作的一面,也有演出的一面。一方面,拍片要依据一个原型故事、一本小说或一出戏剧,要有分镜头剧本或文学剧本。希区柯克和爱森斯坦拍片前,总习惯于以一种连环速写的形式预先勾勒出要拍摄的场景。另一方面,实际拍摄时又存在着若干不同的执行层面,如表演、摄影、剪辑等。导演的地位有些变幻不定,他既可能是构思和演出之间的联系纽带,也可能是两者的支配或参与者。当然,不同的导演有不同的倾向,这部分取决于他的背景:如曼凯维兹和富勒系电影剧作家出身,西尔克是一位美术设计师,库克原是戏剧导演,西格尔当过剪辑师及蒙太奇指导,卓别林是演员,克莱因和库布里克都做过摄影师。此外,这也部分地取决于他们的合作者:库克在色彩设计方面完全听从霍宁根-许内的意见,因为他相信后者的鉴赏力。大多数导演在一定限度内也能选择他愿意与之共事的摄制人员。

作者论所要表明的是,一个名副其实的导演并不只是简单地对一个先已存在的文本的演出进行指挥,他并不仅仅是(或者不必是)一个场面调度者。最近,唐·西格尔在接受电视采访时

被问及他在拍摄《杀手》(又译为《财色惊魂》, *The Killers*, 1964) 时从海明威的短篇小说中汲取了些什么, 西格尔回答说: “我从中汲取的唯一的一点触媒, 即一个人即将被杀, 然而他并不试图逃走。”西格尔所选用的字眼——“触媒”(catalyst)——真是最妙不过的了。原电影剧本或小说中的某些事件和片段可以产生触媒的作用, 这些事件和片段进入作者导演的头脑(有意识地或无意识地), 与他的作品所特有的主题动机相互作用。导演并不使自己从属于另一位作者, 原作仅仅是他再进行创作的素材, 这些素材与他已有的意念融合, 创作出一个全新的作品。这样, 表面上看来是演出的过程, 是对一个现成题材的处理, 实际上它却隐藏着对一个全新文本的潜在的创作。导演是作为作者进行创作。

当然, 也可以这样评价演出, 即同意安德烈·巴赞的看法, 他认为劳伦斯·奥利弗执导的《亨利五世》是一部不朽的影片, 是一场出色的演出, 是将莎士比亚的原剧改编成电影的杰作。伟大的场面调度者并不因为他们不是作者而有所逊色, 如文森特·明奈利, 或许还有斯坦利·多南(Stanley Donen)。进一步说, 绘画中发生的情况在电影界也同样可见: 导演可能有意地把他的全副精力都集中在电影的风格及表现方面。他可以说(就像约瑟夫·冯·斯登堡谈论他的《摩洛哥》[*Morocco*, 1930]那样)他有意挑选了一个平庸的故事, 这样人们便会把注意力专注于摄影方面光与影的运用。巴斯比·伯克利(Busby Berkeley)的影片中某些极其华丽壮观的歌舞场面, 实际上是与电影剧本的要求脱节的。的确, 在大多数情况下, 导演被委派的工作只是指导演员按剧情的要求进行表演和读白。毫无疑问, 那些不朽的影片不仅仅只是作者电影, 它们在表现力和风格上也是极为出色的, 如《罗拉·蒙黛丝》(*Lola Montès*, 1955)、《新平家物语》(*Shinheike Monogatari*, 1955)、《游戏规则》、《众人之妻》(*La Signora di Tutti*, 1934)、《山椒大夫》(*Sanshō dayū*, 1954)、《黄金马车》都是如此。

像任何理论一样, 作者论既为我们展示了可能性, 也提出了问题。我们需要进一步发展演出理论和风格理论, 需要进一步探讨信息传递的分级方式, 而不仅仅是编码方式。我们必须进一步考察和甄别那些迄今尚未被我们完全了解的导演, 批判性地重建对他们大量作品的认识。我们必须开展作者导演之间的比较研究。此外, 还有许多引人注目的特殊问题尚待解决, 如斯坦利·多南与金·凯利(Gene Kelly)和阿瑟·弗里德(Arthur Freed)之间的关系, 伯蒂彻在与拉诺恩(Ranown)合作之外拍摄的影片, 奥逊·威尔斯与摄影师格雷格·托兰的关系(或许更重要的是威廉·惠勒与格雷格·托兰的关系), 西尔克在与制片人罗斯·亨特(Ross Hunter)合作之外拍摄的影片, 拉乌尔·沃尔什或者威廉·韦尔曼(William Wellman)的确切特征, 安东尼·曼作品的解读问题等等。而且, 作者论未能应用于英国电影也是没有道理的。英国电影仍然处于未予分类、无人重视和难以名状的地位。我们需要的不仅仅是两三本论述希区柯克和福特的书, 而且需要许许多多。我们还需要将作者导演与其他艺术部类的作者进行比较研究, 例如福特与费尼莫·库珀(Fenimore Cooper), 或者霍克斯与威廉·福克纳(William Faulkner)。当年《电影手册》的影评家们开拓的这一研究领域, 还有大量工作有待我们去完成。

有关作者身份的一些概念

[英]爱德华·巴斯科姆(Edward Buscombe) 著

王义国 译

就其本身而言,作者论从来就不是电影的一种理论,虽说这一理论的开山祖也并未这样声言过。《电影手册》的作者们老是谈到“作者政策”(la politique des auteurs),而将它译为“作者论”(the auteur theory),似乎是安德鲁·萨里斯的责任。他在一篇题为《1962年的作者论笔记》的文章中评论道:“为了避免引起混乱,从今以后,我将把‘作者政策’简称为‘作者论’。”^①可是,当这新近被命名的“理论”被它的许多支持者和反对者双方都看作是对电影的全部解释时,接踵而来的恰恰就是混乱。

这不仅因为《电影手册》原来的“政策”多少算不上是理论,而且因为它本身的根据也只不过是大致来自一种从未得以完全明晰阐述的电影的理论方法。正如对词汇的选择所表明的那样,“政策”的概念在意义上是有争议的,而且意在阐释一种对于电影的态度和一种行动过程。在追踪这个过程时,《电影手册》确实不可避免地揭示出作为“政策”的基础的某些理论;但这通常显得带有偶然性,而且有时没有条理。

然而,有一件事是清楚的。从一开始,《电影手册》及其前身《电影杂志》就信奉这一方针,即认为电影是一种个人表现的艺术(《电影杂志》第2期有一篇文章,题为《作品应该是灵魂的产物》[“La création doit être l'ouvrage d'un seul”])。在那一时期(40年代后期),一种新电影杂志的目的之一必然是提高电影的文化地位,而为达到这一目的,需要提出电影像绘画和诗歌同样是一种艺术形式的主张,而且它提供个人以自我表现的自由。当时,在《电影手册》和其他电影杂志之间的主要区别在于,《电影手册》并不认为只有在欧洲“艺术”电影中才能找到这种机会。从创刊的最初几期开始,该刊就一直在讨论好莱坞的导演如威尔斯、福特和朗。《电影手册》所关切的并不仅仅是提高电影的总体地位,而且特别要提高美国电影的地位,方法是把美国电影导演

* 本文系据1973年春天英国电影学会/电影电视教育学会的一次讨论会上一篇题为《有关作者身份的一些概念》(“The Idea of Authorship”)的论文修订而成。

① 见《电影文化》第27期(1962—1963,冬季号)。重印于由约翰·斯图尔特·卡茨编订的《电影研究的角度》,波士顿,1971年,第129页。萨里斯后来承认:“最终看来,‘作者理论’与其说是一种理论,倒不如说是一种态度,是一个把电影史改变为导演传记的价值表。”见《美国电影》(纽约,1968),第30页。

擢升到艺术家的行列中去。

就一个将被严苛地探寻并得以煽动性地表达的路线而言,在这一路线的意义上的“政策”,实际上始自刊在《电影手册》第31期的弗朗索瓦·特吕弗的一篇文章,题为《法国电影的某种倾向》。特吕弗抨击了他称之为优质法国电影的传统,他指的是像德拉努瓦(Delannoy)、阿列格莱(Allégret)、乌当-拉哈(Autant-Lara)这样的导演所执导的影片,特别是奥朗什(Aurenche)和博斯特(Bost)对著名小说的改编。特吕弗抨击它们是文学性的,而不是真正电影性的,而且他还发现它们有“心理现实主义”之咎。特吕弗把真正的电影“作者”解释为一个把某种真正个人的东西带进他的题材的人,而不仅仅是在饶有趣味、不爽分毫但却毫无生气地制作出表现原始素材的作品的人。布莱松和雷诺阿就是真正的“作者”的范例。“作者”不会仅仅把他人的作品忠实地、无我地摹写出来,而是把素材用于表达他本人的个性。

特吕弗的战斗召唤获得了巨大的成功,此后被发现的“作者”的数量是如此众多,以致在《电影手册》后来那些明确讨论“政策”的文章里,有大量篇幅不得不用来把该杂志与以它的名义承担的过量之处分割开来(例如,第63、70、126、172期)。特吕弗只提到法国导演,但《电影手册》开始把愈来愈多的篇幅用于美国电影,在介绍美国电影的第150—151专刊中,起码有120名电影艺术家(即作者)榜上有名。

然而,甚至到这样晚的时候(1964年),何为“作者”、为什么应该大部分按照个别的艺术家来讨论电影,这些问题也仅仅是通过暗示予以回答的。在实践的背后,对理论的清晰分解是稀少而且简略的,但安德烈·巴赞对《红色英勇勋章》(*The Red Badge of Courage*, 1951)所写的一篇评论给予人们一个线索。巴赞把希区柯克和休斯顿区分开来,前者是一位真正的“作者”,后者则仅是个“导演”,他“没有真正的个人风格”。休斯顿虽说往往技巧精湛,却仅仅把给予自己的材料加以改编,而不是把它改造成某种真正属于自己的东西。在后来的一期《电影手册》(第126期)讨论批评方法的过程中,雅克·里维特提出了一个类似的观点。他宣称,明奈利并不是一位真正的“作者”,而仅仅是一个被剧本支配的有才能的导演,要是剧本蹩脚,他就制出一部蹩脚而乏味的影片。而另一方面,弗里茨·朗能在某种程度上将甚至无足轻重的材料改造成某种带有他的个性的东西(里维特以为,这使得它饶有趣味)。

然而,这种讨论虽说起到了确认《电影手册》关于个人表现所持的态度,却并未提出多少超出特吕弗最初立场的东西。埃里克·罗麦尔做了一些尝试,对此进行修正。罗麦尔并不去理会在个性问题上走向极端的愚狂的偏激之见,他写道:“对于他(作者)来说,电影是这样一种建筑,它的砖瓦不是——也不应该是——他本人的亲骨肉。”^①与建筑这另一工业性艺术进行比较,似乎会导向与文学进行比较相异的方向,与文学进行的最著名的比较当然是亚历山大·阿斯特吕克的《摄影机—自来水笔:新先锋派的诞生》一文。后来证明,比《电影手册》的批评家们更有影响的正是阿斯特吕克的这篇文章。在该杂志中占统治地位的是一种更为浪漫主义的见解,认为导演是电影的“唯一的生父”。

① 见《电影手册》第63期,第55页。

关于这一点,有段论述似乎尤其得益于浪漫主义的艺术理论,这是里维特在《电影手册》第126期上说的:“一位在过去曾制作了伟大的影片的电影艺术家可能会犯错误,然而他的错误将有每一个机会先验地^①比制作者的成功要更加引人入胜。”^②这种陈述的后面似乎有“神圣的火花”的观念,把艺术家和凡夫俗子分割开来,把天才和熟练工人分割开来。我所引证的所有由特吕弗、巴赞和里维特所写的文章都有这样一种信念,认为在“作者”和“导演”之间,在“电影艺术家”和“制作者”之间有着泾渭之别,而且就“作者”的能力和“导演”的无能作了区分,作者有能力制作出一部真正他本人的亦即一种新颖的电影,导演则无力掩饰这样一种事实,即他的电影之源在于其他方面。当把它与早期浪漫主义理论的一段陈述进行比较的时候,就能容易地看到这一区别的起源:

“可以说,具有独创性的作品具有一种植物性,它从生机勃勃的天才的根源中自发地产生;它是长成的,而不是做成的;仿制品往往是一种制造品,由艺术和劳动中的那些技工用预先就存在着的并非他们自己的材料铸成。”^③

因而,发现持“作者论”的批评家们从浪漫主义理论家们那里吸取他们的其他假设也就不足为奇了。例如,柯勒律治^④就两种文学作了区别,其中使用了上文所包含的有机的统一性的隐喻:“鲍蒙特和弗莱彻^⑤的戏剧仅仅是没有统一性的聚合体;在莎士比亚的戏剧中有一种从内部成长和演进出来的生气勃勃的东西——这是一种从始至终导引并控制和声的基调。”^⑥由“作者”的个性所创造出来的统一性的这一观念是《电影手册》的立场的中心,但又由《电影手册》的美国辩护士安德鲁·萨里斯阐释得愈加明确:“持‘作者论’的批评家为艺术和艺术家的完整性所困扰,将一部影片看作一个整体,将一个导演看作一个整体,而其中的具体部分不管多么有趣,也必须意味深长地结为一体。”^⑦“导演”的作品充其量只能是各个部分的总和,甚至可能少于总和。另一方面,“作者”的个性则赋予他的作品以有机的统一性。认为所有导演一定不是“作者”即是“导演”的信念,不可避免地导致一种排他性。按照里维特的说法,根据这种排他性,“作者”的失败要比其他人的成功还要有趣。另有一种基本上也是讨论这一区别的公式,见诸于《电影手册》第172期:

“一个秉赋着最起码的美学才能的人,如果他的个性在作品‘照射了出来’,那么他就会比最聪明的专家更为成功。我们发现,规则并不存在,直觉和感受性战胜了一切理论。”

① 难以看出这在任何情况中会是怎样“先验的”;仅仅是根据或然率的平衡。

② 引自《电影手册》第126期,第17页。同一观点可见于萨里斯的《美国电影》第17页:“伟大的导演的最差影片可能比不错的到相当好的导演的最佳影片更令人感兴趣。”

③ 引自雷蒙德·威廉斯《1780年至1950年的文化和社会》(企鹅丛书版),第54页。

④ 柯勒律治(S. T. Coleridge, 1772—1834),英国诗人,评论家。——译者注

⑤ 鲍蒙特(1584—1614),弗莱彻(1579—1625),英国诗人,剧作家,英国文学史上一对著名的文艺创作合作者。——译者注

⑥ 见S·T·柯勒律治《讲演集》,1818年。

⑦ 见萨里斯:《美国电影》,第30页。

至于如此热心地把导演分为一群上帝的选民在右和一群遭受谴责的人在左的做法,是否受到《电影手册》中的天主教影响,现在还很难说;然而,又可以再次辨识出来的是与直觉和规则、感受和理论相对立的浪漫主义艺术理论的存在。

《电影手册》中将“作者”的个性奉为图腾的倾向,走向了极端,结果它的编辑们不时感到有必要恢复平衡。安德烈·巴赞在第70期的一文中提出了一种不同的观点:

“西方戏剧向更大的个性化的进化,应该明确地看作是前进的一步,但只当这种个性化为了最终达到尽善尽美的目的时,才是如此,而不是声称要给文化下定义。在这一点上,我们应该记住我们在学校里学的那无可置辩的老生常谈:个人超越社会,但社会也在他之中,并且尤其是如此。因而,如果不首先考虑社会决定论,环境的历史组合和在极大的范围上决定它的技术背景的话,那就不可能有对天才或是才气的确定的批评。”^①

正如罗麦尔以前所做的那样,巴赞也沿用了建筑作为类比:

“如果你还会原谅另外一种老生常谈的话,那么电影就是一种既通俗又具有产业性的艺术。这些条件对电影的存在是必需的,它们决不像在建筑中那样是一堆障碍物,相反,它们标志着一组必须予以考虑的肯定的和否定的环境。”^②

说句公道话,《电影手册》从未全然忘记这些老生常谈,并且十分频繁地刊登文章,论述电影工业的组织、电影的类型(如在1955年12月号上巴赞本人的《西部片的演进》一文)和电影的工艺。“作者的政策”随着安德鲁·萨里斯的出现而增强了向个性崇拜的发展,因为正是萨里斯把在《电影手册》中往往还只是含蓄的论点推向了极端。

例如,萨里斯摒弃了巴赞想把“作者论”的方法与承认决定个别艺术家的各种力量结合起来的尝试。萨里斯强烈地反驳任何一种历史决定论,他声言:

“尽管艺术家并不是从宙斯的理想化了的头脑中涌现出来的,并且摆脱了历史的胚胎期的污迹,历史本身依然由于他的到来而受到深刻影响。如果我们由于感到难以将一个艺术家对李和林肯的统一的见解变换为另一个艺术家对列宁和克伦斯基的辩证的见解,因而无法想象由格里菲斯拍摄《十月》或是由爱森斯坦拍摄《一个国家的诞生》的话,我们还是不得不承认在这两个先驱者的个性中,有超越他们各自的文化综合体的其他区别。‘作者理论’最深为关切的,恰恰就是这些区别。如果不能把导演和其他艺术家从他们的历史环境中抽取出来的话,美学就会降低为人种学的一个从属的分支。”^③

(波琳·凯尔[Pauline Kael]论及过这一点,至少这次她说对了:“什么时候萨里斯才会发现

① 见安德烈·巴赞著《作者的政策》,译文见于《新浪潮》,第142页。

② 同上。

③ 萨里斯语,见于卡茨的前引书,第132—133页。

美学就是人种学的一个分支呢?他认为它是什么——它本身就是一个领域吗,它是能脱离对人和人的环境的研究吗?”^①不过在同一篇文章里,她又现出了她本人的矛盾,说:“批评是一种艺术,而不是一种科学……”^②那么,难道人种论不是一种科学吗?)

如果萨里斯指的并不是天才独立于时间和地点之外,那么他也险些接近了这一说法。在他看来,批评家的任务就是从审视影片中找出“个性”的痕迹,一经发现这些迹象之后,就去开采这部影片,把尽可能多的个性挖掘出来。他的任务,不是去说明这些个性是怎样进入影片的。他是精明的,始终明白决定他的地位的部分原因是由于存在需要继续这场论争,这场论争既反对那些鄙视美国电影的人,也反对“大众传播媒介批评家”的粗俗之处(“持‘作者论’的批评是对尊崇‘什么’,贬低‘怎样’的社会学的批评的一种反动。”^③)但是,这种认识并没有挽救他一步步被驱向难以立足的地位。我认为,当他写作他的1962年的那篇文章时,便走到了这样的地步,他写道:“‘作者理论’的第二个前提,就是把导演的可分辨的个性作为一个价值标准。在一组影片中,一个导演必定展现出某些重复出现的就像他的签名似的风格特征。”^④毫无疑问,这是萨里斯论点的一个致命的缺陷,而且他用于掩盖它的花招并不能掩饰它的弱点。他想让“作者理论”同时行使两项功能。一方面,它是一种分类的方法。萨里斯在他处谈到了这一理论作为使电影史系统化的一种方法的价值,或是绘制电影地图的一种工具的价值,而且谁也不能否认,不管会有多少欠缺,在这个意义上这一理论像地图所应起的作用那样,极有成效地开拓了未被探索的领域。但是同时,萨里斯也要求把这理论用作衡量价值的一种手段。他说,影片只要揭示出导演的个性,便是有价值的。因而,他恰恰做了巴赞认为不该做的事:他用个性来检验文化价值。值得注意的是,萨里斯在实践他的说教的过程中并非首尾一致,因为有这样几位导演,他们的作品毫无疑问展现出高度的个性,却并未在“美国电影”的盟员表中占据很高的地位。诸如卡赞(Kazan)、怀尔德、达辛,甚至还有布赖恩·福布斯(Bryan Forbes),都制作了可以很容易地认出是“具有个性的”影片,却未得到萨里斯的高度评价。

其中,作为影片分类的一种手段,已证明“作者理论”是有用的。但是,断言个性是“最恰当的”价值标准似乎从整体上大可置疑。正如巴赞在《作者的政策》中所指出的那样,认为个性和独创性本身就有价值的假定源自浪漫主义时期的艺术理论。萨里斯走得更远:“‘作者理论’之所以重视导演的个性,恰恰是因为有些障碍阻挡着个性的表达。”^⑤在《文化与社会》中,雷蒙德·威廉斯描述了美学理论是怎样进入浪漫主义时期的,并把艺术家看成是本质上与社会对立的,艺术家面对着敌对的环境表达了他自己,并因此愈加珍视这种表达^⑥。萨里斯是这一传统的正宗。然后,像在他之前的《电影手册》一样,萨里斯把这一价值标准用作提高美国电影地位的一种手

① 见波林·凯尔:《圆形和正方形:乔伊斯与萨里斯》,转引自卡茨的前引书,第154页。

② 同上,第142页。

③ 见萨里斯:《美国电影》,第36页。

④ 萨里斯语,转引自卡茨的前引书,第137页。

⑤ 见萨里斯:《美国电影》,第31页。

⑥ 主要参见威廉斯的前引书,第48—64页。

段。他承认,在好莱坞可能存在着针对个人表达的压力,但其他地方也是一样:

“所有的导演,而且不仅是在好莱坞的导演,都被他们的技艺和他们的文化的条件所限制。此地的批评家往往给予外国导演的创造更多的荣誉,原因在于这些批评家从未意识到在外国环境中起作用的一切影响。已故的罗伯特·沃肖把卡尔·德莱叶看作是一个孤芳自赏的艺术家,而把莱奥·麦卡雷(Leo McCarey)看作一个社会代理人,但是我们现在了解到丹麦的文化势力对德莱叶身上起的影响。《愤怒的一天》(*Vredens dag*, 1943)就任何标准来看都超过《我的儿子约翰》(*My Son John*, 1952),但作为艺术家的德莱叶未必比麦卡雷享有更多的自由。只不过从我们隔着大西洋的观测点来看,德莱叶的桎梏不那么明显而已。”^①

从表面看来,这并非例外:当然,任何一位导演也没有绝对的自由,而且也没有先验的理由,认为美国电影就不该像其他电影那样优秀。按照萨里斯的说法,美国电影事实上要更好一些:

“经过多年备受折磨的重新估计,我现在准备将我的纵使是无甚价值的批评声誉押在这一见解之上,即用任何衡量优劣的标准来讲,阿尔弗雷德·希区柯克在艺术上都要胜罗贝尔·布莱松一筹,而且不仅如此,就影片对影片而言,美国电影自1915年一直到1962年也始终超过世界其他地方的电影。正因为如此,我现在把‘作者’理论主要地是当作记录美国电影史的一种批评手段,美国电影是世界上唯一除去几位声名赫赫的伟大导演之下,还值得进行深入探索的电影。”^②

再者,这本身便已是相当公正的了;问题在于,既然我们轻而易举地同意了所有的导演都受条件的制约这一见解,于是他似乎凭耍个花招进一步提出一个假想,认为条件是并不重要的。美国完全能像欧洲那样生产出电影艺术家来,而且数量更多,水准更高。对萨里斯来说,电影的历史就是“作者”的历史。对“条件”的承认不过是口惠而已。而且我认为,要找出原因并不困难。如果个性是价值的标准,并且能不顾“条件”而获得个性的话,那么批评家没有责任去过多地考虑条件。

至于对用个性来检验价值的一个明显的异议是,一个导演完全可以具有优秀的个性,但他也可以是个蹩脚的导演。在《电影中的符号及意义》的第一版中,彼得·沃伦似乎未能全然避免落入这一圈套。在论“作者理论”的一章中,他写道:

“我本人的见解是,福特的作品比霍克斯的作品要丰富许多^③,而这又是通过结构分析揭示出来的;正是在福特作品中的二律相悖之间的种种丰富的交换关系,把他造就成了一个伟大的艺术家,而不仅仅是一个不折不扣的作者,不仅如此,‘作者理论’还使我们能够揭示

① 见萨里斯:《美国电影》,第36页。

② 萨里斯,转引自卡茨的前引书,第134页。

③ 沃伦所说的“丰富许多”可能并不暗示着“具有更大的美学价值”之意;但如果是这样的话,这一术语也就有点混乱了。——原编者注

像《珊岛乐园》这样的影片的整个复杂的意义。而在一本近期的电影片名录中把这部影片仅仅归纳为“退役在南海的两名海军现在把大多数时间用于惹是生非”。^①

毫无疑问,当把约翰·福特的作品前后联系起来作为一个整体来看的时候,像《珊岛乐园》、《鹰之翼》,尤其是《阳光灿烂》(*The Sun Shines Bright*, 1953, 对不熟悉福特作品的人来说,本片几乎是不知所云)这样的影片确实揭示出了非常大量的含义。但是,难道这就使它们成为不仅有趣而且“上等”的影片吗?这个问题是值得一问的,因为从有些方面的人士看来,“作者理论”只不过是一个孤芳自赏且又狂热的宗派的秘密通行令而已,而造成这各种名声的主要责任在于用某些说法来掩盖另一些说法的做法本身。

像波琳·凯尔这样的人被萨里斯对“作者理论”的阐述所激怒,或许应该干脆让他们去自食其果。而且或许那些不承认《鹰之翼》是部好影片的人,对何为优秀的东西都持有一种十分狭隘的见解,并且毫无道理地要求所有的影片都应该在形式上尽善尽美,应该是“明智的”、“成熟的”等等。但事实上,如果不要求“作者理论”承担起成为一种估价标准的负担的话,那么这种理论就更站得住脚。而且沃伦在他的著作的第三版上还同时倾销了许多别的东西:^②

“至此,有必要就‘作者理论’说上几句,因为这一理论经常被看作是把具有创造性的个性的观念引进好莱坞电影的一种方式。诚然,‘作者理论’的许多倡导者确实是这样进行争论的。然而,我并不持这种见解。我认为,重要的是,要把‘作者理论’与认为它仅代表‘对个性的崇拜’或对导演的神化的这种猜疑区分开来。依我之见,‘作者理论’实际上代表了与‘艺术电影’观念的截然分离,而并非把关于艺术的传统观念植入好莱坞去。‘艺术电影’植根于创造力,并把影片看作是个人想象的表达。‘作者理论’所争论的是,任何影片,当然包括好莱坞影片在内,都是不同论点的网状交叉,它们互相交叉又互相抵触,精心地编织成为最终的‘连贯的’版本。观众所看到的影片就像梦境一样,可以说是‘电影的表面’,是‘间接修正’的最终产品,这种‘间接修正’隐藏并掩饰在影片的‘无意识’中始终潜在的进程,它通过与其他影片进行比较的过程,有可能译解出支撑并形成某部影片的结构,这种结构使影片具备能集中的某种模式,而不是译解出它所传达的信息或世界观,‘作者论’的分析从影片中分离出来的正是这种结构。

“这结构与某一位导演、某一个个人有关,这并不是因为他扮演了艺术家的角色,并在影片中表达了他自己或是个人的幻想,而是因为正是通过他的先入之见的力量,从影片中解释出一种无意识的、未经预测的含义,往往出乎当事人的预料……用否定主观创造性的传统观念的名义来根本否认个人的地位是错误的。但作为导演的富勒、霍克斯或是希区柯克,与以他们的名字命名的‘富勒结构’、‘霍克斯结构’,或是‘希区柯克结构’截然不同,不应从方法

① 见彼得·沃伦:《电影小的迹象和意义》,塞克与沃伯格出版社,1972年第3版,第102页。

② 大量英国批评的特点是实际上纠缠于对美学的(甚至道德的)估价,这毫无疑问给“作者理论”带来巨大的魅力,比如难以把道德价值归纳进大制片厂制度之内。

论上加以混淆。”^①

沃伦并没有把这些看作是电影的全部理论：

“‘作者理论’不应该简单地，不分青红皂白地予以应用，‘作者论’分析也不应把关于某部影片的一切罄述殆尽，它只不过通过指明影片在某一层次时的技巧，提供了一种阐释影片的方法而已。还能提出的其他种类的编码系统，而它们是否有价值要参照文本，并要参照讨论的影片。”^②

这一立场中，有大量具有吸引力的东西。它满足了我们的意识，即一方面美国电影是最丰富的研究领域，另一方面，人们对美国电影的传统工作方式懂得愈多，就愈不可能把好莱坞看作是独立自主的天才们的居留之地。当然，先验的证据暗示说，比如，希区柯克作品中的罪行转移的主题，福特作品中关于家庭，关于沙漠/家园对照的主题，几乎完全是无意识的，因而要像大部分“作者论”批评那样谈论一位导演的世界观（尤其是谈论那种世界观的道德价值）是不恰当的。而且，只有在我们对应该估价的对象作出恰如其分的描述之后，才能有把握地证明避免估价问题的原因。

对“作者”的结构分析产生了重要的结果，在沃伦本人的著作中亦是如此。但是，在分析像梦境、神话和语言本身这样完全无意识的传播形式时，为此使用而发展的技巧却真有些问题。因为在所谓“希区柯克式”的结构和实际上决定故事、演技、布景、摄影机位置的姓希区柯克的电影导演之间，究竟是什么关系呢？要揭示希区柯克作品中的结构是可能的，因为他的作品决非全然是无意识的，比如像使用某种摄影机角度以使观众参与动作那样。希区柯克谈到《伸冤记》（*The Wrong Man*, 1956）时说：

“整个方法是主观的。例如，他们给他戴上手铐，把他与另一名囚犯铐在一起。在从派出所到监狱的旅程中，看守他的人不断更换；可是既然他无地自容，于是就一直低头盯着自己的鞋，所以我们始终没有看见警卫。”^③

这种做法几乎出现在希区柯克的所有影片中，因而可以说是用以确认他为一个传统意义上的“作者”。但它也与他对于罪行和窥探的偏爱，以及（直到他谈到对这方面的评论之前）对上述方面的无疑是无意识的关切联系在一起，这一点已在结构分析中揭示了出来。

有关“作者理论”的早期版本假定说由于作品有意义，必然是某人故意置入的意义，那位某人必然是“作者”。沃伦正确地反对这一点，但这并不意味着人们只能谈论无意识的结构（众所周知，沃伦确实说过根本否认个人的地位是错误的，但在这让步中难道没有某种不太坦诚的东西吗？）。毫无疑问，仍然可以给艺术家（找不出更好的用词了）的有意识的意志和才能以某些用武

① 见沃伦前引书，第167—168页。

② 同前引书，第168页。

③ 转引自见弗朗索瓦·特吕弗：《希区柯克》，1969年，美洲豹版，第296页。

之地,但当然那有意识的意志和才能依次又是作用于艺术家的力量的产物,而传统的“作者理论”正是在这里真正地崩溃了。如萨姆·罗迪所说:

“‘作者’过时了。使得作者们不可侵犯的理论并没有攻击通俗历史,没有适合于社会、集体或是国家的观念。

“‘作者论’批评的主要行为是一种非社会化的行为——‘作者’在从时间、历史和社会中分离出来的同时,也从一切生产过程中分离了出来,不管是在洛杉矶还是在巴黎。”^①

对一种理论的检验在于它是否产生了新的知识,“作者理论”产生了大量的新知识,但却是一种非常片面的知识,而且其中大量全然不为人所知。现在所需要的是一种把导演置于整体环境中的电影理论,而不是一种假定导演的发展只靠内部动力的理论。这就是说,我们抛弃掉诸如“有机的”这种另有用意的术语,因为它无可否认地暗示着导演的作品是从内部获得动力的。所有这些术语往往揭示出有关电影的一些往往未被系统阐述,又总是未经证实的假想;一部影片并不是一个生物,而是由复合的力量作用于一个实体时形成的产物。不幸的是,只是应付艺术对象的一个方面的那种评论,要比试图包括整体的评论更易于实践。看来有三种可能的方法,而且它们中的每一种都必然把“作者”从他的突出的地位中挤出来,并且改造有关他的现存观念。首先,有关于电影对社会的影响的考察(探索大众传播媒介的社会学的研究,等等);其次是对电影的影响,换句话说,即意识形态、经济学、科技的作用等;最后一点(而且这一点在某种意义上仅是前面两类的附属部分),是一些影片对其他影片的影响,这尤其牵扯到类型的问题,它又只意味着某些影片与其他影片有着非常密切的关系。但所有的影片都受到先前的电影史的影响。这只不过是传统的“作者理论”无法应付的又一件事。它认同了“作者论”的编码,但对那些对电影来说是实质性的编码以及在电影之外源生出来的那些编码却不赞一词。

① 见萨姆·罗迪:《教育与批评》,原载《银幕》周刊,第12卷第1期,第10页。

第六章

电影叙事学



《奇遇》(L'avventura, 1960)

电影符号学一开始就呈现出两种发展趋向,一方面走向精神分析和意识形态学说,另一方面则走向现代叙事学。因此,电影叙事学可以说是电影符号学发展的一个分支。

叙事学将叙事作品视为一个内在的实体,一个不受任何外部制约的、独立自足的封闭体系。它不总结外在于叙事作品的社会规律,而是从内部去发掘叙事的自身规律。叙事学关心的不是叙事作品与外界因素的关系,而是其自身内部因素的关联,因而杜绝任何影响作者心理、作品创作和阅读的社会历史条件的介入。研究者们试图解决的不是作品“说了什么”或“为什么这样说”的问题,而是“怎么说”的问题。叙事学要求对叙事文本的结构模态进行拆解式的形式分析。

叙事学的研究对象与其说是叙事作品,不如说是叙事作品的规律,因为它分析的不是个别的、具体的叙事作品,而是存在于这些作品之中的抽象的叙述结构。叙事学理论主张研究对象不受叙事作品具体形态和种类的局限,也无须区分叙事作品使用的材料,叙事学的研究对象是一切带有“叙述性”的作品。

电影叙事学以叙事电影为研究文本,探讨叙事电影中叙述者与接受者,时间与空间,故事与情节,视点与结构等形式问题。电影叙事学将叙述者和接受者的关系设定为某种矛盾关系,认为叙事建立的过程也就是叙述者与接受者相互博弈的过程。

电影叙事学吸收和运用了系列文学叙事学的概念和方法,把电影技术因素作为叙事因素来考虑,改变了只把主题和人物性格的变化过程作为研究对象的传统方式,使之成为讲求细致精确的实证分析。这种追求科学化的研究改变了电影理论的写作方式,同时也影响了电影作者对诸如场面调度、摄影、机位、景深、景别、灯光、音响等具体技术处理的格外注意。

电影叙事学的主要任务是从理论上论证电影的叙述方式:每一个故事的影像叙述都有着不同的叙述策略,而不同的叙事策略体现为不同的叙事结构。电影叙事学研究者借用格雷马斯、布雷蒙等人的理论来拆解影像中的叙事结构,对电影文本中的叙事语式、叙事语态和叙事时态等方面的研究则吸收了热内的相关学说。电影叙事学着重研究了叙事时态、叙事人称以及叙事角度等问题,其中对叙事角度尤为重视,也就是说特别关心“谁在叙述?”“谁在看?”的问题。相比70年代的论述,80年代以后的电影叙事学研究更加系统、更加具体,也更加富于电影感。

电影叙事学的不足在于它拒绝与社会文化接壤,而只是在影像文本领域内进行单纯的形式研究,即只关注能指的组织结构,而把所指完全排除在外。事实上,任何语言语法的规则都由社会语境所决定,电影叙事也必然是特定文化的编码形式,只有把文本置于泛文本(语境)之中,影像的叙事价值才能得到准确完整的阐述。

(杨远婴)

电影话语与叙事:两种考察陈述问题的方式

[法]弗朗索瓦·若斯特(Francois Jost) 著

杨远婴 译

构成这篇文章基础的是一个在读解过程中产生的简单问题,即如何说明电影中的陈述或话语?从自然语言来看,陈述概念确实覆盖了许多领域(托多洛夫对这些领域进行了清晰的界说)。那么,既包含自然语言,而其本身又不是一种语言的电影的情形又是怎样的呢?

这样一种设问方式表明,我根本不想寻求唯一的、包罗万象的、能够确认某种单一概念的答案。瓦莱里曾经讲过:“首先需要确定自己的领域。”因此,我将仅限于提出某些认识论方面的理论问题,而它们可以概括为一个新的问题,即讨论电影话语的条件是什么?由于限定在陈述领域的具体范围之中,所以我将不考虑机制本身的问题(西蒙对此已做出了精彩的分析)。我的研究仅限于托多洛夫所谓的“语言能指层面”。

从这个角度出发,我首先要分析“电影话语”的字面涵义;然后再研究影片中的叙事性陈述现象,或者说影片内部的叙事概念,也可以说是若奈特所赋予的那种特定涵义上的叙事概念。^①

什么是“电影话语”?

在考察类似的题目之前,当然需要提及本维尼斯特对“历史”与“话语”的区分。如果说在历史中“没有讲述者,仿佛事件自身在陈述”,那么话语则相反,它是一种“陈述的方式,必须以讲述者和聆听者的存在为前提”。

文学陈述借助于自然语言而建构,因此在探讨它时理所当然地要运用这两种概念来揭示其叙事的不同层面。在回溯本维尼斯特所援引的巴尔扎克的文本时,若奈特表明^②,通过对小说的详细分析,可以轻易地区分出什么指称历史(所讲述的事件),什么标示讲述者的存在。由此他概括道:“陈述中的话语始终是话语,它形成某种类似易于发现和界定的囊肿样的东西。”

这种界定的可能性在于自然语言的话语具有一定数量的指示符号,它们简化了对话语的鉴

* 此文转译自苏联电影理论家 M. 雅姆波尔斯基编纂的论文集《西方电影理论》,莫斯科,1983 年。

① 若奈特把叙事界定为一种“生产型的叙事行为”。

② 若奈特明确指出,本维尼斯特作为“历史”原型引用的巴尔扎克的文本实际上包含着许多无疑属于话语的句子。

定程序(如动词时态、副词等)。应该指出,与表现现实对象和“历史”时空的故事相反,指示符号反映个性语言的运作,并指明讲述者的存在。换言之,它们能够把语言与说话者,即此时此地地使用语言的人联系起来。

易于发现的指示符号系统在理解文学文本的过程中起着非同小可的作用,因为它有助于确定讲述者在陈述中的位置。^① 在进入电影领域之前,应当记住语言话语的两个特征:首先它拥有能够界定自身的指示符号;其次它包含关于说话者或讲述者与他所传达的事实之间的关系的信
息。^② 问题在于,“电影话语”是否也具有这两个特征(当我们谈到“电影话语”时,意识里总是或多或少地留有语言模式的混乱印象)。

我们先来考察一下没有语言的运动影像。我们不得不马上承认,对电影指示符号的界定并不像在语言中那样简单。怎样在观影过程中把握“陈述”方式?麦茨在分析电影《旧与新》的片段时间间接地回答了这一问题:“集体农庄社员和工人终于撼动了死气沉沉的办事机构,因此应该让他们马上得到购买拖拉机的批文,平日庸倦,几近昏睡的部门突然(通过快切镜头)令人振奋地活跃起来,并在转瞬间办好了农民盼望已久的批文。”他概括说:“影片试图嘲笑这种突然的变化,因而对它加以讽刺性的夸张:创作者的主观意图在此显而易见,这里就出现了陈述行为。”虽然我不能苟同于麦茨从意图跳到陈述行为,但认为他在后面提出的假设令人信服(根据这种假设,上面例证中陈述行为的介入程度与“叙事的不完整”是一致的)。的确,今天的交替组合段在任何情况下都不再被认为是合乎逻辑的实例,尽管它是理性选择的结果,是导演意图的产物(巴赞所抨击的正是这种选择,他认为在无须蒙太奇也能达到效果的地方随意变换镜头是不合理的)。如今这样的蒙太奇技巧已经不那么引人注目,这意味着,虚构世界的信息把对影像的操纵掩饰起来了。

在自然语言中,陈述行为的表征决不会与叙述相抵触(因此才有以第一人称和现在时态写作,并包含指示符号等元素的长篇小说)。倘若可以断言电影中的叙述与话语的介入成反比,那么就能够进一步推论这个术语所表示的内容与在语言学中的情形完全不同。的确,我们是以什么作为语言呢?陈述行为的表征指示着说话者。在小说中,它们强调叙事行为本身。那么在电影中呢?这里话语的介入只是确认了它所隶属的主体的存在,而更多地则仅仅意味着一个简单的证明;“我是一种电影陈述”(而不单单像在小说中那样:“我是一种陈述”)。因此可以确定,语言中的话语指示符号诉诸于话语层面,而在电影中它们则首先诉诸于这一话语所使用的语言。换言之,电影话语首先是一种符号语言。所以,前面所援引的《旧与新》中的快切镜头段落既表现办事机构的工作效率异乎寻常的改变,同时又仿佛在宣称“我是电影”。故事不再由自身讲述出来,这就涉及到话语,但无论如何,这种方式不单纯标示陈述的语言源头,而同时也影响陈述的涵义自身。从陈述行为看,“我明天来”这种句式的涵义是相对的和不稳定的,但从陈述内容看,

① 我在拙作《我在寻求自身的证明》中试图说明现代小说如何运用指示符号的不同手段使叙事变得异常灵活。

② 当然,把话语特征归纳为“两点”是很不全面的,譬如,这就忽略了陈述的机制和话语在句子中的力量。我选用这种说法是由于题目的限制,也是因为下文的需要。

它在某种程度上又是单义的。^①

同样,如果叙事采取了自白形式,那么这仅仅是为了使叙述获得某种真实性。电影话语的功能更富于双重性:它既推动叙述的建构,同时又把它规定为纯粹的电影构思。因此米歇尔·玛利说,“经典文本的特点在于它对话语层面的彻底掩盖,似乎仅仅是对某种先在的和单质的连续的简单记录。”这种隐蔽性是由视觉材料的特点造成的,即影像可以表示“我属于电影”的涵义。但是,正像我在前面提到的那样,它不能说出这一点(因为我偏爱隐喻,所以采用了这种形象的说法);因此,在考察电影陈述问题时永远具有一种不确定性。

由于话语是在高于说话者出现的层次上触及语言,因此电影话语实际上几乎没有自然语言的“传递机制”那样明显的陈述能指。在这方面,它再次丧失了我在界定语言学话语时所强调的那些特征。为了确认这一点,我建议考察两个电影例证,它们从直观上可以分别列入两个项目:历史与话语。

列入历史项目的是“隐蔽的特技”,麦茨认为这种手段的特点在于:人们不知它置身何处,但却能意识到它的存在,“观众把自己接受到的视觉材料总和当作叙述。”在影片《地心游记》(*Journey to the Center of the Earth*)^②的结尾处,主人公们的头上突然降落下一些庞大的、好像是史前的动物。这时的特技摄影极为出色,使观众完全接受了这场决斗(儿童观众绝对信以为真)。其实,这样的真实性之所以能够被接受,并不仅仅是由于表现技巧的完美,而且还归之于另一个更加深刻的原因——即电影之外的文化符码提供了造成迷惑的可能性,因为人们一般都知道,在某些岛屿上存在着(或可能存在着)类似这些怪兽的动物。由此可见,任何一种特技都会被陈述的内容所吞没;只有乏味的符号学家才会在这以外的东西中寻求满足,他们从电影话语里提取它,并欣喜若狂地进行读解。

相反,当观众看这个情节——超人^③为了避免火车倾覆,出人意料地用自己的身体顶替了年久失修的铁轨时,都会说:“这是电影!”起码在内心深处会这样想。

这两个例子说明,电影话语的出现调动了超出电影范围的符码系谱,这些符码涉及了若奈特严格界定的逼真事物的不同层面。在某些时候,陈述内容与陈述行为之间的界限几乎已经消失:譬如,观众习惯于固定的电影化妆编码,依据这种编码,他们把每一种从伤口里流出的红色液体都当作鲜血;那么当戈达尔影片中的鲜血被异常明显的红色颜料所取代时,观众是否仍然沿用原有的读解方式呢?毫无疑问,这一切都取决于观众的经验、社会来历以及他在电影符号文化方面的水平等等。

被直观地列入陈述行为项目中的情况是否会简单一些呢?

就叙述层面而言,难道电影音乐在外表上显露得还不够鲜明吗?难道它不应该归因于“虚拟的导演”吗?其实,众所周知,一个基本动作(开启或关闭收音机的手)或一个基本对象(电唱机

① 参阅前面提到的托多洛夫的文章:作为涵义单位,这种陈述因它所处的物质条件不同而具有各种细微差别。

② 美国导演亨利·莱文(Henry Levin)1959年的影片。——译者注

③ 指美国导演理查德·唐纳(Richard Donner)1978年的影片《超人》(*Superman*)。——译者注

或收音机)就可以把毫无变化的音乐转入陈述内容范畴。我非常乐于援引梅尔·布鲁克斯(Mel Brooks)的影片《恐高症》(*High Anxiety*, 1977)中的一个段落,它能够清楚地印证话语转为故事的这种“侧滑”:影片的主人公乘汽车前往医院,这时银幕传出令人惊恐不安的音乐。主人公听到音乐后,牙齿便开始打战。对于他来说,这段音乐属于陈述行为,因为是他正在经历电影,并感受音乐!……但音乐所暗示的危险只是为了活跃叙述。汽车继续前进,迎面驰来另一辆汽车,上面坐着三十个正在排练的音乐家,于是主人公的心情顿时平静下来。这里的音乐属于故事的直接意指范畴,而不是陈述的修辞范畴。

这些例子说明,不能用语言学通过符号界定语言的方式来以符号先验地确认陈述特征。任何一种符码都不能被无条件地界定为陈述的表征:陈述内容能够与陈述行为相融合(如戈达尔影片中的红颜料),话语成分可以被陈述内容所吞没(如《恐高症》)。

我们把上述电影话语特征做个归纳:

1. 电影话语是一种符号语言;首先要使创作者清楚,他所表述的是电影语言。
2. 电影话语并不具有与自然语言相当的指示符号;其符号语言的表征是变动不居的。

3. 对电影“话语”的接收与界定因历史阶段、社会经历及电影文化程度的不同而可能产生极大的变异。^①可以说,这一点适用于任何一种电影符码。虽然存在着某种规范的叙事,它在既定社会范围创造着适于各种观众的统一的虚构世界,但是,这些观众对同一部影片中的陈述行为表征的界定却是各种各样的。例如,儿童和符号学家对《地心游记》结尾的叙事结构的解释几乎一样,然而他们对话语的理解却大相径庭(在自然语言中情况完全不同,“我明天来”这句话对于具有语言知识的人来说一般都作为话语行为来解释,而不管它被赋予了什么涵义)。

从这些简略描述的特征中可以引出以下有关方法论的结论:

1. 对电影话语和陈述行为的研究在符号学的框架中还未能富于成效地展开,这主要是因为今天的符号学不是一种创作理论,而更多地致力于影像读解。在这一背景下谈论电影“话语”实际上是指它在观众意识中的缺乏(这种情况就像语言学话语对于发出者和接受者具有相同的表征一样)。过去,符号学以进行“中性”读解的观众为前提(按照麦茨的说法,当时符号学的任务是把握观众的理解方式),这种前提对研究者毫无妨碍,不会对他们的成果产生不良影响。在话语研究领域遵循有关中性观众的理论假设则比较困难。对陈述行为表征的界定因时代或共时性特点的不同而多种多样,这就几乎不可避免地要求添加历史学、社会学及人类学等研究方法。

2. 电影话语研究借助于文本分析比依赖符号学更容易取得成功。

在《电影与喜剧》一书中,西蒙写道:“倘若我们注意到其中所包含的话语类型,那么就会发现电影中的这些变形(广角镜头、俯拍或仰拍)造成了完全不同的效应;陈述行为的表征往往转

^① 洛特曼在《电影符号学》一书中把电影语言界定为偏离日常经验期待的系统。这个系统一方面假定观众“完全不懂电影语言”,另一方面又假定观众是由电影故事培养起来。洛特曼令人信服地指出,对于第一种观众来说,只有在电影元素符码化,即与经验期待区别开来时(譬如负片取代正片),语言才存在。而对于第二种观众来说,符码化和未符码化之间的对立本身就会产生涵义。洛特曼没有说明的是,由于这种对立把握住了叙述的二元性,因而把电影话语与陈述问题(我们在这里所论述的陈述问题)联系了起来。

而进入陈述内容之中。”其实,这种转化的可能性恰恰意味着广角镜头、俯拍或仰拍等手段并不是陈述表征,或者说我们还没有对它们进行先验性分类的确定标准。它们表示陈述行为的能力完全取决于它们所处的语境:实际上,能够确定的只是作为陈述表征的符号使用形式,而不是这种陈述符号本身。没有任何理由认为俯拍比水平镜头更具有话语意味。一切都取决于语境关系。在此我只举两个最极端的例证。一个漆黑的镜头如果接在烛光熄灭的地下坑道画面之后,它就是陈述内容。相反,如果它以突兀的插入打断叙事的连续性(如施特拉乌布和杜拉的影片),那么它就是一种明显的话语。

同样,一个人从六层楼的窗口观看街景,随后对人群的俯拍就是陈述内容。如果从直升飞机上拍摄街景,而且并不以此证实任何叙述元素,那么这个俯拍就是陈述行为。

这一从叙述语境和产生于其中的人物角度对话语所做出的评估给我们提出了一个新的问题:即影片内部的话语有何意义?或者更简明地说,怎样界定电影叙事?

作为电影叙事的话语

到现在为止,我们完全限于影像分析,并把话语作为符号语言来考察,这种语言只是在次要意义上才涉及“伟大形象的创造者”,即借助于电影的说话者。

如果在头脑中固守文学理论,那么这种局面就可能显得非常荒谬,因为众所周知,小说中“谁在说”的问题诉诸于故事的讲述者,而不在于“伟大的语言载体”——作者的幻想世界。事实上,电影可以说是双重话语——既是创造电影形象的伟大创作者的话语,同时又像文学那样注重文本内的叙事层面。这种相似往往使人们轻率地认为电影的处理方式也与文学相近。因此,若奈特对“谁在看?”和“谁在说?”的区分被原封不动地移植过来,这显然是毫无道理的。

从叙事(指这一词汇的技巧意味,我们在前面的注释中已经提到这一点)的角度看,有声电影至少提出了两种“形态”:

——用画外音讲述故事:这时我们会以不同的形式遇到与若奈特接近的问题。

——影像似乎被无声的叙述所控制。我之所以说“似乎”,恰恰是因为难于把握准影像和它所蕴涵的话语关系的类型。

我们来举一个具体的例子:当一个人说“我现在要告诉你们我这里发生的事情”时该怎么办?

对此可以设想两种处理方式:

——画外音与叙述的视觉形象平行推进,二者可能彼此协调,也可能相互冲突(M.阿农的《平凡的故事》同时运用了这两种方法);

——影像一出现,道白便消失:查尔斯·维多尔的影片《带纸夹的姑娘们》就是一个这样的例证,人物以自己的回忆展开叙述,“让我给你们讲个玛利贝拉的故事吧……”

如果说第一种形态是在表现材料的相互关系中展开(语言与视觉的特征同时存在),那么第二种形态在理论上就更为复杂,因为它提出了符号之间的置换问题。的确,在我们眼前运动着的

影像究竟处于何种位置呢?答案很简单:它们替代了语言。譬如,当影像表现在酒吧唱歌的玛利贝拉时,就需要构想这些影像所取代的讲述者叙说“她在酒吧间卖唱”的语言。^①

因为影像永远不可能说出来,而只能展示出来,所以对叙事的研究往往与对视角的研究混淆起来。(为我们澄清了这些概念的)若奈特把《罗生门》看作内聚合型影片的原型不就有些奇怪吗?影片由四个人讲述同一个故事,但并不具有四种观点。^②只要翻阅一下《辞格之三》就会明白这一点。书中写道,内在聚合“决不容许从外部描述、甚至意指人物。”在小说中,被表现事物的特性(其间断性和视角)允许对产生于语境中的人物加以描述。但在《罗生门》中,那些以不同的说法表述犯罪事实的人们又出现在自己所描绘的视觉影像之中,这就在影片的叙事和视角之间造成一种荒谬的关系,因为以“第一人称”展示的故事竟出自于全知全能的主体的视点。

瓦努阿认为,影片《资产阶级的审慎魅力》(*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972)中也具有同样的内在聚合情节的例证。让我们再来看一下:

“中士:‘那周我做了一个梦……黄昏时分,我沿着一条商业大街散步……’

大街,外景,天色已晚。

一条伸向远方的昏暗街道。中景:身着便装的中士平静地向镜头走来。”

把这种情况当作内在聚合例证的观念显然又把叙事起点与视点混为一谈。确实,中士是语言话语中的讲述者,他在街上行走的影像是对话言话语的置换(把“我在散步”的表述转换为“中士在散步”的蕴涵),但这种置换只是发生在外在聚合之中(我们从旁边观看正在散步的中士),为了说明这一点,我们可以考虑另一种方式,即主观镜头。严格地讲,这种技巧才符合若奈特提出的内在聚合定义——“决不容许从外部描述甚至意指人物”。

但是我们也可以设想:第三人称的画外音在讲述某个人物(譬如一个行人)的故事,而这时影像所展示的却是旅行主体所看到的道路边缘。在这种情况下,叙述的角度和观看的视点显然不属于同一个人。我们可以在不知道谁是中心人物的条件下成为内在聚合的见证人(文学中的聚合与人物在语境中的指称相关,电影则不同,因摄影师的行走而颤动的镜头就足以标示内在聚合)。如果影片接着继续展示沿道路边缘而行走的人物,那么这就将是一种外在聚合形式,而且,人们很可能把他视为刚才发出画外音的人。倘若其他人物也如此拍摄,那么要决定内在聚合镜头自始以来的隶属者就比较困难。在此,叙事与视角之间便产生了某些辩证联系,这里的明确与不明确彼此补充,相得益彰。我在自己的短片《革命者之死、幻觉》(*La mort du révolutionnaire, hallucinée*, 1979)中所力图探索的正是这种灵活机动的叙事。

上面这种情况的双重性在于它既依赖于电影话语(影像的颤动表明了摄影师的存在),又依赖于聚合关系(按照观众所掌握的编码文化,这种颤动还表明了观看者的运动)。可以说,《资产阶级的审慎魅力》中那段有关中士情节的双重性同样与那种能够把电影话语或影片内部的话语、

① 需要指出的是,这种置换问题本身就包容了剧本和制作的关系。

② 这部影片表现了关于一个强盗杀害一个武士经过的四种说法,这个故事依次由强盗、武士的妻子、武士的灵魂和“我”(见证人樵夫)讲述。

叙事等与聚合关系混淆起来的東西有关。既然可以用相同的逻辑推断街道镜头既是内在聚合,又是语言话语的视觉置换(外在聚合),那么从理论上阐释这类镜像就将碰到一个根本性的问题:即如何在视觉影像序列中确定什么属于看到的,什么属于说出来的?

或许我们需要换一种方式说。当镜头随着人物的目光运动时,我们不能把它解释为人物语言话语的置换,而认为它更相当于人物看见的内容,这是看到的,不是说出来的。但问题往往并非如此简单。例如对中士在街上散步的镜头的读解就可能有如下两种选择:

——或者是讲述者的语言话语的图示:语言虽然已经消失,但却似乎仍在继发出声音。在这种时候,我们所看见的物象仅仅是叙述内涵的符号翻译(如“黄昏时分,沿着一条商业大街散步……楼房鳞次栉比……”等类型)。

——或者是这条街景的直接视像;因此它将涉及内在聚合,而与人物的讲陈无关(这就类似于在头脑中闪现的回忆或印象)。

当电影展示梦境时,我们也会遇到同样的选择问题。如临梦境的观众所读解的影像,或者可能属于叙事层面,即属于与这种意识活动相关的人物(这时,我们仿佛面对叙述者的潜意识话语),或者可能是人物想象的视觉再现,但这已不是语言话语的置换,相反,它与镜头序列的叙事话语无关。^①

然而符号学的疆界正在退缩,我们更多地面临着哲学思考。确实,由于聚合的表征很少显露,因此影像本身并不具有明确的符号差异,即不能说影像是视觉化的或是语言化的。^② 仅为了解决这个问题,我们就需要真正确定话语、叙事及聚合等概念的涵义。也许,这个问题在理论上无从说明,只能把它归于不可证实的电影符号悖论之列。

用我的方法对这个问题做最后的结论为耐尚早(或者为时晚矣)。要想继续前进,必须引进新的思维。电影理论极其宏大,而这篇文章却如此短小!所以,我只是做了一个简短的回溯性说明。

我在此文题目中所标示的对陈述行为的两种把握与其说是考察同一问题的两种方式,不如说是对待两种不同现实的两种方式:第一种现实属于电影语言,第二种现实属于这种语言所建构的陈述。我们是考察电影话语,还是考察叙事——这将导致理论方法的根本改变。但不管怎样,为了推进这一领域的研究,符号学必须与其他方法相结合。定格镜头对于符号读解早已不够;现在需要思考不断变动并不断重建的语境。

① 虽然“聚合”这一术语在文学中含有隐喻意味,但在电影中却并非如此。这里视点的选择非常具体,因此很难设想表现主人公的影像就是内在聚合。

② 若奈特在《辞格之三》一书中指出,按照小说所采用的程式,思想和情感就是一种话语,而影像由于自身的特点似乎并不受这种程式的影响。但是,既然它维系了影片内部符码之间的联系,那么就完全有可能认为它是语言的置换。

电影的叙事手段

——戏剧化的序幕、倒叙、预叙和视点

[美] 贝纳德·迪克 (Bernard F. Dick) 著

华钧 译 齐洪 校

电影采用的一些叙事手段与文学相同。当导演运用这些手段的时候,他或她就成为文学概念中的说书人。

戏剧化的序幕

如我们所见到的,序幕可以是银幕上的文字或画外音,也可以用戏剧化的方式在片头字幕之前或字幕的过程中予以展现。过去的惯例是,影片以制片厂的商标开场(《绿野仙踪》[*Wizard of Oz*, 1939],用米高梅公司的雄狮;《双重赔偿》[*Double Indemnity*, 1944],用派拉蒙公司的群星环照的山峰;《愤怒的葡萄》[1940],用20世纪福克斯公司交相辉映的光柱),接着是片名、演员表、职员表。但如今,片头前的序幕(动作在片头之前展开)和与片头并列的序幕(动作与片头同时展开)都已屡见不鲜。罗伯特·奥尔德里奇(Robert Aldrich)的影片《非法经营》(又译为《活跃》, *Hustle*, 1975)的开头便令人心寒,一满车的孩子下午到海滨来玩,在海滩上发现一具冲上岸来的女尸。艾伦·帕库拉(Alan Pakula)的影片《总统班底》(*All the President's Men*, 1976)中有一个精心设计的序幕:首先用打字机打出了一个日期——1972年6月17日;接着是理查德·尼克松来到白宫草坪的镜头;然后影片第一个真正的场面——水门事件,与字幕同时出现。

这种戏剧化的序幕是一种真正的序幕:一件发生在影片故事之前的事情,因此与影片本事分离。舞台上通常用一些方法:一个间歇、一个暗场、一次幕落暗示序幕独立于戏剧之外。影片中则用插入的或同时出现的字幕来指出这一点。

片头前的段落对导演是个极大的挑战,因为它迫使导演要在“序言”中作出创新。可以以山姆·佩金法的影片《日落黄沙》(*The Wild Bunch*, 1969)为例。一支似乎是骑兵队伍的小分队冲进一个小镇。几个孩子正在把两个蝎子喂给一群蚂蚁吃。骑兵们疾驰飞过孩子们身旁,沿着大

* 本文译自贝纳德·迪克:《电影的剖析》,纽约:圣马丁出版社(Bernard F. Dick, *The Anatomy of Film*, New York: St. Martin's Press), 1977年。

街向劳工办事处飞奔。大街两旁的建筑物屋顶上有一群武装的人蹲伏在胸墙后面。士兵们在劳工办事处下马,冲进去,抽出手枪,用枪柄殴打办事处人员。影片片头穿插在序幕性的动作中,但具有高度的想象力。有时画面凝住并转成褐色,仿佛是家庭照相簿上的旧照片,而片头印在画面的角上,似乎它也属于流传后世的東西。

到片头字幕映完,人们已看到平静小镇的和平秩序和它受到的威胁,用微型戏剧的形式展开了上述影片段落。我们现在看到的这支队伍是一帮强盗,屋顶上的人是铁路上雇来对抗强盗的人,镇上的居民和儿童是将在必然爆发的枪战中无辜受害的牺牲品。佩金法的片头段落是一出真正的序幕。

倒叙法

倒叙法在古史诗中是把那些不能用其他任何方式组合起来的素材纳入叙事中的一种手段。譬如,既然《奥德赛》是从特洛伊战争二十年后写起的,荷马得以描述奥德赛战后功绩的唯一机会,是让他开一次宴会,借此历数他的功绩。维吉尔仿效荷马写作的史诗《伊尼特》中,伊尼特也在一次宴会上回顾了他在国外的七年生涯。倒叙法对于从事件中段开始描述的作家(如弥尔顿在《失乐园》中),或者对从现在回顾过去,因为只有过去才能说明现在的作家(如托马斯·平强的《V》)来说,是很适宜的。

在电影中,既能用缓慢的淡出和淡入,也能用快切来引进倒叙。倒叙法有三个目的:(1)提供用其他方式难以介绍的情况;(2)戏剧性地表现过去的事件,甚至在讲述的过程中语言不足以表达实情的时刻(当巴里·林登听到他儿子丧生的消息时,库布里克显示出男孩从马上摔下的现场情景);(3)将过去和现在连接起来,因为没有一个人物了解足够的情况来担任叙述者(《教父II》[*The Godfather: Part II*, 1939])。

那些以辨明罪犯身份(迈克尔·寇蒂斯[Michael Curtiz]的影片《欲海情魔》[*Mildred Pierce*, 1945])或探索某人生平(奥逊·威尔斯的《公民凯恩》[1941])为中心情节的影片,常常从犯罪或死亡开场,然后回头来叙述。无论倒叙法所采取的形式(回忆,自供,审讯)如何,它必须有动机。回忆的倒叙总是提出了一个是否可信的问题,因而它被电影剧作者滥用,如让健忘症患者在最后一本里恢复全部记忆,或者在片尾的最后两分钟让女主人公想起她童年的创伤。最佳的回忆性倒叙是用某一物体激起对往事的缅怀。在朱尔斯·达辛的《血溅虎头门》(*Brute Force*, 1947)中,挂历上的一个女人画像引起四名囚犯回想起他们各自的妻子;在乔治·史蒂文斯(George Stevens)的《一分钱小夜曲》(又译为《断肠记》, *Penny Serenade*, 1941)中,一张旧唱片引起朱莉叶对她婚姻的记忆。

在约翰·福特的《搜索者》(1956)中有一个新颖独特的倒叙。在劳里(维拉·迈尔斯饰)开始读马丁(杰弗里·亨特饰)的信时,看来福特会用一种读书信的声音概述我们还没有在银幕上看到的事件。但并非如此。劳里所读的某些内容我们已经看到了(即印第安女人爱上马丁的情节),但信中大部分的内容是在劳里读信的同时通过戏剧性的手法表现出来的。由于这一段落太

长,福特作了一些变化:有时用马丁写信的声音,有时用劳里读信的声音。

这些倒叙都是个人化的,也有非个人化的倒叙,它不是缅怀往事或一场审讯的结果,只是把过去的片段纳入影片予以叙述;它不是通过人物或者他或她的下意识的叙述,而是通过摄影机。这种将过去和现在合为一体的情况出现在弗朗西斯·福特·科波拉的《教父Ⅱ》中,影片中除摄影机外,没有人回忆维多·科利昂的早期生活。非个人化的倒叙法的另一个例子,是斯坦利·多南(Stanley Donen)的《丽人行》(*Two for the Road*, 1967),它在描写一对夫妇的欧洲旅行中,交叉剪辑前几次旅行中的事件。由于绝妙地把过去和现在交织在一起的方式,我们无需询问《二人行》中是妻子还是丈夫在进行回忆。多南从影片一开始就定下这是摄影机(在回忆)——显然,这也正是伴随这对夫妇进行前几次旅行的摄影机。

预叙法

预叙法是60年代导演普遍采用的一种手段,它在某事发生之前便预示了它的某些方面。预叙法是文学手段中“戏剧性的预示”的远亲,一件事预示了另一件事,或者在一件事发生之前,便暗示将要出事。但是预叙法的真正远祖是一种叫做“预期描写法”的修辞学手段。一个发言人先发制人,在对手尚未提出反对意见前就给予回答。

有时,貌似预叙并不是预叙法。在西德尼·波拉克(Sydney Pollack)的《他们射杀马,不是吗?》(又译为《孤注一掷》, *They Shoot Horses, Don't They?*, 1969)中,叙事者(迈克尔·萨拉津饰)直接对摄影机说话——还是在对一个我们看不见的人说话呢?我们直到结尾时才发现他在对一名审判员讲话,解释他为什么应格洛丽亚(简·方达饰)的要求把她打死。预叙法在《他们射杀马,不是吗?》中获得成功的原因是:从观众的角度看,事情发生在未来,但从叙事者的角度看,事情则发生在过去。片后回顾,整部影片显然是用倒叙法的手段向审判员讲述的。

由于它们的预示力量,预期描写的手段能有戏剧性的效果。在乔治·史蒂文斯的《万世流芳》(*The Greatest Story Ever Told*, 1965)中,波拉多把耶稣钉在十字架上以后,听到画外音说:“于是他就在庞狄斯·波拉多统治下受难。”这是影片中一个令人不能不信的时刻,因为它无须等待使徒信条的写成,便把一个历史事件升华为一篇教规。

片头字幕出现的方式往往具有一种预示的特征。在阿尔弗雷德·希区柯克的《海角擒凶》(*Saboteur*, 1942)中,破坏者的影子在放映片头字幕时从画面的右边移到中央。比利·怀尔德在《双重赔偿》中运用了同样的技巧。影片里出现一个拄着拐杖的人影,这是戴德里奇逊克先生出事的预兆,使他的谋杀变得复杂化。

有时,一个镜头具有预叙法的力度,却是对先前发生的事情的评述。弗朗索瓦·特吕弗在《阿黛尔·雨果的故事》(*L'Histoire d'Adèle H.*, 1975)的中后段插入一个阿黛尔在格恩赛岛上的镜头,她非常自信地准备出航到哈利法克斯,以便重获上尉平森的感情。她的声音同样充满自信:“一个年轻的姑娘将漂洋过海,从旧大陆到新大陆去,与她的情人会合,这是难以置信的事。这件事将由我来完成。”既然影片是从她抵达哈利法克斯开始,我们显然还没见过阿黛尔性格的

这一面。特吕弗在此插入这个镜头,预示着阿黛尔徒劳的追求的结局和她陷入疯狂状态的开端。如果这个镜头出现在影片开场时,它就单纯成为序幕。而它出现在这里就具有戏剧性的讽刺力量。阿黛尔做了一次从旧大陆到新大陆的旅行,但它同时又是从一种精神病态(心神困扰)到另一种精神病态(自甘堕落)的旅行。在影片的最终结尾,特吕弗重复了这个镜头,但这次却没有彩色,看起来像一张褪色的照片。阿黛尔的旅行现在不过成为值得纪念的一件往事。

视 点

一部影片也可以像小说一样,用第一人称或第三人称叙述。我们已举过试用一个人声进行第一人称叙事的例子,这声音有时在画外、有时进入画面,有的时候在说完简短的引言之后便不再出现了。但在小说和电影中的第一人称叙事之间是有区别的。在一部影片中即使用第一人称叙述,它也用第三人称来表现戏剧性的情节。影片中的“我”在简短的引进之后,就开始展现戏剧性的情节,于是这个“我”就变成一个“他”或“她”了。在小说中的第一人称始终是一个有意识的叙述者,因为他或她总是说“我”。在影片中只在叙述的开头和结尾有一个有意识的“我”,因此其间的一切都是戏剧化了。

既然影片能用第一人称和第二人称叙述,那么,小说中存在的一些观点(无所不在的作者、隐形的作者等)也同样在影片中存在。

无所不在的作者

在小说中无所不在的作者用第三人称讲述他或她的故事,任意地变换地点、时间和人物,揭露或隐藏各种细节。在影片中,“作者”有一种特殊的含义,特别是对于那些把导演视为影片作者的人,或者至少说有些导演具备这样的头衔。从这个观点来看,与其争论谁是影片的真正作者(是创作剧本的人呢?还是进行再创作的导演),不如讨论“无所不在的摄影机”。

在电影中,总有一个片头字幕以外的角色,这就是摄影机。在摄影机表现得无所不在的时候,它的行为很像一个无所不在的作者。在罗伯特·阿尔特曼(Robert Altman)的《纳什维尔》(Nashville, 1975)中,摄影机就是无所不在的。它能离开高速公路上发生的一起车祸,转到医院去探望乡村歌手巴巴拉·吉恩,她正在将息她的某次精神崩溃。它能抛下里斯的家,到一个本地的酒馆去,或从夜总会转到一节允许抽烟的车厢,或从教堂转到旧车场。

无所不在的作者如果对他们所见到的东西作出判断,采取了侵入性的姿态,但如果悬而不决,则采取非侵入的姿态。同样的,摄影机未必总是不偏不倚的。在约翰·施莱辛格(John Schlesinger)的《蝗虫之日》(The Day of the Locust, 1975)中,霍默·辛普森(唐纳德·苏萨瑟饰)坐在他的好莱坞家园后院的一把藤椅里。树上掉下一个橘子,落在地上,发出果子成熟的声音。高处邻家院里的一位妇女向下看看这幅宛如来世的宁静场面。在她的脸上也现出一副成熟的神情,但这是果子烂熟而破裂的成熟。摄影机虽然没有表态,但它用从霍默转向干瘪的妇女的移动

作出了它对好莱坞的评价,好莱坞对那些沉浸在无限美好的夏日风光中的人,对那些在这里腐化了的人来说,都是人间天堂。

作者们可以不在他们的人物中间徘徊,而是从中选出一个人物作为“意识的中心”(亨利·詹姆斯语),或叫“反映者”,读者通过他的眼睛观察整个活动。在描述某一个人因陷入自身幻觉的陷阱或因精神病态而受害的影片中,“反映者”方法收到了良好效果。在比利·怀尔德的《失去的周末》中,唐(雷·米朗德饰)是一个真正的反映者。怀尔德没有依靠古怪的摄影角度或纯粹的主观镜头技巧就把我们引入一个酗酒者的意识中去。即使这些经验是用客观镜头描绘的,我们也仿佛亲身体验了他的经历,而情况往往是这样。在影片的开头,有一个唐观看歌剧《茶花女》的场面,在第一幕唱起《饮酒歌》时,激起了他无法遏止的酒瘾。影片在薇奥莱塔与阿尔弗雷多互相祝酒的舞台镜头与唐的镜头之间切换,镜头回到唐之后,他看见舞台的方向叠印了挂着他的风雨衣的衣帽间,衣袋里露出一只瓶子。我们清楚地知道他所渴望的是什么。

隐形的作者(作者的第二自我)

有些小说写得如此非个人化,以致显得没有作者。海明威的《杀人者》常被引证为这种故事的典型,作者与其说是小说家,倒不如说是一个人体解剖者。海明威在《杀人者》中使他真正的自我显得湮没无闻,并创作一个在欧内斯特·海明威和由他署名的故事之间沉思的第二自我。导演也能做到这一点;他们能够抑制或掩饰他们个人的感情,以便不对影片起干扰作用。隐形作者的方法通常反映在非个人化的影片里,这种影片永远不能达到《塞尔比柯》那样强烈的水平,因为它并不鼓励情感上的共鸣。

《巴里·林登》(又译为《乱世儿女》, *Barry Lyndon*, 1975)就是这样的一部影片。首先,它是斯坦利·库布里克的《巴里·林登》,而不是原作者威廉·梅克匹斯·萨克雷的,它是纯粹的库布里克的影片。他不仅是制片人和导演,而且是编剧。与其说库布里克居于人物之上,不如说他避开他们。隐形作者的态度不是感情上的回避,而是感情上的不介入。库布里克更关心的是他作为同代人的化身的人物,而不是作为个人的人物。

在改编《巴里·林登》时,库布里克面对的是一部写于19世纪的以18世纪为历史背景的小说,因而整个情调应是维多利亚式的,气氛应是新古典主义的。库布里克用那个时代的画像——瓦杜·戴耶斯和盖恩斯勃罗的风格来表现影片画面,并选用巴赫、亨德尔、维瓦尔第和莫扎特的选曲配乐,创造出一种18世纪的气氛。他还通过一个画外的叙事者用恰如其分的势利小人的声调再现了维多利亚女王时代的超然态度。

观看《巴里·林登》就像欣赏一幅画。一幅伟大的画会把观众吸引过去;但走到它面前时,观众又会本能地后退几步,在一定距离外欣赏它。库布里克运用了同样的技巧。他开始时用特写镜头,随后悠然地向后拉,一直拉到他认为观众与映像之间理想距离的地方。《巴里·林登》就像是一部浏览世界伟人博物馆的影片。烛光也不像在一般影片中那样烟雾缭绕,特制的透镜赋予《巴里·林登》中的烛光以金子熔化似的外观。光线从窗内泻出,但不像聚光灯打出的整齐的锥形灯光,而

是银光四射。要达到这样的美,库布里克不得不割舍一定数量的情感表现。然而,当一个小说家或导演为了第二自我而放弃他真正的自我时。就必然会在情感上做出一些牺牲。

叙事者—代理人

叙事者—代理人与单纯的旁观者所不同的是他需要参与他或她所述说的事件。在小说中,叙事者—代理人可以不仅是第一人称的“我”,就像弗·斯科特·菲茨杰拉德的《了不起的盖茨比》中的尼克·卡拉韦那样;还有用第三人称的叙事者—代理人,比如 D. H. 劳伦斯的《儿子与情人》中的保罗·莫勒尔,他与情节的关系如此密切,以致我们把他当作“我”来对待。

影片中同样有作为第一人称或第三人称的叙事者—代理人。一个第一人称的叙事者—代理人可能是一个回忆他或她的少年时代的人物,比如约翰·福特的《青山翠谷》中的休伊。采用第一人称叙事者—代理人方法卓有成效的影片是那些需要好几个后来成为反映者的叙事者的影片。在约瑟夫·曼凯维奇(Joseph Mankiewicz)的影片《彗星美人》(*All About Eve*, 1950)和文森特·明奈利的《玉女奇遇》(*The Bad and the Beautiful*, 1952)中,几个人物各自回忆起同一个在他们生活中起过关键作用的人物——在前者中是一个富于心计的女演员,后者中是一个不讲道德的制片人,他们本人也都在影片中出现。这样,我们不仅看到第一人称叙事的主观性,还能从多种观点表现出客观性。

影片中也有作为第三人称的叙事者—代理人。在金·维多的《史黛拉恨史》中,女主人公的动作在事件形成的过程中起到了如此重大的作用,以致这部影片演成了她的故事;在比利·怀尔德的《扑克王》(*Ace in the Hole*, 1951)中,一个记者编造的一则新闻改变了包括他自己在内的所有人的命运。

自觉的叙事者

自觉的叙事者清醒地知道他们自己作为一个说书人或艺术家的地位,并时常提醒观众创造性劳动之艰巨。尽管自我意识性看来是第一人称的特征,但自觉的叙事者也无须用第一人称讲话。但就像有第三人称的叙事者—代理人一样,也有第三人称自觉的叙事者。费德里科·费里尼的《八部半》(8 1/2, 1963)是一部极其个人化的影片,但它不是用第一人称的叙事法。费里尼全力解决的问题是导演应在多大程度上使自己和自己的生活进入作品,此外,在电影中真实和幻想应是没有界限的,只是幻想的程度不同而已。《八部半》中的叙事者是基多的(即演员马尔赛罗·马斯特罗亚尼的)意识最广阔的反映:他的全部内心生活,包括感官知觉、记忆、幻觉、自觉的思考和下意识的联想。费里尼在整部影片中都与基多的意识同在,但是在基多和他的塑造者之间仍有区别:费里尼完成了自己的影片,基多却未能完成自己的影片。

如果拍的是一部评论自己专业的复杂性的影片,则导演能够成为自觉的叙事者,正像费里尼在《八部半》中所做的那样。其结果是一部关于电影的影片,就像安德烈·纪德的《伪造者》

(1916)是一本关于小说的小说。导演如果在他们摄制的影片中作为人物或作为本人出现,也能成为自觉的叙事者。有些导演导演他们自己——让·雷诺阿的《游戏规则》,威尔斯的《公民凯恩》及其他影片,劳伦斯·奥立弗的《亨利五世》(1944)和《哈姆雷特》(1948),但这些具体影片都不是关于影片制作的,因此并不代表自觉的叙事。弗朗索瓦·特吕弗的影片《日以继夜》(*La Nuit Americaine*, 1973)便代表自觉的叙事。导演在自己的影片里饰演一个角色,影片也是关于制作影片。特吕弗扮演费尔雷德,这是一个美国出资的影片《马帕梅柱相遇》中的导演。有些影片散发出一股激情,似乎它们是爱的产物。《日以继夜》的情况正是这样,这是一部关于电影的影片——从对丽莲和陶乐赛·吉许的纪念,到费尔雷德梦见自己是一个正在偷窃《公民凯恩》剧照的孩子的场面。我们忘记了《日以继夜》是特吕弗的创作,而像是一个狂热地迷恋自己专业的人对电影艺术事业的奉献。

可信的和不可信的叙事者

韦恩·C·布思在《小说的修辞学》中指出,可信与不可信叙事者之间的区别从某种程度来说与真实性无关。叙事者所说所做的符合作品的标准(即隐形作者的标准)时,则是可信的,与此相反,则是不可信的。再者,这类叙事不限于第一人称的叙事,一个第三人称的反映者也能成为叙事者,他或她的视像可以反映影片的标准或使它们含混不清。

在列举第三人称可信和不可信的叙事者时,让我们想想我们已用过的第三人称的叙事者一代理人的一例。史黛拉·达拉斯是一个可信的叙事者,因为她反映出影片赞扬的主要美德:一个母亲对女儿无私的爱。反之,在怀尔德的《扑克王》中的记者是不可信的,因为他所代表的正是影片所谴责的机会主义。

萨克雷的《巴里·林登》是一部第一人称的小说,但巴里是一个难以相信的叙事者。事实上,他是一个可憎的吹牛者,因而是双料的不可信:不仅他的叙述在读者心目中是不可信的,而且他的品行既不代表隐形的作者,也不代表真正的作者。另一方面,库布里克的《巴里·林登》则是一个用颇为可信的画外叙事者的第三人称的影片。他的叙述是有鉴赏力的、谨慎的、措辞巧妙的,并符合影片的风格。

库布里克的《发条橙》(*A Clockwork Orange*, 1971)中的亚历克斯(马尔科姆·麦克道尔饰)是绝对不可信的。他的消遣(强奸、抢劫,凶杀,用贝多芬的音乐伴奏他的残暴行径)与库布里克的真正自我和作者的自我都是格格不入的,但是耐人寻味的是,亚历克斯所代表的却不是影片所要表现的。因为亚历克斯是原罪的化身;影片表现的是原罪的再生,并反映出但丁在《地狱篇》中所描述的一切美和恐怖。亚历克斯仅仅体现影片里的一种思想:不可能根除人的犯罪倾向。库布里克戏剧化了这种倾向,甚至伴之以罗西尼、贝多芬、浦塞尔的乐曲,这种表现方式将暴行设想为一种离奇的美,就像《地狱篇》第二十五章中的转换那样,盗贼在那里不断经历着由蜥蜴变成人的过程。在《发条橙》中,还有许多亚历克斯这样的恶棍不能理解和鉴赏的东西。库布里克把亚历克斯所不能理解的东西表现得十分清楚:自由意志是一种一时得逞的矛盾的东西,它对于人

类来说是不可或缺的,那些想削弱自由意志的尝试尽管导致了最卑微的人与暴力的对峙,这些尝试也是应当加以抵制的。

英格玛·伯格曼声称,“电影与文学无关”。伯格曼的论据是电影作为一种视觉手段直接作用于想象,而文学作为一种语言手段直接作用于理智。这种论据可以用伯格曼自己的作品的理性本质来反驳。事实上,叙事性的影片与文学有许多共同之点。不同的叙事形式(史诗、戏剧、短篇小说、小说、歌剧剧本)可以运用同样的技巧:序幕、倒叙法、预叙法、无所不在的作者、选择视点等等。当一个导演运用这些叙事手段时,他就是一个吸取历史悠久的技巧,把它的故事搬上银幕的说书人。

现代电影与叙事性

[法]克里斯蒂安·麦茨 著

李恒基 王蔚 译

一

关于“现代”电影的定义,经常众说纷纭,令人莫衷一是。人们经常暗示,有时甚至断言“青年电影”“新电影”已经超越故事性阶段,现代影片是一种无拘无束的东西,流向不定的作品,它在一定程度上排除了传统影片所不可或缺的叙事性。这就是“突破叙事性”的大话题。

近年来,我们在许多电影评论中可以看到对这个问题的各种阐述。下面我们仅以一次综合性的讨论^①举出数例,有人提出“非戏剧化”一说,像雷内·日尔松,以此来界定某种“安东尼奥尼倾向”,而马赛尔·马尔丹则把沟口健二也纳入此列。有人强调更加直接地表现现实,强调某种本源现实主义,在米歇尔·马尔多尔或皮埃尔·比拉尔看来,这种现实主义或多或少总要牺牲旧式的叙事线索。再者,有人提出即兴电影的概念(米歇尔·马尔多尔)，“真实电影”、“直接电影”以及一切与之相关的东西都可纳入这一概念。还有人主张“导演的电影”,以取代过去的“剧作家的电影”(马赛尔·马尔丹)。再就是“单镜头”电影,它将使镜头分切琐细的旧式电影、直叙故事的电影销声匿迹(米歇尔·马尔多尔)。或者是可以多层次读解的自由电影,“凝神观照”和“客观如实”的电影,这种电影摒弃传统影片的武断而单义的组接,摒弃戏剧化,似“现场调度”取代“场面调度”(马赛尔·马尔丹)^②。

另外,我们知道,细致地思考过这些问题的皮埃尔·保罗·帕索里尼认为,“诗的电影”的盛

* “Le cinéma moderne et la narrativité”,译自克里斯蒂安·麦茨:《散论电影表意》,第1卷,巴黎:克林克西科出版社(Christian Matz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris: Klincksieck), 1978年。

① 见《什么是现代电影? 四人试答》(皮埃尔·比拉尔、雷内·日尔松、米歇尔·马尔多尔、马赛尔·马尔丹),《电影62》,1962年1月,第62期,第34—41、130—132页。这次讨论虽不深入,但所发表的见解相当确切地符合当时有关现代电影的几种主要的诠释模式。

② 引自讨论会发言,第36页。特别请看马赛尔·马尔丹的发言《现代电影,表演还是语言?》,《电影62》,1962年1月,第62期,第45—53页(节选自新版本的《电影语言》的结束语,塞尔弗出版社,1962年)。该论点在第49页上阐述得最清楚。

行使表演性和故事性相形见绌^①。

总之,人们普遍认为,近期内将看到一种决然抛开“电影语法”中所谓句法规则的自由电影的问世。

通过这些局部上有共同点的不同观念的整体(我们列举的观点很不全面,只是一些有代表性的看法),我们必然发现与安德烈·巴赞、罗歇·莱恩哈尔、弗朗索瓦·特吕弗和亚历山大·阿斯特吕克等人的著名分析遥相呼应的现代化的回响;摒弃电影——表演,鼓吹电影——语言(特吕弗),摒弃故事线索过于精巧的法国“优质”影片(特吕弗),摒弃过于明显的、破坏了现实的含糊性的那些“符号”(巴赞),抛弃老一辈理论家热衷的所谓电影句法手段(莱恩哈尔),摒弃纯情节电影和演出性电影,提倡“电影即写作”这种灵活顺手的表达手段(阿斯特吕克)。

本文的目的并不是要对上述论点的某些提法进行针砭(尤其因为,照我们看,这些论点各自包含着许多真理),我们的目的毋宁是通过对这些不同观点的逐一批评(绝非全面的批评),驳斥那种创作可以绝对自由的神话,虽然上述种种说法本身对这一神话并没有充分论述,但是,这一神话包含在这些观点中,也是这些观点的依据(皮埃尔·保罗·帕索里尼的观点除外,他提出了既不同而又有关的问题,我们将另题研究)。

我用了“驳斥”这个词,这需要几点解释:上述种种观念的目的与作用在于支持我们所喜爱的影片,如今,这些影片看上去已经不再令人沉闷。这些观念同当今唯一具有生命力的那类影片的日益兴起及受到欢迎(至少在相当广泛的有教养的各界人士中)是密切相关的^②。到了1966年,不承认让-吕克·戈达尔或阿伦·雷乃,简直就等于甘当电影的门外汉,好比直到1966年还不肯大大重视阿兰·罗伯-格里耶(Alain Robbe-Grillet)和米歇尔·布托尔(Michel Butor)的贡献,那种人只是甘当文学的门外汉罢了。我们不妨设想(虽然还不能从结构上加以详述),在每个时期,每门艺术中有生命力的言语,无论多么千姿百态,都能够汇聚为一个中心。即使在初次审视中,我们只是通过这一中心向我们发射的炮火落点,发现这一中心的方位(我们越靠近它的中心点,火力越密集),毫无疑问,通过《狂人皮埃罗》引起的极大震动或《基督山伯爵》造成的极度烦恼,首先体验到的这种明显事实应当引导我们的思考方向,因为思考的唯一可能的目的就是缩短激情或信念与其明确化过程的差距(这种差距起初是巨大的、乏味的、令人痛苦的),缩短影片语言与其元语言^③的差距。此外,千万不要忘记,评论家不

① 另外,参见其《与贝尔纳多·贝托鲁奇和让-路易·科莫利会谈》,载《电影手册》,1965年8月,第169期,第22—25,70—77页。另见《诗的电影》(1965年6月在意大利佩萨罗第一届新电影节上所做的演讲),《电影手册》转载,1965年10月,第171期,第56—64页。《会谈》一文的第24页对我们提及的思想谈得非常清楚。

② 大概只有两种影片受到我们的关注,一种是本文论及的富有生命力的影片;另一种是过去的“类型”影片,主要是美国影片(如西部片、恐怖片、滑稽片等),这种电影虽然智力水准低,却相当讨巧,可惜的是如今它正趋于消亡,但是,由于有生命力的影片的怀旧、默契与经常被引用,因此它们仍然存在(譬如,影片《筋疲力尽》提到亨弗莱·鲍嘉,《另外的一帮》借鉴黑色影片等)。这曾经是了不起的、一帆风顺的、百看不厌的影片。由于不是有生命力的影片保证它的发展,所以接替类型影片的必然是充满意识形态的说教和含糊其辞地劝人行善的影片(如《一个马铃薯,两个马铃薯》、《戴维与丽莎》之类)。这些些充满良好意图的理性影片,它们是以艺术能够直接获得“人情味”的设想为基础的,然而,至少在我们这样的文化落后的时代,艺术只有经过一番特殊的周折才能获得人情味。

③ 元语言指用来描写、研究和分析语言的超语言。

完全是理论家。他始终颇似一位斗士,他不仅要分析影片,也要极力鼓吹他所喜爱的影片;就此而言,我们可以认为,凡是为有生命力的影片效劳的,就是好的。

但是,总有一天必须对我们喜爱的影片进行理论的分析,因为正是在这方面存在着争议,这种争议即使不是针对赞扬新电影的所有评论,至少也是针对动辄使那些影评家们活跃起来的那个闪烁其词的反叙事的神话。

二

首先值得注意的一点:大家都承认,新电影的特性在于它已经“超越”(或“抛开”、或“突破”)某种东西,但是,所谓某种东西的具体所指(观赏性、故事性、戏剧化、“句法”、是单义性表意、是“剧作家的支配作用”,等等)正如本文开头简略提及的那样,不同的评论家都有不同的看法。

“观赏性”的消亡?“观赏”这个概念产生形象,却不包含任何严格的思想。或者,我们可以从社会学的意义上理解它:“观赏”就是为观赏主要是视觉性事件的人群构成的社会礼仪。在这一点上,人们丝毫看不出电影在哪一点上比传统影片的观赏性要少。

所谓的变革仍然限于评论家分析影片时纸上谈兵,而与其力求阐明的影片——对象无关。能够看到《巴黎属于我们》(*Paris nous appartient*, 1960)的观众虽然人数极少,不也是在规定时间内聚集到有规章制度的场所,购买门票,付给女领座员小费吗?实际上,在这方面,只要不头脑发热到出格的地步,就不难想到,只要那种影片发行、放映和消费影片的奇特方式没有普及,电影仍然是一种观赏性演出。那种奇特的方式使离题浮想法(普鲁斯特在涉及心理变化时经常使用的方法),不能使我们就目前所知形成一个有意义的认识。说现代电影不再是一种观赏性演出,这是奢谈并不存在的相异性。——我们也可以从更具有心理学意义的角度来理解“观赏”这个概念:一切以外形态呈现在我们面前,并使我们成为目击者的视觉性事件都是观赏性演出。那么,还有什么比音乐喜剧《女人就是女人》(*Une femme est une femme*, 1961)更纯粹是供观赏的呢?——过分温情的自我调侃,虽有损它的结构,却为它增添情趣——但它终究是一部音乐喜剧。

当然,非视觉的能指因素(特别是语言因素)在现代电影中特别重要,非视觉与能指因素一方面不再自惭形秽(就像有声片初期所犯过的那种神经官能症,雷内·克莱尔的《巴黎屋檐下》和查理·卓别林的《摩登时代》就是例证),另一方面,它们不再被滥用(例如经常或多或少照搬通俗话剧舞台腔的法国影片里的平庸对白)。尽管现代电影比旧的有声电影对白运用得更得当,但说话比旧片子少,而且丝毫没有丧失画面的重要性。所以说“观赏”的概念,无论从哪一方面看,都不是能使人分辨出新电影特殊贡献的概念。最近上映的几部重要影片也许是最出色的观赏性影片,它们始终是一种观赏性演出。

但是,我们经常听人这么回答说,这些影片不再是纯粹为了观赏。那好!这样一来,全部问题就在于明确这些影片在观赏性之外还有什么属性。所以说,“观赏”这一概念本身无济于解决

我们所关注的问题。

“戏剧”的消亡?那么青年电影所摆脱的莫非是戏剧了?先不往深处说。因为在探讨该问题之前,有必要想一下说的是什么戏剧和什么影片。历来都有仿照拙劣的戏剧的拙劣电影,甚至在默片时代听不到对话时就有这种电影(所谓的“艺术片”以及诸如此类的影片);自从有声片问世以来,“心理剧”和“戏剧性正剧”——勿与美国喜剧混淆——就接上班了,并且至今不衰。仅以法国电影为例(确实,本章对法国电影尤其偏爱),按照这种类型影片的固有配方(姑且可以把它称为“五分料的”配方,正如做点心有“四分料的”配方一样)拍出来的影片,已经有好几百部了!^①

如果现代电影确实大幅度地摆脱了这一切的话,那么它所摆脱的只是通俗剧而不是戏剧,以往的杰出影片也同样摆脱了那些东西。茂瑙、斯特劳亨和弗拉哈迪自不待言;爱森斯坦也一样,只是方式不同。

那么,反倒要谈谈好戏好电影啰?人们怎能忘记呢——在最杰出的电影导演中,早年(如爱森斯坦)、目前(如奥逊·威尔斯)或者中间一代(如伯格曼、维斯康蒂)都有一些人当过,也许还是地地道道的戏剧导演。怎能忘记阿伦·雷乃和阿涅斯·瓦尔达(Agnès Varda)等人得自所谓间离化戏剧的教益呢?让·卡尔达对此曾作过精当的阐释。^②又怎能忘记当今所有的戏剧都像米洛斯·福尔曼、雅克·罗齐埃、让·卢什等导演拍摄的影片一样,远远抛开了“人为情节”的作法呢?如果我们站在更高的角度看问题,如果我们根据某些电影理论家(巴拉兹)^③或戏剧理论家(莱辛)^④的观点来看,戏剧是作为一种扣紧了动作的虚构,与史诗(或小说,世俗化的史诗)相对立,在叙事的方面,与由非主人公的语言进行叙述的同样的虚构相对立,那么,我们应该肯定地说,作为与戏剧大相径庭的电影艺术、现在还没有到达与戏剧这个既显然又基本的血亲关系一刀两断的前夜。除非它的本性全然改变^⑤,同“观赏”与“非观赏”的对比一样,“戏剧”与“非戏剧”

① “心理剧”(或“戏剧性正剧”)的配方如下:

- a. 社会:少年犯罪。职业秘密左右医生的良心。卖淫问题(社会祸害)等。
- b. 心理真实:并非虚构的真实的细节,……经细腻观察的人物特征。……貌似平凡,但含义深远的琐事……
- c. 作者的措辞:对白华丽、光彩……
- d. 演员表演:有感染力(如《E. F. 太太和 P. F. 先生的令人艳羡的津贴》)。
- e. 来一点裸体:露得恰到好处。切忌下流。“年轻的女演员富有魅力,穿衣、脱衣都潇洒至极”。

② 《人道主义起始于语言》,《精神》杂志,1960年6月,《法国电影状况》专号,第1113—1132页。

③ 《电影理论》(伦敦:德尼斯·多布森出版社,1952年),第250—252页。“史诗性”与“戏剧性”相对立;小说归史诗型,舞台剧归戏剧型,电影从某些方面来看,也归戏剧型。

④ 见莱辛在《汉堡剧评》一书的开头(论小说改编为舞台剧的那一段)。小说家描写心理活动,而剧作家则应该“把心理活动的内容摆到观众眼前,并使这些内容在一种幻觉的连续性中不间断地展开”。(值得注意的是电影的“幻觉连续”是在每个“场景”内进行,而在两个场景间则中断;这一现象显然与戏剧相同)。就这类问题而言,我们还看不出电影怎么可能名副其实地“非戏剧化”。

⑤ 纵观所有拥护与反对“电影化戏剧”的观点,我们必须承认就马赛尔·帕尼奥尔不断指出电影与戏剧根本的血亲关系而言,他是有道理的,尽管他提出这一看法时,有些提法的具体细节我们并不完全同意(例如:他认为舞台剧与电影是“戏剧艺术”的许多形式中的两种形式)。参见《恺撒》一书的第一章(普罗旺斯出版社,1966年,回忆卷),另外该章内容还以《巴黎的电影业》为题发表在《电影手册》1965年12月(帕尼奥尔·居特里专集)第173期,第39—64页上,本段有关引文摘引自第43—44页。

对比也不能使我们把偏爱确立为理论,更不能使我们弄清为什么我们喜爱我们喜爱的东西,新电影究竟新在哪里。

即兴电影?那么,现代电影是不是“即兴电影”?但是,现代影片多得不胜枚举,从《水中刀》(*Knife in the Water*, 1962)到《朱尔与吉姆》(*Jules et Jim*, 1962),包括奥逊·威尔斯、德米·雷乃等人的全部作品在内,“即兴电影”这一公式都套不上。提出这一公式的米歇尔·马尔多尔谨慎地只把这一公式应用于现代电影中的某一种倾向,但是他的设想是没有根据的,而且有时候用得过于含混,过于笼统。实际上,他的观点仅仅适合于两种情况——对此,我们尚有多种保留——一方面是适合于让-吕克·戈达尔(但是我们知道,人都有点天才,天才总应另当别论,此外,如果说“电影家”即兴创作得不错,他也是干活的快手)——另一方面这个说法还适合于某些广义的“直接电影”的许多倾向^①,这些倾向除几部有光彩的影片外,只给观众提供不成形的草图,过去,这种东西就像克洛德·列维-施特劳斯曾说过的那样^②,只能看作一项还没有完成的作品中间状态,没有加工的直接电影经常只是马马虎虎或仓促弄成的东西;正如贝尔纳德·潘戈指出的那样^③,直接电影往往存心不要艺术的魅力,或者干脆唾弃精雕细刻,除了具有一篇优秀报道的真实性外(指真实电影中的佼佼者),其他真实都无从谈起。不过,认识到成批的直接电影不完美,实在是微不足道的见解,事实上直接电影根本无法成立^④。不仅是电影史需要彻底改变,甚至美学对象的最根本的性质也需要深刻地改变,艺术作品才能在构思中大面积地保留未经加工的现实,才能自称具有与经过推敲和移植的真实不同的另外的真实,然而上一种真实是艺术初步加工所能掌握的最真实的真实。直接电影中的好的影片之所以好,是因为它们是好的影片。如果说“即兴”是指经过长期的、耐心的努力,技艺已达到娴熟,因而能当机立断,迅速决定处置办法(出色的外科医生面临剖开的腹部,也是当机立断的),或者是指天才的灵机一动,或者两者兼而有之,那么所有的杰出导演都曾经搞过即兴创作,至少部分是即兴的产物。相反,如果即兴是指懒惰与制片愿望发生冲突后,以此来两相抵消,那么,我们干脆可以说,过去与现在的某种劣等影片就是即兴电影。无论在前一种情况或后一种情况,以即兴与非即兴的对比来为现代电影下定义,毕竟是无能为力的。

“非戏剧化”电影?那么,是“非戏剧化”?是安东尼奥尼的电影?是无为时间?但是,既然一部影片是人为的东西,那么影片中就永远不存在什么无为时间;只有在生活中才有无为时间。时间,只有对一定的切身利益来讲,才可能具有“无为”的意义:我的对话者在一次决定性的会谈前来晚了,硬让我干等了一刻钟,这段等待时间对我来说,是无为地消耗掉了,因为它在那一段时间中,同我生活中原来的时间不一样。但是这么说,只是因为生活里的事情并不是由我们的意志

① 狭义的直接电影(吕斯波利),狭义的真实电影(《夏日纪事》),还有摄影机偷拍的影片,即加拿大国家电影局的拍摄倾向,所谓纽约学派和英国的“自由电影”的某些方面,美国大型新闻片(利科克、梅斯利兄弟以及某些电视倾向)等。

② 《访米歇尔·德拉哈依和雅克·里维特》,《电影手册》,1964年6月,第156,第19—29页。本段引自第20页。

③ 《新小说与新电影》,《电影手册》1966年12月,第185期(《影片与小说:叙事问题》专号),第27—41页。

④ 要注意:曾对“即兴电影”发表过见解的米歇尔·马尔多尔总的来说并不赞同广义的“直接电影”,相反,他的看法比较严格,似乎与我们的观点切近。但是我们认为即兴电影的概念本身就很不含糊。

来安排的。用埃蒂安纳·苏里奥的话来说^①,人们总是希望始终表现出情感的起伏变化,并认为这样才最令人满意,而生活里的事情却并不服从这样的愿望。如果让一位安东尼奥尼派拍摄这等待的一刻钟,那么它肯定不再是无为的时间,因为这种等待在那一个时刻会成为影片的本意(影片总是有结构的),而且影片的全部生命将在那一个时刻度过这段“无为时间”。在电影中,名副其实的无为时间是使我们厌烦的影片段落(令人沉闷的时间),它们从外部使昏昏欲睡的观众等得厌烦至极,因而实现了使生活中“无为时间”成为可能的条件。无为时间的命运是在剪辑阶段,也就是在影片问世之前决定的:凡导演感到厌烦的段落,他就从影片中剪掉,因而,我们也永远看不到这些段落,因为在这方面影片毕竟不同于生活,总要进行筛选,否则就不会存在。而导演安排在影片中的每一段“时间”,对他来说都是有活力的。安东尼奥尼风格,只是对生活中什么是无为时间什么不是无为时间的新评价(他的评价对电影而言,确是相当独特的),绝不是电影上的无为时间的美学。这种革新与其说是电影方面的,倒不如说是意识形态方面的。安东尼奥尼所以是现代派,与其说是由于影片的“语言”,不如说是由于他的影片表现的人性本质^②。这位导演善于向我们揭示那些通常被视为无重大意义可言的生活瞬间所具有的广泛含义;“无为”时间一旦成为影片的一部分,便产生新的意义。安东尼奥尼以及直接电影中的佼佼者的最大功绩显然是把构成我们日常生活的一切失掉的涵义网罗到一种更精细的戏剧中。此外,其功绩还在于善于保留那些含义,同时又不把它们有意堆砌在一起,也就是说,不剥夺掉它们所指的闪烁不定的含糊性。如果没有这种闪烁不定的含糊性,它们也就不再是失掉的涵义:既保留它们又未复现它们^③。因此,“非戏剧化”(这个恰如其分但又难以成立的术语)其实只是剧作艺术的一种新形式而已,因此我们才喜欢《喊叫》(*The Cry*, 1957)与《奇遇》(*L'Avventura*, 1960)。没有“戏剧性”,没有虚构,没有故事,也就没有影片。要么,就只有纪录片、报告片。人们往往忘记,在通常所说的“影片”(即“写实”或“非写实”的故事片)与新闻片、广告片、科教片,简而言之,一切广义的“纪录片”之间只有一条名副其实的界线,“纪录片”的各种特殊样式,一开始就抛弃了叙事的原则,也就是说比安东尼奥尼或戈达尔的新的剧作艺术要早得多。其实许多中等水平的“直接”影片,充其量只能算作说得过去的纪录片,费利浦·奥迪盖提请注意的这一看法是正确的^④。

本源现实主义?那么,能不能以“更直接接触现实”、“一种本源现实主义”或“客观性”之类的说法给新电影下定义呢?这里,首先必须排除一种模糊观念:如果上述概念意味着电影生来就具备摄影全息、显现万物的神通,只是意识到这种能力需费时日的話,那么问题就等于

① 《电影世界的重要特点》,见《电影世界》一书,第11—31页(弗拉马里翁出版社,1953年,埃蒂安纳·苏里奥主持的集体编著),本段引自第15页。

② 在这方面,我们的观点与皮埃尔·比拉尔的观点一致(见讨论会,第39页)。

③ 例如《奇遇》一片中,岛上的牧羊人是一个绝对真实的人物(他干了什么?他到底知道什么?导演不作交待)。另外在《夏日记事》中,访问加比龙也是绝对真实的(他对自己从军的历史是如何悔愧?他以什么样的心情接受了相对的资产阶级化?影片不作交待)。

④ 见《克拉科夫短片电影节题外话》。原载《画面与音响》,1965年10月,第187期,第33—36页。本段引自第33—34页。

回到让·米特里曾经批判过的那个神话上来了^①,它在现象学的华丽外衣下掩盖着一种本质论的现实主义,以至于一方面以多义性为理由反对表意的专断的单一性,另一方面却在“事物的自然感”这个层次上把这种单一性又拣了回来;凡此种种,正是安德烈·巴赞和罗杰·穆尼埃的理论中亟须批判的部分。然而,应该指出米歇尔·马尔多尔和皮埃尔·比拉尔并没有从这个意义上来认识“现实主义”;马赛尔·马尔丹也没有,虽然他的有些提法我们觉得不尽妥当,特别是“客观性”和“现场调度”这类提法(从来都没有一部影片是客观的,它总是与一种视线相关联;“现场调度”并不能取消“场面调度”,它只是场面调度的一种形式)。影片《不朽的女人》(*L'Immortelle*, 1963)的作者^②在他的“主观主义”大转折时曾经正确地指出,电影是一切艺术中最主观的艺术,取景不可避免地意味着镜头角度的选择^③,众所周知,现象学的真正教益倒并不在于纵览全息的单方面胜利,而在于它斩钉截铁地确认存在的事物与事物为之存在的人之间有着一种决定性的双面关系,还在于瓦雷里^④曾经提到过的那种不可超越的“逆场景”。所谓“逆场景”已经完全包含在“有”中,“有”是存在的基本形态,同时也是电影的基本形态:既然“有”意味着事物的存在,又意味着事物为之存在的人的存在,那么“有”本身就同时涉及被摄入影片的对象和摄制影片的过程。

真正继承种种全息神话衣钵的不是整个新电影,而是围绕着真实电影发展起来的某种疯狂的乐观主义:执意相信画面有一种纯真性,据说它会神秘地摆脱一切内涵,即使画面的纯真性要顺从摄影机的每一变化造成的推论式的安排,它也不会像语言那样受到很大怀疑,用巴特的话说,这是一种极端的图像亚当主义^⑤的神话。从真实电影的某些佳作和大量劣作中意识形态的急剧膨胀中,如果我们对符号学的做法从它最少技术性的方面,从它最深刻的感情根源上做一个起码的考察,那么我们可能把那种膨胀视为符号学主张的姐妹,但是,它是迷途的、可怜的和固执的姐妹。现在有一股不小的风,鼓吹着对语言的不信任,弄得话语到处受到怀疑。言语,本来是用来询问世界的,如今却受到诘难;它本来是要人家作出回答,今天人家却要求它进行交代。正是在这个多疑的和高雅的神经过敏症的地盘上,美国的“普通语文学”喜出望外地发现了一种乐观主义(=语言的纯化必将纯化人类的关系),“逻辑实证主义”则发现了一种积极的、相对主义的和有点牵强的悲观主义(=真实的表述只是恰当的表述,词语只有在社会语言学的意义上运用得当时才包含真实,它不包含任何别的真实)。真实电影恰恰相反,它力求通过所谓摒弃有条理的表述,借助图像实录,避开这些难题;主人公的话语也被假设为漫不经心和脱口而出的,它是画

① 参见《电影的美学与心理学》第1卷,大学出版社,1963年,第129—131页,以及其他多处章节。

② 指法国“新小说派”作家阿兰·罗伯-格里耶。——译者注

③ 参见《小说描写中视点的定位与移位》,载《现代文学杂志》,1958年夏,第36—38期《电影与小说》专号。对客体派文学主将之一的这个“主观主义”论点,贝尔纳·陶尔(《一种描述电影》,载《第七艺术》,1963年4—6月第2期,第125—130页),尤其是热拉·日奈特(《定眩》,1964年,《在迷宫中》,第10—18期编后记,第273—306页)曾作过精当的评述。

④ 瓦雷里(1871—1945),法国著名诗人、作家、文论家。——译者注

⑤ 亚当主义:公元2世纪时出现的一种教派,主张裸体,以恢复创世纪时亚当的纯真性。“图像亚当主义”喻指相信画面的纯真性的主张。——译者注

面的组成部分,是画面中的人的声音效果,它甘心被纳入视觉形象纯真性的大框架之中(真实电影的影片中,采访场面如此层出不穷,概源于此)。真是用心良苦……

然而(这是看过某些影片便可感觉到的),新电影中的佳作,包括几部直接电影在内,往往给观众看到他们在以往的伟大作品中难得一见的某种真实,这是一种难以确切说明的、只能靠本能确定的真实。一种举止的真实,一种声音变化和一种手势的真实,一种情调的准确……例如,在影片《狂人皮埃罗》(*Pierrot le fou*, 1965)中,海滩松林中那场美妙的戏简直像舞蹈一样(“这是我的幸运线,……你的纤腰……”)^①;那场戏尽量处理得“非现实主义”,有一段舞蹈,还引了一句美国音乐喜剧里的唱词,我们所见到的与电影文化主义^②传统的稚拙“现实主义”,即电影俱乐部心目中的“现实主义”相距甚远。但是(也许斯特劳亨的《结婚进行曲》[*The Wedding March*, 1928]中,在阅兵场上眉眼调情的那场戏除外,当然,程度上不及这部影片),没有任何别的影片中的片段能够给人这样直接强烈的感受,这样堂而皇之地忽略时间地点的外在真实,而感觉到由爱创造的又创造出爱的那种身体的结合,手势和微笑造成一种氛围,温顺但不屈从,阳光照在热恋中的女人的脸上,她的目光追随着她的情人用活跃、愉快而吸引人的柔情在她周围编织成的舞蹈动作。我们不仅在戈达尔和特吕弗的全部作品中,以及在安东尼奥尼的某些作品中能见到这种准确性,而且还能在《黑桃爱斯》到《再见,菲律宾》(*Adieu Philippine*, 1962)等一大批现代影片,其中包括洛塞、奥尔米、罗西、德·塞塔、马卡贝耶夫等人的影片中见到它。不妨认为这些真实时刻(算什么真实尚有待确定)^③虽然还脆弱,却不失为我们在1966年称之为“现代”电影的最可贵的成就。可以肯定,能给这类现代电影定性的,绝不是什么本源的客观性,绝不是什么无瑕疵的现实主义,而是它所具备的反映某些真实的能力,或者更确切地说,是它的一些准确的表达力,正是这些准确性使年轻电影更为成熟,而使老派电影有时显得很幼稚。过去的影片,即使是佼佼者^④,一般来说总是基调偏高,就像天赋很高的少年,来到父母请来的客人面前。虽然未必说蠢话,但说话的调门往往过高一样。

规则化电影? 然而,证实人们现在已有可能达到上述准确性(总的说来,过去的电影导演不见得不如今天的电影导演那样聪明和敏感;文化修养可能浅些,但是这种解释不足以说明问题),就是要重新研究那种更加完美的新的剧作艺术。新的剧作艺术能够容纳更多的东西,能够容纳直线性的情节所舍弃或压缩的内容。基调的准确性是新电影无可估量的成就,它使传统电影的一部分显得陈旧和过时,也许它也只是承上启下的结果。

另一方面,不应忘记,这种新的“现实主义”并不能概括现代电影的全貌,不能忘记,作为与之相关又与之对立的以规则手法和概括性宣叙为特征的电影已经形成,这就是阿伦·雷乃

① 影片《狂人皮埃罗》中的歌曲,可参阅《世界电影》1986年第2期这部影片的剧本译文。——编者注

② 文化主义系近代西方的一种人类学学派。——译者注

③ 在《在电影中的叙述过程与叙述内容:一种逼真性的衰落》一文(见《散论电影表意》,第229页)中,我们曾努力为这种真实勾勒过比较清晰的轮廓。

④ 参见茂瑙的《日出》中的某些段落(城里女人最初出场的几个段落),斯约斯特洛姆(Victor Sjöström)的《风》(*The Wind*, 1928)中的某些片段(莉莲·吉许的那些表演),以及斯特劳亨的影片《贪婪》的几个段落(马尔库斯这个人物)等。当然,还有爱森斯坦(除《战舰波将金号》以外)和普多夫金(也许除《亚洲风暴》以外)的一些影片中的某些片段。

的电影,我们还可以把阿涅斯·瓦尔达、克里斯·马尔克(Chris Marker)、阿尔芒·迦蒂(Armand Gatti)和亨利·科尔比(Henri Colpi)等人的影片中的某些方面也程度不同地归入这类电影^①。文字和画面的程式在这类影片中更明显,更严格,似乎一切表明,电影媒介固有的现实主义潜能(此外,它是混沌一体的,并且姑且可以说是受几分戏剧化的现实主义的一般程式所制约,例如,卡尔内和普列维尔合作摄制的影片),如今已经分化:一方面是“狂电影”(正如勒内·纪尔松所确切地指出的那样^②,这里所说的“狂”与人们说的“狂恋”中的“狂”字含义相近),一种感情奔放、刻意求新的电影(正是这种电影有时能捕捉住一些非常直接的真实,众所周知,让-吕克·戈达尔对让·鲁什的探索很感兴趣);而另一方面,则是由阿伦·雷乃和他的几位编剧所完美体现的沉思电影、非直接化电影,这种电影只相信重构的真实,它甚至比它心目中的布莱希特化更布莱希特化,它一丝不苟地安排一连串反复强调、彼此呼应的符号,而且有意精心奇特地安排这些符号,使得对这些符号的解析莫衷一是,虽然搜索枯肠却也难下定论。这种电影既有含糊性,又像是个谜。在《穆里埃尔》(*Muriel ou Le temps d'un retour*, 1963)一片中,阿尔丰斯是否如他所说已经在二十年前给艾琳娜写过信,解释了失约的原因?在马里昂巴德,是否真有一个去年?《长别离》(*Une aussi longue absence*, 1961)中失去记忆的人是否真是咖啡店女主人的丈夫?等等。这是一种充满不确定性的电影,它并不打算通过摹拟我们日常生活的常态,表现复杂的意义,而是有意把复杂的含义构筑成一座迷宫式的、令人联想到现代主义某种离奇程式的原型,在这里,观众必将迷失方向,但是他走的是一条预先确定的路程^③。我们可以认为阿伦·雷乃和让-吕克·戈达尔代表电影现代性的两大极:一极是精雕细刻的间接写实主义,另一极是洋洋洒洒的杂沓写实主义(从它这方面说,“真实”既可寓于此,也可寓于彼)。借用巴特的概念来说,后一种现实主义是“诗化”的丰富变形,前一种现实主义则是“摹写”与重新结构模式的胜利。以往的影片多少总是“写实”的,但是多少也总是简单化的,都超不出那两种写实主义的水平^④。电影现代性的特征之一显然总是通过这种重要的双向开放趋向中的某一种趋向决定电影领域的重新分野;在某些语言现象中,我们也可了解这种双向开放趋向的重要性。

① 敬请读者注意:我们的“规则化电影”的范畴包括一都分“现实电影”。雷蒙·贝卢尔曾给这个范畴作过界定,见《一种现实的电影》,载《第七艺术》,1963年第1季度第1期,第5—27页。

② 参见《电影26》,1962年1月号所载《什么是电影》,第35页。

③ 日常生活中,“含糊性”(并不顾其词源所规定的本义)往往不是指从两个或两个以上的确切答案中进行选择,而经常意味着在一定范围内词义的不确定,这一范围涉及的问题本身并不包含隐蔽成份。例如,在影片《狂人皮埃罗》中,人们开始拷打费迪南,他决定供出女主角“在侯爵夫人舞厅”时,这种“半”出卖行为是由一堆难以确定的纷杂的动机促成的,而且,它们能够在各种含义的链条上并存于一点:害怕受刑的恐惧,对那两名穿蓝衬衣的汉子的用意揣测不透的疑虑,由于怀疑玛丽亚娜是他们的同党,早已把他出卖而对她们心存芥蒂,针对她对他过去的问题避而不答而产生的疑惑,还有先验性的“到底有何用”的思考以及一切祈望突然走向反面的感受(如最后自杀的時刻),等等。难道让-吕克·戈达尔果真如贝尔特·陶尔在《现代》杂志上发表的一篇文章中所述是个“无节制的浪漫主义者”吗?也许是的。但是在一定意义上说,他也是法国第一流的“现实主义”者之一。

④ 以往的影片显然也有非现实主义的影片、神幻片和怪诞片,等等。但是,至少从1935年至1940年以后,它们已另成一系,而阿伦·雷乃并不是它们的后继者。规则化电影是现实主义树干上长出的两大分支之一,1940至1950年间,现实主义已大大地占据优势,超过各种虚幻倾向。

导演电影?那么“导演电影”与以往的“编剧电影”的对立能够成为我们制定电影现代性的标准吗?这种现代性确实有所存在,因为我们明显地感觉到它的效果,但是,很难用三言两语说透它。今天的电影往往是“从电影到电影”,而以往的电影经常是预先“扣住的”一个情节的事后的、二次元的图解,这是显而易见的;还同是在这一点上,戈达尔的影片作了最好的说明,米歇尔·古尔诺等人的评论甚至从中找到了这种可能性的条件。但是,昔日的电影巨作已经是靠电影本身吸引我们,而不是靠它的剧作前提(如《吸血鬼》,《可诅咒的人》,《北方的纳努克》等)。但是阿伦·雷乃的所有影片都首先是“编剧的影片”:这位导演从不单独构思作品,他在编剧阶段总要悉心寻找几位有功力、有特色的合作者,他的那套方法显然说明他非常重视整部影片所积蓄和包容的前电影层次^①。但是,安东尼奥尼的影片是从对男女关系和孤独问题进行的一系列反思中汲取意义,反思必然包含体验、交谈、精神与感情的逐步发展,换句话说,包含一整套大大超出电影范畴的现象。但是,戈达尔本人的影片证明他在叙事上的一种创新:首先是敏感、想象力、观察,嗣后才是电影。这个“首先”未必意味着时序的先后,但是肯定意味着一个基本的主次关系。戈达尔当然属于那种只是在临场拍摄时才能够萌发灵感的人,他们只有通过电影进行一种持久的(甚至无序的)反思,才能拍电影^②,他们只能在一种介乎诗与诗论之间的空当里进行创作(在这一点上,人们也许能辨认出现代文学最明显的特征之一)。但是,就戈达尔的影片而论,即使未成形之前已经存在于头脑中的电影成为电影创作的必不可少的触媒(正如现代作家即使刚刚落笔写作,也总会想到一部“书”)。毕竟应当看到,戈达尔通过对他来说必不可少的“有意识地拍一段电影”的担保为我们展示的东西最终还是一段故事,它在自己的叙事环节中把握了非电影世界的重要的有分量的内容,譬如爱情、政治、杀人越货、当代社会、大海、阳光、巴黎、对女人的依恋以及感到她随时会背叛的那种原始的、达利^③式的朦胧幻觉,等等。在戈达尔的影片中,总有一段故事^④。即使不是漫画式的直线性描述,而是“残缺的”或古怪的故事,这也丝毫改变不了问题的实质,而戈达尔就是当代最多产的电影剧作家之一(确实如此,即使他的剧本产生于摄制过程中,而且在一定程度上只是影片完成后的结果)。想从现代电影中排除剧作因素,或者降低剧作的重要性,那就等于认为世界上只有奥朗什和博斯特的剧本^⑤。

单镜头电影?那么,现代电影是不是与以往的电影相对立的“单镜头”电影、段落式电影?而以往的电影注重的是镜头的频繁转换。但是,如果这么说的话,那又应当怎么解释让·米特里

① 指剧作因素。——译者注

② 见埃里克·罗麦尔《旧与新》一文(答《电影手册》问),载该刊1965年1月,172期,第33—42页,以及第56—59页,此处所引观点在该刊第34页。

③ 达利(1904—1984),西班牙画家,超现实主义画派的代表人物之一。——译者注

④ 埃里克·罗麦尔在《旧与新》一文中曾经非常正确地指出:“我看不出为什么不讲故事是最时新的东西。”见《电影手册》1965年1月172期第37页。固然新小说与新电影有某些相似之处,但是,它们在总的方面的相似,未必使人一时糊涂承认两者完全相同。至少应该注意到,新小说已经使有些现象发展得很远了,而在电影领域,这些现象才刚刚冒头(“超越叙事”等等)。人们往往忘记小说和电影之间存在着可观的年龄差别,小说几乎是龙钟的老人,而电影是初出茅庐的小伙子。使问题复杂化的,显然是“新小说家”和“新导演”们几乎年龄相等,而且受同样思潮的影响。不过为了说(有人也这样认为)“电影比文学先进得多”,恐怕要什么书都不看才成。

⑤ 奥朗什和博斯特,法国电影编剧,作品有《情魔》、《红与黑》、《巴黎圣母院》等,其剧作比较程式化。——译者注

所说的表现主义倾向(正宗的德国表现主义、爱森斯坦的后来几部影片,等等)呢?谁会怀疑这是一种旧倾向呢?而这种倾向往往牺牲节奏的内涵而偏重造型的内涵(绘画式电影而不是音乐性电影),它在很大程度上依赖观众自始至终地对每一个画面凝视的要求或希望,与此相反的是蒙太奇的伟大复兴。在经过了以“镜头一段落”为主宰的一段时期之后,今天蒙太奇又成了新电影最明显的特征之一。《穆里埃尔》中的“信息”(存在的某种分裂感)不正是如贝尔纳·班戈^①所指出的那样,主要是通过快速蒙太奇的不断分切传达的么?《龙头之死》(*Salvatore Giuliano*, 1962)不是一部彻头彻尾的蒙太奇影片么?克洛德·勒鲁什(*Claude Lelouch*)的影片《一个男人和一个女人》(*Un homme et une femme*, 1966)之所以充满活力与朝气,除了情节之外,不正是由于蒙太奇运用得热情洋溢、恰到好处么?还有,在影片《朱尔与吉姆》中,以及在戈达尔的许多影片中,固定摄影(画面停格、蒙太奇灼然可见)具有多么重要的作用?在影片《五点到七点的克莱奥》(*Cleo de 5 à 7*, 1961)和《纵情生活》(*Vivre pour vivre*, 1967)中,插入字幕(有意中断叙述流程,蒙太奇以另一种方式出现)起到多么大的作用?再如《广岛之恋》(*Hiroshima mon amour*, 1959)中,广岛和纳韦尔两地的“对位”,尽管影片具有现代特点,但这种对位处理难道不就像直接出自巴拉兹、爱因汉姆、普多夫金或铁莫钦柯之手吗?还有随处可见的“拼贴”手法……

诗的电影?皮埃尔·保罗·帕索里尼(*Pier Paolo Pasolini*)近来抛出“散文电影”与“诗的电影”的对立说。这个想法固然吸引人,但立足点本身就不牢靠。因为“散文”和“诗”这两个概念同文字语言的关系太密切,以至于难以在电影领域中进行探讨。如果我们从广义上理解“诗”的概念(世界的直接显现,触景生情、情感的起伏和充分外化的内心波动),那么,应该承认,电影无论成功与否,从它第一个行动起就始终是诗的。但是,如果我们单从技术的角度来理解“诗”这个概念(根据一个有规则的程序使用词语,语言限制之外的附加的限制,使第一套符码代码化的第二套符码),那么,我们会遇到一个看来无法克服的困难:电影本来就没有单一的、完整的第一套符码,没有一套电影的语言^②。帕索里尼自己也意识到这层困难,他自己就明确地阐述过这一点。但是他终究还是认为这是可以克服的。而我们的看法正好相反,认为这是不能克服的。对此,下面我们还要详谈。除了上述困难外,还有一道难关:“散文”这个概念,无论从哪方面看,在电影中找不到勉强能与它对等的东西;如果说语言文字领域内有散文的话,那只是与诗相对而言,只是因为历史悠久的修辞学传统把已经属于文学的一块地盘分成了两半(散文,从本义上说就是文学性的,就是指夏多布里盎或司汤达所写的散文,不是茹尔丹^③所认为的那种东西;散文已经是言语的艺术运用,已经同作为传递工具的语言判然有别,它已经创造出一些本身自有价值的东西,语言的冲力到此为止)。至于电影,从来不曾用来作为日常交流的工具,它总是在创造作品。散文和诗的区别,只有在更大范围的区分(即文学与仅把词汇用作交流工具之间的差别)时才有意义。而第一种区别在电影中是不存在的,没有一部电影是严格意义上的散文,也没有一部

① 见《新小说与新电影》一文,载《电影手册》,1966年12月185期《电影与小说:叙事问题》专号。

② 语言在符号学中指规则的语言。——译者注

③ 茹尔丹:莫里哀喜剧《贵人迷》中的人物。他认为押韵的是诗,不押韵的是散文。——译者注

电影是严格意义上的诗。

现在我们姑且不谈帕索里尼的理论中涉及语言学的问题,这些问题容后再谈,我们先从电影史的角度来考察他的论点。如果说,在整部电影史中有那么一个起主导作用的运动的话,那么这就是把诗电影引向小说电影的运动,也就是说以某种方式把“诗的电影”引向“散文电影”,而不是相反。帕索里尼的倾向是把现代电影并不少见的诗的格调与诗的结构混为一谈,他还只把今天最出色的影片同昨天最平庸的影片进行比较,至于前天的影片,他一概置若罔闻。显而易见,《双环》、《罗拉》、《枪击钢琴师》、《四百击》、《随波逐流的人》或《八部半》等影片确实比《总统》、《大老板》、《沃尔包纳》或《最后一张王牌》等影片更富于诗意。但是,前几部影片之所以更有诗意,之所以不太平庸,难道不是由于它们的内容和形式吗?难道能够肯定前几部影片使用的一般语言与后几部影片使用的语言根本不同吗?难道我们能有足够的把握相信帕索里尼所谓的“非直接的无拘束的主观性”代表了一种相当明确的手段,使我们看到电影中的诗的技巧语言的端倪吗^①?那么,归根到底,这种诗意不是混同于由拍电影的目光赋予影片客体的主观色彩这一不可避免的事实吗?哪一部电影都具有这一特征,以至于唯一的真正差别最终在于目光的不同:诗意的目光还是散文的目光。而这种差别只有具体分析每部影片之后才能澄清,况且,在电影中,它未必符合对立干“散文”的“诗”所特有的那些普遍限制。另一方面,如果我们追溯得更远,那么我们不是恰恰在今天最过时——(其实不仅过时)的影片中遇上最严密、最系统地把一部影片当作一首诗来构思的意图么?让·米特里曾经出色地分析过普多夫金的影片中的“抒情蒙太奇”^②。《伊凡雷帝》的加冕的那场戏,在《战舰波将金号》中,在大雾迷蒙中为瓦库林楚克送葬的场面,难道不充满诗意吗?阿贝尔·冈斯的《拿破仑》(*Napoléon*, 1927)或《车轮》呢?还有旨在以“主题电影”来取代“情节电影”的种种“纯电影”尝试呢?让·爱浦斯坦对“特写”镜头的诗意价值所作的热情的分析呢?影片《操行零分》(*Zero de conduite*, 1933)中宿舍的那场戏所运用的慢动作呢?巴拉兹等人旨在使电影对位形式化,并使“实质”的主题凝固为形式意群学的各种规范模式,而在剪辑上所下的种种功夫呢?影片《吸血鬼》中那辆黑色马车的低速摄影呢?茂瑙的影片《浮士德》(*Faust*, 1926)开头所运用的失真的空中推移镜头呢?凡此种种都是帕索里尼倾向于统统记到新电影的账上去的具有“诗功能的电影文法元素”。确实,今天的电影往往富于诗的余韵,而任何时期的低劣的电影必然排斥“物”的诗意,但是,事实上人们不仅企图创造一种诗的电影,而且企图创造一种犹如有序的诗的语言的电影(因为这也是帕索里尼谈论的东西),这恰恰是以往电影的意图^③,影片从它诞生以来实际上一直朝着纯粹小说式的灵活性与自由性的理想演进(这个理想,从技术上说是散文的),许多理论家以各自的方式分析过这个问题:弗朗索瓦-

① 参见《诗的电影》,第60页。

② 《电影的美学与心理学》第1卷,第359—392页。

③ 我们认为,这类尝试结果是失败的,从一般理论上讲,个别几次辉煌的成就并不能弥补其失败。一部影片可以是一部诗意的小说,却不能成为一首诗(没有情节的、主题单纯的短片除外,如鲁特曼的《柏林》或舒克斯陶夫的《城市的节奏》)。在一首诗中,没有虚构的故事,在作者与读者之间,不夹杂任何东西。小说家树立一个世界,诗人跟我们谈论一个世界。故事片似乎始终更接近于小说,而不是诗。但是,认为一部影片可以是一首诗的时期,归根结底,也应该是早期电影而不是现代电影的时期。

雷吉·巴斯蒂特(电影是传统小说在现代的社会学上的替代物),安德烈·巴赞和一些电影学家(电影与其说是戏剧,不如说是小说),让·米特里(叙事蒙太奇逐渐胜过“抒情”蒙太奇、“理性”蒙太奇和“结构”蒙太奇),埃德加·莫兰(许多早期影片特有的那种原始和幼稚的想象,比较后起的“写实主义”影片的逼真性,而把更曲折的虚构力灌注到这种逼真性中)。人们更为普遍地认为,所谓的神怪电影(它在过去某些时期几乎同电影的一大支系相混淆,例如1910—1930年的德国和瑞典的表现主义,以及1930—1935年之间的《科学怪人》(*Frankenstein*, 1931)、《隐形人》(*The Invisible Man*, 1933)或《金刚》(*King Kong*, 1933)之类的神怪片),后来逐渐变成一种样式,一种独特的类型片,甚至包括一部分所谓的“衍生电影”:恐怖片、意大利通俗古装片、日本虐待狂影片、苏联神话片、英国惊险片等等。人们长期以来把所谓的写实主义影片与神怪片或神幻片对立起来,把它们看作电影的两大极(这就是著名的“卢米埃尔与梅里爱对立”的命题),而现在写实主义影片几乎已经成为今天称雄影坛的独秀了。

帕索里尼还用摄影机的可感存在这一说法来界定新电影^①;相反,在传统电影中,摄影机力求不让人感到它的存在,尽量在它所显示的场面中匿迹。但是,我们一方面承认这种分析对某些昨天的影片是适用的(例如经典的美国喜剧片,以及属于巴赞称之为不露痕迹的“经典剪辑”的所有影片),一方面我们又看到,这种分析对前天的各种不同倾向却不适用,那些倾向的美学观恰恰相反,是以摄影机的进攻性干预为基础的:爱森斯坦、普多夫金或阿贝尔·冈斯等人的影片中的蒙太奇,表现主义影片或“室内剧”影片中的摄影机运动,法国“先锋派”影片中的光学变形和鲜见的取景角度,德莱叶的影片《圣女贞德》中的大特写,总之,这是爱浦斯坦、爱森斯坦、巴拉兹、爱因汉姆或斯波蒂斯伍德等理论家在不懈地强调被摄对象在摄制过程中取得的特殊丰富的含义时所想到的那一整套美学观念。而且,反过来说,在现代电影内部,还存在着一种可称之为“客观主义”的倾向(罗麦尔以及安东尼奥尼、德·塞塔、直接电影等影片的某些方面),这种倾向关注于“抹掉”摄影机的效果;而在这一点上,我们同埃里克·罗麦尔的见解是一致的。^②

三

观赏与非观赏,戏剧与非戏剧,即兴电影与精制电影,剧情化与非剧情化,本源现实主义与人为加工,“导演电影”与“编剧电影”,“单镜头电影”与“段落电影”,散文电影与诗电影,显现摄影机与“隐蔽”摄影机,——凡此种种对立概念,我们认为均不能说明现代电影的特点。这些概念所标明的“现代”特征,在许多昔日的影片中屡见不鲜,而今日的影片往往付之阙如。这些对立命题的提出,也都参照了一些老影片和一些现代影片(就此而论,仍有部分的道理),但是它们都没有充分顾及电影史上早已为人所知的大量的实例。类似的关注显然是重要的,以有限的篇幅

① 见《与贝托鲁奇等的谈话》,第22页,《诗的电影》,第63页。

② 见《旧与新》,第33页。

作圆满论述的可能,实在微乎其微。但是,既然事先承认结果难免有所欠缺,我们倒也不妨试试……

我们首先应指出,上述各对概念之所以不足,原因也许只有一个。它们是同一个重要观点的几种片面的表述:即认为电影以往是充分叙事的,今天不再有叙事性,或者至少叙事性已大大削弱了。我们的看法则相反,电影的叙事性现在更强、更完善,新电影的主要贡献就在于它丰富了电影叙事的内容。

许多电影评论家断言,电影“语法”或电影“句法”已被超越,这种断言多少同所谓电影叙事性已被超越或有所淡化的观点相混淆。与此相反,我们认为,虽然电影从来不曾有过语言学上的严格意义的“语法”或“句法”(某些理论家认为有,这是另一回事),但电影过去始终服从、今天也仍然服从符号学的一些基本法则,这是出于传递各种信息最内在的需要,符号学规则非常难以解释清楚,但是它们的范例应当从普通语言学或普通符号学中去寻找,而不是从具体语言的规范语法或修辞法中去寻找。一切误解的根源,无非是人们试图从已经是派生的和非常独特的习语现象中寻找“语言体系”(因而同电影的实际相去甚远),他们没有想到电影的法则完全可能存在于远离他们通常“预期”的地方,即在更深得多的层次上,甚至存在于语言文字(一切习语的总和)与人类其他符号系统分化之前。

有人说,“电影句法”已经不复存在,它过去对无声影片是有用的,但是今天绘声绘色的电影只能把它当作一副枷锁。然而组合段的节理(组合段这一概念比本义的句法更贴切,费迪南·德·索绪尔^①早就说过:句法只是组合段的一部分),类似茹尔丹先生心目中的散文:一切表述不论愿意与否都不得不服从组合段的节理,否则就变得无法理解。青年电影的某些拥护者往往反其道而行之,乃至过于过分,这是可以谅解的,因为在提倡“电影语”^②的时期,甚至此后一段时期,对“章法”强调得太过分,要求严格得像某种语言的语法。但是新的电影形式,即使更“灵活”,也仍然要服从基本的修辞格,倘若置之不顾,任何信息都将无法传递;具有一定长度的表述总可以按一定方式分句分段。对“电影语言”的研究,只要不以规范自居,就不会像一副枷锁。如今这种研究已无意摆布影片,只是对影片进行研究:它不再摆出先着一鞭的架势,而甘愿尾随影片之后。正如在一般语言领域,最精审的语言学理论也不会影响我们语言今后的演变。大家都知道语言学家同规范“语法学家”之间的种种分歧,1963年发表在《艺术》杂志上的埃蒂安勃尔和马丁内^③先生之间的论战也使人们想到了这些分歧。最“无所顾忌”的影片也属于符号学研究的范畴,尽管为了把握新对象,研究时应当更加灵活,我们后面还将举些实例加以说明。

总之,对所谓电影“规则”,有两种不同的理解:其一,是指属于规范美学范畴的一整套规定,

① 见所著《普通语言学教程》,第188页。

② 关于这个概念,见《电影:语言还是言语?》一文,第39—41页、44—45页以及第47—48页。

③ 马丁内先生是语言学家。

我们可以理所当然地视之为过时的东西或多余的约束^①；其二，是指一批事实上必须遵循的结构形式，这些形式本身在细节方面处于不断的演变中。譬如，有人说“新浪潮”影片“彻底拆散了叙事的环节”，或者“全盘打乱了章法”，这是因为他们看问题的高度太不够，对这种“叙事”和这种“章法”的概念理解得过于狭窄，这样，他们就不由自主地为他们所反对的规范美学的拥护者提供了理据（因为正是规范美学的拥护者们把“叙事”和“章法”的概念缩小到纯意识形态的或商业性的编码范畴，同电影媒介通常所特有的编码化结构毫无关系）。青年电影的创新之所以充满旨趣，恰恰是因为他们创新的矛头针对了这些偏见；但是，他们这么做，远非证明没有“章法”，创新包含对章法的探索，例如开拓新的领域，同时要求仍一丝不苟地服从电影表述的功能（只要创新像通常那样可以为人们所理解，就还得这样做下去）。《阿尔伐城》（*Alphaville*, 1965）和《去年在马里昂巴德》（*L'Année Dernière à Marienbad*, 1961）依然是彻头彻尾的叙事片，尽管影片具有毋庸置疑的独创性。它们的分镜头和蒙太奇仍是按叙事要求构思的。在电影中存在一些行不通的结构。譬如，主人公的命运沿着一条确定的路线径直发展，描述性组合段便被排除掉了；一场凶杀案，你若只想就案件本身进行“处理”，不作任何对比，那么就不能有平行组合段；一个独立镜头不能开始于莫斯科而结束在巴黎（至少在目前的电影技术状况下不能这么做）；一个非叙事性画面无论如何应当同一个叙事性画面接在一起，否则就显不出它是非叙事性画面，等等。不过，倒也从来没有哪位导演认真地尝试过那样的组接方式，除非某些故意不让人看懂的极端先锋派（对此也还应作进一步的考察），这种做法往往见于同叙事性故事片根本格格不入的别的电影“样式”中。而且，其他电影导演们之所以无意构筑那样的组接架子，甚至认为它们不能存在，恰恰因为电影的可理解的基本修辞格已深深印入他们的脑海，印象之深连他们自己都意识不到，犹如最别出心裁的作家无意创造一套新语汇一样。

四

所以，我们现在应该离开对电影的历史考察，着重进行符号学和技艺层次的探讨，应该从这个新的视角重新评论帕索里尼的分析。他的分析比较旨在肯定电影现代性的其他尝试，更努力于明确自己的对象和超越一般印象的阶段。

“影像—符号”还是形象类同？帕索里尼说，初一看，电影中没有任何东西与作家使用的语汇相对应，也就是说，在着手进行名副其实的美学处理前，不存在任何符码化要求。很好。然而，帕索里尼继续说，完全有必要假设电影中存在着以一定方式起到同文学中的语言具有一样作用的某种东西，因为电影始终不是一件“怪物”，不是由“无意义的符号”组成的，它总是能够“传情达意”^②。我们觉得他的见解正是在这一点上开始显得轻率起来：像电影这样一种艺术符号学，

^① 这是造成误会的另一个原因：新电影打破了一些“规则”，但是，这些规则同电影符号学无关：这都是些平庸至极的手法或吹毛求疵的规定，早于1951年，让·谷克多就曾在《电影杂谈》中对这些东西大肆挖苦过，破除此类清规（本来就应该）绝非“打乱章法”。

^② 见所著《诗的电影》，第56页。

完全可以不求助于某种预先符码化的语言而自行其是。电影与克洛德·列维-斯特劳斯在《生与熟》一书(第26页)中分析的具象绘画的处境相同:代替“第一层分节”的是感知赋予绘画中(或银幕上)的再现物的“自然形态”的(即文化的)表意。

文学之所以需要语言,因为发声器官产生的音响本身并无意义,必须经过分节才能获得含义,“无分节的喊叫”不产生任何意义,而构成语言的双重分节(按照安德烈·马丁内的术语,就是音素分节和义素分节)无非是文字表意过程(即外延表意过程)所必需的创造性阶段,舍此诗人恐怕就失去了反映深层内涵的依托。电影导演却不能在原本没有含义的声音上做文章。他的原始素材是画面,即通过摄影复现总是早有涵义的真实场面^①。所以帕索里尼提出的那种符码化,或者至少可以编码的语言(他称之为“一整套不稳定和不确定的,但有可能组织起来的先于电影的“影像—符号””),我们认为是佶屈聱牙、并不确切的伪说。用简单的“形象类同”或“照相般的惟妙惟肖”之类概念来代替更说明问题。是的,影片能“传情达意”,但这里并没有什么奥秘需要对理论进行补充才能加以澄清,况且,帕索里尼本人也直言不讳地把那种补充称之为冒险性的和假定性的^②;事情其实简单得多,一张最平庸不过、最缺少内涵的汽车的照片,也总还具有“汽车”这个涵义,因而必定给导演一个“所指”,而一般语言先必须实现自己的双重分节:音素分节和义素分节^③,才能获得这个“所指”。电影不需要任何其他符码,只需要具有一定的心理文化条件的感知符码,就可以达到同样的结果,总之,电影不需要任何语言符码。

我们相信,帕索里尼分析得非常细致的这些“影像—符号”确实是存在的,而且在理解特殊影片的特殊画面时起到头等重要的作用;但是,在研究电影理解的基本机制时则根本不起作用。帕索里尼说,如果对有关视觉形象的象征意义完全无知(梦境的、记忆的和感情生活的形象,日常生活的形象以及它们在每个社会和每个时代中的全部延续),怎能理解影片呢?当然,如果我们不掌握帕索里尼所说的这部体例混乱、内容却非常实际的“影像—符号”辞典,不知道影片《表兄弟》(*Les Cousins*, 1965, 顺举一例吧)中让-克洛德·布里阿利乘坐的小汽车是一辆“运动”车,也不知道这在影片所叙述的时代,即20世纪的法国意味着什么,那么,要全面理解一部影片恐怕是办不到的。但是,我们毕竟会有所了解,因为我们将亲眼看到这是一辆汽车,而为了领会这个片段的外延含义,有这一点就足够了。但愿不要有人提出如下理由来反驳我们,说什么一个至今还未同工业文明有过任何接触的爱斯基摩人甚至很可能认不出这是一辆车!因为这位爱斯基摩人所欠缺的是文化适应力,而不是转译能力,过于贫乏的并非他的“影像—符号”语言,而是他的作为社会心理的整合总体的感知。一件产品(如汽车)一旦问世,就同其他事物一样,成为感知的

① 当然,对白除外。电影导演在处理对白方面,与作家相似(只是有口语与书面之别)。至于“环境声”,它们提出的问题与画面提出的问题相同,只是转移到听觉方面。切不可把音响同语音混为一谈;环境声本身就有确切的含义(火车鸣笛,等等),而语言只有通过语言学的连缀才能获得确切的意义。

② 见《帕索里尼与贝托鲁奇、考莫里谈电影》,载《电影手册》,1965年8月第169期,第22页。以及所著《诗的电影》,第55页。

③ 在法语中“汽车”(automobile[otomobil])一词,其音素分节可分为o,t,m,b等等,其义素分节指其内涵在法语中与train(火车),char(战车),avion(飞机)等词有别。——译者注

对象。我们社会中的小孩子,确认一辆卡车并不比确认一只猫更困难。^①

帕索里尼假设存在着一种“影像—符号”的初始语言(可以符码化的,只是从来没有真正形成一套符码的),由此,他进而认为:电影导演首先得发明一种语言(即为清晰地提炼出“影像—符号”而努力),然后创造出一种艺术——而拥有现成语汇的作家只需在美学层次上进行创造。但是一切误解就出自那个“首先”。电影导演的独创确实不可避免地兼有艺术灵感和语言功力两个方面,电影导演仍然首先是艺术家,仍然要通过对现实事物的重新配置的努力,通过本人的审美意图以及他对内涵的探索,才有可能使某种今后能起规范作用、并成为“一种语言现象”的形式流传下去。今天,电影的外延所以丰富多样,这仅仅是过去对内涵不断探索的结果。

“电影句法”的更新。众所周知,如平行组合段、交替组合段、插入组合段、插入镜头、插曲式段落等我们曾在另文分析过的这些画面结构,以及如闪回(作为追叙能指)或闪前(作为预叙后事的能指)等画面结构,均属内涵修辞格之列,因而也都成为可理解的外延模式。而必须指出的

① 如读者所见,这段评论帕索里尼观点的文字写于1966年初,其中既有赞同,也有反驳。这一双重态度始终未变,理由到今天愈发清楚了,因为我们自己关于照相类似性和录音类似性的观念,以及它在电影符号学中地位的观念,今天理解得更加明确,更加精细。所以,帕索里尼的“影像—符号”,即先于真正的“电影语言”的第一表意体系(舍此,“电影语言”将变得不可理解),就是我们今天称之为“文化符码”的各类符码元素;正如我们在同他的讨论中所表明的那样,帕索里尼特别注意到每个社会文化群体所特有的寓意图像编码和象形图像编码,没有这类编码,画面本身就不会具有任何含义。讨论中我们在有无此类范畴的问题上同帕索里尼并不矛盾,实际上我们只是不同意他这样一种看法,认为这些编码已经是一般的语言性编码了,甚至在某种程度上已经与“电影语言”具有同样的本性,是“电影语言”的第一层次;故而,电影导演既然是导演就非同时使用(或部分地创造出)两种语汇不可:即“影像—符号”语汇和电影语汇。因为,我们在讨论中称之为“既不确切又屈居鳌头的伪说”,“连帕索里尼本人都直言不讳地承认是个冒险的、假定的”补充范畴。并非指“影像—符号”,而是指他硬把“影像—符号”拔到“语言”(甚至是电影语言)的高度的那种不合理的做法,以及随之而来此“影像—符号”符码对电影导演来说等于作家使用的语汇符码的那种说法。所以我们强调这些“影像—符号”的感知和文化的品格,与真正的电影符码的语言特征完全不同(今天我们已经把电影符码归入“特殊符码”之列)。譬如,帕索里尼以车轮在浓烟中飞转的画面为例,强调这是当代一个固定的符码化的形象(见《诗的电影》一文,第56页),而我们却认为这一形象与其说属于电影范畴,莫若说属寓意图像和象形图像范畴。所以我们还强调,对于真正的电影符号学来说,整序的第一层次(即对电影导演来说相当于作家使用语汇的那个层次)并非“影像—符号”,而是视听形象与其对象的类同;小说读者依靠“狗”这一语言单位,认出故事中出现的狗,电影观众则有赖于视觉形象与真实的狗具有类似性来辨认影片情节中的这条狗。对于更为普遍的符号学来说,被帕索里尼指为“影像—符号”的许多现象,固然不妨再次出现,起到参与作用,但它们将披上类比的外衣并在类比之中起作用,因为某类符码(非专门符码)的特点,在于对习惯按表象进行视听解读的人来说,是无法辨认的。换句话说,当非常普通的文化编码出现在影片中时(这是司空见惯的,尤其当我们研究特殊影片的内容时,每每遇到这种情况),它们往往以同一形象(或同一音响)出现,即以“类似形态”出现,也就是出现在这样一个基点上:就电影表意的整体而言,这个基点有别于构成通常所说的“电影语言”的那些编码所处的地位。火车车轮的形象出自社会,而并非出自电影;当车轮的画面出现在电影中时,它通过形象的视觉类似,与真实的车轮等同,影片正是借助于这种视觉的逼真性,才承载了与这个画面在文化层次上相关的一切补充涵义;但是,如果这个画面通过交替蒙太奇与别的画面组接在一起(如阿贝尔·冈斯的《车轮》),那就出现另一种编码,成为真正的电影编码,而不再是一般的文化编码,它附加在视觉形象的类同之上,而不再是从类同中浮现出来的了。——同时还应指出,文化编码往往出现在被摄“主题”本身的层次,而电影编码基本上是指“主题”的安置;所以我们曾经讲过,纯电影化的聚类体均以影片“大段落”为参照框架。显然,还有一个问题:电影语言本身,作为配置方式的整体,肯定要受到各种社会文化编码的影响:正如“被摄主题”会把它在影片之外的含义带进影片,同样,电影的各类配置方式也会在某方面参照社会所认可的理解模式。例如,平行蒙太奇是纯粹的电影修辞手段,但是,假设有这么一个社会,它还没有认识到(通过它的语言,它的文字和它的“逻辑”等等)例如交替、平行、反衬之类相当普遍的关系类型所具有的象征价值和意会价值,那就难以设想平行蒙太奇能在电影中存在。然而,电影所特有的,正是这样一个完整体系,它使这些配置彼此关联,也就是说,它是关系的关系,或者称之为组合段的聚合体。相反,就被摄主题而言,不存在电影语言所特有的完整体系(倒是存在各类特殊影片所特有的这些“主题”的多元完整体系,但是,这应另当别论)。

是,这些符号学修辞格大多没有过时,相反,在现代电影中还经常使用。当然,这并不是说,今天的修辞手段与格里菲斯时期一模一样。电影也有历时性。人们很容易指出有些手法已经陈旧:非故事内容的隐喻(戈达尔的革新除外,下面我们要列举这方面的一个实例),慢动作,快动作,圈入圈出(《枪击钢琴师》中那个怀旧的、有意逗趣的“引用”除外),滥用“分句法”(《有夫之妇》的第一个段落旧法新用的特殊情况除外),像打乒乓球那样^①一来一去的对切镜头(但是,在《狂人皮埃罗》中,安娜·卡丽娜^②在四壁雪白的巴黎寓所里哼着情歌的那一场戏,是用正反打镜头处理的,做得比较灵活),等等。尽管有这些十分正常的演讲,仍应反复思考,不可贸然断言电影句法已“被抛到九霄云外”,也不应该把对于更深层表达形态来说不可能有的自由,同诗的灵感的自由混为一谈,更深层的表达形态即使有随意性部分,并始终在演进,它们在既定的共时状态中,仍不折不扣地保证信息的准确传递。只有独自的、无声的思想(如果有这种思想的活)才(可能)不受这类规律的约束。一旦有所陈述(即产生交流愿望,顾及观众等),符号学方面的一些约束立即出现,这些约束主要是确定思想表达方式的特点,而不是确定思想本身的特点,至少思想与思想表达是两码事。譬如,像语言学家曾指出的那样,句子首先是表述单位,不是思想单位,也不是现实或感知的单位。

我们在新的电影中看到的,远非电影句法的彻底崩溃,而是一场革新与充实的广泛而复杂的运动,这场运动表现为三种平行的演进:其一,暂时有一些辞格^③被程度不同地弃之不用(例如慢动作和快动作);其二,另一些辞格被保留下来,但用得更为灵活多变,却又不会因此而妨碍人们承认更深层的符号学机制的稳定性(例如,“正反打”镜头,场景,段落,交替蒙太奇,等等);其三,产生新的辞格,电影表现手段更加丰富。我们就第三点略加论述。

自电影发轫至今,我们只确定了为数有限的(八种)基本的大组合段。然而,《狂人皮埃罗》中有一个段落难以归入其中任何一类,或它们的任何一种变体。这是男女主人公仓促离开四壁雪白的巴黎寓所的一段戏。他们攀着雨水管爬下楼,钻进一辆404红色小汽车,驾车沿岸边公路逃跑。这个段落恰恰不是完整段落,大楼下面的镜头(爬下最后几米雨水管,钻进停靠在楼墙前的404小汽车,启动,带着半导体收音机的矮子一晃而过,等等),以及另外一些从叙事角度来看,发生在几分钟后,并且在别处才出现的镜头,随意地交替出现,因为我们明明看到那辆404飞速地奔驰在岸边大路上。这一段落因而出现了多次怪得出奇的重复:镜头从河边返回到雨水管,为我们展现了两三次主人公在楼下钻进汽车的情景,只是每次人物的角度和动作稍有变异(这种变异令人想到罗伯-格里耶所偏爱的一种结构:见他的《窥人隐私者》、《约会的房屋》)。

所以,在这种组合段中,时间不按照体现了最常见和最简单的叙事方法的向量流动式推进;因此这不是线性叙述的组合段(场、普通段落或插曲式段落)。这也不是一种交替组合段,因为交替出现的画面并不表明同时发生的事件,而是表明先后顺序明确的事件(岸边大路的画面显然

① 借用让·米特里的比喻。

② 安娜·卡丽娜,法国女演员。——译者注

③ 我们用辞格这个字眼,并非取其在“文体格”(或修辞格)中的含义,不仅指一种内涵手段,而是取其更广泛的涵义:一切有特征及可辨认的组合形态。这种用法自有道理,因为内涵模式和外延模式的混同是电影本身的特点。

在后);画面的交替也并非说明事件的交替(即交替组合段中的交替型变体),因为两位主人公并没有在楼前和沿河马路之间多次往返;画面的交替更不符合暂时打乱时间外延的“所指”的纯内涵的对位(即平行组合段),因为,被表现事件在“所指”层次(即叙事层次)只允许一个明确和单一的时序:首先是顺雨水管爬下,接着是上汽车,最后沿河边疾驰。这一段落也不是描写性组合段,因为它向我们明确展示出时间的顺序,而不仅仅是空间的并存。一切“反复”形态同样与此无关,因为这一段落全然不表示常见的或重复的过程,而是非常清楚地表示出突然发生的一连串动作的前后经过。它也不是一个括入组合段,因为影片在这里明白无误地为我们表现了一个只限于自身的独立事件,同任何其他事件都不相干(即没有丝毫分类的痕迹)。最后,它也不是一个独立镜头,因为它是几个画面组成的一个叙事单元。事实上,这是一种错位段落,非常有效地表现了生活的狂乱。躁动不安和聚散难料(可明确定位的内涵的所指),而且,在匆匆上路的这片混乱中(外延的所指),它向我们展示了仓皇出逃的几种稍有不同但完全可能有过的方式,这几种方式大同小异,足以使实际发生(而我们永远无从知道其究竟)的事件包括进脉络相当清晰的事件之中。至此,我们不禁想到普鲁斯特的某些想法,他承认在纷繁的生活环境中,他对某些心理上可能出现或真会出现的意外情况具有敏锐和准确的感觉,但他自认往往不能预先料到究竟哪种情况果真实现。(请注意,普鲁斯特式的这种区分,相当符合人人都能在自己周围看到的分类法,就此而言,确实存在着精神的两种类型,或两种形式,凡是即刻预言哪种可能将会露头的人往往缺少心理上的洞察力和敏锐性,难以凭想象描述出与已经实现的形态同样有可能发生的各种变异形态。就我们细心研究的这一段影片来说,让-吕克·戈达尔恐怕属于第二种类型,因为他同时描绘了几种可能,非常真实,但并不武断。这是一种潜在性段落(即非确定性段落),它是组合段的一个新类别,“蒙太奇逻辑”的一种新形式,然而,它仍然是地道的叙事性修辞格(有男女主人公,有事件,有地点,有时间,有故事情节,等等),同样,在这部影片中,雷诺阿的油画镜头是旧式的非叙事内容的隐喻的新开掘,虽然这是自爱森斯坦和《十月》让雕像象征性地自动变化时起就已经有过的老手法……

恐怕还可以举出许多其他实例:譬如至今很少被运用的呆照,鲁道夫·爱因汉姆在蒙太奇一览表中对此只一笔带过(仅几行,见《电影作为艺术》),但是,它在现代电影中却破天荒地广泛流传:在影片《朱尔与吉姆》中让娜·莫罗的面部镜头,在《女人就是女人》中,“我敢打赌,我干的事你未必都能干”的那个段落,以及《海堤》(又译为《这愤怒的年代》, *This Angry Age*, 1958)或《向古巴人致敬》(*Salut les cubains*, 1963, 从头至尾)都用呆照。在风格各异的现代影片中,画外音的使用特别丰富多彩:有时是不露面的解说员旁白(正如阿尔贝·拉费论及其他影片时曾说过的那样^①,这种旁白与其说代表作者,不如说体现了叙事性),有时是影片主人公直接对观众说的话,这也算一种新式旁白:例如《狂人皮埃罗》中贝尔蒙多的声音,《去年在马里昂巴德》中开头一段。除上述两种有声语言范畴外,还应补充对话场面中的内心声音和插入字幕的频繁使用(戈达尔、阿涅斯·瓦尔达等人的影片),而且当内心声音本身变为宣叙时,能获得极大的强度,使声音与画

① 见《电影逻辑学》(巴黎:马松出版社,1966年)。

面分离,以画外音形式从内部构成声音、使声音在某种程度上非叙事化(《广岛之恋》,《短岬村》[*La Pointe-Courte*, 1956],等等)。总之,影片利用五种语调、五种表演和五个“我”。对于戈达尔或雷乃的影片中的声音问题,真该做一番详细的研究:问题是“谁在说话”。费里尼(《八部半》,《朱丽叶与魔鬼》[*Giulietta degli spiriti*, 1965])、雷乃(《去年在马里昂巴德》)和罗伯·格里耶(《不朽的女人》)对所谓“主观镜头”的革新,也值得认真研究。

“句法”并非俗套 所以名声一向不佳的“句法”始终安然无恙。但是,许多误会是由于人们往往把“句法”同俗套(或公式)混为一谈。一部独具特色的影片也情愿被说成是“对电影文法的破坏”,反过来,电影文法也就只成了平庸影片的靠山。这是语言范畴与美学范畴(或风格范畴)的混淆。艺术与语言保持着复杂的符号学关系;艺术不是语言本身;它始终是某种方式的超越或并立,所以不光是笨伯才尊重语法。众所周知,福楼拜是如何运用动词未完成过去时的;当然,他的那种用法并非语言所固有,但是未完成过去时却曾经是、现在仍然是语言所固有的,福楼拜使用的未完成过去时,就语言学而论,同引车卖浆者流使用的未完成过去时并无二致(都是句法学家所分析的那个时态);这是符码化的形态句法单位。同样,无论近来“正打一反打”镜头的使用如何新颖,如何耐人寻味,它仍然只是一个“平常”的辞格,因为它总是引导我们重新构想出一个叙事空间的完整性,尽管(也由于)银幕空间被分切为两个部分。

让我们回过头来,再谈谈帕索里尼。他认为“电影文法”并未形成名副其实的文法,而只构成“文体发凡”,即介乎艺术与语言之间的混合体系。他说,这从来只是一部约定俗成的词典,这些程式的“有趣之处首先在于成为风格程式,尔后才成为文法规则”^①,这种分析虽然精巧至极,我们却不能苟同;应当指出两点:一,这种分析表明,帕索里尼本人并不真正相信他自己的假设,即在电影导演的艺术处理之前已经存在着“影像—符号”这一符码化的电影性的第一层次,因为,他在这里承认电影的第一层编码是风格编码,从而与我们的观点不谋而合,我们认为,在电影中,内涵的处理才是使外延丰富起来并形成符码系统的因素。二,相反,当帕索里尼列举“风格程式”实例时,误解再次出现。他提到在烟雾中飞转的火车车轮这一常见的和规范化的画面。他说,这不是语法现象,而显然是“风格元素”。对此我们并无异议。但是这样的画面与“电影句法”毫无关系。电影句法指的是一些电影结构,不是指一些被摄主题。车轮的画面既不算突破“句法”,相反也谈不上是什么僵化的、流于俗套的句法手段;它是一个同句法无关的现象,是“形式”和“内容”都可以摄入影片的特殊主题。

凡是真正的电影组合段,都至少意味着两个主题的对比,这两个主题或者出现于两个画面(蒙太奇),或者出现在同一画面(摄影机运动,或者干脆是静态的蕴涵)。说火车车轮的画面是一个风格因素倒是不错,但是还不充分:这是一个刻板的模式,一个俗套。而且它之所以能够成为俗套,正因为它是个别现象。语法从未明确规定每个句子中应当放进什么内容,它仅仅决定句子的一般构成。一个语法现象既不可能是刻板模式,也不可能是独特创新(它破天荒初次出现的时刻除外),它处于这两个对立范畴之间,并不逾界,始终不出初始语言的层次的局限,进入不了

① 见《诗的电影》,第56页。

艺术这个第二性语言的层次。罗伯-格里耶所使用的动词现在直陈式,仍然是一般的、“用俗了的”现在直陈式,但是,没有人会认为这是俗套。同样,谁也不会因为马莱伯^①使用名词性补语,雨果使用关系从句,或者波德莱尔使用两个并列形容词,而斥之为平庸。火车车轮的画面毕竟不是这些语言现象的电影对等物,它倒是相当于(还以一位作家为例吧)马莱伯的诗作中以玫瑰隐喻少女的那种比拟,而比拟是个别结构(形式和语义的个别结构),由此可归入独创范畴或平庸范畴。只要人们想到的是这类例子,人们收集到的就绝不是电影的“风格章法”的元素,而是与章法毫无关系但对电影来说却非同小可的纯修辞元素,因为车轮的画面(以及诸如此类的画面)往往代表一些文化模式,它们既然被电影所采用(甚至部分地被重新塑造),它们也可以被其他表现手段所采用。电影确实有一套语法(或者更确切地说,故事影片的大组合段);但是电影语法却不在于此。它存在于场景、段落和各类组合段之中,存在于我们以前谈得过于简略的其他“类型”之中,存在于结构化的、表达涵义的和规范化的组合性配置之中,这些配置绝不是俗套,而且仅在首次运用时才算得上创新,但是它们构成电影可理解性的某种符码的散现的元素(此外还有“类似性”和对白)。它们是真正的句法的初步对等物,而不是一份个别形式或个别内容的清单。

电影语法不在于规定应当拍摄什么。譬如交替蒙太奇只是简单地预示了画面的交替能够表明有关对象的同时性,而并不告诉我们应当在这些画面中放进什么内容。把机械的和公式化的“章法”同否定章法的随意独创相对立(这成了有关现代电影的许多次论战的基础),这种做法是大成问题的,因为章法从定义上说仅仅是由各种公式组成的,谈不上什么公式化,而随意独创,从信息“传递出来”的时刻起,就必定在某种程度上符合章法要求^②。

近来,有些语言学家对纯语义方面的不规则结构(语法上似乎正确,但其中的信息“传递”不出来的句子)颇感兴趣。例如:“荷兰式胸罩显然由于膳后不适而骤然惊醒,咧嘴强笑。”但是,在这类句子中,还有对表述的某些结构要求不理解的问题,这种不理解是由其中信息缺乏可理解性造成的。当然,这不再是“狭义的”语法结构(至少不是通常所说的文法结构),而是法语的语义结构(采用A·J·格雷玛斯的说法)。也就是说,在一定意义上还算语法结构,——或者,用语言

① 马莱伯(1555—1628),法国诗人。

② 这里,我们希望避免在这类讨论中屡见不鲜的一个误解。以上两大段论述丝毫不想把影片中的“形式”(它可能是“普遍的”,不属独创或平庸的范畴)和“内容”(它可能始终是个别的,因而有独创与平庸之分)对立起来,我们认为,应该绝对摒弃对“形式”和“内容”的区分,唯有语言学家路易·赫尔姆斯列夫提出的解决方式,我们才觉得是满意的。他把所指部分(即内容)及其形式和实体放在一边,把能指部分(被人错误地视作“形式”因素,在赫尔姆斯列夫的术语中则被称作“表现”)及其形式和实体放在另一边。(关于这两个概念应用于电影分析的问题,参见本论文集第10篇《电影中的陈述与所述:逼真性是否趋于衰落》。)所以,这里的讨论旨在区分一般电影语言特有的结构和特殊影片中出现的结构。这两类结构各有自己的能指和所指(即通常所说的“形式”和“内容”),而这种能指和这种所指各有自己的形式和实体(这里所说的形式是指我们认为完善的東西)。换句话说,我们希望强调:存在着一个特殊层次(这个层次由性质上涉及电影媒介本身的“修辞格”构成,严格地说,正是这些修辞格决定“电影语言”的特性),并将这个层次同另一个符号学层次区分开来,况且后者与前者有两方面的对立:它既不如第一层次普遍(因为它涉及到的是具体影片),又比第一层次广泛(因为它求助于相当广泛的、超出电影本身范围的文化模式)。只有在第二个层次上,我们才能根据文化模式是被原封不动地纳入影片,还是被影片作者摒弃、移置、“改头换面”、翻新花样等等来谈论每一部影片(或影片的每一段落,或每位影片作者)的“独创”或“平庸”。

学派的观点来看,这是一些“次规则”(让·杜波瓦语),纯属语法范畴,只是过于琐细,以致一般的“正式”语法均不予收录,而由于对这些“次规则”缺乏了解,结果就造成了一些程度不同的非文法性句子(诺瓦姆·乔姆斯基语)。譬如,“醒”这个动词,在简约的陈述中只能同一个有生命的——或者隐喻为有生命的——主语在语义上彼此搭配(如“狗醒了”,“仇恨苏醒了”),不能让一件非人格化的服饰名称(如上文所引的“胸罩”)做它的主语。形容词“膳后不适”只能同表示机体不适的一些名词(胀气、昏沉、反酸、发困等)搭配使用,因而也会排斥“咧嘴强笑”之类的词语(除非另有所指)。不过我们必须指出,“电影语法”不是通常含义的“纯语法”,而恰恰是一套部分符码化的语义蕴涵(或琐细的语法规则)。

现代影片最明显的特点之一,就是总的说来完全可以理解。在这一点上,它们与实验影片不同,实验影片像一股股由无缘无故、杂沓纷乱的画面组成的瀑布,以各种各样的撞击为背景,并有先锋派的浮夸的文本作修饰。而优秀的现代影片有时能给我们叙说一些“不落窠臼”的故事,这些故事为使人理解,能够找到非常直接的途径,足以引起人们真正的共鸣,激发人们对亲身经历的往事的共同回忆(这在影片的理解方面形成了多少类似的模式),以致使那些对现代影片稍已习惯的观众很快就领会到影片的内容,比理解商业片的程式化故事还要快,因为商业片尽管标榜通俗(倒也确实),却并不排除(反而极力增添)形形色色有意渲染的曲折剧情,由于这些东西离日常生活的“形象”差别太大,观众反倒不能立即看出究竟。

将语法与独创性对立起来,结果把两个不同的问题搅成浑水一潭。一方面,电影也像别的表现手段一样,既有与众不同的“文本”,也有比较一般的“文本”。另一方面,就算电影有“语法”,那么这种语法的身份是含糊的,因为内涵可以变成外延的形态,独创手法可以变为传情达意的工具,(这种身份正是造成文本力求克服的混乱观念的主要原因)。

因为电影外延,即传达情节的表面意义,确实始终有可能在不用任何编码的情况下,通过感知性类比的效用(或者通过对白,即非电影化的符码)得以实现。我们可以设想,一部放映时间为一个半小时的影片,只有一个镜头,而且角度始终是水平的和正面的,摄影机一直不动,也没有

然而,“电影语言”本身毕竟在一定程度上是允许以“独创”或“平庸”为标准来进行评价的:这是由于“电影语言”具备某些我们已经提及的品性:它不是完全意义上的“语言”,也不是不折不扣的“语法”,而是语法和修辞纠葛在一起的混合物,它受电影创作者的个别创作的影响,要比语汇受作家的个别创作的影响更快些。凡名副其实的语言(如德语、法语,等等)本身无所谓独创或平庸(把一种语言同别种语言作比较,则另当别论,同本文的分析无关)。电影却相反,人们很容易不仅在风格上,而且在语言层次上指出作品是否独具匠心(例如,上面提到的让-吕克·戈达尔的影片中的“潜能段落”)。如果采用罗兰·巴特的“语言”(langue)、“文体”(écriture)和“风格”的三分法(《零度文体》),我们便可发现与“电影语言”最接近的是“文体”,因为它既同个人风格有显著区别,又不与语言混淆不清(但是,电影也不同于自然语言:在自然语言中,文体与实际存在的语言系统有区别,而在电影中文体则与某种具体语言有区别,因为电影中不存在那样一种用当子德语、法语等等的语言系统)。电影的特点正在于以一种“文体”(即既不是风格,但其与风格的区別又不像语言与风格的区別那样明显)作为它的语言。

虽有这点保留,我们在谈到电影的“独创性”或“平庸性”时,在涉及个别影片或者影片中一般语言的某些多少有点特殊的方面时,也还要谨慎,不要以同样方式使用这些概念。譬如,一部只从电影语言中借用了若干比较平常的表现手段的影片,仍然可以是一部独具匠心的作品,而一部具体结构无不平淡的影片则必定是平庸之作。

任何光学效果(化入、化出之类),没有任何时间上的省略,一律使用平光,除了严格意义上的叙事性话语(画内音)之外,没有其他声音,等等。但是,我们认为,这样的影片不称其为电影,恐怕只能算作由摄影机实录下来的一出舞台剧(而且是异常单线性的),与我们设想的这部影片相比,希区柯克的《夺魂索》(*Rope*, 1948)或让·鲁什的《北方车站》(*Gare du Nord*, 1965),简直成了符号学的滥用。但是,这类影片毕竟是可以拍出来的,而依此类推,写书时这类做法却不可想象。因为最“平直”的文体,即零度文体^①(假如真有这种文体的话)也还会保留语言的符码,而电影中感知性类比代替了这种符码,必要时它允许人们省略一切本质上属于语言范畴的编码。但是,符号学描述应当以得到证实的电影为基础,不应以一种现象的电影为基础。而电影一旦与叙事相结合(这种结合的后果即使不是无穷的,至少目前还未结束),它看来就在类似信息之上附加另一套符码化结构系统,这是逐步达到的(格里菲斯的功劳最大),这是对画面的一种超越。固然,符码体系最初适应了使故事显得更加生动,避免单调和连续地展示图像,总之,增加内涵的愿望,它仍然丰富了外延的形态,对影片中我们已知的、最符合原貌的信息进行了陈述^②。

五

真应该积累一些现代电影中灵活运用“章法”和丰富“章法”的实例,并给予更详尽的分析,更细致的阐明,所有这些新的开掘都是与叙事有关,新的电影远未抛开故事,而是为我们叙说更多样、更繁杂、更错综的故事。篇幅有限,不能透彻分析,本文只是抛砖引玉。我们仅想强调指出,正当以电影手法叙述故事的一代新人刚刚崛起,正当我们得以看到《喊叫》,《奇遇》,《八部半》,《广岛之恋》,《穆里埃尔》,《朱尔与吉姆》等影片问世,正当《筋疲力尽》和《狂人皮埃罗》的制作者似乎才崭露锋芒(众所周知,这位导演并无取悦众人的天赋,却能引起人们的普遍瞩目,看来,难以否定他的丰富的创造力和回弹力。奇怪的是,人们没有从中认识到这种造就出讲故事能手的独特气质,据说因为形式已经更新),在这样的時候,居然有人断言“故事正在消亡”,岂非咄咄怪事。

[本文所提到的影片,均选自1966后年初(本文撰写时)或此前已经摄制完成并上映的影片。]

① “零度文体”一说,借用了罗兰·巴特的一部著作的书名。——译者注

② 在这里,麦茨强调电影的影像不是现实的复现,而是经艺术加工,符合符号学规律的陈述。——译者注

叙事世界

[美]大卫·波德维尔(David Bordwell) 著

张锦 译

大多数著作在介绍叙事学的时候,都始于对故事(fabula)的讨论,即事件活动按时间先后顺序在其中展开的时空王国。然后作者继续讨论那个时空世界的表达是如何通过叙述式样来实现的——有限视点、闪回建构,诸如此类。^①这一解释策略是为了更清晰地表述,但却有点误导。它跟这一明显的事实背道而驰:我们跟故事(fabula)接触的唯一方式就是通过叙述。叙述并不仅仅是一个窗口,透过这个窗口我们观看一个预先存在的故事,而这个故事我们可能从别的地方也能看到。在本章开头,我讲述了律师的笑话,我是诱导你依靠我们共享的定型化知识储备来创造故事世界。叙述——电影中情节叙述(syuzhet)组织以及风格样式式样化的交互作用——正是那个将故事(fabula)魔法般地召唤到存在世界中来的力量。

对于电影来说,叙述的造物力量特别难以获得认可。文学文本从单纯的文字中创造世界,可是电影呈现给我们的却是丰富的图像与声音阵列,音像阵列直接就产生一个密密匝匝的具象世界。因此,很容易就屈从于通常所谓的“指示性幻觉”(referential illusion),感觉在某种意义上一个可以触摸的世界就存在于银幕的后面,而故事讲述仅仅是在这个世界的展开过程中强调这一时刻或者另一个时刻。在某种程度上,这个观念对纪录片叙事来说是很合适的,事实上,它本身就是纪录片作为一种模式的预设条件。可是故事电影则是彻头彻尾的叙述。不仅是摄影机的机位,也包括人物的空间安排;不仅是剪接,也包括演员的运动;不仅是变焦镜头,也包括对白——所有的一切,包括我们所看到的实实在在的环境与行为,都是电影叙述创造出来的。这一切都是我们不得不面对的;我们没有独立的方式进入这个描绘在银幕上的世界。正如我在前面设想的那个电话交谈的例子说明的那样,对一个事件的呈现不可避免地要在各种呈现它的方式

* 本文原载于 David Bordwell, *Poetics of Cinema*, New York: Routledge, 2008。中文版见张锦译《电影诗学》(桂林:广西师范大学出版社, 2010 年)。

① 例子参见 Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1978, 第 2 章和第 3 章;以及米克·巴尔:《叙事学:叙事理论导论》,克里斯汀·范·博希门译,多伦多:多伦多大学出版社(Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Christine Van Boheemen, trans., Toronto: University of Toronto Press), 1985 年,第 1 章(同名中译本已于 2003 年由中国社会科学出版社出版第 2 版,谭君强译。——译者注)。

中做出选择,而那些方式构成了叙述。

因此,奇怪的事情发生了。叙述要求我们推导出一个世界,这个世界似乎是从它的再现中分离出来的。一旦这种分离得以达成,我们就可以考虑如何对这个世界进行处理(通过视点、时间的戏法等等),就好像它是一个独立自在的区域,而叙述只不过给我们提供接近它的路径而已。也就是说,一旦我们从一个世界的再现中建构了这个世界,我们又通过特定的叙述策略(正是首先激发我们的那些策略)作为再次再现,对那个世界进行了处理。

尽管我远不止是要充分解释这究竟是怎么发生的,但我仍然认为,我们可以将这一活动作为一个起点:认识到我们建构一个充满着各种行为主体的可识别世界是多么快速而容易。让我们的大脑从零开始一点一点地将这个世界建立起来,这实际上是不可能的,因此最有可能的是将大量我们低估了的前提投射到我们所看到和听到的东西上。那些前提中的一部分,比如电影的起始画面会介绍相关信息的观念,肯定是来自于我们在电影以及其他媒介中的艺术作品中的经验。可是在我看来,大量的这些前提,一定来源于那些我们用来理解我们居住其中的物质世界的自动的机制。否则,银幕上岂不是有太多的信息,从而要求我们进行太多需要专注的认知过程。

如果银幕上的视听陈列在总体上与我们日常经验一致,那么我们就能够很快地建立起一个连贯的故事。事实上,这就是默认的状态:在其他信息缺席的情况下,假定你所看到和听到的基本上类似于在你的非电影经验中所看到和听到的。我们的感知与认知能力可以让我们对图像与声音所描绘的行动领域有一个或多或少真实可靠的迅速把握。“要旨阅读”(reading for gist),我们为行动者布置了一个时空环境。关于这个是如何发生的,在感知和理解方面仍有很多需要阐释,而且我在别的地方也已经按照这些思路提出了一些观点。^①

于是,我认为叙事电影需要我在本书第1章中讨论过的感知能力。可是即便我们建构了故事世界的物理参数体系,我们也还是在更加深入对其进行探寻。我们给银幕上运动的事物赋予效果与动机。我们指派动因作用(agency),我们追寻因果,我们辨别目标。同样,这样的活动仍然是在日常生活中被自动地激发的,通过的方式多种多样:专用神经通路,直觉判断系统,自上而下的快速思维等。同样,我们对贯穿这个世界的各种力量进行重构的速度,显示出电影叙述让其自身跟我们始终在使用的那些机制相匹配。很明显,这些机制优先于任何对再现本身过程的清晰认知。也就是说,对于作为观影者的我们来说,呈现载体(媒介及其式样)是次要的;我们“透过”(look through)怎样(how),聚焦于什么(what)。^②

做一个类比。一只橙子在太阳光下跟在阴影中看起来颜色差不多,但是经过光度测量,它在上述不同条件下发出的波长差异却非常大。我们通常不会注意到我们环境中客观存在的照明亮度的起伏变化;相反,我们的视觉促成对目标对象的认知。与此相似,一旦电影的再现过程给我们传达出一个可识别的世界,那么那些过程的精细微粒,相对于在第2章中提到的霍顿的“原初

① David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985, 第3章。

② 有证据表明,将艺术想象为模仿,对于很多艺术创作文化来说都是基本的。参见顾明栋:《摹仿说在文学艺术中是普遍的吗?》(“Is Mimetic Theory in Literature and Art Universal?”),载于 *Poetics Today*, 第26卷,第3期,2005年秋;第459—499页。

理论”(primary theory)而言,则成为次要的了。我知道这一立场需要冒着被称为“幼稚现实主义”(naïve realism)或者“幻觉主义”(illusionism)的危险,可是它事实上并非如此。复杂艺术作品也要对这些易于推导的效果负责。因为我们不能对所有事情都保持注意力,因而我们会锁定那些在日常精神生活中突出的部分,诸如空间分布以及其中发生的活动。我找不到任何看起来跟有道理的方式来解释这一事实:即我们能轻易地领会小说、绘画以及电影,但是要注意到反映文学创作、具象绘画以及电影故事讲述的策略却需要训练与技能。看到橙子在太阳光下与在阴影中的细微差异,这需要艺术家的眼光。

我的类比是针对视觉感知的,可是我亟需补充一点,锁定在电影上的这些机制过程,同样适用于社会性再现。我们对哪些角色是朋友、亲属和陌生人,以及谁拥有更高的社会地位、更大的权力或魅力,或者谁更加聪明进行推导。我们注意情感和思维的信号。也就是说,我们运用我们在真实世界中的所有感知与认知技能来完成识别这个故事中的社会维度的任务,而我们也引入任何我们断定与之相关的事物。

至少,除非我们得到另外的告知。玛丽-劳拉·瑞恩(Marie-Laure Ryan)指出,我们倾向于以“最小偏离原则”(Principle of Minimal Departure)来推论(construe)^①出故事世界。“我们会将我们所知现实中的任何事物投射到这些世界中去,而我们仅仅只在文本说明的情况下才做出调整。”^②故事世界对真实世界图式的偏离需要文本的指明,因此假如我们在电影中遇到一个巨大的海龟,我们会假定这个怪物具有一只海龟的生理特征,除非我们得到另外的告知。这一原则让我们对很多事情能够想当然,因而叙述就可以建立在我们所有的真实世界预想的基础之上。我们对酒吧、律师、酒后争执以及人类的羞耻感的假定,都在支撑着我本章开始的律师笑话。甚至奇幻故事也来源于我们的日常经验储备。就拿瑞恩的例子来说吧,如果小象巴贝尔(Barbar)进入一家餐馆,我们就推导出它饿了。为什么?因为即便是会说话的象能当国王,推测起来也具有所有大象一样的胃口。^③瑞恩所关注的问题跟我有一点点不同,因为她想理解虚构世界的本体,而我更关注叙事的常识心理学(folk psychology)。尽管如此,最小偏离原则给我们以快速、不假思索的方式直译出故事世界提供了一个很成功的解释。

大多数人都很难想象一个故事没有人物以及使得这个故事中的事件得以发生的类人实体(person-like entities),因此,在接下来的概述中,我将集中于人物的创造。首先请让我提一下,西摩尔·查特曼已经指出我们通过暗示和推导来使人物丰满,就像我们对故事线所做的那样。^④在这一点上,他同意古斯塔夫·弗莱塔克的观点:

诗人懂得暗示的秘密;懂得通过他的作品来刺激听者,沿着诗人的步骤并随着他进行创

① 或译“直译”,此处指接受者在对文本进行读解时的直观还原。——译者注

② 玛丽-劳拉·瑞恩:《可能世界,人工智能,以及叙述理论》,布鲁明顿:印第安纳大学出版社(Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington: Indiana University Press), 1991年,第51页。

③ 同上,第52页。

④ Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1978, p. 117。

造。因为理解并欣赏一个角色的力量,只能来自接受的观众的自我导向行为,并与创作艺术家进行有益而有力的交会。就其本身而言,诗歌和演员实际所提供的,仅仅是单一的笔画与动作;可是在此基础上,却产生出一幅明显得到充分组织的画面,而我们正是从这一幅画面中直感并推想出一个完整的独特生活,因为诗人和演员迫使听者被激发起来的想象跟他们合作,进行其自己的创造。^①

此外,我们可以使我们想象活动所进行的路线更加清晰。我们在人物的叙事世界中将人物建构为人(persons),而在我看来我们采用了一种图示化的人格原型。一个人拥有一个躯体(body),假定是统一而又独一无二的(并因此而产生)。一个人感知(perceive)并具有自我意识;怀有思想(thoughts),包括信仰与渴望;感受情感(emotions);拥有特性(trait),或者品质(attributes);还能进行自我激励行为(self-impelled actions)。除此之外,对一个人的概念还有一个补充的理念,即任何人都能扮演各种社会角色(social roles)。这并非一种严格的哲学解释,而是对我们常识心理学的一种直觉描述。^②这一心理学并非一次完成,可是强有力的证据表明,我们天生倾向于获取这种关于他人的信息。我们天生就被预置为将人看成人而不是不动的目标对象,这些人有外貌、内心甚至心智。如果我们的环境确证了这些预先设置,我们就可以继续了解大量关于我们同类的事情。随着我们的成长,我们可以运用这一知识来理解故事。^③

面对呈现给我们的一个叙事的行为主体,我们常常将整个图式特征群投射到他或她或它身上。这是玛丽-劳拉·瑞恩的最小偏离原则又一次发挥作用,因为我们期望我们在世界中遇到的行为主体都在我所描述图式的所有方面得到补充。因此,叙事必须告诉我们行为主体是否缺乏任何关键的特征。在许多科幻电影中,我们获知一个智能机器人无法感受情感;很明显,这就是最小偏离原则的一个案例。在许多情况下,我们会把角色的行为归结为信仰、愿望、个性或者社会角色,所基于的证据却非常贫乏。我们假定人物具有所有的像人一样的属性,而这一假定让我们能够填补那些缺口,并创造性地进行延伸推断。当然很多这样的延伸推断都会是快速而又杂乱的,受到社会陈规的指引。我的律师笑话依赖于两个传统的前提:律师与恶棍,以及人们都不希望被人当成是王八蛋。(第二次否定提供了笑料。)当《一线生机》(Cellular, 2004)中的瑞恩(Ryan)抢劫了一辆保时捷,叙事以快速的勾画描绘受害者。他是一个律师,对他特征的描述跟

① 古斯塔夫·弗莱塔克:《弗莱塔克的戏剧手法》(Gustav Freytag, *Freytag's Technique of the Drama*),伊莱亚斯·J·麦克尤恩(Elias J. MacEwain),1863年;重印:纽约:本杰明·布洛姆(New York: Benjamin Blom),1968年,第249页。

② 对于人物创造中人的图式的作用,我有过更详细的讨论,参见我的 *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989, 第151—157页。这一论述很受益于罗伊·丹德雷德:《心智的民间模型》(Roy D'Andrade, "A Folk Model of the Mind"),载于多萝茜·霍兰德与内奥米·奎因编《语言与思维的文化模型》(Dorothy Holland, Naomi Quinn, ed., *Cultural Models in Language and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 第112—148页。默里·史密斯更广泛地探讨过我的提议,见 Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 1995, 第20—35页。

③ 关于这一研究的较好介绍,参见艾莉森·格普尼克、安德鲁·N·梅尔措夫以及帕特里西亚·K·库尔:《摇篮里的科学家:心智,大脑,以及儿童怎样学习》(Alison Gopnick, Andrew N. Meltzoff, Patricia K. Kuhl, *The Scientist in the Crib: Minds, Brains, and How Children Learn*, New York: Morrow), 1999年。

我们的开场笑话有些吻合:在他用手机通电话的时候,他粗鲁、下流、粗声粗气、傲慢,总的来说就是像个王八蛋。我们对他个性的推导,得到了他的脸部外貌(挑衅性的海狸般的脸)的支持,也得到他的个性化车牌(WL SU YOU 2)^①的支持,而所有这一切都得到了种族刻板印象的支持(他显然是一个犹太人)。

《一线声机》中律师的外貌、举止以及声音提醒我们,电影跟文学相反,用明确的以及可识别的肢体语言来表现人物,而这些因素在提示我们建构关于他们的个人特征方面发挥着关键性的作用。从肖恩·桑顿(Sean Thornton)在《蓬门今始为君开》中站立和讲话的方式,我们可以相信他已经是一个拳击手。而在舞台戏剧表演中,同一个角色可以被不同演员的躯体所占据,电影却倾向于用一个演员单一的身体呈现来识别人物。一旦演员饰演了其他角色并且出了名,一个明星的角色便建立起来,超越其躯体和声音,达到其他的人格特征。我们对亨弗莱·鲍嘉(Humphrey Bogart)的概念便是玩世不恭、傲慢无礼以及老练睿智,既是关于他的私生活,也是关于他的银幕形象。

很少有电影只有一个人物,而我们建立起来的故事世界就居住着全部人物,我们对这些人物进行相互区分至少是按照两个维度来进行的。我们在直觉上把握一个众人物的层级关系(hierarchy),其中一些人比另一些人更重要,而我们能够做到这一点,部分是由于他们的叙事功能对人(person)的图式各方面激发的程度。一个酒店职员可能仅仅只是为了给我们的主人公进入房间办理手续而存在,因而他的身体,他的社会角色以及他的自主行为能力都跟叙事的因果关系相关。可是叙事也可以赋予这个职员以傲慢(个性),恼怒(情感),或者对主角的身份表示怀疑(思想)的描述,来使得他更有特征。于是这个职员作为一个更加生动的个体,就比其他匆匆掠过故事世界的职员更加突出,就像《一线声机》中的律师从其他的人,那些瑞恩企图拦下的其他无名司机中突出出来一样。如果这个职员的特性对行为提供了一个因果刺激,那么他还会在人物的层级关系上继续往上升。在《一线声机》中,律师以跟一位女警察争吵的滑稽方式再次出现,然后瑞恩再一次偷走了他的保时捷。他作为一个独特的个体以及延伸情节行为的动因而获得更加重要的地位。

除了按照人物的相对重要性来对他们进行排列之外,我们也使用我提到过的人格维度,来对他们进行快速的类比和对比。清晰的例证可以从经典的矛盾对立体得到:主人公可能是年轻的、道德高尚的还加上富有魅力的外貌,而反面人物则会是衰老的、邪恶的、奇形怪状的。《一线声机》中的律师自私自利、冷酷无情,而瑞恩出于对杰西卡(Jessica)——一个通过他的手机求救的被绑架女人的同情而做出了重大的牺牲。马克·维尔内(Marc Vernet)指出,叙事倾向于按照重叠的对比与相似来排列它们人物最显著的特征。^② 在一部强盗片中,一个骗子可能会是贪婪的、仪表堂堂的以及忐忑不安的;另一个骗子可能会是贪婪的但却相貌平庸并且充满自信;第三

① 意思是“连你一起告!”(Will sue you too)。——译者注

② 马克·维尔内:《电影的人物》(Marc Vernet, “Le personnage du film”),载于《虹膜》(Iris),第7期(1986年):108-111。也请参见米克·巴尔:《叙事学:叙事理论导论》,第85-89页。

个骗子可能会有着自我牺牲精神而相貌丑陋;诸如此类。在《一线声机》中,瑞恩和警察穆尼(Mooney)同样是富于同情心的,因为两人都希望营救杰西卡,可是他们在其他的方面却大相径庭:社会角色(一个是冲浪的花花公子;而另一个是警察);体貌(帅气的小伙子对饱经风霜的中年人);以及个性(冲动而机敏对应谨慎而顽强)。其他的人物则展示出这些特征的混合,也包括其他的特征。在这个世界中,我们按照各种人格坐标对我们周围的人们进行比较;可是在日常生活中,对比的特征则达到无穷大的数值。叙事按照少数轴来展示这些对比,并随着情节的展开强调那些突出的对比,从而使我们的工作得以简化。

在我们领会电影的层级关系并对人物特征进行对比的时候,我们在做推导。在这里,我们的社会智能也许并没有按照严格的归纳或演绎规则进行。现在已经得到公认,关于他人的非正式推理依赖于探试式的、快速的以及一定程度上混杂的概念捷径。经典的例子就是“基本归因偏差”(fundamental attribution error)。^①我们倾向于将他人的行为看成是个性而不是环境局限导致的,同时我们又将自己的行为看成是由环境决定的。如果你脾气暴躁,那是因为你天性乖戾,可是如果我也脾气暴躁,那是因为我今天撞了鬼了。在真实世界中,这样的归因是错误的,可是叙事始终都依赖于它们来获取快速的领会。通常向我们介绍人物的方式是鼓励我们将他们的行为归结为他们的个性而不是环境。^②那么这一倾向是不是仅仅从情节驱动的电影中总结出来的,因为它们不得不尽快宣布正面角色和反面角色呢?未必。迈克尔·纽曼(Michael Newman)已经证明,即便是所谓美国独立电影的人物中心电影,诸如《欢迎光临娃娃屋》(*Welcome to the Dollhouse*, 1996)等,也都鼓励我们用计划、愿望以及人物个性而不是环境因素来解释人物的行为。^③

叙事还运用其他的常识心理学捷径。我前面提到的首因效应(primacy effect)——第一印象在建立感念基础法则上的作用——得到“信念保持”^④和“证实偏见”^⑤的强化,“信念保持”是指我们拒绝改变一个判断的倾向,而“证实偏见”是指我们不愿采纳反证我们初始印象的证据。对叙事的设计,就是要给它们的任务提供强有力的准确的第一印象,而很少有叙事被设计成还要引入证据来让我们改变我们的判断。同样,人们通常不会进行基于统计的推导,而是宁愿基于活生生的例子。彩票的购买者们可以想象自己中了彩或者回想他们在电视上看到的赢家,但是却很难实际地想象一下一千三百万比一的几率。谋杀比自杀要少得多,可是人们却认为谋杀更加普遍,因为他们从大众媒体那里得到了活生生的例子。也许这种信息的“可获得性”探试(“availability” heuristic)进一步让我们更愿意相信走在黑暗的街头总是危险的,或者情人们会在一个戏

① 关于这个问题的清晰论述,参见 David G. Myers, *Intuition: Its Power and Perils*, New Haven, Conn.: Yale University Press, 2002, 第 110—115 页。

② 参见理查德·格里格与大卫·奥尔布里顿:《文学人物的建构:认知心理学观察》(Richard Gerrig, David Allbritton, “The Construction of Literary Character: A View From Cognitive Psychology”),载于 *Style*, 第 24 卷,第 3 期(1990 年秋): 381—383。

③ 迈克尔·纽曼:《美国独立电影中的人物塑造》(Michael Newman, “Characterization in American Independent Cinema”),博士论文,威斯康星大学麦迪逊分校(Ph. D. diss., University of Wisconsin—Madison),2005 年,第 136—150 页。

④ “belief perseverance”,或译“信念固着”。——译者注

⑤ “confirmation bias”,或译“确认偏见”、“确认偏误”等。——译者注

剧性的环境中偶然相遇;我们更容易想象他们相遇,而不是想象他们不相遇。^①

有充分的理由相信,我们在纯粹逻辑推理上面的缺陷来源于进化的偏见,这种偏见针对此时此地起作用,特别是在小型群体中发挥作用。生态科学家博比·洛(Bobbi Low)曾经提出过,我们的“非逻辑联想思维”(illogical associative thinking)来源于在社会情形语境中进化出来的自我保护策略。

我们是逻辑的笨蛋,但却是社会的老手。在有过一次被欺骗的经历后,我们可能就会推广到未来跟那一类人的交往之中。在目睹一次危险的事情之后,我们以后也会对其产生恐惧。我们记忆并过高估计事件与条件发生的概率(尤其是危险的和社会危害的事件与条件)。当人们生活在一个小型群体之中并且与同一个人群反复交往,这一心理很可能是一个合理的预报器……尽管我们肯定可以学习逻辑,但我们通常仍然还是在我们的社会历史语境中解决问题,至少在初始阶段是这样。^②

出于上述理由,在后续的一些章节中,我将努力展示特定叙事策略会通过简化我们在日常生活中必须进行的复杂社会交涉,来利用我们的社会智能。

在这些社会交涉中,首要的是已为大家所知的社会读心术(mindreading)。在与其他人打交道的时候,我们需要大胆地猜测他们在想什么、他们有什么感受。虽然他们会讲话,可是他们的言辞反映了他们的判断和意图吗?作为社会动物,我们倾向于合作,特别是当我们在获取利益的时候,可是我们还是知道有人会把我们当傻子玩弄。因而我们时刻准备着寻找真诚、可信性和欺骗的信号。除了人们讲出来的话语以外,我们还探究他们的声调,尤其是他们的面部表情。新生婴儿观察他们母亲的注视并对表情做出反应,很明显是因为有作用于面部的专用神经细胞的存在。^③ 有大量的证据表明,有五到七种情感,加上它们特征化的面部表情,是有着跨文化的可识别性的——又是一个霍顿可以称之为原初理论的例子,我在第2章中曾引用过,是为整个人类所

① 这些探试的例子来源于下面著作中的讨论:丹尼尔·卡内曼、保罗·斯洛维奇以及阿莫斯·特维尔斯基编《不确定条件下的判断:探试与偏差》,剑桥:剑桥大学出版社(Daniel Kahneman, Paul Slovic, Amos Tversky, ed., *Judgement Under Uncertainty: Heuristics and Biases*, Cambridge: Cambridge University Press), 1982年;以及理查德·尼斯比特和李·罗斯:《人类推理:社会判断的策略与缺陷》,新泽西州,英格伍德悬崖:普伦蒂斯霍尔(Richard Nisbett, Lee Ross, *Human Inference: Strategies and Shortcomings of Social Judgment*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall), 1985年。也请参见大卫·G·迈尔斯:《直觉:它的力量与危险》,康涅狄格州,纽黑文:耶鲁大学出版社(David G. Myers, *Intuition: Its Power and Perils*, New Haven, Conn.: Yale University Press), 2002年,第115—124页;以及约翰·艾伦·保罗斯:《从前有个数:故事中的数字逻辑》,纽约:基础(John Allen Paulos, *Once Upon a Number: The Hidden Mathematical Logic of Stories*, New York: Basic), 1998年,第46—56页(同名中译本由上海科学技术出版社2006年出版。——译者注)。关于在叙事中的应用,参见理查德·格里格:《体验叙事世界:论阅读的心理行为》,康涅狄格州,纽黑文:耶鲁大学出版社(Richard Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, New Haven, Conn.: Yale University Press), 1993年,第2章。

② 博比·S·洛:《性为什么重要:从达尔文的观点看人类行为》,新泽西州,普林斯顿:普林斯顿大学出版社(Bobbi S. Low, *Why Sex Matters: A Darwinian Look at Human Behavior*, Princeton, N. J.: Princeton University Press), 2000年,第177—178页。

③ 参见维基·布鲁斯和安迪·杨:《在观察者的眼中:面部感知的科学》,牛津:牛津大学出版社(Vicki Bruce, Andy Young, *In the Eye of the Beholder: The Science of Face Perception*, Oxford: Oxford University Press), 1998年,第247—255页。

普遍拥有的。^①

一个电影的故事世界可以将整个读心术的范围戏剧化,不过有一个底线:我们往往假定叙述的表达是可信的。这又一次算是玛丽-劳拉·瑞恩的最小偏离原则在起作用了。我们倾向于对我们遇到的人们也做出同样的假定,就好像真诚是一个实用的基本规则似的。^② 在一部电影中,不同渠道中协调的信息支持可信性的假定。人物在说什么,她怎么说的,她的身体是什么姿势,以及她脸上是什么表情,所有这一切都在支持我们对她头脑中的思想以及内心的感受做出的推导。有时其他的人物在私下知道那些信息,但通常只有我们目睹了展示的行为——这仅仅只是更进一步地证实了情感的真实性。在大多数电影中,演员们的表达底线常常在一定程度上比它真实世界中的原型更加夸张,艾德·坦已经指出过这一点。^③ 表演,无论受到怎样的局限,都倾向于将普通的情感表达加以风格化。

由于对精神状态的真诚再现是电影的规范,因而当叙述希望表现一个欺骗他人的角色时,针对我们的提示信号就必须非常强烈。人们拙于识别骗子这是众所周知的,因而叙事,特别是那些视觉媒体中的叙事,必须将日常行为加以组织和简化。要微妙地扮演一个权谋家是很难的,而受害者可能看起来又过分容易轻信。“他们居然就不能识破她吗?”观众在看到《推动摇篮的手》(*The Hand that Rocks the Cradle*, 1992)中邪恶保姆在欺骗父母的时候不禁会问。“她太容易被看透了!”

读心唤起情感,最明显不过的就是当我们在看人们的脸的时候。卡尔·普兰廷加(Carl Plantinga)指出,面部表情不仅仅是揭示人物的精神状态。它们也带来我们之间的“情感传染”(e-

① 主流观点认为,存在着一些普遍的情感,人类面对这些情感的表达方式在各种文化中是相似的。这一观点的提出,参见保罗·艾克曼编《达尔文于面部表情》(Paul Ekman, ed., *Darwin and Facial Expression*, San Diego, Calif: Academic Press, 1973); 保罗·艾克曼和华莱士·V·弗里森:《脱去脸上的面具》(Paul Ekman, Wallace V. Friesen, *Unmasking the Face*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1975); 保罗·艾克曼和埃里卡·罗森伯格编《面部揭示了什么:利用面部行为代码系统对自发面部表情的基础与应用研究》(Paul Ekman, Erika Rosenberg, ed., *What the Face Reveals: Basic and Applied Studies of Spontaneous Expression Using the Facial Action Coding System*, New York: Oxford University Press, 1997); 普及性读物,参见保罗·艾克曼:《透露出来的情感:识别面部与情绪,增进交流与情感生活》(Paul Ekman, *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*, New York: Holt, 2003)。另外一个观点,即面部表情的进化不是为了表达情感状态,而是为了传递社会信号,这个观点的有力论述参见艾伦·J·弗里德隆德:《人类面部表情:进化论观点》(Alan J. Fridlund, *Human Facial Expression: An Evolutionary View*, San Diego, Calif: Academic Press, 1994); 以及詹姆斯·A·拉塞尔与若泽·米格尔·费尔南德斯-多尔斯编:《面部表情的心理学》(James A. Russell, José Miguel Fernandez-Dols, *The Psychology of Facial Expression*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997)。关于这场争论有一篇优秀的评论,参见艾德·S·坦:《面部表情的三种观点及其在电影中的理解》(Ed. S. Tan, “Three Views of Facial Expression and Its Understanding in the Cinema”),载于约瑟夫·D·安德森和巴巴拉·费希尔·安德森编《活动影像理论:生态学思考》(Joseph D. Anderson, Barbara Fisher Anderson, ed., *Moving Image Theory: Ecological Considerations*, Carbondale: University of South Illinois Press, 2005),第107—128页。

② 此处来源于保罗·格赖斯(Paul Grice)的主张,要求将合作原则作为会话的基本准则,也包括这样一个“超级准则”(supermaxim):“不要说你自己都相信是虚假的话”(Do not say what you believe to be false.),参见保罗·格赖斯:《言辞方式研究》(Paul Grice, *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989),第27—40页。对格赖斯的会话含义理论(conversational implicature theory)有帮助的说明,参见杰弗里·N·利奇:《语用学原理》(Geoffrey N. Leech, *Principles of Pragmatics*, London: Longmans, 1983),第4章。

③ 艾德·S·坦:《面部表情的三种观点及其在电影中的理解》,第111—113页。

motional contagion, 当他在笑的时候, 我们也会有跟着笑的趋向), 带来“情感的模仿”(affective mimicry, 我们会复制——可能是以较弱的形式——那些我们正看着的人们的表情与姿势)。通过面部反馈, 这种当我们在自己脸上做出适当表情的时候感受一种情感的能力, 或许我们就能“捕获”我们在银幕上看到的情感。普兰廷加认为, 所有这些机制都可以增进移情作用, 尤其是在我们对一个角色的精神状态所进行的推导可以让我们设身处地地想象的情况下。^① 因此, 如果一个人物在一个充满感情的语境中却采用中性的表情, 我们或者很难把握她的精神状态(因而期待她对接下来的故事事件做出反应), 或者很难对她感到移情或同情。对于那些电影中的平淡表演, 我们会做出犹豫不决的、探查式的反应, 例如尚塔尔·阿克曼(Chantal Akerman)的《让娜·迪尔曼, 布鲁塞尔(1080)商务码头23号》(*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080-Bruxelles*, 1976), 或者安迪·沃霍尔(Andy Warhol)、让-玛丽·斯特劳布(Jean-Marie Straub)以及达妮埃尔·于耶(Danièle Huillet)的部分电影。由于平静的面孔也不是完全不带情感的, 因而面无表情令人非常不安。

再一次, 为了读心, 面部表情、姿势以及其他提示通过叙述带到我们面前, 就像人物们参与的更大的行为式样一样。在主流电影中, 那一行为是通过愿望与意图来定义出来的: 一个人物要求完成一个目标, 发现目标受阻, 然后因此陷入某种形式的斗争之中。这一叙事行为式样是在1894年作为一种模型被斐迪南·布吕纳蒂埃尔(Ferdinand Brunetière)提出来的。布吕纳蒂埃尔认为, 小说可能以仅仅只对外部环境做出反应的人物为中心, 而舞台话剧则要求一个人物奋力追求他或她所渴望的目标。^② 这一模式被电影所认识, 并在好莱坞和其他电影工业中成为剧作法的核心。我们很容易就会说它是西方思维方式的产物, 即将人类意志强加给世界。可是触发一场斗争和一个解决方案这样的目标驱动竞争, 在所有文化中都明显推动了一些叙事。这一模式很有可能来源于人类寻求了解每一个行为背后的动机的倾向, 也来源于人类常常承认社会充满着人与人之间的冲突, 而所有这些人都渴望着实现他们自身的需要。^③

在对叙事结构的研究中, 我们看到, 电影故事讲述的经典传统很早就将人物的目标表述出来了。尽管这些目标可能被修改或者提炼, 但很明显是贯穿始终的, 而我们也因此能够把握向高潮发展的总体模式。不过, 叙述也可以将有关人物目标的信息悬置起来。小津安二郎的《麦秋》(*Early Summer*, 1951)对于已到婚龄的女儿纪子(Noriko)究竟想什么一直保持着秘密, 而她突然

① 卡尔·普兰廷加:《移情场景与电影上人的面部》(Carl Plantinga, "The Scene of Empathy and the Human Face on Film"), 载于卡尔·普兰廷加、格里格·史密斯编《激情观点: 电影, 认知与情感》(Carl Plantinga, Greg Smith, ed., *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999), 第239—255页。也请参见默里·史密斯:《迷人的角色: 虚构, 情感, 与电影》(Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 1995), 第95—105页。

② 斐迪南·布吕纳蒂埃尔:《戏剧的法则》(Ferdinand Brunetière, "The Law of the Drama"), 载于巴雷特·H·克拉克编《欧洲戏剧理论》(Barrett H. Clark, ed., *European Theories Of the Drama*, New York: Crown, 1961), 第407页。

③ 这一命题不能被理解为“生物决定论”(biological determinism), 因为大量叙事缺乏那样的目标驱动行为模式。如果它们是普遍的, 那么他们也是因条件而定的。

做出的嫁给一个朋友的决定只有通过回顾才变得可以理解。^① 在我们对纪子的目标开始感到迷惑不解之前,《麦秋》就已经将她生活的常规内容以及人际关系稳固地建立起来了。这是典型的我们被排斥在人物目标信息之外的情形;而故事世界的其他方面则常常被推到前台。在洛奇·克里根(Lodge Kerrigan)的《克莱尔·多兰》(Claire Dolan, 1998)中,对主人公应召女郎的表现是通过她的日常工作进行的——找嫖客,发生性行为,然后与皮条客会面,直到她逃离曼哈顿来到新泽西,并且找到了一份美发师的工作。客观叙述对于她生活的目标,以及她过去跟皮条客的历史一直隐忍不发,并保持了相当长的时间。仅仅在电影非常靠后的地方,克莱尔才清晰地表述她希望付清债务以及想要一个孩子。在这一时刻,早期的一些意外,例如她善待街上遇到的小女孩等,才回顾性地连贯成一个整体。一种更经典的叙事策略会把她的每一个把戏都处理成向自由迈进的一步,可是通过隐藏克莱尔的目标,叙述将所有的重点都放在了她每天的起起落落下,而这种生活对她来说是毫无希望的。^②

延迟暴露人物的目标和计划,可以给故事世界中的行为一种设计形式,可要是人物没有目标和计划,或者至少是没有确定的目标和计划会怎么样呢?要是人物更加消极,只是对他人的行为做出反应而不是发起行动呢?的确存在着这样一种跟“艺术电影”联系在一起的电影制作传统,将上述的人物置于核心。在这样的情况下,我们必须建构一个更少因果驱动的故事世界,支配这个世界的是被动性、不期而遇者以及象征的插曲,从而让人想起心理和社会的主题。无家可归的莫娜(Mona)据称是阿涅丝·瓦尔达《流浪女》(Vagabond, 又名 *Sans loi ni toit*, 1985)中的核心人物,可是我们对她的了解主要是通过她跟一些人的相遇,那些人居住在她流浪经过的乡间。当她的生活偶尔与他们的生活发生接触的时候,叙述便揭示了她所逃离的文明的一个断面,一览了散工、主妇、雅皮士、小偷以及教授们。在这个过程中,我们了解这些辅助人物远远多于了解莫娜。她的心理仍然是不透明的,一个绝非无足轻重的原因就在于她缺乏任何可以确定她的自我意识的目标。在某种程度上,她缺乏那种我们与信仰和目标相联系的人格;她那蓄意的孤独是难以侵入的。我在本书第5章,“作为一种电影实践模式的艺术电影”,将努力弄清楚像《流浪女》这样的电影对一个相对独特的电影故事讲述传统做出贡献的方式。^③

我们对一个故事世界的建构,在很多方面还需要更多的探索,不过我还是要停止对这一领域粗略的描绘,只是再考虑一个与人物塑造相关的问题。除了有那个世界中的一个角色所进行的总体活动模式之外,我们有时也会遇到我们通常所谓的“人物变化”(character change)。我觉得,

① 我对此有过更加详细的论述,参见我的《小津安二郎与电影诗学》(Ozu and the Poetics of Cinema, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1988),第318—319页。

② 有趣的是,《克莱尔·多兰》(Claire Dolan)在国际电影数据库(Internet Movie Database)(<http://www.imdb.com>)中的条目却将这部电影“经典化”了:“一个高价应召女郎,受到她母亲死亡的冲击,决定从这项生意中摆脱出来并要一个孩子。这部电影的核心故事就是她从皮条客那里解放出来以及为孩子找爸爸的每一个步骤。”

③ 在《剧本的各种模型》(Scénarios Modèles, Modèles de Scénarios, Paris: Nathan, 1991)第52—55页,弗朗西斯·瓦努瓦(Francis Vanoye)有一个简洁但又有趣的关于人物的“现代”模型的讨论,包括危急关头“茫然困惑的”人物,在杜拉斯或布莱松作品中看到的那种难以理解的人物,以及非人物、面具或牵线木偶,就像《去年在马里昂巴德》或者彼得·格林纳威(Peter Greenaway)的一些电影中的人物。

这是一个含糊的概念,它可以容纳我提到的人格的多维度。人物可以改变他们的社会角色(例如,一个警察可以成为神职人员),改变他们对世界的感知(一个盲人可以恢复他们的视觉),以及改变他们的情感状态(一个受惊的人可以平静下来)。可是,我们在这方面通常是指,人物们改变了他们的思维(thoughts)和他们的特性。

在大量的叙事当中,人物们改变他们的信仰、生活目标、态度、观点以及知识状态。这叫做认识的(epistemic)变迁。在《假凤虚凰》(*The Birdcage*, 1996)中,父母对同性恋的偏见最终改变,开始学会去容忍他们未来女婿的同性恋父母。这种“逐渐认识到真理”的变化是非常普通的,而且当它是一种关于内心状态而不是外部事物(如侦探揭开一个秘密等)的知识变化的时候,具有特别的价值。很多人相信,一种复杂的叙事,可以迫使人更好地理解他或她是什么样的人。这一动态性在大众艺术的故事讲述中具有一种特定的形态,即人物面对一种性格缺陷或错误的判断。好莱坞剧作手册极力建议应有一个“人物弧线”(character arc),一个本质上的好人逐渐认识到他们有了错误并努力改进。《虎胆龙威》(*Die Hard*, 1988)中的被困摩天大楼给了影片主人公约翰·麦克莱恩(John McClane)一次机会,让他认识到他有多么爱他妻子,并且后悔没有在她想提升自己事业的时候提供“更多的支持”。“用最简单的话来说”,一位编剧说道,“你希望每一个人物都学到什么……好莱坞持续不断地给予这样一个幻觉,那就是人类具有变化的能力。”^①从这一角度而言,变化包括修正一个判断,承认一次失误,或者,就像一对犯错误的夫妇那种情况,认识到短暂的欢愉是一个没有价值的目标。

有一种变化更加激进,很多人认为这是高水平叙事的精华,是关于基本特性的变化。认识的变化可以激起一些性格(personality)上的变化,可是改变本性则意味着变成了一个不同的人。约翰·麦克莱恩在接受了这一教训之后,他会成为一个更加宽容的人,可是《虎胆龙威》中发生的任何事情都不会导致他成为一个和平主义者,就像吝啬鬼斯克鲁奇(Scrooge)变得乐善好施,俄狄浦斯(Oedipus)变得谦卑。改变你的头脑是一回事,而改变你的心灵则是另一回事。

“在任何一种文学中的任何一个人物,”拉约什·埃格里(Lajos Egri)写道,“如果没有经历一个基本的变化,那么就不是一个刻画得很好的人物。”^②埃格里的这本《戏剧写作的艺术》(*The Art of Dramatic Writing*),首次出版于1942年,它的一个持久贡献就是表明了本性的改变与斐迪南·布吕纳蒂埃尔所总结的经典情节架构方法是能够契合的。“一个人物通过冲突显现出来;冲突始于一个决定……任何人在经历了一系列影响其生活方式的冲突之后如果还能保持不变,那么他是不会被人记住的。”^③埃格里提到了奥塞罗(Othello)、答尔丢夫(Tartuffe)、哈姆雷特(Hamlet)以及威利·罗曼(Willy Loman)等在戏剧过程中变化了的人物。很多这样的变化是我刚刚提到的那种知识的变更,可是还有一些变化要更加激烈。埃格里最初的例子是《玩偶之家》(*A*

① 尼古拉斯·卡赞(Nicholas Kazan),转引自于尔根·沃尔夫和克里·科克斯:《绝对机密:银幕写作》(Jurgen Wolf, Kerry Cox, *Top Secrets: Screen writing*, Los Angeles: Lone Eagle, 1993),第134页。

② 拉约什·埃格里:《戏剧写作的艺术》(Lajos Egri, *The Art of Dramatic Writing*, 1942; 重印, New York: Simon & Schuster, 1960),第61页。

③ 同上,第60—61页。

Doll's House)中的诺拉·赫尔默(Nora Helmer),从一个浅薄的、娇生惯养的妻子变成了一个成熟的、桀骜不驯的女人。埃格里通过广泛的引用,描绘出易卜生(Henrik Ibsen)是如何小心翼翼地展示出诺拉对她的处境的逐渐理解,并反过来促使她形成那些我们很少会怀疑的人格特性。埃格里表明,所用的诀窍就是形势迫使人物一步一步地得到改变。

在《红衫泪痕》(*Jezebel*, 1938)中有一个类似的例子。美国南北战争前的新奥尔良(New Orleans),朱莉·马斯登(Julie Marsden)向普雷斯顿·迪拉德(Pres Dillard)展开了疯狂的求爱。她任性固执,在要求对方将自己摆在第一位的过程中,总是习惯于蔑视传统。然而,在她坚持自己能够在一次社交舞会上穿红色礼服的时候,她的运气离她而去了。普雷斯顿无法让她遵守习俗,便做出了让步,可是接下来,朱莉意识到自己被所有人所排斥,便想离开舞会。普雷斯顿迫使她留下来,然后带着她回到家里并解除了他们的婚约。她的自信心动摇了,可是她仍然坚持他会回到她的身边,并把泪水强忍了回去。

一年过去,朱莉变了。普雷斯顿离开她后去了北方,而她则隐居在了她的贝尔阿姨家。当朱莉得知他就要回来,突然产生了希望,决定乞求他的原谅。“我曾经品行不端、脾气恶劣而且自私自利。我想告诉他我憎恶我过去的样子。”这已经是一个很大的进步了;我们在影片开头看到的朱莉绝不会贬低她自己。尽管如此,她那狂野的力量并没有减弱,而是全身心地为普雷斯顿的归来准备种植园的工作。可是当普雷斯顿带着他的新婚妻子艾米(Amy)到达的时候,她的希望又破碎了。她发誓要将他夺回来,将自己的精力转向了新的任务:“我得思考,我得策划,我得战斗。”

在这对夫妇居住期间,朱莉实施了一连串逐渐升级的策略。她通过跟普雷斯顿的老情敌巴克(Buck)调情企图唤起他的嫉妒。失败之后,她设法勾引普雷斯顿,再一次失败之后,她煽动巴克维护她的尊严。在引起一场在巴克与普雷斯顿的兄弟之间的决斗之后,朱莉意识到自己已经在拿男人们的生命当儿戏了。她的自信心开始破裂,情绪陷入歇斯底里,疯狂地带领种植园的奴隶唱歌。当巴克被击毙的时候,她假装无动于衷,但却止不住地哭泣。她已经成为了一个,贝尔阿姨这样评论道,耶洗别(Jezebel),那个邪恶的女人,那个将她的丈夫当作傀儡并且最终机关算尽反误性命的邪恶女人。

普雷斯顿在一次返回新奥尔良的短途旅行期间染上黄热病之后,朱莉变化的最后阶段随之到来。她跑到他的床边,整夜地照料他。当艾米来了之后,朱莉要求能让她跟普雷斯顿一起去安置热病患者的麻风岛。她的措辞,是埃格里所发现的这种令人信服的情感过渡的一个很好的例子。朱莉首先指出,艾米对南方的习俗不够了解,无法让普雷斯顿在这样悲惨的条件下活下去。更重要的是,她告诉艾米,“我会让他活下去,因为我比你更懂得如何斗争。”最后,她乞求道,“帮帮我,让我能够跟你一样干净。”这是一个颇有说服力的案例,可是从实际知识到需要补偿其罪恶行为的转移,也展示了朱莉自己的成长。她始终都拥有勇敢,坚韧,以及专横的魄力。可是现在,这些个性没有用于她的奇思怪想和妄自尊大上,而是用来拯救她爱的男人。自私自利的朱莉在最后的画面上成为了无私的朱莉,一个长长的跟拍镜头展示她走向货车里的普雷斯顿,车里装满了垂死的病人。圣经中的耶洗别被抛进垃圾堆,被群狗撕咬,可是这部电影却暗示在麻风岛上朱

莉将得到救赎。在货车里,她跟一位修女坐在一起。

人物变化通常不是基本情节,但是在《红衫泪痕》中却是这样的。通常变化是一种对一个人曾经的状态或者私下里已经存在的状态的逆转。情节活动可能唤醒潜藏在一个厌世警察对责任的奉献感,或者能唤醒一个腼腆的老年寡妇卖弄风情。如果《网络情缘》中的乔·福克斯在他爱恋凯思琳的过程中变得没有那么富有攻击性,那么一点也不会感到惊讶,因为我们已经看到他在其自白邮件中倾诉出来的敏感脆弱面了。他的负面个性跟他的正面个性比起来,似乎是相对不太重要的一部分,当他遇到凯思琳之后,便暂时搁置在了一旁。在别的地方,我通过《杰里·马奎尔》探究了这一过程,影片中杰里潜在的理想主义在一个好女人的引导下重新浮出表面。^① 另外一种类型可能是成长电影,故事设定在一个关键的时期,在这个时期人物的个性仍然处在一个发展的过程之中。《杀死一只知更鸟》(*To Kill a Mockingbird*, 1962)中的斯考特(“Scout”)逐渐接受了迟钝的布·拉德利(Boo Radley)作为她的朋友,因为她目睹了一系列源于无知和恐惧带来的不幸事件。

所有这些并不是说根深蒂固的性格变化在电影中是不可能的,仅仅是说它比我们预计的要少。普遍得多的是人物性格保持不变,情节由各种目标的冲突所驱动;通过延迟暴露达到的人物逐渐揭示(就像在《麦秋》和《克莱尔·多兰》中那样);通过将人物置于情景中揭示其个性的不同方面来达到的人物揭示。

“人物变化是一种幻觉”的编剧评论,可能不仅反映了好莱坞的愤世嫉俗,也反映了丰富的经验。会有多少人知道有人在30岁之后还根本地改变了他们的本性?可能流行电影最极端的选择就是改造或救赎的情节,懦夫变得勇敢而坏蛋变得正直。这样深度的人物变化通常要求更高目标的认同。罗伯茨(Roberts)先生的死震动了海军少尉普尔弗(Pulver)^②,使得他成为船长的新的对手,而爱上一个好女人将许多罪人变成公民,从《重生》(*Regeneration*, 1915)到《公寓春光》(*The Apartment*, 1960)都是如此。同样也始终存在着神的启示,例如《地老天荒不了情》(*Magnificent Obsession*, 1954)中自私的花花公子通过一个准上帝的圣人干预,变成了一个无私的外科医生。

从一种诗学的立场来看,仍然还有大量关于我们如何建构故事王国的问题需要弄懂,特别是关于电影的人物塑造与真实世界经验之间交互作用的方式。我这里关注的焦点,是叙事在诱导我们通过对看似可靠而又独立自在的故事(fabula)世界进行迅速但绝不简单的推导加工过程中,所扮演的根深蒂固的作用。叙事的创造者们诱导我们按照指定路线去想象人物与行为,这些指定路线既是人为的,同时也深深植根于我们对周遭生活进行理解的成熟能力。

① 参见 David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley: University of California, 2006, 第51—71页。

② “普尔弗”是德国后裔的发音。如果是法国后裔的话译为“皮尔韦”。——译者注

第七章

电影类型学



《红河谷》(Red River, 1948)

类型电影的产生与电影这种特殊艺术的商品属性密切相关。电影生产者希望他们制作的影片能够如同其他商品一样,适合观众的特定心理需求和趣味,以求得稳定的投资回报。在这样的电影生产观念下,电影被分成了各种不同类型,在特定类型内部,其叙事模式、角色配置模式、场景等各种形式都符合某种“标准化”的模式。

严格的类型电影概念是与好莱坞制片厂制度密切相关的,它都是由观众熟悉的类型演员在熟悉的场景中表演能够被我们预期的故事模式,它事实上是一个电影制作和接受的惯例系统,制作者和观众在一套比较类同的主题、典型的动作和视觉风格特征,在已经规定好的世界中讲述和体验故事。类型电影与好莱坞高度商业化的制片模式、好莱坞明星制度、制片人负责制有着密切的联系,它的基本要素有明星、叙事模式、场景模式,这些模式在特定类型的发展过程中会有所变化,吸纳新的元素,形成一个新的系统。影响这种变化的直接原因是影片的票房,更为深层的原因是社会文化内部的心理变迁。

对于生产方来说,类型电影就是一种标准化的艺术产品规范。这样可以最大化地利用大制片厂的员工、场景等物质条件,这既消减成本,又在最大程度上保证了基本的票房回报。所以,特定类型电影生产线上生产出来的电影产品的固有品质必须要满足特定观众的消费习性。这样,“稳定的”编剧和技术人员,就被限定在特定的电影类型中,制片厂的场景和摄影棚是为专门的类型设计,特定的明星也被限定在特定的类型之中。

对于类型电影的严肃讨论,直到二战以后才真正开始。《电影手册》推行作者论以及这股风潮进入美国,大大地加强了对于好莱坞电影的系统研究,也提升了好莱坞电影在电影研究中的层级。风头正劲的结构主义者致力于在神话、文学作品中寻找普遍存在的深层结构,类型电影研究者也希望找到支撑电影类型生产和演进的普遍规律,两者可谓一拍即合。

吉姆·基特西斯在《西部地平线》(1969)中分析了西部片中的基本主题:人与自然的对立、文明与野性的对立。这种思维框架来自美国西部文化研究的名作:亨利·纳什·史密斯的《处女地:作为象征和神话的美利坚西部》(1950)。基特西斯更进一步,把西部片中各种对立的叙事元素都集中罗列出来,比如个人对应社区;绵羊对应野牛;秩序对应无序等等。这种系统分析西部片基本叙事主题的方法明显受到了结构主义的影响。威尔·赖特的《左轮枪与社会:西部片的结构研究》(1975)运用了结构主义的神话结构模式来分析西部片的叙事架构,并且进而探讨类型电影叙事架构中所包含的社会涵义,把情节功能、角色形态与特定社会中公众的恐惧、欲望等社会心理联系起来。里克(查尔斯)·阿尔特曼在《电影类型的语义/句法方法》(1984)中,认为应该从语义学

和句法学两个方向对类型电影进行考察,也就是既要注重叙事内容的发掘,又要注重对承载叙事元素的结构考察。阿尔特曼用传统的内容分析来调和了结构主义过度关注叙事结构,只见森林,不见树木的弱点。

爱·布斯康布的论文《美国电影中的类型观念》(1970)特别强调了类型电影中视觉形象的重要性。他列举了山姆·佩金法在《午后枪声》中反用西部片惯例,在西部片的外部形式和内在形式之间营造张力。这恰好说明了西部片惯例已经深入人心。事实上,劳伦斯·阿洛威早就在《电影图像学》(1963)一文中指出把欧文·潘诺夫斯基的图像学理论运用到电影研究中的巨大意义。他认为特定的视觉主题总是与某一类别影片及其观众的兴趣喜好联系在一起。

结构主义和图像学为类型电影研究提供了两个最重要的方法论来源。托马斯·沙茨的《好莱坞类型电影》采用了结构主义观点来看待电影类型叙事系统,同时也运用了图像学分析方法,它的主体部分放在对好莱坞类型程式和惯例系统形成的考察上,这种考察往往又涉及到与特定类型相联系的社会文化观念。与阿尔特曼一样,沙茨没有拘泥于某一种特定的研究方法,而是根据实际情况,相对客观地考察了好莱坞电影工业系统与社会文化思潮怎样通过电影类型这个中介进行交流。

20世纪70年代之后,以《银幕》杂志为战场的理论者受到意识形态理论的影响,认为类型电影是资本主义文化工业的产物,服务于统治阶级的利益,在意识形态运作中对资本主义社会的现状维持起到了协助作用。这种理论在特定时期对类型电影研究产生过一定影响。不过,这种理论过度强调立场,论者只看到文化工业对于观众的影响,往往忽略了对仪式化的类型系统本身的梳理。基于文本分析的意识形态批评者都是某种程度上的文本决定论者,观众与电影意义之间的关系是很被动的。20世纪80年代后,人们发现诸如家庭情节剧、黑色电影等一些特殊类型,显现了意识形态矛盾并且引导观众去对好莱坞叙事的传统模式进行质疑。

斯蒂夫·尼尔受到尧斯的接受美学的影响,认为观众每看到一部影片,该影片就成为他“发现和改变”类型期待的地平线。这是一种把电影与个体经验相联系的理论,它强调了观众在艺术接受过程中的积极作用。在这个意义上,他在百科全书式的《类型与好莱坞》一书中认为“文本并非构成类型的唯一元素”,“观赏者和观众的期待和假设,还有写实的尺度和准则,同样也构成了类型体系”。

电影类型与类型电影

[美]托马斯·沙茨(Thomas Schatz) 著

冯欣译

我真的想回到电影学校……或者我可能会拿个人类学硕士。无论如何,那就是电影所要讲的东西。文化印记。

——作者/导演:乔治·卢卡斯(George Lucas),
讨论《星球大战》(*Star Wars*, 1977)^①

到目前为止,我们一直都在讨论好莱坞电影制作的性质决定了它作为一种商业艺术形式的地位。我们对那些性质的讨论把我们引向这样的假设,通俗电影故事程式——或者电影类型——传达的不仅是好莱坞电影制作者的,还有大众观众的社会和美学感受。

在许多方面,这个当代商业艺术的观点抵制了精英评论的假设,也就是艺术作品承载着自我中心的、最终的价值——艺术作品本身就是一个终点,以某种方式脱离了它最初的社会文化环境的寻常外观。我们通常发现自己处在这种学院或者学者的语境中,它是趋向于支持这种偏见的,只因为我们研究传统艺术作品时,很少考虑社会责任也卷入到了它们的创造中。我们假定审美目标的确“超越”了产生了它们的文化,因为它们对于我们的意义,只是现代技术统治社会的一个部分而已。我们对荷马的史诗,莎士比亚的戏剧,或者狄更斯的小说的欣赏,仅仅是微不足道地与口语历史的传统,与伊丽莎白通俗剧院的传统,或者与连载的通俗罗曼史的传统有所联系,而事实上那些作品参与了这些传统。美学传统的历史“看门”功能已经为后代挑选出了伟大艺术作品,因而我们对它们的社会学品质就没有像对它们的形式和审美品质那么敏感。我们应该避免假设我们能够从一个单一的批评和历史距离来研究和评价我们自己文化的产品。

电影评论家罗宾·伍德在一篇名为《意识形态、类型、作者》的文章中表示了对于类型研究中这些批评的失察的担忧:

* 本文选自 Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System* (New York: Random House, 1981)。中文版见冯欣译《好莱坞类型电影》,上海:上海人民出版社,2009年。

① Paul Rosenfield, “Lucas: Film-maker with the Force”, *Los Angeles Times* (June 5, 1977), “Calendar” section, p. 43。

已有的类型研究倾向于把各种类型当作是“被赋予的”和不连续的,并寻求按照主题等元素来说明它们,定义它们;如果类型理论要变得丰富起来,我们需要问些什么,我们需要的是少问什么?多问一些为什么?我们如此习惯于类型,以至于这个现象本身的特性却很少被注意到。^①

正如伍德指出的,类型研究已经脱离类型从中产生的那些条件,并倾向于把它看作是一个孤立的、自足的惯例系统。结果,类型研究就会很少注意到观众和制作系统在程式化惯例和参与到它们的进化发展之中的角色。

如果我们能够用一种更宽广的社会文化视角来补充传统类型分析的狭隘评论,类型研究也许会更丰富。因而,我们可以把一部类型电影看作不仅仅是某些电影制作者的艺术表达,而且更是艺术家与观众之间用以赞扬他们集体的价值和理想的合作。事实上,许多品质传统上被看成是艺术缺点——例如心理上静态的主人公或者可以预见的情节——被考察成为类型的仪式性叙事系统的组成部分时,它们呈现出了一种重要的不同价值。如果我们真的要解释好莱坞类型的为什么,我们必须注意它们共享的社会功能和它们的形式惯例。一旦我们考察了这些共享的特征,我们就可以专注于一个特定类型及其电影了。

作为系统的类型

或许我们应该从表明电影类型研究和它的前辈文学类型研究的基本区别开始。在文学研究中,类型的分类实际上一一直用于虚构作品(或者诗歌,或者戏剧),它代表着评论家或历史学家根据他们自己主观标准来组织主题的成果。文学分析因而倾向于以与那些生产和消费它们的毫不相干的方式来处理它们的主题。商业电影则不是这样,因为电影的生产和消费的本性,识别电影类型很少涉及到在文学中识别时的主观、解释效果。电影类型不是由分析家来组织和发现的,商业电影制作本身的物质条件的结果,流行的故事就这样一再变化并不断重复,只要它们能满足观众的需求并为制片厂赚来利润。

这种区分的意义是双重的。首先,它显示了电影类型是“享有特权的”电影故事形式——就是说,只有少数电影故事因为它们独特的社会和/或者美学品质被改进成程式。其次,作为观众和制片厂互动的产物,电影类型逐渐地使它自己在文化中留下印迹,直到它成为一个耳熟能详的、富有意味的,可以被称之为类型的系统。观众、电影制作者和评论家都知道这部影片被称为西部片或者那部被称为歌舞片意味着什么,而这种知识是以与这个媒介本身的互动为基础的——它不是某些专断的评论或者历史组织的结果。

界定一个流行电影故事程式就是要识别出它作为一个连贯的、饱含价值观念的叙事系统的地位。对于生产和消费它的人来说,它的意义是一目了然的。通过不断地接触个别的类型电影,

^① Robin Wood, "Ideology, Genre, Auteur", *Film Comment* (Jan-Feb 1977), p. 47.

我们就会了解角色、场景和事件的特定类型。结果,我们就会理解这个系统和它的意义。我们有规则地积累起一种叙事电影的格式塔(gestalt)或者“头脑装置”(mind set),它是一种被结构化了的类型典型活动和态度的精神图像。因而,所有我们对于西部片的经验给了我们一种对于特定类型的行为和态度系统的直接的概念,完整的印象。

因为电影类型本质上是一个叙事系统,它可以按照它的基本结构成分来考察:情节、角色、场景、主题、风格等等。可是,我们应当很小心地维持在电影类型与类型电影之间的区别。当类型作为一种在电影制作者和观众之间的默认的“契约”而存在,类型电影就是一个给予这样的契约以荣耀的实际事件。讨论西部片类型要处理的既不是一部单独的西部片,甚至也不是所有的西部片,而是确认了西部片电影身份的惯例系统。

就某种意义上来说,一个电影类型同时是一个静态又是一个动态的系统。一方面,这是一个关联到叙事和电影成分的熟悉的程式,其目的在于不断地重新考察一些基本的文化冲突:比如,有人也许会主张所有西部片在详述美国的基本仪式时,都面临着同样的基本议题(边缘地区的驯化,对主人公坚韧的个人主义的颂扬,主人公与边缘社区的冲突等等),以及轻微的形式变动并不会改变那些固定的主题特性。另一方面,文化态度的变化、新的有影响力的类型电影、工业的经济情况等等,持续地改进着任何一种电影类型。同样地,它的本质也是持续地进化着的。例如,西部片主人公从法律和秩序的代理人到离经叛道的亡命之徒或者职业杀手的发展,反映了这个类型的真正变化。有人甚至主张“西部片”这个词在今天所意味着的东西已经和二三十年前的已经不一样了。

因此,类型经验就像其他经验一样,是按照特定的基本知觉过程来组织的。当我们不断地经受同样的经验类型,我们会发展出一种期待,随着期待不断地增强,它们会趋向于凝固到“规则”之中。这个过程在任何文化中最明显的例子就是比赛。一场比赛就是一个不变的规则(棒球中的三击)和决定比赛性质的要素所构成的系统。然而在体育中没有两场比赛是一样的,而在理论上,在规则所提供的“竞技场”里可以产生无穷多的变化。同样,传统或者流行音乐的某些风格就包含了在个别曲目或者在个别曲目之间的变奏曲方法。例如,在民谣和布鲁斯传统中,许多作品就是从一个很少的特定和弦中产生出来的。

在电影类型和其他文化系统之间的相似事实上是无穷无尽的。这个例子所突出的东西似乎是任何“种”(“species”,或者“genus”,类型[genre]的词根)的双重性,也就是,它既可以被它的规则、要素和功能(通过它固定的深层结构)所确认,也可以相反地被组成这些“种”的个别成员(通过它动态的表层结构)所确认。

想想西部片或歌舞片或黑帮片。也许你想到不是任何个别的西部片或歌舞片或黑帮片,而是一种动作和态度、角色和场景含糊地界定了的混合物。因为当一个人看了越多的类型电影,他会很少通过它的个别影片,而是更多地通过它的深层结构、规则和惯例来与这个类型沟通,正是这些东西使这部影片成为一部西部片而那部影片成为一部歌舞片。这种在深层和表层结构之间的区分——在一个类型和它的影片——给任何类型研究提供了概念的基础。我们也许会用来更好地理解这种区别的所有的相似点之中,最富于启发性的莫过于“最深的”人类结构:语言。

语言的类比

对人类天赋的不是口头的言语活动,而是构成语言——即一套和不同的观念相当的不同的符号——的机能。

——费尔迪南·德·索绪尔(Ferdinand de Saussure)^①

在其他事情当中,商业电影是一个交流系统——它构建并传送意义。在它的整个历史之中,“电影的语法”(the grammar of film)和“电影的语言系统”(the cinematic language system)之类的隐喻性短语已经暗示了电影交流和口头交流是可以比较的,尽管这种比较的范围和有效性是有限的。最近,电影—语言的类比已经在符号学(semiology)不断增长的领域中引发了全新的兴趣,符号学是一个企图把人类互动当作一个社会 and 人际交流系统的巨大网络来研究的科学。符号学是瑞士语言学家费尔迪南·德·索绪尔最早提出的,他认为语言为文化含义的研究提供了“主导模式”。根据索绪尔的观点,口头语言是被所有文化共享的一个符号系统;它的基本结构弥漫到每一个社会交流系统。

语言研究及其术语是类型研究的一个隐喻,这应当是很明显的。通过涉及到票房“反馈”的“交换循环”,制片厂和大众观众有了真正的“对话”,并由此逐渐改进电影“话语”的“语法”。因此,类型是可以像语言一样,作为一种形式化的符号系统来研究的,这个系统的规则是有意识地或者其他方式通过文化共识被消化的。我们对任何电影类型的规则的共有知识使得我们能够理解和评价个别的类型电影,正像我们对英语语法的共有知识使得我们能够写作这个句子并且你也能够解释它。在语法和用法之间的区别很接近深层结构与表层结构之间的区别,它源起于索绪尔对口头言语活动中语言和言语的区分。对索绪尔来说,说话者与听者对构成语言系统的语法规则的共有知识使得他们能够发展和理解个别的言语的真正无限的范围。美国语言学家诺姆·乔姆斯基(Noam Chomsky)用能力(competence)和运用(performance)来描述这种区别;他认为应该在我们固有的说和理解的能力与我们实际上行动能力之间做出区分。^②

如果我们把这些观念延伸到类型研究,我们也许就会把电影类型看作是一个特别的语法或者表达规则和结构的系统,以及把类型电影看作是这些规则的显现。当然,电影不同于语言的地方在于,我们的口头言语能力在从说话者到说话者都是相对一致的,而我们的类型能力就变化很大了。如果我们每一个人同样了解好莱坞成千上万的类型电影,那么批评理论也许就很容易构建了。但是很明显,并不是每个人对流行传播最广泛的类型有着最低限度的了解,更别提对比如

^① 索绪尔的《普通语言学教程》1916年初版于巴黎,索绪尔在该书中提出符号学研究是“一门研究社会生活中符号生命的科学”,并且概述了符号学的一般原则(语言/言语、能指/所指等),再版于Richard and Fernande DeGeorge编辑的*The Structuralists: From Marx to Lévi-Strauss*(Garden City, N. Y.: Doubleday and Co., Inc., 1972), pp. 58-79。本文的参考部分见于DeGeorge版, p. 62。

^② 乔姆斯基对这种区分最为清晰的描述见于*Current Issues in Linguistic Theory*(The Hague: Mouton Publishers, 1964)。

60年代的“海滩电影”(beach-blanket movies)或者70年代的“汽车追逐电影”(car-chase movies)这种次级类型(subgenres)的模糊的构建的乐趣了。

此外,口头言语活动系统在本质上是中性的和无意义的,电影类型却不是这样。不管是从历史的角度,还是从社会的角度,作为一个系统,英语语法并不是有意义的。它是由说话者操控才产生意义。相反,电影类型的形成正是因为它作为一个富有意味的叙事系统的文化意义。口头陈述代表着说话者把中性的成分组织成一个有意义的模式,而类型电影代表着用原创的方式来组织一个熟悉的、有意义的系统的成果。

语言类比另一个有趣的方面是对语法和用法之间的张力的关切。语言中的语法是绝对的和静态的,本质上不能因为日常用法的范围和乱用而改变。可是在电影中,个别的类型电影似乎有能力影响整个类型——一个言语有潜力改变支配着它的语法。甚至在电影技术中(例如宽银幕对西部片的影响或者彩色印片法[technicolor]对歌舞片的影响),我们可以看到个别的用法既影响了观众,也影响了其他电影制作者,因而也鼓励他们对于类型契约进行重新谈判。无论某些静态的核心深层结构是否存在,这种结构定义了类型并在某种意义上躲避时间变化的效果,我们都不能忽略在类型表层的形式上和内容上的逐步变化(显示在个别的类型电影中)。类型会演变,并且会由于商业通俗媒介的需求而演化得十分急速。但是,不管这种演化代表的仅仅是在表层结构的掩饰性改变(相当于时尚的陈词滥调或者口头言语活动中的方言),或者它是否反映了在深层结构的实质性改变(类型系统本身),至少就现在来说,这是一个有待解决的问题。

电影—语言类比的最终价值,也许在于一种方法或者方法论模型。这就是,语言和类型之间作为一种交流系统的类似,应当鼓励分析者用语言学家处理个别言语的同样方法来处理个别的类型电影。与所有的意指系统一样,语言和类型本质上存在于它们使用者的头脑里:没有一个对英语语法的研究或者对电影类型的研究能够完全描述这个系统。在这个意义上,研究电影类型并不像一个六岁的合格英语说话者去学校学习英语语法。在每个例子中,我们研究这个系统,它都是我们现有的能力的基础。

在所有激发类型评论家的可评估因素中,我们不该忽略评论,虽然它实际上与语言学家不大相关。语言学家关切的是我们口头地交流意义的过程;任何对那种交流的质量的关切都归入到修辞学的领域。同样,电影类型评论家必须既是语言学家又是“修辞学家”——就是说,他或者她关心的既是过程又是所有类型交流的质量。评论家通过观看和阐释电影以及指出相似处来发展能力,一种对于类型的熟悉度。最终,他或者她关心的是认出、欣赏和清晰地指出这些电影中的差异。作为评论家,我们理解类型电影是因为它们与其他影片的相似,但是我们欣赏它们是因为它们的差异。所以,一个类型电影制作基本语法的轮廓应该优先于对类型中个别电影的任何评论分析。

走向电影类型的语法

眼下,我们处在出发点(看电影)和目的地(欣赏并清晰指出差异——也就是成为评论)之间

的某个地方。只有当我们开始系统地考察电影,当我们认识到系统是一部个别影片“产生意义”的地方,我们才能欣赏差异。到现在为止,我们已经从一个非常表面的角度考虑了包含在好莱坞电影制作中的商业和形式系统。为了把焦点缩小到对好莱坞类型运作的考察上,我们将开始理解在实际生产中商业和形式的系统如何被意识到。类型生产本身应当在三个清晰的调查层面上来处理:那些真正被所有类型电影(由此也被所有的类型)所共享的特征,那些在每个个别类型中被所有电影所共享的特征,还有那些把一部类型电影与其他电影区分开来的特征。

我们最终目标是洞悉类型电影的特质,它的社会 and 美学价值。为了做到这一点,我们将尝试去检视它与各种各样形成了它的系统之间的联系。例如,为了考察一部像《搜索者》这样的影片,把确认它属于一个特定类型的形式特征孤立起来是不够的。把那些使它出众的元素孤立起来也是不够的。首先,我们必须洞悉那些使这部影片成为类型影片——确实是西部片形式本身——的特性。为了重复伍德的发现:我们如果习惯于用熟悉的电影叙事类型来处理影片,以至于我们倾向于把这些类型彼此孤立起来,因而忽略了许多它们共享的社会和美学特征。在考虑作为个别的叙事系统的西部片、黑帮片、歌舞片和其他好莱坞类型之前,我们将讨论确认这些形式作为类型的品质。

一部类型电影事实上就像任何故事一样,可以按照它的基本叙事成分来考察:情节、场景和角色。这些成分对于通俗观众来说有着非常特殊的地位,因为它们在一个熟悉程式中的存在,会陈述并再次肯定观众的价值和态度。因而,类型电影的叙事成分假定了一个预先规定的主题意义,它截然不同于非类型叙事。每部类型电影以一个熟悉的社会社区外观的方式赋予一个特定文化语境以实质——沃肖称之为指涉领域。这种类型语境绝不仅仅是物理场景,某些类型评论家曾主张以此来定义类型。美国边缘地区或者城市黑社会远远不是一个确认西部片或者黑帮片的物理的场所;这是一个文化环境,在这里固有的主题冲突栩栩如生地上演着,强化着,并由熟悉的角色和行动模式来解决。虽然所有戏剧都建立了为冲突所干扰的社区,在类型电影中社区和冲突都是被惯例化的。最终,我们对所有类型的熟识似乎更少地依赖于辨认特定的场景,而是更多地依赖于辨认特定的戏剧冲突,我们把它与行动和角色关系联合起来。事实上有一些类型,像歌舞片和神经喜剧片,我们首先是通过行动和态度的惯例来确认的,它们的场景从一部影片到下一部影片变化非常大。

从这个观察形成了一个初步的可运作的假设:电影类型决定性的、识别的特征是它的文化语境,它的由相互关联的角色类型所组成的社区,他们的态度、价值和行动使内在于那个社区的戏剧冲突变得有血有肉。类型社区很少是一个特定的地方(尽管它可能是,比如西部片和黑帮片),它更多的是角色、行动、价值和态度的网络。每个作为独特文化社区的类型的地位都是由于好莱坞的制片厂制度得到增强,因为每个类型语境都是由导演、编剧、制片人、演员、场景、摄影棚甚至制片厂本身的专门团队整合出来的。(想想华纳兄弟的在30年代的黑帮片和米高梅在40年代的歌舞片的大量制作。)

对于电影制作者,一种类型代表一个表达的范围,而对于观众,则是一个体验的范围。电影制作者和观众对类型的表达范围都是敏感的,因为先前的类型经验已经融入到一个满载价值的

叙事惯例的系统之中。正是这个惯例系统——熟悉的角色表演着颂扬熟悉的价值的熟悉动作——代表了类型的叙事语境,它的富有趣味的文化社区。

图像志:意象与意义

不同的类型社区——从古老的西部到城市黑社会到外太空——提供了一个戏剧展开的舞台,也提供了一个颂扬特定行为和价值的重要领域。为了陈述任何类型社区中的实物和角色的内在意义或者本质含义,我们要考虑类型的图像志(iconography)^①。图像志包含了由一个流行故事的不断重复而产生的叙事和视觉编码的过程。例如,西部片中的白帽子或者歌舞片中的高帽子就是有其意义的,因为它在叙事系统中提供特定的象征功能。

这个编码过程发生在所有电影中,因为电影故事讲述的本质就是在故事发展时把它指派给“空的图像”(bare images)。例如,在《公民凯恩》的最后一场戏中,燃烧的雪橇和“禁止入内”标志的象征回响是由于影片叙事过程的累积效果而产生的。《公民凯恩》中的这些效果在单部影片中积聚,在我们观看这部影片之前是没有意义的。

相反,类型图像不仅通过它在个别类型电影中的使用来呈现意义,而且还把那种用法联系以整个类型系统本身来呈现意义。西部片的白色马匹和帽子在一个角色开口说话或者行动之前就确定了他的身份,这是因为我们先前对于戴白帽子和骑白马的人的经验。当然,更为有趣和吸引人的类型电影绝不仅仅是传送完整无缺的符码——就像许多30年代的B级西部片,它们看起来几乎完全一样——而是操控符码来加强它们的主题效果。

想想《双虎屠龙》中主要角色的服装符码。在影片中,吉米·史都华(Jimmy Stewart)扮演兰塞姆·斯托达德,一个东部长大的律师,他一心要开化叫兴伯恩的西部社区。电影开始时,斯托达德找到了洗碗的工作(兴伯恩不需要律师),一直穿着一条白色的围裙——甚至在他与利伯特·瓦兰斯的高潮枪战的时候也是如此。李·马文(Lee Marvin)扮演典型的西部反面主角利伯特·瓦兰斯,他受雇于当地的牧场主人,其工作是阻止州自治和在牧场里围栅栏,他穿着黑色皮衣,带着镶银圆头黑皮鞭。调停这两个敌对人物的是汤姆·多尼芬(约翰·韦恩[John Wayne]饰演),一个有超凡魅力的当地牧场主,他认同州自治。多尼芬最终为了救斯托达德而杀了瓦兰斯,因而就使得斯托达德获得了政治业绩,并且担任了社区领导者的角色。在整部影片中,多尼芬的穿着是黑色和白色的各种各样的搭配。他的衣服反映了他作为最终的社会秩序的杀人任务承担者的暧昧角色。当然,导演福特通过操作不止于西部服装图像志的大量手法来发展多尼芬的悲剧角色,但这个例子指出了电影制作者运用类型已经建立起来的视觉符码来创造复杂的叙事和主题的情境。

类型的图像志不仅包括了叙事的视觉符码,同样也显示了主题价值(白色、开化、善良相对于

^① 图像志是把艺术品中的形象、主题和题材等加以鉴定、描述、分类、解释的学科,它不同于对艺术品的进行整体考察的图像学(iconology),但两者之间有着很深的联系。——译者注

黑色、无政府状态、邪恶,还有暧昧的白与黑)。我们在西部片中区分穿着白衣服和穿着黑衣服的角色,或者在歌舞片中区分那些唱歌跳舞的人和那些不唱歌跳舞的人,这些区分反映了内在于这些社区的主题冲突。因为视觉编码在叙事的和社会的价值,它也延伸到了类型电影制作的非视觉层面。这样的元素,比如对白、音乐甚至是演员阵容,都可能成为类型图像志的关键组成部分。

比如,想想刚才描述的影片中的演员阵容的合适性(史都华扮演天真的理想主义者,马文扮演狂乱的无政府主义者,韦恩扮演坚忍克己的中间人物),或者想想特定电影明星往往与特定的类型联系在一起。凯瑟琳·赫本(Katharine Hepburn)、弗雷德·阿斯泰尔(Fred Astaire)、琼·克劳馥(Joan Crawford)和亨弗莱·鲍嘉(Humphrey Bogart)已经成为类型意义生产系统的重要组成部分。当我们把鲍嘉看作是典型的硬汉侦探或者把阿斯泰尔看作是最佳的、无拘无束的、自信的歌舞人,我们在想的不是这个特定的人或者任何单个的银幕角色,而是一种银幕个性——也就是,一种在每一个个别影片中有效地超越了其角色的态度性质的姿态。

类型的图像志反映了价值系统,这个价值系统定义了它的特定文化社区并且弥漫到构成它的实物、事件和角色类型之上。每个类型内含的价值和信仰系统——它的意识形态和世界观——决定了它的角色的演员挑选、它的问题(戏剧性冲突)和这些问题的解决方法。实际上,我们也许会把电影类型定义为,特别是在它们发展的早期阶段,社会问题—解决的操作:它们再三地面对特定文化社区中的意识形态冲突(反向的价值系统),通过主要角色的行动提出了各种各样的解决方法。因此,每个类型的问题—解决功能影响了它独特的形式和概念的身份特征。

角色和场景:冲突中的社区

在讨论好莱坞电影类型的语法(或者惯例系统)时,指出这一点很重要,激发制片厂改进故事程式的物质经济(material economy)转化成为针对电影制作者和观众的叙事经济。每种类型结合了一种叙事的速记法,这样,重要的戏剧冲突可以得到强化,并且可以通过已经建立起来的行动模式由熟悉的角色类型来解决。这些戏剧冲突本身是每一个类型的识别特征;它们代表着美国文化某些社会的、历史的甚至是地理的(比如在西部片里)层面被转化到了事件和角色的核心之中。

尽管戏剧冲突是类型“社区”的基础,我们不能单独地通过它的物理场景来确认那些社区。如果电影类型单独地由场景来确认,那么我们会把比如黑帮片、后台歌舞片和侦探片等这些完全不同的形式都包括进一个“城市”类型中了。因为场景为那些由参与者的行动和态度所决定了的冲突提供了舞台,我们必须要在确认任何类型时注意它们产生的类型角色种类和冲突。我们也可能考虑一个类型社区还有它关联到价值系统的角色,这个系统既定义了问题又最终诉求解决问题。

在一个类型中作为社会问题显现的东西在另外的类型中未必就是一个问题。法律和秩序在黑帮片和侦探片类型里是一个问题,但是在歌舞片里就不是。相反,求爱和婚姻在歌舞片里是个问题,但是在黑帮片和侦探片里就不是。个人主义在侦探类型(通过主人公的职业和世界观)和

黑帮片(通过主人公的生涯和最终的死亡)里是被颂扬的,而歌舞片里的主要角色却在最终的浪漫拥抱中折衷了他们的个性,从而表明了他们要被融合到社会社区的愿望。在每个类型中,角色的身份认同和叙事角色(或者“功能”)是由他们与社区和它的价值结构所决定的。同样的,类型角色在心理上是静止的——他或者她只是一种态度、一种风格、一种世界观,还有一种预先决定的并且在本质上不变的文化姿态的肉体化身。牛仔或者印第安人,黑帮匪徒或者警察,小伙子或者玩偶,类型角色是他或者她在社区中的功能和地位所确认的。

类型主人公的静态愿景(vision)——实际上是所有熟悉的角色种类的主人公的——有助于定义社区以及使文化冲突更富有生气。例如,不管西部片主人公社会的或者法律的立场如何,他必然是一个蛮荒之地中的文明代理人。他既代表着社会秩序,也代表象征着西部环境的威胁性的野性。因而,他活生生地体现了这个社区固有的充满戏剧动力的品质,他提供了观众能够面对的类型冲突的戏剧性媒介。

这种方法也使我们能够在诸如黑帮片和侦探片这种表面上相似的“城市犯罪”程式之间做出区分。通常,两种类型都设置在当代城市环境中,并且都主要处理在社会秩序与无政府状态之间,以及在个人道德规范与社会利益之间的冲突。但是,因为类型主要角色特有的态度和价值,这些冲突在每种类型中承担着不同的地位并且得到相应地解决。侦探像西部人一样代表着处在夹缝中的人,他在秩序力量和无政府状态之间进行调停,然而又在某种意义上与每一方都保持着距离。他选择建立自己的价值系统和行为符码,这些碰巧(几乎都是偶然地)与社会秩序的力量一致。但是,侦探在电影结尾都可以预见地回归到他的办公室,并且拒绝被他最终服务的社会的价值和生活方式所同化,这再次证实了他的——还有类型的——暧昧的社会姿态。相反,黑帮片很少显示主题的暧昧性。黑帮匪徒把自己与犯罪力量和社会无秩序状态捆绑在一起,所以,他的社会角色以及他与社区福祉的冲突,这些都要求他最后毁灭。

所有电影类型都要处理一些对社会秩序构成威胁的形式——暴力或者其他东西。然而,正是主要角色的态度和他们的行动所促成的解决方法,最终区分了各种各样不同的类型。不过,在各种场景和冲突之间有一个重要的区别。特定类型(西部片、侦探片、黑帮片、战争片等)的冲突是内在于环境的,它反映出对于它的控制的物质和意识形态的挣扎。这些冲突由单个的男性主人公或者由一个集体(战争、科幻、骑兵、某些最近的西部片)来具体呈现并且解决。另外的类型的冲突则不是内在于场景的,而是价值、态度以及它的主要角色和他们所居住的“文明化的”场景之间的冲突的结果。这些类型中的冲突(歌舞片、神经喜剧片、家庭情节剧)常常是由“一对”主人公来具体呈现出来——通常是一对情侣,他们的求爱很复杂并且最后在意识形态上得到解决。歌舞片场景也许是南太平洋岛屿或者百老汇剧院的后台,但是我们通过某些性别和职业的冲突,也通过我们对由它的“明星”扮演的角色类型的熟悉,马上与这部影片联系在了一起。

因此,并不是歌舞表演本身把这些电影界定为歌舞片。比如许多西部片和黑帮片含有歌舞表演,却仍然不会与歌舞片搞混了(如西部片《道奇城》[*Dodge City*, 1939]和《赤胆威龙》,黑帮片《喧嚣的二十年代》[又译为《私枭血》, *The Roaring Twenties*, 1939]和《金钻盟》。边缘地区酒馆和黑帮的地下酒吧也许在它们各自社区中是惯例的场景,但是它们娱乐表演功能显然与中心主题

关系不大。不过,在像《飞燕金枪》(*Annie Get Your Gun*, 1950)、《哈维女郎》(*The Harvey Girls*, 1946)和《俄克拉荷马之恋》(*Oklahoma!*, 1955)之类的“歌舞西部片”中,戏剧冲突的本质和解决如同人物塑造一样,很明显地经由歌舞片程式来表达。比如在《哈维女郎》中,叙事中心围绕许多女人——包括朱迪·加兰(Judy Garland)和赛德·查理斯(Cyd Charisse),她们应当为我们提供一个类型线索——来开发,她们移居西部在一家饭店中工作。某些西部片惯例一开始就出现了:女孩们被告知要登上去往西部的火车“你们正把文明带到西部……你们正把秩序带到西部”;后来,在这些“哈维女郎”和当地饭店女孩之间有一个滑稽的争吵。但是,西部片类型的基本特性(单独的男性主人公在一个意识形态上不稳定的环境中对野性和物质暴力的威胁做出回应)并不是这部影片的基础。一旦角色和冲突被建立起来,场景可能会是巴黎或者纽约或者奥兹国(Oz)。

正如我希望这些例子所说明的,在发展戏剧冲突时,不同的好莱坞类型操控角色和社会场景的方法完全不同。我们也许可以考虑在确定空间的类型和不确定空间的类型之间,以及在意识形态上竞争的背景的类型和意识形态上稳定的背景的类型之间,做出区分。在确定空间的类型(西部片、黑帮片、侦探片等)中,我们有一个象征性的行动舞台。它代表了一个文化领域,基本价值在这个领域中处于持续冲突的状态。在这些类型中,争夺本身和它必要的舞台都是“确定的”——特定的社会冲突在熟悉的场景里依据一个指定的规则和行为符码系统暴虐地上演。

确定类型中的图像志舞台由单独的或者集体的主人公进入,他们开始时依照它来行事,最后他们会离开。这种进入—离开的母题(entrance-exit motif)在由一个单独主人公为特征的类型中频繁发生:比如,西部人物进入到一个偏远的社区,排除(或许引起)了生存的威胁,并最终策马“奔向夕阳”;侦探接了案子,调查案子,又回到办公室;黑帮匪徒被引荐给城市罪犯,升到权力之巅,最后被杀死或者被投入监狱。在这些类型中,单独的主人公在应付他充满戏剧动力的竞争世界时,具体体现了一种固执的,本质上是静态的态度。

比较起来,不确定空间的类型常常有一对(因而是动态的)主人公,假借是居住在“文明”场景中的情侣,比如在歌舞片中,神经喜剧片和社会情节剧中。在西部片、黑帮片和侦探片中,决定了行动舞台的物质和意识形态的“竞争”并不是这里的主题。相反,不确定空间的类型具体表现为一种文明的、意识形态上稳定的环境,比起高度惯例化的价值系统,它很少依赖于一种高度符码化的空间。在这里,冲突不是来自于在控制环境上的争斗,而是来自于让主要角色的观点符合别人的,更常见的是,符合更大社区的观点。

不像确定空间的类型,这些类型依赖于从浪漫的对抗到最终的拥抱的进程。接吻或者拥抱标志着这对情侣融合进了更大的文化社区。另外,这些类型使用图像志惯例来建立社会场景——例如歌舞片中有着熟悉表演者的前舞台或剧院舞台,或者情节剧中压抑的小镇社区和家庭。但是,因为类型冲突起于态度的对立(通常是男性—女性)更多于起于物质的冲突,所以这些电影中的编码就趋向于更少的是视觉的,而更多的是意识形态的和抽象的。这也许可以说明它们很少受到类型分析家的注意的原因,尽管它们受到十分普遍地欢迎。

最终,不确定的、文明的空间的类型(歌舞片、神经喜剧片、社会情节剧)与确定的、竞争的

间的类型(西部片、黑帮片、侦探片)或许可以根据它们不同的仪式功能来区分。前者倾向于颂扬社会融合的价值,而后者则支持社会秩序的价值。前者倾向于把态度上不稳定的这对恋人或者家庭单位抛入到一些有代表性的美国社会的缩影之中,因此他们情感的和/或者情爱的“结合”反映了他们融入到了一个稳定的环境之中。后者倾向于把一个单独的、狂暴的、态度上是静态的男性抛入到一个熟悉的、可以预见的环境之中,用来考察争夺控制的反对力量。可是,在做这样的区分时,我们不应忽略这些类型共享的社会功能。在处理基本的文化冲突以及颂扬也许可以解决这些冲突的价值和态度时,所有电影类型代表了电影制作者和观众共同协作“驯服”那些实际上的和想象中的野蛮人,正是他们威胁着我们日常生活的稳定。

情节结构:从冲突到解决

作为一个通俗电影观众,我们共有的需要和期待把我们拖进电影院。如果我们是因为类型电影而被拖到那里,那么我们对于仪式十分熟悉。在它对基本文化冲突的生动呈现和解决中,类型电影颂扬我们集体的感受,它为商讨社会冲突提供了一系列的意识形态策略。冲突本身的重要性(和戏剧性)要足以保证我们反复到电影院去。在一个类型中的电影代表着一个文化议题中各种各样的变化,它会利用各种各样达到叙事解决的方法,但是,那个结局往往和它的社区以及它的角色一样对我们很熟悉。(想想看,我们意识到了,甚至在类型电影刚刚开始的时候,卡格尼英勇的黑帮人物将会得到他所要的东西或者屈赛和赫本到电影结束时将会停止他们令人愉快的敌意并且拥抱,我们会感到多么的不舒服。)

实际上,每种类型叙事最为重要的特点就是它的解决方式——就是说,它解决的成果,即使是暂时的,这种冲突已经破坏了社区福祉。例如,尽管西部片与大部分观众有着历史和地理的距离,但是它仍然面对真正的和直接的社会冲突:个人对社区、城镇对荒野、秩序对无政府状态等等。如果说这些冲突中有任何的逃避现实的色彩的话,那就是它们不断地断言这些冲突能够被解决,这些似乎是永恒的文化对立都能够顺利地为了更大的社区而被解决掉。

在一部好莱坞西部片当中,事实上是在任何好莱坞类型电影当中,情节发展有效地被场景和角色所置换:一旦我们认出熟悉的文化舞台和表演者,我们就会非常确定游戏如何玩下去,以及它将如何结束。因为非类型叙事的角色、冲突和解决方式是不熟悉的和不可预知的,比起先前的“真实世界”(人和社会)经验,我们很少会和先前的电影经验商讨。很明显,为了制造意义,类型叙事和非类型叙事都必须在某种程度上依赖真实世界,同时也依赖先前的叙事电影的经验。不过在类型电影中,冲突和解决方式的可预见性倾向于把我们的注意力从线性的、因果关系的情节上转移开,它把注意力重新定向到冲突本身和它所代表的对立的值系统上。不是一组线性的事件链通过一个单独的主角的变化着的感知来组织,而是类型电影的情节在描绘一些文化对立的强度,它最终用一种可预见的方式来解决。

因此,我们可以用以下几点来描述类型电影的情节结构:

带着固有的戏剧冲突的类型社区的建立(通过各种各样的叙事和图像志的线索);
 通过类型角色的明星组合的行动和态度来具体显现那些冲突;
 通过传统的情境和戏剧对抗来强化冲突,直到冲突达到危机的程度;
 用消除物质的和/或者意识形态的威胁的方式来解决危机,并由此而颂扬(临时的)秩序井然的社区。

在这个情节结构中,线性发展是从属于对立的叙事策略并且由这种策略来限定的。对立的
 价值系统既可以由一个人,也可以由一个集体来调停,他会消灭对立系统中的一个。否则,这
 些对立真的由一对主人公来具体化,他们的(通常是浪漫的)结合标志着它们的综合。在每个实
 例中,解决方式一出现,即使仅仅是临时地,在某种程度上就会冲击大众观众的集体感受。

在它们程式化的叙事过程中,类型电影颂扬最为基本的意识形态戒律——它们通过激烈的
 冲突、矛盾和暧昧,来检查并且肯定“美国精神”。类型电影不仅在我们文化的过去与现在之间
 建立一种连续感(或者在现在与将来之间,比如科幻片),而且类型电影还试图消除它们之间的
 差别。作为社会仪式,类型电影的功能在于停止时间,在一个稳定的和不变的意识形态位置上来
 描绘我们的文化。这种态度在类型主人公身上——和好莱坞明星制度本身——具体体现出来,
 并且在由主人公的行动而导致的解决方式中被仪式化。不管是历史的西部片,还是未来主义的
 幻想,类型电影颂扬的都是某些不可亵渎的文化特质。

最终,任何类型的持续成功至少要依赖于两个因素:它反复处理的冲突的主题诉求和重要性
 以及它在适应观众和电影制作者对待这些冲突的变化态度上的灵活性。例如,这些在西部片主
 人公的身份中就可以看得到,他既是坚忍不拔的个人主义者,也是不断地抵制着他的个人主义的
 文明的代理人。在过去七十五年中,对立程度的演化一直与我们文化感受中的变化相适应。或
 者想一想文学的和电影的科幻类型,它对40年代晚期和50年代早期的流行心态十分了解。这
 个类型清晰地说出了伴随着原子能的发展和星际旅行的展望而来的冲突和焦虑。因为科学幻想
 题材处理的是如此专门化的文化冲突——基本上都带着人类知识和科学实验的局限和价值——
 它被认为比西部片更没有灵活性,但在论题性上丝毫不差。然而,每个类型都有一个固定的内
 核,它显示了这个类型的主题对立或者反复涉及的文化冲突。贯穿这些年的是,每个类型动态地
 演变着,就像是它的个别电影操控着这些对立。如果我们把类型看作是一个问题—解决(problem-solving strategy)的策略,那么,固定内核可以被认为是问题,而解决的多样性(叙事解决)则可以被认为是它的动态的表层结构。

在这个意义上,类型的基本文化对立或者固有的戏剧冲突代表着它最为基本的、决定性的特
 征。任何类型的持续受欢迎说明了这些对立无法解决的和不可协调的本质。解决涉及到一个戏
 剧结束的点,在这个点上一个对冲突的妥协或者临时解决方案被投射到一种文化和历史的永恒
 之中。在竞争的空间中,威胁性的外部力量作为一种意识形态威胁以暴力的方式被破坏和消除;
 在没有竞争的空间中,核心恋人的自发行为社会抑制力的缺乏,都被一种驯化的对等物以浪漫
 爱情的名义戴上笼头,套上缰绳。在每个空间中,哲学的或者意识形态的冲突都被“翻译”成情

感术语——暴力的或者性的,或者两者兼具——从而得到解决。在前者,情感的解决是外化的,在后者,它是内化的。尽管如此,这种解决方式并没有解决基本文化冲突的功能。冲突仅仅是被重塑到情感的语境中,在这里它可以被迅速地,不一定是符合逻辑地,解决。

作为一种规则,类型的解决方式通过一种简化的过程来运作:两极的对立要么被其中一端的力量消除(在确定的、竞争的空间中),要么通过融合把两种力量变成一个单位(在不确定的、文明的空间中)。确定空间里的竞争往往是物质暴力的。常常见到的是,在冲突解决之前,往往是戏剧张力要多于动作。暴力的解决方式通常帮助社区吸收它的价值系统,但主人公却很少能做到这一点。事实上,他对维持他的个性的坚持成为了一个重要的主题宣言。因此,这些电影常常含有一种双重的颂扬:主人公坚定不移的孤立主义抵消了类型对于理想的社会秩序的颂扬。

在黑帮匪徒的死亡、西部人物的没入夕阳、侦探的回归到办公室,等待下一个案子这些解决方式中,存在着某种逻辑和对称。这些标准的尾声,每一个都含蓄地接受了该类型的自相矛盾的价值,所有这些似乎都围绕着个人主义和公共利益之间的冲突这个核心。这种双重颂扬的内在的暧昧是为了,至少是部分地,把努力解决一个无法解决的文化冲突的后果所形成的叙事断裂给最小化了。这种对叙事逻辑的违背本身就是所有好莱坞故事程式的基本原则,因为对“大团圆”的需求抗拒这种冲突的复杂性和深层本质。

因为社会秩序的类型总是允许个人主人公形式化他对社会融合的逃离,他对个性妥协的逃离,所以比起社会融合的类型,它的叙事断裂没有那么显著。融合类型中的文化冲突是通过主要角色的配对来显示出来的——就是说,通过他们对立的联系,常常表现为浪漫的对抗。随着他们对立的态度被融合进一个有凝聚力的单位(夫妻、家庭),冲突就得到解决,而基本的共同理想就得到了仪式化。但是,在整部电影中,抑制融合的文化矛盾——例如,在自发的个人表达与社会行为规矩之间——就不可能得到解决,如果不剧烈地颠覆角色的可信度和动机的话。

我们要假定神经兮兮的恋人的疯狂的社会行为和相互对抗,在一旦他们结婚之后,就会奇迹般地消解掉吗?或者是在整个排演过程中把歌舞表演队搞得四分五裂的冲突,在一场高潮演出之后就莫名其妙地消失吗?为了避免这些问题,为了最小化断裂感,这些类型电影通过一些正式庆典或者社会仪式综合了他们的对立:一场百老汇演出,一个订婚仪式,一个结婚典礼等等。这样,他们并没有真正地解决他们的冲突;他们通过在一个情感的高潮点时结束叙事,来重新组成他们,这也正是一对主角默许彼此的要求的时刻。“从此以后永远幸福地”生活着的暗示趋向于伪装或者掩盖与每个角色的妥协相联系的不可避免的失落。被颂扬的是他们融合到一个理想化的社会单位的集体价值。

这种失落感伴随着所有类型电影的最终解决而到来,因为类型电影的冲突有其不可调和的本质。不过,通过暴力的简化或者浪漫的结合,失落被伪装起来了。事实上在情感高潮中,它被有效地修正了。不受约束的歌舞人将变成什么,一旦电影结束,当他娶了心地善良的驯化者,我们也许会这样问我们自己——而她又会变成什么?一旦他所灌输的社会秩序最终建立起来,蛮荒之地的执法者会变成什么?除非是由电影本身发起,这些问题都是我们知道最好不要去问的。类型电影不仅投射一个理想化的文化自画像,而且它们还把它投射到历史的永恒王国之中。很

典型的是,在类型发展后期制作的电影倾向于挑战整洁的又似乎是天真的早期类型电影的解决方式,我们在考察类型演变时,将会详细地讨论这种倾向。不过,我们应该在这里指出的东西,还有被这样的解决方式一直伪装着的东西,就是在戏剧冲突双方的基本诉求。无论我们在类型电影中考察什么对立——个人对社区、男人对女人、工作对游戏、秩序对无政府状态——这些都不代表“正面”和“负面”的文化价值。就举例来说,一个类型的受欢迎程度是维系在它反复处理的“问题”的重要性上。因此,类型冲突和解决包含了价值和态度的对立系统,两者都被当代美国文化认为是很重要的。

叙事策略和社会功能:矛盾、大团圆结局和现状

为了勘查好莱坞电影类型的场景、人物塑造和情节结构,我们已经在秩序类型(*genres of order*)与融合类型(*genres of integration*)之间做了几种区分。我已经提出这两个类型种类代表了两种主导的类型电影制作的叙事策略。或许总结一下这些策略会比较有用。

某些类型(西部片、黑帮片、侦探片等)的焦点落在一个单独的男性主角上,通常是一个救赎者的角色,他在一系列竞争的空间中是戏剧冲突的焦点。这样,主人公就要调停在他的环境中所固有的文化矛盾。这些类型中的冲突是被外化的,被转化为暴力,并且常常通过消除对社会秩序某些威胁的方式来解决。这些电影中的解决在某种程度上往往是暧昧的。不管主人公在电影结尾时离开或者死去,他都没有接受社区的价值和生活方式,反而是维持他个人的特性。结合了这种叙事策略的类型,我把它命名为秩序仪式(*rites of order*)。

其他类型(歌舞片、喜剧片、家庭情节剧等)被设置在“文明的”空间,并描绘中心角色融合进社区。在这些类型中通常有一对(情侣)或者一群(通常是家庭)主角。他们个人和社会的冲突是内化的,被转化为情感语汇,他们人际之间的对抗最终屈服于秩序良好的社区的需要。融合总是通过浪漫爱情来发生。在经过最初的敌对之后,这对人在最终的拥抱中发现了他们自己。结合了这种叙事策略的类型,我把它命名为融合仪式(*rites of integration*)。

当然,在仪式之间还有相当可观的重叠,所有的秩序类型都会提出社会融合的前景,而所有融合类型都参与维持现存的社会秩序。但是,这种概括的区分的确为分析提供了一个出发点。当考察个别类型和它们的电影时,我们有一整套的设想来发展和完善。为了清晰和简化的目的,下面的表也许会有用。

秩序类型和整合类型的特征

	秩序(西部片、黑帮片、侦探片)	融合(歌舞片、神经喜剧片、家庭情节剧)
主人公	个人(男性主导)	一对/集体(女性主导)
场景	竞争的空间(意识形态不稳定)	文明的空间(意识形态稳定)
冲突	外化的/暴力的	内化的/情感的

解决	消除(死亡)	拥抱(爱情)
主题	调停/救赎	融合/驯化
	雄性符码	母性-家庭符码
	孤独的自恃	社区合作
	作为允诺的乌托邦	作为现实的乌托邦

在考察两种类型种类时,我们关注的其中一点必须是在叙事策略和社会功能之间的联系。虽然我已经提出每个类型都代表着独特的问题-解决策略,它反复处理基本的文化矛盾,但是类型并不盲目地支持文化现状。类型电影的解决也许会加强更大社会的意识形态,但是,戏剧冲突的本质和清晰度导致了那个高潮,这一点不能被忽视。如果类型发展和生存是因为它们不断地充实并重新检查文化冲突,那么我们必须考虑到类型除了加强弥漫在它们中的价值的功能外,还有挑战和批评这些价值的功能的可能性。

正像经常被提到的,好莱坞电影在非常有效地提出问题的能力上,要远远大于它们回答问题的能力。这个特征对于类型电影似乎尤为贴切。这样,类型的基本动力就是不断地与美国意识形态原则进行重新谈判。让人对好莱坞类型电影如此着迷和困惑的是,它们在同样的叙事语境中“游刃有余”,既批评又加强我们文化的价值、信仰和理想的能力。

莫莉·哈斯基尔(Molly Haskell)这样描述20世纪30年代和40年代的某些情节剧的叙事解决方式:“如此多的大团圆结局,它被迫的热情和灵巧的逃避只是增长了黑暗和绝望将跟随婚姻而来的怀疑,一种‘女性电影’通过细心地矫饰反而所证实的怀疑。”^①哈斯基尔陈述的暗示是一种假定,就是观众懂得最好不要去相信人为的“大团圆结局”。她假定观众对于卷入到情节剧从冲突到解决的连续过程中的叙事断裂是敏感的,有意识或者无意识地。当然,有人也许会同样轻松地反驳,观众真的相信并且大批地购买,有意识或者无意识地,这种“如此多大团圆结局中的灵巧的逃避”。

不过,事实是,当类型发展时,它们的冲突是被更为有效地规定起来的,同时,它们的解决方式却变得更为暧昧和反讽。这似乎将支持哈斯基尔的立场,并且进一步削弱观众过于单纯的观念,同样也削弱了把好莱坞类型电影看作是逃避现实的娱乐的天真观念。让我们想一下,即使仅仅是简要地,一个类型为了呈现它的冲突而越来越老于世故的能力的论题,这是一种似乎与类型演变紧密联系着的能力。

类型演变:不断增长的自我意识的模式

我们已经注意到了类型电影制作者处在一个十分奇特的困境中:他们必须不断地变化并且重新创造类型的程式。同时,他们首先必须利用那些使类型受欢迎的品质。正如罗伯特·沃肖

^① Molly Haskell, *From Reverence to Rape*, New York: Penguin Books, 1974, p. 124.

(Robert Warshow)指出的:“为了防止类型变得枯燥乏味,变化绝对是必要的;我们不想一遍又一遍地看同样的电影,能接受的是同样的形式。”^①他的话抓住了要点:类型对于某些基本文化议题的深层关切也许是原封不动的,但是为了保持生机和活力,它的电影必须跟上观众对于这些议题变化着的构想,以及跟上观众对于类型的不断增长的熟悉度。但是,类型是怎样演变的,并且这种演变能遵循一贯的和可预见的模式吗?如果某些形式的和主题的特点在它的整个发展过程可以区分一个类型,那么形式会发生什么变化?

首先,类型的演变包括了内在的(形式的)和外在的(文化的、主题的)两方面的因素。任何电影故事的主旨都来自于特定的“真实世界”的角色、冲突、场景等等。但是,一旦故事被重复并且改进为一种程式,它的经验基础就逐步地让位于它自身内在的叙事逻辑。因而,最早的西部片(它们中有许多真的描绘那个时候的当前事件)显然是以社会的和历史的现实为基础的。但是,随着类型的发展,它逐渐地具有了它自己的现实。甚至最为天真的观众也似乎理解这一点。我们一点也不惊讶于发现西部片主人公们并不戴着白帽子,穿着挂着饰物的皮衣,大街上的枪战很少发生,或者电影西部片中的城镇和服装符码以及其他外部标志与真实的美国西部有着很大的差别。在这个意义上,我们认可并且接受特殊的语法——故事讲述惯例的系统——它是通过反复地讲述西部传说来进化的。

不过,我们也要同时认识到这些真实世界的因素是类型戏剧冲突的基础,它们自身是一直变化着的。天定命运(Manifest Destiny)^②、西部开发以及如何对待他们的文化被文明的侵入所淹没的人们,美国原住民(印第安人)一直变化着的形象怎样受到我们文化以上这些因素一直变化着的观点的影响。或者想一想,二战以后原子弹和太空旅行怎样影响了科幻类型的发展;想一想20世纪50年代有组织犯罪对于黑帮和侦探类型的影响。或许这些外在社会因素的作用结果应当一个接一个地好好检查。不过,特别是考虑到随着时间流逝,我们对于它越来越熟悉,类型形式的内在演变的确像是遵循着一种非常一贯的示意性发展的模式。

克里斯蒂安·麦茨在他的《文本性与一般性》(“‘Textuality and Generality’, in *Language and Cinema*”)中提及了西部片的内在演变。麦茨认为,早在1946年约翰·福特的《我亲爱的克莱门汀》中,“古典”西部片已经采用了“一种模仿的语调,这种模仿是类型的非常重要的部分,不过它还是一部西部片”。他接着断言20世纪50年代的“‘超级西部片’(superwesterns)从模仿变成了论争”,但是它们“仍然是完全的西部片”。接着,他发现在最近的许多西部片里,“论争让位给了‘解构’(deconstruction);整部影片是(西部)符码和它与历史的联系的说明。有的已经从模仿转到批评,但这个作品仍然是西部片。”麦茨主张在西部片演化过程的每个“阶段”里,它仍然保持着它的本质,它的类型身份。他用一个非常发人深思的发现做出结论:“这就是我们称之为类型的无限的文本。”^③

① Robert Warshow, *The Immediate Experience*, Garden City, N. Y.: Doubleday and Co., Inc., 1962, p. 147.

② 19世纪后美国领土不断扩张,天定命运是当时用来说明人们确信美国领土扩张不可避免的观念。在这种观念的借口下,美国强调它的经济和政治优越,以及其人口快速增长,应当统治整个北美,从而散播“民主自由”。——译者注

③ Christian Metz, *Language and Cinema*, The Hague: Mouton Publishers, pp. 148-161.

麦茨不仅把西部片类型看作是一个个别电影的系统,而且进一步把它看作在本质上就是一个合成的文本。他的要点是西部片表现了一个基本的故事,它从来没有被完全地“讲完”,而是以各种各样的方式重新检查和重新运作。在这些变体中,麦茨发现了一种历史发展的模式。他的古典—模仿—论争—批评的连续过程暗示了,电影制作者和观众两者都越来越培育出关于类型的形式品质和它的初始社会功能的自我意识。事实上,麦茨对西部片形式演化的观点与各种各样在其他艺术中研究风格和类型的历史发展的历史学家的观点十分相似。或许这类研究中,最为简洁和最有影响的是亨利·福西隆(Henri Focillon)的《艺术中形式的生命》(*The Life of Forms in Art*),在这本书中他发展出一个文化形式的“生命周期”的模型:

形式服从它们自己的规则——内在于形式本身的规则,或者内在于它们所位于的和所聚焦的精神领域——我们没有理由不去调查这些强烈的整体效果……如何在我们称视之为它们的生命的所有阶段中运转。它们所经历的连续状态或长或短,或强或弱,依照风格本身来看:实验时期、古典时期、改良时期、巴洛克时期。^①

福西隆的观点多少比麦茨的更广泛一点。但是,他也发现了对惯例化的形式的持续不断的改写——不管它是建筑风格还是绘画风格——形成了不断增长的对于惯例本身意识。因此,形式经过了它的惯例被分离出来并建立起来的实验阶段,惯例达到“平衡”并且被艺术家和观众彼此理解的古典阶段,某些形式和风格的细节润色了整个形式的改良阶段,最后是巴洛克(或者“风格主义的”或者“自我反射的”)阶段,这时形式和它的装饰物已经被着重强调到了这样的点上,就是它们自身成为了作品的“本质”或者“内容”。

把这个策略用到电影类型上,我们也许就可以开始这样的观察:在它生命周期的早期阶段,类型倾向于把电影媒介作为一种媒介来利用。如果类型是社会集体地对它自身的言说,那么,任何风格的华丽和形式的自觉都将只会妨碍信息的传达。在这个阶段,类型电影用尽可能小的“形式干扰”来传达特定理想化的文化自画像。一旦类型经过了其惯例被建立起来的实验阶段,它进入到古典阶段。我们或许可以把这个阶段看作一个形式透明的阶段,叙事程式和电影媒介一起致力于尽可能直接地向观众传达和强化类型的社会信息——它的意识形态或者问题—解决策略。

莱奥·布劳迪(Leo Braudy)这样描绘类型演化的过程:“类型电影要问观众,‘你还相信这个吗?’影片受欢迎就是观众在回答,‘是的。’当观众说,‘我们相信的形式太幼稚了。给我们看一些更复杂的东西’,类型就会发生改变。”^②这个非常不经意的观察包含了许多洞察,尤其是它所针对的在电影制作者和观众之间的“对话”,以及它关于观众的“信念”。类型电影在个人和公共的层面上再次肯定观众确信的东西。观众需要变化并不是表示在信念上的改变,而是表示信念应当被重新检查,在形式上和主题上被培育得更为复杂,并且显示出风格上的修饰。

① Henri Focillon, *Life of Forms in Art*, New York: George Wittenborn, Inc., 1942, p. 10.

② Leo Braudy, *The World in a Frame*, Garden City, N. Y.: Anchor Press/Doubleday, 1976, p. 179.

因此,类型古典阶段的结束可以被看作这样的点,在这里类型坦率的信息已经“浸透”了观众。随着它不断增长对于形式的和主题的结构意识,类型演化到福西隆所谓的改良时期。当类型的古典惯例被改良并且最终被戏仿和颠覆,它的透明性就逐渐地让位于不透明性:我们不再用看穿形式(或者“进到镜子里面”)来瞥见理想化的自画像,而是我们用注视形式本身来检查和欣赏它的结构和它的文化诉求。

类型从透明到不透明的连续过程——从坦率地故事讲述到自觉的形式主义——包含了它为了解释自身、为了处理和评估它作为流行形式的确切地位而多方协同的结果。简单地想一下任何一个好莱坞类型你就会支持这个观点,特别是那些像歌舞片或者西部片之类的生命周期比较长的类型。例如,到20世纪50年代早期,这两个类型都已经开始展示出形式自觉的清晰信号。在比如《金粉帝后》(*The Barkleys of Broadway*, 1949)、《一个美国人在巴黎》(*An American in Paris*, 1951)、《雨中曲》(*Singin' in the Rain*, 1952)、《蓬车队》(*The Band Wagon*, 1953)、《好天气》(*It's Always Fair Weather*, 1955)这种自我反射的歌舞片中,叙事冲突面对着歌舞喜剧片作为一种通俗娱乐的形式的本质和价值。为了与类型的惯例一致,这些冲突是用男性—女性的对立来表达的,但是男孩得到女孩的解决方式现在通过一种在严肃艺术和纯粹的娱乐之间的张力而变得更复杂了。这些电影缠绕在一起的动机包括了成功的求爱和表演的成功,以及成功受到威胁并且又用一种为通俗艺术的歌舞提供一个“辩解”的方式得到解决。

比如在《金粉帝后》中,金格尔·罗杰斯(Ginger Rogers)为了“正统剧院”而放弃了歌舞喜剧,但是最终又回到歌舞舞台,又回到她的前舞伴—配偶(弗雷德·阿斯泰尔)那里。《一个美国人在巴黎》中的吉恩·凯利必须在做一个由富豪遗孀尼娜·福煦资助的画家还是做一种与年轻的莱斯利·卡隆在一起的“自然的”歌舞生活之间做一个决定。在这些和另外的电影中,类型惯例,以前是类型隐含的意识形态的组成部分,现在已经成为了叙事的核心主题要素。类型不再简单地颂扬音乐、舞蹈和通俗娱乐的价值,它在这个过程中实际上“评论”并“解构”了它们。^①

西部片类型在20世纪30年代进入了它的古典时期(《关山飞渡》、《联合太平洋铁路》(*Union Pacific*)、《道奇城》、《碧血烟花》(*Destry Rides Again*)、《西部执法官》(*Frontier Marshal*)都出现在1939年),到20世纪50年代西部片展示了一种类似的形式和主题的自我审查。诸如《红河谷》(*Red River*, 1948)、《我射杀了耶西·詹姆斯》(*I Shot Jesse James*, 1949)、《枪手》(*The Gunfighter*, 1950)、《温彻斯特73》(*Winchester 73*, 1950)、《正午》(*High Noon*, 1952)和《血泊飞车》(*The Naked Spur*, 1953)这些影片显示了这个类型已经开始质问它的惯例,特别是关于主人公的社会角色和心理构成。例如,想想这个时期约翰·韦恩或者吉米·史都华的银幕个性的实质改变。在比如《红河谷》和《搜索者》(韦恩出演)、《温彻斯特73》、《从拉莱米来的人》(*The Man from Laramie*, 1955)以及《浴血双雄》(*Two Rode Together*, 1961, 史都华出演)这样的巴洛克西部片中,韦恩坚忍克己的雄性气概和史都华“质朴无华的”天真被有力地倒转为事实上的精神错乱的、反社会的

① 更详细的歌舞片演化的论述可见于 Jane Feuer, *The Hollywood Musical: The Aesthetics of Spectator Involvement in an Entertainment Form* (Iowa City: University of Iowa, 1978), 还没有出版的博士论文。

人物。

我们很自然地不希望一个诸如韦恩在《关山飞渡》里的林哥小子之类的古典西部人物展示出后来西部片人物在心理上的复杂性或者“反英雄的”特点。我们认为一部像《关山飞渡》这样的影片必须用它清晰的、坦率的表达来处理西部神话。后来像《红河》这样的影片,它结合了一个年轻人物(蒙哥马利·克利夫特)来抵消和限制古典西部人物的英勇姿态,它是为了改良并进而质疑这个类型的基本价值。这些价值被颠覆了,或者甚至在后来诸如《搜索者》、《日落黄沙》之类的影片中被一起拒绝了,在《虎豹小霸王》(*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969)中甚至被滑稽地戏仿。在这些影片中,“西部符码”及其隐含的冲突和意识形态提供了戏剧焦点,但是我们把那种符码的改变看成是随着主要角色的行动和态度的改变而改变的。

西部片和歌舞片似乎代表了演化“周期”或多或少地完成了的类型。不过,并不是所有的类型都完成了这个周期或者必然地追随着这样一个连续过程。例如,在黑帮片类型中,各种各样外在的压力(主要是政府审查和宗教联合抵制的威胁)中断了类型内在的演化。在战争类型中,支持战争的亲社会层面直接排除了任何的颠覆或者是对主人公态度的严肃质疑。真正质疑价值的战争片在战后才被制作出来,并且通常被认为是一种次级类型。也有类型最近还处在周期的中段,比如在20世纪70年代流行起来的“灾难片”或者“神秘片”。灾难类型的古典阶段开始于《海神号遇险记》(*The Poseidon Adventure*, 1972)和《国际机场》(*Airport*, 1970),它演化如此迅速,以至于已经到了类型的戏仿,《疯狂大巴士》(*The Big Bus*, 1976)在形式的标准化的几年之内就出现了。有趣的是,观众似乎并不知道是什么造成了《疯狂大巴士》,这部影片在票房上惨败。显然,这个类型还没有充分地把观众浸透到那个戏仿可以被欣赏的那个节点。

因此,在整个从透明的社会再肯定到不透明的自我反射(*self-reflexivity*)的类型演化中,在叙事重点上有一个从社会价值到形式美学的逐渐转移。因为持续的变化趋向于使我们对类型的社会信息变得敏感,我们以及电影制作者的兴趣,逐渐地从信息本身扩展到它的表达,从故事扩展到它讲述的视觉和叙事艺术性上。于是,如此多的工作在类型发展后期的导演被认为是作者,这就不是巧合了。我们倾向于把早期类型电影制作者看作是故事讲述者或者工匠,而把后期的看作是艺术家。自然也有例外——福特早期西部片、布斯比·伯克利(*Busby Berkeley*)的30年代歌舞片、所有希区柯克的惊悚片——贯穿他们整个职业生涯,这些导演的叙事艺术性和对类型主题复杂性的理解是显而易见的。

一般说来,那些常常和叙事艺术性相联系的特征——暧昧性、主题的复杂性、反讽、形式的自觉——很少在类型早期制作的电影中看到。当类型演化时,它们会倾向于把自身融入到程式本身。我们这里正在涉及的是当类型成长和发展时,它程式自身所固有的艺术性。新生类型作为社会仪式的地位通常会抵制对于它叙事信息的任何的反讽、暧昧或者过度复杂的处理。但是,当随着类型的变化和改良,电影制作者和观众对信息变得越来越熟悉,变化本身就开始展示与叙事艺术相联系的品质。

这并不意味着早期类型电影就没有美学价值或者后来的就没有社会价值。而是有一个重点从一种文化功能(社会的、仪式的)到另一种(形式的、美学的)的转移。两者在所有的类型电影

中都很明显。类型开始的和持续的流行也许首先要归因于社会功能,但是一程度上的美学诉求在最早的或者最透明地亲社会的类型电影中也很明显。每个类型似乎都要表明一个独特的视觉的和构成上的身份:西部片里无穷空间的景色和无垠的地平线,黑帮片里纪实的城市现实主义,黑色电影和硬汉侦探片的“美国表现主义”(American Expressionism),歌舞片通过动作和歌唱来颂扬生活等等。

这种美学潜能也许仅仅是由制作了好电影的电影制作者——编剧、制片人、演员、摄影师、剪辑以及导演——开发出来的。他们用一种也许或者也许没有在这个类型发展的现阶段还没有普及的艺术性,来操控每一个弥漫在他们电影中的叙事和电影的品质。不管是否考虑到在类型演化早期艺术上例外的电影,或者在它后来阶段里制作的更为自我反射的电影,很难不去欣赏好莱坞类型电影在形式上和意识形态上的灵活性。这些故事程式已经清晰地说出并且不断地重新检查基本的社会议题,纺织出一幅比初始设计更为精致绚烂的,甚至是更为美丽的文化挂毯。

电影身体：性别、类型与滥用

[美]琳达·威廉姆斯^① 著

范 倍 译

我和我七岁的儿子一起看电影的时候，通常会从一些片目中选择那些号称轰动性的、能带给我们身体实际震撼的电影。儿子称这些电影为“猛片”(gross)。他和我都认为，“猛片”的乐趣在于对那些处在可尊重边缘的轰动事件的展示。而我们的分歧，常常是文化上的分歧以及性别、年龄和性取向上的分歧，则在于那些越过边界的过于“生猛”的影片。对我儿子来说，好的“猛片”是里面有类似于(《猛鬼街》^②中的)弗雷迪·克鲁格一样撕破年轻人尤其妙龄女孩的吓人怪物的电影。这些电影既让他着迷也使他害怕。比起观看这些电影，他更喜欢谈论它们。

我喜欢而儿子不喜欢的第二类，是那些催人泪下的感伤电影。这些电影也是很生猛的，它们聚焦于不太正常的情感，也许使他非常敏感地意识到作为一个孩子的柔弱无力。第三类既引起他强烈的兴趣又让他厌恶的电影(在说起这些电影时他会做呕吐状)，他只能用“K”这个字母进行委婉的描述。K指的是接吻。对于一名七岁的孩子，接吻确实意味着淫秽。

嗜好无需理由，尤其是“猛片”范围。作为一种文化，我们大多数人常常借用这个术语表明我们想要排斥的过度之物。比如，表明我们要在罗伯特·梅普尔索普^③的哪一张摄影图片下划线，而不是表明，在被认为过度的再现中，什么样的形式、结构和功能在起作用。因为需要很多的注意力才能决定在哪儿划线，关于“猛片”的种种讨论，通常都是一堆由不同过度类别组成的混乱不堪的大杂烩。例如，目前色情片被认为是过度的，是因为它的暴力而不是性；恐怖片则因用性取代暴力而显得过度。与之对应，情节剧则是因为与性别和性相关联的哀恸，以及对于情感的赤裸裸展示而被认为过度。安·道格拉斯(Ann Douglas)曾经把罗曼司小说看作是“为了让女性动情的软核色情”^④。

* “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”, 译自美国《电影季刊》(*Film Quarterly*)1991年夏季号,第44卷第4期。

① 琳达·威廉姆斯,美国加州大学伯克利分校教授,主要研究领域包括电影历史、电影类型、情节剧、色情片、女性主义理论和视觉文化。——译者注

② 《猛鬼街》(*A Nightmare On Elm Street*),韦斯·克雷文(Wes Craven)执导,1984年摄制。——译者注

③ 罗伯特·梅普尔索普(Robert Mapplethorpe,1946—1989),美国摄影家。——译者注

④ Ann Douglas,“Soft-Porn Culture”,*The New Republic*,30 August 1980。

份量过重的性、暴力和情感,其一或全部,被这个或那个小团体认为它们缺乏超出令人激动的能力的逻辑或理性存在而不予考虑。无缘无故的性,无缘无故的暴力和恐怖,无缘无故的情感,是被频繁用于色情片、恐怖片和情节剧中“轰动性”现象的侮辱性词汇。本文探索的观点,在思考这三种类型似乎无缘无故过度的形式、功能与系统时,也许具有一定的价值。因为,如果性、暴力和情感是这三种电影类型中轰动效果的基本元素,“无缘无故”这个说法本身也是无缘无故。所以,我希望通过对这三种“猛片”和轰动性的电影身体类型进行比较审视,我们也许能够超越轰动的事实,而去探索它们的系统、结构以及对观众身体所产生的效用。

身体类型

电影类型中的重复法则和视觉景观,通常是根据它们与叙事电影的古典现实主义风格相区别而界定的。这些古典电影已被描述为依靠单一主角的欲望驱动、以有效的情节为中心、指向目标的线性叙事,它包括一条或两条情节线,并导致确定的结局。在对古典好莱坞电影具有影响的研究中,波德维尔、汤普森和斯泰格尔将之称为“古典好莱坞风格”。^①

正如里克·阿尔特曼(Rick Altman)在最近的一篇文章中指出,类型研究和对类别略显模糊的情节剧的研究,受到了一些关于主流叙事古典本质的假定的长期困扰,情节剧和某些特殊的类型与主流叙事是对立的。阿尔特曼指出,波德维尔、汤普森和斯泰格尔将古典好莱坞风格放到好莱坞叙事线性展开的形式中,并不能适应诸如奇观化、片段化呈演,或是依赖巧合,或者在主流古典线性因果内部“嬉耍”的“情节剧”特性。^②

阿尔特曼写道:“无动因的事件,节奏蒙太奇,强化的平行,长时间的奇观——在古典叙事系统中,这些都是过度之物,使我们意识到一种对抗性逻辑的存在,一种次要声音的存在。”阿尔特曼自己关于歌舞片的著作必然依赖对看起来“过度”的奇观和平行结构的分析,因而为认识到过度本身作为一个系统的可能性的需要,提供了一个重要的案例。^③然而,对过度系统的分析,更缓慢地出现在以人类身体生猛展示为中心的非线性的奇观类型中。色情片和恐怖片就是两种这样的过度系统。色情片在文化尊重上处于最低端,生猛的恐怖片紧随其后。

然而,情节剧涉及到一个更宽泛的电影范畴以及一个更庞大的过度系统。实际上,把所有这三种类型安放到扩展的情节剧名目下,看成是一种与更为主流的、现实主义的、目标驱动的叙事模式相对立的风格和/或情感过度的电影模式,是没有道理的。在这种扩展的意义上,情节剧能够包括一些更宽泛的电影,它们通过现实主义的“失误”、过度的奇观和原始乃至婴儿般情感的展示以及循环和重复叙事被标记出来。电影学者这十五年多来对于情节剧的兴趣,大部分源于它的形式超出了很多叙事电影的常规系统。然而,我要把我的焦点限制在情节剧更为狭窄的含

① David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press, 1985.

② Rick Altman, “Dickens, Griffith, and Film Theory Today”, *South Atlantic Quarterly* 88: pp. 321–359, 1989.

③ *Ibid.*

义之上,把更为宽泛的轰动性范畴用于包含我希望讨论的三种类型。因此,部分是出于与色情片对比的目的,我在这里思考的情节剧是由那些引起女性主义批评家关注的形式也就是“女性电影”或“哭片”组成。这些电影直接面向父权制之下女性的传统身份,即作为妻子、母亲、被抛弃的恋人,或者是身体上的歇斯底里或过度,频繁处于一种被致命或摧残人的疾病“折磨”的境况。^①

这三种“猛片”类型所共有的身体过度的确切特征是什么呢?首先,身体的奇观受制于强烈的感受(sensation)和激情(emotion)。卡罗尔·克洛弗(Carol Clover)在谈到恐怖片和色情片时,称这些电影给予了轰动性“身体”类型以特权。^②我把克洛弗的低级身体类型的概念进行扩展,用以包括“哭片”中无法抵挡的哀恸所具有的轰动特性。在色情片中对性高潮的描述中,在恐怖片中对暴力和恐怖的描述中,在情节剧中对哭泣的描述中,身体奇观都是极具轰动特性的。我打算对这三种过度类型的视觉和叙事愉悦进行探讨,这对于类型批评的一个新方向将是很重要的,它将作为关系到基本性幻想的性别建构、性别陈述问题的一个出发点,而不是一种未经检验的假设。

这些身体类型共有的另一个确切特征,是它们都聚焦于那种也许最好被称为一种迷醉形式的东西。而这个源于希腊的词汇的古典含义是疯狂与迷乱,更为当代的含义则意味着直接或间接的性冲动和性兴奋的成分,这种兴奋甚至影响到情节剧中的哀恸。

就视觉而言,这些令人迷醉的过度中的每一种,都可以说是共享着一种不可控制的惊厥或痉挛的特质,关乎身体“本身之外”的性快感、害怕和恐惧,以及无法抗拒的悲伤。就听觉而言,过度并不是借助语言的编码化表达,而是借助色情片中无法言喻的愉快的呻吟、恐怖片恐惧的尖叫和情节剧中痛苦的抽泣。

观看和聆听这些身体化的迷醉,我们也能够注意到这些类型似乎共有的另外的东西:尽管各不相同的性别化涉及到各自的目标受众:色情片大致是瞄准积极的男性,情节剧的哭泣瞄准的大致是消极的女性,当代的生猛恐怖片瞄准的则是摇摆于男性和女性两极的青少年,在这三种类型的每一种中,银幕上女性身体的描绘通常都是作为愉悦、恐惧与痛苦的主要化身。

换言之,即使当观看的愉悦通常为男性观众而建构的时候,比如绝大多数传统的异性恋色情片的情形,也正是受控于不可控迷醉的女性身体提供了最具轰动性的景象。因此,自这些类型起源于18世纪的萨德侯爵,哥特小说以及理查森的小说以来,女性身体倾向于既作为被打动的对象,也作为打动人的人物。因此,正是通过福柯称为女性身体的性饱和的状态,各种类别的观众才接受了某些最为有力的动情感受。^③

① 对于情节剧电影和“女性电影”中的诸多问题的独特论述,参见 Christine Gledhill 为文选 *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (1987) 所撰写的导论。关于情节剧的戏剧性起源的更为普遍的论述,参见 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination* (1976)。对于情节剧女性电影中身体的理论研究和分析,参见 Mary Ann Doane, *The Desire of Desire* (1987)。

② Carol Clover, “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film”, *Representations* 20 (Fall): pp. 187–228。

③ Michel Foucault, *The History of Sexuality Vol. 1: An Introduction*, Robert Hurley, trans., New York: Pantheon Books, 1978, p. 104。

当然,也有一些其他类型既描绘也影响到动情的身体,比如:惊悚片、歌舞片和喜剧片。然而,我以为,特别是处于文化低端地位的电影类型,它们似乎是作为大众化类型系统的过度物而存在,而并不仅仅只是那些银幕上身体的动情展演和观众身体上显示的效果。确切地说,也许特别能将这些身体类型标志为低级的,是观众的身体沉湎于对银幕上被展示的女性身体的感受和情感的一种近乎于无意识的模仿。身体化的小丑喜剧是另外一种“身体”类型,涉及到生猛行为和身体功能的所有方式——吃鞋子,在香蕉皮上滑倒。虽然如此,它却并没有被看作无缘无故的过度,也许是因为观众的反应并未模仿主角小丑所经历的感受。实际上,这几乎是一个规则:观众大笑时的身体反应与丑角的面无表情常常并不一致。

然而,我在这里列举的身体类型中,似乎是如此情形:这些类型的成功,常常是根据观众对于银幕上所看到的东西的动情模仿的程度来测量的。无论这种模仿是否准确,比如,色情片的观众是否真的性高潮,恐怖片的观众是否真的在恐惧中颤抖,情节剧的观众是否真的融化在泪水中,这些类型的成功都似乎是一种测量身体反应的不证自明的材料。这种测量的例子很容易被观察到:《皮条客》杂志的“peter meter”胶囊评论中,测量一部色情片的能力,是看一些卡通小阴茎勃起的程度;在恐怖片中,是根据观众的尖叫、昏厥和心脏病突发测量其成功(恐怖片制作者威廉姆·卡索在《心惊肉跳》^①这样的电影中专门表现了此类事情);在女性电影的长期传统中,测量其成功的则是一条、两条或三条手帕电影的说法。

把这些特殊的类型从其他类型中分离出来的,似乎是一种合适的美学距离的明显缺失,是一种对感觉与情绪的过度卷入感。我们感觉到被这些文本所操控操纵,亦即被“催泪剧”和“恐惧制造剧”那种非常直接的效果所操控,我们能够把色情片更粗鲁的感觉作为文本增加到某些人也许倾向于“打飞机”的那种东西中。这种猛片的暴力修辞表明了观众感觉到的被文本一些特定的性别化方式极为直接和极为本能的操控程度。例如,玛丽·安·多恩,在写到这些猛片中最为文雅的母性情节剧时,把这种情感的暴力等同于一种对于女性目标观众的“文本化强奸”,女性观众是“通过哀恸被女性化的”。^②

在描述色情片的运作方式时,女性主义批评家常常引用同样的性/文本暴力的比喻。罗宾·摩根(Robin Morgan)的口号“色情片是理论,强奸是实践”是非常著名的。^③这个口号所隐含的一种观念是,女性是色情再现的客观牺牲品,性感迷人的女性形象对于这种类型如此重要,因而成为女性牺牲的庆典,成为真实生活中女性牺牲的一首序曲。

不太著名但却相关的,是批评家詹姆斯·特威切尔(James Twitchel)对于恐怖片的观察,他注意到拉丁语中的“恐怖”一词有毛发倒竖的意思。他描述了令人战栗的兴奋时刻后颈毛发倒竖的方式。著名的特威切尔因而巧妙地描述了在“战斗和飞行”反应之间的冲突中所发现的毛发

① 《心惊肉跳》(The Tingler),威廉姆·卡索(William Castle)执导,拍摄于1959年。——译者注

② Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of 1940s*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 95.

③ Robin Morgan, “Theory and Practice: Pornography and Rape”, *Take Back the Night: Women on Pornography*, Laura Lederer, ed., New York: Morrow, 1980, p. 139.

的某种直立。^① 尽管恐怖片中的男性受害者也许会发抖和尖叫,这种类型一个长时期的宣言却是女性等于最好的受害者。“折磨那些女人!”是阿尔弗雷德·希区柯克很著名的建议。^②

在古典恐怖片中,女性受害者的惊惧与怪物一起分享着奇观。《金刚》中费伊·雷和令她尖叫的机械化怪物就是一个古典形式的熟悉的例子。《精神病患者》(*Psycho*, 1960)中淋浴的珍妮特·莉是过渡到被折磨和被惊吓的女性更加性感的显著形式的一个熟悉的例子。珍妮特·莉的女儿,《月光光心慌慌》^③中的杰米·李·柯蒂斯,能够充当这种被惊吓的女性的一种更为当代的版本。在这些晚近的电影的两种形式里,怪物奇观似乎伴随着数量日益增长的受害者,这些受害者都是被性感且心理失常而又完完全全是人的怪物所砍杀。

女性电影里的一种很有名的古典形式,就是《史黛拉恨史》(*Stella Dallas*, 1937)两种早期的版本中,那位长期处于痛苦中的母亲为了女儿的升迁而牺牲自我。当代的电影观众最近能够看到贝蒂·米德勒在电影《史黛拉》^④中继续同样的牺牲和丧失。《母女情深》^⑤中的德博拉·温格是这种母性哀恸的另一个熟悉的例子。

怀着对上述类型的刻板印象,我们现在应该问这些类型的每一种中身体过度的状态。仅仅是性感迷人的女性、被摧残的女性、哭泣的女性——以及性感液体的同时呈现,亦即鲜血和泪水从她的身体上流下,这些都有可能被观众模仿——不合时宜的、“无缘无故的”呈现,标志着每种电影中的过度吗?作为大众电影中的一种过度系统,我们应该思考这些彼此相关的身体展示?最后,它们究竟是怎样过度的?

精神分析的分析体系在一般的电影研究以及女性主义电影研究和批评中影响甚深,但作为过度状态的主要分析工具却非常地矛盾。恋物癖、窥淫癖、施虐狂和受虐狂的分类常常被用于描述显然是性变态的观众的快感。性变态通常被定义为性过度,尤其是从“合适的”终极目标偏离为替补性目标或对象,恋物代替生殖,观看代替抚摸,等等——这些似乎都是过度的或无缘无故的。然而,电影观看的变态快感却几乎并不是无缘无故的。这类快感被认为是如此,以至于常常被呈现为正常状态。毕竟,一部影片要是没有窥淫癖会是什么样子呢?然而,与此同时,女性主义批评家问道,在这种与假定为虐待狂的“男性凝视”相吻合的快感中,女性的位置是什么呢?^⑥ 在何种程度上她是这种快感的受害者?色情片中处于性高潮的女性和恐怖片中被摧残的女性是为这种虐待狂的男性凝视服务吗?情节剧中哭泣的女性是为了诉诸于女性观众不正常的受虐性变态吗?

这些问题,都指示着用于描述电影观看的正常快感的性变态这个术语的模糊性。我并不打算处理到这个讨论的任何复杂方面——这种讨论必然在多方面涉及到性变态这个术语在性理论

① James Twitchel, *Dreadful Pleasure: An Anatomy of Modern Horror*, New York: Oxford, 1985, p. 10.

② Carol J. Clover 在她的文章“Her Body/Himself: Gender in the Slasher Film”中讨论了这句著名引语的含义。

③ 《月光光心慌慌》(*Halloween*), 约翰·卡朋特(John Carpenter)执导,拍摄于1978年。——译者注

④ 《史黛拉》(*Stella*), 约翰·厄曼(John Erman)执导,贝蒂·米德勒(Bette Midler)主演,1990年。——译者注

⑤ 《母女情深》(*Terms of Endearment*), 詹姆斯·L·布鲁克斯(James L. Brooks)执导,雪莉·麦克雷恩(Shirley Maclaine)和德博拉·温格(Debra Winger)主演,1983年。——译者注

⑥ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16, No. 3: 6–18, 1975.

本身中的状态——我仅仅是表明,不引用性变态作为谴责的术语所具有的价值。正如对弗洛伊德的众多奇妙解读所显示,性态显然就是变态。性欲望的“目标”和“对象”常常模糊不清并且本质上是可替换的。正如乔纳森·多利莫尔(Jonathan Dollimore)指出,除非我们愿意把生殖看作是性冲动的共同目标,我们就必须承认,我们都是性变态。^①多利莫尔恢复“性变态的概念作为文化分析的一个范畴”——作为一种内在于所有性活动的结构——的目标,对于理解文化形式的任何企图,都是相当重要的,诸如我们的这三种身体类型,幻想在其中占据着支配地位。

“女性身体类型”中的性变态结构

我列举的三种身体类型中的每一种,都取决于“性饱和态的”女性身体的景观,而且每一种类型都提供了很多女性主义批评家都会认可的女性受害的景观。但是,这种受害在每一类电影又是非常相同的,因而不能仅仅地根据虐待狂权力和男性主体位置的快感,解释对于女性客体的惩罚或主宰。

许多女性主义者指出,色情片中受害的女演员必须实际做电影所描绘的行为,这和电影中人物受害的情形一样。^②根据这一观点,色情片本质上就是虐待狂的。另一方面,在女性哭片中,女性主义者则把剧烈苦痛和迷失的景观看作是受虐狂的。

在恐怖片中,当女性主义者通常将忍受着假装的摧残和毁灭的女性受害者看作是虐待狂受害者之时^③,最近的女性主义作品则认为,恐怖电影也许提供了一个有趣而且可能有用的摇摆于施虐和受虐两极的例子。这种更为新近的观点,则是由卡罗尔·J·克洛夫提出的,她认为,对于男性认同的观众而言,快感摇摆 in 卑贱的受到恐怖惊吓的女性受害者最初的消极无力和她后来的积极授权之间。^④

这种观点坚持认为,当一部像《月光光心慌慌》这样的电影中的女性受害者终于抓住了阴茎状的刀、斧头或者链锯,把桌子推翻到怪物杀手身上,观众的认同就从一种“卑贱恐怖的女性性别化特质”转向一种具有双性恋成分的积极力量。一个性别混乱的怪物被打败,常常被一位“雌雄同体的”“终极女孩”象征性地阉割。^⑤在肢解电影中,认同受害行为就是一次在施虐受虐之间的惊悚的过山车之旅。

因此,我们可以根据下述方式对这些类型的变态快感加以归纳:色情片所诉求的假定的男性观众会被描述为施虐狂的,恐怖片所诉求的观众(通常是青少年)的正在出现的性别认同是施虐受虐狂的,而女性电影所诉求的假定的女性观众则会是受虐狂的。

① Jonathan Dollimore, "The Culture Politics of Perversion: Augustine, Shakespear, Freud, Foucault", *Genders* 8, 1990。

② Andrea Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women*, New York: Perigee Books, 1979; Mackinnon, *Feminism Unmodified: Discourse on Life and Law*, Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1987。

③ Linda Williams, "When the Woman Looks", *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams, ed., Frederick, MD: University Publications of America, 1983。

④ Carol Clover, "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film", *Representations* 20 (Fall): 187-228, 1987。

⑤ *Ibid.*

对于女性主义批评家来说,女性观看快感中的受虐成分,就是性变态最成问题的方面。例如,有趣的是,关于受虐的重要研究——无论是德勒兹(1971),西尔弗曼(1980;1988),还是斯黛拉(1985)——全都聚焦于男性受虐狂的陌生性,而不是女性受虐狂的熟悉感。女性的受虐快感自相矛盾,要么太正常——女性过于正常而不堪忍受的状况——要么太变态,以至不能被严肃地当作快感对待。

因此,比起我们已经讨论过的受虐对于女性是什么的问题,真正需要更加清楚的,是在诉诸女性的主导幻想中,权力和快感起着怎样的作用。与施虐对于男性是什么相比,这同样需要弄得更加清楚。两种最具性别特色的类型——女性哭片和男性异性恋色情片——的基本对立,需要进行更复杂的分析。例如,我已经在别的地方说过,将色情片与一种纯粹施虐狂幻想的文化联系在一起,太过于简单。实际上,这些使用工具摧残女性身体的令人困扰的电影和视频,与男性观看快感的联系如此紧密,以至于我们没有付出足够的注意力,去关注它们对女性的诉求,而不是把这种诉求谴责为虚假的意识。^①

因此,我勾勒的基本模式中的一个重要问题,是从克洛弗的更具双性色彩的观众认同模式中吸取教训,强调这些身体类型中的每一种中都具有的施虐受虐成分,这些成分是通过情节剧幻想各种各样的挪用呈现的,实际上,情节剧幻想对于每一种类型都是必需的。例如,可以说,所有这些类型都提供了如果不算明显那也会很强烈的性关系的高度情节剧化的表现。这种施虐受虐色情片的次类型,其快感悬置在戏剧化痛苦的漫长过程之上,提供了一种特别强烈的、近乎荒谬的古典情节剧场景的重演:消极而无辜的女性受害者在一位眼含恶意的恶棍手中承受着痛苦。在折磨女性的恐怖片中,我们也能看到同样的无辜受害者的情节剧场景。当然,一个重要的差别,在于主导场景中那位受害者明显的性快感的成分。

但是,即使在女性受虐苦痛最极端的展示中,总是有一种属于女性受害者的权力或快感的成分。在肢解恐怖片中,我们已经看到了认同怎样在无力和权力之间摇摆。在施虐受虐狂色情片和情节剧女性哭片中,女性主体位置似乎被建构的,在被父权约束的女性的既有限定中,获得了少许权力和快感。同样值得注意的是,从历史的角度看,非施虐受虐狂色情片是少数几种不因为积极追求性快感而惩罚女性的流行电影中的一种。

然而,在施虐受虐色情片的次类型中,场景中受虐的女性必然偏离对性快感的追求。她扮演被动受害者的角色,是为了获得快感。父权制的双重标准把性被动的“好”女孩与性主动的“坏”女孩严格分开,而受虐狂角色扮演通过将好女孩与坏女孩结合,提供了一种走出二元对立的方法:被动的“好”女孩能够向她的见证者(超我就是虐待她的人)提供证明,她并不愿意得到这种快感。而性主动的“坏”女孩则享受这种快感,且故意安排成是在忍受所得到的痛苦。决定某些女孩好而某些女孩坏的这条文化法则,不是被打败了,而是在一些条件下快感被超越,并用调解它的痛苦来进行“偿还”。“坏”女孩受到惩罚,但反而获得快感。^②

① Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the visible"*, Berkeley: University of California Press, 1989.

② *Ibid.*

相反,施虐受虐狂青少年恐怖片杀死了所有性主动的“坏”女孩,仅仅让不性感的“好”女孩活下来。但是,似乎是作为补偿,这些好女孩对于将菲勒斯权力挪用于自身的观点表现得相当主动。只要从菲勒斯或者任何其他快感中严格地分离,菲勒斯权力似乎就会得到认可。因为这些快感在这一类型中招致了必然的死亡。

在情节剧女性电影中,我们也许遇到了女性观众受虐狂的一种更为纯洁的形式。然而,这里的女性观众似乎并未被要求完全认同那位正在牺牲的好女人,而是有各种不同的位置,包括那些以移情的方式看着自己受苦的位置。我并不认为这些电影有很强的施虐成分,但我确实觉得,在这一类型中存在主动和被动强力的混合,一种在两极之间的双性摇摆。

例如,像《母女情深》或《钢木兰》(*Steel Magnolias*, 1989)之类母性情节剧的女性观众,并不仅仅认同其中正在受苦和濒临死亡的女主角。她也同样认同那位强有力的女家长,那位继续存活并且掌管女儿们生死的母亲,从而体验活着的兴奋和胜利。这一观点仅仅是说,认同不是固定不变的,也不是完全被动的。

我们也许可以将这三种类型制成一个图表(见下图),在图表的左边和右边,确实存在男性和女性,主动和被动两级,但每一种类型所建构的主体位置,似乎并不像通常假定的那样与性别关联并将性别固化。这在硬核色情片正增强对女性观众诉求的今天,确实是非常真实的。这种类型中打破男性和女性、主动和被动二元对立的最新证据,是创造出一种另类的、面向观众摆荡的范畴。尽管异性恋硬核色情片曾经排他性地面向异性恋男人,现在也开始面向异性恋夫妇和女性;除了异性恋硬核色情片本身也面向男同性恋和(在更少的程度上)女同性恋之外,现在还有一种新的视频类别,称作双性恋色情片。在这些视频中,男人和女人做爱,女人和女人做爱,男人和男人做爱,所有人和其他人做爱,这个过程打破了反对男—男性爱的这个最根本的禁忌。

电影身体的分解图

	类型		
	色情片	恐怖片	情节剧
身体的过度	性	暴力	情感
迷恋的表现形式	性迷醉 性高潮 射精	暴力迷恋 颤抖 血液	忧愁迷恋 抽泣 泪水
假定的观众	男性 (主动)	青少年男性 (主动 / 被动)	女孩,女人 (被动)
性变态	施虐狂	施虐受虐狂	受虐狂
原初幻想	诱惑	阉割	起源
幻想的时间性	及时!	太早!	太迟!

类型周期	「古典的」	男性电影： (20 世纪 20—40 年代) 《潜规则》 (<i>The Casting Couch</i>)	“古典”恐怖片： 《吸血鬼》 (<i>Dracula</i>) 《科学怪人》 (<i>Frankenstein</i>) 《化身博士》 《金刚》	“古典”女性电影： 母性情节剧 《史黛拉恨史》 《欲海情魔》 (<i>Mildred Pierce</i>) 罗曼司 《芳华虚度》 (<i>Back Street</i>) 《一个陌生女人的来信》 (<i>Letter from an Unknown Woman</i>)
	当代的	硬核色情故事正片： 《深喉》 (<i>Deep Throat</i>) 等等 《安妮的惩罚》 (<i>The Punishment of Anne</i>) 女同性恋影片 双性恋影片 三性恋影片	惊魂记之后： 《德州电锯杀人狂》 (<i>The Texas Chainsaw Massacre</i>) 《月光光心慌慌》 《剃刀边缘》 (<i>Dressed to Kill</i>) 《录像带谋杀案》 (<i>Videodrome</i>)	男性和女性“哭片”： 《钢木兰》 《史黛拉》 《吾爱吾父》

曾经分离的男性和女性类别之间的相互渗透,在某些方面已被称作是“男性哭片”。这些主流情节剧涉及到此前被压抑的男性情感中的主动性,打破了反对男男拥抱亲密的禁忌。包括《普通人》(*Ordinary People*,1980)在内的父子拥抱就是例子。最近的父爱哭片已经开始与母性哭片竞争——比如传统的《吾爱吾父》(*Dad*,1989)或者不那么传统的展示狂野父爱的《双峰》(*Twin Peaks*)。

这种观点确实不是称赞“性自由”这种新的灵活性和摇摆性——男人拥抱新的女性特质,女

人瞩目的男性特质——它似乎代表菲勒斯权力的完全失败。然而,更为有用的功课,也许是弄明白这种新的流动和摇摆在曾经被认为完全不存在的女性观看快感中允诺什么。(例如,在这种新的双性恋色情片中,当女性人物观看男性与男性性交的时候,切实表现出视觉快感,是有益的。)

因此,性、暴力和情感的运用在这些身体类型中似乎具有非常确切的功能。像所有的流行类型一样,它们得面对我们的文化、我们的感官以及我们的身份中持续不断的问题。性、暴力和情感的使用因此也绝不是无缘无故的,也绝不会被严格限制于这些类型中的某一种;它实际上是一种解决问题的文化形式。正如我在《硬核》中所说,色情片现在倾向于把性表现为一个问题,更多的不同的或更好的性的实践因而被作为解决办法引出。^① 在恐怖片中,与性差异相关联的暴力是问题,而关联到性差异上的更多暴力则是解决办法。在女性电影中,毁灭的哀恸是问题,毁灭的重复和变化则是一般性的解决办法。

幻想的结构

所有这些问题都与性别身份相关联,这也许有助于作为性别幻想的类型被探索。那么,不仅要追问性变态的结构,而且要追问这些类型中每一种幻想的结构,是合适的。要这么做,我们必须弄清楚幻想本身的属性。因为幻想并不像有时候所想的那样,是精通并控制正在实现的愿望的线性叙事导向结局以及欲望的达成。实际上,它们是由被延迟的欲望和相关对象固定位置的缺乏以及被幻想事件所表明的。

在他们那篇经典论文《幻想与性的起源》中,让·拉普朗切和J. B. 庞塔里斯指出,幻想并不仅仅是一种展示追求欲望目标的叙事,而是一个为了欲望的环境,一个场所,意识和无意识、自我和他者、部分和整体在此相遇。幻想是“去主体化的”主体在自我和没有占据场景中固定位置的他者之间摇摆的一个场所。

在所讨论的三种身体类型中,这一幻想成分可能最好被理解为属于“幻想之物”。然而,在色情片和女性电影情节剧中,它都甚少被理解。因为这些类型很少展示幻想的特定效果,因为它们依赖于一些确定的现实主义惯例——情节剧中社会问题的激活作用,色情片真实性行为的再现——它们仿佛明显不是幻想的。然而,这些形式是不可能的,它们缺乏心理的复杂性和叙事的封闭性,它们是重复的,这些常用的批评被提出来,以便评估这种特征是否内在于它们与幻想的契合。

换言之,在这些形式的诉求和它们的功能之间有一个联系,面对着——如果不是真正要解决——与性别认同相关的基本问题。在此,我将在拉普朗切和庞塔里斯将幻想作为起源神话的结构化理解之间建立联系,尝试填补迟早两个时刻之间以及这些特定类型不同的时间结构之间的差异。拉普朗切和庞塔里斯认为,作为起源神话的幻想面对存在于一种被假定实际发生的无

^① Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the visible"*, Berkeley: University of California Press, 1989.

法挽回的原初体验——例如,历史原初场景的情形——和幻觉的复现的不确定性之间不可解决的差异问题。换句话说,这种差异存在于已失去对象的实际存在和唤起它的存在感和缺乏感的符号之间。

拉普朗切(Jean Laplanche)和庞塔里斯(J. B. Pontalis)坚持认为,那些最基本的幻想,存在于发生于过去某处的无法挽回的真实事件和纯属想象的从未发生的事件之间的关联处。根据拉普朗切和庞塔里斯,时间和空间存在都无法确定的这一“事件”,从根本上来讲就是“主体的起源”——精神分析告诉我们,这个起源无法与性差异的发现分离开来。

被放置在获知差异“太早”和“太迟”之间的相对立的时间结构,产生出欲望,这就是幻想的最典型特征。弗洛伊德引入“原初幻想”这个概念来解释幻想的神秘功能,似乎为遭遇重要谜题的孩子们提供了谜题的重复和“解决办法”。这些谜题主要存在于三个方面:性欲望起源之谜,通过诱惑幻想得到“解决”;性差异之谜,通过阉割幻想“解决”;最后是自我起源之谜,通过家庭罗曼司或回归原初的办法“解决”。^①

我描述的这三种类型中的每一种,都以一些重要的方式回应着这些起源幻想:比如,色情片似乎是一种不断重复原初诱惑的类型,在一个理想的“色情乌托邦”中相遇他人,诱惑他人并被他人诱惑,正如斯蒂芬·马尔库斯(Steven Marcus)指出,它总是上床的时间。^②恐怖片似乎是不断重复阉割创伤的类型,通过重复的技巧,去“解释”性别差异的起源问题。情节剧哭片似乎不断重复起源失落后的忧郁感的类型——不可能地期盼着回到一个更早的状态,而这个状态基本上通过母亲的身体再现出来。

当然,这些类型的每一种都有自己的历史,并非仅仅是“无休止的重复”。由这些类型激活的幻想是重复的,但却并非固定的和恒久的。如果追溯本原,每一种类型都可能表现出布尔乔亚式的主体形式,以及对于特定性别主体日益增强的重要性。但是每种类型中重复的重要性,并不会让我们看不到每一种幻想中的重复的极为不同的时间结构。实际上,这些不同的时间结构构成了每种形式中问题—解决的各不相同的乌托邦成分。因此,这种典型的(非施虐受虐的)对于诱惑的色情幻想,有助于“解决”欲望的起源问题。欲望是通过父母的诱惑从外部强加的,还是源自于内部?色情片通过安置来自于主体内部和外部的欲望幻想试图回答这一无法解决的问题。非施虐受虐色情片试图将乌托邦幻想安置于完美的时间巧合:一个主体和客体(或诱惑者和被诱惑者)彼此“及时”和“当即”相遇,共享相同的快感时刻,这就是对所描述类型的一种特殊的挑战。

与色情片相比,近期的青少年恐怖片中的幻想则回应着那种引起未曾准备的实际上“太早”的焦虑问题的时间性结构。恐怖片类型中最暴力和最吓人的某些时刻,发生于女性受害者在做好准备之前突然遇到了心理杀手——怪物的时候。女性受害者并未做好由于这场袭击而死去的准备。这场令人惊讶的遭遇常常太早地发生在那位女性受害者认为将要遇到男友或情人的性期待时刻。

① Jean Laplanche, J. B. Pontalis, “Fantasy and the Origins of Sexuality”, *The International Journal of Psycho-Analysis*, 49: 1-18.

② Steven Marcus, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England*, New York: New American Library.

怪物对于女性受害者的暴力攻击,生动地演示了一次象征性阉割,常常是作为对非正常时间展露性欲望的一种惩罚。这些受害者被惊讶地带进暴力攻击中,这些攻击被知晓性别差异的观众(尤其是那些沉迷于肢解恐怖片次类型的青少年男性观众)深深体会。这种幻想的关键是时间安排——知晓性别差异的方式突然袭击人物和观众,从而提供给我们一种不曾准备的知识。

最后,相对于色情片的“及时”相遇以及恐怖片不曾期待的“太早”相遇,我们能够识别出情节剧中“太迟”的哀恸。在这些幻想中,返回寻找并发现自我的起源是很明显的,在弗洛伊德家庭罗曼司中是儿童幻想拥有理想的父母,在母性或父爱情节剧中是父母幻想拥有孩子,在浪漫哭片中是情人幻想彼此拥有。在这些幻想类型中,对于联系的探索总是浸染着失落的忧郁。起源已经失去,相遇又总是太迟地发生在死亡的床上或棺材之上。^①

比如,意大利批评家弗朗哥·莫雷蒂(Franco Moretti)指出,文学使得我们哭泣,正是通过对时间的特殊控制:引发我们哭泣的不仅是故事中人物的悲伤或痛苦,而且是故事中的人物赶上并实现读者已经知道的那个恰当的时刻。莫雷蒂认为,我们哭泣,不仅是因为角色那么做了,而且因为那个时刻欲望终于被认为是无效的。紧张感的释放产生了眼泪——这成为对于告别时的幸福的一种致敬。因此,哀恸是对真实的放弃,但它也是对试图向发动战争的理想致敬的放弃。^②因此,莫雷蒂强调存在于常常被认为是消极无力的形式中的颠覆性的乌托邦成分。相遇他者的幻想总是太迟,因此能够看作是以乌托邦欲望为基础,但它不会太迟而无法与曾经是自我的一部分的他者重新融合。

很明显,要理解这三种彼此相关并且与作为“原初幻想”的基本诉求相关的身体类型的形式与功能,还有大量的工作要做。理解性别、类型、幻想和性变态的结构之间的关系的最为困难的工作,则是把原初幻想与历史语境以及特定类型的历史联系起来。然而,有一件事已经很清楚了:这些“凶猛的”身体类型,也许对于女性是如此的暴力和充满敌意,不能被当作一种整体的不可改变的厌恶女人的证据,当作要么纯粹为了男性观众的施虐或者为了女性观众的受虐,而被置之不理。它们的存在和流行性取决于“性”的关系中发生的快速变化以及性别观念的快速改变——即一个男人或一个女人意味着什么。将它们作为坏的过度而置之不理,无论是露骨的性、暴力或情感,或是作为坏的性变态,无论受虐还是施虐,都并不是作为文化上的问题一解决而面对它们的方式。毕竟,类型的兴盛在于它们所面对的问题的持久性;但是,类型的兴盛也在于它们所具有的改造这些问题本质属性的能力。

最后,正如我希望情节剧眼泪这一最新例子所表明的那样,我们的假设也许是错的:观众的身体紧仅仅复制着银幕上身体显示的感觉。即使是那些与“太迟”的无力相关的受虐快感,也绝对不是卑贱的。即使是催泪片,也并未强迫对银幕上展示的感觉进行简单的模仿。正如猛片的感受也许是很有力量的,我们也许刚刚开始理解,它们在一般文化形式和性别文化形式中是怎样被利用的。

① Steve Neale, "Melodrama and Tears", 载于 *Screen* 27 (Nov. -Dec.): 6-22。

② Franco Moretti, "Kindergarten", 载于 *Signs Taken for Wanders*, London: Verso。

作为一种电影实践模式的艺术电影

[美]大卫·波德维尔 著

张 锦 译

《大路》(*La Strada*, 1954)、《八部半》、《野草莓》(*Wild Strawberries*, 1957)、《第七封印》、《假面》(*Persona*, 1966)、《钻石与灰烬》(*Ashes and Diamonds*, 1958)、《朱尔与吉姆》、《水中刀》、《随心所欲》(*Vivre sa vie*, 1962)、《穆里埃尔》:无论其他人对这些影片是怎么看待的,文化的法则赋予它们一个共同的角色,这个角色一方面不同于《赤胆威龙》,另一方面也不同于《飞蛾扑火》(*Mothlight*, 1963)。它们是“艺术电影”(art films),抛开围绕这一术语浓烈的势利气息,我们可以说这些电影以及许多其他的电影构成了电影习俗的一个独特分支。我在本章的目的,就是论述我们可以有效地将“艺术电影”(art cinema)看成一种电影实践的独特模式,拥有其确定的历史存在,一套形式惯例,以及固有的观赏程序。受限于本章的篇幅,我只能提出一些研究的思路,但是我还是希望能够表明,构建艺术电影这一类目既是可行的,同时又是富有启发意义的。

认为电影产生于如此不同的文化语境中,还能共享基本的相似特征,这看起来似乎是有悖常情的。然而我认为有很好的理由去相信这一点,这些理由来自于电影在历史中的位置。从长远来看,艺术电影源于早期的“艺术影片”^①以及一些无声电影的民族电影流派,如德国表现主义、新即物派(*Neue Sachlichkeit*)^②以及法国印象主义等。^③(对其渊源的彻底解释还必须包括文学的现代主义,从普鲁斯特[Proust]与詹姆斯[James]到福克纳[Faulkner]与加缪[Camus]。)如果更特指一些的话,艺术电影作为一个独特的模式出现在第二次世界大战之后,当时正值好莱坞电影的霸主地位开始式微。在美国,法院的拆分判决带来了电影在发行放映方面的短缺。制片公

* “The Art Cinema as a Mode of Film Practice”, 摘自 *Poetics of Cinema* (New York: Routledge, 2007)。中文版见张锦译《电影诗学》,桂林:广西师范大学出版社,2010年。本文在转载中进行了节选。

① film d'art, 或译“艺术电影”。源于建立于1907—1908年间巴黎的一个法国电影公司“艺术电影公司”,以及该公司主导的一种电影类型或制作方式,即聘请著名的舞台剧演员拍摄精良考究的影片,针对文化水平较高的观众群。由于影片忠实于对舞台剧的记录而显得呆板,不久走向衰落。——译者注

② 有人也译为“德国新务实主义”,首先产生于德国的美术界,主张客观写实。——译者注

③ 更加激进的先锋电影运动,例如苏联的蒙太奇电影制作、超现实主义以及纯粹电影等,对艺术电影风格产生的影响看起来相对较小。我怀疑那些从来没有从根本上对叙事连贯性构成挑战的实验风格,对于战后的艺术电影来说也是最可以被同化的。

司需要海外市场,而发行放映商需要与电视竞争。在欧洲,战争的终结使得国际贸易重新建立起来,方便了电影的出口与合作制片。托马斯·古拜克(Thomas Guback)曾描述过,在1954年之后电影是如何开始为国际观众制作的。^①美国公司资助国外的电影制作,而外国电影也帮助美国放映商填补放映档期。后来的新现实主义电影可以被看成是国际艺术电影在战后的第一个例子,然后接下来的例子应该包括新浪潮的多数作品、费里尼、阿伦·雷乃、伯格曼、德·西卡、黑泽明、帕索里尼以及其他人的作品。虽然在今天的美国,艺术电影只有微不足道的经济价值,但很明显它与《蛇蛋》(*The Serpent's Egg*, 1977)以及《斯特罗斯泽克》(*Stroszek*, 1977)这样的国际制作一样,仍然在继续地上映着。

识别其制作/消费模式并不能穷尽艺术电影的所有特征,因为它还包括形式的特性以及观看的惯例。然而,这样一说,也就有可能出现这样的评论:这样的电影的创作者在本质上差异如此之大,以至于无法将他们聚合在一起。但我仍然要力图表明,尽管导演与导演之间的风格策略与母题不同,但风格与主题的总体功能在作为一个整体的艺术电影中仍然保持着明显的一贯性。电影的叙事与风格原则构成了电影话语的一个在逻辑上一致的模式。……

后 记

……

在我写过这篇文章之后,已经有一些学者在将艺术电影作为世界电影商业的一种机制来进行研究了。在欧洲地区,大量的财政机制在支持它的生产、发行以及放映。^②多种多样的融资来源(私人资本、国家补贴以及欧盟计划等)已经催生出一些足智多谋的媒介参与者,例如巴黎的马林·卡米茨(Marin Karmitz),他从电影院的银幕拥有者已经发展为一个欧洲、亚洲和中东主要电影的制片人和发行商。有点令人吃惊的是,美国投资与发行也帮助支持了艺术电影,从20世纪50年代小公司的支持,到当前对索尼以及其他公司在资助亚洲电影项目中所扮演角色的兴趣。^③

在任何一个电影生产国中,电影都采用着很多不同的形态。类型片始终都存在,特别是集中展示本土通俗天才的情节剧和喜剧。(电视演员的闹剧特征似乎是一个跨文化的常量。)地区性的创作通常也包括一些颇具声望的作品,它们常常改编自民族文学经典或基于值得纪念的历史

① 参见托马斯·古拜克:《国际电影工业》,布鲁明顿:印第安纳大学出版社(Thomas Guback, *The International Motion Picture Industry*, Bloomington: Indiana University Press), 1969年。书中到处可见。

② 史蒂夫·尼尔对这一思路很早就做出过贡献,参见他的《作为门类机构的艺术电影》(“Art Cinema as Institution”),载于《银幕》,第22卷,第1期(1981):11-39。关于对欧洲电影的国家支持的评论,参见安妮·雅克尔:《欧洲电影工业》,伦敦:英国电影组织(Anne Jackel, *European Film Industries*, London: British Film Institute), 2003年。

③ 参见蒂诺·巴利奥:《联美:改变电影工业的公司》,麦迪逊:威斯康星大学出版社(Tino Balio, *United Artists: the Company that Changed the Film Industry*, Madison: University of Wisconsin Press), 1987年,第7卷,第9卷;以及彼得·列弗:《欧洲—美国电影》,奥斯汀:德克萨斯大学出版社(Peter Lev, *The Euro-American Cinema*, Austin: University of Texas Press), 1993年。

事件。可是,欧洲也推出了一个在别的地方很少见的创作概念:作者电影(auteur film)。导演将他(只有很少的情况下是她)对生活的洞见表达在电影中,这一观念对于艺术电影来说仍然是至关重要的。“新丹麦银幕”(New Danish Screen),一个以这个国家的电影机构为来源的基金组织的领导人说过,“我们确保有一个地方来发展导演的个人风格,而不施加商业成功标准的压力。”^①然而个人风格可以具有文化与经济上的含义。作者论的思想可以适应那些要求本土电影反映民族文化的政治需求(谁会比弗朗索瓦·特吕弗更具法国风情?谁会比赖纳·维尔纳·法斯宾德[Rainer Werner Fassbinder]更有巴伐利亚特征?),同时作者论也为那些使用低成本与相对不著名的明星的电影提供一个可以市场化的认同。一个世界电影商业中的企业也仍然依赖于电影作者的前提。由于承认一个有影响力的创作者作为电影形式与主题联合体的来源会带来具有国际市场价值的东西,一个名字的品牌可以从一个电影项目延续到另一个电影项目中去。佩德罗·阿莫多瓦(Pedro Almodóvar)、拉斯·冯·特里尔(Lars von Trier)、迈克尔·哈内克(Michael Haneke)、罗曼·波兰斯基(Roman Polanski)以及其他一些人仍然是卖座电影的保证。当创作者成为国际性导演的时候,个人化品牌甚至会更加重要,例如隆恩·谢菲格(Lone Sherfig)从丹麦迁到苏格兰去制作影片《威尔伯想自杀》(Wilbur Wants to Kill Himself, 2002),或者德国导演汤姆·提克威(Tom Tykwer)与米拉麦克斯公司(Miramax)联合制作电影《天堂》(Heaven, 2002)。当然,作者身份的概念也在欧洲以外非常迅速地蔓延,其中黑泽明和萨蒂亚吉特·雷伊分别在20世纪50年代和60年代作为个人创作者而成名。

还有两种我没有提到的机构在培育艺术电影中变得更加重要了。第一种,也是较少研究的机构,就是电影学院(film school)^②。苏联在1919年建立了一个国家电影学院,欧洲国家在第二次世界大战之后也尾随而来。到了20世纪60年代,电影学院的数量已经成倍增长,或者设在综合性大学之中,或者接受国家电影机构的赞助。电影学院确保不断地向电影工业输送职业人才之外,它们还在其课程设置与课程作业中贯彻某些建构具有美学价值电影的过程中的特定设想。据我有限的经验所做出的判断,欧洲的电影学院在20世纪90年代仍然在很大程度上以个人表达的思想为指南——尽管我感觉到学生们对容纳大多数工作机会的电视制作更加感兴趣,很少愿意献身于电影作者的理想。尽管这会是一个很大的课题,可是总需要有人来研究非美国电影学院的政策、口味结构以及工艺实践,还要分析由此产生的电影。

第二种机构直到现在才获得更多的研究。那些确定了战后艺术电影形态的电影制作者和电影运动赢得的名声很大程度上是在各地的电影节上,从《罗生门》(Rashomon, 1951年威尼斯的赢家)到《如果……》(If..., 1969年戛纳电影节的赢家)。我的文章在1979年发表的时候,主要的电影节最多有75个;今天大约有250个,还有数以百计的电影节更多地服务于局部的、本区域的或专业的观众。低成本独立电影的发展,电影向视频的轻便转换,以及种类庞大的电影节主题(例

① 温卡·维德曼(Vinca Wiedemann),转引自雅各布·文特·詹森:《北极光》(Jacob Wendt Jensen, “Northern Lights”),载于《国际银幕》(Screen International),2006年5月5日,第16页。

② 或译“电影学校”,由于“school”存在着各种涉及其质量等级的差异含义,这里基本上将“film school”翻译为“电影学院”。——译者注

如,动画、科学幻想、同性恋以及电影配乐等),已经使得这一场面蔚为壮观。甚至,还出现了一种针对电影节策划人的商业杂志。^① 每年数以百计的排片人追逐着数十部世界顶尖电影。每一个人都想踏上红地毯,而那些大明星和大导演会出现在报刊上。如果一个电影节没能获得国际行业协会的颁奖许可,那么组织者仍然能够招来三到四个来自国际影评人协会(Fédération Internationale de la Presse Cinématographique, FIPRESCI)的影评人,组成一个评委会,并授予一个费比西(FIPRESCI)^②奖。电影节也促进了旅游业,甚至让最小的城市也能得到一时的瞩目。作为一揽子活动安排,他们会围绕电影建立起一个逐渐累积的热潮,电影节的参与者们也乐意去观看定期的电影巡演。

与此同时,电影节在世界上是好莱坞发行系统之外的另一个选择。一个由节目策划人、把关人以及时尚创造师组成的去中心化、非正式的网络,让那些大胆而富于野心的电影引起人们的关注。^③ 电影节已经成为了艺术电影的主要交易所,用奖项来确认本年度的最高成就。只要赢得了三大电影节——柏林、戛纳以及威尼斯——中的一个,或者在戛纳、多伦多或圣丹斯被收购,一部电影便会从数以千计的其他电影中脱颖而出,这些电影都在寻求受到关注。所获得盈利还超出了电影狂的范围:台湾和伊朗已经利用了它们在电影节上的胜利来提升它们的文化形象。^④ 香港电影如果没有电影节选片人以及忠诚的记者们积极的说服活动,就不会获得它在西方世界中的声望。^⑤

在电影节上放映的电影并非都是艺术电影,可是电影节却维持着我在文章中极力隔离出来的形式的与风格的惯例。我仍然相信,这些惯例最早出现在西方和东欧电影中,但我的文章对于其他电影传统只有轻微的涉及。例如,在土耳其和埃及这样的发展中国家,电影制作者在发展艺术电影风格方面是很敏锐的,而我只不过是对他们不甚了解而已。对于南美电影,我所知道的也不足以让我公平地对待它们。意大利新现实主义曾在20世纪50年代对那个地方有过重大的影响,而且一些电影制作者,著名的如阿根廷的莱奥波尔多·托雷·尼尔森(Leopoldo Torre Nils-son)很快就跟伯格曼和安东尼奥尼熟悉起来。“巴西新电影”(Cinema Novo)以及其他的风格对艺术电影传统的批评方式,大致可与欧洲政治化的现代主义电影相提并论。

① 参见《今日电影节》(*Film Festival Today*)杂志及其网站, <http://www.filmfestivaltoday.com>。

② 国际影评人协会的缩写拼为“费比西”(FIPRESCI)。——译者注

③ 关于电影节在国际电影文化中扮演的角色,参见克里丝汀·汤普森与大卫·波德维尔:《电影史导论》,第2版,第716—718页。至于更全面的讲述,参见托马斯·艾尔萨埃瑟:《电影节网络:欧洲电影的新地方志》(Thomas Elsaesser, "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe"),载于他的《欧洲电影:与好莱坞面对面》,阿姆斯特丹:阿姆斯特丹大学出版社(*European Cinema: Face to Face With Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University press),2005年,第82—107页。

④ 一种出版于德黑兰的杂志《国际电影》(*Film International*)已经在跟踪电影节的人围与获奖。关于这一跟踪概述的例子,参见穆罕默德·阿提拜:《1997年伊朗电影与国际电影活动》(Mohammad Atebbai, "Iranian Films and the International Scene in 1997"),载于《国际电影》,第19期(1998):17—20;以及穆罕默德·阿提拜:《1998年国际电影活动中的伊朗电影》("Iranian Films in the International Scene in 1998"),载于《国际电影》,第23期(1999):10—14。

⑤ 参见我的《行星香港:通俗电影与娱乐的艺术》,马萨诸塞州,剑桥:哈佛大学出版社(*Planet HongKong: Popular Cinema and the art of Entertainment*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press),2000年,第87—89页。(中文版见:何慧玲译,李焯桃编,《香港电影的秘密:娱乐的艺术》,海南:海南出版社,2003年。——编者注)

亚洲可能有点滞后,除了日本。尽管日本缺乏与欧洲艺术电影的旗手们相对应的人物,但在其主流电影制作中却有一个实验传统,而且那些打破惯例的导演的实际数量要比文章中提到的更多(例如铃木清顺[Suzuki Seijun]和若松孝二[Wakamatsu Kojiro])。然而,在20世纪80年代期间,其他的亚洲电影却越来越接近我在此评论的那些样式。中国内地的第五代导演、香港新浪潮以及最重要的新台湾电影就是突出的例子。陈凯歌新现实主义的《黄土地》(1984)以及更风格化的作品,如《大阅兵》(1986)和《孩子王》(1987);杨德昌的《海滩的一天》(1983)与《恐怖分子》(1986);许鞍华的《疯劫》(1979);以及谭家明的《爱杀》(1981)和《烈火青春》(1982)——这些作品以及许多其他的作品都证明了一种超越国界的(transnational)中国艺术电影^①的出现。王家卫的《阿飞正传》(1991)将香港艺术电影引向成熟,而他扭曲时间的抒情诗,从《东邪西毒》(1994)到《2046》(2004),都受惠于西方文学以及电影样式。^②在台湾,最早的新台湾电影属于对新现实主义自传式的改写,但是有几位导演超越了这一点。杨德昌深受欧洲电影制作者的影响,特别是安东尼奥尼,而他的杰作《牯岭街少年杀人事件》(1991)将本土的现实主义(电影基于一个著名的谋杀案改编),与自我意识的策略结合起来。侯孝贤绝不是一个电影狂,他供职于台湾本土的电影工业,可是在他对新台湾电影的现实主义做出了辉煌的贡献之后,他的雄心得到扩展。他曾进行过的实验包括去中心化的历史叙事(如《悲情城市》[1989]和《戏梦人生》[1993]),反身自省式的建构(reflexive construction)(如《好男好女》[1995]、《最好的时光》[2005]),技巧的极度限制(如《海上花》[1998]),以及电影历史的自觉召唤(《咖啡时光》[2004]中向小津安二郎的致敬)。^③

在20世纪90年代,还出现了一批新一代的日本导演,包括是枝裕和(Kore-eda Hirokazu)(《幻之光》[Maborosi, 1995])、諏访敦彦(Suwa Nobuhiro)(《家庭私小说》[M/Other, 1999])、青山真治(Aoyama Shinji)(《尤里卡》[Eureka, 2000]),以及北野武(Kitano Takeshi),北野武在诗意类型电影与像《玩偶》(Dolls, 2002)这样的电影之间摇摆。在同一个时期,韩国电影导演们也开始赢得电影节的喝彩,如洪尚秀(Hong Sang-soo)(《江原道之力》[Power of Kangwon Province, 1998])、李沧东(Lee Chang-dong)(《薄荷糖》[Peppermint Candy, 2000])、金基德(Kim Ki-duk)(《漂流欲室》[The Isle, 2000])、朴赞郁(Park Chan-wook)(《我要复仇》[Sympathy for Mr. Vengeance, 2002])。中国大陆已经将艺术电影重建为一种出口商品,这些电影如田壮壮的《小城之春》(2002),和贾樟柯的《世界》(2004)。

看起来,很多这些更新的传统是在以一种加速的步调重现欧洲艺术电影的轨迹。本土的现

① 或译“中文艺术电影”。——译者注

② 关于王家卫受惠于文学名著与电影的全面解释,参见张建德:《王家卫》,伦敦:英国电影组织(Stephen Teo, Wong Kar-wai, London: British Film Institute), 2005年。我在我的《行星香港:通俗电影与娱乐的艺术》第266—289页中讨论过王家卫的实验动机。

③ 关于侯孝贤的语境与发展,参见叶月瑜与达雷尔·戴维斯:《台湾电影导演:财富的宝岛》,纽约:哥伦比亚大学出版社(Emilie Yueh-yu Yeh, Darrell Davis, Taiwan Film Directors: A Treasure Island, New York: Columbia University Press), 2005年,第1、2章以及第4章。关于侯孝贤的风格论以及工业语境的讨论,见于我的《聚光灯下:论电影的场面调度》,伯克利:加利福尼亚大学出版社(Figures Traced in Light: On Cinematic Staging, Berkeley: University of California), 2004年,第5章。

现实主义运动,有点类似于意大利新现实主义,然后是更多的涉及现实主义的惯例意识,以及在形式上更抽象的实验。伊朗电影的兴起是一个不同寻常的例子。这些电影按照西方的标准只有少得可怜的预算,使用非职业演员以及真实场景,但电影制作者们仍然将一个后国王时代的伊朗文化呈现给了对其知之甚少的世界。新现实主义人道主义的张力在这样一些电影中找到了回音:《钥匙》(*The Key*,1987)、《白气球》(*The White Balloon*,1995)、《苹果》(*The Apple*,1998)、《少年与士兵》(*The Child and the Soldier*,2000)以及《黑板》(*Blackboards*,2000)。同时,在同样的这些影片中,我们常常可以找到电影技巧的复杂游戏。《谁能带我回家》(*The Mirror*,1997)开始是一个小女孩想要横穿一个繁忙的十字路口受到挫折,然后当这个小女孩把自己关在家门之后而且拒绝拍摄的时候,故事情节几乎完全转到电影声音上了。穆森·马克马巴夫(Mohsen Makhmalbaf)的《无知时刻》(*Moment of Innocence*,1996)表现他本人在筹备一部电影,这部电影基于他年轻时候犯下的一桩罪行,而结果则是一个令人目眩的“镜渊”(mis en abyme)^①,使人联想到《八部半》。这个国家似乎都沉浸在电影狂之中。当一个工人兼影迷假扮导演马克马巴夫进行诈骗的时候,阿巴斯·基亚罗斯塔米(Abbas Kiarostami)跟踪报导这一案件,并在这个假冒者与真正的马克马巴夫之间安排了一次会面。他把最后的电影取名为《特写》(*Close Up*,1990)。可是接下来这位冒名顶替者又制作了他自己的电影为自己辩护,片名叫做《特写远景》(*Close-Up Long-shot*,1996)。而阿巴斯·基亚罗斯塔米本人——一位超级编剧,一位纪录片与故事片的典范导演,也是一位使用便携式摄影机与安迪·沃霍尔式记录的实验家,如《十》(*Ten*,2002)和《献给小津的五部短片》(*Five Dedicated to Ozu*,2003)等——已经成为了一种文化的象征,这种文化在热恋电影技巧的同时又强求作为普通人生活的见证者。在西方,有谁会预言一部既是人道主义的,又是形式主义的伟大电影,会来自伊朗?

这并不是说在这个时期其他地方的创作就衰退了。俄罗斯和东欧为具有哲学分量作品的传统做出了贡献,包括安德烈·塔科夫斯基(Andrei Tarkovsky)的《镜子》(*The Mirror*,1975)和《乡愁》(*Nostalgia*,1983),以及克日什托夫·基耶斯洛夫斯基(Krzysztof Kieslowski)的合拍电影,著名的如《蓝白红三部曲》(*Three Colors Trilogy*,1993—1994)。亚历山大·索科洛夫(Aleksandr Sokurov)创作了哀伤的、带有神秘主义性质的作品,如《第二层地狱》(*Second Circle*,1990)和《呢喃语页》(*Whispering Pages*,1993),这些电影与苏维埃后期及后苏维埃时期音乐家如阿尔蒂莫夫(Artyomov)和坎切利(Kancheli)所迸发的挽歌音乐是同步的。在匈牙利,贝拉·塔尔(Béla Tarr)(《撒旦探戈》[*Satanstango*,1994])和吉奥基·费赫(György Fehér)(《激情》[*Passion*,1998])则创作出了粗糙的、可明显感知到污秽肮脏的乡村生活故事。法国继续支持菲利普·加瑞尔(Philippe Garrel)和克莱尔·丹尼斯(Claire Denis)以及其他野心勃勃的倾向,而比利时则支持达内兄弟:让-皮埃尔·达内和吕克·达内(Dardenne brothers, Jean-Pierre and Luc)。丹麦则提供了欧洲最新的优质电影(Cinema of Quality),这些电影拥有精工细作的剧本、深思熟虑的主题以及多才多

① “mis en abyme”有多重含义,其法文原意是置入深渊。其普通体验是两个相对镜子之间的物品镜像的无限复制。在电影领域一般是指无限复归的影像或故事情节的无限嵌套。——译者注

艺的演员群体,还有一些电影,受益于道格玛 95 (Dogme 95) 的推动,用更加粗糙的作品来反对专业主义的精神。拉斯·冯·特里尔说过,一部电影,应当“就像你鞋子里的一块石子一样”。^① 然而在道格玛的领地之外很远的地方,还有克利斯托弗·鲍伊(Christoffer Boe),他的《重建》(Reconstruction, 2003) 受到阿伦·雷乃精心打磨的时间跳跃的很大影响。

正如我已经提到的,美国电影制作者吸收艺术电影惯例已经有很长的时间了,可是这一过程随着独立电影企业的兴起又获得了新的推动力。史蒂文·索德伯格(Steven Soderbergh)可以重新制作安德烈·塔科夫斯基的电影,即塔科夫斯基的《飞向太空》(Solaris, 1972) 与索德伯格的《飞向太空 2002》(Solaris, 2002), 保罗·托马斯·安德森(Paul Thomas Anderson)可以从雅克·塔蒂(Jacques Tati) (《狂野之爱》[Punch-Drunk Love, 2002]) 那里借用声音策略,还有海尔·哈特利(Hal Hartley)可以从让-吕克·戈达尔和罗伯特·布莱松(Robert Bresson)那里吸收创意。^② 展示在一些电影如《记忆碎片》(Memento, 2000)、《改编剧本》(Adaptation, 2002) 以及《雷管》(Primer, 2004) 当中的实验的爆发,它们从欧洲继承过来的遗产可能不会比他们所继承的美国黑色电影与奇幻电影传统成分更少。在很多方面,美国独立电影将欧洲艺术电影原则与古典好莱坞故事讲述前提融合在了一起。^③ 艾哈迈德(Ahmad)是拉明·巴拉尼(Ramin Bahrani)《拉手拖车的人》(Man Push Cart, 2005) 中的主人公,有着任何一个好莱坞主角一样坚定的系列目标,然而在开始的半个小时里,电影将这些目标隐藏在了背后。相反,这些场景集中表现他每天艰苦的劳作,拉着他的拖车售卖咖啡和油炸糕点。我们对他的了解是通过他拖拉燃气罐、填充咖啡烘烤器、拿出油炸圈饼和丹麦酥皮饼,以及艰难地拉着笨重的拖车在城市中心区的车流中穿行。将我们对主人公目标的了解悬置起来,迫使我们注意力集中在故事世界中的细节上。

① 转引自斯蒂格·比约克曼:《序言》(Stig Björkman, "Preface"), 载于《拉斯·冯·特里尔:破浪》, 伦敦:费伯与费伯(Lars von Trier, *Breaking the Waves*, London: Faber and Faber), 1996 年, 第 8 页。关于道格玛 95 和拉斯·冯·特里尔的详细讨论, 参见梅特·约尔特和斯科特·麦肯齐编:《纯净与煽动:道格玛 95》, 伦敦:英国电影组织(Mette Hjort, Scott Mackenzie, *Purity and Provocation: Dogme 95*, London: British Film Institute), 2003 年; 以及梅特·约尔特:《小国家的全球电影:新丹麦电影》, 明尼阿波利斯:明尼苏达大学出版社(Small Nation, *Global Cinema: The New Danish Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press), 2005 年。我将现代丹麦电影作为一种易于理解的艺术电影来讨论, 参见我的《一种强烈的叙事渴望意识:丹麦电影十年》("A Strong Sense of Narrative Desire: A Decade of Danish Film"), 载于《电影》(哥本哈根), 第 34 期(2004 年春): 24-27, <http://fordfi.dk>。

② 我曾探讨过海尔·哈特利(Hal Hartley)对某些欧洲场面调度原则的采用, 参见我的《近距离接触与非个人性质:海尔·哈特利与传统的坚守》("UP Close and Impersonal: Hal Hartley and the Persistence of Tradition"), 2005 年 6 月, <http://www.6-9.dk/2005-06.sidell-inenli>, 或从我的网站链接: <http://www.davidbordwell.net>。文章最早发表是《近距离接触与非个人性质:海尔·哈特利与传统的坚守》("Nah dran und unpersonlich: Hal Hartley und die Beharrlichkeit der Tradition"), 载于《经过反思的回溯:现代文化中的电影》, 马尔特·哈格纳、约翰·施密特以及米歇尔·韦德尔编, 柏林:贝茨出版社(Die Spur durch den Spiegel: Der Film in der Kultur der Moderne Malte Hagener, Johann Schmidt, Michael Wedel, ed., Berlin: Bertz Verlag), 2004 年, 第 410-421 页。

③ 参见杰夫·金:《美国独立电影》, 布鲁明顿:印第安纳大学出版社(Geoff King, *American Independent Cinema*, Bloomington: Indiana University Press), 2005 年。也请参见大卫·波德维尔、珍妮特·斯泰格、克里丝汀·汤普森:《古典好莱坞电影:1960 年前的电影样式与制作模式》, 纽约:哥伦比亚大学出版社(David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press), 1985 年。第 372-377 页; 以及 J·J·墨菲:《我和你(记忆碎片)和(眩晕)》, 纽约:统一国际出版集团有限公司(J. J. Murphy, *Me and You and Memento and Fargo*, New York: Continuum), 2007 年。

对这一世界范围的行为做出公正的评价还需要好几部书的篇幅,^①因而在结束之前,我仅仅再指出两个站在诗学的立场上引起过我的兴趣的领域。第一个领域是在我当初写这篇文章的时候形成整体的一种风格倾向,就好像是在对20世纪60年代对蒙太奇和摄影机运动的依赖做出责难一样,几位导演发展出一种以静止的、保持一定距离的长镜头为基础的方式。在欧洲,它采取了我称之为“平面影像”(planimetric image)的形态。镜头采用背靠墙或地面的直角构图,其中的人物采用正面或正侧面的位置,就像警察局里的嫌犯面部存档照片一样。我们可以发现在20世纪60年代就开始出现了,伴随着对长焦镜头的新的依赖,然而它在20世纪70年代和80年代成为了多数欧洲场面调度的一个特征,而且还在其他的民族电影中被接受。^②这一策略是将场景当作更抽象的设置来呈现的,或许用以间离我们与它的情感进程,而且它还能支持那些浸透着心理张力的“沉寂时刻”,沉寂时刻对于此种模式的现实主义动机至关重要。这一视觉图式还能展示出某种广告设计的醒目的气魄来,就像在20世纪80年代法国外观电影(Cinéma du look)中那样。平面图像在世界电影中变得更加普遍,并且也已经成为艺术电影对电影的画面技能做出的永久性的贡献之一。作为对正统的正反打剪切的替代,它同时在北野武作品这样的艺术电影以及像《大人物拿破仑》(*Napoleon Dynamite*, 2004)这样的成功的小众电影中,成为冷面幽默的主要成分。

即便在没有类似二维平面的时候,相当长的镜头也成为一种突出的技巧选择。在欧洲,米洛斯·杨索(Miklós Jancsó)的标志性特征,就是摄影机和人物在那些持续几分钟的镜头中动态而流畅的编排。相反,达妮埃尔·于耶和让-玛丽·斯特劳布的“极简主义”(minimalist)电影,如《安娜·玛格塔莱娜·巴赫的日记》(*Chronicle of Anna Magdalena Bach*, 1968),采用了非常静止的镜头,很少或者完全没有摄影机的运动。在20世纪70年代,静止的长镜头在跟平面化构图结合起来后多少变得普及了。在20世纪80年代,侯孝贤在明显不知道欧洲进展的情况下,形成了以固定机位长镜头为核心的自己的风格,可是他对长焦镜头的运用,支撑着比我们在多数欧洲例子中所看到的更多的动态场面调度原则。^③侯孝贤复杂的遮断常常采用来强调发生在距离观众较远位置的细微动作。他的固定长镜头看来已经影响了众多其他的亚洲导演,尽管很少有导演在隐性场面调度与高密度画面设计方面能够跟他相提并论。今天的电影节电影很可能至少都要包括一些只有最少量摄影机运动的令人印象深刻的长镜头,并且整个电影都能够建立在这些镜头之上。这一策略的国际化潮流在法国电影《一对完美的夫妻》(*Un couple parfait*, 2006)中非常明显,

① 参见安德拉什·巴林特·科瓦奇的全面研究:《从20世纪50年代到20世纪70年代的欧洲现代艺术电影》,电影与现代性丛书,芝加哥:芝加哥大学出版社(András Bálint Kovács, *Modern European Art Cinema From the 1950s to the 1970s*, Cinema and Modernity Series, Chicago: University of Chicago Press), 2007年;也请参见约翰·奥尔:《电影与现代性》,伦敦:政体出版社(John Orr, *Cinema and Modernity*, London: Polity), 1994年。

② 关于平面图像,参见我的《论电影风格的历史》,马萨诸塞州,剑桥:哈佛大学出版社(*On the History of Film Style*, Cambridge, Mass: Harvard University Press), 1997年,第261—264页;我的《聚光灯下:论电影的场面调度》,第167—168、173—176、232—233页;以及我的论文《当代欧洲电影中的室内场面调度样式》(“Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino”),载于蔡特·施尼特以及劳姆编《安德里亚斯·罗斯特》,慕尼黑:作者出版社(Zeit, Schnitt, Raum, ed., *Andreas Rost*, Munich: Verlag der Autoren), 1997年,第17—42页。

③ 关于侯孝贤的场面调度,我有一个研究,参见《我的聚光灯下:论电影的场面调度》,第5章。

这部影片是由日本长镜头专家諏访敦彦导演的。此外,一位导演可能会将固定机位与长镜头分离,创造出对摄影机机位摆放不同寻常的严格限制。现在我们已经有了由整个汽车里的谈话场景构成的电影,摄影机被固定在挡风玻璃外面(如阿巴斯·基亚罗斯塔米的《十》),或者取角于仪表板。

这篇文章略微谈到的第二个方面成为拙作《故事片中的叙述》中所集中关注的问题。艺术电影吸引我们不仅仅是通过要求我们建构故事(fabula)活动,也通过挑动我们理解正在进行中的叙述。因此,在整部电影的持续时间中,这一含糊的叙述是如何式样化的呢?我曾经以阿仑·雷乃的《战争终了》(*La Guerre est finie*, 1966)作为我的例子,提出许多艺术电影都创造了一种“形式的游戏”。电影最初将观众引入其独特的故事讲述策略之中,可是随着电影的继续,那些策略以无法预见的方式变异了。在《战争终了》中,关键设置——假定段落,展现主人公可能即将采取的多个备选行为方案——很早就向观众通报了。起初它看起来难以理解而且混乱,可是经过重复它变得稳定了。然而接下来,叙述将假定段落变得更加不确定了,这种不确定性的引入是通过闪回与突然跳入新的场景的混合。电影最后的部分是最明晰的,故事行为走到前台来了,可是在这里仍然存在着变数,使陈述的前提有点难以预料。结尾对于故事的因果结局以及支配叙事本身的法则都保持着开放。^①

形式的游戏并不是在属于这一模式的每一部电影中都会出现,但是它的确反复出现。^②有一个显著的例子就是阿涅斯·瓦尔达的《流浪女》(*Vagabond*, 1985)。影片有一个典型的艺术电影的情境:一个无法解释的心理危机让一位青年女子辞去秘书工作,在蒙彼利埃(Montpellier)过着一种流浪的生活。她的游历或多或少是按照时间顺序来呈现的,她将相邻村庄中的各种人物串联起来,然后沉迷于酗酒,然后耗尽生命。影片开始于发现她冻僵的尸体,然后预设了一个死后追问的历史悠久的结构。那些曾经遇到过莫娜(Mona)的人们引出各自的闪回,展现莫娜最后一周的生活。可是在不可避免的问题——“是什么导致她死亡的?”之外,影片增加了一个问题,“这些见证人是在向谁讲述他们的故事?”

在死亡现场,是警察在讯问见证人。这一场景是惯常的也是连贯的,除了一个古怪的构图可能会让机警的观众停顿一下。而莫娜的尸体被移走之后,在海滨和海上的镜头上就突然插入了一个女声:“她最近曾经遇到过的人们已经记住了她……他们谈论着她,但却不知道她已经死了。我们没有告诉他们她死了。”这种准纪录片解说可能会导致我们期待看到是谁在讲话,可我们实际上根本没有这样做。如果那是瓦尔达的声音,正如我所认为的那样,我们在客观性、主观性(人们如何回忆莫娜)以及作者的介入之间摇摆不定,这是一个艺术电影叙述的特征。在宣布“这些见证人帮助了我,告诉我她最后一个冬天的最后一周的事情”,的时候,解说建立起了某种相当矛

① 参见大卫·波德维尔:《故事片中的叙述》(David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*),麦迪逊:威斯康星大学出版社(Madison: University of Wisconsin Press),1985年,第213—228页。

② 我对这个问题的探讨曾经用过《托托小英雄》(*Toto le héros*, 1989)的例子,参见我的《现代人托托:1970年后欧洲电影中的叙述》(“Toto le Moderne: Narration dans le cinéma Européen d’après 1970”),载于《比利时电影评论》(*La revue belge du Cinéma*),第36—37期(1994年4月):33—39。

盾的基本法则。那些回忆莫娜的人们可能彼此交谈,就像在常规电影中的谈话场景中一样,而这些会延续到闪回中。这是一种《公民凯恩》式的选择。还有一种选择是,见证人可能会明确地面对摄影机镜头作证,以纪录片的样式回答画面之外的提问者的问题。侯孝贤在其传记电影《戏梦人生》中追求过这一策略。而《流浪女》的结果却是两种方案都使用,而且他还引入了其他的变换。见证人们以多种令人不安的方式“帮助”电影制作者“讲述”莫娜的故事。

《流浪女》的第一个闪回是由一些游手好闲的男孩子们引入的,他们回忆在海滩上看见的莫娜;我们仅仅是在偷听他们对她的评论。稍后,在一家卡车加油站,一个司机告诉另一个人他让她搭车的事情,然后是一个修车厂老板告诉另一个人他雇用她的事情。可是这里已经有了调整了。作为卡车司机讲述对象的那个人是完全可见的,而正在讲述着莫娜的修车厂老板(garagiste)的第一个镜头却开始于一个反打角度的构图,因而我们只能看见他讲述对象的肩部。当我们离开闪回,他还在讲着,但却是对着一个看不到的听者了。在一部常规电影中,这样的变换可能仅仅用于强调修车厂老板的证词,可是在这里它们也慢慢地进入一种叙述的不确定性的式样之中了。此后不久,女仆约兰德(Yolande)停下打扫的工作,转过身来朝着我们,讲述如何闯入她叔叔守卫的别墅。这一独白并没有告诉我们关于莫娜的事情,它更适合于讲述给约兰德游手好闲的男朋友保罗(Paulo),而不是其他任何一个虚构故事内部或外部的人。而在回忆中,我们可以觉得这一时刻的确是如此,当时约兰德正在跟保罗讲话,保罗可能在画外(他偷偷溜了进来,并且在住户之外),可是这绝不是确定无误的。我们从来没有看到她在对着谁说话,这一事实根本地打破了迄今建立起来的内在规范。稍后,当约兰德在别墅遇到保罗,她又一次对着摄影机镜头讲话,而现在她坦承自己被自己看到的景象感动了,她看见莫娜和另一位流浪者大卫(David)蜷缩着睡在一起。这一次,已经可以完全确定这是一场自言自语了。从一个没有感情的男性见证人的客观描述已经转变到一个主观的独白,让一个女人自发地向我们讲述她对爱情和伴侣的渴望。

就像学着约兰德的样,嬉皮士大卫不久也得到了一场讲述的戏。他蹲坐在一节货车车厢里面,讲述当莫娜得到大麻之后他们之间是如何的快活。就故事世界而言,他的陈述挖了约兰德浪漫思想的墙角;他和莫娜之间的关系不过是服用迷幻药之后的反应而已。在叙述上,所有的可能性看来都没有了。那么他在独白吗?跟约兰德不同,他并没有直接看着我们;他的目光急剧地左右移动。那么他是跟其他人在讲话吗?看不见任何一个人物在场,而且当火车开走的时候他仍然还在说着。

在所有这些场景中,叙述安排的提示是相互矛盾的,而这些提示阻碍了对这些讲述场景中人物环境的任何连贯的识解。随着影片的继续发展,这些插入的回忆继续在这些可能性之间摇摆,再混杂以其他的变化。有时重复会确认早先我们可能已经做出的推论,例如在约兰德离开故事情节之前最后一次对着摄影机自白的时候;她是唯一一个被给予三次私密独白机会的人物。而在其他的情况下,人物们或者对着摄影机讲述莫娜的行为,或者经过摄影机,或者对着场景中的另一个人,或者也许还有所有可能性的某种混合。或许最令人不安的,是在某些时刻莫娜的眼睛注视着摄影机,有时是停下来,就好像她当时正在看着我们。叙述将我们抛离平衡的决心到了一个真正的终点是在突尼斯外来工阿苏恩(Assoun)的场景,这位莫娜最亲近的人只是吻了她的围

巾,然后沉默地看着我们。在这个纯粹象征性的时刻,他似乎并没有对在场的任何人,无论是人物角色还是电影制作者做出反应。

在结尾,莫娜的流浪故事仍然保持其片段插曲式的特性,而她的动机也仍然是一个谜。我们对这一艺术电影的故事(fabula)的建构是在以及通过由不同人物做出的一系列关于她的评判中进行的。到现在为止,还是如此地符合惯例。可是阿涅斯·瓦尔达对于人物讲述故事的情景的多义性处理,同样也邀请我们参与了形式的踌躇这一典型的的游戏。或许旁观者们对莫娜匆忙一瞥的摇摆不定可以最终被归因于叙述对于故事原初条件至高无上的控制。很早就公示出影片手段的画外音解说,也包含了一个讲述的段落。“我本人对她不甚了解”,这个女人的声音说道,“可是在我看来她是来自海上。”这个时候,我们看见一个莫娜大步跨出大海的镜头,这个场面被骑车的男孩子们所目击。背景故事的开始就是一个在客观呈现与坦率的作者想象姿态之间的摇摆。或许接下来的所有事情,甚至是由当地风俗、方言以及非职业演员所创造的坚硬材质,都会被理解为从属于作者洞见的创造性力量(不是隐含作者,也不是一个“电影叙述者”,而是那个为我们制作电影的人)。

这一尖锐的影片跟其他许多的式样互相交叉,特别是平面构成的跟踪镜头,诱导我们去发现另外一个“主题—变奏”式的结构。^①一个全面的分析也会表明,不同叙述者的讲述中的形式游戏是如何阻碍我们建构一个莫娜完整的心理轮廓的。相反,形式游戏将我们转向对她所接触的那些人物的生产性的或非生产性的生活的对比。影片主题的一个两难处境就是全然自由如何与独处的危险相调和。而这一张力是在这些旁观者们中间释放出来的,这些旁观者对于无家可归而又无法无天的莫娜或羡慕、或批评、或担忧。此外,我们对主题的考量——从我们对影片的体验中提取而得,应该跟我们对如何理解叙述相平衡,这种理解是一点一点地记下其混杂的信号、并跟随其弯弯曲曲的路径。《流浪女》对莫娜的选择充满敬意的不安,其中一个至关重要的部分就是多义性叙述的产物。

这样的形式游戏在艺术电影叙述中构成了一个规范。它在《隐藏》(*Caché*, 2005)的选言式剪辑与误导式摄影机机位中的明显程度,跟40年前的作品中一样。正如接下来的两章将要表明,从诗学的立场来对这一传统进行研究将继续能够解释清楚那些新的可能性。

^① 阿涅斯·瓦尔达对这些问题以及其他问题的讨论可见于影片的法文DVD发行版(Ciné Tamaris公司影碟第CT2号[Ciné Tamaris disc no. CT2])附加的优秀的花絮材料。尤其参见其中的“旅行专辑”(Musique et Travellings)部分。

第八章

电影明星学



《茶花女》(Camille, 1921)

电影的魅力总是离不开明星表演与明星形象,电影产业也一直在制造与宣传着明星。尽管对于电影的大部分日常讨论都与明星有关,大多数电影图书也是这样或那样的影迷资料,然而很长一段时间内,关于电影明星的研究被电影研究所忽略。一直到20世纪70年代末,并没有一项研究详尽阐述关于明星现象的某种理论,并运用这种理论进行实证研究。杰里米·G·巴特勒在《明星学研究的演绎与方法》中指出,忽略明星制度研究的源头起始于最初的电影理论。20世纪20年代至40年代试图依据传统理论和方法来认定电影是一门艺术的努力,使得理论家们完全没能看到明星制度的重要性。到20世纪60、70年代,符号学、精神分析学、意识形态批评、文化研究等现代文化思潮大大拓展了电影研究的角度和方法,导致对明星在电影中地位的重新评判,明星研究逐渐纳入电影研究的学术视野。

英国电影学者理查德·戴尔出版于1979年的专著《明星》为明星研究领域设立了新的批评与理论标准。戴尔通过深入细致地考察电影、杂志、广告以及批评文本,精辟地分析了明星的、历史的、心理的以及审美的重要性,着重论述了马龙·白兰度、简·方达、葛里泰·嘉宝、玛丽莲·梦露等盛极一时的好莱坞明星。戴尔的研究跨越了以往的新闻体或印象式的明星传记、宣传写作,改变了人们思考银幕偶像的方式,为明星研究奠定了坚实的基础,《明星》成为西方最经典的明星研究著作。

戴尔指出,在电影研究中,研究明星主要出自社会学、符号学两方面的考虑。前者主要把明星作为一种独特的以及有影响力的或者症候性的社会现象,他们体现了电影工业本性的一个方面,从这个角度来说,电影之所以重要是因为其中有明星。符号学方面的考虑与此相反,在这里,明星之所以重要是因为他们在电影中出现,并且是电影意指方式的一部分。在明星研究中,这两方面的考虑是相互依存的。戴尔以及众多后来的明星研究方法的核心就是把明星看作是符号学的概念,这个概念要求将明星作为一种符号,作为一种通过互文文本网络建构起来的形象加以理解,明星的特定意义只有在媒介文本(包括影片、报纸报道、电视节目、广告等)中才能实现。因此,明星研究的第一手信息来源包括:明星演出的电影、电影海报与广告、电视访谈与露面、新闻报道与印刷媒介上的轶事以及正式与非正式的追星族文学。明星研究应该去寻求并找出明星形象的内在意义,并把他们放置在更大的有着多重含义表述的框架和结构里,在互文本的语境和背景里去呈现并了解他们。

当然,明星文本并不是存在于一种严格密封、美好干净的符号真空中。明星文本同样也存在于特定的经济、意识形态和心理上的环境和语境中。在《明星》一书中,戴尔从明星作为社会现象、明星作为形象、明星作为符号三个层面探究作为表意符号

的明星。然而,全书三部分都涉及意识形态概念。戴尔认为,从意识形态角度看,明星(存在于影片和其他媒介文本中的形象)研究强调明星被建构的多义性,即他们所体现的意义和影响的有限的多义性,以及为了建构多义性所做的尝试,有些意义和影响被强调,另外一些则被遮盖或置换。因此,这样的文本分析所涉及的不再是确定正确的意义和影响,而是确定在明星身上能够合理地解读出什么意义和影响。至于这些实际上如何被不同阶层、性别、种族的人使用或解读,已经超越了文本分析的范围。戴尔因此强调,所有的文本分析必须植根于文本的社会学概念化,因为文本本身属于意识形态,并且具有意识形态所有的矛盾的复杂性,由此可见,文本分析实际上是意识形态分析。戴尔混合了符号学、社会学、意识形态批评的研究方法成为明星研究的基本方法。

杰里米·G·巴特勒指出,戴尔和其他的明星理论学者既认识到了明星相对于电影生产方式的重要性,也看到了一部电影被观众接受时的重要性。这样一来,要想全面理解明星制,我们必须考虑到三个相互结合的因素:(1)明星生产:经济与多重表述构成;(2)明星接受:社会结构和主体理论;(3)明星符号学:内在交互文本与结构的多义性。巴特勒特别指出了明星和表演作为一种受制于各种机制话语体系下的一种被建构的具有复杂多义性的文本,通过明星形象与演员本身以及诸多文化媒体的互动交织关系,形成多重含义的互文本指涉,内化成为意识形态组成部分及社会文化意义本身。

自20世纪70年代末发轫,明星研究便为电影研究提供了一个重要维度。罗伯特·C·艾伦与道格拉斯·戈梅里在《电影史:理论与实践》中指出,电影明星就是电影史的社会维度之一。经过以理查德·戴尔为核心的学术带头人的持续研究,明星研究已经建构起基本的理论体系,以明星研究作为方法论基础的电影学术著作常常为电影研究带来新的亮点。明星研究自戴尔开始便整合了诸多现代理论,除了符号学、社会学、意识形态批评这三大理论流派的基础性支撑外,明星研究在随后发展的过程中将精神分析、女性主义、文化研究、接受理论、性别研究、酷儿理论、文化产业等理论纳入自身的理论体系,使其内涵和外延进一步拓展。

安特耶·阿舍德的《希特勒的女明星:纳粹电影中的明星身份和女性特质》一书以明星研究作为方法论基础,通过对克里斯蒂娜·泽德尔鲍姆、莉莲·哈维、莎拉·莱安德三位女明星在纳粹电影中所表现的女性矛盾形象的深入剖析,展现了当时的女明星们如何应对当代女性面临的性别冲突,并就国家社会主义和消费文化之间的关系,以及纳粹政府试图将明星和电影列入其宣传工具的操作手段,进行了深入的阐述。该著作

全面呈现了明星研究在电影理论与历史研究中的新颖角度和方法。

经过 30 多年的发展,明星研究在电影研究中的重要性已经凸现,明星研究在西方已成为一个跨学科领域,全面考察电影、艺术、文化、社会、政治、经济、传播之间错综复杂的问题。

(丁 宁)

明星作为明星

[英]理查德·戴尔(Richard Dyer) 著

丁宁 译

本章将简要审视明星整体形象的一些特征。这一整体形象成为第5、6章对特定明星进行更为具体的分析的背景。

明星身份是明星生活方式的一个镜像。对大部分明星而言,这种普遍的生活方式是明星的特定魅力以及他/她的生活琐事和大事的假定性背景。由于明星身份将引人注目和日常平凡、特殊和普通结合在一起,并且被视为美国/西方基本价值观的一种表达,明星的普遍生活方式与特殊性之间并无冲突。然而,在某些情况下,两者之间的关系可能是矛盾的或未定的。玛丽莲·梦露(Marilyn Monroe)对明星身份的渴望和她在实现过程中的不幸正是她形象可怜/悲剧性一面的片段。早期围绕马龙·白兰度(Marlon Brando)的很多宣传涉及他不修边幅、衣冠不整的外表以及他在派对上不守规矩的行为,这些举止意味着对明星的一般生活方式的厌弃。简·方达(Jane Fonda)近年一直寻求从政治上协调明星身份——即维持一定程度的明星魅力,以便同劳动人民的主流文化建立良好关系,与此同时,她住在邻近普通工人阶层的一所普通房子里,以此为她的进步观点赢得公信力。

本章主要加入了来自《有声电影》、《好莱坞与重要影迷杂志》及《电影故事库》^①的插图。这些资料几乎涉及了同一时期(20世纪20年代到40年代),出现的形象基本上是好莱坞经典时期的。将这些资料同当代电影杂志(例如《电影故事》[Photoplay]、《ABC电影评论》[ABC Film Review]、《现代银幕》[Modern Screen]、《电影与拍摄》[Film and Filming])对比或许不无裨益,可以看出不同的重点在哪里——例如,时尚在当下似乎不如性感重要,这样的情况在电影中也许更有吸引力,明星“梦想”更为厌倦和乏味。(当然,这种强调因宣传而不同。)

明星的整体形象可以被视为美国梦的一个版本,它围绕着消费、成功和平凡这几个主题被建

* 本文译自理查德·戴尔:《明星》,伦敦:英国电影学会出版社(Richard Dyer, *Stars*, London: British Film Institute), 1998年,第二部分第4章。

① 理查德·格里菲斯编《有声电影》(Richard Griffith, ed., *The Talkies*); 马丁·莱文编《好莱坞与重要影迷杂志》(Martin Levin, ed., *Hollywood and the Great Fan Magazines*); 芭芭拉·格尔曼编《电影故事库》(Barbara Gelman, ed., *Photoplay Treasury*)。

构起来。然而,始终存在一种“回头浪”,在某种程度上使这个梦想“变质”。此外,爱情、婚姻和性也是明星形象的常量。

消 费

明星的生活方式是好莱坞“寓言”的要素之一。人们可以用不同的方式接近。

生活方式剖析

首先,明星生活方式的周期性特征列表包括泳池、豪宅、华丽服饰、豪华轿车、派对等。让我们看一下这些特征的内涵之一——时尚。

举例来说,作为时尚领军人物的女明星的流行形象中含有什么意义?如果我们看特辑“请看葛洛丽亚·斯旺森(Gloria Swanson)照片中的香奈儿最新款式”,会发现事实是设计者香奈儿将葛洛丽亚·斯旺森同高级定制时装界及其上流社会、欧洲“品味”和高级趣味的内涵联系在一起。就读者而言,对女服装设计师特质的一些认知就会通过评论呈现出来,像“除了香奈儿,谁还会在一套黑色天鹅绒晚礼服上添加羽翼般的褶皱布料?”同样,所用材质的昂贵也被强调(丝绸、裘皮、宝石),而设计本身成为了“炫耀性消费”(见下文)的范例,大量的材质和难做的挂饰将使任何产业形式(顺便说一句,还包括表演活动)都难以办到。最终,所有这些都促进了女性作为奇观的观念,这一论题在其他文章中更为显著,如《发挥美丽秘诀》、《我如何保持身材》(贝蒂·格拉布尔[Betty Grable])^①、《美丽“秘诀”——来自为明星增加美貌的美丽小物件也会为你增加吸引力》。^②然而,如最后的例子所示,时尚以及美丽(魅力/魔力/性感等)的观念被明星和粉丝共享。在这样的语境中,与高级定制时装相联系的“排他性”是有问题的。实际上,最近几年的影迷杂志愈加强调好莱坞本身就是时尚裁决者这样的理念(这种支配地位是在二战期间美国有效地同巴黎时尚隔绝而最终实现)。这被一篇报道《好莱坞冷落巴黎。电影之都自力更生,成为时尚中心。设计师特拉维斯·班通(Travis Banton)不再从“破旧”的巴黎寻找理念》^③所指出。在这篇报道中,巴黎作为时尚先锋的事实被美国和/或民主国家可以代替的暗示所拒绝。与此同时,“品位”作为一种绝对价值的观念依旧在时尚语境中被主张,没有任何对这一术语或起源——巴黎的认可……

人们同样可以探究其他镜像群的关联和对立,如运动、舞会、建筑风格(明星住宅)等。

① 刊于芭芭拉·格尔曼编《电影故事库》,第132—134页,第286—287页。

② 《电影画报》(Film Pictorial),1933年9月30日;作为“优秀报刊翻印”系列由彼德·韦公司在1927年重印。

③ 理查德·格里菲斯编《有声电影》,第192—193页,第347页。

炫耀性消费

托尔斯坦·凡勃伦(Thorstein Veblen)将炫耀性消费的概念作为其《有闲阶级论》(*Theory of the Leisure Class*)的核心。炫耀性消费是有钱人显示他们富有的事实的方式。炫耀性消费显示的不仅是他们在消费方面的富有程度,以及他们接近品位和时尚真经的机会,还有他们不需要工作的事实。女人在此过程中至关重要——一个男人不得不工作,但他的妻子不必。是女人在其消费模式中带有丈夫的财富标志。时尚就是一个例子——接近品位的标准需要穿着昂贵材质和独家设计的服饰,但这些设计显然阻止了劳动,甚至在追求时尚的目标时削弱穿着者的力量,因为她们要挤压、调整、歪曲以及收紧她们的身体。同样,诸如运动或艺术活动也并非追求健康或启蒙,而是为了展示休闲时间和随意支配的金钱。于是,男人的健美身体可能被羡慕,但条件是通过运动而非劳动获得。

这些话题清楚地出现在影迷杂志《玩转好莱坞》(*Hollywood at Play*)和《片场外的明星》(*Stars off the Set*)^①的分析中,例如后者展示了明星工作之外的生活如何被表现为以运动和业余爱好为主。这些文章中被抑制或者短暂承认的是拍电影就是工作,即电影是被生产出来的。在《那些可怕的工厂》(“Those Awful Factories”)这篇文章中出现一种有趣的自觉性玩笑,还附有一系列明星们在制片厂豪华的化妆室“工作”的照片。即便是在工作现场,明星们展示的也不是在工作,而是在拍电影(也要注意通过装饰的性别角色的描绘)。

消费偶像

列奥·洛温塔尔(Leo Lowenthal)在其通俗杂志的传记研究时注意到1901年到1941年之间的重点有一个明显转变。早期传记的表现对象是“生产的偶像”——他们是有吸引力的,因为他们究竟有所成就,他们成功了,他们努力奋斗到最顶尖的位置,成为对社会有用的人,如银行家、政治家、艺术家、发明家、商人。然而,在这期间转向了“消费偶像”。洛温塔尔称其为“当下杂志主角”:

几乎每一位……直接或间接地同休闲时间领域有关:他要么不属于服务社会基本需求的职业(如娱乐界和体育界的偶像),要么或多或少等于一个社会生产代理的滑稽模仿。
(第115页)

当代偶像“主要来自消费和有组织的休闲时间领域”(第121页,如他们是艺人或运动员),同样,他们的“私人”生活也是消费生活。因此,“在表现的过程中,消费品的生产者和代理人都变成了他们自己的顾客”(同上)。

^① 理查德·格里菲斯编《有声电影》,第106—107页,第302—304页。

尽管凡勃伦详细讲述了休闲方式、服饰习惯、消费模式等预示着财富,这对分析明星形象非常有帮助,但洛温塔尔的模式可能更接近这些消费的社会意义。对凡勃伦而言,炫耀性消费将有闲阶级保持为一个独特阶层,而对洛温塔尔来讲,明星成为了消费社会每个人的消费样本。他们也许比一般人花费的多,但依然可以被小规模模仿。他们的时装会被模仿,他们的时尚会被仿效,他们的运动会被追随,他们的爱好会被接受。用洛温塔尔的话来说,偶像是“许多喜欢或不喜欢冰威士忌、香烟、番茄汁、高尔夫及社交聚会的男人和女人……”(第135页)我们可能会注意到,很多经济学家(如加尔布雷思、巴兰和斯威齐)认为,资本主义在20世纪已经断然地从一个基于生产的经济结构转变成一个基于消费的经济结构——因此,资本主义的“问题”已不再是如何为市场充分生产,而是如何将超出当前市场需求而生产的商品销售。^①这与“消费偶像”的增长之间的联系不可抗拒的表明:偶像们以意识形态形式表现了社会的经济发展——尽管这种联系很简单,也许会让我们谨慎。

成 功

艾伯特·麦克林(Albert McLean)在其关于轻歌舞剧的研究《作为仪式的美国轻歌舞剧》(“American Vaudeville as Ritual”)中已经阐明围绕成功神话的这种形式是如何建构的。电影使明星制从剧场中派生,而且带有对明星作为成功象征的强调。

成功神话的一般含义是美国社会对任何想要到达最高地位者完全开放,不管其社会阶层如何。正如丹尼尔(Daniel Boorstin)所指出的:“一个被偶然发现的卖冷饮的女孩迅速被捧成明星,这样的电影明星传奇很快取得了和“从小木屋到白宫”的传说并置的地位,成为美国民主民间传说的一个主旋律。(《影像》[The Image],第162页)成功的神话基于这样的信条,即等级制度和熟人关系并不适应于美国。然而,这个神话的模棱两可在于是否任何人都能取得成功,不管其天赋或者努力如何。特别是在明星制中获得的成功,这种成功神话设法精心策划一些矛盾要素:平凡是明星的标志;明星制回报天赋和“特殊性”;可能发生在任何人身上的幸运、“机遇”成为明星经历的典型;努力工作和职业精神对明星身份所必需的。一些明星协调了所有四个要素,而有些明星只在某些方面突出。总体而言,明星具备了所有四个因素才能名副其实。

好莱坞“名人传记片”在对一个明星成名的描绘中阐明了成功神话的这些矛盾的基础。《一代歌王》(The Jolson Story, 1946)堪称范本,这部影片设法将所有四个要素结合在一起:乔尔森(Jolson)不过是一个来自普通犹太家庭的普通男孩——他没有“关系”,也不富有;乔尔森有一副可以征服观众的出众的好嗓音(比如在开始阶段的一场戏中,他去观看轻歌舞剧的日场演出,独自在观众席中唱了起来,歌声如此优美,以至于其他人都停下听他唱);乔尔森是如此幸运,当一

^① 解决生产过剩包括海外市场的扩张和竞争,还包括通过广告、产品差异化等刺激国内消费,这一切会导致对消费的强调,从而强调品牌和“消费社会”。参见约翰·肯尼斯·加尔布雷思的《消费社会》以及保罗·贝恩与保罗·斯威齐的《垄断资本》。

个资深艺人因为醉酒而不能演出时,乔尔森就在当晚上场替代他,结果剧场里恰巧有两位主要经理人;乔尔森是一个有奉献精神的内行,经常为自己的表演设计新看点,还接受拍电影的挑战等。这部影片中被压抑的是娱乐性行业的“事务”——经理人、经纪人、制片人以及赞助人体系的活动。乔尔森在这一领域从未主动,他似乎通过这一体系被供养。有趣的是,即便像《歌舞大王齐格菲》这样关于制片人的影片也不对这方面进行审视。

成功神话也表明成功是值得拥有的——以炫耀性消费的形式。巴瑞·金^①(Barry King)已经指出,明星所意味的不仅是成功,而且是金钱是值得拥有的,因此,明星是“通过薪水而实现快速社会流动的典型”。他们的获得(并非阶级关系、生育、教育或“艺术”成就)使他们能进入讲究的生活世界,成为精英的一部分,即C·赖特·米尔斯(C. Wright Mills)在其著作《权力精英》(*The Power Elite*)中所说的“咖啡社会”(café society)的一部分。因此,金认为作为成功者的明星可以被视为“以梦幻形式”的工资收入证实,在市场上出卖自己的劳动力是一种值得追求的人生目标。

平凡——明星“与众不同”吗?

在对待明星现象时,有一个问题虽早已触及却十分模棱两可/矛盾,论及作为平凡人的明星和作为不寻常的人的明星。他们像你我吗?或者是消费和成功把他们变得(或反映出)与众不同?

维奥莱特·莫林(Violette Morin)提出,就超级明星(她的论文题目是《奥林匹克精神》[“Les Olympiens”])而言,他们被认为在性质上与其他人不同。她将其视为源自明星被看作优等人的习惯。明星永远是世界上最重要的人——最漂亮、最能花钱、最性感。但因为明星被“溶入”这种优等人,难以与其区分,他们变得优等,因此他们似乎是一个与众不同的人种,一个与众不同的“存在类别”。他们的形象逐渐普及,结果他们从最漂亮的简单变成了“最伟大的”。

莫林所举的例子之一就是伊丽莎白·泰勒(Elizabeth Taylor),她对泰勒的观点与亚历山大·沃克(Alexander Walker)在《电影中的性》(*Sex in the Movies*)中有关泰勒部分的观点相似。尽管其他明星可以代表人的类型,泰勒却代表这样的“明星”类型——世界上身价最高的、最美丽的、结婚和离婚最多的。她的爱情生活和她的出手阔绰使她有吸引力,而不是她与你我的相似。

沃克并未声称泰勒是所有明星的典型,他对“奥林匹克精神”范畴有多广泛的界定也并不清晰。我本人不相信关于明星的本体差异的观念已经非常普遍。甚至泰勒这一个案,我也感觉有问题,因为这一个案并没有考虑她的爱情生活可能成为异性恋一夫一妻制问题的范例的方式(参见第45—45页),也没有论述诸如她在《埃及艳后》(*Cleopatra*, 1963)中表演的“普通”或者她饰演“荡妇”角色的尤为成功。

^① 所有金的引文都以他为发表的手稿《明星的社会意义》(*The Social Significance of Stardom*)为基础,该手稿是金对这一课题正在进行的研究的一部分。

关于被认为平凡的明星们的奢侈的生活方式与成功之间的悖论,可以从几个方面进行解释。首先,明星可以被视为平凡人,他们生活得比我们剩余的人更阔绰,但并未因此从根本上改变。其次,明星的财富和成功可以被视为用来分离出某些人类的特性(他们所代表的特性),但不表现那些被物质方面的考虑或问题所模糊的特性。这两种解释与人的价值独立于物质环境而存在的观念相一致。明星可以用来使这些观点合理。最后,明星代表着被视为这个社会的典型的人物;但这些被我们假设为表现我们社会特色的人物类型仍然可能异乎寻常地脱离我们日常实际的社会体验;明星的特殊性可能是他们是围绕在普通人周围的独一无二的人!(这是在第一篇探讨过的明星魅力模式的概念化的另一种方式。)

变质的梦想

消费和成功,及其对诸如民主、开放社会、普通人/平凡人的价值等的附加价值的暗示,是明星形象的关键要素。但是我认为,忽略与此相反的要素将是错误的。在这个明星制中,梦想的失败也不乏其例。

消费和成功不时地被证明是缺乏的。消费可能具有浪费和堕落的特征,而成功可能会昙花一现或是一种心理负担。影迷杂志刊登过如《15000个临时演员的悲剧》(关于那些没有好运气的人——他们努力想在电影的阳光下占得一席之地,他们不得不永远地将自银幕成功的梦想抛置身后)、《他们曾经是明星》(关于那些黯然失色的大明星)、《凄惨的豪宅》(关于一些围绕着那些作为“已毁事业的纪念碑”的寓所而出现的迷信)、《他们为声誉付出的代价》(在好莱坞,健康、朋友、美丽甚至生命本身都奉献给了“可怕的野心祭坛”)。^① 这些文章源自20世纪30年代。到20世纪50、60年代,堕落、性放纵、肆意挥霍的话题大量出现,不仅出现在影迷杂志和报纸上,还出现在故事情节安排在好莱坞的小说甚至电影中(如《娃娃谷》[*Valley of the Dolls*, 1967])。然而,即使是《凄惨的豪宅》一文也有“心碎城里的心碎屋的奇异故事”这样的副标题,暗示着悲剧和苦难在好莱坞流行的观念是很寻常的。这些观点以及关于好莱坞明星形象的更多其他观点可以在下面一段引文中看到。这段引文节选自鲍勃·卢卡斯(Bob Lucas)有点色情描写的低俗小说《在好莱坞裸露》(*Naked in Hollywood*)。在一位名为赫伯(Herb)的二流经济人的陪同下,女主人公卡拉(Carla)正在去往好莱坞的路上:

卡拉也许不能准确记起自己什么时候决定要成为明星的。随着年龄的增大,这个梦想似乎在她身上出现。她没有幻想成为一名伟大的女演员。是明星负载的魅力、装扮、美丽、谄媚令她着迷。对于她所感兴趣的好莱坞的那一部分,她了解的比赫伯能告诉她的更多。

心形游泳池、劳斯莱斯轿车、豪宅、裘皮和貂皮、苏格兰威士忌和香槟——这一切她了如指掌,仿佛她已经设计出了色彩缤纷的天堂,那里居住着那些银幕男神和女神。

^① 理查德·格里菲斯编《有声电影》,第136—137页、第331页、第140—142页、第337页;芭芭拉·格尔曼编《电影故事库》,第144—147页;马丁·莱文编《好莱坞与重要影迷杂志》,第94—96页。

丽塔·艾娃、莉兹和玛丽莲·洛克、塔布、瑞普和弗兰克——他们的真实姓名，他们破碎的恋情，他们艺术上的成功，甚至他们的怪癖和最喜欢的食物，都是卡拉已经塞入脑海的那个电影界传说的一部分。书籍、影迷杂志以及报纸专栏是她获知这一切的来源。现在，她正朝这一充满希望的地方进发，丝毫不怀疑自己在不久将来的某一天会加入这些不朽明星的行列。

好莱坞——它会让你心碎，撕裂你的勇气，赫伯已经做出警告。卡拉并未放在心上。为了成为一个明星，她已经做好准备去交换自己不朽的灵魂。

对好莱坞作为一个毁灭者的承认也许通过玛丽莲·梦露和朱迪·加兰之死最有力地表达出来，她们荒废的生活和可能的自杀就摆在好莱坞无情的追寻利益的正门口。最近，梦露也成为女性作为电影奇观这一宣传的象征。

爱 情

所有影迷杂志的一个核心话题就是爱情。这部分是因为电影制作作为工作的被抑制，部分是因为对物质问题已经解决的世界的最重要的认知，所有剩下的就是关系了。关系常常是指异性情感/性爱关系，即“爱情”，杂志暗示只有这类关系是任何人都感兴趣的，而不是诸如工作、友谊、政治同僚或者足够惊奇的父母和子女这样的关系。（生育的确会被特载，但很少会展开一个明星和她/他子女的关系。）人们可以把这视为将大众注意力从这些领域转移，实际上正是如此，不过也值得提及一下，多数观众都曾经（仍旧）被置于异性恋关系的体系和期待中。影迷杂志吸引人的是爱情的歌颂常常不如折磨那么多，这与埃德加·莫兰《明星》（*The Stars*）一书中的观点不同。

莫林将爱情视为明星神话的本质。在他看来，爱情——即强烈的异性激情——形成了书写明星的基本内容，带有人生就是有关爱情的暗示。这有着不同的表现形式，特别痴迷于形体美和青春活力（陷入一对矛盾的套话中，即“心是永恒的”因为它“永远二十岁”）以及亲吻的魔力：

亲吻不仅是做爱的关键技巧，也不仅仅是电影审查禁止的性交的替代：亲吻是二世纪爱情中面孔和心灵的作用胜利的象征。亲吻与面孔的性爱倾向一致，在古代以及一些文明中依旧不为人知。亲吻不仅仅是一种新的触觉快感的发现。它带给生命无意识的神秘，即认为一个人嘴里呼出的气息等同于灵魂；因此，亲吻象征着心灵的沟通或共生。亲吻不仅仅是所有西方电影的刺激。亲吻是一种复杂之爱的深刻表现，将灵魂欲望化，使身体神秘化。（第179页）

所以，爱情不再是肉体 and 现实关系的问题，成为了一种形而上学的体验。

当然，这种爱情观念被电影和影迷杂志上的文章促进，但来自影迷杂志的一个调查表现出的是对爱情的种种问题的强烈关注。有如下标题的文章占主导地位：《琼·贝内特（Joan Bennett）的离婚内幕》（琼·贝内特，第30—31页）；《卡洛尔·隆巴德（Carole Lombard）怎么了？嫁给克拉克·盖博（Clark Gable）真的是造成她这种前所未有的行为的原因吗？》（第56—57页，第181—

182 页);《泰山(Tarzan)试图离婚》(第106—107页,第196页);《为什么蓓蒂·戴维斯(Bette Davis)在和丈夫和谐的生活六年后独居?》(第114—115页,第198—199页);《今年的爱情市场》(关于“过去一年里婚姻和婚姻纠纷、幸福和不幸福事情”)(第114—115页,第199—200页)。这些文章时常试图对好莱坞无休止的结婚、离婚及不合作出谴责。《好莱坞爱情有什么错?》(第60—62页,第183—184页)一文中暗示爱情在宣传的强光下不会开花结果(“真爱在浪漫的保密中才会繁荣”,第61页)。^①关于银幕内爱情对银幕外关系影响的《银幕调情的高昂代价》一文(“The High Price of Screen Love-makin”)评述道:

理智一点。如果你一整天都在罗纳德·考尔曼(Ronald Colman)的怀里,你能忘记吗?或者,如果你是一个男人,你已经用了八个小时和玛琳·黛德丽(Marlene Dietrich)抱抱停停、吻吻停停——你会忘记吗?你能回家面对你那体贴仁慈的爱妻并对自己发誓:这些日子对你没有影响!^②

然而,把责任归咎于好莱坞似乎只是一种掩盖事实的方式,即这些文章真正所做的是:在强制的异性恋一夫一妻制惯例中,不断重提由爱情和激情观念所引发的种种问题。因此,除了这些展示浪漫婚姻的痛苦及指责好莱坞的文章外,还有一些文章从好莱坞爱情中吸取“教训”——无论是忍耐与痛苦的价值^③,还是维持婚姻的秘诀^④。离婚故事本身也传递一些信息,诸如一场合适的婚姻的真正意义是什么,女人和男人的正确角色是什么,他们的基本需求是什么。由此我们得知琼·贝内特

深谙名利和人气。她拥有一个美满的家庭。她有一个出色、迷人、忠诚的丈夫。她有每一个可以幸福的外部理由。但是总有一些东西从她的幸福中丢失,尽管她在访谈中说了很多,而且试着相信自己。在她内心深处并没有每个女人生活中所拥有的那种爱情。^⑤

贝蒂·戴维斯与哈蒙·尼尔森(Harmon Nelson)的婚姻破裂的原因是:

不管一个男人多么爱他的妻子,几乎不能期待他在只不过是一个丈夫的角色中会快乐,人们将其同他只不过是一个靠女人生活的男人混为一谈,称他靠她的薪水生活,在称呼他时会用她的姓加上“先生”。^⑥

① 所有引文援引自马丁·莱文编《好莱坞与重要影迷杂志》。

② 芭芭拉·格尔曼编《电影故事库》,第200—201页。

③ 如奥利维娅·德·哈维兰(Olivia de Havilland)的“不要害怕心碎”;参见马丁·莱文编《好莱坞与重要影迷杂志》,第149—149页。

④ “如何维持与一个电影明星的婚姻——或者与任何人的婚姻”;参见芭芭拉·格尔曼编《电影故事库》,第134—137页——此处与读者自己问题的关系更为明显

⑤ 参见马丁·莱文编《好莱坞与重要影迷杂志》,第177页。

⑥ 同上,第112页。

明星制度与好莱坞

[美] 杰里米·G·巴特勒(Jeremy G. Butler) 著

朱与墨 李二仕 译

(译者按)本文确证了好莱坞电影明星制的起源,揭示了其作为电影生产方式在经济上的重要变化;梳理并评述了明星研究的发生、发展与目前的状况;指出了从理查德·戴尔1979年初版《明星》一书的奠基,到巴特勒《明星文本》(1991)和格莱德希尔《明星学》(1991)论文集所呈现的补充和变化;强调了劳拉·穆尔维借鉴精神分析学,戴尔引入符号学,以及巴里·金吸收文化研究的批评方法和角度,不断丰富明星学及演员表演的学术研究视野及成果。文章从明星在经济生产方式、社会意识形态规约及观众接受等诸多方面展开了关键性的分析和说明,特别指出了明星—表演作为一种受制于各种机制话语体系下作为一种被建构的具有复杂多义性的文本,不仅仅是简单被动地折射反应了特定社会特定时期的意识形态语境和背景,而且也通过明星形象与演员本身以及诸多文化媒体的互动交织关系,而行成多重含义的互文本指涉,从而内化成为意识形态组成部分及社会文化意义本身。论文既有明星现象学清晰的历史线索呈现,也处处布设着作者对于明星学研究各种方法的极具洞察力的评论和分析,并对这种以严肃学术的观点来看待通俗流行的欲望和身份现象给予了充分的肯定和展望。

银幕上演员的身体点燃了看电影人的欲望。演员的表演在电影观赏的过程中提供了根本的快感。明星的形象占据了电影的宣传海报,并且出现在各种各样的杂志封面;我们可以很明显地看到明星已是商品的一个核心要素,可以用来向观众宣传推广一部电影——明星无论是在电影制作人还是电影观众的头脑里都具有同等的重要性,他或者她可以媲美一个引人注目的故事,或者是宏伟壮观的场景,抑或一位时尚流行的导演。但是直到20世纪80年代,对于运动中人的身体的呈现,演员表演的影响力以及明星形象的重要性才开始在电影研究中予以正式讨论。相应出现的结果就是,为了理解明星制度的研究,人们首先一定会问:为什么明星制度那么长的时

* “The Star System and Hollywood”,译自约翰·希尔、帕梅·拉·彻奇·吉伯森编:《牛津电影研究导读》之分册《美国电影和好莱坞:批评方法》,纽约:牛津大学出版社(John Hill, Pamela Church Gibson, ed., *The Oxford Guide to Film Studies*, “American Cinema and Hollywood: Critical Approaches”, New York: Oxford University Press), 2000年,第116—127页。

间被电影研究所忽略?

忽略明星制度研究的源头起始于最初的电影理论。早期的理论家们都非常敏感地指出,电影作为对现实的机械复制,她不是一门真正的艺术形式。他们聚焦关注于电影制作使得她区别于现实的方方面面,从而为艺术家们提供了艺术表达的方法和工具。摄影机一个特别的拍摄角度可以让一个人看上去比现实中的他或她要小或者大;某种用光的风格可以让一个演员呈现出千奇百怪的形象;广角镜头的使用可以让视点和图景变形;等等诸如此类。电影也可以被认定为是一门艺术形式,他们争论说,那是因为电影制作人并不仅仅是机械地去复制现实;实际上他或者她熟练地操弄现实,甚至虚构编造出某种完全崭新的现实。在这些早期的理论家当中,其中比较突出的一位就是列夫·库里肖夫(1974),他在20世纪20年代初期就做了一个剪辑试验。在库里肖夫的这个效应试验里,一个面无表情的演员的镜头和各种各样的特别对象剪辑在一起——这包括一碗汤,棺材中的一个婴儿,等等。(这个试验的实际组成也是令人质疑的,因为有关这个试验的拷贝今天没有任何留存。)库里肖夫坚持认为观众看到这个演员的面部表情(饥饿,悲伤,等等)是基于电影技巧的表现,而不是演员的表演。意义并不存在于演员的表演,而是体现在通过剪辑来操弄表演所获得。

由此一来,库里肖夫,这位第一所世界电影学校的创办人,他低估了演员表演的重要性,并以此来强调剪辑(蒙太奇)在电影中的基本作用——在这个试验里,演员的脸在因果意义上的表达还不如一碗汤。从20世纪20年代到30年代其他的一些电影理论家,他们也对表演和明星不感兴趣,而是选择尝试并且宣称确认电影艺术的成分和要素,以及这些成分和要素对观众的影响。明星研究在接下来的几十年都很少引起更好的进展。20世纪40至60年代的电影学者经常是带着在文学批评的训练进入到对电影的研究分析。这些人分析同样在文学和电影方面比较常见的叙事形式,都很有一套,但是很少在明星研究上花费什么工夫而显露什么真知灼见。相反,他们把演员看成只是银幕上的一副肉体,它仅仅是承载并容纳一个角色的地方。角色只有在叙事结构上的位置才有意义,而不是明星对这个角色的赋形与表现。

这种强调叙事,强调角色高于演员和他们的表演工作表明了好莱坞电影研究在当时的两种主要盛行的批评方法:类型和作者论研究。大多数的电影类型,除了音乐片之外,主要都是依据影片讲述的故事来界定的,这给分析与思考表演留下了绝少的余地。这样一来也不奇怪,那就是绝大多数的批评家都是利用叙事为基础的分析方法来阐释类型,而这些方法又都是从结构主义人类学和意识形态批评借鉴而来。由此除却少有的几个明星和类型相互交叉的意义点之外(比如说约翰·韦恩和西部片,拉娜·特勒[Lana Turner]和情节剧,弗雷德·阿斯泰尔和音乐片),明星对于类型的影响力还有待提高和发展。倒是布莱顿(Britton, 1984)和格莱德希尔(Gledhill, 1991a)提出了一些引见性的思考。

在作者身份研究(这个提法基本上就是所谓的“作者论”)的个案里,人们关于明星对于类型的影响的关注还是可以期待的。毕竟在一般性的讨论里,看电影的人都习惯于以影片的明星来认定某部电影——仿佛明星就是电影的作者。举例说,尽管《漂亮女人》(又译为《麻雀变凤凰》, *Pretty Woman*, 1990)在片头出演职员表的时候宣称这是一部“加利·马歇尔的电影”(指的是该

片导演),大多数观众更倾向于把它说成是“朱莉娅·罗伯茨的电影”。从这个角度说,那么明星被看作是处于影片的中心位置,是一部影片背后的“作者”。而且可以明确地说,有无数个这样的例子,电影都是为特别的明星量身定做的。在有的情况下,明星的形象甚至可以决定影片的整体结构,即使他或者她实际上没有写剧本,也不决定摄影机的拍摄角度。即便如此,作者理论的支持者也很少把明星当作者来讨论,而是倾向于看重导演作为“作者”,并且以此来讨论导演的他或她所安排设计的场面调度、叙事结构以及影片的主题。这种强调导演胜过电影制作团队其他成员的做法,是按照库里肖夫的方式,源自于这样一个概念,也就是“艺术家”是那个掌控了电影技术的男人或者女人(基本上指的就是导演)。既然演员没能掌控电影技术——从某种程度上说不负责电影语言的表达——他或者她就不能看作是电影艺术家。

总的来说,对于明星制度的分析受碍于早期电影所倚重的过时的美学传统——特别是传统的文学批评和浪漫主义——这样的理论方法很不适合面对并阐释机器复制时代(借用瓦尔特·本雅明所说的术语)的艺术所实施的创作。20世纪20至40年代试图依据这些传统理论和方法来认定电影是一门艺术的努力,使得理论家们完全没能看到明星制度的重要性。然而直到最近以来,理论分析从符号学、精神分析和文化研究的领域借鉴了很多的角度和方法来研究电影,导致出现了一种重新评判明星在电影中的地位。引领这方面学术研究的就是理查德·戴尔^①所写的这本名为《明星》(1979)的单本著作。而在戴尔之后,关注于明星学和电影表演的写作不断增加,这方面的论述大多数可以在两本论文选集里找到:《明星文本》(Star Texts,巴特勒,1991)和《明星学》(Stardom,格莱德希尔,1991b)。

明星研究的基础

戴尔以及众多后来的明星研究方法的核心就是把明星看作是符号学的概念,这个概念要求一定要把明星当作一连串的符号,当作代表所指的制度和体系,当作可以向观众传达意义的文本来分析研究。当然这些明星的文本都是基于真实人物的存在来设定。没有人会怀疑梅尔·吉布森和黛米·摩尔是否真的存在。但是戴尔所强调的是,明星塑造的这些形象都是经过反复多样的操弄,有意无意通过明星的表演,他或者她饰演的角色,以及其他文化工作者(比如八卦专栏的作者,脱口秀的主持人,等等)一起虚构编造出来的文本。而且,既然除了通过媒体烘托的假象,比如杂志文章和新闻报道,而没有别的方法和途径来了解一个明星,想要在媒体塑造的平面和维度的“后面”或者说“下面”来搜寻明星的真实身份,这注定是毫无结果的。我们几乎没有什么人可以当面碰见吉布森或者摩尔。而且即使我们真的碰见了,我们也绝少有机会穿透媒体的外壳而瞥见他们“真实的”身份和状态。到目前为止,观众一分析者所能看到的有关明星的身份只是他或者她的表面——我们对他或者她的了解都是通过媒体的描述和报道。其结果就是,我们此

^① 有关明星研究的成果介绍和理查德·戴尔《明星》的基本情况,可参见李二仕在《世界电影》2001年第4期和2004年第1期所翻译的《重新认识明星现象》和《明星现象学》两篇文章。——译者注

外没有别的办法和方式来认知明星。由此一来,对明星的研究就不应该致力于揭示明星形象背后的真实——这往往都是电视和杂志的记者错误的宣称——而是应该去寻求并且找出明星形象的内在意义,并且把他们放置在更大的有着多重含义表述的框架和结构里,在互文本的语境和背景里去呈现并了解他们。

在强调了明星形象的这种被塑造被虚构编织的本质——明星作为文本的存在——之后,我们还必须认识到一个重要方面,那就是必须知道这些文本并不是存在于一种严格密封、美好干净的符号真空中。而是这些明星文本同样也存在于特别的经济、意识形态和心理上的环境和语境中。正是从这个角度来说,戴尔和其他的明星理论学者他们既认识到了明星相对于电影生产方式的重要性,也看到了一部电影被观众接受时的重要性。这样一来,要想全面理解明星制,我们必须考虑到三个相互连锁的因素:

- (1) 明星生产:经济与多重表述构成;
- (2) 明星接受:社会结构和主体理论;
- (3) 明星符号学:内在交互文本与结构的多义性

明星生产:经济与多重表述构成

明星制完全是今天电影电视工业的内在必需组成部分,所以有的时候很难相信说,这种被称之为“制度”的东西并不是一直以来都存在的。早期电影在没有明星制度的前提下,差不多很好地延续了十年。事实上,最开始的时候,演员的名字甚至都不会出现在影片演职员的列表中。20世纪初利用一个明星的形象来宣传推广一部电影还是一件不可想象的事情。但是等到了20世纪10年代,好莱坞的生产方式发生了转变,演员变成了可以向市场推销的商品。有意思的是,围绕明星制首先进入好莱坞电影的生产方式还引起过相当多的争议。考查这些争论可以更清楚地让人们认识到明星在电影当中的经济地位,并且可以更多揭示书写电影历史时候所关联的普遍问题。

明星制度演进的传统历史——一段反复出现在几十年的电影教科书的历史——构成了一段传统的描述,那就是特立独行的独立制片人引入了明星制,目的是为了在谋略上智取“电影专利公司”(MPPC)。(MPPC是由托马斯·爱迪生负责,由最有实力的制片公司组成的保护性产业联盟,企图以垄断的方式控制电影的制作和放映。)正像我们通常听到的叙述,刚开始的时候电影制片人拒绝宣传推广演员的名头和身份,因为他们认为一个众所周知的名演员一定会因为他或她的表演索取更高的报酬。而且还有一种说法是演员们都惭愧于出现在不被人尊重的低俗“电影玩意儿”当中,所以拒绝把自己的名字打上演职员表。然而,看电影的观众甚至无需银幕上演职员的标示、大厅的电影海报以及影迷杂志的帮助,他们很快就能辨识出自己心仪的演员。其中最有一个例子就是弗洛伦斯·劳伦斯(Florence Lawrence)。“电影专利公司”下面一个叫“美国比沃格拉夫”(American Biograph)的子公司出品了一些由这位演员主演的电影,观众把她称之为

为“比沃格拉夫女郎”(Biograph Girl)。1909年的时候,劳伦斯被一个“电影专利公司”的竞争对手——卡尔·莱默尔(Carl Laemmle),他是“独立电影公司”(IMP)的一个独立制片商——把她从比沃格拉夫公司翘走了。第二年,莱默尔安排了被人称之为第一次为一个演员做大型广告宣传的活动。谣言首先开始流传——很可能是由“独立制片公司”的广告策划人设计的——说劳伦斯死于一场车祸的意外事故。然后莱默尔在《电影世界》(*Moving Picture World*)的杂志上登出一个广告宣称,“我们拆穿谎言”。^①他非常热情地否认了那些谣言,并且宣布劳伦斯不仅活着,身体很好,而且凑巧的是,她主演的一部电影马上就要发行了。这样一则广告宣传的成功被常规解读为,这样一次宣传,使得独立制片商打败了死板地拒绝把演员当明星进行宣扬的“电影专利公司”。

一些电影史学家,比如斯泰格(Staiger,1983)和德科尔多瓦(deCordova,1990)挑战了这番传统的表述。故事听起来的确动人,但是几处不实之处以及错误的概念使得这个故事露出了破绽。正如德科尔多瓦指出的那样,“电影专利公司”的一家附属公司(卡勒姆[Kalem])在莱默尔和“独立制片公司”之前的一年就已经开始推广宣传公司的演员;而且“爱迪生公司”恐怕是第一个(于1909年)把演员的名单列在影片演职员字幕里面。事实上,在1910年的时候,绝大多数“电影专利公司”的子公司,当然除了名气响亮一点的“比沃格拉夫”,已经开始宣传旗下的明星——差不多和独立制片商同时在推进这个宣传事宜。由此看来,并不单单是独立影片公司在利用明星作为市场推广的手段加以运用。明星制度的出现并不是一个处于劣势的独立制片商对抗气势凌人的“电影专利公司”垄断的个案来讲,而是导致出现了电影生产方式和围绕媒介的各方话语开始普遍转型的现象。当代的电影史学家(波德维尔,斯泰格和汤普森1985)争论认为,比明星制出现更为重要的地方在于,其他多重表述和经济模式上的转变。

首先,这表现在从美学话语的角度来进行描述,主要的戏剧舞台的演员被引进介绍到“艺术电影公司”(Film D'Art)和“名伶电影公司”(又译为“费莫斯·普雷尔斯电影公司”,Famous Players)参与电影的演出,这就有助于使电影表演合法化正统化,并且由此改变过去一般电影话语的表述。早期电影宣传集中在技术层面本身(物体会动!银幕上动!)和所讲述呈现的故事(消防员能救下处于危险中的小孩吗?),但是关注表演,关注演员们的生活的话语表述也开始在1909年前后出现。当著名的戏剧演员萨拉·伯恩哈特(Sara Bernhardt)出现在《茶花女》(*La Dame aux camélias*,法国,1912年)当中的时候,这使得有着悠久历史的戏剧舞台的表演被吸收引进到电影当中来,并且由此改变了电影宣传推广的关注点从技术和叙事转移到演员的身体和演员的生活上来。举例说,1912年《茶花女》的广告宣传词就是集中在对演员的关注上面,并且还是用一种相当耸人听闻的表述来宣扬:“如日中天独立的圣洁闪耀夺目的光芒赐予艺术夫人萨拉·伯恩哈特以光辉和生命,她也通过她的第一部也是仅有的一部电影《茶花女》照亮了整个电影世界。在这部电影中,她以暴风雨般的气势席卷了全国,并且她正以她电影的辉煌形成的光环

① 转引自格莱德希尔编选的书1991b:第4页,斯泰格的文章,参见后文参考书目及文章。

照耀全球。”^①

在德科尔多瓦看来,像“艺术电影公司”及“名伶电影公司”改变了演员在电影中给人的认识。对此推波助澜的印刷纸媒体开始宣扬演员们银幕之外的存在与生活。虽然几本杂志最初只是很小篇幅地报道演员,而更多的是强调突出电影故事梗概的宣传介绍——就像杂志名称为《电影故事杂志》(*The Motion Picture Story Magazine*)和《电影剧》(*Photoplay*)证明的那样——但是等到了1910年的时候,很多这样的杂志开始集中大篇幅地报道演员银幕之外的生活及状态。这种记者话语对于推进演员从无名之辈走向大银幕上真正的电影明星的转变起到了关键性的作用。

银幕之外明星身份以及明星真实形象的建构,就对电影产生了非常重要的经济影响。等到了第一次世界大战的时候,演员的存在和影响力就远远大于他们各自饰演的角色,他们现在可以被用来区分电影之间的差别。明星的出现,比如说玛丽·璧克馥(Mary Pickford),可以用来建构区分一部电影与其他十几部用来吸引观众注意力的竞争手段。由此一来,好莱坞的生产方式迅速地吸收了把明星看作商品,看作是和以叙事为基础的类型一样重要,甚至比制片厂标志更有影响力的产品辨识要素而加以推广使用。随着明星作为电影特别身份和标志的建立,以及明星作为经济商品地位的来临,明星制度的最终确立得以实现完成。

明星接受:社会结构

明星制度一旦形成确立,原来那些不名一文的演员变成了明星,他们的形象开始有了某种社会性呈现。这种刚刚建立起来电影明星的重要性在20世纪20年代的美国伴随着几桩丑闻的曝光而变得清晰可见。大量的媒体关注着导演威廉·戴斯蒙德·泰勒的谋杀案(涉及了演员玛丽·迈尔斯·敏特和玛伯尔·诺曼德),演员华纳斯·雷德吸食毒品过量而死亡,以及喜剧演员“肥佬”罗斯科·阿巴克尔因为强奸和谋杀的指控的官司。这些报道表明了电影演员的地位从20世纪初的默默无闻到20世纪20年代的臭名昭著。这一切也暗示出,明星银幕外的呈现已经变得多么具有影响力。从媒体上读到这些事件,再联想到明星们的形象,并且把这些看成是“咆哮的20年代”的某种折射和反应——这是一个充满了轻佻薄浪之辈,亡命强盗之徒,以及“任何事情都是胡作非为”的时代,这一切显得特别有吸引力。事实上,理论界普遍认为明星的诸多形象是社会价值的折射和反应。然而,当代明星研究拒绝这类太过于单纯和简单化的“折射和反应主义论”。相反,关于明星的(诸多)意义应当被看成是建构并形成明星社会意义系统,也就是特定时间和特点地方的意识形态的组成部分。

从意识形态批评角度来看,明星研究已经和一种基本的前提认识论绑定在一起,那就是意识形态组成了那些支撑并巩固一个特别社会的习以为常的价值观点和概念。进一步来说,争论的理论认为这些价值观念存在于一个彼此相关的机制系统关系当中,并且这些价值观念具有“真实

^① 转引自格莱德希尔编选的书1991b:第13页,斯泰格的文章。(文中加上着重号的字为原文用大写字母特意标示出来以作强调。——译者注)

的”社会因果关系。意识形态的价值观念被定义为理论前提,它是由一个社会的经济和社会结构所形成的基础组织建立起来的,而它们彼此依存的方式也就是社会表现出来的根据个体的不同阶级,种族和社会性别而有所区别对待。

举例说,埃克特(Eckert,1974)综合了弗洛伊德关于浓缩^①,压抑^②和移情^③的概念,并以此分析研究了美国大萧条时期秀兰·邓波儿在阶级话语里的位置和影响。他争论说,潜在的可能会引起分裂破坏性的话题,即围绕劳动和金钱的话题在邓波儿主演的电影里是受到抑制的,被移情转化成慈善与爱。他还争论说,资本家和资产阶级的价值观念在这些电影生产的年代会受到攻击,而邓波儿帮助掩饰并抹平了社会时代引起的意识形态的缝隙和裂沟;通过将不同阶层的人们拉近并融合在一起(邓波儿的角色总是非常浪漫地把富有的男人和工人阶级的女人撮合在一起,或者是反过来也是这样)并且共同拥抱慈善和爱。她并没有“折射反应”20世纪30年代美国的价值观念,而是对这些价值观念进行了加工改造——通过压抑、浓缩和移情的方式。

明星研究经常清晰地揭示出由明星来参与解决的意识形态冲突问题。戴尔在分析讨论好几个明星的时候,就采用了这个方法。举例说,玛丽莲·梦露(戴尔,1986)和拉娜·特勒(戴尔,1977—1978)两个个案就是从她们如何调和性别身份和价值观念矛盾冲突的角度(纯真—性感,普通—迷人)来展开分析和讨论。而保罗·罗贝森(Paul Robeson)所联系的相互冲突的种族话语(非洲的和欧洲的)构成了戴尔(1986)在他的研究著述中的分析研究基础。在戴尔和其他一些理论学者看来,意识形态并不是铁板一块的霸权主义压垮一切反对观点和立场的现象——这一点恐怕是传统马克思主义者的论点。相反,意识形态的东西被广泛用来探讨自身矛盾和相冲突的地方。这些矛盾和冲突都是通过明星形象来寓含和传达的。意识形态功能的运作就是借助像梦露、特勒和罗贝森这样一些明星的效力,奇妙地来解决上述那些对立和分歧。这是明星至为关键的吸引力所在:调和并解决那些在社会层面,在“真实的生活”当中无法解决的冲突和矛盾。从这个层面来说,明星运作的方式和类型叙事是一致的,在电影类型的叙述里,总是有关一些神秘的故事和经历试图克服那些无法克服的,并且“解决”那些无从解决的。所以有理论争辩说,类型和明星都是用来安抚观众的,因为他们为那些在现实中无法解决的社会问题提供了想象性的解决办法和途径。

明星与社会:女性主义的特别个案

女性主义和性别身份学在明星研究领域占有特别的一席之地。女性主义者是第一拨发表了

① 浓缩(condensation),心理学语汇,一个单一符号或单词与一组包含思想、感情或冲动等内容的心理活动相联系的过程,尤指在梦中所表达的。——译者注

② 压抑(repression),心理学语汇,也译作压抑作用,从有意识的头脑中无意识的排斥痛苦的冲动、欲望或恐惧。——译者注

③ 移情(displacement),心理学语汇,也译作移情作用,情感转移,意即一种防卫机制,情感、影响、愿望从原始目标潜在意识地转移到一个立即或更可接受的替代对象。——译者注

大量有关明星思考和讨论文章的电影学者。莫莉·哈斯凯尔(Molly Haskell)撰写的《从复仇到强奸》(*From Reverence to Rape*, 1974)充满了对演员的分析,尽管对明星的思考和探索经常是因为过分的作者论方法和角度而被遮蔽掩盖掉了。哈斯凯尔从社会决定论的角度,讨论了明星们作为父权家长制下的俗套刻板化形象所成就的和不能充分达成实现的。她的主要观点认为,女明星是对她们所承载的性别角色独特的有所控制的变形呈现。她对葛丽泰·嘉宝的评论就极富启发性:“嘉宝,作为女演员,神话人物和女性形象,就像其他明星一样,不具备在整体呈现方面的独特性的和代表性。一方面,她既不像是作者创造出来的那种独立和自我驱动的角色,另一方面也不是从民族‘灵魂’自动迸发出来的形象代表,那种像从一门真正‘集体的’艺术比如电视里头可能产生的原型女主人公。”(哈斯凯尔,1974:第106—107页。)后来的女性主义者看到哈斯凯尔的问题在于,她没有考查电影当中女性形象所折射和反应的社会现实是如何通过多重复杂交织的表述方式进行运作的。因为她把明星和俗套刻板化形象对比参照着看,她设定的前提是:俗套刻板化形象是对现实所作的如同镜子般稳固而且没有复杂变化的反映和呈现。简单地来说,她没有建立发展起来一套理解方式来阐释明星和俗套刻板化形象在意识形态运作进程中所处的位置和影响。

这种“女性等同形象”的方法基本上占据了女性主义电影研究最初形成的几年,也就是20世纪60年代末和70年代初的时候。结果出现的情况是,这样一种评写女明星的角度和方法至少遭到了两方面理由的批判:第一就是,这种方法过分简单依赖意识形态的“折射反应”论;第二,理解电影在建立女性形象和观众之间关系的看法过于简单化。自从劳拉·穆尔维标志性的论文《视觉快感和叙事性电影》(1975)发表以来,女性主义电影研究开始转向寻求拉康精神分析的立论方法来尝试理解电影的观看过程。在精神分析的电影理论启发下,电影观众被重新命名为“主体”,他或者她一边观看一边与银幕上的“客体”进行互动。这对明星研究产生了重要的影响,因为“主体理论”试图清晰地说明观众观看明星的后面所隐含的欲望精神机制。

明星接受:主体理论

“观众—主体”对应“明星—客体”这样的关系似乎是不证自明的,这样的关系是建立在视觉欲望形式和影像快感的基础之上的。我们观看明星是因为这样做让我们感到很愉悦。没有人要求或者强迫我们去观看布拉德·皮特或者玛丽莲·梦露。然而,传统的电影理论很少论述视觉快感和欲望。窥淫欲(voyeurism)一直是观看电影时没能言说的快感。穆尔维20世纪70年代中期的著述为我们打开了观影快感分析的泄水闸门,她的论说又是基于弗洛伊德以及法国的精神分析学家雅克·拉康所改造的弗洛伊德的理论基础建立发展起来的。

虽然穆尔维关注视觉快感分层次分步骤被编排安放的方法,要超过电影明星现象学本身的关注,但是她的分析研究的确提供了针对玛琳·黛德丽明星形象一些特别的思考,并且帮助对“明星—观众”关系进行了分类和澄清阐释(至少是从女性主义精神分析学的角度和立场)。穆尔维坚持认为古典电影存在两个方面的视觉快感:“第一,就是窥视欲(scopophilic),这是从观看

的时候,把另外一个人当作性欲刺激的客体而感到的快感所引发生成的;第二,通过自恋和自我的建构,来源于对看到的形象所产生的自我认同而引起的。”(穆尔维,1975:第10页。)窥视欲或者说窥淫癖被论述说是理解电影当中女性再现表达最核心的关键。在这样的理论话语情境里,观看主体大多是男性,而被看的客体通常是女性。虽然女性意味着“被窥看性”(to-be-looked-at-ness,穆尔维术语),她仍然具有指涉阉割焦虑(castration anxiety)的危险。所谓阉割焦虑,是依据拉康的说法,这是所有被建构起来的语言和意义的立足基础。古典电影处理具有危险的客体——女人,要么就是通过对她进行调查探问并且去其神秘化,要么就是把她转化成一种安全的“崇拜客体”(fetish object)。通过关注于男性观众——主体的快感,古典电影的存在就是“根据欲望的规则来精心设计编织幻景”(穆尔维,1975:第17页)。

这样我们就可以很清楚地看到许多的女明星都是依据男性的欲望规则来量体裁衣、精心打造编织出来的幻景:从银幕上第一个性感偶像西达·巴拉到珍·哈洛到雷纳·霍恩到丽塔·海华丝到金姆·诺娃克到安·玛格丽特到朱丽叶·克里斯蒂到伯·德雷克再到黛米·摩尔。

这些女性所指涉的阉割焦虑,用弗洛伊德的术语来说,被加以改进,从而把她们的身体转化成崇拜的客体。另一个办法就是,那些危险性更大的女人,就在她们发展的故事线里通过围堵遏制或者惩罚的方式来进行处理。《邮差总按两次铃》(*The Postman Always Rings Twice*, 1946)中拉娜·特勒饰演的科拉和杀人凶手私奔了,但是随后却在一场车祸中丧命。在《走出往昔》(又译为《漩涡之外》, *Out of the Past*, 1947)中,简·格里尔饰演的凯西·莫法特背叛了她的爱人,但是在影片的结尾也死于非命。在精神分析学的电影理论家看来,古典电影是一部男性父权中心制式的机器,以此发展出各种各样的手段来审视由女性塑形成的危险。因为明星是电影里面最受欢迎,最有力量,女性人物,她们同时也是最能引发干扰破坏和愉悦快感的。

近来对电影中女性的思考已经对穆尔维和其他精神分析学的电影理论家提出了批评。批评集中在她们的理论前提是针对男性观众和充满阳刚气质的观看身份和位置。正如汉森(1986)质询的,如果观看主体是女性,而被观看的是男性又该怎么解释?进一步来说,如果一部电影的观看角度是为着具有阴柔气质的女性设计的,那又该怎么办?汉森特别就鲁道夫·瓦伦蒂诺(Rudolph Valentino)这样一位专为女性观众而成功设计的明星形象写论文讨论。她的论文开头就指出了伴随着第一次世界大战以来妇女社会地位的转变——特别需要指出的就是,她们融入到消费者经济当中去了——而且伴随20世纪第一拨女性主义运动的浪潮,出现了主张妇女参政权论者。当然,她关注的中心还是瓦伦蒂诺电影的性政治学。她争论说,瓦伦蒂诺性别深层次的含混和模糊,一方面表达了一种“性别身份界定的滑动”说,同时也为女性窥淫欲的禁忌表达提供了一次机会。进一步来说,瓦伦蒂诺也扰乱了传统的施虐—受虐仪式;他的甘愿受虐的女性阴柔特质为男性父权制当中的主导与服从结构机制留下了一段裂缝。汉森就像穆尔维一样,关注着电影明星和欲望的议题,但是引入了穆尔维原初结构里的社会性别身份学。

汉森针对穆尔维的挑战依然是存在于弗洛伊德精神分析学的领域和范畴。但是当代其他一些女性主义者,她们在挑战质疑精神分析学解释电影中女性形象方面走得更远。斯塔西(Stacey, 1994)因为好几个方面的理由批评精神分析的角度和方法——不只是限于穆尔维(1975/1989)这

样的理论家,还包括多恩(1987)和德·劳伦蒂斯(de Lauretis,1987)等人,她们这些人都很少涉及讨论确切的电影观众。她们的理论基于精神分析学的原则和论说发展起来,而且她们从来没有拿这些理论放在观看状态和情境下的观众身上来进行检验和论证。与此相反,斯塔西的方法来源于人种学民族志的理论和方法,通过使用访谈、问卷调查、观众信件和日记等等来研究真实观众的话语机制。就像汉森,斯塔西同样不满足于精神分析的电影批评所强调的男性观众,而她的著述《明星凝视》(*Star Gazing*,1994)不仅仅是通过研究女性观众和被观看的男性来简单扭转并改变传统观看的状态和情境。而且,她还关注于女性怎么观看呈现在银幕上的女性,女性怎么看待银幕上具有女性阴柔气质的形象。她通过分析从20世纪40到50年代英国观众关于美国电影明星的信件和所作的调查而实现这一任务。这也使得她可以研究特定民族和特定历史语境和环境下观众的话语机制。她指出精神分析理论的另一处不足就是它设定的前提是一个全球所有的所谓主体,一个置身于阶级、民族和种族之外的所谓主体。

明星符号学:内在交互文本与结构的多义性

正像前面指出的那样,戴尔著述的《明星》一书融合了上文列出的社会学和意识形态的批评,以及符号学的某些要素。(而且,尽管戴尔不时从弗洛伊德的精神分析学有所借鉴,但是他主要的论述还是围绕拉康对弗洛伊德修正的版本学说。)戴尔所采用的符号学方法为把明星当作“文本”,当作一连串可以分析的表象来进行研究提供了立论基础,这种方式也昭示了大多数20世纪80到90年代的明星研究和分析。戴尔符号学的立论基础是,无论是处于什么特殊意识形态时刻,一个明星指涉着非常丰富的含义,或者术语所说的“复杂多义性”。然而在戴尔看来,这种多义性不是永恒无限的。它是通过涉及“多重媒体文本”互为参照进程当中所相互勾连映照所编织出来的东西,它所涉及的领域和范畴也是有限的,并且是以一定的结构方式,通过机制和体系上的相互关联比照来呈现意义。用他的话来说,从意识形态的角度来看,明星分析讨论和研究的是电影和其他媒体文本当中存在的形象,强调的是结构的多义性。也就是说,明星形象所承载的有限复杂的多重含义和影响,以及试图按照这样的方式朝着某些意义和影响的目的去结构的努力,这些都是处于突出的前景位置。而其他还有的含义和影响则是戴着面具隐藏起来或者是经过移情的转化处理(戴尔,1979:第3页)。这里有必要强调指出的是,戴尔并没有把附着联系在一个明星身上的意义范畴和领域看作是没有边界的。举例说,毫无疑问,我们有可能找到单个个体,他相信凯文·科斯特纳(Kevin Costner)是从外星人的种族繁衍延续下来的,但是这样的个体是存在于当代意识形态领域和范畴之外的。由此一来,文本分析所关注的就是清楚地阐释可能的意义范畴,而这些意义应该是把某位明星的形象放在一个特定的意识形态时刻来加以解读(甚至假如涉及的含义没有说出由真正观众针对某些特殊明星所作的真切阐释——比方说像在斯塔西试图在种族学民族志范畴所作的研究和分析)。

在符号学理论家看来,明星形象是通过媒体文本构建出来的。这些文本涉及到了各种各样的现象:电影当中的表演,印刷物上的文章,电影院橱窗里的海报等等。这些被戴尔归纳整理分

成了四种类别：

1. 广告宣传；
2. 公开出版；
3. 电影角色 / 人物；
4. 对于这些角色的批评和评论。

戴尔极力去区分广告宣传和公开出版，尽管他认识到这两者经常是重复叠加的。广告宣传的文本所包含的材料是由明星和他或者她的代理人有意制造出来的某种招人喜欢的明星形象。举例说，《尼亚加拉瀑布》（又译为《飞瀑欲潮》，*Niagara*, 1953）宣称“玛丽莲·梦露和‘尼亚加拉瀑布’一样是一段咆哮的情感激流，甚至大自然也无法控制！”（参见戴尔，1979：第123页）——这样的广告宣传包含了把梦露的身体和尼亚加拉大瀑布本身联系在一起，并置形成某种壮观诱人的景象。很明显，影片的出品方二十世纪福克斯公司的宣传推广部门在这里强调的是动物的一面，也即梦露形象的“天然”性感。

公开出版的文本，与此不同的地方在于，那是不由明星掌控的。当印刷媒体发表报道说罗丝安娜（Roseanne），一个十几岁的年青人，放弃了对一个小孩的抚养权，这个明星通过公开的努力来查禁这样的消息。尽管她努力了，但是报道已经在公众中间流传了。关于这件事情的报道文章出现时，这些信息就会影响到大众对罗丝安娜作为一个母亲的责任和能力（这是直接牵扯到她形象意义的关键组成部分）的理解。尽管几乎没有人怀疑罗丝安娜会安排设计这样的公众传播，但是很多情况下，公开出版和广告宣传之间的界限是模糊的，或者说是消除不见的——比方说当“独立电影公司”散播弗洛伦斯·劳伦斯死亡谣言消息的时候。

人们已经看到罗丝安娜糟糕的母亲责任和能力（“放弃”她的孩子这样的消息出现在了小报的八卦新闻里）联系着其他媒体的文本：尤其是，她在一部流行的电视连续剧当中饰演母亲的一个角色。虽然，在这个案例里，我们刚开始看到的是关于这个明星的“诸多文本”中的一个和另外一个相互冲突的，然而这两个组成部分彼此却真的是完全匹配。因为罗丝安娜在电视剧《罗丝安娜》的当中所饰演的那类母亲是一位尖刻、恶毒的母亲形象，经常对她的孩子做出蔑视的评价。电视上她作为母亲的尖刻挖苦人的形象，被她无法妥善处理任何家庭危机，以及最终也不能提供给任何一个小孩他或者她所需要的抚养这样的报道所进一步损害。这类有关她作为一个坏母亲的公开报道并没有同她银幕上的角色相抵触，尽管这样的消息的确是突出了她无法抚养孩子的那个部分。罗丝安娜和其他所有真实的明星一样，拥有着基于相互关联锁定的媒体文本所构成的形象。

内在交互文本是理解明星的关键组成部分。根据戴尔的观点，明星区别于非明星演员的地方在于他们不仅仅是只出现在普遍的媒体文本的单一领域。如果某个演员仅仅是因为他或者她的角色而出名——这就像很多的肥皂剧演员——那么，他或者她就不涉及内在交互文本，也就不是什么真正的明星。一个明星必须出现在各种各样的文本当中，而且这些文本相互游戏相互映衬。这样一来，有人也许会说，一个明星是由他或者她的内在交互文本，由他或者她有没有能力出现在各种相互关联的媒体文本来定义的。

一个明星和他或者她饰演的角色之间的关系是非常有趣而且复杂的。很少有观众相信明星真的就是他们饰演的那个角色——即使他们真的是拥有同样一个名字,比如说罗丝安娜和她饰演的角色罗丝安娜·科勒——但是角色的特点的确又同明星形象的特点有着并置的关系,反过来说也是一样。根据戴尔的分法(1979:第142—149页),一旦一个明星的地位得以确立,那么他或者她饰演的角色也许会在三个层面上的某个方面对应着这个明星形象:

1. 部分适用;
2. 完全适用;
3. 有问题的适用。

在第一个分类的例子当中,角色只是部分选择性地适用于一个明星多重含义的某些元素。就在20世纪40年代,正如达米科(Damico,1975)指出的那样,英格丽·褒曼的多重含义包含了看上去矛盾冲突的性意味。她既被看作是某种精神圣洁的化身,也被认定在性方面很粗俗。她在《圣女贞德》(*Joan of Arc*,1948)中扮演圣女贞德,她的精神性就是“有选择性的”,而她实际上世俗凡普的一面就被忽略掉了。之后,当她和意大利著名导演罗伯特·罗西里尼的情爱关系成为众所周知的消息时,其他关于她的多义性在性方面更多含糊不清的方面,就被有选择性地用在一些她所饰演的角色当中,比如罗西里尼导演的《意大利之旅》(*Viaggio in Italia*,1953)里面的伊莎贝拉。戴尔所谓的完美适用,就是当角色和这个明星的多义性呈现出完全匹配的时候。这也就好像是明星几乎完全成为了这个角色。休·格兰特(Hugh Grant)出现在《九个月》(又译为《怀胎九月》,《九月之痒》,*Nine Months*,1995)中饰演山缪尔·福克纳,一个毫无责任心的花花公子,根本不会对婚姻有什么承诺。这个角色非常接近媒体文本所描述的几个月前他因为召妓事件而被逮捕给人的印象。事实上,这形成了在虚构和现实之间怪异的参照并置。他在警察局的嫌疑犯照片在媒体流传,与此同时,《九个月》这部电影的预演就以一张虚构的嫌疑犯照片做主打宣传。格兰特这位明星在性方面的不慎重,但却完美地符合于格兰特在电影中所饰演的角色。格兰特和福克纳之间的完美适用在各大媒体文本中经常被评论,并且导致出现了许多的奇闻轶事。比如有一则就出现在《在线人们》(*People Online*,1995年7月24日)的报道中:“格兰特(就是在《九个月》中饰演福克纳的那位)和一位性感的女郎而不是一个可以和他分享生命的女士在一辆停在僻静处的车里亲热。这位火辣人士问他是否愿意一起去喝杯咖啡。他拒绝了。‘那我们去做爱,如何?’她问道。我出席了影片的放映,观众中的一员当时喊出来,‘我愿意付钱’。”《在线人们》的这则报道所透露出来的信息就是,观众在把角色和明星的行为和身份之间进行交叉混合的时候发现了幽默搞笑的地方。注意这里面通过格兰特的名字、角色的名字来指称电影角色的行为。当然,许多通俗流行杂志都很普遍地用电影角色的名字来指代演员本人的名字。但是在《在线人们》中使用“格兰特”来指代“福克纳”进一步印证了明星和角色之间的绝美适用和般配。

有问题的适用是在“角色—明星”关系当中出现最少的一种现象。在这种情况下,明星参与演出的角色和他或者她的形象有很大出入和反差。甚至可以说角色完全是他或者她形象的对立面。有一个例子就是玛丽·泰勒·摩尔(Mary Tyler Moore)在《普通人》(1980)当中的出演。她

通过在电视剧《迪克·范·戴克秀》(*The Dick Van Dyke Show*, 1961—1966)和《玛丽·泰勒·摩尔秀》(*Mary Tyler Moore*, 1970—1977)的演出已经牢固确立了她自信、乐观、充满爱心,且招人喜爱的女性明星形象。但是在《普通人》中,她饰演的角色是一个问题青少年冷酷、陌生的母亲。绝少有像她这种明星形象被选择来建构这样一个角色。按照戴尔的观点,如果一个明星被号召来协调社会紧张关系和矛盾,那么这种有问题的适用会发生奇特的意识形态作用和影响。举个例子,人们也许可以争辩说,妇女在家庭中的地位在进入20世纪80年代的美国之后变得特别的不稳固,这是在经历过十年的女性权力主义运动,家庭经济发生了转变,要求更多的女性在家庭之外劳动,并且罗纳德·里根占绝对优势的选举胜利,由此实现了他对于保守政策的认可和巩固。哪里还有一个比一位后期的玛丽·璧克馥形象,所谓的“美国甜心”能够更好地出来缓解20世纪80年代美国社会的诸多紧张和矛盾呢?

戴尔采用符号学对于明星研究提供了非常关键的要素,但是这不是一种有系统的全球化电影符号学。事实上,戴尔很少运用20世纪60至70年代那些具有划时代意义的电影符号学者的论述,比如像麦茨(1974a, b)和西斯(Heath, 1981)。麦茨,西斯以及那些传统的电影符号学家,他们一个接一个地都对明星的重要意义保持沉默。然而,最近一些和英国杂志《银幕》以及英国电影学会有联系的理论家尝试着把符号学的规则应用于明星研究。汤普森(Thompson, 1978)引入了一个“交换测试”的概念来研究电影表演。这个概念借鉴自早期的巴特,而且,尽管汤普森本人在以后的文章里放弃了交换学说,但是我们仍然可以发现这个方法对于对照比较明星们的多义性还是大有裨益的。在交换测试中,人们可以改变某个文本能指的构成,然后可以检测这种改变对于所指会发生什么样的效应。举例说,假如“演员—表演”构成的能指决定着一部电影的角色,那么由费雯丽饰演的斯嘉丽·奥哈拉(《乱世佳人》[*Gone with the Wind*, 1939])改由贝蒂·戴维丝饰演,会出现什么样的效果?或者说由加利·格兰特,而不是达斯汀·霍夫曼扮演拉特索·里佐(《午夜牛郎》[*Midnight Cowboy*, 1969]),又会出现什么情况?这种假设的重新选派演员为原由而可能带来的意义上的变化,这些恰恰可以向我们说明那些特别演员的能指力量。如果这种交换测试真的可以在实际的选派演员上重新来过,由此可以真正做比较和对照,那就更加有说服力。一部电影和它的翻拍片提供了这样的机会。虽然一部重拍片频繁地做出改变,以至于对于交换测试显得过于宽泛,但是人们通常还是能够找到个别的场景是完全一个镜头接一个镜头照搬翻拍的,这就可以用来充分显示两个演员之间的差异和区别。举例说,如果你看过了两个版本的《生活的模仿》(又译为《春风秋雨》, *Imitation of Life*, 1934, 1959),你就会注意克劳黛·考尔白(Claudette Colbert)和拉娜·特勒表演风格上的巨大差异,而且你也可以依据这样的区别而总结出她们各自的明星气质和形象。

20世纪80年代在《银幕》和英国电影学会发表出版的重要著述当中就是巴里·金(1985)针对表演和明星学提出的“文化的唯物主义者”学说。在金看来,明星文本促生了某种与电影相关的“表述的来源”(意义生成的现象):包括“人体作为表象的文化经济,电影的含义经济,以及对于演员而言的劳动力市场经济”(金,1985:第27页)。这些“经济学”的每一个方面都控制着明星演员的生产含义。特别重要的是,金没有把自己局限在电影文本的表述技巧和策略上,而是进

一步探讨研究了“实际的”事情对于跟明星学相关的诸多含义的影响及作用(比如演员可能获得的工作)。

明星研究:现状

明星研究仍旧是处于相当萌芽的状态。我们可以很清晰地看到,那些对明星研究最有效的角度和方法,就是能够帮助我们理解经济的重要性,文化的含义,以及跟明星形象相关的精神愉悦和快感。但是通达这个目标,还没有一条清晰明确的途径。我在这里梳理的人种民族志学,意识形态说,符号学和精神分析学对于明星研究的角度和方法都是已经出现过的在这方面的尝试,并以此矫正数十年来对明星现象学研究的忽略。只有电影研究明白了明星和明星制的重要性,这才有可能对电影的研究方法又增添了必要组成部分的理解。

参考文献:

Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press).

Britton, Andrew (1984/1991), Katharine Hepburn: *The Thirties and After* (Newcastle upon Tyne: Tyneside Cinema) excerpts in Gledhill (1991b).

* Butler, Jeremy G. (ed.). (1991), *Star Texts: Image and Performance Film and Television* (Detroit: Wayne State University Press).

Damico, James (1975/1991), 'Ingrid from Lorraine to Stromboli: Analyzing the Public's Perception of a Film Star', *Journal of Popular Film*, 4/1: 3-19; repr. in Butler (1991).

deCordova, Richard (1990), *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America* (Urbana: University of Illinois Press).

de Lauretis, Teresa (1987), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (Bloomington: Indiana University Press).

Doane, Mary Ann (1987), *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (Bloomington: Indiana University Press).

Dyer, Richard (1977-8/1991), 'Four Films of Lana Turner', *Movie*, 25: 30-52; repr. in Butler (1991).

* —— (1979), *Stars* (London: British Film Institute).

—— (1986), *Heavenly Bodies* (New York: St Martin's Press).

Eckert, Charles, (1974/1985/1991) 'Shirley Temple and the House of Rockefeller', *Jump Cut*, 2: 1, 17-20; repr. in Butler (1991), Gledhill (1991b); and Peter Steven (ed.), *Jump Cut: Hollywood, Politics and Counter Cinema* (Toronto: Between the Lines).

Gledhill, Christine (1991a), 'Signs of Melodrama', in Christine Gledhill (ed.), *Stardom: Industry of Desire* (London: Routledge).

* —— (ed.) (1991b), *Stardom: Industry of Desire* (London: Routledge).

Hansen, Miriam (1986/1991), 'Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship', *Cinema Journal*, 25/4: 6—32; repr. in Butler (1991) and Gledhill (1991b).

Haskell, Molly (1974), *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (Chicago: University of Chicago Press).

Heath, Stephen (1981), *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press).

King, Barry (1985/1991), 'Articulating Stardom', *Screen*, 26/5: 27—50; repr. in Butler (1991) and Gledhill (1991b).

Kuleshov, Lev (1974), *Kuleshov on Film*, ed. and trans. Ronald Levaco (Berkeley: University of California Press).

Metz, Christian (1974a), *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor (New York: Oxford University Press).

—— (1974b), *Language and Cinema*, trans. Donna Jean Umiker-Sebeok (The Hague: Mouton).

Mulvey, Laura (1975/1989), 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen*, 16/3: 6—18; repr. in *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press).

Stacey, Jackie (1994), *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (London: Routledge).

Staiger, Janet (1983/1991), 'Seeing Stars', *The Velvet Light Trap*, 20: 10—14; repr. in Gledhill (1991b).

Thompson, John O. (1978/1991) 'Screen Acting and the Commutation Test', *Screen*, 19/2: 55—69; repr. in Gledhill (1991b).

纳粹明星与女性表征

[美]安特耶·阿舍得(Antje Ascheid) 著

丁宁 译

电影,除了能在影片展开过程中引起观众个人与电影主人公的联系之外,还能让观众渴望像剧中主人公那样。他如何清嗓子的或吐痰的,他如何打扮的,他如何行事的,他是否喝酒以及如何喝酒,他抽什么烟以及如何抽烟,他是一个正直坦率的人,还是一个享乐主义者,所有这些不仅对影片产生影响,也对观众的生活产生影响……电影中的女性形象影响着大众的审美标准,这是一个不争的事实。由于这个原因,电影的角色选择不能得到足够的重视。这不仅仅是一个迷人的女人出现在这部或那部电影中的问题。的确,选择一个合适的女演员不仅要根据她的外表,还要根据她的内在品质和特性,经过反复和成功的使用后,可以对大众口味及大多数男性的审美标准产生积极影响,这完全是无意识的,但会有持久的影响。无论是从政治观点的再生产角度来说,还是从提升品质标准的意义上来说,这都是有价值的。

——弗里茨·希普勒(Fritz Hippler)

帝国电影顾问(Reichsfilmdramaturg),1942年^①

尽管有很多不同的体现和变化,纳粹主义意识形态引擎背后的力量主要来自于对其历史前身——想象中恐怖的魏玛体制及其许多反民族化(反民族主义、反种族主义以及反公共性)罪过——的对立态度。国家社会主义宣传人员的习惯用语经常提及历史变迁以及政治和社会变革的观念。正如我们所看到的,这种对于转变的感觉性需求对包括电影制作在内的文化生产有立竿见影的效果,其影响不仅是形式上的,也是内容上的。安尼塔·卢斯(Anita Loos)说:“柏林夜幕下的任何一位女士结果可能是一个男人;街道上最漂亮的女孩是康拉德·维德(Conrad Veidt),她后来成为一个享誉国际的电影明星。”^②这样的年代已经一去不复返了。媒体被雌雄同体

* “Nazi Stardom and Female Representation”,译自 Antje Ascheid, *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema* (Philadelphia: Temple University Press, 2003)。中文版柳迪善、丁宁译《希特勒的女明星:纳粹电影中的明星身份和女性特质》,上海:上海人民出版社,2009年。

① 弗里茨·希普勒:《电影研究》,柏林:海塞出版社(Fritz Hippler, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Berlin: M. Hesse), 1942年,第102页。

② 安尼塔·卢斯:《一个像我一样的女孩》,纽约:维京出版社(Anita Loos, *A Girl Like I*, New York: Viking Press), 1966年,第128页。

的形象占据的时代现在已经属于过去。第三帝国的女性形象没有为性别的清楚表述留下空间,这种性别表达与纳粹对两性本质区别的理解是矛盾的。^①

此外,奥斯卡·卡尔布斯(Oskar Kalbus)写于1935年的电影史依旧将默片银幕上的流行女性形象归为以下几种类型——包括“穿长裤的女人”、“穿女人衣服的男人”、“青少年”、“天真型”、“女孩”、“甜美少女”、“女人味型”、“世俗女人”、“荡妇”,最后是“母亲和祖母”——他对当代国家社会主义电影文化的描述谨慎地避免了对女性类型分类的确定。^②这是因为纳粹担心“类型”观念可能暗示一种女性自我创造的途径——或者借用米歇尔·福柯(Michel Foucault)的说法,一种“自身的技术”(technology of the self)——这与他们自己的规范策略,即生物性决定的生命角色的观念是背道而驰的,他们尤为强调女性与繁殖的基本联系。凯伦·埃尔瓦格尔(Karen Ellwanger)和爱娃-玛丽亚·瓦特(Eva-Maria Warth)对此作了详细阐述:

法西斯主义攻击女性“类型”的观念……在某种程度上带有了魏玛解放的意味;然而,当女性的现代性意味着活力、流动性和自制力,并反对世纪之交的资产阶级女性的闲散时,这一观念又被接受。魏玛时代封闭的类型描述已经结束——一方面,支持宣传属于一个更大社会的理念,从而保证在一定程度上实现的社会流动性——但是另一方面,特别是因为“类型”的观念意味着女性的城市职业特征。^③

实际上,前面所引用的弗里茨·希普勒关于明星影响力的理论中已经指出,纳粹的那些蛊惑民心的政客强烈地感受到重新定义女明星形象的必要性。国家社会主义的电影出版物因此主张,纳粹电影中的女性描写已经经历了一次深刻的转变。1941年的电影杂志《电影世界》(Filmwelt)指出,纳粹电影中的“全新的银幕女主角”所表现出的品质与观众在魏玛时期电影中所遇到的相反:

今天,“影片女主角”是我们中间的一个人……她的体形运动、匀称、健康、灵活。她的面孔自然、清新、可爱、放松、真实。她的内心情感没有被压抑,通过她眼神中的光芒和嘴形讲述出来。这里并没有荡妇食人的邪恶以及世俗多变的女子戏谑的喜怒无常。——总而言之,她们有着迷人的多功能性。她们庄重而快乐,勇敢而又有女人味,她们天真烂漫,但是当有需要的时候,又会有着令人惊讶的成熟。她们是爱人和朋友,她们具有女性气质、同情心和母性。^④

① 关于魏玛时期女性气质表现的详细讨论,参见佩特罗:《不快乐的街道》(Petro, *Joyless Streets*)。

② 奥斯卡·卡尔布斯:《甜美的女孩》(Oskar Kalbus, “Das süße mädle”),载于《德国电影艺术》,第1卷,阿拖那-巴赫兰费尔德:香烟—图片服务出版社(Vom Werden deutscher Filmkunst, Altona-Bahrenfeld: Cigaretten-Bilderdienst),1935年,第120—133页。

③ 凯伦·埃尔瓦格尔、爱娃-玛丽亚·瓦特:《我梦中的女人》(Karen Ellwanger, Eva-Maria Warth, “Die Frau meiner Träume”),载于《女性与电影》(Frauen und Film)第38期(1985年),第64页。

④ 埃莉·迪斯查拿:《勇敢的小女人》(Ellie Tschauer, “Tapfere, kleine Frau”),载于《电影世界》第4期(1941年1月14日),第85页。

因此,在国家社会主义语境中,在魏玛电影和好莱坞电影中泛滥的意味着资产阶级颓废和滥交的形象被认为已经消失了。当媒体继续使作为一种女性想象的明星不朽时,也试图接受国家社会主义对明星应该意味着什么进行修正的政治观点。例如,国家社会主义杂志《德国电影》(*Der Deutsche Film*)探讨了这一问题,坚持认为电影明星不需要天赋的时代已经过去了:“应该为那些没有特质和特殊技能的明星做更多了,至少是那些与电影艺术一点都不相关的人。让我们仁慈地想想那些迷人的女士和有趣的先生!但他们不得不离开!”^①因此,国家社会主义流行文化的话语接受了这样的观点,即电影名人以前缺乏内涵,这种情况要在纳粹国家得到改进。^②在一份更激进的文件中,一些国家社会主义理论家甚至认为,像这样的明星观需要从根本上改革。尽管纳粹宣传者将阿道夫·希特勒和其他政治领袖风格化为媒体中带有类似宗教色彩的超级英雄,真正的电影明星对国家意识形态是怀疑的。一些国家社会主义出版物因此进行游说,反对个别明星演员在电影制作中的地位高于集体的进程:“不是某一个人——他的自负被提高到夸大妄想的地步——能够、可以、应该或者将成为未来的主角,只有名副其实的真诚的艺术家的,将自己融入集体并且成为整体或全体工作人员中的有用一员,才能成为未来的主角。也许一些民众在自己喜爱的明星消失时会忧伤。但大部分民众必定会加入我们终结电影中明星恶疾的愿望中:明星必须消亡,以便电影能够存活。”^③

当然,乌发电影公司(Ufa)的明星制只有消失。典型的纳粹电影通常是一个明星传播媒介。尽管纳粹官方拒绝女性“类型”化,模式化却是乌发电影公司推销其产品的一个有效策略。戈培尔及其宣传部并不认同意识形态强硬路线,他们寻求的是其宣传政策主要目标的完全实现:大众化。为了达到目的,他们试图将明星作为自己政治目的的工具。然而,这种完全占用的愿景——戈培尔反复提及并因此得到好评——未必实现。相反,另一种格局出现了:尽管国家社会主义的新闻指出乌发电影公司的明星培养需要很多重大改变,但细看就会发现,那些所谓改变实际上很少实现。在几乎所有的情况中,我们遇到特定明星角色的一种双重表述,一重维持她迷人的明星魅力,另一重假定她符合新的国家社会主义模式,并因此不再属于那类过时的肤浅、人为抬高的明星。换言之,这种类文本的明星报道对国家社会主义的声明只是空头承诺,它们一直像往常大多数情况一样进行商业运作。

在明星概念中存在着同样的问题。不管明星话语如何努力地支持明星的“常态”,明星——为保证她需要作为票房的一个吸引力的作用,依靠媒体突出她被认可——从来都不是真正的“平凡”。国际电影市场当时的惯例是将明星作为异国情调的梦幻人物推销,然而纳粹却与此相反,

① 赫尔曼·格雷斯科尔:《电影明星必须有天赋吗?》(Hermann Gressieker, “Muß ein Filmstar begabt sein?”),载于《德国电影》第2期(1937年),第47页。

② 比如,瓦尔特·本雅明认为,演员光环的瓦解导致电影业忙于一种“对制片厂之外有个性的人的人为树立”,这就是电影明星的制造。汉娜·阿伦特主编《启示》,哈里·索恩译,纽约:斯克图书(Hannah Arendt, ed., *Illuminations*, Harry Zohn, trans., New York: Schocken Books), 1969年,第221页。

③ 埃里克·克伦奈斯:《明星破坏电影》(Erik Krünes, “Das Star-Unwesen im Film”),载于理查德·库伯、海因里希·斯克梅尔主编《服务于国家文化的广播和电影》,杜塞尔多夫:弗里德里希弗洛伊德出版社(Richard Kolb, Heinrich Siekmeier, ed., *Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur*, Düsseldorf: Friedrich Floeder Verlag), 1933年,第386页。

纳粹的明确目标是将其流行文化作为一种根本的平等来表现,演员与其他一切德国工人的地位是平等的,不再享有以前那种“虚假”的光芒。伟大和特别待遇留给了德国文化中那些“真正”的天才人物——从腓特烈大帝到贝多芬——他们转而时常在电影剧情中被表现,这些电影纵容这种英雄崇拜,即所谓的“天才影片”。^①与此同时,希特勒自己亲切宏伟的形象统治了纪录片和新闻片。因此,当明星的“平凡性”和“非凡性”之间的对立也渗透好莱坞时,像约翰·埃利斯(John Ellis)所说的那样,对纳粹修辞中给予特权的“平凡性”的特别偏向证明了对明星地位的一种具体的国家社会主义表述,尽管人们实际上不可能意识到。^②在官方看来,并没有明星,只有天才和艺术家(音乐、文学、戏剧或者电影领域的名人),或者是整个集体中普通的有创造力的个人。实际上,乌发电影公司继续将其电影演员推销成为富有魅力的偶像,他们的生活以他们的特殊才能和不同寻常的经历为特征。

因此,纳粹演员在国家社会主义流行文化中清楚表达了更大的意识形态冲突,并且证明了乌发电影公司在试图缓和官方学说和大众喜好时的困难。实际上,通常认为明星建构了流行形象,这些流行形象通常协调来自制造他们的整个文化的许多矛盾。为了进一步说明这种观念,理查德·戴尔利用了马克思·韦伯(Max Weber)的“超凡魅力”(charisma)概念来讨论明星现象。^③戴尔认为,政治领袖常常依靠他们的“超凡魅力”获得民众支持,特别是在历史性时刻,“当社会秩序不确定、不稳定和含糊不清时,具有超凡魅力的人物或集团提供一种价值、秩序或稳定性进行平衡。”^④戴尔进一步提出:“把一位明星和整个社会联系在一起也许不能让我们在这些术语中走得很远,除非有人认为20世纪的西方社会一直处在不稳定状态。相反,我们需要根据明星与文化中特定的不稳定、含糊不清及矛盾(在电影制作和明星制造的现实实践中被再造)之间的关系进行思考。”^⑤面对纳粹的明星文化,戴尔关于明星符号的社会和心理功能以及明星与观众之间关系的建议似乎特别有价值。不仅是明星领袖的超凡魅力对法西斯政治文化的自我理解——围绕着元首形象的信仰——非常重要,与政治并不直接联系的明星形象也成为有争议的人物,他们身上映射了更大的意识形态问题。由于围绕国家社会主义明星特殊的分裂,法西斯明星必须被视为包含了那个时期文化的不和谐,或者更恰当地被视为特定社会冲突和矛盾的体现。

在明星形象的建构中,女演员的明星形象尤其难以合并,经常包含矛盾的社会因素以及不连续

① 埃尔温·莱泽尔(Erwin Leiser)解释说,对于弗里茨·希特勒这位第三帝国的剧本顾问而言,“历史上的伟人是‘给予理想的生命’的一种体现,像这样的人一定是‘无法用人类的术语估计’。第三帝国的历史片一贯适合于其观众生活的年代。在第三帝国电影中被尊敬的伟大的诗人、画家、雕塑家、科学家、探险家、政治家和将军都是元首的投射,他自己在宣传中被歌颂为一个伟大的将军、至高无上的政治家、天才的艺术家和建筑师。”埃尔温·莱泽尔:《纳粹电影》,伦敦:塞克 & 沃伯格出版社(Erwin Leiser, *Nazi Cinema*, London: Secker and Warburg), 1974年,第106页。同时参见琳达·舒尔特-萨瑟:《娱乐第三帝国》(Linda Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich*),第92—202页。

② 约翰·埃利斯:《明星作为一种电影现象》(John Ellis, “Stars as a Cinematic Phenomenon”),载于《明星文本》,底特律:韦恩州立大学出版社(*Star Texts*, Detroit: Wayne State University Press), 1991年,第304页。

③ 理查德·戴尔:《明星》,第34—37页。

④ S. N. 艾森斯塔得:《马克斯·韦伯“入门”》(S. N. Eisenstadt, “‘Introduction’ to Max Weber”), S. N. 艾森斯塔得主编《魅力与制度建立》,芝加哥:芝加哥大学出版社(*Charisma and Institution Building*, Chicago: University of Chicago Press), 1968年,引自戴尔,第35页。

⑤ 理查德·戴尔:《明星》,第35页。

性。此外,女明星主要满足一类观众——女性,她们所关心的只是在幻想领域之外有限的自我实现方式。如我先前所说,与国家社会主义的早期出版物重复提出的观点相反,在纳粹掌权之后,德国明星文化中所实现的改变,尤其关于女演员的改变,远不如他们所描绘的多。这些改变主要在于改变银幕叙事——特别是结尾——使其符合改变了的政治气候,通过使用与纳粹方针相一致的方式,突出用来克服性别冲突和道德困境的情节。换言之,纳粹电影通常喜欢将女主角置于一个意识形态“正确”位置上的情节发展中(例如,妻子,母亲,甚至是自我牺牲的悲剧的女英雄)。然而,这些并非电影所提供的唯一或者最具吸引力的性别角色表现形式,这些表现形式也未必延伸到电影语境之外的女演员,即在这些电影中以明星身份表演的女演员。此外,传统的叙事结局未必能保证一种观众只要一次就能接受这些价值观的愉快的观影体验。在电影前面部分表现的叙事冲突和角色模式,由场面调度引起的整体联想、电影风格以及角色选择都同样重要。

乌特·贝歇道夫(Ute Bechdorf)在对纳粹电影中的女性分析中借用了杰姆逊(Jameson)关于大众文化的物化及乌托邦概念,以此说明在赋予一部电影的特殊问题——一个唯一的国家社会主义倾向之前,为了发挥意识形态功能,纳粹电影最初利用现实的社会和历史内容,借助它们的声音确立集体幻想。^①在纳粹电影同时依靠具有杰姆逊所称的“乌托邦或先验潜能”的积极的叙事要素时,贝歇道夫指出,纳粹电影所表现的女性形象其实与“德国女性”的理想类型并不一致。她对两个典型的电影文本进行了解读,一个文本是《神圣的洁特》(*The Divine Jette*, 1937),由格莱斯·韦泽(Grethe Weiser)主演;另一个文本是《跳跃》(*Caprioles*, 1937),由玛莉安·霍普(Marianne Hoppe)主演。这两部影片指向了“女性的自主愿望(在父权制社会中)的退出与被侵占,但是也可以被解释为正是这种压力的(有限)表现。”^②贝歇道夫坚持认为,“在这些电影中,与女性气质的国家社会主义意识形态相对立的女性形象作为一种可能性存在。”^③因此,在结尾运用的叙事策略能否自动产生对已确立的国家社会主义世界观的接受是值得怀疑的。^④

与此一致的是,作为女性偶像,明星唤起了创造性才能、普遍愿望以及经济独立的幻想,因为这些特点,公众奉承很可能非常普遍,即使国家社会主义媒体官方否认这样一种接受。从对个别电影的关注到对明星的关注使从对单一叙事案例分析到包括更大范围的流行文化分析成为可能。杰姬·史戴西(Jackie Stacey)在关于好莱坞电影明星的著作中表明对国家社会主义女演员进行类似研究的可能性。^⑤史戴西提出,对好莱坞明星及电影接受的研究应该集中在女性观众和她们与银幕上女明星的关系。史戴西所引用的那些观众经常描述她们对坚强的女性力量的认同,以及无视时常后退的故事结局,这导致早期评论无视这些电影。史戴西所举例的那些观众从

① 乌特·贝歇道夫:《理想? 国家社会主义娱乐电影中的女性》,图宾根:图宾根民俗协会出版社(Ute Bechdorf, *Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm*, Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde), 1992年,第39页。

② 同上,第114页。

③ 同上,第112页。

④ 同上,第113页。

⑤ 杰姬·史戴西:《明星:好莱坞电影与女性观看行为》,伦敦:罗特里奇出版社(Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London: Routledge), 1994年。

而避开了电影叙事中包含的保守或父权倾向,而只是选择性的读到女性力量与自主的表现。在将重点从文本分析转移到一种以观众为基础的接受研究方式中,史戴西解释了超越个别电影叙事轨道的因素如何决定了一些女明星受女性观众欢迎。诸多因素——包括一位明星的外在形象、表演风格以及电影之外的联系,像她的生活方式和人际关系——影响观众的喜好。史戴西背离了仔细的文本阅读,以批评性地突出观影实践取代,从而实现了关于电影功能的多义性解释。她也考虑到矛盾性和暧昧性,这对我自己的论点是很重要的。由于史料的缺乏,判断真正的国家社会主义观众的反应是很困难的,但是可以研究特定明星话语中隐含的各种不同的表达方式,这也许指向了与史戴西研究中所揭示的相似的影迷习惯。

在男明星中,我们的确也找到被纳粹意识形态所美化的英雄的领袖人物。男性英雄的化身是汉斯·阿尔伯斯(Hans Albers),卡尔布将其视为“德国理想男性的化身和信使”。^①奥托·戈比尔(Otto Gebühr)主要与普鲁士的腓特烈大帝——一个被国家社会主义理论家尊敬的历史人物——这个角色联系在一起,他在20多年里扮演过16次。埃米尔·杰宁斯(Emil Jannings)在纳粹电影中的角色也时常是突出权威的人物,还有韩力基·佐治(Heinrich George)。克莱米尔(Kreimeier)提出,埃米尔·杰宁斯最接近“领袖型人物或钢铁般的日耳曼男人”^②的国家社会主义理想。但是对于这些明星而言,他们大多是受过剧场训练的性格演员(阿尔伯斯除外),他们缺乏年轻、相貌、性吸引力这些对银幕偶像而言至关重要的因素。此外,他们在叙事中为了更高目的的第一要务取代了浪漫约会,这在很大程度上使他们不能成为性欲投射的对象。伦特斯勒(Rentschler)争辩说:“纳粹宣传者并不是精心制作齐格弗里德(Siegfried)式的超人,而是创造了天才电影中受到干扰的伟大人物,他们被固定为犹太种族的敌人……他们的存在感情更强烈地源自一种消极形象,而不是理想类型。”^③

与此同时,一些男明星不能很容易地处于意识形态典型之列。威利·伯格(Willy Birgel)的绅士般的特质唤起了观众对着装、品位、举止等贵族和上流社会行为规范的回忆;维克多·施塔尔(Victor Staal)尽管有着“雅利安人”的美貌,但通常是作为“女性化”浪漫爱情片主角出现。^④在喜剧类型片中,我们遇到像汉兹·陆曼(Heinz Rühmann)这样快乐的普通人或者像维利·弗里奇(Willy Fritsch)这样孩子般的调情,他们有趣的越轨行为似乎消解了纳粹男性气质表现中经常遇到的一本正经的严肃。“在20世纪30年代的影片中,陆曼、维利·弗里奇以及古斯塔夫·弗勒里希(Gustav Fröhlich)和汉斯·布劳塞维特(Hans Brausewetter)向常人表现了明星的退化和俗

① 卡尔布斯:《甜美的女孩》,第100页。就汉斯·阿尔伯斯的生平而言,他是作为一个非常矛盾的人物出现的:他是一位明星,同时代表了纳粹所欢迎的某些特征,然后又拒绝纳粹的种族主义,在私人层面上,他与犹太籍女朋友住在一起。汉斯·阿尔伯斯的朋友汉西·博格最终移民伦敦,直到第二次世界大战结束才返回。

② 克莱米尔,第348页。

③ 伦特斯勒,第159页。

④ 参见克莱米尔,第349页。当很多好莱坞的爱情故事男主角饰演的二战中士兵忙于爱情(与女护士或休假中的爱情)时,国家社会主义的电影很少有类似情节。与此相对应的是,作为初期的法西斯拥护者的士兵整体的特维莱特式观念并不浪漫。冷酷无情的外表和对男性团体的承诺及其国家社会主义理念阻止他被一种“女性化”的爱情控制。士兵特性与浪漫爱情之间的冲突直接出现在《伟大的爱情》(1941年2月)一片中。

化”，克莱米尔指出，“在他们塑造的人物中，普通男人变成滑稽可笑的叙事情节中的主角……只不过是一种已经枯萎的文化的影子。”^①然而，这些演员逃避现实的特征以及对“非政治化的”私人领域的坚持也表现了先前所讨论的政治和文化之间一般的社会紧张状态。此外，同样的逻辑可以解释为什么费迪南德·马里安(Ferdinand Marian)——经常扮演像犹太人苏斯(Jud Süß)这样臭名昭著的反面人物——发现在女性观众中得到出乎意料的欢迎，她们被马里安富有个性色彩的另类性感所吸引。^②弗利德曼·拜厄(Friedemann Beyer)认为，总而言之，纳粹时期的银幕男明星看起来并不特别具有男性气质。^③

他们要体现道德价值，他们应该诚实和真实。但他们看起来苍白、顺从，还有有欠缺的性格。他们没有内心冲突的困扰，也没有面对绝境。他们的外表缺乏性感和色情。他们很难点燃女性观众的幻想。他们缺乏力量和男子气概……在这个时代的电影中，女性更为重要。她们坚强、神秘、智慧。她们自我牺牲，帮助她们的男人走出常规。在那些动荡中，她们表现出自信，做出正确的决定，独立于男性之外。即使她们不得不自我抑制，行动似乎围绕着她们。她们中的一些人过着出人意料的生活。与那些看上去常常像纯粹影子的男人相比，她们更有吸引力，有着更复杂的个性。^④

在女演员中所出现的内在的意识形态复杂性比她们的男性同仁更为明显，他们的苍白看起来几乎是故意的。纳粹电影的男主角从来没有想过要与帝国的真正明星阿道夫·希特勒进行竞争，希特勒在几乎每一部新闻片中风格化为一个崇高的被崇拜的领袖，这些新闻片必然在影院的故事片上演前放映。当这些新闻片歌颂纳粹的政治家时，乌发电影公司这一时期的热门影片集中于女明星。如果女性被鼓励认同母亲身份，并将其作为要实现的人生目标，女性电影偶像的突出——特别是这些电影的叙事内容宣传母亲身份时——使其成为非常矛盾的人物。在20世纪30年代和40年代初期，流行报刊和杂志上的很多文章指出，很多年轻的德国女性想要成为电影明星，而不只是梦想着母亲的欢乐。这一时期的出版物急切地满足那些为电影疯狂的读者的愿望，提供关于闪闪发光的电影世界的信息。“你能成为一个明星吗？”1938年的周刊《明星》(Stern)问道，接着还有一个测验，鼓励女性读者核对自己是否“像布里吉特·霍尔奈(Britte Horney)一样上镜”，或者“像莉莲·哈维(Lilian Harvey)一样可爱”，或者“像莎拉·莱安德(Zarah Leander)一样富有表现力”，或者拥有很多“特殊技能”，就“像是马里卡·洛克(Marika Röck)那样受过训练的工人”。^⑤证明明星迷乱的宣传材料大量散布。影迷小册子刊登电影明星的逸闻

① 克莱米尔，第343页。

② 实际上，维特·哈兰在对这部电影的辩护中提到了马里安因为犹太人苏斯这个角色而收到的影迷来信。参见伦特斯勒，第158页。

③ 弗利德曼·拜厄：《第三帝国中乌发明星》(Friedemann Beyer, “Die UFA-Stars im Dritten Reich”), 载于《德国妇女》，慕尼黑：海恩出版社(Frauen für Deutschland, Munich: Heyne), 1991年，第30页。拜厄指出，希特勒和戈培尔经常嘲笑德国电影中的男性角色，称他们“陈腐的电影懦夫”。

④ 同上，第30—31页。

⑤ 《他们可以成为明星》(“Können Sie ein Star sein?”), 载于《明星》第5期(1938年10月18日)，第128页。

轶事,列举“我们怎样才能成为演员”;^①然而,有一类杂志提供有抱负的女演员的才能需求和选角实践方面的资料,另一类杂志让他们了解发生在“好莱坞仙境”的最新事件。^②

女明星是职业女性非常突出的代表,她们并不符合纳粹女性气质的身体理想。如果时尚和化妆被认为是“空虚”现代性的过时符号,那么乌发电影公司的大多数女演员看上去就像好莱坞歌剧女主角一样矫揉造作,并且从未超过魏玛明星的印记。例如,卡尔布斯把职业生涯从魏玛时期开始的莉儿·达戈弗尔(Lil Dagover)描述为“牢牢嵌入现代性之中:她是一个成熟、智慧和世俗的女人,是1919年到1929年间德国女性的理想”。^③具有讽刺意味的是,她也是以希特勒最喜欢的女演员著称。^④布里吉特·霍尔奈(Britte Horney)和西比尔·施密茨(Sybille Schmitz)也不符合理想标准。就像辛西娅·罗马尼(Cinzia Romani)所提出的,霍尔奈是“热情、朴素而又善于表达的”,施密茨是“以其‘神秘以及有点不安的外表’为标志”。^⑤克莱米尔得出结论,“……女明星的类型学证明了它自身在很大程度上不受纳粹少女团(Jungmädel)、能生育的德国母亲以及勇敢的生活伴侣等国家社会主义陈词滥调的影响……德国男性的梦想被玛琳·黛德丽、莉莲·哈维以及莎拉·莱安德所统治:她们的国际资质和世俗情欲控制着情感,优雅地战胜了帝国电影协会(Reichsfilmkammer)以及罗森博格(Rosenberg)关于雅利安男人的理论的所有规条。”^⑥

除了引人注目的化妆、奢侈的装扮以及精心的发式,国家社会主义女演员未必看上去像德国人。实际上,她们中的很多人都是来自国外。克里斯蒂娜·苏德鲍姆(Kristina Söderbaum)和莎拉·莱安德是瑞典人,丽达·巴洛瓦(Lida Baarova)是捷克人,马里卡·洛克是匈牙利人,莉莲·哈维是英国人。伊尔莎·维内尔(Isle Werner)和莉儿·达戈弗尔是在国外长大。^⑦似乎这些女演员的异国情调的外貌、迷人的口音以及世俗风情使其与“德国女性”过于刻板形象截然不同,这反而使她们能够成为明星。此外,莱安德拥有一种雌雄同体的吸引力,她在战后的同性恋追随者让我们推测她在纳粹时期对同性恋观众的吸引力。

尽管我在该研究中仔细调查的明星——克里斯蒂娜·苏德鲍姆、哈维或莱安德——都不是出生在德国,她们的异国特征并不是该研究选择她们的标准。相反,我寻找的是这一时期那些看上去最好地覆盖了演员的广泛范围、类型以及明星历史的女演员,以求呈现第三帝国女性电影偶像的光谱。考虑到明星的全面流行、明星传播媒介所制造的显著的人数和成功,以及乌发电影公司的宣传机构为了推销演员所安排的媒体话语的范围——难以提出更真正的典型纳粹电影女主角的“德国”原型。利用女演员非典型的魅力和异国情调的外貌只是常规,而不是例外。此外,

① H. E. 魏因申克:《因为我们是演员》,柏林:威尔海姆·里姆伯特出版社(H. E. Weinschenk, *Wie wir Schauspieler wurden*, Berlin: Wilhelm Limpert-Verlag), 1943年。

② 格雷斯科尔,第41—47页;奥托·戈比尔:《好莱坞仙境》(Otto Bergholz, “Wunderland Hollywood”),载于《电影规则系列》,柏林:罗伯特·默利希出版社(*Reihe der Filmschriften*, Berlin: Verlag Robert Mölich),第8期。

③ 卡尔布斯:《甜美的女孩》,第128页。

④ 拜厄:《第三帝国中乌发明星》,第10页。

⑤ 辛西娅·罗马尼:《玷污的女神:第三帝国的女明星》,纽约:萨耳珀冬出版社(Cinzia Romani, *Tainted Goddesses: Female Film Stars of the Third Reich*, New York: Sarpedon), 1992年,第57、68页。

⑥ 克莱米尔,第349页。

⑦ 参见拜厄:《第三帝国中乌发明星》,第51页。

在一种被德国认同和种族纯化所纠缠的文化中,许多第三帝国女明星实际上是异质的,这一事实有趣地解释了女性气质的国家社会主义理想和女明星吸引力需求之间的冲突。伦特斯勒指出,“并非那些关于基本信仰的积极观点给纳粹电影以活力,而是那些非德国——即异国和外域——的吸引力。”^①

讽刺的是,纳粹电影的女主角也是第三帝国历史中最受欢迎的女性,她们的外表带有的正是再三要求她们的文化。就像夏洛特·赫尔佐格(Charlotte Herzong)和简·盖恩斯(Jane Gaines)所描述的,就好莱坞文化而言——“女性购买明星产品并检验明星的魅力秘诀,以及在她们自己即兴的‘外表’中的明星形象的传播理念”——除了穿制服的德国少女联盟的女孩和家庭主妇以外,很多德国女性看上去像是电影明星一样走在街道上。^② 因此,为了保持在本质上与国家社会主义规划相对立的电影吸引力的合乎体统,国家社会文化表现了其满足女性观众的持续需要,其方式与其他地方现代性的国际文化所实践的相似,从而证明了戈培尔的实用主义决定,即继续看来似乎摆脱了意识形态合理化的娱乐实践。就女性而言,这意味着表现时尚、表达对现代性别冲突的态度以及对于一种当代国际化模式的女性想象。也就是说,为了从开始就吸引女性(及男性)观众,纳粹通过大众传媒培养并控制女星——然而同时又屈服于关于经济利益的考虑——的尝试不得不依靠一种通常与女性气质的国家社会主义理想对抗的表达方式。这方面的例子在我对莉莲·哈维以及莎拉·莱安德的明星角色的研究中已经表明。更多电影由像克里斯蒂娜·苏德鲍姆这样似乎接受女性气质的国家社会主义规定的明星主演,这些电影揭示了更多包涵在其中的关于性别和性欲的抑制性表达的基本问题。

我认为,许多在魏玛的现代时代提出的文化观念——通过国际联系积极继续着,至少持续到1939年——应该被视为形成了平行的社会话语,这种话语从未被根除,而是与标志那个时代的简洁的法西斯要旨并存。乌发电影公司的梦工厂以一种不稳定的二元性和双重性被了解,好像是在很多国家社会主义文化产品中发现的几乎是特有的矛盾的象征。因此,纳粹媒体精神分裂症般的运作只能被描述为充满不可调和的对抗。我们在“新的电影女主角”矛盾修辞的形象中发现这些,她们是“自然的”,同时又像“歌剧中的首席女主角”,但是她们也出现在电影叙事中,歌颂浪漫化的吉普赛人似的生活的自由,就像科尔斯汀-路易斯·诺伊曼(Kerstin-Luise Neumann)所评论的——像《吉普赛之王》(*The Gypsy King*, 1935)——纳粹党卫军集合欧洲的辛地人和吉普赛人,将他们放逐到集中营。^③ 同样,通过女性电影明星的模范作用,女性气质最为清楚地将自身表达为法西斯德国论争中的主要领域之一。

① 伦特斯勒,第159页。

② 夏洛特·柯奈莉亚·赫尔佐格、简·玛莉·盖恩斯:《下午茶前的泡泡袖》(Charlotte Herzong, Jane Gaines, “Puffed Sleeves before Tea-Time”),克里斯汀·格莱德希尔主编《明星:欲望工业》,伦敦:劳特里奇出版社(Christine Gledhill, ed., *Stardom: Industry of Desire*, London: Routledge), 1989年,第87页。

③ 科尔斯汀-路易斯·诺伊曼:《女性偶像还是理想女性?》(Kerstin-Luise Neumann, “Idolfrauen oder Ideal-frauen?”),托马斯·克伯纳主编《德国电影偶像》,慕尼黑:编辑文本+批判出版社(Thomas Koebner, ed., *Idole des deutschen Films*, Munich: edition text + kritik), 1997年,第243页。

第九章

电影经济学



《回到未来》(*Back to the Future*, 1985)

从经济学角度来看,电影是一个必须借助于人、财、物等各种资源的投入,才能够获得的满足人们精神需求的产出,电影在很大程度上需要依赖于技术系统和产业结构才能完成其再生产的循环流转,这使得电影和很多工业社会的产品一样不可避免地受到一般经济规律的影响和制约。

经济研究通常被理解为对资源的关注,即如何正确使用稀缺的经济资源。它假定互动中的社会行动者(如一个家庭、企业乃至范围更广的国家)以最大限度实现他们的利益为目标,包括经济的或社会的效益。作为一种媒介抑或一门艺术,从某种角度上看,电影生产经营的各环节都必须借助于人力、物力和财力等各种资源(货币性质或非货币性质的)投入,才能够获得电影这种产出,并供人们进行精神文化的消费。在这种情况下,面临高投入的巨大风险,如何保证自己的收益,实现最大化利益,势必迫使电影企业必须关注整个市场以及深藏于艺术背后的经济规律的研究。显然,经济学所建立的概念、理论及研究方法对于思考市场经济条件下电影经济运行过程中在生产、流通、分配和消费等方面稀缺资源的使用,并实现既定目标是富有价值的。

由此,电影经济学是一门用来分析研究市场经济条件下电影市场运行和产业发展问题的应用经济理论,其任务是研究电影及其产业的经济特性、结构和运作方式是怎样的,并分析其产生、形成及发展的原因,从而归纳总结出电影及其产业的经济发展规律。它借鉴和运用一般经济学发展起来的科学理论及方法体系,研究在电影的生产经营及其产业发展过程中,如何使用可以有其他用途的稀缺资源在何时来生产经营何种类型的电影产品,并分配给社会不同成员以满足其精神需求和欲望,从而实现资源分配和利用最优目标的一门社会学科。

需要指出的是,无论是作为一种独特的艺术形式,还是反映社会文化生活的媒介信息产品,电影都涉及了文化的、历史的、社会的、道德的、心理的以及个人等多种因素,必然受到社会、历史、制度、文化等条件的制约,带有较强的意识形态色彩。从这一点来看,电影经济学又不可能是纯粹的,电影经济现象难免会受到社会、政治、历史文化传统等因素的影响,特别是无法排除政府职能的干预,在这个意义上,电影经济学不能忽视电影经济现象的特殊性,需要将诸多因素纳入电影经济研究的框架之中。

综上,电影经济学主要关心在一定约束条件(如社会效益第一)下,赢利性的影视企业如何运用有限的资源生产不同的电影并进行分配,以满足消费者的需要、实现利润最大化的过程。作为一门专业交叉学科,电影经济学的研究范围包括电影及其产业的经济特性、电影的供求理论、电影的流通与交易理论、电影的市场理论以及政府规制等一系列问题的研究,这些问题在我国电影业的发展与研究过程中曾被长期忽视。为

此,我们力求给读者提供了一个经济学的考察视角和研究思路,借鉴经济学的基本理论和方法体系,对市场经济发展过程中电影产业内部市场结构与组织、市场与厂商相互作用和影响的研究与探索,更好地理解电影市场的运行特点、产业的市场结构及其与内部参与者市场行为的关系,从而能对影视产业内企业间的竞争和垄断、规模经济和效率的关系和矛盾等方面能有一个较为全面的认识 and 了解。

早在上个世纪中期甚至更早,欧美经济学家就开始关注电影市场经济运行及发展实践,并对相关问题作了深入的研究。由于电影在生产、消费和投资等方面的经济特性,天然赋予了电影经营以显著的规模经济和范围经济特征,且纵向控制对电影企业构筑市场势力、节约交易成本、分摊风险、最大化经济效益等方面成效突出,并对观众福利、产业发展等方面产生影响。特别是美国电影产业发展实践中,制、发、放三个环节间的纵向控制现象由来已久,与此相对应,美国电影业的相关政策也随着环境的变化而不断演进。因此,从美国电影的发展实践入手,对美国电影发展过程中突出存在的纵向控制现象、成因、机理、表现形式及相关规制机构政策的演进变化进行研究,是电影经济研究的重点之一。

新旧世纪交替之时,在经济全球化、文化消费选择多元化等背景下,电影业的发展面临着新的机遇和挑战,同时电影经济研究的内容和重点也随之发生了变化。电影作为众多满足人们文化、精神需求的产品之一,它的消费是否等同于单纯的娱乐商品,如何理解电影消费过程中存在的文化折扣以及由此引致的越来越流行的电影联合制作现象、电影与其他媒介的横向整合等方面成为这个阶段电影经济研究的热点。我们在这里提供的《思考电影经济学》、《电影宏观经济学——原理》、《商业议题与商业策略》与《高概念:当前的市场策略》等四篇选文从经济学的视角考察影视产业中的贸易、商业策略和公共政策等问题,提供了理解媒体产品的市场思维,并运用相关理论分析解释了当前世界影视产业贸易的特色,如美国的主导位置和市场参与者的竞争策略,以及市场参与者应对管制环境变化的策略预测等等。

(唐玲玲)

思考电影经济学

[法]洛朗·克勒通(Laurent Creton) 著

刘云舟 译

经济研究通常被理解为对资源的关注,以及对资源的正确使用。古典经济学优先关注财富的生产、分配和消费的过程。它强调财产的有限性,强调由此而来的、面对需求和欲望的不可避免的紧张状态。自由主义的传统将经济学基本构想为建立在交易和选择上的体系。它假设互动中的社会行动者以最大限度地实现他们的利益为目标,从这种理性计算出发采取决定。根据这种观念,市场是供给和需求相会之处,由于市场的自调控效能,能够产生有可能是最佳的宏观经济平衡。其他的思想学派,特别是受英国经济学家凯恩斯影响的学派,对这种表述提出异议,而强调国家对于一种必要的市场外调控所发挥的作用。

“经济学”的词源强调,通过规范和规则实施家庭的管理及范围更广的一家企业或一个国家的管理。经济学研究引导建立一些规律,这些规律显示组织生活的某种才智。然而,这种研究的实证性、规范性和经济科学模式化的倾向值得思考。这种学科框架下建立的概念和方法论的工具对于思考一种电影经济学是富有价值的,但必须懂得检验它们,不要被它们带来的假定前提所欺骗。规范性在其中是一种常见的倾向,正如经济主义来源于对现实世界加以某种切分的一些过分自负的看法。经济学是财产的学问,理想的状态是为超越经济学的目标服务。而常见的是,财产的逻辑成为经济学本身的合目的性。

马克思主义将他的经济理论与一种政治学说和一种哲学相结合,对走出狭义的定义作出了贡献。构想为对生产的社会关系的研究,他的政治经济学区别于新古典经济学。新古典经济学将经济学首先定义为稀有资源在交替选择的目的之间的配置。而唯物主义的学说假设经济基础和文化之间的一种分离,其决定论并非适宜将这两种世界作一个富有成效的比较。

思考一种电影经济学,而避免照搬其他领域所构想的一些模式和一些分析框架,这就意味不将第七艺术作为简单的应用对象之一,作为外在于它的学科的调遣对象看待。相反,重要的是从电影的特殊性出发,运用与它相关的科学知识。研究要求严格性,要求在一种适宜的跨学科的状态

* 此文摘自 Laurent Creton, *L'économie du cinéma* (Paris: Cahiers du cinéma, 2005)。中文版见刘云舟译《电影经济学》,北京:中国电影出版社,2008年。作者洛朗·克勒通为巴黎第三大学教授,电影经济学专家。

态下开展工作。

电影具有一种很强的可见性,有利于激发一些兴趣。首先,电影面向最广大的观众,并且,由于它的艺术属性,容易吸引对创造价值感到亲近的人。电影的魅力和它所引发的丰富话语可能导致研究者较自由地运用科学的方法,但是,参与一种通俗实践的便利和研究的多种可能使认识论的严格要求成为更加必不可少。

经济学、社会学、历史学和管理科学已经开展对艺术和文化的专门研究。这些创新的、对它们而言是非正统的研究活动,先是被这些学科圣殿的守卫者们有保留地对待,后来很难否定它们特有的贡献,以及它们能够向原有学科作出的回报。此外,信息和传播科学以其跨学科的传统,构成一种特别有利的框架,使有可能过分离散的各种研究相互结合。

艺术和经济研究

与电影研究中长期占优势的一种思辨的 and 解释的传统相比,社会科学以对经验的工作、论证的条件和辩驳的标准加以方法论考虑的重要性为特征。不认同作品美学解释的优势,社会科学有助于艺术的去理想化:艺术既不具有完全的自由,又不具有绝对的价值,艺术可以通过对行动者、对机构和对它们之间互动的研究合情合理地加以思考。

定义艺术和文化经济学的边界的标准是不稳定的。这一领域的界标比较难确定,因为它紧邻一些其他的学科,例如社会学、历史学、法学或政治学等社会科学,和美学、批评或艺术史等经典学科。这些相邻绝不担保互联与互惠,绝不担保特殊性与可能在另一种考虑上占优势的领域完整逻辑。然而,互联与互惠、特殊性与领域完整逻辑可以在研究小组内实现,使有关共同问题的多种研究相互结合。

一种学科的定义首先根据它的取向、它的分析选择、它的方法,同样根据一种思想的历史。经济学优先考虑资源及其配置问题。这样可以阐明必须作出选择的条件:在交替的使用之间作出仲裁,考虑有关任何决定的机会成本。^①

经济分析倾向于重视一种经验的和归纳的研究,这种建立在对事实情况、对结构和对行为的研究上的立场,在一个像艺术这样具有象征增值过程的领域里相对怪异。它属于功利主义的视角,根据这种哲学学说,个人的利益是行为的主要基础。其创始人是英国的边沁(1748—1832),他与以“看不见的手”理论闻名的英国经济学家亚当·斯密(1723—1790)为友,这一理论假设个人对自己最大利益的追求,自动地有利于全体的利益,即使不采取自愿的行动。

经济学一般突出物质的决定作用,但分析行动者的话语和表现是同样有用的。为了理解电影经济学,人们不能只研究产业结构、企业战略或数据。人们可能会将行动者的表现排除在研究范围以外,但这种表现实际上值得重视。尽管如此,这种研究理应谨慎,并且保持清醒:原样采用现有的价值分类和价值尺度,好像它们是一些客观的范畴,这样有可能重现行动者的偏见,重复

^① 根据原作者提供的解释,“机会成本”表示采取某种决定而放弃的利益。——译者注

相同的说法、相同的信条、相同的局部和偶然的看法。

定义艺术价值本身的企图属于作为价值科学的价值哲学,而寻求理解艺术价值在社会关系上是如何构成的,则建立在努力平衡解释因素的某种相对主义上。社会科学经常对有关常识的概念加以辨析,特别是对艺术的自足性和创作天才的独特性这些普遍信奉给予去神秘化。重要的是不要受实体论的影响,将社会和经济视为一些超越行动者的超验性现实。经济在很大程度上属于产生一些现实效果的表现体系。有关卖座力的数字提供一个例子,它们通过每周向潜在观众提供获得最大成功的影片的分档信息所造成的影响,对电影经济具有越来越大的间接作用。

经济主义是这种类型的研究的最大危险之一:通过收缩的社会生活这种棱镜看世界,将现实缩减为世界的一小部分。所以,为避免走入这一局限,经济学需要向其他人文科学和社会科学开放,同样,以美学研究的感性化丰富自己,从中获得启发性。

市场与调控

市场是供给和需求相会之处。在某些情况下,这一相会之处是具体的,但是,在确定交易的数量和让与的价格到达一些平衡点的情况下,这一相会之处更是抽象的。价格不仅是有关市场状态的一种信息,更是反作用于市场的一种变数。实际上,市场的行动者在他们的买卖过程中,在他们的投资过程中,是要考虑这种变数的。

然而,市场并不是经济行动者交易和相会的平和场所:尊重每一方的利益,必然地产生与全体的利益相符合的一种平衡。这种平和的表现是一个幻影,掩盖一种以力量的对比为标志的粗暴现实。通过影片之间存在的激烈竞争、大众接受的不确定性、利益的不一致和产业链各段之间的较量,或与电视产业的不明确关系,电影领域特别清楚地表明这种粗暴性的存在。

完全和完善的竞争市场的古典模式建立在与原子性和信息流通有关的一些严格的假设上。这是经济科学的重要参考范式之一,启发了大量的研究工作,尽管许多研究与现实相比是有差距的。经济要素具有理性的公设特别受到广泛的批评,相反地引发有限理性理论的发展。^①

人们通常赋予市场一些自调控、灵活性和校正的效能,人们也责备市场的短期行为和某种盲目性,特别是针对投机和忽悠的情况。市场其实没有意识:这是表现多个行动者联动的预测和行为的一种复杂体系。为了抵制放任的市场导致的失控风险,人们可以求助一些外调控体系,它们基本隶属于公共的权力,也不应忘记有关专业组织的作用。

文化领域特别涉及到这些干预政策,因为市场的自发平衡经常可能受到另一些优先性的干扰。如果经济力量和经济约束的较量导致必须关闭一些影院,甚至导致一种民族电影的消失,该怎么办呢?对于某些人来说,回答是显而易见的:任其自然足矣,市场必然表现尽可能的最佳平

^① 根据原作者提供的解释,“原子性”表示一种市场特征,该市场由众多的、类似的小卖主和小买主所构成,其中的任何人不能单独地对价格发生影响。“有限理性”表示个人不一定采取古典经济学所假设的最佳决定,而是仅限于相对令人满意的选择。理性的界限主要来源于信息体系的不完善,来源于最理想地同时满足多个目标和在复杂与变化的环境中预见可考虑的选择的后果的困难。——译者注

衡。他们认为,得到观看的影片是适应需求的影片,人们理应接受这一判决。这种形式的推论产生供给回应需求的看法,但没有考虑到相反的关系:在文化领域里,供给造就需求,从长期看是通过文化的适应,从短期看是通过具体的供给活动和促销手段进行的。发挥决定性作用的是一个整体中介体系,用以创造象征的价值,产生接近或放弃接近一个作品、一个演出的欲望。

然而,干预包含一些败坏效果或官僚主义的风险,这是不应忽视的。对文化政策的批评主要集中在公共机构的相对无效性和其实难以衡量的对积极外部效应的高估上,各种理想主义的话语得以放任自流。事实上,市场的某些衰退迹象不足以说明一种公共干预的更少有效性。根据这种分析,“文化至上”的狂热含有暧昧性,设立特殊的行政机构不能促使该部门的和谐发展,相反导致更多的开支和职位。除此以外,难道公共钱财的使用就不会产生一些积极的外在性效应吗?

在有关意识形态的讨论以外,赌注不在于在国家和市场之间作出选择,而在于建立和完善一些模式,使市场的运行适宜接纳文化的和社会的优先权,同时不忘公共的和私人的良好管理的必要性。就像在其他领域里一样,这是当代社会应当在这一特殊领域里实行的最重要和要求最严格的工作之一。

艺术和文化经济学

在传统上,经济科学很少对艺术和文化感兴趣,艺术和文化的特殊性难以在一些具有普遍意义的理论模式中立足。它们一般被排除在经济学领域以外,这与两种世界的传统划分相一致,这两种世界自我满足于一种互相的回避,以此预防可疑的接近。对于亚当·斯密或大卫·李嘉图等18和19世纪伟大的古典经济学家来说,艺术和文化的活动属于娱乐消遣,并不建立在生产性的工作上,不能对财富的创造有所贡献。此外,以常用的经济标准来衡量,艺术和文化的分量相对于农业和工业等大支柱产业,显得较轻。

一系列的因素可以解释艺术和文化经济学的研究长期以来是不存在的,或只是附带性的。对于经济学家耐心建立的规律来说,这一领域充满例外。著名的边际效用经济学家阿尔弗雷德·马歇尔认为,艺术实践对于边际效用逐渐减少是一种例外:对音乐的爱好随人们听音乐而增长。^① 同样,对艺术与实验的兴趣参与一种鼓励发现新影片和新演员的文化,这是对与日常消费实践明显不同的社会和体制类型的一种个人投入。

欣赏这种实践需要时间、启蒙和通过学习过程增长的某种经验。爱好者并不满足于一种负面意义的消费行为,而是参与作品的共同创造。在此情况下,人们远离日常的、在电影经济中自有其地位的商业活动。电影的混合本性使它处于这两种逻辑的作用下。

① “效用”被定义为经济行动者给予一个商品或一项服务的重要性,表示经济行动者给予商品或服务的使用价值。“边际效用”是被消费的最后单位的效用,通常随消费的增长而逐渐减少。

除增长的边际效用外,文化经济学还有相当多的特殊性:长期而增值不确定的投资、外部效应^①、对公共或私人资助的依赖性。这些活动都对创造性的工作、需求形成模式的特殊性和不完全取决于收入与票价的上座变化具有决定意义的重要性。对艺术的爱好、对某一文化实践的偏爱和对有限时间的安排同样发挥决定性的作用。与金钱相比,时间更经常地成为主要的制约,特别对于收入相对高的人群来说是如此。

正是产业化社会的演变,特别是消费社会的来临对研究视角的改变作出基本的解释。在经济活动与社会实践中,长期以来遭到忽视的东西成为主要的东西。购买力、收入用于娱乐和文化的开支、可自由支配的时间和教育等多方面的发展,对主要的社会、经济平衡的变化,对意识到这种研究领域不能再受到约束具有决定作用。特别是美国制度学派自20世纪60年代就给予艺术和文化一种很大的注意,指出它们在经济领域中不断增长的重要性,随后,“公共选择”学派对文化政策的理论化作出自己的贡献。

非常引人注目的新进展来自J·威廉·鲍莫尔和G·威廉·鲍恩的研究工作,他们分析了现场演出艺术,说明演出艺术经济在结构上有产生亏损的倾向,这导致演出艺术或者濒临破产,或者持续依赖一些公共和私人的补助。

鲍莫尔定律

在演出艺术的领域里,解释经济脆弱性的首先是大众接受的很大不确定性,这一特征普遍地涉及文化产业。一个补充的、同样是特有的原因在于现场演出可能实现的生产率^②效益的偏弱。由此而来的是可能难以通过提高票价得到补偿的各种开支的一种结构性的加重。因此,循环的资金亏损差不多是不可避免的一种后果。

鲍莫尔和鲍恩以他们对现场演出艺术行政管理的研究,在艺术和文化经济学领域里具有一个重要的地位。他们证明,根据演出艺术生产率效益的弱小倾向,亏损是持久的,演出艺术的生存命中注定地依赖于一些外部财源的投入,主要采用公共或私人资助的形式(补助、基金、赞助等)。这就是人们通常所说的“鲍莫尔定律”。

对于戏剧、歌剧或舞蹈,构思、排练和布景的成本,还有表演的成本是固定的。对于美术和手工艺的行业,主要的价值直接通过一种资质性的人工产生。人们不能以降低演出的质量来追求生产率的高效益,试图通过艺术上的短缺减少经营上的亏损是灾难性的^③;对这些领域要求严格的观众会感到失望,结果是,由于观众的不满,资金的来源更加减少。对鲍莫尔定律的消解不能是

① 人们以“外部效应”或“外在性效应”指一种经济活动超越其直接应用范围的后果(正面的或负面的)。例如,以建立一家影厅支持地方经济的发展和乡村居住的建设。正面的外在性效应有利于为公共干预、特别是文化政策领域的公共干预辩护。

② 生产率以产出的价值与一个或多个生产因素(劳动、资本、中间消费)的价值之间的数量关系来衡量。劳动生产率的效益是对于同一个生产,人们使用较少劳动力,从本质上减少生产成本的结果。

③ 例如,减少演员的人数可以降低歌剧演出的成本,但这种做法有可能降低演出的质量。——译者注

对经济学的一种狭隘理解,这种理解将经济学与预算的削减和贫困化划了等号。

艺术和文化的生产都包含十分重要的创造性工作,它位于价值形成过程的中心,并根据所使用的传播体系或多或少地扩散。歌剧、戏剧或音乐会是很能压缩其成本的一些活动,除非减少每年提供新演出的数目,仅选择只需要较少演员和技术人员的演出,这恰恰与其使命背道而驰。

另一种取向是通过扩大观众面分摊构思、筹备和演出的费用。在体育场组织的大型音乐会,通过强大的视听手段将现场演出加以放大和扩散,为作品提供了可应用的一种解决方案。特别是光盘、电视或录像对现场演出的技术复制,使超越鲍莫尔定律的界限成为可能。首演保持在增值体系的中心,但是,作为商品的价值主要在演出现场以外的其他地方产生,演出现场提供一种公证和一种橱窗效果,却在赢利的过程中变成第二位的。

电影既属于演出的艺术,又属于文化产业,这种二重性从根本上显示电影的经济特征。相对于生产率的分析,使人能够在与其他艺术实践和传播产业的相比中理解电影的演变。与戏剧相比,电影从其画面和声音的复制技术中赢得生产率的效益,而电视在这方面大大超越电影。

避免以资质性和创造性工作为主的实践的表面衰退命运的另一种方式,正在于通过最现代的经济部门所实现的生产率效益。这些部门提高产业社会的购买力,其中的一个增长部分即用于文化活动。问题在于仲裁,在于通过家庭开支或赞助作出的个人选择和通过文化政策作出的集体选择。

艺术和产业

“此外,电影是一种工业。”安德烈·马尔罗经常被引用的这一著名表述位于他所发表的印数有限的文章《电影心理学简论》的结尾^①。人们通常颇为伤心地以此提醒,艺术被迫受制于金钱和商业的力量,电影由于产业成分的大量侵入,只能列入不纯粹的艺术。

这一问题自从电影的诞生,就已经在19世纪末,被电影的发明者托马斯·爱迪生、卢米埃尔兄弟或夏尔·百代提出。电影即将兴起,并在以纷繁的传统,繁荣的社会、文化、技术和演出等各种实践为背景的背景下占据自己的地位。电影参与其中,从中吸取营养,同时改变这些传统和实践。

著名电影理论家和评论家卡努杜在1919年将电影命名为“第七艺术”,这一命名一直延续下来。他在1920年发表的一篇文章里写道:“一些人知道,另一些人相信,还有一些人既不知道也不相信:电影不仅是一种艺术,而且是一种很严肃的艺术。这是一种完美的综合艺术,未来它将逐步概括各种艺术。这就是第七艺术。……专业人士普遍确信,电影是一种艺术,更是一种工业。这种证实对于一切明智者和艺术家来说,简直就是痛苦。”^②

设定电影是一种艺术,就是使其高贵,使其脱离它自始热衷的平民身份,祈望它称得上艺术。

① 安德烈·马尔罗(1901—1976),法国作家、政治家,曾任文化部长。《电影心理学简论》(1940)中译文载《世界电影》,1988年第2期。——译者注

② 卡努杜:《保卫电影》(1920),见《画面工厂》,巴黎:塞吉埃-艺术出版社(*L'usine aux images*, Paris: Segnier),1995年。

最奇妙的不是评论家的豪言壮语,而是这种说法被小部分狂热者竭力追捧,他们成功地使这种信仰得到广泛的认可,至少在法国这样的一些国家。这种神话的力量和持久性其实建立在诺言上,建立在一种未完成上,导致为找到一些迹象而重新考察已完成的东西,始终期望可能发生的東西,尽管存在担心“电影将死”的怀旧阴影。然而,得失不仅涉及美学,而且广泛涉及制度的承认和经济的内涵。国家对电影产业的干预,自20世纪30年代就已经提出,40年代开始实行,并在马尔罗的领导下得到强化,为这种有利的介入建立了一部分合法性。

瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)在1935年的著名文章里断言,工业的复制不可避免地毁坏作品的光环,作品在复制中失去其本真性^①。20世纪以来的艺术史却表明,即使作品是被复制出来的,创造性依然保持在其内心,独一无二性并非命中注定与作品原本相联系。文化产业使作品的传播能够更加广泛,更加可接近。倾听录制在唱片上的一场音乐会远不等于身处一个现场的演出,一场歌剧在电视上播出的情况同样如此,但这却是对被提供的作品的一种接近。

对于电影,情况有所不同,因为技术的复制是电影的构成因素,尽管在属于产业的作品复制和传播过程的上游,具有一个创造者的活动,或者说一组创造者、技术和专业人员的活动,他们共同发挥各自的本领和才华。电影因此是完全现代的艺术。它的双重性对思考当代社会里艺术的属性、界限和作用是十分重要的。通过这种双重性,还可以考察产业的和金融的逻辑:与更传统的部门相比,电影是一种拼板游戏。摄制一部影片需要大量的投资,而它的价值在它实际上映以前存在长时间的潜在性,上映的时刻才揭开面罩,突然显现一种现实:有时是一个成功,但更经常的是一个令人痛心的失败。赌博的逻辑和投机行为深处电影经济之内:占卜术的投机,也是经济和金融含义的投机。

福特主义和文化产业

在调控理论中,福特主义可以定义为一种以结合大规模的生产和大众的消费为特征的积累体制。这种经济体制广泛建立在一种新的劳动产业组织上,从20世纪上半期开始实行,20世纪下半期在工业化的国家里获得其成果,凯恩斯主义的政策和一种国家—保护人的设立有利于生产和消费之间的动力学校正。这种生产体系的生产率效益支持购买力的提高,而购买力的提高结合投资的加大,对经济的高速和长期增长有利。

电影针对广大的观众,处于福特主义的体系内:电影与一种更加都市化的、娱乐消遣不断增长的生活模式相适应。得益于它的传播能力和它的魅力,电影广泛和迅速地参与一些新消费规范的建立。特别是在好莱坞电影中,消费的幸福、家用设备、各种服务、工作方法,总之,生活的模式成为明星。

^① 瓦尔特·本雅明:《技术复制时代的艺术作品》(Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility", 1935), 见《人、语言和文化》, 巴黎: 贡蒂埃-德诺埃尔出版社(L'Homme, le langage et la culture, Paris: Denoël/Gonthier), 1971年。中译文载《世界电影》, 1990年第1期。

然而,20 世纪后期,人们能够衡量成为当代经济结构的这种类型模式的矛盾以及滥用,在缺乏一种新范式的情况下,人们要求一种所谓“后福特主义”的超越。在文化产业和服务领域里,过分的挥霍促使例外价值和象征光环的某种衰竭,平庸化迫使投资更加转向销售和广告,试图以此创造一些独一无二的效果。

文化产业

在法兰克福学派的传统中,西奥多·阿多诺和马克斯·霍克海默尔以他们对于文化产业的研究工作闻名。他们特别强调,文化与娱乐的融合首先是艺术死亡的同义语,表示一种以工具理性为标志的大众化社会的来临。如今,日常使用的“文化产业”说法往往失去其批判的意义,只是表示一部分生产体系,包括电影和视听,同样包括新闻出版、图书、广播、摄影、光盘或多媒体。

与创造唯一性或小批量作品的美术和手工艺不同,文化产业具有大量生产和大量传播的特征。复制从一般属于艺术的一种原创出发,通过一些技术方法得以实现,产生一些可观的生产率效益。复制的成本大大降低,作品能够接近更多的大众,这样节省的资源还可以帮助创造。对于电影来说,剧本阶段和拍摄阶段依然受到鲍莫尔定律的制约,生产率效益在它们的下游产生。

劳动的组织借鉴美国的泰罗制:职业的专门化、任务的分工和企业管理的协调很早就运用在电影部门里,特别是运用在持续到 20 世纪 50 年代的著名的美国制片厂体制中。在大部分其他国家里,制片一直具有更加明显的一种手工业特征,专为每一次拍摄安排摄制计划和建立摄制组。

文化产业建立在以构思、制作和传播的分工为特征的一种组织和一些方法上。必要的技术投入和流动资本投入的重要性引来产权的集中化和对生产与发行方式的控制。由此而来的是一种卖方寡头垄断的结构,其特征为大公司在传播和投资上的优势,而生产经常是相对原子化的^①。创新/标准化的辩证关系是一种体系的动力中心,其中巨片和作者影片、大集团和小结构互为共存,并在艺术和产业互补与竞争的两极之间保持高度的流动性。与更加系列化、接受收视的系统测量所统计的需求导向这种电视生产体系不同,电影以一种供给经济为特征,以一种原创逻辑为优先:每一部影片都是一种新模式。

文化实践

文化实践在 20 世纪下半期经历了一些不同的演变。参观博物馆得到显著的发展,像电影演出这样的实践则长期地退缩。还有一些活动保持稳定,例如古典音乐会,9% 的被询问者表示,在过去的一年里,他们至少去听了一次。

^① 根据原作者提供的解释,“卖方寡头垄断”表示卖主少而买主多的市场结构。卖方寡头垄断的企业之间的关系可以具有 3 种类型:交战卖方寡头垄断、默契协定卖方寡头垄断和明确协定卖方寡头垄断。现今,大部分具有世界性卖方寡头垄断的部门是石油、汽车、农业食品、化学、医药、传播等。——译者注

然而,停留在总体人口的数据上可能掩盖文化实践的社会差异性。对于博物馆,17%的农业从业者、65%的高级管理人员和知识分子每年至少去一次,后者超过前者3倍^①。对于看电影,分别是34%和82%,后者是前者的2.5倍。年龄同样是决定因素:88%的学生每年至少进一次影院,而退休人员是33%。

此外,当文化实践有所发展时,经常的结果是已经最投入文化实践的社会阶层的广泛参与。民主化和密集化相互结合,但第二种倾向一般比第一种倾向更加明显。影院的电影是以习惯光顾的观众与偶然光顾的观众为对比和标志的两极分化。电视播出的电影差不多涉及全体人口,通过这一传播渠道,成为一种具有广泛收视的文化产品。尽管如此,电视媒体的无所不在和播出节目的特性反复引发文化和娱乐之间结合与分离问题的讨论。

大众消费与区隔

法国社会学家皮埃尔·布尔迪厄的论证广为人知:与文化的关系以经常不被意识到的、文化环境特有方式的内在化为标志,这些方式在与作品和与环境的学识关系中表示相近与距离、通行与障碍。在其名著《区隔》^②里,他表明美学的选择远不是主观的,大部分依社会的归属而定。根据他的观点,“艺术之爱”更取决于家庭的传承和获得的文化资本,而不是取决于人们假定的自主爱好。

在一种不同的理论背景下,文化经济学的研究证实,学习在社会实践和文化消费中的重要性。教育和社会出身比收入更能解释古典音乐会、剧院或艺术与实验影院上座的不平等。如同托尔斯坦·凡勃伦所指出的,这些选择还可能受到不同社会行为追求的支配,从19世纪末,凡勃伦就表明在某些社会集团里展示行为的重要性。^③

凡勃伦效应,人们也称之为炫耀效应,表示追求某些产品的过程,这些产品被追求,因为它们很昂贵,因为能获得它们的人很少。正常需求曲线具有与价格相反的关系,在以上情形下,两者的弹性是正确的。参与一些独特社会实践的兴趣包含在一种区隔的逻辑中,这一区隔逻辑降低通常是价格与收入所发挥的决定作用。

在当代产业化的社会里,这种倾向不再限于唯一一个社会集团。“三心二意的消费者”在某些享有特权的领域,根据明确的独特化标准进行选择,而在另一些领域,价格是作出决定的主要变数。这些消费选择参与社会同一性的建构,其中的兴趣点和激情点集合起爱好者的小团体(摩托、电影爱好、冲浪运动、喜剧歌剧等),使其区别于大多数。对于艺术与实验电影,对于亚洲电影或B系列电影,情况同样如此。

① 奥利维埃·多纳:《法国人的文化实践》,巴黎:法国文献(Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des français*, Paris: La Documentation Française), 1998年。

② 皮埃尔·布尔迪厄:《区隔:判断的社会批评》,巴黎:午夜出版社(Pierre Bourdieu, *La distinction: Critique sociale du jugement*, Paris: Les Editions de Minuit), 1979年。

③ 托尔斯坦·凡勃伦:《有闲阶级论》,巴黎:伽利玛出版社(Thorstein Veblen, *Theorie de la classe de loisir*, Paris: Gallimard), 1970年。(托尔斯坦·凡勃伦[1857—1929],美国经济学家,制度学派创始人。——译者注)

电影宏观经济学——原理

[美] 哈罗德·沃格尔 (Harold L. Vogel) 著

罗娟 译 刘辉 校

对于一个投资者来说,找到具有吸引力的投资项目是非常困难的。许多人会认为没有哪一种投资项目会比制作电影更有趣,更具利润空间。试想一下,《星球大战》在四年发行时间里不仅回收了1100万美元的投资成本,还获取了超过1.5亿的利润(20年后这部重新发行,再次获利数百万)。然而,那种以实现自我价值而非金钱回报为目的的电影,一般仅能收回电影的投资成本。同投资其他行业可能会遇到的问题一样,表面看到的不一定是实际能得到的。事实上,平均每十部大制作电影中就有六到七部影片是非盈利的。如同下文提到的,有众多因素的考虑,必须对一些电影进行审慎的市场定位,这也是大的制片公司/发行公司比个人更容易获得成功的概率要高很多的原因。

如同我们看到的,电影制作仍旧是一门富有机会的产业:经常出现让人难以相信的巨大成功,虎口拔牙攫取利润。但除却电影那些魔幻的、神秘的因素,它只是一种商业,像其他行业一样被基本经济原理所影响。

一 闪烁的图像

当你舒适地蜷伏在影院的沙发里或在你自己的家庭影院前,你的思绪会随着电影旅行到很远的地方。虽然,并非所有的电影都能够有足够情节和技巧让人们享受到如此不可思议的精神之旅,但总有相当一些电影能够。不论是哪一种电影,都是经历辉煌的历史发展而来,在今天仍旧不断前进。

对于19世纪末的摄影家们而言,将照片放置在一条移动的胶带上已不是什么独特的事情或

* 本文摘自美国娱乐产业学者哈罗德·沃格尔的经典著作 *Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis (Fifth Edition)*, Cambridge University Press, 2001。国内由清华大学出版社在2002年5月以《娱乐产业经济学——财务分析指南》为名出版了英文影印本。本文根据清华大学英文影印本译出。

者新鲜的想法。马格里斯(Margolies)和关思敏(Gwathmey)认为^①,那是当时已知的一个原理,即我们看电影实际上是一种基于眼睛的视觉暂留而产生的视错觉——图像在视网膜中保留的时间比图像实际出现的时间要长一点。但是,将这些知识整合成一个可行发明的人却是托马斯·爱迪生(Thomas Edison)。在19世纪90年代早期,爱迪生和他的助理威廉·迪克森(William Dickson)成功地改制出了一台可以拍摄移动物体的摄影机(Kinetograph)。此后不久,在位于新泽西州的西奥兰治爱迪生的实验室成立了第一家电影制片厂。他们最初制作的电影——即通过一种窥视孔机观看的不断循环转动的幻灯片——很快就在纽约百老汇的“摄像放映厅”里播放,很多人前来观看这个史上最新奇的事物。

在那个时代,用于照相机、胶片和投影仪等设备的技术正加速发展,最具商业嗅觉的商人们很快便发现向大众播放电影具有潜在的巨大商机。^②然而,早年电影业充斥着侵犯版权的诉讼案件,借此逐渐形成电影业内部的合作,获得垄断的商业地位。斯坦利提到^③:

电影在全国成千上万的影院里播放……经过数年的版权之争,主要的电影公司意识到这是他们共同合作的好时机……于是,一个综合性的垄断公司于1908年成立,名叫电影专利公司(Motion Picture Patents Company),它影响了电影业的早期发展阶段。

这家公司掌握着大量的有关胶片、照相机、投影仪的专利,并按比例分摊专利版税。它还试图通过收购当时现有的大多数影院来控制整个行业,目的是为了将其统一组织成一个庞大的出租型的影院集团,并取名叫统一电影公司(General Film Company)。^④

电影专利公司及其附属电影发行商(即著名的“托拉斯”组织)经常从事粗暴不公的商业活动,使得这个行业内滋生出了相当多的怨言和不满。最终,“托拉斯”组织被后来数量不断增长、市场竞争力不断增强的独立公司击垮。这些公司涵盖制作、发行和放映(如影院)各个领域,他们寻求打破托拉斯组织的控制,譬如“独立”制作商们未经授权却使用专利公司机器,胶片也是使用外国胶片。更重要的是,这些独立公司的一些人成为了后来的好莱坞巨头,如建立明星制而闻名的卡尔·莱姆尔(Carl Laemmle),创立了环球电影公司(Universal);威廉·福克斯(William Fox)创立了福克斯电影公司(Fox),并于1935年与21世纪电影公司(Twentieth Century Pictures)合并;阿道夫·朱克尔(Adolph Zukor)控股了派拉蒙电影公司(Paramount);以及马库斯·洛(Marcus Loew)在20年代初收购了两家面临倒闭的电影公司米特罗(Metro)和高德温(Goldw-

① Margolies, J., and Gwathmey, E. (1991), *Tickets to Paradise: American Movie Theaters and How We Had Fun*, Boston: Little, Brown and Company (Bulfinch Press), p. 9.

② 如普特兰(Putnam, 1997)所说,电影业在欧洲由卢米埃尔家族以及将该电影“产业化”的查尔斯·帕斯(Charles Pathe)带头领先发展。也正是欧洲人最先认识到电影的文化艺术性。Putnam, David, 1997, *The Undeclared War: The Struggle for the World's Film Industry*, London: HarperCollins (U. S. title, 1988, *Movies and Money*, New York: Knopf)。

③ Stanley, R. (1978), *The Celluloid Empire: A History of the American Motion Picture Industry*, New York: Hastings House, p. 10.

④ 影片交换形式的出现,让影片的流通方式从购买发展到租赁。这不仅可以提高影片的营业额,而且还可以让那此镍币娱乐场——较低端的娱乐场所共担部分影片的放映费用。

yn),发展成为米高梅电影公司(MGM)。

也正是在这同一时期,电影制作业开展了一次大张旗鼓向美国西海岸迁移的运动。美国南加州不仅远在托拉斯组织的魔掌之外,而且还能提供廉价的非工会劳动力以及适合电影拍摄的宜人气候与美丽风景。因此在20年代中期,绝大部分的制片基地都移到西海岸,而东部的纽约则保留财政控制的重要地位。

但不久后,有声电影的出现以及经济大萧条的侵袭引起电影业的动荡不安。在经济萧条时期,需要大量资金购买有声设备,东部的银行公司提供了财政支持,这也导致了电影公司的进一步重组。最终,只有成功进行垂直合并(将制作、发行和放映各环节全部掌控)的公司可以在那个时期存活下来。这些存活下来的公司包括华纳兄弟(Warner Brothers)、雷电华(RKO)、20世纪福克斯公司、派拉蒙和米高梅,以及规模稍小的环球、哥伦比亚(Columbia,仅为制作和发行商)以及联艺(United Artists,发行商)。此外,经济大萧条也催生出许多熟练的电影人、行业工会以及其他相关机构,它们至今仍在电影经济领域内扮演着重要的角色。

除了偶尔与美国工会关系紧张之外,八大电影公司对整个电影业的控制程度达到了让先前的电影专利公司创始人都会嫉妒的程度,利益受到损害的公司和个人开始向美国司法部投诉。经过长达五年细致深入的调查后,司法部于1938年提出了一项反对八大电影公司的诉讼,指控其通过非法合谋阻碍了电影业正常交易,使得独立电影院原本有权选择任何一家发行公司的影片,却不得不接受更多的影片(如必须成批预定)。但是,1940年颁布的判决书除了达成很少几项限制条款外,几大主要的电影公司依然可以获得诉讼调停,而无需切断制片厂与电影院的连锁关系。因此,五大主要的电影公司仍然保留了对全国范围内首轮电影院70%的所有权。

显而易见,抱怨不会停止,于是1944年,司法部认为有必要对派拉蒙电影公司恢复诉讼。经过多年的法律纷争,被告终于在1948年签署了判决书,同意将电影制作发行与放映分割开来。正是这份判决书——加上同时期电视机的出现——共同引领着电影业迈进时代新纪元。

二 影响电影业发展的重要因素

电影业发展要素

形成电影工业结构的主要因素包括如下:(1)电影制作中的技术采用,在市场推广和观众采样方法中的技术进步以及在电影发行和使用电视信号、电缆、卫星、录像机、电脑和光碟等进行数据存储能力中所采用的各种技术上的进步;(2)筹集更多资本启动电影制作项目;(3)1948年法令分拆了发行和放映;(4)市郊连锁综合影院的涌现;(5)电影独立制片公司和服务机构的变革与发展。这些要素将在下文中逐个展开讨论。

(1) 技术

毋庸置疑,技术的发展已经是电影业革新的最具潜力的长期动因。如费德林(Fielding)所说:

如果要了解电影和电视的艺术性和历史性方面的发展,那么技术和艺术的独特结合则是必要的。正是21世纪科技的进步使得这些媒体与其他的、旧时的艺术显得如此不同。^①

例如在电影制作过程中,技术发展的影响是惊人的。回溯看来,从20世纪20年代“声音”成为电影最新特效开始,直到70年代利用先进电脑辅助设计软件、电子编辑设备以及作曲器材等。《泰坦尼克号》(Titanic,1997)、《终结者2》(Terminator 2,1991)以及《独立日》(Independence Day,1996)等影片就是很好的例子,假如没有新的机器和技术手法,这些影片将不会或者根本就不可能被创造出来。

另外,技术的发展能够让电影发行商以更快、更多元的方式展开国际化市场营销,远远超出早期电影业的想象。现在的电影发行商和放映商能够采用复杂的采样技巧和预测模式,可以几近准确地估算到观众的数量,也可以在电影放映后一两天内统计到相关的观众反应并快速做出调整。

当然,电视、电缆和其他家庭录像设备的功能对于电影业经济发展和实体结构的演变也起着重要的作用;电影在以上媒介中的放映成为影院放映的补充,不再把影院当作唯一的放映渠道。很显然,电影发行和存储上的进步,使得人们随意挑选并且舒舒服服地坐在家里观看大量各种不同的影片成为现实。这种让观众可以自由控制观看时间和选择观看场地的功能以空前的速度发展,也改变了电影制片公司和发行商的盈利模式,为新企业的发展兴盛开辟新的道路。由于信号传送技术的速度提高(例如互联网带宽)开始超过电影制作技术的更新速度,电影娱乐产品和服务肯定将变得更加个性化和多样性。^②

(2) 资本

在技术之后,改变电影业发展的第二重要因素是在电影制作、发行和销售过程中整合并调配大量资本的能力。在这点上,财政管理的创新力占据着主导作用。如果在财政方面其手段没有得以成熟地发展,也没能打入到更大更深的资本市场中,那么电影业是否能够发展到今天这个地步,则是让人怀疑的。

从经济学家的眼光看电影经济颇为有趣,故事影片的生产不同于其他常见的工业经济模式。一些需要大量资金投入的产业很可能自然地逐步演变成绝对的垄断,例如钢铁和汽车制造业。

① Fielding, R., ed., (1967), *A Technological History of Motion Pictures and Television: An Anthology from the Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, Los Angeles: University of California Press, p. 4.

② 此观点被吉德尔(Gilder)进一步论证,他提出,由于光纤电缆的宽带功能(或者信号承载能力)相较于普通电子计算机和转换器的功能而言足够大到惊人的地步,光纤网络设施也将会很快代替当时以电子技术为基础的通信设施。Gilder, G., (2000), *Telecosm: How Infinite Bandwidth Will Revolutionize our World*, New York: The Free Press (Simon & Schuster) and www. forbes. com。

但是,由于电影制作需要独特的创造和整合,使得电影无法在饼干切割机似的生产线上被印压出来,其经济结构是有些不一样的。由此可以发现,在电影制作商、发行商和财政机构垄断性结合之后,却还经常与各种各样的独立小型服务与制作公司保持业务往来,甚至还对这些小公司非常依赖。

至少在好莱坞,大量充满活力的小公司像大海里精力充沛的小鱼一样,可以在巨型鲸鱼、各类鲨鱼以及饥饿凶悍的食人鱼之间机敏应对、游刃有余。好莱坞一直处于不断变化之中,它是一种正在呈现的网络化经营模式,从一大笔交易到一部影片再到一小单生意中进行灵活地整合与拆解。

(3) 放映

追溯到 20 世纪 20 年代,一张 65 美分的电影票往往可以买来几个小时的美好时光:舒适的座椅、大理石建造和黄金装饰的宫殿般剧场、体贴的免费咖啡供应以及轻柔的四重唱背景音乐。但是,这只是美好的旧时光了。

1948 年反托拉斯法的颁布已经切实影响了电影的产业结构,该法定禁止了当时的主要电影制作商和发行商对电影终端放映(地方电影院)的控制。因为独立电影经营者们觉得大电影公司对他们有歧视:他们不进行投标就在所控制的影院里放映影片。内心不满的独立影院经营者们发起并最终主导了这项法令的颁布。

但是,这种以保护竞争之名义而强制执行的方式,对这些独立公司而言只是个虚有其表的胜利。在发行与放映分割法定实施后不久,电影制作公司意识到没有必要再每星期制作一部影片,而且他们还对制片工序不断地大量削减开支。让放映商逐价竞拍高质量的影片,其价格让许多小影院经营者无法承受。同时,电视也已经开始培养其观众,令许多人开始脱离大银幕。电影行业新进入者的数量开始急剧下降。因此可以说,1948 年的法定只是加速了这场必定会在电影业发生的重大结构性变革。^①

在美国,电影放映被几家主要的影院连锁机构控制,诸如:UA(前身是联艺院线,United Artists Theater Circuit)和皇家(Regal,现在两家都被融资公司控股)、罗维综合院线(Loews Cineplex,由 Sony、Plitt、Walter Reade 和 RKO 组成)、AMC 娱乐集团(American Multi-Cinema)、GC 公司(前身是 General Cinema)、卡美克院线(Carmike Cinemas)、红石院线(Redstone,隶属 National Amusements 集团)、希尼马克院线(Cinemark USA)和马库斯集团(Marcus)。总的来说,这些公司掌控了美国大约 2 万家最好的影院,占据着最好的地理位置,分布在现代都市和城郊社区(比如购物广场)。所以,这些连锁机构虽仅掌控着美国大约 65% 的影院,其收入却有可能占据美国电影放映所产生总收入的 80%。

在加拿大,罗维综合院线和名伶电影公司(Famous Players Ltd.,隶属 Viacom Inc.)两家连锁

^① 在电影业漫长而精彩的发展史中,有关这部分以及其他方面的介绍,Stanley(1978)、Knight(1978)、Balio(1976)等学者所著的书中都有详细地叙述。Knight, A. (1978), *The Livelieset Art: A Panoramic History of the Movies*, New York: Macmillan.; Balio, A. (1991), "Secrets of the Front Office", *Finanical World*, 160(14) (July 9)。

机构就占据了其全国影院年收入的70%,而仅占美国收入的约10%。

在美国和加拿大,院线公司在城郊的建造的综合影院快于汽车影院和城区影院倒闭的速度,并能相应地避免和其他娱乐的竞争,包括家庭影院等。此外,这些院线公司也为电影业带来了规模经济形式,虽然以前这种经营形式在其实践和管理过程中有效率过低的臭名声。因此,电影放映院线正在逐步被更少雄厚财力的大集团所并购掌控。^①八大电影公司占有美国电影业80%以上的份额。

(4) 制作和发行

电影的制作与发行已经演变成了一种多重的产业,各种不同规模、不同类型的公司机构参与了部分或者整个电影生产制作和市场销售的全过程。然而,那些有着长久制作和发行传统的公司,拥有丰富的影片版权库和拍摄制作器械(虽然现在这儿已不是必备品),被公认为是“大公司”。

到了90年代末,经历大量并购重组之后,产生了六大电影发行(制作)公司:迪斯尼公司(拥有 Buena Vista、Touchstone 和 Hollywood Pictures)、索尼电影公司(前身是 Columbia Pictures Entertainment,股东有索尼公司、哥伦比亚发行公司与 TriStar Films)、派拉蒙公司(隶属 Viacom Inc.)、20 世纪福克斯电影公司(隶属 News Corp.)、华纳兄弟公司(隶属 Time Warner Inc.)、以及环球公司(前身是 MCA 集团,1995 年之前主要由 Seagram Co. 控股,2000 年被 Vivendi 公司收购)。^② 这些大公司制作、筹资并发行他们自己的电影。同时,他们也投资和发行独立制作公司所出产的影片,这些独立公司既直接为大公司效力,也为已拍摄好的影片做后期工作。^③

还有很多在制作和发行方面较少的公司(如米高梅公司,一家经常被重组的昔日大公司)和所谓的小巨头公司(如新线公司[New Line Cinema,隶属 Time Warner]和近年成立的梦工厂[DreamWorks])。许多小型制片公司有着专业细分市场的发行网络。通常,这些小公司的放映范围没有大公司广泛,也不会像大公司那样投入大量资金。但偶尔能制作出在全国范围发行的作品,

① 电影院线持续合并,采用 EBITDA(在利息、税、折旧[贬值]、摊销之前的盈利收入)倍数法来计算市值。在20世纪80年代院线招标采购的高峰期,一些大城市的影院资产估值高达预计现金流的十至十四倍之多。然而,许多小城市的影院资产估值最高的也仅为预计金额的五到六倍。在当时,收购一块大城市影院银幕的平均价超过一百万美金,后来发展到只有不到五十万。因此到了2000年前后,过多豪华影院的扩建导致很多连锁院线宣告破产。

② 三星(TriStar)电影公司是1982年成立的新型电影公司,由哥伦比亚(可口可乐)、CBS和家庭影院频道(Home Box Office)合并而成,共计初始资金五千万美金。1985年,在其发行公开股票和债券之前,其主要股东再次注入资金五千万美金。然而,CBS公司不久出卖了其所持股份,同时,可口可乐公司增加了其股份所有额。尽管如此,1987年底可口可乐公司还是将之前的大使电影公司(Embassy)和梅尔夫·葛瑞芬(Merv Griffin)公司影视部分合并到三星电影公司,并重新重组为哥伦比亚影业公司(Columbia Pictures),可口可乐公司保留49%的股份所有权。之后,哥伦比亚影业公司于1989年11月被日本电子产业巨头——索尼公司收购。

③ 如同投资银行的分类一样,自20世纪90年代中期开始,此六大电影发行(制作)公司也可进一步细分。电影发行“老大”如迪斯尼和华纳公司现在平均每年能制作40至60部影片;其次是那些每年可以制作出20至30部影片的公司,包括福克斯、派拉蒙、索尼和环球公司;再次是小型专业的公司,包括米高梅和时代华纳公司旗下的新线电影公司。

其票房收入也足以吸引媒体关注度。^①

有些小公司或者也可称之为“独立制作公司”，将自己的作品供应给大公司的发行渠道，或者他们拥有自己的“迷你”发行组织。许多新成立独立制片公司并不接受大公司的投资，而是与大公司签订发行协议（例如“租用”大公司的发行网络等）。因此，他们保留了相当多的电影控制权，并且还可以建立自己的作品版权库。此外，许多项目开发公司不生产电影，而是买卖作品版权。

另外，小型独立制作公司在本地和区域放映市场上的发行能力不如大公司，^②但在海外往往有发行网络。而且，最近一些新公司已经开始从事在互联网上的发行。

了解到有这么多不同的电影制作和服务机构的存在，难免令人有点吃惊，但是他们持续的努力加强了这个行业从业者的素质和水平。自电影业产生开始，有许多“独立公司”存在就已经是不争的事实，他们为电影业的发展增添了多样性和非凡的活力。

① CBS 和 ABC 在经过大约 10 年的沉寂之后，于 20 世纪 80 年代初重新进军电影制作环节（而非发行环节）。这两家公司都曾在 20 世纪 60 年代末与 70 年代初制作过影片，但在承受了巨大的损失后不得不退出电影业。CBS 起初通过 National General 公司来发行其电影部门制作的电影（如《窈窕淑女》[*My Fair Lady*, 1964]），ABC 公司电影部则通过现已倒闭的全景电影公司（Cinerama Releasing）来发行。但 1984 年，两大公司再次退出电影制作环节。

② 在全国性发行网络体系全面运营之前，小型独立制作公司的发行在当时还是很有实力的。

商业议题与商业策略

[加]考林·霍斯金斯(Colin Hoskins) 斯图亚特·迈克法蒂耶(Stuart McFadyen)

亚当·费恩(Adam Finn) 著

刘丰海 张慧宇 译

电影业与电视业的娱乐性不只体现在一个方面。不仅绝大多数人乐于消费这些影视产品,而且,几乎同样多的人也对这两个产业如何运作大感兴趣,他们对诸如《今夜娱乐秀》(*Entertainment Tonight*)等电视节目和《致命撤销》(*Fatal Subtraction*)等畅销书的成功品头论足。如前所述,影视产品的经济特质造就了这个产业的独有特性,那么,电影与电视业的经营管理又给它们带来了什么有趣的东西?为什么某个超级巨星出演一部电影就能将2000万美元收入囊中?为什么《独立日2》(*Independence Day II: Let's Do it Again*)就算不能延续前作《独立日》(*Independence Day*, 1996)的票房神话,我们仍对福克斯公司会不会推出《独立日3》(*Independence Day III: More of the Same*)充满期待?为什么国际影视市场越来越喜欢全球同步发行?为什么几乎你在好莱坞碰到的每个人都在写影视脚本或者拍摄样片?为什么一部影片赢得了一亿美元的票房收入,却一分未赚?本章将透过影视公司的表面文章,发现支配其行为的市场原则和经营管理原则,或可对上述问题做出解答。

为解答这些问题,我们需要了解:(1)影视机构为了保持良好运作,既需要具有艺术创造力,又需要掌握商业技巧,那么,其组织结构和经营管理有何特色?(2)消费者需求具有极强的不确定性,由此带来的风险需以何种策略应对?本章逐一检视这些问题,并考察它们如何解释影像业经营管理中司空见惯的特殊之处。本章的立论基于多个学术领域的研究,包括管理学、组织分析理论、市场营销学、新产品推广理论、管理经济学、会计学和财务学等。在讨论中,还引用了我们1994年的研究成果。

一 艺术创造力的模糊性以及成功的要素

创造力是一个非常模糊不清的概念,因此,在为达成商业目标而谨守市场规则的同时,要给

* “Business Issues and Strategies”, 摘自 Colin Hoskins, Stuart McFadyen, Adam Finn, *Global Television and Film: An Introduction to the Economics of the Business*, New York: Oxford University Press, 1998。中文版见刘丰海、张慧宇译《全球电视和电影——产业经济学导论》,北京:新华出版社,2004年。

创造力提供一个认可它、孕育它的良好环境,难度颇大。利特瓦科(Litwak,1986:55)对这个问题如是说:

好莱坞有两大阵营:艺术派和商业派,双方互不信任。作家、导演、艺术家属于前一阵营,对商人们来说,艺术创作的各路人马都有非常棒的才华,但是,就像儿童一样,他们在金钱方面不值得信赖。同时,艺术派也指责制片厂经理、制片人和代理商们,说他们是只顾赚钱的商人,毫无艺术品位和艺术感觉。

随着越来越多的影视市场迫于竞争压力而变得开放,产业中的机构实体再也无法把全部精力投入到获得艺术成就方面去,他们付不起这个代价。为了生存、发展,艺术创意必须转化成能挣钱的电影或电视节目。

为什么音乐片占据了好莱坞投拍影片中的一大部分?

这个问题属于组织分析理论和经济学中的产业管理研究领域。所有的文化产业都有一批训练有素的劳动力,他们有手工劳作的经验,又形成了整体的创造力,能够生产新产品来满足日新月异的市场需求。就整体而非个人来说,劳动者们的技能既是专业化的,又是可以替换的。能激励劳动者有最佳表现(即使资本获得最大回报)的机构是最具有渗透性的——界限或许错误,而在此处工作岗位与整体密切相关,责任互相重合,而团队以及与其他机构的工作联系非常紧密。转型到网络管理之后,机构的内部管理,以及与商业伙伴的关系都发生了变化。这种重组,包括原料提供者与生产者、营销者和发行者之间的合作关系,也包括与研发者间之间的协作关系。

电影长片和电视节目的生产者非常依赖分包合同制和自由职业者的创作。这个产业之所以欣欣向荣,靠的就是短期合同、日常开支的最小化、购买者和销售者的互相监管,以及随时对项目贷款、人员关系、成功或失败进行设计和调整。参与者个人之间的关系网是稳定和持续的,而公司的制片厂则并非如此。制片厂上上下下的雇员们犹如流水的兵,有时制片厂也是临时组建的,如联艺公司和伊令制片公司(Ealing Studios)。即使工作人员是固定的,所有权也会时常有变动,如米高梅公司的例子。聪明的主管能够使制片厂走上成功之路,幸运的主管能够使制片厂的成功达到巅峰,而最聪明的主管会在制片厂走下坡路之前抽身而退。

克利斯托菲森和斯托普(Christopherson & Storper,1986;1989)描述了电影生产的演变历程。最开始,电影业只是一个手工劳动的小产业,源自纽约的现场演出剧院;随后,在好莱坞进行了大规模的制片厂的垂直整合,工业化大生产方式被引入这个行业(即福特主义);最后,又变成灵活的专业化生产,进入了后福特主义时代。他们认为,工业化大生产带来的高额日常开支已无法减少。主要原因有两个,一是1948年的派拉蒙案禁止制片商继续拥有影院;另一个是电视的迅速普及使电影观众在1946到1956年间迅速减少了50%。

原先在制片厂内部进行的活动逐渐转向了外部市场。这意味着“长期合同”的终结。原来剧作家、演员和技术人员在一段时期内为一家制片厂工作,而现在,他们只为一部电影签合同。(克利斯托菲森和斯托普,1986:309)

结果是削减了好莱坞大公司的利益,而有利于好莱坞之外的摄制工作,部分避免了对拍摄工作的限制。

阿克索依和罗宾斯(Aksoy & Robins)批评克利斯托菲森和斯托普把降低生产成本的方法全部归结到组织结构的调整上。他们认为,只关注生产是不对的,因为“使电影业与其他产业不同的,……恰恰是分销和放映体系。”(1992:7)好莱坞大公司正是由于一直控制着发行和财务,所以其权力从未被削减过。斯托普(1993)在一篇回应文章中继续坚持原观点,他说,灵活的专业化生产的确削减了好莱坞大公司在生产方面的竞争能力,而自己从未暗示过垂直整合的解体和大公司对发行体系失去控制权力。

怎样协调特色产品与一般产品?

虽然影视机构有其特殊之处——既需要创造力也需要商业技巧,但是,一般的管理研究文献也有助于我们找到管理这些机构的最佳方式。这个产业和其他产业一样,也能用不同的方式来处理商业问题。市场理念的关键首先是确定目标市场的需要和需求,然后比其他竞争者更有效率地把产品送到他们手上。明确地说,市场理念包含四个要素:一个市场焦点,一个目标消费群,一种相应的营销方式,以及一个赢利目标。

虽然市场理念在商业运作中已经被广泛接受,但它并非没有受到过抵制。文化产业的一些参与者们固守着其他一些商业理念如生产理念、产品理念、销售理念等等,然而在其他产业中,市场理念已经大获全胜。生产理念的固守者们认为消费者偏爱那些具有广泛适用性而成本低廉的产品,因此他们的公司致力于进行有效率的生產。但生产理念只有在某种产品远远供不应求的情况下才能获得成功,因为此时消费者只要能够得到产品就心满意足。产品理念的拥护者假设消费者总是偏爱那些品质较高、表现较好、特性较明显的产品,因此这些企业集中全力生产高品质的产品,并不断创新,提高产品品质。这在电视业中很普遍,但是在电影业中属于特例。然而,经营者们总是陷入对产品升级的过度追求,结果却总是令他们无法接受,因为消费者并不能辨别出产品的边际提升,也不愿为真正的产品品质的提升付钱。最后是销售理念的固守者们,他们认为消费者自身不会购买够多的产品,所以企业不得不进行主动的销售,努力促销商品。这些企业的经营者一门心思想要把自己生产的产品卖出去,却根本没有想到自己应当生产能够卖出去的产品。

一个产业越开放、越充满竞争,市场理念对于机构的成功甚至存活来说就更重要。在一些文化产业中,仍然有人抵制以满足顾客需求为焦点来指导企业的活动。例如,赫希曼(Hirschman, 1983)称,市场理念作为一个标准框架,对于艺术家来说是不适用的,因为艺术家主要通过创作来表达自己的对美、情感等事物的主观审美体验。他们的创作与表达有自己的追求,创作过程也是自我满足的过程。根据这种观点,艺术家们和实用产品的生产者有别,其创作的价值体现在表达的能力上,而不是体现在实用性功能或技术特长上。很明显,这些艺术家不会接受市场理念;他们的理念可以视为生产理念的一个极端。文化产业中仍会有人希望自己保持纯粹艺术家的身份而不接受市场理念,但是,如果艺术家们连是否与受众沟通都不在乎了,他们使用公共资金来满

足自己的欲望的合法性就会受到质疑。

为了贯彻市场理念,企业必须对消费者进行长期的研究,检测他们的需求和兴趣变化,从而指导经营者的决策。电视业的传统做法,就是把受众出售给广告商来换取收入,因此这个行业长期以来耗费相当大的资源进行消费者研究。广告商需要关于受众的详细数据,电视产业就对消费者进行研究来满足他们的要求。大部分此类研究涉及到以下资料的搜集:谁在看电视?这些观众有哪些行为?他们购买什么商品?这些资料通常由独立的媒介研究公司来搜集。此外,一些广播电视业者也需要了解受众满意度和服务质量的情况。当产业内部的竞争加剧时,企业就需要更加关注消费者的满意度,更加关注他们对企业整体服务质量的认知。

为何每个项目有了导演之后,还需要一个制片人?

这是一个项目管理学的问题。一部电影需要把创造力和商业投资成功地整合在一起,影视业的其他项目也是一样。在电影和电视的生产中,导演和制片人的角色代表了这两者间的关系。艺术创作很容易陷进云里雾里,弄出一堆谁都不想看的情节和画面。另一方面,观众也不愿意看到单调的清单,罗列着各种预算、各种支出、项目收益或损失、市场推广和发行的详细计划,等等。任何一个项目要获得成功,就需要对艺术创作和商业规则进行平衡。虽然在一些项目中,有人身兼导演和制片人二职,也制作出了高票房的大片,但是大部分情况下,绝少有人能做到很好的平衡,走过从创意到市场的钢丝绳。

二 消费者需求的不确定性带来的风险及应对策略

作为商品,电影和电视节目通常具有较短的生命周期,因此,制作者们必须不断生产出新产品。但是每一个新产品都是奇特的、充满风险的,还需要高额的成本。预算可能会达到数百万甚至数千万美元,那么远在市场有迹象表明这个新项目会受欢迎之前,制作公司就要对剧本和关键创作人员(制片人、剧作家、导演、演员)进行评估。众所周知,市场需求总是变动不居的。好莱坞大片《独立日》能在北美获得两亿以上的票房收入,而同样成本的另一部影片在同样多的影院上映,却遭到票房惨败,只收入了一两百万美元。企业年度收入的变动也很大。如城堡石公司(Castle Rock)1995年的季度收入为6700万美元,而1996年迅速跌至3900万美元。好莱坞大公司也常常做出错误的判断,例如,很多后来取得成功的片子曾经被制片厂拒绝过,其中包括《星球大战》、《回到未来》(*Back to the Future*, 1985)、《为戴茜小姐开车》(*Driving Miss Daisy*, 1989)和《与狼共舞》(*Dances with Wolves*, 1990)等。

文化产业的机构需要把艺术创意转化为成功的商业产品。对其他产业的新产品进行研究的学者(库普[Cooper], 1980;库普和克莱恩萨米德[Kleinschmidt], 1990)已经找到了新产品成功的秘密,主要在于三个方面:(1)新产品本身;(2)新产品的升级;(3)市场环境。最重要的发现在于,成功的要素基本上都是服从于管理行为的,与之相反,无法控制的环境性的要素对成功的影响不大,例如市场竞争、市场潜力、市场协作和技术协作(库普和克莱恩萨米德, 1990;海斯[Hise]

等,1990)。

没有神奇的公式可供制作者照搬以获得持续的成功,但是一些代表性的研究已经指出了美国电影要获得较好的票房表现所需的要素,如电影成品本身的特性(利特曼[Litman],1983;史密斯和史密斯[Smith & Smith],1986;怀亚特[Wyatt],1994),商业和艺术创作的专门化角色(贝克尔和福克纳[Baker & Faulkner],1991)等。例如,沃雷斯、辛格曼和霍布鲁克(Wallace, Seigerman & Holbrook, 1993)发现,一位好莱坞一线巨星的片酬占到了电影总支出的15%;贝克尔和福克纳(1992)发现,最成功的好莱坞票房大片往往由一个专业的制片人负责商业操作,而由一位名导演来控制艺术创作方面。在对加拿大的电影和电视节目研究中可以找到类似的结论。此外,还有一些研究提供了这些统计学分析中所没有的详细的个案资料(如达利[Daly],1980;罗森[Rosen],1990;珀斯纳[Posner],1993)。

市场已经扮演了一个重要的角色,业界逐渐意识到,制作者们需要尽力确保自己的项目有足够的市场需求,从而获得经济上的成功。一个成功的市场观,除了要接受市场理念之外,还要了解有潜力的细分市场中对于娱乐和信息的需求,还要确定自己的目标细分市场,还要研发出恰当的产品提供给目标市场并进行市场营销。“4P”原则流传广泛,即一个销售组合应当包括产品(product),价格(price),地点(place,即发行)和促销(promotion)。

真的有人看《功夫鲨鱼遭遇波士顿扼杀者》(*The Kung-Fu Shark Meets the Boston Strangler*)、《极限运动大挫败》(*Extreme Sports Bloopers*)和家庭购物频道(Home Shopping Channel)吗?

市场理念认为,产业机构集中全力找到一种最佳销售组合方式来满足消费者的需求,就可以获得成功。然而,市场是由许许多多需求各不相同的消费者构成的,一种销售组合不可能完全满足整个市场。另一方面,如果市场营销者把整个市场划分成具有相似需求的消费者组成的各种亚群体,就能够有针对性地对细分之后的市场进行营销,每个消费者都尽可能地得到满足。选择一种特定的销售组合来满足某个细分市场,就是所谓的“细分市场的产品定位”。

电影和电视市场可以根据人口统计、社会经济或地域界限来划分,例如按照社会阶层;生活方式;产品使用方式、态度、认知、收益和使用环境等,把消费者划分成不同群体(威恩德[Wind],1978)。有时,某个消费者的特性成为细分市场的基础:它能够解释为何一群消费者对于同样的销售组合会有不同的反应。幼童不仅仅因为他们的年龄而成为一个群体,更是因为年龄使他们偏爱那些简单而重复的故事情节和描述,而十几岁的少年则会感到厌烦。可定位的群体各有不同,对同一个电视节目会有不同反应。要使用细分策略,要求细分群体是可确定的,可接近的,有独立地位的,并且是有回应的(奈伦[Nylen],1990)。细分市场策略与下面一种认识有关:即假设观众对于影视产品态度的反应和广播电视业者及其他实际购买者是一样的。要执行这种策略,要求选择好目标受众群,定位好自己的节目以吸引目标群体的成员。法勒(Farley,1986)指出:“国际性的市场营销者往往关注市场中一目了然的差异,而忽视了整个市场中消费者的共性。”在不同国家的市场中可以确认这些共性的基础,从而为在跨国市场中进行标准化生产提供了机会。

美国的剧情/冲突片,作为电影长片和电视系列节目的一种,吸引了许多国家的12—25岁观众群。但是制作剧情片成本高昂,而有些制片人发现一些跨国群体,虽然人数较少,更值得关注。多数美国剧情片的目标大众市场是教育程度较低、社会经济地位不高的群体,这给一些制片人留下了特殊空间,例如BBC把目标群体定在社会地位较高的群体,为他们提供历史影片和纪录片等节目。英国商业电视网ITV下属的盎格利亚公司(Anglia)就定位于专门制作有关野生动物和自然界的电视节目。语言和文化的差异通常被看作一道屏障,但也提供了特殊机会,使针对别的国家中的少数民族制作电视节目成为可能。例如,一家意大利制片公司可以把自己的意大利语节目卖到纽约、悉尼和多伦多。录像带发行也是针对民族市场的一种有效方式(霍斯金斯、迈克法蒂耶,1986)。关于细分市场策略的更多例子,请参见霍斯金斯和迈克法蒂耶的著作(1991a)。

为什么就算《独立日2》不成功,《独立日3》仍有可能推出?

《独立日》在1996年获得了票房神话,因此我们1998年就可以看到它的续集,然而,就算这部续集表现不佳,我们仍可能在2000年看到它的第三部。

如前所述,要生产一部新的电影或电视节目,其推广费用很难预期,风险也高得离谱。一个降低这种不确定性的方式是制作已大获成功的电影或电视节目的续集,使用同样的人物,延续前作的情节。在电影长片的生产中,例子俯拾皆是。伊恩·弗莱明(Ian Fleming)的詹姆斯·邦德系列小说拍成电影后获得了极大成功,以至于弗莱明过世后,仍有其他作家接受委托写作续集。《星球大战》三部曲获得了意想不到的成功,于是一个新的星战三部曲计划于1999、2001、2003年分别推出。有趣的是,《星球大战》还展示了一种新的降低风险的手段,那就是在1997年推出《星球大战:特别版》。特别版中加入了一些全新的画面,但从根本上说,这仍是1977年的那部电影。发行费用据说有100万美元,相当于一部好莱坞新片总成本的三分之一,虽然市场兴趣并未得到证实。

在电视中,续集相当于连续剧。续集和连续剧有一个成功的样本,对观众的要求较低,因为观众已经熟悉了剧中人物,极可能成为忠实收视者。续集和连续剧也具有成本上的优势,人物、情节已经具备,等待发展,而演员也已就位。然而,对于某些成功的连续剧而言,成本优势可能不明显,因为已成为明星的演员们可能会要求增加片酬,如《老友记》(*Friends*)便是如此。电视连续剧也会有续集,如《星际旅行》(*Star Trek*)之后有《星际旅行:下一代》(*Star Trek: The Next Generation*)和《星际旅行:第九深度空间》(*Star Trek: Deep Space Nine*)。如果是没有前作的电影,或者是电视单本剧,要利用品牌忠诚度比较困难,但是可以用一个头衔把它放置在一系列作品中间,如“殿堂级杰作”或“神秘作品!”等等。流行电视连续剧的模仿之作、互相借用人物的电视连续剧,以及由原剧人物派生出来的新剧也拥有类似续集的优势。

现在我们明白《独立日》第二部“风云再起”(*Let's Do it Again*)之所以制作的原因,但是,如果第二部没有获得成功,为什么还要制作第三部?当然,比起原作的票房神话,第二部无疑会被视为失败之作,但是,就算续集只赢得了原作票房的一半,而第三部比起第二部又失去了一半的观众,它的预期收益仍远远高于一部新作。一个要求制片厂提供资金的全新的剧本,是不会得到

太高期望值的。

为何一个超级巨星出演一部电影就能将 2000 万美元收入囊中？

制作电影和电视节目的收益很不稳定,因为制作者得不断推介新产品,而新品的成功很难预期。赖安(Ryan,1991)认为,文化商品的经营管理中,市场营销的重要任务就是降低由受众是否接受艺术创作带来的不确定性。营销活动把这种不确定性降低,是通过把艺术创作放置在受众的认知概念领域中,而这个领域正是由明星和作品风格构建的。品牌忠诚度或多或少取决于演员(如电影长片和电视节目)或导演(电影长片)。好莱坞的明星体制就是建立品牌忠诚度,保证稳定的高收益。罗森(1981)在他的著作中表明,当线下预算增加时,就更需要使用降低风险的策略,也就更需要雇用能降低风险的明星。因此,当线下成本上升时,在整个成本中偏向于艺术创作的线上成本也会增加。一部预算为 300 万美元的澳大利亚电影,付给明星的片酬大约为 3 万美元(占 1%),而一部总预算为 4000 万美元的好莱坞电影,明星片酬高达 1000 万美元(占 25%)。

具有讽刺意味的是,好莱坞制片商付给成名的国际巨星高额片酬,他们出演一部电影就能获得 2000 万美元,这对于制片商也是非常合算的;而这使得在较小的本国市场上崛起的明星们纷纷来到了好莱坞,如法国的杰拉德·德帕迪约和澳大利亚的梅尔·吉布森。一旦选择融入这个核心体系,他们更加强了好莱坞的力量。

为何好莱坞对票房神话如此着迷？

1977 年推出的《星球大战》获得了 3 亿 2 千 5 百万美元的票房收入,随后成了一个可望不可及的纪录。它开创了一个“票房神话”的时代。对好莱坞大公司来说,能制造票房神话的大片有很多优势。“票房神话”本身已经成了品牌,票房大片很容易促销,简直是“高价概念股”(怀亚特,1994)。尤其是对于 12—24 年龄段的观众来说,它们格外具有吸引力,而这些观众正是电影院的消费主力。它们还能销售很多衍生产品。票房大片还有一个特殊效果,就是造就明星,这至少在部分程度上减少了使用名演员所需的费用。例如,《星球大战》的三位主要演员在当时都籍籍无名,此后哈里森·福特成了大明星。1996 年《龙卷风》(*Twister*)的两位主要演员当时也都尚未成名。不管怎样,票房大片本身所耗费的巨大费用仍然使得非好莱坞公司难以在这个类型上与好莱坞大公司展开竞争。

为何外星人(E. T.)爱吃巧克力花生酱曲奇？

安插广告和销售衍生产品如今已成为影视业重要的收益来源。据瓦斯科(Wasko,1994:188—189)估计,单是安插产品广告就能轻易地为每部电影带来 100 万美元的收入(每部影片约有 20—50 个广告位置,每个能卖 5000—250000 美元)。外星人之所以爱吃巧克力花生酱曲奇,是因为赫尔希公司为此付了钱。而赫尔希公司也喜爱《外星人》(E. T.,1982),因为安插广告使巧克力花生酱曲奇的销售额提高了 85%。

销售衍生产品指的是直接出售根据剧中人物和原声音乐制作的,如《X 翼战士》(X-

Wing Fighter)、《忍者神龟》(Ninja Turtles)都有衍生产品,而《最后的动作英雄》(Last Action Hero)则制成电视游戏出售。衍生产品的出售不再是影片完成之后再赚一笔的机会,实际上,“电视游戏……的研发和制作与电影生产是同步进行的。现在,好莱坞大公司设立了电视游戏部门或相应的子公司,负责评估新影片是否有潜力制作成游戏版本,甚至修改脚本使游戏更火爆,并且在影片摄制的同时就在制作游戏了”(瓦斯科,1994:210)。

为何在洛杉矶的汽车影院举行一个马队首映式?

公共宣传在电影和电视节目的促销中起到了尤其重要的作用,甚至比广告更重要(鲁宾[Rubin],1992)。许多最著名的公共宣传花样都是好莱坞制片商在促销电影时开创的,例如马丁·威瑟(Martin Weiser)的著名噱头,他1989年电影《红鬃烈马》(Blazing Saddles)在洛杉矶的一家汽车影院举办首映式时,动用了250多名骑手和马匹到场。这一出人意料的举动吸引了几乎所有的重要媒体前来采访(弗哈曼[Fuhrman],1989)。此外,广告和促销组合经常使用其他文化产品进行交叉促销,如电影和它的原声大碟或者原著小说的交叉促销,以及和其他消费品商家进行联合促销(怀亚特,1994)。就算本来的文化产品遭到冷落,其他产品的销售情况说不定反而很好,如达利(1980)在讨论1974年推出的影片《了不起的盖茨比》(The Great Gatsby)时提到的例子。

这个产业有它的独特之处,即使看上去是负面的宣传都有可能在商业上造成好的效果。长期的实践证明,媒体上的争论有效地造成了对电影和电视节目的关注,反而会吸引一批意料之外的观众。

为什么不同的影院放映相同的影片组合?

对一部电影来说,找到一种最佳发行方式是至关重要的。要找到潜在观众,预先确定不同价格,才能获得收益,取得资本回报。

不同的影院发行方式,根据时间安排有不同的放映密度。在票房大片出现之前的时代,放映密度随着时间而增加。通常的做法是这样的:在一个地区市场,影片首先在一个影院进行首轮放映,随后在几个影院进行第二轮放映,最后在整个市场的所有影院进行大规模放映。这种策略使用价格差别政策,首轮影院的票价最高。另外,通过口口相传,影片的广告费降到最低。如今,大多数美国票房大片在北美的各个地区市场同步上映,上映之前,播放狂轰滥炸的电视广告,进行不遗余力的公共宣传,目的是让影片广为人知。通常在第一周,影片进行最大规模的放映,最火的几周过后,随着票房收入的下降,放映密度也降低了。因曼和维特(Inman & Wheat,1992)、克瑞德和维因伯格(Krider & Weinberg,1992)都发现,如果把一部电影每周的票房收入制成走势图,那么曲线在第一周就达到了最高点,然后逐步下降。这种大规模放映的方式,由于在第一周就获得了极高的票房数字,能够迅速煽动起业内外极大兴趣。

这种票房大片的大规模发行策略,需要极高的印刷费用和广告费用,并且有巨大的风险,因此,非好莱坞的电影往往不能赢得发行商和放映商的信任与支持,无法使用上述方式。大多数影片还是采用独家进行首轮放映,或者地区市场滚动上映的方式。

公共宣传也走出国门,通过国际新闻机构、互联网主页、联合促销或授权的跨国公司如麦当劳等,影片的公共宣传赢得了越来越多的注意力,使得发行商更愿意在国际市场上同步上映而不是逐步上映。

与影片的生产成本相比,营销费用越来越高,因此,在一个更大的整体市场上发行影片,更有利于早日收回成本。如今,生产一部影片的成本更高了,营销费用的增长率更高了,娱乐新闻和宣传的全球扩散速度更快了,并且影片的电子宣传方式应用得更广泛了,这比印刷宣传更加省钱,这一切都加速了全球同步上映的趋势。如前所述,在进行公共宣传的时候,美国制片商更愿意把加拿大看作美国市场的一部分。

为何要隔很久才能看到新电影的录像带?

当然,第一轮放映只是一部电影获利的第一个渠道。共同消费商品的成本结构使得提供商尽力去开拓市场。多渠道发行把市场触角从终端产品的销售延伸到不同的市场,并且超越了时间限制。多渠道发行是一种分别定价的方式,也是一种很吸引人的商业策略,因为文化产品不可能一次性消费掉,还可以在不同时间、不同市场上再次出售,而成本几乎毫无增加。只要增加的收入大于增加的成本,那么到额外的市场上再次出售就有利可图。我们可以在地域性市场上找到至少八种电影长片获利的渠道:第一轮影院放映;第二轮影院重映(一美元影院);计次付费的有线电视;家庭录像带;高价有线电视的电影频道;无线电视网;基本有线电视频道的播映;以及电视辛迪加公司的电影库。

这些方式中的一部分也适用于电视节目的销售。有些情况下,迷你电视连续剧也可能重新编辑成电影长片在影院上映,如加拿大生产的短篇连续剧《白求恩》(*Bethune*)和《约书亚之当时和现在》(*Joshua Then and Now*)就是如此。一旦电影版获得了良好反应,影院中的表现就成为有效的促销,使得录像带和无线电视播放的迷你连续剧销量大增。一些老电视连续剧还可以把放映权卖给欧洲的卫星电视频道,如《我爱火星》(*My Favorite Martian*)是1963—1965年在哥伦比亚广播公司播放的科幻连续剧,获得了不大不小的成功,在25年之后,它又得以在天空频道重映。

欧文和韦德曼(Owen & Wildman, 1992:30)总结说,要使用多渠道发行策略在各个发行渠道上争取利润的最大化,必须考虑到六点:

- (1)不同的发行渠道中观看费用的差别;
- (2)不同渠道中所增加的观众的差别;
- (3)观众感兴趣的程度,这是对机会成本的衡量;
- (4)一个发行渠道的潜在观众可能会使另一个渠道的观众数量减少;
- (5)不同渠道中未经授权进行播映的声誉的差别;
- (6)首映后观众兴趣降低的程度。

对以上六点进行衡量,就可以决定在各种渠道进行放映的顺序和时间长度,还可以决定某些渠道的取舍。

可以看出,欧文和韦德曼认为不同的渠道在争夺同一批观众,但是,在一些情况下各种渠道是互补的。例如,电影录像带的收入目前比影院放映还要多,然而,正是影院中的成功使得购买录像带的观众大增,影院放映也刺激了随后进行的其他渠道的发行,从这个层面看,它是其他渠道的广告宣传和促销宣传。

一部电影计划通过哪些渠道发行也影响了电影的生产决策。制作电影时就要考虑到以后通过无线电视播映和通过录像带发行的可能性,也要考虑到全球销售的可能性。正如瓦斯科指出的,决定剧本和选择演员受到了发行的影响,要考虑到影片今后“不仅在皮奥里亚市放映,还会在比萨市、佩斯市甚至布拉格市发行”(1994:236)。

为什么一年之内录像带的价格从 80 美元降至 20 美元?

在第 5 章我们已经考察了电视节目的出口定价,现在我们来看电影和录像带的定价情况。令人惊讶的是,很少有人研究文化产品定价的理想过程。虽然公众对价格非常敏感,但是,实际情况表明,对某部新电影的需求不会因为价格而发生大的变化。另一方面,北美影院的“廉价星期二”长期以来大受欢迎,显示同一周之内可以灵活地调整价格,这种分别定价的方式仍是有利可图的。

在 1990 年代早期,购买录像带的价格从 80 美元降至 20 美元甚至更低。这个价格持续了下来。我们可以相信,制片商不会吃亏,因为事实上销售收入肯定增加了,录像带销量增加带来的收入肯定大于价格降低减少的收入(其价格灵活性远远大于经济学中的价格概念)。正如我们在第 3 章中指出的,这种合法销售带来的收入增长,主要因为人们希望拥有自己的私人电影收藏。不仅是录像带的销售收入增长了,而且,增长的收入肯定还要大于制作更多磁带所增加的成本(制作录像带花不了多少钱,保证了增加的成本不会很高),录像带增加的收入也肯定大于其他发行渠道因此减少的收入。

为什么好莱坞的每个人都在写故事大纲或者拍摄样片?

新产品的研发过程包括五个主要环节:产生创意,检测概念,研发产品,前期市场检测,市场推广。在每个环节,管理者要确定一批项目(各有其生产和营销的成本预算)中,哪些应该放弃,哪些应该重做或重新考虑,哪些应该进入下一个环节,目的是尽量保证产品是精选出来的。每个环节中,在前一个环节被认为可行的项目也可能被淘汰,因为发现了新的缺点。在创意阶段,鼓励的态度是非常重要的,因为有越多的创意被考虑,就越有可能找到值得选择的、有吸引力的点子。说白了,就是在电影和电视节目产业中要重视剧本的写作。

好莱坞大公司越来越多地使用淘汰法来选择从它们手上推出的影片。这种方法成本较低,风险较小。大公司从它们的生产成本中拿出一定份额来作为选择电影的支出,如果电影未完成,则不会付任何钱。概念检测环节中,创意被提供给一些观众,他们的反映可以淘汰部分毫无市场成功可能性的创意,公司可以不必为它们浪费钱。这种方法长期以来被电影业和美国的电视网广泛采用。对于电影来说,创意还要交给发行商和影评人来评判,他们的意见也非常重要。产品研发过程越往后,检测就越有用,因此对一个完成了的剧本的检测,比对纯粹概念描述的检测更

能预见创意是否成功。

前期市场检测对于电影这样耗资巨大的项目来说尤其重要。对于电影和电视节目这样只消费一次的产品来说,前期市场检测更有适用性,而那些可重复消费的产品,评估结果会随着重复进行而发生变动。拍摄样片是一个市场前期检测的普遍方式,在电影业(奥斯汀[Austin],1989)和电视业(斯蒂普和谢阿沃恩[Stipp & Schiavone],1990)中被广泛应用。它可以指导最终版本的剪辑,可以确定目标市场,还可以选择促销主题。据称,派拉蒙公司为《致命诱惑》(*Fatal Attraction*,1987)拍摄了一个新的结局,因为接受测试的观众对原来的结局大喝倒彩(迪尔蒙德[Diamond],1989)。甚至这个新结局也没有在所有市场中使用,在日本,这部影片以一场自杀结束。

一个新的文化产品的市场推广需要采用标准的消费者市场测量方法,如小组访谈和问卷调查等,这些方法能找到一个适用的营销组合。奥斯汀(1989)回顾了电影业的相关工作,如测试不同的电影名字,决定最吸引人的角度,定位促销的目标,设计预告片,以及选择宣传媒体等。

为什么每个人都在写剧本?很明显,制片人要求干巴巴的创意至少能成为有一定分量的剧本,这不仅使好创意中的瑕疵经过放大能被注意到,也防止作者去拾成名前辈的口水。

为什么一部影片票房收入一亿美元,却一分未赚?

人们对电影产业的会计制度的讨论大多围绕一个核心问题,即制片商是否过于纵容艺术创作在资源消耗中所占的分量,是否有太多的钱花在艺术家对画面的创作上(参见奥·多奈尔和迈克多戈尔[O'Donnell & McDougal],1992)。

如第5章所述,好莱坞大公司经过了垂直整合,它们拥有制片厂,也拥有发行系统。整体的利润最重要,如果导演或主要演员所签的合同要求获得一定的生产利润,那么发行部门应当意识到,要通过整体利润的增长来保证不会亏本。普瑞德尔(1993:22—23)举了一个例子。《来到美利坚》(*Coming to America*,1988)这部电影在全球获得了1亿2500万美元的票房收入,然而,派拉蒙公司的制片部门却宣布亏损了1500万美元。他们的账是这么算的:生产成本5700万美元,发行和营销成本3600万美元,所付利息500万美元,此外,最关键的是,向自己的发行部门所支付的发行费4200万美元。

利特瓦科(1986)认为,对制片商的批评是错误的,焦点不在于他们夸大了对艺术创作支出的计算,实际上,一开始签署的合同就是不平等的,是这种不平等而非会计制度应该遭到批评。更进一步说,这种不平等反映了签署合同的各方在掌握市场权力上的不平等。主创人员会觉得不舒服,因为签署合同分配潜在回报时,他们被排除在外,制片人把大部分利益拱手让给了发行商,如好莱坞的大电影公司,这些公司在风险规避中又处于最佳位置,因为他们手中有一堆项目可供精选。

一个公司需要在全球范围内进行有效管理。艾略特(Elliott,1992)考察了在信息时代遇到新的管理问题时会计制度如何变化应对。具体到影视业,这需要重新考虑会计制度的一些根本问题。例如,原有的会计体系是否合理?它过于关注实际的物质资产,如建筑物、摄影机、电影股票等等,而文化产品的全体创作人员和已有的合约、清单才是电影的真正资产。

与之类似,在评估资产时,不应该从生产方的角度过分看重成本,而应该从消费者一方来考量电影画面中的价值是如何创造出来的。如果从消费者的眼光来看,会计体系应该集中衡量为公司创造的价值。然而,考虑到电影和电视节目是否能被接受的不确定性和风险,我们很难对目前价值的未来获利进行实事求是的评价。

艾略特(1992:70)更进一步指出,会计体系有待发展,它应当“为商业活动提供真正的事件记录,而不是等事件发生了才记录下来,仅仅对公司活动进行回顾”。电影业提供了一个有趣的例子,证明这种“未来式”的会计体系早已有所应用,那就是每日会计和生产报告已经成为生产规范。在赫纳(Hehner,1987:54—55)著作中引用了雷特曼对目前加拿大实践的论述。

成本设置是一个重要的议题。主管们从生产活动的全局,而不是仅仅根据产品来分配成本。对生产活动成本的集中管理使得管理者们能够更好地计划和控制成本,他们在商业链条的各个环节,从新产品研发到生产,合理分配成本。如果一个企业只生产一个产品,那么所有的成本都集中在这个产品之上,精确分配成本不再是一个话题。如果生产过程是单一的,那么根据资源来分派产品成本也不会很难。当要生产的产品很多,要进行的商业活动也很多的时候,根据活动来分派资金就是最佳的管理方式。

如果制片人筹措不到项目资金,怎么还会有那么多电影被制作出来?

一个公司的财务组合是由税收、风险和资产类型决定的(麦尔[Myers],1983)。如果债务与净资产的比率上升了,那么收益应纳税额就会扣除得多,但是财务风险也上升了(包括破产的风险),与之相关的成本也会增加。理想的资本结构,其债务和净资产的比率应上下浮动,还应该根据公司风险和资产状况随时变更。风险指的是收入的变化,它非常重要,因为变化越大,债务和净资产的比率越低,企业越无法赚取足够的收益。

资产状况也有重要关系。一部分资产在破产之后毫发无损,如制片厂拥有的房地产,另外一些无形资产如资本和技术就会彻底失去,而无形资产对于企业的健康成长的重要性正日益为人所认识。很明显,无形资产不能为债务提供可靠的担保。因此,理想的资本结构既不能依赖债务,也不能依赖资产类型。有线电视公司有相对稳定的收入,它们的资产主要是固定的物质资产,这表明它们可以有一个相对较高的债务/净资产比率。另一方面,小型的电影制片商收入很不稳定,未来电影能获得多高的票房还不确定,它的资产又主要是知识、能力以及制片商与其他机构和艺术家的关系。这使得它们有危机感,一旦可能就尽量扩充自己的净资产。最近,一些加拿大的电视与电影制作公司,包括联合公司和亚特兰蒂斯公司,都在通过向公众集资来扩大净资产规模。

投资一部电影或一个电视节目要冒很高的风险。财务理论区分了两种风险:系统风险和非系统风险。资本与资产估价模型(CAPM)认为和证券或项目相关的风险是系统风险,它能够调节市场风险,而后者无法被分散(沙普[Sharpe],1964)。这实际上就是公共持股的大公司之所以存在的原因,根据理性的分析,分散持股也分散了风险。而小型的电影和电视制片商多是集中持有的私人公司,业主们等于把所有的鸡蛋放在了一个篮子中。对于他们来说,包括不常见的非系

统风险在内的整体风险有重大关系。公司越小(相对于大型产业规划来说),非系统风险就越大,公司一次只能操作一个项目,而没有一系列精选产品或项目来分散风险。电影生产一般来说比电视节目生产需要更高的预算,它的风险也更高。

小型制片商寻找资金的原则通常只能是完成一个再说下一个。而投资者对于投资单个项目没有很大兴趣。业内人士发现,他们最感到头痛的事就是预测一部电影能否获得商业成功。另外,担保有效的情况就算存在,也很少见。另一方面,大型制片商尤其是好莱坞大制片商,因为有一系列精选的电影,能够利用过去赚到的钱投资新的影片。此外,如果还需要外部资金,他们也能够利用自己的声誉和担保来吸引投资(参见《伦敦经济》,1992)。

集中控股的制片厂一般较小,因此在与美式大型公共控股的制片商的较量中往往处于下风。如金冠公司,虽然也制作了一些名片如《烈火战车》(*Chariots of Fire*, 1981)和《甘地传》(*Gandhi*, 1982),但因为一系列的失败不得不退出了竞争。在利特瓦科(1986)的著作中引用了《唐人街》(*Chinatown*, 1974)的制片人罗伯特·伊文思(Robert Evans)的话:“机会只有一次。就像跳伞一样,如果伞没有打开,你就死定了。”

还有哪些策略可降低风险?

普瑞德尔(1993)认为垂直整合是这个产业中最重要的风险规避策略。正如我们在第5章所讨论过的,好莱坞大公司拥有发行体系,如果允许的话还拥有放映体系,这使得它们能优先进入电影院。垂直整合和水平整合还打造了一批媒介航母,它们能优先进入各种发行渠道(如迪斯尼公司在美国拥有有线电视频道:迪斯尼频道)和各种媒介(如时代华纳公司不仅制作和发行电影,还制作发行杂志、唱片、图书等等,并且拥有有线电视的特许经营权)。

联合制作也能降低风险。如第9章所述,联合生产能够集中资源,还有利于打开国外市场。如果总预算已经确定,那么联合制作还可以使制片商参与多个项目,通过多线作战来分散风险。与广播电视公司、有线频道和家庭录像带发行商签订预售合约也能预先获得资金。

三 结论与总结

本章中,我们考察了参与国际影视市场竞争的机构的组织结构和经营管理的各个方面。我们重点讨论了两个关键问题:(1)影视机构为了保持良好运作,既需要具有艺术创造力,又需要掌握商业技巧,那么,其组织结构和经营管理有何特色?(2)消费者需求具有极强的不确定性,由此带来的风险需以何种策略应对?

我们主要讨论了以上问题,然后解释了它对于电影业和电视业的经营管理者的重要性,在遇到一些疑团时,可以从中找到解答。本章揭示了普通管理学、组织分析理论、市场营销学、新产品推广理论、会计学和财务学的一般原则在这个产业中的应用。由于电影和电视节目生命周期很短,成功的生产者就需要不断开发能赢得批评家和市场双重喝彩的电影和电视节目。在这种环境中,新产品的研发过程,以及与之相关的营销策略(要管理艺术创作活动,还要处理市场的不确

定性)具有无与伦比的重要性。

参考文献:

- Aksoy, A., and Robins, K. (1992). "Hollywood for the 21st Century: Global Competition for Critical Mass in Image Markets", *Cambridge Journal of Economics*, 16:1 - 22.
- Austin, B. A. (1989). *Immediate Seating: a look at Movie Audiences*. Belmont, Calif.: Wadsworth.
- Baker, W., and Faulkner, R. (1991). "Role as Resource in the Hollywood Film Industry", *American Journal of Sociology*, 97 (Sept.): 279 - 309.
- Christopherson, S., and Storper, M. (1986). "The City as Studio; The World as Back Lot: The Impact of Vertical Disintegration on the Location of the Motion Picture Industry", *Environment and Planning D: Society and Space*, 4: 305 - 320.
- (1989). "The Effects of Flexible Specialization in Industrial Politics and the Labor Market: The Motion Picture Industry", *Industrial and Labor Relations Review*, 42 (3): 331 - 347.
- Cooper, R. (1980). *Project New Prod: What Makes a New Product a Winner?* Montreal: Centre Québécois d'Innovation Industrielle.
- and Kleinschmidt, E. (1990). *New Products: The Key Factors in Success*. Chicago: American Marketing Association.
- Daly, D. (1980). *A Comparison of Exhibition and Distribution Patterns in Three Recent Feature Motion Pictures*. New York: Arno Press.
- Diamond, H. (1989). "Lights, Camera... Research!" *Marketing News*, 23 (11 Sept.): 10 - 11.
- Elliott, R. (1992). "The Third Wave Breaks on the Shores of Accounting", *Accounting Horizons*, 6 (June): 61 - 85.
- Farley, J. (1986). "Are There Truly International Products—and Prime Prospects for Them?" *Journal of Advertising Research* (Oct./Nov.): 17 - 20.
- Fuhrman, C. (1989). *Publicity Stunt*. San Francisco, Calif.: Chronicle Books.
- Hirschman, E. C. (1983). "Aesthetics, Ideologies and the Limits of the Marketing Concept", *Journal of Marketing*, 47, 45 - 55.
- Hehner, B. (ed.) (1987). *Making It: The Business of Film and Television Production in Canada*. Toronto: Academy of Canadian Cinema and Television.
- Krider, R., and Weinberg, C. (1992). "A Dynamic Model of Competitive Innovation: Motion Picture Revenues Over Time", paper presented at the 1992 TIMS Marketing Science Conference, London.
- Inman, J., and Wheat, R. (1992). "Predicting Entertainment Event Sales Patterns: The Role of Marketability and Playability", paper presented at the 1992 TIMS Marketing Science Conference, London.
- Litwak, M. (1986). *Reel Power*. New York: William Morrow.
- Litman, B. R. (1983). "Predicting Success of Theatrical Movies: An Empirical Study", *Journal of Popular Culture*, 16 (spring): 159 - 175.
- Smith, S., and Smith, V. (1986). "Successful Movies: A Preliminary Empirical Analysis", *Applied Economics*,

18:501-7.

London Economics(1992). *The Competitive Position of the European and US Film Industries*. Report for the Media Business School(an initiative of the MEDIA programme of the European Community,London).

Nylen,David W. (1990)*Marketing decision-making handbook*. Englewood Cliffs;Prentice Hall.

Owen and Wildman(1992). *Video Economics*. Cambridge;Harvard University Press.

O'Donnell and McDougal(1992). *Fatal subtraction: The inside story of Buchwald v. Paramount*. New York; Doubleday.

Rubin,S. (1992). *Reel Exposure;How to Promote Today's Motion Pictures*. Shelter Island,NY; Broadway Press.

Rosen,D. (1990). *Off-Hollywood;The Making and Marketing of Independent Films*. New York;Grove Weidenfeld.

Rosen,S. (1981). "The Economics of Superstars",*American Economic Review*,71(5):845-57.

Ryan,B. (1991). *Making Capital From Culture*,Berlin;de Gruyter.

Storper,M. (1993). "Flexible Specialization in Hollywood;A Response to Aksoy and Robins". *Cambridge Journal of Economics*,17:479-484.

Stipp,H. and Schiavone,N. (1990). "Research at a Commercial Television Network:NBC 1990",*Marketing Research*,2(3):3-10.

Wallace,W.,Seigerman,A.,and Holbrook,M. (1993). "The Role of Actors and Actresses in the Success of Films;How Much Is a Movie Star Worth?" *Journal of Cultural Economics*,17(June):1-27.

Wind,Y. (1978). "Issues And Advances in Segmentation Research". *Journal of Marketing Research*,15 (Aug.):317-337.

Wasko,J. (1994). *Hollywood in the Information Age;Beyond the Silver Screen*. Cambridge;Polity Press.

Wyatt,J. (1994). *High Concept;Movies and Marketing in Hollywood*. Austin;University of Texas Press.

高概念：当前的市场策略

[美]盖瑞·霍朋斯坦(Gary Hoppenstand) 著

尹鸿 刘宏宇 肖洁 译

到了20世纪70年代中期,与过去相比,市场营销在一部大预算电影的制作过程中所起的作用越来越重要了。贾斯汀·怀亚特把这种市场营销和电影制作之间的关系越来越重视称之为(无论是在电影业还是电视业内)“高概念”。怀亚特把高概念定义为“一种高市场化的故事形式。这种可销售性的基础是明星、明星和人物形象之间的契合,以及时尚主题”。^①怀亚特进一步论述:“在当今电影产业的实践中,这种可销售性和‘高概念’的重点是‘定位’。事实上,为了成功地定位一个项目,这部电影必须是高概念的。让我们看看斯皮尔伯格的说法:如果一个人可以用25个或更少的词告诉我他的创意,我就会把它拍成一部很好的电影。我喜欢可以被演绎运作的创意,尤其是电影创意。”^②怀亚特认为好莱坞第一部高概念电影就是斯皮尔伯格的《大白鲨》(*Jaws*,1975),高概念电影还包括《星球大战》、《小小球童》(*Caddyshack*,1980)、《终结者》(*The Terminator*,1984)和《捉鬼敢死队》(*Ghostbusters*,1984)等各种类型的电影。^③

一项对从1977年乔治·卢卡斯的《星球大战》发行以来的电影的调查显示,在当今电影制造业,经营、商业方面的因素对电影内容产生了巨大影响。有三种方法可以分析这种影响。第一种可以被定义为“电影氛围”,或者说电影制作者们运用一种手段,试图创建一个电影销售和市场推广的整体氛围,主要起到在情感和心理上强化观众的观影经验的作用。《星球大战》就是一个很好的例子,从中我们可以看到电影氛围的建立是如何支持一部电影的大力推广的。第二种方法可以被定义为“电影的循环叙述”,或者说通过“调配”以前成功的故事形式,并把它们重新包装为一种新的电影产品的方法。斯皮尔伯格的《侏罗纪公园》(*Jurassic Park*,1993)就很好地证明了这种循环叙述方法是如何带来票房成功的。洞察电影内容如何被经营因素所影响的第三种形式可被定义为“电影延伸”,或者说是这样一种方法,电影制作者能够在电影院以外的地方销售

* “High Concept:Contemporary Marketing Practices”,摘自Barry R. Litman,*The Motion Picture Mega-Industry*,Boston:Allyn & Bacon,1998。中文版见尹鸿、刘宏宇、肖洁译《大电影产业》,北京:清华大学出版社,2005年。

① Justin Wyatt,*High Concept:Movies and Marketing in Hollywood*(Austin,TX:University of Texas Press,1994),p.12-13。

② *Ibid.*,p.13。

③ *Ibid.*,p.21。

他们的电影。克里夫·巴克(Clive Barker)的《群魔过界》(*Nightbreed*, 1990)很好地说明了其他放映形式如海外发行、收费电视和录像带市场不仅不会损害一部电影的盈利潜力,反而通过创造新的收入来源确保了今天电影产业的兴盛,同时也使那些对自己的作品是否能够创造票房奇迹不太肯定的制作者们敢于进行更大的冒险。

今天,从《星球大战》开始的很多成功的市场策略,都可以被过去20年中出现的重要电影所证明。《星球大战》不仅是第一部将宽银幕技术和杜比降噪系统结合在一起(因而突出了电影的巨大优势——特殊的画面和声音效果)的流行电影,它还是第一部深思熟虑地运用了所谓“电影氛围”的市场推广手段的现代影片。“电影氛围”这种手段的适当运用,可以在电影发行前创造出强烈的观看诉求,并且在观看之后让观众们的欣赏愉悦得到增强。

《星球大战》以前,在电影发行前进行推广的最通常的方法是宣传预告片(之所以这么称呼是因为它总是伴随一部电影放映),它们将比电影首轮放映提前一周或更早在影院放映。有时候这些预告片,也被称为预演或新片预告,是极富创造性的。例如希区柯克的影片《精神病患者》的著名预告片就带来了対贝茨房间的奇妙游历。但一般来说,它们都显得(现在仍有此趋势)相当程式化:一部几分钟的短片,将被宣传影片的精彩镜头进行分类呈现而已。多年来,预告片可能都是对未来影片进行宣传的最成功手段,但这只是好莱坞制片厂体系没能采取更积极的市场化策略的结果。

在20世纪30、40年代,大制片厂希望每年制作尽可能多的电影,因为他们的收入是通过发行电影的纯粹数量决定的。当时,电影产业是依赖于“垂直合并”的策略生存的。约翰·贝尔顿将之定义为一种垄断经济,“在这种经济模式中,制片厂拥有制作设备、发行渠道和电影院……并且控制着电影市场从上到下、从制作到放映的各个环节。”^①

随着20世纪50至70年代大制片厂经济状况的恶化,以及制片公司对电影院所有权的结束,电影预告片这种过去电影产业中通用的广告策略被证明不再有效了。在垂直合并体系下,电影无论好坏都能盈利。因为制片公司拥有自己的电影院,因而影片无论优劣都可以在没有竞争的情况下放映。1948年,美国最高法院对派拉蒙案件做出的裁决,^②宣告了制片厂对电影院所有权的垄断地位最终被打破。在此后形成的电影体系中,电影院(以及连锁电影院)所有者开始为了获得某部电影的首映权而展开竞争。在这种新型的电影发行系统中,最主要的宣传策略就是使人们对某部电影产生观看需求,甚至在普通大众看到电影之前就产生这种需求。显然,单凭电影预告片已经无法制造出足够的观影需求了。

此时作为新一代学院派导演之一的乔治·卢卡斯出现了。这一代年轻导演还包括弗朗西斯·福特·科波拉和马丁·斯科塞斯。卢卡斯这位因执导《美国风情画》(*American Graffiti*, 1973)而赢得喝彩的导演,想在20世纪30、40年代的周末系列娱乐剧《飞侠哥顿》(*Flash Gordon*)的基础上重拍一部科幻片。卢卡斯一开始其实想重拍《飞侠哥顿》,但当他发现想要获得原作版权过于昂贵和麻

① John Belton, *American Cinema / American Culture* (New York: McGraw-Hill, 1994), p. 64.

② Michael Conant, *Antitrust in the Motion Picture Industry: Economic and Legal Analysis* (Berkeley, CA: University of California Press, 1960), p. 100-102.

烦之后,他决定拍摄自己的太空探险电影。卢卡斯作为导演最大的长处就在于他知道他的观众想在电影里看什么。在主题和制作理念上,60年代和70年代早期的很多电影都并不仅仅向观众提供逃避现实的幻想空间。卢卡斯希望通过电影为观众们提供更逼真的空间,就像那些处于巅峰时期的B级电影为人们提供幻想和避世体验一样。最终卢卡斯创作了第一部高概念的电影《星球大战》,该片中特技的使用引起了80、90年代电影的蜂拥效仿。《星球大战》的成功也导致了一家大型特技公司“工业光魔公司”(ILM)的建立。这家公司在以后很多好莱坞的高预算、高科技电影的制作中都扮演了重要角色。但最重要的是,《星球大战》实际上重新定义了电影观众,引起了电影业对青少年观众前所未有的重视。无论如何评价这种变化,事实上电影院里的主要观众变成了16岁左右或更小的青少年,观众群年龄的改变最终导致更多电影开始以年轻人为导向。从《星球大战》开始,大多数电影减少了对情节和语言的重视,而更多加入了特技效果和暴力因素。

当乔治·卢卡斯制作《星球大战》的时候,他的1000万美元的制作预算成本还是有限的,特别是他想把这笔预算的很大部分用在特技效果和从草图开始搭建的置景上。如前面所述,过去电影制作者推销新电影的传统方法是宣传电影中将会出现的明星,但是卢卡斯的电影中主要角色都是“默默无闻”的(《星球大战》中唯一著名的演员是亚利克·基尼斯爵士,但他并不是三大主演之一)。卢卡斯知道,他要运用以前的电影制作者们没有充分发掘过的新手段来创造观影需求,但同时他也没有抛弃传统的宣传策略。比如说《星球大战》的预告片就制作得非常具有视觉震撼力,引发了很多观众想要一睹电影中的冒险和幻想场面的迫切渴望。但卢卡斯意识到,他必须运用新方法来为其电影创造观众,这些新方法导致他提出了不断为后人效仿的“电影氛围”这一策略。1997年2月10日《时代》杂志上刊登了一篇名为《力量的回归》的文章,其中重点阐述了在《星球大战》最初的行销运作上,卢卡斯表现出来了他的聪明才智。文中指出,由于《美国风情画》大获成功,卢卡斯有了资本与福克斯公司就其条约再度谈判,他并没有要求额外报酬,而是获得了全权处理《星球大战》的权利。^①

卢卡斯为《星球大战》创造电影氛围的第一步就是为电影编写了一部小说,并在电影首映之前推出该书。卢卡斯最近在该小说再版的序言里写道:

1976年12月,芭兰汀出版社出版了一本名为《星球大战:卢克·斯卡沃克的冒险》的小说。这本小说是阿兰·迪恩·福斯特根据我的同名电影脚本改写而成。书的封面使用的是概念派艺术家拉尔夫·麦奎里的一幅画。在书的封底上用小字写着:即将由20世纪福克斯公司制作为宏伟巨片。^②

在电影制作业中,小说一直发挥着重要作用。好莱坞制片公司们经常竞相购买畅销小说的版权,很多优秀小说被拍摄成为伟大的电影,如根据玛格丽特·米切尔的小说《飘》成功改编的电影《乱世佳人》使大卫·O·塞尔兹尼克成为1939年的票房大赢家。将电影脚本小说化在20世纪60年代早期也已经出现,但是这些小说总是在电影发行后才出版。卢卡斯对于小说化的创

① Bruce Handy, "The Force Is Back", *Time* (February 10, 1997), p. 72.

② George Lucas, "Introduction", *Star Wars: A New Hope* (New York: Del Rey, 1976), i.

新性运用为《星球大战》在影院放映之前就赢得了大批观众。另外,卢卡斯也成功运作了这部小说,使它成为全国畅销书。畅销书一般都会被制作成电影,但是这些电影一般都是建立在已为大众所了解的小说基础之上的。卢卡斯却把这样一种宣传关系逆转过来,他的小说成为全国畅销书的目的就在于推销其还未露面的电影。

当《星球大战》最终在影院上映的时候,卢卡斯又采取了限制全国放映影院数量的策略。他深谙电影产业的一条基本宣传规则:影响一部电影商业成功的最重要因素就是观众正面的口碑。卢卡斯总是尽可能挑选那些适合表现其电影特技效果的影院公映。这些影院一般都是各地最大的影院,拥有最多的银幕和最好的音响系统。通过宽银幕和杜比降噪系统,那些参加了《星球大战》首映式的观众们都对电影的视觉和听觉特技效果印象深刻。卢卡斯确信这些观众对电影热烈的正面反应能够形成全国性的新闻,从而使那些一开始并没有发觉自己所在地区没有放映这部电影的观众们产生强烈的观影欲望。其后,当《星球大战》在先前放映的基础上进行更广泛的放映时,乔治·卢卡斯获得了前所未有的票房收入。

而卢卡斯整体市场策略的另一部分,是吸引观众第二次、第三次观看《星球大战》。卢卡斯“电影氛围”方针的第二个元素就是强化观影体验,从而驱使观众一遍又一遍地回到影院观看电影。实施这一战略的途径之一是通过生产一系列《星球大战》角色玩具来获得青少年观众。青少年观众可以通过玩具自己扮演电影里的角色,从而使他们对电影的情节记忆犹新,还会促使他们去复习电影内容。事实上正是《星球大战》开创了角色玩具市场,而这一市场在过去20年里已经成长为电影电视业最重要的行销推广市场。今天,角色玩具市场对于儿童电视节目举足轻重,以至于先设计角色玩具系列,再制作动画节目来销售这些玩具的做法已经不再新鲜。卢卡斯为自己的电影争取到了行销权,这可能是他无数聪慧的商业决定中最精明的一个。《星球大战》最后的票房总收入达到了让人惊愕的3.22亿美元,而据说,该片从玩具、服装和其他电影相关商品中获得的专利收入已经达到了40亿美元的天文数目。^①

在玩具市场以外,卢卡斯还通过授权改编自《星球大战》的漫画书的出版而获得了漫画读者群(漫画书系列不断演义《星球大战》传奇中的故事,直到1980年第二部电影《帝国反击战》[*The Empire Strikes Back*](的发行前)。《星球大战》还精明地制作和发行了两盒电影原声音乐磁带,而这也是著名作曲家约翰·威廉姆斯的杰出作品。电影配乐对于一部电影来说向来很重要,即使是在音乐伴随无声画面出现的默片时代也是如此。以前也经常销售电影原声带,但是正是《星球大战》一片极度凸显了电影音乐对于阐释内容和增强电影审美意境的重要作用。当人们听着整整两盒电影原声音乐时,当他们理解着约翰·威廉姆斯为音乐所做的精心阐述时,观众们就被鼓动、再次进入电影院观看电影了。

玩具、漫画书、电影原声音乐,以及其他很多战略性的市场手段(包括游戏和主题公园)为卢卡斯的《星球大战》建立了一种电影氛围,这种完整的经济氛围至今仍对很多观众产生着深远的影响。奇妙的是,为纪念《星球大战》发行20周年而进行的影片的再次发行仍然吸引了像当初一样多充满

① Tom Russo, “‘Star’ Struck”, *Premiere* (February, 1997), p. 86.

期待的观众。实际上,这完全是在《星球大战》电影氛围中孕育出来的一代观众,他们玩“星球大战”玩具、电视电脑游戏,看“星球大战”书籍,甚至穿“星球大战”服装。卢卡斯的科幻传说在1977年创造了,并瞄准和确立了一个有强烈呼声的年轻观众群,这部影片超越了《绿野仙踪》而成为这个年轻观众群的电影象征,而且影响着他们成长。1997年2月14日《每周娱乐》报道,《星球大战》再度发行的周末首映式的票房总收入达到了惊人的3590万美元,位居2月份^①周末电影首映式收入的首位(但这其实是一部已有20年历史、录像带广泛发行、电视多次播放过的电影)。卢卡斯这位精明的贩卖家最近又推出了一套《星球大战》三部曲的合集,并且向购买者透露这是20世纪拥有《星球大战》的最后机会。但其后不久,他又再度发行这套三部曲,并着重宣传新版中加入了数码技术和一些特技镜头。当再度放映这三部电影的时候,卢卡斯通过电视和印刷媒体不遗余力地进行宣传,力度比当年首次发行时还要大。卢卡斯最近的行销胜果之一则是又和百事公司签订了20亿美元的合作合同。^②

乔治·卢卡斯和很多其他成功的电影制作者都知道,电影经营本质上是一种保守的商业生意。随着电影制作成本普遍跨过以百万美元计算的门槛(最近一些高概念电影成本甚至达到1.5亿美元或更多),制作者们在制作电影时常常因投资而趋向保守。大多数商业电影制作者们并不想创新或者像“刀刃”那样锋芒毕露。他们并不想朝前走,成为创造与众不同的崭新电影概念的第一人。相反,这些电影制作者们喜欢以过去那些票房佳片为指导来生产新的电影产品。当某种故事类型被证明很流行,电影制作者们就会想在新电影中复制这种过去的流行性。这种面向新观众重新包装和重新出售过去成功产品的做法被定义为好莱坞的“电影循环叙述”模式。“电影循环叙述”在电影业中的垄断性影响说明了为什么流行电影会出现那么多续集,例如“洛奇”系列、“黑色星期五”系列、“猛鬼街”系列及其他很多系列电影。“电影循环叙述”也说明为什么当某种类型的电影流行后(如20世纪60年代出现的詹姆士·邦德间谍惊悚片),接着就会有很多相似类型的电影被制作出来(例如模仿邦德电影的《谍报飞龙》[*Our Man Flint*, 1966]和《谍报飞龙2》[*In Like Flint*, 1967],片中詹姆士·柯本饰演一名冷战时期的超级间谍;以及流行的“马特·海姆”[*Matt Helm*]系列电影,其中迪恩·马丁饰演一位美国的詹姆士·邦德)。

“电影循环叙述”的应用范围甚至超出电影业,它可以用来解释叙述性电影中某种流行故事公式的演进过程,例如家庭情节剧、恐怖片或西部片。西部片电影就提供了很好的例子,可用来解释“电影循环叙述”如何从大众印刷媒体进入电影。美国印刷娱乐的早期形式是大量发行的精装书籍。19世纪早期的出版业努力寻求发展自己的故事体系,而不是一味地从英国作者那里“偷窃”流行书籍并在美国重新印刷出版。早期的美国出版商发现读者们对拓荒者的传说非常着迷。对印第安人的屠杀和拐卖经常成为那个时候报纸的头版头条(同时也是那个时候民间故事的重要部分,这被反映在广为流传的“囚禁故事”中)。因此,早期的拓荒者作家,如詹姆士·费尼莫·库珀、罗伯特·蒙哥马利·博德的作品都获得了商业上的成功。当19世纪60年代美国的一角硬币小说成为最新最便宜的印刷媒体产物时,一角硬币小说的编辑和作者们开始

① Chris Nashawaty, "Shooting Star", *Entertainment Weekly* (February 14, 1997), p. 6.

② Handy, p. 70.

回望过去寻求灵感,从而重新发现了拓荒者故事。当美国的杂志从一角硬币小说中进化发展出来时,拓荒者冒险故事(现在称为西部故事)是杂志中最先出现和最流行的故事类型之一。当故事广播连播成为一项商业传播业时,早期的广播制作者们又开始研究一角硬币小说和杂志并从中挖掘出西部故事。一些早期的故事广播节目如《孤独的徘徊者》(*Longer Ranger*)都属于西部故事类型。当商业电视从商业故事广播的废墟中成长起来时,早期的电视制作者也将西部故事类型引入电视制作中。一些流行的西部广播节目,包括《孤独的徘徊者》和《枪烟》(*Gunsmoke*),变成了流行的电视西部片。早期的电影制作者在寻求电影故事模式时也发掘了西部故事。美国最早的情节电影之一——爱德温·S·鲍特的《火车大劫案》也是一部西部片。

所有这些都可以证明“电影循环叙述”在当今电影制作中是如何运作的,包括在今天这些高概念大片的制作中。最成功的高概念电影《侏罗纪公园》,其起源是一本名为《侏罗纪公园》的畅销小说,正可以揭示出“电影循环叙述”的深刻影响。《侏罗纪公园》的作者是迈克尔·克莱顿,美国著名的畅销书作家。鲜为人知的事实是,在其众多的流行小说中,克莱顿从过去的文学作品中借鉴了很多,为当今读者重写了一些经典作品。例如《终结者》(1972)就是克莱顿改编自玛丽·雪莱的哥特式恐怖小说《弗兰肯斯坦》(*FranKenstein*);《食尸者》(*Eaters of the Dead*, 1976)是克莱顿根据古老的英国冒险史诗《战狼》(*Beowulf*)改写的;而《刚果惊魂》(*Congo*, 1980)则是对H·瑞德·海加德的《所罗门王的宝藏》(*King Solomon's Mines*)的改编结果。至于《侏罗纪公园》,克莱顿则参考了曾经出版的一部畅销冒险小说——亚瑟·柯南·道尔的《失落的世界》(*The Lost World*, 1912)。《失落的世界》讲述了一群无畏的探险家来到南美洲一块遥远的、还有恐龙漫步的土地上探险的故事。克莱顿明显从柯南·道尔那里获得了很多灵感,从1995年他将自己小说续集也命名为《失落的世界》就可以看出。克莱顿能够成为畅销作者,部分原因就在于他在自己的构思过程中充分运用了“故事循环叙述”的手段,成功改编过去的作品并适应现代读者的需要。

史蒂文·斯皮尔伯格是在与克莱顿共同致力于克莱顿的剧本《急诊室的故事》(*Emergency Room*)的拍摄时,开始考虑将《侏罗纪公园》拍成电影的。克莱顿记得斯皮尔伯格被其作品的趣味所打动,并这样写道:“从我的观点来看,很多年来我一直在我的办公室里苦苦思索,试图尝试一件非常困难的事情,那就是写一个真正有感染力的恐龙的故事,而不是像《公元前100万年》(*One Million years B. C.*)那样的作品。”^①斯皮尔伯格一开始也是由于自身对恐龙的幻想由来已久而对克莱顿的小说感兴趣的。他作为电影《侏罗纪公园》的制作者,其文学经验是在孩提时所喜欢的早期关于恐龙的电影中形成的。斯皮尔伯格写道:

大多数恐龙电影都很恐怖,但每一部都有出色的部分。《惧龙》(*Gorgo*)中表现了一个恐龙妈妈尾随它被马戏团捉住的孩子而来。《来自20万英尺深处的野兽》(*The Beast from 200 000 Fathoms*)是一个非常好的故事,中间有很多雄伟的建筑物毁塌的场景。《哥斯拉》(*Godzilla*)无疑是最优秀的恐龙电影,因为它让你感觉一切都好像真的发生了……我从没想过要制作一部

① Don Shay and Jody Duncan, *The Making of Jurassic Park* (New York: Ballantine Books, 1993), p. 8.

超越其他任何一部恐龙电影的电影,但我希望我的恐龙电影会是最具真实感的。^①

在电影《侏罗纪公园》的制作过程中,克莱顿和斯皮尔伯格将悠久的恐龙电影史带入了这一计划中。这样一种故事叙述史给电影制作者提供了许多翔实的、过去曾对电影观众产生了影响的例子(如《来自20万英尺深处的野兽》中的“建筑物毁塌”对于斯皮尔伯格的影响)以及无法使观众产生共鸣的例子(对克莱顿而言,如《公元前100万年》)。《侏罗纪公园》的盛行确保了斯皮尔伯格的电影在好莱坞恐龙电影中占到一席之地,同时也说明了这一类型的电影对于当今观众而言仍具吸引力。另外,《侏罗纪公园》的风靡全球也确保了其续集《失落的世界》成为另一部成功的高概念电影。由斯皮尔伯格继续导演的《失落的世界》又成为1997年夏季的票房冠军。

除电影氛围和电影循环叙述之外,电影延伸在今天的电影制作过程中也扮演了重要角色。随着每一项新展示技术的出现,从收费电视到家庭录像带,好莱坞经常会听到影响票房收入的警钟长鸣。电影业发出警告,收费电视将会鼓励人们留在家中收看最近发行的电影,而不是前往电影院。但与这种推理相悖的事实却是随着电影观看场所越来越多样化,所谓的首轮电影,最后却获得了更高的经济收入。人们继续去影院观看电影的首轮放映,但同时他们也会购买电影录像带或收看有线电视作为平时的娱乐消遣。

在目前电影制作和推销所面临的风险这方面,作者兼导演克里夫·巴克创作的恐怖片是一个可以用来很好地说明这种新的、更加灵活的态度的一個例子。巴克在英国的“前卫”剧场开始其专业写作和表演生涯。1984和1985年出版的六卷本文选《血之书》(*Books of Blood*)中,巴克运用了特殊的写作风格,赢得了全球声誉和大批追随者。巴克决定进军电影制作界,并于1987年发行了其自编自导的恐怖电影《猛鬼追魂》(*Hellraiser*,以他自己的短篇小说《恶魔之心》[*Hell bound Heart*]为基础)。《猛鬼追魂》票房收入良好,鼓励了巴克继续进行电影尝试。事实上,巴克希望使其精打细算的《猛鬼追魂》成为“节目轴”,以此来证明他可以在其导演处女作中获利,在有限的预算基础上获得经济成功。^②

在其第二部自编自导的电影《群魔过界》中,巴克决定赌上一把。与《猛鬼追魂》一样,《群魔过界》也是一部恐怖电影,改编自巴克的另一部短篇小说《阴谋》[*Cabal*]。第二次涉足电影界,巴克的预算资金充足了很多。在《群魔过界》拍摄期间的一次采访中巴克说道:“《群魔过界》现在有1100万美元的预算资金。对我而言,从一部200万美元预算的电影(《猛鬼追魂》)到1100万美元预算电影,其间的飞跃是巨大的。现在我们有一个完整而庞大的计划。我们许诺将带来恐怖电影中的‘《星球大战》’。”^③不过,他所传达的想法却是制片厂管理者最终没有期望到的。

《群魔过界》并没有提供那种“传统”类型的恐怖故事,如人们可以在《黑色星期五》(*Friday the 13th*)系列和《猛鬼街》系列里可以看到的那样。在这些电影中邪恶的社会角色和反抗者的身份认同都被清晰地定义出来。在观众们的心目中杰森或者弗莱迪·克鲁格是毫无疑问的妖怪,

① Don Shay and Jody Duncan, *The Making of Jurassic Park* (New York: Ballantine Books, 1993), p. 14-15.

② Philip Nutman, “Bring on the Monsters! Part One”, *Fangoria* (October, 1989), p. 32.

③ *Ibid.*, p. 31.

在每一部新的续集里他们都被要求杀害一定数量的人,由此使那些青少年观众对于暴力娱乐的要求得到充分的满足。在《群魔过界》里,巴克所写的恐怖故事中那些妖怪却善良而不邪恶;而人类,包括一个犯下连环杀人罪行的精神病专家、一个小镇治安官等,才是真正邪恶的一方。《群魔过界》主要讲述了一个摩西式的人物领导着一群受迫害的妖怪逃离人类,寻求安全的故事。完成这个计划后,巴克称制片厂管理方对最后的制作既吃惊又不悦,他们认为:“我们怎么能出售这样的东西?妖怪们反倒成为了好人。”^①

《群魔过界》在影院发行时的确没能赚回制作成本,但这部电影最终被证明是盈利的。虽然首次公演成绩不佳,但当它在打折电影院二轮放映时却获得了稳定的票房收入。它通过海外发行、录像带出售,以及出售给 HBO 频道和其他付费有线电视频道而获取利润。各种收入累加后,《群魔过界》最终获得盈利。《群魔过界》(以及很多其他电影)证明,虽然电影产业一开始把这些新的市场渠道看作是票房收入的威胁而感到畏惧,但它们实际上支持了那些首轮放映成绩不理想 的电影。像克里夫·巴克这样的电影制作者则懂得多元化的电影市场能够为他们提供一定程度的财政保障,一种经济安全网。这种方式允许了电影产业中一些富有创造性的人们可以有机会冒点风险制作自己的电影,这为电影创作者们提供了更广泛的创造空间。在克里夫·巴克的最新电影《梦幻杀人档案》(*Lord of Illusions*, 1995) 的录像带发行中,巴克尔还在其中加入了很多影院放映时被删减的镜头,并将这一重新包装的录像带称为“导演剪辑版”。

当考虑到市场行销所带来的收入时,考察 1996 年最赚钱的三部影片,就可以揭示出这些辅助放映渠道对一部电影的总收入究竟能够产生多大的贡献。居票房收入第一的《独立日》,国内票房收入总额为 3.062 亿美元,海外票房总额为 4.744 亿美元,再加上 2.520 亿美元的录像带收入,总收入达到 10.326 亿美元。其中,国内票房只占到了《独立日》总收入的三分之一。该年收入第二位的电影《龙卷风》国内票房收入为 2.417 亿美元,海外票房为 2.516 亿美元,录像带收入为 1.079 亿美元,总收入为 6.012 亿美元。同样的,《龙卷风》的国内影院收入也只占到总收入的三分之一稍多。1996 年收入第三的电影《碟中碟》国内票房收入为 1.810 亿美元,海外票房为 2.717 亿美元,录像带收入为 9180 万美元,总收入达到 5.445 亿美元。国内票房收入再次仅占总收入的近三分之一。^②

对于那些在收入排行榜排列靠后的电影来说,录像带发行在收入方面的作用更明显。1996 年收入排在 129 位的电影——动画片《所有的狗都上天堂 2》(*All Dogs Go to Heaven 2*),国内票房收入为 860 万美元,而录像带收入为 2870 万美元。1996 年收入排名 138 位的恐怖电影《青楼禁地》(*Bordello of Blood*)国内票房收入为 580 万美元,录像带收入为 1400 万美元。排名 146 位的犯罪片《猎杀大行动》(*Heaven's Prisoners*)国内票房收入为 500 万美元,录像带收入为 1100 万美元。而克里夫·巴克 1996 年的作品《猛鬼追魂:血线》(*Hellraiser: Bloodline*),其录像带收入是 930 万美元票房收入的将近两倍。^③

① Stanley Wiater, *Dark Visions: Conversations with the Masters of the Horror Film* (New York: Avon, 1992), p. 34.

② Jess Cagle, "Marquee Marks: 1996 Box Office Report", *Entertainment Weekly* (February 7, 1997), p. 34.

③ *Ibid.*, p. 36.

第十章

电影历史学



《小玩意儿》(1933)

电影史是电影研究的三大分支之一,它和电影理论、电影批评共同构成电影学术的基本结构。如果说电影理论研究电影的共性,电影批评论说影片的特质,那么电影史就是以时间为基准,从艺术、技术、经济、政治、文化全面考察电影现象发生与发展的学术领域。

迄今为止,中外电影史的研究著述举不胜举,但有关“电影史如何写”的争议依然不绝于耳。和其他学科一样,电影史学界也需要不断重新界定自己的对象、范围和方法。

美国学者罗伯特·艾伦的《电影史:理论与实践》一书研究电影历史的写作目标、使用材料、探讨途径以及对这些探讨的评价。他分别陈述了美学电影史、技术电影史、经济电影史、社会电影史等传统电影史的研究路径,鉴定了作为资料来源的档案范围,并身体力行地演示了对美国真实电影的个案研究。《读本》摘取题为“研究电影史”的第二章,让读者认识罗伯特·艾伦关于电影史学的核心观点。

法国年鉴学派史学家马克·费罗把电影作为文献与媒介,以电影和苏联政权为模本,解析影像之于历史写作的意义。透过《恰巴耶夫》、《战舰波将金号》等影片,他寻找掀起十月革命的多种力量,阐释斯大林时代的政治特征,革新了史学界对苏维埃结构的既定看法。马克·费罗是第一位把电影作为历史代言人的学者,他研究影像也制作影像,多年的影像经验促进了他对历史的认识,也深化了他对历史的思考。《电影:历史文献》一节出自马克·费罗的专著《电影与历史》,其中的论述呈现了他对电影作为历史文献的理解。

米莲姆·汉森与汤姆·冈宁、托马斯·艾尔色塞(Thomas Elsaesser)等人在 80 年代中后期将早期无声片引入学术视野,把电影研究与西方现代性问题探讨相结合,挑战以文本为主的结构主义和后结构主义理论方法,为电影批评带来了新的气息。汉森的《试论作为白话现代主义的上海无声电影》把中国早期电影作为例证阐释其白话现代主义观念,汤姆·冈宁的《吸引力电影:早期电影及其观众与先锋派》考察了早期电影形式规范与叙事特质的关系,它们都堪称电影历史学的范文。

撰写历史不是对事实的消极转述,阅读历史也不是对文本的被动接受,而影像建构的历史和影像本身的历史更是吊诡暧昧。因此,建立在这一基础之上的电影历史学充满了抗衡和变动。

(杨远婴)

研究电影史

[美] 罗伯特·艾伦(Robert Allen) 道格拉斯·戈梅里(Douglas Gomery) 著

李 迅 译

到目前为止,本书在界说电影史时只涉及到这个术语的“历史”部分,即电影史与其他各类历史分析所共有的编史问题。本章将探讨那些使研究电影的过去成为历史研究的一个独立分支的论题、问题和机缘,即电影史的“电影”部分。当你阅读电影史方面的著作时,你会发现某些时期、论题、影片和人物已受到高度重视,而另一些可以进行研究的广阔领域却根本未被触及。电影史研究的整体构想——要详尽考察哪些议题,提出哪些问题,运用哪些方法——将受制于(1)作为大学学科的电影史学和电影研究的历史,(2)作为一种艺术形式和工业的电影在人们心目中的文化地位,(3)电影的技术性质和经济性质所提供的特定的研究课题。

电影学术的历史

所有历史学家都是在影响着他们研究的一般文化环境中工作的。历史学家也受到他们工作于其中的特定史学分支所提供的特殊环境的影响。当代的那些研究古希腊时期的历史学家们可以潜心于多少世纪积累成的学术传统之中,而20世纪欧洲政治史的研究者们则只能在生动的记忆中研究现象本身。没有几个历史研究领域能像电影史研究一样在发展年代上如此之短。关于美国电影史的大部分书籍和论文都是在1960年以后写的;而其中的大多数又是在最近的十年间才出现的。的确,美国也有一些重要著作发表于1960年以前(仅举三个突出的例子:特里·拉姆齐的《一百万零一夜》,刘易斯·雅各布斯的《美国电影的兴起》和本杰明·汉普顿的《美国电影工业的历史》),但电影史研究作为一个独立的学术领域却仅有二十年的历史。

对工作于20世纪后期的电影史学家来说,新近确立的学科地位给他(她)带来一个很重要的而且也是较古老的领域的史学家们所没有的问题,即缺乏以前遗留下来的分析。希望振兴现存研究的电影史学家们几乎总是发现他们寄予希望的、以前留下来的电影史著作数量很小而且往

* “Researching Film History”, 摘自 Robert Allen, Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York: McGraw-Hill, 1985。中文版见李迅译《电影史:理论与实践》,北京:世界图书出版公司,2010年。

往靠不住。

电影史研究作为一个学术领域仍处于萌芽状态。这一提法有几个理由。最明显的一个理由就是:电影史的研究对象非常年轻。电影机器(摄影机、胶片、放映机)直到19世纪90年代初才出现。数年之后,电影开始商业放映。因此,我们可能会在电影技术的发明和对电影的艺术效果、经济效果与社会效果的历史研究之间发现一个二十年左右的“代滞”(generation lag)。电影教学进入高等院校以及电影作为一个“严肃的”学术研究领域的价值得到承认,都是在“文化”这一概念得以改变——从排斥电影和其他大众艺术及娱乐活动到顺应对它们的研究——之后才实现的。正如学识渊博的历史学家亨利·梅在《美国童真的终结》一书中所指出的,对于头几十年涉足电影的那一代大学教师、批评家、学术权威及其他知识分子来说,“文化”这个词——

与其说是描述人们怎样行事的一种方式,不如说是界定他们应该怎样或不该怎样行事的一种观念。尤为特殊的是,美国文化意味着它是欧洲以往遗产的一个特殊部分。这些遗产包括彬彬有礼、尊重传统、欣赏艺术,尤其对标准文学知多善解、心专志诚。^①(着重号为引者所加)

当一些人(例如社会改革家简·亚当斯[Jane Addams])论及电影的潜力并赋予其各种价值的时候,大多数“文化守护人”至多不过把电影看作是像滑旱冰一样的大众消遣,并不认为它是文化。他们甚至把它看成文化的敌人,因为电影竟然把《哈姆雷特》简化为12分钟不出声的粗俗动作和手势。即使当时电影在美国已发展为一种产值达数百万美元的工业,它的通俗性仍然无法使大多数大学教师承认电影是一种“严肃的”文化贡献:无论按照哪一条“严肃的”文化标准,也不能把以前的皮货商人在装配线上造出来的玩意儿当成是“艺术”,何况它的观众都是些没有受过教育的老百姓。那时,人们研究电影(自1908年以来也常常)只是为了评估电影对犯罪行为或青少年性道德所产生的社会影响(在大多数情况下,电影被认为于身心有害),而电影作为一种因自身价值值得研究的现象在大学却无立锥之地。

当知识分子还在努力使——根据马修·阿诺德(Matthew Arnold)的文化定义——“被以往的思考和评述认为是最好的东西”免遭稀释时,美国和欧洲的人类学家们却正在扩展对“文化”一词的用法:他们把文化看作是对一种特定生活方式或者对一些指导某个群体行为的价值和意义的描述。文化的这一人类学含义把需要研究的文化活动范围从社会精英和经济栋梁的有限领域扩大到整个工业化社会,用以涵盖诸如趣味、价值和各阶级间的社会活动等许多其他问题。

到了60年代,研究言语行为、艺术、英语语言、历史、外国语言和社会学的美国学者已经在从事文化现象的研究并发表其成果了。这要放在前几十年,这些学者便会受到大学同事们的一大堆嘲讽和讥笑。“通俗文化”课出现在美国许多高等学府的课程表上,博士学位被授予论文涉及“硬汉式”侦探小说和通俗西部故事的学生还创办了专门研究通俗文化的刊物。这一研讨以往

^① 亨利·梅:《美国童真的终结》,纽约:克诺夫(Henry May, *The End of American Innocence*, New York: Knopf), 1959年,第30页。

被忽视的文化问题的运动在 60 年代末到 70 年代初这一期间飞速发展。那时各高校在妇女研究、黑人研究、拉丁美洲研究和美国南方研究中增加了很多项目。

电影研究也在这一拓展文化研究的时代把握住了时机并且开花结果。电影作为一个学术领域越来越受到人们的尊重,这无疑是因为下述事实的影响,即在 60 年代的美国,电影已不再作为美国唯一的通俗娱乐形式而产生作用,它已被刚刚发展起来的电视取代了。随着看电视成为美国数百万家庭的日常习惯,对看电影的负面社会效果的警告日渐稀少,而对电视节目中暴力和广告在儿童身上所产生的影响的关注日益增长。第二次世界大战后,伯格曼、费里尼、罗西里尼等人拍摄的欧洲电影进入美国,提高了电影在严肃的分析家眼中的文化地位。持作者论观点的批评家更是将这些导演归入艺术家之列。电影研究也在大学的言语行为系和大众传播系扎下了根,在这些系里,电影的研究与教学似乎是修辞批评、新闻、广播和媒介理论与历史等领域中的教研工作的合理延伸。此外,由于更为便宜和轻便的电影设备(特别是 8 毫米和超 8 毫米规格)的发展与革新,电影制作课程在 50 年代和 60 年代期间有了迅速增加。在一些院校,“电影欣赏”课作为对电影制作课的补充而出现。英语系利用根据著名小说和戏剧改编的电影作为讲授文学的一种手段。

在 1965 到 1975 年期间,电影研究大概是美国大学中成长最快的学科了。1967 年,大约有 200 所院校开设电影课。十年之后,开设电影课的院校已超过 1000 所,增长了五倍。1978 年,美国电影研究所的统计显示,美国高校设有近 4200 个独立的电影研究课程,有近 150 所院校设有电影学位。

电影研究的蓬勃发展导致了对电影学术研究成果——特别是能在电影课上当教材用的学术成果——的巨量需求。最常为人寻找的电影史书籍是概论、导论性质的课本:1890 年至今的美国或世界电影通史。这种书很适于用在“介绍电影史”或“介绍美国电影史”的时候。在史学的每个分支都有这种概论式的著作。然而,其他领域的历史学家可以在大量积累原始研究的基础上建构他们的“总看法”。这些原始研究散见于期刊文章、专题论文、个案研究和专业书籍之中。它们(即使不是几个世纪,也)是几十年积累的结果。但电影史时至不久前才进入大学课堂这一事实则意味着根本就不存在其他领域中的那种基础研究的积累。人们所能找到的东西不过是一些专题研究和一叠子历史概论。见怪不怪,美国电影史著作(且不论其新旧)被平装再版并当作教科书使用的就只有:特里·拉姆齐(Terry Ramsaye)的《一百万零一夜》(*A Million and One Nights*, 1926), 1965 年平装版;本杰明·汉普顿(Benjamin Hampton)的《电影的历史》(*A History of the Movies*, 1931), 1970 年平装本更名为《美国电影工业史》(*History of the American Film Industry*);以及刘易斯·雅各布斯(Lewis Jacobs)的《美国电影的兴起》(*The Rise of the American Film*, 1939),该书新版本于 1968 年问世。没有一个作者是有素养的历史学家,没有一部著作能经得起历史学术的严格标准的检验。

在电影研究的蓬勃发展中问世的新一代电影通史著作现在已经取代了上述先驱者的著作。如今的电影史学生可以从十几本美国和世界电影史著作中进行选择,而且每年都有该类书籍面世。这些著作中的大部分都比老一辈的著作有进步——纠正了不准确的东西,收入了新的研究成果。无论如何,当今大多数电影史教科书作者不会声称他们的著作是终极研究。他们首先会

承认,他们的著作所代表的不是电影的唯一历史,而是我们目前认为我们知道的关于电影的历史发展方式。他们甚至会告诉人们,由于电影以惊人的速度成长为一门学科,对电影史著作的需求远非电影史原始研究的步伐所能跟上。如此之多的电影史学空白尚待填补,这一事实本身就意味着我们从事和研读的学科是一个极其令人兴奋的领域。然而,电影史学生很快会发现,电影自身的技术本性也造就了一整套对研究工作的严格约束。

影片证据

每种历史探究都有其特殊的证据问题,即从与历史研究的对象有关的现存证据的性质和范围中产生的问题。当历史学家的工作远不止于搜集和提供资料的时候,为其所用的历史上的人为之物就必将影响到哪些历史问题须加研究,而哪些问题不得不在被历史忽略的阴影之中。从某种意义上讲,我们所能知道的过去的事情仅限于有关此事的那些延留至今的历史遗迹。

对许多种电影史著作来说,原始证据自然是19世纪90年代电影发明以来制作的成千上万部影片。然而不幸的是,大部分生产出来的影片在任何形式上都不复存在了。我们估计,在美国制作的剧情片有将近一半永远地失去了。对电影史研究来说,这个损失真是太巨大了。即使在另一个史学分支中,也很难在同等规模上建构起一种假设其存在的同类物。如以绘画史为例,我们便会提出这样一个问题:如果20世纪全部绘画的三分之二被毁坏,剩下的三分之一的大部分也只是因为偶然而非系统保存而幸免,那该怎么办呢?

这一无可挽回的损失既有其技术原因,也有其经济原因。电影胶片由三部分构成:(1)记录并保持摄影影像的感光乳剂,(2)乳剂涂于其上的片基,以及(3)使前者牢牢附着于后者的黏合剂。片基须透明、柔韧,有一定强度并且具备能涂上乳剂的表层组织。1888至1951年间,最适合上述要求的材料是硝酸纤维素。这是一种从动物机体组织中提炼出来的物质(在1868年,它作为象牙制的台球的替代物首次得到开发)。然而,硝酸纤维素除了具有为活动照片充当优秀片基的品质外,还具有使电影史学家畏惧的特性。从化学上讲,硝酸族是火棉这种威力巨大的炸药的第三代堂兄,在化学上极不稳定。即使在最佳条件下贮藏,硝酸片通常也保存不到五十年便会自毁。从技术上讲,硝酸纤维素会发生氧化,释放出氧化氮。这样一来,胶片表面首先会变粘,然后由于进一步变质,乳剂会与片基相分离。即使胶片存放于密封的容器中,它自身产生的气体仍会与黏合剂产生化合作用而释放出酸。乳剂上的影像会因此而褪色。最后片基本身也化于无形,剩下的只是一堆棕色的尘土。更糟的是,当发生上述变质时,胶片的可爆性就会慢慢增加。如果氧化过程所释放的气体越来越多,胶片就会自燃。即使不发生自燃,这些棕色的胶片残渣的燃点也比新闻纸的燃点低。由于硝酸纤维素自身就含有氧化剂,因此无需空气助燃。一旦着火,绝难扑灭。^①

① 拉尔夫·N·萨金特编《保存活动影像》,公共广播公司和全国教育协会(Ralph N. Sargent, ed., *Preserving the Moving Image*, Corporation for Public Broadcasting and NEA, n. p., 1974),出版单位不详。

就如当初的放映商所发现的,即使是崭新的硝酸片有时也不免发生爆炸起火,造成灾难性后果。早期电影放映机是使用明火灯作为光源的,但并没有多少人因之丧命,想来真令人惊讶不已。显而易见,如果电影要成为大众娱乐工业的话,观众就必须受到保护,这样就要防止硝酸片燃烧引起剧场火灾。因此,放映机要安置于观众区外的隔离棚内。而且放映机的设计也得到了改进,以使公众相信影院是安全的。

硝酸片贮存时产生的挥发也给制片人带来许多问题。在影片拷贝的经济潜力耗尽之后,除有特别的原因,影片拷贝很少能保存到六个月以上。几盒拷贝就足以危及影院,而几千盘库存胶片简直就是一座真正的火药库了。在影片发行后,有些制片人把影片储存在有“天窗”的水泥建筑里,并且小心谨慎地将这一建筑同其他房屋隔离开来。万一胶片爆炸起火,这种做法至少会把火灾对设备的损害减小到最低限度。许多好莱坞制片人发现,比较简便而经济的办法就是每部影片只留一个标准拷贝,其余拷贝往太平洋里一扔了事。当然,这并不是说好莱坞经理们都是铁石心肠的只求实利的市侩。在 50 年代中期电视开始播放好莱坞旧影片之前,一部影片在结束发行后便一钱不值了。基于同样的原因,在录像带问世之前,地方电视新闻节目也未予以保留。

无论如何,从电影史学家的观点看,从 1896 到 1951 年,世界电影遗产中有很多东西永远地失去了。如果我们的书籍、音乐或绘画要受到危害,社会公众准会大声疾呼,但对影片的保存,却几乎没有一个想法贡献出来。从很大程度上讲,在世界范围内(当然包括美国)妨碍影片保存的恰恰就是许多年来把电影排斥于高等院校之外的东西,即电影作为大众娱乐的“粗鄙”地位。在这种地位上,影片作为一种文化产品,其价值并不比一个马戏团的串场节目或一张明信片更高。

美国首次保存影片的努力并不是为了电影艺术,而是出于谋利的动机,保护影片作为一种产品的经济价值——版权。这并不奇怪。在 1894 年,版权法尚无有关电影的条款——制定法律的人们既无从预料这项新技术的发明,也没法预见电影从开发阶段很快便成长成为一种工业。但爱迪生实验室的助手 W. K. L. 迪克森(W. K. L. Dickson)已迫切感到需用某些手段来防止别人不经许可就复制他在新泽西州奥林奇市爱迪生工作室制作的影片。迪克森希望依据有关普通照片的法律条文来保护他的作品。他把他的影片拷贝印在纸上并把它们提交给国会图书馆。其他制片人也起而仿效。结果从 1894 到 1912 年,国会图书馆共收存了 5500 多份“纸拷贝”(paper-prints)。1912 年,在版权法加上了有关电影的条文后,呈交纸拷贝的做法遂告停止。要注册影片只需写一份陈述就行了。四十年来,成卷成卷的纸拷贝被人遗忘在国会图书馆内。而纸拷贝上描绘的那些影片的赛璐珞拷贝大多已荡然无存。1952 年,一批资料馆的工作人员在肯普·尼弗(Kemp Niver)的领导下开发了一种保存纸拷贝并用纸拷贝制作可以观看的正片的工艺,从此开始了修复藏量最大的早期美国影片的艰苦工作。据统计,总共约有 3050 部有片名的影片得到拯救。

然而不幸的是,在保存影片的战役中,“纸拷贝”战斗的胜利远不能相抵那些多不胜计的失败。据说,法国电影先驱、神幻片导演乔治·梅里爱拍摄的 500 部影片中,只有大约 75 部得以幸存。在默片时代从事电影工作的人,特别是导演、制片人、剧作家和演员,作为整体已不复存在。

电影史学家凯文·布朗洛在《盛况不再》一书中是这样概括这一问题的：

各资料馆既缺少空间,更缺乏财力。它们竭尽全力去保存那些重要地位已得到确立的影片和由著名导演执导的影片。它们不能凭侥幸办事,不能浪费空间或冒险把资金投在不知名的导演执导的不知名的影片上。^①

就如布朗洛随后指出的那样,甚至备受好评的导演的作品也散失掉了。威廉·威尔曼(Wilhelm Wellman,后来执导过《人民公敌》[*Public Enemy*, 1931]、《一个明星的诞生》[*A Star Is Born*, 1937]和《黄牛惨案》[*The Ox-Bow Incident*, 1943])导演的默片几乎全部无存。资料馆馆员加里·凯里在《失去的影片》一书中提到的“失去的影片”里有约瑟夫·冯·斯登堡([*Joseph von Sternberg*],后拍过《蓝天使》[*The Blue Angel*, 1930]、《金发维纳斯》[*Blonde Vennus*, 1932]和《摩洛哥》)执导的四部默片;瑞典的伟大导演维克多·斯约斯特罗姆([*Victor Sjöström*])执导的九部美国无声片中的四部,其中有一部还是葛丽泰·嘉宝主演的;西席·地密尔的兄弟威廉也是一个极有才华的主要导演,他执导的许多影片只有两部没丢;还有一部1928年拍摄的影片《爱国者》(*The Patriot*),是德国移民演员埃米尔·强宁斯([*Emil Janning*])主演的。《纽约先驱论坛报》([*New York Herald Tribune*])称他的表演是“舞台或银幕的历史上最伟大的表演之一,……[他的表演]使他在当今任何一种戏剧艺术形式中都居于杰出演员的位置”。^②

损失最惨重的硝酸片悲剧恐怕要数1941年发生于瑞典的那次了。斯文斯卡制片公司([*Svenska*])自1907年创建以来一直支配着瑞典的电影工业。毛里茨·斯蒂勒([*Mauritz Stiller*])和维克多·斯约斯特罗姆这两位著名默片导演的全部作品以及后来英格玛·伯格曼的影片都是这家公司制作的。直到1941年,所有斯文斯卡出品的影片负片都被小心翼翼地保存着。由于这家公司独有此长,因而在电影生产国中,唯有瑞典可以夸耀它的整个电影遗产是完好无损的。1941年9月,斯文斯卡资料馆发生剧烈爆炸。资料馆建筑被炸得四分五裂,两人死亡,瑞典34年来生产的影片的百分之九十五的负片在几分钟内便化为灰烬。^③

黑白片保存中存在的主要技术问题以及硝酸族的挥发性和易解性在1951年终于得到了解决。经过几十年的研究和试验,一种令人满意的换代片基被研制出来了。醋酸胶片在化学上稳定性好、不易燃烧而且不易分解,直到今天,我们使用的仍是这种片基。

50年代以来,电影已成长成为一种艺术形式和大学的学科,要拯救尽可能多的影片的呼吁也日益受到人们的关注。今天,有着国产影片传统的大多数国家都设有专门机构来搜集和保存影片以及有关该国电影史的其他资料。资料馆工作人员每年都要从顶楼、地下室和库房里以及在

① 凯文·布朗洛:《盛况不再》,纽约:巴兰坦丛书([*Kevin Brownlow, The Parade's Gone By*, New York: Ballantine Books),1968年,第179页。

② 加里·凯里:《失去的影片》,康涅狄格州格林尼治:纽约书画协会([*Gary Carey, Lost Films*, Greenwich, Conn: New York Graphic Society),1970年,第72页。

③ 约斯塔·维尔纳:《重构散失影片的方法》([*Gosta Werner, "A Method of Constructing Lost Films"*]),载于《电影学刊》([*Cinema Journal*])第14卷(1974—1975年冬季号),第11—15页。

私人收藏中发现一些散失的影片并且把影像从正在蜕化的硝酸片上翻转到安全的醋酸片上。然而,到目前为止,还没有一个主要电影生产国为整个硝酸片转醋酸片的项目提供必需的财政资助。美国国会图书馆大约有 8000 万英尺硝酸片——等于 13300 部故事片的长度——需要翻转换成醋酸片。照现在的翻转进度,大不列颠国家电影资料馆将需要六十年时间才能把馆藏的硝酸片转换成醋酸片。当然,在六十年的时间里,硝酸片上如果还有影像的话也不会有很多可供复制了。由于没有足够的资金来保存影片,法国、意大利、德国等其他国家的成千上万部影片拷贝在坏朽变质。

电影资料馆的工作人员因而处于一种尴尬境地,他们不得不通过微薄的存片资金分配来决定哪些电影史证据要保留下来,哪些将永远舍去。应该首先把优先权给予那些最有变质危险的硝酸片吗?应该保存已确立地位的导演的影片,还是应该尝试修复那些被评论忽略的导演的作品呢?电影史学家能从所谓某个时期的“最佳”影片的保存中受益吗?资料馆的工作人员应该拯救有代表性的样品吗?显然,每个决定都意味着有些影片要被埋没。这样一来,有些可能成为历史证据的重要作品便无可挽回地失去了。

不幸的是,对影片保存和电影史研究来说,硝酸片变质并非唯一严重的技术障碍。由于必要的放映设备不易找到,因此要完整地听到早期有声片中的声音就很困难。除此之外,五十年代以来生产的彩色影片几乎全都有褪色现象。用不了几十年,胶片上的影像便会脱去原色,变成朦胧的灰影。马丁·斯科塞斯的《愤怒的公牛》(*Raging Bull*, 1980)是用黑白胶片拍摄的,从而避免了这一问题。《无因的反叛》(*Rebel Without a Cause*, 1955)、《汤姆·琼斯》(*Tom Jones*, 1963)和《西部往事》(*Once Upon a Time in the West*, 1968)——仅举几个比较著名的片例——的影院放映拷贝和电视播映拷贝看上去就像其调色板颜料仅限于浅淡色的画家画出的绘画作品。照现代艺术博物馆电影部主任艾琳·鲍泽(Eileen Bowser)的说法,胶片褪色是影片保存中最严重的技术问题。一些解决办法正在研究之中:更加稳定的染料、对褪色影像进行电子强化以及激光全息照相术的利用等等。但目前资料馆工作人员所能做的只是把彩色拷贝储存在冷库里以减缓褪色,并期待着能尽快发现一种经济上可行的补救办法。^①

资料馆工作人员要比历史学家更关心影片保存的具体工作:找出硝酸拷贝,恰当地储存它们,把硝酸片翻转成醋酸片以及解决褪色问题等等。然而,资料馆工作人员面临的问题在成功地保存了影片之后便结束了,而历史学家在对影片这一历史上的人工制品的研究中所面临的问题这时才刚刚开始。历史学家甚至在观看一部旧影片之前,就得确定它是否已被保存下来了。如果已被保存下来的话,在哪儿可以找到它。这绝不是一个简单的工作。目前不但根本不存在已经翻转换成安全片的馆藏硝酸片目录,而且也没有尚待翻转的影片目录。即使要寻找的某部影片是美国片,搜寻工作也不能只限于美国的电影资料馆。因为电影从一开始就是一种国际交易。

① 褪色问题见论于比尔·奥康奈尔:《渐隐》(Bill O'Connell, "Fade Out"),载于《电影评论》(*Film Comment*), 1979年9—10月号,第11—18页;以及索尔·曼纳:《技术与艺术》(Sol Manna, "Technology: The Arts"),载于《综览》(*Omni*), 1981年7月号,第30、148页。

一部美国片的拷贝很容易流传到里斯本、莫斯科或布宜诺斯艾利斯。尽管有电影资料馆的国际组织(国际电影资料馆联合会[FIAF:Federation International des Archives du Film],简称“国资联”),但大多数成员国并未出版过它们收藏的全部影片目录;许多成员国根本就不公开目录。因此,一个历史学家必须与几十个国家的几十个资料馆建立联系,这样他才有可能知道他要找的影片是否以某种形式存在于某个资料馆中。

为讨论方便起见,让我们假设你能在一个资料馆里找到你需要看的影片,而且影片已翻转成醋酸片,可供放映用了,你甚至得到某种经济来源使你能够到那个资料馆去了(大部分馆藏拷贝须经许可后才能观看)。你看了那个片子,做了大量笔记,这时便会出现一个问题:你刚才看到的是什么?你看到的是这部影片的唯一版本,抑或只是两三个不同版本中的一个呢?

文本变体(一部影片的若干版本)并不仅仅是一种孤立情况。它是电影史中普遍存在的问题。一部影片的多种版本大概是制片厂或发行商有意准备的:为了避开不断变化的审查标准,为了迎合外国观众或是为了给放映商或电视台以放映时间上的选择。这里列举的只是许多动机中的几个。一旦拷贝留在制片人手里(尤其是一部默片的话),就可能被重新剪辑、缩短,要不就是有些地方被改动,例如 G. W. 派伯斯特导演(G. W. Pabst)、葛丽泰·嘉宝和阿斯特·尼尔森(Asta Nielsen)主演的影片《没有欢乐的街》(*The Joyless Street*, 1925)描写的是第一次世界大战后通货膨胀对两个德国女人的影响。这部影片曾在美国和欧洲许多国家发行。但从当时的评论看,显然几乎每个国家看到的都是这部影片的不同版本。这主要是由于审查条例的原因。1935年,当葛丽泰·嘉宝成为明星时,这部影片在美国重新发行。发行商想当然地认为观众只是为一睹嘉宝十年前的风采才会去看《没有欢乐的街》,因此他们把阿斯特·尼尔森所饰演的角色完全删去了——这部分几乎占原版影片的百分之四十。就是这个残缺不全的1935年版至今仍作为派伯斯特的《没有欢乐的街》,被影片的主要发行商出租给高校电影课和电视台用。《没有欢乐的街》所遭删节的规模之大在当时的大多数影片中并不多见,但删节、重新剪辑以及影片的多种版本却是电影史学家经常碰到的问题。

电影史上文本变体的最让人头疼的一个例子要数1903年拍摄的美国影片《一个美国消防队员的生活》(*Life of an American Fireman*)。这部由埃德温·S·鲍特为爱迪生公司拍摄的影片因其“首次”着意利用剪辑来讲故事而受到许多电影史学家的赞赏。这种评价所依据的是影片中的一个场景:一个妇女和她的孩子被一个消防队员从着火的建筑中搭救出来。据说,鲍特利用了“交叉剪辑”(交替表现发生在不同地点但却是同一时间的事件)来制造悬念。在二楼卧室亟待援救的妇女和孩子的镜头与楼房外匆忙赶来营救他们的消防队员的镜头交替切换。对《一个美国消防队员的生活》所作的最早的分析(分别由特里·拉姆齐和刘易斯·雅各布斯在20年代和30年代所作)是根据爱迪生公司的一份产品介绍和一些照片作出的,因为这部影片当时“遗失了”。对上述合成式剪辑方式的认定似乎在1948年找到了证据。那年,现代艺术博物馆的工作人员发现了该影片的一个拷贝。人们在这个拷贝中发现了在营救场景中拍摄的九个镜头。根据这一最新发现的拷贝中的“证据”,历史学家们信心十足地宣布鲍特在《一个美国消防队员的生活》中的剪辑的确是先驱性的。

然而,在修复纸拷贝的进程中,国会图书馆的工作人员发现了这部影片的第二个版本。这个版本中的上述关键场景仅有三个镜头,而且根本没有现代艺术博物馆那个拷贝中的交叉剪辑。事实上,在国会图书馆的那个版本中,上述场景中两个相连镜头中的动作有一部分是重复的:这个动作首先是从着火的楼房里面被看到的,然后我们从楼房外面的机位又看到一次这个动作。

大多数电影史学家仍旧根据现代艺术博物馆的拷贝来评价鲍特的作品。那个版本使他们可以把鲍特评价为叙事性剪辑风格的“祖父”。这一风格继而由 D. W. 格里菲斯等人作了进一步发展,并最终成为叙事电影中占支配地位的剪辑方法。国会图书馆的那个版本中的重复动作很难使这部影片符合上述关于鲍特把剪辑推向前进的既成说法。不过,一位叫查尔斯·马瑟的电影史学家(从事这项研究时他还是个学生)在仔细考察了上述两个版本、鲍特的生平以及他工作于其中的大众娱乐环境之后,于 1977 年作出结论:

今天应该真相大白了:国会图书馆的纸拷贝有一种内在的一致性,它与鲍特作为电影导演的自身发展相一致,也与 1901—1903 年间世界电影的发展相一致。〔现代艺术博物馆的〕那个版本大概是在 1910 年后为某次发行而重新剪辑的版本。^①

马瑟利用国会图书馆的纸拷贝作为他立论的基础,从而建构起对这部影片的一种阐释。这种阐释几乎与大多数史学家的观点完全相反。《一个美国消防队员的生活》的剪辑风格并不是对格里菲斯和好莱坞的“现代”剪辑技巧的预现,而是对 19 世纪后期活动幻灯演出的回顾——在这种风格中,重复的叙事动作并非例外情况,而是一种规则。马瑟的观点是,电影不是单线直接而是间歇式发展的。有些结构影片的方法成为标准电影实践的一部分,而由《一个美国消防队员的生活》为代表的另一些方法虽然作过尝试但没能接续下来。

马瑟的著作为电影史提出了一些重要问题。当你阅读一本电影通史或一篇电影史学文章时,这些问题也会在你的脑海中浮现出来。由于现存的早期影片太少,而且历史学家们很难看到这些影片,因此,至关重要的是要知道:历史学家所使用的是特定影片的哪一个版本?它是什么时候拍摄的?谁拍摄的?哪些人看过它?还有其他版本存在吗?各版本之间有多大差异?这位历史学家的确看过他(她)所讨论的影片吗?抑或是只看过剧本、剧情介绍、评论或其他史学家的分析?要记住,文本变体并不是一个只在电影早期的混沌年代才发生的问题。《油脂》(*Grease*, 1978)就曾在首轮上映之后被删掉了几分钟,以便这部影片的“定级”能从 R 级改为 PG 级。^②在电视上播映的影片常常要加以改动,以适应特定节目的时间段,或是把“会受非议的”片断拿掉。

某些类型的电影史研究(如马瑟论述《一个美国消防队员的生活》的剪辑策略和叙事形式的著作)要求对特定影片作详细的分析。特别是在论及美学电影史的时候,确实应该研究摄影机运动、构图、布光、表演、声音和色彩。在有些情况下,历史学家们试图利用画面的放大照、工作照、

① 查尔斯·马瑟:《埃德温·S·鲍特的早期电影》(Charles Musser, "The Early Cinema of Edwin Porter"),载《电影学刊》第 19 卷(1979 年秋季号),第 1—35 页。

② R(Restricted)级:指 17 岁以下青少年须由成年人陪同观看;PG(Parental Guidance)级:指父母须对儿童观众加以指导。——译者注

片内字幕顺序表、审查记录或剧本对影片进行文字的或视觉的说明,以期“重建”那些遗失的影片。例如:赫尔曼·G·温伯格(Herman G. Weinberg)就利用剧照制作了埃里克·冯·斯特劳亨的最后一部两集影片《婚礼进行曲》(*The Wedding March*, 1926)的照片翻版。瑞典导演、历史学家约斯塔·维尔纳(Gosta Werner)也曾将毛里茨·斯蒂勒的31部早期作品——已全部毁于1941年的斯文斯卡大火——的文字说明编辑成册。但显而易见,无论利用剧照,还是通过文字说明来“重建”影片,都不能代替影片本身作为历史证据。文字说明只能表明电影画面的大概模样。剧照更无法再现摄影机运动和剪辑。当剧照被用于“图解”一部影片时,问题便接踵而来:我们不知道这幅照片究竟是工作照还是画面放大照。画面放大照是把影片的一个画格放大制成的照片,而工作照则是剧照摄影师通常在电影摄影机拍完一个镜头之后所拍摄的照片。因此,工作照可以使我们知道一个特定场景的样子,但它们的价值是非常值得怀疑的。因为它们并不是影片本身的一部分。简言之,如果电影史研究的对象是与一部或一组影片,甚至是与电影风格的某个元素相关的问题,那么,电影史学家就一定得依靠作为原始文献的影片。

电影史研究的对象

影片来源问题使电影史研究复杂化的程度决定于我们如何界定电影史的对象——换句话说,史学家在研究电影史的时候,他(她)研究的究竟是什么?对某些电影史学家来说,电影史就是对影片的研究。例如,约翰·费尔就把他最近出版的世界电影通史取名为《影片的历史》。他在导论中承认了影响他著作的观点的局限:“由于本书旨在关注影片文本,因而有意忽略了对影片出现的许多社会的、政治的和经济的语境的注意。”^①电影史当然包括对个别影片的研究,它能发现不同时代、不同地域的不同导演运用电影技巧与工艺的各种方式。然而,电影史(就如费尔承认的那样)比“影片的历史”这一短语所包含的东西要复杂得多。

首先,影片是什么?比如《公民凯恩》常常被电影评论家和电影史学家看作是一件艺术品,一座美国电影艺术史上的里程碑。但对制作这部影片的雷电华公司来说,《公民凯恩》主要是一个经济产品:年产量中的一部,需要从票房收回的一项资金支出。《公民凯恩》在1941年发行时,许多评论家把这部影片看作是一种社会陈述——一个关于报业大王威廉·伦道夫·赫斯特一生的浅薄得令人厌烦的故事及一篇诉说物质财富与政治权力对人的腐蚀影响的布道词。《公民凯恩》似乎也因其深焦摄影的运用和精心营造的特技效果而被认为是对好莱坞电影技术体系中的“艺术形态”的一种形象化的说明。这些将《公民凯恩》作为历史上的人工制品而下的定义中,究竟哪一个是正确的呢?显而易见,《公民凯恩》既是一件艺术品,同时也是一个经济产品、一种社会陈述及一种技术的运用。

然而,即使把个别影片的所有上述方面都考虑在内,电影史的内涵也还是比影片的历史要多

^① 约翰·L·费尔:《影片的历史》,纽约:霍尔特,莱因哈特和温斯顿(John L. Fell, *A History of Films*, New York: Holt, Rinehart and Winston), 1979年,第8页。

得多。影片不是自然而然出现的,它们在特定的历史语境中被生产和消费。例如,自1894年以来,美国电影主要是由企业家生产并安排放映的。正是因为电影是一种生财之道,人们才为它建立起庞大的经济机构。任何对美国电影的历史分析,如果不考虑电影是一种企业的话,就将是可悲的和不完整的。电影或电影业并不只是一个东西,它的内涵肯定要比一组精选影片丰富得多。它是人类交流、企业实践、社会关系、艺术潜能与技术体系的一整套复杂的、相互作用的系统。因此,任何一种电影史的定义都应承认,电影的发展包含了电影作为特殊技术体系的变革、电影作为工业的变革、电影作为视听再现系统的变革以及电影作为社会机构的变革。

本书把电影史领域划分为四个主要范畴,用以代表到目前为止的电影史研究的主要途径。本书的第二部分将更为详尽地考察这些范畴。这里我们只是简单对它们作一评述,以使人们有一个论题排列的概念。这些论题将包含在我们对电影史所下的定义之中。

美学电影史研究的是电影作为艺术形式的历史。这一电影史范畴的规模显然依赖于人们对构成“艺术”和“美学”的东西的看法。对某些电影史学家来说,美学电影史即指对电影艺术杰作的确认、描述和阐释。^①我们则宁愿在更为一般的意义上界说电影的艺术史,以便涵盖对电影技术的各种运用方式的研究。这种研究自电影发明以来就一直用来满足观众的感官(审美的)快感并为观众创造出影片的含义。因此,美学电影史不仅包括对导演、创作风格和电影界艺术运动的研究,而且也需思考为什么有些电影的艺术手法(如叙事法)在电影史上一直居于主导地位,而另一些手法却不常见。

技术电影史即指对电影技术的起源与发展的研究。这种技术使影片的创作与放映成为可能。电影与特殊而又相当复杂的技术是分不开的。没有胶片、洗印设备、摄影机、透镜和放映设备,就没有电影。这一技术体系是怎样发展到现在这个样子的呢?为什么会发生电影技术的变革呢(比如同期声、各种型号的胶片、彩色洗印、宽银幕等等)?为什么在特定的历史阶段会出现这些变革呢?特定时代的电影技术状态是怎样制约人们运用电影的方式(正是在这些方式中,电影被当作艺术形式、经济产品和传播媒介)的?以上所述便是技术电影史寻求解答的一些问题。

经济电影史,简言之,关注的是:谁为影片拍摄提供资金?怎样提供的?为什么提供?电影技术的复杂性使电影永远是一种耗资巨大的传播媒介。一部故事片(例如《天堂之门》)竟耗资4000多万美元,甚至学生用8毫米胶片拍一个镜头也要花几百美元。由此而言,每部影片都是出现于某种经济语境之中:要购买胶片、购买或租借设备、花钱洗印胶片、制作拷贝、搞到放映机等等。如上所述,在美国,电影从一开始就是一种商业——经营上的巨大成功使电影工业在20年代就成为这个国家中50个最大的产业之一。很多对美国电影经济史的研究都是对这一总揽制作、发行和放映的庞大而复杂的产业的运作过程进行考察。我们一向把这个产业统称为“好莱坞”。

社会电影史主要与三个问题有关:(1)谁制作了影片,为什么制作?(2)谁看了影片,怎样看

^① 参见杰拉德·马斯特:《电影史学与电影史》(Gerald Mast, "Film History and Film Histories"),载于《电影研究季评》(*Quarterly Review of Film Studies*)第1卷(1976年8月号),第297—314页。

的,为什么看?(3)什么被看到了,怎样被看到的,为什么被看到?^①由此可见,社会电影史的涵盖面确实很广,从制片厂谁说了算到看电影引发的社会作用都在它的研究范围之内。社会电影史的很多研究都将个别影片的内容看作是社会价值和态度的反映。我们将在第七章讨论上述及其他重要论题。

影片之外的证据

就如电影史研究是多方面的一样,电影史的资料也是多种多样的。对狭义的电影史研究来说,影片拷贝的确是唯一有效的资料。然而,对更为宽广(更令人感兴趣)的问题来说,非影片资料则显得更有价值。就某些研究而言,看电影实在不是一种恰当的研究方法。比如,你对20年代好莱坞经济力量的一般领域——特别是好莱坞与百老汇之间的关系——感兴趣的话,你用不着看电影也可以研究它们。从目前电影报刊(《综艺》[*Variety*]或《电影世界》[*Moving Picture World*])上的一种观点看,有些历史学家坚持认为,好莱坞在20年代期间越来越依赖购买舞台剧的版权,以此作为电影剧本(拍摄影片所依据的文字材料)的来源。对此人们也许要问:20年代的美国电影究竟在多大程度上依赖戏剧,而且这种依赖在这十年中是越来越增强的吗?要解答这种问题,就无需去看电影。在大多数高校图书馆里都可以找到一本《美国电影研究所目录》(*American Film Institute Catalogue*, 20年代部分)。它提供了1921—1930年在美国制作的所有影片的目录,其中包括演职员表和资金来源。你可以按年度、制片厂和影片类型(西部片对喜剧片)来比较一下对戏剧资源的依赖情况。但请大家注意,这种研究工作是以一种特定资料来源的存在与可靠性为基础的。关于30年代工业实践的相似问题就很难回答,因为至今出版的只有20年代和60年代的目录。

我们提出电影史研究中利用非影片资料的这一特例既是要指出这些非影片资料是可供利用的(而且尚未充分利用),同时也是要表明,国家电影生产目录的编辑工作还远未完成。只要生产档案索引(如《美国电影研究所目录》)还在,它们就会为电影史学家和电影史学生提供一份珍贵的资料来源。在某种情况下,它们至少可以补偿一下影片拷贝的损坏或散失。有了它们,我们就可以对生产趋势进行定量研究;没有它们,这种研究就不可能进行。如果把目录连带其他非影片资料一起加以利用,我们就会为电影史研究开拓出一个全新的领域。

鉴于现存影片的缺乏和影片编目的不完整状态,一些电影史学家认为,“可以解答的”电影史问题的范围是极其有限的——除上述两个因素外,还有一个大家都知道的原因,即其他非影片资料的不足。然而,我们对在某些类型的电影史研究中使用非影片资料的可能性还是持乐观态度的。例如,让我们考察一下非影片资料比较充实的领域:电影工业史。在这种研究中,影片资料只能有限地加以利用。看一部特定影片也许会给予历史学家一种关于电影的商品地位的信息:它的“生产价

^① 伊恩·贾维:《电影社会学》,纽约:基础丛书(Ian Jarvie, *Sociology of the Movies*, New York: Basic Books), 1970年,第14页。

值”,以及都有哪些演员和工作人员参加过这部影片的拍摄。但看电影却不可能揭示生产、发行和放映等事务。影片本身几乎没有告诉我们生产方式、组织结构、市场状况、经营决策或劳资关系方面的情况,就如仔细考察一条肥皂对研究个人卫生工业也提供不了什么资料一样。

一些历史学家认为,利用非影片资料的主要问题在于,它们同美学电影史的原始文献——影片一样,并不具有与生俱来的客观性和不可辩驳性。“客观的”影片资料与文过饰非的公司档案或行业报刊之间的两分法是一个虚假的两分法;文本变体问题就表明,馆藏影片拷贝作为历史证据也常常不是那么十分明确。在历史研究的任何分支中,没有什么“好”资料和“坏”资料之分,有的只是资料受干预程度的不同和复杂程度的不同。

就电影工业史的研究来说,两个最重要的资料来源是公司档案和行业报刊。在研究美国电影制片厂的历史时,接近公司档案一直是特别令人恼火的问题;所涉及的公司(例如派拉蒙公司、华纳兄弟公司和哥伦比亚公司)从来就是一些企业单位,不是图书馆。与资料馆不同,它们既不寻求、更不想从事学术研究。但近十年来,情况已有所好转。例如,理查德·希克尔(Richard Schickel)等史学家已被允许接近迪斯尼公司的档案。1968年,联美公司把自1919年公司建立到1951年公司出售这一期间的所有涉及电影发行方面的文件(5000立方英尺)捐给了威斯康星大学(麦迪逊)电影与戏剧研究中心。爱迪生公司的文件也对新泽西州奥林奇的国立爱迪生纪念馆的学者开放了。几年前,在一家银行的地下室里发现了几箱比沃格拉夫公司的档案。从那以后,这些存放于现代艺术博物馆的档案便对历史学家们开放了。

并非所有的公司档案都是秘而不宣的;有些档案就是公开的资料,如年度财务报告、为股东写的经营报告以及美国证券交易管理委员会所要求的其他种类的金融资料。有些文件作为许多涉及电影公司和个人的诉讼案或政府调查的结果也已为人所知了。在专利纠纷、反托拉斯诉讼、版权争议及其他民事案件中,审判纪录文本的公司文件部分就积累了几千页之多。即使如此,这种资料也常常不易找到,此外也没有供电影学者随时查找的索引。然而,与私人公司的档案不同,法庭记录和政府档案对任何不怕麻烦前来寻找它们的人都是开放的。当然,法律文件总是为一方利益服务,因而远非公正。但这些文件对电影史研究的有用性并不内在于这些材料本身,而是依赖于史学家提出的历史问题的性质与研究者估量及分析资料的技能。公司档案有时未必靠得住,而在调查电影工业的国会各委员会面前提交的证词却往往能提供对电影工业实践的透视以及这一工业为自己所作的辩护。自20世纪10年代以来,美国参众两院各委员会曾屡屡举行关于美国电影工业的听证会。所汇集的证词总计达几千页之多。虽然其中有些证词只是与被审查的行业实践略微相关,但它们尽可以让公众去反复推敲而不像法庭档案那样,收录于缩微胶片之上仅供国内的学生和历史学家使用。

自从19世纪90年代电影技术在美国第一次投入商业开发以来,电影在经济、社会、技术,甚至是美学上的发展一直遍布娱乐界各种报纸的版面。由于电影上映于杂耍剧场(1896年左右),所以像《纽约戏剧镜报》(*New York Dramatic Mirror*)和《纽约剪报》(*New York Clipper*)这样的戏剧界报纸便首先注意到了早期影戏。当美国首家演艺界出版物《综艺》于1905年问世时,它立刻把电影置于自己的报道范围之内——此外也包括正统戏剧、马戏、杂要和滑稽戏。当电影成为一种有着自身放

映渠道的独立娱乐形式时(1906年左右),电影工业的规模戏剧性地扩大时,《电影世界》(1907年)便开始专门效力于电影业了。较晚加入电影报刊行列的还有《电影信使》(*Motion Picture Herald*)、《电影日报》(*Film Daily*)和《影戏》(*Photoplay*,后者是行业报刊与影迷杂志的结合物)。

行业报刊本身虽代替不了公司档案,但它们仍是电影史学家的有益工具。它们大概是如今最易获得的关于电影机构的资料了。比如《综艺》(1905年至今)、《电影世界》(1907—1927)和《电影信使》(1915—1950)现在全能在大学图书馆的缩微胶片上找到。这些行业报刊与它们报道的事件处于同一时代,因而为电影机构的历史提供了一个基准年表。它们是企业领导人言论资料的重要来源,它们还经常报道制片厂的生产计划。因为行业报刊是为从事电影工作的人出版的,所以它们也专门报道一些发生于电影界外部但又与电影业有利害关系的事件。比如相关企业的发展、国家或州对电影有影响的立法活动、专利纠纷和技术发展。像任何一种历史文件一样,人们不应盲目地相信它们,但也不该无视它们。

没有一个从事过大量电影史研究的人会否认我们的专业领域中存在着严重的资料问题——电影史著作的读者们经常关心的问题,你现在还应想到,大量有关电影史的学问有待学者们去做,为此他们应利用那些能立刻为其所用的资料。此外,传统资料的缺乏或难于获得也应促使历史学家向不寻常的地方(甚至是异国)去寻找证据。

从历史的观点看,电影最让历史学家着迷和兴奋的方面就是自19世纪90年代以来电影作为艺术、社会、技术和经济关系的一个体系与各民族文化的许多不同方面相互交叉的程度。这些交叉点意味着电影也适合于其他种类的历史研究,同时也意味着我们可以从这些领域中汲取方法并获得资料。作为一种消闲活动,看电影属于娱乐史;作为一种工业,电影又进入商业史;作为建筑,电影院引起建筑史学家的兴趣;作为城市生活的一个方面,电影亦得到城市史学家的关注。

近年来媒介技术的发展使电影更容易为人们所看到,这也给了我们以很大激励。原来获得影片拷贝要花几千美元(还是16毫米的),而现在录像带和激光视盘则将这一花销降低到15美元(就能看到上面录制的影片)。以这些新形式出现的影片数量逐年增多。闭路电视系统服务项目的扩大也使我们更容易看到影片。除了地方商业电视台和公共电视台播映的正式节目外,在有些销售市场还可以预订一些“无删节和无广告”的电视频道(如家用电视节目公司),以及一些独立的商业“卫星电视”(主要播映故事片)。视频节目的激增虽解决不了电影史学家的影片来源问题,但对某些种类的电影史研究来说,还是有所裨益的。

因此,我们不想对着凝成一团的硝酸片痛哭不已,我们宁愿强调每个历史学家都可能碰到的研究机缘。即使我们的领域面临着证据难题,电影史中也有足够的可研究的论题供学者们为了预期得到的未来而辛勤耕耘。正如我们将在第四章中看到的那样,还有大量的电影史基础研究尚待我们去利用当地可以得到的资料来加以完成。

吸引力电影:早期电影及其观众与先锋派

[美]汤姆·冈宁(Tom Gunning)^① 著

范 倍 译

在写于1922年的文章中,带着看完阿贝尔·冈斯《车轮》后的兴奋,费尔南德·莱热试图定义电影的某些激进可能。这种新艺术的潜力,并不在于“模拟自然的运动”,也不在于走上仿效戏剧的“错误道路”。它独有的力量乃是一个“使形象可见的问题”。^②我认为在1906年之前的电影中表现最为强烈的,正是这种对于视觉特性的操控,这种呈显和展示行为。对先锋派来说,20世纪初岁月的灵感需要再次探索。

早期现代主义者(未来主义^③,达达主义^④和超现实主义^⑤)有关电影的写作追随着与莱热相似的模式:对这种新兴媒介及其潜能满怀热情;为它现有的发展、它作为传统艺术形式尤其是戏剧和文学的奴仆而倍感失望。这种对于媒介潜能的迷恋(和随之而生的想要把电影从其他异常和陈腐形式的奴役中解救出来的幻想)可以从多个角度加以理解。我想用它来阐明我曾经探讨

* 本文原题名“The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator, and the Avant-Garde”,于1986年发表于《广角》(Wide Angle 8, No. 3—4 [fall 1986]),后经作者修改后收入了托马斯·埃尔萨瑟尔和亚当·巴克所编文集《早期电影:空间,结构,叙事》(Thomas Elsaesser, Adam Barker, ed., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, British Film Institute, 1989)。

① 汤姆·冈宁,美国芝加哥大学资深电影学者,Edwin A. and Betty L. Bergman Distinguished Service 教授,他的主要研究领域为早期电影、好莱坞电影、美国先锋电影和日本电影以及叙事理论、经典电影理论,他也是弗里茨·朗、格里菲斯、约瑟夫·冯·斯登堡专家。——译者注

② 费尔南德·莱热:《评阿贝尔·冈斯〈车轮〉中造型的品质》(Fernande Léger, “A Critical Essay on the Plastic Qualities of Abel Gance’s Film *The Wheel*”),载于爱德华·弗莱编,亚力山大·安德森译,《绘画的功能》(Edward Fry, ed., Alexandra Anderson, trans., *Functions of Painting*, New York: Viking Press, 1973),第21页。(费尔南德·莱热,1881—1955年,出生于阿根廷,1900年移居巴黎,立体派绘画重要人物之一,作品有《三个女子》等。——译者注)

③ 未来主义,缘起于马里内蒂于1909年2月在《费加罗报》上发表的《未来主义的创立和宣言》一文。马里内蒂认为,近代的科技和工业交通改变了人的物质生活方式,人类的精神生活也必须随之改变。1911年至1915年未来主义在意大利广泛流行,第一次世界大战期间传布于欧洲各国。——译者注

④ 达达主义艺术运动于1916年至1923年间出现于法国、德国和瑞士。达达主义是一种无政府主义的艺术运动,它试图通过废除传统的文化和美学形式发现真正的现实。达达主义由一群年轻的艺术家和反战人士领导,他们通过反美学的作品和抗议活动表达了他们对资产阶级价值观和第一次世界大战的绝望。——译者注

⑤ 超现实主义是一个起源于法国的文学艺术流派,与达达主义密切相关,对于视觉艺术影响深远。超现实主义于1920年至1930年间盛行于欧洲文学及艺术界中。超现实主义的主要特征,是以所谓“超现实”、“超理智”的梦境、幻觉等作为艺术创作的源泉,认为只有这种超越现实的“无意识”世界,才能摆脱一切束缚,最真实地显示客观事实的真面目。——译者注

过的一个主题,即1906年之前的电影与后来的电影发展之间不可思议的异质关系,而且,解释这种异质性的方法标志着一种关于电影历史和电影形式的新观念。我在这一领域的工作后来得到安德烈·戈德罗的合作与支持。^①

早期电影的历史,与一般电影的历史一样,已经在叙事电影的主导之下进行了书写和理论处理。像史密斯、梅里爱和鲍特这样的早期电影人,对他们的研究主要是从他们为电影作为一种叙事媒介所作贡献的角度,特别为叙事剪辑的发展所作贡献的角度而展开的。尽管这样的研究方法并非完全是误导,但却很片面,它有可能既对这些电影人的作品造成曲解,也对影响1906年之前电影的真正力量造成曲解。一些资料表明,主宰早期电影的,并不是后来被确认为左右这种媒介发展的叙事冲动。首先,实况电影(actuality film)在早期电影制作中扮演了极端重要的角色。对美国早期电影的研究显示,1906年之前,实况电影的数量远远大于虚构电影。^②通过游记片和时事片“把世界置于人们眼前”的卢米埃尔传统,并没有随着活动摄影(Cinématographe)从电影制作中的退场而消失。但即使是在非实况电影中——它常常被看作是“梅里爱”传统——叙事所扮演的角色与通常的叙事电影也有极大差别。谈到他的工作方法时,梅里爱宣称:

至于情节设置,“故事”或“传奇”,我只在最后才考虑。可以说,以这种方式组织情节并不重要,我仅仅把它用作“舞台效果”和“戏法”的前文本,或者仅仅为了一个精心安排的舞台造型。^③

无论我们在卢米埃尔和梅里爱之间发现什么差别,他们都并不代表叙事电影和非叙事电影制作的两极,至少,并不像人们今天所理解的那样。然而,人们能够借助某种观念整合他们,这种观念就是不把电影看作一种讲故事的方式,而是看作呈现一系列景观给观众的方式,因为他们制造的幻觉力量(无论是卢米埃尔提供给第一批观众的真实的运动幻觉,还是梅里爱铸造的魔术幻觉)和异国情调而着迷。换言之,我相信卢米埃尔和梅里爱(以及许多1906年之前的电影人)的影片所建立的与观众的关系有着共同的基础,我们可以把它与1906年之后的叙事电影所建立的主要观众关系区别开来。我将把这种早期的电影观念,称之为“吸引力电影”(the cinema of at-

① 参见拙作《早期电影的非连续风格》("The Non-Continuous Style of Early Film"),载于罗杰·霍尔曼编《1900—1906年的电影》(Roger Holman, ed., *Cinema 1900—1906*, Brussels: FIAF, 1982),以及《一个看不见的能量消耗空间:早期电影的空间及其与美国先锋电影的关系》("An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and its Relation to American Avant Garde Film"),载于约翰·L·费尔编《格里菲斯之前的电影》(John L. Fell, ed., *Film Before Griffith*, Berkeley: University of California Press, 1983),第355—366页,以及由安德烈·戈德罗(M. Gaudreault)在法国诺曼底Cenisy“电影史与新方法”学术研讨会上(1985年8月)宣读的合作论文《早期电影:对电影史的一种挑战?》("Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?")。我也要说明我与亚当·西蒙(Adam Simon)的讨论的重要性,我们希望能对电影观众的历史进入深入的研究和考察。(安德烈·戈德罗,1952—,现任加拿大蒙特利尔大学艺术教授、电影研究负责人,著有《从文学到影片:叙事体系》、《何谓电影叙事学?》(与弗朗索瓦·若斯特合著)等。——译者注)

② 罗伯特·艾伦:《杂耍与电影:1895—1915,一种关于媒介互动的研究》(Robert C. Allen, *Vaudeville and Film: 1895—1915, A Study in Media Interaction*, New York: Arno Press, 1980),第159页,第212—213页。

③ 梅里爱:《情节的重要性》(Méliès, "Importance du scénario"),见乔治·萨杜尔:《乔治·梅里爱》(Georges Sadoul, *Georges Méliès*, Paris: Seghers, 1982),第118页。

tractions)。我认为,这种观念一直主宰着1906年或1907年之前的电影。尽管它与格里菲斯时代电影着迷于对叙事的探索不同,但并不必然与之相对立。实际上,吸引力电影并没有因叙事电影成为主导而消失,而是转入了地下,既在某些先锋派电影实践中存身,也作为叙事电影的一个成分,在一些类型中(比如,歌舞片)表现得比其他类型更加突出。

究竟什么是吸引力电影呢?首先,它本身具有莱热所赞赏的那种特性,即有能力呈显某些事物。与克里斯蒂安·麦茨分析过的叙事电影的窥淫癖层面相比,^①这是一种裸露癖电影。在另外一些文章中,我写到过早期电影的一个方面,即吸引力电影与其观众建立这种不同关系的标志:演员不断地直视摄影机。这种举动——后来认为它破坏了电影的现实幻觉——在这里用得得意盎然,建构着与观众的联系。从喜剧演员面对摄影机嬉笑,到魔术片(magic film)中魔术师不断地鞠躬和做手势,这种电影展露着它的视觉特性,它意欲撕破一个自闭的虚构世界,尽可能抓住观众的注意力。

裸露癖在一系列色情片中变得名副其实,而色情片在早期电影制作中扮演着重要角色(百代公司会以“生动刺激的情色场面”为激情戏做广告,色情片通常包含裸体)。在后来的年月里,色情片也被驱赶到地下。正如诺埃尔·伯奇(Noël Burch)在他的电影《修正快感:我们怎样进入电影》(*Correction Please: How We Got into Pictures*, 1979)表明,像《裸女》(*The Bride Retires*, 法国, 1902)之类的影片,揭示出早期电影的裸露癖倾向与创造一个虚构世界之间存在的基本冲突。一个女人脱衣上床,他的新婚丈夫则从一个屏风后偷偷窥视她。然而,新娘的色情脱衣舞是为摄影机和观众而表演,当面对我们时她向我们眨眼睛,并露出色迷迷的笑容。

正如前引梅里爱的话所表明,戏法片(trick film),它也许是1906之前非实况电影的主要类型,本身就是一系列展示,一系列魔术杂耍表演,而不是一种叙事连贯的简单短剧。很多戏法片,是没有情节的,在效果上,仅是一连串不具关联性也没有人物描述的变形。然而,即使仅仅把诸如《月球旅行记》(*Voyage dans la lune*, 1902)之类的无情节戏法片当作后来叙事结构的先驱,也是不得要领的。它的故事提供的只是一个框架,以便串联起电影魔幻潜能的展演。

早期电影的放映模式也反映出对于在银幕上创造一个自足叙事世界的漠不关心。正如查尔斯·穆瑟指出,^②早期的杂耍艺人对他们所呈献的表演发挥着巨大的控制作用,实际上他们会重剪他们购买的影片,并提供一系列银幕外补充物,如声效和口头评论等。也许,最极端的例子是“海尔之旅”(Hale's Tours),这个最大的连锁剧场排他性地只放映1906年之前的影片。这些影片不仅本身是由拍摄于移动工具上(通常是火车)的非叙事性片断组成,而且剧场本身也被安排成火车车厢的样子,有一个拿着票的车长,声音效果则是模仿车轮的咔咔声和风闸的咻咻声。^③

① 麦茨:《想象的能指:精神分析与电影》(Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1982),塞利亚·布里顿(Celia Britton)、安维尔·威廉姆斯(Annwyl Williams)、本·布鲁斯托(Ben Brewster)、阿尔弗雷德·古泽迪(Alfred Guzzetti)译,第58—80页、第91—97页。

② 穆瑟:《美国维塔格拉夫公司1897—1901》(Charles Musser, “American Vitagraph 1897—1901”),载于《电影杂志》(*Cinema Journal*)第22卷第3期,1983年春,第10页。

③ 雷蒙德·费尔德丁:《海尔之旅:1910前电影中的激进现实主义》(Raymond Fielding, “Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture”),见费尔德编《格里菲斯之前的电影》,第116—130页。

这种观影经验更多地关系到露天演艺场所的吸引力,而非正式的剧院传统。电影与诸如康尼岛^①这样的大型游乐场兴起之间的关系,在这个世纪的转折点,为重新思考早期电影的根源提供了丰富的基础。

我们不要忘了,在放映电影最早的那些年头,电影本身就是一种杂耍。早期的观众到展览会,是去看被展示的机器(这个在已被广泛展示的诸如X射线和照相术之类的机器和奇迹之后出现的最新式的技术奇观),而不是去欣赏影片。在演出海报上做广告的是活动摄影机,比沃格拉夫放映机或维太放映机,而不是《午餐》(*The Baby's Breakfast*, 1895)或《黑宝石快车》(*The Black Diamond Express*, 1896)。在最初的新奇阶段过后,电影的这种展示潜能依然如故,且不仅仅出现在魔术片中。早期电影中的很多特写与后来对此技巧的使用不同,的确因为它们不是使用放大作为叙事标点,而是要突显其固有的吸引力。鲍特《鞋店售货员》(*The Gay Shoe Clerk*, 1903)中的特写剪切也许预示了后来的连续性技巧,但它的主要目的仍然是纯粹的裸露癖:那位小姐提高她的裙边,为所有观看者展示她的脚踝。诸如《一个女骗子的肖像》(*Photographing a Female Crook*, 1904)和《狱中小流氓》(*Hooligan in Jail*, 1903)之类的比沃格拉夫影片,皆由一个镜头组成,在这个镜头中,摄影机靠近主要人物,使他们处于中景镜头之中。这种放大并不是叙事张力的一种表现手法;它本身就是一种吸引力,是电影的重要时刻。^②

总而言之,吸引力电影直接诉诸观众的注意力,激起视觉上的好奇心,通过令人兴奋的奇观——一件独特的事,无论虚构还是实录,它本身就很有趣——提供快感。被展示的吸引力也可能是电影本身的吸引力,比如前面说到的特写或是戏法片,它们通过电影化手段(慢动作,回放,替身,多重曝光)强化了电影的新奇性。虚构场景则倾向于限制在插科打诨、杂耍表演,或震慑人的娱乐或奇闻逸事(死刑,时事)之中。它是对受众的直接定位,它的吸引力通过一个电影放映员提供给观众,它规定了电影制作的方法。戏剧性展示凌驾于叙事性吸纳之上,强调震撼或惊悚的直接刺激,置故事的展开或虚构世界的建立于不顾。吸引力电影很少花费精力去创造具有心理动机或个人特性的人物。它利用虚构或非虚构的吸引力,将能量倾注于一个得到承认的观众,而不是经典叙事中实质上以人物为基础的情境。

当然,“吸引力”一词来自于年轻的谢尔盖·米哈依洛维奇·爱森斯坦,他试图找到一种新的戏剧模式和新的戏剧分析模式。在他对戏剧艺术的“印象单元”所作的研究中,以及对损害戏剧真实再现的基础分析中,爱森斯坦遇到了“吸引力”这个术语。^③ 吸引力强行使观众臣服于“情

① 康尼岛(Coney Island),地处美国纽约市布鲁克林区南端,系美国最早的大型游乐城。一百多年间,康尼岛经历了20世纪初期的巅峰时期,八九十年代之交治安恶化、极度衰落,以至新千禧重整旗鼓、荣景复现。迪斯尼等新兴现代超级游乐场虽然抢走了它的风头,但摩天轮、海盗船、云霄飞车、旋转木马、观景高塔和林林总总的游艺设施,惊险刺激、奇趣横生,仍令大人孩童尽兴;那面向浩瀚大西洋,可容万人嬉乐的优质沙滩;还有从国际吃热狗大赛到美人鱼游行这样赫赫有名的传统嘉年华庆典,一直吸引着众多游客。——译者注

② 我要感谢本·布鲁斯托,感谢他在本论文的初始版本宣读之后做出的评论,他指出吸引力电影也包括这一重要方面。

③ 爱森斯坦:《我怎样成为一个导演》(“How I Became a Film Director”),见于《一个电影导演的笔记》(*Notes of a Film Director*, Moscow: Foreign Language Publishing House),第16页。

感上或心理上的冲击”。在爱森斯坦看来,戏剧就是应该由这样一些吸引力蒙太奇组成,创造出一种完全不同于沉迷在“幻觉叙述”^①中的观众关系。我发掘出这个术语,部分是为了强调后来的先锋电影实践与早期电影所共享的观众关系:赤裸裸地碰撞,而不是沉醉于故事世界。当然,爱森斯坦需要的那种“经过经验的检验和数学般精确计算”的吸引力蒙太奇与早期电影差之甚远(因为任何有意识的和相对立的实践模式都将是来自大众中来的)。^②然而,弄清楚爱森斯坦选用这个术语的语境是很重要的。那时候,跟现在一样,“吸引力”是一个露天演艺场所的用语,而对于爱森斯坦和他那年轻的朋友尤特凯维奇^③来说,它首先代表的是他们最为喜爱的露天杂耍,过山车,或是名满俄国的“美国山”(American Mountains)。^④

这个源头很有意思。早期先锋派对于电影的热情至少部分是对一种大众文化的热情,这种大众文化出现于20世纪初,为不适应传统艺术的观众提供了一种新的刺激。把这种对通俗艺术的狂热当作远比打击资产阶级的简单姿态更多的东西,是相当重要的。1910年之后,娱乐工业大量发展,并逐渐被中产阶级接受(适应性调整使得这种接受成为可能),这就使得理解世纪之初由通俗娱乐所提供的解放变得困难。我相信,确实是世纪转折点上通俗艺术的裸露癖特质吸引了先锋派——它无需创造一个故事,强调直接的刺激。

写到综艺剧场时,马里内蒂^⑤不仅赞赏它的震惊美学和刺激美学,而且特别赞赏它所创造的新观众,这种观众与传统艺术那种“静止的”“愚笨的窥淫狂”形成鲜明对比。在综艺剧场里观众感觉到奇观的直接召唤,他们参与其中,唱着歌,对着滑稽演员起哄。^⑥在档案和学术语境之内论述早期电影,我们会有遗漏它与杂耍的紧密联系以及1905年之前它的主要展映场所的危险。电影作为一种吸引人的节目出现在杂耍节目单中,被大量无关的表演行为包围着,这些表演既与叙事无关,演出顺序也没什么逻辑。即使是在这一时期末出现的五分钱电影院里上映,这些短片也总是以一种杂耍的形式出现,戏法片和闹剧、实况片、“配图歌舞”以及十分频繁且廉价的杂耍表演混杂在一起。确实是非叙事性的吸引力使得电影这种娱乐形式遭到了1910年早期革新派的攻击。圣·拉塞尔基金会通过对通俗娱乐的调查发现,杂耍“依赖假造而非天然人性,依赖逐

① 《吸引力蒙太奇》(“Montage of Attractions”),载于S·M·爱森斯坦:《文集(1922—1934)》(Writings, 1922—1934; Sergei Eisenstein Selected Works, London: BFI Publishing and Indiana University Press, 1988),理查德·泰勒(Richard Tayer)编,第35页。

② 同上。

③ 尤特凯维奇(Sergei Yutkevich),苏联电影导演,以多才多艺而著称。少年时涉足娱乐业,起初在木偶剧团工作,后学习绘画和布景设计。曾跟爱森斯坦一起在剧院共事。20年代中期进入电影业,导演了苏联最早的一部有声片。酷爱美国滑稽戏,并将这种风格带进反映苏联百姓生活的影片。他的作品风格跨度很大,从历史剧到纪录片风格的写实片无所不包,关于列宁的系列影片极受欢迎。《奥赛罗》(Otello, 1955)在国际上受到欢迎。1961年任戛纳国际电影节评审团副主席。1982年获威尼斯电影节终身成就奖。尤特凯维奇从1938年开始在莫斯科电影学院执教,曾撰写多部电影论著。——译者注

④ 扬·巴纳:《爱森斯坦》(Yon Barna, Eisenstein, Bloomington: Indiana University Press, 1973),第59页。

⑤ 马里内蒂(Tommaso Marinetti, 1876—1944),欧洲和意大利未来主义运动的发起者、领导者和代表人物。——译者注

⑥ 《综艺剧场1913》(“The Variety Theater 1913”),载于安布诺·阿波罗尼奥编《未来主义宣言》(Umbro Apollonio, ed., Futurist Manifestos, New York: Viking Press, 1973),第127页。

渐发展的兴趣,这些表演没有必要的和作为一种规则的实际关联。”^①换言之,它缺乏叙事性。对中产阶级革新派来说,综艺剧场的一夜就像坐着街车漫游或在人潮汹涌的城市里度过匆忙一天,刺激的是一种不健康的过敏神经。然而,马里内蒂和爱森斯坦想要从通俗艺术中借用的,正是这种人为的刺激;他们希望将之注入戏剧,以便把大众能量组织起来用于激进目的。

吸引力电影怎么样了呢?1907到1913年这段时间电影开始了真正的叙事化,其顶点是故事片(feature films)的出现,它彻底地改变了电影的杂耍形式。故事片明显把正统戏剧作为它的样板,在名剧中制造名角。D. W. 格里菲斯所代表的电影话语的变迁,把电影的能指约束在故事叙述以及一个自闭的故事世界的建立之上。直视摄影机成了禁忌,电影技法从好玩的“把戏”——电影杂耍(梅里爱招呼我们观看贵妇消失)——转向了戏剧表现元素,进入了人物内心和虚构世界。

然而,把这种情形看作一个该隐和亚伯的故事^②,认为是叙事扼杀了这个打破陋习的年轻娱乐形式萌动的潜能,那就太轻率了。正如杂耍形式在某种意义上仍然存活于20世纪的电影宫之中(与新闻片、卡通、歌舞、音乐表演一起出现,有时还有属于夜间故事正片但仍与之共存的杂耍表演),吸引力法则仍然是流行电影制作的一个基本成分。

在这一时期的末期(基本上是从1903到1906年),追逐片(chase film)显示出,一种吸引力和叙事的综合体已经开始了怎样的行程。追逐被当作是电影叙事的原初类型,它为因果关系、线性叙事以及一种基本的连贯性剪辑提供了样板。像比沃格拉夫的《个人专栏》(*Personal*,摄制于1904年,在很多方面都是追逐影片的样板)这样的电影就表现了线性叙事的创建:当那个法国贵族为了活命逃离他的未婚妻们时,他个人专栏上的广告也已经登了出来,而与此同时,当这群年轻的女士在每一个镜头里朝着摄影机追逐她们的牺牲者,她们遇到一些微小的障碍(一道栅栏,一块陡峭的斜坡,一条小溪),这使得她们为了观众而减慢速度,在故事展开的同时提供了一种微型奇观休止符。爱迪生公司似乎尤其精通这一点,因为他们为这部比沃格拉夫影片(《一个法国贵族怎样通过纽约先驱报“个人专栏”获得妻子》[*How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald Personal Columns*])提供了两种形式的剽窃版:或者作为完整影片或者作为分开的镜头,以便无需煽情事件或完整叙事时也能卖出任何一个女人追逐男人的影像。^③

诚如劳拉·穆尔维(Laura Mulvey)在一种非常不同的语境中所说,奇观与叙事之间的辩证激发了古典电影的诸多方面。^④唐纳德·克莱夫顿(Donald Crafton)在他关于胡闹喜剧的研究论文《胡闹与狂追》(“The Pie and the Chase”)中指出了闹剧(slapstick)怎样在插科打诨的纯粹奇观与

① 迈克尔·戴维斯:《开发快感》(Michael Davis, *The Exploitation of Pleasure*, New York: Russell Sage Foundation, Dept. of Child Hygiene, Pamphlet, 1911)。

② 语出《圣经旧约·创世记》:该隐和亚伯是亚当和夏娃的两个孩子,该隐是长子,种田;亚伯是次子,放牧。有一天,他们分别用自己最好的劳动成果贡献给上帝,上帝选择了亚伯的物品。该隐于是怀恨在心,便杀了亚伯。——译者注

③ 大卫·李维:《爱迪生的销售策略与1904—1906年间的连续动作电影》(David Levy, “Edison Sales Policy and the Continuous Action Film 1904—1906”),载于费尔编《格里菲斯之前的电影》,第207—222页。

④ 《视觉快感与叙事电影》(“Visual Pleasure and Narrative Cinema”),载于劳拉·穆尔维:《视觉快感及其它》(Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, London: Macmillan Publishers, 1989)。

叙事发展之间保持平衡。^① 同样的,传统奇观电影也通过突出伴随叙事的纯粹视觉刺激证明了它的名副其实。1924 年版《宾虚》(*Ben Hur*) 在波士顿戏院放映的时候,实际上有一个宣告它最富吸引力时刻的时间表:

- 8.35 伯利恒之星
- 8.40 耶路撒冷重建
- 8.59 虚之屋倒塌
- 10.29 最后的晚餐
- 10.50 大团圆^②

好莱坞的广告策略是列举一部电影的多种特色,每一种都以“看!”这个命令作为装饰,这表明吸引力的原初动量仍然在叙事规则的硬壳之下运行。

就这个有关早期电影的讨论一开始所涉及的先锋派前提而言,我们似乎离开太远。但这个前提对于我在早期电影中所发现的激进异质特征来说,是非常重要的。这种异质特征并没有被当作是叙事电影发展的一个真正的对立项和一种不可调和之物。那样的观点太过感性也太缺少历史意味。像《火车大劫案》(1903 年)这种电影的确指涉两个方向,一是对观众直接的攻击(一个以奇观的方式放大的歹徒用他的枪对准我们的脸),一是线性叙事的连贯性。这就是早期电影含混不清的遗产。很明显,从某种意义上说,近期的奇观电影已在刺激和追逐狂欢中重新确认了它的根源,这也许可以称之为斯皮尔伯格—卢卡斯—科波拉电影效果。

然而这些效果是被驯化了的吸引力。马里内蒂和爱森斯坦认为,他们正在引入一种活力之源,这种活力需要集中化和强化,以满足它的革命潜力。爱森斯坦和马里内蒂都曾计划加强对观众的冲击,马里内蒂提议用胶水把观众真正地粘在他们的座位上(演出后为被损毁的外套付钱),爱森斯坦则是在观众的座位下面燃放爆竹。电影史上的每一个变化都意味着它对观众的影响方式的变化,每一个时期的电影也都会以一种新的方式建构它的观众。现在,在美国先锋派电影时代,冥想式主题的传统也许已经度过了它通常的繁荣期,早期的狂欢电影、通俗娱乐的手法,仍然是一个用之不竭的泉源——它就是先锋派的康尼岛,它从未成为主流,但是从梅里爱,到基顿,到《一条安达鲁狗》,到杰克·史密斯^③,总能感觉到它的潮流暗涌。

① 参见 FIAF 通俗闹剧研讨会上宣读的论文,1985 年 5 月,纽约。

② 尼古拉斯·沃达克:《从舞台到银幕:从加利科到格里菲斯的戏剧手法》(*Nicholas Vardac, From Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*, New York: Benjamin Blom, 1968), 第 232 页。

③ 杰克·史密斯(Jack Smith, 1932—1989), 美国先锋电影人, 代表作有《平常爱》、《热血尤物》等。——译者注

试论作为白话现代主义的上海无声电影

[美]米莲姆·布拉图·汉森(Miriam Bratu Hansen) 著

包卫红 译

(译者按)米莲姆·布拉图·汉森是美国芝加哥大学人文学院 Ferdinand Schevill 特级教授,执教于英文系及电影与媒体研究委员会。著作包括《巴别与巴比伦:美国无声电影的观众观影》(*Babel and Bablylon: Spectatorship in American Silent Film*)及多篇论文,并正在写作《法兰克福学派的另类:克拉考尔、本雅明、阿多诺论电影、大众文化及现代性》(*The Other Frankfurt School: Kra-cauer, Benjamin, and Adorno on Cinema, Mass Culture, and Modernity*)。

这篇论文(“Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism”)原发表于《电影季刊》(*Film Quarterly*),于2002年获得美国电影与媒介研究协会的论文大奖。与汉森的另一篇论文成为姊妹篇(《大批量生产的知觉:作为白话现代主义的经典电影》,详见注释第1条)。这两篇论文在美国当代电影研究中有重要意义,芝加哥大学于2002年4月曾就“白话现代主义”问题召开专题国际会议,并邀请了包括劳拉·穆尔维、达德利·安德鲁(Dudley Andrew)在内的电影学者参加。

文中对于中国电影研究历史与现状的论述,主要限于以美国为主的西方学术界,对中国电影研究界的论述涉及较少。

本文将讨论作为“大众现代主义”(popular modernism),或更确切地说,“白话现代主义”(vernacular modernism)的20世纪20、30年代的上海电影。关于白话现代主义,我曾在另文中细述,用以讨论所谓经典时期的美国电影,亦即20世纪10年代后期至50年代为止的好莱坞电影。^①在彼文中,我论述了经典好莱坞电影风行全球的原因。我认为,经典好莱坞电影毋庸置疑有以政府支持的工业扩张策略作后盾,但其成功与其说是源于这些电影的经典特征——

^① 参阅笔者论文《大批量生产的知觉:作为白话现代主义的经典电影》(“The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”),载于琳达·威廉姆斯与克里斯丁·格莱德希尔编:《重创电影研究》(Linda Williams, Christine Gledhill, ed., *Reinventing Film Studies*, London: Edward Arnold, 2000)。

其超越时间的普遍共同性——倒不如说是由于这些电影为美国国内外的大众观众提供了一个现代化及现代性体验的感知反应场(sensory reflexive horizon)。我铸造感知反应场这一概念来论述一种话语形式,个人体验得到表达,并在公共场所为他人,包括陌生人所认同;这个公共空间不只限于书面媒体,而更通过视听的媒体得以流传,牵涉到感官的即时性和情感的直接效应。^① 尽管电影可能有此功效的观点并非崭新,我却选取一个略有不同的角度,并选择在这一现象本身,即经典好莱坞电影即将消亡的时代重新探索这一问题。在阐释白话现代主义这一概念时,我将它作为技术、经济及社会现代化在文化上的对应物,以及文化对上述方面的反响,并就三方面的问题加以阐述。

第一个问题是关于现代主义及现代主义美学的评价。具体来说,批评界现已普遍认识到,现代主义及现代主义美学这些概念长期以来已过分局限于指述文学、戏剧、音乐、绘画及雕塑领域的运动。换言之,我们讨论现代主义及其美学时,长期局限于艺术经院化和知识分子实践所界定的视角。尽管如此,与其将现代主义美学这一澡盆中的婴儿连同精英现代主义这盆洗澡水一同泼出,我建议更广义地理解美学这一观念,美学可视关乎人类认知和感觉的整个领域,属于感知史及不断变化的感知体制的一部分,瓦尔特·本雅明即把此一历史与体制看作探索现代性意义及其命运的决定性战场。^② 这一主张使现代主义美学的视野得以延伸,从而纳入大批量生产、经大众媒体传播并由大众消费的现代性的各种文化表现。这些表现包括时装、设计、广告、建筑及城市环境、日常生活质地的转化,以至新形式的经验、交流及公共形态。它们构成纷繁的话语形式,一方面是经济、政治、社会现代化进程的体现,同时也对这一进程做出反应。我选择“白话”(vernacular)一词,以其包括了平庸、日常的层面,又兼具语言、习语、方言等涵义,尽管词义略嫌模糊,却胜过“大众”(popular)一词。后者受到政治和意识形态多元决定(overdetermined),而在历史上并不比“白话”确定。^③

白话现代主义这一概念所要干涉的第二方面关系到美国电影研究方法上对现代主义和经典主义这两个概念令人遗憾的两极对立。这包括从“后 1968 心理分析—符号学电影理论”到近年来新形式主义(neo-formalist)和认知学(cognitivist)框架内对“经典好莱坞电影”(Classical Holly-

① 我对于公共领域作为社会“体验地平线”的理解受惠于 Oskar Negt, Alexander Kluge, *The Public Sphere and Experience* (1972), Peter Labanyi, Jamie Daniel, Assenka Oksiloff, trans., Miriam Hansen, intr., Minneapolis, MN: University of Minnesota, 1993。

② 参见 Susan Buck-Morss, “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”, *October* 62 (Fall 1992): 3–41; 同时可参阅拙文, Miriam Hansen, “Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street”, *Critical Inquiry* 25. 2 (winter 1999): 306–43。

③ 汉森在使用“vernacular”一词时,主要基于这一语汇在西方历史文化中的诸多涵义,同时也受到她对中国五四白话运动重新认识的重要影响。由于这两方面的涵义,加上汉森强调“vernacular”在语言学上实体层面和寓意层面的内涵,译者将“vernacular modernism”译作“白话现代主义”,而非“通俗现代主义”。也参见本文注释第 19 条。有关将上海二三十年代商业大众文化(尤以电影为集中体现)看作广义的五四白话运动,并对后者补充扩展的论述,见张真的博士论文,详见本文注释第 23 条。——译者注

wood Cinema)的详尽阐述。^① 我将“经典”电影作为专门术语对待,这一术语在电影研究这门学科形成时期起过关键作用,它描述了以好莱坞片场时期(1917—1960)为集中体现的电影生产方式和艺术形式。就这一特定意义来说,“经典”电影指的是占统治地位的叙事电影,这类电影围绕角色心理及其主观能动性展开线性且非介入性的叙事,包括一整套成规:电影的每一元素无不渗透因果动机;时空统一并从属于叙事功能;形式上遵循一系列惯例诸如重复及变化、呼应、平衡、对称;全片结构统一、叙事完整。对经典形式最关键的是连贯性剪辑体系。这包括从开场镜头到特写的分镜头,继之以诸如镜头反应镜头、行动的方向一致、按角色视角剪辑等等。连贯性剪辑系统不仅保证电影材料屈从于叙事逻辑和个别角色,同时也制造了一个封闭性的叙事结构,一个看似独立存在的虚构世界,让观众作为隐身的宾客通过想象进入其中。

正是这些看似透明和中性的手法,以及由“想象的能指”所实现的观影者虚幻的完满感、主宰力和认同性,被20世纪70年代的心理分析—符号学电影理论定性为经典好莱坞的根本意识形态作用,即将特定的种族、性别、财产、权力自然化。^② 与此类似,新形式主义及认知学学者诸如大卫·波德维尔,尽管出自截然相反的立场,也将经典范式的成功、稳定及跨文化的吸引力归结于一些基于“自然”的审美法则(这一论点对新古典主义传统来说似曾相识)。根据这一立场,经典叙事无非找到了最大限度地吸引观众注意力的方法,亦即如何与千万年来恒久不变的大脑构造和“生物学上硬接线的”(biologically hardwired)认知功能配合,^③这样就可以解释不同文化间(主要指西方)经典叙事形式的相似性,也因之好莱坞经典模式在经典片场时期结束后仍历久不衰。^④

不管经典主义的模型取自17世纪和18世纪新古典主义美学(如同新形式主义那样)还是19世纪小说(像20世纪70年代电影理论对罗兰·巴特的简单化理解),这两种方法都将经典电

① 请参见,例如,Jean-Louis Baudry,Christian Metz,Raymond Bellour,Stephen Heath,Laura Mulvey及Colin McCabe等人的文字,收入Philip Rosen,ed.,*Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*(New York: Columbia University Press, 1986)。有关新形式主义和认知科学的电影研究,见David Bordwell,Janet Staiger,Kristin Thompson,*The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*(New York: Columbia University Press, 1985);K. Thompson,*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*(Princeton, N. J.: Princeton University Press);No. I Carroll,*Theorizing the Moving Image*(New York: Cambridge University Press, 1996);No. I Carroll,“Prospects for Film Theory: A Personal Assessment”,D. Bordwell and N. Carroll,ed.,*Post-Theory Reconstructing Film Studies*(Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1996), pp. 37-70。同时参见Jane Gaines,ed.,*Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*(Durham, N. C.: Duke University Press, 1992)。

② 参阅Cahiers du cinema,ed.,“John Ford's Young Mr. Lincoln”;Raymond Bellour,“The Obvious and the Code”;Laura Mulvey,“Visual Pleasure and Narrative Cinema”;Colin McCabe,“Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure”;Stephen Heath,“Narrative Space”。以上论文均收入Rosen,ed.,*Narrative, Apparatus, Ideology*;Christian Metz,*The Imaginary Signifier*(1977),Celia Britton,Annwyll Williams,Ben Brewster,Alfred Guzzetti,trans.,Bloomington, IN: Indiana University Press, 1982。

③ Hard-wired为计算机术语,意即“硬接线的,硬连线的”,指具有固定电子线路不能再有程序使之改变的。——译者注

④ Bordwell,“La Nouvelle Mission de Feuillade”;or,“What Was Mis-en-Scène”,*The Velvet Light Trap* 37 (1996): 23;Bordwell,*Narration and the Fiction Film*, p. 35;也可参见Bordwell,*On the History of Film Style*(Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997), p. 142;及Bordwell,Convention,“Construction, and Cinematic Vision”,in *Post-Theory*, p. 87-107,Kristin Thompson的新著论及经典规范在1960年之后的持久影响,详见*Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*(Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999)。

影与现代的联系一扫而空。与此同时,现代主义一词被保留给另类的电影实践(实验电影、先锋电影、国际艺术电影),这些实践本身又与知识分子精英在文学艺术上的现代主义运动更为接近。^① 这样的二元划分却令我深感它时代舛错。无论如何,好莱坞电影不仅在美国,而且在全世界现代化过程中的大都市中都被看作现代的终极化身。作为审美媒介,它与福特—泰勒式工业生产方式和大众消费的种种承诺同步,感应着社会、性别、换代关系上的急剧变化,以及经验和主体重构的时代脉搏。一次又一次,20世纪20至30年代的写作赞誉美国电影的清新,对时代的敏感性,它的青春、活力、自发性、民主化的伦理观念以及性别平等的主张(这一点曾被反对者攻击为“新母系社会”)。同样的,这些写作中强调的审美特质并不完全是古典性或古典主义的,至少不是在保留传统、礼仪、均衡及和谐的意义上来讲。美国电影被看作崭新且富于当代特征的是这些电影的身体性、率直、速度、它们与事物外部表面或“表皮”的亲合力(安东尼·阿尔多[Antonin Artaud])、日常的物质存在——正如路易·阿拉贡(Louis Aragon)所说,“真正普通的事物,赞美生活的任何东西,而不是某些人为的成规,从而排斥了盐腌牛肉和罐装鞋油”。^②

本篇讨论涉及的第三领域有关“美国主义”这一富于争议的问题,亦即由一国发展出的、以大众为基础的、工业生产的“白话”为何、如何在一(多)个特定历史阶段达到了全球性的国际统治地位,并带来什么影响。关于美国文化商品至少在冷战之前在全球的统治地位,我希望超越历来对这一现象两极对立的解释。这种对立态度要么将美国文化商品的统治地位捧作美国梦的善意传播,要么斥作系统化的文化帝国主义。正如维多丽亚·德·格拉齐亚提醒我们的那样,我们有必要区分美国主义与帝国主义殖民倾销之间的差别,因为美国文化输出“旨在抵达到市场所及的最远处,并以本土为起点”。换言之,“文化输出与美国大众文化共享基本特征,这一文化不光指文化产品及其相应形式,还包括第一个资本主义大众社会的公民价值观及其社会关系”。^③ 就电影而言,这一看法意味着好莱坞产品在海外的普遍吸引力及活力可能源于好莱坞成功地汇集了在本土层面上纷繁并相互竞争的各种传统、话语、利益,从而由一个种族及文化混杂的社会制造出一个大众公共(如果这种公共通常以异类种族为代价的话)。

① 对这一倾向的批评论述,见 D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (Chicago: University of Illinois Press, 1988)。

② Antonin Artaud, “The Shell and the Clergyman; Film Scenario”, *transition* 29–30 (June, 1930): 65, quoted in Siegfried Kracauer, *Theory of Film* (1960; Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1997), p. 189; Louis Aragon, “On Décor” (1918) in Richard Abe, ed., *French Film Theory and Criticism: A History Anthology*, p. 1907–1939, 2 vols. (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1988), I, 165。又请看同一书中, Colette, “Cinema; The Cheat”, Louis d'Eluc, “Beauty in the Cinema” (1917) and “From Orestes to Rio Jim” (1921); Blaise Cendrars, “The Modern; A New Art, the Cinema” (1919); Jean Epstein, “Magnification” (1921); 及 “Bonjour cinema and other writings by Jean Epstein”, Tom Milne, trans., *Afterimage*, no. 10 [n. d.], 尤其见第 9—16 页。

③ Victoria de Grazia, “Americanism for Export”, *Wedge* 7–8 (Winter-Spring 1985): 74–81; 77。关于美国主义的欧洲形式,参见 Mary Nolan, *Visions of Modernity American Business and the Modernization of Germany* (New York: Oxford University Press, 1994); Thomas J. Saunders, *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany* (Berkeley, CA: University of California Press, 1994), esp. chaps 4 & 5; Alf Lütke, Inge Mar. olek, Adelheid von Saldern, eds., *Amerikanisierung Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts* (Stuttgart: Franz Steiner, 1996); Jean-Louis Cohen and Humbert Damisch, eds., *Américanisme et modernité: L'idéal américain dans l'architecture* (Paris: EHESS, Flammarion, 1993)。

笔者无意于恢复将电影看作新的“宇宙语言”的神话,这种神话当年就曾被 D. W. 格里菲斯和卡尔·莱默尔等人所提倡;我更不愿否认或减轻美国电影工业为确保它在全球市场的统治地位所使用的残酷手段。^①但我坚持认为,不管我们愿意承认与否,美国电影在经典电影时期提供了有史以来第一个全球白话。如果这一白话具有跨国跨语言的意义,这不仅是因为它最有效地调动了生物学上硬结线的结构以及全球通用的叙事模式,更重要的是因为这一白话在调节有关现代性与现代化的文化话语中起的主导作用;因为它表述、传播了一种特定的历史体验,并将这种体验带入视觉意识(optical consciousness,对本雅明的术语略作改动)。^②因为电影不仅是技术和工业资本主义现代化的一部分和鼓吹者,它更是唯一最富有包容力的公共视野(public horizon)。在这一视野中,富于解放性的冲动与现代性的症候同时被反映、拒斥或否认,或被改变或得以协商;新的大众公共也让自己和社会看到自己的形象。^③更重要的是,好莱坞与现代性的反身关系或许触发了观众的认知行为,但这些认知效应更关键地基于感官体验和感动,驻扎在常常比封闭的叙事意义更偏激、更过分的模仿认同的时刻中。

如果经典好莱坞电影作为大众化的国际现代主义的俗语取得了成功,这并非归功于所谓全球通用的叙事结构,而是在于它对不同的个人、不同的公众来说代表着不同的事物,不仅在国内,而且在国外。我们不能忘记,这些电影,随同其他大众文化输出品,均在当地独特和不平衡发展的种种语境及接受条件中得以消费。这对当地的各种文化不啻为席卷性的冲击,但同时也对占统治地位的社会和两性秩序做出挑战,促进新的身份及文化风格的可能。在此过程中电影本身也得以改变。许许多多的电影因为特定的出口市场(例如,美国式皆大欢喜的结尾为在俄国放映改成悲剧结尾)和相应国的检查、推销、放映行为而从电影本身发生改变,更不用提配音及字幕翻译这一类的实践。^④尽管有控制国外市场的系统化手段,对于好莱坞电影的实际接受却恐怕远富于偶发性和折中主义,并取决于多方面的因素:电影以何种方式在何种放映环境呈现给观众;在何种地方何种类型更受欢迎(例如,滑稽喜剧片在欧洲及非洲国家,音乐片及历史古装剧在印

① 有关国外市场对美国电影工业的意义,请参阅 K. Thompson, *Exporting Entertainment* (London: British Film Institute, 1985); Ian Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920 - 1950* (New York: Cambridge University Press, 1992); David W. Ellwood and Rob Kroes, eds., *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony* (Amsterdam: Vrije University Press, 1994); Ruth Vasey, *The World According to Hollywood, 1918 - 1939* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1997)。关于 20 世纪 10 年代将电影赞誉为新的“宇宙语言”,参见拙著, Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991), pp. 76 - 81, pp. 183 - 187。

② 本雅明对于“视觉无意识”(optical unconscious)的阐发,详见“A Short History of Photography”(1931), tr. Stanley Mitchell, *Screen 13* (Spring 1972): 7 - 8, 以及他的著名论文,“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”(1936), Hannah Arendt, Harry Zohn, ed., *Illuminations* (New York: Schocken, 1969), pp. 235 - 237。

③ 有关电影作为新的可选择的公共空间的重要性,齐格弗里德·克拉考尔曾就德国 20 世纪 20 年代的情况加以理论探讨。克拉考尔写过数百篇影评并以随笔叙述新兴的媒体、大众和商业文化;可参见 *Cult of Distraction* (1926), 载于 Kracauer, *The Mass Ornament: The Weimar Essays*, tr., ed., and intr. Thomas Y. Levin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), pp. 323 - 328。

④ 关于将美国式大团圆式结尾改为“俄国式结尾”的详情,见 Yuri Tsivian, “Some Preparatory Remarks on Russian Cinema”, *Silent Witnesses: Russian Films 1908 - 1919*, Paolo Cherchi Usai et al., ed., London: British Film Institute, 1989, p. 24; 也请参阅 Mary Ann Doane, “Melodrama, Temporality, Recognition: American and Russian Silent Cinema”, *Cinefocus*, Bloomington, IN, 2:1 (Fall, 1991): 13 - 26。

度),美国类型电影如何溶解或融入当地电影文化的不同类型传统;以及电影如何在公共接受视野中体现,这可能包括了当地或其他国家的电影。因此,书写美国经典电影的国际史,不仅仅应该追溯它的标准化过程及霸权,同样应该探索经典电影如何在当地和跨地域的接受语境中得以翻译和重塑。

有关美国主义的问题表明经典电影无论在国内或国外都不能被看作一个同一的、界限划定的现象,更不能看作一个功能性的系统,不管这个系统如何灵活多变。因为在对于好莱坞电影的接受中至少可以发现两种美国主义:一种指向叙事机制及特定的风格成规(经典式的分镜头及连贯性剪辑),亦即狭义的、新古典主义层面的经典主义;另一种则张扬一种崭新的敏感性,体现在特定的类型(特别是诸如滑稽喜剧片、冒险系列片、侦探片等“低俗”类型,这些类型强调动作、速度、引人入胜及惊险动人),明星制及某些明星上——也就是说,这些方方面面的电影体验(cinema experience),它们在经典电影的规范内运作,却又与之形成张力,对其规范起离心作用。^①

纷繁的类型(genre),群星及影迷的狂热崇拜,诸如影院建筑、现场音乐伴奏以及“电影演出”之类的招徕手段(attractions)将我们领入电影文化(film culture)这一领域,^②这一文化同时又是新兴的现代文化的一部分,包括美国及其他国家的时尚、娱乐及休闲。正如玛丽·凯伯恩描述战前上海观看好莱坞电影的情形那样,“观众中的一员可能带上自己的裁缝师以套用银幕上看到的最新时尚;电影从业者自身也可以长时间逗留在影院中从最新的美国电影中学到电影技巧”。^③两者当然是不同种类的剪裁课,尽管不必彼此排斥。问题不在于这是否证明了经典好莱坞电影的身份、普遍性和优越性,而在于这些学到的技法如何被使用,在文化翻译的过程中发生了什么现象,这些重写在一个迅速变化,既是国际性大都市又富于地方性的公共空间中发挥了什么作用。

如果我认为电影或某一特定种类的电影为现代性充满矛盾的体验提供了感知反应场的论述有其价值的话,其他现代化进程中的大都市也应该同样出现着各种可相比拟而又与其不同的白话现代主义,而不仅仅是在西方。问题在于这一假设在理论和历史写作上有着复制西方话语霸权的危险;它同时也忽视了由美国电影一开始就压制当地电影实践(这之前法国电影担当了同样的角色)造成的不平衡状况——忽视了电影最初就被看作西方技术和文化现代性的一部分进入

① 关于美国电影“低俗”类型在苏维埃俄国的盛行,请参见 Yuri Tsiviah, “Between the Old and the New: Soviet Film Culture in 1918–1924”, *Griffithiana* 5556: 15–63。有关电影作为经典构造与电影经验之间的张力,见拙作 *Babel and Babylon*, 第99–101页各处。

② 作者在这里提到“attraction”,译者翻译为“招徕手段”;但“attraction”在此处还牵涉到近年来关于西方早期电影的理论探讨,即将早期电影(1895–1907)命名为“Cinema of Attractions”,强调它与好莱坞叙事电影的区别在于早期电影及电影文化用种种视觉和商业手段吸引观众,而不以叙事为中心,也不强调叙事的连贯性,电影镜头和剪辑手段的透明性等等。这些特征在经典电影树立之后潜入地下,只在某些镜头和先锋电影中出现。其中最著名的一篇论文是 Tom Gunning, “The Cinema of Attraction, Early Film, its Spectator, and the Avant-Garde”, *Wide Angle*, Vol. 8 nos 3/4, Fall 1986, pp. 63–70。有关西方早期电影的论文集,可参阅 Thomas Elsaesser, ed., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (London: British Film Institute, 1990), 关于电影文化和现代性问题,可见于 Leo Charney & Vanessa R. Schwartz, eds., *Cinema and the Invention of Modern Life* (Berkeley: University of California Press, 1995)。——译者注

③ Marie Cambon, “The Dream Palaces of Shanghai: American Films in China’s Largest Metropolis Prior to 1949”, *Asian Cinema* 7 (1995): 34。

当地的事实。(然而就这一点来说,我应该重申格拉齐亚的观点,即应将好莱坞电影的功能同早期殖民性的大都市文化有所区分)尽管如此,我认为20世纪20年代和30年代的上海电影代表了一种独特的白话现代主义,它生发于与美国及其他外来模式的复杂交汇,同时又汲取并改变了中国戏剧、文学、绘画、印刷品文化诸方面通俗和现代主义的传统。^①我认为这一个案可从几个层面加以论述:电影的主题关注;场景安排和视觉风格;叙事的形式策略,包括表演、角色塑造、观众对角色认同等等的模式;电影对某一特定接受视野的致辞方式,以及在这视野中所发挥的功能。

当然,这是一个相当长的订单,而我在发货时肯定无法面面俱到:我既不是中国电影史或上海现代性研究专家,也无法读讲中文。以下的论述基于我1995年和1997年在意大利波德诺尼(Pordenone)世界无声电影节上观摩到的大约30部中国电影,^②覆盖的年代由1922年起至1937年日本侵华为止,即以据称是中国现存最早的完整电影《劳工之爱情》(张石川导演)为起点,迄于有声片的最终实现。

上海电影在电影史上的重构从属于不同的批评视角和标题。既定的中国电影史将这一时期分为两部分,将20年代的国产片看作轻浮的娱乐(被称为“不成熟”和“混乱无序”),以供应为西方电影充斥的国内市场。从这一观点看来,中国电影的黄金时期兴起于30年代初期,包括孙瑜、蔡楚生、吴永刚、程步高等导演的推动革命进程的社会主义现实主义作品。他们试图与充斥中国市场的好莱坞制作竞争,1931至1932年之后又受到爱国的反帝运动的驱策,故此这些导演已被树立为典范,标榜着中国现代(主义)文化知识分子启蒙运动的“五四”文学传统在电影这一大众媒体中的成熟表现。^③

这一看法已经受到不同角度的挑战,这些视角交汇在考察好莱坞电影对中国国产片和本土文化的作用上。其中一条批判路线承认黄金时代的中国电影不乏激进的风貌,但认为这种激进

① 这一白话现代主义与五四运动所倡导的中国文学艺术现代主义实践并非毫不相干。有关五四当时和稍后的论述,可参见胡适《尝试集》作者自序;胡适选集(上海,1930),第41页,被迫反抗,文学革命的开始”,选自赵家璧《中国新文学大系》,1935, I, 第3—27页;傅斯年《“五四”二十五周年》,《大公报》,重庆,1944年5月4日,等等。

② 电影目录详见程季华、李少白、邢祖文《中国电影:中国电影目录,1905—1937》,Derek Elley, ed., *Griffithiana* 54 (October 1995): 4—91, 以及由Elley编撰并翻译的文件《桃花梦:中国无声电影过眼录》, *Griffithiana* 6061 (October 1997): 126—79。在波多诺尼放映中国电影时,无双语的字幕由同声翻译伴随;有关中国电影的录像带,我由衷感谢张真的现场翻译。

③ 有关的英文论述,见Tse-Tsung Chow(周策纵), *The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960)。有关“五四”运动与左翼电影的联系,参阅Leo Ou-fan Lee(李欧梵), “The Tradition of Modern Chinese Cinema: Some Preliminary Explorations and Hypotheses”, in Chris Berry, ed., *Perspectives on Chinese Cinema* (London: British Film Institute, 1991), p. 6—20; Ma Ning(马宁), “The Textual and Critical Difference of Being Radical: Reconstructing Chinese Leftist Films of the 1930s”, *Wide Angle* 11. 2 (1989): 22—31; 及Chris Berry, “Poisonous Weeds or National Treasures: Chinese Left Cinema in the 1930s”, *Jump Cut* 34 (1989), 187—194。还请参阅Paul Pickowicz, “The Theme of Spiritual Pollution in Chinese Films of the 1930s”, *Modern China*, 17. 1 (January, 1991): 38—75。有关这一传统的早期叙述,见Jay Leyda(陈立), *Dianying/Electric Shadows: An Account of Films and the Film Audience in China* (Cambridge, MA: MIT Press, 1972)。也请参阅Scott Meek and Tony Rayns, *Electric Shadows: 45 Years of Chinese Cinema* (London: British Film Institute, 1980); John Ellis, “Electric Shadows in Italy”, *Screen* 23. 2 (July/August 1982): 79—83; Marie-Claire Ququemelle 及Jean-Loup Passek, eds., *Le Cinéma Chinois* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1985)。

性却由于模仿美国电影形式及风格——尤其是模仿连贯性剪辑和情节剧(melodrama)类型——而被削弱。保罗·皮克维茨因此认为30年代的电影,例如孙瑜的《小玩意》虽然抨击压迫和社会不公,却无视“五四”社会分析原有的多样性、复杂性和细腻之处,“究其根本原因,在于它们情节剧式的两极处理,包括善与恶,城市与乡村,母亲与情妇,中国传统的价值观与现代的外来时尚”。皮克维茨坚持认为,《小玩意》一片的“马克思主义入门有赖于情节剧模式的夸张修辞来赢得大众”。^①这一批评不仅对情节剧理解单一、态度鄙夷,而且禁锢于文学标准(“五四”现代主义的标准)。看来是皮克维茨本人对这些电影的“多样性、复杂性和细腻之处”缺乏理解,他不愿考虑视觉、叙事和表演的风格——这些为电影特有的品质使这批电影在世界无声电影中跻身于最成熟、最激动人心的作品之列。

更当代的学者们开始就大都市电影文化和上海现代性——或者,借用李欧梵的名词,“上海摩登”——这一更宏大的框架研究中国无声电影。这些研究树立了电影对新兴的大众文化的中心作用,包括休闲、娱乐、时尚、咖啡馆和茶馆、百货公司、舞厅、夜总会和妓院。^②这一研究方法将电影置入一系列广泛的媒体和话语中,一方面为电影所特有(电影说明书、影迷杂志、报纸上的文字和影评、综合性杂志、妇女杂志、影院的建筑设计、电影的放映方式、海报、影院节目介绍,等等),另一方面连带新旧形式的大众娱乐(皮影戏、京剧、话剧),现代主义的设计、广告、建筑,以及20世纪10、20年代以耸人听闻、感伤、公式化情节而著称的“鸳鸯蝴蝶派”一类的通俗小说。追溯这一系列在电影作品和电影文化中交错往复的丰富的跨文本和跨媒体关系,使得我们可以将电影的现代主义美学特征与电影以外的白话现代主义的诸多形式联系起来,包括设计、艺术、文学,而不必拘于文学—知识分子现代主义这一狭窄标准。同样的,中国无声电影的经典也得以拓展,从而纳入更缤纷多彩的电影类型,包括历史古装戏、以女侠为主角的武侠系列片、滑稽片等等。最后,这一研究方法重新审视了中国电影与好莱坞电影的关系,将道义化的两极判断(包括原作及抄袭、本土俗语与国外市场文化)转换为对这些电影的风格杂体(hybridity)进行更多样化的分析。这些风格杂体为新兴的、不稳定的、多样共存的大众公共敞开了多重大门。

那么,这些电影是如何作为白话现代主义、作为现代性及现代化体验的反身话语、作为表达幻想、未知状态及焦虑情绪的母体而发生作用的?

① Paul Pickowicz, “Melodramatic Representation and the ‘May Fourth’ tradition of Chinese Cinema”, in Ellen Widmer (魏爱莲), David Wang (王德威), eds., *From May Fourth to June Fourth Fiction and Film in Twentieth Century China* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993), p. 308。有关对20世纪30年代中国电影情节剧特征的不同看法,见 William Rothman, “The Goddess: Reflections on Melodrama East and West”, in Wimal Disanayake, ed., *Melodrama and Asian Cinema* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1993), pp. 59–72。对西方情节剧传统的重新评估,参阅 Christine Gledhill, ed., *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film* (London: British Film Institute, 1987), 特别请看 Gledhill 的介绍, “The Melodramatic Field: An Investigation”, p. 5–39。

② 见 Leo Ou-fan Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of New Urban Culture in China, 1930–1945* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999); 以及由 Yingjin Zhang (张英进) 编辑的文集, *Romance, Sexuality, Identity: Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922–1943* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999)。有关上海电影文化作为都市现代性组成部分的涵盖最广、且最富创意的论述,见 Zhen Zhang (张真) 的博士论文, “An Amorous History of the Silver Screen: Film Culture, Urban Modernity, and the Vernacular Experience in China, 1896–1937”, Ph. D. dissertation (Chicago: University of Chicago, 1998)。

在最基本的层面,我们需要考察这些电影的外表(look):它们所描绘——或更强调地说,设计和生产——的视觉世界。不管电影的信息是鼓吹或抵制现代的,你都可能在那一时期的几乎所有的电影中见到最令人惊叹的德可艺术(art deco)的布景。这些布景(主要在描述上流社会)与影院建筑和海报设计、影院节目介绍以及影迷杂志风格(同时也有好几部电影直接描述所谓的电影世界,例如《银汉双星》[1931],或更广义地描绘伴随着明星及其成功而来的光彩、堕落及悲剧)。毋庸置疑,如此投射的视觉世界属于想象或虚构的空间,但它将现代主义外表纳入视觉意识(optical consciousness),并将这种外在形象加以复制,大批量制造从而提供更广泛的消费和更普通、日常的功用。更重要的是,许多电影将这一光彩世界与都市生活中黯淡的空间并置在同一地图上:过于拥挤的房屋、肮脏的阁楼和公寓、工厂、办公楼及熙熙攘攘而充满不安的街道。

在结构和象征的层面,上海电影的主题对现代性的压力做出回答,通过特定的两极对立和矛盾冲突将叙事结构化并丰富角色形象。这其中最重要的是“城市乡村的对立”,这一受人瞩目的转义修辞(trope)在现代中国的文化想象中一直持续到今天。对于一个在1910—1930年间人口增长了三倍的城市来说,这种对立并不令人惊讶。这些来自周边农村的移民经历了大规模的社会关系的消解(disembedding),同时他们所遭遇到的都市现代性却是一高度国际化、凶暴与不稳定的变例(由于上海作为一个半殖民地、为不平等条约被迫开放的口岸)。^①许多电影通过城市与乡村的对立形势再现传统和现代价值观及生活方式的冲突(例如,《野玫瑰》、《迷途的羔羊》、《天明》、《桃花泣血记》)。但很少有电影会如某位批评家声称那样将这对立当作是“清晰可辨的两极力量”而予以保留,^②更不用提加以化解。相反,正如陈立所述,大多数电影主角都是些“农民,他们迫不得已,离开了乡间的惨况,转而忍受城里的苦难”。^③即使在《春蚕》(1933)这样的经典电影中,村民们的闲言碎语与迷信给剧中农妇造成的非理性伤害,实不亚于资本主义市场对乡村生活和劳动力的冲击。使得这些电影富于现代色彩,或更确切地说,富于现代主义特征的,是这些电影所戏剧化的矛盾冲突虽可套用传统的语言来加以表述,却不能凭借传统社会秩序的恢复而得以化解,不管电影最后是否以支持革命为结尾。

如同其他国家的无声电影一样(俄国、斯堪的那维亚、德国、法国),现代性的矛盾透过女性的形象得到演绎,并常常具体体现在这些女性的身体上。她试图在这些矛盾中过活,却往往失败,在电影终结时沦为一具尸首。如同19世纪的西方文学传统那样,妇女既是都市现代性的寓言,也是它的转喻(metonymies)。她们体现了城市的诱惑、不稳定、匿名及晦暗不明,这些特征时

① 有关现代化和移民的巨大变动及挑战,见 Frederic Wakeman, Jr., *Policing Shanghai 1927 - 1937* (Berkeley, CA: University of California Press, 1995); Betty Peh - Ti Wei, *Shanghai: Crucible of Modern China* (New York: Oxford University Press, 1987); Bryna Goodman, *Native Place, City, and Nation: Regional Networks and Identities in Shanghai, 1853 - 1937* (Berkeley, CA: University of California Press, 1995)。“disembedding”一词源于 Anthony Giddens 有关现代化过程中对社会关系影响的论述,例如:Anthony Giddens, *The Consequence of Modernity* (Stanford, CA: University of Stanford Press, 1990) 及 *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1991)。

② Pickowicz, “Melodramatic Representation”, p. 307。

③ Leyda, *Dianying*, p. 79。

常通过将女性的面孔、身体与上海的灯火交错并置并抽象成象形文字得以表现。^① 用叙事语言来说,女主角成为社会压迫和不公的焦点;强奸、浪漫爱情的受阻、被抛弃、牺牲、从妓,都成为现代文明危机的隐喻。

周蕾曾指出,中国文化中这样的女性形象塑造代表了一种“第三世界”的原始主义,从而“指向一种有意种族化国家化的人性道德,一种‘中国式’的人性”。^② 周蕾将这一意识形态倾向看作“鸳鸯蝴蝶”派小说与“五四”现代主义作家的共同之处。但是,我在以下将以《天明》(孙瑜导演,1933)为例,说明这种倾向由于电影话语本身的多元异质性和电影体制的动力作用而在电影这一媒介中被复杂化。电影的意义不仅仅由导演的本意及作为基础的社会、男权的话语决定,它还受到其他声音的积极影响,比如表演方式及明星制度下逐渐积累的女演员的能动性,不管它有多么不稳定;这两者又都取决于观众接受和演绎的过程,而大众观众中的女性成员又占据前所未有的数量。换言之,女性形象尽管很可能成为男性现代主义的投射和充满偏见的特权恋物,她们同时也是富于最大含混性和可变性的场所,而传统的两极对立可能被表演和假面(masquerade)所同时呼唤和暗中破坏。^③

张英进在《中国现代文学和电影中的城市》一书中将20世纪30年代初期中国电影中的女性形象划分为四种:体现传统价值观念的妇女,常常被嘉以“理想”婚姻和“充满幸福的家庭生活”;沉溺于幻想、感伤和感官享受的女性(可以作为影迷的类比);摇摆于自我实现和自私的明星主义之间的职业女性;以及政治上进步、“富于战斗性”的女性,后者成为左翼运动良知的传声筒。^④ 这一划分显然比(西方)情节剧对女性的两极对立(纯真的童贞母性与堕落女性)有所多样化。但这里的问题更为复杂。尽管这些妇女类型很容易在次要角色中找到,大多数电影中的主角却超越或抵制任何形式的分类或寓言式的标签,除了“新女性”这一充满矛盾和争议的标签以外。^⑤

① 这里的象形文字,既指中国二三十年代电影中常见的霓虹灯广告,也涉及了本雅明对现代性的论述。本雅明认为商业产品(包括霓虹灯广告)可以作为现代都市文化的神秘象形符号,它既是现代性与历史断代的症候,也向人们提供了与史前史有着某种神秘联系的寓言和机会。见Walter Benjamin,“One Way Street”,in Walter Benjamin,*Selected Writings*, Vol. 2 (Cambridge: Harvard University Press, 1999)。另外,汉森在这里还关系到Mary Ann Doane有关女性形象在好莱坞电影中象形文字式的神秘和难以解读性。Doane的这一论述批评了Laura Mulvey的著名论文“Visual Pleasure and Narrative Cinema”对女性好莱坞银幕上作为视觉客体的论述。Doane认为女性形象的神秘性使得以男性视角为中心的框架难以将这些形象作为可以轻易解读的客体。见Mary Ann Doane,“Film and the Masquerade, Theorizing the Female Spectator”, *Screen*, vol. 23, nos 3-4 (September-October, 1982): 74-88。Mulvey文章的中文翻译见劳拉·穆尔维《视觉快感与叙事电影》,周传基译,北京:文化艺术出版社,《影视文化》第一辑。

② Rey Chow(周蕾),*Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995), p. 21。

③ 这里,汉森使用了假装化妆演出(masquerade)这一语汇,与Doane在“Film and the Masquerade”一文中的观点遥相呼应。

④ Yingjin Zhang, *The City in Modern Chinese Literature and Film: Configurations of Space, Time, and Gender* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1996), 203f。

⑤ 见Kristine Harris,“The New Woman: Image, Subject, and Dissent in 1930s Shanghai Film Culture”, *Republican China* 20.2 (1995): 55-79;以及后来对此文的展开,“The New Woman Incident: Cinema, Scandal, and Spectacle in 1935 Shanghai”,载*Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (Honolulu, HI: University of Hawaii Press, 1997), Sheldon Hsiang-peng Lu(卢晓鹏), ed., pp. 277-302。

这些上海无声电影的女主人公最令人难以忘怀的是她们游移于不同的类型和互不相容的身份之间;她们与父系经济的压迫抗争;她们按本来面目出现,或按社会认为的形象登场,这些形象既由“角色性格”也由环境和偶然因素决定。

阮玲玉在名片《神女》(吴永刚导演,1934)中扮演的妓女以出卖身体来赡养她的私生子并为他提供教育,但电影叙事中并未将她视作堕落女性,除了在虚伪的学校董事会眼中;同时她也并非圣母。^①在《恋爱与义务》(卜万苍导演,1931)中,阮玲玉(与貌似瓦伦蒂诺的金焰合作)扮演一位选择浪漫爱情而抛弃不幸包办婚姻的女子。她的丈夫是一位追逐女子的成功通俗小说作家,专门描绘豪侠仗义的青年男子,这些作品却由她的年轻夫人代笔。当然,她被驱逐,并受到惩罚,与孩子分离,数年后她作为裁缝与孩子们重逢,孩子们却不能认出她来。但这部电影并未谴责她早年的选择。更重要的是,对上海观众来说,她既不是通奸之妇也不是自我牺牲的母亲,而是以容貌和演技而驰名的阮玲玉,这位完美至上的演员和明星(常常被人提及的是阮玲玉残酷而富有讽刺性的命运,这一点在关锦鹏的《阮玲玉》[香港,1991]中得到最强有力的表现。尽管她享有成功和惊人的自主权,她主演的电影斥责社会伪善和小报的捏造是非,这位明星本人却成为电影中谴责对象的牺牲品。如同她的最后一部电影《新女性》[蔡楚生导演,1935]那样,她在25岁自杀,引起公众的广泛悼念,其影响不亚于鲁道夫·瓦伦蒂诺九年前的去世)。^②

在黎莉莉和王人美身上,我们可以找到更强烈的表演色彩,以及角色与明星之间的距离,尽管她们的表演可能不及阮玲玉那样有灵性、内心复杂、富于悲剧色彩。在《体育皇后》中,黎莉莉以乡村女子形象出场,从“自然”来到大城市,从而为展示变幻多彩的上海都市工业风景这一在同时代电影中常见的蒙太奇主题提供了机会。在体育学院成为明星之后,她曾一度沉迷于约会、跳舞、西洋时尚之类的诱惑。与此同时,这部电影提倡一种新的身体性(与新兴的“新生活运动”一致),随同一种美国式的对青春和熠熠皓齿的礼赞,通过“大众饰物”式的镜头赞誉有序性和集体性,使得堕落女性的刻板形象滑向一个不吻合儒家道德标准的另类。^③随着摄影机对体育活动及健康体质的强调,明星的身体,包括身体的局部,不管化妆与否,都成为视觉快感和形象展示的特享区域,从而提供了一系列欲望的中转,使人与现代(不管是西方诸国或上海国际都会)的时尚和消费文化认同。

上海电影调解中国传统价值和当代时髦的女性文化之间的冲突,作为一个关键性的转义修辞而在此出现的,是“粉面女郎”这一涂脂抹粉以增魅力的女性形象。这俗套虽俯拾即是,却滋生了最令人惊异的嬗变和再创造,为我阐述上海无声电影的白话现代主义特征提供了范例。往往配以西式的发型,女性化妆这一转义修辞出现在这时期的许多电影中。有时作为推动情节发

① 见 Rothman, *The Goddess*, 66。

② 详见 Harris, “The New Woman Incident”, 以及 Elley 编辑的材料, Elley, ed., “Peach Blossom Dreams”, pp. 137 - 143。(鲁道夫·瓦伦蒂诺[Rudolf Valentino]为美国无声电影时代的著名男影星[原籍意大利],以扮演古装或外国男子吸引了大批女性影迷,1926年去世时引起公众大规模悼念活动。主要电影有《血与砂》[*Blood and Sand*, 1922],《博凯尔先生》[*Monsieur Beaucaire*, 1924],《酋长的儿子》[*The Son of the Sheik*, 1926]。汉森在她的书中曾以瓦伦蒂诺为例,详细讨论女性视觉的问题[再次挑战穆尔维的观点]。见 Miriam Hansen, *Babel and Bablylon*, pp. 245 - 297。——译者注)

③ “大众饰物”这一概念来自克拉考尔 1927 年的同名论文,详见 *The Mass Ornament*, 75 - 86。

展的因素(正如《一串珍珠》[李泽源导演,1926]中的一句字幕所说,“好虚荣,的确是我们女子的大毛病”),但更常见的是作为性格的速写,将女子刻画为因浮浅而岌岌可危,抑或业已堕落(如《南国之春》[蔡楚生导演,1932]及《国风》[朱石麟导演,1935])。在更富于社会意识的电影中,例如阮玲玉的《神女》和《新女性》,女主角化妆的镜头转喻(metonymically)性地标志着从妓过程中的自我商品化,自我放弃及自甘沉沦。在黎莉莉扮演的电影中,这一转义修辞照例刻画性格并推动情节(如《火山情血》[孙瑜导演,1932]和《国风》),同时更耐人寻味的是,化妆成为表演的策略。以下我将以《天明》这一电影为例加以阐述。此片将女性化妆与有关假面和表演的话语联系起来,这话语触目皆是,富于社会性和政治性(我应在此说明《天明》不仅仅由明星黎莉莉领衔主演,同时也是导演孙瑜的第七部影片。孙瑜恐怕是上海电影中最著名的作者导演[auteur],20世纪20年代曾在麦迪逊、纽约大学和哥伦比亚大学学习文学、戏剧、剧本创作及电影摄影^①)。

《天明》讲述主角菱菱(黎莉莉饰)和张表哥(由另一中国式的瓦伦蒂诺,女性偶像高占非饰演)随大批乡民流落大城市,领略到都市的魅力,同时也忍受了地狱般的工业—资本主义劳工和妓女生涯。菱菱最后为军阀枪杀,张表哥加入革命军的战斗中。“粉面女郎”这一形象首先显现在主角的表嫂身上。她在工人伙伴下班晕倒时不加帮助,却为自己补妆。这位表嫂最终死于肺病,是该片探索性剥削这一伴随着工厂压迫和不公现象的第一个对象。^②菱菱的未婚夫遭工厂无故开除,转到大洋轮船上工作后,她也被迫跟表嫂一起值“夜班”,被厂主的儿子调戏强奸。及后她更受到工头性侵犯,还被拐卖到妓院为娼。此刻,电影回应了片中早些时候的镜头,当男女主人公首次在上海游玩时经过红灯区,见到一长队妓女带着硕大的花饰(“花娘”是汉语中对妓女的委婉说法)在调笑。现在,菱菱自己成为这一行列的一员。在这一推近的镜头中,我们看出先前那些妓女的微笑是如何制造出来的:在鸨母指令下,在肉体折磨的威胁下。但这些微笑并不仅仅是痛苦和软弱的象征,如同莉莲·吉许(Lillian Gish)在D. W. 格里菲斯《凋谢的花朵》中的著名神态那样;菱菱却尝试她的新面孔,并在一瞬间将它化为已有,微笑一如光彩照人的黎莉莉。

从这一刻开始,菱菱不再可以由自然主义的术语来解读。她不再是叙事因果关系的代理,即不再是有着心理动机、可被理解而又连贯统一的角色。^③电影在前半部还大致是这样的情形,菱菱作为叙事焦点,由多次重复的观点镜头得以强调(尤其是厂主之子将菱菱灌醉后一些高度主观

① 见 Elley 有关孙瑜的一章, Elley ed., “Peach Blossom Dream”, pp. 145–161; “A Gentle Discourse on a Genius: Sun Yu”, 及 Li Cheuk-To (李焯桃), “Eight Films of Sun Yu”, Jacob Wong, trans., *Cinemaya: The Asian Film Magazine II* (1991): 53–63; 还可参阅 Chris Berry, “The Sublimative Text: Sex and Revolution in Big Road”, *East-West Film Journal* 2.2 (June 1988): 66–86。

② 表嫂的疾病与《波希米亚人》(*La Bohème*)中咪咪(Mimi)的症候相呼应,并非偶然,而两位主人公居住的环境也有其相似性,这后一联系似乎是通过法兰克·波扎克(Frank Borzage)导演的《七重天》(*Seventh Heaven*, 1927)的中介。《天明》在不只一处回应《七重天》,其中最引人注目的是一个穿越公寓楼梯的移动镜头。见 Paola Cherchi Usai, 节目介绍, *Le Giornate del Cinema Muto*, Pordenone, 1995。

③ 性格是经典好莱坞电影的中心概念,如 D. Bordwell and K. Thompson, *Film Art: An Introduction*, 4th ed. (New York: McGraw-Hill, 1993), p. 69, 82。也请参见 Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (New York: Oxford University Press, 1995); 以及有关“电影性格”的专集, *Iris: a Journal of Theory on Image and Sound* 24 (Autumn, 1997)。

的镜头);在她被强暴回家后,电影闪回到家乡的田园风光,再现她与张表哥采菱的情形。这些技巧不仅刻画了角色性格,也为观众提供了认知焦点和情感认同的对象。在影片后半部中,菱菱的面孔却成为装饰性的外观、面具、密码、疑团;实际上,伪装、假面和表演成为她的生存技能,即便在她面临行刑队的时候。^①就这一点来说,黎莉莉类似玛琳·黛德丽。评论家常常将两者相提并论,《天明》一片的结尾也有意识地引用了玛琳·黛德丽在《羞辱》(*Dishonored*, 1931, 约瑟夫·冯·斯登堡导演)中的表演。却同时插入了一段富有深意的曲折。

在影片后半部中,黎莉莉巧妙而极富想象力地借用了“粉面女郎”的俗套以及笑容这一面具。在搜查革命军时,菱菱从妓院中解放出来。她开始独立行业,仍操皮肉生涯,却将赚来的钱救济穷人(这些穷人都是流落的乡民,其中包括来自菱菱同村的女孩)。无论上下班时,她都显得欢愉而摩登:白色贝雷帽,珠光闪烁,黑色长筒袜(特写),在公共场所反复补妆。她也学会将美式风格发挥到极致,运用福特—泰勒式的效率:在一家夜总会,我们看见她与四位男客同席。她用眼神和姿态与他们分别暗中调情,或乘他人不备,或在桌下暗示她钟情于其中的每一位。当她因藏匿作为革命军归来的未婚夫最终被捕时,她运用了同样的伎俩,并在引用《羞辱》的一幕中达到高潮。在临刑前,她掏出镜子涂抹口红,同时字幕现出她的口号:“革命是打不完的,一个倒了,一个又来!”尽管影片沿用了黛德丽·斯登堡原片中少尉拒绝发出行刑命令并被处死的材料,英俊而年轻的少尉却代菱菱干预了原片的安排。他帮助菱菱导演了最极致的假面表演:少尉为他带来乡下服装在行刑时穿。这些服装酷似她在电影开头的穿着。在离开囚室受刑之前,她穿上这些衣服,装饰打扮一番。^②冗长的行刑一幕以菱菱倒在少尉的尸体上作结,同时交叠上革命军前进的镜头——《羞辱》中黛德丽一角却未能被赋予这种牺牲—拯救的激情。

这一行刑镜头也可被视为对另一死刑镜头的回答,后者对中国电影史学者来说已成为一个奠基性的母题。“五四”作家鲁迅,在回顾他事业形成期时,描述了他1906年在日本学习医学时看到的一部纪录片。其中,当地中国人因与日俄战争中的敌方合作而被处决。比残酷的死刑更令鲁迅震惊的是电影中的中国看客,他们面对“如此毫无意义的示众”却被动接受。^③这一幕观影、杀戮及默认为镜头促使鲁迅回国从事写作,亦即从文学的经院体制内更新中国文化。不过到20、30年代,中国文化的现代化方式却超越了文学和精英现代主义的视野。中国文化已经在一系列媒体中以大众的规模对现代化进程做出回应,衍生出一种白话形式的现代主义。这种现代主义白话可能并不总与当时的文学政治话语内阐述的国家文化的理想相一致,却清楚地代表了它自己的一种俗语,一种富区域和文化特殊性的美学。正如我在《天明》一片的分析中所示,此片与好莱坞电影的关系既非模拟又非彻底的戏仿(parody);电影也未排斥西方模式以将表面上更纯粹正宗的中国传统价值与电影的革命主题相联系。相反,《天明》将外来的(不仅仅是美国

① 当然,片中仍存有一些个人的时刻,使观众能一瞥她“真正”的自我,例如她在被带离公寓前放走笼中宠爱的小鸟。

② 这一幕与《羞辱》也有相应之处,尤其是片中早些时候黛德丽假扮村姑,造成类似的富于反讽意味的不协调。

③ 引自 Jay Leyda, *Dianying*, p. 13。对这一镜头寓言性的有趣解读,见 Rey Chow, *Primitive Passions*, p. 4-11; 参见 Ma Ning, *The Textual and Critical Difference of Being Radical*, p. 23。

的)有关现代性和现代化进程的话语翻译、杂体化并加以再创造;对于本土的话语,影片也做出了类似的回答。意译阿克巴·阿巴(Ackbar Abbas)的论点,《天明》通过文化翻译制造了本土,制造出一种本土形式的白话现代主义。^①

这一过程是否能指向相反方向,即将本土产品输出并在国际环境流通,是另一个重要的问题,它所要求的研究工作已经超出了本文力所能及的范围。毋庸置疑,20、30年代的上海电影不及香港70、80年代在国外市场上的流通量,后者以另一种形式在全球范围内复苏了白话现代主义的传统。尽管如此,上海电影却能在国内市场上与好莱坞产品争一日之长。如果像《天明》这样的影片取得了成功,其成功是因为它们为多元异质的大众公共提供了一个感知反应场,让他们体验上海这一独特的半殖民地国际性大都市的现代性。这大众公共包含了从数量和能见度上前所未有的女性观众,并且对阶级和性别阶层(尤其是传统的妇女准则)的坍塌异常关注。使这样的公共有所参与,并表达他们特殊的需要和幻想,电影必须既强牢不拔却又同时留有充分的余地以允许不同形式的解读:情节剧式的感伤、鉴赏家式的批评、异性恋的或同志的——从而唤起与鲁迅所责难的观影不同而更主动的观影行为。换言之,上海电影必须允许观众在散场后能够想象他们自己的生存、表演和社会策略,从而使他们在极端不平等的时空和社会条件的缝隙中的生活富有意义。

^① Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of disappearance* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1997), p. 12.

电影:历史文献

[法]马克·费罗(Marc Ferro) 著

彭姝祎 译

史学家与电影

对史学家而言,电影是一种不受欢迎的文献吗?电影问世即将百年,但仍未受到史学家的重视,甚至至于未被当作文献的一种加以考虑,它尚未进入史学家的视野。

这或许是因为当历史学已经形成自己的一套规范、研究方法日臻完善而且不再通过叙事来解析历史时,电影还没有诞生的缘故。何况电影“语言”看上去晦涩难懂;而且像解梦一样,对电影语言的解释也是不确定的。但是,我们知道史学家具有坚忍不拔的精神,他们总是孜孜以求地探索新领域;他们有本事让朽木开口、让古老的甲壳讲话;他们还有办法从原本最不起眼的地方陶炼真金,因此,这样的解释恐怕难以令人满意。

史学家之所以忽略电影以及其他的非文字资料,恐怕既不是由于能力欠缺也不是跟不上时代的步伐,而是对这类资料缺乏足够的认识并且无意识地加以排斥,个中原因十分复杂。先来研究一下史学家把“过往的哪些重大历史事件”变成了文献、今天又把“哪些历史文献变成了重大事件”吧,这是我们理解电影为什么未被视为文献的切入点。^①

不是有句老话吗:史学家由于执着于拷问自身职业并思忖如何撰写历史,结果反而忘记了分析自身的职能与作用。然而,只要阅读一下人类历史上诸多史学家的著作,就会发现,尽管他们的思想体系各不相同,但是,非史学家还是能够通过他们各具特色的言辞而对他们加以甄别。我们还发现,史学家的使命与作用从未改变过。从奥托·德·弗莱辛(Otto de Freising)到伏尔泰,从波利比乌斯(Polybe)到拉维斯(Ernest Lavisse),从塔西陀(Tacite)到蒙森(Mommsen),罕有哪个史学家不以传授知识或科学的名义为君主、国家、某个阶级、某个民族,简言之,为某种存在的或

* 此文摘自 Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris: Messageries du Livre, 1993。中文版见彭姝祎译《电影和历史》,北京:北京大学出版社,2008年。

① 此处借用了米歇尔·福柯的表达,参见 *L'archéologie du savoir*, Paris, p. 14-15。

不存在的秩序或制度服务;也罕有哪个史学家不曾充当过“教士”或“斗士”,^①无论是有心还是无意。

劝谏君主与统治阶级开明治国;教化民众听命顺从;和民众一起或者自己单独探讨人类历史的规律和意义从而更好地把握历史;史学家在履行这些使命时,始终都在考虑如何才能奏效的问题。从一开始起,史学家就是为雇用他的国家服务的:佛罗伦萨的布鲁尼(Leonardo Bruni)、巴黎的艾蒂安·帕基耶(Etienne Pasquier)都曾建议史学家摒弃拉丁语,改用通俗语言,^②因为“如此一来,他们的工作就会更有成效”。20世纪初,史学家们仍然出于国家利益而对民族大唱赞歌。与此同时,教育部的训令也表明,如果历史教学不能取得成效,那么“老师可就是白费时间了”^③。

人类历史还验证了另外一个事实,即史学家会根据时代和使命的不同来选择采用这种或那种文献和研究方法,对不合时宜的进行更换,就像战士更换过时的武器和与战术一样……波兰发掘当代历史文献的经历可以证明这一点:由于丢失、破损或遭外国占领者破坏等原因,波兰缺乏文字史料,于是波兰人就从物质文明产品中挖掘出了一种前所未有的新素材,他们藉此证明了本民族的身份及其所要求的边界的合法性。

自然,我们大家都知道任何撰写历史的人都不是出于无意识。但是这一论断在任何时候都不如在20世纪初、电影刚问世的时候更加灵验。第一次世界大战前夜,史学家与其同伴:律师、公务员、哲学家、医生一样,也全副武装,准备投入战斗。当时,同一个史学家既为成年人著书,也为孩子们写作。这里值得一提的是一位法国史学家的教诲:“历史教学担负有教育学生热爱、了解祖国(……),热爱、了解我们历史上的所有英雄、哪怕是经过传说“包装”的英雄的使命……如果我们的学生对祖国的光荣历史没有任何生动的记忆;如果他们不知道先辈们曾经为了祖国的崇高事业在无数个战场上出生入死;如果他们丝毫不知道经过流血牺牲和巨大努力才换来祖国的统一(……)、旧制度的粉碎以及赋予我们自由的神圣法律的建立;如果他们不能成为合格的公民和热爱战旗的士兵,那么老师就是白费时间。”^④“光荣的义务”、“哪怕是经过传说‘包装’的英雄”、“神圣的使命”、“祖国的统一”、“赋予我们自由的神圣法律”、“士兵”,这些字眼、这些原则,除某些细微的差别外,在全欧所有史学家——无论是柯瓦列夫斯基(Kovalevski)还是特莱奇克(Treitschke)或西利(Seeley)——的著述中都能找到,由此可见,不单单是法国进入了“三色旗”

① 参见 G. Lefebvre, *La Naissance de l'historiographie moderne*, Paris: Flammarion, 1971; J. Ehrard et G. Palmade, *L'Histoire*, Paris: A. Colin, 1965; A. G. Widgery, *Les grandes doctrines de l'Histoire*, Paris: Gallimard, 1965。关于对史学家言论的评论,请参见 Roland Barthes, “Le discours de l'Histoire”, 载 *Social Science. Information sur les sciences sociales*, 1967 年 8 月, p. 65-77。

② 罗马帝国诞生以后的一千多年里,拉丁语是基督教欧洲惟一通用的书面语言,后来随着民族国家在欧洲的兴起,各民族的语言即通俗语言逐渐取代拉丁语,成为民间交流的主要工具。拉丁语渐渐只为知识阶层所掌握,是知识界著书立说的首选,普通百姓基本上不懂。所以文中说史学家若想教化民众,使用通俗语言才更有效,因为用通俗语言写的书老百姓才容易看懂。——译者注

③ 有关法国历史编撰的缘起及艾蒂安·帕基耶,请参见 G. Huppert, “Naissance de l'Histoire en France: les Recherches d'Etienne Pasquier”, 载 *Annales (E. S. C.)*, I, 1968, p. 69-106。

④ 参见 Pierre Nora, “Ernest Lavisse, son rôle dans la formation du sentiment national”, *Revue historique*, 1962, p. 73-102。

时代^①。当时,著名史学家所使用的文献也像史学著作所奉献的对象——社会一样被仔细地划分了等级。像这个社会一样,文献也被分了类,它们的高低贵贱一眼便可见分晓。正如贝内德托·克罗齐(Benedetto Croce)所言:“一切历史都是当代史。”20世纪初,这种等级划分折射着权力关系,其中排在首位、地位最尊贵的是国家档案,包括手抄和印刷的文件以及难得一见的珍稀文献,它们代表着国家及其机构如议会、审计院的意志;之后是已经解密的印刷文件——首先是体现当局意志的司法与立法文件,其次是不仅代表官方而且代表整个知识社会的报刊杂志;传记、地方史料和游记则排在末尾,虽然这类见证也值得信赖,但是在历史撰写者眼里,它们最为卑微。历史是从社会主宰者如政客、外交官、法官、企业家和行政主管人员的角度来诠释的。正是这些人促成了“国家的统一”、制订了“赋予我们自由的神圣法律”……在当时那个中央集权加强了国家和执政者的权力,资本主义席卷全球,莱茵河的一边正在说服人们相信柏林和罗马一样伟大,另一边则把巴黎视为新雅典的时代;在那个欧洲的冲突初露端倪,战争论甚嚣尘上或和平论深入人心,哲学家、法学家、史学家都被动员起来的时代,民间文献对历史而言用处何在?虽然它的幸存恰恰证明国家的文化统一尚未彻底完成。《火车进站》(*un train entrant en gare de La Ciotat*,早期电影作品之一)中的一个小小片段对历史而言用处又何在?

此外,20世纪初期,在有思想和有知识的人看来,电影是什么呢?按照乔治·杜亚美(Georges Duhamel)^②的说法,是“一部愚蠢、堕落的机器,是文盲和疲于工作的可怜人打发时间的工具”。主教、议员、将军、公证人、教授、法官对此都深表同意,他们可不想涉足这种“愚昧无知的下层人的消遣”。早期的法规显示了执政阶级对电影的看法。在他们眼里,电影类似街头的即兴表演,法律甚至对电影的作者不予承认。这些“活动的影像”完全归功于“那架特殊的机器,影像就是通过它获得的”。在很长一段时间内,法律一直把剧本的作者看作电影的作者。^③人们往往不承认摄影者的著作权,也不将其视作文化人,而是称之为“猎取”影像者。即使在今天,新闻片的摄影师依然是匿名的,影片署的是其出品公司的名字,如百代(Pathé)、福克斯(Fox)等。^④因此,对法学家、知识分子、执政阶层和国家而言,非书写而成的影像,不具有身份。有鉴于此,史学家们怎么可能把它当作参考文献使用甚至加以引用呢?无法无天、无依无靠、向老百姓承欢卖笑的影像,是不可能和法律文件、商务条约、政府声明、条例命令、讲话发言等这些构成史学家世界的“大人物”称兄道弟的。此外,一旦发现影像、这一对现实的虚假表现是经过筛选、可以改变的,因为它是经过剪辑甚至特技制作而成的,而剪辑的过程又完全不受控制,那么人们还会信任它吗?哪怕是新闻纪录片?史学家不能依赖这种类型的文献资料。每个史学家都知道自己是在“玻璃罩”中工作的,一切都是公开透明的:“这是我的参考文献,这是我的证据。”但是,他们谁也没有意识到其实他们对文献的筛选、“拼装”和对观点的论证不过是另外一种形式的剪辑和特技制作罢了。比如,史学家们很有可能参考相同的文献,但是他们据此撰写的法国大革命史是否千

① 指进入了共和国时代。——译者注

② 法国作家。——译者注

③ B. Edelman, “De la nature des oeuvres d’art d’après la jurisprudence”, *Recueil Dalloz Sirey*, 1969, p. 61-70.

④ 只有两个反社会——纳粹和苏联才将摄影师的名字列入片头字幕中。

篇一律呢?

五十年过去了,人类历史发生了变化,而电影仍始终被排斥在实验室之外。诚然,1970年,“精英”和“知识分子”走进了电影院,史学家也进去了,但当是无意识之举,像所有其他人一样,只是作为观众而已。其间马克思主义革命爆发,改变了历史观念,一种新的研究方法随之占了上风,一种新制度亦然,旋即对文献之高低贵贱的排序也发生了变化。马克思主义史学家试图超越政治因素,通过分析生产方式和阶级斗争来探究人类历史进程的根源。与此同时,各种社会科学纷纷诞生,并且各为自己的研究方法感到光荣。然而无论对于马克思主义还是非马克思主义史学家而言,史学这一古老职业的某些习惯仍然保留着,比如对历史素材进行筛选等等。很快,历史学就在重新整合各种人类科学的研究成果之前获得了大发展。甚至历史的时间概念本身都发生了变化,史学家的职业也改变了。菲雷(F. Furet)于1968年写道:“今天,史学家不再像以往那样全知全能,不再依仗其高深莫测的知识——历史而无所不论了。他不再讲述发生过的事情,也就是说不再根据写作内容、个人口味或诠释角度来选择记录已经发生的事件。反之,像人文科学界的其他同行一样,他必须阐明打算研究的东西;提出问题并组织材料;展示假设、结果、证据并指出尚存疑问的地方”^①。史学家更注重分析结构而非事件,因为他感兴趣的是看不见的“不变”和“巨变”,是长时段,最终,这个因素会或多或少地掩盖了其他因素。有鉴于此,有助于构建长期曲线示意图的文献,比如有关价格或人口等的数字,就成了史学家优先搜集的目标。他有打了孔的资料卡片:在这个计算器和计算机统治一切的世界里,一张小小的图片能顶什么用呢,卓别林又会迷失到何方呢?

此外,电影是什么呢?如果不是一桩事件、一段奇闻、一个故事、一些审查过的信息、一段把今冬的时尚和今夏的死亡相提并论的新闻的话?在新的历史环境下,电影又将变成什么样呢?右派对电影表示害怕,左派则表示怀疑:主流意识形态不是把电影变成了一座“梦工厂”吗?电影人戈达尔不是曾自问“电影的发明难道不是为了对现实加以伪装吗?”^②在西方,这一庞大的产业,在东方,这一控制一切的“国家机器”都为人们提供了怎样的事实“假象”呢?电影究竟是哪些事实的影像呢?

应该说,所有这些疑虑和问题全都合情合理,但是,它们不也正被史学家用作了托辞?因为审查制度始终存在着,它虎视眈眈,从审查著作转到审查电影;又深入电影,从审查剧本转到审查胶片。光看到电影祸患人心的一面还不够,当局和私人势力甚至预感到,电影可能会产生腐蚀作用。他们意识到,一部电影,即便受到监督,仍然能够见证什么。影像——新闻片也好,故事片也罢——所反映的现实看起来真实得可怕。人们发现,它未必符合执政者的论断、理论家的设想或反对派的分析。它非但未为他们的言论提供佐证,反而不时反衬出他们的可笑。如此一来我们便明白了为什么各类“教堂”都倍加小心;为什么各色“教士”和各行各业的“教员”都对这些移动

^① F. Furet, “Sur quelques problèmes posés par le développement de l’Histoire quantitative”, dans *Social Science. ? Information sur les sciences sociale*, 1968, p. 71–83; “Histoire quantitative et fait historique”, dans *Annales (E. S. C.)*, 1971, I, p. 63–76.

^② 有关这类问题,请参看 J. -P. Lebel, *Cinéma et idéologie*, éd. de la Nouvelle Critique, Editions sociales, 1971, p. 230.

的影像吹毛求疵,他们还没有学会对电影进行分析、控制并吸收利用。电影具有这种功效,即解构了经过几代政治家和思想家才成功构建起来的绝妙平衡。它摧毁了每个机构与个人在社会面前所构建的另一个“自我”,摄影机揭示了它们的真实运作。而且它所揭示的,远远多于它们想要展示的。它揭露秘密,曝光社会内幕与失误,^①触及其结构与肌理。因此,蔑视的时代之后,怀疑与害怕的时刻到来了。影像、有声影像,这一自然的产物不可能像野蛮人一样,既没有言语,也没有语言。那种认为一个手势相当于一句话,一个眼神即一篇宏论的看法在某些人看来简直是无法忍受:这岂不意味着影像、有声影像、“这个小姑娘的叫喊”或“那群受惊的百姓”为人们书写一部正史之外的历史提供了素材并构成了对社会的反分析?

应该从影像出发,但是千万不能只抱着下述目的,即借助影像来证明或证伪另一种知识即传统的文字知识。要心平气和地看待影像,按照它的本来面目接受它,哪怕求助于其他知识,从而更好地把握它。史学家们已经认可了出自民间的文献,首先是文字资料,其次是非文字资料:包括民间传说、民间艺术和各种民间传统等。此外,研究电影时,要把电影和生产它的社会结合起来考察。让我们假设,无论是否忠实于现实,无论资料片还是故事片,无论情节真实可靠还是纯属虚构,电影就是历史。而我们的前提是:所有人们未实现的(以及已实现的,为什么不?),如信仰、意愿、设想等等,和正史一样,也是历史。

可见的和不可见的^②

在此,我们不从符号学、美学或电影史学的角度来探讨电影;也不把影片当作艺术创作而是一种产品、一种影像—物质来考察,它在此处的意义不仅仅限于电影方面,它的价值也不单单在于它的见证作用,还在于它所提供的社会—历史角度的研究方法。此外,我们的分析不一定着眼于整部影片,有时候只分析一些片段,有时候则考察“系列”影片并将之组成一个整体。我们的评论也不限于影片本身,而是把影片和它周围的世界结合起来考察,因为两者之间必然存在着某种沟通关系。

在上述前提下,并在需要的时候参照其他人文科学知识或模式,对电影、电影片段、场景和主题进行分析还不够,我们还应该用同样的方法来分析电影的各组成要素(影像、有声影像、无声影像)及它们之间的关系。此外,影片的叙事、布景和写作以及影片与影片以外的诸因素如作者、制片人、观众、评论家、社会制度等的关系也值得研究。我们希望通过这些分析在帮助大家欣赏电影本身的同时,也了解它所反映的现实。

① 参见埃德加·莫兰的分析,Edgar Morin, *Le Cinéma et l'homme imaginaire*, éd. de Minuit, Paris, 1956, p. 250。

② 有关苏联电影,请参阅 Jay leyda, *Kino, a history of the russian and soviet film*, London, 1960, p. 490;我们还参考了 G. Sadoul, M. Bardèche, J. Mitry 的著作以及 Christian Metz 的“Les propositions méthodologiques pour l'analyse du film?”, in *Social Science. Information sur les Sciences Sociales*, août 1968, p. 107 - 121。

我们还感谢 A. Akoun, M. - F. Briselance, A. Goldmanne, A. Margarido, H. Grigoriadou-Cabagnols, B. Rolland, G. Fihman 和 C. Ezyckman 等人,他们阅读了本文并提出了宝贵意见。

此外,现实不是直截了当地传递给大家的。谁能够保证作家本人就能够彻底地把握词汇和语言?摄影师未尝不如此。何况许多现实图景是无意中摄入镜头的。这种情况在纪录片中尤为常见。比如,摄像机要拍摄的是亚历山大大王(roi Alexandre)的抵达,几个刺客就藏匿在人群中,于是摄像机捎带记录下了他们的举动以及警察和群众的举止。结果这部纪录片就多了一层当时没有意识到的丰富信息和含义。虽然这种情况在纪录片和新闻片中比较常见,但故事片也并非不如此,这类影片中也常常含有许多的意外或无心之举。例如,摄制于1925年的《地下室的生活》(*La vie dans la sous-sol*)中有如下一幕:一对夫妇查看挂在墙上的日历,以计算孩子的出生日期。日历是常见的样式,显示的是1924年的一天,然而它却已经饰有斯大林的大幅肖像了……。出自某位创作者、某种意识形态或某个社会的这类“走笔”往往能够揭示许多有价值的东西,值得特别加以注意。“走笔”可能出现于影片的任何环节乃至影片和社会的关系之中。挖掘诸如此类的线索,探讨它与意识形态的符与不符,有助于发现潜藏在表象下的真相、透过可见的现象洞察不可见的内里。这其中蕴藏的素材足以另书一部历史,当然这部历史并不打算像正史那般理性而条理,反之倒更有可能进一步细化正史或者干脆颠覆它。

接下来我们将分析各类传统影片如故事片、新闻和纪录片、政治或宣传片(可能这样的划分有些武断)中的一些范例。为方便起见,我们选了一批内容相对一致的影片,均拍摄于苏联诞生时期(1917—1926)。从这一步入手是有必要的,这有助于我们了解各类电影的特性。另外鉴于我们已经确定了研究目标,因此我们的研究不会涵盖电影的所有方面。此外本书也仅限于探讨无声电影。

我们首先来分析一部故事片,库里肖夫的《以法律之名》(*Dura Lex / Selon la loi / Po Zakonu*, 1925)。我们往往认为故事片和现实存在一定距离,而通过对这部影片的举例分析,大家就会大致了解应该如何来解读这类影片。^①

一部没有“意识形态目的”的影片:《以法律之名》

爱森斯坦和普多夫金的某些力作或者库里肖夫的《西方先生在布尔什维克国家奇遇记》(*Aventures extraordinaires de M. West au pays des Bolcheviks / Mister West*)都是充满想象力与创造力的作品,所探讨的主题与苏联和苏维埃制度的诞生密切相关。他们以各自的方式证明了该制度的合法性。但是,同是出自库里肖夫之手的《以法律之名》却大相径庭。导演宣称他的目的是“拍摄一部典范地应用蒙太奇手法,主题鲜明、生动的艺术作品(……);一部投资最小,但对苏联电影而言意义重大的主题片”。正如列别德夫(Lebedev)的报道和导演本人的告白所表明的,这位受尊敬的大师“不打算以写实的手法揭露现实,也不打算对观众进行意识形态教育”。新闻报道称,除一个情节外,影片全部取材于杰克·伦敦一篇题为《意外》(*L'imprevu*)的小说,故事的背景是加拿大。”

^① 有关库里肖夫及《以法律之名》,请参阅“Russie années 20”, in *Les Cahiers du cinéma*, mai-juin 1970。

“一小队淘金者在克朗代克(Klondyke)发现了一座富裕的金矿,开采工作持续了整整一冬,进展不错,收获很多。大家借助酒精消磨漫漫寒夜。但是,突然发生了一件十分可怕的事情,打破了淘金者规律的生活:来自爱尔兰的淘金者米歇尔·丹宁(Michel Deinin)杀死了两名同伴。受贪欲的驱使,他想一人独霸金矿。尼尔森夫妇(Nielsen)及时制服了凶手并将之捆绑起来。在其后的漫长日子里,夫妻俩轮流看守着他。春天来了,消融的积雪隔断了淘金者的棚屋与外界的联系。和凶手的朝夕相处使尼尔森夫妇精神紧张、难以入睡,濒临崩溃。但是出于对法律的尊重,他们又不能处死米歇尔。于是,两人组织了一场对丹宁的正式审判,由他们自己充任法官、陪审员和证人,并判处米歇尔绞刑,由尼尔森执行。这一回,尼尔森扮演了刽子手的角色。但是,当精神几乎崩溃的尼尔森夫妇返回家中时,却发现,米歇尔居然还活着,他站在门口,脖子上还缠着断了的绞索。惊恐万分的夫妻俩,看着米歇尔向远处走去,消失在风雨中。”^①

将杰克·伦敦的小说和库里肖夫影片进行对照,我们可发现如下区别:首先,在《意外》中,凶手是贪婪易变之徒;而在《以法律之名》里,虽然导演保留了他暴躁的性格,但同时也向观众展示了他惹人同情的一面。比如,当其他淘金者纷纷狂热地追求黄金时,唯有他一人和小狗在原野上跑跳追逐,享受着大自然的快乐;他在激流中游泳,闲来吹奏笛子。^② 特别是,影片指出他由于社会地位比其他淘金者低下而处境不利:他擦桌子洗碗,做着显然其他人认为有辱身份而不屑一顾的粗活。此外,在影片中,他认为他发现了金矿,然而他的地位却并未因此获得改观,反之其他人既未向他道谢也没表现出对他的尊重。在《意外》中,犯罪源自贪婪;在《以法律之名》中,犯罪的动机却截然不同,影片展现的是一个不断受到嘲弄与羞辱者的反抗。为了自尊而杀人的丹宁,罪行一旦实施,情绪变得十分低落。只有在看守他的人邀请他共同用餐、“庆祝某人生日”的那一天,他的脸上才露出喜悦的颜色。之后,他像做梦一般诉说了自己曾经拥有的梦想:一旦有钱了,就回乡探望母亲,向她表明他没有辜负她的爱,这知恩图报的一幕实际上折射了下层人民的处境。为了给他定罪,审判者们搬出了英国法律(他是爱尔兰人)、新教圣经(他是天主教徒)和以步枪相威胁(他被捆绑着)三把保护伞。因此,所谓的遵守法律不过是对法律形式的滑稽模仿;同样拘泥于形式——(因为星期天不行刑),他们还推迟了行刑时间,这一情节揭露了某个阶层、某种道德和某个社会的虚伪。上述所有情节在杰克·伦敦的小说中并不存在。小说中,作者对尼尔森夫妇遵守法律形式持的是赞许态度。反之在《以法律之名》中,尼尔森夫妇为了替朋友复仇或出于恐惧而打算干掉丹宁时比他们忍住这个念头、转而打算扮演伸张正义者的角色时显得人道得多。从那以后,夫妻俩便迷失了自己,他们模仿法官、机械地背诵法典,盲目地套用法律,最终变得人性扭曲、人道尽失,无怪乎导演干脆将他们简化成了剪影。^③ 他们的罪行在法律的掩护下变得合法。小说和电影的其他一些区别有助于我们进一步了解库里肖夫的处理手法:在《意外》中,丹宁的罪行很快传到了附近的印第安部落,因为一名叫尼古科(Negook)的印第

① 本段及下面的故事情节都取自列别德夫的翻译,载 *Le film soviétique, catalogue de la cinémathèque de Bruxelles*, Cinémathèque de Bruxelles, 年代不详。

② M. -F. Briselance 的评论。

③ 存在于几个逆光镜头中(L. Grigoriadou-Cabagnols 的评论)。

安人偶然闯入了淘金者的住所,看到了尸体和鲜血。乍看起来尼尔森夫妇像是凶手,因为丹宁被绑着。为澄清真相,表明丹宁受到了公正的审判,尼尔森夫妇决定公审,即邀请印第安人参与,尽管他们对诉讼程序一无所知。案情很快大白天下,因为丹宁陈诉了犯罪经过。但在《以法律之名》中,这一切全都不存在,审判是暗箱操作的,丹宁几乎无力为自己辩护。由此可见,杰克·伦敦的目的是赞扬艾蒂斯·尼尔森(Edith Nielsen),因为他希望审判丹宁,遵守法律;而库里肖夫则指出,所谓的遵守法律不过是十足的作秀,比暴行本身更加残忍。审判的某些环节骇人听闻,以至于法官自己都几乎疯掉;行刑后,像在一场恶梦中的尼尔森夫妇又看见了丹宁,他还活着。在杰克·伦敦的小说中,这一幕并不存在。

难道这些增减和一百八十度的改动,仅仅是出于艺术家的“天分”?其中没有任何其他含义?导演的一处“破绽”泄漏了其中的奥秘:为使故事看起来像是发生在英国的土地上,库里肖夫对所有的、哪怕是最微小的细节都倍加留意,但是那顿生日大餐却是俄式的。^①真相自此大白:库里肖夫对原作意义的彻底颠覆并非出于偶然——从一开始,在加拿大的面具之下就掩藏着俄罗斯、早期审判^②时的苏联。

如此一来,我们就明白了为什么“评论界”对这部影片反映如此冷淡。虽然《真理报》(*Pravda*)宣称在《以法律之名》中看到了对资产阶级法律的批判,但是其他媒体的态度却相对保守,认为证据“缺乏说服力”,但是却没有进一步阐明理由,只是说:“作品过于强调心理动机。”如果这一评语针对的是杰克·伦敦的小说,那么还说得过去,因为小说以艾蒂斯(Edith)为主人公,目的在于分析一个年轻的有产者女性面对生活中的突发事件时的表现。但是,如果针对的是影片,那么就说不过去了。《真理报》还认为,《以法律之名》是“是一发针对无用目标的炮弹”。由于该评语影射的是“资产阶级的法律和宗教信仰活动”,因此人们不免感到意外,因为1926年恰好是反宗教运动的顶峰。其实,倘若人们在影片中看到的是对某种法律、某种审判程序、某种司法制度——无论哪一种,哪怕是人民的、哪怕是苏维埃的——的批判,那么,《真理报》的评语就好解释多了。表面看来,尼尔森夫妇引述法律法典和仿效法官的行为是对英国司法制度的可笑模仿,苏维埃当局从中嗅到,这部影片借“发生在加拿大的一桩离奇事件”含沙射影地批判了苏联的司法实践。

但是,导演对此是否有清醒的认识?他表示过吗?官方评论能否看清并承认表象下掩盖的一切?双重审查破译了在电影、文本和见证层面看不到的现实。图像则帮助人们揭开、定义并划定了这一事实。

因此,我们从表象——“西部片”——出发,通过分析影像并点评原作而发掘出了影片的潜在内容:在加拿大后面隐藏着俄罗斯;在对丹宁的审判背后,隐藏着被镇压的受害者。通过分析,

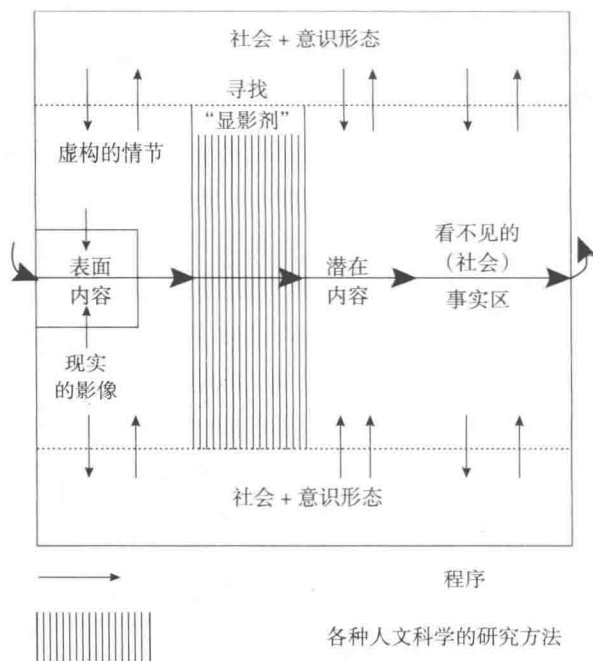
① 参见 Jay Leyda, *op. cit.*, p. 213.

② 除了某些反对白军和党内人士的措施外,社会革命党分子的审判发生在1922年5月,支持十月革命的左翼社会革命分子的审判发生在1921年,孟什维克分子的审判发生在同一时期。直到1924年底以前,这些最早期的审判都有笔录,截至那时,它们还算是有章可循。但即便如此,法庭上也出现了违背法律程序的情况,最常见的是不接受辩护人出示的证据。参见 Leonard Schapiro, *Les Bolcheviks et l'opposition*, Paris, 1957, p. 15, 19, 137, 168, 326.

我们还发现了一个看不见的事实区：在这个苏维埃社会，评论界隐瞒了它们如何看待（赞成/不赞成）这部影片的真实原因。库里肖夫（有意/无意）改编了一篇小说，彻底颠覆了原来的内容（他本人没有说明，别人也只字不提，没有人愿意看到这一点）。杰克·伦敦的签名是库里肖夫最大的一颗定心丸，因为头一年，布尔什维克大量翻译发行了作家1906年的一部作品——《我为什么是社会主义者》。^①

我们通过下图来展示上述过程。

此图稍加调整，可适用于新闻片或政治片。



比较：最早的苏联宣传片及反苏宣传片

我们先依次介绍两部影片(1、2)的剧情(a)和摄制手法(b)，之后进行比较(3)。

1. a. ——《靠拢》(*Uplotnenie/Se serrer/Cohabitation*)：该片是苏维埃政权的早期作品之一，由当时的苏联文化部长卢纳察夫斯基(Anatole Lunacharskji)本人亲自创作，拍摄于1918年，导演是班台莱耶夫(Panteleev)。从主创者的意图及当时的评论来看，影片“表现了无产阶级和知识分子联合的必要性”。下面是剧情简介：

“伟大的十月革命胜利后的头一年，彼得格勒一位名誉化学教授像许多其他具有进步思想的知识分子一样，从一开始就站在革命一边。但是，大多数其他教授都不赞成他的观点。正如他的

^① *Pocemu ja socialistom?* Leningrad, 1925。

一个学生所宣称的:‘科学应超脱于政治之外’,这名学生还发动了反对布尔什维克的骚乱。教授的长子也反对革命,读中学的小儿子则未拿定主意。一名工人和她的女儿因居住条件恶劣(居住在地下室里)而被指派住到教授家里。对新房客的到来,教授一家有不同的态度和表现。不过,教授夫人和小儿子的敌意很快便消失了。教授开始在一家工人俱乐部授课,工人们也开始频繁造访教授家。教授的儿子爱上了工人的女儿,两个人的命运联系在一起。”

1. b. ——当时,影片的某些摄制手法并未引起人们的注意。社区代表怀揣着一纸征用教授家一楼的证明来向工人报喜。工人则一幅诚惶诚恐的样子,他怕弄脏教授家门厅的漂亮地毯。代表在后面推攘他:“你有权住在这儿。”^①走到台阶跟前后,工人再次举步不前,代表替他按了门铃,对他骂骂咧咧,并旁若无人地向楼梯间吐痰。工人手里拿着征用书,犹犹豫豫,不敢迈进房间。代表继续嚷骂他,并蛮横地说:“别扭捏啦,你有权住这儿。”教授夫人一看到征用书,便晕倒在地,不省人事;教授则诚心诚意地向新房客表示欢迎,并建议以某种方式合住。代表则坚持道:‘不是合住,是分享。’话虽这么说,教授一家还是渐渐把工人和他的女儿当成了寄宿者。不过,年轻姑娘比较谨慎,待在自己的房间里,足不出户;而她父亲却不再窝在指派给他的那间房里。头一天,父亲在自己的房间里笨手笨脚地吃了一顿快餐。现在他已经改在公用的饭桌上用餐啦,女儿最后也来啦,两人都见识了教授两公子的激烈争吵,因为哥儿俩对革命和布尔什维主义持不同观点。不过父女俩显然对争吵的内容一无所知。争吵之后,警察来了,逮捕了反对布尔什维主义的长子,检察官甚至审都不审就凭他的青年军官服下了结论。小儿子爱上了年轻姑娘。老工人把教授介绍给他所在的卡尔·列卜涅西(Liebknecht·Karl)俱乐部。教授受到朋友般的款待,并在俱乐部教授化学。对那些没有文化的工人而言,化学课简直就是魔术表演。工人们教授感激不尽,教授则成了他们的顾问和兄弟。但是内战尚未结束,人们仍需战斗。教授和小儿子支持红军;被捕后不久即获释的长子则投靠了白军并在一场战斗中被杀身亡。

2. 《基辅城的恐怖日子》(*Jours de terreur a Kiev*):该片是首部反苏电影,作者不详,^②于1918年拍摄于德国控制下的基辅,当时德军在这里保护白军方面的斯科罗巴斯基(Skoropaski)将军。影片配以德法双语字幕:在反对布尔什维克的斗争中,敌对的国家也变成了盟友,法国军队就驻扎在距基辅不远的地方——敖德萨(Odessa),所以这部电影也献给他们。

a) 红军攻占基辅城,夺取了政权,四处烧杀抢掠,体面的市民们遭到洗劫,房屋被霸占。影片再现了一个这类小资产家庭的悲剧:父亲丢了饭碗,和妻子一起被昔日的仆人逐出家门,“此人在布尔什维克政权中担任要职”。“和他们一起共事”的女儿想帮助并保护父母。但是,父母亲拒绝了“来得不体面的钱”。父亲很快被送去“劳改”。女儿企图依靠一位也皈依了布尔什维克的同伴帮父亲逃往国外。但是,父亲、母亲和友人不幸遭到前仆人暗算:三人受到逮捕并被枪决。

b) 剧本的细节和场面调度突出了故事的重点:布尔什维克这边一片混乱,卑劣丑陋的行径

① 引文出自片中字幕。

② 德国宣传片,于1919年拍摄于基辅,演员为苏联人。片前有一段长十分钟的资料剪辑,叫做《布尔什维克的暴行》(*Atrocités bolcheviques*),出自伦敦国家电影档案目录(National Film Archive Catalogue, London),年代不详,part II, n° 163。

到处上演,而且“竟然是这样的人在掌权”。他们把一名私家司机掀翻在地暴打,抢了他的财产,洗劫了他的财物,霸占了他的汽车。警察局里烟雾腾腾,酒汁横流,十足像个大麻馆。检察官们在市民面前骄横无理,在上级面前卑躬屈膝。恐怖的气氛笼罩全城。劳改工地上,领头的是一个皈依了共产党的布尔乔亚,他对被强迫劳动的受害者十分凶残。这个虐待狂“对白发的老人毫不尊敬,对爱国人士也是如此”。另外一名皈依了共产党的年轻布尔乔亚则是个叛徒,他向布尔什维克告发了朋友们的行动计划。人们发现他在和布尔什维克接触后变坏了。

反之,在布尔乔亚一边,情况正好相反,人们看到的是秩序、诚实和正直。小流氓们盘踞在老人家里,霸着他的餐桌,吞吃着他的饭菜,但老人始终保持着尊严。他的妻子则痛不欲生,晕厥过去。她训斥了女儿,当女儿打算为父母提供帮助时,她又紧紧拥抱了她:直到最后她都证明自己是一个好母亲。

3. 把这两部在几个月间隔内,由白、红两方相继拍摄完成的政治片加以对照,便会发现,虽然两片的目的截然相反,但主题却几乎同出一辙。

——两者都提出了十月革命的胜利者和小资产者之间的关系问题

——两者的主题都是阶级融合:一个指出这是可能的,反之另一个则证明这是不可能的。

——两片中最让人揪心的一幕都和小资产者的房子有关:一个是被逐离,一个是被迫和他人分享。对此母亲比其他家庭成员更加敏感。从寓意上看,居住在地下室的受害者在苏联宣传片中出现在十月革命之前,在反苏片中出现在十月革命之后。

——随着革命的发展,政治生活突然闯入了作为社会细胞的家庭内部,并导致了家庭的解体。

——从两片意味深长的省略来看,其结局都是悲剧:在《靠拢》中,我们没有看到(敌视布尔什维克的)长子的死;在《基辅城的恐怖日子》中,我们也没有看到皈依了新制度的年轻姑娘的死。

两部影片还包含有其他类似之处,但无论是有心还是无意,这些情节都在剧作家的掌控之外,例如:

——两部影片都展现了一段纯洁的爱情,是爱情导致了两个阶级的互相靠拢。但是,两片仍然有所不同:在《基辅城的恐怖日子》里,主动示爱的是“与家庭脱离关系”的年轻姑娘,她的这一举动不合乎道德规范;在《靠拢》里,是小儿子“爱上了工人的女儿”,姑娘则表现得相当保守,说明受过良好教育。由此可见,虽然两片的目的截然相反,但是都从相同的“符号”——年轻姑娘的举止——出发来定义善恶。对一部捍卫传统道德观的影片而言,这不值得大惊小怪。倘若我们知道了卢纳察柯斯基对妇女解放运动的论调,就更加不会奇怪。难道在他眼里,妇女解放只适用于知识阶层?反之对普通百姓而言,遵守传统才是“好品行”?

——在两部影片中,工人阶级都不是积极分子。

——在《靠拢》中,一切都由身着皮衣的社区代表说了算,工人只有服从的份;在《基辅城的恐怖日子》中,布尔什维克阵营由士兵、水手、仆人、小资产者组成,没有工人。当导演打算谴责“制度”时,他展现了“社会渣滓”的恶行,同时插了一行文字,说明“掌权的正是这些人”,之后又

接了一段新闻场景,但是其中没有工人,而是一群士兵。

我们看到,传统上被视作出自布尔什维克政权的一些重大举措如《和平法令》等,两部影片都压根儿没提。同期的许多其他影片也是如此,可能白军一方由于导演们大多移居国外的缘故而不是这种情况,但苏维埃一方确实如此。歌颂十月革命重大成就的影片仅仅是在近些年才开始占据荧幕的。

要解释这一现象,首先需要了解1918年颁布的几部法令的实际效力。《和平法令》效果如何?——紧接“帝国主义”战争之后是内战,内战之后又是反对外国干预的战争;《土地法令》又怎样?——1918年的人们还没忘记在十月革命颁布并推广没收土地的措施之前,大多数农民只能“靠自己”来获得土地。至于白军方面,也有意回避了一个问题,即工厂的自治。因为他们所谓的“工人管制”为工厂委员会敲响了丧钟。我们看到,诸如此类的审查束缚了影片特别是政治片的镜头。^①在当时经济普遍萧条的情况下,布尔什维克党要想重振经济,显然还需要依赖资产阶级,对此白军也心知肚明。因此,针对小资产阶级中的犹疑观望分子,影片专拣那些颇有杀伤力的事件大做文章,如家园的丧失、“消费”品被占有、社会阶层的“混淆”,等等。当时胜负尚未见分晓,因此,白军为了使这部分人回心转意,千方百计地动摇其军心;布尔什维克一方为了赢得他们,也极尽吸引之能事。

此外,在两部影片中都能看到平民阶级接管政权的现实;现在主事的男男女女,不管是否工人,都不属于以前的领导阶层,他们的穿着打扮、言谈举止中都透着不同,差距赫然在目。但是这种状况以后还将发生改变,我们通过文献和影片可发现,20世纪20年代以后,昔日的知识分子阶层又重新接管了政权,他们摇身一变,成了官僚。

系列新闻片分析:

1917年2—10月,彼得格勒街头的游行队伍

摄影师为猎取不同寻常的事件,一般只进行“实况直播”,但是,这并不足以保证触及问题的症结,因为制片公司的社会属性和种种陈规惯例必然会限制他的活动。

虽然在拍摄过程中有种种限制,后期制作时还会受到压缩和剪辑,但是无论如何,新闻片都包含有无以替代的丰富信息。我们用一个极其平常的例子——大街上的游行——加以说明。^②

由于历次游行都留下了比较丰富的资料,而且游行持续了若干月且常常遵循同一条线路,即取道利特尼基(Liteinij)和涅夫斯基(Nevskij Prospekt)大街或前往陶利德宫(Palais de Tauride)方向,因此俄罗斯、英国和法国的摄影师便有充分的时间选择拍摄角度,^③从而为这一系列游行留下了一连串货真价实的影像资料。再者,那些从正面或几乎正面的角度呈现给观众的游行标语

① 参见 Jay Leyda, *op. cit.*, chap. VII。

② 这些资料片尚在整理中,但在苏联可查到相关目录: *Kiono I Foto dokumenty po istorii velikovo oktjabrja, 1917 - 1920*, Moscow, 1958, p. 354。更多情况请参阅 Jay Leyda, *op. cit.*。

③ 五月一日除外,因为那天的示威活动不是在利特尼基和纳夫斯基大街而是在火神战场(Champ-de-Mars)进行的。

还能使我们很容易地确定拍摄时间。我们可以看到下列口号:“打倒旧制度”,“民主共和国万岁”,“制宪大会万岁”,“没有妇女的平等权就没有民主”,“全民平等直选”。这些铺天盖地的标语清楚地表明,游行发生在革命的最初阶段。其他示威镜头展现的无疑是四月份的危机,我们可以看到下列口号:“不割地不赔款的和平”,“打倒侵略政策”。对手的标语则是:“战斗到底、直到胜利”。六月十八号的游行拍摄得很清晰,我们可以看到“六大资本主义部长下台”,“人民的和平万岁”,“工人阶级掌握生产万岁”,“土地与自由”,“打倒杜马”等标语。晚些时候,我们看到示威者又打出了同样的标语,其中最常见的是:“坚持斗争,直到胜利”,“全面和平”,“不割地不赔款的和平”。

图像向我们展现了下列事实:三月份,当游行队伍行进到市中心小资产者聚居区时,店主和围观者都鼓掌表示欢迎,并且很快和游行队伍打成一片,其中有很多妇女;到四五月份,游行队伍扛着旗帜、打着标语,看起来更加齐整。围观者、店主和路人们或驻足观看,或尾随前进,但只限于在人行道上活动,不再加入其中;到了六月份和夏天,游行的人群变得稀稀拉拉,不再像先前那般紧凑,老百姓则各忙其事,对和平主义者的游行几乎不加关注。反之政府倒派出了双倍的警力和军队来维持秩序,以确保游行安全。

因此,图像向我们展示了居住在首都中心的小资产对示威活动的几次态度变化:起初是赞成和欢迎,之后是同情或漠不关心,最后是害怕和敌视。我们看到,与传统知识相比,虽然图像并没有提供更多的新鲜东西,但还是直接传递了革命活动的讯息:二月份的极端嘈杂过后,便开始了愉快的游行;在随后的几个月里,游行又渐次变为平静、紧张,直至破灭了一切幻想。

但是,如果再次审视这些影片,我们就会有新发现:在示威的所有人中,看不到一个工人,绝大多数游行都是士兵,平民中则以女性居多,女权运动者多于女工代表。此外,少数民族代表团(犹太人劳工总联盟 Bund、亚美尼亚革命联盟 Dashnaks)等也较多。某些故事片如爱森斯坦导演的《十月》(*Octobre*, 1926)也证实了这一点:二月份,把旗帜升起在雕像上的示威者是一名妇女,紧随其后的群众挥舞着镰刀和步枪,而不是锤子。在影片中我们两度看到镰刀和步枪。在七月之前的历次游行中,工人们都没有露面,也未参与筹备十月起义。事实上,肖像研究也证实:二月至十月间,除五月一日和七月三日这两天外,工人们极少参与游行示威活动。

因此,“群众、工人和士兵的游行”这一根深蒂固的传统认识便受到质疑。影像促使我们对事情的真相加以验证,结果我们发现,二月到十月间,闯入布尔什维克党部所在地、迫使它组织四、六、七月游行的积极分子,从来都不是工人,而是士兵。工人们之所以没有参与市中心的游行,原因只在于他们中的大多数正忙于占领和管理工厂。另外一部故事片、普多夫金的《圣彼得堡的末日》(*La fin de Saint-Petersbourg*, 1927)从另一个侧面证实了这一点:我们认为,二月之前,工人们一直在家中集会,工厂是一个去工作的、充满敌意的堡垒;一到晚上大家就离开工厂返回家里,因此在白天的非工作时间或晚上,工厂周遭便空无一人。反之,在二月至十月间,空无一人的地方变成了住家,因为生活的重心转移到了工厂,工厂及其周边街道变得嘈杂起来并成了劳动者的居所。

传统历史之所以对革命运动的这一面保持沉默,可作如下解释:对布尔什维克而言,记录工

人绝少参与游行示威的事实并将其解释为他们在占领工厂,就等于承认后来所采取的结束工人管理工厂的措施是有违民心的。再者,马克思主义传统也不会把四、六等月份游行示威的伟大成就归功于士兵,因为按照苏维埃法律的诠释及马克思主义信条,士兵就是“着军服的农民”。^①倘若承认革命的先锋(哪怕是部分先锋)不是工人,而是“农民—士兵”,那么这不仅仅意味着布尔什维克后来的行动将失信于民,更意味着布尔什维克政权赖以存在的信条本身将受到质疑。

这些影像资料还显示了下列事实:始于二月份的起义受到人民群众的空前欢迎;群众自始至终都在觉醒;他们由于摆脱了贵族的统治而欢天喜地,快乐之情溢于言表。与1917年以前的资料相比,这些游行示威镜头具体而微地展现了城市慢慢易主的过程,这是社会动荡的信号,而社会动荡又是爆发政治游行的原因。由于是平民阶级夺取了政权,因此十月革命便具有了合法性,而不是一次政变或历史偶然。

上述三个选自苏联的例子表明,一部影片,无论什么类型,都含有言外之意、弦外之音。每一部影片,除影像本身所展现的事实外,都还能帮助我们触动历史上某些迄今仍然藏而不露的区域。比如在《以法律之名》中,我们发现了艺术家和官方评论遗漏了的场景,这些场景透露了恐怖年代初期的潜在禁忌;再如,上述的系列新闻片不仅表明十月革命受到百姓欢迎,而且暴露出,历史传统中包含有篡改历史的一面。新闻片本身也通过对事件的主观解读而掩盖了部分政治与社会现实。至于我们在一开始比较的两部截然相反的宣传片则表明,当事人眼中的历史和历史真相之间存在差距,此外它还展示了一个统治阶级被历史淘汰的过程。

只要将这些例片归拢起来,我们就多少可以梳理出理性历史的运转机理。分析影片有助于我们更好地把握执政者与社会之间的关系。这并不是说理性的历史观行不通,而仅仅是为了提醒人们,为了洞察全貌、避免疏漏,不要偏好于使用一种分析工具,否则难免以偏概全。

^① 这是错误的,可参阅“Les soldat russe”(该文已经指出过这一错误),*Annales*, 1971, I。

第十一章

电影与精神分析



《火车怪客》(*Strangers on a Train*, 1951)

在一般人的眼中,精神分析是心理学的一个分支,其实两者即使不能说“风马牛不相及”,也大异其趣。两者的不同之处在于,精神分析特别关切主体的主观经验,特别是无意识经验。诚实,作为一个知识体系,它事关主体的心理活动,但这种知识体系是通过研究一系列的特殊现象(如梦、失误和笑话),并以冥想而非实验的方式获得的。此外,精神分析注重动态的心灵观而非静态的心灵观,把运动、能量和冲突视为精神生活的固有之物。精神分析的心理理念是,在人类的心灵中,无意识(包括无意识的思想、情感和愿望)是根本和基础,意识性的经验则是心灵这座冰山的一角。人类无法直接探知自己的无意识,只能根据它发挥的作用或产生的后果推测其存在及其运作机制。因此有人把无意识比作万有引力:看不见,摸不着,却又无处不在,力量强大。精神分析总是以发展的眼光观察人类的心理活动,提出了有关人类成长或发展的理论。尽管这些理论颇多重合之处,也颇多冲突,但它们有一点是共同的:全都强调人类早期与各色人等(包括父母和老师等)结成的关系的重要性,并认为这种关系对人类的成长发挥着构成性(formative)作用:你是怎么的人,你做怎样的事,全都取决于这种构成性作用。一句话,它使你成了你,它“构成”了你。

众所周知,精神分析最初以治疗各种心理疾病(特别是癔症)为鹄的,精神分析的历史是从一个名为贝尔塔·帕彭海姆(Bertha Pappenheim)的患者那里开始的。那时的精神分析与神经科学的关系至为紧密。但精神分析之为精神分析,精神分析之所以能够超越神经科学和心理学,能像进化论那样对社会和其他科学产生“辐射性”作用,是因为它具有强烈怀疑精神,要对个人、个人与个人之间的关系、个人与社会之间关系展开分析,对各种文化现象和社会现象进行批判。它要破除种种迷影,解除各种自欺,令我们质疑自己深信不疑的东西。毫不夸张地说,它是我们用来了解人性的复杂性和人生的多样性的工具,是我们用来解决各种人生难题的利器。精神分析的电影理论的形成与发展与精神分析的批判精神是须臾不离的。

精神分析的电影理论是20世纪70年代和80年代在西方发展起来的学院派电影批评的产物,当然也与当时蓬勃发展的批判理论密切相关。它透过精神分析的视角,运用雅克·拉康(Jacques Lacan)的理论,剖析各种电影文本和各类电影现象。拉康的精神分析既不同于拉康之前的传统精神分析,也与英美精神分析大异其趣。他把自己理解的精神分析(打着“回到弗洛伊德”旗号的精神分析)与符号学和黑格尔哲学融合起来,为精神分析开辟了新疆域。他创造了“镜像阶段”(mirror stage)、“实在界”(Real)、“想象界”(Imaginary)、“符号界”(Symbolic)之类的创造性概念,提出了“无意识是像语言那样结构起来的”、“女人并不存在”之类的革命性命题,影响深远。基于拉

康理论的精神分析电影理论认为,电影观众作为“凝视”的主体,是由电影“建构”起来的,屏幕上放映的一切则是主体欲望的客体。

在巴赞和克拉考尔那里,电影几乎是个“无主体的瞬间或过程”;在符号学的理论分析里,电影主体也基本被湮没于零度风格的电影化叙述之中。但在精神分析学中,主体则完全现身,作为影片(乃至电影)的起源、作为欲望达成——通过认同机制——的施动者而存在。观影主体也就是梦的“主人”(或主角)。电影精神分析的主要对象便是这种梦的类似物——好莱坞电影。人们关于“好莱坞电影使人变得愚蠢”的批评会在关于观影主体的退化理论中得到证实;而“有12岁的小孩的智力就能看懂好莱坞电影”的讥讽更能在镜像阶段的概念中得到本质性的印证——人在12个月时就能“看懂”“电影”了。

电影院里,人坐在黑暗中,被动、消极,但却能通过认同机制(认同于摄影机和人物)如做梦一般发泄积郁、实现理想。电影像梦的运作一样,会掩抑令人不快、世所不容的因素,同时又在相当大的程度上满足观众的窥视癖和观淫癖:观众在满足之余,还可推诿于电影:我没要看,是它要我看的。此外,电影中英雄排难而胜的过程和大团圆的结局都使观众(像在梦境中一样)自觉不自觉地接受了某种意识形态的“询唤”。例如在美国大萧条时期,影片的内容和结尾的“许诺”便使观众浑然忘却了他们正身处现实的困境。

电影的精神分析符号学的主要分析对象是好莱坞经典电影以及它们的海外类似物。若引入其他种类的影片,便会暴露出该理论方法的局限。此外,类比法虽然是电影研究与精神分析嫁接的基点,但精神分析的概念不可能在所有的电影现象以及它们的生成机制中找到恰当的对应用。因此,多角度的学术探讨才会合成一个电影研究的全景视野。

(季广茂、李迅)

精神分析与电影:想象的表述

[美]查尔斯·F·阿尔特曼(Charles F. Altman) 著

戴锦华 译 何小正 校

(尼克尔斯按)查尔斯·阿尔特曼发表在《传播》上的讨论精神分析与电影的文章,在(《电影与方法·II》)第五编中的作用,跟保罗·桑德罗评论克里斯蒂安·麦茨早期著作的文章在第四编中的作用相同。阿尔特曼看到了激活精神分析观点的批评思维的转变。虽然有许多支持这种观点的人声称,它是从结构主义语言学观点逐渐发展起来的,阿尔特曼却把这种新观点是怎样建立起不同的重点、模型和见解给说清楚了。对阿尔特曼来说,在法国批评著作如何趋向于利用二战以后上升得很突出的存在主义、现象学、结构主义语言学(现在还有弗洛伊德/拉康的精神分析学)这一整套法则的修辞力量方面,没有出现追求电影精神分析研究合法化或追求历史地认定电影精神范式一旦被承认,它同先前的思维模式的联系也就会被接受,这在法国比在英语国家更甚。所以,从结构主义语言学的符号学向精神分析的符号学的跃进,在一个旁观者的心目中,就比直接参与者觉得更专断更决绝,而参与者则会觉得流行的思维格局是渐变的。可惜,没有什么参与者看来准备对局外人解释一下,这些转变不是别的,而是一种“自然的”延续。因此,阿尔特曼的文章就特别有价值。

在这篇文章里,阿尔特曼指出了精神分析观点和更经典的前符号学观点之间,在重点方面的两种主要变化(阿尔特曼此处的论述,可由希思在[本书]上一篇文章中对客观电影(object cinema)和效用电影(operation cinema)的区别的论述——语言符号学与精神分析符号学的区别——所加强)。这些变化集中在用来描述电影经验的隐喻或比拟上,亦即,从认为银幕是窗户(巴赞)或画框(米特里),到认为银幕是镜面(吃力地利用法国精神分析学家雅克·拉康对婴儿期的“镜像阶段”的描述,阿尔特曼对此做了简明的概括)。他对这种转变如何提出了一系列全新的问题的论述,格外富有启发。它在具体论据和由论据引出的隐喻的复杂关系方面,以及在隐喻的变換容许提出新的理论问题并容许比以前更充分地描绘新的电影实践,特别是现代主义的反思性电影实践方面,都提出了见解。

* “Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse”, 译自比尔·尼克尔斯编《电影与方法II》,伯克利:加州大学出版社(Bill Nichols, ed., *Movies and Methods: Vol. II*, Berkeley: University of California Press, 1985)。

这些论点,在阿尔特曼对电影与梦的类比这第二种重点变化,即从电影是现实的反映这个概念变成电影是精神的操作这个概念的论述中,得到了继续。在这种新倾向下,电影是一种“思维着的”社会状况,而不是现存社会状况约束之内的思维表现——这正是查尔斯·埃克特希望避免的特性描述。精神分析观念通过电影是梦这个类比,返回到了结构语言学,因为这种观念认为,在弗洛伊德关于梦运作(dreamwork)和随后试图了解无意识的作用的严密理论框架之中的梦,在性质上是语言学的。

最后,阿尔特曼向我们提出利用类比法推理的问题。他指出三个主要弊端,其中包括这种类比法有使精神分析注释者陷入想象的表述的极大可能。最重要的是,阿尔特曼的文章是对近来的电影精神分析观点的一次简洁然而颇有启发的描述。

我们会怎样对待法国话呢?这种语言正在通过法语系和比较文学系,通过择优制的夏季学院,通过一些玄奥的期刊,慢慢渗透到美国学术界里来,我们是否应该学会这种充满新名词术语的语言呢?或许我们可以对这种公认是难于理解的(有人可能会说是故弄玄虚的)材料不予理睬,以便使其销声匿迹?这是一个严肃的问题,因为法语威胁着要分裂美国电影评论界,一如它已然粉碎了法国文学、英国文学和比较文学研究领域。会法语的人与传统评论家倾向于互相回避,他们意识到,彼此的前提,词汇和语言都是大相径庭的。美国的法语派由于坚持精英主义和分离主义政策而把事情弄得复杂:入门仪式已不再限于阅读弗洛伊德、马克思和索绪尔,现在你还得了解拉康、阿尔都塞和德里达。面对这种要求,传统批评家自然会向更为熟悉的领域跑去:修辞学批评、样式研究、电影史,双方总是抱着“我比你高明”的态度,只会加深宗派分立。

对这种情况我们能够做些什么呢?高度理论化的法语文献,是否包含有可以为美国电影史学家和批评家所用的高见?总之,法语和我们的民族语言有什么共同之处吗?一般认为二者并无共通点,法国研究方式把理论提高到独立学说的位置,而就其本质而言显然是实践性的美国批评。通常对法国人方式是嗤之以鼻的。对美国的实践批评而言,如果说有什么是可以得益于法国理论事业的话,那么我认为一定是在方法论和观察电影文本的策略这个领域之中。法国人主要是致力于文本性(textuality)的理解,而美国的实践则集中于文本(text)的理解,方法论问题描绘出了这两种观点的交叉。如果我们想避免美国电影学术界的严重分裂。美国批评家至少接近于法国理论所固有的方法论水平,就是必要的了。为了这一目的,我在下文集中做些必要的注解,使人们得以理解近期法国电影理论的发展。此外,我着重强调法国的创新与美国的传统之间的连续性,而不是二者的不同。

就其组成而言,《传播23》是一只怪兽^①。其中四篇文章由该刊编辑(克里斯蒂安·麦茨、提利·孔采尔、雷蒙·贝卢尔)撰写,在350页的刊物上占去整整250页;其他十篇文章大都出自电

^① 《传播》(Communications)是法国综合性理论刊物。1975年第2卷第3期的主题是“精神分析与电影”,这标志着法国电影理论进入了结构—精神分析研究阶段。——译者注

影界的新秀和有关领域的老手,分掉剩余的篇幅。以任何正常标准来看,这都不能算是一期刊物,而是四部不折不扣的专著,每篇文章都反映对本期主题——“精神分析与电影”的一种不同的阐释。然而,这些文章尽管不同,它们却采取了共同的观点,给本期定下一个总调子:几乎所有的撰稿人都怀着改宗的热忱,接受并使用了弗洛伊德精神分析学。

尽管如此,把出现在《传播 23》上的弗洛伊德学派的两种主要族系加以区分,仍然十分重要——一种行将消亡,另一种方兴未艾。从结构主义初兴之时起,一种特定的弗洛伊德学说的类似物就常被用来与经典叙事体的分析连同起来。根据这种模式,情节就是仿效俄狄浦斯构型(Oedipal configuration):一方面是主人公的欲念,一方面则由“寻找父亲”的过程生成文本自身。主人公因此就像俄狄浦斯那样,成了名侦探。经过在罗兰·巴特的著作中普遍应用,这种观点倾向于把重点投放到情节模式(plot patterns)上,也就是作为能指的文本上。这种俄狄浦斯策略,统御了60年代和70年代初的法国评论界,并且仍然是贯穿《传播 23》的一个基本因素——甚至在前言里一眼就能看出来(“文本的疆界:叙事形式的生成者俄狄浦斯”)。然而,目前流行的观点则是强调电影符号的特殊性;它同文本与观众之间的复杂的相互关系更协调,这样,文本也就成为所指了。这种新的精神分析模型,是由拉康的“镜像阶段”(stade du miroir)的概念所提供的。^①在拉康看来,婴儿在六到十八个月这段期间,由他以为自己的镜像是另一个儿童,发展到认出那镜像就是他自己。在这一阶段,婴儿首次充分意识到自我的概念。在此之前,他同自己的关系,只是一系列不相连属的分部(corps morcelé),现在,当他的视觉力量远远超过他从事协调的肌肉动作的能力时,儿童才借助镜子获得了对自己的整体感。因此,眼睛是人的自我感的真正来源。同时,这种初次认同(primary identification)也提出了一个意味深长的问题:儿童认同于自己的镜像,实际上并不是儿童自身,只是一个影像。因此,自我之生命便是在一个误解的迹象(sign of a misapprehension)之下开始的。于是拉康进一步指出,儿童对其影像的初次认同,还包括儿童对母亲的认同。尽管将这一时期称为“镜像阶段”却不应从字面上理解镜像这个概念:拉康把他的发现放在各种各样的镜式情境的基础上,在这类情境里,儿童不能区分自我与他人(如在转换[transitivism]现象中,儿童把自己的行为推诿给另一个儿童,甚至是布娃娃)。

镜像阶段与想象的秩序(imaginary order)相对应。此后是俄狄浦斯阶段,在此期间进入象征的秩序(symbolic order),这是语言的秩序与父亲的秩序。在拉康的脚本中,在镜像阶段,父亲被拟定为缺席的,那是由母亲统御的阶段。然而,一旦儿童达到初次认同,父亲便介入进来、将孩子与母亲分离。这一分离使儿童首次遭遇到他日后将与之认同的“父的法律”(loi du père)。正是在这一点上,儿童获得了象征能力,象征能力同语言的获得密切相关。当母亲不在时,儿童为了指出她(或任何别种不在的事物),必然要借助含义丰富的语言。对立体(例如弗洛伊德援引过的“去”“来”)。结果,儿童成功地为母亲缺席这件事命名,并且这样提到父亲。这种与父的名义(不是真正的父亲,而是“父亲作为法律”的象征形象)的二次认同,使儿童超越他与母亲的二元

^① 有关材料见雅克·拉康:《文选》,巴黎:门槛出版社(Jacques Lacan, *Écrits*, Paris: Seuil), 1966。尤其是《作为“我”的功能形成过程的镜像阶段》一文。

关系,进入对于家庭是基本的三人关系。儿童以这种方式最终成为一个完全有别双亲的主体,准备进入语言与文化的世界,并能明确表达想象与现实之间的不同。

我们很快地浏览了一下拉康学说的核心部分,我略去了许多重要环节。特别是我抛开了拉康对儿童与男性生殖器的关系的论述,以及由此而来的表意理论。然而,令人惊讶的是,要进入《传播 23》那似乎是迷宫般的路径,并不需要更多的知识了。下表所做的概括,对于简化了的拉康的复杂体系来说也是不完备的,但它可能提供一种便捷的概括方法:

镜像阶段	俄狄浦斯阶段
初次认同	二次认同
母亲的重要性	父亲的重要性
二元关系	三人关系
影像	语言
想象的秩序	象征的秩序

必须看到,《传播 23》的大部分分析都是违背这一背景的。我们可以十分方便地将这期刊物的主旨分为两个主要领域:银幕的隐喻和影片作为梦。

银幕/镜子

银幕是什么,我们是怎样认识银幕的?为了回答这一问题,电影理论家经常借助隐喻,间接地解释银幕的性质与功能。在巴赞看来,“银幕不是一个画框,而是仅仅把事件的局部显露给观众的一幅蔽光框(cache)”。^①接下来,巴赞在这篇文章中,进一步明确指出,银幕对行动的遮挡,就像窗户对行动的遮挡一样;我们看不到银幕四周延伸开去的空间,但我们从不怀疑那个空间的存在。我们觉得只要自己向左或向右稍微移动一下。我们就会看见被银幕边界遮住的物体或人。换言之,银幕外的空间始终暗示银幕外的空间,由此而产生了一种离心构造(configuration)。这个银幕/窗户的理论,构成了巴赞全部写实主义理论的基础。

对让·米特里说来,这个窗户的隐喻是不完备的,因为它所描述的只是银幕论证的一半。如果说银幕具有一种成为蔽遮框的趋向,那么它所起的作用也是一个画框,银幕组织内部空间,并把效果集中在画框内的某些特定点。这种向心功能可以与离心功能并存(或者不如说排斥),因为银幕边缘具有双重的存在状态。它同时是画面的终点和起点。此外,如果认为银幕是窗户,那么影像便具有纵深,这暗示着同有透视感的绘画之间的关系;而认为银幕是画框,银幕看来便是平面的和图示性的,就像立体派绘画,立体派画家赋予图像水平(picture plane)以超越客体水平

^① 安德烈·巴赞:《戏剧与电影 II》(Andre Bazin, "Theater and Cinema II"),见 *What Is Cinema?*, Hugh Gray, ed., Berkeley: University of California Press, 1967, 第 105 页。(中文版见崔君衍译《电影是什么》,北京:中国电影出版社,1987 年,第 168 页。——译者注)

(object plane)的特权。

电影批评与理论的全部历史,一般被认为是形式主义立场与写实主义立场之间的辩证法的历史,好也可以将其视为两种银幕隐喻之间的辩证法的历史:

窗户	画框
离心的	向心的
透视的	图示的
客体水平	图像水平

的确,这一模型是如此令人折服,致使电影理论家们忽视了它尚未说明的现象。特别需要指出的是,窗户/画框的观点把产生影像的机制(放映机、黑暗的房间、明亮的光源、平面反射面)和消费影像的机制(观影者,他的眼睛、心灵和躯体)同样括入括号,以为影像的存在是理所当然的。换句话说,影像被看成是纯粹的所指,而能指和实际的表意过程却被忽略。即使求助于画框的隐喻,强调图像水平和单面性(如爱森斯坦对画框内对角线的动力性的分析),其重点仍在于客体的组织或人物的运动,并不在于电影过程,而客体 and 人物是靠电影过程才引发出来的。窗户和画框的隐喻,虽然看上去是截然对立的,但是实际上它们却有一个共同的假定:银幕对于生产和消费过程的根本独立性。观影者识别客体与人物的能力,被认为是理所当然的而不予分析。

我相信,在这种关系中,我们必然看到当前的法国电影理论家试图为银幕创造一个新的隐喻,一个考虑到表意过程本身的隐喻。这一新的隐喻是镜子因此放映出来的电影文本被叫做镜式的(specular),这一观点由让-路易·博德里在《基本电影机器的意识形态效果》^①一文中首次提出。电影重新构成了拉康“镜像阶段”的条件——原动的能动性减少和视知觉的支配地位——因而在观影者和他所看到的映照在银幕上的世界之间建立起一种想象关系。初看之下,这种比较好像并不怎么有道理。如果有哪种屏幕应该同镜子相比,那就是电视的屏幕。打开电视机,屏幕便形象地照出它所在的那个中产阶级家庭的内景;关闭电视机,屏幕便不映出在它面前的物体或人物。电影银幕并不能映照观众的面孔,它怎么可能是一面镜子呢?问题的关键在于拉康所用的“镜子”一词的涵义,“镜像阶段”这一概念的应用范围,远远超出把孩子抱在镜前这一特定情境(尽管有一面镜子肯定会加速初次认同的过程)。任何“转换性的”情境——一个人在其中混淆了想象与现实——都能构成“镜像”体验。因此克里斯蒂安·麦茨才能通过电影与戏剧的比较,说明电影具有个想象的能指。无论是在演出之前、之中、之后,舞台上的一把椅子就是一把椅子。在电影中,在拍摄时确实存在的椅子,授权给它的影像,在影片放映时取代它。银幕上没有椅子,只有它的映像——它的镜像,就像它在那里的样子。在这种引申的意义上,镜子的隐喻似乎是可以适用的,尤其是它如果能够帮助我们重新获取那些对于窗户画框的辩证法来说是无法获取的电影经验的话。

^① 让-路易·博德里:《基本电影机器的意识形态效果》(Jean-Louis Baudry, “Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base”),比尔·尼克尔斯编《电影与方法II》。

对近来法国人迷恋镜子的隐喻的解释,基于这一事实,镜像(与镜像阶段)关系本身就构成了一种辩证法:在主体与镜像之间,同时存在着同一性(二者具有完全一样的轮廓、特征、颜色等等)和差别性(主体是血肉之躯,影像只是一幅影像)。用凯丝琳·克莱芒(Catherine B. Clément)的话说就是,银幕具有双重功能:“在展示(原初的场景、魅力、奇幻的东西)的同时阻断观看。”(《江湖术士与歇斯底里患者》)换言之,银幕就像一幅帐幔。领会银幕影像的过程,因而就不像现象学所认为的那样,是一个简单直接的过程,而是一个复杂的辩证过程。麦茨把这概括为:“要理解一部虚构影片,我必须一时并同时认同:人物(=想象的过程),人物因此可能从我所掌握的全部理解方式的类比投射中获益;一时并同时,我又不认同他(=返归现实),因虚构便以这种条件被理解(=作为象征):这就是现实的幻象(le semble—réel)。同样的,要理解一部影片(任何影片),我必须把被摄对象作为“缺席”(absent)来理解,把它的照片作为“在场”(present)来理解,把这种“缺席的在场”作为意义(significant)来理解(《想象的能指》)。这种缺席与在场的游戏当然与窗户的隐喻所包含的内容风马牛不相及;在那里,遮蔽概念所提出的缺席/在场的辩证法整个被置于所指之中;而镜子的辩证法则是从能指和能指作为想象的地位的观点来把握表意过程的。镜子的观点重新掌握了像镜像阶段的儿童一样的观影者,仅凭首先接受一个随即就会要求修正的谎言,便能产生感觉和整体感的那个方向。如果我们拒绝把虚构影片至少暂时视为现实,那么他们便毫无意义。另一方面,如果我们永远保持那种幻觉,它们也无法获得它们作为虚构的可靠地位。只有使两种步骤保持张力的、建构起来的交替作用,才能使我们把一部影片当作虚构来理解。在这个意义上,观影者必须凭借想象关系(将缺席视为在场)开始看片,而以象征关系(通过概念建构缺席/在场的关系)结束看片。

以实践的方式看看镜子的隐喻怎样使我们对窗户/画框的辩证法质疑,并提出它所无法触及的问题,是很有教益的。直到60年代,窗户/画框的辩证法可能仍然完全驾驭着电影理论与实践的主要命题。理想主义电影理论所依据的两类主要对立观点,可以很容易地概括在窗户/画框的对立之中。就认识论而言:

画框:形式主义

窗户:现实主义

就技巧而言:

画框:蒙太奇

窗户:长镜头+深焦

今天,这些手段看来已不再那么根本性地对立了。尽管它们代表分解与描绘现实的两种不同的方式,但是,对于观影者直接通过一个透明的能指观看以便看出一个实在的所指这个基本的假定,不论写实主义,还是形式主义,都不予以质疑。在这里,爱森斯坦地位的变化是引人注目的:他曾一度被视为画框/蒙太奇/形式主义学派的英雄,现在由于与维尔托夫对立,而成为替罪羊,只不过因为他主要是支持所指而不是能指的最重要部分。

因此,在过去的十年中,电影理论的基本对立(辩证法)已不再是形式主义同写实主义的对立,而是经典叙事(定义为不管是怎样建立的,但却隐藏、抑制能指的那种叙事体)同现代主义叙

事(定义为突出能指,即把表意过程作为其所指的那种叙事体)的对立。在为经典—现代主义的对立所统治的当代电影理论的范围内,窗户/画框的辩证法已无法建构这种理论;因为无论是窗户还是画框都没有提出表意问题,这两种隐喻都无法正确说明反思性本文(reflective text)。反思性本文是从描绘出来的现实与再现之间的不一致中导出其特性的。镜子的类比毕竟建立起一种驾驭经典/现代主义对立,也能驾驭它所附丽的观影情境的清晰的辩证法。

我们通过把上述麦茨引文所暗示的关系图表化的办法,就能够更清楚地了解这种能力:



这就是说,为了理解映像(或任何虚构,那么也就是任何虚构影片的幽灵了——对于这种区别,麦茨说得不很清楚),我们必须从进入想象秩序开始,把两种实体视为同一的,尽管它们并非如此(缺席/在场,人物/观影者)。这便是经典叙事特有的模式。它想把我们囚禁在其中的那个注意中心,引诱我们永不进入下一阶段,这一行进的合乎逻辑的第二步,便是返回现实。这可以以多种不同的方式实现:为我记住“这不过是场电影”,以缓和强烈的效果,或者在影片中暴露了电影器械,或者仅仅是灯光亮起来消除了银幕上的影像。返回现实是现代主义叙事特有的模式,它会让我们忘记初次的电影认同,有利于彻底区分想象与现实。象征并非由这两种趋向中的任何一种构成的,而是由两者在我们称为虚构的张力中,同时存在构成的——虚构的意思既不是现实与想象的全盘混淆,也不是在两者之间立起密不透风的栅栏,而是在一种辩证关系中建构这两种趋向。镜子的隐喻正是在这个意义上证实了它的及时性,证实了它组织那些对当代电影理论事业极为重要的术语的能力。

电影/梦

电影在某种程度上类似于梦境——这个看法并无新意。早在1916年,于果·明斯特伯格曾经宣称:“在影戏(photoplay)里,我们的幻想被投射在银幕上。”(《电影:一次心理学研究》)到1949年,雨果·毛尔霍佛已经提到“电影境”(cinematic situation)一词,说它同梦境在一组特征上相同:观影者的消极状态、他的舒适、他的无个性特征和容纳性,共同引起退离现实。毛尔霍佛甚至发现了区别这两种活动的重要不同之处:“在睡眠中,我们自己制造我们的梦;在电影中,呈现给我们的是已经制成的梦。”^①毛尔霍佛的分析与他的同代人帕克·泰勒的观点不谋而合;泰勒

^① 雨果·毛尔霍佛:《电影经验心理学》(Hugo Mauerhofer, “Psychology of Film Experience”),载于《企鹅电影评论》(Penguin Film Review),1949年第8期。

认为“好莱坞不过是像机器般的工人的白日梦的工业化”。^①事实上,自从伊利亚·爱伦堡首创了这一称谓,已有两代评论家称好莱坞为“梦幻工厂”^②。

这种印象主义的比较所提出的问题是,它并未超出对电影的魅力与效果的一般性鉴别。苏珊·朗格(Susanne Langer)的《情感与形式》(*Feeling and Form*)^③一书试图发现把电影与梦的经验联系起来的的具体特性。朗格宣称:“电影‘像’梦,在于它的表现方式:它创造了虚幻的现在,一种直接的幻象出现的秩序。这是梦的方式。”因此“观众随着摄影机进行观察……摄影机就等于观众的眼睛……观众取代了做梦者的位置”^④。这些极为有趣的观照,预示了当代法国学派(尤其是博德里)所做的工作的模式的重要部分,令人遗憾的是这种观照始终没有同对于电影与梦的关系的系统研究跟上。

《传播23》一个重要课题就是弥补这种情况。麦茨那些人曾经试图从不同的观点来揭示电影与做梦之间的类似现象,继而来的是由科恩·西亚特和瓦隆在法国开始的一系列探索。博德里认为电影与梦共有的退行状态,提供了最重要的相似性,由于既定的影院的黑暗,观影者相对的消极状态,强制的静止不动,还有光影闪动的催眠效果,电影必然导致一种“人为退行状态”。换句话说就是,继发过程和现实原则让位于初始过程和快乐原则。“电影和梦境一样,于是就相当于一种暂时性的退行行为了。”

麦茨虽然一般地赞同博德里的这一命题,但他却倾向于把电影引发退行的趋势归之于另一种缘由(《虚构电影及其观影者:无心理学过程研究》)。麦茨所强调的不是电影的一般观看情境——黑暗,原动能动性的减少,无个性特征——他所侧重的是电影形成虚构(用弗洛伊德的术语来说是“幻想”)的习性,无论电影从其放映和观看形式获得何种似梦的因素,它都通过把电影影像组织成为虚构而强化了它们。“虚构电影在制造出使我们隐蔽与不负责任的区域超载的声像的同时,也唤起我们的易感性而抑制我们的行动。”麦茨设想,虚构电影在观影者身上引起似梦的状态比其他电影更甚,从这个基本设想出发,麦茨得出了一个颇为惊人的结论,如果说有条理的虚构能够引起人为的退行状态,就像在做梦的主体身上所发现的那样,那么电影与梦必然同具某种方法,把暴烈的状态加以伪装,否则这些状态可能会唤醒主体及其继发过程。就梦而言,这种方法是“再度校正”之名而著称的,正是再度校正把其他的梦运作的结果合成为一个单一而极有条理的整体。麦茨认为,“再度校正(它在梦的生成/知觉中,只是多种力量中的一种,而且不是主要力量)、在电影的制作与知觉中成为一种无所不在的支配力量,正是这种力量编织了心智结构自身。”再度校正通过圈出它的轮廓,通过确认它不与我们期待冲突,通过把现实的变形版本转换成有条不紊的虚构使之不再像是虚构,从而把我们留在梦/电影的世界中。

① 帕克·泰勒:《好莱坞幻觉》,纽约:创造时代出版社(Parker Tyler, *The Hollywood Hallucination*, New York: Creative Age Press), 1944年。

② 伊利亚·爱伦堡:《梦幻工厂:电影编年史》,柏林:马立克出版社(Ilja Ehrenburg, *Die Traumfabrik: Chronik des Films*, Berlin: Malik-Verlag), 1931年。

③ 中文版见刘大基等译:《情感与形式》,北京:中国社会科学出版社,1986年。——译者注

④ 参见《情感与形式》中译本,第480—481页。——译者注

尽管麦茨从未暗示存在着平行现象,但他对再度校正所做的分析,显然影响了我们对经典叙事的理解。几乎可以这样说,人们用来评述经典叙事的每一个词——天衣无缝的剪辑、诱发性行动以及摄影机运动、没有无解的能动性等等——都可以说同梦运作的再度校正有关,这是一个富有启示性的概念,它可能使我们将经典叙事的纯风格研究的成果同某一大系统中的具体功能联系起来。在这方面,麦茨的文章与其他法国评论家的文章一样,为我们开辟了一个研究传统的新领域。马克·维尔奈特在他的文章《场面调度:美国》中,用类似的方式证明了精神分析学是如何有助于经典叙事的再度校正。维尔奈特指出,就围绕着精神分析“治疗”建立起来的电影而言,“精神分析对电影的最重要的贡献,便是为美国叙事电影的结构提供了一种新的辩解”。

提利·孔采尔(Thierry Kuntzel)在他对《最危险的游戏》(*The Most Dangerous Game*, 1932, 载《电影专业 II》)所做的分析中,为麦茨的工作提供了一个必要的补充。麦茨强调的是再度校正,孔采尔则强调了梦运作的其他方面:凝聚、置换、象征化。对《最危险的游戏》开头段落所做的详尽而极富洞察力的分析,使孔采尔得以表明:弗洛伊德关于梦运作的概念,可以当做一种诠释策略,一种读解方法,而应用于电影。我们的确不再需要有人以形形色色的理由来告知我们:电影像梦。反之,我们需要有人向我们指明这一“事实”对于我们的评论实践会造成何种不同。这便是孔采尔所接受的挑战。如果没有电影与梦之间那种令人为难的区别,这个问题早就会得到解答了:弗洛伊德认为,梦表现了材料的变形,这些材料是由做梦者“日常生活的残片”提供的;另一方面,影片却不是由观影者制造的,也不能说影片同任何一个具体观影者最近的体验直接有关。如果说影片表现了观影者的白日梦,那么就有一个问题:这个梦同什么日常生活残片相关呢?

为了解答这个问题,孔采尔选取了若干个影片的开场段落(《M 就是凶手》[*M*, 1931] 中埃尔茜被杀,《金刚》和《最危险的游戏》中演员职员表和接下来的船的段落,《防波堤》[*La jetée*, 1962] 开场的机场镜头)作为可以独立的单位,这些段落将影片其余部分的材料凝聚、置换和象征化。孔采尔不是用梦运作的术语描述梦的先决条件和梦本身的关系,而是用这些术语描述文本的表层结构与深层结构之间的关系(使之平行于梦的显在内容与潜在内容)。“潜在文本并非存在于片头段落所构成的显在文本,而是在它之后……另一个显在文本,在这里以扩展的形式重现那些元素,这些元素原来都曾以简短而节略的形式表现过——用弗洛伊德的术语来说,就是凝聚过。”这样,片头段落就像是主体的梦,起初梦对主体说来完全是模糊不清的。因为它是一些熟悉的事件和关系的变形;但叙事的其他部分使梦的材料得到解释,办法就是通过识别潜藏在材料中的关系来说明它。“《最危险的游戏》的整个发展线路都是用来使最初的影像(形象)易于辨认,用来使突然陷入影像的不确定性之中的主体逐步重获保证”换句话说,不同于以往的电影/梦的类比法(包括麦茨和博德里的类比法),观影者不被认为与做梦者同源,而是与两个分离的主体同源:观影者起初与做梦者相似(开场段落再现了他的梦),观影者继而变成与分析者相似(影片的其余部分再现了对开场“梦”的材料所做的解释)。

这种策略在孔采尔的出众才能中可以颇有获益,然而,却有它的危险。意识是一个绝对的栅栏,能将主体的日常生活与他的梦隔离开来。然而,几乎没有什么影片存在着如此绝对的界限。“开场段落”在何处完结,其扩展形式又从哪里开始?孔采尔的方法是否只适用于那些开端材料

与叙事正文之间存在着明显分界线的影片？由于选择了像《防波堤》、《M 就是凶手》、《最危险的游戏》这类影片（在截然分开的两部分之间都有一个绝对的栅栏）进行分析，孔采尔实际上暗示了这种局限性。如果的确如此，那么我们会很容易回复到那种早已得到认可的实践中去，这种实践认为，在具有两个明确的区分层面的影片，如《绿野仙踪》、《绿窗艳影》（*The Woman in the Window*, 1945）、《白日美人》（《青楼怨妇》）中，这一个语域（register）具有通过一个做梦或产生幻觉的人物，引出另一个语域的作用。

孔采尔的方法毕竟未能在电影看片情境与影片的内在分析之间提供一个他的那些梦运作的术语似乎可能提供的连接点。孔采尔的表述公然从梦运作借用了表达的方法论，但他的表述最终抛弃了同梦的类比法的全部联系。或许正是由于这个原因，孔果尔被迫把弗洛伊德著作描述为对于他自己的课题顶多是一个“互文本”。但是，如果弗洛伊德著作只是一种互文本，术语又同其具体的梦的上下文分离，我们为什么要给孔采尔的方法以比别的方法更特殊地位呢？一旦脱离了弗洛伊德运用梦运作术语的梦的情境，梦运作的术语便回复到任何其他风格标志，例如重复、层次、隐喻或悖论的水平，在某些选定的影片中，弗洛伊德的术语可以帮助我们理解文本的相互作用；但是，我们不应愚蠢地相信，精神分析学的出处便能赋予梦运作的术语以任何特殊地位。总而言之，孔采尔的工作既脱离了麦茨/博德里根据梦的机制描述电影看片情境的课题，又脱离了发现拉康理论与电影经验之间的类似情况的更普遍的意图；与此相反，孔采尔所提供的是一种在挪用基础上的新型解释策略，而不是应用弗洛伊德的梦运作的术语。

批评/类比法

类比法作为一种推论方式，在人文科学中始终具有重要位置。虽说重要，但在很大程度上未经检验。宣称某种能动性与其另一种能动性相同，并根据这一类比引申出某种结论，就要求回答若干基本问题：怎样才能说两种能动性其有相似之处？运用这种类推法允许得出何种结论？某些结论是否正确？当奥古斯都把大卫对歌利亚的胜利比做基督战胜魔鬼时，他是在暗示大卫与基督同具某种象征，但他显然没有说大卫亦有基督之神性。然而，通常的情况是：一旦类比法成了在时髦的风气中挪用修辞学力量的策略，这种区别就很难证实了。自从法国经历过的那次大战以来，不少这类策略便不断受到存在主义现象学、索绪尔语言学，现在是弗洛伊德/拉康精神分析学的语言所资助，就像中世纪神学受《圣经》和神父的语言资助一样。文学像语言，潜意识结构像语言结构。倘若没有这种类比，整个结构主义、后结构主义的评论事业将不复存在。《传播 23》也不外乎这个规律，甚至其最基本的主张也是建筑在必要的类比上的。银幕像镜子，电影像梦，然而，一旦评论依赖类比而存在，它便暴露在三个基本问题面前，这已被《传播 23》所充分证明。

类比的表述是不完备的

让我们暂且按它自己的主张完全接受《传播 23》的类比策略。然而问题仍然存在：像镜子这类的视觉隐喻，在把握看片经验的复杂性方面是否足够？我认为，我们必须断定说不够。尽管只

读《传播 23》(麦茨那几页明白晓畅的文字除外),人们很难了解这一点:影片不仅是光和影,它还是声音。不只是法国学者遗忘了这件重要的事实,在今日的电影批评与理论界,声音代表着一个遭到普遍忽视的领域。随便询问一名学生某个镜头内的场面调度,在某个具体段落中所用的剪辑方式,或某位导演的运镜风格,都会立刻得到令人信服面相当详尽的答案。询问及同一名学生某一场景所演奏以音乐主题,何处抹去了外叙事声音(diegetic sounds),或者是否运用了同期声,可以断定:影片的这些方面谁都会被忽视。我们的全部术语集的确表明,电影是视觉之物:观影者在座放映视觉艺术建筑中看一部影片。在这类术语和拉康对视觉隐喻的偏爱中,精神分析批评重点必然要置于电影经验的影像方面。

然而,即使是古希腊人也知道,没有埃科的故事,那喀索斯的故事也是不完全的:是声镜(audio mirror)使视镜(video mirror)完满的,实际上,这个家喻户晓的神话为影像与声音的关系提供了一个漂亮的解释。埃科一度与她现在那副样子大不相同,她曾具有创造言辞的能力。事实上她讲述了如此美妙的故事,使米诺长时间地坐在一旁倾听,而朱庇特则忘了他的合法妻子,盯着他的情人。照例是嫉妒,米诺迁怒于埃科的饶舌,使这位可怜的山林女神变得只能重复她所听到的声音。在有声片出现以前,声带(收音机)曾具有创造言辞的能力。事实上,它讲述了如此迷人美妙的故事,使公众长时间地在家中倾听;因公众的不忠而嫉妒,电影女王惩罚了可怜的声带,剥夺了它的创造力,迫使它去重复声带上的人发出的声音。当埃科遇见那喀索斯,被他的青春美貌所撩拨,但那喀索斯倾心于自己的倒影,无暇理会埃科。她本应向他求爱,可是不先对她说话,她就不能开口,那喀索斯的世界被限定为两个想象,也就是无法得到的情人,那喀索斯终于忧伤而死。

正像镜像阶段中的主体的一体性不过是以把影像误解为现实的代价获得的,有声片的一体性也是用谎言买到:依附性的回声被当作是再现在银幕上的人物的实际声音;而事实上,以当代的技术条件能够符合任何具体影像的录音,并未跟着那个影像出现在影片上。每种一体性都以错误的认同为代价才能得来,而声音/影像的一体性也不例外。从一开始,声带便被视为一种异己的因素,被视为电影现象的分裂之物,是它使电影变成某种更像是木偶戏或腹语术而不像照相的东西。我们需要对影片的双带性质所产生的复杂情形给予更多的注意;而镜像阶段所提供的那种基于误解的一体性模式,好像也是为鼓励这种关注而特制的,但是,如果将拉康模式限定在视觉形象上就不会有什么进展。电影依赖声音的反射,就像依赖光的反射一样。如果将电影比作那喀索斯的视镜,那么也必须把它同埃科的声镜联系起来。

类比的表述是程序性的

弗洛伊德学派的批评总有一种过分程序性的倾向,童年期提供了一种所有成年期的文本都要按照它来衡量的程序。令人惊异的是,麦茨和孔米尔居然能够避开这个陷阱——或者专注于可用于电影的部分(麦茨),或者只借用弗洛伊德的有关术语而不触及其理论(孔采尔),然而,就整体而言,法国知识界已经成了程序性冲动的牺牲品,这种冲动常常会损害严谨的分析。雷蒙·贝卢尔(Raymond Bellour)对《西北偏北》(*North by Northwest*, 1959)的分析(《象征的团结》)便是很能说明问题的例子。有时,贝卢尔的读解采取与弗洛伊德追寻象征相似的过程(剃刀与胡

刷的小型化暗示着阳物的风险在减退),或者是随心所欲地适量阐释(加里·格兰特一直没有看到的那出戏,“一定是”《俄狄浦斯王》)。更为严重的是,在某些情况下,贝卢尔的语言暴露出其阐释的程序性的,实在是讽喻性的风格;希区柯克将他的英雄逻辑地铭刻在杀父嫌疑之中,从而成全了他的英雄的俄狄浦斯式的行程。但是人们会问,如果汤森德是父亲——假定我们已判明可以把他摆在这一位置——那么在桑希尔象征性的命运危若累卵时,为什么让汤森德被范丹姆所杀?“假定我们已判明可以把他摆在这一位置”:为了确立他的批评表述,贝卢尔必须削希区柯克之足,适弗洛伊德拉康之履,按照一个单一的预先编好的程序给每个人物贴上标签。中世纪的讽喻性阐释正是以同一方式操作的。

贝卢尔继续写道:“有三种因素表明汤森德已被置于父亲的位置。首先是年龄,这是一个有力的因素:就世代地位而言,汤森德对于桑希尔显然是‘一位父亲’,第二个因素不太充分,他们的姓氏起首字母相同,在这方面没有什么东西来加强这种语音等值。第三是一个中性因素,只有成为总体结构的一部分才有价值:汤森德未婚,也不再结婚。”现在因为我们已经选好汤森德扮演父亲的角色,我们就必须给这样做找到理由。然而,假如我们把贝卢尔的论点推广,那么每部影片中的每个老人对每个与他的姓起首字母相同(语音的论点当然不成立——“T”与“Th”在法语而不是在英语中发音相同)的单身汉来说,就都会被置于父亲的位置了。当贝卢尔在其议论的高潮中宣称:神秘的卡普兰“完全是父的名义”时,我真得承认我怒发冲冠了。对于一位结构主义精神分析学者,一位自称其目的是避免根据内容范式进行阐释的人来说,贝卢尔对于能使他的情节(《西北偏北》)适应拉康学说的对应物(俄狄浦斯阶段)过于沾沾自喜。正像瓜塔里在他为本期所写的文章《文穷而后工》中所指出的那样:如果结构主义精神分析执意要返回到50年代的那种程序性模式中去,它对我们也就毫无意义了。

类比的表述是想象的

我们怎样理解电影文本?对于这个问题,《传播》同仁采用了一个简单的假说:我们可以通过电影与精神分析的比较来正确理解电影。电影能指就像是镜像阶段的想象的他人,电影机器使人想到梦的机器,观影情境使我们每个人都成为目击到了初始场景的窥视者。这种类推的做法在《传播》小组的表述中履行着一种基本功能:它围绕着一个独立的构成性隐喻(电影机器=心灵机器)把电影的各个方面聚集起来,从而为电影经验提供了一个否则就会缺少的同一性,换句话说,这种策略用发现反映精神分析学中的电影的办法证明电影的本体。

换句话说,这种策略用发现反映精神分析学中的电影的办法证明电影的本体。简言之,这个对麦茨的“想象的能指”的概念如此重要的类推意图自身,确立了一种同把拉康与镜像阶段联系起来的关系不无相似之处的想象关系。当我说此物类似彼物,因此可以参照他物理解此物(例如,观影情境与镜像阶段)时,我就是在主张通过发现反映在另一领域中的这一领域来说明这一领域的同一性。然而,就像儿童与他的镜像的关系一样,我必须否认映像所固有的不同之处,以便创造出那个同一性。所以,只因麦茨本人采用了一种想象的表述,他才能够论证电影有一个想象的能指。作为一种推理方法,类推法表现出经常的危险:评论语言将始终是想象关系的囚犯。

关于希区柯克电影

[斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克(Slavoj Zizek) 著

季广茂 译

(译者按)斯拉沃热·齐泽克继承了拉康的衣钵,不仅对拉康理论自身做了革命性的阐释,而且运用拉康理论理解阐释电影等文化产品,运用电影等文化产品例证拉康理论。他视野广阔,手法娴熟,解剖电影文本,颇有庖丁解牛之势,因而能够从容不迫、游刃有余地通过分析电影,揭示“无意识的逻辑”,勾勒“欲望的原理”。

一

(符号秩序的)大对体的概念是建立在特殊形态的双重欺骗(double deception)上的。……拉康多次引用这个笑话。两个波兰犹太人相遇了,其中一个怒不可遏地质问另一个:“你要去克拉科(Cracow),却告诉我说你要去克拉科,害得我还以为你要去伦贝格(Lemberg)。你为什么要这样做?”这个逻辑还影响了一系列希区柯克电影的情节:一对情人最初由于纯粹的意外或外在的约束走到了一起,也就是说,他们处于这样的情境之中——必须假装他们已经结婚或彼此相爱,结果到了最后,他们真的坠入了爱河。……我们在《美人计》(*Notorious*, 1946)中发现了这个悖论的最佳版本。在这部电影中,美国特工德夫林(Devlin)来到富有的纳粹拥趸塞巴斯蒂安(Sebastian)的家中参加舞会。他和塞巴斯蒂安的妻子艾丽茜娅(Alicia)偷偷摸摸来到酒窖,想一探葡萄酒瓶里的秘密。塞巴斯蒂安的突然到来,令他们大吃一惊。为了隐藏自己来酒窖的真实意图,他

* 斯拉沃热·齐泽克(1949—),斯洛文尼亚共和国卢布尔雅那大学社会学研究所资深教授,欧美众多大学及研究机构客座教授,欧陆哲学家和批判理论家。自称“一定意义上的共产主义者”和“激进左翼分子”。深受黑格尔主义、马克思主义和拉康精神分析理论影响,擅长以通俗文化产品解读拉康的精神分析理论,并以拉康精神分析理论、黑格尔哲学和马克思主义政治经济学解析最新的社会文化现象。自1989年出版《意识形态的崇高客体》以来,出版著作近50种。齐泽克对电影多有论述,且有独特的见解和深切的会心,可惜散见于其论著之中。《关于希区柯克电影》摘自Slavoj Zizek, *Looking Awr: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge: The MIT Press, 1992。中文版见季广茂译《斜目而视:透过通俗文化看拉康》,杭州:浙江大学出版社,2011年。为了强化摘录文字的“连贯性”和“一致性”,对原文略有改动。

们迅速拥抱在一起,装成正在秘密约会的情人。当然,关键在于他们真的已经坠入爱河。他们成功地欺骗了这位丈夫,至少是暂时欺骗了他。他们用来欺骗他的假象,其实就是真相。

这种“由外而内”的运动,是希区柯克电影中的主体间关系的关键构成要素之一:假装我们是什么,结果我们真的成了我们假装是的东西。要想把握“由外而内”这一运动的辩证性,我们必须顾及一个至关重要的事实:“外”从来都不只是我们公开戴在脸上的“面具”,相反,它是符号秩序本身。通过“假装是什么东西”,通过“一言一行,仿佛我们就是某种东西”,我们在主体间的符号网络中占据了一席之地,而且正是这个外在的一席之地,决定了我们的真正位置。如果我们依然深信“我们并不是我们假装是的东西”,如果我们坚持与“我们扮演的社会角色”保持适当的距离,那么,我们就是在对自己进行双重欺骗。最后的欺骗在于,社会现象就是欺骗性的,因为在社会性—符号性的现实(social-symbolic reality)中,事物归根结底就是它们假装是的东西。……

我们应该在这个背景上考察“罪恶感的转移”。依侯麦和夏布罗尔之见,“罪恶感的转移”是希区柯克电影世界的核心母题。在希区柯克电影中,凶杀从来都不只是凶手与受害者的私事,凶杀总是暗示第三方的存在,总是涉及第三者。凶手为了第三者而杀人,他的行为铭刻于他与第三者进行的符号性交易的框架上。通过行凶杀人,凶手实现了第三者被压抑的欲望。由于这个缘故,第三者发现自己罪孽深重,尽管他并不知道(或者严格说来,他拒绝知道),他是如何卷入凶杀案的。例如,在《火车怪客》(*Strangers on a Train*, 1951)中,通过杀害盖伊(Guy)的妻子,布鲁诺(Bruno)把杀人导致的罪恶感转移到了盖伊身上,尽管盖伊并不想知道,布鲁诺提到的“为了杀人而杀人”的合约是怎么回事。《火车怪客》是伟大的“‘罪恶感的转移’三部曲”中的第二部。这“三部曲”是由《夺魂索》、《火车怪客》和《忏情记》(*I Confess*, 1953)组成的。在这三部电影中,凶杀是主体间的交易逻辑(intersubjective logic of exchange)中的一笔赌注。也就是说,凶手期待第三者有所回报,作为对凶杀行为的补偿。这补偿,在《夺魂索》中是赏识,在《火车怪客》中是另一起谋杀,在《忏情记》中是在法庭上保持沉默。

不过,至关重要的一点是,这种“罪恶感的转移”与深藏在文质彬彬的面具之下的某种内在精神(psychic interior)以及被极力否认的欲望无关,倒是与真正外在的主体间关系网络(network of intersubjective relations)有关。一旦主体发现自己在这个网络中占据一席之地(或失去某个位置),他会感到罪孽深重,尽管就其内在精神而言,他绝对是清白无辜的。《谍网情鸳》(*Mr and Mrs Smith*, 1941)之所以像吉尔·德勒兹指出的那样,是彻头彻尾的希区柯克式电影,原因就在这里。一对已婚夫妇意外地发现,他们的婚姻从法律上讲是无效的。这么多年的天经地义的床第之欢,突然变成了千夫所指的通奸。也就是说,行为还是原来的行为,但回溯性地获得了完全不同的符号价值。这就是所谓的“罪恶感转移”,它赋予希区柯克电影以彻底的含混性和易变性。这种田园诗般的日常性的事件进程的肌质(idyllic texture of the everyday course of events)随时都有可能土崩瓦解,不是因为某种邪恶的暴力从社会规则之下突然喷发(根据一个妇孺皆知的观点,在高尚的面具之下,我们全都是野蛮人和杀人犯),而是因为突然间,作为主体间关系的符号性肌质(symbolic texture of intersubjective relations)的意外变化的结果,瞬间之前尚被规则许可的行为,突然变成了可恶的罪恶,尽管就其直接的、物质的现实而言,这行为前后没有丝毫的变化。

要想进一步阐明这突然的变化,回忆一下卓别林的三部巨片就足够了。这三部电影均以压抑和痛苦的幽默感著称。它们是《大独裁者》(*The Great Dictator*, 1940)、《凡尔杜先生》(*Monsieur Verdoux*, 1947)和《舞台春秋》(*Limelight*, 1952)。三部电影全都展示了同样的结构性问题:确定分界线,对某种特色进行界定。这种特色难以在实证属性(positive properties)的层面上予以把握,但它的在场或缺席会彻底改变客体的符号身份。

二

必须在这个背景上解读拉康的“大对体并不存在”这一命题。作为历史主体(subject of history)的大对体是不存在的;大对体不是预先设定的,也不是以目的论的方式控制我们的行为的。目的论总是回溯性地建立起来的幻觉,“本质上属于副产品的心理状态”是彻底偶然性的。我们还应该在这个背景上,探究拉康有关交流(communication)的经典命题。通过交流,说话者(speaker)以真实、反向的形式,从他人那里收到了他自己的信息。正是在他行为的“重要副产品”中,在他行为的意外结果中,他的信息(message)的真实、有效的意义(meaning)被返还到他那里。这里的问题在于,主体通常都不准备在由他的行为导致的混乱中,识别出自己行为的真正意义。这把我们带回到希区柯克那里:在“‘罪恶感的转移’三部曲”的前两部中,凶杀案的受话者(addressee)——《夺命索》中的卡戴尔教授(Professor Caddell)和《火车怪客》中的盖伊——都不准备接受由凶杀导致并已转移到他们身上的罪恶感。换言之,他不准备在他的合伙人实施的凶杀中,识别出一种交流行为。通过实现受话者的欲望,凶手以其真实的形式把受话者的信息返还给了受话者自己。在《夺命索》的结尾处,两位凶手提醒卡戴尔教授,他们是按他的旨意行事的,他们已将他的下列信念付诸行动——超人有权杀人。这时,注意卡戴尔教授极度震惊的表情。

不过,三部曲的最后一部《忏悔记》提供了一个意味深长的意外。在那里,罗根神父(Father Logan)从一开始就意识到,他就是杀人行为的受话者。为什么他是杀人行为的受话者?因为他位置特殊,是聆听忏悔和给予解脱的神父。《忏悔记》一再把罗根神父遭受的苦难与耶稣的从容赴死(the Way of the Cross)作等量齐观,因而把“罪恶感的转移”这一母题与基督教联系在一起。通过这种联系,它展示了希区柯克与基督教的关系的颠覆性,展示出基督教的癡症式、“丑闻性”之核。后来,基督教使其强迫性仪式(obsessional ritual)制度化,因而模糊了其癡症式、“丑闻性”之核。也就是说,罗根神父之所以遭受苦难,是因为他接受了转移给他的罪恶感,把别人(凶人犯)的欲望当成了自己的欲望。从这个角度看,耶稣基督这个对人类的罪孽大包大揽的无辜之人,已经与以前大不相同:只要他接纳罪人的罪恶感,并为之付出代价,他就已经把罪人的欲望当成自己的欲望。基督是从他人(罪人)占据的位置去欲求的,这是他对罪人持同情态度的基础。如果说在力比多精神机制方面,罪人是性倒错者(pervert),那么基督显然是癡症患者(hysteric),因为癡症患者的欲望就是别人的欲望。换言之,关于癡症患者,要提出的问题不是“他在欲求什么?他欲求的客体是什么?”真正的谜语是以下列问题揭示出来的:“他是从何处去欲求的?”我们的任务就是锁定那个主体:癡症患者必定认同这个主体,以便接过他的欲望。

三

既然欺骗的核心身份(central status)与符号秩序有关,我们不得不得出一个激进的结论:想不被欺骗,唯一的方式就是与符号秩序保持距离,即占据精神病患者占据的位置(psychotic position)。精神病患者是这样的主体,他不为任何符号秩序所欺骗。

让我们透过希区柯克的《贵妇失踪记》(*The Lady Vanishes*, 1938),分析精神病患者占据的位置。围绕着“人人否认的失踪”这一母题,生出诸多变体。《贵妇失踪记》或许是其最漂亮和最有效的变体。故事通常是从主人公的视角讲述的。主人公相当偶然地认识了一位令人愉悦但又多少有些古怪的人,然后此人消失得无影无踪。主人公试图找到他(或她),但所有见过他们在一起的人都不记得那个人(甚至一口咬定主人公一直独来独往)。如此说来,这个消失的人只是主人公幻觉性的偏执意念(idée fixe)而已。……尽管这类故事纯属子虚乌有,但在心理上还是有种“令人心悦诚服的力量”,仿佛它们拨动了我们的无意识心弦。为了理解这类故事明显的“正确性”,我们应该首先注意,消失的人通常都是雍容华贵的女性。想不从这个鬼魂般的人物身上发现女性的特异景象(apparition),都很困难。正是这样的女性,填补了男性的匮乏,成了终有一日可能与之确立性关系的理想伴侣。简言之,根据拉康的理论,这样的女性并不存在。在主人公那里,这样的并不存在的女性是由下列事实突显出来的——她没有铭刻于社会符号网络(sociosymbolic network)之上。根据主人公的主体间共同体(intersubjective community)的言行判断,她根本不存在,她只是他的偏执意念。

……

约瑟夫·曼凯维奇的经典好莱坞情节剧《三妻艳史》(*A Letter to Three Wives*, 1949),讲述的也是失踪女性的故事,但它以另外一种更为精致的方式展示了“性关系之不可能性”。那位失踪的女士,尽管从未出现在屏幕上,却以米歇尔·希翁(Michell Chion)所谓“幻听语音”(la voix acousmatique)的形式不断出现在屏幕上。……故事是由艾迪·罗斯(Attie Ross)的画外音引入的,她是小镇上的蛇蝎美人。她写了一封信,找人交给正在河上欢度周末的三位女士,告诉她们,趁今天她们离开小镇,她要与她们中的一位的丈夫私奔。于是,三位女士分别以倒叙的形式回忆了各自婚姻经历的风风雨雨。每个人都忐忑不安,担心艾迪会选中自己的丈夫,并与之私奔,因为她们都觉得,艾迪是一位理想的女性,一位优雅的女性,具有某种她们没有的“东西”,这使她们的婚姻不够完美。第一位妻子是护士,没有受过什么教育,头脑简单,嫁给了她在医院里遇到的有钱人。第二位妻子粗俗不堪,却是非常能干的职业女性,收入大大高于身为教授和作家的丈夫。第三位妻子是工人阶级暴发户(working class parvenu),嫁给了富商,不抱任何爱情的幻觉,只图大富大贵。幼稚的普通女孩、能干的职业女性和狡猾的暴发户,以三种方式把不和注入了婚姻,使她们扮演的妻子角色严重不足。在这三种情形中,艾迪都是“另外一位女性”(the other woman),具有她们所没有的东西:经验、女性的雅致和财务上的独立。……我们事后得知,艾迪打算与第三位女士的丈夫——那位富商——私奔,但到最后一刻,富商改变了主意,回到家里,把

一切坦白给了自己的妻子。尽管她可以与他离婚,并可获得一大笔赡养费,但还是原谅了他,因为她发现,她无论如何还是深爱他的。这三对夫妻最后重新走到一起,随时毁灭其婚姻的威胁消失了。然而,与我们最初的期待相比,这部电影给我们提供的教益有些暧昧不明。这个幸福的结局并非完美无缺,它总是暗示着某种放弃,即接受下列事实:与我们朝夕相处的女性从来都不是那位女性(Woman);永远存在着不和谐的威胁;随时都可能出现另外一位女性,这位女性具有她们婚姻关系中所缺乏的东西。带来幸福结局的,使丈夫回到妻子身边的,恰恰是这样一种经验:另外一位女性(Woman)“并不存在”。归根结底,她只是一位幻象性的人物,是用来填补我们与某位女性的关系中的空白的。换言之,只有回到妻子身边,幸福的结局才是可能的。如果主人公做出了有利于另外那位女性(Woman)的决定(如此女性的典型例证当然就是黑色电影中的蛇蝎美人),他必定会大祸临头甚至死到临头,为自己的选择付出代价。我们在此遭遇的悖论,与乱伦禁令无异。也就是说,乱伦禁令禁止我们去做我们本身根本做不到的事情。另外那位女性(Woman)是被禁止享用的,因为她“并不存在”。

四

希区柯克的《眩晕》讲述的也是失踪女士的故事,其主人公深深地痴迷于一个崇高形象(sublime image)。仿佛这部电影制作出来,就是要例证拉康的下列观点的:崇高化与“去性化”(desexualization)毫无关系,而与死亡关系密切,因为崇高形象散发出来的迷人力量总是预示着一个致命的维度。

……崇高客体在主体的符号性精神机制(symbolic economy of the subject)中充当不可能的原质(impossible Thing),充当物质化的空无(materialized Nothingness)。之所以说崇高客体展示了客体的悖论,原因就在这里:它只能在阴影中,以半生半死的中间状态,作为某种潜在、含蓄和被唤醒的事物而存在。一旦我们驱散阴影,直面实体,崇高客体就会烟消云散,剩下的只是普通客体的残渣。

……在希区柯克的《眩晕》中,朱蒂-马德琳(Judy-Madeleine)经历了类似的转化:一旦离开原来的“环境”,一旦她不再占据原质的位置(place of the Thing),她醉人的美丽就会立即消失,她也令人反感起来。这些观察的关键之处在于,客体的崇高性并不是客体固有的,而是它在幻象空间中所占位置产生的效应。

这部电影的上下阙结构(double scansion),这部电影第一部分与第二部分的断裂,第一部分与第二部分在形态上的变化,再次表明了希区柯克的天赋。也就是说,整个第一部分,直至假马德琳“自杀身亡”,都具有巨大的诱惑力。它讲述的故事是,主人公逐步迷上了马德琳这个醉人的形象,结果导致了她的必然死亡。我们不妨做个智力实验:这部电影到此戛然而止,主人公身心俱疲,无力安慰自己,更拒绝接受这样的现实——失去了心爱的马德琳。倘若真的如此,我们不仅会获得一个完整一致的故事,而且借助于这个删节本,我们还能提供一种补充性的意义。我们会得到一部激情澎湃的作品,在那里,一个男人竭尽全力,要把自己的心上人拯救出来,使之走

出过去的噩梦,结果却因为自己过于强烈的爱意,不知不觉地把她推向了死地。我们甚至可以——为什么不可以?——把这个故事阐释为围绕着“性关系之不可能性”这个主题产生的一个变体,进而赋予这个故事以拉康式的扭曲(Lacanian twist)。把一个普通、庸常的女性提升到崇高客体的位置,对这个充当原质之化身的可怜生灵而言,是一种致命的危险,因为“女性并不存在”。

但是,这部电影的第二部分使这个充满激情的冲突土崩瓦解,因为它展示了这场冲突的陈腐背景:在这个迷人故事(一个女人被历史的恶魔深深攫住)的背后,在这场存在主义冲突(一个男人因为爱意过于强烈而致使自己心上人死去)的背后,我们发现了一个普普通通(尽管不乏机智)的犯罪情节(一位丈夫为了获得一笔遗产而置自己的太太于死地)。因为没有想到这一点,主人公不打算放弃自己的幻象,并开始寻找已经死去的女人。他终于遇到一个长相与她酷似的女孩,他开始按照死去的马德琳的形象对她进行改造。当然,这里的恶作剧在于,这个女孩就是他以前认识的那位“马德琳”。不妨回忆一下马克思兄弟的那个著名对话:“你让我想起了伊曼纽尔·拉韦利(Emmanuel Ravelli)。”“可我就是伊曼纽尔·拉韦利呀。”“难怪你长得那么像他。”不过,“像”(resembling)与“是”(being)的好笑的重合,预示了要命的邻近(lethal proximity):如果假马德琳长得像她,那是因为从某种意义上说,她已经死去。主人公爱她,是把她当成马德琳了。也就是说,她只有死去,主人公才会爱她。她的形象的崇高化,无异于她的真正死去。这就是这部电影的教益之所在:幻象统治着现实;人从来都不能只戴面具,而不为此付出实实在在的代价。尽管所有的镜头都是从男性视角拍摄的,但与多数“女性电影”相比,《眩晕》在下列方面告诉我们的东西更多:作为男性的征兆,女性究竟面临着怎样的困境?

希区柯克的高超之处在于,他成功地避开了非此即彼的单项选择:要么是一个传奇,讲一个“不可能”的爱情故事;要么是撕下面具,揭示隐藏在崇高面具后面的一桩陈腐的阴谋诡计。一味去暴露隐藏在面具后面的秘密,丝毫都无损于这个面具本身散发出来的魅力。主体会再次启程,寻找另外的女性,去填补女性(woman)的空位。他相信,这样的女性这次不会再欺骗他。在这里,希区柯克的激进态度是无人能及的,因为他从内部颠覆了崇高客体的魅力。不妨回想一下,主人公第一次遇见那个酷似“马德琳”的朱蒂时她的样子。那时,她是一个平实的红发女孩,化着浓妆,走起路来,一副极其粗鄙的模样,与那个体态虚弱而神情优雅的马德琳不啻有天壤之别。主人公尽其所能,要把朱蒂改造成全新的“马德琳”,改造成一个崇高客体。但突然间,他意识到,先前的“马德琳”就是现在的朱蒂,就是这个平庸的女孩。如此的乾坤逆转,我们要从中获得的教益并不在于,一个世俗的女人永远都不可能与崇高的理想合二为一;而在于,丧失了迷人的力量的,正是崇高客体本身(“马德琳”)。

为了恰当地锁定这一乾坤逆转,我们必须特别留意《眩晕》的主人公斯科蒂(Scottie)的两次“丧失”的差异:第一次,他失去了“马德琳”;第二次,他失去了朱蒂。第一次丧失,只是失去了一个心爱的客体。这种丧失也是围绕着下列主题形成的一个变体:一个脆弱而崇高的女性死去了,一个理想的爱情—客体(ideal love-object)丧失了。……这一点,从一开始就已经非常明显,“自古红颜多薄命”。因为这个缘故,她的死亡并没有使她丧失迷人的力量;恰恰相反,她的死亡确保

了她对主体的绝对控制。她的死亡,使主体处于抑郁状态。与浪漫主义的意识形态(romantic ideology)相一致,主体只有倾其余生,致力于诗的庆祝(poetic celebration)——庆祝已经丧失的客体无可匹敌的美丽和雅致,才能使自己摆脱抑郁状态。诗人只有失去恋人,才能最终真正得到她。正是因为已经死去,她才在调控着主体的欲望的幻象空间占据了一席之地。

不过,第二次丧失具有相当不同的性质。斯考蒂努力重塑朱蒂,使之成为崇高的理想(sublime ideal)。但是,斯考蒂得知,马德琳就是朱蒂,也就是说,重塑来重塑去,重塑到最后,他得到的竟然是如假包换的“马德琳”。这时,“马德琳”这个形象黯然失色,赋予他的存在以一致性的幻象结构(fantasy structure)也土崩瓦解。在某种意义上,第二次丧失是第一次丧失的倒置:就在我们实际上抓住了作为幻象支撑(fantasy support)的客体的那一瞬间,我们失去了这个客体……

.....

用黑格尔的话说,马德琳的“第二次死亡”实即“丧失之丧失”(loss of loss):我们得到了一个客体,但失去了丧失本身具有的迷人维度(fascinating dimension of loss),正是这一迷人维度捕获了我们的欲望。没错,朱蒂最终把自己当成礼物送给了斯考蒂,但是,用拉康的话说,这个礼物“莫名其妙地变成了一堆大便”:她成了庸常的女性,甚至成了令人反胃的女性。这部电影最后那个镜头的极端暧昧性(radical ambiguity)就在这里。最后那个镜头中,斯考蒂站在钟塔的边缘,俯视下面那个刚刚吞没了朱蒂的深渊。这个结局既是“幸运”的(斯考蒂治愈了自己的恐高症,可以站在悬崖边向下俯视了),又是“不幸”的(他最终还是身心俱疲,失去了赋予他的存在以一致性的支撑物)。精神分析过程的最终时刻也具有同样的暧昧性。那时候,幻象终被穿越了。它可以用来解释,何以在精神分析即告结束之时,“负面的治疗反应”(negative therapeutic reaction)总是一种潜在的威胁。电影快结束时,有一瞬间,由詹姆斯·斯图尔特扮演的斯考蒂似乎准备接纳“真正”的朱蒂,而不是那个“重新打造”的马德琳,并承认她为爱他而遭受的沉重苦难。但鬼魂一般的女修道院长突然出现,使这个幸福的结局立即夭折。女修道院长的突然到来,使朱蒂在慌乱下向后退却,最终从教堂钟塔坠落身亡。毋需说,“女修道院长”(mother superior)一词令人想起“母性超我”(maternal superego)。

斯考蒂最后能够直视的深渊就是大对体(符号秩序)中的黑洞,只是幻象客体(fantasy object)的迷人出场把它遮挡了起来。我们每次直视他人的眼睛,都会有这样的体验,都会感受到这种凝视的深不可测。在出现电影片名的镜头里,还出现了这样的深渊,那是一个女人眼睛的特写,一个噩梦般的局部客体(partial object)从中盘旋而出。我们可以说,电影结束时,斯考蒂总算能够“直视女人的眼睛了”。也就是说,他总算能够直视与片名同时出现的那个场景了。这个深渊就是“大对体中的匮乏”(lack in the Other),它导致了令他烦恼的“眩晕”。

五

《后窗》(Rear Window, 1954)的最后一幕完美地证明,归根结底,驱动着阐释性运动(interpretive movement)的迷人客体就是凝视自身。在那一幕里,詹姆斯·斯图尔特扮演的杰夫(Jeff)正

在观察院子对面的神秘公寓里发生的一切。这时,他的凝视与另一个人(凶手)的凝视不期而遇。杰夫顿时丧失了他作为中立的远距离观察者的身份。也就是说,他成了他的观察对象的一部分。说得更确切些,他被迫面对涉及其欲望的问题:他究竟要从这场风流韵事中得到什么?这个“你究竟想要什么?”(*Che vuoi?*),在他与那个不知所措的凶手的最后对峙中,逐字逐句地提了出来。凶手再三问他:“你是谁?你究竟想从我这里得到什么?”整个最后一幕,都是以异乎寻常的、纯然“非现实”的方式拍摄出来的。在那里,当凶手走近杰夫时,杰夫借助于一通令人眼花缭乱的闪光灯的闪光,拼命阻止他。我们可能期待着飞快的运动,期待着紧张、敏捷的冲撞。但实际上我们看到的是受阻的、缓慢的、被拖延的运动,仿佛事件的“正常”节奏发生了某种畸变。这完美地显现了幻象客体(object of fantasy)施加于主体的固化和弱化功效:我们已经从由含混的征兆域(register of symptoms)引发的阐释性运动(interpretive movement),走入了幻象域(register of fantasy)。幻象域的惰性出场(inert presence),悬置了阐释的运动(movement of interpretation)。

这种迷人的力量源自何处?何以杀害自己太太的邻居,成了主人公的欲望客体?只有一种可能的答案,那便是,那位邻居实现了杰夫的欲望。主人公的欲望就是不惜代价地躲避性关系,也就是说,不惜代价地摆脱不幸的格蕾丝·凯利(Grace Kelly)。在窗子这边发生的一切,在主人公的公寓里发生的一切,即斯图尔特与凯利在爱情上经历的波折(amorous misadventures),绝非无关紧要的次要情节,绝非博人一乐的开心果,绝非与这部电影的核心母题毫无关系。恰恰相反,它正是重心之所在。杰夫(和我们)对另一个公寓里发生的一切的痴迷,发挥着这样的作用——使杰夫(和我们)忽视在窗子这边(即在我们观察对面公寓的地方)发生的事情的重要性。归根结底,《后窗》讲述了主体躲避性关系的故事。主体通过凝视,通过秘密的观察,把实际上的无能为力转化为无所不能;通过把实际上的无能为力转化为无所不能,躲避性关系。他“退化”到了婴儿状态,具有了婴儿般的好奇,目的在于逃避自己对主动投怀送抱的美女的责任。这一点在电影中是无可争辩的。注意一个场景,在那里,格蕾丝·凯利换上了透明的睡衣。我们在此遇到的,还是希区柯克式的基本“情结”之一,即凝视与强力/无力(power/impotence)这对范畴的互联。在这方面,《后窗》实际上是“圆形监狱”的反讽式颠倒。福柯曾经探讨过边沁的“圆形监狱”。在边沁看来,圆形监狱之所以具有骇人的功效,是因为主体(囚犯、病人、学童和工人)从来都无法真正知道,全方位监视他们的中央控制塔是否正在监视他们。这种不确定性,强化了这样一种感觉:自己受到了威胁,要想逃避大对体的凝视,是根本不可能的。在《后窗》中,院子对面的公寓里的居民自始至终都受到了斯图尔特的密切监视,但丝毫都不感到恐惧,甚至完全不屑一顾,每天都忙忙碌碌,做着自己的事情。感到恐惧的却是斯图尔特,是这个圆形监狱的监视者,是圆形监狱全方位的眼睛。他不停地注视窗外,担心错过某个至关重要的细节。为什么?

后窗本质上是幻象之窗(fantasy windows)。拉康早已指出绘画中的窗口的幻影价值。因为无力采取行动,杰夫被迫无限期推迟自己的性行为。他透过窗口看到的是一种幻象配置(fantasy figurations),那里发生的一切,完全可能发生在他和格蕾丝·凯利那里。他们可能成为幸福的新婚夫妇;他可能遗弃她,那样她就会成为性格古怪的艺术家,或过上伤心欲绝的隐居生活,就像那位“寂寞芳心小姐”(Miss Lonely Hearts)那样;他们可能共度时光,就像普通夫妇那样,养一条狗,

屈从于琐碎的日常生活,又无从掩藏内心深处的绝望;或者,他最终杀害了她。一句话,主人公从窗外领悟到何种意义,取决于他在窗子这边的际遇。他之所以“观察窗外”,就是要从那里为自己遭遇的实际困境寻找众多的想象性解决方案。

要特别留意这部电影的声道。特别是在看完希区柯克后来拍摄的影片后,回溯性地研究《后窗》的声道。这样做明确无误地揭示出妨碍主人公“正常”性关系的能动力量,即以幻听语音的形式表现出来的母性超我。幻听语音是自由漂浮的声音,我们无法把它归之以任何载体。米歇尔·希翁已经引起了对电影声道的特异性的重视。说得更确切些,他引起了对背景音的重视:我们听到了各种各样的声音,却总是无法找到这些声音的载体(即发出者)。但有一个例外,即出现了一个来源不明的吊嗓子的女高音,而且这种声音总是能够及时出现,阻止斯图尔特和凯利共赴巫山云雨。这个神秘的声音并不来自可以透过窗子看得见的院子的另一面,摄影机也从来没有拍摄过唱歌之人。这个声音就是幻听语音,而且离我们出奇地近,仿佛它来自我们内心。

六

在隔离斑痕时,在隔离“突出”出来的实在界残余时,希区柯克的标准、正规的手法,当然是他著名的推拉镜头。我们只有把运用过这种手法的所有镜头纳入视野,才能把握其逻辑。我们且从《群鸟》(*The Birds*, 1963)中的一个场景开始。在那里,主人公的母亲向一个惨遭群鸟蹂躏的房间张望,看到一具身穿睡衣的尸体,眼睛已被啄去。摄影机先是展示了整具尸体,于是我们期待着镜头慢速向前推进,一直推向具有魅惑力量的细节,即失去眼球后血淋淋的眼窝。但是希区柯克没有这样做,他使用的手法与我们的期待南辕北辙:不是缓慢推进,而是快速向前,做了两次突兀的剪接,每次剪接都使我们接近那个客体。总之,他向我们快速展示了尸体的头部。这些快速推进的镜头产生的颠覆性效果,是它以令我们沮丧的方式创造出来的。我们之所以感到沮丧,是因为这些镜头放纵了我们的欲望,让我们更近距离地审视令人感到恐惧的客体。我们接近这样的客体时速度太快,略过了“理解的时间”,略过了需要“消化”的停顿时间,因而无法整合对这一客体的残酷感知。

寻常的推拉镜头通过减缓“正常”的速度和延缓“正常”的进程,赋予客体一斑点以特定的分量。与这种寻常的推拉镜头不同,在这里,恰恰在我们快速地接近它时,客体“销声匿迹”了。如果说,寻常的推拉镜头由于是缓慢的推拉运动,因而是强迫症式的,即强迫我们注视一个用来充当斑点的细节,那么,对客体的快速接近,则揭示了它的癔症根基(hysterical basis)。我们之所以“失去”客体,是因为速度的缘故,是因为这个客体本质上是空洞的,是空腹的。除了采用“过慢”或“过快”这两种方式,我们无法把握它,因为就其“正确的时间”而言,它就是空,它就是无。所以延迟或快进,是捕捉欲望的客体一成因、小客体和纯粹外表之“空无性”(nothingness)的两种方式。我们因此触及了希区柯克式“斑点”或“斑痕”的客体维度,那便是斑点的符指化维度(signifying dimension),是斑点的意义双重化(doubling meaning)之效果,是赋予每个意象因素(element of the image)以补充性意义之效果。补充性意义驱使着阐释性运动的运作。然而,所有这些都不

应该使我们对它的其他方面视而不见,对惰性、不透明的客体视而不见。要想构成任何符号性现实(symbolic reality),我们都必须放弃或掩埋惰性的、不透明的客体。换言之,希区柯克式推拉镜头要在田园般的画面上制造斑点。希区柯克式推拉镜头之所以存在,仿佛就是为了证明拉康的下列命题:“现实领域(field of reality)依赖于小客体的提取(extraction of the object a),然而,小客体又框定了现实。”……

……

不过,我们可以基于正式处理过程中的各种变体,对希区柯克式推拉镜头进行分类,而不论其终端客体的性质如何。除了零度推拉(即从现实的全景向它的实在界的变形推进),我们至少还有其他三种变体:

快速的“癔症化”推拉镜头。例子见上述对《群鸟》的分析。在《群鸟》中,通过跳跃性剪接,摄影机过快地推向斑点。

逆向推拉镜头。它始于某个离奇的细节,然后向后拉出,直至现实的全景。例子见《辣手摧花》(*Shadow of a Doubt*, 1943)中的长镜头。这个长镜头从特雷莎·怀特(Teresa Wright)握着她舅舅送给她的戒指的手开始回拉,直至图书阅览室全景。在那里,她只是框架中的小小圆点。还有《狂凶记》(*Frenzy*, 1972)中著名的逆向推拉镜头。

最后是“不动的推拉镜头”这个悖论。它并不移动。从现实向实在界的移动,是通过异类客体(heterogeneous object)的闯入实现的。我们不妨重新回到《群鸟》那里。在《群鸟》中,这样的转移是通过一个固定的长镜头完成的。在一个为鸟威胁的小镇上,有人往汽油上扔了一个烟蒂,引发一场大火。先是一系列简短和“动感十足”的特写和中景,把我们的注意力直接引向故事情节。然后是摄影机后拉和前推,使我们看到小镇的全景。这些镜头都是由高处拍摄的。最初时,我们把这个镜头解读为“客观”、“史诗”般的全景镜头。它把我们与下面正在发生的正面冲突隔离开来,使我们置身事外。这种隔岸观火首先产生了某种“抚慰”的效果,它允许我们与之保持所谓的“元语言”距离,并在这个前提下欣赏故事情节。突然,一只鸟从右侧进入画面,仿佛它来自摄影机的后面,来自我们的背后。然后是三只鸟,最后是成群结队的鸟,纷纷进入画面。同样的镜头从完全不同的角度拍摄,经历了彻底的主体化:被摄影机高高拉起的眼睛不再是中性的、“客观”的看客,不再只注视下面的全景,而是突然变成了主体性的、胁迫性的鸟的凝视。那时,它们正在锁定攻击目标。这个场景拍摄出来,仿佛真的产生了幽灵般的效果。它同样例证了下列论点:主体作为观察者,未必铭刻于幽灵般的场景,它还可能是被观察的客体之一。鸟对小镇的主体性观看(subjective view)制造了骇人的效果,尽管我们的观看(摄影机的观看)就是鸟的观看,而不是那些鸟的猎物的观看。之所以如此,是因为我们作为城镇居民,被铭刻于这个场景。也就是说,我们把自己等同于被吓坏了的居民。

七

我们必须牢记在心的,是这种希区柯克式斑痕的力比多内容。尽管它的逻辑是阳物性的,它

还是预示了能动力量的到来,而能动力量扰乱和妨碍了父亲名义(Name-of-the-Father)实施统治。换言之,斑痕是母性超我的物化。为了证明这一点,让我们回到上述例证中的最后一个,即《群鸟》中的那个例证。鸟为什么发起攻击?要知道,这种莫名其妙的、“非理性”的行为打乱了这个北部加州小镇的田园诗般的日常生活。对这种行为,罗宾·伍德提出了三种解读:“宇宙论的”、“生态学的”和“家庭的”。

根据第一种即“宇宙论”的解读,我们可以认为,鸟的进攻表达了希区柯克的宇宙视境(vision of the universe),表达了希区柯克的(人类)大一统视境(vision of the cosmos)。宇宙的外表甚是宁静,宇宙的运转极其普通,但纯粹偶然的干预,随时都有可能将其倾覆,使其陷入一团混乱之中。它的秩序井然,总是充满了欺骗性。不可言喻的恐怖随时可能出现,创伤性实在界随时都会爆发,结果扰乱了符号循环运动。如此解读可能获得希区柯克其他影片的支持,包括他最阴森影片。在《伸冤记》中,纯粹出于偶然的缘故,主人公被误认为强盗。于是,《伸冤记》把日常生活转化成了巨大的羞辱,还使主人公的太太精神失常。继而进入了希区柯克作品中的宇宙论维度的演示。这是一个残暴、专断、无动于衷、随时可能降临灾难的上帝的视境。

对于第二种即“生态学”的解读来说,电影的名字本应是《全世界的鸟,联合起来!》。在这种解读中,鸟成了被盘剥的自然的浓缩物。被盘剥的自然终于对人类残暴的盘剥忍无可忍,奋起反抗。为了支持这种阐释,我们可以援引一个事实:希区柯克几乎只从以老实温驯著称的鸟中挑选发起进攻的鸟,包括云雀、海鸥,还有少量的乌鸦。

第三种解读是在主要人物的主体间关系中发现了这部电影的关键。这部电影的主要人物包括梅兰尼(Melanie)、米奇(Mitch)和米奇的母亲。对于“真正”的情节而言,对于鸟的进攻来说,他们绝非只是无关紧要的陪衬性人物:进攻的鸟只是“体现”了那些关系中的根本性纷争、骚动和越轨。如果我们把《群鸟》置于希区柯克早期(和晚期)电影这一语境中加以考察,或者借用拉康的一个同音异义法(homophonies)来表述,如果我们认真对待电影,就会发现这种阐释的相关性。要认真对待(seriously)电影,我们就必须把它们视为一个系列(serially)。

……如果我们把希区柯克的电影视为一个整体,我们只会得到偶然的、随机的序列。但是,一旦以三部电影为一组将其分割(当然要排除那些不属于“希区柯克世界”的电影,排除某些“例外”,排除形形色色的折中之后的结果),我们就会发现:每组电影都是由某个主题、某个共同的结构化原则连接在一起的。且以下列五部电影为例:《伸冤记》、《眩晕》、《西北偏北》、《精神病患者》和《群鸟》。我们无法在这个序列中,找到把这些电影连接起来的单一主题。但是,如果以三部为一组将其分割,我们就会找到这样的单一主题。第一组事关“认错人”:在《伸冤记》中,主人公被误认为夜贼;在《眩晕》中,主人公弄错了假马德琳的身份;在《西北偏北》中,前苏联特工错误地把电影主人公当成了神秘的中央情报局特工“乔治·卡普兰”。至于由《眩晕》、《西北偏北》和《惊魂记》组成的重要单元,我们很容易把这三部重要的希区柯克电影看成同一种做法——填补大对体身上的裂口——的三个版本。它们面临的主要问题都是一样的,它们均涉及下列两者间的关系:其一是匮乏,其二是努力为这种匮乏做出补偿的代理人。在《眩晕》中,主人公努力为他显然已经自杀身亡的情人的缺席做出补偿,当然这种补偿只停留在纯属想象的层面上:通过改

变服饰、发型等,试图重新创造已经死去的女性的形象。在《西北偏北》中,我们处于符号的层面上:我们要处理的是一个空名,是并不存在的人的名字(“卡普兰”),一个没有载体的能指,它阴差阳错地被安在了主人公的头上。最后,在《惊魂记》中,我们抵达了实在界的层面:诺曼·贝茨(Norman Bates)穿着母亲的服装,以母亲的腔调说话,但他既不想复活她的形象,也不想以她的名义行事,而是试图占据她在实在界中的位置,这显然是精神病的迹象。

如果说中间一组电影关注的是“空位”,那么最后一组电影就是围绕着母性超我这个母题聚为一体的。这三部电影的主人公都没有父亲,都有“强势”的、“占有欲强”的、破坏“正常”性关系的母亲。《西北偏北》开始时,由加里·格兰特(Cary Grant)扮演的罗杰·桑希尔(Roger Thornhill)与他那位面带轻蔑和讥讽神色的母亲一起出场。我们由此不难猜想,何以他曾四度离异。在《惊魂记》中,由安东尼·博金斯(Anthony Perkins)扮演的诺曼·贝茨是由仙逝已久的母亲的声音直接控制的。任何女人,只要为她的美貌吸引,这个声音都会指示贝茨将其杀害。《群鸟》的主人公是米奇·布莱纳(Mitch Brenner),他是由罗德·泰勒(Rod Taylor)扮演的。在他母亲那里,对儿子命运的殷切关注,取代了高傲的轻蔑。或许,这在阻挠他与女人确立持久关系方面,更加行之有效。

这三部电影还有一个共同特色:从一部电影到下一部电影,依次以鸟的形态呈现出来的恶兆形象越来越突出了。在《西北偏北》中,我们看到了或许是最著名的希区柯克式场景,即飞机这只钢鸟的攻击。它追逐着主人公跑过一块被太阳晒焦的平坦地面。在《惊魂记》中,诺曼的房间里堆满了被制成了标本的鸟,甚至他那已经成为木乃伊的母亲尸体,也令我们想到被制成了标本的鸟。在看过了(隐喻性的)钢鸟和(转喻性的)被制成了标本的鸟之后,我们终于在《群鸟》中看到了攻击那个小镇的真鸟。

当务之急是领悟这两种特色之间的联系:鸟的骇人形象实际上是“纷争之实在界”(the real of a discord)的体现,是主体间关系中尚未化解的张力的体现。在电影中,鸟就像俄狄浦斯王掌控的古希腊城邦底比斯(Thebes)中的那场瘟疫:它是家庭关系中根本性纷争的化身。在那里,父亲缺席,父性功能(paternal function)——即抚慰性律令(pacifying law)的功能,父亲名义(Name-of-the-Father)的功能,即被悬置起来,母性超我填补了由此造成的空白。母性超我独断专行、天性邪恶,阻碍“正常”的性关系。但只有打着父性隐喻(paternal metaphor)的招牌,母性超我才能得逞。《群鸟》真正关心的是僵局。这种僵局也是美国家庭所面临的。在美国,父性之理想自我(paternal ego ideal)严重不足,致使律令向极为野蛮的母性超我“退化”,这直接影响了性的快感。这是“病态自恋”(pathological narcissism)的力比多结构的决定性特色。“母亲留给他们的无意识印象是如此强烈,是如此深受攻击冲动(aggressive impulses)的影响,而且母亲的关怀与孩子的需要是如此南辕北辙,以至于在孩子的幻象中,母亲似乎就是一只贪婪的大鸟。”

八

尽管希区柯克电影中的鸟赋予能动力量以具体形态,但我们面临的基本问题并不是把已经

引起我们注意的那两种特性的联系理解为“记号关系”(sign relationship),理解为“记号”与其“含义”的互联。这两种特性,一种是发起凶猛攻击的鸟,一种是借助于母性超我的干预,对“正常”性关系的阻挠。鸟并不“代表”母性超我,并不“象征”被封锁的性关系和“占有欲强”的母亲之类的东西。鸟是实在界的现身,是下列事实的客观化和形体化:在符号化的层面(symbolizing level)上,还有些东西“尚未解决”(has not worked out)。简言之,鸟是业已失败的符号化之客观化—实证化(objectivization-positivization of a failed symbolization)。鸟在发起骇人的攻击时,某种匮乏,某种失败,已经浮现出来。初看上去,如此区分似乎机械和含糊。这也是我们试图借助于一个基本的测试性问题来加以解释的原因。这个基本的测试性问题是:如果鸟充当的是阻挠性关系的“符号”,这部电影当初会以怎样的方式拍摄?

答案很简单:首先,我们把《群鸟》设想为一部没有鸟的电影。那么我们看到的将是一部典型的美国家庭剧。在这样的戏剧中,因为无力摆脱极具占有欲的母亲施加的压力,儿子走马灯似地更换女友。几十部类似的戏剧曾经出现在美国的舞台和银幕上,特别是出现在20世纪50年代的美国舞台和银幕上。那是儿子的悲剧。儿子要应对自己混乱不堪的性生活。之所以如此,是因为——就像那个时代人们说的那样——母亲无法“处理自己的生活”,不能“消耗自己的生命能量”,一旦某个女人要夺走儿子,母亲难免精神崩溃。这些戏剧和电影都老套地撒上一层“精神分析”的盐,就像尤金·奥尼尔(Eugene O. Neill)或田纳西·威廉斯(Tennessee Williams)的作品那样。而且,如果可能,它们会以心理学的风格,以演员工作室的风格,将其表演出来。这是20世纪中期美国戏剧及电影作品的共同特色。

其次,在这样的戏剧中,我们必须把鸟的偶尔出现,特别是在情感交融的重要时刻(如儿子与未来的太太相遇,母亲精神崩溃等)在背景上的出现,设想为周围环境的一部分:电影开始时的场景(米奇与梅兰尼在宠物商店相遇,购买宠物鸟)或许可以继续保留;在母子发生激烈的情感冲突之后,伤心欲绝的母亲来到岸边,这时我们或许能够听到鸟的嘈杂叫声。在这样的影片中,即使在故事情节的发展中并不发挥直接作用,鸟也会成为“符号”,也会“象征”母亲因为放弃儿子、孤苦无助而酿造的悲剧。人人都会明白,鸟要传情达义。人人都会清楚地意识到,这部电影正在描述儿子的情绪冲突。儿子勇于面对极具占有欲的母亲,而母亲极力让儿子支付她自身失败的代价。鸟的“符号”性作用也会在电影的名称上暗示出来,而电影的名称也会一如既往,还叫《群鸟》。

现在看,希区柯克是怎么做的?在他的电影中,鸟绝对不是“符号”,它在故事中直接发挥作用。它难以理喻,它处于合乎情理的事件链(chain of events)之处,它是无法无天的不可能的实在界(lawless impossible real)。电影的剧内行动(diegetic action)是如此深受鸟的影响,以至于它们的大规模出场使家庭剧的身份变得暧昧不明,使家庭剧失去家庭的意味。“自发”的观众并不把《群鸟》理解为家庭剧,因为在家庭剧中,鸟只是主体间关系和主体间张力的“符号”。在这部电影中,重心已经完全转移到了鸟发起的创伤性进攻上。在这个框架内,私密情感只是个“托儿”,只是大同小异的日常事件的一部分(电影的上半部分就是由这类事件构成的)。在这个背景上,由鸟制造出来的稀奇古怪、难以理喻的狂乱,显得特别强烈。所以,鸟绝非“符号”,我们也无法

探究其“含义”。恰恰相反,凭借着大规模的出场,鸟阻塞、遮蔽电影的“含义”。其作用在于,通过令人眼花缭乱的攻击,使我们忘却我们正在关注的问题,即母亲、儿子及儿子情人的三角关系。要使“自发”的观众轻易理解这部电影的“含义”,鸟的戏份早就该从电影中彻底删除。

有一个重要细节支持我们的解读。在电影即将结束时,米奇的母亲点头同意,“认可”了梅兰尼的儿媳身份,抛弃了自己的超我角色(她与梅兰尼在车内相视一笑,暗示了这一点)。他们之所以能在这个时候离开被鸟严重威胁的房子,原因就在这里:不再需要鸟了,它们的使命已经完成。正是由于这个缘故,电影的结局(电影最后一个镜头是汽车驶离,周围是一大群安详的鸟)具有绝对的连贯性,绝非某种“妥协”的结果。希区柯克曾经传播过一个谣言,说他本来喜欢另一个结局(汽车抵达金门大桥,大批的鸟黑压压地栖息在那里),但迫于电影公司的压力,不得不忍痛割爱。这只是导演制造的众多神话之一,他在煞费苦心地掩饰自己作品中真正重要的东西。

所以,我们可以理解,何以依弗朗索瓦·勒尼奥(Francois Regnault)之见,《群鸟》是最终构成希区柯克体系(Hitchcockian system)的一部电影:鸟在希区柯克那里,是邪恶客体(Bad Object)的化身,是母性律令统治(reign of maternal law)的副本。也正是“魔力之邪恶客体”(Bad Object of fascination)与母性律令的结合,构成了希区柯克式幻象(Hitchcockian fantasy)的内核。

第十二章

电影与性别研究



《绅士们喜欢金发女郎》(*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953)

性别研究包含女性主义、同性恋研究、酷儿理论等三个方面。它们先后发轫,各有侧重,但又彼此关联。

作为一场思想文化运动的女权主义思潮,是在六七十年代以来的后结构主义的宏大背景中展开的。以雅克·德里达、米歇尔·福柯、雅克·拉康和朱丽娅·克里斯蒂娃等哲学家和思想家为代表的后结构主义文化思潮,对发达工业社会的语言、意识形态结构采取了一种批判的解构式立场和方法。他们试图指出这种语言/意识形态结构作为一种主导的精神化的“国家机器”,如何以一种富于魅力和利于消费的形式,有效地实现了其腐蚀和压抑社会大众的功能。而通过这种腐蚀和压抑,社会大众被改造为“主体”,被更深地纳入资产阶级的语言/意识形态秩序,成为“国家机器”的一个部分。后结构主义运动的影响遍及当代西方精神文化的各个领域。在这个“解构”的文化思潮中,女性主义成为一支不可或缺的批判力量。

女性主义电影批评是女性理论中的一个分支,其目标在于瓦解电影业对女性创造力的压制和银幕上对女性身体的剥削。作为一种表象性的叙述语言和大众化的娱乐形式,电影最鲜明地体现着意识形态的制约。好莱坞经典电影通过特有的修辞手段,使女性的视觉形象成为色情的消费对象。因此,女性电影批评的首要任务,就是通过对主流电影,特别是好莱坞经典电影视听语言模式的解构式批判,来揭露其意识形态深层的反女性本质。女性主义电影批评较著名的文本有约翰斯顿的《女性电影作为抗衡的电影》、劳拉·穆尔维的《视觉快感与叙事性电影》、密切尔的《精神分析与女性主义》、罗拉蒂斯的《爱丽丝不》等。这些著作作用不同的方法破译好莱坞电影的影像符码,揭示其中隐含的“性别歧视”。在具体的批判实践中,女性主义电影批评借用社会学、精神分析学、文化分析等思想模式,针对“女性在电影文本中是什么”的问题,得出了这样四个结论:①女性是被典型化了的;②女性是符号;③女性是缺乏;④女性是“社会建构”的。

女性主义电影批评家们认为,以往的电影语言是男性建构的产物,要想建立更接近妇女情感体验的新电影,必须首先破坏就有影像模态,摧毁大男子主义的传播方式。她们从个人、社会以及政治等种种层面,深刻阐释好莱坞电影所泄露出的男性欲望和侵略心理,其思维的缜密和批判的力度远远超出了单纯的性别范畴,而成为对电影制作和电影理论的全面反思和质疑。女性主义电影批评的理论产生了自己的经典著作和学术带头人,成为和其他电影理论并驾齐驱的学术流派,它所采用的审视角度和读解方法,同时也为电影学者带来了新的灵感和启迪。女性主义批评的独特文化背景,决定了它激烈的批判立场和高度综合的方法论基础。它从分析好莱坞经典电影入手,

对主流电影的解构和批判尖锐而深刻。

如果说女性主义者的研究在于描述女性在电影中的位置和处境,那么同性恋理论的方法与此类似,只是把对象置换成同性恋在电影中的位置和处境。女性主义运动和同性恋运动共同关注社会性别和生理性别,并且都积极致力于考察个人和政治之间的关联。

酷儿理论是对女性主义和同性恋理论的直接继承和发展,相比之下,前者更执着于关注女性和同性恋特质的塑造,以使他们在男性中心主义的体制中建立独立自主自足的身份和位置。很多早期同性恋的宣言都异常酷儿化——号召认识性的多向流动,试图解构纯粹异性恋/同性恋的两元分法。但这种激进的观念在20世纪70年代逐渐退潮为关注男女同性恋者的平权运动。在某种程度上忽略甚至否定了性欲的流动变化状态和实践。而在70年代中期的时候,女同性恋和男同性恋在政治和社会实践方面也开始分野。主张女同性恋分离主义的人们切断了同男性社会的联系,而男同性恋者在城市中心也建立了纯男性的社区。男/女同性恋组织分别对自己所属的成员施加强度和影响,要求他们各自遵循自己的生活方式,以此在同性恋当中形成某种“无性别”的姿态。这种争取同性恋者权益的运动只是在性别身份的分类上更加细化,但其出发点和思维方法所依循的还是传统思维模式,依旧不能走出误区,去迎接一个更为自由开阔的选择。

大约自20世纪90年代兴起的酷儿理论,揭开了新的话语机制——开始检验人类的性别和欲望的发展史。酷儿理论审视异性恋的性别身份和欲望,也审视非异性恋的性别身份和欲望,目的和女性主义一样,是为了解构并颠覆父权制传统社会的结构建制,打破它所维系的男性中心主义观点:即已婚的白人异性恋关系当中男人高于女人、性是为了生殖和繁衍的僵化观念。酷儿理论重新论述各种已经应用或者正在应用于认知性别身份和欲望的概念、角度、意象和话语,酷儿电影理论审视这些关于人类性别身份和欲望的概念、角度、意象和话语如何影响到电影创作。

当众多的酷儿活动家在大街上游行示威的时候,美国、加拿大以及欧洲的学术界开始讨论“酷儿理论”的涵义。基于性别政治学而发展起来的酷儿理论跨越了包括哲学、历史、文学、人类学、社会学以及文化/传媒等诸多的相关学科领域,其中也涉及了种族、阶级、社会性别和生理性别的研究。它质疑一切基于欲望、身份的既定分类,动摇了其传统的僵化概念。酷儿理论被视为女性主义之后的新性别学思潮。

视觉快感和叙事性电影

[英] 劳拉·穆尔维 (Laura Mulvey) 著

范 倍 李二仕 译

I 序 言

(A) 对精神分析的一种政治性运用

本文旨在使用精神分析法,去揭示那些预先存在、并在个人主体和塑造它的社会机制之内发生作用的运作方式,是在何处并怎样强化电影的魅力。它把电影怎样反映、揭示,甚至利用那种直接的、社会建构对性别差异所做的阐释作为其出发点,正是这种阐释控制着各种形象、色情的观看(looking)方式和奇观(spectacle)。这有助于理解电影曾经是怎样的,电影的魔力在过去是怎样发挥作用的,与此同时,本文还尝试提出一种理论和实践,用以挑战这种过去的电影。因此,精神分析理论在这里被挪用来作为一种政治武器,以便阐明父权社会的无意识怎样建构了电影的形态。

从其各方面的表现看来,菲勒斯中心主义(phallocentrism)的悖谬之处在于,它依靠被阉割的女性形象来赋予它的世界以秩序和意义。一种有关女性的看法构成了这一系统的关键:正是她的缺乏(lack)导致菲勒斯作为一种象征性的在场,正是她的欲望使得菲勒斯成为意指缺乏的好东西。近来,《银幕》杂志上有关精神分析与电影的文章未能充分说明在象征秩序(symbolic order)中女性形象再现(representation)的重要性,而它最终谈及的,仅是这一秩序中的阉割而别无其他。可以简单地总结说:在父权制无意识的形成中,女人的作用是双重的。首先,由于她确实没有阳物而象征着阉割威胁;其次,由此她把自己的孩子也引入了这一象征界。一旦结果达成,她在这一过程中的意义也随之结束。她的意义不会持续到进入秩序和语言的世界,除非是作为一种记忆,一种摆荡于母性的充足记忆和缺乏记忆之间的记忆。这两种记忆均根植于本性(或者弗洛伊德著名用语中的剖析体[anatomy])。女人的欲望从属于她作为流血伤口的承担者的形象,她只能存在于与阉割的关联中,却不能超越它。她把自己的孩子转变成她想拥有阳物的欲望

* “Visual Pleasure and Narrative Cinema”,译自英国《银幕》(Screen)杂志,1975年第3期。

的能指。(她设想,这就是进入象征界的条件)。她要么体面地屈从于那一命令:父和秩序之名,要么,就得挣扎着把自己的孩子和她一起留在想象界的微光之中。因此,女人在父权文化中是作为男性的另一个能指,被象征秩序所约束。而在这一秩序中,男人可以通过把他们的幻想和成见强加于静默的女性形象上,通过话语的命令维持他的幻想和成见,而女性却依然被束缚在作为意义的载体而非意义的创造者的位置上。

对于女权主义者来说,这种分析具有明显的重要性,其美妙之处在于它对菲勒斯中心秩序下所经历的挫败做出的精确描绘。它使我们更接近于自身受压迫的根源,使问题在我们面前变得更加清晰,并把最终的挑战放在我们面前:当仍然受困于父权制的语言中之时,怎样与像语言一样被建构的无意识(它正是在语言出现的那一刻形成的)展开斗争。我们没有办法造出另一种语言来,但是我们却可以通过对父权制和它所提供的工具的检测,首先开辟一条出路。在这方面,精神分析法不是唯一的但却是很重要的手段。因为那种与菲勒斯中心理论无甚相关的女性无意识,我们仍然被一条鸿沟隔离于重大问题之外:女婴的性化以及她和象征界的关系,作为非母亲的性成熟的女人,外在于菲勒斯意指功能的母性特质、阴道。但是,在这一点上,就现在的情况而言,精神分析理论至少可以促进我们对现状以及我们仍然身陷其中的父权秩序的理解。

(B)解构快感作为一激进的武器?

作为一种先进的表征系统,电影提出了无意识(由主导秩序所形成)构成观看方式和观看快感的诸多问题。近几十年来,电影已经有了改变。它不再是以巨额的投资为基础的单一系统,其最佳典范就是30年代、40年代和50年代的好莱坞。技术的进步(16毫米等)已经改变了电影生产的经济条件,它现在既可以是手工艺式的,也可以是资本主义式的。因此,这就为另类电影的发展提供了可能。无论好莱坞怎样试图变得具有自我意识和反讽意味,它始终把自己局限于一种反映电影主导意识形态观念的、规范的场面调度之内。另类电影则为一种在政治和美学意义上均显激进的电影的诞生提供了空间,并且对主流电影的一些基本假设提出了挑战。这并非从伦理上拒绝主流电影,而是突显出主流电影的形式偏见怎样反映出那种产生它的社会心理强迫症(psychical obsessions),此外,它还强调,另类电影必须明确地着手反抗这些偏见与强迫症。一种政治上和美学上的先锋电影现在已经成为可能,但是它依然还只是作为一种对比(counter-point)而存在。

好莱坞风格(包括一切处于它的影响范围之内的电影)的魔力,充其量不过是来自它对视觉快感的那种技巧娴熟和令人满足的控制,这虽然不是唯一的,但却是一个重要的方面。无可争辩的是,主流电影把色情编码加入了主导的父权秩序语言之内。在高度发展的好莱坞电影中,只有通过这些编码,那些异化的主体(在其假想的记忆中,他已经被失落感、被幻想中对潜在缺乏的恐惧所撕裂)通过电影形式之美和对自身造型的迷恋,才得以找到一丝满足。本文将讨论影片中相互交织的色情快感及其意义,尤其是女性形象的中心地位。据说,对快感或美进行分析,就等于摧毁它。这正是本文的意图。那迄今仍代表着电影历史制高点的自我满足和自我强化,必须受到攻击。这并不是主张重建一种新的快感(它无法抽象地存在),也不是为了把不愉快理性化,

而是要为彻底否定叙事性虚构影片的安逸和丰足感开辟一条道路。另类电影给人的震撼,在于抛弃过去,但又不拒绝过去;它超越了陈旧或压制性的形式;或者敢于和常规的快感期待断绝关系,从而孕育出一种表达欲望的新语言。

II 看的快感/对人形的着迷

A 电影提供诸多可能的快感。其一是窥视欲(scopophilia)。在某些情况下,看本身就是快感之源,正如相反的情形,被看也有一种快感。最初,在《性欲三论》中,弗洛伊德把那种作为完全独立于引发性欲区(erotogenic zones)的驱动力(drives)而存在的窥视欲分解出来,作为性本能的成分之一。在这一点上,他把窥视欲与作为客体的他人联系起来,使他们从属于一种控制性的和好奇的凝视(gaze)之下。他举出的特定例子都集中于儿童的窥视活动,集中于他们想要观看和弄清私处以及被禁看的东西的欲望(对他人的生殖器官和身体机能的好奇,对阳物存在和缺乏以及对原始场景回溯观望的好奇)。在这种分析中,窥视欲本质上是积极的。(后来,弗洛伊德在《本能及其变迁》一文中进一步发展了他的窥视欲理论,认为它最早属于前生殖器时期的自淫。此后,看的快感就按类比原则转移到他人身上。在主动的本能及其进一步发展出的自恋形式之间,存在一种与此密切相关的效果。)虽然本能被其他许多因素,尤其是被自我的构成这一因素所修正,但它却是作为以他人为观看对象获得快感的色欲基础的持续存在。发展到极端,它能固置为一种倒错,造成强迫性的窥淫者(voyeurs)和偷窥者(Peeping Toms)^①,他们唯一的性满足,从主动的控制性的意义上说,只能来自于观看一个被对象化的他者。

乍一看,电影似乎远离那个对无知觉的和不情愿的牺牲者进行暗中观察的隐秘世界。我们在银幕上所见到的是如此的一目了然。但是绝大多数主流电影,以及其中有意发展出的成规,都描绘了一个极度封闭的世界。它无视观众的存在,而是魔法般地展现出来,为他们创造一种隔离感,并激发他们的窥淫幻想。此外,观影厅的黑暗(它也把观众们彼此隔绝)和银幕上移动的光影图案的亮丽之间的极端对比,这也有助于促进观众独自窥淫的幻觉。虽然影片确实是放映出来给人看的,但是放映的条件和叙事的成规却给观众一种观看隐秘世界的幻觉。除此之外,观众在影院中的位置显然抑制了他们的裸露癖,并把这种被压抑的欲望投射在了银幕上的表演者身上。

B 电影满足一种追求视觉快感的原始愿望,但它还进一步发展了自恋式的窥视欲一面。主流电影的成规将注意力聚焦于人的形体上。景别、空间、情节全都是拟人的(anthropomorphic)。在这里,观看的好奇心和愿望,与那种对相似和认知的迷恋混杂在一起:人的面孔、人的身体,人的形体与周围环境之间的关系,人在世界中可见的在场。雅克·拉康曾描述说,一个孩子从镜子里认出自己形象的那一刻,对于自我的形成是何等的关键。这一分析的若干方面都与这里的问

^① 偷窥的汤姆,英国传说中的人物,系考文垂一裁缝,因偷看 Lady Godiva 裸体骑马过市而招致双目失明。——译者注

题是有关联的。镜像阶段发生于孩子的生理欲求(physical ambitions)要超越他的原初能力(motor capacity)的时期。其结果是,他认出自己时所感受到的愉悦,是出于他想象他的镜像要比他所体验到的自己的身体更完全、更完美。于是,认知和误认重叠了:被认出的形象来自镜中自身的折射,但是误认却优先地把这个折射的身体作为一个理想自我的外部投射,而这一理想自我乃是一异化的主体,它作为自我理想又被重新观照摄取,引发认同他者(others)的下一阶段。对儿童而言,这一镜像阶段是先于语言能力的。

对于本文来说,重要的是这样一个事实,亦即是一个影像构成了想象界的基质,构成了认知/误认和认同的基质,以及由此构成了“我”和主观性的第一次应和(articulation)的基质。这就是较早的对观看的着迷(明显的例子是看母亲的脸)与原初的自我意识的模糊观念之间产生冲突的时刻。由此,这就诞生了在形象与自我形象之间那种漫长的爱恋/失望。这在电影中得到了强烈的表现,并且引发电影观众愉快的认知。完全不同于银幕与镜子之间外在的类同(例如,把人形框在它周围的环境中),电影对塑造幻觉的能力强大到足以造成自我的暂时丧失,而同时却又在强化着自我。自我最终感知到的那种忘记了世界的感觉(我忘记我是谁,我在哪里),这是形象认知产生的对那种前主体化时刻的怀旧式回想。同时,电影在创造自我理想方面的特点尤其体现在它的明星制度之中。当明星们在表演相似与差异的复杂程序时(迷人的人扮演着普通人),他们既是银幕在场的中心,又是银幕故事的中心。

C 第二部分的A小节和B小节阐述了传统的电影情境中看的快感结构的两个相互矛盾的方面。其一,窥视欲,它是来自于通过视觉而使用另一个人作为性刺激的对象所获得的快感。其二,是通过自恋和自我的建构发展起来的、它来自对所看到的影像的认同。因而,用电影术语来说,一个暗示着主体的性欲认同与银幕上的客体是分离的(积极的窥视欲);另一个则通过观众对于类似他的人的着迷与认知来要求自我和银幕上的客体认同。第一个是性本能的作用,第二个是自我的力比多(ego libido)作用。这种二分法对弗洛伊德来说非常关键。虽然他把这两者看作是相互作用和相互交叠的,但在本能的内驱力和自我克制之间存在的张力。从快感方面看,这一直是一种戏剧性的两极分化。两者都是形式建构,是机制,而非含义。它们本身并没有什么意义,它们必须附着于一种理想化的事物。两者所追求的目标都是对现实感知的漠不关心,并且激发出影响主体对世界的感知进而嘲弄经验之客观性的色情幻象。

在电影的历史中,它似乎已经发展出一种特殊的现实幻觉,力比多和自我之间的这种矛盾在其中找到了一个美丽而充足的幻想世界。在现实里,银幕的幻想世界从属于生产这一世界的秩序构成。在建构欲望的象征秩序中,性的本能和认同过程具有一种含义。随着语言而诞生的欲望提供了超越本能和想象界的可能性,但是其参照点仍然不断地返回诞生它的创伤时刻,即阉割情结。因此,观看,这种存在于形式中的快感,在内容上可以具有威胁性,这正是作为表征/形象的女人对这一矛盾的具体化。

Ⅲ 女人作为形象,男人作为看的承担者

A 在一个由性的不平衡所安排的世界中,看的快感在主动的/男性和被动的/女性之间发生分裂。决定性的男性凝视把它的幻想投射到相应风格化的女性形体上。在她们那传统的裸露癖角色中,女性同时被观看和被展示,她们的外貌为了强烈的视觉和色情冲击而被编码,从而能够把她们说成具有被看性(to-be-looked-at-ness)的内涵。作为性欲对象被展示的女性是色情奇观的主导动机:从封面女郎到脱衣舞女郎,从齐格菲(Ziegfeld)歌舞团^①女郎到布斯比·伯克莱(Busby Berkeley)^②歌舞剧的女郎,她承受观看,迎合并意指着男性的欲望。主流电影利索地整合了奇观与叙事。(但是请注意,在音乐片中大量的歌舞怎样中断了故事空间的流程。)在常规的叙事影片中,女性的在场是被看奇观中必不可少的因素。然而她的视觉化出现,往往会妨碍故事线索的发展,就在成为色情注视的时刻,凝固了动作的流程。于是,这一格格不入的在场必须被整合进叙事的内聚性动力之中。正如巴德·伯蒂彻(Budd Boetticher)^③所说:

重要的是女主人公所激起的東西,或者确切地说是她所代表的东西;她就是那个人,或者更确切说,她就是在男主人公那里所激发出的爱或恐惧,要不然就是他所感觉到的对她的关心,她顺应的是他的作为。女人自身没有丝毫的重要性。

(叙事性影片中最近的趋势是完全地摒弃这一难题;此后,如莫利·哈斯克尔[Molly Haskell]^④所说,“兄弟情谊电影”(buddy movie)的发展使得男性中心人物积极的同性恋色情主义可以不受干扰地把故事发展下去。)传统上,被展示的女人在两个层面上起作用:作为银幕故事中的人物的色情对象,以及作为观影厅内观众的色情对象;因此,在银幕两边的观看之间存在着不断变换的张力。例如,歌舞女郎的技法使这两种观看在技术上得到统一,而不会导致叙事空间出

① 百老汇最著名的歌舞团之一,歌舞大王齐格菲创办。齐格菲年轻时是在杂耍节目中表演的艺人。1893年到百老汇发展,建立了以自己名字命名的歌舞团。1932年,他因操劳过度致死,而他的歌舞团也受到美国经济大萧条的影响而逐渐没落。——译者注

② 好莱坞最负盛名的歌舞片导演之一。20世纪20年代末,歌舞片这种新兴的电影类型开始走下坡路,眼看就要成为电影史上最短命的片种。这时,华纳公司独领风骚,将联合公司的导演兼编舞巴斯比·伯克莱挖了过来。他随之成为了使歌舞片这一类型起死回生的头号功臣。伯克莱来自百老汇,逐渐在好莱坞成名。他的编舞观念极大地影响了30、40年代美国歌舞片的风貌。在1933年那部里程碑式的歌舞片《第42街》中,观众第一次在大银幕上真正领略了来自百老汇的完美舞蹈场面。在伯克莱的镜头中,在那些夸张的巨大的花卉、小提琴甚至是瀑布的道具衬托下,那些漂亮而性感的舞蹈女郎尽情展现着她们美丽的角度,仿如一颗颗璀璨的珍珠,遂被称之为“珍珠女郎”。——译者注

③ 原名小奥斯卡·伯蒂彻。曾在卡尔佛军事学院和俄亥俄州立大学读书。30年代去墨西哥,成为职业斗牛士。1941年任影片《碧血黄沙》的斗牛场面的技术顾问,此后便留在好莱坞做副导演。1944年任导演,拍摄的第一部影片是《一个神秘的夜晚》。其后又拍了一些低成本影片和B级片,如《凶手逍遥法外》、《记住七个人》等影片,这些影片既体现了他在处理惊险题材方面的才华,也都相当卖座。此后,为了给他的好友卡洛斯·阿鲁扎拍一部纪录片,他花了七年时间,在这期间,妻子同他离婚,钱也花光了,影片中的男主角阿鲁扎死于车祸,而他也几乎死于精神病院。1967年,他回到好莱坞,但好运还是没降临他头上,他影片的男主角又死于空难。此外,他还拍过电视片,如《达尔达尼安之剑》。——译者注

④ 美国电影批评家,所著的《从尊敬到强奸》已是女性主义电影批评名著。——译者注

现任何明显的中断。一个女人在叙事故事中进行表演,观众的凝视和影片中男性人物的凝视就巧妙地结合起来,而不会破坏叙事的逼真性。因为在那一时刻,正在表演的女人的性冲击力把影片带入了它自己的时空以外的无人地带。玛丽莲·梦露在《大江东去》^①中的首次出场,以及劳伦·白考尔^②在《江湖侠侣》^③的歌唱就是这样。同样的,陈规俗套的腿部特写(例如,玛琳·黛德丽)或脸部特写(嘉宝)在叙事中则结合了另一种色情主义的模式。被分割的身体的局部破坏了文艺复兴的空间,破坏了叙事所要求的纵深幻觉,它给予银幕的是平面、切片或肖像画的性质,而不是逼真性。

B 一种主动/被动的两性分工也同样控制着叙事的结构。根据主导的意识形态原则以及支持它的精神结构,男性人物不能承担性之客体化的负荷。男人不愿意凝视与他同类的裸露癖者。因此,奇观与叙事之间的分离,支持着男性作为推动故事向前发展的角色,男性成为促使事件发生的主动者。男人控制着电影的幻想,在更深层的意义上还显现为权力的表征:作为观众的观看的承担者,把这观看转移到银幕上,从而使作为奇观的女人所再现的外部叙事空间(extra-diegetic)的趋向变得中性化。这有可能通过围绕着一个观众能够认同的主控人物来结构影片的动作过程而实现。当观众与男主人公认同时,观众就把自己的观看投射于其同类身上,亦即他在银幕上的代理人,从而使男主人公对事态的控制权与色情观看的主动权相结合,这两者都提供了一种全能的满足感。因此,一个男明星的魅力特征显然不是凝视色欲客体的特征,而是那些更为完全、更为有力的理想自我的特征,这种理想自我产生于镜子面前认知的原初时刻。故事中的人物能够比主体/观众更好地制造事件和控制事件,正如镜像更能控制原动力的协调(motor coordination)。与作为表象的女人相反,主动的男性人物(认同过程的自我理想)要求一个与镜像认知相符合的三维空间,在镜像认知中,异化的主体使得他自己的这一想象性存在的再现内在化。他是景观中的一个人物。在这里,影片的功能就是尽可能准确地复制所谓人类感知的自然条件。摄影机技巧(尤其是深焦的例子)和摄影机运动(取决于主人公的动作),再加上不可见的剪辑(写实主义的要求),所有这些都趋向于模糊银幕空间的界限。男性主人公自由地掌控着舞台,这舞台是一种空间的幻觉,在那里,男性主人公引导观看,创造动作。

C1 第三部分的A小节和B小节陈述了影片再现女性的模式和围绕叙事空间的成规之间

① 《大江东去》(*The River of No Return*, 1954), 奥托·普雷明格(Otto Preminger)导演。——译者注

② 劳伦·白考尔(Lauren Bacall), 1924年出生于纽约,以冷漠的神情和性感低沉的嗓音在好莱坞独树一帜。她在中学毕业后接受过短期的戏剧训练,也在百老汇演出过小角色,后改行成为纽约的一名高级模特儿,她因一张封面照片被大导演霍华德·霍克斯的夫人发现而被推荐给丈夫。白考尔的第一部电影《江湖侠侣》便跟当时的首席巨星合演,她特殊的风韵深深吸引了男主角亨弗莱·鲍嘉,两人于1945年结婚。婚后又合作多部叫好叫座的电影,他俩关系一直非常密切而亲爱。1967年鲍嘉因病去世,白考尔守寡四年之后又嫁给演员小杰逊·罗巴兹,可惜维持不久,最后也以离婚收场。70年代白考尔在银幕上的作品已大为减少。80年代在百老汇的舞台演出颇为轰动,两度获得东尼奖。1996年以《越爱越美丽》获金球奖最佳女配角后,再度活跃于影视界。——译者注

③ 《江湖侠侣》(*To Have and Have Not*, 1944), 霍华德·霍克斯(Howard Hawks)导演。劳伦·白考尔初登银幕跟当时的红星亨弗莱·鲍嘉共结片缘的代表作,后来二人假戏真做变成夫妻。本片的风格近似《北非谍影》,故事背景是二次世界大战法国被德国纳粹占领时的马蒂尼岛,鲍嘉饰演一艘专门接待游客海钓的游艇船主,本来生活悠悠,后来前往旅馆收账时遇到神秘性感的女扒手白考尔,顿时心猿意马。在一连串的事件发生之后,鲍嘉决定冒险将白考尔和法国地下分子运送到美国去。本片由海明威同名小说改编,另一著名小说家威廉·福克纳参与编剧。——译者注

存在着的一种紧张。每一种情形都和一种观看相联系:直接窥视的观众的观看与供他享乐而被展示的女性形体相联系(暗含着男性的幻想),着迷于与他同类的形象的观众,其观看则进入一种自然空间的幻觉,并通过那一人物控制和占有叙事空间中的女人。(这种紧张和从一极到另一极之间的变换可以建构一种单纯的文本。因此,在《天使之翼》和《江湖侠侣》这两部影片中,其开端就是把一个女人作为观众和影片中所有男性主人公共同凝视的客体。她被孤立,妖魅迷人,被展示,被性感化。但是随着叙事的展开,她爱上了男主人公,成为他的财产,她就失去了那外在的妖魅特征,那普遍化的性感,和那歌舞女郎的内涵;她的情色欲念仅仅属于那个男明星。通过和男明星的认同,通过参与他的权力,观众也就能间接地占有她。)

但是从精神分析的角度来看,女性人物提出了更深层次的问题。她还暗示着某些东西,视线虽然持续地环绕其上但却视而不见:她缺少阳物,这意味着一种阉割威胁,因而也就令人不快。从根本上说,女人的含义就是作为性的差异而存在,她没有阳物,这在视觉上是可确证的。这种物质证据就是阉割情结的基础,它对于组织化地进入象征界和父之秩序是十分重要的。因此,作为图符被展示给男人——这些观看的主动控制者——用于凝视和享受的女人,始终威胁着要唤起它原初所意味的焦虑。男性无意识有两条路径避免这种阉割焦虑:专注于那原始创伤的重现(re-enactment)(探究那个女人,把她神秘非神秘化),通过对有罪的对象的贬斥、惩罚或拯救来加以平衡(这一路径在“黑色电影”所关涉的东西中被典型化);或者以恋物对象作为替代,彻底否认阉割,或是把再现的人物本身转变为恋物,从而使它变得可靠而非危险(因此出现对于女明星的过高评价和偶像崇拜)。这第二条路径,恋物化的观看癖,塑造着对象的身体之美,将之转变为自身即可满足的某物。而第一条路径,窥淫癖,正好相反,它是和虐待狂联系着的:快感存在于对罪行的确定(立即与阉割联系起来),通过惩罚或宽恕来对有罪之人施加控制和征服。这种虐待狂的方面非常适合于叙事。虐待狂要求一个故事,它取决于要使某种事情发生,取决于迫使另一个人产生的变化,取决于有头有尾的线性时间之内一场意志和力量、胜利/失败的斗争。另一方面,恋物化的窥视欲也可作为仅仅聚焦于观看的情欲本能,存在于线性时间之外。这些矛盾和模糊性可以通过希区柯克和斯登堡的作品更为简要地加以说明。他们两人在各自的诸多影片中都把观看几乎当成是内容或题材。希区柯克更为复杂,因为两种机制他都使用。另一方面,斯登堡的作品却提供了许多有关恋物化窥视欲的纯粹例子。

C2 众所周知,斯登堡曾经说过,他欢迎把他的影片上下颠倒来放映,以便使故事和其中的人物不至于干扰观众对银幕形象的纯粹欣赏。这一陈述既泄露了机密却又坦率真诚。其真诚之处在于他的影片的确要求女性人物(黛德丽,在由她主演的一系列影片中,就是极端的例证)必须是可认同的。但是其泄漏机密之处在于,他强调了一个事实,即对他来说,与叙事或认同过程相比,由画框所框住的画面空间更加重要。希区柯克进入的是窥淫癖者的探究方面,而斯登堡却创造了最终的恋物,一直发展到为了使形象与观众发生直接的色情联系,宁肯中断男主人公的富于权力的观看(此即传统叙事影片中的特性)。作为客体的女性之美和银幕空间合而为一:她不再是罪行的承担者,而是一个完美的产品,她那由特写所分解的和风格化了的身体就是影片的内容,并且就是观众观看的直接承受者。斯登堡削弱银幕纵深的幻觉;他的银幕趋向于一维,

如光影、花边、水蒸气、树叶、网格、飘带等等,简化了视野。影片里没有或者很少有通过主要男主角的眼睛进行观看的中介。相反,像《摩洛哥》中拉·贝谢尔这样的人物像影子般的出现,作为导演的替代,他们脱离了观众的认同。尽管斯登堡坚持认为他的故事是无关紧要的,但它所具有的重要意义却在于,他的故事所关注的是情境而非悬念,是循环的而非线性的时间,并且情节的繁复之处围绕的是误解而非冲突。它缺乏的最重要的东西就是银幕场景中那控制性的男性凝视。在最典型的黛德丽影片中感情戏的高峰时刻,她那色情含义的重大瞬间,发生于她在虚构故事中所爱上的那个男人不在场之时。在银幕上有其他的目击者,其他的观众在看着她,他们的凝视和观众的凝视相一致,但却并未取代它们。在《摩洛哥》的结尾,汤姆·布朗已经消失在沙漠中之后,爱米·乔利才踢掉脚上的金拖鞋,尾随他而去。在《羞辱》的结尾,克拉劳对玛格达的命运漠不关心。在这两个例子中,被死亡神圣化的情欲冲击是作为奇观展示给观众的。男主人公产生误解,但最重要的是,他没有看见。

与之相比,在希区柯克的影片中,男主人公并没有完全看到观众所看到的。然而,我在这里将要讨论的那几部影片中,他通过观看癖的色情主义把一种形象的魅力当成影片的主题。此外,在这些例子中,男主人公表现了观众所体验到的矛盾和紧张。尤其是在《眩晕》中,不过,还有《艳贼》(又译为《玛尔尼》, *Marnie*, 1964) 和《后窗》,观看是情节的中心,它摇摆于窥淫癖和恋物癖之间。作为一种花招,在进一步玩弄正常的观看过程时(从某种意义上这一过程揭示了这一花招),希区柯克运用了在正常情况下与意识形态的正确性相联系的认识过程,以及对既定的伦理道德的确认来表现倒错的一面。希区柯克从未隐瞒他对窥淫癖的兴趣,不论是电影的还是非电影的。他的男主人公是象征界和秩序的楷模——一名警察(《眩晕》)、一个有钱有势的占支配地位的男性(《艳贼》)——但是他们的色情内驱力却把他们引入一种折中的境地。驱使他人屈从于他的虐待狂式的意愿,或者屈从于他的窥淫癖式的凝视的力量,将女性转化成了这两者的对象。这种力量得到确凿无疑的合法权利和女人的既定罪行(按精神分析的说法,是激起阉割)的支持。真正的倒错仅由意识形态的正确性这一层薄薄的面纱所遮掩——男人处于合法的一边,女人处于不合法的一边。希区柯克对于认同过程的技巧的高超运用,以及对于男性主人公的摄影机主观视角的自如运用,把观众深深地拖入他的位置,使他们分享他那不自在的凝视。观众被吸纳进银幕场景和故事空间(嘲讽式地模仿观众在电影院中的处境)里的窥淫情境,这种情境模仿着他自己在电影院中的情形。在对《后窗》的分析中,杜舍^①把这部影片看作是电影院的一个隐喻。杰弗里是观众,对面公寓楼中的事件则相当于银幕。当他观望时,一个色情的维度被加之于他的观看,一个核心的形象也被加之于这场戏剧。对他来说,他的女友丽莎极少有性的吸引力,只要她待在观看者一侧时,或多或少是个累赘。当她穿越过他的房间和对面公寓楼之间的障碍时,他们的关系在情欲上重生了。他不仅通过照相机镜头来观望她,把她当作远处的一个意味深长的形象,他还看把她看作一个犯罪的闯入者,被一个危险的男人发现,并威胁要惩罚她,因此,他最终要去拯救她。丽莎的裸露癖已经通过她对服装与样式以及对作为视觉上完美的被动

① 让·杜舍(Jean Douchet),法国《电影手册》影评人,著有《法国新浪潮》等,曾担任过导演和演员。——译者注

形象的着迷而被建构出来;杰弗里的窥淫癖及行动也通过他作为一名摄影记者的工作、新闻故事的制造者和影像的捕捉者而建构出来。然而,他被迫静止不动,像观众那样困在椅子上,这使他完全处在电影院观众的幻想位置上。

在《眩晕》中,主观的摄影机占据着主导地位。除了从朱蒂的视角有一次闪回外,叙述全是围绕着斯科蒂看见或未曾看见的东西编织而成的。观众完全是从他的视角来跟随他那情欲沉迷的增长和最终的失败。斯科蒂的窥淫癖是很露骨的:他跟踪和监视一个女人,没有和她说过话,就爱上了她。他的虐待狂一面也同样是很露骨的:他选择当一名警察(而且是自由的选择,因为他曾经是一名成功的律师),甘心参与一切可能的追逐和调查。结果,他跟踪、监视并爱上了一个美丽而神秘的完美女性形象。他曾一度实际地和她面对面,他那情欲的内驱力想要把她整垮,并通过咄咄逼人的盘问来迫使她坦白。在影片的后半部,他再次展现了对那个他喜欢悄悄监视的形象的着魔式纠缠。他把朱蒂改造为玛德琳,强迫她在每个细节上都遵从他那恋物癖的实际外貌。她的裸露癖、她的受虐狂使得她成为斯科蒂主动的虐待狂式窥淫癖最理想的被动的对手。她知道她的角色就是表演,只有彻底的表演和随后的一再重演,她才能维持住斯科蒂的色情兴趣。但是在重复扮演的过程中,他的确把她整垮了,并且成功地暴露了她的罪行。他的好奇心获得彻底的胜利,她则受到了惩罚。然而,在《眩晕》中,观看的色情卷入是令人迷惑的:当叙事带着观众发展下去,并且用他自己正在施行的那些过程来把他缠住的时候,他的沉迷又掉转来对付他。从叙事角度来说,希区柯克的男主人公被牢固地安置在象征秩序之中。他具备父权制超自我的一切属性。因此,当观众被自己替身的外观合法性哄骗入一种虚假的安全感时,他通过自己的观看看见并发现了自己被暴露为共谋,于是观众就陷入了观看的道德双重性。《眩晕》绝不仅仅限于附带表现了警察的性变态,它集中表现的是在性别差异方面主动/观看,被动/被观看的分裂,以及被封装在男主人公身上的男性象征的权力。玛尔妮也是在为马克·鲁特兰的凝视而表演,并装扮成完美的被观看的形象。他本来也是站在法律那一边的,然而因为对她的愧疚、她的秘密的着魔所牵引,他渴望看到她犯罪的行为,并使她坦白,然后拯救她。所以,当他在实施他的权力的蕴涵时,他也就成为了共谋犯。他控制着金钱和语言,他能两者兼得。

IV 总 结

本文所讨论的精神分析的背景对于传统叙事影片所提供的快感和不快是有关联的。窥视癖的本能(把别人作为色情客体观看的快感),以及与之相对,自我力比多(形成认同过程)起着这类电影所利用的组织建构、形成机制的作用。女人的形象,作为供男人凝视(主动的)的原材料(被动的),把这一论证进一步带入表征的结构,增添了父权秩序的意识形态所要求的层次。这种意识形态正是在它所最喜爱的电影形式——幻觉的叙事影片中得到最佳的实现。这一论证又再次转向精神分析的背景,在那里,女人作为指称阉割的表征,诱导着窥淫癖的和恋物癖机制去避开她的威胁。这些相互作用的层次都不是电影所固有的,但它们唯有通过电影的形式才能传达出一种完善而又美丽的矛盾,这是由于电影具有转移观看重点的可能性。正是观看的场所界

定了电影,以及改变它和暴露它的可能性。从它的窥淫潜能来说,正是这一点使电影大大不同于脱衣舞、戏院、歌舞演出等等,并且远远超过突显女人的被观看性。电影为女人的被观看建造了通往奇观本身的途径。利用作为控制时间维度的电影技巧(剪辑、叙事)和作为控制空间维度的电影手法(距离的变化、剪辑)之间的张力,电影的编码创造出一种凝视、一个世界和一种客体对象,因而制造出一种按欲望度量剪裁的幻觉。正是必须打破这些电影编码及其与格式化的外部结构的关系,才能对主流电影和它所提供的快感提出挑战。

首先(也作为结束),窥淫—窥视癖的观看是传统电影快感的关键部分,它本身也可以被打破。有三种不同的观看方式与电影有关:纪录具有电影性的事件时摄影机的观看,观看完成作品时观众的观看,以及在银幕幻觉内人物相互之间的观看。叙事电影的成规否认前两种,使它们从属于第三种,其有意的目的始终是消除摄影机的闯入,并防止观众产生间离的意识。不去掉这两者(纪录过程的物质存在,观众的评论性读解),虚构的戏剧就不能获得现实感、明确感和真实感。然而,正如本文所探讨的,在叙事性虚构影片中观看的结构在它的前提中包含着一种矛盾:作为阉割威胁的女性形象不断危及叙事空间的统一,并且作为干扰的、静态的、一维的恋物而闯入那幻觉的世界。因此从物质上出现在时间和空间中的两种观看,总是急迫地屈服于男性自我的神经冲动的需要。摄影机成为制造文艺复兴空间幻觉的机制,它那流畅的运动是和人眼相适应的,这是对围绕着主体感知的意识形态的一种再现:摄影机的观看遭到否认,从而创造一个令人信服的世界,因而观众的替身可以在其中进行逼真的表演。同时,观众的观看也不被承认是一种内在的力量:一旦对女性形象的恋物癖式的再现威胁着要破坏幻觉的魔力,一旦银幕上的色情形象(不通过中介)直接显现给观众时,那恋物的事实——尽管它像阉割恐惧一样隐秘——就会冻结观众的观看,把观众定住,并阻止他和眼前的形象达成一定的距离。

观看的这种复杂的交互作用是电影所特有的。针对传统电影积累的坚如磐石的成规所发起第一次进攻(激进的电影制作者已经行动起来了)就是要解放摄影机的观看,在时间和空间中进入它的物质性,同时要解放观众的观看,使之成为辩证的矛盾过程和激情的疏离状态。无疑,这将破坏满足感、快感和“看不见的客人”的特权,以及凸现出电影怎样地依赖于窥淫癖的主动/被动的机制。那些形象持续不断被窃取并用于此目的女人,她们除了感伤的遗憾,未能带着更多的想法,看到传统电影形式的衰落。

1975 年

同性恋理论与批评

[荷兰]安内柯·斯梅利克(Anneke Smelik) 著

李二仕 译

(译者按)同性恋在电影中的表现从电影诞生时候就如影随形,然而直到美国维托·拉索在他的先锋里程碑式的著作《胶片密柜:美国电影中的同性恋》(1981年初版,1987年再版)出版,以及美国的罗伯·爱普斯坦和杰弗雷·弗雷德曼据此制作的同名专题片电影(1996)的放映,人们才系统地以历史的眼光看到同性恋形象的表述历史:从作为禁忌、嘲弄的对象,看不见的幽灵,审查的对象,以及结局悲惨的可怜人,到残酷恶毒的凶手,基本上都是一些消极负面的形象。

此外英国学者理查德·戴尔的相关学术力作《现在你看见它了:女同性恋和男同性恋电影研究》(1990),补充了对女同性恋形象的考证与表述。同时他也对同性恋所通行的俗套刻板化处理手法予以了分析,说明男同性恋常常被塑造为脂粉气男人,女同性恋被塑造为男人婆,揭示了同性恋者作为异性恋霸权主义者偏见存在的忽略和丑化。这也是继女性主义、黑人运动之后,又一次对沦为边缘化位置及地位的身份政治学的一次学术思考。

在随后的作者论和观众接受学理论的支持下,相关学术研究重新审视了创作和接受环节上的突破性阐释。一些特殊气质的明星所建构的形象,革命性地推翻了生理性别和社会性别的简单二元分立说。在仔细审查所谓男性阳刚爷们和女性温柔贤淑的气质的同时,说明了性别身份实际上是一种社会、文化和历史发展进程的建构物。性别身份学其实没有本质中心的存在决定,实质只是一种装扮和表演。坎普可以看作是一种对大众流行文化的一种反向读解,它提供了主流社会所否定的同性恋者的认同机制和快感方式。坎普可以因为带出通常被主流意识形态所封缄的文化方面的暧昧含糊及矛盾冲突而具有颠覆性,鼓励并倡导意义并存和复杂分离以及丰富多样性。作为亚文化的坎普和后现代主义理论它们都有一个共同的倾向,那就是热衷于挖苦讽刺、游戏和戏仿,热衷于人工造作和夸张表演,以及热衷于跨越传统社会性别的界定和意义。同性恋理论和批评目前不断在社会边缘化的进一步分支里,逐步充实完善着关于女同性恋、黑人同性恋,黑人女同性恋等身份的叠加重合讨论,从而使得传统的阶级、女性、种族等命题得以深化延

* “Gay and Lesbian Criticism”,译自约翰·希尔、帕梅拉·彻奇·吉伯森编《牛津电影研究导读》之分册《电影研究:批评方法》,纽约:牛津大学出版社(John Hill, Pamela Church Gibson, ed., *The Oxford Guide to Film Studies*, “Critical approaches”), 2000年,第135—145页。

续和深入超越。这在理论总结和实践创作两方面倡导一种激进主义的立场和观念:即在打破白人男性父权制异性恋为唯一中心的基础上,建设性地引入对身份的杂叠混合式理解。这种杂交混合式的身份应该在一种丰富多元的划分和秩序结构里彼此参照,相互尊重,进而达成一种协调共融的处境和机制。

由此我们可以看到身份政治学这样的脉络和线索:坎普属于20世纪50年代处于隐秘状态下的同性恋,仅仅是到20世纪60、70年代才浮出水面。20世纪80、90年代后现代主义将同性恋坎普的策略和方法带进了主流话语。而进入21世纪的现在,男女同性恋把他们的对抗反向的读解策略和方法演化为“酷儿”。这也为其他多元族裔群体的理论批评话语的建构提供了进一步借鉴衍生的另类角度和独特方式。

历史

电影中的同性恋伴随着电影的开始就已经出现。同性恋的角色总可以在电影中瞥见——至今还是如此。然而,电影对同性恋的呈现总是经过特别意味的编码,这些角色和形象一直被嘲弄奚落,挖苦调侃,发不出声音,以及当作病态来处理,而且往往最后的安排都是在故事的结尾死于非命。维托·拉索(Vito Russo)在他的先锋里程碑式的著作《胶片密柜:美国电影中的同性恋》(*The Celluloid Closet*, 1981)里非常明确地写下了这段同性恋在电影中的悲惨历史。依据这部著作,拍摄完成了同名专题片电影《胶片密柜》(又译为《电影中的同志》,美国,罗伯·爱普斯坦[Rob Epstein]、杰弗雷·弗雷德曼[Jeffrey Friedman]制作,1996)。电影制作人完全忠实于拉索的著述。《胶片密柜》密切联系着同性恋运动的兴起,并且推动着同性恋女人和同性恋男人以不同的眼光从不一样的角度来审视观看电影作品及电影历史。这种“修正”的眼光和视点导致人们重新发现那些被遗忘的电影文本、导演、剧作者和男女演员;如此珍贵的发现此前经常是在一些男女同性恋电影节上得以展映。这种专门的电影节肇始于1976年的旧金山,并且在当时已经存在并形成。这样看来,拉索的这本著作是对历史的一次及时考查和总结,他将同性恋理论与批评这一新出现的电影研究领域政治化了。

截止到1981年《胶片密柜》这本书出版以前,只有另外一本书涉及到同性恋电影研究的领域:那就是帕克·泰勒(Parker Tyler)的《银幕上的性》(*Screening the Sexes*, 1973)。该书读解方法新奇古怪,因为狂热的语言,流露厌恶女人的痕迹,偏重先锋和艺术电影,轻视好莱坞电影等特征而成为早期同性恋电影坎普读解的经典。一方面它的敏锐和毫不遮掩有所欠缺的“政治正确性”而显得相当新颖;而另一方面它沉湎于希腊享乐主义者感受,迷恋性感身体的情欲使得它特别接近于今天酷儿理论所热衷的有悖于常情的性欲兴趣。相比之下,泰勒的著述是以一种高度个人化的风格来写作,而《胶片密柜》无法估量的价值不仅在于它赋予电影政治维度的考量,同时为至今还遭受压迫的族群书写了历史。拉索的关键词是“可见性”。他的目标就是要揭穿说同性恋女人和同性恋男人不存在的这个“巨大的谎言”,并且揭露盛行蔓生的同性恋恐惧症迫使

银幕内外的同性恋现象处于一种密封自闭的状态。进一步来说,他的目的就演变成展现并揭示同性恋在银幕上可见时刻的一种考古学。

然而,《胶片密柜》也因为不质问历史的态度而受到批评(梅德赫斯特[Medhurst],1977/1984)。拉索的书从一个男性同性恋者的视点,通过梳理一遍电影史,从而提供并呈现了同性恋运动的历程。他之所以做到了这一点,那是因为他对好莱坞电影当中的同性恋再现和表达做了一番线性的描述。这种线性的描述基本上描摹提炼出一段平整的发展进程:从禁忌、审查和从俗套刻板化到解放、自由再到积极正面形象。中间仅仅(暂时?)因为出现艾滋病危机的反冲而有所打断和阻扰。这种历史进化论的描述否定了历史的螺旋变化、曲折转向,以及由此而衍生的历史多义、含混、回旋和自相矛盾的现象和状态。这样的历史观也预设了一种同性恋没有具体分别的概念,不去顾及其中的社会性别、种族、阶级等诸多的差异。另外,拉索被指责更多的是他忽略了对女同性恋的考查和研究,由此落得所谓“恶意厌女症”的批评。(里奇[Rich],1981/1984)。

俗套刻板化

20世纪70年代早期女性主义者的研究方法考查描述的是女性在电影中的位置和处境。拉索的历史方法与此类似,但对象置换成同性恋在电影中的位置和处境。女性主义者运动和同性恋运动共同聚焦关注的就是社会性别和生理性别关联的问题,而且两者都致力于个人和政治之间的联系;事实上,我在这章所讨论到的大部分论文和著作都明确地因为个人的观点和态度、其中鲜明的特点得到彰显。这表现在这些作者的同性恋身份意识都参与呈现对电影和理论的探讨。就像早期的女性主义和黑人电影批评一样,早期的男女同性恋批评主要关注的就是俗套刻板化手法。电影,尤其是好莱坞的电影,因为对同性恋的处理拍摄都是占主导地位的俗套刻板化形象而遭受批评——比如脂粉气男子,忧郁青年,男同性恋精神病患者,充满诱惑的双性人,不自然的女性,或者女同性恋就是吸血鬼——因为这样的形象无法再现“真实的”男同性恋和女同性恋。在异性恋观众看来,如此俗套刻板化形象只会强化偏见,而在同性恋观众自己看来,只会鼓励他们的自我厌恶。然而,就在相关人士对这些不受欢迎的同性恋呈现(主要表现在把同性恋根据生理性别进行变形处理从而来界定这些形象的特点)表达愤怒的时候,正义也得到了完全伸张。人们认识到仅仅是简单呼吁同性恋的正面形象也不是解决办法,因为这些同性恋形象不能仅仅当作“真实的”和“虚假的”来理解。相反,更有必要厘清的是俗套刻板化手法是如何在意识形态运作和电影语言表达技巧两方面发挥效应的。

理查德·戴尔是这些学者当中最早对俗套刻板化手法及形象进行更多理论层面的严肃思考(1977a)的。戴尔争论的观点认为,俗套刻板化的作用与功能就是建立我们周围的秩序和规则。俗套刻板化在社会上起到的机制效应,一方面既建立并维持主流群体(异性恋白种男人)的霸权中心,另一方面就是排除或者边缘化其他社会群体(同性恋,黑人,女性,工人阶级)。由此一来,俗套刻板化在社会群体之间制造了尖锐的对立和冲突,其目的是为了在各个群体之间保持疆界。另外,俗套刻板化也是有一定的标准。对于男同性恋和女同性恋的俗套刻板化处理就是诸如易

装皇后和男人婆,这样的形象生产出了一套异性恋关于社会性别标准。因为在异性恋者看来,同性恋男人或者同性恋女人都缺乏异性恋的标准:那就是他们绝不可能是“真正的”男人或者女人。《和平女神》(*Irene*, 美国, 1926)当中的时尚易装皇后露西夫人,《我追逐的是爱》(*It's Love I'm After*, 1937)当中的化妆师迪格斯,《甜蜜的生活》(*La Dolce Vita*, 意大利, 1960)里面的同性恋男人,《洗车场》(*Car Wash*, 美国, 1976)里面的黑人易装皇后林蒂就是属于这样“脂粉气男人”的几个例子,他们都缺乏男性阳刚爷们气概的标准。如果说这种男扮女装的易装皇后是喜剧片典型的来源(比如法国电影《一笼傻鸟》[*La Cage aux folles*, 1978]),那么男人婆主要联系的就是暴力。《罗马,不设防的城市》(*Rome, Open City*, 意大利, 1945)当中的女同性恋纳粹,《来自俄罗斯的爱情》(*From Russia With Love*, 英国, 1963)当中的悍妇就是名赤色分子,或者《杀死乔治姐姐》(*The Killing of Sister George*, 英国, 1969)当中的乔治-琼,这些就是把所有女同性恋都处理成男人婆的众多例子。这些俗套刻板化手法处理的女同性恋形象就变成了暴力掠夺、残酷虐待狂、遭受阉割的卑鄙不要脸的悍妇(谢尔登[Sheldon], 1977;赫特泽[Hetze], 1986)。

像这种把阴柔女子气男人处理成易装皇后,把硬朗强势的女人处理成男人婆的俗套刻板化手法就是因为受到了把性别差异呈现为反面对立的建构方式的影响。在语言符号学的系统内,叙事也可以理解成依据反差对立而结构建立起来的(德·劳伦蒂斯[de Lauretis], 1984),而且很容易可以看到俗套刻板化的手法如何有效地促成建立这样的运作机制。举例说,还有一类俗套化刻板处理就是把萎靡颓废的男同性恋者和不腐化堕落的异性恋男性英雄人物做反差并置,这一点反应在《马耳他之鹰》(*The Maltese Falcon*, 美国, 1941)里面彼得·洛瑞和亨弗莱·鲍嘉所分别饰演的角色安排上。这样处理的暗示表明了英雄主人公在好莱坞的电影里绝对都是异性恋者(白人)。所以,尽管有传记书和历史证据表明英雄人物劳伦斯是男同性恋者,但是在电影《阿拉伯的劳伦斯》(*Lawrence of Arabia*, 美国, 1962)里头,他还是被坚定地塑造成为一个异性恋者,而同性恋形象作为恶名则由邪恶的土耳其坏蛋去背负承担。

俗套刻板化处理此外也可以通过肖像画的手法得以展现。视听细节可以迅速用来辨识同性恋。举例说,穿着打扮的方式,某种身体姿态手势,有风格的装饰,或者某种别有意味的眼神,这些都可以在瞬间传达并暗示出人物和角色的同性恋状态。正如戴尔(1977a)指出的那样,这样的俗套刻板化肖像塑造使得同性恋得以呈现。相比较社会性别和种族不同的是,同性恋毕竟不是一眼就能看出来的。但是,这必须在视觉上有所识别和建构,尤其是很多电影里的同性恋形象都是处于秘而不宣的隐蔽状态。俗套刻板化手法通过人物和角色的肖像法处理,从而可以将男同性恋和女同性恋形象从异性恋角色区分开来,并且保持彼此之间的界限。

关于俗套刻板化最主要的问题在于,这些经过俗套刻板化处理的形象看上去似乎是不可避免和“天经地义的”。克莱尔·约翰斯顿(1973)将巴特“神话”(myth)的概念引进到电影研究当中,这也许可以解释俗套刻板化是如何变成自然而又理所当然的了。同性恋角色的俗套刻板化形象所起到的作用只是一种结构手法,一种编码方式,或者说一种习惯和传统。作为符号的“同性恋形象”代表和展示的只是在异性恋者眼中看来同性恋者所被设定而具有的意识形态含义,那是作为异性恋规范和标准的负面否定或者欠缺匮乏而存在的。古典电影的现实主义传统遮蔽了

作为符号存在的“同性恋形象”的意识形态表现作用,这些被符号化的“同性恋形象”所呈显(再现)的男同性恋和女同性恋形象,本来只是一种被组织和建构的形象,只是一种经过俗套刻板化处理之后的形象,可这些形象却是被当作自然的和现实主义的。这种对俗套刻板化的理论批评分析,有助于揭示异性恋霸权中心主义的规范和标准是如何组织建构起来并且如何发挥功效的。由此进一步提出的问题就不仅仅是如何去除俗套刻板化形象(因为这些形象都是有连锁效应的,而且都是循环维护着既定机制的),也不只是用积极正面的形象去替代这些俗套刻板化形象(这还是没能触及到异性恋霸权中心主义的要害),而是要去想如何成就同性恋形象的丰富复杂、差异多样并且是自我的定义(参见戴尔 1977a)。这成为男女同性恋电影追寻的目标,我在文章后面的部分将会讨论。

作者论

随着社会学的研究方法考查同性恋在银幕上的呈现方式转向意识形态和性别政治学的角度,这给同性恋电影批评开启了更为开阔更为复杂的研究领域,包括某种从男同性恋的视点出发来重新审视此前的理论和学术框架。由此一来,罗宾·伍德(1977)重返早先的作者论批评,他将意识形态和性别政治学考查的问题放置在比如像让·雷诺,英格玛·伯格曼和霍华德·霍克斯这样的“作者”的电影作品中进行研究。在这样的实践过程中,他最新发现了他们电影中的某种含糊和不确定的东西,这些显示并表明了对同性恋的压制以及中产阶级异性恋当中不可避免的裂缝。

随着后结构主义者理论的出现,作者论的概念或多或少地从理论的框架和议程里消失了。无论是女性主义者,还是同性恋者,他们都没有对“作者已死”表示过哀悼痛惜,因为原先的作者永远都是白种异性恋男性,而且被冠之为作品的天才之类的。这样的英雄人物最好还是就此葬送掉得了。当然,在女性主义者看来,一个作者是不是女性这一点还是十分重要,同样这一点对男女同性恋者看来,一个文本的作者是否属于一个同性恋者,这一点是极为重要的。梅德赫斯特(1991a:198)在这个方面表明了对作品的双重标准:“作者论是不好的,同性恋作者论是好的。”作者之死同样还象征了更为广泛的主体之死,并且由此牵连带出了主体性和身份之死,现在看来这一点将是永远会受到分裂和干扰。然而,很多的女性主义理论家对涉及到主体之死(布拉伊多蒂[Braidotti],1991;胡克斯[Hooks],1990)的时间回环表示质疑。在某段历史时刻当这些被边缘化的主体——比如黑人,有色人种,后殖民主体,女人,女同性恋,男同性恋这些人——宣扬并维护他们的主体性的时候,那些中产阶级异性恋白种男人却宣布这种恰当适宜的主体已经过时了,已经被淘汰了。

梅德赫斯特在一篇讨论影片《相见恨晚》(*Brief Encounter*,英国,1941)的文章当中,重新引入了跟同性恋话题相关的作者论问题。在这样一个同性恋者重读《相见恨晚》的个案中(归因于电影剧本的作者诺埃尔·考沃德的同性恋意识),他自觉意识到了如果明确这种同性恋身份就会陷入本质先于存在论的缺陷里,但他依然坚持认为像同性恋这样的边缘人群为了政治的原因还是

应该支持作者论的。这并不意味着倒退,似乎只是一种顺着文本当中作者的意愿和倾向去做简单读解,而是要在异性恋的文化当中建构一种截然相反的符合同性恋身份和感受的历史。

朱迪斯·梅勒(Judith Mayne, 1990)通过对古典电影当中的导演多萝西·阿兹勒(Dorothy Arzner)的个案研究解决了女性和女同性恋作者论的难题。多萝西·阿兹勒是唯一在好莱坞成就过一番事业的女导演,通常被看作是绝无仅有的特例。女性主义理论家试图对她的作者身份进行理论分析和总结,把她看成是男性统管一切的万神殿里面的一位作者,并且认同她的电影是对父权家长制电影的积极进步的批判。然而,在梅勒看来,阿兹勒的作者特征在于她对(女同性恋)快感所激发的问题处理而呈现的:所涉及的关系也是两个女人之间,或者女性群体当中,或者是处于边缘位置的女同性恋的情感和态度。她认为“在阿兹勒的作品当中,女性的作者身份正是通过表现两个女性之间或者女性群体之间的关系来成就她独特的重要位置”,同时指出并确认了在再现那些关系时候所采用的具有讽刺意味的复杂形式(1990:101)。梅勒(1994)在献给多萝西·阿兹勒生平和作品的一本书中,以一种历史写作的态度特别关注了涉及好莱坞处于隐秘状态下的女同性恋电影人经历当中所包含的秘密、可见性以及女同性恋形象议题等方面的内容。

重读好莱坞和观众接受学

好莱坞的女明星对女同性恋的吸引力也是得到了普遍共识。韦丝(Weiss, 1992)讨论了比如像玛琳·黛德丽、葛丽泰·嘉宝以及凯瑟琳·赫本这些好莱坞明星们对20世纪30年代女同性恋观众所产生的吸引力。因为电影银幕经常是在同性恋遭到社会隔离时期,梦想仍然可以得到充分实现的地方。韦丝争论说这些明星所建构的强有力的形象帮助形成了那个时候都市白人女性的亚文化。黛德丽在《摩洛哥》(美国, 1930),嘉宝在《瑞典女王》(*Queen Christina*, 美国, 1933),赫本在《塞莉娅·斯卡利特》(*Sylvia Scarlett*, 美国, 1935)当中的雌雄同体的面目和状态,作为一种区别于传统社会性别认同机制的视点和角度,特别拥赞了性别身份上模棱两可的形象。

男性同性恋观众也表出现了类似的多种反意读解。特别能激发男性同性欲望的青年马龙·白兰度和詹姆斯·迪恩等男明星曾经引起过广泛的评论。拉索在许多的好莱坞电影里面都发现了男同性恋欲望的潜在文本,从展示男性身体和竞争对抗的《宾虚》(美国, 1926 和 1956 年重拍版),到西部片当中的仪式化打斗,比如《红河谷》(美国, 1948)当中蒙特格马力·克利夫特和约翰·韦恩之间的枪战。《天使之翼》(美国, 1939)里面理查德·巴瑟尔莫斯和加利·格兰特之间的爱意目光,或者是《峰火弥天》(*The Big Sky*, 美国, 1952)里面德威·马丁和柯克·道格拉斯之间的暧昧关系。这些霍华德·霍克斯导演的作品都激发了同性恋观众意识到了其中存在的男同性恋潜在文本(拉索, 1981)。但是由于拉索从来没有尝试过指出,同性恋在古典好莱坞电影时期依旧是处于十分缄默和暗藏遮蔽状态,而且男同性恋的暧昧文本也仅仅都是一些被掩盖的文本,只有那些对同性恋信息编码颇有敏感度的观众才能发现探知。

这种对好莱坞电影的读解势必引发出了男女同性恋观众接受学的议题。同性恋理论与批评从女性主义电影研究最初开始一直至少到20世纪80年代的成果中吸收借鉴,其中占主导的理

论范式及批评方法主要集中在对视线的组织结构,男性主动地发出观看视线以及女性被动地观看成为景观客体。这虽然对女性主义研究十分具有建设性,但是这种基于生理性别的差异而形成的具有排他性聚焦的异性恋偏见却被证明给男女同性恋研究带来很大阻碍和困难。事实上,女性主义理论——不像它对好莱坞电影进行了如此严厉的批判——除了在异性恋状态的格局下,否则在此之外似乎不能发挥太具有代表性的宽泛作用。正如帕特里夏·怀特(Patricia White, 1991)恰如其分地评价,“女同性恋主义如同鬼身魅影般飘忽不定的存在”不仅作为噩梦流行于好莱坞的哥特式风格,而且也让女性主义电影理论难以清晰确认并认真对待。著名期刊《跳切》(*Jump Cut*)在一期有关“女同性恋和电影”的专刊中也这么宣称:“有的时候我们似乎可以这样认定,女同性恋主义正好是女性主义电影理论与批评中心的一个空洞所在。”差不多十年之后,形势的格局很明显也没有太大改观和长进。梅勒(1990)抱怨说,对阿兹勒女同性恋身份的否认明确指出了女性主义电影理论的一个奇怪的裂缝,事实上恰好说明了女同性恋主义在女性主义理论“组织结构上的缺席”。(1990:107)。

针对好莱坞电影只是迎合并满足了男性观众的快感和欲望的揭发与控告引出了关于女性观众位置和处境的问题。尽管女性主义学者不断增加对女性观众接受学的研究与关注,但是有关女性观众的同性恋快感与欲望还是极大地被忽略了。对女性观众进行理论梳理和总结陷入了困难,这促使杰姬·斯塔西(Jackie Stacey, 1987)把其中的原因认定是女性主义理论批评家书写出的恐怕都是最为黑暗的处境和看问题的模式,她们认定这是因为女性的观看都是男性化的,受虐狂式的以及边缘化的。为了打破并解开女性主义电影理论二分法的这种局限和束缚,斯塔西努力尝试着为观众学研究的同性恋快感与欲望开辟了一片空间。这就需要创建一种更为复杂包容的电影观看学机制与模式,并且以此来回避肤浅简单的二元对立的分类和思路,避免将同性恋根据男性阳刚爷们和女性温柔贤淑的根本对立进行归类 and 图解。斯塔西建议有必要“将社会性别身份的认同从生理性别的划分独立区别开来”,要不然这样“太容易陷入一种在所谓的两性性别差异的名义下合并了同类项”(1987:53),差别不应该只是局限于生理性别的男女差异,而是还应当去开拓维度去参照理解女人之间的不同。这样一来,即使在好莱坞的电影里,积极女性欲望的形象的再现和表达才有可能。比如像《彗星美人》(美国,1950)或者《不顾一切找苏珊》(*Desperately Seeking Susan*, 美国,1984),叙事的欲望是靠两个女人之间的差异来推动;通过女人希望成为理想当中完美的她者来实现的。差异和另类之间的互动与交流阻止了那种企图建立身份认同的链条与机制的断裂。这促使斯塔西得出结论说,在欲望和身份认同之间过分拘泥的精神分析的区别将无法认识并澄清欲望的不同结构与层面。

精神分析的话语断定了基于性别的不关心而提出的性别差异。德·劳伦蒂斯(1988)对这个系统设想并建构女同性恋欲望的困难同样给予了充分的关注。她在这片领域借助露西·伊丽嘉蕾象征规则的概念,呈现的仅仅是一种而不是两种性别:父权家长制深层次属于“同性—性别的”,因为它只单方面地激发宣扬男性阳刚爷们气质,而且作为唯一仅有的标准。德·劳伦蒂斯(1991:252)在此后的论文中也讨论了同样的问题,她注意到异性恋的组织和构成在某种程度上将所有性欲定义变成“努力呈现——同性恋—女同性恋的欲望是潜在和困难的”。她批判斯塔

西把女人之间的欲望看成是“女性认同女性的友谊纽带关系”,而没有看到其中的性欲情感。此后,劳伦蒂斯在她的书《爱的实践》(*The Practice of Love*, 1994)更加充分地转向弗洛伊德的理论里面那些描述在拜物主义的表述里特别存在的女同性恋欲望和情感。

为了回应劳伦蒂斯的批评,斯塔西(1994)在她关于女性观众接受学的研究当中争论说,她并不是要特别关注女同性恋观众,而是关注在观众当中对全部女人可能激发出来的同性情欲部分。她的目标是点明情欲的认同,而不是要去除这些情欲认同。女性观众最容易在她充满欲望的观看里包含色情欲望的成分,与此同时醉心认同于把女人当作观看的景观来接受。

有关女同性恋观众接受学的讨论属于电影研究所展开的广阔运动的组成部分,这涉及到了观看接受状态下的复杂多样性。绝大部分观众接受学的讨论还是围绕白人观众。德·劳伦蒂斯因为在女同性恋电影《她一定是看见了什么》(*She Must Be Seeing Things*, 美国, 1987)没有采取更为激进的立场(参见围绕德·劳伦蒂斯1991年的文章而展开的讨论)而遭到指责。现在的研究绝少关注黑人观众,尽管有些理论批评家在大众流行文化当中考查过黑人女性观众接受学(比如波波[Bobo], 1995)。然而关于黑人女同性恋观众接受学的议题却基本上没有提出形成。

关于男性阳刚爷们气质

男性同性恋理论与批评同样也关注并评论过基于性别差异而形成的二元分法的意识形态所蕴含的内容,这一点男女同性恋批评都是从女性主义电影理论继承发扬而来。正如女性主义电影理论的主导范式,它提出的问题是关于男性主动观看,女性被看的被动景观,但它还提出了有关男性身体所激发的色情欲望的问题。比如它提出的问题有,假如男性的身体成为女性或者说另外男性视线凝视的目标和客体,情况会如何?以及男性身体如何恰如其分地成为菲勒斯的能指与象征?((《银幕》杂志, 1992)。电影中关于男性阳刚爷们气质呈现与表达的讨论起步于20世纪80年代早期,而且差不多很快就在两篇标志性的文章(戴尔, 1982; 尼尔勒[Neale], 1983)里提出了同性恋欲望的议题。

男性身体作为被看的景观这样一种意象充满了矛盾、暧昧、压抑和否定。就像装扮、被看的景观这个概念具有强烈的女性阴柔气质的被动含义,这就意味着一位男性表演者被放置到陈列和展示的位置上,或者戴上一副面具,这会威胁到他非常需要的男性阳刚爷们气质。因为菲勒斯已经成为一种象征和能指,没有哪个男人可以完全代表它。虽然父权家长制下的男性主体与菲勒斯之间的联系具有先天的优势和特权,但是参照菲勒斯的完美象征标准你来说,无论如何他总会有所欠缺。拉康在他的论文里论述到菲勒斯的意义时指出了这样一种效应:“让男性阳刚爷们气概处于一种被展示的位置所产生的奇怪感觉在人类本身看来似乎就属于女性阴柔气质的”(1977:291)。由此看来,男性被看的景观就被被动地放置在一种女性阴柔气质的位置上。这种男性被看的景观本身所具有的女性阴柔化的气息于是给参与表演的男性带来了两种潜在的危机:他作为欲望的对象来发挥作用就很容易成为讽刺嘲笑的目标,或者在异性恋中心霸权主义的文化内,他会受到贬损自身是同性恋的攻击指责(尼尔勒, 1983; 塔斯克[Tasker], 1993)。

大多数理论评论家都认可主流电影当中的对客体景观的观看在潜在意义上都属于男性的。这在戴尔看来意味着说男人的形象不会自动为女人“工作”。而根据尼尔勒的说法,凝视并观看男性身体的情感欲望因素必须要受到压制或者否认,以此来回避任何男性同性恋的暗示。然而,男性同性恋总是以暗流涌动的形式存在着;这就是好莱坞的现象症候。否认观看男性形象所产生的情感欲望会不断引发施虐—受虐的主题,场景和幻想;由此一来,那些高度仪式化的男性打斗场景就被用来转移对男性身体的欲望凝视,而把观看的注意力转化到打斗所形成的可观看景观的段落上去。理查德·梅耶(Richard Meyer, 1981)探讨了洛克·哈德森身体更多家居朴素的形象,这使得他更容易成为情感欲望凝视关注的目标。梅耶争论说,哈德森的银幕形象是为女性观众制作的,要做到这一点就必须严守他是同性恋的秘密。随着1985年大众媒体揭示出他是死于艾滋病,他现在作为同性恋情感欲望对象的身体就被用来形象地指称为疾病和死亡的代表和象征。

柯伯纳·莫瑟(Kobena Mercer, 1991a)在从对黑人男性裸体的视觉呈现所表现出来的美学上的含混暧昧的探索中指出了男性同性恋观看存在的问题。一方面罗伯特·马普勒索佩的黑人男性摄影作品可以看做是对男性身体的客体化和物化处理,另一方面莫瑟从这些照片里面也看到了一种潜在维度向上存在的同性恋情感与欲望。马普勒索佩对他拍摄模特的认同与情感迷恋透射出了一种色情窥视的凝望。梅耶由此争论说,作者和观赏者的同性恋身份对于意义呈现和阐释的过程十分重要。同性恋亚文化的语境和背景促使梅耶把这些照片看成是对于种族和性别的充满幽默和感性的解构。通过把西方传统文化里习惯把白人女性作为被看的客体对象置换成黑人同性恋男性,马普勒索佩创建了某种颠覆性的萌动。在梅耶看来,马普勒索佩在他的视觉作品里质疑了白人男性主体地位。最后在论文的结尾,梅耶倡议在男女同性恋的理论与批评当中展开对白人主义的建构研究。

许多关于男性阳刚气质视觉呈现的研究都会提到具有激发同性恋情欲的大众流行人物,比如像蝙蝠侠(梅德赫斯特, 1991b)或者匹威·赫尔曼^①(《暗箱》[*Camera Obscura*]杂志, 1988; 多蒂, 1993)。绝大多数关于男性阳刚爷们气质的研究都指向危机倾向,其中的白人男性异性恋主体发现自己都深陷危机当中。这种危机具体说就是他的男性阳刚爷们气质被发现是组织起来的,完全不是天生自然的。这种作为“男人”和“阳刚爷们”的能指和象征看上去似乎已经丧失掉了他们全部的意义,这迫使好莱坞拼命发掘一些“濒临灭绝的白种好男人”(伊斯特霍普[Easthope], 1986; 柯克哈姆和苏民[Kirkham & Thumin], 1993; 塔斯科尔, 1993; 杰弗茨[Jeffords], 1994)。但是,对某种人(处于主流位置的主体)的危机也许意味着某种解放,或者至少说是一种对其他人(被边缘化的主体)的开放。因此这种男性阳刚爷们气质的危机是受到男同性恋理论批评家的欢迎的。马克·辛普森(Mark Simpson)在关于男性演员的著作中以极大的兴趣来庆祝

^① 匹威·赫尔曼(Pee-Wee Hermann),这是由美国人保罗·雷宾斯(Paul Reubens)创造的一个虚构的喜剧式人物,这个人物像小孩,天真可爱,在20世纪80年代美国的电视系列剧和电影系列中很有影响;蒂姆·波顿曾经在1985年导演过一集叫《匹威的大冒险》(Pee-wee's Big Adventure),又译作《匹威历险记》或《笑匠闯天关》。——译者注

对“男性阳刚爷们气质”所谓的真实、天然,连贯统一——注定是占主导控制地位的解体(1994:7)。他希望男性阳刚爷们气质的危机意味着大众流行文化当中废弃同性恋和异性恋的隔离、偏见和仇视,同时在交流互动的过程中将两者互相融合转变。

坎 普

男性阳刚爷们气质的同性恋研究经常是界定在对于男性被看的景观的坎普读解基础之上(梅德赫斯特,1991b;辛普森,1994)。戴尔(1986)在对朱迪·加兰对于男同性恋的吸引力的讨论中说明了一种不同类型的同性恋观众的认同机制与方式。他解释说加兰的明星形象在白人男性都市亚文化中发挥了作用,这又是因为她的两个方面的特质:真实性和戏剧性。加兰在情感生活方面所经历的不如意起伏强度恰恰被同性恋男人们认同为真实,因为他们作为同性恋者却边缘地生活在异性恋的世界里,这一点恰是两者相呼应共鸣的。然而,加兰深厚真挚的情感却有着相同的讽刺意味,这一点恰好对应了男同性恋的本能敏感的特点。就像加兰,男同性恋的本能敏感包含了真实性和戏剧性相结合的矛盾统一的特质。或者用戴尔的话来说,“以一种不协调的荒诞感来强烈地宣称某种极端的感情”(1986:154)。当然,我们从这里进入到了坎普的概念,以及这个概念与男性同性恋亚文化的关系。加兰的人生经历和银幕形象恰好交织成了坎普的存在。她高高在上超越了正常界限,富于调侃和讽刺,超凡脱俗又有些夸张,因此她也成为众多男扮女装表演所热衷模仿的对象(举例说,克雷格·拉塞尔在《狂暴者》[*Outrageous!*,加拿大,1977]的表演)。所以,坎普不仅是作为幽默讽刺,而且还寓含痛苦和感伤。戴尔就注意到了加兰所赋予的大众苦难和不幸所存在的“在坎普和伤害之间的锋刃”,这种刀刃的边缘效应深刻地引起了她的男同性恋观众的共鸣。

我在这里并不想要对作为现象存在的坎普本身加以讨论。相反,我甘愿冒险像坎普那样对事物的解释犯点死心眼,犹如堂吉诃德式的狂热。我建议对坎普的解释和讨论,应该把它看成是男同性恋眼中的一种读解策略来理解。坎普可以看作是一种对大众流行文化的一种反向读解,它提供了主流社会所否定的同性恋者的认同机制和快感方式。杰克·巴布什柯(Jack Babuscio, 1977)把坎普当作同性恋的本能敏感来讨论,通过这种理解方式,他点明了同性恋身处主流社会之外处境的高度敏感和清醒。在这个层面上,坎普属于本能经验的,而且反对分析话语(梅德赫斯特,1991b)。根据巴布什柯的观点,坎普“苦难的智慧”指明了一条把痛苦转化为欢笑的道路,以一种自我调整选择的姿态来应对男同性恋立足于社会的不协调。

作为一种对抗性的反向读解方式,坎普可以因为带出通常被主流意识形态所封缄的文化方面的暧昧含糊及矛盾冲突而具有颠覆性。坎普这方面的特征促使它迈入后现代主义的范畴,后现代主义就是鼓励并倡导意义并存和复杂分离以及丰富多样性。作为亚文化的坎普和后现代主义理论它们都有一个共同的倾向,那就是热衷于挖苦讽刺、游戏和戏仿,热衷于人工造作和夸张表演,以及热衷于跨越传统社会性别的界定和意义。坎普和后现代主义之间的酷儿特性的联盟备受关注。梅德赫斯特甚至极具见地提出了“后现代主义就是异性恋遭遇了坎普的阐释与理

解”(1991a:206)。从巴布什柯把坎普理解为象征能指的表演而不是存在,按照朱迪思·巴特勒(Judith Butler)的说法,是一种围绕社会性别的表演,而不是身份。事实上这是很容易的一步跨越。正如巴布什柯宣称的那样,对风格、表层以及景观的强调导致的结果就是在“事或人是什么以及事或人看上去像什么之间”(1977/1984:44)产生了不协调不一致,巴特勒(1990)断言对表演状态和表演性的强调使得我们大家可以把社会性别看作是如果说不是戏仿的表演,也可以说是一系列不连贯的装扮表演。在男女同性恋理论和批评的语境和背景下,有一点是十分重要的,那就是要认识到,无论坎普还是后现代主义,它们都认定所谓的女性温柔贤淑和男性阳刚爷们都不是什么天生自然的,对这两种社会性别采取的都是去自然化的立场和态度。

坎普恰好是男同性恋特权的亚文化,而且绝大多数属于白人亚文化圈(虽然莫瑟[1991b]指出坎普的元素根植于黑人音乐家的爵士灵歌传统,时间上远远早于白人流行明星开始利用这样的形象)。在消解异性恋男性权威以及在主流文化里面表达一种错位的主体性,坎普对于女同性恋来说可以看成是一种非常具有吸引力的系统方法。但是,宝拉·格拉哈姆(Paula Graham, 1995)对于坎普有可能作为女同性恋的参照办法表示过怀疑。她争论说,坎普促使同性恋男人去认同过度夸张的女性阴柔特质,那都是一种具有菲勒斯象征气质的女明星(朱迪·加兰,琼·克劳馥,贝蒂·戴维斯),这恰好是作为对男性威权戏仿的一种威胁。在女同性恋看来,对于女性阴柔气质的这种认同将会“彰显一种对男性阳刚爷们威权的屈从,而不是一种反对它的形式”(1995:178)。这也不等于说女同性恋就不喜欢坎普电影或者说过度渲染性别特质的电影,而是说明了男同性恋和女同性恋分享坎普的“特质”不一样。女同性恋特别热衷于对强健、血性阳刚气概的主动积极女明星的喜爱,比如像在《异形》(*Alien*, 1979)第一集当中饰演雷普利的西格妮·韦弗,《终结者2:审判日》(*Terminator 2: Judgment Day*, 1991)当中的琳达·哈密尔顿,以及《本能》(*Basic Instinct*, 1992)里面的莎朗·斯通。女同性恋这种对主体角色和位置的欣赏可以说是分裂破坏性的和跨界越位,但不是坎普。

20世纪90年代出现一个很重要的变化就是“坎普”这个概念经常被“酷儿”这个语汇所替换。历史地来看,坎普属于20世纪50年代处于隐秘状态下的同性恋,仅仅是到20世纪60、70年代才浮出水面。20世纪80、90年代后现代主义将坎普的策略和方法带进了主流话语。现在男女同性恋把他们的对抗反向的读解策略和方法归结为“酷儿”。区别于早期男女同性恋理论与批评关于压抑和解放等概念和提法,酷儿状态是同性恋者排除了中心本质主义学说概念之后的具有某种玩味的自我定义。但是它不像坎普,酷儿读解的出发立足点是自我肯定和张扬,同时非常丰富多样地充满了玩笑嘲讽,对越界的社会性别的戏仿以及对主体性的解构。

同性恋电影制作

同性恋理论和批评不仅用来重新读解好莱坞电影,同时还转向少数由男女同性恋者拍摄制作的包含同性恋主题内容的电影。尽管这样的理论和批评探讨相对来说比较少见,而且直到20世纪80年代末期才出现(参见杰夫[Gever]等人,1993)。欧洲的艺术电影为男女同性恋主题的

表达和呈现建立了传统,而没有事先的处理和排斥。《穿制服的女孩》(*Mädchen in Uniform*, 德国, 1931)就是早期这样的一部电影,可以从女同性恋的视点来重新审视这部作品的价值。这部电影一直以来因为风格上的特点以及反法西斯主义而受到褒扬,但是对它里面明显的女同性恋主题的讨论却是长期以来保持沉默或者是遭到审查。里奇(1981)争论说,《穿制服的女孩》反法西斯的政治学是和它的女同性恋主题,以及抗争并反对独裁主义统治和性压抑互联交织在一起的。里奇把这部电影放置在魏玛时期的历史情境下,尤其是柏林结合当时活跃的女同性恋亚文化来看待。戴尔(1990)同样也是将它置于德国魏玛时期的背景和语境下,当时对性的普遍开放,以及经由马科斯·赫斯奇菲德和他创办的性科学研究所介绍而展开大众讨论的第三性问题。开放的女同性恋主义,对性自由的呼吁,对父权家长制的反叛,这些使得《穿制服的女孩》成为一部流行的经典电影,至今还能让女同性恋观众感动和振奋。

当然,《穿制服的女孩》不是一枝独秀,而是成为早期男女同性恋电影制作传统的组成部分(参见戴尔,1990;韦丝,1992)。有些电影明显是关于男同性恋的,比如像《与众不同》(*Anders als die Andern*, 德国, 1919)就是一部犹豫矛盾的电影,影片当中尽管由赫斯奇菲德本人出现并且发表了积极肯定的演讲,但是同性恋男主人公还是自杀了。另外一些电影直接由男同性恋者或者女同性恋电影人拍摄,比如像谢尔曼·杜拉克(Germaine Dulac)那些超现实主义短片,就被理解成是对异性恋的批判。幻想在这些实验性电影当中起着非常重要的作用。在《微笑的伯代夫人》(*La Souriante Madame Beudet*, 法国, 1923)当中,一个女人幻想杀了欺凌弱小的丈夫,并且摆脱了她的中产阶级婚姻,而《贝壳与僧侣》(*La Coquille et le Clergyman*, 法国, 1927)揭示了具有恋母情结的男子幻想着“女人”的秘密。此外还有一些或者关注女同性恋或者男同性恋角色的电影,比如像《潘多拉的盒子》(*Die Büchse der Pandora*, 德国, 1928)当中的杰斯奇维茨伯爵夫人和《性的束缚》(*Geslecht in Fesseln*, 德国, 1928)当中的男囚犯。

让·热内(Jean Genet)的监狱电影《情歌恋曲》(*Un chant d'amour*, 法国, 1950)是另一部同性恋经典,它直到今天还是在男同性恋观众中非常受欢迎的电影,而且影响了众多男同性恋电影人。戴尔(1990)把这部短片中的性幻想归因于由“该死的诗人”或者英文里说的“该诅咒的诗人”创建的极具声望的法国文学流派,比如像萨德、波德莱尔、兰波、魏尔伦和谷克多;这种文学传统集中了邪恶,犯罪和(同性)性欲的元素。戴尔通过对《爱之歌》里面的叙事结构、意象比喻、看的方式等做过细致的分析,从政治学和快感之间的张力角度来讨论看待影片当中的色情和性爱。一方面,有的男同性恋评论家严厉谴责该片对同性恋男人的“压迫”,或者因为对“同性恋恐惧症的”性欲快感的呈现而感到不安;另外一方面,有的人对影片所呈现的施虐—受虐主义表现更多的是容忍肯定甚至是赞赏的态度。戴尔争论说,这种对变态性欲重新表现出来的政治兴趣开启了福柯从性和权力之间的社会和历史关系来读解影片的色情和性爱的角度和方式。

权力和欲望之间的游戏已经变成20世纪80年代一些同性恋电影所关注的主题,戴尔把它称之为“热内式”的传统。法斯宾德最后一部电影《水手克莱尔》(*Querelle*, 德国, 1982, 根据热内1947年的小说改编)有着高度虚假人为的影像特征,该片的故事紧密根植于幻想和欲望的世界。在戴尔看来(1990:91),这部电影简直就是“权力所派生出来色情性欲的高度概括”。同样这种

欲望与权力之间的关系也可以在艾尔菲·麦克斯奇(Elfi Mikesch)和莫妮卡·楚特(Monika Treut)联合导演的萨德式的戏剧电影《诱惑:残酷的女人》(*Verführung: Die grausame Frau*, 德国, 1985)当中发现。这部电影对施虐—受虐倾向的探索在形式和美学上有着高度的追求,也是最早把女性的欲望和女同性恋的性欲带进权力和暴力的主导话语当中进行考查的电影之一。同样的,乌尔丽克·奥廷格(Ulrike Ottinger)最具有想象力的电影,从《X夫人——绝对的统治者》(*Madame X—eine absolute Herrscherin*, 德国, 1977)到《蒙古的圣女贞德》(*Johanna D' Arc of Mongolia*, 德国, 1989)——这些作品都以一种幽默玩笑的方式解构了传统的女性温柔贤淑的阴性气质,并且对游牧的女同性恋主体性予以高度赞扬(怀特, 1987;朗费罗[Longfellow], 1993)。

同性恋激进主义和身份政治学

艺术电影制作的传统,既关注于超凡脱俗的想象力,同时也探讨“变态的”性欲,这一点和男女同性恋亚文化很明显是相互关联的,但是这些艺术电影不像激进主义者的电影更多地直接脱胎于男女同性恋运动。它们之间的区别更多地存在于艺术电影更注重风格(有些激进主义者的电影也探索实验电影的形式,比如像芭芭拉·汉默尔[Barbara Hammer]的电影),而激进主义者的电影更多强调对同性恋身份的肯定。这种身份政治学与艺术电影当中对同性恋身份的颠覆和解构是截然不同的。戴安娜·富斯(Diana Fuss)把身份政治学描述为“以个人的某种身份意识来建立并表达自己政治学倾向和趋势——这种个人身份包括男同性恋、犹太人、黑人、女性”(1989: 97)。为了能够建立政治统一体,男同性恋和女同性恋觉得有必要强化并巩固一种团结联合并且可以看得见的身份。自我觉醒的培养,以及勇敢出柜表明自己同性恋身份的策略和方式帮助激发了个人的觉悟和政治行动。电影在表达并传播男女同性恋的可见性方面是最好的媒介。单单在20世纪70年代和80年代之间,同性恋运动就生产出了超过四十部积极肯定的纪录片,而其中毫无疑问最有名的就是《放出话来》(*Word is Out*, 美国, 1977)(参见戴尔, 1990)。纪录片是最有优势的类型,因为它的形式被认定是对现实的记录,也就是说,纪录片记录的是至今以来尚未书写尚未呈现的男女同性恋的历史。

身份政治学因而也出现了本质中心决定论的危险:就是把身份看成是一个人存在的潜藏本质。虽然同性恋激进主义需要这样一种身份观念来树立自己的组织和政治学,但恰恰是这种把性别身份看作是永恒本质的,与历史传统发展无关的,而且也是不变的这样一种观念和立场,完全是同要求政治上的改革变化的目标追求自相矛盾地抵牾。正是从这个角度来说,福柯关于男女同性恋研究(尽管福柯在对男同性恋研究比对女同性恋研究方面更有影响;参见富斯, 1989)的话语理论是非常恰如其分的。他努力消解性别身份中心本质论,并且以历史发展的眼光来看待同性恋现象。这些做法摧毁了任何把同性恋看成是一种统一延续且固定的简单概说,而且也否定了那种宣称说毫无问题的确定和真理。从结构主义者的立场和视点来看,性身份不是一种天生赋予的自然,而是一种文化的建构。由此一来,对同性恋的讨论和认识就从实现完成共享的中心本质转移到把同性恋理解为各种社会力量综合作用的结果(戴尔, 1990: 275)。那么,探讨的问

题就变成了在整个历史进程中,同性恋是如何被主流文化所塑形、定义和规范的。

精神分析理论也帮助来丰富对身份的更多理解。特别是依照拉康的精神分析说,身份基本上被看作是不稳定和依据习惯假定的。精神的无意识运作不断分化消解单一连贯统一的身份学。由此来说,身份从来不是一个完成的结果状态,而是永远处于一种发展变化的过程(参见德·劳伦蒂斯,1984,1994)。如此对身份的认识论并不等于说根本不存在什么身份;正如福斯指出来的那样“对身份的假定建构,最重要的就在于,这种假定和建构过程比作为假定虚构的存在更强大和有影响力”(1989:104)。不管怎么说,福柯和精神分析学对于身份和性欲的观点共同创立了一种后结构主义者的学术体系,在这个学术体系内任何断言男女同性恋身份没有什么丰富复杂的言论都是相当值得怀疑的。

中心本质论者的身份政治学试图抹平区别和差异。如果同性恋身份被理解为一种具有均一同质的本质的话,那么身份内部的差异以及身份之间的区别都会被抹杀忽略。其结果是,男同性恋激进主义很难处理男同性恋和女同性恋之间的差别,更不要说还要联系阶级和民族种族的区分来考虑。虽然如此,如果说后结构主义理论在男女同性恋理论和批评内部涉及身份及差异方面仅仅提出来问题(多恩[Doan],1994),那么该理论揭示出形形色色不同种类的社会身份是如何彼此相互关联而产生了问题。仅仅往阶级、性别和民族种族等等加进年纪的因素,就会在原本处于等级压迫内部寻求抗争位置的各种分类就会出现分离和相互排斥的结果。正如柯伯纳·莫瑟所争论的那样,作为具备某种话语修辞效果的“种族、阶级、社会性别等魔咒式的”分类并不能明确呈显这些社会分类相互错综交织的方式(1993:239)。莫瑟倡议对身份的杂交混合式理解。一种杂交混合式的身份会在一种丰富多元的划分和结构里彼此参照并协调各自不同的位置和处境,由此开启了“分离式统一体”的身份认同(240)。

伊萨克·朱利恩(Isaac Julien)导演的《寻找兰斯顿》(*Looking for Langston*,英国,1989)和马龙·里格斯(Marlon Riggs)导演的《饶舌》(*Tongues Untied*,美国,1990)这两部电影就是由黑人男同性恋拍摄的杂交混合文化实践的例子。在莫瑟看来,《众口一词》当中预设的自传体发言方式的前提产生了某种多层面的“对话式发言方式”,这表明导演和作品都是充分意识到了政治学覆盖多领域的特征。这种对话式发言的策略因为玩笑和戏仿手段的使用而变得具有颠覆性。这两方面的因素,对话式发言和幽默,其根源是来自非洲裔美国人文化的口语传统。

莫瑟分析了《寻找兰斯顿》非常风格化的形式主义,他认为这些形式是对主流关于种族和性别表达所使用的能指象征的解构和重新阐释。一方面,这部电影以一种“杂交混合式的交互文本”方式提供了一种有关黑人现代主义的考古学(1993:251);另一方面,该片也是黑人男同性恋欲望的一种寓言和象征。通过对看与被看状态的核心关键的探讨,影片考查了幻想在欲望内部所起到的作用。莫瑟简单结合作者论的讨论,对这两部电影做出了自己的结论。杂交混合的身份说并没有阻碍这两部电影非常鲜明而且重要的作者特色。正如莫瑟争论的那样,到目前为止“身份强调的不是说你是谁,而是你做什么来说明你是谁”(24),于是他断言“这些丰富,引起争议而且重要的作品的确是做到了‘与众不同’,这不是因为拍摄这些作品的电影人是谁或者说是做什么的,而是因为他们所做的,而且最为关键的是,因为他们行为做事时候不同寻常的怪异方

式”(255)。恰恰正是这些从男女同性恋电影制作和理论批评当中不断增生变化的丰富多元的声音,证实了在对电影和大众流行文化研究当中这块政治性领域的活力与热闹。

参考文献:

- Babuscio, Jack (1977/1984), “Camp and Gay Sensibility”, in Richard Dyer (ed.), *Gays and Film* (rev. edn. New York: Zoetrope).
- Bobo, Jacqueline (1995), *Black Women as Cultural Readers* (New York: Columbia University Press).
- Braidotti, Rosi (1991), *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy* (Cambridge: Polity Press).
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge).
- Camera Obscura* (1988), Special Issue: *Male Trouble*, 17 May.
- De Lauretis, Teresa (1984), *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press).
- (1988), “Sexual Indifference and Lesbian Representation”, *Theatre Journal*, 40/2: 155–77.
- (1991), “Film and the Visible”, in Bad Object-Choices (eds.), *How do I Look? Queer Film and Video* (Washington: Bay Press).
- (1994), *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (Bloomington: Indiana University Press).
- Doan, Laura (1994), *The Lesbian Postmodern* (New York: Columbia University Press).
- Doty, Alexander (1993), *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- * Dyer, Richard (1977a/1984), “Stereotyping”, in Richard Dyer (ed.), *Gays and Film* (rev. edn. New York: Zoetrope).
- (1977b/1933), “Homosexuality and Film Noir”, in *The Matter of Images: Essays on Representations* (London: Routledge).
- (1980), “Reading Fassbinder's Sexual Politics”, in Tony Rayns (ed.), *Fassbinder* (London: British Film Institute).
- (1982/1992), “Don't Look Now: The Male Pin-Up”, in *The Sexual Subject: A “Screen” Reader in Sexuality* (London: Routledge).
- (1983/1993), “Seen to be Believed: Some Problems in the Representation of Gay People as Typical”, in *The Matter of Images: Essays on Representations* (London: Routledge).
- (1986), *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (New York: St Martin's Press).
- * ——(1990), *Now you See It: Studies on Lesbian and Gay Film* (London: Routledge).
- Easthope, Anthony (1986), *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture* (London: Paladin).
- Ellsworth, Elizabeth (1990), “Feminist Spectators and Personal Best”, in Patricia Erens (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism* (Bloomington: Indiana University Press).

Fuss, Diana(1989), *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*(New York:Routledge).

Calvin, Angela(1994), "Basic Instinct: Damning Dykes", in Diane Hamer and Belinda Budge(eds.), *The Good, the Bad and the Gorgeous: Popular Culture's Romance with Lesbianism*(London: Pandora).

Gever, Martha, John Greyson, and Pratibha Parmar(1993), *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*(New York: Routledge).

Graham, Paula(1995), "Girl's Camp? The Politics of Parody", in Tamsin Wilton(ed.), *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*(London: Routledge).

Hetze, Stefanie(1986), *Happy-End für wen? Kino und lesbische Frauen*(Frankfurt: Tende Verlag).

Hooks, Bell(1990), *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*(Boston: South End Press).

Jeffords, Susan(1994), *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*(New Brunswick, NJ: Rutgers University Press).

Johnston, Claire(1973/1977), "Women's Cinema as Counter Cinema", in Claire Johnston(ed.), *Notes on Women's Cinema*(London: Society for Education in Film and Television); reprinted in Bill Nichols(ed.), *Movies and Methods*, 2 vols., ii(Berkeley: University of California Press).

Kirkham, Pat, and Janet Thumin(eds.)(1993), *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*(London: Lawrence & Wishart).

Lacan, Jacques(1977), "The Signification of the Phallus", in *Écrits: A Selection*(New York: W. W. Norton).

Longfellow, Brenda(1993), "Lesbian Phantasy and the Other Woman in Ottinger's Johanna d'Arc of Mongolia", *Screen*, 34/2: 124-36.

Mayne, Judith(1990), *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*(Bloomington: Indiana University Press).

——(1994), *Directed by Dorothy Arzner*(Bloomington: Indiana University Press).

Medhurst, Andy(1977/1984), "Notes on Recent Gay Film Criticism", in Richard Dyer(ed.), *Gays and Film*(New York: Zoetrope).

——(1991a), "That Special Thrill: Brief Encounter, Homosexuality and Authorship", *Screen*, 32/2: 197-208.

——(1991b), "Batman, Deviance and Camp", in Roberta E. Pearson and William Uricchio(eds.), *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and his Media*(London: British Film Institute; New York: Routledge).

Mercer, Kobena(1991a), "Skin Head Sex Thing: Racial Difference and the Homoerotic Imaginary", in Bad Object-Choices(eds.), *How do I Look? Queer Film and Video*(Seattle: Bay Press).

——(1991b), "Monster Metaphors: Notes on Michael Jackson's Thriller", in Christine Gledhill(ed.), *Stardom: Industry of Desire*(London: Routledge).

——(1993), "Dark and Lovely Too: Black Gay Men in Independent Film", in Gever et al.(1993).

Merck, Mandy(1993), *Perversions: Deviant Readings*(London: Virago).

Meyer, Richard(1991), "Rock Hudson's Body", in Diana Fuss(ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*(New York: Routledge).

Neale, Steve(1983/1992), "Masculinity as Spectacle", *The Sexual Subject: A "Screen" Reader in Sexuality* (London: Routledge).

Rich, Ruby(1981/1984), "From Repressive Tolerance to Erotic Liberation: Maedchen in Uniform", in Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, and Linda Williams(eds.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*(Los Angeles: American Film Institute and University Publications of America).

* Russo, Vito(1981/1987), *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Closet*(New York: Harper & Row).

Screen(1992), *The Sexual Subject: A "Screen" Reader in Sexuality*(London: Routledge).

Sheldon, Caroline(1977/1984), "Lesbians and Film: Some Thoughts", in Richard Dyer(ed.), *Gays and Film* (rev. edn. New York: Zoetrope).

Simpson, Mark(1994), *Male Impersonators: Men Performing Masculinity*(London: Cassell).

Stacey, Jackie(1987), "Desperately Seeking Difference", *Screen* 28/1: 48 - 61.

——(1994), *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*(London: Routledge).

——(1995), "' If You Don't Play Can't Win': Desert Hearts and the Lesbian Romance Film", in Tamsin Wilton(ed.), *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*(London: Routledge).

Tasker, Yvonne(1993), *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*(London: Routledge).

Tyler, Parker(1973/1993), *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies*(New York: Da Capo Press).

Weiss, Andrea(1992), *Vampires and Violets: Lesbians in the Cinema*(London: Jonathan Cape).

White, Patricia(1987), "Madam X of the China Seas", *Screen*, 28/4: 80 - 95.

——(1991), "Female Spectator, Lesbian Specter: The Haunting", in Diana Fuss(ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*(New York: Routledge).

Williams, Linda(1986), "' Personal Best': Women in Love", in Charlotte Brunsdon(ed.), *Films for Women* (London: British Film Institute).

Wood, Robin(1977), "Responsibilities of a Gay Film Critic", in Bill Nichols(ed.), *Movies and Methods 2 vols.*, ii(Berkeley: University of California Press).

——(1986), *Hollywood from Vietnam to Reagan*(New York: Columbia University Press).

Zimmerman, Bonnie(1981), "Lesbian Vampires", *Jump Cut*, 24 - 5: 23 - 4.

酷儿理论

[美]亚历山大·多蒂(Alexander Doty) 著

李二仕 译

(译者按)酷儿理论本质上是对女性主义和同性恋理论的直接继承和发展,只不过此前的理论者和实践者都是执著关注于女性和同性恋特质和身份的塑造和建构,以便在他们共同对立的社会建制传统,即男性中心主义的家长制中建立起来自己独立自主的身份和位置。很多早期的同性恋自由解放的宣言都显得异常酷儿化——它们号召要认识到性方面的多元流动状态,以此来解构纯粹的异性恋/同性恋的两元分法。但是,最初这样激进的性行动主义的繁荣在20世纪70年代的时候,逐渐退潮为只是特别关注男女同性恋者的平权运动。

20世纪80年代,两个相互关联的事实再次把男同性恋和女同性恋社区和阵营的人联合在一起,那就是艾滋病危机和基督徒正统派思想。后者所持的一个基本思想是把艾滋病的降临看成是对同性恋者的“天谴”。这个时候,激进右派的方针是标举传统的异性恋中心论和价值观,他们在艾滋病爆发的最初几年里,阻止相关政府部门采取任何积极有效的手段和措施。在美国,总统里根基本上采取漠视不理的态度和立场,用于艾滋病研究的基金投入非常少,而针对艾滋病教育的宣传活动根本没有提供资金的帮助。鉴于这样的态势,男同性者、女同性恋者、双性恋者、性转换者,加上这些人的朋友和家人,他们联合在一起,共同抵抗这场危机。这中间也还有由保守派发动的其他一些异性恋中心主义者的行动。在这次广泛的联合统一战线中,许多的积极分子开始用“queer”这个词(比如,有一个组织就叫 Queer Nation)来组织成立一个“大一统联盟社区”(community of difference),以此整合了各种性别身份和性行为的人。“queer”这个词这个时候,不仅意味着人们开始认同在男女同性恋者当中也有很多的方式和状态,而且它还把过去依照异性恋/同性恋的二元划分法无法涉及也无从界定的其他性取向的人也纳入其中:这中间就包括双性恋,异装人,性转换者,不同种族的配对者,无论他们是同性恋还是异性恋;另外就是残障人的性欲,施虐/受虐者的性欲,也不管其中是异性恋还是同性恋。这样形形色色,各种各样的身份、欲望的状态和取向都得到了人道的认可。

* “Queer Theory”,译自约翰·希尔、帕梅拉·彻奇·吉伯森编《牛津电影研究导读》之分册《电影研究:批评方法》,第148—152页。

本文作者亚历山大·多蒂为美国宾夕法尼亚州伯利恒理海大学英语系教授。他是一系列关于酷儿论题的研究者,其著作包括《让事情变得极度酷儿:阐释大众文化》(*Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, 1993);与人合编了《文化之外:关于流行文化的男同性恋、女同性恋以及酷儿的文论》(*Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, 1995);最新的专著是对美国经典电影以及明星的酷儿读解,同时联系着个人作为电影文化接受者、学者的记忆和经历,《点亮经典:对电影作品的酷儿化读解》(*Flaming Classics: Queering the Film Canon*, London: Routledge, 2000)。

“queer”这个词最初如同骂人时用的“faggot”(男同性恋者)和“dyke”(女同性恋者)一样,是表示蔑视的贬义词,所以更多同性恋者偏爱选择“gay”和“lesbian”来表述自己。逐渐地,一些性方面有不同取向的人们,直接避开正统/非正统,异性恋/同性恋等的两分法,选择了“queer”这个词,来建构一种新的身份表述机制。酷儿这个词聚集整合了多样边缘的族群和个体,让他们为了一个统一的政治斗争的目标而团结在一起。由此,这个主流异性恋中心论者用来压制别的族群的语汇,在作为一个蔑视贬损的词汇在用了几十年之后,获得了新生。

这个重新被定义和阐释的“queer”,大约从20世纪90年代开始至今,开始揭开了新的话语机制,酷儿理论也开始检验人类整个的性别身份和欲望的发展史。该理论促使我们去审视异性恋的,也有非异性恋的性别身份和欲望,其目的是为了解构并颠覆父权制男性中心主义的传统社会结构建制,打破它所维系的唯一并且占主流地位的观点。酷儿理论纵横跨逾了诸多相关的学科领域,是包括哲学、历史、文学、人类学、社会学以及文化、传媒等的综合研究。

酷儿理论同女性主义共享的兴趣点在于,两者对社会性别都有非常规的表述和呈现,而与男女同性恋以及双性恋研究关注的共同点,则集中于生理性别和社会性别的非异性恋的表述和呈现。酷儿电影和大众文化理论及其批评是对女性主义和男女同性恋多方运作的继承和延续,而自身相应地便有了很大的发展。

从20世纪80年代中期开始,随着一系列针对固定身份政治说的质疑,因为艾滋病而产生的激进主义,以及围绕“政治正确”^①而展开的讨论,这些都在学术界内外为重新理解“酷儿”这个词奠定了基础。在接下来进入90年代以后,“酷儿”和“酷儿性”在电影和大众文化理论、批评及其实践当中被广泛应用,而且对此的理解也出现了差异。有的人赶新潮地把“酷儿”看成是“同性恋男子”的同义词,或者,比较个别地用来指称“同性恋女子”,甚至有的人把它当作一个新的集结术语,用来指代男女同性恋(有时候是双性恋)。如果我们联系到电影和大众文化理论及其批评,那么“酷儿”这个词可能最初是和一个被称为“新酷儿电影”(New Queer Cinema)或者“酷儿新浪潮”(Queer New Wave)的说法联系在一起。这些称谓是伴随着1991和1992年在诸如圣丹斯(Sundance)和多伦多电影节等一些高级别的电影放映和颁奖活动而出现的。评论家和影片发行人标举新电影运动,把以下影片都包括其中,比如《巴黎在燃烧》(*Paris Is Burning*,詹尼·利文斯通[Jennie Livingston]导演,1990)、《饶舌》(又译为《舌头不打结》,马龙·里格斯导演,1990)、《毒药》(*Poison*,托德·海恩斯[Todd Haynes]导演,1991)、《我私人的爱达荷》(*My Private Idaho*,格斯·范·桑特[Gus van Sant]导演,1991)、《年轻灵魂的反叛》(*Young Soul Rebels*,伊萨克·朱利恩导演,1991)、《爱德华二世》(*Edward II*,德雷克·贾曼[Derek Jarman]导演,1991)、《小时与时间》(*The Hour and Times*,克里斯托弗·芒奇[Christopher Munch]导演,1992)、《生途末路》(*The*

^① 其对应的英文是“political correctness”:目前美国报刊上经常出现的词汇,显示出一种要使美国社会向多元文化主义发展的趋势,以维护不同性别、种族和阶层之间的平等。反之就是后文出现的“政治上非正确”,对应的英文是“political incorrect”。——译者注

Living End, 格雷格·荒木 [Grëgg Araki] 导演, 1992) 和《心醉神迷》(又译为《夺魄》, *Swoon*, 汤姆·卡林 [Tom Kalin] 导演, 1992)。对很多评论家来说, 这些电影和录像有它们可以联系在一起的共同特点, 以区别于其他作品。这些共同特征除了它们都是独立制作的影片之外, 还在于所针对非异性恋观众的创作方式, 所选用素材都在性方面有着剥削的嫌疑, 而且它们不在意塑造“正面形象”, 甚至普遍地呈现出“政治上非正确”的一面。有些评论家把这些特征部分地看作是对一些问题的回应, 包括艾滋病危机、色情和反审查的讨论, 以及一些涉及艾滋病和男女同性恋的活动(比如“行动起来!”“愤怒”和“酷儿民族”等的行动)。

然而, 当时有相当多的评论家, 包括 B·卢比·里奇 (B. Ruby Rich, 1993)、彻里·史密斯 (Cherry Smyth, 1992) 和普拉提哈·帕尔玛 (Pratibha Parmar, 参见杰夫等人, 1993), 他们认为“新酷儿电影”最为频繁的是用来描述并推广那些由男同性恋拍摄的, 并且有关于他们自身的那些独立影片, 而且更多的又是关于中产阶级的男性同性恋。但是即使把一些女性对此所开展的工作加入到所谓的“新酷儿电影”中来——比如普拉提哈·帕尔玛的《库施》(*Kush*, 1991)^①, 萨迪·本宁 (Sadie Benning) 的《那不是爱》(*It Wasn't Love*, 1992), 苏·弗雷德里奇 (Su Friedrich) 的《初来是爱》(*First Comes Love*, 1991), 塞西莉亚·多尔蒂 (Cecilia Dougherty) 的《煤矿工人的孙女》(*Coal Miner's Granddaughter*, 1991)、《惊人的耳朵》(*Flaming Ears*, 1991)——这些对某些评论家来说, 也还不足以充分揭示“酷儿”这个词的含义。以史密斯 (1992) 为代表的这些人, 他们认为绝大多数在 20 世纪 90 年代初期被称作“新酷儿电影”(以及录像片) 的作品实际只不过是女同性恋、男同性恋或者“男女同性恋”作品的重新包装, 因为严格意义上说这些影片和录像片并没有挑战并逾越既定的关于社会性别和生理性别的异性恋或同性恋的理解。除此之外, 一些评论家和电影—录像制作人认为, 表达并再现酷儿性——它与男同性恋、女同性恋和双性恋相对应——最有(或仅有)可能出现在非主流制作的, 也就是那些先锋派、纪录片或其他不同于传统叙事形式的独立制作, 然而却是在正常的语境背景之中。

很多 20 世纪 90 年代发展起来的酷儿电影和大众文化理论及其批评都是因为出现了新酷儿电影的例子, 相关批评家以及一些文化批评家的诸多著述, 包括像朱迪思·巴特勒的《性别的困惑》(*Gender Trouble*, 1990), 伊芙·科索夫斯基·塞奇威克 (Eve Kosofsky Sedgwick) 的《男人之间》(*Between Men*, 1985)、《密柜认识论》(*Epistemology of the Closet*, 1991), 迈克尔·沃纳 (Michael Warner) 的《一个酷儿星球的恐惧》(*Fear of a Queer Planet*, 1993), 戴安娜·富斯的《本质上来说》(*Essentially Speaking*, 1989), 特里萨·德·劳伦蒂斯的《“酷儿”理论的不同之处》(‘Queer Theory’ issue of differences, 1991), 苏-埃伦·凯斯 (Sue-Ellen Case) 的《追踪吸血鬼》(‘Tracking the Vampire’, 1991), 以及史密斯的《女同性恋谈论酷儿概念》(*Lesbians Talk Queer Notions*, 1992)。当然, 正如我们前面提到的那样, 酷儿电影和大众文化理论及其批评在参照并且对应于早期的男女同性恋电影和大众文化理论及其批评过程中已经有所发展。这些变化主要体现在理查德·戴

① 又可作“Cush”, 非洲东北部的一个古代地区, 《圣经》中库施的后代曾在此定居。它通常被视为等同于埃塞俄比亚。——译者注

尔·罗宾·伍德、B-卢比·里奇·特里萨·德·劳伦蒂斯、杰克·巴巴斯乔等人的著述,以及《跳切》(1977,1981)杂志发行的特刊里^①。但是有关酷儿理论是否或者如何联系着男女同性恋的研究和批评方法,对这个问题的交流和讨论现在仍在进行中。

“酷儿”(Queer)和“酷儿性”(Queerness)这个词除了被看作是男同性恋,女同性恋或者双性恋的同义词之外,作为一个新术语,更为主要的体现是:它在已经建构的男同性恋,女同性恋和双性恋的电影和大众文化及其批评的语境中是如何运用的。在这些用法当中,“酷儿”也许被用来描述在某位观众、某个文本或某种个性里的多重“非异性恋”性别身份和位置的交叉与重合。举例来说,在像《绅士们偏爱金发女郎》(*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953)或者《彗星美人》(1950)这样的电影文本里,就积聚着女同性恋、男同性恋和双性恋的文化读解。由此我们可以认为这是一个酷儿的文本,而不是通常说的仅为单一的男同性恋或女同性恋或双性恋的电影文本。同样的,我们也可以说玛琳·黛德丽和贝蒂·戴维斯具有酷儿明星的形象,因为她们同时激发了女同性恋、男同性恋和双性恋的文化欣赏。正是在这个意义上,电影文本或演员的明星形象并没有必要一定具备(也就是所谓的“外延的”)非异性恋的要素来保证“酷儿”的称谓;它们只需要聚集并引发一些非异性恋的文化读解。事实上,一些酷儿论的批评家承认,许多的大众文化文本都包含明显的男同性恋、女同性恋和双性恋者,或其他非异性恋的角色和内容——比如《沉默的羔羊》(*The Silence of the Lambs*, 1991)——但这并不一定就构成酷儿的文本,因为这些元素是用来压制并且消除酷儿性,而不是为了表现酷儿性的。上面涉及“酷儿”的用法一般都很小心谨慎,这个概念不会替代那些特别存在的女同性恋、男同性恋和双性恋的批评角度,读解视点以及欣赏快感。它出现的目的是为了整理并协调这些关照角度、理解方式和快感认知,从而为电影和大众文化的批评方法建立起一系列的“非异性恋”的特质(也就是我们要说的酷儿)。

接下来与上面描述酷儿这个概念的使用方法略有变化的,就是用它来描述不同“性倾向”的人在接受与原初文本明确具有的产生条件、呼应对象不相一致的地方,他们在看待同一文本时所表现出来的非异性恋的认知态度、身份位置、快感方式和读解结果。比如说,一个同性恋男人可以从一个女同性恋的文本里获得酷儿的快感;或者一个女同性恋或异性恋女人在导演某部具有男同性恋内容的电影,或在写一篇比如关于肯尼斯·安格尔(Kenneth Anger)影片中色情欲望的论文的时候,她所做的这些工作就可以说带有酷儿性。还有一些女性主义批评家和理论家,她们已经开始用“酷儿”这个词来表述在电影和大众文化的制作和呈现中,任何由异性恋女人(有时候是异性恋男人)做出的或是有关她们对于社会性别的所有非常规社会性别的表达。但是无论是否和女性主义有关联,如此对“酷儿”的理解,就可以用来描述任何认同于异性恋的电影和大众文化理论家、批评家以及制作人他们所关注的非常规的异性恋状态。

正如“酷儿”这个词在指代那些组成新酷儿电影运动的许多影片和录像片一样,前面谈到的它在涉及批评和理论方面的用法是在自由女性主义者理论和男女同性恋“身份政治学”方法的框架内展开,主要是延续并维持了社会性别的差异性以及生理性别的正统性。然而,酷儿电影理

^① 也可以参照《电影研究:批评方法》部分中安内柯·斯梅利克写的第14章《同性恋理论与批评》。

论的另一变种在史密斯、凯斯等人的倡导下,变得更为激进,因为它集中关注观众学、文化读解法和文本代码系统,而这些方面所提示并建构的空间已经超越了传统保守的社会性别和生理性别的分类。根据这样的定义,“酷儿”这个词被用来指认那些有所跨逾的电影和大众文化的文本、观众的身份位置、快感方式和读解结果,它们所清晰建构的空间超越了社会性别的二元论以及生理性别的传统划分,它们或逾越了常规异性恋对于性别的理解,或逾越了传统男女同性恋对于性别的理解。这类酷儿电影和大众文化理论及其批评,它们所关注的命题,既没有陷入对异性恋的现有定义和理解,也没有落入女同性恋主义和男同性恋现象的窠臼——甚至与双性恋涉及的层面也不同;但是到目前为止,在电影和大众文化理论和批评中,对于这一领域所给予的关注还非常少。

从根本上说来,在如此定义的“酷儿”领域,这样的理论、批评以及电影和大众文化的文本将会谋求审视、挑战并且颠覆传统的生理性别和社会性别的划分和归类。这一领域的电影和大众文化所进行的工作,就是寻求把既定的生理性别和社会性别的分类引向危机的临界点,同时在许多电影和大众文化的制作、消费和接受实践中揭示那些固有术语和概念在表述和呈现方面的局限性和不准确性。举例说,“男性阳刚的”,“女性阴柔的”,“异性恋的”,“女同性恋的”以及“男同性恋的”(或者,时下通用的一个词“同性恋的”,即“homosexual”),这些术语无论是联系在一起,还是单独使用,它们都无法完整准确地描述凯瑟琳·赫本在电影《塞莉娅·斯卡利特》的故事叙述中化装成一位年轻男子的形象,以及观众对此所作出的反应。我故意在前面列出的术语清单里面省略了“双性恋的”和“雌雄同体的”(androgynous)这两个词,因为一些认定酷儿——酷儿性的理论家和批评家,他们在著述中认为,在已经确立的社会性别和生理性别的概念里,双性恋(bisexuality)和雌雄同体(androgyny)提供了两个最好的起点;理论和批评的角度由此出发,从而促使电影和大众文化批评及其理论超越社会性别的差异,以及传统、保守的生理性别的分类。这或许是因为双性恋和雌雄同体经常被理解为是处于社会性别和生理性别二元分法的“中间”或者之外的位置。同样,还有一些著述者正在检验并研究易装癖(transvestism)和变性状态—变性主义(transsexuality-transgenderism),他们认为这是发展电影和大众文化的酷儿理论和批评方法的潜在领域,这样的方法是对传统保守的社会性别和生理性别分类的更为激进的违规和逾越。

既然针对电影和大众文化理论及其批评之中的酷儿性已经出现了一系列相对应的理解、运作方式和研究方法,那么要建立单一的酷儿“政治学”是不可能的了。因此有的著述者把“酷儿”这个词专门用来指称某类影片、录像片、文章和书籍,它们对那些有关社会性别和生理性别的思考表现出超前或者激进的政治立场和观点。事实也表明,目前“酷儿”和“酷儿性”这两个概念已经或者正在应用于电影和大众文化理论及其批评当中,同时它们参照对应了从保守到激进的各个层面的广泛政治和意识形态的立场和处境。

但是在它们众多界定的以及政治形式的一两个方面也出现了一些迹象,这些现象表明在电影和大众文化已经建构的理论和批评领域,它们正处于被酷儿化的阶段和过程。比如说文本的编码和观众学就是这样。某些酷儿电影和大众文化的理论家已经深刻地挑战了在此之前的种种学说,他们宣称所谓的潜在意思(subtexting)、蕴涵的含义(connotation)这些概念和语汇主要是异

性恋中心主义者所使用的范例,用它们来破坏、摆布或者否定那些一样具有“指示性外延意义的”(denotative)一系列非常规异性恋的读解。用这样的观点来看,酷儿的文本读解(解码[decoding])就不是“另类读解”,也不是“亚文化的读解”,而是同异性恋读解一样自然正常,可以平起平坐。酷儿的读解关于观众学方面的理论吸收了女性主义的观众学和社会性别学的一些成果。它的观点是:观众,无论他们自己声明的是什么样的社会性别和生理性别身份,他们经常让自己的位置和立场“酷儿化”——也就是说,观众把自身放置在社会性别和生理性别的空间里,而不是和他们公开认同并宣称的身份保持一致。该观点最为激进之处是:如此经常变动不居的社会性别和生理性别的身份和位置在涉及到电影和大众文化时,就会让观众丧失任何特定社会性别和生理性别的归类,而形成失去身份和归类感地来参与读解活动。

历史研究,符号学和结构主义,马克思主义和意识形态批评,作者论,类型研究,接受理论,心理分析学,女性主义,男同性恋、女同性恋和双性恋方法,这些理论学说和研究都被酷儿电影和大众文化理论家和批评家重新加以审视,予以再批评、补充和修正,甚至在某些情况下遭到了拒绝和排斥。他们要么在非(正统的)异性恋的方法之间寻求可以彼此接合的方式和途径,要么积极准确地审视并全面考查那些跨逾现存社会性别和生理性别分类的电影和大众文化的那些空间和领域。

参考文献:

- * Bad Object-choices (ed.) (1991), *How do I Look?: Queer Film and Video* (Seattle: Bay Press).
- Bornstein, Kate (1994), *Gender Outlaw: Of Men, Women, and the Rest of Us* (New York: Routledge).
- Butler, Judith (1993), "Critically Queer", *GLQ: Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1/1: 17 - 32; repr. in *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York: Routledge).
- (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge).
- Case, Sue-Ellen (1991), "Tracking the Vampire", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3/2 (Summer), 1 - 20.
- * Creekmur, Corey, K., and Alexander Doty (eds.) (1995), *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture* (Durham, NC: Duke University Press).
- de Lauretis, Teresa (1991), *Introduction, differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3/2 (Summer), *Special Issue: Queer Theory*, pp. iii - xviii.
- Doty, Alexander (1993), *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- Fuss, Diana (1989), *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference* (New York: Routledge).
- Garber, Marjorie (1992), *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (New York: Routledge).
- * Gever, Martha, John Greyson, and Pratibha Parmar (eds.) (1993), *Queer Looks: Perspectives on Gay and Lesbian Film and Video* (New York: Routledge).
- The Independent Film and Video Monthly* (1995), 18/5 (June), Special Issue: *Queer Media*.
- Jump Cut* (1997), 16, Special Section: *Gays and Film* 13 - 28.

——(1981), 24-5, Special Section: *Lesbians and Film* 17-51.

Martin, Biddy (1994), "Sexuality without Gender and Other Queer Utopias", *Diacritics*, 24/2-3: 104-21.

——and Judith Butler (eds.) (1994), *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 6/2-3 (Summer-Fall), Special Issue: *Feminism Meets Queer Theory*.

"New Queer Cinema" (1992), *Sight and Sound*, 2/5 (Sept), 30-41.

Pramaggiore, Maria, and Donald E. Hall (1995), *Representing Bisexualities: Subjects and Cultures of Fluid Desire* (New York: New York University Press).

Rich, B. Ruby (1993), "Reflections on a Queer Screen", *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1/1: 83-91.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1985), *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press).

——(1991), *Epistemology of the Closet* (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf).

——(1993), "Queer and Now", in *Tendencies* (Durham: Duke University Press).

Smyth, Cherry (1992), *Lesbians Talk Queer Notions* (London: Scarlet Press).

Straayer, Chris (1990), "The She-Man: Postmodern Bi-Sexed Performance in Film and Video", *Screen*, 31/3 (Autumn), 262-80.

——(1992), "Redressing the 'Natural': The Temporary Transvestite Film", *Wide Angle*, 14/1 (Jan.), 36-55.

Warner, Michael (1993), *Introduction, in Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press).

Wilton, Tamsin (1995), *Immortal Invisible: Lesbians and the Moving Image* (New York: Routledge).

第十三章

电影与意识形态批评



《少年林肯》(Young Mr. Lincoln, 1939)

如果说,电影中的意识形态观点的出现,主要是得益于60年代中后期阿尔都塞的《阅读〈资本论〉》和《国家机器与意识形态国家机器》的发表的话,那么,阿尔都塞的意识形态理论本身无疑亦得益于结构主义符号学及精神分析学在那个时期的长足发展。事实上,作为当代西方电影理论中重要流派的电影意识形态理论及批评,正是在电影符号学和精神分析学以及叙事学所共同奠定的理论基础上发展起来的。

1969年,阿尔都塞发表了《国家机器与意识形态国家机器》一文。在这篇经典性论著中,“新马克思主义者”阿尔都塞借用了拉康的“误识理论”及其对“想象界”和“象征界”的区分,详尽地阐述了他的意识形态理论,其中主要是关于“主体”的理论和“意识形态再生产”的理论。

拉康的语义精神分析学认为,在婴儿发育到6—8个月时,由于在镜中看到了他自己及母亲的完整形象,便误认为自己的身体是完满而协调的。其实,婴儿此时尚未发育成熟,因此他实际上并不具有协调性,婴儿对自己身体各部分的完整映象只是一种错觉,他错认了自身的特性,是因为他尚不能把自己的表象与他母亲的表象区分开来。拉康把这种错觉以及其中包含的现实失真的图景称为“想象界”,把这种自我与自我表象的关系称为“镜像阶段的自恋”。当儿童开始学习语言并进入语言阶段时,便开始了由个体向主体的过渡并被固定在语言化的社会秩序中,拉康把这个阶段称为“象征界”。

阿尔都塞根据拉康的这个“误识模式”,把意识形态定义为“一种表象,在这个表象中,个体与其实际生存状况的关系是一种想象关系”。这就揭示了意识形态的真正功能:它实际上是一整套的实践体系,总是存在于一整套的机器及其实践或常规中。在各种意识形态中,统治阶级的意识形态永远占据主导地位而成为主流意识形态,即阿尔都塞所谓的“意识形态国家机器”,阿尔都塞把它与暴力性和强制化的国家机器相区别,认为“意识形态国家机器”是以散漫的、各具特点的独立专门机构的形态运作的,如宗教、教育、家庭、法律、工会及文化、大众传播媒介等。它的功能在于把个体“询唤”为主体,使其臣服于主流意识形态。这个“询唤”过程即是一个“镜像”过程,是通过拉康意义上的“误识”来完成的,并保证“误识”不被识破。通过“询唤”,意识形态剔除了主体对于社会的不满因素,使其产生归属感、参与感、安全感和荣誉感,从而主体将不再对社会秩序构成威胁,绝对服从权威,“自由”地接受驱使,成为国家机器的自觉臣民。这就是阿尔都塞所说的个体与其实际生存状态之间的“想象关系”,相当于拉康所说的婴儿通过镜像对自我所产生的虚假的完满感。意识形态是永恒的,是不随着国家权力的变异而消失的。意识形态国家机器通过不断地“询唤”、复制主体而不断地进行自身

的再生产,实际上也就是既定社会关系的再生产。

阿尔都塞的意识形态理论为电影的意识形态批评提供了坚实的理论基础。1970年,博德里发表了《基本电影机器的意识形态效果》,从而对电影作为纯艺术的观点提出了强烈挑战。电影本身就是意识形态国家机器之一种。

博德里从分析欧洲文艺复兴时期古典主义绘画的中心透视法开始,认为透视学完全是一种人工的再现模式,其意义恰与哥白尼革命使主体中心位置的丧失相反,是主体位置的重建,它假定了一个位于中心点的透视主体的存在,并在一个二维的平面上造成了三维空间的幻觉,即所谓“深度的幻觉”。而依据透视原理发明的光学仪器也正是以科学产物的面目,成功地掩盖了它的意识形态性。电影的摄影机和放映机的技术运作过程,恰恰为意识形态的运作提供了铭文的场地。电影的意识形态效果是附着在中心透视法之上的。为了在电影与观众之间建立起虚假的想象关系,即使银幕成为镜子,使观众(主体)还原为婴儿,必须把电影的摄放机器成功地掩盖起来,电影通过给观众提供一个连续运动的、中心透视的空间影像来实现这一点,在这个空间影像中,客体是被组织起来的客体,是相对于主体一眼睛的客体,观众在观影过程中,通过认同摄影机而进入主体的位置,获得想象性的满足。如果由于摄放机器的暴露而中断观众的观影过程,银幕上三维空间的深度幻觉消失,那么主体占有影像的喜悦也将消失,电影的意识形态效果就无从实现。由于电影的拍摄和放映都是在一个锁闭的空间中完成的,因而博德里把它与柏拉图的“洞穴神话”和弗洛伊德的“母腹理论”作了类比,即洞穴→母腹→摄影机暗箱→影院。这样,博德里的理论核心就是,电影确立了主体(观众)的中心位置,主体在一个镜式文本中建立起自己与世界的想象性关系。而这种想象性的结构是用科学的表象掩盖着的——摄放机器是被隐蔽着的,这时电影的意识形态就被掩盖起来了。电影的拍摄和放映过程都是一个单向的表述过程,而主体的观影即占有影像的过程则是一个双重的认同过程。博德里的最后结论是,电影不是对现实的摹仿,而是对主体位置的摹仿,是对主体的构成过程的摹仿。观影只是一种意识形态的日常仪式。

1970年,法国《电影手册》编辑部发表了《约翰·福特的〈青年林肯〉》一文,成为用意识形态批评方法分析电影的经典性文献。

在博德里分析了电影机器的意识形态效果的基础上,法国理论家欧达尔、美国学者丹尼尔·达扬等则分别在《论缝合系统》和《经典电影的指导性符码》等文章中,揭示了电影在叙事中如何实现意识形态效果的策略。他们认为,电影通过作为其叙事的基本话语的正/反打镜头,看似自然、实则强制性地使观众的目光从一处引向另

一处,即叙事者用镜头 2(反打镜头)“压制”了镜头 1(正镜头),在这个过程中,观众接受了意识形态效果却感觉不到这个符码的作用,从而缝合了观众与影像世界的想象关系中的裂隙。同时,缝合系统也支配着意义的生产,观众也正是在这种正/反打中被“询唤”了。

70 年代以后,美国著名学者弗雷德里克·杰姆逊对文本与社会语境、叙事学与意识形态关系的深入探讨,影响了电影中的意识形态理论和批评。此外,工业分析理论通过对电影的工厂制度、制片制度、发行制度、放映体制等对电影叙事及意识形态效果的影响分析,成为电影中意识形态理论及批评的一个重要分支。

(李奕明)

基本电影机器的意识形态效果

[法]让-路易·博德里(Jean-Louis Baudry) 著

李迅 译

(比尔·尼克尔斯按)在这篇富于创意的文章中,让-路易·博德里像本书中的许多人一样,运用了一种类比法来扩展自己论点的内涵。博德里主张,电影中的社会矛盾和差别的伪装相似于由运动幻觉造成的我们对静态影像知觉的伪装。博德里通过详述外在运动的基本概念建立了一种给人深刻印象的理论观点。他从路易·阿尔都塞的著作中引出一个观念,即与真实状况的关系并不能使我们意识到这些关系是如何建立的;这些关系事实上是意识形态性质的关系。这种关系缺乏在生产它们的过程中本应随之而来的那种“认识效果”。这一观念使博德里断定,电影事实上基于一种运动的幻觉,而我们却把这种幻觉误认为是实际的运动,由此可见,电影是以一种基本的意识形态效果为基础的^①。

博德里还求助于雅克·拉康的理论,用以说明这种意识形态效果包括将观影者构造成一个先验的主体或想象中的统一体。在电影院,一个世界在我们眼前连续展开。这一事实确证了我们的中心性:当我们的想象力从身体中释放出来,自由自在地漫游,这个世界就是为它而存在的。我们的想象力是这个世界的起源,也是它的凝聚力的源泉。博德里概述了拉康关于镜子阶段的见解,把镜子阶段比作我们在电影院中的体验:在那儿,我们不仅与人物认同,而且也与摄影机认同——因为它代表了我们对秩序、组织和统一的向往。我们想要一种能理顺全然不同的各种经历的叙事,这种叙事把自我确证为这个世界的中心,这个自我是先验的,无所不知的。

转向拉康和精神分析探讨也使我们转向意识形态,但这里所说的意识形态从某种程度上讲离开了政治的、经济的或社会舞台上的特定场合。这是一种主体的和主体性的意识形态。毫无疑问,它支持着阶级的、性别的、种族的和民族的特定意识形态,然而它也会独自导向那种离开特定历史条件的唯心主义主体观或自我观。有些人,如尼克·布朗,认为这种一般化的论述并未说明在文本分析的那些特殊层面上各种各样、相互抵触的意识形态效果的形式。尽管布朗是对的,但博德里的描述还是显示出阿尔特曼对于类比法的审慎运用的正确性。这种描述以假设一种令人着迷的类比法为电影建构了一种假想的凝聚力。在这种类比法中,电影伪装差异的方式类似于镜子阶段中伪装差异的方式。博德里的论点正是由于自身的效果而使人无话可说和差强人意。这个论点就是为电影生产一种假想统一体的观点。即使博德里的类比超出了合理

* “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”,载比尔·尼克尔斯编《电影与方法》,第2卷,伯克利:加州大学出版社(Bill Nichols, ed., *Movies and Methods*; Vol. II, Berkeley: University of California Press), 1985年。

① 根据阿尔都塞的理论观点,意识形态等于对真实状况的想象关系,即幻觉或误识。——译者注

的限度,他也可能是对的,因为就认识的产生而言,电影的潜力可以说被机器的本性所严格限定了,正如博德里所暗示的,对这种机器根本不可能有助于认识的产生这一提法,仍旧有很多疑问。(此处发表的译文是刊登于《电影季刊》(1974—1975 冬季号)上的同一译文的修订稿。英译者:艾伦·威廉斯)

在《释梦》一书的末尾,弗洛伊德试图把梦的同化作用和它的特殊的精神“法理”结合为一个整体。他为后者指定了一种光学模型;“让我们把用于精神生产的机器想象为一种复杂的显微镜或摄影机”。但弗洛伊德似乎并未把这种光学模型继续论述下去。德里达因而认为^①,这暴露了弗洛伊德早先关于梦的论述所涉范围的图式描述的不足。弗洛伊德后来还是放弃了这种光学模型而转向一种书写工具即“隐秘的稿纸本”了。然而这种光学选择却仿佛还在延长着西方科学的传统,而科学的诞生恰好与光学仪器的发展相合。光学仪器的发展作为结论必将否定人类世界在宇宙中的中心位置,即宣告了地球中心说的终结(伽利略)。

自相矛盾的是,这种光学仪器——摄影机暗箱——在同一时期的绘画工作中又致力于营造一种新的再现模式:人工透视。这种重建或者至少是移置了中心(自建于眼中)的系统确保了作为能动的中心和含义之源的“主体”的建立^②。人们无疑会对光学仪器在科学和意识形态生产的交叉点上所占的特惠位置提出质疑。光学仪器直接隶属于科学实践,它们的技术本性是否掩盖了它们在制造意识形态产品上的用途,更掩盖了它们本身可能造成的意识形态效果呢?它们的科学基础为它们的中立性作了担保,并为它们防范质疑。

然而,疑问已经出现:如果我们要思考这些工具的欠缺和局限的话,那么要用什么标准来界定它们呢?例如,如果人们把景深的限度看成是一种局限,而这种局限又不是因一种特定的现实观才存在的。那么,这个术语还要依据那种现实观吗?在此,尤其要讨论种种现代媒介,因为在这些媒介中工具手段起着越来越重要的作用,而且这些媒介的分布范围也越来越广阔。奇怪的是,人们只强调它们的影响,强调它们作为成品、作为内容、作为因人而定的所指领域的效果,而这些效果所依赖的技术基础以及这些基础的特性却被忽略了。这些技术基础一直被科学提供的不可侵犯性所保护。出于对上述问题的考虑,我们想为电影建立一些认识模型,它们也将需要进一步完成、验证和改进。

我们首先要在一组操作中建立起工具基础的地位(我们暂且不考虑影片制作的经济性质),而这些操作正是结合于一部影片的制作之中的。在“客观现实”与摄影机——铭文的场地之间,在铭文活动与放映之间,存在着一定的操作,即一种运作。它的结果是一个成品。在某种程度上讲,这一成品与原材料(“客观现实”)的关系业已断绝,因为它并没有让我们看到已经发生过的转换过程。

摄影机既远离“客观现实”,也远离成品。在把厚材料变为成品的工作过程中,摄影机占据

① 见德里达的著作《写作与差异》(巴黎,索耶版)中“写作的场合”一节对这个问题的论述。

② 博德里和其他人所使用的“主体”这个术语并不涉及话语论题——尽管它也被包括在内,而是意指有知觉能力和调控能力的自我,含有“主观的”意思。——英译者注

着一个中介位置。尽管从其他观点看,分镜头(拍摄之前的镜头分割)与蒙太奇(拍摄之后的剪辑)相互依存,但是一定要将两者区别开来,因为无论是语言(剧本),还是影像,其加于原材料上的操作使得它们与原材料的本来涵义有着根本的差异。在分镜头与剪辑这两种互为补充的制作阶段之间,蕴意材料的变异(既不是翻译,也不是转录,因为影像不能还原为语言)恰恰发生于摄影机所占据的地点。最后,在成品(具有交换价值,是一种商品)及其消费(使用价值)之间,又引进了受一套设备影响的另一操作。放映机和银幕复原了消失于拍摄过程的光,并把一连串分散的影像转换为一种展现。这种展现按照另一种韵律复原了从“客观现实”中捕捉来的运动。

由此可见,电影特性涉及一种运作,也就是说,涉及一种转换过程。这样看来,上述问题就变成:这种运作是被挑明,以使电影产品的消费导致一种“认识效果”(阿尔都塞语)呢,还是被掩盖起来?如果是后者,那么电影产品的消费就会明显带有意识形态的剩余价值。在实践层面的问题则是,依照哪些程序,上述运作在其铭文中能成为“可读解的”。对于电影技术的生效来说,这些程序又是非常必要的。另一方面,回到第一个问题上来,人们可能会问,工具(技术基础)产生特定的意识形态效果吗,而且这些效果本身是被占统治地位的意识形态所决定吗?在上述情况下,掩盖技术基础的确将带来不可避免的意识形态效果,但从另一角度讲,随着运作过程的现实化,随着对意识形态的指责以及对唯心主义的批判,技术基础的铭文和显现也会产生认识效果。

主体的眼睛

摄影机,这个由光学和机械构件装配起来的设备,在影片的制作过程中居于中心地位^①。它实行着以标示记号、记录不同光效(强度以及对色彩而言的波长)和画面之间各种差异为其特征的特定铭文方式。它照暗箱模型构造而成,这使影像的建构成为可能。这种影像建构恰与意大利文艺复兴时期发展起来的透视投影法相类似。当然,使用不同焦距的透镜可以改变一个画面的透视。但至少有一点在电影史中是很明显的,即电影的最初模型正是文艺复兴时期的透视构成法。在不受制于技术考虑(比如按照人们扩展或压缩的意愿拍摄有限的或扩大的空间)的情况下,使用不同的透镜是为了复原人们习惯的透视,即不是破坏(传统的)透视,而是让它起规范的作用。以所谓“正常”透视为准绳,就会在比较中清楚地辨别出对规范的背离(诸如使用广角或望远镜头)。我们会发现,无论在何种情况下,作为结果的意识形态效果是与附着于透视法的意识形态相联系的。影像本身的维度,比如宽高比例,似乎就取自西方架上绘画所取的平均标准。

规定着文艺复兴时期透视法的空间概念与古希腊时代的空间概念是不同的。对后者来说,空间是非连续的和异质的。亚里士多德、德漠克利特等人都认为空间是个充满无数不可分割之

^① 在此我们显然未谈及这一过程中的投资问题。

原子的所在。但在库萨的尼古拉^①看来,空间是由接近或远离“众生之源”的许多元素构成的。它们之间的关系形成了空间的概念。此外,古希腊的绘画法相应于对注意中心的组织,也就是说基于多重的视点。而文艺复兴时期的绘画则精心营造着一个有中心的空间(“空间只是随既定距离、固定中心和特定光线而定的视觉金字塔交线的汇集”——阿尔贝蒂^②)。这种空间的中心与观看时作为中心的眼睛相应。因而让·佩尔兰·维亚托恰当地把眼睛称作“主体”(“透视的原点应置于视平线上,这个原点叫做定点或主体”^③)。就如普莱内所指出的,单眼的视力(也是摄影机所具备的)唤起了一种“反映”的游戏。参照一个定点,视觉化的客体被组织起来:基于定点原则,视觉化的客体又反过来指出的“主体”的位置^④,即那个必须占据的点。

进一步讲,光学构成似乎确是一种“虚像”的投射—反映。它创造的是一种幻觉中的现实。它设置了一个理想视力的空间并以此方式断言一种先验存在的必然性——这当然是根据它所诉诸的未知事物在形而上的意义上(在此我们一定要记住那个定点所占据的位置)并根据似乎进行着的移位(一个主体既“代替”整体也被作为整体的一部分)在转喻的意义上作出这一断言的。与中国和日本的绘画相反,西方架上绘画所呈现的是一个不动的和连续的整体。它精心营造一种完整的视像。这种视像与认为“存在”(being)^⑤是丰富的和同质的这一唯心主义观念相符,或者说,它代表着这一观念。在此意义上讲,西方架上绘画正是以特别强调的方式指出了艺术的意识形态功能。这种功能就是提供形而上学的具体化再现。透视构成既再现于绘画之中,也再现于被拍摄下来的影像之中。绘画和影像即是这种透视构成的摹写。透视构成规定着先验原则,同时也为先验原则所规定。这个先验原则似乎是所有唯心主义赞歌的灵感之源,电影则是一个歌者:

这种戏拟人类精神的奇特机制似乎更能完成人类任务。这种模仿的游戏—智力的兄弟和敌人——毕竟是一种发现真实的手段。(科恩—赛亚)

这门艺术是一切艺术中最实在的门类。它只敏感于未经理性点化的事实和纯粹的外观。它并非像人们依据正统观念所相信的那样,正引导我们走向决定论的道路。恰恰相反,它为我们呈现的是关于一个有序世界的观念。这个有序世界是按照一个终极目的安排好的。电影让我们看到一些东西,但在这些东西背后并不存在我们想要寻找的原子,而是存在看现象的、灵魂的或其

① 库萨的尼古拉(Nicolas of Cusa, 1401—1464),文艺复兴时期德意志哲学家,枢机主教。他认为宇宙是个充满无数物质的整体,这些物质源于上帝,也归向上帝。人类可以凭经验认识宇宙,但神性则是不可知的。主要著作有《有学问的无知》(1440年)。——译者注

② 阿尔贝蒂(Leon Battista Alberti, 1404—1472),意大利建筑师。——译者注

③ 参见L·布里昂·盖利:《让·佩尔兰·维亚托》,巴黎:美文学出版社,1962年。

④ 这里我们要在功能作用上把这个“主体”理解为有意识形态内涵的载体和交汇处,而不是把它当作分析性论述试图确定结构性功能。它部分地采取了自我的位置。这种自我位置的偏移是微乎其微的。这一点在分析领域里已经很清楚了。

⑤ 透视“框”对于电影的拍摄很有影响,它的作用在于加强或增加景观的效果。这种景观不容被离散,更不容被割裂。

他精神本原的“另一个世界”。总之,正是受一种精神存在的启示,我们在寻找缪斯。(安德烈·巴赞)

放映:否定差异

尽管一般说来光效对于电影摄影和静态照相是共有的,但电影摄影还是以通过机械手段记录一系列影像而区别于静态照相。由此而言,电影可以拍下时间的各个瞬间或“现实”(从来就是被加工、被营造和被选择的现实)的各个片段,仿佛就是对单点透视影像的一元化和“实质化”性质的反对。电影似乎尤其因之摄影机的移动而默许了多重视点的假设。这种多重视点将眼睛—主体的定位中立化了,甚至把这种定位消隐掉了。在此,我们先暂时绕过剪辑所占的地位(尽管它在意识形态生产的策略中起着决定性的作用),将研究转到由摄影机所铭示的影像连续体与放映之间的关系上来。

放映操作(放映机和银幕)将运动的连续性和时间维度重建成静态影像的序列。各个单幅画面与放映之间的关系极似几何学中若干个点与一条曲线之间的关系。正是这种关系以及将连续之物复原为非连续元素的这种操作提出了一个问题。影片所产生的含义效果不仅依赖于影像的内容,也依赖于一些物质手段:有了这些物质手段,同时仰仗视觉暂留,连续的幻象才得以从非连续元素中再造出来。这些彼此分开的画面相互之间是有差异的。这些差异对于连续幻象的创造、对于连续演变(运动、时间)的创造来说是不可或缺的。然而,只有在一种条件下这些差异才可以创造出幻象,那就是,这些差异必须被抹去^①。

因而从技术层面讲,上述问题就变成了对影像之间一种微小差异的采用问题,加之一个有机因素(假定是视觉暂留)的作用,致使人们无法看出所呈现的每个影像的原样了。在这个意义上,我们可以说,影片——也许这是一个典型范例——的生存依赖于对差异的否定:差异对于影片的生存来说是必要的,但影片要生存又必须抹杀这些差异。如果我们直接看过一段洗印好的电影胶片,就会理解这个悖论了:相邻的画面几乎完全是重复的,它们的趋异性只有在相当长一段胶片的两端画面的比较中才能见出。我们还应记得,在放映过程中,有时会由于运动再造中的故障而出现一些干扰效果^②,这时观者会突然意识到非连续性,即意识到机构,意识到他已忘却的机器。

无意识的“语言”在被发现于梦中、口误或歇斯底里症候中的时候,它自我显现为一种被毁坏、被打破的连续性,显现为一个有鲜明差异的不期之潮。如果我们能记起这一点,就不难理解

① “我们知道,观者不可能注意到他眼前的连续影像是接在一起的。因为影片在银幕上的放映提供了一种连续性的印象。尽管构成这种印象的影像实际上是不同的,时空的变化更使它们产生差异。在一部影片中,会有成百甚至上千个切换和间隔。即使是对知晓它们的专家来说,影片中的场景也不会完全泄露它的秘密。他们只会察觉到在创作能力上的某个食物或欠缺所造成的动作、时间、地点的突然改变,因为感觉到这些会使人很不舒服。”——普多夫金《论剪辑》(载《今天和明天的电影》,莫斯科,1956年)。

② 如胶片运行减速、停滞或断片等。——译者注

在上述物质基础上所发生的事。书写(écriture)系统是由一个物质基础和一个对应系统(意识形态,唯心论)构成的。这一对应系统在利用书写系统的同时也掩盖着它。由此看来,我们是不是也可以说,电影以其所能带来的简单化也重构并形成了一种书写系统的机械模型呢?一方面,光学设备和胶片为差异赋予了标志(但我们已经看到,这种标志在带有镜子效果的透视影像的建构中已经被抹杀了)。另一方面,机械设备在放映中选择最小的差异,同时也压抑这一差异。只有这样,含义才可能组构起来。机械设备一经开动,本身立刻就产生方向、连续性和运动。放映机制使有差异的元素(由摄影机所铭示的非连续性)被掩盖,而只让它们之间的关系发挥作用。个别影像的原样只有消失,运动和连续性才得以浮现。运动和连续性是影像关系的可见表现(也就是放映),这些关系派生于影像间细微的非连续性。人们因此可以假设,眼睛(或主体)作为有透视效果之影像的原始基础,它已经起到的作用是被一种操作促动、释放出来的(就像一种化学反应释放出一种物质)。这种操作把逐次相接但又彼此分离的影像转换成连续体、运动和含义(严格讲,孤立的影像没有含义,或者至少没有含义的整体)。随着连续体的再造,含义和意识也再造出来^①。

先验的主体

要确定含义和意识,就必须回过头来谈谈摄影机。摄影机的机械本性不仅能让人们以随心所欲的速度拍摄下来互有差异的影像,而且人们也可以使摄影机改变位置或移动。电影史表明,由于绘画、戏剧和照相集合观念的惯性影响,过了相当长的时间,人们才注意到电影机械装置所固有的移动性。重构运动的能力毕竟只是总能力的一个局部的、基本的方面。捕捉运动,自己就须运动;追寻轨迹,自己就要有轨迹;选择方向,就要具备选择的可能性;确定含义,就要赋予自己以含义。眼睛—主体这个人工透视(事实上它只代表了为产生一种有序的、规则的先验存在而付出的更大努力)的潜在基础就这样转而关注于或“被升高到”一个更大的功能,以便与这一功能所能实现的运动相协调。

如果眼动不再为身体、不再为物质和时间的法则所束缚,如果没有对于眼动——拍摄影片能以实现的条件——的那些更多的特定限制,这个世界就不仅是被眼睛所构成,而且也是为眼睛构成的了^②。摄影机的移动似乎满足了最有利于“先验主体”显现的条件。影像、声音和色彩把客观现实幻觉化了。但这只是对由于限制了自己的约束力而使主体的可能性或力量得以扩大的那种客观现实的幻觉化^③。至少就与我们相关的事实——意识——而言,影像永远是某个东西的

① 因此,首先在机器层面讲,电影有作为语言的功能:非连续性元素的记录产生了涵义,而这些元素本身却在它们之间所建立的关系中被抹杀了。

② “在电影中,我做这个动作,同时我又不做这个动作;我在这个空间之中,又在这个空间之外:我具有无所不在的力量。我在一切地方,我又哪儿都不在。”——让·米特《电影美学和心理学》(巴黎,1965),第179页。

③ 电影以一种幻觉方式表明了对思维万能的信仰。正如弗洛伊德所描述的,思维对神经防护机制起着相当重要的作用。

影像^①。它必起自意识的意向。“意向性一词恰恰是指意识作为某个东西的意识所具有的特性,即指意识在自我性中所具备的“我思故我在”的特性。^②”根据这一定义,人们也许会发现电影影像的性状,或者说电影影像在其实现中的运作模式即操作的性状。某种东西一旦成了影像,就一定会构成某种含义。影像似乎反映着世界,但这种反映其实只是一种既定级序关系的倒映;“因此,自然存在的领域只有一种第二级的权威,并且永远以先验存在的领域为其前提。^③”

这个世界不再是“开放和不确定的地平线”。它被画框限定、被整饬、被放在一个适当的距离;它提供了一个有含义的客体,即一个有意向的客体。这个客体既被看着它的“主体”的行为所暗示,也暗示着这个主体的行为。同时,这个世界转变为影像,就像完成了现象学意义上的还原,即被放进了真实存在——它为自我的不可辩驳性^④提供了基础——的括号。我们会看到,对于现实印象的形成来说,这是一种必要的悬置。被观察客体的多面性相应涉及一种综合的操作,涉及构成性主体的统一性。胡塞尔谈到,“‘方面’(有时是‘邻近’方面,有时是‘远离’方面)在‘此在’和‘彼在’的可变模式中与一种绝对的‘此在’相对立。对我来说,这种绝对的‘此在’定位于‘我的身体之中’同时又对我显现。人们觉察不到这种绝对‘此在’的意识,但它却总是与那些‘方面’相伴。(在后文中,人们会看到在放映操作中人体本身所发生的事情。——博德里)心智所领悟的每个‘方面’都反过来被揭示为一种从相应呈现模式的多样性中综合而来的统一体。邻近的客体可能会呈现为同一个客体,但须从属于一个或另一个‘方面’才行。当我们朝着应朝的方向调动注意力进行观察的时候,就会有视觉透视的变化,也会有‘触觉’、‘听觉’现象或另一些‘呈现模式’^⑤的变化”^⑥。

对胡塞尔来说,“意向分析的原始操作是要揭示蕴涵于即时意识状态中的潜能。从纯智性角度看,正是依赖于这种操作,人们才能达到对意识所赋意义的东西的最后阐发、界定和解释,即发现它的客观含义”^⑦。在《笛卡尔哲学思考》中,他还谈到,“第二种极化类型正在我们面前出现,这是另一种综合类型,它包括思维特有的多重性,而且是以一种特定的方式——即作为同一种自我的思维——这样做的。这个(上动的或被动的)自我生存于体验到的所有意识状态之中,而且,通过这种意识状态与所有客体相联系。^⑧”

因此,含义构成所必需的连续性与主体的关系就意味着:连续性是主体的属性。它以主体为必要条件,同时又为主体界定位置。它以“形式上的”连续性的两个互为补充的方面出现于电影中。这种形式上的连续性又是通过一个抹杀了差异的系统的电影时空的叙事连续性建立起来

① 英语中“image”一词既指影像,也有心象,意向之意。——译者注

② 胡塞尔:《笛卡尔哲学思考》(巴黎,1953年),第28页。

③ 同上,第18页。

④ 不可辩驳性(apodictic)是现象学术语,参见《笛卡尔哲学思考》。这里,博德里是在批判的和嘲讽的意义上使用这个术语。——英译者注

⑤ 就此而言,摄影机的确暴露了它的不完备性,但这仅仅是技术上的不足。况且自电影诞生之日起,这种不足在很大程度上已经有所弥补。

⑥ 胡塞尔:《笛卡尔哲学思考》,第34页。

⑦ 同上,第40页。

⑧ 同上,第58页。

的。后者不施用暴力是无论如何也不可能胜过工具基础的,就如电影创作者和影评家从大多数文本中所能发现的那样:在影像层面已被抹去的非连续性在叙事层面又重新出现,这导致了一些困扰观者的断裂效果(它也形成了一个位置,意识形态必须要占领这个位置,而且在已经统治着它的情况下还必须充满这个位置)。“影片中重要的是镜头间、段落间的连续感,以及保持运动的统一性和衔接性。最难之事莫过于获得这种连续性了”^①。普多夫金把蒙太奇界定为“把胶片的片断、分散的镜头集接起来的艺术。正是这种集接的方式使观者产生连续运动的印象”。从物质基础中获得叙事的连续性是非常困难的。只能依照一种投射于物质基础上的、实质上是意识形态性的栅栏阴影来解释对叙事连续性的追求:问题在于无论如何也要保持线位的综合统一性。因为含义(主体)正是由此产生的。对主体——这个构成性的先验功能而言,叙事的连续性显然是它的自然分泌物^②。

银幕—镜子:镜式活动与双重认同

然而,一定要补谈另一种操作(它由一种特殊的技术安排而成为可能),以便说明上述机制能以起到的意识形态机器的效用。只有这样,不论是重新加工过的“客观现实”,还是我们已经描述过的特定认同类型,才能够被表现出来。

毫无疑问,黑暗的房间和镶着黑框、像一封吊唁信似的银幕已经呈现出独此才有的、能以发生效力的条件——没有任何与外界的交流、通话和通讯。放映和映现发生于一个封闭的空间,而待在里面的人,无论他们是否意识得到(或者根本不去意识),都像是被拴住、俘获或征服了(在这一征服中,头所起的作用足以使人想起巴塔耶的一种见解:唯物主义是无头的,就像一个流着血因而要为其输血的伤口)。镜子作为一个反射平面是被加框即限定范围的。镜子若无限就不再是镜子了。电影的银幕—镜子的悖论性在于,它反映影像而不反映“现实”。“反映”这个及物动词保留了这一不能解决的歧义性。无论如何,上述“现实”乃是来自观者的头后,如果他回头去看的话,除了来自一个隐匿光源发出的闪动光束之外,他会一无所见。

放映机、黑暗的大厅、银幕等元素以惊人的方式再生产着柏拉图洞穴——对唯心主义的所有先验性和地志学模型而言的典型场地——的场面调度^③。对这些不同元素的安排重构着对拉康

① 米特里:《电影美学和心理学》,第157页。

② 透镜这个“客观之物”当然只是“主体”的一个特殊定位点。若按唯心主义的内/外对立来标志,透镜恰好位于两者的交汇点。它相当于主体的体验器官,因而也就相应有空隙、有涵义发生器官的故障。依赖这些器官,外部世界得以透进内部世界并呈现出涵义。“占支配地位的是内部世界”,布萊松说,“我知道,对于一切浮现于外的一门艺术来说,这种提法似乎是个悖论”。摄影机运动已经规定了不同透镜的使用,并使其成为涵义的蕴所和轨线。我们试图依据这种先验功能来表明,选景作为意向的强调或改变是不无可能的。

这个先验功能肯定会毫无困难地适用于心理学领域。况且胡塞尔本人亦持此议。他认为布伦塔诺对“意向性”的发现确使人们能够分辨出关于意识的描述性科学的方法,就如分辨出心理学的、哲学的和先验的方法一样。

③ 在柏拉图的《国家篇》中有一个洞穴的比喻:在一个洞穴中有一群被锁住的囚犯,他们背后点着一堆火,火把他们的影子映在洞壁上,他们不可避免地把影子看成是实在的。博德里等人发现电影院和观者状态与这个比喻非常相似。——译者注

发现的“镜子阶段”的释放所必需的情境^①。“镜子阶段”发生于出生后6—18个月的婴儿期。它以一个不完整身体的镜像为媒介产生作为一种想象功能的“我”的结构或雏形。“镜式影像将其外观赋予镜中那个不可触及的映象。”^②然而,对这种可能成立的自我的想象构造来说,一定会有拉康所强调的两个互补条件:移动能力并未完全获得与视觉组织力的早熟(在生命的最初几天就显现出来)。如果有人认为这两个条件——不能移动与视觉功能的优势——在电影放映时会再次出现,也许他就会假设:这不只是一个简单的类似。这一点有可能解释一涉及电影就经常会引出的“现实印象”问题。对此已有的各种解释似乎只围绕着真实问题。为了生产出“现实印象”,就必须进行一种构成性场合的条件的再生产。这种场合会以某种方式重现和重演,以使想象秩序(被发生于现实的、无所不包的一种镜化活动所促动)完成它特有的弥掩功能或称补缺弥裂功能,即在能指秩序上的主体功能^③。

另一方面,在有第三方^④在场的情况下,婴儿能够确认那个人的相貌,同时婴儿也会发现对自己身体映像认同的担保。在镜子阶段,一种双重联系被建立起来。从这一事实看,这种联系连带着想象秩序中自我的形成,构成了第二级认同^⑤的一组关系。正如拉康所发现的,自我的起源附属于想象秩序,因而能有效地颠覆放映室审慎(再)生产着的唯心主义“光学设计”^⑥。但是,不能把自我在电影(业)中找到一个“位置”看作在特定意义上讲的“想象中的”找到,也不能将其看成是对它的最初结构的再生产,而应将其看成是对那种功能的证明或证实,看作一种通过重复而产生的固化活动。

被电影戏拟的“现实”因而首先是“自我”的现实。由于被反映的影像不是身体本身的影像,而是已被赋了含义的某个世界的影像,所以人们可以把认同划分为两个层面。第一层面与影像本身相关,派生于作为第二级认同的核心的特质,并承载着一种不断被领悟和重建的同一性。第二层面使第一层面显现出来,并将其放到“起作用”的位置——这就是先验的主体,它的位置被摄影机占取了。摄影机构造并规定这个世界中的客体。因此,观者与其说是与再现之物(即景观本身)认同,不如说是与安排景观使其可见的那个东西认同,正是那个东西迫使观者看到它所看到的東西。这就是摄影机作为一种传播器所承担的功能^⑦。恰像镜子在自我的一种想象性整合

① 洞穴的安排在电影业中已经通过一种封闭状态而被复制,摄影机暗箱处于这种封闭中,除此之外,洞穴安排的复制还被封闭于另一种暗箱——放映厅——之中。

② 拉康:《文选》(巴黎,1966年),特别参见《作为形成“我”的功能的镜子阶段》(“Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”)一文。

③ 我们看到,已被定义为现实印象的东西与其说涉及现实,不如说涉及使这种印象的建立成为可能的机器,尽管这种机器带有幻觉秩序的性质,现实若不是相对于反映着它的影像而言,就决不会在先它存在的一种反映所创始的某种方式中显现出来。

④ 指另一个人在镜子中的映像,相对于婴儿和婴儿的镜像而言,故称第三方。——译者注

⑤ 在此指拉康所说的与光学工具(镜子)决定的结构相联系的认同。当这种认同在占优势的自我形象中建立起来时,也对分析作品的进展形成了防范。

⑥ “根据经验,一定要把‘正确的’良我看作是一种误识的功能。”——拉康《文选》,第637页。

⑦ “它自认是‘主体’,这意味着语言使它把自己看成是舞台管理员,甚至看成是所有想象中的摄取行为的导演。而在其他状态下,它就只不过是活动的牵线木偶而已。”——拉康《文选》,第637页。

中集接不完整的身体一样^①,先验的自我也将非连续现象的片断、非连续体验的片段接合成统一的含义。在此过程中,每个片段通过被整合成一种“有机的”单元来假设含义。把不完整的身体合成为统一体这一想象活动与自我的先验性之间,统一含义的给予者以及给予的趋向并不一定是可逆的。

由此看来,在电影制作与放映中运作的意识形态机制仿佛集中于摄影机与主体的关系之中。问题在于前者能否使后者在一种镜式反映的特殊模式中构成并领悟自己。在终极程度上讲,一旦认同能够实现,被采用的叙事形式,影像的“内容”都远非重要了^②。这里(简要)表明的是:作为意识形态支架和工具的电影所构成的特定功能。它通过对一个中心位置——无论是上帝,还是其他什么东西的位置——的幻觉式界定而构造出“主体”。它是一种注定要获得明确的意识形态效果的机器。这个机器对于占统治地位的意识形态来说是必需的:它创造主体的幻觉活动,并与由唯心主义的支持所生成的显著效力沆瀣一气。

由此可见,电影也会有那种在整个西方历史中各种艺术形式所起过的作用。再现(作为给艺术“创作”观念定向的基准轴线)与镜式活动(组织起构成先验功能所需要的场面调度)的意识形态在电影制作与放映中形成了一个各个部分格外一致的系统。每当有事发生,主体都好像由于某种原因而无法对他的处境负责。这时就有必要用工具或意识形态的外在形式来取替第二级器官(它们曾被移植来代替他自己有缺陷的器官)。唯工具或意识形态的外在形式才有能力实现他的主体功能。实际上,上述替代只有在工具手段本身被掩盖或被压抑的情况才成为可能。打乱电影元素——与那些元素预示被压抑之物的回归非常相似——势必意味着工具的赤膊登场,就如维尔托夫的影片《带摄影机的人》中所表现的那样。镜面的平静与对人及其映像两者同一的担保都由于电影机制的暴露即影片一作品铭文活动的暴露而崩溃瓦解。

由此而言,可以把电影看成是一种从事替代的精神机器。它与占统治地位的意识形态所规定的模型相辅相成。压抑的系统(首先是经济系统)恰恰以防止偏离和防止上述“模型”的主动暴露作为自己的目的^③。人们会推论说,压抑系统的“无意识”还没有被认识到(我们谈机器而不谈影片的内容,这已经就是在以大家熟知的方式利用“无意识”了)。电影的生产方式、它在多重决定中“运作”的过程都与这一“无意识”相关,其中尤其要指出的是对工具手段的依赖。因此,对基本机器的反思应该能够并入关于电影意识形态的一般理论。

① 在镜子阶段,婴儿对自己身体的感觉还是不完整的,而镜子使婴儿在想象中发现了自己完整的身体。——译者注

② 在这点上以及在我们试图削减其重要性的那些元素的功能问题上,对剪辑的讨论还是不够的。以后我们将对这个问题陈述己见。

③ D·波莱(J.-D. Pollet)和菲利普·索莱尔(Philippe Sollers)的作品《内海》(*Méditerranée*, 1963)为这一见解作了明证。这部影片以值得模仿的效力摧毁了我们刚才所描述的“先验的镜式活动”,但它从未能克服经济的障碍。

约翰·福特的《少年林肯》

[法]《电影手册》(Cahiers du Cinéma)编辑部 著

陈犀禾 译

(比尔·尼克尔斯按)这篇文章最初发表于《电影手册》223期(1970年),它已经成为如此多的批评文章关注的中心,以致不必多作介绍了。它引起如此多的兴趣这一事实表明了它的重要性;同时,分析这样一篇深具野心的文章要比仿效它(在视野和方法上仿效,而不是形式上摹仿和学舌)更容易这一事实也表明了它的重要性。它同时也表明了分析可能是理解许多类似作品必要的先决条件,因为这篇文章详尽的文本解读使它们精细的方法可以被冷静审视,它们与众不同的兴趣点的相对优势可以被客观评估(例如,对影片进行逐场深思和自我反思的读解的长处,和相比之下对影片历史决定作用的阐释上的弱点)。

在《银幕》杂志最初介绍这篇文章的编者按中,他们把这篇文章和另一篇文章,约翰·史密斯的《保守的个人主义:希区柯克英语文选》作了比较,并对《电影手册》的文章作了更积极的评价。《电影手册》编辑们的努力显示:一部可以纳入“电影/意识形态/批评”一文中建构的理论范畴的影片,如何使用它表现中的形式手段和它表面的意识形态之间的裂缝和缺口,批评了自己;这和史密斯欣赏(电影作品)统一性和连贯性的思路形成了鲜明的对比。史密斯的方法被看作是浪漫主义美学的一个部分,它完全处于资产阶级意识形态的影响之下。而《电影手册》的文章坚持了对艺术(一种符号系统)进行表意分析的实践,并在这个实践中发现了意识形态追问的可能性。虽然这导致了(电影作品的)非统一性,导致了混乱,但是这正是《电影手册》的文章抓住的(电影作品)在形式上和政治上的性质,并力图对这种性质进行阐释。

林肯不是人民革命的产儿,而是那种没有意识到自身应当解决何等伟大任务的普选制的寻常把戏把他——从一个石匠上升到伊利诺伊州参议员的平民,一个缺乏智慧的光辉、缺乏特殊的性格力量、地位并不十分重要的人,一个善良的常人——送上最高的位置。(恩格

* “John Ford's Young Mr. Lincoln”,译自比尔·尼克尔斯编:《电影与方法》,伯克利:加州大学出版社(Bill Nichols, ed., *Movies and Methods*, Berkeley: University of California Press), 1976年,第493—529页。

斯和马克思《新闻报》,1862年10月12日)

在我们同福特先生交谈中,谈到《少年林肯》中的一个镜头段落:他把林肯描绘成一个褴褛的形象,骑了一匹骡子进城去,他在一张戏院招贴面前停下来,并把目光盯在这张招贴上。“这个穷汉”,福特说,“他但愿有足够的钱去看这场《哈姆雷特》。”后来在读了经过编者润色的访问记后,福特要我加以修改;他说他不太喜欢“把林肯先生叫作为一个穷汉的念头”。(彼得·伯格丹诺维奇,《约翰·福特》,《电影展望》,伦敦,1967年)

这篇文章是一个系列研究的开端。关于为什么需要进行这种研究,已在第218期的编辑部文章中作了说明。现在我们必须详细说明这一工作的对象和方法,以及它的必要性的由来。迄今为止,这种必要性还仅仅是被初步地确认。

1. 研究对象:一定数量的“经典”影片,它们在今天是“可读解的”(readable,因此,在界定我们的方法论之前,我们先把这一工作称之为一种读解),因为我们能够辨别它们“铭文”(或“书写印迹”[inscription])^①的历史性;研究这些为(社会的、文化的……)法规提供表现场所的影片对这些法规的关系,研究这些自身处于一个互文本空间中的影片对其他影片的关系;因此,也就是研究这些影片对它们所传递的意识形态的关系,这种意识形态是它们所表现的一个特殊“方面”,以及研究这些影片对它们所企图要表现的(现在的、过去的、历史的、神话的、虚构的)事件的关系。

为了方便,我们将保持“经典”这个术语(虽然很显然在这个研究过程中我们必须对它加以考察,甚至加以质疑,以便最后建构起关于它的理论)。这个术语便于粗略地描述一部被形容为以模拟现实的表现方式和线性的叙述方式(“透明性”和“直接性”)为基础的电影,即完全属于“体制”内的电影,这一体制容纳并统一这些观念。我们显然可以把好莱坞电影看作是这种“经典主义”的典范,因为观众对这些电影的接受已完全被这个体制所支配——被限于对电影作一种非读解式(non-reading)的观赏,这是因为它们表面上的非写作(non-writing)风格确保了这一点,这一风格被看作是这种控制的精髓。

2. 所以,我们的工作将是对这些影片进行一种重新审视意义上的读解。也就是说,它可以先从反面界定为:(1)它不是(另一种)评论。评论的功能是提取出一种按理想构成的观念作为这个对象的最终含义(不管怎样,这种含义仍然是含糊不清、难以捉摸,使得所谈及的影片具有无限

① “书写印迹”或“铭文”(inscription)的这个用法参见雅克·德里达在“整体理论”中论及“文字”概念时的文章(《太凯尔文集》,1968年),这一概念在后来一期《银幕》杂志的文章中也被采用。《电影手册》这里的观点是:所有个别的文本都是一个被历史地决定的“文本”(历史文本)的一部分,并被刻写进这个它们在其中得以产生的历史文本。因此,对一个个别文本的读解要求从两方面进行考察:一方面是它和这个总的文本的动力关系,另一方面是这总的文本和特殊的历史事件之间的关系。

多的可能性):一个恍惚的、含义任意扩散的虚假的读解,它抓不住那个铭文的真实本质,而代之以一种简单的由意识形态外观所构成的论述,它在一个特定时刻似乎是这部影片的主要陈述。

(2)它也不是一种新的阐释:即把认为已经存在于影片中的那些东西转换成一种批评性体系(元语言[meta-language]),在这种情况下虽然这位解释者具有注释家的全部知识,然而却没有看到(历史和)意识形态对他的实践和他的客体预设(object-pretext)的决定作用,尽管他还不是一个把事物纳入到一个预制结构中去宗教经典式的注释家。

(3)也不是一种把对象想象为一个封闭结构后而作的一个解剖,即把较小而又较“离散的”单元逐个逐个地按目分类;换句话说,不顾影片制作者写作计划预先确定的目标,只是把要素列成清单,加上对原始对象的一部分可理解性,就声称解构,然后又重构了那个对象,而对铭文的历史动力不作任何考虑。总之,也不是像这样一种机械式的结构性读解。

(4)最后,它也不是一种非神秘化的读解。这种非神秘化的读解会在一种机械地运用唯物主义知识的名义下、重新确定这部影片在历史决定作用中的位置,“揭示”它的假设,揭露它的问题和它的美学偏见,以及批判它的陈述,以便看到它的彻底现形并认为最终解决了它。这等于没有把婴孩弄湿就把他和洗澡水一齐倒了出去。更确切地说,这就会用一种道德论者的方式、用一种把“善”从“恶”中分离出来的观点来处理这部影片,而回避对它进行任何有效的读解。(一种有效的读解只能是这样:回到它自身内在的译解方式,它的功能结合到它所产生的文本中去,这是跟挥舞一种方法论——即使是马克思列宁主义的方法——完全不同的某种方式。)

值得提醒的是,一种对于概念表面和机械的运用,甚至是结构严密的概念,总是试图通过理论实践^①的检验;以及——尽管早就成了定论——一个艺术作品不能按照一种线形的、表现的、直接的因果关系同它的社会—历史背景相连接(除非有人落入了一种简化论者的历史决定论中),而是与这个背景有一个复杂的、折射的、离心的关系,这种情况必须要严格地加以阐明(这也就是为什么借口说,因为“经典的”好莱坞电影是资本主义体系的一个组成部分,它只能反映这个体系,而排除它,是过分简单的)。瓦尔特·本雅明强烈坚持必须把文学作品(任何类似的艺术产品)不是看作一种生产关系的被动反映,而是看作在这些关系中产生作用(很明显,他谈的是进步作品,包括过去的、现在的和将来的;但是,即使是看来对资本主义生产关系缺少任何有意识批判的艺术作品,一个唯物主义者的读解必须同样地对待。我们以后还要回过头来以更大篇幅对这种“作为制片人的作者”的基本概念加以讨论)。这方面我们必须再次摘引麦彻莱的关于文学作品生产的论述(尤其是指那些关于列宁主义者对托洛茨基和普列汉诺夫在托尔斯泰问题上过分简单化立场的纠正)和巴迪沃的关于美学过程的自律性以及关于历史真实/意识形态/作者(指地位而不是指“内在作用”)/作品的复杂关系的论述。

而且,假如对意识形态的假设和意识形态的产物加以指责,并把它们称为曲解和错误,这从来不足以保证使那些运用这种批评术的人自己产生出真理,更不足以阐明他们所反对的那些事

^① 阿尔都塞把实践分为经济实践、政治实践、意识形态实践和理论实践四种,前三种实践构成社会经济形态,而理论实践则形成理论知识。——译者注

物的真相。所以,去要求一部影片对没有说明那些构成它基础的主张和认识负责,这是荒谬的;而且以这个同一知识的名义(在这种情况下,历史唯物主义的科学必须是作为一种灵活的方法来运用,而不是作为一种教条)去解构它,那是太容易了(但是有什么用处呢?)。为避免我们被指责为不实事求是,让我们澄清那些在(4)中所提出的有关电影批评领域内最极端的立场和观点。

3. 在这一点上我们似乎碰到了——一个矛盾:我们既不满足于要求一部影片面对它的背景来证明它自身的合理性,同时我们又拒绝去寻找“深度”,拒绝从一种“直观的意义”到某种“隐蔽的意义”;我们不满足于它所说的(包括它想说的)。但是这只是一种表面上的矛盾。现在要做的是在一种积极读解的过程中对这些影片进行反复的段落分析,使它们说出包含在它们没说的中间那些它们必须说的东西,去揭露它们结构中的缺失;这些既不是这部作品的过失(因为这些影片,正像让-皮埃尔·欧达已经清楚论证了的——见本刊上期——是非常熟练的电影制作者制作的),也不是作者方面的一种骗术(他为什么要搞这种骗术?);它们是“结构的空白”(structuring absence),永远被移置和替换——一种多重决定作用(overdetermination),它是这些话语实现的唯一可能的基础,没说的包括在已经说出来的里面,并且对它的结构来说是必要的。简而言之,用阿尔都塞的话来说——“被排除在外的事物的内在的影子”。

我们所要研究的那些影片不需要把这些空白填满,它们既不要求一种目的论的读解,我们也不要求它们指明它们外在的影子(当然不是纯粹地和简单地排除它们);所涉及的一切都是为了全面研究它们的陈述以找到它们合适的位置,以一种与它们的写作相称的积极读解去揭示已经存在在那里、然而却是沉默的东西(参见巴特和丹尼隐迹纸本^①的概念),是要使它们不仅仅说出“说的是什么,而且(因为它们不想说而)没说的是什么”(J. A. 密勒。我们还要加上一句:那些想留着不说的东西,仍然是属于应该要说的)。

4. 这样一项工作有什么作用呢?要是读者没有把这设想为一次“重访好莱坞”,我们会感谢的。要是有人这样希望,那就请他不要去阅读下面的段落。至于其余的我们要说:上面所提到的结构的空白和这种空白所要求的代替场面的设置,是和性的“他性场面”(other scene)有某种关联,另一种“他性场面”就是政治;我们的读解将指出这种双重的压抑——政治的和色情的——(一种压抑不可能只出现一次就完了,而是被写入这种压抑不断重复的过程中)。这种双重的压抑的性质使我们能推断出它的答案;这个答案所回答的问题里必然有两种具有超决定作用的话语起了主要的作用,即马克思主义的和弗洛伊德的学说。这就是为什么我们不去选择那些表面上看来具有“杰作”价值的影片,而宁可选择由于它们写作上的否定力量为读解提供了足够空间(scope)的影片——因为它们是能够被重写的。

二 1938—1939 年的好莱坞

1929 年经济危机的后果之一是使主要的金融集团(摩根、洛克菲勒、杜邦、赫斯特、通用汽车

^① 指可用化学方法使原迹复现的羊皮纸稿本。——译者注

等)加强了他们对正遇到麻烦的好莱坞电影公司(这些公司正被有声电影“新的专利斗争”所削弱)的控制。

早在1935年,五个主要公司(派拉蒙、华纳、米高梅、福克斯、雷电华)以及三个小公司(环球、哥伦比亚、联艺)已完全被金融和财政界所控制,它们往往是直接与某一公司或另一公司相连的,大企业对于好莱坞的把持本身已经(且不说经济管理和美国电影的意识形态方向)把八家公司重新组合为“电影制片人协会”(MPPA),并建立了一个自审制的中心体系(“海斯法典”——被认为是清教徒式的美国金融界、纽约的头面人物,主要股票掌握者摩根在这个纲领中实行了一套真正的审查制度)。

正好在1935年,威廉·福克斯的福克斯公司(创建于1914年)与达里尔·柴纳克的20世纪制片公司在大通银行的赞助下合并成立了20世纪福克斯公司,柴纳克任副总裁并控制了这一公司。

在同一时期内,主要是在1937—1938年,美国电影业在票房收入方面遭到了极为严重的困难(这首先归因于经济衰退而造成的后果,后来,随着情况越来越糟,终于导致好莱坞的明星班子缺乏新的来源);金融界方面感到非常担心而下令把生产费用削减到最低程度。这种国内市场的危机(在一定范围内,好莱坞影片过去是以国外销售作为主要来源来支付它们的全部开支的)被国外销售的收入的减少而弄得更糟;这是由于欧洲的政治局势所造成的,德国和意大利的市场逐渐对美国电影关闭,并且这两个国家实行了通货封锁。

三 1938—1939年的美国

1932年经济危机处于中期阶段时,民主党人罗斯福成为总统,接替了共和党人胡佛。胡佛的政策,在经济方面(有利于托拉斯,通货紧缩者)和社会方面(让地方团体和慈善机构去处理失业问题:参见《迪兹先生进城》[*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936],科波拉执导)对于避免和抑制危机的影响显得无能为力。罗斯福的政策是相反的:把联邦介入到整个国家的经济和社会生活中去;把各个州作为私人力量(“新政”);建立联邦介入机制和公共事业机构来冲击过去为各州立法机关和私营公司所保持的权益和领域(一种受到国家控制的经济制度、社会预算等)。但他的许多措施都遭到了共和党人和大企业的激烈反对。1935年,他们的反对成功了:联邦最高法院宣布罗斯福的联邦经济介入机构是违反宪法的(因为它们干预了各州的权益)。但是在1936年,罗斯福的第二次胜利粉碎了这些花招,并且联邦最高法院,被威胁要进行改组,最后承认了新政的社会政策以及(其他方面还包括)成立工会的权力。

在美国的社会结构方面,危机和它的补救办法加强了联邦政府并增进了对各个州和托拉斯政策的控制:联邦政府用它的附有条件的补助金,它的全国性的经济计划,它的社会规章,控制了广阔的领域,这些领域过去完全被各州当局和自由企业的利益所控制。到了1937年,“二元论者”对第十次宪法修改所作的解释——在各州的经济和社会政策方面(他们的私有领域)阻止任何联邦介入——被最高法院的决议予以废除。这种在各个方面对联邦权力的加强导致了总统权

力的增强。

但是,就在1937年,发生了一次新的经济危机:经济活动能力比1929年降低了百分之三十七,1938年的失业人数又超过了一千万,尽管主要公共事业方面有所浮升,1939年的失业人数仍停留在九百万(参见《愤怒的葡萄》)。战争(军火工业成为经济中的龙头)用充分就业结束了这场新的危机……

联邦政府的中央集权制,孤立主义,经济改组(包括好莱坞),民主党和共和党之间对立的加剧,新的国内和国际危机的威胁以及好莱坞自身都处于危机和紧缩之中;这就是着手摄制《少年林肯》(*Young Mr. Lincoln*, 1939)相当阴暗的历史背景。

要就这些因素的全部和各个方面对这部影片的拍摄及其所包含的思想意识的“信息”的重要性作出估计,这无疑是困难的,但却是必要的。电影在好莱坞,比在别处更是不那么“清白”的。由于资本主义体系的债权人受制于它自身的紧缩、它的种种危机、它的种种矛盾,作为意识形态上层建筑的主要工具,美国电影在它存在的各个层面上是被沉重的压力所决定的。作为资本主义体系和它的意识形态的产物,它的任务是对自身进行再生产,然后再去帮助资本主义体系内其他的生存者。但是,要根据每部影片的特征把它们插入到这个循环中;如果有人满足于认为,每部好莱坞影片肯定都是为了巩固和扩展美国资本主义思想意识形态,那么这等于没有分析;这种特殊性恰恰是这部影片和意识形态的关键(因为一部影片很少与另一部影片完全雷同),是必须被仔细加以研究的方面(见第一节)。

四 福克斯与柴纳克

20世纪福克斯(这家公司摄制了《少年林肯》)由于它与大企业相连,所以也支持共和党。从一开始,共和党就是“大家族”的党。它随着工业的发展(并作为工业发展的一个工具)很快就成为“大企业的党”,并跟随其社会和经济政策:例如帮助工业的保护主义,反联邦主义者的斗争,道德上的反动和种族主义(直接地针对移民和黑人——这个党在林肯时代曾短暂地维护过黑人:但是大家都知道这又是由于经济原因和来自宗教集团的压力。这些集团在五十年后发动了一场反对任何“非美”事物的运动)。

在胡佛任总统的1928到1932年执政期间,共和党的财政来源是由某些好莱坞的主人们所提供的(洛克菲勒、杜邦、通用汽车等)。在1928年选举时,有百分之八十七名列“美国名人录”的人支持胡佛。他把资方担保人放在行政管理的重要职位上:当时的财政部长不是他人,正是梅隆,这个世界上最富有的人(举一个他的政策的例子:他把所得税的上限从1919年的百分之六十五降低到1921年的百分之五十,接着又在1929年降低到百分之二十六)。

美国的大企业被罗斯福所迫,作出了许多让步,但当不景气刚刚缓和就发动了反对“新政”的战斗(例如,私营的电气公司从那些支持罗斯福和他的田纳西流域政权的报纸上撤销他们的广告——这种举动在美国无异于判处死刑),并且他们在他们权力范围内所做的每一件事都是为了赢得1940年的选举。

所有这些都可以让我们来设想在 1938—1939 年期间,由(也是)共和党人柴纳克所经营的福克斯公司用它自己的方式,通过拍摄一部传奇式人物林肯的影片,加入到共和党人的攻势中去。林肯不仅在所有担任过总统的共和党人中最有声望,而且从整个来说,由于他的低微出身、他的单纯、他的正义、他的历史上的作用以及他的传奇式的业绩和他的死亡种种方面,他是唯一的一个能受到群众拥护的人。

无疑,这一选择对于福克斯公司方面来说绝不是偶然的(公司通过柴纳克和合同制片人肯尼思·麦戈文作出最初的规划——他们通常对最初的规划负有责任,而不是导演福特),在当时的前一季度,民主党人舍伍德的戏剧《艾伯·林肯在伊利诺斯》在百老汇获得了巨大的成功。很可能同时考虑到要抢在舍伍德的戏剧在好莱坞的改编计划之前(约翰·克劳姆威尔和雷蒙德·马赛的影片同年出来并非常成功,不像福特的影片),并作为对这一戏剧的回击,同时还由于林肯的神话有利于共和党人,柴纳克立即把《少年林肯》投入摄制——然而,把影片的政治决定论作了过分的夸大可能是错误的,因为在任何情况下它都是看不到的;相比之下,柴纳克个人的作品,例如《愤怒的葡萄》或《威尔逊总统传》(Wilson, 1944),显然是为了提高公司的形象。

制片人肯尼思·麦戈文过去是一个戏剧界的知名人士。他一直同罗伯特·埃德蒙·琼斯和尤金·奥尼尔一起担任过“省市剧院”(Provincetown Playhouse)的经理,他们过去对美国戏剧界有过相当大的影响。他是福特的朋友,在拍摄《告密者》期间,他们在雷电华遇见过,他在 1935 年进入福克斯(在那里制作了《四个男人和一个祈祷者》[*Four Men and a Prayer*, 1938]等片)并成为历史传记片方面的负责人,这一片种是这家公司的核心产品。

《少年林肯》在 1939 年远不是福克斯公司最重要的影片,但这部影片是在极为有利的条件下摄制的;这部影片在最初进行时,至少在生产阶段极少受到歪曲和修改,这是少有的情况:在麦戈文进入福克斯工作的八年期间(1935—1943)共摄制了三十部影片,其中只有两部影片是由一个人执笔完成的,《少年林肯》是其中之一(由拉马尔·特罗梯编剧,另一部是由 S. M. 海尔曼编剧的《弗兰克·唐姆斯的归来》[*The Return of Frank James*, 1940])。另外一件事要提一下:这两个剧本都是在与导演紧密合作中写成的,因此导演是在很早阶段就参与其中,而不是到了最后时刻才被选定。而这种最后选定则是好莱坞的一个惯例,甚至在福克斯公司(“导演制片厂”)也是这样。福特在讲到这部影片剧本时说“我们是一起编写的”(和 L. 特罗梯一起)。这是一个少有的、如果不是绝无仅有的、来自福特本人的声明。

拉马尔·特罗梯(Lamar Trotti)在专为福克斯公司从事历史影片写作以前,已经为福特编写过两部关于旧时代美国的喜剧(一种被称作为“美国传说”的作品)《教士法官》(*Judge Priest*, 1934)和《索结上的汽船》(*Steamboat Round the Bend*, 1935)(在福特导演了《少年林肯》之后,还写过《莫霍克人的鼓声》[又译为《铁血金戈》, *Drums Along the Mohawk*, 1939])。

这个剧本有一整段的故事背景是纠缠于私刑和法律。这一主题在 30 年代电影中表现得那么强烈,是和当时草率的审判(私刑)有所增长,强盗行径猖獗,三 K 党等恐怖主义组织的重新复苏有关(参见朗的《狂怒》[*Fury*, 1936]、茂文·勒鲁瓦[Mervyn LeRoy]的《永志不忘》[*They Won't Forget*, 1937]和阿奇·梅约[Archie Mayo]的《黑暗军团》[*Black Legion*, 1937])。特罗梯是一个南

方人(他出生于亚特兰大州,在做赫斯特的一个地方报的编辑之前曾当过刑事记者),他把林肯一件最著名的轶事与他自己年轻时的一个回忆结合起来。“当特罗梯在乔治亚州当记者的时候,曾经报道过两个年轻人犯有谋杀罪而被起诉的审判案件,在那个案件中,他们的母亲是唯一的证人,她不愿说出哪个孩子犯了罪。结果这两个年轻人都被判处绞刑”(罗伯特·G·狄克逊:《肯尼思·麦戈文》,载《电影评论》1963年10月号)。在林肯故事中的情形是,一个证人声明他在月光下看到一个林肯的熟人(达夫·阿姆斯特朗)参与了一件谋杀案。林肯用一本历书作为证据进行争辩,他说:那天晚上是那么黑,所以那个证人要想看到任何东西都是不可能的。这一抗辩,赢得了对阿姆斯特朗宣告无罪的判决。

五 福特与林肯

福特创作生涯的大部分时间是在福克斯制片公司度过的,他在1920至1935年间制作了38部影片!自从柴纳克接手以后,他在两年内制作了四部影片,第一部是1936年拍的《鲨岛逃生记》(又译为《我没有杀害林肯》[*The Prisoner of Shark Island*])。因此,把这个计划托付给他,是把他看作这家公司老练的和可靠的导演之一。同年,福特又为柴纳克拍摄了《莫霍克人的鼓声》(他的意识形态倾向性是显而易见的:先驱者们的斗争,他们同印第安人结成联盟,与华盛顿和辉格党人肩并肩共同反对英国人);在1940年摄制的《愤怒的葡萄》中,他为1938至1939年的美国描绘了一幅相当阴暗的图画。尽管他自称对政治不感兴趣,但我们知道福特在任何情况下总是十分赞扬作为一个历史人物和一个普通人的林肯。福特也自称出身于贫寒的农民——但是,这种和林肯作为一个普通人的紧密联系又被以下因素所冲淡,因为福特也是爱尔兰人和天主教徒。

1924年,林肯已经在《铁骑》(*The Iron Horse*)中以支持建筑横贯大陆铁路的姿态出现过(工业和统一)。在《鲨岛逃生记》中的开端,我们看到林肯在国内战争之后要求乐队演奏一曲“狄克西”^①(这一曲调他在《少年林肯》中“已经”演奏过了^②);影片还通过演奏十三州邦联赞歌的方式,象征性地强调了林肯的统一业绩,强调了非惩罚性和他对美国南部各州的深切同情上。在《雷克军曹》(*Sergeant Rutledge*,1960)中,他在反对奴隶制度方面被视为黑人的救世主。在《西部开拓史》(*How the West Was Won*,1962)中他作为战略家出现。最后在《安邦定国志》中,林肯从一个面临绝境的政治家一变而为一个能够消除任何危机的典范。

这些影片的每一部集中在一个特定的方面,不是林肯综合的品格,就是他复杂的历史作用;从而使他成为在所有场合下都能起作用的一个万能的角色。在福特的故事中,林肯一直是作为一种神话,一个值得人仿效的人物,一个美国的象征出现,他到处介入是理所当然的,几乎完全同福特的道德观和思想意识相一致;在像《少年林肯》那样的一部影片中情况不同的是,他成为了故事中的主人公。我们将会看到,在用了许多变形和虚构的手法后(通过他艺术虚构的过程和他

① 1859年美国南北战争时期一首歌颂南方的流行曲。——译者注

② 《少年林肯》虽在拍摄后,但其故事在前,故说已经。——译者注

的历史真实中的虚构成分),他只能被刻画成一个福特式的人物。

六 意识形态的运作

《少年林肯》的主题是什么?表面上和文本上看这是关于林肯青年时代的故事(根据古典文化的模式——“学徒和游历”)。它通过简单地按时间顺序把事件展开(通过古典电影所特有的直接化和现实化效果),使得那些事件在我们眼前就像是第一次发生;但是事实上,它是根据神话和不朽的原则把林肯这个历史人物重新制造过了。

这种意识形态的意图看来是清楚而简单的——带有诱导和辩护的方式。当然,如果人们只是从它的陈述来考虑,把它作为一个可以分离的意识形态的陈述,从它由以实现和书写(铭刻)的复杂的决定作用的网络中分离出来——通过这个决定网络它甚至可能批判自身——那么通过一种使之非神秘化式的阅读(见第一节),很容易对影片进行一种建立在错觉基础上的解构。相反地,我们的工作将在于使这个网络按它自身的复杂性活动起来,在这种情况下,为福特创作所特有的哲学假设(唯心主义,神学主义)、政治决定因素(共和主义,资本主义)和相对自发的美学处理(人物,电影能指,叙事模式)同时介入。如果我们的工作(它必须保持论述的线性连贯性)会暂时中断影片中决定作用的连锁顺序,那么它将会始终关注它们之间的关系:因而它要求在所有的层次上进行一种反复的读解。

七 方法论

《少年林肯》像好莱坞绝大多数影片那样,遵循一种线性的、按时间顺序的叙事方式展开。在这种方式中,事件一个接一个,显得按照某种“自然的”顺序和逻辑发展。于是,有两种方法任凭我们来选取:或者,在讨论到每一个关键时刻,同时涉及所有有关场面;或者,按故事的、时间顺序的次序把每一场呈现出来,并逐一讨论那些不同的关键时刻,着重点放在我们认为是主要的决定性因素上(关键性的表意作用)^①,并指出次要的决定性因素,而这些次要的决定性因素可能在别的某些场次中会成为主要的决定因素,第一种方法在把影片作为一种读解的对象(一种文本)时,恐怕同时也接受了它整体的超决定网络,而不去考虑那种压抑性的处置,这种压抑性处置,在每一场中,决定了一个关键性的表意作用的实现方式;而第二种方法是把自身放在每一场的关键性意指作用的基础之上,以便理解确立这个剧本的作用方式(超决定作用和压抑)。

① 表意作用(signification),即能指与所指之间的关系。符号学中通常把具体性的(作为物理实体的)指示者和所指者与记号关系中的能指(signifier)和所指(signified)区别开来。指示者与所指者之间的关系称作“指示作用”(designation)。所指者与所指(意义)不一定同一,如我们用“狼”“指示”具体的野兽,又可用它“意指”某种凶狠性格(的人)。一般往往把后者称作能指的“意义”。意义与所指者的区分被认为是基本性的。因而意指作用强调能指与其一切可能所指的关系的研究。——转引《结构主义》,商务印书馆,1981年,第161页。

第一种方法会产生把影片拉回到一种易于读懂的先验的文本去的弊端^①；第二种方法有利于使这种读解自身参与进影片变成文本的过程中，有利于保证只根据影片在每个进展时刻中写作影片的思路对影片进行读解。因此，我们选择的是后一种方法。我们完全意识到我们读解的过程将会受到影片如何分“切”成段落的影响。^②但是，我们的工作还将包括，通过使各个段落相互之间和在相互之中活动起来，去破除各个场的终止点。

八 诗

在片头字幕过去之后（以同样的图像风格：即刻在大理石上）有一首以若干问题组成的诗《如果她还会回到人间》，这是一首林肯的母亲会问的、有关她孩子命运的诗。

（1）这个时刻让我们立刻注意到从影片一开始就加以刻画 的母亲形象，那是一位不存在的母亲，已经去世，一个在后来才产生充分效果的象征性人物。

（2）另一方面，问题的排列的方式预示了影片的进展，它特别指出了林肯面临选择时将会遇到的种种困惑：这首诗的提问形式，像一个母体，产生出一个二元体系（在两种职业、两只馅饼、两个原告、两个被告等等之间进行选择的必然性），电影的虚构就是根据这个体系组织起来的（见第十四节）。

（3）实际上，这首诗的主要功能是建立起影片的二元论性质，并引发一种双重读解的过程。它装做它的这些问题还处于尚未回答之中（而实际上它们只是一种伪装的问题，因为它们已经假定观众对于林肯作为历史人物是了解的）。这首诗用邀请观众来问自己这些实际上他们已经有了答案的“问题”，来引导他们去考察历史——某些对林肯来说已经发生了的事情——就好像它们“还正在发生”。与此相似，一方面按照一种“纪事体”的故事结构（种种事件“自然的”并列和连接，似乎它们并不是被任何决定论和直接指向一个必然结局的意向所支配的）来表演；另一方面则设计了一些虚构的不确定性空间，在这些场面里往往有一个关键的选择必须由这个主人公来作出（就像这场游戏早先没有表演过，林肯没有进入过历史，就像他的每一个决定都是在当场、当时作出的），因而使这部影片产生了一种林肯神话自然化的效果（就观众的思想而论，这个神话是已经存在的）。

由于观众对神话的了解是按事件的时间顺序加以回溯，并且由于这种神话是采用了这种按时间分段的自然主义重写方式，从而强加给观众一种将来完成时的阅读。“在我的故事中展现的东西，不是过去曾经有过而后来不再有的，也不是现在对我是已经完成了的，而是对我说来正在形成过程中的、将来完成的东西。”（拉康^③）

在这里，我们看到了一个经典的意识形态的运作方式无形中作了自我暴露：它常常提出一些

① 指读者用一个先验的模式去套作品。——译者注

② 可参见布里安·安德逊《长镜头》一文。安德逊对段落的“切”下了一个定义，认为它进入了镜头，并决定着镜头本身的性质。——译者注

③ 拉康（1901—1981），法国结构主义精神分析家。——译者注

已经有答案的问题,即在事情发生过后再来设计问题,而此时它的答案事实上是已经确定了的,答案成了问题存在的条件。

九 竞选演说

第一场,一位穿着城市服装的政治家(约翰·T·斯图尔特,后来成为林肯在斯普林菲尔德的伙伴)对着一些农民发表演讲。他抨击那些掌握权力的腐败的政治人物和美国总统安德鲁·杰克逊;然后他介绍当地候选人,他所提议的人是:年轻的林肯。我们看见林肯出现的第一个镜头是表现他正坐在一只桶上,只穿着衬衫,脚上穿着沉重的靴子(任何人都看得出这种典型的福特式的不修边幅的英雄人物,他回来了和/或高于一切的样子)。在下一个镜头中,林肯对农民听众们在作讲演,他以一种友善的口吻(但不是没有一点儿神经质地)宣称:我的政纲简单而美妙。就像你们太太们的舞蹈,我赞成建立一所国家银行并为大家谋福利。他的第一句话是:“你们都知道我是谁,平凡的亚伯拉罕·林肯——”这意味着不仅对影片中的听众,事实上银幕上根本看不到那些听众,并且把电影院观众也卷入到里面去了,把他们带进了银幕的空间;从而,这种未来完成时的处理方法在这里直接地得到证实(见第八节)。

这个纲领是对立状态时期辉格党^①的政纲。它实质上是新生的美国资本主义的政纲:有利于国民工业生产的保护主义,有利于资金在所有各个州周转的国家银行。这第一点在共和党的纲领中历来有一席之地(这样,1939年的观众就很容易心领神会);第二点使我们想起了历史:在1830年前,当辉格党掌握权力的时候,曾经创办了一家国民银行(帮助发展美国北部的工业),杰克逊继承权力之后,企图去削弱它;于是保卫这家银行成为辉格党人的要求之一,他们后来成为共和党人。

(1) 这个处于影片开头的特定的政治标志有着把林肯表现为共和党候选人的明显作用(在将来完成时中,他就是总统,未来的优胜者)。

(2) 但是,这个藐视不但直接针对了那些“腐败的政治人物”并在对比中强化了林肯的政纲——它被称作“一种舞蹈”,还有着把他(以及在他召唤之下的共和党)作为政治上的反对派和有能力治理那些“政治问题”的候选人加以推荐的功能。此外,我们以后还将看到,不但他的“对手”的政治是“腐败的”,而且所有的政治都被以道德的名义加以谴责(林肯的形象,作为与政客相对的正义的捍卫者、作为与操纵者相对的不妥协者,与他的对手道格拉斯和那位起诉人的品质形成对照)。

这种政治上的贬低,支持和巩固了这部影片唯心主义的设想(见第四节和第六节):道德上的善比之于政治上的狡诈,精神比之于言词更有价值(参见第四节、第六节、第八节)。(同样,政治话题后来又再度出现,作为醉汉们讨论的对象——J. P. 卡斯和他的助手之间的争吵——或社会名流谈话的对象:玛丽·托德和道格拉斯之间在马车里一场。)

^① 现共和党的前身。——译者注

然而,这里最值得注意的是,选举纲领的要点是林肯和政治之间积极关系的唯一迹象,而其他都是否定的(把林肯从众多的“政客”中区分出来)。

(3) 我们可能会奇怪一部关于林肯青年时代的影片能如此地表现出自于他未来总统生涯的真正的政治态度。这种巨大的疏忽对于影片的意识形态目的是那么有用以至不能认为它是偶然的。通过再一次根据观众所知道的林肯的政治和历史作用来展开影片,有助于建立这样一种观念:这些是基于一种道德高于一切政治的观念并由此获得合法性(这样能使人们忽视这有利于他们自己的事业),以及林肯总是从与法律的密切关系中,从一种(自然的和/或神授的)对“善”和“恶”的知识中获得威信和力量。林肯起步于政治,但很快上升到道德的层次、神授的权利,这些作为一个唯心主义者的讲经说道,完全起源和维系于政治。确实,影片的第一场已经把林肯表现为一个政治候选人而没有提供任何信息。无论是关于可能由于什么情况导致他这一步:出身的隐蔽(他个人的——家庭的——出身,以及他政治认识的来源,无论如何还有最根本的:“他所受过的教育”),这种隐蔽确立了这个人物神话的本性;还是关于这场竞选的结果(我们知道他是被击败的,并且在别的方面,由于共和党人的失败而导致国民银行计划的搁置)。就像它们事实上无关紧要,看上去已经明显地具有神话和命运的意义。林肯的这个角色使所有的政治都显得无关紧要了。

但是,这部影片的意识形态的任务正是建立在这种压低(压制)政治的基础之上,这种压低政治本身是政治假设的一个直接后果(这种道德与政治之间永无休止的人为的唯心主义者的争辩:笛卡儿对马基雅维利),就它为观众所接受的方面而言,这种压制具有一种相等于政治性质的后果。我们知道美国资本主义(以及历来代表了这种资本主义的共和党)的意识形态是为了维护它神圣的权利,并使这种观念在人们头脑中以万世长存的名义,以自然的名义甚至生物学的名义固定下来(参见本杰明·富兰克林的著名公式:“要记住钱有生产和增殖的能力”),并吹捧它是一种万能的“善”和“力”。这种由政治上的隐蔽(指在美国的社会关系方面,在林肯的经历方面)所组成的计划,在唯心主义道德观的面具下,通过显示“精神性”,具有用金色的神话给资本的起源进行镀金的作用,美国资本主义相信在这种“精神性”中找到了它的起源和看到它万世长存的正当理由。林肯未来的种子早就在他的青年时代播下——美国的未来(它的永存的价值)已经写进了林肯的美德中去了,包括共和党和资本主义。

(4) 最后,由于对林肯政治背景的全面压制,他的主要的历史—政治特征:即他反对实行奴隶制的南方各州的斗争,从影片的这一场消失了。确实,这个他的历史上的甚至是他的传奇的主要特征,既没出现在开头的政治场景中,也没出现在影片的其余部分,而林肯主要是由于这个原因而使得他的存在比其他总统(共和党的或者其他的)更多地载入了美国的史册。

奇怪的是,只有一处涉及到奴隶制(这个例外具有显著的意义):林肯对被告的一家说明他不得不离开家乡的原因是由于“奴隶都涌了进来,白人老乡的生活正处于一个困难时期”。这段评论强调了以道德和人道方面为代价的经济方面的问题,这段话似乎和上面表达的观点相矛盾(道德高于政治)。虽然林肯在那一场自己没有这么说(见第十九节),在那里他在想象中把自己放到这个穷苦农民家庭孩子的角色中去了。他回忆起他自己的出身只是一个贫穷的白人,像一

般人那样遭到失业。因此,这里的重点是放在经济问题上,即白人的经济问题,而不是黑人的经济问题。

在影片这一场里,未说的,即对林肯最突出的政治方面的情况的排除,也不可能是偶然的(这个“遗漏”看来是巨大的!),它必然有重大的政治含义。

一方面,确实有必要把林肯表现为美国的统一者、协调者而不是分裂者(这就是他为什么喜欢演奏“狄克西”的原因:他是一个南方人)。另一方面,我们知道共和党以经济机会主义而成为废奴主义者,而在国内战争以后很快地或多或少以种族主义者和种族分离主义者的面目重新出现。(虽然林肯主张对黑人的一种进步的解放,但这种解放只是慢慢地给他们与白人平等的权利。)他从来没有隐瞒他所要求的对取消黑人种族隔离的某些限制。考虑到这部影片在以上所提到的背景中(见第三节、第四节)可能会带来的政治冲击,这种坚持林肯是一个解放者的描写可能是不得体的。

所以,这个特征就消失了,从这位英雄人物的年轻时代排除出去了,一直到后来似乎也没有出现过,而所有传奇人物的其他特征倒是从影片一开头时就出现,并按照影片的既定目标赋予价值。

把林肯传奇的主要方面(国内战争)搁置起来,这样就赋予了这个传奇一种政治用途,同时,通过阉割林肯历史的政治方面,来增强这个神话的理想化程度。

但是,把这个重要的标志排除在林肯的政治活动之外,也可能是由于所有别的方面都被猛烈地排除了(除了以上所提到的简略的正面或反面的标志外,这些标志在任何情况下在故事中出现,都指明了共和党的事业盖有神话的印章——也表明了整体的政治压抑),也可能是由于这一因素立刻就会把影片置于纯意识形态的层面上(林肯的非历史性质,他的象征性价值)。

这样,这部影片所投射的政治意义不是一种直接的政治话语,而是一种道德的话语。历史几乎完全被简约为神话的内容,其中过去和未来都不能、或至多只能以“特定重复”(specific repetition)的形式存在于影片中。它们遵循一种目的论的模式,把历史呈现为一颗“先在”种子连续和线性的发展;把未来表现为包含在过去中间(预期的、宿命论的)。那里的每一件事,那个历史场景中的所有角色和人物都在他们预定的位置上(玛丽·托德将成为林肯的妻子,道格拉斯将在总统选举中被他击败等等),直到林肯之死:在一个场面中——在这部影片开始发行时,福克斯公司把这个场面剪掉了——人们能够看到林肯站在一家正在上演《哈姆莱特》的剧院前,脸朝着(布思家庭)剧团的一个演员——他未来的凶手,如何作出决定(见第十四节)和如何统一(国家)的问题已经提出来了……而独独遗漏了人物主要的历史特征,这个神话最初正是由此而结构起来的。

然而,这样的压抑之可能并为观众所接受,是因为影片处理的是大家“已知的”林肯的事迹,而把它表现得就像它是一个不认识的因素,或至少是一个不知道的因素(何况,有些事情没有人想去知道得更多一些,因为知道了也是很容易被忘记的):这是神话既定的构成力量,它不但允许它的再生产,而且允许它重定方向。林肯的结局这是大家所知道的事实,当把它再陈述时,影片作部分的省略是允许的。但这里的问题不是建构一个神话,而是想把它作为现实,甚至进而要把

它历史的根去掉,以便释放出它万能的和永恒的意义。“说出来的东西”,林肯的青年时代,事实上是通过林肯神话的过滤作用而被改写了的东西。这部影片不但确立了林肯的整个命运(目的论的轴心),而且也只有这样才能显示出他是命定值得永存不朽的人物(神学上的轴心)。一种在历史轴心终点的——被取消和被神化的历史——增加和减少的双重手段,把所有不纯净的东西加以反复清洗,这样,可复原再用的东西就不仅仅是为了道德的目的,而且被资本主义的意识形态重新肯定了道德。道德不仅仅拒绝了政治,而且超越了历史,它也重新改写了政治和历史。

十 书

故事似乎是以林肯的竞选演讲作为开端的:竞选活动,选举……一个问题被提出来了,我们有权希望这个问题会得到解决,但事实上它没有得到解决。用巴特的话来说,我们有一些阐释链的元素:谜(他是不是会被选上?),然而接下去谜没有得到解答。这个链是用一个突然的故事转移而放弃的:一户农民的家庭来到了,林肯被喊去接待他们。这一家包括父亲、母亲和两个12岁的男孩。他们想从林肯那里买些东西,这就告诉了我们林肯的职业:他是一个店员。但是这家人没有钱:林肯让他们赊欠,林肯看到母亲面有难色,就解释说他自己在这店里也有赊欠。这个局面后来通过以物易物解决了:这家人有满满一桶旧书(是祖父留传下来的)。只要提到书就感到高兴的林肯(传说中嗜好读书),郑重地从桶里拿出一本书来:好像是偶然的,这是一本布莱克斯东的《评论集》。他把书上的灰尘拭去,打开阅读,发现这是一本关于法律的书(他说了一句:“法律”),他对这本书的完好无损感到高兴(法律是不可摧残的)。

(1)这是一个拓荒者的家庭(见第十九节),他们的路过使林肯有了接触法律的机会:这里强调的是和机遇—命运的关系,也强调了传送法律来的是地位低微的人,他们甚至不知道法律为何物(作为一件祖先的遗物而被这个家庭虔诚地保存着)。另一方面,我们在这里有了一个经典的福特式的虚构特征(且不说以这个家庭的出现作为一个叙事中心的转移):两群人碰到了一起,并进行了交换,他们的人生道路不需要有任何交叉(一个新的故事场景正是从这个会见产生出来的,开始它好像是为了引起悬念,是一个主要叙事轴线的纯属枝节的拖延,而后来却自己构成了叙事中心,直到另一个段落出现为止,按照同样的模式运作,福特的整个虚构最后就像由一种不断地向枝节发展的方式^①联结起来的整体)。

(2)林肯在评价赊欠时作了一个简短而恰到好处的讲话“我让你们赊欠”——“我不喜欢赊欠”(说这句话的农妇体现了穷人的尊严)——“我自己在店里买东西也是赊欠的”:当人们意识到这个人物是根据1929年危机期间需要扩大信贷而表演时,这种出自一位美国英雄人物之口的公开口号(他后来随着声望的不断提高而成为正义的化身)就显得像是一种解决危机的魔法:没

^① 指从主线上生出一个枝节,后来没回到原来的主线上,而是把这个枝节发展成了新的主线,依此下去,鼓称为“不断向枝节方式发展的方式”。——译者注

有信贷和赊欠,发展资本主义是不可能的;在经济衰退期间(1935—1940),当失业人数处于高峰和工资下降时,维持消费水平是唯一能使工业生产继续下去的办法。

(3) 法律的书通过物物交换而得到,这一事实导出一个借贷和偿还的循环,它将贯穿这部影片的始终(见第二十三节)。

(4) 这段情节的主要功能是引进这个象征性场面的若干组成要素:书和法律,家庭和儿子,交换和债务,命运……通过使它们变化和活动起来,影片从此得以继续展开(这一场是故事真正的阐述性场面,而第一场则成为前文本的、甚至可能是外文本的场面)。故事机体的这种确立意味着把第一段情节排除在外(指政治演讲):把它完全当作一段枝节,起先还认为这种排除是暂时的,但随后看来,这实际上只是用道德压抑政治的手段的第一步,它将继续贯穿在整部影片中(见第九节)。

十一 自然,法律,女人

第三场:在河边上,林肯躺在树下的草地阅读布莱克斯东的《评论集》。他把书上的理论概括成几句:“有获得和拥有财产的权利……有保护生命和名誉的权利……邪恶是一种侵犯这种权利的行为……这本书所讲的全部就是:权利与邪恶……”这时,一个年轻的女人出现了,对于他躺着看书表示惊奇。他站起身并回答说:“当我躺下的时候,我的思想就站起来了,当我站着的时候,我的思想就躺下了。”他们沿着河边走去,讨论林肯的抱负和知识(诗人,莎士比亚和眼下的法律),他们停下了,当她说话的时候,他凝视着她,并对她说,他认为她很美。这种爱的表白持续了一段时间,问题集中到谁喜欢和谁不喜欢红头发的人,然后这个年轻姑娘离开了这个场面(离开这个画框、镜头)。林肯独自走近河边,并向河里扔了一块石头。水的波纹的特写。

(1) 这一场的第一件轶事的所指是以林肯的传说为蓝本的:像那时候美国的任何一个法律的门外汉那样,林肯在布莱克斯东的书里发现了法律。他的《评论集》是年轻的美国的法律圣典,而且它们被大量吸收到1787年的宪法中去,事实上那些内容只不过是18世纪英国法律的一种概要和混乱的庸俗化的东西。第二件轶事的所指(在下一场里显得更为明晰)是林肯首次认识到爱情,他和安·拉特莉奇的关系——在传说和电影中,她被表现为理想的妻子(她也有相似的感觉),而他将永远不会再见到她了。

(2) 围绕林肯,这一场所表现了法律——女人——自然的关系,它们将按照一种互补的和转换—替代的体系结构起来。

林肯是在大自然中和法律亲密交谈的:

在这个交谈的时刻他遇到了女人:林肯—女人的关系代替了林肯—法律的关系,因为女人的到来,打断了林肯的阅读,同时她表示出对林肯学识的赞赏,并鼓励他以他的才干争取成为有学问和懂法律的人。

爱的表白是在自然中(在河岸边)、按古典的(陈腐的)文化模式自然—女人构成的。但是最重要的是,河流地位提升到女人的地位上,恰和女人(妻子)从这一场景的消失相吻合(这一消失

在故事里变成是最终的);这种提升是通过把石块投出去而表示出来的。

正像自然—女人的关系被一定的文化形态决定和规范一样,相应的自然—法律关系在这里也恰恰是被一定的文化事实——这本书是布莱克斯东所写——所强调。对于布莱克斯东,所有的法律形式(治理社会的法则也像万有引力的法则)都是来自于自然法则,它们都不外乎是上帝的法则。归根到底,是这个最高的法则把善从恶中分离出来,而且这实际上使人想起其他人类法则(建立在文字基础上的精神,见第六节、第七节、第九节)在立法上的合理性。结果是:财产的获得和保护在这里表现为建立在自然的、实际上是神授的基础之上(参见资本主义意识形态,见第四节、第九节)。

十二 墓地,占卜

作为场与场之间的转换,石块投入河流,化入同一河面上,冰块正在解冻。一段“戏剧性的”音乐突出了这一过程。林肯走近了靠近河边、覆盖着白雪的墓地,这和前场是同一地点。大理石墓碑上可以看到安·拉特莉奇的名字,林肯把一束花放在墓前,一边自言自语地念叨着春天的来临(“雪花飞飘,布满树林……冰块融裂……春天来临”)。他说他还在为走哪条路的问题而踌躇不定:是留在村里,还是听安妮的话,到城里去找一个法律方面的职业。他拾起一根枯树的细枝,如果这根树枝倒向安妮一边,他就选择法律,否则,他就留在村里,结果这根树枝倒向安妮的一边。林肯跪下说:“好啦,安妮,你赢了,我走法律的道路”,在一阵沉默以后他又说:“我想知道我能不能稍稍偏离你的道路。”

(1)通过叠化,它把表白爱情的场景(见第十一节)连接到那位被爱者墓地的场景,给人这么个印象:即从一场到另一场的转换遵循着同一个时间的尺度,当从夏天转换到春天(冰块解冻)时,根据的是象征性的(古典的)季节对立:生命/死亡(和复苏)。在两场之间,从一个季节到另一个季节有一个流畅的(连续的)衔接,同时还有一个残忍的对比(安妮在上一个镜头还活着,而在下一个镜头中却已死去)。这种时间上连续的效果加强了生命与死亡之间对比的强烈性(虚构的冲击)。

这种时间的顺序性和连续性的进展(它特别出现在大部分经典电影中),事实上具有压缩现实时间的功能,它是通过并列和连接两件分开的、只是相隔多年(在他到达斯普林菲尔德以后)才会发生的事件把现实时间加以浓缩的。这种省略具有把林肯第一个决定性的选择(要成为一个律师)表现为就像原来从未想过、也未细心推敲过、也不是合乎理性地作出的效果:它否定了他的现实时间,它取消了所有的过程。于是再一次地,根据这部影片的总策略,通过把现实时间缩减为电影时间,它使这位主人公服从了他的既定命运:这是一种来自影片的新的强制力。

(2)这样,林肯接受法律的最终决定又一次是在女人的直接影响下作出的(我们已经在第十一节中看到了她和法律与自然的相关联的性质),这与大自然的觉醒是同步发生的。然而尽管这种决定是必然的,因为女人—自然—法律这种象征性轴心的逻辑,也因为观众都了解的林肯命运,影片仍然精心地制造了悬念,装出运气能改变事件的进程样子。正像希区柯克处理他的悬

念,决不会由于我们事先知道它的结果而有所削弱,相反这种了解增强了每个人观察时的悬念。在这一场里所造成的张力,决不会由于我们知道林肯的未来(未来完成时态)而有所减弱,反而因此而增强。然而这部影片的最大诡计乃是在于在这一场的最后再次出现的——欺骗性地——意愿的指导,即林肯自己作出的对未来的选择(“我想知道我能不能稍稍偏离你的道路”),事实上这无非是一种虚假的权力的代言;好像林肯已经完成了的命运此时正要求他决定对它的道路,根据斯宾诺莎“真理指示自身”的原理,真理是它自身的指引者,这是一个“已经被决定的人物的自我决定”。

十三 诉 讼

林肯来到了斯普林菲尔德。他以一个初级律师自居。两个摩门教徒的农民来请他裁决,想要诉诸法律行动。两人中甲欠了乙的钱,乙在狠狠地把甲打了一顿之后感到满意;因此甲要求一笔大致等于他债务的金额作为赔偿费。林肯在听了这两个原告的陈述之后,告诉他们,他们两人所对欠的大致相等,但是还有一个差额,等于他要收取的诉讼费;看到他们迟疑不决,林肯表示要是他们不接受他的调解,就要使用武力。这两个农民同意付款给他,而其中的一个企图给他一个伪币,林肯在听到这个伪币发出的声音就注意了,然后他咬了一下这个硬币,这一场在林肯用非常有力的目光凝视伪币制造者的画面中结束。

(1) 影片中林肯的首次法律行动是解决一桩极为平常的案例。实际上,这个使得观众注意到林肯年代社会关系中暴力行为的轶事,指明了他的法律职务——它在整个影片中是镇压暴力的——是通过使用一种特定的法律的暴力作为最后的解决办法(体现在林肯的体力中,但是大部分时间只是表现为口头的恐吓)。

(2) 这一场强调了林肯最大的机敏,在任何案例的解决中,法律能够通过站在一方来对付另一方,或者像这件诉讼那样,通过巧妙地恢复天平两边的平衡来进行裁决。这部影片无疑表明他乐于采用的是第二个解决办法,因为它突出了林肯是一个传奇式的、善于统一的角色。

(3) 林肯知道钱币:他对于它的起源并不重视(信贷、交换、债务方式、周转),而是对它有一个环状、一种坚韧性、一种价值感兴趣。这里林肯用了一种近乎诈骗钱财的手法,林肯的“去势力”(castrating power)^①(见第十六节和第二十二节)在这里第一次表现出来,他带着一种无表情的、冷淡的、含有威胁的凝视,迅速地反击了他的对手,使他受到伤害。这些特点构成了林肯形象中恐怖的方面,这些方面一场接一场地被强调出来。在这里,作为至高的法律处理过程第一次压倒了林肯的传奇式的轶事特征。

我们将会看到,这种手段的恐怖程度大大超过了表达的适当的内涵所指(无论是心理上的所指——“我也是一个农民,你骗不了我”,还是道德上的所指——谴责,还是职业行为的所指等等)所需要的程度。这种不可削弱的林肯去势形象的特征贯穿于整部影片,超越并改变意识形

① 从弗洛伊德的精神分析学而来,指心理上的一种镇压力量。——译者注

态的话语。

十四 庆祝会

为了去参加独立日的庆祝会,林肯以一种急迫的心情匆匆结束了两个农民之间发生的纠纷。这个庆祝会是由几个片段组成的,它们被公布在一个节目单中,我们的分析将随着这个节目单的顺序展开:(1)游行(其中林肯遇见了他的对手道格拉斯和玛丽·托德——林肯未来的妻子);(2)馅饼评定比赛,林肯是这个比赛中的裁判者(在这个比赛中,第一场中的那一家人再次出现);(3)拔河游戏(以一个水池为隔),林肯参加了这场游戏(在游戏过程中,这一家人与两个粗汉之间发生了一点小纠葛);(4)裂杆竞赛(把一根木杆纵向劈开),林肯赢了这场竞赛;(5)燃烧沥青桶。

(1)林肯面对的是一次美国历史的检阅:地方民兵游行队伍从他面前经过,接着是反抗西班牙战争的退伍军人,最后是独立战争后的幸存者,林肯脱下他的礼帽向他们致以敬意。但是,林肯那可笑而又一本正经的样子显得尤为突出:因为一方面其他观众充满喜悦的热烈场面,而另一方面则是一系光怪陆离的画面,再配上那些退伍的老战士们褴褛的外形,这是非常符合福特传统的。

(2)公正的原则(选择是或非,二者居一)。这里是通过一系列派生事物来体现的,这些派生事物变换了各种形式:或者是林肯不露声色地把木杆一分为二,这样就把他自己和他的对手区分开,并置于他的对手之上(延伸的含意:证明了他过人的体力);或者他会毫不犹豫地站在某一边,当然是右边(正确的一边),伸出一只助人之手,帮助它制胜(用绳索套住了一辆马车)。由这个理想的形象来代表的法律具有所有的权利:它可以毫不犹豫地施以武力那样(见第十三节、第十六节),同时在使用狡诈和欺骗手段时也不退缩,这种欺骗用打赌的噱头来掩盖它丑恶的一面,还包括在情节上的种种“福特的噱头”。最后,更为微妙的是,当面对一个实在不能定性的局面时(例如用某种道德准则或者烹调法去评定某种烹调优于另一种烹调,那是不可能的事情),这个故事必须自己删改——通过离开这一场——这个作出选择的时刻,以避免去表现林肯作出一个不可能的抉择,这既是为了这一场景,也是为了神话的原因。

(3)庆祝会的情节是由一系列虚构而自足的片断构成的,这些片断事实上是按表现林肯某些特性的需要而确定的。这种叙事方式延续和强调了前面几场的叙事模式:即这些段落长度是可以变化的,但是它们都服从于动作的统一性。确实,每一个段落都构成了一个情景、发展和环节,同时围绕着一个动作(无论是这个动作是否以某种叙事方式加以解决:例如竞选演说没有结果,馅饼竞赛也没有下文)。(这只是就一场的结束而言,这个结束并不排除以后这些元素中的任何一个会重新出现,而以后的场面可能会把这个元素提升到一个能指的地位,例如,那本法律书或是那位母亲。)

实际上,这是处于一个最大系统的化时刻(一系列的头绪),这种叙事模式此时渗入了一个新的叙事主题的第一个元素(即一种侦探故事式的悬念和它的解决的第一个元素:一个贯穿了以

下各场解释链)。确实,当这个庆祝会的各种场面在进行的时候,所有在未来的纠葛中将或多或少扮演某种重要角色的人物都出场了:道格拉斯和玛丽·托德,卡莱一家,两个淘气的孩子和几个额外的人物,他们将出现在后来的私刑和审判场面中。这一个新的叙事设计被(在庆祝会的尾声的)一个场面(发生在卡莉·苏和她的未婚夫马特·卡莱家的幼子之间)所加强,这个场面似乎是好莱坞最俗套的场面的翻版(情侣之间喋喋不休的情话,讨论将来要生几个孩子);事实上,这里最重要的是林肯其人第一次不在场。当然不管怎样,他还是不断地被人提到:首先是直接地被卡莉·苏提到,她当时非常为这次庆祝会所激动,要求她的未婚夫答应每年带她来参加这一庆祝会(这里可以把它看作是单纯的憧憬,表现她的天真的喜悦和欲望。但是当她对马特说她希望“我们现在就是已经结了婚的……”时,这种无邪被徒然地揭去了面具,并将在以后当卡莉·苏表现出对强烈性诱惑的不断的否定的所有各场被揭露和强调,这种强烈的性诱惑不仅仅由于她自己的原因被激起,同时也是被林肯所激起的——参见第十九节影片分析所指明的,在那里,林肯把她和安·拉特莉奇看成同一个人)。然后,这位未婚夫也直接地提到了林肯,他说:“我但愿也成为劈开木杆的那个人”,他用这句话代表了她说出了她那一方所不能说的话。

十五 谋杀

这一场展开了一条新的情节线,并以这条线索主宰了这部影片的其余部分。当我们注意到一些扰乱庆祝会进程和它的叙事表现的因素出现时,它就开始了。副郡长(斯克鲁勃·怀特)和他的朋友(J·帕尔默·卡斯)为了纠缠亚当(克莱的孩子之一)的妻子,开始有点龃龉,结果闹大了,发生了一场斗殴,后来由于亚当的母亲(阿比盖尔·克莱)的介入而被阻止。当庆祝会进行到最后一幕燃烧沥青桶的时候,这场被忘记了的争吵又粗野地爆发了。两兄弟又同斯克鲁勃·怀特重新打了起来,结果是后者的死亡。

现在我们对这一场不作特意的描绘,当时的真实情况确实是难以描绘的——通过镜头的连接和延续,突然的角度变换和有一定距离的表演、参与者的反应和举动、接踵而来的见证人——一系列使人头晕目眩的场面,它影响了所有牵连到这个事件中的人物,蒙蔽了他们也蒙蔽了观众。这里福特所采用的手法与别的悬念片之间根本的差别在于,后者为了能使这种悬念起作用并允许有一个解答,它必须要在开始的时候给观众一些帮助识别的迹象和若干欺骗他思路的线索,事后这些迹象和线索将为这个情节提供解答;而这里却相反,每件事情都是明摆的、直接显示的,然而又是无法辨认的,它只能在第二次知道了剧情以后再看,才能辨认出每一个动作对于揭示案情的意义。

这里设置的蒙骗体系是有效的,因为它就像情况发生时那样展开:所有人物都被卷了进去并被愚弄,这就使它更为有力,而且观众目击这些接连不断的故弄玄虚并在思路上完全被牵着鼻子走,这样就造成了最大的错觉。

但是我们还必须注意这种蒙骗性效果的继续,它通过设置一个虚假的问题来证明这种蒙骗能够成立:两兄弟中是哪一个把他杀害的?而作为一个真正的问题应该是:谁杀害了他?前一个

问题却暗中对后一个问题作了回答,从而就(成功地)压制了最重要的问题;而这个最重要的问题只能由林肯重新提出来(见第二十二节)。

这一场里的所有不同人物——其中包括观众在内——都对这个蒙骗有一种主动的或积极的关系——这些都增强了这种蒙骗的效果。观众,作为这场殴斗的原始见证人,被完全地愚弄了。对于他们来说,已被一个完善而似乎合情合理的因果链困住了(除了一件事情,我们后面将会详细说明)。死亡的原因:枪声。结果:这个受伤的人躺倒在地上痛苦地呻吟。罪犯的反应:这兄弟俩惊恐地躲避在他们母亲的身边,她刚刚赶到现场。唯有一个因素同这个因果链相抵触:在听到枪声之前,我们看到斯克鲁勃·怀特的手臂上挎着武器,转身走开去。但是,这个令人困惑的因素(看来斯克鲁勃·怀特是被他自己的武器所严重地致伤,虽然它瞄准了其他地方)远不会使这个一开始就安排好的蒙骗失效;相反,它引起注意力的分散,从而使一个新的因素的介入(卡斯的出现)几乎没有被人们所注意到。此时这个受伤者死亡时的痛苦挣扎的场面,能够很容易地纳入一个经典的模式中去:慢慢地死——在——自己的——最亲密的——朋友的——手臂上。

卡斯,在人们注意力分散的时候到场,靠近他的朋友蹲了下来,把他自己放在怀特与观众之间(长镜头)。他在一个特写镜头中站了起来,拿着一把带有血迹的刀(一件以前所没有见到过的凶器):这个在这个戏剧性场面中独立的镜头(像在库里肖夫实验中一样)是一个经典的犯罪镜头(事实上,这就是卡斯的本来面目,因为正是他给了他朋友致命的刀伤,但是我们只是在这个影片的结尾时才知道;虽然一切事实都已经显示在银幕上,但是它是以一种不易读解的方法表达了出来)。

这两个孩子,亚当和马特的行为,甚至在卡斯的到达之前(从发出枪声时起)就像是犯了罪的人。当卡斯说出“他死了”,确证他们在这一案件中的罪行时,他们都互相相信对方有罪,但是为了保护对方,两兄弟都独自把罪责承担了下来。

母亲是在开枪的时候介入的,看到一个男人倒在地上,而她的两个孩子是活着的,但都吓坏了。现在轮到她进入这个蒙骗体系,她相信她的孩子犯了罪。当卡斯站起来出示那把刀的时候增强了她的这种感觉,她熟悉这把刀,确信她知道两个孩子中的哪一个犯了罪。但是,由于他们两人都说自己有罪,她要了一点花招,拒绝说出她认为哪一个是犯了罪的(不愿为了一个去牺牲另一个)。这一拒绝增强了这个蒙骗的效果,因为它接受了问题的偷换:母亲认为她保守了一个秘密,而这是一个错误的秘密。

现在轮到观众来接受第二个因果链:由于受害者是被两兄弟中的一个用刀杀害的,枪声这件事从现在开始对于他们来说,似乎是微不足道的情节,甚至是一个枝节。

这里,通过电影的直观和电影的知觉,隐瞒了事物的真实结构。要使这一场凶案变得容易看懂所需要做的工作,不是要去研究隐藏着的含意,而是要把已经存在的含意弄清楚:那就是为什么有这种自相矛盾之处,由此这个中心场面要求引入并证明了我们对于影片整体的读解方式(见第一节)。

这一个段落和前面一个段落(那对情人之间的对话)构成了——正如我们已经提到的——一段新的故事,而这段故事中林肯是不在场的。他只是在一切都已定局之后才进入故事的(罪行

已经发生,被告已被郡长带走):他既非行动者,又非证人,先天地没有卷入到问题中,他对问题没有任何了解。对于号称神话式人物的林肯,将以魔法而不是科学的方法揭示真相,这些条件是必不可少的:我们将会看到,对这个犯罪案件的解决,林肯将使用完全不同于一般惊险影片的调查方法。

十六 私刑

(1)庆祝会在沥青桶的燃烧中走向尾声(美国庆典中一种普通的插曲,但这里却由于故事和历史的三重背景:即三K党/法西斯主义者的火刑判决仪式被戏剧性地突出了),这个暴力事件的始末(殴斗、犯罪)将在私刑这场中达到高潮(因为1925—1935年间大量的私刑事件在美国发生——见那段时期的影片,如《狂怒》,这一场由此而获得了额外的政治意义)。这个暴力事件具有加速叙事的作用;在这两个被告被带走的那一刻和私刑开始的一刻之间,只有一个镜头转换的数秒钟时间;就在这个时间内,林肯向这位母亲提出在法律方面要为她服务。母亲问他是谁,尽管林肯过去曾经有一次让她赊欠,她已不认识他了(这并非不重要,见第十九节债务往返过程的情节),但他是认识她的,因为她正是给他那本书的妇女。在停顿一下以后,他回答:“我是您的律师,太太。”

(2)牢房里面,在私刑者的拷问下,被告和郡长可以理解的紧张不安和卡斯(他刚被提升为副郡长)不合情理的惊慌之间形成了一个强烈的对比;持续有几秒钟——这里又一次用了不易读解的方式——影片把卡斯暴露得像个嫌疑犯,即像一个将被私刑而吓坏了的人。

(3)林肯的行动——就他代表法律而言——如果必须用到暴力,就只能是对任何非法暴力的禁止。因为整个影片是意欲把林肯表现为绝对高于所有那些环绕着他的人,私刑这一场在一些场景中为巧妙地证明这一点提供了机会,他的每一步新的胜利都增强了他的去势暴力;这是和有形的暴力成反比的(因为,根据意识形态的话语,法律必须是有力的,在它自己的声明中,其合法性通常不是通过武力而只是语言的威慑力而实现的,武力只是被用作最后一种手段)。这里法律威慑力的强化是逐步实现的:(a)林肯只身、有力地斥责那些私刑者的拷问(勇气和体力),(b)他指名要其中一个领头的出来单独地对打,而这个人却逃掉了(口头的威吓是基于了解对方的弱点之上),(c)他用一套巧妙的辞令平息了这群人的忿怒(这么能说会道,以至这位不知道他是谁的母亲——他在故事中是一个好人,在神话中则是林肯总统——逐字逐句重复着他的话,在相信他之前,就完全被打动了);同时他也是幽默的(很快转变到另一个层次:跟这群人打成一伙/亲热无间),(d)他反过来对这群人说明,他们中间的每一个人也都可能在一种场合或另一种场合下自身遭受到私刑,通过这种说明对他们进行了警告(威胁产生恐惧),(e)他对着私刑者中的某一个人讲,他知道这个人是一个笃信宗教的人,他以圣经的名义用因果报应来吓唬他(最终求助于神的旨意来作为法律证据)。林肯在影片中禁止(去势)暴力的成功不仅仅表现在平息了这群人的忿怒,而更为突出的是表现在劝说众人把树干放了下来这件事情上,在林肯的命令下私刑者把树干放了下来——然后他们散去(注意,这些私刑者就是企图用这同一树干,把那牢房的门撞开,而被林肯的身体挡住)。

十七 舞 会

玛丽·托德邀请林肯去参加一次舞会(那份请帖对他在这次“最近的可悲的暴动”中的义举致以祝贺,并说,“我的姐姐邀请你……”这里又一次否认是情欲)。林肯脱下他的皮靴,使劲地擦亮了他的黑色高帮扣式靴子,并以同样难得的细心理了个漂亮的发(见爱森斯坦谈到关于这位新总统进入华盛顿首府的铁事:“他去的时候是他自己擦亮靴子。”有人说:绅士们从不擦他们的靴子——而谁的靴子又确实是要绅士们去擦呢?)。舞会在活跃、优雅而富有绅士风度的气氛中进行。林肯一进入前厅就被那些年事较高的绅士们包围了,他们对他说了些风趣的事情(这些我们听不大清楚)。他们问起他的家庭(你就是从马萨诸塞州来的那个有名的林肯家族的成员吗?——“如果他们拥有土地的话,我想事实可能正相反”)。玛丽·托德心不在焉地应付着道格拉斯的求爱,她只对林肯感兴趣。她走近他面前并要他邀请她跳舞。他回答说,他非常愿意同她一起跳舞,但向她事先声明他的舞艺极差。他跟着她来到了舞池的中间,他们开始随着一曲圆舞曲起舞,接着是一曲波尔卡,在乐曲声中,玛丽·托德突然中止了跳舞而拉着林肯来到阳台上。

(1) 在福特的影片中,这段舞会的情节或多或少有些牵强。这类舞会一个作用几乎总是首先的建立和安排一个模拟理想和谐关系的仪式,这种仪式事实上远远不能调整社会群的关系;然后,被一个外来因素的介入,搅乱、暴露和破坏了这种和谐的假相。这里,林肯的社会异质性给了他以实现象征的他者(作为法律的形象)的机会:让他卷入到一种(社会的和性的)诱惑关系中,这种关系既容纳他同时又排除他;这造成了一种模糊状态,这种模糊没有马上被戏剧性地解决,不像发生在福特其他影片中的情况(例如像《浴血双雄》[*Two Rode Together*, 1961]、《要塞风云》[*Fort Apache*, 1948]中的舞会)。

(2) 对由于林肯的与众不同造成的尴尬气氛比这一场的其他人物更能引起观众的注意。首先在他的外形方面,他的体形、个子、步态、严肃性,他的实干家的打扮(林肯式的神话服装),接着,当他跳舞的时候,他缺乏协调和节奏的动作。另一方面,社会地位的差异(从这一场中林肯为舞会而穿的服装上看得很清楚)——被关于他家庭出身的问题所突出——立刻消除了人物的任何政治意味而转变为一种可亲的本性(毫无疑问,根据这部影片的意识形态体系,他的阶级出身只能是一种正面角色)。

(3) 但是,这种尴尬在象征的水平上最为明显。用禁止(去势)的逻辑来说,林肯的身份在私刑的一场是以主动的形式(去势行为)来体现的,这里是用被动的形式来体现的:这是一种倒置和转换(这两个方面——去势/被去势行动——的两位一体,在阳台这一场将变得明朗化)。确实,玛丽·托德完全采取主动。首先,她对林肯的冷淡表示不满(在她与道格拉斯对话时);然后,她指责林肯没有采取首先的行动邀请她和他跳舞;最后,突然中止了跳舞并拉着他到阳台上去。于是,如果舞会的这一场表明了这位英雄人物为社会所公认(赞赏),那么同玛丽·托德的共舞则把他投入到一个真正的去势(禁止)中去,这是私刑那一场戏的反作用(逻辑上说,私刑这场已经暗示了这种作用,它被写入了福特的无意识文本中)。那里的去势行动是建立在去势的基

础之上,这种去势在舞会一场、特别是在阳台一场成为现实。

十八 阳 台

林肯一到阳台,就被那条河流迷住了。玛丽·托德以为林肯要跟她说话或对她表示某种兴趣而等了一会儿。后来她转向一边,让他一个人独自对着前面的河流。

(1)舞会、阳台、河流、月光、情侣,所有这些元素创造了一种浪漫的、亲密的、富于感情的气氛。可是,这一场由于引进了上帝的因素而令人扫兴地破坏了这种气氛(它的实际所指可以被读解为比罗曼蒂克更为神奇怪的东西)。

(2)从一个因素(浪漫)转向另一个因素(上帝),是通过林肯被河流迷住来完成的:河流作为浪漫场面的通常景点被转换成了另一个场面,它同时也是这个转换的媒介。在这另一个场面里(没有玛丽·托德的位置,她退场了)发生了一种置换——聚合的过程,这条河流唤起林肯对他所爱的第一个女人的联想(安·拉特莉奇)——这里的唤起方式没有任何怀旧或感伤的特征——也唤起了“自然—女人—法律(见第十一节)”的关系。这条河流是林肯决定献身法律而得到安·拉特莉奇认可的所在地。林肯面对着他的命运而接受了它,这是任何神话故事的经典场面。在这里,主人公看到了他将来的历史会被怎么写并接受了命运的启示(阳台,这个浪漫爱情场面的附属品,在这里通过林肯的姿态和摄影角度,被提升到了未来的总统阳台的角色)。与此相关,此时此地又写下了林肯对肉体享乐的摒弃:从现在开始,对安·拉特莉奇的死,必须被读解为他的去势和他与法律结成一体真正起因;舞会那一场的“转换”以及它对于私刑那一场的关系表达的真正含义是:林肯没“有”菲勒斯,他就“是”那个菲勒斯(见拉康的《男性生殖器的意指作用》)。

十九 这一家

紧接着私刑之后,林肯陪同着母亲(克莱太太)和两位媳妇回到她们的马车上。他告诉她:“我的母亲要是她还活着,那正是像你这样的年龄,你知道她看起来很像你。”在阳台这一场之后和审判那一场开始之前,他到这一家去访问。在去克莱农庄的路上,他又经过这条河,他的同伴对他说:“我永远也不理解一个小伙子会像你这样注视一条河流,你看它的方式会使人以为它是一个漂亮的姑娘。”(见第十一节、第十八节)

(1)农庄庭院的情景处处勾起林肯的回忆:林肯幻想他自己成了这一家的孩子。首先,通过劈柴(见第十四节),他回想起劈柴是他日常工作的时候——并把他自己比作这一家的孩子。然后,这一场景的所有单元一个接一个地使他想起他家的房屋,他的花园,他的树,他的家庭成员;他自己确定了这一连串的等式:克莱太太=他的母亲,莎拉=他已去世的姐姐,她的名字也叫莎拉,卡丽·苏=安·拉特莉奇;甚至盘子里烧好的菜也是他喜欢的东西:萝卜。这种在林肯家庭和克莱家庭之间显著的平行现象一直推演到不存在的父母:电影中完全排除了林肯父亲的情

况,他甚至从未被提起;克莱先生从这个故事中消失(在第一场出现过)是用一次“意外事故”来解释的。拒绝把父亲的名字说出来是逻辑上必然的,是符合林肯与法律化为一体的目的(他置身在一个崇高的他者地位上),这个法律不能通过任何其他法律来担保它自己,也不能通过任何其他法律来衍生它自己,它只能自己担保自己,自己产生自己。现在我们能够确诊到这种妄想狂了,它支配了这部影片的象征作用。

这个回忆的重现也具有强调林肯社会出身的作用(见第九节)。

(2)这个抒发怀旧的情景——在这部影片中是独一无二的——被林肯的一个定神凝视突然地打断,我们现在可以把它理解为他被法律所占有的标志。他放弃了孩子的角色,成为审问官,他用固执的盘问打断了母亲的话:她两个孩子中哪一个是有罪的?她感到恐惧而拒不作答(像她原先在郡长面前的样子,并且以后在起诉人面前也将是这样)。她惊恐的神情影响了林肯,于是他立即放弃了这种调查官的姿态;他不想去发现这位母亲的秘密(而这是一个毫无用处的秘密),也不想把两个孩子分隔开(对于究竟是这一个还是那一个犯罪的问题,他代之以两人都有罪或都没有罪的假设),这又一次象征性地站到了他们和他们母亲的一边。我们还可以进一步说:这部影片坚定地回避了进一步追问的可能性:事实上,在两个孩子之间选择的问题可能搅乱了林肯自己,使他迟疑或为难了一阵子;最后,林肯整个地否定了去两者选一的做法。

(3)但是,这一场同时具有继续已有的礼尚往来的作用(指前面的借贷和馈赠,它已经把林肯和母亲联系起来并将继续联系下去),又提供了这种礼尚往来的起因:故事中是通过交换货物和书(见第十节)开始的,这种交换并不相等而对林肯有利,它似乎在象征的水平上回到了“孩子总是提出要求,而母亲总是读给我听”;这里情况反了过来,因为克莱太太不识字,所以是林肯给她读她孩子的来信(注意他读这封来信的第一句话的语气和方式:“亲爱的妈妈”)林肯此时还清了这笔债务,尽管克莱太太没有意识到。

关于林肯知识的来源这里第二次(见第十一节)被表现为是来自女性—母亲;这样就把同样的等式“女人—自然—(母亲)—法律”作了又一次的确认,林肯和法律的一体化被联系到最初的法律和自然、和女人—妻子—母亲的一体化;林肯与他母亲的债务契约(她教会他读),与克莱太太的债务契约(她给他书),以及与安·拉特莉奇的债务契约(她推他走向知识),只能通过承担这个使命、成为法律的化身,才能“偿还”。我们不必纠缠于这些系列关系后面的假设(见第六节),而要注意到在债务和清偿的过程中出现了一个额外的启示物:在母亲的口述下,林肯给两个孩子写回信,他向莎拉要一些纸,莎拉给了他一本历书。这样,历书就是来自这同一个家庭。通过那本法律书(法律的载体)和这本历书,我们知道这个家庭是法律和真理的源头。这本历书开头是用作书写时的衬垫(写母亲给她两个被监禁的孩子的回信),而当林肯把它当作物证显示出来的时候(见第二十二节),它将揭示真相,它载有解答这个谜(案情)的答案,它是真理的符号。

二十 审判

(1)这场审判,带有好莱坞电影的经典特征,是一个表现美国法律意识形态的舞台,并构成

了这个社会整体的缩影(通过这种或那种类型,这种或那种“剪影”,表现了不同社会阶层的代表)。对法律形式的信任正是建立在对这场审判的再现方式上的:正是美国本身构成了它的陪审团,而它是绝不可能犯错误的,于是在这个审判过程结束时,真理不可能不被揭示出来(审判按照一种几乎是程式化的喜剧性时刻和悲剧性时刻交叠出现的方式进行)。这里我们和这种传统的审判方式稍微有一点差异,因为这里的问题不是去证明一个被告有罪还是无辜,而是在两个被告之间选择(按照整部影片所规定的两者择一的原则)。但是这里像其他地方一样,影片意识形态策略的强制性将迫使林肯去选择“不选择”:林肯可以是(见第十三节)采取在双方之间重新建立平衡的方式;也可以是(见第十四节)把这个选择无限期地推迟;或者甚至于在审判中通过拒作正面决定的方式,来挽救这兄弟两人,这么做将有可能冒着失去两者的风险;以及做其他所有可能标志并证明了林肯是作为一个统一者而不是一个分裂者的事情。

(2)在这场审判的不同阶段中,林肯成功地被表现为:(a)灵魂的评判者:他很快就判断出这个陪审团成员的道德价值(他这么做的时候避免根据通常所理解的、甚至传统的道德准则:他接受了这么一个人,酗酒、私刑、四处游荡,由于容许这些缺点存在,表明了他极为忠厚宽宏的)。(b)受群众欢迎(开玩笑、讲小故事等……),这同那位起诉人、一个外貌卑微、举止古板的人形成对比。(c)证明他的去势力胜过卡斯,他没有任何明显理由就立刻攻击他:威胁、激烈的质问,说话中完全不称呼他的名字,严厉的神态,所有这些都是暗示卡斯对林肯这一方犯了罪的预兆,这种预兆并不凭借任何对案情的知识,它就是真理。贯穿整个影片的,不是林肯对案情的关系,而是林肯对真理(=法律)的关系。(d)与言词相对立的精神,与社会法律相对立的自然和/或神授法律,前者是后者某种程度上的转述(他打断起诉人对母亲的盘问,告诉他“起诉人先生,我可能对法律知道得不多,但是我知道什么是正确的,什么是错误的”)。(e)作为正义的一方反对那些在走廊上阻挠议事的人们,作为道德对政治的反对(例如:他的政治对手道格拉斯是站在起诉人和卡斯一边的)。

(3)但是,这场审判的第一天是以林肯的失败告终,这是由一个重大的进展、卡斯的第二次证词引起的。他从人道的角度考虑,为至少挽救两个被告中的一个,因此推翻了他的第一次证词,声称他是直接目击这一谋杀案的证人(感谢那天晚上的月光),并指出那个杀人犯:这两兄弟中年龄较大的一个。事态的这种逆转在阐释链中(“哪一个杀害的?”)引进了一个欺骗性的答案。由此一个新的难题提了出来:林肯将如何找到一种办法,不但要赢得这场审判,而且仍然要忠实于他拒绝在两者中择一的信念。

二十一 夜 晚

(1)就像好莱坞电影中的任何“巨大危机”的前夕那样,有一个停顿:监禁中的这一家守夜的一场——它的功能完全是按古典的编码形式,为了渐渐地唤起一种期待感,来迎接一个戏剧性的突转。这种编码要求(紧张—松弛—紧张)在这里被完全地满足了:没有给予任何会造成戏剧性进展的信息(这一家人用相互之间唱歌来进行感情的交流/禁止一切解释性的对话),这是一种

处于宁静中的危险局面。但是,对这一家的其他成员是否认为这个哥哥的罪行恰如卡斯对他的指控,缺乏任何暗示:没有人提出这个问题——似乎它已不成为问题——只等着最后判决来把它证实。

在这一场的持续时间内,它似乎完全服从于这个编码法则,甚至犹有过之:这个惯例被福特的写作方式(铭文)所接受并推向它的极端(描写这一家人的每一件事都是按福特的方式在这儿被嫁接的),甚至这里还用上了一般不常用的拍摄方法(静态画面,正面的场景镜头,强烈的明暗对比,人物的调度,合唱等)。但是,这种对传统法则的遵从,在重复阅读的水平上暴露出来是一个障眼法。当我们知道真正的嫌疑犯不是这两兄弟中的一个,这种在他们两人之间或包括他们一家在内回避讨论谁是罪犯的安排,有造成一种巨大冲击力的效果,使得林肯有可能以奇迹的方式揭示真相(真理)。因此这一场——用了极大的技巧——作了一切必要的安排(在等待期间,他们以沉默或者唱歌来进行交流——这个时候语言是没有用的,甚至是不适当的),来防止任何有关可以证明被告无罪的情况被过早地泄露。如果说这一场是沉默的,那是因为可能泄露出来的情况会不可避免地使随后的障眼法作用驱散,以致破坏了林肯行动的神秘的魔力。

(2) 监禁之夜的第二部分,描写林肯的方面,以同样的模式开始:在决定性考验的前夕,这位主人公的孤独和沉思。林肯坐在他办公室靠近窗口的转椅上,拨弄着那架犹太竖琴。这种标志着他失败的孤立又被两件事情所增强:(a)道格拉斯和玛丽·托德坐在一辆马车里经过他的窗口,他们两人用带有优越感而表示关心的目光望着他;玛丽·托德转过身去对道格拉斯说:“道格拉斯先生,你刚才谈到政治计划,请接着说下去。”(b)法官出现在林肯的办公室里,并以他富有阅历的口吻来说服他,提出一种双重的折中办法:第二天去向一位比较有经验的律师(他建议请道格拉斯)求得帮助,并用同意服罪来解救另一个兄弟。林肯断然拒绝了:“我不是这种人,会在溪流的中途突然换马。”

在第一件事情中,先是马车的长镜头,然后在玛丽·托德说话的时候用了特写,这样两者之间在大小尺度上有了强烈的变换;然后又改变轴线(高角度镜头)和镜头的广度来消除“真实”的距离,为的是使林肯正好显示在马车的上面,这样当时玛丽·托德所讲的话就不能不被他听到,多谢这个非现实的接近——这个方位上的技巧迫使观众把它解释为玛丽不是对道格拉斯(林肯的势不两立的对头)讲话,而是对林肯讲话,并且谈话的政治内容显示的实际上是一种性爱的内容。“道格拉斯先生,你刚才谈到政治计划,请接着说下去”,当这句话在玛丽·托德的行为、外貌和姿态等每一个方面都显示出她明显的怨恨时,并显示出她所讲的话像是一种对她情欲的否定的时候,可以读解成“我同你林肯不可能这么亲密,也不可能做爱”。在影片的其他场面中,这种性爱和政治(法律作为对情欲的压抑和作为自然/神的道德)之间轮换出现的压抑,在这里也出现了,简而言之,这是通过政治而表现的对性爱的压抑。

在第二件事情中,林肯患有妄想狂的特点得到了证实:他拒绝了所有对他的帮助,拒绝任何妥协,他对他自己的力量、对他自己选择的确凿性、对他自己的执着性抱有虚幻的信念,他一直要拼到底。

二十二 胜利

审判的第二天,林肯把起诉方的主要证人卡斯唤到证人席内,他一再讯问,让卡斯把他前一天的陈述逐点地复述出来。卡斯说:事实上幸亏那一天晚上月亮又圆又亮,才使他能目睹现场;他推翻他第一次证词,是为了挽救两兄弟中的一位。像其他人一样,玛丽·托德不理解林肯为什么要把这些已经知道的事情再重复说上一遍。林肯佯作让卡斯退席,而在他刚要离开法庭的证人席时,他突然问他:“你有什么同斯克鲁勃·怀特过不去的?你为什么要杀害他?”接着他从帽子里把历书拿了出来,把它推向前说:“请看第十二页:关于那天晚上的月亮书上是怎么说的?书上讲,那天晚上是上弦月,十点二十一分才开始出现,而这正是谋杀案发生的前四十分钟”,接着他对卡斯讲:“你在这一点上说了谎,在其他地方你也说了谎。”从这一点出发,林肯提出了一系列问题来轰击卡斯,直到折磨得他彻底崩溃,最后他用一种断断续续、刺耳的声调供认:“我并不是有意要置他于死地的……”取得了这个招供以后,林肯把他的战利品摔在一边,转向起诉人说:“这就是你的见证人”,而这时,卡斯从前的支持者们正手足无措地围着他。

(1) 历书:这是一个能指。在前几场戏中出现过,第一次是在这位母亲请林肯为她写回信给她被拘禁的儿子那一场(见第十九节),它像是专为写信而设的简单小道具;以后又在审判的第一天时再次出现(那时它出现在林肯的桌子上,紧挨着他的帽子)。在审讯的第二天,当林肯像魔术师一样把它从帽子里抖出来时,它最后被制作成为真理(真相)的符号。

这里,我们看到了一个贯穿影片始终而没有表明其意义(所指)的能指的典型例子,它不代表任何事物,只是在林肯将它显示出来时,它才获得了一个符号的地位(这本历书对每个人来说,都代表着案情真相的一个物证),而此前从未把它当作一个线索。这样做就完全排除了惊险侦探影片的演绎程序,以利于一种圣经的逻辑,这一逻辑要求生产这样一个能指作为一个隐蔽条件,它的极度隐蔽和最后突然的揭示将构成一个和它所产生的意义不可分割的戏剧性效果,这是一个进入了福特文本的、影片写作的无意识决定作用的标志。(a)这一隐蔽的范围是在它实现的对故事中的(性欲的/犯罪的)暴力的镇压上,它们的再现是按照一种否定的修辞法发挥作用的;(b)因为它的唯一位置只是作为一种条件,它的主要功能是(在犯罪的和罪犯之间,在母亲和儿子之间)进行调解,因此当它被产生时就注定了它的消失,被包括/排除于那些使它现实化的计划,因为它决定了这些计划的意义的生产;只要真相不被陈述出来,真理的能指必须保持隐蔽的情况下,就一直如此,因为它从来也不是作为一个线索出现(作为线索,它将暗示出某种工作、某种知识的运用乃至某种操作,而这里不是这种情况)。因此,林肯的力量不是表现为侦探片中演绎推理的艺术,而是表现为一种偏执狂的解释,它缩短了正常阐释的过程。这样,这件罪行的物证好像是仅仅依靠林肯所具有的天才才突然显形,这种天才的能力生产出这个能指作为林肯具有无所不能的揭示真相的力量的具体体现。

但是影片结尾处的这种无限威力的显示——它的必要性是由意识形态的计划所决定的(林肯,一个代表法律的神话式的英雄人物和真理的化身)——发生在林肯和历书平行关系系列

的终点处(有三场戏表现出林肯也不知道历书和案情真相有什么关系),以及它采用了这种不大可能和突然的(魔术般的)方式,我们可以按以下的方式来读解它:(a)有效地作为无上的威力,(b)作为一种纯粹虚构的冲击力,它暗示了这是福特写作强加于林肯这个人物头上的(林肯的全能是受到福特的全能的操纵和制约的,福特并没有对他人物的塑造采用尽可能最好的观察点,这种观察点会让人物揭示真理,而不仅仅是作为真理代表),(c)作为林肯的无能,因为他显然服从于能指(那本历书)的力量,并处于一种根本无法识别它的地步,以至人们只能说是真理围着林肯团团转(而不是林肯围着真理团团转)。这样就不是林肯用这个能指去昭示真理,而是能指利用林肯作为中介体而获得了真理符号的位置。(b)和(c)(一个是针对这部影片的写作而言,另一个是针对它的读解:但是正像我们在引言中已经声明了的那样,我们对强力读解文本、甚至重写文本将毫不犹豫,因为影片正是在读者理解的配合下才把自己构成一个文本而言)表明这部影片具有一种由影片写作造成的意识形态计划的扭曲。

(2)真相一旦被揭露出来,林肯就用严峻的讯问来折磨卡斯直到取得了他的招供。(a)林肯必须要从这个嫌疑犯那儿得到证实他刚才所陈述的是真实;这样一方面为这个故事定案(挽救那两兄弟,解开这个谜;而同时这个解答亦是承认这个谜事实上只是影片所设置的一个骗局);另一方面则要在其他在场人物的心目中确立他是真理的把握者(事实上,如果对于观众已经足够了——他们知道林肯是怎样一个人——看到他揭露了案情真相而相信它,那么对于故事中的人物。他的敌人,那些曾经目睹了他前一天的失败的人们,等等……则不会那样轻易地认输)。(b)林肯这一刻的坚定与粗暴可以首先被读解为:狂热正义的典型的暴躁,而更主要的可以被读解为林肯的去势力的累积(见第十六节),这在有关卡斯的事实中可以看到,这部影片使用了大量的陈腐手法来描写他,当他招供事实时,这个外表充满男子气的家伙,流着泪水,痛哭得像孩子一样,垮塌下来。(c)影片写作中,林肯形象的这种过分狂暴的描写,既不是出于表现林肯事业的需要(他可以不用恐怖而取得成功),也不是由影片中的某些人所激发的(卡斯可能会不抵抗就招供);而只是表现了一种与理想的林肯形象不相平衡的状态:虽然影片写作中这种粗暴并不含有对林肯这个人物的有意的批评,但它使得——由于剧作本身的过度——这个由福特写作所支配的形象的真正的镇压性质明显化了,并搅乱了影片意识形态设计中的圣徒传记或企图灌输给人们的東西。

二十三 走向他的使命

胜利之后,林肯独自离开了法院。有四个人正在等着他,其中就有玛丽·托德和道格拉斯。她向他祝贺,带有诱惑性地注视着他。道格拉斯走上前去同他握手:“我真诚地向你保证,将永远不会再犯低估你的错误。”林肯回答:“我们之间将不会再互相低估。”他正要走去的时候被人叫住了:“全城都在等着你。”他朝门口走去,这时灯光通明,镜头偏移,可听到人群的鼓掌欢呼声。

(1)胜利,林肯已经被那些原来对他怀疑的人们所承认:这类场面(对英雄的承认)属于一种

非常经典的风格。这里的拍摄方式是：摄影机处于稍低的角度，布置好的人群，林肯略带倦意而又十分庄严，领袖般地来到欢呼声中（“全城都在等着你”）。当他走到人口处时，他进入了强光集射之中，在他面对人群并脱帽致意时用了正面低角度的镜头，并在这一场的结尾用了十分刺目的强光照射，这一段的所有处理都用了一种特殊的戏剧化方式：像演出完毕回到后台接受祝贺一样，使人联想到歌剧女明星在舞台上的情景。但是事实上，通过空间转换，这个谢幕不是发生在法庭里观看这场审判的观众们面前，而是在另一个舞台上（在街道，在城镇，在国家），在另一群电影中未被显示出来的人们（他们不仅仅是斯普林菲尔德镇的居民，而且是美国人民）面前，这些因素回过头来也显示了这场审判表演（通过其登场形式，重新传唤，复述，以及观众、左右翼的态度等等，绝对是按照舞台剧来安排的）只是一场简单的排演（一场地方性的巡回演出），接下去在另一个舞台上的（整部影片可以说都是在这个舞台上进行表演的，就像演出一些已发生的而且无人不晓的事情）将是一场真正的演出（全国性的巡回演出）；实际上，这个谢幕就成了传奇舞台上真正的开场。在这种时刻，当他被其他人作为林肯那样来发现（拦截）并抹去他本人的个性时，他只能进行表演，扮演他的角色。影片中的这一拦截是用强烈灯光中的狂热欢呼专门指示出来的：参考了德国表现主义（甚至恐怖片《诺斯费拉图》[*Nosferatu*, 1922]）——我们知道，福特是很欣赏这一套的——然而，在这一点上，这种参考是勉强的。

（2）在影片结尾前有几个为了加强悲剧气氛的镜头，我们看到了林肯向克莱一家告别的场面：正像其他和这一家在一起的场面一样（表明这一家对林肯重要性的作用），它是以一种亲密的、熟悉的方式来处理的。在这一场里，故事将结束联系林肯与克莱太太的象征性债务的往返循环，结束情欲的往返循环，这种情欲驱使卡丽·苏（我们已经知道，她是安·拉特莉奇的化身）扑向林肯，而林肯已经不能再爱她了；开头，这位母亲坚持要付钱给林肯，并给了他几个硬币，他接受了，并说：“谢谢您，夫人，这是您慷慨大度的表示”；接着，卡丽·苏抱住他的脖子亲吻他，说：“林肯先生，要是不吻你，我会遗憾死的。”这一举动都证实了卡丽·苏的态度，它已超越了单纯为了向林肯表示感激的心情，显示了她被情欲所驱使，这种情欲贯穿在整部影片中，使得她围着他“表演”，这样，我们就可以把她的吻读解为一种“表演”形式，代表了一种性欲高潮。

（3）最后一场：林肯离开了他的伙伴（他既是一个古典戏剧中的知心人，又是一个桑乔·潘^①样的人物，他在影片中有好几次出现在林肯旁边），对他说：“我想我可能要一个人走了……也许一直要走到那座山的顶峰。”然后那个知心人走出了画框。此时暴风雨即将来临，林肯缓慢地爬着山。最后一个镜头是，他面对着摄影机，带着一种茫然若失的神情，当预示着暴风雨的乌云掠过背景时，响起了《共和国战歌》。林肯走出画面，暴雨倾盆而下，并在渐强的音乐声中连接到影片的最后一个画面（国会大厦前他的雕像）。

这是福特写作又一次显得过火的地方（可谓集哀感、拔高的符号之大成：山——起着神话般的衬托作用——暴风雨、闪电、雨、风、雷等等），这些充满了陈腐手法的场面突出了林肯这个人物畸形的特征：他离开了画面和电影（就像电影《吸血鬼》的一样），好像再也无法用电影来表现他

① 唐吉珂德的随从。——译者注

了;他是一个令人无法忍受的形象,不是因为由于意识形态的目的使他变得任何影片都无法容纳他,而是因为福特写作的强制性和暴力性为了自己的目的利用这个形象而于显露了它的过火和荒谬的方面,使得它毫无用处,只好再把它送进博物馆。

二十四 影片的工作

随着故事在这里达到了高潮点——在我们对影片整体所作的重新审视意义上的读解中——在最后段积累的不是别的,而是意义被推向极端的后果。那就是:一个出乎意外的结果(它和意识形态计划的关系也是对立的),它是由电影组织内的这个意识形态计划的写作(铭文)——不是平面的描述——以及为了成功地贯彻这个计划的写作处理,把它的价值最大化,而结果(很明显,福特和林肯的形象和思想实际上没有保持距离)却导致:这种歪曲(建立了一个蒙骗体系);这种遗漏(所有遗漏场面,在犯罪侦探片的逻辑中是必需的,但是它的在场可能会削弱林肯超自然的无限威力:在与被告的面质中,人们至少会希望有一位律师);这种强化(最后几场的戏剧化处理);这种剧作的暴力(以暴力来镇压暴力——私刑、审判);这样一种决定和选择的系统化安排(贯穿整部影片,它想同时表现某种悬念和自由选择,没有这些,这个故事就既不能展开也抓不住观众的兴趣);简而言之,为了完成这样一种工作,影片在行动中直接地规定了它的运作方式和一系列手段,这让我们看到了制作这样一部影片所花的代价,所费的心机和所绕的迂回曲折的圈子,这一切只是为了把某种意识形态的设想贯穿到影片中去。

下面是让-彼埃尔·欧达特的总结,也是我们研究的出发点,这些观点如此精彩,以至于我们只能再次重复一遍。

二十五 暴力与法律

I. 从一个社会中产生出来的法律话语,这个社会只能把它表现为一种道德主义者禁止所有暴力的陈述和实践,福特的影片只能重复所有这些既定的唯心主义者的表述。因此,从它中间抽出一个意识形态的陈述并不很困难,这个陈述似乎在所有善良的人中间满足了对它所代表的严格的禁欲主义要求,使它成为一场接一场地贯穿在整个影片中的不可改变的价值;我们也很容易看到:这种在影片中被表现并系统地加以突出的俗套场面,并不仅仅是为了保证福特铭文(写作)的可接受性。没有这种俗套场面,影片将显得、事实上有了它也仍然显得、像是一种焦虑的、令人费解难懂的文本。这种俗套场面不但提供给故事一种换喻性剧情(即不断重申同一个形象),而且这种剧情的必要性是多重决定的,它的作用超出了简单地确立一个其“唯心主义”能够极其轻易地用完全清教徒色彩的选择的外在符号指示出来的人物;通过它持续的中断,它把我们放在一个被强制的位置上来读解这部影片,实际上,对它的理解要求:

- (1) 首先,人们不应该考虑那种表面上确凿和坚定的陈述;
- (2) 人们应该仔细地倾听:在这个支持这种陈述的、如此“福特式”的一系列场面中究竟说了

些什么;在这些人物之间的关系中究竟说了些什么,因为它们或多或少是福特的故事的一个组成部分,并构成了这些场面;

(3)人们应该设法确定所有这些是怎样介入的;即找出福特把这个人物刻写进他故事的手段是怎样构成的,不管表面上怎样,只要它不是附加于福特的“世界”,不是像一个异体强加于它,而是通过他故事中的铭文(书写印迹)去发现一个他作为法律的代言人的指定地位;因为影片制作者把人物提升到的这个角色,他的(传奇的)历史的故事注定他成为的角色,正是以他服从于(福特的)故事逻辑为代价的。这种逻辑事先就决定了他的进入,因为他的角色在福特的虚构中是已经被完成的,他的地位是已经被确定的。福特的写作工作在影片中是通过使人物担当这个角色时产生的问题才变得明显起来,因为他占据了一个已经被占据了的位置。

Ⅱ.在福特的故事中,正是由母亲这个人物成为体现理想法律的理想化人物。而且她经常是像《少年林肯》中那样,一位寡居的母亲,她是已经去世的父亲所定下来的法则的卫护人。正是因为她,男人(许多男人)才放弃了他们情欲的目标,并在她的主持下举行了福特式的庆典;这实际上存在于一个实际的情欲被禁止的性关系的幻影中。但是正是这个集团和其他集团(印第安人)不断更新的关系中,在福特世界的二元论中,对法律的结构规则(它命令着情欲的推迟并强制交往和联姻)的书写(铭文)被实现了,由这位作为它支点的英雄人物(经常是一个冒牌货)的调解作用的引导以暴力的方式实现的。

Ⅲ.在《少年林肯》中,用一个单独的人物扮演两种角色的后果之一,是这个人物将具有它们两者的功能;由于它们的互相抵触和不相容性(一者是保证对欲望暴力的禁忌,另一者是它书写的媒介),它将不可避免地引起失调,带来了与福特世界的秩序相反的作用。令人注目的是,每一个滑稽的效果总是把这种失调作用显示出来(没有一部影片会是这样,它的可笑之处恰恰就是这个整体中一种不断失调的标记)。在一个完全由理想法律所支配的故事中,因为福特世界的二元论被放弃,代之以这种群众和个人的对立,两种功能的压缩事实上仅仅使用在人物去势作用(在意识形态的层次上,用它清教徒式的俗套场面来表示;同时,在文本的无意识中,则写成故事逻辑对人物结构的决定作用的后果)和他去势行动这一个层次上。(事实上,那种政治上的冲突只不过是作为介入这段故事的一个次要的决定作用,严格地说只是在后台起作用)。实际上我们看到的是:

(1)这个人物的感召作用产生于他对爱情享乐的摒弃,因为他拒绝了性的引诱而增强了他的感召力;林肯如此完美地结合在故事中,对性的侵犯和策划是如此警觉,而这种侵犯和策划之所以产生只是由于他拒绝对女人不断的进攻表示让步,女人的进攻正是被来自他去势(禁止)声望的魅力所激起的。

(2)这位主人公对情欲永无尽期的展延很快就显示出深长的意味,因为这将使得他成为理想法律的恢复者,这个法律的秩序被一桩母亲未及预防但她企图制止的罪行给扰乱了。

这表明:

(1)福特着重强调的这种清教徒式的俗套场面有其十分明确的功能,就他拒绝肉体享乐使他能去阻止任何性的和政治腐化的企图而言,它使这个人物提升到一个基督的地位;在福特的故

事中,它保证了林肯这个形象的荣誉、同时保证了这个人物作为理想法律的代理人。在去势力量中确立林肯所付出的显著代价是,使得人们看到了那场福特式的和睦仪典掩盖了什么。福特尽量使用了去势力量种种可笑的方面,来表明了他是多么不在乎塑造一个教导者的形象,他是如何地更注意它在故事中的出现所带来的干扰性后果:例如在舞会那一场中,他的人物破坏了这个舞会的和谐气氛,在这个场合中他作为法律的代理人使人扫兴。

(2) 这个人物真正地取代了母亲的位置,即是说,同时取代了她观念上的地位和她的作用(因为他对她的孩子们负起了责任,并答应在他们监禁期间不至于吃得太差),这引起了这个形象一种微妙的变化,因为这种两个角色集于一身是在一个秘密的符号下实现的。这位母亲必然(相信她确实尽量)保持秘密以防止对她孩子的任何暴力——甚至,尽管不可能,防止由她体现的理想法律的暴力施加于她的孩子;因此,由于隐瞒这一罪行,她把自己的角色涂上了一层性爱的色彩(近乎希区柯克的),因为一般地说,这个故事总是保护她免于和那个犯罪行为有任何瓜葛(因为对暴力行为的不了解是她作用的一个方面),这是福特从来没有这样表现过的。在最后一场审判中,当林肯把真正的物证(那本历书,在历书的一页上应该写下一封表示爱情的信,那是林肯打算为她而写的,以转移她的注意力并取得她的口供)从帽子里猛然摔出来的时候,这一主题又再次喜剧性地被引进;在接近审判的尾声产生一个能指(罪行的物证)对于法律的重建是必要的。它的隐蔽使其具有了性爱的色彩;而且它必然地由法律的化身所产生以适合于故事的逻辑,因为正是从这个理想法律中产生了一切:产生了在故事中犯罪行为的删除,产生了关于暴力(关于肉体享乐)戒律的陈述,产生了母亲作为被禁止暴力(肉体享乐)的形象的立场,产生了由这个形象(作为肉体享乐的一个能指)体现的对菲勒斯(男性生殖器)的占有,产生了这一罪行物证的出现,就像它是一个明显地由同样的意识形态陈述而来的菲勒斯的能指物。在这样一个故事里,这通常意味着:这个武器,罪行的痕迹,其作用就像一封必须由法律来译解的信,因为它是根据法律的禁令写成的;或者意味着,由犯罪产生的供述,作为一种压抑在性爱形式中的表达。这里,两个结果被压缩了,法律产生了罪行的物证(书面文字的东西揭露了凶手),就像它是一个菲勒斯式的物体,福特的喜剧把它表现得像只从魔术师帽子里变出来的兔子;福特用了这种不大可能的轻浮行为来把审判引向终结,实在只能被读解为一种面具效果,它把“人性的”背景隐蔽到底,从而让书写的逻辑能产生了这样一个作为它的最终效果的欺骗物,一种林肯同时体现母亲角色的最后结果,一个面具式的奇妙效果。

Ⅳ. 在通过对法律完全理想化表现而构成的福特故事中,以及它造成的资产阶级效果中,林肯形象(作为法律的代理人)的写作的多重决定作用根本未被福特抹去,而是被他的写作所揭示和被他的喜剧所突出。这一事实显示了影片制作者坚持执行的一种奇怪的意识形态平衡术,显示了他坚持采用的剧作上奇怪的不协调。他通过给自己故事的强制,通过放弃他故事通常的两分法,以及有时看来真正具有重大历史意义的法律书写,这样结构起来的产物(它使人想起爱森斯坦在《旧与新》中所做的),只能把法律表现为纯粹的暴力禁令,其结果只是对它的话语的去势效果的永久性控诉。确实,如果没有击中他对手的最薄弱点——福特总是故意地把这种弱点表现得会引起一场哄堂大笑,那么他人物的行为会被降低成什么呢?结果是影片口头的暴力镇压

构成了唯一而极端的暴力,它在某些场面中(如未遂的私刑)真正地被表现为一种最终的判决,一个道德上的禁令,这是绝无仅有的,除了在朗的影片中;它显示了福特,更准确地说是他的写作,在他自己和他所使用的唯心主义主题之间所保持的距离。

V. 由于影片制作者对观众如何接受他的风格化效果完全不在乎,他在结尾处顽固地表现了一种剧作上的变态。这可以从以下事实中看出:在一部目的在于作为文字代替者的电影中,最后的词语总是十分矛盾给予肖像性能指,福特利用这种能指来产生意义的决定性效果。因此像在这部电影中一样,影片中所指的总是:或者是主人公和它周围环境(两性的、社会的、意识形态的)隔离,或者是他和他的行为之间有巨大的距离,或者是他所得到的结果和他所使用的手段以及(因为他拥有去势言语的特权)对手所得到的结果之间没有一致性。福特通过他使用于那种效果的简约手段——他的风格禁止他使用“内心”描写来含蓄地刻画人物——成功地同时运用同样的能指表达了完全不同的意义(例如,在月光一场里,月光照在河上同时象征了诱惑的魅力,过去田园生活的诗意,以及主人公的理想主义禀性);或者甚至在完全不同的背景文中,更新了同样的意义效果(同样的人物空间分切用于舞会一场和谋杀一场)。以致永远制造意义的意向,对任何意义含蓄的效果关门的意向,不断地重申那些相同意义的意向,实际上导致——因为影片制作者总是用同样的能指,确立同样的风格效果来表达它们——在不断地暗中损害它们,把它们变成了自己的滑稽模仿(就福特而言,戏仿总是来自于这种写作本身所产生的一种破坏效果)。由此,影片的意识形态设计发现它自己被可能用于实现它自己的最糟糕的手段引入了歧途(福特的风格,以及他故事僵硬的逻辑),它主要是有利于暴力压抑效果的神圣计划(不是通过事后对原先建构的意义效果进行维护而得到,而是直接来自福特故事中对人物的书写而得到,这种书写在每一场中都更新和分解):如此书写的这种暴力压制变成了一种驱魔活动,并给予它的能指——在谋杀和私刑两场中——一种奇妙的对比,它严重地颠覆了文本平静的、欺骗性的表面。

电影、思维与政治

[法]吉尔·德勒兹(Gilles Deleuze) 著

李 洋 唐 卓 译

(译者按)在本文中,德勒兹从主体特征入手,提出电影是一种精神自动装置,电影能通过自动运动的碰撞激发思维,这构成了电影区别于其他艺术的“崇高”属性,也是电影作为大众艺术的基础。但德勒兹并不认可这种思维必然产生正面的思考。

在第一小节,他以爱森斯坦的理论为例,分析了影像与思维的三种关系:(1)从影像到思维;(2)从思维到影像;(3)影像与思维的同一。首先,思维来自于影像,但更依赖蒙太奇这个“智性程序”,德勒兹通过对爱森斯坦的蒙太奇辩证法的分析,提出思维从碰撞中产生。在第二种关系中,德勒兹提出思维就像一种“内在独白”,它需要回到影像,甚至回到具象,以实现其修辞。在此,德勒兹反驳了雅各布逊关于电影是转喻的判断,以爱森斯坦和基顿影片的例子,说明电影也可以是隐喻的(蒙太奇的隐喻和影像内部的隐喻)。前两个关系在作者、影片和观众之间形成一种“环路”,把最高的意识(思维、智性)与最深的潜意识(影像、情感)结合在一起,形成了“辩证自动装置”。第三个关系是影像与思维的同一,这涉及到德勒兹的一个重要结论,即通过人与世界、人与自然的感官—机能的统一(动作—思维),推论出电影的真正对象不是个体,而是“个体化大众”,并以此评析了爱森斯坦前后期的创作。德勒兹认为,这三种关系分别对应着批判、催眠和实践三个思维过程。

在第二小节,德勒兹对电影这个“精神自动装置”能产生新思维的必然性提出了质疑,大众如果不能通过电影获得主体身份,电影就会沦为政治宣传、法西斯主义和战争组织的工具。德勒兹通过阿尔托的理论,提出电影的思维机能具有一个比制造梦境(实验电影、好莱坞电影)更为重要的特征,即“思维的无力”,他称之为“中心的抑制、内部的崩溃与僵化”,甚至是“思维偷窃”,让精神自动装置变成木乃伊,因为大脑的内在现实是破碎的。德勒兹回应了海德格尔提出的人思考的可能性问题,认为电影可以激发思维,也可以抑制思维,这是政治宣传电影和好莱坞商业

* 本文选译自《时间—影像》(*Cinéma 2: L'Image-temps*, Paris: Les Editions de Minuit, 1985)的第七章和第八章,文章标题及小标题为译者所加。本文翻译以法文版为主,参考了已有的两个中文译本及英译本。法文版中的斜体字段,我们用楷体处理,一些难以理解的词句或重要概念,我们在括号内附上法文原文,以备研究者查引。文章涉及的人物和影片,本文未做额外注解,只标明其西文原名。

电影控制观众的原因。他运用施费尔的概念,以加雷尔、德莱叶和奥逊·威尔斯的现代电影为例,说明了现代电影中存在的“无法在思维中被思考、无法用视觉去观看”的影像。现代电影中感官—机能的断裂,让观众变成有视觉的“明眼人”,他在影像中发现了世界中难以忍受的东西,因为人与世界的关系发生了断裂,所以电影应该重回信仰,人才能在思维无力中建立自己的思考方式。德勒兹提出天主教和革命是电影作为大众艺术的两极,电影影像的进步,或者体现在人改造世界的意义中(革命),或者体现在对高级内在世界的发现中(基督教)。所以“电影需要拍摄的不是世界,而是对这个世界的信仰”,而戈达尔电影在这方面体现为对身体的信仰。

第三小节,德勒兹结合前文对大众主体特征的结论,通过现代电影的三个变化,分析了少数族裔电影和第三世界电影的政治特征。第一个变化是人民的缺席,希特勒和斯大林之后的现代电影中,人民消失了,电影不再是让大众变成主体的艺术。德勒兹通过卡夫卡和保罗·克利的观点,提出了人民的缺席正是少数族裔政治电影的新基础,并结合他在《卡夫卡,或为了一种少数文学》中关于少数语言与强势语言的政治关系,分析了佩罗的纪录片;第二个变化是在少数族裔和第三世界电影中,私人事务直接就是政治性的,经典电影中那种政治与私人事务的飞跃和转折消失了,而“陷入痛苦”、“陷入危机”成为少数族裔政治电影的主要特征;第三个变化是少数族裔、第三世界的现代政治电影的基础是分裂和碎片,比如美国黑人电影中形象的多样化和尤瑟夫·夏因电影中叙事线索的多元化,分裂让个体的“我”呈现出来,把内部问题(个人问题)和外部问题(少数族裔的命运)沟通起来,这种“我”与“世界”的沟通,让个体经历与集体记忆发生关系,让“个人陈述”制造出“集体陈述”,私人事务从而变成政治事务。面对少数族裔和第三世界面临的双重殖民(外来历史的殖民和自身神话的殖民),德勒兹认为不应该叙述族裔神话和私人化虚构,而应该把电影化为“言说行动”,他通过非洲电影、南美电影和魁北克电影的例子,指出应在族裔神话中分离出个体的当下经验,或以真实人物为素材,让人物与作者实现“双重生”。

在这段文章中,德勒兹把他所谓的“电影概念实践”从电影影像的内部转向更广阔的话语背景下,从影像与思维的关系入手,逐层深入讨论了影像与思维的关系如何表达了人与世界的关系,电影作为大众艺术的真正主体及其特征,运动影像制造的思维内部的思维无力和僵化,最后,通过第三世界和少数族裔的电影,讨论了现代政治电影的新特征。从运动影像的知觉特征到第三世界电影的政治策略,德勒兹把电影从柏格森理论拉到了当下的后殖民主义、主体权力、文化意识形态等议题中,颇有启发意义,并为雅克·朗西埃的一些重要电影理论奠定了基础。

一 影像与思维

最早制作和思考电影的人都有一个简单的观念:作为工业艺术的电影实现了一种自我—运动(auto-mouvement)、自动运动,并让运动成为影像的直接内容。这种运动不再依赖某个实施运动的运动体(mobile)或客体,也不再依赖对其进行重构的某种精神,而是影像在其自身中进行自在运动。因而,在此意义上,影像既非具象的(figurative),亦非抽象的。有人会说,所有艺术性影

像不都如此吗?爱森斯坦就曾不断地分析达·芬奇(Da Vinci)与艾尔·格里柯(El Greco)的绘画作品,好像那些画就是电影影像(艾利·福尔[Elie Faure]对丁托雷多[Tintoretto]也进行过类似的分析)。但绘画影像自身仍是不动的,它需要某种精神来为其“制造”运动。即便舞蹈或戏剧的影像,也要依附在某一运动体上。所以,只有当运动变成自动时,影像的艺术本质才得到彰显:为思维制造碰撞^①,传送振动给脑皮层,直接触动神经和大脑系统。由于电影影像自身“制造”运动,并完成了其他艺术难以实现(只能嘴上说说)的目标,所以,电影影像广纳其他艺术之精华并予以传承,成为其他影像的“使用说明”(mode d'emploi),把可能性转化为潜在力。这样,自动运动(mouvement automatique)开启了我们身上的精神自动装置(automate spirituel)^②,它能反过来对自动运动做出反应。精神自动装置与在古典哲学里不同,不再指不同思维之间形式上相互推演的逻辑的或抽象的可能性,而是指一个思维与运动—影像的环路(circuit),一种强迫思考或在碰撞中思考的共同力量:即一种精神碰撞(noochoc)^③。海德格尔说:“人能思考,因为他拥有思考的可能性,然而这种可能还无法确保我们真能思考。”^④电影宣称在传递给我们碰撞时,给予我们这种能力、力量,而不是简单的逻辑可能性。电影似乎在说:只要与我在一起,与运动—影像在一起,你们就无法逃避那种碰撞,它能唤醒居于你们身上的思想者(penseur)。一种为了自动运动而产生的主观的、集体的自动装置,就是“大众”艺术。

每个人都知道,如果一种艺术能必然强加碰撞或振动,那世界应该早就改变了,且人们早就可以思考了。所以,电影的这个雄心——至少是那些最伟大的电影先驱们表现出的雄心壮志——在今天受到了嘲笑。他们相信电影能强加碰撞,并把这种碰撞强行传递给大众和人民(维尔托夫、爱森斯坦、冈斯、艾利·福尔等)。然而,他们又预感到电影将遭遇或已然遭遇了其他艺术的所有模糊性(ambiguïtés),并与实验的抽象、“形式主义的出乖露丑”(pitreeries formalistes)和商业造型、色情、暴力交叠在一起。这种碰撞与坏电影所表现的具象强力混淆起来,而不是实现另一种强力——在深入人心的运动段落中发展其震撼力的运动—影像的强力。更为糟糕的是,精神自动装置很可能正沦为政治宣传(propagandes)的模型(mannequin):大众艺术已表现出令人担忧的面孔^⑤。故而电影的力量或能力,只能揭示一种纯粹而简单的逻辑可能性。尽管人们缺乏(认识),尽管思维尚未到来,至少这种可能已获得了新的形式。在对电影之崇高的构思中,有

① “choc”在法文中有“撞击、刺激、精神上的震撼、打击”等含义,理应在不同语境中采用不同的翻译,但作为本文的重要概念,为避免混乱,我们统一翻译为“碰撞”。——译者注

② 艾利·福尔:《电影的功能》(Elie Faure, *Fonction du cinéma*, Médiations),第56页:“事实上,物质自动性本身从这些影像内部展现这个新天地,并逐渐把自动性强加给我们的智力。因此,人类灵魂才会在耀眼的光芒中屈服在他所创造的工具面前,当然这是相互的。在技术与情感之间,存在着一种可逆转性。”同样,爱浦斯坦认为,影像的自动性或摄影机的机械性,其对应物是能转换和超越真实的“自动主观性”(subjectivité automatique),参见《电影手稿》(Écrits sur le cinéma, Seghers, II),第63页。

③ “noochoc”是德勒兹创造的新词,其词根“noo-”来自德日进发明的概念“精神圈”(noosphère),指“精神的、思维的”,所以我把“noochoc”翻译为“精神碰撞”。——译者注

④ 海德格尔:《什么召唤思》(Qu'appelle-t-on la pensée?, PUF),第21页。

⑤ 艾利·福尔也很少寄希望于这种自动性:“一些影片的挚友只看到它是神奇的宣传工具。即便如此,政治、艺术、文学,甚至科学的伪善者们却在电影中找到最忠诚的奴仆,直到这时,电影也会用角色的机械倒置法来控制他们”(1934年的文章,第51页)。

这些东西值得玩味。实际上,构成这种崇高的,是受到碰撞后的想象并把想象推至极限、且让想象把一切视为能超越想象的智性总体。就像我们在电影中看到的,这种崇高在冈斯那里可以是数学,或者在茂瑙和弗里茨·朗那里的动力学,或者在爱森斯坦那里的辩证法。我们下面将用爱森斯坦作为例子进行讨论,因为辩证法让他能够在一些特别的决定性时刻分析“精神碰撞”(但其全部分析只对一般意义的经典电影和运动—影像电影有效)。

在爱森斯坦看来,第一个时刻是从影像到思维,从感知到概念。根据影像建立、且作为其组成部分的客体,运动—影像(作为基本单元)本质上是多重的和可分的(*divisible*)。故而存在一种因循其支配特性而产生的影像间碰撞,或者一种因循影像的组成部分而产生的影像内碰撞,或者还有一种因循所有影像的组成部分而产生的影像间碰撞:碰撞就是运动在影像中传递的形式本身。于是,爱森斯坦曾批评普多夫金只把握了最简单的碰撞情况。正是这种对立(*opposition*)定义了基本程式或影像强力。先前我们看到爱森斯坦对《战舰波将金号》和《旧与新》的具体分析,以及使用的抽象图解:碰撞对精神产生影响,强迫它去思考,进而去思考全体(*tout*)^①。确切地说,“全体”只能被思考,因为它间接再现了来自运动的时间。它不是逻辑的结果,不是分析的,而是综合的,正如影像作用于“全部脑皮层”的动态效果。尽管它来自影像,但依赖蒙太奇:它不是一个总和,而是一个“产物”,一个高级秩序的统一体。所谓“全体”,就是以自身组成物之间不断对立和超越而呈现的有机总体,(它)以辩证法的法则像一个巨大螺旋(*spirale*)那样进行自我建构。所谓“全体”,就是概念,这就是电影被称为“智性电影”(cinéma intellectuel)、蒙太奇被称为“思维—蒙太奇”(montage-pensée)的原因。蒙太奇在思维中就是“智性程序”(processus intellectuel),或者说它在碰撞中思考碰撞。无论视觉上的或声音上的影像,都有伴随着可感的主导因素(*la dominante sensible*)而出现的谐律(*harmoniques*),且出于自身的考虑而进入到超感知(*supra-sensoriels*)关系中(比如《旧与新》中游行队伍中热气的饱和):正因为它,我们不能再把碰撞波或神经振动说成“我看,我听”,而应该说成我感觉(*JE SENS*),“完全生理上的感觉”。正是这些作用于脑皮层的全部谐律产生了思维,产生了电影之我感觉:即让“全体”(tout)成为主体。如果说爱森斯坦是辩证论者,是因为他在对立的形象中去构思碰撞的强力,以及用克服对立或转换对立物的形式对“全体”展开的思维:“一个概念诞生于两种因素的碰撞”^②。这就是拳头式电影(*le cinéma coup de poing*),“苏联电影应该打碎头颅”^③。因此他对运动—影像最基本的内容进行了辩证化处理,认为其他任何设想都将弱化碰撞效果并使思维趋于随意化。电影影像必须对

① “tout”在法语中有“一切、所有、全体”等含义,是文章的重要概念,故本文统一翻译为“全体”。——译者注

② 关于这些问题的分析参见《电影:形式与意义》(*Le film: sa forme et son sens*),Bourgeois,尤其在如下几个章节中:《电影原则与日本文化》(*Le principe du cinéma et la culture japonaise*)、《电影的第四维度》(*La quatrième dimension du cinéma*)、《蒙太奇方法1929》(*Méthodes de montage 1929*),尤其是1935年的演讲:《影片的形式:新问题》(*La forme du film: nouveaux problèmes*)。

③ 德勒兹此处的“拳头电影”、“苏联电影应该击碎头颅”均引自爱森斯坦在批评吉加·维尔托夫时的原文。在《关于形式的唯物主义方法》(*Sur la question d'une approche matérialiste de la forme*,1925)中,爱森斯坦针对维尔托夫的“电影眼”(ciné-poing),提出了“电影拳头”(ciné-poing),他说:“不需要一种‘电影眼’,而需要一种‘电影拳头’,苏联电影应该打碎头颅……用‘电影拳头’击碎头颅。”——译者注

思维产生碰撞效果,并强迫思维像思考全体那样思考自身。这甚至就是崇高的定义。

但还有第二个时刻,即从概念到情感,或者说从思维返回影像。它指把“充盈的情感”(plénitude émotionnelle)或“激情”返还给智性程序。第二时刻不仅与第一时刻密不可分,而且我们已说不出究竟何者为先。究竟是先产生了蒙太奇还是运动—影像呢?全体由局部产生,反过来亦如此,这是一个辩证的圆环或螺旋,即“一元论”(爱森斯坦以此来反对格里菲斯的二元论)。全体是运动的结果,也是其预设原因,就像螺旋。这就是为什么爱森斯坦不断提醒我们,“智性电影”只关于于“感官思维”(pensée sensorielle)或“情感智慧”,否则毫无价值。有机性(organique)与动情性(pathétique)相关联。按照某种“双重过程”(double processus)或两个共存时刻来说,艺术作品中的最高意识与最深的潜意识有关。在第二时刻中,我们不再通过运动—影像进入到要表达的全体之清晰的思维中,而是从隐晦、预设性的全体思想,进入到表达该思想的杂乱不安的影像中。全体不再是统领各组成部分的逻辑斯,而是能够浸润各组成部分并于其中不断扩散蔓延的迷醉和感动。在这个角度上,影像建构了一个可塑的人群(masse)、一个有着视觉和听觉表达外形的体貌特征物质(matière signalétique)、曲折的形式、动作的元素、手势和轮廓以及非句法性段落(séquences asyntaxiques)。与其说这是一种原始语言、思维,倒不如称其为一种内在独白(monologue intérieure),一种醉语式的自言自语,它通过转喻、提喻、隐喻、倒装、吸引等修辞展开。爱森斯坦从最初就认为,内在独白在电影里会比在文学中能获得更好的延伸和跨度。不过,它最终还是被爱森斯坦限定为“一个人的思维流动”。直到1935年的演讲,爱森斯坦才发现:内在独白是如此适合于精神自动装置,如此适合于电影。内在独白超越了极具个人色彩的梦境,并建构了真正集体思维的段落和节点。他发展了一种动人想像的力量,足以抵达至宇宙边界,一种“感官再现的放荡”(débauche de représentation sensorielle)。就如同《旧与新》中那个著名段落,视觉音乐已然化作集簇,把喷射的奶油、闪亮的喷泉、绚丽花火、折线组成的数字等统统汇聚起来。刚才,我们从碰撞—影像进入到形式和意识的概念,现在,我们则要从无意识概念进入到为之赋形并转而制造碰撞的物质—影像、具象—影像(image-figure)中来。具象赋予影像一种能够增强感官碰撞的情感负荷。于是,这两个时刻便相互混合渗透,就像《旧与新》中的爬山段落:数字折线再次提供了有意识的概念^①。

在这里,我们还要注意,爱森斯坦辩证审视了一种有关运动—影像和蒙太奇的基本特点。电影影像是在具象的基础上生发出来的,并重构了某种原发思维。这种看法在许多电影作者那里都能得到体现,特别是在爱浦斯坦的电影中:甚至在欧洲电影在还沉迷于梦境、奇幻与白日梦时,爱浦斯坦要把思维无意识机制(mécanisme inconscient de la pensée)带入到意识中的勃勃雄心就在他作品中实现了^②。确实,电影的隐喻能力已遭到了质疑。雅各布逊[Jakobson]就曾指出电影是典型的转喻,因为它所运用的基本手法是并置与邻接(contiguïté):隐喻能够把一个主体的动词

① 参见爱森斯坦:《并非冷漠的大自然》(Eisenstein, *La non-indifférente Nature*),第10—18页, I。

② 爱浦斯坦多次提到这一点。他经常强调隐喻(正是他让我们用到了阿波利奈尔的一个例子:“飞叶般舞动的手”, I, 第68页)。(阿波利奈尔在诗中用“feuille”[叶子]一词创造了动词“feuilloler”,指“用叶子交错覆盖”,当这个动作的主语是“手”时,就发生了转喻。——译者注)

性或动作性给予另一个“主体”——此独特能力是电影所不具备的。电影只能把这两个主体并置,让隐喻屈从于转喻^①。电影不能作出诗人那样的表述:“飞叶般舞动的手”,影像必须首先呈现出手飞快摆动的动作,然后再剪接一个飞舞的树叶的影像。可这样的限制只是在某种程度上正确。如果我们把影像视为一种言说方式,这个限制就是合理的;可如果我们把电影影像当成其自身时,这个限制就不成立。因为,当连接到那些促成运动—影像生成的对象之时,运动—影像就可以拆解运动(分离影像的转喻);而当连接到其所要表现的全体之时,运动—影像又可以融合运动(聚合影像的隐喻)。如此看来,我们似乎可以这么认为,格里菲斯的蒙太奇是转喻性的,而爱森斯坦的蒙太奇则是隐喻性的^②。如果谈及溶接,我们要关心的不应只是叠印技术,也应同时顾及到爱森斯坦所表述的情感性溶接,因为两种不同的影像完全可以具有同样的谐律,并构成隐喻。通过影像谐律,我们可以给隐喻做出一个精确的定义。在爱森斯坦的《罢工》中,我们可找到一个贴切的电影隐喻:在上下颠倒的影像中,老板的那位王牌间谍在一开始是大头朝下登场的,两条管子似的长腿笔直耸立,插入到银幕上方的水塘中。接着,我们看到了两根工厂烟囱插入云霄。这就是一个双重倒置的隐喻——间谍首先出现,而且呈现为倒像。水塘与云端、双腿与烟囱具有相同的谐律:这就是由蒙太奇创造出来的隐喻。不过,即使在电影中不用蒙太奇,隐喻也一样可以在影像中出现。在这方面,我们可以在一部美国片中找到电影史上最为杰出的隐喻:基顿的《航海家》(*The Navigator*, 1924)。当穿着潜水服的主人公因窒息而快死的时候,一位笨手笨脚的姑娘把他救了。姑娘把他挪到两腿之间并用力夹紧,最终腾出手来刺破潜水服,里边的水一下子涌了出来。没有哪段影像会用水袋破裂来呈现如此强烈的剖腹产分娩的隐喻。

爱森斯坦在区分情感构成的状况时,也曾有类似的想法:一种是大自然反射主人公的状态,两个影像有相同的谐律(比如说用凄凉的自然景色来对应忧伤的主人公);另一种较为复杂,某一影像捕捉到另一影像没有提供的谐律(如“犯罪”式的通奸:在情侣的姿势中,一个表现为牺牲的受害者,一个表现为疯狂的谋杀者)^③。有时候隐喻是外在的,有时候隐喻又是内在的。但在这两种状况下,这种创作不仅会表现出人物的经验方式,还会表现出作者和观众对人物的判断方式,它把思考融合进影像中:这就是爱森斯坦所声称的“电影修辞的新界域,负担抽象社会判断之可能”。就这样,一个包含着作者、影片与观众的环路形成了。这个完整的环路包含把我们从影

① 参见雅各布逊的访谈,在这个角度上阐述了许多微妙变化:《电影,理论,阅读》(*Cinéma, théorie, lectures*)。而让·米特里则在另一个角度提出了一个更为复杂的概念:电影不能通过隐喻运行,而是通过“基于某个换喻的隐喻表达”来运行。参见《电影》(*Cinématographe*)杂志,第83期,1982年11月,第71页。

② 帕斯卡尔·博尼策:《如此》(*Pascal Bonitzer, Voici*),《电影手册》(*Cahiers du Cinéma*),第273期,1977年1月。冈斯和莱比尔也依仗一种隐喻蒙太奇:比如《拿破仑》中制宪议会和暴风雨的戏,《金钱》中股市和天空的戏。在冈斯那里,超出知觉可能性的叠印技术是为了建构一种影像的和谐。

③ 爱森斯坦很欣赏托尔斯泰(以及左拉)构建影像的能力,用人物所感、所思以及作者思考他们的方式填充其中,如安娜·卡列尼娜(Anna Karenine)与沃伦斯基“犯罪般”的拥抱。在这里,“构成原则”不能再呼应镜头中表达(比如给悲伤主人公配以悲凉的自然景观,暗淡的光,悲伤的曲子等),而是在影像中直接表达,参见《电影:形式与意义》,第182—189页。尽管如此,似乎不是爱森斯坦自己获得了这种影像,他更多的是采用第一种手段,即共鸣或回响。让·雷诺阿在《衣冠禽兽》或《乡村一日》(*Une partie de campagne*, 1936)中也是这样做的。马塞尔·莱比尔则相反,他在《海男》(*L'homme du large*, 1920)里给令人震惊的强暴影像实现了一种内在构成:作为谋杀的强奸。

像召唤到有意识思维中的感官碰撞,而后,具象中的思想又把我们带回到影像,并再次给予我们一个情感碰撞。让两者并存,让最高的意识连接最深的潜意识:这就是辩证自动装置。全体不停地敞开(螺旋线),为了能在内化影像序列的同时,把这段影像序列进行外化。所有这些构成一种黑格尔式的“知”(savoir),并把影像与概念整合为两种彼此朝向对方的运动。

还存在着与前两个时刻难分伯仲、并驾齐驱的第三个时刻。它既非从影像到概念,亦非从概念到影像,而是影像与概念的同一。概念自身存在于影像中,影像自身存在于概念中。这里不再是有机的和动情的,而是戏剧性、实用性、实践或动作—思维(*pensée-action*)。这种动作—思维指明了人与世界的关系,人与大自然的关系、感官机能的统一,但把它提升为一种极度强力(“一元论”)。在这方面,电影似乎肩负着真正的使命。正如巴赞所说,电影影像对立于戏剧影像的原因在于:它是从外部到内部、从布景到人物、从大自然到人(尽管电影影像是从人的动作出发,但就像处理一个外在之物;尽管电影影像从人的面孔出发,但就像对待一种自然或一处风景)^①。正缘于此,电影影像才更擅长于展现人对大自然的反应,或人的外在化。在电影的崇高性中存在着大自然与人之间的感官机能的统一,这就意味着大自然是并非冷漠的(*non-indifférente*)。这就是情感或隐喻的布局已经表达的东西,例如在《战舰波将金号》中,水、土、空气这三大元素便和谐地展现了笼罩在殉难者周围的一种哀痛的外在自然,而人们的反应则在第四大元素——火的发展中表露出来,火让大自然拥有一种雄雄革命烈焰般的全新质量^②。不过,当人成为其自身反应的集体主体时,其自身也被赋予了一种新的质量,而大自然则变为人的客观关联。动作—思维同时设置了自然与人、个体与大众的统一:电影成为大众艺术。正基于此,爱森斯坦才确证了蒙太奇的首要地位:电影的主体不是个体,它的客体也不是一个情节或一个故事;电影的客体是大自然,它的主体是大众,是大众的个体化而非某个人的个体化。戏剧——尤其是歌剧——始终尝试而未能实现的事情,终于在电影中实现了(《战舰波将金号》、《十月》):实现了“个体化大众”(dividuel)^③,即对大众进行个体化,而不是将其置于“质的一致性”(homogénéité qualitative)中,或简化为“量的可分性”(divisibilité quantitative)^④。

考察一下爱森斯坦当初如何回敬斯大林主义者的批评,我们会发现一些很有意思的事。这些人批评爱森斯坦没能捕捉到动作—思维中的戏剧性元素,而只是从外部概括地呈现了感官机能的关联,以至无法展现出人物性格的形成过程。这种批评是意识形态的、技术的,也是

① 巴赞:《电影是什么》(*Qu'est-ce que le cinéma?*, Edition du Cerf),第156—163页。

② 爱森斯坦:《并非冷漠的大自然》,II,第67—69页。

③ 法语中“个体”(individu)一词来自拉丁语“individuum”,原指“不可再分的”,德勒兹此处去掉了其前缀“in-”,创造了新词“dividuel”,指大众个体化之后形成的带有相同个体特征的大众群体,是德勒兹通过电影理论对主体问题的一个重要结论,我们用“个体化大众”来翻译。——译者注

④ 戏剧与歌剧遇到了如下这个问题:怎样才能在把人群(*foule*)变为个体原子的总体时,避免把他们化减为密集的匿名大众呢?皮斯卡托(Erwin Piscator)在戏剧中的做法是,让人群接受建筑学或几何学的处理,后来被德国表现主义电影尤其是弗里茨·朗沿用了这个方法,《大都会》(*Métropolis*, 1927)中长方形、三角形和金字塔式的人群,只不过那里是奴隶群体。参见洛特·艾斯纳:《魔鬼附身的银幕》(Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque*, Encyclopédia du Cinéma),第119—124页。德彪西在歌剧中提出,要让人群变成移动的、身体的个体化熔炉,无法还原为其成员(巴拉盖[Barraqué],《德彪西》,Seuil,第159页),这正是爱森斯坦在电影中所实现的,其条件是大众变成主体。

政治的:爱森斯坦以自然理想主义的观念取代了“历史”,用蒙太奇至上的观念破坏了影像与镜头,并用抽象的大众观念掩盖了富有个性色彩的主人公。爱森斯坦当然知晓其中玄机,于是他展开了谨慎而又暗带嘲讽的自我批评。这发生在1935年的那场伟大演讲中。确实,他弄糟了其政党与政党领袖心中的英雄形象,这是由于他太过于疏远于事件,而仅仅止于一个普遍观察者与过路人的视角。但这一切都发生在苏联电影的第一时期,在这个时期,那个诞生个人化、有意识英雄的“大众布尔什维克化”还未见踪影呢。其实,一切在第一个时期还不算糟糕,但为接下来的时期提供了可能。在接下来的时期里,蒙太奇被保留了,即使它能更好地整合影像,甚至是整合演员的表演。在第二个时期,爱森斯坦自己保留了早期成就——大自然的冷漠性与大众的个体化,而关心真正意义的戏剧化英雄,例如《伊凡雷帝》和《亚历山大·涅夫斯基》。可以说,爱森斯坦在第二时期制作的都是平庸作品,如果一不小心点,苏联电影恐怕就会有丧失其独特性的危险。苏联电影应该尽量避免向美国电影靠拢,美国电影所擅长的就是个性化英雄和戏剧性动作……

确实,电影与思维的这三种关系在运动—影像的电影中随处可见:同仅能在更高级意识中被思考的全体的关系,同仅能在影像的潜意识展开中具象化的思维的关系,同在人与世界之间、在大自然与思维之间的感官机能关系。这些关系分别对应着批判思维、催眠思维和动作—思维。爱森斯坦指责别人,特别是格里菲斯,对全体的理解非常糟糕,因其在追求影像多样性时没有顾及到影像的构成性对立,错误地组合形象,因为他无法获得真正的隐喻或谐律,把动作简化为情节剧,从心理情境而非社会情境的角度把握个人英雄^①。简言之,他们缺少辩证的实践与理论。其实,美国电影是以自己的方式展开这三种基本关系的。动作—影像可以从情境到动作,或反之,从动作到情境。动作—影像与理解行为密不可分,通过理解行为,主人公对问题或情境的内容进行评判,动作—影像同样与推理行为密不可分,通过推理行为,主人公对未知的因素进行推测(我们看到刘别谦那锐利的推理—影像[image-raisonnement])。影像中的这些思维行为会沿着双重方向进行:影像既与被思考的全体相连,又同思维的具象相连。让我们回到一个极端的例子:如果说希区柯克的电影呈现给我们的是运动—影像的真正顶峰,是因为他超越了动作—影像,向着制定并组构其整个链条的“心理关系”(relations mentales)的方向继续发展下去,同时又能依据制定影片基本叙事结构的“自然关系”(relations naturelles)回到影像中来。从影像到关系,再从关系到影像,此环路已然包含了思维的全部功能。这位英国天才所创造的显然不是什么辩证法,而是一种关系的逻辑(尤其向我们解释了“悬念”如何取代了“碰撞”)^②。因而,电影同思维建立关联的方式可谓多种多样,但上述的三种关联在运动—影像的范围内似乎是最明确的。

① 爱森斯坦:《狄更斯、格里菲斯与我们》(Eisenstein, Dickens, Griffith et nous),收入《电影:形式与意义》。他在文中批评格里菲斯没能实现一种辩证的“一元论”。

② 帕斯卡尔·博尼策在他的《盲域》(Le champ aveugle, Cahiers du Cinéma-Gallimard)中对希区柯克和爱森斯坦进行了基本的比较,尤其是关于特写镜头的功能。

二 电影的危机

爱森斯坦、冈斯的伟大宣言在今天引发了多么奇怪的回响。我们把这些宣言存入博物馆,作为对电影这种大众艺术和新思维的全部期待。我们总说电影已被其产品的无价值(*nullité*)所淹没。当希区柯克的悬念、爱森斯坦的碰撞、冈斯的崇高,落到平庸电影作者手中时会变成什么样呢?当力量不再来自于影像及其振动,而来自再现物(*représenté*)自身,我们会陷入一种血色的武断中(*arbitraire sanguinolent*),当伟大不再是创作的结果,而只是再现物的纯粹而简单的膨胀,大脑刺激与新思维诞生也就根本无从谈起。这是在电影作者和观众身上相当普遍的缺陷。尽管时下的平庸从没有妨碍伟大画作(*grande peinture*)的出现,但工业艺术的情况却不尽相同,低劣作品的比例会直接质疑其最本质的能力和目标。大量平庸之作让电影濒临死亡。除此之外,还有一个更重要的原因:大众艺术,以及对待大众的方式,应该与大众真正主体身份的获得密不可分,但它却沦为国家的政治宣传和操控,沦为一种把希特勒并入好莱坞、把好莱坞并入希特勒的法西斯主义。精神自动装置变成了法西斯人。正如塞尔日·达内(*Serge Daney*)所说,让所有运动—影像的电影陷入困局的是“巨大的政治场面调度、变为国家政治宣传的活绘画、对大众的人身第一管控(*premières manutentions humaines*)”,而其背景却是:集中营^①。这给“老电影”的雄心敲响了丧钟:这不是,或不仅仅是时下电影制作的平庸和粗俗,更源于莱妮·里芬斯塔尔,她一点都不平庸。如果我们同意维利里奥(*Virilio*)的观点,那情况就更糟糕:运动—影像最初建立的大众艺术并没有发生转变和异化,正相反,运动—影像从开始就历史性地、本质性地与战争组织、国家政治宣传以及普通法西斯相关联^②。产品的平庸与制作的法西斯主义,当这两个缘由结合在一起时,一些问题就都能得到解释了。阿尔托(*Artaud*)曾在很短一段时间里“信任”过电影,并发表了诸多与爱森斯坦或冈斯有关新艺术、新思维的观点不谋而合的宣言。但他很快就放弃了。“吸引无数眼球的低能影像世界绝不会把其原本可现的影像完美呈现出来。从中浮现的诗意也仅仅是一种或然的诗意,可能的诗意,它不会如我们期待的那样在电影中产生……”^③

或许还存在第三个缘由,能很奇怪地让我们重获通过电影来思考电影之或然性的希望。我们必须更仔细地研究阿尔托这个案例,因为这其中可能存在着至关重要的价值。在短暂信任电影的时期,阿尔托似乎第一时间就在电影与思维的关系中提到了运动—影像的重大主题。他准

① 塞尔日·达内:《斜坡》(*Serge Daney, La rampe*),第172页。

② 保罗·维利里奥(*Paul Virilio*)指出战争系统如何像调动武器与行动那样去动员知觉:摄影与电影一样要经过战争,被并入武器的行列(如机枪)。会有越来越多的战场进入场面调度。敌人现在也不再进行伪装,而是以反场面调度来作为回应(拟仿、诱骗、或防空洞的巨大照明灯)。然而全体国民的生活都笼罩在场面调度模式与法西斯体制的阴影之下:“真实的权力因此由武器的符号逻辑与影像符号逻辑分享。”推至极端情况,戈培尔(*Goebbels*)梦想着要超越好莱坞——这座对立于古代戏剧城的现代电影城。电影超越自身转向了电子影像,国民与军队都处于一种军事—工业的联合体之中。参见《战争与电影:知觉的后勤学》(*Guerre et cinéma: Logistique de la perception*, *Cahiers du cinéma*/Editions de l'Etoile)。

③ 阿尔托:《电影的早衰》(*Artaud, La vieillesse précoce du cinéma*),《作品全集》(*Oeuvres complètes*, Gallimard)第三卷,第99页(这是标志着阿尔托同电影相决裂的文章)。

确地说出电影必须要避开两个陷阱:当时正在发展的抽象实验电影和好莱坞强行规定的商业具象电影。他说电影是一种神经—生理的震荡而影像必须要制造碰撞,制造引发思维的神经波,“因为思维是一个不总是随叫随到的接生婆”。思维的机能只是其自身的诞生,总是对它神秘而深邃的诞生过程的重复。阿尔托说,影像的对象就是思维的机能,思维的机能是带领我们回到影像的真正主体。他补充说,受超现实主义鼓舞而在欧洲电影中出现的梦境与思维饶有趣味地近似,可就其目的来看,梦境仍然不足以媲美思维:对于思维的“问题”来说,梦境实在是一种太过简易的解答。阿尔托相信电影更相当于自动书写(*écriture automatique*),只要我们明白自动书写根本不是创作的缺席,而是能把批判与意识思维整合进思维无意识的高级控制,即精神自动装置(其与梦境非常不同,梦境把审查和压抑整合入冲动无意识)。他认为自己的观点非常超前,且存在着被误解的危险,即使对超现实主义者们来说也不例外,他与热尔曼·杜拉克(*Germaine Dulac*)的关系就是证明,杜拉克总是在抽象电影与梦境—电影(*cinéma-rêve*)之间举棋不定^①。

起初看来,阿尔托的宣言与爱森斯坦并无抵触:从影像到思维,伴随着碰撞与震荡,其必须在思维中引发思维;从思维到影像,某个必须在内在独白中(而非在梦境中)实现的具象,把碰撞再次给予我们。然而,在阿尔托的宣言中还有完全不同的东西:如对无力(*impuissance*)的评定,无力虽尚未涉及电影,但相反地却定义了电影的真正对象—主体。电影所要推进的并非思维的强力,而是思维的“无能”(*impouvoir*),思维从未遇到此外的其他任何问题。确切地说,存在之难、思维内核之无能要远比梦境重要得多。电影的敌人批评电影的地方(比如乔治·杜阿梅尔[*Georges Duhamel*]就说,“我无法思考我想要的东西,运动的影像取代了我的思维”),就是阿尔托筑造起的电影之黑暗荣耀与深邃。其实,对于阿尔托来说问题不在于电影从外部带给我们的简单抑制(*inhibition*),而是在于中心的抑制、内部的崩溃与僵化(*pétrification*)、一种让思维成为代理人和受害者的“思维偷窃”。当阿尔托认定电影已然走入歧途,仅能制造出抽象、具象或梦境时,他便不再信任电影了。但只要一考虑到电影本质上能在思维核心揭示思考的无力时,他还是相信电影。让我们回顾一下阿尔托的具体剧本,《32》中的吸血鬼、《屠夫的反抗》(*La révolte du boucher*)中的疯子,特别是《十八秒》(*Dix-huit secondes*)中的自杀者,主人公“已然无力实现他的思维”,“他只能看到在内部穿行的影像,一种矛盾影像的过剩”,他的“精神已被窃取”。精神或心智自动装置不再由某种思维的逻辑可能性所限定——各种想法之间存在着形式上彼此推演的关联^②;它更不被安置在自动影像环路中的某种思维物理力量所定义。精神自动装置已变成本

① 所有这些主题都在阿尔托的《全集》第三卷中展开。以《贝壳与僧侣》(由热尔曼·杜拉克执导)这唯一一部被付诸实践的电影为例,阿尔托指出(第77页),电影的特殊性是“思维隐秘地诞生”所引发的振动,这种振动“类似于或相关于一种似梦非梦的机制”;这就是“思维的纯粹工作”。阿尔托关于热尔曼·杜拉克作品的态度又唤起了许多问题,O. A. Virmaux 就对这些问题的分析,见《超现实主义与电影》(*Surréalistes et le cinéma*, Segher)。阿尔托一直都认为这是第一部超现实主义电影;他还指责布努艾尔与谷克多受制于梦境的随意性(第270—272页)。同时,他批评杜拉克仅仅在梦境的意义上诠释《贝壳与僧侣》的故事。

② 哲学传统(尼采[*Neitzsche*]与莱布尼兹[*Leibniz*])也同样是基于此意义来占据精神自动装置;还有M·泰斯特(M. Taste)对瓦雷里(*Valéry*)的诠释。雅克·里维耶(*Jacques Rivière*)将阿尔托与瓦雷里进行比较,但这仅仅是诸多误解之中的一项而已,见著名的通信集(第一卷)。针对精神自动装置的议题,乌诺就指出在阿尔托与瓦勒希之间存在着根本对立:《阿尔托与力的空间》(*Kuriich Uno, Artaud et l'espace des forces*),巴黎第八大学论文,第15—26页。

乃伊,一种摧毁性的、瘫痪的、僵化的、呆板的程序,证实了对思维进行思考的不可能性^①。可以说,表现主义早已经让我们习惯了这一切,思维的窃取、人格的分裂、催眠式的僵化、幻觉和狂暴的精神分裂。但在这里,我们仍面临着误解阿尔托原意的危险:思维不再像表现主义(还有超现实主义)那样,要去面对压抑、无意识、梦境、性或死亡,而是要让这些确定性去面对作为更高“问题”的思维,或者说让其进入不可确定性与不可依赖性的关系中^②。中心点(ombilic)或木乃伊,不再是思维所触及到的终极梦境核心,正相反,它是思维的核心,“思维的反面”,当梦境与其遭遇时便会被反弹、被毁灭。当表现主义让失眠经受夜晚时,阿尔托则让梦幻承受白昼。在《十八秒》或者《贝壳与僧侣》(*La coquille et le clergyman*)中,阿尔托的觉醒者就同表现主义的夜游者相对立。

尽管字面意思上很相似,但阿尔托的计划却与爱森斯坦的观念存在着决然的对立。此问题确实值得关注,就如阿尔托所说,“把电影与大脑中的内在现实联系起来”,不过,此内在现实并不是“全体”,相反,它是一种裂缝与缝隙^③。只要他相信电影,不是把它贷记在思考全体的能力上,相反,而是引入某种“虚无之形”(figure de néant)、某种“表象之洞”(trou dans les apparences)的“分解力”(force dissociatrice)。只要他相信电影,不是把它贷记给重返影像的权力,也不是依照内在独白和隐喻节奏而对其束缚,而是依照多重声音与内在对话,总是以声音套声音的方式进行“解放”(désenchaîner)。简言之,阿尔托撼动了电影—思维的全部这些关系:一方面,不再存在借助蒙太奇实现的可思考的全体;另一方面,也不再存在完全借助影像来实现的内在独白。可以说,阿尔托已完全颠倒了爱森斯坦的观点:如果思维真的要依赖于产生它的某种碰撞的话(神经、骨髓),那所能思考的也只有一个事实,即我们尚未开始思考这个事实,这是思考全体与思考自我的无力,这种思维总是僵化、脱位与崩溃性的。一个思维的存在总是即将到来的,这正是海德格尔在一种普遍形式下所发现的,也是阿尔托所经历的最独特问题,其自身的问题^④。从海德格尔到阿尔托,莫里斯·布朗肖知道应该让“什么引起我们思考、什么迫使我们思考”这样的基本问题回溯到阿尔托那里:迫使我们思考的是思维的“无能”、虚无之形、供思考的全体之不存在。布朗肖对文学的诊断特别清晰地显现在电影中:一方面是思维中不可思考性的在场,它是思维的起源也是思维的障碍;另一方面则是另一思考者在某一思考者中的无限在场,并打破“思考之我”(moi pensant)的一切独白。

但问题是,所有这一切究竟在本质上与电影有什么关系?这可能是文学问题、哲学问题,甚

① 引自韦罗尼卡·塔干(Véronique Tacquin)所称呼的木乃伊,她对德莱叶的电影进行了非常深刻的分析(《电影触情的理论研究》[*Pour une théorie du pathétique cinématographique*],巴黎第八大学博士论文)。只不过她所提及的并非阿尔托,而是与之观点接近的莫里斯·布朗肖(Maurice Blanchot)。在《接球玩具 I》(*Bilboquet, I*)的某些段落中,阿尔托已经将木乃伊引进过来。韦罗尼克·塔干的分析开启了所有电影的木乃伊主题。

② “对我来说,性、压抑与无意识从来没能给灵感或精神以足够充分的解释……”(见第三卷,第47页)。

③ 莫里斯·布朗肖,“阿尔托”,《将来的书》(*Le Livre à venir*, Gallimard),第59页;阿尔托颠倒了“运动的目次”,他把“剥夺置于首位,在这样的总体性中,剥夺首先表现出的并不是单纯的缺乏。首要的并不是存在的丰富,而是裂缝与断裂……”

④ 参见海德格尔的《什么召唤思》,第22—24页:“最能引发思考的其实就是我们尚未开始思考,尽管世界的状态正变得更易于引发思考……在这个引发思考的时代里,最能促进思考的东西就是我们还未思考的东西。”

或精神病学问题,但从哪个方面看才是关于电影的问题,即让电影区别于其他领域的电影特性的问题?实际上,尽管这个问题在别的地方存在各种处理方法,但电影不以相同的方式处理这个问题。我们会问电影以什么方式碰触这个思维的问题——其本质性的无力以及由此引发的结果?坏电影(有时是好电影)经常满足于给观众营造梦境状态,或像我们经常分析的那样,满足于想象的参与。然而就更高的目标而言,电影的本质——这里并非指影片的一般特征——只能是思维及其机能。在这方面,让·路易·施费尔(Jean-Louis Schefer)著作的魅力就在于对这个问题作出了回答:电影何以、且如何涉及一种特性尚未形成的思维?他说,从电影影像承担起运动畸变(aberration de mouvement)的时刻起,它就执行着一种世界悬置(suspension de monde),或让一种纷乱(trouble)变为可见之物。这与爱森斯坦想要实现的“化思维为可见”大相径庭,相反,它指向的是无法在思维中被思考、无法用视觉观看之物。或许这并不是施费尔认为的“犯罪”,而只是一种虚假的强力。他说在电影中,思维能与其自身的不可能性面对面,并从中提炼出更高级的力量或诞生。他又补充说电影的状态只有一个对等物:不是想象的参与,而是当人们走出电影院时遇到的雨,不是梦境,而是黑暗与不眠并存。施费尔与阿尔托的观点很接近。他对电影的观念与菲利浦·加雷尔(Philippe Garrel)的作品相互映衬:那些不是为了供人观看的跳动颗粒,那些不是为了预示身体的光尘、那些雪花和煤灰层^①。只要我们能够用可信的方式说明,这样的作品并不抽象乏味,而是展现了人们能对电影做出的更有趣、更生动、更撩人的东西。除了例举德莱叶的《吸血鬼》(Vampyr, 1932)结尾部分的磨坊和层层堆积的白面这个伟大场景外,施费尔还推荐了黑泽明《蜘蛛巢城》的开场段落:灰色、水汽和雾构成了“一个完整的影像此处”(tout un en-deçà de l'image),它不再是挂在事物前的模糊面纱,而是“一种既无身体亦无影像的思维”。威尔斯的《麦克白》(Macbeth, 1948)也是这样,陆地与水、天与地、善与恶的难以分辨构成了一部“意识前史”(巴赞语),让思维产生其自身的不可能性。尽管爱森斯坦有他的意图,但这不是早就在奥德萨的雾色中出现过吗?根据施费尔的说法,正是世界悬置而不是运动,让思维变得可见,不是作为对象,而是作为一种不断在思维中生产和回避的行为:“不是指变得可见的思维,而是可见性被思维最初的无条理——这种初始特质——所影响,且不可避免地受到感染。”这就是《电影的普通人》(L'Homme ordinaire du cinéma)里的描述:精神自动装置、“机械化的人”、“实验模特”、我们身上的浮沉子(ludion)、我们脑后的陌生身体,其年龄既不属于我们也不属于我们的童年,而是纯粹状态下的一段时间。

如果这种思维经验本质地(而非唯一地)同现代电影相关,那首先是因为这种能让影像变化的功能:使影像成为感官—机能的活动的停止了。从电影的特定角度看,如果说阿尔托是一位先驱,那是因为他祈望让“受困的思维在真正的心理情境中找出一条精妙的出路”,“并促成一种让剧情产生视觉碰撞的‘纯视觉情境’(situations purement visuelles),我们甚至可以这样认为,这种

^① 让·路易·施费尔:《电影的普通人》(Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma/Gallimard),第113—123页。

碰撞就是从观看实体本身中汲取出来的^①。然而,这种感官—机能的断裂找到了更高的条件,自己回溯到人与世界关系的断裂中。感官—机能的断裂把人变成了“明眼人”(voyant),他发觉自己在世界中受到某些难以忍受的事物的打击,且在思维中面对某些不可思考之物。在这两者之间,思维承受着一种奇怪的僵化,就像运转和存在的无力,其自身被世界所抛弃。因为思维不是以美好和更真实的世界之名义,来理解这个世界的难以忍受,相反,是因为这个世界难以忍受,思维才不再能思考世界及其自身。此种难以忍受不再是大不公(injustice majeure),而是一种日常生活之平庸的持久状态。人自身就是一个他在其中体验难以忍受并深感困顿的世界。精神自动装置处于明眼人的心理情境中,他看见的要比他反应的更清晰且遥远,即思考。那么那个精妙的出路又在哪里?是信仰,但不是信仰另外一个世界,而是信仰人与世界的关系,信仰爱或生命,就像信仰不可能性与不可思考性这些只能被思考之物:“保留些许可能吧,否则我将窒息。”正是这种信仰,通过荒谬并依据荒谬,把不可思考之物变成思维特有的力量。与思维相比,阿尔托从不认为思维无力是打击我们的简单劣等物,思维无力同样属于思维,因此,我们应该从中建立我们的思考方式,而不是非要重建一个力量无穷的思维。我们理应借助思维无力来相信生命,寻获思维与生命的同一性:“我想到了生命,我能建立的一切体系,又怎比得上我这个疲于重建生活的人的呐喊……”阿尔托是否会与德莱叶意兴相投呢?德莱叶是否就是那位总是按照荒谬让理性得以“重建”的阿尔托呢?杜兹(Drouzy)就指出德莱叶的精神分裂之旅和重大心理危机^②。更何况韦罗妮卡·塔干已指出木乃伊(精神自动装置)如何出没于他最近的电影中。早在《吸血鬼》中,木乃伊就已作为世界的魔鬼力量出现了,而吸血鬼自己也是不确定的主人公,不知道要思考什么而梦到他自己的僵化。在《词语》(Ordet)中,木乃伊变成了思维本身,一个死于蜡屈病的年轻女士:家中那个疯子重新给予她生命与爱,准确地说,他已不再疯狂,他自以为信仰另一个世界,而且他现在知道信仰究竟意味着什么……最终还是《葛楚》(Gertrud, 1964)发展了所有这些蕴涵,以及电影与思维之间的新关系:“心理”情境取代了全部感官—机能情境;体现在错接镜头(faux-raccord)中的与世界关系的永久断裂、表象的永恒孔洞;对于无意义和日常生活之难以忍受性的捕捉(例如在移动长镜头之中,葛楚无法忍受中学生迈着机器人一般的步伐,庆祝诗人教给他们爱与自由);葛楚遇到了无法言说的不可思考性,只能歌唱,并一直到葛楚昏倒为止;女主人公因把信仰视为不可思考的思维而僵化、木乃伊化(“我年轻过吗?不,但我爱过。我漂亮过吗?不,但我爱过。我曾经生活过吗?不,但我爱过”)。总的来说,《葛楚》开辟了一种新的电影,紧随其后的就是罗西里尼的《欧洲51年》。罗西里尼表达了在这方面的立场:这个世界越缺少人性,艺术家越是相信并让人相信“人与世界的关系”,因为世界为人而存在^③。《欧洲51年》中的女主人公就是散发着温存的木乃伊。

① 阿尔托:《作品全集》(Artaud, *Oeuvres complètes*),第三卷,第22、76页。

② 对于德莱叶的问题,杜兹给予了一个严密的精神分析式的解释,《尼尔森的卡尔·德莱叶》(Carl Th. Dreyer né Nilsson, Cerf),第266—271页。

③ 参见罗西里尼访谈,收于《作者政治》(La politique des auteurs, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Etoile),第65—68页。

毫无疑问,电影从一开始就与信仰保持着某种特殊关系。这就是电影的天主教性(很多电影作者都很明确地信仰天主教,即使在美国也如此,就算那些非天主教的电影作者也与天主教保持着复杂的关系)。在天主教中不是与电影一样有着宏伟的场面调度(*mise en scène*)吗?正如艾利·福尔所说,在电影中,一种狂热接替了天主大教堂的使命^①。尼采那句名言看起来在电影中完全可以应验:“我们对此依旧虔诚。”或者换个说法,从一开始,基督教与革命、基督教信仰与革命信仰就是吸引大众艺术的两极。因为电影影像以区别于戏剧的方式向我们展现了人与世界的关系。自此,电影影像的发展,或者体现在人改造世界的意义中,或者体现在人自身对一个高级的内在世界的发现中……就算今天,我们也不能说电影的这两个极端已经弱化:某种天主教性仍在不断启发大量电影作者,而革命的激情已体现在第三世界的电影中。发生变化的只是内质,罗西里尼、布莱松与福特在天主教主义上的差异,一点也不逊于罗恰(Rocha)、古尼(Güney)与爱森斯坦在理解革命本质上的差别。

现代的事实是,我们不再相信这个世界。我们甚至不再相信发生在自己身上的事件,爱情、死亡好像只是部分地与我们相关。不是我们在拍电影,而是这个世界在我们眼前就像一部坏电影。在谈及他的作品《法外之徒》(*Bande à part*, 1964)时,戈达尔就曾说:“这些人才是真实的,而世界才是法外之徒。是世界自己在拍电影,是世界不再与我们同步。这些人是正确的、真实的,他们代表着生命。他们生活在一个简单的故事中,但他们所生活的世界却是一部坏剧本。”^②是人与世界的关系断裂了,此后,这个关系应该成为信仰的对象:唯有不可能才能让信仰重建,信仰不再去针对其他的或已被转化的世界,人在世界中仿佛置身于一个纯声光情境中,人被剥夺的反应只能让信仰来取代。唯有对世界的信仰才能把人与其所见所闻连结起来。电影需要拍摄的不是世界,而是对这个世界的信仰,即我们唯一的关系。人们经常询问电影幻觉的本质,我们重新建立对世界的信仰,这就是现代电影的权力所在(当它不再拙劣之时)。无论基督徒还是无神论者,在我们普遍的精神分裂中(*universelle schizophrénie*),我们需要理由去信仰这个世界。这就是信仰的彻底转变。在哲学方面,从帕斯卡尔到尼采已经发生了哲学的伟大转折:用信仰取代知识模式^③。不过,只有当信仰变为对这个世界本身的信仰时,它才能取代知识。通过德莱叶,之后是罗西里尼,电影也经历了相同的转折。在罗西里尼的新近作品中,他对艺术失去了兴趣,他指责艺术的幼稚与感伤,并沉迷于一个失落的世界:他希望用某种道德来取代艺术,让我们重获生命永存的信仰。罗西里尼无疑仍心存知识的理想,他从未放弃过苏格拉底式理想,但确切地说,他需要把这个理想安放在一种信仰之上,一种对人与世界的简单信仰之上。是什么原因让影片

① 对此,我们可以参考阿杰尔和艾费尔的著作《电影与神圣》(Agel, Ayfre, *Le cinéma et le sacré*, Cerf),以及对《作为电影主题的基督的激情》(*La passion du Christ comme thème cinématographique*)的研究成果,见《电影研究》(*Etudes cinématographiques*)。

② 参见让·科莱:《让·吕克·戈达尔》(Jean Collet, Jean-Luc Goard, Seheers),第26—27页。

③ 在哲学史中,对知识信仰的取代既发生在一些虔诚的作者那里,也发生在改信无神论的另一批作者那里。因此我们能发现许多对应的组合确实存在:帕斯卡尔—休谟、康德—费希特、克尔凯郭尔—尼采、勒齐耶(Lequier)—雷努维耶(Renouvier)。可即便是在那些虔诚的信徒身上,信仰也并非转向另一个世界,而是去直面这个世界:依据克尔凯郭尔或帕斯卡尔的信仰,我们可以重建人与世界的关系。

《贞德在危急中》(*Giovanna d'Arco al rogo*, 1954)变得如此难以理解? 贞德需要到天国中才能相信这个世界的碎片^①。只有站在永恒的高度她才能够相信这个世界。在罗西里尼那里出现了一种对基督教信仰的回归——这真是最高的悖论。信仰,甚至连同其神圣人物(圣母、约瑟夫、圣子),都完全做好了要转移到无神论那边的准备了。在戈达尔那里,知识的理想以及在罗西里尼那里呈现的苏格拉底式理想早已荡然无存。好战者、革命者、女权主义者、哲学家、导演等人的“优秀”话语已跟陈词滥调不分轩輊^②。这指的是在这些词句的表层或深意中发现和重获对世界的信仰。那么是否只要升入天堂,无论是艺术天堂还是绘画天堂,我们就能找到信仰的理由(《激情》[*Passion*, 1982])? 或是在天与地之间发明某个“中间高度”(《芳名卡门》[*Le prénom Carmen*, 1983])^③? 所能确定的是,信仰不再是相信另一个世界,或是一个已被转化的世界,而只需单纯地信仰身体。要让话语回归身体,为了达到这个目的,必须要在话语之前,在这些词句之前,在事物被命名之前抵达身体,即“取芳名”(prénom),甚至要在取名之前^④。阿尔托同样如是说,相信肉体(chaire):“我是一个失去生命的人,一个到处寻找方法以重新获得自己位置的人。”而戈达尔则在《向玛丽致敬》(*Je vous salue, Marie*, 1985)中宣称:约瑟夫与玛丽彼此都说了什么? 他们之前都说了什么? 让文字回归身体,回归肉体。在这方面,戈达尔与加雷尔是相互影响,或彼此颠覆的。加雷尔的唯一目标就是让玛丽、约瑟夫以及圣婴信仰身体。当我们将加雷尔同阿尔托、兰波(Rimbaud)进行比较时,就会发现有些真实的东西已然超出了简单的一般通则。我们信仰的对象只能是“肉体”,我们需要非常特殊的理由让我们相信身体(“就连天使也无从知晓,因为所有真正的知识都晦暗不明……”)。我们应当信仰身体,但要将其视作生命的萌芽,冲破砖石的种子,用神圣的裹尸布或木乃伊的绷带加以保存,使其不朽,在这个世界中见证生命。我们需要某种伦理或信仰,虽然这会让傻瓜们嘲笑;这不是某种信仰别的东西的需要,而是信仰这个世界——连那些傻瓜也生活其中——的需要。

三 电影与政治

毫无疑问,阿伦·雷乃和斯特劳布夫妇(Straub et Huillet)是现代电影中西方最重要的政治

① 参见克洛德·比利(Claude Beylie)在《圣女贞德受难》(*Procès de Jeanne d'Arc*)里的精采分析(《电影研究》[*Etudes cinématographiques*])。

② 塞尔日·达内,第80页:“对于其他人的观点、声明与训诫,戈达尔总是利用另外一些人的观点对之进行回击。在他的教育法中总是存在着强烈的不确定知性,因为他同优良话语(如他所捍卫的毛主义话语)建立联系的本质就是不确定的。”

③ 阿兰·贝尔加拉:《伊卡洛斯之翼》(Alain Bergala, *Les ailes d'Icare*),《电影手册》,第355期,1984年1月,第8页。

④ 达内指出,根据戈达尔作品的话语构成状况,唯一的“优秀”话语就是那种为身体所给予的或者能够重建身体的话语:这就是《此处与彼处》(*Ici et ailleurs*)的全部故事。因此,我们有必要在“事物被命名之前”、在全部话语之前先行获得事物与存在,以便其能够生产自己的话语;参见威尼斯影展《芳名卡门》记者招待会,收录于《电影》期刊,第95期,1983年12月(同时也可参阅路易·奥迪贝[Louis Audibert]的评论,第10页:“在这部电影中存在着一种伟大的自由度,这是信仰的自由……电影幕布上所捕捉到的世界痕迹犹如某种言语、福音……再次发现世界就意味着返回到编码的此处……”)。

导演。但很奇怪,这一结论不是因为人民的在场,恰恰相反,是因为他们懂得展现人民的缺席,人民的不在场。相对于一个我们见不到的西班牙,阿兰·雷乃的《战争终了》里,人民到底是在中心委员会里的人,还是青年恐怖分子或者疲惫的革命者?而在斯特劳布夫妇的《恨难解》(*Nicht versöhnt oder*, 1965)中,在这个革命失败,并由俾斯麦和希特勒建立的、面临新的分裂的国家,德国人民从没有出现?这是经典电影与现代电影第一个重大的区别。在经典电影中,人民在那里,尽管是被压迫的、被欺骗的、被奴役的,尽管是盲目的和无意识的。比如苏联电影:人民已经出现在爱森斯坦电影中,他在《旧与新》中表现了人民质的飞跃,或在《伊凡雷帝》中,人民成为沙皇手中的利刃。而在普多夫金那里,每次意识觉醒的进步,人民都以正在行动的姿态潜存着。维尔托夫和杜甫仁科的电影,以两种方式呈现出团结意识在朝向未来的熔炉中召唤着不同的大众。但是,在战前和战中的美国电影中,团结意识不仅是政治特征,在这里,不是阶级斗争的迂回和意识形态的对抗,而是经济危机,反对道德偏见的战斗,唯利是图者和煽动家,他们表达了民众的一种意识,同时代表着最大的不幸和最高的希望(这种团结一致既包括金·维多、卡普拉,也包括福特,因为这个问题在西部片和在社会问题剧里表现的同样多,两种类型都证明了一种民众的存在,无论是在考验中,还是自我觉醒和自我发现的方式中)^①。在美国电影中,在苏联电影中,人民已经在那儿了,真实而活跃,理想但不抽象。在此,电影作为大众艺术的理念可以成为标准的革命艺术,或者民主艺术,让大众成为真正的主体。但是,一些因素危害着这种信仰,希特勒的出现,让电影不再是让大众成为主体的艺术,而变为被奴役的大众;斯大林主义,用一党专制取代了人民的团结意识;美国人民的瓦解,不再相信过去人民所相信的熔炉,也不再相信通向未来的希望(哪怕新西部片也首先展现了这种瓦解)。总之,如果有一种现代政治电影,那其基础就是:人民不再存在,或者还不存在……人民缺席(*le peuple manque*)。

无疑,这个真相适用于西方,而只有很少的导演发现了这一点,因为它被权力机制和多数派体系所掩盖。相反,这一点却在第三世界爆发了,那些被压迫、被剥削的民族处于持久的少数状态,处于集体身份的危机中。第三世界国家和少数族裔孕育了一些作者,根据他的民族以及他在民族中的个人境遇,正在表达出:人民,就是缺席的人。卡夫卡(Kafka)与保罗·克利(Paul Klee)最早明确地表达了这一点。前者认为,那些“弱小民族”(petites nations)中的少数文学(littératures mineures),应该填补经常不够活跃且趋于瓦解的“民族意识”(conscience nationale),用集体工作填满一类人民(un peuple)的缺席;后者认为,为了汇集“伟大作品”的所有组成部分,绘画需要一种“最后的力量”(derrière force),还是缺席的人民^②。这也是电影作为大众艺术的原因。有时,第三世界的电影人要面对陶醉于美国、埃及、印度的电视剧或空手道电影的文盲观众,

① 比如金·维多作品中表现出的关于民主、共同体和“领袖”的必要性等问题上,参见《正片》(*Positif*),第163期,1974年11月,米歇尔·西蒙(Michel Ciment)和迈克尔·亨利(Michael Henry)的文章。

② 参见《卡夫卡日记》,1911年12月25日(以及1921年6月给布罗德的信)。克利,《现代艺术理论》(*Théorie de l'art moderne, Médiations*),第33页(“我们找到一部分内容,还不是全部。我们缺少这种最后的力量。缺少一种支持我们的人民。我们寻找这种大众支撑,我们在包豪斯已经开始了,一个我们把拥有的一切交给他们的共同体。我们只能做到这一点了”)。卡梅洛·贝内曾说:“我做人民戏剧。种族的。但缺少人民。”(《戏剧艺术》[*Dramaturgie*],第113页)。

正是这里需要通过,正是这种材料需要研究,以提取人民缺席的要素。有时,少数族裔的电影人会步入卡夫卡描绘的死路:不“写作”的不可能,用统治语言写作的不可能,用其他语言写作的不可能(皮埃尔·佩罗[Pierre Perrault]在《没有善意的国度》[*Un pays sans bon sens*]中也提到这种情况,一种不说的不可能,不说其他语言而只说英语的不可能,说英语的不可能,定居法国说法语的不可能……)正是这种危机状态需要通过,需要去解决。如此评定人民的缺席,并不是一种对政治电影的放弃,正相反,这正是政治电影在少数族裔和第三世界国家建立起来的新基础。艺术,尤其是电影艺术应该参与到这项工作中来:不是给一个假定的人民,而是献给新诞生的人民。当主人和殖民者宣称“这里从未有过人民”的时候,缺席的人民是一种生成(*devenir*),它在贫民窟、集中营或少数人聚居区自我生成,在新的条件下,一种必然政治化的艺术投身于此。

在现代政治电影与经典政治电影之间,还有第二个重要区别,它涉及政治与私人的关系。卡夫卡暗示到:“多数”文学(*littératures majeures*)总是控制着私人与政治之间那个不断变动的边界(*frontière*),而在少数文学中,私人事务则直接就是政治的,“牵动着生死裁决”。确实,在大民族中,家庭、情侣和个体自身都能统领他们的事务,哪怕这件事必然表现了一些矛盾和社会问题,或者承担了这些问题的后果。私人因素因此在追溯原因或发现其表达对象时,变成意识觉醒的场所。在此意义上,经典电影不停地控制这个标明政治与私人相关性的边界,它通过意识觉醒这个媒介,使一种社会力量过渡到另一种社会力量,从一个政治立场过渡到另一个政治立场:普多夫金《母亲》(*Mat*, 1926)中的母亲发现了儿子斗争的真正对象,并站到了他这边;福特《愤怒的葡萄》中,在某个时刻,母亲看得最清楚,当情况变化时,儿子接替了她。但在现代政治电影中情况就变了,那个保证最小距离或最小转变的边界不复存在了,私人事务与社会一当下(*immédiat-social*)和政治混合在一起。在古尼的《自由之路》(*Yol*, 1982)中,家族宗派组成了一个同盟网络,一个紧密交错的组织,剧中人必须娶其亡兄的妻子,而另一个则穿过雪野到远方去寻找有罪的妻子,以给她应有的惩罚。在《羊群》(*Sürü*, 1978)中的情形与《自由之路》一样,最进步的主人公则最先被处死。我们说这是些古老的田园牧歌式的家庭,但正因如此,发挥作用的不再是“总路线”,也就是说,不再是从旧到新的转变,不再是产生飞跃的革命。就像在南美电影中,有的是一种在旧与新之间的并置或相互渗透,“构成了一种荒谬性”,并“获得了荒唐的形式”^①。取代政治和私人之间的相关性的,是差异较大的不同社会阶段近乎荒诞的共存关系。因此,在罗恰的作品中,那些人民的神话、预言主义和匪气,就是资本主义暴力的古老反面,就好像人民出于爱的需要,把他们在别处承受的暴力,反过来加倍施加给他们自己。意识觉醒丧失了资格,或因为它处于知识分子的虚无缥缈中,或因为它像在《安东尼奥之死》(*Antonio das Mortes*, 1969)中表现的那样,被压制在空洞中,只能保持两种暴力的并置和此消彼长。

那么还剩下什么?还有我们从未拍过的最伟大的“骚乱”(agitation)电影:骚乱并不来自意识的觉醒,而在于让一切陷入痛苦(*mettre en transe*),人民与他们的主人,甚至是摄影机,一切都

^① 参见罗伯特·施瓦茨(Roberto Schwarz)及其对“热带主义”(tropicalisme)的定义,《现代》(*Les Temps Modernes*),第288期,1970年7月。

被推向畸形,为了传播暴力,就等于让私人事务进入政治,让政治事务进入私人生活(《痛苦的大地》[*Terra em transe*, 1967])。在罗恰的神话批判中,有一个非常独特的特质:他不是对神话进行分析,以发现其意义或古老的结构,而是把古老的神话带进当下社会的冲动状态中,饿,渴,性,权势,死亡和爱慕。在亚洲,在利诺·布罗卡(Lino Brocka)的作品中,我们也能在神话里找到这种野蛮冲动与社会暴力的直接相关性(*immédiatité*),因为野蛮冲动不是“自然的”,而社会暴力也不再是“文化的”^①。从神话中提取当下的经验,同时说明了生活之不可能性,它可以用别的方式来做,但还是不停地给政治电影提供新的对象:陷入痛苦,陷入危机。皮埃尔·佩罗的电影当然是关乎危机状态而非痛苦的,与其说它关于野蛮的冲动,不如说是关于固执的寻找。然而,对法国祖先的反常寻找(《白天的统治》[*Le règne du jour*, 1967]、《没有善意的国度》、《布列塔尼的魁北克人》[*C'était un Québécois en Bretagne*, 1977]),在起源神话中见证了私人与政治之间边界的缺席,但在这些条件下,依然是生活之不可能性,对于被殖民者(*colonisé*)来说,每个方向都会撞进一条死路^②。这一切说明,现代电影与经典电影不同,不再建立在发展和革命的可能性之上,而是建立在卡夫卡式的不可能性——难以忍受——之上。西方作家不会因落入纸糊的人民和纸上的革命,就免除这条死路:这就是让-路易·科莫利(Jean-Louis Comolli)提出的一个真正的政治导演的条件,是他把一个双重不可能性作为对象,并入群体的不可能和不并入群体的不可能,也就是说,“退出群体的不可能性和从群体中获得满足的不可能性”^③。

如果人民缺席,如果不再有意志、发展与革命,那颠覆方案(*schéma du renversement*)自身就变得不可能了,也就不会有联合且统一的人民或无产阶级进行的夺权。第三世界最优秀的电影工作者曾一度对此确信不疑:如罗恰的格瓦拉主义(*guévarisme*),尤瑟夫·夏因(Youssef Chahine)的塞纳尔主义(*nassérisme*),美国黑人电影中的黑人权力主义(*black-powerisme*)。但这还是电影作者们奉行经典电影观念的结果,因为这些转变非常缓慢,无法察觉,很难明确定位。给意识觉醒敲响丧钟的,恰恰是“没有人民”的这个意识的觉醒,只有许多人民(*plusieurs peuples*),只有一种需要联合起来的不同人民的无限性,或者(他们)由于问题变化而不需要联合。这就是第三世界电影为什么成为少数电影(*cinéma de minorités*)的原因,因为人民只存在于少数状态,这就是人民缺席的原因。在少数族裔中,私人事务直接就是政治的。鉴于融合与统一的失败并不意味着重建暴政体制,不会回来重新反对人民,现代政治电影就建立在这种分裂(*éclatement*)和碎片(*fragmentation*)之上。这是其第三个区别。20世纪70年代以后,美国黑人电影重返少数族裔聚集区(*ghettos*),回到意识觉醒这里,但不是要用黑人正面形象取代负面形象,而是向着促进种类和性格的多样化的方向上努力,每次只创造或再造出形象的很小一部分,它们不再符合动作连

① 关于利诺·布罗卡,以及他对神话的使用和他的冲动电影,参见《电影》(*Cinématographe*),第77期,1982年4月,尤其是雅克·费奇(Jacques Fieschi)的文章《暴力》(*Violences*)。

② 关于佩罗电影的神话批评,参见居伊·格蒂耶(Guy Gauthier)的《一种真实的写作》(*Une écriture du réel*),以及苏珊·特吕戴尔(Suzanne Trudel)的《王国的寻找:三个人,三段谈话,一种语言》(*La quête du royaume?: trois hommes, trois paroles, un langage*),收入《皮埃尔·佩罗文集》(*Écritures de Pierre Perrault*, Éditions),苏珊·特吕戴尔区分了三条死路:谱系的、人种的和政治的。

③ 参见让-路易·科莫利的访谈,《电影手册》,第333期,1982年3月。

接,而是在纯粹影音的表达可能性中,符合于感情和冲动的破碎状态:黑人电影的特性于是就被这种新形式所定义了,即“抗争必须要面对媒体自身”(查尔斯·布尔奈特[Darles Burnett]、罗伯特·卡尔耐[Robert Gardner]、海尔·格里马[Haile Gerima]、查尔斯·莱尼[Charles Lane])^①。通过另一种方式,夏因在阿拉伯电影中提供了一种构成模式:《情迷亚历山大》(*Iskanderija...lih*,1978)从一开始就展示了许多线索纠结缠绕的多元性(pluralité),其中一条是主线(男孩的故事),其他线索则不断推进直至与主线会合;而《埃及故事》(*Hadduta misriya*,1982)则不再保留主线,而让多条线索齐头并进,通向被设计成内在审判和裁决的作者心脏病发作,在某种为什么会是我的疑问中,内部的血脉与外部的线索发生了直接关联。在夏因的作品中,有关“为什么”的问题就像戈达尔作品中的“如何”一样具有纯粹的电影价值。“为什么”是一个内部的问题,一个“我”的问题;因为,如果人民缺席,如果人民分化为少数族裔,那么“我”首先就是人民,就像卡梅洛·贝内(Carmelo Bene)所说的成为“我自身原子的人民”(peuple de mes atomes),或像夏因所说的成为“我自身血脉的人民”(peuple de mes artères,格里马[Gerima]从他的角度提出,如果存在一种黑人运动的多元性,那每一位电影人自己就是一场运动)。但是“为什么”同样是一个外部的的问题、世界的问题、人民缺席的问题,其有机会以向“我”提出那些原本是向人民提出的问题:亚历山大—我,我一亚历山大。许多第三世界影片都含蓄地甚至通过标题来唤起回忆,如佩罗的《为了世界的继续》(*Pour la suite du monde*,1963),夏因的《埃及故事》,克利非(Khleifi)的《丰富的记忆》(*Al Dhakira al Khasba*,1980)。这既不是一种召唤记忆能力的心理回忆,也不是现存人民的集体记忆。正如我们看到的,这是一种奇特的能力,让内部与外部、人民事务与私人事务、缺席的人民与缺席的自我之间发生直接关联,是一层薄膜(membrane),一种双重生。卡夫卡曾谈及弱小民族的记忆所具有的强力:“一个弱小民族的记忆并不比一个强大民族的记忆短暂,因此它对现有素材的研究更深入。”它在深度和远度上弥补了其在广度上的不足。它不再是心理的或集体的记忆,因为“在一个小国中”,每个人都继承了他相关的部分,但只能是这个部分,哪怕他对这个部分既不了解也不支持。一种我与世界之间的沟通,在碎块的世界(monde parcellaire)和折断的自我(moi rompu)之间的沟通,仿佛世界的全部记忆落在每个被压迫的人民身上,而自我的全部记忆则游弋于一种有机的危机中。即是说我归属于人民的血脉,或作为我的血脉的人民……

可即便是只从艺术影响方面审美地对其进行审视,这个自我不也是第三世界知识分子的自我吗?罗恰和夏因就经常描绘这个肖像,这个自我必须与被殖民者状态(état de colonisé)决裂,但这只有在其转换到殖民者那边才可能实现。卡夫卡曾指出另外一条道路,一条夹在两个险境之间的狭窄道路:准确地说,由于“伟大天才”或高级个体在少数文学中不够丰富,作者就没条件像创造故事那样来生产个体陈述(énoncés individuels);同时由于人民的缺席,作者置身于一种生产集体陈述(énoncés collectifs)的氛围中,这些陈述就像即将登场人民的萌芽,其政治作用是直接

^① 扬·拉尔托:《种族电影,少数人聚居区的历史》(Yann Lardeau, *Cinéma des racines, histoires du ghetto*),《电影手冊》,第340期,1982年10月。

且无法回避的。作者枉然处于边缘,与其所在的或多或少处于文盲状态的共同体保持距离,这种情况让作者更好地表达潜在力量,让作者在孤独中成为真正的集体代理人(agent collectif),一个集体的酵母,一种催化剂。卡夫卡给文学提出的建议对于电影来说无疑更加适用,因为电影通过自身已聚合了集体的条件。而事实上,这正是现代政治电影的最新特色。从文化的观点来看,电影作者面对着双重殖民的人民:被外来的历史所殖民,也被他们自己的神话所殖民,这些神话因服务于殖民者而变成无人称实体(entités impersonnelles)。因此,作者不该充当其人民的人种学家,也不该自己发明一种属于私人故事的虚构:所有的个人虚构,就像无人称神话一样,都是站在“主人”那一边的。正因如此,我们看到罗恰从内部摧毁了神话,佩罗则废除了作者可能创造的所有虚构。作者还有可能成为“调解人”(intercesseur),即以真实的和非虚构的人物为素材,把他们放进“虚构化”(fictionner)、“传说化”(légender)和“杜撰化”(fabuler)的状态中。作者向其人物迈进一步,人物也会向其作者迈进一步:这就是双重生(double devenir)。这种杜撰(fabulation)既不是一种无人称神话,也不是一种个人化虚构:它是一种行动中的言说(parole en acte),一种言说行动(acte de parole),人物通过它能不断跨过私人事务与政治事务的边界,并自行制造出集体陈述来(produit lui-même des énoncés collectifs)。

达内指出,非洲电影(其实对于整个第三世界的电影也适用)并非像西方所希望的那样,是一种舞动的电影,而是一种言说的电影,一种言说行动式的电影。正因如此,才摆脱成为虚构和人种学的命运。在《塞多》(又译为《外来人》, *Ceddo*, 1977)中,乌斯曼·塞姆班(Ousmane Sembene)就抽出一个以活生生的言说为基础的杜撰故事,并确保这种言说的自由与循环,赋予其集体陈述的价值,以此来对抗伊斯兰殖民者的神话^①。这不也是罗恰对待巴西神话的操作方式吗?他的内在批评首先分离出一个掩藏于神话下面的当下经验:难以忍受、难以生存、在现在“这个社会的生活之不可能性”(《黑上帝白魔鬼》、《痛苦的大地》);然后,他让一种无法禁止的言说行动从这种难以生存中脱离出来,一种不再返回神话而是生产集体陈述的杜撰行为,其足以让痛苦升华为一种奇特的正面性,即人民的创生(如《安东尼奥之死》、《七首雄狮》[*Der Leone have sept cabeças*, 1969]和《被砍下的头颅》[*Cabezas cortadas*, 1970])^②。痛苦,或陷入痛苦(mise en transe)就是一种转变、一种过渡,或者一种生成:痛苦通过殖民者的意识形态、被殖民者的神话和知识分子的话语,让言说行动变成可能。为对创造他的人民有所帮助,作者会让一些组成部分(parties)陷入痛苦以让人民创生,唯有人民才能建构整体。罗恰的作品中的组成部分也不是真实的,它们经过了重建(在塞姆班的作品中,组成部分也同样在一个十七世纪的故事中得以重构)。在美洲的另一端,佩罗运用了真实的人物,即他的“调解人”,以防止全部成为虚构,并对神话进行批评。在制造危机过程中,佩罗要摆脱虚构的言说行动,有时是动作发生器(如在《为了世界的继续》中对钓到鼠海豚方法的再创造),有时虚构自身成为虚构的对象(如《白昼的统治》中对祖先的调

① 参见塞尔日·达内:《斜坡》, *Cahiers du cinéma*/Gallimard, 第118-123页。

② 关于罗恰的神话批评与作品演进,参见巴特雷米·阿曼加尔:《电影研究:巴西新电影专号Ⅱ》(Barthélemy Amen-gual, *Le cinéma novo brésilien, Etudes cinématographiques*, Ⅱ)(第57页:“反神话,就如同人们所说的‘飞蛾扑火’”)。

查),有时引入创造性假象(如《发亮的野兽》[*La Bête Lumineuse*,1982]中的猎鹿场景),但虚构总是以这种方式成为自身的记忆,而记忆则意味着人民的创生。或许《无树的国度》把这种方式发挥到顶点,它将所有手法都汇聚在一起,或者正相反,《没有善意的国度》把所有的手法都淡化到了最低程度(因为在这里,真实人物感受着最大的孤独,他甚至不属于魁北克,而只是英语国家中最微小的法语少数族裔,他从温尼佩格(Winnipeg)跳到巴黎,竭力去创造自己的魁北克性,并为此制造出一个集体陈述来)^①。这并非过去人民的神话,而是即将到来的人民的虚构。言说行动必须要在优势语言中把自己塑造成为外来语,确切地说,是为了表达在这种统治下生活之不可能性。是真实人物从其私人状态中摆脱出来,同时作者也从其抽象状态中摆脱出来,这便形成了两个或多个关于魁北克、关于美洲、关于布列塔尼和巴黎的陈述(自由间接话语)。在非洲,在让·鲁什(Jean Rouch)的作品《通灵仙师》(*Maîtres fous*,1955)中,痛苦在一种双重生中展开,真实人物由此变成杜撰的他者,而作者自己也因被当作真实人物而成为另一个他者。让·鲁什很难被界定为一个第三世界作者,这恐怕要遭到很多人反对,但没人在逃离西方方面比他做得更多,他甚至自我逃离,与人类学电影决裂,当黑人在扮演美国连续剧的角色或者有经验的巴黎人时,他却说出《我是一个黑人》(*Moi un noir*,1958)。言说行动有很多面孔,它一点一点地播种下即将出现的人民的若干要素,比如有关于非洲自身的、有关于美洲的或有关于巴黎的自由间接话语。一般来说,第三世界电影都有这样的目标:通过痛苦或危机,建立起汇集真实组成部分的配置(agencement),以便令其生产出作为缺席人民之预兆的集体陈述来(正如克利所言,“我们无法做更多”)。

① 《皮埃尔·佩罗文集》(*Écritures de Pierre Perrault*):关于真实人物与作为虚构功能的言说行动,即“传说化的公然冒犯”,参见勒内·阿里奥[René Allio]访谈(关于《发光的禽兽》,佩罗说“我最近遇到了一个意想不到的国度……在这表面宁静的国度中,一切事物只要一被提及就立即变成了传说。”)

出版后记

“电影理论是电影研究的重要组成部份,但对它的思考可以有很多种”,在最近一期《传播与社会学刊》的一篇访谈中,大卫·波德维尔谈到电影理论的构成与发展,“如果我们将理论建构视为一种活动,一种以电影的普遍性所提出的问题的推演,我们可能会取得更大的进展。这种方式是从我们自身所熟悉的特定事物出发,然后在回答所提出问题的时候引入各种对立的框架。……在西方的大学里,人文学科不鼓励通过观点相左的理论间的论战来寻求对共同问题的最佳答案。这便是多元主义模式:不断地增加问题,不断地加入新的‘方法’,只要这些方法有足够的追随者。”《电影理论读本》的出版,即是希望为这种多元主义的思维模式提供一片丰富的视野;在电影研究的复杂图景中,提供不同路径的进入角度。

本书在原来《外国电影理论文选》的基础上重新调整了篇章结构,从确立电影艺术身份的焦点明确的早期理论(本体论、作者论),到偏向文化研究的宏大理论(叙事学、精神分析、意识形态分析),到电影作为一门工业理应得到充分认识和讨论的类型学、明星学、经济学,以及经历了范式转型的电影历史学,重新梳理了各门各派的经典论述,加入了汤姆·冈宁、米莲姆·汉森、齐泽克等新一代学者的重要文章。如此庞杂的观点集中在这样一本大部头的“读本”中,一时也许难以厘清每种理论的源流、彼此之间的互动关系,但我们应该意识到每种理论的产生自有其特定的历史语境和发展条件,需避免用一种非此即彼、非对即错的观念来区隔它们。也许最好的方式,是以一种工具主义的态度面对这些理论武器,譬如在合适的情况下用符号学、认知学乃至技术美学、跨媒体理论来分析某个文本所呈现的不同面向。总之,比较、判断各种阐释的优缺点以及功能,选有用的理论,做有价值的分析。

书中部分译文来自八十年代理论热潮中翻译出版或刊载的文章,有些原著以及注释出处已经难以考查、确认,因此,编辑过程中只能在情况允许的基础上,根据目前已经达成共识的常规译法统一全书的片名、人名、文章名和少量术语;而且,保持每篇文章中可能无法完全统一的注释方式,尽量沿用原来的处理办法,如有给读者带来不便,还请谅解。

需要特别说明的是,我们尽力联系每篇文章的作者,但因有些文章发表年代久远,跨越了不同的语言和国家,人力有限,恐怕尚有未能妥善解决之处,希望作者见到本书之后及时与我们取得联系,以便支付您稿费,同时也请谅解我们未能在图书出版之前与你们取得联系。

最后,感谢所有为此书作出贡献的译者、老师,感谢曾经的八十年代。希望各位读者继续关注日益丰富的“电影学院”丛书。

服务热线:133-6631-2326 188-1142-1266

服务信箱:reader@hinabook.com

“电影学院”编辑部
拍电影网(www.pmovie.com)

后浪出版公司

2016年11月



收录近百年来的经典名篇，电影研究者必读文章辑选

呈示电影言说的多样路径，提供更加开阔的话语平台

紧贴当代理论前沿，关注研究范式转变

破除“纯理论”樊篱，增加“实践型”文本

陈列建议：电影、艺术教材、大众读物

ISBN 978-7-5502-8962-8



9 787550 289628

定价：80.00元

[General Information]

书名=电影理论读本 修订版

作者=杨远婴主编

页数=625

SS号=14168690

DX号=

出版日期=2017.02

出版社=北京联合出版公司