

作品——对应关系的艺术尚且如此，更何况电影中艺术的可变因素太多，它们在每部影片里都不一样，想在电影中找到这种完全对应的关系，和发现每部影片的真正作者是谁，是非常困难的。因此，在同一个作者参与的绝大部分作品中，他个人的艺术发展线索是极其细弱的。巴赞以建筑艺术作为类比：“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。”^①

巴赞认为评论界一直存在两种旗鼓相当的“歪理”：其一，要求把一种固定的、万能式的评论标准和规则，一种经典式的条条框框，客观地加诸作品之上；其二，则认为评论界对作品表明自己的好恶就可以了。前者无视审美力的作用，后者则把评论家的审美力置于最高地位，凌驾于“作者”的审美力之上。巴赞继而肯定“作者策略”的优点在于并不以一种自以为是的印象主义作为评判标准，但是这种批评方法在实现的过程中，却本末倒置，提出假定的预设原则，通过肯定作者而去肯定作品，“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”^②。因此，他认为需要提防的问题正在于“好导演的坏作品也比坏导演的好作品优秀”这样的偏见。一个被认定为作者的导演不代表他的每一部影片都是杰作，同样，被打入冷宫的导演或一个平庸的导演也有拍出杰作的可能性，不应该全然推翻。

此外，面对《电影手册》中将“作者”的个性奉为图腾的倾向，巴赞毫不留情面地指出“作者策略”的危险性在于“它的标准非常难以确定”，尽管被《电影手册》最优秀的批评家们所实践了三四年，却并未形成一套真正的理论。因此“作者策略”的信奉者们很容易局限在所设定的教条上，主观地确定谁是“作者”而谁又不是“作者”，从而陷入艺术上的个人迷信中。

巴赞在这篇文章中作出如此结论：“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？”^③

达德利·安德鲁回顾“作者策略”的历史时，着重强调了安德烈·巴赞对电影天生不纯性的洞察，比较了他与虔诚追求电影纯洁性的“电影手册”派的区别。达德利·安德鲁指出：巴赞更愿意将作者与某种类型、民族倾向和社会运动联系起来——“不存在一种完整的、先

① 杨远婴主编：《电影理论读本》，第226页。

② 杨远婴主编：《电影理论读本》，第230页。

③ 杨远婴主编：《电影理论读本》，第232页。

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”^①。即使他纵容自己沉湎于无节制的作者策略，他也是用复数表示作者的名字。虽然巴赞认为作者在文化生态中发挥了最显著的功能，但仍然应该被视为一种系统力量之内的功能。“作者”对巴赞而言可能是基本的，但仅仅是技术、电影语言、类型和文化惯例的一个结合点，它只是众多可能的批评层面中的一个。

41.2.4 1962年：安德鲁·萨里斯与《1962年的作者论笔记》

1962年，电影理论家安德鲁·萨里斯在电影杂志《电影文化》上发表了美国作者电影理论的开山之作《1962年的作者论笔记》（*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”命名为“作者论”（the auteur theory），成为美国20世纪60年代关于电影的重要论说方式。

在《1962年的作者论笔记》这篇文章中，萨里斯从技巧、个人风格和内在意义三个方面提出了评价一个电影导演是“作者”的三个前提：

（1）导演具备可以彰显其表现力的娴熟的电影拍摄技术。

（2）导演必须有鲜明的可被识别的个人风格。即“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’”^②。

（3）影片要有源自导演个性与素材之间张力的“内在意义”。（这个概念在萨里斯的定义中最模糊，它意味着“热忱的灵魂”，意指导演对作品注入的激情和生命力。）

为了说明对这一套“作者论”体系的认识和运用，萨里斯进一步阐释，将这三个前提视为三个同心圆：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。前两个前提属于“价值标准”，而第三条则被萨里斯看作“电影作为艺术的终极光辉”。与这三个层次所对应的导演职责，则分别是技师、设计师和作者。言外之意，要进入导演万神殿，首要的资格是在技术上具有竞争力，而成为“作者”则意味着可以登上万神殿之顶。

同时，萨里斯也承认“作者论本身就是一种不断流动的模式理论”，作者的排名会上升也会下降，有的导演“会被新的导演或重新被挖掘的老导演取代”。因此，“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。”^③

1963年，在《电影文化》杂志的春季号特刊上，萨里斯依据上述三条原则第一次发表了好莱坞电影导演的座位排次表。萨里斯过分褒扬某些曾被怠慢的好莱坞导演而导致不少优秀外国导演的地位顺延的排序方式，引发了一系列的争论，其“作者论”在美国电影批评界引

① 杨远婴主编：《电影理论读本》，第226页。

② [美]安德鲁·萨里斯：《1962年的作者论笔记》，米静译，选自杨远婴主编：《电影理论读本》，第234页。

③ 杨远婴主编：《电影理论读本》，第235页。

起了强烈反响,成为美国 20 世纪 60 年代最具影响力、也最具争议性的电影批评方式。

其中,尤以影评人宝琳·凯尔(Pauline Kael)的攻击火力最猛,她撰写了《圆与方》(*Circles and Squares*)一文,将批判的矛头直指萨里斯。宝琳·凯尔在驳斥中表示,是什么标准将一个导演归为作者?没有作者论难道就不能注意到他影片中有某些重复出现的元素吗?她认为巴赞和詹姆斯·阿吉(James Agee)^①之所以伟大,是因为他们广博的智慧与直觉,而非一套公式。萨里斯矫枉过正的方式和沙文主义倾向也是招致凯尔猛烈批评的原因。凯尔认为萨里斯的“作者论”不仅将垃圾抬高到艺术层次,而且为了提高导演的地位,牺牲了制片人、编剧、演员等重要创作者的影响力,此外,诸如大卫·O·塞尔兹尼克(David O. Selznick)和路易·B·梅耶(Louis B. Mayer)等位高权重的片厂老板的作用都不应被忽视。萨里斯和凯尔的争鸣在美国影评界反响颇大,也表明电影批评的革新确实已迫在眉睫。

尽管饱受争议,萨里斯仍然认为作者论是为电影分门别类最有效的方法。1968 年,萨里斯出版了《美国电影:1929—1968 年间的导演和趋势》(*The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*),对好莱坞电影导演进行了排位,级别从“圣殿级别的导演”、“远离天堂的导演”到“风格杂乱的导演”不等。萨里斯“为在美国宣传作者论并使其成为分析和评价好莱坞制作的特殊艺术性的批评方法负主要责任”^②。尽管其主张并非一套完善的理论,却为评论界找到了一种针对美国电影的批评方式。他将“作者论”引入美国大学电影教育体系中,肯定了好莱坞片厂制度下电影导演的艺术独立性,影响了正在大学攻读电影的弗朗西斯·福特·科波拉、乔治·卢卡斯、马丁·斯科塞斯等人,从而推动了 70 年代美国“新好莱坞”电影的产生。然而,萨里斯利用作者论原理将电影导演分为三六九等之后,进而宣告,就影片论影片,美国电影要比世界其他地方的影片优越。如此沙文主义式的体现,彰显着萨里斯对“作者论”这一术语的误用。

无独有偶,就在萨里斯发表《1962 年的作者论笔记》的同一年,英国《电影》杂志成立,介绍了法国的“作者策略”,成为英国电影研究阵地。但是,与特吕弗和萨里斯强调认知导演的主体地位和个人风格不同,也与巴赞将作者与某种类型、民族倾向、社会运动联系起来相异,英国《电影》杂志主将罗宾·伍德(Robin Wood)和维克多·帕金斯(Victor Perkins)等人更注重电影文本的解读和场面调度的分析,从而开创了“作者”电影批评的新领域。学院派知识分子继承了这个研究转向,成功通过引进“结构主义”的理论框架改造“作者论”,把一种界限模糊的批评方式转化为论述严密的理论体系——“结构主义作者论”。

41.2.5 1969 年:彼得·沃伦与《电影中的符号及意义》

1969 年,彼得·沃伦出版了《电影中的符号及意义》(*Signs and Meaning in the Cinema*),成为“结构作者论”(auteur-structuralism)的奠基之作。在这本书中,他试图为

① 詹姆斯·阿吉(James Agee),美国著名影评人。

② [英]吉尔·内尔姆斯:《电影研究导论》,第 123 页。

因缺乏理论体系而不断遭到诟病的“作者论”提供一套科学、系统的理论框架。其中《作者论》一章,运用结构主义方式对影片从形式和意义两方面进行阐释,成为结构主义电影批评的经典文本。

对结构主义的认识要追溯到20世纪初费尔迪南·德·索绪尔(Ferdinand de Saussure)的语言学理论。在他的《普通语言学教程》中确立了一些基本范式,使得所有语言都可以被规范和理解。索绪尔区分了语言(language)和言语(speech):语言作为一个符号系统,是一套普遍适用的潜在规则,来自使用语言的群体所拥有的可以使他们进行交流的知识;言语则是实际说出来的那些话,它使那些规则被具体实施。索绪尔认为,语言是一个符号系统,而言语所发出的语音和表达的概念只有通过语言系统才能存在。

20世纪50年代,克洛德·列维-斯特劳斯(Claude Lévi-Strauss)将索绪尔语言学的结构分析方法引入人类学的研究,对结构主义方法论的风行产生了深远的影响。列维-斯特劳斯认为,所有的文化都是人类大脑的产物,那么在表面之下一定隐藏着某种普遍特征。由于他研究的是神话中的叙事结构,因此他的理论在电影理论领域影响尤其显著。对于结构主义者而言,任何表面现象背后都有一个固定的结构,只要能抓住这个结构,就能抓住问题的本质。通过把分析对象分为一些结构的成分,然后在这些成分之间找出它们的对立、相互联系、排列和转换,就会发现意义产生于各个因素之间的关系。

20世纪60年代末期,随着结构主义理论著作的译介,一批英国影评家们试图将结构主义与作者论结合起来,以期弥补作者论没有严谨理论体系的缺陷。彼得·沃伦在《作者论》中指出,法国《电影手册》派所提倡的作者论过于主观随意,从而导致“肆无忌惮的曲解现象得以滋生”,对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,便吹捧有加。他借由杰弗里·诺埃尔-史密斯(Geoffrey Nowell-Smith)的一句话来说明,“结构分析法”是批评家不可或缺的批评武器——“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。”^①

沃伦认为,结构分析要求评论者在评价作者的具体某一部影片时,首先考查他的全部作品,这样才能弄清作品内部主题和方法上的异同格式。沃伦运用这套方法在《作者论》中对霍华德·霍克斯和约翰·福特的作品进行了文本结构挖掘式的剖析,从中发现隐藏在不同故事背后的隐蔽的“深层结构”。沃伦进一步说明,判定一位电影大师,依据是这种深层结构可转换出的形式的丰富性。据此,他认为“福特作品的内涵远较霍克斯丰富得多”。

沃伦指出,导演生存的时代、他所置身或参与的历史、他的个人生活遭遇,共同构成了那一文化的深层结构,并影响、制约着其创作的方式。“结构作者论”试图潜入个性化能动

① [英]彼得·沃伦:《作者论》,谷时雨译,选自杨远婴主编:《电影理论读本》,第238~239页。

作用的表层之下,去探寻赋予影片以内涵和意义的社会文化结构的内核。显而易见,沃伦的“结构作者论”让“作者”附属于“结构主义”,从而也成为纯作者论派和纯结构主义派争议和分歧的焦点。最著名的质疑是,究竟是作者导演制造了电影,还是电影无意间制造了作者导演?此外,布雷恩·汉德森(Brian Henderson)对力求结合作者论与结构主义的理论基础进行了质疑,他指出在列维-斯特劳斯的观念中,神话重要的是故事而不是风格,讲故事的人不是作者,而仅仅是复述故事的人,并且人人都可以讲述这个神话,但是对于作者论批评来说,根本问题是发现影片导演的个性本色,尊重那些通过风格表现出来的个人印记。因此,“在作者论的先决条件与结构主义的先决条件之间存在着明显的差异”^①。

但是,无论争议和分歧有多大,“结构作者论”的关键价值在于为当代电影研究提供了一套可称为理论的严格的分析方法,结构主义在随后的电影理论进程中继续扮演着重要的角色,助推了电影符号学的建立。

至此,电影“作者论”经历了特吕弗和萨里斯的纯粹聚焦作者,巴赞对作者和世界联系的关注,到彼得·沃伦通过研究文本来重新认知作者,这个历程见证了“作者论”光辉的逐渐黯淡。随着罗兰·巴特宣告“作者的死亡”,后结构主义和解构主义的流行,符号学、意识形态研究等新方法陆续登台,“作者论”研究逐渐走向边缘。

41.3 从未消失的“作者论”

“作者论”真的因其边缘化而走向没落了吗?凯瑟琳·格兰特(Catherine Grant)曾表示:“尽管在过去的40年间对电影导演给予了持续的关注,电影作者身份问题还是难以成为一个完全正统的、合乎逻辑的课题并加以考虑”^②。这段话透露出两个事实:“作者论”复杂矛盾性的争斗从未平息;导演被视为其影片的“作者”成为一种被普遍认可的共识。尽管符号学、结构主义、观众研究、文化研究等更为缜密的学说轮番上阵,但是,“作者论”却从未被替代,并且随着当代传媒文化的发展,辐射到更广泛的层面。我们看到有大量的电影书籍以某位作者导演为书写对象;在电影教育体系中,导演研究仍然是最重要的课程之一;DVD光碟中的导演评论轨或导演拍摄幕后花絮,甚至影片上映之前导演关于影片所透露的信息,都成为深入理解一部影片的重要参考途径。蒂莫西·科里根(Timothy Corrigan)声称电影作者在今天“要比历史上任何一个时期都更活跃”。“随着融合性的媒介平台的迅猛增长和相应的媒体文本的增多,作者的‘能见度’似乎从未像现在这样被凸显出来。”^③

如今,我们所面临的课题是在当代如何重新认知“作者论”,继续发挥它的效能。达德利·安德鲁在《今天还没有认可的作者》一文中分析了“作者电影”和“电影作者”在当代社会面临的困境:“首先是社会和文化的日益世俗化、商业化、平庸化,观众不再重视包括

① [美]尼克·布朗:《电影理论史评》,第98页,中国电影出版社1994年版。

② 转引自[英]吉尔·内尔姆斯:《电影研究导论》,第118页。

③ [英]吉尔·内尔姆斯:《电影研究导论》,第119页。

电影在内的一切艺术的思想性,不再将电影当作表达个人思想和感受的艺术来解读,而是将其当作充满奇观和流行口味的商品来消费;其次,泛滥的电子图像对作者和电影本身都构成了极大的冲击,它解构了电影文本的稳定性,将电影作者变成世俗世界的一部分,解构了作者的最后标志;再次,商业和经济力量不仅抹杀了不同导演的区别和差异,而且将最有意识的作者置于一个庞大的系统之内,这个系统按照自己的方式迅速而残酷地置换了他的价值”^①。达德利的笔触无疑显得有些悲观,抑或把“作者”看得比较单一。如前文指出那样,不同的领域仍然在源源不断地为“作者”话题注入新的潜能,正如大卫·波德维尔和克里斯汀·汤普森所言,作为作者的导演概念“或许仍然是当今电影研究中得到最广泛公认的共同臆断”^②。

无论如何,“作者论”的提出,从艺术属性上再次确认了电影如文学一样的合法地位,将电影理解为具有艺术个性的导演的创造性表达,有助于评估一部影片及其创作者的优点,并区分不同影片及导演的差别。“作者论”建立起一套实用的批评工具。而它所承载的矛盾与争议也证明了,想要提供单一的电影理论是不可能的,电影是需要多重理论的。

思考题

- (1) 纵观活跃在当今世界影坛的导演,你认为谁可以被赋予“电影作者”的称号?为什么?
- (2) 观看你喜爱的某个导演的一系列代表作品,尝试总结是否有贯穿其中的风格、手法、观点等。
- (3) 电影“作者论”的未来发展会怎样?

参考书目

- 杨远婴主编:《电影理论读本》,后浪出版公司策划出版,世界图书出版公司2012年版。
- [英]吉尔·内尔姆斯:《电影研究导论》,李小刚译,后浪出版公司策划出版,世界图书出版公司2013年版。
- [美]达德利·安德鲁:《电影理论概念》,郝大铮、陈梅等译,上海文艺出版社1990年版。
- [美]尼克·布朗:《电影理论史评》,徐建生译,中国电影出版社1994年版。
- [英]苏珊·海沃德,《电影研究关键词》,邹赞、孙柏、李玥阳译,北京大学出版社2013年版。
- [法]雅克·奥蒙、米歇尔·玛利,《电影理论与批评辞典》,崔君衍、胡玉龙译,上海人民出版社2011年版。
- 戴锦华:《电影理论与批评》,北京大学出版社2007年版。

①[美]达德利·安德鲁:《今天还没有认可的作者》,引自托比·米勒、罗伯特·斯塔姆编:《电影和理论文选》,牛津:Blackwell出版社2000年版。

②转引自[英]吉尔·内尔姆斯:《电影研究导论》,第118页。

第 42 章

类型研究

当我们在挑选一部电影看时，难免会有这样的念头：“我想看一部爱情片”，或“我更想看一部动作片”。当我们与人谈论电影时，通常会问对方：“你喜欢看什么类型的电影？”对方的回答也许是：“我喜欢看喜剧片，但是绝对不会看恐怖片。”可以说，就算大多数看电影的人并不了解“类型”这一术语，但却可以很自如地借助类型的概念去辨识不同类型电影的风格、元素和样式，并以此表明自己的品味和偏好。

电影研究者普遍认为，类型电影（genre film）形成于 20 世纪 30—40 年代的好莱坞电影之中，经典的西部片、喜剧片、音乐歌舞片、强盗片、惊险片、灾难片、爱情片、恐怖片等类型在当时都已经被确立。“但是直到 1960 年代末，类型才作为一个关键概念被引入英语电影理论。”^①在当时，对电影类型的讨论取代了此前围绕着“作者论”所进行的探讨。“作者论”式的批评聚焦优质导演作品，具有一种自身固有的局限性和内向性，相较于此，类型的批评范围则更加广泛，它不局限于文本本身，同时看重观众和制作系统参与其中。正如格莱德希尔（Gledhill）所阐释的那样，其将类型视为一种“观念空间”（conceptual space），在其中“美学与文本的问题……和那些工业与机制、历史与社会、文化与观众的问题交织在一起”^②。在这个层面上，类型研究为批评家们提供了一种更为民主、更具包容性的方法，将批评的笔触从精英化电影延伸至大众化电影的部分。因此，可以说，“‘作者论’所珍视的是那些并不多见的例外，而不是从类型的粗坯中精炼出艺术精品的规律，而类型批评则相反，担起了将靠‘规则’调节的电影实践精确理解作为一种大众娱乐媒介的重任。”^③

① [英] 苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，230 页，北京大学出版社 2013 年版。

② 转引自 [英] 吉尔·内尔姆斯：《电影研究导论》，第 140 页，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司 2013 年版。

③ 同上。

“类型”与“作者论”经历过针锋相对的论争和此后不断的相互调和，体现出大众化对精英主义的一种补充，也展现出电影批评脉络的更迭与融合。而无论如何，它们的价值如同托马斯·沙茨在《好莱坞类型电影》一书中所言，都揭示了电影制作和电影艺术的一些基本真相，丰富了我们对于电影艺术的理解和欣赏。

“类型”不是一个一成不变的概念，它随着时代的变化、地域的不同和商业性诉求等因素而不断在演变，它不但成为当代电影理论的核心概念，也是当前文化研究的重要对象。英国学者吉尔·内尔姆斯（Jill Nelmes）还表示，电影类型研究也为探讨可用于大众娱乐和媒介文化这一更广阔范畴中的类型提供了重要基点。本章将对类型的形成、分类、流变进行简单的梳理，并试图分析类型理论在批评实践中的运用。

42.1 了解类型

42.1.1 定义类型

大多数学者都认为，至今仍然没有一个确定的办法来定义类型。

英文中“类型”（genre）一词源自拉丁语，与形式（type）和种类（kind）的概念相关联，包含着“范畴和类聚”的意义。文学上的类型问题最早可以追溯至亚里士多德，他在《诗学》中按照不同的形式惯例把诗分成了史诗、喜剧、悲剧等不同的类别。17世纪后，类型被用来表示在主题、风格等方面具有共性的作品范畴。自这个时期开始，不同门类的艺术开始盛行类型创作，然而它们的定义总是比较模糊、多变。“人们总是拿不准到底是按照主题（譬如，绘画中的静物写生和风景画，戏剧中的正剧和喜剧），还是按照风格（音乐类型就是这种情况）和笔法（主要指文学类型，譬如散文与小说的分野）为类型下定义”^①。

从文学研究中借鉴而来的类型概念，在电影研究领域也有着类似难以定义的情况。大卫·波德维尔与克里斯汀·汤普森在《电影艺术：形式与风格》一书中分析了类型难以界定的种种情况。有些类型可以因主题而成立，如警匪片以城市犯罪为主题，科幻片探讨超越当代的科技。但是主题不是唯一定义类型的方式，例如歌舞片主要是以歌唱舞蹈的呈现方式被识别。更为复杂的情况是，类型可以更广义，也可以更狭义。有些大类型可以衍生出许多支类型，比如喜剧片可以包括闹剧电影、浪漫喜剧，以及粗俗喜剧等。此外，尽管每一种类型都有经典范本，但是也有很多电影混合了多种类型。比如《世界大战》就结合了恐怖、科幻和情节剧，《偷天情缘》既是浪漫喜剧又是幻想片。而且，随着时代的变化，观众对于类型的认知也在发生改变，例如对于20世纪50年代的观众来说，希区柯克的《西北偏北》是惊悚片的最佳代表，但是对于当代的观众来说，血淋淋的《沉默的羔羊》才够惊悚。

通常，对于电影的类型探讨得最多的，并且最显而易见的是重复在每部电影中出现的类型公式和惯例。例如在《电影艺术词典》的名词解释中，类型电影是“按照不同类型（或称

① [法] 雅克·奥蒙、米歇尔·玛利：《电影理论与批评辞典》，第103～104页，上海人民出版社2011年版。

样式)的规定要求制作出来的影片”^①。它作为一种电影的制作方式是有如下特点的:“1.公式化的情节。如西部片里的铁骑劫美、英雄解围,强盗片里的抢劫成功、终落法网,科幻片里的怪物出世、为害一时,歌舞片里的小人物终于成名等;2.定型化的人物,如除暴安良的西部牛仔或警长、至死不屈的硬汉、仇视人类的科学家、能歌善舞的贫家姑娘等;3.图解式的视觉形象。如代表邪恶的森林、预示凶险的宫堡或塔楼、象征灾害的实验室内冒泡的液体等。”^②

然而,很多学者认为:“类型表面看来是一个明白无误的概念,但实际情况并非如此,关涉电影时尤其明显。”^③一方面,电影从其起源来看,继承了歌舞杂耍、音乐、戏剧、摄影、小说等其他娱乐形式的元素,其类型通常都是不纯粹的;另一方面,类型自身是不稳定的,它不断修正、拓展,并产生互文性,生成亚类型。因此,与大卫·波德维尔所论述的情况类似,对于类型的理解不应该仅仅局限于对电影分类的单纯理解。正如史蒂夫·尼尔(Steve Neale)所指出的那样,“类型不是对电影的简单归类,它与观影者的预期和假设有关(例如推测影片是如何结局的)。类型还关注各种特定机制话语的作用,这些话语注入并形成类型结构。换句话说,必须将类型看成是生产、营销(含发行和放映)和消费三个环节的组成部分。”^④

保罗·沃森在《类型理论与好莱坞电影》一文中也有着相似的思路,他根据类型批评理论发展的主要线索总结了三种类型观:“首先,试图勾勒出属类的等级边界的分类法类型观;其次,作为绘制电影生产进度表的一种经济策略的类型观;再次,带有认知功能的,在生产者与消费者之间作为一种契约,令影片在某种程度上得到概念性理解的类型观。”^⑤

或者,我们对于类型的理解还可以参考罗伯特·斯塔姆(Robert Stam)的阐释,类型就是“电影制作者与观众之间一番商洽的结晶,一种在产业的稳定性与正在成熟的大众艺术的骚动之间求得平衡的方式”^⑥。

42.1.2 类型电影的形成及历史

罗伯特·考尔克(Robert Kolker)谈道:“在电影刚从单纯地展示事物——如火车进站、两人接吻——进入讲述故事的阶段,它的叙事感甫一出现,类型便开始形成了。当电影开始讲述故事后,它们又迅速分化成了许多可辨识的种类:爱情片、言情剧、追击片、西部片以及喜剧片。”^⑦

好莱坞制片厂制度对电影类型的形成与演化起到了十分关键的作用。美国电影理论家提诺·巴利奥(Tino Balio)在《美国电影工业》(*The American Film Industry*)一书中说道:“在

①《电影艺术词典》编辑委员会编:《电影艺术词典》,第97页,中国电影出版社1986年版。

②同上。

③[英]苏珊·海沃德:《电影研究关键词》,第231页。

④[英]苏珊·海沃德:《电影研究关键词》,第230页。

⑤[英]吉尔·内尔姆斯:《电影研究导论》,第142页。

⑥[英]苏珊·海沃德:《电影研究关键词》,第140页。

⑦[美]罗伯特·考尔克:《电影、形式与文化》,第286页,北京大学出版社2013年版。

1915年到1930年之间,制片厂事实上在电影制作的每一个环节都已经定型了,并且也经济化了。”^①制片厂制度所进行的大量生产和发行电影的运作,要求电影创作者遵从电影的商业属性,尽可能地争取更多的观众,去调查潜在观众的诉求;而观众对于一部电影的喜爱和热情,鼓励了电影制作方沿袭成功的故事和技巧,激起一系列的仿效作品,从而形成一套标准化的惯例。这个过程正是类型的建立,托马斯·沙茨总结道:“简单说来,一部类型电影——不管是一部西部片或歌舞片,一部神经喜剧片或一部黑帮片——都是由熟悉的、基本上是单一面向的角色在一个熟悉的背景中表演着可以预见的故事模式。”^②

类型的本质不是一成不变的,“一种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……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,持续地改进着任何一种电影类型”^③。电影制作方既要依赖此前反复被证实的传统惯例,作为其高额投资的保护,又要制作新颖的产品以满足观众的新鲜需求;而观众的期待则是在熟悉的叙事惯例中体会到新的创造和变化。这样一个协商、调和的过程,促使了类型电影在制作、反馈、惯例化这个基本过程之外,还要通过大量的变化和仿效来对传统进行改良和调整。

路易斯·贾内梯(Louis Giannetti)在《认识电影》中梳理了众多学者对类型电影划分的四个主要阶段^④:

(1) 原始时期(primitive): 这个阶段通常很天真,虽然形式很新,但情感强烈。许多类型的规范都在此时期建立。

(2) 古典时期(classical): 这个中间阶段有平衡、丰富和稳定的古典概念,其价值已广受观众认可。

(3) 修正时期(revisionist): 这时类型较象征化、暧昧化,对原先的价值观较不确定。这个阶段的风格复杂,诉诸理性多过情绪,类型原先设定的传统则常被质疑,流行的信仰亦被破坏。

(4) 仿讽时期(parodic): 类型至此已对传统规范大加嘲讽,喜欢用喜剧方式将之贬抑为陈腔滥调。

20世纪50年代,尽管好莱坞大制片厂制度逐渐式微直至终结,但是各种类型惯例已经牢固地建立起来,并深入人心。而随后新好莱坞的崛起,则证明了其对传统类型的更新以及新类型体系的打造。

① 转引自[美]托马斯·沙茨:《好莱坞类型电影》,第9页,上海人民出版社2009年版。

② [美]托马斯·沙茨:《好莱坞类型电影》,第11页。

③ [美]托马斯·沙茨:《好莱坞类型电影》,第24页。

④ 参见[美]路易斯·贾内梯:《认识电影》(插图第11版),第315~316页,后浪出版公司策划出版,世界图书出版公司2007年版。

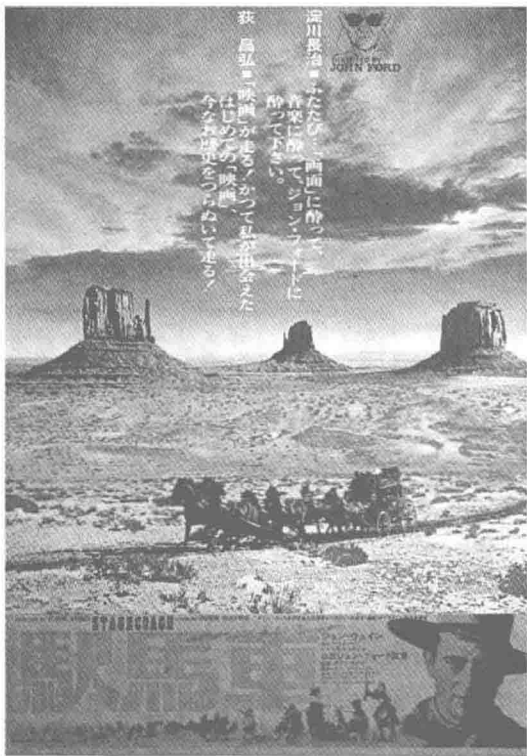
42.1.3 几种主要的电影类型

电影类型通常根据主题、场景、情绪以及视觉风格来进行划分。例如,爱情片主要是以主题为依据来定义,西部片主要是以场景为依据来定义,喜剧片主要是以观众观赏时的心理情绪为依据来定义,黑色电影主要是以视觉风格为依据来定义。但是,这样的标准并非有着严格的界限,比如西部片里牛仔的造型也是其视觉风格的辨识特征之一,灾难片可以从主题、场景、情绪、视觉风格几个角度去指认。此外,一些亚类型影片,如从强盗片发展而来的警匪片,融入了科幻元素的灾难片,以及中国独有的武侠片等,也可以作为一种类型进行分析。

以下将对几种经典电影类型进行简单的介绍。

西部片

西部片(The Western)类型诞生于电影史早期,大约在20世纪最初10年即已发展成熟,是存在时间最久的一种电影类型。早期西部片以美国西部拓荒时期为主要的故事背景,在主题上处理文明与毫无法制的边境生活之间的冲突,强调文明与蛮荒、个人与社会的二元对立。



西部片中牛仔的经典造型和常见的地域特征。图为电影《关山飞渡》日本版海报

从东部文明地区来到西部的政府官员、教师、银行家等角色想为此地注入文明,但是当地的原住民、不法之徒等人却希望将文明的力量驱逐出去。典型的西部英雄往往挣扎于二元对立的矛盾之中,他天性仁慈、正义,却又享受西部无忧无虑的生活,往往在影片一开始他对东部文明介入所带来的新生活、新秩序感到不安,但最后必将归顺先进秩序,与破坏进步的歹徒展开殊死决斗。广袤的沙漠荒原、小镇酒馆、印第安人营地是西部片中固定不变的场景。来复枪、马匹、马靴、宽边帽、牛仔服等道具、服装,也为西部片提供了具有象征意义的视觉图腾。约翰·福特被认为是影史上最伟大的西部片导演,其代表作有《关山飞渡》《搜索者》等,其御用影星约翰·韦恩也成就了最经典的西部英雄形象。

西部片随着时代发展,在叙事内容和主题上不断更新。始自20世纪50年代的“自由派西部片”(Liberal Westerns)^①,在主题和情节

① 详见〔美〕大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森:《电影艺术:形式与风格》,第386页,后浪出版公司策划出版,世界图书出版公司2008年版。

上反转传统,将印第安人的生活视为淳朴的文明,而白人的烧杀抢掠则是一种落后的文化。60年代的“通心粉西部片”^①更是进一步从西部片内部进行一种反讽和解构,彻底改变了西部片的风貌。如今,西部片早已不再是广受欢迎的类型,有学者认为它已被大片取代,但是它所提供的元素和样式仍然能成功地与其他类型融合,并唤起观众的认知。凯文·科斯特纳的《与狼共舞》和昆汀·塔伦蒂诺的《被解救的姜戈》都是其中有趣的案例。

恐怖片

恐怖片(The Horror Film)的目的是吓人,它使观众产生惊恐情绪是对其进行识别的主要特征。与西部片一样,恐怖片在默片时期业已成为成熟的类型,早期著名代表作包括《卡里加里博士的小屋》和《诺斯费拉图》等。从叙事上看,恐怖片通常从怪物威胁人类开始,主人公最终找到并制服它作为解决。令人感到可怖的怪物形象、充满恐怖氛围的场景、低调光的运用都是恐怖片富有特色的视觉风格。吸血鬼电影是恐怖片类型的重要组成部分,20世纪30年代环球公司引领了好莱坞吸血鬼电影的全盛时期。此外,有学者认为恐怖片涵盖三个主要类别:怪异恐怖电影(含吸血鬼电影、幽灵片、神鬼片、魔法片和身体恐怖片等);心理恐怖片,如迈克尔·鲍威尔的《偷窥狂》、阿尔弗雷德·希区柯克的《精神病患者》;大屠杀电影,如托比·霍珀的《德州电锯杀人狂》。^②但也有学者指出上述的心理恐怖片应归类为惊险片,郝建在《类型电影教程》中分析说:“在叙事模式上,恐怖片与惊险片也有显著区别,或许最明显的特征就是:恐怖片的故事叙述中有超自然的元素起到重要作用……恐怖片中威胁的来源都是没有现实依据的超自然因素,它们可能是鬼魂、吸血僵尸、灵异、复活的古代怪兽等。”^③因此,按照他的分析,《精神病患者》不是一部恐怖片而是一部典型的惊险片。

尽管西部片自20世纪70年代起开始日渐式微,但是恐怖片类型至今仍然备受欢迎。众多学者认为恐怖片的长盛与其所反映的社会现象、社会心理有紧密的联系。大卫·波德维尔在《电影艺术:形式与风格》一书中举例阐释^④,70年代的恐怖片对传统提出质疑,与当时的后冷战和后越战时期的社会氛围有关,正好迎合了观众对世界及自己的根本信仰产生的不确定感。而80年代针对青少年拍摄的连续杀人电影系列,反映了年轻人对性与暴力的幻想与焦虑。

歌舞片

与西部片一样,歌舞片(The Musical)被认为是典型的好莱坞类型片。20世纪30年代华纳公司出品的《第四十二街》和《淘金者一九三七》标志着歌舞片的成熟。在歌舞片中,音乐舞蹈不仅是影片主要的形式外观,而且介入叙事成为叙事模式中的重要因素。

① 详见[英]苏珊·海沃德:《电影研究关键词》,第597~598页。

② [英]苏珊·海沃德:《电影研究关键词》,第257页。

③ 郝建:《类型电影教程》,第118页,复旦大学出版社2011年版。

④ 详见[美]大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森:《电影艺术:形式与风格》,第390页。

30年代的歌舞片主要有两种情节模式,一种是“后台歌舞片”,讲述表演歌舞的演员的故事,另一种则是单纯的歌舞片,主人公在日常生活中也唱歌、跳舞。这两种模式在叙事上大多与爱情主题相关联,影片中的歌舞场面通常成为求爱仪式,在结尾处有情人终成眷属。著名的代表作有《雨中曲》《红磨坊》等。

此外,歌舞片也常与童话故事相结合,如《绿野仙踪》《白雪公主》等都是经典的代表。

强盗片

20世纪30年代早期,《小凯撒》《国民公敌》《疤面人》三部影片的诞生标志着强盗片(The Gangster Film)进入全盛时期。这类影片一般是以都市生活为背景,以一个或一伙强盗、歹徒的犯罪史为线索,描写他们从发迹到最后失败的犯罪历程。和西部片一样,强盗片中同样具有激烈的追逐和持枪格斗的场面,而剧中人物也同样是一个类似西部牛仔那样的具有复仇心理的、强悍而又孤独的硬汉形象。因此,强盗片通常被比作都市西部片,但是不同之处在于西部片强调自然与文明的对立,强盗片则突出在现代化城市中与不法之徒社会秩序的冲突。

由于公然颂扬黑帮英雄,以及对现代都市生活的负面展现,强盗片引发了巨大的争议,以及审查制度的威胁。1934年“海斯法典”出台,制订了电影中美化罪犯等多项罪名,因此强盗片经历了古典时期后迅速衰落。然而该类型的广受欢迎,使得制片厂改头换面演绎出警匪片、私家侦探片等样式,“这种影片以一个强悍、独断专行的警察为主要特征,他以自己的规则来跟犯罪战斗,这样,就保持了许多他的黑帮祖先的英雄魅力”^①。

喜剧片

在电影中,喜剧片(The Comedy)是一种定义模糊、范围宽泛但又普遍流行的类型。喜剧片的创作并没有一个固定的模式,例如卓别林的喜剧、周星驰的“无厘头”,以及伍迪·艾伦式的喜剧在表现形态和精神内核方面都有极大的差别。但是,喜剧片的共性特征是激发观众的笑声。

艾布拉姆斯认为喜剧可分为四种^②:(1)浪漫爱情喜剧,代表作有《一夜风流》《当哈里遇到萨丽》;(2)讽刺喜剧,卓别林的大部分作品都有这类喜剧的特征;(3)风俗喜剧,伍迪·艾伦的作品是电影中的风俗喜剧;(4)闹剧,将高度夸张或极其滑稽的各类人物形象故意安排在某些意外与荒唐的情节里,并且大量采用插科打诨的手法和扔蛋糕、落水等打闹动作以求得喜剧效果,例如美国喜剧电影早期的“棍棒喜剧”。

42.1.4 类型电影的发展及流变:反类型、超类型与类型杂糅

结构主义语言学认为,意义只有通过二元对立才能存在。因此,界定类型的内涵与外延,也必定要依托于与之相对的反类型。从世界电影史的角度来看,意大利的新现实主义和法国

① [美] 托马斯·沙茨:《好莱坞类型电影》,第107页。

② 转引自郝建:《类型电影教程》,第363页。

的“新浪潮”电影运动构成了最初的反类型电影思潮。就在这一时期，特定的政治和经济原因造成好莱坞电影的衰落，严格的检查制度和某些制片方式的僵化造成了1955到1958年间的电影危机，使许多企业破产。

“二战”后，罗西里尼的《罗马，不设防的城市》、维斯康蒂的《大地在波动》、德西卡的《偷自行车的人》以及德桑蒂斯的《罗马十一时》等影片开启了意大利新现实主义的大门。这些电影的特征为实景拍摄、长镜头调度、非职业演员。从客观的社会历史原因来看，新现实主义的发端根植于“二战”后欧洲特殊的社会背景，而并非是在制作上自觉地反抗好莱坞的类型电影，但是它的美学意义在于，在电影形态上表现出了与类型片的对抗。其中最根本的一点是对现实的直接而深入的触及，并以此对立干好莱坞电影中造梦般的逃避与超脱。

法国电影“新浪潮”运动于1958年发端，1960年到达高峰，1961年逐渐衰退，虽然前后不过五年，影响却深远。以戈达尔的《筋疲力尽》、特吕弗的《四百下》、阿伦·雷乃的《广岛之恋》《去年在马里昂巴德》等为代表的“新浪潮”电影在表达主题上是现代主义的，叙事上是非情节化的、生活流的，在镜头语言上讲究场面调度，在剪辑上则多次使用了非叙事性跳接，以及一些多余镜头甚至穿帮镜头。这被认为带有强烈的导演个人色彩，有论者将其命名为“作者电影”。相对于意大利新现实主义，法国“新浪潮”可谓是自觉的反类型运动。新浪潮的这些主将们本身都曾在好莱坞电影中浸淫已久，深谙好莱坞电影的类型模式。“新浪潮”的旗手戈达尔有句名言是“粉碎好莱坞美学上的帝国主义”，这种帝国主义的电影美学通过经济上的强势传播深入到大部分非美国地区的电影，使得这些地区的电影不过是些带有各自风格的美国式电影。戈达尔著名的粉碎行动之一就是在《筋疲力尽》中对强盗片模式进行有意的变形、改写和破坏。

在意大利新现实主义和法国电影“新浪潮”运动的冲击下，加之经典好莱坞受困已久，新好莱坞电影应运而生。新好莱坞电影是在好莱坞体制内的电影类型变革运动，也是在对话中更新和完善电影类型。新好莱坞将更加精细完美的电影技术和美学观念引进到类型电影之中，创造出了“超类型”电影。

在理论上对“超类型”这一概念有最早自觉的是巴赞的“超西部片”——“我把战后西部片所采用的全部形式总括起来暂且称为‘超西部片’（sur-western）。但是，我毫不隐讳，我把并非完全可以比较的现象归入这



戈达尔在《筋疲力尽》中倡导简约的拍摄理念：没有人工布景，没有辅助灯光，没有三脚架



《大话西游》中有动作、爱情、喜剧等类型的杂糅

一术语名下实在是为了叙述的需要。然而，为了表明与 20 世纪 40 年代的经典性相对立，尤其是与传统相对立（经典性是传统发展的最终结果），这个术语还是有不无道理的。可以说‘超西部片’是耻于墨守成规，力求增添一种新旨趣以证实自身存在合理性的西部片。这种新旨趣涉及各个方面，如审美的、社会的、伦理的、心理的、政治的、色情的……简言之，就是加入

非西部片固有的、意在充实这种类型的一些特色。”^①

新好莱坞的导演们就一直在自己的电影中增加着巴赞所描述的那些不同旨趣。约翰·卡萨维茨的《影子》（*Shadows*, 1959），作为对爱情片的一种扩张，运用了手提摄影、最弱照明和实景拍摄。萨姆·佩金帕的《午后枪声》（*Ride the High Country*, 1962）作为一部西部片，最后传统的英雄形象却被灰色的人物形象所取代。阿瑟·佩恩的《邦妮和克莱德》以“反英雄”人物为主角，使影片在严肃中又笼罩着一些存在主义的反思。这以后的代表影片还有科波拉的《教父》、马丁·斯科塞斯的《出租车司机》、斯皮尔伯格的《大白鲨》等。

新好莱坞之后，世界电影进入了多元化发展的综合时期，这种多元性和综合性体现在美学思潮的交流和电影语言的借鉴上，这些都促进了电影类型的杂糅。20 世纪末，电影类型之间的混合、越界、借鉴已经成为一种常见的现象。但是，类型杂糅并不等于没有规则的电影类型。我们仔细分析就可以看出，它们基本是表现一个类型的主题，套用另一个类型的情节结构或叙事模式，同时还加入了其他类型的经典场面或视听元素。比如，卡梅隆的《泰坦尼克号》就是表现爱情片的主题，套用了灾难片的经典场面和视听元素。除此之外，类型杂糅电影的代表还有昆汀·塔伦蒂诺的《杀死比尔》、科恩兄弟的《冰血暴》、周星驰的《大话西游》等。

反类型、超类型和类型杂糅都是对原有电影类型在形式趣味或观念上的丰富。需要说明的是，反类型、超类型和类型杂糅的出现并非意味着原有电影类型的消亡，它们之间并不是历时性的替代关系，而是共时性存在的。反类型、超类型和类型杂糅在电影史上是催生新的电影类型的三种主要方式。

42.2 类型理论的运用

42.2.1 类型电影与大众文化

电影研究者对类型电影进行研究时，形成了一个普遍的共识：类型电影属于大众文化的

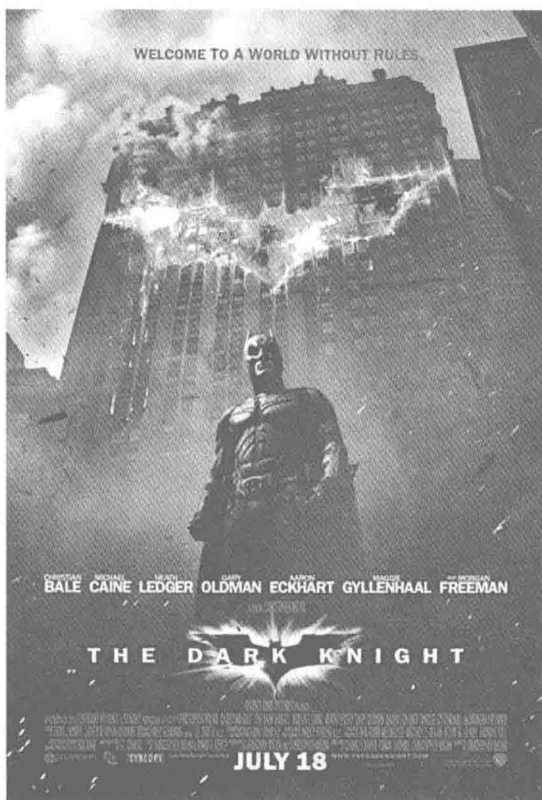
① [法] 安德烈·巴赞：《电影是什么？》，第 237 页，江苏教育出版社 2005 年版。

范畴。从物质层面上来说,它依赖于一种大规模的工业生产;从文化层面上来讲,它体现或迎合的是一种大众的感官趣味和文化心理。类型电影表现为它的模式性,特别是风格范式。类型电影是在制片厂与观众的互动中产生的,从某种意义上来说,一部类型电影只有在观众那里完成“心理完形”之后才算是真正完成。“巴赞在他的论文中指出,美国类型影片的‘活力和丰富多彩’是‘来自一种始终与它的公众保持美妙的和谐一致的艺术演变’的结果。”^①

42.2.2 类型批评的运用及意义

电影的生产模式决定了其作为“文化工业”的大众文化性,商业性与消费性是其不可抹杀的固有属性。因此,将电影视作孤立文本的批评方法越来越显示出局限性。类型批评突破了局限于电影文本本身的批评方式,形成了一个立体式的系统,可供批评家们同时在行业、观众和文化三个范畴进行探讨。正如托马斯·沙茨在《好莱坞类型电影》一书的前言中所写的那样:“本书的中心论题是:类型方法提供了理解、分析和欣赏好莱坞电影最为有效的手段。类型方法不仅考虑到剧情片电影制作的形式和美学层面,还考虑到各种各样的文化层面,它把电影生产看做是电影工业与其观众之间的动态交流过程。”^②

托马斯·沙茨认为,因为电影不是以文化孤立的方式生产出来,“所以,在没有建立起一个如同认识剧情片电影制作的基本惯例一样的、认识电影的生产—消费过程的批评和理论框架之前,我们无法考察个别的电影”^③。而正是“类型方法提供了这个框架,因为第一,它把电影制作假定作为一种商业艺术,因此,它的创造者依赖经过检验的程式去经济化和制度化电影的制作;第二,它认识到电影与其观众之间的密切联系,他们对于个别电影的反应会影响到故事程式和标准制作实践的逐步发展;第三,它把电影看做首先是一种叙事(讲故事)的媒介,通常的故事都包含着戏剧冲突,它们本身就是以正在进行着的文化冲突为基础的;



类型电影创造集体神话,塑造当代英雄。图为电影《蝙蝠侠:黑暗骑士》的海报

①[美]托马斯·沙茨:《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,第14页,中国广播电视出版社1993年版。

②[美]托马斯·沙茨:《好莱坞类型电影》,第1页。

③同上。

第四，它建立了一个语境，电影的艺术性在这个语境中根据电影制作者对已经建立起来的形式和叙事惯例进行再创造的能力作出评估。”^①

可以将类型方法比喻为一套具有反馈能力的语言修辞系统，通过票房和受欢迎程度的反馈信息，电影制作方与观众进行了对话与协商，从而逐步改进电影的“话语”与“语法”。因此，“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/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/她关心的是认出、欣赏和清晰地指出这些电影中的差异。”^②

纵观类型批评的运作方式，它不但考察某一类型连贯的、共同的特征、风格，也注重每部影片之间所存在的差异；它不但从商品化、产业化的角度对电影工业进行描摹，同时也从时代、文化、价值观等更深入的层面去考虑类型的功能。可见，类型理论比作者论的研究所涉及的范围更加广泛，更为深入。它始自好莱坞电影，并最终成为对好莱坞产业系统化、连续性的一种分析评价体系。

42.2.3 类型理论与当代电影

随着技术和经济的发展，当代电影制作模式和观影方式发生了极大的改变。在这样的情况下，类型理论也面临质疑。对经典好莱坞时期进行分析而得的结论，或许已不再适应于今日的状况。在大制片厂制度早已远离的当下，好莱坞制片厂经过分化组合，已然形成更为庞大的联合企业，逐渐采用“打包制”的电影生产模式。因此，类型片不再像经典好莱坞时期，与特定的制片厂相对应。此外，随着各种新媒介形式的产生，如今的观影活动不再以电影院为唯一的中心场所，观众通过电视机、网络、DVD等方式都可以进行观影，同时众多媒介商品使得电影不再是唯一的娱乐机器，而电影“也在技术、形式、主题和风格等诸多方面与其他媒介形式显露出亲和力和相似性”^③。诸如电影对游戏和漫画的改编，成为当下好莱坞电影的一大趋势。

在这样的形势下，有学者认为类型理论已经变得不那么确信。“史蒂夫·尼尔（Steve Neale）就断言，鉴于‘被主流电影采用的叙事系统所起的作用在整个电影行业本身通行无碍’，好莱坞的主打商品与其说是类型，还不如说是叙事。”^④安德鲁·达利也认为，类型“虽不至于彻底消亡，但‘所能发挥的构建作用受限极大’，或许尚堪一用的就是‘在普遍的意义层面’指称‘一种形式本身——叙事电影’”^⑤。甚而还有一些批评家主张干脆舍弃掉“类型”这一称谓，认为大片、系列、周期、趋势、模式等术语更适合描述当下置于媒介景观中的好莱坞的商业活动。

① [美] 托马斯·沙茨：《好莱坞类型电影》，第1页

② [美] 托马斯·沙茨：《好莱坞类型电影》，第28页。

③ [英] 吉尔·内尔姆斯：《电影研究导论》，第141页。

④ 同上。

⑤ 同上。

然而,保罗·沃森在《类型理论与好莱坞电影》一文中指出,“简单地抛弃这个称谓,找个同源同根的其他词汇予以替代,不仅在一般意义上有反直觉(counterintuitive)之嫌,且还要冒不必要的风险,把在广泛的理论层面对电影进行思考时有可能派上用场的观念工具也一同废除。”^①事实上,类型自身的互文性特点对于当代充满互文性的媒介文化,是一个极有针对性的分析工具。好莱坞类型也不再是一枝独秀,类型已经蔓延到其他国度和文化的电影之中。因此,我们所应该思考的是“既修正对好莱坞类型的认识,又要重新勘定它所处的位置”^②,对于类型的认识既古老,又永远新鲜。

思考题

(1) 检视自己最喜欢哪种类型的电影,尝试总结哪些元素会在这类电影中反复出现。

(2) 观看一部影片的预告片,看看能否从中发现与类型相关的元素。这些元素是否激发你期

待观看这部电影?

(3) 观看一部你喜欢的影片,尝试分析其是否融合了一种以上的类型公式。你认为其类型杂糅是否恰当?

参考书目

杨远婴:《电影理论读本》,后浪出版公司策划出版,世界图书出版公司2012年版。

[美]托马斯·沙茨:《好莱坞类型电影》,冯欣译,上海人民出版社2009年版。

[英]吉尔·内尔姆斯:《电影研究导论》,李小刚译,后浪出版公司策划出版,世界图书出版公司2013年版。

[英]苏珊·海沃德:《电影研究关键词》,邹赞、孙柏、李玥阳译,北京大学出版社2013年版。

[法]雅克·奥蒙、米歇尔·玛利:《电影理论与批评辞典》,崔君衍、胡玉龙译,上海人民出版社2011年版。

[美]罗伯特·考尔克:《电影、形式与文化》,董舒译,北京大学出版社2013年版。

[法]安德烈·巴赞:《电影是什么?》,崔君衍译,江苏教育出版社2005年版。

[美]托马斯·沙茨:《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,周传基、周欢译,中国广播电视出版社1993年版。

郝建:《类型电影教程》,复旦大学出版社2011年版。

戴锦华:《电影理论与批评》,北京大学出版社2007年版。

① [英]吉尔·内尔姆斯:《电影研究导论》,第142页。

② 同上。

第 43 章

电影符号学

乘着“结构主义”（structuralism）的东风，符号学（Semiotics）在 20 世纪的西方人文科学领域异军突起，并在 20 世纪 60 年代达到顶峰。20 世纪 70 年代初期，一批符号学家开始将他们的目光投向了学术地位初步确立、开始走进大学校园的电影研究领域，并掀起了一场从“经典电影理论”到“现代电影理论”的研究革命。

电影自 19 世纪末问世以来，一直在社会中扮演着众多不同的“角色”。从“街头杂耍”到“大众媒体”，从“第七艺术”到“娱乐产业”，从“文化消费”到“政治宣传”……，电影在当今社会文化中所承担的角色日趋多元。电影艺术家和理论研究者对它的关注和思考也从来没有停止：从技术的创新到理念的变革，从再现真实到“现实的渐近线”，从蒙太奇到长镜头……，一批批的电影艺术家和理论工作者对电影的拍摄技法和电影本体进行了全面深入的探究。

法国小说家马塞尔·普鲁斯特（Marcel Proust）说：“真正的发现之旅并非发现新的景观，而是有新的目光。”20 世纪 70 年代以后，以欧洲理论研究者克里斯蒂安·麦茨（Christian Metz）、彼得·沃伦、翁贝尔托·埃科（Umberto Eco）和导演帕索里尼等为代表的一批先驱，将结构主义符号学引入电影研究和创作，为电影理论研究领域提供了一种“新的目光”。电影研究开始了从传统经典电影理论（本体研究）到现代电影理论（泛文化研究）的转向。本章内容将顺着符号学的发展脉络，结合麦茨的电影符号学理论介绍符号学介入电影研究的主要方式，以及一些符号学关键词在电影研究领域的功能。

43.1 符号学基础

符号学从名称上看似乎很抽象难懂，但细心观察和思考我们却不难发现，它实际充斥着我们生活的方方面面。尤其在当下的社会，随着媒介对生活渗透的不断深入，人们已经完全



纽约时代广场，琳琅满目的商品广告让我们置身于一个“符号的海洋”



这些符号的意义在全球范围普遍得到理解

淹没于一个由“符号”（sign/symbol）编织的巨大网络之中。从我们的姓名到我们日常生活中的表情、手势，从遍及城市各个角落的广告牌到充斥电视各时段的视频广告，甚至我们的发型、衣着，都通过特定的“符号”交流着“信息”（information）。随着全球一体化的进程不断加快，有许多符号的表意已经得到了世界性的理解。无论身在何方，你都能够通过对统一符号的理解作出正确的决断。

对“符号信息”的“编码”（coding）和“解码”（decoding）是一个虽然复杂却充斥我们生活的过程，它的完成依赖于我们对符号信息的读解能力。这一能力的训练，部分来自我们成长过程中所接受的“民族文化”和“社会规范”潜移默化的熏陶，另一部分则有赖于对各种不同专业方向的专门知识的学习和理解。

“符号”的奥秘就在于此，使用者将特定的信息编码于所选择的符号，而接受者在自己

特定的“知识库”搜寻解码这个符号所需的知识储备。信息的交流在“编码”和“解码”的过程中被实现。从广义的角度上来看,符号的内容无所不包。语言为例,各种语言因文化而各异,但每一种文化的语言,都为那种文化的成员提供了一种约定俗成的方式去描述、记忆人们的经验,并用之相互交流经验。在一种语言里,无论视觉语言还是听觉语言,书面语言还是口头语言,都是由各种符号构成人类环境中各种各样的物体、事件、动作和关系。口头语言的功能之一是把发出的音和意义联系起来。说话者把一个有意义的经验变成一系列音节,而听话者又反过来把这些音节变成意思。假设说话者说得正确,听话者的任务便是从声音里提取意思。而为了完成这一任务他必须能识别语音单位并且懂得这些单位组合的规则。在异国旅行的人常常不能完成这个任务。如需进一步分析语言的作用模式,则需更加细致地从语言的结构方面入手,用语音、单词和句子等各个不同的级别来构建语言作为符号的表意作用。

43.1.1 符号学的产生

用符号表达情感和传达信息并非人类所独有的高级智力行为。自然界中的许多动物都具备以“符号”交流的能力:蜜蜂会用“八字舞”向同伴指示花的方位,鸟类也会用身体颜色的变化、鸣叫等方式来表达求偶的信号,初生的婴儿会用啼哭来表达自己在饥饿、疼痛等方面的生理反应。随着人类的不断进化及各种社会性活动中对于信息交流需求的不断增加,更多的符号被创造并运用于生产和生活实践中。从最初的结绳记事、洞穴壁刻发展到语言、文字、绘画等方式,符号的表意作用也从一种简单的自发行为逐渐演变成一种蕴含更多社会及文化内涵的群体“交流体系”。人们开始自觉地学习各种“符号”,使自己能够生存并融入所在的“体系”之中。

一直以来,人们只是理所当然地学习并运用着这种被共享的交流体系(包括文字、语言、图像、动作等),而并未对它如何发挥作用进行过系统深入的探究。直到19世纪末,才有一位来自瑞士的大学教授——索绪尔——对语言作为符号的功能和作用机制进行了系统性分析,把它纳入科学研究的轨道。^①

索绪尔在19世纪末任教于日内瓦大学,他伟大的成就在生前并未受到广泛的关注。直至1916年,他的几个学生为了纪念老师,根据各自的课堂笔记汇编并出版了《普通语言学教程》(*Course in General Linguistics*),将索绪尔的理论 and 思想系统地记录了下来。从书中,我们知道索绪尔研究的起点是印欧语言,他在研究中发现:同其他语言一样,印欧语言不但多意,且语义善变。传统的语言学方法往往是动员所有力量和手段,展开大规模的文字调查,利用“历史比较法”比较语言的差异和演进。索绪尔认为,既然语言中的一切都在变,那么传统研究

^① 在索绪尔之前也有学者对语言进行研究,但他们的研究大体依据的都是“历史比较法”,即热衷于辨析古字,考察词源,比较差异。这种研究方式无疑大大降低和约束了语言学在整个理论科学体系内的地位和作用。而索绪尔的研究正是打破了这种思维禁锢,将语言泛化到了符号的高度,大大地拓宽了语言学研究的视野和维度,为其之后在各人文学科中的渗透打下了坚实的基础。

的意义何在?有没有什么是语言学研究中“不变之理”?是否存在某种“潜在的基本论据和规律”?如果无法找到基本的规律,那么一切语言都是任意变化、无从限定的。受这种思想的支配,索绪尔展开了他角度独特的语言学思考。他的研究成果呈现在《普通语言学教程》中,可被归纳为四大法则,它们分别是:历时(diachronic)与共时(synchronic)、语言(langue)与言语(parole)、能指(signifier)与所指(signify)、系统差异决定语义。^①

历时与共时的方法是索绪尔语言学研究的突破口和出发点。《普通语言学教程》在“语言在人文事实中的地位”一节中说了这么一段话:“我们可以设想有一门研究社会生活中符号生命的科学;它将构成社会心理学的一部分,因而也是普通心理学的一部分,我们管它叫符号学。它将告诉我们符号是由什么构成的,受什么规律支配。”^②索绪尔首先将欧洲对于语言文字研究的“历时性”传统打破,将它放在一个“共时性”的符号体系下,这决定了索绪尔语言学的突破性意义。我们可以想象,语言文字一旦被放在了单一的“历时性”研究语境下,无疑就降格成了简单的文字学研究,也就是说,它的任务无非是依赖历史演绎,展开词源考证、语言进化研究和语系比较。而当索绪尔将他的研究视野放在了“共时性”上后,语言变成一个“静态”的研究对象,它自身的表意方式和体系及系统规律就展现在了研究者的面前。

在共时性思维的引领下,《普通语言学教程》中提出了语言学的第二原则——语言和言语的二元对立。用一个简单的公式表示就是:语言=言语+语言系统。它所指示的是一种“民族语言的整体抽象逻辑,及其所有内部关系的总和”。也就是说,语言属于全民族,而言语属于个人。语言,代表一个民族语言的共时系统及其调节功能。言语,则反映这一语言的历时性变化。我们日常使用的言语(字、词)经由语言系统的组织,变成可被理解和释意的语言。只有在语言系统的组织下,我们的言语才能被成功地运用于交流,脱离了语言系统的限定和调节,言语就会变成一串无意义的噪声。

如果说语言和言语的二元对立已经打开了人们理解符号如何表意的大门,那么能指和所指这两个对应项的提出,则彻底解释了符号表意的规律。索绪尔,从语言学角度提出,能指是单词的语音形式,所指是它代表的概念。语言符号是一个“一体两面的心理实体”,它连接起一个语音形象和一个概念,并经由说话人/听众的心理系统,产生意义反应。这一核心的概念被后来的各理论研究者运用到了不同的领域,用于揭示符号的表意过程。电影,当然也在其中。

索绪尔最后指出,能指与所指之间,存在着一种“任意性”的对应关系。也就是说,对于一个指定单词的发音和它所代表的概念之间,并无内在的理由和必要的联系。被中国人称为“猫”的那一类动物,在美国被称为“cat”,法国人用“chats”指代它,阿拉伯人对于这种动物也有其自己的标示。所以,对于一个所指“意义实体”的能指,并没有内在的逻辑。而是一种使用者之前的“约定俗成”。当然,约定俗成是语言和符号系统能够完成表意功能

① 转引自赵一凡:《西方文论讲稿》,第221~228页,生活·读书·新知三联书店2007年版。

② [瑞士]费尔迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》,第38页,商务印书馆1999年版。

和信息交流的根本所在,如果这种体系没有一定的稳定性,那么这一体系就无法正常地完成其功能。但如果符号的意义被完全封闭,那也就关闭了文明进化的大门。能指与所指的关系在一定程度上的“任意性”成就了符号最大的魅力,也成为符号学不断延伸、发展的基础。随便看看现在的流行词汇,有多少新的符号被“人为生产”(如“囧”“lol”等),又有多少符号的所指在不同的社会语境下发生了“游移”(如“干爹”“五毛”等),我们就不难发现“能指—所指”理论对解读当下文化现象的实用性。

索绪尔的《普通语言学教程》就像一把金钥匙,打开了一个包含着人文科学各领域的“潘多拉之盒”。他在语言学领域的研究内容、思维方式和分析方法被之后的众多学者,如巴赫金(Mikhail M. Bakhtin)、雅各布森(Roman Jakobson)、列维-斯特劳斯、罗兰·巴特、米歇尔·福柯(Michel Foucault)、克里斯蒂安·麦茨、德里达(Jacques Derrida)等,广泛地运用于诸如人类学、心理学、社会学、历史学、文学、艺术乃至哲学等学科领域,催生了结构主义这一20世纪最伟大的理论思潮。在结构主义的大背景下,符号学完成了自身的发展与完善。

43.1.2 符号学的发展与完善

索绪尔在《普通语言学教程》中已经基本提出了符号学需要思考和解决的核心问题,而它的发展与完善则仰仗了众多学者的共同努力。这些学者依循着索绪尔语言学提供的思维模式,在各自不同的研究领域取得了突破性的成果。而这些学者无一例外都是结构主义运动的“旗手”和“弄潮儿”。所以,要理解符号学的发展,最好的方式也许就是将它置于结构主义这一20世纪最伟大的理论思潮的大背景下,从思维模式入手考察符号学理论的发展过程。比利时学者布洛克曼(J. M. Broekman)在他《结构主义》(*Structuralism*)一书中运用了这样一个副标题:莫斯科—布拉格—巴黎。这个副标题简明扼要地为我们勾勒出了结构主义思潮的发展脉络:从莫斯科文学形式主义,到布拉格哲学和文学的功能主义(布拉格学派),再到法国巴黎的人文科学结构主义(结构主义文艺批评)。由于结构主义思潮波及面之广和影响之大已远远超出本章能够涉及的范围,故在此只做简要描述和宏观概述。

索绪尔语言学研究模式在20世纪30年代前后最先影响了俄国(俄裔)的文学研究者。俄国文论和诗学研究的开拓者巴赫金和雅各布森最早对索绪尔的《普通语言学教程》作出了热烈的回应。其中巴赫金从索绪尔语言和言语关系的理念入手,通过对陀思妥耶夫斯基的诗学研究提出了他的“对话原则”和“超语言学观念”。而雅各布森则在索绪尔的启发下,在音位学领域屡有突破,创建了“布拉格学派”。更有趣的是,雅各布森在其移居美国后“邂逅”人类学家列维-斯特劳斯,后者在前者的介绍下认识索绪尔的理论,并将其运用于人类学(神话研究)领域,创建了结构主义人类学。而在法国巴黎,更是有如克里斯蒂娃(Julia Kristeva)、罗兰·巴特、米歇尔·福柯等一批知识分子,将索绪尔的“语言系统”“能指—所指”“差异产生意义”等理论运用于文艺批评和史学研究领域。以上涉及文、史、哲、艺、语各个领域的思潮,共同构成了结构主义理论。

从上面的介绍,我们应该理解结构主义既非单一的学术流派,亦非现象学式的哲学改造运动。它代表的是欧美知识界形成的一种时髦的思想方式,或是一股企图大举改造传统人文学术的革新思潮。结构主义试图传达给人们的是对人类社会和文化现象中“普遍存在的系统与结构关系”的思考。在这一思考的内部,有两种错综的结构起着主导作用:“文本结构”和“话语结构”。而这两种结构也成为符号学发展的最终落脚点,即将符号的内容一路“蔓延”至诸如神话仪式、社会心理、商品广告、意识形态,甚至马克思主义社会和经济结构领域,将一切视为符号学研究的“文本”,“质问”和“考察”它内部含义“编码”及“解码”的过程。

43.2 电影符号学的发展及主要内容

经典电影理论家安德烈·巴赞认为:电影的本性就是对现实的自然反映。当麦茨将符号学引入电影理论研究时,首先挑战的就是巴赞的这一观点。麦茨认为: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。^①

麦茨试图将符号学引入电影分析做的第一个尝试是将影片画面内容进行“科学的”“精细化的”梳理和切分。他借用结构主义语言学中的音素和音位概念,提出了影片的“八大组合段”,试图以此涵盖全部蒙太奇叙事结构。八大组合段包括:(1)镜头;(2)平行组合段;(3)插入组合段;(4)叙述性组合段;(5)交替(叙事)组合段;(6)场;(7)插曲式段落;(8)普通段落。其中“镜头”为单独独立性分析语段,而(2)至(8)则归于与镜头并列的组合段内容之中。麦茨还根据语言学中历时和共时的概念对不同的组合段进行了分类。麦茨“八大组合段”的概念虽然在后来被发现存在着许多缺陷,但却给电影符号学提供了一个初步的理论依据,也为后来学者研究电影表意功能提供了可能性。

为了将电影的表现元素和影片表意单元统统纳入符码范畴,麦茨进一步建议按照符号的表现材料区分电影符码为:活动影像、音乐、语言、自然音响和书写文字五大类。此外,麦茨还将语言学中“聚合(paradigmatic)与组合(syntagmatic)”“内涵(connotation)与外延(denotation)”的关系引入电影分析,提出电影叙事中的组合就是将画面有序地向前推进的方法,聚合就是为画面选择一种拍摄的方式和手段,以及“电影符号学可以设想为内涵的符号学,也可以设想为外延的符号学……研究内涵时,我们更接近于作为艺术的电影……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”^②等一系列电影符号学问题。通过以上划分和思考,麦茨期望将电影这一复杂的活动影像形式分解为类似言语和语言系统的可分析性片段。

以上是符号学在最初介入电影时所进行的一些尝试,一般被称为电影符号学的“第一阶段”。这种做法对于解读作品虽然有一定的帮助,但包括麦茨本人在内的许多符号学家很快

① 参见李恒基、杨远婴主编:《外国电影论文选》,第427页,生活·读书·新知三联书店2006年版。

② 李恒基、杨远婴主编:《外国电影论文选》,第437~438页。

便发现,如此生硬地切分电影内容存在着巨大的局限性。这种做法过分专注于电影的“形式”,而忽略了内容,以及电影作为一种社会产物的艺术及社会属性。即使就一部影片而言,孤立地分析符号和梳理符码也无益于理解影片的表意功能。麦茨自己也逐渐认识到,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独立符码,也没有意义一成不变的符码。一部影片就是一部独特的符码系统。于是,麦茨在其后的研究中,渐渐将分析的目光转向了“解读影片文本”。“影片文本”概念的提出,标志着电影符号学研究进入了第二阶段。

我国学者崔君衍在《外国电影理论文选》中对电影符号学进行总结时说过这么一段话:

所谓的“解读影片文本”,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的符码,这些符码是这个文本独有的,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,从对符码的梳理分类过渡到对符号产生过程的研究。^①

这段概括极其精确地表述了电影符号学的转向。在20世纪的西方文学和艺术批评领域,一直有一个被重复提及的基本概念,即“形式和修辞才是批评家研究的首要任务”,从巴赫金的《陀思妥耶夫斯基诗学研究》(*Problems of Dostoyevsky's Poetics: polyphony and unfinalizability*)到麦茨的“八大组合段”,这个基本理念都贯穿始终。电影符号学的转向正是打破了这种对形式的“过分专注”,将文本分析的内容扩展到了影片内容和意识形态等文化研究相关领域,拓展了符号学对电影研究的视角。

1977年,麦茨写了《想象的能指》(*The Imaginary signifier*)一书。在书中,他开拓性地借用了精神分析学的概念,对电影文本中涉及符号学的一系列范畴,如能指—所指、聚合—组合、内涵—外延、隐喻—换喻、文本系统等,做了新的分析和解答。符号学与精神分析的结合,标志着电影符号学进入了其发展的第三阶段。这一部分的内容,将在下一章“电影精神分析学”中介绍。

43.3 电影符号学理论的实际运用

符号学家相信以“镜头”为单位无法确切地解析一部影片。“镜头”传统上被认为是构成电影的最小单位,故分析者习惯将镜头,或者说电影中的每一个画面,认为是包含象征意义的符号集合。对于普通观众而言,观看一部电影中的画面并不会细致入微地分析每一个镜头内的内容元素,他们总是习惯性地认为一切都“本应如此”(好的电影置景就是要做到“以假乱真”)。但每个参与过电影制作的人都知道,事实并非如此。导演在拍摄画面时,实际

^① 转引自李恒基、杨远婴主编:《外国电影理论文选》,第428~429页。

面临的的是一个三维的（也可以说是四维，如果我们加上时间）全景式空间，而他则需要将其中的部分选择性地放入电影的二维画面。这其实是一个电影创作者根据自己的思想（还有许多实际情况的制约）进行取舍的过程。我们在电影中看到的一切“理所当然”的内容都是电影创作者刻意为之的结果，取舍（在大多数情况下）就包含特殊的含义。

以上内容正是符号学家试图去解读的问题。他们总是先分解出首要的符号并解说其含义，再研究次要的符号。我们在针对一部特定的电影时，电影的各个细节都可以成为我们研究的符号，除了空间、物质、摄影特质之外，还包括镜头运动、语言、音乐和节奏。我们可以从符号学的观点出发，选择自己的独特视角去分析以上某一内容（或综合多项内容）作为符号的作用，即它所传递的信息。

电影理论者路易斯·贾内梯在他的《认识电影》一书中举了这样的例子：他（麦茨）截取了电影《金发维纳斯》（*Blonde Venus*, 1932）中玛琳·黛德丽身着一袭白西装站在舞台前的画面，并从符号学家的角度提出了以下一系列问题：这个镜头中，玛琳·黛德丽为何身着白色西装？为什么那么男性化？右图下方的纸龙有什么意义？场景的透视线条为什么是扭曲的？为什么拱门之后有一些躲在阴影中的女人？舞台与观众在这一画面中的象征意义何在？镜头为什么那么“紧”？为什么采取封闭式画面？在剧情的上下文中符号学家还会探求影片的剪辑节奏与镜头运动方式、演员走位会有什么样的意义，等等。^①传统电影的一切细节都可能成为符号学家眼中的“文本”，用于对影片的分析。因为从结构主义和符号学的角度来看，一切内容都是带有意义的符号，影片的创作者之所以选择以这种方式呈现在观众面前，而不是另一种别的可能性，其中一定包含了他认为可以更好地传达信息的方式。

43.4 符号学关键词

意大利符号学家翁贝尔托·埃科在著作《符号学与语言哲学》（*Semiotics and the Philosophy of Language*）的前言中提到：在对符号学进行探讨的过程中，有五个概念始终占据着主导地位，它们分别是“符号”“意义”“隐喻”“象征”和“代码”。这一部分内容试图从概念入手，结合一些符号学家，如埃科本人以及罗兰·巴特等的研究成果，对符号学的一些关键概念做一些梳理和解释。对这些概念的理解，是我们将符号学中的抽象理论运用于电影实践分析中至关重要的一步。^②

符号：根据埃科的定义，符号是“能对某些蕴涵的东西进行推断的一种不明确的暗示”^③。在这个定义中，我们需要注意三个部分。首先，符号是一种关系，是A对B的一种暗示性的表达；其次，这种表达是可以被推断的，它们之间存在着可以被理解的，至少是可以被使用

① 详见[美]路易斯·贾内梯：《认识电影》（插图第11版），第414页，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2007年版。

② 详见[意]翁贝尔托·埃科：《符号学与语言哲学》，百花文艺出版社2006年版。

③ [意]翁贝尔托·埃科：《符号学与语言哲学》，第4页。

者和接收者理解的关系；另外，A和B之间的关系是一种不明确的关系，也就是说，符号的意义很大程度上在于A与B之间关系的不确定性。举一个当下非常时髦的例子说明符号的含义：流行的品牌就是一个符号，它在使用者和使用物之间构建了一个可被推断的关系。选择一个品牌的商品不仅仅取决于该商品质量的优劣，而更多的是在于选择该品牌的符号价值，也就是说，品牌作为一个符号象征着使用者的身份、地位、经济状况和生活态度等一系列蕴涵。同时，品牌的使用者也成为一个“符号”，许多商品都选择明星做宣传，目的就在于告诉更多的消费者，他选择使用特定品牌的商品。此时，明星就成为一个“符号”，他所蕴含的各种价值与他所选择使用的商品建立起了一种暗示性的关系。在理解符号本体概念的过程中，有几个概念需要给予特别的重视。它们分别是：聚类、组合、系统。

组合与聚类：以语言为例，组合就是“构成语言链的言语单元之间的相邻关系”。而聚类是“句子里任何一个词和其他可以取代又不能破坏原句句法形式的词之间的纵向关系”。聚类关系是通过联想建立起来的，例如我们日常生活中常常出现的“美”的概念，如果单纯从符号角度出发，它的语音要素可以让我们联想到“煤”“没”“妹”等，而语义要素又可以让我们联想到“漂亮”“英俊”等。符号意义的构成就是一个从聚类走向组合的过程，聚类越丰富，表达就越准确。比如，当我们试图表达“哭”这个动作时，如果我们的知识库中有抽泣、呜咽、掩面而泣、号啕大哭、泣不成声……，通过观察和联想，选择一个最恰当表述当下“哭”这个动作的词时，信息的传递就会更加精准。电影中的视听手段选择和镜头组接逻辑就类似于这样的一种符号关系。

系统：聚类和组合的关系将影响符号内部更深层次的秩序——系统。聚类走向组合的过程中，产生意义的关键就是精确地选择聚类中的适当单元，依据系统的固有秩序，构建成组合。如果没有系统，以及系统之中的差异性，符号的意义便无法显现。举例说明，英语中表示“树”概念的单词“TREE”之所以能够成功建立它作为符号的功能，首先必须依靠字母“T”“R”“E”在字母系统之间的差异性。如果我们无法分辨“T”“R”“E”三个字母，则无法看出“TREE”所代表的含义。同样的例子也出现在日常游戏中，象棋中的各个棋子本身并没有任何符号的意义，我们之所以能够成功地利用这些棋子进行象棋游戏，是因为我们能够理解“车”“马”“炮”等各个棋子在象棋游戏规则系统中各自的角色差异。

意义：符号的意义也许是符号学中最需要揭示的内容。符号的释意几乎涵盖了符号学内部的所有问题。符号的意义从广义角度来看可以分为两部分：符号使用中发出者的意义与接收者的意义，即符号的“编码”和“解码”。符号的发出者依据其希望传达的信息选择将其“编码”入特定的符号，而符号的接收者依据自己的“知识库”对接收到的符号进行解读和释意。符号的意义在这一过程中实现。以我们日常生活中所使用的语言为例，它的意义之所以能够成功实现依赖于说话者和接收者之间对于言语和语言系统的相对稳定的理解，这种在一定时期和地域内相对稳定的“编码—解码链”是实现交流的关键。不同时期和地区的语言在交流上常常出现障碍，正是由于“编码—解码链”的断裂所造成的。一些特殊的符号，如手语、旗语、密码、代码等，之所以能够实现在部分人群中的交流而又不被另一部分接收者所理解，

正是出于同样的道理。如果我们把符号意义的产生过程泛化到更广阔的适用领域,它的意义就变得更为重要了。

这里不再对符号在“编码—解码”过程中的意义做过多的讨论,我们关注的核心将集中在符号本身可能承载的一些意义方面。为此,着重介绍三组概念:“能指与所指”,“内涵与外延”,以及“隐喻与换喻”。

能指与所指:能指和所指这一对概念在符号学中具有特别重要的意义。罗兰·巴特认为,“直到索绪尔提出这两个概念为止,符号学的概念都是含混不清的”。能指和所指是一对“关系项”,符号就是能指和所指的联合。简单地说:能指是符号的表示成分,所指是符号的被表示成分。能指比所指更为具体一些。罗兰·巴特就认为,“能指是一种‘中介物’,它必须有一种‘质料’”,而所指是这种中介物的抽象内容。需要注意的是,能指和所指之间的关系并非“充分且必要”关系,也就是说它们之间并非一一对应。一个能指可能指向不同的所指,而所指同时也可以作为更高一级所指的能指。举例说明,中国田径运动员刘翔在获得雅典奥运会110米跨栏冠军后,他的形象就成为一个符号。刘翔这个符号作为一个能指,代表了众多不同的所指:从民族主义的角度看,刘翔这个能指,代表中国第一次获得田径短距离项目的世界冠军,他的所指可以是中国的崛起,民族的强盛;如果我们跳出所谓的“狭隘”的民族主义而从人种学角度看,他可以代表黄色人种在短距离速度竞技项目中并不亚于黑色人种;或者我们再将视野放大,从生物种群的角度看,他代表着人类在110米跨栏跑项目中所能达到的极限速度。正是由于人们对刘翔的认识已经远远超越了一名田径运动员,作为一个能指,他承载了许多不同的含义所指,才会使他在全世界受到如此广泛的关注。

内涵与外延:一个符号对应着与之相关联的一些概念,而概念在哲学维度中就包含内涵和外延。符号的内涵就是这个符号所反映的对象的本质属性的总和,而外延就是适合这个符号的一切对象的范围。一般来说,一个符号的内涵愈广,则其外延愈狭;反之,内涵愈狭,则其外延愈广。

隐喻与换喻:隐喻和换喻是符号实现其交流功能的重要手段。隐喻根据的是符号能指与所指之间的相似性,而换喻着重的是符号的能指与所指自身特点或其共同涉及物之间的特殊关系。隐喻的理解过程实际上是能指特点向所指的映射过程,而换喻的理解主要是根据能指的特点来确定其实际所指的对象。举例说明,一幅漫画上将北京道路上的汽车都画成了乌龟的形状,乌龟这个符号就运用了隐喻的手法,对交通高峰时期北京道路上汽车的行进速度进行了生动的表达。使用这个符号借助的是乌龟的爬行速度和汽车在交通高峰时期的行驶速度之间的相似性——慢——来实现的,这就是符号的隐喻功能。而我们在北京奥运会的宣传画中看到大量“长城”“故宫”“鸟巢”等形象,其所采用的就是换喻的方式。“长城”“故宫”“鸟巢”等形象作为符号,蕴含了奥运举办城市——北京——最具特色的众多属性之一,可以成功地让接收者由符号的特点定位它所表达的抽象含义。

思考题

(1) 请留意近期影院上映的电影海报, 思考影片如何通过海报上的“符号”来突出影片特色, 并以此吸引受众。

(2) 请尝试用电影符号学的视角, 梳理电影“视听语言”的表意系统与方式。

参考书目

杨远婴、徐建生主编:《外国电影批评文选》, 后浪出版公司策划出版, 世界图书出版公司 2014 年版。

杨远婴主编:《电影理论读本》, 后浪出版公司策划出版, 世界图书出版公司 2012 年版。

李恒基、杨远婴主编:《外国电影理论文选》, 生活·读书·新知三联书店 2006 年版。

[美]达德利·安德鲁:《经典电影理论导论》, 李伟峰译, 后浪出版公司策划出版, 世界图书出版公司 2013 年版。

[法]克里斯丁·麦茨等:《电影与方法:符号学文选》, 李幼蒸译, 生活·读书·新知三联书店 2002 年版。

[法]罗兰·巴特:《符号学原理》, 李幼蒸译, 中国人民大学出版社 2008 年版。

王志敏:《电影语言学》, 北京大学出版社

2007 年版。

赵一凡:《西方文论讲稿:从胡塞尔到德里达》, 生活·读书·新知三联书店 2007 年版。

[美]路易斯·贾内梯:《认识电影》(插图第 11 版), 焦雄屏译, 后浪出版公司策划出版, 世界图书出版公司 2007 年版。

[法]克里斯蒂安·麦茨:《想象的能指》, 王志敏译, 中国广播电视出版社 2006 年版。

[意]翁贝尔托·埃科:《符号学与语言哲学》, 王天清译, 百花文艺出版社 2006 年版。

[比利时]布洛克曼:《结构主义:莫斯科—布拉格—巴黎》, 李幼蒸译, 中国人民大学出版社 2003 年版。

[瑞士]费尔迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》, 高名凯译, 商务印书馆 1999 年版。

第 44 章

电影精神分析学

“精神分析学之父”西格蒙德·弗洛伊德(Sigmund Freud)的墓碑上刻有这样一句话:“理性的声音是微弱的。”这一小段简单的文字实际上精彩地概括了整个精神分析学(Psychoanalysis)的起点。

在欧洲文明的发展过程中有两块贯穿始终的“基石”,分别是“理性主义”和“基督教”。对宗教文化的研究不在本章内容的关注范围内,而理性主义却是我们无法回避的话题,从柏拉图那句“认识你自己”,到笛卡尔的“二元论”“我思故我在”,延续至康德著名的“三大批判”,所谓的“理性主义”“思辨哲学”“逻各斯中心主义”无不主宰着欧洲文明的各个领域,从哲学到科学,从文学到艺术。“理性”被认为是人类认识自然、描述自然及改造自然的唯一基础。直到尼采的出现,理性主义一统天下的局面才开始被动摇。而他的后继者弗洛伊德,更是通过系统的、准科学化的论述,打破了“逻各斯中心主义”对欧洲文化的垄断。精神分析学就是弗洛伊德用于打破理性垄断的最重要武器。

精神分析学源起于临床医学和心理学,由于精神分析学自身的方法论局限,临床证据的真实性一直受到医学界的质疑,精神分析学也一直很难被自然科学所接纳。但我们这里涉及的艺术领域有着完全不同的特性,艺术的特征之一就是虚构,对它的解读和研究完全不必以能够证明作品内容真假作为对其进行论述的先决条件。所以,精神分析学理论超越了医学界和心理学界的局限,被广泛运用于艺术研究、社会生活等各方面,且其对文本内容的独到解释极大地拓展了理论的视野与疆域。本章将简要地介绍精神分析学的发展概况,并结合电影研究谈谈精神分析学理论如何运用于对电影文本的解读,最后讨论几个精神分析学中电影研究联系紧密的关键词。

44.1 精神分析学基础

44.1.1 弗洛伊德：精神分析的奠基人

2007年有一部改编自畅销小说的电影《当尼采哭泣》（*When Nietzsche Wept*），影片讲述了孤独的思想家尼采与维也纳著名心理医生布罗伊尔（Josef Breuer）之间的一段故事。影片中布罗伊尔的身边总是跟着一位初涉医学心理学界的“毛头小伙子”的身影。布罗伊尔时常和他交谈自己在治疗尼采“官能性头疼”与“狂躁症”中的一些体会，而这位小伙子也和他的指导老师分享自己在治疗一位“失语症”患者时发现的“谈话疗法”（the talking cure）。这个小伙子就是弗洛伊德，而影片中被提及的“谈话疗法”就是精神分析学的起源。

弗洛伊德早年在维也纳从医，主要治疗一些有精神错乱症的患者。在治疗中，弗洛伊德发现，药物等常规医学治疗手段有时无法起到很好的作用，对于这些患者，谈话是最好的治疗方式。“病人说出他的以往的经验，目前的印象，诉苦，并表示他的愿望和情绪。医生则只有静听，设法引导病人的思路”^①。弗洛伊德称这种谈话疗法为“自由联想法”，并强调，任何联想都不是无因而生，都有一定意义，因此通过病人的自由联想，便可以挖掘出深埋在病人心理结构最底层的动机与欲望，弗洛伊德将它称为“无意识的欲望”。

为了给“谈话疗法”提供一个理论基础，弗洛伊德提出了“意识层次理论”：意识分为上、中、下三层，上层为意识（conscious），中层为潜意识（preconscious），下层为无意识（unconscious）。有些观念在我们的头脑中会停留很久，但另一些则稍纵即逝，后者常常被人们所忽略。弗洛伊德认为，一个意识或观念一旦产生，就会长久存在于我们的脑海中，一旦需要时它可以再次被召回并浮现在我们的意识领域，这就是潜意识。而无意识常常是那些被意识刻意抵制和压抑的想法，由于受到社会道德规范等因素的影响，我们的许多思维会被刻意地摒弃于意识之外，弗洛伊德将它称为无意识，并且将这种隐而不现的意识的形态看成是对我们行为起决定性作用的部分。谈话疗法的依据，正是在于逐渐消除病人的心理防线，让意识放松对无意识的压抑作用，使病人将无意识的内容通过自由联想的方式表达出来，从而发现致病的根本，加以治疗。

弗洛伊德提出的“意识层次理论”开启了精神分析的大门，首次将“非自主性意识”（潜意识和无意识）作为研究的对象。在此基础上，他进一步指出：性欲望的压抑是造成众多心理问题的最主要因素。弗洛伊德将婴儿和儿童的性欲望压抑作为论述的对象，开创性地提出了诸如“阉割恐惧”（castration complex）、“俄狄浦斯情结”（Oedipus complex）等一系列心理分析内容。

在对无意识领域的研究中，弗洛伊德的分析对象除了那些患有精神错乱症的病人外，还有一个非常重要的来源——梦。梦作为一种心理—生理机制，一直以来就受到关注。但在弗洛伊德之前，大多数关于梦的解释都是“神秘主义”的，把梦看成是对已经发生或将要发生

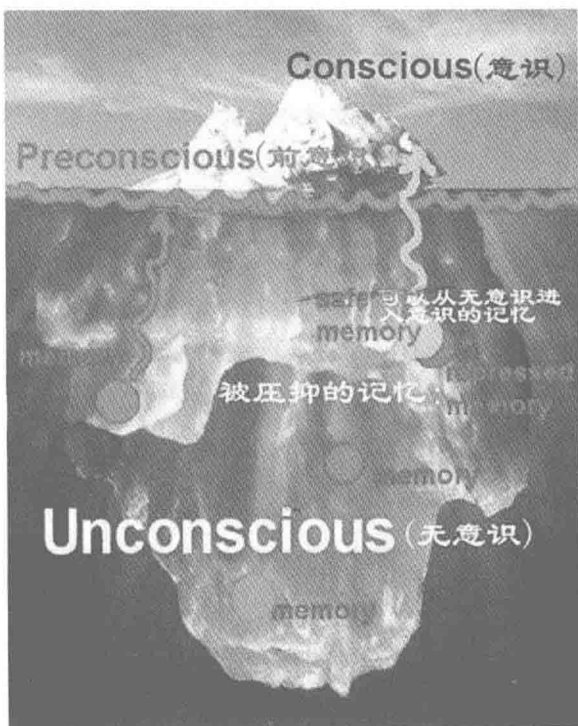
① [奥地利] 弗洛伊德：《精神分析引论》，第3页，商务印书馆1984年版。

的事件的“象征性”展现。而弗洛伊德不同意这一看法，并在他的作品《梦的解析》（*The Interpretation of Dreams*）中提出了一整套系统的关于梦的发生机制的理论。他认为，梦并不是对预卜未来的神谕，而是对于潜在欲望的满足。梦的动机和功能其实就是满足某种愿望。而这些需要满足的愿望，主要来自人们的无意识。人在睡眠状况下思维并非完全停滞，而是保持在低耗能的状态下运转。此时，意识暂时“放松”了对无意识的“监督”和“压抑”，所以许多无意识中的愿望，包括性本能的冲动，就通过“改装”后得到另一种形式的满足。弗洛伊德提出了四种实现“改装”的方式，它们分别是：凝缩、移置、表征与再度校正。弗洛伊德在《梦的解析》中解释：凝缩（Condensation）就是将丰富的梦的无意识内容简约地体现在梦的外显内容上，

移置（displacement）所表示的是通过隐喻、暗示等方式用比较疏远和隐晦的内容来替代梦的无意识中心内容，而表征（representation）和再度校正（secondary revision）则分别表示将梦的潜在内容表现为视觉表象和将表面不连贯的梦的片段串联成统一的内容的过程。正是通过这四种途径，梦的内隐思想即无意识的本能冲动，转化成了梦的外显内容。而对梦内容的解析，其实就是一个通过对梦中各种经过“包装”的符号的细心解读，拼合出其整体象征意义的过程。

在弗洛伊德的晚期作品集《精神分析引论新编》（*New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*）中，他提出了人格结构的三层次理论，即“本我”（Id）、“自我”（Ego）、“超我”（Super-ego），试图将精神分析学的意识层次内在冲突理论泛化到人格领域。弗洛伊德认为本我是一种与生俱来的无意识结构部分，它主要是由性冲动构成。本我不受逻辑、理性、社会习俗等外在因素的制约，仅受自然规律和生理规律的支配。它遵循弗洛伊德一直强调的“快乐原则”（pleasure principle）。自我（Ego）是比本我更高一级的人格层次，它是意识的机构部分，处在本我与超我之间。它总是清醒地正视现实，遵循“现实原则”（reality principle），根据外部世界的需要对本我进行控制和压抑。而超我是性冲动被压抑之后，经过一番转化或变形，通过自我的审查，向道德、宗教或审美等理想形式的升华。弗洛伊德将本我的压抑向经由超我升华表达的过程看作艺术之源。

弗洛伊德的精神分析学说因其颠覆性的思维，在当时无法被人们接受是必然的。以性本能的冲动来解释人类行为的精神动因，甚至将对性压抑的故事追溯到婴儿和孩子，以无意识



弗洛伊德关于意识层次著名的“冰山理论”

取代意识挑战西方的理性主义传统，这些都让精神分析学理论在创立之初备受指责。但弗洛伊德和他的精神分析学理论在对于艺术创作的研究方面的作用却从一开始就受到了重视，并最早被运用到了对文学作品的分析当中。弗洛伊德本人就将艺术创作视为被压抑的性欲望无意识升华的结果，作家的欲望无法在现实中得到满足，便在复杂的内在精神机制的自动调解下，向新的活动转移。通过作品，创作者将这一经过升华的原始欲望传达给同样是被压抑的无可奈何的读者，以使其无意识中最活跃的冲动得到同样的满足。^①弗洛伊德关于梦的形成机制和解析方式的理论，更是被许多学者搬用到了对电影这一“梦工场”的研究中。

44.1.2 荣格和拉康：理论的延续与发展

荣格与集体无意识理论

卡尔·荣格（Carl Gustav Jung）曾是弗洛伊德的学生和同事，在弗洛伊德的推举下，他连任了三届“国际精神分析学会”的会长。但随着在学术领域分歧的不断增大，两人最终分道扬镳。荣格不同意弗洛伊德千篇一律地以性来解释神经性官能症的立场，也不认同弗洛伊德将无意识看成是遗忘和压抑内容的集合场所，并将它完全个人化的倾向。通过对弗洛伊德意识和无意识理论的批判和改写，荣格提出了自己的“集体无意识”（collective unconsciousness）理论。

荣格并不否认那些存在于表层的无意识包含个人的特征，他称此为“个人无意识”（individual unconsciousness）。但他认为这种个人无意识有赖于一种更深层次的、不来源于个人经验的、非后天习得的先天存在，荣格称这种先天存在为“集体无意识”。荣格称集体无意识为人的“第二精神系统”并指出：集体无意识是精神的一部分，它与个人无意识截然不同，因为它的存在不像后者那样归结到个人的经验（主要是一些我们曾经意识到的但以后由于遗忘或压抑而从意识中消失的内容）。集体无意识的内容从来就没有出现在意识之中，因此他就从未为个人所获得过，它的存在完全得自遗传。^②荣格所提出的这种集体无意识并非一个自在的实体，它可以算是一种潜能，这种潜能以特殊形式的记忆表象从原始时代一直传递给我们，它不是势必会被“激活”，但是随时存在着“被激活的可能性”。

荣格的集体无意识理论被运用到艺术创作和分析领域最有名的例子是“原型研究”（Archetype Theory）。在人类几千年文明留下的浩瀚的艺术作品中，总是存在着一些被不同时期各种艺术形式重复反映的“原型”，如母亲、再生、精神、人格面具等等。它们不是从个人那里发展而来，而是通过继承与遗传而来，是由原型这种先存的形式所构成。原型是通过后天的途径才能被意识所知，它赋予一定的精神内容以明确的形式。因此，原型是本能的表现，本能在幻想中表现自己，时常是仅仅通过象征的意象表现他们的存在，这些表现便是原型。在荣格的集体无意识理论中，艺术不再是被压抑的欲望的宣泄，而是有着各种模式的

① 详见陆扬：《精神分析文论》，山东教育出版社1998年版。

② 陆扬：《精神分析文论》，第96页。

在不同文化中循环出现的“神话”，这些神话表现的是存在于集体无意识中的诸种原型。一个伟大的艺术家拥有的就是这种向受众提供湮没在种族记忆中的初始意象的能力。这也就是艺术对于个人、种族和全人类都有同样感召力的秘密所在。

拉康与语言学及镜像理论

雅克·拉康（Jacques Lacan）是精神分析学在法国的代表。他对于弗洛伊德理论的创造性阐释是推动精神分析学发展并适应当代文化研究语境的一个重要因素。拉康的精神分析学理论可被简要地归纳为两个方面：“语言与精神分析”及“镜像理论”（Theory of Mirror Stage）。

拉康一直希望能使精神分析学的主要内容回归到弗洛伊德最早提出的无意识领域，试图将它发展成为一门独立的科学理论。为了达到这个目的，拉康首先想到的是借助索绪尔的语言学概念（这或多或少受到当时风靡欧洲的“结构主义思潮”的影响）。借用语言学中的术语，拉康对居于精神分析学理论中心的“无意识”做出了语言学描述。拉康认为，语言学中最重要的一对概念是能指与所指，他从这对概念出发，认为能指好比是弗洛伊德概念中的意识，而所指好比是无意识。从我们在幼儿阶段开始试图学习语言起，先于我们存在的语言及文化系统便将一系列秩序和结果附加在了我们的身上。我们学习语言的过程，实际上就是一个跳入先天已经存在的“能指网”的过程。无意识只能说是能指的不断运行和活动，它们的所指往往是无法接近的，因为这些场所受到了压抑。

拉康有两个关于无意识的经典论断：“无意识有语言的结构”和“无意识是他者的话语”。关于前一点，拉康认为弗洛伊德分析的精神官能症和梦的结构与语言中的笑话具有类似的状态，它们都受到“凝缩”和“移置”法则的作用。拉康认为，当无意识无法在文字中得到满足时，语言和欲望就出现了脱节。词语在拉康看来并不能表达概念的本质，它只是一种表面现象，是欲望为词语（即能指）注入了意义，无意识就是那些未被公开认识的欲望。欲望的意义就是从能指到另一个能指的潜在的运动过程。所以，我们可以从一个人无限可能的遣词造句中，看出他在无意识领域所受到的欲望的支配。关于第二个论断，拉康将其叙述为人的欲望从对他者的欲望中发现自己的意义，与其说他者把握着欲望的客体，不如说欲望的第一个对象即是由他者来认可的。这里所谓的“他者”并非一个具体的个体，而是真实寄存的场所。这意味着无意识是一种结构，同时又是一种话语，而这一结构是以自己的对立面即他者的话语的存在为前提的。所谓“他者的话语”，就是无意识通过一个象征系统或话语秩序被扭曲地表达出来。拉康对弗洛伊德的回归实际上是将无意识看成一种文字系统，对无意识的研究也就转变成了修辞学研究，即对无意识的修饰运作环节的分析和解释。

拉康理论的第二个重点是他关于“镜像世界”的表述。镜像理论认为，意识的确立发生在婴儿前语言时期的一个阶段，拉康称其为“镜像阶段”，儿童的自我意识由此开始出现。镜像阶段发生在6到18个月的婴儿的成长期，在这个阶段中，婴儿能从镜子中认出自己，他虽然还不会说话，但是能通过各种不同的表情变化分辨出自己与母亲（他者）的身份，拉康把这个过程称为“一次同化”。

在镜像阶段，婴儿与其镜中映像的关系是一种纯想象性的关系。镜中之我既“是”又“不是”

婴儿自己,当婴儿试图触摸镜像并发现它不存在时,发生了自我与镜中之我的对立,拉康称之为“自我的异化”(Alienation)。镜像理论虽看似玄妙,其实包含着一个极其重要的辩证观,即主体存在的对立。它是每个人作为个体的“真实存在”与作为“理想的我”与在社会规范下存在的“社会化的我”之间的一种辩证关系的缩影。根据这一层辩证关系,拉康进一步引出了他关于“现实界”(Reality Dimension)、“想象界”(Imaginary Dimension)与“象征界”(Symbolic Dimension)的三种秩序构成学说。

拉康的象征界、想象界与现实界分别对应(并非简单的一一对应关系,而是一种内涵上的相似性)的是弗洛伊德的超我、本我和自我。象征界类似于超我,它是一个“符号的世界”,即一种秩序和支配个人生命活动的规律。象征界通过语言同整个个人生存的社会文化体系产生联系,个体在象征界中接触文化环境,与他人建立关系,并在此基础上实现客体化,开始作为主体而存在。想象界源于婴儿对“镜中之我”的经验,它是主体内部、主体与另一个主体(他者)之间的一种想象性的关系。它是我们所处的社会文化环境中使个体形成其特征特色的所有一切。想象界用于调节个体自身和与他者之间的关系。现实界是“三界”中最“哲学化”的内容,它类似于哲学中的“存在”,在拉康看来,认识现实界是不可能的。它无法用象征和想象等关系加以“中介化”,它是一种类似于“不可言说之物”与“无名之物”的东西。拉康所指的现实界并非客观意义上的现实世界,而是主观的个体现实界。如果回归到弗洛伊德的角度,它类似于本我的概念,即“欲望之源”。这个现实界一旦可以通过语言或象征等形式被言说,便进入了想象界和象征界范畴。它超越了意义所指所能达到的范畴。虽然现实界超出表述之外,但拉康认为,它起着十分特殊的作用,正是现实界产生了欲望的客体。

拉康的三种秩序构成理论对文艺批评和文化研究领域产生了深远的影响,阿尔都塞(Louis Althusser)正是借用这种主体与现实之间的想象性关系构建了他的意识形态批评理论。上述学说在电影领域也被广泛使用,电影与观众的关系就被许多学者认为是类似于拉康想象界中所提到的对应关系:银幕是观众和叙事中的人物的一面镜子,观众在其中寻找到自我的想象性满足。

44.2 电影精神分析学理论

44.2.1 电影精神分析学的雏形

从心理学的视角分析电影是电影理论研究中非常重要的一部分内容。早在电影发明之初于果·明斯特伯格就在这方面做出过尝试,写了一篇名为《电影:一次心理学研究》(*The Photoplay: A Psychological Study*)的文章,可惜当时的人们大多将注意力投向电影的技术和艺术等本体论层面,忽略了它的接受研究。直到五十多年后,当电影研究的重心开始从所谓“经典电影理论”转向“现代电影理论”时,明斯特伯格的文章才被再次发现,并得到了重视。精神分析对电影的介入首先得益于结构主义符号学的发展,通过符号学理论,电影内容被“文本化”,电影的构成要素被“符号化”,这些“文本”和“符号”成为精神分析学介入电影的质料。将精神分析学移植到电影研究领域首先采用的是一种类比的方式,通过将“观影主体”

与“做梦主体”、“影片”与“梦境”、“银幕”与“镜子”进行类比,精神分析学理论和概念被广泛运用于对观影主体和文本表意的研究。

44.2.2 电影精神分析学的主要内容

电影精神分析学的理论研究涉及电影的三个方面。

其一,研究“电影文本中的欲念”,即研究影片人物的无意识活动和性心理。如雷蒙·贝卢尔(Raymond Bellour)的《象征的固结》细致分析了希区柯克的影片《西北偏北》(*North by Northwest*, 1959),认为影片是“俄狄浦斯情结”的再现。根据这种模式,情节就是效仿“俄狄浦斯情结”的构型:一方面是主人公的欲念,一方面则由“寻找父亲”的过程构成文本自身。主人公因此像俄狄浦斯一样,只是身份成了一名侦探。这一类型的研究倾向于把分析的重点投放到影片文本的情节模式上,认为在不同的电影故事内部往往遵循着相同的情节“驱动力”,荣格的“原型”与“母题”概念被广泛运用于这类研究。

其二,研究无意识在电影创作和欣赏过程中的作用,如劳拉·穆尔维(Laura Mulvey)的论文《视觉快感和叙事性电影》(*Visual Pleasure and Narrative Cinema*)等。这里运用的是精神分析理论中的“认同机制”和“欲望的流转”。在这一部分的研究中,研究者们试图通过分析电影如何通过观影过程中的无意识作用,分析“语言”“意识形态”“菲勒斯中心主义”等如何被传递给观众,并通过“询唤”使观众在无意识的情况下产生作为“主体的认同感”,混淆电影世界与现实世界的“边界”,模糊电影主人公与观影主体(即观众)的距离,从而使观众“成为”影片中的“主角”,全情地投入影片的虚拟叙事中,并在影片中得到对“自我形象”的“想象性满足”。帕特里克·富瑞的两篇文章《凝视:观影者的受虐狂、认同与幻象》和《危险的增补与凝视的妒羡》在上述领域是极具代表性的。^①而穆尔维在《视觉快感和叙事性电影》中则更进一步分析了这种认同背后的潜在意识形态机制,提出:电影作为一种表象性的叙述语言和大众化的娱乐形式,最鲜明地体现着意识形态的制约。好莱坞的经典电影通过特有的修辞手段,使女性的银幕形象沦为色情的消费对象,这实际上是电影对女性创造力的压制和银幕上对女性形象的剥夺。^②

其三,研究“电影媒体的文化功能”,这一部分内容是精神分析学对电影研究影响最大、分析最深入的一个方面。其中的代表人物和著作有让-路易·博德里(Jean-Louis Baudry)的《基本电影机器的意识形态效果》(*Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*)和麦茨的《想象的能指》。依据拉康的镜像阶段理论,博德里认为,摄影机透镜成像与人的视觉的相似,以及观影机制与镜式情境的相似,即想象的二元关系,都使银幕与镜子相似。银幕就是一面隐喻性的“镜子”。观影主体因此也就成为先验主体(影像既是主体的想象,

① 详见[法]克里斯蒂安·麦茨、吉尔·德勒兹等著,吴琼编:《凝视的快感:电影文本的精神分析》,第62~118页,中国人民大学出版社2005年版。

② 参见李恒基、杨远婴主编:《外国电影论文选》,第635~636页,生活·读书·新知三联书店2006年版。

又促动着主体的想象)。影像作为想象中的世界,因为银幕与现实世界分离,观影主体通过影像这一被整合的中介看到并认同那个想象的世界。被电影戏拟的“现实”因而首先是“自我”的现实。由于影像是“被赋予含义的某个世界的影像”,摄影机又取代了主体的中心位置,观影主体在观影活动中便存在双重认同:第一层面认同于影像中的世界;第二层面认同于被放置于先验主体位置的摄影机。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认同,不如说是与安排景观使其可见的摄影机认同,正是这个“缺席的主体”迫使观者看到它所看到的東西。^①

44.2.3 麦茨的《想象的能指》

1975年5月,法国综合性理论刊物《传播》第2卷第3期(许多后来的引用者干脆直接将其称为《传播23》)以“电影精神分析与电影”为主题发表一系列文章,标志法国电影研究进入结构主义符号学和精神分析学相结合的阶段。麦茨的《想象的能指》一书以弗洛伊德和雅克·拉康的精神分析学原理和模式为依据,结合电影符号学,全面解释了电影机制、主体观看过程和主体创作过程的心理学,是精神分析学电影理论的代表作。

麦茨在文集《想象的能指》中,依据拉康的“任何混淆想象与现实的镜式情境都能构成镜像体验”的理论,全面阐释了电影机制和观影过程。他认为,电影具有一个想象的能指——现实通过影像这一中介将它的镜像在银幕上放映,好像它就在那里的样子。因此,观影过程就是一个复杂的辩证过程。“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。同样地,要理解一部影片(任何影片),我必须把被摄对象作为‘缺席’来理解,把它的照片作为‘在场’来理解,把这种‘缺席的在场’作为意义来理解。”这即是说,理解必须在想象秩序中将两种并非同一的实体(缺席/在场,人物/观影者)视为同一。麦茨部分同意博德里关于电影与梦具有相同的“退行状态”(影院的黑暗、观者的消极不动及光影的催眠效果,导致继发过程、现实原则让位给初始过程、快乐原则)的理论,但他侧重认为,电影通过组织影像成为虚构引发并强化观影主体的似梦退行状态,进而实现认同。“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象的同时,也唤起我们的易感性而抑制我们的行动。”而且,虚构电影与梦采用相同的方法,即“再度校正”,来伪装可能唤醒主体及其继发过程(返回现实)的暴烈状态。“再度校正”,如弗洛伊德指出,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。再度校正通过圈出其轮廓,通过确认其不与主体期待冲突,通过把现实的变形版本转换成有条不紊的虚构使之不像是虚构,从而把主体留在梦/电影的世界中。^②

① 详见《基本电影机器的意识形态效果》一文,收录于李恒基、杨远婴主编:《外国电影论文选》,生活·读书·新知三联书店2006年版。

② 详见[法]克里斯蒂安·麦茨:《想象的能指:精神分析与电影》,中国广播电视出版社2006年版。

44.2.4 电影精神分析学的发展及影响

70年代以来,精神分析学电影理论在西方产生了重要影响并衍生出了许多新的理论批评形态,如法国理论家阿尔都塞和评论家让-路易·博德里提倡的把精神分析与意识形态理论结合起来的意识形态电影理论,英国电影研究家劳拉·穆尔维把精神分析学、符号学和女权主义结合起来的女权主义电影理论。

在本章的最后,再简要地介绍一位流行于欧美文化研究领域的学者——斯拉沃热·齐泽克。齐泽克是一位睿智的文化批评学者,凭借对雅克·拉康和19世纪德国唯心主义理论(如黑格尔)的独特理解,他把关注的范围延伸到了当代文化的各个领域。齐泽克的著述颇丰,其中也不乏关于电影这一大众传媒类型的分析文字,如《不敢问希区柯克,那就问拉康吧》(*Everything You Always Wanted to Know About Lacan But Afraid to Ask Hitchcock*)、《真实眼泪的恐怖:理论和后理论之间的基耶斯洛夫斯基》(*The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*)等等。齐泽克的高明之处在于他善于将最高雅的文化与最低俗的文化主题以精湛的技巧、流行百科全书的方式结合起来。通过来自大众文化的例子,齐泽克把读者们带入大量拉康的概念中(如“真实”“凝视”“征像人”等)。譬如他用斯皮尔伯格的《太阳帝国》来谈论“对真实的应答”,用迈克尔·芒恩的《捕手》来谈论邪恶的“凝视”(以上两例见 *Looking Away: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*),用罗西里尼的电影来讨论拉康的自杀式“行动”观念,用大卫·林奇的《象人》来讨论后现代的“男根”之失,根据20世纪50年代的黑色电影中的致命女人来讨论作为男人“征兆”的女人(以上三例见 *Ecrits: A Selection*)。^①

“凝视”(gaze)一直是精神分析学者用于解读电影的一个重要概念,在拉康的理论中,“凝视”是客体发出的,因而正好与我们的眼睛相对立。齐泽克批判性地发展了“凝视”的概念,按照他的说法,“观看客体的眼睛在主体一边,而凝视则在客体一边。当我观看客体时,客体也总是在凝视着我,并且是从一个我看不见的点凝视着我”^②。

对于“凝视”的概念,中国诗人卞之琳在其诗篇《断章》中早有深刻的阐述:

你在桥上看风景,
看风景的人在楼上看你。
明月装饰了你的窗子,
你装饰了别人的梦。

而齐泽克通过对色情片、美国怀旧电影以及蒙太奇的分析说明了凝视的三种不同情况。齐泽克认为,观看色情片时“客体不是以同等的身份向我们发出凝视——只有我们在看他们,

① 详见[美]瑞克斯·巴特勒:《齐泽克宝典》,第9~10页,江苏人民出版社2007年版。

② [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克:《斜视》,转引自陈犀禾等编译的文章《凝视研究》,载《当代电影》2008年9月刊,第108页。

而他们只是被我们观看……在色情片中‘他者’（银幕演员）占据了真正的主体位置，是他/她唤醒了我们的性意识，而作为观众的我则被降低为一种被麻痹的‘凝视—客体’”。与色情片中作为对象的凝视落在观众身上相反的是怀旧电影。齐泽克以20世纪40年代的美国黑色电影为例，说明了在怀旧电影中我们看到的是“‘他者’的凝视，也就是说，有那么一个神秘的观赏者，是他在观看，我们只不过处于他的位置，借用了他的眼光。怀旧电影没有满足主体的眼睛与对象的凝视之间的对立，更准确地说，‘怀旧对象的功能正是掩盖了眼睛与凝视之间的对立关系’”。齐泽克进一步阐释说，蒙太奇则提供了与以上完全不同的一种类型的凝视状态。他指出“蒙太奇并没有提供一个确定的观看对象，但我们还是从这些彼此独立的剪辑画面上看到了一些东西，可见对象也没有完全消失，而是变成了‘凝视’”。通过对色情电影、怀旧电影和电影蒙太奇的研究，齐泽克使精神分析学中凝视的概念全方位地介入了电影文本的读解和研究领域。^①

思考题

- (1) 回忆一下自己最近做过的一个梦，想想它是否和你近期的现实生活中的压力、欲望或经历有某种内在关联性。
- (2) 尝试使用精神分析学的视角解读电影《太阳照常升起》。

参考书目

- 杨远婴、徐建生主编：《外国电影批评文选》，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2014年版。
- 李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》，生活·读书·新知三联书店2006年版。
- [美]达德利·安德鲁：《经典电影理论导论》，李伟峰译，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2013年版。
- 杨远婴主编：《电影理论读本》，后浪出版公司策划出版，世界图书出版公司2012年版。
- 戴锦华：《电影理论与批评》，北京大学出版社2007年版。
- [美]瑞克斯·巴特勒：《齐泽克宝典》，胡大平等译，江苏人民出版社2007年版。
- [法]克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指》，王志敏译，中国广播电视出版社2006年版。
- [法]克里斯蒂安·麦茨、吉尔·德勒兹等著，吴琼编：《凝视的快感：电影文本的精神分析》，中国人民大学出版社2005年版。
- 陆扬：《精神分析文论》，山东教育出版社1998年版。
- [奥地利]弗洛伊德：《精神分析引论》，高觉敷译，商务印书馆1984年版。

① 以上论述详见[斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克：《斜视》，转引自陈犀禾等编译的文章《凝视研究》，载《当代电影》2008年9月，第108页。

第 45 章

性别研究

45.1 电影性别学概述

所有电影都是由人——演员饰演的角色构成，即便是没有人的空镜头，其中也会蕴含人的情绪、视点和感受。无论个体的人，还是人与人的关系，包括爱情、家庭伦理，再逐步扩展到社会联系，以及今天全球化的民族和国家之间的普遍交流，其间都有身份意识和观念。比如我们每个人都有身份证，性别、出生时间、注册地点以及颁证机关组成了其基本信息，这些信息又都转成必要的数据库，蕴含制度规定的含义。社会、文化和历史会框定我们的多重身份，而西方电影研究最注重的几个身份的层面，是以政治地位划分的阶级、经济范畴的阶层、人种学上的种族、男女身份的性别，以及历史、政治和文化因素相渗透而形成的国别和民族等。现在逐渐被接受的一种西方观点是：社会、文化和历史都是一种权利关系渗透下的建制和构造物。电影作为 20 世纪的一项新发明，从一种娱乐手段，发展为一种叙事艺术，同时成就了一种媒介的表达与再现，这些功能都会应和着时代和社会的变迁。如今作为通俗流行文化典型代表的电影，更是深刻受到时代的影响，打上了特定时期的烙印。

2008 年美国的选举一度出现“要么选出黑人总统，要么选出女人副总统”的局面。回顾从 20 世纪 20 年代以来的美国第二波女性主义运动，女性开始获得选举权，到 60 年代的公民平权运动、黑人获得选举权，不到一百年的时间，民主进程就可以发生如此大的变局。多种族、多身份、两性平等共处的格局也是一步步争取得来的。而“已婚白种异性恋男人高于其他一切”的家庭及其他社会的基本建制结构和单位，似乎也在美国民主和人权的变革中发生了一系列的变化。通俗流行的电影是时代精神的最佳折射和反映。

电影学研究中比较受关注的一种方法或者说角度，就是电影性别学，围绕这个议题经常被提及的两个概念就是生理性别（sexuality）和社会性别（gender）。前者广义的意思是性行为，即性呈现时的情况和状态；第二个更为普遍的意思是指性倾向。社会性别是指人在对应生理

性别内在欲望的基础上,一些外在的行为,如气质、穿着、言语等表征,由此对应产生的两个概念是男性阳刚和女性阴柔的特质。

如果我们关注历史和文化的演进过程,会发现西方社会一直盛行异性恋高于同性恋或者其他性向,男性阳刚高于女性阴柔等一套符合西方传统价值的观念,即“已婚的异性恋父权制,男人高于女人,白人高于有色人,性只是为了繁衍生殖的目的”作为绝对中心的性别学理论。今天的性别学理论结合了后现代和解构主义的一些学术成果,主要思考讨论的问题包括女性主义、有色人种族、同性恋、非异性恋的酷儿,以及其他少数族裔的群体特质等。

伴随一些相关语汇的生成,美国电影对于性别学的探索,经历了从早期婚内性行为 and 婚外性行为的二元分法,到20世纪初期以来的异性恋与同性恋的二元对立,中间经过了女性主义运动、黑人平权运动,再到同性恋运动,以及20世纪80年代面临艾滋病危机的时期。至1985年,美国著名影星洛克·赫德森(Rock Hudson)被报道染上了艾滋病,美国政府和美国社会才开始正视这一疾病,此前社会对这种疾病是漠不关心的。这样,众多非异性恋的,包括许许多多其他身份的人也被考虑进来。由生理因素、情感因素、社会因素形成的性别身份呈现更为复杂多样,也更人性的状态,促使这些人群力图排除社会的歧视和敌对。于是,一些行动主义者开始使用“酷儿”(queer)这个词,来涵盖更多不同的性别身份和行为的多样性。如今它成了一个集合名词,整合了LGBT(Lesbian、Gay、Bisexual、Transgender)——女同性恋、男同性恋、双性恋,以及变性恋——此外还有易装者、转性人、不同种族通婚者、残疾人的性、施虐受虐的性等,跨越了异性恋和同性恋,融合了不同民族、不同宗教信仰、不同人生理念的出发和归属的观点。甚至一些异性恋者也被归入其中,名为“异性恋酷儿”(straight queer)。“酷儿”这个词试图涵盖一度被边缘化的丰富多样的族群,鼓励其集合起来为了共同的平等自由的政治权利而抗争。这样,一个原本被主流社会用来唾弃和压制非异性恋身份人的贬义词,获得了新生。

伴随着酷儿游行示威运动的展开,加拿大以及欧洲一些国家开始讨论什么是“酷儿理论”。他们初步的结论是,首先要充分认知在异性恋和同性恋之外的各种性欲和身份的分野,然后在理论上指出,性是流动的,是社会构造的产物。他们继承了生物学家阿尔弗雷德·金赛和心理学家西格蒙德·弗洛伊德的人类性欲差异性学说,进一步指出性欲不是非此即彼、二元对立的,而是在特定的条件和社会影响下有所变化的、不确定的。依据这样一条思维线索,关注人类学的酷儿思想家们,开始考证人的性别身份和欲望是如何依据社会因素建构起来的,包括在什么样的历史时间和地点,社会对人类性别身份和欲望会有什么样的表述和理解。法国著名的历史学家福柯在他的著作中陈述道:事实上,西方文化所承载的性别身份和欲望说不是依靠强迫的手段来加以控制的,更多是通过它的话语表达来维持并延续的。这样看来,一些社会文化的机构和建制,比如宗教、医学、法律,甚至好莱坞的电影,就形成了这套关于性别身份和欲望的话语表达。社会文化正是以这样的话语机制来左右人们对此问题的认同和理解。他们同时吸收了“坎普”(camp)学说中角色扮演的概念,分析了社会性别和生理性别也是一种扮演行为,并不是个人身份的本质构成。这样,酷儿理论就在根本上动摇了传

统的中心说。

这门学科也是基于性别政治学的聚合而发展起来的,其中涉及了种族、阶级、社会性别和生理性别的研究,也可并入后结构主义和后现代主义的学术潮流的谈论范畴。这股潮流和趋势质疑了一切基于欲望、身份的既定分类,动摇了其传统的、牢固不化的基础。这个重新被定义和阐释的“queer”,大约从20世纪90年代开始揭开了新的话语机制,酷儿理论也开始检验整个人类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或非异性恋的性别身份和欲望,目的是解构并颠覆父权制男性中心主义的传统社会结构建制,打破它所维系的占统治地位的僵化观念。人类社会不应该只有一种性别身份和欲望观念——已婚的白人异性恋关系当中男人高于女人,性只是为了生殖和繁衍——是正常的和值得推崇的。更重要的是,酷儿理论帮助我们认识并理解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。特别是酷儿电影的理论研究更推动我们去看待并发现,这些关于人类性别身份和欲望的概念、角度、意象和话语是如何影响到电影的,以及已经拍摄、正在拍摄和将要拍摄的酷儿电影又如何来引导人们对这些现象的认识。

美国酷儿理论学者朱迪斯·巴特勒(Judith Butler)说过:“社会性别(gender)本来就是一场没有原本(original),只有摹本(copy)的表演(performance),是社会人为的建构。自从出生开始,我们便被赋予特定的性别身份,通过教育和学习,不断重复演练合乎性别类型要求的意识与行为,这是一种模拟、生产和再现的过程,犹如扮装(drag),穷其一生努力演好一个特定性别角色。换句话说,是我们先预设了性别的界分,然后才付诸实行,以反复的演绎强化性别的模式,逐渐使之牢不可破,根深蒂固,成为社会规律。”国内知名性学家和社会学家李银河也说过:“Queer并不是一个新的固定‘性别主体’的标签,而是提供了一个本体论的类型,它与现代主义话语中的两分核心相对立。它抛开了单一的、永久的和连续性的‘自我’,以这样一种自我的概念取而代之:它是表演性的、可变的、不连续的和过程性的,是由不断的重复和不断为它赋予新形式的行为建构而成的。……巴特勒的思想被人称作激进的福柯主义,它被认为是一种新的哲学行为论,其中没有实存(being),只有行为(doing)。”^①

45.2 女性主义及其发展趋势

英国学者克莱尔·约翰斯顿(Clare Johnston)1973年发表的《作为对抗电影的女性电影》(Women's Cinema as Counter-Cinema)和劳拉·穆尔维1975年发表的《视觉快感和叙事性电影》被认为是女性主义电影理论的开山之作。

约翰斯顿提出的观点是,“女性”的意象可以分析理解成一次结构、一个代码、一种传统,它代表的是针对男人才能产生出来的意识形态的“意义”。女性相对于自身的参照是毫无意义的:尽管女性作为一道景观在电影里得到了大量的强调,但女性只是负面消极地被表现为“非

^① [美] 葛尔·罗宾等:《酷儿理论》,李银河译,文化艺术出版社2003年版。

男人”。而女性作为女性很大程度上在电影的文本里是缺席的。这是一次很重要的理论基点的变向和转移。过去将电影理解为对现实的反映和折射，而现在却把电影看成是极具意识形态意味的、对现实的特别建构。经典电影从来就不展示影片生产的意义，而是将影片的特点和意义掩盖在意识形态的后面，经典电影的叙事把女性作为自然的、现实的、具有吸引力的、被结构好的意象呈现出来，这就是经典电影的幻象主义实质。

劳拉·穆尔维借助精神分析来理解好莱坞电影的幻觉。她联系弗洛伊德关于人的本能驱动力学说，认为看的欲望——“窥视欲”是观众维持着对银幕的好奇和兴趣的动力。穆尔维进一步阐释说，经典电影通过把窥淫癖和自恋欲很好地结构在影片的故事和人物形象里，以此激发观众观看的欲望。观众窥淫的视觉快感是通过把剧中人当作欲望的客体目标来观看而获得的，而自恋式的视觉快感则是通过对剧中人的形象产生的身份认同来实现的。穆尔维在分析了经典好莱坞影片之后，看到了所有的观看都集结于主体男性的视点，顺导着男性的欲望，而客体女性则成为一个被动的欲望目标，影片叙事的机制和激发快感的方式都是以男性父权制为中心。这样一来，观众的观看视点被迫和电影里的男主人公一致并对其认同。电影在三个方面（摄影机、剧中人和观众）的视点都把女性客体化了，女性直接成为欲望目标，成为窥视对象，成为被观看的物化了的景观。正是在揭示了经典好莱坞电影作为构造物的密码后，一些女性主义实践者提出了要创造女性主体，并且通过形式的实验来发展新的电影语言，制造某种“对抗电影”。

穆尔维指出，传统的好莱坞叙事电影所使用的方法和技巧限制了电影创作者，使得他们只能运用固定的模式和惯例将女性置于一种从属、被动的位置，其结果也使得女性的角色局限为欲望的目标。穆尔维批评了这类狭隘的角色，并分析道，要改变女性在电影里的位置，就需要采用革命性的视点去观看电影。比较好的做法是拒绝电影的观看快感，把女性从客体目标，从窥视快感的提供者中剔除出来，这样就能把“她”从电影里派定的狭窄框架里解放出来。女性主义电影创作的实践可以直接参照借鉴的就是先锋派新观念的传统：形式上的积极实验和内容上的激进大胆。创造女性主体，发展新的语言，这是早期女性电影理论的核心所在。但这种新的对抗电影如何做到回避经典电影的常规和传统，而同女性主义者的视点和态度保持一致呢？

像穆尔维和萨莉·波特（Sally Potter）这样的电影人，对电影理论和实践都感兴趣。她们认为两者结合才会产生新的女性主义电影语言。先锋电影就是她们这些想法的理想载体，因为先锋电影打破了主流电影中的普通原则和常规。先锋电影政治的/无政府主义者的本质使得它能够将虚构和纪录并用，这是有别于传统现实主义的另类形式。穆尔维的文章《电影、女性主义和先锋派》（1979）就探索了这种关系，并表明虚构和纪录这两种电影形式可以互惠互利，对同样的目标都能起到作用。比方说，穆尔维的电影尽量回避任何为男性观众来结构电影的意识，同时反对电影再现女性时的缺失。穆尔维将自己的理论付诸实践，从而提供一种另类的电影，她的电影汇合了先锋派、情节剧和精神分析理论。其创新之处在于：快感和相关的情结并不是源自身份认同、叙事张力或者欲望化的女性特征，而是来自对镜头奇特

而且新颖的运用,对景观和人体的陌生取景方法,以及对观众设定的要求——迫使他们去整合不同的元素。

这种理论和实践的结合,其代表作产生了正反两方面不同的影响。劳拉·穆尔维和她的丈夫,英国另外一位著名的电影理论家彼得·沃伦拍摄了一部先锋实验电影《斯芬克斯之谜》(*Riddles of the Sphinx*, 1977),主要内容是通过母亲的角色来探讨女性发言权的缺失问题。这部作品由于是一次理论指导下的拍摄,注重形式上的革命实验,而忽略了一般观众的常规观影心理和机制,疏远了普通观众。

女性主义最初对电影的主张便是自觉独立于主流电影。在20世纪70年代初期,大家关注的焦点是影片和媒质的再现。进入20世纪80年代以来,人们开始沸沸扬扬地讨论应该争取更多的观众去理解女性主义者的观点和策略。一些女性主义者表示说,拒绝主流电影的快感这种想法,会使女性主义电影人同观众之间的距离疏远。为实现女性主义者目标的先锋电影,因颠覆了主流电影的符码和常规,而很难被大多数观众理解。许多先锋电影被冠以“晦涩”之名而只吸引了少数对“艺术电影”比较熟悉的观众。一些女性主义者觉得先锋电影过于精英化,而广大的女性观众很难对它们产生兴趣。她们认为穆尔维和约翰斯顿的理论只是有益于女性主义电影理论的发展,而不应该是关于如何制作女性主义电影的指导。另一派别理论的代表人物安·卡普兰就指出,用大家熟悉并且认可的电影常规手法来解释主流电影里的“现实主义”是建构出来的,这样做会更有实际效果。女性主义电影理论和实践从它的早期直到20世纪80年代初期,一直充满各种意识形态交织的斗争。电影理论分析出主流电影运用的父权主义的常规手法,而电影实践在具体运作中就能打破这些原则。

20世纪80年代早期的时候,还有一些女性主义者提倡对抗电影和解构性电影。其观点就是消解电影的主导形式,观众应该变得更积极而不是被动,同时主动学习,丰富感受层面,而不仅仅是从安排好的叙事中获得快感。女性主义的对抗电影可以被分为三种类型:第一类就是那些审视女性声音缺失,揭示女性在阳具中心主义的语言和意象系统里的边缘性的电影;第二类电影有一些共性,就是都运用拉康的精神分析理论,并且证明女性是作为空洞的载体被利用,只是男性声音的延续;最后一类就是那些关注把女性写进历史,描述女性社会身份问题的电影。当然,这几类电影都拒绝主流,对抗常规,其结果就是疏远观众。

20世纪90年代一些亮眼的女性主义作品也打破了传统经典电影的视听规则、性别配置和感情认同。像《末路狂花》(*Thelma & Louise*, 1991)表现了两位美国家庭主妇塞尔玛和路易斯冲破男权的压迫,以驱车奔向峡谷的大深渊来宣布对不公平社会的反抗。澳大利亚简·坎皮恩的《钢琴课》(*The Piano*, 1993)描绘一个借助于音乐和钢琴来确立自我身份的女性,为此她也付出了巨大的代价,包括性上对邻居的妥协,丈夫对她切手指的肉体惩罚。关锦鹏在《阮玲玉》中以一种男性导演的视点去触摸20世纪30年代上海女明星的坎坷身世,通过让张曼玉出场的影像文本,阮玲玉主演的电影文本,以及现实中对同时代的黎莉莉和陈燕燕采访相交,在时空交错的立体交叉中,捕捉并还原了一个多声部的复调阐释下的尽可能客观的女性形象。法国女导演克莱尔·德尼在《佳作》(*Beau travail*, 又译《军中禁恋》)中反过来对男性世界

透露出兴趣,大胆地展示了男性游泳,淋浴,甚至正面暴露的场景,但却不是有意将男性置于被动客体的位置,同时她也在努力消解其中性的成分,特别是有一段避开男性身体的展示,而改为对准晾着的袜子和衬衣的推拉镜头,从而也避免将男性肉体作为欲望目标而加以物化。她把这种男性形象的欲望表达消融在非洲开阔而且美丽的地理环境中,呈现为同样静寂而自然的景观。这种做法没有把男性作为消费的欲望和客体目标,而力图通过类似呈现自然景观的效果,消解具有反向的对抗性窥视色彩。

西方女性主义的解放和女性电影的创作经历了起伏后重新得到确认。英国著名的女性主义作家弗吉尼亚·伍尔夫曾在《一间自己的屋子》^①一书中探讨过,人的思想的最高境界及创作意识的极致是雌雄同体的。所谓雌雄同体,便是男女两性的整体结合,无论身体的感应还是思维能力的拓展,最理想的状态是雌雄两性的共同拥有,融合无间,在雄性的因素中有阴柔的特质,在阴性的元素里有阳刚的属性。

西方女权运动一直持续发展,从最初确立女性的独立身份和位置,争取经济和政治上的平等地位,到打破种族隔离,争取同性恋权益的变革,以及到今日的接纳一切社会传统主流价值之外的多元包容并存的酷儿主张。其中代表人物英国的女性主义理论家和电影作者萨莉·波特也走过了这样一段旅程。早期她提倡对抗电影和解构电影,消除男权的主导视点,并且消除将女性置于被窥视的客体的快感原则,然后她又拍摄了《奥兰多》(1992)。

该片根据弗吉尼亚·伍尔夫的同名小说改编。奥兰多从伊丽莎白时代一直到伍尔夫原小说搁笔的“现时”1928年,作了一次穿越400年时空和改变性别的奇妙旅行。萨莉·波特试图通过这种雌雄同体的特质构成,从宏大命题出发,落实到细微的情感体验,通过反省历史和现实对个体形成的体制惯性的压迫,得出一种实现个人自由的理想情境的结论:人只有平衡于男女两性的状态下,才可以达至某种理想的协调。而在《探戈课》(1997)中,萨莉并没有只体现舞蹈中女人认识自己和对方的过程,而是在男人和女人和谐共处的基础上,思考女性如何在男性世界中定位自己的问题。影片最后部分,安排了一段萨莉与男主人公及



《奥兰多》剧照

另外两位男舞者的四人探戈。黑白摄影的光效完美地展现了三位男士围绕着萨莉的对舞、旋转与相互交错。西方女性主义的从对抗到协调和谐的主张似乎应和了中国自古就有的这种两性和谐关系下凸现女性特质的哲学主张和美学主张。这也成为性别身份探求演进的一种趋势,即在彼此存在的基础上,尊重差异,谋求平等和谐的共处。

① [英] 弗吉尼亚·伍尔夫:《一间自己的屋子》,王还译,上海人民出版社2008年版。

45.3 同性恋电影

早在电影发明初期,爱迪生拍摄了一部名为《亲吻》的电影,其中一个镜头是男演员亲吻女演员。这就确立了此后电影中所包含的浪漫男女情节,而且绝对是白人男性父权制为主导。早期的电影差不多默认异性恋不仅比别的性倾向要好得多,而且几乎认定这是唯一正常的性倾向,由此也奠定了好莱坞强有力的异性恋霸权主义的基础。观众由此也顺从并认同这样的性欲身份,也从不对此产生怀疑,觉得所有人都应该如此,这才是自然的选择,而不可能有别的选择可能。在1895年电影诞生的这一年,爱迪生制作了一部短片《快乐的兄弟》(*The Gay Brothers*)。影片的场景表现的是两位男子伴随着留声机中的音乐,拥抱着共舞。当然,电影史学家们无从认定其中就具有同性恋的意味。而且英文“gay”这个单词,在那样的年代,还不具备同性恋特指的意思。它只是包含“高兴”的意思,只是演进到了后来,才成为男同性恋的代名词。

所有的电影个案都说明,为了建构“看得见”的性欲,角色必须“表演”自己的欲望:人物之间身体上的亲密,或者有这样的明确意向。电影中的异性恋必然通过一系列行为来塑造生活的模式:比如说一个男人盛赞女人的美,或者女人把自己丈夫的照片放在桌上。这种公开的示范和表达,以及父权制对社会性别的要求,使得电影中势必对人的发型、衣着、装扮和举止做派都有了规范化的限制。比如异性恋男人就应该强悍、勇猛、果断,要留短发,穿长裤;而异性恋女人往往就被赋予温顺、贤良、文静等屈从性特征,还要留长发,穿裙子。

因为上述异性恋主导表达位置的确立,所以最初银幕上都避免直接正面表现同性恋者形象,也不可能表现同性恋的亲密举动。同性恋呈现出某种“不可见”的状态。早期的电影塑造出来的是一些相对于异性恋所表现出来的某种错位和不“自然”。这样一种俗套化的刻板形象,也就是将同性恋男人表现为脂粉气或曰女子气的男人,在西方语汇里称为 *sissies* 或者 *pansies*。而同性恋的女人就表现为强悍的女人,或名男人婆,西方的语汇称为 *butches* 或者 *bull dyke*。一些西部搞笑片就采取了这样的做法。早期的女子气的男人可以在《矿工阿尔基》(*Algie, the Miner*, 1912)、《农夫》(*The Soilers*, 1923)和《西去的流浪者》(*Wanderer of the West*, 1927)中找到。

默片时期关于同性恋角色的最为典型的表现方法,即“性别倒错模式”。例如,《佛罗里达魔法》(*A Florida Enchantment*, 1914)讲述了女性角色在吃了富有魔力的变性种子后,变成了穿长裤,追逐女人的好色之徒。而男人在吃了这样的变性种子后,就变成了女人,疯狂追逐男人。当有着不同性欲取向的怪异人士出现在银幕上时,他们都是一些小角色,或者只是一个玩笑和噱头。这些形象从某种角度上来说,与常规主流想法不一样,而且性别身份的错位往往为人物之间增加了笑料和关系的曲折变化,因此也得到了当局的默许。当然,默片时期的有些电影也表现了一类同性社团的男性情谊。比如两位军官在《肉体与恶魔》(*Flesh and the Devil*, 1926)中相互拥抱,《翼》(*Wings*, 1927)中一名飞行员亲吻着他的战友,做临终的告别。但是严格来说,这些电影出发点都不是为了表现同性恋的关系,而是强化所谓更具男性阳刚特质的感情和形象。

好莱坞的电影之所以总是呈现那些关于性别倒错的陈词滥调的歪曲形象,最重要的原因是美国联邦政府和地方政府都禁止以直截了当的方式来表现同性恋。为了恪守好莱坞的审查法(1930年制订,1934年进一步强化),那些定义为“性变态”的形象是严禁在银幕上直接呈现的,大制片厂这种受束缚的创作状况持续了差不多30年之久。虽然法令规定不能够直接表现同性恋者的欲望,但有的电影人还是希望保留这样的配角,所以他们就翻来覆去地去塑造概念化、笑料式的非男非女的丑化人物。好莱坞一时出现了这类形象的演员专业户,如男演员爱德华·埃弗雷特·霍顿、弗兰克林·潘伯恩、格拉迪·苏顿,他们的职业就是扮演卡通似的定型化人物,作品有《快乐的离婚者》(*The Gay Divorcee*, 1934)、《简易生活》(*Easy Living*, 1937)、《起航》(*Anchors Aweigh*, 1945)等。同样的,一些女演员像霍普·爱默森、阿格纳斯·莫莉赫则专门扮演准女同性恋的角色,比如监狱长、老处女等。换句话说,好莱坞电影只是展示想象中的表面形象,而不是深入人物内部的真实状态来反映同性恋者的形象。这样一来,所塑造的人物和场景并不能描绘真实的同性恋,而更多呈现出怪异另类的特质。这些段落和人物只是用来引人发笑。这种怪异的性别状态的混合,目的是为了突出邪恶的一面,塑造这些角色也是为了强化他们在悬疑惊悚片中的坏人品性,例证可见《蝴蝶梦》(*Rebecca*, 1940)、《罗拉秘史》(*Laura*, 1944),恐怖电影《弗兰肯斯坦的新娘》(*The Bride of Frankenstein*, 1935)、《吸血鬼的女儿》(*Dracula's Daughter*, 1936),以及影片《蓄谋破坏》(*Saboteur*, 1942)和《精神病患者》(1960)。

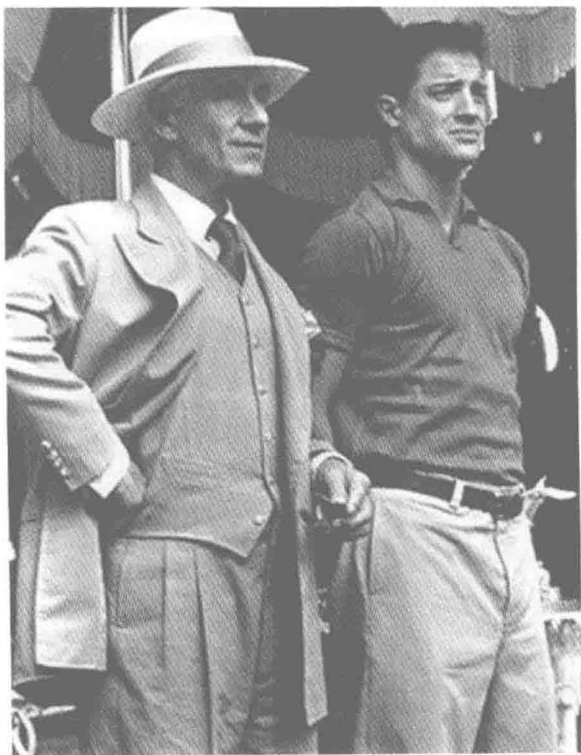
1934年《海斯法典》生效以后,通过颁发审查通行证来加强对好莱坞电影中关于性和暴力的表达尺度的管理。同性恋被归类为“变态”而严格加以禁止。于是就出现了所谓的“含蓄的同性恋”现象,《西尔维亚·斯嘉丽》(*Sylvia Scarlett*, 1935)就是一个很好的例子。正如莎士比亚的许多戏剧都有男女互相易装改变性别一样,这部电影也是主人公通过不断改变自己的性别身份而引发一系列的错爱笑话。凯瑟琳·赫本扮演一位男子,从而引起男人和女人对实际的她和装扮的“他”产生了爱慕。就这样,影片表面上根本不提及同性恋,而在性别游戏的幌子下,顺利通过了电影审查。

“二战”前后,美国人更加开放地讨论和对待性的话题。尤其是金赛博士1948年出版的《男性性行为》一书,通过他调查的数据显示,美国有37%的男性有过同性性行为,现在一般认为被确认为非异性恋者占人口的5%到10%的比例。同性之间的交往显得更为敏感。电影中就绝少表现同性之间的任何合理的亲密行为。著名的戏剧家田纳西·威廉斯的一系列作品被改编为电影,其中很多涉及了性话题,探索了人类很多复杂的性状态,更多是压抑和扭曲,比如《欲望号街车》(1951)中马龙·白兰度的角色,《热铁皮屋顶上的猫》(1958)中的保罗·纽曼饰演的男主人公,他们的同性恋意味都被隐匿起来。《夏日痴魂》(*Suddenly, Last Summer*, 1959)当中,伊丽莎白·泰勒饰演的人物被她的同性恋表哥塞巴斯蒂安作为引诱男人的诱饵。这个同性恋形象始终不能完整地出现在银幕上,最后他被受到他侵扰的一群男人殴打致死。这一时期,很多委婉地涉及同性恋主题或者形象的电影,都因为审查制度而调整删改,从而使同性恋形象隐匿起来,即使故事和人物的情境和逻辑因此变得生硬。如《茶

与同情》(*Tea and Sympathy*, 1956)中,一位少年本为同性恋,成片却变成他因缺乏男子气概而被异性恋同学欺负。比利·怀尔德的《失去的周末》(*The Lost Weekend*, 1945)中的男同性恋内容则完全从银幕上剔除,男主人公苦恼只因他是一个酒鬼。而之后的《热情似火》(*Some Like It Hot*, 1959)中,同性恋的话题则变成了易装游戏和“没人是完美的”的玩笑话。此外,几乎凡是涉及同性恋情感的主人公都是以惨剧收场。比如《孩子的时刻》(*The Children's Hour*, 1961)中私立学校的女教师因愧疚上吊自杀,《建议与同意》(1962)中一位颇有前途的政治人物因丑闻即将揭露而举刀杀人。许多电影在潜在涉及同性恋题材的时候,都是把它作为悲剧的引发点——暴力、犯罪、耻辱,最后的结局几乎都是同性恋者自杀。

通过一些过去电影人的访谈,我们可以看到,所有的电影人都在与好莱坞的制片厂制度相磨合,因为有《海斯法典》的相关限制和禁令,一些非异性恋的电影人都不曾在电影银幕上直接大胆地表达同性恋的欲望。为了维持他们在事业上的处境,他们编、导、演以及制片的都是异性恋的爱情故事。尽管如此,他们的作品当中还是经常会留下一些蛛丝马迹。著名导演詹姆斯·威尔(James Whale)就是一个典型的例子。他的电影包括《弗兰肯斯坦》(*Frankenstein*, 1931)、《故宅黑屋》(*The Old Dark House*, 1932)、《隐形人》(*The Invisible Man*, 1933),以及《弗兰肯斯坦的新娘》。这些影片潜藏了很多这样的段落,今天可以明显看出是对当时所谓的异性恋社会及其结构的某种批判和嘲讽,对纯粹以异性恋为基础的权威、道德和社会传统提出了不同的看法。詹姆斯·威尔也因在自己的电影里明显融进了一些自己非异性恋的认知,而付出了代价。尽管他的电影很卖座,但是在20世纪40年代以后,他在创作上开始遭到禁锢,最终淡出影坛。1998年重新发掘对导演的认识的电影《众神与恶魔》(*Gods and Monsters*)在三个层面构成了新意:一是对詹姆斯·威尔经典影片的重新解构,二是詹姆斯·威尔本人历史的真实呈现,三是以他作为名人的生平来突出同性恋正面形象,以此消除遮蔽在现实表述的阴影下或处于视野之外的状况。

对同性恋身份的自觉意识,这一点和早期女性主义理论的研究是一致的,这也引发了许多类似的“重新发现”,比如关注俄国作曲家彼得·柴可夫斯基的《音乐情侣》(*The Music Lovers*, 又译《乐圣柴可夫斯基》,1970),描写英国文学家



《众神与恶魔》剧照

奥斯卡·王尔德的《王尔德》(Wilde, 1997), 讲述法国诗人兰波和魏尔伦故事的《全蚀》(Total Eclipse, 1995) 等, 此外还有对希区柯克的《蝴蝶梦》中女管家和丽贝卡关系的重新审视。更多的还有对让·维果、茂瑙、谢尔盖·爱森斯坦、帕索里尼、法斯宾德等导演的重新发掘和理解。

西方社会进入 20 世纪 60 年代以后发生了巨大的变革, 在性革命运动的影响下, 这段时期美国的审查制度影响逐渐削弱, 海斯自 1934 年颁布并执行多年的“制片法典”, 到了 1968 年开始由分级制度所取代。

此外, 一些从法律和情感以及家庭伦理方面直面同性恋的话题的欧洲电影, 如德国影片《潘多拉的盒子》(1928)、《穿制服的女孩》(1931), 法国影片《情歌恋曲》(让·热内导演, 1950), 英国影片《受害者》(1961), 影响也逐渐显现出来。

曾经拍摄过《罗马假日》《宾虚》《我们生活中的美好年代》等杰出作品的威廉·惠勒也因为时代的开放, 决心重新审视 1936 年改编自莉莲·海尔曼戏剧的影片《如此三人关系》(These Three) 中的同性恋情结。影片微妙地涉及了两位女主人公凯伦和玛莎的秘密同性恋爱关系。其中, 穿插交织了两位女主人公对同一个男人, 私立女子学校的医生乔·卡丁的爱慕。导演似乎在一个三角恋爱的关系里偏离了原戏剧作者莉莲·海尔曼的本来意图: 一份不合时宜的女人爱慕女人的关系, 如何在一个保守、压抑的社会和时代酿成了悲剧。其中常规的男性和女性的异性恋爱关系, 导演也没有舍弃。20 世纪 30 年代的改编, 由于电影审查法的限制, 以及他本人认识上的不足, 而受到了约束, 把其中潜在的女同性恋处理成一个三角恋爱关系的纠葛。到了 60 年代较为开放的年代, 25 年过去了, 导演惠勒一直对过去无法绕开审查制度的拍摄耿耿于怀, 也揣摩到了原戏剧超出世俗部分的先锋意义, 重新思考后决定重拍一版。于是 1961 年终于诞生了这部新版本的《孩子们的时刻》(又译《双姝怨》)。

凯伦·赖特(奥黛丽·赫本饰)和玛莎·杜碧(雪莉·麦克雷恩饰)是大学同学。她们俩合伙在一个小镇上开设了一家私立女子学校。凯伦因为对一个品行恶劣、爱撒谎的小女孩玛丽实施惩罚性教育, 招致小孩的嫉恨。玛丽为了报复, 把看到的、听到的以及自己胡编的事情联系在一起, 最终向她的奶奶阿美莉娅·蒂尔福德夫人告密, 说出了一个大天的谎言: 凯伦和玛莎是一对女同性恋者。随即流言蜚语吞噬了整个校园, 家长们把自己的孩子们一一带走。开始, 凯伦和玛莎百思不得其解。最后, 她们从一个女孩的父亲那里打探到了事情的根由。她们决定找蒂尔福德夫人, 向她做出解释, 同时要求她公开道歉并澄清谣言。狡猾的玛丽预料到了事情的发展将对她不利, 于是挟曾经偷窃过东西的同学罗莎莉, 让她说出违心的谎言。但是随着调查的展开, 人们了解到了这是小孩恶意散布的谎话。就在这场风波因谣传的暴露而即将停息时, 玛莎在单独面对凯伦的夜晚, 道出了自己内心暗恋对方的秘密。玛莎因这不该发生的感情而无比懊悔, 并且深信这是一种罪恶。最终她无法消除自己的内心障碍, 上吊自杀了。

真正的同性恋电影的表达和发展是在同性恋解放运动开始后, 共同对抗艾滋病危机的过程中。1969 年纽约的“石墙抗争”事件成为现代男女同性恋公民权利运动的诞生标志。几个

月之内,许多全国性的报纸、杂志及其他新闻媒体陆续宣称一场新的同性恋解放运动开始诞生,并将之与女性主义运动,黑人、印第安土著、拉丁裔美国人的平权运动相提并论。突然之间,一群新的少数族群争取自己公正平等权益,开始进入美国主流社会的视野。

《修女乔治的双重生活》(*The Killing of Sister George*, 1968)讲述的是英国电视产业的女同性恋;《乐队中的男孩》(*The Boys in the Band*, 1970)讲述的是一群生活在纽约城的男同性恋朋友。两部影片都是根据成功的舞台剧改编,而且比较真实地表现了20世纪60年代男女同性恋们的生活状态。它们涉及的话题包括同性恋之间的浪漫爱情,处于密柜的孤单和压抑,可能遭遇的讹诈和失业,周边社会的同性恋恐惧症,以及许多城市当中处于地下但也已萌芽的同性恋文化现象。以今天的标准来看,这些电影显得过于戏剧化,有很多俗套定型化的地方,但也触及了许多现实的问题。好莱坞的大制片厂或者出资或者参与发行了这样的影片,目的也是为了尽可能争取更宽泛的观众群体。只有很少的电影,比如像《歌厅》(*Cabaret*, 1972),直接面对不同于异性恋的欲望和角色,认识到了同性恋是正常的情感关系,不是任何喜剧或者悲剧可以简单涵盖,不能简单赋予一种所谓的道德教化的外衣,它自有更深层次的独立意义。1986年,英国电影《我美丽的洗衣店》(*My Beautiful Laundrette*)引进美国,该片探讨了伦敦当代社会的种族、阶级、生理性别、社会性别之间的关系,集中表现了具体的个人真实生活,焦点集中在上层社会的巴基斯坦裔男青年和丹尼尔·戴·刘易斯扮演的底层白人朋克青年之间的爱情与事业。

罗伯·爱泼斯坦获得奥斯卡奖的纪录片《哈维·米尔克的时代》(*The Times of Harvey Milk*, 1984)也是一部里程碑式的作品。该片按照历史的编年,记述了米尔克是如何作为美国第一位公开同性恋身份的公民,参与到美国基层的政治民主选举中的。他后来成功当选为旧金山城市区域的监察官,成为美国同性恋通过政治途径争取合法权益,摆脱社会歧视和迫害,用法律来捍卫自己的身份的最佳象征。然而悲剧发生了,1978年右翼激进分子丹·怀特开枪



《乐队中的男孩》剧照



《我美丽的洗衣店》剧照

杀害了米尔克和市长，而最终只被判七年监狱服刑。影片最后表现为纪念米尔克而举行的数以万计人参加的烛光缅怀仪式，将影片的情绪推到了极点。2009年，根据米尔克的真实经历拍成的《米尔克》传记故事片，又获得了奥斯卡最佳原创剧本和最佳男主角奖。

20世纪80年代就是对抗艾滋病危机的过程，《临别一瞥》(*Parting Glances*, 1986)和《长期伙伴》(*Longtime Companion*, 1989)都不约而同地触及了艾滋病危机爆发时，纽约城的男同性恋的生活所受到的冲击和影响。《长期伙伴》是一部十分深刻地表现艾滋病危机的纪实风格电影。80年代，艾滋病大范围、大规模地爆发，引发了一系列新的社会现象，从同性恋者的生活也发生了很大的变故。这中间的过程正是《长期伙伴》这部电影关注的内容，故事跨越从1981年7月3日《纽约时报》第一次公开提及一种罕见流行病的蔓延，到1989年病情逐渐明了的9年。影片以时间字幕的形式，分成了9个段落，叙述者犹如一个目击历史的见证人，用9篇日记记载了莫名疾病所引起的同性恋者生活的重要变化和他们的状态，探讨了一群同性恋伙伴之间的生活和友谊，以及艾滋病如何对他们造成影响。

当然影响更大的是1993年汤姆·汉克斯主演的《费城故事》(*Philadelphia*)，该片讲述了一名艾滋病患者因遭受歧视而展开法律官司的过程。

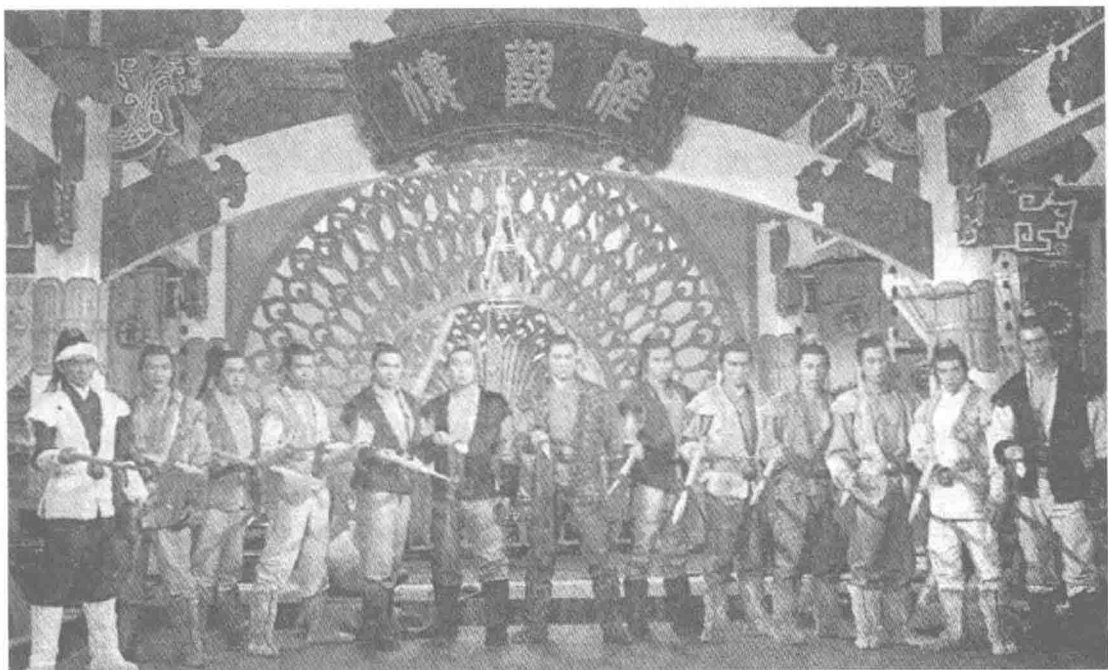
45.4 性别学观照下的中美电影史

45.4.1 《男生女相：华语电影之性别》

《男生女相：华语电影之性别》(*Yang ± Yin: Gender in Chinese Cinema*)这部关于中国电影的纪录片拍摄于1996年，是英国电影学会为了纪念电影百年诞辰而发起的一系列民族国别电影的拍摄计划之一。导演关锦鹏首次从性别学的角度来看待中国电影的历史，从个人经验和感受出发，采访了许多著名的电影人，包括演员、导演、评论者，并结合具体影片的片段，绘声绘色地讲述了中国电影的另外一层含义。

该片共分为五个篇章。第一章“父亲的缺席”，导演诉说了自己的身世，讲述了作为家中长子对父亲过早离世的感受，由此开启了一条从影像欲望的呈现寻找内心精神世界的途径。导演在个人成长过程中不断追寻对父亲缺失的记忆，《红玫瑰与白玫瑰》和《阮玲玉》所拍摄的男人浴室，成了导演复原男人不设防的赤裸空间。导演就这样在开篇中坦承这是一次关于个人性别欲望取向的电影之旅。

第二章“阴柔与阳刚之容貌与肉身”，表述了20世纪70年代自李小龙旋风刮起来之后，香港银幕上兴起的表现男性阳刚的英雄形象。特别是张彻力推的王羽、狄龙，以及姜大卫等主演的刀剑武侠片依托邵氏公司塑造的一批阳刚男性形象。重要作品有《独臂刀》(1967)、《水浒传》(1972)、《马永贞》(1972)、《刺马》(1973)、《方世玉与洪熙官》(1974)等。正如张彻自己的观点：中国传统的男性理想就是三国时期刘备、关羽和张飞的桃园三结义，男人之间惺惺相惜。不同于西方的同性恋情结，他在传统中找到了新的趣味和形象，特别是摆脱了过去一贯的表现外表高大威猛的男性的俗套化手法，而是选择塑造一种清秀、文弱中



张彻电影演员群英会。图为《十三太保》(1970)剧照,左一为姜大卫,右一为狄龙

蕴含力量的英勇形象。同时他明确了武打不是目的,好看的动作设计是为了效果,武打作为一种手段,一种表演,来传达作者的想法,一种非现实存在的、近乎幻想的个人境界。这在本质上印证了电影的迷人形象,尤其是男性阳刚形象,完全是一种构造物,不是本质存在。

吴宇森 20 世纪 80 年代以来的枪战片,《英雄本色》(1986)和《喋血双雄》(1989)等关注的都是男性情谊。特别是《喋血双雄》中李鹰(李修贤饰)为亚庄(周润发饰)取出子弹疗伤,以及李修贤凝视周润发素描画像的旋转特写的变化镜头,虽然导演否认了主观创作上的情欲、性,甚至同性恋的潜意识,但是影像律动着强烈的男性之间的相互吸引。

从《夜半歌声》到《新夜半歌声》(于仁泰导演,1995),其中关于毁容的表现也是自恋的另一种象征和表现手法。影片最为新颖的地方,在于导演从 20 世纪 30 年代一些左翼电影中读解出了别样的性欲意味。比如孙瑜导演的《大路》(1934)中,黎莉莉和陈燕燕饰演的女性角色卿卿我我,金焰、韩兰根、罗明等人饰演的筑路工人的裸身筑路,河边裸浴的场景;吴永刚导演的《浪淘沙》(1936)中,警察和囚犯流落到无人的孤岛,最后绝望死去前的内心告白。这种对男性身体及同性情谊的展现与表达的确超越了时代,达到一种性观念和性别认识的自由开放境界。马徐维邦的电影,甚至蕴藏着弗洛伊德的意味,包含了性变异和性倒错的内心精神的先锋探索。这也是受到美国《弗兰肯斯坦》和《歌剧魅影》的影响。

有着自恋主义主张的张国荣所饰演的阴柔俊美人物,感情纤细而敏锐。特别是他参与演出的《霸王别姬》(1993),探索性地表达了梨园京剧界世事离乱变迁中的师兄弟之间的特

别情谊。陈凯歌在采访中也坦言自己对原小说材料有所取舍，并改动了原来的结局，以多年后舞台上师兄弟真实上演了一场生死永别的戏作为结局。这个段落还谈到了谢晋的创作，尤其是《舞台姐妹》（1964），一段新中国成立前后越剧演员邢月红与竺春花之间的情感。该片也采取了欲言又止的含蓄处理，由于时代局限让谢芳饰演的角色在新中国成立后参加了文工团演出作了勉强的结局。

第三章“父亲的无处不在”通过采访几位重要导演，以及分析他们在电影中所包含的父权意识及男性主张，来呈现电影性别学中的深层发现。采访对象包括侯孝贤、李安、陈凯歌、杨德昌、方育平、王家卫；涉及的作品包括《童年往事》（1985）、《悲情城市》（1989）、《喜宴》（1993）、《牯岭街少年杀人事件》（1991）、《青梅竹马》（1985）、《父子情》（1981）、《半边人》（1982）、《爱情万岁》（1994）和《堕落天使》（1995）。在这些交织错落的访谈感言和影像片段里，我们可以看到作为艺术家个人的电影作品，在性别身份学的含义里受到了多重传统和进步思想的影响，包括男性独尊、男尊女卑、父亲的权威和距离感所形成的垂直父权关系对家庭和个人的支配。而李安则更多站在西方文化的旁观者角度，企图以彼此的相爱和尊重来替换中国传统的服从和僵化身份概念，主张尊重个人的多元化价值。

第四章“寻找父亲，发现哥哥”主要是希望在父权社会的压迫中寻找一些缓冲的空间。随着农业文明的消失，城市化和现代化的推进，年轻人开始在成长过程中寻找自己的定位。比如《青少年哪吒》（1992）中，李康生饰演的角色不断做出一些事来吸引陈昭荣所饰演的角色的注意，本是属于青少年同质的叛逆，李康生的角色却需要一个哥哥形象来亲近、崇拜，从而顺应他个人的中性化的装扮和同性恋倾向。张元作为中国新生代导演的领跑者，他的几部作品《广场》（1994）、《北京杂种》（1993）和《东宫西宫》（1996）关注了一些边缘人物，他们的生存状态也是社会整体变革中的组成部分，关注他们的目的是对中国社会转型的意义有某种补充性的呈现。

第五章“阴柔与阳刚之易装与变性”采访了徐克并主要考查了他一系列大玩性别游戏的电影，包括《刀马旦》（1986）、《东方不败》（1992）以及《梁祝》（1994）。这些作品在“异性恋才是唯一”的主张里，对性别和性向混淆做足了文章。徐克坦言深受西方20世纪60年代各种运动影响，包括女性主义、黑人平权以及同性恋运动。在林青霞的女扮男装的“靓”相助阵下，这些影片在商业上取得了相当的成功。关锦鹏认为《梁祝》在传统的“十八相送”的经典段落，游戏玩了一个又一个，但关键是不能暴露祝英台的女性身份，他大胆地指出这个故事和人物其实质是同性恋者心照不宣的集体神话与回忆。中国电影中的女扮男装，或者男扮女装，这种反串易装的演出一定程度上揭示了演员表演的性别本质的流动性和变化性。正如台湾电影学者焦雄屏指出的那样，电影中如此自由开放的大众化的表达，标志着20世纪90年代以来性的解禁。这是多元价值的开放性并立的结果，人们的中性打扮，性格的自主性，这都是自我肯定的选择，反映了强势的个人主义时代的到来。

影片最后导演直接采访了自己的母亲，询问了一些她对广东粤剧反串小生任剑辉（1913—1989）的看法，以及对自己公开同性恋身份的态度，最后得出一种结论性认识：性别不一定

是一个禁忌，而可以是一个游戏。它不是一个天性本质的界定，而是可以根据自己情况做出适合自己以及周边关系的一种选择。

45.4.2 《胶片密柜：美国电影中的同性恋》

《胶片密柜：美国电影中的同性恋》（*The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*，首版1981年，再版1987年）一书是维托·拉索（Vito Russo）的先锋之作。在吉姆·哈伯德（Jim Hubbard）导演的纪录片《愤怒联盟：“行动起来”的历史》（*United in Anger: A History of Act Up*，2012）当中可以清晰地看到维托·拉索的人生经历和学术历程如何相互交织。1995年，电影诞生一百年之际，著名的电影纪录片创作者罗伯·爱泼斯坦和杰弗里·弗里德曼依据其所提供的线索，拍摄了同名纪录片，梳理了美国同性恋题材在百年电影历史中的发展脉络。此前，1972年帕克·泰勒的《银幕上的性》可谓是首部关注同性恋电影的著作，至《胶片密柜》的出现，它随即成为该领域的里程碑之作。书中提到的许多角色及电影作品都在纪录片中以片段的方式得以展示，而且影片从该书截止的20世纪80年代末期拓展到了90年代，并采访了美国非常有影响力的电影人，包括导演、剧作者、明星、电影评论者、史学专家等。结合具体的影片片段，他们介绍了这些作品并对相关现象发表自己的看法。评论者不同的角度和身份，生动而具体地说明了美国电影对同性恋的表达及呈现的发展和变化。影片的基本观点是，客观真实的同性恋欲望及形象从未得到真切自然的表达。

影片和书一样，基本上沿用的是历史线性的研究视点。它呈现了同性恋形象在电影中由完全“不可见”到成为笑柄被扭曲再现，从生活悲剧的受害者到残酷的变态凶手的曲折塑造过程。首先揭示的是早期好莱坞采用“性倒错”来呈现同性恋，并且把脂粉气的男人作为笑柄来形成一套俗套刻板化的表现手段。接下来影片探讨了好莱坞制片法典颁布以来，一些电影如何试图冲破《海斯法典》等为代表的宗教及社会保守势力的束缚，如何通过一些含蓄和影射的方式争取表现同性恋。拿著名的黑色电影代表作《马耳他之鹰》来举个例子，亨弗莱·鲍嘉的硬汉形象已成为经典，但通过英国著名的电影学者理查德·戴尔的分析，我们可以发现，影片通过化妆、配以适当音乐、调整人物说话的方式及口吻等手段，建构出了一位同性恋者的形象。不仅如此，影片还刻意安排该人物在会见鲍嘉饰演的角色时，把一个拐杖的曲柄放到嘴边，以一种搞笑的方式，明显地暗示出一种对男性生殖器的迷恋情绪——这一切都被好莱坞审查者忽略了。

该专题片仔细研究了男女同性恋观众普遍达成共识的段落，以及同性恋人物如何从纯粹的小丑转变为直接的威胁。好莱坞的明星演员雪莉·麦克莱恩、汤姆·汉克斯、苏珊·萨兰登评论了他们各自饰演的同性恋角色，一些剧作者如巴里·桑德勒^①和戈尔·维达尔^②，讲述了他们遭遇好莱坞异性恋至上的霸权主义时的感受。维达尔透露了和导演威廉·惠勒商量如何

① 编剧作品有好莱坞主流制片厂推出的第一部明确正面表现同性恋的剧情片《做爱》（*Making Love*，1982）。

② 编剧作品有《夏日痴魂》和《宾虚》（*Ben-Hur*，1959）。

在银幕上把一个表现同性恋情欲的文本潜藏于《宾虚》中，又不至于引起主演查尔顿·赫斯顿等演员的反感，所以才有了影片当中两位男主人公喝交杯酒的镜头。

《胶片密柜》这部专题片引用了大量有说服力的电影人的介绍和评论，同时也说服了绝大多数好莱坞电影制片厂允许在该片中引用电影片段。它让我们得以从性别学的角度重新审视美国电影历史的发展进程，特别是揭示出一些经典作品和闪耀明星的别样意味。影片时间跨度近百年，从美国电影诞生之初的1895年爱迪生时代两位男子的共舞，到1993年《费城故事》中汤姆·汉克斯饰演的身患艾滋病的角色与班德拉斯饰演的情人角色穿着海军服共舞，近一个世纪的回眸对望，生动形象地再现了美国电影中同性恋的表达所走过的百年历程。影片进一步强化了某种开放的性别与身份学观点——性欲和性别角色不是人的本质特征，而是一种电影文化建构的产物，其中的根本特征和起着至关重要作用的元素就是角色表演。

45.5 “坎普”读解与男性形象

在《海斯法典》开始确立及随后逐步强化的过程中，美国电影中表现同性恋形象及故事的内容一直都在严格的监控范畴之内。在相当长的时间内，这些都被视为“性变态”而被禁止直接表现。但是作为一种人类的身份和欲望，它始终存在且随着社会的开放程度而不断发展。特别是好莱坞本来也有一些非异性恋的电影人，他们在创作的过程中，会把自己的身份意识比较隐晦地转借到传统社会的异性恋角色和人物关系当中。这些隐秘的信息会以特别方式编码，等候彼此信息的发现和匹配。前面提到的詹姆斯·威尔就是一例。

另外，从电影传播和接受的角度来看，处于“密柜”状态的同性恋观众，会自主地依据自身的欲望和身份，寻找切合自己的银幕形象和情感认同。确切地说，“坎普”是同性恋作为亚文化存在的一种方式：观众从自身性别身份和欲望的认同出发，把主流文化当中呈现出的否定、排斥同性恋身份和欲望的通俗大众的读解方式正好颠倒过来，以期获得符合自己身份和情感的认同。由此一来，非异性恋的观众获得了一种能力，挖掘异性恋生产的影像文本中的别样意味，转化为属于自己情感认同的文化的组成部分，从而有效地建立了异性恋文化主导下的多重读解信息的机制。坎普的策略是质疑并颠覆异性恋中心主义者的电影文化，从而站在非异性恋的立场，以某种怪异酷儿的信息转换方式，获得一种主流电影本意未曾拓展的方向和角度。一方面非异性恋者的酷儿们，以自己的方式庆贺并秘密地分享属于自己的感受，另一方面在某种程度上也反讽了那些“大于生活原型”的扭曲夸张变形的主流文化所建构的人物和场景。一些经典好莱坞时期的明星，如葛丽泰·嘉宝在《瑞典女王》中决意要单身一辈子，她在现实生活中也不断被披露一些关于她的同性恋秘密生活，无论是真的还是谣传，都一定程度上促进了非异性恋观众对她所扮演的角色的认同。此外还有玛琳·黛德丽在《蓝天使》中女扮男装所形成的性别角色错位的身份认同。典型的异性恋者性感偶像、梦中情人玛丽莲·梦露、麦当娜等人，也都或多或少地满足了非异性恋对自身亚文化的有效建构。

朱迪·嘉伦为后来被西方理论界总结出来的“坎普”读解提供了范例。1950年，朱迪·嘉伦被米高梅影片公司解雇，她本人也一度一蹶不振，企图自杀。这次事件所形成的一个公众

效应，就是让观众们认识到米高梅塑造出来的超级偶像，也有普通人现实的一面。曾经的极度辉煌到一夜之间的挫败和失意这种落差，引起了观众对朱迪·嘉伦的强烈同情。人们意识到嘉伦也会同痛苦、不幸和平凡联系在一起——她的自杀未遂、离婚、生病住院等现实生活中的诸多遭遇。

随着这些幕后事件的逐渐披露，人们再去分析评论朱迪·嘉伦1950年之前的电影及其光彩的银幕形象时，会考虑更多与演员本人有关的现实因素，也会基于嘉伦本人实际生活的遭遇而来评估她1950年之后的电影再创作和公众形象。好莱坞当时内部公开的同性恋导演乔治·库克为她量身打造的《一个明星的诞生》（*A Star Is Born*, 1954）和后来的《我可以继续歌唱》（*I Could Go on Singing*, 1963）都是基于嘉伦的生活故事而创作的。人们这样评论她的演唱会：那是一种百老汇式的音乐剧，歌词由各种各样的词曲作者来创作，而叙述的底本则是朱迪·嘉伦自己。再加上好莱坞和媒体公司的大力宣传，形成了一个有趣的循环：她的歌曲基于她的电影生涯，而她生活的真实本质都在歌里。这样，过去必须在不断再披露的现实里得到全面的理解，而现实新的含义的产生又不断基于过去的某种传奇。

由此，很多的男同性恋者都把朱迪·嘉伦看作是自己的社会经历的形象代言人，因为朱迪·嘉伦遭受的压制和痛苦，对应的正是同性恋者在社会上面临的偏见和歧视。现实生活中对于同性恋真实情感的表现一直隐藏在封闭的密柜里。所以，在朱迪·嘉伦各个城市的演唱会和见面会上，都不约而同地出现大量的男同性恋者。朱迪·嘉伦的复出好比同性恋者走出密柜的状态，宣示着他们的存在。许多非异性恋者因为朱迪·嘉伦而有了面对面的接触，并且因为心中共同的偶像，而感到了同类的真实存在。“她在歌词里倾诉她的苦痛，生活所给予她的打击，这些都在舞台上表演出来了。这就是她吸引同性恋者的原因。她引发了他们强烈的情感归宿和身份认同。”^①



朱迪·嘉伦生活照

1939年的《绿野仙踪》是美国非常经典的彩色歌舞片。故事描述梦幻中遭遇灾害的仙境，因重新寻回魔法师的帮助，而获得了昔日的快乐和宁静。朱迪·嘉伦饰演的多萝西，帮助稻草人找回了大脑，帮助锡人找到了一颗感情丰富的心，帮助懦弱的狮子找回了勇气，她自己

① 理查德·戴尔：《朱迪·嘉伦和男同性恋》（*Judy Garland and Gay Men*）一文，收录于 Harry M. Benshoff & Sean Griffin 主编：《Queer Cinema, The Film Reader》, Routledge, 2004。

也重回了现实生活的世界。许多男同性恋观众也是通过多萝西，发现了周遭的同类人，大家意识到彼此的存在，也坚定了自我的信念和勇气。朱迪·嘉伦由此成为同性恋者感知的传感测试器，她就像电源的导线，河边的渡船，连通并承载了同性恋者之间心心相通意识和信息。

“多萝西的朋友”一度成为同性恋隐秘时期的自我称谓。

性别学的关照中，对男性形象的注目和分析也是很重要的组成部分。男权社会的文化理念下的电影，以美国西部片和中国武侠功夫动作片为代表，塑造了很多男性阳刚的神话与传奇，但是也有新的发现为我们揭示了男性“危机”的时刻。美国男明星洛克·赫德森银幕内外的经历就是一个绝佳的例子。

洛克·赫德森 1925 年出生在美国伊利诺伊州，最初的名字叫罗伊·菲茨杰拉德。发现他的第一个星探，即他的第一个代理人的亨利·威尔逊，为他改了一个响亮的名字洛克·赫德森。20 世纪福克斯曾经面试了他，但是对他没有兴趣。后来华纳兄弟公司的导演拉乌尔·沃尔什给了他第一个机会，让他在《战斗机中队》（*Fighter Squadron*）中饰演一个小角色，每周的报酬是 120 美元。那年是 1948 年。23 岁的他演了一个飞行大队长，总共只有三句台词。即使这个角色，也让他试了二十遍才通过。但是洛克的银幕形象非常有吸引力。一个朋友说：“他在银幕上和在照片上，要比真人好十倍。他全靠那张脸。”

他随后的经历，也让我们明白，好莱坞的造梦工厂，是如何开发利用其“形象产品”的。拍完《战斗机中队》后，沃尔什和洛克签了一年的合同。1949 年，沃尔什和亨利·威尔逊把他以 9000 美元的价格转让给了环球国际影业公司。他进入了环球的后备演员训练班，开始接受培训和塑造。表演班上，老师放映葛丽泰·嘉宝的无声旧片，以便帮助学员分辨出演员是在表演还是在弄虚作假。沃尔什曾经告诫他：“不要试图去演，要记住，你在那块银幕上要放大 40 倍。要自然，克制表演，效果就精彩了。”此外，洛克还学习击剑，在健身房里举重，学习骑马，甚至还学习了芭蕾舞。他跟一个老师学习发声，这位老师有一种压低说话声音的技术。他要求洛克站在钢琴前，在他得了伤风或者咽喉感染的情况下，尽量拉开嗓子大喊大叫。据说这样虽然损坏了声带，但待到声带康复后，嗓音就会变低沉。这个训练方法毁掉了洛克的歌喉，却使他获得了异常性感的嗓音，成了他的招牌。再加上他魁梧伟岸的身材、英俊刚毅的面庞，他的形象更趋完美。服装部门按他的体型做了个模型，替他裁剪了一套燕尾服和若干便服。这种外在衣着的包装打扮，也是对他进行彻底改造的步骤之一。这样，罗伊·菲茨杰拉德进入片厂以后，经过化妆部、服装部、理发部、教练部和广告部的打磨，便成为冉冉升起的新星洛克·赫德森了。随后，他还要训练在气质和做派上如何表现出明星的风范，比如如何进入餐厅，如何跨出高级轿车，如何睁着眼睛微笑，如何眼睛朝下地走下楼梯。简直是无所不包、无微不至。接着，就安排洛克与已经成名的女明星公开交往，成双入对地参加各种首映式、新闻发布会，让他有机会在媒体露脸。同时，公司还安排一些假的约会，并带上摄影师，拍下他们一起在海滨打网球，在舞厅跳舞，相互含情脉脉看着对方的照片。当一切铺垫工作就绪的时候，就等一部影片的出头机会了。

他在饰演了各种小角色后，命运之神眷顾了他。1952 年，他开始独挑大梁，在《内尔森

夫妇来了》(Here Come the Nelsons)中饰演男主角。之后他主演了三部西部片,分别是《西向地平线》(Horizons West)和拉乌尔·沃尔什导演的《无法之徒》(The Lawless Breed)、《绝岭三雄》(Gun Fury)。这样,他就以硬汉形象出现在银幕上。他最好的一次机会是,沃尔什把他出借给雷电华影业公司出演根据维克多·雨果的《海边的劳动者》改编的、在英国拍摄的《海上恶魔》(Sea Devils)。倒不是因为他在该片中表演有多么出色,而是这部影片让他在媒体上曝光度大涨,引起了更多人对他的关注。今天看来,他的一些优秀代表作包括道格拉斯·瑟克1955年导演的《天堂所允许的一切》(All That Heaven Allows),他的合同变成了每周报酬达3000美金。然后他参演了乔治·斯蒂文斯导演的《巨人》(Giant, 1956)以及道格拉斯·瑟克导演的《写在风中》(Written on the Wind, 1956)。米高梅这时借用他拍了《一些有价值的》(Something of Value),借用费高达40万美元。此时洛克越来越红,1957年被评为最伟大的明星;1958年,曾推出《乱世佳人》的塞尔兹尼克公司任用洛克出演根据海明威同名小说改编的巨片《永别了武器》(A Farewell to Arms, 又译《战地春梦》),该片让他的票房号召力排到了第五名;接着他又主演了一些喜剧片,如与多丽丝·黛合演的《枕边细语》(Pillow Talk, 1959),洛克大男孩般的灿烂笑容和多丽丝·黛脸上的雀斑,与他们合作的影片一起,几乎成为美国20世纪50年代最纯真甜美的象征。从1960到1963年,他的排名到了第二位,1964年和1965年还保持在第三位。此后,我们可以从他片酬的变化,直接感受到他是好莱坞的宠儿。1971年,他出演一部时长98分钟的戏,片酬是160万美元;到了70年代末期,他的片酬高到已经无法让剧院、电视台和电影公司赢利的地步。

我们可以从1958年他主演的《永别了武器》和1961年的《九月到来》(Come September, 又译《金屋春宵》)两部影片中看出,好莱坞是怎样在银幕上塑造一个充满魅力的成熟男子的形象的。对照他在实际生活中的反差,我们可以了解到情感和性欲的取向不是如此固定,与生俱来,而是因为环境的差别、变化和微妙之处,呈现出一种表演性质的、人为建制出来的构造物特征。

《永别了武器》不仅仅是一个战争故事,还包含了战地上一位美国男人和英国女人之间的爱情故事。影片似乎告诉观众战争让他们相识,但是战争又是那么的残酷,这更加强化了爱情的真意和真情相守的难能可贵。



《永别了武器》剧照



《九月到来》剧照

影片更多地营造了一个魁梧英俊的男人怎样在战争的混乱局势和年代里，憧憬并坚持着一份理想的爱情。影片为此设置了开赴战场的“生离死别”“湖光山色中泛舟”“赛马场上的轻松惬意”“巴克利看护亨利的缠绵”，以及最后逃到瑞士的“安宁平和的家居生活”等片段，极度渲染了战争乱世的充满真情至爱的生活场景。影片的结局是，巴克利难产，小孩早夭，她也因为大出血而去世。亨利怀揣一份悲痛回忆，脑海中盘旋昔日的甜美，独自走向远方。洛克·赫德森成功诠释了美国著名硬汉作家海明威笔下的英雄人物形象。

与此片形成鲜明对照的，洛克·赫德森在《九月到来》中扮演美国某公司总裁罗伯特这部喜剧片表现的是一位有钱人在意大利的轻松经历。同样，故事也发生在意大利，该片却呈现阳光明媚、秋和日丽的醉人风景。观众也可以感受到洛克·赫德森男人魅力的不同风采，以及他对剧中女性角色和女性观众所形成的强烈的异性恋吸引力。影片最有意味的是，一群法国小伙子试图以自己的年轻、朝气和活力与洛克·赫德森无从替代的优雅、成熟的成功男人气质相比拼，却更凸现了洛克·赫德森的无穷魅力。

回到现实中，我们可以通过这位六七十年代红透美国的电影明星——更重要的是，第一个死于艾滋病的名人——来充分理解银幕幻景与现实真相的差别。洛克·赫德森在病逝前二十多天，向作家莎拉·戴维森讲述了自己作为一个明星的全部生活，讲述了自己作为一名同性恋者的真实情感，以及自己作为艾滋病人迎候死亡的真实心理。这就是1986年出版的*Rock Hudson: His Story*^①一书。

洛克·赫德森本是一名同性恋男子却演出了一个个令异性恋女人们疯狂着迷的形象，制造了一幕幕美妙动人的异性恋情景。这也从另一个角度，挑战了过去好莱坞所表述的非异性恋男子的娘娘腔、邪恶、古怪、不健康的形象。另外一方面，洛克真实身份与银幕形象的巨大差异也表明：情感、欲望和身份是被塑造和建构出来的，可以如同表演一样存在着千差万别的变化。

45.6 酷儿电影所完成的超越

20世纪90年代早期，一场名为“新酷儿电影”的运动迅速从新的男女同性恋独立电影当中诞生。这类电影公开挑战关于品味、形式、意识形态，以及包括种族、阶级、社会性别和生理性别的传统理解。代表作包括《毒药》（*Poison*, 1991）、《夺魂》（*Swoon*, 1992）、《巴黎在燃烧》（*Paris Is Burning*, 1990）、《生途末路》（*The Living End*, 1992）、《我个人的爱达荷》（*My Own Private Idaho*, 1991）、《爱之风暴》（*Zero Patience*, 1993）、《钓鱼》（*Go Fish*, 1994）和《西瓜女郎》（*The Watermelon Woman*, 1996）等。新酷儿电影还有一个名字是“同性恋后现代”（Homo-Pomo），这是因为许多新的同性恋电影在表达上融合了一些后现代的概念和理论。两者都是为了打破中心说的疆界，主张风格和类型的跨越混用，更多表现在涉

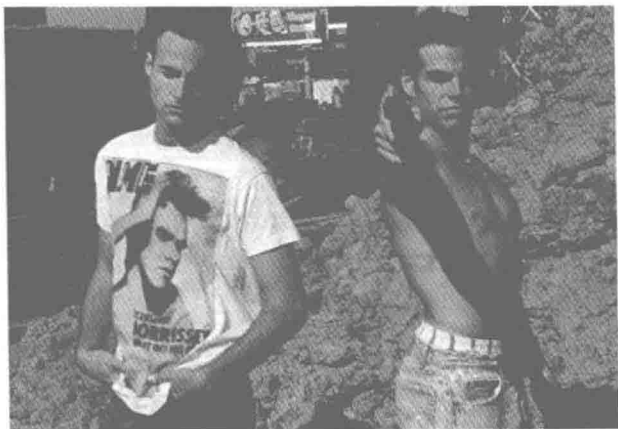
① 参见中译本《爱滋病患者死亡实录：好莱坞巨星洛克·赫德森生活秘史》，中国电影出版社1990年版。

及性、宗教、国家、民族以及种族上的跨界和逾越。

新酷儿电影质疑了所谓本质中心身份的模式说,解构了所谓的客观历史,指出文化和历史本身都是一种社会的建制产物。举例说,《心醉神迷》和《西瓜女郎》揭示了性欲的概念以及历史的记载如何被权力所左右。新的酷儿电影同时吸收了最保守和最激进的处理方式,采用引用、拼贴、杂糅的手法,将好莱坞的传统方式与先锋派的风格交替使用。举例说,《毒药》就用了三种不同的电影形式来组织结构三个故事,其中有黑白的、彩色的、好莱坞经典故事的,以及先锋实验纪实的。《生途末路》借用了好莱坞的公路片模式,但讲述的是 HIV 呈阳性的酷儿的最后经历;《爱之风暴》采用音乐片的形式追查了第一个艾滋病人的出现以及这一传染病的蔓延过程。

电影中的同性恋表达发展到酷儿越界多样化的表达也是一个逐步深入的过程,这中间经历了从古典好莱坞电影到当代独立的制片,再融进主流电影的潮流的变化。从《天堂所允许的一切》到《远离天堂》便揭示出了这一时代性演变。

《天堂所允许的一切》是道格拉斯·瑟克在 20 世纪 50 年代完成的经典通俗情节剧,该片 1995 年被美国国家影片登记表(National Film Registry)认定为“在文化、历史和美学上有着极其重要的价值”。很多电影理论家认为该片是对 50 年代道德教条的社会性批判。影片描述一位孀居的寡妇凯蕾·斯科特(简·怀曼饰)曲折的爱情故事。她有一对上大学的儿女,她每天的生活就是料理家务,参加“乡村俱乐部”的社交活动,也不乏年龄、身份与之对等的追求者。但是她在却爱上了洛·柯尔比(洛克·赫德森饰)——社区的一位园丁。俩人陷入了爱情,这很快招致所处社会的非议,人们指责她作为社区体面且令人尊重的女士,怎么可以和一位“下等人”而且比她还年轻的园丁发生恋情;她天真的儿女也立刻变得世俗起来,觉得母亲这么大年纪,还有那么强烈的个人欲望,实在是辱父亲和家门的声誉。影片的各种表述手段,都在强化一个深陷困境中的女人的形象,由此也成为一部关注女人的女性电影。凯蕾的身影经常被框定在各种格子里,



《生途末路》剧照



《天堂所允许的一切》剧照

窗门、镜子、门沿,甚至还反射在儿子为了消除她的寂寞给她购买的电视上,以此来强化她内心的孤独(见右图)。与此相对照,当她到了柯尔比为她准备的乡村磨坊小屋时,面对的则是开阔的空间,落地的大窗户,以及开阔视野下的美丽风景。然而让这样的天堂般的日子可能性被阶级的悬殊、年龄的差异和社会的诸多偏见扼杀了。影片有一个含泪期待幸福的结局,柯尔比因为狩猎意外受伤,凯蕾·斯科特打破不见的僵局,前来照顾他,同时憧憬着明天的希望。

该片启发了德国新电影的代表人物法斯宾德拍摄了《恐惧吞噬灵魂》(1974)。该片讲述一位孀居的女人爱上了一位摩洛哥的阿拉伯佣人的故事。托德·海恩斯也通过自己的作品《远离天堂》(*Far from Heaven*, 2002)向瑟克及其经典致敬。该片在人物和环境的设置上脱胎于《天堂所允许的一切》:50年代的秋天,凯茜(朱丽安·摩尔饰)与丈夫弗兰克(丹尼斯·奎德饰)生活在美国康涅狄格州哈特福德郊区的镇子上,有两个不到十岁的孩子,他们一家过着堪称完美的标准中产生活,一切看起来似乎都是这么美好。但平静生活的外表下,却潜藏着未知的不安。有一天凯茜惊讶地发现丈夫竟然和另一个男人发生了关系,震惊之余她感觉自己的世界将要沦陷了。而她在与风度翩翩、教养良好的黑人园丁雷蒙德(丹尼斯·海斯伯特饰)交往中得到了安慰和鼓舞,彼此产生了爱情。但这种柏拉图式的情感招来了周边的流言蜚语。风雨飘摇中,凯茜与弗兰克试图重建原有的天堂般的生活的梦想也破灭了,丈夫离去寻求他的个人生活,而凯茜匆匆赶到车站,黯然目送远去的火车载走了她的情人和希望。结局变成观众意愿的续写,观众将和女主人公期待着真正属于自己的幸福。

比较两部作品,我们可以清晰地看到,在拍摄手法上它们都是沿用经典好莱坞的叙事规则和手法;具体内容上,同样是关于美国50年代宁静美好的美国标准的家庭生活及其社区其实蕴含了不同的矛盾,差别在于拍摄年代的身份政治学的变化。当年瑟克拍摄时美国处于“二战”后的恢复和发展期,中产阶级的幸福生活为电视和其他媒体所标榜与推崇,其时也是美国保守势力尊重家庭价值的天堂年代。但是那个时候社会对于女性的态度是希望她们重新回到家中,做好相夫教子的工作。瑟克所关注的是女性的觉醒和寻找自我的生活,在那个时代看来不可逾越的社会障碍是社会地位、阶级,以及对女性道德的规范。经历了美国60年代的性革命、黑人平权运动,70年代的反越战和80年代的各种欲望和身份的抗争,新时代的阻碍在托德·海恩斯的视野里集中在了种族、女性和非异性恋等问题上。影片最大的变化在于把过去有关阶级和年龄差异等世俗的道德话题转化成新时代的跨种族恋爱和同性恋的议题。

托德·海恩斯作为新时代精神的代表人物,1991年导演了他第一部剧情片《毒药》,这部影片标志着新酷儿电影运动的诞生。影片根据法国著名同性恋作家让·热内(Jean Genet)的作品改编,以三段式的结构,探讨了艾滋病危机时代的变异、隔离、死亡、同性恋等主题。有关迫害的主线依次用表现公众舆论的纪录片样式、50年代科幻恐怖类型片样式,以及同性恋浪漫爱情片的模式展开。该片也因涉及男同性恋的直接表达和艾滋病的隐喻而引起了不安、争辩和欢迎等各种复杂的社会情绪的反应。另外,他勇于打破疆界,从独立制片起步,逐步争取在美国主流电影的发言,凭借《远离天堂》,他获得了最佳原创剧本的提名,虽然结果

落败，但证明这位从不妥协、敢于打破世俗偏见的导演在主流文化的表达里同样可以独辟蹊径，走出一片天地。特别是《我不在那儿》（2007）竟然选取了六位演员来演绎不同时期的主人公，影片描述的是美国的传奇男歌手鲍勃·迪伦的不同性情，不同人生阶段的别样经历、状态和感受。而本·卫肖、马库斯·卡尔·富兰克林、克里斯蒂安·贝尔、希斯·莱杰、理查·基尔和女演员凯特·布兰切特这六个不同年龄、不同身份、不同类型定位，甚至不同性别的演员的参与组构，恐怕贯穿的正是新酷儿电影的理念：每个人在定位身份、性别、情感、性格等方方面面的时候，其实存在着许多交叉互织的复杂组成部分。

思考题

- （1）中国有女性主义导演和作品吗？请试着找出一两个案例加以分析。
- （2）请尝试从性别学的角度，结合具体作品，谈谈你对张彻、吴宇森电影中的男性形象及其男性情谊的理解和看法。
- （3）你如何看待中国电影中像梅兰芳在《游园惊梦》，张国荣在《霸王别姬》，林青霞在《东方不败》中的易装表演？
- （4）你同意社会性别、身份及其欲望是一种社会的建构物吗？为什么？

参考书目

- Richard Dyer, *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*, London: Routledge, 1990.
- Robin Griffiths, *British Queer Cinema*, London: Routledge, 2006.
- Harry M. Benshoff & Sean Griffin, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Rowman & Littlefield Publishers, 2005.
- Harry M. Benshoff & Sean Griffin, *Queer Cinema, The Film Reader*, London: Routledge, 2004.
- [美] 葛尔·罗宾等：《酷儿理论》，李银河译，文化艺术出版社 2003 年版。

明星研究

当电影开始处在消费统治一切的文化语境中时，明星研究也就具有了特殊的价值。英国沃维克颇负盛名的电影与文化研究专家理查德·戴尔因此提出“明星意象”（star image）^①的研究方法，即研究电影明星社会意义的方法。如果明星在社会中是被制造的，那么明星是如何被制造，这种制造又是如何被组织以及如何被理解的？特别是在如今这个科技高度发达的社会中，我们与社会的生产和复制都有着非常复杂的关联，其中就包含了将自身分为社会人与个体人、对人的制造与消费，以及我们与这些划分进行协商与对应的种种方式。明星研究为我们更广泛意义上理解这些问题提供了最理想的范本，这也就是明星值得被深入思考和探究的深层原因。

46.1 明星与明星地位

当一个个体从他原来的社会身份走向“明星”这个概念价值，那么这个个体就变成了一种营销方法、一个社会性的符号、一个国家的象征、一个资本，以及一种个人和集体的消费对象。其中包含了私人与公众，非表演因素与表演因素，隐私与公共化多重内容下的多重关系重叠。所以在关于明星研究的写作中，对于“明星”的认识是至关重要的。我们对于“明星”的认识又可以按照“明星地位”（stardom）的四个层面来进行区分和理解，即如何理解明星形象、如何理解他们的历史、如何理解他们的经济价值，以及如何理解他们的性别化身份。明星形象、明星地位、明星价值和明星性别化身份这四重要素，是理解“明星”这一概念价值的重要指标。

^① Richard Dyer, *Stars*, London: British Film Institute, 1979.

46.1.1 明星形象

一个明星的形象并不仅仅体现在其电影中，也表现在其公开露面的推销性活动、制片公司的宣传、媒体的采访、出版的传记等中。这些构成明星的“所作所为”以及他们的“私人”生活报道。所以，一个明星的形象就是日常人们所说或写的内容，他们的形象被“堂而皇之”地用在诸如广告、小说和流行歌曲等其他语境中，最后成为人们日常言语中的一个习惯性组成部分。明星的形象是多媒体和互文本的，不同的元素在明星形象的不同阶段，占有不同的支配性地位，它们在明星职业生涯的不同时期也发挥着不同的作用。明星形象有自己的历史，这些历史比明星本人自己的生命时间还要漫长。明星形象必须要被制造，明星被媒体工业制造，电影明星在最初阶段被制片公司制造，制片公司也被其他公司制造。制片公司不仅控制明星的电影，而且控制着明星的生产。制片公司内部不同部门也存在着在明星生产上的冲突。^①

观众也是明星形象制造的一部分，尽管观众无法让媒体提供的形象满足他们的一切需要，但是他们可以从中进行选择。电影票房、电影周边产品的生产和销售都意味着观众对明星的意见能得以反馈并对明星形象的媒体制作者产生影响。就像理查德·戴尔所说的，这不是一个完全等同的你来我往的过程。观众的反应让明星形象呈现出的是一种更为复杂、更为碎片化的状态。

46.1.2 明星地位

与明星形象相关的另一个关键问题就是“明星地位”。克里斯汀·格兰德希尔（Christine Gledhill）曾经在1991年编纂了《〈明星地位：欲望的工业〉导论》（*Stardom: Industry of Desire*）一书，里面详细讲述了“明星地位”的发展历史。明星最早出现在19世纪20年代的美国剧院，当时剧院在广告宣传中，相对于剧名，更多地宣传演员的名字，因此演员和独立的制作者就更为人所知。电影演员的名字到大约1912年左右才被人知晓。虽然“名字”的宣传要花费更多的金钱，但随后的一场独立制片商与爱迪生/比沃格拉夫之间的战争，却促成了一个贯穿于促销宣传的、电影和杂志产品区分化的斗争。明星在这里经历了三个连续性的转换，直至明星的形成：（1）一种“关于表演的话语”；（2）一种“电影人物”的概念；（3）成熟的形式——“明星”。

“明星”还没有形成一种正式的概念之前，人们对它的认识始于对一种技术（或者叫“技术奇观”）的关注，也就是表演。这种表演技术不同于人们以往常识中的技术性概念，它具有一种可观看性。随后人们从对技术的关注转向了个人。当“一种将演员的职业生活与个人生活完全衔接的新范式产生时”，明星就出现了。1914年左右，随着私人生活成为“一种新的知识和真理的场所”，人们相信银幕上的一切也能扩展到影院之外的观众生活。影片的道德诉求便开始由明星和他们的日常言行承担起来。20世纪前十年叙事性电影的发展，帮助了

^① Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, New York: St. Martin's Press, 1986.

将演员加以个人化的渲染过程,尤其是特写镜头的出现,通过故事的角色赋予了演员心理化的特征。同时,一种跨文化的工业开始出现,好莱坞明星的收入制度和报道他们的文字以及图片开始出现在各大媒体的专栏中,明星的传记以及生活的每一个细节见诸报章。明星开始与观众和媒体产生了千丝万缕的联系。^①

46.1.3 明星价值

明星是用来制造利润的。从市场的意义上讲,明星是电影推广的重要方式之一。一位明星在一部电影中的登场,实际上也就是观众可以从中看到某些内容的保证。这样,明星自己也被用来制成商品。他们既是劳动者,也是劳动所生产出来的产品。每个个体在制造他的形象或者电影方面,所起的决定性作用在不同的情况下是各异的。而媒体在其中则起到了尤为重要的“推波助澜”作用。当报刊开始刊载演员的生活细节时,出版社就开始有效地通过他们的明星“建立一种公众性个人”。仍以好莱坞为例,到20世纪30年代,几乎所有有影响力的好莱坞明星都已经授权,将他们的个人传记和传奇故事广泛流传,而这些个人传记和传奇故事又和他们的好莱坞银幕形象有效地交织在一起。其实,这是一种大众的内在诉求——让公众人物的银幕角色与宣传材料相互渗透。银幕文本与媒体相互关联,是明星价值体现的第一个阶段。^②

明星价值体现的第二个阶段是银幕文本与特定产品之间相互关联。随着明星在媒体上高频率地出现,他们开始与化妆品、服装、时尚产品、奢侈品等商品建立起最直接的关系,于是明星的价值开始通过品牌代言的方式呈现出来,明星价值也因此进入到营销传播领域中。明星通过代言人的方式,使形象、名气“被”当成信息传播。明星的音像资料或现场活动被当成传播的“提示物”,本质上与品牌的图案等标志物没有区别。在营销传播的大部分时间内,明星不必亲自到场。发挥传播作用的是明星的肖像、音像资料,这时候,明星并不是真实的“人”,而是一组信息和符号。即使在这些肖像或音像资料中,明星也主要不是依靠说教来劝服消费者,而是依靠自己的明星形象、名气来征服消费者。在营销推广、公关活动中,明星既作为传播者进行营销传播,又被当成信息来传播。即使亲自到场,明星的活动也是被导演的。明星取得收入主要不是靠即时劳动,而是靠过去的劳动或与生俱来的外貌、声音、体形,也就是说,主要依靠知识产权或肖像权来取得收入。企业则是获得价值。明星价值发挥作用的机理是情感移植,即观众通过对明星的形象或活动的感知,将对明星的好感转移到他们所代表的品牌上。这也是明星价值体现的根本源泉。

46.1.4 明星的性别化身份

明星的性别化身份研究是与身体社会学的发展分不开的。布莱恩·S·特纳(Bryan S.

① Christine Gledhill, *Stardom: Industry of Desire*, Routledge, 1991.

② Toby Miller, Robert Stam, "Stars and Performance", *Film and Theory: An Anthology*, Blackwell Publishers, 2000.

Turner)在他的《身体与社会》(*The Body and Society*)中直接提出“身体社会”概念,他认为一种社会里主要的政治问题都是反映在身体上,并通过身体来表达,以此可以理解身体在社会中的呈现情况。从这个角度也不难继续得出这样的结论:明星身体的核心意义在于他们的身体行为方式可以看作是文化的具体表现。而明星身体的核心意义又是与他们的性别化身份无法分割的。伊冯娜·塔斯克(Yvonne Tasker)在《引人入胜的身体:性别、类型和动作电影》(*Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*)中以好莱坞经典类型片——动作片中的男性形象为例,论证了明星性别化身份的重要意义。塔斯克认为,对美男子明星的公共兴趣被分裂为两种不相称的话语:一种强调英雄主义是战无不胜的男性气概,它将体能放在中心,表现了男性对生活中的琐事和柔弱的女性特质不屑一顾的传统的男性权威。另一种则将其读解为歇斯底里的男性症状。在这种情况下,男性处在身体形态和社会身份的“危机中”,他对过多地纠缠于家庭琐事提出抗议,并力图控制“他的”世界。所以,男性身体一直处在“被塑造”的过程中。被塑造的男性身体一直在劳动和混乱中移动,以此让男性来证明他的能力。这也就是男性的性别化身份的集中体现。^①

46.2 明星制与明星研究的方法

理查德·戴尔在《明星》(*Stars*)一书中,提出了“明星意象”的研究方法,即研究电影明星的社会意义的方法。这种方法考查影片是如何集中围绕个性化的电影表演者的意象来结构,以及这些意象如何影响我们看待和思考自己与他人的身份和形象。自从《明星》1979年首次出版以来,明星意象研究方法一直属于电影的批评研究领域,但其他的批评和研究角度和方法也都有所更新。特别是在最近这些年里,为了回应这一领域的历史命题,电影研究回到对电影历史问题的探讨上来。这一学术动向对明星的研究产生了两个方面的影响:一是史学家们的兴趣开始放在早期电影上,他们开始重新审视和考查电影中的明星制的起源问题;二是开始对明星学进行历史化研究,即探讨作为互文本的社会环境是如何产生,以及如何影响明星的重要地位并产生意义的。

46.2.1 明星制

明星制起源于美国,但是并非起源于好莱坞,虽然大多数人谈到美国明星制的时候都会想到电影,但明星制最早的起源是舞台戏剧。本雅明·麦克阿瑟(Benjamin McArthur)在《演员和美国文化(1880—1920)》(*Actors and American Culture 1880—1920*)中描述了在19世纪美国明星制是如何从“专业剧团”(stock,指在固定剧场轮演保留节目的剧团)和“联合剧团”(combination)这样的戏剧团体成长转化出来的。专业剧团在为期40周的演出季节里雇用30到40个演员,在固定的剧院里上演许多保留的短剧目。明星制在19世纪20年代出现。那时,

^① Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, Routledge, 1993.

一些闻名的剧团在不同城市做巡回演出,主演都是同一角色,而由当地的专业剧团演员担任配角。麦克阿瑟分析说,这些巡回演出改变了美国戏剧,因为到了19世纪末,专业剧团逐渐为联合剧团所代替,后者以某个明星的名字为招牌,在不同的地方做巡回演出。在这种制度下,演员普遍根据商业演出的需要而被划分为各种类别,也就是演员的级别和分类,比如“明星”“男女主演”“正面角色”“青少年演员”,或者是“古怪的男女喜剧演员”。一个演员只有在被人认为并看成是明星时,他才成为名副其实的明星。^①

理查德·德科多瓦(Richard DeCordova)在《明星个性》(*Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*)一书里追溯了美国的明星制是如何伴随着人们对演员在早期电影里的表演所掌握的不同知识和看法而产生发展起来的。这些限定于对表演者所作规范和界定的知识,构成了德科多瓦术语称谓的大致意义,像“表演的话语”“电影的个性”“明星”和“明星丑闻”。德科多瓦在1907年左右就给出了第一个关于表演的话语分析,从而使得银幕上电影表演的成果开始为人所知。通常人们把发生在1910年的弗洛伦斯·劳伦斯事件看作是第一次将一个电影演员的名字公之于众的事件,也看作是好莱坞明星制的开端。但是德科多瓦指出卡勒姆和爱迪生公司在1909年就曾标榜自己属下演员的名字,他们通过宣扬某个表演者的名字,给不同的影片划出了界线,奠定了影片的身份和特征,用德科多瓦的术语来说就是“电影的个性”。影片个性的确立是以影片里的某个演员来彰显,而且成为人们认知那部影片的唯一标识。

“明星”话语的出现将人们对影片的评论延伸到了电影演员银幕之外的生活。如果说这种对表演的话语分析和影片个性的展示构成了人们对银幕演员的专业生活的知识,那么1913年之后,明星的话语分析就扩展到人们对演员的私生活的了解。由于明星研究过度使用“明星”一词来描述任何一个著名的电影演员,使得大众对于大多数流行电影演员的了解只限于银幕上的“个性”。制片人对于明星话语的掌控,让我们看到了演员们的职业特征和个人身份特点的双重效力,把明星结构为连贯一致而无矛盾对立的形象,但明星私生活有可能影响到他作为演员的形象。1921年,著名喜剧演员罗斯科·阿巴克尔^②(Roscoe Arbuckle)因一个姑娘死在了他公寓举行的一次晚会上,被指控犯有谋杀罪。虽然后来证明他是清白的,但他的事业却从此毁了。后来他用威廉·B·古德里奇的假名导演了一两部影片,于1933年默默无闻地死去。尽管“明星丑闻”看上去是关于明星的无稽之谈,但是德科多瓦把它的出现看作是一种话语,它可以揭示明星展现的公众形象与其实际生活中的个人形象的不同,并且可以怀疑两者之间在道德上的差别。传闻话语有它的特殊地位,因为传闻话语特别喜欢把明星的性生活公之于众,这样,人们也能据此了解明星作为欲望的存在和他们最为隐秘的事实。

德科多瓦的历史研究追溯了理查德·戴尔在明星研究中发现的作为公众和个人的两方面

① [英] 保罗·迈克唐纳德:《重新认识明星形象》,载《明星》1998年再版补充章节,英国电影学会出版社。

② 美国电影喜剧演员,1887年出生,最著名的影片都是与卓别林和基顿合作时拍摄的,代表作有《化装跳舞》(1914)、《守夜人》(1914)、《汽车库》(1920)等。

形象的源头。表演,个性,明星,以及传闻的各方面话语表明了人们对早期电影明星制下的演员们的认知和了解。如果考虑到知识在传播过程中的不断改进、变化的方式,以及那些关于表演、明星生活和绯闻事件话语内容的转化,这些知识的分类同时保证了人们在追溯更为广泛的电影明星学的历史时的分析水准。有关深受大众欢迎的演员之间的差别以及明星制不同的历史阶段的现象不仅在于人们对明星有何了解,而且在于人们是以什么样的知识结构和分类来了解这些电影演员的。明星身体与通过表演反映的有关身份,这其中的具体界限是难以确定的。明星们对于如何把那些语言难以表述和传达的东西转化为一种可见的表演是起着关键作用的。正是这种视觉化了的身份使得明星们的身体以及这些身体所表现出的行动成为明星意义的重要因素,这就构成了明星制存在的可能性。

46.2.2 明星研究的几种方法

作为商品的明星——明星存在的基本属性

明星,是电影商业化的产物。所以,明星具有商品特性,是其存在的基本属性。特别是20世纪50年代,美国大制片厂制度瓦解后,明星成为电影制作所围绕的关键“包装”元素。苏珊·海沃德在《法国电影》(*French Film: Texts and Contexts*)中解释说:“制片人会愿意为那些拥有最走红明星的影片慷慨解囊”,“明星可以为影片吸引资金支持,否则它们便可能无法开始运作”。所以,明星首先是定位于电影制作和营销的经济语境框架内的。特别是在电影创作者和技术人员被长期合同束缚的大制片厂体系时代,明星通过体现一整套特定的期望,并延伸出某种特定的快感,成为好莱坞为观众提供可能的预期保证的手段之一。尤其是在类型电影这样的运作模式中,明星就是制片厂制造、生产出的特定产品。明星通过保证某种特定的观众观影快感,而承担电影营销的一个商业策略中的角色,也因此成为“用来销售电影票的机制”。^①

正因如此,明星的表演也就有了不同的区分,从而产生了不同的价值。电影理论家巴里·金(Barry King)在《区分明星形象》中对表演进行了区分和总结,他将“表演”区分为“实力表演”(impersonation)和“本色表演”(personification)。

“实力表演”就是演员通过形体和声音的转化,来展现他饰演的角色的不同之处。比如,梅丽尔·斯特里普(Meryl Streep)在《法国中尉的女人》(*The French Lieutenant's Woman*, 1981)、《苏菲的选择》(*Sophie's Choice*, 1982)和《走出非洲》(*Out of Africa*, 1985)中的表演,需根据不同角色的需要,而变换出各种各样的说话腔调和口音;要根据现实主义的目标和要求,把自己扮演的角色调整到和叙事的环境完全统一,风格一致。斯特里普的说话方式和口音表明她使用的是遵照戏剧化表演的再现技巧和方法,其实力表演也赢得了观众的认可和赞赏,她也多次获得奥斯卡最佳女演员的提名。1982年,她因《苏菲的选择》

① 陈犀禾、徐文明:《当代西方电影理论思潮系列:明星研究》,载《当代电影》2008年第1期。



梅丽尔·斯特里普在《法国中尉的女人》中扮演一个普通的英国女人，却富有相当前卫的女性主义观念（左）；在《苏菲的选择》中则扮演了一个在“二战”屠杀中幸存却疯癫的犹太女人，性格层次十分丰富，她因演绎出丰富的性格层次而成为奥斯卡影后（中）；《走出非洲》中她代表的则是有自由主义思想的欧洲上层女性（右）

中出色的表演获得奥斯卡最佳女主角奖（见上图）。

与此相对照，阿诺·施瓦辛格在《真实的谎言》（*True Lies*, 1994）、《孪生兄弟》（*Twins*, 1988）和《终结者2》中的表演在运用身体和声音方面有着很多类似的地方。《真实的谎言》中的施瓦辛格身价千万，却仍然被认为欠缺演技；《孪生兄弟》中的施瓦辛格虽然有搞笑演出，仍摆脱不了动作明星的局限；《终结者2》奠定了施瓦辛格20世纪90年代首席动作明星的地位。施瓦辛格的“本色表演”在于持续突出显示明星形象的相同性，而不是去挖掘角色的相异性。对施瓦辛格来说，他每部影片的叙事都是虚构的，他的表演雷同，以至于对他的批评总是说他没有表演，“扮演的永远是自己”。^①



永远在扮演自己的施瓦辛格

尽管如此，施瓦辛格个人的收入和他主演的影片的票房收入都要比斯特里普高出许多，且他也一度获得过奥斯卡最佳男演员奖的提名。施瓦辛格的表演没能得到评论界的认同，主要的依据是说他不会表演。进一步看，施瓦辛格在评论界那里受到的怠慢和冷落也可以分析出文化产品里面的一个常见的对立结论，即利润是和艺术

① [英] 保罗·迈克唐纳德：《重新认识明星形象》，载《明星》1998年再版补充章节，英国电影学会出版社。

相对立的。而在好莱坞，明星首先以他的商业价值立足。所以尽管施瓦辛格所采用的本色表演受到评论界的质疑，却不能动摇他明星形象的成功。在此基础上，动作片男英雄的男性特征把像施瓦辛格这样的明星同身体文化中的体力劳动联系在一起，也因此文化产品的领域里占据了重要的地位。这些体现的都是一个明星的商业能力和商业价值。

作为类型文本的明星——明星存在的必要因素

第二种明星研究的方法是将明星作为一种符号，作为一种通过互文本网络建构起来的形象。而这种把明星符号化的研究方法，最终是通过将明星所在的文本类型化而实现的。所以，作为类型文本的明星成为明星存在的必要因素。

首先，需要强调的是明星的文本特性。这混合了符号学、精神分析、社会学、意识形态批评等诸多研究领域。塔斯克在《引人入胜的身体：性别、类型和动作电影》中得出这样的结论：“明星是由比他们体现的文本远为复杂的元素构成的、复杂的个体形象。”这一结论包含两个重要的含义：第一，明星身份一方面确实是由真实的个体所显现的，在很大程度上，他们是由明星的姓名、外形、音质以及特定的表演技能所定位的；另一方面，观众又并不认识作为真实个体的明星，而只是认识他们显现于媒体文本中的形象。第二，明星地位不仅可以在明星现身的电影中显现，同时也贯穿于那些明星或许亲自，或许不亲自出现于其中的，其他各种“官方”或“非官方”文本之中，诸如宣传和营销材料、报纸、杂志、电视、网站、DVD中的“花絮”，以及个人传记和写真集等。就是在这样一个互文本的网络里，“明星”自身才开始变得可被理解。明星只能通过这些文本接近我们，他们也只是作为文本而存在，因此作为文本形式的可被理解性只能存在于这个互文本范围内。

其次，好的明星营销策略中明星的类型化也不可或缺，这与明星的文本属性很多时候是结合在一起的。中国新闻媒体针对明星的报道经常会出现“转型”一词，表层看这是明星形象的一种转变，这种转变多是通过在电影中表现的人物形象或者性格的转变而实现，同时配合在媒体宣传时的造型和话语转变。“转型”的深层实质则是电影公司或者经纪公司对于明星的营销策略的变化。类型化的文本特性是明星特质成熟的标志。以香港明星谢霆锋为例，谢霆锋刚进入娱乐圈时，因为资历尚浅，电影公司给他的定位是“少女心目中的大众情人”，所以他在电影中也多担当《恋爱行星》《老夫子2011》等中的“深情角色”。一段时间后，电影公司调整了关于他的明星营销策略，将他“转型”为武打明星，他在电影中的形象也由原先的“白马王子”向《新警察故事》《龙虎斗》等中的“偏硬汉”形象转变。与此同时，媒体的宣传也跟电影公司为演员的“转型”设计相配合，由此产生的明星文本也发生变化，这种变化形成的是明星类型化的文本转变。

当然，明星研究的目的并不是剥除互文本的这些层面以揭示明星的本来面目，而是要准确地对影响明星形象的、外显的和内涵的各种意义进行分析，并且要在一个更加广泛的意识形态和社会话语语境内对其进行解读。

作为“被观看者”的明星——明星存在的隐性缘由

第三种研究方法是将明星作为观众的观看对象，从而在明星和受众之间搭建一种相互关系。受众理论一直是对观众和明星的关系进行读解的主导理论，而把电影明星的意义放在电影观众的日常生活里来看待的一些研究也已出现。明星与受众学理论的奠基之作是劳拉·穆尔维的论文《视觉快感和叙事性电影》。在这篇文章里，她借用了心理分析学的理论框架，阐明了古典叙事电影总是把女性当作景观置于观看的中心位置。在穆尔维看来，这种观看方式的结果就是影院观众是根据男性异性恋者的欲望来被安排的。由于该理论依据经验主义证据等问题，穆尔维的论述及其理论基础引发了广泛的批评和争议。

自从穆尔维挑起争端的文章发表以来，各种各样的理论者已经尝试着把女性观众和女性观看明星的快感概念化。杰基·斯塔西（Jackie Stacey）还将对明星作为“被观看者”的关注导入到处于历史语境的电影观众的快感和观看关系的研究之中，甚至从中发展出人种学的方法，通过使用对观众访谈（或调查）和从他们的个人来信和日记中收集信息相结合的方法，对“明星—观众”的关系进行研究。^①通过这些第一手的原始资料，斯塔西将女性观众对明星的反应、识别，以及对明星形象运用的方法进行了分类，在各种不同的认同模式和不同的快感样式之间进行区分。

作为专业表演者的明星——明星存在的合法保障

第四种研究方法是将明星作为专业的表演者（此处仅局限于电影领域）。电影明星在成为“明星”之前，首先要成为专业的表演者。表演技能的习得，表演风格的确定，是电影演员成为明星的基础，也是电影明星存在的合法保障。我们可以将作为表演者的明星理解为，通过重新将注意力投向电影文本，将其看作表演艺术首要场所，以此对电影明星的某些文化声望进行重新确认。

这里涉及的首要问题是电影演员和电影明星的区别。路易斯·贾内梯曾将电影演员分成四类——临时演员（extra）、非专业演员（nonprofessional performer）、专业演员（trained professional）、明星（star），还特别指出：一般而言，电影演员若有一点舞台训练就足够了。电影表演最重要的是安东尼奥尼所说的“表现”，也就是演员得看起来够吸引人。^②“专业演员和明星之分别不在技巧，而在其受欢迎的程度”，因此仅仅依靠单纯地努力或许可以成为优秀的演员，但是却不一定能成为电影明星。电影明星区别于一般电影演员的显著之处是个性。那种没有个人特色、缺少自己独立思想的演员，是很难长期拥有观众缘，成为电影明星的。而对投资者来说，明星如同一项可投资的商品，无形中保障了电影市场的稳定。所以，电影明星是电影表演技能与个性凸显的叠加，兼具两者才能构成我们常讲的“明星气质”。以国际武打明星成龙为例，早在“七小福”时期，成龙就已经具备了一名武打专业演员的基

① Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, 1994.

② [美] 路易斯·贾内梯：《认识电影》，中国电影出版社1997年版。

本素质,但是,此时的成龙因为没有个性,只是具备了表演技巧,观众的辨识度不高,观众常常将他和其他武打演员混为一谈,此时的成龙也就不能称为明星。而《醉拳》(1978)中,成龙在武打表演技能的基础上,突出了自身的喜剧性特色,连武打招式都采用具有喜剧特色的方式进行表现,个人作为演员的个性进一步凸显,其明星特质也因此显现出来。由此可见,表演技能培养和个性塑造是电影演员成为明星的重要保障。



《醉拳》中的成龙

“明星”“明星制”“明星研究”共同构成了电影理论领域对电影演员这一特殊“符号”的研究内容。明星研究也成了文化研究和社会学理论有效介入电影这一当今最活跃的大众传媒工具的突破口。明星研究为我们提供了一个看电影、思考电影和研究电影产业运行机制的有效手段。

思考题

- (1) “明星地位”的四个层面是什么?
- (2) 如何理解明星价值?
- (3) 明星研究有几种方法?分别是什么?

参考书目

- | | |
|--|---|
| Richard Dyer, <i>Stars</i> , British Film Institute, 1979. | Toby Miller & Robert Stam, <i>Film and Theory: An Anthology</i> , Blackwell Publishers, 2000. |
| Richard Dyer, <i>Heavenly Bodies: Film Stars and Society</i> , St. Martin's Press, 1986. | Jackie Stacey, <i>Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship</i> , Routledge, 1994. |
| Christine Gledhill, <i>Stardom: Industry of Desire</i> , Routledge, 1991. | Susan Hayward & Ginette Vincendeau, <i>French Film: Texts and Contexts</i> , Routledge, 1990. |
| Yvonne Tasker, <i>Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema</i> , Routledge, 1993. | |

出版后记

如今，无论作为大学校园中影视、艺术、戏剧、文学或传播学等各个系别广泛设置的相关课程，还是作为独立一门学科，电影学都越来越普及，学习电影的学生越来越多。

《电影概论》初版于2010年问世以来，一直是各大高等院校影视专业的基础教材和必读参考。它系统而清晰地描摹出电影学这门涵盖电影创作、技术、产业、历史、理论和批评等内容的学科整体构架，既适合专业学生研习参考，也可作电影爱好者的入门之选。

电影作为一种媒介有哪些本质特征，电影创作实践要经历怎样的过程，电影在市场上如何运作，电影艺术如何随历史改变，电影在不同国家、地区有着怎样的面貌，电影理论研究有哪些方法，关于这些问题，本书都给予了重点关照。

此番修订，主编杨远婴老师再次集结电影研究各领域的专家学者，在保留旧版基本框架的前提下，对本书进行了大幅度增改，使其体系更加完备。

尤其新增的“国族特色”部分，将视野放诸世界，描述多达十三个国家或地区的电影历史与现状，其中不乏最新的研究成果，如德语电影、非洲电影、拉美电影和东欧电影等内容，为这部雄心勃勃的教程增添了新意。该部分除了帮助学习者拓展对不同国族电影特色的认知，也提供了一份相当详实的观影片单参考。

编校过程中，我们尽量保持作者的表述习惯，对个别片名、人名、术语、引文以及注释格式进行了校订统一；尽力为重要的人名、片名、文章名等附上英文，部分语种也在能够查询到的前提下括注了英文译名，以方便读者查找。在版式编排上，力求图文匹配，层次清晰，各级目录一目了然，并对有关光线、色彩的内容采取了四色印刷。尽管如此，恐仍有未能妥善解决之处，敬请广大细心读者将问题及时反馈给我们。

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
2017年6月

撰稿者说明

本书分媒介特质、创作流程、生产机制、历史脉络、国族特色、批评框架六个部分，共计46章，由以下专家学者共同撰写：

徐萌：第1章“光”、第2章“色彩”

汤俊：第3章“画面”、第5章“剧作”、
第6章“导演”、第7章“表演”、第8章“拍
摄”、第9章“剪辑”

范倍：第4章“声音”

单禹：第10章“融资”、第11章“制片”、
第12章“发行”、第13章“放映”、第16
章“苏联蒙太奇学派”

孙建业：第14章“格里菲斯与电影叙事”、
第29章“印度电影”

李刚兵：第15章“欧洲先锋派电影运动”

姜贞：第17章“好莱坞与工业化生产”

徐源：第18章“意大利新现实主义”、第
27章“意大利电影”

陈清洋：第19章“法国新浪潮电影运动”

李二仕：第20章“英国电影新浪潮”、第
45章“性别研究”

汤梦潇：第21章“新好莱坞”、第24章“全
球化时代的好莱坞”

孙红云：第22章“纪录电影”

张力：第23章“华语电影与动作设计”

单万里：第25章“法国电影”

李志芳：第26章“俄罗斯电影”

陆嘉宁：第28章“日本电影”

刘子洋：第30章“波兰电影”

赵柔柔：第31章“伊朗电影”

张燕：第32章“韩国电影”

刘辉：第33章“中国电影”

魏然：第34章“拉丁美洲电影”

伊莎贝拉·魏特：第35章“德语电影”

（吴泽源译）

张勇：第36章“非洲电影”

王焱：第37章“‘二战’后的苏联和东欧电影”

杨向明：第38章“爱因海姆的视觉论”

杨远婴：第39章“爱森斯坦的蒙太奇学说”

王志钦：第40章“巴赞的电影美学”

彭可、刘文钊：第41章“作者论”

彭可、廖凌超：第42章“类型研究”

余楠：第43章“电影符号学”、第44章“电
影精神分析学”

刘小磊：第46章“明星研究”

图书在版编目(CIP)数据

电影概论 / 杨远婴主编. -- 2版. -- 北京: 北京
联合出版公司, 2017.2

ISBN 978-7-5502-9308-3

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303415号

Copyright © 2017 by Ginkgo (Beijing) Book Co., Ltd.

All rights reserved.

本书中文简体版权归属于银杏树下(北京)图书有限责任公司。

电影概论(第2版)

主 编: 杨远婴

选题策划: 后浪出版公司

出版统筹: 吴兴元

编辑统筹: 陈草心

特约编辑: 梁 媛

责任编辑: 夏应鹏

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间·张莹

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)

北京天宇万达印刷有限公司印刷 新华书店经销

字数1060千字 787毫米×1092毫米 1/16 42(黑白)+2(彩色)印张 插页6

2017年10月第1版 2017年10月第1次印刷

ISBN 978-7-5502-9308-3

定价: 99.80 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



一本全面系统的入门读物 为不同程度的电影爱好者提供纲要式的认知轮廓

媒介特质 陈述光影、色彩、画面、声音的构成原理

创作流程 梳理剧作、导演、表演、拍摄、剪辑的制作流程

生产机制 揭示电影融资、投拍、发行、放映的运作机制

历史过程 勾勒世界电影发展版图，从美国格里菲斯、欧洲先锋派运动、苏联蒙太奇学派、经典好莱坞、意大利新现实主义、法国新浪潮、英国新浪潮、新好莱坞、纪录电影、华语电影到全球化时代的好莱坞

国族特色 呈现各国电影历史与现状，囊括法国电影、俄罗斯电影、意大利电影、日本电影、印度电影、波兰电影、伊朗电影、韩国电影、中国电影、拉丁美洲电影、德语电影、非洲电影和东欧电影

批评框架 介绍重要电影理论与学说，如爱因汉姆视知觉理论、爱森斯坦蒙太奇概念、巴赞纪实美学、作者论理念、类型研究范式、符号学、精神分析学、性别研究、明星研究

陈列建议：电影、艺术教材、大众读物

ISBN 978-7-5502-9308-3



9 787550 293083

定价：99.80元