



Collection L'Eclipse

光影译库



大卫·林奇的奇异世界

「美」埃里克·威尔逊 著 江鹏 鲜佳译
THE STRANGE WORLD OF DAVID LYNCH



吉林出版集团有限责任公司

大卫·林奇的奇异世界

The Strange World of David Lynch

[美] 埃里克·威尔逊 著

江鹏 鲜佳 译



图书在版编目 (CIP) 数据

大卫·林奇的奇异世界 / (美) 威尔逊著 ; 江鹏, 鲜佳译. — 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2015.9
(光影译库)

书名原文: The Strange World of David Lynch

ISBN 978-7-5534-8556-0

I. ①大… II. ①威… ②江… ③鲜… III. ①电影评论—美国 IV. ①J905.712

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第213257号

大卫·林奇的奇异世界

著 者 [美] 埃里克·威尔逊
译 者 江 鹏 鲜 佳
出 品 吉林出版集团·北京汉阅传播
出 品 人 刘丛星
总 策 划 崔文辉
策划编辑 胥 弋
责任编辑 齐 琳 朱求索
装帧设计 初 晓
开 本 650mm×960mm 1/16
印 张 10.75
版 次 2015年10月第1版
印 次 2015年10月第1次印刷

出 版 吉林出版集团有限责任公司
发 行 北京吉版图书有限责任公司
地 址 北京市西城区椿树园15—18号底商A222
邮编: 100052
电 话 总编办: 010-63109269
发行部: 010-63104979
官方微信 Han-read
邮 箱 jlpjg-bj@vip.sina.com
印 刷 北京天宇万达印刷有限公司

ISBN 978-7-5534-8556-0

定价: 38.00元

版权所有 侵权必究

目 录

前 言 /001

引 言 大卫·林奇的超验反讽 /005

第一章 《橡皮头》与讽刺的诺斯替派 /033

第二章 《蓝丝绒》与自相矛盾的贞操 /055

第三章 《我心狂野》中的神圣情欲 /083

第四章 《迷失的高速公路》中的积极否定 /107

第五章 《穆赫兰道》中的真实梦境 /133

结 论 /155

参考文献 /159

电影年表 /167

前言

林奇最出色的电影作品带有强烈的模糊性,可想而知,自然是众说纷纭。一些评论家关注到他与超现实主义传统的联系。另一些批评者则认为他的作品是对其他电影和电影类型的拙劣模仿。也有人利用后结构主义模型来阐释他的不确定性。还有些人则用弗洛伊德或拉康的精神分析理论去揭示他在欲望与幻想之间建立的联系。其他一些批评则集中于他对邪恶的描写。也有的人研究了他与美国文化的关系。有一位批评家甚至分析了他保守的道德视野。另一位批评家玛莎·诺奇姆森 (Martha Nochimson) 则聚焦于林奇充溢的乐观主义: 他坚信, 在由集体无意识产生的流行文化图景背后,

有一种救赎式的浪漫。^①

我把其中的多个解释模式运用到了自己对林奇作品的观影经验中，尤其是后结构主义和精神分析模型，（其中）最重要的是诺奇姆森的林奇式乐观主义理论。我认为，林奇是一个致力于意象和语言的不确定性的导演。同时，我坚持认为他对欲望与幻想之间的关系感兴趣。然而，与大多数后结构主义和精神分析论的读者不同，我推测这些（思想）倾向并没有揭示林奇对（生命）意义的极端怀疑态度，以及他对愿望实现的幻想减少。相反，我认为，对林奇来说，不确定性就是解放（释放），是一种超越了稳定的物质条件并可能连接人与生命灵气之类的东西的模式。同样，我相信，他的奇思异想抵制着约束性的习惯，并可能形成存在的现实愿景（actual visions of being）。我的这些想法比较乐观，因此这本书看上去就像是在说林奇在很大程度上就是一个浪漫主义的空想家——像布雷顿（Breton），但更接近梅尔维尔（Melville），受到拉康的影响，与惠特曼更是一脉相承。

我的论点，概言之，即：林奇通过对反讽的运用搅乱了强有力且总令人窒息的意识形态，并将观众带入不可化约的模糊性或是一个无情的解释困境之中；然而，这个困境不是一个无谓的静止状态，却是一个通向虚无

① 约翰·亚历山大（《大卫·林奇的电影》，伦敦：查尔斯·莱兹出版公司，1993年）主要倡导了林奇是个超现实主义者的观点。肯尼斯·C·卡勒塔（《大卫·林奇》，纽约：特韦思出版社，1993年）特别敏锐地分析了林奇的作品是如何关涉其他电影和流派的。詹妮佛·A·哈德森（《“没有乐队，我们却听到乐队的声音”：大卫·林奇对《穆赫兰道》中一致性的逆转》，《影视杂志》，56卷11期，2004年春，第17-24页）在林奇的后结构主义倾向方面很有研究。迈克尔·阿特金森（《蓝丝绒》，伦敦：英国电影协会，1997年）提供了一个关于林奇与弗洛伊德（Freud）的美丽冥想，而托德·麦高恩在《迷失在《穆赫兰道》：为大卫·林奇对好莱坞的颂扬导航》（《电影杂志》，43卷2期，2004年，第67-89页）和《在一条“迷失的高速公路”上找寻自我：大卫·林奇的幻想课》（《电影杂志》，39卷2期，2000年，第51-73页）里，提供了对林奇与拉康（Lacan）的深刻解读。史蒂文·杰伊·施奈德（《〈橡皮头〉的邪恶本质》[或 Lynch to the Contrary]，载于《大卫·林奇的电影：美国梦，噩梦般的景象》，埃里卡·辛·安妮特·戴维斯编，纽约：沃弗劳尔出版社，2004年，第5-18页）有一篇关于林奇洞察邪恶的优秀文章。尼古拉斯·罗伯斯（《地下的〈蓝丝绒〉：大卫·林奇的后朋克诗学》，载于《大卫·林奇的电影：美国梦，噩梦般的景象》，埃里卡·辛·安妮特·戴维斯编，纽约：沃弗劳尔出版社，2004年，第61-76页）阐明了林奇与七十年代和八十年代美国文化的关系。杰夫·约翰逊（《神坛上的背弃者：大卫·林奇作品中的道德观》，北卡罗来纳州西杰斐逊：麦克法兰公司，2004年）在林奇的电影中发现了一个反动的道德视野。玛莎·P·诺奇姆森在《大卫·林奇的激情：〈我心狂野〉在好莱坞》，奥斯丁：德克萨斯大学出版社，1997年）揭示了林奇电影中深刻的人文主义倾向。

的深谷。从这个意义上说，林奇的反讽具有超验性。它将观众推入那个介乎两种解释之间的边缘领域——虽然完全对立却效力平等。通过鼓励观众进入这个领域，林奇的电影诱发了一种“修补的第三阶段”（a healing third term）的思想，仿佛一幅接近传统自我、灵魂观念的合成图。在如此别具一格的气质笼罩下，可以说，他的影片是虔诚而宗教的，它关乎这样的愿景，即混乱不安的模糊性如何将人们从陈规陋习中解救到神圣而崇高的境界。致力于这一状态的激发，林奇的电影就好比“诺斯替教徒（Gnostic）”，在心灵课程上教你如何摆脱社会缔造者故意设置的规则，如何参与看似无限的可能性。

无可否认，这是有关流行文化产品之力量的大胆声明。我必须承认，这些说法主要产生于我的亲身经历，（那时）我的脑子里装的都是林奇最棒的作品：《橡皮头》、《蓝丝绒》、《我心狂野》、《迷失的高速公路》，以及《穆赫兰道》。看这些电影的时候，我仿佛已经脱离了看待世界的习惯性方式，而被激发出新的生命潜能。我似乎遭遇了某种神圣的力量，某个不敬虔的神明。我感觉，在这种情况下，生活最大的讽刺在于：没有哪一种说法能够准确地捕捉到生命（存在）的充实，无论多么详尽、复杂。我相信，地球上的所有事物——每个生物和每个词语，每个图标和每个影像——都是真理和谎言，（或者说是）一个有意义的近似值和一道无谓的生活面纱。

这本书，更多地脱胎于生存经历，而非学术理论。它可能确实有点业余的感觉：其问世，与其说是出自专业精神，不如说是因为爱。事实上，无论在电影学还是宗教研究方面，我都不是一个专家。我专攻文学上的浪漫主义，同时是大卫·林奇的热情仰慕者。把这两样东西融汇在一起——我的专业，我的激情——我想到写这本书，它旨在揭示已在很大程度上被忽视的关键——“林奇主义（Lynchian）”，即超验反讽的潮流，一种与宗教无关的信仰。

在揭示这种趋势的同时，我创作了一本介于学术研究与普及读物之间的书。这本书在某些方面是明显偏学术的。它提供了关于林奇重要电影之意义的独到论点。它意味着对林奇经典的基本了解。并且本书还借鉴了其

他学术研究成果。然而，它的怀抱也始终向普通读者敞开。它选用了一种平易近人的风格。它花了一些时间总结了林奇电影的复杂部分。而其中大部分的学术内容则退居尾注之中。

也许有人会认为，这本书作为“普及读物”的一面促使我将它与学术之间扯上了令人怀疑的关系。比如，我把林奇的电影理念同18世纪末到19世纪早期的文学批评家弗里德里希·施莱格尔（Friedrich Schlegel）的浪漫主义反讽联系起来。我也在对话中安插林奇的宗教电影和鲁道夫·奥托（Rudolph Otto）在20世纪早期关于“神圣”的理论。最后，我将林奇的电影修辞同弗里德里希·席勒（Friedrich Schiller）在18世纪末的“审美游戏”联系起来。人们或许会脱口问道：你何不在更适当的历史语境下解读林奇呢？你何不把他的工作作为拉康精神分析学、德勒兹（Deleuze）哲学，抑或里根年代的范例进行诠释呢？

这些问题的答案相当简单：正是在林奇的引导之下，我才在看似无历史关联性或文化延续性的事物之间建立联系。回想一下，林奇是马哈里希·玛赫西·优济（Maharishi Mahesh Yogi）“超觉冥想法（Transcendental Meditation）”的实践者。因此，他受到的是折中且悠久的宗教与哲学传统的影响。从而他极有可能在他的电影拍摄工作中活用那些远早于他所处的文化和历史时刻的古老（艺术）构想。在关注和这些构想类似的想法之时，我想发掘林奇那些大多数都被忽视了的电影的智识语境。

事实上，在这本书中，我试图让林奇扮演原始宗教的先知角色，无论所处的直接语境如何，他都几乎是个神秘的存在，通过创造艺术作品，改变着我们的心灵和头脑，使之朝着更美好的方向发展。我相信，他所迷恋的陌生感（使他的影片）产生了深刻的辨识度，他看似世俗的电影将某些事物提升至与灵魂非常接近的高度。诚然，在解读林奇的同时，我也拥护他。我认为，他的电影具有改良性。我相信他的电影画面令人手舞足蹈。如果这些预想再次将我置于门外汉的阵营里，我只有希望，我的爱是深刻而有见地的，我广泛而多面向的涉猎是有启发性的。

引言 大卫·林奇的超验反讽

六个苍白的人影

1966年，在进入费城美术学院（Philadelphia Academy of Fine Arts）的第二年，年轻的大卫·林奇决定从绘画转向电影拍摄。他的处女作——有时候名为《六个人影》（Six Figures），有时候称作《六人患病》（Six Men Getting Sick）——是将人影投射到一个特殊的三维画面上完成的。这个画面描写的是两个扭曲变形、极端痛苦的人脸雕像。这些局部面孔的左侧是一幅人的头部半身像，它的下颌被压入手掌。在不同的时间，影片在这些人影的右侧展现出另外三个面孔。无论是雕刻的人脸还是电影的人脸都在动画里活灵活现。鲜红的胃从面部的下巴上掉了下来。最后，所有的胃都爆炸起火。继而，六个人似乎在剧烈呕吐。至此，影片放映了一分钟。（接着是）连续不断地循环播放。影片中唯一的聲音是远处传来的警笛尖啸。^①

这一离奇的电影制作，除了获奖，开启了林奇的电影生涯，并表明了他对声音和呕吐的持久兴趣外，人们还能说什么呢？我想，你可以说，它

^① 在DVD上观看这部电影而不是将其当作一个艺术展览去欣赏，存在这样的问题：你将失去林奇电影画面的质感。不过，看这部电影是一个奇怪且令人不安的经历。

研究了静与动之间的相互作用：雕刻画面的稳定与活动影像的不稳定。你可以进一步得出结论，这部电影是一个冥想，关乎恶心的喷射性呕吐与火焰绽放的漂亮胃部互相贯通的冥想。此外，有人可能会声称，这部电影是神圣与世俗的融合——一个“泻火”的启示与粗野感官主义的呈现。最后，人们可以认为这是典型的林奇主义混合体——包含了极端的愚蠢，不登大雅之堂的恶幽默，极端的严肃，以及哲学家萨特对荒诞生活的呕吐之感。

这些反应中的每一个都将是有效的，但没有人会公允评判这些完全陌生的影像。无论你怎么努力解释这部电影，最终都不得不缴械投降，一次又一次地震撼于每个循环。解释学的矛盾最终取消了一边——关于运动或丑陋或恐怖或愚蠢——另一边成压倒之势：静止在具体化，或者美在突破，或者神圣在蔓延，抑或存在的荒谬令人沮丧。这部电影消耗了自身，抹却了自身的存在。它变成什么都不是的虚空，超越了概念：消耗虚无主义。但依然令人不可思议的是那种经历了不可化约的不安的感觉。然而，这一经历具备着无物之物的性质，涵盖了大量令人无法抗拒的范畴，丰富而完全：它是一种崇高的存在。《六个人影》既是一次意义的湮灭，也是一场意义的过量摄入。它是徘徊在深渊时的恐怖，是偶遇圣灵时的兴高采烈。它是反宗教的，又是极为虔诚的。这部电影的观众不禁会生病——厌恶这个愚蠢世界的排泄物，厌恶自己没有以足够的深度去体验这个世界。

通过林奇电影作品中这一开头片段可以一瞥他那整体无宗派的宗教影像——一种关于神圣的影像，完全基于无中介、不可表象、自擦除的经验。这个宗教影像因此植根于观念和形式，与我们如何理解这个可见的世界以及采取何种形式去理解相协调。这个影像因此必定是具有讽刺意味的，因为所有形式的观念都是一时的，或然的，不准确的——如宇宙间巨大深渊里的一波短暂的涡流，虚与实存在一瞬间，无为有处有还无。

当前最好是放慢脚步，将我称之为“大卫·林奇的反讽宗教”（the ironic religion of David Lynch）的现象思虑周详，它复杂透顶。一些初步的言论表明了这种复杂性。说具有讽刺意味的活动产生宗教体验，就是在表明宗教可以建立在所有形式的毁灭之基上。声称林奇的电影是宗教，无论

其多么具有讽刺意味，就是在假定暴力、色情电影是崇高圣洁的表达方式。站在林奇和宗教这一立场上，就是对两个难以被证实的矛盾理论进行预设：它们是“非宗教的”宗教体验理论和“神圣的”世俗电影理论。但愿，这一介绍会对这些错综复杂之处做出解释，并为首次全面研究林奇那离奇却又令人兴奋的宗教扫清道路。

电影之前的电影

在“大卫·林奇的反讽宗教”之中，一个重大的谬见就是二元论，将世界划分为相互对立的两个方面——善与恶，有序和无序。另一重大误区则是一元论，将宇宙约简到统一状态，精神之于物质或物质之于精神……这两种“罪过”留下一个看似不可能的法门，一条介于唯一与众多之间抑或超越二者的通途，以及和谐与不和谐。但什么东西是不参与统一或差异、有序或无序之分的呢？答案肯定是：“无物”。二元论与一元论而外为虚空。林奇的宗教建立在“无基础”的基础之上。它是一个盲目的愿景。它是一首无人能听到的赞美诗。它是迷失的高速公路。

林奇的宗教有赖于电影。电影是一层面纱，阻隔观看者与被看者。但电影也是一种透明的介质，透过它你能感知光的存在，否则你会什么也看不见。此外，电影还是一种活动影像，是赛璐珞胶片上的一系列静态图像，其快翻会带来真人活动的错觉。但作为胶片卷的电影还是图片与图片之间一系列的空白条，是需要丰富外观的一个个空位。由此，电影在林奇的宗教中是不透明与透明的存在，既虚幻又真实，有形有体却也空若无物。万物皆为电影，如光照一般，既稠密又稀疏。电影什么都不是，它缺席于存在的核心。

这就是居于林奇宗教核心地位的反讽。所有的电影影像既为其形，又空若无物。色即是空，空即是色。这种情况下的反讽是一种怀疑模式。它宣告：事件是与现实无关联的表象。但反讽在这种情况下也是一种超越。它说：既有事实均无法充分阐释无形的绝对。此乃这一反讽观点自身无可

救药的矛盾：事物就是一个具有毁灭性的虚空的短暂幻觉；事物就是存在之渊的种种表现。万事皆空，毫无意义。有即是无，虚幻缥缈。

林奇那具有讽刺意味的宗教观提出，所有宗教思想都是关于形式的理论。正教“世俗”传统认为，一个人必须遵循特定的形式（被认可的礼仪和仪式，适当的敬拜和措辞）来实现救赎。要遵循这样一个宗教观念，一个有力的方法是，向传统的众神代表和权威架构低头。异教“秘传”习惯反抗外部形式，遵循内在力量，重视自发性和奇思妙想。践行这一宗教观念——实际上是“反宗教”（antireligion）——你要先假定，神存在于自我本身，亦即权威是邪恶的。在关于形式的语境里，这一左手不道德、右手道德的宗教二分法是错误的。要既循规蹈矩，又反对盲目的形式迷恋，要么崇拜它，要么妖魔化它。

林奇宗教观“知道”，固定形式是死路一条。它也“认识”到，拒绝形式是不可能的。它提出了一条中间路径，介于以形式为根本的世俗传统与视形式如草芥的秘传习惯之间。这一中间路径设想一切形式如电影：透明与不透明，充实与空洞，真实与虚幻。作为电影的形式是真实的，同任何事物可以达到的程度一致，比如经验模式，比如令人兴奋的事实。这些形式是色彩绚丽或者令人恐惧的血流，涌过心脏的核心。但作为电影的形式也是幽灵般的抽象概念，来自不断变化的现实存在及虚构的小说。它们诱骗不牢靠的灵魂去相信那些盘旋在腐朽上空的静止观念。每个人都应该去拥抱形式，如同对待一种审美活动，一次光与影的快速协调，抑或沉默与音乐。每个人都应该否定形式是一个幽灵般的概念，是缥缈轻烟弥散而成的虚无幻象。

关心真正的形式，忽略形式错觉。再次说明，这是林奇主义的基本反讽属性。这种反讽通过具有讽刺意味的电影形式、消灭自己的赛璐珞条得以完美展现。经典的好莱坞式电影卷（电影的“右手”路径）试图加强生活的传统形式。这些电影显示，形式——包括屏幕上的影像——是大量存在的。前卫的电影学校（电影的“左手”路径）试图摧毁常识的集体架构。

具有讽刺意味的林奇主义知道“宗教”的本义是“捆绑”。首先，作为

捆绑的宗教是一组特定的规则的约束。其次，这个意义上的捆绑结合了灵感源于多种形式的双重约束——拥抱物质（形式）的欲望和对虚无（形式）的恐惧。更巧妙的是，宗教的捆绑与一个超越所有界限、差别、形式的隐秘起源暗含着某个牢不可破的关联。

信奉林奇主义就是将你自身同他的电影形式结合起来。这种捆绑揭露了所有形式的虚伪（两面性）。对这双重约束的忍受可能会为你开启第三种可能，它超越了一与多之间、混乱与秩序之间的裂缝——这是一件几乎不可能的事，就跟在柔光下摇曳的蓝丝绒那般炫彩和华丽。

精致的抽象

这些关于林奇主义的评析是抽象的。没有提及他的任何一部标准长度的正片，也没有谈到他对“超脱禅定法”（Transcendental Meditation）的任何观点。看来，这是一种尝试，为了将一个世俗的电影摄制者纳入一个预制的宗教理论。^①

然而，这些关于具有讽刺意味的林奇主义开篇之辞吸收了林奇自己的思想精髓。在一次采访中，他称自己的电影对想法和影像的关注多于情节

① 还没有哪项重大的研究工作是将在大卫·林奇作为一个重要的、宗教的电影摄制者来进行的。诺奇姆森在《大卫·林奇的激情》（《穆赫兰道》影评）（《电影季刊》，56卷1期，2002年秋，第37-45页），以及《“我要的只是那个姑娘”：〈穆赫兰道〉创意之生死》（载于《大卫·林奇的电影：美国梦，噩梦般的景象》，埃里卡·辛·安妮特·戴维斯编，纽约：沃弗劳尔出版社，2004年：第165-181页），卓有成效地讨论了林奇对潜意识能量的调度是如何发挥作用、将角色从令人窒息的社会规范中解放出来。虽然这些作品为林奇变革性艺术的研究奠定了基础，但它们最后没有集中讨论林奇和宗教（的关系）。约翰·亚历山大（《大卫·林奇的电影》，伦敦：查尔斯·莱兹出版公司，1993年）建设性地认为，林奇的电影以“黑斑蚧的炼金术主题”（alchemical motif of the nigredo）为其特色，即在绝望、痛苦、黑暗中得以转化。（其中，the nigredo——“黑斑蚧”是一个意味着“黑色”的词，和神秘的炼金术有关，译者加注。）然而，亚历山大并未将这种转化作为林奇工作中的一个主要趋势进行集中研究。杰夫·约翰逊（《神坛上的背弃者：大卫·林奇作品中的道德观》，北卡罗来纳州西杰斐逊：麦克法兰公司，2004年）颇为概略地认为，林奇，因为他表面上的所有古怪之处，而成为右翼道德观的代表。当然，约翰逊严重地疏漏了林奇的讽刺。珍妮特·普雷斯頓（“Dantean Imagery in Blue Velvet”，《文学与电影季刊》，18卷3期，1990年，第167-172页）发现了《蓝丝绒》关乎宗教主题的方式，但其并不认为这部电影“是”宗教。

和角色，以此来抵制好莱坞传统。他说：“我喜欢微妙的抽象事物，它们是电影能够呈现的，并且只有诗人能够用话语来表达。”^①“微妙的抽象事物”这一精致的短语，提出了一个想法，柔顺，轻盈——心理视觉与鲜活图像之间的结合。将精妙的想法比作诗是有意义的。一首动人的诗就是一系列令人放松的图像在表达一个复杂的想法。那个想法对单一叙事而言过于似是而非，故而需要密集的图像，模棱两可的表达。图像对简单寓言而言过于蹊跷神秘，因此往往在那些勉强可以理解的抽象事物面前故作姿态。

在另一次采访中，林奇将其影像形容为启示与神秘的混合物。在创作这些活动图片时，他小心地避免知道太多关于“事物的意义或者它们可能会被如何解释”之类的东西。如果在拍摄电影的过程中，他确实有一个清晰明确的目标的话，他就不敢让工作随心所欲而出人意料了——就“让它保持下去吧”。这个“它”仿佛是个“谜”。对他的影像进行严格的心理学解读会毁了它们“那迷人的品格”。一旦他的形式“沦于某些神经症或某些事情”，一旦这些图片“被命名和定义”，他们就会失去自己的模糊性和对“广博、无限经验”的“可能性”。^②在相同的时间里，一个有限的事件和一个无限的冲刺中，这样的经验将有界无边。这就是“微妙的抽象事物”的可能性，是消失在想法之前的图像，是融入图像之中的想法。这就是无意识意图与有意识领悟之间那模糊的几何平均。

一个采访者描述了与林奇一道参观一个艺术博物馆的经历。在那里，她与林奇注视着波洛克的画作。当她自认看不懂这个作品时，林奇回答说她其实懂。他从她眼睛的“移动”中看出了这一点。如这个采访者所总结的，林奇的这句话有个前提——一个“意识”之下的理解水平，即一种“潜意识”的理解。^③不同于“无意识”，这种理解是有意识的，但其方式低于心理表

① 克里斯·戈尔《大卫·林奇访谈：大卫只是有一点怪吗？》，《美国独立电影专刊》（Film Threat），2000年1月17日，<http://www.filmthreat.com/Interviews.asp?ld=3>。

② 大卫·布勒斯金《“滚石”采访大卫·林奇》，《滚石》586期（1990年9月6日），转引自亚历山大《大卫·林奇的电影》，第2页。

③ 诺奇姆森《大卫·林奇的激情》，第5页。

征。眼睛在波洛克画作上游走——其作品既四平八稳又汪洋恣肆，过于抽象感知且过于具象理解——即兴地将颜色看似随意的色滴，组成多少有点说服力的结构。然而，这些结构，摆脱了四平八稳的表现形式。它们牢牢抓住观众的视线却又使思绪游离。这种吸引意味深长，令人感动，魅力无穷。意识雷达下的生命之流被瞬间激活了。他们引导观众的眼睛聚焦于颜色的肆意滴流，光影的纵横交错。眼睛后面的意念被遮挡，却开启了通向深度与（以往可能被隐藏的）高度的大门。

但在另一次采访中，林奇将自己的部分工作比作“B级片暴力”。他声称自己喜欢那些“实实在在的电影的电影（film-films）——他们仅仅作为一部电影而存在，别无他意”。“电影的电影”是大多数林奇电影的水准。^①像波洛克这个创作实实在在的“画中之画”（painting-paintings）的艺术家一样，林奇创造了对简单的抽象解释而言过于具体，对恰到好处的具体感知而言又过于抽象的电影形式。一方面，这种“微妙的抽象事物”似乎是自发形成的，就像日常经验的积累一样没有章法。但另一方面，这些相同的图像似乎表达了某种规则，某个看不见的尽头就超出了目力与心力之所及。正如林奇在又一次采访中所承认的，他创作电影正片的模式是，得到70个场景的想法，并把这些想法放在索引卡片上。^②该方法表明，林奇的电影来自于一场谈判（negotiation）——它发生在潜意识里冒出来的出人意料的图像与有意识的想法的规范组织之间。这是一场紧张的谈判。无法预见的细节搅乱了全局，是整体性原则摆平了它们。

在形式主义与现实主义之间

对林奇而言，部分与整体之间的张力与宗教有何关系？要回答这个问

① 安妮·佩尔松，“Mr Lynch balanserar på gränsen”，《每日新闻报》（Dagens Nyheter），1990年10月29日，转引自亚历山大《大卫·林奇的电影》，第13页。

② 理查德·B. 伍德沃德《美国黑镜头》，《纽约时报杂志》，1990年1月15日，第18-22页，转引自亚历山大《大卫·林奇的电影》，第7页。

题，必须先细细考虑形式主义和现实主义在电影批评中的持久分歧。^①关于电影的艺术价值的最早论争基于电影与视觉艺术的比较。“电影是艺术”的最早辩护者看着自己喜欢的媒体出现的时间与包括超现实主义、达达主义和立体主义在内的抽象画学派相同。观念上基于这些艺术形式，他们盛赞活动影像的变革力量以及这样的事实：电影制作人可以通过塑造自己的电影世界来适应自己的抽象想法。早期的理论家如鲁道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）、厄内斯特·林格伦（Ernest Lindgren）、谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）和伍瑟沃罗德·普多夫金（Vsevolod Pudovkin）得出了同样的结论：如果电影被接纳为艺术，它必须避免客观再现，而是努力蜕变为观念的形象。蒙太奇的剪切优于拍摄时间的延展。乔治·梅里爱（Georges Méliès）超自然的《月球之旅》（Trip to the Moon）胜过卢米埃兄弟（Lumière Brothers）经验主义的《火车进站》（Arrival of a Train）。^②

在二十世纪中期，某些批评者反驳正式的电影理论。由安德烈·巴赞（André Bazin）、亨利·阿杰尔（Henri Agel）、阿兰·班德利尔（Alain Bandelier）以及齐格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer）组成的现实主义学派力挺机械记录的敏锐客观性，以此将电影与绘画区分开来。电影通过化学过程记录世界；因此，它去除了观察者，提供了一个基于主体缺席的媒介。电影赋予艺术家揭示世界的可能性，而非简单地解释这个世界。电影并不代表现实。它呈现现实。^③对电影与现实之间对应关系的强调，使模仿片和纪录片风格的电影受到偏爱。（于是，现实主义）选中了经典的卡普拉（Capra）电影，而非先锋前卫的威尔斯（Welles）作品。

巴赞及其追随者的观念启发了一种“电影如宗教”（film as religion）的理论。阿米迪·艾夫理（Amédée Ayfre）认为电影在一个现实主义的风

① 相同观点的类似描述见于埃里克·G. 威尔逊，Secret Cinema: Gnostic Vision in Film，纽约：Continuum出版社，2006年，第17-19页。

② 迈克尔·伯德《作为显圣物的电影》，载于《电影中的宗教》，约翰·R. 梅、迈克尔·伯德编，诺克斯维尔：田纳西大学出版社，1982年，第10-11页。

③ 同上，第11-13页。

格下只能是很宗教的。真正宗教的电影直接记录世界，并不需要刻画明显的宗教主题。它们渴望这种直接的表现方式，以此揭示现实的奥秘。这一观念的基础是个悖论：电影摄制者通过图像来使图像获得超越。他将自己工作的焦点放在赤裸裸的物质性方面，将注意力集中于事物的密度。这种由典型对象（客体）向惊人事件的转化激发出奇迹。正如一位评论家所声称的那样，艾夫理的“精神现实主义”（“spiritual realism”）理论要求，通过“肉身（现实自身之根源）的和超凡的元素（体现在现实身上的一种自我否定的品质）”去理解神圣的东西。电影中“精神现实主义”（“spiritual realism”）的例子有布莱松（Bresson）的《乡村牧师日记》（*The Diary of a Country Priest*）和德莱叶（Dreyer）的《圣女贞德蒙难记》（*The Passion of Joan of Arc*）。^①

这一精神的物质性理论只突出了问题的一个方面。超现实主义、蒙太奇、滑稽的神圣可能性是什么呢？^②现实主义的宗教电影通过暧昧不明——晦涩难懂的事物的隐秘性——来揭示神圣。相反，抽象的宗教电影通过清晰透明（幻觉之谜）的薄纱公开不可言说的东西。抵制现实主义的电影对“经验世界十分巨大”的观点持怀疑态度。超现实主义的电影认为，无意识的幻想比有意识的事实更加真实可信。电影蒙太奇显示了观念之于事件（事物）的优先性。滑稽片主张，行为是老套的表演，而非真实可信的行动。这些模式中的每一个都强调精神重于物质。这些风格的电影可以对超然的存在冷嘲热讽；它们认为我们都被困于我们自己心中的妄想。然而，这些电影也可以是超然的，因为它们假定了有形世界的非物质性，激发观众去探索无形的东西——无意识，观念。“精神形式主义”（“spiritual formalism”）的

① 迈克尔·伯德《作为显圣物的电影》，载于《电影中的宗教》，约翰·R·梅、迈克尔·伯德编，诺克斯维尔：田纳西大学出版社，1982年，第14-17页。保罗·施拉德建立于“稀疏”（sparseness）而非“过剩”（overabundance）基础之上的“超验电影”（the transcendental film）观念与伯德的见解类似（《电影的超验风格：小津安二郎、布莱松、德莱叶》，纽约：初音岛出版社，1972年）。同样重要的是，施拉德以布莱松和德莱叶以及小津安二郎为例，来证明他自己的想法（第1-15页）。

② 这一想法与施拉德的观点（“超验电影”建立于“稀疏”的基础之上）背道而驰。我正在表明：“过剩”会耗尽意义。