

Poetics
of
Cinema

电影诗学

[美] 大卫·波德维尔 著

张锦 译

献给我在威斯康星大学麦迪逊分校传播艺术系的同事们，

他们让大学大街821号，一个天花板到处漏水的地方，

成为一个培育思想与欢乐的所在。

电影诗学

[美] 大卫·波德维尔 著 张锦 译

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

Poetics of Cinema

by David Bordwell

© 2008 by Taylor & Francis Group, LLC

Simplified Chinese Translation © 2010 by Guangxi Normal University Press

Authorized translation from English language edition published by Routledge,
part of Taylor & Francis Group LLC.

All Rights Reserved

著作权登记图字:20-2008-106号

图书在版编目(CIP)数据

电影诗学 / (美) 波德维尔著; 张锦译. — 桂林:

广西师范大学出版社, 2010. 8

(电影馆)

ISBN 978-7-5633-9903-1

I. ①电… II. ①波… ②张… III. ①电影理论—
研究 IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 101662 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市中华路 22 号 邮政编码:541001)
(网址:www. bbtpress. com)

出 版 人:何林夏

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

山东临沂新华印刷集团有限公司

(临沂高新技术产业开发区新华路 邮政编码:276017)

开本:765mm×1 000mm 1/16

印张:39.5 字数:720 千字

2010 年 8 月第 1 版 2010 年 8 月第 1 次印刷

印数:0 001~7 000 定价:68.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

鸣谢	007
导论	009

第一部 理论的问题

第一章 电影诗学	021
----------	-----

022	传统
028	领域与趋向
030	一种电影诗学
035	诗学：一个程式
042	反映与时代精神的题外之旅
045	从惊叫声到枪声
057	蛇、鹰和猕猴所能告诉我们的

第二章 惯例、建构与电影视觉	070
----------------	-----

070	正反打镜头：一种惯例？
074	原初理论与惯例的连续统
080	一揽子交易
087	偶然普遍性与我们
089	后记

第二部 叙事研究

第三章	电影叙事的三个维度	101
105	开局的几种方式	
107	主人公和他们的问题	
110	叙述	
120	情节结构	
129	叙事世界	
141	后记：叙述者、隐含作者，以及其他剩余问题	
第四章	认知与理解：《米尔德里德·皮尔斯》的观看与遗忘	155
157	叙事规范	
158	两种谋杀方式	
164	部分重放	
170	秘密与谎言，以及叙述	
第五章	作为一种电影实践模式的艺术电影	172
173	现实主义、作者身份、多义性	
178	历史中的艺术电影	
180	后记	
第六章	电影的多重未来	194
197	游戏的规则	
207	一些源头	
第七章	共同的朋友与机缘	213
215	主人公与目标计划	
217	这一独特的网络	
223	主要的角色	
225	熟人、陌生人，以及随机游走	
230	仅有的联系，或最少的冲撞	
233	叙述制造网络	

238	比较和对比
241	交叉叙事法的交叉点
246	四个小世界
272	网状叙事的持续
275	网状叙事：一份工作片目

第三部 风格研究

第八章 电影真诚 289

292	风格与电影史
295	风格与批评家
299	尾声

第九章 推向极致：罗伯特·雷纳特的幻觉奉献 301

304	威尔第大影院的新发现
307	特写镜头景深
315	问题与解决

第十章 西尼玛斯科普宽银幕：不用眼镜看到的现代奇观 320

324	大画面
326	好莱坞的凯迪拉克
330	西尼玛斯科普的缺失
342	驯服新技术
348	晒衣绳原则的一些优点
354	再造人物场景造型
362	银幕比例的终结？

第十一章 谁第一个眨眼？ 368

368	绷紧的绳索
372	凝视的力量
376	精简处理后的行为

第十二章	日本电影的视觉风格，1925—1945	378
379	一种古典电影？	
387	黑暗中的声音	
389	眼睛之锻炼	
394	日本精神之建构与重构	
399	风格诸趋向	
406	混合与提炼	
412	太平洋战争：手法的缓和	
415	后记	
第十三章	华饰的电影：20世纪20年代和30年代日本电影的装饰性风格	419
420	风格的一些功能	
424	视觉游戏	
433	一种装饰性的传统	
第十四章	动作的美学：功夫、枪战与电影表现力	439
440	好莱坞动作片：20世纪80年代及之后	
444	运动的机制	
451	迈向癫狂的电影	
第十五章	不足中见丰盛：胡金铨惊鸿一瞥	457
458	继承而来的规范	
461	一个难题与一些解决方法	
469	剪子手与刀斧手	
475	非凡的惊鸿一瞥	
注释		477
英汉对照索引		569
译后记		626

鸣谢

Acknowledgements

本书中，最初发表于期刊及文集的部分论文现列表于下。能获得以修订的形式重印这些文章，作者谨此深表谢意。

“电影的历史诗学”（Historical Poetics of Cinema）载于巴顿·帕尔默（Barton Palmer）编，《电影文本：方法与路径》（*The Cinema Text: Methods and Approaches*）。纽约：AMS出版社（AMS Press），1989，第369—398页。

“惯例，建构，以及电影视觉”（Convention, Construction, and Cinematic Vision）载于大卫·波德维尔（David Bordwell），诺埃尔·卡洛尔（Noël Carroll）编，《后理论：重建电影研究》（*Post-Theory: Reconstructing Film Studies*）。麦迪逊：威斯康星大学出版社（University of Wisconsin Press），1996，第87—107页。

“认知与理解：《米尔德里德·皮尔斯》中的观看与遗忘”（Cognition and Comprehension: Viewing and Forgetting in *Mildred Pierce*）载于《戏剧理论与批评杂志》（*Journal of Dramatic Theory and Criticism*），第6卷，第2期（1992年春）：第183—198页。

“作为一种电影实践模式的艺术电影”（The Art Cinema as a Mode of Film Practice）载于《电影批评》（*Film Criticism*），第4卷，第1期（1979年秋）：第56—64页。

“电影的多重未来”（Film Futures）载于《主旨》（*Substance*），第97期（2002年）：第88—104页。

“萨里斯与风格探求”（Sarris and the Search for Style）载于伊曼纽尔·列维（Emmanuel Levy）编，《公民萨里斯，美国电影评论家：安德鲁·萨里斯纪念文集》（*Citizen Sarris, American Film Critic: Essays in Honor of Andrew Sarris*）。马里兰州兰哈姆：稻草人出版社（Scarecrow Press），2001，第165—173页。

“推向极致：罗伯特·雷纳特的幻觉奉献”（*Taking Things to Extremes: Hallucinations Courtesy of Robert Reinert*）载于《光环》（*Aura*，斯德哥尔摩），第6卷，第2期（2000年）：第4—19页。

“图式与修正：早期西尼玛斯科普宽银幕电影中的场面调度与构图”（*Schema and Revision: Staging and Composition in Early CinemaScope*）载于让-雅克·缪西（Jean-Jacques Meusy）编，《间于艺术与产业之间的西尼玛斯科普宽银幕电影》（*Le CinémaScope Entre art et industrie*）。巴黎：法国电影史研究会（AFRHC），2004，第45—57页。

“谁第一个眨眼？电影风格样式是如何组织非语言互动的”（*Who Blinked First? How Film Style Streamlines Nonverbal Interaction*）载于伦纳德·哈吉杰格（Lennard Hojbjerg），彼得·谢珀林（Peter Schepelern）编，《风格与故事：托尔本·格罗达纪念文集》（*Style and Story: Essays in Honor of Torben Grodal*）。哥本哈根：土舒兰纳姆博物馆出版社（Museum Tusulanum Press），2003，第45—57页。

“日本电影的视觉风格，1925—1945年”（*Visual Style in Japanese Cinema, 1925—1945*）载于《电影史》（*Film History*），第7卷，第1期（1995年春）：第5—31页。

“华饰的电影：战前日本的装饰古典主义”（*A Cinema of Flourishes: Japanese Decorative Classicism of the Prewar Era*）载于大卫·德塞尔（David Desser），小阿瑟·诺勒蒂（Arthur Noletti Jr.）编，《重构日本电影》（*Reframing Japanese Cinema*）。布鲁明顿：印第安纳大学出版社（Indiana University Press），1992，第327—345页。

“动作的美学：功夫，枪战，以及电影的表达力”（*Aesthetics in Action: Kung Fu, Gunplay, and Cinematic Expressivity*）载于罗卡（Law Kar）编，《光影缤纷五十年》（*Fifty Years of Electric Shadows*）。香港：城市委员会，香港国际电影节（Urban Council and Hong Kong International Film Festival），1997，第81—89页。

“不足中见丰盛：胡金铨惊鸿一瞥”（*Richness through Imperfection: King Hu*）载于罗卡编，《超前与跨越：胡金铨与张爱玲》（*Transcending the Times: King Hu and Eileen Chan*）。香港：城市委员会，香港国际电影节，1998，第19—24页。

导论

Introduction

本书所收集的文章，时间跨度30年，代表我从我谓之电影诗学的角度，来回答电影诸多问题的部分努力。也许可以把这些工作的特征归结为提出一个教条¹——多数人会把这个教条称为形式主义（formalist）的教条，可是我认为我正在做的有别于此。诚然，这些文章研究的核心是将电影当做艺术作品，来分析其形式与风格。但是它们也努力解释电影是如何运作并起作用，解释它们为什么在特定的环境中会成为这样一种形态。这些解释需要引入广泛的因素：艺术动机（artistic intentions）、工艺法则（craft guidelines）、制度约束（institutional constraints）、同行规范（peer norms）、社会影响（social influences）、跨文化规则（cross-cultural regularities）以及人类行为的差异（disparities of human conduct）。

这些文章集中在一起，便同时具有多种属性：就其近距离观察电影而言，它们是批评性的；就其力图解释它们是如何成为这种方式的而言，它们则是历史性的。那么，这些文章也是理论性的吗？是的，但不是当下人们所理解的作为人文学科中的那种理论。那种理论我这里有一个例子，2005年12月29日，当时我从我所在大学的视觉文化课程组接到下面这份电子邮件，从中可以窥见此种理论的样子。这份邮件的目的是通知即将召开的一个名叫“跨越”（TRANS）²的会议。

这是一个付诸行动的呼吁，呼吁参与一个重要的转变（transitional）时刻。曾经有过所有这些呼吁，要人们超越“后”（post）以及“间”（inter）的思维；也曾有过所有这些鼓动，要人们走出这样一些分割的区域：历史、理论与艺术创作（art making），想象的与现实的社会群体（communities），学术思想（scholarship）与

1 doctrine, 或译“学说”。下同。——译者注 按：以下除特殊注明外，页面脚注皆为译者注。

2 会议采用“TRANS”这一前缀，来涵盖下面会议通知中所述关于会议所涉的基本内容与主旨，这些描述词汇大量使用带“TRANS”前缀的英文单词。TRANS前缀含有横贯、转移、变迁以及超越等义，因而较难在汉语中得到准确的对应词。

行动主义 (activism), 领域研究 (area studies) 与 学科 (disciplines), 自然科学、社会科学与人文学科, 解构的 (deconstructive) 与 修补的 (reparative) 工作, 知识生产 (knowledge-production) 与 批评 (critique), 等等, 在这些呼吁和鼓动之后, 我们正在生产什么样的知识, 怎样生产, 要到达什么样的目的? 我们实际上正在将什么样的方法论、教学方法、课程结构以及课程日程安排付诸实施, 要达到什么样的目标?

会议接受跨学科 (Transdisciplinarity)、跨性别 (Transgender)、跨人种 (Transethnic)、跨艺术 (Transart) 以及跨种族 (Transracial) 等术语中的“跨越” (trans) 的实体跨越的 (原文如此)¹ 挑战, 不仅仅是作为其主题, 也作为其起点。还有文化移植 (Transplanting)、传播遗传 (Transmitting) 以及译译转化 (Transculturing) 中的“跨越”的文化与政治过程是如何可能既表现为杂文化, 又表现为结构转变 (Structural Transformations) 之形成的呢?

这次会议将在特兰西瓦尼亚²召开。

没错, 最后一句是我虚构的, 可其余的部分与我收到的邮件一样^[1]。假如这就是理论, 那么接下来的各章节就不是理论。

多数人文主义者的理论 (theory) 的概念, 或者说有确切定义的“理论” (Theory), 也是我们所说的“宏大理论” (Grand Theory), 既过分宽泛, 又过分狭窄。过分宽泛是因为它假定所有人类活动都能被归入一些主要的概念模型之中 (即便是一些后现代主义者所提出的, 所有理论框架注定都有缺陷的理论模型)。现有的理论 (Theory) 的概念过于狭窄则是因为它假定了一个关于人们怎样进行智识工作的有限的概念。宏大理论的兴起压垮了“众理论” (theories), 也阻碍了“理论化” (theorizing)³。宏大理论产生了思维的恶习。它鼓励来自权威的证据、跳跃式联想 (Ricochet Association)、含糊的主张、经验证据的缺失, 还相信对自我陈述的粉饰也是一种论辩模式。总之, 它使得我所谓的“教条驱动思维”成为人文主义探究的主要模式。宏大理论的支持者习惯于夸大不同理论立场之间差异的重要性, 可是却忽视了把它们连接起来的思想——那就是任何教条驱动的研究程式都能经由想象的推论, 应用到一个或另一个现象之中。众多的教条并没有被质疑, 反而被勤加应用推广。

1 作者引用的原文中出现的是“transsubstantiating”一词, 并认为用法存在问题, 故注明“原文如此”。“transsubstantiate”主要用于基督教各派的圣餐会, 来源于基督在最后的晚餐分发饼和红酒时, 提到那分别是他的身体和血, 因而认为基督的身体和血以某种方式存在于饼和红酒之中, 这个方式就是“transsubstantiation”, 此处将其形容词用法译为“实体跨越的”。

2 Transylvania, 位于罗马尼亚西部, 是吸血鬼德拉库拉的故乡, 作者这里借用它的前缀“Trans”表达一种揶揄。——编注

3 或译“理论的提出”。

至少上述工作的一部分是这样的。其中很多，也许是大部分的工作，成为一种特有的修辞。我的“跨越”实例，以极其严肃而又带着一种自得的嬉戏方式，以实例形象地说明了弗雷德里克·克鲁斯（Frederick Crews）所称的这种传统的“笨拙无聊的忸怩”（ponderous coyness）。¹然而，除此之外还有一个因素，就是纯粹令人摸不着头脑。

难道不正是对自然是人造的这一主张有更强的证明外在自然及其他的极端违犯，到我们这个热爱技术的文明——毕竟，我们所受到的教育就开始于用光学技术聚集起来的令人目眩的光线来支配自然的启蒙计划的那种向光性——的傲慢蹂躏吗？²难道生态女性主义者以及其他多元文化及跨文化的激进分子们不是已经开始让我们相信，自然真真确确（precisely）不应当打着已有繁殖征兆的欧洲中心的生产主义以及人类中心主义的幌子来看待，准确地说，整个世界都是以同一个死一样的形象出现吗？^[2]

在一片标语口号以及含糊而缺乏支持的观点的丛林中，这个小段落引起了我们的注意（你倒是不得不佩服它那“真真确确”这一类的虚张声势），它可以使我们忘掉这是两个修辞性的设问，因为我们始终都可以回答：“的确不是。”要澄清这个牛皮需要很大的篇幅。我们与这样的文字已经共同生活30年了。它那不稳定的节奏、痉挛式的语法，以及战略性的混淆使我们的感觉迟钝。很有可能，在英语的历史上，还没有人曾经发表过像那些宏大理论的理论家署名的东西一样难以理解的文字。

尼采（Friedrich Nietzsche）曾经评论道，普通大众考虑问题的深度就如同他们不能看到瓶底一样。不仅仅是大众，也包括现代语言协会（Modern Language Association）。既要炫耀，同时又要含糊其辞地逃避，这样的文字与黑格尔式的野心，即从一大堆难以自恰的学说中修补建立一个世界思想体系的野心结合起来，你就会有一种倾向：逃避我们所认为的学术要保证其职业生命所应该做的工作——生产可靠的近似真理。仅仅发出含糊不清的嗡嗡叫声，与说出或多或少有些正确的东西毕竟是有区别的。

-
- 1 见弗雷德里克·克鲁斯，“与《卡夫卡聚焦》商榷”（‘Kafka Up Close’: An Exchange），载于《纽约书评》（New York Review of Books），第52卷第6期，2005年4月7日第80页。克鲁斯在这篇回应斯坦利·科恩戈德（Stanley Corngold）与本诺·瓦格纳（Benno Wagner）的“卡夫卡聚焦”的文章中，使用了这个词，作为描述解构主义方法的诸多标记性特征之一：“在批评家本身沉迷于阐释的旋涡上表现出的笨拙无聊的忸怩”。
 - 2 这一段作者引用的唐娜·哈拉维的原话翻译不一定很准确，但作者引用此话的根本目的，正是要表明这些学者的文字糟糕到让人难以真正理解他们到底想说什么，因而此处的翻译有模仿原作者语法和语言风格的成分——尽管这种模仿不一定贴切。尽管波德维尔在与译者的私人交流中按照自己的估计对这一段话做出了简略的解释，但“我给出的任何解释都会构成对我本文的伤害”。唐娜·哈拉维（Donna Haraway, 1944—），美国跨学科的科学学学者，社会构成主义者、女性主义者、后现代主义者。

本来事情不必如此复杂。生产可靠知识的最好方式，似乎是很清楚的，那就是理性与经验探究的传统。通过理性的探究，我的意思就是探查概念能否胜任描述与解释问题。问题是被表述为面向回答的提问，越具体越好。经验性的探究（empirical inquiry）——注意不是“经验主义”（empiricism）的探究，这一点必须向人文主义者们反复说明——包括依赖于我们的信仰与意愿之外存在的证据来检验我们的观念，既不是以原始无知状态呈现的证据——它不承载探寻者的概念使命；也不是那些“不言而喻”的事实。什么是证据？证据是根据更新的信息可以纠正的东西。对于那些相信事实不可避免地与你观点立场相关的人来说，我得回答，无论是概念还是证据都能跨越不同的研究框架。假如我们询问怎样解释1908年到1920年之间电影剪辑频率的不断加快，一些研究者会主张考察工艺规范；另一些研究者会指向更宽泛的文化因素，如现代性；还有一些人会要求将这些与其他的因果变量相联系。可是所有的研究人员高度地共享同一个概念，即关于什么是一个镜头，一次剪辑是什么，以及对加快的剪辑速率的合理度量方式是什么。电影研究，如同人文学科中大多数人所追求的一样，是一个经验的学科。它不是本体论、数学或者纯逻辑。一种美丽的理论能够被一个反面的例证所伤害。

因此这篇文集不仅仅是批评性的和历史性的。它的一只脚也踩在电影理论那边，可是它不是那种作为万能解释的理论来构想的，而是一种准备开拓的世界观。这些论文章节将集中于一些中等层次的问题（middle-level questions）。如特定电影制作传统是如何创造视觉风格的规范化选项，电影创作人员又是如何让它们起作用的？在西尼玛斯科普宽银幕电影¹中，我们通常会发现什么样的场面调度策略？特定故事讲述形式，如交叉情节与网状叙事的惯例是怎样的，它们是如何吸引我们的？在古典日本电影或更近一些的香港电影制作中，我们能发

1 CinemaScope，一种变形影像宽银幕电影的商标、格式、技术系统。由“电影”（Cinema）和“视域范围”（Scope）合并生造而成，有时也采用两个单词“Cinema Scope”。西尼玛斯科普电影由美国二十世纪福克斯公司于1953年推出，迅速被其他主要的好莱坞大制片厂所沿用，曾在20世纪50年代的多数年份中风行，它宣告了宽银幕电影时代的真正来临。因此，在一定的环境或时期中，西尼玛斯科普也是宽银幕电影的代名词。然而必须一提的是，西尼玛斯科普并不等同于宽银幕电影，如同吉普车不等同于轻型越野车一样，西尼玛斯科普宽银幕电影首先是宽银幕多种技术实现方案中的一种，即变形影像宽银幕，这种技术正是西尼玛斯科普所首创，在影片拍摄时将变形影像镜头附加在原来的摄影机镜头上，将更宽的画面宽高比的影像压缩曝光在传统的35毫米胶片上，形成变形的影像，然后在放映时，通过相反的放映机变形镜头将变形影像还原为正常的宽银幕画面。这种技术比先于西尼玛斯科普的西尼拉玛（Cinerama）全景宽银幕系统要简便易行得多，西尼拉玛系统采用三台并联的摄影机和放映机技术。正是这种简便易行的特性促成了西尼玛斯科普宽银幕的成功。然而，即便就变形影像宽银幕技术（Anamorphic widescreen）而言，西尼玛斯科普也并非唯一，因为它存在众多难以克服的技术上的缺陷，在20世纪50年代后期和60年代早期迅速走向衰落，并且被其他的变形影像技术，主要是潘纳维申的技术所替代。关于这些内容，在本书第十章中有较详细的提及。在技术类文献中，通常以英文直接出现而不翻译，在本书中根据要求采用音译附加原文的方式。很自然，音译的方式有多种，除西尼玛斯科普之外，张仁凤、俞剑红主编的《英汉·汉英电影词典》（北京：中国电影出版社，2000，第40页）翻译为“西尼玛斯科普”，其他较普遍的还有“西涅玛斯科普”，早期还曾译为“星涅玛斯科甫”，参见陈伯齐，“宽银幕立体声电影院设计”，《华南理工大学学报（自然科学版）》，1957年第1期。第十章中出现的大量其他宽银幕系统，均采用这样一种译名方式，别处多种译法不再赘述。

现什么样的电影技巧的规则？这些问题促使我们不仅要打造概念群（即架构理论），也要我们近距离观察（分析电影）以及研究时间与空间的偶然性（调查历史）。在中等层次的问题之外，还能引起一些更大问题的联动，例如大众文化能被艺术革新的程度，或者我们的思想与叙事交互的方式等。我们还会注意到更小的事情，例如演员的眼睛运动，这可以使我们拓展关于电影如何影响我们的概念。我一边努力研究可处理的问题，一边也努力梳理一些更大的含义，即便这样一来似乎便担着过分琐碎的风险。

有人会说，我的实际目标是“科学”（Science）。我得说，更恰当的是我正在融入理性与经验探究的传统，这个传统比我们通常所认为的作为科学的传统更宽泛。这个传统包括历史的研究，以及一个努力使回答与提问相匹配的归纳与演绎推理的混合研究方法。我的目标是产生可靠的知识，关于电影作为一种艺术形式的知识，既是事实的，也是概念的，希望这种知识能深化人们对电影的理解。

这种理性 / 经验的研究程式已经被其他很多电影学者采用过——可能历史学家比批评家和理论家更多，可是我想从一个与众不同的角度来回答问题。这个角度我称之为电影诗学，我在第一章中就解释了我的意思。诗学似乎给我提供了一个很好的工具，来探究关于作为艺术的电影的一些迷人的中等层次的问题。它不会使我们免于犯错误，但却的确有助于使我们的错误具有可纠正的特性。大理论转瞬即逝，可是任何一种有想象力的探究，不管它是否是基于诗学的，只要是基于论证与证据的，都留给我们最好的路径去理解电影、电影的创作者与观众，以及电影在我们生活中的位置。

尽管如此，在接下来的篇幅中，科学的确偶尔冒出来。我有时会借用社会科学研究甚至进化论的解释来作为因果解释的一部分，我担心这些努力会受到人文学界例行的抵制。将这种抵制视为毫不掩饰的教条主义是很有根据的。我一个已经毕业的女学生对进化心理学产生了兴趣，这是受到一位著名的女性主义者的激励，声称这应当是任何普遍的性别主义调查的一部分^[3]。然而这位学生发现她的老师们在妇女研究课程中，坚决不让她写这个专题的论文。如果你不想仅仅停留于听一个一次性的逸闻趣事的话，那么就思考一下吧。虽然像麻省理工、哈佛、加利福尼亚、芝加哥以及诸如此类的大学出版社经常出版生物学以及社会科学领域中的进化论的书籍，但是直到本文正在写作的时候，仍然没有一家曾经出版过一本关于艺术与文学的进化论的著作。这项工作被推给了那些比较不著名的出版社了。^[4]最近有一部文集，《文学动物：进化与叙事的本性》（*The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*），它的编辑们发现要找到一家出版社的艰难程度还真的是不一般。

一次又一次，同一个出版社的科学编辑会表现出极大的兴趣，而唯一遭遇的抵制却来自负责文学研究的编辑……因此，我们想表达我们对西北大学出版社

(Northwest University Press)的谢意,感谢他们在出版我们这个集子过程中的勇气(除了勇气以外的任何词汇都不能表达出他们所付出的作为)。^[5]

所有这些证据都表明,后结构主义的人文学者们,那些据称在巴赫金(Mikhail Bakhtin)的对话游戏中狂欢的人们,顽固地坚持不给认知或者进化论意义上的艺术讨论以发言权。当现代语言协会在发起一个文学进化心理学的研究组的时候,这个领域的一位著名学者告诉我,这本可以仅仅让一个研究生来发起的。现代语言协会想鼓励它的年轻成员,可是一个资深学者看起来却很可能像是在领导一个阴谋团体。十年前,一个规模小得多的媒介学者研究群体组成了电影认知研究中心(Center for Cognitive Studies of the Moving Image),可是到目前为止,还没有一个从事研究生教育的美国成员献身电影研究。可是我不得不赞同,任何一个院系在寻找人才的时候都需要一个认知主义者来平衡其众多的后现代主义者、后殖民主义者以及文化研究的信徒。

一般来说,人文主义知识分子拒绝考虑认知理论和基于进化论的解释是因为他们不相信科学。作为我们文化中可靠知识的最显著的例子,科学研究已经成为相对主义者的靶子,这些相对主义者质疑所有对权威知识的主张(除了那些由相对主义者自己做出的对权威知识的主张)。此外,许多进步主义的人相信,专家意见威胁到了平等主义,因此,科学在建立理论与论据的标准的过程中,看起来就像是话语警察。不过,理所当然地,作为一个知识来源的专家意见已经证明它比直觉、迷信以及政治法令更加可靠。此外,危险还在于认为科学“仅仅是另一种话语”,从而导致忽视与压制科学。身处美国的我们都非常明白宗教信仰能被煽动起来支持危险的政治决策。任何进步主义的人们都应当对2005年的一次民意调查的结果感到悲哀,该调查表明三分之二的美国人相信人类是由上帝直接创造的,还有五分之二的人们声称他们相信“生物从时间的源头起就以现在的样子存在着”。^[6]无论你的政治倾向怎样,按照准确的情报与连贯一致的思想来行动总好过按照谎言与错误来行动。^[7]这就是要承认理性与经验的提问探寻传统,无论会产生什么样的错误,都是我们通向知识最可靠的路径,它可用于进步的目标。

经常的情况是,人文主义者由于其研究的社会应用而从科学那里退回来。很多人感到,科学是我们当前许多灾难的起因,从污染到核战争的威胁,再到科学的原罪,包括优生学以及纳粹集中营里可怕的实验。毫无疑问,科学家们有时会被招募来进行非道德实验,如同所有的知识一样,科学知识并不自动地带来美德。尽管如此,科学作为共有的追求能够改善人类的处境。许多人文主义者有理由相信种族不平等、阶级歧视以及全球变暖是对民间社会

(civil society)¹的威胁。是谁在提供有说服力的证据，表明在共和政体下，年轻黑人是美国最受到威胁的人口；工人阶级公民受到的苦难最为深重？不是文学家，而是社会学家、经济学家、人类学家以及政治学家。律师、法律研究者以及辩论科学家已经在使用DNA证据来给受到不公平监禁的人们以自由。关于全球气候变迁的警告来自生物学家、地理学家、地质学家以及其他专家的努力。药理学专家努力根除艾滋病和癌症，他们中还有一些人冒着生命危险在烈火战场上为儿童们接种。舒适的学术界却相信这些英雄的工作是在有缺陷的认识论支配之下，这真是令人感到羞耻。

无论如何，尽管大理论主义者如是说，但他们自己都是不相信的。一个染上流感的后现代主义者跑向医院的速度绝不会比其他任何人慢一点点。医生的诊断是可靠的，因为其背后是生命科学领域成千上万专家的研究，它不会被当做一种文化偏见的解读而被拒绝接受，或者作为一个阅读文本而被怀疑。“让我在三千英尺处看一个文化相对主义者”，理查德·道金斯(Richard Dawkins)谈道，“我将让你看到一个伪君子。”仅仅只有在讨论会(或者讲道台)上，科学才被深深地怀疑。^[9]

由于电影研究赞同大理论反科学的姿态，它便存在着走向褊狭的危险。只要你阅读的是20世纪70至80年代的大理论精选杰作，你就不会知道是乔姆斯基(Noam Chomsky)而不是索绪尔(Ferdinand de Saussure)的语言学在推动语言研究的革命，也不会知道认知心理学与神经心理学教给我们关于思维的知识远比拉康(Jacques Lacan)所能想象的还要多(而这个拉康居然还拥有极其丰富的想象力)。即便电影研究公开声称其“历史的转向”(historical turn)，可仍然是强调“方法”超过问题，强调口号超过概念，强调教条超过自由延伸的探究。^[9]太多的电影学者鼓吹有限的跨学科概念，仅仅从那些从属于欧洲大陆解释学(hermeneutic)传统的思潮中去将思想借过来(如文学阐释理论、拉康心理分析、后现代人类学，以及诸如此类的)。通过从更广的范围来提出问题，我们就打开了眼界，面对的思想包括比较叙事学(Comparative Narratology)、认知心理学、达尔文的理论架构、网络理论，以及其他诸人类科学的进步主义思潮。我们不必指望它们获得终极答案——我们不需要另一个教条主义，可是当我们在寻求帮助来回答我们提出的研究问题的时候，我们应当更广泛地详细探查。

这里收集的大多数文章都曾经出现在各种印刷品上。所有的文章都经过修改，有些还是大改。现在我已经充分领悟到为什么如此众多的作者更喜欢通过重印旧文来重新写作这些文章了。将旧材料重新修补拼凑起来比全新地编织更加困难。尽管我并没有企图详尽无遗地总结新的发展，但书中还是有几篇文章包括各章尾声涉及的一些主题是受到最近研究的影响。

1 还可译为“公民社会”“市民社会”，其含义并不与这些汉语词汇中的任何一个完全重合。