



影像的狂欢

论电影“奇观”

THE CARNIVAL OF MOVIE IMAGES
ON MOVIE “SPECTACLES”

罗 勤 著

中国社会科学出版社



影像的狂欢

论电影“奇观”

THE CARNIVAL OF MOVIE IMAGES
ON MOVIE "SPECTACLES"

罗 勤 ◎ 著

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

影像的狂欢:论电影“奇观”/罗勤著. —北京: 中国社会科学出版社, 2012. 12

ISBN 978-7-5161-1326-4

I. ①影… II. ①罗… III. ①电影评论 IV. ①J905

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 199705 号

出版人 赵剑英
选题策划 郭晓鸿
责任编辑 陈肖静
责任校对 徐楠
责任印制 戴宽

出版 中国社会科学出版社
社址 北京鼓楼西大街甲 158 号 (邮编 100720)
网址 <http://www.csspw.cn>
中文域名:中国社科网 010-64070619
发行部 010-84083685
门市部 010-84029450
经销 新华书店及其他书店

印刷 北京君升印刷有限公司
装订 廊坊市广阳区广增装订厂
版次 2012 年 12 月第 1 版
印次 2012 年 12 月第 1 次印刷

开本 710×1000 1/16
印张 13
插页 2
字数 226 千字
定价 38.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社联系调换
电话:010-64009791
版权所有 侵权必究

前言

电影是什么？这个古老而又现代的问题，自电影诞生以来，许多电影理论家一直想要追寻答案。巴赞说：“电影这个概念与完整无缺地再现现实是等同的。”^① 克拉考尔说：“电影按其本质来说，是照相的一次外延。”^② 经典电影理论家所推崇的是电影的真实性。然而，随着电影历史的发展、高科技的应用、电影语境的改变，我们是否也应该对这样的经典电影理论进行新的省思、完善和补充呢？本书将把电影置身于视觉文化时代这个新的语境，挖掘出电影奇观的独特价值，奇观和真实只是电影这枚硬币的两面，并且随着图像时代的到来，奇观将越来越成为电影的主流，而不是仅仅被当做某种炫技的噱头。奇观是电影之所以成为电影的魅力所在。本书中，作者将结合大量中外影片，分六章依次展开对论题的研究：

第一章：绪论。首先，概述本书缘起及“奇观”辨义，其次，梳

① [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，第 15 页。

② [德] 齐格弗里德·克拉考尔：《电影的本性》，邵牧君译，江苏教育出版社 2006 年版，第 3 页。

理了国内外的研究概况。

第二章：狂欢在后现代的语境。本章主要讨论电影奇观所置身的语境，从后现代，到后现代最突出的表征——视觉文化，再到视觉文化其中的一个小的讨论目标——电影“奇观”，我试图这样层层缩小范围，既条理清晰，又把电影“奇观”放置在一个清楚的讨论范围之内，力求使本书的建构更加严谨且有深度。在电影从叙事转向奇观的过程中，我从两个角度来阐明这一现象。其一，从电影史的发展角度来看，“真实电影”始终处于显性的位置，居于电影史的主流地位；反观之，“奇观电影”在电影史的长河中处于隐性的位置，不张显却也潜伏而行、悄然演进。视觉文化时代，对视觉及其效果的迷恋超过了以往，电影从叙事转向奇观；其二，从电影自身内部来看，它有语言和形象两个方面，前者包括对白、剧本等与语言相关的元素，后者主要是指画面，就单个电影而言，奇观开始逐渐支配叙事，并占据越来越重要的位置。

第三章：影像碎片：碎裂的奇观。拼贴和戏仿是常用的后现代手法，拼贴使得影片零散化、片断化、多元化；戏仿的影片解构经典、颠覆传统、破坏神圣与崇高，打碎源文重构仿文，二者都有碎片化的共同倾向，因而称之为“碎裂的奇观”。本章第一节从画面的拼贴、结构的拼贴和类型电影的拼贴三个方面，具体论述了怎样的拼贴构筑成缤纷离奇的拼盘杂烩式的影像奇观，拓宽了影像发展的空间。本章第二节从词源学出发探究了戏仿的概念，并继而分析它在奇观电影中有哪些主要的戏仿策略及其美学内涵，最后展望了戏仿的未来图景。

第四章：镜城幻影：仿像的奇观。仿像是指后现代社会大量复制、极度真实而又没有客观本源、没有任何所指的图像、形象或符号。本章主要以鲍德里亚的仿像理论为支撑，以《指环王》和《黑客帝国》

为例，探讨了以数字技术为基础所构筑的仿像奇观，那些被我们认为是真实的东西，都已带上了超真实的仿像特征，彻彻底底地消失在符号和程序所编织的绿色迷雾之中。

第五章：废墟上的花朵：身体和暴力奇观。本章主要讨论身体和暴力奇观，它们像怒放在废墟上的花朵，是银幕世界里一抹妖冶、魅惑的光，我们无法回避它们，它们的确存在，并占有很大成分。它们通常是被贬损、被抵制、被恶魔化，甚至是肮脏下流、不堪入目的代名词，然而现实的情况是身体和暴力的火苗在银屏上越烧越旺，它们是导演钟爱的题材，是观众禁不住诱惑偷吃的“禁果”。本章试图挑起这一敏感的话题，对身体和暴力作严肃的哲理性分析。本章第一节，追溯了身体被压制、放逐与复活的历史，透过银幕上的身体抒写，叩问身体背后的灵魂，挖掘隐秘的人性真相，重新审视身体奇观的价值所在。第二节，以吴宇森的暴力美学和昆汀·塔伦蒂诺游戏化的疯狂暴力两种暴力奇观为典范，从暴力的不同风格、对暴力的不同解读和暴力的电影化手法三个方面入手，分析了暴力奇观的两大类型及其功能。

结语：电影“奇观”的研究意义。本书至少有三个方面的研究意义：一、在图像转向的当下社会，挖掘出电影从叙事转向奇观的必然趋势，并由此探讨审美方式的转变；二、通过对电影“奇观”的研究，丰富和拓展了电影的特性，进一步完善《中国大百科全书·电影》卷上的词条；三、通过对电影奇观的研究，帮助我们在技术与艺术之间寻找到平衡点，为未来电影的发展尤其是中国电影的发展提供一个有益的参照。最后再次重申本书的目的在于把电影置身于视觉文化这个新的语境中，通过具体的电影文本分析，重新挖掘出潜藏于电影当中却被我们忽略已久的电影的奇观特性。

本书的主题是电影“奇观”。目前，把电影中的“奇观”作为研究对象，在国内外的学术界已经开始有人关注，但对此还没有充分的研究，只有散见的单篇论文和少许章节，没有一本学术专著。所以，我力求在三方面取得突破：

第一，从研究对象上看，本书把电影“奇观”作为讨论的主题，这既是当前图像转向热点下的一个分支，又是研究者关注较少的一个问题，在新的时代背景下，把“奇观”作为电影越发凸显的一个特征，作了第一次系统而详尽地分析，挖掘出电影奇观的独特价值，进而形成完整的电影观念。

第二，从研究过程上看，本书的视野比较广阔，既有后现代理论作基石，又有大量中外影片为个案文本，对电影奇观作了非常详尽而扎实的梳理和阐释。

第三，从研究结果上看，通过本书的论述，基本确立了奇观的价值，而笔者希望的是在《中国大百科全书·电影》卷上除了“真实电影”和“电影的真实性”以外，还能增添“奇观电影——以奇观画面为主导，强调视觉冲击力，淡化语言因素的电影”和“奇观——指那些具有强烈视觉冲击力和吸引力的、给人以心灵震撼的画面”这两个词条。如果在将来的某一天，能做到这一点，则将是我对电影理论发展史的一点微薄贡献。

目 录

前言	(1)
第一章 绪论	(1)
第一节 本书缘起及“奇观”辨义	(1)
第二节 国内外研究概况	(22)
第二章 狂欢在后现代的语境	(28)
第一节 后现代语境中的电影“奇观”	(29)
第二节 视觉文化与电影“奇观”	(53)
第三章 影像碎片:碎裂的奇观	(70)
第一节 拼盘杂烩式的影像奇观	(70)
第二节 戏仿之思:解构之后重新建构	(83)
第四章 镜城幻影:仿像的奇观	(99)
第一节 仿像:对真实的谋杀	(100)

第二节	从“物质现实的再现”到“地图先于国土”	(105)
第三节	欢迎来到真实的荒漠 ——以《黑客帝国》为例再谈仿像的奇观	(115)
第五章	废墟上的花朵:身体和暴力奇观	(123)
第一节	身体奇观:作为展示的身体、欲望及其他	(123)
第二节	暴力奇观	(151)
结语	电影“奇观”的研究意义	(164)
附录	片名索引	(171)
参考文献		(179)
后记		(197)

第一章 绪论

第一节 本书缘起及“奇观”辨义

当我们把研究视角投向某一个研究对象时，该对象必定有引发我们兴趣和其研究价值的独特之处。之所以把电影“奇观”作为关注的目标对象，就个人而言，与我执迷电影的幻想、扭曲、荒诞、极端有关，而不是其忠实反映物质现实的能力。当然，仅以个人喜好决定研究对象，未免视角太过狭窄，我们要做的是把电影“奇观”放置于电影史的长河中去考察、抛入到后现代的语境中去审视，与视觉文化的转向相结合，重新挖掘它尘封已久的魅力和价值。

一 为什么研究电影“奇观”？

（一）被掩埋的“奇观”

在电影的发展史上，我们所熟知的是卢米埃尔兄弟开创的纪实影

片的道路。1895年12月28日,《工厂大门》、《火车到站》、《水浇园丁》等12部短片在巴黎一家咖啡馆放映,标志着电影这门年轻艺术的诞生。卢米埃尔兄弟的拍摄口号是“现实即舞台”,采用即景拍摄,摄影机的镜头直接对准现实生活中普通的人和平凡的事,比如短片《工厂大门》,摄影机被径直架在工厂的大门口,忠实地记录着“那些头戴羽帽、腰系围裙的女工们和推着自行车走的男工们”,“影片在表现工人以后,接着表现一辆由两匹骏马拉着的马车载着厂主们驰进工厂,然后司闸把工厂大门关闭起来。”^① 朴素、简洁地再现现实生活,卢米埃尔兄弟的这种创作理念一直影响到了20世纪20年代苏联维尔托夫的“电影眼睛派”、战后的意大利新现实主义、60年代的苏联电影以及80年代的中国电影。追求符合生活本质的真实和富于艺术感染力的作品,成为许多导演为之奋斗的目标。与此同时,巴赞和克拉考尔是这条“真实电影”创作道路上的理论上的坚定拥趸者。

安德烈·巴赞(André Bazin)早在1958年就提出了“电影是什么”的质询,引发众多后来的电影理论研究者对电影这一本体论问题的不断思考。巴赞追根溯源“从雕塑艺术这种宗教起源中,发现它的原始功能:复制外形以保存生命”^②,人类心理的基本要求是——与时间抗衡。而照相术则“完全满足了我们把人排除在外,单靠机械的复制来制造幻象的欲望”^③。巴赞始终坚持的是影像与客观现实中的被摄物同一,电影的魅力与美学基础都在于对现实生活的逼真再现,

① [法] 乔治·萨杜尔:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,中国电影出版社1982年版,第16页。

② [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,第2页。

③ 同上书,第5页。

“唯有摄影机镜头拍下的客观影像能够满足我们潜意识提出的再现原始的需要”^①。为了达到他所提倡的“真实电影”的标准，巴赞反对利用蒙太奇随意分切和组接镜头，特别强调单个镜头自身的含义和表现力，因而对景深镜头和长镜头的运用推崇备至。巴赞把电影这个概念等同于完整无缺地再现现实，认为电影“是完整的现实主义的神话，是再现世界原貌的神话”^②。

齐格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer）是继巴赞之后又一位“真实电影”的坚决拥护者。他的代表作《电影的本性》深入考察了影片的真正本性，他断言：“电影按其本质来说，是照相的一次外延”，“当影片记录和揭示物质现实时，它才成为名副其实的影片。”^③克拉考尔的基本理论就是强调电影的照相本性和记录功能，电影所攫取的是事物的表层，那些直接接触内心生活、意识形态和心灵问题的影片都是非电影性的，而当一个电影导演把他的注意力中心转移到一个历史题材或试图踏入幻想的王国时，则是非常危险的。这样，在克拉考尔心目中最理想的电影题材便是“找到的故事”，具有照相的本性，记录和揭示生活的功能，而非虚构的一个有头有尾的故事。

电影的纪实性，经由巴赞、克拉考尔整套翔实系统的纪实美学的奠基，得以不断地强化并深入人心。尤其在我国，20世纪70年代末80年代初，一是一种新的电影美学引入，对抗长期以来束缚电影人思想的苏联蒙太奇电影理论和创作模式；二是改革开放之风刚刚吹进中国，求真、务实的心理，对假、大、空形式的厌恶，让人们们对纪实美

① [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，第7页。

② 同上书，第16页。

③ [德] 齐格弗里德·克拉考尔：《电影的本性》，邵牧君译，江苏教育出版社2006年版，第3页。

学推崇备至；三是纪实理论本身有一套完整的对剧本、演员、摄影、录音、服装等的具体要求，具有很强的实践指导意义，因而，也非常容易被导演所接受，奉为主臬。第四代导演^①成为纪实美学创作的主力军。《小花》（黄建中）、《沙鸥》（张暖忻）、《苦恼人的笑》（杨延晋）、《生活的颤音》（滕文骥）、《城南旧事》（吴贻弓），等等，都十分强调影像的真实性，多使用长镜头和景深镜头去展开人物的活动。“真实”和“纪实性”成为导演所共同追求的目标，他们高举纪实美学的大旗，以真实、客观为准绳，力求完整地复现生活的原貌，“真实”似乎成了电影唯一的特性。翻检厚重的《中国大百科全书·电影》卷，清楚地记载了“真实电影”和“电影的真实性”这两个词条：

真实电影：50年代末60年代初在法国出现的一个电影流派。由丁·卢什和社会学家E. 莫兰为首的一批纪录电影工作者组成。他们主张纪录片和艺术性纪录片用采访报道和观察的方式来对现实和人为诱发出情势进行拍摄。它的出现与技术进步有关。当时出现轻便型无杂音同期录音的摄影机、微型话筒及高度光感胶片，使得创作人员有可能在任何条件下都自如地进行拍摄。“真实电影”自称师承苏联电影眼睛派的吉加·维尔托夫，“真实电影”这个名称即沿用维尔托夫的《电影真理报》杂志片中的一辑影片的名称，二者的法文都是 *cinéma-vérité*，然而实际上有区别。真

^① 所谓第四代，不仅仅是一个根据年龄层及创作年代划分的艺术家群落（即，在“文化大革命”前、中毕业于北京电影学院，于1979年之后开始独立执导影片的导演），它指一批特定的电影导演，一个特定的艺术潮流，以及一种特殊的风格追求。这一群落包括丁荫楠、滕文骥、吴贻弓、黄建中、谢飞、郑洞天、张暖忻、杨延晋、黄蜀芹、吴天明、颜学恕、郭宝昌、陆小雅、从连文、林洪桐等电影艺术家于其中。参见戴锦华《雾中风景：中国电影文化1978—1998》（第二版），北京大学出版社2006年版，第3页。

实电影主张的是生活流的纪录，他们仅把电影当做对社会心理学的研究工具，有时自己也作为被拍人物的积极同情者而出现在影片之内。代表作品有《我这个黑人》（1958年，导演丁·卢什）、《夏日纪实》（1961年，导演丁·卢什与E. 莫兰）、《美丽的五月》（1963年，导演C. 马凯尔）等等。真实电影作为独立的流派虽然仅存在几年时间，但是它的拍摄方法对很多国家产生了影响，而且也不仅仅限于纪录电影。^①

电影的真实性：电影创作中，通过艺术形象反映社会所达到的正确程度。电影，在思想内容方面有着必须真实可信的共同要求，在艺术表现上要求接近生活，任何一个细微末节，都不能有悖于生活而失真。电影的真实性，与创作者世界观、生活经验以及艺术修养紧密相连。认识生活、反映生活，从而创造出符合生活本质的真实，即比生活更高、更典型、更富于艺术感染力的作品，是电影工作者的共同追求。^②

然而，囊括上千个词条的《中国大百科全书·电影》卷却找不到“奇观电影”和“电影的奇观性”的踪迹，是它们从来没有在百年的电影银幕上出现过？还是我们由来已久地忽略了它们的存在？让我们溯流而上，去找寻电影“奇观”的影踪吧！

（二）硬币的两面：真实 VS 奇观

如果说卢米埃尔兄弟开创了“真实电影”的道路，那么梅里爱便是“奇观电影”的鼻祖。1895年12月28日，卢米埃尔兄弟在巴黎一家咖啡馆放映他们的影片时，当时还是一名魔术师的梅里爱，是作

① 《中国大百科全书·电影》，中国大百科全书出版社1991年版，第480页。

② 同上书，第83页。

为世界上首批电影观众坐在观众席上的。电影的神奇魅力深深打动了梅里爱，就在电影诞生的第二年，他就拍出了属于自己的电影，而且走的是完全不同于卢米埃尔兄弟电影的另外一条道路。他的影片充满了想象力和创造性，带给观众不断的惊奇：巴黎歌剧院广场上的公共马车忽然变成了一辆运灵柩的马车（《巴黎歌剧院广场》）；坐在椅子上的贵妇人瞬间消失得无影无踪（《贵妇人的失踪》）；南瓜变成马车、幻化出的华服与水晶鞋，让灰姑娘与王子相拥而舞（《灰姑娘》）；恐怖的骷髅头在黑色的背景上跳来跳去（《四个捣乱的人头》）；还有标志着梅里爱全盛时代的《月球旅行记》，让人类早在100多年前就经历了一次奇幻的太空之旅……梅里爱用他超前的意识和丰富的想象力，创造出了“停机再拍”、“叠印”、“合成照相”、“二次或多次曝光”等特技摄影法，构筑起稚嫩但也初显雏形的“奇观电影”。萨杜尔看到了梅里爱的天才特质，称“梅里爱发明的是未来电影语言的音节”^①：

他采取的风格使他创造了一个光怪陆离的史诗式的、充满魅力与幻想的世界。他的影片，特别是手工染色的影片，在电影尚未成熟的时期里，代表着一个惊奇的孩子眼中所看到的一个充满科学奇迹的世界。梅里爱是以原始人的那种聪明、细致的天真眼光来观察一个新的世界的。在他的影片里，他把何蒙古鲁士和普罗迭，彼洛特和儒勒·凡尔纳，卡拉波斯和芒戴·达盖尔结合在一起，把科学和魔术，把具有非常尖锐现实感的幻想和机械师那种准确的作风结合在一起。这位怪人当他以为只创造了特技摄影

^① [法] 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，中国电影出版社1982年版，第27页。

时，却发明了各式各样的东西。^①

法国电影史家萨杜尔敏锐地看到了梅里爱迥异于同时代导演的天赋异禀，在电影史上给予他很高的评价。梅里爱所开辟的电影的另一条路，对巴赞、克拉考尔等人的经典电影理论提出了严重的质疑。巴赞坚信的是：“电影这个概念与完整无缺地再现现实是等同的；他们所想象的就是再现一个声音、色彩、立体感等一应俱全的外在世界的幻景。”^②“一切艺术都是以人的参与为基础的，唯独在摄影中，我们有了不让人介入的特权。”^③他所想实现的是“完整电影的神话”，他认为：“如果说，电影在自己的摇篮时期还没有未来‘完整电影’的一切特征，这也是出于无奈，只因为它的守护女神在技术上还力不从心。”^④然而，我们看看随着技术的进步，电影发生了怎样翻天覆地的变化呢？从梅里爱发明停机再拍、多次曝光、高速与低速摄影、渐显与渐隐技术等简单的电影特技摄影技术之后，1903年，鲍特在影片《火车大劫案》中首次使用手工染色法完成了黑白影片中开枪时出现红色火光的画面；1933年，高质量的缩微模型技术在经典好莱坞特技电影《金刚》中使用，其他诸如背景投影、光学印片机技术和玻璃板绘画都在该片中得到应用；1939年的《飘》，1940年的《巴格达小偷》都开始使用了蓝背景技术……这每一次新技术的使用，都是电影史上值得书写的一笔，技术的进步，非但没有像巴赞所预言的那样朝“完整电影神话”的方向发展，电影影像与客观现实中的被摄物不仅没有同一，被摄物

① [法] 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，中国电影出版社1982年版，第29页。

② [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，第15页。

③ 同上书，第6页。

④ 同上书，第16页。

甚至根本就不存在，而所谓“唯独在摄影中，我们有了不让人介入的特权”，更是在技术进步的事实面前无所遁形。那些虚幻的场景，不存在的生物物种，天马行空的故事情节，惊心动魄的视觉奇观，都是人为干预的结果，技术的进步成为电影不断向前发展的强大推动力，而最初电影诞生时渴望复制现实的愿望，已逐渐被电影制造梦幻的能力所代替，人们更愿意“浸泡”在电影世界里时，找寻的是现实世界所没有的东西。

电影特技的发展，对影像本体论产生了革命性的影响，尤其是进入到今天这个数字化的时代，我们更不由得问一句：电影真如克拉考尔所说，“当影片记录和揭示物质现实时，它才成为名副其实的影片”^①吗？电影所做的最终结果就是要不断努力成为“物质现实的渐进线”（巴赞语）吗？不，当然不是的。电影在再现真实自然的同时，还创造着一个又一个影像奇观，这些“奇观”的缔造者，从电影诞生之初，就由梅里爱举起开拓者的大旗，然而，梅里爱在当年被许多人认为只是一个“浅薄的特技嗜好者”，那些“奇观”也只被当做一种花哨、一种噱头，始终游离于主流电影探索之外。直到60年之后，美国好莱坞的一批科幻电影大师，才重新捡拾并放大了梅里爱所开拓的奇观电影。斯坦利·库布里克（Stanley Kubrick）1968年拍摄的《2001：太空漫游》翻开了电影史新的一页，他在谈到这部影片时说：

我曾经想用言语来表达内容，但后来没有这样做。《2001年太空漫游》是一次不用言语的尝试，在总共2小时19分钟的影

^① [德] 齐格弗里德·克拉考尔：《电影的本性》，邵牧君译，江苏教育出版社2006年版，第3页。