

>□ ||> < || □ >|| > >
小鞋子 蓝色 第五元素 香草天空 情书 阿甘正传 高跟鞋 黑板 夏日暖洋洋

< 电影理论与批评 >

戴锦华 著

< <
电影
与文化研究
丛书



北京大学出版社

>□ ||> < || > >|| > >

小鞋子 蓝色 第五元素 香草天空 情书 阿甘正传 高跟鞋 黑板 夏日暖洋洋

电影理论与批评

戴锦华 著



北京大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

电影理论与批评/戴锦华著. —北京: 北京大学出版社, 2007.8

(电影与文化研究丛书)

ISBN 978-7-301-11631-9

I. 电… II. 戴… III. 电影史-中国 IV. J905

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第022076号

书 名: 电影理论与批评

著 者: 戴锦华 著

责任编辑: 高秀芹

标准书号: ISBN 978-7-301-11631-9/J·0149

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn>

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750112 出版部 62754962

电子邮箱: pw@pup.pku.edu.cn

印 刷 者: 三河市欣欣印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

850毫米×1168毫米 16开本 25.25印张 350千字

2007年8月第1版 2007年8月第1次印刷

印 数: 0001—6000册

定 价: 35.00元

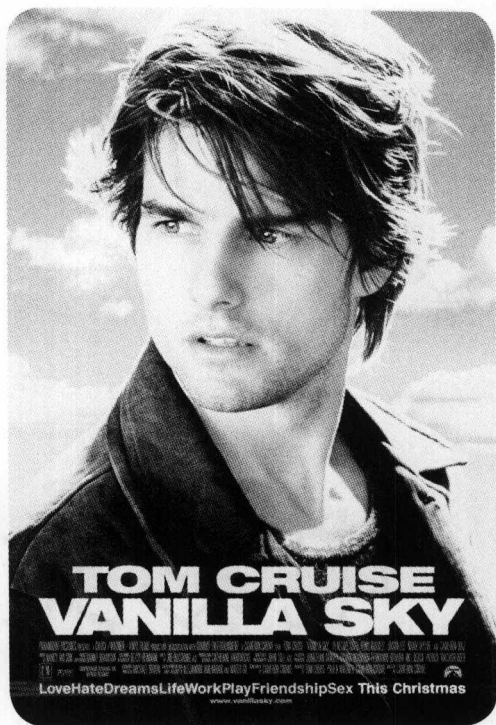
未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究 举报电话: 010-62752024

电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

绪论 >

电影文本的策略



1. 概述

从某种意义上说，当代电影理论是20世纪最后一次欧洲革命——1968年“五月风暴”¹的精神之子。事实上，作为一次为理想憧憬所燃烧的、为几近绝望的激情所鼓舞的革命，其失败给欧洲左翼知识分子所造成的创伤与幻灭，不啻于一次朝向深渊的跌落。一如1968年的戛纳电影节首映式在“五月风暴”的席卷之下灰暗而仓惶地落下了帷幕，似乎预示着一个革命时代的到来；但时隔一年，戛纳再一次于红男绿女、歌舞升平之中揭幕。对于法国和欧洲说来，革命曾到来，革命已逝去。似乎除了更深切的绝望，一切都不曾改变。西方马克思主义者所预言、所呼唤的以知识分子为主体的、以大学院校为阵地的革命如期发生了，但它非但不曾触动西方资本主义社会的根基，甚或不曾给它留下一片血痕、一线裂隙。于是，作为“兴奋与幻灭、解放与纵情、狂欢与灾难——这就是1968年——的混合产物”²，革命再度由实践蜕变为一种理论，由大都市街头、校园中的壁垒回到了书宅，进入了话语领域。一如罗兰·巴特富于煽动力的表述：如果我们不能颠覆社会秩序，那么就让我们颠覆语言秩序吧。革命的对象由资产阶级国家转向了资产阶级“文学国家”。“文本是一个大胆妄为的歹徒，它把屁股暴露给政府。”³换言之，作为“五月风暴”精神遗腹子的后结构主义理论，与其说是为了见证革命的失败，不如说是为了拒绝见证欧洲革命“已死”的论述。

因此，当“革命”再度由街垒回到了书宅时，书宅已不复如往昔那般宁谧而超然。后结构主义浪潮中的当代文化与文学理论，与其说是那群“具有远离普通读者的深奥知

¹ 五月风暴，又称欧洲红卫兵运动。于1968年5月首先爆发于法国。在小规模的学生骚乱遭到警方镇压之后，迸发了大规模的学生运动。继而发展为全国性的罢工、罢市，在巴黎等地发展为武装冲突，戴高乐政府一度逃离首都。运动继而波及大半个欧洲，但很快遭到残酷镇压。

² [英]特里·伊格尔顿：《二十世纪西方文学理论》，伍晓明译，陕西师范大学出版社，西安，1987年。

³ [英]特里·伊格尔顿：《二十世纪西方文学理论》。

识的科学贵族”们的智力游戏，不如说倒更像是本雅明所谓“文人的密谋”、“书宅中的暴动者”，写作与阅读成为他们“革命的即兴诗”¹；所不同的是，它被罗兰·巴特多少地点染了一点“爱欲游戏”的味道。在后结构主义的冲击下渐趋学科化、机构化的当代西方电影理论，便因这种特定的政治/学术立场，在不期然之中，成为“五月风暴”之精神遗产的继承人。作为一个西方马克思主义者和左翼学者情有独钟的新学科，由法国而及美国，电影理论渐次获得了它鲜明的革命与社会批判色彩。因此，除却作为当代电影理论伊始的法国电影理论家克·麦茨（C. Meiz）的早期理论——第一电影符号学之外，其它电影理论不仅是跨学科时代的复调文本，而且成为多种社会、政治、理论话语的对话场。对于电影理论说来，历史不曾宽厚地给出一个时间的裂隙，让理论家们得以从容而优雅地“将现实放入括号”。于是，除却麦茨的大组合段理论（GS），作为严格学科意义上的电影理论始终没有获得充分完善的确立。事实上，最富见地与创意的电影叙事研究，大多是在电影的精神分析研究与结构马克思主义的意识形态批评的交互对话中形成并发展的。

从某种意义上说，除却法国电影理论家（尤其是克·麦茨）的工作，所谓当代电影理论，主要是在批评实践中发生并形成其学科特征的。因此，当代电影理论及其批评实践，始终在双重参照视野中发生：一是“语言学转型”在人文学科内部所引发的革命性演变，结构主义—后结构主义的思想脉络与马克思主义理论和欧美批判传统的互动；一是后1968年，整个人文学科重心的语义性转移。依据美国电影理论家大卫·波德维尔的综述，传统的文学艺术批评——分析式批评，始终萦回着“人文主义”的传统，“环绕着道德范畴的语义场”。其对主题的关注，始终是对“人性价值的描述，对人生的阐释”。一部文学艺术作品的意义，往往围绕着“个人经验（痛苦、认同、疏离、感知的暧昧、行为的神秘）或价值（自由、信念、启蒙、创造性）”。波德维尔引证了为“新

批评”所强化并规范了的“人文主义语义结构的二项对立式”：“……这些熟悉而广泛适用的二项对立式诸如：生与死（或正面价值与负面价值）、善与恶、爱与恨、和谐与冲突、秩序与混乱、永恒与短暂、现实与表象、真与伪、确认与怀疑、真知与谬误、想象力与认知力（作为知识的来源或行动的方针）、感情与理智、复杂与单纯、自然与艺术、自然与超自然、善的自然与恶的自然、灵性的人与兽性的人、社会需要与个人欲望、内在状态与外在行动、献身与畏缩。”而20世纪50年代欧洲最重要的电影理论、评论刊物《电影手册》则将这一批评传统在电影评论中发扬光大。著名的法国电影导演、批评家罗梅尔²曾将美国电影中的主要意义格局概括为“权力与法、意志与命运、个人自由与共同利益”间的角逐。而为《电影手册》所倡导并不断命名的“作者电影”，其艺术世界的“常数”，则是：孤寂（完满）、暴力（和平或温柔）、存在的荒谬（存在的意义）、罪（罚）、救赎（沉沦）、爱（恨）、记忆（遗忘），现实世界的疏离，交流与爱的不可能，艺术的自反与自反的艺术，强调现实与虚构、暴露叙事与成规等等。而后1968年的电影理论与批评实践，则引出了一个不同的语义场。一种症候（symptoms）式批评，“以性、政治及寓言来组织意义场域。权力/主体的二元性取代了命运的主题；欲望或法律/欲望取代了爱；主体/客体或菲勒斯/匮乏取代了个体，象征的运用取代了艺术，自然/文化或阶级斗争取代了社会。”在后1968年的主流电影理论与批评中，我们不难发现如下的意义群或语义场：再现的政治/政治的再现（布尔乔亚再现符码的批判）、阶级、性别、种族、窥视/暴露、权力、快感、欲望/压抑、快感、恋物、自恋、歇斯底里、疯狂、身体、施虐/受虐、言说/沉默、在场/缺席、暴力、美学/政治、景观/叙事、工作/爱欲、幻觉、虚构、叙事、书写、权力结构、意识形态、神话、询唤、二项对立、辩证、内在/外在，等等³。

后1968年的（电影）理论，无疑成了一个巨型的岔路口，各种理论在此遭遇、结

¹ [法] Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, London, 1976。

² [法] Eric Rohmer, 一译侯麦, 法国新浪潮著名导演、文学教授、电影评论家。电影代表作《绿光》(1986), 《四季故事》(1992)。

³ 参见[美] David Bordwell: 《电影意义的追寻——电影解读手法的剖析与反思》, 游惠贞、李显立译, 远流出版公司, 台北, 1994年。第172—175页。

合、擦肩而过或彼此纠结。其中精神分析理论几乎成了形形色色的理论表述与批评实践的一个必经驿站。这里所谓的“精神分析”首先是指拉康的学说，而非弗洛伊德的精神病学体系。其中相当集中而清晰的，是拉康关于“镜像阶段”、想象界、象征界、实在界的论述。对于电影理论说来，尤为突出的，是他关于眼睛与凝视之辩证的论述。以此为出发的驿站或思想之旅的停泊点之一，延伸出第二电影符号学、精神分析女性主义理论、结构马克思主义的意识形态批评、后现代主义的文化批评等等文化理论、电影理论的重要路径。

其中成为唯一自外于精神分析理论或拉康学说的，是第一电影符号学所建立的电影叙事研究。第一电影符号学与叙事学理论，作为同一结构主义整合趋势的不同分支，其产生与确立的年代大致相同。当代电影理论的初创者克·麦茨，作为符号学的奠基人罗兰·巴特的学生，在其第一电影符号学的建立过程中，将其理论预设确认在索绪尔的结构语言学之上，尝试在电影与语言间建立一种强突破式的类比，创立电影符号学；藉此实现索绪尔所构想的、并为罗兰·巴特所实践的普通符号学。而他在其第一篇重要论文《电影：语言（language）还是语言系统（langue）》¹中已然发现，在电影与自然语言的类比中，叙事是其重要的、甚或唯一的契合与联接点。“不是由于电影是一种语言，它才讲述了如此美妙的故事；而是因为它讲述了如此美妙的故事，它才成了一种语言。”²尽管电影与叙事的结合只是一次偶然，只是一个经营天才的奇思妙想而已，但这一偶然却成了本世纪最伟大的历史遭遇之一³。因此，麦茨认为，电影符号学的研究，应该是关于电影叙事 / 符号组合的研究，是对于电影叙事的惯例与成规的研究。外延的表意才是电影表意的基本方式。用另一位电影大师、电影符号学家帕索里尼的说法便是，一位电影艺术家并不如一位文学家那样具有一部语言 / 形象词典；电影语言中没有抽象词。尽管在帕索里尼看来，电影语言就其本质而言是“诗”的语言。“电影更接近

于诗，而不是散文。”“一部影片首先是一种风格，其次才是一种语法”⁴。于是，将麦茨的重要论文结集出版的两本论著《电影语言》（1968）和《语言与电影》⁵（1970），同时成了电影符号学与电影叙事研究的代表作。而其中关于电影叙事的大组合段理论（GS），成为电影叙事研究的开端与基础⁶。事实上，麦茨的“大组合段理论”对于结构主义视域中的电影叙事研究产生了深刻而巨大的影响。在寻找和发现电影语言与叙事的最小单位（电影语言的“词”）失败之后，麦茨的大组合段，为建立一种科学的、精确的电影叙事/文本分析提供了可能与前提。所谓“大组合段理论有助于分析各种镜头如何排列以表现一个行为过程，有助于分析电影技巧与叙事的相互关系”⁷。而美国电影理论家布·汉德森曾指出：“迄今为止，在电影的文本分析中发现了些什么？我们转向电影时首先遇到的事实就是，麦茨的大组合段绝对地支配着迄今为止几乎一切的文本分析。”⁸然而，同时作为工业/商品/艺术的电影机构决定一部电影文本必定是多元决定的、经过多重编码的；因而，任何一种过分单纯、明晰的形式模式都不可避免地因抽象而付出偏颇的代价。对此，麦茨本人曾在承认一部影片中的任一确认的独立语义段，都是一种“异质混合体”的前提下，补充说明道：“一个独立语义段不是此影片的一个单元，而此影片诸系统之一的一个单元。”⁹正因为电影生产始终存在于法兰克福学派所谓的“文化工业”内部，因此对于电影叙事的分析必然在打破“括号”之后，才能得到进

¹ 语言系统 (Langue)，在语言学中通译为言语，但与另一个术语 Parole/言语相区别，译为语言系统。参见[法]C. 麦茨 (Christian Metz) 《电影语言——电影符号学导论》，刘森尧译，远流出版公司，台北，1996年，第51—106页。

² [法]C. 麦茨 (Christian Metz) 《电影语言——电影符号学导论》，第67页。

³ 1896年，法国人乔治·梅里埃购买了刚刚问世的电影摄影机器，用来拍摄木偶剧赢利，从而偶然地完成了电影与叙事的结合。

⁴ [意]皮·保·帕索里尼《诗的电影》，桑重、姜洪涛译，李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》，上海文艺出版社，上海，1995年，第408—428页。

⁵ 英译本 *Language and Cinema*, Mouton de Gruyter, 1974.

⁶ C. 麦茨 (Christian Metz) 《电影语言——电影符号学导论》，第159—153页。

⁷ [法]伍蒙等人的《电影美学》，转引自李幼蒸《当代西方电影美学思想》，中国社会科学出版社，北京，1986年。

⁸ 转引自李幼蒸《当代西方电影美学思想》。

⁹ C. 麦茨《语言与电影》（英译本），第77页。

一步的伸延与展开；它必需借重于结构主义，又跨越结构主义的疆界。因为——你在那里发现了二项对立，你便在那里跌入了意识形态。

II. 凝视、缝合与叙事

克·麦茨曾在其第二电影符号学的研究中指出：“经典电影是作为历史故事，而不是话语来呈现的。”“它的确切性质以及它作为一种话语的效力之秘密在于，它抹去了话语陈述的一切标记，并伪装为一种故事形式。”¹换言之，经典电影叙事的基本特征是以呈现（showing）而不是讲述（telling）的方式隐藏起叙事行为与符号痕迹。于是，经典电影作为“由乌有之乡产生、无人来讲述而只有人来接受的故事”，似乎只有当它放映之时，才为影院中的观众所遭遇、所目击。就观影心理而言，观众在影院中充当着双重角色：银幕“事件”的见证人和电影故事的助产士。事实上，经典电影和作为时间链条上的戏剧性事件的18、19世纪欧洲小说一样，电影以符号学的方式模仿着现实主义（浪漫主义）小说，成为18、19世纪小说的延伸，并在社会学上取代了后者。然而，如果说，电影的真真正本是画面，电影中的情节 / “历史故事”似乎只有为影院中的观众所目击时才发生并存在的话，那么，银幕力、或曰其“作为一种话语的效力的秘密”正在于：尽管为无数双全神贯注的眼睛所目击，银幕上的情节与主人公必须保有一种水族馆式的“开放”与闭锁。它们必须如同水族馆中的海洋生物一样，无视紧贴在封闭而透明的四壁上的眼睛，“自由”而雍容地游弋其间。经典电影内在地构造着窥视的主体/文本中的观众；为此，银幕世界同时必须被结构为暴露癖式的呈现。但此间一种想象的断

裂是必需的：充满暴露妄想的电影情节，必须先在地假定窥视者/文本中的观众的缺席；而获取着满足的窥视者/文本中的观众同样必须假定银幕世界对其存在的浑然不觉——因为作为精神病学上的一项对偶症候，其逻辑的成立必须以一方的缺席为前提。

当代电影理论由第一符号学（结构主义符号学）向第二符号学（精神分析符号学）转移的标志之一，是“观众”（spectator）的登场。但此处的“观众”，并非具体的、肉身莅临影院的电影观众（audience），而是文本结构内部的“观众”。也正是在这里，拉康关于“眼睛与凝视”的陈述²显露出其理论支点与思想驿站的意味。在拉康的前期论述中，眼睛与凝视的叙述，围绕着他关于镜像阶段及主体结构的讨论。其中眼睛是欲望器官，欲望被投射在所有被看的对象之中。而拉康所谓的“观视驱动（scopic drive）”，意指欲望隐含在观看行为之中，呈现为主体对于他/她失去了的菲勒斯³的寻找。但“眼睛”同时受象征秩序的约束，受能指系统支配。而“凝视”则成为逃离象征秩序的方式。凝视以自恋的方式投射欲望的幻象，希望这个幻象能神奇地完善自己的欲望。观看对象成为观看主体的能指，观看主体成了自身的再现对象。换言之，我们的观看成了自己被看渴望的投射，我们在观看对象那里“看到”了自己。“凝视”于片刻间将我们带回了镜像阶段/想象界，在混淆了真实与虚构、自我与他人的时刻，观看者将自我投射并铭写于观看对象。被看对象由此成了“有意向性的客体”⁴——所谓“情人眼里出西施”。在拉康看来，正是幻想，而非客体才是欲望的支撑。而参照齐泽克的论述，在后期的拉康思想中，凝视已脱离主体，转移到客体一边。“凝视标志着客体（画面）中有这样的点，透过它，观看的主体已经被凝视。也就是说，这个客体正在凝视着我。……我从来不能透过它凝视我的那一视点观看画面：观看与凝视在构成上是不对称

¹ [法]C. 麦茨《历史和话语：两种窥视癖论》，李幼蒸选编《结构主义与符号学》，三联书店，北京，1987年，第226页。

² 参见Jacques Lacan, Of gaze as object petit a, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (The Seminar of Jacques Lacan, Book 11), Translator Alan Sheridan, W.W. Norton & Company, New York, 1998. pp.67—122.

³ 菲勒斯（phallus）在精神分析的术语中，意为阳具的象征，是主人能指（master signifier），同时是“父之名”的等价物。

⁴ 参见[法]让-路易·博德里《基本电影机器的意识形态效果》，李迅译，李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》，上海文艺出版社，上海，1995年，第482—497页。

的。”¹所谓“当我在爱恋中请求你看我一眼时，使人深感不满，并永难得到的是——你从不在我看见你的地方看我”²。拉康的“凝视”“颠倒了主客体关系，……凝视处于客体方面，它代表着视域中的盲点，在那里，画面拍摄着我们这些观众。”³

于是，当代电影理论的焦点之一，是影片中“看”与“被看”的视觉结构关系。“看”与“被看”被视为构成电影话语陈述与接受的基本方式。在形而下的层面上，“看”与“被看”构成了作为记录者、目击者与陈述者的摄影机与被摄场景及演员的关系，构成了影院中的观众与完成片的关系。而在理论层面上，经典电影叙事的秘密之一，正在于它以叙境中的人物间的目光/对视来遮蔽摄影机/叙事人的存在。当叙境中人物的目光与目中所见成为电影摄影机的取位及运动依据时，电影叙事便成了一种故事/“历史故事”的呈现方式，而不再暴露为一种话语。因此，对切镜头——依次呈现影片叙境中人物之目中所见与此人物的、180°的切换镜头（又称正/反打镜头、匹配镜头或配切），便成为电影叙事研究的主要对象。法国理论家让-皮埃尔·欧达尔将其称之为电影的“缝合体系”⁴，美国电影理论学者丹尼尔·达扬（Daniel Dayan）则称之为“经典电影的指导性符码”⁵。也正在“缝合体系”和关于“缝合体系”的论辩，展示了当代电影理论之为丰富与繁复的、理论的话语场的特征。其中电影叙事学、拉康的精神分析理论（尤其是关于镜象阶段及“凝视”的论述）、阿尔图塞的结构马克思主义及福柯、德里达的后结构主义呈现出某种复调对话形态。作为1968年“五月风暴”的精神遗产，它将电影叙事分析再度导向“打破括号”之后的思想和社会现实。

让-皮埃尔·欧达尔关于电影、也是视觉艺术的“缝合体系”的论述首先由对古典绘画的符号学分析与解构入手。一如福柯的《词与物》⁶，欧达尔借重委拉斯凯兹⁷的《宫女》（Las Meninas / Maids of Honor），提出了他著名的“双重舞台”与“主体陷阱”的概念。在欧达尔看来，古典、或曰现实主义绘画一如电影画面，并非一个无限贴近真

实的写实过程，或“无限趋近于真实的渐进线”⁸；而是相反，被再现、记录、复制的客体只是画面的“前文本”而已，而任何一幅画面（古典绘画、电影）文本都是“双重舞台”的叠加。在一重舞台上，人物在“出演”；在与它相对的另一重舞台上，观者/观众在注视。在委拉斯凯兹的这幅名作上，颇为鲜见的，是画家本人出现在画面上——通常缺席的观者登场，成了“被”观看的对象。画面左侧，手执画笔的画家本人注视着画外，画面右前方，一群宫中的仕女们在嬉戏；而画面正中央，一方镜子映照出画家注视的对象：比肩而立的国王与王后。镜子直接暴露了另一重舞台上的观者或被看者的存在。如果说，事实上，这正是经典绘画的秘密之所在：它与其说是对真实的记录，不如说更像是相向而立、彼此映照之镜，观者的目光之镜映照出舞台上的人物，同时将他（们）变为了观者特定的、“有意向性的客体”——自恋观照之镜。呈现在画面上的人物，始终并非为被看的“真实”人物的复本，而成为负荷画外观者投射之意义（所指）的能指。画面之镜所映照出的其实是那个并不显形其间的观者，它才是一幅古典绘画、或电影单画面上的“缺席之在场者”。就委拉斯凯兹——这个世界美术史上著名的艺术家、同时是16—17世纪著名的宫廷画师、“卑躬屈膝”者而言，《宫女》一画的揭秘之意还在于，画面上那专业而专注地望向画外的画家本人，并非观看的主体，相反只是折射在镜中的、那似乎被看的对象：国王及王后的目光透射的对象；画面上作画的场景，

¹ [斯洛文尼亚] 斯拉沃热·齐泽克 (Slavoj Žižek) 《快感丛林》，《齐泽克自选集·实在界的面庞》，季广茂译，中央编译出版社，北京，2004年。第192页。

² 参见Jacques Lacan, Of gaze as object petit a, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, p.103.

³ 斯拉沃热·齐泽克《为什么现实总是多重的？》，《齐泽克自选集·实在界的面庞》。第230页。

⁴ [法]让-皮埃尔·欧达尔《电影与缝合》，鲁显生译，张红军编《电影与新方法》，中国广播电视出版社，北京，1992年。第259—273页。

⁵ [美]丹尼尔·达扬《经典电影的指导性符码》，陈犀禾译，《当代电影》，1987年第4期。及李幼蒸《结构主义与符号学》（译为《古典电影的引导代码》），第205—224页。

⁶ [法]米歇尔·福柯《词与物——人文科学考古学》，莫伟民译，上海三联书店，上海，2001年。

⁷ 委拉斯凯兹 (Diego Velázquez)，葡萄牙西班牙画家 (1599—1660)，以人物肖像画著称。

⁸ [法]安德烈·巴赞《电影是什么》，中国电影出版社，北京，1987年。

只是画家希望或想象地呈现在“至尊”眼中的形象。如果说，镜中的国王或王后的目光与“在场”威慑着场景中的一切，画家本人则由于与众宫女分享着同一画面，而显露了他在宫中真实的位置正与宫女一般无二——处于某种仆从、或“饰物”的位置之上。《宫女》一画无疑是拉康所谓“凝视”的恰当注脚：不仅是看者被看，被看者观看，而且笼罩在画面/画上的画家之上的目光正出自一位拉康所谓的“大他者”——在此，是封建王权社会中的国王与王后。就画面的真意而言，画面上的镜子、或曰镜中之镜，并非充分必要；任何一幅画面（古典绘画或电影单画面）都具有类似的被看/返观的特征。拉康所谓“我是被看的，因此我是一张画片”。

而电影画面的有趣之处在于，其对切镜头——视域（镜头A）/观者（镜头B）的运用，似乎在依次向我们呈现双重舞台的存在。于是，对切镜头便“先在”地呈现为某种看、被看的视觉结构。显而易见，电影的单画面与古典绘画具有符号学意义上的同一性；尽管机械复制的电影画面似能更为成功地遮蔽其“写作”的痕迹，但是电影摄放机器的透镜原理，决定它历史地成了古典绘画之中心透视的“文艺复兴空间”的延续¹——毋须赘言，中心透视或所谓“文艺复兴空间”的“原点”正是所谓“大写的人”的神话所在。同时，画框的存在进一步决定了电影画面的文本性。一如古典绘画，它只能是形象符码所产生出的话语。然而，电影叙事的基本方式是通过连续的画面而非单一、静止的画面构造并呈现叙境。而经典电影叙事的重要方式之一，便是将连续画面持续地呈现在被看/看、视域/观者的结构方式之中。在欧达尔看来，当电影观众遭遇到电影画面，他/她首先体认到的是一种巨大的狂喜，那是重返镜像阶段的愉悦；然而，一旦观众发现了画框的存在，便会立刻意识到他/她并非画面的真正占有者，一幅被画框所框定的画面显然是有所取舍，亦有所遮蔽的。随之而来的问题是：“谁在看？”“谁安排了这幅画面？”“为什么作如是观？”而经典电影的指导性符码：对切镜头成功地解决了（不如说

移置了)这一疑问。在一幅特定的画面之后,镜头切换为另一重舞台,呈现出观者的形象——于是,答案产生了:是他/她在看,是他的关注决定了前一画面的意义与性质。镜头A成为镜头B的能指,镜头B则成了镜头A的所指。电影画面意义的获得由是而成为回溯的或追忆性的:我们正是在接下来的画面中获得了对前一幅画面的理解。于是,我们所看到的,似乎只是不同的人物之目中所见,电影的摄制行为、叙事人消隐在人物的目光与视线背后,电影的话语成了帕索里尼所谓“间接的话语”²;我们通过对“文本中的观众”的认同,获得了自身主体性的确认;回避了“大他者”——权威者、权力结构的俯瞰。这便是欧达尔所谓的“主体陷阱”之所在;也是所谓“缝合”之意义所在:片片断断拍成的电影单镜头,事实上是一个个独立的、被构成的画面,其间必然存在着诸多空间、叙事、意义上的裂隙,作为匹配镜头的对切镜头正是将观众的主体幻觉填充在这些裂隙之间,使得经典电影得以成就其清晰、流畅的叙事系统。

在缝合体系之中,镜头A/B、视域/观者、被看/看的依次出现,将我们——影院中的观众引入叙境之中,我们因此而不再去瞩目于画框、机位、角度、距离等等,而将银幕平面图上的光影理解为现实——“物质世界的复原”³。毋庸多言,确定了镜头A、框定了那幅画面的并非出现于镜头B中的人物/角色,而无疑是摄影机/电影叙事人;依照拉康的“凝视”说,则是“画面上的盲点”,“透过它,观看的主体已经被凝视”。正是这个盲点,或曰“大他者”充当着双重舞台上的观者,即欧达尔所谓的观看着的幽灵,画面上的缺席者。而当镜头B出现时,一个人物接替并取代了幽灵/缺席者的位置。于是,镜头A中的符码元素/缺席者为镜头B抹去了痕迹,符码转化为叙事信息;观众由电影的话语陈述层面被移置于电影中的虚构故事层面,他的想象被封闭在影片叙境之中。他因此接受了影片的意识形态效果而对此一无所知。如上所述,在缝合系统中,一个镜头的意义是由下一个镜头所给予的。观众在一个读解/捕捉意义的回溯中组织起影

¹ [法]让-路易·博德里《基本电影机器的意识形态效果》。

² [意]皮·保·帕索里尼《诗的电影》,第417页。

³ [德]克拉考尔:《电影的本性:物质世界的复原》,中国电影出版社,北京,1982年。

片的所指，在对意义的期待过程中组织起影片的能指。它将我们对影片的观看功能转化为理解功能。画面的意义从不直接兑现在一幅画面之中，而只出现在观众的记忆里。观众因之而完全落入了电影系统的控制之下。经典电影的叙事系统由是而成了一种绝妙的“意识形态腹语术”。

因此，任一具象的画面都是一种话语；构成这一话语的形象符码是由意识形态产生的，并随历史的变化而变化。而形象符码的重要特征在于它的“自然性（或曰记录性、写实性）；它因之而成功地遮蔽了画面的文本性与意识形态内容。此外，当一幅画面以“缺席之在场”的形式显现出观者的存在，它也同时先在地规定并固置了其他观者的观看与读解方式。这样，在这幅画面之前，在这幅拉康所谓混淆了主体与客体、自我与他人的想象之镜面前，观者被嵌入文本之中，被成功地封存在特定的意识形态之间因而无从逃脱其中“主体的陷阱”。

Ⅲ. 文本中的观众

继欧达尔与丹尼尔·达扬之后，美国电影理论家尼克·布朗的《电影叙事修辞》¹提出了对“缝合系统”的挑战。一如尼克·布朗和其他的电影理论家所指出，欧达尔的“缝合理论”尽管充满了原创性与洞见，但它毕竟是太过预设性的。事实上，在一部特定的影片 / 电影文本之中，能够严格地吻合于缝合体系所描述的镜头段落并不多见；而一次“缝合”的完成又未必能构成一个完整的叙事段落。一如威廉·罗斯曼（William Rothman）在其《反“缝合体系”》²一文中指出，欧达尔和达扬在其对“缝合体系”