

BAF TEXTBOOK SERIES
DAI JINHUA
JING YU SHISU SHENHUA



北京电影学院教材

镜与世俗神话

影片精读十八例

戴锦华 著

中国广播电视出版社

镜与世俗神话

影片精读十八例

戴锦华 著

中国广播电视出版社

(京)新登字 097 号

图书在版编目(CIP)数据

镜与世俗神话:影片精读十八例/戴锦华著. —/北京:
中国广播电视出版社,1995.7

ISBN 7-5043-2728-X

I. 镜… II. 戴… III. ①电影-鉴赏-世界②电影评
论-方法 N. J905

中国版本图书馆 CIP 数据核字(95)第 08755 号

中国广播电视出版社出版发行

(北京复外真武庙二条 9 号 邮政编码:100866)

北京京东印刷厂印刷

全国各地新华书店经销

*

850×1168 毫米 32 开 9.625 印张 250 千字

1995 年 7 月第 1 版 1995 年 7 月第 1 次印刷

印数:1~4000 册 定价:10.50 元

前 言

早在两千多年前，古希腊哲人柏拉图曾为我们讲述了一则关于“洞穴”的寓言。在这则寓言中，他假设有一群人“居住在一个洞穴之中，有一条长长的甬道通向外面，它跟洞穴内部一样宽。他们从孩提时代就在这里，双腿和脖子皆被锁住，所以总是在同一地点。因为被锁链锁住也不能回头，只能看到眼前的事物。跟他们隔有一段距离的后上方，有一堆火在燃烧。在火和囚徒之间，有一条高过两者的路，沿着这条路建有一道矮墙，就像演木偶戏的面前横着的那条幕布。”外面“沿墙走过的人们带着各种各样高过墙头的工具、用木头、石头及各类材料制成的动物或人的雕像，扛东西的人有的在说话，而有的沉默着。”“由于他们终生不能行动或回头，因此外部世界投射在他们面前的影子，便成了他们所能看到的唯一的真实。当路过的人们谈话时，洞穴里的人们会误认为声音正是从他们面前移动的阴影发出的。”

本世纪初，电影诞生不久，便有人发现柏拉图这则寓言与两千年后方问世的电影和影院空间有着惊人的相似。黑暗的影院正如一个洞穴；在正规的影院中，“对号入座”的方式，在观影过程中将观众“锁在”固定座椅上；而正是在一个等宽的“甬道”尽头，一堵墙隔开了影院和放映室，正是从放映室方窗——观众后上方发出的光源，将影像投射在观众面前的幕布上。电影的影像是如此的逼真、迷人，以致人们遗忘了它并非真实，而仅仅是一些移动的光影。数十年后，人们几乎是惊讶地发现，柏拉图这则

寓言，不仅似乎是关于电影的预言，几乎成了一则谶语：因为它所讲述的正是有声电影！在环绕立体声音响出现并应用于影院之前，扬声器正是从放映机或其侧方发出声音的，而观众却十分情愿相信声音来自银幕。

更为有趣之处在于，柏拉图这则寓言的本义是用来说明“人类受过教育的本性和没有受过教育的本性”；换言之，它被古希腊哲人用来说明真理/真实与表象/幻象的关系。正是在这则寓言中，柏拉图接下来讲道，假设这群洞穴人中的一个挣脱了枷锁，在剧痛中学着向外迈步，他首先会被熊熊燃烧的火光刺痛了眼睛；如果他真地来到洞口，那么，灿烂的阳光会使他晕眩、痛苦，近于盲目。在这个光明的世界中，他首先看见并认出的，是形形色色的阴影，然后是水中的种种倒影；慢慢地，他几乎是艰难地开始用自己的眼睛分辨、认识真实的事物；直到他终于有一天举头直视太阳。从某种意义上说，我们同样可以把这寓言的后半段视为关于电影的社会功能，以及识破这一社会功能的寓言。无论人们持有怎样的电影观念、电影美学追求及艺术实践，银幕世界尽管可以成为“无限趋近于生活的渐近线”，但这是一条始终“无限趋近”、却永远不能到达的“渐近线”。银幕始终不是、也不可能是一扇透明的窗口。它向我们呈现的，尽管是几乎可以乱真的表象世界，但它却不是现实世界本身。

事实上，电影作为本世纪最伟大的发明之一，可以被用作一个人类有史以来最为真实的记录工具：它不仅实现了人类最古老的梦想——让形象与记忆战胜时间、超越死亡，即巴赞所谓的“木乃伊情结”；而且成了一位最为真实而客观的人类行为及历史的目击者。但作为现代人类史一次奇妙的“偶然”：电影与叙事的结合，使电影成了人类有史以来最为成功而有效的骗术——至少可以有效地应用于“欺骗”。电影（故事片）向我们呈现的，始终是一个画框里的世界。画框（银幕边缘、摄影机取景器）成为一个观众无法超越的、先在的选择。画框并不如同窗框，银幕也并

非透明无色的窗玻璃。从某种意义上说，画框是一种绝对的存在，它是电影世界的“国境线”，它是银幕世界的起点与终点。画框的先在，使影片的制作者有可能决定他将向我们呈现什么、遮蔽什么。使电影得以成为本世纪最伟大的叙事艺术的，不仅是电影的记录或曰覆盖功能，而且是电影语言。和文学（小说、叙事诗）、戏剧一样，电影的叙事是运用语言完成的，区别仅在于，这不是、不仅是“自然语言”，而是电影语言/视听语言——其中文字和口语只是电影叙事语言中极小、极不重要的一部分。而经典电影叙事重要特征之一，是成功地隐藏起电影叙事的语言行为，即隐藏起摄影机的存在，隐藏起电影叙事人的存在。电影似乎是故事自己在讲述自己，似乎是真实世界在银幕上连续或片断地“自然”涌现出来。然而，事实上，不仅画框先在地限定了我们的视域，而且影片中的每一场景都是由不同的机位来拍摄与呈现的。一个关于电影的玩笑表明，电影导演的首要任务是确定摄影机机位。机位一经确定，便同时确定了摄影机与人物和环境的相互关系，确定了被摄体将由怎样的距离/景别及角度来呈现给观众。不仅如此，电影作为本世纪最伟大的发明之一，正在于它可以以运动的方式记录运动的物体；摄影机在推、拉、摇、移、升、降运动的彼此复合和不断变换中，形成了无穷丰富的电影叙事的修辞方式。同时，电影并不是在一个连续的表演与记录过程中拍摄完成的，而是非叙事时序的、片片断断地拍成的。因此，对于电影叙事/影片的完成说来，重要的过程与叙事手段之一，是电影的剪辑技巧。它不仅将片断的胶片连缀为未来的影片，而且正是在这一过程中，它成就了一个充满真实幻觉的故事世界，结构起故事的因果链，呈现出影片的意识形态与意义结构。蒙太奇正是在此间发展完成的最重要的电影语言方式之一。当电影不再是一个“伟大的哑巴”而获得了声音以来，电影的音响、音乐便以更为丰富的方式，充满着电影的叙事魔术。

显而易见的是，电影并非一个赤裸而自然的故事涌现；影片

的叙事也并非如人们所认为的那样，由演员的表演与人物的对白来承负。事实上，我们在影院的黑暗中体味到的一切，一如柏拉图的洞穴人所看到的幢幢阴影，它只是一种复杂的电影语言的叙事效果而已。因此，对于一个电影人或电影理论人来说，影片的读解，不仅是专业化的电影欣赏，而且是电影的揭秘。他应在电影叙事人隐身的电影语言背后发现他，反身揭破某种视听效果的构成，并在丰富而巧妙的电影叙事策略中发现其中的叙事结构与意义结构。这是一种影片的读解策略。它不同于一般意义上的电影批评，而成为一种更为主动的表意实践。一位电影的读解者对一部影片的精读与揭秘，不会止步于影片自身，而是将一部影片放置在更为广阔的社会、历史、文化环境之中，以发现其中的意识形态“秘密”。从某种意义上说，当代电影理论的意义正在于作为一种读解的利器，使影片的读解者借此来揭破电影之谜。

本书以十八部影片为例，大致从五个角度来展示影片精读的基本方法与读解策略，可以说，它同时也是一条通过读解实践来学习当代电影理论的捷径。一个影片的读解者，不仅应该是一个电影专业欣赏者，而且应该是一个走出洞穴、直视阳光的社会批判者。

目 录

前 言	(1)
第一章 语言与作者研究	(1)
第一节 《放大》： 自反的艺术	(1)
第二节 贝尔托卢奇： 资产者的儿子	(13)
第三节 《十诫：关于杀人的短片》： 人道主义的困境	(36)
第四节 《十诫(之六)：关于爱情的短片》： 孤独者的恋人絮语	(49)
第二章 电影叙事与修辞	(65)
第一节 《阿黛尔·雨果的故事》： 一个心灵的个例病案	(65)
第二节 《法国中尉的女人》： 一个重述的爱情故事	(82)
第三节 《卡门》： 套层结构与镜式本文	(100)
第四节 《玫瑰的名字》： 小说、电影与文化分析	(118)
第三章 意识形态与主流电影	(132)
第一节 《夺宝奇兵》：	

好莱坞神话之一例	(132)
第二节 《飞越疯人院》:	
在反叛故事的背后	(146)
第三节 《美国往事》:	
美国梦的正反面	(163)
第四节 《官方说法》:	
真实、话语与叙事	(187)
第四章 性别策略与女性视点:	(204)
第一节 《代罪羔羊》:	
阶级、性别与情节剧	(204)
第二节 《致命的诱惑》:	
性别与谎言的构成	(221)
第三节 《沉默的羔羊》:	
好莱坞的新策略	(238)
第五章 历史、本土与世界	(256)
第一节 《血色清晨》:	
颓坏的仪式与文化的两难	(256)
第二节 《霸王别姬》:	
历史的景片	(268)
第三节 《炮打双灯》:	
类型·古宅与女人	(283)

第一章 语言与作者研究

第一节 《放大》 自反的艺术

《放大》

Blow Up

导演：米开朗基罗·安东尼奥尼

编剧：米开朗基罗·安东尼奥尼

托尼诺·盖拉

摄影：卡罗·迪·帕尔玛

主演：戴维·海明斯（饰托马斯）

瓦妮莎·雷德格雷夫（饰简）

萨拉·迈尔斯（饰帕特丽西娅）

获 1976 年第 20 届戛纳电影节大奖

彩色故事片 105 分钟

美国米高梅公司 1976 年出品

1. 说说安东尼奥尼

从某种意义上说，现代主义电影艺术大师安东尼奥尼是本雅明所谓“发达资本主义时代的抒情诗人”^①。和伯格曼不同，对于

^① W·本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，三联书店

他，旧时代的沉船并不是萦回不去的阴魂，不是一个因“上帝沉黙了”而异样沉寂而痛楚的世界；亦不同于费里尼，安东尼奥尼的世界也不是在喧嚣与笑闹中独自咀嚼着孤独的人类杂耍场。安东尼奥尼的世界徘徊在一个封闭了的现在时中，隔绝了昨天，也永远地失落了明日。尽管作为电影叙事人的安东尼奥尼是一个显而易见的理性主义者，但他的作品除了以其影象世界暗示着一个会陡然降临的人类文明的终结外，几乎不曾触及现代西方哲学的经典命题：拯救。或许可以说，安东尼奥尼的世界是一个失落了拯救之可能的世界。他也正是在这种意义上成了现代西方文明无情的批判者。

安东尼奥尼影片的基本叙事与影象主题是：城市与人。但在安东尼奥尼那里，现代城市是钢筋水泥的怪兽，人如同此间的过客与游荡者；安东尼奥尼将其称为“鲜血淋漓的沙漠，上面布满了人类的尸骨”^①。安东尼奥尼的想象是十分阴暗的：在他的影片中，现代城市是人类文明的丰碑；但“这丰碑或许比人类生存得更长久。”^②因此作为作者电影的代表人物之一，安东尼奥尼的影片中有一个私人印鉴式的影象：荒城，或者被废弃的街区；那是安东尼奥尼的未来世界的形象。在《奇遇》中，那是克劳迪娅和桑德洛在寻找安娜的途中路遇的无人小城中死寂的教堂和广场；是《夜》的女主人公百无聊赖地穿行的破败的废弃的楼群；是《蚀》结尾处那著名的七分钟的蒙太奇段落呈现的阴森与荒芜；是《红色沙漠》中报纸的碎片幽灵般飘落的灰蒙蒙的空寂的小街。在《放大》中，它是影片第一景中的弃楼，是那些化妆成马戏团小丑的青年乞丐们末日狂欢式的喧闹；是那柄颇似十字架的碎吉它琴把所意味的。在《放大》里，大城市是被无名的暴力、侵犯与窥视所困扰的场所，是匿名的人群，其中谋杀者的同谋简和托马斯

① M. Antonioni: *Red desert*, New York, 1970

② N. Refkin Antonioni: *Visual Language*, New Jersey, 1983

的跟踪者可以轻而易举地消失在人流中。《放大》中的大都市是伦敦，但它也可以是欧洲的任一城市、无名化世界大都市中的一个。另一个典型的安东尼奥尼式的情景与注脚式的人物是一个狭小或乏味的空间，一个渴望抛弃这一切，到远方去，或彻底改变自己生活的人。但是如同契柯夫的《三姊妹》“到莫斯科去”的梦想，那是一个针对自己的谎言，一个对自己的、永不兑现的许诺。那是《奇遇》中桑德洛在古建筑群中兴致勃勃地对克劳迪娅谈起的重新成为建筑设计师的“计划”；是《叫喊》中那个加油站的女人；是《红色沙漠》里辗转挣扎、甚至“尝试”死亡的朱莉娅娜，但她的心灵旅程的终点是认可：“我所遭遇的一切就是我的生活。”^①在《放大》中，“他”是古玩店中的姑娘。和《叫喊》里的那个女人一样，她也一样被迫和一个衰老、怪癖的父亲一道生活，于是她梦想卖掉小店、卖掉蒙满灰尘、令人窒息的一切，到一个新世界去生活。但可以预想，如果主人公的漂泊之行将再次将他带到小店前的时候，他会和《叫喊》中一样，看到一切如故。事实上，《放大》的主人公托马斯和帕特丽西娅也属于这同一人物系列。这是安东尼奥尼制造他的虚假叙事或曰反叙事的方式之一，也是他对现代西方社会的“新人”的认识之一。安东尼奥尼正是用这种方式开创了他的“无情节电影”的传统。在安东尼奥尼的影片中，等待着他的主人公的永远是失败、死亡与心灵的彻底屈服。没有经典意义上的结局。他什么也无法改变。因为一切无可变更，亦因为他没有改变任何东西的能力，甚至没有真诚的改变什么的愿望。于是，这个现代技术使之日新月异的世界，便成了被魔法定住了的世界，而且永远地失落了解除魔咒的秘语。

II. 主题与视觉呈现

和其他现代主义影片一样，《放大》也有着 一个哲学化的主题；

① M. Antonioni : *Red desert*, New York, 1970

也和大部分影片一样，这一主题亦非全新的发现或曰奇异的惊人
之语。事实上，《放大》的主题只是西方哲学中一个颇为陈旧的命
题：关于“不可知论”，关于真实的无法认知。并非真实并不存在，
而在于它远在人类的有限的认知能力之外。然而，笔者认为，一
个真正的艺术家之成就，不在于他能够贡献何等样新鲜的思想与
哲学；而在于他能以怎样的方式运用媒介，能以怎样的方式使其
主题获得全新的、独特的媒介传达。《放大》的成就正在于安东尼
奥尼以一种独特的视听方式使这一相对陈旧的主题得到了颇富新
意的表现。在《放大》中，这一主题是一个充分视觉化了的主题：
关于“看”与“看见”，关于视觉的主观欺瞒性，关于主观预期如
何遮蔽、混淆了人类观察的真实与客观。如果说，“耳听为虚，眼
见为实”，那么影片主人公托马斯恰是一桩谋杀案的目击者，“我
看到一个人被杀了”；然而，“事情是怎么发生的？”“我不知道。我
没看见。”托马斯“目击”了一场谋杀，甚至记录了谋杀过程；但
他什么也没“看见”。因为事件发生在公园，发生在宁静的草坪上；
这特定的空间在约定俗成的社会规定之中、在人们的社会文化编
码之中，是一块宁谧和平的净土，是人们享有闲暇与爱情的地方；
于是这里不能、也不可能发生暴力、谋杀。同时，托马斯手提相
机步入公园，就是为了寻找一个安闲、宁静的场景，以得到一幅
“非常静、非常静”的照片，来作为他那部充满暴烈图片的影集的
结尾。他找到了。在公园中，在一对手牵手的男女身上，在一缕
缕柔和而明彻的阳光下。但那是一场冷酷而残忍的预谋杀入中
的一幕。视觉表象的欺瞒性——这一视听主题在此前便已经呈现并
确定下来了。甚至在片头段落中，观众就必须做出《放大》式的
抉择。因为和其他影片不同，《放大》的字幕衬底是谋杀现场——
绿草坪；但字幕是中空的花体字，其镂空部分显露出下面另一层
画面，那是些跳舞的人们。于是，从影片的第一分钟起，观众就
必须就呈现在他们面前的表象世界做出选择：如果他关注那些舞
者，他就必须放弃字幕信息；如果他想把握字幕给出的关于主创

人员的信息，他就必须无视那些舞者。接下来，影片的第一组合段中，这一主题再度呈现出来。字幕之后，是那群化妆乞丐呼啸涌过的场面，他们脸上浓重的白粉显然遮住了他们的真面目，暴露给我们的只是些假面具。接着，我们看到一群流浪汉涌出了收容所的大门，我们的主人公托马斯也在其中，他衣衫破旧，手里抱着一个报纸包；在与几个流浪汉话别之后，托马斯快步走开去奔向一辆罗伊尔-罗伊斯牌的豪华折棚轿车。十分明显，他并不是一个偷车贼，而是这辆车的主人。观众便必须重新判断他们先前所见到的一切。

作为这一视听主题的独特呈现，在影片的形式系统中，安东尼奥尼设置了内部/外部、黑白/彩色世界的对立。主人公托马斯是一个职业摄影师，他只拍摄黑白照片。黑与白是他的创作方式，也是他呈现世界的方式。这同时是他的着装方式：除却化妆成流浪汉一场，他始终穿一条白色的牛仔裤，一件黑西装；是他汽车的颜色。黑到白，以及此间丰富的灰色阶，构成了托马斯的工作室——影片内景的基调。而外部世界在《放大》中则以纷繁的色彩为其主要特征。化妆乞丐的服装，宝蓝、明黄、火警红等色彩充分饱和的公共汽车，街道墙壁的大红色，公园中宁谧的绿色。当托马斯第一次驾车归来时，先是叉路口一串色彩明丽的汽车充满画面，从观众视域中遮住了托马斯的轿车。而后当他将车子全速开动起来的时候，全俯拍镜头使托马斯汽车的黑白色成为了画面的主要基调；当车子停在工作室前的小巷中时，一个特写镜头将门牌：黑底白字的“39”呈现在观众面前。尽管影片有着一个准侦探片的外表，但托马斯的门牌并未在叙事过程中具有任何特殊的意义；其唯一的功能是确认一种有别于外部色彩世界的黑白基调。在《放大》的形式系统中，外部世界丰富的色彩，是构成视觉表象欺瞒性的主要因素之一。正是草坪一片和平宁静的绿色，使托马斯对发生在他眼前的谋杀视而不见，相反将它误认为一个爱情场面。真相将在黑白基调的工作室里、在黑白照片上揭示出来。

于是，当托马斯满心狐疑地去冲洗、放大那卷胶片时，他先是走进一间有着淡紫色房门的暗房，不久他拿着冲好的胶片匆匆地走出来，进入了另一暗房，跟拍的摄影机被关闭的房门阻隔在外面，房门充满了整个画面，而门的色彩是与草坪颜色如此接近的淡绿；稍后，摄影机略一平移，移至门旁的一盏红灯上，灯亮了。在叙境中，这显然只是一盏“在工作中”的指示灯；但在意义系统中，它无疑是一次预警：在这扇门背后，草坪绿色的伪装将被揭去，真相将暴露出来，这显然不是什么让人欢乐的真相。

内部/外部空间、黑白/彩色世界的对立，是影片以视觉语言叙事的重要模式。它集中体现在主人公托马斯的行为方式上。一旦他进入他的工作室（黑白的、内部空间），托马斯立刻表现出一种君临一切的态度，几乎像一个暴君和施虐者；当他第一次见到那两个梦想做模特的女孩时，电影叙事人用一个大特写镜头呈现他在手指间玩弄的一枚硬币：这是一个注脚，在内空间之中，托马斯可以将一切玩弄在他的手掌之间。而一旦进入为色彩所充溢的外部世界，托马斯便不那么有把握了；他会变得随和得多，甚至多少有点谦卑。他对色彩持一种拒斥与厌恶的态度。

作为一部现代主义作品，《放大》中内景/黑白/真实与外景/彩色/假象的对立并不是绝对的。当彩色的、三维的外部世界在托马斯的照片上成为黑白的、平面的影象时，它确乎剥去伪装、展现出令人瞠目结舌的真实；但是，即使托马斯已然在一系列放大之后，清晰地显现出篱笆后一个持枪的男人，他先前的主观预期与文化成规仍在发挥作用，他立刻断定那是场预谋杀人的出现成功地制止了凶杀；并且颇为自得地把这场奇遇告知他的出版商。直到他再次从放大照片的一个模糊的形状中辨认出尸体。他二入公园时是夜景，黑暗朦胧了色彩、缩短了视野；这是一个近似于黑白的世界。这一次托马斯目睹了尸体——直接目击了真实。但黑白对彩色的否定远非彻底的与绝对的。尽管托马斯以他的照相机记录了他不曾“看见”的真实，但这真相并不是可以用来完

成无限认知的。胶片自身的物理性能限制了这一发现过程：经过反复放大之后，照片已不复为可指认的影象，而成为一堆无法辨认的粗颗粒，如同一张抽象派的点彩画。它已不再能指称任何一种真实。而当托马斯颇为惧怕的外部/彩色世界终于以极为粗暴的方式侵入了托马斯的神圣领地，并将所有照片劫掠一空时，真实便从托马斯那里“消失”了，因为它或许只是托马斯的一场恶梦或一份狂想。但与此同时，彩色也不再能成为遮蔽真实的伪装，影片结尾处，托马斯三返公园，此时，尽管仍是一片迷人的绿色，但在树冠间呜咽的风声已将不祥与恐怖的氛围播散在这块“净土”上。现代西方大都市一如继往地包容了一切、隐匿了一切，将罪恶与毁灭的种子深埋在自己的胸膛之中。

Ⅲ. 自反与叙事

和所有现代主义艺术一样，《放大》也是一部媒介自反的影片。现代主义艺术首先是关于媒介自身的、一种自我指涉的艺术。它是关乎于电影语言的，又是反语言的；它是叙事的，又是反叙事的。《放大》的主人公是一位摄影师，而照片的拍摄方式与电影摄影具有明显的相像之处。（著名电影理论家克拉考尔的基本论点之一是电影与照相的“亲缘性”^①）影片的副部主题仍是关于视觉的，更为确切地说是关于窥视的主题。一如影片的主人公的名字所暗示的（在西方世界广为流传的一个不甚光彩的形象：偷看的汤姆），托马斯是一个窥视者，他在贫民收容所的行径证明了这一点。不仅如此，他还以窥视和占有表象作为他的侵犯他人与行使权力的方式。同时，作为现代西方世界的一个悲剧性形象，占有表象成了托马斯与现实的唯一联系方式；从某种意义上说，在托马斯那里，表象掏空了真实，囚禁或麻痹了他生的能力与行动的力量。一个具有典型意义的场面是，托马斯为那个黑衣女模特拍摄。为

^① 克拉考尔：《电影的本性——物质世界的复原》，中国电影出版社

了获取具有色情意味的画面，托马斯不断撩拨她的情欲，使那个女人处于一种十分亢奋的状态之中；一旦拍摄完成，托马斯便立刻冷漠地丢开她，把她留在情欲的余波中。对托马斯说来，重要的是获取并占有表象，而不是真实的女人和欲望。当他初到那家古玩店，并且遭到老头的冷遇时，他所采取的唯一行动是从外面拍摄古玩店的门面。这个毫无价值和理由的行为的唯一解释是，占有其表象对托马斯说来具有特殊的意义；同时意味着，拍摄是托马斯报复老头冷遇的唯一方式。为了获得那幅他认为十分完美的爱情画面，他公然采取了窥视与侵犯的方式；如果照片中的真正如他所预想的那样，那么，他当然不会在乎它对简究竟意味着什么。对于简的恳求：“我的私生活已经够乱的了，”托马斯的回答是：“再多点小灾难有什么不好呢？”于是，在《放大》中摄影（无论是照片还是电影）非但不是“物质世界的复原”^①，相反成了遮蔽、粉碎现实的方式之一；非但不是朝向真实的“无限的趋近线”^②，相反成了隔绝现实的屏障。但是，作为一个摄影师，他所占有与获取的表象是具有真实的指涉物的；于是，尽管托马斯是一个典型的安东尼奥尼的、也是西方现代世界的孤独的人群中的一个，但当他所获取的表象触犯了超乎表象意义的真实时，现实——远非美好的现实将无视他的存在破“门”而入，无论他是否具有承受这种现实的能力，他将为此付出代价。当托马斯终于意识到他用来行使小权力、制造小灾难的那卷胶片实际上是一场精心策划的谋杀的目击见证时，他被震惊了。此时，急剧往返摇移的摄影机镜头，暗示着托马斯惊恐的内心世界。当真相已昭然若揭时，变换了的机位呈现出的场景已不是托马斯在看照片，而是托马斯为照片所“看”了——反打镜头将托马斯置于两张照片的间隙中，狭小的画面空间传达了托马斯所感受到的内心挤压；同

① 克拉考尔：《电影的本性——物质世界的复原》，中国电影出版社

② 安·巴赞：《电影是什么？》，中国电影出版社