

影视艺术译丛

未名译库

Weiming
Translation
Library

电影的形式 与文化

〔美〕罗伯特·考克尔 / 著

郭青春 / 译



Mc
Graw
Hill

北京大学出版社

未名译库·影视艺术译丛

电影的形式与文化

[美]罗伯特·考克尔 著

郭青春 译

北京大学出版社

著作权合同登记图字:01-2003-0899

图书在版编目(CIP)数据

电影的形式与文化/[美]罗伯特·考克尔著;郭青春译. —北京:北京大学出版社, 2004.1

(未名译库·影视艺术译丛)

ISBN 7-301-06097-1

I. 电… II. ①考… ②郭… III. ①电影-内容与形式-研究 ②电影-文化-研究

IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 107157 号

Robert koller

FILM, FORM, AND CULTURE

Copyright © 1999 by The McGraw-Hill Companies, Inc. All rights reserved. Printed in the United States of America. Except as permitted under the United States Copyright Act of 1976, no part of this publication may be reproduced or distributed in any form or by any means, or stored in a data base or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

书 名: 电影的形式与文化

著作责任者: [美]罗伯特·考克尔 著 郭青春 译

责任编辑: 高秀芹

标准书号: ISBN 7-301-06097-1/J·0083

出版者: 北京大学出版社

地址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn>

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752025

电子信箱: zpup@pup.pku.edu.cn

排版者: 北京华伦图文制作中心 82866441

印刷者: 北京大学印刷厂

发行者: 北京大学出版社

经销者: 新华书店

规格: 730×980毫米 16开本 15.5印张 260千字

印 次: 2004年1月第1版 2004年1月第1次印刷

印 次: 01-4000册

定 价: 38.00元

前 言

《电影的形式与文化》一书将涉及电影如何创作故事以及这些故事同我们的文化间的关系。这本书是为电影爱好者编写的，你们一定想知道剪辑与镜头组接如何传达影片制作人想让观众看到的东西；它也适合既学习电影又学习文化课程的学生使用，你们将会发现电影故事和文学故事一样重要和复杂；同时，这本书也是为学习通俗文化和大众文化的学生编写的，你们将学到丰富的关于大规模影像生产与消费的知识。电影为什么会对那么多人产生影响？电影又如何被观众理解？对这些问题感兴趣的人，都会发现这本书是非常有用的。

我们的指导思想是，电影不是凭空产生的。它们有一个历史过程，就像我们和我们的社会一样，电影、我们的文化、我们自己的历史是密切交织在一起的。电影具有被历史地决定了的、产生意义的形式与结构，具有复杂的传达意义并使之被接受的固定模式。我们作为电影的观赏者，通过欣赏我们从荧屏上看到的東西和想看更多東西的愿望，帮助创造了电影的结构和常规模式。像所有大众文化一样，电影衍生出了一种特殊的沟通方式。在这里，影片制作人力图知晓我们想看什么，而我们则通过买票和租录像带来让他们知道他们是否做对了。

《电影的形式与文化》探究这些沟通和它们的结果——活动影像的形式和结构、视觉故事的文化结构系统和经济运作系统以及它们能够不断重复制作并让我们产生还想看的欲望。讨论的例子是从美国和世界电影中广泛搜集、精选出来的，对这些例子的分析将提供分析其他作品的方法。本书最后一章讲述了其他影视媒体，包括电视、电脑以及在国际互联网上形成的新型通俗文化。

通读本书，我们会思考：我们怎样和为什么从我们在银幕上看到的東西中获得如此多的乐趣。我们的目的是通过对电影的各种构成要素、制作程序、组织结构、商业运作及文化背景的研究来揭示电影的复杂内涵，从而增加欣赏电影的乐趣。我们既研究镜头和将镜头剪辑成故事这样的小问题，也研究影响重大的电影制作经济这样的大问题，

还研究电影一遍又一遍向我们讲述的基本故事这样的基础问题,同时,我们将把所有这些问题放到一个大的文化系统中加以分析。我们将界定不同电影工作者的分工:制片人、编剧、导演、摄影师、分镜头设计师、编辑、作曲家、演员等。我们将分析导演反复向我们讲述却总能使我们惊奇的最基本的电影故事。我们还将分析观众——他们总能对电影充满好奇。

本书还特别配加了一张 CD-ROM,其中包括从书中分析到的影片中精心剪下来的电影资料,它比通常大部分电影书籍中采用的静止电影图片要精美得多。它采用了交互式设计,包括文字说明、剧照、动画等,读者可以通过它熟悉剪辑和蒙太奇、镜头结构、视点、场面调度、灯光、摄影机移动等基本要素。这张 CD-ROM 可以单独使用,也可以和本书的各章内容配套使用,在书中有小图标的地方表示 CD-ROM 中有进一步解释说明和详细分析的材料。

许多人为本书的编写和出版付出了努力。我的学生一直和我工作了一年(尤其是在 1997 年秋这个学期,上我的电影课的学生),他们帮助我反复推敲并澄清了我的观点, Mike Mashon 间接地提供了这个书名, Marsha Gordon 为本书搜集了研究资料, Devin Orgeron 帮助核对了有关论据。David 和 Luke Wyatt 阅读了初稿并提出了使本书更好的修改意见。Stanley Plumly 的鼓励使我更加努力。马里兰大学的其他同事,尤其是 Sharon Gerstel, Elizabeth Loiseaux, Barry Peterson, Jenny Preece, Ben Shneiderman, 通过谈话、提出观点、提供事实等形式对我给予了帮助。多伦多 Ryerson Polytechnical Institute 的 Marta Braun 通过 Etienne-Jules Marey 提供了出现在本书正文中的图片。没有 Paul Schrader、Oliver Stone 和 William Blakefield 的帮助,是不可能有一本书的 CD-ROM 的。Robert Lieberman, 我的代理人,看出了本书的价值并帮助促成出版。在 McGraw-Hill, Cynthia Word(与我愉快合作过的最好的编辑之一)对本书给予了细心的编辑和校正。Kari Grimsby 和 Allison McNamara 给予了她有力的协助。Laurie Entringer 设计了封面, Karen Nelson 负责本书的制作, Matt DiLorenzo 以惊人的耐性指导了 CD-ROM 制作的全过程。David Patterson 使书中的措词更引人注目。Margrate Manos 和 Peter deLissovoy 复制、编辑了初稿,赋予了书稿的格式和整体一致性。新泽西学院的 Terry Byrne, 宾西法尼亚州立大学的 Jeanne Hall, 堪萨斯城的密苏里大学的 G. Thomas Poe, 蒙大拿州立大学的 Deborah Schaffer 阅读了初稿,并提出了宝贵意见。遗留在书中的错误由本人负责。

目 录

前 言	1
绪 论	1
注释与参考资料	8
第一章 看到的不等于可信的	9
第一节 影像与客观现实	9
第二节 影像的再现性	12
一、透视与哄骗眼睛的愉悦	14
二、摄影与客观现实	15
三、摄影与被拍摄对象	16
四、影像的真实性	16
五、影像的人工处理	18
第三节 从摄影到电影影像的过渡	19
一、活动的影像	19
二、摄影与电影的融合	20
三、影像进入经济活动领域	21
四、现实主义的电影经济	21
注释与参考资料	23
第二章 形式结构:电影如何讲述故事	25
第一节 从影像到故事片	25
第二节 电影经济活动	28
一、电影制作体制的发展: 布斯特·基顿和查理·卓别林	29
二、从个体制作到电影制片厂	31
第三节 经典好莱坞电影风格的形成	33
一、制造影像	33

二、整体与部分	38
三、隐藏片断连接点	39
四、电影中的观念	40
五、形式与内容	41
第四节 镜头	43
第五节 剪辑	45
一、连贯性剪辑的形成与演变	47
二、镜头与反打镜头	47
三、对话剪辑	49
四、视线	51
五、普遍应用的惯例	52
六、好莱坞的节约方式	53
第六节 经典好莱坞风格的分化	54
一、爱森斯坦与蒙太奇	55
二、镜头的精心制作	58
三、场面调度	59
四、《公民凯恩》中的长镜头	61
第七节 场面调度和剪辑的富有趣味的使用	62
一、约翰·福特	62
二、罗伯特·阿尔特曼	63
三、斯坦利·库布里克	63
四、阿尔弗雷德·希区柯克	64
五、马丁·斯科塞斯和主观镜头	65
第八节 电影的“套路”	68
一、性别特征	69
二、电影的套路与人的意识	71
注释与参考资料	72
 第三章 作为文化实践的电影	74
第一节 通俗文化	74
第二节 文化的定义	75
一、亚文化	76
二、文化差异的根源	77
第三节 通俗文化如何变成大众文化	78

一、广播与印刷	78
二、电视	79
第四节 文化理论	80
一、法兰克福学派	80
二、美国的法兰克福学派	82
三、大众文化和中产阶级文化	83
四、本杰明和氛围	84
第五节 文化研究	87
一、文本和综合背景	88
二、沟通	88
三、判断与价值	89
四、交织性与后现代	90
第六节 应用于电影文本的文化批评	91
一、文化研究与电影	91
二、《晕眩》和《终极警探》	92
三、文化的融合:电影和电视	94
四、布鲁斯·威利斯与詹姆斯·斯图尔特:明星的作用	96
五、《晕眩》与 50 年代的文化	98
六、《晕眩》和《终极警探》:电影中的男人	102
七、现代性故事	105
八、后现代性故事	107
九、宣扬男性友谊的影片	110
十、拯救的结束	112
注释与参考资料	114
 第四章 电影讲述的故事	 117
第一节 电影的主导叙事结构与 社会中占统治地位的幻想	 117
一、内部张力	117
二、闭合性结尾	118
三、叙事结构的制约因素	119
第二节 类型	121
一、亚类型	121
二、类型的界限	122

三、类型与动作姿势	122
四、类型的起源	123
五、类型与电影制作体制	125
第三节 类型分析	126
第四节 情节剧	127
一、格里菲斯	128
二、意识形态规范	139
三、西部片	140
第五节 黑色电影	142
一、黑色电影的表现主义根源	142
二、黑色电影的高潮	149
三、黑色电影的复兴	152
四、类型的弹性	153
第六节 欧洲电影与其他电影	154
一、意大利的新现实主义电影	154
二、法国的新浪潮电影	158
三、布莱希特的影响	163
四、视觉愉悦	164
注释与参考资料	167
 第五章 讲述电影故事的人	170
第一节 谁是电影制作者	170
一、个体性与创造性	170
二、理想的观众	171
三、电影与个人才能	172
四、创作的集体合作性	172
第二节 电影制作人员	174
一、技术人员	174
二、分镜头设计师	174
三、摄影师	176
四、剪辑师	177
五、作曲家	178
六、电影剧本作家(编剧)	181
七、演员	184

八、对集体创作的再思考	187
九、制片人	187
第三节 个性化的电影导演(电影“作者”)	190
一、欧洲的个性化导演渊源	190
二、电影作者的诞生	191
三、“作者”理论	192
四、当今的“作者”论	204
注释与参考资料	206
第六章 其他媒介:影像的未来	209
第一节 电视	210
一、商业性的组织结构	211
二、电视的观看方式	212
三、新闻与视线	212
四、故事节目	213
五、流	215
六、看电视的乐趣	217
第二节 从模拟到数字	217
第三节 第三种银幕	220
一、其他叙事结构	221
二、本书及其 CD-ROM	226
三、电脑和文本	227
四、现代性和国际互联网	228
注释与参考资料	233
译者后记	236

绪 论

生活中有许多我们不想严肃对待的事情,电影就是其中之一。我们去看电影是为了娱乐、寻找刺激,是为了谈恋爱、消磨时间,为了茶余饭后有可谈论的话题。我们通常不想把电影作为我们的情感生活和智力生活的一个重要部分来看待,我们对待电影甚至不能像议论体育和政治时那样的认真。在电影课程之外,我们很少听到其他人致力于对电影的深入探讨,人们往往只泛泛地议论一下某个电影情节或人物。

即使是那些在电视或报刊上评论电影的人,也很少认真对待电影。他们发掘笑料和双关语,议论褒贬,告诉我们某个情节或人物是否可信。这是电影业的一部分,作用是促使我们去看电影或把录像带租回家,是电影这种娱乐产品的又一要素。

本书选择了另一种方式,它要求你严肃地思考电影,就像严肃地思考文学作品一样。这是一本关于电影的形式和结构、内容和内涵、历史和商业经营的书。它将使你认识电影的历史概貌,以及电影在社会系统中所处的地位,尤其是在由我们的语言和行为、金钱、艺术以及日常生活等构成的文化系统中的地位。

我们的基本观点是,电影不仅是娱乐物,而且是工业和政治文化的一部分。国际政治有时至关重要,它会影响到美学领域。比如,1946年,第二次世界大战结束后不久,法国和美国签署了一项重要协议,即《The Blum-Byrnes Accords》。对法国来说,这是一项不平等的妥协契约,就是法国存在过多地在本国放映自产电影而法国公众想看美国电影的问题。这项协议强迫法国接受美国电影,而且比率悬殊:它规定法国只能有16周放映国产电影,而36周放映其他国家的电影。这项协议改变了法国电影业的发展道路,因为一些法国电影制作者判定获得配额的最佳手段是通过改编文学作品制作高质量的电影。其他一些法国导演痛恨这种改编,开始尝试新的电影形式,并导致了50年代后期的电影制作革命,即“法国新浪潮”。很快,这一结果改变了世界电影的形式。法国人对美国电影的涌入和20世纪90年代其他媒体遭受的同样遭遇

倍感痛恨。《关贸总协定》(GATT)的签订由于法国对美国电影充斥法国影视屏幕而对法国文化造成的倾害表示抗议而拖延下来。90年代初,美国对俄罗斯新政府的承认也因为杰克·瓦伦提(Jake Valenti,好莱坞有影响力的院外活动集团——“美国电影协会”会长)担心俄罗斯人剽窃美国电影而受阻。90年代后期与中国的贸易谈判也因为知识产权问题,即一再涉及音像制品(包括计算机软件)被盗版而中断。

所有国家,包括美国,都明白电影和电视对民众的影响力、宣传价值和意识形态作用。电影可以在外交政策中充当谈判的筹码,在国内可能是政治家愤怒的原因,而更经常的是,电影作为许多不同的大学课程讲授的对象,在这些课堂上,电影的作用和复杂成分被认识和分析。我们将谈论一些关于政治和商业的内容,因为电影是一种很大的商业,而且它的创作、形式和内容都与政治的核心权力有关。但是,我们更多探讨的是电影的形式和内容。我们将通过对原作的全面分析,从而发现电影制作和电影传播、电影在我们文化中的地位是如何构成了一个巨大的、结构紧密的系统的,从这个结构系统中,我们能够分析出各种具有丰富意义和内在联系的成分,就像一篇可以阅读的课文。

我们分析的主要方面涉及对电影形式的研究。让我们回顾一下“纸老虎”——电影评论员。电影评论员所做的第一件事就是议论——通常是简述——电影的情节。“查理·凯恩是一个不幸的报社记者。他的妻子离开了他,而且他疏远了所有的朋友。”“2001年伴随着一系列动物出现在沙漠的镜头开始了。然后,一个部落的猿袭击另一个部落,直到半夜时分,其中一个部落在他们的帐篷中间发现了这个奇怪的独石柱。片中没有更多的语言,但这些猿看上去像真的一样。”

电影评论几乎总是在回避,而且它们回避的东西是电影自身所具有的极少的几个真实存在的事物之一,那就是电影是人为加工制作的产物,是为了特定的目的、用专门的技术手段和方法制造的东西,而且,电影的情节或故事是虚构的,它并不是电影的第一要素。我这里所说的“人为加工”,并不是说虚假,我使用的是这个词的本义,指的是被艺术地加工的,或者说,在电影中,通常是被精巧地制作。电影成为一件人工制品,它由特殊的方法、特殊的工具制成,被塑造成能够产生特定影响(即给花钱看它的观众带来愉悦)的时尚产品。电影评论家和大多数人对电影的议论都试图忽视这种工艺性和电影的内部结构(即电影的形式),而代之以把它作为纯粹的故事来谈论。人们有时莫名其妙地把电影故事中的人物,变成了“真实的”,就好像他们确实“真实地”

存在一样,却不愿通过对电影作品的内部结构的全面认识得出结论。

毫无疑问,上个世纪的电影制作者和电影形式的发展演变在这种对观众的骗术中发挥了作用。电影制作者们推想多数观众对电影作品的制作原理不感兴趣,而且他们已经精通了高超的技艺,使得他们的电影作品的结构看不出来了。换句话说,我们不注意电影的形式和结构的原因之一是因为电影的形式和结构隐藏在他们制造的电影中的故事和人物的后面了。电影是一个大魔术,这也是电影变得如此流行的主要原因之一。它是精灵的舞台、是情感的直接呈现,它看上去像是未经策划的,它就是它,没有历史,没有摄制器械,好像在我们和电影故事之间,没有任何障碍物。

本书将揭开电影魔术的神秘面纱。当我们明白电影具有一个复杂的和可变通的形式,以及电影故事和人物都是通过这些形式手段创造出来的之后,我们会很自然地得出电影是被认真、精心地制作的东西的结论。在此基础上,我们进一步分析,就会发现电影制作有它的历史,而且在电影制作的历史中,包括多个方面和分支。分支之一,也是其中最大的一个,是好莱坞商业化的故事电影制片术,它是我们重点研究的对象。许多国家都有电影业,它们当中,如印度电影业,几乎和美国电影的规模一样大,但在国际上没有太大影响。还有一种具有实验性的电影,它们出现在欧洲、亚洲、非洲、中东、拉丁美洲,偶尔也会出现在美国。他们借鉴优秀小说、诗歌或电脑节目通过探索语言表现形式创造新的意义、新的思维与感觉的结构,探索了电影形式的潜能。

了解电影的历史,有助于我们认识电影的形式与内容的传统。显然,电影在发展过程中是在逐渐演变的。今天的电影的视觉结构、表演风格、故事内容都与十年前或一百年前不一样了。但是,在许多方面,这些变化都只是表面的。这样说并不夸张,事实上,电影在发展历程中,还保留了许多没有改变的结构和通过结构创造的故事与人物,或者说这种变化是一种渐变。技术手段确实改变了,风格方面(尤其是表演风格)也改变了。但是,电影讲述的主要故事以及电影讲述故事的方式几乎一直沿袭。而且电影总是宣传它们的独一无二和新颖性。“首次在屏幕上……”是40年代和50年代最常用的电影宣传短语。“最有趣的……”、“最独特的……”、“与你看过的任何电影都不同的……”、“最好的电影”、“你绝不可能看到过像这样的电影”仍然是电影广告中常用的废话。事实上,任何一部商业电影和戏剧性电影都是一个模式,或者说都是相似的,而且全都有意识地追求这种模式!要想在好莱坞拍电影,你必须说服代理人或制片人或电影制作室的负责人相信你想拍

的这部影片“很像”某些其他电影，“所不同的是……”。看罗伯特·阿尔特曼(Robert Altman)的《大玩家》(*The Player*, 1992)时,开头儿半小时就是营造好莱坞制片人喜欢的“上下颠簸的故事”的热闹场面。

“就像……只是不同”是启动电影的火车头。好莱坞电影尤其(所有的电影都如此)建立在类型的基础上,类型化的故事,伴随着在历史中程度不同的变化的流行式样和电影要素被不断地重复讲述。类型电影受历史影响,在极少情况下,类型电影反过来影响历史。类型,正如我们将要看到的,是电影制作者和电影观众之间相互作用而形成的。我们去看恐怖片或惊险片、浪漫的喜剧片或是科幻片、西部片或是情节剧时,都有对电影一定会予以满足的某种心理期待。如果电影没有满足这种期待,我们就会感到失望,就会不喜欢这部电影。如果一部电影冒充是某种类型,结果却是对这种类型进行攻击或开玩笑,就该有什么事情发生了。如果其他的历史与文化事件同时出现在这些攻击或讽刺中,很可能这种电影类型会被淡化或几乎消失。这种情况曾经在60年代末、70年代初发生在西部片类型中。三部具有鼓动性和震撼力的电影质疑了西部片中的历史和形式要素,这三部电影是:萨姆·佩金帕(Sam Peckinpah)的《野性的一群》(*The Wild Bunch*, 1969)、阿瑟·佩恩(Arthur Penn)的《小巨人》(*Little Big Man*, 1970)和罗伯特·阿尔特曼(Robert Altman)的《迈凯布和米勒夫人》(*McCabe and Mrs. Miller*, 1971),电影中加入了对越南战争的否定、关于美国的帝国利益的深奥问题和一个民族扩张其领土是天命注定的神话,这些使得西部片的收视率从极受欢迎下跌到一个难以恢复的低点。

对过分模拟类型的电影的最可能反应是没有人去看它。这种情况曾发生于70年代的阿尔特曼(Altman)和保罗·纽曼(Paul Newman)的西部片《布法罗法案和印第安人》(*Buffalo Bill and the Indians*, 1976)、布鲁斯·威利斯(Bruce Willis)的动作片《赫德森鹰》(*Hudson Hawk*, 1991)、阿诺德·施瓦辛格(Arnold Schwarzenegger)的《最后的打斗英雄》(*The last Action Hero*, 1993)。当然,另一部讽刺性的、自我模仿的布鲁斯·威利斯(Bruce Willis)的动作片《生死搏斗》(*Die Hard*, 又译《终极警探》, 1988),非常受欢迎(我们将在第三章详细分析)。不过,当威利斯和他之后的施瓦辛格过于模仿时,动作英雄的老套就显得像卡通片一样明显和做作了,观众很反感。

套路、可预知的人物、平淡无奇的故事、如人所愿的结尾、看不出来的风格,都是我们和电影订立的契约的一部分,即电影制作者相信我们所需要的东西。这些要求当然不仅限于电影,电视、流行音乐、新

闻报道、政治也如此。我们总希望我们经常听到的东西能够使我们感觉更加舒服。我们对新事物总是审慎小心的。在多数情况下,我们的大众文化总是肯定已有的观念,总是在解释和界定哪些是真实的并局限于我们当作真实的而接受的东西。

我们可以说关于电影的最坏的一件事是“不真实”。“这些人物不真实。”“这个故事不能像真事一样打动我。”真实性永远是我们的最终所要求的东西,如果有人认为我们处境严峻,别人会告诉我们“面对现实”;如果我们满足于半瓶子醋、过度地自我陶醉或者犯傻时,别人告诉我说“回到现实吧”;如果我们是大学教师或十几岁的少年,别人会告诉我们,我们会发现事物“在现实世界中”不是这样的。真实性可能是一种威胁,是我们没有面对、或者遭遇、或者处理过的东西。但是,它也可能是表示赞扬的词语。“它是这么真实。”这当然是我们能够给予一部电影的最好的赞扬。

事实上,真实性,像文化的所有其他方面一样,是一种社会结构。换句话说,是通过人的主观意识与客观社会共同交流而达成的一个复杂整体。我们承认我们称为真实的东西中包含的主要因素。或许,像有些人曾经提出的,真实性的惟一可信的定义是:它是众多人认可的东西。这个定义不是说真实性中不包括现实世界中的实际的、客观的事物。自然的变化过程、事物的状态(热、冷、自然事物的各种实在性)、在温带气候中植物秋天死去而春天复生的事实,所有这些构成了一种“真实性”,也许因为它们的发生与我们是否存在无关。但是,无论自然事物和过程是如何发生的,如果没有人类对它们的解释,没有人类对它们的主观认识和评价以及我们在社会生活中对它们的议论,它们几乎没有意义。

从自然界到神话,从神话到文化,从文化到信仰——相信人类想象发明的东西是真实的,甚至是自然存在的。总之,真实性是我们认识到的在自然界和人类社会中继续着的东西,是我们赋予了意义并纳入了我们的文化之中的东西。科学是一种创造意义的叙事,神话和文学也一样。电影也是。

我曾经讲过一部由德国“新电影”导演赖纳·维尔纳·法斯宾德(Rainer Werner Fassbinder)制作的一部电影。他的电影通常是忧愁的、讽刺的、冷峻的,是对德国工人阶级的日常生活的冷静观察,常常以通俗剧风格讲述电影故事。我对我班上的同学说,在所有电影制作者当中,法斯宾德至少讲出了一些客观世界的真实性。班上的一个同学提出了一个例外,她喜欢一部当时流行的电影,叫《广播新闻》,是一部关于三

角恋爱的浪漫故事。它比法斯宾德的电影更接近她的生活,因为她正在经历类似的恋爱情形。她选择把情节剧变成现实,是因为她正处在她的生命的一个情节剧时刻。她没有看到她处在情节剧时刻是因为她先前从电影中学习过多次这样的时刻。她对《广播新闻》的浪漫情节产生共鸣,不是因为这部电影反映了她的感情生活,而是因为她的感情生活正在回应浪漫的电影。

我们认为电影真实,是因为我们已经从电影中学习了一定类型的反应、姿势和态度,当我们在电影或电视节目中再次看到这些姿势或感觉到这种反应时,我们就觉得它们是真实的——因为我们从前曾经感觉到或看到过它们。我们甚至可能已经摹仿了它们(我们在哪学会了接吻?从电影中)。这是一种无限循环的、通过各种情感和看得见的结构再现的真实,是被培养的赞成,是地地道道的文化教化,我们认为它们是“真实”的,是因为我们一遍又一遍地看它们,而且,无论是好是坏,我们体验它们。

在这里,真实因素被掺入到我们前面谈到的类型、历史、文化、风俗习惯和电影的视觉结构之中。我们所称的“真实性”,在电影中,大多数情况下只是熟悉。“熟悉”是我们经常地、舒服地、清楚地经历的东西,就好像它总在这里一样。当我们赞扬电影真实时,实际上是在肯定自己对它的满意,肯定自己对所接受的东西的一种期望。在这里,期望是一个很重要的词,因为看电影的人不是傻瓜,实际上没有人真的相信他们在银幕上看到的東西。我们都期望得到与我们所看的东西产生的共鸣。我们想不加批评地接受它,想与它产生强烈的情感共鸣。我们的文化不断重复地告诉我们,情感不会撒谎。如果我们感觉是这样,它一定就是这样。

在下面的讨论中,我们将沿着我们的道路穿过期望的灌木丛,力求去发现我们为什么想从电影中得到这么多,以及电影是如何传达他们和我们认为观众想要的东西的。通过对电影形式和由文化决定的我们的反应方式的考察,我们试图剥开我们的反应的实质,以便明白当我们追求真实时,我们其实正在得到的东西是什么,以及我们到底为什么要追求真实。

文化决定论是本书的一个重要观点。本书中使用的文化概念是广义的,可能比较接近法国人在担心他们的文化由于美国电影的涌入和流行而受到威胁时对文化的理解。这里对文化的定义,不是指“知识水平高的”或被认为是对我们有益的高尚艺术作品。确切地讲,文化是我们的日常生活和行为的总合。文化是我们的主观自我与我们的共生

活、我们的社会和经济阶层、我们的娱乐、我们的政治和经济的形式与内容。文化是我们的观念的表现方式。观念支配我们如何去看待自己、去行动、去创造我们生活的价值。

当然,说“文化们”(cultures)可能更为合适,因为不论是文化还是观念,都不是孤立的或单一的。让我们看一下流行音乐。Hip-hop 和 Rap是在 20 世纪 70 年代和 80 年代出现的美国非洲裔大众文化。Rap 从大街上到录音棚再到 1990 年代中期的广为流行,之后,又分化为几个分支,其中之一是 Gangsta Rap,成为美国非洲裔男孩对中产阶级白人社会表达愤怒的方式。但是,它的暴力语言和厌女症也冲击了美国非洲裔文化的组成部分和在这种文化中的明显的等级与经济地位观念。它也消减了对一些白人制度的愤怒情绪。Rap 很快冲出了音乐领域,进入了由艺术、工业、政治、宣传等共同构成的更大的文化竞技舞台。它成了音响、时尚、侵略、唱片业、音像交易、政治攻击、汽车音响甚至一个巨大的商业。由于众多人的喜爱和一些人的反感,Rap 成为一种文化现象,一种亚文化(指整个文化其中的一个活跃部分)实践,所有文化的一个代表。

文化是由表达和交流(intersections)、表现(representations)、影像(images)、声音和故事构成的。它既是地区性的,又是全球性的,它不断地因个人和组织的需要而流行和变化。它可以像去做家庭礼拜一样安宁,也可以像塞尔维亚周末斗士一样激烈,他们把自己打扮得像电影人物兰博(Rambo)一样,假装去杀死那些他们相信是古代敌人的人。

文化是我们与我们自己,与和我们同等地位的人,与我们的社区,与我们的国家、世界和宇宙相互联系的各种关系的总和。它是由我们日常生活的细节构成的:我们用的牙膏、我们喜欢的音乐、我们所持的政治观点、我们的性别倾向、我们塑造的自我形象、我们竭力效仿的偶像。文化比我们自身更丰富,因为我们自身是在各种思想、影响和一致性作用下形成的。所以,我们生活的社会的一般意识形态也是文化的组成部分。政治、法律、宗教、艺术、娱乐都是文化的一部分。

当然还包括电影。我们将切近地观察电影中的文化内容:什么地方符合文化、什么构成了它的大众性,为什么大众性通常决定某部电影被遗弃的命运。我们还将在最后一章回顾一下最近的文化产物,它们是我们随时随地都可以看到的、讲述我们和我们的文化故事的电视和电脑。

最后,我们将讨论一个关于电影的结论。我们将思考和分析戏剧风格的、故事体的虚构电影——讲述能吸引众多人来看的故事的电影。同时我们也涉及纪录片和先锋派影片。

我们在这里所涉及的是多数人看得较多的电影种类。我们将谈到大