

文学与影像

影像下的现代

电影与视觉文化

Visual Modern

and

Its Other

周英雄 冯品佳 主编

我们用肉眼直视太阳

之后一段时间里 太阳的黑点依然残存眼底 久久不散

而人类存有的悲剧 就宛如太阳爆炸

剧终之后依然留存观众眼底



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

影像下的现代

电影与视觉文化

Visual Modern

and

Its Other

周英雄 冯品佳 主编



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

影像下的现代：电影与视觉文化/周英雄，冯品佳主编．—杭州：浙江大学出版社，2014.11

ISBN 978-7-308-13446-0

I. ①影… II. ①周…②冯… III. ①电影—视觉—艺术—文集 IV. ①J9-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第137924号

影像下的现代：电影与视觉文化

周英雄 冯品佳 主编

责任编辑 周红聪

装帧设计 八月之光

出版发行 浙江大学出版社

(杭州天目山路148号 邮政编码310007)

(网址：<http://www.zjupress.com>)

制 版 北京大观世纪文化传媒有限公司

印 刷 北京中科印刷有限公司

开 本 880mm×1230mm 1/32

印 张 9.5

字 数 221千

版 印 次 2014年11月第1版 2014年11月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-13446-0

定 价 40.00元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部联系方式：(0571) 88925591；<http://zjdxcbstmall.com>

《影像下的现代：电影与视觉文化》

周英雄、冯品佳 主编

© 书林出版有限公司，2007 年 8 月一版

本书经台湾书林出版有限公司授权在中国内地 / 中国大陆地区出版发行

浙江省版权局著作权合同登记图字：11-2014-254

责任编辑：陈淑娟

封面设计：陈淑娟

印刷：陈淑娟

（以下文字模糊不清）

（以下文字模糊不清）

（以下文字模糊不清）

（以下文字模糊不清）

（以下文字模糊不清）

（以下文字模糊不清）

（以下文字模糊不清）

（以下文字模糊不清）

（以下文字模糊不清）

（以下文字模糊不清）

（以下文字模糊不清）

（以下文字模糊不清）

目 录

绪论——看与被看之间.....1	台北电影再现的全球化空间政治..
黑名单·赖雅·张爱玲.....12	杨德昌的《一一》和蔡明亮的
在麦卡锡主义的阴影下.....18	《你那边几点?》.....195
电影的脸.....43	新酷儿电影的抗拒美学与酷儿操演..
悲伤母亲、逼真女人..	析论海因斯的《毒药》与《天鹅绒金矿》.....217
阿尔莫多瓦《关于我母亲的一切》的动态显影.....91	幻象、宿命、重述性
攻壳与人偶塔奇奥.....118	——论电影《惊情四百年》与《瓶中信》
空间·族裔·认同..	中的爱情迷思.....255
论王颖的《寻人》.....137	
拆一个家..	
《一一》中的国/家族传奇.....175	索引.....282
	作者简介.....290

绪论——看与被看之间

周英雄

一、影像与现代

卢米埃尔兄弟 (Louis and Auguste Lumière) 的电影问世于 1895 年, 但广义而言, 电影概念早已存在。牛顿 (Isaac Newton, 1642 — 1727) 把光视为纯粹物理现象 (所谓观看现象, 即光线照射到物体, 经反射后进入观看者的眼睛), 但稍后歌德 (John Wolfgang Goethe, 1749 — 1832) 在他颜色的研究理论当中提出不同的见解, 认为眼睛把光线输送到大脑, 而这项人体内部的活动也决定观看的内涵。尽管歌德的实验不尽正确, 但他的贡献不容抹杀。除了探讨不同颜色之间内在关系, 歌德对后像 (after image) 这部分也有着墨, 讨论人在短暂时间之内如何留存观看事物的影像, 这点对后来电影的发明有相当重要的贡献。原来人的瞳孔受到光线刺激之后, 残留的影像往往久久不去。1839 年德国哲学与物理学家费希纳 (Gustav Theodor Fechner, 1801 — 1887) 为了证实这点, 身体力行进行实验, 用肉眼观察太阳, 经过三年之后, 终于目盲, 结果不得不于 1839 辞去莱比锡大学的教职。广义而言, 后像的理论其实更早之前早已存在, 而最重要的论点莫过于尼采 (Friedrich Nietzsche, 1844 — 1900) 在《悲剧的诞生》(The Birth of the Tragedy, 1872) 里

提出的一项饶富意义的看法,说明古希腊的观众虽然在烈日底下观看悲剧,但剧场演出悲剧可以说是排山倒海而至,观众的感受与裸日观日无异。我们用肉眼直视太阳,之后一段时间里,太阳的黑点残存眼底,久久不散;同理,人类存有的悲剧宛如太阳爆炸,剧终之后留存观众眼底,萦绕不去(Kittler, 120)。这一系列历史事件似乎说明了一点:观看虽然是物理现象,它背后往往牵扯到生理、甚至心理因素,而从物理到心理之间,过程相当繁复,值得我们加以探讨。《影像下的现代》这个集子所要探讨的正是影像的幻象(illusion)面向,尤其质问:20世纪此时此地,影像底下所呈现、传达的到底是哪些一般人视而不见,或顶多是稍纵即逝,不易捉摸的现代性?

换句话说,影像与现代是不是不可分割,而两者甚至只是一体之两面?用最简单的反向思考并试问:难道前现代就没有影像?答案显然不尽然如此。西方绘画艺术的历史说明了对影像的处理代代都各有其诀窍,背后也各有其哲学理念。就以透视而言,早期人类绘画(也包括若干现代画)使用的是概念的方法,画面所呈现的毋宁是画家所认为理所当然的景象,而非眼前所观察到的实景。看在一般观众的眼里,这种画法虽然不合观看的常理,但严格说来并不失其真(真实或童真)。相反的,现代一般人习以为常的看法无疑受透视法左右,但这并不表示透视法比之前的方法进步或正确。透视法只不过是文艺复兴时期之后的发明,与当时的复古与科学风气相当盛行,而当时人企图将古希腊的绘画方法加以复兴,并希望能透过透视法而把现实世界的三度空间,转换为二度空间("Perception", *Encyclopedia Britannica*)。^[1]说得明白些,定点透视

[1] 用二度空间的模式来呈现三度空间的外界,乍看似为理所当然,但实际田野考察并不尽然。非洲(如祖鲁人与参族 San 人)受到生活环境的影响,因此影像的幻觉很少会有四方形的形状出现,与一般西方人有所不同,因此三度空间的影像结构对他们来讲明显少见。("Perception", *Encyclopedia Britannica*)

法不外是画家将他们眼前所见事物加以再现过程中合理化的手段，更何况除了常见的单点透视法之外，另有双点透视法，与鸟瞰透视法等，种类不一而足。再说如果透过同为文艺复兴时期发明的明暗对照法（*chiaroscuro*）作画，那么画家表现的手法虽然有异于透视法，但也同样凸显事物的假象，所见与所画不必与真相绝对等同。所以，影像也者，与时代及个人关系密切；不同的时代、不同的艺术家处理影像可以说各有千秋。

二、看与被看

格尔茨（Clifford Geertz）认为文化有两种不同的诠释方式，即浅层描述（thin description）与厚层描述（thick description）。原来人类学家身为外人，置身田野，观察异地实验对象的生活，最初得到的往往不外乎事物的表象，无法了解事物潜藏不露的内相。人类学家因此有必要作深入的探讨，从事所谓的厚层描述，如此方能了解事物背后的社会文化面向，甚至事物底层的个人心理机制。格尔茨举眨眼为例，说明诠释方法的歧异。他把眨眼分为两类：一类是属于纯生理作用的眨眼（blink），即我们自然或自律的视觉动作，除规律眨眼增进眼液分泌之外，眼睛遇强光，或遭异物侵入时也会自然而然眨眼。这类眨眼属生理学或脑科学的研究范畴。另一类眨眼与此不同，专门用来针对特定观众示意（wink），是社会与心理的探讨对象，也是影像文化研究聚焦的问题架构所在。原来人眼的眼球除了有看东西的功能之外，另有让他人观看的功能，并由此表现本人的态度（如真诚、高傲，或示意等），而在看与被看之间更显露出人的外在社会互动与内在心理机制。我们看戏时往往会碰到一种比较独特的情形，台上的人物与他的对手互动之余，转过身来对着我们观众做些动作（如

眨眼)、压低声音说些话(如说刚才对对方说的并非真心话),而故意不让对方看到或听到,这时观众可以说已经成了这个人物的共谋,把台上另外一个人物蒙在鼓里,强化所谓戏剧讥讽(dramatic irony)。动作与对白如此,观看也可以有同样的效果。格尔茨以眨眼为例,说明人际关系远比我们看到的表象复杂多了。除了上述的剧场场景之外,格尔茨另外列举了其他可能的场景,如当事人可以在家对镜预习眨眼的艺术,旁观者可以模仿眨眼人的神情做给其他人看(可能嘲笑台上的眨眼人,也可能要其他人也参与共谋)。各种动作背后都有不同的含义。^[2]在家对镜自演的场景与拉康(Jacques Lacan, 1901—1981)的镜像阶段(mirror stage)理论有不谋而合之处,而第三者跟着眨眼则更进一步涉及模拟的机制,以及自我与他者两者互动之际的观看机制,甚至触动到现代性的核心。

幼童很小的时候对自我或外界的区隔可以说懵懂无知,直到有朝一日他站到镜前,看到自己的镜中像,这才对自我有了一个平面、不精确,但却比较完整的体认。这种心理(与观看)机制与其说是儿童成长的阶段,不如说是个人的欲望剧场(注:stage本身既有阶段又有舞台的意思)。个人在不同阶段,身处诡异的处境与心态下,一而再、再而三操演的机制,企图替自我认同作个定位。瓦隆(Henri Wallon, 1879—1962)把这种身份认同称之为“远距的认同”(identity-at-a-distance)(Silverman, 15);也就是说,透过这种远距认同,人对自我有个辩证式(有别于当下、直接)的掌握。从正面看,镜中的人虽非我本人,却可以让我遥控,因而满足了个人自我操控的感觉;可是从反面看,镜中的人虽为我所有,但“彼”毕竟非“我”,“此”与“彼”终归有落差(Silverman,

[2] 上述情境取自格尔茨,但诠释系为本人的延伸,主要用意为说明观看的机制及其背后的现代性内涵。

16)。尽管如此，主体（subject）仍然锲而不舍，企图透过镜中的再现（representation），来追寻自我。这时主体的凝视（gaze）与摄影机或照相机的镜头，论功能似乎并无二致（Silverman, 18）。而透过镜头（而非肉眼）观看显然突显它独特的情感结构。根据基特勒（Friedrich Kittler）的说法，费希纳观日导致目盲，眼前所见一片漆黑，其实就等同于人在电影院里伸手不见五指，任凭银幕上光辉灿烂的影像凌驾全场，而这时观众不禁沦为视听人，听命于银幕的操控，接受银幕上正在演出的事物导引，情绪不禁为之亢奋、高昂。而值得我们思考的是，这种被动但又激情的观看模式可以说是史上前所未见。之前我们肉眼看绘画、看雕像，甚至看剧场上人物的肢体动作与对话，大致上都不会产生同等的激荡。可是这两百多年来，影像科技的进步也无疑改变了人类观看的知识论（epistemology）（Kittler, 121）。基特勒介绍瓦格纳（Richard Wagner, 1813 — 1883）的女婿张伯伦（Houston Stewart Chamberlain, 1855 — 1927）如何演出李斯特的交响乐，相当有美学意义：张伯伦把音乐厅光线转暗，乐团的座位降低到舞台底下，并使用暗箱（*camera obscura*）放映图像，令听 / 观众陷入如醉如痴的境界。按莫兰（Edgar Morin）的看法，好莱坞电影的观众眼盯着银幕，不啻把视网膜翻转向外，而眼前所见的世界，似乎也透过遥控，与观众的大脑有所衔接，情形正是如此（Kittler, 122）。当然，肉眼与镜头还是存在着相当的距离，要把个人的双眼与镜头合二为一，说来容易，但从知识论的层次而言，两者几乎是咫尺天涯，甚至是正反相克，其中原因到底何在？

拉康把观看分成两种：看（look）与盯（gaze）。两个字表面看区别不大，但根据拉康的分析，两种观看往往相反，相互翻转。我们都知道，13世纪之前西方人认为人（主体）的双眼散发光芒，并借

此光芒观看事物（客体），可是后来光学的发现告诉我们，肉眼之所以看得见外物，主要是借来自外物（自发或反射）的光线；也就是说观看的方向整个给翻转过来。拉康着眼于后者，作了一项迹近强势运作（*tour de force*）的诠释，认为观看者往往反主为客，变成图片、影像，而外物反而反客为主变成光源。拉康把光源归类为主动的盯看（*gaze*），而原来看人的主体这下反而变成被看的客体（*look*）（Silverman, 132）。关于这点，萨特的看法也值得我们参酌。萨特用相当精辟的比喻把观看也同样分成两类：一个人透过钥匙孔偷窥室内，室内的人物、事件让他全然忘情，浑然忘却自己的存在，萨特称这种存有的情境为虚无，这是第一类观看；而沿用上述的二分法，这种观看属于主动的看（*look*）。不过就在此时此地，事情发生逆转，偷窥者突然察觉自己周遭也有人窥视，更令他心惊肉跳的是，他只听到脚步声，甚至只是树枝窸窣作响，这时他显然已经从主动看人的主体，变成被动被盯的客体（Silverman, 164）。^[3]这正是我们上面所说的观看翻转。而更诡异的是，不管是窥视他人，或被人监视，看与被看之间都存有一个中介。前者是钥匙孔（不由得我们不想起摄影机的前身：暗箱的针孔）；后者是漆黑的夜晚（同样也让人联想起电影院的银幕）。拉康把这个中介称之为银幕（*screen*），或意象（*image*）（Silverman, 132）。至于银幕与摄影镜头的互动关系，以及两者与观众观看的双眼的认同机制，关系复杂，不容易在此三言两语交代。

看与被看的辩证关系，影视文化中固然最为常见，不过一般人际的互动也不乏诸如此类的翻转。而涉及现代人的异化现象时，这种视觉的吊诡现象尤其明显。爱伦·坡（Edgar Allan Poe, 1809 — 1849）《泄密的心》（*The Tell-tale Heart*, 1843）就试图描述，现代人的权力

[3] 详参 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, New York: Citadel Press, 1969, esp. pp.228-278.

关系到底如何透过视觉的互动来显现，甚至颠覆。说故事的人告诉我们，他与父执辈的老人平日相处融洽，也不贪图老人的钱财。可是年轻人无端无由，偏偏对老人满怀恶意，原因无他：老人淡蓝颜色秃鹰似的眼睛，简直让他无法忍受，^[4]因此决定去之而后快。前七天晚上每到半夜年轻人蹑手蹑脚来到老人的房门，手上提了个灯笼，四面八方都给封死，避免灯光外泄。年轻人唯恐惊醒老人，开门的速度更是匪夷所思，他整整花了一个小时才把头伸入室内，并打开灯笼小缝照射老人的眼睛，可是每次眼睛都是闭着，年轻人因此无法动手。到了第八个夜晚，一切照前几天的做法做，没想到这次老人却在半睡半醒的情况下呻吟起来，质问是谁。年轻人原想等老人入睡了再说，无奈耳边只听见一阵阵心跳声，声音越来越大，最后终于让他失控，拿起棉被把老人闷死。等回过神之后，年轻人把老人的尸体分解，并藏在地板底下，以为从此天不知鬼不觉，警察来了还若无其事把他们带进卧室。就在此时，年轻人的耳边响起阵阵耳鸣，耳鸣随即转为心跳声，声量逐步变大，逼使年轻人良心发现，坦承罪行。

表面上，故事说的是年轻人与老人两人之间看与被看，以及观看背后的权力关系。值得探讨的是，看的人末了变成被看的人，而权力关系也发生了翻转。也就是说，刚开始的时候，偷窥的人原是年轻人，精心设计以偷窥老人（开门时间长达一小时，灯笼加以包裹，不让灯光外泄，等等）。讽刺的是，老人毕竟技高一筹，他天生异秉，有对鹰眼不说，还能以静制动，让年轻人觉得自己受到窥视，甚至让年轻人良心发作，整个人发生异化，把老人的心跳与自己的耳鸣相互混淆，内外不分，人我混淆，终于促使他失控下手，甚至不得不认罪，完全丧失他口口声声坚持的原有的理智。严格说

[4] 民间相信“邪眼”(evil eye)一望会令对方身败名裂，甚至一命呜呼，而年轻人用的这个字眼来描述老人的秃鹰眼。

来,看与被看的动作并不是当事人能够全然做主,而年轻人之所以丧失理智,背后显然有比较形而上的焦虑。从恋母情结的观点看,年轻人对老人心怀敌意不难理解,由恨转狂也可以理解;不过年轻人明白告诉我们,老人代表的是死亡,更替故事加添了一丝现代人对生命的不确定感,看与被看也多少蒙上一层哲学的含义。在这弥漫死亡的暗室中,老人忽睁忽闭的鹰眼与年轻人暗中窥伺之眼,另透过可开可闭灯笼的中介,两者展开一番的权力拉扯,似乎也替故事穿插一丝现代人际互动的特色。

相较于历史上任何一个时期的古人,现代人更加在意自我形象,更念兹在兹担心别人怎么看自己。从科技史的观点,这显然与19世纪各种摄影科技(如stereoscope, panorama, diorama与cinematograph等)先后问世有关。自然而然,西方人的视域(visual field)与视觉文化也跟着起了相当大的变化。表面看,西方人有了摄影器材的辅助,看东西应该比以前来得更加精确,但是事实并非如此,早期摄影器材捕捉的影像可以说似真还假、似假还真。19世纪初罗伯特(Étienne Gaspar Robert)的《幻景》(*Fantasmagorie*)用魔术灯笼(magic lantern)在巴黎演出,风靡一时,而放映的内容尽是法国的历史人物,包括罗伯斯庇尔(Robespierre)、伏尔泰(Voltaire)、拉瓦锡(Lavoisier)、卢梭(Rousseau),等等(Daly, 58)。看在当时观众眼里,几乎放映的尽是灵异影像。从宏观的角度看,摄影的进程与工业化几乎同步。随着资本主义席卷西欧,人的本质逐渐受到异化,社会原有的有机社团逐渐瓦解,个人与亲友越来越疏离(Daly, 59)。因此与其说是观众观看影像,不如说是观众被——看穿了。而原有意志能力的主体,这时毋宁已经沦为被看透、被支配的客体。也就是说,现代的影像文化显然有其吊诡的逻辑,看与被看,见与不见,主体与客体、影像与社会似乎都不停地翻转,勾勒出现代人暧昧难明的心理及社会面向。

三、影像下的现代

集子中收集的文章探讨影像底下的现代，用意不外要检讨我们一般人习以为常的观看实践。集子分四辑。第一辑聚焦回顾美国影视历史的一页，具体谈麦卡锡主义。郑树森谈当年好莱坞遭受迫害的个案，具体交代一向独来独往的张爱玲与她丈夫如何身受 20 世纪 50 年代美国的政治迫害。李有成从宏观的观点看麦卡锡主义的阴影下，几个我们耳熟能详的导演、演员与影片如何牵涉其中，令我们恍悟事情的真相。表面上电影只是一种大众娱乐，政治上似乎无伤大雅，可是这两篇论文描述的不仅是电影的文化生产与消费，或电影与全球化，它们更凸显了电影背后不同意识形态的拉扯，而一般人看电影消遣之余恐怕也不能不考虑到银幕背后的政治力量，甚至影像下往往视而不见的现代。

第二辑讨论观看的辩证关系。张小虹看电影的脸，从四位早期的电影理论家入手，讨论脸部特写以及时间的关系，并凸显现代性之难以捉摸之处。李秀娟用动态显影与观影的模式理解阿尔莫多瓦（Pedro Almodóvar）的《关于我母亲的一切》（*All about My Mother*），试探个人在时间之流中扮演变形的可能，并说明导演将观影者导入一个如假似真、以假逼真的动态影像与欲望网络。李家沂透过肉体科技的实践来讨论人类的未来，这种未来不是肉身有限的延续，而是肉体对未来种种可能的开放。托马斯·曼（Thomas Mann）的《威尼斯之死》描写主角对想象肉体的迷恋，将人体异化为无灵魂的肉体，并将恋人推向死亡的深渊。但押井守（Mamoru Oshii）动画电影中的生控体（cyborg）探讨的却是机械体融入无机体的可能，一方面机械固然能使肉身向无限开放，但另一方面机械却拒绝长成为一具无灵魂之肉身或无心智。

第三辑具体讨论影像中现代性与都市文化的结合。收有单德兴的《空间·族裔·认同：论王颖的〈寻人〉》、冯品佳的《拆一个家：〈一一〉中的国/家族传奇》、李纪舍的《台北电影再现的全球化空间政治：杨德昌的〈一一〉和蔡明亮的〈你那边几点？〉》。单德兴讨论王颖的《寻人》，影片透过美国唐人街两名出租车司机寻人讨债的过程，试图建构失踪者的图像，导演更具体应用黑色电影与漫游者的再现模式勾勒城市空间（urban space）及此空间与族裔认同的关系，并进而透过此一独特的再现模式，质疑族裔的实质及其背后的问题。冯品佳（《拆一个家：〈一一〉中的国/家族传奇》）由小见大，从杨德昌获得戛纳影展最佳导演奖的力作切入，讨论台湾当代都市空间的生命困境。作者自己昔日住过的罗曼·罗兰大厦，无巧不成书正是电影拍摄的场景，因此空间配置与特殊的地理位置看在她眼里来格外诡异，分析也特别贴切。她具体而微，一一拆解电影中叙述与影像的种种吊诡，细腻透过文本与符号分析来勾勒都会生活的万象，而有关台北与东京的并置的探讨尤其发人深省。作者的结论是：电影中的影像固然充分体现杨德昌对现代性的知性视界，但也进一步反映出台湾电影文化工业的困境，甚至影射台湾面对全球化与本土化进退维谷的窘境。李纪舍从两部台湾现代城市电影切入，探讨现代都市的概念如何在空间地理形式上散发，并剖析都市地理又如何受世界主义式的文化想象重构，及其背后的空间政治。文章具体而微剖析台湾电影如何使用寓言向外扩展的地理想象。

第四辑收纳与欲望及其再现模式的文章两篇。张霭珠的《新酷儿电影的抵拒美学与酷儿操演：析论海因斯的〈毒药〉与〈天鹅绒金矿〉》探索酷儿操演与羞辱转化策略，文章具体分析酷儿影视如何游移于主流文化与同志次文化之间，并进而操弄戏中角色与戏外观众之间的观看、欲望、与认同的机制。余君伟的《幻象、宿命、

重述性——论电影〈惊情四百年〉与〈瓶中信〉中的爱情迷思》从心理分析的角度解构“一见钟情”的假象，因为其中一方在看见对方仿佛在响应他的凝视时，激发起深深的欲望，把比主体所拥有的更珍贵的东西投射到对方，把他转化为欲望的具体对象，但这种反主为客 / 反客为主的二元思考显然有所不足，必须另外参酌所谓的幻象位置。

参考文献

Daly, Nicholas. "The Boerograph". *Literature, Technology, and Modernity, 1860 — 2000*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.

Geertz, Clifford. "Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture". In *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.

Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Trans. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford: Stanford UP, 1999.

Poe, Edgar Allan. "The Tell-tale Heart". *The Complete Stories*. New York and Toronto: Alfred A. Knopf, 1992 (Second Edition).

Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness*. Trans. Hazel E. Barnes. New York: Citadel P, 1969.

Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York and London: Routledge, 1996.

"Perception". *Encyclopedia Britannica*. 2007. *Encyclopedia Britannica Online*. 26 Apr. 2007 <<http://www.britannica.com/eb/article-9059357>>.

黑名单·赖雅·张爱玲

郑树森

一、麦卡锡与黑名单

乔治·克鲁尼 (George Clooney) 2005 年编、导、演的《晚安，好运》(*Goodnight, and Good Luck*) 一片，以 20 世纪 50 年代美国麦卡锡主义 (McCarthyism) 的横行为背景，焦点是美国哥伦比亚广播公司 (CBS) 的知名电台主持、电视导播爱德华·默罗 (Edward R. Murrow)，如何于 1954 年，以公正客观的采访，在电视新闻节目《现场目击》(*See It Now*)，揭发麦卡锡主义始作俑者威斯康星参议员麦卡锡 (Joseph McCarthy) 的诬陷、罗织、罔顾程序及践踏宪法。虽然这些行为的违法乱纪早已令白宫、军方高层颇为不满，1953 年军方并反过来调查麦卡锡，但默罗的新闻节目在 1954 年的大胆对抗，不意大幅扭转全国民意及舆情，进一步令麦卡锡信用破产，终致仓皇下台。

但麦卡锡作为年资不深、知名度不高的参议员，能够挟持国会，利用国会听证方式来调查人民的思想、干预言论自由，固然与其民粹、煽情的极右言辞有关，但最关键的还是 1945 年第二次世界大战后开始的美苏冷战 (Cold War) 对峙。

美国国会于 1945 年成立的“国会非美活动委员会”，英文是