



高等院校新闻传播学研究生教材

文化理论与电影分析

Cultural Theory and Film Analysis

陈林侠 著



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS



高等院校新闻传播学研究生教材

文化理论与电影分析

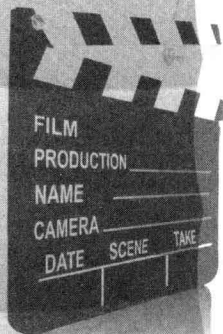
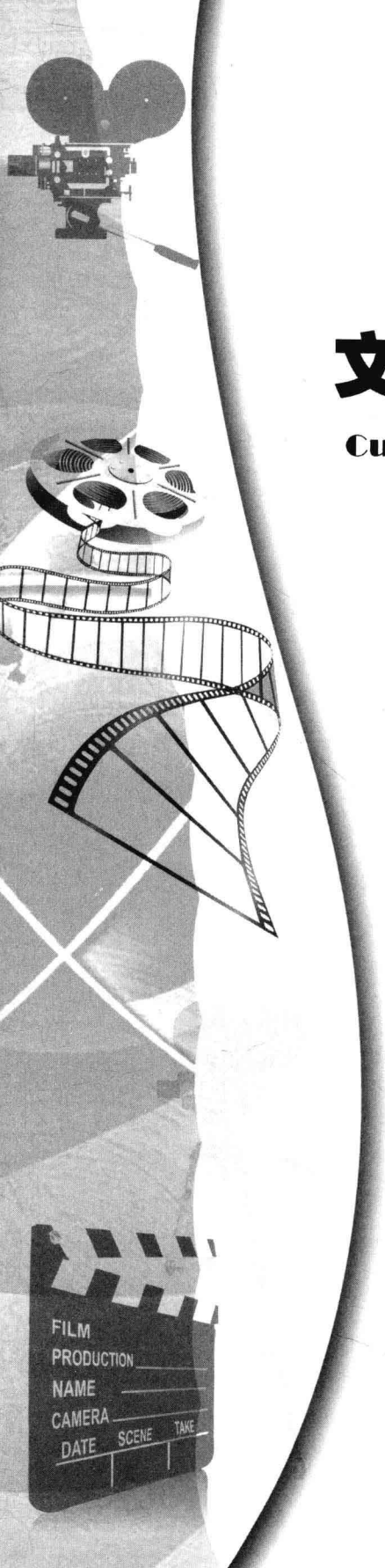
Cultural Theory and Film Analysis

陈林侠 著



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

中国·广州



图书在版编目 (CIP) 数据

文化理论与电影分析 / 陈林侠著. —广州: 暨南大学出版社, 2013. 3
(高等院校新闻传播学研究生教材)

ISBN 978 - 7 - 5668 - 0409 - 9

I. ①文… II. ①陈… III. ①电影文化—研究生—教材 IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 265795 号

.....

文化理论与电影分析

著 者 陈林侠

出 版 人 徐义雄

策划编辑 杜小陆 史学英

责任编辑 史学英 黄 颖

责任校对 卢凯婷

出版发行 暨南大学出版社 (广州暨南大学 邮编: 510630)

网 址 <http://www.jnupress.com> <http://press.jnu.edu.cn>

电 话 总编室 (8620) 85221601

营销部 (8620) 85225284 85228291 85228292 (邮购)

排 版 弓设计

印 刷 佛山市浩文彩色印刷有限公司

开 本 787mm × 960mm 1/16

印 张 13.25

字 数 223 千

版 次 2013 年 3 月第 1 版

印 次 2013 年 3 月第 1 次

印 数 1—2000 册

定 价 29.80 元

(暨大版图书如有印装质量问题, 请与出版社总编室联系调换)

本书获“暨南大学研究生教材建设项目”资助

“高等院校新闻传播学研究生教材”编委会

顾 问 林如鹏 范以锦

主 任 支庭荣 杨先顺 张晋升

编委会成员 (按姓氏笔画排序)

申启武 刘家林 林爱珺 星 亮

董天策 蒋建国 曾建雄 蔡铭泽

序 言

由暨南大学新闻与传播学院主编的新闻传播学研究生系列教材——《新闻传播学》、《媒介经营管理》、《国际传播学》、《新闻报道学》、《广播电视新闻研究》、《传播学研究方法》、《传播学专业英语》等，即将陆续出版。这是一种尝试和探索，我们没有足够的经验，质量如何、价值如何，有待实践检验。

为什么说是一种探索？研究生毕竟不是本科生，更不是中小學生，他们在课堂上无须使用正正规规的教材，尤其是新闻传播学专业更不需要这样做。媒体自身的变革日益加快，决定媒体生存和发展的生态环境变化也很大，尤其是当今新媒体、泛媒体时代，技术、形态、内容、产品、营销方式变幻莫测，有些技术甚至一年一个样。在这样的环境下，别说硕士生、博士生，就是本科生也不会守着课本或教材死读书、读死书；老师绝不照本宣科，而是会尽量脱离课本讲授新鲜活泼的内容。也许有人会问：出版新闻传播学研究生教材还有意义吗？

现实的情况是，即便没有固定的教材，作为老师、学生也需要看一些有价值的辅导教材和书籍，哪怕有些观点并不一定为大家认同，但若能引发思考、探索、争议，那也是好事。如果从这个角度来考虑，就不应该把出版新闻传播学研究生教材看成多余的事。

其实，出版教材的事情不是不能做，而是要出版有一定借鉴意义、有自己特色的教材。

与北京、上海等高层次的新闻院校相比，暨南大学新闻与传播学院的研究条件和能力显然有较大差距，但我们有自己的优势。广东地处改革开放前沿，又是传媒大省，我们沐浴在领风气之先的环境中，享受着优质的业界资

源,这些资源对新闻教育的发展起到了支撑作用。我们已清醒看到,学界与业界结合所发挥的对传媒教育发展的巨大作用。我们已通过建立“训练营”、“特训营”等,在广东业界建立创新基地。我们坚持通过举办“传媒学术大讲坛”、“传媒领袖讲习班”等方式,请传媒精英上课,吸取学术前沿和创新实践的营养。因此,我们的教材应该有较强的针对性和实用性。当然仅此还不够,还应该有更宽阔的视野,包括具有一定的国际视野。尽管随着时间的推移,未必能适合将来变化的情况,但期待能做得更具前瞻性一些,以延伸教材的生命力。即便将来不太适合了,其作为历史阶段的认识也有存在的历史价值。本系列教材力求做到这一点。就现阶段来说,也尽量做到像侯东阳老师在写作《国际传播学》时所说:“本教材结合一些热门的理论 and 现象,根据一个个专题进行深入研究,在体例和内容方面有别于其他著作和教材,有助于更深入、更系统的研究。”如果整个系列教材都能做到这一点,则既具有一定的前瞻性,又具有一定的时代价值。

范以锦

暨南大学新闻与传播学院院长、教授、博士生导师

目 录

序 言 / 1

一、电影及其批评的特征 / 1

1. 什么是电影 / 1
2. 什么是电影分析 / 8
3. 文本分析与内容分析 / 18

二、意识形态及其电影分析 / 23

1. 意识形态概念 / 23
2. 两则新闻与电影票房 / 26
3. 《让子弹飞》的意识形态分析 / 32
4. 《海角七号》的意识形态分析 / 41
5. 意识形态的分类及其乌托邦文类 / 53

三、民族主义及其电影分析 / 60

1. 什么是民族主义 / 60
2. 晚清的民族主义历程及其内容 / 65
3. 革命的歧义：《十月围城》的民族主义分析 / 71
4. 文化的重负：《孔子》的民族主义分析 / 79

四、后殖民主义及其电影分析 / 86

1. 相关术语及其理论基础 / 86
2. 后殖民主义理论：赛义德、斯皮瓦克与霍米·巴巴 / 90

3. 《大红灯笼高高挂》：西方视野下的东方与男权 / 97

4. 后殖民的东西方观念及其影响 / 112

五、后现代主义及其电影分析 / 117

1. 后现代主义阶段：艺术偶像的变换 / 117

2. 《大话西游》：香港特殊的后现代气质 / 121

3. 詹姆逊的后现代理论 / 126

4. 《源代码》：后现代与人机合体 / 134

六、女性主义及其电影分析 / 142

1. 《黑暗中的舞者》的女性主义 / 142

2. 波伏娃、米利特和西苏的主张与理论特征 / 147

3. 劳拉·穆尔维的精神分析女性主义理论 / 156

4. 《失恋 33 天》：消费中的“小女人” / 161

七、精神分析及其电影分析 / 167

1. 弗洛伊德的精神分析及其意义 / 167

2. 荣格的集体潜意识及其创新 / 172

3. 拉康的镜像理论及其“三界” / 176

4. 岩井俊二的《情书》：爱情与自恋 / 184

5. 《盗梦空间》：似是而非的“精神分析” / 190

后 记 / 202

一、电影及其批评的特征

1. 什么是电影

这本书主要讲电影的文化分析，通过一些文化理论观照电影。这种文化分析和电影艺术分析之间存在着千丝万缕的联系，或者说，艺术分析是文化分析的基础，文化分析需要艺术分析的细节予以支撑。因此，我们首先要讲述电影艺术的总体情况。电影作为“第七艺术”，具有明确的诞生时间，在1895年12月28日下午，法国巴黎的一家咖啡馆里，卢米埃尔兄弟利用银幕放映了一组由他们摄制的纪实短片，这组短片震惊了当时的观众。这一天是世界电影首次公映之日，因而被定为电影的生日。1896年，电影传入上海。美国商人雍松，也有人说是詹姆士·里卡顿，从1896年到1898年，一直在上海福建北路唐家弄的徐园、泥城桥下的奇园以及天花茶园等地方放映美国、法国的短片。中国人拍摄的第一部电影诞生于1905年，在老板任庆泰的主持下，北京丰泰照相馆拍摄了京剧《定军山》。这部为了庆祝京剧大师谭鑫培的60岁生日，用镜头记录下其表演的电影轰动一时。

回头想想，电影艺术和其他传统艺术相比显得很特殊，从开始的大众化、不入流的世俗性，虽经过一百多年来电影艺术家们的努力，但是直到现在，即使有了影视高科技，电影还是被定位为大众艺术。从这个角度来看，电影和音乐、美术、雕塑等传统艺术相比，它的情况要复杂得多。我们知道，艺术之所以是艺术，就是因为它显示的是个人的精神魅力，以感性形式表现抽象内涵。它要实现双重的征服，首先是艺术家对艺术媒介（语言）的“征服”。比如，雕塑家能够从原始的雕塑材料中窥见适合表现的形体，音乐家用乐器（声音）传达悦耳的音符，画家随心所欲地使用线条、色彩、形体等语言，小说家讲述曲折动人、起伏跌宕的故事等，这些就是人们通常所说的“匠心”，就是艺术作为技术存在的

意义。但这还不够，必须还有一层人文意义上的“征服”，艺术家不仅需要使用媒介，而且还要传达出关于世界、人生、自身的独特观念，这就是所谓的“独运”。只有“匠心”是不够的，因为它只是停留在技术层面上，只能表明第一层意义上的征服，因此还要“独运”，即表达特殊的个人观念，正是这个“独运”，才会出现人文对技术的征服。我们说，电影的技术性很强，但并不意味着电影的艺术性也很强，恰恰相反，由于技术性太强，电影艺术家在第二种征服中显得非常艰难，要思考怎样用更自由、完整的媒介语言去实现人文的价值观念、精神内涵，这导致电影艺术不是那么纯粹，不是那么具有个人性。“不纯粹”的意思是指电影的影像语言并不擅长表现抽象的精神价值，音乐虽然也属于抽象语言，但能够非常灵便、感性地表达抽象感受，美术的语言在表现自我时，也同样非常便利，如色彩就是情绪的表征。

概括地说，电影艺术的“不纯粹性”主要体现在以下方面：第一，它很难表现为一种纯粹的个人价值，编剧、导演、演员等之间的关系总是存在着错位，这也就是人们常常说的电影是“集体的艺术”。从表面上说，人多力量大，似乎能提炼出更大的艺术力量，但是，这只是理想状态，因为每个人对各个环节的艺术理解、观念、习惯等均存在差异。现在推崇的“导演中心主义”，其实是在1950年代末期到1960年代初期才出现的观点，并受到了现象学和存在主义的双重影响。小说家兼电影创作者亚·阿斯特吕克在1948年发表了一篇论文，由刘云舟翻译过来，叫《摄影机——自来水笔，新先锋派的诞生》。他认为摄影机与导演的关系，如同自来水钢笔与作家之间的关系，电影其实和美术、小说等一样，注重表达成长记忆、隐秘的情感、挫折的人生经验等。经过巴赞、特吕弗等理论家、批评家的努力，导演的艺术家身份慢慢地被确定下来，电影摄制小组终于形成了以导演为核心的有机结构。但是，电影很难说就是导演的艺术（就算是导演的艺术，时间也较短暂，以前是旧好莱坞时代的制片人中心，现在却成为当下中国电影业的现状），因为导演受到太多的限制，几乎不可能在一系列作品中通过展露个人记忆、隐秘情感来表达一以贯之的主题，他更像一个组织者，把各种不同环节的人员组织起来。举个例子，张艺谋在组织2008年北京奥运会开幕式后，成为“国宝”级的文化英雄，他的艺术声誉达到了空前的地步。尽管如此，他在电影领域的创作仍然受到制片人的影响，从《英雄》开始走上商业

大片的制作，在《满城尽带黄金甲》中使用周杰伦、在《三枪拍案惊奇》中使用小沈阳等，这都是制片人张伟平的主意。由于这些流行偶像明星的介入，导演不得不为他们增加戏份，从而导致《满城尽带黄金甲》的人物分量失衡，周润发失去了很多表现自我的机会。《三枪拍案惊奇》的情况也是如此，张艺谋重新演绎惊悚片《血迷宫》，这个故事本身已有卖点，但是张伟平觉得还不够吸引观众。当时小沈阳跟着赵本山上春晚，正是流行文化的“热点”人物，于是张伟平要求张艺谋起用小沈阳，结果造成了影片的喜剧与惊悚效果截然两分、不伦不类。《金陵十三钗》号称史上投资最大的华语电影，张伟平承担了投资6亿元人民币的全部重任，这种做法违反了电影运作规律，因为资金风险太大。张艺谋的压力自然随之而来，他必须为长期合作的投资方、制片人张伟平负责任。于是，南京大屠杀这个重大历史题材就出现了比较明显的商业色彩、一种媚俗的戏剧性。可以说，造成艺术麻烦的都是制片人张伟平的“点子”。因此，法国著名导演布列松就说，导演不是艺术。但导演真的不是一种艺术行为吗？它应该是一种艺术行为，因为它运用一整套语言讲述故事，能够传达抽象的精神内涵，只不过这种精神内涵并不是纯粹的、个人性的，单从艺术观念来说，其艺术价值就打了折扣。

第二，电影总是具象性的，在表现抽象的精神内涵时，需要一种形式转换，具体形象要传达抽象的情感波动、精神内涵，需要多种多样的艺术形式、叙事策略，兼具多种艺术的内容，因而很难和其他艺术分开。电影和传统艺术不一样，绘画尽力使用抽象的线条、色彩等传达自身的情绪与观念；音乐就更不用说了，声音总是抽象的，它借助自身的媒介语言，非常纯粹。文学也是如此，语言同样是非常抽象的艺术媒介，抽象的艺术语言构成一种想象性形象，传达抽象的精神内涵。但是，电影的“不纯粹性”表现在叙事层面上，很难与小说有明确的界线：在情节构建上，很难与话剧分开；在抒情上，总要借助背景音乐；在影像上，就是以摄像为主体等。看起来，电影艺术博取众家之长，具有综合艺术之称，但从纯粹性的角度说，它可能会变成“大杂烩”，什么都有，又什么都没有。举一个简单的例子，我们在看武侠大片的时候，比如《十面埋伏》、《满城尽带黄金甲》、《夜宴》等，尽管有着视听享受，画面很华丽、奢侈，尤其是《满城尽带黄金甲》，这部电影到处都是——一片代表至高至尊的金黄色，“用黄金作

甲”已到了一个极致。画面不仅极为铺张，而且拍摄也极其浪费。有记者问张艺谋3.6亿元人民币是如何花的，张艺谋说，电脑特技是找世界上最好的电脑特技公司，6秒的镜头就要10万美元，这还是优惠价；再如周杰伦洗澡的镜头，他躺在一个很大的浴缸里，上面洒满花瓣，也没有什么特别的地方，这完全是一个可有可无的镜头，但拍摄这个画面却花费不少，还被人偷拍，更可笑的是偷拍周杰伦的照片居然卖到7000多元人民币；又如宫廷里摆放数以万计的菊花盆栽，画面极为整齐宏大，在被造反的士兵践踏后，很快又摆放上一盆盆新花，重新组成一幅好看的画面，这就是拍摄的铺张浪费，同时也造成景区的环境污染。《无极》也是如此，新闻媒体曾爆料《无极》的摄制组在香格里拉造成了很大的环境破坏。观众对大片很不满意，其中一个重要因素就是，虽然电影把多种艺术集中起来，但电影失去了它的核心元素。也就是说，虽然电影由于自身综合性，它的艺术方向极具多样化，既可以向叙事方向努力，成为叙事形式的作品，如大量擅长讲故事的好莱坞电影，还有《滑动的门》、《劳拉快跑》、《偷火车的男孩们》等大批形式翻新的艺术电影；也可以向摄影方向努力，成为影像作品，比如《黄土地》、《英雄》、《十面埋伏》；还可以向音乐方向努力，成为如《刘三姐》、《兰陵王》、《如果·爱》等音乐电影。

第三，电影艺术的“不纯粹性”体现在工业与商业的介入。邵牧君是国内研究外国电影的权威人士，他也认为电影首先是工业制作品。电影的产生是以工业技术为前提的，比如光学镜头、摄制保存技术、音轨、彩色冲印技术等，大力推进了电影艺术的发展，例如，现在最热门的3D电影。电影《阿凡达》带动了“3D”电影热潮，为什么这股热潮会在这个时候出现呢？因为影视技术解决了立体视觉问题。再如，“魔幻大片热”的情况也是如此，随着影视特效技术的难题的解决，出现了“星球大战”、“哈利·波特”、“指环王”、“纳尼亚”等几个系列，国内也出现如《无极》、《画壁》、《白蛇传奇》等一批热片，毫无疑问，这些大片、热片主要强调的都是视觉刺激。技术带来了电影的奇观，但同时也带来了过于感官化的特征。在我们的创制观念中，电影诉诸视听的感官刺激就成了最吸引观众的武器，直接由工业性转换成商业性。电影的商业性自诞生以来就存在，在咖啡馆里付费看电影短片，就是其商业性的体现。目前，电影票价也是我们非常关心的话题，人们普遍认为电影消费偏高，一家三口看电影的同时往往还

伴随着消费购物等活动,至少消费200~400元,看电影成为都市白领难以承受之重。然而,国内电影票房却一再攀升,2010年突破100亿元,2011年高达130亿元,中国电影产业似乎高速发展,得到广大观众的认可,但实际情况并非这样。有些导演对目前中国电影的现状非常悲观,认为中国电影的艺术水平下滑得很厉害,其中一个重要的标志,就是戛纳、柏林、威尼斯三大国际电影节上,中国电影连续几年都没有获奖,“冲奥”也是屡屡失败。我们前面说到的《金陵十三钗》,它采取“饥饿”营销手段名噪一时,被称为“史上投资最大”的华语电影,投资6亿元之多,用巨资邀请美国一线明星克里斯蒂安·贝尔出演,虽然是利用“南京大屠杀”这一集体记忆,试图能够获得政府与社会公众的双重支持,但国内票房也不过4亿多元,虽获得美国“金球奖”的提名,但并未获得奖项,最后连奥斯卡最佳外语片奖的提名资格都没有获得。其实,张艺谋的电影并不止这一部如此,拍摄大片以来的整个创作方向、态度、价值取向等都发生明显变化,太过于“好莱坞化”,以致电影的精神内涵价值降低,明显弱化了电影艺术的人文性。

中国电影产业之所以蓬勃发展,首先人口红利是非常重要的原因;其次是国民生活水平普遍的提高;再次,也和国家广电总局的管理方式有关,好莱坞大片引入时机、节奏的把握控制很重要,当国内电影市场沉闷的时候,引入最新的好莱坞大片可以刺激市场的兴奋神经,电影消费也就提高了。由于影院大多设在大型超市、商店附近的繁华商业圈,影院租金很贵,这也在无形中推高了票价。院线建设出现了多种形态,如大连万达购地建影院,但是,由于商业资本天生的趋利冲动,即便自己购地建影院也无助于票价的下降。尽管电影票价高早已被大众批评,但事实上,团购、特殊银行卡、半价日等已经使票价打折。电影的产业化带来的后果是高概念电影,即被称为“票房炸弹”的大片的盛行,使得中小成本电影逐渐淡出影院市场,难以在银幕上得到展现,电影生态环境日益恶化,甚至影响到我们对电影概念的理解。这不禁让我们思考,如果是电脑、网络播放,或者是由电视播放的视频,还算不算是电影?离开影院,离开这个充满仪式性的观看场所后,还是不是电影?我的看法是,影院电影仍然为主体,仍然是界定电影的核心条件,电影离不开观赏的仪式性。缺乏这种特定意义上的观赏仪式,就会导致文本意义的流失,最终只能是欣赏电影某一个层面的意义内容。在电脑、

电视上播放的视频，只是电影的衍生品。比如，观众用看电视的方式观看电影，其实就是欣赏电影的故事意义，而难以体验到影像、色彩、画面、声效等，尤其是微妙的场域变化，在电视或电脑上观看时根本不可能感知到。

上文说了电影艺术的“不纯粹性”，我们再来看电影艺术的形态。光学镜头是电影艺术的首要因素，影响到艺术的表现形态，存在以下三种情况：

第一种是记录。镜头有着天然的记录功能，因此，我们说电影从照相术演化过来，对“现象”、“奇观”有着先天的敏感，这是镜头最方便、最自然，也是最擅长的功能。比如卢米埃尔兄弟一开始拍摄的短片就是记录一些生活现象，如《工厂门口》、《火车进站》。这些短片原始地记录了当时的社会现象，使得观众大为吃惊。如火车进站，观众以为火车冲着自己开过来，于是慌乱地站起来，十分惊恐。国内第一部电影《定军山》也是如此，镜头就是一个固定观众，记录舞台表演的实境。从这个角度说，电影的记录性，是指电影产生初期，媒介功能（形式）与媒介本体（内容）之间的分离，还没有形成真正的“媒介体”，也就是独特的内容和形式。就好比《定军山》，内容是京剧大师谭鑫培表演的《定军山》，形式不过是镜头，两者并无必然的联系，京剧内容成为电影最为重要的部分，而镜头的功能则远远没有开发出来。但奇怪的是，这一功能并没有因为影片拍摄技术的粗糙就失去意义，相反，它成为电影艺术中十分重要的素材，成为生活化、“接地气”的表现。在这方面，意大利的新现实主义是一个绕不开的理论节点。“二战”后的意大利不仅是电影创作的重镇，而且还是电影理论的重镇。著名的电影理论家萨凡提尼认为，战争和解放让意大利电影创作者了解和领悟到真实的价值，艺术和现实没有距离，重要的不是虚构出逼真的故事，而是要把真实的事情变成故事。这种现实主义就是电影民主化的体现，此时，电影不是好莱坞式的“窥淫”心理，而是与所拍摄的对象“患难与共”。^①这就回答了纪录片或者记录性强的故事片为何总是和底层群体有关。特别擅长使用长镜头的侯孝贤，他的作品《恋恋风尘》、《冬冬的假期》、《童年往事》等“个人三部曲”，《悲情城市》、《戏梦人生》、《好男好女》等“台湾三部曲”记录台湾从乡土到

^① [美] 罗伯特·斯丹姆. 电影理论解读. 陈儒修, 郭幼龙译. 台北: 远流出版事业股份有限公司, 2009. 107 ~ 108.

现代社会的演进过程，非常感性、真实地还原出社会、时代的气息，这就是记录功能的体现，也正是这个功能将侯孝贤电影的艺术性标示出来。再如，张艺谋前期的电影不断获得艺术大奖，其中有些作品也是充分利用记录功能，比如《秋菊打官司》中的街头“偷拍”以及对内地乡镇生活的纪实性表达，使这部电影获得了威尼斯金狮奖。《一个都不能少》更是达到了极致，演员在生活中的职业、人名和电影中一模一样，如车站广播站的广播员、电视台传达室的工作人员、开砖窑厂的老板等。贾樟柯的电影也有这个特点，《小武》、《站台》、《任逍遥》等把山西汾阳的县城气息散发得淋漓尽致。电影的这个记录功能不但被保存下来，而且还发挥了十分重要的作用。

第二种是杂耍。所谓“杂耍”就是利用技术力量制造视觉奇观，也就是一种“炫技”。记录在开始的时候是“奇观”，因为人们没有想到原生态的现象能够被镜头捕捉下来并呈现在自己眼前，但很快，人们就不满足于总是受限于这个现象；或者说，记录不利于主体发挥，于是就出现了依靠技术力量，凸显视觉奇观的一面。如前所述，电影存在着工业性，而且科技对电影的推进、发展远比个体的艺术创造更重要。影视技术是电影的基本支撑，没有影视技术，就不称其为电影。当然，只有技术也不行，若缺乏画面精美、奇观意义的支持，人们的感官很快就会适应，进而产生审美疲劳。比如武侠大片出现“炫技”倾向，炫耀拍摄技术的高明、工具的先进，这算是走上极端了。

第三种是电影的艺术形态。这是狭义的意义，特指人文气质。也就是说，电影在纪实、技术的基础上，有着一种更高的追求，只有满足了向上、向善的人文需求，电影才能真正步入艺术殿堂。这是镜头逐渐开发出来的潜力，也是镜头语言逐渐丰富起来的结果。开始的时候只有记录，对现实社会的原生态还原，就如同摄像头、监视器还原生活一样。画面就是生活，生活就是画面，从而导致了视觉的平庸。随后，有了杂耍，即镜头的技术性被开发出来，这不仅是单镜头的技术性，也包括剪辑、特效的技术，镜头能够展现想象中的画面、叙述想象中的事件。到了这时，镜头语言变得更丰富，因此也就必然要去学习怎样讲故事。简单地说，技术总需要内容，否则杂耍就毫无意义。叙事就是镜头的主要功能，讲故事就是电影的主要内容，这样，电影才称得上为电影，才出现真正的电影艺术。换句话说，只有当镜头学会了讲故事，电影艺术才真正产生，而此前由于媒介语

言、技术尚未完备，电影过于粗糙、简陋，很难称得上是一种艺术。以下这一段话说的就是故事的重要性。

讲故事是我们文化体验不可分割的内在的组成部分。很明显，世界是以故事的形式呈现在我们面前的。这并不是说所有的故事都在解释世界，而是说故事为我们提供了一种简便的、无意识又吸引人的方式去建构世界。叙事可以说是一种理解我们的社会，并与他人分享这种“理解”的方式。叙事的普遍性强化了它在人类沟通中的核心位置。^①

这段话告诉我们，故事就是人们对现实生存处境的抽身反观，它利用虚构的语境、人物、事件，想象性地解决现实中的矛盾，表达了生存的其他可能性，用一种理想价值建构未来的“黄金王国”，直接或间接地反映了对现实的某种态度以及对未来的探索。因此，故事具有非常重要的意义价值。

2. 什么是电影分析

什么是电影分析？或者说，电影分析到底分析什么？罗伯特·斯丹姆通过归纳电影研究的特性，认为其有如下几个层面的研究：第一，技术上的问题，如电影拍摄装备、影视技术；第二，语言方面的问题，也就是视听语言、声画效果的研究，是所谓的“表达素材”；第三，历史观点方面的研究，也就是电影史研究；第四，电影制度研究，包括电影管理制度、对外输出制度、合拍制度、融资制度等等；第五，就电影接受过程而言，研究接受群体的心理。^②

斯丹姆概括的这五个方面，除了语言方面的研究外，很少直接涉及影视文本自身。也就是说，以上的研究可以是传播学研究，也可以是政策研究、艺术研究，但不是文化研究。因此，我认为，电影分析只要稍微往前迈出一小步，艺术

① [澳] 格雷姆·特纳. 电影作为社会实践. 高红岩译. 北京: 北京大学出版社, 2010. 95.

② [美] 罗伯特·斯丹姆. 电影理论解读. 陈儒修, 郭幼龙译. 台北: 远流出版事业股份有限公司, 2009. 25.