



浙江省普通高校“十三五”新形态教材

THE MOVIE

LESSONS OF

THE SIXTEEN



电 影 十 六 讲



濮 波 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社



浙江省普通高等院校“十三五”形态教材

THE SIXTEEN LESSONS OF THE MOVIE

电影十六讲

濮波 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

电影十六讲 / 濮波著. —杭州: 浙江大学出版社,
2019.9

ISBN 978-7-308-19506-5

I. ①电… II. ①濮… III. ①电影—高等学校—教材 IV. ①J9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 180250 号

电影十六讲

濮波著

责任编辑 李晨

文字编辑 郑成业

责任校对 吴水燕

封面设计 春天书装

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 杭州朝曦图文设计有限公司

印 刷 虎彩印艺股份有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 19.5

字 数 426 千

版 印 次 2019 年 9 月第 1 版 2019 年 9 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-19506-5

定 价 60.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

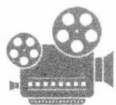
浙江大学出版社市场运营中心联系方式: 0571-88925591; <http://zjdxcs.tmall.com>

前言

电影之美在于电影的本体。电影本体学在电影诞生初期就已经进入电影实践者和理论者的视野。一百多年来,电影理论史上出现了对电影本体的多种定义,如谢尔盖·爱森斯坦的杂耍说、安德烈·巴赞的纪录功能(木乃伊情结)说、齐格弗里德·克拉考尔的现实复原说、诺埃尔·伯奇的时空说、克里斯蒂安·麦茨关于电影的精神分析和白日梦说、伊芙特·皮洛的世俗神话说以及安德烈·塔可夫斯基的雕刻时光说。而进入二十一世纪,对于电影本体的争论也没有停止的迹象,更谈不上盖棺定论。如近期有学者对“神经—影像”的关注,以及对波普艺术家安迪·沃霍尔所提出的“电影是一种摄像机装置引发的特殊观演结构”之讨论,为电影的本体之争带来了新的可能。

电影之美也在于叙事,在于如何编织情节,如何讲述故事,在于如何展现时间之美。在两千多年前,伟大的亚里士多德就写下了《诗学》。今天,《诗学》中蕴涵的剧作真理依然受用。比如,情节第一的原则就是他所提倡的。情节不是故事,而是对故事的编排。用今人的话来阐释这个论断,可以有许多新的发现。比如一个故事讲什么也许并不重要,重要的是如何讲述,用什么样的视角讲述,用什么样的人称讲述,以及在如何讲述的这个大学问里,有效地组织起可以使读者和观众的注意力牢牢被吸引的那种张力。亚氏的理论对于解开这些疑惑依然有用。情节第一的原则,还涉及一些创作的“秘籍”,比如有些小说家和电影导演在讲述一个故事的时候,用的视点不统一,导致观众接受起来感觉模糊或者暧昧,削弱了故事的可信度和亲密感。

电影之美还在于它的空间,在于银幕空间和故事空间的完美匹配。作为艺术学专业的同学,如果你不从剪辑入手剖析电影,那就无法体验到电影的真谛。当你带着空间的期待视野去看电影,那就可以事半功倍。剪辑——特别是电影诞生之初,大卫·格里菲斯创造的“交叉剪辑”和苏联电影学派的库里肖夫和爱森斯坦的蒙太奇观念——指向了电影本质之一。对于电影和剪辑,库里肖夫有过如下精彩的言论:“电影的意义并不产生于演员的表演,也不产生于单个的镜头,而是产生于上下镜头的联系中,在实际生活中互不关联的场景可以作为局部组合成一个完整的影片过程。”这就是说,电影的本质不是对生



活的拷贝,而是创造一种在生活中没有的影像感受。这等于为电影的创造性魅力做出了几乎是最早的一种判断。几十年以后,电影理论界才有“迷影”(cinophilia)这个概念,来统称电影的视觉和影像魅力。而今天,再回眸爱森斯坦的理性蒙太奇理论,又会有新的收获,其实这位伟人一开始就把剪辑提升到了空间美学的高度。

今天,时间和空间、情节内容和蒙太奇形式,终于可以“握手言和”了。不仅如此,各种时间变形和空间扭曲的电影构思也开始层出不穷。我们终究会赞同美国电影理论家大卫·波德维尔的观点:电影之美在于它是时空的综合合成,以及它的形式与风格的契合与背离、向心与离心运动。

电影之美还在于结构之美、语言之美、人物之美、肢体之美、伦理之美;在于符号之美、实在之美、声音之美、饱满之美、留白之美、简洁之美、繁缛之美。电影之美还在于它的暧昧性和混沌性。譬如,它的语言既是可读的,同时又是晦涩的,其意义既是清晰的,同时又是模糊的。

正因为如此,“电影十六讲”课程所设的镜头、叙事、风格、题材、空间、现象等主题,都是围绕着电影这个庞然大物所展开的一个个的扇面。只有你潜心学习电影理论、电影语言,体会电影生产、传播和消费过程中的各种案例和现象,才可能这样说:“我总算在电影批评这个行当里入门了。”

濮 波

2019年8月21日于浙江传媒学院



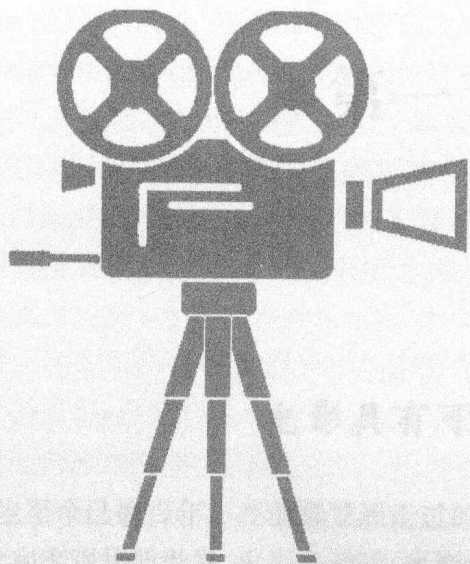
第一讲 电影的可读性	1
❖ 第一节 电影是可读的	3
❖ 第二节 电影可读性的几个维度:现象学、制度和观演	8
❖ 第三节 电影的复杂性和自主性	12
第二讲 电影批评的常识:概念和方法	17
❖ 第一节 电影批评概念和要素	19
❖ 第二节 电影批评的方法和工具	25
❖ 第三节 批评示范:在电影史知识基础上的电影批评	27
第三讲 镜头语言分析	39
❖ 第一节 镜头语言分析的概念和范畴	41
❖ 第二节 镜头语言分析:镜头的范畴	45
❖ 第三节 镜头分析案例:全景镜头分析	48
❖ 第四节 镜头分析案例:定场镜头分析	52
第四讲 镜头语言分析:段落的范畴	63
❖ 第一节 时间之美	65
❖ 第二节 剪辑的意义	70
❖ 第三节 空间之美	75
❖ 第四节 电影段落的分析:《破浪》	77
第五讲 整体分析:剧情张力和认知布局	85
❖ 第一节 剧情张力的含义和方法	87
❖ 第二节 认知布局的含义和方法	90
❖ 第三节 具体分析示范:《巧克力》	96
❖ 第四节 案例分析:《天使爱美丽》《赎罪》	100



第六讲 整体分析:题材和风格	105
❖ 第一节 电影的题材分析	107
❖ 第二节 家庭题材电影分析:家的静止.....	111
❖ 第三节 家庭题材电影分析:家的运动.....	118
❖ 第四节 家的“实在界”图景	122
第七讲 整体分析:电影风格	125
❖ 第一节 风格的分类	127
❖ 第二节 《银翼杀手 2049》的表现性风格	134
❖ 第三节 科幻电影的主题之思	140
第八讲 叙事分析	143
❖ 第一节 电影叙事的含义	145
❖ 第二节 《布鲁克林》的叙事手法:故事和情节.....	148
❖ 第三节 《布鲁克林》的叙事手法:风格.....	153
第九讲 电影理论应用:文本分析	161
❖ 第一节 文本分析的含义	163
❖ 第二节 文本分析的方法	166
❖ 第三节 《你好,我叫多蕾丝》的文本细读.....	171
第十讲 精神分析批评	181
❖ 第一节 精神分析批评释义	183
❖ 第二节 《双面情人》:叙事风格上的探索.....	185
❖ 第三节 《双面情人》:女性主义意象和空间的塑造.....	189
第十一讲 电影理论应用:神话原型批评	195
❖ 第一节 神话电影的概念	197
❖ 第二节 案例分析:《本杰明·巴顿奇事》和生命神话	201
❖ 第三节 案例分析:《泰坦尼克号》和爱情神话.....	209



第十二讲 女性主义分析	213
❖ 第一节 女性主义批评的兴起	215
❖ 第二节 《末路狂花》的叙事策略	218
❖ 第三节 为何是女性主义?	224
第十三讲 后殖民主义批评	231
❖ 第一节 后殖民主义批评释义	233
❖ 第二节 案例分析:《贫民窟的百万富翁》.....	235
第十四讲 电影空间分析	247
❖ 第一节 狭义的电影空间	249
❖ 第二节 广义的电影空间	255
❖ 第三节 用狭义、广义的电影空间理论分析电影.....	259
第十五讲 寓言电影和反思电影	265
❖ 第一节 寓言电影的概念和特征	267
❖ 第二节 寓言电影分析:《楚门的世界》.....	270
❖ 第三节 反思电影的概念、类型和特征.....	277
❖ 第四节 反思电影分析:《老无所依》	281
第十六讲 现象批评	287
❖ 第一节 现象批评的方法	289
❖ 第二节 对网生代电影现象的批评	293
❖ 第三节 对IP电影现象的批评	298



第一讲

电影的 可读性

❖ 第一节 电影是可读的

电影具有可读性

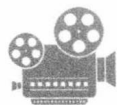
电影诞生至今已逾百年。在电影发展走过的一百多年间,人们对于电影可读性的探讨,包括电影和客观物质世界、电影和神话、电影和信念、电影和梦关系的研究从未停止。在一个多世纪的电影美学实践中,电影艺术可以说枝繁叶茂,形成了丰富的体系。在横向的坐标上,电影理论与人类学、心理学、社会学、结构主义美学、符号学都有所关联;在纵向的坐标上,对电影本体的探索与认知美学、接受美学产生联结,于是,立体地探讨电影成为一种时髦和客观需要。比如被称为电影第二符号学开创者的克里斯蒂安·麦茨援引拉康精神分析和心理学,为表面上属于二维、平面的影像文本分析找到了另一条深入观众信念体系等心理纵深领域的路径。

在具有象征意义的2000年,法国哲学家雅克·朗西埃在《二十世纪法国研究》上发表《电影影像与民主》一文,其中谈道:“电影是一个有意识与无意识过程的结合。电影中有一只机器眼,这只眼睛与艺术家的眼睛不同,它可以看到不一样的东西。”^①

这不一样的东西到底是什么?

如果不从电影综合的角度而从历史上电影美学家对电影本体的揭示上看,那么这个问题的答案呈现多元发散的状态。在本体论的理论史中,要回答什么是电影,至少可以找到如下答案:电影是一种时空艺术(诺埃尔·伯奇)、电影是客观事物的记录(安德烈·巴赞、齐格弗里德·克拉考尔)、电影是世俗神话(伊芙特·皮洛)、电影是白日梦(克里斯蒂安·麦茨)、电影是一种摄像机装置结构引发的特殊观演结构(安迪·沃霍尔)……这些对电影本体的揭示都有着其客观性,上述理论家也各自在电影的百年历史中找到了本体论的依据。巴赞找到了意大利新现实主义,麦茨与皮洛找到了好莱坞电影和欧洲电影。

^① (法国)米歇尔·福柯等:《宽忍的灰色黎明》,李洋译,郑州:河南大学出版社2014年版,第140页。



那么,抛开这么多或真或幻的对电影的本体之思,难道用一个特定的词就不容易描绘电影的全部了吗?1958年,法国电影理论家安德烈·巴赞用电影的物理特性来论述他的本体论,揭示了“电影甚至以最初的形态出现时就需要用透明、柔软、有韧性的片基和干性感光乳剂,以便获得瞬时影像”。这便是“完整的写实主义的神话,再现世界原貌的神话”。^①这里,我想借用安德烈·巴赞对胶片的“透明”之发现,再做引申,即从摄像机装置的透明,到胶片的透明,再到观众聚集在影院观摩电影时的光线之透明,电影无疑也是“透明的艺术”。透明联通着客观性、神话性,也联通着欲望、信念结构等。透明也是一种认知方式。为了论述电影是透明的、具有可读性的事物,我用如下的几个结构加以论述:历史和现象学意义上的可读性、电影生产和叙事制度的可读性、结构语义上的可读性。

电影“可读性”的简史

我们来回顾一下电影“可读性”的简史:从贝拉·巴拉兹、安德烈·巴赞、克里斯蒂安·麦茨到吉尔·德勒兹。揭示电影的透明和揭示电影的本体是分不开的。在谈论电影的可读性之时,我们也不得不谈论与“揭示本体”有关的以下几位电影哲学家和理论家。

在电影现代主义美学的发展过程中,首先要提到的是理论家雨果·明思特贝格。正是他早在1915年就发现了电影叙事和观众认知具有一种互动关系,即所谓的叙事意义,这实际上是由于观众意识的介入才达成的。这个发现对电影理论的贡献颇大。由于有了雨果的电影理论,后来的格式塔心理学家相信,人在“现实”中所发现的和谐一致,实际上是由思维的完形作用所强加的感官经验。^②

其次要提到的是匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹。早在二十世纪三十年代,在一篇名为《一种新形式和新语言》的论文里,巴拉兹就探寻过电影的“本义”,发现了电影叙事的基本原则:(1)在同一场面中,改变观众与银幕之间的距离,这样就使场面的面积在画格和画面构图的界限内发生了变化;(2)把完整的场景分割成几个部分或几个镜头;(3)在同一场面中改变拍摄角度、纵深和镜头的焦点;(4)蒙太奇,它的含义是,按照一定的顺序把镜头连接起来,其中不仅有各个完整场面的互相衔接(不论有多短),还包括最细致的细节画面,整个场面就仿佛是由大量形形色色的画面按照时间顺序排列而成的;(5)“新的心理效应”“认同”等概念。正因为观众观看电影,是一种产生“新的心理效应”“认同”的情感行为,实际上电影就存在一个叙事者的策略问题。叙事者借用形象直观的物体来推动观众的情感和认知运动。因此,每一个叙事者背后,肯定还有一个隐性的电

① (法国)安德烈·巴赞:《电影是什么?》,崔君衍译,北京:中国电影出版社1987年版,第19-21页。

② (美国)托马斯·沙兹:《旧好莱坞·新好莱坞:仪式、艺术与工业》,周传基、周欢译,北京:北京大学出版社2013年版,第54页。



影情感组织者。巴拉兹对电影情感组织者的发现,使得电影叙事的理论研究朝前进了好几步。比如在《关山飞渡》中,林戈就是影片的情感组织者;而在《老无所依》中,贝尔是情感组织者。因此,电影在叙事技巧上让“中心人物的世界观,不论是从态度还是制片的意义来说,都提供了他作为影片的情感组织者的地位”^①。巴拉兹还发现,电影具有“改变观众与银幕之间的距离,把完整的场景分割成几个部分,或几个镜头”以及具有纵深感的焦距和蒙太奇的本性和特性。这种可以将不同景别自由剪辑而构成一个完整故事的叙事艺术,等同于“视点游戏”^②,这就从本体论的角度阐明了电影与文学和其他艺术之间观看、阅读艺术的差异性所在。这一揭示为客观观察电影的可读性开启了一个方向。

法国电影批评家安德烈·巴赞的现实主义电影理论被誉为“电影理论史上的哥白尼式的革命”,其最主要的发现和论点是电影具有摄影影像本体,由此掀起了现实主义电影美学的大潮。德国电影美学家奇古尔弗里德·克拉考尔用《电影的本性——物质现实的复原》(其德国首版时间为1961年)为电影能够记录和揭示物质现实的本体立论,与巴赞的现实主义理论相对应。

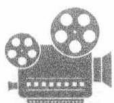
同样,法国哲学家雅克·朗西埃意在通过揭示电影中有一只“机器眼”的物性,来为电影“适宜创造充满艺术美学体制的庞大乌托邦”寻找合理性。在思考了一般文学作品(或者戏剧和影视的脚本、剧本)所蕴含的理性疆域之后,朗西埃意识到电影语言的表意更适合感性,因为它是一种知觉语言,这与德勒兹的观念很接近。朗西埃挪用了德勒兹的“感性的分配”理念,瓦解了传统观点认为的电影具有理性疆域和结构的固见,也等于为影像自身和组接的意义之复杂和多元铺平了道理。电影因此可以突破意识形态的屏障,具有一种区别于文化和国家、民族神话的“意义”,产生新的生命形式和新的生活结构。

比起克拉考尔“电影是物质现实的复原”这样的表述,法国电影符号学家克里斯蒂安·麦茨则提出了想象的能指,从而在电影和物质世界的二维关系论述中增加了心理学的纵深坐标。这样,人格、电影语义结构被引入到电影和现实关系的多维探索中。这种揭示电影是表现想象手段的论述,也在昭示电影(无论是导演还是观众)具有无限的解读可能性。

法国哲学家吉尔·德勒兹揭示了电影不仅是一个相对闭锁的运动系统,这种系统也意味着一个整体的集合。在其论文《电影、思维与政治》中,德勒兹在谈及电影具有一种面向崇高的精神自动装置特征时,分析道:“构成这种崇高的,是受到碰撞后的想象并把

① (美国)托马斯·沙兹:《旧好莱坞·新好莱坞:仪式、艺术与工业》,周传基、周欢译,北京:北京大学出版社2013年版,第69页。

② (美国)托马斯·沙兹:《旧好莱坞,新好莱坞:仪式、艺术与工业》,周传基、周欢译,北京:北京大学出版社2013年版,第56-57页。



想象推至极限且让想象把一切视为能超越想象的智性总体。”^①作为一个具有后现代主义色彩的哲学家,德勒兹的电影理论旨在超越“影像—运动”“意识—事物”之间的二分法,实现“影像=运动=物质”的同一。德勒兹还将“大脑机械原理”“心理运作”“思维过程”纳为电影的元素,做到了对影像本体的去人性化探索,用物替代人。这也是敞开的价值体现。同样来自法国的电影符号学家弗朗西斯·瓦努瓦也在《书面叙事·电影叙事》一书中借助导演让·雷诺阿电影《一次郊游》中人物被命名和被肖像化的现象,揭示了这种迥异于阅读小说的平等体验,他说:“从某种意义上说,电影是比文学更民主的艺术,因为它给所有人物分配一个外貌。”^②

在美学的层面上,我们看到,无论是麦茨的论述,还是德勒兹的电影作为智性总体的论述,都将电影的框架大大拓展,而观众在这个框架中毋庸置疑是一个重要的元素。这种美学与接受美学又有着遥相呼应的对峙美感。

电影具有自身的本体特征,但电影也具有文学性和戏剧性的内在特征。当电影走过了模仿戏剧的时代而回归自我时,我们发现其本体中蕴含的影像(物象)、段落和整体之意义特别丰富。克拉考尔所说的“物质世界的复原”,也是对电影实现了物质均质化的洞见。在这个均质化的世界里,等级观念被瓦解,世界按照长镜头或者蒙太奇的方法重新呈现一遍。这就是电影具有自主性的本义。

如果我们从电影美学跳跃至亚里士多德的《诗学》,会发现两者有着深厚的联系。亚里士多德的《诗学》在古希腊时代就点明了悲剧六要素,以及在今天看来依然准确的情节第一法则,它意味着情节编码的无限可能性。法国符号学家A.J.格雷马斯的《结构语义学》《论意义》旨在探索一种文本意义的复杂构成理论。在这种被拓展的意义中,不仅仅说话内容,形式,诸如文本的表层结构和深层结构,也衍生出意义。结构语义学的本义即是如此。诗歌理论亦然,美国新批评派重要理论家克林斯·布鲁克斯在其《〈荒原〉以来的诗》中,提出现代诗的一个基本技巧,即“并列未经分析的事物,将其间的互相关系留给读者的想象”。也就是说,并列未经分析的事物是作为现代诗歌的基本技巧被确立的。^③比如取消动词后对物象的无等级性的排列这一技术在美国诗人普拉斯的作品中大量显现。电影亦然,在对故事的编排中,一种超乎世界逻辑的现实产生,这种现实比话语程式中、思想固见中的程式更具有真实性。在这样的路径里,我们甚至承认了艺术比生活更真实的现象。就是说现实的生活往往是不真切的,而艺术是真切的。中国符号学家赵毅衡还将电影演示(performance)这个概念阐释成了“运用身体、实物、光影、声音等媒介进行在

① (法国)吉尔·德勒兹:《电影、思维与政治》,载于(法国)米歇尔·福柯等著:《宽忍的灰色黎明》,李洋译,郑州:河南大学出版社2014年版,第202-203页。

② (法国)弗朗西斯·瓦努瓦:《书面叙事·电影叙事》,王文融译,北京:北京大学出版社2012年版,第143页。

③ (美国)乔纳森·卡勒:《论解构:结构主义以后的批评和理论》,陆扬译,北京:中国社会科学出版社1998年版,第20页。



场的故事展示”^①。

在宽泛的美学框架下,最新的后现代电影实践,不仅让人展示出迥异于被古典主义文学(特别是悲剧)“劫持”了千年的主人公需要具有崇高心灵的特征,而且走向了人的消失,或者人与物体的平等(这种平等是经过镜头的舍取和编排、剪辑达到的,有着主观性,但这种人和大自然平



《河流》展示了后工业时代社会的苍凉和人生的卑微

起平坐的镜头是重组现实的一种特性)。且不说这种观念和主张背后的意识形态的合法性,但是艺术可以忠实记录客观物质,可以打破原来的观念下事物的排列次序系统,对其进行重组,这肯定是存在的。这种重组,有时候打破形式为内容(主题)服务的框架,有时候让内容和形式之间的界限消弭。比如,蔡明亮的电影《河流》(1997)、《每个人都有他自己的电影》(2007)、《行在水上》(2013)均在用新的视觉形式表达新的电影意义,或者与世界沟通的方式。电影《河流》中出现了一个令人震撼的微缩景观:主人公为了生计装扮成在河中漂浮的尸体。这种带有强烈隐喻色彩的物象构成电影的风格之一。漂浮这个现实生活中才有的动作,在这部电影的具体语境中还具有一种“人模拟一具模特”的视觉混淆意义。

^① 马睿、吴迎君:《电影符号学教程》,重庆:重庆大学出版社2016年版,第159页。

❖ 第二节 电影可读性的几个维度： 现象学、制度和观演

现象学意义上的可读性

从现象学这个角度，“电影有可能是抵达实在界的一种媒介”这样的说法就显得有点道理。什么是实在界呢？实在界不像想象界，充满了故事和剧情，戏剧性和冲突，实在界是一种漫无目的的存在，一种时间的绵延。早在二十世纪六十年代的一些新浪潮、新现实主义电影中，就不乏那些主人公充满了无目的性行为惰性的电影。这些电影还揭示了停顿、重复、静止、空白在电影中的意义。

无独有偶，斯洛文尼亚哲学家斯拉沃热·齐泽克在《欢迎来到实在界这个大荒漠》这本书中对好莱坞电影中的一种“偏执狂幻象”现象进行了剖析，认为类似《楚门的世界》这样一部以“一个生活在消费天堂的人开始怀疑周围一切都是一个巨大摄影棚里的不真切之人造景观”之电影，目的在于展现晚期资本主义消费社会的真实生活表象，这样的真实生活已经被剔除了物质性的重要性与惰性。这里，齐泽克点明了晚期资本主义的生活样本和好莱坞电影景观的一致性：幻象性质。这种对美国社会的洞见，和波德里亚的《美国》（在这部书中，波德里亚认为美国是一个实现了乌托邦的国家）有着相似的观点。高密度的拟像、幻象代替了真实的生活，因此《楚门的世界》的主人公需要证明自己是否是真实的。这种恐惧与焦虑，与好莱坞模式的制造幻象的“梦工厂”性质不谋而合。因为，梦必须是持续的，梦中的景观必须是饱和的，连空镜头都带着意义。所以，电影的想象界与实在界完全不一样。问题是，人类知道生活的无穷意义要大于电影，也还是愚不可及地走进了电影院，去享受这种幻觉机制的麻痹功能。更加荒诞的是，我们知道生活的实在界之广袤，可是，我们还是愿意以模仿电影中的高密度景观和故事节奏，来替代现实生活原本大荒漠一般的混沌、惰性的生活。不光如此，在齐泽克的视野里，资本主义和那些宗教暴力也有着内在的关联。“实在界”本指饱受战争蹂躏的荒漠地貌，



在齐泽克那里,它却成了二十世纪人对实在界充满激情的完美例证。齐泽克用弗洛伊德的本我、自我和超我理论,对之进行评论道:“表面看来,‘9·11’恐怖袭击事件乃是原教旨主义对全球资本主义的猛烈反扑,而实际上,两者是不折不扣的难兄难弟,因为原教旨主义是对全球资本主义‘淫荡的超我补充’。”^①



《楚门的世界》展示了资本主义消费社会的生活表象和精神危机

电影制度的可读性

电影抵达了物质现实,具有智性总体的特征,跟人类的认知和思维相关联,因此,今天我们谈论电影,已经等同于谈论电影的机制了。于是,探索电影的敞开,就需要去探索电影机制:电影影像是一种选择机制,电影昭示了我们的信念结构,也让人类的野心、自我、狭小、封闭等缺点暴露无疑。从这样的角度分析观众的行为,电影让我们看到了人类的可爱,也让我们看到了自己的缺陷。电影批评就具有了合法性:在批评中我们正视我们的弱点,我们的虚伪。当我们厌恶了人类在想象界中犯的低级错误,也许审视电影的低级错误可以使我们保持一种清醒。低级的错误如下:①把情感和审美等同,在电影中刻意营造一种二元对立的评判景观。②把一个社会、家庭或者两性之间的冲突用一种简单的方式处理,换来一个大团圆的结局。③更有甚者,以国家利益取代个人利益。澳大利亚电影理论家格雷姆·特纳早就指出,电影具有倾向于“国家主义”的癖好,“电影是一种文化所偏好的神话、信仰和实践都会进入这些文化的叙事之中,并得到强化、批评或者复制。通过分析叙事主题或形式随时间的流逝而发生的变化,我们有可能理解社会的变迁。例如,十九世纪的小说常常利用婚姻作为一种叙事终止的机制,象征着人物的成长以及他们生活的最终目标的完成。”^②问题的严重性在于,我们早已经看透了这种虚假的叙事模式,而我们依然将之奉为圭臬。④热爱明星,爱屋及乌。一百多年来芸芸众生如此投入到热爱明星的阵容中,乃至产生了明星经济,产生了粉丝电影,产生了力比多经济学。

电影的“高级修辞”(体制)是指“制度化的再现模式”(简称IMR,即institutional mode

① (斯洛文尼亚)斯拉沃热·齐泽克:《欢迎来到实在界这个大荒漠》,季广茂译,南京:译林出版社2014年版,第12页。

② (澳大利亚)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年版,第181-186页。