



电影时空设计中的 身体美学

汪振城 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

电影时空设计中的身体美学 / 汪振城著. —杭州:
浙江大学出版社, 2019. 12
ISBN 978-7-308-19955-1

I. ①电… II. ①汪… III. ①电影语言—身势语—研究 IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 293702 号

电影时空设计中的身体美学

汪振城 著

责任编辑 李海燕 马一萍
责任校对 朱卓娜 杨利军
封面设计 周 灵
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 杭州好友排版工作室
印 刷 浙江新华数码印务有限公司
开 本 710mm×1000mm 1/16
印 张 12
字 数 226 千
版 印 次 2019 年 12 月第 1 版 2019 年 12 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-308-19955-1
定 价 58.00 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://zjdxcb.tmall.com>

前 言

电影中主要人物的身体形象是一种“影像身体”。在电影时空设计的语境中,作者从身体感知现象学角度出发,结合影像身体的生产(美学编码)与消费(审美解码)的双重维度,对影像身体(尤其是电影明星的身体形象)的建构与解构特点、电影技术发展中影像身体类型的演变、影像身体的“身体间性”和“主体间性”的生成奥秘和意义,以及电影的身体性等问题进行深入的思考和集中的阐述。作者认为,这种文本学意义上具有互文性的“身体间性”是当代电影经验现象学所谓“体感触动”的生成基础和前提,也是诱发观影者在电影消费中因对影像身体的“体感触动”而生成“身体意象”的关键性因素。

对导演和演员来说,影像身体的建构是影片创作中人物形象塑造的核心任务。影像身体的形塑与建构既能为影片带来身体的影像奇观效果,又可为影片叙事的发展创造条件,并为诱发观影者的“体感触动”经验奠定基础。在系统梳理西方经典电影理论和当代电影思想家们的相关论述之后,作者认为,影像身体的“间脸”特点和自有声电影以来人们在影院的观影经验等方面都印证了电影艺术的身体感知性特点。

目 录

前言	1
绪论 问题、对象与方法	1
一、研究背景和问题缘起	1
二、国内外研究综述	7
三、研究对象和方法	15
四、主要概念的界定	19
第一章 身体话语的遮蔽与敞开——从哲学到电影	25
一、盲点与回归:人类思想史视域中的身体言说	25
1. 西方哲学史视域中的身体言说	26
2. 中国传统哲学视域中的身体言说	29
二、西方经典电影理论家对电影身体的基本认识	32
1. 贝拉·巴拉兹——“脸部特写的桂冠诗人”	32
2. 瓦尔特·本雅明——“面相体验”与“神经触动”	38
3. 齐格弗里德·克拉考尔——“为脸而脸”与“远景的人”	45
4. 让·爱泼斯坦——“上镜头性”与现代性	51
第二章 当代电影研究视域中的电影身体观念	57
一、西方当代理论家对电影身体的理论阐释	57
1. 莫里斯·梅洛-庞蒂的身体感知现象学思想	57
2. 吉尔·德勒兹的“身体电影”与“大脑电影”	61
3. 帕特里克·富尔赖的电影“欲望身体”论	63
4. 罗兰·巴尔特对“电影脸”的再阐释	65
5. 电影现象学理论中基于身体的“体感触动”论	73
二、中国当代电影中的身体话语:从“情色身体”到“数字身体”	78
1. 20世纪90年代以前的“情色身体”“革命身体”和“启蒙身体”	78

2. 20 世纪 90 年代以来的“符号身体”“欲望身体”和“数字身体”	80
第三章 作为电影身体之存在的电影时空设计	85
一、电影空间设计的构成要素及其特性	85
1. 从社会场域理论和“电影机构”论到“电影空间”论	85
2. 电影空间设计的构成要素及其生成语境	87
3. 叙事空间的三重建构——相互映照的复式空间	88
4. 电影空间是一种身体感知现象学意义上的“体感空间”	90
二、电影时间设计的构成要素及其特性	93
1. 电影时间设计的构成要素及其生成语境	94
2. 电影时间之于观影者的身体感知特性	96
第四章 电影时空中影像身体的审美编码与解码	100
一、银幕时空中影像身体之建构的创作美学编码	101
1. 表演身体与影像身体的“对抗”和“间离”	101
2. 表演身体与影像身体之间的电影化“匹配”	109
3. 日常身体与影像身体之间的“非议性的匹配”	111
二、电影时空中身体意象的艺术分析与消费美学解码	112
1. 影像身体建构中微身体语言的艺术分析	112
2. 电影时空中身体意象的消费美学解码	116
第五章 影像身体的美学功能与电影的身体感知性	131
一、作为文本学意义上的电影身体和影像身体	131
1. 作为文本的电影身体的构成和主体间性	131
2. 电影技术发展中影像身体类型的演变和语态	137
二、银幕时空中影像身体的美学功能	157
1. 影像身体造型设计的视觉奇观效果	158
2. 影像身体多重建构的叙事美学功能	166
3. 影像身体在观影时空中的“体感触动”功能	168
三、影像身体的主体间性与电影艺术的身体感知性	170
1. 经典电影理论家和当代思想家给予电影的启示	170
2. 有声电影以来影院观影经验的分析和反思	176
参考文献	182

绪论 问题、对象与方法

电影的重要特性之一就是对于身体的直击性。当代电影批评的文学化及过于注重思想分析,可能会麻痹从批评家到观众的身体感受力。

一、研究背景和问题缘起

在人类思想史上,身体是一个迷人而深奥的问题。这个问题似乎自尼采发出“上帝死了”的号召之后,就激发出西方思想界围绕身体问题的各种思潮。由此,有研究者认为,在西方哲学史上,尼采对发源于笛卡尔的意识哲学的彻底批判和质疑,开辟了哲学研究的新方向,思想家们开始将人的身体作为哲学思考的中心。身体不仅成了西方哲学领域中的研究中心,而且也是真理领域中对世界做出估价的解释学中心。^①如果说,尼采的哲学是一种作为权力意志的身体哲学,其身体是一种基于身体本体论的权力意志,那么,他的追随与解读者巴塔耶则通过对尼采的身体发现的回应,令身体又成了一种色情的经验与冲动。德勒兹的身体论则将欲望机器(而不是自我)看作是决定性和生产性的。德勒兹的身体理论从来不像弗洛伊德那样埋伏着几个深度层次,他将身体抽象为一种无内容的生产性欲望,欲望既没有(像弗洛伊德所说的那样)受到压抑,也不是因为没有获得满足而产生的一种心理缺失状态,相反,欲望是作为一种积极性的生产性力量,它生产现实,“社会生产在确定条件下纯粹是而且仅仅是欲望生产本身”^②。所以,德勒兹的身体论是一种彻底掏空意识

① 汪民安,陈永国.后身体——文化、权力和生命哲学[M].长春:吉林人民出版社,2003.

② 吉尔·德勒兹.反俄狄浦斯:资本主义与精神分裂症[M]//后现代性的哲学话语——从福柯到赛义德.杭州:浙江人民出版社,2000:36.

主体的非人格化的欲望的身体,是一种欲望政治学。作为后结构主义的罗兰·巴尔特则借助于尼采,从阅读的角度将身体引进阅读活动中,并把它提到了一个至关重要的地位。在他看来,文本字里行间埋藏的不是“意义”,而是“快感”。因此,阅读就不再是人和人之间的“精神”交流,而是人的身体与身体之间的快感色情游戏,阅读解除了知识的暴政之后,狂喜接踵而至。对巴尔特来说,身体又演绎成一种快感享乐式的身体。米歇尔·福柯也是汲取尼采思想的法国信徒之一,身体是福柯从尼采那里接受过来的一个重要概念。尼采的身体一元论和决定论让福柯认识到,历史在某种意义上只能是身体的历史,“身体是事件被铭写的表面(自我具备一种物质整体性幻觉),是一个永远在风化瓦解的器皿”^①。在福柯看来,社会的各种各样的实践内容和组织形式、权力技术及各种各样的历史悲喜剧都围绕着身体而展开,都将身体作为一个焦点,并对它进行精心的规划、设计和表现,身体是社会各种权力追逐的目标。所以,在20世纪70年代,福柯就从身体出发来构造自己的社会理论及自己的谱系学,福柯视域中的身体则成为一种被社会历史和权力所规训的身体,福柯的这种身体理论引发了当代理论对于身体话题的强大兴趣。

在西方主流哲学中,身体其实是一个悖论:一方面,它是由自然、社会与文化构成的,人类的身体形象、身体经验和身体知识都受制于具体的生活环境和文化形态,身体是一部历史,非一成不变,而这部历史还是一部被遮蔽与压制的受难史;另一方面,身体又是构成世界的原型,人类从远古时代起便以自己的身体为原型去构想宇宙的形态、社会的形态和精神的形态,世界各民族的创世神话都说明了这个问题。所以,意大利哲学家维科在他的《新科学》中把它概括为原始心智的普遍规律,在文明世界里,它尽管要受到种种遮蔽和压制,但它依然顽强地以诗性智慧的方式积极地潜伏着。确实,“身体”在西方主流哲学的发展历程中的很长一段时间内是一个概念上的盲点。然而,自从电影产生后,人的身体一直是电影领域中影像建构与影像接受(消费)的重要基础,它不仅引起了电影生产者的高度重视,而且成为电影研究者们深入研究的重要命题之一。

从电影创作与制作(电影生产)的角度来看,“电影是用部件(脸和腿)组装

^① Michel Foucault. *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca: Cornell University Press, 1981: 84.

起来的完美世界”^①。当然,脸和腿是人(电影演员)的身体的重要组成部分。除了脸和腿之外,人的身体还包括手等其他躯体部位以及皮肤、眼、耳、口、鼻、发等构件,甚至还包括依附于身体的动作及其欲望感觉系统等。在电影创作(尤其是故事片)中,影片中人物形象的塑造是一项核心性的工作。创作者(导演)根据影片中人物塑造的需要,选择各种身体(性格)类型的演员,并以演员的日常身体为基础,通过各种电影化的手段,把演员的“日常身体”建构成符合影片中人物形象塑造要求的“表演身体”,最后又通过制作(技术处理)把“表演身体”呈现为“影像身体”。于是,演员的“影像身体”的建构就成为影片中人物形象创作的基础。电影创制者就是这样,通过电影化的手段创制出与剧本中人物形象相匹配(吻合)的“影像身体”,从而使这种“影像身体”融合于影片所要塑造的人物形象之中来表达他们对周遭世界的看法或影片的意义。正如维特根斯坦在其著作《哲学研究》中所说,“人的身体是人的灵魂的最好图画”,而德勒兹则认为“电影正是通过躯体(而不是通过躯体的中介)来完成它与精神、思维的联姻”。不仅从电影创制来看是这样,而且,影片的观众也正是通过对影片中建立在演员的“日常身体”和“表演身体”基础上的“影像身体”及其人物形象的感受与解读来理解影片所表征的多重意义的。由此看来,在银幕上,演员的“影像身体”在很大程度上取代了小说阅读中的印刷符号(文字)而直接进入观影者的视觉器官,继而成为一种理解影片人物形象乃至影片意义的符号。正是在这个意义上,我们说,就像阅读小说要从识字开始一样,观众看电影也要从感受影片中演员的“影像身体”语言(符号)入手,来解读人物形象,进而把握影片所蕴含的意义。所以,在电影中,从身体走向电影化(影像化),由影像走向对周遭世界的思考和见解(精神),一直是一个非常重要的路径或通道。

早在爱森斯坦时代,电影创作者就已经学会熟练地使用妇女、儿童和残疾人在枪林弹雨中殒命的各种镜头来调动观众的情绪(例如《战舰波将金号》),从而使观众理解“革命”的必要性。对于身体毁灭的痛惜,成了许多人走向“革命”的介绍人。它们给予人们的直观上的震撼不亚于书本上的文字。无论是西方还是中国拍摄的反映二战法西斯给人们生命带来巨大灾难的影片中,大多把一个个美丽善良的女子作为中心人物,影片通过展示她们在战乱中的不幸,特别是身体上遭受的戕害(如《魂断蓝桥》中的女主人公沦为妓女,《金陵十三钗》中的各位女性等),来呼唤和平与人道精神的复归。在许多传统的影片

^① 苏珊娜·利昂德拉-吉格,让-勒路易·特拉特. 电影随笔[M]. 杨焯,张洁,译. 北京:文化艺术出版社,2005:55.

中,身体常常成为精神的拯救者。如果说茨威格的小说《一个女人的二十四小时》中的贵妇人企图用自己的身体拯救一个赌徒没能成功的话,那么在电影中这类举动却常常大获全胜:一个男人或一个女人在银幕上依靠异性的身体实现精神的提升。《青春之歌》中的林道静就是沿着余永泽—卢嘉川—江华这样三个男人所构成的阶梯以攀登其精神高峰的。在小说中,我们觉得是这三个男人的气质、情感和思想引导着林道静,而在影片中,身体的因素大为增强了:当银幕上出现余永泽时,他的影像身体特征,如他那下吊的三角眼、高颧骨和高鼻梁立刻使观众感到这个人的阴险和庸俗。观众比林道静更早地意识到余永泽对穷人会采取无情的呵斥态度,这在很大程度上是从余永泽的身体外观(影像身体)上获得的。在余永泽营救林道静时,观众就预感到柔弱的鸽子落到了老鹰的爪下。这种预感也是从对余永泽的身体外观形象中得来的。卢嘉川在小院子里一出现,观众就对这位外观上儒雅、和蔼、帅气的“白马王子”产生了良好的印象,由他来代表真理、智慧和美,是合适的,至于他说的那些铿锵有力的话语理所当然地会被当时的林道静们所接受。江华的形象是由一贯以英雄形象展现于银幕的于洋扮演的,他的稳重、干练和成熟的男子汉气质可以给任何一个女孩以安全感,林道静会接受他的思想也在情理之中。银幕上这三个男人的身体特征暗示着并代表了三种精神境界,它们在银幕上的力量并不逊色于用嘴巴讲出的革命道理。因此,可以说,银幕上的这三个男人的身体也成为林道静之精神成长的路标。

当然,身体(影像身体)作为一种人的感觉欲望的暗示也可以引导精神走向沉沦。在影片《一江春水向东流》中,张忠良从一个抗日的热血青年蜕化为腐败的官员,就是以三个女人的影像身体之特点作为路标的:素芬(白杨饰)的容貌举止(身体语言)“端庄宽厚”,是中国传统的母性形象,以“牛”作为象征;王丽珍(舒绣文饰)“泼辣性感”,具有妓女的挑逗性,可以用“狼”来象征;何文艳(上官云珠饰)“阴柔狡诈”,可引男人落入圈套,可以用“蛇”来象征。这三个女性的身体概括了中国通俗文学作品中常见的三种主要女性类型,也表征着男人在不同情况下对女性身体的不同欲望和需求。所以,影片中,王丽珍一见到张忠良自然就会扑上去吊在张的脖子上,从这一基于身体动作的镜头中所反射出来的身体欲望和感觉势必会推动故事的叙事发展,这似乎又在向观众诉说着:张忠良的“堕落”将是不可避免的!大家知道,19世纪末20世纪初,西方思想界开始蔓延开来的对于神的世界的破灭情绪流布于世界的各个角落,形成现代主义和后现代主义的重要思想潮流。身体几乎成了挑战世界的利器,也是人们得以享受的主要对象。贾樟柯的电影《世界》就呈现了一个虚

幻世界与身体之间碰撞的隐喻。影片一开始，“世界之窗”这个把世界玩具化的公园就是工作于此的赵小桃幻想中的美好世界。她感到惬意而沉迷，但是身体是个真实的东西，在身体与身体之间的碰撞中，美好的世界开始露出它的虚饰性。最先觉醒的是亚当而不是夏娃。当赵小桃不愿把自己的身体奉献给成太生的时候，成太生就转而同另一个轻佻的女子交欢。于是，赵小桃不能不从美好的梦幻之中醒来。影片也没有把成太生表征为纯然的身体享乐主义者，他也染有世纪末的绝望情绪。影片的结局是两个人一起打开煤气自戕，企图一起离开这个玩具般的“世界”。影片告诉我们：这个玩具般的“世界”是不可靠的，而身体是人类唯一可感的存在。影片中，赵小桃和成太生并没有被煤气熏死，但他们心中的那个美好的“世界”已经死亡，留下来的只是没有灵性的身体。再如，娄烨的电影《颐和园》在展示身体与世界的碰撞与搏斗中，身体除了绝望和空虚而别无选择，剩下的只是男女的纵情宣泄。

巴赞说：“电影的全部就是关于如何在空间放置人物身躯。”^①此话深谙身体在电影中的种种奥秘。确实，在电影创作中，由身体来构建自己的视觉语言系统并不只是单一地呈现身体本身，而主要是将身体及对身体的感觉作为源头和表现形态，并借助于电影的多种技术手段，诸如造型、化妆、服装、灯光、色彩、场面调度、镜头的蒙太奇组接等来触动观众对身体的感受，塑造影片人物形象，推动故事情节发展，以满足观影者的欲望情感的宣泄和精神探究的诉求。电影中围绕人物塑造所采取的环境设置，乃至“空镜头”等其实都是（影片中人物和受众的）身体感受（感触）的对象化，也是“魔幻化”的一部分。因此，电影与其说是诉诸人的身体，还不如说是将人的日常身体“电影化”（也即“魔幻化”或“仪式化”）的过程。一部成功的电影，哪怕是极端写实，它也会让观众产生某种陌生感，即使是一部成功的科幻影片中的机器人反过来也会让观众产生某种拟人般的熟悉感。正是从这种意义上，我们可以说，身体及“身体的感觉是一部电影的根，而从这个‘根’生发出来的是一株株枝繁叶茂的大树”^②。

在西方电影理论发展历程中，学界一般都认为，20世纪60年代是经典电影理论与现代电影理论之间的分界点。在这之前，如贝拉·巴拉兹、路易·德吕克、让·爱泼斯坦、爱森斯坦、安德烈·巴赞、齐格弗里德·克拉考尔等人的理论均属于经典电影理论，它们所要回答的主要问题是电影之本性是什么，其

① 转引自帕特里克·富尔赖，电影理论新发展[M]，李二仕，译，北京：中国电影出版社，2004：83。

② 徐葆耕，电影讲稿[M]，北京：北京大学出版社，2006：52。

中涉及的是电影和其他艺术之间的关系及电影与现实的关系等问题。这些理论,无论是蒙太奇学派、现实主义学派还是电影心理学派,它们彼此都因缺乏密切的、递进发展的关系而显示出分散的特点。60年代以后,电影理论的发展出现了以法国电影理论家克里斯蒂安·麦茨为代表的结构主义语言符号学的转向,所探讨的主要问题是电影与语言的关系,其理论目标是试图建构一种解释电影如何把含义呈现给观众的模式。70年代电影符号学进一步发展,引导出电影叙事学。同时,结构主义符号学本身还吸收了弗洛伊德和拉康的精神分析学(尤其是身体欲望学说)的一些内容,产生出第二符号学,实现了符号学同精神分析学的结合。在此基础上,又借鉴了阿尔都塞的意识形态理论。由此,便开始了意识形态批评,继而派生出女性主义理论和产业分析理论,乃至晚近的后结构主义和后殖民主义理论,等等。这就是当下电影理论界许多学者所持的普遍观点。不过,我们认为,今天的研究者如果从“身体”的视域出发,潜心地重新解读这一电影理论发展历程中的重要理论原著的话,我们会发现,从经典电影理论家如巴拉兹、本雅明、爱泼斯坦、克拉考尔等的经典原著到梅洛-庞蒂、吉尔·德勒兹、罗兰·巴特、帕特里克·富尔赖等后现代电影理论家的著作中,一直隐约地潜伏着一条颇具连贯性的理论线索,那就是对于电影的身体性(corporeity)问题的思考。^① 其实,进入21世纪以来,伴随着电影技术的革命性发展,数字技术最终成为商业电影制作、发行和放映的主潮,而20世纪中期以来国外所谓的电影“大理论”也受到了全盘的质疑,而经典电影理论中关于“电影是什么”及与此相关问题的讨论又重新出现了。^② 值得注意的是,在如今的西方电影理论界重返“电影是什么”议题的众语喧哗中,还有以美国的琳达·威廉姆斯、维维安·索布切克、劳拉·马科斯、詹妮弗·巴克、马克·汉森等为代表的电影学者受法国哲学家莫里斯·梅洛-庞蒂“感知现象学”之“身体”观的直接启发,他们从“体感触动”学说(the embodied experience)出发,试图对电影的本性进行重新界定,并由此来阐述电影意义的生成机制,以及数字化时代以来所出现的电影新现象,从而在21世纪初形成了一股颇具影响力的基于身体感知经验的电影现象学思潮。而这一思潮又恰好与以上我们所提及的“理论线索”相呼应。

① 这条线索,本文将在第二章的第二部分“电影理论视域中的身体言说”中集中论述。

② 参见 <http://www.isuppli.com>“媒体”部分,以及翠贝卡电影节官网 <http://www.tribecafilm.com> / [tribecaonline/future-of-film/](http://tribecaonline.com/future-of-film/)。

二、国内外研究综述

21世纪以来,无论是西方还是中国,对于电影的身体问题的关注早已成为电影研究(或大众文化研究)中的一个重要议题。但由于国内外文化传统(背景)的差异及其影响,国内学者对于电影身体问题的理论研究尚处于起步阶段,更没有形成所谓的电影理论思潮(类似于西方的当代电影现象学思潮)。

(一)国外研究综述

在前面的论述中,我们曾指出,从经典电影理论家如早期的巴拉兹、本雅明、爱泼斯坦、克拉考尔等人的理论原著出发,一直到梅洛-庞蒂、吉尔·德勒兹、罗兰·巴特、帕特里克·富尔赖、薇薇安·索布切克等后现代(当代)电影理论著作中,一直隐约地潜伏着一条颇具连贯性的理论线索,即对电影的相关身体问题的持续性思考。但是,在西方电影理论发展的历史视域中,经典电影理论对于电影身体(影像身体)的关注似乎又一直被现代电影理论所忽视(遮蔽),被淹没在现代花色繁多的电影理论浪潮中。关于国外经典电影理论家对于电影的身体问题的思考,我们将在下一章中集中展开论述。下面,我们主要就西方后现代以来相关电影身体问题的研究文献加以综述。

国外关于这一论题的研究,除了西方经典电影理论中的相关论述之外,主要还体现为后现代以来的“电影明星”研究和“电影身体”研究。20世纪60年代以后,西方除了戏剧表演理论中对身体问题有所涉及(如法国戏剧教育家贾克·乐寇著《诗意的身体》,马照琪译,台湾桂冠图书出版)之外,“电影身体”的相关研究还散落于20世纪70年代肇始的电影理论家们对于“电影明星”的诸多研究中。在电影发展历史上,1910年当真正意义上的电影明星出现以后,明星的经济价值很快引起了电影人的高度关注,并在电影工业机构内迅速发展,进而成为电影产业中最重要资本之一。由此,在电影界形成了一整套以电影明星为中心的电影生产机制,为西方各影业公司取得了巨大的财富。在明星制度下,西方电影业界先后出现了一系列享有盛名的电影明星,例如葛丽泰·嘉宝、费雯丽、琼·芳达、贾利·古柏、亨弗莱·鲍嘉、格里高利·派克、保罗·茂尼等等。不过,20世纪50年代以后,西方以明星为中心的制片体制又让位于以导演为中心的制片体制,形成了导演中心制。因此,导演成为电影研究的重要对象,由此而形成的“作者论”就成为当时电影研究的显学。之后,随着西方文艺理论思潮中现象学美学(包括接受美学)和文化研究学派,以及传

播学中“受众理论”的日益强化,人们为了表达对这种电影生产机构内导演绝对中心的不满,到了20世纪70年代,电影研究者终于开始从“观众”的视角出发来关注电影的另一个“作者”——明星。从此,明星开始正式登上电影艺术研究的理论殿堂。经过半个多世纪的发展,西方电影学者(包括海外华裔学者)对于电影明星的研究已经形成了较为成熟的研究体系和理论形态,并取得了一系列的研究成果。较有代表性的有:亚历山大·沃克的论文《明星的地位:好莱坞现象》(1970)、理查德·戴尔《明星》(1979)和《超凡的胴体:电影明星与社会》(1986)、理·德科尔多瓦《电影名人:明星制度的起源》(1990)、保·麦克唐纳《好莱坞明星制》(2001)、里昂·汉特《功夫偶像》(2003)、周慧玲《表演中国:女明星、表演文化、视觉政治(1910—1945)》(2004)、雷切尔·莫斯利《与奥黛丽·赫本一起成长》(2010),以及张英进、胡敏娜主编《华语电影明星》(2010),等等。不过,总体来看,正如电影学者巴特勒(Butler)所说,以上这些研究主要集中在好莱坞明星制度的三个主要方面:一是明星生产(经济、话语结构);二是明星接受(社会结构、主体性理论);三是明星符号学(互文本性、结构的多重意义)。^①在这些研究中,学术界一般认为,英国电影理论家理查德·戴尔的《明星》是电影明星研究的开山之作,因为在这部著作中,戴尔推崇并运用“社会符号学的方法”来研究作为互文本产品的明星现象,通过社会学与美学符号学的双重视角,探索明星生产的媒体文化机制,戴尔既仔细研读电影文本,又广泛分析明星的意义的生产与流通过程,由此把产业与文本、电影与社会紧密地联系起来,从而跨越了以往的新闻体或印象式的明星传记、宣传写作,将明星从神话范畴纳入学术视野,为明星研究奠定了坚实的基础。而他于1986年问世的专著《超凡的胴体:电影明星与社会》就是在《明星》一书的理论基础之上,分别从性别、种族和性感三个方面,对好莱坞三位明星(玛丽莲·梦露、保罗·罗伯逊、裘迪·迦伦)作了具体而详尽的研究和阐述。我们认为,在以上明星研究内容的这三个方面中,研究者都不同程度地涉及作为明星形象之重要组成部分的电影身体(形象)的生产、消费(接受),以及影像身体作为符号文本的结构特性及其功能等问题。就以戴尔的明星研究为例来说,在戴尔看来,明星既是生产现象(由影片创制者提供而问世),又是消费现象(由观众对影片的需求而问世),电影生产和消费的各种力量在“明星形象”的建构中都起到非常重要的作用,成为创造明星的两股不同的决定性力量。“明星形象”是由明星在银幕之内的影片文本和银幕之外的其他媒体文本(包括围绕影片

^① 转引自理查德·戴尔,明星[M].严敏,译.北京:北京大学出版社,2010.

而产生的营销、宣传、海报以及影迷杂志上的魅力照、影评、评论等)一起建构的,它是视觉、话语和声音这三种符号的复合体,这种复合体既可构成“总体明星的共通形象”,也可构成特定明星的一般形象,“它不仅呈现于影片,又呈现于所有媒体文本”。因而,它具有“被建构的多义性”^①。正因如此,电影理论家雷蒙·杜格内特在其著作《电影与感觉》中认为:“明星是这样一种映像,公众从中揣摩以调整自己的形象。”他甚至还认为,“一个国家的历史可以用该国的电影明星书写出来”。戴尔认为,尽管明星作为形象是在所有媒体文本而非仅仅影片之中被建构的,但是影片仍然是明星形象建构的主导因素。在影片中,明星要扮演人物,以建构各种人物形象。从这个意义上说,明星形象是在媒体文本中建构的人物,而“影片中的人物本身可以被视为一种力图小说化却又未完全做到的人物结构体(character construction)”^②。明星形象作为电影中人物的结构特性一般很少在一个镜头中给定,它更像是由影片制作者和观众通过全片构筑起来的,人物是一部影片(在电影文本的界限内)编排的许多不同符号之构成体。这些用于建构电影人物形象特点的符号包括:“观众的预先知识(这些知识主要来源于对影片故事的熟悉、家喻户晓的人物、营销宣传物、对明星或类型人物的期许及影迷杂志上的批评意见等)、姓名、身体外表(可分为面容、服饰和明星形象)、客体的关联物(电影中常常会借助于布景、置物、蒙太奇和象征手法来象征人物的精神状态)、人物的话语、他人的话语、身体手势、身体动作、结构、场面调度。”^③

不过,在西方电影理论研究中,对电影身体问题的论述相对比较集中的还有后现代以来的一些电影学者,例如:法国学者雅克·拉康、梅洛-庞蒂、罗兰·巴尔特、吉尔·德勒兹和英国学者帕特里克·富尔赖,以及美国以琳达·威廉姆斯、薇薇安·索布切克等为代表的电影现象学理论等等。

法国思想家雅克·拉康(1901—1981)作为结构主义精神分析学者,他的主要理论是对弗洛伊德的精神分析理论的全新阐释,尤其是他的“欲望身体”理论和对来自女性主义电影批评中“凝视”理论的深入研究。拉康对欲望身体的阐释是在弗洛伊德理论上发展起来的。在他看来,弗洛伊德的欲望本能理论可以用“需要”“欲望”“请求”三个层次来代替。拉康认为,“需要是指人的机体需要,隶属于生理学的范畴。请求是指对爱的请求,它涉及的是一种人

① 理查德·戴尔,明星[M].严敏,译.北京:北京大学出版社,2010:12、31、53.

② 理查德·戴尔,明星[M].严敏,译.北京:北京大学出版社,2010:157.

③ 理查德·戴尔,明星[M].严敏,译.北京:北京大学出版社,2010:167-184.

际互动。只有在需要的对象得不到满足的情况下,欲望才会产生。”^①由此,拉康给“欲望”下了这么一个定义:“欲望既不是食欲的满足,也不是对爱的请求,而是用后者减去前者之后所得出的差异。”^②“欲望产生于需要不能满足的时刻,但是欲望不能够被直接表述出来,因此欲望只能以请求的形式并通过语言传达出来。”^③欲望由于语言符号的介入而不可避免地被带入拉康所说的“大他者”(社会文化)之中。总之,欲望潜意识往往要借助于符号、隐喻和形象等来发挥其作用。可见,拉康对欲望的阐释并不注重对欲望内容的分析,他更关注主体欲望与他者(社会文化)之间的微妙关系。大家知道,生活中充满着各种欲望:生的欲望、死的欲望、爱的欲望、财富的欲望、权力的欲望,如此等等。当这些欲望在生活中被一种理性而冷漠的社会规则所压抑的时候,人们会寻找种种消解这些身体欲望的方式。电影无疑也是一种消解欲望的有效途径,它或许会转折、迂回,但最终直指人心。从这个意义上说,电影即是一个巨大的欲望系统,它常常以欲望为开端来演绎关乎人类各种欲望的故事,而这些欲望则是由身体驱动,通过演员的身体表演来直接或迂回地呈现的,并推动电影故事情节的叙事发展。电影将观众之诸种欲望的客体虚拟地呈现于银幕之上,替代性地满足了观众的欲望,却又在瞬间激发出新的欲望。电影总是在欲望消解与欲望激发之间循环,没有起点也没有终点。所以,电影总是在欲望的路上。电影语言的最基本的视觉符号是演员的身体(语言),正是演员的身体的种种表演与展示才能够汇聚成完整的电影含义。

另外,拉康的“凝视”理论也深刻地涉及电影中的身体问题,对我们研究影像身体有着很大的启示意义。在“凝视”理论的阐述中,拉康引用了“镜像阶段”这个概念。拉康指出,“主体在幻想中借以预见其能力之成熟的身体的整个形态,是以格式塔的形式被赋予他的——这就是说,是以一种外在性的方式被赋予的”,^④也就是说,“镜子阶段”通过格式塔的心理机制对主体进行塑型。“一方面,婴儿不能立即完美地模仿镜中的自我形象,由不满而产生期待,产生一连串的幻想而形成自我认同;另一方面,怀抱在母亲臂弯中的婴儿无法从镜

① Lacan. The Seminar of Jacques Lacan. Book I: Freud's Papers on Technique 1953—1954. New York: W. W. Norton, 1991: 146.

② Dylan Evans. An Introductory Dictionary of Laconia Psychoanalysis[M]. New York: Routledge, 2004: 37.

③ 汪民安,陈永国.后身体:文化、权力和生命政治学[M].长春:吉林人民出版社,2003:79.

④ Jacques Lacan. A Gressiveness in Psychoanalysis. New York: W. W. Norton, 2002: 37.

像中去区分自己和母亲,而认为自己的身体是母亲身体的延续,这是一种‘误认’。”^①虽然镜像阶段是以婴儿为研究对象,但也非常适合用来解释观众在面对电影这面虚拟之镜时的反应。其实,这种发生在电影观众与影片中各种人物(包括影像身体)之间的身份认同是一种自我认同,而这种认同是一种“误认”,也是一种如英国马克思主义文学理论家特里·伊格尔顿所说的被“格式塔完形”后的误认。^②如果说,劳拉·穆尔维的“看与被看”理论对于研究电影文本中“影像身体”背后所蕴藏的意识形态起到了理论支撑的作用,那么,拉康的“凝视”理论对于解释观众在观影过程中是如何与影片中影像身体之间的互动,以及影片中的各种身体意象又是如何产生的等问题,具有重要的启示意义。

梅洛-庞蒂(1908—1961)则是继胡塞尔之后的现象学哲学家,他的哲学思想又常被后来的研究者称为“身体现象学”^③。不过,从他于1945年出版的《知觉现象学》和同年在法国高等电影研究院发表的一篇名为《电影与新心理学》的演讲来看,梅洛-庞蒂吸收了完形心理学(Gestalt psychology)理论,并将他对身体现象学的研究成果运用于电影现象的探索中,以回答:在电影中,各类人物的流动着的影像身体形象,甚至包括科幻电影中那些獠头鼠目、狗脸横牙或披着人皮的外星异形的流动形象等等,它们凭什么能够与观众产生意义上的交流呢?梅洛-庞蒂认为:“电影并不像小说长久以来所做的一样,把人的想法告诉我们;它告诉我们他的行为举止,它直接提供我们他这种存在于世间及其应对进退的特定方式,而我可以在动作、眼神和模仿中看到这种方式,它明白界定了我们所认识的每一个人。如果电影想向我们展示一个人物的晕眩,它并不会着墨于说明眩晕的心理状态……如果我们从外表去看,注视着一副失去平衡、在峭壁上扭动的身体,注视着零乱踉跄、试着适应正在天旋地转空间的脚步,我们所感受到的晕眩便清楚多了。对电影来说,以及对现代心理学来说,晕眩、愉悦、痛苦、爱、恨,就等于影片人物身体的行为举止。”^④在《电影与新心理学》一文中,梅洛-庞蒂从“时间完形”“身体感知的完形”和“对他人知觉的完形”这样三个方面,论述了完形知觉与电影知觉,体现了他对知觉、想象与身体的独特看法。

① Catherine Clement. *The Lives and Legends of Jacques Lacan*, Gold Hammer[M]. New York: Columbia University Press, 1983:100-101.

② Terry Eagleton. *Literary Theory: An Introduction*[M]. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991: 16.

③ 张尧均. 隐喻的身体: 梅洛-庞蒂身体现象学研究[M]. 杭州: 中国美术学院出版社, 2006: 7.

④ 龚卓军. 台湾现象学[C]. 台北: 梅洛-庞蒂读书会, 1997: 104.

吉尔·德勒兹(1925—1995)是20世纪后期法国思想界的一颗耀眼明星。作为一位著名的后现代主义哲学家,他始终强调自己的哲学是“彻底的经验主义”,而他所谓的“经验”又不同于认识论传统中的“内在思想”,而是和身体层次的开放性的生命体验紧密关联的。所以,“身体问题自然就成为贯穿德勒兹哲学思索始终的主题”^①。德勒兹通过对尼采哲学的解读,把身体理解成仅仅是纯粹的欲望本身。就像尼采一样,在他看来,身体是一部巨大的欲望机器,是一种具有永恒流动性的生产性的力量,它生产着现实,“社会生产在确定的条件下纯粹是而且仅仅是欲望生产本身”^②。显然,在这里,反俄狄浦斯的革命,从来就是身体及其欲望的革命。从这个意义说,德勒兹的身体观实际上是一种欲望政治学。不仅如此,他的“身体”观念几乎又与他提出的其他概念诸如“生成”“时间”“意义”“感觉”“影像”“运动”等都有着内在的关联。我们知道,德勒兹论述电影的两部著作分别是《电影Ⅰ:运动—影像》和《电影Ⅱ:时间—影像》。在其《电影Ⅱ:时间—影像》一书的第八章“电影、身体与大脑、思维”中,他认为,“身体是思维为能达到非思(生命)而投入或必须投入者”,“电影正是直接通过身体(而不是借由身体)而完成与精神、思维的缔结”。^③于是,他提出了一个非常特别的概念——“身体电影”。

帕特里克·富尔赖或许是西方当代电影学界中对电影化的身体进行相对集中的研究的学者,他对“影像身体”的研究及其观点主要汇集在《电影理论新发展》这部著作中。在该著作中,尤其是在“从肉体到身躯再到主体——电影话语的形体存在”这一章中,富尔赖主要讨论的中心议题是:“电影是如何对待、构造、展示、熟练操作和引发身体的多重含义,以及经过电影手法加以处理的银幕形象是如何在电影这种含义丰富的论证实践中施展自己强有力的影响的。”^④富尔赖认为,在福柯等后现代主义者看来,人的身体因为在银幕上的展示而成为某种宣言,而这种电影的宣言是通过多姿多彩的身体表现力得以传达的。“正是人物身体这种起伏变化的性质决定了电影含义丰富的论证实践,而且产生了超越本身的更多含义。”^⑤由于银幕上所呈现的身体形象(也即本书所说的“影像身体”)是千姿百态的,因此,其投向观众之后所产生的意义也

① 吉尔·德勒兹.反俄狄浦斯:资本主义与精神分裂症(见《后现代性的哲学话语——从福柯到赛义德》)[M].杭州:浙江人民出版社,2000,50.

② 吉尔·德勒兹.电影Ⅱ:时间—影像[M].黄建宏,译.台北:远流出版公司,2003:629.

③ 吉尔·德勒兹.电影Ⅱ:时间—影像[M].黄建宏,译.台北:远流出版公司,2003:629-630.

④ 帕特里克·富尔赖.电影理论新发展[M].李二仕,译.北京:中国电影出版社,2004:76.

⑤ 帕特里克·富尔赖.电影理论新发展[M].李二仕,译.北京:中国电影出版社,2004:77.