

# 电影隐喻: 理论原点与逻辑延展

段运冬

---

电影理论的建构与发展,与电影隐喻密切相关。电影隐喻话语的任何一次转换,不仅带来了电影理论原点的更替,甚至还改写了电影理论的发展路向。电影隐喻的形式,特别是“生活之窗”“白日梦幻”以及“镜式文本”,不仅可以充分呈现电影理论从“影像外观、影像机体到自反性影像”的发展轨迹,而且还是依据电影独特资质所进行的理论延展。

---

## 一、电影隐喻:尼克·布朗与达德利·安德鲁的启示

本文为笔者主持的 2007 年度教育部人文社会科学一般项目“电影隐喻研究”的成果之一,批文号为:07JA760011。

20 世纪以降,“隐喻”一词经常出现在语言学、文学(包括文学理论)、心理学、历史学、哲学之中,成为人文学科的一个高频词汇,这使得一千多年来“隐喻已死”的学科成规得以破除。美国哲学家罗蒂强调,隐喻是“信念的第三源泉”,是“重织我们信念和愿望网络的第三动力”;由于隐喻的存在,“语言、逻辑空间和可能性的领域是永远开放的”。显然,这里的隐喻研究已经超越了亚里士多德时期作为修辞策略的阶段。经过雅克布逊、艾柯、利科、戴维森以及莱考夫等理论家的努力,隐喻不断超越语义、指称和话语的旧日疆界,朝着海德格尔确立的“唤起最广阔的视野”“使言语从其起源处攀升”“使世界显现出来”等方向迈进,日益成为一种“我们赖以生存的方式”。

随着整个人文学科在当代对隐喻投入更多的关注,以及隐喻在人类认知活动中重要作用的凸显,电影话语对隐喻的植入已经不是一种“理论先行”的从众行为,而是旨在揭示电影自身特

---

其它两个源泉分别为:知觉、推理。知觉把一个新的信念强加于先前的信念系统,改变我们的信念;推理则是先前的信念会使我们转向某种先前没有的信念,迫使我们要去改变这些先前的信念,抑或探究这个新信念的后果。显然,在罗蒂眼里,知觉、推理关注的是逻辑判断,是句子的真值,而隐喻则超越句子真值关注内容。由于传统哲学是在视觉中、在理论中、在对现存事物的沉思中达到顶点,所以拒绝承认隐喻是真理的第三来源。参见理查德·罗蒂《后哲学文化》,黄勇编译,上海译文出版社 2004 年版,第 27—28 页。

参见 G. Lakoff & M. Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press 1980, p. 4。“我们赖以生存的方式”译自该书书名。他们指出,隐喻在日常生活中无处不在,不仅在语言中,而且还在思维与行动中,我们用于进行思考和行动的日常概念体系,其本质是隐喻性的。

性的一种努力。在回溯电影理论史的发展时,尼克·布朗曾指出:“电影理论借以阐述自己并借以产生各种隐喻、模式、方法和批评语言的那些框架性表述,本身也在经历着新陈代谢和改造,通过并经历了那些方法和视角上的更新之后,新的理论综合体出现了,各种理论问题间的相互关系被重新构型,各种理论脉络被重新组织。但是,我们不能够根据那些框架性表述的沿革去认证和类推电影的理论史。我们可以说在那些外部表述的制约下,对电影特性的界定和陈述发生了变化。”尽管我无法赞同尼克·布朗的“不能够根据那些框架性表述的沿革去认证和类推电影的理论史”的断论,但在注意到“新的理论综合体”生成的同时,也会具体而谨慎地对待有关电影理论的任何新的话语形态,比如隐喻的迭换与电影理论生发的互动关系。无独有偶,另一位电影理论家达德利·安德鲁觉察到这样一种现象:“精神分析法的引进,打破了巴赞与爱森斯坦之间的明显僵局(这一争论在无数电影理论文章中,一直持续到70年代)。它引进一种新的隐喻,即镜面的隐喻,从而使银幕前观众位置的观念更加复杂化。这一富于启发性的隐喻,引起了对电影理论(从以关系性的角度对意识形态和工艺技术的研究,到对观众认同电影基本机器的分析)和电影评论(涉及到观众位置和认同的影片读解)的详尽阐述。”达德利·安德鲁指出的电影作为镜子的隐喻以及这种隐喻对电影理论整体转捩的作用,特别突出了新的隐喻形式犹如强心剂,推进了当代电影理论形态的演进,从而造成20世纪中后期电影理论的重要转折。为此,我们想知道,电影被隐喻之后的情况到底会是什么样?它们是如何被确定为电影理论原点的?而后又是怎样被进一步推演的?

如果把达德利·安德鲁放在整个电影理论发展史中,我们会发现他实际上仅仅注意到了电影作为镜子的隐喻,而对与电影隐喻相关的其他命题,诸如电影作为“电影境”、“画”、“窗”、“梦”等的隐喻(有的理论家还把“语言”作为电影的隐喻形式),却没有提及甚至没有暗示。在我看来,就所呈现的电影隐喻形式以及它们在电影理论史中的作用而言,“生活之窗”、“白日梦幻”与“镜式文本”是三个最为重要的电影隐喻命题。它们不仅呈现为电影隐喻的不同形式,而且每一种新隐喻形式的出现,都在电影理论的原点上开拓出新的视野,从而形成了具有自身特点的理论谱系。

## 二、电影作为“生活之窗”

弗朗西斯科·卡瑟迪提出:“电影现实主义的争论围绕着两个中心点产生:画面与画面的并置以及对电影的辉煌成就和现实真理的发现的支持。这些研究引发了最为重要的隐喻,电影作为世界之窗和生活之镜”。其实,无论是作为“世界之窗”还是作为“生活之镜”,电影所注重的“画面与画面的并置”与“现实真理的发现”,在某种意义上都是以再现现实为目的的。更为重要的是,卡瑟迪为我们提供了一个思考电影隐喻的立足点。应该说,“窗”和“镜”之间的联系是不言而喻的,它们强烈地暗示着人看视世界的愿望。看视世界是人的存在方式,而“窗”和“镜”也由此成为人看视世界的基本手段之一。在此基础上,这里把“生活之镜”作为“世界之窗”和“生活之镜”两者合一的一个便于表述的概念,我想是完全可以接受的。

透过摄像机镜头观看,取景框犹如窗。窗是中介,它一头连接观看主体,另一头面向世界。观看主体对世界的感知则是通过窗这一中介取景的,窗所展示的是一个类似取景框里面的“现实主义”世界,这个世界具有摄影一样的纵深感和似真效果。电影被隐喻为“生活之窗”显然暗含电

尼克·布朗:《电影理论史评》,徐建生译,中国电影出版社1994年版,第179页。

达德利·安德鲁:《电影理论概念》,郝大铮、陈梅译,上海文艺出版社1990年版,第13页。

Francesco Casati, *Theories of Cinema 1945—1995*, Austin: University of Texas Press, 1999, p. 21. 另一学者查尔斯·阿尔特曼也认为:“就认识论而言,画框:形式主义,窗户:现实主义;就技巧而言,画框:蒙太奇,窗户:长镜头+深焦”,亦把现实主义隐喻为“窗”。参见查尔斯·阿尔特曼《精神分析与电影》,李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》下,三联书店2006年版,第536页。

影和窗在功效上的某种一致性,强调媒介表现的现实效果。也就是说,在对世界的裁选中,电影具有超强的复制力,能够使复制中的主体性降到最低点。尼克·布朗曾提出,经典电影理论的基本特征之一就在于如何处理好影片与真实的关系。如果是这样的话,电影作为“生活之窗”便是对对照现实的一个隐喻性表述,这个表述还涉及到电影的真实特性问题。假若把电影范畴抽取为世界/影像的话,那么电影作为“生活之窗”则偏向于世界。

“窗”的存在固然是要看视现实,而当代电影的流行之现实恰恰可以用日常生活的完美呈现来加以说明。伊芙特·皮洛提出,日常生活是电影的“近亲”。这无疑意味着电影与日常生活之间存在某种难以割舍的联系。在《世俗神话——电影的野性思维》一书中,她主张:“日常生活结构与新的传播媒介确实类似。‘日常性’是必然的基础,即使否定这一点的影片也必然以它为起点。”那么,什么是皮洛眼中的“日常生活”?“生活之窗”与“日常生活”的近亲关系何在?皮洛进一步指出:“电影带引我们钻入生活的密林,仿佛去采集标本。这个世界的未分化状态、纷杂印象的集合,符合我们日常的感知特点。”也就是说,“日常生活领域”是以“世界的未分化状态、纷杂印象的集合”为基本内容的。尽管我们可以说这种对摄影机所呈现的日常生活的认知,是对摄影机自身的难以分化的统合性的取景方式的一种印证,但其中也暗含着皮洛所强调的“日常生活确实是盲目的世界,在这个世界中,存在通常丧失了确定意义……”,而在此基础上,却也使“表现出一切生动特征的独特性和不可改变的具体性”成为可能。应该说,“日常生活”在电影所呈现的“生动特征的独特性和不可改变的具体性”中找到了自己应有的位置,“生活之窗”隐喻在日常生活中找到了自己丰富多彩的内涵。我想,这个位置便是以窗为栖居方式的看视及其结果。

从“生活之窗”观照“日常生活”,纪录性是一种有效方式。约翰·格里尔逊把纪录性看成是电影媒介把握环境、观察现实和选择生活的能力,而取自于原始状态的题材和故事会更美,更富有哲学上的真实意味,原初场景和本色演员也会更好地赋予电影表现真实世界的魅力。20世纪中期,满目创伤的意大利成为意大利新现实主义电影之“窗”所极力观察的“日常生活”。“把摄影机扛到大街上”(一定意义上,这个口号可以换成“打开窗户查看世界”),打开电影之窗,“意大利的现实——它的街道、它的人民、它的节日、它的悲剧、它的日常生活”便显示在观众眼前。一批优秀文本成为了该时段意大利电影对“日常生活”的见证。诸如《罗马,不设防的城市》、《偷自行车的人》、《游击队》、《大地在波动》、《温布尔托·D》等。

在“生活之窗”逻辑延展的谱系中,安德烈·巴赞也是令人瞩目的理论家之一。由“摄影影像本体论”、“电影起源心理学”和“电影语言的进化观”组成的美学体系,甚至可以说是“生活之窗”隐喻的最为重要的成果。

巴赞指出:“摄影影像具有独特的形似范畴,这也决定了它有别于绘画而遵循自己的美学原则。摄影的美学特性在于揭示事实。在外部世界的背景中分辨出湿漉漉的人行道上的一个倒影或一个孩子的手势。”显然,影像与客观现实的某种意义上的同一性是巴赞认定的电影的基本内涵,这种现实性是由窗来实现的。银幕遮挡了画格以外的内容,但是人们并未怀疑那个空间的存在,像窗一样,只要向左右运动,空间就会显现出来。所以,巴赞进而指出:“摄影与绘画不同,它的独特性在于其本质上的客观性。况且,作为摄影机的眼睛的一组透镜代替了人的眼睛,而它们的名称就叫‘objectif’。在原物体与它的再现物之间有另一个实物发生作用,这真是破天荒第一次。外部世界的影像第一次按照严格的决定论自动生成,不用人加以干预、参与创造。”需要注意的是,巴赞并不是传统现实主义的忠实执行者,他逻辑在先地引入现象学,通过对视觉艺术

伊芙特·皮洛:《世俗神话——电影的野性思维》,崔君衍译,中国电影出版社1991年版,第11页。

约翰·格里尔逊:《纪录电影的首要原则》,单万里、李恒基译,单万里主编《纪录电影文献》,中国广播电视出版社2001年版,第501—503页。

乔治·萨杜尔:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,中国电影出版社1995年版,第396页。

安德烈·巴赞:《电影是什么?》,崔君衍译,中国电影出版社1987年版,第13页,第11页。

的演化,探讨人类与生俱来的‘与时间相抗衡’的被他命名为木乃伊情结的写实性心理。现象学与现实主义传统的理论旨趣大相径庭,但在所谓的客观性的追求上,它们之间似乎不能不说存在某种交集,一个追求客观真实,一个追求主观真实。站在窗下的巴赞所看到的现实远非是一个客观对应物,亦非是单纯的影像与被摄物体之间的同一,而是经过主体意识加工的现象还原的结果,是“再现现实生活幻景的‘完整电影’”的神话。另一位深受现象学影响的电影理论家让·米特里也分析说:“当我们看到‘银幕上的花束’时,我通过呈现给我的影像想到实物。这个实物作为内在的真实,作为排除一切意向性的事物投入我的意识。因此,它有突破边框挣脱边框的趋向。它仿佛是仅仅‘透过一扇窗户’看到的景象。”米特里赋予透过“生活之窗”所看视的结果以意识性,揭示出一个被意识化的“实体”。沿着米特里的思路,他所强调的影像可以等同于“知觉的符号化现实”,也就是“生活之窗”看视的不再是实体本身,而是经过符号加工的现实。

德国电影理论家齐格弗里德·克拉考尔也对“生活之窗”隐喻有所思考。他的典型论断是:“一部影片只有当它是以电影的基本特性作为结构基础的条件时,它在美学上才是正当的;这就是说,跟照片一样,影片必须纪录和揭示物质的现实。”可见,“物质现实的复原”成为克拉考尔观点的直接体现。他称之为的“实体美学”认为电影的本质是摄影的外延,只有纪录和揭示物质现实的时候,才能成为名副其实的影片。其实,“物质现实”是一个模糊的概念。幸好克拉考尔还反向性地规定了电影本性。他提出:“一部影片愈少接触内心生活、意识形态和心灵问题,它就愈富于电影性。”我们可以较为轻松地感觉到克拉考尔眼中的“生活之窗”隐喻的大致内涵,但如果从西方语境中来审视克拉考尔的论断,电影为现实世界的“复原”是复杂的,甚至与宗教哲学不无关系。“‘复原’一词在基督教中是指个人得到‘拯救’的方式,即一个人以一种新的、脱胎换骨的方式在宗教上找到自我的过程……根据克拉考尔的观点,电影作为一种媒介物可以弥合异化了的主(体)或异化了的群众)与物质环境的裂痕。他的写实主义美学便是指向了这个神学的标识,即克服和超越异化”。在尝试通过影像与“物质现实”合一时,克拉考尔的“生活之窗”隐喻已经包含了弥合主体与客体分裂的哲学沉思。

在“生活之窗”隐喻的复杂指向中,麦茨的“现实印象”也有特色。麦茨强调:“在电影的许多问题当中,最重要的一个是,观众在看电影时所经验到的现实印象问题,阿尔贝·拉费 Albert Laffay) 曾经指出,观众在看电影时所经验到的几近真实的情景,绝对比阅读小说、观赏戏剧或欣赏人像画为甚,电影带给观众的是一种认知和情感的参与过程(很少人会对电影感到厌烦),电影很容易就挑起观众的认同感——未必百分之百,但至少比其他艺术多,而且是绝对生动有说服力——它提供给我们一种活生生的真实证据,以一种坚定的口吻说:‘就是这样’。”显然,麦茨是在观众心理认同的基础上来谈论“生活之窗”隐喻的,也只有这种“现实印象”才能缝合观众的复杂的观影体验。

“生活之窗”作为电影的重要隐喻形式之一,它所带来的理论延展,不仅清晰地表明看视方式及其看视结果用于诠释电影特性的重要性。值得注意的是,这条理论的延展路向并不像大多数研究者认为的那样,它只是经典电影理论的专利,无法在以表意为中心的现代电影理论时期通行。相反,它在自身的不断变化中延伸至今,成为电影理论的一个重要的原则。

---

关于巴赞对影像与心理学、物质的关系,参见 David Brubaker, André Bazin on Automatically Made Images, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51: 1, Winter 1993, pp. 59- 67.

安德烈·巴赞:《电影是什么?》,第20页。

让·米特里:《影像作为符号》,李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》上,三联书店2006年版,第344页。

齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本性——物质现实的复原》,邵牧君译,中国电影出版社1982年版,第46页。

尼克·布朗:《电影理论史评》,第65页。

克里斯蒂安·梅茨:《电影的意义》,刘森尧译,江苏教育出版社2005年版,第4页。



### 三、电影作为“白日梦幻”

除了“生活之窗”隐喻之外,“白日梦幻”构成了另一个重要的电影隐喻。所谓“白日梦幻”是指“梦不服从于任何有意识的系统,它能揭示我们的人格,甚至是藏在其它东西里的我们的幻觉……梦能够揭示往往被我们忽略的内心”。由此可见,电影作为“白日梦幻”的隐喻,是由“无意识”、“梦”甚至想象等发展而来的。

从本源上看,电影作为“白日梦幻”的第一个重要的基础是意识。意识是人们感觉和认识事物的最基本的手段之一。人类的意识流程不仅与电影的表意机制相似,而且它们之间还具有某种同构性。早期的电影理论家、应用心理学之父明斯特伯格指出:“大型块状的外部世界失去了重量,已经从空间、时间、因果关系中解放出来,披上了我们意识的外衣。人的心智超越了(胶片)转动的琐事和图片,伴随着轻松的音乐,获得巨大的成就感。这是一个其他艺术无法提供的极大的愉悦感。”在明斯特伯格眼中,“大型块状的外部世界”并不构成“电影成为艺术”的基本条件,而只有超越空间,“从空间、时间、因果关系中解放出来,并披上我们意识的外衣”,电影才能获得艺术的资质。所以,当今美国电影理论家和哲学家埃诺尔·卡罗尔指出,由于明斯特伯格用意识等同来概述电影的特殊魅力,促进了精神分析理论与电影理论的迅速结合。

精神分析理论是以梦的研究起步的。作为这一理论的开拓者,弗洛伊德早期对梦进行了大量分析。他说:“梦不是一种躯体的产物,而是一种心理现象”,是意识流的产物,是对某种未满足愿望所进行的虚妄性补偿。梦可以改头换面地把人类潜意识中与伦理学或社会现实规范相悖的愿望显现出来。因而,“梦是一种(受抑制的)愿望(经过改装)的达成”,也“是将思想变形而为幻觉的经验”。电影正如梦一样,不仅仅是以影像化方式完成的幻觉经验,而且还与梦有着相同的作用、相同的工作机制、相同的心理过程。这样,摄影机就是观众之眼,观众取代了梦中之人。

如果说电影是一种基于意识流程上的“白日梦幻”,那么,如何解读所谓的“白日梦”呢?弗洛伊德指出:“昼梦之所以为梦,或许是它和现实的关系与梦相似,而其内容也与梦一样的不现实。然而,昼梦之所以叫做梦,也许因为具有与梦相同的心理特征。”进而,“有些昼梦经过短时间后,即代之以一种新的幻想,有些昼梦编成长篇故事,与时俱进,随生活的情形而变。文学作品就以这种昼梦为题材;文学家将自己的昼梦加以改造,化装或删削写成小说或戏剧中的情景”。弗洛伊德这里指出的艺术与“白日梦”的关系,对于作为艺术形式之一的电影无疑同样是适用的。苏珊·朗格就曾说过:“在其表现形式上,电影更像梦:它创制了一种视觉表现,一种直接的幻象秩序。那也是梦的模式。”显然,把基于意识流程的以叙事为目的的电影隐喻为“白日梦幻”是不无道理的。

针对电影与梦之间的同构性,“电影境”(cinematic situation)作为电影隐喻的一个重要概念被提出来。“电影境”的最早提出与使用是在 20 世纪中期。由于梦与电影在许多方面的相似性,

弗雷德里克·阿斯特吕克:《科恩兄弟的电影》,刘娟娟译,江苏教育出版社 2006 年版,第 182 页。

Munsterberg Hugo, *The Film: A Psychological Study*, New York: Dover Publications Inc., 1970, p. 95.

弗洛伊德:《精神分析引论》,高觉敷译,商务印书馆 2005 年版,第 165—166 页,第 70—71 页。

Susanne Langer, *A Note on the Film*, in Noel Carroll & Finhee Choi (eds), *Philosophy of Film and Motion Picture: An Anthology*, UK: Blackwell Publishing Ltd., 2006, p.80.

仅仅从翻译角度看,“cinematic situation”和“cinematographic situation”都可译为“电影境”,但深入到词源角度,“cinematic situation”是指“电影境”;而“cinematographic situation”则是指“电影摄影境”。从两位理论家分析问题的语境来看,两者并无区别,都可以引入对梦进行分析。但是,弗朗西斯科·卡瑟迪却对此做了严格区分:“cinematic situation”常常用于电影心理学的分析,是银幕、摄像机与观众的交融点,关注的是影像心理中的知觉、理解、记忆等认知力,包括影像的认知与破译,故事带来的心理快感,角色身份的认同等;“cinematographic situation”则不一样,它转为精神分析中用于电影对梦境的替换(相关分析参见 Francesco Casati, *Theories of Cinema 1945—1995*, p. 94, p. 160)。但本文认为,在具体的电影分析中,两个词语可在某种程度上互涉。

诸如“观影者的消极状况、他的舒适、他的无个性特征和接纳性，共同引起退离现实”，雨果·毛尔霍佛便把“电影境”等同于梦境。随后，莱博维希（S. Lebovici）提出了另一类似概念“电影摄影境”（cinematographic situation），并用精神分析法考察了它与梦的关系，得出相近的结论，发现“电影摄影境”和梦在视觉呈现上是相同的，比如：视觉运动的因果关系、暗示的表意方式等。依此逻辑，莱博维希认为各类经典影片都是为观众提供的似梦性表述。黑暗的电影院、孤立的观众、影像的非现实性、等等，好似存于梦境里一样；电影幻觉成为梦之幻觉。观众像梦中之人，以幻觉方式去实现自己的意愿。他们隐匿了自身强大的自主性，以一种消极的心理遁入意识流的“桃花源”或“乌托邦”，形成了一种心理学上的逆向性退化机制。

由于电影机制近似于“白日梦幻”，那么我们会提出一个问题，即在“电影境”中，电影作为“白日梦幻”，它的运行方式是什么呢？显然，这个问题不能不让我们再次回到弗洛伊德。在《释梦》中，弗洛伊德认为，“梦的显意”是通过“凝缩”、“移置”完成的。我个人认为，“凝缩”近似于文学理论的“典型化”，但不全是“典型化”，它是松散意义的集中与精炼；“移置”则是把隐含的意义通过“合法化”的物象表现出来，实行的是物像之间的替换。显然，“电影境”中的“梦中人”，在体验与梦相同的表意方式。但是，麦茨认为“电影境”与梦境是有区别的。梦境更侧重于深度睡眠，而“电影境”则是半睡眠的“白日梦幻”状态。可就麦茨本身的研究来看，它们之间的不同只是体现在表意的程度上，并没有方式上的差异。

与“白日梦幻”相对应的是好莱坞电影，尤其是经典时期的好莱坞电影。它和“白日梦幻”有着异曲同工之妙。巴赞在考察美国西部片时，认为把“西部片的本质归结为它所包含的任何一项表面的元素的企图都是徒劳的”，“西部片的深层实际就是神话”。这正切合伊芙特·皮洛视电影为“似梦”神话的论断。为此，托马斯·沙兹进一步指出：“独特的叙事逻辑就更能压倒真实世界的逻辑，从而创造出一个人为的风景线，而且还创造出人为的价值系统和信念系统”，并且“这种封闭在电影中的叙事是以‘大团圆的结尾’出现的，它魔术般地解决了叙述冲突”，“环境和/或一组人物的潜意识中所固有的类型冲突的建置……借助于正规化的情景和戏剧性的对抗，实现了冲突的解决”。显然，美国电影的这种“白日梦幻”型的叙事系统，是以神话叙事结构为参照的，它借鉴了经典戏剧的冲突模式，用类型化的人物和自然流畅的连续性剪辑来确保观众对影像本文的认同，形成一种如梦般的幻觉。难怪，从伊利亚·爱伦堡把好莱坞命名为“梦幻工厂”之后，许多评论家都不愿意把好莱坞电影从“白日梦幻”中剥离出来。

由此可知，把由意识发展而来的“白日梦幻”隐喻设定为电影理论的原点，不仅打破了西方理论家过分依赖弗洛伊德的学术理路，而且还为“白日梦幻”找到了更有价值的理论原点：电影似梦的意识机体。这个原点上的理论开始于明斯特伯格，得益于弗洛伊德，而在德勒兹手里压倒了电影的其他理论。

#### 四、电影作为“镜式文本”

尽管在现实主义（包括文学与电影）理论中，通常会把“镜子”与现实联系起来，比如卢卡奇有“电影是现实的双重镜子”之说，而弗朗西斯科·卡瑟迪也有“生活之镜”之说，但众多的电影理论文本显示，电影作为“镜式文本”的隐喻是与拉康的镜像理论密不可分的。

就镜子本身而言，它一直是人类用于自我映射的重要介质。它不仅反映着主体的心灵，而且

转引自查尔斯·阿尔特曼《精神分析与电影》，李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》下，第538页。

Francesco Casati, *Theories of Cinema 1945—1995*, pp. 160-161.

安德烈·巴赞：《电影是什么？》，第232页。

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，中国广播电视出版社1992年版，第66页，第136页。

还成为觅寻宇宙隐秘和探索微观物质奥妙的重要工具。因而,对于人类来说,它呈现心灵,映照现实,窥视将来;无一不有,无处不在。镜子的独特功效与人类映照心灵的需要,使之成为文学艺术表现的重要载体。作为隐喻引入的“镜式”,是 20 世纪人文学科的一个重要现象。美国文艺理论家 M. H. 艾布拉姆斯在归纳浪漫主义文艺传统时,曾引入“镜”之隐喻,认为它“把心灵比作外界的反映者”,从而引起人文学者的巨大关注。罗蒂则引入“镜喻”重新考察了古希腊以来的哲学,认为“决定着我们大部分哲学信念的是图画而非命题,是隐喻而非陈述。俘获住传统哲学的图画是作为一面巨镜的心的画面,它包含着各种各样的表象,并可借助纯粹的、非经验的方法加以研究。如果没有类似于镜子的心的观念,作为准确再现的知识观念就不会再出现。”显然,不论是艾布拉姆斯还是罗蒂,他们都尝试把“心”隐喻为“镜”,也就是说,“心”之表象亦为“镜”之映像,甚至罗蒂干脆把他之前的西方哲学视为“镜式本质”,而笛卡儿、康德等哲学大师只是对这面镜子进行审视、修理、磨光,以获得更多的表象。

相比之下,电影作为“镜式文本”的隐喻,并没有其它人文学科走得那么远,它主要源自拉康的“镜像阶段”。拉康在他的精神分析中引入了一个重要的物像——镜子。他认为,在 6 至 18 个月期间,儿童的心理进入了一个发现自我的成长期,通过镜子的介入,儿童感知到了自己的形象,以一种不完整身体的镜像发现“镜中之我”,进入一个新的心理阶段——建构主体与他者(包括自身身体形象)关系的镜像阶段。拉康把此次认同称之为“一次同化”。在“一次同化”中,“镜中之像”以错觉来比对自我与他者(包括环境)的关系,并且出现了一种心理发展——幻觉型的自我建构。镜像阶段与镜子的发现,加剧了主体精神分析的急速提升。

成为“镜式文本”电影隐喻理论的另一资源,是拉康的“想象/象征/真实”理论。他提出,想象是基于镜像阶段建立起来的形象经验,主导自我与他者之间的认同,联系形象与想象、欺骗与诱惑,“自主的自我”作为想象秩序的一个构成部分,往往把主体束缚在幻象悖论之中。象征秩序则是一种语言机体,具有能指效用,建构了文化维度上人的“主体”,关联快乐、死亡,为主体现实的表征。真实秩序则由两部分组成,一是个体之外的“客观存在”,一是主体内部无法通达的“无意识”。对电影而言,拉康的“想象/象征/真实”秩序意义重大。麦茨的第二符号学便是与拉康理论结合的典范,在麦茨眼里,电影成为以想象形式完成的象征文本,是“想象的能指”之下的“镜式文本”,成为游弋于“想象/象征/真实”三界里的艺术精灵。值得提出的是,在“想象的能指”之下,传统的作为修辞手段的隐喻构成电影作为“能指机体”的重要表意手段,并没有作为理论原本来呈现。所以,电影隐喻的真正内涵开始退却,从“信念”的通达方式滑向修辞或表意手段。

对于“镜式文本”这一电影隐喻话语来说,镜像理论至少具有两个启示。首先,儿童心理的自我建构,犹如观众对影像的认同一律,是在现实的干预下通过幻觉认同进行的,亦即“在电影幽暗又带有梦幻般的观影情景中,观众是按照他们儿童时期(‘镜像阶段’)与外部所建立的那种初始关系,来认识、理解银幕世界与自我关系”。其次,“镜”如银幕,是银幕的直接隐喻。在观众认同中,镜子始终从属于主体的建构,单独的作为中介实体的镜子是毫无意义的。因而,银幕不应被单独强调,而应放在观众的心理机制中考察,影像犹如镜像。为此,“电影银幕,对于人类来说,正是代替了被打碎的镜像,使主体重新进入到幻觉化、想象化的视觉世界中。观众是通过对影像的认同,再度寻找到了一个标准化、理想化的认同对象”。可见,电影作为“镜式文本”的隐喻,深入呈现观众与影像的关系,以及观众对影像的主动性地自我建构过程。对此,从符号学进入电影的麦茨也强调:

观影者一旦把自己认同为观看,他就不得不也认同摄影机,摄影机在他之前看到他正在看

关于镜子在人类文化的重要作用,参见马克·彭德格拉斯特《镜子的历史》,吴文忠译,中信出版社 2005 年版。

理查德·罗蒂:《哲学和自然之镜》,李幼蒸译,商务印书馆 2003 年版,第 9 页。

贾磊磊:《电影语言学导论》,中国电影出版社 1996 年版,第 81 页,第 82 页。



的东西,摄影机的机位(=框架)决定了灭点(vanishing point)。在放映时,摄影机是不在的,但它有一个另外装置的代表,被准确地称为“放映机”。观影者有一个在他身后的装置,在他的头部后部,这恰好正是幻想对一切幻象进行调“焦”的所在。

除带来影像与镜像的同构关系和隐喻意义比对外,电影作为“镜式文本”还表明了观众认同中具有的强大主体性,甚至在主体的强大作用下,形成了一种新的影像——自反性影像(self-reflexitive image)。之所以把它称为“自反性影像”,是为了和镜中之像或者银幕之像进行区别。自反性影像主要关注的是文本与主体的联系,对于导演或者观众来说,自反性影像都能映现主体的自我意识,是主体情绪的投射,具有移情效果。在“镜式文本”的隐喻中,自反性影像是基于认同者的影像幻象,是主体情感的自我移植和投射,其最终目的是利用对影像的识别与选择机制进行心理的自我满足性的调节。但是,观众在镜像中的自我投射,并不是一开始就出现的,而是经过了一段自我的缺失,并在自我缺失之中重新发掘自己的主体意识,使得“被电影戏拟的‘现实’因而首先是‘自我’的现实”。自反性影像是一种主动的缝合,它通过完美的影像修辞策略,在自我不在场的情形下(在镜式文本里)达成欲望的满足。显然,认同后所形成的自反性影像是一种心像,与镜中之像或者影像的差异是显而易见的。自反性影像的提出,主要是为一种重要的认同结果打下基础,亦即下面所涉及的观众的心理迷恋。

观众心理迷恋犹如镜像阶段的自我迷恋,麦茨称之为“恋物癖”,是“发生于将想象界、象征界、真实界连接起来的电影中的‘退行’(重复),这些扭曲的每一种都以一种信念为先决条件”,是欲望的身体在电影技术的支配下做出的无奈依靠,电影迷恋就是陶醉于电影影像技术系统带来的自反性影像中,并为此津津乐道,得意忘形,甚至迷失自我。为此,1913年1月15日美国纽约出版的《纽约戏剧镜报》(The New York Dramatic Mirror)在《银幕中的人格》一文中指出,电影中的明星受到数千计的观众期待,被模仿了的人物表情是通过无法理解的银幕来完成的,是一种银幕中的人格力量在吸引观众。无疑,正如美国学者理查德·阿倍尔试图考察的那样,1910年到1914年美国疯狂“影迷”的形成,正是与影片中观众对影像认同中的虚拟幻象有关。迷恋明星,乃至迷恋电影中的其他物象,其实是对自反性影像的迷恋,只是明星或者对象通过精美的影像化修辞手段更容易促成观众的认同。对于电影中的恋物现象,麦茨一针见血地指出:“恋物癖在电影中也像在别处一样,是与好的对象密切联系在一起的。恋物的功能就是为了修复后者,它因美德而受到可怕的缺失的发现的威胁。”对于受精神分析理论浓厚影响的麦茨来说,“恋物癖”更接近弗洛伊德的精神分析,如果把恋物癖换成心理迷恋(或者电影迷恋),无疑将是电影与观众认同中主体自我满足的最好解答。

在具体的电影实践中,电影作为“镜式文本”隐喻的一个突出现象是导演对镜子的使用。影像本文对镜子的使用与缝合,是有层次的。第一个层次是道具。从画面的结构关系来说,它可以拓展影像空间,突破画格的限制;从人物的表现方面来说,它可以多视点地展现人物的不同侧面,而这种不同侧面在文本中与人物塑造的多重性格有关,所以这个层次也是文本对镜子最基础的使用方法。第二个层次是叙事的功效,通过镜子暗示某种叙事的伏笔,或者暗示人物的命运。当然,最为理想的追求是,电影作为整个文本的“心理镜像”,亦如法斯宾德的电影那样,通过镜子打破影像的叙事现实,进入到一个“以假想为前提的退行性生存状态,正是主体在镜子面前

所出引文,参见王志敏翻译的克里斯蒂安·麦茨的《想象的能指》(中国广播电视出版社2006年版,第46页),但我经过与原文的比较,这里选用了郝大铮、陈梅翻译的达德利·安德鲁《电影理论概念》(第198页)中的译文。

让-路易·博德里:《基本电影机器的意识形态效果》,李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》下,第563页。

参见 Richard Abel, *Americanizing the Movie and "Movie-Mad" Audience: 1910—1914*, California University of California Press, 2006, pp. 254—255.

克里斯蒂安·麦茨:《想象的能指》,王志敏译,中国广播电视出版社2006年版,第69页。



产生的心理状态,在这种意义上看法斯宾德影片中人与历史,人与社会的关系,实质上近似于人与镜子之间所形成的想象关系”。

“镜式文本”隐喻,还在电影语言学层面上制造了一种“镜像”关系。这种镜像关系,亦即为“能指的想象”,依赖于梦的语言机制,囊括了镜中之像、幻象、假象、表象、主体印象等多重表象。如果借用索绪尔与罗兰·巴特的观点来看的话,这些“象”或者“像”,构成了一道道的“能指”符号,从而打破了所指物象带来的表意局限。

当然,对于电影与镜子之间的隐喻关系,达德利·安德鲁也注意到了不少问题,他认为,“应当批判地对待这种隐喻。奥尔特曼便直接试行过这种批判,他引用艾珂的神话来批驳那喀索斯神话(一个源于镜面的核心型精神分析情节),从而将他的心思转向声带,声带是到那时为止一直被可耻地忽视的电影综合体的一个方面。不久以后,奥尔特曼在《耶鲁大学研究》(第 60 期)上编了一期电影/音响专辑,发表了被这个新兴的隐喻所激励的现代主义理论家对电影理论重新思考后写出的文章。电影理论朝着这样的方向、我想也是它应去的方向而去:隐喻和批判,不断修正我们在人类历史中对于电影的描述”。在此,安德鲁试图指出电影作为“镜式文本”局限,走出“镜式文本”困境的方式是对新的隐喻的重新找寻与介入,或者在理论的自反性层面加强批判性的深省。

从“生活之窗”、“白日梦幻”到“镜式文本”,这三种最基本的电影隐喻形式,不仅仅是电影作为媒介表述的结果,更重要的是,它带来了电影理论研究范式的多样性,形成电影现实、意识机体、镜式影像三个核心的理论原点,而电影理论便是在这三个重要的理论原点上依据自身的理论逻辑不断延展,形成了与其它艺术不一样的理论体系和表述模式,从而全面主宰了电影的“理论场域”。如果忽视电影隐喻,忽视它们在电影理论中的逻辑延展,那么就会盲目地拖入“后电影理论”的困境中。这也是“后电影理论”被大卫·波德维尔、埃诺尔·卡罗尔提出,但却无法深入建构的主要原因吧。

(作者单位 西南大学美术学院、中国艺术研究院研究生院)

责任编辑 容明

贾磊磊:《电影语言学导论》,第 85 页。

达德利·安德鲁:《电影理论概念》,郝大铮、陈梅译,第 13—14 页。