

认同机制与观众心理

——麦茨的精神分析电影理论评述

赵晓珊

本文主要探讨麦茨的电影精神分析方法，其中涉及两个重要问题：电影认同机制和观众心理分析。以往的精神分析研究主要是对具体的作品——影片的精神分析、对影片的作者——导演进行病理学的研究，而麦茨则要对电影的整体机制、特性做精神分析，并强调自己所倡导的精神分析对象是电影，而非影片，探讨的是电影的特性，而非电影所表现的故事。麦茨借用拉康的镜像理论分析电影的认同机制，即一是观众对摄影机的认同，二是观众对影片中人物和角色的认同。电影同时又是窥淫和恋物的产物，窥视心理使观众对电影产生依赖，不断刺激观众产生重回影院的欲望。而恋物机制通过“逼真”影像弥补观众内心的缺失，类似于某种恋物的道具。电影依赖技术和虚构，构成某种人们欲望的替代物，或者掩盖伤口的道具，使得欲望合法化。

克里斯蒂安·麦茨是20世纪后半叶电影理论界最重要的理论家之一，现代电影理论中的电影符号学和电影精神分析学均由他创立，而他的有关论述也是这两个领域迄今为止影响最大的。麦茨的研究大致可分为三个阶段：第一阶段，从1968年至1976年，以语言学符号学研究电影的表意系统；第二阶段，1977年之后以精神分析方法研究电影观众和观影心理；第三阶段，1991年之后研究电影的陈述问题。1977年，法国的Union générale d'éditions出版了麦茨的《想象的能指：电影的精神分析》（*Le Signifiant imaginaire: Psychanalyse et cinéma*）一书，标志着麦茨的研究进入精神分析电影理论阶段，该书由麦克梅林出版社（The Macmillan Press）于1982年出版英译本。麦茨在该书中关注电影的观看者——观众的主体位置问题，并运用弗洛伊德、拉康的精神分析以及意识形态批评方法研究电影机器的运作和观众心理结构之间的关系，涉及问题广泛，具体包括电影机制与电影生产的关系、电影观众的想象性心理、电影的视界体系、“电影状态”（cinematic state）与梦的关系等许多方面的内容。

本文主要探讨麦茨对电影进行精神分析的方法论和其中所涉及的两个重要问题——电影的认同机制和观众心理分析。

本文为“兰州大学中央高校基本科研业务费专项资金资助”项目（批准号：10LZUJBWZY055）阶段性成果

一、电影机制和电影研究

麦茨认为电影是“想象的能指”原因有二。其一是因为影片都是由虚构的叙述构成的,所有影片能指都依赖于影像和音效构成的原初想象,但这只是一般意义上的艺术想象,并不是麦茨所说的想象性。麦茨进一步说明,电影不仅从技术上讲是由声音、画面虚构出来的想象,更为重要的是,它与人的精神世界的关系就是想象性的,电影银幕是名副其实的精神的替代物,是拉康意义上的人类精神的镜像。

麦茨用“电影机制”来说明电影在社会中建构自己的方式。电影机制由两方面构成:一方面是一个生产、复制影片的工业过程,另一方面则是通过模拟主体的心理过程,满足观众观看需求的心理机制的生产过程。人们对电影工业意识形态性的生产有足够的警醒,但是对隐含在电影工业之下复杂的电影机制却缺乏了解。麦茨指出,包括电影批评家、电影史学家、电影理论家所从事的所谓中立的电影研究,其实也共同参与和建立了电影机制,他们运用想象性的手法和技巧,让观众产生幻觉和欲望,最终产生对电影的需求。影片的生产保证了观众有影片可看,对观众心理机制的生产则保证生产出来的影片能被顺利地消费。电影本身通过电影写作者的言说,使其进入语言秩序。

电影机制的奥秘就在于使电影始终成为“好的对象”。尽管批评家们对很多影片的批评毫不留情,貌似严谨和客观,但其目的仍然是为了使电影成为“好的对象”,从而维护电影机制的有效性。从这一意义上说,这种电影研究本身就是不透明的。麦茨以作者论和法国新浪潮为例说明电影批评如何为电影机制服务。50年代包括特吕弗、戈达尔等在内的以《电影手册》为中心的批评家们对法国所谓的“上流”影片的陈腐进行了批评。他们指出,法国传统电影热衷于把法国文学拍成电影,画面雕琢,语言规范,风格俗套,同时他们强烈抨击当时死板的电影制片体系,呼唤一种在导演的个性灵感和想象控制下的具有个人风格的新电影,呼吁用导演的创造性、原创性来取代由编剧支配电影的状态。这些观点引起电影界的注意和制片商的兴趣,几年之后,他们纷纷得到拍摄电影的机会,特吕弗的《四百下》和戈达尔的《精疲力尽》成为法国新浪潮电影的代表作,因此他们前期对法国传统电影的批评成了年轻影评家在电影工业中生存发展的战略手段,而且事实上在后来证明了他们自己影片的成功,显然这样的做法具有恢复电影作为“好的对象”的功效。从某种意义上说,电影批评成了电影机制的组成部分,“成为另一种形式的电影广告以及电影机构的语言学附属物……它使电影对我们发出的轻不可闻的‘爱我’的低声细语变得清晰了,成为一种电影意识形态灵感的镜像式复制品”^①。麦茨认为正是人们对电影的热爱和兴趣使电影批评走到知识程序的反面。电影批评是一种未被阐明的梦,这种电影批评自身是不透明的,这一不透明性很大程度上阻碍了对电影的科学认识和理性分析。

麦茨指出,要想真正研究电影,就必须摆脱对对象的感性认识,驱除人们心中对“第七艺术”的顶礼膜拜式的爱,以另一种思维方式接纳电影,使之成为一个纯客观的批评对象。他认为电影研究应该脱离电影机制的操控,既不能服务于电影,也不能隶属于电影,更不再是变相的电影广告,而是要让电影研究与电影本身相脱离,摆脱实用主义的窠臼,成为运用科学方法进行研究的一门纯粹的学问,进而被引入到哲学和思想领域,得以在更高的层面上思考电影和人类精神的联系。电影精神分析学正是旨在研究电影大能指系统(major cinematic regimes)的特性,它打破了电影号称是“第七艺术”之类的理想主义的美梦,凸显了电影与人的本能欲

望之间密不可分的关系,这是电影精神分析学的价值所在。与其说这一研究方式是电影发展的需要,不如说这是为了适应电影研究发展的需要。它使电影研究得以在哲学、心理学的维度中深入下去。

二、电影研究的精神分析方法

既然以往的电影研究都隶属于电影机制,那么,如何使得电影研究摆脱电影机制而成为相对中立的研究呢?麦茨提出了自己的电影研究思路,那就是采用精神分析方法,其基础是弗洛伊德的精神分析学,研究对象则是电影区别于其他艺术方式的某种特殊性。电影概念本身是复杂而多元的。麦茨强调自己的电影精神分析的研究对象不是对某类电影中的故事、人物的精神分析,不是对于电影的制作者——导演、编剧的精神分析,而是这一艺术形式本身的特殊性——电影“大能指”的精神分析。

麦茨还相应提出了应该在“第三视界”(Third Perspective)中进行电影研究,这种视界的背景是社会研究、历史批评和基础结构考察的研究,或许可以说,麦茨是把电影放在了20世纪60年代结构主义思想背景中。“在这种视野里,我们会了解技术发展和社会力量的平衡最终如何影响象征过程的转换和变化”^②。“表意过程不再只是社会发展的一种后果,它与基础结构一起成为社会性建构的参与者”^③。可见,麦茨想要分析的不仅是电影本身,重要的是,要了解作为工业社会发明的一种机械/精神装置的电影在人类的象征表意过程中的演变,以及作为一种社会建构对社会整体的作用。

麦茨说明了自己的研究思路。他认为把精神分析运用于电影研究,必须与源于语言学的符号学联系起来,原因在于:语言学和精神分析两者都是关于象征表意活动的科学,它们是仅有的两门以表意活动为直接和惟一研究对象的科学。“语言学及其近亲现代符号逻辑学被视为参与探究二次化过程,精神分析学则参与了研究原发过程,也就是说,它们包含了整个表意活动的全部领域,因此,语言学和精神分析学是符号学的两个主要源泉”^④。语言学和符号学属于“二次化过程”,精神分析学则属于“原发过程”,两者结合涵盖了表意活动的两个基本领域;从程序上说,二者研究表意活动的角度正好是互为补充的。于是,麦茨将语言学和精神分析作为他的电影符号学的两个主要来源,以语言学为基础的研究称为“第一电影符号学”,而以精神分析为基础的研究称为“第二电影符号学”。

基于这种认识,麦茨断言:“总之,语言学和精神分析学的影响结合在一起,将逐步衍生出一门相对独立的电影学科(=电影符号学),后者将同时涉及有关上层建筑和非上层建筑的问题,但不涉及那些明显属于基础结构的问题。”^⑤在此,麦茨又一次确定了电影符号学的方法和研究范围、对象,即以语言学和精神分析学研究电影的表意和象征问题,但不涉及那些事关电影的基础结构问题,例如摄影的光学原理、编导技巧、电影经济学、影片的发行与放映等等问题。麦茨认为,电影符号学与那些运用诸如社会学、人类学、历史学、政治经济学等研究电影的方法不同,电影符号学既不能取代它们,也不应重复它们,应该在充分了解这些研究现状的情况下划出自身的研究重点。例如在电影经济学研究视野之下,电影观众是货币流通的重要环节——电影符号学则要研究观众心理学,即使电影符号学可能涉及经济基础——例如电影票房和观众选择的问题,但仍然是为了研究电影的表意和象征问题,而并不是为了研究电影的经济学问题。

有关电影的精神分析方法,麦茨首先想揭示的是弗洛伊德精神分析能够为电影的能指研

究做出什么贡献?事实上,精神分析在传播过程中,在不同的国家出现了不同流派。例如美国的精神分析学偏重于实用的病理分析和治疗;在英国,精神分析学的代表人物马莱内·克莱因,继承并发展了弗洛伊德的观点,她主要对儿童进行观察,认为儿童身上也可以发生移情作用,并论证了“潜意识幻想”等新观念^⑥。至于“法国精神分析更多受理性的哲学思想影响,较少受临床和经验主义影响。它通常与理性领域联系较多”^⑦。代表人物拉康在弗洛伊德的基础上,结合20世纪语言学理论,创立了一套风格独特的精神分析学说。比较而言,法国的精神分析更接近于弗洛伊德主义。麦茨宣称,选择精神分析学作为自己的理论武器,而“我称之为精神分析学的是指弗洛伊德的传统以及它的后续发展,包括以英国的马莱内·克莱因和法国的雅克·拉康为中心的原初意义上的扩展部分……电影研究本质上是弗洛伊德和精神分析学家有时称为‘应用精神分析学’(applied psychoanalysis)的一个分支”^⑧。

麦茨将弗洛伊德的著作分为六大书系:1. 元心理学和理论类,主要包括《梦的解析》、《元心理学文集》等著作和《自我和本我》、《否认》、《恋物》等文章。2. 临床类,主要包括《五个精神分析家》、《歇斯底里研究》等著作。3. 通俗类,主要包括《精神分析导论》、《精神分析导论新编》和《精神分析纲要》等著作。4. 艺术与文学研究类,主要包括《达·芬奇童年时代的回忆》、《米开朗琪罗的摩西》等著作。5. 人类学或社会历史学类,主要包括《图腾与禁忌》、《文明中的缺失》等著作。6. 文化或日常生活心理类,主要包括《日常生活心理分析研究》、《玩笑及其与无意识的关系》等著作^⑨。在这些关于精神分析的著作中,麦茨认为第二类临床研究与精神治疗相关,不能直接用于电影文化的分析,但有助于理论的理解,第三类导读性研究分量不足,可以参考,但是本身不足以进行电影的精神分析,第四类关于艺术和文学的研究,虽然弗洛伊德是对文学艺术进行精神分析的第一人,在早期的电影研究中,很多人采用了他的美学观点,但是麦茨认为这些观点无法运用到他本人对电影的精神分析中。第五类涉及社会学、人类学的研究,就其对象本身而言,在符号学视野中很重要。第六类对文化或日常生活心理的研究,在分析喜剧、滑稽和噱头时很有用。总的来说,比起涉及审美和社会历史的论述,电影符号学更依赖于那些看似和电影没有特别关系的论述,例如理论和心理学的研究,所以电影的精神分析的理论来源主要是第一类元心理学和理论著作。在《想象的能指》注释中出现最多的弗洛伊德的著作是《梦的解析》,其次是《元心理学文集》以及《自我和本我》、《否认》、《恋物》、《抑制、症状和焦虑》等文章。

其实,在麦茨之前精神分析已经被运用于电影研究,麦茨并不是第一个把精神分析学运用于电影研究的人。那么,麦茨又是在何种意义上运用精神分析学研究电影的呢?他的研究方法和思路与前人又有什么不同、具有什么样的开创性呢?

在表述自己的精神分析电影研究之前,麦茨总结了此前人们运用精神分析进行电影研究的两种类型:第一,病理分类学(nosography)研究。这种研究把影片作为精神症状的表达形式来研究,用以追溯影片导演、编剧的精神活动和病态心理,显然这是把弗洛伊德关于艺术是白日梦的观点引入到电影研究中。例如D. 弗南德兹的《爱森斯坦》就是以精神分析方法研究苏联导演爱森斯坦的生活和工作,并力求在其作品和人格之间建立某种联系。麦茨认为这类研究与其说是对电影的精神分析,不如说是对电影制作者的精神分析,它类似于文学研究中运用精神分析对作家进行的传记研究。第二,上述分析方法还有一个变体,精神分析学的性格学研究,这种分析仍然是传记式的,始终对文本保持中立,区别在于不再划分精神病类型,而是把所谓正常的和病态的都归于人的性格,这种性格学的前提是认为“一个人的性格就是他潜在的神经官能症,并且,这种精神疾病总是有可能成为现实”^⑩。麦茨指出,这两种研究方法的

缺陷在于,首先,“冒着使影片的意义凝固和耗尽的风险,因为它们常会有再次陷入相信终极所指的危险(惟一、静止和最终确定的)”^⑪。其次,这种方法常常会忽略影片中不涉及导演无意识心理的一切特征,例如社会问题、意识形态的压力,以及电影技术的客观形态等问题。

可以说,上述两种精神分析和文学中的精神分析相类似,是对具体作品——影片的精神分析,连带着对影片的作者——导演进行病理学研究,它们正是20世纪50、60年代以来兴起的电影作者论的主要研究方法。麦茨认为,这两种所谓的精神分析倾向于把影片的若干方面构成相应的能指,例如导演的惯用主题、人物、情节安排、偏好的时代等因素,凡此种种,最后都可以归结为对导演本人的精神分析。这种分析仅仅停留在影片的主题、人物上,忽略了那些电影普遍的特征和貌似客观的技术领域,例如摄影机的移动方式、剪接场景的方式。而麦茨则要对电影的整体机制、特性做精神分析。

在麦茨看来,真正意义上的精神分析应该具有如下特征:首先,对电影剧本的精神分析。麦茨认为虽然表面上电影剧本和一般的文学作品形态似乎一样,但实际上电影剧本同时包括电影符码(视听符号、蒙太奇)和非电影符码(语言、对白)。麦茨将剧本定义为“影片显性主题的总和”,即不但包括剧本文字所呈现的一切,还包括剪接之后那种抽象的完成剧本。剧本是影片文本系统诸多方面中的一个方面,它本身是所指,但是“从精神分析学(或更广义的符号学)的观点研究剧本就是把它设定为能指”^⑫。对于电影剧本来说,有一个双重的能指、所指的关系:第一层,能指,即语言文字;所指,即电影符码(视听符号、蒙太奇)和非电影符码(语言、对白)所构成的“影片显性主题的总和”。第二层,能指,即影片显性主题的总和;所指,即由这种总和所显现的电影意义。对第一层能指、所指关系的分析是对剧本的分析,而所有这些关系——包括对第一层和第二层能指、所指关系的分析是文本系统分析。而电影的文本系统大于剧本,既包括电影元素又包括剧本元素。麦茨认为,雷蒙·贝卢尔在《通讯》杂志上对希区柯克《西北偏北》的分析,接近于他所认为的对文本系统的精神分析,这种分析既涉及剧本和故事,也说明影像段落中的蒙太奇程式,以及两者之间的衔接方式。我们可以这样理解,麦茨的文本系统既关注第一层内容,即剧本如何设置人物情节、对白、旁白等,也关注第二层内容,即影像如何表现剧本的内容。对剧本的研究属于文本系统研究,但是后者的范围比前者大。对一部影片的分析离不开剧本研究,又必须与对文本系统的整体联系在一起。在文本系统中,剧本的重要性又有不同:对有的影片而言,剧本起了很大的作用,电影影像如何表现剧本对影片整体所起的作用不大,而在另一些电影中,剧本并不重要,电影影像才是关键。因此,要真正对影片进行分析,就要对电影的文本系统进行整体分析。

由此可见,前述的一、二种方法虽采用了精神分析学,其本质却与文学、美学中的精神分析批评相一致,它们其实不是关于电影的精神分析,而是对影片的分析。这些方法分析的并不是电影而是电影讲述的故事。而麦茨所倡导的精神分析的对象是电影而非影片,探讨的是电影的特性而非电影所表现的故事。“精神分析阐释的不只是每部影片的意义,而且还包括电影中能指内容的有关特征,以及这些特征所允许的特殊符码”^⑬。那么,如何实现对电影特性的分析?可以综合电影诸元素对电影进行综合研究。它包含电影第一层能指和所指:能指,即摄影机的运动或语句对话;所指,这些元素所提供的信息和意义。二者构成电影第二层能指和所指:能指,整部影片;所指,电影的特性。

从电影的整体来理解,应该关注什么样的系列呢?一边是一部部孤立的影片,一边是作为整体的电影,麦茨如何开展他的研究呢?麦茨认为,在一部影片和整体的电影之间存在很多中间的层面,例如一组影片,一位导演的全部影片,或者某一种“类型片”,但电影精神分析的对

象不应拘泥于此,而应该是“超级类型”,麦茨将其认定为“能指的大系统”,这不是一般意义上的某类影片,而是定义更为松散和灵活的一系列影片,“每个系统仍对应一组影片,这些系统中心主旨鲜明,但边界模糊……一部影片可以分属于不同的系统……它们在边缘地带往往‘界限不清’,散见为无数特殊状况,然而在它们的中心地带,它们是相当明确和清晰的”^⑭。麦茨举例说,许多观众看过“虚构纪录片”,这是一种混合类型,但在观众心中,“纪录片”和“故事片”的界定仍然是独立存在的。

麦茨还指出精神分析学研究的主要对象是有完整故事情节的影片。麦茨把讲故事的情节型影片和不讲故事的影片区分出来,认为电影符号学的研究对象主要是前者,即所谓的普通故事片这个类型,它是电影史上对电影业影响最大的类型,无论在最“稚气”和最理论化的思维中都非常重要,同时又是至今大部分影片的拍摄形式。把普通故事片作为对象来研究,还因为这种影片的形式构造具有充分的社会意识形态意义,故事影片中的故事是被制造出来的,但是能假装成只是在事后才向我们展示和传达,似乎故事存在过。电影能指以否定的方式出席,这种出席—缺席是电影虚构系统的重要特征。以普通故事片作为一个参照点,其他影片则被视为特殊的类型,被边缘化。

总之,麦茨电影精神分析的研究对象:从纵向的单个影片的角度来说,包含电影的第一层能指、所指和第二层能指、所指,同时也不排斥剧本、文本系统的分析和着重电影功能的个别影片的分析;从横向的电影整体的角度来说,主要是指普通故事片的能指的大系统。

三、电影的认同机制

麦茨对于电影认同机制的分析建立在拉康的自我认同机制理论上。

拉康认为婴儿在尚未认识到主体、客体区分之时处于无语言阶段,自我意识发生于某一瞬间——镜像阶段。婴儿大约在六个月到十八个月的时候,在镜中看到了自己的映象。“他要在玩耍中证明镜中形象的种种动作与反映的环境的关系以及这复杂潜象与它重现的现实的关系,也就是说与他的身体、与其他人、甚至与周围物件的关系”^⑮。婴儿逐渐发现镜中形象和自身的同一性,并认识到自身的存在。这使处于前语言阶段的婴儿产生了最初的自我概念,这一过程是通过婴儿与镜像认同发生的,镜像既是自我的同一体,又是他者。当完成自我的认同之后,婴儿就从想象界进入了语言的象征秩序——构成家庭和社会的关系结构。婴儿确立自我进入象征秩序,也标志着脱离了无名状态,建立起内在世界和外在世界之间的关系,从无语言阶段进入到语言阶段。婴儿在镜中形象确认了自我,从而对镜像产生认同作用,这一认同成为后来自我认同过程的根源。“在这个模式中,我突进成一种首要的形式。以后,在与他人的认同过程的辩证关系中,我才客观化;以后,语言才给我重建起在普遍性中的主体功能……如果我们想要把这个形式归入一个已知的类别,则可将它称之为理想我。在这个意义上它是所有次生认同过程的根源”^⑯。婴儿在镜像中获得了自我的认同,而这一模式则成为之后次生认同——例如语言认同的根源。麦茨从拉康的理论引申开来,分析了电影的认同机制。

阿尔都塞认为,所谓的意识形态即是我们对真实状况的一种想象性认识——幻觉或者误认。他的观点后来被法国学者让—路易·博德里第一次引入电影研究,而麦茨则在博德里观点的基础上进一步分析了电影的意识形态性,并结合拉康的镜像理论来说明电影的认同机制。因此,在这里有必要对博德里的观点做一点介绍。

博德里指出,从现实到电影经过了双重的转换:第一步,以摄影机为中介,把“客观现实”

转换为影像,通过分镜头和剪辑等制作手段,原来的材料已经发生了变化;第二步,放映机和银幕复原了影像,把从“客观现实”捕捉到的运动按照某种逻辑和程序展现出来。那么,电影对现实世界的这种转换究竟是不是中立的呢?

巴赞认为,电影可以真实地还原现实,因为摄影“它完全满足了我们把人排除在外、单靠机械的复制来制造幻象的欲望”。“摄影的客观性赋予影像以令人信服的、任何绘画作品都无法具有的力量”^⑦。电影继承了摄影用机械方式转换现实的传统,清除了人为的痕迹,从而达到了真实地还原现实的目的。摄影的美学特性就在于揭示真实,因此它决定了电影具有写实的特点。同样是通过分析电影的物质基础来说明这个问题,博德里则认为,光学仪器和摄影机一直被人们认为是属于科学实践的领域,科学基础和技术性似乎为电影的中立性做了担保,但恰恰是这种科学提供的不可侵犯性掩盖了电影在制造意识形态上的用途。摄影的透视法继承了意大利文艺复兴时期发展起来的焦点透视法,它的基本原则就是,在一个画面内,只能有一个透视中心,一切视觉形象根据与中心的位置关系来确定其特性(例如近大远小)。这种透视法其实是复原了人眼习惯的透视,人眼的生物功能是焦点透视法的原始基础,因而遵从这种透视原则创作出的绘画作品才被认为是“真实的”,这种空间的中心是与作为中心的眼睛相对应的,其结果就是,通过这个透视中心,不但组织起了一个视觉化的客体——画面,同时还建构了一个视觉的主体——观看者的位置。

博德里断言这种透视法是与某种意识形态相联系的。“它创造的是一种幻觉中的现实,它设置了一个理想视力的空间并以此方式断言一种先验存在的必然性”^⑧。它是一种注定要获得明确的意识形态效果的机器。与古希腊、中国、日本绘画比起来,文艺复兴时期的西方绘画热衷于营造一种完整的视觉形象,提供一种形而上学的具体化再现,为创造一个幻觉的现实提供了可能性。根据焦点透视法创造出来的视觉空间,由于符合了人眼的视觉习惯,因此被认为是“真实的”,由此就可以创造出许多符合这种真实性的画面,哪怕这些画面是幻觉的,却也能够被感受为真实的,这正是焦点透视法的秘密所在。由于绘画艺术手段的主观性,这种幻觉感还没有完全显现出来,毕竟人手绘制的画面还不能和现实一致。但是一旦对视觉的还原从手工(绘画)转为机械(摄影),影像和现实的界限就消泯了,影像被当作现实的翻版,完成了一个现象学上的还原,而使人忽略了影像是经过摄影机和放映机的双重转换得来的。

电影继承了摄影的透视原则。电影摄影机背后隐藏了一个先验的主体,这个主体以眼睛为基础,配合摄影机的运动而被升高到一个更大的功能,通过摄影机的运动,追寻某种轨迹,在诸种可能性上进行选择,赋予镜头以含义,所有动作都是为了配合主体而进行的。摄影机的运动满足了先验主体显现的条件,它制造的视觉幻象使得主体的可能性和力量得到加强和扩张。博得里的分析旨在说明,文艺复兴的焦点透视法建立了一个视觉主体,摄影在这种透视法上建立,因而先天就具有形而上学的特征,电影继承了摄影的特性,使得它不但能够建立起一个有序的先验的世界,而且塑造了一个观看者的主体,这些都是和意识形态相联系的。电影摄影和放映在模仿人眼的透视效果,它们把具有差异、彼此分离的影像转换成运动连续体,而随着连续体的再造,涵义和意识也被再造出来。由此,电影成为人类的某种替代性的精神机器,而且总是与占统治地位的意识形态相配合。

博德里也是第一次把拉康的镜像理论用于分析电影。他提出银幕像镜子又不是镜子,镜子反映“现实”,银幕映现影像,影像又反映“现实印象”。银幕前的观众与镜子前的婴儿有共同的特征:运动能力低下,但同时视觉功能发达。(视觉处于支配地位的)婴儿从镜子中看到自我的镜像,从而产生一个想象性的自我观念,此时的婴儿视力已经成熟,而活动能力尚未发育完

全,不能协调肌肉动作,这和坐在电影院里的观众情形相似。博德里认为还不能完全断言电影便是对镜像结构的再生产,他倾向于认为电影是对镜像功能的证明和证实,一种通过重复产生的固化活动。

麦茨赞同博德里对于摄影的意识形态性的分析,但在电影的认同机制上则有更为深入的阐发。他认为观众对于摄影机的认同类似于镜像阶段,但又有不同,区别在于:婴儿在镜中看到的是自己的身体形象,“但在传统电影中,观众却是只同正在看着的某物认同:他自己的形象并不出现在银幕上,初次认同不是建立在主体—客体的意义上,而是建立在一种纯粹的、始终在观看的不可见的主体的意义上,这个主体就是电影从绘画中借取的焦点透视法”^⑨。现代摄影技术承接了焦点透视原理,要在二维空间里还原三维世界的真实感,它让观众—主体留出一个位置,“这是一个全能的位置,上帝的位置,或者更宽泛意义上最终所指的位置”^⑩。这个不可见的主体正在观看的某物,其实就是摄影机。摄影机是超验的,不是经验主体,它模仿了主体的视界。例如电影拍摄中的主观镜头,摇镜头就像主体转头,跟拍镜头就像主体移动。观众通过和摄影机所提供的这个不可见的主体相认同,把摄影机的镜头当成了自己的眼睛,通过摄影机来观察世界,并进而相信银幕上所发生的一切。观众时常无法察觉摄影机的存在,只是在一些特殊情况下,观众才有摄影机存在的意识,而事实上观众始终必须与摄影机所代表的那个不可见的主体相认同,而这个不可见的主体实际上正是反映作者观点的视角。麦茨认为观众和摄影机背后这个不可见主体的认同是电影虚构能够建立起来的基础。

那么,这个过程是如何建立起来的?摄影机记录下了影像,在影院里,放映机又把影像还原在银幕上。这和博德里所说的双重转换是相仿的,但是麦茨又在这个双重的转换过程中加入了对于观众接受的分析。他提出,对于观众而言,视觉效果的形成由双重运动构成:投射和内心形象的形成。在电影放映过程中,放映机复制摄影机。“在放映厅中有两道光束:一个以银幕为终点,由放映机开始,把影像投射在银幕上,另一个以银幕为起点,投射在观众的视网膜上,在观众的知觉中形成形象。由此也可以说明,观众同时也是放映机和银幕”^⑪。这里,麦茨强调在观众内心形象形成的同时,也是另一个心理的放映活动的开始,因为银幕形象的形成,不但要依赖电影放映设备,还要依赖内在的一个放映过程。观众的凝视犹如放映机,它使得视觉活动被开启,而观众的视网膜类似于银幕,它把视觉形象接收过来,形成完整的知觉形象。“当我说‘我看’电影时,我指的是两个相反的流程的独特混合:影片是我接收到的,同时也是我启动的,因为在我进入放映厅之前它并不存在,要阻止它,我只要闭上眼睛就可以了。启动它时,我是放映机,接收它时,我是银幕”^⑫。

麦茨把博德里电影双重转换的分析加入了对观众视觉接受的分析,如下所示:电影放映过程:摄影机→影像(胶片)→放映机→银幕;人的视觉过程:银幕→主体的凝视→视网膜→知觉形象的形成。在这里,人的视觉过程和电影摄影、放映的过程具有了某种内在的相似性,这说明电影之所以受到欢迎正是因为电影摄影、放映过程和人的视觉过程相类似,也即放映机→银幕的过程和主体凝视→视网膜的过程是类似的,银幕上的放映和人在视觉中的放映双重叠加在一起,并同步进行,最终才在意识里形成了完整的知觉形象。于是,电影的机器设备变成了人的精神过程的一种隐喻。现实中,观众用自己的眼睛看,而此刻电影可以代替他们看。电影的优势在于能够用镜头代替人的眼睛,但其中的便利也是危险所在,电影的功能可以代替人眼的认识功能,但是它本质上的虚构和想象性却从未改变。

拉康认为正是因为婴儿对镜像的认同使得自我得以确认,但是这种确认也是一种误认,把镜像误认为是自我的同一体,而实际上那不过是一种想象态的镜中之像。麦茨认为观众对于

摄影机的认同作用决定了电影整体的状态,观众认同了摄影机,摄影机和放映机的转换过程最终让观众把银幕上的一切认同为自己亲眼所见,也即上文中提到的现实印象。电影虚构了一种视听形象,却能够带给人们恍如身临其境的真实感,电影由此成为人类更深刻意义上的镜像和精神过程的恋物对象。婴儿和镜像之间的关系正犹如麦茨所说观众—摄影机的关系。

在实现了和摄影机的认同之后,电影还有第二重的认同,即观众和银幕所描述世界的认同——主要表现为和人物的认同。“我必须既以人物‘自居’(=想象的途径),以便人物通过我具有的全部理解性程式的类似投射受益;又必须不以人物自居(=回归真实界),以便使故事能够如此确立(=作为想象界)”^②。麦茨举例说,一个人注视处于画面外的另一个人,此时观众和画面外人物的视角重合在一起,画外人物和观众都在注视着银幕上那个人,画外人物的位置犹如观众,但是他即使不在画面之内,仍然是在故事之中。这便折射了观众的二次认同:认同于电影中人物的视线。麦茨将第一次观众和摄影机的认同称为“基本认同”,把观众和电影中人物的认同称为“二次重叠”。因而,电影实际上与儿童面对镜子的游戏是一致的。

麦茨将电影与拉康的镜像对比,认为电影很像镜像,一切都可以在其中得到反映,但电影观众自己的身体得不到反映,于是镜子便成了透明的玻璃。电影认同的特征在于:首先,在镜像阶段,婴儿所看到是镜子中的自己,是一个主体,同时又是一个客体,而观众在电影里没有看到自己的映像。其次,观众在电影中是缺席的,但电影仍能被理解,因为观众已经经过镜像阶段的认同,熟知镜子的经验,因而即使电影中没有自己的映像,仍然能完成感知的过程。第三,观众有机会认同虚构的人物,但这只对叙事性—再现性影片有意义。第四,观众在银幕上是缺席的,所以他无法与作为一个客体的自己认同,而只能与独立于他的客体认同。“感知一切”是电影赋予观众的一种能力,它让观众成为一个感知一切的主体。“我自己是一个位置,在这个位置上,这个真正被感知的想象界,作为某种被称之为‘电影’的制度化的社会活动的能指终于达到了象征界”^③。电影是人类精神的想象界,同时通过“我”的感知(观众),电影由想象界达到了象征界。

四、观众心理分析

弗洛伊德认为,本能和欲望是两个完全不同的概念,无意识中既包含本能又包含欲望。本能是更基本的、深层的东西,介于身体与精神之间,是人作为生物体的一种属性;欲望则是只属于人的一种精神现象,它是属于精神系统的,是较本能更高级的一种心理活动。动物具有本能,但不具有欲望。弗洛伊德特别注意到,欲望和知觉具有一种特殊的关系。

这种满足的体验的一个基本成分就是一种特殊的知觉(在我们例子中指的是营养),这种知觉的记忆影像自此以后便与需要所产生的记忆痕迹保持联系。这种联系下一次需要出现时就会立即产生一种精神冲动,以寻求对知觉的记忆影像进行再次的精神倾注,从而再度唤起知觉本身,也就是说,再度建立起原来的满意情境,我们便把这样的一种精神冲动称之为欲望。知觉的再现就是欲望的满足,而实现欲望满足的最简捷的途径就是由需要所产生的兴奋导向对知觉的完全的精力倾注。我们可以有理由地设想,曾经存在过这样一种精神机构的原始状态,其中确实经历了这条途径,也就是欲望终止于幻觉作用。因此这第一种精神活动的目标乃是产生一种知觉同一性——即与需要的满足联系着的知觉的复现。^④

人的本能需要产生记忆痕迹,它会在大脑中形成某种记忆印象,当下次需要时,不但有对渴望之物的实际需求,还会有对代表所渴望之物的记忆印象的精神倾注。例如人饥饿时需要食物,于是就会在脑海里涌现曾经品尝过的食物的记忆印象。中国古代故事所说“望梅止渴”也是这个道理。这说明,人的心理机制常常把本能的需要转化成知觉的记忆,欲望正是这一过程中产生的一种精神状态,如弗洛伊德所说,知觉的再现就是欲望的满足。欲望和具体的需要之间逐渐拉开关系,而主要作用于人的心理层面,所以不管是知觉形象,还是幻觉,都能实现对欲望的满足。弗洛伊德的这一分析说明了人的欲望和知觉作用具有紧密的联系。

拉康在弗洛伊德的基础上继续进一步探究了欲望的产生原因,认为欲望的产生来自于匮乏。婴儿和母亲在一起具有一种原初的满足感,日后和母亲的分离,会让婴儿心理上产生一种基本的匮乏或者缺口。这种匮乏在第三项——父亲的出现之后演变成了想象态中的阉割感。匮乏感进入象征秩序之后便出现了语言学意义上的阳物,它不仅是指男性的生殖器,而且是指能够填补缺口、满足匮乏、使主体恢复到原初完整状态的一切东西。匮乏是因为人总是想要恢复原初的完整感,它意味着人总是感受到自身的不完整和空无。人想要寻求完整性,将那空无填满,于是就产生了欲望。欲望无法得到真正的满足,却要通过更换对象千方百计寻求满足。

麦茨在电影的精神分析中也加入了对性驱动特点的分析,认为性驱动是一种无法满足的欲望。

性的驱动,正如弗洛伊德所认为的那样,是更易变的和更有适应性的(拉康说,从根本上是反常的)。反之,它们总是多少没有被满足,即使是它们的对象已被得到时也是如此,欲望在其表面熄灭的短暂眩晕之后,非常迅速地再生,作为欲望它主要是由自身来持续的……最终,它没有对象,无论如何没有真实的对象,通过全都是替代品(因此全都更和谐更可互换)的真实的对象,它追求一种想象的对象(一个失去的“对象”),这是它最真实的对象,一个总是被失去、并且总是被作为失去之物来欲求的对象。^{②6}

性欲既是本能又是欲望。本能和对象之间的关系是确定的,性欲可以通过性对象获得满足,正如饥饿之于食物,渴之于水。但作为植根于人心理中的欲望,性欲还有难以满足的一面:首先,它没有真实、确定的对象,所有的对象都是可以被替换的,它追求的其实是一个想象对象;其次,在性欲达到对象之外一点时就能够被满足,即升华。第三,匮乏是性欲的基本特征,它总是没有被满足,即便对象已被得到之后,还会产生新的匮乏。麦茨指出性欲的这些特征是电影能对人产生强大吸引力的心理原因。如上所述,弗洛伊德认为知觉的再现就是欲望的满足,而电影影像正好为观众提供了一种知觉资源、一种总是处在不断替换中的想象态的知觉资源。拉康认为视界驱动是性驱动重要的一种方式。麦茨进一步引申了他们的观点,提出电影不但能让人看,还可以让人听,所以它能满足人们的视听欲望。视听活动和触觉、味觉、嗅觉的审美感不同,前者是“存在距离的感觉”,后者是“接触的感觉”,视听驱动要求主体和对象之间保持一定的距离,电影由于观影空间和拍摄空间的分裂,使它能够保证对象的缺席,所以便成为视听驱动的绝佳对象。电影作为一种想象的能指,在不断的替换之中为观众提供了想象的视听——知觉的资源,其特征正好符合性欲的本质要求。

弗洛伊德提出,正常的性目标被认为是性交,但是性目标也会发生变异。性无能、追求性对象的不易、性行为危险性等都会阻碍或推迟性目标的实现,在此情况下,作为性交准备活动的抚摸和观看往往会取代正常的性目标成为新的目标。窥淫活动直接来源于观看行为。视觉

印象是性兴奋中最常见的途径,观看是一种中间性目标,但是如上所述,当观看不再是正常性目标的准备而是取代了性目标的时候,它就变成了一种具有变态成分的“窥淫癖”。

窥淫癖是性本能的成分之一,并且是一种强大的内驱力。窥淫活动的目的在于通过视觉作用使另外一人成为性欲对象,通过看获得快感。麦茨特别强调了电影之所以成为一种窥淫机制,正是因为观影空间和银幕空间的分裂。窥淫癖活动最根本的原则在于要保持距离:被窥视的对象和窥视者自己的眼睛、身体之间必须保持距离。一旦这种距离被清除,主体将会不知所措。电影的视界特征能够始终保持对象和观看者之间的分裂,即在场的缺席和缺席的在场:电影为观众提供一种恍如身临其境的现实印象,但是它并不是真的在场。演员和观众是分割的,银幕空间和观影空间是断裂的。拍摄时,演员在而观众不在;放映时,观众在而演员不在,这使得窥淫癖者和裸露癖者能够处在不同的时空。观众所知觉到的一切都由影像提供的,银幕上发生的一切让人身临其境,但是观众看到的只是这些知觉材料的影子。在放映过程中,影像是缺席的在场,观众则是在场的缺席。以缺席的方式出席和在场,是电影的一个重要的特征。电影的这个特征使窥淫的欲望成为惟一能够实现的欲望,使观看本身成为终极的性目标,替代了正常的性目标。这种距离原则是虐待狂式的窥淫欲望。正因为被看者(演员)不知道他或她在被看(其实也知道,只是这种被看的过程并不在当场发生),才使被窥视者意识不到自己被窥视,而窥视者也意识不到自己是窥视者。

人的全部欲望的本质在于对不在场的对象的无限追求,电影这种缺席的在场,正好满足了观众潜在的窥淫癖。电影时空与现实时空的断裂,使得电影象征性地挑起人们的无限欲望——永远追求那个不在场的事物的欲望。麦茨认为,电影非常具体地揭示了人的欲望和真实对象的分离。观众越是被不在场的幻象所吸引,就越是迷恋电影,而越是迷恋电影,便越是需要更多的电影幻象。

电影还有其恋物癖根源。正常的性目标被与它有关却完全不适合作为性目标的对象所取代,例如身体的一部分或者无生命的物体(布片或内衣),可称之为“恋物症”。在这种情况下,对正常性目标的冲动有所下降,对性对象的过分估价扩展到与它有关的一切事物上面。精神分析一直把恋物癖和阉割恐惧联系在一起。弗洛伊德认为:儿童的意识深处认为所有人都是有阴茎的,当他看到母亲和女性,会认为她们是被切除了阴茎的人,由此也加深了他将遭受同样命运的恐惧,这种恐惧被投射在母亲的身体上,就会对母亲的身体的某个部位做出某种补偿性的解释。仿佛是为了遮蔽那个令人惊吓的孩子所看到的事实——阉割的伤口,人便从抑制自己看的欲望转而开始迷恋遮蔽之物。“为了实现潜能并达到高潮,恋物癖的道具将成为一个前提条件(对享乐而言),有时是必不可少的(对真正的恋物癖而言)”^②。于是恋物癖成为实现欲望的一个前提条件。恋物本身是为了遮蔽那想看、怕看之物,但是“对欲望的防御自身已经成为色情的,正如,对焦虑的防御自身已经成为焦虑”^③。

麦茨认为电影是人类精神世界的恋物机制。第一层:电影否认了缺失,以“逼真”的影像弥补了观众内心的缺失,它类似于某种恋物的道具,掩盖了伤口,并使自己成为性感的存在。电影王国好莱坞号称“梦工厂”,它制造各种人间梦幻,当银幕上正义终于战胜邪恶,小人物终于实现自我价值,有情人终成眷属的结局圆满落幕之际,观众在现实生活中遇到的各种困境,事业挫折、人生危机、情感创伤,都能在各类影片中获得代偿性满足。“它是一种道具,像是被安置在对象身上,一种因为否认了阴茎的缺席而变成阴茎的道具,并因此部分地成为对象并使对象变得可爱和引人入胜”^④。第二层:电影的存在又肯定了缺失,因为它的存在正是依赖观众心中的这种缺失,但它以某种替换物填补了这种缺失,是以否定的方式肯定了缺失,同时缺失

的存在又是使电影被不断消费的原因。观众在现实中感受到的失落,一定要在银幕上获得替代性的满足,观众不断走进电影院寻梦,正说明他们在现实中遭遇挫折。观众观看电影,寻找到填补缺失的良药,但是电影还需要缺失不被忘掉,如此观众才能不断进入影院寻找替换物。电影机制使得想象界转变成象征界,使失去的对象(被拍摄者的不在)成了一种特殊的和被构成的能指的法则,于是人的欲望合法化了。众所周知,满足欲望的手段都是越“技术”越不正当,但是电影似乎是个例外,它依赖技术和虚构,构成某种人们欲望的替代物,或者掩盖伤口的道具,使得欲望合法化,同时又以“第七艺术”的名号获得了合法性。

电影恋物癖者就是陶醉于这架机器的人。麦茨指出,不仅普通电影观众,而且电影评论家、电影爱好者,都属于这种电影恋物癖者。他们看电影,“部分地是为了评价这种使他们被冲昏头脑的机器本身,就在他们被冲昏头脑时,他们会说,这是一部‘好’片子,‘拍得好’”^①。电影恋物特性还影响到影片的造型、取景和摄影机的运动。麦茨还分析了色情电影的拍摄方式:摄影机的渐进运动对拍摄对象的不完全展示,造成一种进入黑暗、通向幽冥、通向猜测的镜头语言,尽量阻止观众一览无余,刺激人们的探询欲望和冒险心理。麦茨认为电影中这种制造悬念的拍摄方式,并不仅仅用于色情片的拍摄,而是被广泛的运用在电影中。这种拍摄手法是和人的欲望机制相配合的,它阻止观众的观看,以延迟欲望的实现来挑起观众的好奇心。电影这种展示空间的手段,其本质和脱衣舞有类似之处,不是一蹴而就,而是尽量刺激欲望,引人遐想。由此,电影成为一种色情的漫游,想要看的漫游,想要抚摸的漫游。

总之,电影摄影和放映通过模仿人眼的透视效果实现了和观众的认同,首先是观众对摄影机的认同,其次是观众对影片中人物和角色的认同。而电影同时又是窥淫和恋物的产物,窥视心理使观众对电影产生依赖,不断刺激观众产生重回影院的欲望,同时电影通过“逼真”的影像弥补观众内心的缺失,成为某种恋物的道具。电影不仅从技术上讲是由声音、画面虚构想象出来的,重要的是,它与人的精神世界的关系就是想象性的,它依赖技术和虚构,构成某种人类欲望的替代物,或者掩盖伤口的道具,使得欲望合法化。电影银幕是名副其实的精神的替代物,是拉康意义上的人类精神的镜像。

①②③④⑤⑧⑨⑩⑪⑬⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔ Christian Metz, *Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*, trans. Celia Britton et al., London: Macmillan, 1982, p. 14, p. 19, p. 19, p. 18, p. 20, pp. 21—22, pp. 22—23, p. 26, p. 26, p. 37, p. 19, p. 49, p. 51, p. 51, p. 70, pp. 70—71, p. 74.

⑥⑦ 参见 Jane Milton, Caroline Polmear, Julia Fabricius 《精神分析导论》,施琪嘉,曾奇峰译,中国轻工业出版社 2005 年版,第 99 页,第 99 页。

⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱ 克里斯蒂安·麦茨:《想象的能指——精神分析与电影》,王志敏译,中国广播电视出版社 2006 年版,第 28 页,第 36 页,第 53 页,第 45 页,第 54—55 页,第 69 页。

⑮⑯ 《拉康选集》,褚孝泉译,上海三联书店 2001 年版,第 89—90 页,第 90 页。

⑰ 安德烈·巴赞:《电影是什么》,崔君衍译,江苏教育出版社 2005 年版,第 7 页。

⑱ 李恒基、杨远婴:《外国电影理论文选》(修订本),三联书店 2006 年版,第 554 页。

㉓ 弗洛伊德:《释梦》,孙名之译,商务印书馆 1999 年版,第 566—567 页。

(作者单位 兰州大学文学院)

责任编辑 容明