

【文学与艺术研究】

凝视的理论嬗变及其与电影叙事的抵牾*

——以齐泽克电影批评为核心

陈林侠

摘要:早期拉康的凝视理论受到萨特的启发,发生了内在化、心理化的转向;晚期拉康引入实在界维度,使之成为一个具有特殊内涵的概念。齐泽克等将拉康这一理论运用于电影批评,并且遵循着其理论逻辑,在电影中寻找来自原质的凝视的案例。值得注意的是,与拉康借助绘画不同,齐泽克注重电影媒介。然而,电影的观看方式、意义表达与绘画存在明显的差异。拍摄、剪辑控制了镜头画面与接收者的视觉运动;观看电影时观众很难自由地选择观看视点,并不存在可供“斜视”的理想主体的位置。更重要的是,电影叙事是以日常的生活经验为核心,构成了一个相对独立、封闭的想象性领域;观看电影,兼容了现实/理性/认知/叙事功能、想象/非理性/情感/体验功能两种活动。电影几近天然地抵制纯粹预设的理论概念的介入。

关键词:凝视理论;实在界;生活经验;理论预设

中图分类号:J02

文献标识码:A

文章编号:1003-0751(2020)05-0144-08

凝视(gaze)有别于强调认知、理性、逻各斯等传统视觉理论的观看(look),在精神分析理论的框架中,发掘出欲望、快感、观影机制等系列的观点,成为文化研究及当代电影理论的重要概念。劳拉·穆尔维1975年出版的《视觉快感与叙事电影》可谓公认的标志性成果。此后,它就一直占据精神分析电影理论的重要位置。然而,作为拉康的“当代传人”,齐泽克言辞激烈地认为劳拉·穆尔维其实是“伪拉康”派。她不断与拉康“交手”,不过是挪用拉康式概念,认为拉康仍然是菲勒斯中心主义者,并毫无批判地认同父权统治的世界。^①因此,他在“拉康化”的程度上更进一步,把拉康从绘画艺术发展而来的凝视理论,运用于电影批评实践,在惊悚、侦探、科幻等电影类型中挖掘出诸多丰富而复杂的心理内涵与精神意义,大大提升了电影文本的理论含量。但是,正如罗伯特·斯塔姆所说,齐泽克对电影的观念颇为“工具性”,其重点在于“用电影来说明拉康概念

的合法性”^②。因此,这里存在理论与文本、绘画与电影的双重错位。就凝视理论的对象而言,齐泽克专注的电影,原本就与绘画在观看方式与意义生成方面存在较大差异。影视艺术落实到每一帧画面,既非长时间,也不是静止的,更缺乏选择性;在策划、拍摄、剪辑等流程中,电影的意义较多附着于文本之上,受到叙事体的限制,难以具有美术评论相对自由的阐释空间。凝视理论本质上从精神分析理论的学术脉络中生成出来,加之拉康与齐泽克的评论对象的不同,齐泽克电影批评的凝视理论,并不一定适用于影视艺术。质言之,电影批评与电影之间存在不可忽视的缝隙与歧见,值得我们细辨。

一、凝视的主体:从“大他者”到实在界

“凝视”在20世纪70年代被书写和理论化^③,拉康被认为是最常使用该理论的理论家。然而,拉康在1953—1954年的第一期研讨班上,将这个不同

收稿日期:2020-03-10

*基金项目:国家社会科学基金重大项目“中国电影文化竞争力与海外动态数据库建设”(19ZDA271)。

作者简介:陈林侠,男,中山大学中文系教授,博士生导师(广州 510275)。

于日常生活中的观看的概念,追溯到法国哲学家萨特。在萨特这里,凝视出现了颠覆主客体、心理化,以及凸显缺席而又在场的“大他者”的新特征。作为开端,萨特难以与传统视觉文化研究彻底划清界限,仍然是主客两分的思维方式,但重点已从笛卡尔强调视觉与心智的两元,转移到“大他者”施加于个体的心理内涵上,出现内在化、心理化的趋势。作为存在主义哲学家,萨特从自我意识的角度来阐释“凝视”。第一,他人与我是一种对象性关系;我将他人理解为对象性存在。但他随后就颠覆了既定的主客关系,呈现出心理化倾向。“看”虽然是我将他人看作是对对象性存在,但他人并不这样理解这种关系,而是“自身的在场”^④。他人也可以是看的“主体”,“我”也可能成为被看者/“客体”。第二,萨特将之赋予了复杂的心理内涵,注视不再是肉眼视觉的看/看见他者,不是对客体的控制与把握,而是转向了内在的自我意识。自我突然“意识”到我“被注视”,是“被领会”到的^⑤,由此引发“我”/肯定性与“非我”/否定性存在的分裂。我在我的存在中突然被触及了;他人注视着我就足以使我“是我所是”了。^⑥何以如此呢?原因在于,这里注视的主体不是某个实体,而是无处不在的“大他者”。它所施加的压力以及给个体带来的自我检视,是通过敏感的心理完成的。这根源于幼年的萨特寄人篱下的成长记忆。第三,抽象的“凝视”需要一种可感的形式,如树枝的沙沙声、脚步声、百叶窗的微缝、窗帘的轻微晃动,等等。^⑦换言之,它需要暗示注视者存在的事先难以规定和预设的、提示“被注视”的表征。显然,萨特的凝视并未完全概念化,而是与主体心理和日常经验密切相关,树枝的沙沙声、脚步声、窗帘的轻微晃动等提示着“似乎”存在某个实体的他者。

早期拉康与萨特的注视理论存在诸多相似处。拉康从达·芬奇的《蒙娜丽莎》等画作中发展出凝视理论^⑧。在这些画作中,多个人物及其画外的观画者视线交错,存在着复杂的“看与被看”的关系。史蒂夫·Z莱文这样描述拉康的凝视活动:“我们希望实现存在的统一,即我们想要艺术品看起来把我们当成它理想的欣赏者。但这是一种虚幻,因为当我们走开,另一位观者走过来站在我们先前的位置观赏艺术品时,我们会意识到那幅画根本就不是以我们自己的肉体存在的特有方式注视着我们。”^⑨这段文字有如下关键点:第一,“存在的统一”是在我

们成为理想的欣赏者过程中得以实现的,观赏者的主体性产生于被判断为理想的观赏者;第二,这个判断又是被原本是客体的画作所做出的,当画作判断欣赏者是否成为理想的欣赏者时,就变成了一个不依赖欣赏者的主体,因此,齐泽克认为拉康式凝视概念的关键(主客体关系的逆转)^⑩在这里已经发生;第三,画作又是如何把欣赏者当成理想的欣赏者呢?通过凝视。画作即是意指理想规范、符号体系的“大他者”(不同于我们肉体存在的方式),打断了欣赏者的视线,也在“凝视”欣赏者,由此将欣赏者变成客体。但这是我们“意识”到的,超越了“可见”的感官之眼,深入“不可见”的知觉。它已不再是眼睛所看到的,而是观众的知觉影像。“这个‘裂缝’存在于言说主体的体验之中,是想象界有意识的视觉感知之眼和以能指的不可见网络为中介的符号界意义凝视之间的裂缝。而视觉艺术的创作和欣赏则都是通过这个能指的不可见网络实现的。”^⑪因此,不可见的象征界符号体系,成为早期拉康的凝视理论的关键。画作凝视的客体不是观者,而是观者占据的客观“位置”。是否占据这个理想的“位置”,决定了观者是否是理想的观赏者。因此,与萨特的理论相似,早期拉康的凝视客体,是象征界无处不在的“大他者”;他人不在场的注视使我“是其所是”。^⑫

在晚期拉康这里,凝视的主体从象征界的“大他者”演变成实在界维度的原质、客体小a。与萨特一样,拉康也是从自己的生活经验出发的(青年拉康失败的心理体验与水面发光、令人不适的沙丁鱼罐头)^⑬。正如美国学者克里普斯所说,“简言之,拉康目视罐头盒时产生的心理困难以及与之相伴的不适感,要归因于其身份所导致的自我—中心性焦虑”^⑭。这个闪闪发光的罐头盒中断并折回了注视它的视线,成为视觉领域的失败点。它被展示出来,但又什么都没有展示,成为抵制符号化的客体小a,暗示着实在界的原质。拉康并未把水面发光的罐头盒与自身的失败、焦虑等生活体验相联系,罐头盒作为一个难以纳入拉康人生世界的惰性存在,极大地启发了拉康的“去人格化”、反经验的实在界的理论预设;“凝视”也就成为标识实在界的原质的凝视。齐泽克的电影批评淋漓尽致地发挥了拉康这个更抽象甚至带有蒙昧色彩的抽象概念。

国内学者认为,齐泽克主编的《不敢问希区柯克的,就问拉康吧》的最独特之处,在于详细阐明了

希区柯克电影中的“凝视”问题^⑮。作为拉康的“当代传人”，齐泽克认同早期拉康的视线中断与折回的凝视，主体只是一种视觉感官的“看”，在遭到他者凝视时，已经不再具有“看”/视线的连续性。但他更关注晚期拉康的实在界概念，这就决定了其电影批评必然聚焦于悬疑、惊悚、恐怖等类型。其基本逻辑是：客观的“大他者”和淫秽的“原质”、实在界，通过莫比乌斯环式的拓扑结构，形成共谋与绝对的重合，成为拉康式的内在否定性辩证法。上帝/超我与原质/本我，就其实质而言是相同的。“我们所看到的是铭刻在两个表面之上、进入两个系统之中的同一个元素。”^⑯齐泽克虽然也说“大他者”，但这个大他者“浓缩着致命的威胁”，已不同于萨特以及早期的拉康。他一方面明了“大他者”的象征界内涵：我所遭遇的“凝视”不是一个看到的凝视，而是我所“想象”的大他者的凝视；但另一方面，漂浮不定的凝视来自终极威胁、惰性客体、原质^⑰，和拒绝相信、接受、被整合入象征界的可怕的“实在界”联系在一起^⑱。如他用《精神病患者》最后的诺曼凝视镜头，来说明希区柯克的整个世界都奠基于“大他者看向摄影机的凝视所浓缩的‘绝对他异性’和观众的看之间的共谋关系”。这种可怖的绝对他异性的“凝视”分明指向了实在界，“将我们分离出象征社群，使我们成为诺曼的同谋”^⑲。在齐泽克看来，它是一个视点镜头，但又不属于任何一个确定主体，成为“不可能主体”的视点，从而与“大他者”区分开来，把象征界扭转为实在界。

客体小 a、原质等揭示实在界维度的凝视，更加观念化。这些概念如同康德的物自体、黑格尔的绝对精神、弗洛伊德的潜意识一样，都是哲学家主观的预设，成为理论创新、建构哲学体系的必要前提。拉康引入实在界的维度，强调原质的凝视，其目的在于阐释主体意识。具体地说，早期拉康的凝视，集中表现在镜像理论，婴儿在 6—18 个月阶段，处在理想自我与自我理想之间，穿梭于想象界和象征界，形成了虽虚幻（想象界的完美镜像）但在象征界介入后，仍然获得现实身份（“大他者”符号体系的位置）的主体意识。然而，晚期的拉康在解构主体性方面更为激进。在阐释人格形成的三界理论中，实在界成为抵制符号化的真实存在，随时可能闯入象征界引发符号体系的崩溃，暴露难以面对的创伤性经验。因此，凝视既非主体的完美镜像，也不是审视主体的

“大他者”的注视，它是视觉领域中的污点、空洞、失败点，产生出强烈的焦虑感。因此，主体既无法看清楚，也无法被看清楚^⑳，这就从根本上瓦解了主体性。换言之，主体注视镜像并不能使其成为主体，只有面对拒绝符号化、拒绝象征界整合的客体小 a、原质/实在界的“凝视”时，才会产生出主体意识。但是，客体小 a、原质/实在界的凝视，恰恰是使主体面对自身难以面对的创伤性经验。自我并未获得象征界相对稳定的主体意识，相反，却是一个缺乏稳定性的、昭示自身空乏的主体，一个不断被涂抹、删除、消解的主体。因此，被齐泽克反复运用在希区柯克的电影分析中的凝视，其实就是证明这个预设的抽象概念。

二、凝视的位置：从斜视到画框

拉康的凝视理论，依赖于绘画艺术，或涉及宗教的雕塑，基于一种静止的、长时间的观看方式。他正是在对小汉斯·霍尔拜因的油画作品《大使们》仔细品味时，产生出从旁边“斜目而视”的视点位置^㉑。拉康认为，正视、直视这幅作品，得到的只是想象界幻象（两个壮年健康、知识丰富、充满自信的男人形象），而难以辨识底端的模糊不清的东西。视线的直视未能探知画作真相，完美的幻象容易导致自恋的镜像情境。只有站在左下方这个“非传统”的观画位置，才能辨别出这个模糊不清的东西是“人头骷髅”，才会看到主体死亡的能指。斜视看见了正视看不见的死亡/实在界，将观看的主体变为客体，由此挣脱出想象界的幻象。齐泽克认为，正是这种“透视失误”，看到了意识形态大厦的匮乏、无意义。^㉒拉康从《大使们》发掘出一种中断视线、实现主客互换的斜视，并将这种位置关系等同于心理分析的治疗结构。“心理分析师为了更好地听取其患者话语的象征意义，往往坐在病人视线之外，而不让病人看见自己与之处于想象中的正面对峙。”^㉓精神分析，就是心理分析师对病人的斜视；用斜视分析画作，所阐释出的不同于“正像”的“歪像”，也就是对艺术文本进行的精神分析。因此，绘画艺术是拉康凝视理论产生的前提：它不仅提供了长时间的、静止的看，而且提供了主体面对一幅画时能够自由、任意地选择观看的视角。

齐泽克将拉康阐释绘画艺术的凝视理论广泛运用于电影批评^㉔，首先面临着一个难题：观看电影时

并不存在可供斜视的主体位置。电影观看者不仅现实位置(影院座位)是固定的,难以自由选择,而且面对运动影像时,观众也不可能做到斜视。电影存在三个层面的观看活动:一是当电影摄制时,摄影机模拟理想观众的眼睛,拍什么、如何拍,就是预设观看者的看什么与如何看;二是剪辑作为组织单镜头的重要手段,决定着呈现什么以及如何呈现影像,进一步预设了观看的视线运动;三是在接受层面上,一次性的观看、动态的影像呈现方式,使观众在目不暇接中缺乏自由选择的视点,很难产生这一特殊视角中的特定内容(区别于正像的“歪像”)。

与绘画相比,电影较强地控制了镜头画面与观众的视觉运动;更由于叙述的上下语境与故事情节的限制,电影批评的阐释意义较多贴近文本,远非绘画那样漂浮于文本。虽然精神分析电影理论关于视角的分析也有将其与绘画相比附的,但这些比附大多流于表面,缺乏观影经验的支持,难以产生真正的理论价值。博尼采认为,希区柯克表面的惊悚片骨子里具有深意,恰如绘画中的错视画派。“希区柯克的全部作品尽管是众所周知地千变万化,但都缭绕着失真变形的死神骷髅(memento mori)。”²⁷这里特意标识出来的“死神骷髅”,表明博尼采关于希区柯克与“错视画派”的论点,是受到了拉康对《大使们》评论的启发。然而,希区柯克电影并不具有这一画派所强调的透视错觉的效果,也没有斜视的观看位置,当然更不存在因斜视产生出来的“失真变形的死神骷髅”主题。希区柯克不少电影与死亡相关,如《蝴蝶梦》《深闺疑云》《后窗》等,但并不需要“斜视”的“歪像”,恰恰是“真视”“正像”的内容。博尼采仅仅是因为两者的“表里不一”(错觉)而将其关联比较,并没有产生具有理论意义的观点。我们认为,希区柯克电影是内容的不一,错视画派却是观画视角的不一,两者具有根本的区别:前者是看似浅显的惊悚片,却存在深刻的心理意义,这是深度的体现;后者是不同视角的画面并置呈现。

斯托扬用绘画史的“盲视”主题来说明希区柯克将观众缝合进电影文本的特殊性。德里达对盲视的阐释,即强调观众作为一个视觉见证者被纳入了画面²⁸。于是,斯托扬认为,《海角惊魂》的帕特丽夏,就是占据了观众/“第三方”的位置;角色被还原为一道凝视。实际上,这个类比只是行文的简化,目的在于说明希区柯克注重并擅长调动观众心理。德

里达之所以能够这般阐释,是因为绘画文本与观众是通过看与被看的视觉经验关联起来的,但在电影中,人物与观众之间的关系复杂得多,如人物形貌、情感、观念、情节以及与其他人物的关系,让观众很难限定在某个人物上。任何一个角色(哪怕是推崇的主人公)都不可能是观众。

当电影批评者用观看绘画的方式解读电影时,大多会截取某一段细节,拉长体验的时间,并强调偏离常规的主观体验,往往出现过度阐释的弊端。各种超出自身表面意义的细节、道具、人物,能够很轻易地成为代表理论、概念的表征。在齐泽克的电影批评中,不仅《伸冤记》中的台灯可以成为客体小 a,《火车怪客》中的打火机,《艳贼》中的船,《深闺疑云》中盛着“特别白”的牛奶的杯子,《十诫》中不断出现的牛奶瓶、墨水瓶、血污,《对话》中的马桶,等等,都归于此类。²⁹不仅如此,齐泽克在电影批评中多借助“画框”的概念。据他所言,“双重画框”是在一次艺术圆桌会议上随意发挥的一通胡话,然而得到了与会者的认可。³⁰这个“胡话”在《视差之见》中演变成为以画框为视角,画框的分裂成了涵盖两个视角的视差,借此阐释现代主义绘画。³¹我们认为,这一事件之所以能够发生,是因为齐泽克的阐释符合绘画的观看程式与内容经验。任何画作都存在“可见的”(视觉所见的画作空间的约束)和“不可见”(作为抽象规范与话语体系的“大他者”的约束)的双重画框。他所说的绘画的关键不在于可见的“传达”,而在于两个画框之间的断裂,即实在界抵制象征界时发生“除不尽”的剩余现象。这种阐释就其结论而言虽然属于文化研究的空话、套话,但也确实符合它的基本方法、话语与思路。接受者能够意识到画框的存在,是因为静止的长时间的“凝视”与自由视点的选择(“斜视”),具有视觉经验的支持与相对宽松的阐释空间。正因为如此,齐泽克在《视差之见》中仍以蒙克等现代绘画艺术为例。

然而,当画框理论应用于电影时,情况就不同了。齐泽克这样解释电影的“缝合”的三个步骤:首先,观众面对着一个受到吸引的镜头;接着,对这个镜头的画框自身的感知破坏了这种沉浸与吸引的快乐,存在着“缺席”的“大他者”在背后操纵并上演着影像;最后,呈现缺席者由之观看的空间的补充镜头,并分配给一个虚构主人。³²画框理论引发的过度阐释,关键在于第二步与第三步。第二步的“画框

自身的感知”意味着第一个吸引观众的正打镜头的“不完美”,背后存在“缺席”的大他者的操纵。这标志着“可见画框”与“不可见画框”发生了分裂。第三步又存在两个小步骤:一是呈现“大他者”所观看的空间,也就是把第二个镜头称为“补充镜头”;二是再把这个空间分配给影片中某个虚构人物。他的两个画框理论的结论也可套用于此:真相就在于第二个补充镜头与第一个阐述镜头的分裂。^③

然而,当我们细究这一段论述,就会发现疑云重重。第一个问题是,第一个镜头/画框如何从“完美”变成了“不完美”,我们在观看电影时真能感知到这一变化吗?就镜头的时间以及画框的驻留时间来说,观众不可能存在这种观影经验。第二个问题是,我们真能感知到在第一个镜头后面存在着一个“操纵”影像的缺席的“大他者”吗?如果齐泽克所谓的“大他者”是指叙事者/摄影机/导演,那么,任何电影都是“大他者”在操纵影像,如此解释“缝合”又有何意义?第三个问题是,呈现的缺席的“大他者”的补充镜头到底补充了什么内容?齐泽克所谓的补充镜头,其实仍然是第一个镜头的内容。按照他的说法,同一个镜头,由于从“完美”变成“不完美”,就从叙事层面进入阐释层面,然而,如果这个缺席的“大他者”并未补充什么内容,那么我们又如何理解这个阐释层面的产生?又是“谁”把空间分配给影片的虚构人物?我们认为,正反打镜头作为常规的叙事话语,在电影叙事中大量存在,需要两个必备条件:一是两个镜头的对列存在;二是人物视线的匹配。齐泽克省略缝合的基本前提,仅仅服膺于拉康的凝视理论,将两个镜头做了如此这般的复杂化阐释,就其思维方式而言,是从绘画阐释延伸到电影批评时发生的过度阐释。

三、凝视的心理:从体验到认知

从萨特到早期拉康的凝视理论,暗中与福柯的权力话语理论存在关联;晚期拉康的凝视理论又显示出弗洛伊德内在化的理路。劳拉·穆尔维有效地融合了两种不同的思路(外在的男权批判与内在的窥淫癖批判)^④。《视觉快感与叙事电影》被誉为精神分析与女性主义电影批评的开山之作^⑤,从快感的角度阐释凝视,发掘出背后的父权制政治意义,产生出远超女性主义精神分析领域的学术影响。^⑥她基于性别差异,把凝视分为控制欲与窥视欲,并明确

区分了性别在叙事方面的结构性功能(男性承担叙事功能,女性实现奇观功能)。好莱坞电影的快感就来源于男性凝视、女性身体的被展示。在她看来,希区柯克的电影既有窥淫癖—虐待狂,又有恋物癖—拜物教的凝视。如《眩晕》《艳贼》《后窗》,“观看成为情节中心,并且运用了在正常情况下与意识形态的正确性相联系的认识过程,以及对既定的伦理道德的确认来表现倒错的一面”^⑦。概言之,穆尔维认为希区柯克发掘出男主人公一方面具有象征界的地位(如警察),但另一方面,存在着窥淫癖与虐待狂的“色情内驱力”。希区柯克的高明在于用意识形态的合法性、正确性掩盖了男性隐藏的变态心理,如马克·鲁德兰(《艳贼》)、杰夫里(《后窗》)、斯科蒂(《眩晕》),莫不如此。在笔者看来,穆尔维的凝视理论之所以影响深广,是因为它尊重了电影故事的情节、人物及其常规的生活经验,是在符合观影活动基础之上的主观阐释。

与之相比,齐泽克关于凝视理论的电影批评,脱离了电影设置的叙事语境与日常经验,悖逆于基本的观看体验。从古希腊开始,欧陆哲学家思想体系的建构往往基于概念的预设、逻辑的推演。这种哲学思想在理论发展的脉络中能够获得自洽,展示出深刻的洞见。当缺乏日常经验的纯粹思想在阐释绘画、雕塑、建筑等造型艺术时,较为轻松自如;但在其介入叙事艺术时,常常会发生诸多的悖逆与不适。其中的原因很简单,包括电影在内的叙事艺术既依赖于某种假定性的主观概念,又遵循理性的因果逻辑,是一个将日常经验、情感、心理组织起来的主—客观兼备的场域。斯蒂芬·普林斯旗帜鲜明地指出:“关于人们如何对电影形象和叙事加以理解、阐释和反映的问题就是经验的问题,或者说至少是与经验维度相结合的问题。”^⑧如果说作者创建时离不开某种思想观念,那么,当这一场域作为一个封闭的叙事体建构起来后,形象就挣脱了既定的思想束缚,具备了多种理解、阐释的可能。与欣赏绘画强调感性的视觉体验不同,观看电影首先是理解故事,其次才是体验故事。质言之,绘画与电影观赏心理的不同,就在于前者充分调用自己的想象、情感、观念专注于绘画静止的某个瞬间、细节;后者源自日常经验的连续叙事体。观影活动与其说是静观的凝视,不如说是一个在理性认知、直观体验之间不断来回往复、交织的复杂过程。

与劳拉·穆尔维尚能贴近文本、尊重观影经验的阐释不同,齐泽克电影批评中的凝视纯粹是为了阐释晚期拉康的理论。为了论述拉康“空乏的”主体意识,引入实在界维度,齐泽克强行打开正反打镜头这种符合视知觉的话语体系,塞入一个俯拍的客观镜头(“上帝视野”)。“上帝视野”源自梅洛-庞蒂的“全视者”,拉康将其称为“凝视的前存在”的哲学概念。吴琼认为,梅洛-庞蒂从现象学的基本经验(意向性),拉康从精神分析的经验,来阐述来自既不是主体也不是客体的“其他东西”(原质/客体小a)的凝视^⑤。但值得指出的是,庞蒂和拉康从抽象的哲学概念来阐释凝视,就是为了区分日常意义上的视觉经验,属于超验范畴。然而,电影恰恰是由经验构成,其中的超验也需要在经验的整体框架中予以理解。纯粹哲学意义上的概念介入电影故事必然会产生抵牾。齐泽克用“原质的凝视”拆解正反打镜头,是遵循拉康的精神分析理论使然,而不是基于观看电影的现实经验。他明确地意识到这种理论预设与观影经验的矛盾,如“上帝视野”与虚构的“人物视点”因理论预设一定要被区分开来,如果没有这个“上帝视野”,接下来的主观镜头不外是叙事视点的镜头,那么,拉康所说的“原质之凝视”效果就会消失,就无从表达实在界的闯入。所以,“为了从这个领域中清除所有的主体性认同、为了贯彻拉康所称的‘主体性空乏’,‘上帝视野’是必需的——只有以此为前提,紧随其后的主观视点镜头才能被理解为原质的不可能凝视而非一个叙事体主体的视野”^⑥。很显然,齐泽克与庞蒂、拉康的理论预设不同,他在电影中硬生生地找到了缺席的“大他者”、并不存在的“上帝视点”的例子,并将其赋予“原质的凝视”、实在界等意义。

仔细分析齐泽克论述“上帝视点”时最常用的两部电影——《群鸟》《精神病患者》,实际上都是叙事要求的故事内容使然,镜头并不存在所谓“不可能的主体”的“幻觉”。就镜头语言来看,以上两部影片均依赖于常规的视听语言(正反打镜头、连续性剪辑),齐泽克意义上的真正夹在正反镜头之间的所谓“上帝视野”的客观镜头数量极少(两部影片中仅有1处,其他两处则是长镜头)。在他看来,《群鸟》使用大全景的垂直镜头表现燃烧的博得加湾,就是在叙事体的现实空间中,没有任何一个主体可能占据这一镜头的上帝视点,这是一个“不可能

的主体性空间”^⑦。影片从开始只是一只海鸥袭击梅兰妮,到一小群海鸥袭击生日派对,再到一大群海鸥通过烟囱进入房间、学校的攻击,最后推进到燃烧整个博得加湾、天空中无数的海鸥。这是通过数量、时间、空间的推演变化,表现群鸟袭击的规模与危险越来越大,情节越来越紧张。如果按照齐泽克所说的海鸥代表污点,实在界的入侵,标志着原质的凝视,那么,其他多个攻击的场景为什么就没有出现这种“上帝视点”的镜头(“由上而下”的俯拍的大全景)呢?这一长达24秒的俯瞰的长镜头明显分为两个内容:海鸥进入画面之前的7秒,即齐泽克所谓的“上帝视点”镜头;海鸥进入之后的17秒,则是把“上帝视点”分配给影片的虚构人物的镜头。然而,齐泽克的论述是不准确的。这里7秒的俯瞰是叙事中的预留空间,提示着后面的海鸥入画;后面长达17秒的海鸥入画才是这个长镜头表现的重点。海鸥入画之后,静止的固定机位的镜头一直保持不变,并没有模拟海鸥的主观视点,并不是齐泽克所说的分配给虚构人物的主观镜头,它仍然是叙事者/摄影机的客观镜头。简单地说,博得加湾与海鸥入画其实只是一个静止的长镜头所表现的内容,是叙事者出于表现威胁来源的叙事需要而出现的客观镜头。

《精神病患者》中两处所谓的“上帝视点”同样值得审视。一处是“刺杀侦探”,影片运用一系列视线对称的正反打镜头表现私人侦探进入黑屋,而当门缝打开,镜头本应反打在诺曼“母亲”身上,但为了避免观众过早看清楚原来是诺曼将骷髅伪装成“母亲”的谜底,原本的平视镜头切换成从上而下的俯瞰的垂直镜头。另一处则是诺曼与“母亲”争吵后抱着“母亲”到地下室,但这里不是用正反镜头来表达,而是一个连续性的运动长镜头,利用慢慢升高的机位把水平性视线变成从上而下的俯瞰,当门打开时,诺曼抱着“母亲”出现在一个大全景的垂直镜头中。这两处被齐泽克称为来自原质/实在界的凝视、“上帝视点”的客观镜头,恰恰不是全知全能的上帝视点,反而是情节信息的缺失,为了避免观众过早看到事情的真相。事实上,希区柯克也用逆光(如著名的“浴室凶杀”)、声音(多次出现诺曼与“母亲”的吵架声)、人影(多次出现在窗户边的诺曼“母亲”的影子)等多种方式来误导观众、维持悬念。因此,这两个齐泽克所谓的“上帝视点”的镜头,只是出于叙事的需要,即为了保持悬念,或可称为隐藏

信息的“回避性”镜头。^⑩

我们认为,电影仅仅存在两种视点:一是人物视点,展现人物眼中的情境,发挥着缝合观众视线、感受情感、促进认同等功能;二是叙事者视点,这是出于叙事的需要,摆脱人物视点的限制,展现叙事者想让观众看到的客观镜头。如果说人物视点是“可能”的主体性位置,那么叙事者视点就是占据“不可能”的主体性位置。从世界范围来看,除了极少数严格限定在第一人称叙事的电影之外,叙事者视点在各种类型中普遍存在,但与齐泽克从拉康的凝视理论阐释出来的“不可能”主体的“上帝视点”相去甚远。换句话说,这一细节、场景具有的恐怖、惊悚、悬疑等效果,与是否存在齐泽克阐发出来的“上帝视点”“原质的凝视”没有必然关联,而是由电影类型、人物性格、故事情节、影像风格所决定的。

希区柯克的电影通常由一个特定的人物“在看,但什么也没有看见”的悬疑方式结构起来的。如《深闺疑云》是以女主人公丽娜的视角展开,《后窗》限定在受伤的杰弗斯的视角上(整部影片只有 1 个客观镜头离开了杰弗斯的主观视点)^⑪。这种“看”其实意味着限制性视角,更多的是谋篇布局的叙事功能。然而,借助常规的视觉经验与生活经验建构故事的方式被齐泽克等批评家剔除了认知功能,而简化为心理体验之后,赋予了复杂而艰涩的理论意义。如杰弗斯被还原为一个“凝视”,出现了对环形监狱的希区柯克式再现、“眼睛纵欲”的凝视、陷入自身凝视的囚犯等阐释^⑫。米拉登·多拉认为:“监督者(Supervisor)才是囚犯,是他自己的凝视的囚犯——他凝视,但不能看见。”^⑬米兰·博佐维奇将杰弗斯的房间比作视网膜的暗室,斩断了影像与表现对象的关系,因而困在了自己的暗室/眼睛之中,“上演了这种走出仿造品、复制品和拟像世界的不可能性”^⑭。他甚至把杰弗斯与《精神病患者》中的偷窥者诺曼相提并论,来说明困在身体和眼睛之中的痛苦。这些说法虽有理论的深意、批评的新意,但就电影而言却是不准确的。《后窗》提供了足够的信息,杰弗斯所看到的并不是耽搁自身欲望的心理臆想,而是一场真实的谋杀事件。同样,试想《精神病患者》中的诺曼,如果不是叙事层面上两个真实的“被害事件”的凶手,而纯粹只是一个陷入自身臆想的精神病患者,那么,这个故事根本就不可能被叙述出来。该片虽然留下可供诸种理论深度挖掘的

蛛丝马迹,但这些痕迹都严密地缝合进了情节主体中,强调惊悚、悬疑等类型的认知性体验。扩展开来,电影因为叙事,即以常规的世俗的日常经验为主体;观看电影,则是兼容了现实/认知/叙事功能、想象/体验/心理功能两种活动。齐泽克从拉康的凝视理论生发出来的电影批评,则是拒绝常规、经验与认知的观影活动,陷入预设的、假定的理论呓语中。

四、结论

早期拉康的凝视理论受到萨特存在主义的启发,发生了主客互换、主观化的转向。凝视不是眼睛发出的看、注视的视觉经验,而是无处不在的象征界符号体系的“大他者”发出的凝视。在萨特这里,“被看”提示着否定性经验,并通过自我意识领会到,由此产生主体性意识。晚期拉康则进一步抽象化,引入实在界、原质、客体小 a,使之成为一个具有特殊意义的概念,最终落脚在不断被涂抹的空乏的主体意识。为了阐释这个理论,拉康主要借助于绘画文本,寻找到一种中断视线、实现主客互换的“斜视”这一特殊的观看方式,形成引入实在界维度的“歪像”的凝视理论。齐泽克将拉康这一理论运用于电影批评,并且遵循着理论逻辑,强行在电影中寻找来自实在界、原质的凝视。然而与拉康不同的是,齐泽克主要依赖于电影。我们认为,绘画文本在静止的长时间的“凝视”、视点的自由选择时,具有视觉经验的现实支持与相对充裕的阐释空间。但是,电影叙事对意义的控制比绘画严格得多。拍摄、剪辑较强烈地控制了镜头画面与接收者的视觉运动;观看电影时观众也很难自由地选择观看视点,并不存在可供“斜视”的理想位置。因此,电影的阐释较多贴近文本,难以远离文本。更重要的是,电影叙事是以常规经验、日常经验、生活经验为主构成一个相对独立、封闭性的想象性领域;观看电影,兼容了现实/理性/认知/叙事功能、想象/非理性/情感/体验功能两种活动。因此,电影几近天然地抵制着齐泽克纯粹理论预设的强行介入。

正如齐泽克自己所说,来自实在界的凝视,在现实的观影活动中“确确实实是消失了”。这是一种无法在观众的经验真实中发现的“虚假实体”,只能是理论预设的“纯粹幻觉”^⑮。由此,一个大胆的问题冒出来:当我们厘清拉康的凝视理论后,进而审视齐泽克将之自由发挥的电影批评,有没有原本就是

他自己归为“胡话”的可能?

注释

①⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿参见齐泽克:《真实眼泪之可怖》,穆青译,武汉大学出版社,2018年,第2、44、43、8—9、41—42、45、45页。②参见罗伯特·斯塔姆:《电影理论解读》,陈儒修等译,北京大学出版社,2017年,第300页。③参见苏珊·海沃德:《电影研究关键词》,北京大学出版社,2013年,第220页。④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿陈宣良等译,三联书店,1987年,第328、335、340、334、346—347页。⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿参见史蒂夫·Z莱文:《拉康眼中的艺术》,郭立秋译,重庆大学出版社,2016年,第17—53、53、96、74、75页。⑬⑭关于拉康凝视理论的详细论述,可参见吴琼:《他者的凝视——拉康的凝视理论》,《文艺研究》2010年第4期。⑮⑯亨利·克里斯普:《凝视的政治:福柯、拉康与齐泽克》,于琦译,《北京电影学院学报》2014年第4期。⑰陈犀禾、万传法:《对电影凝视的一次哲学思考》,《电影艺术》2007年第5期。⑱⑲⑳齐泽克:《在他咄咄逼人的凝视中我看到了我的毁灭》,齐泽克主编:《不敢说希区柯克的,就问拉康吧》,上海人民出版社,2007年,第256、234、246、255页。㉑参见齐泽克:《意识形态的崇高客体》,季广茂译,中央编译出版社,2014年,第123页。㉒这是一个有趣的现象,电影理论往往是从绘画理论获得理论深化。如福柯在《词与物》中对委拉斯开兹的作品《宫娥》的阐释,成为乌达尔建立缝合理论的源头。他将画面的文本定义为“双重舞台”体系,与齐泽克的“双重画框”极为相似。相关论述可参见雷晶晶:《论缝合:一个电影概念的梳理》,《当代电影》2015年第4期。㉓帕斯卡尔·博尼采:《皮囊与稻草》,齐泽克主编:《不敢问希区柯克的,就问拉康吧》,上海人民出版社,2007年,第185页。㉔斯托托·佩尔科:《盲点,或洞察与盲视》,齐泽克主编:《不敢问希区柯克的,就问拉康吧》,上海人民出版社,2007年,第116—117页。㉕齐泽克将客体小a分为“什么也不是的麦格芬”“现实碎片的物质性在场”“庞大沉重的物质存在”三类,参见齐泽克:《意识形态的崇高客体》,季广茂译,中央编译出版社,2014年,第229—232页;参见齐泽克:《真实眼泪之可怖》,穆青译,武汉大学出版社,2018年,第132—133页。㉖参

见齐泽克:《视差之见》,季广茂译,浙江大学出版社,2014年,第47—48页。㉗事实上,齐泽克也是这样做的。他认为,在缝合中,影像及其缺席/空白之间的差异被图绘入两个镜头之间的画面内差异,其目的在于揭示镜头的缝合与霸权逻辑的一致。㉘也正是这个原因,齐泽克认为劳拉·穆尔维存在将拉康福柯化的倾向,并不是真正的“拉康传人”。参见齐泽克:《真实眼泪之可怖》,穆青译,武汉大学出版社,2018年,第2—3页。㉙陈犀禾等编译:《凝视研究》,《当代电影》2008年第9期。㉚在美国学者曼拉夫看来,劳拉·穆尔维的凝视理论影响,延伸到电影理论、视觉文化、知觉理论等多种学科,在若干学科中具有高度影响力,一个重要标志就是《视觉快感与叙事性电影》入选《2001年诺顿文学理论与批评选集》。参见利福德·T.曼拉夫:《视觉“驱动力”与电影叙事:在拉康、希区柯克和穆尔维作品中读解“凝视理论”》,潘源译,《世界电影》2009年第2期。㉛劳拉·穆尔维:《视觉快感和叙事性电影》,杨远婴主编:《电影理论读本》(修订版),北京联合出版公司,2017年,第524页。㉜斯蒂芬·普林斯:《精神分析电影理论与丢失观众的问题》,大卫·鲍德维尔等主编:《后理论:重建电影研究》,麦永雄等译,中国社会科学出版社,2000年,第104页。㉝这类回避明确信息的镜头并不神秘,如在张艺谋的《大红灯笼高高挂》、王家卫的《花样年华》中也有运用。前者使用大全景、机位保持平视的远镜头,观众始终看不清陈老爷的面貌,以此表现无处不在的权威;后者用稳定机位,失焦的方式,有意模糊了陈先生与周太太的面貌。㉞在特吕弗看来,就是表现小狗死去的场景,这也得到希区柯克的认同。相关论述参见齐泽克主编:《不敢问希区柯克的,就问拉康吧》,上海人民出版社,2007年,第164页。㉟齐泽克、米拉登·多拉、米歇尔·西昂、米兰·博佐维奇等对此片的观点相似。参见齐泽克主编:《不敢问希区柯克的,就问拉康吧》,上海人民出版社,2007年,第161、167页。㊱米拉登·多拉:《没有安息的父亲》,齐泽克主编:《不敢问希区柯克的,就问拉康吧》,上海人民出版社,2007年,第149页。㊲米兰·博佐维奇:《位于自己视网膜后面的人》,齐泽克主编:《不敢问希区柯克的,就问拉康吧》,上海人民出版社,2007年,第169—170页。

责任编辑:采薇

The Theoretical Evolution of Gaze and Its Contradiction with Film Narration

— Focus on Zizek's Film Criticism

Chen Linxia

Abstract: Inspired by Sartre, Lacan's early gaze theory turned inward and psychological, and later Lacan introduced the Real to make it a concept with special connotation. Zizek and others applied Lacan's theory to film criticism, and followed its theoretical logic, looking for cases of gaze from the Thing in the film. It is worth noting that unlike Lacan, Zizek paid attention to the film media. However, there are obvious differences between film and painting such as the way of watching, and the expression of meaning. Shooting and editing control the visual motion of the shot and the receiver; when watching a movie, it is difficult for the audience to choose the viewing point freely, and there is no ideal subject position for "squint". What's more, movie narration is based on daily life experiences, which constitutes a relatively independent and closed imaginative field; watching movies is compatible with two activities: reality / rationality / cognition / narrative function, and imagination / irrationality / emotion / experience function. It almost naturally resists the intervention of the purely presupposed theoretical concept.

Key words: the gaze theory; the Real; life experience; theoretical presupposition