

# 目光的叙事：“主体化观看”的可能性

侯 军

**【摘 要】**本文继续笔者的影像美学研究思路,以现象学方法考察以看与被看为基本结构的“电影化”叙事。其特征就是藉影像构建动态延展的“目光的叙事”,并以“主体化的观看”为影像审美宗旨。在看与被看的普遍性结构的基础上,电影艺术家还能创造出各种特殊的“主体化观看”的可能性。

**【关键词】**目光的叙事;主体化的观看;我看;所看;我;自我

**【作者简介】**侯军,中国传媒大学戏剧影视学院副教授。

**【原文出处】**《当代电影》(京),2020.6.153~158

## 引言

影像美学的研究主轴是主体的观看,而主体的观看在本质上是意向性的观看,观看主体与被看对象不仅是并存的,而且是合一的、不可拆分的。通过现象学的意识还原,观看主体与被看对象同属意识活动之“现象”。<sup>①</sup>当我们借鉴现象学意向性分析中的“我思”(cogito)与“所思”(cogitatum)的合一关系时,可以说,对于观看对象的主体也即“我”而言,“我看”与“所看”在意向性中也不可拆分地结合在一起。<sup>②</sup>

“我看”与“所看”在观看这一意向性活动中的统一,超越了传统上所谓主体与客体之间的截然二分,它们不再是河流的两岸,此岸与彼岸遥遥相望,而是两者共属一条河流——同一条意识之流。在意向性的观看活动中,“我看”总是指向“所看”,“所看”也总是指向“我看”,或者这样说,在“我看”里有“所看”,在“所看”里有“我看”,它们彼此依属、彼此内存。看与被看间的“视线”,一头连接着“我看”这一端,一头连接着“所看”那一端,恰可作为“我看”与“所看”之间的意向性关系的体现。

尽管从经验上讲,被看的事物似乎总是处于较为明显的位置,而观看者的那个“我”也即主体往往隐藏在后面,难识庐山真面目,但主体既隐藏在事物的被看之中,也是所有观看活动的基础。把现象学的意识活动分析用于影像美学研究,其重要启迪之处就在于对“我看”之“我”也即对主体的反向洞察。

叙事电影的影像关系,不仅是影像与影像之间的关系,还应包括影像、角色与观众之间的观看关

系。三者共同形成的错综复杂的视线关系十分耐人寻味。对种种复杂视线组合关系的分析,有助于我们透视那蕴藏在影像之内多种动态的、意向性的观看建构。影像意义的深度诠释,恰恰依托于各种动态的意向性观看关系的搭建与延展。以下分析,既是不同个案中的意向性观看结构的分析,又同时指涉有待深入诠释的影像意义。其奥妙所在,正是意向性的观看结构孕育了意向性的观看意义,使电影艺术家们在看与被看的普遍性结构的基础上各显神通,创造出诸般特殊的“主体化观看”的可能性。

## 可能性之一：“我”看到“我”的被看

在具体电影作品中的看与被看,具有很强的经验性的意味。电影叙事的经验性越强,就越具有代入感,越能把观众的观看带进电影中角色的观看,乃至沉陷在银幕上所展现的观看关系里。“电影化”叙事的本质,就是某种持续进行着的、主体性的(“我的”或角色的)视线体验,一切都要落实在“主体化”的观看经验的分享和参与上。根据笔者观察,整个当代电影的影像语言发展,几乎全部集中在“主体化”观看的拓展上。可以说,今天的电影艺术,就是“主体化观看”的艺术,叙事的“电影化”就是叙事的“主体化”。其实,自20世纪20年代早期电影理论的建构开始,电影研究者就已经意识到这一点了。以于果·明斯特伯格(Hugo Münsterberg)的电影心理学为例,在他看来,“电影是心智的艺术”——电影的“基本素材”,就是人类主体的心智(mind),也即不同层次的心理活动:注意力、记忆、想象和情感等等,他说:

“电影克服外部世界的形式,即空间、时间和因果关系,以讲述一个‘人’的故事。并将世界调整为内心的形式,即注意力、记忆、想象和情感……(这些事件)通过剧情和画面的完美组合与真实世界隔离开来。”<sup>③</sup>

读者可深思明斯特伯格之言,什么是“电影克服外部世界的形式”“将世界调整为内心的形式”“与真实世界隔离开来”?此中关键在于,电影所讲述的“人”的故事,并不是指以人类的故事为题材,而是把“人”作为心智活动的主体,在银幕上呈现一个主体化的意识活动的世界。用现象学的术语来讲,就是将日常生活经验中所见的“现实”“还原”为主体意识当中的“现象”。银幕上所呈现的,并不是“现实”,而是“现象”——主体意识中的“现象”,而且是以主体的意识活动来动态地呈现的。对电影观众来说,银幕是一个独立自足的影像世界,电影成为观众的纯粹的体验对象。

明斯特伯格并未严格区分“心理学”和“现象学”。在他看来,电影所展现给观众的只是心理学层面上的内心事件,但他的思路已经接近“现象学心理学”(phenomenological psychology)。胡塞尔的“现象学还原”(phenomenological reduction)提示我们,我们在影像中所看到的一切,不仅是心理学意义上的动作或事件,也是经过了“还原”的现象学意义上的动作或事件——不仅有心理学经验的意义,还具有现象学之“先验的”或“超越论的”(transcendental)意味。<sup>④</sup>倘若我们贯彻现象学的“本质直观”态度,洞察影像的意向性观看本质,不难发现几乎所有的电影技巧都是为“主体化观看”服务的,建构起整个看与被看的意向性视线系统。这一点,从著名的“库里肖夫实验”(Kuleshov effect)就能领会得清清楚楚。“库里肖夫实验”所揭示的,不仅是不同的画面组合能够衍生出不同的抒情表意效果,更为重要的是,看与被看的视线贯穿着“正反打”镜头,使一幅幅画面不再是没有心灵归宿、没有主体收摄的片断、碎片,而总是成为某一“目光”的产物,使观众能以其自身的“主体化观看”代入到画面中,有效参与电影意义的传达。可见,早期无声电影便已经具备了全部的意向性观看的视觉因子。直到今天,电影影像的观看本质也没有改变,在叙事电影中发展得越来越成熟、完备和复杂,这就是借由交互错落的主体性视线关系进行影

像叙事的技巧。

以彼得·杰克逊(Peter Jackson)的《指环王》(*The Lord of the Rings*)系列电影为例,除了层出不穷的宏大场面、奇观场景外,这一系列作品也是以主体化的视线蒙太奇来营建整个银幕世界的。“库里肖夫式”的看与被看剪接法在片中的运用出神入化,把观众带进既复杂又清晰的动态视线结构中。

《指环王》第一部《护戒使者》(*The Fellowship of the Ring*, 2001)有一场景是弗罗多与伙伴们来到“跃马旅店”投宿,躲避黑骑士们(也即“戒灵”)的追杀。“注意力”是整场戏的剪辑关键,弗罗多身戴“至尊魔戒”,不停地散发着邪恶的力量,不断引起周围人下意识的注意,这组画面以众人的目光组接而成。当弗罗多一不小心仰天滑倒,“至尊魔戒”脱手而出,旋即又落下,恰巧戴在弗罗多的手指上,他在众目睽睽下突然消失无踪,不仅旅店中多人的惊讶表情被快速剪接在一起,连旅店外面的黑骑士也有所“感应”,立即掉头向旅店而来。这就形成了以同一条注意力线索来连缀不同空间、不同角色(面孔、眼神、表情)的视线组合。

整场戏的观看结构就是弗罗多看到/意识到自己被他人观看/注意,观众则被带入弗罗多的视线而产生角色目光的认同。段落高潮是弗罗多戴上“至尊魔戒”后在幻境中看见魔君索伦(Sauron)的“魔眼”,听到那令人毛骨悚然的声音:“你躲不了的,我看见你了!”(见图1-1、图1-2)于是,本段落的视觉主题显现出来:弗罗多不仅看见“他者”,而且被“他者”



图1-1.《护戒使者》剧照1



图1-2.《护戒使者》剧照2

所见,或者说,“我”看到“我”的被看。值得注意的是,《指环王》将魔君索伦这一邪恶“他者”塑造为一种“目光”:不仅奇特,而且是一个主体化的目光,一个令人自危的“他者”的目光。自从弗罗多发现自己遭到“魔眼”的监视追踪以后,弗罗多被“魔眼”所看就成为贯穿《指环王》三部曲的视觉“母题”之一,在影片中多次出现,对故事和人物都持续产生重大影响。直到《指环王》第三部结尾,“魔眼”被摧毁,索伦被彻底消灭,这一威胁性的视觉“母题”才结束。

其实像《指环王》之类的例子不胜枚举,“库里肖夫式”的看与被看,从苏联学派的叙事蒙太奇手法到好莱坞的类型片“连戏”剪接,这种带有强烈的现象学色彩、意向性的观看模式——搭建起20世纪到21世纪银幕叙事最为流行的视觉结构,笔者愿将这种主流的电影化的故事讲述称为“目光的叙事”(narrative of eyes)。

#### 可能性之二:“我”看到被看的“我”

“目光的叙事”不仅是一种电影化的讲述技巧,也不只是建构视觉“母题”,还常常以直观生动且寓意深远的形象撑持起道德伦理“母题”。纵观电影史,一部成功的、为人所乐道的作品在视觉表现上的贡献总是和作品自身所要呈现的意义有机结合。“目光”既是主体性的,也是伦理性的,而伦理必然是主体的伦理。诸多电影中屡屡出现的镜像类画面,往往对主体的自我审视起到画龙点睛的提示效果。人类主体的特质之一,就在于能够进行自我的反观,对自身的审视,自我意识从混沌到自觉,一步一步显现:“我”原来是一个追求认识自身价值并想要实现自身价值的心灵主体。

道格拉斯·塞克(Douglas Sirk)导演的《深锁春光一院愁》(*All that Heaven Allows*, 1955)的经典镜像场景便呈现了目光化的自我反观。这部在制作时间上尚处于“古典好莱坞”或“旧好莱坞”的影片,已开始尝试“解构”传统好莱坞电影的道德伦理“母题”,即“二战”后的美国中产阶级婚姻家庭伦理价值观。本片导演对主体化的视觉叙事高度敏感,并丝丝入扣地将社会议题融入“目光的叙事”。片中画龙点睛的场景是女主角望着儿子给自己新购买的电视机屏幕,那惊愕、茫然又绝望的面部表情反射在屏幕上,形成令人难以忘怀的镜式肖像。对该画面意义的解

读不能脱离全片的故事线索、伦理关系和人物困境。女主角作为一个育有已长大成人的一儿一女的寡妇,面对艰难的爱情抉择:她所钟情的园丁小她15岁,以当时的美国中产阶级标准来看,此种年龄差距和阶层差距是无法逾越、难以接受的。无论是她的儿女,还是她的整个生活圈子,都难以接纳她的恋人。整个生活圈子、社交圈子都“联合”起来反对她的爱情。当我们尝试去体会电视机屏幕上所反射出来的女主角的表情时,不可把她望着屏幕上的自己的目光与全片的叙事语境割裂开来,相反,她所看到的自身形象其实反映了整个故事的“目光”之争,也即如何“看待”她与那位年龄和阶层皆相差悬殊的园丁的爱情?是继续“囚禁”在群体的习俗偏“见”之中,还是勇敢走出他人的“目光”,活出“真的自我”?妙就妙在导演竟然选择当时刚开始流行的电视机作为“目光”之禁锢的意义象征载体(兼具造型意义和社会意义),巧妙地反讽了电视媒体看似丰富其实贫乏、看似开放其实封闭的悖论本质。(见图2)



图2.《深锁春光一院愁》剧照

映照着女主角面部表情的电视机屏幕,仿佛牢房里的一扇窗,乍一看能望向外面无穷无尽的世界,其实是把观看的主体囚于窗前,剥夺了她的选择自由。电视机象征着当时美国中产阶级群体习俗的“目光”,女主角看到了被别人眼中的“她”,同时也看到了“她”的处境。这就是主体作为“我”,看到了被看的“我”。可见,在电影化的“目光的叙事”中,还不乏“目光的反观或内省”的可能性。“目光”既可向外,朝向他人和世界;也可向内,(透过某种媒介)朝向主体自身。

与《指环王》不同,《深锁春光一院愁》是一部带有极强家庭与社会生活气息的电影,它不是天马行空地营造出银幕上的“生活世界”,而是在浓厚的现

实生活质感的基础上,去塑造从个人到家庭、从家庭再到社区的“交互主体性”的(inter-subjective)“目光世界”。整部电影的目光组合都是双重的——既作为电影化叙事之载体的角色化目光而存在,也作为凸显电影道德寓意的社会化目光而存在。

### 可能性之三:“我(们)”拒绝看与被看

“目光的叙事”有各种的表现形式,随着人物与人物之间关系的变化与发展,此主体的“目光”与彼主体的“目光”,或者更多主体的“目光”,可以演变成错综复杂的看与被看的网络。在诸多的看与被看的可能性中,在人物与人物之间的彼此互看的交流过程中出现拒绝(某种)看与被看的模式,进而拒绝看与被看本身,应该算是最具吊诡性(paradoxical)的“目光”呈现了。

“目光”既然是主体性的,就必然受限于主体的有限性,有目所不及之处,即观看的盲点或死角,也就是主体看不到的地方,此其一。其二,“目光”既然是主体性的,必然有选择性,主体(乃至主体之间)既可以选择观看的方式,也可以选择看或不看。主体的注意力是有限的,主体选择了某一观看对象,就放弃了另一观看对象;主体选择了某一观看模式,就放弃了其他的观看模式。想看却看不到、只看到局部、看到却误会、看到假象或幻觉……这都是“主体化观看”的可能性,拒绝某种观看模式甚至拒绝观看,也是主体观看的可能性之一,因为“看”与“不看”(注意,不是“被看”)总是相反相成地结伴而行。

这并非语言游戏,当我们结合具体的故事、场景和特定的人物关系来解读,多样化的观看——包括“看”与“不看”——都能承载丰富的情感和意义。

导演维姆·文德斯(Wim Wenders)深谙电影的观看之道,他一度把“影像”和“故事”对立起来,推崇影像的敏感、独立、自主,还宣称故事是“谎言”“吸血鬼”……尽管他后来修正了这一“偏激”说法,但他对影像的感悟在芸芸导演中是出类拔萃的。<sup>⑤</sup>文德斯的名作《德州巴黎》(*Paris, Texas*, 1984)是一部传递存在主义式孤独个体生存体验的作品。影片的高潮段落,无论是从情节安排上讲,还是从视觉构思上看,都是男女主人公在色情场所的窥视亭(peep booth)“重逢”“相会”段落。丈夫发现自己的妻子已经沦为出卖色相的“视觉妓女”——参考《圣经》的“动机伦

理”,即使窥淫者与被窥视的女性没有发生肉体关系,双方也已陷入“内心奸淫”的不伦关系之中。<sup>⑥</sup>丈夫与妻子初次相遇时的身份,就相当于“嫖客”与“妓女”的身份,意味深长的是,这种身份关系是通过看与被看的视觉装置建构起来的。在一边暗、一边亮的单向镜所构成的视线关系中,男人是观看主体,女人是被看客体,看与被看的模式是典型的女性身体的欲望消费主义模式,即女性及其身体作为男性的欲望客体,为其提供想象的性满足。

窥视亭场景一共出现三次:第一次出现的女子是与男主角的妻子长相略有相似却举止粗俗的“碧伯丝护士”(nurse Piffs)(见图3-1);第二次是妻子身着粉红色毛衣出现在丈夫眼前(见图3-2);第三次是妻子穿着几近全黑的衣服,在家庭小屋式的环境中聆听丈夫的倾诉(见图3-3)。第三场的服装、道具与光色设计与前两次显然不同,色情氛围一扫而光,取而代之的是日常家庭生活的朴素、洁净与幸福感。第一场的画面处理是以丈夫为前景,“碧伯丝护士”为后景;第二场则以丈夫的主观镜头为主,多数画面是妻子直视着摄影机;第三场最复杂,既有前后景兼具的景深画面,也有丈夫与妻子的不同景别的分切,还有大段的从单向镜另一方拍摄妻子的倾诉……倘若用



图3-1.《德州巴黎》剧照1



图3-2.《德州巴黎》剧照2



图3-3.《德州巴黎》剧照3

比较法来分析,三场戏各有诸多耐人寻味的细节,不再赘言。

在整个夫妻重逢的段落里,最有颠覆意义的是第三场夫妻彼此互诉心声时,先是丈夫转过身来,背对着单向镜倾诉;后来轮到妻子倾诉,她也转过身,背靠单向镜,两人在诉说衷肠的过程中都不再观看对方(或不让对方看自己)(见图3-4)。从人物的心理上说,是丈夫难以面对妻子;从二人彼此观看的身份模式上说,他们之间的心灵沟通必须以拒绝将女性作为男性欲望客体的观看模式为前提。其中的关键在于窥视亭的观看设置,预先把观看主体设定为欲望主体,并掩藏其真实身份;预先把被看客体设定为欲望客体,也掩藏其真实身份。整个观看机制的功能,就是让看与被看的双方都丧失真实身份。这是一个不折不扣的“主-客体圈套”:被看女性的“自我”作为“假我”沦为客体,观看女性的男性的“自我”也沦为“假我”,被迫以欲望主体的身份把女性当作欲望客体来看待。这种观看模式的效果就是导致夫妻二人难以以真实身份重聚。在第二次窥视亭场景中,丈夫就是因为承受不了这种强制性的观看关系

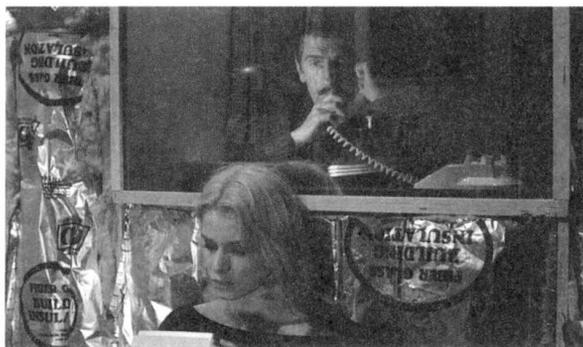


图3-4.《德州巴黎》剧照4

所带来的内心折磨而悄悄离去的。

在第三场中,丈夫转过身来背对着妻子,回忆两人过去婚姻生活的点点滴滴。当妻子认出丈夫,向丈夫讲述自己的内心感受时,也是背对着丈夫。夫妻二人配合默契,共同拒绝窥视亭所强加给他们的观看-被看模式,实现了渴盼已久的心灵“重逢”、夫妻“相会”。<sup>①</sup>值得注意的是,两人并没有相约在窥视亭之外的某个地方相见,因为丈夫声称自己不能“见”妻子,于是妻子只能像丈夫背对自己一样,也背对着丈夫倾诉。这样一来,两人终于不再是以欲望主体与欲望客体的身份对话,而是以超越视觉感官的真实主体与真实主体的身份沟通。从视觉化的“主-客体”身份关系到超视觉的“主体-主体”身份关系,我们可以视之为男女身份的救赎与夫妻关系的复原。这种对主客体欲望观看模式的拒绝,乃至对视觉官能的暂时性“扬弃”,着实意味深长。它表明(男)人与(女)人之间的真实交流,具有超感官的精神性内涵。尤其是当感官经验在消费主义社会中异化并沦为欲望载体时,对感官依赖的逾越几乎成为唯一选择。其实,无论是男人、女人,人的真实身份或者人的真实“自我”“主体”“心灵”,往往具有“超越论”意义上的隐藏性。无论是对他人来说,还是对自己来说,可以看见的那个对象化的“我”未必是“真我”,因为“真我”往往隐匿于视觉化的心理表象之后。

德国现象学家马克斯·舍勒(Max Scheler)以提出“人格”(Person)概念并将其与“自我”(Ich)概念区别开来而著称。在他看来,人的“自我”可以成为一个对象,而人的“人格”则永远不会成为一个对象:

……人格虽然可以感知它的自我,同样可以感知它的身体、同样可以感知外部世界;但人格绝对不可能成为对象,不可能成为无论是由它自己还是由其他人进行的表象或感知的对象。<sup>②</sup>

根据舍勒的分析,“人格”是人的所有行为的“奠基”,它生活在每一个行为之中,它的特性贯穿在每一个行为之中,它总是意识到其他对象,它自身却总是隐藏在意向性的活动中,永不成为被意识、被认识的对象。所以,与“自我”相比,“人格”才是最后的、真实的主体,即所谓真正的“我”。无独有偶,东方的

禅宗传统也对这个永不会成为对象的最后主体或“真我”有所洞察：

当我说“我意识到我”时，这句话中后面的那个“我”是被认识、被意识的对象，是客体，前一个“我”是进行认识活动、意识活动的主体，它不是被认识的对象，而且永远不是，也不可能是被认识、被意识的对象，因为它一旦成为被认识、被意识的对象，则仍然有一个对它进行认识的主体在它后面，这个主体真可说是“瞻之在前，忽焉在后”，我们永远不可能把握它、认识它，只要你把它放在面前加以认识，它就成了客体，而作为认识主体的它就躲藏在后面去了，这个永远在逃避我们的认识而又主持着我们的认识活动的主体，禅宗称之为“真我”。<sup>⑨</sup>

以上解释颇有助于我们对这个不能成为对象的主体或“真我”有所领悟。反观《德州巴黎》夫妻重逢时对视觉化心理表象的“扬弃”，在这一匠心独具、极富视觉创意的场景里，夫妻交流是以声音而非视觉来实现的。然而，夫妻二人不看对方，也不让对方看自己，却能让观众“看”出更多的意义。原来，人与人之间最为本真也最具深度的沟通，未必是“面对面”，也可以是“心对心”“一个真我对另一个真我”。不以对方为对象、为客体，都以对方为不可对象化的主体/人格，进行主体与主体、人格与人格之间的沟通。这或许是作为“主体化观看”的电影艺术所能达到的至高境界之一：让观众“看见”那肉眼所不能见、心眼却能见的事物，也即超验的事物。<sup>⑩</sup>

### 结语

限于篇幅，以上分析只能点到为止，难免以偏概全。不过，我们至少可以领悟到电影艺术之“主体化观看”的多种可能性。在现象学的启发下，笔者对电影本体或者电影影像本体的理解，越发走向主体性的观看分析，越发趋于主体这一端，这并不意味着对象那一端不重要或可以忽略，因为在意向性的观看活动中，“观看”这一端与“被看”那一端根本是不可拆分的浑然整体。电影与任何门类的艺术一样，都是高度心灵化的艺术，既然没有任何影像可以不依赖观看而存在，那么，观看的主体、观看者的心灵及其意识活动就具有本体性的重要意义。在这个意义上，影像美学可以被视作观察、描述、解

读“主体化观看”活动的审美经验现象学和审美意义诠释学。

### 注释：

①现象学所探讨的“现象”，特别是胡塞尔现象学的“现象”一词，确有其特殊的意义。严格地讲，对“现象”的理解根本是以“现象学还原”为前提的。所谓“现象”，可以解释为事物在主体意识中显现的内容与显现的方式。“现象”全然是主体意识之内，比如电影的影像，银幕上的一切，都是主体意识中的事物，无论它们看起来多么“真实”，它们都绝非客观、外在的所谓“现实”。以现象学的立场来看，一切影像都是“现象”。

②参见拙文《从文艺复兴透视法到电影摄影机的视觉建构》，《当代电影》2019年第8期。

③[美]达德利·安德鲁《经典电影理论导论》，李伟峰译，北京：世界图书出版公司北京公司2013年版，第15页。

④“transcendental”一词的译法有好几种，如“超验的”“先验的”“超越论的”等。笔者使用这个词的目的是要强调：电影影像的“主体化观看”自有其不变的看与被看的结构，这种意向性观看关系贯穿于所有观看活动，却又超越具体的变动不居的心理经验。

⑤参见拙文《观看的建构——新影像本体观的主轴》，《当代电影》2016年第6期。

⑥《新约圣经》之《马太福音》第5章27节：“你们听见有话说：‘不可奸淫。’只是我告诉你们：凡看见妇女就动淫念的，这人心里已经与她犯奸淫了。”

⑦有研究者指出本片的夫妻相会连同之后的母子重聚带有浓厚的基督教救赎意味，丈夫是犯了嫉妒之罪的罪人，妻子则像是圣母，丈夫向妻子的倾诉犹如罪人的告解（有人把窥视亭称作“电话告解室”）。这些解读不无道理。参[美]卡特·盖斯特《文德斯的旅程》，韩良忆译，桂林：广西师范大学出版社2005年版，第144-145页。

⑧[德]马克斯·舍勒《伦理学中的形式主义与质料的价值伦理学》，倪梁康译，北京：商务印书馆2018年版，第569页。“人格”一词也可以译为“位格”等，参本书第568页译注②。

⑨张世英《哲学导论》（修订版），北京：北京大学出版社2008年版，第92页。

⑩这里借鉴保罗·施拉德（Paul Schrader）的说法，他称罗伯特·布莱松（Robert Bresson）的电影风格为“超验的风格”（transcendental style）。所谓“超验的风格”，简单讲就是通过可见的形象把观众引入那超越肉眼所见的、纯粹的精神领域，体验精神感受的最高形式。