

January 2021

Socialist-Realist Art from the Perspective of Gaze Theory: An Inquiry from Filmology to Iconology

Ying Lu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Aesthetics Commons](#), [American Studies Commons](#), [Chinese Studies Commons](#), [Classics Commons](#), [Comparative Literature Commons](#), [Film and Media Studies Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Lu Ying. Socialist-Realist Art from the Perspective of Gaze Theory : An Inquiry from Filmology to Iconology. *Theoretical Studies in Literature and Art*, 2021, 42(1): 143-149.

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

凝视理论视域下的社会主义现实主义艺术

——从电影学到图像学的考察

陆 颖

摘 要: “社会主义现实主义凝视”将作为电影镜头语言的“凝视”与社会主义现实主义文艺思想相结合,意指中国革命现实主义电影在拍摄英雄人物时使用的特定视觉传达技法。该凝视具有视线的共享性与不可见性,在交互主体作用中实现了向拉康凝视理论的回归。其生成机制与视觉效用体现为:溢出镜头的画面界限“缝合”想象空间与影像空间;使意识形态真实完成从角色到观众的衔接。作为图像的述行性行为,该凝视引发并强化了观看者与英雄人物的共情。

关键词: 凝视; 社会主义现实主义; 图像行为; 视觉性

作者简介: 陆颖,文学博士,浙江师范大学文化创意与传播学院讲师,主要从事图像学研究。通讯地址:浙江省金华市婺城区迎宾大道 688 号浙江师范大学文化创意与传播学院,321004。电子邮箱:11404027@zju.edu.cn。

Title: Socialist-Realist Art from the Perspective of Gaze Theory: An Inquiry from Filmology to Iconology

Abstract “Socialist-realist gaze,” linking gaze and socialist realist literary thoughts, refers to the visual communication of heroic figures on the external points off the screen in shooting Chinese revolutionary films. Such gaze, being invisible and with shared sight, returns to Jacques Lacan’s gaze theory because of its intersubjective functioning. During its generation and function, socialist-realist gaze breaks the limitation of pictorial space, extends the boundary of screen as a “quilting point,” and connects characters and audiences with ideological truth. As a performative image behavior, it arouses and strengthens the empathy between the viewers and the hero.

Keywords: gaze; socialist-realism; image behavior; visuality

Author: Lu Ying, Ph. D., is a lecturer in the School of Creative Culture and Communication, Zhejiang Normal University, with research focus on iconography. Address: School of Creative Culture and Communication, Zhejiang Normal University, 688 Yingbin Avenue, Wucheng District, Jinhua 321004, Zhejiang Province, China. Email: 11404027@zju.edu.cn

1984 年,陈凯歌导演的电影《黄土地》上映。影片讲述了八路军文艺工作者顾青为了搜集民间歌曲来到陕北,住在农村贫苦女孩翠巧家中。翠巧从小被定下娃娃亲,无法摆脱厄运,借“信天游”歌唱并抒发内心的苦痛。顾青向她描绘了自由平等的延安,翠巧心生向往,在顾青离去时意欲随行,但顾青无法应允。这时,电影镜头拉近,导演以仰视的角度,对顾青面部作特写处理。镜头中,顾青缓缓转头,目光离开翠巧,深邃地投向远方某处,见图 1。

长期在澳洲展开工作的中国电影研究学者史蒂芬妮·唐纳德(Stephanie Donald)以顾青的特写镜头为例,将革命类型片中对英雄人物凝视的特写表述为“社会主义



图 1 影片《黄土地》,人物顾青的社会主义现实主义凝视,1984 年

现实主义凝视”(socialist realist gaze),并视之为电影媒介与国家意识、公共空间之间的纽带:

他直视前方,目光越过女孩,并且高出观众的视线。观影时这是很不合时宜的。屏幕长时间定格在这个镜头外的“视看”之上,已经超出观众的可接受范围。[……]这里有一个颇具深意的手法,即在1984年,如何使观众理解翠巧对一道共产主义视线(communist horizon)的信任。(Donald 61)

这种高于观众视线(above the spectators'eyeline)、投向画面之外(off-screen)的人物凝视,传递出翠巧对共产主义的向往,巧妙地借用翠巧的仰视视角与崇拜心理,烘托顾青的英雄形象,实现对理想主义的共情。

一、窥淫欲,共享性与不可见

社会主义现实主义凝视脱离了传统电影理论中对凝视的单一性别化解读,后者对“凝视”的探讨往往基于男性视野下的视觉快感、窥探欲,以及父权制结构的命题。20世纪80年代,劳拉·穆尔维(Laura Mulvey)借助弗洛伊德《性论三欲》对性本能驱动力的论述,最早将凝视——主要是男性凝视——视作“窥淫-窥视癖”的观看:女性作为指称阉割的表征,突出了自身的被观看性。电影的编码创造出一种凝视、一个世界和一种客体对象,因而创造出一种按欲望度量剪裁的幻觉(穆尔维 531)。

唐纳德拒绝穆尔维凝视理论中将女性对象被动化的做法,反对男性视角的单一化镜头语言。在镜头画面中,摄像机、观众(spectator)、男性主演“共同看向”(look together)女性对象,形成性别化的叙事结构,但不得忽略的是,这种性别化的凝视(gendered gaze)与视觉的双向性(mutuality)及偶像崇拜(fetish)紧密相连,带有崇拜性的人像特写能够填充不同凝视主体之间形成的交互空间。而社会主义现实主义凝视的特殊性体现出视线交互的破壁,即镜头内与镜头外空间、现实与电影空间的界限打破。它是这样一种凝视——

这种凝视在本质上是反个体性的。它属于伟大的领导人以及集体性活动的代表人。作为叙事的隐喻,它倾向于表达革命的浪漫和英雄化的未来,而不是人物个人心理的私密活动。这种凝视是无法获得回应的凝视,为了使它显得不那么荒唐可笑,就需要有观众共同来承担。因此,在具体语境下,如在盖罗瓦尼的电影以及中国革命浪漫主义影片中,为了被充分理解,这种凝视必须由多方主体共享。(Donald 62)

这里提到的苏联著名演员米凯尔·盖罗瓦尼(Mikhail Gelovani, 1893—1956年)以扮演斯大林著称,他惯于将视线移出镜头画面,以对远方的凝视隐喻希望与光明,是使用社会主义现实主义凝视的荧幕大师(Bazin 18),见图2。



图2 米凯尔·盖罗瓦尼饰演的斯大林

从这段表述中,可梳理出社会主义现实主义凝视的四个特点:1. 想象性,即视线汇集于一个预设的地平线(assumed horizon),目光的凝视点必须自我设定,而非客观存在;2. 强调集体性,反对个人主义;3. 领导性,即这种凝视或出自伟大领导人,或代表了某种集群性行为;4. 共享性与交互性,社会主义现实主义凝视更乐于指向革命的浪漫主义精神和英雄化的未来(heroic future),并不强调对角色个体内心世界的细致描绘。正因如此,目光的投射需要获得来自观众或者其他角色的视觉反馈,才能形成主体间性的互动,确保社会主义现实主义凝视被观众完全理解。

值得注意的是,由于这种凝视的注视点是一个镜头外的、不可见的、被对象化的“英雄化未来”,因此社会主义现实主义凝视的对象是被赋予革命浪漫主义精神的高度抽象化存在。在拍摄手法上表现为:1. 人物视线高于观看者视线;2. 人物目光固定投射于(fixed stare)画面外的某个点。在“观众→角色人物→凝视对象”的视线走向中,凝视的对象成为不可见的存在、一个可见视域的失败点,与角色人物进行对视。

这在某种程度上是向雅克·拉康凝视理论的回归。^①事实上,穆尔维提到的电影视觉快感及其引发的窥视癖很大程度上受到拉康的凝视理论影响,后者提出镜像阶段孩子的生理需求(physical ambitions)超越原动力(motor capability),为穆尔维强调影像的重要性奠定了理论和事实基础,即“一个影像构成了想象界的基质,构成了认知/误认和认同的基质”(穆尔维 525)。在对凝视的考察中,拉康认为凝视必须作为一个对象才能起作用,表现癖和偷窥癖的冲动均围绕它建构起视觉驱动——简言之,凝视必须是关于视觉冲动的对象,它不仅产生焦虑,而且产生快感(The Four 181)。拉康在承认凝视的内化是一种想象与幻觉的同时,强调来自外部凝视的效果,“那在可见性最为深刻地决定我的东西,就是出于外部。透过凝视,我进入光亮中,从凝视里,我接受其效果。因此可以说凝视是这样一种工具:透过它——如果允许我像往常一样以肢解的方式使用一个词——我‘被摄入像

中’(photographed)’”(The Seminar 106)。换言之,来自想象界的他者的目光介入并干涉了自我的形成。

考察凝视理论发现,唐纳德提出的社会主义现实主义凝视从生成机制和发生效用方面,暗合了电影学视角下凝视理论的潜在理路:一方面,它实现了作为电影镜头语言的凝视本身可能带来的视觉快感,引发观看者对未来的憧憬与向往,但通过突出人物的英雄性削减了穆尔维语境下的性别化指向;^②另一方面,社会主义现实主义凝视对象的不可见和想象性反过来作用于凝视的发出者(片中角色),作为来自他者的不可见的、想象的凝视之回返,社会主义现实主义凝视介入并干预主体的反身性自我构成。

社会主义现实主义的凝视高于观众的观看视线,超越影片的叙事层面,超脱于观众所处的现实世界,但又与之交互纠缠。电影叙事致力于对当下历史话语的统一性呈现。通过合理的拍摄手法,社会主义现实主义凝视能够强化历史宏观叙事的崇高感和完整度,在过去、当下和未来之间架构隐性的时间桥梁。

二、文艺思想的自觉本土化

美国明尼苏达大学的中国电影研究者马杰生(Jason McGrath)以唐纳德的观点为辐射,借助中国革命现实主义电影的现实性传统,对社会主义现实主义凝视的生成与发展作了更深入的补充说明。社会主义现实主义凝视源自苏联的“社会主义现实主义”文艺思想,本土文化的兼容为该凝视现象的出现提供了文化土壤。

20世纪30年代,苏联文艺模式在被提出时,马克西姆·高尔基就已将“革命浪漫主义”题写于社会主义现实主义模式之中(Robin 14)。1934年,苏联在第一次作代会上正式提出了“社会主义现实主义”创作方法:

社会主义现实主义是苏联文学创作和文艺批评的基本方法,它要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史具体地去描写现实;同时,艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。(许南明 17)

中国的文艺工作者对苏联文艺思想的学习在30年代也已开始。周扬很早就关注到苏联的文艺思想,他曾专写《关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”——“唯物辩证法的创作方法”之否定》一文来陈述其艺术思想和方法的特殊性,随后在《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》^③一文中明言:

社会主义现实主义首先要求作家在现实的革命的发展中真实地去表现现实。生活中总是

有前进的、新生的东西和落后的、垂死的东西之间的矛盾和斗争,作家应当深刻地去揭露生活中的矛盾,清楚地看出现实发展的主导倾向,因而坚决地去拥护新的东西,而反对旧的东西。
(周扬 210—211)

马杰生在研究时也发现,将浪漫主义植入社会主义现实主义的举措主要出于对新的现实主义的渴求,唯其如此,现实境况才能对接革命未来,新的理念得以渗透入生活的各个层面“无产阶级或社会主义现实主义对浪漫主义的接纳,离不开对新现实主义的呼唤,既要现实投射至革命未来,又要穿透现实的表面,揭示其内在的本质。”(McGrath 349)

1942年,毛泽东在延安发表文艺座谈讲话,提出文艺创作“源于生活,高于生活”的原则。这同时也为革命浪漫主义元素提供了合法性,因为“文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高,更强烈,更有集中性,更典型,更理想,因此就更带普遍性”(浙江美术学院绘画教材编写组编 6),亦即是说,文艺作品与“普通的实际生活”之间允许,甚至要求存在浪漫主义的改造,“自一九四二年毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后,我们的文学艺术工作便有了一个明确的社会主义现实主义的基本方向”(郭沫若 3)。事实上,1953年9月的中国文学艺术工作者第二次代表大会已经非常明确地将社会主义现实主义用于对文艺的基本要求(吕澎 409)。

本土化的“社会主义现实主义”文艺是这样一种艺术创作“要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。”(北京师范大学文艺理论组编 468)中国的社会主义现实主义并不是隔绝浪漫主义,新现实主义在本质上需要浪漫主义的元素,这就是社会主义现实主义与革命的浪漫主义的结合。

对中国文艺工作者而言,“社会主义现实主义”并不是一个难以理解的外来术语。“社会主义现实主义在我国文学上并不是一个新的问题,‘五四’以来中国革命的文学运动,就是在工人阶级思想领导下沿着社会主义现实主义的方向发展过来的。”(茅盾 19)1950年8月,《人民美术》首次刊载了苏联美术作品,艺术家伊里亚·叶菲莫维奇·列宾(Ilya Yefimovich Repin)被重点介绍,随后现实主义艺术创作手法被中国艺术家纷纷效仿。1954年创刊的《美术》杂志陆续刊登苏联绘画作品和艺术理论文章。同年,新华书店发行、华东人民美术出版社出版的“造型艺术理论译丛”面世,重点推出《论列宾的技法》一书。谈到人物肖像绘制方法时,书中强调列宾对“眼睛”“目光”的注重,着重解释了社会主义现实主义文艺创作对目光的处理技法:

在创造形象的矛盾性时,我们很明显地可以看到跳跃着热烈的思想和精神力量的紧张, [……] 在这儿起着作用的不仅是卓越地表现了温柔的深灰色的眼睛,忧郁的沉思着的眼光, [……] 而且还有色彩上的温柔对照 [……] 从传达脸部的表情开始,到色彩的和谐为止,全部服从于一个目的——最为深入的揭露出人物的情绪和性格。(聶陀修文 27)

基于此,最典型的文艺现象之一是电影创作和拍摄技法上的视觉呈现。苏联的“社会主义现实主义”理论主张和中国的具体实践结合后,形成了一种新的创作方法,那就是“革命现实主义电影”(陆绍阳 10—11)。从中国第三代导演,如谢铁骊等人的作品中体现出来的意识形态、叙事和蒙太奇语言都可看出与前苏联电影之间的潜在关联,其中包括对社会主义现实主义凝视的拍摄。

三、想象空间的“缝合点”(quilting point)

从视觉传达上来看,社会主义现实主义凝视对镜头外部空间的指向,弥补了画面的有限性,使得“意识形态真实”(ideological truth)对接角色与观众,进而达到共情的效果。

马杰生将凝视目光所投诸的空间称为“镜头外部的意识形态空间”(offscreen ideological space),凝视作为桥梁,联通了想象的外部世界与镜头内部的世界。他由此对接“勒福尔悖论”(Lefort's Paradox)对内部、外部世界弥合的讨论,并引用涉猎苏联历史研究的人类学学者阿列克西·约查克(Alexei Yurchak)^⑤对外部“客观真实”

(objective truth) 的描述:

意识形态话语要实现再生力量的功能,就必须声称其代表了存在于外部的“客观真实”;然而,这种“客观真实”的外在本质使得意识形态话语内在缺乏对其进行全面描述的路径,这最终将破坏该话语的合法性及其所支撑的力量。(McGrath 353—354)

约查克认为,意识形态话语(ideological discourse)的权力再生得益于对外部客观真实的建构,该建构正因其外在性本质(external nature),才使得内部意识形态话语无法就其本身进行具体的描述。在影片中,则体现为英雄人物的社会主义现实主义凝视指向一个存在于外部的、支撑意识形态话语合法性的“客观真实”,即一个“屏幕外的崇高存在”(offscreen sublime presence)。马杰生将来自外部的“意识形态真实”与电影图像的“象征性场域”(symbolic field)相结合,尝试性地以1961年谢晋导演的《红色娘子军》为例进行说明。

马杰生认为,导演为表现洪常青入狱期间的心理变化,使用了一组典型的社会主义现实主义凝视特写连拍(图3):镜头首先锁定洪常青上半身(a),随后焦距拉近,画面锁定于人物面部(b),这时洪常青看到了监狱墙面上的党旗和“共产党万岁”字样,镜头缓慢从左向右移动,最后长时间锁定在党旗上。与此同时,人物的特大面部特写与党旗重叠(c),洪常青的社会主义现实主义凝视被强化,红旗在这里形成一个象征性叙事符号。

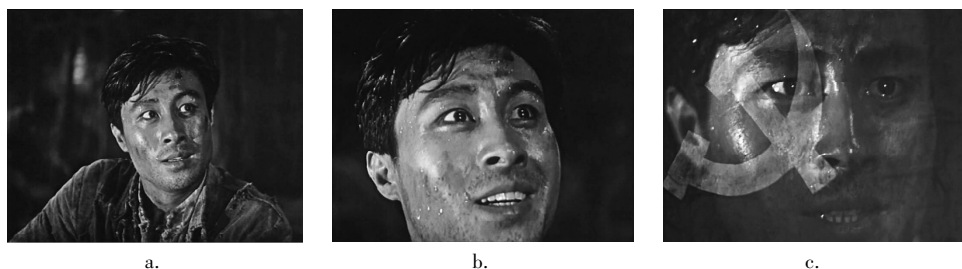


图3 洪常青面部特写,“红色经典”电影《红色娘子军》,谢晋导演,1961年

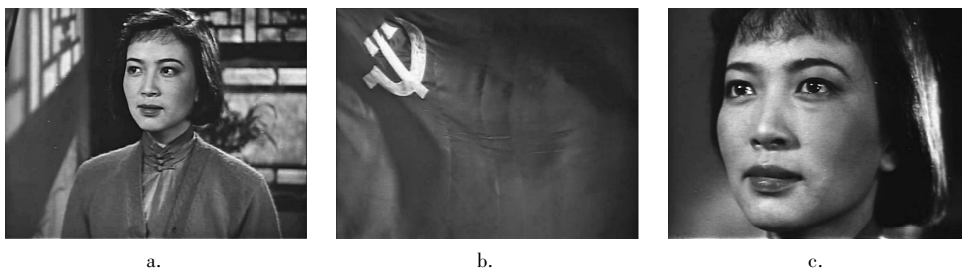


图4 林道静的凝视特写,《青春之歌》,崔嵬、陈怀皑导演,1959年

人物的社会主义现实主义凝视特写,以及红旗符号的出现,弥合了外部意识形态话语与内部叙事情节的间

隙。借用拉康的“缝合点”(point de capiton)概念,马杰生也将之称为“缝合点”(quilting point)。社会主义现实主义

凝视象征的外在客观真实及其匹配的意识形态话语是抽象的、不具形的,因此无法通过视觉呈现。只有通过人物的社会主义现实主义凝视进行符号化的象征处理,观众才能通过想象对接人物主体的心理和精神状态。与此同时,具有相同符号指向意义的党旗,因其具象化和具体性,弥补了社会主义现实主义凝视的不具形所带来的缺陷。

根据马杰生的分析,图像弥合处理在 1959 年的电影《青春之歌》早有运用。如图 4 所示,在对人物林道静的社会主义现实主义凝视作特写(c)之前,镜头里出现了党旗(b),随后镜头拉近至人物面部。两者的图像化叠置弥合了内外世界之隔阂,社会主义现实主义凝视由此生效:

意识形态的客观真实仍然可以通过缝合点的替代形象进行表征,比如旗子,通过观看者的想象,一个最终是空泛的能指,借由直接依附于不可表征的“他者”,便能够指向整个符号场域。
(McGrath 354)



图5 革命现代京剧《智取威虎山》,新华社展,1970年

在随后兴盛的革命现实主义电影中,社会主义现实主义凝视恰到好处地结合了中国传统戏剧的身体符号特征。例如,由小说《林海雪原》改编的电影《智取威虎山》上映时,王润身饰演的英雄人物杨子荣便表现出典型的社会主义现实主义凝视:他双眉紧锁,目光炯炯,视线切出画面,朝向远方,表现出英雄人物的革命意志与对新世界的憧憬(图5)。它巧妙结合了传统京剧的“亮相”姿势,将革命英雄人物的精神与意志最大化。马杰生文中谈到,社会主义现实主义凝视的最终目的是使观众代入角色,例如革命现实主义电影试图由此“向观众灌输绝对且崇高的意识形态真实,使其产生直观感受,以此激发观众的英雄主义精神(heroic spirit)”(McGrath 369)。

四、凝视作为图像的述行^⑥

观众在观影过程中,借由英雄人物的社会主义现实主义凝视感到身份的代入、情绪的共鸣和精神的激励。这部分取决于凝视在影像传播和接受过程中的述行性转化。作为一种视看行为,凝视被日渐赋予权威话语的仪式性,其陈述性维度(constative dimension)弱化,述行性维度(performativity dimension)增强,这种转向源于凝视的图像行为实质。

电影以荧幕为媒介,对定格图像作动态串联,辅以音效、剧场空间等感官影响,作用于观众的视觉、听觉与空间感知。图像行为可理解为对观赏者的感受、思考以及行动作出的反应“这种反应产生于图像的力量,也产生于图像与其对面的观赏者、触摸者乃至倾听者之间的相互作用。”(布雷德坎普 41)作为图像的视觉传达,观影行为因此也是对图像的阅读行为。社会主义现实主义凝视来自图像人物,作用于图像人物与读图者、观影者之间,对图像中的社会主义现实主义凝视进行试看,这一行为本身体现了图像对读图者的施力。

早在文艺复兴时期,达·芬奇也曾提出图像能够“俘获并拘禁”观赏者的说法,他认为不去揭开图像的面纱能够使观赏者获得自由。^⑦因为“图像在视网膜上触发的力就是图像的压力[……]图像压力作为对躯体的一种压力,产生了一种触觉反应。就字面的意义说,观察者被图像抓住了”(布雷德坎普 276)。那么,来自图像的凝视对观赏者来说,将造成双重互动、对话和控制力量,因为凝视的目的也是控制。在视觉艺术的心理学领域,也有学者强调画像凝视对读图者情感的控制,视其为情感的动因,认为不管是《蒙娜丽莎》中人物对读图者的直视,还是《伊拉斯谟肖像》的人物侧视(图6),来自图像人物的凝视都能够产生情感力量(emotional potency):

莱昂纳多的《蒙娜丽莎》神秘地凝视着读图者,而在荷尔拜因的《伊拉斯谟肖像》中,视线的转向意味着超然的沉思。历史上,军事、政治和宗教领袖的情绪效力,必然部分地源自我们对眼神接触的本能反应,即便他们是图像中的人物。
(Mather 84)

美国历史学者马丁·杰伊(Martin Jay)的著作《低垂之眼:20世纪法国思想中对视觉的诋毁》(Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought)直接以“最崇高的感官:从柏拉图到笛卡尔的视觉”(The Noblest of the Senses: Vision from Plato to Descartes)作为主体内容开篇,不无道理。他认为,眼睛“是感觉的中心,行为的仲裁者,它是抑制剂,也是刺激剂”(10)。特定情况下,人物目光的凝视足以替代人物的面庞甚至主体性的精神在场。“我们并不把人眼看作一个



图6 汉斯·荷尔拜因(Hans Holbein):《伊拉斯谟肖像》(Erasmus),油画,1523年,现藏巴黎卢浮宫

接收器。当你看着眼睛时,你看到某些东西从中走出。你看到的是眼睛的凝视”(Wittgenstein 1100)。社会主义现实主义凝视发生于凝视主体与被凝视者之间,双方形成看与被看、凝视与被凝视的关系,同时也形成施动和被动的相互作用。“图像不是忍受者,而是关系到知觉的经验和行动的生产者,这是图像行为学说的本质”(布雷德坎普 283)。

由此便不难理解马杰生论文末尾对约查克所提的“述行性转向”(performative shift)的引述,前者将社会主义现实主义凝视对观众施加的视觉力量归结为图像的述行性,认为这是中国革命现实主义电影的美学特征。约查克则循本溯源,从文化研究视角切入,认为权威话语通过跨媒介的复制、传播和再造,以具体的仪式化形式(ritualized forms)得以呈现。传播过程中,这些仪式化形式所指向的权威话语开始衍生出新的意义:

权威话语的述行性维度在规模和本质方面都是独一无二的。在此期间,大部分权威话语的仪式行为都经历了这种转向。[……]仪式或言语行为的述行性再现实上使日常生活中出现了多样化、多重性,且不可测的意义的出现,其中包含那些与权威话语的固有含义并不吻合的意义。(Yurchak 25)

从“陈述性”向“述行性”转向意味着被冻结(frozen)和固化(fixed)的权威话语从一个文本复制或挪用于另一个文本时,引发了仪式化行为(ritualized acts)在内容上的相应转变,这些转变表现为话语的视觉化、正规化和生活化:

这种复制过程发生在文本层面、意识形态的视觉话语(宣传画、电影、纪念碑、建筑)、仪式话语(会议、报告、制度践行、庆典),以及许多日常实践中的集中式“形式结构”中(例如学校课程、商品价格以

及城市时空中的一般组织)。(Yurchak 26)

换言之,包括宣传画报、电影等在内的视觉性话语(visual discourse)是述行性转向的一个重要层面,对社会主义现实主义凝视的影像呈现便包含在内。述行性转向的发生有其文化必然性,图像的传播、文化的繁衍自有其生命力,权威话语的陈述性因其传播需要,必然转向述行性的行为驱动。与此同时,包括视觉图像在内的仪式性行为将逐渐消解权威话语陈叙性的固化,话语行为的转向与图像行为的转向彼此触发生成。

社会主义现实主义凝视之所以能够产生深广的视觉效用,正是因为读者受到图像行为的施动。观影过程中,作为述行性图像的社会主义现实主义凝视与观众实现目光交互,观影体验便转换为图像行为向观众施加视觉压力(visual height)的过程,英雄人物的社会主义现实主义凝视正体现了图像目光的行为力量,这也呼应了布雷德坎普图像行为学说的最终落脚点:图像行为是知觉的经验和行动的生产者。社会主义现实主义凝视,是特定语境下的图像行为,它以图像目光为媒介作用于读者(观影者),实现知觉经验的传递、影像空间的破壁,以及视觉性的文化创生。

注释 [Notes]

① 拉康对观看行为与自我构成性功能的讨论是在其提出的“镜像阶段”和“想象界”的模式展开的,在这里凝视理论分为两个层面的讨论:可能的视看,即“想象界的凝视”(gaze of the imaginary);不可能的视看,即“对象a的凝视”/“实在界的凝视”(gaze of the real)。下文讨论主要围绕“想象的凝视”展开。

② 由于穆尔维预设视觉性中,性别化的差异结构都基于异性恋模式,即界限化地强调男性特征和女性特征,这导致现实层面的实际疏漏,后来因此受到男女同性恋者的抨击。

③ 该文最初为苏联文学杂志《旗帜》撰写,最早载于《旗帜》刊物1952年12月号,次年初为《人民日报》1953年1月11日头版全文转载。随后,《新华月刊》1953年第2号第211页再次转载该文。

④ 克洛德·勒福尔(Claude Lefort, 1924—2010年),法国哲学家和社会活动家,曾师从现象学家梅洛-庞蒂,是法国政治哲学复兴的代表人物之一。

⑤ 阿列克西·约查克(Alexei Yurchak, 1960—),现加州大学伯克利分校人类学教授,主要研究方向为话语政治、意识形态理论与流行文化。

⑥ Performative,在语言行为理论中被译为“述行性”,另有“行为性”“施为性”等表述。本文将引用图像行为理论的通用表达,使用“述行性”一词,意指图像本身就具有行为效果。下文约查克教授论著引述中使用的“performative shift”也将相应地译为“述行性转向”。

⑦ 达·芬奇曾在一张纸条上写下这句名言“如果你热爱自由的话,那么你就不要揭开我的面纱,因为我的面纱就

是热爱自由的地牢。”依照布雷德坎普的图像行为理论分析,这句名言暗示了一种实践活动,即平时把图像掩盖起来,因为“作品向一位朝它走过来的人说道,揭开它的面纱的做法是和失去他的自由联系在一起的。这部作品,也就是这幅图像仿佛在说话,在发表意见,它要求那个新来的观赏者做出相应的反应”,参见霍斯特·布雷德坎普《图像行为理论》,宁瑛等译,南京:译林出版社,2016年,第5页。

引用作品 [Works Cited]

Bazin, André. “The Stalin Myth in Soviet Cinema.” Trans. Georgia Gurrieri. Intro. Dudley Andrew. *Film Criticism* 3(1978): 17–26.

霍斯特·布雷德坎普《图像行为理论》,宁瑛、钟长盛译。南京:译林出版社,2016年。

[Bredekamp, Horst. *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*. Trans. Ning Ying and Zhong Changsheng. Nanjing: Yilin Press, 2016.]

浙江美术学院绘画教材编写组编《连环画画法》。杭州:浙江人民出版社,1973年。

[Compilation Team of Painting Textbook in Zhejiang Academy of Fine Arts, ed. *Painting Methods of Comic Books*. Hangzhou: Zhejiang People's Publishing House, 1973.]

Donald, Stephanie. *Public Secrets, Public Spaces: Cinema and Civility in China*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2000.

郭沫若《中国文学艺术工作者第二次代表大会开幕词》,《中国文学艺术工作者第二次代表大会资料》,中国文学艺术界联合会编。北京:中国文学艺术界联合会,1953年。3。

[Guo, Moruo. “Opening Speech on the Second Congress of Chinese Literary Workers.” *Materials on the Second Congress of Chinese Literary Workers*. Ed. Chinese Federation of Literary and Art Circles. Beijing: Chinese Federation of Literary and Art Circles, 1953. 3.]

Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993.

Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Alan Sheridan. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

———. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. Jacques-Alain Miller, Trans. Alan Sheridan. London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1977.

北京师范大学文艺理论组编《文学理论学习参考资料》(内部发行)。北京:高等教育出版社,1956年。

[Literary Theory Group of Beijing Normal University, ed. *Reference Guide to Literature Theory Studies (Exclusive Materials)*. Beijing: Higher Education Press, 1956.]

陆绍阳《外国电影对“十七年电影”叙事的影响》,《北京电影学院学报》9(2008): 8—12。

[Lu, Shaoyang. “Influence of Foreign Films on the Narration of Seventeen-Year Films.” *Journal of Beijing Film Academy* 9(2008): 8–12.]

吕澎《20世纪中国艺术史》。北京:北京大学出版社,2006年。

[Li, Peng. *A History of Art in Twentieth-Century China*. Beijing: Peking University Press, 2006.]

茅盾《新的现实和新的任务——在中国文学工作者第二次代表大会上的报告》,《文艺报》19(1953): 19。

[Mao Dun. “New Reality and New Task: Report on the Second Congress of Chinese Literary Workers.” *Literature and Art Newspaper* 19(1953): 19.]

Mather, George. *The Psychology of Visual Art: Eye, Brain and Art*. New York: Cambridge University Press, 2014.

McGrath, Jason. “Cultural Revolution Model Opera Films and the Realist Tradition in Chinese Cinema.” *The Opera Quarterly* 26.2–3(2010): 343–376.

劳拉·穆尔维《视觉快感和叙事性电影》,范倍、李二仕译。《电影理论读本》,杨远婴编。北京:北京联合出版公司,2017年。531。

[Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” Trans. Fan Bei and Li Ershi. *Film Theory Reader*. Ed. Yang Yuanying. Beijing: Beijing United Publishing Co., Ltd., 2017. 531.]

G. 聶陀修文《论列宾的技法》,严摩罕、杨成寅译。上海:华东人民美术出版社,1954年。

[Nedoshvin, G. *On Repin's Techniques*. Trans. Yan Mohan and Yang Chengyin. Shanghai: East China People's Art Publishing House, 1954.]

Robin, Régine. *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1992.

Wittgenstein, Ludwig. *Remarques sur la Philosophie de la Psychologie*. Trans. Gerard Granel. Mauvezin: Editions TER, 1989.

许南明编《电影艺术词典》。北京:中国电影出版社,1986年。

[Xu, Nanming, ed. *Dictionary of Film Art*. Beijing: China Film Press, 1986.]

Yurchak, Alexei. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005.

周扬《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》,《新华月报》2(1953): 210—212。

[Zhou, Yang. “Socialist Realism: The Way Forward for Chinese Literature.” *Xinhua Monthly* 2(1953): 210–212.]

(责任编辑:王嘉军)