

第二部分 社会价值的载体和协调者

- ◆ 角色脚本及其社会期待
- ◆ 叙事及其“社会推理模式”
- ◆ 阶层意识与“狂欢化”的叙事策略
- ◆ 基于社会化的机构间竞争与协调
- ◆ 叙事文本的价值预设与道德前提
- ◆ 基于“替代性满足”的社会公正及其想象

电影的社会化功能，主要是指电影满足人的精神需求与社会化需要的方式。某种意义上，需要导致电影文化的产生，反过来，电影文化又以某种方式，比如以故事的形式去满足人的精神需求与社会化需要。这其中，既包括电影的创作和生产，同时也包括社会大众的观影活动及其文化实践。

从社会与文化实践的角度而言，电影作为一种社会话语实践，在电影诞生开始，电影文本与社会泛文本之间始终保持着一种互为建构的存在关系，并且，作为现代科技与工业化的产物，电影是在先行的被建构过程中开始了它的建构。作为一种叙事文本，电影所提供给人们的是认识社会和理解社会的一种方式，借助于叙事，电影在意图表达层面试图与电影观众分享这种理解的过程。无论是作为艺术作品，还是作为文化工业的文化商品，任何电影都无法脱离它所生产时代的社会与文化印痕。这其中，有关个人（角色）在社会（故事依托的时代与社会背景）中的行为（戏剧性行动）的解释模式，所涉及的实际上是一种社会推理模式。

而在另一方面，如果从当代电影研究及其文化视域的角度，对“观影活动”进行一种系统性的考察和分析的话，不难发现，观看电影作为一种社会文化实践活动，一方面涉及在社会系统之中，对作为接受主体的“观众”，进行一种合理的社会与文化“定位”，包括阶层、身份、性别，甚至价值信仰与受教育背景等等各个方面；而另一方面，在社会化功能与商业运作层面，也同时涉及对“观影活动”这一社会行为，在观念与认知层面进行某种学理性的分析和阐释。然而，大多电影研究的视点往往更侧重或者更聚焦于前者，导致在一定程度上忽视了对“观影活动”作为一种社会行为的关注和思考。其根本的问题在于，一是对电影作为社会“机构”的认知不足；二是缺乏在广泛社会意义层面，对观影活动进行一种综合性考察和分析的文化视野。正是基于此，美国电影理论家尼克·布朗从

电影社会学的角度出发，将“观影活动”这一社会行为定义为一种“社会习俗”。

显然，尼克·布朗这一观点的形成，是受到了来自于“阿尔都塞的社会思想传统”的影响，同时在机构的社会建制层面，也融合了一些更具当代性的观念。也正是基于这样一种电影社会学的研究视点，对作为社会“机构”的电影与作为“社会习俗”的观影活动及其社会实践之间关系的研究，所参照和遵循的内在逻辑，实际上正是基于电影社会史的宏观构架，将社会理论与文本理论有效结合起来，在相互作用与复杂的关系层面，进行一种文本与话语分析。尼克·布朗将这种“置一部作品于社会与历史泛文本之中的方法为综合分析法。综合分析法包括诸多方面——经济学、社会学、文化和意识形态。”从这样一种观点和方法出发，尼克·布朗认为“故事的再现形式（拍摄的方法、镜头与音响的选择）与影片所拍摄的社会密切相关。”¹这也即意味着，就电影整体的发展流变而言，社会变迁与文化转型，一方面在认知与观念表达层面，有效促进了电影在形式话语层面的发展和转变；另一方面，变迁与转型本身也必然会在商业价值与社会功能等不同层面，以一种文化自觉的形式，形塑出更具时代感的话语形式。由此可见，尼克·布朗的研究视点与研究方法，在当代电影研究中，无疑是极具电影社会学与社会史学的一种认识论与方法论。虽然在社会学理论层面，正如其个人所指出的，他的理论思维与理论参照过度侧重于“阿尔都塞的社会思想传统”，但在总体层面，这种基于电影社会学的综合研究思路和方法则是非常具有可借鉴、可延伸和可拓展的学术价值。

但是，有必要指出的是，基于电影文本与社会泛文本间关系的研究，自然不能脱离电影文本本身，并且在文本建构的本体层面，这一研究的思维路径既强调文本本身的建构逻辑，同时，又不仅仅囿于本体构成这一狭义性的视域，而是将研究视域拓展至文本与文本之外各种因素的互为存在与互为建构关系中，基于一种多元决定论的思维框架去对电影这一社会话语实践，进行相关的阐释和分析。

角色脚本及其社会期待

在社会系统之中，无论是属于哪一个社会阶层，也无论是否拥有一定的权力、

¹ 【美】尼克·布朗著：《电影与社会：分析的形式与形式的分析》（上）[J]，齐颂译。摘自：《世界电影》，1987年第3期，第92、93页。

财富或社会影响力，每个社会成员在社会化（socialization）的交往与互动过程之中，实际上都会同时兼有多重的社会角色和身份，即所谓多重角色身份的叠加。一个艺术家，同时也可能是一位教授、一位马拉松选手，更或者是一位父亲、一个女人的丈夫、一个母亲的儿子等等。这其中，每一种社会角色及其命名，某种意义上而言，都可视为是一种具有身份标示性的能指，一种蕴含指代主体社会身份的符号，诸如医生、教师、会计师、放映员、学生等等，并且，各种各样的身份符号，围绕着主体编织出一个“指称网”，潜移默化之中，在建构起主体社会身份的同时，也为主体提供了一种基于社会地位的参照坐标。

正因为如此，法国当代哲学家、著名的精神分析学家雅克·拉康（Jacques Lacan）认为，在社会系统之中，作为主体的人，事实上是受能指（角色命名），或者更确切的说，是受语言差异的支配。因而，所谓的主体性，事实上是陷入了无尽的指称网，并且，这个指称网上的每一个节点，实际上都是一个具有身份标识功能的符号能指。正是基于此，拉康坚持认为，在社会系统之中所谓主体，不过是经由语言系统所编织起的一个符号，或者是一个符号集合。这也即是说，人实际上是被语言、被话语所操控，而不是人操控语言。

事实上，在围绕以人物为中心的电影叙事之中，银幕中的人物，与现实社会中的人一样，也同样携带有多重的身份与角色特征，只是为了叙述集中和方便，电影在叙事过程中有意识的将人物的角色成分，简化为与情节相关的几种主要类型。比如在典型的美国商业影片《疾速追杀》（John Wick, 2014）之中，由基努·里维斯饰演的主人公约翰·威克，他的角色身份除了在人物前史中能够体现出，他是一位刚刚经历了妻子病故的悲痛欲绝的丈夫之外，贯穿故事始终，约翰·威克的角色身份都被精简至一个已然金盆洗手的“退休杀手”，而有关这一人物的其他角色和身份的信息，都被叙述者有意识地“删减”。这样一种人物设置显然使叙事更为集中，更为凝练，但是也不可避免地，容易导致叙事线索与情感关系的单薄，甚至缺乏丰富性。事实上，叙事线索与人物情感关系的丰富性，在很大程度上与人物所具有的社会角色和身份的多重性，存在着直接或间接的关系。

比如，在是枝裕和执导的日本影片《如父如子》（Like Father Like Son, 2013）之中，事业有成的主人公野野宫良多，原本拥有一个温馨幸福的三口之家，妻子贤惠善良，儿子聪明可爱，生活较为富足的一家人，具有 70 年代日本经济

快速发展时期，较为典型的中产阶级家庭的代表性。在此情境之中，主人公野野宫良多既是一位就职于东京某建筑公司的高级职员，同时，也是一位在家庭之中居于中心地位，刻板节制的丈夫，更是儿子野野宫庆多，慈爱而又不苟言笑的父亲。

然而，原本只是具有三重身份的主人公及其简单而惬意的生活，却因为突如其来的一通来自医院的电话，打破了野野宫良多一家日常生活的秩序，使得主人公野野宫良多被迫“卷入”至亲情与血缘关系的抉择与麻烦之中。六年多来投入了所有情感和爱的儿子，竟然是当年在医院出生时，阴差阳错误抱的孩子，与自己没有任何的血缘关系，如此沉重地打击将主人公野野宫良多及其妻子，推进至一种痛苦的尴尬境地。此时，对于儿子野野宫庆多而言，主人公野野宫良多的角色身份，在潜移默化之中，已然从“生父”转化为“养父”，而与之具有血缘关系的，符合世俗社会所认同的“生父”身份的儿子，却在与主人公一家同样经历着情感煎熬与现实窘境的斋木夫妇家中。因此，此时主人公如何抉择，如何割舍，事实上所关涉的是主人公对“亲情”与“血缘”关系的认知和理解，这其中所隐含着的价值取向，不言而喻。最终，主人公野野宫良多一家与斋木夫妇一家，在尊重两个孩子意愿的基础上，达成了彼此的理解和默契，决定将错就错，保持现状。于是，由爱和共同生活记忆所构建起的情感及其力量，有力地穿透了亲情与血缘的二元对立，并跨越了传统世俗的伦理鸿沟。曾经痛苦而尴尬的人生困境，由此也转化为两家人与两代人之间，情感升华的有利契机。

在影片《如父如子》这样一种戏剧性情境之中，主人公野野宫良多，面对生子与养子、亲情与血缘，最终所做出的基于情感的价值选择，事实上，也即意味着是野野宫良多对自身作为“父亲”这一角色身份的一次再确认的过程。从拉克·雅克（Jacques Lacan）基于“主体间性”（intersubjectivity，交互主体性）的理论观点来看，“当言语发生时”，才产生了主体间的意义，并因此使说话者的身份和相互间的认同得以确认。这也即是说，当作为“父亲”的野野宫良多，在内心情感的指引下，从最初的质疑、挣扎，到再次将养育六年的“养子”野野宫庆多，“确认”为如同自己“亲生”儿子之时，野野宫庆多作为儿子的身份得以确认的同时，实际上也使得野野宫良多作为父亲的角色身份得以再次确认。因此，依据互主性逻辑，双方经由语言进入契约，建立起交换承认的互主关系。

事实上，正如德国著名哲学家、现象学家胡塞尔（Edmund Husserl）所指出的，在社会互动关系之中，任何主体的存在都是与其他主体的共在。在此过程之中，主体的存在方式既体现为与其他主体共在的主体间性，同时，在本质层面又是个体性的。正因为如此，对于携带着不同社会角色身份的每一个社会成员而言，在不同的社会情境与不同的互动关系之中，选择认同怎样的角色身份，既与人物自身基于自我认同的一种价值取向，具有不可分割的内在关系，与此同时，也与人物所处不同的现实情境，不可分割。一位医生，在医院之中自我角色身份的认同，所参照的是医院这一社会空间与互动环境。而在工作之余，与同学、朋友聚会之时，其个人自我角色身份的认同，所参照的则是同学或者是朋友。这也意味着，虽然，就个体的价值取向与认同关系而言，针对自身的社会角色与身份认同对于大多数人来说，具有相对的稳定性，但在根本上并非是固化的，或者说一成不变的，而是在不同的社会情境、不同的互动关系，甚至在人生的不同阶段，伴随着人的现实存在状态，以及价值观念的更迭而不断变化的。在电影的叙事表达之中，这种基于自我社会角色与身份认同的动态变化过程，因为携带着某种意义与价值蕴含，同时，也因为互动对象与互动关系的不断变化，而往往能够呈现出基于人性复杂性的，丰富的戏剧性变化。

正如出生于西班牙的美国当代著名学者曼纽尔·卡斯特（Manuel Castells）所言：“认同所建立的是意义，而角色所建立的是功能。”这里，卡斯特的所谓“角色”，当然所指涉是各种不同的社会角色。而与认同相关的“意义”，卡斯特则为之定义为，“社会行动者为其行动的目的所做的象征的确认。”²某种意义上而言，卡斯特的观点实际上也非常适合对电影叙事中，基于不同叙事功能的角色设置，以及角色自身对自我身份认同过程中，所蕴含着的各种不同的意义进行解释。在国产影片《烈日灼心》（2015）之中，剧中主要人物的多重角色身份，及其在不同戏剧性情境之中，人物对自我身份的认同转化，作为构成影片叙事的一种重要的结构性要素，与人物所承载的叙事功能互为一体，有效地构建起了影片整体叙事的戏剧性冲突，以及其文本意义蕴含的社会性反思。

作为一部犯罪类题材的影片，《烈日灼心》将叙事重心转移到凶杀案件发生之后，那些逃匿“罪犯”的社会行为与心理过程层面。然而，叙述者并没有刻意

²【美】曼纽尔·卡斯特：《认同的力量》[M]，夏铸九、黄丽玲等译，社会科学文献出版社，2003年版，第3页

渲染“追”与“逃”之间那种外在的戏剧性冲突，而是将视点聚焦于“警察”与“罪犯”之间心理博弈的过程之中。影片中，由邓超饰演的主要犯罪嫌疑人辛小丰，在案发七年之后，通过隐匿原有身份，成为了一名“辅助”警察实施行政执法的协警。于是，嫌疑犯与辅助执法的协警，这样一种近乎是两极化的角色与身份转换及其人物设置本身，显然极具戏剧性的讽刺意味。一方面，它使得主要人物的角色身份及其认同，在这种多重叠加的关系之中愈加复杂，愈加具有身份的隐蔽性；而另一方面，两种不同身份符号，在基于社会期待与共契的所指蕴含层面，显而易见，又构成一种互为对立和互为冲突的结构模式。这也即意味着，辛小丰这一角色设置本身，即是一个蕴含着矛盾与冲突的复合体。

正是基于此，作为“临时工”的协警这一社会角色的设置，就其社会层面的现实认同，与文本内的叙事功能之间的互为关系而言，可谓耐人寻味。这也在一定程度上体现出创作者试图借助身份符号，对现实存在所采取的一种隐喻性的表达策略。协警作为一种社会存在，所从事的是辅助警察行使行政执法权力的工作，而在社会“编制”的认同层面，却并非像警察一样具有明确的编制与群体归属感。协警身份的社会认同是模糊的，难以定位的。正是基于此，当主人公辛小丰跟随警察办案过程中，突然遭遇罪犯的武力拒捕，并由此展开殊死搏斗之时，主人公自身的协警身份，在社会认同层面的模糊性，与辅助执法行为基于社会正义的确定性，以及其显性的角色身份（协警）与隐匿的角色身份（嫌疑犯）之间，诸如此类，有关主人公身份信息与行为意义的各种价值冲突与信息多元交错，显而易见，构成了这一戏剧性场景中人性表达的内在张力，以及人物在特定的戏剧性情境中对自我身份的认同期待。与此同时，也呈现出极具现实讽刺性的一面。

在此过程之中，辛小丰的一名协警同事，在天台与两名凶犯“狭路相逢”，由于缺乏专业的训练，导致不幸坠楼身亡，这一情节的有效设置，在一定程度上构成了一种形式对内容的反讽。此时，伊谷春警官之前所言，协警工资收入不如正式警察的“五分之一”的话语，无疑对这一死亡本身产生了一种语境之外的阐释，一种文本之外的社会联想。同时，也构成对“抓捕”罪犯之“庄严”意义的戏谑与解构。但遗憾的是，在形式风格层面，天台这场戏无论是空间场景的选择，还是伊警官“英雄主义”式的单臂悬吊，都略显刻意，导致在体验感知层面，呈现出较为突兀的一种局部性特征。事实上，正如卡斯特曾经引用社会学家吉登斯

（Anthony Giddens）的话语所指出的那样，“自我认同（self-identity）不是一个由个体所拥有的明确的特征。它是一个人以其人生经历对自我所作的反思式的了解。”正是基于此，影片中主人公辛小丰自我身份认同的模糊性与不确定性，显然是建立在对当下角色行为——作为协警对社会秩序的维护——的理解，与对过去经历——作为主要犯罪嫌疑人对社会秩序的破坏——的反思之间的互为关系之中，由此也导致认同本身所呈现出的实际上是一种分裂的自我。正如吉登斯所言，“自我（self）变成一个反思性的计划（reflexive project）。”³

正如 20 世纪著名作家福斯特（E. M. Forster）所指出的，“日常生活——不管它究竟是怎么回事——实际上都是由两种不同的生活构成的：用时间来衡量的生活，以及用价值来衡量的生活。”⁴这其中，“用价值衡量的生活”是构成现代理性社会的基本范式。因此，在社会系统之中，大多社会成员针对角色身份的认同，在潜移默化之中所参照的即是不同历史时期，社会组织和制度所架构的规范秩序。但是，正如卡斯特所言“虽然认同也可以由支配的制度产生，但是只有社会行动者将之内化，且将他们的意义环绕着这内化过程建构时，它才会成为认同。”⁵这实际上也即意味着，对于不同的社会成员而言，认同的产生更与行动者经由个别化的过程不可分割。并且，往往与行动者在不同社会情境中，各自所具有不同的“动机目标”密切相关。

从社会组织和制度的角度而言，针对不同的“社会角色”（social role），不同的社会组织和制度都会以不同的话语形式，分配给社会成员各自不同的“角色脚本”，正因为如此，由社会话语所建构的角色脚本，也就成为个体社会化过程的基本参照。犹如在中国传统的“乡土社会”之中，围绕“礼”所建构的一整套话语体系，渗透于现世生活的各个方面，并对所有社会成员的行为规范与伦理道德，在根本上构成一种具有统摄性效应的“脚本”模式。正是基于此，从社会建构性的角度，美国社会学家戴维·波普诺（David Popenoe）给“社会角色”的定义是，“角色（role）是对群体或社会中具有某一特定身份的人的行为期待”，

³ 【美】曼纽尔·卡斯特：《认同的力量》[M]，夏铸九、黄丽玲等译，社会科学文献出版社，2003 年版，第 8 页

⁴ 【美】E. M. 福斯特：《小说面面观》[M]，朱乃长译，北京：中国对外翻译出版公司，2001 年版，第 78、79 页。

⁵ 【美】曼纽尔·卡斯特：《认同的力量》[M]，夏铸九、黄丽玲等译，社会科学文献出版社，2003 年版，第 3 页

并且，在社会互动过程之中，“一个人占有的是地位，而扮演的是角色。”⁶这里，“行为期待”所指涉和参照的即是社会组织和制度，借助社会话语所赋予不同社会成员的角色脚本。从脚本构成的角度而言，实际上诸如此类的社会脚本都蕴含着一种二位编码的“指令”，也即是“行为期待”所指涉的：“应该如何”与“不应该如何”。虽然，大多“指令”都不可能是强制性的，但是在根本上，诸如此类，携带着一定社会价值体系与道德准则的“指令”，依然能够在个人与社会无意识层面，对人及其行为构成一种内在的约制性，甚至形成某种思维观念与行为的惯例模式。正如英国著名社会学家安东尼·吉登斯（Anthony Giddens）所指出的，“惯例形成于人们的实践中，并通过实践的重复在人们的意识中促发一种指导人们行为举止的‘实践意识’（practical consciousness）。这种意识不需要言说、不需要意识形态话语的宣扬，就能够对行动起制约作用。因为个人受着实践意识的潜移默化，所以他们大凡能够‘反思性地监管’（reflexively monitoring）自己的行为，久而久之使自己与他人达成一种默认的共识，使人在社会中定位及社会这颗大树在个人心目中生根成为可能。”⁷

显而易见，波普诺有关“角色”的定义，在视点聚焦层面主要着眼于角色行为的社会期待，而在一定程度上忽略了个体自身在社会互动过程中，基于角色与身份认同的自我预期。因此，这一定义本身过于简单化了。与之相对的，社会学家让·斯塔彻尔（Jean Stoetzel）给出的定义更具可参照性价值。斯塔彻尔认为，“如果将个人作为观察的中心，那么个人所占据的位置决定了他的地位和角色：他的地位就是他本人所预期的他人行动的整体；他的角色就是他人所预期的他本人行为的整体。”⁸在这一定义之中，斯塔彻尔兼顾了社会期待与个体预期期间的关系问题。因此，在学理层面，对角色与身份的认同更具阐释性和可参照性。并且，正因为这种基于个体的社会预期不断发生作用，才使得不同社会成员即使面对相同的社會角色，也会在动机目标与社会行动层面表现出各具差异的个别化过程。

正是基于此，对于电影叙事而言，如果一部电影中的人物设置完全按照社会

⁶ 【美】戴维·波普诺：《社会学》（第十版）[M]，李强等译，北京：中国人民大学出版社，2000年版，第97页。

⁷ 【英】安东尼·吉登斯：《社会的构成：结构化理论大纲》[M]，李康、李猛译，北京：生活·读书·新知三联书店，1998年版，第8页。

⁸ 【法】让·卡泽纳弗：《社会学十大概念》[M]，杨捷译，上海：上海人民出版社，2003年版，第108页。

脚本模式进行设置，人物的角色行为也完全参照社会期待，就不免会陷入至一种僵硬的惯例模式之中，不仅缺乏什克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）意义上的“陌生化”（defamiliarization）的艺术魅力，更容易导致人物缺乏生命的真正活力。事实上，当代电影在人物设置及其行为范式层面，许多叙事惯例的形成在很大程度上都是源自于好莱坞电影，而不断打破惯例及其模式化的也是好莱坞电影，这样一种矛盾关系，也恰恰构成了好莱坞电影的魅力之所在。为了能够有效打破社会脚本模式所型构的惯例，当代电影叙事一方面从逆向思维的角度，在反差性层面寻找角色的“陌生化”魅力。而在另一方面，从人性多元化与社会互动关系的角度，挖掘角色背后的社会构成因素。包括采用狂欢化的戏谑反讽策略，以及非理性因素的介入，跨阶层甚至是跨界的角色逆袭等等形式手段，试图在更广泛的社会意义层面，对社会脚本模式的固有范式进行改写。

比如在影片《功夫熊猫》（Kung Fu Panda, 2008）中，创作者通过大胆的艺术想象，让文化惯例认同中那个懦弱、愚钝、笨拙的熊猫，戏剧性地成为了睿智、勇敢，甚至是机敏的功夫英雄，从而在根本上，将那些被思维定势所固化的“角色”元素，赋予其“陌生化”的视觉意象与吸引魅力。正如影片导演约翰·斯蒂文森（John Stevenson）在回答记者：“为什么会想到选一只熊猫来为中国功夫代言？如果换成中国导演，大家肯定第一个就会想到孙悟空”这一极具代表性的问题时，所指出的：“我们是希望找一种和‘敏捷’二字反差很大的动物，这样才更能凸显梦想实现的艰辛。猴子本身就身手敏捷，它若能成为武林高手并不稀奇，这就好像片中‘阿宝’的同门虎、蛇、鹤、螳螂、猴子等原就有搏斗技巧，中国也有以它们为借鉴创造的武术。而熊猫这种懒洋洋的动物，若能练就一身武艺，几乎是不可能完成的任务，正因如此，它的成功才特别震撼人心。”⁹

事实上，基于社会角色脚本的惯例模式，还集中表现在社会性别角色的观念认知与文化表征的实践之中。正如格雷姆·特纳所指出的，“电影中的惯例也围绕着对女性的呈现建立起来。”在此过程之中，“好莱坞电影把女性形体转变成一种奇观，成为被（男性）观众审视并占有的展品。”¹⁰对此，法国当代著名存在主义作家，女权运动的创始人之一西蒙娜·德·波伏娃（Simone de Beauvoir），

⁹ 详见：新浪网：“《功夫熊猫》导演：讲一个好故事”，2009年05月06日。
<http://ent.sina.com.cn/c/2009-05-06/15002505612.shtml>

¹⁰ 【澳】格雷姆·特纳：《电影作为社会实践（第4版）》，[M]，高红岩译，北京：北京大学出版社，2010年版，第111页。

以及当代著名的女性主义电影理论家劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）等等，都曾经有过精彩的论述。波伏娃认为，除了生理层面的性别特征之外，女性的社会性别角色及其社会期待与认同，事实上都是社会话语建构的产物。而穆尔维则认为，“电影叙事必然把所有观众（男性或女性）置于男性偷窥者的位置，这是叙事电影惯例的直接产物，而不是偶然形成的副产品。”¹¹

某种意义上，波伏娃与穆尔维等人针对性别角色社会性问题的理论观点，具有极强的现实批判性，所触及的实际上是性别角色在社会话语建构与观念认知层面的根本问题。正如社会学家所指出的，“一个社会是通过分配给两性不同的任务来体现其性别概念……社会角色是一个社会或群体中占据特殊位置的人应有的行为，性别角色就是与作为男性或作为女性相联系的社会角色”¹²。事实上，大多有文字记载的人类历史都可以说是父权的历史。父权在人类历史长河中，形塑了一整套可见与不可见的伦理道德规范与价值标准，以及具有社会归约性的秩序规则。诸如中国传统社会中的女性“裹足”，伊斯兰妇女用袈裟对身体的包裹等等，都可谓是父权秩序下社会建构的产物。正因为如此，“传统的性别模型把男人描述为具有攻击性的、独立的、非情感化的，女人是被动的、依赖和富于爱心的”，诸如此类，“传统的性别模型”实际上所依据正是文化惯例与社会认知中，社会性别角色脚本模式。在此过程之中，个体的社会化过程，实际上也是将每个社会个体依据社会性别角色脚本及其认同模式，形塑为不同性别角色的过程。然而，“近来已有许多关于性别角色变化的著作，告诉男人们可以表达自己的情感，鼓励女人们更加果敢和公事公办。过去几十年，性别约束已变得宽松，但性别角色仍是我们文化的一部分。行为主义者和社会学习理论家认为，性别差异是贯穿生命全程的性别角色社会化的结果。”¹³

不可否认的是，自第二次世界大战之后，伴随着社会与经济的全面发展，女性角色的社会地位，较之以往已获得大幅度地提升，这其中，与二战之后一些西方国家所采取的高福利社会政策，具有不可分割的密切关系。高福利社会在一定程度上不仅对现代婚姻制度构成一种观念的挑战，更在根本上，使女性自身的独

¹¹ 【澳】格雷姆·特纳：《电影作为社会实践（第4版）》，[M]，高红岩译，北京：北京大学出版社，2010年版，第111页。

¹² 【美】戴维·波普诺：《社会学》（第十版）[M]，李强等译，北京：中国人民大学出版社，1999年版，第362页。

¹³ 【美】杰里·伯格：《人格心理学》[M]，陈会昌等译，北京：中国轻工业出版社，2010年版，第294页。

立生存能力获得了更多保障。这也导致原本作为社会核心制度的家庭及其观念开始动摇，甚至成为争议的对象，“在某些国家，如挪威和荷兰，由于不同的原因，出现了类似的婚姻模式。例如，在挪威，约 60% 的孩子出生于单身母亲家庭。这不是财产的作用，而是（来自北海天然气）财富的作用。在这个非常富裕的社会中，丈夫作为供养者的传统经济角色已由慷慨的国家资助取代了”¹⁴。正是在此社会情境之中，单亲家庭现象在当代西方社会中，早已屡见不鲜，甚至在当下中国社会之中，也占有一定的比例。并且，在大多单亲家庭中，都是作为母亲的女性担负起抚养孩子的义务和责任。在此过程之中，男性作为丈夫和父亲的社会角色显然是一种缺席的存在状态。而婚姻与情感观念的改变，也使得女性能够得以逐渐“逃脱”传统的社会性别角色脚本的桎梏，开始走出家庭，并对自身的社会存在价值投入更多的关照。

2017 年，一部名为《了不起的麦瑟尔女士》（The Marvelous Mrs. Maisel, 2017）的美剧引发了国内众多年轻观众，尤其是许多年轻女性观众的观看热情。主人公麦瑟尔女士的成长历程，呈现给人们的是有别于传统的，一种独立女性的生活方式。并且，在此过程之中，男性的存在价值，对于女主人公的生活及其生活的价值和意义而言，已然被消解到可有可无的地步。虽然此剧是以战后 50 年代的美国为主要背景，但是在基于女性社会角色的观念层面，无疑是以当代社会为主要参照的一种社会推理模式。

现代社会为女性脱离对男性的依赖提供了充足的条件。无论是在现实生活层面，还是在工作过程之中，大多情况下，女性都可以独立的应对，甚至不需要男性的协助或参与。尤其是在当代科技与人工智能的高速发展，以及网络化消费时代各种资源极大富足的社会条件下，从衣食住行到各种机构的社会服务功能，借助于网络化的社区服务，已然渗透于生活的各个领域，甚至是细枝末节之中，由此也导致男性在女性生活中的功能价值已经愈加局限。甚至，在现代女性的世界之中，男性在传统社会中的身体优势已然逐渐消解，在许多方面，女性话语已开始占据愈加重要的主导地位。并且，女性角色的社会地位提升，表现在社会各个方面。在近几年的中国电影之中，女性视点的支配性在很大程度上主导了电影的题材类型与叙事视角和叙事方式，甚至是商业娱乐元素的运用。曾经被社会舆论

¹⁴ 【美】威廉·A·哈维兰：《文化人类学》[M]，翟铁鹏、张钰译，上海：上海社会科学出版社，2005 年版，第 244 页。

广泛诟病的“小鲜肉”现象，在很大程度上即是电影机构为迎合女性视点，而实施的一种商业策略。虽然，这样一种商业策略带有明显的投机性，并且，许多充当“小鲜肉”的演员因为缺乏足够的文化积淀与演技的专业实力，而“昙花一现”，最终被受众所排斥和遗弃。但是，从许多“小鲜肉”在银幕世界之中，所呈现出的性别模糊性与不确定性的角度而言，由女性视点所主导的银幕世界及其审美取向与话语范式，所要消解和颠覆的，实际上即是传统的社会性别角色脚本模式。在此过程之中，女性的成长及其存在价值，正如 2016 年一部改编自作家庆山同名小说的国产影片《七月与安生》，所表达出的观念与意义蕴含一样，实际上是以女性彼此为镜像参照的存在模式。

叙事及其“社会推理模式”

正如前文所指出的，电影叙事的一个重要社会功能，即是通过叙事本身，与他人（观众）分享对世界、对社会的理解。从传播学的角度而言，理解与分享本身，实际上也是对文本意义的解释过程。并且，对于艺术作品的任何理解和阐释，与其说是针对作品本身基于意图意义的解释和分析，毋宁说是作为解释者的观众，从作品之中所感知和体悟到的某种价值意义和精神指向，对自身在社会系统中的存在状态所产生的一种解释模式。正如 20 世纪法国著名思想家保罗·利科尔（Paul Ricoeur）所指出的，“理解”，不是把自己映射到本文中去，而是从对作为解释的真实对象的意欲语境的理解中接收一种“放大的自我”。

正是基于此，就接受反应本身而言，一部优秀的电影作品，一定能够让受众感受到有“我”的存在。这个“我”即是受众在银幕的映射关系之中，所能感受到的一种基于自我的无意识欲望，一种本能的真实，一种极具相似性的内在体验。正如李安在接受记者采访时所说的：“最好的电影不是你说了一个多好的故事，而是你在观众心里激起了些什么，你不要想把你的感受告诉大家，没有人在看你，他们是在看自己”。由此可见，一部优秀的影片，乃至一个桥段，之所以能够有效激活受众感同身受的情感与情绪反应，能够有效延伸其意蕴的回味与想象，从根本上来说，实际上即是移情与认同机制在发生作用。某种意义上而言，认同机制的产生在很大程度上与不同时代和不同社会背景条件下，银幕中角色的戏剧性行动，以及有关这些角色行为基于社会推理的解释模式密切相关。

众所周知，电影并非是对现实真实的简单复制或再现。某种意义上，影像呈现与叙事表达中超越现实的艺术想象使电影成为了一门艺术。正因为如此，“想象与真实之间的模糊界限是电影体验的核心。电影表现的内容是作为感知信息被体验的。”¹⁵因此，从社会认知心理的角度进行分析，不难发现，观众基于银幕信息的感知或体验，往往能够在文本与文本之外，构成一种社会推理模式，一种个人与社会之间，具有想象性和推断性的内在联系。借用威尔·赖特（Will Wright）对美国早期西部类型片进行分析时所指出的，事实上，“叙事不仅仅是个故事，而是一种社会推理模式。也就是说叙事是关于个人在社会中的行为的解释模式。通过叙事若干类信仰和处世态度，作为真理得到提倡和确认。”¹⁶正是从这一观点出发，威尔·赖特针对美国早期西部类型影片与电影观众之间的关系，基于社会学视角进行分析时得出这样一种结论，“在经典西部片中提出的价值，即由情节体现出来的价值，是最适用指导个人或社会与经济之间关系的价值。”¹⁷可见，赖特的分析观点显然是基于电影社会学的理论框架，且分析方法与结论本身，对电影社会学的研究，无论是学理层面，还是研究路径层面都具有一定的启示性价值。并且，将电影叙事及其情节形式与个体的社会行为予以对应，在认知与社会推理层面进行关注和分析，实际上对于研究电影文本与社会泛文本，以及与观众欣赏接受之间的关系，提供了更有意义的参照。

作为一种认知加工能力，“社会推理”是涉及社会认知的核心问题。并且，在此过程之中，社会环境与人的认知之间的关系问题，也构成一种不可替代的，重要的变量因素。当代社会认知心理学认为，不是环境影响或控制着个体的行为，而是个体对环境的知觉，也即是对环境中的精神气质的感知，影响了个体的行为方式。正是基于此，社会认知心理学家认为，认知及其社会推理对个体的动机、情绪以及社会行为意向，在很大程度上构成了真正的影响因素。

对于电影与观众之间的关系而言，显而易见，当观众试图通过电影理解社会，认识社会之时，观众自身的情感、需要和动机目标对于如何理解和如何思考社会具有十分重要的影响。相对于观众而言，显然，电影是一种外在的刺激信息，银

¹⁵ 【澳】格雷姆·特纳：《电影作为社会实践》（第4版）[M]，高红岩译，北京：北京大学出版社2010年版，第145页。

¹⁶ 【美】尼克·布朗：《电影与社会：分析的形式与形式的分析》（下）[J]，齐颂译。摘自：《世界电影》，1987年第5期，第92、93页。

¹⁷ 【美】尼克·布朗：《电影与社会：分析的形式与形式的分析》（下）[J]，齐颂译。摘自：《世界电影》，1987年第5期，第92、93页。

幕中的角色及其行为构成了观众认知过程的对象。但是，与日常生活中其他的刺激信息一样，银幕中的角色信息都是相对模糊和不明确的，甚至是不完整的。因此，对于电影叙事及其人物行为的理解和解释，必然需要借助于记忆中的知识以及已有的经验，对刺激信息进行相关补充。这其中，不可避免地会带入个体自身基于认知的某种假设和偏见，并对观影过程的感知行为发生作用。与此同时，银幕中的角色早已先在的“知道”他们是观众认知过程的对象，因此，这些角色会通过各自行为的呈现方式极力“控制”观众的认知。并且，这种“控制”从创作者的表达意图本身而言，是希望观众能够对银幕中的角色和人物产生某种特定的认知，这也即是社会学家欧文·戈夫曼（Erving Goffman）在其《日常生活中的自我呈现》这一学术专著中所提出的，被称之为是“印象管理”（Impression Management）或“戏剧论”（Dramaturgy）的理论所阐述的关键性问题。

在戈夫曼看来，现实生活实际上是一种戏剧化的表演过程。社会机构犹如一个无形的舞台，人们的社会行为也就表现为各种社会表演。在社会互动过程之中，人们按照一定的社会“脚本”扮演着各种不同的角色，甚至一个人同时扮演着多种社会角色。正因为如此，银幕中的角色和人物与现实生活中的人们一样，在社会互动与人际交往之中，总是试图通过自身的行为（有意或无意）来“操纵”和“控制”自己留给他人的印象，为了达到这样一种“控制”的效果，实现所谓“印象管理”，人们必然会自觉地运用一些策略或手段，即所谓“策略性的自我展示”（strategic self-presentation）。这样一种社会现象及其表现形式，实际上与观众试图最大化地了解 and 认知银幕中的角色，构成了一种先在的矛盾关系。当然，与现实生活所不同的是，银幕中角色或人物实现印象管理的方式，是通过创作者基于人物信息的有效控制而获得的，与创作者的整体表达意图、叙事与情节节奏的控制密切相关。但是，基于认知的矛盾关系依然存在。并且，这种矛盾关系在观众观影体验的过程之中，显而易见，能够构成并有效转化为一种基于冲突的戏剧性吸引魅力，从而得以引发观众更多的注意机制和更多具有追问性的观影兴致。在此过程之中，电影观众从一个外部观察者的角度，试图获得更多的叙事信息，并在无意识之中试图通过镜像的方式将自我映射于叙事的内部，主动参与叙事与情节的意义建构，并试图与剧中人物产生积极的互动。这其中，使银幕中角色和人物与观众之间这种先在的矛盾关系获得调和，甚至是得以产生移情或认同

的，正是威尔·赖特在分析美国早期西部片时所指出的那样，是电影叙事之中基于人物行为的解释模式，以及叙事情节所体现出的价值、信仰和处世态度，构成了对观众自身与社会文化、社会经济之间关系的一种基于社会推理的解释模式，一种对观众而言，蕴含某种“指导”意义的文本导向。因此，相似性的情境体验与个体在不同社会情境中的行为的解释模式，实际上是调和观众与银幕世界人物及角色之间，那种先在矛盾关系的重要因素。

而在另一方面，通过“策略性的自我展示”，达到“操纵”和“控制”自己留给他人的某种印象，不仅对现实生活中，陌生人之间初次见面时第一印象的产生构成至关重要的因素，同时，在电影叙事的表达之中，也往往可以巧妙地运用这样一种“控制”策略，不但可以有效塑造人物，也能够基于人物的戏剧性行动，建构出更加富有意义的人物关系与情节形式。影片《辛德勒名单》（Schindler's List, 1993）中的主人公辛德勒，即深谙此道。在辛德勒刚刚从家乡抵达克拉科夫之后，精明且富有投机商的灵敏嗅觉的辛德勒，为了能够在战争环境中寻找到一些投机发财的机会，彼时还并不富有的辛德勒破釜沉舟，将自己手头几乎所有的钱和家当全部拿了出來。经过一番深思熟虑的谋划，在准备前往德军俱乐部之前，辛德勒十分精心刻意地将自己装扮了一番：穿上最好的西装，挑选最适合的领带，佩戴上珍藏已久的手表和纳粹的胸章等等。这一连串刻意的行为及其心理活动，透过斯皮尔伯格有意识设置的一组特写镜头，准确的得以表达。此时的辛德勒，俨然一位阔绰富有且拥有纳粹身份的上流社会绅士——纳粹胸章，在符号标示性层面有意识的将自我与那些纳粹军官归于相同的类别范畴。在经过精心地准备之后，辛德勒躊躇满志地前往德军俱乐部，通过给素不相识的纳粹军官送酒等方式，博取第一印象的好感，借此主动结交大量德军高级将领，在迅速获得身份认同的同时，也在互动关系的建立过程之中，获得了能够得以投机和发财的各种信息和机会。

显而易见，主人公辛德勒在前往德军俱乐部之前的精心装扮，带有明确的戏剧性目的，典型的属于戈夫曼所谓“策略性的自我展示”的行为方式。这里，辛德勒这种行为的内在动机是基于对社会认知心理的深入理解所导致。并且，这种心理意识的产生，是源自于社会认知惯例中“以貌取人”的集体无意识机制，这种无意识心理所导致的认知偏向性，甚至由此而产生的“晕轮效应”（Halo

Effect，又称“光环效应”、“日晕效应”，或是“以点概面效应”等），对人的社会行为与情感互动，在潜移默化之中能够产生重要心理影响。

事实上，人类与生俱来的认知“吝啬者”的人性特征，使得人们在面对新的刺激信息之时，往往容易选择简单且“省时省力”的认知方式，并由此做出迅速的推断。尤其是当一个新的认知对象的信息显现不足的时候，就更难以全面的考虑或是确定认知对象所具有的更多可能性。因此，也往往导致认知偏向性的产生，甚至导致人与人之间各种认知障碍的产生。在许多以“一见钟情”为情感相遇方式的电影之中，男女主人公初次相识，先入为主的“第一印象”作为一种“首因效应”（primacy effect，也叫“优先效应”或“第一印象效应”），往往是构成情节叙事与情感发展的一种变量因素。这也即是说，第一印象的“可见”，在很大程度上遮蔽了认知对象的另一重可见性，或是其他更多的可见性。这样一种现象无论是在现实生活之中，还是电影的叙事表达之中，实际上都可谓屡见不鲜。

在美国影片《穿普拉达的女王》（The Devil Wears Prada, 2006）中，由安妮·海瑟薇饰演的，刚刚从学校毕业并渴望成为一名记者的女孩安迪，前往一家顶级时装杂志社应聘，想要获得由梅丽尔·斯特里普饰演的霸气总编米兰达的助理位置。然而，淳朴、自然的安迪，第一次踏进这家杂志社，就因为整体衣着造型缺乏时尚品味，而与这家以时尚潮流为主导价值取向的杂志社显得格格不入，甚至因为“土气”而遭到了来自公司上下的耻笑，就连总编米兰达也表现出不屑一顾的神情。实际上，正是凭借这样一种第一感官印象，几乎所有的人都认为安迪的状态并不适合在这家杂志社工作，米兰达的秘书甚至认为人力部门对安迪的推荐是滑稽可笑的行为，是搞错了。然而，倔强的安迪还是顶着各种歧视与不认同的目光和压力，在傲慢的米兰达面前，大胆地将自己的目标诉求，以及对未来工作的期待清晰明确的阐述清楚。安迪的勇气和自信博得了米兰达的信任，由此，也让米兰达看到了被遮蔽在第一印象的“土气”背后，安迪精干且富有潜力的一面。

显然，“印象管理”理论对于解释认知偏向或者是认知障碍作为一种变量因素，在人际间的互动关系中所具有的不可忽视的功能特征，具有重要的参照价值。就理论本身而言，事实上，社会学家欧文·戈夫曼理论观点的形成也是对前人思想的继承和发展。19世纪末，美国心理学家威廉·詹姆斯（William James）

有关自我的观点，奠定了现代“自我”研究的理论基础，他就将“自我”区分为被“认知的客体”的“经验的我”，和作为“认知的主体”的纯粹的“我”。在此基础上，詹姆斯认为自我的客体是由物质的自我，社会的自我与精神的自我三种形态组成。詹姆斯首创情绪理论，曾提出著名的“意识流”思想，认为人的意识是不可分割的整体。20世纪初，美国著名社会学家查尔斯·霍顿·库利（Charles Horton Cooley）所提出的“镜中自我”（looking-glass self）的理论，着重强调了人的心智是个人与世界互动的产物。为此，库利明确指出，个人的自我认知与自我意识，实际上是与他人互动的产物。这其中，他人犹如一面镜子，人的自我是从他人对自己的看法与反映态度中而得以产生的。由此可见，戈夫曼有关“印象管理”的理论实际上是建立在积淀丰厚的学术思想基础上，逐渐形成的一种思想体系。其理论观念的独特之处，不仅阐释了自我的建构过程，更着眼于社会中的人如何通过“策略性的自我展示”维护和提高其社会身份的过程。

然而，需要指出的是，即使面对来自银幕世界相同的刺激信息，对于不同的观众或认知者而言，也必然能够产生不同的体验感知和态度倾向，这也在一定程度上解释了，对于同一部影片，为什么不同的观众群体或个人可能会作出具有差异性的，甚至是完全不同评价的一个重要原因之所在。这其中，作为认知者的观众，自身的情感、经验、知识和信仰，在针对文本意义与人物行为的解释过程之中，具有十分重要的影响作用。事实上，这样一种文化现象在现实生活之中屡见不鲜。但是，反过来，这种文化现象的产生也在一定程度上说明，人类本身作为社会认知心理学所认定的认知的“吝啬者”，在社会认知与推理过程中可能会出现各种认知偏向与认知障碍，始终是现实存在的问题。

对于社会认知这一概念本身而言，社会认知心理学家们将之定义为，对客观事物的选择、组织与解释的心理过程。这其中所涉及的一个重要问题，即是在认知与推理层面的差异性。无论是从社会认知的角度，还是文化研究的角度而言，基于个人之间与不同文化之间的认知差异性是无法避免的，难以被消除的客观存在。其中，消极的视点在差异性中看到是“冲突”，而积极的视点则往往从中看到的是“互补”。这样一种社会心理现象，无论是对于电影的叙事表达，还是对于观众的欣赏接受，都在潜移默化之中发生着不可替代的重要作用。

某种意义上，正因为基于社会推理的认知偏向与差异性的存在，从而也使

得认知与社会推理在电影的叙事表达之中，具有十分重要的戏剧性价值。有经验的创作者往往会巧妙地运用个体的认知偏向，构成一种戏剧性元素，不但能够创造出契合人物与人性特质的戏剧性矛盾冲突，同时，还能够在认知取向层面反映出某种社会心理和社会态度。而社会态度本身，蕴含纷繁复杂的内容，从社会认知的角度而言，社会态度是由认知、情感与行为意向三个主要成分所构成的整体。并且，这三种主要成分之间可以说是彼此互为关联的存在。这其中，对社会个体而言，社会态度属于较为持久的一种内在心理结构和过程，在外在刺激信息与个体对这种刺激所做出的内在反应之间，社会态度充当着一种中介因素。

社会态度形成于社会化过程，但是，在社会化过程之中社会态度也会发生相应的改变。这其中，美国社会心理学家利昂·费斯廷格（Leon Festinger）所提出的认知失调理论（theory of cognitive dissonance）是导致态度改变的重要心理机制。费斯廷格认为，一般情况下，个体自身对于事物的态度，以及态度与行为之间可以保持协调一致性。并且，为了能够有效维护这种认知协调，人们往往会设法避免与已有认知因素相矛盾的信息接触。但是，某些时候情况则恰恰相反，一个人对于事物的态度，以及态度与行为之间也可能会产生矛盾和不一致性，并且，这种基于态度的矛盾和不一致性必然导致认知失调的产生。从心理体验的角度而言，认知失调往往会导致心理不适。因此，个体就必须设法减轻或消除这种不协调状态，由此，也构成了态度改变的重要条件和心理动因。

比如，针对电影叙事中一些暴力侵害，人们所持有的一种普遍的态度倾向是，为了寻求公平正义，必要时需要运用暴力的方式以对抗暴力的欺凌，这也是获得基于社会公正与替代性满足的必要性条件。但是，在另一方面，人们也普遍认为，暴力本身是一种野蛮的伤害行为，有悖伦理道德与人性本身，不能被提倡，甚至应当被制止。由此，针对暴力的态度所产生的矛盾冲突，必然导致认知失调的发生，并出现认知不和谐的状态，在一定程度上会构成一种失衡的心理紧张与不适。正因为如此，当叙事进程之中那些善良软弱的人们遭到暴力侵犯与压迫之时，作为认知者的观众往往在内心深处，会默默地鼓励（有意或无意）被侵害者拿起武器，用暴力的方式做出必要的反抗予以回应。而在另一方面，当银幕影像呈现出过度暴力血腥，甚至令人惊悚恐惧的场面之时，又必然会导致许多观众的态度表现出拒绝与紧张的状态，甚至可能会产生逃避观看的心理动机和行为意向。

在斯皮尔伯格执导的影片《拯救大兵瑞恩》(Saving Private Ryan, 1998)的开场段落,电影叙事以史诗般恢弘的气势,真实地再现了1944年6月6日,以英美联军为主力的盟军在欧洲西线战场发起的大规模攻势——“诺曼底登陆”。在这次登陆战役之中,大概有三百万盟军士兵,在枪林弹雨之中强渡英吉利海峡,最终胜利进军法国诺曼底。影片的开场段落着重表现了以汤姆·汉克斯饰演的约翰·米勒上尉所在的美国陆军,冒着对岸德军疯狂地扫射,勇敢抢滩奥马哈海滩(Omaha Beach)时残酷的26分钟登陆场面。为最大化地还原历史真实,斯皮尔伯格采用了近乎是纪录片的拍摄手法,大量的近距离拍摄肢体炸裂的伤亡景象,逼真地再现血肉横飞的爆裂惨状,令人惨不忍睹。致使许多观众在观影过程之中,感到触目惊心的惊悚和恐惧,甚至有意识回避那种死伤枕藉,血肉模糊的场景。对此,美国电影协会曾将这部影片定性为“极度渲染战争的暴力片”。不仅如此,据说由于开场26分钟登陆作战部分的过度血腥暴力,影片在准备进入印度市场之时,险些被印度的电影审查机构拒绝在印度的电影市场上映。这也从另一角度说明,影片中所呈现出那种“逼真”的血腥暴力的场面,所带给人们的这种强烈的刺激和反应,足以引发包括电影机构在内的一些社会机构的担忧。然而,不可否认的是,也正是因为这种残酷血腥的场面能够在视听感知层面,带给观众一种非同寻常的强烈震撼与观影体验,从而也使得观众在感官体验之外,更能够深入地反思战争本身,所具有的那种毁灭人性的残酷和本性。

事实上,对于许多优秀影片而言,一些暴力镜头的有效运用,在很大程度上是围绕着创作者表达主旨与意图意义的建构,而有意识设置的一些重要场景或情节节点。就表达意图本身而言,并非是有意识的宣扬暴力,而是基于观众独特体验考量的一种独特的表达形式和手段。即便如此,仍然不可避免地会让观众产生基于认知失调的恐惧或拒绝的心理意识。在著名导演斯坦利·库布里克执导的影片《闪灵》(The Shining, 1980)之中,由杰克·尼克尔森饰演的主人公杰克,在内心幻象的驱使下,已然处于癫狂状态,杰克手持锋利的斧头直接砍向人身体的镜头桥段,表现得极其大胆而直接,极具视觉张力。但是,不可否认的是,银幕影像所呈现出那种肆虐冷酷与血腥暴力,显然又使得观众的观影体验充满了恐慌与惊悚之感,致使许多观众在观影的过程之中感觉不适,甚至表现出难以接受的态度倾向。虽然在整部影片之中,诸如此类血腥暴力的镜头,其实并不多见,

但是影片自始至终所渗透出的那种阴森恐怖的压抑气氛,以及大量鲜血从走廊与大门之中喷涌而出的,令人惊悚不已的“景观”,显而易见,对观众的内心体验具有强大的压迫感。某种意义上,正是在人们的认知观念之中,血腥暴力的场景能够引发某些观众基于生理与心理的不适,甚至担心可能带来一些负面的社会效应,美国电影机构才不得不采用一种分级制度,也即是针对不同年龄层的观众,以及不同观影需求的观众群体,将电影作品划分为不同的等级,诸如:G级、PG级、PG-13级、R级,以及NC-17级等。而从社会化权力配置的角度而言,对于电影等级的划分,实际上也是社会机构针对电影机构在社会化职权层面的一种制约和限制。

显而易见,认知失调理论对于解释观影体验过程中,观众在认知、情感与行为意向层面的态度变化及其一系列相关问题,具有十分重要的参照价值。而在另一层面,从社会互动的角度而言,在观影体验的互动过程之中,作为认知者的观众要么是主动进入互动情境,要么是被电影叙事有效带入至互动情境之中。当然理想的方式是观众主动介入,对影片信息进行解读,并作出相应的心理回应。而解读的过程实际上观众也不可避免地会携带着过往的知识、经验等其他认知,对新的信息进行解释和补充。在此过程之中,观众对电影叙事中情节的发展,人物的戏剧性行动,以及情境状态的转变,不断在认知层面对自己的“观看位置”与态度倾向做出相应的调整。但是,与现实的人际间社会互动模式所不同的是,电影叙事中人物与观众互动关系的建立,实际上是以观众“缺席的在场”为假定情境的前提下,通过信息控制而预先设定的一种互动方式,其目的在于试图最大化地控制观众的认知和体验。在此过程之中,需要不断做出调整的是观众自身。

而在另一方面,众所周知,电影是以假定情境为前提的叙事表达,这也即意味着,无论是对于剧中的人物,还是对于观影过程的观众而言,在不同的戏剧情境中选择对象的哪种特征作为认知的内容,往往构成不同的认知判断与态度的倾向性。这其中,认知主体基于自身的文化背景、审美与价值信仰、个人偏好与兴趣,以及自身过往的经验等等,在很大程度上成为选择性认知的重要基础。但是经验主义的对应,往往在潜移默化之中形成某种认知障碍。

事实上,构成社会认知障碍的因素有很多,这其中,基于文化惯例的认知范式,总是会在无意识之中简单的将认知对象范畴化归类,并且,这样一种分类模

式往往是大多数人所采取的最直接的认知方式。比如针对某一类人群的群体特征，对属于这一群体的某一个人进行简单的推理和判断等等，在现实生活之中已然成为一种认知惯例。但是，这样一种武断的认知和推理模式，所反映出的实际上是认知主体的一种社会刻板印象，一种定势的思维逻辑。例如，在大多数人的认知定势之中，农民工即是单纯的体力劳动者，缺乏思想与艺术修养，甚至是没文化的代名词等等。因此，当人们发现某一农民工擅长书法诗词，或者是拥有出众的歌唱天赋和音质之时，就必然会报以高度惊讶的态度。在此过程之中，人们常常忽视这样一个事实，即人类的群体共性与个体的独特性之间，往往互为悖论。

在美国影片《实习生》（The Intern, 2015）之中，由罗伯特·德尼罗所饰演的主人公本·惠科特退休之后，“不甘寂寞”又重返职场，作为一名老年“实习生”进入了一家经营时尚购物网站的公司工作。这家充满朝气与活力的公司的创始人是由安妮·海瑟薇饰演的年轻女性朱尔斯。实际上包括朱尔斯在内，几乎在公司的所有人看来，本·惠科特不过是与其他的老年实习生一样，要么属于退休后生活空虚乏味，工作是填补空虚生活的一种方式；要么属于底层群体，为了生活，退休后不得已又重返职场。正是基于这样一种简单化分类的认知模式，在进入公司一段时间之内，本·惠科特似乎是一个多余之人，几乎没有引起包括朱尔斯在内的大多公司人员的注意，甚至一直处于可有可无的，一种边缘化的存在状态。然而，随着时间的推移，人们逐渐发现，这位慈祥的老年实习生拥有公司其他年轻人并不具备的睿智和经验，更拥有值得朱尔斯信任，甚至是值得依靠的生活智慧。人们这才发现，实际上本·惠科特年轻时就已经是一位成功的商人。于是，本·惠科特在人们心目中的地位也随之发生剧烈的转变。对于为了事业而牺牲了自己几乎所有家庭生活和感情生活的朱尔斯而言，这位老年实习生本·惠科特，显然已成为她坚强意志的心理支撑与最值得信赖的挚友。

由此可见，群体共性与个体的独特性往往是构成一种互为悖论的存在关系，这一关系也是构成认知偏向的重要因素。影片中的主人公本·惠科特，最终依靠自身的人格魅力，以及他自身的戏剧性行动与行动过程中所呈现出的价值、信仰及其精神蕴含，最终博得了人们的尊重，赢得了朱尔斯及其同事的认同，甚至是个人的情感。但是，需要指出的是，人的行为与行为方式不只是受到个人因素的影响，事实上，个人和情境共同决定着人的行为与行为方式。

美国社会心理学家库尔特·卢因（Kurt Lewin）认为，人的行为是个人因素与环境相互作用的产物。为此，卢因还提出了著名的“Lewin 行为模式”，即：

$$B=f(P, E)$$

B=Behavior 代表的是个人行为；

P=Factors Internal Person 代表个人的内在因素。包括各种生理的和心理的因素，诸如生理需要、心理需要、以及动机、态度、信仰、目标、感觉等等；

E= Factors in External Environment 表示个人所处的外部环境，包括自然环境、社会环境等。

库尔特·卢因的理论观点及其“Lewin 行为模式”，在当代理论研究者中获得了广泛的认同。这一模式表明，人的行为方式，行为的指向及其强度，主要受人内在因素和外部环境因素的影响和制约。行为既受到人的内在因素的影响，同时，在某种程度上，行为又体现为环境或情境的一种功能。

以往，传统人格心理学强调人的行为主要是受个人因素的影响，或者说是由人的类型所决定。这其中，构成人的类型的人格及其组成特征，因人而异，各有不同。并且，这种差异在每个具体的个人身上表现为一种独特性，从而使得每个个体在面对相同情境与相同的刺激信息时，可能会做出完全不同的反应。美国当代人格心理学家伯格（Jerry M. Burger）将人格定义为：“源于个体自身的稳定行为方式和内部过程。”¹⁸正如伯格对此所做出的解释，这一定义中蕴含“稳定”与“内部过程”两个主要因素。也即是说，首先，一个人的人格是稳定的，具有跨时间、跨情境的特征。其次，作为一种内部心理过程，人格“影响着人怎样行动、怎样感觉的所有情绪、动机和认知过程。”¹⁹

与传统人格心理学忽略环境因素，强调行为主要受个人因素的影响，并且主要通过人的某种特点来解释行为的理论观念与研究方法所不同的是，传统的社会心理学与行为主义理论相结合，由此而产生的结果，则是更强调环境或情境作为影响因素的重要性，主张环境是构成行为以及行为发生的决定因素，也即是环境决定论。这其中，无论是物理环境，如拥挤、温度、高度等等，还是社会环境，如社会中的其他人及他们的行为等等，都是构成影响行为的环境因素。这也即

¹⁸ 【美】Jerry M. Burger:《人格心理学》（第八版）[M]，陈会昌译，北京：中国轻工业出版社，2014年版，第4页。

¹⁹ 【美】Jerry M. Burger:《人格心理学》（第八版）[M]，陈会昌译，北京：中国轻工业出版社，2014年版，第4页。

意味着，环境要求是构成行为的主要因素。换言之，是环境压力创造了人的特定行为。并且，当环境发生变化时，人的行为方式也必然随之发生相应的变化。

由此可见，长久以来人们把影响和决定人的行为与行为方式的两大因素，在截然不同的两个领域之中孤立地进行研究和发展。于是，在有关“行为”的解释模式的理论框架下，也演变为两门相互分离的学科。而在当代，一种被普遍接受的理论观点，实际上是个人因素与情境因素共同决定着人的行为与行为方式。

从社会互动的角度而言，个体对情境刺激的回应，在很大程度上取决于个体对自身所处特定情境的主观解释过程，以及对情境所赋予的意义。就如同观众在观影体验的过程之中，对银幕信息刺激所做出的回应，是因为作为认知者的观众总是会自觉地运用自身的经验、知识等等，对于银幕中人物正在发生的行为，以及行为发生的情境进行理解一样，个体总是试图去理解自身所处情境，以做出相关的反应。这其中，观众有关自我、对象和周围环境的信息，与互动目标直接相关。而在另一层面，正如前文所一直强调指出的，“故事的再现形式”与影片所拍摄的社会，在社会经济、社会情境以及其文化与意识形态等层面，具有密切存在的关系，甚至不可分割。正因为如此，社会认知及其推理模式，可以帮助观众更深入地去理解“由情节所体现出的价值”，理解银幕角色的戏剧性行为及其所处戏剧性情境。反过来，作为一种镜像的推理模式，也在一定程度上能够使观众产生对现实或历史过程中的某种现状与某些事件的某种认知态度。正如格雷姆·特纳所指出的，“电影叙事是在文本和社会环境中被观赏的。”²⁰

在当下视觉文化时代，观影作为一种社会行为，已然构成为一种社会习俗。因此，不可否认的是，电影叙事在很大程度上，已构成影响个人社会态度的重要因素。叙事不仅仅只是讲述一个故事，而是通过角色或人物的戏剧性行为，以及角色与角色之间的互动关系，建构一个故事的世界。故事世界所蕴含着的价值信仰与精神指向，对于观众的现实生活而言，显然已构成为一种镜像的社会推理模式。但是，需要指出的是，构成观众态度对象的并不是电影媒介本身，而是电影的情节叙事，以及叙事中的角色或人物及其戏剧性行动。诸如此类，这些具体可感的，基于银幕世界的态度对象，在根本上影响着电影观众社会态度的形成及其变化。并且，这种影响所产生的实际效应不仅仅停留在影院空间，而是能够延伸

²⁰ 【澳】格雷姆·特纳：《电影作为社会实践》（第4版）[M]，高红岩译，北京：北京大学出版社2010年版，第106页。

至影院空间之外，更广泛的社会文化语境之中。

阶层意识与“狂欢化”的叙事策略

众所周知，马克斯·韦伯（Max Weber）将财富和收入、权力、声望界定为社会分层的三个重要维度，分别对应的是经济地位、政治地位与社会地位三个方面。但是，在不同社会形态之中，这三个维度并不是都体现为一种价值均等的状态，不同的历史时期，不同的社会形态具有不同的“价值排序”。犹如社会学家戴维·波普诺（David Popenoe）所指出的，“大多数美国人用收入和职业来定义阶级身份，而英国人则更喜欢用权力和对财富的控制来界定阶级身份”²¹。这也即意味着，一个社会的文化历史和社会现状，以及其整体社会的价值导向，在一定层面上构成对社会分层及其社会认知的重要影响。

◆ 阶层认知及其价值排序

2013年，由郭敬明编剧、导演的影片《小时代》在国内院线上映，这部根据郭敬明自己小说改编的电影，一经上映便引发了广泛的社会舆论。影片对现代都市化社会中各种时尚元素的过度堆砌与浮华式的影像呈现，遭到包括媒介舆论在内的各方话语的诟病，甚至有批评者直接指出，电影所建构的所谓“现实”，实际上是“以物质与欲望架设的‘伪现实’”。在此之后，郭敬明接连推出的小时代系列，也同样遭到了社会话语的各种批评。然而，不可否认的是，虽然小时代系列电影饱受争议，甚至引发了一连串的社会质疑，但对于拥有众多粉丝的郭敬明而言，影片依然获得了较高的票房收益。其中，根据相关票房统计，《小时代1：折纸时代》4.84亿，《小时代2：青木瓜时代》2.96亿，《小时代3：刺金时代》5.21亿，《小时代4：灵魂尽头》4.85亿。如此高额的票房收益，与如此激烈的话语批评形成强烈反差，在型构为中国电影一道独特的社会景观的同时，也引发了以“物欲狂欢”为主要命题，涉及阶层固化等相关社会问题的一系列讨论。

针对系列影片《小时代》所表征出的一系列社会问题，许多人将之归结为“物欲时代”的产物，甚或是消费意识形态的一种具有代表性的社会心理映射，并试图以消费意识形态的理论观点，对《小时代》系列影片之所以能够获得较高的票

²¹ 【美】戴维·波普诺：《社会学》（第十版）[M]，李强等译，北京：中国人民大学出版社，1999年版，第253页。

房收益，之所以能够拥有众多年轻粉丝支持的社会心理进行解释。显然，这样一种观点的解释具有某种合理性，但就电影文本与社会泛文本间的存在关系而言，却忽视了阶层意识作为一种变量因素，对于电影叙事的视点建构，以及文本的价值预设所具有的潜在的致变性作用。同时，电影作为社会心态的独特表征形式，既在潜移默化之中复制和再现了不同历史时期的不同社会心态，也在意图表达层面再生产了这种社会心态。

按照社会学家波普诺的定义，阶层意识是指“社会成员具有的，涉及他们共同处境和利益的共同意识。”²²而对个人而言，阶层意识则是指对自身所处社会阶层与经济地位的主观意识及其认知和评价。在中国改革开放之后，就整体社会认知而言，阶层意识经历了由模糊到清晰的转变过程。尤其是进入新世纪之后，阶层差别与社会不平等问题的存在已成为社会共识。

就阶层意识本身而言，既包括社会成员自身对自身阶层定位的认知与评价，同时，也包括他人对其所做出的认知和评价。许多时候，这两种视点的认知和评价并不能取得完全的一致性，甚至可能会产生差异性的矛盾和冲突。这其中所涉及的重要问题，即是所谓价值排序与“虚假意识”的问题。“虚假意识是一个人对现实的主观理解与客观事实不一致的情况。”²³并且，有关价值排序与阶层的虚假意识问题，作为一种有效的叙事视点和手段，常常被许多小说家和电影创作者所采用。在鲁迅先生的《孔乙己》之中，主人公孔乙己悲剧性的人生，显然与这两种因素及其所引发的矛盾和冲突密切相关。在《孔乙己》中，长衫与短衣，作为一种阶层符号的象征，鲜明地区分出了两个社会阶层的差异，并且，这种差异性直接体现于各自的行为模式之中，即长衫客在屋内坐着饮酒，短衣帮则在屋外站着喝酒。两个阶层之间，从行为举止到服饰符号，以及各自的消费方式等等，都已然十分明显。然而，与这两个阶层所不同的是，主人公孔乙己则是“站着喝酒而穿长衫的唯一的人”。显然，孔乙己这样一种形象所呈现出的信息和意义十分耐人寻味。在服饰符号层面，已然将自身归属为“长衫客”这一阶层，而在他人看来，即便是穿着长衫，孔乙己的经济地位依然是“短衣帮”阶层。并且，限于自身的消费能力，孔乙己又不得不与站着喝酒的“短衣帮”为伍。这样一种

²² 【美】戴维·波普诺：《社会学》（第十版）[M]，李强等译，北京：中国人民大学出版社，1999年版，第251页。

²³ 【美】戴维·波普诺：《社会学》（第十版）[M]，李强等译，北京：中国人民大学出版社，1999年版，第251页。

纠结、扭曲的存在形态，使得孔乙己这一人物，既不属于长衫客，也不属于短衣帮，而更可悲的是，他又同时具有这两个阶层各自不同的符号特征。如此一来，孔乙己这一人物的独特性及其身份所属，已然区别于这其中任何一个阶层群体，从而导致孔乙己只能属于所有群体之外的“第三种”人，或者说是一个“异类”。在这里，鲁迅通过相似性与差异性的方式，借助于外在的符号特征及其行为方式，巧妙而鲜活地勾勒出孔乙己这一无法融于社会的异类形象。而一个异类在一个社会系统之中，所必须要面临着的各种“不稳定性”，则不言而喻。小说之后的叙事，则深刻地揭示出孔乙己这一人物内心之中的孤傲、自卑，以及挣扎与无助。也即是说，外在异类的表现形式，其根本是源自于内心的自我冲突。

显而易见，孔乙己这一形象所反映出的是一种阶层的虚假意识，而支撑起这一人物虚假意识的，则是孔乙己内心的价值排序中，作为读书人所具有的基于阶层的社会预期。在此过程之中，周边人的耻笑和嘲讽，以及孔乙己内心的自我体验和感知，也从不同的角度反映出一种社会心态。某种意义上而言，不同的时代背景与不同的社会空间环境，造就或型构了不同的社会心态。反之，社会心态又在很大程度上影响着社会成员的阶层意识、价值取向与行为方式等等。改革开放之后，整体社会变迁与社会阶层的分化和重组，也同时引发了部分社会群体基于阶层意识的认同迷失，以及不平等社会心态的产生。尤其是那些在改革开放之后，在经济转型与产业升级过程中面临企业倒闭下岗，从而在社会洪流中向下流动的群体，所产生的不平等社会心态尤为值得关注。诸如《看车人的七月》（2005）、《姨妈的后现代生活》（2007）、《钢的琴》（2011）等等一系列影片，都在一定程度上，反映出社会转型时期，向下社会流动群体对自身阶层的不认同，以及不平等的社会心态等相关问题。

影片《姨妈的后现代生活》中的一个情节桥段的设置，以小见大，对这种观念的冲突予以真实性的“再现”。影片中，斯琴高娃饰演的女主人公叶如棠，退休后一直过着独居生活，经人介绍成为一户有钱人家的家庭教师，她试图用传统的教学方法与古典式纯正的英式英语发音教授孩子，却遭到家长以孩子将来必然会去美国为由予以婉言辞退。愤愤不平的叶如棠极力为自己争辩道：“英式英文呐最有品位”，不料，此言一出，却被孩子家长轻蔑地回复道：“是啊，文言文好啊，可是现在谁还说呢？”这一情节的设置极具戏剧性的现实意味，也在根本上

反映出社会转型时期，不同社会阶层的不同社会心态，以及在价值观念层面的矛盾和冲突。这其中，女主人公叶如棠有关“品位”的强调，事实上，正是以此为价值取向和身份标识，在潜意识层面既构成对“雇主”自以为是的社会意识的拒绝认同，也对他人（雇主）视域中，有关叶如棠自身社会阶层定位的拒绝认同。这也即是说，有钱人家的雇主与女主人公之间对于各自和对方的阶层所属，显然存在认知层面的极大差异，这其中的参照标准，有钱人的雇主所依据的是经济实力，而叶如棠所依据的则是文化品位，两者间的价值取向在此互动关系之中难以调和，由此也必然产生矛盾和冲突。

对于女主人公叶如棠而言，由阶层身份的不认同和价值观念冲突所导致的困惑和压抑，在那一时期并非孤立的个案，而是具有一定群体的代表性。并且，这种困惑和压抑也导致女主人公将情绪发泄到更低的社会阶层。正如影片情节所呈现的那样，被雇主辞退后的叶如棠闷闷不乐，在路过街边小商铺时，针对外地来沪从事小商品经营的小商贩的不良生活习俗开始发难，并以“公德心”、“文明礼貌”等话语，义正辞严地对小商贩实施“教育”，并要求其写出“检查”等等。主人公一连串的行为及其无意识，实际上是以一种他者化的视点，将外地来沪的小商贩视为他者，视为更低阶层，从而在已然固化的城乡两阶层的对立观念之中，获得对自我城市身份，直至阶层身份优越感的确认与维护。

虽然这场与路边商铺小商贩的戏剧性冲突，最终通过城管的权力介入得以协调和化解，但在根本层面，这一冲突本身所呈现出的实际上是以女主人公叶如棠为代表的，在转型时期一种阶层化与不平等的社会心态。而在另一层面，从马斯洛的需要层次理论的角度而言，价值排序作为一种重要的变量因素，往往与人在不同阶段的需要构成不可分割的存在关系。正因为如此，当养老和生存成为最首要的价值需要之时，影片的最后，主人公叶如棠不得不妥协于现实生活的压力，最终回归那个曾经被她抛弃多年的家庭，这样一种结局设置，显而易见所隐含着的是主人公基于自身阶层意识的解构与重构。在此情境之中，那个曾经以“品位”为阶层身份标识与价值参照，以受过高等教育而自居的叶如棠，已然判若两人，在冬日的寒风中大口吃着馒头和咸菜的她，俨然已成为农贸市场的一名底层小商贩，在此过程之中，主人公基于阶层主观认同中的“虚假意识”已荡然无存。

与《姨妈的后现代生活》所不同的是，同样是对现实的阶层处境拒绝认同，

影片《钢的琴》选择的则是持守。一位下岗的父亲，一面艰难地维持生计，一面为了自己的女儿，勇敢地坚守着自己的音乐理想，在物欲弥漫的时代，显然是一个“异类”。《钢的琴》所呈现给人们的即是一首异类的“狂想曲”。正是基于此，主人公陈桂林如同唐吉珂德一样，手持理想的长矛，大战世俗的风车。

某种意义上而言，作为价值哲学的重要组成部分，价值排序所关注的是情境中的价值内容，以及价值意义的定性及其需要的问题。价值意义的体现无法脱离主客体之间需要与满足的建构关系，更或者说，无法脱离作为主体的人基于对象的选择和评判。反过来，主体基于对象的选择和评判，在很大程度上所反映出的恰恰是主体自身的价值观念，以及其现实的需要和匮乏。在宏观层面，价值排序与主导意识形态下文化共同体的价值目标与价值选择，密切相关；而在微观层面，更与个体在不同社会情境下的价值取向，及其基于需要和匮乏的选择不可分割。并且，共同体与个体之间在价值观念层面，并非始终具有绝对的一致性和统一性，两者间的差异性，甚至是矛盾和冲突也是必然的存在。

两千多年前的春秋时期，针对国家治理，管子就曾经提出“仓廩实则知礼节，衣食足则知荣辱”的重要命题（《管子·牧民》），并且这一命题经史学家司马迁运用传记的形式进行再度阐释，得以在后世广为流传。然而，“仓廩实”、“衣食足”，实际上是“知礼节”、“知荣辱”的必要条件，但并非是充足条件。这也即是说，基于生存需要的物质满足，甚或是物质丰裕，可以让人衣食无忧，甚至过上体面而有尊严的生活，但并不能在根本上决定一个社会的文明水平和道德水平，相反地，物质丰裕的社会也可能带来奢侈与堕落。

◆ 炫耀性消费的认同危机及其影像话语的再现与表征

在社会转型时期，伴随着全球经济一体化的全面推进与中国商业化经济的高速发展，以及资本权力的不断增长，消费主义已然在日常生活领域，逐渐确立其意识形态的影响力。伴随着物质生产的日益丰足，人们对超出物质使用功能，基于商品符号所提供的象征性意义的消费活动，投入了积极的热情和认同，中国社会的日常生活方式与整体消费观念开始产生巨大转变。尤其是进入九十年代之后，社会分化所产生的“新贵”与“成功阶层”，在消费层面逐渐开始与国际潮流接轨，并试图以此构成对自身作为“成功阶层”，在文化品味与身份地位层面的独特标示性。与此同时，这种消费导向与消费观念已逐渐蔓延和扩展到社会整

体层面，导致整体社会的价值排序开始发生转变，消费意识形态已渗透到社会生活的各个层面。在此过程之中，消费作为实现所追求的一种价值认同和生活方式，在精神层面被过度放大，并逐渐演变成为一种“炫耀性消费”，甚至导致“凡勃伦效应”（Veblen effect）的产生，似乎商品定价越高，越能受到消费者的青睐。这其中所涉及的这种“炫耀性消费”的社会心理在于，消费者试图借助价格昂贵、品质优异的消费品引人注目，并达到与众不同的社会阶层地位的认同效应。

影片《私人订制》（2013）中，宋丹丹饰演的丹姐为了满足有钱人的愿望，被私人订制公司“设计”成为一位巨富，一套一亿五千万的独栋别墅，在“讨价还价”之后，最终“提价”到五亿六千万，作为买主的丹姐还因为价格太低，闷闷不悦。虽然，这种小品式情节桥段的设置，在形式层面所采用的是一种漫画式的夸张与变形，但是在根本上，却是针对“炫耀性消费”这种社会现象与社会心态的一种辛辣嘲讽。只是在故事的结局部分，由葛优饰演的角色所说出的那番“鸡汤式”的话语，又以一种反作用力的方式，消解了这种戏剧性的讽刺意味，“买得起这些大楼的都是银行贷的款，那些趁一千亿的主，有几个不是背了一身债的……都是在刀刃上过日子，就像冬天穿了件湿棉袄……所以您别羡慕他们。”

在社会学者看来，“当人们炫耀性地表现地位符号来显示他们的社会经济地位时，他们是在进行炫耀性消费（conspicuous consumption）”²⁴。在《有闲阶级论——关于制度的经济研究》这一著作之中，美国制度经济学派的代表人物托斯丹·邦德·凡勃伦（Thorstein B. Veblen）提出了“炫耀性消费”概念，并对此有过深入地论述。在凡勃伦看来，“不论什么地方，只要建立了私有财产制，哪怕是在极低级的发展形态下，在经济体系中就有了人与人之间对商品占有进行竞争的特性。”并且，“要获得尊荣并保持尊荣，仅仅保有财富或权力还是不够的。有了财富或权力还必须能提出证明，因为尊荣只是通过这样的证明得来的。”在现代社会之中，证明的最好方式即是消费，因此“为了有效地增进消费者的荣誉，就必须从事于奢侈的、非必要的事物的消费”，正是基于此，那些因为难以培育或种植而价值昂贵花卉，与那些野生的花卉相比并不具有先在美感；而对于牧场和公园，一头鹿或其他珍奇动物，显而易见并没有一头牛更具实用价值，但是，出于博取荣耀的需要，人们当然更喜欢珍奇的花卉和鹿，因为它

²⁴ 【美】戴维·波普诺：《社会学》（第十版）[M]，李强等译，北京：中国人民大学出版社，1999年版，第243页。

们显得更加昂贵、更加没用。²⁵这也即意味着，博取荣耀作为“有闲阶级”的消费目的，在根本上主导着这种消费的社会心理。在当代社会之中，炫耀性消费所指涉的是一些富贵阶层通过购买和使用那些超出物质的实用功能和生存需要所必须的奢侈品，抑或是通过奢华铺张的排场等等，向他人炫耀或展示自己的财富与经济地位，并试图以此获得荣耀、声望和名誉的认同。

某种意义上而言，无论是否承认，炫耀倾向存在于集体无意识之中，构成人的社会性的重要组成部分。炫耀倾向的心理动机，在根本上与“以貌取人”的价值观念具有不可分割的内在联系，凡勃仑曾经引用一位政治家的话语，即“衣贱人也贱”，并对这种社会心理有过深入的阐述。而在电影的叙事表达之中，这种炫耀倾向则是塑造人物与人物关系的重要手段，既可以通过具有共识性的物的符号化意义予以表达，更可以通过人物之间的互动方式得以呈现。但在情节构架层面，炫耀倾向往往与文本的整体价值预设及其意图意义的建构，密切相关。

美国影片《了不起的盖茨比》（The Great Gatsby, 2013），可以说是以“狂欢化”的叙事形式，对“炫耀倾向”予以夸张地视觉化再现和表达的最典型的作品之一。这部根据美国作家菲茨杰拉德（Francis Scott Key Fitzgerald）所创作的一部中篇小说改编而成的电影作品，成功再现了被称为是“喧嚣年代”的20世纪20年代，那个处于近乎是歇斯底里般兴奋的美国纽约大都市社会（the tempo of the city approached hysteria）。用菲茨杰拉德在《爵士乐时代的回声》（Echoes of the Jazz Age）中的话说：这是一个不断出奇迹的时代，这是一个艺术繁荣的时代，这是一个挥霍无度的时代，这是一个具有讽刺意味的时代。

影片的主人公盖茨比，虽然出身贫寒但并不认同自己“卑贱”的阶层身份和命运，在军官训练营中盖茨比爱上了温婉秀丽，而又蕴含灵动魅力的女主人公黛西，由此也开启了他充满传奇、梦幻般悲剧性的人生命运。携带着这份情感的执念，五年之后，盖茨比从一个贫穷的军官已转身成为一名新兴的富有阶层。而黛西嫁则给了美国最富有家族的继承人汤姆·布坎南。为了能够与黛西重温旧梦，盖茨比在与黛西夫妇隔岸相望的对面，建立起一座豪华的府第，一座象征着财富与荣耀的宫殿。而这座宫殿便成为电影“狂欢化”叙事的核心场域，在这一场域之中，传统的权贵、新兴的富有阶层，以及像影片叙述者尼克一样的中产阶级，

²⁵ 详见：【美】凡勃仑：《有闲阶级论——关于制度的经济研究》[M]，李华夏译，中央编译出版社，2012年版。

不同的身份地位都淹没在“狂欢化”的情境之中，被一一消解。

运用超现实的艺术手法，影片中充斥着大量奢华的场景。盖茨比的府第常常是不请自来的成群宾客，把酒狂欢，歌舞笙箫，纸醉金迷，甚至对炫耀性倾向毫无遮掩地予以夸张放大，由此，被物欲化了的美国梦也因此显现出其本质性的一面。而在此过程之中，影片始终围绕着一个潜在的，具有悬念性的命题设置，即盖茨比的“身份”——盖茨比是谁？由何而来？为何在此？通过叙述者尼克的视点，影片叙事不断地向观众“提问”，既构成一种悬念性的叙事线索，同时，更有效地引发观众跟随着情节的发展，不断去追寻有关主人公“身份”的谜题答案。而解开谜团，解惑答疑的过程，实际上也正是人物悲剧性命运得以显现的过程。

试图凭借金钱财富与炫耀性消费闯入上流社会的盖茨比，自始至终都能够感受到有一堵无形的屏障，既不可见，也不可触碰。在女主人公黛西那个上流社会的丈夫汤姆的眼中，盖茨比只不过是一个“拼命想往上层社会爬的暴发户”。在与汤姆公开“宣战”争夺女主人公黛西的一场戏中，汤姆的话对于盖茨比“身份”的揭示可谓一语道破天机，“黛西，你难道不明白这家伙是什么人吗？想想他的房子，他的聚会，还有哪些花哨的服饰。他就是一个沃尔夫身前的一个小喽啰，鞍前马后借此勾搭些名人。”不甘示弱的盖茨比嘲讽地反驳道：“你唯一了不起的地方就是钱，老兄，钱，仅此而已，我和你一样富有。我们就是平等的。”汤姆回敬道：“哦，不，不。我们不一样，我、他们、她，我们和你都不一样。你要知道，我们生而不同，这是融进血液里的东西，你无能为力，做梦也改变不了。”显而易见，汤姆的这一番话语准确地击中了盖茨比隐藏在内心最软弱的部分，击中了他的软肋。即便是后天如何的努力，拥有和上流社会一样的财富，即便是言行举止已然完全蜕变为上流社会的绅士化做派。但是，不可改变的卑微的出身使得盖茨比仍然无法被上层社会所接受，仍然无法获得阶层身份的平等。正是基于此，盖茨比被彻底激怒，瞬间的非理性冲动使他显现出暴力的一面，而这也恰恰是汤姆所指责盖茨比的，即所谓沃尔夫身前喽啰的小人物本性。

主人公盖茨比短暂传奇的一生，犹如狂欢节上“加冕”与“脱冕”的过程，在此过程之中，黛西作为一个欲望化的对象，与其说是盖茨比的情感执念，莫如说是主人公盖茨比意图跨越阶级与阶层鸿沟的一种美丽梦想的化身，一种金钱财富所无法满足的精神匮乏。并且，伴随着“脱冕”仪式的结束，梦想已然化为泡

影。在此过程之中，主人公盖茨比既是加冕的“国王”，也是脱冕的“小丑”，正如同法国社会学家涂尔干（Emile Durkheim）所指出的，“人类‘既是天使，又是野兽’，而不能只成为其中之一。所以，我们不能完全符合自身，因为如果我们遵守了两种本性中的一种，就会使另一种本性受苦。我们的快乐从来不可能是纯粹的，其中总会混合一些痛苦；因为我们不可能同时满足自身的两种存在”²⁶。显而易见，影片《了不起的盖茨比》的价值预设本身即携带着现实批判的文化视点，金钱财富，甚至是炫耀性的纸醉金迷，在阶层固化的社会之中，并不能在身份地位层面获得真正的认同，那种已然“融进血液里的”阶级意识与阶层固化，始终是无法逾越的鸿沟。这也在一定程度上说明，阶层意识所蕴含着的绝不仅仅只是金钱和财富，金钱财富只是构成社会平等的必要条件，但并非是充足条件。

事实上，影片《了不起的盖茨比》所描述的那一时期的美国社会及其阶层问题，对当下中国社会而言，同样具有镜像的反思性效应。“炫耀性消费”作为社会发展过程中社会分化与阶层意识的一种独特的表征形式，既反映出转型时期中国社会的一种社会心态，更在根本层面，映射出这种社会心态所携带的价值取向，在阶层意识与社会行为层面对社会大众所产生的影响。在时代背景下，炫耀性消费既有其消极功能的一面，也蕴含着某种积极功能。在不断扩展奢侈品需求与拉动消费的同时，也显现出更多的社会弊端。其中，炫耀性消费概念所蕴含着的凡勃仑意义上的“歧视性对比”与“金钱竞赛”等相关概念，不仅在一定层面上推动了社会分离，与此同时，对社会群体的审美观念也产生了极具颠覆性的影响。用凡勃仑的话说，美感与荣耀被视为同一体，导致标价较高的物品似乎先在的更具有“美感”，因此也更具有“价值”。这样一种现象与观念的形成，实际上意味着基于炫耀性消费的意识形态话语，已然在审美与价值取向层面，在确定社会结构以及特定互动参与者的行为时不断发生作用。

而在另一层面，伴随着 20 世纪大规模生产经济的产生，以及中国社会从生产社会到消费社会的迅速转变，炫耀性的奢侈品消费已然不能在差异性层面，为消费者带来以往那种与众不同的，基于社会阶层和经济地位的标示性及其认同效应。2017 年，美国南加州大学公共政策教授 Elizabeth Currid-Halkett，曾经发表过一篇题为“Conspicuous consumption is over. It's all about

²⁶ 【法】爱弥尔·涂尔干：《人性的两重性及其社会条件》[A]，梁敬东编：《乱伦禁忌及其起源——涂尔干文集 第 6 集》[G]，汲喆等译，上海人民出版社，2006 年版，第 181 页。

intangibles now”（炫耀性消费已经终结，现在一切都是无形的）的文章。这篇文章的核心观点是，虽然炫耀性消费仍然是当代资本主义社会景观的一个重要组成部分，但是，当下美国精英阶层已然放弃了以“博取荣耀”为消费目的的奢侈品消费，不再以将物质的炫耀性消费作为衡量和评价阶层身份与社会地位的标准。而是将更多的资金转向无形的，非物质的文化资本建设之中，诸如家庭教育、医疗健康和退休等等，就是其中最重要的途径。

文章认为，这样一种现象的产生，首先是因为 20 世纪的大规模生产经济，制造业将生产外包给包括中国在内的一些劳动力和原材料价格低廉的新兴市场，导致奢侈品较之凡勃仑时代更容易获得，甚至已然泛滥。与此同时，中产阶级消费市场已经到来，他们希望以更低廉的价格购买更多的物质产品。但是消费品的民主化使得它们作为一种显示地位的手段及其功能已大大降低。面对日益加剧的社会不平等，表面上看富人与中产阶级在消费层面不再属于两个世界，但是精英消费的巨大变化是由一个富裕的、受过良好教育的精英阶层所驱动的，这一新兴精英阶层被文章称之为是“有抱负阶层（aspirational class）”，他们通过对知识的投入和文化资本建设，以及对健康和退休投入大量资金来巩固自己的地位。并且，家庭教育占资金投入的最大比重。有数据显示，从上世纪 90 年代末开始，美国精英阶层的家庭教育开支增加了 3.5 倍，而普通的中产阶级则基本没有变化。与此同时，文章指出，根据 2003-2013 年的消费者支出调查数据，美国大学学费上涨了 80%，但是，同期女性服装的价格仅上涨了 6%。中产阶级对教育缺乏投资，这并不意味着他们缺乏对教育的重视程度，实际上对于 40—60 岁的人来说，教育成本太高，使他们望尘莫及。上层社会正是以一种以往炫耀性消费无法实现的方式，重新创造了特权。更为重要的是，教育、医疗和退休投资对消费者的生活质量，以及对下一代的未来生活机会有显著的影响。

显而易见，这篇文章的分析观点，对于当下社会问题具有十分重要的可参考价值。并且，通过对文中主要观点的梳理不难发现，20 世纪的大规模生产经济，以及中产阶级市场的兴起等一系列变化，所导致的奢侈品更容易获取性，甚至是泛滥，在一定层面构成了一种基于消费的“狂欢化”效应。原本那些具有阶层地位标示性的奢侈品及其炫耀性消费，在包括中产阶级在内，更多的人能够拥有购买能力和更容易获得的社会情境中，炫耀性消费所具有的地位符号功能被逐渐

消解，甚至是被颠覆。这也在根本上导致炫耀性的奢侈品消费，既不能提供给精英阶层足够的阶层地位标示和“荣誉感”，更无法提供给他们充分的安全感。其次，在知识经济时代，非物质性的文化资本建设正在取代物质性的奢侈品消费在价值排序中的优势地位，从而使整体社会的价值取向开始发生变化。

并且，在另一层面，当 Elizabeth Currid-Halkett 所提及的“消费的民主化”成功解构或消解了“消费的特殊性”之时，消费活动实际上也呈现为一种“狂欢化”的社会效益，消费者中产阶级的崛起，在一定程度上消解了不同阶层之间，以物质消费为差异性身份标示的存在模式。与此同时，在符号化的标示性层面，物质消费基于阶层、等级和地位的标示性，已逐渐转向对个性与存在价值的表述，虽然那些奢侈品的顶级品牌依然具有其不可忽视的炫耀倾向，但在价值排序层面，对于大多消费群体，尤其对上层社会而言，已不再具有绝对的优势地位。对当代消费者而言，消费不仅仅是传统商业活动中简单的买卖关系，而是在消费的过程中，通过消费行为构成起一种基于消费主体与消费对象之间的互为表征与互为建构的存在关系。在这样一种关系模式中，消费既是一种娱乐方式，同时，消费者借助于消费活动所要表达的正是消费者自身的品质、审美与价值理念。

而在另一层面，针对炫耀性消费的浮夸，以及在现实生活中人们被物质欲望所控制而导致的各种社会压抑的反思，在西方社会中，以反对通过社会运作将个人幸福与各种不同欲望投射到具体的商品消费之中为主要价值取向的，反消费主义 (Anti-consumerism) 思潮开始在社会中蔓延。并且，反消费主义者认为，消费主义通过社会运作及其所鼓吹的价值观念，与日益严重的环境恶化有着紧密关系。与此相对应的，世界上许多地区每年一度的，都会举行“罢买日”(Buy Nothing Day) 活动，甚至打出一些类似“停止购买，开始生活”(Stop Buying, Start Living) 之类的标语，倡导人们保护资源环境，“反广告、反消费”。

但是，在极端化层面，反消费活动则演变为一场运动，甚至将以反消费、反物欲为出发点的初衷，演变为“抛弃一切，才有自由”的极端化社会行为。由大卫·林奇 (David Lynch) 执导的影片《搏击俱乐部》(Fight Club, 1999)，即是对这一社会现象的戏剧性再现与表达。影片中的主人公杰克/泰勒，奉行着这样一种人生哲学与价值理念，即“你占有的东西最终会占有你。”正因为如此，

为了从物质欲望的控制中拯救出被困的灵魂，重获心灵自由，以主人公杰克/泰勒为主导，在城市的“地下”空间中建立起一个搏击俱乐部。在这个俱乐部中，成员们以一种原始的方式，在此赤膊上阵，“毫无保留”地徒手肉搏，并且不允许带有任何的保护措施。在此过程之中，泰勒指示俱乐部的成员们，采用暴力和破坏的形式与手段，试图摧毁一切蕴含消费引导，或者是蕴含身份地位标示的那些物质的象征符号，诸如公寓、汽车、以及公共设施中的广告牌等等，以最大化地获得自我灵魂的救赎。

由此，“地下搏击俱乐部”已然演化成为一种“狂欢化”的场域。但是，这种暴力式的“狂欢”所携带着的精神内核，实际上是一种宣泄和释放，同时，在否定一切物质符号的思想统摄下，“破坏一切美好的”就成为俱乐部成员所遵循的基于自我灵魂和自由的救赎法则，哪怕是人格尊严与现实中的道德秩序，也被视为是一种假象的“面具”，必须在肉搏与破坏行动的实施过程中予以消解。正如影片主人公泰勒所言，“工作不能代表你，银行存款并不能代表你，你开的车也不能代表你，皮夹里的东西不能代表你，衣服也不能代表你，你只是平凡众生中的其中一个。”正是基于此，在这一场域之中，不再有阶层身份与等级的差异，人们卸掉了平日里所有的伪装面具，将自身回归至原始与野性之中，毫无禁忌地释放自我潜意识里的压抑和本性。

地下搏击俱乐部的人生哲学是要让每个人在卸掉伪装和面具的肉搏之中，开始认识自己，开始尊重自己。并在破坏的过程之中，最大化消除物质欲望对人的心灵的“囚禁”，甚至是消除各种社会的禁忌，从而使俱乐部成员能够运用自己感觉、理性，在质疑与反对的过程中建立起一个全新的自我。这样一种人生的哲学理念，显然是将笛卡尔所谓“心物二元论”的思想意识极端化的一种思维倾向。在笛卡尔看来，心灵与身体是基于两个实体之间的“实在的区分”，也即是说：我们能够脱离一个而清楚分明地理解另一个。正是在此意义上，人们的心灵与包括上帝、物体以及其他的心灵等等在内的其他实体之间，都存在着实在的区分。心灵的本质是思想而非广延，而物的概念则是广延而非思想。由此，心灵的无限解放与身体的无限限制构成了一种二元对立关系。

这里，并不是要对笛卡尔的哲学思想进行深入地阐释，而是试图说明的是，极端化的反消费主义运动之所以能够在一定社会群体中获得广泛认同，在根本上

是因为这一运动的宗旨，是试图从炫耀性消费的认同危机中，最大化地消解，甚至是解构物质欲望对心灵的囚禁。而就影片的整体叙事而言，显而易见，创作者所采用的是一种蕴含戏谑式反讽的狂欢化叙事策略。这种叙事策略的运用，在将故事本身予以狂欢化的同时，也在文本的内在意蕴层面，试图消解的即是现实世界基于各种等级关系的秩序规则。

◆ 戏谑、狂欢及其消解策略

某种意义上，戏谑是消解现实中一切与神圣、庄严，或者是严肃相关的命题，以及与封闭性和统一性相关的概念及其意义的一种独特的表达式。如同米兰·昆德拉在评论卡夫卡的小说《美国》时所指出的，“他不写现实主义的东西；更有甚者：他不写严肃的东西。”正因为如此，“作品的一开头，戏谑模仿的精神就催生了一个想象的世界，在这世界中，一切都不那么可靠，一切都有那么一点点喜剧味。”这里，米兰昆德拉所描述的卡夫卡的“想象的世界”，在很大程度上即是一个“狂欢化”的世界，一个看似与现实世界分离，甚至看似是“不可靠”的世界，实际上却是基于另一种视点，映射出现实世界本质的虚构的故事世界。其中之“喜剧味”，恰恰是一种蕴含戏谑模仿精神的独特表达形式。

但是，在米兰·昆德拉看来，在现代世界之中，“再没有比懂得幽默更困难的事了”，因为人们总是携带着道德审判的目光看待世界，甚至是评判小说以及小说中的人物。正因为如此，昆德拉强调指出，现代小说应该是“道德审判被悬置的疆域”。但是，这并不是说道德不重要，或者说是小说的不道德，相反地，悬置道德审判正是它的道德。小说家并不否认道德审判的合法性，“他只是把它推到小说之外的疆域”，在那里由读者自己依据小说所提供的情节、人物和故事，去自觉地做出道德的评判。正因为如此，在现代文学之中，“幽默是一道神圣的闪光，它在它的道德含糊之中揭示了世界，它在它无法评判他人的无能中揭示了人；幽默是对人世之事之相对性的自觉迷醉，是来自确信世上没有确信之事的奇妙欢悦。”²⁷米兰·昆德拉的话语，在某种程度上而言可视为是对米哈伊尔·巴赫金（Mikhail Bakhtin）“狂欢化理论”，基于另一视点的阐释，虽然昆德拉并未就幽默涉及狂欢化的问题有更多的解释，但是就“道德含糊之中揭示了世界”这一观点的表述本身，就已然与巴赫金的狂欢化理论，在叙事的社会价值与社会化

²⁷ 【法】米兰·昆德拉：《被背叛的遗嘱》[M]，余中先译，上海：上海译文出版社，2003年版，第33页。

功能层面，有着异曲同工之妙。

“狂欢”作为一种话语形式，一种类型电影的独特表达形式，在商业电影中的运用，由来已久。从早期电影到现当代电影，“狂欢化”作为一种叙事手段，始终是一种重要的戏剧性表达范式。但是，作为一种具有明确表达意图的叙事模式，或者是一种有效的叙事策略，则是伴随着米哈伊尔·巴赫金的“狂欢化理论”的提出，而逐渐得以形成。在另一层面，在当下中国电影的叙事表达之中，“狂欢化”作为跨阶层、地位与等级消解的重要叙事策略，在概念认知与实际运用层面，也存在许多误区。尤其是在商业电影之中，狂欢化常常被剥离掉内在的精神指向，而简化为一种浮于表象的形式体系。

作为一种民间文化形式，狂欢节是全民参与的广场活动，是一种“脱离了常轨的生活，在某种程度上是‘翻了个的生活’，是‘反面的生活’”。没有特定的舞台，更不分演员和观众，无论何种身份或等级的人都可以自由地参与其中。而日常中的规则、秩序、禁忌，甚至是各种等级、阶层的边界和限制，在狂欢节这个特殊的时空情境中已然失去了日常生活中的效应。正是基于此，巴赫金总结了与“狂欢式”相关的四个范畴，首先，“决定着普通的即非狂欢生活的规矩和秩序的那些法令、禁令和限制，在狂欢节一段时间里被取消了。首先取消的就是等级制”。其次“在狂欢中，人与人之间形成了一种新型的相互关系，通过具体感性的形式、半现实半游戏的形式表现了出来。”再者，“在狂欢式中，一切被狂欢体以外等级世界观所禁锢、所分割、所抛去的东西，复又产生接触，互相结合起来。狂欢式使神圣同粗俗，崇高同卑下，伟大同渺小，明智同愚蠢等等接近起来，团结起来，订下婚约，结成一体。”正是基于此，“与此相关的是狂欢式的第四个范畴——粗鄙，即狂欢式的冒渎不敬，一整套降低格调、转向平实的作法，与世上和人体生殖能力相关联的不洁秽语，对神圣文字和箴言的摹仿讥讽等等。”²⁸

通过对这四个范畴的阐述，“狂欢化”这一概念及其所携带的精神指向，已然较为清晰。而作为一种叙事策略，“狂欢化”则是以戏剧性假定情境为前提的叙述形式，也即是说，假定情境是构成狂欢化叙事的逻辑前提。正因为如此，所谓狂欢化，某种意义而言，“不是说故事中有狂欢的场面，而是指故事本身也被

²⁸ 【苏】巴赫金：《巴赫金全集》（第五卷诗学与访谈）[M]，白春仁、顾亚铃译，石家庄：河北教育出版社，1998年版，第161、162页。

‘狂欢化’了。”²⁹这也即意味着，狂欢化叙事的根本并不在于狂欢的表象形式，而在于故事建构的思维逻辑本身，即是遵循一种“狂欢化”的策略。并且，作为一种有效的叙事策略，在当代许多影片之中都有不同程度的体现。法国影片《无法触碰》（*Intouchables*, 2011）的开场段落，即是采用了这样一种将故事情节本身，予以狂欢化的叙事方式。

首先，来自底层的黑人德瑞斯，作为身体残障的权贵阶层白人菲利普的雇佣者和司机，他与菲利普之间，在非狂欢式的社会情境中，显而易见，具有鲜明的阶层与等级差异。与此同时，作为移民的德瑞斯与象征着社会秩序规则的警察之间，也同样处于一种权力不平等的存在关系。这也即意味着无论菲利普还是警察，实际上都是位于日常生活的中心，而与之相对的格瑞斯则处于边缘化的位置，正是在此社会前提条件下，德瑞斯随意变道超速超车，并以一种戏谑的方式，试图摆脱警察追堵这一行为本身，既构成对警察权力的直接挑战，更是对作为“法令、禁令和限制”的交通规则的僭越。其次，当无路可逃的德瑞斯被迫下车，谎称事件起因是因为车上的菲利普旧疾复发，并反客为主，“义正言辞”地指责警察妨碍急救之时，车上的菲利普主动地配合了德瑞斯的谎言，上演了一出精彩的“双簧”。由此，阶层与等级差异被消解为一种“共谋关系”，而被德瑞斯指责的警察也不得不为之“保驾护航”，一路护送至医院大门。于是，原有的权力关系被颠覆，甚至倒置。在此过程之中，作为僭越者的德瑞斯，犹如狂欢节中的小丑，“笑谑”地脱冕了象征权力的“皇冠”，并以一种游戏化的方式给自己加冕，从而成为这一时空情境中“权力”的支配者，对象征秩序和权力的警察进行支配和调度。

由此，我们看到了一个“颠倒”了的世界，颠倒关系中所蕴含着的讽刺与揶揄、消解与反叛意味，不言而喻。“在狂欢中，现实生活中的国王一旦被夺走王冠，成为奴隶，奴隶、小丑就会成为狂欢中的国王，戴上王冠，统治国家。这是一个颠倒的世界。换句话说，也就是在现实生活中的地狱里。但是，一旦狂欢结束，小丑被夺走王冠，还原为原来悲惨的小丑，被人愚弄，被人殴打。因此，原来在体验了短暂的死亡和地狱生活（奴隶）后，国王统治的世界也焕然一新。这就是巴赫金所指的狂欢剧的逻辑”³⁰。并且，在此过程之中，国王与小丑身份的

²⁹ 【日】北冈诚司：《巴赫金：对话与狂欢》[M]，魏炫译，石家庄：河北教育出版社，2001年版，前言第1、2页。

³⁰ 【日】北冈诚司：《巴赫金：对话与狂欢》[M]，魏炫译，石家庄：河北教育出版社，2001年版，前言第1、2页。

戏剧性换位，体现出一种与日常生活所不同的颠倒世界的特征，中心与边缘的关系得以消解、颠覆或倒置，权威、秩序被平等、自由所取代。犹如巴赫金所言，“是生活本身在狂欢节上表演，而表演又暂时变成了生活本身。这就是狂欢节的特殊本性，它的特殊存在性质。”³¹并且，在另一层面，就整体叙事段落的情节气氛而言，显然，创作者始终营造的是一种诙谐幽默，甚至有些荒诞性的情节格调，这也恰恰符合巴赫金提出的，基于诙谐文化形式的狂欢节的基本特征，“说明任何制度和秩序，任何权势和地位（指等级地位），都具有令人发笑的相对性。”³²

正因为如此，“狂欢化”叙事情境的建立，并非是为了狂欢而狂欢的纯粹商业娱乐。虽然，狂欢化本身的确蕴含戏谑式的商业娱乐形式和戏剧性价值，但狂欢化叙事在内在精神指向层面所具有反叛或僭越，既与创作者的意图表达密切相关，更与人物在不同戏剧性情境中的精神存在状态及其表现形式不可分割。

2018年，获得奥斯卡多项提名的美国影片《三块广告牌》（Three Billboards Outside Ebbing, 2017），从影片的一开始，女人公米尔德里德·海耶斯在租赁的广告牌上，醒目地用英文大写的方式，以一种宣战的姿态打出了那三条广告语时，整个影片的叙事就已然被“狂欢化”了。“HOW COME, CHIEF WILLOUGHBY?”、“AND STILL NO ARRESTS?”、“RAPED WHILE DYING”。女主人公海耶斯的行为，箭头直指小镇警察局及其受人尊重的局长威洛比，于是，一石激起千层浪，广告一经推出，便使得原本平静如常的密苏里州艾宾（Ebbing）小镇迅速“沸腾”起来，与主人公一起“卷入”到一种非常态化的戏剧性情境之中。这也即意味着，从这一刻开始，原本得以支撑起小镇日常生活的秩序规则、权利格局，甚至是掩盖在日常生活之中的，那些视而不见的种族歧视、阶层边界等等，开始随之松动，人与人的关系开始诡异地呈现出有别于以往的一种新的形式。借用剧中人物的一句台词：“生活是不是很疯狂？”（Ain't life crazy?）

当“疯狂”使得日常生活脱离了常轨，进入一种“狂欢化”的状态，那些被权势、等级或地位等等，所切割、分离或者所禁锢的东西，又获得了重新的融合，诸如崇高与卑下，新生与死亡等等，呈现出“交替与变更的精神”。警察局长威洛比两个可爱的女儿，与患有绝症的威洛比之间，鲜明地对照出死亡与新生的双

³¹ 【苏】巴赫金：《巴赫金文选》[C]，北京：中国社会科学出版社，1996年版，第103页。

³² 【苏】巴赫金：《巴赫金全集》（第五卷诗学与访谈）[M]，白春仁、顾亚铃译，石家庄：河北教育出版社，1998年版，第163页。

重性。同时，作为一种象征性意象，在隐喻层面，潜移默化之中引发人们对惨遭奸杀的海耶斯女儿的一种心理映射；警察狄克森既是一个愚蠢之人，一个暴力的种族主义者和罪犯，与此同时，又是一个暴力的受害者，一个小人物式的英雄；而胆小的广告商韦尔比虽然对金钱充满欲望，但在内心深处，却又是一个富有同情心和爱的人，诸如此类，几乎每一个角色都蕴含着某种人性缺陷，具有双重性，甚至多元化的人格特质。在此过程之中，无论是人物，还是事件本身，被可见性所遮蔽的不可见的真实，在这种狂欢化语境之中，都慢慢地浮出了水面，显现出事物本性真实的一面。正如巴赫金所指出的那样，“狂欢式里所有的象征物无不如此，它们总是在自身中包孕着否定的（死亡的）前景，或者相反。诞生孕育着死亡，死亡孕育着新的诞生。”³³

作为电影文本与社会泛文本间一种独特的对话与表征形式，在摆脱了日常秩序、规则与禁忌，以及阶层等级的边界之后，狂欢化的电影叙事，提供给人们的实际上是“人与人之间形成了一种新型的相互关系”。并且，这种关系“通过具体感性的形式、半现实半游戏的形式表现了出来。这种关系同非狂欢化式生活中强大的社会等级关系恰恰相反……因而，从非狂欢式的普通生活的逻辑来看，变得像插科打诨而不得体。”但这也恰恰是狂欢式的世界感受的“一个特殊范畴”³⁴在巴赫金看来这一切都十分鲜明地表现在“梅尼普体”中，在梅尼普体中，“闹剧和插科打诨，打破了史诗和悲剧里那种世界的完整性，在人们事业和事件不可动摇的正常（体面）进程中打开了缺口，也使人们的行为摆脱开先有成法的规范和因由。”³⁵在此过程之中，“渊源于狂欢节文化的梅尼普讽刺：把对立的两极集于一体，情节怪诞，亦真亦幻，亦庄亦谐。”这里，巴赫金所说的“梅尼普体”，也即是“梅尼普讽刺体”（Menippean satire）文学，按照巴赫金的阐释，是基于“关于真理具有对话性质的见解”的“苏格拉底对话”基础上，形成和发展于古希腊罗马后期的一种文学体裁，以公元前3世纪前期希腊伽达拉哲学家、讽刺文学家梅尼普斯（Menippus）的名字而命名。梅尼普斯创造了这个体裁的经典形式，并对古希腊罗马时期的古基督文学和拜占庭文学都曾产生过十分巨大的影

³³ 【苏】巴赫金：《巴赫金全集》（第五卷诗学与访谈）[M]，白春仁、顾亚铃译，石家庄：河北教育出版社，1998年版，第164页。

³⁴ 【苏】巴赫金：《巴赫金全集》（第五卷诗学与访谈）[M]，白春仁、顾亚铃译，石家庄：河北教育出版社，1998年版，第162页。

³⁵ 【苏】巴赫金：《巴赫金全集》（第五卷诗学与访谈）[M]，白春仁、顾亚铃译，石家庄：河北教育出版社，1998年版，第155页。

响，并且，至今“这个被狂欢化了的体裁”仍然对欧洲文学具有重要的影响作用。

“梅尼普体的特点是，有极大的自由进行情节和哲理上的虚构。”并且，“即使是最大胆的最不着边际的幻想、惊险故事，也可以得到内在的说明、解释、论证，因为它们服从一个纯粹是思想和哲理方面的目的——创造出异乎寻常的境遇，以引发并考验哲理的思想，也就是探求真理的哲人的话语，体现出他的形象中的真理”³⁶。在涉及梅尼普体的众多特点的描述中，有几个重要特点尤为值得关注，“梅尼普体中十分典型的场面，是种种闹剧、古怪行径、不得体的演说讲话，亦即有悖事物常理、行为准则、待人礼节、包括语言礼貌等的种种表现。”与此同时，“梅尼普体中充满鲜明的对照和矛盾的结合：善心的艺伎，哲人实际上的自由和他的奴隶地位，沦为奴隶的帝王，道德的堕落和净化，奢侈和贫困，高尚的强盗等等。”由此，对立的两极集于一体；相去甚远，甚至各自一方的东西，聚拢甚至结合在一起，产生剧烈的变化更迭。其次，梅尼普体还具有“现实的政论性”，既涉及对“对时代大小事件的暗喻；作品还触摸到日常生活中新的发展趋向，表现出社会各阶层中新生的社会典型；如此等等”³⁷。

基于社会化的机构竞争与协调

事实上，自电影诞生开始，彼时作为新兴媒介的早期电影机构与包括教会、学校、家庭等其他社会机构之间，在基于社会化功能的职权分配层面，就已然不可避免地产生了各种矛盾和冲突。这其中，无论是美国电影还是中国电影，早期源自于商业娱乐的一些非标准放映，以及影片中的一些低俗的内容形式，更是引发基于不同立场的各种社会话语，在价值信仰、伦理道德等层面的尖锐批评和高度关注。在此过程之中，代表不同社会机构，不同社会力量的各种社会话语，对电影可能会给社会造成的不良影响，表现出较为强烈的忧患意识。

以早期美国电影机构³⁸所处社会情境为例，从商业放映开始，彼时作为新媒介的早期电影便以其运动影像的独特吸引魅力，迅速吸引了大量的观众。正是基

³⁶ 【苏】巴赫金：《巴赫金全集》（第五卷诗学与访谈）[M]，白春仁、顾亚铃译，石家庄：河北教育出版社，1998年版，第150页。

³⁷ 【苏】巴赫金：《巴赫金全集》（第五卷诗学与访谈）[M]，白春仁、顾亚铃译，石家庄：河北教育出版社，1998年版，第155、156页。

³⁸ 美国电影学者大卫·波德维尔和克莉丝汀·汤普森，将美国早期电影界定为大概在1919年之前这一时期。详见【美】大卫·波德维尔、克莉丝汀·汤普森：《世界电影史》（第2版）[M]，陈旭光、何一薇译，北京：北京大学出版社，2004年版，引论部分第16页。

于此，电影在不断扩展其社会受众面与社会文化影响力的同时，也得以迅速建立起在大众文化领域的强势地位。对此，格雷姆·特纳也有过类似的论述，“电影开始商业放映的 20 年里，电影的生产和放映在全球得到快速发展，同时伴随着美国电影公司的扩张和垄断。在 1922 年左右电影观众达到饱和状态。”³⁹而在另一方面，早期镍币影院的诞生以及其低廉的消费价格，在基于受众消费的市场竞争层面，直接引发了诸如戏院、汇艺秀等一些传统的休闲娱乐行业，基于自身行业生存的现实困境和忧患意识，“当人们买不起戏剧和汇艺秀的门票时，他们总还能收集到角子钱去看电影。1907-1908 年的衰退期间，许多戏院都关门大吉，而镍币影院依然红红火火。《列平考茨》杂志说，电影院导致了正规戏院和汇艺秀票房收入的减少，造成戏剧演出公司的遣散。”⁴⁰

由此可见，造成戏院与汇艺秀这样一种现实困境的主要原因，显然与电影自身所具有的独特吸引魅力，以及其低廉的消费价格具有不可分割的内在关系。并且，传统戏院的式微也表明，电影已然快速取代了戏剧的地位，成为一种新的流行的娱乐样式。在此过程之中，“镍币影院中大量的没有成年人陪伴的少年和儿童”，不可避免地引发“电影卫道士们”的注意。因此，基于对“影片的效果”的社会推理模式，他们认为观看电影可能会导致少年或儿童的犯罪，或者是不道德行为的发生。1909 年，美国《青年精神》等杂志，发表了珍妮·亚当斯（Jane Adams）的一系列批评文章。在这些文章之中，作者对许多儿童过度沉溺于电影，表达出一种蕴含强烈忧虑意识的观点和态度倾向。这其中，“亚当斯把电影的内容看作是诱发儿童不良行为的根源。她把镍币影院叫做‘梦屋’，来表明电影是儿童精神幻觉的诱因。”⁴¹显然，这样一观点在那一时代具有某种社会态度的代表性。与此同时，美国的教会组织也表达了同样的担忧，“在对纽约人民学会的演讲中，姜伯牧师（H·A·Jump）在 1911 年表达了一种理论，即电影通过‘心理暗示’起作用，在观众不知不觉时将思想放进他们的大脑里。”事实上，就连赫赫有名的哈佛大学教授雨果·闵斯特伯格（Hugo Munsterberg）在其《电影：一次心理学研究》（The Photoplay: A Psychological Study）之中，也有类似的表述，“影片控制观众的强度不能不留下社会影响……头脑完全地被电影俘虏。”

³⁹ 【澳】格雷姆·特纳：《电影作为社会实践》（第 4 版）[M]，高红岩译，北京：北京大学出版社 2010 年版，第 15 页。

⁴⁰ 【美】理查德·布茨：《美国受众成长记》[M]，王瀚东译，北京：华夏出版社，2007 年版，第 141 页。

⁴¹ 【美】理查德·布茨：《美国受众成长记》[M]，王瀚东译，北京：华夏出版社，2007 年版，第 143 页。

不仅如此,当时美国的许多批评家更倾向于将电影视为是有害社会环境的庸俗的娱乐形式,他们将批评的对象直接指向影院这一独特的文化空间。影院空间与电影被一些批评者描述为“究其性质而言完全是消极的娱乐形式……在那里不可能把情感转化为社会价值,在那种情况下,情绪发泄的惟一途径靠的是性经历或可疑的、犯罪的冒险。”⁴³ 诸如此类,针对美国早期电影的批评,在话语立场层面,显而易见,所代表着的实际上恰恰是教会、学校,以及家庭、社区等等,与电影机构在社会化职权分配层面构成竞争关系的各种不同的社会机构。与此同时,基于不同立场的各方话语与各种社会机构的强烈批评,也导致电影审查成为电影机构首选的一种改良策略:

“1907 年芝加哥首先启动了电影审查的政令,紧跟着有其他十几个城市实行。到 1913 年,若干州和市制定了法律,禁止无成年人陪伴的儿童在某些时间段入场。1913 年,在一份有关电影报告的附信里,克利夫兰市长把犯罪题材的电影列为电影放映的罪魁祸首,督促该市建立审查制度。《美国人杂志》援引克利夫兰的报告,极力主张在政府审查之外的行业自审。为了在政府管治下自我保护,做电影制作人组织之一的电影专利公司(the Motion Picture Patent Company),组成了纽约的审查委员会,以谋取人民学会(the People's Institute)的合作。很快它就变成了全国的志愿性审查委员会。在他们为攫取中产阶级市场而努力时,电影制片人希望抵消可能造成威胁的批评。”⁴⁴

但是,需要指出的是,审查制度的建立,虽然在一定程度上消弱了社会批评的话语强度,但批评之声并未因此而停止。这其中,许多以捍卫传统舞台戏剧艺术为宗旨的“戏剧的卫道士们”,针对一些商业电影过度强化感官刺激这一现象,运用十分激烈的言辞对电影进行批评,“他们认为电影降低了人们的品位”,并且将电影视为低俗审美的表现形式。“《哈泼斯周刊》声称电影‘不需要任何程度的智力……好的视力是唯一必要的需求’。”与此同时,“《文摘》于 1915 年加入了‘大合唱’,重新刊发了一家圣路斯杂志编辑李迪(Marion Reedy)的见解,认为电影毁掉了人民的鉴赏力……低俗的电影‘制造千百万人的品位。它们制造糟

⁴² 【美】理查德·布茨:《美国受众成长记》[M],王瀚东译,北京:华夏出版社,2007年版,第144页。

⁴³ 【美】理查德·布茨:《美国受众成长记》[M],王瀚东译,北京:华夏出版社,2007年版,第145页。

⁴⁴ 【美】理查德·布茨:《美国受众成长记》[M],王瀚东译,北京:华夏出版社,2007年版,第144页。

糕透顶的品位——糟糕透顶是因为它仅仅建立在感官刺激之上，在一定程度上是动物性表现’。”⁴⁵虽然，诸如此类的社会批评，在一定程度上促进了早期电影内容生产的改良，甚至直接促成了电影审查制度的产生。但是在另一方面，不可否认的是，各方话语基于不同立场，所代表着的实际上是不同社会机构之间，基于社会化职权分配的问题。正如电影社会学家尼克·布朗（Nick Browne）在论及美国早期电影时，曾经指出的，“电影是正在进入比较稳固的社会地位中的新机构。电影与那些以教堂和学校为集中代表的社会特权势力相对立。”也正因为如此，“在早期阶段，社会机构的主要接受模式是极力控制电影。”⁴⁶这一接受模式也恰恰说明了，在美国电影的早期阶段，电影机构与其他社会机构之间不可避免地会产生激烈的竞争与矛盾冲突。

与美国早期电影的发展境遇具有某种相似性的是，中国早期电影的发展，在整体社会环境与社会化职权分配层面，实际上也有过类似的经历。与此同时，基于独特的历史与人文环境，中国早期电影的发展，也表现出一些有别于其他国家的独特特征。作为一种舶来品，1896年，电影以“西洋影戏”的身份进入中国之后，在引发社会大众普遍观影兴致的同时，也因为电影的内容形式，同样遭到了来自传统的文化保守势力，以及一些文化和教育界人士，基于各自不同立场的一系列批评，甚至是极端地指责。尤其是1921年7月1日，根据真实事件改编，由中国早期电影人任彭年导演、杨小仲编剧的，自行拍摄的第一部长故事片《阎瑞生》在法租界的夏令配克影戏院首映之后，影片的题材内容及其再现形式，在社会之中引发强烈反响，由此也在社会话题性层面，导致影片获得了颇为轰动的商业效应，从而使中国早期长故事片不仅取得了商业上的巨大成功，还在很大程度上坚实了中国早期电影人对拍摄长故事片的信心。然而，影片之中，被过度渲染和力求“真实再现”的暴力犯罪过程，却不可避免地引发社会各界对电影本身的广泛关注和强烈批评。当时身为电影编导的程步高先生，在其观影感受和回忆中，针对这部影片为何能够引发广泛的舆论关注和批评，曾经有过相应的描述，“影片重点放在开棺验尸，开膛破肚，把五脏六腑都挖出来……小孩子看了要哭，妇女看了要逃跑，做恶梦。我亦看过，冷汗一身，使人不敢卒视……最主要的，

⁴⁵ 【美】理查德·布茨：《美国受众成长记》[M]，王翰东译，北京：华夏出版社，2007年版，第158页。

⁴⁶ 【美】尼克·布朗著：《电影与社会：分析的形式与形式的分析》（上）[J]，齐颂译。摘自：《世界电影》，1987年第3期，第99、103页。

对观众精神上、心理上、感情上，都起不道德、不卫生、不健康、不安静的坏影响。”⁴⁷通过这样一段观影体验的描述不难发现，如此血腥暴力的影像“景观”，显而易见，不仅在视觉感官层面引发观者的不适，更在受众心理与精神层面，造成某种负面性的体验效应，这也导致影片在上映后不久便遭到了官方的禁映。

事实上，直至有声电影出现以后，有关电影在基于商业娱乐的大众通俗性，与电影所应承载的社会化功能等层面的相关问题的争论，始终是构成社会舆论与各方话语的焦点。在此过程之中，基于各种立场的各种声音，可谓众生喧哗，莫衷一是。当时的文艺评论家、教育家冯乃超曾经毫不讳言地针对有声电影进行批评，“这些影片‘是市俗的产物’；他说，当电影依然被掌握在投机商人手里的时候，‘有声反为电影加上一个新的危险’”⁴⁸。显然，冯乃超这总将电影的商业性等同于一种社会“危险性”的话语论调，在当时具有一定的群体代表性。并且，诸如此类的批评，对于早期电影从业者而言，毋庸置疑，直接构成一种沉重的社会压力。早期电影人洪深在决定进入电影行业时，就曾遭到一些来自文化与教育界人士的各种竭力劝说和批评，其阻力之大在今天难以理解。为此，洪深曾经回忆道：“爱护我的劝我不要自堕人格，如郭任远教授对我说，‘电影界的道德观念是向来薄弱的；不必说上海，就是美国的好莱坞又怎样呢。’不谅我的人，如复旦一位同学刘光炎君说，‘洪先生拿他的艺术卖淫了(Prostitution of Art)’。”⁴⁹显而易见，诸如此类的“劝诫”和批评话语，所表征出的恰恰是文化保守主义者对电影所持有的严重偏见。

然而，需要指出的是，虽然这些针对电影的批评话语在基于社会风尚与伦理道德等层面，对电影这一新兴的文化现象带有强烈的忧患意识，甚至在认知层面，存在严重的认知偏向。但是，不可否认的是，人们对于电影在社会功能层面的担忧，实际上主要集中于电影本身的效果，而不是将观众及其行为作为主要的关注对象。这也恰恰说明，在彼时尚属于新媒介形式的电影，较之其他艺术形式与其他休闲娱乐行业而言，具有更加广泛，更加直接的社会影响力。正因为如此，作为新生事物的电影一经出现，且一旦形成一定的社会影响力量，首先面临着的必然是在社会化职权的分配层面，与其他社会机构之间的竞争与矛盾关系。

⁴⁷ 程步高著：《影坛忆旧》[M]，北京：中国电影出版社1983年版，第70页。

⁴⁸ 程季华主编：《中国电影发展史》（第一卷），[M]，北京：中国电影出版社，1963年版，第161页。

⁴⁹ 见洪深：《我的打鼓时期已经过了么？》，《洪深文集》第4卷，第514页。转引自：《中国电影发展史》（第一卷），第72页。

事实上,中国早期电影人与电影机构,很早就意识到了电影对于社会大众所具有的影响力及其社会化的功能之所在,正如中国早期电影的拓荒者郑正秋所言,“电影不单是娱乐,电影应该有教育的意义”。而“国片复兴运动”的发起者,早期电影人罗明佑则更是大力主张:“电影既负着改良风化的使命.在这世风浅薄的当儿.就应该本着竟是劝善的宗旨来宣扬国粹艺术”。由此可见,“劝善”这一朴素的价值观念,实际上也在一定程度上代表了许多早期电影人的文化立场和社会态度,代表着他们基于“平民教育”的电影理念与社会期待,以及试图改良社会的文化宗旨。这也即意味着,“电影输入中国面临两种改造,一方面自身要被改造,以适应半封建半殖民的中国社会,另一方面也会被用于改造中国社会”⁵⁰。在此过程之中,以知识分子为主体的中国早期电影人,一方面,怀揣着“天下兴亡匹夫有责”社会使命感,在文化无意识层面,希望将电影纳入社会建制,试图以“电影艺术的启蒙带动社会启蒙”,参与到对半封建半殖民的社会改造之中;而另一方面,又因政治、权力以及传统文化势力等等的压力,早期电影人不得不“谨慎小心地避开政治问题,把政治问题转化为社会问题讨论,强调电影创作要有益于解决社会问题”,由此,也就自然地陷入到启蒙与教化的二元矛盾关系之中。“启蒙理应唤醒民众,认清社会性质和自身处境,参与改造社会的运动之中;而教化则劝人接受现实社会的不合理,循规蹈矩,安分守己。”⁵¹也正是在这样一种二元对立的矛盾关系之中,早期中国电影作为机构的社会存在,与所处社会历史之间,实际上自一开始就处于一种建构与被建构的关系之中。这也在一定程度上导致,电影进入中国这个古老的国度之后,早期电影人实际上并不是像西方早期电影人那样,从电影本体,也即电影本身独特的语言形态,以及其形式体系对观者的心理影响等层面来深入地思考和认识电影,而是更多从电影的社会化功能层面,即电影能够发挥怎样的社会作用,来理解和认识电影。

正是基于此,虽然启蒙与教化无论是在文化内涵层面,还是在社会化的功能诉求层面,难以彼此相容,甚至构成一种二元的对立关系。但是在 20 世纪初的中国社会,知识分子在自觉肩负起社会改造这一历史使命的整体社会环境之中,早期电影人试图由启蒙唤醒民众,积极参与到社会改造之中,由“劝善”的社会教化,达到对社会大众的心灵塑造与人性召唤,从而使得启蒙与教化之间,在基

⁵⁰ 胡克:《中国电影理论史评》[M],北京:中国电影出版社,2005年版,第38页。

⁵¹ 胡克:《中国电影理论史评》[M],北京:中国电影出版社,2005年版,第39、41页。

于社会化的“共谋”关系之中，获得了一种基于对立统一的矛盾调和与协作关系。与此同时，也正是基于这样一种文化理念，一种社会改造的自觉意识，中国早期电影人及其作品，譬如郑正秋担任导演或编剧的一些“社会片”，诸如《孤儿救祖记》、《玉梨魂》、《最后之良心》、《上海一妇人》、《盲孤女》《二八佳人》、《挂名的夫妻》、《一个小工人》等等，诸如此类，基于“改良主义”思想意识的电影作品，既能够从不同的角度对社会现实，以及封建礼教及其伦理道德观念进行深刻地批判。同时，在整体文本的价值预设层面，以“从善惩恶”为主旨的文本蕴含，在很大程度上构成了叙事文本情节架构的重要逻辑起点。

回溯中国早期电影的发展历史，不难发现，许多对电影的未来发展持有信心和有一定先见的有志之士，在创办影业公司之初就已确立了启蒙社会，改良风尚，教化大众的文化宗旨。譬如，成立于1922年的明星影片股份有限公司，“创办的初衷，一方面是这些创办人看到电影事业‘发达在所不免’，感到‘影戏潮流，势必膨胀至于全世界’，认为这是一项有利可图、大有可为的事业；另一方面，企图通过电影来‘补家庭教育暨学校教育之不及’，把电影看成是一种‘改良社会’的工具。”⁵²再如，联华影片公司所谓“提倡艺术、宣扬文化、启发民智、挽救影业”为口号的企业发展理念等等，诸如此类，中国早期电影机构的文化主张，在很大程度上都蕴含着经济利益与社会改造相结合的一种价值取向。这也即意味着，早期电影人一方面试图通过电影获得商业利益的有效回报，将电影视为是一种文化的商业产品；另一方面，则是将电影视为“改良社会”“启发民智”的文化工具。而在此过程之中，社会大众的观影习惯也在早期电影的发展过程中，逐渐被培养起来。

如今，在21世纪的今天，作为机构的电影及其社会话语实践，在社会化职权分配层面与其他社会机构之间，依然存在着不容忽视的竞争与矛盾关系。即便是在当下多媒体（multimedia），甚至是被称为是全媒体（omnimedia）的时代，亦是如此。而这样一种现象，实际上，也从文化消费和媒体运作特征的角度，反映出电影文本与社会泛文本之间，始终存在着的不可分割的内在关系。但是，在另一层面，从维护“使现存社会永存”的主流意识形态的角度而言，无论是电影作为一种工业体系，还是作为“社会价值的载体和协调者”，电影机构都需要在

⁵²程季华主编：《中国电影发展史》（第一卷），[M]，北京：中国电影出版社，1963年版，第57页。

不同程度上与其他社会机构之间，以一种相互协作，甚至是相互支持的姿态，更有效地展开其社会化的运作。这其中，自然涉及作为产品的电影工业生产，以及作为话语的社会建构等各个不同的方面。并且，社会机构之间的相互协调与相互支持，显而易见，有利于共同维护一种“主导性的社会架构”及其主流价值体系。

在此过程之中，电影机构在社会系统之中与其他机构之间的共同运作和相互支持，“在协调社会和文化价值方面起到核心作用。然而，正如工业组织在无情的商业竞争中不断地出现和消失一样，广义上的社会机构，与它们所代表的社会和文化价值观念一起，也会产生历史的变化。”⁵³这其中，一方面涉及电影作为一种文化产品，在商业化的运作层面，必然需要通过大众娱乐的消费形式和商业手段，在不断提供给观众更多欲望化的幻象，以及基于社会公正与自我价值实现的替代性满足的同时，更能够有效地借助银幕虚构的人物，以及人物与故事世界的存在关系，使观众“通过深刻地理解人物和社会场景，通过在个人回忆中对自我的激发。外部真实和内心真实相碰撞。就这样，叙述可以在观众的个人身份与文化身份之间进行调和，并且对由于这些矛盾的身份所带来的个人困境产生一定的作用。”⁵⁴而在另一方面，在主体与社会关系的建构，以及价值与信仰体系的社会化层面，电影提供给观众的是银幕世界的人们如何认识，如何行为，以及如何思考社会的方式，显然，这些方式并不完全符合以往处于绝对主导地位的教会、学校，以及传统文化势力等机构，基于“教化”和“规训”的价值导向与伦理和道德观念，甚至在一定意义上存在着某种矛盾和冲突。但是，在共同维护“主导性的社会架构”这一机构间共同的社会化诉求层面，不同社会机构之间的竞争与矛盾关系，必然趋向于一种基于相互支持的协调与一致性。

事实上，有许多例证显示，电影叙事有关人物行为的解释模式，对于现实生活的观众而言，既具有某种潜移默化的影响作用，同时，也在一定程度上提供给观众基于个体行为的一种社会推理模式。正如电影社会学家所指出的，“观众从叙事情境中清楚地认知自身的处境，从而学会应付类似社会情境的方法。”并且，这些方法也在一定程度上构成了个体社会化经验的重要组成部分。这里，不妨再次借用美国学者赖特的研究观点，对此予以阐释说明。赖特以西部片为其研究的

⁵³ 【英】利萨·泰勒、安德鲁·威利斯：《媒介研究：文本、机构与受众》[M]，吴靖、黄佩译，北京：北京大学出版社，2005年版，第86页。

⁵⁴ 【英】罗杰·迪金森、拉马斯瓦米·哈德里拉纳斯、奥尔加·林耐：《受众研究读本》[M]，单波译，北京：华夏出版社，2006年版，第190页。

主要切入点，在分析了四十年代中后期的美国经济结构，“与受这种经济模式制约的社会中个人地位的变动关系”之后，得出的结论是，“经典的西部片是美国的个人主义社会的神话。就社会作用的惯例而言，情节形式中个人的作用与经济模式所要求的个人作用十分一致。”正是基于这样一种论证关系，赖特“把西部片和西部片的情节形式称为‘社会行动模式’。”⁵⁵

事实上，在当下多元文化时代，包括电影机构在内的各个社会机构，都普遍意识到了彼此协调与相互支持的必要性。从社会认知与推理的角度而言，社会大众对于电影叙事及其情节形式的接受认同，在一定意义上，与所处社会结构与经济模式对自身的制约，以及通过叙事情境对自身处境的认知和理解，不可分割。正因为如此，作为机构的电影能否在兼顾商业娱乐和市场盈利为目标诉求的同时，在一种“主导性的社会架构”内构建有效的“社会行动模式”（the social action model），在很大程度上就成为电影机构与其他社会机构之间，能否在社会化职权分配的竞争与矛盾的基础上，获得一种相互协调与相互协作关系的核心问题。

以美国电影的整体发展经验来看，将社会行动模式纳入到公平、自由的主流价值诉求之中，构建以主流商业电影为主导的整体产业格局，在根本上是电影机构与其他社会机构之间，在社会化职权分配层面既相互妥协，又相互协作，既互为矛盾，又互为共谋的一种电影机构的发展策略与格局形式。与此同时，这样一种电影策略与格局，对社会大众而言，无论是基于自身处境的现实体验，还是基于电影所提供的整体性社会想象，都在很大程度上，能够引发社会大众更具体验性的认同效应。并且，在此过程之中，基于主流价值系统的“观看规则”，通过电影叙事及其人物的行动模式，已然在潜移默化之中被有效植入到观影的社会习俗之中，构成一种文本的无意识结构，一种“观者的位置”，从而对电影观众的基于文本的意义阐释和接受认同，在无意识之中不断地发生作用。

纵观美国电影的发展历史不难发现，实际上大部分美国电影都属于这一范畴，都旨在体现个体存在的社会价值，强调自由、平等、公正的文化精神与价值理念，使个体价值在社会化的互动交流中，得以具体的体现。在此过程之中，包括一些被忽略群体，基于资源的再分配与社会公正诉求的社会行动模式，以及不

⁵⁵ 【美】尼克·布朗著：《电影与社会：分析的形式与形式的分析》（下）[J]，齐颂译。摘自：《世界电影》，1987年第5期，第223页。

同文化立场与不同道德观念中所蕴含着的对主流文化的反叛意识，也在无形之中，被主流商业电影以表达个体自由、平等的存在价值，以及强调“公正结局”的电影叙事策略，通过将反文化符号（能指）转化为消费符号的话语形式及其策略机制予以成功“收编”，从而最大化地消解了反主流文化的精神内核（所指），将反文化符号有效转化为一种消费符号，构成一种能够引导流行文化趋势，并具有消费价值的符号标示。

正是在这样一种电影话语的社会运作与消费引导的合力作用之下，被消解了精神内核的反文化符号，也由此成为主导文化框架内的某种流行文化元素，甚至在电影的叙事建构层面，直接构成情节设置与娱乐元素的有机组成部分。比如，以反主流价值系统、反传统习俗、反战等为主要身份标示，甚至通过毒品或迷幻药等，试图获得所谓自由解脱的美国 60 年代的嬉皮士运动，自一开始就携带有明显的反主流文化倾向。在此过程之中，主流文化正是借助于社会话语的有效运作与消费文化的力量，将具有嬉皮士符号标示的披肩发、褴褛服饰，或者是土耳其长袍，以及与嬉皮士相关的摇滚元素，诸如身背吉他、喇叭裤等等，作为一种流行文化的商业元素，引入到电影文化消费的娱乐化表达之中，从而在娱乐消费的过程之中，在有效遮蔽或消解了其反主流文化的精神内核的同时，更在一定程度上契合了主流文化的价值认同。实际上许多经典的美国电影，包括《阿甘正传》《毕业生》《出租车司机》《第一滴血》《现代启示录》《飞越疯人院》，以及《美国往事》《教父》系列等等，都表现出了这种主流商业电影的话语特质。甚至这样一种主流商业电影的观念和策略，直接体现在诸如奥斯卡奖和美国电影学会奖等，一些重要国际电影节的获奖影片选择及其文化导向性之中，并在跨文化的电影贸易与文化传播之中，潜移默化地发生作用。

然而，需要指出的是，电影并非是逃避现实的载体，而是镜像和反思现实生活的“一面集中的镜子”。正是基于此，针对诸如性解放、吸食毒品等诸如此类反传统，甚至是反主流文化的社会行为，美国主流商业电影并未采取拒绝与回避的态度，而是通过叙事建构过程中的话语运作，在最大化凸显自我及其精神存在的同时，使那些在社会变革和转型时期，处于迷茫、彷徨，甚至是恐惧、无助等不同个体的生存体验状态，直接型构为电影叙事基于个体“成长”过程中社会化经验的组成部分。犹如影片《毕业生》（The Graduate, 1966）中，由达斯汀·霍

夫曼扮演的年轻的男主人公本·杰恩,与女友母亲颠覆传统伦理道德的乱伦关系,不仅仅在现实表达层面揭示出美国 60 年代“性解放”运动对青年个体在社会化过程中的深刻影响,更在根本上,体现出青年一代对已然固化且“陈腐”的主流“成人社会”秩序与生活方式的反叛。显然,这种反叛在影片的叙事表达中携带着一种精神自由的追求,一种社会化过程的迷茫和挣扎,而与之相对的,罗宾逊太太则由此构成了成人社会虚伪、堕落的象征。影片的最终,通过一种“凯鲁亚克”式的结尾,一种看似完美且充满希望的结局形式,有效地将这种反叛意识重新纳入到主流文化的框架之内,在基于整体性社会想象层面,予以深度调和。由此可见,在共同维护“主导性的社会架构”与主流价值系统层面,美国主流商业电影与其他社会机构间的互为协作关系,所扮演着的实际上是在反主流文化与主导意识形态所认同的价值体系之间,一个协调者的角色和身份。

叙事文本的价值预设与道德前提

电影作为一门艺术形式,既是一个时代文化的一种独特表现形式,同时也是以时代文化为对象进行表达的艺术实践活动。因此,作为一种社会文化与话语实践,它“双重地归属于文化:一方面,作为文化所产生的并且在文化中发展的艺术活动方式,作为由艺术创造者和艺术消费者的共同努力而实现的人对世界的艺术形象掌握的方式归属于文化,另一方面,作为在文化中对象化的、固定的、得到储存的具有艺术价值的艺术活动成果归属于文化”⁵⁶。正因为如此,电影与时代文化、社会之间,以及艺术创造者与消费者之间的存在关系,及其所具有的独特性,在很大程度上,也是构成国家或地区文化传播与感召力的根本所在。

然而,需要指出的是,无论是文化生产,还是文化传播,必然与文本所携带的价值系统密切相关,即所谓价值关联。正如马克思·韦伯在其《社会科学方法论》中所指出的:“举凡一切文化事件都有其价值,而且即使人所厌恶鄙弃的现象也并不因此而失去其文化价值。价值关联解释文化对象或历史个体的形成和文化科学工作者兴趣的根据,价值分析从根本上来说只是价值关联的具体化,它揭示了实际的文化意义”⁵⁷,正因为如此,意义的表达总是与相应的价值关联及其

⁵⁶ 【苏】莫伊谢依·萨莫伊洛维奇·卡冈:《美学和系统方法》[M],凌继尧译,中国文联出版公司 1985 年版,第 114 页。

⁵⁷ 【德】马克斯·韦伯:《社会科学方法论》(汉译本序)[M],韩水法译,中央编译出版社 1999 年版,第

预设不可分割。作为一种反映人类精神存在的文化产品，电影的意义表达本身，必然蕴含其一定的价值预设。这种预设所涉及的不仅仅只是文本内的叙事与元素构建，更在文本之外，对受众接受产生极具致变性的无意识作用。

正是基于此，在当代话语分析的研究之中，“预设”乃是构成文本分析的重要方法之一。预设分析所表征的是一种话语前提，一种蕴含于文本之中的意识与无意识结构，对于文本的形成与构架具有重要的价值和作用。价值预设的某些观念，在很大程度上，先验地构成了信息符号的所指，且这些所指信息借助认同的运作机制，隐含地达到某种强化与说服目的，因而对信息意义的建构及其阐释，具有重要地致变性作用。这其中，“道德前提”作为叙事文本的一种价值预设，在协调和平衡电影机构与其他社会机构之间，基于社会化职权分配的矛盾关系层面，具有不可替代的重要功能和价值。正因为如此，在当代电影的叙事表达与受众接受之中，“道德前提”已然构成为一种不可替代的结构性要素。

首先，就观影体验本身而言，作为一种精神体验活动，其体验效应本身，在根本上与叙事文本之中所蕴含着的怎样的“道德前提”(moral premise)，以及其所携带着的怎样的价值预设不可分割。美国电影学者斯坦利·D·威廉斯(Stanley D·Williams)认为，“‘道德前提’是所有成功的故事与生俱来的一部分，它已经被无数的学者研究并论证。口头的故事、书上的故事、舞台中的故事、荧屏里的故事甚至网络上的故事……一直到今天，无论道德前提以怎样的形式出现，它依然是所有故事的基本要素。”⁵⁸可以说，斯坦利·D·威廉斯有关电影叙事“道德前提”的这样一段阐述，在命题设置层面，显而易见，是将电影作为公共文化生活的重要组成部分，构成其观点阐述的基本话语前提。并且，这一话语前提所涉及是在公共文化生活之中，电影基于娱乐消费的大众文化特质，与所应承载的社会化功能之间的矛盾与协调关系。这里，斯坦利·D·威廉斯将“道德前提”作为电影叙事“基本要素”这一观念的提出，可谓是核心之所在。这也即意味着，道德前提被视为是“所有成功的故事与生俱来的一部分”。并且，在更广泛的层面，这一“基本要素”所涉及的是电影文本与社会泛文本之间，在互动关系的社会约定性层面，一种互为建构的存在关系。

11 页，

⁵⁸ 【美】斯坦利·D·威廉斯著：《故事的道德前提》[M]，何珊珊译，自序，北京：北京联合出版社，2013年版，第7页。

从这样一种观点出发,就电影叙事本身而言,“道德前提”作为构成故事文本的一种基本要素,在根本上是构成一部电影及其故事世界的核心价值观之所在。正是基于此,“道德前提”及其价值取向的视觉表征与文本呈现,在电影的叙事表达之中并非是直接地言说,而是借由影片本身的叙事视角、人文视点、人物或角色的戏剧性行动,以及由此而产生的一系列戏剧性冲突等等,在潜移默化之中得以呈现出来。这也即是说,道德前提作为蕴含于故事文本中的一种价值预设,实际上是一种不可见的存在,一种具有支配性与统摄性的力量。而对于观众的观影体验而言,叙事文本中所蕴含着的基于道德前提的价值取向,在很大程度上能够为观众提供一种针对电影文本与社会泛文本间存在关系的,具有导向性的文化视点,以及基于社会推理层面的意义解释模式。这也即是说,基于道德前提的价值预设,实际上是构成电影创作者与接受者之间,通过电影叙事分享对社会认知和理解的一种文本的逻辑起点。正如斯坦利·D·威廉斯所明确指出的:“好的故事来源于深刻的价值观冲突,如果电影创作者不能正确地理解这一基本要素,那么他所有的电影创作尝试就只能成为一系列毫无感染力的声画排列。”⁵⁹

正因为如此,构成故事文本价值预设的道德前提,在叙事的文化表征层面,可以说是构成一部电影能否有效获得社会认同,甚至是能否获得跨文化认同的一种不可见的构成要素和精神力量之所在。犹如美国著名文化学者、文化人类学家威廉·A·哈维兰(William A. Haviland)曾经明确指出的,“文化由抽象的价值、信念和世界观构成。价值、信念和世界观是人们行为的理由而且反映在人们行为之中。社会成员共享这些东西,当人们遵照它们行动时,它们形成其他社会成员可理解的行为。”⁶⁰哈维兰的观点可谓精辟,同时,这一观点也在根本上解释了社会成员所共享的价值、信念和世界观,实际上是构成社会成员之间彼此理解,甚至是彼此认同的重要文化基础。

事实上,在世界电影的历史发展过程之中,许多电影人从认知与表达等层面,针对叙事文本的价值预设与道德前提的问题,曾经有过很深入的思考,甚至也曾有过许多精彩地阐释。在弗朗索瓦·特吕弗(François Truffaut)所著《希区柯克论电影》之中,特吕弗曾经针对希区柯克影片《破坏》(Sabotage, 1936)

⁵⁹ 【美】斯坦利·D·威廉斯著:《故事的道德前提》[M],何珊珊译,北京:北京联合出版社,2013年版,第12页。

⁶⁰ 【美】威廉·A·哈维兰:《文化人类学》[M],翟铁鹏、张钰译,上海:上海社会科学出版社,2005年版,第33页。

中的一个情节设置，在向希区柯克提问时，当面质疑道：“我觉得，在影片中弄死一个无辜的孩子，这是一个相当敏感的问题。这是不是有点滥用电影的权力，你认为如何？”⁶¹对此，希区柯克不得不表示赞同。或许，从“娱乐至死”的角度，或者说从文化惯例的角度而言，许多人对这一情节本身并不以为然，认为那只不过是电影叙事的一个情节设置而已，甚至无伤大雅。然而，不可否认的是，情节设置本身却在很大程度上蕴含着一种价值预设。并且，这种价值预设受众心理的无意识层面，所生成的基于伦理道德等层面的内在精神指向，却能够从根本上，对电影作品本身的接受认同产生重要的致变性作用，即所谓认同或拒绝认同。正因为如此，事实上，道德前提在电影叙事中能否得以有效介入，在很大程度上，与作为话语者的电影人所具有的电影权力不可分割，更与电影人自身的道德与认知水准密切相关。

就表达与接受的存在关系而言，在意图意义——文本意义——解释意义这一结构模式之中，电影权力既体现为创作者基于意图意义的文本建构过程，更体现于作为接受者的观众，基于文本意义的解释过程。这也即意味着，表达与接受在电影权力的实施层面，必然聚焦于具有某种相对独立性的叙事文本本身。并且，在文本这一场域之中，创作者与接受者之间，在潜移默化之中展开蕴含价值判断的基于权力形态的“竞争”。但是，需要指出的是，任何电影文本都不是独立于社会泛文本之外的孤立形式，正因为如此，价值判断所携带着的，实际上是社会成员所共享和所认同的社会公共道德与价值标准。

在社会系统之中，社会公共道德（Social Public Ethics）是指社会全体成员所普遍认同和遵循的一种道德准则与理念，植根于千百年来积淀起来的文化观念与思想传统。而具体到“前提”的概念所指，在这里实际上涉及三个主要方面的问题。首先，“在正式的逻辑学中，‘前提’这个词被简单的用来指代对证据的陈述，对推论的支持。”其次，在电影叙事之中，“‘前提’一词的另一种用法，将我们带回到娱乐文化产业——它意味着一部电影、一部电视剧的外部显性故事线，也就是‘情节线’（a logline）……而深埋在故事线之下，由每一幕场景中的情节作为证据进行支撑的，就是‘前提’的第三种用法：故事抑或电影的戏剧

⁶¹ 【法】弗朗索瓦·特吕弗：《希区柯克论电影》[M]，严敏译，上海：上海文艺出版社，1988年版，第91页。

核心。”⁶²对此，斯坦利·D·威廉斯称之为“道德前提”（moral premise）。实际上，正如他所指出的，在电影的叙事表达之中，道德前提与整体的叙事构建及其相关的情节设置，密切相关。正因为如此，在更广泛的社会文化语境之中，这一准则和理念在价值评判与社会规约、以及社会期待与社会共契层面，则具有某种跨文化的普遍认同性。这也导致在根本层面上，电影作为一种文化产品，在跨文化的传播与文化贸易的过程中，具有其认知接受和价值评判层面的基本参照性。

在《故事的道德前提》这一论著中，斯坦利·D·威廉斯通过对一些美国电影的深入分析，曾经做出了如下精彩的阐述，即“如果将客观现实层面的显性故事情节线理解为‘电影的内容’，那么精神主观层面的隐性故事就是‘电影的真实意图’。举例来说，在客观现实层面，电影《虎胆龙威》（Die Hard, 1988）讲述的是‘一名纽约警察只身迎战一群穷凶极恶的自私歹徒’，但是在精神主观的层面，换言之就是在道德前提的层面，这部电影的真实意图其实在于表现‘一个男人对妻子无私的爱’。电影中每一个人物的动机都集中在‘自私’与‘无私’这一对冲突矛盾上”。⁶³显然，斯坦利·D·威廉斯基于客观现实层面与精神主观层面的阐述和分析，无论是对于叙事表达，还是受众接受而言，无疑都具有某种可参照性的价值。但是，在根本上，将人的内在动机都归结于“自私”与“无私”这一道德前提之下，置于一种二元对立的矛盾冲突，这样一种逻辑起点在认识论层面，实际上还是具有某种先在的理论局限。尤其是在当下多元文化时代，基于二元对立视点的价值评判，事实上已难以获得更广泛的社会认同。尤其是对于在互联网环境下成长起来的年轻一代，即所谓“网生代”群体而言，这种基于二元对立，非黑即白的逻辑起点本身，更难以获得群体的认同效应。为此，威廉斯引用了《编剧的艺术》的作者拉约什·埃格里（Lajos Egri），针对戏剧《罗密欧与朱丽叶》与《麦克白》所总结归纳的前提，“伟大的爱，甚至可以无惧死亡”，以及“冷酷无情的野心，将会导致它自身的毁灭”为例，认为“前提的表述本身就是符合自然道德的，它们顺利地成章地裁决了什么是对，什么是错——爱是正确

⁶² 【美】斯坦利·D·威廉斯著：《故事的道德前提》[M]，何珊珊译，北京：北京联合出版社，2013年版，第6、7页。

⁶³ 【美】斯坦利·D·威廉斯著：《故事的道德前提》[M]，何珊珊译，导论，北京：北京联合出版社，2013年版，第17页。

的，而冷酷无情的野心是错误的”⁶⁴。显然，威廉斯是将电影的主旨命题化了，认为叙事的过程即是“论证的那个推论”的过程。

而在另一层面，自古至今，任何社会的文明构建，都离不开法律制度的制约。社会公共道德与法律制度之间的关系，可以说是既相异又相存。一方面那些合乎社会道德规约的行为准则与框架，未必完全合乎一定的法律制度；而另一方面，法律制度则需要借助于文化，与道德产生联系。也即是说，社会公共道德为法律制度的有效制定，以及其发展和完善提供一定的价值准则，甚至可以说是构成法律制度在正义性与合理性层面的重要基石。正因为如此，某种意义上而言，法律制度可以说是社会公共道德的最后底线，法律的严格实施，反过来也是对社会公共道德的弘扬与遵循。但是，需要指出的是，基于理性的法律机制及其制度的合理实施，并不能因此而取代社会公共道德系统，甚至凌驾于社会公共道德之上。尤其是在电影这一基于社会话语的实践行为之中，无论是对于电影的整体叙事，还是对于受众的接受体验而言，仅仅凭借那种过度冷静与理性的法律评判视点，事实上，往往难以生成电影叙事所应具有的温度人心的“温度感”，且在很大程度上也不足以引发，甚或是激活人们观影体验过程中，基于情感的体验与认同。⁶⁵

实际上，无论是基于现实的社会情境，还是基于电影叙事本身，许多时候，人们很难从容的在道德规约与法律准则之间，对某一社会事件、某一社会行为，或者是对某一情节设置与某一角色行动，甚或是动机与欲望诉求做出某种明确的界定或评判。就如同当年菲利普·福特（Philippa Foot）提出有关“电车难题”（Trolley Problem，又叫：电车困境、岔道困境）的争论，“吸引了哲学史上最著名的道德思想家——从阿奎那到康德，从休谟到边沁，并且捕捉到了我们道德观中最为基本的矛盾”⁶⁶一样，虽然，社会公共道德所具有的社会归约性，其社会性的存在价值，在很大程度上是为保障和解决人们在社会生活与社会实践活动中的各种矛盾与各种利益冲突。但是，不可否认的是，在许多时候人们实际上很难，甚至是无法确定一个事件，或者是一个人物行为是否是属于道德的还是非道德的。这其中，基于不同文化视点与价值取向所导致的道德评判的模糊性，也

⁶⁴ 【美】斯坦利·D·威廉斯：《故事的道德前提：怎样掌控电影口碑与票房》[M]，何珊珊译，北京：北京联合出版社，2013年版，第8页。

⁶⁵ 此段落引自本人专著：《“魔法师”的世界：电影叙事的观念与表达》[M]，北京：中国电影出版社，2017年版，第215、216、217页。

⁶⁶ 【英】戴维·埃德蒙兹著：《你会杀死那个胖子吗？——一个关于对错的哲学谜题》[M]，姜微微译，北京：中国人民大学出版社2014年版，第10页。

在一定程度上，是构成其多元的话语阐释和社会争论的根本之所在。然而，需要指出的是，诸如此类的问题，以及由此而引发的基于各种立场的话语争论，对于电影叙事在道德与价值取向，甚至是社会认同层面而言，实际上，往往最能够在社会话题性层面，引发社会话语与社会舆论更多视点聚焦与关注的核心之所在。2008年，美国影片《蝙蝠侠前传2：黑暗骑士》（The Dark Knight，2008）中“小丑炸船”的情节设置，即是对“电车难题”这一构成原则的最直接的体现和运用。而在美国著名导演史蒂文·斯皮尔伯格（Steven Allan Spielberg）执导，改编自二战真实故事的影片《拯救大兵瑞恩》（Saving Private Ryan，1998）之中，由八个美军士兵组成的小分队，在枪林弹雨之中冒着生命危险，去寻找和拯救一个生死未卜的普通士兵的生命。这样一种命题设置本身，既在人性与伦理道德层面，蕴含着一种基于“电车难题”式的思辨性与社会话题性。

实际上，诸如此类，以“电车难题”为构架模式的电影还有很多。作为一种行之有效的构建戏剧性矛盾冲突的叙事策略，“电车难题”在电影叙事中的呈现与表达，本身即是一种道德前提的有效介入。并且，在当代电影叙事中，“电车难题”已然演化为无数的变体形式，甚至已构成一种极端化矛盾冲突的有效模式，被广泛运用于各类题材的影片之中，尤其是战争片、灾难片、科幻片等等题材类型的影片中，各种形式的运用，不胜枚举。

如果说“电车难题”这一问题的提出，是基于社会道德与伦理层面，对以功利主义为主导的，统摄人的行为及其动机的传统道德观，提出了某种反思性地追问与批判的话，那么，这一问题对当代多元文化形态下的电影叙事而言，事实上同样具有其独特的现实意义。众所周知，在当代电影的叙事表达之中，人物的行为及其情节设置，毋庸置疑，更多的是基于人性的欲望化视点对人物动机及其行为方式进行某种戏剧性的构架和设置。而对于人性及其本能的观念认知，许多年来，由于那种已然被文化了的惯例思维，以及受弗洛伊德及其精神分析学影响的结果，则更多是将基于生物种质的本能性作为主要参照依据，对人物的行为及其个别动机进行某种假定性预设，而其社会性层面的考量则往往容易被忽视。从当代社会心理学的角度来看，每一个社会个体及其行为都不是孤立的存在，很大程度上，个体的社会行为及其表现形式，都与社会泛文本之间具有不可分割的内在联系。正是基于此，美国社会心理学家查尔斯·霍顿·库利（Charles Horton Cooley）

Coolley) 认为,“在人类生活中,使得行为具体化的,根本不是某种动机,而是由教育和社会环境决定了其表现形式的本能。它只有通过复杂的社会决定的思想和情感方式起作用。”正因为如此,“如果你把人性看作基本上是社会性的,你就不需要这种个别的动机。”⁶⁷这也即是说,每个社会个体都是社会整体不可分割的重要组成部分,而对于人类本性及其行为方式与社会公共道德和社会秩序之间存在关系的考察,必须要将社会因素纳入其中,作为一种重要的“变量”进行综合地考察和分析。也正因为如此,就行为的道德考察本身而言,事实上,正如查尔斯·霍顿·库利所指出的:“大多数坏事是那些相信自己是正确的完全正常的人干的。他们的良心受到某个群体的道德准则和道德感的支撑。德国人就是这样投入世界大战的。”⁶⁸

实际上,诸如此类的问题也在很大程度上说明,无论是现实的社会情境,还是电影叙事,在许多时候,道德前提并非是一个简单的对与错,是与非的价值判断问题。并且,由于不同的文化视点与价值参照,以及不同的社会情境,甚至是不同的信仰与权力配置等等,都会对道德评判产生某种制约性因素。然而,从文化反思与社会聚焦层面上来看,某种意义上,基于道德的社会评判,或许也正是因为会具有这样一种在认知与判断层面的模糊地带,一种类似“电车难题”式的命题存在,才在很大程度上,导致围绕这一命题所构建起的电影叙事更具吸引力,而这也恰恰是电影叙事在道德前提层面,能够在观影体验之外引发更多延伸回味与思索的根本之所在。并且,那些能够令受众产生感同身受戏剧性体验的情节与角色行为,必然是融入了基于道德认同的生命与情感体验。

在现实的社会语境之中,主导的道德观念作为一整套话语系统,一方面对电影的生产、传播与交流具有某种不可见的制约性作用;而另一方面,在受制于这种道德观念的同时,电影也在不断再生产这种道德观念。并且,在更广泛的层面,社会话语也正是通过包括电影在内的,一系列话语实践的社会运作及其再生产机制,而得以维持不同时代的社会结构和社会关系。正因为如此,某种意义上,电影叙事的影像话语与主流话语下的道德观念具有某种“共谋”关系。

而在另一层面,如果从社会功能的角度,对电影的社会话语实践进行某种审

⁶⁷ 【美】查尔斯·霍顿·库利著:《人类本性与社会秩序》[M],包凡一、王湲译,北京:华夏出版社1989年版,第17页。

⁶⁸ 【美】查尔斯·霍顿·库利著:《人类本性与社会秩序》[M],包凡一、王湲译,北京:华夏出版社1989年版,第272页。

视的话，正如美国电影学者罗伯特·考克尔（Robert Koller）所指出的，“电影对我们具有情感和精神作用，它们要求我们做出情感的回应，并且用道德观念去思考这个世界。”⁶⁹这也即是说，作为一种话语的社会实践，电影的社会功能，在很大程度上是借助于情感和精神作用而得以实现的，并且，在这一过程之中，道德观念所构成的实际上是直接作用于认知层面的，具有某种价值导向的评判参照。然而，不可否认的是，在社会话语与集体无意识层面，事实上始终存在着这样一种观点，即“不论是在情感方面还是在道德方面，电影都不想让我们严肃地看待它。”⁷⁰并且，这一观点在文化消费时代包括许多电影人在内，实际上具有为数众多的拥趸者，且在大众文化层面，甚至具有某种广泛共识性。

这一观点的价值取向在于，将电影单纯的视为一种消费性娱乐产品，并单方面地突出和强调消费性娱乐市场对电影的社会建构性作用，从而在根本上忽视了电影作为一种社会话语实践，在社会化功能层面所具有的意义的建构性作用。这也导致在电影生产与消费的各个环节之中，几乎是自然而然地产生一种将娱乐性与取悦大众混为一谈的无意识心理机制，由此也导致电影创作者，在一定层面上，会有意无意地将消费娱乐性置于电影生产最重要的核心位置，而对娱乐性本身的观念认知却缺乏足够深入的思考。消费娱乐性本身与文化、亚文化，甚至是庸俗化之间，以及与社会公共道德之间究竟是怎样一种存在关系，并且，许多商业电影在故事与情节设置层面，也即所谓显性故事的情节线层面，是否能够真正提供受众所期待的娱乐性，诸如此类的问题，恰恰是关涉消费性娱乐的核心问题。并且，这一问题在当下中国电影之中，尤为值得深入地思考和反思。

从建构性的角度来说，实际上，如同其他社会话语形式一样，电影“话语不仅是表现世界的实践，而且是在意义方面说明世界、组成世界、建构世界”⁷¹。这也即是说，作为一种社会话语实践，在当下现实语境之中，电影的生产及其所构成的消费事件本身，某种意义上而言，既是整体社会情境与人文生态的一种内在精神指向与意义蕴含的独特反映，同时，也在很大程度上构成了对现实世界中，诸如社会结构、社会关系与社会情绪等等，一种基于意义再生产的话语建构形式。

⁶⁹ 【美】罗伯特·考克尔著：《电影的形式与文化》[M]，郭青春译，北京：北京大学出版社，2004年版，第74页。

⁷⁰ 【美】罗伯特·考克尔著：《电影的形式与文化》[M]，郭青春译，北京：北京大学出版社，2004年版，第74页。

⁷¹ 【英】诺曼·菲尔克拉夫：《话语与社会变迁》[M]，殷晓蓉译，北京：华夏出版社2003年版，第60页。

而其中，作为以文化价值为根本参照的道德前提，在这一过程之中，也在社会期待与共契层面，隐含着一种潜在的社会话语的评判标准。虽然这种标准并不一定具有某种法律效应，并且因时代背景与历史变迁，或者因群体类别或代际的不同，而表现为可能是以主流文化为主导的，抑或是以大众文化为参照的，甚至是二元的或者是多元的评判体系。但在根本层面，也即在意识形态与价值系统的统摄性层面，这种多元化、多维度的评判标准或话语体系却无时无刻不在电影的接受活动之中，对受众群体的体验认同及其体验效应发生作用。并且，许多时候，这种作用恰恰是隐性的而非显性的。也即是说，这种作用的社会功能性往往是潜移默化的，而非说教式的直接言说。正因为如此，作为一种文化产品，电影中蕴含着的“道德前提”所具有的社会功能性，以及对社会文化的型构作用，在当代大众文化时代，已然毋庸置疑。并且，对于任何社会而言，无论是对于整体的社会环境，还是对于某一社会个体而言，公共生活中的道德秩序始终是必不可少的，一种社会价值系统的直接体现。

某种意义上而言，任何道德体系都是以制约性为前提的。正因为如此，基于电影叙事的道德前提的研究和思考，也同时引发了一个极具思辨性的问题，也即是说，从道德前提出发，是否就意味着在电影的情节叙事中，对某一道德准则，或是某一美德予以更多的彰显，就能够在文本的叙事层面，构成一种正确的价值观念，就能够在受众的接受层面，获得一种更具积极性的体验效应。针对诸如此类这样一些问题，斯坦利·D·威廉斯引用海伦·W·史密斯（Hgrum Smith）的“支配价值观（governing values）”列表，从思辨性的角度进行了深入分析和阐释，他认为“当我们过度的彰显某一种美德时，它反而会成为另一种形式的道德缺陷，由此我们便得到了一种全新层面的矛盾冲突，这将带来更加有趣的戏剧化局面。例如，正直与诚实如果过度的彰显，同样也会危害到我们珍贵的生命；勇气一旦被滥用，也会因为渺小狭隘的目的而变成盲目冒险。自尊可以演变成狂妄自大，捍卫自由有时候会带来毁灭文明的战争，而宽容则可能沦为对公平正义的冷漠。”

⁷²近几年，大量好莱坞电影套用“英雄之旅”这一经典叙事模式，并在人物与情节构架之中，借助数字特效过度放大、夸张英雄在正义地拯救过程中，所具有的超能力与超能量的戏剧性效应，致使包括大量中国观众在内的受众群体，潜移默

⁷² 【美】斯坦利·D·威廉斯著：《故事的道德前提》[M]，何珊珊译，北京：北京联合出版社，2013年版，第16页。

化地产生一种拒绝接受的心理机制。

事实上，在基于道德信仰的文本预设及其叙事表达之中，如若过度放大某一道德准则，或者说社会美德，则在一定程度上很容易在无意识层面，转化为一种说教式的话语方式，且说教本身即是借助道德绑架，因循二元对立的思维模式所型构出的一种话语权力，其结果正如斯坦利·D·威廉斯所指出的，“它反而会成为另一种形式的道德缺陷”。

基于“替代性满足”的社会公正及其想象

作为 20 世纪最重要的思想家之一，精神分析学派的创始人西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud），对于人类思想体系最大的贡献之一，即是毫不留情地撕下了人类所谓理性主体的面具，通过对本能的分析和阐释，揭示出潜藏于人类潜意识层面的欲望和压抑，以及其原始的冲动。从而在基于理性秩序与人类本能欲望的矛盾关系之中，对人类文明的历史展开一种全新的表述。正如弗洛伊德所言：“人类文明有两方面值得观察。一方面它包含了人类所获得的所有知识和能力，由此人类可以控制自然力并攫取自然的财富以满足人类的需要；另一方面，它还包括所有必要的规则，由此人类可以调节相互之间的关系，特别是调节如何分配可利用的财富。”通过对这文明两种倾向之间关系的分析，弗洛伊德认为，“尽管文明是全人类关注的对象，但实质上每个人都是文明的敌人。”⁷³

在弗洛伊德所著《一种幻象的未来：文明及其不满》一书中，弗洛伊德通过对原始生存状况的追溯，揭示了人类文明的起源和发展，以及文明对人类本能的压抑。但是，显而易见的是，人类不会主动放弃本能，从而也必然形成本能欲望与文明的理性秩序之间的对立关系。但是，人类生活始终遵循着一种快乐原则，甚至，生活本身即是为了满足快乐。与此同时，对于快乐和幸福的追求又同时蕴含两面性，即“积极的和消极的目的。一方面，它旨在消除痛苦和不愉快；另一方面，它也旨在获得强烈的快乐感。狭义的‘幸福’只与后者有关。”⁷⁴然而，现实生活之中，对于快乐与幸福的追求必然受到三个方面痛苦的威胁，“首先，

⁷³ 【奥】弗洛伊德著：《一种幻象的未来：文明及其不满》[M]，严志军、张沫译，石家庄：河北教育出版社 2003 年版，第 5 页。

⁷⁴ 【奥】弗洛伊德著：《一种幻象的未来：文明及其不满》[M]，严志军、张沫译，石家庄：河北教育出版社 2003 年版，第 76 页。

威胁来自我们的身体，它注定要衰老和消亡，而且，如果没有疼痛和焦虑这些警告信号，我们的身体甚至无法运作；其次，威胁来自外部世界，它可能以强大而无情的破坏力量对我们施虐；最后，来自我们与他人之间的关系。与其他任何痛苦相比，来自这最后一个方面的痛苦也许是最剧烈的。我们往往把它当做一种无端的附加物，尽管它与其他痛苦一样都是注定不可避免的。”⁷⁵

正是基于此，弗洛伊德引用西奥多·方舟（Theodor Fontane）的话说：“倘若没有辅助性的建构，我们就无法生活”。可见，作为一种移置或转移机制的“辅助性的建构”，在人类生活中所具有的社会化功能、及其价值和意义，对于人类现实生活而言，显然是一种不可或缺的存在。弗洛伊德认为应对压抑有三种缓和的方法，可以达到这种辅助性建构的功能和意义，其中包括：“大幅度地转移注意力（powerful deflections），这会使我们对自己的痛苦不以为然；替代性满足（substitutive satisfactions），这可以减少痛苦；迷醉物（intoxicating substances），这可以使我们丧失对痛苦的敏感。”⁷⁶在这三种缓和方法之中，“替代性满足”作为弗洛伊德精神分析学的一个重要理论观点，在电影叙事表达与接受的过程之中，具有非常重要的价值和意义。正如弗洛伊德所指出的，“艺术等事物所提供的替代性满足是与现实形成对立的幻想，但是它们在心理上是行之有效的，这是因为想象在心理生活中发挥了作用。”⁷⁷

某种意义上而言，无论是基于创作表达的角度，还是基于接受认同的角度，“替代性满足”在其功能化层面，不仅能够“替代性”地满足创作者的某种表达欲望，同时，也能够“替代性”地满足受众基于意识或无意识层面的某种欣赏期待和体验快感。正因为如此，从艺术存在目的的角度，弗洛伊德曾经明确指出，“艺术的产生并不是为了艺术，它们的主要目的是在于发泄那些在今日大部分已被压抑了的冲动。”⁷⁸由此可见，在弗洛伊德的思维观念之中，艺术的表达、传播与交流，在很大程度上是一种对“被压抑了的冲动”的有效“移置”手段，一种通过“替代性满足”而得以有效“宣泄”（catharsis）表达主体内在压抑机制的话语形式。

⁷⁵ 【奥】弗洛伊德著：《一种幻象的未来：文明及其不满》[M]，严志军、张沫译，石家庄：河北教育出版社 2003 年版，第 69、70 页。

⁷⁶ 【奥】弗洛伊德著：《一种幻象的未来：文明及其不满》[M]，严志军、张沫译，石家庄：河北教育出版社 2003 年版，第 68 页。

⁷⁷ 【奥】弗洛伊德著：《一种幻象的未来：文明及其不满》[M]，严志军、张沫译，石家庄：河北教育出版社 2003 年版，第 68 页。

⁷⁸ 【奥】弗洛伊德著：《图腾与禁忌》[M]，杨庸一译，台湾：台湾志文出版社 2007 年版，第 116 页。

正是基于此，弗洛伊德认为，艺术家在创造和表达幻想的过程中所获得的快乐，在构成有效的移置与替代性的宣泄本身，在一定程度上构成一种基于本能的升华，并且，“本能的升华（sublimation of the instincts）起到了辅助作用。如果人们能大量增加从心理活动和智性活动的根源中产生的快乐，他们就能得到最大的收获。”并且，这种收获或满足似乎“更美好、更高级。”⁷⁹但是，在另一层面，并不是每个人都可以利用这种满足的方式，必须是具有“特殊的性格和天赋”的人才能够具有这样一种特质。并且，“即使对那些的确具有这些条件的少数人而言，这种方法也不能彻底保护他们免受痛苦的折磨。”⁸⁰正因为如此，弗洛伊德也同时指出：“可以断言的是，我们当中每个人的行为都使我们在某个方面类似患妄想狂的人，这是因为我们通过建构希望的行为来纠正现实中令人难以忍受的某个方面，并将这种幻想导入现实。”并且，“许多类型相似的人都想通过幻想性的现实再造来获取幸福的确定性，来保护自己免受痛苦。人类各种宗教应该属于这种类型的大众性妄想（delusion）。”⁸¹

某种意义上而言，弗洛伊德的观点对于电影叙事的表达与接受而言，实际上都具有直接的可参照性价值。在表达与接受活动之中，电影创作者如何通过情节冲突与人物戏剧性行动的有效设置，达到一种“幻想性的现实再造”的可能性，并且，电影观众在接受过程中，如何通过银幕影像，有效地获得一种基于“纠正现实中令人难以忍受的某个方面”的超越现实的替代性满足，实际上与创作者和受众内在无意识层面，基于一种“公平正义”的文本诉求，密切相关。这也即是说，对于电影的欣赏接受本身而言，观众不仅仅只是追求一种基于感官刺激的娱乐性的快感体验，而是在很大程度上，尤其是在社会无意识层面，实际上是以社会公正为其根本的价值评估与认同参照。

也正是基于此，某种意义上而言，“替代性满足”可以说是电影叙事能够在社会公平正义与快感体验层面，获得一种基于“幻想性的现实再造”受众认同的重要心理机制。并且这一认同机制的产生，对电影叙事而言，实际上是蕴含不同价值体系的戏剧性冲突与博弈的结果。这也即是说，替代性满足既要有令人压抑的

⁷⁹ 【奥】弗洛伊德著：《一种幻象的未来：文明及其不满》[M]，严志军、张沫译，石家庄：河北教育出版社2003年版，第72页。

⁸⁰ 【奥】弗洛伊德著：《一种幻象的未来：文明及其不满》[M]，严志军、张沫译，石家庄：河北教育出版社2003年版，第72页。

⁸¹ 【奥】弗洛伊德著：《一种幻象的未来：文明及其不满》[M]，严志军、张沫译，石家庄：河北教育出版社2003年版，第73页。

窒息感，也要有替代性宣泄的满足感，压抑与满足的体验模式互为作用，缺一不可。而诸如此类的体验和感受，一方面来自于电影情节设置的跌宕起伏，以及影片中人物在特定戏剧时空与情境下的动机、行为及其结果，所带给观众的一种由视听感知到心理共振的体验效应；而另一方面，则与叙事文本本身，在价值预设层面是否具有一种基于社会公正性的文本蕴含及其视点建构不可分割。并且，即便是“同一个故事，若叙述时观察角度不同，会产生大相径庭的效果。”⁸²

从体验认同的角度来说，对于大多“全知”的电影受众而言，电影叙事所带给人们的那种独特的体验感受，在很大程度上，实际上是基于那种在平凡的现实生活中几乎没有机会，或者是没有勇气触及和实施，甚至是不可能实施的“冒险”行动及其经历和体验。并且，与此同时，这种“冒险行动及其经历”又能够在无意识层面，使那些压抑在人们内心之中的非现实的“白日梦”冲动，以及那些基于现实的“不公正感”所引发的各种情绪和不满，借此得以获得一种有效的“替代性”的宣泄和释放，一种幻想性的再造现实的满足感。而在另一层面，更为重要的是，这些基于影像叙事的冒险行动及其经历，或者是针对银幕叙事中不公正社会事件与代表着邪恶势力的反派，所实施的任何“攻击性”行为，甚或是基于暴力或非暴力的抗争形式与手段，在电影虚构的世界之中，也并不会因为可能会触犯现实的法律秩序和边界，而遭受法律规约的任何惩戒等等。诸如此类的功能存在，恰恰在很大程度上，是能够引发受众欣赏快感与体验认同的一种替代性满足的重要手段。并且，这种满足感及其认同的产生，在很大程度上是基于一种补偿的心理机制，尤其是对现实世界中基于某种匮乏与缺失的一种心理补偿。其中包括信仰的匮乏、爱与情感的匮乏、生命能量的匮乏、公平正义的缺失等等。正如霍华德·苏伯所指出的，“跟宗教一样，人们走进电影院不是去看一个真实的世界，而是去看一个对他们已知世界有所补偿的世界。”⁸³

某种意义上而言，替代性满足在电影的社会化功能层面所具有的价值和意义，在很大程度上，也是现代文明赋予大众的一种基于社会公正情绪的有效地“宣泄”与“移置”方式，但并不等同于现实本身。从表达与接受的角度，替代性满足的有效性正如弗洛伊德所指出的那样，实际上是想象在心理生活之中，所具有的作

⁸² 申丹，王丽亚 著《西方叙事学：经典与后经典》[M]，北京：北京大学出版社，2010 年版，第 88 页。

⁸³ 【美】霍华德·苏伯著：《电影的力量》[M]，李迅译，中国人民大学出版社 2008 年版，第 50 页。

用。正因为如此，替代性满足并非基于现实的真实满足，同时，也并不能取代现实的社会公正。替代性满足在很大程度上，能够在精神与心理体验层面让人们在某种特定时空情境中获得一种基于想象的满足需要。而这种满足所需要的具有“替代性”的事件或路径，既可以是物质性的，也可以是非物质性的，既可以是现实的，也可以是非现实的，但是满足的获得最终必然在精神层面得以实现。一个在学校里受了委屈的学生，一脚踢向教室的大门，此时，教室大门就成为其情绪发泄的替代物，但并不能因此而获得真正的满足。相反，大众媒体播报了某某官员因贪腐被抓，受众闻之一派喝彩。此时，媒体事件就构成了受众基于公平正义诉求的替代性满足的事件。可见，替代性满足的重要运作机制是一种基于弗洛伊德所说的“压抑”与“移置”效应，一种基于“幻想性的现实再造”。因此，在社会系统之中，替代性满足所指涉的更重要的其实是一种蕴含价值评价的，基于某种事件及其结果的社会情绪和态度。而在电影的叙事表达之中，则直接体现为情节在因果关系层面，对人物的心理及其现实存在状态，所构成的戏剧性影响以及造成的最终结果，在情绪感知与态度倾向层面所提供给观众的体验效应。

针对这一特质，许多游戏开发商瞄准商机，针对当代快节奏的社会生活之中，那些“压抑群体”的心理抚慰与情绪宣泄，大量研制开发，诸如“扇耳光游戏”、“暴力拳击游戏”，甚至是“干掉老板游戏”、以及“疯狂砸汽车小游戏”等等各种基于情绪宣泄的游戏产品，这些产品所主要依据的，实际上即是这种替代性满足的运作机制。而作为一种叙事策略，替代性满足在电影叙事之中的有效运用，无论是基于整体的叙事构架，还是基于情节与角色元素的合理性设置等等，都具有其广泛的社会认同性。1979年的日本动画片《哆啦A梦》(Doraemon, 1979)中的“机器猫”，作为一种替代性满足的角色与元素设置，曾获得无数青年观众的青睐。之后，包括国产影片《捉妖记》(2015)中的小妖王“胡巴”，以及美国迪斯尼电影中包括《闪电狗》(Bolt, 2008)中的“小仓鼠阿诺”、《超能陆战队》(Big Hero 6, 2015)的“大白”等等，诸如此类“萌宠”元素及其情节与功能设置，某种意义上而言，都在一定程度上构成一种“替代性满足”的戏剧性元素。这些元素的设置，既构成对文本内人物或角色基于某种从未实现的愿望、情感期待，获得某种可实现路径的替代性，同时，也直接构成文本外受众在欣赏接受的过程中，基于认同的精神与情感满足的一种替代性。而在整体叙事构架层面，一

部影片能否产生其基于受众认同的某种替代性效应，则与叙事文本的价值预设，以及其情节设置本身，能否满足受众的情感需求与公平正义等层面的社会期待密切相关。这也恰恰是许多犯罪类题材影片，虽然在情节设置与人物戏剧性行动的过程之中，往往蕴含大量暴力血腥的场景，但是在叙事文本的情节冲突与主旨蕴含层面，所呈现出的那种扬善抑恶式的内在价值取向，更能够使受众获得情绪宣泄与公平正义的满足感，更能够获得大众广泛认同的社会无意识心理之所在。

实际上，在大多令人难忘且又充满意蕴回味的电影作品之中，基于公正的替代性满足在很大程度上，都是构成一部影片最具认同性的价值取向与话语前提。虽然满足的程度不尽相同，但正义必然战胜邪恶这一核心的价值理念及其道德法则，在根本上构成了人类基于公平正义的思想基石。从而也在根本上对电影受众基于“现实再造”的整体性社会想象，构成某种认同机制的建构性。并且，就艺术话语的社会表达本身而言，电影叙事并不是对现实真实的简单复制与话语平移。作为一种艺术话语，电影叙事在很大程度上，所呈现出的实际上是弗洛伊德意义上的，“幻想性的现实再造”这样一种社会话语的运作形式，以试图达到对现实之中“令人难以忍受”的不公平的一种“纠正”。并且，针对现实公正的匮乏，电影叙事予以“纠正”或“再造”的过程本身，即意味着一种新秩序的重构过程。正如约翰·贝尔顿（John Belton）在谈及美国电影时所指出的，“经典的叙事电影一成不变地从打乱原有状态的情节开始，在影片的结尾以另一个重建新秩序或者达到新的平衡的情节来作为响应。”⁸⁴

2016年10月，根据发生于2011年“湄公河10·5惨案”的真实事件改编而成的电影《湄公河行动》（2016）在全国院线上映。影片上映之后，很快即赢得了包括社会舆论在内的，市场与受众的广泛热捧，无论是在经济效益还是社会效益层面，影片的成功带给人们更多的惊喜。就影片本身而言，这部以警匪片类型模式为主要构架的影片，在整体叙事建构层面，紧紧围绕还原事件真相，跨国缉拿幕后黑手与真正凶犯这一戏剧性任务而层层展开。在情节设置层面，创作者在参照原事件真实素材的基础之上，更在跌宕起伏的戏剧性层面，对构成矛盾的戏剧性冲突予以合理性的强化，并赋予更多艺术想象与艺术创造性，将跨国侦破和捉拿凶犯的人物行动及其命运，置于一种扑朔迷离且险象环生的戏剧性情境之

⁸⁴ 【美】约翰·贝尔顿著：《美国电影与美国文化》（第二版）[M]，米静等译，上海：上海人民出版社2010年版，第33页。

中,试图最大化地彰显个体人物,在民族使命感与国家荣誉感的价值信仰驱策下,极具睿智与胆魄的一种英雄主义的个体形象。这样一种戏剧性设置,在当下中国崛起的时代背景,以及“全球化”与“逆全球化”的世界文化格局的博弈关系之中,毋庸置疑具有一种“先在的”民族认同的群体性基础。

在影片的结局部分,当历尽各种险难困阻最终将案犯捉拿归案,绳之以法之时,无论是基于事件本身的历史还原,还是基于现实再造的结局设置,影片所表现出的公平正义感,自然能够令电影观众在精神指向与情感的心理宣泄层面获得极大的满足。然而,需要指出的是,影片所以能够获得受众的广泛认同,并非仅仅局限于结局设置的完满。纵观整部影片不难发现,《湄公河行动》所以能够激发起受众广泛的观影情绪,事实上在跨国缉拿罪犯的情节再现层次上,也同时激发起了一种包含着民族自信在内的一种集体自豪感。在此过程之中,中国缉毒公安的跨国行动本身,就直接构成了这一自豪感的一种替代性满足的重要形式。并且,这种“满足”背后所承载着的“强国梦”,一方面隐含着近百年来,一直背负着被外域列强欺凌的沉重历史,期待获得扬眉吐气的集体无意识的情绪宣泄;同时,在另一方面,也更蕴含着基于公平正义的普遍价值信仰与认同法则。而从受众经验本身进行分析的话,“跨国缉拿罪犯”这一替代性满足的互文性经验,实际上在文本之外,也在很程度上体现出受众基于文化无意识层面,对好莱坞电影一直以来,将美国定义为全球警察身份的文化霸权思想的对抗和反叛。

由此可见,替代性满足在很大程度上,体现为一种基于整体性社会想象的文化价值取向与社会化功能,但这并不意味着所有满足的体现都必须是以完满结局为其前提的话语形式。许多电影所提供给人们是一种不完满的,甚至是一种失败或悲剧性的结局,但也并不能因此而否定其价值预设层面的公平正义性。弗洛伊德所谓的“现实再造”的“纠正”,以及霍华德·苏伯所说的“对已知世界”的心理“补偿”,在意蕴内涵层面所指涉的,更重要的在于体现一种公正的价值信仰。也正是基于此,弗洛伊德相信,“由人形成的社会充分反映了人的非理性。”⁸⁵并且,在此过程之中,人的精神生活始终所围绕着的即是“‘冲动力和阻力’(urging and checking forces)之间的正反相互作用。”其中,“冲动力就能量

⁸⁵ 【美】C·S·霍尔著:《弗洛伊德心理学入门》[M],陈维正译,北京:商务印书馆1990年版,第14页。

发泄作用，阻力就是反能量发泄作用。”⁸⁶某种意义上而言，冲动力与阻力的相互博弈、对抗及其结果，在很大程度上所表征出的恰恰是一个社会在经济结构、社会结构与文化和意向形态等等各个层面，基于公平正义的一种整体性想象。

作为一种社会话语的运作机制，一种基于公正认同的文本叙事策略，替代性满足这一电影叙事的文本策略不仅仅适用于商业类型影片，实际上，在意识形态所主导的电影叙事话语之中，基于替代性满足这一叙事话语的运作策略，依然是一种不可或缺的结构要素。并且，这一策略的具体运用，在建国后的一些中国电影之中也屡见不鲜，只是因影片各自题材内容的差异，因而也就具有各自不同程度的体现形式。这其中最具代表性的，即是 1950 年的一部影片《我这一辈子》。

在这部由中国文华影片公司出品，石挥执导并主演的影片之中，石挥所饰演的是一个一辈子安分守己、奉公守法的主人公老巡警“我”，其精湛的演技与对人物的独特理解，令人印象深刻。在影片之中，从二十多岁起，已是大小伙子了的“我”，为了寻口饭吃，经街坊老邻居介绍去当了巡警。这期间，“我”经历了从清朝末年到 49 年解放前夕，近四十多年中国社会的沧桑变迁，以及基于阶级之间的各种社会不公平与压迫，“我”的现实体验尤为深刻。

影片的尾声，主人公“我”在监狱中对申先生所说的一番话，某种意义上而言，可以说是主人公“我”，对自己近四十多年来所经历之社会不公的一次发人深省地痛诉，足以令不同时代的人感同身受。“从前清到现在这谋四十年吧……这四十年，改朝换代的，不管谁来了，我都得欢迎，都得给他们站岗啊守夜的。说起来可也真怪，不管谁上台吧，什么好听他说什么，什么共和啦，平等啦，自由啦，说的多好听，没他妈一个是拉人屎的，反正倒霉的是我们老百姓。我把这几年的心血都卖给公家了，如今我落得个家破人亡的。”影片的结局，可谓是耐人寻味。创作者以一种强对比的艺术手法，通过主人公“我”和“我”的儿子海福，在新与旧、生与死的时空情境与命运转换中，将主人公悲剧式的命运与充满希望的未来，紧密地勾连在一起，从而在悲壮之中，勾勒出一幅美好未来的社会想象。

需要指出的是，这部改编自老舍同名小说的电影，实际上在结局的处理上针对原著已然进行了一番有针对性地修改。影片中的主人公“我”，虽然勤勤恳恳，安分守己的过了一生，但仍然摆脱不了悲惨的人生结局，还没熬到解放，就已经

⁸⁶ 【美】C·S·霍尔著：《弗洛伊德心理学入门》[M]，陈维正译，北京：商务印书馆 1990 年版，第 40 页。

饥寒交迫地死在了雪地里。而“我”的儿子福海，在老舍的原著小说之中，是“为了多挣俩钱”，操劳而死。但改编之后这部影片的结局，则是福海做为一名威武的解放军战士，身着军装，高举着迎风飘扬的八一军旗，背后是醒目的一幅中国版图，精神饱满，英姿飒爽。这里，儿子作为父亲生命延续的象征，在这样一种结局设置的隐喻之中，已然转化为一种蕴含着未来希望的想象性图式。父亲终其一生所期待着的社会公正与当家做主的意愿，在 49 年之后的新社会之中，通过儿子所表现出的那种意气风发的军人朝气，而得以完满地实现，从而使得观众在悲剧性的人生体验之中，获得了一种基于美好未来社会想象的“替代性满足”。由此，电影叙事本身，在很大程度上直接型构为一种旨在维护“使现存社会永存”的乐观、积极的社会话语形式。

正因为如此，就电影叙事本身而言，“公正的结局”作为一种乐观、积极视点的文本建构，某种意义而言，往往是构成一部影片能够有效获得更多社会认同的一个重要的结构性要素，而这一构成要素在许多时候却往往容易被人们所忽视。从社会心理学的角度来看，乐观、积极视点的社会功能不仅在于能够在集体无意识层面增强受众的信心，更能够在价值认同层面，唤起受众有关社会公正的意识自觉。尤其是在社会经济环境相对较差的历史时期，乐观、积极视点的文本构建，在社会系统之中所显现出“可接受性”及其受众认同，则更为明显。约翰·贝尔顿曾经以美国电影为例，进行分析时指出，“在 1970 年代中后期和 1980 年代，商业上最为成功的影片都是那些重新给公众以信心、而不是给公众带来焦虑不安的影片。在 1970 年代那些积极的美国人眼里，越南、水门以及社会政治事件全都消失在了更为积极的影像表面之下，即一个理想化的过去——1930 年代、1940 年代和 1950 年代。”⁸⁷这其中，乐观、积极的文本视点，所具有的现实意义与社会化功能则不言而喻。

而在另一层面，从社会学的角度而言，实际上任何社会都不可能具有绝对的公正与公平，并且，绝对的公平或平等，也必然在另一层面上表现为另一种不公平的存在，比如计划经济时代的“大锅饭”式的平均主义即是如此。这里，借鉴社会学家针对社会平等所做出的一番阐释，或可有助于更深入的理解，“社会不可能真正平等……人们不能得到完全平等，但人们不能容忍以不公正的方式制造

⁸⁷ 【美】约翰·贝尔顿著：《美国电影美国文化》（第二版）[M]，米静等译，上海：世纪出版集团上海人民出版社 2010 年版，第 356 页。

不平等，人们总是要千方百计地改变造成不平等的制度，追求社会公正是人类千百年不渝的理想。”⁸⁸正是基于这样一种社会理想，电影叙事对于社会公平正义的表达和诉求，某种意义上而言，正是通过文本叙事建构的“现实再造”功能，在受众的“幻想性”层面，构建起一种旨在获得某种“纠正”或“补偿”的替代性满足效应。在此过程之中，“可接受性”作为一种新秩序建构与平衡策略的认同机制，在很大程度上构成了对某种不平等机制的一种文本回应。

⁸⁸ 杨继绳著：《中国当代社会阶层分析》[M]，南昌：江西高校出版社 2011 年版，序言，第 2 页。