

作为“看见世界”与“假扮成真”的电影

——再论走向新的“电影本体论”

刘悦笛

当代的电影本体论在“分析美学”那里实现了新旧更替。^①哈佛大学的斯坦利·卡维尔(Stanley Cavell)教授是当今著名的哲学家和美学家,他的电影哲学思想在分析美学当中独树一帜,在电影理论当中也产生了深刻影响,因为他是在巴赞之后,将电影本体论研究提升到新台阶的重要人物。

卡维尔反思电影本体论的起点,还是从电影理论家巴赞与艺术史家潘诺夫斯基的电影论说起。潘诺夫斯基认为,电影媒介就是“如此这般的物质现实”,^②巴赞也认为,电影媒介就是“自然”的演出法而已。卡维尔由此认为,二者的理论是一致的:电影媒介的基础是摄影,而摄影所拍的就是现实与自然。在此,西文意义上的自然并不指天地大自然,而就是指现实本身。由此,卡维尔所追问的核心问题就是:当电影被投射到银幕之时,现实到底发生了什么改变?

电影媒介:从“现实”还是“世界”出发?

这就关系到电影的“现实性”难题:电影到底是真实的、还是虚幻的?卡维尔似乎更倾向于后者,他给出的比喻是:电影如梦,电影片段经常闪现在你脑海当中,但电影却如梦般难以被记住。由此,论述电影的出发点——“现实的投射”(the projection of reality)——就变得高度可疑,在这点上卡维尔就与巴赞不同了:因为后者认为电影是直呈自然本身,而前者则认定电影同样可以描绘幻想。巴赞的观点又被称为“照相现实主义”,摄影与绘画的区分在他看来,照片不是让人们看到照片与现实是相似的,而就是呈现给人们现实本身。

与英国著名分析美学家理查德·沃尔海姆(Richard Wollheim)一样,卡维尔也反对用“相似性”(resemblance)来阐发艺术再现问题,也就是认为再现与被再现对象之间的关系是相似。沃尔海姆对于将“再现”归结为“相似”的理论也提出了令人信服的批驳。在人们通常的观念里面,对于某物是另一物再现的最基本的解释,最简单的事实就是:二者是“相似的”。沃尔海姆举出的例子就是拿破仑的图片或者绘画,如果说,一幅图片或者绘画是对拿破仑的再现的话,那么,唯一的理由就是它与拿破仑本人是相似的,所以,我们才将图像当中的人“视为”是拿破仑。^③

然而,再现了拿破仑的肖像是与拿破仑相似的,这种通常的观念是不对的。

提要

在当代分析美学当中,电影本体论不仅在物质本性上被定位为“移动影像”,而且从内容本性上更有推进。斯坦利·卡维尔认为,电影是作为“看见的世界”而存在的,这就回应了银幕上现实发生了什么转变的问题,而肯达尔·沃尔顿则将电影视为“假扮成真”,这就回答了观众为何相信电影所呈现之物的问题。

刘悦笛

哲学博士,中国社会科学院哲学所研究员。任国际美学协会(IAA)五位总执委之一与中华美学学会副秘书长,美国富布莱特访问学者,北京大学博士后。



因为谈论相似的时候,背后意指的是一种“对称”关系,但在真正使用的时候,我们只能说“这像拿破仑”,但不能反过来说,“拿破仑像这幅画”或者“拿破仑与这画很像”,也就是将双向关系变成单向关系了。卡维尔的否定则更为直接,当处理相片与被照对象关联的时候,绝不能用“类似”(likeness)来应对,因为这种图像并不是对象的复制、留存或者影子,比如某位电影明星的照片就并不等同于明星本人,围绕着它周围有魔术般的“光晕”或者历史。

更巧妙的是,卡维尔将摄影与录像进行了比照来继续论证,这就关系到视听的两种本质。因为听的本质是听从某个地方传来的声音,而看则直接诉诸眼球,听本身就是不可见的,但看之为看即在目前。所以,录音与原音之间,我们可以说前者复制了后者的声音,但是照片与对象的关系却不同,因为不可说前者复制了后者的景象、外观抑或表象。因为景象往往是更大的范围,摄影仅仅取其一隅,而难以呈现对象的全部,而且摄影捕捉的也非表象,因为如此一来好像摄影机本身具有某种摄取结构似的,但拍摄与世界的关系需要重新加以厘定。巴赞的电影理论从“现实”出发,而卡维尔的电影哲学则是从“世界”出发。

电影拍摄:不在场却在存留世界

卡维尔的电影哲学是建基于他的“世界观”基础上的,也就是关于世界的看法之上的,首先就关乎世界与世界之景象的关联。“事实上,对象并不能制造出景象,也不会拥有景象。我更愿意这样说,对象与其景象之间如此接近,以至于使得人们放弃了对它们景象的再现;为了再现对象(假定如此的话)制造的景象,你不得不去再现对象本身——这就需要做出个模子,或者做出个印模。”^④

在这个意义上,卡维尔就将摄影机看成了摄取世界的“模子”。这种观点仍来源于巴赞,但又推进了巴赞。巴赞曾把照片想象成视觉的模子或印模,但是其缺失却在于,他认为在照相经过特定程序呈现之后可以脱离原物而存在。事实恰恰相反,“在摄影当中,被摄后的原物仍如此前一样存在于那里,并非是面对相机那样的存在;然而,相机只是制模机器,而不是模子本身。”^⑤卡维尔的洞见就在这里,因为相机拍摄不是图画手绘,相片不是手做而是制造的,摄影制造出来的乃是“这个世界的影像”(image of the world),这个世界乃是

由模子当中所窥见的世界。

尽管卡维尔是当今美国的学院哲学家,但是他仍接受了海德格尔的存在论,将巴赞意义上的现实感转化为世界意义上的“在场感”(sense of presentness),接近于海德格尔意义上的“此在”。维特根斯坦也有关于“世界”的论述,卡维尔正试图在大陆与英美传统之间搭建哲学桥梁。按照他的意见,绘画的在场感就在于:不是确信世界对我们而言是在场的,而是确信我们对于世界而言是在场的。这种绘画的在场感,显然在世界与我们之间凸显了后者,所以被卡维尔称为“主观性”。

那么,电影的“在场感”究竟如何呈现呢?电影当中我们与世界的关联又如何呢?卡维尔先论绘画的主观性,为了之后去阐明摄影的“去主观性”。“以绘画所梦想不到的方式,摄影战胜了主观性,这种方式不能满足绘画,这种方式并没有打倒绘画的行为,而是逃离了绘画的行为:通过自动主义(automatism)的方式,通过在再现任务当中移除人工代理的方式”。^⑥这意味着,绘画当中的人工性是非常之强的,为了保存我们的在场感,绘画接受了世界的退隐;然而,电影却恰恰相反,它接受了我们“不在世界”当中。或者说,电影当中的现实对我们而言是在场的,但是我们却不在那个现实当中,前者是显在的,后者则是隐身的。

电影要通过自动的力量来实现这种显与隐,那么,究竟什么是“自动主义”呢?卡维尔后面的结论更为绝对,他认为电影“自动”所做的唯一的事情:那就是去“再现这个世界”(reproducing the world)^⑦。所以说,“自动主义”言说的仍是人们与世界的基本关系。这就是我们所建构的与世界的关联:通过观看世界,或者通过观看世界而拥有之。从卡维尔所上升的哲学高度来看,要说我们希望看到世界本身,就是说,我们希望看到如此观看世界的条件。但条件的转变就在于:人们观看的最自然模式,却在于人们感到自己不被观看到。在灰暗的电影院当中看电影,这就好似是从洞穴中向外观看,只见到洞外的景致,但自己却隐匿在周遭环境当中。

感到自己不被看的情况下去看世界,这就不是我们作为旁观者在一般地看世界(这就好似电影的“客观镜头”),而是从我们自己背后向外看世界^⑧(这更接近电影的“主观镜头”),这是符合人类心理本性的。然而,更重要的是,我们身后的投影机呈现了在场的东西,尽管我们并不在其中,但是保存的

仍是世界的存在。电影摄影正是如此，它通过接受我们的不在场，来保存世界的在场。这在场与不在的辩证法，在电影当中实现了，因为我们所知所见的电影中的世界，即便我们在其中不在场，但是它们都是过去的世界，从而续存了这个世界的存在。

电影银幕：遮蔽在场与框架结构

电影银幕，究竟有何存在意义？这个问题似乎从未被电影理论家置于核心地位，因为银幕不过是为了影像投射而设置的一块幕布而已。这是从物质本性上来看待电影屏幕，但是，卡维尔却赋予了电影银幕以本体论的价值，这的确出人意料。

运思的起点，还是比较看一张照片与看一幅画。如今出现一种摄影新潮，将过去拍摄的照片拿到拍摄现场，然后与背景重新匹配起来，形成了一种新旧比照。当我们观看一张照片的时候，我们可以去追问，这张照片的边缘是什么？照片所遮住的“外面的世界”是什么？卡维尔甚至把照相机比喻为盒子里的一条缝或者一个洞，在拍下某一对象时，也排除了世界的其他部分。然而，一幅画就没有这个问题，画面本身就是自足的，画幅的边缘也就是画作的世界的边缘。卡维尔的结论就是：一幅画本身就是“一个世界”，一张照片则是“关于世界”的照片。^⑨

那么，摄影机所投影的银幕呢？移动影像的世界，也就是银幕上的世界，所投影下来的世界。但是，银幕不同于雕塑的基座，它不是支撑物；银幕也不是油画的画布，它不是绘画的背景。银幕只是光的投影的平面，所以，卡维尔明确指出，银幕就是一道屏障。从物质性来说，这并没有错，但是同样从物质性来看，银幕背后空空如也。但是，卡维尔却不这么看，他追问的是，银幕到底遮挡住了什么？

这种对世界的“不在场”的追问，直接引发了对电影与世界的另种关联的阐发。银幕“在其所映出的世界前挡住了我——亦即它使我变得不可见。它在我前面挡住了那个世界——亦即不让我看见它的存在。所放映出来的世界（现在）是不存在的世界，这是唯一与现实不同的地方。”^⑩这就意味着，银幕不是呈现，而是遮挡，不仅对银幕本身视而不见，而且挡在了我们与世界之间，从而对于真正的世界也难以得见。所以说，电影所呈现的世界，并不是巴赞所言的那般真实。按照世界本身形象来重造世界，此种“完整电影的神话”在卡维尔那里也是不可能的，因为电影的世界并不是完整的世界，反而是

遮蔽了世界之后的世界呈现。

银幕的客观的“界限”与主观的“视域”，应该近似于照片，它们并不是如绘画那般有着框架，就像画框所起到的框定作用一样，电影摄影与照相都是没有边界的。因而，卡维尔给出了个比较形象的比喻，电影的边界，不是如形状的边缘（如画框），而更像是容器的界限或者容量，它是如水被容器所塑形那般是随着世界而变化的。由此，“银幕就是一个框架（frame）；这个框架就是银幕的整个区域——好似一个电影的框架就是一张照片的整个区域，就像一台织布机与一座房子的框架。在这个意义上，银幕—框架（the screen-frame）就是一个模子，抑或塑形。”^⑪

这个“银幕—框架”论的提出，的确独具眼光，被卡维尔称之为现象学的框架论，它具有丰富的阐释力。首先，在固定的银幕—框架之内，一帧接一帧的画面在移动。其次，银幕—框架的大小可以无限伸缩，可以将广阔天地与宏阔场景加以广角呈现，也可以将微小的物体与表情进行特写呈现。再次，银幕—框架也是可以前后延伸的，比如后拉或者摇动镜头都带来框架的变化。由此可见，卡维尔所提出的并不是静态理论，而是动态框架论。

观众与演员：电影内外的“人之要素”

银幕当中呈现的是职业演员抑或非职业演员，在场的并不是真实的人。这是最朴素的事实，这都关系到电影世界与人的世界的关系，其中最重要的两个角色，就是演员与观众。最常见的比照，就是电影与戏剧。最明显的差异就在于，当观众看戏剧时，演员就在你眼前；看电影时，演员不在面前。

在戏剧场所当中，演员对于观众是在场的，反过来，观众对于演员来说却不在场；当然，这是卡维尔的意见，在强调与观众互动性的“交互戏剧”当中，演员当然不能忽视观众的存在，而且观众的参与本身就是戏剧的一部分。不过，在电影院里面，对于电影演出者而言，机器的力量使得观众不在场，观众“在固定位置上不可被见也不可被听”，^⑫这却是千真万确的。反过来看，对于电影观众来说，演员也不是真实在场的，因为演员不在观众眼前，在眼前的只是演员的影像。更明显的差异就在于，对观众而言，戏剧有真人在，而电影里没有真人。

巴赞在《电影是什么？》中较早意识到了这一点，他认为，电影银幕不能把观众置于“演员在场”

的地方,片场是观众不能抵达也无需抵达的地方。我们看着电影上的演员,但是对他们而言,观众并不存在。更有趣的是,巴赞还采取了艺术再现的“镜子说”,说尽管观众不在片场,但却通过镜子那般把演员的在场重演给观众。卡维尔却并不赞同巴赞的说法,因为镜子般再现用以描述电视的现场直播更贴切。问题是直播电视就呈现了这个世界吗?卡维尔答案是否定的,电视直播中发生的只是世界的某个事件,电视更像是用枪去瞄准,从而将该事件直呈眼前。电视不能揭示真实,再现世界,但是电影却可以。

进而,卡维尔区分了“角色”(character)与“演员”(actor)。由此,是不是可以说:戏剧当中在场的是角色,而电影当中在场的是演员呢?或者说,无论在戏剧还是电影当中,角色与演员都同时在场呢?从本体论的角度,卡维尔思考得更多。譬如说,在电影《活着》里面葛优出演了男主角福贵,卡维尔赞同的是这样的说法:电影中的角色,不是葛优所扮演的福贵这个实体,而是说葛优这个实体以被称为福贵的形象出现。所以,角色可以随着演员而生死,反过来,演员也可以随着角色而生死。真正的差异在于,“在舞台之上,演员使自身融入角色;在银幕之中,演出者让角色融入自身”。^⑬

这一点未必被普遍赞同,关键在于,这位演员或者演出者到底是本色出演(以自我为主),还是演绎角色(以角色为主)。其实无论是让自己融入角色,还是让角色融入自己,在戏剧与电影当中都是存在的,只不过电影为某位演员“量身定做”的情况更多些罢了。然而,卡维尔却坚持己见,在他看来,舞台上角色与演员是同在的,不过二者的关系是前者攻击后者,演员越退却越让位给角色那就越成功。电影则要反过来看,卡维尔甚至认为,电影演出者更多需要规划而非训练,因为戏剧演员要研究角色,而电影演出者根本不是演员,他本身就是研究对象。即使认为电影演出者是创造角色的话,那么,他们也是在创造特定真人的种类,也就是一种“类型”(type)^⑭,这种观点显然无视电影演员的创造性而将之类型化了,因为卡维尔将电影所依赖的形式也视为类型。^⑮

此外,还有一个重要区别,在舞台之上,演员本身就是“放映者”(projector),他们自己放映着自己,而电影演出者自己却不能放映,必须由别人去放映他们,这又关涉到电影播放的事实。反例就是

戏剧演出被影视录播那算什么?分析美学家大都认为,录播的戏剧表演并不等同于现场演出,特别是加上了特写的录播离现场感那就更远了,它只是演出的一次视觉记录而已。

另一个本体问题:观众如何相信电影?

如果说,卡维尔通过电影论述的是艺术与世界的关系的话,那么,另一位当今美国著名哲学家肯达尔·沃尔顿(Kendall L. Walton)也关注电影呈现的内容维度,但是却提出了另一套电影本体论。本体论的另一种形态,来自于另一个电影问题。

美国美学界曾有一次争论:诸如电影这样的移动图像,特别是电影叙事,到底是不是有生理根基的?阿瑟·丹托等美国著名分析美学家都参与了这场争论,因为很多美学家和艺术理论家都相信:观众之所以看懂了电影,乃是文化塑造的结果。然而,另一批美学家提出了这样的事实:为何从没有看到过影视的非洲人,第一次就能看懂电影和电视呢?

事实也是如此。一位从来没有看过影视的人士,在无需别人教会他的情况下,就能看懂电影情节抑或电视故事。难道叙事性的影视,就是日常时间的压缩与剪辑吗?还有一个华人的例证也能说明问题:上世纪80年代初,老年华人到美国第一次看电视:一位明星既演出了军事题材电视剧又出演了商业广告,当二者连续出现时,他的疑惑就在于:为何刚才那个人不穿(剧中)军服了,而改成现代的妆容了?第一个例证是说,观看移动影像从而相信其中所呈现的,乃是出于人类观看的生理本能;另一个例证是说,当两种电视叙事结构进行插播时,会引起作为新手的观众的疑惑:为何没有整一的叙事?前者是无需教育塑造的,后者则需要文化学习,但观看影像的移动也是人类进化所拥有的本能。

电影也是“假装的视觉游戏”

在解决这个问题之前,先回到一般意义上的视觉理论来加以言说。贡布里希这样致力于再现研究的著名艺术史家,仍然执著于“看见画布”(seeing canvas)与“看见自然”(seeing nature)的两分。这种传统的并被广为接受的看法,就是将对于绘画的“再现性的观看”等同于对于“鸭—兔图”(著名心理图示)的观看,或者看到鸭子,或者看到兔子,而没有第三种选择。然而,依据沃尔海姆所见,事实正好相反。

由此,沃尔海姆提出了“视觉双重性”理论,因

为在看画的时候,我们既能看到画布表面,又能看到画中内容。这种现象,而不仅仅囿于观看绘画的现象:人们观看的是表面上被标记了的绘画里面的对象,同时亦看到那些标记。这被沃尔海姆当作原初性的人类活动,当人们观看云朵的表面的时候,在那些云朵里面看到了诸如城堡或者动物之类的时候,他们就是在练习这种能力。再如,当人们在布满污点的墙上,看出一幅风景画或者一幅面孔的时候,其实也是在践行这种人类的基本能力。同理可证,人们在画面里可以看到画面之外的形象。所谓视觉的“双重性”正是要道明这个看似简单的事实。^⑥

当然,这种理论所说的绘画的“相信”,但在电影当中,观众却无需看到银幕的表面,这个表面只是个被投射的幕布,观众无需从上面看到绘画的笔触之类的表现抑或抽象的要素。如果说,沃尔海姆的双重性理论意在解决如何既看到绘画画面又看到绘画内容的悖论的话,那么,沃尔顿提出了一种不同于沃尔海姆的理论。沃尔顿1990年出版的重要著作《作为假装的模仿》,就是从这个角度开始再现理论建构的。^⑦

沃尔顿认为,其实人们“看懂”了绘画,乃是由于“扮假成真”。“看再现性绘画的人会假装看画就是看画的再现内容。他想象,看精心安排的画表面就是看画的主体。”^⑧用沃尔顿自己独特语汇来说,他始终相信——图像再现现实乃依赖于接受者的“假装的视觉游戏”(visual games of Make-believe)抑或“假装的知觉游戏”(perceptual games of Make-believe)^⑨。简言之,观者(viewer)或者观照者(spectator)假装他们看到了画中的内容。这是由于,“观赏者的游戏的作品包含着虚构的真实,这种虚构的真实是被观赏者与作品共同产生的,同时也是被二者的结合所产生的。”^⑩

同理,对电影而言,这就回到了近似的问题:观者如何相信电影所呈现的?导演如何让从演员到观者都相信其所要呈现的?肯达尔·沃尔顿所创作的这一套“假扮理论”(Pretend Theory)正适合于此,这个理论的核心概念就是“假装(Make-believe)”。实际上,看电影与观画的道理是一样的,观众中假装他们看的电影内所呈现的东西是真的。沃尔顿从蒙太奇的加速镜头出发,对电影的影像次序的发生做出如此描述与定位:“在电影《红色》中,阿贝尔·冈斯运用了逐渐加快的蒙太奇,两个镜头间的切换速度不断加快,借以暗示出火车逐渐加快的行进速度。

不过,这并不是一个直接生成的明确的例子。蒙太奇的加速度,包含在连续生成的虚构真实中明显非连续性的、不断攀高的频率当中。故而这个事实,即火车虚拟地加速,详述了另外的虚构事实。当然,亦非简单地详述其他虚构真理所发生的真实。它主要论述它们生成中的次序。因此,影像的次序要归因于虚构真实的直接的生成,而非借助于影像对生成其他虚构真实的贡献。无论如何,我们总能够找到一个生成虚构真实的手段”。^⑪

沃尔顿始终相信,无论静止还是移动的图像再现,其实都依赖于接受者的“假装的视觉游戏”。更简明来说,观者或者观照者假装他们看到了画面中的内容。所有的图像再现,无论是静止图像还是移动图像,都将观者带入到虚构当中,带入到假装的游戏中,只有这样,观者才能在画中看到得到描绘的人与物。于是,艺术家与观众之间有“互信原则”:“作为一种手段,艺术家借助它得以引导欣赏着展开想象,当互信原则发挥效力时,欣赏者能够更加轻易地成功想象出虚构物,以及再现作品引导他们想象出来的内容,当他们这样做的时候,更像是在想象艺术家期望他们想象到的东西”。^⑫按照此种理解,艺术家“制造”虚构,欣赏者“想象”虚构,二者是互信的,所以大家才共同融入到了电影当中。

从“非人工性”再看电影与绘画之分

尽管电影与绘画都是“假装的视觉游戏”,但是从本体论上观之,二者仍是不同的。巴赞曾论电影“有不让人介入的特权”(绘画则往往是手绘的)^⑬,这便凸显出“机器制造”与“人工制造”两类图像的差异,而且是在本体论上的差异。电影与绘画无疑是两类图像的典范。

实际上,这种根本的差异,可以归纳为三点:首先,从创造上来说,绘画所描绘的对象,并不完全取决于所见的对象,而电影则取决于所见,无论对场景与人物进行了多么大的改造。贡布里希早已在艺术史研究中证明,画家无法完全呈现其所要再现的,他既要根据自己的“心理图示”对于对象进行不自觉的择取,也要依据自身的意向与想象进行自觉的选择。其次,从接受上而论,观者在电影当中通常能看到直接的现实,而绘画的观者并不能从其中直接地看到现实。这也是“接受美学”的基本观念,绘画只提供给观者对所观看之物的意向,这就意味着,观者往往看到画家希望你能看到的聚焦之

处。再次,从作品上言之,绘画较之电影更具有视觉上的创造性。尽管在电影史上,抽象与立体电影致力于造型突破,达达与超现实电影致力于心理拓展,但是都无法与同类型的绘画相媲美。而且,绘画也可能走向一种象征,电影在德国表现主义之后才更具表现力。

影像与绘画的这种差异,可以举个例证来说明:电影里面的“穿帮”镜头,绘画里会有吗?譬如好莱坞电影《特洛伊》中主人公阿喀琉斯特写镜头的天空中出现了飞机,《加勒比海盗》杰克船长的帽子上有 adidas 商标,国产古装片《英雄》镜头里面竟出现了步话机。这种情况在绘画当中一般不会出现(除非画家故意为之)。画家当然也会被自己的画吓到,比如康定斯基一次偶见其抽象画获得的意外效果,但却不可能被画中的“意外之物”吓到,观众在古装

片中则会被所发现的现代物吓到。因为作为手工作品的绘画内的内容皆在画家意料之内,绘者的意图决定了所绘的内容。但是,由于人们的“注意力中心”原则,观者却难以在电影镜头中注意到焦点之外的失误处。这些穿帮的地方绝非是导演和摄影师有意为之的,反倒是刻意避免的,但绘画由于画家的精心安排,从而根本没有穿帮的顾虑,这恰恰反证了电影与绘画之别。

总而言之,在当代分析美学当中,电影本体论不仅在物质本性上被定位为“移动影像”,而且从内容本性上更有推进。斯坦利·卡维尔认为,电影是作为“看见的世界”而存在的,这就回应了在银幕上现实发生了什么转变的问题,而肯达尔·沃尔顿则将电影视为“假扮成真”,这就回答了观众为何相信电影所呈现的问题。^⑩

注释:

- ① 关于电影本体论的新旧转换,参见刘悦笛.将电影还原为“移动影像”——新旧“电影本体论”的交替.电影艺术,2015,(4):31~36.
- ② Erwin Panofsky,“Style and Medium in the Moving Pictures”,in Daniel Talbot ed.,Film,New York:Simon and Schuster,1959,p.31.
- ③ ⑩ 理查德·沃尔海姆.艺术及其对象.北京:北京大学出版社,2012.18,180.
- ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ Stanley Cavell,The World Viewed:Reflections on the Ontology of Film,Enlarged Edition,Cambridge,MA:Harvard University Press,1979.20,20,23,103,102,24,24,25,25~26,27,29.
- ⑮ 卡维尔甚至认为,电影当中的某一系列(如恐怖片)就是一

个类型,而一个类型就是一个媒介,电影有着根据类型来选择演员的惯例,这也是电影所具有的缺陷。

- ⑰ ⑱ ⑲ Kendall L. Walton, Mimesis as Make-believe, Cambridge: Harvard University Press, 1990. 中译文见肯达尔·沃尔顿.扮假成真的模仿.赵新宇等译.北京:商务印书馆,2013.227,218.
- ⑳ 斯蒂芬·戴维斯.艺术哲学.王燕飞译.上海:上海人民美术出版社,2008.167.
- ㉑ ㉒ Kendall L. Walton,“Looking at Picture and Looking at Things”,in Philip Alperson ed.,The Philosophy of the Visual Arts,Oxford:Oxford University Press,1992.112,103.
- ㉓ 安德烈·巴赞.电影是什么.崔君衍译.北京:中国电影出版社,1987.12.