



《大明星》： 一份幸福崩解下的人類學報告

王志欽 ◎ 自由撰稿人



大明星：慾望、迷戀、 現代神話

艾德嘉·莫杭著；鄭淑鈴譯

群學 / 10107/247 頁 / 21 公分

300 元 / 平裝

ISBN 9789866525544/987

詹姆斯狄恩過世的時候，他主演的第三部影片都還沒上映，但他的人氣卻隨著他的離去而不斷攀升；正當奧黛麗赫本、葛麗絲凱莉這類「標準」的明星仍在一部接一部建構神話的同時，美國瑪麗蓮夢露和法國碧姬芭杜卻如病毒般將帶有情色意味的個人魅力到散播全球；與此同時女神般的英格麗鮑曼因為拋夫棄子的醜聞身價跌到谷底，又在離婚後試著再爬往后座。1950 年代，在這個明星世界看起來如此混亂的時期，艾德嘉莫杭出版了《大明星》，想一想不僅是及時，而且也是必要，畢竟上述這些現象太讓人們無法掌握，電影這個娛樂事業總是參雜著神秘成分。在筆者看來，寫一篇綜述《大明星》這本書的文章，還不如介紹一下莫杭寫作的語境來得有意義。至於說到他這書寫得及時，無疑是因為那個時代即將有一番新的發展震動整個電影界，當然也波及了明星。

✿ 作者論興起與大明星改版

本書第一版出版於 1957 年，當時法國電影界瀰漫著一股陰謀的氣息，那是權威雜誌《電影筆記》旗下幾位寫手，也是未來的導演們，一同建立起「作者論」這套批評標準的年代。作者論推崇的對象是導演，而非在某種程度上幾乎代表了電影的演員們。就像其中一位憤世嫉俗的年輕評論家，也是後來成為大師級導演的高達所說的那樣，他們那輩人的「明星」是他們所崇拜的作者導演。其實充滿爭議的作者論之產生，重要的不是把導演的地位拉升到一個高度，而是使得觀眾有不同的切入點。然而面對電影時會思考導演身為作者這個思維的觀眾畢竟是少數，一如美國評論家沙里斯談及作者論概念時也強調，作者論唯有這個概念進入到觀眾的思維中才成立。因為，不管出於什麼理由去看電影，除了空間、物件之外，觀眾看到的就是詮釋角色的演員們。也是演員才使得每部影片看起來是不同的，比如同樣的紐約帝國大廈，卻會因為卡萊葛倫—黛博拉寇兒（《金玉盟》）與湯姆漢克—梅格萊恩（《西雅圖夜未眠》）這兩組不同演員的現身，而產生不同且各自獨立的存在。

只不過，這些新生代導演，夾帶著他們所創下的口號「新浪潮」而在影片中產生了一股新的創作風貌，在短短的三四年內產生了一百多位新導演，這使得觀眾無法忽視市場上被翻新的電影風貌。而偏偏在這些低成本創作下，高身價的明星因經濟因素，也因為美學考量被棄置，從而徹底地改變了電影的發展狀況；當這股強大的原創力影響到美國一些後來成為主流創作力的導演們，而這些後起之秀也遙相呼應起新浪潮的創作策略時，電影發展方向必然被重新定位。畢竟美國還是主宰電影樣貌的最重要因素，當它都在本質上有所改變時，世界電影也就自然跟進。

至於美學原因，大抵是來自於義大利戰後新寫實主義電影的創新性（哪怕其實是無心插柳）：他們採用非明星或非職業演員來對抗明星制度。表面上造成的現象是如此，但實際上更重要的是職業與非職業演員的混用可以在兩者身上各有不同但良性的影響。

這個前提基本上也是隨後十數年間便把花了將近半個世紀建立起來的明星制度給逐漸侵蝕瓦解的原因。然而又在這樣的背景之下，先有「瑪莉蓮夢露跟碧姬芭杜一開始都是從脫星入行，後來變成一位不論在什麼方面都令人讚嘆的女人。」（頁48），後又有狄恩現象，致使流行文化中最有趣也最明顯的明星崇拜現象為整個時代帶來一股混沌的氣息，因此對於本業社會學的莫杭來說，無疑成為推動他選擇這個議題進行研究的動機，而他自己也明確地說明他「打算藉助電影來理解社會，同時又通過社會來理解電影。」

（注1）。在他這本書第一版推出後，明星體制的瓦解更加迅速，幾乎是在新浪潮全面攻陷影壇（但不見得是「影院」），加上夢露悲慘的自殺後，復又有冷戰與歐洲的左傾問題，乃至1968年多少與中國文革遙相響應的學潮動盪，使得電影更多訴求於內容的意識型態組成，演員在某種程度上也被迫要加入這個潮流中。

進而，當電視機更普遍地進入到家庭之後，乃至於流行音樂（搖滾、爵士）大發盛行之後，電影地位受到嚴重威脅，不再穩坐大眾文化的龍頭寶座，「在1950年代，電影為了讓觀眾回心轉意，祭出了大銀幕並且普及彩色影像、復甦情欲話題、引介超級大明星。但是，這些只有延緩內部分裂的時刻罷了。」（頁188）因為從1940年代中期的新寫實到1950年代末期的新浪潮，一來在製作方式與成本規模上的改變（這是出於被迫），二來觀眾切入電影的視角也不再單一（這是趨勢），這才讓「1930年至1960年間，綜合所有類型的電影原型逐漸瓦解，並且讓位給大排場的消遣性電影，以及議題性電影。」（頁190）夢露和芭杜的出現不就恰好和「奇觀」和「議題」有關嗎？只是，純視覺系與逐日浮上檯面的明星悲慘史只是將明星從影迷編織的幸福幻景中驅逐，失去明星的幻境基本上也不再具有價值。

這些意想不到的流變使莫杭不得不在1972年時對這本已經算頗有遠見的著作還要進行一次修訂；並非他的理論不適用，而是整個世界的轉變太快，無論是在創作理念還是電影的拍攝技術都超越了他的想像。



◆ 明星及其不純粹的分身

誠如後來的研究者所做的整理，在莫杭之前幾乎對於明星的研究，多侷限在意識型態現象的考察上，一方面缺乏理論的基礎，同時也在觀察上未見深刻與細膩。而莫杭著作的力量，在於「深入透徹的分析和由此表現出的睿智，以及他觀察視角的尖銳、靈敏」（注2）。因為深入與敏感的觀察力，讓莫杭光是拿他從《電影，或想像的人》中衍生出來的基本概念（這也是他認為電影之所以迷人的地方）便足夠他遍及明星體系本身以及其與觀眾之間各方面的作用：「人類對再生的普遍信仰只有兩個泉源（這兩者可有不同的組合方式）：一是相信分身（double），即在映像、陰影和夢幻中出現的另一個自我……二是篤信變形，即生命從一種形式轉化為另一種形式。」（注3）其中「分身」論奠定了莫杭在電影美學論述上的重要性：影像做為被攝者（物）的替代，在很多程度上將與現實中的本體產生互相指涉的現象。

只不過明星與其分身的關係還遠遠不是這麼簡單，不再只是兩種影像之間的互相滲透，不管是融合／對立、吞噬與否或者包含的主從（頁55），這其中還涉及到整個工業性的通盤思考，簡單來說，就是涉及到「回收」（不論是媒介本質上的回歸還是經濟成本上的收益）的問題。我們舉書中談及的一個例子來說：默片時代非常有名的喜劇演員兼導演巴斯特基頓，他以「冷面笑匠」著名，就是因為觀眾幾乎從沒有在他演出的影片中看到過他的笑容，為此，他還曾寫過一篇就

叫做〈我為何不笑〉的文章，說明他因為工作上的專注，不允許他分心；也確實，他的動作設計可說是影史上難出其右，不得不特別專注以致於忘了笑容，港星成龍也表示過他在動作電影上的偶像就是基頓；不過莫杭卻向讀者透露，「巴斯特基頓在合約中被強迫再也不能開口大笑。」（頁76）儘管基頓是個極端例子，但我們有理由相信，電影界（娛樂圈）必然還存在許多與他相同的案例。這便造成了這樣的現象：「明星們有影片裡的和現實中的兩種生活。實際上，影片裡的生活在逐漸控制或吞噬現實中的生活。在日常生活中，電影明星都必須刻意仿效他們在影片中的生活，無論影片的主題是愛情、悲劇、歡慶、遊戲，還是冒險。合同中甚至規定他們必須效法在戲中扮演的人物，似乎戲中人才具有真實性。」（注4）事實上應該說，戲中人的非真實是製造業者（片廠、製片乃至明星自己）都知道的事情；但為了確保回收以及公司對這明星的栽培與打造所投注的成本，所以明星必須以他們為人推崇的方式生活在媒體之外，因為在這個傳輸便利的世界中，真實世界中亦充滿媒體。所以莫杭說：「影像充實了現實，現實也充實了影像。」（注5）；所以才有《楚門的世界》這樣的影片。

莫杭進一步指出明星與他們的分身之間的關係，是「明星實際上受到銀幕上那個分身的影響。……他的形象（image）才是他的全部。但是他同時又是這個形象本身，所以他也是形象的所有。要研究明星心理狀態必須先談到心理學的雙重人格。」（頁86）至於莫杭怎麼研究明星心理的雙重人格，有待

讀者自己品味，這裡只消提醒一下，雙重性一方面回扣於莫杭提出的分身論，同時也涉及到另一個關於「變形」的概念：從一種存在（明星本身）蛻變為另一種生命形式（銀幕上的存在）。於是明星「看著另一個自我的甦醒，超脫他自己，讓原始的另一個自我充分完全地發展：他看著自己的影像在銀幕上無所不在，魅力無窮、光芒四射。」（頁 86）同時觀眾是允許甚至期待這種展現，明星的生活「不能夠」不像神話，那是一種理想和寄託：人們希望他們一直光芒四射。如果連明星都如此凡人，那麼凡人該期盼什麼？這也是為何，一個明星的誕生，其實花費許多社會成本。「造就明星的原因是人們的需要。……銀幕上的想像生活是這個真實需要的產物，明星則是這項需要的投影。」（頁 117）

✿ 崇拜之轉向與改版之必要

跟其他人類（特別是結構人類學類別）學者一樣，莫杭在書中用上許多「一手」資料：刊載在報章雜誌乃至於明星私人收藏或片廠存檔的影迷書信。他再由這些材料解讀出背後的結構；並在一個基本的觀影意向活動鏈「投射—認同—轉移」之上，啟動了各種程度不一的接收與回饋意識。確實，在面對看起來失去理性般的明星崇拜（書中還拿宗教來比擬），還有什麼要比這些未經修整過的材料更有效地反映出明星的內在渲染力？莫杭甚至還提醒讀者，明星崇拜雖看似愚蠢，但「愚蠢也是人類身上最重要的一項特質。……明星體制裡還有世界的重心，還有

愛情，還有其他的蠢事，以及深奧的人性。」（頁 123）

事實上，不論莫杭整理的理論框架還是書中載出的種種明星崇拜行爲，這本 40 年前（以第二版來算）便出版的書籍一點也不顯過時，即使明星體制已經不如以往，比如第一期默片時代的明星體質，基於當時電影影像做爲一種強勢且權威性的物質，乃至於流通性的限制，一切神話僅需在銀幕上成立即可；並且其衍生出來的周邊商品（如劇照、藝術照）有著不可替代的珍貴性。然而莫杭所稱的明星體系的黃昏，實則是在一種新的視野中復甦：明星即使不再有專斷性，卻保證了更多元化的選擇，其實是相當符合後現代精神的。

因此，莫杭將第一版做了調整，原本卓別林和狄恩做爲兩個案例，是被安插在主結構中；但在第二版的修正中，則更清楚地劃分出「明星時代」與「時代明星」，並將卓別林、狄恩以及夢露和另一個好萊塢黃金時代的重要女星艾娃嘉娜放到後面這個「時代明星」部分中，彷彿這些案例都可以從第一部分的基本原則中找到他們個別卻又雷同的現象。

是大眾媒體謀殺了明星，卻又是這個怪物重新製造了，或者說騰出空間，讓新的文化樣貌得以生長，「詹姆斯狄恩能在 20 世紀中葉成爲人們的典範並非偶然。在大量投入戰爭與抵抗活動，以及在 1944-1946 年戰爭結束，萌生無限希望之後，接續而來的，不只是個人主義式的退縮，還有普遍存在的虛無主義。不論是在資本主義社會，還是史達



林的共產社會，這都是一種對官方所提倡的意識形態與價值觀的激進質疑。這些社會裡存在的意識形態謊言，自稱是和諧、快樂、鼓動人心，卻回過頭來造成『虛無主義』或是『浪漫主義』，青少年在當中同時逃避生命的真相，並且重新找到生命的真相。」(頁181)然而文明似乎為虛無主義蒙上一層不安的面紗，「文明中一系列問題所引起幸福文化的崩解。……這場最激烈的危機突然在明星體系中爆發，讓幸福神話逐漸消沉，接著浮現的是文明背後深沉的問題。」(頁197)

歷經世紀末，乃至面對末日說，我們清楚地感受到這份不安，有人移植了19世紀末也曾有過的類似經驗，稱為「憂鬱」。或許也

是因為這層焦慮，莫杭才在他唯一一部參與創作的影片《夏日記事》(與一位人類學電影導演尚胡許合作)中，拿著錄音機隨機問行人：「您是否感到幸福？」

注 釋

1. 艾德嘉·莫杭著；馬勝利譯。電影或想像的人：社會人類學評論(桂林市：廣西師範大學，2012)，頁2。
2. Jacqueline Nacache 著；李銳、王迪譯。電影演員(南京市：江蘇教育，2006)，頁250。
3. 同注1，頁3。
4. 同注1，頁47。
5. 同注1，頁36。

