

## 视觉修辞专题研究

# 作为一般符号学的电影修辞理论

——《精神分析与电影：想象的能指》思想遗产与价值重估

赵 斌

[摘 要] 《精神分析与电影：想象的能指》(以下简称《想象的能指》) 阐明了电影的想象性和能指运作的修辞特征，开辟了电影第二符号学将语言学与精神分析理论相互结合的崭新路径，依此方法检验了电影作为视觉修辞与一般语言的同一性问题，最终使电影符号学完成了“电影是语言”的命题论证。其思想遗产体现在它为修辞学提供了一种超越具体媒介的元修辞理论，为理解当代修辞学的谱系发展提供了重要的知识补充，特别是为统一“文本修辞”和“物的修辞”提供了重要的思路；同时，它也构成了20世纪后半叶“宏大理论”浪潮中最后一次“人文科学”的精准实践。

[关键词] 符号学；语言学；精神分析；修辞；电影；想象的能指

[中图分类号] J90 [文献标识码] A [文章编号] 1000-5072(2018)11-0024-10

《想象的能指》是电影第二符号学理论的巅峰之作，它完成了“电影是语言”的整体性论述。与之前的电影第一符号学相比，《想象的能指》将研究对象从电影组合段落(叙事)转移到修辞。这一研究清晰呈现出了电影能指与普通语言能指之间的差别，这一差别并不存在于文本层面，而是存在于运动图像与观众感知的关系之中，即电影是一种想象性的能指。

作为对运动图像的修辞研究，《想象的能指》勾勒出了一条从书写修辞、图像修辞到运动物(像)的修辞的知识进程，为理解当代修辞学的谱系发展提供了重要的理论补充；同时，它尝试为电影修辞和一般语言修辞寻找同一性的解释，这构成了电影表意理论迄今为止最为重要的成就。

这些思想遗产随着宏大理论的终结逐渐被人淡忘，对其进行重新梳理，对理解“语言”的当代政治学含义也具有重要价值。

## 一、想象的能指：语言学与精神分析

“想象的能指”这一概念意味着两个事实：一是电影“能指”本身的特殊性，二是由虚构故事(电影的想象界)所导致的能指阅读(观影)的“想象性”。

作者简介：赵斌，北京电影学院中国电影文化研究院副研究员。

基金项目：2017年国家社会科学基金重大项目“视觉修辞的理论、方法与应用研究”(批准号：17ZDA290)。

电影影像由于与物的亲近性而具有了不同于普通能指的特性。这些特性包括电影能指与所指的重合、能指的流动性、能指信息的多重复合性(如影像符号的分节特性)等。在克里斯第安·麦茨(Christian Metz)之前的传统电影理论看来,电影毫无疑问是一种语言,经典电影理论史基本可以在比喻意义上看成电影语言发展的历史;而要在电影领域实现索绪尔意义上的符号学研究则并非易事。电影符号学的早期探索表明,与自然语言不同,电影没有与词相对应的符号学维度,电影是一种没有词汇表的语言,不存在成分固定的词汇清单。这似乎使得电影语言学研究走进了死胡同。但正因为这个悲观的结论,麦茨突破了过去电影符号学对一般符号学亦步亦趋的模仿,以超越以往符号学家的深邃眼光,洞察到了电影语言的本质,将各类媒介语言的特殊属性从一般语言的本质中剥离出来,开辟了属于电影的符号学,最终指向了一种去媒介的、致力于探索表意深层结构的普通语言学——一种在书写媒介中几乎无法触及的深度理论。

把电影作为一种语言来处理,必须面对一个这样的问题:超越影像外延内容的表意系统的特点是什么?麦茨创造性地放弃了把媒介特质(例如镜头)作为一个序列单位的做法,转向电影内涵方面,从电影与电影叙事形式的密切联系中寻找相对稳定的结构方式。当电影成为讲故事的媒介时,它变成了一种语言,而电影语言与讲故事的方式密切相关。麦茨的分析,内在的参照体系有两个,一个是早期电影理论关于媒介属性的语言特质分析,毫无疑问,麦茨放弃了这种经典的做法;当同时代的电影符号学家努力从电影中找到“离散性的词语单元”时,麦茨参照了其导师罗兰·巴特(Roland Barthes)对于影像内涵与外延的深层剖析,将研究重点转向了影像的内涵层面——影像是可以被读出意义的,研究必须转向影像之外寻找有关意义的固定结构<sup>①</sup>。《想象的能指》经过极其精密和复杂的论证得出了令人信服的结论:对电影而言,媒介层面的电影代码迥异于文字代码,但其符号运作的内在机制,与普通语言完全一致;电影修辞研究不能像文字语言的修辞研究一样,局限在语词的表面结构,它必须向语言学(符号学)领域推进,并将最终消除修辞学与语言学的界限,使前者融化于后者之中。

“想象的能指”的第二重意思,即能指阅读(观影)的想象性。电影的能指依靠视听幻觉在无意识层面产生意义。这也正是电影第二符号学充分结合精神分析进行研究的根本原因。电影的运动图像由于与运动物极度相似,由于其能指与所指间的零距离,影像符号本身以直接激发想象的方式作用于观众,其意义与效果的获得依赖复杂的观看机制,而普通语言依赖已经成型的语词体系而运作,它本身已经是高度二次化的产物,完全属于符号界(The Symbolic)范畴,符号界掩盖之下的阅读心理(想象性)问题不易被观察到。

精神分析与符号学的结合,在20世纪中后期成为了西方哲学界的显学,它由法国精神分析学家拉康所开创,引出了一条将哲学和文化研究带向社会学和政治学批评的新路径。精神分析不是处理电影能指的唯一学科,但必须看到,精神分析理论在电影能指研究中沟通了符号与感知、文本与受众,更打破了语言学和修辞研究之间的区隔。“语言学和精神分析两者都是关于象征的科学,它们甚至是迄今为止仅有的两门以表意活动本身为直接对象的科学。可以说,语言学及其近亲,即现代符号逻辑学,把二次化过程当成了自身的研究对象,而精神分析强调的是对原发过程的探索——两者覆盖了表意活动的全部领域。语言学和精神分析是结构主义符号学的两个主要源泉,是仅有的彻底的符号学学科”<sup>②</sup>,两者对表意的全面关注,以及两者在众多领域的同源性,都使得两者之间存在着大量可以平行迁移、彼此互补的理论术语、参数和推论。这些毫无疑问已经成为社会和历史批评等社会象征结构领域的研究不可或缺的工具。麦茨对两者结合在未来可能具有的政治学前途早有预见,在谈及其意义时说“电影中,可以利用其教育背景和专业概念的工

① [美]尼克·布朗著,徐建生译《电影理论史评》,北京:中国电影出版社1994年版,第104页。

② Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, London: Macmillan Press, 1976, p. 18.

具,并借由像亨利·梅尔西戎及其门生等经济学家一样严密的方式解释资本主义垄断在电影工业中所扮演的角色的符号学家在哪里?”<sup>①</sup>

20世纪的电影产业,连同更大规模的文化工业,以不可辩驳的历史事实证明着社会象征秩序的力量,证明着表意实践在人类生活中的核心地位。但是,以现有知识来看,其意义背后还有隐藏得更深和更持久的原动力,这一动力早已延伸到了作为生物学物种的人。不是因为象征界属于自然的非社会范畴,相反,如弗洛伊德和索绪尔所洞见的那样,表意功能作为结构性的力量,从来就不是社会演进的结果,它与基础结构一起成为社会建构的中介性要素,而社会性则确定了主体的基本特性。表意可以偏离短期的、具体的历史演进,但这并不意味着符号学的自然化;恰恰相反,它再次强调了彻彻底底的社会性。人创造了符号,符号也在创造人:这正是精神分析、人类学和语言学所坚守的伟大信条。

## 二、寻找元修辞:电影的符号学问题

概括地说,《想象的能指》是一部以电影运动图像的修辞现象为主要研究对象的著述。整部著作大体上分为两个部分:第一部分旨在考察电影的观看,呈明电影能指的精神分析特征——想象性,第二部分主要考察电影的修辞运作。第二部分又在双重维度上得以展开:一方面借助符号学和精神分析的参照框架,逐一检查电影中微观的修辞现象,对其进行精神分析符号学的解释;另一方面,反复折回传统修辞学,不断打碎由书写强加在修辞上的各种不实之词,最终把修辞学从文字中剥离出来,开启了包括电影、摄影、声景、运动物在内的广义修辞理论的序幕。

值得注意的是,麦茨在这一阶段涉及的是电影修辞与传统修辞的比较研究,从著作中反复印证的结论来看,电影修辞与传统修辞的异质性大于通约性。实际上,电影修辞更适合与一般叙事进行比较研究。作为相对小规模表意活动的修辞,与作为大规模的表意活动的叙事,在电影中经常是同一种现象。如果再考虑到麦茨早期开展的电影第一符号学(电影叙事学)和《想象的能指》之后开展的有关笑话等短文本的效果研究,我们不难发现,电影修辞与普通修辞之间的比照,是一种基于逻辑严谨性而开展的阶段性研究,它构成了电影第一符号学(电影的叙事学)演进到电影第二符号学(电影的精神分析修辞学),并最终回归电影符号学(电影的精神分析叙事学)这一扬弃性循环的中间段落。

《想象的能指》的主体部分,围绕三组系列和三组群脉关系展开。首先是组合剪辑、叠化(融)等电影语言惯例与隐喻/换喻的对应关系;进而是对隐喻/换喻、组合/聚合等传统修辞学问题进行结构主义语言学式的再思考,由此,揭示出了电影代码与上述诸概念之间异常复杂、精密且易变的匹配关系;最终,为上述概念寻找到了其背后隐秘而稳定的支撑——以凝缩与移置、叠加与替换、原发与二次化等为核心的精神分析机制。

在“修辞学和语言学:雅各布逊的贡献”<sup>②</sup>一章中,麦茨首先展开对“修辞学”这个传统术语的反思。在麦茨看来,修辞学的历史凌乱不堪,“重回修辞学传统的工作,类似一种超越时间的重新运转,类似创建一个由主体和语言的记忆痕迹构成的博物馆,但这个博物馆还具备其他未知的条件;在这方面,它类似于文明的历史和个人的历史”<sup>③</sup>。麦茨提及的“条件”,至少包括精神分析——一种依靠观察征兆而实现回溯性分析的方法。在麦茨看来,修辞是象征界审查的结果,处

<sup>①</sup> Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, London: Macmillan Press, 1976, pp. 18-19.

<sup>②</sup> Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, London: Macmillan Press, 1976, pp. 174-182.

<sup>③</sup> Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, London: Macmillan Press, 1976, p. 159.

于原发与二次化、压力与反抗相作用的边缘地带。因此，修辞的产品——辞格并不是话语趣味的装饰，而是形成语言自身的内在驱动力。但是相比直观的电影图像，语言文字以其更加明显的二次化特征，更多地越过了想象界的边界，大量涌入象征界领域，词语背后本应该活跃的多重原发联想被词语遮蔽——读者只能在语义束中选择其一而抛弃其他。麦茨把造成传统修辞学这一局限的原因归咎于知识领域构成中的历史因素“在隐喻、换喻概念，或者更普遍的辞格列表被制定出来的时候，原发过程和精神分析理论很明显地还没有介入其中，但他们仍固守在有意识的观念联想的范围之内，因为他们不知道这一点，因为疑问甚至还没有在历史中出现。”<sup>①</sup>

在这里，麦茨重返传统修辞学，借由精神分析所提供的概念群，重新审视文字语言背后同样存在的书写语言的想象界(The Imaginary)问题。麦茨通过案例分析，印证了弗洛伊德有关“思想过程”的观点，思想过程拥有全部相同的选择活动，它需要两个前提条件：一，心理装置永久的欲力集中——这大致与注意现象相应；二是从一种再现到另一种再现的转换——这种转换遵循经济原则和效果优化原则。因此，词汇正是依靠“表现的力量”而不是“逻辑的力量”来抓住人心“表现”这一概念带领我们步入了某种和声学，借助它，我们可以走得够远，直到进入有关文字语言的无意识，而这恰恰是传统修辞学难以触及的领域。

在《“小规模”的辞格、“大规模”的辞格》<sup>②</sup>一章中，麦茨反思了为数众多的修辞格。传统修辞学以修辞格研究为主要切入点，以词语标识为基本考察目标，基本停留在局部词句的水平。西方传统修辞学致力于隐喻、比喻(明喻)、换喻、比拟(拟人、拟物)、反语、押韵法(头韵法、尾韵法)、引申、轭式搭配法等分辨和解释；汉语修辞法也有很大的相似性，我们有借喻、借代、对偶、反语对偶(无情句)等较为特殊的修辞现象。仅仅从这些极易混淆的辞格中，我们便能发现诸多混乱。

首先是标准的混乱。隐喻以相似性自我界定，而实际上，引申拥有完全相同的界定标准，因而是隐喻的一个种类。当我们说出“桌腿”这个词时，我们在使用隐喻，即在桌子和动物的外形上建立了一种相似性的联系。但我们无法为桌腿找到其他的专有指称。在这种情况下，桌子与动物原本具有的相似性便被消耗殆尽，修辞学将这类比喻称为死喻，即陈腐的辞格。而实际上，这仅仅是依据效果经验做出的历史判断而非逻辑判断，更不是本质界定。再如，文本的一个碎片可以是轭式搭配法，也可以是隐喻。术语的分类学遵循的不是排他逻辑，只是根据它们同某些系统的关系(某一系统比另一系统更好)，它们才被以一种或另一种方式分类。

其次是规模的混淆。辞格意味着局部规模的修辞活动，但这个局部到底意味着什么，是活跃于单一词语的水平中，还是活跃于若干词汇或者句子当中？修辞学传统似乎把辞格与规模较小的修辞相关联——辞格与一种界限清晰的词语单元有关，而不是与整个句子的构成有关，而且它必须修饰了这个词的实际意义，或给予它一个新的附加解释，而不是使它的上下文的阅读反应更有效。而语境中的“转义”则与稍大范围的辞格现象相一致，于是修辞学把外延更加丰富的转义现象踢出了辞格的领地；而实际上，转义与其他各类型的修辞活动并无本质差异，均是典型的符号转移现象。由于分类的混乱，修辞和转义的界限有时也会摆荡不定，有些修辞学家倾向于把对偶这种句法现象认定为一种辞格，而且是一种最彻底、最完美的“非转义辞格”，因为它体现了转义的根本特征——符号要素的可替换性：整个所指都从一个能指(被象征的)迁移到另一个能指(象征的)，后一个能指改变它的意义，并且能够在话语中取代前一个能指，但实际上，这恰恰也是所有修辞运作共享的必要原则。

再次是符号结构的混乱。结构主义符号学之后发展出了针对语言结构的诸多崭新观念。在此

<sup>①</sup> Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, London: Macmillan Press, 1976, p. 166.

<sup>②</sup> Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, London: Macmillan Press, 1976, pp. 168-173.

之前, 隐喻和换喻的区分仅仅强调所指对象的关系, 即隐喻强调物的相似性, 换喻强调物的邻近性。但在结构主义之后, 修辞学家们逐渐修正了这一观念。在雅各布逊(Roman Jakobson)看来, 在所指构成的参照轴和能指构成的话语轴上, 均存在相似和邻近的情况, 也就是说, 隐喻和聚合均具有“相似”的基本特征, 前者是所指物之间的相似性, 而后者是由位置关系决定或加强的相似性; 换喻和组合均具有“邻近”的基本特征, 前者是所指物之间的邻近关系, 而后者是由语词的位置关系决定或加强的临近关系。在《语言的两个方面以及语言障碍的两种类型》<sup>①</sup>中, 雅各布逊把隐喻/换喻、聚合/组合这两对陈旧的术语结合成了一种新的结构, 用于澄清在符号的双重轴线上发展起来的混乱。这为人们从语言符号结构(而非局部词汇的规模)的高度、从话语陈述结构(而非单纯的语义)的角度理解修辞现象提供了参照性的框架。

在清理混乱的基础上, 麦茨对修辞的分析性结构进行了重新认识: 把“聚合/组合”和“隐喻/换喻”区分开来的, 不是位置和语义, 而是话语内部法则和与话语外部的某些东西有关的真实或想象的效果——这也构成了麦茨对雅各布逊修辞理论最有效的批评。按麦茨的概括, 存在两种贯穿话语的相似性和邻近性 “一种相似性和邻近性(聚合和组合)专门适合于话语, 它们把话语结构成有效对象; 另一种相似性和邻近性(隐喻和换喻)则将自身插入两个对象之间, 而不管它们是第一次在所指对象中被感知并接着被话语进行了描述, 还是话语的力量本身就使我们在所指对象中认识和想象了它们。”<sup>②</sup>

麦茨的分析可以被简化为下面的矩阵结构。在这个矩阵中, 聚合、隐喻、组合、换喻可以相互排列组合, 进而生成更加复杂的矩阵类型, 如组合—隐喻、组合—换喻、聚合—隐喻、聚合—换喻; 当然还有更加复杂的隐喻—换喻(即以隐喻为基础的换喻)和换喻—隐喻(即以换喻为基础的隐喻), 如果考虑到感知过程或分析过程, 还存在隐喻向换喻的过渡、换喻向隐喻的过渡等更复杂的现象。因此, 精神分析意义上的力量关系和经济原则通常是唯一真正可变的東西。可以说, 麦茨在雅各布逊为代表的结构主义修辞学基础上完善了对修辞的“复杂性”研究。

表 1

	相似	邻近
在话语中	聚合	组合
在所指对象中	隐喻	换喻

这一复杂性研究, 在接下去的章节被拓展到了电影领域, 从而形成四种不同的电影修辞类型: 即组合呈现的隐喻、聚合呈现的隐喻、聚合呈现的换喻、组合呈现的换喻。<sup>③</sup>

组合呈现的隐喻表现为“参照的相似性和话语的邻近性”。“参照的相似性”强调了语义轴上的相似性, 而“推论的邻近性”指的是作为电影基本话语手段的组合剪辑所带来的“依次”呈现的线性陈述特征, 它把空间分散呈现, 但却能够依靠基本的推论认知而被人识别为一个完整的、现实的陈述世界。在影片《摩登时代》著名的隐喻(把羊群和地铁入口处拥挤的人群并置)中, 羊群和地铁都属于同一个街道、同一个完整的故事世界。

聚合呈现的隐喻表现为“参照的相似性和推论的相似性”。两个影像片断存在语义上的相似性, 即参照的相似性; 但在推论轴(语法轴、陈述轴、组合轴)上, 并不存在邻近性。也就是说, 推论轴上的“组合”剪辑依据的不是现实的邻近性和关联性, 而是观念图式里的相似性。因此, 这种隐喻并不保持完整真实的空间邻近性, 隐喻镜头来自于话语的安排而与正在叙述的故事没有现实关联。在聚合的隐喻中, 聚合指的是由话语行为安排的、在语义上有相似性和可替换性的关系, 这

① Roman Jakobson & Morris Halle, *Studies on Child Language and Aphasia*, The Hague: Mouton Publishers, 1971, pp. 49-74.

② Christian Metz: *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, London: Macmillan Press, 1976, p. 186.

③ Christian Metz: *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, London: Macmillan Press, 1976, pp. 186-190.

种隐喻属于纯粹话语的隐喻，并不以保证真实故事世界的完整性为特征。如果说组合呈现的隐喻基本上属于现实主义的、故事世界的修辞，那么，聚合呈现的隐喻常表现为非现实主义的、话语世界的修辞。带有杂耍性质的表意蒙太奇，如《战舰波将金号》突然插入的石狮镜头便属于这种修辞方式。

聚合呈现的换喻表现为“参照的邻近性和推论的相似性”。“参照的邻近性”指的是在语义上的邻近关系，而“推论的相似性”指的是借助话语手段而不是故事世界的现实统一性而呈现的相似性。电影情节中常见的“物是人非”的情节常常使用这种方式的换喻修辞。所谓聚合，或者“参照的邻近性”，指的都是语义上的共时性，即两种形象在故事世界中总是相伴出现，两者之间便有了“指定性”的关系，当然，此时这种关系或许还不能被辨认为相似性的关系。“推论的相似性”指的是两种事物不再同时出现在故事世界中，但之前构建起来的“指定性关系”发挥了作用，当观众看到其中一个事物时，另一个事物以及两者之间的相似性关系能被辨认甚至创造出来。聚合呈现的换喻通常有两种情况，体现指定性关系的场景出现在银幕上，或者不出现在银幕上。聚合呈现的换喻往往不被重视，实际上在一般性的叙事作品中，所谓对细节的反复呈现，往往发挥着聚合呈现的换喻作用。

麦茨考虑的最后一种情况是“参照的邻近性和推论的邻近性”，即组合呈现的换喻。参照的邻近性即在语义轴上，或者说在虚构的故事世界中，两个事物是邻近的，总是同时出现的；推论的邻近性指的是在话语轴或陈述轴上（对电影而言主要指的是剪辑），两者也是邻近的，可以被观众判断和理解空间的完整性。

麦茨的四种类型对应着参照的、推论的、相似性和邻近性四者的排列组合。但通过上面的分析可以看出，第三种类型不稳定，而第四种类型难以再以固定的形式存在，它们都属于大规模文本运作的产物。只有第一种“组合呈现的隐喻”、第二种“聚合呈现的隐喻”和第三种“参照的邻近性和推论的相似性（聚合呈现的换喻）”中的部分现象可以被看成局部修辞。而第三种类型中的其他情况和第四种类型，都不能称为小规模修辞，它们依靠较大规模的叙述才能确立。

在不同的电影文本中，隐喻和换喻的四种类型并不是平均分布的，换喻和隐喻相互缠绕，不断地交替运动着。在麦茨看来，修辞的分布状况，恰恰为我们感知和理解电影风格提供了重要的参数。

### 三、从修辞研究到宏大叙事：表意理论的遗产

如果我们暂时跳出《想象的能指》中复杂的技术性、分析性话语，可以把这本著作理解为“借电影阐释弗洛伊德和拉康”的哲学著作，把它理解为借电影语言阐释“普通语言与主体性之关联”的哲学著作。语言，作为与“现象直观”并驾齐驱的意义表述方式<sup>①</sup>，在不同的媒介载体之间，在意识属性（社会属性）和无意识属性（主体心理构成）之间，的确存在着哲学意义上严格的同一性——可以说，至此，由索绪尔和弗洛伊德所开启的宏大论证过程，借电影这种运动图像得以最终完成。

作为表意理论的重要遗产，《想象的能指》的思想价值体现在两个方面。

首先，它提供了一种超越具体媒介的元修辞理论，为理解当代修辞学的谱系发展提供了重要的知识补充。

修辞研究至今的发展遵循着两条基本的知识生产脉络，一条是知识的扩张运动，即不断拓展

<sup>①</sup> 王志敏、赵斌主编《电影学》，北京：北京大学出版社2015年版，第139—140页。

修辞外延的尝试,另一条是知识的收缩运动,即寻找各类修辞之间的同一性。

就第一条脉络而言,修辞研究的视野不断扩展,从书写文本的修辞拓展到了视觉修辞领域。视觉修辞如今朝着两个基本方向分头发展,即文本的修辞(静止图像/运动图像的修辞)和非文本的修辞(静止物/事件的修辞)。运动图像的修辞主要由《想象的能指》所开启,而静止图像的修辞以罗兰·巴特的影像修辞学<sup>①</sup>、都兰德的广告图像研究<sup>②</sup>和艾科对于图像的分层(解凝缩)理论等<sup>③</sup>为起点,拓展到了对艺术摄影修辞的关注,近年来与声势浩大的(图像)传播理论以及潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)倡导的图像学汇合,为从艺术图像到一般图像的表意机制研究提供着理论养分。

非文本的修辞研究则涵盖了静止物的修辞和事件修辞的理论。在传播学和视觉文化研究领域,对美术馆、纪念馆、纪念碑、广场等空间陈列等部署问题的研究,揭示了人工之物所遵循的修辞的实践性话语。

就第二条脉络而言,修辞研究开展了知识的收缩运动,力图在本体论层面沟通各类表意现象。受限于“现象学表意/语言符号表意”的对立传统,“世界/文本”二元框架根深蒂固。20世纪后半叶的哲学曾尝试打破这种二元框架,在可说/可见之间建立桥梁。朗西埃(Jacques Rancière)对于美术馆部署中的大型语法的研究<sup>④</sup>、巴迪欧(Alain Badiou)关于事件的哲学研究,则致力于突破这种二分法,描述“可说的/可见的”在思维层面的同构关系。而鲍德里亚(Jean Baudrillard)和德勒兹等则力图从根本上终止了将媒介视为语言的传统,前者致力于颠倒主体与图像的主客关系,后者则致力于在运动影像和现实世界之间创造同一性关系,把电影彻底阐释为现实世界的全息切片,两者对“物的意义”的把握,均为另立门户,很大程度上已经超出了语言研究的范畴,但其间对物的修辞思想的借鉴则是明确无疑的。

以上述两条修辞路线为参照,我们可以看到《想象的能指》所开启的运动图像的修辞研究首先位于上述第一条脉络之中,也是其间唯一针对电影运动图像的深度研究,虽然这一研究路线随着麦茨的枪声戛然而止,但其重要价值不容低估。同时,《想象的能指》也可视为上述第二条脉络中的标志性理论,它对于运动物(像)的研究思路,为统一“文本修辞”和“物的修辞”提供了直接的方案,甚至为解决整体性的“语言/物哲学”<sup>⑤</sup>议题提供了可行的参考。

《想象的能指》居于语言学和物哲学的分叉点上,虽然它主要被理解为电影的语言研究,但其研究方法中有关语言和物之间的联系却不容忽略。《想象的能指》在前两章反复强调了知觉现象学,而后则是对精神分析想象性的阐释,正是借助这两者,麦茨指出了“物的缺席与在场”的辩证法:电影图像是能指,是虚假之物的影子;但电影作为“透明的图像”,也是图像背后的实在之物,是运动物本身,因此,电影的修辞实际上即为运动之物的修辞。如果说德勒兹在柏格森现象学的框架内阐释物的表意问题,拥有清晰的形而上学特质,那么麦茨则试图以现代语言学为视角理解物的表意问题,具备了更多的科学特征。

其次,《想象的能指》的思想贡献还在于其政治学维度,它在电影理论内部构成了20世纪后期宏大理论浪潮中最后一次“人文科学”的精准实践。《想象的能指》实践了结构主义符号学一贯主张的对表意机制的去蔽性分析;在包括电影和运动图像在内的一般语言研究领域,打通了符号学和精神分析理论之间的壁垒;其基本的理论观念和分析方法,如麦茨本人所预料的,在其后的数十年间,离开了纯粹的符号学分析领域,转向了对各类社会文本的分析,转向了对语言机器(从政治

① [法]罗兰·巴特、让·鲍德里亚等著,吴琼、杜予译 《形象的修辞》,北京:中国人民大学出版社2005年版,第32—56页。

② Durand Jacques, *Rhetorique et Image* Publication, Communications Paris: Editions du Seuil, No. 15, 1970, pp. 70-79.

③ 王志敏 《电影美学分析原理》,北京:中国电影出版社1993年版,第90页。

④ [法]朗西埃著,张新木、陆洵译 《图像的命运》,南京:南京大学出版社2014年版,第145—151页。

⑤ 杨北辰 《电影与物:是否存在一种以客体为导向的电影理论》,《北京电影学院学报》2015年第2期。

到电影)效果和机制的关注,由此汇入被称为“宏大理论”(Grand Theory)<sup>①</sup>的理论集群。

法国哲学家福柯对何为人文学科做出过精准的概括:借助人类学、精神分析、符号学等20世纪先进的思想武器,第一次科学地把原本投向外在客体的目光转向了自身,第一次把人自身作为科学观察的客体,在此基础上构建出了迥异于自然科学的人文科学知识范型:即生物学范型、经济学范型,以及在此基础上演化出的文学/神话/心理学/社会学等相互交错语言学范型;由此,人类全部的主体感知以及全部的知识客体,毫无遗漏地落入生命的、劳动的和语言的三种范畴之中。人文科学从生物学出发,围绕着顺从与对抗、自由与规训、公正与补偿等,演化出发展与功能的知识束群;从经济学出发,围绕劳动和广义的物质生产,催生出了欲望与力比多的经济学,生成了有关冲突和规范的知识束群;从语言学出发,围绕着从文学到观念习俗的象征秩序,不断完善着有关符号与意义的知识束群。至此,人文科学具备了异常复杂的知识谱系;毫不夸张地说,整个人文科学的演进,即上述三个范畴相互叠加、交互生产的历史。也正因如此,从马克思到弗洛伊德,从历史叙事到语言学,人文科学的知识系统之间均能相互映射、彼此解释,呈现出同宗同源的特征。

正是在这个意义上,与其说《想象的能指》研究电影的修辞,不如说它通过电影修辞与一般修辞的比较性研究,把修辞从文字的束缚中拯救出来,还原了语言作为“人类社会普遍性的表意媒介”的哲学属性;与其说它体现了对电影研究的巨大贡献,不如说电影研究第一次体现了其对人文科学真正的哲学贡献。因此,麦茨有关电影修辞的研究,是现代性视野中人文科学整体构想的一部分,理应是一份不断延续和继承的思想遗产。

在最近十年间,以精神分析、语言学和意识形态理论为主导的电影宏大理论呈现出式微的趋势,唱衰宏大理论的声音在国内电影研究界不绝于耳。但讽刺的是,宏大理论之后出现的各种新鲜话语,除了法国哲学家德勒兹在柏格森现象学维度上所进行的创造性探索之外,几乎没有给出其他更多的新内容。深度理论在今天遭遇的是一种集体性的被碾压的态势。取而代之的是各种热闹非凡的评论性理论话语。严格来说,它们不过是一种升级版的影评,虽然不断给读者提供普及性的电影知识,以隐秘而巧智的方式把电影分为“值得歌颂的”和“需要批判的”,但实际上,它们所做的无非是对电影表象的同义重复,其拉拉杂杂的话语,不断给需要艺术普及的电影观众提供阅读快感或政治认同。

“以《想象的能指》为重要代表的结构主义语言学,在表意系统的研究上取得了之前任何哲学都无法企及的成就,但也正是把存在语言化的语言主义倾向遭人误解和诟病。不容否认的是,这一倾向在诠释语言领域(特别是语言的政治学领域,如当代资本主义世界的意识形态控制和文化生产领域)时,表现出了惊人的阐释力<sup>②</sup>”。与此同时,结构主义语言学也揭示了主体“空无性”的本质。实际上,早在拉康和福柯那里,主体性问题就已经得到了回答:在拉康看来,主体就是虚空,主体是语言无意识的产品;在福柯看来,真正的人文主义就是要揭穿哲学史(特别是笛卡尔以来)对“作为主体的、大写的人”的不切实际的虚妄想象。因此,对他们来说,20世纪之前的西方哲学包含着一套对“存在”的理想主义情怀;主体和语言所关联的“存在”,与其说是本体论意义上的,不如说是构成性的。但问题是,人是有欲望的、灵性的动物,求知、求真,将存在纳入可被自身掌握视野,似乎天然地成为了理论认知的驱动力,因此,结构主义语言学的相关理论在完成其对语言秩序和无意识问题的阐释后,在理论理想层面,多多少少给人以悲观绝望的感受。

在绝望和疲惫之余,“后理论”<sup>③</sup>趁虚而入,热闹非凡。严格说,作为蹩脚的对手,漏洞百出

① Eagleton, *After Theory*, London: Penguin Books, 2004, p. 1.

② 王志敏、赵斌主编《电影学》,北京:北京大学出版社2015年版,第140页。

③ 王宁《“后理论时代”的理论风云:走向后人文主义》,《文艺理论研究》2013年第6期。

的后理论在认识论层面上并不足以对宏大理论构成有效的挑战,本质上是后现代主义在当下的另一种伪装。<sup>①</sup>从哲学、文学到文化研究,看似精致新颖的理论主张,实则布满着历史上早就陈腐不堪的反本质主义和反普遍主义的论调,在本体论和认识论上显得脆弱不堪;在价值判断领域,它反对普遍性、同一性的思维运动;在文化研究中,则表现为对反抗通约性本质经验的追捧,表现为对陈述各类特殊现象的青睐。在电影研究中,后理论以美国学者大卫·波德维尔的“中层理论”为代表:它强调为局部电影现象寻找经验主义的解释,对根本性的电影表意问题充满恐惧,甚至主张把精神分析和符号学在内的一切形而上学从电影研究中扫地出门。<sup>②</sup>在流行的有关地方性话语的各类文化研究中,反本质主义似乎成了“反西方中心主义”的代名词,眉来眼去地暗示着民族国家知识分子的政治正确。实际上,文化从来都隶属于主体性,它是整体象征界表达的一部分。在地方性的文化样态中,民族性总是具体的,因为所有民族对自身主体性的言语表达都是具体和特殊的。但如果所有言语都是具体而特别的,就意味着根本不存在“语言”系统,不存在普遍的表意实践;那么,地方性文化中那些特殊东西到底意指何物,我们又怎能发现并识别它的独特存在呢?<sup>③</sup>

当然,与艰涩的表意研究相比,电影后理论最不愿意承认的就是其通俗和浅显的特征——研究者和阅读者不必在布满概念和逻辑的学术战场中接受漫长的训练便能轻松上手。此外,在社会历史领域,它似乎提供了一种更加开放、多元和自由的叙事方式,装扮出一副多元、包容甚至“怎么都行”的佛系面孔。正是这种符合人性自由的伦理特征和政治属性,让它变得更易被接受。历史的确可以选择一种特别的元叙事:从阿尔都塞(Louis Pierre Althusser)、拉康(Jacques Lacan)、博德里(Jean Louis Baudrillard)、穆维(Laura Mulvey)到麦茨,从社会机器、电影机器到横亘在两者背后古老的语言无意识,塑造了从大众到分众、从男性到女性的各种主体身份——结构主义有关主体塑形的老套故事的确了无新意,研究者的确可以转向更加新颖而多元的叙事。但后理论者的危险在于,他们并不清楚,“现代主义(包括结构主义)坚持的决定性、普遍性和连续式的叙事,不是按照文学的趣味主义和欲望原则讲述的。历史叙事的根本原则是真实原则,即坚持话语表述与历史真实之间的映射关系。从弗洛伊德、列维·斯特劳斯特到米歇尔·福柯,他们用不同的方式证明着历史进程得以持续的两种基本活动的支配性,其一是物质的再生产,其二是欲望的再生产。这种宏大的元叙事并不能涵盖万事万物,也不擅长阐释社会文化的微观细节,更不意味着有某种连续不间断的线索贯穿始终,但物质与欲望的再生产却是保持和延续人类社会及其意义之历史的基本框架。”<sup>④</sup>

正是在这种意义上说,电影的宏大理论,特别是以《想象的能指》为代表的精神分析语言学,主张从根本性的语言表意层次上认识电影,主张为阐释电影现象建立一种语言表意的模型,其思想价值一目了然。宏大理论在20世纪60年代以后所批判的对象——语言,特别是有关全球资本表意的语言,仍旧是社会象征领域对人最主要的威胁。它以隐秘的政治修辞,抹去了苦难和压迫的痕迹,看似终结了资本主义权力关系的历史:在文艺研究,特别是电影研究领域,部分理论已经偏离甚至改写了由现代性所开启的理性认知功能,在理论深度荡然无存的同时,不知疲倦地为文化产品的资本运作生产海量的表面知识,在国家话语和全球化进程的双重加持下,窃取了“不容置疑”的合法身份。但是,资本压抑带来的创伤性内核,并没能借助有关此类表意的政治修辞得以化约,反倒一如既往地社会象征秩序中刻下刺眼的痕迹。当所有批判性的理论开始对表意体制

① [英]伊格尔顿著,华明译 《后现代主义的幻象》,北京:商务印书馆2014年版,第107—147页。

② [美]大卫·鲍德维尔、[美]卡罗尔主编,麦永雄、柏敬译 《后理论:重建电影研究》,北京:中国社会科学出版社2000年版,第103—121页。

③ 有关电影后理论的相关问题,另参见赵斌《作为叙事的当代电影理论(下)》,《贵州大学学报》2015年第2期。

④ 同上

集体失语时，表意理论只能扮演既定象征秩序共谋者的角色——在今天，文化资本的全球化越是重构着政治与文化地形学的边界，其话语的政治修辞效果就越发隐蔽。正是在这个意义上说，作为人文科学的表意研究，仍旧保持着超验的、形而上学的身份，指引我们触摸那些直觉体验和现象分析无法照亮的深度领域。

宏大理论伴随着现代性表意实践的终结而告一段落，从某种意义上说，这是后现代主义去深度化的必然结果。在“从全球化”到“地区与民族优先”的新晋转换中，资本主导下的物质生产和政治治理呈现出的衰败迹象已是有目共睹；其象征秩序和文化版图也已经开始在民族国家的文化崛起中变得支离破碎。透过这个破碎的缝隙，我们需要比以往更加清醒地凝视有关象征界的秘密。对电影研究而言，当下比任何以往的历史时刻都更加需要回溯至理论的起点，并在方法论与当下现实之间不断往返。我们应该记住麦茨在《想象的能指》中的告诫“不是因为如今的某种研究要用到修辞学(以前它们也是无用的)，而是因为它能够帮助我们更好地理解这个世界——两千五百年以来，它构成了历史上对于语言这驾令人生畏的象征机器最感人和最彻底的反思。”<sup>①</sup>

---

## English Abstract

---

### The Theory of Film Rhetorics as General Semiotics: Thought of and Reflection upon *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*

ZHAO Bin

**Abstract:** *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier* (hereinafter referred to as *Imaginary Signifier*) clarifies the imaginative nature of the film and the fundamental features of the signifier's operation. It opens up the method of Second Film Semiotics to combine Linguistics and Psychoanalysis. This method, with the combination of the two theories, examines the identity of the film as a visual rhetoric with the general language, and finally enables Film Semiotics to complete the propositional argumentation of "film is language." Its ideological heritage is reflected in the fact that it provides rhetoric with a Meta-Rhetoric theory of trans-media, and also provides an important supplement to the understanding of the development pedigree of contemporary rhetoric theory. Particularly, it provides an important idea to unify "text rhetoric" and "material rhetoric." At the same time, it constitutes the last precision practice of "Humanities" in the "Grand Theory" wave of the second half of the 20<sup>th</sup> century.

**Key Words:** Semiotics; Psychoanalysis; Rhetoric; Film; Imaginary signifier

---

责任编辑 王 桃  
责任校对 李晶晶

---

<sup>①</sup> Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, London: Macmillan Press, 1976, p. 220.