

· 电影理论研究专题 ·

# 作为叙事的当代电影理论(上)

赵 斌

(北京电影学院,北京 100088)

**摘要:**本文试图解释当代电影理论在谱系学意义上的变迁历史,尝试在当代语言、政治、文化的交互影响中理解电影理论作为福柯意义上的人文科学的本质属性;对电影学学科的知识铺陈、电影学如何成为一种宏大的叙事、电影宏大叙事的衰落以及后理论的兴起等历史过程进行了描述与分析。文章最后对包括文化研究、中理论等在内的后现代主义理论思潮在理论策略和理论方法论方面的优势与谬误进行了剖解,主张宏大理论的重建与复兴。

**关键词:**电影学;电影理论;叙事;后理论;后现代主义;本质主义

**中图分类号:**J90      **文献标识码:**A      **文章编号:**1671-444X(2015)01-0014-08

1750年鲍姆嘉通的《美学》诞生,美学从哲学中分离出来,在其后一百年中,化学、心理学、生物学、艺术学等也纷纷宣告独立。在这其中,美学和艺术学的独立和发展为电影学的建立奠定了理论基础。前者为深入理解电影的审美规律等问题提供了方法,而后者则为全面理解电影自身的形式与规律提供了框架。“电影学”这一概念是由著名德国美学家玛克斯·德索提出的。当然,德索的电影学还只是作为美学以及艺术学的一个次级专门学科,尚不能等同于后来法国电影研究者的电影学概念。

## 一、电影理论:电影学学科知识的铺陈

从爱因汉姆关于电影作为艺术的论述到巴赞本体论之前,这段被描述为经典电影理论的理论区段,

除了受构成主义影响的先锋主义电影理论和部分蒙太奇理论之外,主要是一种零散的、粗糙的、经验式的现象梳理。富有目的性的自觉的理论陈述,开始与二战后。

20世纪50年代法国的一批电影理研究者试图创建以跨学科的综合研究为基础、涵盖电影研究各个领域的电影学,于1948年在法国成立电影学研究所并出版了《电影学国际评论》,赋予了电影学全新的意义。在这个意义上的电影学所强调的是,要赋予电影这种极其特别的绝不同于古典艺术的新形式以特殊的研究地位,通过综合、交叉和多角度的研究,确立“关于电影的人文科学”。

其后欧洲不少国家都相继成立了若干电影学的研究组织和机构,开始从事电影学的研究工作。当

收稿日期:2015-01-16

作者简介:赵斌(1980—),男,山东聊城人,电影学博士,北京电影学院讲师,硕士研究生导师,研究方向:美学与电影理论。

然,事实上“电影学”虽然没有按照预期的方向行进,却在结构主义思潮的推动下有了长足的发展。

20世纪50、60年代以来,电影学的研究突破了传统的分类法的框架,出现了一些新的分科,如电影社会学、电影心理学、电影社会心理学、电影符号学、电影美学、电影哲学、电影诗学等等。这些基于电影的专业研究,给电影学概念的发展提供了诸多的动力。

20世纪70年代之后,法国学者麦茨(Christian Metz)较系统地描述了他对电影学的界定。他在《电影语言:电影符号学导论》(1974年出版)一书中曾经指出,一般的电影研究(approaching the cinema)一共包括四个部分,除了传统的理论(主要是经典电影理论[theory of the cinema])、电影史和电影批评三个部分之外,还包括第四部分,即电影学。电影学是由心理学家、精神病学家、美学家、社会学家、教育学家和生物学家等人文学者从外部来处理电影的一种电影科学研究(scientific study)领域。

在麦茨的表述中,明显地把电影学同经典的电影理论、电影史和电影批评区分开来,麦茨的电影学才更具有明确的学科性质。

在麦茨看来,电影作为一种极其复杂的技术,是在一种具有对象性关系的社会运作系统中被运用的。他把这个运作系统从整体上称之为电影机构。他对电影机构的分析很像马克思在《资本论》中对商品属性(资本主义经济的细胞形态)和资本运动的分析。他认为,电影机构由第一机器、第二机器和第三机器三部组成。必须三部机器同时开动,电影机构才能维持正常运转。第一机器是生产机器,第二机器是消费机器,第三机器是促销机器。麦茨还指出,电影机构可以有多种形态,例如法西斯主义的、资本主义的和社会主义的。资本主义形态的生产机器就是电影工业,电影工业遵循资本主义的商业运作规律。第一机器是外部机器、物质机器,包括金融投资、物质资料及其分布和使用;第二机器是内部机器、精神机器,包括电影观众及其观赏心理机制;第三机器是批准机器和保证机器,包括电影批评家、电影史家、电影理论家及其工作系统。第一机器生产出来的产品,不仅必须成为观众的对象,

而且还要保证这个对象不是一个“坏的对象”,而是一个“好的对象”。这样,观众才会自动地花钱买票看电影并产生“电影的愉悦”,而不是电影的“不愉悦”。在这个意义上,维持电影产品同电影观众的“好的对象”的关系,或者说,使电影产品成为一个“好的对象”,不是第一机器的单独性行为就能奏效的,而是三部机器共同运作的结果。同理,当出现了“坏的对象”时,也不是一个地方出了毛病,而是整个电影机构出了毛病。因此,三部机器之间的关系是辩证的:一方面,电影产品在刺激起观众观看电影的愿望的同时,满足了观众对于电影的内在愿望;另一方面,观众观看电影的愿望还需要持续不断地产生,以推动电影生产的循环往复。

在麦茨的描述中,电影史、电影批评和电影理论这种传统的电影研究形态在整个电影机构中的地位,已不再具有通常我们所认为的那种清高和脱俗的特点,相对于电影生产机器和消费机器而言,它们更像是一部润滑机器,主要的功能是宣传和促销,例如确立标准、检查质量,培养愿望、批准需要、论证趣味、帮助接受等等,总之一句话:发现电影作品中的“好的对象”,而剔除其中“坏的对象”。麦茨说得好:“本我如果不随身携带着它的超我,它就不能享受幸福。”于是,第三机器的作用就是,使得电影向我们发出的“爱我吧”的连续不断的低声细语变得更加响亮。那些电影批评家在吹捧一部所谓好的影片时所表现出来的高度抑郁的投机性和在抨击一部所谓坏的影片时所表现出来的虐待狂特点,再次表明,电影批评像它的对象一样,仍然是一种想象的技术,因而像电影一样都属于想象界,也需要进行分析。电影理论的情况,并不比电影批评好多少,它充其量不过是一种想象的技术,一种趣味美学,因而像电影一样都属于想象界,也需要进行分析。

麦茨应该是第一个清晰意识到理论具有叙事属性的学者。他尖锐地指出,理论表达有时是科学的,但表达活动却从来都不是科学的。理论家的理论表达活动很像在影迷中能够经常见到的那种颇具戏剧性的现象:每看一部使他们欣喜若狂的影片都会从根本上改变他们的电影理论观点。电影史只是关于

电影的社会记忆或历史档案。电影史家好像一个档案保管员,其工作的目的是尽可能多地保留电影,但保留电影的唯一规则却只能是嗜好和兴趣。更成问题的是,保留的根据不仅是多种多样的,而且是相互矛盾的,诸如“审美价值”、“社会学的文献价值”、“一个时期的差影片的典型”、“一个重要作者的次要作品”、“一个次要作者的重要作品”等等。这种情况同顾客在饭店里凭兴致所至的高度随机的点菜行为如出一辙。

因此,只有电影学才有变更这种经典理论或历史研究的偏颇的叙事性,使理论观照和表述进入另外一个可以更加接近对象在场和客观真理的可能性领域。对电影更加真理性的知识及其描述,正是建立“整体性人文科学”的重要组成部分。这一历史重任,显然不可能由电影史学家和电影批评家来完成。

麦茨的这一观念,明显受到了20世纪60、70年代相关思潮的影响,这其中,福柯(Michel Foucault)关于人文学科之实质的哲学体认总是影影绰绰。

福柯曾深入剖析了思考之主体(人)与被思考之对象(人)的重叠关系,把这一重叠视为现代人文学科的起源。他在《词与物——人类科学的考古学》一书结尾说“正如我们思想的考古学所很容易表明的那样,人是一种晚近时期的发明,并且是一种也许正接近其终结的发明”,而人文科学则产生于“构成现代性的那个门槛。正是在这个门槛上,被称之为人的那个奇异之物才首次出现,并打开了一个与人文科学相匹配的空间”。<sup>①</sup>因此,人文科学是前所未有的,它第一次把作为经验存在的人当作自己的客体。相比之下,“在17世纪和18世纪,任何哲学、任何政治或道德的选择、任何种类的经验科学、任何对人身体的观察、任何对感觉、想象或激情的分析,都从未碰见过像人的某物。当人在西方文化中,把自己构建为必须被思考和认知的对象时,人文科学出现了”。

人文科学由此构筑了自己的叙事模式——生物学、经济学和语言学——这是最基本的底层理论构

架;而后才依据这一构架演化出了心理学、社会学、文学和神话学等相互影响的次级理论构架。由此,人类的全部经验表现为生命的、劳动的和言说的存在——这是近代人文科学视野中有关世界的三种基本辨认,而这三者也构成了所有人文科学最基本的三种理论叙事模式:从生物学里,人文科学吸取了功能与发展的理论,如接受与反抗、公正与补偿、规范与服从等概念;而关于劳动,人类社会被描述为欲望的生产与力比多的经济学,冲突和约束性规则的概念系统应运而生;而语言学则提供了对符号/意义之结构范式的完美阐释。由此,所有人文科学,从马克思到弗洛伊德,从历史叙事到语言学,均能相互映射,彼此解释,因而呈现出同宗同源的特征。这种同源性并不是齐泽克等人的首创或发现,<sup>②</sup>而是深深植根于人文科学的底层理论构架。19世纪早期以来的整个人文学科的历史,也就是这三个模式轮流生效的历史。

因此,麦茨关于电影学的构想,实际上,是现代性视野中人文科学整体构想的一部分,这一关联性的历史伟业充满了理想主义色彩,在电影研究领域可谓空前绝后。

## 二、电影理论:一种人文科学的叙事

电影学是以电影的本体论界定为基础的电影形态分布及其特征研究的电影理论形态。这就亮明了电影学作为一门学科的理论特质,而理论则是各种专属的知识领域的组织化形式。

理论总是诉诸一般性而不是特殊性,普遍性而不是局部性,总之,是概括性而不是个别性的描述。而概括性又有程度的区分,“一般理论的功能在于它能把这些特殊的理论概括起来”。<sup>[1]</sup>同时,概括性有时会使得理论表现为具有一定稳定结构的叙述,因此可以把理论理解为所属知识领域的逻辑素描。当代电影文化研究中流行的一种“电影多地性”理论,试图描述各种具体而多元的地域文化丰富性,并以此反对宏大理论中的相关理论,如电影意识形态理

<sup>①</sup>参见《文学理论批评术语汇释》中的“人文科学”词条,高等教育出版社,2006年第1版。

<sup>②</sup>参见齐泽克《意识形态的崇高客体》第一部分“马克思、弗洛伊德:形式之分析”,中央编译出版社,2002年版。

论、女性主义电影理论等。这种被包装得似乎很有光彩的地方性理论,在多大程度上推进了我们对于电影的理解是很成问题的,尽管其研究者总是表现为发现新大陆般的兴奋,反复强调地缘文化构造的具体性,强调权力、意识形态与文化构建之间关系的“特殊性”。

理论的概括性决定其需要使用不同于日常生活词语的概念。理论就是概念运用的系统场域。在电影理论深入发展中,对于各种具体电影现象和其他一般现象的表述,可能逐渐让位于对于理论自身的概念系统及其表意的表述,看起来理论的概念系统逐渐减少了对于经验现象的依赖,有时甚至可能变成概念之间的相互推演和意义叠加。这种情况有点像当代理论数学的某些领域,脱离了与具体实在的直观的思维对应,依赖各种公式、定理和运算法则进行抽象的推演。

理论的普遍性与概括性决定了理论具有两个明显的特征:一是借助推论完善逻辑认知;二是体现为固定的结构。这两点又决定了理论带有宏大叙事的基本属性。

理论离不开推论,推论基于对因果关系的把握,借助它,可以通过已知来抵达未知。当一个逻辑陈述缺少某个环节时,唯有推论可以帮助我们补足其缺憾,使其完整而清晰。理论的推论有两种基本的模式,一种是基于经验与逻辑的推论,它是严密的、绝对的、可被实验性经验所实证的,这也是自然科学理论叙事的重要基础。另一种是基于语言和观念图示参照的推论,其中借助相似性的平行认知迁移是重要的思维方式。朴素唯物主义的观念大都基于此,中国中医理论的五行、经络等学说应该说全部平行迁移自日常生活可感知领域的经验,依据与后者的近似或同构关系来完善自身的叙述,这就一种典型的宏大理论。但在今天,蔑视理论,特别是蔑视宏大理论的倾向愈演愈烈。歌德曾说过:理论是灰色的,生命之树常青。其实,这句话是歌德的《浮士德》中的魔鬼摩菲斯特说的。书中,当学医学的学生向摩菲斯特请教时,摩菲斯特在说了一番教唆学生们如何占女性病人便宜的话之后,便说了这句流传甚广的话。很可能是因为人们实在是太喜欢这句

话了,甚至可以说是想当然地喜欢这句话,就顺便把这句话安到了可怜的歌德头上。我们也许应该这样说,在歌德看来,这句话应该是魔鬼摩菲斯特说的。歌德并没有把这句话当成一句正确的格言来理解。

此外,理论不可以用经验式的反例予以证伪。这是理论和科学的重要区别之一。正如我们都知道芝诺悖论(Zeno's paradox)用经验的方法,例如所谓是骡子是马拉出来溜溜的方式,就很容易证明结论的荒谬。但作为理论,这对于反驳芝诺悖论来说这是不够的。芝诺的论述貌似具备理论自身的严谨与周密,不会因为这种反驳而崩溃。我们需要的是两种基本的反驳方法,要么揭露自身逻辑推论的错误,要么用一种更加有效的理论解释取代它。就第一种方式而言,芝诺的错误在于话语的语用层面,即把“距离理论上可以无限切分下去”等同为“时间在理论上可以停滞”。实际上,无数次切分的结果是使比赛双方的距离无限地接近与零,但这一过程并不是随着“无限次切分”这一动作而在时间上无限制地、永远地绵延下去,实际上,越是无限次切分下去,位移耗时越短暂,趋近于零。由此,超越介点的一刻如期而至,下一刻,超越便是必然。芝诺充其量给我们描述的是赛跑者之间无限接近的某一时刻的静止画面而已。就第二种方式而言,辩证唯物主义对时空与运动的辩证解释,柏格森对于时间绵延的解释,并没有证伪什么,而是转向了为该问题提供更好的诠释理论。

我们再以关于电影理论中的缝合理论为例,美国学者丹尼尔·达扬(Daniel Dayan)通过引述并发挥奥达特和舍弗尔的著作,描述了基于正打及反打双镜头的被称之为“指导符码”的缝合功能。这就是在国际电影研究领域引起轩然大波的臭名昭著电影缝合系统。美国学者大卫·波德维尔(David Bordwell)不是在理论思维的层面上而是试图通过反例来加以反驳,例如指出,当双人交流场景中第一个镜头出现时,它没有正面拍摄人物,而是存在着四分之三的视角差,或者说,摄影机根本没有像缝合理论所描述的那样占据并取代对面的人物。但问题在于,试图通过反例来批驳缝合理论是没有说服力的。

或许是受了波德维尔的鼓舞，国内甚至还有研究者使用了一些极端的反例来加以驳斥：“当摄影机在天花板俯拍时，它怎能取代观众的位置？观众从来不会有如此俯视的机会”。这比波德维尔有过之而无不及。其实，任何正常的观众都会凭借自己已有的视觉经验来感受和理解这个拍摄角度，这一视觉经验在看电影之前就已经习得了，它仍然会以无意识的方式帮助观众瞬间进入特定位置，并不妨碍观众获得电影本身所预期的想象性关系。其实，缝合理论只是通过一个几乎可以说是最简单的个例，即正反打镜头，来说明电影摄影规范所固有的缝合功能。如果不遵守这些规范，就会出现所谓的“穿帮”。“穿帮”了就说明缝合得不够好。缝合功能主要有两个目的：一是把让你看的，变成仿佛自身呈现的，二是把所是的变成意指的，也就是说，把虚构的变成仿佛是真实的。缝合理论对指导符码的解释，破解了一种点石成金般的魔法。特别是从对委拉斯凯兹的名画《宫娥们》的分析入手，过渡到对正反打镜头的内在缝合机理的剖析，缝合理论都有其独到之处。

面对电影理论，我们还应该同时警惕三种有害的倾向。一是忽视方法论，以电影内部研究或电影本体论的名义排斥一般性人文科学理论的介入；二是以理论需要指导实践为名，以具体的电影批评取代电影理论；三是要求电影理论必须通俗易懂，要求电影理论具有科普性，甚至孺幼皆懂。在自然科学中，如量子力学理论领域，无人质疑非物理学科（如数学）方法的必要性，也无人强求量子力学必须具有指导实践的应用性，更无人因看不懂量子理论而抱怨理论表述本身的复杂和拗口。关于理论的理论，我们今天的思考的确还很少，很多问题都需要在各种理论，特别是人文科学理论充分发展之后才能解决。关于人文科学理论，有两位学者的研究值得重视：一位是卡尔纳普（Rudolf Carnap），他的《世界的逻辑构造》试图用新逻辑学的方法重构观念体系；还有一位是福柯，他对当代人文科学的理论特性与本质，及知识生产与权力、利益及无意识的关系进行了深度的思考。

理论是一种抽象，它描述一般，而不是诉诸于

表面和具体。这导致一个必然的趋势：理论必须具有跨领域的性质，它并不仅仅解释某一个具体的领域的现象，而是要将现象与其它领域间通约性的解释进行匹配，这就是“理论的外部性”，甚至理论有时必须借助这种外部性才能存在。从20世纪早期的电影艺术理论到电影的结构主义语言学的发展，即电影理论从分散的经验走向一般性的人文科学，即是理论从内部性到外部性运动的必然结果。

除了传统意义上的电影艺术理论以外，其他所有对电影的哲学、社会学、人类学的“外部研究”，都试图把电影处理为一种与整个社会实践密不可分的特殊产品，将电影放置于社会文化的聚焦点上，借助电影现象的分析，更好地从认识论的角度理解电影及电影所处的历史环境——当代社会。因此，如果说传统意义上的电影理论是一种探索电影媒介内在现象与特征的学科，那么，其之外的所有关于电影的理论则是探索电影、人以及社会三者之复杂关系的学科。在这个意义上说，电影学必须格外关照电影事实之外的所有相关的知识，电影学的理论建设必须建立在相关的知识参照体系之上。

毫无疑问，就艺术理论而言，这种向内的关注在今天已经难以在学科框架内部推进，原因并不难以理解：艺术是社会生活与实践的集中体现，它本身就处于社会生活和文化范畴之内，人与社会的交互关系、语言以及文化的生产这三个因素都与艺术本身复杂交融。所有艺术的问题归根结底都是要处理人、语言（媒介）和社会文化三者的相对关系问题。这就使得“向内”研究本质上成为一种局于电影现象的显性研究。

这一研究一旦深入，就必须向外借助“外部视角”。“外部视角”是一种形象的说法，在一百多年的电影研究历程中，我们能找出语言学理论、精神分析理论、意识形态理论、性别理论、族裔理论等数量众多的方法与理论视角。这些视角构成了电影的外部研究或者说深度研究的知识参照系统。毫不夸张地说，只有从电影的内部理论转向外部理论，人类关于电影的认知才真正开启，而从这一刻开始，电影这门艺术、电影这种现象，以及电影学这门学问，才开始显现出自身与其他艺术门类及艺术研究

之间的深刻差异——电影从诞生之日起就是一种与社会经济活动密切关联的艺术、一种与普遍的社会文化生活息息相关的艺术，而关于电影的研究也从一开始就是一种社会学体系下的艺术、文化及其现象规律的认知与探索活动。

从这个意义上说，电影学实际上是一种处理各种电影认识论的学科，由于不同的理论方法在透视电影现象时存在视角单一性，对电影的研究需要一个多元的、系统的、动态的理论框架来整合这些差异性的知识领域，而电影学恰恰就是处理这种差异性并试图对其进行调解的学科。

就电影学研究而言，在社会学参照系统当中，文化研究呈现出与其他视角截然不同的状况。从语言学理论、精神分析理论到意识形态理论，这些理论的现代性状况和结构主义的立场，使得各自都有非常清晰具体的研究对象、研究范畴、基本理念和固定的方法。但是，文化研究不同，差异性体现在以下三个方面。

首先，文化研究的对象是文化，而关于文化的基本界定和争论从未停止过，至今仍未达成任何一致的认识。这就使得文化研究显现出一种进行时的状况，因而，文化研究是流动和开放的。

其次，文化研究之前和之后的理论研究，无论是传统马克思主义理论、意识形态理论、性别理论还是广义上的当代马克思主义理论，都会触及文化问题。文化研究因而在研究对象、概念系统、方法论和研究策略等方面都与其他研究存在交互和重叠，甚至可以说，文化研究本身更像是马克思主义理论、语言学、符号学、意识形态理论、性别理论、族裔理论等的化合物和交织体，我们能够清晰地看到以上理论在文化研究中的理论走向和脉络，只是文化研究剔除了以上理论的“非文化”色彩，将期间涉及文化的部分进行了筛选和重组，并在此基础上进行了深度的理论催生和学术创造。

再次，文化研究是一种拒绝学科边界的“学科”。大部分从事文化研究的学者都拒绝对文化研究下定义，特别是当代的文化研究实践，更倾向于对文化之间的差异性和流动性进行观照，普遍主张对文化进行开放式的、外延性的描述。从某种意义上

说，文化研究，特别是当代文化研究，从根本上归属于后现代主义的理论谱系。

电影文化研究，粗俗地讲，大体有两种不同的实践性内涵。一种是在国内的电影研究领域所流行的概念，即透过电影来理解文化，或者通过对文化的细致分析，更好地诠释电影。例如，这一理念经常体现在目前风行的所谓电影史重构和电影比较研究等领域，它们共同的特征是重新思考以往的历史判断，抛弃单纯的以电影本体为主导，以政治历史为参照的研究方法，建立以“文化”的维度重新思考历史的新框架。另一种为谱系意义上的文化研究，即较完整地继承了英国文化研究学派以降的立场、理论成果、关注旨趣及系统的研究方法，从作为文化文本的电影入手，诠释当代社会生活中普遍的文化意义呈现问题，如权力与主体之间的关系、媒体的意识形态编码、本土或族裔文化与霸权文化的斗争与调停，地缘文化与全球化之间复杂的双边关系等。

### 三、宏大理论的勃兴与式微

在电影理论史中，通常把巴赞之后的结构主义语言学电影研究、语言学为重要理论参照的电影精神分析研究和电影的意识形态研究统称为宏大理论。之所以宏大，源于两个基本的特质。首先是普遍的方法论贯穿。三个基本理论实际上已经是福柯意义上自觉的人文科学理论，三者均以精神分析和普通语言学作为理论基础，而在此之前，精神分析和普通语言学在雅克·拉康那里已经是相互诠释和映射的基本理论。其次，理论的政治指向性统一而鲜明。电影宏大理论对应的是一个被称为“当代”的艺术时代，是一个被称为晚期资本主义的历史时代。与这一时代的美学体制相匹配，电影理论的美学特征和道德特征已经消失殆尽，取而代之的是政治属性的凸显。这并没有导致其对历史的放逐，而是以一种隐蔽的方式，试图破解当代资本主义世界广泛意义上的表意世界与符号指称体系的秘密。特别是电影的意识形态理论，其左派的政治倾向非常明显。

电影符号学是结构主义符号学与电影研究的产

物。由索绪尔创立的结构主义符号学理论最早是一种语言学的分析方法，它确立了符号与意义、能指与所指、共时与历时、组合与聚会等语言运作模式的描述性框架。结构主义符号学的巨大意义在于，它把目光聚焦在了语言问题上，而语言是整个西方哲学从古典现象学以降的哲学传统所忽视的东西，而语言又是主体与客观世界之间沟通或相遇时不可回避的途径和媒介。因此，意义的产生，总是依赖语言和符号的规律化操作。

电影符号学的发展大体上经历了三个阶段：第一个阶段是理论引进阶段，即利用结构主义符号学基本的原理诠释电影作品的“内容”，理解电影叙事意义的呈现方式，读解电影故事的深层结构；第二个阶段为结构主义的叙事学阶段，主要是以麦茨的段落组合理论为代表，尝试对经典电影文本结构进行规律性把握；第三个阶段则是与精神分析和意识形态理论结合的阶段，这一阶段关注的焦点是电影文本与观众之间的深度关系，由于这一关系最终由精神分析得以完满阐述，因此，这种理论又叫做电影的精神分析语言学。此外，这种理论在“电影与观众的关系/普遍世界中的主体与社会机器”、“电影意义产生的机制/普遍世界的意义产生的机制”、“电影的效果/普遍的(政治)意识形态效果”等两两之间建立了同构关系，因而，建立了一套利用电影来象征性、投射性地阐释现实世界的有效方法。

结构主义符号学理论在狭义的语言学研究领域内并没有引起足够的重视，并且很快衰落，但却在哲学领域取得了世界性的影响，甚至构成了20世纪哲学的语言转向中最重要的推动力。结构主义符号学的哲学化，根源于结构主义符号学的根本思维和方法，即把普遍的意义生产看作符号运作的过程，用固定的深层结构来诠释现象、意义和认知过程。由此，它的影响不再局限于技术操作层面，而成为整个现代性理论的源头理论。在20世纪哲学死亡的阴影笼罩下，哲学一度陷入双重危机：一是哲学的本质遭到怀疑，哲学对存在的关注和阐释力滑落；二是对整体和本质的恐慌。以胡塞尔、海德格尔等为代表的语言哲学尝试了对第一重危机的回应，而解决第二重危机的重任则交给了结构主义符号学。

结构主义符号学试图重建的是关于世界的整体性描述，它尝试建立相对稳定的范式、思维、模型和方法系统，以解释语言和存在。这种结构化的尝试显然带有反历史的倾向，也必定在兴盛之后遭到清算，走向衰微。但它不可磨灭的伟大价值在于试图在意义与符号世界的运作、符号的编码与解码问题上建立一种诠释艺术、文化，甚至普遍意义的崭新可能性。

精神分析理论是由奥地利心理学家弗洛伊德和法国哲学家拉康逐渐发展起来的理论。它尝试用一套复杂的概念和方法，系统描述意识世界之外的精神领域，以此勾画出主体、语言、存在三者之间的位置与关系。精神分析理论是20世纪最庞大和艰涩的理论系统之一，它早期带有结构主义理论的特色，但同时还带有强烈的辩证法色彩，严格说来，它本身并不完全属于现代主义/后现代主义理论的二元格局。

电影的精神分析理论在共时性上有两种倾向：一是用精神分析的方法研究电影，如“主体—位置”理论；二是以电影为对象的精神分析文化阐释。

电影的精神分析理论在历时性上存在三个阶段：

第一阶段是“电影精神分析引论”阶段，研究电影的想象界(如电影故事及其深层结构)。如雷蒙·贝卢尔(Raymond Bellour)的《象征的固结》对影片《西北偏北》的分析。第二个阶段关注电影的象征界运作，关注观众与作为语言系统的电影机器之间的关系，与结构主义语言学和语言学化的拉康理论密切相关，如，阿尔都塞的《基本电影机器的意识形态效果》<sup>[2]</sup>、尼克·布朗(Nick Browne)的《本文中的观众：〈关山飞渡〉的修辞法》<sup>[3]</sup>和麦茨的《想象的能指》<sup>[4]</sup>等。第三个阶段为当代理论的破碎与重建。主体—位置理论受到了当代文化理论的挑战，主体的静止性、被动性和空洞性、电影机制的反历史倾向等遭到文化研究的广泛抨击。而精神分析批评在文艺学和哲学领域继续推进，如斯洛文尼亚学派在对经典精神分析和中理论的双重批判中，通过“回到经典”，启动了“迈向电影实在界”的研究步骤。

意识形态理论是符号学和精神分析理论结合之后的产物。无论是符号学还是精神分析，本身并不

专注于政治学表述,但其背后蕴藏的巨大政治能量被法国哲学家阿尔都塞敏锐地捕捉到。阿尔都塞的意识形态理论是西方马克思主义重获新生的重要起点,也是结构主义理论政治化的伟大尝试。阿尔都塞1969年发表了论文《意识形态与意识形态国家机器》,借用拉康的精神分析理论(符号学化的精神分析理论),揭示了意识形态国家机器的询唤机制,以及个体与社会实际存在之间的想象性关系,这是迄今为止对马克思意识形态理论所做的最具普遍性和最深刻的系统论述。

电影的意识形态理论是电影研究与意识形态理论碰撞的产物。1970年鲍德里亚的《基本电影机器的意识形态效果》、《电影手册》,编辑部集体发表的《约翰福特的〈少年林肯〉》标志着电影意识形态理论与批评的确立。这些成果尝试通过电影文本的深层读解或者通过对电影与观众之关系的深度把握,揭示了文化文本所隐藏的意识形态属性,并且描述了意识形态生效的隐蔽机制。电影研究和意识形态理论均把对方当作镜像,彼此互借,相互阐释。电影意识形态理论的巨大意义在于,对哲学和政治学而言,它在整个资本主义文化最具“象征性”的文本——电影中窥见了资本主义(特别是政治和文化领

域)的秘密结构;而对电影研究而言,它提供了伟大的历时契机,使电影研究重新回归庞大而开阔的社会学体系。

在这一理论阶段,还有两种估且可以归属宏大理论的研究领域,一是女性主义电影理论,二是电影的后殖民理论。这两种理论在方法论上都是借助宏大理论,对社会象征领域的两个局部层面——性别与殖民——进行表意的疏解性研究。这两种理论已经预示了宏大理论的衰凋和后理论的出现,在对象层面上,理论聚焦于相对具体的局部,在政治导向中已经开始渗透了反结构化和反本质主义的后理论色彩。

参考文献:

- [1] 杰弗里·亚历山大(Jeffrey C. Alexander). 社会学二十讲[M]. 北京:华夏出版社 2000: 3.
- [2] 阿尔都塞. 基本电影机器的意识形态效果[J]. 当代电影, 1989(05).
- [3] 尼克·布朗(Nick Browne). 本文中的观众《关山飞渡》的修辞法[J]. 当代电影, 1989(03).
- [4] 克里斯汀·麦茨. 想象的能指[M]. 王志敏,译. 北京:北京大学出版社 2006.

## Narratology as the Contemporary Film Theory ( Part One)

ZHAO Bin

( Beijing Film Academy , Beijing 100088)

**Abstract:** This paper attempts to interpret the historic changes of contemporary film theories in a genealogical sense to understand film theories are of Foucault's essential attributes of humanities. Besides , it also depicts and analyzes how the disciplinary knowledge of film studies accumulates , how film studies evolve to be a macro - narrative , how the macro - narrative declines and how the post - theories emerge. Finally , this paper proposes the reconstruction and revival of the macro - theories after analyzing the advantages and misconceptions of the postmodern thoughts , such as , that in cultural studies etc.

**Keywords:** film studies; film theories; narrative; post - theories; post - modernism; essentialism