

作为叙事的当代电影理论(下)

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)02-0027-08

一、后理论与文化主义的迷雾

西方女性主义源于19世纪末20世纪初,主张在社会系统中关注女性的政治权利。1949年,以西蒙·波伏娃(Simone de Beauvoir)的《第二性》出版为标志,女性主义出现了第二次浪潮,其主张为在社会文化与意识领域批判性别歧视和男权中心主义。两次浪潮大都采取人道主义的立场,注重文本(特别是文学文本)分析,并且贯穿着经验主义传统。而20世纪60年代以后出现的以茱莉亚·克里斯蒂娃、埃莱娜·西苏(Hélène Cixous)和露西·伊利格瑞(Luce Irigaray)等为代表的女性主义则借用了符号学、精神分析和意识形态的理论武器,以更加

深入、严密和精细的理论策略全面剖析了社会象征系统无处不在的女性压抑。因此,这一阶段的女性主义研究,也通常被视为意识形态理论的直接流脉,它构成了女性主义研究的第三次浪潮。

真正意义上的女性主义电影理论正是在这种背景下诞生的。穆尔维的《视觉快感与叙事性电影》^[1]通常被视为女性主义电影理论的战斗宣言。文章分析了经典电影的文本组织结构和“主体(观众)/位置关系”两个层面。对于文本组织结构而言,文章认为男性的阉割焦虑和相关的女性想象促成了经典电影的叙事模式——女性总是具有诱惑但却是一切麻烦的来源,通过男性的动作,女性危险最终得以消除,或女性最终被拯救,秩序趋于平静,危机和焦虑最终被解决和释放。对于“主体/位置”层面而

收稿日期:2015-03-24

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。

言,在电影的观影过程中,电影语言(如正反打镜头)确立了“凝视”的存在,凝视关乎三个因素:被凝视的女性角色,作为凝视之承担者的男性角色以及作为凝视之承担者的男性观众。凝视的结果是,女性仍然作为欲望的对象(客体)而存在,电影的语言反映并认同着普遍存在的性别关系和相应的性别意识形态。穆尔维认为,好莱坞主流电影在叙事和奇观之间存在明显缝隙,但因为这种看与被看机制的存在,缝隙被忽略了,这就是主流电影中叙事与奇观的意识形态缝合机制。

后殖民主义是20世纪70年代兴起于西方学术界的一种具有强烈的政治性和文化批判色彩的学术思潮,主要着眼于反对西方话语霸权,揭示欧洲文化传统和意识在处理非西方(如东方、亚非拉等)文化时的霸权主义意识形态。后殖民理论在理论谱系上主要继承了阿尔都塞的意识形态理论,其中也包含了对精神分析理论的借用。萨义德(Edward Wadie Said)的《东方学》是后殖民主义理论史上里程碑式的论著,开创了后殖民研究理论的先河。萨义德在书中将把文化和政治两个知识领域联系起来,对知识、观念、权利话语、意识形态构建方式等进行批判性和去蔽性的分析。这一分析过程与意识形态理论(包括女性主义理论)非常相似,因此它可以被看做整个意识形态理论在地缘政治学领域的某种延伸。此外,萨义德理论还表现出对福柯的话语-权利理论和葛兰西的文化领导权理论的创造性使用,揭示出,西方殖民主义通过对东方他者的想象,强化自身认同,并在“认同与否定”的辩证过程中将东方“异化并同化”,将东方缝合进统一性的当代后殖民秩序之中。

汪民安在《文化研究关键词》中对后殖民主义的理论立场进行了简要的梳理,认为后殖民理论的特征包括:关于文化差异的理论研究,全面借助福柯的话语-权利理论,否认一切欧洲中心主义的主导叙述,否定全部的基础性的历史写作,认为后者以“同一性”压制了“异质性”,批评注意力由“民族起源”转向“主体位置”,把现代性、民族国家、知识生产和欧美的文化领导权都同时纳入自己的批评视野,从而开拓了文化研究的新阶段。^[2]

电影的后殖民理论是借助对电影的事实(包括文本、电影中的形象、电影的发行放映、电影的传播)等综合的分析,揭露电影作为文化霸权工具所

具有的话语机制和特征。例如在20世纪80年代西方理论引进中国的时段,后殖民理论广泛地被用于对张艺谋电影的批评,普遍将张艺谋电影及获奖的事实看作西方与东方之间的不平等交流,看作西方按照自我认同原则制造并认同东方他者的结果。

以上提及的诸种理论,是文化研究经典的源头理论,它们都具有较统一的方法论和清晰的理论立场,而且彼此之间呈现出明晰的理论谱系关系。20世纪90年代以后,伴随着后现代思潮的高涨,文化研究本身出现了零散化、多元化的趋势,谱系的概念逐渐消失,经典文化理论在阐释力锐减之后,开始解体为局部性的零散理论,文化研究因此与后现代理论完全合拍,甚至与后现代理论成为一个硬币的两面。^[3]而这些有效的局部之间又出现了跨越自身意义场域、彼此混合交融的状态,以此调整原先理论与知识构架的局限,创造新的阐释空间。因此,对这个阶段的文化研究进行整体表述已经相当困难。在电影文化研究领域,状况十分相似,理论和批评的原动力并非来源于整体性的理论,而更多来自一些有效的概念系统和局部理论。

在这些局部理论中,身体政治、媒介地理、空间与景观、本土与全球、文化帝国主义、城市、产业、媒介成为最集中的批评性概念领域。

文化研究显然有其优势特征,在批评领域也存在诸多的局限和误区。

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关照,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。

一般说来,上述两个层面经常会相互渗透,但由于知识引进的局限,前者的操作性似乎更强,也更容易进行批评实践。在理解两者之前,我们还是有必要简要描述电影文化研究的理论谱系,就其基本的方法论和知识构成做一些非体系化的、外延性的描述。

作为一个广阔的理论领域,电影文化研究不同于经典电影理论,其中一个重大差异就是后者主要体现为关于电影知识的获得和创造,而前者更多地体现为关联理论间的嫁接和协调,因而它更像是一种理论的话语生产。在这种基本认识下,我们需要对电影文化研究的价值、意义进行客观的评估。

就早起文化研究的理论谱系而言,其方法论延承自结构主义,而立场和基本的历史唯物原则来自于马克思主义。但文化研究发展至今,掺杂了各种思想与话语,已经演变为一个超级庞大的知识系统,这一系统又处于动态发展的状态,各种理论都通过不同的方式融入文化研究,而由此形成的阐释系统

和立场又都呈现出争论不休的态势。因此,从总体上说,文化研究不是一种单纯的理论学科,它的目标不是去进行知识探索,更不是力图重构某种宏大叙事,而是通过知识体系的重构,参照人类学的、中间法则的、实证主义的各种方法,分析阐释现实的文化现象、符号生产和权力关系。因此,文艺理论(或批评)必然要向更广泛的社会、历史、政治层面拓展。

杰姆逊在《快感:文化与政治》中曾评价了文化研究的积极意义:文化研究是一种愿望,探讨这种愿望也许最好从政治和社会角度入手,把它看作一项促成历史大联合的事业,而不是理论化地将它视为某种新学科的规划图。这项事业所包含的政治无疑属于学术政治,即大学里的政治,此外也指广义上的智性生活或知识分子空间里的政治。它的崛起是出于对其他学科的不满,针对的不仅是这些学科的内容,也是这些学科的限制性。正是在这个意义上,文化研究成了后学科。尽管如此,也许正因如此,文化研究对自身的定义取决于自身与其他学科之间的关系。^①

在一定程度上我们可以说,后现代主义与当代文化研究恰恰像是一枚硬币的两面,诸如碎片化、多元理论、小理论、反宏大叙事、反体系、反深度阐释等一系列描述性词语都对两者适用。同时,在历时进程中,两者的出现也几乎是同时性的,它们都根源于现代主义理论和现代性思潮,但却都走向其方面,后现代主义的哲学成为文化研究(特别是当代文化研究)的理论和立场支持,而后者成为前者的实证素材。

在理解文化研究/后现代主义的历史状态时,我们总是力图从外部世界寻找原因,如社会与经济的历史形态;并且总是简单地认为现代/后现代契合了历史的线性序列,这多多少少包含着庸俗进化论的思想。文化研究/后现代主义的繁盛,除了需要从社会与经济状况中寻找主因,还要考察历史主体(人)、主体性的重要产物(知识)以及由人与知识权力的权利话语。

后现代主义力求颠覆稳定的理论,反对统一性,强调差异性和不确定性,而文化研究同样反对马克

^①参见《文学理论批评术语汇释》中的“文化研究(学派)”词条,高等教育出版社,2006年第1版。

思主义和结构主义引发的关于社会文化的宏大叙事，反对用结构性的稳定模型理解文化及文化决定因素之间的关系。这一趋势的动因与学科权力和利益的博弈有关。从某种意义上说，文化研究通过抨击既有的文艺学学科等级制度和知识体系，甚至通过瓦解人文学科整体的科学性，尝试颠覆现代学术体系乃至科学中心主义。在这个意义上说，后现代主义或当代文化研究无疑是成功的，这从目前文化研究的热度和跨学科的程度便可见一斑。

现代社会的知识分工促成了学科分辨，而学科意识、本位主义、利益范围，无疑阻碍了知识发展，并稳定为固定的知识权力结构。从生产理论来看，社会分工产生了知识专业化，而知识的专业化必须以知识的交换为前提。因此，文化研究主张的跨学科的知识交换对知识进步必然有促进作用，但仅有知识交换是不够的，这种交换的最终目的应该是新的学科边界的形成和新的知识体系的建立。这一破旧立新的运动是人类知识领域的内在规律和无意识要求，因此，“解构”只是理论叙事的中间桥段，而不是故事的结局。当然，跨学科与知识重构必然导致传统知识权力秩序的松动甚至崩解，但与此同时还应注意，崩解力量不一定推动知识本身的线性进步。

利奥塔（Jean - Francois Lyotard）在《后现代状态：关于知识的报告》中指出，“在能力相等的情况下，在知识生产中（不是在知识的获取中），性能的增加最终取决于这种‘想象’，它或者让人采用新的招数，或者让人改变游戏规则。……跨学科性这一口号似乎符合这个方向。”^[4]当文艺理论的知识生产能力过剩时，知识本身的创新就会相对停滞，在学术领域这个知识生产的场所内，必然引发知识生产方式的重组、调整和扩张；所谓“变化招数”，也就是研究领域的重新选择、研究视角的变化、研究对象的更新以及研究方法的升级等。

这一趋势在当代文艺理论中导致的结果是，现代性理论已经在后现代理论和文化研究的压迫下显得“过时”、“老旧”，甚至处于“即将被抹去”的状态。后现代主义理论和文化研究所做的解构工作异常精细和复杂，但总体上无非是要把现代主义理论纳入括弧，打上叉号，而这一做法从根本上反倒折射出现代主义理论的源头性和不可忽视的原创阐释力，虽然后现代理论总是强调“增补”的重要性。

英国理论家塞尔登（Raman Selden）等人所著的《当代文学理论导读》在2005年第5版中新增了“结论：后理论”一章，用于描述后现代理论之后的理论状态。后现代主义文化理论和文化研究开始衰退，“自从理论随着种种引论、导读、读本和术语的大量出版，在英文系科等相关研究领域深深地、桀骜不驯地扎根以来，它所产生的焦虑就一直没有停止过。一批论著的标题告诉我们，一个新的‘理论的终结’，或者说得模糊一点，一个‘后理论’转向的时代开始了。……且不论我们能不能有意义地进入‘后理论’，我们最终发现，这一预告更像是在重定方向，而不像一个戏剧性的启示录。”^[5]

这一表述在新千年的理论界得到越来越多的赞同，对后现代理论及学术明星团队的厌倦和焦虑与日俱增，这同时也切合了福柯关于人文科学知识生产中的无意识的描述。这一表述如果成立则意味着，在历史进程的局部，从现代主义、后现代主义到后理论更适合用一种物极必反的“内部摆荡”来描述，而不适用于历史唯物主义的“整体性扬弃”。有时甚至可以说，现代性/后现代性、统一性/差异性、源头/增补、结构/解构等诸多二元对立的双重序列本身便矛盾地植根于作为万物灵长的人的主体性之中，或者说它们与“逻各斯”（Logos）有着难以割舍的协同性起源。这也就意味着，对现代主义/后现代主义或宏大理论/文化研究的价值判断，一定程度上依赖于主体的信念/信仰体系，依赖基于一定历史语境意识形态，而遗憾的是，这其间的“无意识”几乎从未被正式讨论过。

回到电影文化研究的话题中。有一个基本状况需要清醒地对待：中国电影理论从来没有像西方一样经历一个完整的现代主义阶段。电影宏大理论的引进起始于20世纪80年代中期，这一时期国外文艺理论已经完成了后现代的全面转向，这对于中国电影理论的建设来讲，是一种缺憾也是一种机遇——两者的并存与争论应该为中国理论的自主选择 and 自身构建提供深度参考。目前国内电影研究的现状是：文化研究势头强劲，电影大理论已经衰微。造成这一状况的原因多多少少与宏大叙事的理论难度有关，相比之下，主张局部研究、拒绝理论谱系化、否定知识延承的文化研究，看起来似乎更容易操作，似乎电影宏大理论不必成为电影文化研究的基础课和必修课。这直接导致了对文化研究的某种曲解和误

用,状况令人担忧。福柯曾清晰地阐述了有关后现代“知识谱系学”的观点:(我们)不是对愚昧或无知进行诗意的维护,(我们)不是要致力于否定知识,或者说推崇直观的、经验的知识,更不是反对科学的内容、方法和概念,而是要反对知识权力中心化的力量所导致的后果^①——而实际上,电影宏大理论在中国理论界从未成为过主流的、强权的知识,更未导致任何中心化的力量。

就国内电影文化研究存在的问题而言,至少有以下几点值得注意。

首先,与知识生产而不是知识获取的特性有关,电影文化研究与批评实践中的“研究话题”普遍大于研究内涵,甚至很多研究仅仅体现为一种“术语兴奋”。由国外文化研究提供的一系列新理论、新概念、新术语被电影文化研究轮番征用,但大部分为话题性的主张,看似提倡了开放性的新视角,实则没有提供最基本的研究方法、理论逻辑和明确结论。

其次,理论认知困境。从结构主义理论到文化研究的系统化认知,对于很多正在开展电影文化研究的国内学者来说仍旧是有待补习的功课。相当一部分文化研究者仍旧在做早期文化研究的案例诠释工作,大量个案性质的电影文化批评仍以理论注脚的形式图解某个孤立的理论模型,难逃六经注我之嫌疑。

再次,部分电影文化研究过于零散化、经验化和现象化的表述忽略了文化研究的根本要旨。例如,在大张旗鼓的电影文化史重构浪潮中,电影明星史、电影私历史等“小历史书写”闯入文化研究领域,似乎变化角度的历史表达就意味着历史重构。文化研究决不是现象描述,而是要通过文化文本及其事实的分析,破解文化的生产机制、文化权力的效果机制,展示文化事实之间、文化文本与外在语境之间隐藏的张力关系,审视特定电影实践如何折射“社会权力结构和日常生活体验之间的关联”,在具体的电影研究中抽象、描述和重建人们借以生活和思考的社会形式。因此,电影文化研究并不是低水平的电影泛文化批评。同时必须警惕的是,并不是所有的文化研究都有价值。文化研究与宏大理论的重要分别在于主张具体化,强调差异性,反对统一性。但是,如果失去了必要的抽象和概括,其研究

繁琐到了与活生生的文化现实完全等同的地步,理论自身基本的存在价值便荡然无存了。

最后,文化研究和电影文化研究的批评实践越来越多地体现为纯粹的话语生产——一种由修辞操纵的能指游戏。这使得文本呈现出一种依靠行文策略和随之而来的过度阐释而获得的快感文本,以致于批评看起来更像文学作品。这里所说的修辞操纵,特别体现在隐喻修辞的映射模式中。比如有批评尝试从章子怡与阮玲玉(照片)的眼睛中读解出中国近现代文化的演进和中国在当代全球化格局中的文化想象和诉求;还有批评尝试从蒙古包、水立方、鸟巢、处女膜到身份证等看似无关的物件中提取出“膜的文化”,以此批评与之迥异的当代中国社会的权力结构。

文化研究和文化批评本身即为话语实践,因此,修辞策略其实难以避免。但我们还是需要重视文化研究所参照的两个重要理论体系:符号学和意识形态理论。

在某种程度上,符号学强调符号之间反(超)历史甚至反逻辑的深层隐含关联,例如,在结构主义符号学看来,隐喻本身不依靠语言逻辑来运作,而是依赖相似性投射。从这一点上说,文化批评实践从具体的日常生活文本入手,映射性地跨越到对抽象观念的认知和表达,似乎具有十足的合理性。但是,如果批评最终所要表达的观念或结论(本体)并不复杂,甚至比形象的文化文本(喻体)更容易理解,那么批评中的这一隐喻投射,除了以奇思妙想般的创意带来阅读快感之外,还有什么其他的价值?

更不能忘记的是,当代马克思主义意识形态理论始终强调文化研究的历史唯物倾向:历史唯物原则不仅承认抽象的必要性,而且始终紧贴文化生产的全部现实,这一原则是用来移用“真实关系”却不至于使逻辑滑脱的思想工具,即它确保了产生于“不同层面的抽象”之间的连续而复杂的运动具有历史真实性。因此,意识形态理论的宝贵遗产之一,即它在唯物史观的传统上形成概念、判断和推论,以分割现实的复杂性,更精确地揭示和照亮那些不能被肉眼所见、不能自我呈现也不能自我证实的关

^①参见《文学理论批评术语汇释》中的“知识谱系学”词条,高等教育出版社,2006年第1版。

系和结构——这正是超越索绪尔结构主义符号学的历史唯物性。

这一点时刻提醒着文化研究者，从日常生活的文化文本到抽象的文化认知，其间不仅需要符号学的、修辞学的话语运作，同时更需要对两者之间“真实关系”的历史掌控和逻辑把握。回顾文化研究的经典文本《时事电视的“团结”》，我们仍然可以看到分析过程中对“真实关系”的严谨表达：作为电视节目的《全景》是整个政治现实的集中体现，作为叙事文本，它与政治叙事之间保持了符号学意义上的同构性，即一种相似性的关系，这是文章首先呈现出来的隐喻路线；同时，更重要的是，文章把《全景》中所有的细节深深植根于英国政治历史语境中，对政治权力话语如何决定或影响了《全景》的文本形态、道德立场、影像内容和叙事方式等，做了严密而具体的逻辑分析，不可辩驳地证明了政治叙事与电视节目之间决定与被决定的因果关系，即符号学意义上的相关性——这是文章呈现出来的换喻路线。如果仅有隐喻（相似性），文化研究将沦为诗学，如果仅有换喻（相关性），文化研究将沦为考据。相关并相似、隐喻并换喻——这构成了文化研究策略中最根本的符号学特征——象征；而把文化文本（电影）处理为象征，以此触摸象征之物背后的秘密，正是（电影）文化研究最根本的任务与最核心的议程。

二、穿越迷雾之后

除了上述方面，文化研究有其后现代主义哲学思想的基质，这种基质充满本体论和认识论的误区，从整体上说，后现代主义更像是历史叙事中的虚假情节的延宕，其间隐藏的，无非是老套的反本质主义和反普遍主义的谎言。

就上文提及的无意识信念问题而言，涉及价值判断的领域完全不同于普遍的自然领域，后者有时反对中心主义的概括，而前者却绝非如此。对在亚里士多德看来，后者能够推论前者，而在康德那里，亚里士多德的推论是对主体及其理念图示的挑战，对于后现代主义来说，这种由自然推论至价值判断的神话似乎演变成了客观主义。在卡诺尔的《非叙事性电影与后现代主义怀疑论》^{[6]396}一文，便看似公允却欲盖弥彰地站在了反本质主义的一端。文章始终拒绝触碰的一个后现代主义的悖论是，对客观的

怀疑主义立场本身，其自身恰恰正是它们所要抛弃的理性主义的内在部分。

以后现代主义为基本理论基质的广发的后理论，无一不热衷于经验的特殊性，例如它们总是强调某种地方性的话语表达，或者像所谓“中理论”一样，强调对局部现象的经验重述，但却对电影特殊的本体信仰充满了恐惧，因为它们也排斥经典的电影理论。同时，它们认为，本质主义意味着电影的核心属性（属性群）必然表现在所有电影类属中，并且认为核心属性只在所有具有具体属类中存在，本质才能确立。关于类型电影核心要素的长久争论，便是在这种问题上庸人自扰地循环往复着。从基本的哲学传统和逻辑学常识来看，一类事物的属类之所以是（属于）其自身，属类之间不必然共享某些共同的东西，它们可能仅仅通过相关性或一种家族相似性的网络而被表意行为聚集在一起。对于类型电影理论的怀疑论者显然不愿承认这点，对类型电影而言，欲望的修辞性表达恰恰构成了类型所以成为类型的家族网络。

强调本质主义，也并不像后现代主义所认为的，必然抱有如下观点：一件事物的所有属性都是它的基本属性，同一类属的事物必须显示完全相同的本质特征，只有某些次要的变化，使他们成为不同的客体。回忆一下后理论对于结构主义电影理论的怀疑。对结构主义电影理论来说，强调的是某种可以和银幕体相对立的结构主体。对后理论来说，因为不存在两个主体经验全部相同的观众，因此不存在统一的观众主体——一种鬼谷子式的诡辩逻辑。

强调本质主义，也不意味着只坚守单一的中心属性。本质主义不是庸俗的“概括主义”，关于本质具体是什么，允许开放的讨论和争辩。例如，对于观众的主体性问题，到底是什么构成了观众的主体性，对于后殖民主义理论而言，到底殖民体系的表意机制涵盖哪些内容，都是远可以争论的话题，对于女性主义电影研究而言，当它从关于意识形态机制（表意理论）演变成为一种文化批评的时候，我们看到父权文化是错误的，但其错误的根源究竟是以下哪种：是因为女性根本没有决定性的主体性，即，女性主体性根本就是一个空洞的内能，还是因为女性作为人理应反抗压抑？这恰是问题的焦点。赞同后者，似乎落入了父权主义的泥坑，大卫·詹姆斯的《这个文本里有阶级吗？》不就正是表达出这种

“父权者的不满”吗?而赞同前者的后理论者们,则进入了无所谓政治正确与否的失语状态。

本质主义,也并不可以想当然地用来当作划分政治立场的标准。本质主义不是左派的本质主义,也不必然是右派的本质主义。有关齐泽克和沃伦斯坦针欧洲穆斯林问题(如法国《查理周刊》事件)的论述^①清晰地说明,两者站在完全对立的政治立场,却对欧洲衰落的历史趋势有着本质主义的相同论断。同样地,对于总是强调地方性文化立场的各类电影文化研究而言,反对本质主义似乎成了反对西方话语中心主义的代名词,这一代名词又似乎印证了民族国家知识分子政治立场的正确性。实际上,文化恰恰从属于人的本性,在地方性的民族文化模式中,民族性总是具体的,因为所有民族对其主体性的表达(语言)都是具体和特殊的。文化主义由此荒唐地认为:因为所有语言都是具体和特殊的,所以语言根本不能当作普遍的表意系统来使用。那么,我们无法理解,地方性文化中那些特殊的东西到底是什么?如果所有语言都是具体特别的,这就意味着根本不存在语言,不存在普遍的表意行为,那么,我们如何才能来看清和辨别地方性文化这种特殊性的存在呢?在后殖民主义或地方性的电影中,首先是普遍的语言表意系统决定了其本质,我们才能谈论差异。后理论的文化主义者在这点上大致是一种粗糙的唯名论者。正因对一般真实性范畴的抛弃,在时髦的美式后理论中,例如,大卫·波德维尔关于正反打镜头的实证主义和经验主义的调和立场——这两种差别巨大的传统关公战秦琼般地搅在了一起。^{[6]125}

反对本质主义并非完全没有价值。对简单、粗暴、固执的某些压迫性思想的反抗显然带有积极意义。当一套强权的性别、种族或全球资本的观念已经对社会的象征体系及个体造成奴役时,显然,继续强调本质主义则暗示了把某种既得利益永恒化与合法化的特殊权力。因此,性别的、族裔的或解构主义的文化研究的确是对抗父权主义、种族主义和帝国主义的利器,但如果所有的概念都因为可以被用来攻击其所在的思想场域而被抛弃,那么,这些激进的文化主义的话语仓库将是彻底空洞和荒芜的。

后现代主义常常具有一副看似温和甚至宽容的面孔,在历史领域,它似乎提供了一种更加开放、多元和自由的叙事方式,正是这种更加符合人性自由的伦理和政治属性,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,比如,在阿尔都塞那里,意识形态国家机器制造了特定的历史主体,在博德里那里,电影银幕制造了观众的主体性,这种故事的确单一和乏味,研究者也可以转向更加微观和更加趣味性的故事。后现代主义者的误区在于,他们认为,历史并非按照这种元叙事的方式展开,肯定存在许多微叙事,历史是复数,甚至难以认知或表述的,因此,他们声称要假定一种非二元论。但结构主义坚持这种决定性、普遍性和连续式的叙事,这一理论叙事不是按照虚构叙事的趣味主义和欲望主义原则讲述的,唯一的原理是真实原理,即坚持话语表述与历史真实之间映射关系。实际上,列维·斯特劳或米歇尔·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,其中一个是物质的再生产,另一个是欲望的再生产。这种宏大的元叙事并不能涵盖万事万物,也不去用于阐释社会文化的微观细节,更不是说某种连续不间断的断线始终索贯其间,但两者却是保持和延续人类社会和意义之历史的基本框架,好比电影中的交叉蒙太奇,缺一不可。在两者交叉前进的段落上,在两者间或停滞的段落里,文化要素的重要性才被注意到,但文化对于种族的生存来说并不是本质性的,缺少关于物质与欲望的再生产的故事线索,历史及历史表述就会戛然而止,缺少两者交互呈现过程的历史叙述,也就根本谈不上文化一词。因此,对于那些重新研究民族国家电影历史的人来说,任何企图跨越物质生产和欲望生产框架,企图讲述某些骇人听闻或兴趣盎然的崭新故事的尝试,都需要小心翼翼地进行。

正是在这种意义上说,电影的宏大理论,对电影认知而言是一种必要的手段。其在20世纪60年代以后所批判的对象,今天仍然是需要加以批判的,从全球性资本到父权体制,它们仍然是苦难与压迫的首要元凶,历史远没有迎来一个全新的情节点。马克思、列维或福柯,他们从来不关心性别或具体

^①前者参见齐泽克《极恶者真是激情高涨吗?》<http://www.21ccom.net/articles/world/qzgc/20150112118822.html>; 后者参见 Wallerstein, The end of the world as we know it, University of Minnesota Press, 2014。

的文化,在为具体历史实践提供基本机制和原理解释这个意义上,它们关于资本主义、历史神话或权力关系便是一种实在的全球化元叙事。吊诡的是,在电影研究和批评领域,已经开始把这种苦难变成不愿讨论的东西,良莠不齐的影评家们更是厌倦了被压迫者的呐喊姿态,开始沉浸在对电影商品无差异特性的“指认的快感”中,沉浸在为电影资本运作提供专业知识或道德支持的奇怪身份中,在话语领域,这显然是一种典型的斯德哥尔摩症候群。其力量的强大之处在于,它为我们提供了许多万花筒般的微叙事,而关于资本权力的真相却从未消失,反倒在这些微叙事表面毫不留情地留下冰冷的痕迹。特别是在中国这种开始分享全球化红利的民族国家,当所有理论者和批评者对全球化表意体制一致沉默时,实际上意味着我们对于这种表意体系批判的智慧已经极度匮乏。对于理论者而言,在今天很难重现阿尔都塞时代的普遍概念带来的全球性振奋,重新叙述这些命题,就意味着需要使命题陌生化,以恢复我们对于司空见惯之现象的天然惊奇。全球化的电影资本越是跨越性地重构政治与文化的版图,其实际效果越发隐蔽,正是在这个意义上说,宏大电影理论——作为人文科学宏大叙事的共生领域——具备了超验的特征,借此才有可能击中那些现象和直觉难以直接接触到的东西。

后现代主义理论并不仅仅是某些逻辑的、观点的错误,它其实是一种西方特定历史时代的意识形态的镜像式反射。在结构主义电影理论全面繁荣的时代,恰是全球资本主义尚显弱势的时代,而文化相对主义势头强劲的时代,恰是全球化最强硬的时代。这个强硬的时代在其物质生产和政治生产领域已经开始出现了全面的疲软和衰退,后现代主义正是与这个时段相匹配的黄昏的逻辑。

对作为人文科学的电影理论叙事而言,这是一个最坏的时代,可能也是一个最好的时代。

参考文献:

- [1] [法]麦茨,德勒兹等.凝视的快感[M].吴琼,译.北京:中国人民大学出版社,2005.
- [2] 汪民安.文化研究关键词[M].南京:江苏人民出版社,2007.
- [3] 邓光辉.误读与重读:影视文化研究中的“杰姆逊”[J].电影艺术,2003(01).
- [4] [法]利奥塔.后现代状态[M].北京:三联书店,1997:109.
- [5] [英]拉曼·塞尔登等.当代文学理论导读[M].北京:北京大学出版社,2006:326—327.
- [6] [美]大卫·波德维尔.后理论:重建电影研究[M].北京:中国社会科学出版社,2000:396.

Narratology as the Contemporary Film Theory (Part Two)

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 during the interaction between language, politics and culture. Then, it depicts and analyzes how the disciplinary knowledge of film studies accumulates, how film studies evolve to be a grand narrative, how the grand narrative declines and how the post-theories emerge. Finally, this paper proposes the reconstruction and revival of the grand 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