

电影理论的连续和断裂

——尼克·布朗《电影理论史评》读书报告

王宇哲

(北京大学 化学与分子工程学院 北京 100871)

电影理论、电影批评与作为一门艺术的电影相伴而生，电影拍摄技术的革新伴随着对电影美学和电影的表意功能的全新阐释，不同的电影理论既具有深层次的连续性，又在具体的阐释路径和体系建构方面存在着巨大的分野。美国学者尼克·布朗的著作《电影理论史评》（中国电影出版社，1994年版，以下出自本书的引文仅标注页码）着眼于这种西方电影理论的连续和断裂，对1920-1975年间的西方电影理论进行了深入浅出的阐述和分析，从早期的电影理论家阿恩海姆、爱森斯坦，到可以大致归入“写实主义”的电影理论家克拉考尔、巴赞、米特里，再到以结构主义、符号学、后结构主义或精神分析学为理论基础的电影理论家麦茨、劳拉·穆尔维等，作者试图简要介绍不同电影理论的内容、发展历程、解释力和缺陷，并深入挖掘不同理论在何种层面上彼此联系、而后世的理论又是如何对先前的理论加以革新。

尼克·布朗认为，电影理论试图诠释电影的独特性，而这种独特性本质上来自电影与真实的关系，这种关系“是在三条主轴上得到体现的：世界与作品，作品与其自身，以及作品与观众”。（第2页）换言之，电影理论的主要视域是电影作品与真实的关系，不论是面向现实世界、现实的作品话语系统或是现实的观众内心。上述论断提纲挈领地把握了西方电影理论的发展脉络和内核，具有相当的启发作用。

作为一本偏重于介绍性质的小书，《电影理论史评》对于诸西方电影理论的介绍大多简练而俭省，某些理论（如劳拉·穆尔维的女性主义电影理论）遗憾地未能展开论述。本文查阅相关资料，结合个人的观影体会，试图对书中部分电影理论加以解释和阐发，以期更加深刻地体认西方电影理论发展过程中不同理论体系的连续和断裂。

一、爱森斯坦的“理性蒙太奇”与阿尔都塞的意识形态批评

爱森斯坦电影理论的核心概念是我们所熟知的蒙太奇（montage），其中一种最复杂的蒙太奇概念被爱森斯坦称作“理性蒙太奇”，也即“两个互不相干的和不完全的意义在碰撞后生成一个全新的意义”（第26页）。爱森斯坦所谓的蒙太奇并非对现实的简单呈现，而是通过不同镜头的有机组合创造一种新的表意，是对现实产生全新的感知、在语言层面上创造新的现实。

值得注意的是，爱森斯坦认为“真实性”是对现实的一种社会性编码系统，是特定社会秩序的产物（第27页），因此是高度意识形态性的。在这种电影理论的指导下，爱森斯坦在电影创作中大量探索电影语言在表现苏联革命中的作用，试图在二十年代后期的电影创作中表现“新生的社会主义与它与旧秩序的解构之间的社会性关系”（第29页）。可见爱森斯坦的电影理论深刻地受到了马克思主义的影响，而这种理论建构与20世纪60-70年代以阿尔都塞为代表的后结构主义的意识形态批评有某种共通之处。

后结构主义者强调主体的重要地位。在电影创作实践中，重要的主体之一即电影创作者自身，其叙事视角选取和叙事材料组织都具有高度的意识形态性，这种意识形态很多情况下并非作者主动自发的选取所致，而是社会场域整体的意识形态作用于电影创作者，而在这种影响下

无意识生产的文化产品又反过来成为意识形态国家机器从个人中“召唤”出一个主体、诱使个人与意识形态认同的组成部分和重要工具。正如齐泽克所言：“意识形态不是掩饰事物的真实状态的幻觉，而是建构社会现实的无意识幻想”。¹阿尔都塞等后结构主义者深受马克思主义的影响，其所提出的意识形态批评将前述爱森斯坦对“理性蒙太奇”的意识形态性认知等提升到了具有高度理论性的层次，而爱森斯坦的电影理论和创作实践也充分证明了意识形态因素在电影艺术领域不可忽视的重要地位

阿尔都塞的意识形态批评中的一个重要概念是所谓的“症候阅读”，我们在观看电影作品时不仅需要关注作品“说了什么”，更要关注作品“没说什么”，在这种沉默、失语和省略中，最能够清晰地看出意识形态的存在。具体而言，这些没有被说出的“结构性空白”反映着作者认为或设定为约定俗成、不言自明的前提，这些前提被认作理所当然，正是意识形态作用的直接结果。例如，在《阿甘正传》中，20世纪60-70年代规模空前的黑人民权运动与妇女解放运动处于缺席的位置，而黑人与白人的和解则是影片所着力塑造的神话。²这种“结构性空白”与《阿甘正传》所代表的右翼保守主义意识形态高度相关，本质上是主流社会文化对反主流社会文化的打压与轻视。而反观爱森斯坦的“理性蒙太奇”理论，当镜头通过理性蒙太奇重新组合、“传达出有意识形态倾向的准确评价”（第29页），也就揭示了格里菲斯式的剪辑方式与拍摄手段本质上“虚假的人文主义”（第30页）和对于表现真正的、历史唯物主义意义上的客观规律的无力，而这正是后者的“结构性空白”。

二、电影符号学：电影语言的作用机理

电影符号学研究起始于20世纪60年代，而克里斯蒂安·麦茨无疑是电影符号学领域最具代表性的理论家。麦茨于1964年发表的《电影：语言还是泛语言》以索绪尔的语言学为基础，开创了第一电影符号学的理论体系；而麦茨1975年的著作《想象的能指》将电影符号学与拉康的“镜像阶段”理论相结合，形成了第二电影符号学，深刻地影响了电影理论的发展。本章节简要梳理麦茨的第一电影符号学和第二电影符号学的理论框架，并进行必要的评述。

麦茨的第一电影符号学基于索绪尔的语言学。具体而言，索绪尔认为语言是由能指（signifier）和所指（signified）构成的符号，能指即一个词被说出时接收者所听到的声音图像或文字标记，而所指则是这个词在接收者心中唤起的意义或概念。能指和所指的关联具有任意性和差异性，即能指和所指的关联是约定俗成的、而非天然必然的；符号不是通过自身的确切特性而被认识，而是通过与其他符号的差异性而获得独立。麦茨在这个意义上考察电影影像，在著名论文《电影：语言还是泛语言》中论证了电影语言不符合索绪尔对语言所下的定义，得出了“电影不是一个语言系统”（第104页）的结论。麦茨指出，电影“没有能够涵盖一切不同符码的单一符号”（第108页），无法确定“可重新组合的最小单位”（第102页），因此不应当视为索绪尔意义上的语言。但是电影可以被认为是一种泛语言，电影语言是“特殊电影符码及次符码的集合”（第105页），前者是电影中一般地具有的符码，如移动镜头、推拉镜头等；而后者是作者、电影类型或历史流派这样的具体语境，正是这种“次符码”的存在使得作为能指的一般符码或称电影修辞格获得了意义。

麦茨的第二电影符号学与拉康的精神分析学有着深刻的渊源，麦茨借助拉康的“镜像阶段”概念论述影片-观看关系。麦茨指出，影片是缺少观者的形象的镜子，观者观看银幕中他人的表演、而他人佯装不知道自己被观看，这种联系激发出观者的激情，也即“观众与能指的关系

¹ 转引自唐宏峰：《艺术批评导论》课程讲义。

² 参考戴锦华：《电影批评》，北京大学出版社，2004年版。

是一种呈现为‘电影窥淫癖’的性欲力的激情关系”（第139页）。在观影过程中，观者首先认同于摄像机的目光，其次认同于角色的目光，银幕上被再现的客体严格意义上并不在场，从而呈现出一种观者与电影间特殊的信任关系、一种“既肯定又否定虚构再现物真实性”（第139页）的复杂辩证关系。

综上可见，麦茨的第一电影符号学侧重于电影符号本身的表意机理，而第二电影符号学侧重于观者对于电影符号的接收、对于电影意义的建构，两者共同诠释了电影语言的作用机理，对后世的电影理论具有高度的启发性。

三、精神分析、凝视结构与劳拉·穆尔维的女性主义电影理论

女性主义电影理论与西方自上世纪60-70年代以来风起云涌的女权主义运动相伴而生，是当下极为重要的电影理论派别，彻底改写了电影批评界对电影作品的诠释路径，而女性主义电影理论早期最重要的成就当属劳拉·穆尔维1975年的论文《视觉快感与叙事电影》。劳拉·穆尔维基于拉康的精神分析理论，创造性地提出了“凝视”的概念，认为电影是被凝视结构起来的，摄影机的观看伪装成不同人的欲望的观看，而女性永远是一种景观、是男性观看的对象，“几乎没有任何机会在空间中做有意义的运动”（第152页）。女性唤起男性的欲望，但在精神分析结构中女性作为被阉割的形象出现，是父权社会恐吓男性的鲜血淋漓的伤口，因而另一方面又唤起男性的焦虑与恐惧。¹因此，男性在电影中一方面对女性对象化、物化，让女性不再具有主体地位，另一方面对女性罪化，赋予女性形象以罪犯的身份，从而消解女性形象所带来的恐惧。

劳拉·穆尔维的女性主义电影理论对于很多电影作品的特性具有强大的解释力，甫一诞生就收到了学界前所未有的关注和讨论，深刻地形塑了20世纪后半叶直到21世纪初的西方电影理论。女性主义电影理论所创造的“凝视”等一系列概念提示我们注意电影工业中不自觉的男性视角，例如日本恐怖片中的“贞子”等形象均为女性、罕有男性作为鬼出现，这正是劳拉·穆尔维所谓的、男性对女性既“爱”又“怕”的双重心理的造物，女鬼是这种恐惧的具象体现；女性似乎只有在死后才能获得男性本就具有的力量，这在某种意义上是对聪明强势的女性群体的潜在的污名化。

四、总结

本文基于尼克·布朗的著作《电影理论史评》，对书中简要介绍的爱森斯坦电影理论、后结构主义意识形态批评、电影符号学、女性主义电影理论进行了梳理和阐发，希望从中一窥西方电影理论在过去近一个世纪的传承与革新、连续和断裂。

¹ 参考戴锦华：《影片精读》课程笔记。