



The Film Idea

From Modernism to Postmodernism

电影的观念

从现代到后现代

孙燕◎著

中国
广播电视出版社
CHINA BROADCASTING AND TELEVISION PUBLISHING HOUSE

The Film Idea
From Modernism to Postmodernism

电影的观念

从现代到后现代

孙



中国
广播电视出版社

CHINA BROADCASTING AND TELEVISION PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (CIP) 数据

电影的观念: 从现代到后现代 / 孙燕著. —北京:
中国广播电视出版社, 2013. 3
ISBN 978 - 7 - 5043 - 6832 - 4

I. ①电… II. ①孙… III. ①电影理论—研究 IV.
①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 014941 号

电影的观念: 从现代到后现代

孙燕 著

责任编辑 毛冬梅
封面设计 亚里斯
责任校对 张莲芳

出版发行 中国广播电视出版社
电 话 010 - 86093580 010 - 86093583
社 址 北京市西城区真武庙二条 9 号
邮 编 100045
网 址 www. crtp. com. cn
电子信箱 crtp8@ sina. com

经 销 全国各地新华书店
印 刷 廊坊报业印务有限公司

开 本 710 毫米 × 1000 毫米 1/16
字 数 212 (千) 字
印 张 14. 25
版 次 2013 年 3 月第 1 版 2013 年 3 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978 - 7 - 5043 - 6832 - 4
定 价 32. 00 元

(版权所有 翻印必究 · 印装有误 负责调换)

电影的观念：从现代到后现代

波德莱尔写道：“戏剧是水晶枝形吊灯。”这个光辉夺目、复杂和环形的人造水晶体把四周的光芒折射到它的中心，使我们沉浸在它那神奇的光环之中，倘若我们要用另一个象征与之对立，就可以说，电影是女领座员拿着的小手电筒，那摇曳的灯光像闪烁不定的彗星，划过我们醒着做梦的黑夜：那是银幕周围向四面扩展的漫无边际的空间。

——安德烈·巴赞：《戏剧与电影Ⅱ》

序

王纪人

在迄今为止所有的艺术门类中，唯一可以说清其诞生的时间和地点的只有电影。1895年12月28日，卢米埃兄弟在巴黎卡普辛路14号一家咖啡馆的地下室里放映了他们用“活动电影机”摄制的《火车到站》、《水浇园丁》、《婴儿的午餐》、《工厂的大门》等纪实影片，一般就把这个公映日称为电影的诞生日。至于电影的发明权，也有归功于更早的美国发明大王爱迪生的。如果说电影刚刚发明时不过是一种活动照相术和幻灯放映术，是为上流社会所不屑的杂耍，根本还谈不上是什么艺术，那么仅仅过了15年，即1911年，意大利美学家乔托·卡努杜就宣布它是“第七艺术”了。卡努杜的说法在当时可能有些超前，但很快就被证明了。因为借着现代的科技、工业和商业，电影业获得了迅猛的发展，在早期的无声片时代，就出现了一批杰出的电影艺术家和优秀作品。电影作为一门综合艺术，更有集众艺之长无可替代的优势，而它所借助的各种艺术，却有着数千年的历史。就好比来自远古的种种艺术基因在一瞬间全部贯注其间，成为一个全新的且前途无量的艺术骄子。正如乔治·萨杜尔在《世界电影史》中所说：“一种艺术绝不能在未开垦的处女地上产生出来，而突如其来地在我们眼前出现。它必须吸取人类知识中各种养料，并且很快地就把它们消化。电影的伟大就在于它是很多其他艺术的综合。”当然，“电影也是一种企业，并且带有许多别的东西”，德吕克的这句话也是必要的补充。

每种艺术既有自己在创作实践中的发展史，又有其理论史或观念史。电影的历史虽然相对短暂，但不仅有着丰富多样的创作实践，而且也有着繁复多元的理论观念。一般认为，总是先有创作实践，后有理论观念，后者是对前者的归纳总结。但也有观念作为先导影响电影创作和电影艺术发展的，当人们梳理电影艺术

序



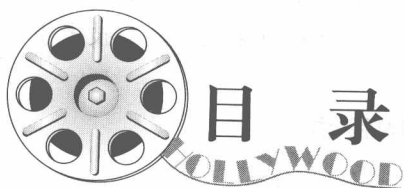
· 1 ·

的历史时，观念的影响就时时会显露出来。

孙燕博士的《电影的观念：从现代到后现代》就是带有这一辩证倾向的著作。在这部 20 余万字的专著中，详略不一地提到了近 30 位著名的电影理论家的电影观念，并且做出了颇为精到的辨析和阐释。最初的电影理论研究似乎集中于证明电影具有不同于其他艺术的独立品格，而且对这一崭新的艺术寄予热切的希望。在 1911 年发表《第七艺术宣言》的电影理论的创始者乔托·卡杜努，以及德国教授冈斯特堡都是强调电影不是戏剧也不是文学，而是一种新的独立艺术的前驱者。最早从电影文化的角度研究的理论家则是匈牙利的贝拉·巴拉兹，他认为电影表征了视觉文化时代的到来，它不仅改变了人类感知世界的方式，也重塑了不同于传统的现代人。显然，正是这些早期的电影观念，使电影摆脱了对其他艺术的附属性地位，成为一种重要的艺术文化。

正如孙燕博士的书名所限定的，电影观念从现代到后现代的嬗变是这部专著论述的重点。所以她总是把电影观念的变化与时代的变迁以及文化艺术思潮的变化紧密地联系起来，阐述其发生和演变的内在逻辑和脉络。一战以后（20 世纪 20 年代）掀起的先锋派电影美学运动以及二战以后（50、60 年代）掀起的新浪潮的电影流派，正是现代主义电影发展的重要标志。而 60 年代以后，电影观念却接受了后现代主义哲学思潮的冲击，把电影视为一种具有结构功能的语言符号。孙燕这部专著的最大优点就是把电影观念置于时代、文化哲学思潮、电影本身的历史，以及理论话语系统的广阔语境中来加以观照、梳理和阐述，把电影观念与电影创作紧密地联系在一起，并且把看似对立的一些电影观念并置在一起，从而做出互文性的研究，寻找出它们之间内在的关联以及对电影历史的推进。孙燕在读博期间对文化理论的悉心研究，显然有助于以更开阔的文化视野来观照她的新的研究对象——电影观念，从而使这部作为博士后出站论文的著作显示了不一般的气度和眼光。

2012 年 12 月 1 日于上海寓所



序 /1

导论 从第七艺术到文化实践：电影观念的当代嬗变 /1

第一章 电影艺术的诞生

- 一、电影的先驱 /14
- 二、银幕上没有艺术 /18
- 三、一种新艺术的诞生 /21

第二章 电影不是戏剧，也不是文学

- 一、电影理论的创始者 /30
- 二、电影摄影机会撒谎 /33
- 三、电影思想和心理 /37
- 四、“可见的人” /41

第三章 先锋派的审美话语

- 一、现代主义与电影先锋派 /48
- 二、“上镜头性” /52
- 三、银幕上的绘画 /57
- 四、视觉交响乐 /60
- 五、电影是表现不是再现 /64

第四章 形式的拜物教

- 一、“有意味的”形式：爱森斯坦与蒙太奇 /70

二、“偏离现实的”形式：爱因汉姆与《电影作为艺术》 / 79

三、“唯美的”形式：好莱坞风格与技术主义 / 93

第五章 当场抓住的自然

一、写实主义传统 / 102

二、“把摄影机扛到大街上” / 105

三、安德烈·巴赞：探究现实 / 111

四、齐格弗里德·克拉考尔：复原现实 / 119

五、记录现实≠现实主义 / 130

第六章 作为表意符号

一、结构主义与语言学 / 136

二、电影观念的语言学转向 / 142

三、麦茨：一种表意符号 / 149

第七章 “主体—位置”理论

一、精神分析学的三个核心概念 / 156

二、“想象的能指” / 161

三、意识形态与主体建构 / 165

四、电影的意识形态 / 171

五、视觉快感与性别政治 / 176

第八章 作为文化实践

一、法兰克福学派的遗产 / 184

二、英国文化研究的启示 / 190

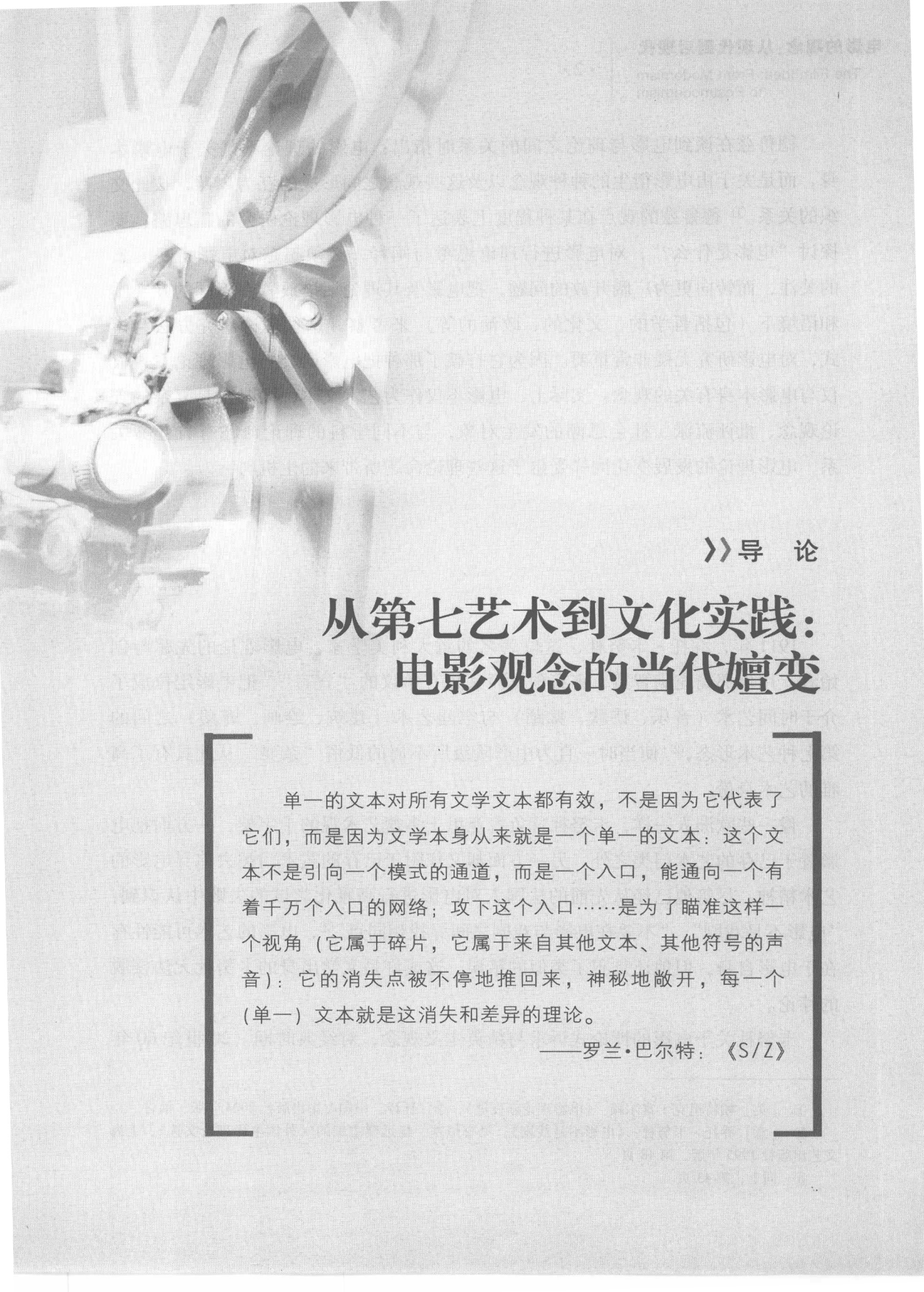
三、一种话语实践 / 195

四、政治的摄影机 / 198

五、影片是艺术，电影是工业（代结语） / 203

参考文献 / 206

后记 / 220



》》导 论

从第七艺术到文化实践： 电影观念的当代嬗变

单一的文本对所有文学文本都有效，不是因为它代表了它们，而是因为文学本身从来就是一个单一的文本：这个文本不是引向一个模式的通道，而是一个入口，能通向一个有着千万个入口的网络；攻下这个入口……是为了瞄准这样一个视角（它属于碎片，它属于来自其他文本、其他符号的声音）：它的消失点被不停地推回来，神秘地敞开，每一个（单一）文本就是这消失和差异的理论。

——罗兰·巴尔特：《S/Z》

德鲁兹在谈到电影与理论之间的关系时指出：电影的理论不是关于电影本身，而是关于由电影衍生的种种观念以及这些观念之间形成的互为参照，彼此交织的关系。^① 德鲁兹的观点在某种程度上表达了一种电影理论研究的新思路：要探讨“电影是什么？”，对电影进行理论思考与阐释，必须超越对电影自身元素的关注，而转向更为广阔开放的问题，把电影及其理论话语放置在不同的互文本和语境下（包括哲学的、文化的、政治的等）来考察。这种理论研究方法与模式，对电影研究无疑非常重要。因为它打破了那种把电影研究与电影理论看做仅仅与电影本身有关的观念。实际上，电影不仅作为艺术文本，同时也是复杂的理论观念、批评流派、社会思潮的发生对象，与不同学科的理论命题有着互文关系，电影理论的发展变化同样受惠于这些理论命题所带来的生机与活力。



1911年，乔托·卡努杜，这位著名的意大利美学家，电影理论的先驱与创始者，用他那篇充满智慧、富有预见而又颇有争议的“宣言”，把电影定位成了介于时间艺术（音乐、诗歌、舞蹈）与空间艺术（建筑、绘画、雕塑）之间的第七种艺术形态，^② 使当时一直为中产阶级所不屑的低俗“杂耍”从此具有了高雅的艺术身份。

像一些欧洲人一样，卡努杜背负着亚里士多德艺术观的十字架，一方面把电影置于已存的艺术门类之外，另一方面却又依附于已存的艺术门类去追寻电影的艺术精神。尽管他已经从先前的法国人对电影进行高雅化尝试的失败中认识到：“电影不是戏剧”，“不要在电影与戏剧之间寻找相同点”^③，电影的艺术可能性存在于电影自身，但他还是犯了类似的错误。这或许是文学出身的卡努杜无法摆脱的悖论。

卡努杜关于电影的悖论式诉求与精英主义观念，对经典时期（20世纪60年

① [英] 帕特里克·富尔赖：《电影理论新发展》，李二仕译，中国电影出版社2004年版，前言。

② [意] 乔托·卡努杜：《电影不是戏剧》，见李恒基、杨远婴主编的《外国电影理论文选》，上海文艺出版社1995年版，第48页。

③ 同上，第43页。



代之前) 的电影理论产生了重要影响。法国先锋派、德国表现主义和苏联的蒙太奇学派等早期电影理论, 几乎都是在卡努杜的意义上讨论电影的特性与发展问题的。从闵斯特堡的《电影: 一次心理学研究》到爱森斯坦的《战舰波将金号》, 从德吕克的“上镜头性”到杜拉克的“完整电影”, 从爱因汉姆的《电影作为艺术》到巴拉兹的《电影的精神》, 无论理论探索还是艺术实践, 无不带有卡努杜的艺术气质。

尽管巴赞、克拉考尔从写实主义立场出发, 对卡努杜的电影观特别是对卡努杜关于电影主要是对内在精神世界的“表现”观点, 提出了质疑与批判。但是, 巴赞、克拉考尔对于电影本性的基本理解与卡努杜并无二致。也就是说, 无论“再现说”还是“表现论”, 二者所探讨的实际上都是电影作为艺术与现实世界(物质的和精神的)的关系问题, 都是关于电影在多大程度上能够再现世界的艺术本性问题。

应该说, 电影艺术的本体论, 是自卡努杜以来的经典理论目标, 但是, 这一经典命题在 20 世纪 60 年代以后却遭遇了后现代主义哲学思潮的冲击。伴随着西方哲学的语言学转向, 电影的观念发生了深刻的变化, 电影不再是乔托·卡努杜所宣称的“第七艺术”, 而是成了一种具有结构功能的语言符号。同时, 电影理论的目标也开始发生转移, 由经典的艺术本体论转向了现代的语言论。

在电影观念的语言学转向中, 瑞士语言学家索绪尔的结构主义语言学无疑具有重要的理论贡献。索绪尔认为, 语言(广义的)是一个符号系统, “语言符号联结的不是事物和名称, 而是概念和音响形象”^①。索绪尔把事物的概念或意义看做“所指”, 把指称事物的“音响形象”或文字符号看做“能指”, 认为能指与所指之间并非一种自然的结合、一种给定的对应, 它们结合为一个语言符号完全是任意的, 是由约定俗成的社会惯例决定的。同样, 由能指与所指构成的整个语言符号(即又一级的能指)与其所指称的现实世界之间也是约定俗成的。所指并不依靠“代表”或“再现”现实中的所指对象而获得自身的确定性和意义, 整个符号具有意义, 在于它们在整个符号体系中的位置, 在于它们与其他符号之

^① [瑞士] 费尔迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》, 高名凯译, 商务印书馆 1980 年版, 第 102 页。

间消极的差别关系。“语言是一个系统，它只知道自己固有的秩序。”^①

索绪尔的结构主义语言学改变了人们对于语言和现实关系的传统看法，语言不再是现实秩序的真实摹写或自然再现，语言只是在自己的结构关系中构建现实。正如英国学者伊格尔顿所言：“人们再不可能完全把现实看做某种‘外在的’东西，仅仅看做是由语言反映出来的事物的固有秩序……如果像索绪尔曾经论证的那样，符号和所指对象之间是一种任意的关系，那么任何一种关于知识的‘对应’理论怎么能站得住脚呢？现实不是被语言反映出来，而是由语言产生出来。”^②

索绪尔的语言学奠定了当代电影理论的哲学基础。20世纪60年代之后，电影作为语言的观念开始为越来越多的人所接受。1964年，麦茨在索绪尔的理论影响下，发表了《电影：语言还是言语？》，这篇标志着电影符号学诞生的理论长文，借鉴索绪尔的语言学概念和方法对电影进行了重新阐释，不仅更新了经典电影理论术语，也开启了当代电影理论研究的新篇章。在《电影：语言还是言语？》一文中，麦茨从电影与语言的关系入手，探讨了电影在影响观众感知方面的规约功能。麦茨认为，电影作为一种特殊形态的语言，其本性不是对现实世界的自然反映，电影并不通过“再现”或“反映”了现实而获得某种工具性的价值；电影是经由艺术家重新结构的、具有约定性的表意系统，它与现实具有同等重要的地位。70年代中期以后，麦茨又进一步发展了电影符号学，他把精神分析学的理论成果引入电影学研究，使受语言学影响的“第一符号学”让位给了以精神分析学为基本理论框架的“第二符号学”。在“第二符号学”的标志性著作《想象的能指：精神分析与电影》中，麦茨针对克拉考尔关于“电影是物质世界的复原”的观点，提出了电影是“想象的能指”这一理论命题，试图把电影既作为梦又作为一种独特的语言来研究，^③由此建立起电影与观众之间的心理联系，推动了电影理论的当代发展。

电影符号学对传统的再现论电影观提出了挑战，不再相信电影的意义是自明

① [瑞士] 费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆1980年版，第46页。

② [英] 特里·伊格尔顿：《当代西方文艺理论》，王逢振译，江苏教育出版社2006年版，第104-105页。

③ [法] 克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指：精神分析与电影》，王志敏译，中国广播电视出版社2006年版，序言第4页。

的、无须证实的。因此，符号学的研究目标由传统理论关于“电影的意义是什么”的追问转向了“电影的意义何以可能”的探询，开始关注电影与观众的复杂关系，着重研究电影的表意机制与认同问题。在这一过程中，拉康的影响是显而易见的。自20世纪60年代以来，拉康提出的“主体”、“想象”、“符号/象征”等一系列心理学概念及“镜像阶段”理论，为符号学研究提供了重要的思想资源，同时也为个体与世界的想象关系提供了独特的视角，对于理解电影建构现实具有重要启示意义。特别是拉康的“镜像理论”，超越了人们在镜前的特定情景，暗示任何具有转换倾向的状态、每一种混淆现实与想象的情境都能构成镜像体验。“作为文化象征的电影”，“正是以转换的方式沟通着观影者与社会的联系”。^①

二

德国思想家于尔根·哈贝马斯曾说：“在高度分化并充满张力的范围内，哲学与各种科学之间存在着不同水平上的亲和关系，其中，有些或多或少依赖于哲学思想，其余的则多多少少可以接受这种思想的提升。”^②按照哈贝马斯的观点，电影内涵的发展变化实际上是基于一种广义的哲学认识论——“再现”观念的变化。“再现”的英文是“representation”，其含义包括“表征”、“模仿”、“复制”、“表现”、“呈现”、“描绘”、“表象”等。作为哲学认识论的再现是一个关系性概念，它探讨的是人类的语言、知识、艺术能否准确反映世界原貌（意义、真理、本质）的问题。电影理论关于电影的本性、电影和世界关系的思考，显然就属于这种广义的再现问题。

经典理论家关于“电影作为艺术”的讨论，客观上也是对于再现论的语言观念或真理观念的讨论。巴赞和克拉考尔之所以认为电影是对现实的真实呈现，是因为他们坚持一种“再现论”或“符合论”的语言观：即词与物之间是一种

^① 杨远婴：《从符号学到精神分析学》，见胡克、张卫、胡智锋编：《当代电影理论文选》，北京广播学院出版社2000年版，第97页。

^② [德] 于尔根·哈贝马斯：《后形而上学思想》，曹卫东等译，译林出版社2004年版，第16-17页。



自然的结合，语言与现实之间有着一种给定的对应，人类可以运用语言（譬如电影）准确地模仿、再现世界。这种工具论的语言观实际上是詹姆逊所说的“语言的物化”，即把语言、知识或真理等文化符号“等同”于真实。在博德里亚看来，这种“等同”是西方表征（再现）文化的全部要义。“传统语言观把符号等同于真实，于是有了表征，尽管这种等同只是乌托邦式的——因为符号无论如何也不可能等同于实在——但这一‘等同’却作为认识世界的前提条件，构成了意义之所以可能的最基本的支撑。”^①虽然卡努杜、闵斯特堡、爱森斯坦、爱因汉姆等早期电影理论家否定了电影的机械复制或再现功能，提出了被称之为电影表现主义或形式主义的理论知识，但是，卡努杜等人依然没有逃出“语言物化”的牢笼，他们的理论支点依然是建立在真实“再现”的信念之上，只是再现的不是物理学意义上的真实，而是诉诸艺术感知的心理学的真实、美学意义上的真实。在这里，语言作为再现世界或表现思想的工具本性并没有改变。

根据博德里亚的观点，“西方文化的全部信念几乎都押在所谓‘表征’这么一个小小的赌注上：即一个符号指向一个深层的意义，符号与意义有着一种稳固的对应关系，而且这一对应关系一直是由某种权威（如‘上帝’）来得以保证的。”^②西方文化对于“再现”的信赖，对近代以来的西方美学理论和文艺思想产生了深远的影响。长久以来，西方传统美学家和文艺理论家几乎都认为人类语言和知识的任务就在于真实地反映外在世界的真实面貌，在于揭示事物固有的意义和本质，人类语言和知识的进步就是不断逼近事物原貌的过程。或许正是对人类语言和知识可靠性的坚信不疑，恪守现实主义信条的电影理论家克拉考尔提出了“物质世界的复原”、巴赞提出了“完整现实的神话”与“现实渐近线”的电影观念。

然而，在当代西方的理论语境中，特别是在西方哲学经历了“语言学转向”的文化背景中，当为世界的意义与秩序提供保证的“上帝”这样的权威也被降格为构成某种信念的小小符号时，那么，整个语言系统就失去了根基，符号与意义的稳固关系就会被打破。于是，人们不得不重新思考语言、知识和真理等问题，与此相应的哲学与美学话语也将随之改变。

① 参见本书作者孙燕拙作：《反对阐释：一种后现代的文化表征》，上海三联书店2007年版，第153页。

② 同上。



对此，哈贝马斯这样描述道：“既没有一种不依赖于语言而存在的对象，也不存在一种先于语言的先验意识和主体。人们所说的对象、事态、真理等等，不经过语言的命名与言说是不能成立的。”^① 在哈贝马斯看来，语言是先于现实而存在的。而传统电影观的最大问题在于，它预先假定了一个先在的“现实”（物质的或精神的），正是这个预设的先在的“原型”，使电影的再现或表现得以成立。所以，卡努杜提出了利用现实的影像表现思想的观点；而巴赞提出了通过声音、色彩、空间和运动等手段去完整地再现现实的审美理想。在传统电影理论家和批评家那里，似乎只有现实（包括内在的和外在的）才是电影艺术的主题。诚如布莱恩·亨德森（Brian Henderson）对于巴赞的评价：“对巴赞而言，电影艺术除了具有现实本身的形式之外，没有自己完整的形式，巴赞或许没有美学理论，但却拥有一套关于现实的理论。”^②

对现实、意义的坚定信念使电影获得了一种工具性的价值。然而这种工具论电影观的悖论在于，它一方面认为电影作为人类的一种话语方式只是对先在对象（物和思想）的再现，而另一方面这一先在的原型又必须依赖于电影的影像才能得以显现。也就是说，作为原型的“真实”、“本质”、“真理”、“意义”等在影像呈现它们之前无法自我显现，它们必须通过影像语言才能显现出来并被人所知觉。这正如哈贝马斯所指出的，在语言（如电影）言说即再现发生之前，真理、真实其实并不存在，只是语言言说才使它们“在起来”。在这种意义上，语言获得了一种本体地位，它不再是模仿和再现现实的工具，而是现实得以显现的前提和条件。^③

根据哈贝马斯关于语言构建现实的后现代理论，电影不是对现实的再现，电影本身就意味着一种现实，一种由图像构筑的具有实践功能的新的现实秩序。电影通过视觉机器把世界编码成图像，重塑着人们的经验与记忆。也许正是在这种观念影响下，电影符号学及由此发展出来的电影叙事学确立了探询电影的表意秩序、找寻构成电影经验普遍法则的理论目标。从这种意义上说，电影符号学与电影叙事学，是在电影学领域对后现代主义哲学思想做出的最早回应。

① [德] 于尔根·哈贝马斯：《语言学转向》，见章国锋、王逢振主编：《二十世纪欧美文论名著博览》，中国社会科学出版社1998年版，第234-242页。

② [澳] 格雷姆·特纳：《电影作为社会实践》，高红岩译，北京大学出版社2010年版，第48页。

③ 郝永华：《作为表征的文学》，《博士学位论文》，上海师范大学2007年，第11页。

像索绪尔一样，哈贝马斯否定了世界固有本质和意义的观点，强调了语言建构现实的文化功能，对于将电影与其所代表的文化结合起来研究具有重要的启迪作用。因此，肇始于电影符号学，经由精神分析与意识形态批评发展而来的后结构主义、以女性主义为代表的电影“性别研究”以及以后殖民主义为代表的电影文化研究等后现代电影理论，不再囿于影像文本的结构分析与意义探询，而是重点关注文本之外电影重塑现实的功能。或者说，后现代理论无意从影片故事中寻找更深层的意义，而是把研究目标指向了更为广阔的社会实践领域。这种研究重心的转移，意味着电影观念的根本性转变：即电影不再是一种在多大程度上再现了现实的艺术，也不再是一套封闭性的语言系统，电影变成了一种复杂的社会文化象征行为。

这种电影观不仅颠覆了经典理论对于电影的基本理解，也瓦解了传统的电影理论与批评观念。传统批评理论认为电影导演或创作者是影片意义的生产者，他们可以控制影片并决定影片的意义。而事实上，导演、创作者本身也是文化的“产物”，电影的意义并不是他们有意而为之，而是处于特定社会语境中的人们无意识反映出的意识形态症候。按照这种观点，电影实际上是一种受制于某种意识形态话语的文化实践，它并不再现现实，而是以一种隐喻的方式构建着现实。正如美国理论家查尔斯·F·阿尔特曼（Charles F. Altman）所描述的那样，电影是“思维着”的社会现实，而不是现存社会结构内的“思维表现”。^①

三

20世纪60年代之后，在后现代哲学思潮的影响下，不仅再现论语言观遭到了批判，再现论真理观也受到了前所未有的质疑。后现代哲学家普遍怀疑客观再现世界的可能性，声称一切所谓的真理都是主观的，是特定时期的文化和权力的产物。以美国的理查德·罗蒂为代表的实用主义哲学家提出“真理即实用”的观点，认为信念、知识和真理并不源于人类心灵或理性对客观世界的准确再现，

^① [美] 查尔斯·F·阿尔特曼：《精神分析与电影：想象的表述》，杨远婴主编：《电影理论读本》，世界图书出版公司2012年版，第493页。



真理是人类为了实现某种特殊的目的而对现实进行的“描绘”，这种“描绘”不具有合理性、普遍性和客观性等真理特性。福柯、德里达、博德里亚等后现代思想家更是旗帜鲜明地反对再现论的真理观念。福柯认为真理只是特定话语的“真理效果”，真理与权力密不可分，再现无法摆脱权力的羁绊，再现的结果总是存在是否公正的问题，因而再现是个政治问题。^①德里达宣称“文本之外无他物”^②、语言“再现是糟糕的”^③，人们所从事的文化再现实践只是能指的不断生产和增殖过程。而博德里亚则把所谓的“真实”、“真理”看做“超真实”（hyperreality）的“幻象”，认为在一个由电子媒介虚拟的“仿真文化”构筑的世界，不再有本质与现象、真实与表象之间的区分，表象本身就是真实，并且是一种比真实还要真实是“超真实”。博德里亚认为，这种“超真实”颠倒了媒介与现实的传统关系，如今不是版图先于地图，而是“地图导致了版图”。^④

后现代主义理论家关于真理、再现的思想观点，对20世纪后期的“文化研究”产生了重要影响。20世纪70年代，作为对西方社会运动的回应，英国伯明翰学派开始探讨电影、电视、摄影等影像文本中关于阶级、性别、种族的再现问题，考察文化再现与社会生产方式与价值体系的形成之间的复杂关系。电影意识形态批评、精神分析学、后结构主义、女性主义、后殖民主义等电影理论，可以说就是这种后现代“文化研究”的一部分。电影文化研究借助于结构主义与后结构主义的理论洞见，充分吸收索绪尔、哈贝马斯、列维—斯特劳斯、罗兰·巴尔特、阿尔都塞的观点及福柯、德里达、博德里亚的后现代思想，把电影的“再现”问题与主体性、话语、权力、语言、意义、文化联系起来，强调“再现”的符号性和虚构性，对传统电影观念进行了全面的讨伐与批判。

电影文化研究对于传统电影观念的批评与质疑，最早可以追溯到20世纪三四十年代的法兰克福学派。法兰克福学派把电影作为资本主义文化工业的整体象征体系的一个部分来研究，关注的不是影像在多大程度上再现了现实的艺术特性，而是电影的政治经济学、受众心理学以及市场和产业结构形态如何影响电影生产的权力政治学。法兰克福学派选择使用“文化工业”或“文化产业”一词

① 郝永华：《作为表征的文学》，《博士学位论文》，上海师范大学2007年，第14-15页。

② [法]雅克·德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海译文出版社2005年版，第237页。

③ [法]雅克·德里达：《遣发：关于表征》，吴剑平译，见《国外文学》1994年第2期。

④ 孙燕：《反对阐释：一种后现代的文化表征》，上海三联书店2007年版，第152-155页。