

# 外国电影理论文选

上海文艺出版社

WAIGUO DIANYING LILUN WENXUAN

主编 李恒基  
杨远婴

# 外国电影理论文选

主编 李恒基 杨远婴

上海文艺出版社

**(沪)新登字 103 号**

责任编辑：吕晓明(特约) 项纯丹 江俊绪

封面设计：吕清佳

**外国电影理论文选**

主编 李恒基 杨远婴

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路 74 号)

新华书店经销 上海新华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 23.5 插页 5 字数 627,000

1995 年 9 月第 1 版 1995 年 9 月第 1 次印刷

印数：1—2,000 册

ISBN 7-5321-1197-0/I·914 定价：35.80 元

# 外国电影理论演进的轨迹

(代序)

李恒基 杨远婴

人类的一切活动无不伴随相应的抽象思维和触类旁通的联想。照相的发明诱使抱有一定科研目的的科学家殚思竭虑地发明一种以照相为基础的科技手段,来摄录自然界瞬息万变的运动的分解状态。既然分解状态的照片得自相应的同步运动,那么把照片还原为运动的影像也就顺理成章地成为人们下一步追求的目标。只是前一种人的动机出自科研观察的需要,而后一类人的探索却大多由于对活动影像的好奇。在摄取动态分解照片和把照片还原为运动影像的各种技术问题逐一得到解决之后,为科研目的而发明的活动影像遂开始脱离发明者的初衷。当活动影像被爱迪生关进“窥影柜”供市井闲汉单独观赏时,它已变为娱乐工具。卢米埃尔兄弟的历史功绩在于把活动影像从爱迪生的封闭柜中解放出来,让它映现于银幕。从此电影成为电影。但卢米埃尔兄弟能料到这是永不枯竭的制币机吗?能预计到它会成为一门艺术吗?

今天,谁也不会否认电影是门艺术了,而且它也确实构成二十世纪最重要的文化现象。可是在十九世纪的最后几年中,有谁把从爱迪生的“窥影柜”中蔽见的拳击场面或舞女脱衣的色情暗示当作艺术呢?有幸出席卢米埃尔兄弟的影片首场公映的观众们固然曾因如梦的银幕影像而亢奋,他们的兴奋点毕竟不是由某个特殊

题材所激活的，而仅仅是因为目睹了现实动态难以置信的再现！然而就在这些现实的简单纪录中存在着叙事的可能，虽尚原始的技术基础却已提供伪造现实的仿真条件。这一发现（或许应首先归功于梅里爱）驱使一些希望发财的新奇爱好者们利用电影制作出一批迎合市井娱乐消费者的道德标准和鉴赏趣味的影片。对于那些感情浅薄的浪子回头的故事，苦命女子遇人不淑或沦落风尘的悲惨经历，以及幼稚天真的奇想或血腥残忍的粗糙的展示，高雅之士当然不屑一顾。然而这类内容的影片在本世纪初却是市井百姓的主要娱乐消费品，其民间艺术的性质自亦不言而喻。

在电影出现之前早已存在的一切艺术无不是由迫切的艺术创作愿望导致新技术的发现。电影的发展却经历了相反的过程：它首先是技术的发明，然后才导致一种新艺术的发现。问题是这种新发明的技术是否只能制作低俗的民间娱乐消费品？如果它能成为真正的艺术，可能性又在哪里？

有着久远的文化艺术传统的欧洲民族总背着亚里士多德艺术观的包袱，他们怀着提高电影艺术品位的愿望，却让电影到已存的艺术门类中去求依附。1908年，法国人把电影高雅化的尝试，托付给一批名声显赫的艺术家去操办。但是，从《吉斯公爵遇刺》（1908）到《伊莉莎白女王》（1911），三年努力的结果只得到一个不堪回首的教训。虽然最初也曾吸引原先对粗俗影片不屑一顾的上流人士欣然来影院就座，可是不久就受到这同一类人的无情的讪笑。人们从银幕上听不到表演艺术家们震撼心灵的声音，只见到无端翕张的嘴唇徒然传递无法通达的哑语；艺术家们优美的舞台动作移置到银幕上竟成了夸张的滑稽表演。无疑，正是上述多次尝试的失败，才使侨居巴黎的意大利文艺评论家卡努杜认识到“电影不是戏剧”，电影的艺术可能性存在于电影自身。

卡努杜是第一个为电影作出艺术定位的人。他把已存艺术分为两大类：在时间艺术（音乐、诗歌、舞蹈）和空间艺术（建筑、绘画、雕塑）之间存在着鸿沟，电影则是填补鸿沟的第七艺术。卡努杜虽把电影置于已存艺术之外，却仍把它比附于已存艺术，显然他还背

着亚里士多德的包袱，无怪乎他由此得出的结论是：电影作为艺术应摒弃商业性，而成为“知识精英”们享有特权的领地。电影之所以有后来的发展，恰恰是由于它拒绝了卡努杜的这一结论，因为无视商业性的电影终究只会构成对电影自身生存的致命威胁。但，无论如何，自卡努杜起，对电影这门艺术的理论探讨总算理直气壮地展开了。

可惜，当时有一位旅美的德国心理学家的真知灼见却没有得到人们应有的注意。于果·明斯特伯格的《电影：一次心理学研究》堪称电影理论史上第一部有分量的著作。他从审美心理生成的角度对电影作了相当全面的考察；他分析了心理机制同观影感知的关系，从观众的注意力、记忆、想象和情绪等方面描述电影画面运动感和纵深感的由来，并以此界定电影的特性——由于这种特性，被摄下的外在世界实际已失去原有的分量，脱离了时空和因果的掣肘，而流注进“我们自己的意识形式的铸模”。

明斯特伯格充满睿智的发现虽为当时的人们所忽视，但是，热衷于文艺新思潮的青年一代，对于电影艺术本质及其可能性的理论探究，却在第一次世界大战之后，随着默片艺术的日趋成熟而形成一股壮丽的热潮。巴黎和莫斯科成了这股热潮的两大漩涡。有意思的是，从某方面说，竟是灾难性的大战促成了热潮的兴起。

在法国，战争迫使舞台演出暂停。一向热衷于看戏的青年文人和艺术爱好者们，于是光顾他们过去很轻视的电影院，结果被光影交织的银幕形象迷住了。他们不仅从中发现了新的表现手段（他们本来就是一些离经叛道的文艺新思潮的倡导者和信徒），他们更从中看到了有待发掘的丰富的艺术潜能。以路易·德吕克为代表的这青年一代，开始为电影争取应有的艺术身分而大声呐喊。他们提出电影的本质是“上镜头性”（德吕克），他们欢呼“画面的时代已经到来”（阿倍尔·冈斯），他们说“节奏是心灵的需要”（慕西纳克），他们指出“电影中的被摄物已不是物件本身，而是需要加形容词的那件东西”（爱泼斯坦），他们探讨照明在营造气氛时的巨大作用，他们研究表演在摄影机前的特殊方式，他们注意到摄影与剪

接对影片风格的决定性意义,总之,他们取得一致的共识是:电影是一门“视觉艺术”(杜拉克)。他们不仅提出理论主张,而且还几乎无一例外地投身于创作实践,以实践(包括颇有争议的“纯电影”的实验)来证实他们的理论发现,来发掘电影多方面的表现潜能。

通常认为,德吕克是卡努杜的继承者。其实这是误解。德吕克无疑受到过卡努杜的启发,但他始终不同意“第七艺术”的提法,而且他从一开始就冷静地承认,电影不仅是艺术,还是商业。他是从艺术品制作者和消费者的关系这个角度,来考察电影这门新艺术的。

在俄国,第一次世界大战的直接后果是苏维埃共和国的诞生。十月革命把一批青年知识分子送入电影行业。他们怀着为社会主义政权服务的激情以及对艺术的新观念,为苏维埃电影奠下第一批基石。他们的政治觉悟以及对自己职责的认识,引导他们对意识形态传递效能的关注,而这种关注又不可避免地集中到对蒙太奇作用的确认。他们认为,画面本身并无含义,含义是由蒙太奇射入观众意识的。这与明斯特伯格的外在世界流注进“我们自己的意识形式的铸模”的论述何其接近!蒙太奇并不是这些苏联青年的发明。这本来是个法语技术词汇,意指画面的组接。至于画面组接在影像系统中的巨大作用也早已由美国人格里菲斯以他的影片一再证实。不过,蒙太奇从来也没有得到过像二十年代苏联青年电影导演们那样深入的探究和重视。他们不仅写出了思维缜密、论据琐细、卷帙浩繁的理论著述,更以震撼国际影坛的《战舰波将金号》(爱森斯坦)、《母亲》(普多夫金)、《兵工厂》(杜甫仁科)和《带摄影机的人》(维尔托夫)等一批电影杰作,来发掘、验证、阐明、引申蒙太奇在电影感知和意识形态传递效能方面的决定性作用。称他们为苏联蒙太奇学派或许过于简单化,因为他们彼此的观点不仅不尽相同,有时还相当对立。但有对立便有争议,自由争议往往更深化原有的认识,导致认识的理论化和系统化。在苏维埃政权成立后的最初十年中,至少在电影界,学术气氛是相当自由的。可惜这种自由到二十年代后期骤然萎缩。行政干预式的批判迫使

980324

爱森斯坦后来对蒙太奇的更辩证的思考锁进尘封的资料柜，而维尔托夫则从此在理论探索中保持沉默。不过他们在二十年代论争性极强的理论著述和开创性的艺术实验，对电影艺术及电影理论的探索仍产生了深远的影响（六十年代，爱森斯坦后期论著的发表，使巴赞的电影本体论的“禁用蒙太奇”观点，受到更激烈的质疑和抨击。同样，维尔托夫的“结构蒙太奇”理论在六十年代末也成为西方“真实电影”的主要论据，这是后话）。

不要以为二十年代探索电影理论的人都像德吕克和爱森斯坦那样同时投身创作实践。作为认识的抽象形式，理论的建树当然需要专门从事抽象思维的人才。在苏维埃政权最初十年的相对自由的学术环境中，有一个号称“形式主义”的文学理论学派对于电影理论的研究具有特殊的意义。他们把文学作品作为一种纯粹的艺术现象，来追寻文学本身的内在规律；他们总结和归纳文学的构成元素与建构方法，并认为只有文学本身的特有规则才能说明文学本身的意义。用同样的方法，他们研究了包括电影在内的其他艺术门类。他们发现，“电影中的可见世界不仅仅是可见世界，而是语义关联中的可见世界，否则电影只是活动照片。只有当可见的人，可见的物，具有语义符号的资格，才能成为电影艺术的元素。”而所谓语义关联是由风格变化赋予的；摄角，背景，照明具有重要的意义。电影动用了这些形式参数后才把普通材料（可见的世界）改造成它自身语言的语义元素。（梯尼亚诺夫）他们甚至说，“归根结底，电影同一切艺术一样，是一个图像语言的特殊体系。”（埃亨鲍姆）这类论述实际已超出电影制作理论的范围，向电影美学、电影文化学方面伸展了。虽然，他们的电影理论在当时并未产生显著的影响，而且后来由于各方面的原因，他们纷纷离开俄国，并主要从事语义学和叙事学的研究，不再涉及电影研究，但是，“形式主义”学派的电影理论对于第二次世界大战以后的现代电影理论的形成却具有不容忽视的启示作用。

二十年代之后，对于有声片的出现，不仅默片时期取得杰出成就的电影艺术家开始时一般抱有敌对情绪，电影理论家们也大多



持不信任的态度。德国完形心理学家鲁道夫·爱因汉姆的理论著作《电影作为艺术》就是这种不信任态度的极端典型。这本书出版于1933年,那时有声片已有六年的历史,但是爱因汉姆通过视觉心理生成的周密而极端的论证,坚持认为电影之所以成为艺术恰恰就在于它“不能完美地重现现实”,只有默片时代的技术缺陷(黑白与无声)才是电影能够成为艺术的必要条件。这种观点显然不符合电影艺术发展的历史事实;但是《电影作为艺术》的重要意义在于它相当全面地总结了默片时代的艺术经验,它对电影技巧的分类研究,尤其为后来电影语法的理论提供了启发。

但是电影毕竟是这样一种艺术,它的发现和完善需得益于技术的发明和改进。从默片时代到有声片时代始终对电影艺术孜孜不倦地进行理论探求的是匈牙利的马克思主义美学家巴拉兹。他的三部论著《可见的人类》、《电影的精神》和《电影文化》可以说是集前人研究成果之大成,同时又有自己独创见解的权威作品,它们记录了他对电影从无声到有声的思考历程。这三部作品其实只是一部不断探求、总结、修正、改写的大作品。他首先指出电影不仅同其他艺术不同,而且是有史以来欧洲人第一次必须向美国人学习的一种艺术。这样,他彻底卸除了欧洲人在考察电影时始终舍不得放下的艺术传统的包袱。接着他提出“认同”论:电影观众的眼睛是与摄影机的透镜一致的;于是自亚里士多德以来一直存在于艺术客体与鉴赏主体之间不可逾越的鸿沟被填平了。他也许是第一个提出“电影文化”这个概念的人。既然是文化就得学习,正如欣赏音乐需有受过训练的耳朵,欣赏电影也得有受过教育的眼睛。作为艺术,电影当然应有其独特的语言;那么“电影在什么时候,又怎么样,通过使用与戏剧基本不同的语言,成为一种完全不同的艺术呢?”他用电影语言的四个主要特征回答了自己提出的问题:一、电影场景与观众之间的距离是可变的,所以画格内场景的幅度也是可变的;二、电影中的完整场面可以分割为一系列大小不同的景别;三、表现细节的镜头的摄角和幅度也是可变的;四、蒙太奇不仅可以把一场又一场的全景切入有序系列,还可以把同一

场景的最琐小的细节镜头，切入有序系列。

巴拉兹和爱因汉姆的理论必然地引发人们对电影语法规范的研究。第一本《电影语法》(雷蒙·斯波蒂伍德著)1935年在伦敦出版，不久在意大利和法国一批电影语法教材相继问世，其中最有名的是法国培铎米欧所著《论电影语法》和巴塔叶博士所著《电影语法》。他们借用自然语言的语法方法，企图为电影语言确立规范。例如把“镜头”比作“词”，于是“景别”就成了“词类”；把“段落”比作“句”，这样段落转换的方法就等于自然语言语法中的“标点符号”。这种亦步亦趋的换喻比附，虽然在“语义轴”和“句段”分析方面为以后的电影符号学研究提供了足资参考的先例，但是把电影语言研究缩小到叙事方法和表现方法的分类臚列，毕竟难免要面临否定或减弱电影语言自身存在必要的危险。第二次世界大战后巴赞的电影本体论就往往把语法学派逼进难以自圆其说的窘境。

巴赞的理论一般称之为纪实美学。他呼唤电影现实主义，而这种现实主义首先存在于照相本性的纪实，即表现对象的真实。为此，就必须展现事物原貌的“透明性”。而过去用来分析和重构现实的镜头分切、蒙太奇等当然亟须摒弃，因为它们给事物原貌蒙上主观的色彩，并把单一的意义强加给观众，而现实的存在永远是含义暧昧的，因此他力主“长镜头”。这样，语法规范中的“用词精确”就受到挑战。面对含义暧昧的“透明”展示，电影语法的思考不得不扩大语言的概念，于是人们求助于符号。

与巴赞的现实主义理论几乎同时出现的还有德国理论家克拉考尔的两部名著《从卡里加里博士到希特勒》和《电影的本性——物质现实的复原》。第二本书的副题已点明他的现实主义的主张。不过他与巴赞的出发点不同。巴赞的出发点是电影本体，即电影自身，而克拉考尔的出发点是电影的本性。人们可以批评巴赞犯了混淆电影事实和电影艺术的错误，即错把工具和劳作等同起来(这种批评在六十年代爱森斯坦的后期论著发表之后，更趋激烈)，但对于克拉考尔，人们却只能批评他过于武断(他把历史片、幻想片、歌舞片统统斥之为违拗电影本性的不纯的劣品)，或观点前后

矛盾(如《从卡尔加里博士到希特勒》呼唤艺术家的良知,而《电影本性》又力主现实描述的歧义性)。

巴赞和克拉考尔的电影现实主义出现在第二次世界大战后的欧美,不是偶然的。经历了两次巨大战祸的欧美人对于惯常接受的有关现实的单义解释开始质疑。而电影在经典时期偏偏精心地把自身虚构为一种无可挑剔的现实,这类影片除了乖巧地重复主流意识形态的话语外,早已丧失揭示现实其他涵义的能力。它们通过动人的故事和刺激视觉快感的影像,编织成一个密封的神话系统,把单一的意义射入观众的意识,观众永远只是被动的“接受者”。巴赞和克拉考尔的理论引导电影成为冷眼观察现实的风格展示,他们所倡导的电影现实主义实际上已为现代电影的登场鸣锣开道了。但是现代电影的成长以及传统电影神话的瓦解,却需要与巴赞和克拉考尔的理论完全不同的另一种理论,所以随着他们著述的发表,电影理论的探讨又活跃起来。这既预示经典电影理论行将终结,又宣告电影艺术新尝试以及电影理论新探索的开始。

在电影理论从经典的本体研究转向现代电影理论——电影文化研究的过渡中,让·米特里是座根基厚实的桥梁。他学识渊博,充满辩证精神,善于从评析前人成果的基础上博采众长。表面上看,他最大的本领是折衷。例如巴赞的长镜头理论和爱森斯坦的蒙太奇理论,在一般人的眼中绝对是对立的,但是据米特里的分析,它们只是体裁上的差异,没有美学观的对立,因为长镜头只是镜头内的蒙太奇,类似小说笔法,而蒙太奇则接近诗,两者各有不同的功能。其实,这种折衷反映了他的辩证的电影观念。对于影像的研究,他有独到的见解。他认为影像最初只是物象,只是现实的一个片断;而物象一旦变为符号,便使电影变为语言;再经过导演的创造性努力,语言便被改造成艺术。物象、符号、艺术是构成米特里辩证电影观基础的三个层面。经过米特里的折衷,电影理论的目标实际已开始位移。在米特里理论生涯的晚年,一种新的电影理论已鼓噪着兴起——电影符号学在法国、英国、意大利

形成一股意欲开辟新天地的新思潮。米特里以其渊博的学识和精密的思辨能力,撰写了最后一篇论著——《电影符号学质疑》,这就同现代电影理论接上了轨。

波德维尔对于电影理论的历史脉络曾作过一个精辟的概括。他认为,经典理论回答的问题是电影的本性是什么,其中涉及电影和其他艺术的关系以及电影和现实的关系等问题。而六十年代以后的电影理论则逐渐发展成一种独立于影片制作的电影哲学。这不仅标志着电影理论本身已具备作为一门学科应有的概念和范畴,而且还意味着电影理论本身已抽象为一种既不同于一般艺术哲学,也不同于一般美学理论的电影文化学。以麦茨为代表的电影符号学所探讨的是电影与语言的关系,其研究范畴局限于电影有无符号、有无语法等问题的框架之内。但麦茨开宗明义宣布:他要证明电影“不是现实为人们提供的感知整体的摹写”(《电影:语言还是言语》),电影是经过艺术家重新结构的、具有约定性的符号系统,是艺术家的创造物。这显然是对电影本体论的有力挑战。如果说符号学的目标是试图建构一种解释电影如何把涵义呈现给观众的模式,那么随之而来的意识形态批评所研究的则是电影在社会中的职能与作用,电影怎样创造影像与现实,怎样使角色在社会中产生能动作用。

经典理论时期的理论,无论蒙太奇学派、现实主义学派或电影心理学派,彼此缺乏密切的、递进发展的关系,而显示出分散的、自说自话的特点。但是六十年代以后的现代电影理论的发展则呈现出某种内在的连贯性,七十年代电影符号学进一步发展,导出电影叙事学理论,同时,符号学本身又吸收了精神分析学的某些内容,产生第二符号学。紧接着,符号学同精神分析学结合,再借鉴阿尔杜塞的意识形态理论,便开始了意识形态批评,继而派生出女权主义理论和工业分析理论,乃至晚近的后殖民主义理论。而整个现代电影理论发展的出发点,则是结构主义(解构主义显然是结构主义的必然归宿)。

按照意大利符号学家艾柯的概括,电影符号学大致经历了如

下四个阶段：一、七十年代以前，以索绪尔的语言学为基本模式；这是开创阶段。二、七十年代以后，以本文读解为中心；在这第二阶段，符号学开始从结构研究转向结构过程的研究，即从表述结果转向表述过程，从静态分析转向能指运动。三、阿尔杜塞的意识形态理论的借鉴，使符号学进入第三阶段。四、及至以精神分析学为理论核心的第四阶段，符号学研究的热点发生重大转移，对电影符号的精细分析已被对电影机制的研究所取代。这一转变标志第二符号学的诞生。

麦茨早期理论活动有两个重点：一是影像体系，二是传统剪接手法。他认为诸如闪回、交叉镜头等手法已具有结构和规范的意义，运用这些手法就是遵循约定俗成的形式。电影如何通过剪接表现接续、时间断裂、因果关系、对立关系、空间距离等问题一直是他注意的内容。他把语言学的概念和方法引入电影研究：语言学中能指—所指、内涵—外延、历时性—共时性、隐喻—换喻等一组组概念，就是他借用来研究影片结构的工具。在他看来，电影语言首先是对某个情节的具体表述。他的研究结果，产生了著名的大组合段体系。他根据语言学中音素和音位的概念、音素的不同位置构成不同涵义的原理，区分出八大组合段，即八种可能的镜头组接方式，并试图以此涵盖蒙太奇的全部叙事结构。麦茨的“大组合段”研究的目的是要寻找电影话语中适当的“句”、“段”单位。及其组织类型。他通过对镜头的排列次序、组合方式、场景连接的分析，揭示处于各种语境中的叙事功能，进而考察不同导演在不同背景和不同影片类型中所使用的组接样式。

除了探讨电影语言的结构外，电影符号学还研究了电影符号的实质。电影符号学用换喻的形式把电影和语言联系起来，把电影手段归结为组织“超电影”符号材料的方法。它追踪经典影片中的美学体系如何受到隐蔽的制作规律的调节和控制，从而拆穿传统的电影神话的秘密。然而，一旦将神话的“影素”抛弃，电影符号也就还原为现实的符号，有些武器就应付不了深入探索广袤无垠的社会象征领域的需求。这种建立在主客观分离立场上的经验

论,往往把“结构”当作“结构化的结果”,并经常忽视主客体之间的相互联系。这一切都意味着电影符号学的表述范畴有待增补和置换,需要把彼此独立的电影现象连接为整体,并从更广阔的视野来加以考察。

1975年,《电影的精神分析》一书在巴黎出版,宣告第二符号学的诞生,从此精神分析学将成为符号学研究的主导。早在六十年代符号学初兴之时,弗洛伊德主义就被用于经典叙事类型的分析。根据这种模式,故事情节被描述为俄狄浦斯情意结的框架。这种方法侧重于情节模式——能指本文的分析。当一直处于电影理论边缘的精神分析进入主导地位之后,作为能指的本文遂成为所指的本文,从而形成对这一领域的重新描述。

精神分析的引入的关键在于银幕自身概念的变化。银幕是什么?爱森斯坦说,它是旨在建立含义和效果的画框;巴赞说,它是面向世界的窗户;米特里说,它既是画框,又是窗户。精神分析学则提出一种新的隐喻,说银幕是一面镜子,这样艺术对象便由客体变为主体。精神分析强调观众与影片的复杂关系,寻找观影心理机制和电影影像机制的同一性。电影精神分析学主要受法国心理学家雅克·拉康的影响。他在《精神分析的四个基本概念》、《笔录集》等论著中,阐述了一系列心理学问题:例如,精神分析学的“主体”,人类自然的自然层面通过符号层面向文化层面的转化,“想象者”的心理功能,形成内心视象和体现主体与语言关系的象征等。他提出的镜像分析对于理解电影的现实具有本质性的意义,它为个体与对世界的想象关系,提供了一个独特的视角。这一理论超越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况都能构成镜像体验。作为文化象征的电影,正是以转换的方式沟通观影者与社会的联系。

电影理论家博德里进一步发展了这种观念,他认为镜子与银幕的外形相似,都是一个由框架限制的二维画面。银幕使影像与现实世界分离,电影形象构造一个想象中的世界,观众却通过银幕看到并感到一个广阔的世界。尽管银幕上的人物与场面均属虚

构,但观众仍深信不疑。还有一些研究者把“镜像”理论应用于观众的心理分析。观众把自己的目的和欲望投射到影片主人公的身上,然后反过来再与主人公所体现的动机与价值认同。观众作为主体所具有的结构功能取决于电影同化过程中所包含的那种可逆的和变动的性质。在同一部影片中,观众可以随故事情节的发展而不断产生新的认同。也就是说,观众在影片观赏中不断为自己选取最佳位置。而麦茨曾认为,观众具有的文化经验,使他在看影片时预先排除对客体的选择。观众走进电影院,就已经作出心理倒退的决定,他将不再关心银幕上的世界真实与否,甘心被虚构的想象世界同化;这种同化除去倒退倾向外,同时还有升华的作用,使观众在观影过程中放弃旧的欲望客体,重建对象选择,进而与现实力量认同。

精神分析学的镜子的类比推翻了电影是物质现实复原的传统观念,提出了观影主体的问题,使电影研究的主题产生重大位移,从而推动电影理论的当代发展,把电影理论从第一符号学的纯理性的、甚至是机械性的狭笼中解放出来,并把主体的构成引入电影的表意过程。正如符号学确立了电影符码规则的存在一样,精神分析学挖掘了隐埋在电影本文深处的主体意识形态体系,它使电影理论从对影片表层结构的阐述进入对影片“无言叙述”的内在框架的研读。

电影的意识形态批评主要表现为对电影制作机制的社会性批评,因此,这种批评的意义并不在于电影的所指层面,而在于它的能指结构。这就是说,意识形态批评不从影片故事内涵结构中去寻找更深层的意义,而是通过本文所指来研究其能指结构以及决定这种能指的社会文化语境,并在这种关系中探讨主体的位置。电影符号学和精神分析学显然是意识形态批评的重要理论基础。它的另一个理论来源则是阿尔杜塞的意识形态理论。在谈到意识形态的定义时,阿尔杜塞提出两个命题:

1. 意识形态表现了个体与其实际生存状况的想象关系。
2. 意识形态是一种物质的存在。

在阿尔杜塞看来,意识形态国家机器的基本职能就是让个体进入机构并为其提供位置,即“通过意识形态机构把个体询唤为主体”。阿尔杜塞参照了拉康的理论,认为儿童主体的确立与他进入语言的记号体系有关,因此,个体只能通过规定的功能和角色进入某一社会机构。社会制度先于个体而存在,个体必须按照预先规定的位置进入社会制度中去。阿尔杜塞就这样把“主体”概念与意识形态理论结合到一起。

在《阅读〈资本论〉》的论述中,阿尔杜塞提出了“依据症候阅读”的概念。他认为,在阅读一个文本时,不能仅仅对表面论述作简单的、直接阅读,而必须把它同埋藏在正文之中的无意识症候联系起来,即不仅要看到白纸黑字的原文,还要注意把握其中的隐秘的涵义。

意识形态理论引入电影研究,使电影被当作纯粹艺术的论断受到严重的挑战,因为电影本身就被看作一种意识形态。首先,它是一种工业,是生产方式的产物。在资本主义社会,与其他工业一样,电影生产也是商品生产,体现了资本的简单再生产和扩大再生产,它的价值消费过程也是实现资本增殖的过程。在更普遍的情况下,电影工业本身是一种国家工业。所以,电影一问世就浸透国家的意识形态。其次,由于电影的直感性和大众性使它从根本上能够掌握观众的意识。表面上,电影似乎是现实社会的机械复制,而实际上,它是按照国家意识形态的规则虚构现实。当观众希望通过电影来认识生活、认识社会时,他们所接受的其实是电影创造的生活和社会。因此,西方电影的消费过程就是资本主义社会观念和资产阶级意识形态再生产的过程。

至于电影如何发挥国家意识形态的效果,电影理论家们探讨了电影机器的意识形态效果(博德里:《基本电影机器的意识形态效果》)和电影叙事中的意识形态作用(欧达尔:《论缝合系统》)这样两大基本问题,结论是:电影和其他意识形态方式一样,把个体(人)变为主体臣民,即把个体同化,以进行社会形态再生产。电影利用叙事和影像,创造主体(臣民)的位置和主体(臣民)的角色,并



使这位置和角色安分守己。电影的一切艺术功能或技术手段都只是某种意识形态的策略代码。电影的不同叙事方式正是由不同历史的不同意识形态决定的。但这种关系并不是直接的或显见的，而是暗含在社会无意识或政治无意识之中，因此，对电影的分析往往就是对社会历史分析的一部分。

电影的意识形态批评对老式的阐发式批评提出了疑问：导演是否完全控制着影片？导演是否可能被更大的社会力量所控制？影片究竟是不是一个统一体？从症候阅读的角度看，每种影片涵义都有自己所归属的意识形态价值和意识形态根源，一旦影片中含有若干复杂的对立面，就会产生无法一言蔽之的涵义和价值；而影片中人物的情节的矛盾恰恰是社会冲突和意识形态混乱的症候。这些涵义的产生并不是影片创作者有意为之，而是处于特定社会语境中的人们无意识言谈话语间反映出的意识形态的症候。电影不仅传递意识形态，而且也传达意识形态的矛盾与混乱。

作为思想文化运动的女权主义思潮，也是在六、七十年代以来的后结构主义的历史背景下展开的。它与意识形态批评一样，对发达的好莱坞电影工业结构及制作方式采取某种批判的、解构式的立场和方法。女权主义电影理论的目的在于瓦解电影业中对女性的压制和剥夺，其电影批评的主要任务就是通过对资产阶级主流电影的视听语言的解构式批判，来揭露其深层意识形态中的反女性本质。作为一个当代电影理论中的重要流派，女权主义批评自觉地与创作实践拉开了距离；它对好莱坞经典电影的解构式分析，不仅显示了当代理论的独特视角和批判力量，同时也维护了理论形态的自足性和独立性。在六十年代后蓬勃展开的“解构化”文化思潮中，女权主义是一支不可或缺的力量。

电影理论的历史与电影艺术的历史呈现两条时而相交、时而分离的发展脉络。这是因为电影理论不是电影的影子，而是对电影的阐释。不同的阐释并不是不同电影引起的，而是由不同的理论立场造成的。因此，对电影理论发展史的研究，着眼点不应置放于电影自身，而应把握对电影的阐释方法，关注产生不同阐述方法