

第一编

电影艺术的状况

正如本书的书名所表明的那样，编者认为电影研究目前正处在一个历史性的关键时期，这可以被描述为大理论衰微时期。在这种语境中，我们尝试着汇集了一批著述，希望能为未来的研究工作提供一些大有可为的发展线索。而为了有助于读者理解我们对当前电影研究中相关问题的关注和我们电影研究新方向的前瞻，我们认为在这本文集中以坦陈我们对当前电影艺术状况的评估作为开场，是合乎时宜的。

大卫·鲍德韦尔的文章对这个领域进行了概述。20世纪70年代，电影研究的体制已获得了巩固，鲍德韦尔在对这个年代之前的发展进行了简明的扫描之后，试图勾勒了电影研究中的两大潮流，它们主导了最近20年来的电影研究。他把这两大潮流称之为主体—位置理论和文化主义。按照鲍德韦尔的看法，这些理论方法都是“宏大理论”的例证，它们一直试图将电影研究划归到总体性的包罗万象的规划之下，把电影研究发展成为对社会、语言和心灵的阐释。

鲍德韦尔进一步指出，尽管主体—位置理论与文化主义常常被表述为是互相对立的，但实际上它们却共享着一系列令人惊讶的前提与趋向。他论证说，从主体—位置理论实践者到文化主义实践者的角色转换，可以从下列事实得到解释，即这两大潮流实际上要比它们在当前文学中经常被提示的那样具有更大的相似性。

正如可以预料的那样，鲍德韦尔对主体—位置理论与文化主义两者的价值所进行的批判是细致而强烈的。他提倡用他所说的中间层面的研究来取代它们。他在文章之末概括了一系列中间层面的研究课题，其中一些课题为本书中后续的文章所研讨；他相

信，这些研究为未来的电影学术探索提供了充满希望的和大有作为的领域。

诺埃尔·卡罗尔多少有点个性化和趣闻轶事性质的论文与鲍德韦尔的论文相比较，显得既是视野开阔的同时又是范围狭隘的。其狭隘性表现为该文仅仅是对电影理论而不是对总体意义上的电影研究加以集中的研讨；其开阔性表现在它把所讨论的问题置之主题学的维度，从而与总体意义上的人文研究和哲学研究产生了关联。

卡罗尔探讨的核心问题关涉到电影理论的前景。在他介绍自己所提倡的电影理论框架之前，卡罗尔首先考察了他所归纳的电影研究的五个主要障碍。包括：将电影理论视为不可分割的铁板一块的概念；电影理论与电影阐释相互混淆；对政治正确性的强调；与所谓的形式主义者相对立的诉诸感情的悲情故事（*ad hominem jeremiads*）；当代电影理论家中反对真实的话语的偏见。

与当代电影理论及其“堂皇的”灵感（错觉？）恰成对照，卡罗尔倡导他所提出来的“碎片式的理论化”（*piecemeal theorizing*），这是一种通常与鲍德韦尔视为中间层面的研究相吻合的研究方法。卡罗尔还维护对电影理论作辩证论说的必要性，他试图通过用一种简略的形式，让那些提倡电影理论的认识论态度的人和那些提倡精神分析电影理论的人之间的争论重演，从而阐明他心目中的那种辩证冲突。

尽管这些概述文章是本书的导论，但也应该强调指出，它们并不代表着一条连贯一致的合用线。这些论文分别提出了其作者的观点。它们不应被误认为是对本书的所有作者进行统一的信条。毫无疑问，我们的许多撰稿者会更乐于与撰写这些文章的鲍德韦尔和卡罗尔持不同意见（如果谈不上是批判的话）。的确，我们甚至也不能肯定鲍德韦尔和卡罗尔两位是否会互相完全赞同——尽管我们在此不想去指出他们之间相异的观点——这一点，还是留待读者自己去发现吧。

第一章

当代电影研究与宏大理论的嬗变

大卫·鲍德韦尔

我们现在称之为“电影研究”的东西已存在近 30 年了。20 世纪 60 年代中期，电影课程在北美所有的学院和大学成为吸引人们加以选择的人文学科。年轻的文学教授或哲学教授（他们自己往往就是影迷）纷纷开设有关莎士比亚与电影或有关英曼·伯格曼、萨蒂亚吉特·拉伊和阿契拉·库罗沙瓦的人文思想观念的课程。美国电影研究开始将电影视为某一时期社会潮流的标志。一种大众艺术在大众教育中找到了家园。

从那时以来，先是在美国和加拿大，然后是在英国和斯堪的纳维亚，最近在法国和德国，电影的理论历史正在成为学术研究的一个组成部分。越来越多的大学出版社出版了有关电影的著作，同时刊物的数量也获得了增长。现在，电影研究即使还不是一个羽翼丰满的学科，但至少成为了一个“领域”。

这个领域聚集了许多思想流派，在此进行一番诠释式的概览是不可能的。故而我只对在美国学术背景中标志着电影研究发展的某些最重要的观念进行扫描。在评述 20 世纪 70 年代之前的某些重要发展之后，我试图勾勒出两大思潮：主体—位置理论和文化主义。我认为它们是近 25 年来影响最大的思潮。我将对它们的来龙去脉和变化发展进行一些梳理。

主体—位置理论和文化主义两者皆是“宏大理论”，它们对电影的研讨被纳入一些追求对社会、历史、语言和心理加以描述或解释的性质宽泛的条条框框之内。与这两大思潮形成对照的还

有第三种更温和的思潮，它致力于更具本色的电影基础问题的研究，并不承担那种包罗万象的理论任务。本文的最后将对这种“中间层面的研究”加以讨论。

我开始正式论述之前想作一点说明。电影理论的大部分内容能够在更为具体的思想流派而不是在我将描述的思潮中得到印证。准确的说，可以把 20 世纪 70 年代作为一个时期来加以讨论，以电影为基础的符号学、精神分析、文本分析和女性主义都在这一时期涌现。20 世纪 80 年代后期，后结构主义、后现代主义、多元文化论和“身份政治学”仍然很活跃，如男同性恋者、女同性恋者、酷儿研究（gay/lesbian/queer studies）和贱民研究（subaltern studies）就是例证。本文将这些有影响的运动都置于我所提出的三种包容性的思潮之内。譬如，我将学术上的女性主义作为一种视角，学者们能够从这一视角出发批判性地考察女性在社会秩序（尤其是父权秩序）中的生活状况。从我在此提出的观点来看，我们可以印证主体一位置理论的女性描述，文化论的女性主义变奏，以及在中间层面研究传统之内的女性主义构想。与此类似，后殖民身份问题可以从这三个观点中的任何一个观点来加以研究。

必须承认，将这些发展嬗变置于更为宏阔的思潮之内，会导致丧失它们一些精微差异和独特性的危险。其补偿性的优点在于这种做法提供了一种可能性，使人们能够在不同的方法中寻求概念的契合与历史性的联系。

背景故事：作者源

20 世纪 70 年代，电影学术研究还是一个微不足道、默默无闻的领域。一位聪明的大学在校生可以在一个暑假内读完用英文撰写的全部重要的电影论著。电影史大多被当作“电影语言”的拓展来处置，研究的是那些经典影片所表现出来的语言。电影批

评——那时从来就没有“文本分析”的说法——大多是些解说与判断，强调的是情节、人物和主题。对说英语的人来说，电影理论仍然主要是那些“经典”理论家的领地：阿恩海姆与爱森斯坦那时还是权威人士，巴赞的论文刚刚被翻译成英文。

那时在概念上居于统治地位的是导演主创论（auteurism）。

《电影笔记》的年轻批评家争论的是电影中个人表达方式的美学问题，在 20 世纪 50 年代，欧洲战后“艺术影院”和好莱坞大腕导演的出现，成为导演这一行业的推动力。整个世界都是导演在叱咤风云。像先前的苏联蒙太奇理论那样，导演主创论改变了电影理论、批评和史学研究的面貌。故此大多数电影刊物和电影作者都盯着导演，在这个特殊的世界里，每一部作品都打上了导演的印记。^①在 20 世纪 70 年代，甚至商业电影制片人也拾起法国新浪潮导演（French New Wave Directors）的牙慧，采纳了其常用的互文参照与遵从导演的做法。^②

但是从更宏阔的视角来审视，导演理论在某些关键的论点上代表了一个过渡期，这些论点在这先前的 50 年中一直发挥着作用。人们从两条线索来讨论电影：电影是一门新艺术；电影是现代大众社会中政治文化力量的特征。巴赞与《电影笔记》的批评家可以视为既与 20 世纪 20 年代美学的媒体特性论紧密相联的纽带，同时又与 20 世纪 20 年代后期以来众多的电影文化的左翼政治策略有着密切的联系。与此同时，尽管对导演的强调凸现了一个前提——这一前提支撑着传统美学的主要内容，艾里斯·巴里曾于 1926 年将其概括为“事情很明显，无论就哪一部具体的电影而言，导演都是命运的驾御者，是极端重要的人”，^③但是安德鲁·萨里斯关于他所谓的“导演理论”的描述，本身却是反对蒙太奇理论的左翼取向和大多数社会学研究的。

而到了 20 世纪 70 年代，随着电影学术研究的出现，导演主创论的人文主义描述开始受到了抨击。这时有一种新的理论，主要是法国结构主义在雄心勃勃地崛起。这种四处播散的思想运动

于20世纪60年代后期在欧陆和英语国家登上历史舞台。C. 列维-斯特劳斯的著作是最早译成英文的结构主义论著，克里斯蒂安·梅茨的结构主义符号学也于同一时期在英美电影圈中广为人知。

结构主义也可以视为一种具有社会批评维度的学说，尤其是在它应用于大众文化产物的分析时更是如此。罗兰·巴尔特《神话学》的英译本给结构主义戴上了一副人性的面孔——充满着对资产阶级意识形态的轻蔑，致力于揭示大众媒体是如何将文化的人工制品伪装成自然之物的。从此之后，教师们把广告和电视节目作为入门教材，给学生们讲授能指与所指、符码与涵义。

结构主义理论给年轻的一代——他们大多与20世纪60年代的政治运动相关——开辟了一条道路，从而使这代人与其导演论的前辈区分开来。此外，大理论的观念迷住了年轻人，培养了他们热衷于抽象观念的趣味。法语、哲学和比较文学的学生发现，虽然电影研究在其他地方备受争议，但他们仍然可以在电影系里学到东西。当然，作为一种思想运动，结构主义印在大学环境中的戳记，使其成为一门适于寻求学术文凭的学科。

正如一再发生过的那样，这种理论令人信服的主要方面不在于抽象的理性与论辩——即理论化——而在于其对特殊电影本体的分析应用。尽管法国批评家提出结构主义文体学的模式，但那些最富于影响力的概念却是在建构完好的解析模式中发挥作用的。以英国不列颠电影学院为中心的一群批评家创造了一种“导演结构主义”（auteur Structuralism），揭示了卢钦科·维斯孔蒂、唐·西格尔、约翰·福特和霍华德·霍克斯之间的二元对立。^④其他一些英国批评家则对西部片和警匪片进行了略具结构主义韵味的研究。^⑤

或许影响最为深远的是结构主义的诠释模式，这种模式把电影视若神话与仪式。根据列维-施特劳斯的观点，神话所具有的功能可以把社会生活中的矛盾（比如说生与死之间的矛盾）转换

成象征性的词汇亦即农耕与战争。神话通过寻找一个介于它们之间的词汇——用我的话来说，这是在农耕与战争之间追寻到一个中间地带——来消解这些二元对立。电影在二元选择之间所提供的一种想象性的解决方式的观念，已成为学术批评的主要话题。例如，T·沙茨认为，正如神话那样，好莱坞电影的类型都是些社会仪式，是主要的文化冲突的重演。好莱坞电影制片人对叙事结局的强调，标示了关键主题对立的重要性，这些对立包括了男人／女人／个体／群体／工作／嬉戏／秩序／混乱，等等。为了解决这些矛盾冲突，一个中介性的形象站了出来。^⑥这种对叙事结构加以诠释的二元研究法，可说是“电影结构主义”最持久的遗产。

电影研究：1975—1995

纯粹的结构主义在美国只是昙花一现。20世纪70年代中期，某些思潮相互融为一体，成为具有自我意识的“当代电影理论”——通常简称为电影理论。^⑦

《新左派评论》、《银幕》、《隐匿的摄影机》和不列颠电影学院的出版物，播散着来自阿尔都塞的马克思主义、拉康的精神分析、梅茨的符号学和英语电影学界的文本分析的观念。20世纪70年代早期和中期，法国电影理论家开展了国际教学计划，他们的课程把许多美国学生和英国学生变成了新观念的使者。这项活动在总体上与巴尔特、拉康、德里达、福柯以及英美精神生活中其他一些思想大师影响的日益扩大构成巧合。正如朱丽叶·米切尔的《精神分析与女性主义》（1974）一书所指出的那样，更为本土化的思潮，尤其是女性主义，与这些观念融成了一体。形形色色的阐释为后结构主义观念的传播推波助澜，其中尤为重要的是1973年翻译出版的让·拉普兰和J. -B·庞塔利斯的参考书《精神分析的语言》。^⑧

正如常见的那些，诸如此类的活动导致了各种各样的结果。

当然也还是有一个共同的核心。“新电影理论”通常可以理解成对这种问题的回应：电影理论家们在一些关于社会组织和心理活动的假设之上建构电影的概念。而这些假设又是建立在语言和社会活动的“主体”概念之上的。

根据这一概念常见的理论化形态，主体既非个体的人，亦非有关个人身份或自我的直接观念。更确切地说，主体是通过其与客体以及其他主体的关系而界定的一种认知类型。主体性不是人类个人的身份或个性；它无法脱离社会而存在。它不是天生的意识，而是后天获得的。主体性通过表达系统而建构起来。

以此为参照，生物性的个体因具有其内在需要而变成主体，这种内在的需要通过表达过程而得以组构，获得满足并受到压制。个体的驱动力被改造成精神上的表达（意愿或欲望），然后要么被压制住，要么就找到一个出路，变成社会所能接受的模式。因此，主体是分裂的。任何社会活动都需要一种意识的中介，从而站在某个统一的立场上行事与说话；而按照拉康的看法，这种统一性是通过两种心理的阈域（psychic registers）的默然而实现的：一是想象界（the Imaginary）——主体可以在其中找到它假定的一致性和体例上的完整性的视觉表达；另一是象征界（the Symbolic）——这是一个制造差异性和文化律则的阈域。阿尔都塞把这种表达的观念拓展成为意识形态，这是一个诉诸统一的主体性的过程，而主体性是支撑意识的中介的基础。意识形态也可以使似乎不可能的事成为可能，从而诉诸无意识的过程：在象征界中获得欲望的满足，以异化的身份发挥内驱力的作用。

同时，主体性总是处于运动的过程之中，变动不居。弗洛伊德提出，无意识是从梦幻、口误、开玩笑、笨拙的行动或神经质的症状中表现出来的，拉康则补充说，为文化体系的表达所强制的压抑机制，随时随地都受到无意识爆发的威胁。在每一种社会活动中，主体的统一性立场每一个时刻都必须重建。对主体的询

问并不仅仅限于某一个单独的瞬间，主体时时都受到困扰

20 世纪 70 年代以及 80 年代的大部分时间，出现了与这一套构想类似的关于电影的新看法。电影被认为是一个符号系统，通过约定俗成的符码来进行文本世界的表达。电影作为一种符号系统，人们认为它能够把观众结合成为一个分裂的主体，从而展开了一个意识与无意识相互作用的过程。

对这种相互作用的解释可谓五花八门。在斯蒂芬·希思看来，虽然电影通过场景——想象界的闾域——所提供的认同而使欲望得到宣泄，但是，电影又为象征界的结构方式和不同的运作所控制。克里斯蒂安·梅茨认为，电影的符码制导着窥淫癖的冲动，创造了一种与电影的认同和与作为超验的、纯粹感知主体的观众自我的认同。对劳拉·马尔维来说，经典电影通过窥淫癖、虐待狂和自恋狂调动起（观众）窥视色情的癖好。另外还有一种所谓的“机制理论”（apparatus theory）认为，电影诱使人们回归到一种婴儿式的整体观念，这与拉康所说的“镜像阶段”颇为相似。这是儿童发展阶段中的象征时期，男孩或女孩在这时认识到，或更确切地说是误认了自己在镜中的形象，从而开始自恋式地把自我界说成一个统一的、看得见的人体。^④

这些形形色色的解释，把主流电影——好莱坞及其对应物——看成是以电影符码和阐释实践提供了社会所能接受的满足感，从而使观众的欲望得到了满足。大多数理论家认为，这种过程使意识形态的目的得以实现。通过电影技术，通过叙事结构，通过“阐释”过程，以及通过特殊类型的表达（比如女性的表达），电影建构了主体，这正如意识形态和社会形式对主体位置的界定那样。一位理论家这样指出：“意识形态可以确切地界说为人的主体性以完整统一的外貌呈现的过程，进而言之……（特别与电影有关的）主流电影的一种最重要的意识形态运作，就是确切地把观看主体定位为显而易见的统一体。”^⑤根据这种理论，非主流的或对立性的电影制作力图阻碍想象界的认同，提供替代

性的认同（例如，“女性写作”的电影），从而“解构”主流电影的意识形态支柱。

在我看来，这就是 20 世纪 70 年代中期“主体一位置理论”的大致轮廓。尽管这一理论也受到过挑战，然而在总体上，它却被认为是电影研究的分界线。它对历史研究的影响轻微，但对实践性批评却产生了直接影响。20 世纪整个 70 年代和 80 年代，电影学术界所提供的这种电影理论框架，广泛地影响了不同的时期和不同的国家。

具有讽刺意味的是，拉康式的电影理论在美国学术界打开局面之后不久，却在其家乡遭到了冷落。^⑪（为何如此？提供信息的巴黎人士没有说。）在英语国家中，精神分析的研究方法则继续保持着某种影响，特别是对那些与文学批评相类似的课题。^⑫但从总体上看，大多数当代电影学学者在 20 世纪 80 年代的新潮流的冲击下，似乎开始抛弃了主体一位置的观点。

大体说来，这种否定并未抓住逻辑上的漏洞。譬如，电影理论家反对通过认知来建构主体，因为这种认知需要一种前认识，并由此产生一种前主体状态，但除非个体具有一种把自我视为主体的概念，否则它就不可能从某种表达中认识到这点。^⑬与此类似，把拉康关于心理统一体的概念作为对某种主体性有效的阐释来接受，必会牵扯上误认问题，而在拉康看来，误认伴随自我觉醒的全部活动。这导致了一种无限的回归。卡特·索珀指出：“那种对‘我’的背弃加以分析的‘我’，他自己必然是一个真理的叛徒。”^⑭

电影理论家很少从这方面来对主体—位置理论加以质问。他们的否定大多是实用主义的。女性主义者和左翼人士认为，这种理论在关于社会因素如何能够对意识形态进行批判和抵抗的问题上没有提供令人满意的解释。正像人们常说的那样，在意识形态的表述完全决定着主体性的框架内没有给“中介”（agency）留出空间。^⑮后现代主义者辩驳说，据称由“机制”所造就的统一

的自我是一种虚构；在当代社会，每一个人都注定具有多元的和分裂的主体性。

主体一位置理论还成为反历史性的指责下的牺牲品。在 20 世纪 70 年代之前，按照其他领域中历史学家所设定的标准来衡量，几乎没有什么英语撰写的电影史著作。这种状况渐渐地开始转变。这种新的历史研究尽管经常被作为经验主义和实证主义的东西而受到抨击，但却不容忽视。作为一个结果，对理论加以“历史化”的努力已成为 20 世纪 80 年代引起重要争论的趋向之一。

这些批评的最普遍的后果是导致了文化主义的潮流。“文化”一词对于 20 世纪 90 年代的学术界来说已变成犹如丰田车之于轿车市场的关系那样，人们无法回避这个术语。理论家们开始用它来取代“意识形态”和“社会”。“文化”进而几乎覆盖了所有社会活动领域，尤其是经典马克思主义视之为“上层建筑”的组成部分的那些领域。

从文化维度对电影加以探讨本身并不是什么新鲜事。主体一位置理论所表现出来的对电影意识形态影响的兴趣，本身就可以看成是 20 世纪 50 年代之前关于电影的社会控制作用争论的死灰复燃。“文化”在早先的数十年间曾大量地出现。不仅克拉考尔、本杰明和布莱希特对电影与文化的关系感兴趣，而且吉尔伯特·塞尔迪斯、鲁斯·本尼迪克特、马格雷特·米德和格雷戈里·贝特森等人也是如此。在导演阵营中，萨里斯和某些“电影”小组的成员也对这种问题展开了讨论。此外，法国杂志《实证》（Positif）把导演美学与充满活力的超现实主义无政府左翼运动融为一体。尽管作为一种学术性学科而出现的电影研究具有依赖导演理论的倾向，但它也给对这种媒体的文化、政治功能的研究注入了新鲜的活力。亨利·纳什·史密斯对美国西部神话有影响的研究《处女地》，提供了一个用文化研究方法探讨美国西部片的样板，英美批评家们对大众趣味和其他类型的社会传统进行了研讨。^{①6}

但是，当代电影研究的文化主义在理论上更具有自觉意识。与主体一位置理论形成对照，文化主义认为已走入歧途的文化机械论统治了对电影的社会功能和心理功能的分析。

我们可以大致地划分一下文化理论三个流派。首先是我们称之为法兰克福学派的文化主义，它认为启蒙思想和工业社会在最近的两个世纪中转变了公众生活和个人生活。这个传统中的作家假设商品、市场联系以及其他与现代性相关的过程导致了社会体验方面的变化。这一流派由本杰明·克拉考尔、于尔根·哈贝马斯和奥斯卡·内格特等人组成。

后现代主义构成了第二种文化主义流派。后现代主义思想家设想当代生活的特征是由多元化的民族资本的统治和一种与之相应的碎片化（愉悦的或异化的）体验构成的。在对电影的考察中，后现代主义者着重对大众媒体制造无休止的令人愉悦的景观的能量进行研讨。弗·詹姆逊在其著述中或许为人文学者作出了关于后现代主义流派最精辟的描述，他既是一位后现代主义批评家，又是一位有影响的阐释者。

大概影响最大的文化主义流派就是所谓的文化研究。它认为文化是不同的群体之间互相竞争的场所。文化被视为由机构、表达和实践所组成的一种网络，产生出不同的民族、种族遗传、阶级、性别／性偏好等等。这些不同主要集中在意义的生产上面。正如一本文化研究手册所指出的那样：

文化可视为一个领域，阶级、性别、族群和其他不公正的行为在这个领域中被自然化，并以（尽可能地）割断它们与经济、政治的不平等现象之间联系的形式表达出来。反过来说，文化也是一种工具，各式各样的从属性的群体凭借着这种工具而生活并对它们的从属地位进行抵抗。^①

文化研究、后现代主义和法兰克福学派文化主义都通过提供

相同的关于知与行的基本解释而与主体一位置理论相对立。文化主义者典型地把社会力量作为参与众多活动的代表；一种代表力量的身份因此凭借不同的社会实践的叠合而建构起来的。再者，根据文化主义的观点，人们并不是被象征界所“欺骗”的。他们的主体性并不完全是由表达方式所建构的；他们并不总是被锁定在静态的主体位置；他们是超越主体理论范围的更为自由的力量。

文化主义者还提出，实践只有从历史的维度才能理解。但是他们所提出的历史图式并不是最富于学术传统的“宏大叙事”。相反，“微观历史”在某种时刻——在现代性的连接点上，或在后现代性的过程当中，或在亚文化对主流文化斗争的关头，追寻着话语和实践的中介力量。

文化主义的思潮强调研究的对象不是文本（主流的、敌对的抑或是其他任何文本），而是对文本制作的运用，通过这种强调，文化主义思潮力图把自己与主体一位置理论区分开来。因此，各种类型的文化主义者都鼓励进行接受研究，而为了他们的研究计划，观众则经常被认为是在利用电影。确实，在文化研究的立场上，颠覆电影（subversive films）的观念让位于抵抗读者（resistant readers）的概念。文化主义者不是把各种各样的意义置于文本之中，而是置于读者之中。抵抗读者是可以解读的。对这种读者的解读本身可以通过广告、竞赛运动、表演环境以及文化传播而来的各种话语而加以“历史化”。

在美国，文化主义出现之际正是德里达以及后来巴爾特的文学“后结构主义”的抨击导致主体一位置理论衰微之时。女性主义、男／女同性恋／异性恋群体、非正统左派、后现代主义美学和多元文化运动汇成了一股强大的势头，文化主义思潮成为英美知识界中的核心力量。几乎人文科学的每一个领域这时都培养出其自身的文化主义派别。文化主义成为美国出版界称之为“政治正确性”的要素，新保守主义的意识形态维系于其上，多少有点绝

望的意味，成为据说是为“得势的激进分子”（tenured radicals）所推行的计划的一部分。

究竟是什么使得文化主义思潮如此快捷地同化一切？主体一位置理论的成功曾使电影研究者习惯求助于宏大理论，文化主义则提供貌似公平的候选者。它同样将其结论建立媒体文本之上，将其活动建立在一种更宽泛的对社会、思想和意义的解释上。

同时，文化评论可能也是一种缓解。其理论比起它之前的理论来通常没那么精巧，也没有那么富于哲学野心。虽然确切地说，阿多诺和哈贝马斯的著述读起来并不轻松，但大多数文化主义理论，尤其是那些源自英国思想家的理论，要比主体一位置理论更为宽松和令人亲近。若非迫于选择，谁不愿意阅读雷蒙德·威廉斯而去读拉康，或者谁不愿意读博德里亚的《美国》而去读克里斯蒂娃的《语言诗学的革命》？文化主义与“文化评论”近似，在杂志上和纯文学的文章中显得富于魅力，平易近人且能给人以深刻的教益。

主体一位置理论与文化主义两者都是与批判性相结合的理论学说：它们消解了大众媒体的力量联系，宣称要提供破除不公的社会体制的工具。然而文化研究的拥护者也倡导一种更富于实践性的政治学。主体一位置理论在面对左翼悲观主义的驳难时是十分脆弱的。20世纪70年代理论的支持者认为，任何诉诸社会变化的努力都要触动一些方式——符号系统以这些方式“早已”创造了恭顺的主体。例如，女性主义竭力去理解在父权制内部，想象性认同是如何维系性别差异的。女性主义致力于在策略上把性别主义的弗洛伊德和拉康改造成对父权制分析。这种在20世纪60年代受挫折之后的觉醒中得到清晰表达的理论，与其说是规定性的，毋宁说是诊断性的。^⑩它崛起之时正值这样一个时期：人们试图解释革命的失败为什么具有高度的事先注定的因素，而不是去揭示成功的反叛如何才得以发生。

虽然文化研究也关注社会的变化，但它却提出了一种更富于

建设性的方案。普通人的日常活动被说成是他们与所面对的力量所进行的复杂的谈判。在其利用大众文本的策略中，观众的阅读通常被认为是更为实际的，与在图书馆做学问大不相同。再者，主体一位置理论带有一种根深蒂固的精英主义（elitism）的韵味，而文化主义则至少是以丰富多彩的方式表现出充满信心的平民主义论调。对于众多的支持者而言，通过先锋派电影所表现的政治约言与关于“真实的人”如何读解大众传媒的脚踏实地的解释相比较，是多么地令人难以置信。毫无疑问，文化主义在媒体学术研究中灌输了一种强有力的观念。通过研究电影和电视节目，据称能代表失去利益的一方致力于政治斗争。

文化主义能够吸引到追随者还有一个简单的原因。到 20 世纪 80 年代中期时，主体一位置理论因为总是老调重弹而变得枯燥乏味。这种理论所包含的某种隐而不显的机械论——符号学、意识形态和心理学的机械论——导致了清晰可辨的结果的产生。这种理论还假定了一套狭隘的理由或功能：这种电影或那种电视节目总是把想象界转化成象征界，要不就是把个体定位成一种有知解力的欲望主体。其他所有的一切都不过是细枝末节。许多文化主义者都反对这种“总体化”的机械阐释。

文化主义的成功在一定程度上要归于它超越主体一位置理论的更开放、更分散的取向和非线性的论述。一位重要的文化主义者写道，这种理论“把文化加以概念化，使之与所有的社会实践交织起来；而那些实践反过来又成为人类活动的共同形式：具有感情的人类实践活动，男人和女人通过这种活动创造了历史”。^④这种恢宏的视野不仅给文化主义提供了范围广袤的研究对象，加强了其宏大理论的地位，而且还促使批评家、理论家或历史学家去搜集广泛的材料，以便于他们进行个案研究或微观历史研究。

举例来说，另有一位作家曾提出，我们并不是从这种或者那种电影的维度来思考的，更确切的说我们是从一种“电影事项”（cinematic event）——所有与电影有关的机构、活动、文本和媒

介——的维度来思考的。电影制作与接受两者都可以拓展“成为一种无限广阔的文化空间……电影事项是由一种持续不断的交流构成的，既不在某一特定点（specific point）上开始，也不在某一特定点上结束”。^②此处的“交流”（interchange）观念似应包括原因、结果、功能和目的在内。虽然现在这种观念可以被抨击为纯粹是人文主义者徒费口舌的老生常谈，即每一事物都是与其他事物相联系的，但是它在确定极为多样化的研究计划方面却具有体制上的优越性。

在实践中，文化主义者把他们的研究计划限定在一定范围内，这主要是通过把民族、阶级、性别作为一种对偶然性的因素加以排列的启示，或者通过不露痕迹地应用具有直觉性质的功能阐释原则而实现的。产生当代电影研究的多元性的一个原因是，文化主义允许人们可以研究几乎任何领域，并从中搜罗出一大堆东西。这些挖掘出来的东西——有趣而怪诞的轶闻趣事；由天真烂漫的历史代言人所做出的耸人听闻的评论；非中心的景观、对霸权的抵抗或现代性的震颤——充分表现出一种魅力，这种魅力是更严苛的、文本中心的主体一位置理论所匮乏的。

连续性：学理的前提

文化主义的学说之所以赢得众多的支持者还有另一个原因，值得我们更深入细致地加以研讨。由于文化主义明显与主体一位置理论相抵牾，因此很容易划出一条分界线。但是文化主义也因为许多方面接续了主体一位置理论的课题而吸引了追随者。

最为明显的是，许多从事文化主义理论的实践与阐释的学者曾经是主体一位置的学说的支持者。而“‘我’正转向文化研究”现已成为咖啡店谈话中的一句套话。因此，我们应当期望在这两种理论视角之间找到某种连续性。那些改变观念的学者并不完全是从头到脚对自己的信念来一番脱胎换骨的改造的。一种指望去