

意识形态批评及其对电影研究的价值

陈吉德

〔摘要〕 所谓意识形态批评,是指对某种事物背后的意识形态进行解码和祛魅,从而揭开其隐藏的权力结构和利益关系。根据对象,可分为一般意识形态批评和审美意识形态批评。电影意识形态批评属于审美意识形态批评范畴。西方电影意识形态批评始于1960年代末的法国,以解构性为主,1990年代以后逐渐变成了广泛意义上的文化批评。中国电影意识形态批评始于1980年代中后期,既有解构也有建构,1990年代步入低谷,新世纪之后走出了低谷。意识形态批评促进了电影理论的现代化转型,开启了电影批评的新视角,有助于人们形象地认识社会,了解历史,感悟人生,还可以指导电影创作者编织意识形态神话。作为一种批评方法,电影意识形态批评虽有一定的缺陷,但其生命力却是永恒的。

〔关键词〕 电影意识形态批评;概念;流变;价值

一、何谓“意识形态批评”?

要知道何谓“意识形态批评”,必须先弄清何谓“意识形态”。按照现在的共识,认识并第一个使用“意识形态”(idéologie)一词的是法国哲学家托拉西(Destutt de Tracy, 1754—1836)。他在1796年的一次题为《关于思维能力的备忘录》的演讲中把作为一切科学基础的观念科学称为“意识形态”,之后又出版四卷本的著作,专门探讨认识的起源、界限和可靠性等诸多问题。所以在特拉西那里,“意识形态”应该译为“观念学”,“意识形态学家”也应该译为“观念学家”。

特拉西的“意识形态”属于认识论范畴,后来其涵义开始向马克思的政治学过渡,其间,拿破仑起了“桥梁”作用。作为时任的法国皇帝,拿破仑是赞同“意识形态学家”的主张的,并且吸收了他们的一些观念来制定新的宪法。但不久发现他们提出的启蒙主义和自由主义思想对他的独裁野心构成了严重威胁,于是开始打压。“几乎所有各类宗教和哲学都被谴责为意识形态。这个词本身已成为一个死命压制反对派以抚掌摇摇欲坠的政权的皇帝手中的武器。”^①由此,“意识形态”一词开始呈现出浓浓的政治学色彩。

1945年,马克思与恩格斯合作《德意志意识形态》,在这部阐述历史唯物主义基本原理的宏伟巨著中,第一次将“意识形态”概念引入社会历史领域,从而大大提升了“意识形态”概念的影响和地

陈吉德,文学博士,南京师范大学文学院教授、博士生导师(南京 210097)。本文是江苏省社会科学重点项目“中国当代电影主流意识形态建构研究(1979—2018)”(19YSA002)的阶段成果。

①[英]约翰·B·汤普森:《意识形态与现代文化》,高铨译,南京:译林出版社,2019年,第33页。

位。当然,马克思在使用“意识形态”概念时前后的态度并不完全一致。在前期,马克思对意识形态是持否定和批判态度的,认为意识形态学家们不从现实生活出发而是从虚幻的观念出发,将观念冲突视为社会问题的根源,遮盖了现实矛盾,这样的意识形态是对社会存在歪曲的、甚至颠倒的反映,因此在认识论上是虚假的、错误的。在后期,马克思则持中性化的态度,认为意识形态是社会总体的必要组成部分,它既可以是对现实真实的反映,也可以是虚假的反映。

马克思、恩格斯之后,“意识形态”的概念大体呈现出以下几种走向。一是列宁的“科学的意识形态”概念。列宁在1902年出版的《唯物主义和经验批判主义》一书中首次提出了“科学的意识形态”概念。他继承和发展了马克思关于意识形态的阶级性和党性原则,认为“任何意识形态都是受历史条件制约的,可是,任何科学的意识形态(例如不同于宗教的意识形态)都和客观真理、绝对自然相符合,这是无条件的”^①。“科学的意识形态”代表着马克思所倡导的无产阶级的最高利益,具有鲜明的阶级性和党性,所以,意识形态、阶级意识和科学三者应该是一体的。在列宁的“科学的意识形态”概念中,马克思的否定色彩不见了踪影。

二是葛兰西的“意识形态”概念。在《狱中札记》一书中,葛兰西提出了意识形态领导权的思想。在葛兰西看来,现代国家中的资产阶级之所以能够抵御无产阶级强大的军事进攻,就是占有了意识形态的领导权。无产阶级要想取得革命胜利,也必须获得意识形态的领导权。意识形态领导权的实行是一种教育关系,实践基础是市民社会的出现,实现主体是知识分子,实践路径是由运动战转向阵地战。可以看出,比起列宁,葛兰西更加重视意识形态的社会实践功能。

三是法兰克福学派的“意识形态”概念。与列宁相反,法兰克福学派基本继承了马克思前期的否定和批判观点,认为意识形态掩蔽、扭曲了现实生活,因而是历史唯心主义的,意识形态批判的任务就是还原社会真相,揭示人的本质。他们把科技本身视为一种意识形态,因为它成为资产阶级统治社会的工具。霍克海默认为,科技作为生产力渗透到社会组织的方方面面,时时发挥着意识形态功能。马尔库塞看到了科技对人的异化,明确指出,“异化了的主体被它的异化了的的存在所吞没。只存在一个向度,它以各种形式无所不在。进步的成就公然蔑视意识形态的牢靠和辩护;在它们的法庭面前,它们的合理性的‘虚假意识’成了真实意识”^②。哈贝马斯认为,科技是一种新型的意识形态,即技术统治论的意识形态,它隐蔽性更强,效力更大,影响更广。对于法兰克福学派来说,意识形态理论、社会批判和发达工业社会的分析是三位一体的。

四是结构主义的“意识形态”概念。结构主义的主要代表是阿尔都塞。他在《保卫马克思》《读〈资本论〉》《列宁和哲学》等著作中强调成熟时期的马克思主义是科学,而不是意识形态。科学是纯粹的理论认识,揭示了人类与世界的真实关系,具有真理性,与利益无关;而意识形态是指向实践的和社会的,表达了人类与世界的想象关系,具有梦幻性和虚无性,受阶级利益支配。在阿尔都塞看来,意识形态是一种特殊的国家机器,发挥着建构主体的作用,将个体召唤为主体。阿尔都塞则认为,意识形态是一种客观的无意识结构,具有独特的逻辑和表象体系,因此永远存在。

五是“非马克思主义的意识形态”概念。非马克思主义的主要代表是曼海姆。他在《意识形态与乌托邦》一书中虽然继承了马克思关于社会存在决定社会意识的观点,但并不情愿做马克思主义的注脚,而是有所背离和批判。曼海姆认为,马克思只是将其对手(主要是资产阶级)的思想视为意识形态,而将自己排除在外,这是片面的、不彻底的,最多只能算对意识形态总体概念的特殊阐述。因此,需要建立一门超越阶级、超越党派的意识形态学说,即知识社会学。曼海姆的知识社会学其实是

^①《列宁选集》(第2卷),北京:人民出版社,2012年,第96页。

^②[美]赫伯特·马尔库塞:《单向度的人——发达工业社会意识形态研究》,张峰、吕世平译,重庆:重庆出版社,1988年,第11页。

所有社会集团思想的代名词,等于宣布了意识形态的终结,从而开辟了一条有别于马克思主义意识形态理论的研究路径。

通过上述源流的梳理,我们不难发现“意识形态”的概念确实言人人殊、莫衷一是。难怪有人不无感慨地说,意识形态“是20世纪西方思想史上内容最庞杂、意义最含混、性质最诡异、使用最频繁的范畴之一”^①。面对这样一个的驳杂概念,我们认为,意识形态是在一定历史条件上,某一阶级或族群基于自身的利益,在长期社会实践中逐渐确立的认识体系、价值体系和理论体系。意识形态虽然与社会存在关系密切,但却有着自身发展的独特性和延续性。按先进性,可分为进步的意识形态和落后的意识形态——前者符合历史的发展潮流,后者违背历史的发展潮流。按可行性,可分为真实的意识形态和虚假的意识形态——前者通过努力是可能实现的,后者是无论如何努力都永远无法实现。按地位,可分为主流意识形态和边缘意识形态——前者通常指统治阶级的意识形态,后者通常指被统治阶级的意识形态。

从某种意义上说,上述对“意识形态”概念进行的各种阐释,本身就是进行意识形态批评。所谓意识形态批评,是指对某种事物背后的意识形态进行解码和祛魅,从而揭开其隐藏的权力结构和利益关系。根据对象,可分为一般意识形态批评和审美意识形态批评。前者的批判对象是常见的社会现象,比如马克思对社会结构的批判,法兰克福学派对科学技术的批判;后者的批判对象是文艺作品或文艺思潮,比如文学、戏剧、音乐、绘画、书法等。电影意识形态批评显然属于审美意识形态批评范畴。

二、西方的电影意识形态批评

西方的意识形态批评介入电影领域始于1960年代末的法国。1968年,法国发生了影响深远的“五月风暴”。“五月风暴”是发达资本主义时代以学生为代表的弱势群体直接对抗主流意识形态的一次决绝努力,其结果是削弱了左翼人文知识分子干预社会、反抗体制的可能性。这些知识分子退守校园,回到书斋,默默忍受着切肤之痛,独自寻找着新的言路。而此前阿尔都塞在《保卫马克思》(1965)、《读〈资本论〉》(1965)等著作中对意识形态的论述恰好满足了他们的理论需要。于是在电影艺术领域中,意识形态批评冲破流行的作者论和类型电影论的藩篱,闪亮登场。

阿尔都塞不仅为电影意识形态批评提供了理论支撑,还提供了具体的操作方法,这就是他在《读〈资本论〉》中提出的“症候式阅读”。阿尔都塞指出,阅读《资本论》时不能仅看到马克思写下的文字,还要依据“症候”(空白、沉默、裂缝、遗漏)来理解马克思的深层理论构架。概而言之,任何文本都是在意识形态作用下展现出来的,所以阅读不能只看表面的文字,要看到背后的无意识结构和隐藏的深层次话语,即“在场中的不在场”。“症候式阅读”的提出得益于弗洛伊德的精神分析说。弗洛伊德正是通过催眠等手段从看似平常的事件中探究最深处心理情结。

在“五月风暴”和阿尔都塞意识形态理论的影响下,作为电影意识形态批评大本营的《电影手册》杂志在1969年发表了该刊编委科莫里和纳尔泼尼合写的长篇评论《电影·意识形态·批评》。该文采用了“立”和“破”的两种思维方式展开论述。从“立”的角度来说,文章认为任何电影都是经济体制和政治体制的一部分,注定表现出意识形态色彩。文章明确指出:“每一部影片都是政治的。因为这由生产它的意识形态所决定的(或在它的支配下生产的,这是一码事)。电影是更为彻底而完全地为它所决定的。因为不像其它的艺术或意识形态系统,电影的生产本身调动了强有力的经济因

^①季广茂:《意识形态》,桂林:广西师范大学出版社,2005年,第1页。

素,其方式是文学的生产(文学变成商品‘书籍’)所没有的。”^①电影的意识形态不仅体现在内容上,也体现在艺术技巧上,比如形式、叙事传统。从“破”的角度来说,文章对以巴赞为代表的电影本体论进行了猛烈的抨击,认为电影所反映的现实就是意识形态化了的,不可能进行完全的复制。文章是这么批评的:“经典的电影理论认为摄影机是一种不偏不倚的工具,它能够通过‘具体的现实’来捕捉世界,或者说是受孕于那个世界,这种理论显然是反动的。事实上,摄影机所摄入的世界是主导意识形态的一个模糊的、无形的、没有理论化的、未经深思熟虑的世界。电影是世界用来和自己交流语言中的一种。这些语言构成了意识形态。因为这些语言复制的世界是经过意识形态过滤以后所体验到的。”^②这种观点虽言之过激,但并非没有道理。

1969年,法国另外一名学者博德里发表了《基本电影机器的意识形态效果》。博德里借用拉康的镜像理论,认为摄影机构建着观众主体,代表着观众对秩序、组织和统一的向往。博德里说:“作为意识形态支架和工具的电影构成的特定功能。它通过对一个中心位置——无论是上帝,还是什么东西的位置——的幻觉式界定而构造出‘主体’。它是一种注定要获得明确的意识形态效果的机器。这个机器对于占统治地位的意识形态来说是必需的,它创造主体的幻觉活动,并与由唯心主义的支持所生成的显著效力沆瀣一气。”^③博德里还认为,电影技术掩盖起了意识形态的言说机制和行为,不易让人感知。掩盖的最常见方式是摄影机模拟西方绘画的透视法。博德里认为:“摄影机,这个由光学和机械构件装配起来的设备,在影片的制作过程中居于中心地位。它实行着以标示记号、记录不同光效(强度以及对色彩而言的波长)和画画之间各种差异为其特征的特定铭文方式。它照暗箱模型构造而成,这使影像的建构成为可能。这种影像建构恰与意大利文艺复兴时期发展起来的透视投影法相类似……我们会发现,无论在何种情况下,作为结果的意识形态效果是与附着于透视法的意识形态相联系的。”^④这就是“意识形态腹语术”。

上述文章拉开了电影意识形态批评的序幕。但真正有影响的是阿尔都塞1970年发表的长文《意识形态与意识形态国家机器》。阿尔都塞虽不研究电影,但此文却成为电影意识形态批评的理论旗帜。阿尔都塞认为,一个国家的正常运行离不开两种国家机器,即强制性国家机器和意识形态国家机器。阿尔都塞把政府、行政机构、军队、警察、法庭、监狱等称为强制性国家机器,把宗教、教育、家庭、法律、政治、工会、传媒、文化称为意识形态国家机器。强制性国家机器的运行机制是暴力的、集中的、明显的;意识形态国家机器的运行机制是软性的、松散的、隐蔽的,甚至是象征性的,主要作用方式是把个体“询唤”为主体:“我认为意识形态是一种在个体中‘招募’主体(它招募所有个体)或把个体‘转变为’主体(它转变所有个体)的方式并运用非常准确的操作‘产生效果’或‘发挥功能作用’的。这种操作我称之为询唤或召唤”^⑤。意识形态的本质是一种表象,因此,个体与其实际生存状况是一种想象关系。可以看出,阿尔都塞的观点深受拉康的三界理论(想象界、象征界、现实界)的影响。

受《意识形态与意识形态国家机器》一文的影响,《电影手册》杂志发表了署名编辑部的《约翰·福特的〈少年林肯〉》,成为电影意识形态批评的经典性论文。文章长达三万余字,多达25个部分。文章首先介绍了摄制《少年林肯》时美国社会的经济和政治背景,认为20世纪福斯公司推出《少年林肯》的目

①[法]让-路易·科莫里、让·纳尔波尼:《电影·意识形态·批评》(一),邓焯译,张红军:《电影与新方法》,北京:中国广播电视出版社,1992年,第351页。

②[法]让-路易·科莫里、让·纳尔波尼:《电影·意识形态·批评》(一),第351页。

③[法]让-路易·博德里:《基本电影机器的意识形态效果》,李迅译,张红军:《电影与新方法》,北京:中国广播电视出版社,1992年,第323页。

④[法]让-路易·博德里:《基本电影机器的意识形态效果》,第311—312页。

⑤[法]路易·阿尔都塞:《意识形态和意识形态国家机器》,李迅译,李恒基、杨远婴:《外国电影理论文选》,上海:上海文艺出版社,1995年,第656页。

的就是为罗斯福所在的共和党摇旗呐喊。影片有意抹去林肯身上的政治色彩,提升他的道德形象,使得林肯成为一个神话,一种美国精神的象征。文章认为:“这种由政治上的隐蔽(指在美国的社会关系方面,在林肯的经历方面)所组成的计划,在理想主义道德观的面具下,通过显示‘精神性’,具有用金色的神话给资本的起源进行镀金的作用,美国资本主义相信在这种‘精神性’中找到了它的起源和看到它万世长存的正当理由。林肯未来的种子早就在他的青年时代播下——美国的未来(它的永存的价值)已经写进了林肯的美德中去了,包括共和党和资本主义。”^①文章通过选举演说、书、墓地、谋杀、私刑、舞台、阳台、审判、夜晚等诸多场景或段落分析,指出“制作这样一部影片所花的代价,所费的心机和所绕的迂回曲折的圈子,这一切只是为了把某种意识形态的设想贯穿到影片中去”^②。

如果说《电影手册》是法语世界电影意识形态重镇的话,那么,英国的电影杂志《银幕》无疑是英语世界电影意识形态批评的桥头堡。在其1970年代刊发的文章中,美国学者丹尼尔·达扬的《经典电影的指导符码》比较有影响。此处的“经典电影”,是指好莱坞电影;“指导符码”就是“缝合体系”。所谓“缝合体系”,是指运用各种方式来抹平观众对影像世界想象时所产生的“缝隙”。“缝合体系”主要体现在镜头的组接技巧上。好莱坞电影的正反拍镜头最为典型。通过正反拍镜头,观众的观看权被粗暴地剥夺,想象力被打断,不知不觉地被影像世界所同化。好莱坞电影到底想“缝合”进什么内容?当然是意识形态。按照作者的话说就是,观众的“想象被密封进了影片,由此观众吸收了意识形态影响而没有意识到它的存在”。^③意识形态永远躲藏在影像世界的背后,相当于拉康镜像理论中的“不在的系统”。好莱坞电影为何要对意识形态进行“缝合”呢?作者给出的答案很明确,“制造意识形态的电影摄影体系必须被隐藏,电影信息对于这个体系的关系必须被隐藏”^④。

1970年代到1980年代,杰姆逊在阿尔都塞意识形态理论基础上,结合精神分析学,创造出具有马克思主义阐释学特色的意识形态叙事理论。杰姆逊在《政治无意识》(1981年)一书中认为,叙事文本背后的意识形态常常被压抑成“政治无意识”,这是一种元叙事,一种关于集体性格的终极幻想。通过对文本的意识形态分析,杰姆逊试图让人们找到社会扭曲的症候,清晰地认识到真实现实与异化现实的关系,最终从必然王国走向自由王国。杰姆逊的意识形态叙事理论对电影意识形态批评产生了一定的影响。

1990年代之后,随着冷战结束,电影意识形态批评的视野有所扩大,逐渐变成广泛意义上的文化批评。

三、中国的电影意识形态批评

中国的电影批评早就有一定意识形态色彩,比如1930年代的左翼电影批评,但这种批评主要侧重于主题和人物分析,缺乏严格的意识形态理论支撑,所以不是真正的电影意识形态批评。真正的电影意识形态批评始于1980年代中后期。主要分为三类:一类是译介。前文提到的西方电影意识形态批评的论文都被翻译成了中文。很多直接发表在电影艺术的重要刊物上,比如《当代电影》1987年第3、4期连载阿尔都塞的《意识形态和意识形态国家机器》,《当代电影》1989年第5期发表博德里的《基本电影机器的意识形态效果》,《电影艺术》1988年第3期发表尼·布朗的《电影:意识形态的观点》,《世界电影》1989年第2期发表瑟·孔茨尔的《在影片本文分析中对意识形态的处理》。这

①[法]《电影手册》编辑部:《约翰·福特的〈少年林肯〉》,陈犀禾译,李恒基、杨远婴:《外国电影理论文选》,上海:上海文艺出版社,1995年,第682—683页。

②[法]《电影手册》编辑部:《约翰·福特的〈少年林肯〉》,第711页。

③[美]丹尼尔·达扬:《经典电影的指导符码》,陈犀禾译,《当代电影》1987年第4期。

④[美]丹尼尔·达扬:《经典电影的指导符码》。

些文章让中国的电影研究者感到耳目一新。

一类是理论探讨。比较早的有姚晓濛和胡克的对话体论文《电影:潜藏着意识形态的神话》。文章认为,任何艺术批评都有一个立场的问题,而意识形态批评只是更应该表明自己的立场。所以,“我们应该承认电影与意识形态关系非常紧密,意识形态批评大有用武之地。宣扬一种超意识形态的纯艺术,只是在宣扬一种神话。对于搞电影理论的人来说,与其千方百计地回避意识形态,不如正视意识形态,研究意识形态。我这样说会显得很无情、很残酷。意识形态分析就是一种无情的冷静的分析”^①。之后不久,姚晓濛单独发表了长篇论文《中国新电影:意识形态的观点》。文章首先指出:“影片对于观影者来说,就是满足某种意识形态效果,即是说,通过电影来想象个体与实际生存状况的关系,因而又可以说,电影不仅仅反映某种生活,并且创造某种生活,不仅仅反映某种意识形态,而且再生产着这种意识形态。”^②然后,文章通过语言结构和叙事结构两方面详细分析指出,中国新电影(即第五代电影)的意识形态神话就是“红卫兵意识”,即对现存秩序的破坏和对形成秩序规则的权威崇拜及恐惧。此时,学理性比较强的文章是郝大铮的《电影意识形态散论》。文章从“一般生产方式”“电影生产方式”“一般意识形态”“美学意识形态”“‘作者’意识形态”和“本文”六个范畴重点探讨了电影的动作机制如何受制于并且如何再生产着意识形态问题。文章认为:“电影语言就是电影意识形态范畴中的一种话语因素。电影生产是由意识形态决定的行为,电影生产通过使用什么语言和如何使用语言,传递意识形态信息,表明电影与意识形态的关系是什么。”^③

当然,对意识形态的理论探讨不是仅限于电影领域。作为权威刊物的《文艺研究》在1990年第1、2期集中发表了十余篇文章,探讨文艺的意识形态问题,比如意识形态的概念(陆梅林)、意识形态与文艺阐释的关系(张首映)、对马恩文艺意识形态的理解(冯翔)。这些文章都会引起人们对意识形态问题的关注和思考。

还有一类是作品评论。这些评论注重发挥西方电影意识形态理论的解构和颠覆特点,呈现出浓浓的现代性批判意味。重要文章有朱大可的《谢晋电影模式的缺陷》、廖世奇的《〈末代皇帝〉:一个意识形态的隐喻》、彭新儿的《谁能冷眼看世界——用知青意识形态读解陈凯歌的影片〈孩子王〉》、孟洪峰的《〈红高粱〉:一个潜隐着传统意识形态的神话》、黄式宪的《意识形态症候:王朔式“反叛文化”的时髦性与毁坏性》、汪晖的《政治与道德及其置换的秘密——谢晋电影分析》、戴锦华的《〈红旗谱〉:一座意识形态的浮桥》、王一川的《茫然失措中的生存竞争——〈红高粱〉与中国意识形态氛围》、王土根的《“无产阶级文化大革命”史/叙事/意识形态话语》等。这些论文致力于发掘电影文本内部的症候性因素并对意识形态进行拆解。与西方研究者不同的是,此时的中国研究者自视为国家意识形态机器的一分子,其意识形态批评始终是体制内的自我修复,因此在拆解文本与意识形态“共谋”的同时,还在建构具有现代性的新的意识形态。比如,汪晖一方面批评了谢晋电影对政治意识形态的绝对服从,另一方面又指出,“当对一切政治意识形态的幻灭本身构成了一种意识形态的时候,谢晋试图在历史的废墟上迎接现代虚无主义的挑战,创造一种肯定性的意识形态,在这一点上,他是一个传统意义上的理想主义者”^④。

1990年代初期和中期,中国的电影意识形态批评热点主要聚焦于全球化与民族化的冲突。其学术资源主要是杰姆逊的“第三世界文学”“民族寓言”理论和赛义德的后殖民理论。有一个非常有意思的文化现象,作为一个专业性非常强的《当代电影》刊物,竟然发表了杰姆逊谈论文学的论文《处于

①姚晓濛、胡克:《电影:潜藏着意识形态的神话》,《电影艺术》1988年第8期。

②姚晓濛:《中国新电影:意识形态观点》,《当代电影》1989年第1期。

③郝大铮:《电影意识形态散论》,《电影艺术》1989年第4期。

④汪晖:《政治与道德及其置换的秘密——谢晋电影分析》,《当代电影》1990年第3期。

跨国资本主义时代中的第三世界文学》。“第三世界的本文,甚至那些看起来好像是关于个人和利比多趋力的本文,总是以民族命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。”^①杰姆逊的这个观点被广泛引用。关于电影领域的全球化与民族化冲突问题,主要集中在对张艺谋电影现象的评价上。1980年代末和1990年代初,张艺谋的《红高粱》《菊豆》《大红灯笼高高挂》《秋菊打官司》在国际上频频获奖,这种文化奇迹无疑提高了中国电影的知名度,但若从全球化的后殖民文化语境来考察,有人提出了尖锐的批评。张颐武认为,张艺谋“通过他对‘中国’的‘他性’的提供,将我们这些处于汉语文化中的人们置于一种片面的位置上。他以一种空间化的方式提供平面性的、无深度的一个又一个场景的消费。他的艳丽的色彩和传奇式的故事无非是西方中心主义的话语权威的又一次证明。他面对着他的‘隐含观众’叙述的故事,只是满足了他们对于东方的窥视的目光”。^②这是第三世界在第一世界影响之下的文化窘境。王一川认为,张艺谋电影喜欢把观众引导到遥远的远方,表现出神秘的、野蛮的、朴素的、愚昧的气息。这种原始情调完全是虚构的,“在很大程度上就是按西方‘他者’规范而制订的,从而它们本身就是西方‘他者引导’的产物。”^③上述研究重点考察民族文化在全球化语境中身份丧失的问题,主要目的是反抗西方的文化霸权,维护文化的民族性。

1990年代后半期,中国的电影意识形态批评研究步入低谷。在这低谷中,意识形态的表达策略成为研究重点,这主要探讨意识形态如何采用更隐蔽的方式能够让观众在不知不觉中所接受。就研究类型而言,有人探讨意识形态在主旋律电影中的操控技巧。随着商业时代的来临,主旋律电影必须寻求新的表达策略才能完成意识形态的询唤功能,传统的灌输式策略已不合时宜。尹鸿将新的表达策略总结为“泛情化”。具体包括国家意识形态的伦理化、主人公平凡化、情感基调伤感化。尹鸿认为:“‘泛情化’策略成为了国家意识形态传播的一条有效的通道,这是‘主旋律’电影在现时的生存语境中所积累的经验。通过道德典范来证明国家意识形态的真理性 and 强化它的聚合力,对于具有悠久伦理传统的中国来说,确实具有特殊的效果。”^④此时的电影意识形态研究学术性增加,批判性减弱,政治性变淡,这与西方及中国20世纪80年代电影意识形态批评的解构性研究几乎完全相佐。

进入新世纪之后,曼海姆的《意识形态与乌托邦》、麦克里兰的《意识形态》、齐泽克的《意识形态的崇高客体》等重要著作纷纷被译成中文,意识形态理论研究进一步强加。中国电影意识形态批评研究此时走出了低谷。在中国知网,以2000年1月1日至2020年1月1日为时段,依然以“电影”“意识形态”为篇名关键词,搜到论文多达291篇。按时段折算,成果是1990年代后半期的十倍有余。如李显杰对意识形态与电影修辞关系的探讨,盘剑对中国电影意识形态表达过程中时代因素的探讨,龚金平对新中国电影主流意识形态伦理化表达的探讨,张劲松对类型电影中意识形态的机制、层次与策略的探讨。电影意识形态批评的批判性倾向有所加强,如陈吉德在《文革电影的身体意识形态》一文中关于政治意识形态对身体规训问题的探讨。在一些硕士、博士学位论文中,我们也可以发现意识形态批评的批判性倾向。

四、电影意识形态批评的价值

“多少年来,意识形态的问题困扰着电影艺术,它如同神秘的狮身人面像,以不解的斯芬克斯之谜使人兴奋发狂,也使人畏惧逃避。”^⑤意识形态虽然作为一种或隐或显的因素,一直紧随着电影艺术

①[美]弗雷德里克·杰姆逊:《处于跨国资本主义时代的第三世界文学》,张京媛译,《当代电影》1989年第3期。

②张颐武:《全球性后殖民语境中的张艺谋》,《当代电影》1993年第3期。

③王一川:《我性的还是他性的“中国”?——张艺谋影片的原始情调阐释》,《中国文化研究》1994年第4期。

④尹鸿:《世纪转折时期的中国影视文化》,北京:北京出版社,1998年,第53页。

⑤吕晓明:《电影意识形态断想》,《电影新作》1991年第4期。

的左右,但作为电影艺术的一种批评方法,是出现于1960年代末的法国。电影意识形态批评的登场有着多方面的价值。

从理论发展上说,电影意识形态批评促进了西方电影理论的现代化转型。进入1960年代以后,流行于欧美各国的“作者理论”虽然取得赫赫成果,但理论局限性日益显现。1964年,麦茨发表了长篇论文《电影:纯语言还是泛语言?》,首次将索绪尔的符号学原理引入电影研究领域,从而创立了电影符号学,标志着西方电影理论由经典阶级进入现代阶段。电影符号学分为以语言学为模式的第一符号学和以精神分析为模式的第二符号学。第二符号学特别重视弗洛伊德和拉康的理论,这与电影意识形态批评的兴趣点基本一致。所以尼柯尔斯这样指出:“转向拉康和精神分析探讨也使我们转向意识形态……这是一种主体的和主体性的意识形态。毫无疑问,它支持着阶级的、性别的、种族的和民族的特定意识形态。”^①所以博德里的《基本电影机器的意识形态效果》既是电影符号学论文也是电影意识形态批评论文。1970年代以后,在阿尔都塞意识形态理论的催生下,电影意识形态批评获得长足发展。不仅如此,电影意识形态批评所体现出的尖锐批判姿态影响了女权主义电影批评。女权主义电影批评的主要任务是通过好莱坞经典电影视听语言的分析,透视其意识形态层面的反女性本质,这在劳拉·穆尔维的《视觉快感与叙事电影》、克里斯延·格莱德希尔的《当代女性主义理论的最新发展》、密切尔的《精神分析与女权主义》等论文中均有明显的体现。此外,电影意识形态批评还影响了后殖民主义批评和法兰克福学派的文化工业批评。

从批评技巧上说,电影意识形态批评引入阿尔都塞在《读〈资本论〉》中提出的“症候式阅读”方法后,开启了电影批评的新视角。比如朱大可可在《谢晋电影模式的缺陷》中认为,谢晋电影存在“好人蒙冤”“价值发现”“道德感化”“善必胜恶”四种道德情感密码。这种道德密码编织的是情感扩张主义,“这种以煽情性为最高目标的陈旧美学意识,同中世纪的宗教传播模式有异曲同工之妙,它是对目前人们所津津乐道的主体独立意识、现代反思性人格和科学理性主义的一次含蓄否定”^②。这里所谓的“道德情感密码”就是一种“症候”。另外,汪晖在《政治与道德及其置换的秘密——谢晋电影分析》中所谓的“秘密”同样是一种“症候”。

从认知功能上说,通过电影意识形态批评,人们可以窥视到电影背后的政治、经济、文化等诸多信息,从而形象地认识社会,了解历史,感悟人生。巴拉兹·贝拉说:“探寻电影的意识形态,追溯其各种经济和社会的动机和根源,是值得我们致力去做的一项任务。”^③在电影意识形态批评看来,电影不可能是一种纯艺术,它的技术手段、叙事技巧、生产过程、发行宣传、观影机制都或明或暗地受到意识形态的操控,因此对影片的分析不能仅仅停留在艺术的层面。戴锦华对凌子风1960年导演的经典电影《红旗谱》的分析即是这种策略。文章开头引用了布里恩·汉德森的观点:“重要的是讲述神话的年代,而不是神话所讲述的年代。”交代了影片拍摄前后所出现的大跃进、“反右倾”“调整、充实、整顿、提高”等诸多历史事件。认为朱老忠未能舞起三节鞭直奔冯兰池的情节存在着一条本文叙事肌理的裂隙,“这裂隙似损害了历史之镜中革命传奇的完整与丰富,损害其作为一种意识形态实践的想象性的抚慰与补偿功能。然而,在1960年,这种本文的裂隙与叙事闭锁的不全,或许正是由源自社会泛本文的政治无意识趋力所决定的,影片中的被述年代无力提供一个谢晋式的充分锁闭;同时,千篇一律的凯旋、胜利或感恩式般的终结也未必能成功遮蔽1960年艰辛、困窘的社会现实”^④。

从创作实践上看,电影意识形态批评能够在一定程度上指导电影创作者如何编织意识形态神

①李恒基、杨远婴:《外国电影理论文选》,上海:上海文艺出版社,1995年,第483页。

②朱大可:《谢晋电影模式的缺陷》,《文汇报》1986年7月18日。

③[匈]巴拉兹·贝拉:《可见的人 电影精神》,安利译,北京:中国电影出版社,2003年,第295页。

④戴锦华:《〈红旗谱〉:一座意识形态的浮桥》,《当代电影》1990年第3期。

话。比如近些年出现的《中国合伙人》《智取威虎山》《湄公河行动》《战狼》《红海行动》《我和我的祖国》等主旋律电影大都采用类型化的叙事,注重表现亲情伦理,在人物塑造上一反以前那种“高大全”式的虚假模式,在表现人物美好品质的同时也不忽视其缺点,从而更好地建构了观众的认识机制,有利于意识形态的巧妙表达。这些艺术手法的出现与长期以来电影意识形态的批评是分不开的。

五、结语

作为一种批评方法,电影意识形态批评也存在一定的缺陷,主要体现在两个方面:一是为了找出“症候”,过于注重文本细读,而忽视作品艺术的整体性,这样就可能肢解作品,只见树木不见森林;二是有的作品意识形态性并不是很强,如果进行过多的意识形态解读,难免会给人以“六经注我”的感觉。尽管有一定缺陷,电影意识形态批评的生命力依然是永恒的,因为“电影意识形态批评为我们提供了对待文化产品的一种批评性态度,一种非功利主义的求真态度,一种不是追求市场功能而是追求精神价值和生活意义的反文化商业主义态度。从方法上看,它们提供了富有教益的批评范例。朝向现象背后的制约条件的思考方向也是完全合理的;坚持真理的态度更非后现代主义批评家所能加以否定”^①。而这种态度正是电影批评者所不可或缺的。

(责任编辑:蒋永华)

Ideological Criticism and Its Value to Film Studies

CHEN Jide

Abstract: The so-called ideological criticism refers to decoding and analyzing the ideology behind a certain thing, thereby uncovering its hidden power structure and interests. According to its target, ideological criticism can be divided into general ideological criticism and aesthetic ideological criticism. Ideological criticism of films belongs to the aesthetic ideological criticism. Western film ideological criticism began in France in the late 1960s and was mainly deconstructive in theoretical orientation. After the 1990s, it gradually became a cultural criticism in a broad sense. The ideological criticism of films in China began in the mid-to-late 1980s and was both deconstructive and constructive. It descended into a trough in the 1990s and has begun to rise above it since the beginning of the new century. Ideological criticism has promoted the modern transformation of film theory and opened a new perspective for film criticism. It helps people to vividly understand society, comprehend history and perceive life. Although it has certain flaws, as a method of criticism, ideological criticism of films is eternally vital and alive.

Keywords: ideological criticism of films; concept; development; value

About the author: CHEN Jide, PhD in Literature, is Professor and PhD Supervisor at School of Chinese Language and Literature, Nanjing Normal University (Nanjing 210097).

^①李幼蒸:《回顾麦茨:符号学和电影理论》,[法]克里斯丁·麦茨等著:《电影与方法:符号学文选》,李幼蒸译,北京:生活·读书·新知三联书店,2002年,352页。