

电影修辞与意识形态

李显杰

长期以来，意识形态一直是困扰文艺理论和文艺美学研究中的一个复杂概念。究竟是什么是意识形态，意识形态在文学艺术活动中主要起到什么样的作用，应具有什么样的地位？等等，似乎并没有十分明晰的梳理和系统论述。这里我们也不可能对它作很深入的研究，只从电影修辞与意识形态的关系角度，谈一些看法。

布洛克尔（Peter brooker）在其《文化理论简明术语汇编》一书中，对作为术语的“意识形态”（Ideology）作出了这样的梳理和解释，“意识形态是文学、文化和电影研究中的一个关键术语。今天对意识形态这个术语的理解确立在德国哲学家马克思和恩格斯的著述基础上。在他们最初的社会分析中，马克思、恩格斯将意识形态界定为‘统治阶级的思想在每一时代都是占统治地位的思想……，支配着物质生产资料的阶级，同时也支配着精神生产的资料。’^① 统治阶级的思想体系或观念整体将会是一个特定社会的意识形态。意识形态的功能是保持不断地繁殖生产方式，从而确保统治阶级统治地位的连续性。”^②

显然布洛克尔所谈到的以马克思和恩格斯的定义为基础的这一意识形态观念是以生产力与生产关系，经济基础与上层建筑对立统一的辩证唯物主义和历史唯物主义为理论基础和思想背景的。在特定社会形态的意义上，作为漂浮在其上层建筑之上的意识形态，必然是这个社会中的支配性观念——统治阶级的思想体系，是作为一个社会的主导思想观念、伦理道德标准和一般行为规范而确立的；是为维护该社会统治的稳定和连续而运转和服务的。那么在一个特定社会形态中的所有机构（即阿尔都塞所说的两种“国家机器”^③），尤其是文化机构和文化产品作为这个社会的上层建筑中的组成部分，必然会打上意识形态的烙印，只不过其中的意识形态存在着或多或少、或主流或不那么主流的分别而已。自然也有处于主流之外，以至于“非主流”意识形态的“意识——意识形态”（后者能否称之为“意识形态”还需要探讨，它们尚处于一种次要的、非正统的或地下的状态）。

这是从总体的社会统治角度谈的意识形态，这种“意识形态”概念显然具有强烈的“阶级社会”形态特征，不妨称之为“经典”意识形态。在当今的全球经济一体化、跨国资本主义普遍化的社会时期，这种总体的社会统治（“国家机器”）意义上的意识形态究竟怎样发挥作用，怎样维护统治阶级的意识形态作为支配性意识形态似乎有待于作出新

① 此处关于马恩言论的译文采用的是中共中央马、恩、列、斯著作编译局的译文，见《马克思恩格斯选集》第一卷，人民出版社1972年版，第52页。

② Peter brooker. A Concise Glossary of Cultural Theory. London Arnold., 1999.

③ 参见阿尔都塞（Louis Althusser）：《意识形态与意识形态国家机器》一文，载李恒基，杨远婴主编：《外国电影理论文选》，上海文艺出版社1995年版。在该文中，阿尔都塞首先将国家作为强制性国家机器与国家政权区别开来，进而从“强制性国家机器”（“repressive state apparatuses”，简称：RSAs）和“意识形态国家机器”（“Ideological State Apparatuses”简称：ISAs）作了区分。强调作为“意识形态国家机器”的各类机构：包括媒介，教育，家庭，宗教等，是以“意识形态方式”来发挥其将统治阶级的意识形态转化为统治（支配性）意识形态的功能。

的解释和补充。

在更为具体或者说更为细化的层面上，意识形态还可以作进一步分层的界定和更为明确的类型划分。例如，美国新历史主义的代表人物海登·怀特认为，“所谓‘意识形态’，我指的是为在现在的社会实践世界中采取某种立场并按照这个立场行事（要么改造世界，要么维护它的现状）所需要的一套规定；这些规定伴随着声称‘科学’或‘现实主义’之权威性的论证。”^①因此，他在曼海姆的意识形态类型分析的基础上提出来四种基本的意识形态立场，“无政府主义、保守主义、激进主义和自由主义。”^②而这四种类型都具有各自不同的意识形态倾向，“它们代表着对把社会研究还原为科学的可能性以及对这种做法之可行性所持的不同态度；代表着对人文科学可能给予的教导所持的不同看法；代表着对维护或改变社会现状之可行性所持的不同概念；代表着对改变社会现状的取向和促成这种变化所用的手段的不同构想；最后，代表着不同的时间取向（把过去、现在或将来看作理想社会范式的时间取向）。”^③这个意义上的意识形态不妨看作是更具个性色彩的某种思想立场，某种程度上，它们可以和总体意义上的意识形态构成或亲近或疏远的关系。

就此而言，电影作为人类文化中一种更带有机构性质的艺术“话语”，其意识形态性是不言而喻的，或者说电影艺术“话语”本身就是在一一定的意识形态中被构成的。因此，尽管表面上看起来，影像修辞格作为“话语方式”、“表意手法”似乎是中性的，“它本身并无意识形态可言，同样的辞格可以用来表达不同的世界观或价值观”，但“这些辞格的运作或机制与人类思维的操作机制（cognitive operation）相似……与人对形而上或超越的意义的追求/冀望有关”^④。诚如高辛勇谈到的，从辞格与人类思维机制和人类对超越性的追求的角度看，辞格也有一个价值取向的可能关系问题。“汉语辞格的问题，也不仅只是文学风格的问题，它也牵涉到思维认知的性向，以及由此而引出来文化的性向或特质。有些辞格其形式虽未必有一定的思想倾向，但因为其属性关系，在历史上或实际应用上也常与某些意识形态发生关联，为它们‘服务’，这可看为是辞格的历史性（有别于形式或机制性）的意识形态倾向。”^⑤因此，虽然电影修辞格本身并没有固定的意识形态可言，但由于电影修辞格是在特定的电影“文本”结构中发挥和实现其修辞功能的，而电影“文本”则是历史化、社会化的产品（产物），其构造者也是具有一定的“文化取向”的主体而必然受特定社会中的意识形态制约，体现出某种“神话思想”（巴特语）。这就使电影修辞格的运用或多或少地成为建构某种意识形态的手段和工具。在这个意义上，影片中的意识形态倾向无论是自觉追求的，还是无意识显示的，都是不可避免的。

因此，站在意识形态的立场上看，电影修辞中的各种修辞手法（修辞格）的运用实际上关系到一部电影要向观众“灌输”什么样的思想观念、道德准则和行为方式的问题，也就是关乎到是否维护和坚守或是疏远甚至背离特定社会中的意识形态的问题。

不同的意识形态与不同文化传统和个体创造性的碰撞与融合，使电影修辞格的运用

① [美]海登·怀特：《后现代历史叙事学》，陈永国，张万娟译，中国社会科学出版社2003年版，第393页。这里怀特所谈到“科学”或“现实主义”指历史研究中出现的不同研究方法所打出的不同旗号。

② [美]海登·怀特：《后现代历史叙事学》，陈永国，张万娟译，中国社会科学出版社2003年版，第393页。

③ 同上引，第395页。

④ [加]高辛勇：《修辞学与文学阅读》（讲演），北京大学出版社1997年版，第65页。

⑤ [加]高辛勇：《修辞学与文学阅读》（讲演），北京大学出版社1997年版，第65—66页。

呈现出不同的思想与风格上的追求，形成了电影艺术产品形态上的丰富和美学风格上的差异。

譬如对幸福观念的阐释，不同的意识形态有不同的回答。对法国影片《新桥恋人》(Les Amants du Pont - Neuf) 中的男女主人公来讲，幸福就是两个人在贫困潦倒中的心心相印，尽管住的是露天桥上，过的是流浪的生活。所以，在巴黎庆祝建市二百周年的节日里，他们俩的欢乐与幸福一点不比富人们少，毋宁说更自由、更无牵挂。导演将新桥上的那一段“热舞”和在塞纳河上的游弋，拍摄得热情洋溢、流光溢彩，可谓是两个人的狂欢节。而实际上这两个人为了满足自己的欲望与情感，都曾杀人(杀男友)或伤人(烧伤张贴广告的人)，干了不少诸如下迷药、偷窃、诈骗等伤天害理之事，但影片的编导通过精心建构的影像修辞，使观众完全忘记了他——她们的罪责和恶行，而着意于对他——她的沮丧心境、悲惨遭遇，热烈情怀、纯朴爱情的渲染和礼赞。就此而言，影片修辞所显示出强烈的浪漫主义情怀和个人主义色彩，所流露出的意识形态立场是一种个人(情感)至上的、自由主义的思想观念，一定程度上也带有一些“无政府主义”色彩。

再比如站在女性主义的角度审视影像修辞的运用，同样有一个属于意识形态层面的“话语”立场和“话语”区分的问题。以“特写”修辞来讲，站在女性主义的立场上，“特写”修辞的“凝思”(gaze - thinking)，就有一个“男性凝视”(male gaze)，还是“女性凝视”(female gaze)的意识形态区分问题。因为电影修辞中所有以男权主义立场出发而设想和建构的社会规范、道德准则、趣味需求、理想目标的“凝视”(gaze)与“思考”(thinking)，在女性主义看来都是“强制性”和“压迫性”的“男权话语”，是父权制下的“意识形态”的产物。因此如何来审视和分析“特写”修辞中的目光性别和意识形态取向之不同，是当代女性主义电影批评十分关注的话题。^①

因此可以说，电影修辞格的运用不只是一个形式“语言”的表达问题，而是一定的思想意识背景和体制下的“话语权”的争夺和建构问题。选择什么样的修辞方式，运用何种影像修辞格来刻画形象、褒贬情感、审视美丑，实在与站在什么样的“话语”立场，宣扬和倡导什么样的“思想情怀”，认同和向往何种“理想社会”和“人类生活目标”息息相关。对接受者来讲，对具体电影“文本”中的电影修辞“话语”——“修辞格”的功能特征、意义指向的把握和理解，同样是对其“话语权”和其意识形态立场的一种认同或抵制。

值得关注的是，越是个人风格显著的、个人思想印迹浓厚的影片，其意识形态内涵却越是淡化，反而是那些追求“现实主义”忠实呈现，“幻觉真实”的影片具有更多的意识形态性。其原因何在呢？从马克思主义实践美学的立场来看，我个人认为，“经典”意义上的意识形态是一定社会形态的经济基础和上层建筑的观念化——社会化规范形态，因而是属于该社会或国家的统治阶级的意志显现，并形成一定社会制度下的主流思想体系，是作为社会统治、统一、团结一致、凝聚力的标准和驱动力而存在的。而社会大众的基本思想状态、道德准则则是这种社会意识形态的体现者和承担者。那么，作为以广大民众为主要“言说”对象的大众(或主流)电影形态，也必然以意识形态作为“文本”架构、影像修辞的思想基础和价值追求才可能得到意识形态——包括阿尔都塞所说的意

^① 玛吉·胡姆(Maggie Humm)在其《女性主义与电影》一书的第二章，以“视觉和声音：色情表演，《傻瓜》和多样性”为题，对电影修辞中的“凝视”所具有的性别差异和色情含义作了较为详尽的分析。参见 Maggie Humm. *Feminism and Film*. Bloomington: Edinburgh University Press, 1997, pp. 39—57.

意识形态国家机器（家庭——伦理道德、学校——教育学习、宗教——社会信仰、媒介——信息传播等）的认可和广大民众的认同。因此，那些“讲述”一个“通俗易懂的故事”为主要特征的“优质”电影——大众电影，我国学界喜欢用“娱乐片”一词来描述它，一定是与（国家机器意义上的）意识形态相契合的电影。

在主流电影或大众电影的意义上审视，修辞策略的恰当运用，是作为保证前者（意识形态——市场机制）与后者（艺术个性——审美创新）协调与平衡发展的重要环节而发挥作用的。而以突出个人的独特见解、艺术观念和艺术创新为主旨的电影，比如所谓的“新浪潮电影”、“作者电影”、“探索电影”等往往是对既成的总体意义上的意识形态的怀疑甚至批判，因此它们与意识形态的关系相对来讲是疏远的。同时，由于它们在艺术“语言”和修辞手法上的独树一帜，也与大众的审美需求和欣赏习惯拉开了距离。

自然，这并不意味着关注市场——追求票房价值的影片就一定缺乏艺术性、思想性和创新性的平庸之作，而是说它们是以社会的、大众的、市场的制约机制等，作为建构影片的叙事形态、思想话语、修辞策略、艺术手法等的依据和出发点。反过来讲，那些具有强烈的个人思想特征的电影，譬如“作者电影”，倘若其“修辞话语”、“影像内涵”与大众的趣味与需求相距太远的话，其所谓的“艺术创新”或“思想深度”则很难成为“艺术史”上的真正具有“创新性”的“词汇”或“语言”而流传下来，其所作的哲理性“思考”等也难以真正发挥出“启迪民智”的社会化作用。因此，这里有一个如何恰当地把握“修辞策略”与艺术创新、思想开掘与辞格运用的关系之间的“适度”问题。

就此而言，应当说美国好莱坞电影以其浓郁的“现实幻像”的氛围和对普通大众的约定俗成的道德观念体系的密切联系和巧妙驾驭，紧紧抓住观众的好尚与趣味需求，建构自己的电影“文本”修辞体系和修辞话语，较好地协调了电影的市场化（通俗性）与艺术性、理想性（创作主体与接受主体）的悖论关系，从而使好莱坞电影的意识形态巧妙地隐含在电影语言的叙事、修辞策略与影像呈现之中，较好地实现了市场与教化的统一、艺术与宣传（劝服）的和谐、“表述”与效果的一致。但这是从其作为主流电影与意识形态的关系而言的，倘若从电影艺术作为一种思想和审美方式，就其电影思想的深度、电影“语言”的创新，电影修辞的开拓来看，好莱坞电影则难以称之为佼佼者，最多可以称之为善于吸收而已。因为好莱坞电影是将市场需求放在第一位的，而市场需求（大众需求——模式惯例）则是一定的经济基础和上层建筑合力作用下的产物，因此，好莱坞电影的意识形态不言而喻。

这里让我们通过对美国影片《勇闯夺命岛》的意识形态分析来说明好莱坞电影的这种意识形态特征。

主题：影片通过对一次恐怖性讹诈的成功挫败，赞扬和肯定了正义、爱国、友谊、奋不顾身等母题的意识形态价值（这种价值观念一定意义上带有人类文化意义而超越了国家的范围），而其中对美国式民主与法制、美国至上精神等更深一层的意识形态价值的宣传和传播则隐藏在叙事表象的背后，作为潜在的思想体系和价值观念起着主导作用。

形象——汉默：影片的主题是通过一系列修辞手段而得到确立的。例如，影片中的矛盾焦点人物美国海军陆战队——汉默准将的形象刻画，就带有现代社会的典型冲突特征：合情合理不合法。一个曾立下赫赫战功的美国英雄，并且不是为自己而是为部下采取了极端行动——以抢夺 VX 毒气导弹，劫持人质，要挟政府答应补偿要求。但在现代法制社会的意义上，不管你曾经怎么样，也不管你采取的行动在情理上多么值得同情，

一旦触犯了法律，有碍于国家稳定、民众安危，就绝不留情。这正是影片精心塑造汉默这样一个人物形象的用心所在，也是影片的意识形态核心：国家意志不容动摇，无论面对什么危机，使用何种手段。

在修辞策略上，为了使汉默形象能具有一种双面特征，影片可以说是精雕细刻，费尽心机。因此，我们看到影片虽然采用了典型的因果式线性结构模式，但在其中又运用了相当精巧的影像辞格、修辞手法来揭示人物的性格和内心冲突。例如，上文中我们所谈到的“特写”修辞的运用，通过黑白分明（阴阳脸）的光影镜头刻画，通过多镜面上的形象分割（“变格”式修辞）等多种手法，来揭示和暗喻主人公汉默准将的分裂心态和矛盾心理。因为对汉默形象及其内心矛盾刻画得越充分，影片的意识形态（强化国家意志）越能得到深入揭示。

形象——总统：影片从一开始就根本没有考虑过与汉默妥协的问题，即使最后看到第一颗毒气导弹发射升空时也没有考虑妥协——这意味着就是导弹真正击中体育中心，死伤成千上万人，政府也不会考虑与恐怖讹诈妥协；更不用说差一点就摧毁魔鬼岛，牺牲80多名人质了。所以我们说影片企图把美国总统刻画成一个忧国爱民的“好总统”的修辞策略，只能从修辞的贬义上“花言巧语”的意义上理解。与其说为了保护洛杉矶市一百万市民而下令摧毁魔鬼岛的命令（因为在此前如果不是汉默出于良知改变了导弹的目标方向的话，体育中心美式足球赛上的惨剧已经发生），不如说是为了向恐怖主义宣战才下达的，后者才是他真正的“意志”体现。因此，说他“爱民”实不相称，称其“忧国”倒是实情。

形象——古斯比：影片的正面形象——古斯比博士，是影片着力刻画的英雄。但影片修辞的高明之处在于，并不将古斯比刻画成一个武艺高强、能征善战的职业特工式的人物（如《职业特工队》中的汤姆·克鲁斯），而是一个基本上没有摸过枪，只经过三个星期武器训练的年轻的化学武器专家——一个文弱和单纯的“书生”。影片费了不少笔墨来刻画古斯比的文弱和单纯。如对上司要求自己撒谎时感到的诧异，当听到命令他拿枪跟着特遣队员们去魔鬼岛时，竟被吓得跑到卫生间呕吐起来……然而正是这个文弱的科技精英——古斯比博士的形象使影片增添了不少人性关怀，也使影片更具有当代特色——新的时代英雄已不再是打打杀杀的“兰博”式的人物，而是高科技背景下的技术精英。他拥有专门的高科技知识，而且非常爱国。但好莱坞电影修辞的成熟老到表现在，它并不让古斯比径直高举爱国主义大旗，而是将这种爱国精神转化为对怀孕的未婚妻的关怀和保护上，口口声声表白是为未婚妻而战。这种修辞策略是相当高妙的，它不动声色地将国家的利益与个人的利益统一起来，以维护个人利益为基础+公民良知=爱国主义，这正是好莱坞电影的典型修辞策略。可以说古斯比形象代表着美国当今意识形态中的精英意识和主导思想，即新的时代英雄形象，是集知识（专家身份）、爱国心（为国分忧，奋不顾身）、责任感（为未婚妻而战）、同情心（帮助梅森在女儿面前保持尊严，最后放走梅森）、年轻（还没有结婚），有速度（古斯比——Good Speed这个名字本身的意思就是“跑得快”）等多种优秀品质或优势能量于一身的人物。

形象——梅森：英国老牌间谍梅森的形象是影片中的又一个亮点。他不是一个普通间谍，而是代表着传统文化、传奇色彩和才情智慧的老式英雄形象。这从梅森出场时精心调度的修辞手法可以得到证明。在梅森出场之前，影片已借美中央情报局长之口对其非同寻常的重要性作了铺垫。梅森的出场带有神秘色彩：其第一个镜头是一个利用光影和构图呈现的一张长满胡须的嘴的特写，然后插入钥匙与保险门锁的特写；接着是一个

90度倾斜的长发遮面的面部特写，然后插入一个表现书本和书名的特写镜头，配以字幕：《莎士比亚》、《孙子兵法》；接着是一个人物侧面的特写镜头，人物的眼光如刀子般的犀利……在这一系列若隐若现的特写镜头中，一个神秘、有学识、充满力量的人物形象悄然而出。塑造一个老练、冷静，富有智慧和政治经验丰富的老牌间谍，更衬托出年轻的化学武器专家政治上的幼稚和思维方式上的单纯，一定意义上，古斯比是在梅森的言传身教下成长起来的，因此到影片结束时，古斯比不再是一个单纯而文弱的知识分子了，他坦然面对沃麦的质问，他已学会了“撒谎”。可以说，梅森与古斯比的形象是两位一体的，二者的差异和互补建构出一个新老结合、文武相济的英雄模式。

更重要的是影片让梅森游离于美国意识形态之外，从作为古斯比的反衬和当局的对抗者的角度而使影片的意识形态得到了强化，这种修辞策略是十分有力的。譬如，像梅森这样冷酷的、外国的、“老奸巨猾”的间谍最终都被古斯比的正义感和爱国爱家精神所感动，还有什么人能不被感动而不去为国家利益献身呢！同时梅森形象还提供了另一个母题的展开，即友谊——人性的关爱在人们相互沟通中的重要意义。我们看到，是古斯比在梅森约见女儿的关键时刻（就要被女儿发现是越狱出来的时刻），用“谎话”保住了梅森的“脸面”，从而赢得了梅森的好感，最终建立了友谊。而作为对这种人性——友谊刻画的一个反向性对比修辞，是梅森与美国官方中的官僚——中央情报局局长沃麦的尖锐冲突。梅森形象其实也是好莱坞电影中一种惯用的修辞模式的代表——独立的游离于现存体制之外的智者形象。这种形象的塑造常常以其与主流意识形态构成一定的差异而与后者相映成趣。有点像人们常说的那种“小骂大帮忙”式的修辞策略。

形象——雇佣兵：影片最终的替罪羊——雇佣兵，是全片最终的反面角色。这是好莱坞电影的典型修辞策略。虽然事件的发动者是汉默，但汉默作为美军的曾经的英雄是不可能也不应该成为国家的敌人的，他属于一时冲动，这是好莱坞电影的意识形态底线所决定的（当然作为恐怖行动的组织者，而且造成许多人的死亡，他也必须受到惩罚，最后让其被所谓的部下——雇佣兵打死）。那么谁是最后的不能被饶恕的罪人呢？自然是那些为了得到金钱而不惜伤害无辜百姓的雇佣兵们，影片通过结束段落中对雇佣兵们的修辞刻画，成功地将雇佣兵针对政府要钱的行为，转化成了丧心病狂的匪徒要发射导弹不惜杀伤大量普通百姓的恐怖行动，从而为总统抉择的正确性和古斯比行动的正义性添加最后的不失为圆满的一笔。这是好莱坞电影圆滑之处，它从来不想因为一部电影而得罪那些有势力、有影响力的人，因此全片中最没有地位权势的雇佣兵们就成了这次恐怖行动最终罪人，而得到了应有的惩罚。

从以上的简要分析，不难看出《勇闯夺命岛》是当代好莱坞电影中将意识形态巧妙融合于影片的叙事结构与修辞“话语”中的典型代表。

更深入地审视该片，我们说该片是典型的美国至上精神的宣传品，虽然它以一个激烈矛盾冲突的故事巧妙地掩饰这一点。例如，导致矛盾冲突的始发性原因，是汉默为自己的部下牺牲而没有得到应享受的待遇而不平，进而发动讹诈行动的。但我们被明确告知汉默的部下是来到中国南部打仗的，换言之，这是对中国领土的侵犯，是非正义的侵略行为。影片虽然将汉默作为恐怖行动的发动者处理掉了，但对汉默在别国的军事行动（影片中一而再，再而三称其为美国的英雄——其在“越战”和“科索沃”战争中立下赫赫战功和在“中国南部”战斗的领导者）却是充分肯定的。美国总统和政府高官们从来是把他作为超级英雄看待的。这应该说是好莱坞电影中隐含着根深蒂固的美国至上精神。它之所以敢把中国作为其偷袭的对象在影片中公布出来（虽然可能只是艺术虚构，

并不是事实),恐怕与苏联解体、冷战结束后,与苏联的对峙已经不复存在,而以中国为假想敌的声音在美国政坛上甚嚣尘上,影片或许正是这种意识形态的自觉或不自觉的反映。

如此看来,银幕上塑造和刻画什么样的人物形象,传达什么样的人生信念,抒发和强化什么样的生命情怀和思想观念,与影片“文本”的修辞手段的选择和运用是密切关联的。当文本用“梦幻”式的修辞手法来刻画人物对海底世界、对海豚的深情厚意以及海豚相对应而表现出来的与主人公的亲密情感时,它要“表述”的是一种“人与自然”的深厚而又略带神秘的内在关系(吕克·贝松《碧海蓝天》)。而灰暗冷酷的党卫军队伍中出现被押解的红衣小姑娘画面,则使弱小与孤独得到了刻意的凸现;这一红色的弱小生命的消失,无疑是对法西斯主义的无声谴责,是对人类兽行的控诉和展示(斯皮尔伯格《辛德勒的名单》)。因此,电影修辞格的选择、修辞手法的运用与思想取向、观念意识乃至某种意识形态立场密切相关,它是一定的社会制度、思想体制下“意识形态”的或忠实或“疏离”,或“遵从”或“超越”的反映。

(李显杰:华中师范大学学报编辑部编审)