

没有本体的电影诗学

——波德维尔电影理论的知识论前提批判与价值本体建构

雍 青

摘 要：波德维尔电影理论的知识论前提主要包含以实证为基础的理性的经验主义思维、去阐释化的知识范围和纯粹的认知方式三个方面，这为我们反思现代电影理论的联想式思维、本质主义和相对主义提供了理论维度。但是，由于缺少本体论的支撑，波德维尔不仅使自身的理论建构沦入碎片化与犬儒化的境地，而且也削弱了他对现代电影理论批判的力度。波德维尔电影理论和现代电影理论都缺少对电影本体的承诺。反思波德维尔电影理论的知识论前提，是为了提倡电影价值本体的建构，以澄清“理论何为”的问题，试图为平衡波德维尔电影理论和现代电影理论提供一种统一的逻辑起点。

关键词：波德维尔；电影理论；知识论；价值本体

作者简介：雍青，男，副教授，电影学博士后。（南昌航空大学 文法学院，江西 南昌，330063）

中图分类号：J902

文献标志码：A

文章编号：1008-6552（2014）06-0047-08

美国电影学者大卫·波德维尔（David Bordwell）因其对现代电影理论的联想式思维、本质主义和相对主义的批判，以及对以实证为基础的“中观层面的（middle-level）”电影研究的提倡，成为当代多元电影理论建构的代表之一。他电影理论的知识论前提，也就是他在一系列文章和专著中提出的电影知识生产的思维方式、电影知识的范围以及电影知识的认知途径，即以实证为基础的理性的经验主义思维、去阐释化的知识形态和纯粹认知方法，对反思现代电影理论和当下的理论重建来说不无启发。然而，他电影知识论中源于北美实用主义传统整体上对价值选择的阙如，即对“理论何为”这一追问的弃之不理，同样值得我们反思。

一、以实证为基础的理性经验主义导致电影知识的碎片化和科学化

波德维尔电影知识论的核心是符合论和“适度”的理性化。2004年，波德维尔在上海国际学术会议上明确表述了他对电影知识的追求，“我的目标是生产可靠的知识，关于电影作为一种艺术形式的知识，既是事实的，也是概念的。”^[1]所谓事实的即与“受教条驱使的研究”相对；^[2]概念的，“指以论点、推测、驳论等为基础的研究，而论点必须依赖可信的判断和证据”。^{[2]（16）}早在对现代电影理论大加挞伐的《当代电影研究与宏大理论的嬗变》中，他将上述追求称为“中观层面”的研究。^[3]最近，在《电影诗学》中，他将这种研究具体化为两个领域：“第一个领域我们可以称为‘分析诗学’。电影被结构起来并取得特定效果所根据的原则是什么呢？第二个领域是‘历史的诗学’，追问这些原则在特定的经验环境中是如何以及为什么出现和变化的。”^{[1]（35-36）}很明显，波德维尔的知识观吸收了波普尔的批判理性主义和内格尔理性的经验/自然主义的成果，他们共同的目标是反对知识生产中的唯心主义和本

质主义。

所谓符合论,即理论与研究对象一致,或者说理论应能还原为观察。应该说,波德维尔对电影理论研究的这一要求,的确指出了现代电影理论教条式地借用其他学科的理论所存在的问题:联想式思维对研究对象的丢失。20世纪70年代中期以来,电影理论的生产主要由波德维尔称为“宏大理论”(Grand Theory)的两种趋势所主宰:主体—位置(subject-orientation)理论和文化理论。前者中的精神分析、意识形态和女性主义等理论由于借用其他学科的理论,往往忽视了对电影本身的研究,通常以类比的方式“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”,^{[3](2)}使关于电影的知识成为非/超历史性的教条;而后的极端构成主义思想则认为电影意义存在于不同的接受场域,将各种各样的意义置于读者之中。无论主体—位置理论还是文化理论,“往往从某一宽泛的理论开始,然后寻找与该理论相匹配的例子,即通常所说的‘应用某一理论’”,^{[2](17)}理论只在于本身的逻辑连贯性。正如波德维尔所指出的那样,主体—位置理论和文化理论“一定程度上取代了关于电影文本及其历史语境的分析”,成了人文学者间的“彼此自我指涉”,^{[2](15-16)}完全放弃了理论的参照物,放弃了理论与研究对象的符合性方面。对此,波德维尔相信,科学的电影理论“应该检视其自身的观念,但检视的中心不能仅仅停留在逻辑连贯性,而应拓展到与研究对象一致性的方面。”^{[2](24)}

“适度”的理性化则是对电影符号学本质主义的反思。电影符号学从“理解电影如何被理解”这一追问出发,试图建构一个潜在于所有电影中的普遍的系统模型(比如麦茨的“大组合段”理论),认为该系统是电影意义产生的源头,赋予这种知识对电影的普遍阐释性,相信这就是电影本质。这种构建不受历史制约的知识基础的活动,一反以思辨的和心理学的推论构建电影知识的活动,用一种严格的语言(逻辑)分析方法来揭示电影知识的表述与电影现象之间的一致,建构二者之间的逻辑同构关系,保证命题的“真”及知识的可靠性,成了追求科学的电影知识的根本任务。电影符号学者相信,“我们越是接近逻辑上的完全抽象,不同的人在理解一个词的意义上所出现的无法避免的差别也就越小”。^[4]在波德维尔看来,电影符号学的这种抽象,实质上是启蒙工程中的本质主义在所谓结构这种实体上的借尸还魂。他相信,“任何理论若想用同一种机制来解释所有现象,那么它就什么也解释不了”。^{[1](32)}

不过,波德维尔电影知识论的问题正在于,他放弃知识的唯心主义和本质主义,走向“分析”和“历史”以及“适度”的理性化的同时,由于缺少一以贯之的理论出发点,使自身的知识呈现出碎片化的特征。一套理论的有效性依赖于内在和外在双重的标准。就内在性标准而言,理论必须显示出逻辑的连贯性。就外在标准而言,它们必须能分析已然存在的现象并“预测”新现象的结构。也就是说,外在的有效性除了它与对象的符合度以外,还有赖于理论一定程度的适用性,即它不仅能应用于解释所有给定现象,还要能为解释新的现象预留一定的空间。对于波德维尔而言,地方化的、中观层面的(或碎片化的)理论将代替(宏大)电影理论,使电影知识完全丧失了理论的预测能力。事实上,在有波德维尔出席的2004年6月上海大学“全球化语境中电影美学与理论新趋势”国际学术研讨会上,学者们就“对他(波德维尔)能否从眨眼的‘经验’分析上升到美学或理论层面表示怀疑”。^[5]斯丹姆就曾明确指出,“这种‘适度’不能变成拒绝思考有关电影的更广泛的哲学问题或政治问题的借口。”^[6]某种意义上而言,对电影理论的这种重新布局,必然会导致电影知识的犬儒化,这也就犯了与波德维尔自身所指责的文化理论相同的错误——极端的相对主义,只不过表现形式不同而已,一为对象上的,一为心理上的。

波德维尔电影知识论的不足还在于其科学化倾向。波德维尔的知识论无疑受到20世纪科学哲学的影响:对理性无所不能的怀疑和对经验主义的审思,希望在调和两者的基础上为知识提供一种可靠的

视野。但问题在于，电影知识是另外一种知识，是一种意义生产和价值选择，它不仅仅是对实然的描述，还需要对应然进行探索。单一的科学方法显然不可能对此做出解释。斯丹姆曾指出，“分析性方法有时助长了一些文学批评家所常说的‘异教的释义’，因为这种方法不能识别瓦尔特·本雅明或罗兰·巴特的著作中所使用游戏文字、似是而非的说法或者是自相矛盾的言辞，这种风格化著作中的风格化语言其实不能被拆散成一系列‘命题’，而仍旧保持其丰富的原意与隽永的意味。就是这种对命题的三段式的演绎法，把文字内涵的重要精髓榨干了。”^{[6](10)} 波德维尔在他的论述中曾反复重申他对传统电影理论和俄国形式主义理论的推崇。然而，他强调了传统电影理论以实证为基础的一面，但放弃了这些理论中爱恩汉姆、明斯特伯格对电影作为一门艺术的证明；继承了巴赞和克拉考尔的经验批评，但忽视了他们对电影能客观反映现实这一理论出发点的坚持；保留了蒙太奇理论对电影形式的分析，但舍弃了他们对陌生化的形式作为艺术效果的认可。波德维尔完全将电影理论当作了一种对实然的描述，缺少对电影对象的价值选择。

二、去阐释化的知识形态窄化了电影知识的范围

波德维尔还重新划定了一个去阐释化的电影知识范围。某种意义上而言，电影理论主要围绕电影意义问题生产出来。与现代电影理论相同，波德维尔合理地将电影意义的生成放置于观众和影片的互动过程中。在《电影诗学》中，他提出了一个观众观影时意义生成的连续的行为过程：感知（perception）、理解（comprehension）和借用（appropriation）。^{[1](60)} 其中，感知摄入音画信息；理解将输入信息按时空和因果逻辑形成一个陈述世界，即故事和字面意义的形成；而借用，是用不同的语意域（semantic field）对影片进行的阐释（interpretation）。由于认为阐释不能还原为观察，因此他将其排除在电影知识之外，而将观众如何理解电影的字面意义确定为自己研究的中心。他相信，惯例（convention），即将电影材料组织起来的规则，在观众理解电影的过程中起着关键的作用，因而成为电影理论研究的重点。在《意义的生产》中，他这样规定电影理论的任务，“首先，特定的影片如何被组织起来？……其次，特定的影片有什么样的效果和功能？”^[7] 在他看来，“批评如果要产生适合于自然和社会科学意义上的知识的话，这两个问题可能是最合理的出发点。”^{[7](263)} 简而言之，电影诗学研究的出发点就是如何将材料组织起来的规则，而惯例是这些规则的核心。

显然，波德维尔对电影理论研究范围的重新厘定，是对电影理论研究中阐释倾向的批判。在波德维尔看来，精神分析、意识形态、女性主义等阐释性理论是一些存在问题的知识。一方面，这些阐释性理论本身缺少有效性基础，且没有被质疑。波德维尔曾反问道，“什么样的理论基础为观看表达权利提供保证？……为什么认为观众的活动与认同行为同一？”^{[7](251)} 在波德维尔看来，这些阐释性理论虽然自身的逻辑连贯，但没有经验作为基础，即不能还原为观察。另一方面，以此为基础的阐释活动并不是对电影知识的生产，只是在运用这些理论。而且，由于在运用过程中，忽视反例的存在，因而必然导致意义生产的贫困与单一化。更为根本之处在于，波德维尔认为，“诗学的解释并不将自己局限在电影意义的论题上。当然，意义在某种（非常一般化的）意义上构成诗学所描述、分析以及解释的很大一个组成部分。可是在更狭隘的，即意义是电影阐释（‘阅读’）的产物的意义上，意义没有必要成为诗学学者的目标。”^{[1](27)}

如果说波德维尔对电影阐释活动中因教条主义地应用阐释理论而导致电影知识生产贫困的批判是鞭辟入里的话，那么，至少波德维尔对阐释性理论缺少实证基础的批判是武断的。其实，这些阐释性理论最初也源自于实践和实证的分析。佛洛伊德和拉康的精神分析理论最初导因于其对临床医案的观

察和总结,然后才上升到一般的社会和文艺阐释理论;丹尼尔·达扬和让·路易·博得里则是从电影机制的媒介特征入手,通过对一个镜头到下一个镜头表意“缝合”的分析,上升到电影在表达的层面上成为“意识形态的操作者”这一认识;而劳拉·穆尔维同样是结合社会常理,通过对观影机制的分析,揭示出观影认同中所包含的男权主义。显然,这些理论都具有一定的适应性,诚如张英进指出的那样,问题只是在于“这些理论依赖过于严密、几近机械的二元因果推理(如匮乏—完整、分裂—缝合、男性—女性)”^{[5](82)} 以及对其不加区分的非历史化的使用之上。但对其完全排斥,无疑是电影知识论上的虚无主义。

进而言之,波德维尔重新划定的电影知识范围和研究起点的根本不足在于:一方面,他将阐释排除在关于电影的知识之外,显然窄化了电影知识的阈限。由于坚持可还原为观察与实证这种启蒙运动中因反对天启神示而确立的知识观,波德维尔无视阐释在知识结构中的地位。在他看来,“阐释是阐释学研究的范围,其目的是拓展发挥贯穿在文本中的意蕴。阐释学研究是否能因应理性和实证研究的目标尚难说明,但我倾向于肯定的答案。我觉得,阐释亦受制于实证。就像一些解释因实证而强于其他解释一样,阐释亦然。”^{[1](23)} 显然,波德维尔希望将阐释统摄在他的理论体系之下以取消阐释的知识性,或至少将阐释划归为关于电影的次一等的知识。其实,在本体论阐释学看来,审美理解具有本体论地位。海德格尔和伽达默尔的考察表明,审美阐释就是阐释学知识生产的一个时刻,是整个世界经验中的重要部分,是对存在的敞露。“艺术最直接地对我们说话,它同我们具有一种神秘的亲近,能把握我们整个存在。”^[8] 对每个人而言,艺术文本或世界的知识都是一种开放性结构,因而对艺术文本或世界知识的理解和阐释也是一个不断开放和不断生成的过程。“对一文本或艺术品真正意义的发现是没有止境的,这实际上是一个无限的过程,不仅新的误解被不断克服,而使真义得以从遮蔽它的那些事件中敞亮,而且新的理解也不断涌现,并揭示出全新的意义”。^{[8](64)} 因此,电影知识的完全揭示,仅靠波德维尔对字面意义的理解是不可能完成的。

另一方面,在将阐释排除在电影知识系统之外的同时,波德维尔也将阐释性理论排除在电影的理论知识之外。在本体论阐释学看来,艺术体验的形成是主体与审美对象的“视域融合”、是流动生成的,是一个敞开的从混沌经自组织过程不断演化的,是历史性的参与创生的过程。其中起语义域功能的传统与“偏见”为主体提供“理解前件”,它们必然参与意义的生成过程。这些传统与“偏见”包含我们对艺术品(电影)的基本的认识,既有形式的方面,又有文化的方面。然而,在波德维尔的电影知识论中,意义形成时,观众可资借用的“理解前件”仅仅是电影材料被组织起来的规则,也就是是一些形式上的惯例,比如正一反打镜头、180度轴线等等。但是,对电影中观看表现权利、观影中的认同等文化因素都被排除在观众的“理解前件”之外。波德维尔所谓的惯例,其实只是一些关于表述的理论,它们解决的主要是电影作者如何将意义传达到影片之中,在观众的理解和阐释过程中,这些惯例所起的作用主要是帮助形成字面理解。但是,要形成阐释意义,则需要借助于我们对电影基于社会和文化上的认识,这就是阐释理论的领域。

三、心灵主义和自然主义的认知图式忽视了文化约束和主体间性

在对电影如何被理解的研究中,波德维尔提出了一种拒绝以结构语言学为基础的电影理论并发展出了以图式(schemata)为基础的电影理解理论。图式是抽象的、先验的、静态的、自上而下的心智(mind)结构,它将感知内容组织成连贯的心理表现(representation)。在《电影诗学》中,波德维尔赋予该图式以心灵主义(mentalistic)和自然主义(naturalistic)的特征。所谓心灵主义,在他看来是指未

受符号学污染的观众先天认知能力；自然主义则“暗示了生物学上的天赋能力”。^{[1](74)} 在《故事片的叙述》中，波德维尔指出，图式是有限的抽象结构，它与无限的感知材料相互作用并将它们组织成经验。在此意义上而言，图式构成了心智循环理解感知材料的生成能力。从这一角度出发，波德维尔在理论上将叙事电影看作一种未完成的话语形式，但是丰富的，或者说是由观众的推理、生成活动完成的。要完成电影的叙事逻辑，电影观众必须拥有一个因果图式作为理解背景，“电影提供观众运用图式和检验假设所需的暗示、样式以及裂隙。”^[9] 由于叙事电影以如此方式暗示并限制了观众建构故事的活动，因而使观众能将电影的空间、时间和因果关系等维度综合起来，在心理呈现单一的、连贯的表达。很显然，波德维尔是在认知心理学的构成学派中形成他的理论的，该学派用图式结合程序化的信息处理精确地描绘感知过程。波德维尔的认知理论正是采用了这一路径。

波德维尔的认知理论源于对以符号学为基础的现代认知模式对主体忽视的批判。现代电影认知理论建基于索绪尔的结构语言学，他认为能指和所指之间的关系是任意的和约定的，这就暗含了一个概念化的去身体的结构领域（所指），身体并不被看作能指意义的驱动性因素。对结构语言学而言，语言是一个无法解释的（无意义的）象征系统，意义产生于无意义，产生于音素（无语义内容，仅起区分作用）和语素（具有语义内容）的结合。以此为基础，麦茨虽然在《电影：语言还是语言系统？》中没能在影像的层面上建立起一门电影符号学，因为用能指和所指之间关系的任意性概念，他不能确定电影的认识论位置，这是由于他相信，电影影像的意义具有动机性（motivation）。但是，他在《故事片中的指示意义问题》中在影像序列的层面找到了任意性关系，这也使前电影的事件得以超越它们与画面之间的类似关系。影像序列之所以符合任意性原则，是因为在表述特殊的前电影事件时，并没有严格的动机性来规定其中一个序列优于另一个序列。麦茨从电影具有动机性和肖似性这一普遍的心理认识前提出发，着手证明电影实际上也经过编码且符合任意性原则。尽管电影符号学的认知模式随后引入了精神分析的维度，但是，其基本的出发点仍是电影意义的自律，即意义由电影文本自我生成。总体上而言，正如沃伦·巴克兰德所指出的那样，“电影符号学拒绝唯心主义和心灵主义，它将认识论的‘第一人称’视角（笛卡尔的内省法）转换为语言和符号的‘第三人称’视角”。^[10] 认识论者关于主体直接进入内心的思想和心智能揭示真实的假设被主体通过语言和其他主体间的符号系统间接进入个体思想的语言分析假设所替代。正是在这一点上，波德维尔批评了现代电影理论在解释主体位置时隐含的行为主义暗示，即观众被自动且可靠地设置为一个意识形态主体，他们缺少处理和操纵电影的认知能力。换句话说，现代电影理论家在刺激和观众反应之间假定了一种直接的、无中介的关系，正如波德维尔所批评的那样，他们“将观众在本质上定性为被动的”。^{[9](viii)} 这一批评显然是有根据的，而且使从认知学角度解释观众处理电影活动的需求合理化了。认知主义者希望重返知识论的第一人称（主体性哲学）视角，以代替符号学家所采用的语言分析传统的第三人称视角。

应该说，波德维尔的电影认知理论克服了现代电影理论将所有意义都简化为语言学意义和解释主体定位时的行为主义问题。然而，认知理论的发展不可避免地揭示了波德维尔理论的局限：他设想的图式是生物性的，其功能仅仅是构建字面上的意义。波德维尔的理论志向在于建立一种电影元认知理论，他如胡塞尔那样将电影意义的生成还原到最初阶段，悬置语言学和其它文化认知模式，希望能为电影认知理论寻找一个可靠的起点，该起点能统摄认知过程中生物性因素和文化因素。虽然他也承认意义的生成有文化的参与，但是，他将认知图式的核心规定为跨文化与跨时代的常量（consent），这些常量构成他认知图式的基本内容。尽管他在面对还原主义的指责时一再否认这些常量是“一种共享的‘生物’或自然的内在属性”，^{[1](88)} 但是他不能否认在对“不眨眼”的研究和对正反切镜头的研究时他

对生物学硬连线的倚重。他自己也多次声称,“很多‘高阶’(higher-order)行为也是基于一个强大的感知系统,这一系统是与生俱来的”,“电影中所传达的大量的东西都是自然地传达出来的——是通过那些感知—认知—情感的普遍性,这是我们生物遗传的一部分”。^{[1](60,94)}正如沃伦·巴克兰德所指出的那样,“当勾画他的图式理论时,波德维尔仅仅考虑了眼睛的生理特性。”^{[10](32)}不可否认,认知过程中,因进化而积淀下来的生物能力起着非常重要作用,但它不能作为认知理论单一的起点,文化因素在认知过程中与生物性因素是同时起作用的。比如投影设备本身就具有想象性,是人类文化的产物,隐喻和转喻是其固有的特征。也就是说,文化因素在电影认知的起点处就出现了。然而,波德维尔否认隐喻、转喻等修辞手法与建构和理解电影的故事有关,因为他认为隐喻和转喻只是语言上的修辞。^{[9](31)}正因为他将认知理论的起点单一地放置在人类的生物感知力上,所以他将具有文化性的阐释排除在电影知识之外,而仅仅强调电影的字面意义。

由于既排除了身体在感知过程中的作用,又将主体隔绝于语言,波德维尔设定了一个先验的认知主体,这也是主体性哲学的典型症候之一。一方面,在身体与心智的关系上,波德维尔继承了主体性哲学将身体仅仅看做心智容器的观点,忽视了身体在认知过程中的作用。而上个世纪80年代兴起的涉身-嵌入认知理论(Embodied-embedded cognition theory)发现,认知不是一种先验的逻辑能力,而是一个连续进化的发展的情境性过程;身体在认知中具有核心地位,因为身体活动本身体现了推动认知发展的生存意向性。从发生和起源的观点看,心智和认知必然以一个在环境中的具体的身体结构和身体活动为基础,因此,最初的心智和认知是基于身体和涉及身体的,心智始终是具(体)身(体)的心智,而最初的认知则始终与具(体)身(体)结构和活动图式内在关联。另一方面,如其他主体性哲学论者那样,波德维尔拒绝了认知过程中主体的交互模型。这明显表现在他对叙述者参与理解的忽视中。他问道,“难道我们必须超越叙述过程,寻找一个作为其源头的实体吗?”^{[9](61-62)}他接着指出,“给每一部影片寻找一个叙述者或者隐含作者是沉溺于一个拟人化的虚构故事。……[这一策略将]叙述过程置于经典的交往图式背景之中:一条讯息经发送者到接受者进行传播。”^{[9](62)}与这一交往模式不同,波德维尔认为叙述“假定了一个讯息的感知者,但没有假定任何发送者”。^{[9](62)}也就是说,波德维尔过分强调了“纯粹理性”,赋予了个体“过于膨胀且自恋的自主性”,因为它过分强调了“目的理性的自我辩护”。^[11]与之相反,哈贝马斯拆解了主体性,他认为主体并不是自己房子的主人,而是由先在的具有主体间性的语言所决定。语言是基础性的,因为它表现(或揭示)现实、建立人际关系、指导人的表达。换句话说,它使相互理解更加便利并使社会行为协调一致。“通过交往达成的共识使建立一个社会交互行动和日常生活世界的网络成为可能”,在这个网络中,“作为交往行为一部分的话语和行为的分层取代了前语言的和孤立的反思。”^{[11](322-323)}这样看来,波德维尔的认知理论要获得广泛的认可,必须在与电影符号学的语言学决定论和赋予电影观众以自由意志和理性自律之间达成某种平衡。

四、鸿沟弥合与价值本体建构

总体而言,我们可以用实证、中观层面、碎片化、自然主义等词来形容波德维尔所生产的电影理论知识,这与现代电影理论的阐释性、普遍性、本质化、主观主义形成了鲜明的对照。我们对波德维尔电影理论的知识论进行反思,不是希望证明两者分立的合理化,而是希望在两者之间寻找一种平衡,在统一的起点下达成融合。笔者认为,无论波德维尔的理论还是现代电影理论,都缺少对电影本体的观照,前者完全放弃了对本体的思考,而后者中的电影本体则被其他的本体所僭越。笔者相信,在电

影价值本体的观照下，两者可以融合在一起。

本体是本体论的对象，是建构逻辑体系并保证其自足性的逻辑基础，换言之，本体论是以本体为基础的自足自明的逻辑体系。对本体的追求源于人们在生存活动中将自我的本质力量对象化的渴求，源于人们面对对象时使之属人化的必然结果。人类思维总是立足于对象，又超越对象而反观自身，在对象所构成的世界中领悟存在，并在对象与自身之间建立某种效用关系，完成对对象的某种承诺。这种承诺是知识生产的前理解。电影知识生产之所以需要本体，是因为只有受到价值本体的引领和烛照，电影理论知识才能显示出其“理论何为”的价值。不同于历史上的多种本体论，价值本体具有自身的特点。

首先，电影价值本体的建构是对电影价值领域的完整把握，是电影理论属人性的根本保证。电影的价值本体不同于哲学传统上的绝对精神、生存意志、权利意志等对存在的质的认定，而是立足于对象可能性的一种价值判断，是一种信念。电影价值本体也反对如传统那样将本体等同于本质。该观点认为本质是共相，是从内容和形式中抽取出来的共有特征，它被一切事物所分有。与之相对的是现象，是处于现实中的经常变异的各種狀貌。这种本质论坚持有一种决定事物存在的规定性，以此对各种现象进行区分，这也成为现代学科分化的前提。上述两种类型的本体论都是对象性的规定，是事物的自在自为，仍停留在认识论领域；而价值本体存在于价值领域，是主体与对象共同在世存在中，主体从生存出发朝向对象的一种目的论的思维假定，是逻辑的承诺和建构。这样，本体论问题就成为了价值和意义问题，彰显出本体的属人性。正如理查德·罗蒂所言，“它（本体）不过是有用的信念的性质。一套词汇的德行不是其精确表象实在的能力，而是其给我们以我们所需要的东西的能力。”^[12] 易言之，价值本体赋予对象以灵魂。

其次，电影的价值本体建构不是对电影的科学的逻辑分析，而是对电影的追问。科学思维在认识自然事物方面有其合理性，有助于我们对电影本身的理解，但以生存为基础的意义和价值的超验性决定了认识论的从形式到本质的抽象解决不了本体承诺问题。科学思维是对“在者”的分析，是对象性的，价值本体是对“在”的追问。换言之，电影的价值本体论建构不是认识论的对电影本身的分析，而是对价值意义的理解。不是去发现本体，而是去发明本体。胡塞尔就曾指出，“实证科学正是在原则上排斥了一个在我们的不幸的时代中，人面对命运攸关的根本变革所必须立即作出回答的问题：探问整个人生有无意义。”^[13] 即便如奎因这样的逻辑实证主义的代表也感觉到了分析哲学的深入发展并不能解决自身的问题，因而提出重建本体论的问题。他重建的本体论就是“何物存在”的问题。这里面包含双重的承诺：一层是“何物实际存在”，这是时空意义上的客体存在；一层是“说何物存在”，这是超验意义上的观念存在。这样，他就将传统本体论转换成了理论的约定和承诺。这也很好地解释了波德维尔电影理论的根本缺陷，他找回了电影的身体，但没有给这个身体以灵魂。

最后，电影价值本体论建构是对电影观念的理解，体现为无限生成的过程。电影的价值本体是境域性的存在，是一种悬设的生成，不能用有限的认识论的片面规定来表达对电影的整体愿望。依黑格尔的思想，任何规定性都有否定性的一面。一百多年来，电影在人们的理解中从卢米埃尔兄弟的“小玩意儿”，到一种受众最多的艺术形式，再到一种支撑当代种种人文学科的文化标本；在电影作为艺术的范围内，既有爱森斯坦的蒙太奇派又有巴赞的纪实派；无不显示出随着生存语境的变化，电影观念自我否定的历程。这也就是海德格尔所称的此在在世存在中的敞亮和澄明过程。这样看来，任何从电影价值本体出发的理论知识都具有其存在的合理性，是自足自明的；而缺少价值本体烛照的电影理论知识仍然是知识本身，不是关于电影的。学者贾磊磊就曾区分了两种研究，“所谓‘电影的研究’是用电

影的方式研究电影，它必须切入电影的本体，必须确立电影自身的逻辑范畴和美学范畴；而研究电影则可以从社会、历史、宗教、科学、文化等各个方面同时展开。”^[14]

由此，以价值本体作为电影研究的逻辑前提，当可补救波德维尔电影理论与现代电影理论之间的碎片化与普遍性、理解与阐释、客观主义与主观主义之间的二元分立，最终达成对象观照和价值选择的统一。

参考文献：

- [1] [美] 大卫·波德维尔. 电影诗学 [M]. 张锦译. 桂林：广西师范大学出版社，2010：13.
- [2] [美] 大卫·波德维尔. 以实证研究为基础的电影理论 [A]. 孙绍谊译. 陈犀禾. 当代电影理论新走向 [C]. 北京：文化艺术出版社，2005：17.
- [3] [美] 大卫·波德维尔. 当代电影研究与宏大理论的嬗变 [A]. 大卫·波德维尔，诺埃尔·卡罗尔. 后理论：重建电影研究 [C]. 麦永雄，柏敬等译. 北京：中国社会科学出版社，2000：38-42.
- [4] [英] 罗素. 人类的知识 [M]. 张金言译. 北京：商务印书馆，1983：52.
- [5] [美] 张英进. 电影理论，学术机制与跨学科研究方法：兼论视觉文化 [A]. 陈犀禾主编. 当代电影理论新走向 [C]. 北京：文化艺术出版社，2005：74.
- [6] [美] 罗伯特·斯丹姆. 现代视野中的电影理论 [A]. 刘宇清译. 陈犀禾主编. 当代电影理论新走向 [C]. 北京：文化艺术出版社，2005：8.
- [7] David Bordwell. *Making Meaning, Cambridge* [M]. Massachusetts: Harvard University Press, 1989: 263.
- [8] [德] 伽达默尔. 真理与方法 [M]. 洪汉鼎译. 上海：上海译文出版社，1992：57.
- [9] David Bordwell. *Narration in the Fiction Film* [M]. Madison Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985: 33.
- [10] Warren Buckland. *The Cognitive Semiotics of Film* [M]. London: Cambridge University Press, 2000: 17.
- [11] Jürgen Habermas. *The Philosophical Discourse of Modernity* [M]. trans. Frederick Lawrence, Cambridge: Polity Press, 1987: 315.
- [12] [美] 理查德·罗蒂. 后哲学文化·译者前言 [M]. 黄勇译. 上海：上海译文出版社，2004：18.
- [13] [德] 胡塞尔. 欧洲科学的危机和超验现象学 [M]. 张庆熊译. 上海：上海译文出版社，1988：6.
- [14] 贾磊磊. 镌刻电影的精神：关于电影学范式及命题 [J]. 当代电影，2004（6）：11.