

黑白 之外

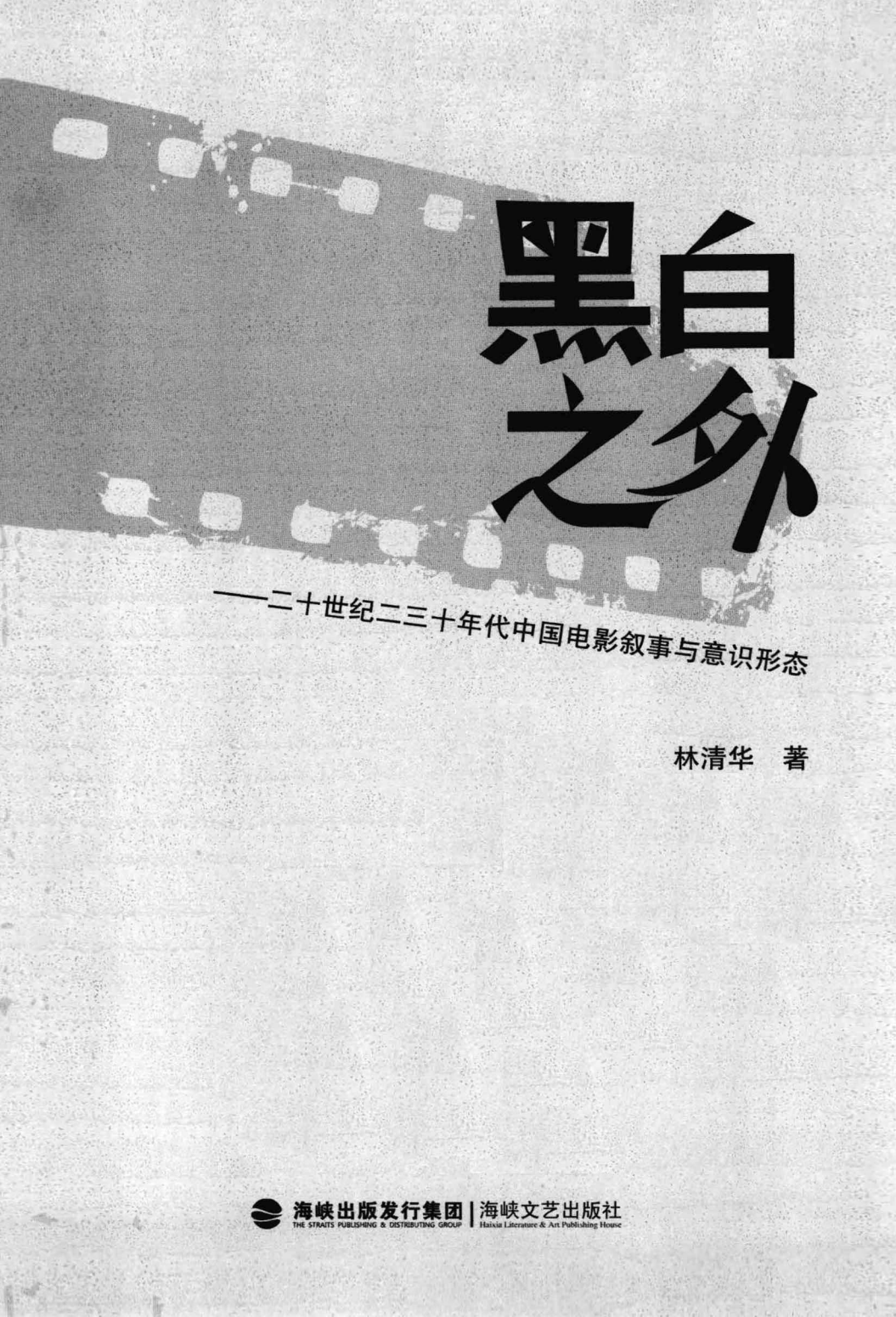
——二十世纪二三十年代中国电影叙事与意识形态

林清华 著



海峡出版发行集团
THE STRAITS PUBLISHING & DISTRIBUTING GROUP

海峡文艺出版社
H海峡 Literature & Art Publishing House



黑白 之外

——二十世纪二三十年代中国电影叙事与意识形态

林清华 著



海峡出版发行集团 | 海峡文艺出版社
THE STRAITS PUBLISHING & DISTRIBUTING GROUP | Haixia Literature & Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

黑白之外:二十世纪二三十年代中国电影叙事与意识形态/林清华著. —福州:海峡文艺出版社,2012.7
ISBN 978-7-80719-796-6

I. ①黑… II. ①林… III. ①电影评论—中国—现代
IV. ①J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 147386 号

黑白之外

——二十世纪二三十年代中国电影叙事与意识形态

作 者	林清华	
责任编辑	任心宇	
出版发行	海峡出版发行集团 海峡文艺出版社	
经 销	福建新华发行(集团)有限责任公司	
社 址	福州市东水路 76 号 14 层	邮 编 350001
网 址	www.hx-read.com	
发 行 部	0591-87536797	
印 刷	福州万紫千红印刷有限公司	邮 编 350015
开 本	889 毫米×1194 毫米	1/32
字 数	160 千字	
印 张	6	
版 次	2012 年 7 月第 1 版	
印 次	2012 年 7 月第 1 次印刷	
ISBN	978-7-80719-796-6	
定 价	15.00 元	

如发现印装质量问题,请寄承印厂调换

前 言

电影进入中国，至今已逾百年。作为一种艺术形态，这样的历史其实并不算悠久，甚至算不上完全成熟。中国当代电影场域所存在的一些问题，都可以在电影发展的初期找到历史的原型与镜像。由于电影在取得合法性身份之后所表现出来的叙事层面的日常生活化以及意识形态特质，使得中国早期电影的发展史成为一场各种意识形态利益相互博弈的过程。各种意识形态争相通过充分日常生活化的电影叙事寻找符合自我利益的言说体系，并为此展开激烈的文化领导权的争夺。

首先，中国的叙事实践重心经历了从传统叙事到现代叙事的转变过程，戏剧叙事与影像叙事之间错综复杂的关系，则是这个转变过程中重要而独特的部分。由于中国在漫长的文化积淀过程中，形成了自己独特的叙事体系，这种民族化的叙事体系经由不断的自我定义与意识形态化，又反过来对新进的或外来的叙事样式，造成了很大程度上的规训，叙事秉性与建构模式成为一种指认标准，成为民族性与民族认同的一部分。本书第一章所要论述的，正是在这样一种由中国特殊的社会体制、文明形态乃至民族个性因素下生成的民族化叙事对影像叙事所造成的制约、改造与兼容，以及影像叙事作为一种现代性叙事在遭受文字与戏曲叙事的双重压制下，如何通过自律与他律的策略得以融入中国叙事的美学秩序，并最终获得自己在中国叙事体系中合法的身份与地位的过程。随着这个过程的不





化，影像叙事对戏剧叙事的中心地位造成了解构性威胁，从而参与到中国现代性叙事的历史进程之中。因为这种解构的艰难与重构的意义，所以在笔者看来，戏剧叙事与影像叙事之间关系的复杂与交错，有一部分是根源于意识形态层面上的纠结，当叙事成为一种身份所指，在民族意识形态的包裹之下，任何一种叙事层面的突破都必然带上强烈的反抗色彩，何况电影自身的外来身份与科技标签。同时，也正因为这种外来身份与科技标签，充分体现了社会意识形态与具体艺术形态之间错综复杂的关系，也为影像叙事的突围提供了力量源泉。

其次，在民族化叙事体系之中，由时间与空间合构而成的叙事图景一直都是展现民族性格的重要载体。而中国电影的发展史，从来都是一部在民族性与艺术性上互相博弈、妥协、融和的历史，也由此才能产生中国电影独特的艺术风格。话本逻辑与说书人传统就是 20 世纪二三十年代电影叙事中鲜明的部分，它或显或隐地影响了中国几代电影的艺术风格，余韵至今。但是，随着电影科技的日益更新所带来的影像叙事手段的不断丰富与自足，20 世纪二三十年代的中国电影其实也在不断降低对话本与说书人体系的依赖。至少，在获得更大的叙事力量支撑之后，它们已经开始尝试运用影像思维去发展属于电影创作自身的逻辑，这便是蒙太奇与现代化的时间理念，二者构成了影像思维最为有力的框架。

第三，从法国电影理论家让-路易·博德里开始，就已经充分认识到了电影作为“意识形态腹语术”的重要特征，指出电影作为意识形态似乎并不直接言说，但它事实上是在不断讲述和言说，只不过这种言说的机制和行为被成功地隐藏起来，成为某种不被感知的对象。由此，电影作为一种纯粹艺术的理念被重新得以审视，电影被视为意识形态国家机器之一。紧接着，阿尔都塞也发表了《国家机器与意识形态国家机器》，在

这篇具有里程碑意义的论文里，阿尔都塞真正意义上地提出了“意识形态国家机器”的概念，从而开启了电影意识形态批评的思路与方法。之后，电影的意识形态批评又将葛兰西的“文化领导权”争夺引入到自己的体系，指出电影是实施文化领导权争夺的理所当然的场域。本书第三章通过对不同利益集团生产的电影作品的叙事结构与策略的分析，研究各种意识形态是如何进入到具体的电影叙事文本之中的。主要分为以“中电”与“中制”影片为代表的统治者的主旋律电影叙事、以郑正秋电影为代表的民营电影的协商式叙事以及以左翼电影为代表的反抗式叙事三大部分。



目 录

绪论·····	(1)
第一章 意识形态魅影：从戏剧叙事到电影叙事·····	(13)
第一节 戏剧叙事与民族审美规训·····	(13)
第二节 “影戏”的文化身份与审美秩序·····	(29)
第三节 《歌女红牡丹》：声音的身份·····	(47)
第四节 影像叙事：美学秩序的解构与重构·····	(60)
第二章 叙事图景：意识形态化的时空转移·····	(76)
第一节 话本逻辑与“说书人”传统·····	(76)
第二节 蒙太奇逻辑与影像时间·····	(88)
第三节 主题叙事：都市梦魇与乡土神侠·····	(101)
第三章 意识形态叙事：主旋律、协商与反抗·····	(116)
第一节 遮蔽与重温：官营电影的主旋律叙事·····	(116)
第二节 社会改良与文化焦虑：民营电影的协商叙事 ·····	(130)
第三节 启示录与乌托邦：左翼电影的反抗叙事 ·····	(138)
第四节 意识形态再生产：电影阅读与控制·····	(158)
结语·····	(174)
参考文献·····	(176)



绪 论

意识形态理论已经渗透到众多的学科领域。其主要论题已成为庞杂的阐释对象，其自身的意义则总是可以跨越时空，得到重新界定。某些理论术语含义的变迁，将有助于我们把中国电影的叙事变迁与意识形态的关系当做一个动态的过程来加以处理，而非简单地收集一些静态的电影事件。尽管电影作为一种文化有其特定的历史性，是一种被过去时塑造的东西，也依然必须积极地质疑、修正过去的意义与解释。毕竟，“过去”往往是通过一些不确定的叙述影响我们的，而这些不确定的叙述并不足以充当真理的保险阀。而且，更为主要的是，意识形态批评的意义在于新的阐释可能，我们只有把过去看成是与不断的重新界定息息相关的一个方面，才有可能开始深入思考中国电影艺术的未来与可能性。

作为本书的一个选择性入口，意识形态批评是进入 20 世纪二三十年代中国电影相对犀利的器具。之所以采用这个器具，不仅仅是因为中国电影诞生的 1905 年到新中国诞生的 1949 年之间，是中国社会与文化环境最为复杂最为变幻莫测的时期，为意识形态与中国电影之间的联姻提供了无限宽阔的舞台，也基于希望由意识形态理论发展而来的各种话语和技巧，帮助我们重新审视那些我们以为确定无疑的电影现象和理所当然的电影观念，譬如“影戏”、“软性电影”论争、“左翼电影”、“官营电影”等，并发展出“民族规训与电影叙事”等





新的阐释对象。而意识形态批评所着重强调的对真理、价值、宏大叙事等传统观念的质疑，在某种程度上形成了对非此即彼的绝对二元论的挑战，并把个人和集体的身份认同视为不过是一种类似于电影技术中的“视觉暂留”。因为就意识形态批评而言，电影与其他一切艺术一样，都无法彻底地反映现实，而事实上只是在有意识、下意识乃至无意识的惯例、习俗和世界观的基础之上表征现实。因此，对现实的不确定性、非唯一性的强调，反而使得早期中国电影与意识形态的关系，变得更加丰富与微妙，也留下了巨大的阐释空间。因为意识形态总是能给混乱的社会形势赋予符号意义，社会情境越是混乱，其意义建构便越是精彩，各种文化符号体系的争夺便越是激烈。

当然，意识形态的多义性，并不代表意识形态就缺乏它的应有之义。在西方，经由特拉西提出“意识形态”的概念以来，围绕它产生了各种意识形态化的神话，“意识形态”的概念在经典马克思主义、西方马克思主义、文化研究学派、前后期精神分析中都有自己不同的内涵，这使得意识形态在各种文化语境的变迁中形成了相对多元的所指。但是，多元的所指虽然意味着定义的艰难，同时也为线索的清理与分析留下了丰富的素材。譬如伊格尔顿对意识形态概念的认识便长期以来为学术界所使用，在他的归纳中，有六个不同的角度可以定义“意识形态”：

1. 一个社会的信仰与价值。
2. 特定阶级或集团的“世界观”。
3. 在非理性的欲望到达理性的、合法化的过程中所应用的话语体系。
4. 支配集团或阶级权力行为的话语表达。
5. 歪曲的、掩饰的、虚假的信仰和观念体系。

6. 在整个社会物质生产中产生的部分内容。^①

曼海姆则把意识形态研究置于更为坚实的理论基础之上。基于知识社会学的学术背景，曼海姆把意识形态分为两类：一类是特定意识形态，一类是整体意识形态。特定意识形态是个别人的观念和表象，目的在于掩饰某些集团的私利；整体意识形态是特定历史时期或特定社会团体的意识形态，目的并不在于现实利益的掩饰和遮盖，而在于塑造新的世界观，确定理论思维的总体架构和主体的认知态度。曼海姆的理论更为重要的是，将意识形态与乌托邦并列，而这几乎为电影这门同时兼具“对现实社会生活的扭曲”和“对现实社会生活的逃避”功能的艺术的书写方式提供了足够丰富的理论资源，同时，也对中国早期电影的制作体系在意识形态生产方式上的异同提供了阐释的可能。

伊格尔顿和曼海姆从社会表象到生产机制的意义上对“意识形态”概念进行了新的梳理和分类，从而把意识形态放置到更广阔的社会哲学的层面上加以理解，尤其是对于它的社会意义和实践指向的重视，使得意识形态终于从单向的政治概念中独立出来。在中国，相对悠久封闭的文化语境与话语传统中，意识形态与政治的等同关系已经是司空见惯的事情，这种情况的发生，首先是由于中国长期的政治斗争环境使得从文化领导阶层到普通大众形成了一种认知社会的机制——人是政治的动物，生存的法则来自于政治与阶级斗争，从而忽视了文化对于人的形塑作用；其次，是知识界由于文化传统原因在引进这个概念时的误读，大部分是在文化专制主义和否定的层面上讲述

① 【英】特里·伊格尔顿：《Ideology: An Introduction》，London: verso, 1991，转引自季广茂：《意识形态》，广西师范大学出版社 2005 年版，第 10 页。





意识形态的故事；再次是在中国现实的文化实践中所不断提供的原材料往往是可以这种简单的与政治挂钩的机制来分析的。三者的互动形成意识形态在中国的独特内涵，能指与所指唯政治。无论对于中国的小说、戏剧还是电影，唯政治化的意识形态分析都将是一个巨大的陷阱，如何有效避开或者填平这样一个陷阱，也将是本书写作一开始便要遭遇到的艰难挑战。

基于伊格尔顿的认识，我们可以把电影看作是为某种特定意识形态编码并使其被不同的意识形态集团所理解的表征体系，竭力巩固着其所代表的文化形式及其权力结构和主体间的关系，即社会身份。因此，如果我们把电影的编码视为一种创造意识形态的手段，而这种编码过程又渗透着错综复杂的文化、权力及身份法则，那么对这些法则的阅读便显得尤为重要。但是，阅读本身并非仅仅是对文本的细读过程，而是个人与集体在各自不同的意识形态语境的支配下，进入电影所编造的世界之中，创造出另外一种自以为真理的幻觉。同时，个人与集体阅读电影世界的工具与策略绝非永恒不变，也不是普遍适用的，它们必然要受制于社会、政治和经济语境的变迁，而这一切变幻中的语境都必然是以意识形态为基础。

伊格尔顿之外，斯图亚特·霍尔也明确提出了一套有关编码与解码的理论，认为受众对媒介文化产品的解释，与他们在社会结构中的地位和立场相对应。他提出三种假想的地位所对应的文化符码，即：以接受占统治地位的意识形态为特征的“主导—霸权的符码”；大体上按照占统治地位的意识形态进行解释，但却加以一定修正以使之有利于反映自身立场和利益的“协商的符码”；与占统治地位的意识形态全然相反的“对抗的

符码”。^① 霍尔的研究为在特定的社会文化语境中研究受众接受行为提供了重要的理论背景，也从电影生产的角度为研究早期电影的叙事变迁提供了某种视野、框架与方法。

如果说，以上的研究与理论支点都来自于电影外围的理论介入，那么从电影符号学开始的电影意识形态研究则是一种来自于电影内部的分解策略。首先，以色列籍美国学者丹尼尔·达扬在其《古典电影的引导代码》一文中便提出了著名的“缝合系统”理论，其基本观点是：“电影话语过程是使观众接受电影的系統，这是一个说故事的系統，它不是中立地传达着故事层次上的意识形态，而是掩盖着它自己即电影陈述的意识形态性质与根源，因此，它是一个缝合系統，基本上起着引导代码的作用。”^② 穆尔维的《视觉快感和叙事性电影》则是一篇用精神分析方法来分析电影叙事模式的论文，它使用了大量的弗洛伊德和拉康的术语，把精神分析与电影风格学领域联系起来，它把精神分析理论当做一种分析父系社会无意识如何构成电影叙事模式的政治武器来运用，它以好莱坞的主流电影为例，指出电影作为一种先进的表象系统，发展并完善了由父系社会无意识所形成的带来快感的看的主要方式，其特点是通过对视觉快感的技巧娴熟而又令人满意的控制，把色情编码到文法语言之中，从而使被异化的主体（观众）产生迷恋；如果说，在达扬和穆尔维的论述中，都存在着分类不清及概括不够充分的局限，那么法国电影学者麦茨的理论则因为完全建立在电影符号学的基础之上，从而避免了这种不足。他认为，只有

① 【美】斯图亚特·霍尔：《编码，解码》，王广州译，引自罗钢等主编《文化研究读本》，中国社会科学出版社 2000 年版，第 355～357 页。

② 【美】丹尼尔·达扬：《古典电影的引导代码》，李幼蒸选编：《结构主义和符号学》，三联书店 1987 年版，第 67 页。





采取语言学模式和精神分析模式相结合的研究方式，才能同时处理电影的上层结构事实、非上层结构事实以及更加重要的基础结构事实，也就是说，它才能真正面对电影作为象征界的实体性的问题。麦茨在其集大成的著作《想象的能指》中，通过把这种实体性确定为“想象的能指”，也即“电影的能指”，比较全面地分析了电影作品的意指问题和观赏机制问题。他在该书第二部分《故事/话语：两种窥视癖论》中，又进一步深化了电影观赏机制研究中的二次认同理论。同时，另外一篇由法国重要电影刊物《电影手册》编辑部集体撰写的长篇论文《约翰·福特的〈少年林肯〉》，则在相当程度上标志着现代电影理论中意识形态批评的真正确立。

因此，综合来自内外两部分的观点，关于 20 世纪二三十年代中国电影叙事与意识形态的关系，最终还要还原到编码与解码的过程，即作为叙事主体的电影生产全程与作为接受主体的电影阐释过程。这也将是本书的两条关键线索，也是进入意识形态包裹之下的早期中国电影的人口与出口。

首先，在早期中国电影中，意识形态所赖以发挥作用的途径必然是各种各样的电影符号体系的构建。这些体系有着相同的目的，即赋予某种特定文化以一种不同的身份，以压制乃至同化“他者”，最终使自己成为所谓的“主流意识形态”。这种“主流意识形态”必须致力于推销其文化的审美价值，以保证其意识形态的优越性，而电影及一切艺术所具有的特定审美观念，以某种道德伦理价值的表征出现，实际上顺应着社会和政治的规条，试图实现对文化的控制与主导权。电影独有的叙事语言是构建控制权与主导权的关键，比如电影的技术手段往往会对某些显而易见的信息进行修辞，使其遭遇歪曲乃至偷换，以服务于某种意识形态目标。同时，电影独有的技术属性，逼迫操控者必须不断更新叙事语言与修辞模式，以适应不同的意

识形态语境。

其次，阅读是我们得以进入电影的价值世界并参与意识形态构建的必要途径。没有观众的解释参与，一切通过影像叙事构建起来的意识形态体系都将变得毫无意义。与此同时，观众的影像阅读又受到所处的历史文化语境的影响。这些语境又充斥着各种各样的意识形态元素，比如身份、性别、民族、宗教等。因为意识形态并不直接言说或强制接受，它总是成功地隐藏起言说的机制和行为，成为某种需要辨别才能感知的言说，所以，阅读的过程往往充斥着共谋与厮杀，阅读者的社会情境也在极大程度上成为一种建构性力量，参与到某种意识形态的再生产过程。

如上所述，对于早期中国电影的意识形态批评，一个最主要的方面在于理清意识形态是如何进入电影文本并进行书写的，我们必须将其书写的方式揭示出来，为此，应该将该文本放置在一个更大的文本——历史文本之中进行思考。因为电影作为一种文本并非总是被动地“镜照”社会意识形态，它也是意识形态生产的一部分。因此，葛兰西的文化领导权与阿尔都塞的意识形态国家机器理论，将为本书的写作提供重要的理论来源。

葛兰西关于“文化领导权”的相关论述，着重强调领导权秩序是“这样一种秩序，在这种秩序中，某种生活方式和思想方式是支配性的，某种现实观以其制度性、私人性的显现，传播到整个社会领域，同时使全部的趣味、道德、习俗、宗教原则和政治原则（特别是根据它们的知识、道德内涵）还有全部的社会关系，都充满了它的精神”。^①

^① 【意】安东尼奥·葛兰西：《狱中札记》，葆熙译，人民出版社1983年版，第75页。





阿尔都塞则认为，意识形态的功能在于，把必要的观念灌输到大众的心灵与行动中，以确保某种生产关系的再生产。与小说、绘画等其他艺术形态相比，电影的特殊之处恰恰在于，它不是一种单纯的文化产物，也不是一种单纯的经济产物，而是文化与经济的双重结合，由于电影所具有的强大物性，它也无法做到像小说与绘画那样的纯个人化的私密创作。套用经典马克思主义的理论话语，电影机器的身上融合着经济基础与上层建筑的双重元素，因此，它也就不可避免地成为相对有效的“意识形态中介”。对于电影话语机器的争夺，是伴随着电影的诞生而诞生的。而所有的争夺过程都必须通过一个途径：叙事。

综上所述，探究中国电影叙事的变迁与意识形态的关系，其魅力在于，理论术语与理论环境的变迁，将为我们重新阐释某些看似固定不变的现象提供新的可能性。电影自诞生起便成为一种有效的“意识形态中介”，在现代中国错综复杂的历史、社会、文化语境下，自然有其重新阐释的必要与可能，同时，对于目前还处在各种或显或隐的意识形态势力包裹之下的中国当代电影，同样具有某些借鉴与反思。

目前，在中国，关于中国电影叙事的变迁与意识形态的研究成果散见于各类电影理论杂志，或者是电影史著作的部分章节，但都缺乏足够的系统性，因此尚没有一部专门性的学术著作。其实从电影诞生之初，自觉或不自觉地以意识形态的批评方式介入电影的阐释，是早已有之的事。比如，迄今为止发现的中国最早的一篇电影评论《观美国影戏记》，其中便不难发现独特的对于异域奇观叙事的意识形态批评的影子，也可窥见意识形态话语从一开始就进入了中国电影的阐释场域。然而随着中国近现代社会情势的急速变化，中国电影诞生的1905年到新中国诞生的1949年间，中国经历了辛亥革命、五四运动、

抗日战争以及解放战争等重大的历史与政治事件，至于电影界本身相对狭小范围之内的带有政治性的冲突更是不计其数。由于百年来中国被当做国内外各派政治力量较量的舞台，由于百年来对政治前途的选择成了中国社会生活的基本主题，政治合乎逻辑地在中国扮演着主导的力量，是中国社会机制运作的内核、轴心和生命线。正是这个特殊的国情，导致政治在中国的社会生活中确立了一个有别于其他国家的地位和作用，中国的经济、文化、教育、艺术乃至家庭生活等领域，都极其强烈地受到了政治的渗透、影响、支配乃至统率。^①

在这种情况下，中国电影自然也不可避免地要把政治的因素包括在自身的发展历程中。电影发展的自身逻辑不断受到意识形态的冲击，电影生产的状况与不同时期的政治气候相关联，电影叙事的观念更是被政治的观念所深刻地改写。因此，对中国早期电影的意识形态批评，被宿命般地钉死在政治批判的语境之中。大部分的电影研究者都将政治与阶级批判等同为意识形态批评。而这恰恰是目前中国早期电影研究最大的陷阱，政治与阶级是意识形态的一部分，但绝非全部。程季华的《中国电影发展史》以前的中国电影阐释基本上都围绕着一个主轴，即意识形态论述的唯政治化。所以在关于中国电影史的写作史中，通常是以程季华的电影史作为一个重要的分水岭。程季华之后的电影史及相关研究才出现了新的气象，展现出不同以往的阐释方法与思考方式，这些新的方法与路径虽然带来了比较宽阔的理论视野，但不得不指出，政治与阶级的气息依然过于浓重，缺乏足够的文化学与社会学的阐释空间。

目前，在中国早期电影的研究领域，成就较大的当属李道

^① 颜纯钧：《文化的交响——中国电影比较研究》，中国电影出版社2000年版，第230～231页。





新，目前已有《中国电影的史学建构》等著作以及相关的专题论文。应该说，他的研究视阈在相关的研究学者中是比较开阔的，有比较新的理论与方法，已经达到一定的高度。但是，他在阐释的过程中，虽然对中国早期电影叙事与意识形态问题有所涉及，并有相当精彩的论述，却也并非主要基于意识形态批评的角度，或者说只是意识形态的某一方面，对中国早期电影如何在具体的叙事过程渗透意识形态意图论述不深。

在海外学者中，李欧梵、张英进、周蕾等人对中国早期电影也有相关论述，李欧梵与张英进主要以城市文化研究为着力点，代表著作有张英进的《中国现代文学与电影中的城市》和《影像中国》，李欧梵的《上海摩登》，而周蕾则是女性主义与现代性研究，其相关著作有《原初的激情：视觉、性欲、民族志与中国当代电影》。近几年来兴起所谓的“感官文化研究”，这一学派以汉森与甘宁以及他们的学生张真为代表，代表作有汉森的《堕落女性，再升的明星，新的视野：试论作为白话现代主义的上海无声电影》与张真的《银幕艳史：上海电影与白话现代主义，1896~1937》，皆以探讨上海早期电影与现代性及其与好莱坞的关系为主题，并注重女影星对都市文化的影响；其研究方法超越了解读式电影研究而涉及电影与物质表象、与身体等感官文化领域，还涉及电影与广告牌、杂志封面等其他视觉模式的相关研究。电影文本却因此沦为一种文化素材或社会档案，即工具化的命运。

2008年，笔者在法国进修的时候，法国导师、巴黎三大的电影系主任弗朗索瓦·若斯特教授就是电影叙事领域的研究专家，他的理论著作《电影叙事学》便对电影叙事观念下的意识形态渗透有着精辟的论述。他虽然不是巴黎三大最好的中国电影问题专家，但也认为由于中国特殊的历史进程，中国电影叙事观念的变迁应该具有其他国家所难以企及的巨大意识形态