



华夏英才基金学术文库

张颐武 著

电影在中国已经走过了一百年的历程。作为大众文化消费的产物和现代工业产品，电影对于中国文化现代性的构造一直有极为深刻的影响。它是中国人和中国社会创造现代认同所必需的文化要素，也是独特而丰富的文化类型。电影无疑是现代中国日常生活中重要的文化形态，它在许多方面决定了中国人的文化想象之构成。

本书汇集了作者对20世纪80年代以来中国电影所构筑的文化想象的专题研究，涉及“第四代”、“第五代”、张艺谋、陈凯歌等中国当代电影史上的重要现象。这些研究是中国电影百年反思的基础，也是中国电影在新世纪重新出发的关键性起点。

全球化与 中国电影的转型

 中国人民大学出版社



华夏英才基金学术文库

全球化与中国电影的转型

张颐武 著



中国人民大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

全球化与中国电影的转型/张颐武著.

北京:中国人民大学出版社,2006

(朗朗书房·电影场)

ISBN 7-300-07489-8

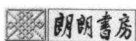
I.全…

II.张…

III.电影—研究—中国—现代

IV.J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 084621 号



朗朗书房·电影场

全球化与中国电影的转型

张颐武 著

出版发行	中国人民大学出版社		
社 址	北京中关村大街 31 号	邮政编码	100080
电 话	发行热线:010-82503022		
	编辑热线:010-82503013		
网 址	http://www.longlongbook.com (朗朗书房网)		
	http://www.crup.com.cn (人大出版社网)		
	http://www.ttrnet.com (人大教研网)		
经 销	新华书店		
印 刷	北京高岭印刷有限公司		
规 格	150 × 229mm 32 开本	版 次	2006 年 7 月第 1 版
印 张	8 插页 3	印 次	2006 年 7 月第 1 次印刷
字 数	180 000	定 价	24.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

关于本书

本书是作者十多年来电影研究的成果，深入探讨了中国电影文化的发展史、中国电影发展与全球化的关系，以及“第五代”、“第六代”等重要电影现象，对张艺谋、陈凯歌、冯小刚等导演的代表性作品进行了精辟的个案研究。本书剖析电影深刻细致，理论分析高屋建瓴，是电影文化研究的重要著作。作者对20世纪80年代以来中国电影融入全球化的进程有令人信服的独到阐释，对电影现象进行了具体而全面的分析，全面展现了作者在电影方面的研究成果。

关于作者

张颐武，北京大学中文系教授、博士生导师，北京大学文化资源研究中心副主任。从事中国当代文学、电影、大众文化和批评理论的教学与研究。20世纪90年代以来，在全球化与中国当代文化关系方面进行了一系列前瞻性的研究，对当下转型时期的中国社会文化现象作出了重要阐释。著有《在边缘处追索》、《大转型》、《从现代性到后现代性》、《“新新中国”的形象》等论著多种。

朗朗书房·电影场

丛书主持：呼延华

- | | |
|-------------------|-----|
| 对抗性游戏——百年世界前卫戏剧手册 | 周江林 |
| 映城志——电影中的城市 | 王 柳 |
| 镜与世俗神话——影片精读 18 例 | 戴锦华 |
| 与电影一起私奔 | 王 樽 |
| 亡灵记 | 贾晓伟 |
| 谁在黑暗中呻吟 | 王 樽 |
| 中国十大戏剧导演大师 | 刘烈雄 |
| 全球化与中国电影的转型 | 张颐武 |



long-long Book House

网址: www.longlongbook.com

发行热线: 010-8250 3022

策 划 / 吴兴元
责任编辑 / 黄晖菁
封面设计 / 海云书装
版式设计 / 孟庆磊

前言：从银幕的背面开始

张颐武

这本书是我十多年来电影研究工作的结果，也是过往的思考和探究的痕迹。它们揭示了我对于电影思考的踪迹，也打开了中国电影复杂脉络和背景的一个侧面。这些思考的结果可能未必成熟，这些章节是陆续写成的，多数作为论文发表过，其中可能有资料和分析上的重叠和交叉，但我愿意将其视为一个相互映照和相互渗透的过程、一种成长和变化的经验，而不加变动。这部著作其实是一个人对于中国电影的思考的主要方向的呈现，也是一个人的世界观和思维方式真切的呈现。它当然带有变化中的时代投射的痕迹，它的连续性正和它的断裂性一样，呈现了时代的变化和中国电影的变化。

我的专业训练的背景是中国现当代文学，但从七八岁开始，我就是个执著的影迷。那正是“文化大革命”时代，在银幕的背面看电影是我最为迷恋的时刻。那时的电影虽然单调，但我已经觉得它打开了一个和日常生活不同的神秘世界，它将想象力和具体而微的场面接合起来的能力让我吃惊。露天电影是当年的特色文化，那个时代，文化生活相对匮乏，露天电影是生活不可或缺的点缀。看露天电影，城里是在操场上，农村是在场院里，往往是拉家带口，带上椅子板凳，占好座位，热闹非凡。既是欣赏电影，又是社交活动；既是文化生活，又是邻里聚会；还是孩子扎堆起哄、年轻人谈恋爱的好机会。露天电影不仅仅是看电影，而且是一种独特的

生活方式的象征。它似乎保留了农业社会唱大戏的传统,但又是新的工业化产品电影的演出。两者似乎结合得很好。

我印象最深的观影经验是从银幕的背面开始的。当时我们院子里的大操场上一旦有电影,总是将银幕正面的地方留给有组织的学生队伍,而其他人只好看银幕的背面。背面的一切都反过来,不过并不妨碍看,只是左手变右手、右手变左手,方向不同。电影里一切都是反的,但仍然可以看清楚。背面的电影我照样看得津津有味。我印象最深的是看朝鲜电影《卖花姑娘》,操场上挤满了人,大家都听说这部电影太惨了,所以充满了期待。那个时代,大家常年被过度强烈的政治热情鼓动,已经厌倦了,开始渴望感伤的东西了。《卖花姑娘》正好适合了大家的心境,为当时干枯乏味的日常生活提供了一些新的感受方式。于是,银幕的正面和背面哭成了一片,大家都情不自禁。我当时不过十岁,但看那个小妹妹被地主无端弄瞎了眼睛的情形,也不禁哭了起来,感觉到一种莫名的悲伤和痛苦。这种感情不是政治性的,而是来自生命深处的东西。那时我父亲还在湖北沙洋的干校,他后来说当年看《卖花姑娘》时,由于场院院门太小,想进门看的人太多,最后还出了事故,踩踏造成伤亡。人们为了体验电影里的不幸,却意外在现实里遭遇了不幸,这似乎是一个不可思议的宿命。当然比起今天人们对于风险的敏感,当年人们的感受似乎还是太粗糙了,承受力也太强了。

这种粗糙的感觉和较强的承受力,从观影环境的比较中也看得出来。现在的电影院唯恐不舒适,一定是冬暖夏凉。然而当年我们看露天电影是不论季节的,冬天北京那么冷,我们还是穿上最厚的棉服,带上凳子到露天等着看电影。1976年以后,随着中国的变化,我们经历了极度的文化匮乏之后一段狂热地渴求文化的时光。所谓内部电影的放映热潮,带动了新的观影热潮。我的背面看电影的经验也有了前所未有的扩大和延伸。一方面是我渐渐有

机会接触形形色色的电影，开始看到了好莱坞电影和其他国家的电影，我的电影经验渐渐开始丰富。另一方面，中国电影的历史开始逐渐清晰，电影的历程和电影人的历程都通过从背面开始的观影历程而渐渐清晰。到了80年代，露天电影渐渐衰落，但从背面看电影的经历，给我留下了一些非常重要的资源。我的电影生活从背面的观看开始，而这种“背面”的感受是我对电影进行研究和反思的开端和条件。没有少年时代的背面看电影的经验，我不可能进入电影的世界去追问和思考它。这是我从20世纪90年代以来从事电影研究的宝贵动力。

“背面”其实不仅仅是一个位置的转换，也是对于电影的观察角度的转换。在背面看到的和在正面看到的那一点点微妙的差异性，正是反思和追问的基础，也是一个人跨越界限、打开新的可能性的前提。背面的观看一面似真地展开了影像，一面又戏剧性地扭曲了它。背面所展开的一切告诉我银幕背后并没有一个绝对的真实，而仅仅是一种视觉的呈现。首先，背面的观看引发的思考的关键，在于它揭示了有关电影的“似真性”与“真实”之间现实的距离，通过电影我们只能得到一种似真的想象力，而无力得到我们期望追寻的“真实”。或者电影本身就是某种“真实”，而无法探究银幕背后的深度的真实。我发现，在有了背面看电影的经历之后，电影就不可能是柏拉图的“洞穴”了，也没有银幕背后无限幽深的黑暗。电影是透明之物，可以从银幕的两面加以观察。电影不是一种超越的可能，而是一种可以看到的平面的空间性。电影虚构的性质在此暴露无遗，我们必须从虚构的角度观察电影。其次，从背面看到的电影也呈现了电影的现世性。电影不是神圣的超越性的展开，而是一张银幕、一束光、一些人的具体的活动。从背面看电影的时候，这些无法脱离的物质性暴露无遗。它们决定了没有所谓纯粹的电影和绝对的艺术，电影就是一套文化机器及意识形态

运作的结果,电影从来不像一些人相信的那样只是一些艺术家个人的创造性的展开。

所以,“背面”所昭示的电影的“虚构性”和“现世性”,正是我思考电影的基础,我总是试图从“背面”提供我自己的见证,而我立足于文化研究进行的思考,其实也是一直站在20世纪80年代以来中国电影研究主流的“背面”进行的工作。我试图将中国电影放在它的历史背景中加以观察和思考。从20世纪70年代末开始,直到最近中国电影的变化和发展,都是我观察和思考的焦点。从银幕的“背面”思考和追问这一时期中国电影的命运,探究这一时期电影的变化,一直是我的兴趣所在。在这里,电影不是一件孤立的事情,而是历史的一部分。它参与了建构历史,也被历史所建构;它是我们想象的一部分,又组织和构筑了我们的想象。“背面”的观察其实就是将电影嵌入当代文化的进程之中,将电影放在历史和文化的网络中,透视它的经济、社会和文化的蕴涵。我在电影中看到的是在镜头“背面”多重关系的展开,看到了欲望、想象和思考背后的各种力量的交织和互动。电影和其他艺术一样,从来不可能是独立的,也无法具有那种绝对的艺术性。在电影中,我试图揭示中国和中国电影之间复杂微妙的关系,以及在这种关系中所昭示的中国现代性的展开和全球化时代中国的新命运。这些研究当然仅仅是我试图深入当下中国文化进程的一个侧面,但它是一个异常重要、具有不可忽视的意义的侧面。电影和我们之间的复杂联系,让这一研究充满了复杂的张力和微妙的潜力。

这里的研究,致力于阐发电影在建构中国想象时的作用,试图通过电影建构一个有关中国的思考的视界。这里有两个问题是我一直尝试去理解的:一是摄影机背后的人们在试图给我们一个新的电影时,他们的历史背景是什么?是什么让他们这样去想象世界?是什么力量悄然无声地赋予他们看世界的眼光?二是我们这

些面对银幕的人如何看电影，如何理解银幕上的一切？两双“中国之眼”在交织重叠中观看世界：一双是摄影机背后的眼睛，一双是银幕前的眼睛。它们都在透露一些信息，一些对于世界和中国的感受。这本书其实就是对这些“中国之眼”持续的、不间断思考的结果。它们仅仅是对许多问题的初步研究，这些研究一面试图勾勒两双眼睛看到的图景，一面试图对于这个图景进行理论的阐释。于是，有关中国的复杂性的多重问题都在这里得到了探究。这些探究当然还只是初步的，但它们显然提供了一些讨论的基础，也为一些争议和分歧打开了前景。无论如何，我们经历了从计划经济到市场经济，从现代性的渴望到全球化的冲动的复杂的历史进程。这一进程的意义其实还没有完全为我们所理解。这里写下的一切，正是对于这一进程的一个部分侧面的探究。它们既是一种阐释，又是一种想象。无论如何，我在我的位置上，为我从少年时代起就挚爱的电影尽了我的绵薄之力。这些力量当然微不足道，但它依然是这个时代的一部分。今天我把这一切交给读者的时候，期望大家用自己的想象力和批判力对于电影和电影的反思注入新的可能，希望我的这些粗疏而片面的分析和阅读，能够激发新的探究的愿望和成果。

感谢华夏英才基金的帮助，感谢所有参与这本书的工作的人。正是因为有了这些人的努力，这本书才得以以这样的形态问世。

目

录

第一章

- 观众的力量：感伤与传奇 1

第二章

- 超越启蒙论与娱乐论 17

第三章

- 再度想象中国与新的内向化 32

第四章

- 20 世纪 90 年代中国电影的空间想象 53

第五章

- 发展的想象和类型电影 69

第六章

- 分裂的挑战 82

第七章

- “第四代”与现代性 97

第八章

- “第五代”与当代中国文化 115

第九章

- 20 世纪 90 年代电影中的知识分子 130

目

录

第十章

- 全球化与中国电影的二元性发展 142

第十一章

- 全球性后殖民语境中的张艺谋 157

第十二章

- 再说张艺谋神话 173

第十三章

- 《英雄》和《十面埋伏》：新世纪的隐喻 188

第十四章

- 陈凯歌的命运：想象和跨出中国 209

附录一

- 文化研究与中国的现状 222

附录二

- 历史 / 记忆 / 电影：时间之追寻 235

第一章 观众的力量:感伤与传奇

电影在中国已经走过了一百年的历程。电影作为大众文化消费的产物和现代工业产品,对于中国文化现代性的构造一直有极为深刻的影响。它是中国人和中国社会创造现代的认同所必需的文化要素,也是独特而丰富的文化类型。电影无疑是现代中国日常生活中重要的文化形态,它在许多方面决定了中国人的文化想象之构成。对于这一电影所构筑的文化想象的研究正是中国电影百年反思的基础,也是中国电影在新的世纪重新出发的关键性的起点。



对于中国现代性来说,电影和文学是两个有密切相关性,也有相当大的差异性的文化类型。中国电影的展开具有自己与“新文学”不同的特征。应该说,作为几乎同时形成于20世纪初的中国电影和中国新文学,两者之间的巨大差异正是中国现代性的不同选择的结果。

这里其实最为重要的是中国电影作为一种电影工业深刻的市民文化的根基。正是由于和中国都市自晚清以来开始形成的以消费为中心的市民文化的密切联系,中国电影的历史一直受到都市市民现代性的大众文化的支配和影响,所以,它具有和五四现代性

的主流不尽相同的特征和形态。五四以来中国现代性的主流无疑是以新文学为中心的,新文学的价值观和思维方式决定了中国现代性文化的走向。而电影则是一个另类的选择的展开。中国电影对于中国文化的独特价值,正是它从源头开始所提供的另类现代性的展开。这里需要我们注意的是,在20世纪80年代一再被柯灵所阐释的有关中国电影史和20世纪以来的文学和电影的差异性的看法,这些看法我们可以称之为“柯灵命题”,这一命题异常明确地提供了相当系统的关于现代性的文学与电影的等级制。“柯灵命题”的核心有两个关键的方向。

一是对于中国电影史的叙述,认为中国电影史的“正史”是从20世纪30年代初左翼的“电影小组”成立开始的,而此前的历史乃电影的“史前史”。电影的现代性是30年代之后的存在,而早期中国电影则是“旧电影”,与“现代性”无关。柯灵的表述异常明确:“早期开拓疆土的人士如郑正秋辈,风尘憔悴,越阡度陌,已走过大段冤枉路,行近山穷,眼见水尽。到三十年代初叶,党的电影小组成立,进步电影运动崛起,这才峰回路转,出现柳暗花明的一境。”^①“早期的国产电影,不容一笔抹杀。但就总体而言,鸳鸯气和文明气,封建文艺的流风余韵,是笼罩银幕的主要倾向,和新文化主流泾渭异途,却是一个分明的历史事实。”^②这里凸现的是对于早期中国电影相当严厉的否定性的判断,由此追随五四新文学的30年代以来的左翼电影才成为中国电影的主流,中国电影的“正史”才得以成立。这种判断一直是我们的电影史和文化史研究的基本框架。

二是对于电影与文学关系的判断。柯灵认为,电影乃一种较

① 夏衍:《夏衍电影剧作集》,1版,1页,北京,中国电影出版社,1985。

② 罗艺军等编:《中国电影理论文选》,下册,1版,341页,北京,文化艺术出版社,1992。

为次等的文化产品，其形态无法和文学相比。柯灵指出：“电影与文学各有自己的炎凉甘苦，不可同日而语。‘五四’以科学、民主为旗帜，西方文学名著的介绍传译，对新文学的思想倾向、艺术风格，产生极大的推动力，欧风美雨，起了精神上滋润催化、吐故纳新的作用。而电影却是西方工业文明的产品，带有资产阶级烂熟期的气息，不邀自来，充当‘铁盒里的大使’，其使命是垄断落后国家的市场，实行经济和文化双重渗透，喧宾夺主，给新生的电影带来了极大的灾难。这种处境，和文学事业也截然不同。……电影群众性最广，但当时几乎局限于小市民圈子，被正统的文艺界鄙视为不入流的玩意，不但新文学读者与旧电影观众自成畛域，河水不犯井水……左翼文学运动与进步电影运动，本质虽并无差别，情形却大不一样：前者可以靠作家在亭子间里用笔呼风唤雨，后者却需在摄影棚里和红男绿女各色人等打交道，而且不得受制于资本家的生意经路，用夏衍同志简洁的语言来说，就是‘寄人篱下’。革命与艺术的崇高理想，老板的钱袋实际，观众庸俗口味的惯性，要三者兼顾，难度之大，不问可知，何况还有残酷无情的政治压力。”^①这些表述都指向了一个电影是文化的次等类型的文化秩序的确立。五四新文学被凸现为思想和艺术的自由追求的产物，而电影则是一个被观众和资本所限制的类型。它在早期和新文学当然不能比拟，但就是到了左翼进入的30年代，它也仍然是不能和文学相比的类型。

“柯灵命题”实际上是将我们电影史的基本的话语框架加以确立的表述。它显然是对于电影的现代性与五四新文学的现代性的一种话语秩序的确立。这一秩序其实是我们的各种电影史和文化史书写的基本的话语，也是我们有关电影的“知识”的核心

^① 夏衍：《夏衍电影剧作集》，1版，1页，北京，中国电影出版社，1985。

和基础。但这里其实存在着一个困难的问题,柯灵也始终对此深感困扰。这就是电影的“观众”的作用。这个“观众”问题的困扰在于中国电影始终无法将“启蒙”的五四现代性贯彻到底。柯灵曾经作出了与自己的“命题”相悖的表述:“早期电影所积累的正反面经验中,有一点至今有现实意义,那就是如何调整好电影和观众的关系问题。”^①在这里,柯灵陷入了一个巨大的矛盾中,一方面,他对于早期电影的斥责的主要依据是这些电影“俯就和利用”观众的弱点,是“对艺术的亵渎”,但另一方面,他又肯定“早期电影的事业家和艺术家,十分注意研究观众心理,并从经验中抽象出一些‘独得之秘’”。^②早期电影的最大的缺点同时又是它的最大的优点。柯灵在这个电影与观众的问题上陷入了困境。他抨击早期电影的“鸳鸯派”和“文明戏”的传统,却又要召唤这一传统和观众紧密相连的特点。他歌颂新文学相对于旧电影的高级特征,却又不得不承认旧电影有和自己的观众联系紧密的优势。他主张电影从30年代之后才走上正轨,但那“弯路”仍然有巨大的诱惑和吸引力。

这里,“观众”变成了“柯灵命题”面临的重大困扰,也使得柯灵的话语处于矛盾状态中。“观众”问题可以说一直是中国电影话语的一个难以摆脱的幽灵,它总是电影中既无法消除,又无法完全合法化的东西。这一概念不断成为电影文化论战和分歧的根源,从20年代后期新文学的许多作家对于电影的批判,到30年代有关“软性电影”的激烈论战,再到50年代中叶的“电影的锣鼓”的论争,直到80年代后期有关“娱乐片主体论”的论战,这个“观众”问题一直是中国电影最大的分歧和矛盾所在,也是中国电影史最为

① 罗艺军等编:《中国电影理论文选》,下册,350页。

② 同上,351~352页。

难以掌握的挑战。其实问题的关键从电影史的开端就已经明确了,正如郑正秋所指出的:“我们以为照中国现在的时代,实在不宜太深,不宜太高,应当替大多数人打算,不能单为极少数的知识阶级打算的。”^①这一提法乃对于电影观众直截了当的表述,这里的“大多数人”无疑不是人口统计意义上的表述,而是指茅盾在一篇对于中国早期电影进行激烈批评的文章中所点出的“小市民”观众。^②这一表述凸现了中国现代性自晚清以来在都市区域所创造的“市民大众”对于电影的决定性作用。这些都市大众观影者的存在和居于主导地位的状况,正是中国电影一百年来一直存在的历史景观。所以,现代性一方面生产一种“启蒙”和“救亡”的宏大叙事,另一方面,还生产一种平庸的、以现代的生产关系和生产力为基础的日常生活和市民生活。现代性创造了关于自身的宏伟的历史图景和大历史的壮阔画面,也创造了都市的、脱离了传统农业社会的平庸的日常生活,而都市的市民观众正是置身于这种平庸的日常生活之中的。他们当然会受到启蒙和救亡的感召而参与大历史的进程,但大部分时间仍然生活于自身平凡的小历史之中,这种小历史即使在中国语境中也类似于齐美尔在《大都会与精神生活》中所描写的状态。^③由于现代都市完全破坏了原有的传统社会结构,现代市民不得不面对个人的复杂的生存环境,他们不得不在日常生活中精于算计,以世俗的理性对付生活的方方面面。现代的市民和传统社会的人不同,他们的社会性在于他们的日常生活是以个人的形态、以财产的存在为基础的。个人的权利和生存状态

① 《中国无声电影》,1版,290页,北京,中国电影出版社,1996。

② 茅盾是在抨击20世纪20年代后期流行的武侠电影时,直指电影观众为“无例外地是小市民”的。茅盾:《封建的小市民文艺》,见《中国无声电影》,1039页。

③ 《大都会与精神生活》,见《时尚的哲学》,1版,186~199页,北京,文化艺术出版社,2001。