



| 光影论丛 |

THE SECOND TEXT

CULTURAL RHETORIC OF CONTEMPORARY CHINESE FILM

王一川 著

中国电影文化修辞论稿

第二重文本



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

| 光影论丛 |

THE SECOND TEXT
CULTURAL RHETORIC OF CONTEMPORARY CHINESE FILM

王一川 著



第二重文本
中国电影文化修辞论稿



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

第二重文本:中国电影文化修辞论稿/王一川著. —北京:北京大学出版社, 2013. 7

(光影论丛)

ISBN 978-7-301-22578-3

I. ①第… II. ①王… III. ①电影文化-中国-文集 IV. ①J909.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 115386 号

书 名: 第二重文本:中国电影文化修辞论稿

著作责任者: 王一川 著

责任编辑: 谭 燕

标准书号: ISBN 978-7-301-22578-3/J · 0509

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博: @北京大学出版社

电子信箱: pkuwsz@126.com

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62767315

印 刷 者: 北京汇林印务有限公司

经 销 者: 新华书店

965mm × 1300mm 16 开本 23 印张 399 千字

2013 年 7 月第 1 版 2013 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 45.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话: 010-62752024

电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

序

这是我的第一本电影评论集子,它是我在做了二十多年电影文化修辞批评后才结集出的,这个时间跨度已不算短,有必要交代其中的一些缘由。

一、我为什么做起电影文化修辞批评来?

我原来的主要学术领域是文艺美学(后来逐渐转向艺术理论),它属于中国语言文学学科下的文艺理论(文艺学或文学理论)学科。我之所以对电影批评发生兴趣,进而提出并实践电影文化修辞批评,是几方面的机缘促成的。

首先是我在四川大学念本科时正逢“美学热”在全国兴起,当时四川的成都和重庆两地都是美学的热点地区,我对美学发生了越来越浓厚的兴趣,加入了同学组织的美学小组,并与他们一道参与编撰国内首部《美学辞典》(王世德教授主编,知识出版社1986年版),于是后来走了美学这条道。美学要关心的不只是某一艺术门类而是所有艺术门类的审美问题,这可能为我后来的宏观的理论兴趣点作了一些预设。而读本科时周末晚上与同学们一道扛凳子到一墙之隔的成都工学院(后来并入四川大学)看免费露天“坝坝电影”的经历,也为我后来的电影评论工作作了兴趣铺垫。难怪人们说兴趣是最好的老师,那时看《小花》、《天云山传奇》等热映影片,又回头翻阅文学原著的难忘经历,使得我对电影的巨大魅力及文学与电影的密切关系难以释怀。

其次是考入北京大学中文系跟随胡经之先生攻读文艺美学硕士学位时,导师在中国内地学界首倡设立的“文艺美学”学科本身就寻求“文艺学”

与“美学”间的跨学科交融,从而使我开始接受到跨学科视野的学术训练。同时,胡先生一再告诫我们,搞理论的如果不能联系具体的文艺作品,不能准确地举文艺作品实例去论证和阐发,就不够格。他自己的学术论文给我们竖立起一个个典范,给我的印象极深。这些对我后来在理论学科领域里“不守规矩”地拐入文艺作品分析领域,应当有一种导向作用吧。

再次是到北京师范大学中文系(后改为文学院)任教并在职攻读文艺学博士学位时,导师黄药眠先生和副导师童庆炳先生在治学上都主张在文学与其他艺术门类之间不必硬性设置界限,而是可以纵横跨越、相互融通。黄先生于1987年去世后,新一代学科带头人童庆炳先生更是放手鼓励我在与文学相邻的电影文化修辞领域去拓展,还选派我赴牛津大学做博士后研究。程正民教授在任职中文系主任期间也鼓励我去自由开拓。这些都成为我在电影文化修辞批评领域前行的有力推手。

还有一点要特别提到,就是1988年8月到牛津大学跟随文化批评理论界名师伊格尔顿(Terry Eagleton)教授做博士后期间,阅读他的著作《批评与意识形态》、《马克思主义与文学批评》和《审美意识形态》及另一位西马名人杰姆逊(Fredric Jameson)教授的著作《语言的牢房》、《马克思主义与形式》和《政治无意识》等,发现他们两人的视野历来就相当宏阔,完全无视文学与其他艺术之间的狭隘界限。特别是杰姆逊先生,总是结合具体艺术文本去阐发新的文化理论,其对艺术文本的神奇穿透力及由此而建构的文化理论洞见令我心荡神驰,跃跃欲试。他用“符号矩阵”去分析《吉姆爷》已经很精彩,再用来分析中国的《聊斋志异》,就更是令我敬佩,乃至给我自己动手做起来的重要启发了。就这样,我从纯理论领域跑到以往陌生的艺术文本领域做起文化修辞批评来。

最后(这一点并非最不重要),碰巧我那时任教的北京师范大学距离中国电影资料馆(其另一牌子即中国电影艺术研究中心)及其艺术影院所在的小西天很近,步行也就20分钟左右,那里由《当代电影》杂志社提供的内部电影观摩票及观摩证,在20世纪90年代里成为令人羡慕的观影特许证件,让我得以多看了不少外国经典片。同时,在该馆工作的来自母校四川大学的校友饶曙光、萧志伟等鼓动我多去看电影、做电影批评(这要感谢他

们),因为电影在那些年(从1985年起)已经变得越来越火了,这种地缘便利自然容易使我的批评兴趣投寄到电影上面。

此外,还要补充的一点是,我在北京大学攻读硕士学位时,由西南师范大学派到北大哲学系做访问学者的两位美学界朋友苏丁(也是我的川大校友)和杨坤绪,曾热情怂恿我转到电影教育界任教和做电影批评,理由是电影将来在艺术圈的红火度必定胜过文学。杨坤绪兄还热心陪同我去恭王府结识他的西南师范大学校友、当时正在中国艺术研究院攻读电影学硕士学位的陈犀禾。我那时虽然没有顺势往这条道上走,但他们对电影的热切向往和对我的未来发展提出的真诚建议,毕竟给了我感染和启发。

其实,如想在文艺理论、艺术理论或艺术批评领域有些许个人建树,而这又需寻找合适的艺术文本去耕耘,那么在社会生活中和艺术界都日益红火电影,无疑应是最合适的艺术文本耕耘园地了。这或许正是我后来做电影批评的基本缘由吧。至于真正选择了电影文化修辞批评这一路子,还与我在牛津的经历有关。

二、第一篇电影文化修辞批评习作

我真正动笔写电影评论,起因于在牛津时经历的我自己所谓的“言论震惊”及其触发的“修辞论转向”。在1985年到1987年攻读文艺学博士学位时,浸润于西方体验美学中的我逐渐感觉到,我所崇仰的体验美学价值观与当代中国文艺创作流向之间正在形成巨大的鸿沟。当我想用体验美学理论去分析当代文艺思潮时,却痛感无从下手,无能为力。这些困惑可从我的博士论文《意义的瞬间生成——西方体验美学的超越性结构》(山东文艺出版社1988年版)的结语中见出。

带着这种困惑,我到了牛津大学,意外地发现,在西方正在盛行的不再是我原来自以为是的体验美学,而是“言论转向”后的言论美学或言论批评:牛津的人文社会科学的各个学科几乎都在谈语言、话语、话语实践、文本、互文性等。而且,人们把艺术首先视为语言或符号现象而非体验现

象,动辄用语言学模型或符号学手段去分析。特别令我惊异的是,西马学者们竟然已经完成了马克思主义美学与艺术理论的“语言论转向”,从而熟练地把传统的意识形态分析改造成了可以动用语言学模型去纵横潇洒地拆卸的话语分析或文化分析了。杰姆逊正是其中的成功范例。这种意外的感受被我自己概括为“语言论震惊”。伴随着这种“语言论震惊”,我在牛津度过了自己“而立”之年的生日。正是在那些渴望真正在学术上“而立”的日子里,我陷入到痛苦的自我反思和自我寻觅状态中。在经过了一段时间的熬煎后,我终于根据自己的兴趣和偏好,做出了实施“修辞论转向”的自我决定和自我要求,并把这种转向集中概括为两点具体的转向行为:一是从纯理论研究转向理论的批评化过程,即不只研究纯理论问题,而是要将理论同具体的文本批评结合起来,让理论重新返回到批评实践中去吸纳资源,否则就是无源之水、无本之木;二是从做西学转向做中学,即作为一名中国学人,不再只是研究西方理论问题,而是要回到中国问题上去,以中国问题为本位,尝试提出并解决中国自己的问题,否则在学术上始终找不到准星。以这两点转向为主要内涵的“修辞论转向”,导致我走上一条属于自己的治学道路——我后来概括为“修辞论美学”。正是在这条道路上我一直走了十多年(后来不断有所调整)。

具体地说,我从那时起开始自觉寻求的“修辞论转向”包含以下四个方面:一是内容形式化,即把传统的作品内容分析转化为现代语言学意义上的形式分析;二是语言历史化,即把作为语言现象的艺术文本放到社会历史语境中去分析;三是体验模型化,即尝试用语言学模型去分析体验美学关注的个体直觉问题;四是理论批评化,即把理论关怀放到具体批评实践中去建构和检验。这“四化”的核心还是理论批评化,就是让理论返回到文本阐释的园地里去重新吸纳养分。

碰巧,我的修辞论美学工作的初次实验,就是我的第一篇电影文化修辞批评习作——借鉴符号矩阵模型去分析影片《红高粱》,即后来发表时题为《茫然失措中的生存竞争——〈红高粱〉与中国意识形态氛围》的影评论文。关于撰写这篇影评的缘故,还可以简单解释几句。我在1987年年底应邀到中国电影资料馆观看了张艺谋导演的处女作《红高粱》,当时感觉有些意

外,也不知该如何下手评论,之后就忙于出国前的各种准备了。该片于1989年春夏之际登陆英伦三岛时,我正在牛津。两件事情给我一激灵:一是念神学博士的邻居是一位来自利物浦的小伙子,他看后回来十分不满意,充满友善但又毫不隐晦地质问我,中国人怎么能拍出这样粗野、野蛮的电影?太不应该了。二是据媒体报道,日本麻风病人协会号召抵制这部影片,因为它不仅不尊重麻风病人的基本权利而且还侮辱他们。这两件看起来并不起眼的小事,却给正在寻求合适文本以探索中国当代文化修辞批评的我以一种具体的启迪:要从这部影片的不为人注意的隐秘缝隙处打进去,尽力窥探那被第一重文本掩盖的隐秘的第二重文本,从而揭示出为我们自己所忽略的深层无意识的价值观冲突。杰姆逊惯常采用的符号矩阵模型,就成了我最初的借鉴工具。我那时肯定想不到,这篇1989年4月至5月间在牛津写成初稿的电影评论,竟成为我后来电影文化修辞批评和其他文艺评论的最初起点。我那时更想不到的是,这篇于我自己是首次需全力证明修辞论阐释的有效性及其第二重文本的确切存在的电影评论习作,会在随后不久发表后在国内产生一些意料不到的误解和争议。

其实,不仅是这篇及随后的电影文化修辞分析论文,而且我的专题著作《张艺谋神话的终结》、《修辞论美学》、《中国现代卡里斯马典型》、《中国形象诗学》和《中国现代性体验的发生》等,都是这种借助跨学科的修辞论美学视野去透视艺术文本的产物。我虽然没有刻意在文学与其他艺术之间保持互动关系,但确实心里本来就没有艺术门类及相关学科的栅栏。当然现在回头看,我那时治学的利与弊都在这里了:利在比较自由和灵活,弊在不大可能像具体艺术门类的专家那样深谙行规并说话。

三、第二重文本及电影文化修辞论阐释

还需要说说本书书名《第二重文本——电影文化修辞论稿》及研究路径或方法的由来。本书是我从修辞论美学视角解读中国当代电影文化现象的一个集中成果,可以反映我从1990年到2002年间的电影文化修辞论阐

释工作,也可以说是我对自《红高粱》(1987)时崛起直到《英雄》(2002)开启“中式大片”时代之前15年间中国电影文化修辞的一种解读。这些解读总体上属于电影文化修辞这一理路,其看到的東西也大体可以归结到第二重文本名义下。这正是本书书名的由来。至于我在2003年至今写的电影批评论文,则需要另行汇集了。

关于本书书名中的“第二重文本”以及“电影文化修辞论”,由于涉及本书的研究路径或方法,则需多说几句。我历来认为,对中国当代电影可以从若干不同视角去观照。与我在本书中的工作相关而又不同的视角可以有两种:一种是电影文化研究,主要是指那种运用英国伯明翰学派影响下兴起的文化研究方法去阐释电影现象的路径,这属于当代显学;当然也有那种在传统文化概念意义上分析电影深层的意识与无意识、情感、哲学、伦理、风俗等文化蕴涵的路径。另一种是电影修辞研究,主要研究电影语言的修辞特点,例如电影特技、摄影、录音、美工等的表意策略及其效果。我的工作则与这两种都有所不同,是把电影文化现象当作修辞现象去研究,意味着从修辞论视角去考察电影文化现象。这种电影文化修辞研究的重心,既不在一般的电影文化特性,也不在一般的电影修辞特性,而在电影文化的修辞特性。这就要求从修辞论视角去阐释电影文化现象。

从修辞论视角去阐释电影文化现象,涉及以下几个方面:第一,电影(或影片)总是一种文化现象,总具有文化蕴藉;第二,电影文化蕴藉必然要借助于电影的修辞手段去呈现;第三,电影文化修辞总是特定的社会文化语境综合作用的产物;第四,电影文化修辞及其与文化语境的相互交融都可以运用语言学模型等形式分析框架去阐释;第五,以语言学模型为代表的语言学—符号学手段不是电影学基本研究手段的一种补充性运用,而是电影学的基本研究手段之一。不是先研究电影内容或意义等文化蕴藉,然后才运用语言学手段去做点补充,而是从一开始就运用语言学模型等语言学—符号学手段去探测电影文本,从电影文本的语言—修辞模型中发现被隐藏的另一重文本。正是基于这种认识,本书一而再、再而三地反复运用符号矩阵去分析中国影片,并从中见出它同特定社会的文化语境之间的相互依赖关系,也正是这种关系在深层规定着电影文化修辞的呈现。回头看,我可以

是对语言学模型在中国文艺研究中的运用情有独钟的人,在中国内地学人中也算是较早并反复运用语言学模型去研究中国文艺文本的了。我的这种电影文化修辞研究,意味着以语言学手段去分析电影文本与文化语境的关系,探讨电影文本与文化语境之间的相互依赖关系。

这种电影文化修辞阐释的结果,不再是复述普通观众在观影时看到的东西并对此提供阐释,而是直接呈现在普通观影时容易遮蔽或抑制,却在电影文本中确实存在、更多地属于无意识层面的东西,是从电影文本与社会文化语境相互依赖的关系的角度去重新发现和合理化阐释的结果,这正是我所谓的第二重文本。

第二重文本,是对电影文化修辞批评的阐释结果的一种简赅表述。这个概念的提出,自然是对此前给我以启发的种种批评理论加以综合和提炼的结果。罗兰·巴尔特在《批评与真理》(1966)里有关批评是“第二语言”(second language)的观念,以及其他一系列著述中有关“从作品到文本”(from work to text)、“文本的快乐”(The Pleasure of Text, 1973)、“作者的死亡”(the death of the author)及“互文性”(intertextuality)等观念,展现出艺术品在解构批评家手中可以有着一种无限开放的可能性,有着令人无比渴望的新奇。我对此充满兴趣,但又不满足。我希望这种基于个体自由的无限开放的解构性游戏能够最终获得某种理性的节制,最好是同某种稳定的东西结合起来。于是,我注意寻求在自由的解构之中仍有某种新的主见的挖掘和凝聚。这就要求我在巴尔特的自由式解构与伊格尔顿和杰姆逊等的历史性定见之间寻求一种新的综合。

于是,第二重文本概念基于如下一种假定提了出来:正像其他艺术作品一样,每一部电影作品都不是封闭的完成体,而是开放的待完成体,有待于观众和批评家去重新打量和赋予其稳定的意义蕴藉。这样,每一部电影作品总是作为待完成的电影文本而存在,呼唤着观众和批评家去做二度、三度,甚至更多的超常打量。因此,每一部电影文本就总是以双重文本的方式存在着:第一重文本属于表层文本或意识文本,即观众以通常眼光可以观察到的那些显眼的电影形式及其意义;第二重文本则属于深层文本或无意识文本,即观众以特殊眼光才可以窥见的那些隐秘的电影形式及其意义蕴藉。

电影文化修辞阐释的目标,正是通过借助于表层意识文本来探测那暂时隐匿在深层的无意识文本。每部电影表层意识文本总是大体确定的和不变的。《马路天使》摄制于七十多年前,时光流逝,观众换了一代又一代,但它那拷贝里的电影形式及其意义却是大体稳定而不变的,不会变成《十字街头》,虽然拷贝在保存中难免产生一些技术损耗。不过,每部电影深层的无意识文本却可能发生改变,也就是在不同时代的不同观众中会产生某种不同的意义。表层意识文本往往只有一个,而深层无意识文本却往往可以存在若干个,即第一重文本往往是一个,而第二重文本却可能是多个。也就是说,对同一部《马路天使》,不同的阐释者可能得出不同的第二重文本。一部艺术文本同时并存若干种不同的第二重文本,是可能的。

对第二重文本的存在,不能作神秘化理解,而应当从艺术文本与其社会文化语境的相互依赖关系角度去加以合理化地阐释:艺术文本在社会生活语境中与一代代拥有新的生存方式和体验的观众相遇时,必然会碰撞出新的体验火花,从而为第二重文本的可能性提供开阔的空间。或许可以从理论上说,有多少种新的生存体验,就可能碰撞出多少种新的第二重文本。文化修辞批评的工作,不过是将这种可能的开阔空间加以合理化地阐释而已。这种合理化阐释正是文化修辞论阐释要做的主要工作之一。文化修辞论阐释可以分四个步骤展开:第一步,跨越通常的艺术鉴赏感受,尽力探测文本形式中的边缘、裂缝或空白处;第二步,从这些边缘、裂缝或空白处发现被隐匿的第二重文本的踪迹,并通过凝练、梳理和润饰,使之成为一种相对连贯的整体;第三步,把第二重文本纳入艺术文本与其社会文化语境的相互依赖关系中去作合理化的阐释;第四步,通过艺术文本与其文化语境的相互阐释,对第二重文本现象的成因提供说明,由此对特定的艺术文化修辞现象做出新的考察。当然,在具体的艺术品研究中,上述四个步骤有时不必同时展开,其侧重点可以有所不同。

对文化修辞分析来说,真正重要的还是妥善处理第一重文本与第二重文本之间的辩证关系:依托第一重文本而尝试窥探第二重文本,但最终必须从发现到的第二重文本平台上平安返回到第一重文本,这中间需要动作连贯或连接顺畅,不能轻率和随意,否则后果不堪设想,就好比航天员从地球

乘飞船完成登月后终究必须返回到地球上继续生存一样。寻觅第二重文本,终究还是为了更加合理地理解第一重文本所内含的丰富兴味。对于中国的兴味蕴藉美学传统来说,优秀的或伟大的艺术品,其第一重文本本身往往就蕴含着第二重文本无限丰富的阐释可能性,从而令一代代观众常看常新,流连忘返,依依不舍。这或许正是艺术品“永久的魅力”的一个方面吧。文化修辞批评的工作,不过就是将这种可能性加以合理化而已。

汇集在本书里的电影文化修辞分析,体现了我上面对第二重文本的追踪热情,例如下面一些文章:《茫然失措中的生存竞争——〈红高粱〉与中国意识形态氛围》、《叙事裂缝、理想消解与话语冲突——影片〈黄河谣〉的修辞学分析》、《面对生存的语言性——谈谈秋菊式错觉》、《文明与文明的野蛮——〈一个都不能少〉中的文化装置形象》、《认同性危机及其辩证解决——影片〈那山 那人 那狗〉的文化分析》、《无地焦虑和流体性格的生成——陆川〈寻枪〉的文化分析》等。当然,并非我所评论的每一部影片都被追寻出第二重文本来。我在评论每部影片之初,总是要根据其具体特点来确定具体的分析目标,对于那些我那时以为尚不足以或无力追寻第二重文本的影片,就往往另找其他文化问题去讨论了。这是需要向读者解释的。

当然,我在做电影的文化修辞论阐释的过程中,大致有几次重心位移,这就导致对第二重文本的寻觅重心存在一些变化:最初是尽力运用语言学模型去叩探隐伏的意识形态意蕴(即第二重文本),例如关于《红高粱》、《黄河谣》、《出嫁女》、《秋菊打官司》的评论;由于发觉这种意识形态话语阐释容易陷入独断困境和被人为地引向我个人无法调控的别种用途,于是自觉地做出了一次调整,即转向追踪文化语境中的群体无意识欲望的印迹,这就有了后殖民语境中的“张艺谋神话战略”研究系列论文;再后来感觉这种后殖民语境的批判色彩也过于浓烈了,就逐渐地变通为发掘特定文化内部的价值观念冲突及其流变了,这就有了《一个都不能少》、《那山 那人 那狗》和《寻枪》等的评论。总之,这样的重心位移的结果,就是我的评论中的意识形态话语阐释味道愈来愈淡,而面向深层无意识文化理念和个体生存体验状况的意味则逐渐变浓。

还需要说明的是,现在回头看,由于那时年轻的我以对修辞论美学阐发第二重文本是那样热心和执著,以致在信笔论证时,常常忘记了一种现在来看是必要的前提阐明和反复解释,那就是需要着重说明我的这种第二重文本追踪不过是公众从影片中寻觅出的不确定的无意识兴味之一,或对影片的多种可能的分析路径之一,观众或其他论者完全可以得出其他不同的看法和结论。如此一来,我那时对《红高粱》等影片中的第二重文本的阐发,就难免有些独断。这些都如实地保留在这些论文原文中,它们构成了我的或深或浅的脚印,不必再回头修饰,索性立此存照。

还有一点需要说明,我在影片中的这些分析工作,同我其时在文学中的分析工作是一致的,即都是从修辞论美学视角从事文艺文本阐释的结果。不妨提及两个例子。一是我从张承志的中篇小说《北方的河》里发现,在表面的热烈酣畅的“寻父”文本下,实际上潜藏着冷峻而激烈的无意识文本“弑父”,这样的相互冲突成就了该小说充满张力的结构及其丰富的读解可能性。“他意识中把黄河想象为渴慕久矣的英雄父亲从而急切认同,但无意识里却将其视为必须征服的仇敌父亲。英雄父亲是此时代人文主义信念的象征,而仇敌父亲则是与‘斗争哲学’相连的过去那悲剧性历史之罪魁。……从而横渡黄河,无意识中是一次激烈的象征性弑父行动。”^①再有就是从王朔的《顽主》片断中,从马青、杨重、于观等人物在街头闲逛时与中年绅士和铁塔大汉等的身体语言的较量及其转换中,见出拉康式想象界、象征界和现实界之间的关系及其在两重文本间的变换轨迹,从而发现王朔笔下“嬉游者”们的生存方式的基本语言性特点,由此找到把握王朔小说人物行为方式的一把文本钥匙。“在嬉游者这里,行为的狂欢必然要最终转化为、落实为言语的狂欢。或者不如说,他们的行为的狂欢实质上正是言语的狂欢。”进一步看,“嬉游者拥有的克敌制胜和获取狂欢的法宝,除了言语没有别的”。^②由此可见出我那时在电影和文学之间所做的文化修辞批评工作本质上是一致的。

① 参见拙著《中国现代卡里斯马典型》,昆明,云南人民出版社1994年版,第247页。

② 参见拙著《中国形象诗学》,上海,上海三联书店1998年版,第440页。

四、本书结构

本书没有依照论文发表年月流水式地编排下来,而是按照论文所探讨的论题领域作了大致的归类,当然总的看也大体遵循了论文发表的时间顺序。这样的编排,固然可以给读者以一种事后归纳的分析程序,但读者也不必对此太当真,其实,假如随手翻到哪篇就读,也无妨,因为这些影评文章本来就是一篇篇地写成和发表的。

本书共分为五编。第一编“叙事裂缝与话语冲突”,汇集了我在90年代初写的最初几篇影评,分别分析《黄河谣》、《秋菊打官司》、《二嫫》、《红高粱》和《出嫁女》。第二编“文化认同与乡愁”,评论《那山 那人 那狗》、《一个都不能少》、《寻枪》、《说出你的秘密》、《谁说我不在乎》和《无声的河》。第三编“张艺谋神话及其文化修辞”,前四篇论文分析张艺谋神话现象的文化修辞,后一篇长文对张艺谋的前期导演艺术作了阐释。第四编“市民喜剧与文化想象”,关注的是市民喜剧和文化想象问题,涉及《有话好好说》、《不见不散》、《网络时代的爱情》、《女帅男兵》、《生死抉择》、《刘天华》、《父亲·爸爸》和《天上草原》。第五编“无代期电影与大众文化”,先探讨“无代期”中国电影,进而阐述当代大众文化与中国大众文化学的问题,再结合《幸福时光》、《蓝色爱情》、《天上的恋人》探讨电影作为大众文化现象的修辞特质及其与高雅文化的关系,最后两篇论文分别结合第八届、第九届北京大学生电影节的影片观赏印象,对其时的国产片状况作了概要观察。

书后附录了我到2012年年底发表的主要电影评论文章目录。

五、致谢

除了在此感谢上面提及的师友外,还要向一直隐姓埋名的学术期刊编辑表达我深深的感激。汇集在本书中的这些文字,多发表于《当代电影》杂

志。我要特别感谢张建勇主编及张卫、刘桂清、张煜等编辑,还有发表我首篇习作的姚晓蒙编辑。还要感谢《电影艺术》杂志王人殷主编、吴冠平主编、谭政编辑、王纯编辑等,《文艺研究》杂志廉静副主编,《文艺争鸣》杂志张未民主编,《东方丛刊》杂志梁潮主编,《创世纪》特约编辑伊沙等。我那时本年轻,又是电影界的“外行”,但承蒙《当代电影》、《电影艺术》等时时热心邀约看片、约稿或催稿,我的这些电影评论文字才能在每每看片后即于第一时间匆匆写就发表,容不得多想,更无暇深思细酌。而且似乎是由于我来自电影学专业圈外的文艺美学学人的特殊身份,他们每次大体都命题作文般地让我写影片文化分析或电影文化观察,这就使我的电影批评工作一直有一个明确而又稳定的文化修辞聚焦点。假如没有他们这份二十多年如一日的殷殷提携之情,我相对连贯一致的电影文化修辞视点及批评工作是无法长期坚持下来的。在这个意义上可以说,假如没有这些充满情谊、善意和专业慧眼的主编及编辑朋友,就不可能生长出我们这些可以被称作电影评论者的人来。转眼间世事沧桑,他们中有的还在原岗工作,有的已调离或退休,但他们甘为人梯的高情厚谊令我常怀感恩之心、永远铭记。在此郑重提及他们的大名,聊作我内心对他们的深切感念的一种见证吧!

本书得以现在汇编出版,要感谢首都师范大学文学院胡疆锋副教授在几年前的最初提议,他那时就建议我编本自己的电影评论文集,还主动为我提出候选篇目和汇集论文,只是由于我自己的原因而拖延至今。同时,感谢北京师范大学文学院硕士生吴键同学在复制和转换旧文档时给予的协助。最后,感谢北京大学出版社张凤珠副总编辑的支持和责任编辑谭燕女士的细心编校。



2013年1月25日于京北林萃西里



序	1
---	---

第一编 叙事裂缝与话语冲突

第一章 叙事裂缝、理想消解与话语冲突	
——影片《黄河谣》的修辞学分析	3
第二章 面对生存的语言性	
——谈谈秋菊式错觉	17
第三章 如实表演、权力交换与重复	
——周晓文在《二嫫》中的话语历险	32
第四章 茫然失措中的生存竞争	
——《红高粱》与中国意识形态氛围	38
第五章 狂欢节与女性乌托邦幻象	
——《出嫁女》观后	55

第二编 文化认同与乡愁

第六章 认同性危机及其辩证解决	
——影片《那山 那人 那狗》的文化分析	65
第七章 文明与文明的野蛮	
——《一个都不能少》中的文化装置形象	74
第八章 无地焦虑和流体性格的生成	
——陆川《寻枪》的文化分析	86
第九章 物质充盈年代的乡愁	
——影片《说出你的秘密》的文化分析	97

第十章 道德性认同及其挽歌	
——影片《谁说我不在乎》的文化分析	107
第十一章 非常人对正常人的文化返助	
——影片《无声的河》分析	112
 第三编 张艺谋神话及其文化修辞	
第十二章 谁导演了张艺谋神话?	121
第十三章 异国情调与民族性幻觉	
——张艺谋神话战略研究	130
第十四章 我性的还是他性的“中国”?	
——张艺谋影片的原始情调阐释	149
第十五章 张艺谋神话: 终结与意义	161
第十六章 奇异姿态与独创的辉煌	
——论张艺谋	179
 第四编 市民喜剧与文化想象	
第十七章 小品式喜剧与市民社会乌托邦	
——《有话好好说》印象	219
第十八章 美国想象与市民喜剧	
——影片《不见不散》分析	230
第十九章 一场符号化的爱情游戏	
——影片《网络时代的爱情》分析	234
第二十章 谁在说话?	
——影片《女帅男兵》分析	239
第二十一章 对于廉政中国的文化想象	
——影片《生死抉择》分析	245
第二十二章 重塑关于国乐的想象的记忆	
——影片《刘天华》分析	252
第二十三章 在网络时代重构社群记忆	
——影片《父亲·爸爸》分析	260