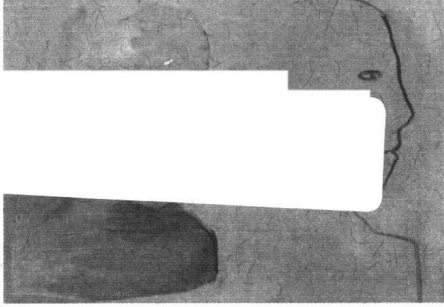


沙漏之痕

当代博士生导师思辨集粹书系 第三辑

与 其 他 学 术 著 作 不 同 的
是 ， 本 书 系 多 由 博 士 生
导 师 们 将 自 己 几 十 年 的
文 章 、 专 著 予 以 检 索 ，
把 其 中 那 些 虽 时 过 境 迁
但 仍 有 的 思 想 洞 见 、 亦 富
辞 采 的 文 字 截 取 而 成 。
这 些 文 字 经 过 了 岁 月 的
淘 洗 ， 实 乃 石 中 之 玉 、
川 底 之 珠 。

戴锦华 著



当代博士生导师思辨集粹书系

第三辑

沙漏之痕

戴维平 著

商务印书馆出版

图书在版编目(CIP)数据

沙漏之痕 / 戴锦华著. — 济南: 山东友谊出版社,
2005.12

(当代博士生导师思辩集粹)

ISBN 7-80737-006-8

I. 沙... II. 戴... III. ①电影评论—中国—现代
②现代文学—文学研究—中国③当代文学—文学研究—
中国 ①IV. J905.2②I206.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 150840 号

当代博士生导师思辩集粹书系(第三辑)

沙漏之痕

戴锦华 著

主 管: 山东出版集团

集团网址: www.sdpress.com.cn

出版发行: 山东友谊出版社

地 址: 济南市胜利大街 39 号 邮政编码: 250001

电 话: 总编室(0531)82098756 82098755

发行部(0531)82098035(传真)

印 刷: 青岛星球印刷有限公司

版 次: 2006 年 1 月第 1 版

印 次: 2006 年 1 月第 1 次印刷

规 格: 150mm × 228mm

印 张: 14.5

插 页: 2

字 数: 205 千字

定 价: 25.00 元

(如印装质量有问题,请与出版社总编室联系调换)

博士生导师是我国当代学术界的一批精英，他们之中的佼佼者，以其丰富的人生经历、严谨求实的治学态度和天赋才能，静守书斋，破读典籍，“焚膏油以继晷，独兀兀而穷年”，在各自从事的领域里卓有建树，其造诣渐臻纯青，在学坛颇有影响，甚至名及海外。但是，他们的成就却少为普通读者所知晓。所以，让高雅的学术走出殿堂，甚为必要。然而，博士生导师的专著和大块文章，多以思辩的深刻、逻辑的严密和旁征博引而著显，难为一般读者所理解。随着生活节奏的加快，便捷自由的阅读渐成时尚，让学者的思想、智慧与读者的需求近距离链接，成为我们策划本书系的初衷。与其他学术著作不同的是，本书系多由博士生导师们将自己几十年的文章、专著予以检索，把其中那些虽时过境迁但仍有思想洞见、亦富辞采的文字截取而成。这些文字经过了岁月的淘洗，实乃石中之玉、川底之珠。所截取的文字有章节、有片段、有三五语句，重新编排，再成系列。其长者如随笔，短者如小札，如散文诗、箴言录。……读者随意翻读，必有启示心智、陶冶性情之益。

这是本书系的第三辑。

目 录

光影流转

1. 斜塔：重读第四代..... (3)
2. 断桥：子一代的艺术..... (16)
3. 遭遇“他者”：“第三世界批评”阅读笔记..... (43)
4. 雾中风景：初读“第六代”..... (58)
5. 秩序、反秩序与身份表述——香港动作片一瞥..... (83)

直面当代

1. 疑窦丛生的“当代”..... (99)
2. 西方主义？——历史与现实的剖析..... (119)
3. 书写文化英雄..... (136)
4. 隐形书写：大众文化的政治学..... (150)
5. 文学备忘录“质疑”全球化..... (170)

性别·国家

1. 两难之间或突围可能？——女性主义与民族主义..... (183)
2. 见证与见证人..... (193)
3. 面对亚洲..... (201)
4. 岁月留痕：西蒙娜·波伏瓦在中国..... (206)
5. 在“苦涩柔情”的背后..... (220)

光影流转

1. 斜塔：重读第四代

第四代电影艺术家^①是失去了神话庇护的一代。他们登场于新时期大幕将启的时代，他们的艺术是挣脱时代纷繁而痛楚的现实/政治，朝向电影艺术的纯正、朝向艺术永恒的梦幻母题的一次“突围”。他们贡献于影坛的是一种艺术氛围，忧伤而又欣悦。那是在掉头不顾而去之前，对“文革”时代、逝去的社会灾难与心灵废墟的最后一瞥深情而悠长的注视，那是在扑向预期的“伊甸园之门”的渴望中，一次行色匆匆却又迟迟不去的徘徊。第四代导演的影片是在对现实的规避中完成的对现实的触摸。他们以这种忧伤而欣悦的艺术氛围为自己搭建了一小片庇护的天顶，使他们得以在灾难岁月逝去不久、在布满“死者弯曲的倒影”的天空下找到一线裂隙、一小片净土。这使他们所选取的姿态，在某种意义上，成了背对着历史、现实与大众的姿态，使他们的艺术成了一种斜塔式的艺术，使他们对社会与自我的关注历史地成了“在倾斜的塔上瞭望”。

第四代导演们的发轫作或成名作，与其说是一种先锋艺术式的反历史、反秩序、反大众式的绝决，不如说只是一种命运的尴尬与社会性的悬置。他们所选取、所站立的斜塔，一端连接着大地，一端指向天空。与其说他们成功地逃离了社会现实的土地，不如说现实仍是他们惟一的、尽管

① 第四代电影艺术家及其作品，无疑是新时期最重要的电影与文化现象之一。所谓第四代，不仅仅是一个根据年龄层及创作年代划分的艺术家群落（即，在文化大革命前、中毕业于北京电影学院，于1979年之后开始独立执导影片的导演），它指一批特定的电影导演，一个特定的艺术潮流，以及一种特殊的风格追求。这一群落包括丁荫楠、滕文骥、吴贻弓、黄建中、谢飞、郑洞天、张暖忻、杨延晋、黄蜀芹、吴天明、颜学恕、郭宝昌、陆小雅、从连文、林洪桐等电影艺术家于其中。1990年，第四代重要导演黄建中曾撰文《第四代已经结束》。事实上，在此之前，80年代中期，第四代作为一个艺术群体，一种共向的艺术追求，已经解体。

不甚牢靠的支点。与其说他们是要奔向艺术的天空,不如说那只是一条并不通向哪里的道路。而且 70 年代至 80 年代之交,每一次社会变革中的“地震”,都增加着斜塔的倾角。斜塔终将倒塌,第四代们终将跌落在现实中,经历着一种新的茫然与张皇。

这种“斜塔上的瞭望”,使第四代导演的电影艺术具有一种清纯,一种优雅而纤弱的清纯。在其发轫之始,通过一场对现实政治、对革命经典电影艺术规范、文艺工具论的大突围,第四代并未制造出一道历史的断裂;而只是在一个时代的棺盖上留下了几道擦痕,几道如冰川漂砾上神秘的印记一样的、深深的擦痕。

一、逃脱与落网

第四代电影艺术家发轫于 1978 年至 1979 年。而 1979 年无论在中国的社会政治史、还是文化史上,都是一个异常重要的年头。这是一个黄昏与黎明的交汇处,一个未死方生的时代。在“三中全会”、“实事求是”、“实践是检验真理的惟一标准”的总的社会政治氛围中,在改革开放的令人激动的前景下,人们陡然感到了一种全新的律动。在人们的预期中,那是一个陌生而撩人憧憬的未来。在“金红色”的“布满亡灵”的天空上陡然出现了一抹希望的绿色。

然而,历史与灾难的阴影并不会那样轻易便消散无痕。一个预期中美好的未来,如同一处在远方闪耀的彼岸,七八十年代之交的中国文化,更像是试图对“文革”的灾难历史完成的一次剥离,而不是一场直接的赎救。于是,这个此时仍显现为一片空明的未来便如同一块幕布,更加清晰地显影出灾难的过去。在一场又一场幼稚而又异常真诚的“民主运动”的潮汐声中,洪水般地涌出了“伤痕文学”;戏剧艺术以空前的胆识直闯禁地,朦胧诗派与现代主义造型艺术开始相继“浮出海面”。短短一年之中,“伤痕文学”将全中国浸淫在一片泪海之中;并几乎立刻由伤痕而为政治反思,灾难的阴影在复现的扩张、浸染中展示着一片苍白的血色。此时,除了仍处于社会地平线下的青年诗人群与艺术家群的书写,彼时的文化

现实中仍充满了传统的话语,旧有的社会主义现实主义的符号秩序仍横亘在艺术家与其所表现的历史与现实之间。政治激情与沉重的政治迫害的记忆,给 1979 年的中国文化表象、话语提供了一个并不述之于文本之中的社会语境。艺术呈现出一种空前的社会功用意义上的超负荷状态。一个深广而庞杂的社会语境是译解这一时期艺术表象的充分必要条件。中国文化艺术在一场空前的现实主义大出击中,窒息挣扎在传统的符号秩序的透明面罩之下。非凡的勇气:一个充斥在诗句、字里行间与艺术家政治潜意识中的凛然赴刑者的形象与空前的孱弱、粗糙的艺术表达:话语的陈腐、矫饰与迟迟不至的艺术自觉与苏醒,成为这一临界时代的文化特征。

正是在这个巨大的社会语境中,第四代导演姗姗来迟,而又异军突起地出现在历史的地平线之上。如果说,张暖忻、李陀的《论电影语言的现代化》^①,历史的成了第四代艺术宣言的话;那么,1978 年至 1979 年,第四代导演的第一批作品:《苦恼人的笑》(杨延晋)、《生活的颤音》(滕文骥)、《樱》(詹相持)、《春雨潇潇》(丁荫楠)、《巴山夜雨》(吴贻弓)、《小花》(黄建中),便无疑已构成了一个全新的艺术现实。电影终于成了中国文化(而非仅仅是政治)生活中的大事件。

《论电影语言的现代化》一文,在关于“现代化”的表述中张扬起第四代艺术旗帜——巴赞的纪实美学。然而,这却只能说是一次历史性的误读^②。同时,它间或是一个特定语境中有意选择的文化策略。此时,第四代的始作俑者所倡导的,与其说是巴赞的“完整电影的神话”、“现实渐近线”,毋宁说是巴赞的反题与巴赞的技巧论:形式美学及长镜头与场面调度说;与其说是在倡导将银幕视为一扇巨大而透明的窗口,不如说他们

① 张暖忻、李陀:《论电影语言的现代化》,载《电影艺术》,1979(3)。

② 1979 年前后,当中国电影界开始热情洋溢地讨论巴赞理论的时候,巴赞的重要电影论文均尚未翻译为中文。因此关于巴赞的引用大都得自于二手资料。在很长一段时间里,中国电影人将巴赞理论称之为“长镜头理论”。直到 1987 年 4 月,邵牧君先生翻译的《电影是什么》,才由中国电影出版社出版。

更关注的是将银幕变成一个精美的画框。在巴赞纪实美学的话语之下，掩藏着对风格、造型意识、意象美的追求与饥渴。对于第四代导演说来，对风格——个人风格、造型风格的热烈追求，决定了他们的银幕观念不是对现实的无遮挡式的显现，而是对现实表述中一种重构式的阻断；决定了他们所关注的不是“物质世界的复原”^①，而是精神现实的延续，是灵魂与自我的拯救。

在这一对巴赞美学历史性的误读中，包含着一次空前的、对电影媒介的自觉，一种“电影作为电影”，“电影作为艺术”^② 的追求；是否将这种自觉与追求名之为“巴赞”并不重要，因其无非是“借他人的酒杯，浇自己的块垒”罢了。与此同时，这一误读也包含了一种深刻的政治潜意识的动机。对巴赞（而非爱因汉姆）的选择有着绝大的必然性。这首先由于巴赞的纪实理论，作为一种话语形态，与作为主流意识形态组成部分的“现实主义创作原则”颇似相通，具有一种最安全、最少异己性的外观。其次，一种真正的巴赞式的“窗”之艺术却又因其与现实的短兵相接而遭到了政治迫害记忆的潜抑。命题必须提出，而一经提出又必须通过误读来倒置：只有置形式于内容之上，置风格于表述之上，第四代导演才能完成一次安全的逃脱：逃脱一种派定的社会政治角色，逃脱“工具论”的桎梏，逃脱大合唱式的样板艺术的规范。这也使第四代的创作与传统艺术形态及 1979 年中国文化主潮形成了追求上的错位。

第四代的另一面旗帜远不如纪实美学那样张扬、鲜明，却更为深刻、持久，那是一种通俗版的人道主义的社会理想。在经历了“文革”——一场“非人、反人的历史浩劫”之后，在经历了死亡与戕害人类的魔舞之后，

① 《电影的本性——物质世界的复原》为德国美学家齐格弗里德·克拉考尔的电影理论著作，邵牧君译，中国电影出版社，1981。在 80 年代初巴赞讨论的热潮中，因对巴赞知之不多，人们经常将克拉考尔与巴赞并提，并通过引证前者来推论巴赞。

② 《电影作为艺术》，为德国美学家、艺术心理学家鲁道夫·爱因汉姆 30 年代的电影著作，曾被“软性电影”的倡导者刘呐鸥于 1935 年以《电影艺术论》为题译为中文，连载于 5~8 月的《晨报·每日电影》上。后由杨跃重译，木茵校，于 1986 年 1 月，由中国电影出版社出版。此书对中国电影人产生过极为深刻而广泛的影响。

人道主义的旗帜成了第四代电影艺术家的视野中一片朦胧而温暖的亮色,成了社会拯救的出路与潜能。也许没有人能比在浩劫岁月中荒芜了全部青春的这一代更深刻地理解“历史与个人”的命题;也许没人能比他们更共鸣于贝尔特鲁齐几近绝望、几近强辩的名言:“个人是历史的人质。”因此,在第四代导演的影片中表现了对人——个人、历史中的个人命运的空前的关注。然而,在第四代导演那里,人道主义的理想与旗帜,不仅是一种社会拯救的预期,也是一面明晃晃的“护心镜”,一种潜在的灵魂自赎与自辩的渴望。如同“伤痕文学”以滔滔不绝的社会控诉,汹涌的泪海掩盖了微弱的王小华(《伤痕》)、宋薇(《天云山传奇》)^①的忏悔;第四代导演的影片也以一种人道主义的温情,以对人性的理解、良知的张扬遮蔽了“个人”溅染着他人污血的衣衫。他们要以《巴山夜雨》、《苦恼人的笑》式的温情、困窘与觉醒来象征性地解脱他人与自己关于屈辱与兽行的记忆的重负。第四代导演要从历史中赎回人质,从历史的污血中洗净个人,同时也赎回并洗净自己。但赦免了众多的“个人”,“历史”显然无法负荷如此多而重的冤魂。第四代艺术,在其全盛期(1979—1982)是关于历史的艺术,也是反历史的艺术;是记忆的复现,也是记忆的沉没。他们要以云隙间的数颗细小而微弱的星之间的相互慰藉,来遮掩并置换漆黑而浸血的天空。于是,第四代便历史地陷于一种二难推论之中:一方面是历史的控诉,一方面是历史的隐遁;一方面是真实地负荷,一方面是无法负荷(也禁止表达)的真实。这便注定了第四代艺术与生俱来地带有某种纤弱与造作的特征。

这也注定了第四代的理论追求与艺术创作必然是一次全线逃脱或曰突围。这无疑使他们成功地改变中国电影作为政治附庸的历史地位,成功地造就了一种新的艺术现实、艺术起点。如果说,所谓风格,体现了空

① 王小华为卢新华的短篇小说《伤痕》中的女主角,小说发表于1978年,“伤痕文学”一说便是因这篇小说而得名。宋薇为鲁彦周的中篇小说《天云山传奇》中的女主角之一,小说发表于1978年,不久谢晋导演根据这部小说拍摄了同名影片。

间对时间的优势,体现了在一种空间结构中对现实的重组;那么,我们便不难理解第四代导演何以如此重视风格元素与空间造型元素。他们要借助风格与造型将时间与历史悬置在心灵的低回之中。他们要借助风格与造型来构筑一种新的话语与新的符号秩序,使他们得以讲述不同于第三代导演的“大时代的儿女”、“战火中的青春”的故事,一些关于“自我”的故事。

然而,“历史的诡计”于此再次浮现出来。第四代追求个人风格,渴望讲述“自己的”故事;而作为一代人,第四代却是一个同心圆式的密闭的社会形态与历史时期的产儿。尽管他们没有第三代导演对“革命战争年代”——“精神的黄金时代”的共同记忆,没有那种共同而纯真的关于理想与奋斗的记忆;但一如第三代导演,他们的生活与生命充塞着社会历史的大事件,他们的“个性”无法凸现于整齐划一的社会构形,他们的命运只能是时代的规定,他们的遭遇只能是历史的遭遇。他们渴望讲述自己,结果都只是讲述了自己生活的时代;他们希望去记叙独特而畸变的个人命运,却只能不无矫饰地展现了一段独特而畸变的历史。第四代导演对艺术自我与艺术个性的张扬,却只是以建构了两种共同的叙事模型而终结。这仍是一种时代的艺术,一种作为“社会象征行为”的艺术。这是一次逃脱中的落网。

二、青春祭:大时代的小故事(1979—1982)

在第四代的第一个创作高潮中,其处女作常是那种温婉而虚幻的小故事:关于情、良知、理解与胆识的善良人的故事;在影片的叙境中,空间元素给定了一种锁闭中的锁闭:一条江轮(吴贻弓《巴山夜雨》),一只木排(吴天明《没有航标的河流》),一列火车(滕文骥《春雨潇潇》),一个“苏醒”式的心路历程——情感、挣扎、反叛。这一幼稚的叙述模式很快便为一种更为个人化的叙事,更为成熟、稳定的艺术形态所取代。那仍是浩劫岁月中的故事。但基本被述事件不再是迫害与反叛、堕落与良知;而是个人生命中的悲剧经历:离去/丧失,一次注定无可挽回的丧失。一对青年恋人,

却突然永远地彼此失去的悲惨故事。对影片的主人公说来,这无异于一种剥夺,一种至为残酷、至为惨痛的剥夺;但剥夺者(反发送者与反接收者)却在文本中呈现为缺席,呈现为悬置在叙境之中无名、狂乱而暴虐的社会势力,甚或是一种非人与超人的力量。这在《小街》(杨延晋)与《城南旧事》(吴贻弓)中呈现为与发送者同样面目不清的、作为反发送者的社会恶势力、群氓,在《沙鸥》(张暖忻)中是雪崩,在《青春祭》(张暖忻)中是泥石流,在《如意》(黄建中)中是无名恶势力、历史劫难与心脏病。无论是社会恶势力、浩劫还是自然灾害,都无疑在叙事的表层结构中构成了一种非人的、异己的毁灭性力量。它无情地剥夺,而将主人公置于一种无从反抗、无可行动的境况之中。在这批影片中,人物型的第一人称取代了客观型的第三人称叙事。叙事距离空前缩小,几近于零。它们以一种自叙的形式讲述了关于青春——浩劫中的青春、伤残的青春的故事。被述事件的主旋是“能烧的都烧了,只剩下大石头了”(《沙鸥》);是“一切都离我而去”(《城南旧事》),是“各自手执一柄如意,而始终未能如意”(《如意》)。叙事语调呈现为清纯、凄婉而缠绵,一种痛楚而低落的青春韵味。

第四代导演大都有着一段生命受阻的体验。在他们的表达中,这并不是一种生命的瓶中青春遭遇瓶塞的阻塞的体验,而是一段在没有门窗的四壁高墙中的灵魂与生命的被囚禁的记忆。60年代至70年代中期正是他们的青春岁月;也是中国社会政治的密闭环收缩终至锁闭的岁月。这个历史丑陋而残暴的瞬间,在第四代导演那里是一段异样悠长的岁月。正是在这段岁月里,他们与社会原本便颇为脆弱的整体感与认同感溃解了,取而代之的是一种孱弱的异己感与巨大的政治迫害恐惧。类似受阻的生命经验造成了第四代导演心理上的“青春情感的固置”。第四代导演的艺术比其他人更多地联系着他们青春岁月的遭际与体验。如同一个符咒般地,将第四代牢牢地系在这段青春的缺憾与缺憾的青春之上。这是一种近乎自虐的凝视,一份困惑而绝望的不平感,一份诅咒与迷惘。这构成了第四代导演第一期创作的表层叙事结构,也成了他们几乎全部作品的叙事动机。

而在影片叙事的深层结构中,这不仅是一种丧失与剥夺,而且是对欲望的一次镇压式的潜抑,是一个反人的社会力量所颁布的欲望禁令。它通过对欲望对象的剥夺,完成了一种社会化的阉割行为;而这种行为在文本中永远是那样无声而迅速,不留一点血迹。欲望/对象缺失,欲念饥渴/阉割恐惧,便构成了第四代影片中那份“青春情感固置”的真正原因。

但是,这毕竟是一段逝去的青春。第四代导演毕竟是在中年将至/已至之时才开始其创作生涯的;这便给他们充满青春韵味的叙事语调添加了一种颓败的意味,添加了一份无可奈何的孱弱与惆怅。

不错,第四代导演的第一期创作便是一场青春之祭。这是他们自己的故事,一份在心理意义上颇为真实的自叙传。他们以一个大时代中的小故事记叙了他们的时代,以一个青春缺憾的故事留下了他们“一代人”的细小而清晰的时代铭文。然而,和任何艺术作品一样,第四代的青春祭不仅是一种“真实”的裸露,同时也是对“真实”的消解与遮蔽。它们不仅以对个人悲剧的关注规避了对历史悲剧的质问与反思,而且以剥夺、毁灭力量的缺席与超人化推卸了经历过浩劫的每个人都无法推卸的灵魂拷问与忏悔。这些青春故事的确在文本中救出了“历史的人质”,但这却是一种颇带自欺意味的赎救,并且进一步造成叙事文本中的裂隙与失衡。

因此,在第四代的以这一叙事模式所结构的影片中,其佼佼者并非这类“青春祭”式的爱情故事,而是一部表现童年往事的影片:《城南旧事》。在这部影片中,离去/丧失,不仅是被述事件,而且成了叙事施动与叙事结构。不仅是“她(他)已离我而去”,而且是“一切都离我而去”。离去/丧失的基调的每一次复沓都强化了一种异己的、社会性的毁灭威胁。故事中人物型的叙事人是小英子——一个尚未成年的孩子。这便预定了她不可能作为一个历史中的个人/主体为自己的行为承担责任,而且消解了深层结构中欲望对象缺失的象征意味。而文本真正的叙事人(吴贻弓/林海音)与被述故事的岁月间的时间跨度,拉大了叙事距离,使叙事语调中多了苍凉、添了迷恋。故事也并非发生在浩劫岁月,而是发生在旧中国的某一段岁月之中,影片的创作者因此得以逃开政治迫害意识的潜抑,自如地

构造出一种无往不复、周而复始的死魔环舞式的悲剧氛围：淡淡地，并不面目狰狞，而又无所不在、无可逃脱。黑沉沉、雾蒙蒙的城门楼下，缓缓前行的驼队，单调而复查的街口的井窝子，幽静而蝉声如雨的小巷。在悲剧氛围中弥散着纤美的忧伤与诗意。影片结尾处，在已成为新时期电影“经典”段落的七次红叶叠化，使影片呈现出一种结构的完整与匀称；其斜塔式的精细达到了一种新的素朴。我们不妨将《城南旧事》视为对第四代通例的一次成功的突围或曰逃脱。

如果说，从时代与社会艺术规范中逃脱只是一种现实策略，那么第四代导演不仅常在逃脱中落网，而且“斜塔”也毕竟建构于现实的土地。第四代导演无疑仍是时代之子。他们的社会责任感与使命尽管不甚鲜明，但毕竟不能自己。所以在第四代创作的全盛期（1982年），一种新的，关于时代/社会性的主题已然切入到第四代的创作之中。《逆光》（丁荫楠）、《都市里的村庄》（滕文骥）便是其中的一抹亮色。而《邻居》则脱颖而出，成了第四代创作通例中的又一则例外。在前两部影片中故事的主部仍是青春的遭遇，但时间已移至“现在”。故事的主部已转移到更年轻的一代人身上。这里仍有人物型的第一人称叙事人，仍有一个离去/丧失的哀怨故事，但它们已退到被述事件的后景之中，如同《逆光》的片头段落，一个长长的推镜头，摄影机伴着旁白推入一条在细雨中闪着青褐色光泽的狭巷，表明一种旁观修辞型的叙事已取代了个人主观型的叙事结构。而片尾段落却如同为丧失/离去式的故事给出一个颇具反讽意味的结语。这是其他文本所不具的经典“重逢”场景，镜头在一对昔日的冤偶：叙事人苏平与他昔日的恋人——“表姐”间多次对切之后，中景镜头中，两人均掉头不顾而去。在这组镜头中相向而立的一对男女，已不仅是昔日情侣，而且是被贩卖者与贩卖者，是社会的成功者与失败者。影片通过使价值客体（欲望对象）丧失价值，而使主体获得了“彻底的”解脱。这是一个“历史”的文化结局，也是文本的又一诡计。因为对客体价值的否定并不能填补欲望对象的缺失。匮乏依然存在。

三、后倾：文明与愚昧（1983—）

以1982年为界（出品于1987年的影片《青春祭》除外），第四代导演似乎厌倦了“大时代关于爱的小故事”。从某种意义上说，外在动因有三：首先是改革大潮的到来，社会性地震的“振幅”逐渐加大，周期渐次缩短，斜塔日渐其倾斜。社会生活中汹涌的光波声浪迫使第四代导演掉转头来，面对着今日之社会现实。其二是文化反思运动构成了一种更为深刻的历史/文化语境。文学上的寻根派形成了强有力的文化参照系。其三是第五代导演登上了影坛，造成了一个新的、强有力的冲击波。在《逆光》中，作为一种语言意象出现的：“在我心中叠印着”“一个古老的中国与一个现代的中国”，事实上成了第四代导演第二期创作主题的预示。这个“叠印着”的新旧世界便成了1982年以降第四代影片的主部主题。这便是“文明与愚昧的冲突”式的叙事模型。文明（现代/工业文明、社会进步）与愚昧（农业经济、传统社会的价值观与生存方式）的冲突成了这类影片的叙事施动，也成了影片的叙事表层结构，形成了视听层面上两种造型体系的对立。这一特征在《逆光》与《都市里的村庄》中已然呈现为一份“空间造型总谱”中不同的、负载着主题意义的造型体系。它是狭小、拥挤、不无温情、“鸡犬之声相闻”的工人棚户区——都市里的村庄与充满简捷、硬冷线条的、巨型现代工业空间——造船厂。如果说《逆光》中南京路的繁华与棚户区的贫瘠间的对比，还只是用于呈现经典意义上的贫富分立，那么《都市里的村庄》中造船厂的开阔、巨大的工业空间与棚户区狭小、拥挤的生活空间的对照，已然蕴含了这种关于文明与愚昧冲突的话语于其中。

然而，在此后的创作中，除了《海滩》继续了这种“文明与愚昧”的并置结构，其他第四代佳作：《乡音》（胡柄榴）、《良家妇女》（黄建中）、《湘女潇潇》（谢飞）、《老井》（吴天明）等则呈现出一种文化“后倾”的趋势。第四代导演逐渐由对现实生活斜塔式的瞭望与规避中的触摸，转而成为一种怅然回首的姿态。如果说七八十年代之交对“文革”历史的清算迅速为“高歌猛进的现代化进程”所取代，那么有趣的是，第四代却和此时的中国艺术