



社会风景的
寓言

中国电影文化
1988—2015

张旭东 著

社会风景的
寓言

中国电影文化
1988—2015

张旭东 著

图书在版编目(CIP)数据

社会风景的寓言：中国电影文化：1988—2015/
张旭东著. —上海：上海人民出版社，2021
ISBN 978-7-208-17021-6

I. ①社… II. ①张… III. ①电影评论-中国 IV.
①J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2021)第 056128 号

策划编辑 薛 羽
责任编辑 张婧易
封面设计 梯工作室·周安迪
营销编辑 赵玉强

社会风景的寓言

——中国电影文化 1988—2015

张旭东 著

出 版 上海人民出版社
(200001 上海福建中路 193 号)
发 行 上海人民出版社发行中心
印 刷 常熟市新骅印刷有限公司
开 本 890×1240 1/32
印 张 9.25
插 页 5
字 数 221,000
版 次 2021 年 6 月第 1 版
印 次 2021 年 6 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-208-17021-6/J·601
定 价 69.00 元

引 言

这本文集收录了我 1988 年以来的电影研究和批评文章，也有部分内容选自《改革时代的中国现代主义》和《全球化与文化政治》两本专著中涉及“中国新电影”的章节。

就个人经验和主观感觉而言，做电影研究和电影评论并非跨界客串，而是从学术起步期开始就一直占据自己兴趣中心地带的“正业”。在 20 世纪 80 年代“文化热”“方法论热”期间，电影研究和电影批评是文化思想领域里一个极为活跃的分支，也是一个能量爆棚的热点。我自己在电影批评领域所做的最初尝试甚至早于文学批评写作。当时在西方理论译介方面的收获，往往最先在电影研究和电影批评领域里被分享、交流和运用，比如有关本雅明、拉康的理论译介，都是发表在电影研究的刊物上。也是在电影批评圈子里，我最初接触到了符号学、结构主义、女性主义的分析方法，比如阿尔都塞的名篇《意识形态和意识形态国家机器》，即是 1987 年由李迅翻译、首先发表在《当代电影》上的。

当时一些怀有艺术抱负的电影创作者常常主动寻求学术界、评论界、知识思想界的支持，也有参与到后者中来的真诚与热情，他们的态度，不是将后者作为“外援”或参考，而更像是把这种“文

化讨论”作为电影本身介入当代思想生活的媒介、渠道和平台。我当时在中央音乐学院音乐学系美学教研室任教，虽醉心于西方文艺理论和哲学，但只是一个名不见经传的本科毕业生，却仍然很快被拉进了电影批评和电影理论的讨论中。这个过程是如此自然，以至于今天竟怎么也想不起是经何人介绍、又是如何被接纳进这个“圈子”的。只记得80年代最后几年里，常常骑着自行车沿西二环、北土城路去电影资料馆（中国电影研究中心、《当代电影》编辑部所在地）、北京电影学院等处看片子、参加讨论。那些“作品研讨会”都是标准的80年代神仙会，各路人马汇聚一堂，既不讲长幼尊卑，更无视一切专业壁垒，大家各抒己见畅所欲言，每每因一个观点而争得面红耳赤，或因一个见解（甚至一个概念术语的运用）而彼此引为同道、惺惺相惜，乃至生出相见恨晚的遗憾。一些日后在文学研究和思想讨论中长期合作的同事和友人，有不少是在“电影圈子”里相识的。1988年秋天在香山卧佛寺举行的“中国新电影研讨会”更是盛况空前、群贤毕至，至今仍是“80年代”回忆里弥足珍贵的一页。

回头看，80年代中后期是“中国新电影”崛起的历史性时刻：在这个“反思的时代”，中国电影开始从整体上审视自身历史发展道路，盘点民族电影的文化资源，并探索审美突破的具体策略；也是在这个“实验的时代”，中国电影再次“走向世界”，努力通过学习一种对当时中国人来说几乎是全新的“现代世界电影语言”而重新发出自己的声音、将自己的故事推陈出新；“第五代”导演甫露锋芒便立刻成为全社会和整个文化思想界的兴奋点。但从全局看，客观地讲，80年代是一个在国家主导下、建立在广泛的社会共识（即“改革开放”“现代化”的共识）基础上的新旧并存、代际交替的文化生产空间，其中始终活跃着的具有内部差异性和张力的“交

叠共识”和“新旧轮替”，才是改革时代的中国电影独特活力和创造性的最为重要和关键的历史条件。

这本集子虽是以“第五代”电影为主要分析对象，但需要指出的是，即便仅仅在电影生产和电影批评领域，“第五代导演”或“中国新电影”也从不曾垄断“新时期”第一个十年（遑论其后）的社会、思想、文艺和意识形态议题，更加没有在所有方面构成整个中国文艺界、知识界“前卫”或“反思”的深度或尖锐性的标杆。“文革”后中国文艺的复杂性和多样性，要求批评意识走出“现代主义”或“为艺术而艺术”的窠臼，从而进行叙事分析，并再现其同历史、政治、经济和意识形态的更为总体性的关系。本书所收录的一篇分析谢晋《芙蓉镇》的长文，连同另一篇分析贾樟柯前期电影创作的文章，或许有助于这本文集在问题视野和分析方法上保持一个基本的平衡。

80年代国门被重新打开之后，中国电影发展便获得了一个外部环境和参照系，即所谓的“现代世界电影语言”。无论它是真实的还是想象的，这个参照系都构成了一个巨大的压力场或“影响的焦虑”，并作为一种若隐若现的诱惑和评判标准被中国电影人内在化。另一方面，中国电影生产和接受的微观社会学空间几乎与中国电影人代际共存和代际竞争的结构完全重合。因此，外国电影（主要是60年代以来的西方艺术电影，包括东亚地区的种种“新浪潮”电影）的经验、成就、标准虽然在特定的80年代现代化想象中被过滤和简化为一种“电影语言”的语码和观念，但在中国电影发展的体制性和社会学空间内部，这种影响（包括艺术传统、风格谱系、电影观念和技法流派）仍然具有多样性。这种多样性也同样反映在、甚至内在于中国电影人不同的历史经验和代际归属上。这里值得注意的是，虽然“现代世界电影语言”总体上可分为好莱坞类

型片商业片体制和欧洲艺术电影或“作者电影”体制，但在80年代，苏联电影的影响（包括其中的先锋派、现实主义、和人道主义等“亚传统”）仍然强劲有力（我当时就读的北京大学学生社团里唯一的电影社团是“苏联电影爱好者协会”）；而“文革”后恢复公映的一批亚非拉优秀电影作品，也在一定程度上保持了中国电影接受眼界的世界性（而非仅仅唯先进西方马首是瞻）；甚至可以说，中国电影史上的“十七年”和“文革”经验在电影语言和电影美学上的成就和意义，也依然作为一种经验和意识的潜流继续存在。

在“新时期”第一个十年的大部分时间里，老一代和中生代中国电影人事实上仍占据中国电影的生产与市场、评论与评奖机制的舞台中心，其中不仅包括凌子风、汤晓丹、水华、谢晋、谢铁骊这样仍然保持旺盛创作活力的前辈导演（即所谓第二、三代导演），也包括吴天明、颜学恕、丁荫楠、吴贻弓、郑洞天、滕文骥、谢飞、黄蜀芹、胡炳榴、张暖忻等“第四代”导演。相对于“第五代”实验所带来的“范式革命”或电影史“断裂”，他们共同的特点是在美学思想和创作手法上大体遵循“剧场—摄影棚”（theater-studio）路线，旨在电影作品中实现下述要素的“三位一体”：即文学性的叙事—再现原则；戏剧舞台表演训练—好莱坞电影表现模式；以及苏联现实主义的审美标准、民族化或“中国气派”的表意风格。一方面，这是电影工业技术在某个水平上的必然体现，如胶片感光度、摄影机活动范围和方式、美工与灯光、演员化妆手法、表演训练等诸方面的元素，给电影表现方式带来了一定限制。另一方面，在电影生产体制意义上，这个传统也自然是国家意识形态机器的重要组成部分，承担着宣传、教育、传播的各项特权和功能。考虑到“文革”后解禁的“十七年”电影和1949年前上海左翼电影中的优秀作品所造成的广泛与持久的影响，这个“代际结构”远

远超过了“第五代导演”同他们的直接前辈的关系，而具有一种整体性的电影史意义。《万家灯火》（沈浮，1949）、《乌鸦与麻雀》（郑君里，1949）所代表的纯熟的写实主义电影叙事技巧和批判性，崔嵬（《宋景诗》《青春之歌》《红旗谱》《杨门女将》《野猪林》《小兵张嘎》）等共和国第一代电影人所展示的创作个性和简明有力的电影语言，都对“新时期”中国电影发展形成了一定的“影响的焦虑”，故而这些“前史”应该被视为当代电影美学内在紧张和外在选择策略的构成性要素。而在另一个方向上，第四代甚至第三代导演中的一些人物在80年代后期的创作里，也多多少少受到“第五代”电影实验的挑战，并以各自的方式回应甚至吸收了这种挑战所带来的问题。

应该承认，这样一个电影生产的社会学“立场—占位空间”（field of position-taking）对“第五代”导演的创作实验和电影美学观念来说，更多构成了一种反面的压力，即对于摆脱、超越这一传统的急切的内在要求。这种内在要求也可以在其他艺术门类的发展中找到其同构性的参照：当“朦胧诗”和“实验小说”意欲摆脱和超越僵化的“现实主义”条框，试图重建一种基于“真实性”的新伦理，并将其实现在语言的敏感度、精确性与审美强度上时，对一种全新的电影语言的追求正与其构成了“代际”躁动的跨界呼应。它们共同体现了一个时代的集体诉求，即重建艺术同生活、艺术同其自身规律之间的正当关系，只是这种历史性诉求在一时一地被偶然地冠以某种“代”的标示，或被戏剧化地描述为某种代际冲突。

这种审美风格上的蜕变和转向，也可以被视为一种“社会性的象征行为”（杰姆逊），它可以被表述为这样一种“政治无意识”：摆脱“文革”后中国的物质、社会和政治体制局限，从而得以提前“想象性”地加入一个世界性文艺创作的共同体中去，获得更自由、

更包容主体性和创造性的空间。在整个 80 年代，这种想象性的超越一方面与“官方”话语体系形成了或明或暗的尖锐冲突；另一方面，则又是在“现代化”“解放思想”“走向世界”等主流官方话语的保护和鼓励之下，作为这种官方话语的替手和变奏而获得意识形态上的自我辩护。可以说，“中国新电影”的实验正是通过这种暧昧性，与这种被默许和纵容的叛逆而成为 80 年代中国电影文化和审美政治的一个有机组成部分。换言之，无论就其审美追求和形式创新方面的企图心，还是就其社会经验和意识形态的历史内容而言，“第五代”的革命从来都不是作为一种货真价实的“异端”或“颠覆”出场的。“第五代”电影实验和电影美学本身是“改革时代”全民意识形态共识的一部分，特别是“现代化”经济—社会转型和“现代性”历史经验的集体性自我表达的有机组成部分。尽管“中国新电影”在当时有些离经叛道的嫌疑，但从根本上讲，离开国家、社会和知识界对它的支持和期待，“第五代导演”的审美突破是无从想象的。

以田壮壮、张军钊、陈凯歌、张艺谋、周晓文、黄建新、吴子牛、何平、李少红等“第五代导演”为代表的“中国新电影”所取得的突破性成就，在今天看丝毫不意外，而更像一个注定发生的奇迹。作为“文革”后第一代电影学院科班出身的毕业生，他们的自我教育本身就是一部如何摆脱“正统”电影教育及其影响的生动的教材。他们在“文革”时“上山下乡”，在“广阔天地”中蹉跎了岁月，养成了各个不同但又具有“家族相似”的道德观念与审美追求，以及那种天不怕地不怕、蔑视权威而又信奉最高标准的“红卫兵精神”。但在“专业训练”的范围里，他们却享有国家专业学院培养机制所赋予的一切机遇、资源和特权。这种国家垄断性文化体制里的天之骄子+逃课生的双重身份，把他们的“漫游时代”和

“求学时代”连成一体，也暴露了他们艺术学徒期的真正的教材和师承关系。当他们的第一批习作问世的时候，老一代电影人——其中不乏“第五代”的老师——不禁惊诧地问：“摄影机后面站着的是些什么人？”

各种回忆和坊间传言都告诉我们，“第五代”电影人在北京电影学院四年科班训练的核心，其实就是如今中国大学纷纷推行但却难以落实到位的“经典阅读”。只是这种核心课程基本上都是在课外进行，其日常形式不过是泡在宿舍或图书馆里“看录像”。这种自修式的功课具有高度的选择性和指向性，其对象集中在20世纪后半叶欧美艺术电影和“作者电影”的范围内。这种本身带有理论性和审美强度的电影语言训练，使得“第五代导演”在起步期避开了国内主流电影和国外商业片与类型片的不可撼动的制度性成熟和市场霸权，也避开了由主流电影市场培养出来的读者期待方面的老练和平庸。这些都为“第五代”日后通过国际电影节体系另辟蹊径、一举占据全球艺术和学院评价体系的“奇袭”做好了观念、风格、语言、策略等方面的准备。这种抽象的、空洞的、纯粹私人性质的形式技术准备，一旦同“闻所未闻的中国故事”相结合，就会在对中国和世界观众的期待时大放异彩。在“艺术电影”、形式探索和风格实验的外表下，这种新的电影样式生产出具有市场效应、思想效应和政治效应的“奇观”（spectacles），它一举颠覆了种种通行于海外电影市场的电影生产与接受系统，把一种试探性的电影语言自我训练和自我表达为一个令人目眩的“中国寓言”。事实上，“第五代电影”的成功，至今仍然是世界电影史上一个值得深入研究的范例。

这种成功也并非仅仅具有电影生产—评论领域的局部意义。事实上，正是基于对“中国新电影”经验的分析研究，我才形成了对

“改革时代中国现代主义”的一般性和总结性的看法。在我研究 80 年代的专著中，这个看法或许由于对形式分析的偏爱和对某种“当代文化自我意识”的侧重而未能被置于论述的前台。这不能不说是一种遗憾。因此，不妨借这本电影批评文集出版的机会再次强调，获得世界性评价和关注的“新时期”中国文艺“现代派”高峰，本身是一种时空交错和框架交叠的结果。在美学形式或“语言习得”层面（比如“现代世界电影语言”的获得），它是“现代主义”的；但对这种语言和审美原则的跨越时空的把握和“挪用”，本身却是抽象的甚至是空洞的，也就是说，它只提供了技术意义上的可能性、解放感和助推器。这种“中国现代主义”的语言和形式，并不具有与欧美现代派完全一致的历史内容和经验实质——后者在通向现代化与现代性过程中所获得的“可能性条件”，无论在器物、制度，心理还是行为规范层面，都为解读其艺术作品提供了现成的历史框架，比如机器文明、现代官僚体制、大都会生活方式，以及它们所带来的人的异化等。换句话说，中国的“后现代派运动”，若要在审美强度和形式创新方面与西方现代主义的先行实践并驾齐驱，或至少获得后者体制性的认可和赞赏，就必须找到属于自身独特历史经验的“替代性方案”，即由其时其地的社会性动力和集体性源泉所提供的经验实质、体验强度、道德情感结构、想象方式和持久的创造性能量。这种历史经验的实质及其内在动力和内在结构方才是现代主义语言和形式的“政治无意识”：它们之间是存在与表象、所指与能指、内容与表达之间的总体性的辩证关系。

改革时代的中国现代主义文艺，同时遭逢世界性“后革命”的意识形态空间和审美符号—阐释体系，在“第五代导演”的创作实践中，寻求自我表达于是体现为一种高度趋同化的习得策略，对现代主义语言（“艺术电影”）的接受和转化，展现出他们惊人的学

习能力、摹仿能力和再创造能力。但形式上的认同必然需要一个足以支持其形式构造和语言系统的“内容”。所谓“内容”并不指第五代电影作品的素材，那不过是有待新电影语言加以处理的影像元素或词汇。这里的“内容”，必须是一种更深层次的社会历史语法和心理语法，无论是集体行动的规训和记忆，抑或某种残留的乌托邦冲动，总之它要成为一种社会能量，推动中国新电影去占有和运用那种正在被另一个主体“据为己有”的审美形式。换句话说，这也是在潜意识层面的一种文化造反：尽管推崇并摹仿“现代世界电影语言”，但在自己的创作实践中，却又仅将其作为自身主观意志的表达和手段，把它消解为一种新意识形态想象的社会性语法的“词汇”（如《黄土地》里面的反蒙太奇手法、叙事碎片化或散文化、高仰角镜头；《红高粱》里插入腰鼓或高粱作物中间的晃动的摄影机运动等）。这种深层语法必须来自一种更为宏大的社会实践和历史运动，也就是说，它必须是对一种历史性集体行动及其精神实质的无意识的摹仿。

这种经过多重中介环节的“内容”其实只能是毛泽东时代中国的集体经验，特别是在“文革”中达到顶峰或极端的那种“敢教日月换新天”的创新精神和不畏权威、追求最高真理的造反精神。这并不是试图在“第五代导演”和“文革意识形态”之间建立某种直接的关联；恰恰相反，正是通过在意识层面上完成电影美学标准、电影史参照系意义上的“专业化”和“国际化”，“中国新电影”方才能够“告别革命”、超越“社会主义现实主义”剧院—摄影棚体制和影像表意语法，从而在国际艺术电影市场和评价体系中获得入场券。但在狂热追求现代主义世界电影语言的过程中，在自身激情、想象和创造力的最深处，“第五代”却重新与毛泽东时代的政治能量和集体人格不期而遇。更准确地说，是这场实验相对于既成

艺术体制的激进性和总体性，对参与者自身的经验、能量、意志和想象力提出了最高要求。这种试图以“新”和“今天”的名义引入一种电影史的断裂和观影趣味的革命的运动，客观上迫使“第五代”在其“自我”“主体性”甚至“艺术创造”的内部发动一场总动员，从而在主观上把自己摆在了“革命者”的位置。这种文化社会学空间里的客观位置和具体策略，使得“第五代”能够把一种借来的“现代世界电影语言”在总体上转换为某种新中国集体经验的象征和寓言。

在“第五代电影”80年代最为激进、最具有实验性的作品中（田壮壮的《盗马贼》《猎场札撒》，陈凯歌的《黄土地》《孩子王》等），我们看到这种革命性关于空间、自然、历史、文化和语言的乌托邦想象。与此同时，在影像层面的想象性的革命，也不可能不成为一种新的社会价值、社会权力和意识形态的表征。这在当时围绕《红高粱》的争论中表现得最为明显。这种乌托邦与意识形态的混杂和各自在表述上的半自律性只能说是转型期中国社会不同生产方式、价值论述和意识形态体系并存、彼此竞争、彼此渗透的客观现实的写照。由于电影生产的体制性条件、电影艺术与生俱来的技术可能性和国际性、电影作为现代大众传媒的巨大影响力和“雅俗共赏”的娱乐性，一些在80年代文化思想讨论中仅仅是隐而不显的因素，在电影作品中得到更为明显清晰的表述，电影批评和电影研究也由此成为更具体的历史叙事和理论分析。

在80年代后期电影批评圈子里昙花一现的“红卫兵精神”讨论虽具有相当的敏感性，但在批评的意义上并不准确。一方面，它确实把握住了“第五代导演”敢想敢干、不信邪、追求最高艺术标准、意欲冲击一切习俗和常规的勇气；另一方面，它却未能更为客观地评价第五代导演作品里同时并存的种种矛盾，包括艺术上的精

英主义与人民情感的并存，现代化和国际承认诉求与中国道路、本土气派的并存，个人英雄主义与集体想象集体诉求的并存，阳春白雪与下里巴人的并存。这些内在的紧张、矛盾和暧昧性，在“第五代导演”90年代一系列更为“成功”的国际电影节作品中进一步凸显出来，这是在一个更为成熟、也更为局限的层面，再次演绎的“意识形态与乌托邦”的双重变奏。

纵观整个90年代，“第五代电影”在扩大战果、将国际电影节最高奖项一网打尽之际，除个别杰作外（如本书以细读方式分析的《秋菊打官司》和《蓝风筝》），也迅速失去了艺术上的前卫性，在总体上逐渐定型为一种以脸谱式中国社会与政治文化影象为套路和标志的“中档（mid-brow）艺术院线商业片”或“国际电影节电影”（又称3F片，即Film Festival Films）。这同“第五代电影运动”早期突袭的快速成功是分不开的。当然，这种“认同”和“归位”也与90年代全球范围内的经济、政治和意识形态环境，以及中国在其中的处境密切相关。与此同时，所谓“第四代导演”和新兴的“第六代导演”也分别从各自的经验、审美和市场占位出发，对业已成为中国电影名片的“第五代”实施了夹击。90年代虽然在风格实验、形式探索方面相对于那个被理想化的（即日益作为怀旧对象的）80年代有所后退，但在丰富性、多样性和技术成熟方面，仍然是一个值得回顾的时期。普通人的日常生活领域成为中国电影的聚焦点（张暖忻的《北京，你早！》、谢飞的《本命年》、颜学恕的《香魂女》、张艺谋的《有话好好说》等）；叙事性重新成为中国电影审美追求的核心问题（“第五代导演”也开始重新学习如何讲故事，这直接带来了一系列在艺术和市场双重意义上获得成功的作品，如张艺谋的《菊豆》和《活着》，陈凯歌的《霸王别姬》等）；纪实风格和纪录片运动的崛起；小城、边缘、底层进入影视文化的

焦点；电视连续剧作为一种重要的文化生产“体裁”和大众“阅读”方式出现（从《渴望》《编辑部的故事》《北京人在纽约》一直到《雍正王朝》，一系列脍炙人口的作品构成了当代中国电视剧大潮的前期）……所有这些重大发展，都是同90年代这个电影史分期上的阶段联系在一起。

所有这些分析性的主题要素，在21世纪第一个十年的中国影视文化发展中都得到了更为明确的表现。但“新时期”第三个（某种意义上也是最后一个）十年的标志性事件，却是电视连续剧成为中国影像生产和大众观影活动的最主要的方式。《大宅门》《康熙王朝》《橘子红了》《走向共和》《亮剑》《武林外传》《暗算》《士兵突击》《大明王朝1566》《大工匠》《金婚》《闯关东》《潜伏》《人间正道是沧桑》《蜗居》《三国演义》等一批家喻户晓的电视剧精品，支撑起一个中国电视剧的“黄金十年”。在电影创作领域，贾樟柯则几乎是一枝独秀，反衬出中国电影生产青黄不接、日益零碎化的窘境，因此除了一篇对贾樟柯电影创作的初步分析之外（截至《三峡好人》），这本电影研究和电影批评文集并未对这个十年的创作作出任何相对系统、深入的分析。对此后中国电影、电视和基于网络、应用软件的视频作品或现象的分析，就更付之阙如了。希望今后能够有机会补上这个缺憾。

是为序。

2020年10月20日

纽约

目 录

引言	1
----------	---

上编 “第五代”与“现代电影语言”探索

银幕上的“语言之物”与“历史之物”

——对“中国新电影”的尝试性把握	3
------------------------	---

“现代电影语言”的生成

——“第五代”电影的意识形态审美化策略	15
---------------------------	----

社会风景的寓言

——对陈凯歌《孩子王》的批评阐释	56
------------------------	----

《红高粱》的乌托邦与意识形态	87
----------------------	----

下编 影像叙事与正当性

作为政治寓言的人道主义

——重读《芙蓉镇》	117
-----------------	-----

叙事、文化与正当性

——《秋菊打官司》里的重复与寓言	172
------------------------	-----

创伤、叙事与记忆

——评田壮壮的《蓝风筝》	198
--------------------	-----

消逝的诗学

——贾樟柯的电影创作	222
------------------	-----

附 文

电影叙事中的历史冲突	
——谈《末代皇帝》	247
在纽约看《英雄》	252
《长恨歌》	
——从小说到舞台	261
何谓祥子?	
——评歌剧《骆驼祥子》	268
聚义厅还是桃花源?	
——管虎的《老炮儿》观后谈	274