

第一章 名正本质 言顺道流

——中国当代电影的本质

子曰：“……名不正则言不顺，言不顺则事不成，事不成则礼乐不兴，礼乐不兴则刑罚不中，刑罚不中，则民无所措手足。故君子名之必可言也，言之必可行也。君子于其言，无所苟而已矣。”

——《论语·子路篇》

姓名本身并没有什么意义，正如一朵玫瑰，
即使冠以它草的名字，它的芬芳依旧保留如昔。

——莎士比亚《罗密欧与朱丽叶》第2幕第2场

姓名本来是没有意义的；我们叫做玫瑰的这一种花，
要是换另外个名字，它的香味还是同样的芬芳。

——莎士比亚《罗密欧与朱丽叶》第2幕第2场

What's in a name ? That which we call a rose.

By any other word would smell as sweet.

——William Shakespeare, *Romeo and Juliet* II ii

① 王成云、李爱民译《罗密欧与朱丽叶》（第2版），北京：致公出版社，2003年。

② 朱生豪译，方重校《莎士比亚全集》第8卷，北京：人民文学出版社，1978年。以上两个很不相同的译本，本身也可以看出同一文本到了不同文化中的多重读解与“误读”。

中国的第一部电影（严格地说是第一个电影片段）摄制于 1905 年，^①用的是舶来的技术与胶片。此后中国电影以上海为基地，经历了民族化的过程，也不断吸收海外电影艺术，包括受到好莱坞情节剧的种种影响。1949 年中华人民共和国成立，在西方资本主义国家联手对中国进行孤立与围剿的年代，中国电影与国外的交流，在相当长一段时间，仅限于与苏联及东欧社会主义国家。尽管如此，或许应该说正因为如此，中国的电影得以进一步向民族化发展，并在不同层次，不同领域取得了骄人的成绩。到了 1966 年至 1976 年文化大革命期间，中国的电影先是完全停顿，继而在江青等人严密的政治操纵与监控之下，发展成为极端的形式主义（formalist）作品。在海外，有关中国早期电影发展的专著有耶·里达（Jay Leyda）的《电影——记中国电影与电影观众》^②而最早研究新中国成立以来直至 20 世纪 80 年代初期中国电影的一本著作是康浩（Paul Clark）的《中国电影——1949 年以来的文艺与政治》。^③

1977 年以来的中国当代电影经历了一个崭新且独特的历史时期，特别是在 1978 年十一届三中全会以后，随着经济上的改革开放和政治上的逐渐宽松，中国电影业从 20 世纪 80 年代到 90 年代初，经历了一个黄金时代，取得了空前的成就，也打入了以西方观众为主的国际市场。然而，随着中国电影跨出国门，也随着改革开放，中国电影本身悄然地从本质上发生了变化，从一种“中学为体、西学为用”的，通过西方技术继承和发扬中国传统文化的载道艺术品，到一种“西学为体、中学为用”的，经过中国民族化包装的跨国资本主义社会的消费品。本书正是要讨论中国当代电影 80 年代以来这种文化本质上的演变。

本书不打算为中国当代电影撰史，也不是要重点讨论某一代系、流派或政治、文化运动，因此并不会力图囊括中国当代所有重要的导演以及他们的作品。在选择导演及电影作为举证时，主要的考虑因素有两点：其一，这些导演及影片对于中国电影的文化本质有什么代表作用，或是与中国电影文化本质的改变有什么关系；其二，导演手法和电影文本是否自觉地表现出中国在现代化和后现代化过程中的焦虑，是否体现出中

① 京剧《定军山》（选段，1905）是中国拍摄的第一个电影片段。

② Jay Leyda, *Dianying: An Account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge, US: MIT Press, 1972.

③ Paul Clark, *Chinese Cinema: Culture and Politics since 1949*, New York: Cambridge University Press, 1987.

国传统文化与全球文化接触时面对的困境。

作为本书的首章，这里我首先由第三世界电影这一话题入手，分析中国当代电影在现代化及后现代化过程中，所经历的与世界上其他发展中国家电影工业的一些相同、相似与不同之处。然后从中国早期电影理论对电影（影戏）的定义入手，分析直到20世纪80年代初，中国电影工作者与理论家如何根据中国传统文化为电影这种舶来的工业技术定位。借用文化研究理论中的精神分析学说，本章在最后的三节分别讨论读解电影时存在的文化误读；什么是一部电影的文化本性；当外在环境改变时，一部影片及一个民族电影工业所产生的文化本性的蜕变。

一、古老文明 崭新课题

有关所谓“第三世界电影”的研究，最初主要是针对截至20世纪80年代中期拉丁美洲与非洲电影的研究。随着中国电影在国际上渐渐受到重视，80年代的一些有关“第三世界电影”的论文，有时也会引用中国当代电影为例。泰守摩·H. 伽比里尔（Teshome H Gabriel）在《建立“第三世界电影”批评理论》一文中就把“第三世界电影”的发展过程归纳为三个阶段。第一阶段为自愿被同化阶段。这一阶段的“第三世界电影”工业以好莱坞为楷模，电影主体主要是满足观众的娱乐，而艺术形式则往往为了追求效果而显得过分夸张。第二阶段是缅怀阶段。处于这一阶段的“第三世界电影”工业逐渐为本土资本与艺术家所掌握，电影题材则多反映城市与乡村、工业化与传统文化间的冲突，而艺术风格则更为有意识地回归传统，缅怀逝去的阡陌与自然，刻意表现本土风格。第三阶段是反击阶段。“第三世界电影”工业成为一种公共事业，由国家拥有，国民掌握，形成一种全民参与的现象。与前两个阶段不同的是，这一阶段的电影艺术家视电影为一种意识形态工具，从艺术形式上充分了解“第三世界”电影观众的需要，并有效地为他们服务。^①

伽比里尔的这种三阶段分法，既有他不可逾越的局限性，也体现出他过于理想化。其过于理想化的倾向尤其体现在他所描绘的（或曰憧憬的）第三阶段。同时，在描述中国1950年至1976年的电影发展过程时，

^① Teshome H. Gabriel, *Towards a Critical Theory of Third World Films*, in Jim Pines and Paul Willemen ed., *Questions of Third Cinema*, London: BFI Publishing, 1989, pp. 31—34.

似乎非要在伽比里尔所述的三个阶段之前再加一个。在此我称之为零阶段，它是一个镜像阶段。在这一阶段，由于国家所有制遍布于全国主要工业，电影工业自然也由国家拥有，国家支配。再加上人为的孤立与传播技术上的局限，民族电影工业不以外国电影工业为参照（当然更不用，也不会刻意模仿好莱坞电影），形成了一个自力更生、自给自足的工业王国，就有如婴儿镜像期间的顾影自怜，是一个天真的自我欣赏期。由于电影工业属国家所有，自然以国家的利益为依归，担当着国家机器喉舌的重要任务。由于对外的封闭与隔绝，艺术素材自然要向自身文化、民族传统中寻找。

尽管上述的零阶段是中国电影从 1950 年到 1976 年的主要特色，这一特色并没有因为文化大革命的开始，而于夜间彻底改变。况且不仅国家、民族意识形态上的转变需要一个过程，艺术家的创作方式和观众的欣赏习惯也非霎时可变，更何况与海外的沟通、借鉴也需要时间，甚至还伴随着痛苦的思想、体制斗争，所以许多上述零阶段的特色，往往仍然表现在 80 年代的中国电影中。

当改革开放把中国电影带到世界的门槛，中国电影工业文化本质上的转变也开始了。由于中国的计划经济制度在 80 年代仍在延续，电影工业仍然属于国有，中国电影工业经历的亦非像伽比里尔所述的，一个阶段接着一个阶段的发展。由于所有制的不同，中国的电影工业自然不会全盘模仿好莱坞；又由于中国现代化步伐之快，城乡矛盾、现代化焦虑也几乎是同时跃上银幕。故此，这一时期的中国电影可以说是结合了伽比里尔所述的“第三世界电影”发展的第一和第二阶段。

当中国的改革开放取得一定的成绩，在“新时期”成长的电影工作者逐渐在电影工业中占据了主导地位，再加上改革的深化，社会主义市场经济体系的形成，20 世纪 90 年代的电影工业不再如 80 年代般属于国营企业，更不像 80 年代那样简单地追随国家机器的政策与要求。另一方面海外资金大量涌入，1990 年以来逐渐涉足几乎每一部票房成功的“国产片”。故此，从电影工业的所有制而言，中国电影到了 90 年代已不属于伽比里尔所述的任何阶段，也没有迹象显示已经进入跨国资本主义体制的中国电影工业会回到伽比里尔所述的任何体制阶段。相反，从影片内容、题材与艺术形式而言，中国电影同时具有模仿好莱坞商业片、抒发现代化及后现代化焦虑、反抗西方文化入侵三方面的特色。由此，我们看到中国当代电影发展的独特性，而伽比里尔的“第三世界电影”发

展论也有相当大的时代、文化、历史和地域的局限性。

中国当代电影的发展之所以具有如此的独特性，一方面是由于中国固有的几千年文学、历史锻造的悠久文化；另一方面是因为中国改革开放以来所面对的一个史无前例的世界景观。当国际上跨国资本主义经济已然形成，各国文化正随着科技、媒体的发展逐渐步向同化，加上 80 年代东、西方冷战的解冻和 90 年代初苏联解体、东欧变色带来的势力版图新划分，中国这一古老文明，面对的是一次全新的历史挑战，中国电影工业经历的也是一次出生入死的洗礼。

本书的整体结构是顺着这样一个猜想（hypothesis）展开的：20 世纪 80 年代中期以来中国电影在国际上取得的骄人成绩，既不单单是因为中国电影技术与电影艺术取得了什么奇迹性的创新与发展，也不仅仅是由于中国对于其电影的市场推广有什么奇谋妙策。中国电影在世界上，尤其是在西方国家的这种成功，标志着中国电影从文化本质上的一次蜕变。本书也正是以文化研究（Cultural Studies）的观点出发，研究在中国经济社会的巨变期，从 20 世纪 80 年代初到 90 年代中期，中国当代电影的文化本质与变质。

二、西洋动画 中华影戏

在进一步讨论中国当代电影之前，我们必须回答的两个问题是：什么是电影？什么是中国电影？这些看似十分简单的问题，并不容易找到清晰并具说服力的答案。当代文化研究的一个重要组成部分是来自现代语言学的结构主义及后结构主义理论。尤其是当克劳德·莱维斯特劳斯（Claude Lévi-Strauss）把传统的

$$\begin{aligned}\text{语言符号结构} &= \frac{\text{能指}}{\text{物体}} \\ (\text{sign} &= \frac{\text{signifier}}{\text{object}})\end{aligned}$$

修正为

$$\begin{aligned}\text{语言符号结构} &= \frac{\text{能指}}{\text{所指}} \\ (\text{sign} &= \frac{\text{signifier}}{\text{signified}})\end{aligned}$$

以后，语言符号本身就成了形而上学哲学理论的主要研究对象。所指已

不再是具体的某一物体或人物，而是一种概念，是在能指系统中依赖能指间相互异同关系而形成的表意系统。^①所以要讨论什么是电影，什么是中国电影，我们也不可能简单地用一个电影目录来说明，而是要研究人们对于这两个能指的概念（所指）是什么，甚至是人们对于这两个能指的概念在一个特定的历史时期发生了什么变化，为什么会发生这些变化，这些转变又有什么文化后果。

对于电影本质的理解，中国与西方有着很大的区别。查看各种辞书，无论是权威的还是常用的，都各自体现了东、西方文化差异所导致的对这一名词的不同解释：

【电影】一种综合艺术，用强光把拍摄的形象连续放映在银幕上，看起来像实在的形象。

——《现代汉语词典》(1995)

【电影】由活动照相术结合幻灯放映发展起来的一种现代艺术。……电影是一门综合艺术，具有丰富地反映生活的手段，而且影片可以大量复制放映，有广泛的群众性。……

——《辞海》(1979)

cinema 1. 名词（可数、单数）一个人们以看电影作为娱乐的地方…… 2. 名词（不可数）制作电影的商业与艺术……

film 1 名词（可数）尤指在电影院放映的影片，其中或讲述一个故事、一些真人真事，或是纪录一系列发生的事情…… 5. 名词（可数、不可数）指影片的制作，或被视为艺术，或被视为商业行为……

——《考林斯·考比欧勒德英语辞典》(1987)^②

motion picture 名词（1896 年首次使用）1：以高速在银幕上投射一系列连续渐变的图像，使其产生物体、人物在移动的视觉效果。

有关莱维斯特劳斯的理论，见其专著。 Claude Lévi - Strauss, *Myth and Meaning*, New York: Schocken Books, 1979.

② 英语原文：

cinema 1. n count/sing A cinema is a place where people go to watch films for entertainment ... 2. n uncount Cinema is the business and art of making films ...

film 1. n count A film is moving pictures shown on a screen, especially at a cinema, that tell a story, or sometimes show a real situation or series of events. ... 5. n uncount/count The making of cinema films, considered as a form of art or business, can be referred to as film or films ... Collins Cobuild English Language Dictionary (1987)

2 通过上述技术表达 (如一个故事) ……

movie 名词 (1912 年首次使用)¹ : 即 MOTION PICTURE 2 (复数) 放映电影 3 (复数) : 电影媒体或电影工业。

——《维布斯特第九版新大学词典》(1983)^①

在所有英语词典中,电影都被定义为商业行为、工业或工业产品以及一种娱乐。虽然这些词典从来没有否定电影可能存在的艺术性,然而作为一种产生于工业时代的媒体,它既依赖于先进的工业技术,同时也依靠工业化社会的市场作为其流通的场所。故此,从本质上来说西方视电影为工业产品。而在中国,尤其是新中国成立以来至改革开放初期的 20 世纪 80 年代,电影却一直被单一地定义为一种艺术形式。在“文艺为无产阶级政治服务”及文革后修改的“文艺为人民服务”一类方针指导之下,这一时期的中国电影从来没有真正被视为一种商品,而只是一种与政治息息相关的“艺术品”。

在 1991 年出版的《中国大百科全书·电影卷》中,选用了夏衍的论文《电影》作为“电影”条目的“加长版”解释。^②夏衍文章的第一节题为“电影的特性”,其中他扼要地提到观众是“消费者”,电影既是“精神产品”也是“物质产品”。然而,夏衍的文章却通篇都在讨论电影的艺术特性,并强调电影是一种跨语言、跨文化的艺术。^③具有讽刺性的是,这样一种跨语言、跨文化的艺术,却没有一种自己的语言,有关这一点我在下面会进一步论述。这样一本详尽的电影辞书,在其 600 页 16 开的文字版面上(另外还有 48 页插图),在其 1466 个条目中,竟然没有“电影工业”和“电影发行”。就算“电影制片厂”这个名词,也只是收录在“电影机构”条目下,与电影局、广电部一类的电影审查机关为伍。由 30 位中国顶尖电影学者组成的编辑组,对于电影同时是艺术品与消费品这一概念似乎并不真正认同,夏衍文章中所谓电影(同时)是“物质产品”的定义看来只是一句空话。尽管在当时已经没有人否认,或者说没

英语原文: motion picture n (1896) 1: a series of pictures projected on a screen in rapid succession with objects shown in successive positions slightly changed so as to produce the optical effect of a continuous picture in which the objects move 2: a representation (as of a story) by means of motion pictures: MOVIE

movie n (1912) 1: MOTION PICTURE 2 pl: a showing of a motion picture 3 pl: the motion-picture medium or industry Webster's Ninth New Collegiate Dictionary (1983)

② 夏衍是该词典的主编;他的论文完成于 20 世纪 80 年代

夏衍等主编《中国大百科全书·电影卷》北京 中国大百科全书出版社,1991 年,1—2 页。

有人敢否认电影在国内外市场上的商业价值，中国电影理论家对于电影商业价值的态度，还是通过这部词典表现得一目了然。^①

在当代中国，电影被称为一项“事业”。“事业”一词含有强烈的使命感，与理想、道德、公益联系起来，成了与以谋取商业利益为依归的“企业”或“工业”形成对比。在中国同样属于“事业”的还有“教育事业”、“新闻事业”等等。相比之下，归为“企业”的有“钢铁工业”、“煤矿工业”、“汽车工业”等。不同的命名表现出不同的要求、不同的理解，不同的期盼和不同的操作。

上面的讨论虽然是针对“电影”一词东、西方不同的理解，然而其启发性却是深远的，因为这证明了，虽然只是一种媒体，一种工业技术，当进入到不同社会、不同文化时，其本质也会随之而改变。倘若对“电影”这样一个简单的名词尚有如此大的理解差异，那么，对于电影中的符号（如：故事情节、灯光着色、仪式风俗、音乐说唱等）的理解，则会由于政治、文化背景的不同，产生更大、更明显的差异。如果对于电影的理解有如此大的区别，我们又怎么不对所谓电影是人类共同语言的说法有所怀疑呢？我们甚至要质疑不同文化对“艺术”一词的定义。这种理解差异在讨论全球文化语境中的民族电影中是一种非常值得注意的现象，也是本书关注的重点之一。

三、符号表征 故事内涵

电影拥有其独特的语言，包括蒙太奇、镜头焦点、镜头角度、照明、色彩（以及既包括黑白片又不局限于黑白片的没有色彩）、对白、音乐、音效等等。当然对白与剧本是其中最接近一个民族的语言，也带有最强民族性的电影语言。电影的其他部分，往往不仅带有很强烈的语言色彩，而且还提供了丰富的辩证逻辑想像（*dialogic imagination*）的机会。^②

虽然电影拥有其语言（*language*），然而法国电影理论家 C. 麦茨却认

① 1995年出版的《中国电影大辞典》比《中国大百科全书·电影卷》于多方面都更为详尽，然而它也只是把电影定义为一种“综合艺术”，并没有表现出对电影作为工业与商品的进一步认知。张骏祥、程季华主编《中国电影大辞典》，上海：上海辞书出版社，1995年。

② 巴克旬用“辩证逻辑”形容小说文本，由于作者和读者不同的文化意识所产生的不同话语。M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas Press, 1981, esp. the last essay *Discourse in the Novel*, pp. 259—422.

为电影并没有一套语言系统 (langue)。在题为《电影——是语言还是语言系统》的论文中,麦茨从结构主义语义学 (structuralist semiotics) 的观点出发,认为电影中的影像固然充满言语 (parole),但是缺乏一种规范性的语法。他说:

【电影】影像固然是言语,却从来不是一个语言整体。研究“电影语法”的作者落入绝境一点也不稀奇,他们声称在为电影著述一套语法,然而他们所谓的影像文字,只不过是一些介乎词汇和语素之间的东西,一种未曾出现在任何语言中出现过的东西。

电影有一种语法,但是这种语法尚未形成,而且就算形成,也只是在句式方面,不是在词素方面的。……人们应该研究电影中句式结构安排的丰富多样性……对比之下,电影中具有规范性的语法却贫瘠的令人吃惊。①

麦茨后来调整了他的说法,承认“已经出现的几种影像顺序达到了创造一种特殊的(话语层面上的)规范效果”。② 麦茨之所以最初否认电影拥有一种语言系统,是因为他认为电影不同时具备语言系统的三种必要条件,即语言是一个用来(1)相互沟通的;(2)符号的;(3)系统的。他的这一个判断可以说是基本正确的,尤其是他强调了电影之所以没有一个完整的语言系统,是因为电影中只有很少量的实质符号。③

麦茨同时也认为电影只有单向沟通,④这点我却不尽同意。无论是作为艺术品,或是更为常见的作为消费品,电影总是在与观众做着积极的双向沟通。这种沟通并不单单是通过电影本身,或者是电影导演。电影毕竟不是导演个人的作品,而作为一种话语层面的语言,所有参与其话语形成者,从编剧、摄影师到制片主任、发行商,从演员到影评人都在参与一部影片与观众的双向沟通。传统中最常见的双向沟通是这些参与者解释影片或解答、回应观众的问题、意见,又或是通过续集,满足观众的要求。而当代的科学技术更进了一步,通过录像带、DVD一类的电子设备,观众甚至可以任意操纵影片的速度、间歇,甚至是场序。而在影院公映后发行的大部分DVD中,多附有导演的旁述、幕后花絮、导演

① Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor, New York: Oxford University Press, 1974, pp. 67—68.

同注, p. 68

④ 同注, p. 75.

及演员访谈等资料，并利用互动程式达成与观众的“对话”。部分影片更以所谓“导演版”（director's cut）发行 DVD，甚至在 DVD 版中提供多种结尾让观众选择。许多巨资拍摄的大片在拍摄期间就建立互联网页，在拍摄中、发行后都与观众进行着双向沟通，尽管这种双向沟通的一方有时未必是人，而是一个电脑程式。

电影是不是拥有一套语言系统，对于我们的讨论还不是最重要的，然而电影工作者及电影作品与电影观众之间的相互沟通，对于研究中国 20 世纪 80 年代和 90 年代的电影却至关重要，而这种沟通对于中国当代电影的发展，对于中国电影民族、文化本质的改变，也起着决定性作用。麦茨指出：“观众总是或多或少地明白电影（在说什么）。”对把没有多少实质符号的电影视为是一种人类共同语言，这本身就是一种讽刺与矛盾。在比较语言与电影时，麦茨指出在语言的句子中，包含着聆听者或懂或不懂的字词，被完全理解的句子就是被聆听者转化为一系列所指的概念。电影则不同：

……电影中通过影像的表意单位——更严格地说是元素——则多如牛毛，且毫无间断，就算是最有智慧的观众，也不可能将其一一辨别。同时，只要能弄明白这些元素中的主要部分，就可以对影片整体有个大概的了解，就算是最迟钝的观众，都会粗略明白（电影在讲什么）^②

作为一个结构主义者，麦茨对语言的表意能力的估计实在是过高了。按照后结构主义和解构主义的看法，语言也只不过是一个符号链，这也是我们使用语言时总是在“误读”的主要原因。^③

对于电影的“误读”远远超过对于语言的“误读”，这是因为电影含有太多不间断的符号——影像、场面调度、声效等等。过多符号带来的问题，既不能为智慧观众带来任何额外的喜悦，也不会使迟钝观众感到怎样宽心，因为这些能指后面的所谓所指只是一种抽象概念，只是一连

① Christian Metz, *Film Language*, p. 72.

② 同注，p. 73. 这里我们也看到，麦茨的理论建立在西方拼音文字语言的基础上。如果是在中国，听得懂或听不懂一个字词往往不一定十分重要，中国文字在某种意义上也像电影中的影像，根据字的偏旁部首，即便不认识一个字，也可以通过视觉形象猜出它大概的读音和意思。

③ 这里所说的“误读”，并不是我们日常意义中的“错误理解”，而是一种因为个人经历、文化背景差异而产生的“歧义阅读”。在本书第三章第四节中，我将进一步根据心理分析理论，对“误读”进行讨论。

串的能指。^①问题的真谛在于，就算是导演也不可能完全控制这些符号的使用，更枉论对于这些符号的读解。电影导演在为观众提供了一系列可作“误读”的符号的同时，自己也一定会迷失在这个由符号组成的迷阵之中。在本书中，我把导演对自己作品的读解叫做“导演/导向误读”（directic misreading）；将观众的读解称为“观众/观点误读”（view-pointic misreading）。

本书的关注重点并不是这些“误读”如何阻碍沟通，这是因为沟通本身依赖的就是“误读”。然而，与语言不同之处在于，对于一部影片的“误读”往往既言之凿凿，又扑朔迷离的让人惊讶。而且，对于一部影片的“观众/观点误读”在其本来的文化与社会环境中已经往往令人咋舌，当这部电影面对来自其他文化背景的观众时，惹来的“误读”则是更为出人意表。这些来自其他文化背景的观众，往往为影片带来意想不到的、新的、却更富创意的文化“本质”。本书接下来的章目，主要就是讨论中国导演如何面对这些始料不及的、崭新的文化“本质”，但是，我将首先在下面两节中讨论几个关于“导演/导向误读”的问题。

四、文化本质 东西道流

电影没有语言系统的一个关键原因，并不是电影与语言有多少形格上的相似。由于世界上各民族、各地区文化背景的不同，世界上至今仍未产生一种，在可见的未来也不会产生一种共通的语言。虽然电影是图像的产品（或艺术品），可是对于它的读解却依赖于语言。既然人类还不可能使用一个共通语言，就算电影有一个语言系统，这个系统产生出来的无论是言语还是话语，它们都不会是人类共通的，只会是带有地区、文化色彩的。电影所带有的地区、文化色彩是与导演和电影工作者的文化背景息息相关的。电影的这些地区、文化色彩，也为电影带来自己的

有关结构主义、后结构主义理论家认为语言是一个符号链的说法，费迪南德·德·索绪尔曾经说过：“和抽象定义（即所指）一样，具体的符号（即能指）也是纯粹靠其与语言中其他符号的关系与区别来定位的。” Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, ed. Charles Bally and others, trans. Roy Harris, La Selve: Open Court, 1983, p. 116. 解构主义大师德里达更直接把语言称为“一条靠区别来产生意义的锁链”。 Jacques Derrida, “Difference” in *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, General ed. John Wild, trans. David B. Allison, Evanston: Northwestern University Press, 1973, p. 142.

文化本质。这也使我们可以借用拉康 (Jacques Lacan) 的一些有关文化本质的心理分析理论, 来理解电影本身的文化本质。

拉康曾经借用英国著名侦探小说家爱德格·爱伦·坡 (Edger Allan Poe) 的短篇小说《盗函》^①以小说中的人物及人物关系为例, 阐述个体与社会之间的三位关系, 以及一个个体在这种三位关系中位置的选择与无奈。坡的小说讲述一位智慧过人的私人侦探督宾, 解决了一个连探长也解决不了的难题, 把一位大臣从一位皇室女眷 (暗示王后) 处偷来的情书又成功地偷了回来。拉康把故事分为两个部分, 认为其中重复了一种个体与社会之间关系的形成与转变。而在整个读解过程中, 拉康还故意将小说标题中的“函”(letter) 视为英语中的双关语, 把它既看作是一封被偷的信, 也理解为一个被偷的字母。这里字母就象征了语言, 以及靠语言维系的社会秩序 (symbolic order)。^②

按照拉康的分析, 小说故事的第一个层次是王后的情书被盗。王后刚收到一封信, 正好国王走了进来。王后没有时间把信藏起来, 只好把信“随意”地放在桌上, 希望国王不会留意。如果国王发现这封信, 王后的名誉与安全都会受到威胁。这时 D 大臣来到, 看见了桌上的信, 并从信封地址上认出了写信人的笔迹, 在国王不留意的时候, 他把桌上的信取走, 并放下了随身带的一封看上去差不多的信。王后无能为力, 只有眼巴巴地看着这一切发生。

王后委托一个她信任的探长, 希望可以把信悄悄地找回来。可是这位探长能力有限, 他带人趁 D 大臣不在的时候把他家里翻了个底朝天, 还是没有找到那封信。探长只好来求教于督宾, 故事发展到拉康所说的第二个层次。督宾来到 D 大臣家中的办公室, 并在桌上的一堆随意堆放的信中, 发现了一个被翻过来放的信封。当督宾预先安排的人在街上故意吵闹, D 大臣走去窗前察看的时候, 督宾用事先准备好的一封信换走了桌上的那封。那正是王后要找的信。

拉康从弗洛伊德理论的三位关系分析《盗函》中角色地位的改变, 以及其与欲望、权力的关系。D 大臣 (子) 在国王 (父) 面前, 在国王“视若无睹”的情况下, 在王后 (母) 窘困无助的注视下, 偷走了王后的

① Edger Allan Poe, “The Purloined Letter” in *The Tell - Tale Heart and Other Writings*, New York: Bantam Books, 1982, pp. 108—126.

② Jacques Lacan *Seminar on ‘The Purloined Letter’* in *Yale French Studies* vol 48, (1972), pp. 38—72.

情书，也抓到了王后的把柄，而自己却陷入了被女性化的弱势地位。如拉康所说：“在扮演起躲藏的角色后，他（D大臣）自己成了那个王后，并具有了女性的、躲在阴影中的特点，以便于隐蔽他的行径。”^①换言之，D大臣在偷信之后，已从“子”位，进入了无从自我解脱的“母”位。当督宾从D大臣处把信偷来，他又重蹈了D大臣的覆辙，也陷入了“母”位。

这封信的诱人之处就在于它所赋予持有人的能力，就像语言一样，既把我们带入人类社会，却又永远不能表达一个个体的本意，

能指在语言社会中的特性就是它在代表一种缺失。正因为这种特性，我们不能像理解其他物品一样，明确说出那封盗函（或者指与物质基础无关的能指）在哪儿还是不在哪儿，只能说它到哪儿就在哪儿，可又不会待在那儿。^②

语言能指的这种特性，与文化能指的特性是一样的。而一种文化的模式，又比语言的文法复杂得多，所以对于文化能指的读解及“误读”，也必定比对语言能指的读解及“误读”更多样化，更复杂。读解及“误读”既会来自产生这些文化能指的社会，也会来自其他文化、其他社会；它们可能是有意识思考的结果，但是更多的是出于无意识的判断；它们有的是合法、合理的，有的是非法、无理的。

电影的文本就是导演选用的文化能指，在猎取、占有这些能指的同时，导演也堕入了该文化体系，被女性化，并陷入了不可自拔的田地。他们来的时候是带有挑战性的，就像D大臣希望通过掌握那封情书来增加其能量一样；他们的结果仍然和D大臣一样，所谓的能量并非可以挑战父系社会的权力结构，反而是按照父系社会的规矩，增长了父系社会金刚罩一样的威力，并把自己锁进了一个新的、附从的位置。“子”对“父”的地位不可能作出真正的挑战，正如《王子复仇记》中哈姆雷特不可避免地要依从父亲亡魂的旨意，为其复仇，为社会正名。一个文明社会的“父”权只有在一种情况下才真正面临威胁，那就是受到另一种文化的挑战。这也正是20世纪80年代中国所面临的文化冲击。

拉康在分析《盗函》时的一个重要论点就是书信/语言能指（letter）对我们的诱惑力，以及盗信者必定遇到的困境。在取得国际影坛认可、

① Jacques Lacan, *Seminar on 'The Purloined Letter'*, p. 61

② 同注①, p. 54.

褒扬的同时，20 世纪 80 年代和 90 年代的中国电影工作者也在“窃取”这一国际认可的语言能指的过程中被女性化，并打入了以西方文化为主流的全球文化语境的牢笼。有关这些电影工作者的作品及个案，本书将在第五章至第十章中详加论述。

五、影戏电影 本质变质

一部电影的文化本质可以分为两方面：一方面是电影导演（及其助手）赋予电影的文化能指所属的文化语境；另一方面是观众根据自己所属的文化语境对于电影中这些能指的读解与“误读”。当一部电影在导演自身以外的文化社会放映时，尽管导演当初只是趁便顺手牵羊地把许多文化符号带入影片（就像 D 大臣和督宾偷信一样的自然），这些导演却是既带着掌握“秘密”的骄人能力，又处于“秘密”不能被说穿，否则这些“秘密”就不在他们掌握之中的困境，进入了一个新的文化语境，并立刻被这个新的文化语境所女性化、阴影化，成了这个文化中处于“母”位的俘虏。

在电影世界，导演常常要面对来自观众的种种挑战，这些挑战犹如俄狄浦斯情结中子对父的挑战，是由本来处于观者的位置，试图跃上掌握秘密，掌握权力的地位。在读解来自不同文化电影的时候，有的观众根本无法达到挑战的目的，就像《盗函》中的探长，根本无法理解这一形而上学层面的诡秘；能够成功进入“母”位的观众其实也被困于其位，表面上他们掌握了电影的文化符码（就有如 D 大臣取得了那封信）但他们又不能说出这些符码的内涵，因为一旦说了出来，控制王后（也是控制这些符码、这些秘密）的能力就不再属于他们。他们实际上是把电影中的文化符码，利用自己熟悉的文化作读解，这些符码既不属于导演及产生一部电影的文化，也不属于观众所属的文化，就像那封信既不属于 D 大臣，也不属于督宾；只能说这些符码“到哪儿就在哪儿”，并不能判断它们属于哪儿，更不能说它们应该在哪儿。然而这种符码在不同文化环境中产生的文化涵义替换（displacement），却为一种既不实又不虚的读解（或曰“误解”）创造了条件，本书称这种由于观众文化背景差异所产生的读解为“观众/观点误读”（view-pointic misreading）。

然而在分析电影时，常常有另一套读解符码跃入我们眼中，这就是在各种不同场合，电影导演所作的陈述、阐明、解释、辩护。有时这些

符码出自导演的（有意识层面的）真心，更多的时候则出于产品拥有者自觉或不自觉的产品宣传和产品包装（不要以为老王明明知道自己的瓜不甜，只是在存心欺骗顾客，他往往是真的认为自己的瓜最甜）。而导演对于自己作品的读解，却往往如那个被翻过来的信封，又或是罗兰·巴特那本聪明的书名所暗示的对称不等：S/Z。^① 单单依赖导演的读解去分析一部电影，我们便很容易把形而上学范畴中的能指当作是形而下的“真实”，用偶然的、独立的、个别的符码替代整个文化。这也是直接由导演引起的对电影的一种读解，在本书被称之为“导演/导向误读”（directic misreading）。当其中读解被延伸时，个别符码替代了一个文化的整套符码，个别影片替代了一个民族的整个电影工业，个别导演替代了整个民族所有的电影艺术家，这些符码也就成了“成功”的电影故事情节、艺术风格，这样的个别影片也成了“成功”的作品，这些导演也就成了一个民族“成功”的电影艺术家。

对一个民族的电影如此以偏概全的读解可以为中国电影工业带来福祉，因为它使中国、中国文化、中国电影得到以西方文化为主导的国际观众的空前重视。这样的读解也为一个民族带来不幸，中国和中国文化在这种读解中被符码化、商品化，并随着这种符码读解的膨胀使地域、民族文化逐渐消融于以西方资本主义文化为根基的全球文化之中。在本书接下来的章节中，我将通过实例分析 20 世纪 80 年代和 90 年代中国电影经历的一次“富有创意的文化误读”（creative cultural misreading），这次“文化误读”的最终结果就是在 90 年代中期最终彻底改变了中国电影的文化本质，把中国电影从中国传统文化语境中连根拔起，然后经过文化工程（犹如自然科学中的生物工程）改造，嫁接到全球文化语境之中。同一朵香花，无论我们称之为玫瑰与否，都会散发着同样的芬芳；然而同被称为玫瑰的，却是五花八门、五颜六色、大小不一、味臭各异。我们称之为中国电影者亦然，20 世纪 90 年代中期以后所谓的中国电影，已经从本质上彻底不同于 90 年代中期以前的中国电影，从文化上不再属于中国传统文化意义上的电影。

罗兰·巴特认为心理分析学中的意识与潜意识是事物与其镜中的影子，虽然对称但是并不相同，就好像 S 和 Z 两个字母一样。Roland Barthes, S/Z, trans. Richard Miller, New York, The Noonday Press, 1974

第二章 中学为体 西学为用

——传统文化语境中的中国当代电影

中学为体，西学为用。

——张之洞《劝学篇》

中华人民共和国建国之初，在世界上甚少盟友，几至自闭一隅，这种历史现象延至 20 世纪 80 年代初期，改革开放稍见成效后始有所改变。因此新中国电影也走过了一段与世界上其他民族电影十分不同的，甚至是绝无仅有的发展历程。在这个过程中，中国传统文化中几千年来对叙事体裁的重视、追求与研用，为中国电影发展提供了丰富且几乎是仅有的艺术营养。而五千年历史积累的精神文明及传统文人的道德观，也成为这一时期中国电影的内涵与主体。新中国的成立与共产党的领导固然为人民带来了新的奋斗目标，然而文化传统之根深蒂固远非朝夕之功可及，况且新中国建立之初的二三十年间，在许多方面仍遗留着明显的农业社会的痕迹，继承着传统文化的衣钵。中国的第三、第四代导演皆于 20 世纪 60 年代甚至更早就接受专业训练，因此在文化大革命后的新时期电影中，第三、第四代导演的作品仍是受中国传统文化影响较深的一类。这些作品，特别是那些完成于 20 世纪 80 年代中期以前的影片，均根生于中国传统文化语境。

一、崭新社会 古老文明

无论是前苏联还是新中国皆未经历过资本主义最后阶段，严格地说，甚至未曾经历资本主义最初阶段，就跨入了社会主义社会。在中国，自 1921 年共产党成立，到 1949 年新中国建立，不仅共产党核心力量一向是农民阶级、革命军人以及一批旅欧的知识分子，就是在新中国成立之初，可归纳进无产阶级的也只占四亿人口的极少数。在中国，这场由农民阶级领导的共产主义革命，或许会让马克思再世也亦惊亦喜，而中国共产主义所赖以成功的农村包围城市的战略，当然可以看成是对马克思主义城市工人起义的一次重大修正。通过如此简单的论证，我们就不难看出：虽然中国社会主义革命有其历史性的政治抱负，但无论在形式上还是范畴上，甚至在某种程度的内涵上，都与中国历史中的农民（包括地主）起义有许多关联之处。毛泽东一句：“不可沽名学霸王”，画龙点睛式地道明了他领导的中国共产党在那场战争中所行的汉高祖刘邦之策，及新贵族出身的蒋介石及其国民党所覆的楚霸王项羽之辙。而在新中国之初的 30 余年中，中国人民与中国历史也经历了一段对中国人来说似曾相识，但又与同时期世界上其他国家截然不同的发展时期。

中国于 20 世纪初经历了民主革命，而后在 20 世纪中叶又进行了社会主义改造。尽管有这些重大的历史变更，中国传统的价值观并未受到本质上的挑战，更没有产生原则上的变化。这些传统价值观基本上被完好地保存至 20 世纪 80 年代初期——其时中国的经济改革开放初见成效，而西方社会也已藉后资本主义工业发展做好充分思想准备，随时开发这幅世界上最大的工业荒原，并试图将其纳入后现代社会全球村的篱墙之中。人们或许疑虑，那历经 10 年的文化大革命不是已将中国传统文化涤洗得一干二净了吗？这样的判断未免有些天真。10 年文革所改变的并非中国传统文化的真谛，只是一些传统文化的形式而已。与其命名恰恰相反，文化大革命在某种意义上是对以儒家思想为中心的中国传统文化的继承与发展。文革中毛泽东个人所享有的崇拜与政治特权，是孔夫子毕生为势微的周朝天子争取、说项而又不得要领的君主地位。伴随着这一文化传统，新中国前 30 多年的电影，也往往披着中国传统美学的彩衣，表述着中国传统文化的价值观念。

中国许多当代艺术家与知识分子，清楚地意识到中国文化及历史发