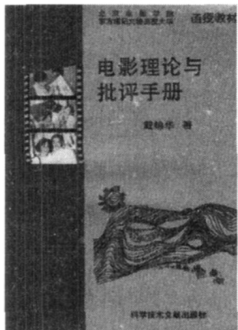


一本书与一种表达方式

——评戴锦华《电影理论与批评手册》

陈林侠



在国内电影学界中，戴锦华的地位早已确立。她以开阔的中西比较视野，将西方理论迅捷且自如地引入中国电影研究，积极拓展了电影的研究范围；以敏捷灵便的思维纵横交错，大大推进了国内电影研究的深度；以极富才情的文字表达，充裕自如地进入文本，既能将电影文本拆解成为美玉碎片，又能拼装成浑然一体的电影文本。她特有的书写方式自崭露头角以来，就异常鲜明，影响深远。只要回溯她最初在上世纪80、90年代《电影艺术》、《当代电影》上发表的文章，其论题的敏感、文本解读的透彻、文字的美感、书写的情感性、论述的生动以及西方术语的大量运用等等，都给读者留下了深刻的影响。我认为，在戴锦华的专著中，汇聚她早期论文的一本小书《电影理论与批评手册》（科学技术文献出版社1993年版，以下简称《手册》，引文凡出自该著者均只标注页码）尤其值得注意。这本书在国内虽影响不大，却成为了海外中国电影研究的一个重要的注脚，也标示出戴锦华电影研究的表达方式不断延续的起点。

本文受中央高校基本科研业务费专项资金资助，为暨南大学创新项目、暨南大学人才引进项目“海外华人学者的中国电影研究”阶段性成果

《手册》出版的原主旨应该与戴锦华在此书中呈现出的学术激情相悖。因为该书是北京电影学院和东方速记文秘函授大学以函授教材的名义出版。客观地说，由于鲜明的学术个性、研究的前沿性、理论的非稳定性以及叙述的激情，《手册》并不适合作为教材，尤其是函授教材（就理论含量一项就远远超过了本科函授生的接受能力）。从内容看，该书的章节基本上都已经在国内电影研究的权威期刊上发表，论文痕迹非常明显，论题前后存在重复、交叉、分散的现象。由于论著集中了代系研究、导演研究、文本研究和年代研究，必然导致论述的重复与交叉。如论述导演代系和具体文本专论的交叉，第五代导演与上世纪90年代电影笔记的交叉，介绍詹姆斯·“第三世界寓言”理论、提出第三世界批评，甚至包括了对夏衍《写电影剧本的几个问题》的书评，等等。从印刷质量来看，纸张较差，且偶有错别字。

但是，这丝毫没有影响到《手册》在海外中国电影研究界所占据的重要地位。美国莱斯大学白露就以略显夸张的语气盛赞《手册》：“戴锦华早期在精英学术圈内如英雄般努力，建立起

电影理论批评,在这一阶段的著作中,以《电影理论与批评手册》为代表。我想向Lau Kinchi表达谢意,他在1990年代中期就给我提供了这些早期资料。”^①《手册》中的某些章节也被译成英文,收入戴锦华第一本英文论文集《电影和欲望》中,如《断桥:子一代的艺术》(对应于第一章第二节)、《后殖民主义与九十年代的中国电影》(内容对应于第二章第二节“裂谷:九十年代电影笔记之二”)^②。已译成英语的文章,更为海外学者们熟悉。如尼克·布朗(Nick Browne)在《西方的中国电影批评》一文中,就称赞《电影和欲望》中《后殖民主义与九十年代的中国电影》、《雾中风景:对第六代电影的读解》等论文,认为是“最中肯的”^③。而裴开瑞(Chris Berry)将戴锦华的《手册》中的“裂谷:九十年代电影笔记之二”视为文化批评类型中一个精妙的例子(a sophisticated example),该文收入了周蕾所主编的在海外学界影响颇大的《理论时代的现代中国文学与文化研究》^④。如此等等,都说明了集中戴锦华早期论文的《手册》在海外的影响。

《手册》在引用上具有明显的优势,已经成为海外中国第五代导演研究的必备经典。海外华人学者鲁晓鹏在一篇专评张艺谋电影的文章中,先后引用了三次,而且这些引注对确立整篇论文的论点至关重要。如第一次引注,是“对于参与其中的第五代电影来说,他们又深陷一种根深蒂固而又无法解决的两难处境”。这里,鲁晓鹏对《手册》的引注是暗引,原话并没有在书中出现,但他随后对第五代精神的“继承五四精神”和“寻根”的概括,都出自《手册》:“但文化反思运动本身包含着的内在矛盾:一方面成为五四精神的承接,……一方面成为‘寻根’行为,力图穿越文化裂谷,重返民族文化本源。”(第16页)第二次是对第五代导演的身份确定:“正如戴锦华指出,在另一层面上它其实也说明了第五代电影与以前的电影之间的复杂难言的关系。”这里的注释为《手册》第15—44页,将论述第五代导演的第二节“断桥:子一代的艺术”全部囊括其中。显然,戴锦华对“第五代”加以“子一代”的身份定位得到鲁晓鹏的肯定,而且他对“第五代”“俄狄浦斯情结”的分析,与《手册》整个第二节从“弑父之举”、“子的狂欢节”等层面分析《一个和八个》、《孩子王》、《红高粱》等具体作品,也是非常相似。第三次引注出现在对《秋菊打官司》的分析:“用戴锦华的话说,这部电影是张艺谋‘与历史和传统之间有条件的妥协’。”注释为《手册》第52—56页,同样把《手册》论述这一影片的内容全部包括,并以此作为最后的结论。可以看出,以上三处都属于观点引用,对自身论文的建构有着重要作用^⑤。不仅如此,在接受学术专访时,鲁晓鹏毫不掩饰对戴锦华的敬意,对其研究赞赏有加:“比如戴锦华,她的中文写得特别好,非常有特色,看着特别舒服,印象深刻,读她的《中国电影批评手册》(按:从上下文看,此应指《电影理论与批评手册》一书)等,我当时学到好多东西。”^⑥这足见《手册》对鲁晓鹏影响之深。

另一位从大陆到美国的华人学者王斑,在专著《历史的崇高形象:二十世纪中国的美学与政治》中专辟一章“革命影片的欲望与快感”,其中以一万字左右的篇幅论述《青春之歌》(另一部影片是《聂耳》,但《手册》中并无这部影片的评论,故只集中在《青春之歌》)。除了引用影片的基本材料外,王斑大量引用《手册》的观点,居然有6次之多(甚至出现逐页引用的现象),从论题、论证到例子都十分依赖《手册》,而且对《青春之歌》的研究结论,也与戴锦华的相似,认为《青春之歌》虽然描写知识分子,但未遭到批判,是因为它成为一本“知识分子思想改造手册”(第206页)^⑦。而在另一篇把《蓝风筝》与情感剧比较的英文论文中,两次引用《手册》,都是关于谢晋电影的评论,第一次是:“对电影批评家戴锦华来说,谢晋的作品把历史灾难与危机转换成一个个人的幸福与不幸的情感故事。”和鲁晓鹏一样,王斑也采用暗引的方式,将《手册》第三章第二节论述谢晋的文字全部囊括(第126—142页),第二次引用的是《手册》第127—128页:“戴锦华正确地评论说,谢晋的电影总是在现在完成时中叙述,隐藏着生者对死者的访

问,与现实达成安慰地妥协以及对其合理性的肯定,并且产生一种对更好事物即将到来的预期。”^⑥可以知道,《手册》对谢晋电影的总结与概括,同样被王斑作为权威观点进入与《蓝风筝》的比较论述。

在海外学者中,张英进算是最熟悉国内电影研究状况的学者之一,不妨以他为例观察国内对海外的学术影响。在他的代表作《影像中国:当代中国电影的批评重构及跨国想象》里,中文参考专著除了电影资料,仅限于陈默《张艺谋电影论》、戴锦华《电影理论与批评手册》和《镜与世俗神话》、尹鸿《世纪转折时期的中国影视文化》四部,而戴锦华一人就有两部,占据半壁江山。在张英进的这部专著中,引用《手册》前后共11次,集中在论述第五代电影(即张艺谋的《红高粱》,在论述该影片时,在第255页出现3次引用)与战争电影(即谢晋的《高山下的花环》)的部分,是他引用次数最多的中文参考专著^⑦。

相对海外对此书反应的热闹,国内情况却是一片沉寂。到目前为止,中国期刊网引文数据库表明,这本专著一共被引用31次。从绝对数字来看,似乎颇为理想,但与戴锦华的其他论著相较,特别是女性主义专著《浮出历史地表》(396次)、另一部电影研究专著《电影批评》(269次),则存在很大差距;即便是与《手册》章节对应的同名论文,虽然发表在《电影艺术》、《当代电影》等权威期刊上,但与她的文学论文相比,引用率也未见突出。其中,有21次是被各大高校硕博学位论文引用;从年份来看,大多仅集中在近十年,尚未真正地公开出版;其余10次虽然是在学术刊物中引用,但仔细辨别一下,就可以发现,引用者在当时乃至当下都尚未产生较大影响,所发表的刊物也缺乏影响,而且,从引用率的角度说,到目前为止,如上论文的引用率较低,仅有两篇论文被引用1次,其他均无引用记录;学位论文的情况也如此,除了在上海师范大学蔡伟博士的学位论文中被引用7次,其他学位论文的引用也不甚理想^⑧。可见,这部出版于1993年的《手册》被目前活跃在一线的国内研究者与批评家所忽视。

二

对海外华人学者来说,第五代是中国电影引起世界瞩目的焦点,对之的研究当然是重中之重,尤其在中国电影研究的起步阶段,倚重国内学者的研究成果当是应有之义。正如此,《手册》被海外学者引用的主要部分就是第五代导演。但是,此书之所以脱颖而出,和戴锦华的电影分析及其表述方式密切相关。鲁晓鹏、张英进、王斑等的引注主要有两种类型:具体文本的评价、导演特征的归纳。这都得益于文本细读。戴锦华以本土学者的身份保证了文本经验的可靠。而且,不容否认,《手册》的文本解读无论是论题还是论点,在国内的确处于前沿地位,如敏感于《红高粱》前后文本的裂缝,拧出个体成人与社会成人仪式的论题,对导演谱系中“父子”序列的定位,第五代导演“再度认可”模式的概括(第22—23页),等等,至今重读也依然发人深思,颇感思维之敏捷、论述之深入、表述之流畅。

从具体论述看,戴锦华的表述充斥着大量的术语,有严格意义上的西方理论术语,如“欲望表达的匮乏”(第34页)、“他人引导”(第43页)、“现实与历史的复调式对话”(第77页)、“震惊体验与创伤记忆”(第77页)、“他性话语”(第78页)、“异质同构体”(第79页)、“动素模型”(第194页)、弗洛伊德的“初始情境”(第222页)、“结构性的裂隙”(第234页)、德里达的“破坏性重述”(第78、238页)等等。同时,《手册》也出现了许多“自造的术语”,或与西方术语相比照,或突出文字的生动,如“固置”式的心理取向(第17页)、“无意识杀人团”(第17页)、“贵族灵氛”(第46页)、“内在流放”(第79页)、“后倾”(第152页)等等。她似乎断定读者熟悉西方理论,对术语

不做任何理论解释,其引注仅列出理论术语出自何处、何人,既无具体的论述引用,也没有详细地引注页码,如第95页的注释均是如此。这里《手册》如此多的西方术语与如此少的西方理论论述,形成了强烈的反差。这一点被尼克·布朗注意到。他在比较周蕾与戴锦华电影研究时指出,后者与前者不同的是,并“没有明确的对西方理论资源的引经据典”^⑩。我们认为,这分明是一种“理论拿来主义”。即是说,她虽然借助西方术语解读中国文本,但是其观点还是基于细读的文本经验,论述重点仍在于文本自身,而非西方理论。由此《手册》所得出的文本经验,不是基于西方理论的逻辑推演,而只是借助西方术语,阐发自己对电影文本的审美经验。我们就拿她非常熟悉的女性主义理论来说。在解读《青春之歌》、《人鬼情》时,虽然出现了相关术语但也没有强调西方女性主义,而是根据文本的上下文与社会语境做出阐释。特别是对《青春之歌》的解读,她在梳理政治意识与个体成长时,恰恰放过了纯粹西化的理论发挥:“她对自己不屈斗争的自况是:‘现在他的妻子正在监狱里遵照他的话进行不屈的斗争。’……她毅然与余永泽分道,不再是为了从属于另一个男人,而是为了无保留地从属于党——在一次精神的再生与洗礼中,以重获纯白的女儿身,再度从父。”(第215页)这里,虽然有女性主义理论术语,但并非以女性主义批判思路来解构文本,而是尊重文本语境及其社会语境。质言之,戴锦华的这种表述方式受益于文本细读,而不是对西方理论的简单搬用,即便没有这些点缀的西方术语,仍然是一本非常优异的电影研究著作(甚或是更优异的著作)。从这个角度说《手册》的理想读者恰恰是海外中国电影研究者,他们既能不断地看到自己熟悉的理论术语,又能获得深入的文本解读经验。

在她的访谈中,戴锦华也一再强调“新批评”的“文本细读”的研究方法:“看过三遍才敢开口说话,如果写文章的话,看五遍是起码的。为一部影片写过细读长文的,每部影片都是仔仔细细看过二十遍以上的。……我读大学的时候,最早接触的西方最新的文学理论是新批评,我在电影学院美国教授讲学的课程上,也是在自己的翻译和阅读中,最大的收获是文本细读的经验。”^⑪而对文本细读的功夫,自己也颇为自信:“细读是我的长项。”^⑫从大的学术环境看,戴锦华的文本细读恰恰与当时海外中国电影研究的思路非常一致。张英进在介绍自己学术道路时曾说:“80年代末到90年代初,所有人做的是80年代第四代、第五代中国电影的文本分析或作者分析。”^⑬联系到海外学者引用《手册》的这两种类型,应该说,戴锦华对电影文本的细致解读及其概括力,是海外华人学者最看中的地方。

进一步考察,戴锦华的电影研究之所以在海外如此受欢迎,与特殊的表述方式相关:《手册》的论述语言熟稔地保持了微妙的“平衡”。具体地说,就是她的论述常常出现相互矛盾却又并置的两极,由此形成了一种相互比照但又相互抵消的张力。它避免了单一的绝对化,出现思辨的深度,但同时也使得自己的观点、立场与姿态显得模棱两可。思辨深度启发了海外学者,模棱两可则给海外学者提示了两种不同(甚至相反)的方向,留下了一个任其选择、发挥的阐释空间。从小处看,大量的反义词叠合在一起,造成两种不同的可能,如超验的“经验”世界(第20页)、逃脱/突围、逃脱/落网、成功与陷落(第16页)、“缺席的在场”(第16页),等等。从语义看,超验对立于经验,逃脱与突围也在价值取向上相反,成功更与陷落差之甚远,这些词语组合在一起,很难判断出论述者的倾向与观点。如“我们不妨把《城南旧事》视为一次成功的突围或曰逃脱”(第11页),那么《城南旧事》到底属于成功的“突围”还是失败的“逃脱”?我们认为,判断影片的成功还是失败,是一个单一选择,批评本来需要、也应当存在一个基本的价值判断。

二元并置的叙述方式,并不限于反义词语的叠加,对导演、文本的文化分析中,也常常呈

现出并置、平衡的状态。我们不妨来看两个例子。上文提及的第五代导演艺术模式,在张英进的《影像中国:当代中国电影的批评重构及跨国想象》中也有所阐发:“第五代导演之所以感到必须以考察革命的神话来开篇,首先是为了给父亲的名字正名(在象征性的弑父或是父亲的斩首之后),其次也是为了‘自我命名’为‘无父之子’,这样就有了充分的权威来重新书写历史。”^⑤注释为《手册》第21页,由于是暗引,原文大致对应的是,“一边是臣服于主流……他们必须首先为‘父亲’正名,他们必须重述革命战争的历史神话……而另一边则是狂欢节之外的旁观者的理性沉思。他们必须收回自己同情与自怜的投注,承认自己作为无父之子的现实,并且要求自我命名”。这也是《手册》认为第五代导演“思维模式”与“情感模式”不谐的二重性(第20页)。为了解释第五代作品如《一个和八个》、《黄土地》、《红高粱》等为什么总是叙述革命战争的“历史神话”,戴锦华认为叙述革命历史神话就是“为父正名”、“臣服于主流”,但同时在“为父正名”的过程中存在边缘流浪者的理性沉思,这种沉思是通过镜头语言的“陌生化”来完成的,进行子辈“自辩”、“自指式陈述”。换言之,她指出的是在重述革命历史神话这一事实中“为父”、“为己”两个不同因素的并存。但张英进选择的显然是后者,将戴锦华这种两元并置的方式,设定了先后相继的逻辑关系:“第五代”为了重新书写历史,就需要强调“充分的权威”,而要有充分的权威,就要“象征性弑父”、自我命名为“无父之子”。一言概之,他认为,“第五代”之所以叙述革命历史神话,就是为了象征性地“弑父”、重新书写历史。这显然与《手册》的原意并不完全符合。

类似的阐释发挥在王斑这里也可以看到,如他对《手册》多次出现的“崔嵬式庆典”进行了更为自由的诠释。戴锦华原文是:“事实上,不仅是崔嵬,从某种意义上说,这也是第三代的庆典,这频频出现在十七年新中国电影中的、作为影片的尾声的盛大的群众场面意味着个人的新生,同时意味着旧有意义上的个人的消溶。”(第175—176页)这里,戴锦华指出个人主义(“旧有意义”的个人)与集体主义(“个人的新生”即指融入了革命的集体)这两个截然不同的成分,不外说的是个体汇入集体洪流是十七年革命影片的结尾模式,这是一个符合基本事实的结论。而王斑的说法是:“这一模式可以将个体吞没进千人一面的群体中,但它还展现了个体在群体中的再生,再次证明了他的或她的能力、身份和欲望。”^⑥戴锦华指出“个人的新生”,与影片高扬的集体主义密切相关,王斑显然将之颠倒过来,个体不是获得了集体主义意义上的“个体再生”,而是一种证明/实现了能力、身份甚至欲望所代表的个人主义,也即是戴所谓的“旧有意义”的个人,如果说戴锦华的分析具有切实的文本基础,那么,王斑从西方精神分析理论出发,认为革命影片总出现集会场面的主旨是“集体的欢乐建立在欲望或者美学范畴之上”^⑦,就是一种“任理论而自由”的想象。海外华人学者对《手册》的这种引用方式,在一定程度上说明,戴锦华这种两元并置的叙述方式,虽然显示出了辩证的思维深度,但也给其他学者提供了曲解原意的方便。

三

从书写的角度说,两元并置的叙述方式与文学语言有相当的关联,戴锦华算是最不愿掩饰、反而乐于增强研究文体的文学性的学者,《手册》呈现出一种前所未有的诗意。如对第四代导演的评述:“第四代导演都有着一段生命受阻的体验。对他们来说,这并不是一种瓶塞式的阻塞,而是一段在没有门窗的四壁高墙中的灵魂与生命的囚禁。”(第9页)对影片的描述文字,其魅力足以与影片本身的审美形态相媲美,如评论《如意》等一批影片时,说“叙事语调呈现为

清纯、凄婉而缠绵,一种痛楚而低回的青春韵味”(第9页)。而对《城南旧事》如此描述道:“影片的创作者便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、周而复始的邪魔环舞式的悲剧氛围,淡淡地,而又无往不在。黑沉沉、雾蒙蒙的城楼下,缓缓前行的驼队,单调而复沓的街口的井窝子,幽静而蝉声如雨的小巷。”(第11页)如此优美的描述,带有很强的审美体验,文字美感弥散在字里行间。可以说,《手册》的审美属性不仅在研究论著中出类拔萃,甚至使电影本身相形见绌。

然而,这种叙述方式优缺点一纸两面。由于戴锦华的放大效应,更促使我们对学术研究的理性与感性特征作进一步思考。她将自身的研究赋予较高美学价值的同时,却无可避免地将研究对象的审美属性拔高,未能对影片的艺术价值做出客观判断,甚至可能误导读者对影片的体验。如《手册》称《最后的疯狂》为“第五代第一部成功的商业片”,以“别样成熟”、“洒脱的姿态”宣泄出第五代的历史命运(第44页)。再如,她认为《心香》完成了“对第五代文化‘断桥’与‘子一代艺术’尴尬境遇的后倾与超越”(第49页)。这种说法似乎认为“成功”的《最后的疯狂》、“超越”的《心香》,比张艺谋、陈凯歌等第五代“陷落”的作品优秀得多。然而人们若以此观看电影,常常会失望而归。

这种叙述方式张扬研究者的学术个性、突出研究的感性特征,而缺乏严格的研究方法限定,也影响了《手册》可能达到的理论高度。在海外学者看来,《手册》即是一种文化批评的研究方法,但是,这种分析模式仅仅表现在第五代导演作品研究,未能在全书一以贯之,主要表现在两个方面的受挫:一、对夏衍的专著、第三代导演的作品分析,明显迥异于文化批评思路。由于历史传统、政治因素与文化地位,夏衍与崔嵬、凌子风、水华等第三代导演们已经成中国电影史上高山仰止的传奇,文化批评的研究思路对此难以深入。如戴锦华对夏衍《写电影剧本的几个问题》的评价:“在二十余年后的今天,我们重读夏公此书,受益匪浅。其意义所在,绝不限于作为一部教科书、或一部电影制作技巧专论,它标志着新中国电影史的整整一个时代。它也是我们认识了解新中国诸多艺术现象的一把钥匙。”(第167页)虽然所论凿凿,但与文化分析要求的“平视”甚或“俯视”的批评姿态全然相左;在重读第三代导演的《红旗谱》、《青春之歌》等“红色经典”时,虽然点缀着西方术语,但与对第五代导演研究相比,文本分析无论是深度还是力度都大为逊色。毫无疑问,对夏公与第三代导演们,我们应当保持足够的尊重与敬意,对其缺陷与不足报以“历史的同情”与理解。但是,怎样从研究层面对之评价与审视,需要更为审慎严谨的态度以及电影史实的积累,毋需泛泛而论。

二、对意义明确的城市电影、政治性强的战争片、主旋律电影的分析,明显力不从心,当研究对象在文化批评意义上的“文化”淡薄时,这一模式往往无效。文化批评之所以在第五代导演这里显示出强大的分析效果,是因为张艺谋、陈凯歌以及田壮壮等从文化反思的层面建构文本,出现对文化传统的质疑与寻根的双重冲动,呈现出潜文本与显文本的复杂关涉,这种具有难度的电影文本需要深度模式的文化批评。而擅长城市叙事的黄建新与夏钢,试图及时反映当下城市生活,其文本意义清晰而明确,此时,戴锦华式的文化批评模式就已失效。如对《遭遇激情》以“喜剧片的噱头”开始的分析:“影片在它‘穿帮式’的片头段落中用来制造喜剧感和调侃的,不仅是警匪片或娱乐片的套路,而且是某种真实观、或曰电影负荷、传达、制造真实的使命。”她认为这一“噱头”表现了“《遭遇激情》完全建立在充分假定的叙事之上,而并不想掖藏或遮蔽起全片的诸多假定性因素”(第46页)。这就将一个明显只是“噱头”的开篇往文化的深处(即是暴露虚构的元叙事、后现代的“真实观”)引带,缺乏足够的说服力。我们说,文化批评所谓的“文化”,并非包罗万象的社会现象,而是有着特殊对象的、也即福柯意义上的权力话

语分析。它产生于西方后现代文化语境,是对现代性的反思与批判。这种解构性思路与第五代作品对文化传统的批判相吻合。而第三代导演表现革命时代的狂欢与激情、民族国家的宏大与政治理想的崇高,第四代导演则以展示传统与现代的道德悖论的方式,实现对现代文明的追求与憧憬。他们恰恰将现代性作为追求的正面价值,而与文化批评的后现代性根本抵触。

如上所说,戴锦华虽然强调文本细读,但这种思路与文化批评一样,也不是西方“新批评”派所严格界定的文本细读(close-reading)。就《手册》而言,她并无限定在导演作品论上,也将“文本之外”与“文本之内”研究融合起来。这也使研究出现了难以对接的错位。

在对第五代导演作品分析时,戴锦华把“文革”作为十分重要的文化背景:“文化大革命则呈现为一个无所不在的缺席的在场。尽管迄今为止,文革是第五代艺术始终回避的命题。然而他们的艺术事实却无可回避地表明了他们(而不是第四代)是文化大革命的精神之子。”(第17页)这种说法多次出现。如她在论述《四十不惑》等城市电影时说:“笔者仍以为‘无产阶级文化大革命’是第五代作品中萦回不去的历史/文化幽灵。”(第51页)她无意中突出了第五代电影文本的政治属性,这引起了海外学者的广泛共鸣。如尼克·布朗就引用说:“第五代的艺术是儿子的艺术。‘文化大革命’的历史决定了他们注定要与持久不变的父与子的象征进行痛苦的谈判。”^⑩(对应《手册》第17页,但由于翻译的原因,文字有区别)。而王斑说得更明确:“无论是早期还是‘后’阶段(‘post’ phase),文化大革命都是理解第五代导演作品的一个必不可少的至关重要的框架。”^⑪然而,这个说法并未得到证实。我们不妨仔细看看戴锦华的这一分析。首先,“缺席而在场”的说法非常模糊,任何没有被影片表现的事件、情感与观点都能在这种悖论式表达中“存在”。第五代既然回避“文革”,那么又以何种“艺术事实”认定他们“无可回避”地是“文革”的“精神之子”?事实上,在第五代电影中,“文革”也并非“缺席”,如《孩子王》中出现的“知青”身份,《蓝风筝》、《霸王别姬》、《活着》都直接呈现“文革”,无一例外地对“文革”持以批判态度。其次,要将第五代导演定位为“文革”的“精神之子”,就必须厘清文化大革命的精神是什么。我们认为,无论“造反有理”的“文革”具有怎样的浪漫激情,都不可能去除“政治”这一最基本的烙印,将第五代说成是“文革”的“精神之子”,总让人联想到敏感的政治事实,但第五代电影是否具有“文革”式“造反”的政治属性,显然值得商榷。再次,如果说这里所谓的“文革精神”是去除政治意味、仅是艺术创新的“造反”,那么有没有必要引带出“文革”?此外,不可否认,第五代的艺术“叛逆”是一种创新的表现,但第四代同样也是以张扬“电影语言现代化”旗帜走上影坛的,同样是艺术的“叛逆”,那为什么“文革”的“精神之子”“无可回避”地是第五代而非第四代?再推而广之,在中国新时期电影史上留名的导演及其作品,都有着程度不一的创新,那是不是都称作“文革精神之子”?事实上,戴锦华对“文革精神之子”的说法,也有所回避:“然而,要将文化大革命作为八十年代中国社会与第五代的重要的心理参数及语境来理解,必须指出的一个重要事实是:第五代艺术家的大部分并不是红卫兵运动的中坚。……对第五代艺术家的主将来说,这却是异常名副其实的放逐。这决定了第五代艺术家在文革中的经历呈现为一连串巨大的震惊体验,一种巨大的内心创伤,一种激情朝向屈辱无尽的下坠。”(第20页)这里把第五代与最能体现“文革”精神的“红卫兵”运动区分开来,既然第五代主将都不是“红五类”、而且“被放逐”,那么又怎能说“第五代是文革的精神之子”?这种论述是基于导演人生经验与社会背景的考虑,但是,电影以何种方式呈现导演的个体记忆、人生阅历,文本怎样透露编导的蛛丝马迹,并非直接一一对应。这需要细致梳理,小心求证。

这种突出社会影响的“研究”也体现在《手册》对上世纪80、90年代商业大潮的论断上。如在敏锐地判定电影《红高粱》存在着“缝隙”后,她接着发挥道:“它以两个不同叙事体组合的突

兀,象喻性地传达出1987年,商业大潮/异族文明砰然而至的时刻,人们的震惊体验与恍惚之感。此后,影片将以一个血淋淋的剥人皮(阉割)场景,象喻性地表述了一种新的历史阉割力的残酷降临。”(第39页)这里,论者借助“象喻”一词,仅以“震惊”这一相似的体验,将观众与人物武断地连接起来,把剧情中的日本侵略者直接等同于现实的“商业大潮”、“异族文明”,这缺乏说服力。同时又将影片出现的1987年(也是《孩子王》出现的年份)设定成了一个特殊的年份,既是“宣告了第五代的终结”(第16页),又是“中国现代化进程新的界点”(第68页)、“新中国历史上关键的年头”(第32页)。《手册》对1987年特殊强调共出现了8次,分别对应于第16、31、32、39、60、68、72、77页,但这种社会现实具体年份的性质设定,已经跃出了电影研究的范畴,既有些言过其实,也缺乏论述的科学性。

我们说,作为一部1993年出版的专著,其缺陷是明显的,而造成这些缺陷的原因更为复杂。但是,它所产生的国际化影响,即便到现在,也鲜有比肩者,俨然成为难以逾越的经典范本。戴锦华这种立足中国文本、尊重文本经验、提炼本土话题、“为我所用”的“理论拿来主义”在当下越来越凸显出学术价值,也越来越值得日益西化、然而也日益“失语”的电影研究反思,甚至它提示了国内电影研究应当怎样走上理论输出的一条重要的思路,开启了如何在全球范围内激烈的文化竞争中发出自己声音的某种策略。

- ① Tani Barlow, *The Question of Women in Chinese Feminism*, Durham: Duke University Press, 2004, p. 431.
- ② Jing Wang and Tani Barlow, *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Culture Politics in the Work of Dai Jinhua*, New York: printed by Biddles Ltd., Guildford and King's Lynn, 2002.
- ③⑪⑬ 尼克·布朗:《论西方的中国电影批评》,刘宇清编译《他山之石》,中国传媒大学出版社2009年版,第27页。
- ④ Chris Berry, "If China Can Say No, Can China Make Movies? Or, Do Movies Make China? Rethinking National Cinema and National Agency", Rey Chow, H. D. Harootunian, and Masao Miyoshi(eds.), *Modern Chinese Literary and Culture Studies in the Age of Theory*, Durham: Duke University Press, 2000, p. 179.
- ⑤ 鲁晓鹏:《民族电影、文化批评、跨国资本——评张艺谋的电影》,《文化·镜像·诗学》,天津人民出版社2002年版。
- ⑥ 李凤亮:《从比较文学到电影研究》,载《中国比较文学》2009年第1期。
- ⑦ 王斑:《历史的崇高形象:二十世纪中国的美学与政治》,上海三联书店2008年版。6次引用分别是第121、122、123、130、131、132页。
- ⑧⑨ Wang Ban, "Trauma and History in Chinese Film: Reading the Blue Kite against Melodrama", *Modern Chinese Literature and Culture*, (Spring 1999): 125-234.
- ⑨ 张英进:《影像中国:当代中国电影的批评重构及跨国想象》,上海三联书店2009年版。11次引用分别是第207、209、210、211、214、236、255、256、260页,其中第255页引用3次。
- ⑩ 以上引用数据均采自中国期刊网引文数据库。
- ⑫⑬ 戴锦华:《犹在镜中 戴锦华访谈录》,知识出版社1999年版,第55页,第42页。
- ⑭ 李凤亮:《海外华语电影研究的新视野——张英进教授访谈录》,载《福建论坛》(人文社科版)2008年第9期。
- ⑮ 张英进:《影像中国:当代中国电影的批评重构及跨国想象》,第207页。
- ⑯⑰ 王斑:《历史的崇高形象:二十世纪中国的美学与政治》,第132页,第132页。

(作者单位 暨南大学新闻与传播学院)

责任编辑 张颖