

原初的激情

視覺、性慾、民族誌與中國當代電影

Primitive passions

Visuality,

Sexuality,

Chinese Cinema

周蕾(Rey Chow)著 孫紹誼譯



電影館95

原初的激情：視覺、性慾、民族誌與
中國當代電影 / 周蕾(Rey Chow)著；
孫紹誼譯，—初版，—台北市：遠流，
2001[民 90]
面；公分，—(電影館；95)
含索引

譯自：Primitive Passions: Visuality, Sexuality,
Ethnography, and Contemporary Chinese
Cinema

ISBN 957-32-4344-X(平裝)

1. 電影片—中國大陸—評論

987.92

90005348

・ 思索電影的多方面貌・

電影館

・ 郵撥／0189456-1 遠流出版公司

・ 地址／臺北市汀州路3段184號7F之5

・ 電話／2365-1212 電傳／2365-8989

- | | | | | |
|-------|-------------|---------------------------------|--------|------|
| K2001 | 認識電影(最新修訂版) | Louis Giannetti/著 | 焦雄屏等/譯 | 480元 |
| K2002 | 人文電影的追尋 | | 黃建業/著 | 160元 |
| K2003 | 潮流與光影 | | 黃建業/著 | 160元 |
| K2004 | 藝術電影與民族經典 | | 焦雄屏/著 | 140元 |
| K2005 | 閱讀主流電影 | | 焦雄屏/著 | 160元 |
| K2006 | 布紐爾自傳 | Luis Bunuel/著 | 劉森堯/譯 | 180元 |
| K2007 | 柏格曼自傳 | Ingmar Bergman/著 | 劉森堯/譯 | 180元 |
| K2009 | 再見楚浮 | 觀 Don Allen/著 | 張靜蓓等/譯 | 180元 |
| K2010 | 大路之歌 | | 孫瑜/著 | 180元 |
| K2011 | 秋刀魚物語 | 小津安二郎/著 | 張昌彥/譯 | 140元 |
| K2013 | 一個導演的故事 | Michelangelo Antonioni/著 | 林淑琴/譯 | 120元 |
| K2014 | 史柯西斯論史柯西斯 | Martin Scorsese/著 | 譚天/譯 | 180元 |
| K2016 | 戲夢人生—李天祿回憶錄 | | 曾郁雯/撰錄 | 250元 |
| K2017 | 少年凱歌 | | 陳凱歌/著 | 110元 |
| K2018 | 談影錄 | | 焦雄屏/著 | 180元 |
| K2019 | 台港電影中的作者與類型 | | 焦雄屏/著 | 200元 |
| K2021 | 新亞洲電影面面觀 | | 焦雄屏/編 | 200元 |
| K2022 | 推手：一部電影的誕生 | 李安/著 | 馮光遠/編 | 180元 |
| K2023 | 電影製作手冊 | Edward Pincus & Steven Ascher/著 | 王瑋/譯 | 330元 |
| K2025 | 導演功課 | David Mamet/著 | 曾偉禎/譯 | 130元 |
-

- K2026 新浪潮——高達的電影劇本 蔡秀女/譯 160元
- K2027 我暗戀的桃花源 鴻鴻・月惠/編著 180元
- K2028 神聖與世俗——從電影的表面結構到深層結構 顏匯增/著 160元
- K2029 電影賦比興集（上冊） 劉成漢/著 160元
- K2030 電影賦比興集（下冊） 劉成漢/著 160元
- K2031 戀戀風塵 吳念真・朱天文/著 160元
- K2033 青少年哪吒 蔡明亮/著 張靚蓁/編 200元
- K2034 實用電影編劇技巧 Syd Field/著 曾西霸/譯 220元
- K2035 法斯賓達的世界 Ronald Hayman/著 彭倩文/譯 220元
- K2036 溫德斯的旅程 Kath Geist/著 韓良憶/譯 200元
- K2037 魔法師的寶典——導演理念的釐清與透析
Andrzej Wajda/著 劉絮愷/譯 160元
- K2038 費里尼對話錄 Giovanni Grazzini/編 邱芳莉/譯 170元
- K2039 歌舞電影縱橫談 焦雄屏/著 220元
- K2040 歐洲當代電影新潮 蔡秀女/著 220元
- K2041 電影的七段航程 郭昭澄/譯 260元
- K2042 尚・雷諾的探索與追求 Jean Renoir/著 蔡秀女/譯 240元
- K2043 柯波拉其人其夢 Peter Cowie/著 黃翠華/譯 360元
- K2044 戲假情真——伍迪・艾倫的電影人生 Eric Lax/著 曾偉禎等/譯 360元
- K2045 柏格曼論電影 Ingmar Bergman/著 韓良憶等/譯 280元
- K2046 電影編劇新論 Ken Dancyger & Jeff Rush/著 易智言等/譯 240元
- K2047 飲食男女——電影劇本與拍攝過程
王蕙玲・李安・James Schamus/編劇 陳寶旭/採訪 160元
- K2048 電影意義的追尋——電影解讀手法的剖析與反思
David Bordwell/著 游惠貞・李顯立/譯 350元
- K2049 女性與影像——女性電影的多角度閱讀 游惠貞/編 250元

- K2050 楊德昌電影研究——台灣新電影的知性思辯家 黃建業/著 200元
- K2051 我的美麗與哀愁——電影劇本 陳國富・陳世杰/著 180元
- K2052 袋鼠男人——電影劇本與幕後人語 李黎・劉怡明/著 160元
- K2053 奇士勞斯基論奇士勞斯基
Krzysztof Kieslowski/著 唐嘉慧/譯 280元
- K2054 路易・馬盧訪談錄 Philip French/編 陳玲瓏/譯 280元
- K2055 開創的電影語言——艾森斯坦的風格與詩學
David Bordwell/著 游惠貞/譯 420元
- K2056 電影剪接概論 Norman Hollyn/著 井迎兆/譯 350元
- K2057 孵一顆電影蛋——《寂寞芳心俱樂部》電影書 聞天祥/著 180元
- K2058 電影是什麼？ André Bazin/著 崔君衍/譯 360元
- K2059 小川紳介的世界 小川紳介/著 馮豔/譯 360元
- K2060 當代電影分析方法論 J. Aumont & M. Marie/著 吳珮慈/譯 320元
- K2061 解讀電影 Bruce F. Kawin/著 李顯立等/譯 600元
- K2062 光影大師——與當代傑出攝影師對話
Dennis Schaefer & Larry Salvato/著 郭珍弟、邱顯宗等/譯 350元
- K2063 紀錄與真實——世界非劇情片批評史
Richard M. Barsam/著 王亞維/譯 500元
- K2064 電光幻影一百年 Cahiers du cinéma/策劃 蔡秀女、王玲琇/譯 300元
- K2065 時空的軌跡——塔可夫斯基的世界
Maya Turovskaya/著 邱芳莉、邱怡君/譯 200元
- K2066 夢是唯一的現實——費里尼自傳
Charlotte Chandler/著 黃翠華/譯 420元
- K2067 信手拈來寫影評 Timothy Corrigan/著 曾偉禎等/譯 200元
- K2068 電影的社會實踐 Graeme Turner/著 林文淇/譯 220元
-

- K2069 女性與電影——攝影機前後的女性
E. Ann Kaplan/著 曾偉禎等/譯 340元
- K2070 電影理論與實踐 Noel Burch/著 李天鐸、劉現成/譯 220元
- K2071 動畫電影探索 黃玉珊、余為政/編 350元
- K2072 發現安哲羅普洛斯
Michel Ciment & Helene Tierchant/著 郭昭澄、陸愛玲/譯 240元
- K2073 電影語言——電影符號學導論 Christian Metz/著 劉森堯/譯 260元
- K2074 電影批評面面觀
Tim Bywater & Thomas Sobchack/著 李顯立/譯 300元
- K2075 電影符號學的新語彙 Robert Stam等/著 張梨美/譯 350元
- K2076 電影與當代批評理論
Robert Lapsley & Michael Westlake/著 李天鐸、謝慰雯/譯 280元
- K2077 風雲際會——與當代中國電影對話 焦雄屏/著 300元
- K2078 時代顯影——中西電影論述 焦雄屏/著 280元
- K2079 製作紀錄片 Michael Rabiger/著 王亞維/譯 400元
- K2080 極上之夢——《海上花》電影全紀錄 侯孝賢、朱天文/著 250元
- K2081 台灣電影：政治、經濟、美學(1949-1994) 盧非易/著 450元
- K2082 電影敘事——劇情片中的敘述活動
David Bordwell/著 李顯立等/譯 600元
- K2083 花橋榮記——電影劇本與拍攝紀事 謝衍、楊心愉等/著 200元
- K2084 超越大銀幕——資訊時代的好萊塢 Janet Wasko/著 魏玓/譯 350元
- K2085 斜塔瞭望——中國電影文化1978-1998 戴錦華/著 380元
- K2086 好萊塢類型電影——公式、電影製作與片廠制度
Thomas Schatz/著 李亞梅/譯 350元
- K2087 凝視女像——56種閱讀女性影展的方法
女性影像學會/策劃 陳儒修、黃慧敏、鄭玉菁/編 300元

- K2088 築夢者的世紀末光影——1999年度電影觀察
 台北市政府、財團法人電影資料館/策劃 220元
- K2089 捕捉影像的人——華慧英攝影步途五十年 華慧英/著 450元
- K2090 記錄與探索——與大陸紀錄片工作者的世紀對話 王慰慈/著 450元
- K2091 歌聲魅影——歌曲紋事與中文電影 葉月瑜/著 220元
- K2092 全身小說家——另一個井上光晴 原一男/著 林真美/譯 270元
- K2093 誰在詮釋誰——紀錄片的政治學
 Paula Rabinowitz/著 游惠貞/譯 270元
- K2094 天才的陰暗面——緊張大師希區考克
 Donald Spoto/著 韓良憶/譯 650元

電影館別冊

- K2901 海上繁華錄——《海上花》的影像美感 黃文英、曹智偉/著 450元
- K2902 電影製作完全手冊[1]：動畫技巧百科
 Richard Taylor/著 喬慰萱、林泰州/譯 700元
- K2903 電影指南(上) 廖金鳳/編 400元

*本書目所列定價如與書內版權頁不符以版權頁定價為準

華文閱讀 · 第一選擇

Ylib.com

遠流博識網

榮獲 1999 年 網際金像獎 “最佳企業網站獎”

榮獲 2000 年 第一屆 e-Oscar 電子商務網際金像獎
“最佳電子商務網站”

互動式的社群網路書店

YLib.com 是華文【讀書社群】最優質的網站

我們知道，閱讀是最豐盛的心靈饗宴，
而閱讀中與人分享、互動、切磋，更是無比的滿足

YLib.com 以實現【Best 100—百分之百精選好書】為理想
在茫茫書海中，我們提供最優質的閱讀服務

YLib.com 永遠以質取勝！

敬邀上網，

歡迎您與愛書同好開懷暢敘，並且享受 **YLib** 會員各項專屬權益

Best 100—百分之百最好的選擇



Best 100 Club 全年提供 600 種以上的書籍、音樂、語言、多媒體等產品，以「優質精選、名家推薦」之信念為您創造更新、更好的閱讀服務，會員可率先獲悉俱樂部不定期舉辦的講演、展覽、特惠、新書發表等活動訊息，每年享有國際書展之優惠折價券，還有多項會員專屬權益，如免費贈品、抽獎活動、佳節特賣、生日優惠等。



優質開放的【讀書社群】 風格創新、內容紮實的優質【讀書社群】— 金庸茶館、謀殺專門店、小人兒書鋪、台灣魅力放送頭、旅人創遊館、失戀雜誌、電影巴比倫……締造了「網路地球村」聞名已久的「讀書小鎮」，提供讀者們隨時上網發表評論、切磋心得，同時與駐站作家深入溝通、熱情交流。



輕鬆享有的【購書優惠】 **YLib** 會員享有全年最優惠的購書價格，並提供會員各項特惠活動，讓您不僅歡閱不斷，還可輕鬆自得！



豐富多元的【知識芬多精】 **YLib** 提供書籍精彩的導讀、書摘、專家評介、作家檔案、【Best 100 Club】書訊之專題報導……等完善的閱讀資訊，讓您先行品嚐書香、再行物色心靈書單，還可觸及人與書、樂、藝、文的對話、狩獵未曾注目的文化商品，並且汲取豐富多元的知識芬多精。



個人專屬的【閱讀電子報】 **YLib** 將針對您的閱讀需求、喜好、習慣，提供您個人專屬的「電子報」— 讓您每週皆能即時獲得圖書市場上最熱門的「閱讀新聞」以及第一手的「特惠情報」。



安全便利的【線上交易】 **YLib** 提供「SSL 安全交易」購書環境、完善的全球遞送服務、全省超商取貨機制，讓您享有最迅速、最安全的線上購書經驗。



電 影 館 95

新遠流出版公司

Primitive Passions:

Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema

© 1995 Columbia University Press

Complex Chinese edition © 2001 by Yuan-Liou Publishing Co., Ltd.

All rights reserved

電影館

95

原初的激情

——視覺、性慾、民族誌與
中國當代電影

著者／周蕾 (Rey Chow)

譯者／孫紹誼

編輯／焦雄屏、黃建業、張昌彥

委員／詹宏志、陳雨航

封面設計／黃瑪琍

主編／謝仁昌

責任編輯／楊憶暉

發行人／王榮文

出版發行／遠流出版事業股份有限公司

台北市汀州路三段184號7樓之5

郵撥／0189456-1

電話／(02)23651212

傳真／(02)23657979

香港發行／遠流(香港)出版公司

香港北角英皇道310號雲華大廈四樓505室

電話／25089048 傳真／25033258

香港售價／港幣117元

著作權顧問／蕭雄淋律師

法律顧問／王秀哲律師・董安丹律師

排版／天翼電腦排版印刷股份有限公司

電話／(02)27054251

2001年4月16日 初版一刷

行政院新聞局局版台業字第1295號

售價／新台幣350元

缺頁或破損的書請寄回更換

版權所有・翻印必究

Printed in Taiwan

ISBN 957-32-4344-X

YLib 遠流博識網

<http://www.ylib.com>

E-mail: ylib@ylib.com

出版緣起

看電影可以有多种方式。

但也一直要等到今日，這句話在台灣才顯得有意義。

一方面，比較寬鬆的文化管制局面加上錄影機之類的技術條件，使台灣能夠看到的電影大大地增加了，我們因而接觸到不同創作概念的諸種電影。

另一方面，其他學科知識對電影的解釋介入，使我們慢慢學會用各種不同眼光來觀察電影的各個層面。

再一方面，台灣本身的電影創作也起了重大的實踐突破，我們似乎有機會發展一組從台灣經驗出發的電影觀點。

在這些變化當中，台灣已經開始試著複雜地來「看」電影，包括電影之內（如形式、內容），電影之間（如技術、歷史），電影之外（如市場、政治）。

我們開始討論（雖然其他國家可能早就討論了，但我們有意識地談却不算久），電影是藝術（前衛的與反動的），電影是文化（原創的與庸劣的），電影是工業（技術的與經濟的），電影是商業（發財的與賠錢的），電影是政治（控制的與革命的）……。

鏡頭看著世界，我們看著鏡頭，結果就構成了一個新的「觀看世界」。

正是因為電影本身的豐富面向，使它自己從觀看者成為被觀看、

被研究的對象，當它被研究、被思索的時候，「文字」的機會就來了，電影的書就出現了。

《電影館》叢書的編輯出版，就是想加速台灣對電影本質的探討與思索。我們希望通過多元的電影書籍出版，使看電影的多種方法具體呈現。

我們不打算成為某一種電影理論的服膺者或推廣者。我們希望能同時注意各種電影理論、電影現象、電影作品，和電影歷史，我們的目標是促成更多的對話或辯論，無意得到立即的統一結論。

就像電影作品在電影館裡呈現千彩萬色的多方面貌那樣，我們希望思索電影的《電影館》也是一樣。

王榮文

原初的激情

視覺、性慾、民族誌與中國當代電影

*Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography,
and Contemporary Chinese Cinema*

周蕾 (Rey Chow) © 著 / 孫紹誼 © 譯

獻給雙親

目次

譯序	9
前言	13
第一部分：視覺性、現代性以及原初的激情	19
第二部分：幾部當代中國電影	97
1 挖掘老井：社會幻想的勞作	99
2 古原無聲：音樂、電影製作以及中國新電影中的社會變遷觀念	133
3 男性自戀和民族文化：陳凱歌《孩子王》中的主體性	171
4 表層的力量：張藝謀電影中的反抗性	215
第三部分：作為民族誌的電影；或，後殖民世界中的文化互譯	261
索引	301

譯序

在中外文化交流的漫長歷史中，外來語對漢語言的大範圍衝擊和豐富至少有三次。一是佛教的東傳以及佛教典籍的漢譯，我們今天耳熟能詳的許多成語和日常用語，如「曇花一現」、「葉落歸根」、「神通廣大」、「境界」、「宿命」、「鏡花水月」等，均源自東漢以降，特別是魏晉隋唐期間的佛經漢譯，甚至連「翻譯」一詞的組創亦出現於佛經盛傳漢地和譯經發達之際。二是清末民初國力衰微、民生凋敝時期，在「富國強兵」的夢想被東瀛的利砲堅船粉碎之後，知識界意識到思想啓蒙的重要性，遂大量譯介西學名著，以期達到開啓民智、重振民族精神之目的；由於地理、文化以及經濟等方面的因素，其時大批知識份子均留學東瀛，通過日語接觸並譯介西學著作，而日語翻譯中創造的一些表現西方新事物新思想的新名詞，如「哲學」、「心理學」、「文學界」、「帝國主義」、「無產階級」、「生產力」等，遂被照搬到漢譯本中，成為現代漢語的一部分。三是八〇年代以降西方社會科學、流行文化以及自然科學的持續介紹和翻譯，「後現代」(postmodern)、「後殖民」(post-colonial)、「解構」(deconstruct)、「話語」(discourse)、「作秀」(show)、「酷」(cool)、「因特網」(internet)、「奔騰」(pentium)、「另類」(alternative)等新名詞的大量出現和傳播，極大地拓展了漢語

的表現力，使漢語得以在不改變其構詞造句基本原則的同時適應全球化趨勢的步伐。

對異文化的漢譯總不可避免地會對漢語本身帶來或顯或隱的影響和衝擊。歷來關於翻譯的觀點有所謂「硬譯」和「信達雅」之說。「硬譯」強調嚴格依循原作的意義而犧牲譯文的自然流暢（儘管一如該書作者所指出的，從「後現代」和「解構」意義著眼，究竟什麼是「原文」亦頗成問題），而「信達雅」則似乎同等強調了原文和譯文的重要意義，要求在忠實原作的同時不放棄譯文的流暢美。據譯者看來，這兩種觀點均忽略了翻譯過程中遣詞造句方面的「陌生化」（借自俄國形式主義文論）過程。由於某些觀念和思想的異質性，譯家有時不得不「生造」一些在某語言中不存在或罕用的辭彙，通過「陌生化」來達到對這些「外來」觀念或思想的強調，而「陌生化」的目的是達到「非陌生化」，以使這些經譯文介紹的術語最終成為該語言的一部分。比如，譯者在翻譯 representation 一詞時頗費思量。在英語中 representation 指那些第二性的、對「實在」或「現實」的話語性表達或表述；在本書中，representation 主要指關涉意象和視覺媒體的表述。正是基於這方面的考量，譯者認為將 representation 簡單翻譯成表達或表述就失之籠統，因為「表達」或「表述」在漢語言中似限制在口頭和文字方面，很少讓人聯想到視覺媒體。有鑒於此，譯者「創制」了「呈述」一詞來對應英語中的 representation，以凸顯原作對視覺媒體的強調。「呈」字具有「呈現」、「呈露」的涵義，易將讀者導向具有某種形式的畫面。又如 nation 一詞的翻譯，在英語中，該詞的意義極為寬泛，既指「民族」又含有「國家」、「部落」等語義；在現代文化批判理論中，nation 一詞被廣泛運用，且已演變成一個其重要性不亞於性和性別關

係 (sex, sexuality) 的批評觀念。根據譯者的考察，僅僅採用「國家」或「民族」中的一方顯然不足以傳達 nation 在文化研究中的重要意義。基於這種認識，譯者在某些語境中將該詞翻譯成「國族」，以契合十七世紀以來歐洲主要以民族為核心形成的現代國家的歷史。譯者希望在將這一部理論色彩濃厚、行文艱澀但卻睿智四射的著作介紹給中文讀者的同時，也對豐富及拓展漢語言做一些小小的貢獻。

本書的翻譯總共只用了不到半年時間，加之譯者學識所限，錯誤不當之處肯定不少，敬請廣大讀者指教。在翻譯過程中，譯者得到了柏克萊加大裴瑞教授 (Chris Berry)、台灣清華大學文化研究學會祕書長唐維敏先生、香港理工大學李浩昌先生以及上海外國語大學馬寧教授的悉心點撥，在此致以深摯謝忱。特別要感謝該書的原作者周蕾教授，她不僅不厭其煩地回答了譯者所提出的瑣細問題，在開始新教職的百忙中校讀了中譯前言，而且還給譯者寄來了該書的日文版，幫助解決了一些人名上的難題。

孫紹誼 二〇〇〇年末洛城陋居

前言

在我開始撰寫第一篇關於中國電影的文章時，並未意識到會就這一主題寫一部專著。儘管此時正值多事的一九八九年夏，北京當局用坦克鎮壓了爭取民主的示威羣眾，我寫作的動機卻並不十分崇高且在很大程度上具有個人性。當時我母親剛死於癌症，沉浸在悼念的追思中，我又去觀看了母親生前很喜歡的一部電影——《黃土地》。我被這部電影深深地震撼了。儘管我以前從未寫過關於中國電影的文章，我必須就這部電影發表自己的看法。幾個月後，我又失去了另一個親密的朋友。爲了舒緩喪友的苦痛，我撰寫了關於《孩子王》的文章。在這兩個例子中，電影爲我提供了賴以傳述純粹屬於主體感受的話語構架，儘管擺在讀者面前的這本書在關於當代中國電影的視角方面和當時寫作那兩篇文章時已頗有差異，我認爲它仍然具有我最初接觸這一領域時所感受到的強烈情感震撼。我希望讀者能夠從閱讀中體會到這一點。

該書的每一部分均旨在論證我就當代中國電影所做的總體觀察，即我所稱的「原初的激情」。同時，每一部分亦可作爲獨立的章節加以討論。在寫作過程中，我在視覺上將該書有關事件結構成如下的樣式：

	事件類型	激情樣式
第一部分	技術化視覺性的出現	現代性
第二部分	1. 部落禮儀	對死者的尊崇
	2. 年輕女人之歌	憂鬱
	3. 哲學課	自戀
	4. 新民族誌圖景	反抗
第三部分	文化間的傳譯	忠實性

由於這些部分寫於不同階段，我的強調重點雖然前後相關，但卻並不總是一以貫之，一些不甚重要的觀點或參考資料時有重複。儘管不同論述之間存在某種緊張，我卻故意不將衝突的部分加以刪除。我認為某些看來互相紛爭的思維模式，正因其具有同等的有效性，最好不加觸動地保留其相互之間的非和解狀態。

具體而言，該書的第一部分旨在通過對技術化視覺意像的分析勾勒現代中國文化史以及文化人類學的圖景。第二部分則是對中國幾部主要電影的細讀。第三部分是對作為「民族誌」的中國電影的理論思考，同時也將電影讀解成文化之間的某種傳譯。與前兩部分不同的是，第三部分在手稿審閱的過程中，遇到了來自支持本書其餘部分的熱情讀者的相當程度的反彈，這些讀者所提出的問題既簡單又可以理解：為什麼一部關於電影的著作要以討論翻譯結尾，而在這一結尾部分，討論的多數文本並非電影，而是語言、人類學以及民族誌學？

預期到該書正式出版之際會有相似的問題出現，我希望廣大讀者不要將面前的這本書僅僅視為與電影有關，相反，我所意圖達成的是一種關於電影在不同媒體、文化以及學科之間到翻譯作用的理論：我

認為這種翻譯性將迫使我們一方面重新思考目前民族誌學與翻譯理論中某些流行的看法，另一方面也重新思考電影本身。貫穿該書始終的是一種雙重的運動：首先是從「歷史」、「文學」到電影的運動，從被視為「主要的」和「原初的」經驗向被視為第二性的、衍發的，因而非重要的經驗的運動；其次是與此相呼應的一種運動，即電影始終存在於最「歷史」和「文學」的空間，時時凸顯自身，那怕在僅僅被視為是單純意象的時候。這種雙重運動將「民族文化」以及「民族身分」轉化過程中的內在矛盾——即通常所稱的現代性——烙印在新生成的大眾媒體中。本書的第三部分通過對民族學以及翻譯中矛盾的明白揭示賦予這一雙重運動以關鍵意義，它通過對各種翻譯理論的討論突顯我們對所謂原初性的傳統偏見，以及這一偏見對文化翻譯究竟意味何在。我最終的觀點是，作為一種後現代的自我書寫或「自我」民族誌，當代中國電影同時也是後殖民時代文化間翻譯的一種形式。如果我因為對第三部分不加刪改地保留在此而罔顧審閱者的忠告，這是由於我對自己所冒的風險有充分的認識——或許這類風險正決定了各種形式的跨學科研究的性質。❶除了電影專家外，我希望該書的讀者還包括文學與文化理論家、性別政治學者，以及那些關心「第一」和「第三」世界之間文化「交流」的讀者。

在重構過去所特有的不斷想像的努力中，我一直把自己對電影和大眾文化的興趣歸於母親的影響。母親二十多歲時已是一位出色的播音員、劇作者以及廣播節目製作人。當我還是孩子的時候，對母親的印象與其說是操持家事的主婦，倒不如說是廣播中熟悉親切的嗓音、銀幕上令人驚喜的影像、廣播和電影劇本中的說書人，或者是流行小說封面上的作者名字。這一經由媒介的經驗與切膚的親密經驗的特別

混合，是否就是導致我後來從事電影等大眾文化形式研究的原因所在？雖然對這一問題的回答只能靠猜想，但有一點我是相當肯定的，就是母親的職業生涯以及因此而進入我們生活圈的人，使我在很早的時候就意識到現代性中寫作所不可避免的商業化，意識到在電視電影占統治地位的新媒體文化中寫作所面臨的競爭，而由於我們當時仍住在香港，更意識到那些以被殖民的語言（即中文）寫作的作家的低下的社會地位。儘管「文學」是我職業的基礎，對於那種認為現代或現代主義文學必然具有「革命性」（或「顛覆性」）以及必然優越於我在本書中所要討論的視覺影像等大眾文化形式的學術浪漫主義，我一向不大相信。父親和母親曾是寫作、廣播、電影及電視製作的親密合作伙伴，母親雖然已逝世多年，但音容宛在。這本書獻給他倆，聊表孝心。

注釋

- ❶ 比如，彼得·勒曼（Peter Lehman）認為：「目前的電影研究受到兩極化的支配。一極是那些因循嚴格學科意義而產生的著作，而另一極則是將跨學科視野帶入電影研究的著作。不幸的是，這一兩極化常常導致一方對另一方的貶低或視而不見。」引自《電影季刊》（*Film Quarterly*）47 號 1 期 55 至 56 頁，1993 年秋。

第一部分

視覺性、現代性以及
原初的激情

任何語言符號的意義在於它能夠翻譯成某種進一步的另類符號。

——羅曼·傑柯布森 (Roman Jakobson)，《論翻譯的語言層面》(On Linguistic Aspects of Translation)

究竟文學寫作向電影的過渡是現代性達到頂峰的表徵，還是某種倒退的顯現？

——帕索里尼 (P. P. Pasolini)，《電影警語》(Quips on the Cinema)

「一部改變中國現代史的新聞片」：往事重述

在許多現代作家講述自己生活的文字中，❶最著名但卻最不被理解的故事之一恐怕是魯迅關於他為什麼決定從事文學的描述。時值一九〇四至一九〇六年，魯迅只是一個來自中國的窮學生，正在日本仙台醫學專門學校學醫。他的期望很高，想一旦畢業即返回家園，幫助同胞從事緊迫的民族改革大業。但某一天，當他目睹一幕令人震驚的奇觀時，魯迅的計畫徹底改變了。以下是魯迅在其作品中對這一場著名的轉化戲的描述：

我已不知道教授微生物學的方法現在又有了怎樣的進步了，總之，那時是用電影來顯示微生物的形狀的，因此有時講義的一段落已完，而時間還沒有到，教師便放映些風景或時事的幻燈片給學生看，以用去這多餘的光陰。其時正當日俄戰爭的時候，關於戰事的幻燈片自然也就比較多了，我在這一個講堂中，便須常常隨著同學們拍手和喝采。有一回，我竟在幻燈片上忽然會見我久違的許多中國人了，一個綁在中間，許多站在左右，一樣是強壯的體格，卻顯出麻木的神情。據解說，綁著的是替俄國做了軍事上的偵探，正要被日軍砍下頭顱來示衆，而圍著的便是來賞鑑這示衆的盛舉的人們。

這一學年沒有完畢，我已經到了東京了，因為從那一回以後，我便覺得醫學並非一件緊要事，凡是愚弱的國民，即使體格如何健全，如何茁壯，也只能做毫無意義的示衆的材料和看客，病死多少是不必以為不幸的。所以我們的第一要務，是在改變他們的精

神，而善於改變精神的事，我那時以為當然要推文藝，於是想提倡文藝運動了……也幸而尋到幾個同志了……第一步當然是出雜誌，名目是取「新的生命」的意思，因為我們那時大抵帶些復古的傾向，所以只謂之《新生》。^②

這一事件僅僅發生在電影被介紹到中國十年之後——盧米埃兄弟（Lumière Brothers）的代理人於一八九六年將電影帶入中國^③——大約也是在此時，中國人開始自己製作電影。^④魯迅的故事不單純是一個著名作家對自己創作生涯的自述，而且亦是一個關於在後殖民的「第三世界」中某種新的話語生成的故事，它就是技術化視覺性話語。我對上述引文的標準（英文）翻譯作了某些修改，以凸顯中文原文語言的視覺性。^⑤這樣做或許會犧牲英文習慣用法的流暢性。可以看到，魯迅的這一描述是關於對經由電影媒介傳遞的奇觀之力量的經驗。幻燈片以生動的形式捕捉住了同胞被外國侵略者砍頭一刻的恐怖景觀。但究竟什麼才是真正的驚恐？正如許多魯迅作品那樣，在表面上看似連續的事件之間卻存在某種裂痕，從而使讀者必須在細讀之餘從話語的殘片中尋找其連結點。

這一幕特別以視覺性為基石相標識的初生的「現代性」戲劇，在世界其他許多地方亦可找到相似的例子。魯迅的經驗預示了歐洲知識分子如馬丁·海德格（Martin Heidegger）和華特·本雅明（Walter Benjamin）將對現代性所作的反應。海德格和本雅明均認為現代性與變化的藝術觀念相關。在一篇題為〈藝術作品的起源〉（The Origin of the Work of Art）的文章中，海德格將藝術作品對觀賞者所達成的效應與衝擊或打擊相比較；在特別討論電影的文章〈機械再生產時代的藝術

作品〉(The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction) 中，本雅明將其描述為震驚。吉亞尼·瓦蒂默 (Gianni Vattimo) 提醒讀者這兩篇內容截然不同的文章均發表於一九三六年。根據他的看法，海德格與本雅明的觀念至少有一點相似——即「他們對困惑的堅持」。瓦蒂默進一步將這種對許多歐洲知識分子來說是普遍化傳播時代藝術創造性特質的困惑定義為「根本上……不是別的，只是都市人神經與智力方面的前後矛盾以及極度感官性。」^⑥

然而，一旦離開歐洲的都市，困惑就被賦予了不同的內涵。海德格、本雅明以及瓦蒂默所描述的驚奇、震驚和震盪無疑與魯迅在自然的感性安全中忽然面對映射在眼前的影像時的經驗相吻合。但是這種困惑卻不單單關涉藝術和創造性的意義，它也不僅僅只關乎通常在談到現代歐洲都市時所描述的人類存在的荒謬性。對年輕的魯迅而言，令其震驚和困惑的乃是對受害人的摧殘、旁觀者的麻木與無力感，以及這一切對作為現代國家的中國來說究竟意味何在——確實，這一點正是魯迅自己所提供的理性解釋，同時也是大多數中國現代文學的讀者和批評家所廣為接受的解釋。但人們很少提及這一震驚與困惑同時也是電影媒體所帶來的擴張與放大過程，它能使原來的景觀更加眩目，展示更加怪異，從而凸顯出技術化視覺性的重要意義。我們或許可以這樣認為：魯迅的反應不僅僅集中在將被行刑的受害者身上，也不僅僅是針對被動的旁觀者，更重要的是，它指向一種視覺性與權力和力量的關係，這種關係在後殖民的非西方世界至關重要，且是電影這一新媒體所不可避免的。

一旦將視覺性引人閱讀，它使我們注意到魯迅自己也身處觀察者與旁觀者的位置。^⑦進一步而言，它讓我們意識到這一著名的一幕怎

樣可以從不同觀察者羣體之間複雜關係的角度加以重寫——包括在現場「賞鑑」行刑的旁觀者、⑧觀看屠殺事件以及幻燈片上旁觀者的魯迅和他的同學、作為作家的魯迅的觀察和其他人的注視……等等。

然而，儘管魯迅故事中視覺性和旁觀性占有突出位置，批評家一向從嚴格的文學角度對其加以闡釋，將其看成現代中國文學史源起敘述的一部分——以及一位重要作家是如何開始寫作生涯的。⑨即使在一九二〇年代和一九三〇年代，面對日益受到貶損的文學地位，一些作家開始對文學採取另類態度，認為「寫作的重新定義應該導向是社會—物質世界活動的一部分而非與其不同」時，⑩所謂「社會—物質世界活動」和視覺性之間的聯繫仍常常受到忽視。學者們對文學的習慣性激賞（那怕身處一個文學正在死亡的時代）意味著文字與視覺呈述（representation）之間的相互交融以及該交融所承擔的權力問題，如果不是被全部壓抑下去，就是被忽略了。僅僅侷限於文學的思考，批評家們無一例外地將注意力從魯迅的故事全部轉到它對文學史的意義，而未意識到對該事件闡釋的關鍵在於：它首先且根本上是一次視覺的遭遇。比如，僅僅看著銀幕，魯迅怎麼知道旁觀的中國人是漠然置之的？我們如何知道他們臉上的表情意味著麻木？（就我們對世界上行刑制的了解，旁觀者完全有可能屬於行刑者有計劃安排的一部分，用以警示公眾）不加審視地接受魯迅自己對幻燈片反應的闡釋，文學研究家忘了以下這一點：由於視覺意象（image）不具備書寫文字所特有的內化與抽象性，它們是一種在不同系統下運作的指涉樣式。僅僅從文學觀念闡釋這一故事忽略了這樣一個事實，即魯迅的解釋已經是一種企圖用語言和敘述來描寫一次無聲的視覺事件的追溯。

我重講這一老故事的目的並非暗示魯迅的描述不過是虛構。⑪令

人對魯迅故事發生興趣的不在於它是否「確實發生過」，而是魯迅用一次電影經驗來解釋他創作生涯的開始。該故事指向觀看活動中的含混性，特別是該觀看深深置入在現代性事件和強化國家的「第三世界」文化中。

如果這一視覺遭遇導致魯迅生活的重要轉變，那麼清晰明瞭的只是視覺遭遇和轉變本身，而並非視覺遭遇究竟怎樣導致了轉變。在所有視覺遭遇中，核心問題最終歸結到這一簡單的「怎樣」。由於視覺意象本身是緘默的，我們怎樣才能解釋它給我們帶來的變化？「待闡釋的緘默」這一核心問題結構了魯迅敘述的「形式」和「內容」：正如我們不可能確切知道這一景觀究竟對旁觀者有何影響一樣，我們也幾乎不可能確切知道旁觀者所目睹的行刑場面怎樣影響了魯迅以及他後來對該事件的重構。涉及其中的各類觀眾羣體同樣指向視覺經驗的相同問題——亦即對闡釋的需要以及對用非視覺填充行為來補充缺乏和緘默的需要。但是，這一問題的解決並不能單憑文學寫作達成。

讓我們重新回到魯迅的視覺經歷。魯迅究竟看到了什麼？他究竟是怎樣看的？如果我們堅持認為他看到了一場行刑的恐怖，那麼我們也必須意識到他同樣看到了觀看這一活動的恐怖。觀看的恐怖並非像大多數對該故事闡釋所認為的那樣（包括魯迅本人的版本），僅僅源自旁觀者的麻木。如果魯迅不是在銀幕上看到這些旁觀者，那麼旁觀者們觀看行刑的表情還會不會對魯迅產生相同的效果？總體而言，這一問題正是許多對該故事的闡釋所缺乏的。從魯迅自己作為一個電影觀眾的角度著眼，我們或許可以說魯迅所「看到的」與「發現的」不僅是行刑的殘忍或觀者顯而易見的殘酷，更是電影媒體本身直接的、殘忍的以及赤裸裸的力量。在放映機的衝力中，電影以攻擊的形式強化

了內含於殘忍中的震驚：正如受害者所將要經歷的砍頭一樣，電影意在魯迅身上所達到的效果也是一次猛擊。因而，透過他自己的看的行為，魯迅所面對的乃是：首先，一種看似毋須中介就可傳播的新媒體的透明效應；其次，這一新媒體的力量與行刑本身的暴力之間的契合。

進一步而言，正如我們對魯迅二十世紀初視覺經驗以後的歷史所了解，如果電影與行刑之間契合關係的最終涵義是法西斯主義，那麼對魯迅來說，部分的震驚亦源自這樣一種認識，即銀幕上中國旁觀者的反應也是法西斯主義的一部分。這些人的法西斯主義的呈現方式並不僅僅止於麻木，而更是面對非人恐怖奇觀時的漠然靜止：目睹行刑一刻可怖的場景，這些人的態度就好像在其眼前發生的一幕是需要絕對服從的終極意義一般。在觀看的過程中，這些人自己也似乎成了奇觀和電影。正是這一奇觀，亦即一個被動的羣體在觀眾席上受催眠的意象投射在作為觀看者的魯迅眼前，產生了震驚效應。

這樣，魯迅的簡短記述以其平靜的、不裝腔作勢的語言已經道出了其他理論家將對現代性特質所下的定義，即與媒體緊密相關的困惑。顯然，視野與視覺性對魯迅來說意味著威脅。^⑩作為一種違反魯迅自我意志並強加其身的巨大力量，這一威脅將促成魯迅寫作生涯的「開始」，而後者也可以重新被解釋為是魯迅因應影像奇觀以及他自己作為一個旁觀者涵義的企圖。儘管魯迅的「答案」是從事寫作，視覺性的威脅效應將始終噩夢般地纏擾他。他在不期然中遭遇到的幻燈片展示的內容將是魯迅以及他的知識分子朋友在未來寫作時的主要關懷，這些關懷以兩方面的合成表達出來：一方面是關於中國落後、貧窮、無力以及普遍麻木性的可悲內容或「材料」；另一方面則是對一種

有效的交流「語言」的正式訴求，它將使中國能夠追上現代世界的其他國家。

重新從現代主義的震驚角度講述魯迅的故事是許多因素中一種很好的揭示「自我意識」在後殖民「第三世界」如何產生的方式，這一「自我意識」與身為一個旁觀者的地位不可分割地聯繫在一起。簡而言之，魯迅正是通過看電影才發現了在現代世界中作為一個「中國人」究竟意味著什麼。由於它基於對視覺性技術化媒體之侵略性的認識，因而該自我意識在成為「有意識」的那一刻起，就不可能與把自我分裂成看和被看的暴力相分割。這樣，「中國人身分」就烙印上了這一暴力的意象記憶——令人無法忘懷的意象。國族的自我意識不僅只是看「中國」被呈述在銀幕上，更準確地說，是觀看作為電影、奇觀以及總是已經被看的東西的自我。

正如所有關於皈依的敘述一樣，魯迅的故事同樣具有受壓制的含混性特質。我們還記得，表面上這則故事是關於魯迅如何從一個醫科學生轉化成一位作家的，其中另含有關於國家改革的緊迫任務在於改變國民的態度和思考習慣，而非僅僅是改善他們的體魄的訊息。但究竟何種職業上的認識發生在他轉向文學之前？伴隨著自我意識的震驚而來的，是對視覺媒體，乃是一種極端有效的傳播方式的認識。這裏我們就接觸到了視野與視覺性威脅的第二重主要意義：如果魯迅的第一重震驚感是國族意識——即意識到在世界的眼中他自己與他同胞作為奇觀而存在——那麼我認為魯迅的第二重震驚感乃是他意識到自己正面對一種有力的媒體，在一定的時候，它將奪取並取代傳統上文學和寫作所享有的地位。¹⁵ 在行刑奇觀使魯迅認識到跨國帝國主義時代中國危難的同時，它也向魯迅展示了一種清晰的、直接的以及看似透

明的新「語言」的令人羨慕的效力；準確地說，該「語言」的呈述目標正是一九二〇年代和一九三〇年代的現代中國作家羣所渴望達到的。

電影媒體的侵入昭示了一種新傳播形式的直接性和有力功效，而它們是文字和線性文字寫作所不能達到的。如果把魯迅的故事擺在一個古老的、以文字為中心的文化進入二十世紀的十字路口加以考察，那麼該故事亦可被視為是在現代和後現代文化中將要出現的、視覺意象具有包容一切力量的現象的先兆。在這股力量支配下，整個國族、歷史以及人羣被暴露、亮相、捕捉在銀幕上，變成可視的意象；同時，視覺性成了知識的法律以及普遍的權威性認知形式。

因此，在這裏威脅的第二重意義不再是因旁觀者地位而起的國族意識，而是對知識分子將要失去其通過對書寫文字的掌握及傳統享有的文化權力的時代的清醒意識。意味深長的是，魯迅對該威脅的後續反應並不是明顯拒絕視覺，而是通過視覺性的兩難回到文學。如果該故事真是關於中國現代文學「起源」的基本描述——關於「現代中國文學之父」如何開始寫作——那麼該起源則發人深思地自相矛盾。正如魯迅小說《祝福》中的知識分子敘述者被一個乞婦深深煩擾而退回書齋那樣，^⑬我們或許可以說，魯迅決定通過寫作療治中國的「頭腦」而非「身體」，也是一種退卻。就文學批評家們來說，儘管該決定並不能拯救中國，他們仍然堅信魯迅抉擇的激進意義，並努力使之不朽化，即使在注意到魯迅行為的傳統本性時，他們仍然傾向於忽略這一傳統主義，從而使書寫文字以超越其他呈述樣式的特權形式表現出來。^⑭他們的文學閱讀中所壓制的是魯迅的「激進」舉動乃是復活某種傳統實踐並賦予其「新生」的神經性企圖，而該實踐在根本上已被促使其

生成的相同事件所粉碎。¹⁶對魯迅故事一致的文學—歷史誤讀證明了保羅·德曼（Paul de Man）如下描述的某種批評盲點：

在文學史以及關於文學的編史工作中，這一盲點會在關於某一特定作家的闡釋中以一種重複地脫離正軌的樣式出現。……原來的言詞越含混，跟隨者和評論者的一貫錯誤的樣式也就越一致且普遍。儘管人們原則上明顯樂意接受關於所有文學語言以及某些哲學語言本質上具有含混性的觀點，大多數評論以及一些文學影響的暗指功能仍然意在不惜一切地拋棄這些含混性，將其僅僅歸於矛盾，抹去特定作品令人煩擾的部分，或更加隱蔽地操縱運作於文本內部的維持其觀點的體系。¹⁷

就魯迅的例子來說，這一「盲點」具有雙重反諷意味，因為批評家們所忽略的是意像本身：他們不是銘記文學寫作已被影像永久煩擾與肢解，而是無休止地試圖通過將意像重寫入文學史以使之非意像化。只有通過對電影的召喚魯迅才得以討論其文學寫作的「起源」，因此，文學寫作的自足性和有效性被現代性中初現的姿態所否決——這正是魯迅故事的基本矛盾，該矛盾深置在經由媒介化所達到的呈述的歷史變遷中。但文學批評家們仍然繼續將其僅僅讀成是關於動機的個人記述，讀成是自傳性的詳述。¹⁸

將文學符號去中心化

在一篇題為〈現代性的觀察體制〉（The Scopic Regimes of Modernity）的文章中，馬丁·傑（Martin Jay）認為：「我們不斷一次又一次地面對作為現代時期具有支配感的視覺的無所不在，」但「究竟是

什麼組成了該時期的視覺文化卻並非顯而易見。」^①當代源自愛德華·薩伊德（Edward Said）《東方主義》（Orientalism）的道義動力而成就的對非西方世界的研究，通常將後殖民性的視覺文化歸於歐洲文化霸權——更進一步，該霸權被定義為歐洲支配性的、剝奪性的注視。^②比如，在其關於埃及的著作中，提莫西·米切爾（Timothy Mitchell）認為，十九世紀以降，西方世界的特質是將「世界本身排列成一幕無盡的展示」，「所有東西似乎都被精心安排，好像某一東西是另一東西的樣本或照片；它們在某一觀察主體面前被安排成指涉體系，宣示自己僅是客體，僅是指向其他事物的『指涉符號』。」^③

在一些令人聯想到海德格在其文章如〈轉折〉（The Turning）、〈世界圖景時代〉（The Age of the World Picture）^④以及〈藝術作品的起源〉中對現代性所下定義的論述中，與米切爾觀點一致的批評家們鼓動發揮了關於西方視淫（scopophilia）以及非西方人民及其文化在此視淫中處於被動的、被客體化以及被物戀化地位的批評。在這裏，關於視覺性的看法往往很簡單：對歐洲攝影家或作家來說，問題的關鍵是「在自身與世界之間造成某種距離，因而將後者變成類似圖景的東西——一種展示的客體」。^⑤由於該觀點明顯將「看」視為權力形式，「被看」則意味著無力，因而這一對視覺性的看法成了許多反東方主義者批評的基礎，儘管它大大簡化了原來複雜的問題。不過頗具反諷意義的是，這一關於視覺性的觀點同時將反東方主義批評家導向將關注的焦點過分集中在歐洲「注視」的具體細節上——這種注視通過電影、民族誌以及旅遊等形式表現出來^⑥——因而不明智地進一步推展了關於歐洲的而不是關於非西方世界的知識，它與這些批評家的道德企圖恰恰截然相反。

儘管他們毫無疑問地暴露了歐洲「注視」的細微變遷，以觀看者與展示建立起來的「西方」、「東方」論點不可避免地矮化了「東方」同樣也是觀看者的這個事實，該觀看者同樣身處看的辯證邏輯中。正如我們從媒體理論家如吉·德堡（Guy Debord）、弗雷德里區·吉特勒（Friedrich Kittler）、保羅·維里立奧（Paul Virilio）、吉亞尼·瓦蒂默以及其他人的著作中所看到的，視覺性乃是迅速將世界朝透明化狀態同化的速度技術的一部分。²⁵ 儘管「西方」可能是該技術的「發源地」，觀看的物質性和政治性同樣對非西方世界至關重要。當批評家們在解構的過程中將分析的重點壓倒性地集中在占「支配地位」的西方注視的複雜性上的時候，他們實際上所達到的是將看者與被看者、主動的眼睛與被動的奇觀，這一巨大的分野疊印在「西方」和「東方」之上——而這種分野既可以癱瘓東方主義，更可以使東方主義不朽化。

在充分理解薩伊德《東方主義》道義發難的基礎上，除了東方主義批評家所稱的東方文化受制於被動的奇觀之外，我們所需要的乃是考察視覺性在非西方文化中究竟如何運作這一更艱難的工作。我們如何因應這樣一個事實，即非西方人士同樣是注視者、窺視者以及觀看者？對非西方知識分子來說，在「作為展示的世界」時代身為「主體」和「能動力量」（agents）究竟意味著什麼？在暴露了西方視覺以及視覺性機制的血腥後，我們怎樣才能討論「東方」亦利用這一機制幻想自身和世界這一事實？

在我看來，回答這些問題的第一步是揭示非西方現代知識分子同樣完全站在蔑視視覺性的一邊，這一蔑視導致了在當代反東方主義話語中對視覺物的否定，並將其僅僅視為被征服和被動性的例證。在一篇討論一九二〇年代、一九三〇年代以及一九八〇年代中國電影的文

章中，保羅·G·皮克維茲（Paul G. Pickowicz）用以下語言來說明對視覺性的蔑視：「多數五四文學知識分子斷然拒絕嚴肅看待電影這一媒體。儘管他們宣稱的興趣乃是推介文化的民主化，亦即一種為大眾的現代文化，他們依然表示了對電影的輕蔑，並從未在一九一〇年代和一九二〇年代感激將五四運動『介紹』到上海的電影公司的努力。」²⁶

如果現代中國以及「第三世界」其他國度的自我意識不能同民族性（「是中國人」或相當狀態）和集體受迫害感（「中國人被踩在腳下」或相當狀態）相分割，正如業已指出的，魯迅所採納的轉向文學的「答案」仍然是繼續偏崇文字這一古老的示意系統。從某種程度上說，該轉向令我們想起當代反東方主義者的批評。在魯迅被迫坐下觀看幻燈片展示的震驚反應中，意像被視為對暴力的血淋記錄，被看與被動連結在一起；而書寫文字則被賦予積極的代言者意義，用以推動文化的轉型。如果意像與受迫害相連，那麼書寫文字則被想像成注入力量的形式。因此，除了從醫學向文學的激進轉變外，魯迅故事的另一種轉變是重新皈依傳統，重新確認文化是以書寫和閱讀為中心的文學文化，而非包括電影及醫學的技術。

然而，這一回歸將再也不可能擺脫焦慮、負罪感以及愈益強烈的無力感。如果幻燈片使魯迅確信必須通過寫作重振民族文化，回歸寫作——中國傳統中的「原初」實踐——將一直被暗涵（implications）的刪除所煩擾。被刪除的正是在技術化過程中將「中國」去中心化成銀幕意像時所經驗到的暴力。這樣，博學的男性知識分子賴以棲身的書寫文本就成了某種遮蔽物，它掩蓋了跨國帝國主義下中國人被屠殺的粗俗和殘暴的展示；與有教養的寫作不同，該展示既無節制又沒有含

蓄性。魯迅自己頗有些像他在小說《奔月》中所嘲諷的神話英雄后羿。在這篇「故事新編」的小說中，曾經為保護地球而射落十個太陽中的九個的英雄后羿被描寫成是因為日常食品和瑣碎的家務而射日，由於后羿帶回家的食物除了黑烏鴉外別無一物，他老婆嫦娥遂逃離到月亮上去了。²⁷正如后羿的巨箭僅僅提醒他自己的無能一樣，魯迅為拯救中國而拿起的筆此時也變成了過往榮耀和目前無效之間相對照的象徵。

同時，如果文學是躲避視覺震驚的一種方式，那麼該震驚將通過其他形式存在並改變文學本身。除了在其小說中可感受到的對眼睛和注視²⁸的敏感以及對電影技藝的靈敏的運用外，²⁹魯迅最有趣的一面在於他成了一個主要以簡短的文學形式如短篇小說和雜文創作的作家，並且其作品具有很強的反諷性。不像過去朝代拉雜的傳統小說，短文樣式是傳達濃縮而尖銳信息的文字文本。如果中國古典小說像閒暇中打開的一幅卷軸畫，那麼短篇小說則像一張快照，一次在凝固時段內迅捷地對幾乎沒有背景細節的生活的捕捉。在魯迅小說中，此類快照的感染力被反諷進一步強化，它酷似攝影機的眼睛，僅僅呈現和並置，不加任何評論。³⁰

換句話說，被壓制的視覺性將重新浮現並從內部改變關於寫作和閱讀的觀念，儘管在現代文學史中，此類改變往往被機械地歸因於外在的因素，如西方短篇小說的「影響」或古典中國散文簡約的文言風格的影響等。³¹我們或許可以這樣認為：簡短而反諷的文類是視覺性地寫作和閱讀的一種方式，一種用新近產生的技術化媒體（攝影與電影）創作和閱讀先前媒體（文字文本）的方式，從而明白地揭示文學在轉型為現代的過程中，其本身不可分割地與因視覺性而導致的感覺

變化相連。與其說畫面變成了文本（一如目前後結構主義者對視覺性的闡釋所常常斷定的），倒不如說文字文本變成了圖畫。遠在關於對視覺形式的研究被機構化並因此而被文本化之前，視覺意像就已經烙印在現代主義對文學寫作本身的重新組合中。

除魯迅以外，中國現代文學中有許多例子證明，即使一些作家表面上與電影和攝影並無任何關係，他們仍廣義地浸淫在技術化視覺性的認識論問題中。比如，人們可以引證蕭紅作品中的突兀文句和濃縮描述；矛盾全景敘述中對作為社會分析的客觀觀察的實驗；巴金隨筆和小說中對人物內在感情的特寫般的穿透力；郁達夫故事中的窺淫癖和懺悔風格；或是沈從文旅行誌中對地方特色的紀錄片式的具體展示。無論這些新的文學嘗試是自傳性的、女性的，或是以下層階級或少數民族為中心的，它們內部都具有電影視覺性的痕跡，如節略、剪輯和焦點化等技術。最主要的是，丁玲、冰心、盧隱、凌叔華、徐志摩等作家似乎發現了某種原初的內傾，它促使寫作朝新的方向發展。這些作家對可稱為主觀視野的探索，加上維持與掌管由該視野生成的關注點的新敘述技巧，形成了某種新的知識學科。中國現代文學和電影的這一緊密契合正是傑·雷達（Jay Leyda）認為魯迅、蕭紅以及沈從文通過寫作給「受文字束縛的電影」上了一課的原因所在。^⑫

論述至此，我們或許可以將思考文化生產「進化」的習慣方式顛倒過來——比如，這一思考堅持認為文學「先於」電影而存在。受年代學延續性的支配，該思考通常認為用更早的話語模式為標準來衡量後來出現的事物才可以被接受，而不是反過來。^⑬我認為恰恰相反，在二十世紀，正是由新媒體如攝影和電影所帶來的視覺性力量促使作家改變了對文學本身的思考；無論有意識還是無意識，新的文學樣式

可爭議地完全被媒介化了，其自身內部包含了對技術化視覺性的反應。像其他傳統的話語模式，包括繪畫和建築等視覺樣式，文學必須設計自身，以因應作為普遍傳播技術的視覺性初現的統領地位。

但視覺性的衝擊遠遠不限於尖銳性、簡略性、即時性以及焦點化等效應。正如我已經提及的，魯迅記述中所隱含的震驚部分與視覺傳播樣式的驚人效果有關，因此必須進一步論及的是，由於視覺媒體潛入新的文學形式，它透明化地傳播信息的能力（回過頭來看）同樣導向我所提到的對語言和文學的一種神經性觀點。一方面，正如那些熟諳中國現代文學及「第三世界」文學的人所知曉的，由後殖民下貧窮墮落的受壓迫狀態所產生的道義責任，迫使文學必須以寫實主義的筆觸包含並傳達濃厚而沉重的歷史主題（比如，文學必須反映被蹂躪階級的苦痛以及社會的不公正）；³⁵ 另一方面，正如一九一〇年代和一九二〇年代新文學和語言的熱情宣揚者如胡適等所稱，語言和文學同樣必須清除過去的負擔。根據其觀點，語言和文學必須與普通民眾的口語一致，簡單而直接地傳達訊息。³⁶ 將歷史性的拯救民族的任務與改變語言和文學形式的任務擺在一起，我們所面對的乃是通過潔淨、迅捷、輕便的時新媒體來傳導沉重混亂的歷史包袱，以及忠實於中國民眾貧困狀態這一不可能的工作；同時，這種徒然的努力還使他們屈從在一個嶄新而有效的語言之下，而該語言將使中國和世界上其他工業化成功的國家處在同等地位。³⁶

因此，魯迅的故事不僅僅是現代性中一個「文化上特殊」的例子，它實際上顯示了媒體技術中的一種全球化運動，即如米歇爾·傅柯（Michel Foucault）在其《申誡與懲罰》（Discipline and Punish）所論及的，媒體技術與社會教育和控制的演化觀念緊密相連。傅柯認為，

在前現代社會所實行的各種肉體刑罰中，「例證建立在恐怖之上：肉體恐懼、集體驚恐，必須深深烙印在觀看者記憶中的意象。」³⁷ 中國「間諜」的被砍頭當然可以用這些前現代術語來形容，但對魯迅來說，該場景作為電影呈現出來這一事實——作為促生內省的放映——顯示申誡和懲罰的觀念在現代所經歷的重要變化。此時的申誡和懲罰已成為內化的現象，它們對個體所具有的社會影響乃是達到屈從的效果——屈從於一種能夠感覺到卻不能清晰地看到的注視。正如傅柯的論述同樣顯示的，關於此類屈從的重要一環在於它並不依賴肉體力量運作，相反，它所仰賴的乃是文明而和緩的壓制：「此時例證建立在課程、話語、可解譯的符號以及公共道德的呈述之上。」³⁸ 此類屈從不是懲罰身體，而是專門改造心靈與頭腦。因此，就魯迅而言，正視現代社會注視的方式——以及對付該注視——是文學和寫作。

進一步而言，現代中國知識分子的「皈依」中存在一種雙重的運動。首先，這是精英階級在技術化視覺性出現時試圖回到文學文化作為拯救方式的一種運動；其次，這是一個「第三世界」國家的精英階級因應現代性和帝國主義壓力的一種運動，它將舊的、前現代的申誡與懲罰觀念中的肉體迫害和視覺奇觀轉化成以教育為特質的、「進步的」（由於它更行之有效）申誡與懲罰觀念。在這兩種運動中，文學與寫作的（重新）引入和一種對視覺性的包圍相關——在前者中，以視覺性是「現代的」、外國的、因而是粗俗的為由加以壓制和拒絕；在後者中，正是在回歸文學和寫作的過程中，將視覺性的效力、進步、迅捷的傳播以及集體的懲戒等結合進來——簡而言之，作為一種社會懲戒和控制的新形式，二者均顯示「中國現代性」，包含了符號系統之間以及新舊符號學主體形成過程中政治力量鬥爭之間的運動。

然而，應該再次強調的是，儘管中國現代作家尋找一種有效語言的努力在文學和語言學框架下已被十分敏銳地討論過，學者們傾向於將關注的焦點僅僅限制在文學領域，而並不是將這一尋找與一種新媒體如電影的發展掛鉤，嚴重缺失的乃是對作為不同社會話語的文學和電影之間的相互纏繞，及參與通常所認知的中國現代性的考量。對二十世紀早期的中國知識分子來說，電影的進入代表著語言學和文學符號歷史性的錯位一刻，這一錯位不僅只是從文字語言向視覺媒體的直線運動。正如我們從魯迅的故事中所認識到的，即使在視覺性不被討論或不被明顯地加以回應的時候，它作為新技術以及改造代言者的衝擊仍然不可避免地存在。事實上，正是當視覺性並不是如此受到關注，當我們似乎在閱讀一個關於「中國現代文學之父」如何開始其寫作生涯的故事時，通過電影放大的視覺性之不屈不撓的力量才能夠被清晰地（或許矛盾地）感受到。最後，不似攝影和繪畫，電影中所能見的是在時間中的運動。這一電影特質，即運動中的敘述，意味著電影能夠以其他視覺模式所不可比擬的方式與傳統上壟斷敘述的文字文本進行全方位的競爭。

原初激情的浮現

文學符號的錯位也正是歷史進入的一刻。由於中國文學生產不再能夠僅僅「是其本身」——亦即不再能夠聲稱自己是唯一起作用的指涉類型——文學不可避免地被歷史化了。語言和文學符號的錯位導致中國知識分子以新的方式看中國，好像它成了滿是陌生他者的外國文化。這一新的觀察包括對過往中國文學的系統化重新審視，比如像魯迅的《中國小說史略》（A Brief History of Chinese Fiction）。³⁹同時，

古舊的文學文化越來越被新的對人類學和社會學問題的關注所去中心化。以羅曼·傑柯布森的观点來解釋，正如現代中國知識分子所發現的，「中國」這一符號的意義在於它可以詮釋成某種進一步的另類符號。^⑩如果這一詮釋的一面關乎傳統文字文本內外技術化視覺意像的表面的話，那麼它的另一面則關乎呈述中「民眾」愈益顯著的存在。

確實，「現代性」的降臨伴隨著這樣一個根本的問題：怎樣對待「民眾」？如果文學符號的中心化地位被視覺符號日益顯著的無所不在所動搖與驅除，如果閱讀與寫作被電影媒體的來臨去中心化，那麼文學符號也同樣被民主化地動搖與驅除了，亦即從精英階級生活紀錄代言人演變為民眾生活紀錄的代言人。^⑪對「中國」的思考將日益意味著思考中國民眾，特別是受壓迫階級。一如我們將看到的，這一民主化過程——既包含從文學語言中解放出來，又意味著將民眾引入文學——以我所稱的「原初的激情」為結構。

在自由主義的西方，眾所周知，現在所稱的「高雅」現代主義藝術，如畫家畢卡索（Picasso）、塞尚（Cézanne）、高更（Gauguin）、馬蒂斯（Matisse）、莫迪里亞尼（Modigliani）等人的作品，與某種對原初性的迷戀不可分割。莎莉·普拉斯（Sally Price）、瑪莉安娜·特戈夫尼克（Marianna Turgovnick）以及為人類學選集如《現代主義人類學》（Modernist Anthropology）等寫作的學者們業已揭示現代主義的藝術追求如何與人類學的學科基礎互相印證，以及為何西方現代主義者所享有的國際聲名是對非西方世界人類作品大量盜用的結果，而那些原作者卻不被承認、無名無姓。最重要的是這些學者指出，歷史地看問題，西方現代主義的形式創新僅僅是繼續將非西方世界的疆域和人民原初化的另一面。^⑫一個恐怕在盎格魯—美國文學中最明顯的例子乃

是出現在高雅現代主義「反叛者」如詹姆士·喬伊斯（James Joyce）、D·H·勞倫斯（D. H. Lawrence）、亨利·米勒（Henry Miller）的著名作品中的性解放與其神聖化。因循高雅現代主義者思路的規則，這些作品在中學和大學裏經常被講授成是暴露西方資產階級社會矯揉做作以及呼籲重返人性本能的創造性努力。如果是這樣，通過對性活動「坦率」而「忠實」的描述（它們通常令人聯想到「異國」文化），創作語言就形成了下述過程的一部分：在該過程中，西方指涉系統通過對他者的原初化而達成現代化以及高科技化。⁴⁰

在現代西方和中國的關係中，相似的將「中國」原初化的過程不僅可以在藝術和文學中，而且可以在政治中、在為某種外交目的而對此原初主義的精心杜撰中找到痕跡。比如，斯特林·西格立夫（Sterling Seagrave）在其《龍女》（Dragon Lady）一書中以非凡的例證勾畫出一幅滿族皇太皇慈禧的奇異圖，它作為關於晚清中國熱騰騰「真實」的一部分，在世紀之交流傳於世界。西方話語，包括新聞、個人日記、書信往來、外交以及在漢學標籤下的學術研究，均不勝歡喜地加入到合作的行列中，將慈禧描繪成一個可怖的女人：貪得無厭的性欲望、對權力的貪婪，以及殺人的能力等。對英國漢學家艾得蒙德·貝克豪斯爵士（Sir Edmund Backhouse）來說，已經在漢族人眼中是「野蠻人」的慈禧成了徹頭徹尾的原始人，既可用來詆毀女性的性本能，又可藉以抹黑東方文明。儘管貝克豪斯爵士的描述建立在維多利亞時代男性戀色情的基礎上，他關於慈禧的謊言仍繼續被研究中國的學者重複著——包括中國人與非中國人——無論何時提到這個皇太皇。⁴¹

對我來說，從此類令人大開眼界的著作中，就東西方關係中的原初主義問題所學到的不僅僅限於西方對非西方的剝奪，而且更是形式

創新與原初主義之間的辯證在「第三世界」內部究竟怎樣標明了文化生產的等級關係。在「第三世界」同樣有一種相似的原初化運動：這裏所抓取的原始材料乃是社會上受壓迫的階級——特別是女性——她們成了一種新文學的首要組成部分。¹⁵說中國現代文學正是通過對原初的攝取——隸屬羣體、女性以及孩童——轉向「現代」並不過分。因此，我們所需要的是再一次將文學史的傳統寫法顛倒過來：並不是中國現代知識分子受「啓蒙」後選擇以關注受壓迫階級來革新其寫作，而是受過教育的知識分子像世界上其他地方的精英一樣在弱勢羣體中發現了令人迷戀的源泉，它能夠幫助知識分子在主題和形式上激活、復興其文化生產，使之現代化。

轉向「原初」必須擺在與「寫作」和「傳播」技術的變化、與媒體的民主化，以及與視覺性重要形式如電影的浮現等的關係中加以考量，這一點最明顯表現在世紀之交對女性問題的廣泛興趣上。女性問題之所以在現代中國的文化生產中占有引人關注的位置，是由於在許多方面，它們意味著淫穢，比如，一九一〇年代和一九二〇年代鴛鴦蝴蝶派文學俗艷的濫情主義，提供了一種易於理解因而適合大眾消費的材料。擺在與電影新媒體而非舊文學的背景下加以評判，這種感性主義和浮面性（由於鴛鴦蝴蝶文學的陳腐內容，也具有重複性）表明鴛鴦蝴蝶小說本身已經是視覺和影像的實踐。與此相似，當五四作家需要復興文學時，他們轉向下層階級的苦難與沮喪，從中尋找靈感。正如高雅的現代主義小說家和畫家利用對「原初」情慾的色情探索來伸張他們所認為的普遍的基本人性，現代中國作家們，無論是鴛鴦蝴蝶派還是五四作家，也以同樣的方式書寫關於女人和隸屬羣體的故事，將其原初化。這樣，「原初主義」遂成了指向被有意識種族化、國

族化的人性道義的方式，一種「中國的」人性。

在電影媒體中，中國知識分子找到了一種詳述原初主義的辯證意義的奇妙方式。之所以如此，部分是因為電影意像以其赤裸而沉默的方式，以其缺乏（需要詮釋）和完滿（具有自身的全部意義）並存的寓言表象允許起源和原初主義的矛盾（纏繞現代性的根本迷戀）遠比文字更恰當地展示出來，正如「原初性」這一議題與現代性的關係似乎不可窮盡一樣。我認為，電影與原初主義之間的特殊契合是為何中國電影和印度電影、日本電影一起被視為是文化身分談判主要場所的一個原因。⁴⁶

在進一步詳述電影和原初主義之間的契合之前，我想用更準確的語言論述我所稱的「原初的激情」。⁴⁷我覺得下述幾點必不可少：

- 一、對原初的興趣出現在文化危機的一刻——用本書的討論術語來說，這一刻是在指涉技術的巨大變化背景下，傳統文化中的首要符號如書寫文字被錯位了。
- 二、由於傳統文化的首要符號不再能夠壟斷指涉——即由於民主化的外力作用——一種起源的幻想出現了。此類幻想通過聯想的屬性展現，最典型地與動物、野性、鄉村、本土、人類等有關，它（他）們代表「原初的」、已經失去的東西。
- 三、這一起源現在被「民主化地」（重新）結構，成為一處普通的地方和平凡的事物，一種先於我們存在的普通知識和參照點。因此，原初性作為這一不可回復的普通／地方的物影，始終是事實以後的虛構——一種發生在「後」時期的對「前」時期的杜撰。

- 四·以這些語言定義的原初性提供了思考不能思考的東西的方式——將其視為對我們全體都是基本的、普遍的、透明的，視為時間和語言之外的東西。
- 五·由於僅可能在想像的空間找尋到，原初性變幻不定，且真正成了異國的。對同時被認為是一般的和普通的加以奇異化同樣是某一文化內部歷史寫作的特質，正像不同文化之間的寫作如東方主義的實踐一樣。
- 六·在一個糾纏於「第一世界」帝國主義和「第三世界」民族主義力量之間的文化，如二十世紀中國文化，原初性正是矛盾所在，是兩種指涉樣式即「文化」和「自然」的混合。如果中國文化的「原初」在與西方比較時帶有貶低的「落後」之意（身陷於「文化」的早期階段，因而更接近「自然」），那麼該「原初」就好的一面而言乃是古老的文化（它出現在許多西方國家之前）。因此，一種原初的、鄉村的強烈根基感與另一種同樣不容置疑的確信並聯在一起，這一確信肯定中國的原初性，肯定中國有成為具有耀眼文明的現代首要國家的潛力。這種視中國為受害者同時又是帝國的原初主義悖論正是使現代中國知識分子朝向其所稱的迷戀中國的原因。⁴⁸
- 七·儘管將重新闡釋過去看成是設想現在和未來的一種方式這一點並不新鮮——這確實也是一種理解原初主義的可能方式——我的觀點是這種「感覺結構」⁴⁹在電影中找到了最合適的表現材料。

在下列部分中，我將通過對二十世紀中國影像視覺性不同階段的

考察繼續我的討論。爲了展示原初激情的多重線繩在呈述現代中國文化中那個占支配地位的原初——女性——時是如何被擰在一起的，我將從中國電影的一個早期例子開始。

《神女》

《神女》（聯華影業公司，1934年出品）是一部由吳永剛（1907—1982）導演的無聲片。影片的中文名字是妓女的婉轉說法。正如保羅·克拉克（Paul Clark）所言，《神女》「或許是世界電影中第一部直接描寫女性賴以謀生的妓女行業，且不加道德說教的影片。」^⑩《神女》的故事很簡單，由魅力四射的女星阮玲玉（一九三五年自殺）^⑪扮演的一位年輕女子想透過當妓女供養她私養的兒子上學。一個流氓在強迫她與其發生性關係後，成了爲她拉皮條的，並不斷從她身上榨取錢財。幾次想掙脫這個迫害都失敗了，她只能將希望擺在兒子身上。但因爲她的妓女身分，學校開除了她兒子的學籍，當她想帶著兒子搬到別的地方時，發現密藏的積蓄已被流氓偷走。在一次爭吵中，她無意間殺死了流氓，結果被判坐監十二年。

這部影片對「原初」的探索以上海這一大都市爲背景，而非鄉村。以都市爲背景，吳永剛強化了我們對以下觀點的認識：無論地理背景在哪裏，工業化現代性想像基礎的原初主義對文化生產來說至關重要。以馬克思和佛洛伊德的觀點看，妓女乃是一個迷戀物。^⑫就馬克思而言，她是一個勞動者，其工作（提供性服務）乃是被占有，但與此同時受到將其服務商品化而繁盛的同一社會的譴責，因此，妓女生活是現代社會勞動異化的象徵，她的身體將必須隱藏其起源的商品化過程個人化了。同時，以佛洛伊德的理論來說，妓女的身體以性的迷



在鏡頭前，妓女的身體是社會置換欲望的所在地，其自身之女性性欲望被阻撓、被懲罰。《《神女》》

戀物運作，而她所代表的性正是「文明」社會意欲壓制的。在鏡頭前，她身體的不同部分，如笑容、大腿、手臂、髮式或漂亮的衣著，乃是社會被置換的欲望的所在地；儘管她身為母親，該妓女通往其自身女性性欲望的路途卻持續受阻、被警戒，並受到社會對女性貞操的父權準則的懲罰。

馬克思和佛洛伊德關於物戀的論述結合在一起，產生了我所討論的文學這一傳統文化符號的錯位。呈述不再關注上層階級背景的人羣，而是轉向能夠暴露社會不公正現實的下層女性。但令吳永剛影片真正出類拔萃的不僅僅是對妓女的運用（其他一九三〇年代影片同樣表現下層階級人物和女性的生活），⁵⁵而更在於它創制了一種新的語言，將社會壓迫的歷史內容和電影媒體所特有的創新性形式因素結

合在一起。

與很多其他無聲片不同的是，《神女》中的許多場景沒有文字解釋，即使在用文字時也相當節制，從而使觀眾必須通過視覺合成——即我們通常所稱的意像——來理解電影，^④明顯從屬於視覺性，文字文本不再獨占敘述的表達功能。這一表達功能此刻被物體和其他東西所占有，正像帕索里尼在其經典性文章〈詩學電影〉（The Cinema of Poetry）中所指出的：「似乎被賦予多重意義，因而正是以其存在蠻橫地『敘說』。」^⑤上海城市夜晚的燈火、各具表情的人臉（喜悅、擔憂、惡毒、悲哀、恐懼）、同情和憤慨的體姿、妓女的簡單擁有物如桌子、椅子以及掛在牆上的衣服——這些意像構成了關於時間、地點、性別以及階級身分的豐富涵義。電影銀幕成了構成當時中國「歷史」具體而夢幻的符號的目錄。

稀疏而直接的電影語言同樣改變了人物和戲劇細節使用的經濟學，妓女、兒子、拉皮條的、校長以及其他幾個人物在幾個簡單的場景和地點中（如妓女租賃的房屋、街道、學校、賭場以及監獄）上演了一幕令人激賞的戲劇。由於空間、地點、時間以及人物的簡約呈述，影片所傳達的乃是具有原型效果的對宏大社會問題的鮮明描繪。《神女》將符號處在被去中心化以及民主化十字路口的二十世紀中國文化生產的中心議題具體化了，這些議題包括：沒有父親的孩童、女性的犧牲以及從此類犧牲產生的希望（影片最後一幕展現監獄中的妓女處在銀幕的左下角：她抬頭凝視，想像兒子的幸福笑臉，而後者出現在銀幕的右上角）。

《神女》是電影創新與原初激情之間契合的例證，它不僅將注視轉向「原初」亦即社會上被壓迫的女性，而且同樣用只有視覺性新技

術才可能的原初方式闡發了這一時代迷戀。影片細緻的視覺結構標誌了對舊符號即文字文本的成功摧毀，並將其轉譯成電影意象；同時，甚至在其革命的樣式中，該轉譯也是一種文化收集，其中社會的壓迫與殘暴被有意識地民族誌化了。身兼母親、商品、性勞工為一體的妓女真的成了神：她是物戀的來源，該物戀將「原初」文化的迷信活動和像上海這樣的現代化都市的嚴酷社會現實聯繫在一起。

這裏，電影銀幕不僅僅是哲學家的頭腦，也或許不僅僅是過去的文學文本，更不僅僅是西方電影批評家所理論化了的窗口、畫面或鏡子。^{⑤6}它是女性身體作為證據和證人的犯罪場景，一種新型的民族誌圖景，同時，正如本書以後將論及的，是一個國際文化市場的「前沿」和連拱廊（arcade）。

「跨學科」時代的中國電影

一九八〇年代，在媒體三十多年充斥政治宣傳以後，同樣一種對電影媒體的精明運用——基於對電影首先和最重要的乃是視覺媒體的認識——重新出現在中國大陸。一八九〇年代至一九八〇年代，中國電影的複雜史已有詳實的記述，許多討論主題趨向、生產與接受條件以及一九八〇年代電影個例的文章也持續發表。^{⑤7}我並不想簡單重複在本書中一直引用的上述研究，我所想做的是構想另一種文化史——在一定程度上可稱為文化人類學。我對中國電影的興趣並不因為它是另一種在「後」文學時期來臨的藝術或話語類型而存在，也不因為我認為電影是一種需要理想化和捍衛的媒體而存在。相反，我的興趣在於證明電影，特別是中國電影、更進一步的是中國當代電影，是怎樣令我們不容忽視遍及世界轉向視覺感的總體趨勢。簡而言之，電影是

重新思考二十世紀其他話語樣式的機緣。

轉向視覺的總體趨勢的跨文化涵義十分深遠。從廣義的世界範圍看，電影與其他機構如博物館和藝術畫廊，一起扮演了展示種族文化的重要角色。但博物館和藝術畫廊仍侷限於特定的地點，而電影則不一樣，它是在世界範圍內將異國文化的視覺性變成我們日常生活被媒介化的經驗之一部分的主要工具。由於這一點，電影與人類學、民族誌等學科的關係不在與文學、女性研究、社會學以及媒體研究的關係之下。

不過，目前文化研究的機構界限尚未建立電影與民族誌的聯繫。許多人類學者借用後結構主義理論來揭示人類學努力的借喻、象徵和文學涵義，⁵⁸大多數關於電影的文章乃基於「電影作為社會實踐」的考量。⁵⁹但是，這些「新」的努力遠未填平在電影與民族誌之間的溝壑。相反，它們在某種程度上強化了文學（人類學此時變成了另一種寫作）、社會學和心理分析學（電影關乎社會和心理生活）以及民族國家研究（電影研究成了民族文化研究，特別是在非西方世界）的傳統學科界限。欲證明這一點，我們只需對照一下研究「第一世界」電影和研究「非第一世界」電影的文章題目就可略見端倪。前者典型採用普遍性的理論標記如「想像的能指」（the imaginary signifier）、「電影機制」、「女性主義」、「性別」、「欲望」、「心理分析」、「符號學」、「敘述」、「話語」、「文本」、「主體性」以及「電影理論」等，而後者通常必須以種族羣體或民族國家的名字來表明所談的主題，如「黑人電影」、「拉丁美洲電影」、「以色列電影」、「巴西電影」、「日本電影」、「印度電影」、「西班牙電影」、「中國電影」、「香港電影」等。與此相當，西方電影批評家們完全可以在不懂其語言的情況下對來自另一文

化的電影加以評論，而非西方批評家想要在不懂其語言的情況下研究法國、德國、義大利以及盎格魯—美國電影則是不可想像的。⁶⁰

這一切表明：即使人類學和電影研究毫無疑問經由一些跨學科研究被「革命化」了，跨學科性本身並不確保對積極強加的西方與非西方之間舊有認識論等級關係的反制，這一等級關係繼續將兩個世界分成「普遍理論」與「特殊文化」。換句話說，我們仍然面臨著使用人類學和電影從其內部重塑各自學科性的方式將人類學的借喻重估的涵義和電影的社會學意義結合在一起的任務——從而使人類學在其關於民族誌實踐的定義中包括文化收集的能力、成就以及電影的共謀因素，使電影研究超越目前流行的國家的、文化內的以及「社會學」的參項，思考電影製作與觀賞中的跨文化的、人類學的以及民族誌方面的涵義。

人類學與電影之間的跨學科對話不應將電影僅僅看成是工具。我想論述的不是就民族誌目的來說電影是如何高級的工具，而是電影——特別是來自和關於「第三世界」的文化的電影——改變了構成人類學和民族誌學學科基礎的觀察者與被觀察者、分析與現象、主導話語與本土提供者，以及「第一世界」與「第三世界」之間的傳統分野。⁶¹同時，由於「他者」一向是古典人類學的舞台道具，人類學和電影之間的這一必要對話不能僅僅在對「主流」文化採取對立立場的、在機構化地被他者化的「另類」或「第三」電影空間中找尋。⁶²相反，需要被理論化以及張揚的乃是這樣一個事實，即由於電影的消費不仰賴於較高的文學和美術修養，與文學和藝術相比，電影——甚至包括主流電影——對目前正進行的「書寫文化」過程的貢獻就更加緊迫，而這一「書寫文化」的進程已成為我們分享的後殖民、後現代世界的共

同視覺空間中的日常現象。

爲證明這一點，我將轉向討論視覺性的另一階段，即一九六〇年代中國的文化大革命。關注文化大革命之所以必要是因為它是一九八〇年代和一九九〇年代中國電影持續涉及的唯一事件。進一步而言，這是中國和西方關係中「第三世界」和「第一世界」的傳統認識論界限被打破的一刻——也是當被媒介化了的「他者」意像不僅在西方，而且在中國成爲「原初激情」的標誌的時候。

一九六〇年代的中國圖景

就文化生產而言，中國的一九六〇年代通常因爲寫作、電影製作以及其他藝術活動壓倒性地隸屬於黨的官方政策而以單調無趣被打入冷宮。然而，正如保羅·克拉克所言：「關於一九六六年毛澤東正式發動的文化大革命僅僅是扭曲的政治極端主義和強迫遷徙的非典型時代，因而不同於這一不幸時期之前和之後的輕鬆假設是誤導。文化大革命與一九四九年以來中國歷史其他階段的延續關係正像它與之前、之後的斷裂同等重要。」⁵⁰

克拉克此言的洞察意義可以用許多不同的方式加以證明。就我而言，我想通過援引該時期所常見的一個意像類型加以論證，這一意像不是來自一九六〇年代的電影和寫作，而是一個顯示一九六〇年代中國大眾媒體記憶特質的意像——它被整個世界、被成千上萬的中國人所看到，特別是那些聚集在天安門和其他公共場所的、微笑著揮舞「紅寶書」（由林彪準備的毛澤東作品集）並以崇毛姿態一齊高呼口號的年輕人。

儘管由於意識形態爭鬥和官僚腐化使中國處於技術進步的死水之

中，中國的共產主義除了很多別的意義外還意味著有效地進行從文學到視覺文化的變革。在我看來，這不單純指我們所熟知的對以儒家學說為基礎的古舊文學文化的粉碎，事實上，文學文化終結的來臨並不純粹因為共產主義實踐的破壞方面，而且也關乎其建設和積極方面。我想到的是該共產黨國家用以宣傳的形形色色的方式和方法。在自由主義西方的年輕人沉迷於電影、電視、流行音樂、性等視覺文化時，一九六〇年代的中國年輕人正以一種不同的方式參與被媒介化的文化。莫里斯·梅思納（Maurice Meisner）的描述概括了這一被媒介化了的文化興奮：

一九六六年八月初，戴著印有「紅衛兵」字樣臂章的年輕學生出現在北京街頭。幾個星期中，在首都毛主義領導人的鼓勵下，中國大地上幾乎每一所大學和中學均出現了紅衛兵組織。集合在「造反有理」、「不破不立」口號下的億萬具有造反精神的年輕人很快在遍及全國城鎮的街頭遊行，傳達毛關於打倒一切「牛鬼蛇神」的指示。他們蜂擁到北京，接受主席的個人祝福。八月十八日，當一百萬年輕人簇擁到自一九一九年五四事件以來成為革命動盪象徵地的天安門廣場時，這一祝福以戲劇化的形式實現了。日出時，毛以上帝般的姿態以及莊重戴上的紅臂章出現在城門的頂端，因此成了紅衛兵的「總司令」和「偉大的導師」、「偉大的領袖」、「偉大的舵手」。⁶¹

用當代中國大陸主要演員姜文的話來說，毛的魅力正像當時從未聽說的西方搖滾樂明星一樣：「西方人忘了那是一個充滿快樂的時代。生活十分愜意，沒有人上班，沒有人讀書。如果你是紅衛兵的一

分子，當抵達村落時，每個人都跑出來向你致敬，一起唱革命歌曲。文化大革命像一場巨大的搖滾音樂會，毛是最大的樂星，而每一個中國人則是他的歌迷。」⁶⁵

毛崇拜的圖景最近被一部吳文光導演的電影《1966：我的紅衛兵時代》（日本，1992 年）重新記錄下來。吳的電影包括對當時作為年輕人全身心投入毛崇拜激情的人的訪問。除了訪談以外，影片還包括一個名叫考布拉（Cobra）的全女子搖滾樂隊以下列迭句排演《1966，紅色列車》新歌的情景：

1966—

紅色列車—

滿是歡樂的羔羊

吳文光用以下方式描述拍攝此片的動機：「我希望在我『倒轉』歷史的努力中，某一時期變成『靜止畫面』，以便我們可以看到歷史的運動，看到人們當時究竟是怎樣生活的。」⁶⁶在魯迅一九〇〇年代被麻木的中國奇觀所震驚和文革巔峰時中國民眾被其領袖的奇觀所迷醉之間，究竟哪種「歷史」可認為是發生了？

如果五四時期中國作家開始了對主觀視野的探索，我們或許可以這樣認為，即在共產主義革命以後幾十年所發生的乃是對作為個人財產的主觀視野的壓制。像財產一樣，視野變成了共有的——被黨派所擁有、使用以及傳播。亦如魯迅的故事，一九六六年的巨大歡樂時刻屬於仍待寫出的視覺性歷史。毛的意像，無論以真人、畫像、雕像、壁畫或是語錄形式出現，向當時的年輕人提供了與魯迅在日本幻燈中所看到的截然相反的圖景；它包含力量、統一、威力感以及對未來的

無盡希望。一九六六年集體注視一個奇觀的相同舉動再一次構成了「身為中國人」的種族與民族主義的自我意識——這一次，「身為中國人」是一種令人驕傲而非極端恥辱的經驗。儘管毛作為一個歷史人物確實存在，在羣體的膜拜過程中，他已成了一個死亡的身體：對其國家來說，毛是當時最迷人的電影。⁶⁷

在題為〈蘇聯電影中的史達林神話〉(The Stalin Myth in Soviet Cinema)的文章裏，巴贊(André Bazin)對該共產主義國家如何運用英雄形象做了有趣的分析。⁶⁸寫於一九五〇年左右，史達林仍活著時被塑造出的神話般的正面形象令巴贊感到驚奇——史達林既是極端拿破崙的軍事奇才、無所不知和毫無瑕疵的領袖，又是普通民眾友善而叔伯似的救主。巴贊的看法是只有死人才可能比生活中的原型更大：「如果史達林活著時能夠成為電影的主要人物，那麼這是因為他已不再是一個『人』，而是在從事只有活著的神明和死了的英雄才具有的超越。」這些歌頌的電影具有將史達林木乃伊化和紀念碑化的效果，以使史達林意像成為最終的權威，而這一點連史達林本人也必須遵從，納入該「存在」的框架。因此，根據巴贊的看法，電影意像的威力在於其回溯性，呼喚對它的屈從，而該意像在被轉變成一個特定意像的過程中，已經死亡或成了過去。⁶⁹蘇聯電影的史達林神話擁有一種絕對的投降——一種只有在歷史停滯下才可能的認同。

巴贊所分析的史達林意像與帕索里尼在總體討論電影製作時分析電影與死亡之間的重要關係的觀點相吻合：

人類……主要通過其行為表達自己。……但這一行為缺乏一致性，即，意思是，直到它已經完成。……簡而言之，只要他仍有

將來，即，一個未知的數量，那麼人就是未表達的。

因此，死亡是絕對必要的，因為只要我們還活著，我們就沒有任何意義。……死亡招致我們生活的瞬間蒙太奇；即，它選擇真正有意義的瞬間（它們不再可能被其他或許相矛盾或不一致的時刻所修改）、將其排列成一個連續的場景，並將一個無盡頭的、不穩定的以及不確切的現在——因而在語言學上不可描述——轉化成一個清晰的、穩定的、確切的、因而易於描述的過去。……正是由於死亡我們的生活才得以使我們表達自身。

因此，剪輯在電影材料上扮演的角色……（就像）死亡對生活的角色運作。⁷⁰

巴贊和帕索里尼的觀察為理解一九六〇年代毛究竟怎樣以意象運作提供了很好的基礎。像蘇聯電影中的史達林，毛已經死亡，因為對中國民眾來說他的意義業已完成。毛慈父般地存在著清晰、穩定、確切，他是一個光芒的意象，這不僅因為他拯救和啟蒙了他的民眾，而且因為他自身的透明。這一透明性在民眾身上造就了全身心的屈從，他們的「主體性」通過對「他者為奇觀」的認同構成，這一奇觀消泯了內部與外部、主體與客體、民眾與領袖以及最重要的內化（Introjection）與外射（Projection）之間的界限。毛作為一部催眠似電影的支配性影響如此徹底地被媒介化，以至於它也被徹底內化了。對毛的熱愛來自民眾「內心」「深處」。

在談到歐洲人一九三〇年代和一九四〇年代將法西斯主義不是內化為殘忍的意識形態而是可怕的宣傳形式時，愛麗絲·凱普蘭（Alice Kaplan）指出：「人羣意識到自身即是電影。意識到自身為電影的主體

——即把電影所提供的美學標準內化——與通過電影了解自身具有完全不同的經驗。在這一電影經驗中，觀眾不只是控制存在於未經觸動的主體性之外的原型；進一步而言，他們的主體性被電影改變和放大了。」^①

換言之，在電影時代所「內化」的不再是某種「意識形態」，而是電影放映的投射機制。用阿圖塞（Louis Althusser）的話來說，如果個人受到「質問」（interpellated），^②那麼他們不僅僅作為電影觀看者而且作為電影本身受到質問。他們「知道」自己不僅是主體和觀眾，而且是客體、奇觀和電影本身。

在一篇與我們關於原初激情論題有深刻共鳴的評論中，巴贊認為存在於人猿泰山電影和史達林電影之間的唯一區別是前者不偽裝成紀錄片。^③這一觀察的涵義十分深遠：前蘇聯的史達林和中國的毛澤東均以與自由主義西方的人猿泰山的相同方式運作，兩類英雄都屬於一個原初的幻想，一個除了在我們「頭腦」與「心靈」中存在，但別處卻無可尋找的神話開端。屈從於此類英雄的權威產生了一個令人滿意的自我意像：像人猿泰山的讀者一樣，蘇聯和中國的年輕人發現自己處身於大眾消費的過程之中。^④

因此，對那些認為一九六〇年代中國鎖閉於世界之外的慣常想法而言，毛崇拜意像所告知我們的乃是共產主義同樣在利用視覺性技術的所有重要方面。正是由於這些方面在一個「第三世界」國家以更原初的方式表明自身，它們用更簡潔的方式顯示出全球現代性中哪怕是最基本和世俗的感覺也根本上受到媒介化了的結構。以視覺性來重新定義，共產主義國家運用的宣傳武器被專心致志地統一在目的性上。即使當它們具有文學基礎時，口號、引人注目的話以及革命歌曲事實

上乃是縮略的文本，一種以圖畫和快照形式存在的文本，它們的意義在一瞥之間就很清晰，其力量來自可拆卸性以及無盡的可重複性。

同樣，大字報、高音喇叭、戲劇與電影中浮誇地風格化了的表演以及由大聲革命音樂伴隨的播音員的高聲戲劇化嗓音——所有這一類「宣傳」用強化了的最先進的科學武器和電子速率在人們頭腦中留下印記。保羅·維里立奧曾將此類對羣體的法西斯式的操縱現象與光和發光率的科學生產聯繫在一起。主要針對歐洲語境加以討論，維里立奧的觀點反覆涉及戰爭與視覺技術宿命的互相依賴性：涉及「現代戰爭機器的威力……與觀察機器的新技術表現之間的關聯。」¹⁵維里立奧認為，希特勒和墨索里尼顯然知曉感覺與破壞、影像視野與戰爭的相關性。當希特勒一九三八年聲言「民眾需要幻覺——但不僅是在劇院和電影院」時，墨索里尼則稱：「宣傳是我最好的武器。」¹⁶此類言論顯示出法西斯主義和獨裁主義的技術化特性，這不僅是因為法西斯主義和獨裁主義部署了技術化武器，而且因為內在於法西斯主義和獨裁主義中的呈述性幻覺或透明性的規模只有在放映機和擴音器時代才具可能。媒介化了的希特勒、墨索里尼、史達林和毛的意像及嗓音不是人類使用機器的結果；相反，他們是以人形運作的機器。

視覺技術和戰爭技術的相互依賴使維里立奧得出結論：「如果根據其發明者尼塞弗·尼亞普斯（Nicéphore Niepce）的看法，攝影僅僅是烙印光的方法，亦即憑藉發光給身體留下蹤跡，那麼核武器則同時承繼了尼亞普斯和達谷埃里（Daguerre）的暗房以及軍事探照燈。」¹⁷演繹性地閱讀維里立奧，我們或許可以加上這麼一點，即法西斯主義和獨裁主義以光的形式烙印到人們的「頭腦」中：法西斯主義和獨裁主義的頭目們憑藉自身的發光鐫刻上他們的印記；法西斯主義和獨裁

主義的宣傳同時承繼了尼亞普斯和達谷埃里的暗房以及軍事探照燈。⁷⁸

如果魯迅回返寫作的抉擇可以部分被解釋為對技術化了的奇觀的法西斯力量的直覺性感悟，那麼正是面對這一力量中國民眾在文革期間被引「上鉤」。一種對技術化意像重要意義的警覺顯示，即使特別是在中國按推測完全與世界上其他地方隔絕的年代裏，中國所發生的仍在完全參與現代視覺性的全球史。文革的奇觀再一次包含多重的視覺經驗：不僅是中國民眾在麻醉中看著毛，整個世界也在注視著看毛的民眾——在完全迷戀的狀態中。然而，與魯迅這個無助的學生在國外看到自己的同胞觀看其同胞被殺頭所感到的震驚和恥辱所不同，西方羣體以畏懼的情態接受這一他者的畫面——中國民眾鏡像映射他們的領袖。對現代中國而言，幸運之輪——至少似在六〇年代中期——轉了一個大圈：中國作為一個民族國家證明了自己。符號從傳統到現代、從文字文本到視覺意像的運動看上去已經結晶在一幅嶄新的（由於被革命化了）、開端性的具體圖畫裏，其中共產黨民族領袖赫然以一種新型的高尚原始人面貌顯現。

「返回自然」：一九八〇年代和一九九〇年代前期電影中的視覺性

一九八〇年代以來，在中國經歷了三十多年的閉鎖重新開放以後，正是以上一九六〇年代的中國圖景令中國導演著迷。毛所創導的新開端此刻被批判和解構為使中國處於極端貧困和意識形態真空的神話。在巨大的文化劫掠基調中，一九八〇年代和一九九〇年代前期的電影積極地尋找一種我所稱的「返回自然」的另類「意義」。在這些從別的方面看十分不同的電影中，占主導地位的自然意像和自然事物包

括景色、鄉村生活以及被壓迫的女性。

這一特別的回返首先必須從構成現代中國史視覺事件的拼貼畫方面加以理解，而非當代中國導演對自然的熱愛。在此歷史中，應包括的事件有：魯迅的故事、二十世紀初中國文學對女性的多種關注、一九二〇年代和一九三〇年代無聲片中的女性和勞工階級形象、文革時期集體毛崇拜的圖景，以及更貼近當代的一九八九年天安門屠殺。

這一視覺史將使我們主要從技術化意象的政治方面考量經常被討論的傳統與現代性之間的關係。這樣，二十世紀以前的中國就可以從某種舊的視覺性方面來理解，它不僅包括繪畫、書法以及其他「視覺藝術」，而且也包括詩歌、小說和其他不直接被看成是視覺的話語。這一舊視覺性繼續使古典中國的學生和專家們著迷，也繼續在博物館、藝術畫廊、書籍、學術課程、寫作以及出版中生存。在傳統和現代性的撞擊中，舊視覺性被「美學化」了，而現代視覺性則被政治化了。

但上一段的最後一句話究竟意味著什麼？斷言舊視覺性已被「美學化」究竟意味著什麼？在很多其他意義中，它意味著舊視覺性日益與「原初」、過去、古代以及失去的等觀念相聯。相對於現代更強烈的形式，無論是五四時期急迫的寫作還是共產黨國家文化的有效宣傳形式，舊視覺性以其閒適的樣式成了「原始的藝術」。這並非因為舊視覺性常常包含關於自然的「內容」，而是由於這一樣式（其中自然得以被理解）和其他所有的東西一起被烙印上了不再可能的內涵。在視覺性歷史中，整個「中國文化」的過去以其詳盡的細微差別和神祕的實踐被古風化和古典化成一種「原初主義」。

另一方面，說現代視覺性被政治化了究竟意味著什麼？除了我們所理解的明顯的政治感，如魯迅的故事和集體毛崇拜，現代視覺性的

政治化指一種在現代性中看到開創一刻以及新開端之緊迫性的傾向。現代文化的政治化同樣投力於原初主義。事實上，正是當舊文化在某一「它」時間意義上變成「美學的」和「原初的」時，原初激情的反面遂以創造起源和原初的並存欲望的形式肯定自身。在政治化了的現代性中，「原初主義」不是對不再可能的過去和文化的渴求，而是指一種一廂情願的思維，即由於某種原因，「中國」乃是第一的、首要的以及核心的。原初主義的兩面手拉著手：將舊中國美學化成「古代」和「落後」必須與現代自強和社會建設聯繫在一起才能理解，而後者繼續以對中國第一和獨特性的強調瀰漫在民族主義的文化生產中。⁷⁹

這樣，視覺性歷史也使我們明白為什麼一九六〇年代的「中國圖景」以不止一種的方式代表了中國現代性的頂峰：它是一個奇觀，集中體現了結構上屬於現代時期原初激情出現時的各種成分，並將其一併同時展示——對過去予以徹底而成功的推翻；建立在新人性觀上的新開端的急迫性；關於這一新開端乃是原初的、獨特的因而是戰無不勝的幻覺；動員所有精力投向以一個男性父親形象顯身的透明。

這一圖景的說服力和一致性，加上蘊含其間的殘酷與暴力，正是一九八〇年代和一九九〇年代所必須粉碎的。當中國在三十多年政治高壓之後重新開放時，對許多知識分子來說，文化生產意味著一種對文革時期法西斯教條的集體解構。電影製作再一次意味著將符號去中心化。這一次，符號的去中心化特指將其移向「其他」記憶，移向我在此所稱的「自然」抗拒，它以某種無意識存活在一九六〇年代的「中國圖景」中。

文革後的「返回自然」恰與日益蔓延的後現代全球文化收集的潮流相吻合。像許多非西方世界區域的電影一樣，當代中國電影成了在

海外觀眾面前展示「中國」的場所，儘管這些電影的製作總是假定它們反映的是中國內部的現存問題。這兩種現行的主題——解構文化大革命和後現代文化收集——在以景色、鄉村生活以及被壓迫的女性意像為特質的一九八〇年代和一九九〇年代前期電影中找到了會合點。無論他們的個人意圖是什麼，陳凱歌、田壯壯、張藝謀和其他當代導演成了其文化的人類學家和民族誌書寫者，捕捉曾經歷過重大災難的歷史殘痕，同時向世界其他地方傳遞關於「中國」的訊息。透過他們之手，電影製作本身成了岔分藝術博物館和人種博物館兩者的空間，一種哪怕在執行記錄中國文化暴力這一莊嚴的任務下也不可避免地將「中國」物戀化和商品化的空間。⁶⁰用瑪麗·路易斯·普拉特（Mary Louise Pratt）的話來說，這是「自我民族誌」（autoethnography）的空間，其中「被殖民的主體以接合殖民者自身條件的方式進行自我呈述」，形成「某一羣體進入都市性教養文化的入點。」⁶¹

「返回自然」部分解釋了為何多數一九八〇年代和一九九〇年代製作的影片意在大銀幕上觀看以及為何以錄影帶觀看時，其影像效果常常減弱。除了色彩的精妙運用和銀幕畫面設計這些在電影院中才能顯著傳達出來等因素外，它們中的多數實際上包含了對陌生景觀之野性的探求，這些景觀常常取自西部省分如陝西和甘肅。對荒涼「自然」的特殊迷戀——帶著對自然之赤裸存在的敬畏——是所有評論中國當代電影的人都注意到的一點。在一篇總結了許多批評家意見的有洞見的文章中，傑佛瑞·奧布里昂（Geoffrey O'Brien）認為，對沉默自然的運用實際上是批評中國現狀的一種方式，一種政治的抗拒：

陳凱歌、田壯壯、張藝謀的電影是首先徹底同毛主義「文化工作」

的僵硬教條決裂的作品。以強加的緘默所傳達的乃是一種由隔絕中所見的壯觀意像組成的電影語言——空寂的天空、大河的流域、季節磨蝕的臉龐、禮儀隊伍的行進——它被緊繃的簡潔所包圍，暗示不能夠直接言說的歷史、政治、社會意義的多層次。它似乎聲明，緊隨文化大革命之後，沒有任何東西比缺乏明顯教化目的的、鮮明定義的畫面更具有挑戰性了。這些畫面被包圍在沉寂中，可以有多重的解釋（類似的策略可以在中國當代詩人如北島和多多的作品中找到）。⁸²

在一段將歷史、革命以及希望的多重感情傾注在他們一代對自然的迷戀的話中，陳凱歌確認了奧布里昂的上述觀點：「中國的東部多山，西部是平原；西部貧窮，東部富有。中國歷史中充滿了革命運動從西部席捲到東部的例子。以此精神，我們這些北京電影學院的近期畢業生選擇黃土地——貧窮、荒蕪，但卻充滿可能性——開始了我們的藝術生涯。」⁸³對陳凱歌以及那些被黃河等自然紀念碑似的景色所感動的當代導演來說，⁸⁴電影製作是思索文化大革命這個曾經是他們這一代青年希望頂峰的運動究竟錯在哪裏的一種方式。自然，特別是中國西部相對欠開發的地區，顯示出重新構想一種不同於一九六〇年代愚弄的、欺騙的「中國圖景」的中國文化的方式是存在的。

這樣，以幾乎無名和普通的形式，土地、村落、農民以及他們似乎無盡的苦難這些意像不僅在特殊時間和地域構畫出一個現代被政治化的國家，而且使一種超越於共產黨歷史限制之外的永恆集體生活呼之欲出。對自然的影像迷戀——文革鄉村責任的遺產，這一責任規定了知識分子和知識青年的農村流放⁸⁵——與一種對自然能量和毀滅性

以及人類活動徒然無效的深切感密不可分。像過去那些不僅描繪自然，更確切說是描繪人類生活和自然關係的詩人、畫家一樣，一九八〇年代和一九九〇年代電影對自然的捕捉在於顯示對超越人類社會控制的生態宿命的意識。這一意識同時也是後文革時期知識的一部分，即毛以人類進步和生產主義鼓動起來的農民運動同樣是導致中國主要生態災難的原因。⁶² 因此，當代中國電影中山脈、岩石、山谷、沙塵以及河流的靜謐而驚人的存在並不真是體現人與自然的和諧，而是暗示自然冷漠和毀滅性的巨大能力。儘管人類革命的「翻天覆地」的努力，這些電影似在說明：人類生活，特別是在「落後的」農村地區，仍然可憐地屈從於土地的廣袤永恆以及其力量的頑強堅韌。

雖然導演們可能有意識地通過使我們想起過去的詩歌、繪畫以及哲學文本的前現代視覺性表達自己，自然和農民意像卻指向對視覺性的持續政治化這一現代性特質。在這些電影中，自然是一種故意的空無化，當放置在當代事件的語境中時，扭曲了以修辭壓制為典型特質的共產黨國家話語的呈述機制。以其神祕的廣袤和頑強的沉寂，這些意像是抗議未經阻礙的人類感性活動的媒介化變成了具體、僵硬的政治陳腔和黨派教條的符號。它們的難以捉摸性給文革的「中國圖景」帶來了危機。

同時，如果古人的生態意識可以被用來批評官方媒體的愚弄性推理，那麼當代政治悲劇的負擔同樣令這一生態意識的靜謐含混變得可疑。正是由於自然意像以寓言性的寂靜和空白的空間被拍攝——與國家宣傳的喧鬧和無節制的意像正相反——它們不免有被問到是否此類意像可能成為喋喋不休的國家權威機器同謀的嫌疑。正如提莫西·里柏克 (Timothy W. Ryback) 討論納粹在歐洲的罪行時所指出的：「一

九六〇年代，德國文化批評家阿多諾（Theodor Adorno）提出了這樣一種觀點，即在奧斯維辛的暴行之後，寫詩這一行爲本身成了『野蠻的』。德國作家布萊希特（Bertolt Brecht）一九三八年用更抒情的方式表達了相同的看法：『這是什麼樣的時代，當／關於樹的談話幾乎變成罪行／因為它包括對眾多恐怖的沉默？』⁸⁰ 儘管這裏不是比較二十世紀前半期歐洲大屠殺和文革災難在文化呈述態度方面異同的地方，該段引文仍然十分相關，因為它凸顯出呈述自然和政治集權主義關係這一疑難問題。究竟它是相對峙的還是合作的關係？究竟樹意像的沉寂是對法西斯主義顛覆性的不合作，還是正因為沉寂成了法西斯主義的幫兇？

沒有對把同謀和／或顛覆問題牽扯在內的特殊媒體的考量，就不可能回答這一問題。

電影中「返回自然」的指涉可能性到底是什麼？如果引入自然（也包括任何形式的過去）來解構現在並不鮮見，那麼電影中的這類引入的特殊性是什麼？爲什麼可以說或許只有在電影中現代性中的矛盾特質——對嶄新開端的訴求同時是熱切的回望過去——才能完全展示？

爲了回答這一連串問題，我們有必要考量影像和時間觀念之間的關係。將影像和死亡相聯繫，巴贊和帕索里尼均提醒我們時間在電影中的運作方式。對兩位理論家來說，電影時間是完成了理解的時間；因此，對他們而言，視覺意像總是延遲在事實之後。所以，如果電影提供了一種對鮮活事件的解碼機制，這是因爲該解碼性伴隨著某種完結，一種對生命時間的割斷。

我建議將此意像爲死亡的理論以另一種有關意像的事實取代，即，作爲意像的生命。一旦屏蔽在生命（的時間）之外——即，一旦

「死亡」——影像遂開始了第二種生命，一種人工時間、運動和敘述的生命。正如帕索里尼自己所言：

在電影中，哪怕僅僅是通過假飾，時間業已完成。所以人們必須自然地接受故事。在此語境中，時間不是當其存活的生命，而是死亡後的生命。⁸⁸

電影……建立在棄置持續性時間的基礎上，因此亦建立在將其轉化為有意義的和道德的現實的基礎上，一貫如此。

實際上，電影一如死亡後的生命。⁸⁹

由於該「死亡後的生命」，電影媒體形式最終具有矛盾性：如果視覺意象與死亡相似，那麼它也與生命相似；如果其時間樣式是延遲和回溯的，那麼它同樣是共時和前瞻的。⁹⁰

回到當代中國電影中的「自然」意象問題。一方面，中國導演在影像中看到了它與其他人類呈述樣式的共同性——延遲的印記，對發生在另一時間的事件的記錄方式。因此，在一九八〇年代，中國電影首先是一種文化寫作和民族誌方式，記錄文革所造成的災難。另一方面，過去意象的影像呈述具有過去和現在並存的特殊效果，因為已完成的過去此刻被展現在不同的時間裏，一段在觀看過程中展開的時間。伴隨電影即文獻的回溯同時也是前瞻在我們面前自然移動的意象。

電影的放映效果——將意象投射到銀幕上——意味著回溯性時間此刻同樣悖論地成為一種展示在面前的未來。這也是為何呈述作為延遲的意識這一古老的事實（也是影像幫助確認的事實）在電影媒體中得以和一種暫時不同的意識共存的原因——一種對不可能完成的存在

的夢幻和渴望，對還未到來的事物的允諾。表面上兩種不可能融合的截然不同的時間觀——回溯與前瞻、懷舊與理想主義——於是在影像中找到了最適宜的位置，它們同時以回顧和預覽運作，既體現過去，又想像未來。如果電影視覺性在一九八〇年代和一九九〇年代前後成了中國知識分子「自我民族誌」最龐大和壯麗的形式，那麼這不僅是一種關於年代和歷史時間的民族誌，而且也是關於夢幻時間以及復活的神話時間的民族誌。

因此，當代中國導演的自然迷戀使我們得以澄清為何電影或許提供了展現我所稱的「原初激情」，亦即「感覺結構」的最佳方式。此刻我們也許可以將原初激情進一步重新闡釋如下：原初激情的出現並不簡單因為對過去或古舊的熱愛，也不單單是懷舊感，更重要的是，它具有一種在文化危機時的同時性、共存性呈述結構。正如我解釋的，因為電影意象的組成具有其模仿的、反思的功能與它放映的、未來性的技術性不可分割的特性，原初激情的充滿危機和矛盾的時間在影像中找到了最恰當的物質表述。如果中國電影中影像對自然以及許多「原始」習俗、禮儀、當地習慣的重複引入可以被看成是「禮儀化和形式化過程」，亦即 E·J·霍布斯邦 (E. J. Hobsbawn) 所稱的「創造傳統」，⁹¹那麼電影同樣必須包括在二十世紀（重新）創造「中國」的不斷嘗試中。最後回到關於對集權主義的呈述同謀和／或顛覆問題上：儘管電影製作本身出於解構共產黨歷史的衝動，我認為，當代中國電影製作者通過「自然」對中國「原初」的不斷追尋，從終極意義上說乃是對共產黨國家願望的回答，後者的暴力和殘忍是在相似的追尋中完成的。⁹²

當然，具有諷刺意味的是，「返回自然」總是一種放逐的形式。正

是由於這些導演確信有一種所謂的中國文化的起源必須被知曉、探求以及確證，他們將整個現代電影製作的機器和信息技術帶到中國的心臟地帶，導致對這一（神話）起源在中心的根本傳播。利用鄉村命題和文革期間強加在他們身上的旅行經驗，同時竭其所能向自己和別人證明中國過去和現在的「真正」圖景，這些導演對鄉村生活的探索遠不是將「中國性」的因素合成起來，以顯示該「中國性」是處在中國中心的某種本質；實際上，這一努力通過存在於時空邊際的陌生歷史、身分以及生活意像幫助了將「中國」「另類化」。無論這些導演的主觀意圖如何，在他們的作品中，對「中國性」起源的追尋成了再看中國以及把中國看成他者的必需。電影製作捕捉的不是中國，而是蟄伏在漢族中國中心主義下的潛意識。^{④③}

女性的位置

注意到第五代迷戀的西北的嚴酷、貧瘠、荒蕪景觀與南方的溫馴、濕潤、豐沃景觀恰成對照，克拉克認為此類迷戀傳達了導演關於中國需要強悍才能繼續生存的訊息。^{④④}借用克拉克的話來說，由於這一「強悍」是男性化的，^{④⑤}對當代中國電影「返回自然」的考量如果沒有關於性別問題，特別是女性位置的討論是不完整的。

從一九九〇年代女性主義觀點看（其任務不僅是解放女性，更是將人類從以男性傳統上控制和剝削女性的方式來控制和剝削他人的需求中解放出來），對這些男性化電影的解讀意味著從中勾畫解放的可能性，同時又充分意識到它們與父權文化的同謀關係。在這一考量中，女性在這些電影中的位置至關重要。無論其真正表現與否，女性總是原初激情投射的地方。正如我將在第二部分的四個章節中討論的，此



女性占有的仍是傳統空間，無論性格有多堅強，總是陷身於無助的境地。（《大紅燈籠高高掛》）

類投射在每一部電影中都有不同的表現。在《老井》中，圍繞挖井的敘述在家庭婦女和新的自由女性之間展開，最後家庭婦女被獎勵，有了男人和社會的穩定。在《黃土地》中，唱歌的女性是理想主義的一刻，它同時使女子身體的消失成為必須。在《孩子王》中，潑辣的女性被醜化了：她的壯健和力量似乎取代了其女性特徵，而這一特徵反被安置在不能滿足她性要求的男子身上。在《紅高粱》、《菊豆》和《大紅燈籠高高掛》中，女性占有的仍然是傳統的空間，不是沮喪的、不滿足的或受迫害的年輕妻子，就是寡婦、母親、奸婦或小妾，無論她們的性格有多堅強，總是陷身於無助的境地。

總之，與視覺意像的含混和共時組成在某種程度上相似，「女性」既是「自然」又是「文化」。如果她有時占據了與景觀、鄉村和帶有農

村起源的「中國」相似的席位，那麼她在別的時候則身具文化壓迫、交換以及商品化的過程。作為一種「神女」——既在神靈意義上又在妓女意義上講——女性在原初激情現象中繼續是模範的原初。

陳凱歌和張藝謀在這裏提供了有趣的對照。以《黃土地》為開端，陳凱歌的所有影片，包括《邊走邊唱》（1991），可以總結為對共產黨教條非人本性的嚴肅的、富有思想的批判，以及從根本上（比如閱讀和寫作）反思中國文化的宏大企圖。如果我們審視陳凱歌電影中用來表明對共產黨文化具有顛覆意義的主要因素，那麼我們就會認識到：對陳凱歌來說，顛覆性的「他者」永遠是陌生的景觀、簡樸的農民、不會說話的孩子以及基本上屬於被社會拋棄的或失敗的男子，女性很少出現，當她們出現時，通常是被犧牲的。這意味著什麼？我認為，所不意味的乃是對女性的直接罔顧，正相反，女性與所不存在的相聯。為理解這一點，我們有必要聽一下陳凱歌在最近一次訪談時的話外音：「如果我們（中國人）還有一種哲學的話，那就是實用哲學。我們永遠不會找到無用——對中國人來說這是多麼大的悲劇。像我在書中說的，有信仰和能夠相信什麼需要天真和勇氣，特別是當這種信仰是相信並不真正存在的東西的時候。」⁶⁸

儘管我並不必然同意陳凱歌的觀點，這段引文對清晰揭示陳凱歌作為一名電影工作者和知識分子之志向的哲學和形而上基礎十分重要。這一志向與信仰不必然存在的渴望相關，其潛在的勸戒是我們不應該僅僅屈從於那些存在的。在這些話所指涉的政治高壓語境中，陳凱歌的觀點表明了即使當一切都似乎無望時也不放棄希望的決心。儘管它具有的力量，這一理想主義同時卻十分含混。究竟是一種對從不存在的東西的信仰，還是對一種尚未存在的東西的信仰——一種迄今

尚未到來的東西？

這一含混性在陳凱歌所建構的女性與視覺性的關係中最清晰地傳達出來。在陳凱歌最初四部主要影片中，「女性」——無論是《黃土地》中的翠巧，《大閱兵》中出現在青春期男孩白日夢中的女孩，或是《邊走邊唱》中的神祕女性形象——所占據的不是某種原初的自然位置，而是世界以外的位置。儘管或許可以將此簡單歸結為陳凱歌對女性缺乏興趣，我們或許也同樣可以說，對陳凱歌而言，女性所占據的乃是比任何其他東西都神聖的位置。「自然」可以通過最壯麗的景觀和地平線意象來展示，而女性，像「中國」一樣，是在終極意義上被理想化的客體，是「並不真正存在的東西」。對陳凱歌來說，女性似乎代表了終極的存在，終極的不同，能夠被喚起但卻永遠不能直接看到或展示。正好像整個現代電影製作技術必須被調動起來以接近一個他者，而正因為其彌足珍貴，這個他者必須保持在隱藏狀態。

然而，正是由於他將女性想像成隱而不見的，像他對「希望」所做的，陳凱歌為深藏的傳統父權意識形態預設了空間。正是由於它如此反偶像崇拜，如果仔細審視，陳凱歌的理想主義顯示出它不是別的，只是一種熟悉的、企圖完全擺脫現在——擺脫此在本身——的意願，它貫穿在從五四時期到毛的中國現代革命思維中。莫里斯·梅思納在一段關於毛——他對社會主義的無文化性、落後性以及貧窮的信仰繼續鼓舞著其他男性理想主義者——的論述中很有洞見地描述了此類意願：

受到一種逃避歷史的烏托邦衝動以及掃清歷史文化記錄的反偶像欲望的驅使，毛澤東宣稱中國人是「空白的」。通過拒絕中國傳統



陳凱歌的視覺性不僅是關於過去或未來的意象，它同時是馬上要被超越的東西，是在成為「不可觸摸」的此時此刻。《《邊走邊唱》》

文化遺產，毛試圖以過去不存在於今天的更反偶像的聲明來填補感情真空。毛似乎相信，一種新文化可以在一塊畫布上憑空畫出，在未經歷史污點毀壞的「一張白紙」上描繪出。以其打倒偶像主義以及對人類意識影響歷史之力量的信仰來說，毛的文化革命觀念與其說來自馬克思、列寧主義傳統，倒更不如說應歸功於五四時期的現代中國知識分子傳統。⁹⁷

在面對陳凱歌這樣的導演時，女性主義必須以其自身的框架來理解他的理想主義，然後決定該理想主義是否確實具有解放意義。從其本身看，陳的理想主義不僅僅是朝向某種確定地點的進步；它同時是想像的「視域」，由於它，向前的進步意味著超越意象——即可以見到

的——而成為哲學的視野。面對現代視覺性速度和表層的動力學，陳堅持保有一個沉思的觀看者的可能性，該觀看者將解譯存在之謎，感受到未經性的肉體存在所綁縛的真實。因此，陳凱歌的視覺性不僅僅是關於過去或未來的意像，它同時是馬上要被超越的東西，是在成為「不可觸摸」過程中的此時此刻。意像必須解構自身，然後消逝得了無蹤影。正如他在獻給母親的影片《邊走邊唱》中所顯示的，最睿智的人物是一個瞎子；無論他花多少努力企圖得到它，終極的智慧乃是一張白紙。在陳凱歌的電影中，女性不是被安置在社會象徵系統之內，而是烏托邦的原初，亦即她們在真正意義上無從找尋。

如果陳凱歌關於原初的觀念是非肉身的——真正的原初是不能用肉眼看到的或不能被呈述的、在這個世界上沒有位置的「神女」——那麼張藝謀的這一觀念則相反，是具體而實際的。張的原初——同樣是女性——是可以被展示的。女性的身體成了活的民族誌博物館；當「中國文化」被展示出來時，她同時是另一不同原初的見證。它是人類性欲望的原初，應該獲得自由但卻在中國受到監禁。由於張的電影可以被看成帶有一種「壓抑假設」（我在第二部分第四章認為，張的評論者亦很快受之感染），他的原初不像陳凱歌那樣掩藏在形而上和烏托邦的氛圍下。相反，她清晰可見，同時成了將她想奮力掙脫的中國「野蠻」文化機制具體化的方式。

然而，張藝謀影片最有趣的一點不是將某種「原初的」性本能理想化的傾向（這是一種可能的論點，但並非我所想附和的，其原因可見本書第二部分第四章）。張所感興趣的不是一種純粹的、絕對的偶像破壞，而是更願意將自己浸淫在充滿歷史謬誤的「骯髒的」呈述常規中，將「性」與「自然」重新導向其電影製作的物質性中。被張的攝

影機所（重新）發現和暴露的性能量——通過被壓抑的女性這一原初——此刻被實用性地服務於一種新的電影製作，即作為民族誌、自我民族誌以及文化轉譯的電影製作。在他的影片中，父權體系從終極的所指被降級為能指；⁹⁸它在銀幕上大量可感的存在標誌其僅僅是可移動的舞台道具的新地位。原初此刻成了賣淫的場所——歷史與歷史疤痕的賣淫，原初同時也是「神女」，她被商品化的意像散發著魅力。因此，視覺意像的共時性也可以重新定義：不是回溯和理想主義的共存（或許如陳凱歌影片所表現的），而是過去和將來以物戀與模仿的形式匯合在一起。流傳在國際電影市場的觀看者中間，「神聖」與「原初」得以無窮盡地被複製。在某種意義上與陳凱歌的無形性和非肉身性的符號學相反，張藝謀影片中的「女性」正是作為眩目的和戲劇化的身體將關注導向自身。

將「中國」符號去中心化

保羅·克拉克最近認為，中國電影已經超越了第五代。之所以這樣說，是因為那些纏擾青年時期在文革度過的那一代導演所特有的情感已不再折磨一九九〇年代的新電影人。⁹⁹最近在國際上放映的影片，如張元的《媽媽》（1992；一個關於單親媽媽在當代北京如何撫養智障孩子的故事）、李少紅的《血色清晨》（1992；一個改編自賈西亞·馬奎斯（Gabriel García Márquez）小說《預知死亡紀事》（*Chronica de una muerte anunciada*）的謀殺偵探故事）、陳凱歌的《霸王別姬》（1992；一個京劇演員的私戀故事，從共產黨上台前的中國大陸講到當代香港，改編自李碧華的同名小說）、張藝謀的《秋菊打官司》（1992；關於一個農村婦女決心從中國官僚體系討回公道的故事）以及許多其

他影片，似乎證明了克拉克的這一觀點。^⑩中國電影的迅速變化表明「此刻的」潮流會怎樣很快成為「過去」以及即便我們仍在討論時，現代性和原初主義、新開端和老傳統等話語會怎樣迅捷地進行自身的再生產。

無論這些電影是否真的象徵了一個時代的結束，幾個主要原因決定了一九八〇年代和一九九〇年代前期的電影值得特別關注。首先，它們代表了在中國拍攝好電影仍然十分困難時重新構想電影文化的勇敢努力。^⑪其次，它們繼續象徵了迫切需要的對中國政府支配媒體呈述的總體抗拒，這一政府控制自一九八九年六月四日以來一直積極資助耗資巨大的反映共產黨革命史、軍事功勳以及英雄人物的影片。^⑫

第三，最重要的是，一九八〇年代和一九九〇年代前期的影片作為解構一種文化中心主義——實際上他們和很多他們的評論者也是其中的一部分——的途徑具有啓迪意義。我對加入中國大陸知識分子陣營批判共產黨政府的權威主義並不遲疑，^⑬但我通過「原初激情」所希望提出的最重要觀點乃是：「原初」不僅是壓抑性的官方話語的中心部分，而且是一種流行而普遍的迷戀，它同樣結構了迄今所見的大多數電影和電影批評對官方話語進行的「抗爭性」批判。因此，我更深入的目的是通過對一些一九八〇年代和一九九〇年代前期影片的審視，質疑中國知識分子自身以原初——亦即中國——來觀察一切、排除中國以外的其他問題、其他人、其他鬥爭的傾向。比如，這一點在陳凱歌的話中得到了印證：「文化決定了我是中國人，我所有的關注都涉及這一點。」^⑭不能超越中國乃「受害者和帝國」來定義自身部分說明了鄉土主義的頑固話語甚至可以從張藝謀這樣的導演那裏聽到。張的影片對兩種文化以上間的政治敏感性顯示了這種鄉土主義的站不

住腳。儘管如此，張仍然以「包裝」來形容第五代導演的影片——意即僅僅是包裝：

採訪者：通過自《黃土地》開始的一系列影片幾乎不可能理解中國傳統，或理解中國人苦難的、壓抑的以及被扭曲的生活。

張藝謀：對。用那種方式包裝的東西確實不可能使人了解中國

……^⑩

這裏，被排除的那些「包裝」了的東西乃是根深柢固的信仰的一部分，即相信「中國」的絕對原初性和異質性。如果中國知識分子常常說「中國」是「外國人」所不可理解的，我認為，這一說法已經是一種修辭，僅僅利用「外國人」的存在便利來指向別的東西。真正的涵義並非外國人不可能理解「中國」，而是這個「中國」是終極的東西——是不可呈述的終極本質。

在一篇啓人深思的文章中，吉拉米·巴邁（Geremie Barmé）認為「一般而言，中國知識分子比起東歐知識分子來說對集權主義更加屈從。」^⑪根據巴邁的看法，這一屈從態度與自我審查有很大關係，它不僅在嚴酷的政治權威主義時期存在，而且在一九八〇年代和一九九〇年代鄧小平領導下的更進步的新政府時期存在。借用匈牙利異議詩人米克羅斯·哈拉斯蒂（Miklos Haraszti）的說法，巴邁形容中華人民共和國的現狀——其中原來的殘忍軍事暴力形式日益被知識分子自己參與的壓抑的、隱形的暴力所替代——為「絲絨監獄」（velvet prison）。他對這一「絲絨監獄」的描述是：

一個史達林式的（或毛式的）赤裸裸的軍事統治以及伴隨的清洗、

譴責和鬥爭最終讓位給(或正在讓位;如中國的情況)「柔性的」、民間政府的新黎明的王國。技術官僚重新訂定社會契約,其中輿論取代了高壓,屈從代替了批判。審查不再是笨手笨腳的國家機器的工作,而是有藝術家、觀眾和政委們參與的合夥契約。這就是「進步的審查」,它具有完全屬於自身的美學。有很多不同的方式形容這種新制度:捷克異議分子哈維爾(Vaclav Havel)稱其為「無形的暴力」,而哈拉斯蒂則叫它「絲絨監獄」。這是一個具有屬於自身美學的監獄;(自我)鎮壓本身成了一種高超的藝術形式。¹⁰⁷

將巴邁的觀點延伸開去,我認為「絲絨監獄」這一稱法不僅適用於中國境內的知識分子通過自我審查對其政府權威主義的屈從,而且也象徵著中國知識分子面對中國帝國主義對被中國大陸文化邊緣化、支配或殖民的來自西藏、台灣、香港等地的人羣時的漠不關心。僅僅專注於中國面對西方時的「被迫害」和「被邊緣化」,當代中國知識分子,特別是許多來自中國大陸的知識分子,專長於培育中國中心主義或中國沙文主義的原初激情形式。儘管他們有意識地聲言其反叛的意圖,這一原初激情將這些知識分子統合在對其權威政府的持續幻覺上,該幻覺以某種原初的、獨特的「中國」異質性名義繼續為政治和修辭的正統以及目前似乎不可阻擋的經濟成長加油。

因此,從終極意義上說,我是以一個外國人的身分來寫當代中國大陸電影。儘管出生和養育在現代中國的語言和文化中,這個外國人總是某種局外者,一個其解讀帶有非法性和不得體的野蠻人。作為一個來自殖民地香港的外國人,目睹中國對其他地域的蠶食以及中國大

陸知識分子對中國帝國主義的普遍麻木和沉默，我認為當代中國電影中的原初主義問題能夠告訴我們許多關於中國現代性和後現代性中的神經性病症。這些病症是對進步和革新的持續迷戀——伴隨絕對的激進主義和絕對的對「新」的崇拜——也就是沒有能力從以幻影形式存活的過去中擺脫出來的另一面。我對當代中國電影的解讀不僅僅是重複關於中國面對西方時的「被迫害」和「被邊緣化」論題，它同樣意在幫助解構我一直所稱的「原初激情」這一惡性循環的感情情結的「絲絨監獄」。除了是一部對「第三世界」電影的研究書籍之外，如果本書成功地調動了對這一無形暴力的批判，那它就算完成了一項主要工程。

- ① 該節題目的引文出自傑·雷達所著《電影：中國的影片與觀眾》(Dianying: Electric Shadows—An Account of Films and the Film Audience in China) 13 頁，麻省理工學院出版社，1972 年。
- ② 魯迅〈「吶喊」自序〉，英譯引自楊憲益、戴乃迭合譯《魯迅選集》(北京外語出版社 1960 年版) 2 至 3 頁，略有修改。雷達《電影》一書中第 13 至 14 頁亦提及這一事件。該書 421 頁還附有照片一張，據稱是「決定魯迅一生的新聞片」並「改變了中國現代史」。不過，雷達所附的照片中行刑已經完畢（割下的人頭已滾落在地），而魯迅的記述則是行刑將要開始。
- ③ 讀者可從下列書中找到對電影傳入中國的記述：林年同《中國電影美學》(台北 1991 年版) 第 18 頁和 113 頁；雷達《電影》1 至 2 頁；馬強(譯音)〈1980 年代的中國電影：藝術與影業〉(The Chinese Film in the 1980s: Art and Industry)，見威瑪爾·迪薩納雅克(Wimal Dissanayake)所編《電影與文化身分：沉思日本、印度和中國電影》(Cinema and Cultural Identity: Reflections on Films from Japan, India, and China) (美國大學出版社，1988 年版) 165 至 166 頁；保羅·克拉克〈電影的中國化：中國電影的外國性〉(The Sinification of China: the Foreignness of Film in China)，同上書第 176 頁。
- ④ 根據林年同的《中國電影美學》(70 頁)，中國於 1905 年開始製作電影，但那些影片已無從找尋。
- ⑤ 《魯迅全集》第一卷 416 至 417 頁，北京人民文學出版社 1987 年版。
- ⑥ 海德格〈藝術作品的起源〉，見其所著《詩學·語言·思想》(Poetry, Language, Thought) 17 至 87 頁，英譯者為阿爾伯特·霍夫思塔特(Albert Hofstadter) (紐約，1971 年版)；本雅明〈機械再生產時代的藝術作品〉(The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction)，見其著《啓迪》(Illuminations) 217 至 251 頁，漢納·阿倫特(Hannah Arendt)編，海瑞·索恩(Harry Zohn)譯，紐約，1969 年版；吉亞尼·瓦蒂默〈藝術與震蕩〉(Art and Oscillation)，見其著《透明的社會》(The Transparent Society) 45 至 61 頁，大衛·韋伯(David Webb)譯(劍橋，1992 年版)。相關的論述可參閱本雅明的短文〈波特萊爾的一些主題〉(On Some Motifs in Baudelaire) (《啓迪》155 至 200 頁)以及《波特萊爾：極度資本主義時期的抒情詩人》(Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High

Capitalism)，海瑞·索恩譯（倫敦，1973 年版）。

- ⑦喬納森·克萊利（Jonathan Crary）對英文中的“Observer”（此處譯為觀察者）和“Spectator”（此處譯為旁觀者）做了區分。觀察者的特別之處關乎「視野，在其之上歷史中的眼光得以物質化，自身也變得清晰可見。視野和它的效應總是不分割地體現在觀察主體身上，這一觀察主體既是歷史的產物，又是某種實踐、技藝、機構以及被主體化過程的場所。」克萊利進一步將觀察者定義為「一個在既定可能性框框中看世界的人，一個深置於常規和侷限體系中的人。」見其著《觀察者的技藝：論十九世紀視野與現代性》（*Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*）（麻省理工學院出版社，1990 年版）5 至 6 頁。儘管我在本書中對「觀察者」和「旁觀者」不加區分，克萊利對觀察者的定義，即其作為某一主體在呈述實踐的領域中不斷變換這一點，仍然有啓迪意義。

- ⑧魯迅在該處所使用的中文詞語是「賞鑑」。從語源學上說，「鑑」意為「銅鏡」，自古以來含有照鏡子、反射、考察、監督以及警示等意思。關於「鑑」作為中國電影美學中一個觀念的討論，參閱林年同《中國電影美學》。在區分「鑑」和「遊」（旅遊，漫遊）在語源學和美學作用方面的不同時，林使用了「鏡鑑」（攝影機鏡頭的反思和監察性注視）和「遊鑑」（攝影機鏡頭自由而優遊性的注視）這兩個術語，試圖勾勒某種具有「中國特性」的中國電影理論。參閱其著《中國電影美學》，特別是 1 至 5 章。

- ⑨如李歐梵《現代中國作家浪漫的一代》（*The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*）（哈佛大學出版社，1973 年）37 頁；李歐梵〈一個作家的誕生：魯迅教育經驗論述，1881—1909〉（*Genesis of a Writer: Notes on Lu Xun's Educational Experience, 1881—1909*），見莫勒·哥德曼（Merle Goldman）編《五四時期的中國現代文學》（*Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*）177 至 179 頁（哈佛大學出版社，1977 年）；李歐梵《鐵屋中的吶喊：魯迅研究》（*Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun*）17 至 19 頁（印第安那大學出版社，1987 年）；溫蒂·拉森（Wendy Larson）《文學權威與中國現代作家：含混與自傳》（*Literary Authority and the Modern Chinese Writer: Ambivalence and Autobiography*）（杜克大學出版社，1991 年）第 5 頁及 99 頁；王德威《二十世紀中國的虛構寫實主義：茅盾、老舍、沈從文》（*Fictional Realism in 20th Century*

China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen) (哥倫比亞大學出版社, 1992 年) 第 2 頁及 214 至 218 頁。其他批評家雖注意到了視覺性因素在魯迅思考中國地位以及國民性中的重要性,如攝影機的眼睛、觀看、旁觀、人羣以及展示等,他們分析的重點仍然擺在文學上。比如,馬森·安德森 (Marston Anderson) 在《寫實主義的侷限: 革命時代的中國小說》(The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period) 一書中的論述 (77 至 79 頁; 加州大學出版社, 1990 年)。安德森對視覺性的敏感 (不過,他對這一視覺感並不信任) 可從該部分的標題——魯迅: 觀察的暴力 (Lu Xun: The Violence of Observation) ——中一見端倪,其中對幻燈事件的討論是該章節的一部分。

- ⑩拉森《文學權威與中國現代作家》第 8 頁。拉森的論點是,二十世紀初的中國現代文學以一種對權威和指涉性的感覺變化為特質,這一權威性和指涉性曾被用來為文學和文本的勞作辯護。文本指涉的權威 (後來) 平穩地讓位於社會物質世界的權威。由於傳統正在崩潰,作家們越來越傾向於用負面的眼光看待文本的勞作,但同時仍然給予文本作品以特權。
- ⑪李歐梵《鐵屋中的吶喊》18 頁曾暗示這一點:「因為此類新聞幻燈片從未被發現過,魯迅很可能在再一次寫小說。」關於該新聞幻燈片的討論,見注 3。
- ⑫正如諾曼·布萊森 (Norman Bryson) 所指出的,拉康 (Jacques Lacan) 等哲學家所描繪的內在於視覺之中的恐怖必須在社會背景下加以理解:「恐怖來自於人的視覺是在與權力和乏力的關係中建構起來的。認為恐怖內在於視覺使我們對究竟是什麼造成視覺的恐怖或其他別的什麼更難於認識。……從拉康關於視覺的恐怖的描述中所應得出的結論是對權力究竟如何利用視野以及視覺性社會形成的分析和不斷再分析。」見布萊森〈在擴展的領域中的注視〉(The Gaze in the Expanded Field),海爾·福斯特 (Hal Foster) 編之《視野與視覺性》(Vision and Visuality) (西雅圖,1988 年版) 107 至 108 頁。儘管布萊森的論述具有說服力,拉康所談及的或許更接近對人類焦慮以及人與非人恐懼之間契合點的生物性理解。求證這一點已非作者能力所及,但我可以給感興趣的讀者推薦奈德·H·卡琳 (Ned H. Kalin) 的文章〈恐懼的神經生物學〉(The Neurobiology of Fear),見《科學的美國人》(Scientific American) 1993 年 5 月號 94 至 101 頁。卡琳認為,除了人與猴子,「不同的動物,從螃蟹、蜥蜴到鳥類,均把注視看成是一種威脅。一些魚類和昆蟲在進化過程中還生成了類似眼睛的保護點。」(95

至 96 頁)

⑮在其闡釋中，安德森用「令人煩擾的美學困境」來形容幻燈片對作家魯迅的影響。有趣的是，儘管安德森主要以一位對通俗劇和視覺奇觀不屑的文學批評家身分閱讀魯迅，他意圖用以上用語加以證明的觀點也與我所要達到的完全不同，這一用語卻可佐證我的觀點。安德森認為，「某種令人煩擾的美學困境必須加以討論：為免於魯迅自己的作品有進一步擴散暴力奇觀的負罪感，（文學）敘述必須在忠實呈現如反映在幻燈片中的具有社會重要例證意義的場景時，剔除原有訊息中的無思想成分的傳導」〔《寫實主義的侷限》（*The Limits of Realism*）78 至 79 頁〕。安德森繼續討論了魯迅對該奇觀具有「傳導危險」以及「傳播的暴力」的自覺（79 頁）。

⑯《祝福》，見《魯迅全集》第二卷 5 至 23 頁。

⑰關於五四知識分子對危機與變化的反應究竟如何深深植根在儒家學說的「一元論及智識主義的思維模式」中的討論，參見林毓生《中國意識的危機：五四時期的激進反傳統主義》55 頁（*The Crisis of Chinese Consciousness: Radical Antitraditionalism in the May Fourth Era*）（威斯康辛大學出版社，1979 年）。

⑱我在此使用的「神經性」一詞與佛洛伊德在「神經病與精神病」（*Neurosis and Psychosis*）以及「神經病與精神病中現實感的喪失」（*The Loss of Reality in Neurosis and Psychosis*）中所描述的神經病與精神病之間的區別相一致，見《佛洛伊德心理學全集標準版》（*The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*）第 19 卷 149 至 153 頁，183 至 187 頁，詹姆士·斯屈奇（James Strachey）譯（倫敦，1961 年）。簡單而言，該區別可歸納如下：在神經病中，現實並非被拒絕而是被忽視了，神經性患者的行為繼續指向現實的存在；而在精神病中，現實被某一新的、想像的世界所全盤取代。佛洛伊德用以下的話來總結這一區別：「當精神病新的、想像的外部世界試圖將外部現實取而代之的時候，神經病則相反，它像孩子玩遊戲一般靈巧地將其附加在現實的某一塊上——一塊不同於必須在其中防衛自身的東西——並典借給其以特殊的重要性和神秘意義，亦即我們所稱的（並不總是很恰當地）象徵物。」（上書 187 頁）。

⑲保羅·德曼《盲點與洞見：當代批評修辭文選》（*Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*）第二版 111 頁，瓦德·高茨克（Wlad

Godzich) 譯, 明尼蘇達大學出版社, 1983 年。

- ①一個有趣的例外是王德威的《小說中國：晚清到當代的中國小說》(台北, 1993 年) 15 至 29 頁。儘管他的閱讀仍然以文學史為主軸, 但卻準確地道出了魯迅故事解構性的、含混的重要意義。王德威對現代中國文學「開端」的論述頗有啟發性地將中文裏關於「頭」字的涵義集合在一起, 如「開頭」、「砍頭」、「重頭」等, 從而解構了「開端」本身。
- ②馬丁·傑〈現代性的觀察體制〉, 見《視野與視覺性》(Vision and Visuality) 第 3 頁。馬丁·杰的「現代時期」指十六世紀以降的西方文化。
- ③關於對西方視覺主義史及其政治研究的例證, 參見強尼斯·費邊 (Johannes Fabian) 的《時間與他者：人類學如何製造客體》(Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object) (哥倫比亞大學出版社, 1983 年)。費邊將人類學作為一門學科的支配性與西方視覺主義以及對不同社會共時存在的否定相互聯繫。亦可參見伯納德·麥克格林 (Bernard McGrane) 的《超越人類學：社會與他者》(Beyond Anthropology: Society and the Other) (哥倫比亞大學出版社, 1989 年), 該書對西方觀念史、構築他者以及人類學的哲學和學科基礎均有博大精深的討論。
- ④提莫西·米切爾〈展示的世界〉(The World as Exhibition), 見《社會與歷史比較研究》(Comparative Studies in Society and History) 31 卷 2 期 (1989 年 4 月) 218 頁、222 頁。該篇文章出自米切爾的專著《殖民埃及》(Colonising Egypt) (劍橋大學出版社, 1988 年)。米切爾針對德希達的迷宮觀念樹立起展示理論。展示代表一種固定的觀點, 而迷宮則表示沉入文本與他者, 從而解構展示的確定性。
- ⑤海德格〈轉折〉、〈世界圖景時代〉, 見《關於技術問題及其他文章》(The Question Concerning Technology and Other Essays), 威廉姆·洛維特 (William Lovitt) 譯 (紐約, 1977 年), 36 至 49 頁, 115 至 154 頁。以海德格哲學研究電影經驗的著作, 可參見史丹利·卡維爾 (Stanley Cavell) 《被看的世界：電影本體論沉思》(The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film) (哈佛大學出版社, 1979 年)。卡維爾的興趣在於詳析電影媒體物質基礎和因其而產生的藝術成就之間的區別 (145 頁), 特別是該書的 11 和 19 章。
- ⑥米切爾《展示的世界》229 頁。
- ⑦其他以薩伊德《東方主義》為出發點研究視覺性特別是電影的例子有：馬丁·

布利特(Martin Blythe)〈毛利人的羅曼史：紐西蘭電影中的民族誌和旅遊〉(The Romance of Maoriland: Ethnography and Tourism in New Zealand Films)，見《東西方電影雜誌》(East-West Film Journal) 4卷2期(1990年6月)90至110頁；艾拉·索哈特(Ella Shohat)〈勾畫未知領域：帝國的懲戒注視〉(Imaging Terra Incognita: The Disciplinary Gaze of Europe)，見《公共文化》(Public Culture) 3卷2期(1991年)41至70頁；約瑟伐·羅胥茨基(Yosefa Loshitzky)〈旅遊者的注視：貝托路齊和包勒思的《遮蔽的天空》〉(The Tourist/Traveler Gaze: Bertolucci and Bowles's "The Sheltering Sky")，見《東西方電影雜誌》7卷2期(1993年7月)111至137頁。

②⑤ 吉·德堡《奇觀社會》(The Society of the Spectacle) (底特律，1970年)和《論奇觀社會》(Comments of the Society of the Spectacle)，麥克姆·伊姆力(Malcolm Imrie)譯(倫敦，1990年)；弗雷德里區·吉特勒《話語網 1800/1900》(Discourse Networks 1800/1900)，麥可·梅帝爾(Michael Metteer)、克里斯·科倫思(Chris Cullens)譯(史丹佛大學出版社，1990年)；保羅·維里立奧《速度與政治：論速率學》(Speed and Politics: An Essay on Dromology)，馬克·波利佐提(Mark Polizzotti)譯(紐約，1977年)；瓦蒂默《透明的社會》。

②⑥ 保羅·G·皮克維茲〈通俗劇呈述及中國電影的五四傳統〉(Melodramatic Representation and the May Fourth Tradition of Chinese Cinema)，見艾倫·魏德瑪(Ellen Widmer)和王德威編《從五四到六四：二十世紀中國小說與電影》(From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in 20th-Century China) 296頁(哈佛大學出版社，1993年)。在這篇文章中，皮克維茲試圖在所謂五四電影傳統和一九二〇年代流行的通俗劇電影之間建立緊密的關係。他認為，只要「我們謹慎地將其定義成一九三二至一九三七年間發生的、並在一九四六至一九四九年期間重新浮現的古典通俗劇和初級馬克思主義之間的聯姻」，那麼我們就確實可以認為中國電影中有一個五四傳統(324頁)。儘管皮克維茲對通俗劇感興趣，奇怪的是，他的結論卻是通俗劇「是一嚴重限制想的文類」(326頁)。對該觀點的討論，讀者可參閱該書第二部分的第72條注解。

②⑦ 魯迅〈奔月〉，見其小說集《故事新編》；《魯迅全集》2卷357至370頁。

②⑧ 見安德森在《寫實主義的侷限》中的論述，特別是76至84頁。

②⑨ 此處為派屈克·韓南(Patrick Hanan)的觀點，所談及的是魯迅小說〈示衆〉，

見《魯迅全集》2卷68至73頁。該小說描述了一名罪犯怎樣被當街〈示衆〉以及觀看人羣集中的期待。當他們知道什麼事也不會發生時，遂一散了之，轉而看人力車夫的事故去了。韓南評論道：「魯迅的敘述像一架攝影機，時而移到這裏，時而轉向那裏，捕捉這裏的細節或那裏的動作，反映事物的表面。正是攝影機的疏離造成了反諷。……（也是由於一個相似的場景，並且真正是電影性的，創傷性地感動了魯迅，導致他獻身於文學）所有的感情都被壓制下去。……正像窺視者，我們看著旁觀者，而旁觀者也像窺視者一樣不可理喻地看著罪犯。」見韓南〈魯迅小說技巧〉（*The Technique of Lu Xun's Fiction*），《哈佛亞洲研究雜誌》（*Harvard Journal of Asiatic Studies*）34期（1974年）89頁。

⑩一些學者將此感染力歸因於戲劇化效果。比如，小威廉姆·A·李埃爾（William A. Lyell, Jr.）在其「魯迅短篇小說劇場」（*The Short Story Theater of Lu Xun*）中所使用的「故事劇場」（*story theater*）這一類比（芝加哥大學博士論文，1971年）。

⑪比如李歐梵《鐵屋中的吶喊》51至53頁。

⑫雷達《電影》332頁。這是一段有趣討論的一部分；該段談到，對那些想擴展和深化電影媒體的中國電影工作者來說，電影意念總在節骨眼上等待著他們。亦可參見327頁：「愛森斯坦一九二九年評論日本電影時認為，『日本電影出自這樣一個國度，在其文化中存在著無法窮盡的電影特質，它們散播在各個地方，除了一處例外——即它的電影』；在中國藝術中，有待中國電影發現的電影特質則更多。」

⑬對很多人來說，文學的特權地位繼續是理解電影的唯一方式。「早期對電影劇本的重視一直被強調，是中國文化中文學占主導地位的反映。即使一九四九年以後受訓練的人也時常視電影為將其他藝術（特別是小說和舞台劇）搬上銀幕的方式。很多人認為對五四作家偉大作品的虔敬改編是他們的經典成就。」克拉克〈電影的中國化〉182頁。除文學之外，傳統戲劇在一些批評家的思考中也扮演了支配性角色。關於中國大陸電影評論家對文學、戲劇以及電影關係的爭論，參閱《中國電影理論：新2時期導讀》（*Chinese Film Theory: A Guide to the New Era*）中的論文，喬治·S·塞姆賽爾（George S. Semsel）、夏紅、侯建平（譯音）等編（紐約，1990年）。

⑭見安德森《寫實主義的局限》中〈「血與淚的文學」：五四文學寫實主義理論〉

(A Literature of Blood and Tears: May Fourth Theories of Literary Realism) 一章，27 至 75 頁。

- 35 關於對五四時期文學語言問題爭論的探討，除了該書所引用的關於中國現代文學的論著外，讀者還可參閱以下英語著作：周策縱《五四運動》(The May Fourth Movement) (哈佛大學出版社，1990 年)、普實克 (Jaroslav Průšek) 著李歐梵編《抒情與史詩：中國現代文學研究》(The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature) (印第安那大學出版社，1980 年)、胡志德 (Theodore Hutters) 編《閱讀中國現代短篇故事》(Reading the Modern Chinese Story) (M·E·夏普 1990 年) 3 至 21 頁以及周蕾《婦女與中國現代性：東西方閱讀之間》(Women and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East) (明尼蘇達大學出版社，1991 年)。
- 36 參閱胡志德論述因五四對新語言的要求而出現的兩難；《閱讀中國現代短篇故事》導言，特別是 6 至 9 頁。不過，胡志德將五四理論家和作家對直接、未媒介化的噪音的渴求看成是「個人的表達，」而我在此的論點是，對該噪音的渴求必須擺在和創造一種以透明化、速度和效率性等為特質的新媒體的全球化潮流的關係中加以考量。相關的討論可參閱周蕾《寫在家國以外：當代文化研究中的干預策略》(Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies) (印第安那大學出版社，1993 年) 第 8 章。
- 37 米歇爾·傅柯《申誡與懲罰：監獄的誕生》(Discipline and Punish: The Birth of the Prison) 110 頁，艾倫·謝里登 (Alan Sheridan) 譯 (紐約，1979 年)。傅柯著作原書名的英語翻譯常被指出沒有傳達傅柯原意中體現的監視的重要意義——一個視覺觀念。
- 38 傅柯《申誡與懲罰：監獄的誕生》110 頁。
- 39 魯迅《中國小說史略》(楊憲益、戴乃迭合譯，北京外語出版社 1959 年版)。見李歐梵在《鐵屋中的吶喊》中對該目標宏大的著作的討論，28 至 32 頁。
- 40 羅曼·傑柯布森〈論翻譯的語言層面〉(On Linguistic Aspects of Translation)；見《論翻譯》(On Translation) 232 頁，盧本·A·布羅爾 (Reuben A. Brower) 編 (哈佛大學出版社，1959 年)。
- 41 對世紀之交中國的非精英文化的討論，見《晚清中國俗文化》(Popular Culture in Late Imperial China) 一書中的論文〔大衛·強生 (David Johnson) 等編，加州

大學出版社，1985年），特別是李歐梵和安德魯·納森（Andrew J. Nathan）的文章〈大眾文化的開端：晚清及以後的新聞與小說〉（*The Beginnings of Mass Culture: Journalism and Fiction in the Late Ching and Beyond*），360至395頁。不過，儘管李歐梵和納森談到電影、廣播及其他媒體樣式，他們的討論仍以文字文本為中心。

- ⑫ 莎莉·普拉斯《文明地方的原始藝術》（*Primitive Art in Civilized Places*）（芝加哥大學出版社，1989年）；瑪莉安娜·特戈夫尼克《歸向原始：野性智力與現代生活》（*Gone Primitive: Savage Intellects, Modern Lives*）（芝加哥大學出版社，1990年）；《現代主義人類學：從田野工作到文本》（*Modernist Anthropology: From Fieldwork to Text*），馬克·曼格納羅（Marc Manganaro）編（普林斯頓大學出版社，1990年）。

- ⑬ 相關的討論可見伊凡·卡普（Ivan Karp）〈博物館眼中的其他文化〉（*Other Cultures in Museum Perspectives*），刊載於《展出文化：博物館展覽的詩學與政治》（*Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*）373至385頁，伊凡·卡普等編（華盛頓，1991年）；這篇文章包括對威廉·魯賓（William Rubin）在《二十世紀藝術中的「原始主義」：部落和現代的契合》（“Primitivism” in 20th-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern）（紐約，1984年）一書的導言〈現代主義的原始主義〉（*Modernist Primitivism*）中觀點的批評。關於對現代主義中東方主義根基的討論（特別是現代主義利用「東方」包括前蘇聯作為顛覆性力量），見彼得·伍倫（Peter Wollen）《襲擊冰盒：二十世紀文化沉思》（*Raiding the Icebox: Reflections on 20th-Century Culture*）（印第安那大學出版社，1993年）中的有關章節。不過，必須指出的是，伍倫的興趣在於書寫西方政治——藝術事件中的知識分子史，而非批判東方主義對非西方世界人民的剝奪。

- ⑭ 斯特林·西格立夫〈合作者佩吉·西格立夫（Peggy Seagrave）〉《龍女：中國末代皇太后的生活與傳奇》（*Dragon Lady: The Life and Legend of the Last Empress of China*）（紐約，1992年）。應該指出的是，一些中文歷史著作對慈禧的描述已駁斥了「龍女」的意像。不過，西格立夫著作的特別之處在於它顯示出為何慈禧是現代性原初主義話語的一部分，為何甚至「中國人」對她的認識一部分由於宮廷事務的詭密，部分由於很多中國文獻在西方士兵襲擊中國皇宮的過程中被無意間銷毀了——都出自貝克豪斯販賣的醜聞。

- ④岳明寶（譯音）根據對中國男作家所喜歡的「個案研究」方法來寫下層階級女性分析了這一現象。見岳明寶〈從性別看中國現代小說的起源〉(Gendering the Origins of Modern Chinese Fiction)，刊載於呂童林編《性與性別：二十世紀中國文學與社會》(Gender and Sexuality in 20th-Century Chinese Literature and Society) (紐約州立大學出版社，1993年) 47至65頁。
- ④見《電影與文化身分》。亦可參見羅伊·阿邁 (Roy Armes) 《第三世界電影製作與西方》(Third World Filmmaking and the West) (加州大學出版社，1987年出版) 中關於文化、民族身分以及電影的討論。
- ④我關於「原初激情」的思考得益於下列著作：賈克·德希達 (Jacques Derrida) 《論文字學》(Of Grammatology)，葛雅切·恰克拉芙蒂·斯皮瓦克 (Gayatri Chakravorty Spivak) 譯 (約翰·霍普金斯大學出版社，1976年)；班尼迪克·安德森 (Benedict Anderson) 《想像的社群：沉思民族主義的起源與傳播》(Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism) (倫敦，1983年)；費達《時間與他者》；詹姆斯·克里福德 (James Clifford) 《文化的困境：二十世紀民族誌、文學以及藝術》(The Predicament of Culture: 20th-Century Ethnography, Literature, and Art) (哈佛大學出版社，1988年)；E·J·霍布斯邦 (E. J. Hobsbawm) 《一七八〇年以來的國家和民族主義：節目、神話、現實》(Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality) (劍橋大學出版社，1990年)；南希·阿姆斯壯 (Nancy Armstrong) 與里奧納德·泰寧豪思 (Leonard Tennenhouse) 合著《想像的清教徒：文學、智力勞動以及個人生活的起源》(The Imaginary Puritans: Literature, Intellectual Labor, and the Origins of Personal Life) (加州大學出版社，1992年)。約翰·湯林森 (John Tomlinson) 《文化帝國主義：批評性導讀》(Cultural Imperialism: A Critical Introduction) (倫敦，1991年) 第三章關於國籍話語的精采論述對我的思考有總體幫助，儘管是非直接的。
- ④夏志清〈迷戀中國：現代中國小說的道德負擔〉(Obsession with China: The Moral Burden of Modern Chinese Fiction)，見夏著《中國現代小說史》(A History of Modern Chinese Fiction) 第二版 (耶魯大學出版社，1971年) 533至534頁。這一迷戀亦可說明一九二〇年代五四作家發起的「鄉土」文學以及一九八〇年代文學的「尋根」運動。關於對這一「鄉土話語」的簡短討論，見王德成《從五四到六四》導言，1至15頁。亦可見王德成《二十世紀中國虛構寫實主義》

中《想像的懷舊：沈從文和鄉土小說》(Imaginary Nostalgia: Shen Congwen and Native Soil Fiction) 一章，247 至 289 頁。

- ④9 我從雷蒙·威廉斯 (Raymond Williams) 的《馬克思主義與文學》(Marxism and Literature) 中借用了這個術語 (牛津大學出版社，1977 年)，128 至 135 頁。
- ⑤0 克拉克〈進入一九九〇年代的中國電影〉(Chinese Cinema Enters the 1990s)，見威廉·A·約瑟夫 (William A. Joseph) 編《中國報導，1992》(China Briefing, 1992) 126 頁 (西部視野出版社，1993 年)。
- ⑤1 雷達對阮玲玉的評價是：「她的每一部電影，甚至包括最糟的，都證明我的觀點：她是電影史上最偉大的女演員之一；正如我們公認的嘉寶 (Greta Garbo)，阮玲玉完美而獨特地適應了電影。」(見《電影》87 頁)。阮玲玉的生活最近被香港導演關錦鵬搬上了銀幕，影片的名字是《阮玲玉》。
- ⑤2 見卡爾·馬克思 (Karl Marx)《資本論：政治經濟學批判》(Capital: A Critique of Political Economy) 1 卷第 1 部分第 1 章〈商品〉(Commodities)，41 至 96 頁；恩格斯 (Frederick Engels) 編，山姆·摩爾 (Samuel Moore) 等譯，厄內斯特·恩特曼 (Ernest Unterman) 修訂與擴充 (紐約，1906 年)。佛洛伊德〈戀物主義〉(Fetishism) 和〈防衛過程中的自我分裂〉(Splitting of the Ego in the Defensive Process)，見《標準版》21 卷 152 至 157 頁，23 卷 275 至 278 頁；亦可參閱〈性學三論〉(Three Essays on the Theory of Sexuality) 中的〈性對象的不適合替代物——戀物主義〉(Unsuitable Substitutes for the Sexual Object—Fetishism) 部分，見《標準版》7 卷 153 至 155 頁。
- ⑤3 我所想到的如《小玩意》(1933)、《體育皇后》(1934) 和《大路》(1934) (均由孫瑜導演) 以及蔡楚生導演的《新女性》(1935)。
- ⑤4 帕索里尼認為：「意像並非電影中最小的單位；我們所指的意像是鏡頭之『視』，或換句話說，一個人通過鏡頭所看到的……組成一個鏡頭的不同真實物體才是電影語言的最小單位。」見《異端經驗論》(Heretical Empiricism) 中〈現實的書寫語言〉(The Written Language of Reality) 一節，200 頁；路易絲·巴奈特 (Louise K. Barnett) 編，本·勞頓 (Ben Lawton) 等譯 (印第安那大學出版社，1988 年)。與「音素」(phonemes) 相比擬，帕索里尼進一步把電影意像中此類物體定名為「影素」(kinemes)。第一部分開端引用帕索里尼的文字亦出自該書，232 頁。

- 55 帕索里尼〈詩學電影〉，同上書 168 頁。
- 56 關於對用來形容電影經驗的隱喻或比擬的變化的討論，見查爾斯·奧特曼 (Charles F. Altman) 〈心理分析學與電影：想像的話語〉 (Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse)，刊載於《電影與方法》 (Movies and Methods) 2 卷 517 至 531 頁，比爾·尼可斯 (Bill Nichols) 編 (加州大學出版社，1985 年)。該文最初發表於《電影研究季評》 (Quarterly Review of Film Studies) 2 卷 3 期 (1977 年 8 月)。
- 57 英文著作包括：雷達《電影》；克拉克《一九四九年以來的中國電影、文化和政治》 (Chinese Cinema, Culture, and Politics Since 1949) (劍橋大學出版社，1987 年)；《中國電影：人民共和國的藝術狀況》 (Chinese Film: The State of Art in the People's Republic)，喬治·S·塞姆賽爾編 (紐約，1987 年)；《中國電影論》 (Perspectives on Chinese Cinema)，裴瑞 (Chris Berry) 編 (倫敦，1991 年)；《中國新電影：形式、身分與政治》 (New Chinese Cinemas: Forms, Identities, and Politics)，尼克·布朗 (Nick Browne) 等編 (劍橋大學出版社，1994 年)。這些著作都包括有參考價值的術語、年表以及目錄。關於英文中國電影論著的總體概觀，參見李浩昌的〈中國影戲：英語資料目錄選〉 (Chinese Electric Shadows: A Selected Bibliography of Materials in English)，刊載於《中國現代文學》 (Modern Chinese Literature) 7 卷 2 期 (1993 年秋；中國現代文學與電影關係專號) 117 至 153 頁。叢書、雜誌以及單篇關於中國電影的文章將在該書以後的許多場合被引用。
- 58 比如《書寫文化：民族誌的詩學和政治》 (Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography) 中的許多文章，詹姆士·克里福德等編 (加州大學出版社，1986 年)；喬治·馬庫塞 (George E. Marcus) 等著《作為文化批判的人類學：人類科學的實驗時刻》 (Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences) (芝加哥大學出版社，1986 年)；《現代主義人類學》 (Modernist Anthropology) 以及《展出文化》 (Exhibiting Cultures) (特別是第五部分)。
- 59 關於該方面的總體討論可見格萊梅·特納 (Graeme Turner) 《作為社會實踐的電影》 (Film as Social Practice) (倫敦，1988 年)。
- 60 日本電影或許是眼下最好的例證，因為一些日本電影的評論者已很誠實地承認對日語的無知。比如，諾耶·柏曲 (Noel Burch) 《給遙遠的觀察者：日本電影

的形式與意義》(To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema) 14 頁；安妮塔·米歇爾森 (Annette Michelson) 修訂、編輯 (加州大學出版社, 1979 年)。我並不認為對語言的掌握是研究一國電影所絕對必不可少的；我想說明的是「東方」、「西方」在文化「交流」情況中的不平等仍然存在。關於民族電影研究中成問題的勞動分配 (「理論」對「歷史」) 是怎樣重複和映照了後殖民世界全球政治的組合與分配，參閱吉本 (Mitsuhiro Yoshimoto) 〈激進的困難性：電影研究學科和後殖民世界秩序〉(The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order)，刊載於《邊界 2》(boundary 2) 18 卷 3 期 (1991 年秋) 242 至 257 頁。吉本一文包括對西方學術研究日本電影問題的精湛分析。

- ⑥ 在《民族誌電影》(Ethnographic Film) 一書 (德州大學出版社, 1976 年) 中，卡爾·海德 (Karl G. Heider) 仍維持這一分野並將電影主要看成是民族誌的工具 (第 4 頁)。由於這一點，儘管海德承認關於其他文化的電影在民族誌上的重要意義，他認為此類電影僅僅是「本土民族誌」(第 5 頁)。關於與海德相似的對電影或美學／呈述特性考量的拒絕，參見彼得·弗屈斯 (Peter Fuchs) 〈德國的民族誌電影〉(Ethnographic Film in Germany)，刊載於《視覺人類學》(Visual Anthropology) 第 1 期 (1988 年) 217 至 233 頁。亦可參見論文集《作為民族誌的電影》(Film as Ethnography) 中的文章，彼得·克勞福 (Peter Ian Crawford) 等編 (曼徹斯特大學出版社, 1992 年)。與海德和弗屈斯不同，論文集的許多作者對攝影、電影以及總體視覺的物質複雜性有相當高的自覺。但對他們來說，民族誌仍然停留在一門科學和學科上，其理論基礎仍毫無疑問地被看成是對「其他」人類的研究：「這些文章構成了迄今發表的關於他者生活方式的影像和書寫呈述關係的最完整評判」(該書扉頁)。我將在第三部分進一步討論該論文集。
- ⑦ 朱迪絲·梅涅 (Judith Mayne) 在主要討論電影研究的論述中，認為對另類電影的尋求總是與強調經典好萊塢電影是樣本緊密相聯：「關於『另類』的觀念經常以狹窄的非此即彼框架提出：不是在經典話語中因而具有同謀性，就是對其的抗拒或批判因而在於此話語之外。」《電影與女性問題》(Kino and the Woman Question) 第 3 頁 (俄亥俄州大出版社, 1989 年)。關於「前衛」(avantgarde) 電影實踐並不必然確保對主流東方主義或文化相對主義陷阱的反制，參閱珍·戴斯蒙 (Jane Desmond) 〈民族誌、東方主義以及前衛電影〉(Ethnography,

- Orientalism, and the Avant-Garde Film), 載《視覺人類學》4卷2期(1991) 147至160頁。
- ③ 克拉克《中國電影》125頁。克拉克一書論及的年代從一九四九年至一九八四年。關於文革時期電影的歷史背景, 參見該書第4章和第5章。
- ④ 莫里斯·梅思納《毛和毛以後的中國: 人民共和國史》(Mao's China and After: A History of the People's Republic)〔《毛中國》(Mao's China)的修訂及擴充版〕336頁(紐約, 1986年)。
- ⑤ 安德魯·索羅門(Andrew Solomon)〈令中國自由的嚎叫〉(The Howl that Could Free China), 見《紐約時報雜誌》(New York Times Magazine) 1993年12月19日第70頁。
- ⑥ 吳文光《1966: 我當紅衛兵的日子》(1966: My Time in the Red Guards), 引自第十七屆香港國際電影節特刊(1993)。
- ⑦ 毛畫像在中國的流行以其極受歡迎的連環畫為先導。關於這一點, 雷達的有趣描述和我們的討論十分相關:「電影給另一媒介(反之亦然!)所上的最清晰課程出現在圖畫書中——通過美國大兵介紹到中國的古代圖示文學和漫畫書中的孩子。中國一九六〇年代的連環畫本仍帶有哈洛德·福斯特(Harold Foster)筆下的人猿泰山、勇敢王子以及(甚至!)米爾頓·卡尼夫(Milton Caniff)筆下的泰利和海盜的風格印記。自一九三五年被介紹進中國以來, 他們的影響已超越了原本所預想的孩童羣體。一九六〇年代前後, 人們常見到成人也很依賴畫本這種看上去會增加簡單化危險的可疑文學。孩童則不看任何其他的。去電影院在中國並不貴——而連環畫則更便宜, 並且具有附加的可以被占有以及個人傳看的功能: 很像每個人夢想擁有自己的電影圖書館一樣。在能找到的連環畫中, 大約有一半(在《毛主席語錄》占領了大多數印刷機構以前)是流行和被要求看的電影的再版。」見雷達《電影》334頁。
- ⑧ 巴贊〈蘇聯電影中的史達林神話〉(The Stalin Myth in Soviet Cinema), 喬治亞·古里埃利(Georgia Gurrieri)譯, 見《電影與方法》2卷29至40頁。這篇文章最初發表在《L'Esprit》雜誌上(1950年7月至8月), 英文版發表於《電影批評》(Film Criticism) 3卷1號(1978年秋)。
- ⑨ 關於這一點, 亦可參閱巴贊《攝影意像本體論》(The Ontology of the Photographic Image); 見其著《電影是什麼?》(What is Cinema?)〔文章由修·葛雷(Hugh

Gray) 編譯] 1 卷 9 至 16 頁, 尚·雷諾 (Jean Renoir) 序 (加州大學出版社, 1967 年)。論及攝影對原物體的酷似性, 巴贊認為攝影影像令時間不朽, 避免了它的腐爛, 正像埃及木乃伊的包裝保存了屍體一樣。

⑦ 帕索里尼〈關於場景鏡頭的觀察〉(Observations on the Sequence Shot), 見《異端經驗論》236 至 237 頁。

⑧ 愛麗絲·凱普蘭《庸俗性的再生產：法西斯主義、文學以及法國知識分子生活》(Reproductions of Banality: Fascism, Literature, and French Intellectual Life) (明尼蘇達大學出版社, 1986 年) 155 頁。

⑨ 阿圖塞〈意識形態和意識形態國家機器(調查筆記)〉(Ideology and Ideology State Apparatuses (Notes towards an Investigation)), 見《列寧和哲學以及其他論文》(Lenin and Philosophy and Other Essays), 班·布魯斯特 (Ben Brewster) 譯 (倫敦, 1971 年), 127 至 177 頁; 174 至 177 頁是關於「質問」的論述。

⑩ 巴贊〈史達林神話〉35 頁。

⑪ 文革毛崇拜的日子遠未結束這一點鮮明表現在今天關於毛的懷舊感和理想主義上。當代北京前衛藝術的主倡者之一栗憲庭認為：「即使我們當中受迫害的也是信仰者，哪怕是部分地。毛是一個十分令人信服的人，而我們知識分子當時則感到自己是可悲的人。在文革當中，人們只想著建設一個純潔與完美的社會。儘管我不贊成那種特殊的理想主義並且還曾經，並將繼續與之鬥爭，我仍可以毫不猶豫地說，在今天的商業社會中，沒有任何東西可與之相比。一種誤導的理想主義比沒有任何理想主義要好。」見安德魯·索羅門《令中國自由的嚎叫》66 頁。吉拉米·巴邁對一九八〇年代和一九九〇年代由黨的宣傳機器繼續推動的「領袖邪教」(leader cults) 這樣評論到：「當共產黨(繼續)宣傳過去的偉大革命家以確認現在的權威時，民衆常常將其看成是復活的神靈。他們失去了政治和歷史意義而具有了傳統惑人的因素：毛澤東成了簡潔而英明的思想家和戰略家，周恩來成了死而後已的忠臣，江青成了乖張瘋狂的女人，而林彪則成了惡毒的天才以及其他創造歷史的革命家的主人。與今天的灰色官僚相比較——江澤民、李鵬、朱鎔基等——他們通過陰暗的官僚政治上台——他們是真神(或魔鬼)。」巴邁〈中國文化的灰色化〉(The Greying of Chinese Culture), 見《中國評論, 1992》(China Review 1992) 第 13 部分 20 頁, 關心奇(譯音)等編 (香港中文大學出版社, 1992 年)。

- 75 保羅·維里立奧《戰爭與電影：感覺邏輯學》（*War and Cinema: The Logistics of Perception*）71 頁，派屈克·卡米勒（Patrick Camiller）譯（倫敦，1989 年）。
- 76 同上，53 頁。
- 77 同上，81 頁。
- 78 關於技術和法西斯主義（關係）的進一步討論，可參閱我將發表的〈我們中間的法西斯渴望〉（*The Fascist Longings in Our Midst*）。
- 79 應該指出的是，並非只有中國大陸的電影表現出此類對原初的渴望症候。如果我們以此觀點看流行的功夫片類型——一個在香港和台灣大量生產的類型——那麼也可以說功夫片銘刻著原初主義烙印，處在過去即自然、現在即技術之間。這裏的自然不是別的，乃是人的身體，像空間中的象形文字一般凸顯自身。這一古代、原初身體的動能經由令人眩目的電影技術擴充放大了數千倍，創制出一種獨特的印有「中國人」標誌的現代視覺文化形式。關於功夫片類型運用了海德格哲學的有趣討論，見羅貴祥〈很久很久以前：技術在中國的出現〉（*Once Upon a Time: Technology Comes to Presence in China*），刊載於《中國現代文學》7 卷 2 期（1993 年秋）79 至 96 頁。
- 80 關於博物館政治的討論，見《展出文化》一書中的論文。
- 81 瑪麗·路易斯·普拉特《帝國的眼睛：旅行寫作和跨文化性》（*Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*）（紐約，1992）7 至 9 頁。普拉特認為，自我民族誌文本「就接受一方而言同樣具有典型的異質性；它們通常是給都市讀者和說話者自身社羣中的有教養羣體看的，而每一團體的接受注定很不相同。」正如我對當代中國電影的分析將表明的，普拉特的觀點在這些電影受到「外國」觀眾歡迎這一點上尤其正確。
- 82 傑佛瑞·奧布里昂〈燃燒的激情〉（*Blazing Passions*），見《紐約時報書評》（*New York Review of Books*），1992 年 9 月 24 日 38 頁。亦可參見克拉克〈重新創造中國：第五代電影製作者〉（*Reinventing China: The Fifth Generation Filmmakers*）中對第五代導演的總體討論，刊載於《中國現代文學》5 卷 1 號（1989 年春）121 至 136 頁；馬寧〈新電影製作人評論〉（*Notes on the New Filmmakers*），載《中國電影：人民共和國的藝術現狀》63 至 93 頁；湯尼·雷恩（Tony Rayns）〈中國辭彙：《孩子王》和中國新電影推介〉（*Chinese Vocabulary: An Introduction to King of the Children and the New Chinese Cinema*），見《孩子王和中國新

- 電影》(“King of the Children” and the New Chinese Cinema) (倫敦, 1989 年) 1 至 58 頁; 張家暉 (譯音) 〈1980 年代中國電影新發展〉(New Development of Chinese Films in the 1980s), 見《今天》2 期 (1992) 12 至 19 頁。
- 83 轉引自馬強 (譯音) 〈1980 年代的中國電影〉(The Chinese Film in the 1980s) 173 頁。
- 84 見李陀 〈《黃土地》給我們帶來了什麼?〉, 載焦雄屏編《黃土地》(《電影: 中國名作選》2 卷) (台北萬象出版公司, 1990), 132 至 146 頁。
- 85 「以抗日戰爭以來所未見的規模, 文化大革命是全國範圍的動亂。成千上萬的人, 特別是知青, 有了旅行的機會。對一個通常將其公民的地理遷徙限制得像中世紀或農業社會一樣的政府來說, 這是很難得的。如此規模的經驗意味著文革對受過教育的、政治性的公眾和更廣大的人口的感覺來說具有深遠的影響。」克拉克《中國電影》183 頁。
- 86 關於中國生態問題的討論, 見何博川 (譯音) 《邊緣化的中國: 生態和發展的危機》(China on the Edge: The Crisis of Ecology and Development) (舊金山, 1991 年)。該書原為中文, 1988 年中國初版。
- 87 〈來自達豪的報告〉(Report from Dachau), 見《紐約》(New Yorker) 1992 年 8 月 3 日 43 至 61 頁。引文 (55 頁) 前面是關於對一些當代達豪人來說為何集中營記憶使風景畫幾乎成了一種道德罪行的描述。阿多諾後來修正了他早些時候的觀點〔該觀點在《文化社會批判》(Critique of Culture and Society) 中提出〕, 認為「說奧斯維辛後不再能寫詩或許錯了。」見《否定辯證法》(Negative Dialectics), E·B·艾胥頓 (E. B. Ashton) 譯 (紐約, 1973 年) 362 至 363 頁。
- 88 帕索里尼〈存在是自然的嗎?〉(Is Being Natural?), 見《異端經驗論》243 頁。
- 89 帕索里尼〈活的符號與死了的詩人〉(Living Signs and Dead Poets), 同上 250 頁。
- 90 卡維爾將此描繪成電影特有的「存在與缺席的特殊共時」; 見《被看的世界》(The World Viewed) 42 頁, 另外 209 至 215 頁對此有廣泛的討論。
- 91 霍布斯邦〈創造傳統導言〉(Introduction: Inventing Traditions), 見《創造傳統》(The Invention of Tradition) 4 頁, 霍布斯邦等編 (劍橋大學出版社, 1983 年)。
- 92 克拉克稱: 「《黃土地》像老上海電影和藝術傳統一樣國際化, 但其訊息和背景來自延安。」(《中國電影》181 頁)。相關的論述見史景遷 (Jonathan D. Spence) 〈電影與政治: 白樺的《苦戀》〉(Film and Politics: Bai Hua's Bitter Love), 載《中

- 國木馬：歷史與文化論文》(Chinese Roundabout: Essays in History and Culture) 277 至 292 頁 (紐約, 1992 年)；該文討論了一部對共產黨政權極端不滿的電影同時是怎樣深深置根於中國歷史文化的象徵系統中的。
- ④8 關於這一點的討論，見馬寧〈新電影製作人評論〉中的「作為跨文化話語的電影」(Film as Cross-Cultural Discourse) 一節，82 至 92 頁。
- ④9 克拉克〈重新創造中國〉134 頁。
- ④5 克拉克稱《一個和八個》「以其景觀的嚴酷、人物的坦直以及視覺形式的直接性直率地使之男性化。」《重新創造中國》123 頁。
- ④6 陳凱歌與劉曉波之間的對話，見《聯合報》(台北) 1993 年 5 月 8 日；他提到的那本書或許是《少年凱歌》(台北遠流出版公司，1991)。
- ④7 梅思納《毛與毛以後的中國》316 至 317 頁。從文學敘述意義上說，這一偶像破壞即胡志德所稱的對「傳統的堅如磐石的重力」的「獨白式抗衡」。見胡〈傳略中的生活：論現當代中國文學中的作者噪音〉(Lives in Profile: On the Authorial Voice in Modern and Contemporary Chinese Literature)，載《從五四到六四》272 頁。
- ④8 王德威認為：「或許現代中國社會中的父權體系本身是一個能指，而非一些女性主義者所認為的一個被本質化了的所指。」《從五四到六四》導言，第 8 頁。
- ④9 見克拉克〈進入一九九〇年代的中國電影〉。張元是一個三十出頭的年輕導演，他對自己一代和第五代之間不同處的比較是：「第五代導演中的大多數是在農村待過的知青 (educated youth)，而我們則是城裏人。……(田) 壯壯和他的哥兒們都經歷過文化大革命，他們仍有點浪漫，而我們卻不然。……我不喜歡主觀性，我要我的電影有客觀性。正是客觀性给了我力量。」引自《影像》32 期 (1992 年 9 月)，載第十七屆香港國際電影節關於《媽媽》的介紹 (1993 年)。
- ⑤0 謝飛的《香魂女》(1992) 是個例外。這是一部關於鄉村女性，無論其代際差異，仍然被壓迫性的封建習俗所捆綁的影片。
- ⑤1 見楊美惠在〈關於性別、國家審查和海外資金：張藝謀導演訪談〉(Of Gender, State Censorship, and Overseas Capital: An Interview with Director Zhang Yimou) 中張的評論，載《公共文化》5 卷 2 期 (1993 年冬) 306 至 307 頁。關於中國電影製作的總體環境和必須通過的不同層次的官僚體系的概觀，參見馬強《一九八〇年代的中國電影》。

- ⑩與巴贊關於一九四〇年代蘇聯史達林電影的討論十分相似，關於十九世紀外國對中國的侵略、關於共產黨政府的革命史和軍事功勳以及關於毛澤東、周恩來等紀念碑式的人物的電影被用來企圖以其精心（重新）建構的故事和意象抹去中國政府所犯的罪行。見裴瑞〈一個或兩個國家：中國電影和民族國家〉（A Nation T(w/o)o: Chinese Cinema(s) and Nationhood(s)）中的「比任何時候都更加毛化」（More Mao than Ever）部分，《東西方電影雜誌》7卷1期（1993年1月）24至51頁。
- ⑪關於中國大陸知識分子感到被其政府異化的討論，見莫勒·哥德曼、林培瑞（Perry Link）等〈鄧時代的中國知識分子：對國家的身分失落〉（China's Intellectuals in the Deng Era: Loss of Identity with the State），載洛威爾·迪特瑪（Lowell Dittmer）等編《中國的國族身分追尋》（China's Quest for National Identity）125至153頁（康乃爾大學出版社，1993年）。亦可參見方勵之《推倒長城：關於中國科學、文化、民主作品集》（Bringing Down the Great Wall: Writings on Science, Culture, and Democracy in China），詹姆斯·威廉斯（James H. Williams）編譯（紐約，1991年）。
- ⑫陳凱歌與劉曉波的訪談。
- ⑬張藝謀與劉曉波的訪談，載《聯合報》（香港）1993年5月1日。
- ⑭吉拉米·巴邁〈中國的絲絨監獄：「新時期」的文化，一九七六至一九八九〉（The Chinese Velvet Prison: Culture in the "New Age," 1976-1989），載《問題與研究》（Issues and Studies）25至27期（1989—1991）54至79頁；引文見第61頁。
- ⑮同上，62至63頁。關於批評當代中國文化的相似論述，亦可參見巴邁的〈中國文化的灰色化〉：「灰色在今天的中國究竟意味著什麼？……它是一種症狀，結合了無望、不確定、反諷性的厭倦、譏嘲以及大劑量的宿命主義。它是纏繞個人和瀰漫社會的一種氛圍；它是特別流行在青年文化中的時代精神。它尤其是首都北京的特徵」（第13部分2頁）。

第二部分

幾部當代中國電影

1 挖掘老井：

社會幻想的勞作

將「第三世界」寓言化：抗爭還是自戀？

所有第三世界文本必然被……解讀成我所稱的民族寓言。

——詹明信（Fredric Jameson），〈跨國資本時代的第三世界文學〉

（Third-World Literature in the Era of Multinational Capital）

寓言……正意味著所呈現的東西的子虛烏有。

——華特·本雅明，《德國悲劇的起源》（The Origin of German

Tragic Drama）

或許對被第三世界激發起的民族主義的最接近的認識——在革命左派之外——是一種普遍的對「民族的」觀念普適性的懷疑主義。

——E·J·霍布斯邦《一七八〇年以來的國家和民族主義：節目、神話、現實》（Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality）

今天「第三世界」❶這一稱法喚起的究竟是什麼？在北美學術圈內，它常常成了抗爭、拒絕、反帝國主義、反殖民主義以及爭取民族

和文化自決 (cultural autonomy) 等的能指。在考量「第三世界」電影時，我們的期望也常傾向於附和這些主要觀念，認為過去幾百年的西方帝國主義是主要敵人。正如阿西西·拉賈德亞克夏 (Ashish Rajadhyaksha) 指出的：「橫貫所有歷史的差異，這一對敵人的『辨認』將其看成為時空中靜止的東西，也常常是第三世界電影的目的之一，以及爭取解放的第一步。」^②

以此生發的關於「第三世界」電影的觀點總是將「第三世界」演繹成歐洲馬克思主義前衛傳統的延伸，並通過闡釋將其文化演繹成強調認識清晰、生產、實驗以及解放的歐洲啓蒙運動的殘留。^③因此，支配對「第三世界」理解的是一種男性化的左翼主義，其中「民族主義」成了「第三世界」對「第一世界」帝國主義的報復。^④「第三世界」被賦予其一「外在」位置，並以此發起對「第一世界」的批判。這一外在位置部分是斯皮瓦克所稱的「第一世界」批評家「對第三世界材料的持續臣屬化」；^⑤這些評論家們實際上判定「第三世界」文化生產在後現代時期乃是一種具有正宗性、教化主義以及深層意義功能的寫實主義。

將「第三世界」文化烙印上抗爭意義似乎不能回答這樣一個問題，即在這些文化內部，除了反抗西方之外還有什麼。^⑥如果某一「第三世界」文化的主要旨趣不是抗拒西方支配會怎樣？我們怎樣閱讀那些實際上處在目前對第三世界文化的霸權解讀、那種堅持認為它們僅僅是西方的對立之外的指涉過程？

詹明信「國族寓言」觀念的流行可從不同政治、民族以及性別旨趣的學者對其的運用一見端倪。^⑦讓我們先不侷限在同意或不同意詹明信及其追隨者的觀點，而是重新考量詹明信的「寓言」究竟意味著

什麼：「寓言精神極端不連接，是一種斷裂和異質，一種夢的多重多義性，而非符號的單一呈述。」^⑧

儘管詹明信很謹慎地在定義「寓言精神」，他並未將其應用於「國家」這個詞。運用他對寓言的自我定義，我們或許可以問：為何「國家」觀念和「第三世界國家」沒有被寓言化並使之「斷裂」？對誰而言集體意義上的「第三世界」國家的國家性毫無疑義？對誰而言「第三世界」整體與「國家」相當？儘管「國族寓言」目前似已將西方的他者鎖定在某種特定的解讀中，此類觀念不能充分說明「第三世界」文本的「斷裂和異質」以及「多重多義性」。詹明信關於「第一世界」讀者面對「第三世界」文本的描述事實上是描述「第三世界」讀者面對「第一世界」對「第三世界」文本解讀時的感受的好方式。這種解讀通過對吸引「第一世界」讀者因素的強調，甚至將熟知的「第三世界」文本變成「異己的」：「在我們自己和這一異己文本之間，我們感覺到另一讀者、一個『他者』的存在；對其而言，一個在我們看來普通或幼稚的敘述卻具有訊息的全新意義和我們所不能苟同的社會旨趣。」^⑨

當代中國電影之所以引人入勝，是因為它對長期以來支配我們關於「第三世界」思維的不費考量的對立觀念提出了疑問。對此電影略知一二的讀者了解那些能夠設法與西方觀眾見面的中國電影首先仰賴的是其視覺美。從陳凱歌的《黃土地》（1984）到田壯壯的《盜馬賊》（1986）、張藝謀的《紅高粱》（1988）、《菊豆》（1990）、《大紅燈籠高高掛》（1991），我們看到當代中國導演們自己亦被電影實驗的可能性所迷醉，即使當它們的主題是——而且一般也是——壓迫、污染、鄉村落後以及封建價值的頑固時，此類主題也以令人驚嘆的感性呈現出來。人們或許會問是否這些電影的耐人尋味來自其美學的純淨和美

感，而非僅僅由於其關於「啓蒙缺乏」的內容。如果是這樣，它們對跨文化探求引發的是何種問題？

當代中國電影中通常性的沉重主題和感性而宜人的「傳達」之間的鮮明對比——我們可以從臣屬化和商品化結合的意義上形容這一對比，一種被臣屬化了的商品化和／或一種被商品化了的臣屬化——指向這些影片得以在西方發行和傳播的經濟學。

正因為這樣，一些人或許會說當代中國導演們知道如何以流行的技藝「包裝」關於壓迫的故事；如果不是因為包裝，這些電影就不會有賣點。這一論點的前設是此類「包裝」是多餘的——即這些電影可以或應該去掉的東西。然而，當代中國電影所顯示的是包裝此刻已成為文化生產的內在部分，哪怕是最可憎的故事也需要被精美地攝製，以便在都市市場招引注意力。如果我們附和這一關於「包裝」的理解——即包裝是一種生產，一種不關乎深層次意義而只關於異國情調表面的生產——我們需要重新定義文化勞作並珍視表現在當代「第三世界」電影中的生產。

為說明這一點，讓我們先簡略討論一下幾年前引起極大關注的一部影片：張藝謀的《菊豆》（我將在第二部分第四章詳盡討論張的影片）。改編自劉恒的小說《伏羲伏羲》，^⑩《菊豆》講的是楊金山的侄子楊天青和楊金山的老婆王菊豆之間的隱祕關係的故事。在電影裏，亂倫與通姦產下了一個叫天白的兒子。由於天白被認為是金山和菊豆的後代，他名分上是天青的「弟弟」。天白最終殺死了他名義上的父親和親生父親。

在此我不想把焦點擺在導致該影片完成時在中國被禁以及引起海外觀眾主要興趣的性內容上，而是想論述這部影片怎樣轉化了我們關

於「第三世界」文化生產的觀念。這一點可以從張藝謀對小說所做的修改看出。在這些改變中，最有趣的一項是劉恒原作中沒有的染坊背景。

染坊的出現伴隨著將色彩作為影片的視覺語言進行實驗的可能性。但是，我在這裏對視覺的解讀與批評家通常將其看作是民族傳統的回歸和民族身分認同的一部分不同。眾所周知，中國的繪畫美學是這些批評家試圖建立起「第三世界差異」所鍾情的選擇。^⑪此類閱讀的一個例子如下：「對第三世界電影的一種普遍批評是它們過於圖畫性，這一空間因素是多數第三世界社會圖畫呈述的總體韻律的一部分。因此，正是因為圖畫藝術在空間中創造了象徵符號，第三世界觀眾才得以比較容易地貼近他們的影片。比如，以中國為例子……」^⑫

這裏，「第三世界」被賦予一具有某種特殊「他世界性」美學的純粹的他者空間身分。此類閱讀蘊含的邏輯是：儘管它們不是西方電影中可接受的部分，其圖畫性和符號是「第三世界」觀眾接受的內在部分。然而，我不想以此方式建立「第三世界的差異」，而是試圖證明正是在《菊豆》的圖畫層面中，「第三世界」文化生產的歷史條件才最顯著真實；但圖畫性的真實並不是因為它對「中國」的呈述，而是由於它指向不純粹是「中國的」東西。另一定義此非純粹性的方式是主張當代中國電影的「民族性」——「中國性」——已經是跨文化商品拜物主義的符號。

波特萊爾 (Jean Baudrillard) 用以下的話來定義商品拜物主義和意識形態之間的符號學關係：

商品的物戀化是對某一產品的物戀，該產品的具體勞動內容已被

抽空並服從於另一種勞動，一種指涉的勞動，即，代碼了的抽象化（差異和符號價值的生產）。它是代碼、體系的生產和再生產的一個積極和羣體的過程，投入所有轉移了的、無約束的欲望；它們從真正的勞動中分離出來，並轉移到恰恰是否定真實勞動過程的東西上去。¹³

對那些想尋找「第三世界差異」的人來說，染坊是可以用來對照「第一世界」都市中心的「第三世界」勞動的場所之一。因此，一套可以預期的兩元對立隨之將「第三」和「第一」以鄉村對都市生活、手工對腦力勞動、簡樸和天真對複雜和經驗等對立起來。然而，在《菊豆》中，與其說染坊背景使我們懂得中國二〇年代農村的染布勞動，倒不如說它為隨故事展開的浪漫史、肉體暴力以及人類悲劇提供了隱喻和電影的舞台。扯起在村落屋頂上的染布、在關鍵時刻飄落和互相重疊的染色明亮的布匹的層紅的視覺效果（比如情人之間第一場做愛戲）、兩個男人命喪其中的染盤被攪起的顏色——所有這一切是某種生產的一部分，而絕不是對生活在封建農村的中國農民勞動的寫實主義描述。正相反，一種古老的勞作活動此刻被賦予第二層次的指涉——即電影指涉——用以凸顯一個關於勞動的截然不同的觀念，這就是一九九〇年代「第三世界」的文化勞動，其中「第三世界」不能再僅僅生產在「第一世界」組裝和銷售的機械身體部件。「第三世界」受贊助而所能做的還有「反照」（reflection）的生產，一種由於「第一世界」慷慨地允許「第三世界」電影在違背「第三世界」政府集權政策情勢下上映，因而將其自由和民主感還給「第一世界」的變體。¹⁴但以此方式生產的「變體」只是一個代碼和一種抽象，其迷戀恰恰在於它是

人工的和表層的這樣一個事實；一如波特萊爾所言：「正是贗品成了欲望的客體。」¹⁵

一旦對生產的理解轉到意像生產上，我們不再可能將「勞動」理論化成純粹的身體或手工，即源於人類的身體，因而更純正和非異化。意像的生產不是物的生產，而是關係的生產；不是單一文化的生產，而是文化之間價值的生產。因此，儘管我們在銀幕上看到的是「中國」的故事，我們所面對的仍然是「中國」和這些故事尋找其市場的西方之間的交流。在來自中國大陸的電影例子中，這一點在優秀影片博得海外掌聲卻在中國被禁時表現得尤其明顯。用經典馬克思主義的語言說，這意味著中國電影工作者在真正意義上從其家庭使用中被異化。當代中國電影生產在此情勢下扮演了將「第三世界」文化生產重新界定為首先是異化的角色。異化乃是文化生產的真正形式，其中正是由於其歷史，「第三世界」文化才得以凸顯。這一異化的第一症候常常表現在對某一「民族」本質如「中國本質」的情感堅持，正好像「外國的」干預和介入變得越無可爭辯，對文化自我抑制的堅持也就必須越強。¹⁶

對身體勞工活動和以眩目意像為形式對此類勞動的抽象化的並存迷戀（如《紅高粱》中的釀酒場景和《盜馬賊》中西藏人的遊牧生活）意味著「第三世界」電影問題不能簡單以一貫的對「第一世界」的民族抗爭來提出，相反，意像的生產凸現出更令人困擾的價值問題。正由於它觸摸不到，因而得以被流通、吸收並可以比存在的客體更容易地加以再生產。但我想強調的是，從意像角度提出「第三世界」文化生產問題並不是企圖批評「不正確的」意像，進而尋找關於西方之他者的「真確」意像，因為如果我要做到這一點，就必須假定某一未異

化的、可以匹配到真確意像上的勞動的存在。文化交換更令人煩擾的問題——意識形態、價值以及意像的交換——意味著需要從根本上修正的，與其說是實證性的呈述，倒不如說是目前「第三世界」文化被檢討的批評基礎。

這裏，中國對西方的歷史在許多方面具有啓迪性。不像印度或很多非洲、美洲國家，在現代歐洲帝國主義的進程中，儘管中國在十九世紀被侵略，並不得不劃給英國、法國、德國、俄國、日本以及美國很多租界，中國的多數地區主權上並未在任何外國勢力的控制之下。受宗教團體（1850—1864）、知識分子（1919）、反外同盟（1900，1937—1945）或共產黨（1949）領導的中國的主要政治運動，無論是以重建舊政體形式為目的（1898）或是以推翻朝代更替（1911）為目的，其開展總是以中國和外國勢力的關係、通常是和西方的關係進行。然而，我的意思是或多或少保有地域完整的能力（而其他古代文明，如印加文明、阿茲特克文明、印度文明、越南和印支文明、阿爾及利亞和其他文明，在地域上被完全占領）以及語言的完整（中文仍是官方語言）意味著作為一個「第三世界」國家，直到共產黨正式宣傳為「反抗帝國主義」之前，中國同帝國主義西方的關係不純粹在意識形態上具有「抗拒」性；正相反，對中國來說關鍵一點總是使其像西方一樣強大，使其變成西方的「對等」。儘管中國共產黨曾經為「第三世界」文化和進步的西方知識分子提供了靈感，在意識形態方面針對西方的成功而一貫的抗拒夢幻卻受到如一九八九年天安門屠殺等最近事件的毀滅性打擊；在那次事件中，中國政府自身扮演了像它的資本主義敵人一樣的邪惡角色。^⑦作為世界上不受重視的階級和國家的鬥士，共產黨中國顯示出自身的失敗，其中政府目前僅維持在空洞的官方修辭

上，而其人民則選擇了明顯悖離共產黨理想的生活方式。

以綱要形式概括中國現代史的目的是強調當嚴格以種族、地域以及語言的外國性來解釋時，「殖民性」觀念（以及隨之而來的文化批評）怎樣像其喚醒我們對政治剝削的警覺一樣，足以蒙蔽我們對政治剝削的認識。^⑩在現代西方帝國主義史中，中國人從未完全被一個外國殖民勢力所支配，但這種「敵人」的明顯缺席並不在人民所受剝削方面使中國更少「第三世界」性（從被殖民意義上講）；中國人的最重要的殖民者正是他們自己的政府。或許正由於是有外國（外在）勢力捲入的帝國主義在種族、土地以及語言方面的支配之法則的例外，中國實際上比其他「第三世界」文化更鮮明地凸顯出帝國主義的價值轉化和價值生產的效能。

我們還記得，卡爾·馬克思在與勞動的關係上定義價值。究竟什麼才是這種關係？在其通過德希達對馬克思所做的富有啓迪意義的解讀中，斯皮瓦克批判了許多人認為不成問題的一種觀點，即價值是勞動的「呈述」。基於德希達關於寫作是「延異」（différance）的觀念，斯皮瓦克對價值的重新定義不是勞動的呈述（即完成了的象徵複製）而是勞動的延異：「近來關於價值勞動理論的批評的基本前提是基於這樣一種假設：根據馬克思的看法，價值代表勞動。但是馬克思的價值定義不僅僅作為呈述而且作為延異成立。以商品—延異被呈述的或呈述自身是價值。」^⑪

換句話說，價值和「寫作」（德希達意）一樣以謎一般的方式（馬克思意）運作。儘管價值應該是第二性和衍生的（因為它是勞動的結果，正像寫作被認為發生在「自然」語言——說話之後），它似乎無恥地具有篡奪性：它以第一性的決定身分出現，以創制和穩定價值／物

值的代理者出現。像寫作一樣，價值提出了關於起源的問題：是否價值／價值之值來自在它「之前」的，即勞動，或它來自其自身？當勞動應該是自我源起的時候，斷定價值是自我源起的不是有誹謗性之嫌嗎？但是沒有對價值的思考也就不可能考量勞動。因此，在閱讀德希達之後解讀馬克思，斯皮瓦克得以使價值的矛盾異質性——即她所稱的「經濟的」文本——浮上檯面：像寫作一樣，價值同時具有內面和外面；它的「存在」來自其流通中的存在，但爲了「擁有」或「保有」自身，人們必須將其置於流通之外，置於令其變成價值／有價值的過程之外。價值同時以「文化」（資本主義的代理者，壓倒其他一切的普遍對等物）和「自然」（在文化交換發生之前的神祕而不計其數的、似乎「原來」就存在的東西）運作，但這一運作在仰賴文化和自然之間清晰的觀念界限的同時，同樣破壞這一界限。

斯皮瓦克的解讀在分析「民族文化」這一價值的生產方面尤其有用。一旦我們將民族文化看成一種經濟的文本——一種價值寫作，許多「第三世界」國家所面臨的困境就變得清晰了。西方帝國主義史將非西方文化降級到他者的位置，在同西方的關係中，其價值成了「第二性的」，而「第三世界」民族主義的任務則是自己對「第二性的」文化進行（重新）創制，使之成爲「第一性的」，成爲「第三世界」國家歷史和「價值」的未經腐蝕的起源。²⁰ 比如，以中國爲例，國家權利機構迄今仍堅持可用十九世紀的名言「中學爲體、西學爲用」來歸納中國與西方的分離，雖然該名言常常被解釋成中國對西方態度保守性的符號，它實際上以典雅的方式道出內在於勞動過程／價值——寫作，亦即在別的地方被「第三世界」知識分子稱爲民族文化建構的困難。根據這一名言，「中國」是文化價值的基礎，它決定了其他文化的

關係或與自身的相關性，而不是反過來。「中國」存在於西方「之前」；西方或許可能在實用目的上有所填補，但卻不能篡奪中國作為價值源起的位置。然而，現代時期中國的困境當然正是烙印在馬克思經濟學文本的矛盾：關於「中國」是第一和源起的觀念已經是和西方交換後的反應，一種在西方猛烈打擊變得不可逆轉之後的斷言。如果一種原初的「中國性」因某種原因仍以集體的信仰存在並繼續成長的話，它只是因為「中國」繼續在非中國的實體中流通。為證明中國文化的「中國性」，唯一的方法是通過差異，即在跨文化生產過程中將「中國」嵌入其他之中——這一過程同時使一種原初「中國」價值的幻想變得站不住腳。

正是由於勞動的異化過程——交換、商品化、流通——對價值定義不可避免和不可替代，對一種原初「中國」文化的堅持也就是堅持某種處於異化之外、價值製造過程之外的價值。因此，將文化回返到某種原初（本土）的意願實際上是將該文化從其原先看似「原初」的過程中移除的願望。在中國現代文本中，無論是文學還是電影，此類「民族文化生產等於原初價值」的矛盾和困擾重複出現。不像現代印度——在那裏英國留下了難以克服的貧窮、笨重的官僚體系和其中「國家」賴以運作的語言，但由於有一個可以在歷史上清晰認同的外國（外在）殖民者，其抗爭感也因此得以合理地存活——中國人繼續保有「他們自己的」體系，「他們自己的」語言，以及「他們自己的」問題。中國知識分子的迷戀仍是「中國」而非只是對西方的抗拒，因此，所促成的文化生產在結構上是自戀和自我意識性的，而決非純粹抗拒性。無論存在的是什麼抗爭感，它只是內在地導向中心，即它自身——「中國」、「中國遺產」、「中國傳統」、「中國政府」，或它們的變體。

這一自戀性的價值-寫作結構解釋了中國電影製作者目前熱中於尋找中國「自己的」他者的現象。關於中國邊遠地區如西藏的電影，關於皇帝、皇后、太監的電影，關於往昔無名無音的農民的農業生活以及關於儘管經歷了無數革命、封建主義壓迫勢力仍然揮之不去的電影——所有這些電影均參與了我們或許可稱為對某人「自我」被建構性的後結構主義迷戀——在此例中，是對中國「自身」、中國的原初、中國自身的變體的迷戀。在企圖回到作為原初的「中國」的意願中——復興「中國」成為原初價值的來源——正是民族主義敘述的「內傾化」暴露出「中國」乃是「非自身」(other-than-itself)。這樣，該自戀結構通過國際電影機制以及不是太清白的跨文化闡釋機制（誤）譯成了更加熟知的「中國作為抗爭西方的變體」的範型。

在下面的部分裏，我將考察由於此類對「本土」文化的自戀性探索所浮現的問題。所提問題中最重要的是自戀主義如何揭示原初的再建、里比多經濟 (libidinal economies) 的縮減以及想像的再投入，後者組成了在「第三世界」文化中和在「第一」、「第三」世界之間運動的「勞動」。

未來……國家的無效

我現在要討論的影片是一九八七年出品，由吳天明導演的《老井》。像許多當代中國電影一樣，《老井》改編自同名小說，^①小說的原作者鄭義也是電影劇本的作者。

老井是坐落在遙遠太行山區的一個村落。那裏雖有無盡的石山，卻沒有水。一代接一代，老井村的村民們開鑿了一百二十七口井，其中最深的有五十米，但它們都是乾窟窿。所有村民的最大希望是在自



在《老井》中，「國族」的寓言乃是國家的他者和不存在。

己的土地上發現水源。影片的主角是一個叫孫旺泉的知青（「孫」姓也有「孫子」之意；而「旺泉」則意為「繁盛的流溪」）。影片開始時，旺泉回到他的村裏，決心用他的知識找到水。他自己的家庭非常貧窮。為了達到他的目標並幫助兄弟們成親，旺泉放棄了他與另一個名叫趙巧英的女人的愛戀關係，娶了段喜鳳——一個育有女兒的年輕寡婦。在許多次失敗之後，包括有一次旺泉和巧英被困在井底，而旺泉的弟弟旺才則被砸死，旺泉終於成功地運用其最新獲得的水壓知識打出了一口水井。許多世代之後，老井村第一次有了水。

《老井》當然可以解讀成「國族的寓言」。根據此類解讀，影片中的每一樣東西均可賦予「國族的」——即中國的——意義。主角和村

莊的鬥爭可以是「國家」和其人民爭取強固身分認同的縮微版。²²它是一個有著光明結局的故事。但是，如果應該是「國族的」符號，亦即「中國的」本身不僅僅是被現代性授予的「第三世界國家」的話會怎樣？一旦我們停止用「國家」來整合電影文本中的諸因素，其他問題就開始浮現。對《老井》的審慎的寓言性解讀將顯示：頗有悖論意義的是，「國族」的寓言乃是國家的他者和不存在。

由於民族敵人的缺席，關於「國族」的解讀就變得不可能。相反，對社羣統一十分重要的敵人的空間被兩個「他者」所占領——乾枯的水井和浪漫的女人。為什麼一部一九八〇年代的「中國」影片集中在敵人而非「民族的」敵人上？

關於最近世界事件的解讀中所普遍接受的一點是，一九八九年以來東歐共產主義的解體並未隨反共產主義而帶來民主的繁榮，相反，所導致的乃是在共產主義下被中性化和掩蓋的古老民族衝突的重現。過去被蘇聯控制的國家中民族主義感情的突出存在表明，民族主義實際上是共產主義被壓抑的一面，它隨著共產主義蓋子的掀除而沸騰。²³

在中國，民族差異相對而言不具有破壞性（除了西藏），漢文化的中心地位相對來說未受到其他民族團體的挑戰，其中許多已世代被同化。²⁴因此，民族主義在過去四十年中起的是為共產主義加油的作用，而非共產主義的被壓抑面。隨著共產主義逐漸喪失了對人們的掌控（儘管它仍是官方政策），什麼會作為被共產主義壓抑的「社會混亂」浮出檯面？——兩樣相關聯的東西：被共產主義中性化的性差異和「西方」，後者既是共產主義的敵手又是它的創建資源。這些混亂的浮現不僅意味著對共產主義，而且意味著對共產主義在中國的同盟——民族主義自身——的相對漠然。

國家與女性性特質

當代中國電影中浪漫愛情的噴發延續了自二十世紀初以來中國知識分子中關於愛與性之爭論的現代主義旨趣。為什麼浪漫之愛會成為如此大的問題？二十世紀早期，通俗文學作家（那些鴛鴦蝴蝶派的成員）對愛的興趣部分是意識形態而非中國親族家庭實際解體的結果。受壓迫女性和傳統家庭中的年幼成員的持續抗爭意味著必須尋找人類關係的另類空間。在那一時期，當中國參與反帝國主義意味著抵抗日本和西方的侵略必須以民族主義形式來思考時，反家庭的「內部」鬥爭遂與中國文化如同「國家」的促進和推動結盟，後者在文字上也被構想成「國」和「家」的合成，一個將在世界不同國家中賦予中國一位置的巨大組織性單位。

如果過去關於「女性」的觀念通過女性在中國家庭鮮明定位的角色傳遞，現代對國家的推動動搖了所有的傳統角色。女性性意識、社會功能、經濟功能、對文化生產的貢獻以及生理性的再生產究竟怎樣才能置於家庭之外並從國家角度思考？²⁵這是一個歷史性的交叉點：當看似傳統對中國女性身分的約束忽然得到「解放」時，浪漫之愛遂成了一個主要的社會問題，因為浪漫之愛中的「浪漫」不關乎性，而明顯關涉男人和女人可以用異於包辦婚姻的方式選擇他們自己的性對象的自由。由於傳統家庭制度是家長統治式的——即建立在男性可以公開羣交或多妻，而女性則須性穩定、守貞以及忠實的基礎上——新的自由首先意味著一種新的女性性意識的產生。換而言之，由於國家觀念置性和階級差異於不顧以追求對文化的一統，它給如何重新闡釋在親族體系中被精心區別和監控的女性性身分認同預設了許多問題。

人們可以說，這正是為什麼在現代性話語中，中國女性忽然成了新被發現的「原初」——一個漂流在家庭死水和國家開放之海之間的身體，前者的壓迫是她企圖逃脫的，而後者對「女性」的關注僅僅在於她的性差異和歷史主要可以成為它的援助（即被抹去）。

另一方面，家庭情感和經濟形式的死亡緩慢而耗時。尤其因為除了一個明顯被解放的無約束的「身體」之外，現代國家話語並未真正提供另類渠道，家庭的頑固聯結力仍然存活。這一點在共產主義革命中更具反諷地表現出來。當毛澤東將女性在公共工作領域和為國家進行的經濟生產的位置提升到與男性「對等」時，當西方女性主義者欣悅地看到中國女性不受歧視地被賦予和男性同樣的工作時，家庭繼續在因創建共產主義國家而留下的意識形態真空中繁盛。道理很簡單：不像她們可以被細緻分類在家族中的角色和位置，女性在家裏的勞動傳統上未予分類、未予補償，仍保有真實和物質的一面，因此在新體制中更難重新分類，隨之而來的結果是因此類勞動而導致的壓迫迄今仍未受觸動，並烙印在文化生產上，哪怕是在此類生產不明顯涉及性別、性以及女性的時候。

在《老井》中，親族束縛和現代化了的女性性意識以旺泉和喜鳳、巧英的不同關係呈述。從影片的開始兩個女人就依照理解中國現代性的文學和歷史寫作的常規被程式化地加以表現。像旺泉一樣，巧英是在經歷了外面的世界之後回到村子裏，而喜鳳則是一個待在家裏的女人。巧英的吸引力來自其「新」：她帶回了像電視機這樣的現代物品。喜鳳儘管成了寡婦，她明顯更加「穩定」：她的穩定性表現在從其在親族體系內扮演多重角色而來的支持；在此親族體系中，女性的功能像男性一樣強。

喜鳳有一個監督其性生活的母親，而喜鳳自己也是一個母親；她所需要的是一個足以使她的女性社會身分完整的丈夫。另一方面，巧英則是一個未知的實體：旺泉爺爺對她不滿意的原因之一是他認為巧英不會待在村裏。儘管從社會進步角度看，巧英更貼近男性自我而非守在家庭中的女性，在這個鄉村村落裏，她在本體上更近似男性化的前衛性卻受到懷疑和不信任。現代化了的、受過教育的女性象徵著浪漫的自由——即對她自己身體的「選擇」——以及因此而出現的社會不穩定。巧英在影片呈述中沒有任何家庭關係。像一個拋錨在親族中但在許多世紀後被釋放的神祕能指（signifier），她不知道究竟航向何方。

然而，最值得注意的是，這一理解現代性的常規方式——將來自傳統社會的浪漫女人和浪漫愛戀異域化的常規——在文革後的文化生產中浮現。這裏此常規究竟起到了什麼作用？

首先，它幫助強固了由喜鳳和她與旺泉的關係所代表的傳統女性性意識，而旺泉的家族和職業穩定則通過婚姻得以確保。在中文裏，「挖老井」令人聯想起具有性涵義的習語和表達，比如，「古井情波」與「掏古井」暗指一個很長時間沒有性生活的女人的重生的性活動。而與這樣一個女人發生性關係的男人則是挖井人，該角色由旺泉扮演，他所「收到的」不僅僅是喜鳳的食物、香煙和錢財，而且最終是她的身體（儘管頗勉強地）。在影片快結束時，喜鳳懷孕了，與此相對照，浪漫的女人則變成了被拋棄的：巧英是村落羣體之經濟基礎的「敵人」，她必須被放逐。

其次，在文化大革命的災難之後，對傳統家庭價值的肯定遂冒出來企圖遮掩由共產主義和民族主義破產所造成的缺乏，儘管民族主義

可能通過以傳統方式重新打扮自身繼續存在。主要的一點是由家庭和村落社羣扮演的中心角色在這裏是將現代主義從「家庭」到「國家」的革命加以粉碎的代符(dismantling)。「女性」此時被夾在民族主義、共產主義破產和古老的父權社羣體制的重現之間，前者中由於性別間的「平等」而女性問題不復存在，後者中爲了家族再生產的目的女性性行爲受到嚴格的控制。

《老井》這樣的影片顯示「中國國家」本身並不必須爲了社會和性問題的流通和協談而存在。像從傳統親族束縛中解放的女性身體一樣，「國家」——這一原初激情的想像性錨地(anchorage)——除了在利用其與過去作鬥爭的政治中之外不存在在任何地方（無論這一過去是原初的、民族的、封建的或是被殖民的）。像被拋入「浪漫愛戀」的女性身體一樣，國家在理論上也具有所有各種危險的里比多可能性。由於它根本上是空洞的，「國家」必須被一種更本土化的生產和再生產所控制。在其對國家主題相對的沉默中，當代中國電影似乎在說：「正是具有所有鋪張華麗的允諾的『國家』導致了中國現代的內部災難。但——仍然，我們必須繼續在其他地方找尋這種鋪張華麗的允諾！」

浪漫愛戀的貧瘠

如果「國家」的衰落與其上升一樣難以捉摸，那麼這一隱晦性在浪漫女人那裏亦找到了自我亮相的場所。

儘管旺泉娶了另一個女人，巧英仍然愛他；從旺泉的沉默和負罪感的表達中，我們感到他也仍然愛巧英。旺泉結婚後，巧英一直與旺才來往，後者早些時候和旺泉就其缺乏任何東西、特別是缺乏和女性打交道的經驗有一場爭吵。巧英與旺才的瓜葛很明顯被呈現爲既無結



通過時間、地理上的特殊性和無時無地的宇宙等各項因素的並置所捕捉到的浪漫愛戀。《老井》

果又無將來：旺才是當代中國「頹廢」的年輕一代的例子，不像他的哥哥，旺才既無耐心又無利他主義來堅持追尋社羣的善事。他不是挖井找水，而是對竊盜女人內褲以及以明顯虐待狂和仇恨女人的方式捉弄女演員更感興趣。在一場歡鬧的戲中，旺才領著一批年輕人在某一挖井嘗試的地方隨著半導體收音機裏喧鬧的西方搖滾樂狂亂地起舞。在旺才身上，西方化的「危險」威脅到幾乎變得有毀滅性。這裏是一個沒有長期計劃、同時對社會的未來漠不關心的年輕人。在一次挖井事故中，旺才被掉到井裏的亂石砸死。

然而，正是由於這一事故，巧英得以「完成」她對旺泉的愛。在這場愛戀戲中，我們所目睹的或許是當代中國電影中對浪漫愛戀的最浪漫的勾畫之一。它的浪漫主義在於只屬於電影的過度性。

從水井之下，兩個戀人在激情中相吻的意像同宇宙景觀疊印——天空、大山、樹木——在一組像伴隨的音樂一樣移動而非靜止的鏡頭裏。因此，以夢幻般的樣式，這對戀人的身陷井內變成了可以在「自然」中找尋的、處在人類欲求和欲望約束之外的自由。如果這一刻捕捉了浪漫的完成，我認為，它同樣通過對時間、地理上特殊的東西和無時無地的東西——宇宙——的並置捕捉了不可捕捉的——浪漫的愛戀。在特定的此在此時，愛戀不能而且不可能在兩個戀者的範圍之外進行自身再生產，它所需要的犧牲以及它強化存在的意義乃是一種不可復原的死亡。因此，浪漫愛戀的經驗確實如同死亡，它在戀人已失去活著出去的希望的一刻出現。正是在死亡中他們可以夢想互相之間以及和宇宙聯為一體，一種可以——由於電影的想像可能性——超越特殊此在此時的約束的方式。這一超越既奇幻又反社會。浪漫的愛戀成了空洞性的能指——社會的空洞與挖空。

這一死亡之後，社會繼續存在。浪漫愛戀的幻想從此在懷舊中如同其發生在不同時間不同地方一樣被憶起。重要的是，正是女性——巧英——將死亡攜帶在身，她最終離開了這個社羣，並將嫁妝捐給了持續的挖井事業。在其失敗的社會勞動的深處找到了一個情婦的旺泉，此刻以文化英雄身分重新浮現，他不僅得到其情婦及老婆的幫助，並號召全村貢獻其所能來幫助他的事業。一個女人什麼也沒得到，另一個女人保有了她的丈夫，而旺泉則保全了他的家庭、愛戀的記憶，^②並給自己留下了聲名。

因此，國家的無效經由浪漫愛戀的貧瘠、經由挖掘努力坍塌一刻時在枯井深處發生的一幕的完成被顯示。浪漫愛戀之所以貧瘠，不是因為它貧困，而是因為它富足：它的過渡性威脅了經濟的生產，因為

它使這一生產性的穩定努力受到阻礙。另一種論述該觀點的方式是說浪漫愛戀的犧牲是純粹的：正如我將繼續論證的，不像挖井的努力，它不可能受到獎勵或不可能以「紀念」匾額完成和獎勵許多世紀中犧牲的男人生命的方式加以「完成」。如果挖井產生了補償生命損失的「價值」，浪漫愛戀的貧瘠則誘使現代性反對自身，並誘使其轉回向長期有爭議的家庭。

社會幻想的勞作

民族性可以動員其社羣的絕大多數——如果它的吸引力保持足夠的模糊或不相關。

——E·J·霍布斯邦，《一七八〇年以來的國家和民族主義：節目、神話、現實》

人們怎樣可以解釋一大羣人集體堅持是謬誤的信仰這一事實？

——帕莎·恰特吉 (Partha Chatterjee) 《民族主義思想和殖民地世界：一種衍生的話語？》(Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse)

如果該社羣的一個「外國敵人」是必須被斬除的浪漫女人，那麼另一個「外國敵人」則是老井村內的匱乏——枯井本身。這一匱乏在等待被充實，而一旦被充實，將賦予社羣以新的意義。

枯井主題重複了自十九世紀以來決定「中國現代性」的迷戀：技術的力量。儘管我們很熟悉許多源自中國人的技術發明——僅舉幾例：指南針、造紙術、印刷術、煙火、火藥、深度鑽鑿^⑦——在現代

時期，更明顯地是在西方帝國主義不可避免時，我們或許可以說「技術」將中國文化面對西方時定位在缺乏的形式上。二十世紀的政治潮流搖擺在意欲充實這一缺乏和中國不需要任何東西之間。後文革時期中，伴隨著鄧小平的現代化運動，我們再一次目睹對技術的開放，從最日常的家用物件到電腦。當代中國電影自然反映了這些變化發展。^④因此，維持在中國與西方現代性關係中的敘述話語之一可以被描述為對技術的追尋——一種對沒有它中國就不能變得強大的「力量」的追尋。

同時，在這部影片中，對技術的追尋與其說是用難以捉摸的「國家」加以合法化，倒不如說是以試圖在現代化時保存傳統的後文革人文主義使之合法化。這樣，影片同樣重複了自十九世紀以來貫穿中國現代化進程的基本幻想之一，即表述在前面所提到的句子中的「中學為體，西學為用」這一幻想是中國可以有西方的一部分——技術——而不改變自身的社會結構。今天，這一幻想繼續顯明地表現在官方中國話語和中國社會實踐之間的分裂上，前者仍然忠實於馬克思主義、列寧主義、毛主義的經典命題，而後者則包含所有類型的西方和資本主義的商業投機和企業。此類幻想對我所說的理解「第三世界」文化的另類方式的自戀性價值-寫作十分重要。

更進一步，自戀性的價值-寫作是男性化的。《老井》以陰暗背景下揮汗捶擊的部分男性裸體的鏡頭開場。我們從此類能指中讀到了「決心」。影片的結尾以「紀念」匾額完成了這些開場的能指，匾額上記載了在許多世紀失敗的挖井努力中失去的生命（可能都是男性），完成實際上是犧牲過程的完成：影片似乎在說，犧牲最終有了結果。

從旺泉的角度看，技術絕對是目的的手段。技術是完成他所承載

的、無法抵抗的訓令的工具。他不能抗拒這一訓令，因為其中蘊含了社羣的責任意義；他也不能拒絕它，因為其中蘊含著他作為獎勵從社會得到的個人身分。訓令不僅從他那裏取得生命的精力，而且也給了他生命和不朽意義。

有趣的並不僅僅是通過耐力、努力以及願望到自我犧牲對人文價值和身分生產過程的確認，也在於這樣一種確認怎樣同時是將自身變體和他者異域化的文化自戀的一部分。人文價值的確認不發生在上海、北京這樣的都市中心^④而發生在遙遠落後的山村這一事實表明，當代中國文化生產對人文主義的重新關注，同時也是一種神奇的試圖述說「高尚的野蠻人」的民族誌努力，這種「高尚的野蠻人」被認為以尚未被現代性腐蝕的方式保留了古老和更加純正的文化珍寶。

在被保存的珍寶的中心是一生產的體系，其中工作意願將及時受到獎勵——如果不是以立即對個人酬謝的形式，就是絕對以社羣生命的再生產和延續的形式。不僅僅迷戀於技術生產或宗族再生產，而且迷戀於在文化的成功不朽中將二者連結在一起或許是後文革時期最重要的迷戀，其中從過去二十年愚蠢的毀滅性中轉移開需要在自己身上嫁接某些有內容和具體的東西。這兩種生產合在一起形成了第三種經濟——價值／意識形態的生產，這同時是一種在「當代」和「鄉村」中國之間、共產主義（強調對黨的忠誠）和人文主義（強調對親族和家庭的忠誠，亦強調個人努力）之間、中國作為西方他者的地位和對中國的「現在自我」（present self）而言屬於中國的過去和陌生地方的「它」文化之間的一系列翻譯、解碼、重新製碼的生產。在《老井》中，中國的「缺乏」（以技術而言）被投射到中國鄉村的「缺乏」上，而後者進一步投射到一個實際的缺乏上，即水的缺乏。在這一連串投射和

替換中，總是既令人沮喪又賦予人力量的「缺乏」，最終讓位給足以穩定存活之涉意的充實。

至此，我們需要指出……但先等一下，不僅僅是「充實」和水的生產使社羣得以存活。正是水生產的失敗世世代代維持了老井村的文化！

老井究竟是什麼？

從敘述結構看，老井當然什麼也不是：正是缺乏使敘述變得可能。正是由於它處在未完成狀態，老井是一種迷戀，一種長存在村裏的集體記憶、集體責任、集體欲望。老井村的男人們真的知道他們需要什麼嗎？或是他們的持續挖掘僅僅是出自其祖先的習慣——僅僅是由於它已成了一種部落的禮儀？表現在看似受崇敬的傳統中的荒謬感最清晰地展示在下列場景中：鄰村的村民們企圖封上一口老井村的村民們認為屬於他們的井。這一對水井權的爭奪引出了指明水井「擁有權」的匾額究竟在哪裏的問題。最後，正是女人生產了「原來的」匾額，它早已變成了一塊鋪廁所的石頭。

但這一發現的荒唐性並不能改變迷戀對老井村的有力影響。它就是社會幻想的力量：甚至當「原初的」匾額已經成了一塊廁所的石頭，並因此顯示最終只是一塊（糞）石時，對它意味著更多的信仰仍然頑固存在。在討論共產主義崩潰後的東歐時，斯拉夫·西塞克（Slavoj Žižek）關於他所稱的「國家-物件」（nation-Thing）的幻想本質的論述同樣適用於老井：

物件並不直接是這些特色組成的一種特殊的生活方式的集合；其中有「更多的東西」，在這些特色裏存在的、通過它們顯現的東西。

參與一特定「生活方式」的社羣成員相信他們的物件，這一信仰具有與主體間的空間相應的反省結構：「我信仰（國家的）物件」與「我相信其他人（我的社羣的成員）信仰這一物件」相同。物件的重複性格——它的語義上的空洞，即關於它我們所能說的只是它是「真正的東西」這一事實——正是建立在這一矛盾的反省結構上。^⑩

這一幻想將所有事故——那些真的、但由於某種原因不能清晰說明的事件——轉化成僅僅是事故和僅僅是錯誤，它們在幻想的真正運作或勞作中沒有地位。與此相似的是，在找水過程中犧牲的所有人命沒有任何意義，直到第一口井被成功地挖掘出為止。我們可以說在這之前，失去的生命無關緊要：他們仍是機緣的部件，等待著被顯形成住滿真正身體的盛開的幻想。因此，我們不應將老井村的歷史描畫成村民們在一種對未來的希望中團結一致，而是以下列方式來勾勒它：水的發現回溯性地證實了犧牲乃是挖井這一諧和的社羣努力的一部分。這也是結尾的矛盾，其中我們看到的是匾額的一個特寫，「紀念」所有挖井的烈士，上面鐫刻有這些人失敗的努力和死亡的日子。疊印在這一往上翻轉的匾額之上的是作者／導演的題詞，記錄了孫旺泉的成就：「一九八三年一月九日：水找到了；第一口機械化深井每小時產水五十噸。」目前的「成功」以其偶發事件證明，「它」是過去所有世代當牛做馬的原因；更進一步，他們的死亡最終被證明是值得的。^⑪

換句話說，找水的行為像一個能指，它以其確實偶然的的存在或任意性不可思議地構成了過去的身分認同。如果因為它的成功，這一行為被賦予了「原初」行為的價值，那麼「原初」行為本身不能被看成

是一種絕對的起源；相反，必須被看成是一種增補的關係：像所有先前的挖井努力一樣，最近的一次努力也是偶然的事件；同時，這一次努力還擁有一種附加的偶然性——水的發現或「成功」的意外。這一附加的偶然性，比所有意外都更加意外的意外將挖井的最後一次努力同以前的區分開，從而在同一刻構成了將整個一連串事件黏合成有意義的涉意鏈的「必須」結構。這根涉意鏈就是我一直所稱的社會幻想。這樣，社會幻想的勞作不僅包含挖井的任意性體力努力以及它們的失敗，而且包含回溯的、增補的轉化過程，其中偶然與體力成了原初的、必要的和善良的，並從此在意識形態上如此運作和進行自身再生產。

對此社會幻想至關重要的是浪漫女性所代表的危險和重複出現的枯井，二者最後都被「處理」了。這一幻想是老井村能夠擁有流水技術而沒有新（出走的）女性的技術，老井村能夠變成一個自足的社羣，只是從外部取得它想要的幫助——正是在中國農村的自足性像其他「第三世界」的鄉村一樣被現代化的生產和分配以及全球資本主義經濟滲透不可救藥地侵蝕的時候。

像這樣一部顯示了社會幻想勞作的根本性空無的影片，不可避免地賦予自身以恰恰相反的解讀。可資證明的是《老井》引起國內和海外中國觀眾的熱情反響以及在一九八七年第二屆東京國際電影節上的成功，^②與第五代導演有意識批判中國文化的影片經常性受到官方查禁正成對照。一部歌頌和獎勵社羣、集體努力的影片具有如此強烈的吸引力十分費解，除非我們了解最大規模上的集體幻想的巨大性——文化大革命——以及它的崩潰。後者留下的情感真空等待著某種其他東西的合法勞作。對這一其他東西的找尋正越來越集中在中國古老而偏遠的區域。在那裏，社會幻想——它對現時身分的創制總是通過對

永恆的他時他地的懷舊想像——得以最無抑制地繁盛。這樣，超越國家的無效和愛戀的貧瘠，社會幻想的勞作像影片開始時的強健的男性手臂一樣揮動著。

- ① 这一部分开头的詹明信引文出自〈跨国资本时期的第三世界文学〉(Third-World Literature in the Era of Multinational Capital)，见《社会文本》(Social Text) 15 期 69 页 (1986 年秋)。关于最普遍引用的对詹明信立场的批评，见阿贾兹·阿邁德 (Aijaz Ahmad) 〈詹明信关于他者性和「民族寓言」的论述〉(Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory")，载《社会文本》17 期 3 至 25 页 (1987 年秋)；詹明信〈简短的回应〉(A Brief Response)，《社会文本》17 期 26 至 27 页 (1987 年秋)。「亦可参见阿邁德《理论上说：阶级、民族、文学》(In Theory: Classes, Nations, Literatures) 中的相关部分；伦敦，1992 年出版)。关于对詹明信〈简短的回应〉的批判，见罗贵祥〈跨越边界：五〇年代至八〇年代现代香港小说研究〉(Crossing Boundaries: A Study of Modern Hong Kong Fiction from the Fifties to the Eighties) 165 至 173 页 (香港大学硕士论文，1990 年)。关于詹明信最近重回民族寓言观念的情形，见其为柄谷行人 (Karatani Kōjin) 的《现代日本文学的起源》(Origins of Modern Japanese Literature) 所著的前言：〈前言：在交错的现代性镜子中〉(Forward: In the Mirror of Alternate Modernities)，该书是由布莱特·德百瑞 (Brett de Bary) 所编的集体翻译 (杜克大学出版社，1993 年)，vii 至 xx 页；特别是 xix 至 xx 页，其中他就召对「我们的」(即美国)「国民」性进行道义的修正。本雅明和霍布斯邦的引文分别出自《德国悲剧的起源》(The Origin of German Tragic Drama)，约翰·奥斯邦 (John Osborne) 译 (伦敦：1977 年)，223 页；以及《一七八〇年以来的国家和民族主义：节日、神话、现实》(剑桥大学出版社，1990 年)，152 页。
- ② 阿西西·拉贾德亚克夏〈关于第三电影的争论〉(Debating the Third Cinema)，见吉姆·帕奈斯 (Jim Pines) 等编《第三电影问题》(Questions of Third Cinema) 170 页，伦敦，1989 年出版。
- ③ 比如，见保罗·威勒曼 (Paul Willemen) 〈第三电影问题：笔记与反思〉(The Third Cinema Question: Notes and Reflections)，载《第三电影问题》1 至 29 页。
- ④ 「在盎格鲁—美国的占主导地位激进读者反向地将第三世界同一化，并仅仅在民族主义和民族性的语境下看待它。」葛雅切、恰克拉瓦蒂·斯皮瓦克《在其他世界：文化政治论文》(In Other Worlds: Essays in Cultural Politics) 246 页，纽约，1987 年出版。

⑤同上，254 頁。

⑥「我認為，作為第三電影的一個基本問題，開涉（開涉到『外部』，開涉到所反映的階級鬥爭／帝國主義）差不多總是被用來支撐話語，而問題就在這裏開始——以開涉被話語所淹沒的方式，然後話語再被政治行為所淹沒，而行為本身再被在此之前所設的『選擇』所淹沒。」拉賈德亞克《關於第三電影的爭論》，174 至 175 頁。

⑦在與中國電影的關係上使用「國族寓言」觀念的有：張英進〈《紅高粱》中身體的意識形態：國族寓言、民族之根，以及第三電影〉（Ideology of the Body in Red Sorghum: National Allegory, National Roots, and Third Cinema），載《東西方電影雜誌》（East-West Film Journal）4 卷 2 期（1990 年 6 月），38 至 53 頁；E·安·凱普蘭〈通俗劇／主體性／意識形態：西方通俗劇理論與近期中國影片的相關性〉（Melodrama/Subjectivity/Ideology: The Relevance of Western Melodrama Theories to Recent Chinese Cinema），同上，5 卷 1 期（1991 年 1 月），6 至 27 頁；陳儒修《大紅燈籠高高掛與通俗理論》，載《當代》1992 年 4 月 1 日號 52 至 61 頁；該期專論中國電影，其編輯也贊同陳儒修的觀點：「正如詹明信說的，所有第三世界文學，包括中國文學，簡括來說均是政治寓言，一種政治無意識的產品。《菊豆》、《黃土地》、《芙蓉鎮》與《大紅燈籠高高掛》都是注腳。」同上，150 頁。

⑧詹明信《跨國資本時期的第三世界文學》，66 頁。

⑨同上。

⑩劉恒〈伏羲伏羲〉，載黃子平、李陀編《中國小說一九八八》80 至 171 頁，香港三聯書店，1989 年出版。關於對該小說富有啓發意義的分析，見瑪瑞－克萊爾·修沃特（Marie-Claire Huot）〈劉恒的〈伏羲伏羲〉：為什麼不是女媧？〉（Liu Heng's *Fuxi Fuxi*: What about Nuwa?），載呂童林編《二十世紀中國文學和社會中的性與性別》（Gender and Sexuality in Twentieth-Century Chinese Literature and Society）85 至 105 頁；紐約州立大學出版社，1993 年。

⑪這一片語出自裏德拉·T·莫函狄（Chandra Talpade Mohanty）。見〈在西方的眼睛下：女性主義學術和殖民話語〉（Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses）；載裏德拉·T·莫函狄等編《第三世界女性和女性主義政治》（Third World Women and the Politics of Feminism）53 頁，印第安那大

學出版社 1991 年出版。這篇文章的較早版本刊載於《邊界 2》(boundary 2) 12 卷 3 期 (1984 年春、秋) 13 頁,並在《女性主義評論》(Feminist Review) 30 期 (1988 年秋) 重刊。

⑫特孝姆·H·蓋布瑞爾 (Teshome H. Gabriel)〈構建一種第三世界電影的批評理論〉(Towards a Critical Theory of Third World Films),載《第三電影問題》48 至 49 頁。關於為什麼圖畫美學和「第三世界」民族身分認同／代理不能以此方式混為一談的討論,見下一章。

⑬波特萊爾《關於符號的政治經濟批判》(For a Critique of the Political Economy of the Sign) 93 頁;查爾斯·勒文 (Charles Levin) 譯並序,美國聖路易,1981 年出版。

⑭比如,《菊豆》直到一九九二年春之前一直在中國被禁,而該片一九九一年被提名為奧斯卡最佳外語片。一九八九年六月後,中國當局在有意識地回返左派教育戰略的基礎上對「文化」的控制更嚴了。廣電部部長艾知生認為只有中國人有資格讚揚中國影片的「民族主義」觀點是中國大陸文化政治這一愚蠢而反動的轉向的例子之一。關於對這一點的討論,見托尼·李恩的〈艾部長的隧洞視野〉(The Tunnel Vision of Minister Ai),該文刊載於一九九一年蒙特利爾第四屆中國電影節的節目冊上,65 至 67 頁。

⑮波特萊爾《關於符號的政治經濟批判》,94 頁。

⑯陳凱歌和張藝謀的近期影片獲得了香港、台灣、日本、德國以及荷蘭的經濟支持。以張藝謀來說,他顯然對全部接受日本的經濟支援拍攝《菊豆》沒有絲毫異議(來自日本德間集團的支持),儘管在《紅高粱》中他通過對日本人在二次大戰時期給中國人帶來的暴力的描繪表達了他「民族主義」的情感。

⑰一九九一年初,在一次中外記者會上,中國總理李鵬用以下推理回答了關於天安門屠殺的問題:「六四事件距今已經兩年了;沒有必要再討論它。……在當時危機的情況下,如果中國政府不是果斷地行動,那就不會有我們今天在中國看到的穩定和經濟繁榮。」〈中外記者招待會上李鵬回答問題〉,見《明報》(溫哥華版) 1991 年 4 月 11 日。

⑱感謝德蕾莎·德勞拉蒂斯 (Teresa de Lauretis) 提醒我應該澄清關於「殖民性」的觀點。

⑲葛雅切·恰克拉芙蒂·斯皮瓦克〈價值問題隨想〉(Scattered Speculations on the

Question of Value), 見《在其他世界:文化政治論文》158頁。該文最初於一九八五年發表在《診斷學》(diacritics)上。亦可參見斯皮瓦克〈閱讀馬克思隨想:在讀了德希達之後〉(Speculations on Reading Marx: After Reading Derrida), 載德里克·艾屈基(Derek Attridge)等編《後結構主義主義和歷史問題》(Poststructuralism and the Question of History) 30至62頁, 劍橋大學出版社, 1987年。

- ②0 關於本土和民族起源的(重新)創制怎樣作為掩蓋西方帝國主義的一種方式在西方話語中運作的討論, 參閱南希·阿姆斯壯等著《想像的清教徒:文學、智力勞動以及個人生活的起源》。
- ②1 鄭義《老井》(台灣海風出版社, 1988年)。小說最初於一九八五年發表在中國一文學雜誌上, 它也被譯成了英文, 由大衛·關(David Kwan)翻譯, 舊金山, 1989年出版。
- ②2 比如, 此類解讀啟發了收集在焦雄屏編輯的《老井/中國名作選》第一卷中的討論; 台北萬象圖書股份有限公司, 1990年出版。
- ②3 「因此, 像我們此刻在令人沮喪的回溯中可以看到的, 正是共產主義政權在跨越多國中的巨大成功限制了其中民族主義的災難性結果。……確實, 或許可以這樣認為, 目前民族或次民族的動蕩浪潮是二十世紀世界大部分地區對壓倒一切的非民族以及非民族主義的國家形成的回應。」霍布斯邦《一七八〇年以來的國家和民族主義: 節目、神話、現實》173頁。
- ②4 關於對「中國」民族身分建構的討論, 見大衛·吳(David Yen-ho Wu)〈中國與非中國身分的建構〉(The Construction of Chinese and Non-Chinese Identities), 載《代達羅斯: 美國藝術和科學雜誌》(Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences) 120卷2期(1991年春) 159至179頁。關於相關的對漢族(占中國總人口的百分之九十四)和回族(講中文的穆斯林)之間的傳統衝突的討論, 見喬納森·里普曼(Jonathan N. Lipman)〈現代中國的民族暴力: 甘肅省的漢、回族, 1781—1929〉(Ethnic Violence in Modern China: Hans and Huis in Gansu, 1781-1929), 載里普曼等編《中國的暴力: 文化與反文化論文》(Violence in China: Essays in Culture and Counterculture) 65至86頁, 紐約州立大學出版社, 1990年。
- ②5 女性主義中國學者中流行的觀點是: 女性性特質問題不是被納入了傳統的宗族家庭, 就是被歸入了現代主義關於國家的話語。在二十世紀早期, 當民族主義

在「第三世界」正取代熟悉的虔敬成為有效的自強話語時，家庭與國家確實可以被看成是以不同但卻可比的方式矮化和抹煞女性的同等「主要的」歷史力量。然而，這一觀點的主要缺憾在於，在指出了民族主義的男性主義後，它不能解釋為什麼民族主義對男人和女人都有如此強的吸引力。我在這裏提供的關於「女性」和「國家」關係的分析與這一流行的觀點大相逕庭。

②⑤ 故事以這幾句話結束：「山腳下，在長滿山菊花的青龍河畔，在浮漾著冉冉晨煙的小村裏，有他乾旱的土地，有他幼稚的兒子，賢慧的女人，有他相濡以沫的父老兄弟，還有他永世難忘的愛情的回憶。」鄭義《老井》，224 頁。

②⑦ 關於近期對中國人怎樣在一個半世紀多以前通過挖掘最深的井（深達一公里）來抽取鹹水以製鹽的討論，參見漢斯·烏立奇·沃格爾（Hans Ulrich Vogel）〈中國的深井〉（The Great Well of China），載《科學的美國人》1993 年 6 月號 116 至 121 頁。根據沃格爾的看法，位於四川境內的新海井是「八百年之久的技術的頂峰」。該部分開端的引文分別出自霍布斯邦《一七八〇年以來的國家和民族主義：節目、神話、現實》169 頁和恰特吉《民族主義思想和殖民地世界：一種衍生的話語？》11 頁；東京聯合國大學，1986 年出版。

②⑧ 對「技術的」興趣甚至在不明顯關涉技術的影片中也很突出。如，鄭洞天的《鴛鴦樓》（1987 年）講述的是住在同一幢公寓樓裏的六對夫妻的故事。這些故事在新而普通的家庭用品——從吸塵器到卡帶錄音機——的背景中被影像化地敘述。儘管只是沉默的背景，家裏的技術有效地展示了文化價值的變化。

②⑨ 與此對照，以大城市為背景의影片總是關涉人性價值的失落。近期的例子包括周曉文的《癡狂的代價》（1989）與謝非的《本命年》（1990）。

③⑩ 斯拉夫·西塞克〈東歐吉列德共和〉（Eastern Europe's Republics of Gilead），載《新左派評論》（New Left Review）183 期 53 頁。正如他在另一場合所論述的，社會幻想「正是對抗性裂痕被掩蓋的方式。……對某一意識形態來說，幻想是事先考量其自身失敗的一種手段。」見西塞克《意識形態的崇高客體》（The Sublime Object of Ideology）126 頁，倫敦，1989 年出版。

③⑪ 如果我們用「國族」這一字眼取代「社羣」，那麼下面這段引文可以十分貼切地運用到我們現在的討論中：「就國族記憶來說，悲痛比勝利更有價值，因為前者加上了責任，並要求共同的努力。」厄內斯特·雷南（Ernest Renan）〈什麼是國族？〉（What is a Nation?），馬丁·湯姆（Martin Thom）譯；見侯密·巴

哈 (Homi K. Bhabha) 編《國族與敘述》(Nation and Narration) 19 頁, 紐約, 1990 年出版。

- ⑫ 《老井》獲得了該電影節十三項獎項中的四個, 包括國際影評人特別獎。

2 古原無聲：

音樂、電影製作以及中國新電影中的社會變遷觀念

中國導演陳凱歌一九八九年夏在明尼蘇達大學所做的演講中，稱他對電影製作的興趣是「改革」。這些在緊隨天安門屠殺後，中國知識分子也許不能安全回國的情況下講的話，深深回應著自十九世紀中葉以來中國人對其文化的希望和失望。僅僅是一年前，在與中文版《花花公子》(Playboy)的一次訪談中，陳對關於他的作品的问题是這樣回答的：「作為一個思考的人，作為一個從五千年古老文化中浮現的人，你有義務感到應該做一些事情，也一定會希望你的人民不必再經歷另一次巨大的災難。」^①

陳凱歌至一九八九年為止所執導的影片——《黃土地》(1984)、《大閱兵》(1985)和《孩子王》(1987)——均出品於鄧小平一九七〇年代末期復出後所發動的「現代化」運動時期。一批引人注目的導演即第五代的出現，包括陳凱歌、張藝謀、田壯壯、吳子牛等，通常被認為是後文革時期美學實驗繁榮的表徵。然而，一九八九年六月四日以後，鄧小平所帶來的希望，即在陳凱歌那裏被表述為中國人不必再經歷「另一次巨大的災難」的願望，被砸碎了。本該是一個中國從文革的傷痛中汲取教訓而選擇更大的政治開放的時期，隨著一場愚蠢的軍事暴力秀以及接踵而至的中國政府，對所有文化生產渠道的重新控

制崩潰了。一九八九年後期，在許多參與和平示威、要求改革的人繼續被殺害、逮捕、打入牢獄或遣送到邊遠地區的同時，中國政府對其民眾發動了一場全面的「回到左派」的再教育工程，並給反對的人貼上「反革命」的標籤。

一九八九年以後，當民主運動的領袖們繼續在西方過著流亡生活時，中國似乎已經反彈回了「正常性」；愈益繁榮的經濟和消費者市場使多數即便曾表示過對中國政府暴力不滿的世界資本主義國家急欲抓住自己的商機。在中國官方語言像過去四十年一樣忠誠於馬克思主義、列寧主義和毛主義訓令的同時，中國大陸人生活的物質基礎似乎經歷了迄今為止在一個共產黨國家所不可想像的變化。在房地產投機和投資的躍升，以及四十多年來絕跡的股票市場的復興的同時，中國知識分子生活的未來仍是一個巨大的問號。是否中國的急切「開放」意味著知識分子生活的開放，或是中國知識分子生活繼續是必須與外部野蠻勢力保持距離的那些在猜疑中被保護的中國「本質」的一部分？對那些像陳凱歌一樣的導演開創的工作以及那些剛開始被承認的具有革新意義的批判性洞見來說，究竟會發生什麼？在現今這樣一個矛盾的歷史時刻，陳凱歌一九八〇年代的影片——均視為人類文化的中國文化的毀滅性——展示出特殊的深刻意義。在這一節裏，我將集中討論其中的一部——他的第一部——《黃土地》。

當前批判性思考「第三世界」電影中社會變遷的範型

社會變遷是一個吸引人的話題。在以「第三世界電影」方式討論時，它很容易與支配知識生產，特別是關於「他者」知識生產的「第一世界」的統治性閱讀政治相混淆。因此，沒有任何關於「第三世界

電影」的討論可以忽視這一政治在影響我們理解這些「他者」電影時所扮演的角色。

在討論中國電影時浮現的一個具有很大說明作用的社會變遷觀念源自我所稱的「身分形成政治」——即以一種分類的區分法授予「他者」以存在的權利，正像民族標籤「中國的」常常所意圖的那樣。毫無疑義，它與普遍的文化氛圍緊密相關，這一氛圍本來就是「第三世界電影」得以在北美和西歐引起觀眾興趣的原因。在這一氛圍中，爲了揭穿西方在每一呈述中的普適性斷言，西方「他者」的身分越來越被喚起，儘管如一些中國批評家已開始指出的，這一「他者」同樣也身處他者化和分裂的過程中。比如，在論及中國第五代導演主要作品中流行的具有異國情調的、陌生的鄉村景觀環境時，王躍進評論道：「對普通中國城市居民來說，這些景觀同推測上的、出現在西方凝視中的景觀一樣奇異、遙遠和「看似他者」——當西方人可能立即將其民族差異「認知」爲推測上的統一的中國性的時候，都市裏的中國人很可能被其民族差異和他者性所震驚。對中國人和西方人的眼睛來說，它們都是一種文化秩序的影像呈述。」^②

儘管有此類段落所隱含的對「中國」這一字眼的敏銳質疑，大量關於中國電影的著作仍在很大程度上身陷關於中國和西方是不同的實體的二元中。它有益於給「第三世界電影」以應得的承認，但身分形成的政治最終如果不是簡化了就是被限制了。「第三世界」仍被鎖在一個黑格爾式的克服的辯證內，它最終，正像已經的那樣，將允許其「成爲自身」。其邏輯好像是：如果對身分的陳腐追尋不再適用於西方，那就讓我們叫其他人去做——畢竟，他們一直在我們後面，所以他們可以承受一些時間的浪費去尋找我們已經長期以來斷定不可能的東西。

這一對「第三世界」文化生產的具有社會性進步或「改良」意義的矛盾的一個極端——這種矛盾可以演繹為「讓他們以處在西方已經失效的範型內的條件說話」——是詹明信在其著名的段落中所闡明的立場：「所有第三世界文本必然被……解讀成……國族寓言。」^③正如我在上一節所論及的，無論「寓言」這一被理論化包裝的術語在作者那裏原意如何，詹明信見解中沒有寓言化的正是「國家」這一字眼。像詹明信這樣的聲言預先假定了一種在第三世界主體的個人身分（無論他或她是小說中的人物還是小說作家）和「第三世界」文化或國家的集體身分之間的符號學透明性。在給予許多「第三世界」文本中所表現的鬥爭和苦難感以褒揚的同時，這一立場在意識形態上將此類文本寄存在一種特殊的呈述政治中，其中「第三世界」的意義或多或少被寫實地讀成是國家或民族「身分」的內容，而對西方批評家來說，這正是此類文本所必須首要涉及的。

當湧向「第三世界」文本的熱情被白人自由派女性主義者自身對身分建立的漫長史的捲入所刺激時，我們發現了這一進步的矛盾的另一極端，即通過對他者中女性「主體性」的聚焦進行「跨文化探究」的取向。比如，E·安·凱普蘭（E. Ann Kaplan）聲稱：「這樣，從西方觀點看，對中國女性來說潛在的問題似乎不是進入公共空間——工作、平等取酬、平等參與勞動大軍的權利（六〇年代和七〇年代吸引西方女性主義者的問題），而是一種新的、尚未全面闡明的關於主體性的實現。」^④

但為什麼工作、平等取酬、平等參與勞動大軍的權利不應該是主體性問題的一部分？當自由派女性主義者的身分政治通過對佛洛伊德的解讀了解了在其鬥爭中包括「無意識」的必要性時，值得質疑的不

是「主體性」本身這一範疇，而是它怎樣被考察。凱普蘭對「最近中國電影中的女性例子」的解讀表明對主體性的探討是從異性戀的情色角度著眼的。在談到她所看的中國女導演的作品時，凱普蘭通過一個關鍵的場景終結了她們的美學興趣，該場景的所指是浪漫的愛戀和性的合一：「每一部影片包含一個關鍵的場景，其中女主角的情色凝視最終遇到了男性回報的欲望。在每一部影片中，這一欲望均不可表達或不可完成；在所有情形中，女主角所剩下的是渴望再一次遭遇這一『凝視』——一種浪漫愛戀和性合一符號的凝視。」^⑤

這樣的段落令我們不禁想知道中國影片裏的里比多組織（libidinal organization）的不同究竟可能是什麼。正如凱普蘭在其文章的始終所注意到的，跨文化閱讀「充滿了危險」。危險之一是我們在解讀「第三世界」時從自己的視點、從它所沒有但卻想要有的角度闡釋的習慣。一旦這一占有的軸心建立了，我們的分析很可能就停頓在一個可以預料的方向，即來自「第三世界」的文本乃是最新的富有異國情調的客體，總是確認對我們（作為主體）有意義的東西，而且僅僅是我們。^⑥如果我們將注意力從中國和中國人「想要有的」轉移到他們為什麼和怎樣生產，那究竟會發生什麼？我們所不得不注意的第一個事實是，考慮到多數中國導演工作的可怕物質限制，包括經濟的和意識形態的，此類生產的達成是多麼令人震驚。

《黃土地》的故事很簡單。片首的解說詞告訴我們一九三七年中國西部開始了社會主義革命，但其他地方仍在國民黨的控制之下。陝北高原八路軍中的一些士兵正採集軍隊要用的民歌。影片中的故事開始於一九三九年春，八路軍戰士顧青來到一個正有婚禮進行的村莊，在好奇的觀看者中有一個未結婚的當地農家女孩翠巧，她家的窯洞正

是顧青工作時所住的地方。翠巧有一個叫憨憨的弟弟，他不太說話。在顧青寄宿的一段時間裏，翠巧對軍隊的生活產生了興趣。當顧青要走時，翠巧要顧青帶她一塊去。顧青說他必須首先得到部隊的允許，並說他一定回來。顧青走了沒多久，翠巧就結婚了。在延安，顧青目睹了農民腰鼓隊為歡送新兵出發打日本鬼子的舞蹈。回到翠巧所在的村子。一天，翠巧幫憨憨在黃河打完水後告訴他，她要參軍。隨著她的小船划離岸邊，人們可以聽到她吟唱顧青教她的民歌的嗓音，但很快就被翻騰的河流之聲淹沒。第二年春，當男莊稼人在祈禱雨水時，顧青回到了這個村莊。在念咒的人羣中只有憨憨看到了回返的顧青。憨憨向顧青跑去，但卻身陷於朝相反方向前行的舞動的農民羣中。影片以翠巧在空寂的景觀中的歌唱嗓音結尾：歌詞來自那首軍歌，但音樂卻使我們聯想起在影片中多次聽到的與翠巧相關的「痛苦曲調」。^⑦

就《黃土地》頗有意興地對共產主義革命早期時刻的探索，以及將此意興定位在該戰士所帶來的社會變遷的可能性來說，我們可以說該影片有一種很強的理想主義。如果該理想主義的一面投在革命上（這一點經由微小到該戰士的縫紉等細節表明），那麼它的另一面則折射在陳凱歌想讓影片表達的「農民的可怕的能量」上：「儘管那種能量仍然盲目而無方向，只要它存在，如果加以適當的開發與引導，就有巨大的潛力。」^⑧然而，這一雙面的理想主義卻被影片本身的物質性所穩定地削弱。在一個「鄉村中國」不僅意味著貧窮和文盲而且意味著自然資源的耗盡和大規模生態災難的時期，對「現代中國文化」起源的探索只可能是疑問而非目的論的終極。從神話、歷史（由於黃土地區是漢文明最早的發源地）以及政治意義上講，影片對共產黨「起源」的「呈述」並不能強固那些源起；相反，它對官方宣傳和流行的愛國

思維中所附加在下列字眼上的、自我顯明的理想主義意義是一種挑戰——「中國」、「共產主義」、「黨」。因此，從一開始，社會變遷就是一個不可決定的問題。是否社會變遷應繼續跟從由戰士所代表的黨的路線？但該戰士的工作卻是無效的；用保羅·克拉克的話來說，「困在不能給予其活路的土地上的人民」的生活未有絲毫觸動。^⑨如果黨關於社會變遷的觀念——「共產主義」——業已失敗，那麼過去四十年來黨給「中國」歷史所帶來的最根本變化究竟意味著什麼？「中國」究竟意味著什麼，從這裏它又去往哪裏？

在一篇題為〈《黃土地》：西方分析和非西方文本〉的文章中，丘靜美 (Esther C. M. Yau) 從「敘述線」角度對影片進行了細緻的解讀。^⑩丘認為，在一個「中國成了『後學』現象」的時代，文化生產具有歧義特徵；她同時意識到了那些關心在這片「頑固抵抗」的土地上進行不可能的政治改革的導演們所面臨的困難。丘的分析強調影片在意像上對道家美學原則的運用：「與中國藝術相一致，張藝謀的攝影利用了有限的色彩系列、自然光以及電影空間的非透視性使用，它們所追求的是一種道家思想：『大音希聲，大象無形』。」(24 頁)^⑪

儘管我對影片在畫面空間使用上的道家形而上哲學的顯著存在沒有異義，把銀幕上那種形而上的表象僅僅稱為「中國的」令我感到不安。這不是因為「中國的」這一字眼毫無關係。相反，正是因為它有關係，該字眼才不能被用來漠視其中「什麼是中國的」這一問題出現的媒體。丘的解讀在某種程度上反映了跨文化批評的典型困難；在其分析方式中，丘的解讀凸顯了支撐以民族性為能動力量 (agency) 的論述的緊張。正如其文的副標題（「西方分析和非西方文本」）所顯示的，丘對影片的解讀將影片和她的論述區分開：她的是西方的；而影片則

是中國的。這樣，浮出的問題就是：一個西方化的中國批評家怎樣論述一部「中國的」影片？

從丘的文章所採納的、分類學地將「東方對西方」兩元化的角度看，正如丘指出的，「當代西方細讀方法的系列——影像結構主義、巴特式的後結構主義、新馬克思主義文化批評和女性主義話語」（24 至 25 頁）顯然與「中國的」無關。這一在影像文本的「原始材料」和操縱在西化的中國批評家手掌中的西方分析「技術」的不可避免性的緊張，具有反諷意味地表現在丘文章前言裏的致歉性論述中：

該文將通過以當代西方細讀方法的系列——影像結構主義、巴特式的後結構主義、新馬克思主義文化批評和女性主義話語——開啓《黃土地》文本的方式來論述上述問題。它將《黃土地》擺在許多以用詞節儉而多義的文本中，滿足所指的嚴格的解析者和他們對東方文本的好奇心。（24 至 25 頁）

但是，難道「本土」的批評家不是「所指的嚴格的解析者」並對東方文本也心存好奇？這一段落以闡釋（主體）對民族性（客體）的形式將東、西方兩極化，其唯一結果是將民族性簡化成在闡釋生產中沒有真正積極地位的東西。

我的第二點異議：為什麼「本土」批評家運用在手邊的工具進行解讀——儘管這些工具是西方的——應該對其所做的感到有負罪感？如果這些工具沾上了西方帝國主義歷史的血，那麼我們的責任是正視這一歷史，而非假裝在西方世界的另一邊還存在某種質樸的、尚未受腐化的民族「原始材料」。將其推到極端，丘論述中的負罪邏輯只有一種意思——即我們完全不應該同時不可能在西方閱讀一部中國文

本。⑫

由這一自我意識上具有良好意圖，但在我看來未必是西化了的「本土」批評家對使用西方方法論的歉意態度所導致的結果是一條死路，它超越任何個體批評家的責任而存在，並在總體上衝擊著跨文化批評問題。這一絕徑導向的正是分析本身的矛盾。比如，為了凸顯《黃土地》的「中國性」，丘提醒我們影片和道家哲學之間的相似，將一塊隱含的特許位置留給了後者，因為它是令西方經典電影中的期待和闡釋性「縫合」(suturing) 所沮喪的：「我們可以說，在《黃土地》文本中，兩種愉悅被建立起來：一種闡釋性運動促使影像話語的組織保持興趣，而道家美學沉思則時時將那種敘述控制釋放掉。」(27 頁)

但是，儘管丘所聲言的對占支配地位的西方指涉理論的警覺，闡釋學和道家哲學之間的對立卻在下述解讀中提出：它主要從「文本」意義來討論影片，並選擇「敘述」作為其主要的解釋樣式。丘所提出的四條「敘述線」——農民、女兒、戰士、憨憨——結合在一起引生了一種闡釋學，它甚至將那些由於其捉摸不定以及具有敘述以外意義，因而抗拒敘述的因素納入其中。⑬

對敘述的特殊強調導致丘以西方典型的當代身分政治方式將該影片解讀成「意義的追尋」(22 頁)以及她在另一篇文章中所說的一種「強烈的身分鬥爭過程」。⑭ 這樣，儘管對其欲望暗示的隱含的不信任，正是闡釋學占據了該批評家對影片凝視的位置；同時，被推測為「中國的」差異的東西——空間的空無和作為道家美學中如此重要部分的沉默——仍夾在一種文化象徵的邏輯中；相對於這種邏輯，它只能以他者、無意識和所謂的美存在。由於它仰賴於「自我」和「他者」之間的絕對區別，這一文化象徵邏輯幫助合法化了我前面所提到的繼續將

「第三世界」「他者化」的兩種範型：一是左派男性主義，二是其他自由派女性主義——亦即其他國家範型（「國族寓言」）和其他「作為性化主體的女性」的範型（異性情色主義）。敘述在這裏不僅在闡釋學意義上具有工具性，而且在政治意義上也是如此；它在非敘述電影因素上強加了批評性的組織樣式，而後者的最終要求乃是讓「第三世界」坦白其意義。

意像問題

西化的中國批評家所面臨的解讀上的窘困實際上與一九八〇年代中國影人所面對的相似。怎樣用理論上講非中國的技術來「製作」關於中國的電影？¹⁴²我認為，這正是社會變遷問題的所在。然而，如果是如此的話，它同樣意味著我們需要將我前面所提到的捆縛在敘述和主體性的呈述策略中的社會變遷從其身分政治中的常規化位置脫離。民族能動力量問題——即影片的「中國性」問題——必須以一個問題、一種非確定性代之，它是文化生產的開始而非終極。在下面的論述中，我將揭示在影片的形式方面，正是常常被孤立化地看作意義的自足地點的影片意像傾向於和身分政治結為一體。這樣，為了測定影片的社會變遷觀念，一種不僅超越敘述和主體性，而且超越意像的探討樣式就變得必須了。

以大多數評論者認為是《黃土地》的主要形式（與民族）旨趣——它的道家空無美學——為例。比如，丘靜美認為：

離心的空間構造開啓了一種意識，它不是經由欲望，而是經由欲望的缺乏移動——「說明問題」的時時刻刻常常以幾乎沒有深度



《黃土地》以中國古典繪畫對自然的呈述方式——空寂——創制了一種「零點」政治制碼的表象。

感的極端長鏡頭來呈述，天空與地平線的比例到了極端，使畫面留有很多「空寂的空間」。(社會主義的)所指和能指的獨霸受到這一取向的挑釁，其中中國古典繪畫對自然的呈述被用來創制一種「零點」政治制碼的表象。(24 頁)

儘管該段落對影片的意象效果持完全同情態度，它給「零點政治制碼」和生產的技術層面之間的共謀關係卻留下了沒有提及的問題。真確地說，究竟是什麼被「零點」了？零點政治制碼——或可重新描述為「政治上非指涉的制碼」——是我們不得不從影片的物質性中抽象出來的，並通過古典藝術王國加以非歷史性地理想化的東西。根據這種解讀，《黃土地》的民族價值必須從類似下列的途徑加以論述：道

家美學——影片中最「中國」的部分——是後文革時期對共產主義革命進行批判的一部分；如果共產主義是「政治」，那麼道家哲學象徵著在純形式中尋求避難所的中國年輕一代的非政治美學主義（在這種程度上，人們可以理解為什麼當影片首次發行時，引起了中國大陸審查官的疑心）。被理論化成一種傳統的、在政治上「零點」的美學的場所，民族性就被寄存在一個絕對的「他者」位置，並注定徒然無效。

另一方面，如果從其物質製作角度考量該影片，我們就需要重新考慮「空寂」（emptiness）和「空白」（blankness）的認識論價值，兩者都是這裏所提到的畫面呈述問題的重要部分。在某一基本層面，空寂觀念和呈述觀念，特別是畫面呈述之間存在某種不相容性。爲了探討「空寂」，藝術史學家們必須通過對被理解爲是「充填了」的呈述的對照來看「空間的安排」。即使如此，從畫面意義理解空間注定要糾纏在存在（由可見的物體表述）和缺席（由空白表述）的嚴格兩元對立中。如果觀看者要嘗試理解「空間」，她或他仍然不得不從某一位置「觀看」空間，這一位置的所在將從呈述性存在本身來「看」非指涉性的空白。

與此相似，在電影批評中，「空間」與「空寂」儘管在視覺上具有非指涉意義，卻注定成爲一種敘述充填的機緣。爲什麼對此悖論做如此多的說明？因爲其中含有爲什麼一種另類的（在此情況中即民族的）能動力量爲了在政治上有效、不能簡單地僅僅以意像的非存在來論述的原因。關於「空白」的論述必須以另一種不同的感覺來補充——它對空間的理解不是在視覺上所捕捉到的畫面實體，而是一種呈述的空無化，一種未被特殊化的運動中的經驗。正是在此框架下我倡導一種從音樂角度對《黃土地》的解讀。

什麼是音樂？

此處的音樂不僅包括聲軌（sound track）而且定義意像地位。意像成了一種託辭，其完整的指涉力量讓位給了音樂效果的重要性。其表現是怎樣的？

如果我們問自己為什麼某些意像給我們留下了深刻印象，我們就會注意到這是因為它們以這樣那樣的方式被重複。比如，翠巧的「勞動」經常以其從黃河打水的水桶意像表明。影片中好幾次出現沿著河岸的水桶的靜止意像，它所持續的時間使我們開始意識到這是眼睛所能見的唯一東西。但在這裏，哪種「觀看」是可能的——在只有一桶水的情況下？與此相似，農民窯洞的內部也重複在外部光線背景的襯托下出現；這樣，我們所「看到的」不是照亮的呈述的全部，而是前景在相對黑暗中的隱約動作。

然而，隨著重複的場景，音樂不僅結構了這些例子中所描述的特殊意像的生產，而且促動了情節。在最明顯的層次上，音樂是該「故事」所關心的：顧青正為革命採集民歌。「咱毛主席、朱總司令都愛聽民歌，」他說。「收集了民歌——唱出去——讓人們都知道咱受苦人為啥受犧牲……種田人為啥要鬧革命。」通過顧青將其記錄在筆記本上這一行為，音樂成了民族身分（這裏通過黨來代表）和個人身分之間透明化得以推動的場所：農民、軍隊以及主席合併為一。

但究竟誰是農民？二十世紀女作家蕭紅一九三〇年代的下述描寫與未來幾十年官方宣傳所提供的被強化的意像形成鮮明的對照：

他們就是這類人，他們不知道光明在哪裏，可是他們實實在在地

感得到寒涼就在他們的身上，他們想擊退了寒涼，因此而來了悲哀。

他們被父母生下來，沒有什麼希望，只希望吃飽了，穿暖了。但也吃不飽，也穿不暖。

逆來的，順受了。

順來的事情，卻一輩子也沒有。^⑩

從歷史上看，使中國共產主義戰略有所區別的是毛與中國農民結盟，以達到共產黨的政治目標的需要的精明認識。農民的苦難不僅在經濟生產而且在意識形態生產過程中可資利用。不像以鄉村的盲目和迷信對其加以否定的列寧，毛所聲明的黨的目標不是「暴露」其缺陷而是教育他們。^⑪在一種赤裸的理論返向中，黨和整個國家也需要通過在農村的直接接觸接受農民的「再教育」。像那些仰賴人民編制最早的詩集的祖先一樣，中國共產黨利用農民的落後，讓其「高唱」。民歌的採集正帶有這種挖掘和組織無意識的原則，它不關乎身體而關乎生態：農民的天真、貧窮、受剝奪以及無望成了黨宣傳的工具以及其力量的骨幹。僅僅在這一意義上，人們已經可以說《黃土地》中道家「美學」的「稀疏性」具有政治性的刻痕：這是物質幸福的稀疏，一種因革命目的而不厭其煩被開發的稀疏。

賈克·阿達利（Jacques Attali）曾考察了音樂在政治上結構所有文明社會發展的方式。^⑫對阿達利來說，音樂是通過對噪音的控制實現政治權利的占有。經過噪音即暴力的疏導，音樂產生「一種高尚，一種想像的加劇，」而它們同時也是「社會秩序和政治一體化的創制」（26 頁）。在他所引用的古人中，有中國歷史學家司馬遷在《史記》中

的一段話：「禮、樂、刑、政，其極一也，所以同民心而出治道也」
(29 頁)。

儘管其理想主義色彩，《黃土地》將中國傳統中最受尊崇的歷史學家所認可的這一經時間證明的政治集權化方式作為其起點——以便解構中國共產黨的「起源」這一點是多麼非同一般！這一解構導向的是對超越了中國國界的政治和文化的根本性質疑，儘管陳凱歌在被問及他拍片的意圖是否是批判時，將回答在很大程度上限制在他所最熟悉的文化上：

如果我必須批判，那我寧願批判文化——中國文化。以文化大革命為例，我總感到說明文革的在於傳統文化本身。……文化大革命重複、繼續並發展了這一傳統文化。賦予毛澤東的帝皇般的崇拜、基本人權的踐踏、革命邏輯的強行灌輸——這些同封建社會有什麼區別？你不能簡單稱其為文化的取消；它們實際上是我們文化中最壞的一部分的邪惡擴張。（《花花公子》46 至 47 頁）

陳凱歌的話顯示從身分形成政治角度分析類似《黃土地》這樣的影片是怎樣不得要領。如果影片以某種身分認同的形成——黨的身分——開始，那麼此身分作為「敘述」一出現就被投入到或許使批判和變化實現的開放中。從激進的觀點看，以自身歷史和歷史寫作為傲的傳統中國文化的「最壞部分」正是從《黃土地》一開始就被明顯戲劇化的：將生活系統地謄寫成記錄，然後呈現超越生活本身的權威。顧青在村莊裏的出現是一種超個人的存在，象徵政治干涉公眾生活的絕對特質。什麼是這種干涉的形式？記錄。

阿達利對「記錄」的定義如下：

無論以何種可得的技術，記錄一直是社會控制的一種方式，在政治中利害攸關。權力不再滿足於製定其合法性，它記錄並再生產其統治的社會。儲存記憶、保存歷史或時間、傳播講演以及操縱信息一直是開始於法典的公民和教士權力的一個特徵。……權力的現實屬於能夠再生產神聖字眼的人，而非在日常基礎上給予其噪音的人。擁有記錄方式使一個人可以監視、維持噪音，以及將其重複控制在某一決定了的規則中。歸根到底，它可以使一個人強加自己的噪音、同時使其他人沉默：「沒有高音喇叭，我們永遠不能征服德國。」希特勒一九三八年在《德國廣播手冊》（Manual of German Radio）中寫道。（87 頁）

我們當中同時見證了西方媒體對一九八九年六月中國危機的「捕捉」，和這之後中國政府的「再教育」運動的人不得不對這一段落的描述準確性戰慄。¹⁹ 阿達利對記錄的討論更多從機器記錄的技術意義著眼，但我們可以將其論述普遍化，包括進不同歷史時期的記錄活動。被發明用來保存呈述（即保護某一前面的組織樣式）的記錄成了一種強加新的社會系統——即重複和大量複製的社會系統——的技術。呈述和記錄的共生關係顯示它一直是一種權力鬥爭。從終極意義上說，重複和從機械性而非「自發性」衍生其權力的樣式具有超越其他的至上權威。

在一種嚴格意義的現代主義背景下，阿達利的論述使我們想起華特·本雅明的〈機械再生產時代的藝術作品〉，²⁰ 後者認為相似性的再生產——一種具有漫長歷史的人類活動——在攝影機時期最終達到了完美。但在這同時，本雅明認為人類達到如此的再生產完美，永遠改

變了再生產的性質。如果再生產的要點始終在於增加與原初作品的相似或相近性，攝影時代的再生產完全取代了「原初」的觀念。「原初」此時成了只對收藏家有意義的東西，而本雅明告訴我們收藏家是正在絕跡的物種。尚·路易·考莫利（Jean-Louis Comolli）在其〈可視的機器〉（Machines of the Visible）中提出了一個相似的觀點：「在被觀察儀器多重性——在其注視之下含有千百種視域的迷醉和滿足……的同時，人類的眼睛喪失了古老的特權；攝影機器的機械眼睛此刻在它的地方觀看，並且在某些方面具有更大的確定性。」^② 換句話說，通過數字上對再生產的強化，機械再生產過程使再生產從一種技藝演變為一種技術。這就是重複的技術，它以「複印品」（copies）或「幻像」（simulacra）的形式激進化了每一種社會關係。

陳凱歌影片的吸引力在於：在影片帶有這種記錄、再生產以及重複的後技術知覺的特徵的同時，它運用這一知覺批判了中國共產黨的創立神話。^③ 通過對記錄問題在如中國這樣的社會主義革命的「原初」一刻的呈現，陳揭示了大眾社會類似法西斯式的（因為機械化了）控制；這一點西方理論家們通過技術機制明顯可知的形式更容易在他們自己的文化語境中捕捉到，但它在一個現代化了的非西方國家也同樣急迫。

然而，對黨的起源的深刻挑戰不僅在我剛才所描述的層面、即「主題」動機形成層面發生，而且有爭議地通過影片的自我意識達到——即，對其自身在技術和歷史中涵義的意識。以陳的這句話為例：「我對文化的思考開始於它成廢墟的一刻。」（《花花公子》48 頁）成為「廢墟」的不僅是共產黨進步性的神話，而且是認為批判本身可以獨立存在於使論述成為可能的機器之外的觀念。由於《黃土地》使用了傳承

自西方的電影機制，也由於它在世界電影市場的流通，像其他影片一樣，它成了呈述某一中國的工具。對邊遠陝北地區的影像化將其從地理的特殊性中解放出來，並作為一種意象傳播到都市地區。用本雅明的話來說，形成黃土景觀「光環」的東西——土地、天空、農民以及他們恬靜的生活——在我們自銀幕上看到的那一刻起就消失了，因為我們所看到的已經是通過技術和商品化的一種類似（於「原初的」）結果。當中國審查官們疑慮影片對農民模稜兩可的呈述——缺乏通常官方宣傳所賦予他們的積極意義^④——時，《黃土地》迅速獲得了國際讚譽，從而緘默了國內的貶損意見。因此，該影片的「價值」——作為「中國的」產品和對「中國」的呈述——已經以異化的勞動形式存在，它只是在其交換功能在國外建立之後才凱旋般回返自己的國內基地。從那以後，《黃土地》本身在其他影片中以多種形式得到了再生產。在一九八〇年代製作的一串長長的片單中，包括《盜馬賊》、《湘女蕭蕭》、《紅高粱》以及先前討論過的《老井》，對「古老中國」的迷戀呈現了壯觀的斷面。富有異國色彩的鄉村景觀、農民的生活、女性對父權經濟的臣屬等成了一種僅僅在最近才開始流通，但卻迅速在國際上流行的新的「中國」商品的組成部分。

女性的非對稱化

在其自我意識到一方面本身作為「產品」，另一方面作為「技術」之間的緊張方面，《黃土地》在某種程度上保有其他當代中國影片所不可比擬的獨一無二性。它運用了敘述但卻不仰賴敘述來實現其啓示；它沉浸在自己所生產的意象表面的歡愉中，但卻繼續與這一表面性抗爭。對敘述和以視覺支撐意義的抗拒，最終是一種拒絕讓步給用「身

分」作為其落腳點的關於社會變化的觀念。

這一點在翠巧與其命運抗爭中最為明顯。關於這一點，陳凱歌談道：

在一種陰沉的心境中，如果我們深思這樣一個事實，即黃河給了所有東西以生命，但由於同樣原因也可以毀滅所有的東西，那麼我們就會認識到，生活在古老中國人羣中的翠巧的命運不可避免地具有悲劇性質。她所選擇的道路十分艱難。之所以艱難，不僅僅由於她面對的是狹隘意義上的社會邪惡勢力，而且更因為她所面對的是平靜的、甚至好意的撫養她長大的人們的無知。²⁴

這一承載歷史的命運悲情沒有經由任何重要的敘述表達出來。我們始終不能直接知道翠巧對其生活的感受。她最直接的表達在每次被填上不同詞語的曲調中出現。比如：

六月裏黃河冰不化，
扭著我成親是我大。
五穀裏數不過碗豆圓，
人裏頭數不過女兒可憐。
天上的沙鴿對對飛，
不想我的那親娘在想誰。²⁵

翠巧的歌詞揭示了鄉村中國女性的受害地位。它們確證了耕地時翠巧父親同顧青對話中所表達的殘忍。在那次對話中，我們獲知翠巧的姊姊已經經歷了同樣的命運，以及老農認為女人只要有吃的就會滿足的想法。在一個不同的語境中會是毫無遮掩的厭惡女人的壓迫性伴



在翠巧生活的村子裏，衆人皆以爲女人只要有吃的就會滿足，姑娘們最終的命運就是結婚。《《黃土地》》

音 (overtones) 在這裏必須被理解為中國農民生活長期貧困性的一部分。在這片無一可以幸免的土地上，人們通過將壓迫轉移到具有某些交換價值的個體身上來尋求「緩解」——因此，等待翠巧這樣的農家姑娘的是結婚的命運。

這樣，翠巧的重要意義與她的歌唱緊密相關。但究竟怎樣相關？在一篇探討了電影中音樂的「女性化」問題的文章中，凱蘿·傅琳 (Carol Flinn) 將音樂定義成「電影非理性和理論上難對付的貢獻者」。²⁶ 傅琳認為，音樂在電影中占有一不確定的位置，因為它總是在支配性呈述的美學意義上被理解。在音樂通過女性化的隱喻被等同於原初的情感主義、直接表述和某種無意義性的同時，它同樣被「強迫以意像作為其起點」並「服務於固定和加強——甚至在對照時——電影的視覺意義」。²⁷ 傅琳的論述使我們看到解讀翠巧這樣的人物的困難度。由於她對其命運的意識——一種我們或許可以稱之為「主體性」的意識——主要從她所唱的歌流露，它所占據的乃是前述條件下音樂在電影中所有的不確定地位。翠巧的歌是否僅僅是影片敘述／意像意義的加強——作為「中國的」差異（「國族寓言」解讀）？抑或是她情感的直接表露——她作為「女性」的主體（「異性情色主義」解讀）？

我認為，兩者都不是。當她唱歌給顧青聽時，用卡霞·西伏曼 (Kaja Silverman) 的話來說，從一種在記錄中的記錄被聽到的意義上講，翠巧的嗓音被「雙重敘境化」(doubly diegeticized) ²⁸ 了——八路軍戰士的記錄在電影機制的記錄之內。西伏曼將女性嗓音與「內在性」掛鉤，它「含有語言的約束和肉體的限制——限制在身體、幽閉空間以及內在敘述上」。²⁹ 如果我們的解讀暫且將翠巧的歌詞隔離，這一聲音和女性特質的聯合亦適用於《黃土地》。當我們這樣做的時候，我們會從其

作為內在敘述被壓抑的說話主體角度來描述她的重要性。這一內在敘述的意義在於它自身的無效。因此，當她在告別顧青一幕裏急切地唱給戰士聽時（「顧大哥，把你的小本本拿出來！」），翠巧的結語是「山歌也救不了翠巧我。」然而，她的歌曲的音樂性使我們超越這一「內在性」範型。翠巧的獨特意義存在於另外的地方。

人們或許可以說，它在於陳凱歌拒絕給予翠巧的「命運」以人文化指涉力量的輕而易舉的樂觀主義。像土地、天空以及河流的「空寂」場景一樣，翠巧的歌調不時打斷了影片的「敘述」。她唱歌的場景幾乎總是遠離光線。當她唱歌時，我們常常看不見她隨歌詞移動的嘴唇：好像由於社會主義工程的追尋／要求而出現的歌聲從人的特殊載體脫逃，不知道從哪裏但卻從每一個地方發散出來。³⁰ 因此，理解翠巧的吟唱情形必須像依賴其詞語內容一樣依賴它的音高、旋律、抒情的難捉摸性以及不懈的回響。它的重要意義在外在性和內在性之間，在「主體的、即刻的領域」和它的「外在呈述」的相互作用之間。³¹

讀者會感覺到我在首肯音樂、女性特質以及或許可稱之為非指涉之間的某種相等方面違背了從西方女性主義那裏學到的課程。但對女性提升到說話的堅持對在這一語境中提出的問題會是一種錯誤的探討。確實，中國新電影所引發的挑戰之一正是這一點：並不是對某一特定的另類能動力量的追尋，而是在政治作為無所不知的力量將捉摸不定系統地掃除的語境中對「捉摸不定性」的根本的接受。

翠巧嗓音的捉摸不定性所揭示的是：「女性」，特別是鄉村女性，不可能（尚未）瓦解在形成中的新國家的幸福敘述中。鄉村女性不僅是他者，而且更是他者的他者的他者（如果我們從西方開始，然後從那裏移到中國，再移到中國的邊遠地區，再移到邊遠地區的女性）。除

了她對土地的經濟所做的確定但卻是被強迫的貢獻外，鄉村女性的地位是不確定的。敘境展現出她的歌唱經由戰士的文化組織觸動。但她一直處於受苦狀態，其歌唱世代以來未被聽到，並將繼續這種情形。究竟什麼才能夠被收集和記錄？

我建議不把翠巧的歌作為其「主體性」的地點，而是將它們理解為「客體小 a」（objet petit a）的實例，其涵義既政治又形而上化。我們記得拉康將「客體小 a」^⑩定義為「附於身體的口子」，^⑪這一部分客體是「一種從它那裏主體為了形成自身已將自己作為器官分離出去的東西。」^⑫換而言之，主體的形成沒有某一被取代的渴望或「物戀」過程是不可能的。

違背在其中佛洛伊德關於物戀的論述得以展示的、主要意義上是視覺的和敘述的邏輯，^⑬如果我們通過音樂——經由耳朵和皮膚的口子接受——找出我們「缺乏」的想像性再束縛，那麼究竟何種東西可以被看作是關於客體小 a 和物戀主義的？以此方式考量，嗓音不必然是德希達早期論邏各斯（logos）著作中（試圖強調並解構一種銘文性的範型——即給人類嗓音以特權地位的範型——的文化承載本性）所肯定的一種形而上「存在」的地點。^⑭相反，像德希達的「寫作」一樣，這一音樂已經包含存在的切割和消失，在某種意義上只有從「延異」角度才能定義。

翠巧嗓音的音樂應該被理解為作為記錄的政治和作為差異生產的政治之間的鬥爭。作為給戰士所做的表演，她的歌唱是捉摸不定的完全性的物戀，亦即共產黨用來抵禦意識形態混亂的內地眾多的農民。用阿達利的話來說，以此方式物戀化的音樂可被描述成一種「不能在美學中找尋的……但在它參與社會規則的有效性中（可找尋的）」「主

要功能」(30 頁)。翠巧的表演集中體現了農民勞動被商品化並經歷了「從使用向儲存過渡」(126 頁)的過程。

另一方面，翠巧的音樂也同樣是政治組織的源起被解構以及最有力地被暴露之處——以我所稱的認識上的慢動作。感性音樂的「物戀」不僅是黨對其加以記錄的機緣，而且也是傾向於特別化、局部化以及固定認同——所有這些都為黨的權威出力——的物戀化視覺、敘述邏輯受挑戰的地方。翠巧的歌聲移動、鮮活，可以被聽到，但卻不能被看見。它是翠巧渴望母親的歌聲；但她的母親卻像音樂本身一樣，沒有或不可能被特別化，因為她已經死了。不被特別耳朵聽到的歌唱、不被特別客體回答的渴望：這正是對黨的邏輯具有根本質疑的「女性」的被音樂化。

在翠巧渡過黃河的場景中，她唱起了顧青所教的部隊裏的歌，但歌聲卻隨著黃河的咆哮聲淡出，後者淹沒了最後的歌詞，使「共產黨」這個詞未能完成。翠巧死了嗎？還是她渡過了黃河，參加了黨？我們無從得知。「常識」指向前者。我們所唯一確切知道的是她勇敢地拒絕了在鄉村家庭中的傳統角色，拒絕了她對這片土地的意義——被用為社會化生產原材料的無意識以及在與父權的順從關係中被簡化為再生產功能的無意識。以非特別化、非部分化的方式，這一「不！」被轉移到歌唱上，並隨著她個人的消失而消逝，但卻在土地和天空畫面背景下重返並結束了影片。

與影片其他場景形成鮮明對照，其中傳統山曲、表演或人物吃飯和呼吸聲響的放大產生了聲音，翠巧的歌唱常常緊跟著管弦樂，這種音樂上的支持正是影片的其他部分所精心避免的。在其喚起我們的情感反應的範圍內，如果管弦樂意味著敘述的回返，因而也意味著某種

集體「身分」的話，這種管弦樂在此地的效果究竟是什麼？正是由於它總是出現在翠巧最孤獨的時候（自己唱），該音樂可以被視為在一處地方，即翠巧的生活上的——事實上，正是在這裏，歷史的壓迫性需要被迎頭面對而不是濫情化——一種風格化、常規化的喚起移情的方式。在「伴隨」和「支持」翠巧的掩飾下，管弦樂化的支撐功能十分像一種意識形態，它試圖使翠巧的故事——因為人爲生產和擴音了——服從於一種與社羣的虛假的和諧感。³⁷

因此，對陳來說，翠巧的歌唱通過女性特質，但卻在不犧牲女性特質的情形下象徵著一種拒絕，即拒絕對通過影像輕易傳達的「可悲女人的故事」的字面性做出讓步。這樣，「女性」就非對稱化了：她強化了壓迫和受害性的感情，使政治化理解影片的「美學」具有可能，但她卻不允諾任何確定的認同。我們或許可以說，陳關於「女性」觀念的理想主義在於存在於她的話和音樂之間的終極分裂：儘管充滿翠巧歌唱嗓音的字詞最後與戰士的「故事」相和諧（「救萬民靠咱共產黨」），她的回響的音樂卻使那些話脫離出來，在「確保感情特定性的邏輯機械」中消失了。³⁸ 陳的理想主義在這些話中很明顯：「翠巧是翠巧；翠巧又不是翠巧。她同時具有具體性和超越性。從她那裏我們可以看到人民的希望。」³⁹

部分防禦，文化危機，以及寫作

如果用西伏曼的話「經典電影具有在觀看者身上重新激活象徵性閹割創傷的潛力，並……將性差異擺在部分防禦這一創傷的位置」⁴⁰來看，那麼《黃土地》這樣的影片所建立的防禦體系不是性差異，而是道家的非存在原則。正如我們所知，這一體系在視覺觀念上令西方藝

術家和知識分子傾倒，因為它違背了標誌西方藝術的畫面透視主義。這類迷戀導致了諸如以下的讚美描述：「中國的山水畫……避免將眼睛導入一個單一的深度；相反，它們沿著整個全景擴展視點，以使整個山巒和瀑布看上去向我們移來。」^④

然而，正如我一直在論述的，純粹從視覺非存在或畫面非透視主義角度——一個純粹的空間——看民族「差異」觀念（「中國的」、「東方的」等等）在政治上仍然是無效的，因為所使用的標準具有預先決定的性質——即，傾向於停留在存在和透視性的框架中。在這一意義上，《黃土地》所建立的「視覺差異」像所有防禦體系一樣，是部分的。然而，關鍵並不在於提出一種「全方位的」、「簡單明瞭」的防禦。「音樂」在這裏的重要意義並不是用另一防禦體系（聲音上的）取代這一個（視覺上的），而是通過將純粹空間運動化來強調內在於作為再生產的呈述中的矛盾。

在電影膠片上，創制了非人類中心的「空寂」效果的道家原則特質達到如此可見的力量，並在很大程度上（以中國古典繪畫所不可比擬的方式）由於一種重複——通過電影——達成這一點，以至於它同時消泯了其原創性和純粹性。通過攝影機的介入，道家哲學的靜謐原則此刻與大眾市場的噪音並置在一起。這裏，非人類中心的道家美學面對面地遭遇到攝影技術的機器性——互相衝撞。傳統不單單存在，而且在其處於「廢墟」時被理想化地召喚出來——為了已經是一種技術化了的對迫近的占用過程的大規模抵禦。

就這一方面說，注重美學的、注意到中國新電影中道家哲學存在，但卻將電影視為中國文化樣式「保存」的批評家們^⑤——正由於其忽視影片的技術物質性——重複了陳的影片如此出色地挑戰的政府文化

的「記錄」原則。在「保存」的解讀中，影片僅僅成了現代對永恆美學的抄本。另一方面，具有反諷意味的是，不是尋找其永恆的美學，而是將電影主要從文學傳統角度解讀的文學史家們——從其精英化的、有教養的觀點看——儘管他們對道家美學的偏愛，恰當地對中國新電影所展示的這一機制的迷戀懷有疑慮。於是，李歐梵在一段論及（儘管以一種他或許未預期的方式）對道家哲學的興趣並不是新電影核心的話中寫道：「對純粹機器技藝的迷戀是『現代化』運動的反映——但在我看來，是進行現代化的一種『粗俗』方式。」^④由於其精緻的教養和對學術傳統的獻身，文學史家不會輕易被展現在銀幕上的美所分心：他立刻感覺到一種更激烈變化的危險，一種威脅到美學作為精緻化、文學教養以及優雅口味本身觀念的變化。正如保羅·克拉克在論及《黃土地》時所指出的：「這裏是一部知道自己是電影的影片。」^⑤換句話說，常常被視為是中國新電影的「中國性」中的主要因素——對道家「傳統」美學的運用——事實上是將傳統美學表述在電影裏，它將古典優雅口味轉變成「粗俗的」大眾文化，使民族的和國家的「起源」處於危機之中。

這一危機觀念在影片快結束的兩個場景中表現得再清楚不過——延安農民腰鼓舞和村莊裏的祈雨。作為音樂事件，這些場景顯示了阿達利所稱的，用以達到社會秩序和政治一體化的對未開化社會的「噪音的引導」（26 頁）。與此同時，這裏還存在另一種起作用的、不太明顯的音樂感——作為重複和回響的音樂。在兩個場景中，對意象侷限的敏感（作為呈述和文化的圖畫性記錄）均轉化成了一種具有自我意識的對意象本身的複製。因為意象不僅在時間段裏重複（即重複的通常意義），而且也通過在單一畫面裏對大眾的相同安排重複，所傳達的

乃是一種身體的一致感和羣體人感——我們或許可稱之為「一種在回響的時空裏的音樂製作」。像陳凱歌《大閱兵》最後場景中解放軍在天安門廣場前列隊行進一樣，《黃土地》的這些場景演繹的是源自數量化呈述，即數字的簡單複製的秩序感。但在數字的秩序性之後會發生什麼？秩序感一旦完成，對作為「社會性儲存」（阿達利，88 頁）的重複的意識就變得不可避免了。此類儲存是現代時期傳統中國生活的終極轉化——終極危機。用阿達利的話說：

重複的危機宣告了一種不同於在呈述修辭中我們所熟悉的危機形式。危機不再是一種崩潰和破裂，它不再是和諧中的不一致，而是重複中的過度，在需求生產過程中降低了的效率，以及身分中暴力的迸發。與呈述的危機相比較，它極其不易概念化，且更難被限制。（130 頁）

因此，《黃土地》最後場景中繁忙和擁擠的意像是以音樂的方式標識道家美學所表示的「空寂」。但它並非本來的空寂，而是面對我們的空寂和鬥爭的行為。這一行為深刻地表現在憨憨朝顧青跑去的場景中。對黨的殘餘的理想主義在慢動作中被解構：當無言的孩子——中國未來的代表——試圖跑到戰士那裏去時，發狂的人羣衝往相反的方向，把他困陷其中。是否人羣應該為自己的災難命運負責？人羣的盲目性與戰士身影重新出現在地平線——單身、具體且有目標感——的清晰形成鮮明對照。但是否這一特別化的清晰同樣值得懷疑？它從哪裏出現的？影片留給我們一種認識上的重複以及壓迫的輪廓，它們真正的來源伴隨歷史的重力仍然意義不明。

陳在無意義的重複中所隱含的對作為現代文化的中國文化的危機

意識使其與現代派作家爲伍，如貝克特（Samuel Beckett）、尤金·歐涅斯柯（Eugene Ionesco）和稍早寫作《布法爾與白居謝》（Bouvard et Pécuchet）的古斯塔夫·福樓拜（Gustave Flaubert）。^⑤陳自己明確將他一代導演的經驗與二戰後歐洲作家和導演相比：

我覺得我們能夠拍攝現在這樣的電影絕非偶然，它完全是因爲我們在文化大革命中長大這一事實。這就像二次大戰後出現的作家和導演，戰爭是他們的童年和青少年時期，所以他們對戰爭和文明帶來的謊言有特殊的敏感和感受。至於我們，我們對建設一個強大的中國充滿夢想；我們充滿了民族自豪和意識；但是，文化大革命突然使我們懂得它什麼也不是。（《花花公子》44頁）

然而，使這種同歐洲作家的比較迅速不說明問題的是，此類出現在中國新電影中的危機表述的時間。代替中國——由於它直到最近才向世界打開國門——遲滯地經歷了歐洲和美國已經在較早歷史時期經歷過的存在主義焦慮和藝術實驗的論斷，我們或許可以以不同方式提出這一問題：儘管他們必須在極端有限的資源基礎上工作，究竟是什麼使中國大陸的知識分子得以生產出與當代西方如此相關的作品？恰當地說，當中國在尚未經歷資本主義本身的全面發展的時候，像《黃土地》這樣的影片爲何如此貼切地涉及了形成中的晚期資本主義的重複性邏輯？這些問題不能通過將中國新電影歸結爲一種「他者」位置來回答。相反，它們超越了文化特殊主義的隔絕，指向「第三世界」電影——正是由於其不可避免地召喚「東」、「西」之間歷史關係的表述樣式——迫使我們必須承認的全球性問題。

在討論《黃土地》時，克拉克寫道：「延安和所有它在英雄主義

以及嚴峻方面所含有的意義已經變得……遙遠，變成了世代的幻夢材料。」⁴⁶夢是向前看還是向後看？《黃土地》顯示兩者均是。作為一次對中國共產黨創建時刻的勇敢的回溯性探究，它以——用馬丁·海德格的術語說——「世界圖景」（world picture）的形式重鑄了文化記錄的專橫。⁴⁷但令陳的作品與海德格所揭示的，主要為現代性視覺觀念相區別的是，無論意像多麼吸引人，它們拒絕屈服於電影意像的畫面性。這一對電影生產最易接近外觀（aspect）以外的東西的重要意義的堅持，刻劃了陳凱歌到《邊走邊唱》為止的影片性格，在某一方面將其與他同時代的、同樣傑出的導演張藝謀形成巨大對照。正如我在下一章將談及的，陳的作品中對技術的迷戀是馬寧在另一不同語境中所稱的中國電影的「解構過程」的內在部分。⁴⁸解構並非破壞，而是將作為意識形態的傳統分解，同時也是一種差異的生產。具有矛盾意味的是，從這種角度理解的解構類似於阿達利在結束其著作時所使用的「寫作」觀念。蘇珊·麥克萊利（Susan McClary）評論道：「阿達利的用語將我們帶回字詞的文字組件，它們的涵義非常簡單，即『組裝在一起』。」⁴⁹寫作是「在工具中、在交流手段中、在使用中享受愉悅——時間和交換——時間成了親身經歷的，不再是被儲存的」（阿達利，135頁）。阿達利將「寫作」看成是音樂實踐，它跟隨並使它各稱為犧牲、呈述以及重複的權力壟斷過時：

當權力想讓人們忘卻時，音樂是禮儀式的犧牲和替罪羊；當它想讓人們相信時，音樂是演出和呈述；當它想讓人們緘默時，音樂被再生產、正常化和重複。因此它預示現存法令和形成中的權力這二者的顛覆，這一過程發生在後者站穩腳跟的很前面。

今天，以其胚體的形式，在超越重複的地方存在著自由：不僅是一種新音樂，而且是第四種音樂實踐。它預示著新的社會關係的來臨。音樂正成為寫作。（20 頁）

陳在討論他對未來中國的看法時所使用的沉重字眼「改革」的意義或許可以從其電影製作的根本性寫作特質窺見一斑。從這一電影製作所浮現的不是通過一種特定的能動力量（或許可以定位在具有另類的顛覆性「注視」的女性、普羅階級等等身上）達成的反抗樣式，而是通過建立在作為差異的生產對傳統進行解構基礎上的非特定化干預的反抗樣式。什麼樣的差異？如果西方電影（包括其中一些激進化的他者，如女性電影）主要結構在欲望上，那麼像《黃土地》這樣的影片則是構成組織原則的消逝（aphanisis），即拉康所描述的「主體的淡出」。當「主體身分」一直是具有竊聽、審查、記錄以及監視武器的國家的擁有物（或在其範圍內）時（阿達利，7 頁），消逝並不意味著人類行為的終結，而是重新開啓被官方暴力所阻止的道路。它是用另一種方式以解構和寫作來宣告「或許是最難接受的東西：從此往後將不再有不存在缺乏的社會」（阿達利，147 頁）。

當然，人們可以提出疑義，認為正是對這種「缺乏」的意識導致了部分化意義的堅持。這只是老故事。對一九八〇年代的中國影人來說，對缺乏的意識必定意味著其他東西。最重要的，它意味著對在國家、文化、個人層面上被幻想的自鳴得意的、先發制人的「自足」或完滿性的有意識抗拒努力；它同樣意味著將新方向組裝在一起，其中無論多麼自相矛盾，生活過的經驗而非革命的說教為社會變遷鋪平了道路。這一對缺乏的意識——作為非完全的、生活過的經驗——正是

中國政府裏極端保守主義成員對一九八九年自由民主鬥士的稱呼：「反革命」。它所顯示的不是革命，而是在一種「政治」迄今僅僅意味著，官方在個人生活的所有方面災難性存在的文化中，顯示出一種「抽象烏托邦」（阿達利，145 頁）的必要性。當社會關係中所有可以想到的空間如此久地被中央化的國家權力所占有並因而損毀時，主體的淡出和對缺乏的意識決不是一件非政治的事；它們是重新構想政治權力本身基礎的主要方式。阿達利寫道：「正像在哲學中根本的東西不是說出來的，而是沒有說出來的，組織的未來不在於其存在，而在於揭示其變化的它的相反。今天，未來存在於我們的缺乏、受苦以及困境。」（44 頁）

好像一種無意識的對阿達利的回答，陳對攝製組成員們說：「我們風格的精髓可以用一個詞來概括：『隱藏』。」⁵⁰

於是有了「古原無聲」（Silent Is the Ancient Plan）：這是《黃土地》原劇本的題目，改編自一九八三年張子良的劇本。⁵¹當第一部樣片製成時，它美麗的色彩促使製片們採用了《黃土地》的名字。⁵²像愛森斯坦告訴我們的，很多代藝術家被黃色的複雜感官意義所眩惑一樣，⁵³中國影人們選擇了將優先權賦予意象而非聲音的題目，儘管原來的構想具有音樂性而非意象性。這樣，這一命名就成了影片的第一種隱藏以及對自身的差異，將批評和觀看的注意力導向它仍然在持續顛覆的引起錯覺主義的地方。陳的作品演奏了一種「真正革命性的音樂」——「不是用字眼來表述革命的音樂，而是將其演繹成缺乏」（阿達利，147 頁）。⁵⁴

注釋

- ① 《花花公子》(中文版) 22 期 (1989 年 5 月) 44 頁。
- ② 王躍進〈影像的他者與文化的自我？將電影中的文化身分去中心化〉(The Cinematic Other and the Cultural Self: Decentering the Cultural Identity on Cinema)，載《廣角》(Wide Angle) 11 卷 2 期 (1989 年) 35 頁。另一討論將中國「他者化」的例子可見丘靜美的〈是否中國是闡釋學的終結？或，中國大陸電影對非漢族女性的政治與文化使用〉(Is China the End of Hermeneutics? Or, Political and Cultural Usage of Non-Han Women in Mainland Chinese Films)，載《話語》(Discourse) 11 卷 2 期 (1989 年春夏號) 115 至 136 頁。
- ③ 詹明信〈跨國資本時期的第三世界文學〉，69 頁。
- ④ E·安·凱普蘭〈質疑跨文化分析：近期中國電影中的女性例子〉(Problematising Cross-Cultural Analysis: The Case of Women in the Recent Chinese Cinema)，載《廣角》11 卷 2 期 (1989 年) 47 頁。凱普蘭的文章亦收入裴瑞編《中國電影論》141 至 154 頁。
- ⑤ 同上，45 頁。
- ⑥ 吉本用下述方式批評了被許多西方批評家所採用的「跨文化」交流／分析的觀念：「通過標示僅僅是單向的主、客體關係，這一流行的觀念忽視了權力／知識問題。作為主體的西方批評家可以將非西方文本作為客體來分析，而非西方批評家卻不允許占有主體的位置來分析作為客體的西方文本。當非西方批評家研究英國文學或法國電影時，它不被稱為跨文化分析。無論他們說什麼都僅僅限於西方話語語境被闡釋和評判。這一跨文化分析——它被知識生產中權力關係的掩蓋所預見——是一種更新型的將西方對非西方的文化殖民合法化的版本。」見吉本〈激進的困難：電影研究學科和後殖民世界秩序〉，載《邊界 2》18 卷 3 期 (1991 年秋) 250 頁。
- ⑦ 中文討論《黃土地》的文章可參見收集在《話說黃土地》的爭論，北京中國電影出版社，1986 年出版。關於《黃土地》情節、攝製、發行以及接受方面的英語資料，見邦妮·S·麥克道格爾 (Bonnie S. McDougall)《黃土地：一部陳凱歌的電影和其電影劇本的完整翻譯》(“The Yellow Earth”: A Film by Chen Kaige with a Complete Translation of the Film Script)，香港中文大學出版社，1991 年出版。

- ⑧見吉拉米·巴邁等編《火種：中國良心的聲音》(Seeds of Fire: Chinese Voices of Conscience) 268 頁，紐約，1988 年出版。亦可參見題為《懷著深摯的赤子之愛》的陳凱歌訪談，其中陳談到他對陝北地區土地、人民及其生活的強烈情感。載焦雄屏編《電影／中國名作選》第二卷 147 至 173 頁，台北萬象圖書股份有限公司，1990 年出版。
- ⑨保羅·克拉克《中國電影：一九四九年以來的文化和政治》180 頁。
- ⑩見《電影季刊》(Film Quarterly) 41 卷 2 期(1987 至 1988 年冬季號) 22 至 23 頁。
丘靜美的文章亦收入裴瑞編《中國電影論》62 至 79 頁。
- ⑪相關旨趣的文章有鄭蘇元、黃式憲、趙圖等在《話說黃土地》一書(89 至 131 頁)中的論文，均從關於中國人民的一種新詩的角度討論該影片。趙的文章還探討了陳對空白空間使用的意義。
- ⑫關於這一站不住腳的邏輯的另一例子，見劉國華的〈《菊豆》：跨文化電影的闡釋學閱讀〉(Judou: A Hermeneutic Reading of Cross-Cultural Cinema)，載《電影季刊》45 卷 2 期(1991 至 1992 年冬季號) 2 至 10 頁。
- ⑬比如，丘靜美在談到黃河的時候說：「以一種難以察覺的方式，黃河的意義……被沉思冥想：它養育了農民但有時亦滅絕了他們。影片給它增添了一種敘述功能：這是一個緊迫需要改革的地方，但同時卻頑固地抗拒改革」(丘《黃土地》：西方分析和非西方文本)，26 頁)。關於翠巧：「翠巧活著時，她唱的痛苦曲調充滿了影片的聲道——音樂的能指敘述著苦痛和『陰』的美」(同上，29 頁)。
- ⑭丘靜美〈文化和經濟錯位：一九八〇年代關於中國女性的影像幻想〉(Cultural and Economic Dislocations: Filmic Phantasies of Chinese Women in the 1980s)，載《廣角》11 卷 2 期(1989 年) 15 頁。
- ⑮關於中國電影民族化的討論，參閱喬治·S·塞姆賽爾編《中國電影：人民共和國的藝術狀況》52 至 58 頁；喬治·S·塞姆賽爾等編《中國電影理論：新時期導讀》第四部分(97 至 140 頁)。
- ⑯蕭紅《呼蘭河傳》(香港《聯合文叢》8 集，1987 年出版)第 4 章 101 頁。
- ⑰在反對文學藝術「暴露」缺陷的傾向時，毛稱：「人民大眾也是有缺點的，但人民的缺點主要地是侵略者剝削者壓迫者統治他們的結果，我們革命的文藝家們只應該把它作為侵略者剝削者壓迫者的罪惡去暴露，而不應該是什麼『暴露人民』。對於人民，只是一個教育和提高他們的問題。」(英文與毛的原文略有

差異；譯者此處依照的是《毛澤東論文藝問題》25至26頁，香港新民主出版社1949年版）引自《毛澤東論文藝問題》33頁，北京外語出版社，1967年。

- ⑮ 賈克·阿達利《噪音：音樂的政治經濟》(Noise: The Political Economy of Music)，布萊恩·馬素米(Brian Massumi)譯，詹明信序，明尼蘇達大學出版社，1985年出版。
- ⑯ 我在〈另一國家的暴力：作為危機、奇觀、女性的中國〉(Violence in the Other Country: China as Crisis, Spectacle, and Woman)一文中討論了一九八九年「中國危機」中與媒體相關的意識形態意義。載裏德·T·莫函狄等編《第三世界女性和女性主義政治》81至100頁。
- ⑰ 載《啓示》(Illumination) 217至251頁；海瑞·索恩譯，紐約，1969年出版。
- ⑱ 尚·路易·考莫利〈可視物的機器〉(Machines of the Visible)；載德蕾莎·德勞拉蒂斯編《電影機制》(The Cinematic Apparatus) 123頁，倫敦，1978年出版。
- ⑲ 「當陳凱歌否認《黃土地》背後有任何『政治』意圖時（像他在無數次訪談中所一貫的），他只是強調區別他的作品與早些時候教化和宣傳的電影之間的距離。影片的敘述解構了共產黨最珍愛的神話之一，這一神話堅持一九三〇年代時共產黨意識形態像野火一樣燃遍了中國農村——正像一九五〇年代和一九六〇年代無數的宣傳影片所慶賀的那樣。」托尼·李恩《中國的辭彙：〈孩子王〉和中國新電影推介》28頁。
- ⑳ 關於對該影片貶損批評的樣例，見《火種》259至267頁。
- ㉑ 同上，260頁。
- ㉒ 同上，255頁。
- ㉓ 凱蘿·傅琳〈電影音樂理論中的女性特質「問題」〉(The “Problem” of Femininity in Theories of Film Music)；載《銀幕》(Screen) 27卷6期(1986年11至12月號) 57頁。
- ㉔ 同上，63頁。
- ㉕ 西伏曼《傳音的鏡子：精神分析學和電影中的女性聲音》(The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema) 57頁，印第安那大學出版社，1988年。
- ㉖ 同上，45頁。
- ㉗ 與此對照，在憨憨唱關於龍王的粗俗調子時，其場景有聲有色，且有具體的地

域；明顯地，慙慙是在表演，而顧青和翠巧則在聽。

- ③① 傅琳〈電影音樂理論中的女性特質「問題」〉67至68頁。傅琳在音樂與通俗劇的聯結的關係時談到這一相互作用。
- ③② 傅琳在58頁談到這一理解音樂的方式。
- ③③ 拉康〈一九七五年一月二十一日討論會〉(Seminar of 21 January 1975)；載朱莉葉·米歇爾 (Juliet Mitchell) 等編《女性性特質》(Feminine Sexuality) 164頁，紐約，1983年出版。
- ③④ 拉康《精神分析學的四個根本觀念》(The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis) 103頁，艾倫·謝里登譯，紐約，1978年出版。
- ③⑤ 見佛洛伊德〈性別間解剖學區別的一些心理結果〉(Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes) 和〈防禦過程中的自我分裂〉(Splitting of the Ego in the Defensive Process)；載菲利普·里夫 (Philip Rieff) 編《愛的性特質和心理學》(Sexuality and the Psychology of Love) 183至193頁，214至219頁，220至223頁，紐約，1963年出版。這些文章亦載於《佛洛伊德心理學全集標準版》(The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud) 19、21、23卷。
- ③⑥ 見西伏曼在《傳音的鏡子》(The Acoustic Mirror) 45頁從相似角度對德希達的批評。這裏，哪怕僅僅是因為它指向德希達視而不見盧梭非感性和符號學對音樂意義的理解這一點，保羅·德曼在《語言起源論》(Essai sur l'origine des langues) 中對盧梭關於音樂的討論的解讀提供了有趣的互文語境。德曼的看法是：出現在盧梭文本中的音樂與德希達關於噪音／聲音的推斷相反，不關涉充足而關涉空洞，不關涉存在的呈述而關涉空無的呈述。見德曼《盲目與洞見：當代批評修辭論文》(Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism) 2版123至136頁；瓦德·高茨克 (Wlad Godzich) 譯，明尼蘇達大學出版社，1983年。
- ③⑦ 見陳在《懷著深摯的赤子之愛》中對這一點的有趣討論，172頁。陳認為翠巧唱歌時的管弦伴奏是一技術錯誤。
- ③⑧ 我從諾艾爾 (Noël) 和派屈克·凱羅 (Patrick Carroll) 的〈電影音樂筆記〉(Notes on Movie Music) 中汲取這一片語，載《文學想像研究》(Studies in the Literary Imagination) 19卷1期 (1986年春) 77頁。

- ③陳《懷著深摯的赤子之愛》151 頁。
- ④西伏曼《傳音的鏡子》1 頁。
- ⑤愛森斯坦〈感覺的同步〉(Synchronization of Senses)，載《電影感覺》(The Film Sense) 101 頁；杰·雷達譯。克利夫蘭和紐約，1957 年出版。
- ⑥比如，見凱瑟琳·吳 (Catherine Yi-Yu Woo) 的〈中國蒙太奇：從詩畫到銀幕〉(The Chinese Montage: From Poetry and Painting to the Silver Screen)，載《中國電影論》21 至 29 頁。
- ⑦李歐梵〈中國現代電影傳統：初步的探討與假設〉(The Tradition of Modern Chinese Cinema: Some Preliminary Explorations and Hypotheses)；同上，17 頁。
- ⑧克拉克《中國電影》179 頁。
- ⑨在改編自阿城同名小說的影片《孩子王》中，陳再一次將注意力集中在柔化的文革背景下的重複問題。見我在下一章中的討論。
- ⑩克拉克《中國電影》181 頁。
- ⑪馬丁·海德格〈世界圖景時代〉，載《關於技術問題及其他文章》115 至 154 頁。
- ⑫馬寧《堅持激進的文本和批判性差異：重構一九三〇年代的中國左翼電影》(The Textual and Critical Difference of Being Radical: Reconstructing Chinese Leftist Films of the 1930s)；載《廣角》11 卷 2 期 (1989 年) 28 頁。他所稱的「建設」與解構之間的區別是馬討論一九三〇年代中國電影的一部分，但我發現它也有助於理解陳凱歌的電影。
- ⑬蘇珊·麥克萊利〈沉默和聲音的政治〉(The Politics of Silence and Sound)，阿達利《噪音：音樂的政治經濟》後記，見該書 156 頁。
- ⑭《火種》259 頁。
- ⑮根據陳凱歌的說法，《黃土地》的故事基於一篇他從未讀過的題為〈深谷回聲〉的散文，作者是柯蘭。陳第一次讀到劇本是一九八三年，該劇本由張子良根據柯蘭的散文改編，並重新命名為〈古原無聲〉。但陳和他的攝製組對劇本有所保留，並在拍攝過程中對劇本進行了大幅度修改，見《中國電影：人民共和國的藝術狀況》中的陳凱歌訪談，136 頁；亦可見李浩昌的《色彩、人物以及文化：論〈黃土地〉、〈黑砲事件〉和〈紅高粱〉》(Color, Character, and Culture: On Yellow Earth, Black Cannon Incident, and Red Sorghum)，載《中國現代文學》(Modern Chinese Literature) 5 卷 1 期 (1989 年春) 97 頁；這篇文章提供了關於《黃土地》

劇本來源的更準確描述。

⑫ 見張藝謀訪談〈我拍《黃土地》〉，載《黃土地》7頁。張是該片的攝影師。

⑬ 愛森斯坦〈色彩與意義〉(Color and Meaning)；載《電影感覺》(Film Sense) 113至153頁。

⑭ 十分感謝蘇珊·麥克萊利和克利斯·科倫斯 (Chris Cullens) 對本章稍早版本的有益評論。

3 男性自戀和民族文化：

陳凱歌《孩子王》中的主體性

第一部分：迂徑

多少教師（絕大部分）甚至根本對體制（比他們龐大並能令他們臣服）迫使他們所做的「工作」沒有任何懷疑；更糟的是，他們還將全部身心和創造性在最清醒的狀態下投入其中。……他們一點也不懷疑自己的敬業實際上為「學校」這一意識形態呈述的維持和培育出了力。

——阿圖塞，〈意識形態和意識形態國家機器：調查筆記〉（Ideology and Ideological State Apparatuses: Notes towards an Investigation）

受「教育」人的歷史應該物質性地被描述為「無教育史」的一種功能，並與「無教育史」緊密相聯。

——華特·本雅明，《莫斯科日記》（Moscow Diary）

像活的東西一樣，字詞和片語會經歷在其誕生時刻所不可想像的命運。在中國當代寫作中，特別是那些我們在媒體中所看到的——報紙文章、非學術雜誌的評論以及流行的政治話語——我們常常會讀到這樣一句被用來表示希望堅定性的句子：「路是人走出來的」。由於這

句話的流行性，我不需要舉特別的例子（那些經常讀中文的人會立刻知道我在說什麼）。這一已經成為慣用語的句子顯示一種希望的表述如何可以通過大量使用被標準化。

這句話出自魯迅小說《故鄉》（1921）中的結尾一段。除其他意義之外，這個故事講述的是敘述者和他孩提時期的朋友，一個名叫閏土的佣人階層成員的變化了的關係。他們在孩童玩耍的世界裏曾經是平等的，但長大成人後的再次相遇卻被令敘述者感到痛苦的階級意識所籠罩。儘管敘述者再次見到閏土時仍沿用過去熟悉的名稱「閏土哥」，閏土卻以佣人身份稱其為「老爺」。像所有魯迅的小說一樣，存在於隸屬受教育階層的知識分子敘述者和構成其故事內容的被壓迫的「他者」之間的溝壑隨敘述的進展而愈益強化。在《故鄉》中，這一溝壑在結尾時被一關於希望的反省所「填平」。在思索希望的過程中，敘述者開始意識到它的盲目性。難道他對「希望」的仰賴沒有使他比最初所想像的更近似閏土？敘述者寫道，區別或許僅僅在於偶像的可近與不可近之間：「我想到希望，忽然害怕起來了。閏土要香爐和燭台的時候，我還暗地裏笑他，以為他總是崇拜偶像，什麼時候都不忘卻。現在我所謂希望，不也是我自己手制的偶像麼？只是他的願望切近，我的願望茫遠罷了。」^①

在離開閏土或許會一輩子身陷其中的地方，首肯他自己與下層階級之間的平等之後，敘述者以一段關於希望的話結束了故事，這段話就是後來「路是人走出來的」這一慣用語的出處。魯迅的原話是這樣的：「我想：希望是本無所謂有，無所謂無的。這正如地上的路；其實地上本沒有路，走的人多了，也便成了路。」^②

為什麼魯迅的這段話對討論當代中國文化具有啓迪意義？就主題

而言，魯迅的作品提出了仍繼續困擾中國知識分子的一系列問題：有效社會變化的不可能性，受教育階層和「民眾」之間不可連接的溝壑，以及任何形式的「希望」的虛幻性。魯迅這段話所傳達的是對希望至多不過是某種形式的賭注的清醒意識。從本質說，希望是不確定的，但如果許多人的參與，人們可以將其有意識地導往某個方向。然而，魯迅的文本自身並未這樣做，相反，以某種同賦予其立場以強加的積極方面的闡釋形成反諷的是，該段落具有中文所說的「無可奈何」、「無可無不可」、「模稜兩可」的意味。換言之，文本原初的不確定性使後來的政治化挪用變得可能。因此，「路是人走出來的」這一肯定性句子的闡釋性生產本身乃是魯迅所描述的造路之任意性過程的歷史物質化：當更多人走了以後，也便出現了路。

對文本原來的含混性和它最終被研磨的版本之間關係的重新審視提供了理解政治過程中「民眾」和「大眾」觀念的契機，人們或許可以說民眾或大眾的力量在於其不確定形式。正由於他們是尚未決定的，他們可以走這條路或那條路。為讓某種情況——歷史——發生，需要採取某種強力——或許一個突發事件——將其導向一個確定的方向。然而，此類新方向總是保留了其最初的隨意性格。

儘管魯迅對政治之武斷性的巧妙理解並未直接表述，它通過「希望」總是在其小說文本中以謎一般形象出現的方式暗示出來。^③因為希望總是將被決定——或將被仲裁——它不可能在此刻被確切地知曉。現在我們可以理解為什麼魯迅小說中經常出現看似令人費解的敘述語調的轉換。馬森·安德森認為，此類敘述的轉換使魯迅評論者們將其作品以明顯相互矛盾的兩種樣式歸類：一是諷刺現實主義，二是回憶性和抒情性的。^④這一矛盾在政治上是真實的。在後來中國共產

黨發起的對一九二〇年代和一九三〇年代作品的重新評價和批評中，這種政治的真實性具有威脅意義，因為它不認同或不屈從於黨所指出的絕對清晰的方向。人們或許可以這樣認為，正統共產主義對魯迅這樣的文本含糊性的批評暗指了這樣一個問題：如果真有希望，為什麼你們這些作家們不能更加肯定？因此，一種更加實用的、確切屬於官方的對民眾和希望的呈述日益取代了魯迅感覺中那種不可妥協的深刻意義。然而，深置於「路的形成」中的問題並未消失。儘管魯迅死後數十年中新的社會正統使這種短篇小說樣式變得不可能，正是由於其關涉道德性的根本問題，它所提出的問題「每次一有政治的解凍就浮出檯面」。^⑤

作為一種賭數，我認為希望可以通過「主體性」來重新定義。「主體性」是那些「政治上不正確」的詞眼之一；對正統馬克思主義批評家而言，它所喚起的是「資產階級理想主義」的觀念。比如，特立·伊格爾頓（Terry Eagleton）從西方歐洲人，據推測是後阿圖塞時期的馬克思主義文學批評的觀點出發，批駁「主體性」乃是烙印上「不妥協的個人主義」的範疇：「符號學／精神分析學理論的主體本質上仍是核心主體這一點並未改變。」^⑥儘管我不同意伊格爾頓的觀點，我覺得這一觀點在幫助澄清中國的情形方面有一定助益。在中國的共產黨學術界，經常也會聽到對「主體」的相同意識形態抵制，表現在諸如「主觀」、「唯心主義」等用語上。在認識和政治問題交織在一起，創作能量不得不導向為國族事業而奮鬥的時期，那些可被視為探索主體性範疇的文學形式，如傳記、自傳、日記、第一人稱敘述以及明顯有關性問題的敘述等，一般都壽命不長，並從屬於更常規的歷史和現實主義的「公共」關懷。

另一方面，如果我們將主體性從伊格爾頓所賦予的狹隘「核心」樣式中解脫出來，從作為社會參與者的人類物質關係角度對其加以理解——這些關係依次被說、讀、寫的羣體文化活動所媒介化——那麼，儘管它不是如此稱呼，它在中國文學和文化中的強有力存在並不亞於西方。

我認為在五四時期（一九一〇年代中期至一九三〇年左右）浮現的突出主體性與其說是難以測知的、唯我性的、極度心理層面的「自我」，倒不如說是存在於作家、他或她的敘述客體和讀者之間的一種關係。從政治角度而言，它是中國知識分子、中國民族文化以及「民眾」之間的關係。在小說寫作中，這一關係總是以一個問題而非答案凸現（present）自身：我們怎樣以寫作（建構我們的文化意像）來與「民眾」建立聯繫——特別是那些在社會上處於低下和無力地位的人，因為他們正是構成這個國家「羣體」的人？這樣，即使在其以最「主觀」和「私人化」形式出現時（比如在郁達夫的作品中），如果脫離了它在民族文化問題上的根本涵義，主體性也會變得難於理解。同時，也正是與民族文化的這一頑固關係使知識分子和民眾之間的差異（這些差異由文學生產活動產生）成了中國知識分子和黨派國家之間緊張的持續源泉，因為二者均持有對尚未決斷的「大眾」的所有權，並均試圖為其說話。^⑦

如果我們以這些線索重新思考中國現代文學史，即，如果我們將「歷史」看作國家和中國知識分子對「中國民眾」——像希望本身一樣成謎的形象——擁有權的爭奪，那麼詢問「中國民眾」究竟怎樣被呈述就變得必須了。他們是通過何種美學轉移和理想化方式被「構成」的？

很典型的是，「中國民眾」被移置到無力無助的人物身上，因此，中國現代文學文本中乃出現了大量社會地位低下的形象。在現代世界，文學不再關涉帝王生活；相反，它寫的是被壓迫階級的生活——地球上的不幸人羣。除了從實證角度看這些是現代史的「現實主義描述」之外，我們對如此頻繁地——實際上是劃時代的——對社會下層的呈述究竟還有什麼可說？換句話說，為什麼關於現代民族文化的觀念和建構——如果後帝國主義時期「第三世界」的寫作部分與此有關——是以對無力量形象的前設關注的形式呈現？它就我們所討論的問題而言——希望、路的形成以及主體性——究竟說明了什麼？

在所有無力量的形象中，孩童處在中心位置。在此我們不僅需要包括關於孩童的故事，無論他們出身於貧窮或上層階級，而且需要考察那些自傳性的敘述，其中中國作家們將回溯童年作為其文學生產的源泉（這方面的作家名單很長：魯迅、巴金、冰心、丁玲、葉聖陶、郭沫若、蕭紅、沈從文、凌叔華、羅淑、朱自清、許地山以及其他很多作家）。似乎關於中國和中國民眾的成年思考總是取道記憶之路，其中寫作的自我通過「他者化」（othering）——可能尚未被文化化的孩童形象——的特殊形式與文化大氛圍相連結。以此觀點看，五四迄今中國知識分子中的延續性可以從魯迅小說中另一謎一般的敘述結尾中找到，即《狂人日記》的結尾：「救救孩子……。」一九四二年，毛澤東在延安的一次關於文學藝術的講演中，以魯迅關於孩童的一聯對句結束，並加上了他本人政治化的闡釋：

魯迅的兩句詩：「橫眉冷對千夫指，俯首甘為孺子牛。」應該成為我們的座右銘。「千夫」就是敵人，對於無論什麼兇惡的敵人我

們決不屈服；「孺子」就是無產階級和人民大眾。一切共產黨員，一切革命家，一切革命的文藝工作者，都應該學魯迅的榜樣，做無產階級和人民大眾的「牛」，鞠躬盡瘁，死而後已。^⑧

毛的闡釋將無力量的孩童形象重新命名為普羅階級和大眾，從而賦予其以力量。終極而言，正是通過給予「中國人民」這謎一般的形象以特殊的政治化外形，共產黨國家才得以成功地調動普遍的同情。這樣，在呈述方面，「無力量」的羣體轉而成了在「具體」基礎上建構民族文化的途徑。我們都對這一授權過程的實用色彩並不陌生。正由於「民眾」是「無力量」的，理想而言，他們應該成為知識分子的使用者，而知識分子此刻則成了為「民眾」提供服務的對象。

但這裏的服務集聚在另一形象的周圍——牛。魯迅對這一意像的運用不僅在於回溯中國的農業文明起源，而且在於召喚可在古典藝術和詩歌中找到的成人與孩童之間深情戲耍的熟悉過程，其中成人扮演玩具牛的角色給孩童駕馭。因此，「知識分子成為民眾的牛」的意像與聯想到孩子、家長、親族關係以及宗室關係的意義領域交織在一起——毛將這一意義領域從魯迅的對句中抹掉了——或至少轉移開——以便從「階級」和「階級鬥爭」角度強固他自己關於中國社會及其革命之需要的分析。^⑨然而，魯迅的意像超越了毛的限制性政治目的，它所揭示的是從再生產意義上講迄今仍在繼續的國家與知識分子之間對「中國民眾」的哲學意味的爭鬥。

這一意像的組成部分——知識分子、牛、民眾——正是構成陳凱歌《孩子王》（1987）的因素。該影片根據阿城的同名小說（1984）改編。^⑩《孩子王》的故事發生在後文革時期的農村（影片的故事發生



觀看《孩子王》的興味不在它對原著的忠實改編，而在它轉變成電影時對小說的背離之處。

在文革期間，而非之後（譯者注）。敘述者和主角老杆在一生產隊幹了多年後被抽調到學校當老師。阿城的故事集中在老杆與年輕學生的關係以及他所引入的學習方法上的變化。他來之前，學生們「學會了」將老師抄寫在前面黑板上的課本謄寫下來。意識到這種方法的無效，老杆一字一字地教學生如何念，然後進一步教他們如何作文。一個叫王福的學生經過努力逐漸成為最傑出的，他與老杆的特殊關係令後者在影片結尾被責離學校時給王福留下了僅有的一本中文字典，它被學生們尊為「老師的老師」。

小說和影片均關注作為社會低下階層的孩子，而該階層仍繼續令現代中國知識分子著迷。令《孩子王》中的孩子們有所區別的是他們針對民族文化提出了一個特殊的問題：教育的狀況。因此，他們不單

是前象徵期嬰兒階段的成員——採用拉康的精神分析類型——而且已經是一社會主要機制的參與者，即阿圖塞所稱的主要「意識形態機器」的學校。^⑪同時，孩子們是沒有力量的，他們的未來仍是未定的。這一未來提出了希望問題，而在文革的夢魘後希望似乎十分渺茫黯淡。儘管在其小說中阿城從未如此直接地描述文化大革命，我們可以毫無疑義地通過中國教育體制必須面對的貧窮狀態感受到它的破壞力。對這些孩子究竟可以開闢什麼樣的路徑？我認為這是阿城文本中關涉的主要問題。它的力量來自教學。作為社會上無力量的羣體，學校孩童成了文化（再）生產及其不同層面的仲裁的場所。在阿城的作品中，老杆扮演的是能動者角色，將學校孩子們導離破壞性文化的再生產。文本讓我們相信，通過訓練這些孩子從零開始學會如何讀寫，或許有可能以積極的方式再造民族文化。這一民族文化不是維繫在共產主義的特殊政治體制上，而是置根於學習的人道主義原則上。^⑫

在我看來，令觀看陳凱歌影片趣味橫生的不是它對阿城小說的忠實改編，而是它在轉變成電影媒體時對小說的背離之處。這並不是在生產一部「影像版本」的相同故事意義上的轉譯。相反，在拍攝的轉譯中，我們見證了某種自阿城原稿的重要轉變。箇中的涵義是：首先，寫作到影片的轉譯將故事從文字領域移開，進入一個文字語言僅僅是多層表述之一的領域。其次，更重要的是，原稿向影片的轉變同樣是從寫作第一位移開。由於寫作在中國文化的呈述形式中占有中心地位（比如，其中繪畫被稱作「寫畫」），同樣由於故事本身的內容是關於書寫文字使用的獲得，因而轉譯成影片——其中非文字的文化符號如視覺意象和聲音等扮演了主要角色——以全然不同的方式對文學和民族文化提出了所有我們業已討論過的問題——這些問題在阿城的故事中

被精簡為老師和學校孩童的關係。

在討論電影與文學的關係時，俄國形式主義批評家鮑里斯·愛肯鮑姆（Boris Eikhenbaum）寫到：

電影觀眾被擺在全新的感覺條件下，它在某種程度上與閱讀過程完全相反。讀者從印刷文字轉到對所寫事物的視覺化，而觀眾所取的卻是相反的方向：他從所呈述的事物移開，從移動畫面的比較移開，轉到對它們的理解和命名；簡而言之，轉到內部言語的建構。電影的成功部分與這一新的、迄今為止尚未發展的智力練習相關聯。¹⁸

愛肯鮑姆所稱的「內部言語的建構」可以簡單地重釋為對影像的言語闡釋。然而，這正是問題所在：「內部言語」究竟是怎樣被建構的？我們究竟怎樣從事在愛肯鮑姆時代屬於「新的、迄今為止尚未發展的智力練習」——即從影像到文字的轉譯的「移動」？

我認為，要著手探討這一問題，我們所需要的不是將「內部言語」看作一種自生自足的獨白，而是從巴赫汀（Mikhail Bakhtin）／V·N·伏洛西諾夫（V. N. Voloshinov）著作中所闡述的語言和話語問題角度對其加以理解。¹⁹ 巴赫汀和伏洛西諾夫不是將話語僅僅理解成任由個體使用者處置的工具。他們認為，即使在話語看似出自某一單一個體使用者的時候，它實際上仍是一種複數的或「多重嗓音」（polyphonic）的現象，混合了其他許多人的意圖。與此相似，我們可以說「內部言語」始終已經是某一社會性構成的話語現實：即使它僅僅作為單數性的獨白言說被聽到，它本質上仍是對話性的。儘管其明顯的「內在性」或「私人性」，「內部言語」是爭鬥的場所以及各競爭聲音的匯合地。

如果巴赫汀和伏洛西諾夫對內部言語的社會性理解仰賴於文字語言媒體作為其範式，那麼愛肯鮑姆對文學和電影之間關係的關注將內部言語問題轉到一更加複雜的層面，進一步提出了當不止一種媒體牽涉其中時內部言語是怎樣被建構的問題。換句話說，愛肯鮑姆的段落所問的是：怎樣通過視覺性、通過視覺性和文字的關係來理解內部言語的社會性？

我們知道，視覺意像的特性由兩個看似截然相反的部分刻劃：淺明性（obviousness）和緘默（silence）性。意像的淺明性所表述的是毫不含混的存在，而意像的緘默性則相反，暗示一種非存在——即任何單一「存在」的內在部分的所有「他者性」領域。視覺意像的這一「雙重特性」意味著在與視覺性關係的框架下加以考量時，內部言語的建構問題必須從不同角度來衡量。如果當我們在文字意義上探討內部言語的對話性時，我們必須借助於諸如「不同嗓音之間的爭鬥」的修辭用法；但當我們在視覺性媒體意義上討論內部言語的對話性時，我們順當地具有意像本身的「雙重特性」來助一臂之力。與意像的淺明性共存的緘默是喚起所有那些不即刻存在但卻潛藏的底層因素的經濟方式。這一緘默於是成了以其可見的，並超越這種可見的形式演繹「意識」的中介性——不僅作為嗓音之間的爭鬥（以巴赫汀和伏洛西諾夫的觀點看），而且作為符號體系之間以及視覺性和文字性之間的跨越。正是由於這一緘默使轉譯和闡釋變得必須（即愛肯鮑姆所稱的「命名」），因而凸顯視覺指涉和文字指涉之間的斷裂性，我們或許才可以說意像乃是一種特別恰當的對內部言語的被媒介化特質（建構與被建構性）的說明。

以我們正進行的討論的術語講，「內部言語」同樣和我一直指稱的



如果個人的眺望是對集團注視的反應，他的眺望究竟是對什麼的反應？究竟什麼是連結這一注視的更大的領域？（《孩子王》）

主體性可以互相轉換，這一主體性即是作為社會活動參與者的個人（如看電影這一行爲）和超越其個人化身體機制——他自己的身體景態／觀象——界限的東西之間的關係。這是一種總是有待敘說／建構的關係。這裏，愛肯鮑姆所提及的對印刷文字的反應和對電影的反應之間的不同具有特別的相關意義，因為我們所討論的是從小說向影像文本的轉譯。文字為老杆和周圍世界之間的可能關係（畢竟老杆在阿城小說中是敘述的主體）提供了線索，那麼我們怎樣才能在影片中體會到這層關係？在陳的《孩子王》中，什麼才是顯露自身的主體性或內部言語？

背離小說的一個特有的影像因素是陳運用老杆的注視來重新開啓教學法問題。¹⁵貫穿影片的始終，我們看到的是老杆眺望遠處的鏡頭，

有時他好像感到驚訝，而其他時候則好像沉浸在白日夢中。比如，影片一開始他安頓停當之後有一段戲，其中攝影機從他的小屋外取鏡，我們看到他坐在屋內的窗邊，雙手隨便地伸向外面。當他將長而好看的手指交叉在一起而無意識地接觸自身時，他的眼睛注視著遠方。隨著他的視線，我們要問：他看到了什麼？如果個人的眺望是對集體注視的反應，他的眺望究竟是對什麼的反應？究竟什麼是連結這一注視的更大的領域？用當代電影批評的語言說，這是一個關於「縫合」的問題——即通過象徵和想像的涉意之間的複雜交易所達到的主體啟動和再啟動過程，這一交易所帶來的是在他者領域形成一種虛幻的整體感，並帶來敘述意義上的一致性。老杆的注視是怎樣被縫合的？換言之，他的注視究竟與什麼相連貫？

(一)學校

依循阿城的原作，陳凱歌展示出老杆的注視找尋的是與學校孩童的連結，他們的教育構成了他的「任命」。這裏，主角的注視是特有的裝置，通過它教學法問題得以影像化地探討。「在文化大革命的夢魘後怎樣教課」成了「怎樣透視中國未來一代的心靈之窗」？但由於此刻該問題的提出是以視覺的特有形式，它使「主體性」成爲一種建構，讓我們體會愛肯鮑姆所稱的「新的、迄今爲止尚未發展的智力練習」。

老杆對教學法問題的不安在他剛到學校時就顯露出來。首先，他驚訝地發現自己被安排教授他不夠格的高年級。接著，當他走進教室門的一刻，他帶的書掉在地上。好像面對一場爭執，他十分不自然地等待他的小臉打招呼。這一在老師和學童之間來來往來的相互反應關係引導著故事的敘述發展。

當老杆意識到他所能做的僅僅是抄寫時，一種深深的沮喪感油然而生。背朝學生，他日復一日地將共產黨課本抄寫在黑板上。在學生方面，他們則機械地謄寫到自己的筆記本上。粉筆寫在黑板上和鉛筆寫在筆記本上的聲響充滿了許多場景。隨著這一「集體」活動的強化，我們不禁要問：這裏究竟發生的是何種文化生產，這些農村孩童的未來又是什麼？緊隨這一系列的抄寫場景是老杆一天晚上回家的戲。他手持蠟燭，面對殘破的鏡子朝自己的鏡像唾了一口（以後我還會回頭討論這一自我貶損的粗暴行為的重要意義）。

當老杆開始講授抄寫的課本時，事情發生了變化。學生中一個名叫王福的勇敢地站出來責難老杆的不勝任，並挑明正確的教學原則。在此時刻——從任何意義上說都似乎是被一個學生、一個在學校體系中僅屬低層成員的當眾羞辱——老杆笑出聲來，似乎他最終建立了與學童的聯繫。從此以後，他開始教學生如何讀寫。漸漸地，每個學生都學著在作文中表達他或她自己的想法。

王福對抄寫字典的堅持以及他最終「成功」地寫出一篇連貫的文章是這個孩子被恰當地「質問」進學習體制的徵象——用阿圖塞的話言說。王福的不屈不撓、嚴肅精神以及勤懇工作的能力均是某一過程的一部分，通過它作為一種意識形態機制的學校得以徵收自願合作的參與者。¹⁶阿爾圖塞認為，一個社會的再生產不僅是技藝的再生產，而且是那些被剝削的人「屈從於已建立的秩序規則的再生產，即，屈從於統治意識形態的再生產」。¹⁷

正是由於陳凱歌對意識形態的有效運作不僅通過高壓（由有權力的人實施）而且更常通過讚許（來自無力量的人們）有充分敏感，他的影片偏離了阿城故事中更直接的人道主義方向。我們可以從陳對待

抄寫情節的方式體會到這一點。在阿城的小說裏，老杆臨走時留給王福一本字典做禮物，但在影片裏，他離開時在桌上給王福留下了這樣的話：「王福，今後什麼都不要抄，字典也不要抄。」

陳的影片所清晰揭示的是，即使阿城的文本很激進（因為它在文化大革命破壞性背景下確證了恰當的學習），它仍然對將文化建立在一種抄寫的重複基礎上究竟意味著什麼這一問題渾然不予質問。在閱讀阿城的文本時，人們感到並不是抄寫行為構成真正的問題；相反，它涉及究竟從哪裏找到正確的東西來抄寫。與此相應，阿城的抗議是文化大革命銷毀了這些來源。在這種毀壞的背景下，阿城揭示了一個人怎樣應該總是在某些東西之後（已經做了）開始寫作（即，應該從「生活」中抄寫），或像王福所做的那樣可以從字典中抄寫。而另一方面，陳並不像阿城那樣賦予抄寫以積極的意義價值；相反，在抄寫中他看到了當代中國文化對傳統文化的解構。對陳而言，文化大革命的毀滅性不是一種偶發事件，而是中國文明的累積；而學生被簡化其中的抄寫行為則意味了文化自身的空洞。這正是為什麼陳認為：「文化正是這樣：它是一種抄寫。」¹⁸下面從《孩子王》電影劇本的導演筆記摘取的段落顯示陳對阿城原作的決定意義的解構性轉向：

因為許多文化古蹟慘遭破壞，很多人會說文革毀滅了中國文化。但在智識上它更是這樣一個時期，即中國傳統文化的內在價值被發揮到某種危險的極端。這一點暴力性地體現在每一個體的行為上，從對領袖、皇帝人物的盲目崇拜到對個人權力的全盤褻瀆和譴責。這些不過是傳統的重複。

重複是中國傳統文化的特質。影片中的孩子不加理解地抄寫課



在《孩子王》中陳凱歌對中國傳統的抄寫式教育做了一番批判。在抄寫中他看到了當代中國文化對傳統文化的解構。

本，然後是字典。在其保存自我的過程中，人類發展了文化，但最終文化成了人類的主人。往昔文化成就的榮耀使今天的人變得軟弱無力。在五千年文化歷史的照耀下，我們成就了「文化大革命」的瘋狂。

因此，內在於影片《孩子王》中的是我對傳統文化的審判。影片結尾時的焚燒荒山是我對傳統價值態度的隱喻。「什麼都不要抄，字典也不要抄」；「高抬起頭、寫自己的文章」是我對自己的要求和期待。¹⁹

由於陳對抄寫的理解遠為激烈，他同樣以如此方式建構其影片《孩子王》：作為抄寫者的孩子的成功通過與其他形式的主體性的並置被

審查和質疑。阿城的敘述在老杆和學童之間，特別是通過他與王福的特殊關係建立了或多或少完整的縫合環線，而在影片中這一縫合過程卻只是許多重要因素之一。

我認為，對書寫文字傳統權威的激烈質疑（因此亦是對文字語言第一位的質疑）不是一種道德化的行為。一如我在上一章所指出的，電影媒體使陳得以探索現代「第三世界」文化中的技術再生產這一更大的問題。這裏，簡要提及海德格對技術的理解或許可以幫助澄清這些問題。^⑩在其著作中，海德格將「技術」這個字從其更常聯想到的工具性中分離出來。取而代之的是，他將技術的本質定義成存在的凸顯——一種顯露真實的過程和一種獲知的樣式。他在希臘字 *techne* 中找到了這一技術的本質。對他來說，這一字眼不僅僅意味著技藝或手藝，而是將存在的推向暴露。在海德格看來，現代機器技術在本質上並未遠離古時的 *techne* 觀念，相反，現代性的機械化了的、規則化了的、巨大的、同時確實是危險的機制顯示，*techne* 是以迄今自人類理解隱藏起來的方式的一種對自然的「框架配造」（*enframing*）和「襲擊」（*setting-upon*）。由於這一點，海德格認為：「現代技術——如按年代計算屬於後來的——從蘊藏其中的具有影響的本質觀點來看，則在歷史意義上屬於早期。」^⑪在揭示了現代性的這一點後，海德格同時問道：是否有一段時期並不單單是技術（像我們現在所了解的）顯露了 *techne* 的意義呢？他在藝術，特別是詩歌中找到了答案。

在很多方面，陳凱歌的作品（一九八九年以前在中國執導的三部影片）可以被視為是在遭劫掠的「第三世界」文化——同時亦是最高級的古代文明之一——語境中對 *techne* 問題的探索。陳的《孩子王》對書寫文字所提出的強烈挑戰是對中國歷史的文化性起源的衝擊。以

其穩定而恆久的特色，書寫文字指向海德格所提及的作為 *techne* 本質的對存在的「框架配造」。書寫權力——確實亦是書寫的暴力——的中心是它具有重複自己的能力。在書寫與歷史很少分開的中國——即，書寫是記錄和保存的觀念——書寫文字是最基本的 *techne* 形式，通過它文化再生產的傳播得以確保。同時，在共產黨國家的手中，寫作同樣是被轉化成純粹屬於宣傳和思想控制機器的現代技術。寫作的這兩個方面——首先是集聚的、難以承受的過往（歷史）負擔，其次是在現代世界中建構一個全新的民族文化（革命）的技術化了的責任——在後文革時期的愚莽抄寫中被簡潔地撮合在了一起。

老杆首次獲得並閱讀字典的那晚，場景充溢著一種超現實的感覺，朗讀古代文本的嗓音慢慢地回響和放大，在如此多分辨不清的聲音的伴隨下創制出一種傳統如何撞擊人類意識的鬼魅氛圍。然而，影片中遠離都市文明「中心」，在農村裏上演的閱讀和寫作的簡單一幕卻參與了文化清晰無誤地屬於抄寫、回響以及重複的過程。貧窮的物質環境不是隱藏，而是幫助強化了寫作作為積累性記錄的純粹機制。

當然，在都市背景下，技術的不可阻遏的恐怖權力以更明顯可知形式曉諭天下。陳在其第二部影片《大閱兵》中揭示了這一點。在這部影片中，對中國民族文化最重要基石之一的描繪——人民解放軍——以一種對紀律的迷戀（它壓抑了所有人類身體的症候，如哭泣、昏迷、嘔吐，甚至包括彎曲腿腳的身體「畸形」）和伴隨這一技術化紀律而來的終極情感空白的混合表現出來。在諸如軍隊這樣的「集體」目的下的人類身體的工具化達到這樣的程度，其中物質的貧窮化和剝奪——包括以限制身體對紀律性虐待反應的形式表現的剝奪——通過天安門前士兵與其他生產單位的整齊劃一的「大閱兵」展現在銀幕上。

好像人類身體的純粹軍團——在制服下，他們的臉部缺乏表情，而步伐卻絕對一致——在無可追索的過去和不可知曉的未來的溝壑之間架設了某種偽「橋樑」或機械性「橋樑」。如果這一「架橋」揭示的是現代中國「成功」的現代化成就，那麼正如我們在《大閱兵》最後場景中的慢動作和哀樂中所體會到的，這一成就要求個人在全盤抹去自我的情況下屈從於技術化的集體目標——屈從於作為集體目標的技術。^②

《孩子王》的農村背景不允許有《大閱兵》中那種以鮮明震撼的形式展示的技術的運作狀態。在工業化、軍事化、都市化形式的技術缺席的情況下，陳通過文字語言本身的根本運作以更基本的方式探尋了 *techne* 的根源。這裏，作為凸顯存在秩序的 *techne* 的權力通過傳統學習實踐——講故事——這一簡樸方式展現。一天，老杆過去生產隊的朋友們趕來看他。純粹出於好玩，老杆讓朋友們像他的學生在課堂上一樣坐好，由他給他們「上課」。當他重複自己的話時，這一點很快變得十分明瞭，即這是暴露自內部講述的機制的敘述之一，它使「形式」與「內容」合併在一起，從而以整一顯現出來：「從前有座山。山上有座廟。廟裏有個老和尚講故事。講的什麼呢？從前有座山。山上有座廟。廟裏……」

老杆的朋友們亦加入到很快成為喧鬧的，將同一故事集體反覆講述的行列。當他們最終停下來時，在教室外偷聽的學童接上大人們的碴，在跑往遙遠的山丘時有節奏地重複著完全相同的敘述。隨著學童們消失在地平線，攝影機回到老杆的注視上。這一注視帶著訝異，好像他忽然明白了什麼。他弄懂的究竟是什麼？什麼是他忽然明白的內容？這些是電影媒體沒有回答的問題，必須通過闡釋過程來解答。

這一「明白」的一刻是主體性不可決定的時刻之一，它對理解現代中國文化和文學很重要。在此我們不應立刻賦予其確定的意義，如「老杆意識到了教育是怎樣傳遞的」，而應該將其與影片的其他部分並置在一起，從而掌握它多重涉意可能性的序列。

(二)自然

與老師和學童之間關係並列的是另一組圍繞在阿城小說中不存在的人物展開的場景——一個放牛娃。他再一次是孩童形象。但不像學童們，放牛娃屬於「自然」。通過他，陳的影片得以創制另一套與教育機構相反的話語。這一反話語究竟是什麼？換句話說，影片中的自然孩子的功能究竟是什麼？

「自然」為老杆的注視提供了另類形式的縫合。當他放眼望去，老杆常常「看到」的是鄉村景觀的廣袤。儘管某些人或許認為此類「自然」是注視的「非縫合」，因而有爭議地屬於非西方的影像介入類型，但正如在上一章談及的，我不願以將「自然」和「東方」放在某一「圈外」空間的不費力氣的方式區分「西方」與「東方」。不採取這一闡釋樣式有兩個原因。首先，那種認為相對於由通過宣傳達成的羣體控制技术而來的具有壓倒性雄辯的、文字的、同時確實是冗長的中共官方話語的機器性來說，作為影像能指的自然是抗拒它的主要政治方式的想法包含了曖昧性和幻想性。因此，通過提供以自然緘默為形式的反話語，陳凱歌等導演並不確切是對某一形而上超越的懷舊；相反，它是尋找另類文化符號學的政治介入方式——一條迂徑。其次，「自然」完成的是作為男性生產圈的潛意識一面的功能。這樣，它在強化某種樣式的審查，特別是對身體和女性的生理再生產方面的審查方面扮演

了不可替代的角色。這一點在本章的第二部分會變得清晰。

放牛娃首次出現在老杆前往學校的場景裏。他穿著白色的衣服，一頂大草帽遮住了他的臉，使我們看不清他的長相。他正在山路上放牧牛羣。他在影片的始終均保持緘默，與老杆的「交流」採取的是與學童相反的形式——非文字性交流。^②兩個場景展示了這一非文字性的涉意力量。

一天，老杆在教書時，看到放牛娃在隔壁教室的黑板上做著什麼。老杆跑過去看，發現放牛娃在黑板上潑了糞便後消失在遠處。在第二個場景中，老杆在田野上與放牛娃面對面相遇。老杆問道：「你是哪的孩子？你念書嗎？怎麼不念呢？我認得字，可要我教你？」放牛娃保持沉默，然後離開了。

為什麼陳在關於教書的故事裏加進了這個不說話的孩童形象？從一開始我們就感覺到放牛娃的存在是一個謎，他屬於幻想層級而非老杆被正式任命的機構現實。但是，儘管——或許是由於——其謎一般的性質，這一幻想還是闖入了老杆的視野。這裏，影像和聲音的使用一起形成了一種有力的教學和自然參照系之間的互相作用效果。畢竟，影片以兩種系列的聲音開始——首先是牛的頸鈴聲，然後是粉筆在黑板上寫字的聲音。在老杆和他朋友老黑一起前往學校的路上，兩人遭遇了似乎令其訝異的事，其中包括放牛娃。很典型地，我們看到兩個男性形象，特別是老杆似乎微微有些吃驚的注視；然後，攝影機通過展現山巒的場景以及岩石自懸崖落下和樹木等景色將這一注視「縫合」。這類僅僅與「自然的」東西「相聯」——即，緘默、靜止以及非事件性的東西——在其中老杆人性和個人化的注視被看成是主動注視的場景與老杆和放牛娃的真正相遇相平行，後者成了與人類學習

機構並存（而非形而上地超越）的非文字自然世界存在的個體化形式。正是由於放牛娃是非文字的，他更恰當地屬於不僅僅仰賴文字語言生產涉意的媒體。放牛娃的身體存在展示出非存在和不參與的挑戰——一種生命的形式和無教育的歷史——它與教育歷史平行卻對其漠不關心。

如果影片中的教學主體性是老杆的注視與學童之間的循環（這是阿城小說中的支配性敘述），那麼放牛娃的沉默存在很大程度上警示了這一主體性。這裏，與教學的縫合——特別是老杆和王福之間，後者是書籍文化的承繼者——並存的是另一在孩子一邊的非文字縫合。放牛娃對老杆「反應」的非文字性迫使我们思考：教育的作用是什麼？它怎樣再生產自己，誰從中獲益？

《孩子王》中的自然狀態蘊含著反話語的意義，它不是憩息在人類能動力量而是憩息在幻想中。我已談到，在老杆翻閱字典的那晚，影片提供了一組過去朗讀課本的低沉聲音來伴隨老杆的閱讀。同時，這一與先輩教育聲音的「相聚」被外面的噪雜聲打斷。這是一頭牛，神祕地站在黑暗中，當老杆開門發現牠時，這頭牛離開了。

至此為止，我希望自己已清晰地建立了這一部分的論點條項。如果我們從一感覺個體和不可決定的外在現實的縫合角度考量主體性，那麼在影片中出現的老杆的主體性具有兩叉特質。一方面，它承繼了同情在社會上無權力的孩童的「好」傳統。這一主體性通過書寫文字的獲得在他者那裏達到了自身的「完成」。此類特殊的縫合過程代表著對一種正當的民族文化感的依從，它必須建立自最基本的技術——書寫。這一主體性還將我們導向希望的決定性以及可確定性形式。如果孩童們是「民眾」，那麼通過識字的教育則代表著明白無誤的道路的希

望。

另一方面，陳通過另一領域探討了老杆的主體性，其中教師試圖融入在社會上沒有權力的孩童的衝動不可能物質化成一種教學法行為，相反，它遭遇到必須被描述為同時是自然、緘默、神祕以及不合作的公然挑釁。主體性的這個另類故事以近乎現實和幻想之間的場景形式給陳的影片分段——意思即是觀眾不再能分辨箇中的區別，而且這種區別也無關緊要。重要的乃是放牛娃形象頑固地反覆出現，好像是忽然背離老師與學童之間有意識的以及直接的關係的一個夢、一條迂徑。

伴隨這一迂徑的是一個不存在的中文字。一天，老杆在往黑板上抄寫課本時，寫下了一個接著就擦去的字：

朱

影片快結束時，老杆在告別學生的發言裏回憶起誤寫的這一幕。牛是頑固的動物，他說，你可以責罵牠們、打牠們，但牠們只向你眨眨眼。然而牛也有變瘋狂的時候——即在你小便的時候，這是因為牛喜歡鹽分（在阿城的小說中，老杆還告訴我們，一旦你為牛小過便，你可以讓牠做任何事，因為牠們會尊敬你，好像你是牠們的父母）。老杆解釋道，正是這種「牛」與「小便」的聯想使他在那天寫下了富有想像力的「朱」字。

從結構上而言，這一不存在的漢字的涉意密度正是對抗王福獻身於文字語言之兇殘的所在。「朱」幻想以令人惡心的不同樣式——排泄物——暴露了文字文化。這一暴露同時在多重層次上發生。首先，該幻想帶我們回到中國文明的起源——農民知識。這樣，在這部對文革

的破壞充滿批判的文本中，蘊含了對中國共產主義最令人信服的教育任務之一的禮讚：知識分子必須向農民學習。牛對待小便的行為是一個人被「流放」到農村而不是在教室裏才能獲知的生態事實。

其次，這一幻想是關於服從與支配的辯證的故事。儘管其耐性和不抱怨性，牛面對鹽的罕有的身體愉悅可以令其瘋狂。換句話說，無論誰提供這一愉悅，他就有力量支配牛。從人類角度看，這一對服從和支配的理解深深地令人不安，因為從其中我們能分辨出墮落和恥辱——確實還包括暴力——的行為。一種消除了發出臭氣的身體排泄的行為——從受過正當教育的人的角度看，它怎麼可能成為愉悅以及誘發服從的來源？在象徵水平上我們可以把它同什麼相比較？是否這一關於動物性的故事同樣關乎人類文化？如果是這樣，它對後者的尊嚴帶來的又是何種打擊？

「朱」的激進意義在於它暴露了作為生產過程的文化的根本殘暴。「文化」的成功乃是為生產目的而迫使那些需要幫助的人（比如，在牛的例子中是鹽）屈從的過程。具有悖論色彩的是，征服的行為不僅不會令他們造反，而且由於其暴力同時是維持和滋養的東西，被征服的對其做出順從的反應——動物性地。回到關於路的思考：按照這一觀點，小便乃是鋪路的行為，它遭遇的是愉悅，從此以後伴隨的是忠誠。

如果這樣的置換到人類文化框架上的服從對身分的形成不可或缺，那麼這一幻想顯示了捲入在該過程中不可言說的不平等。這個關於中國民族文化的「它」故事的緘默而帶幻想的文本所說的是：勤勞而不抱怨的中國民眾羣體難道不像牛一樣——而不是由官方政治正統（亦即小便的主人）所呈述和認可的「傳統」？（在現代經濟中，「工作」產生「奴隸」，它在詞源上意為「以鹽的形式償付一個人的工作」）。無

論這一主人多麼濫權，民眾們屈從於他，把他當成其存活的泉源，甚至在傳統和民族文化將其碾碎時，民眾們仍然是屈從。在牛和民眾之間對等的背景下，出現在毛解讀魯迅中的對「民眾」的直接政治授權——這一解讀區別了牛和民眾，使前者轉化成應該為後者服務的象徵——同時是希望、謊言以及在強力驅使下帶著血和淚的鋪路行為。

關於文化是暴力和排泄物的觀念同樣讓我們回到抄寫和書寫作為再生產的問題。不像阿城的小說，其中人們感到學習的要點在於找尋抄寫的正確來源，陳凱歌的影片解構了作為抄寫的文化生產本身。由於加進了放牛娃，文字、文本、字典以及文字語言——人類學習傳統的累積——與便溺共存，它們是像聰敏的學生王福那樣的中國人個體不得不屈從的暴力性服從行為的（排泄）產品。這一屈從的特質在於抄寫和再生產正是他們服從的源泉——換言之，即通過機構化了的教​​育本身的文化暴力。只有當這一「原初的」暴力行為通過順從和自願的再生產過程（因為它包括愉悅的可能性和身體的存活）達到完滿時，它才完全有效地成為培育和文化（在阿城的故事中，勤勞的牛被比成哲學家）。這就是為什麼在第一次發現他除了抄寫外不能教學生任何東西時——即，確切地說，發現他不能幫助使文化恆久——老杆對自己表達了身體的暴力，向破鏡中的自我鏡像唾口水。同時，當王福以語言反擊時，老杆反而高興：他所發起的教書循環由幼小孩童的主動回應恰當地完成了，並從此刻得以再生自己。

然而如果人類文化是暴力性的，自然更是如此。如果在陳的影片中，牛不是毛的意像所言明的被普羅階級使用的「知識分子服務者」，那麼他們也不是人性化的仁慈的偶像。放牛娃的（言外亦是「自然的」）緘默是一種令人屈服的存在形式；即使老杆是一個老師，他也仍然屈

從之。在影片的最後場景中，當老杆離開村子時，我們再一次遭遇了看似夢幻的自然場景。其中最主要的是一片黑樹椿，它們神祕地積聚在那裏。這些樹椿在我們眼前出現時，可以聽到牛鈴和人小便的聲響。這正是放牛娃，他面對攝影機暴露出自己的生殖器，直接朝我們小便。攝影機然後顯露了他在殘破的草帽下的眼睛——他看著老杆還是我們？伴隨在風中放大的牛鈴聲，放牛娃消失了；我們看到黑樹椿，放牛娃的帽子掛在其中一棵上。樹椿放大了，牛鈴的聲響亦擴大了。一刻的靜謐。然後是不戴帽子的放牛娃的臉：一個邋遢的鄉村孩子轉身注視著我們。

放牛娃的幻覺將自然歸回到《道德經》中所形容的「天地不仁，以萬物為芻狗」的宇宙對人類的漠不關心上。正是這一緘默的、自然的以及永遠不可馴服的世界最終毫無羞恥或負罪感地朝我們便溺。影片認為，相對於這一自然，人類的暴力本身僅僅是一種抄襲和再生產。

第二部分：尚未走過的路

我們已經發現，特別是在那些里比多發展受障礙的人身上，如性倒錯者和同性戀者，他們所選擇作為其愛戀客體的原型不是母親，而是他們的自我。他們率直地追尋作為愛戀客體的自我，這一類型的客體選擇或可稱為自戀（narcissistic）。……

孩童將真正成為我們曾經幻想自己會成就創造的中心與心臟，「嬰兒大人」將成就他的父母從未達到的夢想和願望。……在所有自戀位置中最微弱的一點上，即受到現實無情打擊的自我的不朽存在，安全感經由逃往孩童取得。

——佛洛伊德（Sigmund Freud），〈論自戀主義：導言〉（On Narcis-

sism: An Introduction)

孩童是一個形而上的存在。

——吉勒·德勒茲 (Gilles Deleuze)、菲利克斯·夸塔立 (Félix Guattari)
《反伊底帕斯：資本主義與精神分裂症》(Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia)

從終極意義上講，徹底的女性主義革命解放的不僅僅是婦女。

——吉利·魯賓 (Gayle Rubin)，〈女性的交往：性「政治經濟」筆記〉
(The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex)

現在我可以回到本章標題所提到的「男性自戀主義」問題。儘管我對陳凱歌通過我所稱的自然與幻想的迂徑達成的對文化的毀滅性解讀表示同情，我認為這一解讀沒有指出應該為此暴力負責的某些人類代理形式，因而未回答這一問題。雖然這條迂徑或許對作為教學縫合的文化暴力進行了根本性批判，它同樣與這一暴力具有同謀性，因為影片通過自然所提供的另類是緘默的。正是在這一點上，無論如何片面，一種對潛伏在文化暴力之後的可辨識的人類代理類型的社會批判作為出路就變得必須了，哪怕這一批判尚不能導向新的路途。

通過提供一種女性主義解讀作為我對以上分為兩枝的主體性分析的補充，我的意圖不是想貶低陳凱歌導演下的政治性顛覆的運作。相反，它是一種試圖尋找陳的迂徑之外的某些超越的解讀樣式。從某種意義上講，它不獨立於，而是參與到顛覆性中。這些超越——在我看來它們是在影片中以不完全的形式存在的新羣體和新希望的可能跡象——會在「女性」中找到。將注意力集中在女性問題上，我們會發現

《孩子王》中的主體性之間的結構性互動——困擾在教學和幻想性之間——是一封閉的循環。

一個主要問題從這一基於女性的補充解讀中浮現。是否這一我所稱的男性自戀的封閉循環實際上是全盤抗拒民族文化再生產的方式？如果是的話，為什麼？為什麼陳的影片中的男性主體性或是通過學校，或是通過自然找尋與孩童的聯繫，卻偏偏繞過了女性？什麼是經由美學症候顯明自身的這一「倒錯」的根源？換言之，是否陳讓其男主人公扮演的被動性角色體現了對一種正運作的更大的毀滅力量的反應，從而使對女性的排斥不應簡單視為厭女癖，而更是一種應對用拉康的話來說是象徵性閹割的努力？

要探討這些問題，讓我們現在再做一次對《孩子王》的闡釋。

如果主體性只有作為個體觀看者的注視的某種完成的結果才有可能——即使這一完成過程是虛幻的——那麼陳的影片中明顯存在的兩類主體性（以彼此相爭論的關係出現）同時在女性作為生產性能動力量缺席的情況下被連結在一起（嚴格說，女學生是接受者，而非生產者）。

從一開始，陳提供給我們的就是男性的戲劇世界。從老杆以前的生產隊到學校，到他與王福的特殊關係和不發一言的放牛娃，這是一個男人以及孩童一般玩耍的男人的世界。更進一步，我們看到在一些場景中，老杆對著自然背景一人獨處，毫無目的地移動他的身體，欣賞著自己。因此，在經由文字教學達到的人類文化的延續以及經由自然幻覺達到的該文化的斷裂之間，所消失的是女性。進一步說，女性的消失發生在特殊的關口：當孩童出現時，女性遂消失了。

至此，我們轉到來娣這個女人身上，她是老杆生產隊的廚子和歌

手。來娣的進入總是一種打亂。以影片接近開始的場景為例，其中老杆在臨赴新的崗位前和他的朋友們聚餐。陳展現給觀眾——以多麼細緻的注意力！——男人們做飯時的同志情：首先是對菜譜的集體貢獻，然後是洗滌、砍切、剝肉和蔬菜，接下來是收拾將被放在一段毛竹裏燒的米，最後是一起分享燒好的飯菜。正如吉利·魯賓所言，這樣一個團體裏的男性權力「不建立在其作為父親和父權的角色基礎上，而建立在他們集體的成人男性特質上，表現在祕密的邪教、男人的屋宇、戰爭、交流網、禮儀知識以及各種各樣的入會程式上。」²⁴與此對照，儘管來娣是一個廚子，我們沒看見她做飯，而總是闖入並打斷男性戲劇的場景，帶來某種混亂。當來娣進入這第一次分享飯菜的場景時，她的來到以其大嗓門、飽滿的身體、粗俗的舉止以及一個非常不女性化的問題做引子：「嘿，喝酒怎麼也不喊老娘一聲？」儘管她是歌手，我們從未聽到她唱歌；相反，出自她的聲音總是作為喊叫和不諧和的噪音被賦予丑角色彩。

通過剝奪來娣常態下屬於女性的（情色的）品質——順從、羞澀、苗條以及緘默，所有這一切反而屬於老杆——陳開啓了他對女性在民族文化生產中的角色的態度問題。在何種程度上這一將來娣從常規的女性涉意領域的排除構成了對女性在文化象徵方面的排斥？同樣，在何種程度上對來娣的丑角化成了一種新的涉意類型，一種由於其在里比多意義上不受抑制的性質實際上比男性更強的女性權力？兩場戲使我們得以探討這些問題。

來娣的願望是成為老杆教書的相同學校裏的音樂老師，她想讓男人們感覺她不僅是一個廚子。但這一願望遇到的是來自男人們的庇護性批評，他們戲弄她不明白自己沒有任何適合當老師的專業資格。她

所認為最重要的資格——能夠唱歌並通過嗓音作曲——因而立刻被認為無關緊要。在老杆這方面，他很誠實地承認自己也不怎麼具有教書資格，但這一對自己和來娣相等的理解並未促使他幫助來娣。

同時，來娣是老杆所知道的人中給他教書所需要的字典的人。她來學校訪問他的時候，老杆將她介紹給王福，說她是真正的字典主人，而王福則叫她「老師」。在阿城的小說裏，老杆離開學校時將字典留作禮物，把來娣和他自己的名字列為捐獻者。我認為，來娣、老杆和王福之間關係令人感興趣的是它們顯示了一種新型的譜系或再生產單位的潛能。女人、男人以及孩童形成了遠離限制在「血緣」和異性戀中的熟悉的再生產的一種集體。但在女性從其情色和生理上的再生產角色解放出來後，她又變成了什麼？我們在影片中所目睹的是她演變成了一種喜劇性的奇觀，她的明顯可感的身體尺寸超越了男性教學和幻想的封閉性循環。

在何種意義上這一封閉的循環是自戀性的？現在我要轉向佛洛伊德關於自戀主義的論述去找尋某些定義。

就我們對其在通常用語中的理解來說，自戀是「對自我的迷戀」。佛洛伊德認為，自戀主義與其說是貶損意義上的倒錯倒不如說是一種自我保護的方式。他區分了兩類人類里比多發展的形態——外傾型(anacletic)和自戀型；前者典型表現在向主體以外尋找愛戀的客體，其行為他認為是主動的和男性的，而後者則典型表現在將自我作為愛戀客體，其行為他認為是被動的和女性的。佛洛伊德關於自戀者的著名畫面呈現在下述段落裏：

自戀性的女人只愛她們自己，其強度可與男人對她們的愛戀相比

擬。……這類女人對男人來說有最強的迷戀度，不僅由於美學原因……而且由於某種有趣的心理(psychological constellations)。這一點似乎很明顯，即一個人的自戀主義對那些業已部分放棄他們自己的自戀主義而在尋找愛戀客體的人來說具有很大的吸引力。孩童的魅力很大程度上在於他的自戀主義，他的自足性和不可進入性，正像某些似乎並不在乎我們的動物的魅力，如貓和大的食肉獸。確實，在文學裏，甚至大罪犯和幽默家亦經由自戀性的自我傲慢使我們不得不對其產生興趣；以此自戀性的自我傲慢，他們得以避免與任何或可會減弱其自我重要性的一切親近。似乎我們很妒嫉他們能夠保有一種極樂心態的力量——一種我們自己已經拋棄的不可打擊的里比多立場。²⁵

佛洛伊德的這一段落明顯暴露了他的偏見，即將「男人」從自戀者的圖畫中排除出去。但如果我們擱置這一性偏見（它是顯而易見的），他論述中與我們目前討論相關的遠為重要的一面就浮現了。我們注意到他所認為的自戀者具有一共同的地位，即均屬於外在者——被邊際化了的、緘默的或是無權力的——並隔著距離被注視。由於這一點，我將不注重佛洛伊德對男性作為外傾和女性作為自戀之間所做的僵化性分界，而是利用他關於自戀主義的論述進行一種社會分析，它將把女性和男性都包括在自戀者中。這樣，如果從佛洛伊德在「被排斥的」類目中發現的角度看自戀主義，它可以被重新定義為一種文化邊際化或者甚至是墮落化的結果。因此，自戀者的「獨立」形象——自我專注到令其他人感到被排斥在外；而佛洛伊德則賦予其美學意義——必須以問題的形式加以新的闡釋：它究竟是一種缺乏(lack)的標

誌還是充足的表徵？它是不安全的標誌還是自足的表徵？一旦我們在此引入社會關係的辯證，並將「排斥的注視」理解為被排斥的可能結果（或反應），那麼下述一點就十分必須，即：不是從獨立角度思考某些形式的自戀主義，而是將其理解為文化劫掠過程的一種外在症候，它使自我向內退縮，從自身而非外在現實找尋其連結。

佛洛伊德的論述明白表示自戀並非內在的品格（即使我們不可避免地從「品性」或「性格」角度將其賦予別人），而是通過觀察過程產生的一種關係。換句話說，對自戀主義的理解涉及一觀察立場，從其角度別人看上去具有自戀性並進而排斥我們。因此，自戀主義是對我們在他者那裏心理狀態的描述：在我們感到被排斥時，他者就成了「自戀的」。在中國當代電影中，自戀性男形象的創制對影片的製作究竟告訴了我們什麼？換言之，為什麼自戀主義被授予到這些男性人物上？為何陳凱歌將其男主人公呈現為自我專注、被動，因而是「女性化」的？它怎樣與民族文化問題相關？

這些問題將我們帶回先前論及的——即，為何現代中國的民族文化寫作突出地以無力量的羣體為美學前設的形式？如果民族文化的建構是一種授權的形式，那麼無力量的羣體就提供了美學處理的手段，通過它某種情感穩定從把無力量的羣體作為奇觀的觀察中浮現。在這一奇觀裏，觀看者可以以同情的方式投入大量情感能量；同時，正是由於它在本質上同無力量的羣體保持了安全距離，這一同情遂成了肯定性民族文化的具體基礎。自戀主義——一種排斥的自我專注——投射到他者身上後，隨之成為一種穩定或授權給帶有令人費解的美學和情感愉悅的觀察主體立場的方式（正如我們在佛洛伊德的論述中注意到的）。此類愉悅通過與無力量的羣體相「團結」的幻像（illusion）形

成一「統一」的社區，使陳的影片與經典好萊塢敘述電影相區別的是男性而非女性形象組成了無力量羣體的奇觀。進一步而言，正是「男性特質」在導演的掌控下縫合了美學處理的每一點，從（以男性人物作為）奇觀到（以男性人物作為）觀察者，從劫掠感到團結感。

根據佛洛伊德的看法，一個人或可用自戀的方式愛戀下述人物：

- 1· 他之成為他自己的（實際上即自身）
- 2· 他曾經成為過的
- 3· 他想要成為的
- 4· 曾經部分是他自己的某人

這些描述定義了男性的戲劇世界，它們在陳的影片中為男人們提供了諸多樂趣。另一方面，來娣使他們不可能僅僅像無性的孩子一樣玩耍；她的差異提醒他們還有一個畜生般的生理再生產世界存在，而作為中國文化的承繼者，他們應該參與其中。因此，就有了在影片一開始的立誓努力前提到這樣一個問題的例子：「瞅瞅有沒有女的？」如果這一問題關涉社會禮儀，那麼社會禮儀就是無意識運作的顯示器。該問題在男人方面指向一分享的理解，即立誓——作為一規則，它暗示性或性器官——凸顯示意人類再生產的現實，因而和「女性」同等。然而，只要女人不在現場，該現實就不能被物質化，仍保有空洞的男性談論的層面。

在老杆回訪生產隊時，來娣觸摸了他。當老杆對該觸摸表示拒絕時，來娣反擊道：「你就是教一百年的書，老娘還不知道你身上長的是什麼？」這一對「自然」的提醒和樹、牛以及放牛娃一樣具有挑戰意義，但因為它出自一個女性的口中——我們或許應該說，因為它出

自男性以外的人的口中——它不能被歸屬到幻想的領域，因而具有作為一種另類的象徵秩序爆發的潛力。不像緘默的自然孩童，他允許男性的「注視」以自我探索和自我投射的歡悅調子暢迴，女性的嚴厲嗓音一直將他喚回到人類文化世界，喚回到在那裏等待他的負擔。對陳來說，這些負擔似乎不可卸載，除非人們變得倒錯——為幻想世界卸去它們。

這樣，陳的作品不是依循由女性嗓音開啓的路途，而是依循從女性主義分析看是一條精心編織的哲學迂徑。這一迂徑指向以孩童——說話的或不說話的——作為文化或自然的代表，他們成了用心理分析語言說是理想化過程的收受者。

如果魯迅關於「救救孩子」的吶喊提供了貫穿現代中國文學和文化的延續性，那麼我們需要問：是否這一吶喊背後的情感堅持同時也是對忘卻和排斥女性的堅持。在孩童在現代中國文學和文化中占有與其他社會受壓迫的形象相似的位置的同時，由於他與嬰兒相聯，他同樣帶有比其他形象更「自由」、更原初的幻像。與此相對照，作為每一種社會結構化的收受者，女性擁有的是被嚴重「腐化」的空間——一種稠密地書寫過的稿本——它並未提供此類自由的幻像。由於這一點，將不可能達成的願望——正是因為文化的壓迫——經由關於孩童占有一種超文化的、因處於社會之外而優越的地位的幻像投射到孩童身上就變得遠為容易了。正如我們在陳的影片中所經驗到的，這一投射的極端形式是運用孩童將自然的原初和非道德暴力個人化。以此觀點看，緘默和便溺的放牛娃乃是陳凱歌對雙重自戀關係的最高發明。他是面對女性化男人的沉默的野獸，一個極端的自戀主義者——自然——被自戀的人類所注視。

孩童的理想化自身包含一種自我導向的暴力。這一暴力將自身偽裝成對自我的愛戀，偽裝成「自戀」。如佛洛伊德所言，「在所有自戀位置中最微弱的一點上，自我的不朽存在，……安全感經由逃往孩童取得。」²⁶ 逃往孩童——箇中的涵義是，表面似乎是對自我的愛戀（它生成完全性自我專注的注視）實際上是絕望地飛向另一形象，他既無力量又低下，但也正因為如此，他對在其他情況下不可能上演的幻想的實現來說最為安全。在中國語境裏，這一飛往過程尤其複雜。被投射了文化希望的孩童不僅僅是中國感傷主義的人物。進一步而言，他是一種理想的形成；同時，正如佛洛伊德所言：「一個理想的形成會是高壓的條件。」²⁷

什麼是被壓制的，為什麼有此必要？對此問題的回答必須歷史地、集體地找尋，而非僅僅是一章甚或是一本書的空間就能解決的。在這裏，我僅能指出可見的對女性所擁有的身體性特質的迴避，這一迴避在美學上與對孩童的接受和理想化相交。一如我已提及的，它並不是厭女症的殷勤兜售，而是一更深刻紛擾的症候。

在性經濟中，「女人」代表的是男性為養殖和恆久文化（此刻他是其承繼者）在其中尋找配偶另一方的地方，因此，女性扮演的是提醒家系傳遞責任的角色——即所謂「傳宗接代」。暗含在陳影片中的問題是：是否中國的男人在後文革時期還想履行這一責任？

在中文關於「配偶的另一方」的習慣用語——「對象」——中，我們找尋到了在心理分析意義上理解性經濟的方式。用當代心理分析語言說，「對象」所喚起的是與一個人的自我相應的鏡像，因而在我們尋找配偶時，真確地稱其為「找對象」——尋找相對應的意象。

在自戀性的主體性中，這一「對象」導向內化。老杆的「自然」

對象本該是來娣，她喜歡他並想和他在一起——人們或許可以說，她想當音樂老師的願望是她意欲和他「對應」的表示。但在陳的影片中，強悍女性的愛戀此刻被鬧劇化、威脅性地表現出來。它所呈現的可能性——異性戀、婚姻以及再生產——被影片拒絕了，取而代之的是，男性主體性所走的是另一條路途，參與到理想化的孩童形象中。這樣，正是孩童以繞過女性（即使她作為照料的母親或姊妹形象被賦予柔情）的方式取而代之地成了對應的意象。在繞過作為再生產形象的女性中，影片所要凸顯的究竟是什麼？正如我已指出的，它所凸顯的是兩類主體性，每一類現在均可從自戀性男性再生產之循環的角度加以理解。再生產或是嚴格通過教育，或是通過對自然的可畏緘默的臣服達到。在每一項中，我們均發現存在一種男主人公和男孩子之間的「縫合」。影片「昇華了」的意義乃是：世界是由這一教學法和幻想之間以及「文化」和「自然」之間的互動生成的——即，在沒有女人和沒有肉身的情況下生成的！

在佛洛伊德的文本中，涉及壓抑的自戀性滿足可以通過自我理想（ego-ideal）來確保。除了個人一面外，這一自我理想還有社會性的一面，以「關於家庭、階級或國家的共同理想」形式呈現：「由這一理想未完成所生的不滿解放了同性戀的里比多，並轉化成罪惡感（畏懼社羣）。它原來是對被父母懲戒的恐懼，或更確切地說，是害怕失去他們的愛；以後，父母被不計其數的男同胞所取代。」^②

是否如下的看法有點牽強，即，中國現代史的敘述——在文革的災難和更近一點的一九八九年天安門屠殺中達到高潮——正代表了以國家的形式對自我理想的「不滿」？受過教育的中國人對其同胞所感受到的罪惡生成了大規模的「良心審查官機制」——一種被其他男人監

視的感覺——它使從事於常規性的尋找「對應意像」的過程變得困難了（如果不是不可能的話），取而代之的是，「找對象」不再是尋找所愛的過程，而成了自我觀察、自我警戒以及自我審查。將自戀性的情感置換到非女人的「對應意像」上——女人是生理再生產中的難對付的伙伴——即理想化的孩童形象上是對總體文化失敗的不滿症候；然而，它亦是一種試圖通過排斥文化再生產現實，並將此現實置換到純粹的機構性或幻想性層面的有意識地繼續承受其負擔的努力。與佛洛伊德區分性別的方式相反，《孩子王》這部影片展現給我們的是，正是男性主體性需要通過自戀主義來確保其情感穩定這一點最明顯地表現出來。我們僅能夠猜想這是對公開或象徵地落到男人身上的文化再生產的負擔的直接調和。具有反諷意味的是，儘管其明顯的受壓迫狀態，女性似乎更與這條令人絕望的路途絕緣，因為她們從一開始就被視為是多餘的。正是在這「反諷」中存在著我所稱的「尚未走過的路」。

我知道將來娣等同於肉身似乎違反了我們從女性主義中學到的主要課程之一——「女性」並不僅僅與生理再生產相關。但我在此語境中強調女性再生產功能的要義在於展示對中國文化中的文化暴力的批判怎樣不能與對作為規則的壓抑生活中肉體方面的警惕相分割。由於女性傳統上與此肉體方面相聯，她們（女性）被排斥在象徵領域之外遂成為一種暴露該總體壓抑的特別深刻的方式。因此，我對生理面的堅持不是企圖使其具體化，而是打斷中國文化中我所稱的——因為缺乏一個更恰當的術語——「頭腦主義」（mentalism）之傾向的方式；甚至在《孩子王》這樣一部顛覆性的影片中，我們也見證了這一頭腦主義。由於中國民族文化仍然在通過女性身體的機器方式生理地再生產自己——甚至在因為其女性特質而繼續忽視她們的時候，更由於中國

的共產黨國家通過控制女性的身體來控制人口，其中懷孕後期時強迫的流產可以作為「政策」來執行——我認為我們必須在某種程度上反複說明女性的再生產角色，哪怕有墮入「生理主義」的危險。

在來娣身上，我們發現了一種健康的自戀主義跡象，它包括自信、自發，以及追尋她所需要時的無畏，同時任由別人去。由於這一任由別人去的能力，來娣對老杆的愛不是經由性欲望和性征服的排斥形式表達，而是經由一般的慈愛，其中人們感受到關懷的姊妹、母親以及同類勞動者的存在。這一另類的自戀形式並不為達到自己的穩定而迴避他者的差異（通過鏡像化）。在其中我們發現了一種不同的希望形式。儘管影片受制在男性自戀的封閉性循環中而從未將其物質化成重要的新方向，它還是對這一不同的希望形式有所召喚。

以魯迅的形式主義方式，《孩子王》繼續了對二十世紀開始以來一直纏擾中國知識分子的涉及中國民族文化的一系列問題的探討。在魯迅關於希望之觀念的文學深刻性上——不是一條路，而是一個十字路口——陳的作品加上了電影媒體的複雜特質，其中頗具啟發性的「找對象」的鏡子般過程——尋找可以給予我們「自傲」和「自尊」的東西——具有聚合的文化意義。如果二十世紀中國知識分子不懈地試圖通過對無力量群體的投入達到建構一負責的民族文化，那麼陳的影片表明，由於它在我所描述的條件下被銘刻在一種自我理想的形成過程中，這一投入怎樣將女性和她所代表的肉體現實排斥在外。陳的影片提供了一種幻想式的希望——希望在沒有女人和她所含有的一切侷限的情況下重寫文化，而這些侷限既內在於文化再生產又內在於生理再生產的過程。在陳的影片中浮現的主體性交替在文化觀念和自然觀念之間，兩者均基於沒有女人干涉的世系。這樣，即使在其最具顛覆性／

解構性的時刻，影片亦參與了自戀性的對性政治和性別化了的社會性政治的迴避。儘管它所具有的被動性「女性化」形式，我們仍可稱這類迴避為男性化的。這一男性化是巨大的超個人壓迫的符號，對它的破壞必須成為所有對中國現代文化有要求的人的集體任務。

- ① 《魯迅小說全集》65 頁；楊憲益、戴乃迭譯，北京外語出版社，1981 年。本章開始的引文分別出自阿圖塞《列寧和哲學與其他文章》157 頁，紐約 1971 年出版；本雅明《莫斯科日記》29 頁，蓋里·史密斯（Gary Smith）編，理查·西布斯（Richard Sieburth）譯，哈佛大學，1986 年出版。
- ② 《魯迅小說全集》65 頁。
- ③ 在一篇題為《希望》的散文中，魯迅引述匈牙利革命家和詩人裴多菲的話，稱絕望之為虛妄，正與希望相同。在一首題為《希望》的詩中，裴多菲將希望比做娼妓，以此傳統的「隱喻」來指希望對男性的不忠實和神祕感。見《野草·希望》，載《魯迅全集》2 卷；北京：人民文學出版社，1981 年。
- ④ 馬森·安德森《形式的道德性：魯迅與中國現代短篇小說》（*The Morality of Form: Lu Xun and the Modern Chinese Short Story*）；載李歐梵編《魯迅及其遺產》（*Lu Xun and His Legacy*）32 至 53 頁，加州大學出版社 1985 年。安德森的觀點在其《寫實主義的侷限：革命時代的中國小說》中得到進一步的闡發。
- ⑤ 馬森·安德森《形式的道德性》，52 頁。
- ⑥ 特立·伊格爾頓《意識形態，小說，敘述》（*Ideology, Fiction, Narrative*）；載《社會文本》2 期（1979 年夏）71 頁。
- ⑦ 1949 年以前這一緊張的一個很好例證表現在茅盾的文章《從牯嶺到東京》（1928）中。在這篇文章裏，作者考察了究竟什麼組成了「無產階級文學」問題。見《從牯嶺到東京》，陳幼石譯，載《有關亞洲學者的簡報》（*Bulletin of Concerned Asian Scholars*）（1976 年 1 月至 3 月）38 至 44 頁。
- ⑧ 《在延安文藝座談會上的講話》，載《毛澤東論文藝》39 至 44 頁；北京外語出版社 1960 年出版，1977 年重印。魯迅的兩句詩出自《自嘲》，載《集外集》；見《魯迅全集》7 卷，北京：人民文學出版社，1981 年版。
- ⑨ 我要感謝 1990 年冬選修我在明尼蘇達大學開設的「為中國現代文學學生所設文學理論導論」課程的學生，他們提供了如何闡釋這一意像的有益討論。
- ⑩ 見《阿城小說：棋王、樹王、孩子王》163 至 213 頁；台北海風出版社，1988 年出版。《孩子王》電影劇本的英譯本（陳凱歌等著），見邦妮·S·麥克道格爾在《〈孩子王〉與中國新電影》（“*King of Children*” and the New Chinese Cinema）中的翻譯（61 至 121 頁）；托尼·李恩序，倫敦，1989 年出版。

- ⑪ 見阿圖塞〈意識形態與意識形態國家機器〉。
- ⑫ 因為我已在其他地方對阿城的小說有過翔實分析，我在這裏的討論比較簡要。感興趣的讀者可以參閱我的另一部著作《寫在家國以外：當代文化研究中的干預策略》(*Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*)中的〈方法論、職責以及一九九〇年代的中國知識分子——後災難話語的碎片〉章 (*Pedagogy, Trust, Chinese Intellectuals in the 1990s—Fragments of a Post-Catastrophic Discourse*)；印第安那大學出版社，1993 年。該章最初發表在《辯證人類學》(*Dialectical Anthropology*) 16 期 (1991 年) 191 至 207 頁。
- ⑬ 鮑里斯·愛肯鮑姆〈文學與電影〉(*Literature and Film*)，載《俄國形式主義：文章與文本翻譯集》(*Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*) 123 頁，史蒂芬·班恩 (Stephen Bann) 等編，紐約，1973 年出版。關於愛肯鮑姆對電影的更詳盡的看法，見其〈電影風格學問題〉(*Problems of Cinema Stylistics*)，載赫伯特·伊格爾 (Herbert Eagle) 編《俄國形式主義電影理論》(*Russian Formalist Film Theory*) 55 至 80 頁，密西根大學出版社，1981 年。
- ⑭ 比如，見巴赫汀〈杜斯妥也夫斯基詩學問題〉(*Problems of Dostoevsky's Poetics*)，凱利·艾默生 (Caryl Emerson) 編譯，明尼蘇達大學出版社，1984 年；V·N·伏洛西諾夫《馬克思主義與語言哲學》(*Marxism and the Philosophy of Language*)，拉迪斯拉夫·馬蒂卡 (Ladislav Matejka) 等譯，哈佛大學出版社，1986 年出版。
- ⑮ 在其論述德國導演法斯賓達的著作中，卡霞·西伏曼區分了「看」(look) 與「注視」(gaze)，前者被個人化並有具體個人的承擔者，而後者是外在化和集體性的。她認為，在好萊塢電影中，男性的看與注視總可以互換，因為它沒有「缺乏」(lack) 的負擔：「男性的看既將它自身的缺乏轉到女性主體上，又企圖故意忽略其注視性。」見〈法斯賓德與拉康：注視、看以及意像的再思考〉(Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image)，載《攝影暗箱裝置》(*camera obscura*) 19 期 (1989 年 1 月) 54 至 84 頁；引文見 71 至 72 頁。西伏曼的這篇文章略做修改後收在《邊緣上的男性主體性》(*Male Subjectivity at the Margins*) 中，125 至 156 頁，紐約，1992 年出版。在運用當代電影理論中的相似術語的同時，我想強調《孩子王》中特有的「男」「女」分派顛倒了好萊塢範型。在陳的影片中，男性的看是缺乏的承擔者；正是男性占據了被動的（經典

意義上屬於「女性的」位置。問題是，為什麼會這樣？正如我在本章的第二部分要談到的，這是一個關涉象徵性閹割、或是文化暴力的問題，它對理解當代中國情狀尤其相關。

- 16 見我在〈方法論、職責以及一九九〇年代的中國知識分子〉中對王福「成功」背後的人性和父權意義的說明。
- 17 見阿圖塞〈意識形態與意識形態國家機器〉132頁。
- 18 陳《花花公子》訪談，中文版22期（1988年5月）48頁。
- 19 陳〈導演筆記〉，邦妮·S·麥克道格爾譯，載《〈孩子王〉與中國新電影》（“King of the Children” and the Chinese New Cinema）61至62頁。
- 20 見馬丁·海德格〈藝術作品的起源〉（The Origin of the Work of Art），載《詩學·語言·思想》（Poetry, Language, Thought）15至87頁；〈關於技術的問題〉（The Question Concerning Technology），載《關於技術問題及其他文章》3至35頁。
- 21 海德格〈關於技術的問題〉22頁。
- 22 亦可參見保羅·克拉克在〈重新創造中國：第五代電影製作者〉（Reinventing China: The Fifth-Generation Filmmakers）中對《大閩兵》的簡短討論；載《中國現代文學》5卷1期（1989年春）129至131頁。對影片「訊息」不可決定性或含糊性的有趣而簡短的討論，見余剛〈《大閩兵》要說的是什麼〉，載《今天》2期（1992年）69至75頁；傑佛瑞·奧布里昂〈燃燒的激情〉（Blazing Passions），載《紐約時報書評》（New York Times Review of Books）1992年9月24日，38頁。
- 23 陳對不會說話或口齒不清的孩童的迷戀在其他影片中也很明顯——比如，《黃土地》中的憨憨、《大閩兵》中口吃的侯姓年輕戰士。
- 24 魯賓〈女性的交往：性「政治經濟」筆記〉，載瑞娜·芮特（Rayna Reiter）編《建構一種女性人類學》（Toward an Anthropology of Women）168頁，紐約，1975年出版。這一部分開始魯賓的引文出自該書200頁。德勒茲和夸塔立的引文出自《反伊底帕斯：資本主義與精神分裂症》48頁，羅伯·赫利（Robert Hurley）等編，傅柯序，明尼蘇達大學出版社，1983年。
- 25 佛洛伊德〈論自戀主義：導言〉（On Narcissism: An Introduction）（1914），載《西格蒙德·佛洛伊德著作普選本》（A General Selection from the Works of Sigmund

Freud) 113 頁，約翰·里克曼 (John Rickman) 等編，紐約，1957 年出版。這一部分開始的佛洛伊德引文出自該書 112 和 115 頁。這篇文章亦載於《佛洛伊德心理學全集標準版》14 卷。

②⑥ 同上，115 頁。

②⑦ 同上，116 頁。一個因對孩童理想化而導致的巨大破壞的最佳例子是毛在文革期間煽動的紅衛兵運動，其中孩童被用來上演在其他情況下不可實現的幻想。

②⑧ 同上，123 頁。

4 表層的力量：

張藝謀電影中的反抗性

在每一情狀中起決定作用的因素是在判斷出一種情狀是有利的時候，可被部署到戰場的經過恆久組織以及漫長準備的力量（只有在此類力量存在並充滿戰鬥精神的條件下才能有利）。

——安東尼奧·葛蘭西（Antonio Gramsci），〈現代王子〉（The Modern Prince）

這一章集中在張藝謀的三部影片上——《紅高粱》（西安電影製片廠，1988年）、《菊豆》（與楊鳳良合導；明星娛樂公司發行，1990年）和《大紅燈籠高高掛》（中國電影合作製片公司，1991年）。然而，我將不會像前幾章那樣對這些影片進行「細讀」，而是利用張的影片作為提出一些關於跨文化闡釋政治問題的方式。這並不意味著我會忽視張影片中的細節，恰恰相反，我的論點是只有當我們放棄某些闡釋的調子和假定後才能完全賞鑑那些細節。

新民族誌的要素

三部將被討論的影片組成了與眾不同的一類。它們的特性成了張藝謀風格的「商標」。❶ 這些影片的「背景」是一致的：壓迫性的封建

中國。儘管我們從影片改編自的小說知道事件發生在共產黨以前的時期，歷史的具體細節在影片中被模糊了。^②封建中國的壓迫性通常由一非理性且飛揚跋扈的年長男性形象體現，如《紅高粱》中九兒患癲瘋病的丈夫；楊金山，菊豆的丈夫和染坊的主人；以及在《大紅燈籠高高掛》中有幾個老婆的地主陳佐千。因為在其階級中有權勢，這些年長的男人遂有了濫權的特許：他們購買老婆，利用她們滿足畸形性愉悅和再生產的需要，有時當她們變得不順從或礙手腳時就開了殺戒。在呈述女性非人待遇方面，張影片中歷史背景的模糊與對階級差異的遺忘相匹配。儘管頌蓮上過大學而菊豆只是不識字的農民，頌蓮這個在《大紅燈籠高高掛》中的新妾所受的精神或身體的苦難與菊豆一樣強。對張藝謀來說，女性絕對是典型的被社會鏈束縛的性身體，需要被解放。

正如我在第一章第二部分論及的，這些關於野蠻而常常是病態之壓迫的故事與影片感性的銀幕設計形成對照。張的電影語言在描繪「落後」時採用了精緻優美的色彩。《紅高粱》中的紅色，《菊豆》中染布的純粹亮色，《大紅燈籠高高掛》中建築細節引人注目的對稱性銀幕組合以及看上去精緻的家具、用具、食物和服裝，所有這一切均是張和他的合作者——如有才華的攝影師顧長衛——可辨識的攝影專長的部分。

在許多方面，這三部影片可以被描述為構成了一種新的民族誌。這一新的民族誌的第一要素是：它以電影而非書籍或博物館展覽的形式展現了其「研究」的結果。張的影片成了一種壯觀且可接近的關於「中國」的想像性寫作，這一「中國」應該已成過去，但其意識形態力量仍然苟延著。張影片中許多民族習俗和實踐是發明的，^③但此類細

節的涵義不在於其確實性，而在於它們示意的樣式。④這一涵義組成了張藝謀民族誌之新意的第二個主要因素：事物、人物以及敘述的使用不是爲其本身，而是爲了「民族」的集體的、引起幻覺的意義。

羅蘭·巴特（Roland Barthes）一九五〇年代以他所稱的「神話」觀念對這種意義進行了理論化。以其特有的妙語幽默，巴特舉了一個喜劇性的準確例子來解釋他所稱的神話性言說：

我是法國一中學的二年級學生。我打開拉丁文法的課本，讀到一句從伊索（Aesop）或腓德蘿絲（Phaedrus）借來的話：quia ego nominor leo。我停下來思索著。這句話有點含糊。一方面，句子中的字眼確實包含簡單不過的意思：「因爲我的名字是獅子。」但另一方面，在我看來這句話明顯爲了指涉別的東西。因爲它是對我這個二年級學生說的，這句話明白地告訴我：我是一個文法的例子，意在說明謂詞一致的規則。我甚至被迫使承認這句話對我不指涉任何意義，並且根本不想告訴我關於獅子的東西以及它有什麼樣的名字；它真正和根本的意義在於作爲某種謂詞一致的存在而將自己強加在我身上。⑤

對巴特而言，這另一種意義的「強加」——相對該句子似乎明顯表示的意義說是另一種——乃是神話活動：「在神話中有兩類符號系統，其中一類在與另一類的關係中相交錯：一種語言學體系，語言……我稱其爲語言客體（language-object），因爲神話爲建築自己的體系所掌控的正是語言；而神話本身，……是第二種語言，其中人們談及第一種。」⑥

我將晚些時候回到巴特神話分析的完整涵義。而現在，他的獅子

的例子足夠提供一種我們在張的影片中發現的指涉活動類型的類似物。像巴特筆下多話的獅子，這些影片中的民族細節並不簡單「意味」著它們自己；相反，它們的存在是爲了第二層級的言說。它們的存在所指涉的是：「我是民族的細節；我是封建的中國。」

在此類民族細節和它自我意識的言說之間的不同並不是一種區別民族誌者「田野工作」時間和她寫作時間的不同。相反——在這裏我們接觸到了張藝謀民族誌新意的第三個主要因素——由於此地的民族誌者自己是他所記錄文化的「土生土長」的人，經由第二層級的言說使之意識到的不同實際上成了文化遲到的對自身過時性和變動性的迷戀。儘管張或許認爲自己在製作關於中國的電影，他正做的乃是對永恆的往昔中國的呈述，它以由於回溯而想像的樣式展現給我們。這一被神話性涉意的「中國」乃是由現代性建構的中國——人類學、民族學以及女性主義的現代性，它同時亦是誇張和漫畫化的「中國」，其中往昔以過度和不合理的禮儀和習俗形式被通俗劇化了。^⑦

在其神話的建構中，張所達成的不是對「真正像那樣」的中國的反省，而是一種新的現代主義採集中典型的組織。往昔混亂而過濫的因素被（重新）安排成特殊種類的秩序。^⑧以此方式張的影片調動了保羅·維里立奧所描述的電影能力，即令那些遠離故土的人對夢幻般「家園」的渴望得到滿足，同時將看其影片的每一個人變成一種移民：

電影滿足了移民工人對持久甚至是永恆的家園的渴望。……電影劇場不會是活著的人的新城市廣場，其中從全世界來的移民們或可聚集在一起進行彼此的交流；它更像是一種衣冠墓，而在巨大廟宇中的電影的根本能力在於通過將秩序安置在視覺混亂中對社

會進行塑造。這使電影在人口無政府中成為國家達到新的土著性所必需的漆黑團塊。^⑨

鴛鴦蝴蝶，伊底帕斯，以及視覺性策略

張在其建構「新土著性」時精明地將關注的中心擺在女性特質上。他電影中的女性特質是文化-寫作之矛盾性——作為對往昔暴力和混亂的回溯性捕捉，同時作為進步的、向前看的對重寫和啟蒙可能性的投入——變得最清晰的地方。這裏的女性是「原初的」這一字眼在所有含混意義上的原型——她們是父權體系野蠻性的承受者，這一體系比其時間和地域活得更長久；她們被淫虐是中國「落後」的象徵；通過她們我們得以知曉關於一種文化的根本性恐怖。同時，女性的苦難揭示了某種被一直不公正地束縛的、在尋找解放的更大的人性；她們是一種被冤屈、詆毀以及剝削的「高尚的野蠻人」，其天真和清白必須被贖回。

在它們經由常常是微不足道且略顯陳腐的敘述而將適合女人的事件通俗劇化的範圍內，張的影片從民族譜系角度看是二十世紀貫穿中國文學和電影中流行的鴛鴦蝴蝶派小說樣式的承繼者。我在別的地方曾談到鴛鴦蝴蝶小說的顯著特質乃是女性問題成了許多敘述的關鍵。^⑩如果我們用電影術語詮釋鴛鴦蝴蝶小說家們的敘述謀略，那麼我們或許可以說：正是女性成了電影特寫和慢動作的客體，也正是女性提供了敘述得以「結合在一起」的縫合點。但不像鴛鴦蝴蝶小說家們不得不以文字語言的抽象手段來關注女性，張在電影媒體裏有明顯的視覺展示手段。在鴛鴦蝴蝶小說家們必須設計奇異的情節，其中女性形象的所愛神祕地失蹤，因而她們可以被單獨地戲劇化的時候，張

可以隨意用遠為可感的外在化手段來使女性的被壓迫具體化。如果這些影片的主題是一種長期被僅關注經典的批評家們貶斥為女性化，因而無關緊要的命題的話，那麼張藝謀則讓我們對此類迷戀微不足道事件的做法刮目相看。他的影片並未改變故事的世俗性，而是放大了我們對那些不可言說的、時常屬於色情幻想的東西的欣賞可能性，我們也許可稱這些幻想是文化的「羞恥」。

進一步而言，在傳統的鴛鴦蝴蝶小說中，這類幻想的欣賞仍需道德化的前言和教化的評判來「掩飾」，而在張的影片中就不需要這種「掩飾」，因為在電影提供給他一種可感的表達適合女人的內容的手段的同時，它也提供給張一種託辭：他僅僅為了描繪一幅關於中國的「現實主義」圖景而展示此類（色情的）內容。鴛鴦蝴蝶小說家不得不明顯嵌入其敘述的教化藉口已經存在在那裏，存在在影像的緘默和含混中。

確實，各種跡象表明無論張怎樣做，他並不是為了主題的關懷甚至人物的性格化，而是為了影片的影像或視覺特質。這就是為何適合女人的內容的顯著性——對民族原初主義的有意識發明——必須被看作是 he 跨文化示意實踐和浮現的民族誌性實踐的一部分。這一實踐首先是對每一種朝向視覺展示事件的有意識且策略性的調動，而該展示最有效地通過女性達成。因此，儘管張的興趣並不內在化地集中在女性自身的問題上，他的文化-寫作仰賴的是一種焦點化，一種對女性人物的「鏡頭切入」。

為達到這一目的——以精巧展示的女性作為 he 影像民族誌的承擔者——張在完全程度上利用了現代主義的觀念方法，即在佛洛伊德以後很多人稱作的「伊底帕斯化」。比如，在《紅高粱》中，九兒的丈夫

在「我爺爺」出現占有她之前被神祕地謀殺了；而在《大紅燈籠高高掛》中則有這樣的暗示，即頌蓮丈夫的大兒子，一個叫飛浦的年輕男人或許浪漫地被頌蓮吸引，但因為他爸爸仍活得好好的，這類羅曼史遂無任何希望。^⑪在兩部影片中，女性的身體／性成了伊底帕斯競爭——男人之間的競爭——被視覺化、可見地上演的場所。^⑫

在《菊豆》中，伊底帕斯競爭以真確的亂倫形式上演：菊豆生活在她丈夫和侄子天青之間。除染坊這一背景外，張在菊豆的故事中引入了許多重要的變化，以便強化伊底帕斯式的對女性特質的關注。首先，故事的題目從劉恒小說的一個神話男性人物的名字——伏羲，他是發明八卦和織網的神話皇帝——改變為現代一個貧窮、附屬而不重要的女人的名字；其次，張以將女性特質的戲劇化和殺父聯在一起的方式重寫了劉恒的故事情節。在劉恒的小說裏，年長的楊金山面帶微笑且安詳地自然死亡，菊豆的情人天青則在染缸裏自殺；但在張的影片中，兩個同時是小孩天白父親的男人被天白所殺（殺金山是事故，而殺天青則是故意的）。第三，菊豆不是像小說裏那樣活到很大年紀，而是在似乎具有革命性但卻是自殺性的結尾中焚燒了她的房子。伊底帕斯化的涵義是父親和母親的雙重死亡。如果父親通常被謀殺，母親們倘若不被謀殺的話就是自殺或變瘋。

在伊底帕斯化中典型的重複性弑父聯想——肉體性無能、象徵性閹割以及父親們的最終死亡——一起構成了關於中國的現代性和「民族性」是「自我臣屬化」（self-subalternization）的解讀：它使我們感到在無父的情況下，中國被剝奪了權力；中國在現代國家的世界裏處於臣屬地位。同時，這一自我次級化毫無疑問地伴隨著女性的物戀化——我認為這一物戀可以更準確地被描述成是一種通過視覺化策略達到的

「自我異國情調化」(self-exoticization)。

一旦我們檢視張對從文學借來的故事所做的其他改變，這一視覺性的策略就變得明顯了。¹³ 比如，在第一章第二部分對《菊豆》的簡短討論中，我提到《菊豆》中的染坊背景未見於劉恒的原作。它在影片裏的出現是讓觀眾看到銀幕上的戲劇主要是色彩的戲劇。在《大紅燈籠高高掛》中，奪人眼目的用後院點燈籠來指示寵幸的女妾的家禮，在蘇童的小說《妻妾成群》中並不存在，後者是張影片改編的藍本。進一步而言，在蘇童的故事裏有一口井，它在頌蓮到來之前被用來淹死女妾。這口井位於花園中不被注意的部分，它同時是女性特質和陳家女人們所不可避免的死亡的象徵。¹⁴ 在張的影片中，這口井消失了，取而代之的是，我們看到一建築上十分壯觀的屋頂，在它上面風格化的歌唱、對話以及衝突上演著。謀殺的空間變成了屋頂一角被緊鎖的小屋。不像蘇童筆下的井，偷情的妻妾被吊死其中的小屋在銀幕上遠為顯著地凸現著。

這類例子表明，從嚴格意義上講，張藝謀此處所上演的並不真正是性的解放——既非激越的男性性意識，也不是被壓抑的女性性意識——而首先是影像符號的生產。回到巴特的論述，張是將一種符號體系構建在另一體系上，其方式總是在「未加工的」第一涉意層的外延意義上打上括號。

誘惑的藝術

巴特用「神話」這一字眼來形容對第一層面打括號，而波特萊爾則以更戲劇化的方式稱其為死亡，一種他與誘惑聯繫在一起的死亡。他寫道：「誘惑乃是作為現實的死亡，並重新以幻像組成自己。」¹⁵

從「誘惑」這一字眼的語源學借得意義——它指引入歧途或引開的行為——波特萊爾將誘惑定義為把符號從其意義、從其自身的真實中轉移開。^⑮依循波特萊爾的觀點，我們或許可以說，我們在張的影片中所見的乃是「使性變質成所有誘惑祕密的符號」。^⑯所被展示的與其說是真正意義上的女人，甚或是封建中國，倒不如說是展示行為本身和使其可見的行為。被張「物戀」的首要電影攝影本身。如果我們在此討論自戀主義，它是對內在電影的視覺性之「自我」的重複把玩。這一把玩正是張藝謀影片的性特質。^⑰

巴特認為：「神話不是由其訊息的客體，而是由其言說這一訊息的方式所定義的。」^⑱波特萊爾寫道：「誘惑……從不屬於自然秩序，而屬於計謀——從不屬於能量的秩序，而屬於符號和禮儀。」^⑲與此相符，張藝謀影片的誘惑——他視覺性民族誌的吸引力——在於它們一直跨越界限，轉移到新的流通領域。「解放」中國女性的願望——似乎是這些影片的「內容」——轉移到解放「中國」上，再轉到在膠片上解放中國的「意像」上，再轉到在膠片上解放國際文化市場中的「中國」上，等等。

伴隨著注意力從「訊息」或「自然」到言說和計謀的轉移，意義——即文化上承載的東西——被置換到表層交流的層面。此類置換具有將「意義」從其常規空間掏空的效果——等待被看到和言說的核心、深度以及內部——並在新的場所將其重新建構——表層的場所，它不僅閃耀而且光彩奪目；它看著、注視著、敘說著。

依據這一表層的誘惑性場所——它組成了一種新文化-寫作的空間——張對自己作品的謙虛變得十分有趣。^⑳比如，在談到《紅高粱》時，張聲稱他並未真正太清晰地想到如何拍攝這部影片（或一般意義

上他的所有影片)，他喜歡與「理論圈」的朋友們討論，因為他們可以幫他明白很多問題。因此，坦率而言，張很像波特萊爾形容的誘惑者——一個儘管在全身心玩誘惑遊戲但卻並未意識到他在誘惑的誘惑者。而張的影片則是誘惑者的圈套——為了讓他的觀眾沉浸在無窮盡的把玩以及意義和表層的置換而設置的陷阱；最重要的是，為了捕捉沉浸在渴望和欲望中的觀眾，使他們暴露自己在別的地方並不完全理解的激情。

追尋具體性

壓迫性的封建實踐、民族細節、製造神話、壯麗的攝影、女性性意識——所有這些我總結為張影片中可辨識的商標因素，同樣是令其批評家們最感興趣的——無論他們同情他的作品與否。我發現關於張藝謀影片的解讀最富啓迪意義的是：無論批評家們做何種評價，他們均傾向於圍繞在關於深度與表層的假設上。我將從批評家們對他作品的批判性解讀開始。這些解讀可分成三種主要類型。

首先，我們被告知張的影片缺乏深度，這一缺乏正是批評家們常常認為他的影片為何如此艷麗的原因。比如，在一篇關於《紅高粱》的簡短影評中，大衛·愛德斯坦（David Edelstein）認為：「張的超等的眼睛掩飾了他對其人物心理的缺乏興趣。」愛德斯坦的結論是：《紅高粱》是「中國大陸一部旺盛得令觀眾欣樂的影片，」其「蠢笨的深度一定是次要考慮的，是氣勢、新奇以及無懈可擊的政治應該付出的小代價。」^②李浩昌認為，《紅高粱》是「一部意在取悅眼睛和振奮感覺的影片，它具有表面的光輝但卻沒有深刻的內容。」^③吳若曾認為我們不應從「深刻」角度討論《紅高粱》，而應僅僅理解它為回歸人性所



總結張藝謀影片中可辨識的商標可分為下列幾種元素：壓迫性的封建實踐、民族細節、製造神話、壯麗的攝影和女性意識。《《菊豆》》

凸顯的強烈「感覺」。²⁴

其次，張的「缺乏深度」被嵌入了演變成關於跨文化呈述政治的爭論。對某些批評家來說，張藝謀影片的美是張企圖迎合外國人口味的標識。比如，楊照認為《菊豆》的視覺設計是特別用來迎合那些熟諳美國電影文化的現存規則的人的，這一文化以「觀光心態」為特徵。²⁵指責《大紅燈籠高高掛》的攝製人員「對場景佈置、對話和措詞等細節全然不顧」的戴晴寫道：「這種影片真正是為外國人的休閒愉悅拍攝的。」²⁶保爾·克拉克在總體談及一九八〇年代的中國電影時認為，由張藝謀等的影片所贏得的國際獎項表明「這些影片強烈的視覺品質可以跨越國界，」哪怕「對追隨這些影片的相對少量的中國觀眾來說……這些新電影具有特別的中國性。」²⁷這些評論存在如下的感覺：即



張藝謀的作品固然脫離不了男性對女性身體的注視，但也提供了諸多關於兩性的觀察事例。《《紅高粱》》

對吸引人的視覺品質的運用將中國異域化了；正是這種異域化而非中國社會的真正複雜性解釋了這些影片在西方的成功。²⁸ 這樣，儘管張和他的同時代人是「東方人」，他們或明或隱地被認為生產了一種東方主義。²⁹

第三，這一東方主義的缺乏深度與另一罪行相聯——利用女性。張的影片毫無疑問充滿性暴力因素，如《紅高粱》中「我爺爺」綁架九兒以及九兒對他的最終屈服，對菊豆的窺視性處理，以及《大紅燈籠高高掛》中女性的商品化，其中妻妾們被描繪成為贏得支配她們的暴虐丈夫的青睞而爭風吃醋的敵手。通過對臣屬女性或女性作為臣屬的物戀，張藝謀被認為僅僅強化了女性只是性客體的父權利益。因此，如丘靜美和彼得·希區考克（Peter Hitchcock）等女性主義批評家對張

的影片這樣論述道，九兒這類女人「所從事的是由男性欲望驅動的極度性別歧視的交易」；^⑩張藝謀與陳凱歌「對性別技術的反動怎樣影響其自身話語奇怪地保持沉默」；張「對九兒的特寫和柔鏡聚焦在其美學效能上是完全傳統性的」等等。^⑪

在這裏我想澄清我完全認同丘和希區考克等批評家的女性主義意圖。就他認可傳統且主流的對男女關係的理解的範圍講，張的影片完全沒能脫離男性注視對女性身體的兩極化政治，這一兩極化在蘿拉·莫薇（Laura Mulvey）深具影響的論文〈視覺愉悅與敘述性電影〉（Visual Pleasure and Narrative Cinema）中受到質疑。^⑫相反，張的影片從非西方文化觀點提供了莫薇關於就許多方面說仍是占優勢的異性戀問題的觀察的事例。然而，在我看來，我們不應該簡單地將張重新歸入這一領域（並因此譴責他），而需要進一步詢問：一旦我們採納了——像我們時時必須這樣做的——這一公認地可資證明的女性主義立場的道義性語調，我們自浮現的東西方面所缺失和妨害的會是什麼？需要更進一步的原因在於，當我們批評張對女性的「傳統」或「父權」性的反映時，女性主義可能不明智地將自己擺在為一種保守主義服務的位置，這一保守主義褒深度而貶表層，褒本土主義而貶普適主義；在某種意義上說，它最終是反女性主義的。怎樣會如此？

家醜不可外揚

為了解釋在這裏我認為是中心的問題——普遍的反展示主義和我展現的偏見——讓我回到對張最負面的反應之一，如來自中國大陸當局的反應。除張影片明顯的性內容之外，據信中國當局對張不滿的原因是由於他的影片觸犯了「中國」的禁忌：「家醜不可外揚」。^⑬英

語中與此表達相當的是「不要在大庭廣眾下曬髒衣服」。但中文片語遠為準確，因為它精確地指向被禁忌的區域——不是「髒衣服」本身，而是「外揚」這一秀出、招搖以及展示（向外）的行為。換言之，要義並不在於不存在此類髒衣——它在家裏的存在被視為是理所當然的、不足以大驚小怪的。相反，要義在於此類恥辱和骯髒不應予以招搖。

用視覺性語言說，中國當局的不滿所標誌的是來自上層的懲戒性監視；但與其說它真確是通常認為的對張影片中落後「內容」的監視（過去十數年許多大陸影片同樣運用此類內容來表明其道德），倒不如說是對展覽和展示行為的監管。^④中國當局的負面反應實際上具有遠甚於大多數他們的批評家所願意給予的聰敏，因為在其不滿中蘊藏有真確的直覺，即張的影片不單單關乎落後，而更關乎一種不同的涉意。因此，儘管張藝謀三部影片的背景均設在一九二〇年代、三〇年代和四〇年代——中華人民共和國建立之前的時期——當局很長一段時間堅持其禁映的決定。在這方面，張對自己電影製作的非正式評論具有啓迪意義，因為這些話準確地指向這一故意的炫示，這一煩擾當局的反叛性的差異展示：

在《紅高粱》中我並未故意想反對或否定傳統的電影製作方式。……然而它確實是我們在拍攝《一個和八個》和《黃土地》時的目的，特別是《一個和八個》。那時無論什麼時候架起攝影機，我都充滿了憤怒。我們基本上都對中國電影一成不變的、僵化的製作方式感到厭倦了，所以我們準備好在第一部影片中用一切代價來與之鬥爭。我會架好攝影機，觀測一下，然後對自己說，哦，

我的天，畫面仍然和老的東西一樣！不！轉動一下鏡頭——僅僅轉動一下，抬高一點鏡頭，就是爲了抬高鏡頭的緣故。事實上，如果你問我在這種不完全的畫面組合裏是否有任何觀念，回答是沒有；但要點僅僅是故意顯示不同。³⁵

中國當局所感受到的或許正是這種據張藝謀看來「在其之下」沒有任何東西的姿態性力量。在其「空洞」中，張的電影製作挑戰了根深蒂固的對深度、深刻以及內在性的稱許態度，它滲透在各文化對呈述的理解中。這一態度將深度、深刻和內在性與「優點」聯繫在一起，它同樣是對呈述中具有「某些東西」的偏愛。

「實」對「虛」：民族評價的範型

對中國文學和文化的實踐者和學者來說下述是眾所周知的，即這一對深度意義的態度部分屬於「實」（完整性或具體性）對「虛」（空洞化）這一瀰漫的兩極化道德主義，它們常常被用作評判美學呈述之好壞的標準。從終極意義上講，此類標準必須同樣被視爲是在某一文化中生產價值的主要方式。爲便於我們的討論，可以用下面畫出的通常拈附在「實」與「虛」之上的聯想的對照性圖表說明：

實	虛
完整	虛空
具體	抽象
深刻	淺薄
誠摯	膚淺
真確	虛假

真實價值	裝飾性
內容	形式
歷史	小說
男性	女性

「實」的觀念與任何呈述中內容上被稱許的具體性相聯；延伸開去，這一具體性同樣可以用「深度」及「內涵」等比喻來描述。⁴⁶另一方面，除哲學性討論之外（典型表現在道家哲學中）——其中「虛」被賦予非言說的重要性——以及除道德性的關於謙虛和開放的勸戒外，⁴⁷「虛」的觀念在文化評判語言中幾乎總是被貶抑地用作表達對上列圖表右欄項涵義的輕蔑。我們想到的表達有：虛弱、虛偽、虛浮、虛榮、虛幻、虛妄、虛假、虛有其表、虛情假意、虛張聲勢等。

因此，當張的批評者們批評他的影片缺乏深度以及空洞展示時，他們僅僅重新啓用了反動的「虛／實」結構標準。正如我們下面會看到的，正是由於這一結構不僅關乎評判而且關乎價值本身的生產，一旦遭遇跨文化闡釋政治時，它就顯得更加充滿危機。

外國鬼子的眼睛

在後殖民性中，這一傳統或民族的美學成就標準的兩極化因為被稱為「外國鬼子」的實體的存在而變得複雜。這裏我們在上列圖表的左欄或可增添的是「中國」和「本土」，而右欄則是「西方」和「外國人」。

像在許多非西方民眾中一樣，中國人裏有一種後殖民性的表達對其「本土」同胞的輕蔑：做給外國人看——某某事是「為外國人的眼睛」做的；其中「外國人」通常指那些來自先進的工業化西方國家的

人（見前面引用的戴晴等批評家的論述）。人們或可想到「崇洋」和「媚外」等輕蔑用語，它們暗指其中「本土」的人認同外國鬼子而非自己文化和同胞的諂媚作風。然而，這些表述同樣暴露了對外國人和事的極為含混的態度，因為他們所表達的輕蔑事實上只有在對外國人的注視，以及用什麼才能吸引或愉悅這種注視具有敏銳的觀察或想像的基礎上才有可能。換句話說，這些輕蔑的表達自身已經內含了看外國人的行為——本土的人觀察或想像外國人的注視，以及本土的人觀察或想像被外國人注視的同胞等等。然而，在他們自己清楚意識到外國人具有證實和賦予其價值的權力的同時，那些懷有這種輕蔑的人常常迅捷地否定此類在他者那裏發現價值的行為。因此，我們或許可以說，他們對本土同胞之觀察的輕蔑從終極意義上講是一種審查或禁止本土和外國之間交流的企圖，儘管在其聲言的真實樣式中已經證實了這種交流的不可避免性。

時常——我認為對張藝謀電影製作的接受正是這種情況——輕蔑的表述實際上是對那些業已捕捉到外國人的注視的人所享有的成功的嫉妒或忌恨的表現。然而，這些含混矛盾的感情——其中充滿了歷史和政治的不公正，並且是超個人的——顯著地表現在學術界以及其他圈子裏的許多個體「本土」人士的行為上，他們用懷疑、輕蔑、藐視的眼光看待「本土」同胞，甚至在這些譴責別人迎合外國鬼子的人自己仍諂媚地尊敬外國人的時候也是如此。因此，無論何時「做給外國人看」這一片語（或與此相當的）被援引，它總是一種自相矛盾感情的症候，其涵義是：「他們做到了！他們真的被外國人看到了！」——接著是一種道德性的驅離和自我確證：「但他們自然只有通過不正當且淺薄的方式才能達成。」蘊藏在此類輕蔑核心的幻想是：我們必須

「從內部」證明我們是值得外國的注視的；如果我們正當地去做，外國鬼子就會仔細而深刻地注視我們的「內部」，以發現我們真正的價值。⁴⁸

張同樣是具體而非空洞的

儘管沒有書專寫這些後殖民的情緒是如何轉譯成美學標準的，在評估張藝謀這樣的藝術家的企圖中洞見跨文化闡釋政治的困境印記是可能的。如果這些評估中更保留的部分傾向於集中在張影片的「膚淺」性上，那麼其中讚美性的評價也是這一兩叉性道德-美學標準結構的症候。這些總地來說來自男性批評家的讚美性評價意在展示張的影片是如何有意義的。

比如，李浩昌寫道，《紅高粱》是「酒神狄奧尼索斯（Dionysian）似的生活頌歌……是對中國人民英雄精神的獻禮。」⁴⁹顏翔林稱讚《紅高粱》對非理想化人性的描繪，認為它是「對藝術的返璞歸真」；⁵⁰吳若曾在排除了使用「深刻性」作為《紅高粱》的標準的同時，讚揚影片將我們帶回到人性的力量；⁵¹其他人則引述巴赫汀和拉辛（Racine）等作者來比較張影片中嘉年華似的氛圍和強烈色彩。⁵²此類閱讀中或許最清晰有力的是王躍進的論述，他視《紅高粱》是集體被壓抑的回返以及文化無意識的喚醒，將其對女性性意識的闡釋完全建立在九兒的外表上——他形容為「自主的入迷」——王堅持該影片包含了關涉強有力的女性特質以及被邊緣化但卻越界的男性特質的理論。⁵³這些批評家的闡釋與張自己的意圖相近。張描述《紅高粱》時所偏愛的用語有「熱情」和「活力」。在談到影片的藍本即莫言的小說《紅高粱家族》（譯者按：張的影片根據《紅高粱》和《高粱酒》改編）時，張反

覆提到敘述中指涉的「生活的感性運動」、「人類對生活的熱切追求」以及「生活的頌歌」等。

在其讚譽性的語調中，男性主義的評論者們不同意張的批評者所下的負面結論而不是這些人的前提；實際上他們持有相同的前提。這一前提乃是：藝術作品的價值在於內容的具體性和「含有東西性」。這裏，熱情的評論家們所堅持的是我們或許可以稱作原初主義的「含有東西性」。在某一方面令我們聯想到標識 D·H·勞倫斯和亨利·米勒等男性現代主義作家的對「自然」、「生活」以及「性」的讚頌，我們在對張的肯定性閱讀中發現一種壓倒一切的關於「能量」和「人性」的一致，儘管他的影片存在明顯的表層性。這樣，這些評論者不是譴責張在「虛」的情態下的缺乏深度，而是通過對張影片中「能量」的定位肯定他的影片是「實」——即血紅色的、俗世的、直覺的以及貼近民眾的。它們合在一起生產了一種基於男性同性社會結合的解讀，這一解讀聲稱，張同樣是具體而非空洞的。

面對這種基本的男性主義「肯定生活」的喧嚷，女性主義批評除了指出張的「能量」的虛妄外別無他法。然而，一旦這樣做了，它亦將自身擺在為「虛／實」之闡釋機制服務的位置。與男性批評家所肯定的種種「實」的特質相對，女性主義者必須指責張的影片是對女性性特質的錯誤呈述，它們小說化了女性的苦難，等等。換言之，女性主義者必須通過指稱其影片是對女性的非真確呈述來消解張影片的神話。比如，用丘靜美的話來說，《紅高粱》是中國「影像幻想」的一個例證，其「防衛」將被「歷史」消解。⁴⁹另一種說明這一點的方法是論證張遠離了女性主體性的真實（「實」）而偏愛對（物戀化的）女性意象的謊言（「虛」）。這樣，以一種大多數女性主義批評家或許並未意

圖的方式，這類女性主義批評在涵義上幫助強固了保守主義，這一保守主義基因於表層性而不相信所有影像呈述，或基因於其迎合「外國」消費的願望而譴責一切西化的民族呈述。⁴⁵

因此，無論是負面的還是正面的，對張藝謀影片的評估傾向於不觸動「實」與「虛」的道德-美學兩極化這一中心問題，從而使內中結姻的價值在多重偽裝下回返。儘管它們在別的地方的不同或相抵觸的政治，這些解讀有一點是共同的——即關於存在一種隱藏的真實、一種不同於或內在於我們在張的影片中所見的耀眼表層的核心意義的假設。用米歇爾·傅柯的話來說，所有這些闡釋，無論其種族、階級或性別視角，均具有「壓抑假想」（repressive hypothesis）的症候——這種假想認為某一根本性的祕密或自然被「壓抑」了，而人類正等待著解放，以及性的呈述等於真實的揭示：

這一常常被談及的主題，即性是話語之外的以及只有通過障礙的去除和祕密的破解才能釐清通向它的路途，正是需要被檢視的。難道它未參與話語被激起的律令嗎？難道不是以激勵人們談論性的目的它才被用以映照——在每一實際話語的外部限度上——與祕密所接近的東西，其發現是迫切需要的，且是一種被濫用性地簡化成靜默，但同時卻令其洩露既困難又必要、既危險又珍貴的東西？……事實上，使現代社會具有特別性的不是將性寄託在陰影的存在中，而是他們將自身全力投入到無限止地談論性的過程中，同時卻把其當作祕密來開發。⁴⁶

換句話說，「壓抑假想」與其說確認了性的真實或它對解放的需要，倒不如說通過「話語」證實了權力複雜的機構網。無論從現代主義關於

中國是陽痿的老人將後代綁縛在其僵化的方式上的解讀角度看，還是從馬克思主義-男性主義關於振奮與能量的解讀角度看，抑或是從女性主義關於女性性特質和主體性仍待言說之真實的解讀角度看，貫穿張藝謀影片解讀的禁止、壓抑和解放的比喻實際上為其載負了權力——闡釋性意識形態的權力以及話語的意義性權力。

我對這些闡釋的主要異議並不是認為它們未說明張影片的真實——它們均做到了，並帶著很強的敏感性和複雜性——而是認為在集中於對具體意義的追尋時，他們似乎都沒有看到這樣一個占支配地位的事實，即影像僅僅作為意像、作為表層運作，它們的意義在於其消解深度本身的樣式。因此，為探求張影片所導致的閱讀問題，僅僅提供關於影片「深度意義」的另類分析和闡釋學評注是不夠的。

正是在這裏，一種不同於那些經由「壓抑假想」而合法化的闡釋的解讀就必須介入了；也正是在這裏，參閱波特萊爾這樣的理論家就顯得必要了。在其著作《誘惑》（Seduction）中，波特萊爾的靶子是滲透西方文化的對生產、深度以及內在性形而上學的信仰。他認為，甚至馬克思主義、心理分析學以及女性主義這樣的具有開創和顛覆意義的現代理論，在其有系統地偏愛闡釋而迴避誘惑時也與此類信仰有同謀關係。^⑪我並不覺得波特萊爾故意中傷的論述沒有問題——其論述自身也是誘惑的一個例證，目的在於將讀者從甚至是最密切堅持的「真實」引開——但我認為在如眼下這個「深度」和「具體」的闡釋傾向堅實而不動搖的語境中，波特萊爾的理論過度性是有效用的。波特萊爾的錯誤在於他關於「深度」闡釋傾向僅僅是「西方」的病症的推斷。他對非西方人民的東方主義浪漫情懷^⑫使他看不到這樣的事實：他所批判的同樣是非西方世界中得到堅實培育的遺產，在這裏這一非西方

世界是中國。

對幻像的態度：張藝謀和陳凱歌

內在於張藝謀視覺性策略的是一種機敏的，幾乎是軍事性的對時間在電影和大眾文化（甚至更是如此）中運作方式的理解。爲了要成功，電影必須以讓人們感到他們不必做出努力就可看懂的方式來進行交流，好像影片是自動和未經媒介化的。在其赤裸性和簡單性中，張的影片包含了對電影觀眾所尋求的透明性基本幻像的敏銳把握。以下引述的明白易懂的話，揭示了他對什麼使電影不僅成爲形式上特殊的媒體，而且成爲大眾事件的精通：

在電影改編中甚至是很好的文學……也必須變得像電影。我能做的第一件事是簡化事件的複雜性，使故事簡單而通俗。電影是「一次性的事」。它的觀看形式是強制的：沒有時間倒回來，也沒有時間思考；你必須跟著銀幕走。如果是簡潔而富有魅力的文字，你可以一直去想；即使在看到一本書的最後一章，你也可以翻到最前面。然而電影是一次性的事，普通人很少兩、三次看一部同樣的電影。電影院裏其他地方都是黑暗而寂靜的，只有銀幕有光線和聲音。觀看只能跟著銀幕時間。你不能讓人們在沒弄懂究竟發生了什麼就過去了。⁴⁹

換句話說，觀看所不可逆轉的時間（速度）作爲一種嚴格的律令加在電影製作者身上。對張來說，電影製作是認知和屈從於這一「一次性」的支配的過程。⁵⁰

張的實用和戒律性的（實用主義加戒律性）態度是他與同時代的

陳凱歌之間的主要不同點之一。張最大程度地利用了銀幕上有限但卻起支配作用的時間樣式，以此建構大多數人易於接近的意像；但在陳凱歌的影片中，正如我前面的論述所指出的，存在著一種對銀幕意像確實性的根本的不信任。因此，陳影片中的意像更不易於接近，在不說明每一點的意義上更具「寓言性」。^⑪這一對意像的態度部分屬於陳以凸顯傳統道家對（視覺）存在之理解的方式——認為它僅僅是部分真實，如果不全然是對真實的分心的話——來關聯他對媒體的運用；具有反諷意味的是，這一媒體主要由視覺性來定義。與張並列在一起，陳可以被視為使「虛」作為對存在的堅實的虛空化這一哲學意義進入運作。在陳的影片中，空白有所指涉，而沉寂也能說話：這正是為什麼它們呼喚闡釋。更進一步，闡釋必須以音樂和自然（如我在前兩章裏顯示的）這樣的非意像和非敘述性意味來補充影片中占主要地位的意像和敘述性存在。

然而，其結果是，陳的影片要求觀眾具有一種全神貫注性，它自動排斥了很大一部分人。與張的態度並置在一起，陳的取向以更傳統的對真實的學術信仰展示自身，它是內傾和不可見的，^⑫可以被理解但卻不可明確地看到。與此相對，張藝謀不仰賴觀眾的哲學洞察力、耐心或是對沉思的喜愛來傳達影片的訊息，而是以明顯和赤裸層面的運作來確保自己的觀眾。張不倚靠停留在他自己腦子裏、在其影片的細微之處或在其人物內部，甚或在觀眾主體性中的理想主義和理想色彩觀念，而是像通俗小說家和大眾文化的生產者那樣，依賴抓住關注的戰略來誘惑觀眾忘卻他們的自我以及遠離他們正在做的。如果「情節」在陳和張那裏均變得弱化的話，那麼這一弱化是出於完全不同的原因。在陳那裏，情節的弱化關乎對講故事作為一種接近真實的方式

的不信任；它是對常規的不信任，因為它太常規化了，因為它已經被太多人用過，因而已變得不再有趣。⁵³但在張那裏，情節的弱化實際上是一種效果的增強。張的影片確實依賴講故事的方式，但這是一種清除了更拖累的複雜性的故事講述。故事此時被用作最直接的生產和維持興趣的目的。如果講故事被以最常規的方式調動的話，這僅僅是因為常規正是羣體所在的地方。⁵⁴

如果陳凱歌的文化批判方式是解構主義的，因為它是來自結構內部的細緻的、沉思的、警覺的對文化組成的分解，那麼張的批判則來自更通俗化的馬克思和毛主義的理想主義，因為它相信大眾的力量以及文化生產的可變化性和可改編性。⁵⁵用賣血的收入購得第一台照相機⁵⁶的張藝謀時常談到對中國，特別是中國農民的親密認同，⁵⁷他也時常談到藝術是壓迫的一種解放。⁵⁸換言之，張的社會批判追隨中國共產黨從底層否定傳統的方式，而不是從文化整體核心的內部。如果陳承繼了中國傳統士大夫通過哲學和詩歌來處理「文化」的方式，那麼張的傳承則是通俗劇作家、小說家以及街頭表演藝人，他們的言說方式與大眾不可分割。對陳來說，正如我在上一章談及的，甚至連便溺這樣的簡單行爲也成了哲學反省的機緣（反省人類文化的動物性真實）。對張來說，便溺——正像《紅高粱》中那樣——是意外使酒變得更醇香、使集體生產形式的特質得到強化的行爲。

這些差異同樣烙印在兩人各自對女性的處理上。張用女性來達到明顯的、常規化的、情色的呈述目的——物戀化的身體部分⁵⁹與精神苦痛的通俗劇結合在一起——在陳那裏，女性由於遠為理想化而占有更不清晰的空間。翠巧改變生活的勇敢決定導向她在《黃土地》中的死亡；除了在發燒的白日夢裏出現的田園場景外，女性在《大閱兵》

中不見蹤跡；《孩子王》中的來娣扮演的是一個粗俗的胖姊和母親的角色；而《邊走邊唱》中的女性則或是神祕地被母性化或是沮喪和自我殺性。女性在陳的影片中所占的幾乎不可見或幾乎不是物質性的位置，是一種理想主義的表徵，這一理想主義視真實是隱藏的、不在此時此地的東西。陳對中國傳統文化的批判出自對不可見的內向深度的信仰，這種深度被文化不值得相信的表面掩蓋並扭曲了。而張的批判則相反，它出自這類表面的物質力量——出自其庸俗的女性特質的關注、其誘惑性的可接近、其不可逆轉的時間，以及其透明性的幻像。

意識形態批評的根深柢固的習慣

從終極意義上講，張的影片迫使和激發我們去做的是：從不是將其看成是道義性受譴責的「幻像」的角度來看待意識形態——即巴特所稱的神話性言說。正如我對張的評估者的簡略概觀所顯示的，我們可以如此被自己以深度來思維的習慣所纏擾，以至於會用深度方式去解讀那些意在批判深度的話語。當真實被想成是潛藏在後面、下面、下方以及超出意識形態的東西時，意識形態就成了僅僅是將被憤怒揭去的面具和面紗。但意識形態很少——如果不是從來就不是的話——是這樣的。

現在我們可以回到巴特《神話學》(Mythologies) 的涵義上。在回溯中，我們認識到作為面具的意識形態就是組成巴特探究的「內容」部分。對巴特來說，一九五〇年代法國的大眾文化現象——從洗衣粉廣告到塑料到流行雜誌的封面照——是一種神話化的語言，一種滲透了資產階級意識形態的第二層面的意義。這一神話化的語言誘使大眾產生對那些物品的渴求，但正是由於資產階級社會中等級化的階級結

構，他們將永不可能占有這些物品。巴特此地的參考主要是馬克思和恩格斯的《德意志意識形態》（German Ideology），其中意識形態被定義成現實的顛倒版，一個攝影暗箱裝置（camera obscura）。^⑩與此相應，對巴特來說，神話是隱匿真實社會條件形成並使其自然化的面紗。

儘管巴特寫的是一九五〇年代的法國社會，他傑出的小冊子所具體化的問題直至今天仍具有相關性。這些問題的核心是歷時甚久的對表層現象不信任的傾向，特別表現在知識分子身上。其結果是，任何光澤、美麗或耀眼奪目的東西總是具有令人懷疑的地位。視被調動的批評類型而定，神話或意識形態輪流被劃歸「文化工業」（阿多諾和霍克海默（Max Horkheimer））、男性主義的「視覺愉悅」（蘿拉·莫薇），或是東方主義（愛德華·薩伊德），但修辭的運動卻是相同的：意識形態化的東西是阻礙我們看到或知曉真實的幻像；而據信批評的任務就是在於揭露這一幻像。我們可以看到關於張影片的闡釋如何印證了這樣的例子：所有關於他缺乏深度和迎合西方人口味的論述是這一普遍不信任表層現象的一部分，現象傾向於被當成神話、錯誤以及欺騙。用我們民族範型的語言來說，此類態度就是對「虛」的意義的持續譴責。

在《神話學》快結束時，巴特意識到他正從事的消解神話活動將自己置於一不可能的境地：他或是不得不保持一種批判的立場，拋棄所有大眾文化的愉悅，或是——如果他斷定自己畢竟會有一段愉快的時光的話——必須放任自己成為意識形態的犧牲品。寫在法國知識分子的生活與存在主義不可分割的時期，巴特稱這種境地是「異化」：「我們不能設法達成比不穩定地掌握現實更多的這一事實，無疑衡量了我們現時的異化：我們不斷在客體和它的神話消解之間漂浮，無力賦予

其完整性。因為如果我們穿透客體，我們會解放但也會銷毀它；如果我們承認它的全部重力，我們會敬重它，但也會將其回復到仍被神話的狀態。」⁶¹

然而，與此同時，巴特用來對付神話這一古舊問題的「工具」——符號學工具——不允許他僅僅停留在從馬克思和恩格斯那裏獲取的「將意識形態再顛倒過來」的道德化立場。一旦理解了符號是由能指與所指之間的轉移關係所構成的，對導向意識形態形成的在具體所指上的能指之終止本身也遠不是恆久的，仍有待於進一步的轉移。換句話說，在符號本身的組成中沒有任何神話內在性的東西；與此相應，當符號學被激進地使用時，它會使巴特分析（對意識形態是顛倒的現實、歪曲以及欺騙的理解）的「內容」部分變成問題。因此，巴特所使用的「工具」不再僅僅是工具，而成了對他關於意識形態的觀點的根本挑戰：這一工具揭示了不僅涉意行為是意識形態，而且意識形態也是涉意行為。作為一種涉意行為，意識形態同樣建構自能指與所指之間的轉移關係，因此同樣有待於變化。

最終，巴特認識到了他在《神話學》中的立場的站不住腳，並根本修正了他的論點。正如他在一九七〇年代所寫道的：

我認為……自從我在《神話學》文本的最後勾勒出對社會語言的一種最初的符號學取向以來，即使新的符號學……自身沒有進一步應用在我們現時的神話上，它至少對自己的任務是有意識的：不再僅僅是顛倒（或糾正）神話性的訊息，將其站回到自己的立足處，符號在下內涵在上，自然處於表層而階級利益處於深層，而是改變客體本身，以便產生一種新的客體，一種新科學的出發

我扼要重述體現在巴特書中的問題的要點——無疑這些問題對許多讀者來說已經是熟知的——在於強調把意識形態看成是幻像的習慣是如何持久存在的。特別是在學術圈內情形更是如此，因為學術性的思考方式專長於分析和洞穿力，因此亦專長於揭示事物並非它們看上去的那樣。作為學者，我們傾向於不信任看上去存在的而相信不在表面的東西。換言之，在理解世界的方式上，我們更接近陳凱歌而不是張藝謀。其結果是，在分析張藝謀這樣的人物時，學術性的考察繼續淤陷在自身根深柢固的習慣中，從張所提供的顯而易見的介入——以顯而易見性為形式的介入——中越移越遠。⑬ 此類考察的結果是：業已建立在「實」和「虛」這樣的民族評估範型之中的偏見此刻被同等猛烈的反幻像強制在跨文化意義上進一步強化了，它定義了很多跨文化呈述的批判，反之亦然。

另一方面，如果我們放棄這一根深柢固的習慣（正面或負面），我們會意識到張的影片所帶來的衝擊是如此基本，以至於它削弱了同時在西方和非西方文化中被珍愛的看的方式（ways of seeing）——採用約翰·柏格（John Berger）著名的書題。在這一章的剩下部分我將嘗試具體指明這一衝擊究竟是什麼。

東方人的東方主義；或，文化之間的展示主義

表層並不僅僅是另一種「生產」。張藝謀影片的表層性並不僅僅出自於它們組成了封建中國壓迫和非人化的奇觀這樣一個事實，同等重要的一點是這一奇觀似乎很熟悉、常規化，很多時候甚至顯得平庸陳

腐。換句話說，如果有某種力量從表層發散出來的話，它不僅因為表層的光耀性，而且因為它們被陳腐平庸化了。為說明這一點，我要舉《菊豆》場景中的一個關鍵系列為例。

在接近影片開始的地方，天青每天早上偷偷地從牆洞裏看他嬌嬌洗澡。當菊豆帶著羞辱發現了這一祕密之後，她先是想堵住牆洞，但接著卻改變了主意。一天早上，在確證天青像往常一樣在偷看時，她慢慢轉過身子，在抽泣中露出了她裸體的上半身。劉國華（Jenny K. W. Lau）對這一場景有如下敏銳的觀察：

人們注意到影片明顯的情色內容——以菊豆故意轉身暴露她的裸體給偷窺的天青看為開端——並不出自自戀主義的簡單行為。確實，她疲累、骯髒且帶傷痕的身體與伴隨的抑鬱音樂一起並未給天青或影片的觀眾提供「視覺愉悅」。菊豆的轉身代表了反抗對她不利運作的老人政府和父權統治的決斷。我的看法是：正是她對這一統治的含蓄攻擊喚起了中國當局的對抗和中國觀眾的不安。⁶⁴

劉的評論貼切地指向所有三部張藝謀影片的反抗性基調。與此相似，W·A·凱勒翰（W. A. Callahan）指出：「當她打定主意讓天青從牆洞裏偷窺她洗澡時，菊豆做了一個政治性的決定。」⁶⁵當菊豆轉過身來時，以偷窺的情色主義為開端的一幕遂具有了完全不同的涵義。我們或許可以這樣說，當她用自己赤裸的身體面對天青時，菊豆將常規上屬於女性特質的「被注視性」（to-be-looked-at-ness）掌握在自己的手中。如果在「被注視性」中的女性身體是文化的陳腔濫調，那麼菊豆的舉動正是對陳腔濫調的引用：她以引述用濫了的陳腔的方式在真

正意義上為男性的注視展示了自己女性的身體。這一姿態——引用最常被引用的，展示最大程度被物戀化的——不再單純是偷窺的愉悅，而更是增強了的自我意識。

但儘管這一層級的引用性自我展示給張的影片貼上了後現代主義反諷意義的標識，反抗的調子並不僅僅停留在反諷的形式主義上。將其裸露的前部全部展現在天青面前，菊豆暴露的不是她身體的美，而是她被凌辱的部分。被展示以及被引用的不僅僅是女性身體的陳舊調子，而更重要的是它所承擔的暴力徵象。⁶⁶因此，菊豆的「轉身」乃是一種我們或可稱之為「陳腔濫調的殘忍性和常規的殘忍性」（同時意味著野蠻性和獸性／粗鄙性的殘忍性）的陳列：她將奇觀的情色主義轉化成對壓榨她的父權秩序的故意展示和反抗。就此意義而言，她的女性身體——那個父權制度任意侵害和理想化的赤裸而平庸的表層——成了真正的對抗手段。

同時，這一勇敢的自我展示同樣改變了偷窺者和被物戀化了的女人之間的關係，激發天青和菊豆交流的情色意趣此刻呈現了他們之間同為相同的封建秩序的受害者的同情和移情的意義，其中那些依賴主人而存活的——無論他們是男人還是女人，是馬還是豬——被相同地餵養、使用以及剝削。如果菊豆的自我展示滿足了天青的幻想，那麼這一舉動同樣將那些幻想的傳統男性貪婪轉化成它們之間的同一，這同一會繼續以其貫穿一生的同盟形式反抗以女性和無權力的男性為犧牲品的父權秩序。⁶⁷

張影片中的其他例子同樣指向他與表層和表層行為連接的反抗力量。如果這種反抗是抗拒權力的表徵，那麼這一抗拒就被始終一貫地外在化了。我們想到九兒承擔了她死去的丈夫的釀酒生意這一非女性



所有的反抗在張藝謀的作品中代表對常規的蔑視、面對以及敢於衝撞的、帶著自信的拚命精神的挑戰。((《大紅燈籠高高掛》))

特質的舉動，並把它從私人所有變成社羣共有的生產，以及她公開讓另一個男人進入她守寡生活的「不貞」舉動。我們也想到頌蓮故意的不合作行為，她關於懷孕的吵嚷的謊話以及她在陳家尋機與對手吵架的惡意舉動。最主要的是，我們想到《大紅燈籠高高掛》中年輕丫鬟雁兒的死。在發現雁兒幫助暴露了她的假懷孕，因而剝奪了她在大院裏受寵的地位後，頌蓮用殘忍的方式報復了雁兒：她向每一個人揭露了雁兒最珍愛的祕密——一堆雁兒祕密地在其佣人住房裏收集並點燃的舊紅燈籠，用以模仿大院女人們如此珍愛的家禮。但這還不足以在大庭廣眾下羞辱雁兒：隨著雁兒的燈籠在院子裏被焚燒，大院的第一夫人同時下令懲罰雁兒，命令她跪在寒冷中，直到願意道歉，雁兒拒絕道歉，最後在衰弱中死去。通過用自己的生命來示威，雁兒展現的

是終極的反抗姿態，她不是將抗拒隱匿在內心，而是用她女性的身體——那一可憐的、不重要的平庸——來面對秩序的畸形怪物，這一秩序的受害者，如頌蓮和別的妻妾，同樣可能非常容易地變成施害者。

在張的影片中，所有這些反抗的行為標識了一種在真正意義上的對常規的蔑視、面對以及敢於衝撞的、帶著自信的拚命精神的挑戰。因此，表層的力量也就是對抗的力量，它最終使作為觀眾的我們意識到被注視的感覺。面對絢麗色彩和意像的銀幕，我們忽然發現自己成了發散自銀幕意像的注視的客體。這一注視既強烈又不舒服：特別對那些其身分與銀幕上的特有文化意像縫合在一起的觀眾來說——換言之，那些定位自己為「中國人」的觀眾——表層的力量將他們猛然擊入一種特別的自我意識中，一種對其「民族性」並不恭維的意識。

至此，我想借用托馬斯·艾爾薩瑟（Thomas Elsaesser）對法斯賓達（Rainer Werner Fassbinder）的研究來論述這樣一點，即像法斯賓達一樣，張的影片關乎展示主義的影響而非（像常常認為的那樣）偷窺主義。⁶⁶在其分析中，艾爾薩瑟將法斯賓達影片中的展示主義與特殊的歷史事件，如第二次世界大戰期間和之後的德國警察國家聯繫在一起。比如，艾爾薩瑟認為，對普通德國人來說，法西斯主義的愉悅或許「與其說是黨衛隊軍官的施虐主義和殘忍性，倒不如說是被看的愉悅以及將自己置於無所不見的國家視線下的愉悅。」⁶⁷與此相應，法斯賓達的影片抓住了認同的結構，這一結構深嵌在法西斯化的公共和私人生活的鏡像中，它可以被口號化地稱為「生存就是被感覺到」。⁶⁸

對艾爾薩瑟來說，法斯賓達影片的有趣之處不僅在於他代表了這一「被看」的結構，而且因為法斯賓達將國家機器無所不及的監控以及它強制性的主體性形成作為起點，在滑稽模仿中為其人物生產了一

種自我間離的展示主義：「面對一種比任何時候都無所不在的官僚監控體制，法斯賓達玩弄著……一種恐怖性的展示主義行為，將監控的機器——包括攝影機——轉化成自我展示的機緣。」^① 因此，在論述展示主義實際是一種質疑國家無所不在的注視方式的基礎上，艾爾薩瑟揭示了展示主義不必然要採取道德化的批評家們所認為的輕薄姿態；相反，它可以被看成是一種對付政治威權主義的顛覆性方法。

儘管法斯賓達和張藝謀影片的內容相差甚遠，我認為他們共同的一點就是對展示主義的理解，這一理解部分是他們決定通過通俗而非精英（哲學的）手段在美學上回應政治威權主義的表現。這些手段包括平庸和在法斯賓達以及張的影片中反覆出現的濫情的影像因素，如通俗劇形式、^② 漂亮的女性、老套的人物、不正當的性關係、卑劣的長舌鄰居、法西斯主義壓迫性的集體記憶、演劇性、強烈的色彩和色彩對比以及悅耳的音樂等。但使德國和中國電影製作者的比較特別啓人深思的是他們對常規性社會界限的不可變動性的共同敏感，對此類界限造成的有害警戒和虛偽性的共同敏感，以及對等待敢於跨越這些界限的人的嚴厲放逐的共同敏感。這一敏感性以不同但卻同等顯著的方式導向法斯賓達與張藝謀在建構其電影的主要旨趣上對自我展示之風格化姿態的策略性運用。

在張藝謀那裏，監控機器不是第二次世界大戰前後的德國警察國家，而是中國警察國家和世界的，特別是西方的東方主義的雙重注視。^③ 因此，他影片的展示主義超越了典型體現在法斯賓達展示主義運用的男性受虐主義，包含了女性這一「原初的」形象和指涉「中國」的民族誌細節。換言之，對張來說，支配意義的視覺性文化-寫作問題是如何用一種方式看待中國國家和西方這一雙重注視，以便將從其自

身發散的殘忍回歸給它。他的影片所問的是：我們怎樣製造意象，以便「將屬於凱撒的東西還原給凱撒」？

因此，張的影片所展示的同樣是雙重的。一方面，我們看到在中國統治下的無權力人民生活的悲慘。在《菊豆》和《大紅燈籠高高掛》這樣的影片中，民族實踐的通俗劇化的演示——如新生兒的命名禮儀，要求生存者對死者表示孝順的「攔路擋棺」儀式，用懸掛紅燈籠來向寵信的妻妾傳達訊息的荒謬家禮，以及要求妻妾們同桌吃飯等等——乃是回應中國家庭和國家非人監控的注視的展示主義。另一方面，正如我已在第一章第二部分所論述的，張藝謀影片的「民族性」——「中國性」——同樣是一種跨文化商品戀物主義的表徵，一種文化之間價值的生產。正是由於民族的實踐被戲劇性成神祕而帶有古風性，張展示的是一個立刻被西方臣屬化和異國化的「中國」。他影片的「民族性」是一種回應東方主義監控注視的展示主義，這一注視企盼的是非西方民眾的神話性圖景和故事，然後為其貼上諸如「中國」、「印度」、「非洲」等等的關於他者的便利標籤。

因此，認為張這樣的導演在生產一種新的東方主義是不準確的，儘管這種說法並不錯。其中的原因是，如果東方主義——在薩伊德使用的意義上理解——部分是窺視侵略的形式，那麼張所生產的是展示主義的自我展覽，它以其十分過度的樣式包含了對東方主義自身的窺視主義的批判。被許多人（錯誤）闡釋成僅僅是自我展覽（用在公眾面前晾曬髒衣服的精神），這一展示主義——我們或許可稱之為東方人的東方主義——並不在道德意義上或忿恨性地從事批判，取而代之的是，它將東方主義的殘餘轉化成一種新民族誌的因素。像轉過身來的菊豆將自己「引用」成物戀化了的女人，並向她的偷窺者展覽她承

負的疤痕和傷痛，這一民族誌接受東方主義的歷史事實，但卻通過上演和滑稽模仿東方主義的視覺性政治來批判（即「評估」）它。以其自我臣屬化、自我異國情調化的視覺姿態，東方人的東方主義首先是一種示威——一種策略的展示。

具有矛盾色彩的是，所有這一切的結果是張的每一部影片均贏得了很高的國際讚譽，包括那些他擔任攝影師和演員的影片如《黃土地》和《老井》。或許是出於不再能夠忽略張所享有的世界性聲譽的考量，中國政府先是禁止《菊豆》和《大紅燈籠高高掛》公映，然後因為同樣不可理喻的原因在一九九二年取消了這一禁令。中國新華社甚至稱讚張更近期的影片《秋菊打官司》（1992），認為「畢竟，它是一個一流導演的作品」。⁷⁴

艾爾薩瑟在論述西德電影時寫道：

對待人工製品和文化物品是商品，以便使其進入但同時亦創制一市場的戰略在德國新電影中比任何例子都更清晰。……這是一種在依賴出口維持內部成長的現代資本主義經濟條件下圍繞文化和商品、（自我）表現價值和（自我）展示價值所創制的電影……⁷⁵
德國人開始熱愛自己的電影，因為它被其他人所讚譽、確認，以及仁慈地觀看：德國電影要存在必須首先被非德國人看到。作為一種民族電影，它此時從明顯的經濟和文化角度演出了另一形式的自我間離的展示主義。⁷⁶

如果我們用「中國」取代「德國」這一字眼，上引段落同樣可以成為對張藝謀影片命運的準確描述。如果它們光耀的表層是將中國商品化和背叛中國的「神話」，張的影片仍然為中國文化成就了許多富有

經驗的人未能成就的關注和地位。最重要的是，這些影片是帶著反抗的力量成就這一點的，這一力量挑戰我們放棄最根深柢固培養的——也是最根深柢固地珍愛的——智識習慣。

- ①在與劉曉波的一次訪談中，張自己形容這三部影片是一脈相承的，並稱他認為《大紅燈籠高高掛》是他某種風格的完成。見〈張藝謀：電影成功脫不開大環境〉，載《香港聯合報》1993年5月1日。本章開始的葛蘭西引文出自《監獄筆記選》（*Selections from Prison Notebooks*）185頁；昆汀·豪勒（Quintin Hoare）等編譯，倫敦，1971年出版。
- ②見莫言《紅高粱家族》，北京解放軍文藝出版社，1987年出版；張的影片根據該小說的前兩章改編。亦見劉恒〈伏羲伏羲〉，載黃子平、李陀編《中國小說一九八八》80至171頁，香港三聯書店，1989年出版；蘇童《妻妾成群》，台北遠流，1990年出版。在《菊豆》中，張把故事的時間（劉恒的小說發生在一九四〇年代）移到了一九二〇年代。《大紅燈籠高高掛》的故事發生在一九四〇年代。
- ③比如，根據張的說法，《紅高粱》開始時抬轎人歡快地晃動婚轎的場景是他的發明，而非基於民族習俗的東西。見張藝謀〈高粱地的傳說——一支生命的讚歌〉，載焦雄屏編《紅高粱／中國名作選》第10集93頁，台北萬象圖書股份有限公司，1992年出版。人們或許可以同樣想《大紅燈籠高高掛》中的點燈籠禮儀和足腳按摩。
- ④關於對《大紅燈籠高高掛》細節「不確實性」的嚴厲控訴，見戴晴〈橫眉《大紅燈籠高高掛》〉，載《公共文化》5卷2期（1993年）333至337頁；珍妮·戴（Jeanne Tai）譯。
- ⑤羅蘭·巴特《神話學》115至116頁，安妮塔·萊弗斯（Annette Lavers）據法文本還譯，帕拉丁，1973年出版。
- ⑥同上，115頁。
- ⑦關於張的影片是通俗劇的討論，見陳儒修〈《大紅燈籠高高掛》與通俗理論〉，載《當代》1992年4月1日，52至61頁。
- ⑧我在《寫在家國以外：當代文化研究中的干預策略》中的〈本地人都上哪去了？〉（Where Have All the Natives Gone?）一章對現代主義的收集有更詳盡的討論。
- ⑨保羅·維里立奧《戰爭與電影：感覺後勤學》（*War and Cinema: The Logistics of Perception*）39頁，派屈克·卡米勒譯，倫敦，1989年出版。
- ⑩見周蕾《婦女與中國現代性：東西方之間閱讀記》（*Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East*）34至83頁，明尼蘇達大學

出版社，1991年。亦見劉曉波在〈張藝謀：電影成功脫不開大環境〉中的評論。劉用了「通俗」和「大眾化」的字眼來描述張的影片，並將其與台灣作家瓊瑤的流行愛情小說相比。

- ⑪在蘇童的小說中，飛浦被顯示有同性戀傾向。見呂童林在《厭女症，文化虛無主義以及抗拒政治：當代中國實驗小說》（*Misogyny, Cultural Nihilism, and Oppositional Politics: Contemporary Chinese Experimental Fiction*）中〈女性特質、男性特質以及男性結盟〉（*Femininity, Masculinity, and Male Bonding*）一章的討論，史丹佛大學出版社，1995年。然而，張在《大紅燈籠高高掛》中去掉了這一同性戀的所有痕跡，一種帶著弑父戀母的學生伊底帕斯迷戀的傳統異性戀更適合他的影像目的。
- ⑫關於伊底帕斯作為敘述意識形態和它與電影和其他形式的對女性的呈述的透澈探討，見德蕾莎·德勞拉蒂斯《愛麗絲不：女性主義，符號學，電影》（*Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*）；印第安那大學，1984年出版。
- ⑬張總是對電影媒體的特殊性十分明確，那怕他看似隨意的話也流露了這一點。比如，這是他回憶改編莫言《紅高粱家族》困難時所說的話：「莫言的小說具有驚人的表現力：卵石冰冷；空氣裏帶著血；我奶奶的聲音回響在高粱地裏——但我怎樣來拍所有這一切？我不能在高粱中間很好地拍些空白鏡頭，能嗎？」見焦雄屏〈替我爺爺爭口氣——香港專訪張藝謀〉，《紅高粱》104頁。
- ⑭見呂童林在〈女性特質、男性特質以及男性結盟〉中的討論。
- ⑮波特萊爾《誘惑》69頁；布萊恩·辛格（Brian Singer）譯，紐約，1990年出版。
- ⑯「正是由於符號從其意義方面被移開或『誘惑』掉，故事本身具有了誘惑性。正是當符號被誘惑時它們變得有誘惑性。」「被誘惑就是被從真實移開。誘惑就是將他者從他或她的真實導離。這一真實遂成了逃離他或她的秘密。」同上，74、84頁。
- ⑰同上，13頁。
- ⑱感謝珍·蓋洛普（Jane Gallop）對這重要一點的啓發。
- ⑲巴特《神話學》109頁。
- ⑳波特萊爾《誘惑》2頁。
- ㉑張〈高粱地〉94至96頁。
- ㉒大衛·愛德斯坦〈玉米是紅的〉（*The Corn is Red*），載《村聲》（*Village Voice*）

1988年10月11日，64頁。

- 23 李浩昌〈色彩、人物以及文化：論《黃土地》、《黑砲事件》和《紅高粱》〉，載《中國現代文學》5卷1期（1989年春）113頁。
- 24 吳若曾〈亂說《紅高粱》〉，載《紅高粱》85頁。吳認為：「客觀地說，張也許並沒有什麼深刻的思想，但他的感覺卻很好，很藝術，很人性。在這方面，他甚至可以被稱為天才。」
- 25 楊照〈原初，荒涼的弑父衝動——評大陸電影《菊豆》〉，載焦雄屏編《電影／中國名作選》11集《菊豆》98至103頁；台北：萬象圖書股份有限公司，1992年出版。
- 26 戴晴〈橫眉《大紅燈籠高高掛》〉336頁。
- 27 保羅·克拉克〈重新創造中國：第五代電影製作者〉，載《中國現代文學》5卷1期（1989年春）121頁。
- 28 「西安電影製片廠的一位導演認為，張『迎合了西方觀眾對異國情調的、原始的、超越時間的中國的想像。實際上，我也要學他的樣，把我下一部電影也安排在荒野裏。為什麼不這樣？它是一個有效用的公式。』」琳·潘（Lynn Pan）〈中國的大師〉（A Chinese Master），載《紐約時報雜誌》（New York Times Magazine）1992年3月1日，38頁。
- 29 一個中國大陸的作家寫道：「我所有的美國朋友都喜歡張的電影，而所有的中國朋友卻恨它們。……為什麼？這些影片裏究竟什麼冒犯了中國人？……可以用一句話來總結：向西方觀眾兜售東方的異國情調主義。」見查建英〈《勞·西戈爾，紅燈籠以及異國情調主義》節錄〉（Excerpts from “Lore Segal, Red Lantern, and Exoticism”），載《公共文化》5卷2期（1993年）329頁。我將在第三部分討論的開端再次引用這段話。
- 30 丘靜美〈文化和經濟錯位：一九八〇年代關於中國女性的影像幻想〉，載《廣角》11卷2期（1989年）19頁。
- 31 彼得·希區考克〈異化的美學，或中國的「第五代」〉（The Aesthetics of Alienation, or China's “Fifth Generation”），載《文化研究》（Cultural Studies）6卷1期（1992年1月）116至141頁。
- 32 蘿拉·莫薇的〈視覺愉悅與敘述性電影〉（Visual Pleasure and Narrative Cinema）最初發表在《銀幕》16卷3期（1975年秋）；收入比爾·尼可斯編《電影與方

法》(Movies and Methods) 2 卷 303 至 315 頁；加州大學，1985 年出版。

- 34 當《紅高粱》在中國上映時，好幾個城市的放映點均召來了保安人員。「影片令一些官員瞠目吃驚，憤怒的觀眾則指責導演用羞辱中國人來取悅西方人。」劉國華〈《菊豆》：跨文化電影的闡釋學閱讀〉，載《電影季刊》45 卷 2 期（1991 至 1992 年，冬季號）2 頁。
- 35 正如劉所說的：「強調包括婚姻在內的封建機構壓迫性的影片，如《良家婦女》（1985 年）和《寡婦村》（1989 年），則受到社會主義官員的喜愛和大眾的歡迎。」同上，3 頁。
- 36 張〈高粱地〉94 頁。
- 37 甚至張亦不能免於這種思維。在談到《紅高粱》受到相當大的稱讚這一事實時，張認為，「實際上它不值得得到（比已經收到的）更高的稱讚。在一部影片被稱為偉大之前，它應該提供特別深的內涵，能讓人們貼切地感受到它。」〈高粱地〉96 頁。
- 38 我想到如「謙虛」、「虛懷若谷」這樣的表述。
- 39 有趣的是，對張自己來說，外國人不是一個特別的問題。在一次他感慨沒有很多機會看外國片的訪談中，張說：「我不懂西方觀眾的口味。」見楊美惠〈關於性別、國家審查和海外資源：張藝謀導演訪談〉，載《公共文化》5 卷 2 期（1993 年）305 頁。
- 40 李浩昌〈色彩、人物以及文化〉110 頁。
- 41 顏翔林〈《紅高粱》美學性格論〉，載《紅高粱》83 至 84 頁。
- 42 吳若曾〈亂說《紅高粱》〉87 頁。
- 43 關於用巴赫汀理論對張的解讀，見張英進〈《紅高粱》中身體的意識形態：國族寓言、民族之根，以及第三電影〉，載《東西方電影雜誌》4 卷 2 期（1990 年 6 月），38 至 53 頁。關於張與拉辛的比較，見潘在〈中國的大師〉一文中對《大紅燈籠高高掛》的探討：「在香港大學開設電影課程的比較文學教授安東尼·塔特羅（Anthony Tatlow）認為，從藝術上說，影片『自始至終都是成功的』。張藝謀『能夠在講故事的同時找到視覺的美學手段來將故事關涉的有力卻部分受壓抑的情感外在化這一點正是偉大藝術家的標誌』。他並且認為影片有一種強度，『與像拉辛這樣的人聯想在一起的濃度質量』。」（36、38 頁）。
- 44 王躍進〈《紅高粱》：混合的記憶和欲望〉(Red Sorghum: Mixing Memory and

Desire)，載裴瑞編《中國電影論》80至103頁。

④① 丘靜美〈文化和經濟錯位〉20頁。

④② 因此，或許並非出於偶然，一些女性主義批評家回到文學原作而非張的影片來批判內在於這些故事中的性別歧視。他們這樣做所精明迴避的是不得不指責作為「虛」的電影媒體的問題；也是因為這樣，他們不可避免地聲援了業已內在於「虛／實」結構中的性別主義偏見。見朱玲（譯音）〈勇敢的新世界？論《紅高粱家族》中「男性特質」和「女性特質」的建構〉（A Brave New World? On the Construction of “Masculinity” and “Femininity” in *The Red Sorghum Family*），載呂童林編《二十世紀中國文學和社會中的性與性別》121至134頁。呂童林〈《紅高粱》：越界的局限〉（Red Sorghum: Limits of Transgression），載劉康、唐小兵編《現代中國的政治、意識形態和文學話語：理論介入與文化批判》（Politics, Ideology, and Literary Discourse in Modern China: Theoretical Interventions and Cultural Critique）188至208頁，詹明信序；杜克大學出版社1993年。瑪瑞—克萊爾·修沃特〈劉恆的「伏羲伏羲」：為什麼不是女媧？〉，載呂童林編《二十世紀中國文學和社會中的性與性別》85至105頁；呂童林《女性特質、男性特質以及男性結盟》。

④③ 傅柯《性史》（*The History of Sexuality*）1卷《導言》34至35頁；羅伯·赫利譯，紐約，1980年出版。

④④ 比如，波特萊爾非常有創見地指出，佛洛伊德式的分析不得不繞過由誘惑導致的錯亂（這一事實對佛洛伊德的學生來說眾所周知；佛氏對女病人抱怨男性誘惑的置若罔聞標誌著他作為精神分析學家生涯的轉折點），以便生產一種試圖發現（掩蓋）被壓抑欲望真相的闡釋機制。根據波特萊爾的看法，精神分析學繞過的是「表層深淵」，是不可窮盡的無所指，以及能指中交互且可逆轉的戲耍，而這些都是誘惑的特徵。

④⑤ 關於對波特萊爾在將「原始」人羣利己地浪漫化過程中所犯的事實錯誤的簡要揭示，見E·桑·旺（E. San Juan）《種族形成／批判性轉化：美國種族／民族研究中的權力言說》（*Racial Formation/Critical Transformations: Articulation of Power in Ethnic and Racial Studies in the United States*）84至85頁，新澤西人文出版社，1992年。

④⑥ 張〈替我爺爺爭口氣〉，載焦雄屏《紅高粱》106頁。張在電影中對時間的幾乎

是軍事化的掌控很可與保羅·維里立奧的《戰爭與電影》相比。

- ⑤0 當然，張在這裏是對電影和電視做出嚴格區分。他的觀眾概念是在影院看電影的觀眾，而非那些裝備了錄影機和遙控器等操縱時間機器的觀眾。
- ⑤1 在一九九三年一月加州大學聖塔·克魯斯分校題為「中國課題」(The Subject of China)的會議上，瑪瑞—克萊爾·修沃特在〈中國文化中的持久結盟：食物與寫作〉(Persistent Bonds in Chinese Culture: Food and Writing)中用「含蓄」這一術語形容陳。亦可參見她的《中國新電影中的兩極：陳凱歌與張藝謀》(Deux pôles yang du nouveau cinéma chinois: Chen Kaige et Zhang Yimou)，載《電影研究雜誌》(Journal of Film Studies) 3 卷 2 至 3 期 (1993 年春) 103 至 125 頁。馬寧在論述《黃土地》時寫道：「陳凱歌在此影片中所成就的……是觀念藝術而非寫實主義或自然主義。最重要的是想法，而非外表。」見馬〈新電影製作人筆記〉，載《中國電影：人民共和國的藝術狀況》82 頁。
- ⑤2 修沃特認為：「陳所喜愛的身體部分是眼睛，個人的內傾眼睛；而張所喜愛的是嘴（或『洞孔』）。」（〈中國文化中的持久結盟：食物與寫作〉）。馬寧認為：「通過內化我們的注意力，影片《黃土地》昭示了我們抗拒變革的根底緣由。」（〈新電影製作人筆記〉82 頁）。
- ⑤3 在與劉曉波的訪談中，陳認為：「我喜歡做別人不喜歡做的事。我永遠不會說『我也是個俗人』這樣的話，因為我覺得我根本上不俗。」見〈陳凱歌：決不說我也是個俗人〉，載《聯合報》(台北) 1993 年 5 月 8 日。
- ⑤4 張稱：「一個人必須永遠面對觀眾說話，但也不能向他們投降，或完全給他們想要的東西。……最好是與他們相處，以便讓他們接受你要說的。」載楊美惠〈關於性別、國家審查和海外資源：張藝謀導演訪談〉305 至 306 頁。
- ⑤5 在與劉曉波的訪談中，張這樣形容自己：「作為一個人我最大的長處是不沉湎在自己最擅長的事情上。無論做什麼，我從來不把自己陷在拔不出來的境地。」見〈張藝謀，電影成功〉。
- ⑤6 下述文章中提到這一事件：羅雪瑩〈朝著心中的藝術聖地——記導演張藝謀〉，載《紅高粱》115 頁；陳凱歌〈秦國人——記張藝謀〉，同上 124 頁；曾馳遠〈被壓扁了的葫蘆——看北京禁止張藝謀出席奧斯卡電影的蠻橫惡行〉，同上 117 頁。潘這樣寫道：「他第一架上海海鷗照相機價值一百八十六元（當時大致相當六十二美元），是他月薪水的四倍多。他確切地記得那一幕：時間是一九七四

年十二月十四日，照相機奇缺；爲了買到一架他不得不動員他的母親——她是個醫生，而且根據張的說法是『家裏的經濟和社會支柱』——在幕後幫他。在宿舍裏，他會蜷縮在用廠裏的黑布圍在四周的桌子底下沖洗照片。」見潘〈一位中國大師〉34頁。

⑦張說：「我很了解農民；在文革中我當了三年農民。」載楊美惠〈關於性別、國家審查和海外資金：張藝謀導演訪談〉305頁。「對張來說，移民不是一個選擇。他聲稱，他藝術的主要動機是中國：『我對它人民的認同，特別是農民。』」見潘〈一位中國大師〉36頁。

⑧張稱：「藝術死於自由，活於壓抑。」見焦雄屏〈替「我爺爺」爭口氣〉113頁。

⑨修沃特在〈中國文化中的持久結盟：食物與寫作〉中認爲，在張和陳的影片中，「身體不是全部顯示，甚至在時常包含充滿銀幕的單側臉部場景的張藝謀影片中也是如此：她張開的嘴是關注的中心。她的身體卻永遠不可捕捉，因爲它似乎永遠透過一個鎖眼被看到，是破碎的：這裏是一個乳房，或是一個乳頭，那裏是一個後頸，一個背脊，抑或常常是一隻腳就夠了。」

⑩見巴特《神話學》141頁：「資產階級意識形態……將世界現實轉化成一個世界的意像，將歷史轉化成自然。這一意像具有一令人驚嘆的特徵：它是首尾顛倒的。」這一段話有一將讀者導向《德意志意識形態》的腳注（注20）補充。

⑪巴特《神話學》159頁。

⑫巴特〈改變客體本身：今日神話學〉（Change the Object Itself: Mythology Today）；見史蒂芬·海斯（Stephen Heath）編譯《意像—音樂—文本》（Image-Music-Text）169頁，格拉斯哥，1977年出版。

⑬正是基於這一認識我們才可明白張的下述話：「世界上最深奧的真理也許是最簡單的——它或許可以用一句話來表示。……我喜歡那種完全滲透著反思和哲學但又是一部好電影的作品——那種講述一個非常簡單又不複雜的故事的電影。看一部意思不明確的影片很累。」見焦雄屏〈替「我爺爺」爭口氣〉106頁。

⑭劉《〈菊豆〉：跨文化電影的闡釋學閱讀》，載《電影季刊》45卷2期（1991至1992年冬季號）3頁。她又稱：「正是《紅高粱》對傳統性規範的蔑視引起了來自中國觀眾的這些反應。」（同上2頁）。遺憾的是，在這些有趣的觀察之後，劉以一種站不住腳的學術性本土主義繼續論述道：《菊豆》這樣的影片只能在「中國品格」和「邏輯」內部被理解。

- 65 W·A·凱勒翰〈性別，意識形態，國族：中國文化政治中的《菊豆》〉(Gender, Ideology, Nation: *Ju Dou* in the Cultural Politics of China)，載《東西方電影雜誌》7卷1期(1993年1月)55頁。凱勒翰的論點是菊豆因此堅持了對自己身體的控制。儘管我的解讀與之不同，我贊同他的觀察。
- 66「菊豆在指向她胸脯上的傷痕而非僅僅是乳房上的乳頭時為其身體增添了意義。」同上，57頁。
- 67 凱勒翰同樣對儒家父權制度怎樣依賴命名過程來建立自己的秩序有非常令人信服的討論。因此，儘管天青是他兒子的生父，一旦小男孩叫金山那個名字，他作為「父親」的象徵權力就堅實地成立了；同上60至67頁。瑪麗·安·法夸爾(Mary Ann Farquhar)在其對《紅高粱》和《菊豆》的解讀中也有相似的觀點。她在強調伊底帕斯性並不真正是對生母的欲望，而是對權力和父親占有的欲望以及「正名」過程對中國父權體制的重要性的基礎上，認為張影片中的弑父意義是象徵性的。見法夸爾〈《紅高粱》與《菊豆》中的伊底帕斯性〉，載《電影》(Cinema)3卷2至3期(1993年春)61至86頁。
- 68 見艾爾薩瑟〈原初認同與歷史主體：法斯賓達與德國〉(Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany)，載菲利普·羅森(Philip Rosen)編《敘述，機制，意識形態：電影理論讀本》(Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader)535至549頁，哥倫比亞大學1986年出版。該文最初發表在《電影—地帶》(Cine-Tracts)11期(1980年秋)43至52頁。感謝派屈斯·派特羅(Patrice Patro)指出該文與我在中國語境中提出的問題存在可資參證的比較性。相關旨趣的著作可見西伏曼在《邊緣上的男性主體性》(125至156頁以及全書)對法斯賓達的討論。就我在該章的目的來說，艾爾薩瑟的著作更直接有助益，因為他從電影與民族文化的關係角度論述法斯賓達。
- 69 艾爾薩瑟〈原初認同與歷史主體：法斯賓達與德國〉545頁。
- 70 同上。
- 71 同上。
- 72 保羅·G·皮克維茲認為通俗劇是一九二〇年代到一九八〇年代中國電影的主要力量；見其〈通俗劇呈述及中國電影的五四傳統〉，載《從五四到六四》295至326頁。皮克維茲對通俗劇的理解基於彼得·布魯克(Peter Brooks)的《通俗劇想像：巴爾扎克、亨利·詹姆斯、通俗劇以及過度的樣式》(The Melodramatic

Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess) (哥倫比亞大學, 1985 年出版); 他認為, 通俗劇吸收了道德化的兩極, 並「教育道德上糊塗的觀眾如何區分好與壞之間的不同」(303 頁)。這一理解導致皮克維茲將通俗劇與清晰的語言、流行性以及缺乏精妙性、複雜性和深奧性相聯繫 (比如, 見 304 及 326 頁)。我對「通俗劇」一詞的運用——特別是在它關涉法斯賓達和張藝謀時——與皮克維茲的很不同, 這一不同的要點在於我在通俗劇形式中看到一種嘲弄與滑稽模仿的 (或許也是政治的) 功能。我認為, 普遍認可的通俗劇的「過度樣式」不必僅僅意味著主題上好與壞的兩極 (儘管這是通俗劇被解讀的典型方式), 相反, 此類過度性可以被看成是一種機械的放大, 一種與像電影這樣的現代呈述技術相對應的動作、表情以及感情的誇張。關於這一觀點的相關論述, 見我在《寫在家國以外》(*Writing Diaspora*) 中〈後現代機械人〉(*Post-modern Automatons*) 一章對卓別林 (Charles Chaplin) 《摩登時代》(*Modern Times*) 的討論 (60 至 63 頁)。關於對中國電影中通俗劇的相關討論, 見斯泰芬妮·A·豪勒 (Stephanie Alison Hoare) 的〈通俗劇與革新: 當代中國電影的文學改編〉(*Melodrama and Innovation: Literary Adaptation in Contemporary Chinese Film*), 康乃爾大學, 1989 年博士論文。

⑦ 出身於一個其成員被中共政府打成右派的家庭, 張曾這樣描述他的青少年時代: 「我在透過門縫盯著我的人們的監視下長大。」見羅學英〈朝著心中的藝術聖地〉114 頁。

⑧ 《信報》(海外香港經濟雜誌) 1992 年 7 月 17 日。

⑨ 艾爾薩瑟《新德國電影史》(*New German Cinema: A History*) 302 頁; 路特格斯大學, 1989 年出版。

⑩ 艾爾薩瑟〈原初認同與歷史主體: 法斯賓達與德國〉549 頁。

第三部分

作為民族誌的電影；或，
後殖民世界中的文化互譯

在學院裏，人們怎樣可以做到在書寫／思考／談論非西方世界時不在某種意義上將其人類學化？

——迪拜斯·恰克拉巴蒂 (Dipesh Chakrabarty)，〈馬克思主義後的馬克思〉(Marx After Marxism)

人類學的「科學方法」是對話的衰微，是持久的、培植的，以及認識論上強加的對話萎縮。……正如精神病學一直是現代西方關於瘋癲和非理性的獨白，人類學也一直是現代西方關於「外國文化」的獨白。

——伯納德·麥克格林 (Bernard McGrane)，《超越人類學》(Beyond Anthropology)

民族誌在很大程度上仍然是單行道。

——詹姆士·克里福德 (James Clifford)，《書寫文化》(Writing Culture)，導言

因為如果句子是原語言前面的牆，那麼文字就是連拱廊。

——華特·本雅明，〈翻譯者的任務〉(The Task of the Translator)

……一種新穎的不是關於第三或他者世界，而是鏡像在他者眼睛和手工中的關於西方自身的人類學。

——麥可·陶西格 (Michael Taussig)，《模仿與改變》(Mimesis and Alterity)

人類學情狀的僵局

貫穿本書，我一直用「民族誌」這一術語來描述當代中國電影的一些顯著特色，但一種更系統的關於究竟什麼是我所說的「民族誌」的理論論說仍然是適當的，特別是在這一新的民族誌怎樣通過視覺性來構想方面更是如此。在討論張藝謀的電影時，我們已經看到跨文化政治中一個主要問題的浮現——「外國鬼子」問題。譴責中國導演迎合「外國」觀眾而非「中國」觀眾的批評家們——難道他們不是在偏愛中國文化中某種「原生的本質」？一些讀者會提出異議：但請等一下，難道此類「本土主義」批評家實際上不是在喚起我們對仍在進行的西方文化帝國主義的警覺嗎？難道他們對「外國」（意指西方）的不信任終究不是一種對漫長的西方霸權史的正當反應，其中東西方之間的「交流」總意味著要求非西方人民遵循西方標準和模式而非反過來嗎？正如羅貴祥在另一不同的語境中所指出的：「當現代性觀念仍然含有『進步』和『西化』的時候，任何對現代文本的翻譯或介紹絕不會與文化帝國主義脫離干係。」^① 這些讀者還可能繼續說，本土主義批評家們憤怒的反應僅僅映證了瑪麗·路易斯·普拉特在論述大都市地區「自我民族誌」的藝術活動時所提出的觀點——即此類活動注定會被大都市觀眾和藝術家自身社會集團中的有文化團體迥然不同地接受。^② 像查建英所寫的那樣：「我所有的美國朋友都喜歡張的電影，而所有的中國朋友卻恨它們。……為什麼？……可以用一句話來總結：向西方觀眾兜售東方的異國情調主義。」^③

這些關於跨文化「交流」的觀察所揭示的或許是可稱為過去幾個世紀來西方帝國主義和殖民主義所導致的人類學情狀的僵局。我們可

以通過回到最基本的人類學場景來描述這一僵局——即西方人類學家去國外研究世界上的「原初」文化。爲了完成其工作，西方人類學家必須將自己和他的社會實踐（如「科學」的觀察和記錄）嵌入這些「原初」的語境中。儘管其職業自以爲是的拯救目的，西方人類學家的存在卻意味著這些「他者」的文化從其「原生」狀態被有效且永遠地改變和取代了。其結果是，爲找尋其文化的權威性描述，此類文化中的成員常常不得不依賴西方的資料書籍。在很多情況下，人類學和民族誌的方法和實踐恰恰強化並授權給了殖民政權，從而導致了對這些「他者」文化的系統性破壞。^④

後殖民世界中人類學情狀的僵局在這一部分開始時出現的恰克拉巴蒂、麥克格林、克里福德的引文中得到了總結。^⑤我們不可能做到在書寫／思考／談論非西方世界時不在某種意義上將其人類學化，但萎縮在其認識論基礎中的人類學和民族誌在「很大程度上仍然是單行道」。恰克拉巴蒂、麥克格林、克里福德的評論指向內在於經典人類學運作前提中的觀察者／被觀察者這一兩元結構的不平等，而它卻是我們接近西方的「他者」的唯一途徑。對非西方人民來說，這一經典運作前提的最明顯結果乃是作爲「標準知識」的西方語言、哲學和歷史寫作的持續特權化，以及非西方世界同等領域的持續邊緣化。^⑥由於經典人類學和民族誌情狀中這一根本性不一致，正如特萊爾·阿薩德（Talal Asad）所論及的，東西方之間任何文化翻譯過程將可能持續帶有特權的不對稱：

「文化翻譯」過程不可避免地纏繞在權力條件中——職業的、國族的以及國際性的。這些條件之一是民族誌作者發現臣屬社會隱含

的意義的權威。情形既是這樣，所要探討的有趣問題是……權力是怎樣作為話語和非話語實踐進入「文化翻譯」過程中來的。^⑦人類學……根植於西方和第三世界之間不平等的權力遭遇，它可以回溯到資產階級歐洲的出現時期；在這一遭遇中，殖民主義僅僅是一個歷史的時刻。正是這一遭遇給西方了解關於它漸次支配的社會的文化和歷史訊息敞開了門戶，從而不僅生成了一種普適性的理解，而且再次加強了歐洲與非歐洲世界之間權力的不平等（由此衍生的乃是第三世界中歐化「精英」與「傳統」大眾之間的不平等）。今天，我們日益意識到這樣一個事實，即由像人類學這樣的資產階級學科生產的訊息和理解最便於被那些具有最大剝削能力的人所獲得和運用。^⑧

毫不掩飾地說，由於第三世界社會的語言——當然包括那些社會人類學傳統上已經研究過的社會——在與西方語言的關係中相對較「弱」（就目前來說尤其是英語），它們更可能在翻譯過程中被迫服從於轉化，而不是反過來。箇中的原因是，首先，在其與第三世界國家的政治—經濟關係中，西方國家具有更大的能力來操縱後者。其次，西方語言比第三世界語言更易於生產和部署被渴望的知識。^⑨

因此，可以理解的是，正是出於對後殖民世界這一知識組織和分派的根本性不平等和不公正才有了關於中國電影「背叛」了「中國」的批評。在這種批評背後的道德問題是：由於對東方的異國情調化是西方帝國主義經營事項的一部分，我們怎麼可以聲援像張這樣的看上去使意像進一步貼近這一事項的導演？然而，正如我在前一章論及的

那樣，關於「背叛」或「不忠實」的指責本身也遠非清白；它們是防禦性本土主義的一部分，在中國電影的例子中，其自身亦深深置根在傳統美學的等級性標準中。此類熱切的責難所達成的並不真確是對民族文化的保存，而常常是使人類學情狀的僵局恆久化的不明智的同謀。這樣，歐美對世界的同一化在一些「本土」和本土主義者同樣勢不可擋的試圖堅持「傳統」——甚至當這一傳統正在分解的時候——的背景下被穩固地兩極化了。本土主義者不僅沒有啟動針對這一僵局的另類樣式，而且其對文化「忠實」的要求也具有成為全盤反對文化翻譯的禁止性威脅力量的巨大潛力。

為介入這一僵局，我在下面的頁數中將通過民族誌和翻譯的明顯連接來重新定義民族誌。在這樣做之前，我將解釋為何對視覺性的關注真正屬於邁向粉碎經典人類學和民族誌學的認識論基礎的第一步。

被注視性的首要意義

在一篇關於呈述和人類學知識的文章中，柯思頓·海斯特洛普（Kirsten Hastrup）寫道：「對非人類學家來說，所有關於異國文化的影片可能同樣顯得具有人類學意義，而對職業人類學家來說，與其說它是關乎主旨，倒不如說更是一個方法與理論問題。」¹¹

與海斯特洛普的觀察相反，我認為，「理論與方法」一面和「主旨」另一面之間日益模糊的分別正是後殖民世界中民族誌工作的新客體。從嚴格意義上重新思考，民族誌不再是其實踐者曾經想像的那樣的「科學」，它也不再僅僅是「他者」生活方式的「文獻化」。儘管其對客觀性的傳統聲言，民族誌是具有主觀起源的一種呈述。但我們怎樣面對此類主觀起源？我們應該關切誰的主觀起源？我認為僅僅以政治上正

確的我們必須更小心地注意我們所說的告誡來要求西方實踐者一方具備話語的自我反省是不夠的，^⑩取而代之的是，通過對視覺性的關注，我們可以最具生產性地面對民族誌的主觀起源。換言之，我不認為一種另類於我們一直在批判的民族誌的民族誌可以僅僅通過對「自我意識」的呼喚來實現——「讓我們更小心地看看自己，注意我們的語言、我們的假設」——因為這一呼喚僅僅再次確證了很久以前由黑格爾所建立的所謂西方人的特殊品格，即意識到他自己的能力。相反，我認為，只有當我們將注意力轉向由那些先前被民族誌化了的，但在後殖民時代卻從事於將其自身文化民族誌化這一積極工作的人所實踐的民族誌主體起源時，一種新的民族誌才有可能。

但是，這並不意味著僅僅在文字領域探索主體性。先前被民族誌化的「主體起源」是怎樣從視覺角度交流的？我認為，它們與其說是通過注視倒不如說是通過或許可稱為「被注視性」的樣式進行交流的——即曾經定義了被民族誌化的文化的「客體」地位，但現在卻成為那一文化的自我呈述的主要方面的視覺性。我們還記得在其著名論文〈視覺愉悅和敘述電影〉中，蘿拉·莫薇提醒我們警覺「被注視性」不僅組成了奇觀而且正是組織視覺的方式；她認為被注視狀態已建構到我們注視的方式中。因為在我們的文化中，注視以及被注視通常各自被分派給男性和女性，視覺於是具有了性別不平等的起源。^⑪以人類學情狀補充莫薇的觀點，我們或許可以這樣說，即與之相似，視覺具有民族誌上不平等的起源。但我們必須更進一步：被注視狀態不僅建構到西方文化看非西方文化的方式中，而且更重要的是，它也是某種積極姿態的一部分，其中這些文化表述——民族誌化——自身。

這其中的意味是，在先前被民族誌化了的文化視野中，民族誌的

主體起源被以放大的形式展現，但與此同時亦被意味深長地重新定義：「主體」的起源此時包含了關於過去的客體性的記憶——被注視的經驗——它像一個他者、一種視覺性無意識般存活在民族誌化的主體行為中。^⑩如果民族誌確實是自我民族誌——關於自己和主體的民族誌——那麼先前被民族誌化了的文化視野以對被注視性而非注視性行為，在跨文化呈述中構成了主要事件的理解對這一民族誌學做了不可剔除的補充。

以此視覺性為焦點，這一對民族誌的重新構想消泯了經典人類學的運作前提——一個以他們和我們、注視主體與被注視客體形式劃分的世界。「我們」與「他們」不再能安全地區分；而「被看的客體」此時亦看著「注視主體」的注視。進一步而言，通過對非紀錄片，因而在常規意義上不是民族誌的影片的解讀，這一重新構想的民族誌同時挑戰了人類學對呈述所典型堅持的事實主義（factualism）。下述戴·沃甘（Dai Vaughan）關於紀錄片的論述可以用來作為對這種事實主義的批判——如果我們用「民族誌作者」和「民族誌」來取代「紀錄片作者」和「紀錄片」的話：「紀錄片作者……喜歡相信紀錄片是電影的『自然』形式。但像繪畫和文學一樣，虛構電影不依賴於任何對其語言學因素起源的特別籲求。有一點必須十分清楚，即正是紀錄片才具有悖論的，甚至是異常的形式。」^⑪因此，在研究作為民族誌和自我民族誌的當代中國電影時，我所倡導的正是一種對作為「知識學科」的人類學和民族誌學進行激進的非專業化的過程。一旦這些學科被非專業化了——「我們」與「他們」之間的分界被非穩定化；關於紀錄片的客觀性斷言被解構——我們怎樣開始重新考量那些長期以來在其成規下收集的大量文化訊息？我認為，正是在這一接合點上我們關於民族

誌的討論必須有一種翻譯理論來補充。

托馬斯·艾爾薩瑟在研究一九七〇年代的德國新電影時有相似的觀察。在做出關於德國電影是「一種巨大的謄寫過程」之結果的結論後，艾爾薩瑟引介了翻譯觀念作為理解它的一種方式：

德國新電影是一種收集、記錄以及報告意像、聲音和故事的企圖——包括電影本身所生產的東西——它們構成了一代人、一個國家和一種文化的記憶；同時，它也是一種將其在人們頭腦中的許多易逝的支撐翻譯到電影媒體的企圖，而這一媒體畢竟具有悖論地允諾是最恆久性的。文學、通俗文化、建築、時裝、大事紀以及假貨商店的內容統統在一試圖保存輕易忘卻的生活印記的巨大努力下被羅列在一起。這一匆忙積聚的視覺財富仍未在其意義和使用上被開掘，抑或甚至被適當地檢視。作為理解從主要靠書寫文本存活的文化轉變到由意像支配的文化的一種資料，德國新電影仍有待發現。¹⁵

就其不僅收集中國鄉村而且收集現代城市意像，不僅收集古代帝王和學者而且收集女人、兒童、下層階級以及少數民族文化的意像來說，當代中國電影像德國新電影一樣，也可以從「巨大的謄寫過程」角度加以考量。但遠為相關的是艾爾薩瑟關於翻譯的觀念。至關重要的是，艾爾薩瑟豐富的段落揭示出在電影中至少有兩種翻譯。第一是作為編列入冊的翻譯：一代人、一個國家以及一種文化被翻譯或置換進電影媒體中；第二是作為傳統轉化和媒體之間轉變的翻譯：一種定位在書寫文本方面的文化正處在轉變過程中，並正被翻譯成由意像支配的文化。艾爾薩瑟的論述同樣適用於中國等其他「民族」電影，因

為這些「民族」電影自身正處在不同文化翻譯類型和階段的十字路口。這樣，本書的大部分實際上探討的是作為文化翻譯過程的影像對中國現代性的謄寫。

與本部分開端引文的運動一致，在下面的頁數中我所試圖做的是從文化之間的翻譯意義上集中討論翻譯問題。儘管當代中國電影將作為主要參照點，我將同時引介關於翻譯的各種理論，以便凸顯後殖民、後現代時期的跨文化交流問題，特別是在商品化和技術化了的意象方面。

翻譯與起源問題

從字源意義上說，英語中 translation（翻譯）這個字在與其他字詞的多重聯繫中，一方面與 tradition（傳統）相聯，另一方面與「Betrayal」（背叛）這個字相關。^{①⑥}義大利語中的用語 Traduttore 和 traditore ——即「翻譯者，背叛者」——讓我們體味到經常與翻譯行為聯繫在一起的貶抑的不忠實涵義。由於忠實性在這裏是一至關重要的問題，正如芭芭拉·強生（Barbara Johnson）所言，翻譯和類似婚姻這樣的人類習俗之間的類比就顯得意義深遠：「儘管或也許翻譯者有所謂忠實的誓言，他或她似乎……不應該被想成是忠實的配偶，而是忠實的犯重婚罪的人，其忠誠在母語和外語之間搖擺分裂。」^{①⑦}使事情更加複雜的是，翻譯的婚姻很少建立在同伴平等的基礎上。強生進一步認為，在關於翻譯的經典思考中，是所指而非能指被賦予了優先地位：「對文本的忠實性意味著對語義要旨的忠實，盡可能少地允許來自工具拘束的干預。換言之，翻譯總是對意義的翻譯。」^{①⑧}

由於這些關於翻譯的牢固深置的想法，我們毫不奇怪地發現，甚

至在中國社會的文學根基愈益被新的媒體文化所轉化的時候，將「中國」搬到電影中仍然被懷疑和充滿背叛譴責的聲浪所糾纏。這些懷疑和譴責可以以無數形式表現自身，但它們總是隱性地烙印在忠實性的意識形態中。比如，回到我們上一章所關心的主要問題，難道對「表層」的不信任——對張藝謀缺乏深度的批評——不是一種認為表層是對「傳統中國」歷史深度的「背叛者」嗎？但 tradition（傳統）這個字本身——其根基與翻譯和背叛相聯——與移交相關。如果不是傳遞的話，傳統本身什麼也不是。如果不是通過翻譯的話，傳統是如何被傳遞、被代代相傳的？

關於翻譯的通常看法是從一種語言轉到另一種語言。儘管其中涉及的實際上是兩種語言之間的往來，我們習慣於不讓這種意識抬頭，而是賦予其中一種語言優於另一種語言的地位，並假裝這一來往只是單向的。這一情形究竟是怎樣發生的？讓我們來思考一下所使用的術語，它暴露了涉及其中的字源學意義的不確定性，因而也揭示了優先化的意識形態需要：我們將一種語言稱為「原文」（original），而另一種語言則是「翻譯」（translation）（意思是「非原文的」和「衍生的」）。這一術語壓制了這樣一個事實，即「非原文的」語言很可能是翻譯者的「母語」，亦即原來的語言，而其翻譯則可能涉及將事實上不是他／她的母語／原語言的「原文」翻譯成他／她的「母語」或「原來的」語言（這樣的簡單解釋已足以揭示任何將翻譯理論化的企圖均具有不穩定性）。

正是由於翻譯是立刻使語言的本體論上的等級成問題的一種活動——「哪一種是首要的，哪一種是第二性的？」——它同時也是關於起源和衍生方面最古老的偏見最活躍地上演的地方。比如，使翻譯聽

上去「自然」這一點究竟意味著什麼？是否翻譯必須聽上去更像「原文」，而這一「原文」並不是被翻譯成的那一語言——即由於與「原文」相像因而變得「自然」？還是翻譯聽上去必須更像被翻譯成的語言，其中聽上去「自然」即意味著忘記「原文」？當我們貶稱「這個讀上去像翻譯」時，我們的意思是否是這樣的，即：既使我們或許理解「原文」的意義，但卻不能不注意到它的翻譯性——但這難道不正是翻譯所應具備的——被翻譯的而非「原文」？像所有兩又化的涉意過程一樣，翻譯過程中的「原文」觀念、「原文」與其「衍生」之間的關係，以及對所謂「自然」的要求必須徹底地重新檢討。

運用當代中國電影作為恰當的例子，我認為對張藝謀和他的同代人「迎合外國鬼子的口味」的批評（來自一些中國觀眾）本身可以通過我們關於翻譯的通常看法來重新估量。這裏的「原文」不是嚴格語言學意義上的語言，而是「中國」——作為歷史總和和一種羣體文化的「中國」，以及作為內容和存在於電影「之前」的核心意義的「中國」。當批評家們聲言張的影片缺乏深度時，他們的意思是，張反映「中國」的語言／工具是一種拙劣的翻譯，一種未賦予「中國」以真實的翻譯。對這些批評家來說，正是因為電影媒體如此「膚淺」——即圍繞表層進行組織——它神祕化並因此歪曲了中國的確實性。在其判斷中所隱含的並不僅僅是關於「原文」的不可翻譯性，而更是關於翻譯是單向性以及單行道過程的看法。它所斷定的是：翻譯意味著從「原文」到「翻譯」語言的運動，而非反過來；翻譯的價值僅僅出自「原文」，它是其自身以及它後來版本的證明者。這裏，一種關於「翻譯」的專斷性要求形成了：翻譯必須在不留下自己痕跡的基礎上扮演傳達「原文」的角色；「翻譯的原創性」必須仰賴於「自我抹除、消失的行為」。¹⁹

這裏我們的討論可以通過轉向華特·本雅明的著作得到推進，因為本雅明自己正是在文化轉型的十字路口寫作的。儘管本雅明的論文〈機械再生產時代的藝術作品〉似乎與我們眼下的話題最相關，因為它探討的是傳統藝術（它擁有所謂的「光環」）向諸如攝影和電影意像大批生產的轉化問題，^⑩我認為他的論文〈翻譯者的任務〉在幫助我思考文化之間的翻譯問題上更有助益。^⑪在後者中，本雅明提供了迥異於大多數理論的翻譯理論。

本雅明寫道，人們通常認為翻譯的要義在於傳遞或傳達原文的訊息和意義；然而事實卻不是這樣。相反，需要被翻譯的是「原文」的「意圖」（*intentio*），亦即本雅明所稱的「對語言互補性的熱切渴望」（79頁）。儘管其語言具有隱祕性，本雅明所論及的乃是關於翻譯的一種雖然捉摸不定但卻物質主義的事實——即翻譯主要是「裝配」（*putting together*）的過程。這一過程顯示「原文」同樣是被裝配在一起的東西。但正如我將論及的，這一「裝配」並不僅僅是關於差異的解構性生產。^⑫它同樣是一種「文字性」過程，展示了「原文」自身被裝配的方式——即在其暴力中。

在詳述最後一點前，我們需要仔細考察本雅明討論語言翻譯的「裝配」的方式。他寫道，需要從原文中被翻譯的並非某種真實或意義，而是「原文」以人類語言的基本因素——即字詞——被裝配在一起的方式。因此，正是字詞——以其字詞性和文字性——而非句子在翻譯中最關緊要。本雅明認為，真正的翻譯「首先通過能夠借以證明字詞而非句子是翻譯者的主要因素的文字性句法表現來達成。因為如果句子是原語言前面的牆，那麼文字就是連拱廊」（79頁）。

這一段落的德語「原文」顯示：在本雅明的英文譯者海瑞·索恩

(Hany Zohn) 使用「文字的」(literal) 和「文字性」(literalness) 的地方，本雅明所用的是 wörtlichkeit 這個德文字。但儘管英文翻譯並未準確再生本雅明原字的意義，完全按字面翻譯此字的意思會是像「逐字性」(word-by-word-ness) 這樣的詞，但它仍然以不期然的或許是命定的方式補充了本雅明的文本。在英語中，「文字的」也就意味著「逐字的」(verbatim)，亦即嚴格依循文字。同時，「文字的」這個字同樣內涵某種「缺乏」——即在它是乾巴巴的、缺乏想像、缺乏隱喻、缺乏深度以及膚淺、粗糙或天真的意義上含有此意。我認為，正是關於文字性的這一第二意義——這一存在於翻譯中但卻不見於原文中的補充——凸顯了本雅明 wörtlichkeit 這個字的準確意義：真正的翻譯不僅逐字翻譯而且按字面進行沒有深度和天真的翻譯。

很明顯，在這裏我與解構主義批評家關於文字性的看法相距甚遠。比如，對德希達和德曼來說，「文字的」是一標示「專有的」、成問題的字，它與（解構主義批評家所偏愛的）「隱喻的」或「比喻的」正相反。例如，德曼對盧梭的解讀認為，盧梭的語言述說了關於「隱喻向文字意義……的必要的墮落」的故事；「文字性的世界」是「外表與自然恰好相合」的世界，而在「比喻的世界」中「這種一致卻不再是優先假定的」。²³ 然而，在我看來，文字性不僅僅是「專有的」，但它也不僅僅是「比喻的／隱喻的」。相反，我用這一術語來指稱這兩種類型均未定義的第三領域——即我們或許可以不嚴密地描述為明顯的、膚淺的以及立刻在指涉中顯示自身的領域。這一「文字的」領域正是缺乏和／或超越德希達和德曼所暗指的，在「專有的」和「比喻的／隱喻的」兩類之間的清晰界限的所在。

這樣，索恩的翻譯和補充以本雅明自己稱為原文的「意圖」的形

式昭顯了在原文中只是潛伏著的東西。令人稱奇的是，「原文的」意圖只能作為補充來捕捉，作為被增補的東西來捕捉（由於翻譯）：「在所有語言和語言性的創作中，除了可以被傳達的以外，還存在著不可傳導的東西；視其出現的語境而定，它是象徵和被象徵的東西。」（79 頁）對本雅明來說，翻譯者的任務包含傳導這一追加的，然而卻可以以缺乏和剝奪來傳遞的東西（我將在結尾時再一次論及這一點）。

本雅明論述「原文」的不可捉摸性使其關於「翻譯」的說法似乎貼近解構主義者關於「語言」的說法，即原文具有自我延異性。解構主義者關於語言定義的例子包括這樣的話：「語言……僅可能存在於它自己的、與其自身相異質的空間」，「原來的文本總已經是使翻譯不可能的不可能的翻譯」等等。²⁴然而，儘管對本雅明的解構主義似的閱讀頗有必要和助益，²⁵它仍是不充分的。在前一段本雅明的引文中，如果我們認為「象徵」（symbol）這個字意味著不是對某種東西的完全呈述而是代表著別的什麼東西的符號，那麼本雅明所說的就揭示了這樣一點，即「原文的」意圖不僅是自我延異（self-différance），而且是「代表某種其他東西」（standing-for something-else）的過程，即一種「自我」之外的東西。對本雅明來說，翻譯行為與其說是語言「自身」不可能性的確證，倒不如說是在第二語言中將代表某種其他東西的「意圖」解放出來，這一「意圖」雖已在原文中被裝配，但卻被囚禁了——被「象徵化」了；因此，「翻譯者的任務是在其自己的語言中釋放在另一語言中被符咒的純語言，在其對某一著作的再創作中解放囚禁在那一著作中的語言。」（80 頁）。

由於本雅明關於「原文」意圖的觀念同時包括自我延異和象徵行為（代表另一他者），必須重要強調的一點是：他的理論不僅僅是像德

曼等的閱讀所指稱的那樣，翻譯是對原文的解構。德曼的解讀令人信服，但他對本雅明的理論卻不盡公允。以其典型的姿態，德曼將視線對準了寫作的內在否定性：因此他詳述了嵌印在本雅明文章的德語題目中的「失敗」觀念，從而求證翻譯從終極意義上說是一種失敗——進一步而言，這種失敗已存在於「原文」中。德曼在比較翻譯行為和批判哲學、文學理論以及歷史寫作行為的基礎上寫道，所有這些語言內的活動均有一相同的對原文的反言說（disarticulation）效果：「它們揭示了這樣一點，即它們的失敗——似乎出於它們在與原文的關係中屬於第二性這一事實——昭示了一種本質性的失敗，一種已存在於原文中的本質性反言說。」²⁵

由於其嚴密性的負面意義，德曼的解構性閱讀在原文非神聖化和非經典化方面具有顯著助益。但這樣的解構在其開始就與存在某種原文的觀點沒有區別——即使它證明只是一種幻象。將其關注集中在「原文」的反言說和不穩定「本質」上，解構性閱讀實際上使人們走出或走下原文的領域變得不再必要。翻譯因此在語言內意義上仍是單行道似的，它所生產的所有差異／誤讀遂回返到（即解構了自身）原文中。這一點最佳地表現在德曼自己的閱讀上，其中他重複顯示本雅明的譯者錯譯了本雅明的觀點。因此，儘管其瀆聖性的意圖，德曼還是將某種神聖性——此時被定義成語言內的不穩定性——還給了本雅明文本的原文。德曼的解構性閱讀最終並未顯著偏離常規而教條的對任何原文的純潔性和不可翻譯性的信仰。如果文化的「翻譯」是基於德曼的閱讀，那麼，正如德曼所言，它會是一種失敗：此類翻譯只不過是惡性的圓圈，其中包含對完全擺脫過去這一「原初」的追尋，但它仍像驅除不了的噩夢記憶一般纏擾著我們。

另一方面，對本雅明來說，翻譯不僅僅是解構性的，更重要的是，它是「原文」和「翻譯」之間的一種相互和彼此補足的「解放」。在本雅明的文本中，虛無的解構性嚴密混雜著一種救主似的烏托邦主義以及一種在德曼的著作中所沒有的開放感。在本雅明看來，作為彼此表述的語言，「原文」與「翻譯」均具有「對語言互補性的熱切渴望」，並共同指向更宏大的東西：「與相像於原文的意義相反，翻譯必須關愛而翔實地將原文的字義樣式結合進來，從而使原文和翻譯均成為可辨的一種更宏大語言的碎片，正像碎片是某一器皿的部分一樣。」（78頁）²⁷ 本雅明從魯道夫·潘維茨（Rudolf Pannwitz）那裏引用的話揭示了相似的關於互補性、相互性以及讓異質的東西影響自身的觀點：

潘維茨寫道：「甚至我們最好的翻譯均是譯成德文的，而非將德文翻譯成印度語、希臘語和英語。我們的翻譯家對其自身的語言有比對外國作品的精神遠為宏大的尊崇。……翻譯者最基本的錯誤在於他保有了這樣一種狀態，其中他自己的語言碰巧而非自願允許他的語言受到外國語言的有力影響。特別在翻譯一種與他的語言相距甚遠的語言時，他必須回到語言自身最初的因素中，穿透到作品、意像以及聲調聚合點上。他必須通過外國語言的手段來擴展和深化自己的語言。」（80至81頁）

在前述這些段落中，「原文」與「翻譯」的關係被下面的事實所質疑，即「原文」不僅指被書寫的某種原語言，而且指說母語的人／翻譯者的（不同的）母語／原語言；與此相似，「翻譯」也不僅意味著被翻譯成某種東西的語言，而且意味著與翻譯者的母語異質的另一種語言。但本雅明觀點的要義仍然是相同的：大多數翻譯著作是在使「外

國的」聽上去更像「本國的」的願望下完成的，其中包含著關於「本國的」是參照的「原」點的假設；而翻譯實際上應該是這樣一個過程，其中「本國的」應讓外國的來影響或侵染自己，反之亦然。這一關於翻譯的激進觀念正是使尚·萊普朗榭（Jean Laplanche）將本雅明的理論描述為「反種族中心主義」的原因：「本雅明參與了偉大的『反種族中心主義』運動……或是我所稱的關於翻譯的『反自身或自我中心』運動：這一運動不是將翻譯變得自我封閉以及將他者簡化為與自我相符，而是一種投向他者的運動。」這樣，問題就在於：這一「投向他者的運動」²⁸究竟怎樣被考量和理論化？

作為「文化抗拒」的翻譯

在最近一本題為《定位翻譯》（Siting Translation）的著作中，特加絲薇妮·尼朗佳娜（Tejaswini Niranjana）嘗試了在後殖民的後現代性語境中重新思考翻譯這一非常艱鉅的任務。將其論述建立在後結構主義關於語言、涉意以及呈述的理論上，尼朗佳娜解構了支撐傳統翻譯觀念的人文主義的兩元對立假設。她還進一步指出，關於翻譯的理論和實踐必須擺在西方帝國主義和殖民主義的語境中加以考量，其中歐洲／歐洲主義者關於知識的觀念在歐洲與「他者」的相遇和「翻譯」中再生產自身。²⁹讀者必須自己閱讀尼朗佳娜的著作才能了解她富有思想和精心研究得出的論斷的廣泛涵義。如果我對她的著作的下述批評十分強烈，這一批評同樣是在充分激賞她在「文化翻譯」大體仍然受西方話語支配的語境下介入其中的意義上做出的。我希望這一批評被解讀成是與介入結盟的一種互動而非反對。

如果在德曼等解構主義者的手中翻譯是原生的語言內（intralin-

gual) 的自我延異，那麼在尼朗佳娜的分析中，翻譯則是一種互語言 (interlingual) 實踐——不同語言 (因而也是不同文化) 之間觀念、信仰以及訊息的交流。由於尼朗佳娜的目的是為「文化抗拒」而拯救「翻譯」這一術語，甚至在她批判文化上的支配勢力對它的使用時，她分析中的「翻譯」地位依然模糊、空洞，並在終極意義上帶有理想主義色彩：翻譯根本上屬於「哲學闡述」(philosopheme)。(2 頁、31 頁) 這一術語的理想主義地位正是使尼朗佳娜在思考翻譯時含蓄地將其區分為好的和壞的的原因所在。

壞的方面：即歐洲對「他者」的翻譯，亦即在其他情形中所知的「東方主義」。將翻譯定位在後殖民的語境中，尼朗佳娜批評此類東方主義的文本是帝國主義和種族中心主義的，它們僅僅在「他者」中再次嵌印了東方主義者自身的偏好和偏見。好的方面：尼朗佳娜另一方面同時想把翻譯轉化成某種被歐洲殖民的人民可以使用的東西。這裏，翻譯被賦予了很多類比，其中最主要的乃是：當從事自身民族誌的「本土人民」進行翻譯實踐時，它是一種「抗拒行爲」(84 至 85 頁)。翻譯交替是一「疑難」和「領域」(8 頁)，一種「交易性的解讀」(transactional reading) (42 頁)、一種「混雜的行爲」(46 頁) 以及一種引用和重寫 (172 頁)。最後，翻譯是必須被「刪除」的東西 (48 頁注 4)。

這些多重的類比顯示了某種典型的後結構主義話語的取向，它或許可以釋義如下：解構某一術語常規使用上的危險和陷阱；拯救這一術語內在的「異質性」和「差異性」；當它被某一人羣集團使用時，確證它的「異質性」和「差異性」。含蓄地區分不正確和正確的翻譯實踐，此類後結構主義的表述所達成的是對「翻譯」的理性主義理解。這一表述將「翻譯」回復到一個理念 (因此翻譯首先是「哲學闡述」)、揭

穿西方的骯髒實踐，然後恢復作為另類的西方「他者」的更純淨的實踐。除了理想主義以外，這一後結構主義話語同樣傾向於在警覺字詞的注意性形式上投入大量精力。過細地解讀文字文本成了「抗拒」受侵蝕的翻譯陷阱的根本方式。在這一方面，尼朗佳娜關於翻譯的論述並未對我們已在德希達著作中發現的關於寫作、互補性和延異性的複雜的、細微相差別的論斷增添任何東西。在這裏，「歷史」被重寫成細緻的解讀，而文字文本則是它第一性和占支配地位的參照框系。

尼朗佳娜參項中的理想主義和文字主義意味著她必須全然不問從文字語言翻譯到其他符號系統這一問題；更重要的是，她也必須全然不問民族文化從先前的文學和哲學基礎翻譯到當代大眾文化形式這一問題，而這種翻譯可以有爭議地被看成是歐洲殖民主義在非歐洲世界的最主要遺產。賦予文字文本以特權使後結構主義者看不到其價值不必然存在於語言深奧性和複雜性（即它們的闡釋學深度）中的意義。由於「使其複雜化」仍是後結構主義者抗拒支配的文本主義（textualism）的主要戰略，表層、簡單性以及透明性只能作為虛假而不被信任。如果尼朗佳娜的觀點是我們應該將「歷史」帶入「易讀性」，那麼這只是稠密文本意義上的易讀性。但是，對此稠密文本的解碼正意味著對現存機構性的學術上的細讀實踐的恆久化。

另一方面，難道跨文化「翻譯」不正是挑戰了賦予文字文本以特權的學術基調嗎？如果翻譯是「交易性解讀」，其重點是否必須落在「解讀」上？將重點落在「交易」（transaction）上會怎樣？這是一種文字文本和視覺意象之間的交易又會怎樣？似乎沒有任何一種關於文化翻譯的考量可以忽略這些問題，其原因很簡單：文化之間的翻譯從來不是單單在文字語言方面由西方翻譯東方或由東方翻譯西方；相反，

它是一種涵蓋完整活動系列的過程，其中包括傳統到現代性、文學到視覺性、精英學術文化到大眾文化、本土到外國以及回返等等方面的變化。

如果德曼關於翻譯的觀念最終重新評估了「原文」，即（原）文本的不可翻譯性，那麼它也存在著某種取向，其中當代文化研究在試圖維護西方之「他者」的文化時，往往止於重新評估了作為此類「他者」的正宗歷史、文化以及語言的「原文」。儘管其政治上敏銳的意圖，像尼朗佳娜這樣的著作所相反達成的乃是東西方之間不對等的等級性權力關係，而非「原文」與「翻譯」之間的不對等的等級性權力關係。在試圖賦予東方以公正的努力中，像許多反東方主義批評家一樣，尼朗佳娜通過將西方轉變為不忠實的翻譯者／翻譯來解構和動搖西方；正像其過去所做的，這一不忠實的翻譯者／翻譯背叛、侵蝕以及玷污了東方這一「原文」。當這種對「原文」的重新評估是通過集中在文字文本的深度與細微差別上來達到的時候，所持續被湮沒的乃是這樣一個事實，即此類文本傳統上是有教養的和文學文化的所在，而正是通過這一文化階級等級不僅在西方而且在東方社會得以建立。

「第三術語」

至此為止，我關於文化翻譯的關注可以總結如下：首先，我們是否可能在不維持某種「原文」的條件下將文化之間的翻譯理論化？其次，我們是否可以不再含蓄地將翻譯看成是對深度及「深刻的意義」做闡釋的情形下進行文化之間翻譯的理論化？

要回答這些問題，我們需要超越在德曼和尼朗佳娜那裏所見到的關於翻譯的語言內和互語言層面，給「翻譯」注入互符號（intersemiotic）

實踐，從一種符號系統翻譯到另一種符號系統的觀念。^{③⑩}具體地說，正如艾爾薩瑟所言，翻譯需要包含將某一「文化」翻譯成諸如電影這樣的媒體的觀念。但是，這一翻譯不能與「表達」、「言說」或甚至是「呈述」相混淆，僅僅由於這些術語很容易將我們誤導回存在著某種將被表達、言說或呈述的純粹「原文」的愜意觀念。相反，翻譯的觀念凸顯了這樣的事實，即它是一種活動，一種兩類「媒體」之間的交通，兩種已經媒介化了的資料；「翻譯」常常是我們所必須經營的，因為由於這樣那樣的原因，這樣的「原文」是不可得的——失去了、隱密著、已經被強烈媒介和翻譯化了。另一方面，正如我在討論德曼時所澄清的，我也不認為互符號的翻譯只是「解構」，因為解構的否定性勢頭（negative momentum）雖能有效地使諸如表達、言說以及呈述等術語的自發主義和摹擬主義非神祕化，但它仍不足以傳達「原文」被運送其中的新媒體感。

正如一向是如此的那樣，解構中所有助益的乃是關於「原文」的課程——一堂我在這裏推向極致的課程，其中我倡導甚至在「原文」的價值通常被毫無疑問地視為高於被翻譯的文字的翻譯行為中，我們也必須絕對嚴肅地採納解構主義者關於所謂「第一」和「原初」總已經是延異的堅持——總已經是被翻譯的。這堂課有兩條可能的途徑：一條像德曼的情形那樣，通向回返到對「原文」的原初失敗進行煞費苦心的研究；另一條則是在不僅僅由於「原文」是第一的而賦予其特權的情形下導向翻譯作品，以及由其浮現的價值。對其中任何一條道路的選擇均構成了一種主要的政治定奪。

正是在這裏，而不是像尼朗佳娜所說的在「語言」和「歷史」的對立中，本雅明論述翻譯的文章和他對大眾文化的興趣一起對一種文

化翻譯理論最具裨益。^③

有多重原因解釋為什麼大眾文化的考量對文化翻譯至關重要，但在我看來，其中最主要的一點是由於「第一」和「第三」世界間權力關係的不對等。正是因為世界或多或少的完全歐化這一僵局，它不僅導致了對世界文化的技術統治性同一化，而且導致了經由歐洲語言、哲學和科學對這些文化的組合，求助於這些其他文化的古色古香的、正宗確實的過去——認為這一過去因某種原因比西方文化更貼近人性的原初本質——才是毫無助益的。批判歐洲與世界其他地方之間的巨大差異並不簡單是對作為原初的歐洲的解構，或簡單是將原初歸還給歐洲的他者，它是一種對我們今天所理解的原初觀念和交替性觀念的徹底摧毀。這一摧毀只有在我們首肯強尼斯·費邊（Johannes Fabian）所說的文化的「同時代性」（coevalness）^④以及承認互符號轉化在非西方社會像西方社會一樣發生的情況下才有可能。甚至最「原初」的社會亦被拋入其中的媒體大眾文化使這一同時代性不可避免。「原初」並非「另一時間」，而是我們的同時代。

接受文化同時代性的必要意義亦是萊普朗樹在翻譯語境中指稱的「第三術語」的必要性：

兩個術語和三個術語之間的區別對我來說似乎很重要。兩個術語不允許某種取向。兩個術語——被翻譯的和翻譯者——或是陷於以翻譯者為中心，即我們因某種原因狹窄地稱為「種族中心主義」的東西；或是陷於以將被翻譯的為中心，它的極端可以導向拒絕翻譯。……必須有一第三術語，以使翻譯（和詮釋）從前兩個術語的主體性中脫身。

如果不與第三術語相關，如果不假定某種無意識的東西，每一與兩個術語相連的闡釋性軌道注定是武斷的。^③

除首肯經由媒體的文化共時性之外，「第三術語」同時意味著承認西方的「原初他者」同樣纏擾在不平等權力分配的普遍氛圍中，並積極在自身內部（再）生產支配性和等級性結構，這些結構在非歐洲文化歷史中正像歐洲帝國主義一樣典型。正如迪拜斯·恰克拉巴蒂在論及印度時所寫道的，「將歐洲地方化」的工程——在解構歐洲歷史對其他民族歷史的霸權方面具有本質意義的工程——「不能是民族主義、本土主義或返祖現象的工程。……人們在摧毀『歐洲』的同時不得不質疑『印度』。」^④換句話說，名副其實的文化翻譯只有當我們超越表面上無限的、實際上卻是簡化了的兩個術語的置換——東方和西方、原文和翻譯——並轉而將二者視為當代世界文化中完全的、物質主義的以及最可能同樣腐爛、同樣墮落的參與者的情況下才有可能。最終，它意味著對我們迄今所知的人類學和民族誌學等科系的視覺主義認識論基礎進行徹底的拆解。

虛弱化，流變性，以及世界的虛構化

為進一步詳述我的觀點，我將簡短轉向吉亞尼·瓦蒂默的著作。^⑤將其哲學主要建立在對尼采和海德格的解讀上，瓦蒂默的關注是在歐洲對世界的支配、同一化以及標準化的僵局中找出實際上可以獲取的生存可能性。在瓦蒂默著作中最令人信服的觀念之一乃是弱化西方形而上學；他吸收了尼采上帝已死與海德格的 *Andenken*（追憶）和 *Verwindung*（不是在超越意義上的克服，而是一種接受，帶有療治和恢復

的意義)的觀念對此進行理論化。^④對瓦蒂默來說，弱化——在逐漸衰朽以及死亡之能力的意義上——標示的不是一種新的、激進的開端，而是將傳統從其形而上基礎轉開和扭曲，是一種為當代社會的混雜文化開路的運動。

特別為一種文化間的翻譯策略對瓦蒂默進行解讀，我發現他的著作具有多方面的用途。首先，他現實主義地將其出發點擺在導因於西方霸權並導致交替性消失的人類學情狀的僵局上。其次，他拒絕通過建構一種嶄新的、現代主義敘述中典型的英雄似的激進主義的開端來思考突破僵局的方法。第三，他企圖嘗試一種思考文化同時性的另類方式，它既非否定性與玩世不恭（在批判西方時），亦非理想主義和空想性（通過維護東方）。最重要的是，瓦蒂默敦促我們應該意識到這樣一個事實，即這些「他者」的文化並未失落或消失，其自身亦在轉型和翻譯到現在。他引述雷莫·古蒂埃里（Remo Guidieri）說：

那些哀悼文化死亡的人既不知道如何瞭解，也不願瞭解正是這些相同的文化——他們和我們一樣迷戀豐裕的神話——生產了自己進入西方世界的特殊方式。雖然它們具有悖論色彩、非理性，或甚至是滑稽的，但這些方式正像遠古的樣式一樣真確，像它們一樣從屬於其可能性條件之來源的文化形式。當代非西方世界是一巨大的痕跡與殘存的建構場，其所處的條件仍有待分析。^⑤

關於他者的觀念——不是作為理想化的、有待重新發現或復興的失落的原初，而是與我們同時代——開啓了一種關於文化翻譯的語境，其中這些「他者」文化同樣面對由西方國家所顯著呈現的現代性矛盾，如對被剝奪社會基本權利的人羣的原初化（primitivization）、對

新基礎和新不朽物的追尋等等。換句話說，文化的同時代性並不簡單是多元社會中的平和共存，而是權力結構的共時代性——即瑪麗·路易斯·普拉特所稱的「接觸區域」(contact zones)⁴⁹——它們在世界範圍內相互支持和強化對弱勢社會團體、非人類生命形式以及生態資源的剝削。

一旦文化的同時代性以此樣式得到承認，文化翻譯遂不再能僅僅看作是東西方文字語言之間的翻譯，因而只是從語言角度加以考量。取而代之的是，文化翻譯必須從不同社會團體之間運用不同符號系統的共時性交流和爭鬥的角度加以考量，這些符號系統不可能在一種特有的語言或呈述模式上得到綜合。這樣，文化或文化之間翻譯的考量不得不超越文字和文學語言，進而將廣播、電影、電視、影帶、通俗音樂等媒體事件包括其中，而不是將此類事件簡單歸為大眾灌輸的例子。反之，作為文化翻譯場所的媒體此時可以被視為幫助弱化了（在文學、哲學以及認識論上）西方支配的基礎，並使文化之間的遭遇成為流動和開放的經驗：

與批判社會學很長時間所認識（不幸的是，這一確信具有很好的原因）的相反，輿論的標準化、一致化、操縱性以及極權主義的錯誤並不是普遍化傳播、大眾媒體以及再生產到來的唯一結果。與這些可能性一起——它們是政治選擇的客體——也出現了另一種可能的結果。媒體的到來強化了經驗的不一致性和表層性。在此情形下，它在允諾一種「弱化」關於現實的觀念，進而弱化現實的說服力方面與支配的普遍化背道而馳。被情境主義者所談論的奇觀社會並不僅僅是由權力操縱的表象社會：它同時是這樣一

種社會，其中現實更柔化和更流變地表述自身，其中經驗可以再次獲得猶疑、迷茫以及把玩的特性。³⁹

文化共存的流變性所標示的不是和諧，而是——用瓦蒂默的術語來說——對世界的徹底「污染」。這一「污染」如此徹底以至於它使世界變得「柔軟」和纖弱。如果說西方對世界的支配是理性主義進步的結果，這一進步將世界轉向在媒體中顯證的普遍透明化，那麼這種透明化同樣是一種自理性進步的復原和回歸，因為它最終顯示世界不過是一個虛構故事：

人類科學和普遍化傳播的社會並未移向自我透明化，而是從總體上說移往了可以被稱為「世界的虛構故事性」的方向。儘管層次不同，我們從媒體和人類科學所接受的世界意像並不簡單是不管怎樣也被「給予」的關於「實在」的不同闡釋，而正是構成世界客觀性的東西。用尼采的話來說，「沒有事實，只有闡釋。」正是這個尼采同樣寫道：「真正的世界最終成了一個虛構故事。」⁴⁰

在跨文化世界市場中，當代中國電影可以從這一透明性變成虛構故事的角度加以理解。為明瞭這一點，我們需要再一次回到翻譯問題和華特·本雅明的文章。

連拱廊的光亮

我們接觸到了或許是本雅明論述中的最難點：除了「對語言互補性的熱切渴望」之外，究竟什麼才真正是本雅明描述為囚禁在原文中，而翻譯必須加以解放的「生活中的活躍力量」？（79 頁）很大程度上由

於本雅明的語句帶有某種有機性的包袱，我建議我們應從有機主義之外的角度對其加以考量。經由中國當代電影的途徑，我認為第一，「生活中的活躍力量」指通過翻譯行為而使其凸顯或明瞭的文化暴力。比如，在其表現封建中國的禁忌、壓迫性習俗以及非人的禮儀上，作為翻譯的電影使我們看到一種文化是怎樣以其所有的殘忍被「最初」裝配在一起的。這一裝配構成了其文化成員持續對之臣服的暴力性活躍力量。這樣，對任何其身分與此文化縫合的人來說，影像呈述使其得以看到（帶著不舒服）他作為異質身體的「本土起源」。

第二，「生活中的活躍力量」亦指傳達行為。當「傳統」的無情和狠毒在銀幕上清晰可見時，使中國觀眾可能變得不僅是其「傳統」的承繼者，而且是其「傳統」的外國人的乃是傳達行為——即無論他們經驗什麼，他們經驗的只是傳遞（passing-on）這一事實。本雅明在另一語境中定義了傳達是使卡夫卡（Franz Kafka）作品區別於他同時代人的所在。本雅明寫道，一部作品的可傳達性與其「真實」相反：

那些意欲在其倉促行動中被捕捉的東西不是沖著任何人的耳朵來的。它暗指一種在負面意義上十分準確地規定卡夫卡作品的事態。……卡夫卡的作品表達了傳統的病態。……猶太禮儀式的真實的一貫性……業已失落。卡夫卡絕非是第一個面對這種情形的人。許多人曾讓自己適應它，墨守真實或任何他們碰巧認為是真實的東西；以或多或少沉重的心態，他們摒絕了它的可傳達性。卡夫卡的真正天才在於他嘗試了某種全新的東西：他為了堅持其可傳達性和猶太禮儀式的因素而犧牲了真實。^①

依循本雅明的觀點，我們可以認為正是可傳達性以相對於病態的

直接比率強化了對傳統的弱化。這樣，具有反諷意味的是，確實是「傳統」才是傳達可能性的條件，但這是一種處在衰弱和耗盡能量狀態下的傳統。

更進一步，在多媒體傳播時代，可傳達性是某一作品的這樣一面，即不像哲學深度和內在性的沉重，它是字面的、透明的，因而能夠使自身被流行或天真地處置。所可傳達的乃是除了具有意義或「意味」以外的易接近性。這最後一點碰巧和我們通常理解的易接近性相反。我們所理解的易接近性被典型地視為是一種剝奪、一種深度和意義的缺乏。但是，對本雅明而言，可傳達性和易接近性並非貶抑或無足輕重的特質；相反，正是它們促成了從語言到語言、從媒體到媒體的運動——即翻譯。正是可傳達性和可接近性賦予一作品以來世。

一旦我們了解了傳達的這些涵義，那麼我已論及的本雅明文章中的「字面性」或 *wörtlichkeit* 就可以進一步被定義成朝向此時此在的可傳達性——即某一時間和場所中的同時性而非交互性。「字面性」不是一種有條理地固定的「真實」；相反，它標示著流動、近似以及接近。因此，一如本雅明所論，「字面性」是一條連拱廊、一條走廊。

將〈翻譯者的任務〉與本雅明對大眾文化的興趣並置在一起，我們此時可以這樣認為：流行和大眾文化的「字面性」並不是我們通常所想的「簡單化」或「缺乏」。相反，以其天真、粗糙和字面的樣式，流行和大眾文化是對真實的補充，是傳遞某種東西的策略。在視覺性語言中，「字面」的東西正是附加在其內容的原文上獲得的一種光亮；正是這一光亮、這一透明性使原文／內容得以傳達和翻譯：「真正的翻譯是透明的；它不掩蓋原文，不阻遏它的光亮，而是好像經由自身媒體加以強化一般使純粹的語言更完整地光耀在原文之上。」（79 頁）

對多數闡釋者來說，本雅明該段中關於「光亮」和「透明化」的觀念進一步確認了在「讓光亮穿過」意義上的「字面性」和「連拱廊」。比如，德希達寫道：「牆壁在撐牢的同時還隱藏（它位於原文的前面），而連拱廊則在支撐的同時讓光亮穿過，使原文顯示。」¹⁹ 約翰·弗萊切（John Fletcher）在評述萊普朗謝對本雅明的解讀時，將「本雅明的 wörtlichkeit」定義成「給予進入和流通，而非將其阻遏的連拱廊。」²⁰ 根據這些闡釋，連拱廊將光亮播撒在原文上，使原文更加耀眼地閃光。但連拱廊本身——逐字性、翻譯——又是怎樣的？

將重點擺在作為讓光亮穿過的連拱廊上，德希達和弗萊切等批評家正確地提示我們注意「走廊」，即關於連拱廊的常規意義。就其從清晰性和含糊性角度理解「原文」和「翻譯」之間的關係來說，這是一熟悉的舉動；關於這一點德希達自己也在下面的論述中做了說明和批評：「清晰和含糊標準的吸引力足以確證……關於隱喻的整個哲學分界已經將自身典借成被其他隱喻所建構和運作了。某種知識或語言又怎能恰當地清晰或含糊？」²¹

我們或可借用德希達的這一段落來批判翻譯常常從清晰性和含糊性、光亮與阻遏角度被評估（甚至包括德希達本人）的做法。在一般哲學傳統中，「光亮」在非存在的媒體意義上是透明的——而與光亮相當的連拱廊則含蓄地成了僅僅是走廊的東西。由於「連拱廊」在此語境中亦相當於翻譯，於是我們又再一次回到了古典的情境，其中「翻譯」只是一種運載工具，一旦完成其使命即可以棄之不顧。

但是，難道光亮不具有另一種透明性，即我們媒體和消費社會的透明性？在我看來，這種透明性不是將我們導向「原文」，而是將我們導向尼采和瓦蒂默所論及的驚人的世界被建構性（constructedness）。

本雅明的「連拱廊」將我們導向的不是某種原初的文本，而是世界虛構故事化的光輝。

當批評家們只是從文學和哲學文本角度考量翻譯時，所被遺忘的是——特別是在本雅明的著作中——連拱廊從來不單單是語言的走廊；它同樣是一條商廊，一條商店前面陳列著商品的走廊。^⑩因此，我想強調連拱廊這一大眾文化的一面，以便揭示「翻譯」所帶來的光亮和透明化同樣是商品化的光亮與透明化。這是一種世俗而非純粹和神聖的光亮，非西方文化如果想要在當代世界占有一席之地必須服從於它。以「字面」和「表層」的方式，這一連拱廊由現代性「原初者」的展覽妝點著，比如當代中國電影中的女性，她們像時裝模特兒一樣站立在文化之間的走廊上。這些原初者驚人而光耀的形式正是我們意欲到達而必須經過的——到達的不是關於「他者」文化真實性的新目的地，而是被弱化了了的西方形而上學基礎以及東方傳統被瓦解了的根基。在世界市場的展示櫥窗裏，此類「原初者」是玩具和製造出來的戲耍形式；弱勢（的文化）用它們來同強勢文化議程上的哄騙和欺詐進行談判（negotiation）。^⑪它們是可以照亮「原文」——即我們世界的暴力——的「虛構故事」；同時，它們也標示了不是通往西方或東方的「原文」，而是通往在後殖民世界得以生存的途徑。^⑫

當代中國電影在這些多重意義上是文化的「翻譯」。有意識地通過對中國的異國情調化和將中國的「骯髒祕密」暴露給外面的世界，中國導演是暴力的翻譯者，而中國文化正是經由這種暴力被「最初」裝配在一起的。在其銀幕令人眩目的色彩中，女性的原初者既揭露了腐朽的中國傳統，又滑稽模仿了西方的東方主義。她們是天真的符號以及耀眼的連拱廊，通過她們「中國」得以跨越文化，旅行到不熟悉的

觀眾之中。同時，作為經典意義上屬於西方媒體的電影「原文」則被動搖了，並恆久地被侵染了由中國翻譯者嵌印其上的不可忘卻的「民族」（也是外國的）意象。借用麥可·陶西格的話來說，當代中國電影構成了「新的人類學」，其中被記錄的「客體」不再僅僅是「第三世界」，更是「鏡像在他者眼睛和手工中的西方自身」。我們或許可以加上的是，這一新的人類學從本雅明所描述的「異文字隔行對照版本」（inter-linear version）和「語言的多元性」（plurality of languages）（82 頁）意義上說是一種翻譯。

像本雅明的收集者一樣，中國電影製作人與「中國」的關係乃是一種後嗣與巨大的珍寶收藏的關係；根據本雅明的說法，其中最顯著的特點「總是其可傳達性」。⁴⁹ 如果翻譯是一種形式的背叛，那麼翻譯者則通過給民族文化帶來名聲償付了債務，這一名聲在近年來中國電影贏得馬尼拉、東京、南特、盧卡諾、倫敦、檀香山、蒙特婁、柏林、威尼斯、坎城等國際電影節主要獎項這一點上表現得很明顯。名聲的另一稱法是來世。正是翻譯的非忠實性使「中國」得以存活和繁盛。一種能夠給予熱戀生命的非忠實性——難道不正是……忠實性自身嗎？

注釋

- ①羅貴祥〈跨越邊界：五〇年代到八〇年代現代香港小說研究〉162頁，香港大學，1990年碩士論文。
- ②瑪麗·路易斯·普拉特〈帝國的眼睛：旅行寫作和跨文化性〉(Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation) 7至8頁，紐約，1992年出版。
- ③查建英〈《勞·西戈爾，紅燈籠以及異國情調主義》節錄〉，載《公共文化》5卷2期（1993年冬）329頁。見我在前章關於這些觀點的詳細討論。
- ④關於該點的討論，見特萊爾·阿薩德〈關於非歐洲統治的兩種歐洲意象〉(Two European Images of Non-European Rule)，載阿薩德編《人類學和殖民碰撞》(Anthropology and Colonial Encounter) 103至118頁；紐約，1973年出版。
- ⑤這些引文出自迪拜斯·恰克拉巴蒂〈馬克思主義以後的馬克思：次歷史與差異問題〉(Marx after Marxism: Subaltern Histories and the Question of Difference)，載《多產作家》(Polygraph) 6卷7期（1993年）12頁；伯納德·麥克格林《超越人類學：社會和他者》(Beyond Anthropology: Society and the Other) 127頁，哥倫比亞大學1989年出版；詹姆士·克里福德《書寫文化：民族誌學的詩學和政治·導言》22頁，克里福德等編，加州大學出版社1986年出版；本雅明〈翻譯者的任務〉，載哈里·索恩澤《啓示》79頁，紐約1969年出版（此後該書英文版的引文頁數將在本文的括號裏標出）；以及麥可·陶西格《模仿與改變：特殊感覺史》(Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses) 236頁，紐約，1993年出版。
- ⑥比如，在論及歷史學科時，迪拜斯·恰克拉巴蒂認為，西方歷史學家的名字和著作經常被視為普遍的知識，並在非西方和西方歷史研究中被引為「必讀書」，而無論非西方歷史學家多麼敏銳和博學，他們的名字只在其「特殊」文化語境中被提及。見恰克拉巴蒂〈歷史的後殖民性和詭計：誰為「印度」的過去說話？〉(Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for 「Indian」 Past?)，載《呈述》(Representations) 37期（1992年冬）1至26頁。
- ⑦特萊爾·阿薩德〈英國社會人類學中的文化翻譯觀念〉(The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology)，載《書寫文化》163頁。亦可參見阿薩德《人類學和殖民碰撞》導言。
- ⑧阿薩德《人類學和殖民碰撞》導言，19頁。

- ⑨阿薩德〈英國社會人類學中的文化翻譯觀念〉157至158頁。
- ⑩柯思頓·海斯特洛普〈人類學視野：關於視覺和文本權威的筆記〉(Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority)，載彼得·克勞福等編《作為民族誌的電影》(Film as Ethnography) 17頁，曼徹斯特大學，1992年出版。
- ⑪關於此類告誡可參見威爾頓·馬提尼茲(Wilton Martinez)〈誰建構了人類學知識？朝向一種民族誌電影觀眾的理論〉(Who Constructs Anthropological Knowledge? Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship)，載上書131至161頁。馬提尼茲的結論是，人類學呈述上的危機「要求我們強化自我反省、自我批判的實踐，以便辨識我們關於知識所有權的侷限和它們對人類學知識的社會性建構的潛在影響。」(156頁)亦可參見弗朗西斯·E·馬西亞—李斯(Frances E. Mascia-Lees)等〈人類學的後現代主義轉向：來自女性主義立場的告誡〉(The Postmodernist Turn in Anthropology: Cautions from a Feminist Perspective)，載《符號》15卷1期(1989年)7至33頁。根據這些作者的看法，新民族誌學的目標是「理解並烙印『他者』，從而不否認或播散他們對主體性的要求。」(12頁)
- ⑫見蘿拉·莫薇〈視覺愉悅與敘述性電影〉，載比爾·尼可斯編《電影與方法》2卷303至315頁。
- ⑬華特·本雅明在〈攝影小史〉(A Small History of Photography)首次使用了「光學無意識」(optical unconscious)這一術語，載艾德蒙特·傑夫考特(Edmund Jephcott)等譯《單行道》(One-Way Street) 240至257頁，倫敦新左書店，1979年出版。他在《機械再生產時代的藝術作品》一文中再次提及「無意識光學」，載《啓示》217至251頁。
- ⑭戴·沃甘〈含混性的美學〉(The Aesthetics of Ambiguity)，載《作為民族誌的電影》102頁。因其對紀錄片呈述含混性的細緻評述以及對觀眾在建構意義方面角色的強調，沃甘的整篇文章可以被看成是對民族誌只是「記錄」而非語言這一根本斷言的解構。
- ⑮托馬斯·艾爾薩瑟《德國新電影》322至323頁。
- ⑯見英文詞根「do」下的解釋，載約瑟夫·T·西普萊(Joseph T. Shipley)《英文字詞的起源：印歐詞根話語字典》(The Origins of English Words: A Discursive Dictionary of Indo-European Roots) 73頁，約翰·霍普金斯大學，1984年出版；

亦見〈印歐詞根附錄〉(Indo-European Roots Appendix)中「do」詞根條的解釋，載《美國英語傳統字典》(The American Heritage Dictionary of the English Language)第三版2101頁，紐約，1992年出版。

⑮芭芭拉·強生〈從哲學上思考忠實性〉(Taking Fidelity Philosophically)，載約瑟夫·F·格萊漢姆(Joseph F. Graham)編《翻譯中的差異》(Difference in Translation)143頁，康乃爾大學，1985年出版。

⑯同上145頁。

⑰見勞倫斯·維努蒂(Lawrence Venuti)在《重新思考翻譯：話語、主體性以及意識形態》(Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology)導言(4頁)中相關的討論，紐約，1992年出版。

⑱華特·本雅明〈機械再生產時代的藝術作品〉，載《啓示》217至251頁；見我在第二部分第二章對這篇文章的論述。我同樣在其他場合對其有篇幅更長的討論：比如，見我的〈華特·本雅明與死亡的戀愛〉(Walter Benjamin's Love Affair with Death)，載《新德國批評》(New German Critique)48期(1989年秋)63至86頁；亦可見《寫在家國以外》題為〈本地人都上哪去了？〉一章，印第安那大學，1993年出版。

⑲華特·本雅明〈翻譯者的任務〉，載《啓示》69至82頁。

⑳參見我在第二部分第二章關於《黃土地》的討論，其中「組合」或「裝配」確實可以被看成是差異的解構性生產。

㉑保羅·德曼《盲目與洞見：當代批評修辭論文》(Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism)136頁，明尼蘇達大學，1983年出版；《閱讀的寓言：盧梭、尼采、里爾克以及普魯斯特中的比喻語言》(Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust)151頁，耶魯大學，1979年出版。關於德希達的討論，見其〈白色神話：哲學文本中的隱喻〉(White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy)，載艾倫·巴斯(Alan Bass)譯《哲學的邊緣》(Margins of Philosophy)207至271頁，芝加哥大學，1992年出版。

㉒強生《從哲學上思考忠實性》，146頁。

㉓關於此類解讀的討論以及解構主義和後結構主義對重新思考翻譯理論的貢獻，見維努蒂《重新思考翻譯：話語、主體性以及意識形態》導言，6至17頁。

㉔保羅·德曼〈結論：華特·本雅明的〈翻譯者的任務〉〉，載《抗拒理論》(The

Resistance to Theory) 84 頁，明尼蘇達大學，1986 年出版。在文章的始終德曼均強調原文的非言說性。比如，「本雅明以翻譯者而非詩人做例證的原因之一是由於翻譯者按定義就是失敗的」(80 頁)；「翻譯的過程……昭示了原文的死亡」(85 頁)；「原文的這一運動是一種漫遊、一種漂泊，或是——如果你願意這樣稱的話——一種永久的流放；但不是真正意義的流放，因為不存在家園，它沒有從任何地方被流放」(92 頁)；以及「翻譯是閱讀原文的一種方式，它將……以一種……最根本的方式揭示原文中的內在弱點：即原文並不是經典的，原文只是一種普通的語言」(98 頁)。

- ②7 與此不同的是，德曼會認為「翻譯是碎片的碎片。……從一開始就不存在運載工具（同上 91 頁）。他將自己的論述建立在一種正確翻譯的堅定觀念上——他自己對本雅明文本的翻譯。
- ②8 尚·萊普朗榭〈牆壁與連拱廊〉(The Wall and the Arcade)，載《誘惑、翻譯、內驅力》(Seduction, Translation, Drives) 201 頁；該書係尚·萊普朗榭等整理的檔案材料，倫敦，1992 年出版。
- ②9 特加絲薇妮·尼朗佳娜《定位翻譯：歷史、後結構主義以及後殖民語境》(Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Post-Colonial Context)，加州大學，1992 年出版。特別是第二章有對翻譯傳統和理論的淵博說明。此後該書英文版引文頁數將在本文的括號裏標出。
- ③0 羅曼·傑柯布森 (Roman Jakobson) 將互符號翻譯稱為變形 (transmutation)，與語言內的翻譯〔他稱為重新遣詞 (rewording)〕和互語言翻譯〔他稱為嚴格意義的翻譯 (translation proper)〕不同。見傑柯布森〈論翻譯的語言層面〉，載《論翻譯》233 頁。
- ③1 尼朗佳娜在重新思考翻譯時對大眾文化的迴避可以從她重新書寫本雅明的「意象」字眼中一見端倪。本雅明的「意象」意為一具體的理解閱讀行為的方式——一組燦爛的羣體；而尼朗佳娜卻不顧此類涵義，將「意象」從解構意義上重新書寫成純粹是閱讀。換言之，本雅明的強調重點是意象，而尼朗佳娜則是閱讀。見尼朗佳娜《定位翻譯》171 至 172 頁。
- ③2 強尼斯·費達《時間與他者：人類學怎樣製造客體》，哥倫比亞大學，1983 年出版。關於歐洲人類學話語中對同時性進行壓制的討論——這種壓制通過「原初的」觀念達成，進而被繪製到關於「其他」社會的圖景上——例見伯納德·麥

克格林《超越人類學》77至112頁、113至129頁，特別是第三章和結論部分。麥克格林的著作同時還包括有趣的關於在強化了的意識到文化差異的語境下人類學和民族誌學著作的變化性質的討論。

- ④萊普朗榭《牆壁與連拱廊》207和211頁。斯圖亞特·霍爾(Stuart Hall)在討論加勒比電影時的觀點與我討論中國電影時完全吻合。他同樣使用了「第三術語」觀念來指新世界的文化空間，其中克里奧人化、同化以及不同信仰的結合被加以談判：「新世界是第三術語——首要的場景——其中宿命／致命的遭遇在非洲和西方之間上演。」見霍爾〈文化身分與家國之外〉(Cultural Identity and Diaspora)，載派屈克·威廉斯(Patrick Williams)等編《殖民話語和後殖民理論讀本》(Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader) 392至403頁，哥倫比亞大學1994年出版。該文最初發表在J·魯瑟夫德(J. Rutherford)編《身分：社羣、文化、差異》222至237頁，倫敦，1990年出版。
- ⑤恰克拉巴蒂〈歷史的後殖民性和詭計〉21頁。
- ⑥我這裏的閱讀依據吉亞尼·瓦蒂默的《現代性的終結：後現代文化中的虛無主義和闡釋學》(The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture)，瓊·R·斯尼德(Jon R. Snyder)譯，政體出版社，1988年出版；以及《透明的社會》(The Transparent Society)，大衛·韋伯譯，政體出版社，1992年出版。
- ⑦見斯尼德在《現代性的終結》(The End of Modernity)開始部分清楚而有助益的導言。
- ⑧引文出自雷莫·古蒂埃里〈Les sociétés primitives aujourd'hui〉60頁，載Ch·德拉肯巴涅(Ch. Delacampagne)等編《Philosopher: les interrogations contemporaines》51至64頁，巴黎，1980年出版。見瓦蒂默〈闡釋學和人類學〉(Hermeneutics and Anthropology)，《現代性的終結》158頁。
- ⑨「在我的討論中『接觸區域』經常與『殖民邊境』同義。……一種『接觸』觀點……不是從分裂性和種族隔離而是從共存性、互動性、連結性理解和實踐的角度——常常在權力關係極端不對稱的情況下——……看殖民者與被殖民者之間的關係。」普拉特《帝國的眼睛》(Imperial Eyes) 6至7頁。
- ⑩瓦蒂默〈藝術與震盪〉(Art and Oscillation)，載《透明的社會》(The Transparent Society) 59頁。

- ④0 瓦蒂默〈人類科學與傳播社會〉(The Human Sciences and the Society of Communication)，同上書 24 至 25 頁。〈「真實世界」最終如何成了一個神話(虛構故事)〉(How the “Real World” at Last Became a Myth [Fable]) 是尼采《偶像的曙光》(Twilight of the Idols) (1889) 中的一章。見尼采《偶像的曙光／反基督》(Twilight of the Idols/Anti-Christ) 40 至 41 頁，R·J·豪琳代爾(R. J. Hollingdale) 譯，企鵝叢書，1968 年出版。
- ④1 本雅明〈弗朗茲·卡夫卡：死亡十週年祭〉(Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of His Death)，載《啓示》143 至 144 頁。
- ④2 德希達〈Des Tours de Babel〉，載《翻譯中的差異》187 至 188 頁。德希達關於本雅明論翻譯文章的討論——在很大程度上集中在文字語言方面——可見佩姬·卡莫夫(Peggy Kamuf) 譯《他者的耳朵：耳傳記性傳遞翻譯》(The Ear of the Other: Otobiography Transference Translation) 93 至 161 頁，內布拉斯加大學，1988 年出版。
- ④3 約翰·弗萊切〈無意識中的信函：尚·萊普朗榭作品中的謎樣的能指〉(The Letter in the Unconscious: The Enigmatic Signifier in the Work of Jean Laplanche)，載《誘惑、翻譯、內驅力》116 頁。
- ④4 德希達〈白色神話〉252 頁。
- ④5 這裏我僅能提及本雅明的連拱廊工程。關於英語對它的權威性研究，見蘇珊·布克—摩斯(Susan Buck-Morss) 的《觀看的辯證：華特·本雅明和連拱廊工程》(The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcade Project)，麻省理工學院，1989 年出版。
- ④6 我從傑弗瑞·麥爾曼(Jeffrey Mehlman) 的《為孩童的華特·本雅明：關於他廣播年代的論文》(Walter Benjamin for Children: An Essay on His Radio Years) (芝加哥大學，1993 年出版) 借得這一觀點。在評述本雅明關於玩具的論述時，麥爾曼寫道：「因此，玩具首先是在其中孩童得以與成人議程的強加性進行談判的東西。它是一種不確定的由撕解(Auseinandersetzung) 標示的妥協，以他者不掌控的『痕跡』擊射穿越。」(4 頁)
- ④7 一九九〇年代，甚至共產黨國家也不得不通過採用市場戰略來促銷其思想。關於這方面的明達的討論，見吉拉米·巴邁〈中國文化的灰色化〉，載《中國評論》，1992》第 13 部分 1 至 52 頁。

- ④ 本雅明〈打開我的圖書館：關於藏書的講演〉(Unpacking My Library: A Talk about Book Collecting)，載《啓示》66頁。
- ⑤ 亦包括台灣和香港的中國電影。僅僅在一九九二年和一九九三年，關錦鵬的《阮玲玉》、謝飛的《香魂女》、李安的《喜宴》在柏林電影節、張藝謀的《秋菊打官司》在威尼斯電影節、陳凱歌的《霸王別姬》在坎城電影節獲得了主要獎項。李安、張藝謀、陳凱歌的電影還曾在不同年份被提名為奧斯卡「最佳外語片」獎。

索引

A

- Adorno, Theodor, 阿多諾／63,93,240
- Aesop, 伊索／217
- 'The Age of the World Picture', 〈世界圖景時代〉／31,81,169
- agents, 能動力量／32,139,142,144,154,163, 192,198
- Ahmad, Aijaz, 阿賈茲·阿邁德／126
- Althusser, Louis, 阿圖塞／55,91,171,174, 179,184,210-212
- Altman, Charles F., 查爾斯·奧特曼／88
- anaclitic, 外傾型／200
- anchorage, 錨地／116
- Andenken, 追憶／285
- Anderson, Benedict, 班尼迪克·安德森／86
- Anderson, Marston, 馬森·安德森／79,173, 210
- Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, 《反伊底帕斯：資本主義與精神分裂症》／197,212
- arcade, 連拱廊／47,263,274,288,290-292, 297-299
- Arendt, Hannah, 漢納·阿倫特／77
- Armes, Roy, 羅伊·阿邁／86
- Armstrong, Nancy, 南希·阿姆斯壯／86, 129
- Asad, Talal, 特萊爾·阿薩德／265,294
- Ashton, E.B., E·B·艾胥頓／93
- Aspects of Translation*, 論翻譯的語言層面／21,84,297
- Attali, Jacques, 賈克·阿達利／146,167
- autoethnography, 自我民族誌／60,65,72, 92,264,269

B

- Backhouse, Sir Edmund, 艾得蒙德·貝克豪斯爵士／40
- Bakhtin, Mikhail, 巴赫汀／180-181,211,

- 232,254
- Bann, Stephen, 史蒂芬·班恩/211
- Barmé, Geremie, 吉拉米·巴邁/74,91,95, 166,299
- Barnett, Louise K., 路易絲·巴奈特/87
- Barthes, Roland, 羅蘭·巴特/217,251
- Bass, Alan, 艾倫·巴斯/296
- Baudrillard, Jean, 波特萊爾/77,103,105, 128,222-224,235,252,255
- Bazin, André, 巴贊/53-55,63,90-91,95
- Beckett, Samuel, 貝克特/161
- Benjamin, Walter, 華特·本雅明/23,99, 148,171,263,274,288,295-296,299
- Berger, John, 約翰·柏格/242
- Berry, Chris, 裴瑞/11,88,95,165-166,255
- Betrayal, 背叛/249,266-267,271-272,282, 293
- Beyond Anthropology, 《超越人類學》/81, 263,294,298
- Bhabha, Homi K., 侯密·巴哈/130-131
- blankness, 空白/62,69,144,166,188,237, 252
- Blythe, Martin, 馬丁·布利特/81-82
- Bouvard et Pécuchet, 《布法爾與白居謝》/ 161
- Brecht, Bertolt, 布萊希特/63
- Brewster, Ben, 班·布魯斯特/91
- A Brief History of Chinese Fiction, 《中國小說史略》/38,84
- Brooks, Peter, 彼得·布魯克/258
- Brower, Reuben A., 盧本·A·布羅爾/84
- Browne, Nick, 尼克·布朗/88
- Bryson, Norman, 諾曼·布萊森/79
- Buck-Morss, Susan, 蘇珊·布克-摩斯/ 299
- Burch, Noel, 諾耶·柏曲/88
- C**
- Callahan, W. A., W·A·凱勒翰/243,258
- camera obscura, 暗箱裝置/211,240
- Camiller, Patrick, 派屈克·卡米勒/92,251
- Caniff, Milton, 米爾頓·卡尼夫/90
- Caroll, Noel, 諾爾·凱羅
- Caroll, Patrick, 派屈克·凱羅/168
- Cavell, Stanley, 史丹利·卡維爾/81
- Cézanne, 塞尚/39
- Chakrabarty, Dipesh, 迪拜斯·恰克拉巴蒂/263,285,294
- Chatterjee, Partha, 帕莎·恰特吉/119
- Chronica de una muerte anunciada, 《預知死亡紀事》/72
- The Cinema of Poetry, 《詩學電影》/46,88
- Clark, Paul, 保羅·克拉克/44,50,72,77, 139,159,166,212,253
- Clifford, James, 詹姆士·克里福德/86,88, 263,294
- Comolli, Jean-Louis, 尚一路易·考莫利/ 149

constructedness, 被建構性／110,181,291

contact zone, 接觸區域／287,298

copies, 複印品／149

Crary, Jonathan, 喬納森·克萊利／78

Crawford, Peter Ian, 彼得·克勞福／89,295

Cullens, Chris, 克里斯·科倫思／82,170

cultural antonymy, 文化自決／100

D

Daguerre, 達谷埃里／56-57

DeBary, Brett, 布萊特·德百瑞／126

Debord, Guy, 吉·德堡／32,82

Delacampagne, Ch., Ch·德拉肯巴涅／298

DeLauretis, Teresa, 德蕾莎·德勞拉蒂斯／
128,167,252

Deleuze, Gilles, 吉勒·德勒茲／197

De Man, Paul, 保羅·德曼／30,80,168,296

Derrida, Jacques, 德希達／81,86,107-108,
129,155,168,275,281,291,296,299

Desmond, Jane, 珍·戴斯蒙／89

différance, 延異／107,155,276,280-281,283

Dionysian, 狄奧尼索斯／232

disarticulation, 反言說／277

Discipline and Punish, 《申誡與懲罰》／36-
37,84

dismantling, 代符／116

Dissanayake, Wimal, 威瑪爾·迪薩納雅
克／77

Dittmer, Lowell, 洛威爾·迪特瑪／95

Dragon Lady, 《龍女》／40,85

E

Eagle, Herbert, 赫伯特·伊格爾／211

Eagleton, Terry, 特立·伊格爾頓／174,210

Edelstein, David, 大衛·愛德斯坦／224,252

ego-ideal, 自我理想／206,208

Eikhenbaum, Boris, 鮑里斯·愛肯鮑姆／
180,211

Elsaesser, Thomas, 托馬斯·艾爾薩瑟／246,
270,295

Emerson, Caryl, 凱利·艾默生／211

emptiness, 空寂／61,138,143-144,154,158,
160

enframing, 框架配造／187-188

F

Fabian, Johannes, 強尼斯·費邊／81,284,
297

factualism, 事實主義／269

Farquhar, Mary Ann, 瑪麗·安·法夸爾／
258

Fassbinder, Rainer Werner, 法斯賓達／
211,246-247,258-259

Flaubert, Gustave, 古斯塔夫·福樓拜／161

Fletcher, John, 約翰·弗萊切／291,299

Flinn, Carol, 凱蘿·傅琳／153,167

Foster, Hal, 海爾·福斯特／79

Foster, Harold, 哈洛德·福斯特／90

Foucault, Michel, 米歇爾·傅柯／36,84,234
Freud, Sigmund, 西格蒙德·佛洛伊德／80,
196,212
Fuchs, Peter, 彼得·弗屈斯／89

G

Gabriel, Teshome H., 特孝姆·H·蓋布瑞
爾／128
Gallop, Jane, 珍·蓋洛普／252
Gauguin, 高更／39
German Ideology, 《德意志意識形態》／240,
257
Godzich, Wlad, 瓦德·高茨克／80,168
Goldman, Merle, 莫勒·哥德曼／78,95
Graham, Joseph F., 約瑟夫·F·格萊漢姆／
296
Gramsci, Antonio, 安東尼奧·葛蘭西／215
Gray, Hugh, 修·葛雷／90
Guattari, Felix, 菲利克斯·夸塔立／197
Guidieri, Remo, 雷莫·古蒂埃里／286,298
Gurrieri, Georgia, 喬治亞·古里埃利／90

H

Hall, Stuart, 斯圖亞特·霍爾／298
Hanan, Patrick, 派屈克·韓南／82
Haraszti, Miklos, 米克羅斯·哈拉斯蒂／74
Hastrup, Kirsten, 柯思頓·海斯特洛普／
267,295
Havel, Vaclav, 哈維爾／75

Heath, Stephen, 史蒂芬·海斯／257
Heidegger, Martin, 馬丁·海德格／23,162,
169,212
Heider, Karl G., 卡爾·海德／89
Hitchcock, Peter, 彼得·希區考克／226,253
Hoare, Stephanie Alison, 斯泰芬妮·A·豪
勒／259
Hoare, Quintin, 昆汀·豪勒／251
Hobsbawm, E. J., E·J·霍布斯邦／65,86,99,
119
Hofstadter, Albert, 阿爾伯特·霍夫斯塔
特／77
Hollingdale, R. J., R·J·豪琳代爾／299
Horkheimer, Max, 馬克斯·霍克海默／240
Huot, Marie-Claire, 瑪麗·克萊爾·修沃
特／127
Hurley, Robert, 羅伯·赫利／212,255
Huters, Theodore, 胡志德／84,94

I

'Ideology and Ideological State Apparatuses:
Notes towards an Investigation', 〈意識
形態和意識形態國家機器：調查筆
記〉／171
image, 意像／10,14-15,25-30,33,35,37,39,
42,46-47,50,52-58,60-67,69-72,85,87,
90-91,95,105-106,118,139,142-145,
150,153,159-160,162,164,175,177,179,
181,195,205-207,210-211,223,233,

235,237,246,248,257,266,270-271,274,
278,281,288,293-294,297
the imaginary signifier, 想像的能指/48
implications, 暗涵/33
Imrie, Malcolm, 麥克姆·伊姆力/82
intentio, 意圖/14,60,66,75,80,135,141,
147,167,180,197,227,232-233,274-
277,282
interlinear version, 異字隔行對照版本/
293
interlingual, 互語言/280,282,297
interpellated, 質問/55,91,129,184-185
intersemiotic, 互符號/282-284,297
intralingual, 語言內/277,279,282,297
Introjection, 內化/25,37,54-55,205,256
Ionesco, Eugene, 尤金·歐涅斯柯/161

J

Jakobson, Roman, 羅曼·傑柯布森/21,39,
84,297
Jameson, Fredric, 詹明信/99-101,126-
127,136,165,167,255
Jay, Martin, 馬丁·傑/30,81
Jephcott, Edmund, 艾德蒙特·傑夫考特/
295
Johnson, Barbara, 芭芭拉·強生/271,296
Johnson, David, 大衛·強生/84
Joseph, William A., 威廉·A·約瑟夫/87
Joyce, James, 詹姆士·喬伊斯/40

Juan, E. San, E·桑·旺/255

K

Kafka, Franz, 弗朗茲·卡夫卡/289,299
Kalin, Ned H., 奈德·H·卡琳/79
Kamuf, Peggy, 佩姬·卡莫夫/299
Kaplan, Alice, 愛麗絲·凱普蘭/54,91
Kaplan, E. Ann, E·安·凱普蘭/127,136,
165
Karatani Kojin, 柄谷行人/126
Karp, Ivan, 伊凡·卡普/85
Kittler, Friedrich, 弗雷德里區·吉特勒/32,
82
Kwan, David, 大衛·關/129

L

Lacan, Jacques, 拉康/79,155,163,168,179,
198,211
language-object, 語言客體/217
Laplanche, Jean, 尚·萊普朗樹/279,297,
299
Larson, Wendy, 溫蒂·拉森/78
Lavers, Annette, 安妮塔·萊弗斯/251
Lawrence, D. H., D·H·勞倫斯/40,233
Lawton, Ben, 本·勞頓/87
Lehman, Peter, 彼得·勒曼/17
Levin, Charles, 查爾斯·勒文/128
Leyda, Jay, 傑·雷達/35,77
libidinal economies, 里比多經濟/110

- libidinal organization, 里比多組織/137
- Link, Perry, 林培瑞/95
- Lipman, Jonathan N., 喬納森·里普曼/129
- literal, 文字/10,22,25,29,33-35,38-39,42,
46-47,57,85-87,92,113,162,178-182,
187-193,195,198,219,236,263,268,
274-275,281-283,287,293,295,299
- literalness, 文字性/181,191-192,274-275
- logos, 邏各斯/155
- Loshitzky, Yosefa, 約瑟伐·羅胥茨基/82
- Lovitt, William, 威廉姆·洛維特/81
- Lumiere Brothers, the, 盧米埃兄弟/23
- Lyell, William A. Jr., 小威廉姆·A·李埃爾/83
- M**
- 'Machines of the Visible', 〈可視的機器〉/
149,167
- Manganaro, Marc, 馬克·曼格納羅/85
- Manual of German Radio, 《德國廣播手冊》/148
- Marcus, George E., 喬治·馬庫塞/88
- Márquez, Gabriel García, 賈西亞·馬奎斯/
72
- Martinez, Wilton, 威爾頓·馬提茲/295
- 'Marx After Marxism', 〈馬克思主義後的馬克斯〉/263
- Mascia-Lees, Frances E., 弗朗西斯·E·馬西亞-李斯/295
- Massumi, Brian, 布萊恩·馬素米/167
- Matejka, Ladislav, 拉迪斯拉夫·馬蒂卡/
211
- Matisse, 馬蒂斯/39
- Mayne, Judith, 朱迪絲·梅涅/89
- McClary, Susan, 蘇珊·麥克萊利/162,
169-170
- McDougall, Bonnie S., 邦妮·S·麥克道格爾/165,210,212
- McGrane, Bernard, 伯納德·麥克格林/81,
263,294,297
- Mehlman, Jeffrey, 傑弗瑞·麥爾曼/299
- Meisner, Maurice, 莫里斯·梅思納/51,69,
90
- mentalism, 頭腦主義/207
- Metteer, Michael, 麥可·梅蒂爾/82
- Michelson, Annette, 安妮塔·米歇爾森/
89
- Miller, Henry, 馬利·米勒/40
- Mimesis and Alterity, 《模仿與改變》/263,
294
- Mitchell, Juliet, 朱莉葉·米歇爾/168
- Mitchell, Timothy, 提莫西·米切爾/31,81
- 'The Modern Prince', 〈現代王子〉/215
- Modernist Anthropology, 《現代主義人類學》/39,85,88
- Modigliani, 莫迪里亞尼/39
- Mohanty, Chandra Talpade, 襄德拉·T·莫函狄/127,167

Moore, Samuel, 山姆·摩爾／87
Moscow Diary, 《莫斯科筆記》／171
Mulvey, Laura, 蘿拉·莫薇／227,240,253,
268,295
Mythologies, 《神話學》／239-241,251-252,
257

N

narcissistic, 自戀／14,99,109-110,120-121,
171,196-198,200-209,212,223,243
Nathan, Andrew J., 安德魯·納森／85
nation, 國族／10-11,28-29,41,77,95,99-
101,111-112,122,126-127,130-131,
136,142,153,167-168,174,253-254,
258-259,265
nation-Thing, 國家一物件／122
Nationalist Thought and the Colonial World:
A Derivative Discourse?, 《民族主義思
想和殖民地世界：一種衍生的話
語？》／119,130
Nations and Nationalism Since 1780: Pro-
gramme, Myth, Reality, 《一七八〇年以
來的國家和民族主義：節目、神話、現
實》／86,99,119,126,129-130
negative momentum, 否定性勢頭／283
Nichols, Bill, 比爾·尼可斯／88,253,295
Niepce, Nicéphore, 尼塞弗·尼亞普斯／56
Niranjana, Tejaswini, 特加絲薇妮·尼朗佳
娜／279,297

negotiation, 談判／42,292,298-299

O

objet petit a, 客體小 a／155
obviousness, 淺明性／181
O'Brien, Geoffrey, 傑弗瑞·奧布里昂／60
On Linguistic Aspects of Translation, 《論翻
譯的語言層面》／21,84,297
'On Narcissism: An Introduction', 〈論自戀
主義：導言〉／196,212
Orientalism, 《東方主義》／31-33,43,81,85,
89-90,226,235,240,242,247-249,280,
282,292
The Origin of German Tragic Drama, 《德國
悲劇的起源》／99,126
'The Origin of the Work of Art', 〈藝術作
品的起源〉／23,31,77,212
original, 原文／10,23,166,272-278,282-
283,285,288,290-293,297
Osborne, John, 約翰·奧斯邦／126
othering, 他者化／49,135,142,165,176
other-than-itself, 非自身／110
overtones, 伴音／153

P

Pan, Lynn, 琳·潘／253
Pannwitz, Rudolf, 魯道夫·潘維茨／278
Pasolini, Pier Paolo, P·P·帕索里尼／21,
46,53-54,63-64,87-88,91,93

Patro, Patrice, 派屈斯·派特羅／258
 philosopheme, 哲學闡述／280
 Picasso, 畢卡索／39
 Pickowicz, Paul G., 保羅·G·皮克維茲／
 33,82,258
 Pines, Jim, 吉姆·帕奈斯／126
 Playboy,《花花公子》／133,147,149,161,165,
 212
 plurality of languages, 語言的多元性／293
 Polizzotti, Mark, 馬克·波利佐提／82
 polyphonic, 多重噪音／180
 Pratt, Mary Louise, 瑪麗·路易斯·普拉特／
 60,92,264,287,294
 present, 凸現／10,25,82,105,121,175,222,
 294
 present self, 現在自我／121
 Price, Sally, 莎莉·普拉斯／39,85
 primitivization, 原初化／39,40-41,286
 Projection, 外射／54
 Prusek, Jaroslav, 普實克／84
 psychological constellations, 心理叢／201

Q

Quips on the Cinema,《電影警語》／21

R

Racine, 拉辛／232,254
 Rajadhyaksha, Ashish, 阿西西·拉賈德亞克
 夏／100,126

Rayns, Tony, 湯尼·雷恩／92
 Reiter, Rayna, 瑞娜·芮特／212
 Renan, Ernest, 厄內斯特·雷南／130
 Renoir, Jean, 尚·雷諾／91
 representation, 呈述／10,25,28-30,37,39,
 44-46,56,60,62-65,71,73-74,78,82,89,
 101,103,106-107,114-115,135-136,
 138,142-144,145,148,150,153-154,
 158-160,162,168,171,174-177,179-
 180,194,216,218,225,229-230,233-
 234,238,242,252,258-259,267-269,
 276,279,283,287,289,294-295
 repressive hypothesis, 壓抑假想／234-235
 Rickman, John, 約翰·里克曼／213
 Rieff, Philip, 菲利普·里夫／168
 Rosen, Philip, 菲利普·羅森／258
 Rubin, Gayle, 吉利·魯賓／197,199
 Rubin, William, 威廉·魯賓／85
 Rutherford, J., J·魯瑟夫德／298
 Ryback, Timothy W., 提莫西·里柏克／62

S

Said, Edward, 愛德華·薩伊德／31,240
 'The Scopic Regimes of Modernity',〈現代
 性的觀察體制〉／30,81
 scopophilia, 視淫／31
 Seagrave, Peggy, 佩吉·西格立夫／85
 Seagrave, Sterling, 斯特林·西格立夫／40,
 85

Seduction, 《誘惑》/235,252,297
 self-différance, 自我延異/276,280
 self-exoticization, 自我異國情調化/222, 249
 self-subalternization, 自我臣屬化/221,249
 Semsel, George S., 喬治·S·塞姆賽爾/83, 88,166
 setting-upon, 襲擊/85,187
 Sheridan, Alan, 艾倫·謝里登/84,168
 Shipley, Joseph T, 約瑟夫·T·西普萊/295
 Shohat, Ella, 艾拉·索哈特/82
 Sieburth, Richard, 理查·西布斯/210
 signifier, 能指/48,72,94,100,115,118,120, 123,143,166,190,205,241,255,271,299
 silence, 幻像/149,181,202,204,222,236, 239-240,242,277
 S'ilent Is the Ancient Plain, 古原無聲/164, 169
 Silverman, Kaja, 卡霞·西伏曼/153,211
 simulacra, 幻像/149,202,204,222,236,239- 240,242,277
 Singer, Brian, 布萊恩·辛格/252
 Siting Translation, 《定位翻譯》/279,297
 Smith, Gary, 蓋里·史密斯/210
 Snyder, Jon R., 瓊·R·斯尼德/298
 Solomon, Andrew, 安德魯·索羅門/90-91
 sound track, 聲軌/145
 Spence, Jonathan D., 史景遷/93
 Spivak, Gayatri Chakravorty, 葛雅切·恰克

拉芙蒂·斯皮瓦克/86,126,128
 'The Stalin Myth in Soviet Cinema', 〈蘇聯電影中的史達林神話〉/53,90
 standing-for something-else, 代表某種其他東西/276
 Strachey, James, 詹姆士·斯屈奇/80
 suturing, 縫合/141,183,187,190-192,197, 203,206,219,246,289

T

Tai, Jeanne, 珍妮·戴/251
 'The Task of the Translator', 〈翻譯者的任務〉/263,274,290,294,296
 Tatlow, Anthony, 安東尼·塔特羅/254
 Taussig, Michael, 麥可·陶西格/263,293- 294
 techne, /187-189
 Tennenhouse, Leonard, 里奧納德·泰寧豪思/86
 'Third-World Literature in the Era of Multi-national Capital', 〈跨國資本時代的第三世界文學〉/99,126
 textualism, 文本主義/281
 Thom, Martin, 馬丁·湯姆/130
 to-be-looked-at-ness, 被注視性/243,267- 269
 Tomlinson, John, 約翰·湯林森/86
 tradition, 傳統/15,28-29,33-34,36,38-39, 41-42,45,48-50,57-58,65-67,69-70,

- 73-74,79-80,82-83,91,93-94,100,103,
109,113-116,120,122,129,144,147,156,
158-160,162-163,169,185-189,192,
194-195,207,210,220,227-228,230,
237-239,244,252,257-258,266-267,
270-272,274,279,282,286,289-292,
296-297
- traditore, /271
- Traduttore, /271
- "The Traffic in Women: Notes on the
'Political Economy' of Sex",〈女性的交
往：性「政治經濟」筆記〉/197,212
- transaction, 交易/183,227,280-281
- transactional reading, 交易性的解讀/280
- translation, 翻譯/9-11,14-15,21,23,84,
121,126,129,165,210-211,263-267,
270-297,299
- Turgovnick, Marianna, 瑪莉安娜·特戈夫
尼克/39,85
- Turner, Graeme, 格萊梅·特納/88
- 'The Turning', 〈轉折〉/31,81
- U**
- Unterman, Ernest, 厄內斯特·恩特曼/87
- V**
- Vattimo, Gianni, 吉亞尼·瓦蒂默/24,32,
77,285,298
- Vaughan, Dai, 戴·沃甘/269,295
- velvet prison, 絲絨監獄/74-76,95
- Venuti, Lawrence, 勞倫斯·維努蒂/296
- verbatim, 逐字的/275
- Verwindung, /285
- Virilio, Paul, 保羅·維里立奧/32,56,82,92,
218,251,256
- 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', 〈視
覺愉悅與敘述電影〉/227,253
- Vogel, Hans Ulrich, 漢斯·烏立奇·沃格
爾/130
- Vološinov, V. N., V·N·伏洛西諾夫/180,
211
- W**
- ways of seeing, 看的方式/242
- Webb, David, 大衛·韋伯/77,298
- Widmer, Ellen, 艾倫·魏德瑪/82
- Willemsen, Paul, 保羅·威勒曼/126
- Williams, James H., 詹姆士·威廉斯/95
- Williams, Patrick, 派屈克·威廉斯/298
- Williams, Raymond, 雷蒙·威廉斯/87
- Wollen, Peter, 彼得·伍倫/85
- 'The Work of Art in the Age of Mechanical
Reproduction', 〈機械再生產時代的藝
術作品〉/23,77,148,274,295-296
- word·oy-word-ness, 逐字性/275,291
- world picture, 世界圖景/31,81,162,169
- wörtlichkeit, /275,290-291
- Writing Culture, 〈書寫文化〉/49,88,263,

Wu, Catherine Yi-Yu, 凱瑟琳·吳／169

Wu, David Yen-ho, 大衛·吳／129

Z

Žižek, Slavoj, 斯拉夫·西塞克／122,130

Zohn, Harry, 海瑞·索恩／77-78,167,274

本書除了提供給讀者以從未嘗試過的對當代中國影片的分析之外，還對當代某些最緊迫爭論的回應，這些爭論包括跨文化研究、性別關係、民族性、身分認同、真確性以及商品拜物主義等。理論性地徜徉在文學與視覺呈述之間、菁英與大眾文化之間，以及「第一」和「第三」世界之間，作者勾劃、批判了目前文化政治中各種流行的闡釋類型、根深蒂固的偏見和歧視，以及它們的實際用途。

周蕾考察了令世界各地觀眾稱羨的中國當代電影。她認為，中國電影屬於某種從書寫文字到技術化視覺意像的符號系統轉型史，這一轉型伴隨著現代性歷史，但卻總是被壓抑了。在具體分析吳天明、陳凱歌和張藝謀的《老井》、《黃土地》、《孩子王》、《紅高粱》以及《大紅燈籠高高掛》等影片前，作者以視覺性為切入點，清晰而令人信服地重新解讀了二十世紀中國的主要事件。

當代中國導演們究竟是如何對待諸如社群、國族、工作、愛戀、學習、革命、自然以及性別等問題的？更重要的是，他們是如何對待電影製作經驗本身的商品化這一問題？這些導演們的作品組成了周蕾所稱的「新民族誌」，它填補了本土與大都會市場之間的溝壑。

最後，周蕾通過對華特·本雅明的論文〈翻譯者的任務〉(The Task of the Translator)的特別解讀，認為中國當代電影乃是後殖民世界文化翻譯這一普遍議題內的某一事件。

《原初的激情》不僅是對中國文化和文化間「翻譯」的及時民族誌探索，也是對當代電影作了一番批判性考察，超越了任何單一學科的界限。作者將電影、文學、後殖民史、文化研究、女性研究以及民族誌中的問題編織在一起，提供給讀者跨學科的視野。本書不僅吸引對當代電影的理論問題感興趣的人，而且能引起任何試圖理解中國文化之複雜性的人的興趣。

原初的激情

視覺、性慾、民族誌與中國當代電影

ISBN 957-32-4344-X (987)



K2095 遠流 NT\$350

350