

Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

文學與翻譯研究中心 論文叢刊
Centre for Literature and Translation Occasional Paper Series

Centre for Humanities Research 人文學科研究中心

2-1998

縱橫交錯的目光：後89大陸藝術電影中的多重認同

Jinhua DAI

Follow this and additional works at: <https://commons.ln.edu.hk/cltop>



Part of the [Film and Media Studies Commons](#)

Recommended Citation

戴錦華 (1998)。縱橫交錯的目光：後89大陸藝術電影中的多重認同 (CLT Occasional Paper Series No.6)。檢自香港嶺南大學: <http://commons.ln.edu.hk/cltop/6/>

This Paper Series is brought to you for free and open access by the Centre for Humanities Research 人文學科研究中心 at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in 文學與翻譯研究中心 論文叢刊 Centre for Literature and Translation Occasional Paper Series by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

縱橫交錯的目光

——後89大陸藝術電影中的多重認同

戴錦華

論文叢刊 第六號

嶺南學院

文學與翻譯研究中心

一九九八年二月

講 座

題 目：九十年代中國電影

講 者：戴錦華教授

(Prof. Dai Jinhua)

主 辦：嶺南學院文學與翻譯研究中心

日 期：一九九七年四月四日

編務工作人員

主 編：劉靖之博士

執行編輯：鄭振偉先生

助理編輯：李燕美小姐

秘 書：鄧慧華小姐

作者簡介

戴錦華，1959年生，山東人。1982年畢業於北京大學中文系文學專業，同年任教於北京電影學院電影文學系，1993年受聘為北京大學比較文學研究所副教授，1996年應邀為北京師範大學藝術系兼職副教授，1997年應聘為美國俄亥俄州立大學東亞系兼職教授。1994至1996年間，先後應邀往美國康奈爾大學、杜克大學、俄亥俄州立大學、匹茲堡大學、加州大學伯克利分校、南加州大學、加州大學洛杉磯分校講學。著作有《浮出歷史地表》(與孟悅合著，1990；1993)、《電影理論與批評手冊》(1993)、《鏡與世俗神話》(1995)、《鏡城突圍》(1995)、《拼圖遊戲》(將出)等。

嶺南學院文學與翻譯研究中心論文叢刊第六號

版權所有，不得翻印。

© Copyright by the Centre for Literature and Translation

Lingnan College, 1998

縱橫交錯的目光^{*}

——後 89 大陸藝術電影中的多重認同

戴錦華

一、文化困境與宙斯的金雨

事實上，八十年代後期，大陸藝術電影的創作已陷入了困頓和停滯。1987 年陳凱歌的《孩子王》和張藝謀的《紅高粱》分別入圍戛納和柏林電影節，並以張藝謀的奪魁而歸之後，大陸影壇第五代的創作似乎已然在世界及中國大陸沸沸揚揚地登堂入室，達到了一個頗為輝煌的階段。然而，為人們始料不及的是，第五代似乎也正在這一華彩樂章中嘎然而止，成為了一闕斷音。原因是，自 1988 年始，大陸現代化進程驕然加速推進，在全社會範圍內，關於政治體制改革的眾聲喧嘩托舉起一個理想主義與希望的熱汽球。在一種浸透了狂喜的憂患意識之中，歷史感似乎開始稀薄、彌散；第五代情有獨鍾的、厚重而堅實的黃土地，似乎在一夜之間，成為了蔚藍色的文明／西方文明所裹攜着的、巨大的、漂流的島嶼。於是，第五代式的歷史敘事突然成了關於昨天而不是今日的古舊故事。同時，或許更為重要的是，1988 年，整個中國大陸繼 1949 年以來，第一次遭到了商業化大潮的衝刷和襲擊；大陸文化迅速地開始了其市場化的過程。一個並不新奇的事實是，當文化開始其市場化的過程之後，市場便對文化——或者更確切地

論文叢刊 第六號（一九九八年二月）

◎ 嶺南學院文學與翻譯研究中心

*講題原為〈九十年代中國電影〉。

說，是對精英文化關閉了。第五代式的楊春白雪、調高寡和的創作無疑因之而失去了它生存的可能與依托。大陸藝術工作者第一次不僅受制於大陸製片與審查制度，而且輾轉於金錢／自由的枷鎖之下。於是，自 1988 年起，第五代導演們或則去國遠遊，或則紛紛轉型（轉而為商業片的創作）。而 1989 年大陸的政治激變則如同一面陡然落下的帷幕，遮斷了歷史與現實的期待視野。第五代的作品，因其始終以歷史敘事作為對現實發言的方式，因其始終以語言的陌生化的方式，構成對權力話語的顛覆，而成了特定而短暫的歷史契機所造就的一個文化奇蹟，一個難於復現的奇蹟。九十年代，歷史感再度清晰地而滯重地顯露出它的印痕；但卻因為失去了可以認同的現實座標而又一次呈現為“歷史的無物之陣”（魯迅語）。

窄門

八、九十年代之交，大陸藝術電影／第五代確乎面臨着一個哈姆雷特（Hamlet）式的選擇：“生存，還是毀滅”。生存，爭取到繼續拍片的機會，或則意味着徹底放棄其反叛者的立場與姿態，認同於官方說法與權力話語，成為“主旋律”電影的製作者；或則意味着屈從於大陸電影市場的需求，認同於大陸數億普通觀眾的欣賞趣味與愛好，與日常生活的意識形態及傳統道德評判和解；否則便是毀滅，永遠終止其創作生涯。然而在這別無選擇的境地間，竟驀地出現了一線生機：海外藝術電影的製片人與投資者的開始矚目於大陸這些生機勃勃的藝術家。似乎是“宙斯化身為一陣金雨破窗而入”（王一川語）。借助來自海外的豐厚資金，他們不但可以繼續他們的藝術創作，而且無疑可以維護其藝術及文化品味的“純正”。第五代的佼佼者再度幸運地發現了一條逃脫之路，並絕處逢生式地撲向它。藉此，他們可以逃脫政治的擠壓和面對市場的困頓。然而，這無疑是一次逃脫中的落

網。電影，畢竟是藝術／商業／工業／意識形態的節點，畢竟是一種“太過昂貴的話語”；得自於海外的投資，並非如大陸藝術家曾期待的，是一種藝術贊助人的恩賜，而僅僅是一種十分精明的投資而已。第五代仍無可逃脫地市場化了，投資人所要求的成本回收與利潤獲取，決定他們必須面對的是西方、尤其是歐洲的藝術電影市場。然而，對於 1987 年以前尚鮮為西方所知的中國大陸電影來說，到達歐洲藝術電影市場之路顯然絕非通衢。唯一的資格審定與入門証，將是西方為數眾多、但終究有數的各大藝術電影節。而歐洲三大電影節：戛納、威尼斯、柏林的獎項則無疑是其中的權威通行証。海外投資——世界電影節獲獎，由是成了大陸藝術電影“獲救”而必須通過的一扇窄門。

《紅高粱》、《孩子王》啓示錄

1987 年，《紅高粱》、《孩子王》在歐洲電影節上的遭遇，對於九十年代大陸藝術電影的創作無疑成了一部深刻的啓示錄。《孩子王》作為陳凱歌繼《黃土地》、《大閱兵》之後的第三部作品，無論是它的藝術造詣、還是文化品格都遠在張藝謀的處女作《紅高粱》之上。可以將前者視為第五代電影的又一高峰之作。在此片中，陳凱歌深刻呈現了八十年代大陸歷史反思運動的文化困境，並將第五代特有的“空間對於時間獲勝”的表達方式推到了極致。而張藝謀儘管在《紅高粱》中保留了第五代的語言風格，卻一變第五代的歷史／文化批判立場而為民族神話的虛構。那是一群生活在“史前”蠻荒之中的人們，他們活得“快活”、“痛快”、酣暢淋漓。《紅高粱》中民族英雄的登場，似乎在暗示着大陸文化英雄主義時代的終結。然而，不是《孩子王》，而是《紅高粱》一舉於柏林奪魁，捧回了金熊。這是中國大陸電影於西方世界的“創世紀”，它第一次將西方世界知曉中國大陸“有電影”（柏林電影節一評委語）。這隻金熊將成為九十年代輝映大陸藝術電

影的一顆誘人的希望之星。而《孩子王》除了得到一個調侃性的記者獎：金鬧鐘（最冗長、乏味影片）“獎”之外，意外地獲得了 UNISCO 頒發的一個鼓勵教育獎。這無疑成了對這部反文化、反教育之影片的一次莫大的反諷，它印証着東西方文化間深刻的隔膜與誤讀的必然。一頭金熊和一隻金鬧鐘，成了九十年代以西方電影節為明確目標的大陸藝術電影必須去思考和領悟的啓示錄。

內在流放

啓示錄告訴人們中國電影“走向世界”的充分必要的條件是甚麼。它必須是他性的、別樣的，一種別具情調的“東方”景觀。西方不需要自身文化的複製品，不需要東方的關於現代文明的任何一種表述；但它同時不應是異己、或自指的，它必須是可讀可解的，能夠為西方文化所包容的。它必須是本土的——呈現一個“鄉土中國”，但卻不是認同於本土文化的；它應貢獻出一幕幕奇觀，振作西方文化的頹敗，補足西方文化的些許匱乏。《紅高粱》、《孩子王》的啓示錄似乎在呈現着一個第三世界的、東方的知識分子／藝術家無可逃脫的文化“宿命”，一個後殖民主義文化的殘酷現實：要成功地通過那扇“走向世界”的窄門，意味着他們必須認同於西方藝術電影節評委們的審視與選擇的目光。他們必須認同於西方電影節評委們關於藝術電影的標準與尺度，認同於西方之於東方的文化期待視野，認同於以誤讀和索取為前提的西方人心目中的東方景觀。這一認同，同時意味着一個深刻的將其內在化的過程。這是一次比五四時代中國知識分子所經歷的更為絕望而無奈的內在流放的過程：大陸藝術片的導演們要獲救、圖存，必須在這一認同的過程中，將自己的民族文化、民族經驗放逐為觀照客體，將其結構、凍結在他人的話語和表象的絢麗之中；而影片的作者們卻並不能因此而獲得一份民族及文化主體的確認。呼喚着你、等

待着你的是一處邊緣，一處以西方／歐洲文化為中心的邊緣；一種榮耀，一種以民族文化的屈服為代價而獲得的榮耀。一個文化主體的位置，但它卻投射在西方文化的鏡城之中。

二、雙重認同中的歷史景觀

“福將”張藝謀

對於九十年代的大陸影壇，或許比《紅高粱》、《孩子王》之啓示更爲深刻而直接的，是張藝謀奇蹟的誘惑與魅力。張藝謀堪稱影壇“福將”。第五代的發軔作、他作為攝影師的影片首先在西方電影節上爲大陸電影贏得了若干攝影獎；而他作為導演的處女作《紅高粱》則一舉奪得金熊。繼而，他主演的影片《老井》（導演吳天民，1987年）在東京電影節上爲他贏得了最佳男主角獎。張藝謀之迅速地上升爲影壇天皇巨星的奇蹟之路上，唯一一塊“不潔”的斑點，是他也曾於1988年屈從於市場誘惑，攝製了大陸名曰“娛樂片”的商業電影《代號“美洲豹”》。這部影片給他帶來的只是評論界的哂笑和票房的慘敗。然而，這塊張藝謀的評論者寧願頗具風度地保持沉默的“污斑”，似乎在不言之中充滿着更有深意的暗示：對於第五代的藝術家，在關於文化認同與位置的選擇之中，何爲輝煌與榮耀之途，何爲自甘墮落、自取其辱之路。1990年，張藝謀執導的《菊豆》雖戛納受挫，卻在風靡歐洲的同時，獲美國奧斯卡“最佳外語片”提名，開中國電影入圍、角逐奧斯卡之先例。1991年，他的《大紅燈籠高高掛》再獲奧斯卡提名，並於威尼斯電影節上獲得了銀獅獎。“進軍”美國——世界電影／商業電影的盟主之國，這是無疑是中國、乃至世界電影製作者光榮與夢想之頁上不便明言的華彩句段。1992年，張藝謀的《秋菊打官

司》，再度入圍威尼斯，並獲威尼斯電影節金獅獎。歐洲再次為張藝謀振動、喝彩，評論界甚或在狂喜中盛譽：“張藝謀拯救了威尼斯電影節”。如果說，在《紅高粱》當中，張藝謀以充溢着原初生命力的、蠻荒而熾烈的中國，振奮、激蕩了“頹廢的歐洲”；那麼，這一次，張藝謀則以一個溫婉、素樸、與人為善的中國，浸潤了在後工業社會的珊格化空間中輾轉的西方。張藝謀電影儘管在九十年代的大陸電影中只是一個極小的邊緣和角隅，但它在西方的文化視域與認同中卻成了“中國電影”的指稱。通過張藝謀和張藝謀電影，西方世界指認着中國，指認着中國文化、中國的歷史與現實，指認着中國電影。

雙重文化視域

正是張藝謀成功地建立了西方對中國的文化與銀幕認同。然而，顯而易見的是，張藝謀的電影與其說是中國大陸洞向西方的一扇窗，不如說是阻斷了視野的一面鏡。這是對認同／誤讀的認同。西方文化／歐洲電影節評委們的趣味成了張藝謀電影的先決前提，西方之於東方的文化預期成了張藝謀成功飛行的準確的目的地和停機坪。在《菊豆》、《大紅燈籠高高掛》中，東方／中國的歷史景觀仍是外在於西方式的歷史／時間進程之外的空間形象；只是這一次，這一空間化的歷史不再是莽莽蒼蒼、歷劫巋然的黃土地，而成了一隻淒艷、絕美的釘死的蝴蝶。一個淒然，但畢竟悅目的景觀。張藝謀的成功似乎是以東方文化表象獻媚、取寵於西方文化所獲得的成功。但事實遠非如此單純而淺薄。張藝謀的全方位成功，正在於他選擇了一個懸置而不斷移動的主體位置，並藉此而成就了一幅雙重文化認同中的歷史景觀。張藝謀的電影成了縱橫交錯的日光的匯聚地。他巧妙地在雙重認同與雙重讀解之間，縫合起東方與西方、本土和世界。

本土的文化認同

改編自大陸作家劉恒小說《伏羲伏羲》的影片《菊豆》，在大陸本土的文化視野之中，無疑成了大陸歷史文化反思運動的一次主題復現。仍是歷史控訴與文化批判的主題伸延。影片的主要情節仍是“好男無好妻，賴漢娶花枝”——尋根文學典型的敘事母題。在本土的文化視野與認同中，影片所呈現的，仍是歷史循環的死亡之舞，仍是殘忍而酷烈東方文化的殺子情境。作為這一本土文化認同的呈現，影片中的主要情節、場景、情境都以兩兩相對的形式複沓出現。先是衰老無能的“父親”形象——楊金山借助權力與財產霸佔着女人，儘管這是徒具其名的佔有。但當它真的成了一具空位的時候，卻有父子秩序的忠順之子、反叛者的血緣之子以更為年輕強悍的生命來承襲“父親”的事業。於是，頗有反諷意味的“擋棺”一場，便在七度哭喊着撲倒塵埃的天青、菊豆與六次反打為大仰拍鏡頭、眩目的陽光裏赫然端坐棺頂、手捧死者牌位孺子天白的切換中，添加了悲劇與循環的味道。影片中兩度出現的“鈴兒鈴兒蒼啞啞”的童謠，循環式地印証了父權與秩序的最後勝利。其第一次出現的時候，是僭越者似乎獲勝的間隙中，天青、菊豆抱着襁褓中的天白，在拂動的明艷的色布間，伴着染坊絞輪的脆響，歡樂的唱起這支童謠；第二次則是在菊豆的避孕嘗試成了非人的酷刑、而幼年的天白固執地立在他們“淫亂”門前之時，懸在屋樑上木桶中的楊金山唱起了這支童謠。伴着夜色中升搖拍攝空洞、陰森屋頂的鏡頭，銀幕上回蕩着那蒼老刻毒；充滿快意的聲音。影片中兩度出現了“弑父”情境。第一次只是偶然間的失誤：幼小的天白牽翻了楊金山的木桶，將他翻入了紅色的染池；而第二次則是一次蓄意的謀殺。長大成人的天白從天青、菊豆“苟合”的洞穴中背出天青，把他扔進了血水樣的染池，並在菊豆非人的哀告聲中冷酷而準確地打落了天青攀在絞輪上的雙手。在本土的文化認同中，這與其說

是一幕弑父場景，不如說是一次殺子情境：衰老的“父親”，假一雙少壯有力的手完成了他已無力實行的懲誡——天白以楊金山的名義殺死了僭越了父子秩序的不肖子。於是，影片《菊豆》成了對八、九十年代之交的中國大陸之歷史與現實的有力的寓言性陳述。

西方視域中的東方鏡像

然而，這個建立在本土文化認同之上的歷史與現實寓言，卻同時被鑲嵌於一個東方的奇觀情境之中。張藝謀為這個東方的殺子故事設置了一個參照古籍《天工開物》而複製的古老染房。於是，這個情慾與酷烈的故事便搬演在一個古意盎然的造型空間中。在大部分日景的段落裏，整個染坊瀉滿了金黃色的光霧，一匹匹瀑布般落下的色布，為古拙滯重的染具添加了輕盈的動感。既使反復在大俯拍中呈現的囚牢般的四合院天井，也為懸垂、拂動的紅黃色布點染了幾許風情。不僅如此，張藝謀還為影片設計了一種窺視／暴露、情慾／洞穴的視覺結構。於是，在西方的文化語境之中，這個東方的歷史敘事便憑借精神分析的話語而獲得了認同的切入點。

從小說到電影，張藝謀所做的最重要的改動是主人公楊天青之死。原作中，只是天青無法忍受天白那日復一日的冷酷的目光、終於赤身裸體地將自己淹死在水缸裏。一個謙卑的謝罪式。一個無聲、無血的殺子故事。而在影片中，這一無血的自戕，成了染血的謀殺。而它發生在敘境中，菊豆的明言：“今個兒我把話明摺給你：楊天青他是你的親爹！”之後，本土認同中的殺子式，便潛在地成了西方文化視域中的俄底浦斯／弑父情境。一個關乎東方殺子文化的歷史話語被張藝謀成功地疊加在一個西方文化的弑父情境之中。古文物的復原和歷史表象的詩化，將這個歷史反思的故事成功地鑲嵌來自西方的、認同／誤讀的文化框架之中。

性別與種族

一如《菊豆》，《大紅燈籠高高掛》同樣成功地包容了雙重認同中的歷史景觀，影片片頭、片尾中朱紅色的草書標明由夏而夏的、一年中四季更迭所形成的時間的循環；由四太太頌蓮的進門到五太太文竹的迎娶所形成的事件循環；仍成就着本土文化認同中東方／中國歷史之無往不復的魔環。而三太太梅珊的被殺和四太太頌蓮的瘋狂，則同樣被指認為魯迅所謂的歷史的“吃人筵席”。而至為有趣的是，張藝謀為這個蘇童的、頗有後現代意味的歷史故事選取了一個博物館作為它呈現的舞台。《大紅燈籠高高掛》中的陳府是一處名符其實的博物館——一處古建築，其自身便是一“件”文物；並為這所博物館、這個典型的中國式空間添加了點綴風情與色彩的大紅燈籠。點燈、滅燈、封燈、長明燈，黃昏時分庭院中“應招”儀式，伴着“捶腳”的杜撰之俗；頗有反諷意味的京劇的鑼鼓點兒聲、作為悲悼主題的無伴奏、無詞的女聲吟唱、作為無血或血腥虐殺主題的活潑的童謠、黃昏中不絕於耳的腳槌的節拍，構成了老中國死亡環舞與空洞典儀的呈現。它同時構成了西方視點的內在化切入：老中國歷史典儀的觀賞性。

不僅如此，這是一個東方的“妻妾成群”的故事，一個中國式的“後宮”之爭。而張藝謀在視覺結構上略去了陳家大院的男性主宰者，對成群的妻妾有着生殺榮辱之權的陳老爺，始終將其呈現為一個背影或側面、一個畫外音的聲源——一個缺席的在場者；於是，成群妻妾間的爭鬥、互虐便不會呈現在任一男性角色的視點與目光之中。而女性角色則為“客觀”的攝影機顯露在唯美的、淒艷而均衡的畫面構圖之中。女性便因之而成為影片中歷史事件的絕對主角和視覺觀照的唯一對象。影片的視聽結構，不僅在本土的文化認同與表述中，成功地將歷史苦難與闡釋由男性主／奴邏輯移置於女性的施虐／被虐情境，

而且將攝影機所提供的缺席之觀者的位置虛位以待於一個西方的視域、一個西方男性的目光。正是在對西方之認同的認同中，性別與種族秩序的置換規則實現了其文化策略：當一個東方的藝術家在西方的文化之鏡前攬鏡自照時，他所窺見的，是一個“女人”的形象。“她”準確迎合着西方男權／主人文化對東方和東方佳麗的預期，迎合着西方男性觀眾慾望的目光，於是，這是中國的歷史故事被這視域與目光封凍為一個迷人的“平面國”，一幅關於東方的長卷畫、或彩鑲屏風。在這一東西方的“對話”中，張藝謀所認同和選取的，正是性別秩序中的女性位置。這是一次自我放逐與“貶抑”，同時是一次成功的嵌入。

三、此岸與彼岸之間

陳凱歌：陷落與涉渡

大陸最著名的電影音樂作曲家趙季平曾稱張藝謀為大陸影壇的“天才”，而稱陳凱歌為第五代的“領袖”（《電影藝術》雜誌〈趙季平訪談錄〉）。八十年代，當第五代陡然出現在大陸文化視域之中，並迅速、似乎不可逆轉地改變了大陸電影面貌之時，陳凱歌以《黃土地》、《大閱兵》、《孩子王》的作品序列，成了第五代當然的領袖。而八、九十年代之交，當張藝謀進取西方影壇，屢戰屢勝之時，陳凱歌除卻以《我的紅衛兵時代》（又名《少年凱歌》、《龍血樹》）一書，展露了一個沉思者的追憶外，始終保持着狀似高深、實則尷尬的沉默。在去國兩年、經歷美國之後，陳凱歌終於全部借助外資，拍攝了影片《邊走邊唱》；並再度攜片前往戛納，再度敗北。如果說，《孩子王》、《紅高粱》在歐洲電影節上的不同遭遇成就了一部大陸藝術

電影之命運的啓示錄；那麼《邊走邊唱》所揭示出的文化現實，則為第三世界藝術家的文化宿命點染了幾縷悲劇色彩。事實上，在影片《邊走邊唱》中，陳凱歌為我們構造了一個令人瞠目結舌的七寶樓台，一道布滿了縱橫的路標、卻不再通往何處的末路。其中確乎充斥着面面相覷式的“目光”，充滿彼此衝突、相互消解的文化認同。似乎是充滿了民族文化與現實使命感的陳凱歌，在好萊塢／迪斯尼的震驚之下，陷落於文化與認同的暈眩中。或許可以說，陳凱歌比張藝謀更為切近地臨照於西方文化之鏡，但他所執着民族文化立場與現實使命，也許還應加上漢文化中心／男性中心的狷傲，使他拒絕認同於那鏡中“女性”的位置與姿態。但這份狷傲並不足以支撐起一種文化英雄主義；現實的擠壓、來自西方世界的震驚體驗、陳凱歌對金棕櫚“雖九死其尤未悔”的“熱戀”，已然實現着那一內在化的認同過程。陳凱歌在《邊走邊唱》中開始了他東方到西方、此岸向彼岸的涉渡；涉渡，同時是一次陷落。

並置與雜陳

如果說，雙重、多重的文化認同成就了張藝謀的中國歷史景觀；那麼，這一縱橫交錯的目光卻撕裂了陳凱歌的藝術世界。《邊走邊唱》並不如陳凱歌所言的那樣是一部“十分單純的影片”，它的題旨僅在於表達“人只活一次”。相反，它是一部超載的、太過繁複的影片。歷史批判及現實的使命感，使陳凱歌選擇了大陸典型的尋根／反思小說、石鐵生的《命若琴弦》。這是個孤苦的盲歌手被師父許諾彈斷一千根琴弦，便可以打開琴匣，得到重見光明的藥方的故事。但“千弦斷”、七十年，他得到的只是一方白紙。這無疑是一個建立在本土文化認同之上的歷史控訴的故事。但是，奇觀空間的設置：浩瀚、壯麗的沙漠、戈壁、九曲黃河的萬丈驚濤、揚溢着原初生命力的船工、神

秘而奇詭的古渡口、為火把所環繞的歌者聖壇，無疑成就了影片史詩式的風格。而老歌手——這個本土寓言的歷史的蒙難者卻在影片中被尊為“神神”，他跋涉在沙漠間、驚濤上，他吟唱的不是素樸的中國民間故事與民謠，而是“夸父”、“精衛”、“大禹”——民族創世與拯救的神話。於是，不再是一個歷史的蒙難者、而是一位先知的故事，至少是一位先知所講述的故事。不民族歷史中的任一段落，倒是民族神話的新的一頁。顯而易見，這又一次逃脫中的落網：陳凱歌在民族文化獨尊的狷傲中改寫了《命琴弦》的本土寓言；這不僅內在消解了他難於捨棄的歷史批判的使徒，而且將影片潛在的觀者定義為西方。不僅如此，《邊走邊唱》不是民族的與文化的神話，也是拯救與文化使徒的神話。但這一文化歷救力，並不得自於古老的東方／中國文化精神，而是西方經典話劇的複製本。當愚昧村民發生械鬥之時，老神神登高吟唱“人之歌”而其和解——一個《聖經·馬太福音》場景與人道主義啓蒙話語的混物。而“命若琴弦”的悲劇結局之後，老人仍一曲高歌，那是東方《歡樂頌》（貝多芬）。事實上，歌手師徒二人跋涉沙漠的場景與型可堪成為《聖經·使徒傳》中的一頁插圖。於是，“命若琴弦”啟事與民族文化拯救力的神話，東方表象與西方經典話語的荒誕雜糅，便彼此碰撞、消解，成為一片混亂的雜陳。在縱橫交錯的目光中陳凱歌陷落於東西方多重認同的烏有之隙間。一種有效的文化認同終未能建立。

臣服與“獲救”

《邊走邊唱》的陷落，確乎將陳凱歌的藝術生涯推到了岌岌可危的險境。陳凱歌必須成功——在西方，不獲是“死”。於是，當張藝謀在其“改弦更張”之作《秋菊打官司》中，開始在本土認同中營造一種溫情的皈依，在西方對現代“鄉土中國”的期待裏填補上一個

素樸的人情故事時，陳凱歌則進入了影片《霸王別姬》的攝製。如果說，在《邊走邊唱》中，陳凱歌是在追求中迷失、在逃脫中落網；那麼，《霸王別姬》則是對這種民族文化迷失的認可，是對第三世界藝術家文化宿命的屈服。在後一部影片中，不僅是對西方文化視域的認同與內在化過程，而且是一種特定的前提性認同：戛納電影節的“特色”，其評委們特定的趣味無疑成爲《霸王別姬》一片結構依據；如同一張中藥的驗方，如同一份烹調的菜譜。一如默罕默德和山的故事——如果陳凱歌／中國文化不能征服戛納，那麼不妨讓戛納／西方對東方景觀的預期來征服陳凱歌吧。於是，在《霸王別姬》中出現了京劇的舞台小世界——中國文化的經典能指（signifier），絢麗、喧鬧而寂寞的東方之生存；出現了生、旦角之間繁複糾葛，青樓女子與梨園子弟／婊子與戲子間的戀情，出現了結構在情節劇／三角戀情之間的、陳凱歌曾有着切膚之痛的現、當代中國政治情境。一次全方位的、深刻的內在流放。而這一西方視域中的東方景觀的認同點：男性旦角程蝶衣的形象，成了對陳凱歌所臣服之文化位置的絕妙象喻：一個男性，但在歷史的暴力與閹割中、在文化的魔鏡中呈現爲一個“純東方女性”的形象，一個供觀賞者愉悅、使供賞者慾求的“男人”。尤其是當陳凱歌以他男性中心的方式改寫、消解了李碧華原作中程蝶衣／段小樓關係式中的同性戀因素之後，程蝶衣／虞姬／楊貴妃便成爲一個純粹的“東方奇觀”，一種大陸批評者所謂的“人妖文化”（王千語）。征服了陳凱歌的戛納終於爲陳凱歌所征服，陳凱歌在徹底的臣服與迷失之後獲救。民族文化的新生與死滅、中國大陸的社會現實將在影片序幕及尾聲的空洞劇場之外伸延；兩者絕難找到交叉與銜接的軌迹。

釘死的蝴蝶

張藝謀的輝煌之路和陳凱歌布滿荊棘、但終達榮耀之途，展示了一種後殖民文化的現實。在將民族文化及表象屈服、認同於西方話語權的同時，他們以其作品填充並固置了西方充滿誤讀與盲區的東方視域。他們不僅創造了一隻東方的、絢爛翩然的蝴蝶，而且創造了釘死蝴蝶的那根釘。窄門洞開之處，是一條細小的曲徑。他們的影片成爲本土視野中一種新的規範力與範本，一種由此岸／東方到彼岸／西方必須參照的“傳統”。如同掏金者，越來越多的海外製片商湧至大陸；越來越多的第五代、甚至第四代導演乃至作家群，開始矚目並實踐着張藝謀、陳凱歌模式。

九十年代的中國大陸文化正面臨着一個獲救的歷史契機，還是在遭遇着一次民族文化的悲劇式沉淪？一種本土的文化認同是否能重新建立？與陳凱歌、張藝謀同爲本雅明所謂世界文化市場上的“文人”，同在一個成型中的歷史過程之間，這是一個並非筆者能回答的提問。