

《空间图谱——戏剧影视文学与国家形象、城市气质的关系研究》导言

厉震林

《空间图谱——戏剧影视文学与国家形象、城市气质的关系研究》 世界书局
2010年1月版

-

第二届长江三角洲地区戏剧影视文学研究生学术论坛，选择了“新中国六十年戏剧影视的整体评价及其经验分析”、“戏剧影视与中国国家形象的内在关系分析”、“戏剧影视与上海城市气质的内在关系分析”、“艺术家与国家形象、城市气质的内在关系分析”等四个课题作为论坛主题。

自然，这四个主题也是应时而论、有感而发以及济世而述的

新中国六十年戏剧影视的整体评价及其经验分析，因为2009年是新中国成立六十周年。颇有意味的是，六十周年的前后两个三十年，构成两种颇为不同的历史气质，各个领域的学者对此已有许多精辟的论述。戏剧影视游动于其间，也同样充斥着政治、文化、经济 and 人格相互博弈的此消彼长，既有集体有意识的“规定动作”，也有集体无意识的“自选动作”，既有戏剧影视与政治的“合谋”关系，也有戏剧影视被经济绑架的市场机制，既有文化的萎缩以及在此基础上的强势扩张，也有人性的潜隐及其再度汹涌，各种力量在戏剧影视之中较量或者妥协的关系，构成了六十年戏剧影视的特有内在发展通道。

因此，提出这一命题，就是想寻找如此的特有内在发展通道，而不是表面化或者功利化地评述新中国六十年戏剧影视，成为一种政治学以及社会学的浅层补充解释。在政治、文化、经济和人格的

博奕关系之中，确立它的原始动机和现实策略。我在论述新历史主义电影批评方法时，曾有如此的表述：

“新电影史学”毫不掩饰地宣称：电影批评者与本文系统存在一种互相制约性质的“同谋者”关系，批评的目的在于描述文本是在怎样的关系下产生出来的，重建那些无法看见却可以感觉到的电影文本实践的控制力量，文本结构之中为何出现这些话语，而不是其它的话语，以表层的话语与深层的话语，能说与不能说的话重建话语权力分配情况。“新电影史学”从事着权力“系谱学”的考古工作。

“新电影史学”乃是释义、考证与意识形态的，它的目的在于恢复“文本的历史性与历史的文本性”，通过加强对电影本文起源的历史语境的注意，对形式主义批评实践进行某种补充，明确与其它的话语模式和类型相联系，以及与同一时代的社会制度和其它非话语性实践相联系，极力避免就电影而谈电影的空泛评析，从而使电影写作成为政治史、经济史、文化史甚至法律史的形象注脚。[1]

法国《电影手册》曾经发表编辑部集体撰写的文章《约翰·福特的〈少年林肯〉》，其中一个重要概念，即铭文（inscription），社会意识形态都会将自身“篆刻”或者书写在每一部具体的文本之中，因此，对于论者而言，都需要将文本放在一个广泛的关系范畴，也就是“历史文本”之中进行分析，一方面是它与总的“历史文本”之间的动力学关系，另一方面是总的“历史文本”与特殊的历史事件之间的动力学关系。这里，最为重要的是动力学关系，即文本并非被动地“反映”社会，它同时又可能是社会情景的一种建构性的介入力量，至少是社会意识形态的再生产过程。另外，讲述的方式也是社会意识形态的一种叙事策略。这篇文章还强调了需要重视那

些作为文本叙述的前提而存在、却并没有在文本出现的元素，即未曾说出、已然说出、必须说出的元素，它往往体现为一种意味深长的空白，被认为是约定俗成、不言自明的前提，也即是“结构性裂隙和空白”。

约翰·菲斯克提出了对于大众文化中流行人物的分析理论架构：

虚构和非虚构的角色（人物）在这个充满媒体的世界里有着体现和激励文化的重要作用，角色经常在此时此地的文化斗争中充当着“表述的中继站”（Discursive ReplayStation）的功能。它吸收社会最流行的表述，强调某些表述线索，再向文化传递出有力的信息。某些经由大众文化而家喻户晓、尽人皆知、口耳相传的人物形象，其形成过程之中首先汲取大量存在的流行的话语中的元素，并在其建构过程中突出了某些线索；当类似角色/人物形象形成之时，其自身就成为了强有力地向社会传递某种文化信息的“中继站”。或者说，类似人物自身便是使某种文化意义得以加强的空间。……一个流行的角色，一个被广泛接受的角色，说明了强势社会的兴趣及其表达的意义争夺文化位置的过程。[2]

对于新中国六十年戏剧影视的整体评价及其经验分析，也希望脱离出传统的或者习惯的批评方法，从一种集体经验中跳出而进入一种个人话语表述，或者“以表层的话语与深层的话语，能说与不能说的话重建话语权力分配情况”，“恢复‘文本的历史性与历史的文本性’”，或者进行“铭文”分析，寻找出意味深长的空白，即未曾说出、已然说出、必须说出的元素，或者流行人物是如何“汲取大量存在的流行的话语中的元素，并在其建构过程中突出了某些线索”，又如何使“自身就成为了强有力地向社会传递某种

文化信息的‘中继站’”，它的批评方法应该多种多样，从而扩展和丰富对于新中国六十年戏剧影视研究的广度和深度，并从各自的角度分析出新中国六十年戏剧影视的内在发展通道，甚至也由此“强调某些表述线索，再向文化传递出有力的信息。”

“戏剧影视与中国国家形象的内在关系分析”，是因为对于中国而言，国家形象从来没有像现在这么重要。对于一个闭关锁国的国家来说，国家形象并非是十分重要的事情，而对于走向世界的国家而论，国家形象则是一个攸关利益的大事。目前的中国，作为一个正在崛起的大国，也在经历着后者的阵痛。

以“和平崛起”为国家发展原则，中国的国家形象会产生一系列的政治、文化和经济的连锁效应。它很抽象，但也非常具体，甚至一个普通中国国民出国旅行都会遭遇到国家形象的问题。

应该说，作为一种向外传达的符号，国家形象包括媒体形象、民间形象、艺术形象等多种形象。通过戏剧影视传播形成的国家形象，自然是属于艺术形象的一个重要组成部分。

这里，以电影为例，阐述戏剧影视与国家形象的内在接通关系。电影始终是现代国家的一张名片，也是一个国家文化软实力的一个重要表现。世界各国往往将一个国家的电影作为认识这个国家的重要标识，因此，一个国家的电影在国际上流通和放映，它不仅形成了一种国家形象，甚至它还影响到国家的安全。这种情形，在国际获奖电影中尤其显著。改革开放以后，中国电影在国际上获奖频频，提高了中国电影在国际上的地位，但是，也在一定程度上影响了世界各国对于中国的印象和认识，对中国的国家形象和国家安全产生了不可低估的影响作用。

例如张艺谋早期的国际获奖电影，主要从负面的视角揭示中国历史和文化，遮蔽了国际观众对于当代中国社会的关注，而且，海外华侨对于张艺谋电影过多暴露“丑陋的中国人”的一面，认为有损中国人的形象。有些学者甚至认为张艺谋是为了迎合西方人而拍摄电影，将一个虚构的国家形象展示给西方的观众，尽管张艺谋自己大呼冤枉。他称道：

说洋人喜欢看我们愚昧和落后的一面，说洋人出我们的丑，我认为这是一种自闭心理的逆向反映，是自己对自己不自信、自己对的东西存有偏见，或者说是一种狭隘心理的反映。他们不欣赏有中国电影在国外获奖、就说这是外国人故意在出我们的丑，这种心态是很可笑的。到今天为止，在我所接触到的所有西方人中，没有一个人从嘴里说出诸如“中国人愚昧落后”、“你们比我们苦”之类的话。没有。电影节评委们是世界著名电影艺术家，是大师级人物。不但他们没有这样说过，就是很多免费看电影的普通观众，当他们向我们提出各种各样的问题时，惟独没有提出过这样的问题。就我的体会来看：我没有要展示愚昧和落后面那部分心，而人家也没有这样看待你。[3]

还有“第六代”导演的一些国际获奖电影，西方社会对于它们往往有着特殊的定位，称它们为“无政府主义电影”或者“地下电影”，构成一种充满意识形态动机的另类国家形象，而且，给予它们各种物质和精神的支持。在此，也就涉及到国家安全的问题。如同戴锦华教授所称：

一如张艺谋和张艺谋式的电影提供并丰富了西方人旧有的东方主义镜像；第六代在西方的入选，再一次作为“他者”，被用于补足西方自由主义知识分子先在的、对 90 年代中国文化景观的预期；

再一次被作为镜像，用以完满西方自由知识分子了关于中国的民主、进步、反抗、公民社会、边缘人的勾勒。[4]

对于中国来说，国家形象从来没有象现在这样显得如此重要和严峻。北京奥运会，乃是中国向世界展示国家形象的一个重要契机，使这一仪式成为中国通向大国群体的一个过渡；上海世博会，则是世界对于中国国家形象的再度确认。国家形象已经成为中国实施国际影响的“软力量”的重要内涵，更是成为国家安全与发展的核心要素。因此，在中国实现“和谐社会”和“和平外交”的政策下，国家形象不仅仅是社会议题，也是重要的学术命题，不仅仅具有历史意义，更是现实的迫切需要。

通过戏剧影视形象传播国家形象也是如此，它也是重大的社会问题和学术课题。因为国家形象不仅仅是一个国家的人民通过现实生活取得的政治、经济和文化成就所塑造出来的，也是这个国家的人民通过戏剧影视作品“重塑”出来的。在这种重塑中，既包含既定的现实，更蕴含了一种向往，即希望成为一种什么样的国家和希望追求什么样的精神。

因此，对于戏剧影视作品来说，一个重大的命题是：一个和平崛起的中国形象，该如何通过戏剧影视作品输出到世界？

如果以国际获奖电影作为案例，关于这一命题，至少可以提出以下问题：国际获奖电影传播的国家形象，它到底在中国新时期国际社会对中国国家形象的概念和形象认同中产生了怎样的影响？它又经历了一个怎样的发展和变化过程？它对于中国国家安全与发展影响的效应如何？如何对它进行美学、电影学、政治学、传播学等学科的分析研究？如何制订以后中国电影发展中的国家形象战略？国家形象不仅仅是向外传达的符号，也应该包括国人对于自己国家

的一种认同，那么，国人又是如何认识中国新时期国际获奖电影的国家形象？

根据上述问题，新时期国际获奖电影的国家形象研究，则是可以初步形成它的主要内容，包括八十年代国际获奖的中国电影对于中国文化的负面展示以及由此遮蔽了国际对于中国当代社会的关注和认识；九十年代以后国际获奖的中国电影对于中国当代社会的边缘部位展示以及个别西方国家对于它们的意识形态利用；进入二十一世纪以后国际获奖的中国电影的“中国元素”展示以及冲击“奥斯卡”的实践；以国家综合实力展现的国家形象与国际获奖电影呈现的国家形象异同；国家形象中的物质形态和精神形态、空间形态与时间形态、城市形态与农村形态等各种构成元素；国际社会媒体、民间以及华人华侨对于国家形象的认同比较；世界不同国家和地区认同差异；国家形象的固滞和流变；获奖电影生产者以及中国人的态度；从国家安全和国家文化发展战略上对待国际获奖的中国电影国家形象的对策和方法等。

由于经济实力的不断提升，中国在世界政治格局中的身份和地位必然发生微妙变化以及需要适时调整，戏剧影视也就承担着更多的国家形象传播责任，也必然会遭遇各种各样的复杂情况。从国家形象角度而言，戏剧影视任重道远。

戏剧影视与上海城市气质的内在关系分析，是属于一种文化地理学研究。它也同样存在一种动力学关系，上海城市气质规范甚至制约了戏剧影视的创作活动，戏剧影视又以一种建构性的介入力量，形成上海城市气质的再生产过程。提出这一命题，也是有感于近年来上海戏剧影视水准与上海城市地位逐渐产生一种距离。在纪

念改革开放三十周年时，《文汇报》曾经约请我和倪震、黄式宪等教授对话改革开放时期中国电影，倪震教授称道：

在我们充分注意到上海电影的当前成就时，也同时感到它和上海电影应该取得的更锐利、更醒目、更宏大的电影业绩，还不尽相称。20世纪80年代的中国电影复兴时期，上海电影如前所述，充当了推波助澜的先行者的角色；在新世纪的当下，上海和长三角的经济、工业、金融和城市建设达到了令人瞩目的状态时，上海电影理应取得更加突出，更具规模、更有锐意的成绩，方能与上海在全国范围内的地位相称，才能与历史上的上海电影曾经达到过的高度相称。这一点也是上海观众和上海电影人所迫切希望的。[5]

由此，对于戏剧影视与上海城市气质的内在关系研究，也是希望能够在戏剧影视与上海城市气质之间寻找以及确立一种“文脉”关系，从而为上海戏剧影视发展提供一种智力资源及其智力支持体系。

艺术家与国家形象、城市气质的内在关系分析，也是因为一个国家和一个城市需要一些文化标志人物以及文化地标。除了前所论及的动力学关系，我更为关注的是国家形象和城市气质如何为优秀艺术家提供良好的文化生态。余秋雨教授在《苏东坡突围》一文中曾经写道：

人们有时也许会傻想，像苏东坡这样让中国人共享千年的大文豪，应该是他所处的时代的无上骄傲，他周围的人一定会小心地珍惜他，虔诚地仰望他，总不愿意去找他的麻烦吧？事实恰恰相反，越是超时代的文化名人，往往越不能相容于他所处的具体时代。中国世俗社会的机制非常奇特，它一方面愿意播扬和轰传一位文化名人的声誉，利用他、榨取他、引诱他，另一方面从本质上却把他视

为异类，迟早会排拒他、糟贱他、毁坏他。起哄式的传扬，转化为起哄式的贬损，两种起哄都起源于自卑而狡黠的覬覦心态，两种心态都与健康的文化氛围南辕北辙。[6]

如此，艺术家的文化生态，也就成为国家形象、城市气质的一种颇为微妙而又重要的内涵之一。

长江三角洲地区戏剧影视文学研究生学术论坛，是属于青年的论坛。青年，应该有自己的学术气质和风度。对于上述四个课题的研究，也应该有同样的学术姿势和气概。我在《转型之痒——戏剧影视文学研究的再度现代化》一书“导言”中写道：

研究生阶段是人生中最具有想象力、抗争力和创造力的时期。由于特定的年龄密码，研究生最容易在学术上书生意气，指点学术江山。它也许显得稚嫩，但是，在青春冲动的精神结构中，研究生以他们的热情、无畏甚至蔑视的创造力量，很有可能构造人生的学术制高点。许多学者在学术上的成功，都源自于研究生时期的创造性活动，这已为学术历史所证明。

从某种意义而言，研究生时期的创造性活动，具有属于这个年龄阶段的特有气质，它是无法复原的，因此，也就显得特别珍贵。[7]

我仍然愿意将这段话作为本文的结束，“书生意气，指点学术江山”，并以这一阶段的学术研究“构造人生的学术制高点”。

注释：

[1] 厉震林：《中国电影和电视的修辞学分析》，中国戏剧出版社2004年版，第3页。

[2] 戴锦华：《电影批评》，北京大学出版社2004年版，第195页。

- [3] 李尔葳：《张艺谋说》，春风文艺出版社 1998 年版，第 78 页。
- [4] 戴锦华：《雾中风景——中国电影文化 1978-1998》，北京大学出版社 2000 年版，第 407 页。
- [5] 倪震、黄式宪、厉震林、葛颖：：《银幕潮汐三十载》，《文汇报》2008 年 3 月 29 日。
- [6] 余秋雨：《山居笔记》，文汇出版社 2002 年版，第 84 页。
- [7] 厉震林主编：《转型之痒——戏剧影视文学研究的再度现代化》，上海百家出版社 2009 年 8 月版，第 1 页。