

陕西师范大学

硕士学位论文

中国第五代导演张艺谋和新生代导演娄烨影片中的性别意识浅析

姓名：赵军芳

申请学位级别：硕士

专业：文艺学

指导教师：屈雅君

20070401

中国第五代导演张艺谋和新生代导演娄烨影片中的 性别意识浅析

赵军芳

摘要：本文从影片故事本文的叙事话语模式切入，以张艺谋为第五代导演的个案，以娄烨为新生代导演的个案，从叙事话语模式中的不同叙事话语文化语境的建构策略、叙事话语模式中不同的时空建构策略以及影片本文中的影像视点与话语权力策略三个方面来分析指出，这些策略并非为颠覆传统男性中心权威话语，只是作为中心话语的别样表述，没有削弱反而重复、加强了对男性中心话语权威的维护。张艺谋在影片中，巧妙地放置了以生活在一个封闭、落后的文化语境中的东方女性为影片叙事机构中的表层可辨认“中心”，与传统男性中心话语权威性形成一种一定程度的表层疏离，迎合当下呼声高涨的女权主义对男性中心话语权威的反抗，同时又以女性这一社会中的“边缘群体”表层视觉定位来满足后现代语境中对于社会边缘弱势群体的关注，女性边缘群体与相对西方强势文化中心的处于后殖民语境中的东方文化吸引了西方观众的目光，张艺谋利用充满鲜明东方文化色彩的京剧、民歌在听觉上、具有浓郁民族文化色彩的大红灯笼、旗袍、花轿等在视觉上，中国社会文化体制中独特的一夫多妻制，男尊女卑等刻意营造了一个充满东方异域特色的文化语境，利用“陌生的熟悉感觉”在东方舞台上上演了一幕幕事俄狄浦斯悲剧，尽管舞台是陌生的，但是故事是西方观众所熟悉的，西方观众在张艺谋精心为其营造的舞台上既尽情欣赏与自身文化完全不同，又在这种刻意营造的落后、封闭而远离真实生活的文化语境中感觉到了自身文化的优势，以一种居高临下的姿态审视着这种文化。为了营造这个虚拟舞台，张艺谋影片中的采用了时间的滞后性策略，影片中的故事本文时间均选择了过去：十九世纪三十、四十年代，抗战前期，六七十年代；影片中的本文空间均选择了远离文化中心的边缘地带，通过时间的滞后策略和空间的边缘策略来满足一个停滞的、凝固的、静止的落后而由愚昧野蛮的中国传统文化语境；将处于社会边缘的女性放置在其中，利用观众位置的双重性认同结构，巧妙利用女性这一表层可见视觉中心和读解影片时意义渐隐的策略来遮掩和移位其真正的作者意识形态：即重复再一次对女性的观看，满足东西方男性的窥视欲望。而新生代导演娄烨对中心权威话语的表象疏离采取了中心话语权威的边缘化改写策略，首先，与张艺谋影片中的女性表层叙事可见视点中心不同，娄烨的表层叙事关注中心由处于现代社会，尤其是现代都市中的“边缘群体”来承担，包括犯过失杀人罪和送快递的打工仔

的男性边缘群体和没有正当职业的游离于社会边缘的女性边缘群体，选择边缘作为表层叙事可见中心，以此切入来对抗强大的集体记忆，尤其是九十年代以来有关“都市上海”的怀旧叙事，镜头对准一直以来被忽视的大都市的边缘地带——上海东部或者苏州河以北，这是一个被强大的无意识记忆所忽视的叙事边缘，导演将摄影机对准这条连接着各个社会阶层、各个社区的河流、那么反映在镜头中的世界因此是一个相对完整的当代和昔日的上海的形象，准确地说是上海的另一半形象。娄烨的影片时空选择了十九世纪三十年代到十九世纪九十年代的上海边缘地带——苏州河以北，通过影片中废弃的大楼，拥挤昏暗的民房，曲折脏乱的小巷等等系列影像在繁华无比的都市上海中向我们展示了不为人知的上海的另外一半。似乎让另外一种声音浮出水面是他的叙事意图，使它能够对抗传统中心话语权威；然而，在他影片的叙事话语中，仍然纠缠于固执的男性对于女性的窥视，利用设定影片画面中的表层观看“中心”，企图掩饰他影片中无处不在的对于女性的窥视欲，无论是在影片画面处理、影片镜头的剪辑上都显示出对西方强势文化中心的靠近，利用其中叙事策略来尽量减轻或者迎合西方观众的视觉接受，而其真正的叙事权威就是利用“边缘”来争夺西方观众的肯定，来与传统男性中心权威话语争夺话语权，这是一场传统男性中心话语权威与男性边缘群体争夺话语权的斗争，就如张艺谋的影片中以牺牲女性为代价，娄的影片中同样牺牲了边缘女性群体，女性再一次成为窥视、惩罚的对象，成为男性交换的对象。

关键词：第五代导演，新生代导演，叙事话语，话语权利，性别视角。

Abstract: The article, centering on the narrative language mode of film texts, which taking Zhang Yimou's films, as individual case of the NO.5 generational directors, as against Louye's as the newborn generational directors, is analyzed three tactics involving in the textual construction as follows: different cultural contextual construction and textual time and space construction, image perspectives and language right, pointing out that these tricks don't overthrow the traditional male-dominated language right, named phallocentrism, instead that telling a totally different story, so that only repeating and intensified the phallocentrism rather than undermined. The director Zhang wisely even cunningly to some extent distances his films from the long-rooted and ubiquitous phallocentrism through a superficial alienation with the help of the placement of the oriental female recognizable narrative center in the narrative surface, which not only does it caters to the current popular anti-phallocentrism trend, but satisfies the trend of post-modern language context, and also pays more attentions to "marginal group" in the aid of superficial visual position-the voices of marginal community in our society. Therefore, the western audience is attracted by both female marginal community and oriental culture charm located in the post-colony language context in the comparison with the stronger western cultural center. Also, the director Zhang carefully from visual, feeling and hearing sense fabricates a cultural context full of oriental exotic features, using many elements filling with distinguished oriental characteristics such as Chinese opera, folk songs with local diversities and bright red lanterns, cheongsams, bridal sedans in the visual sense, and unique social and cultural phenomenon of polyandry and men superior to women from cultural perspective at the same time. It's on the oriental stage that a series of oncoming and dormant Oedipus tragedies-incest tragedies, with which the westerners are so familiar regardless of performance on the somewhere strange stage, are highlights, so that the western spectators not only can enjoy the different exotic cultural charms, but from the commanding perspective fell the superiority of their own culture in this fabricated cultural context featured with backward, isolation and far from the reality. In addition, Zhang prefers to the method of time lagging in the film text formation, so that the textual times usually drag back to the past on purpose such as 1930s, 1940s, per-anti-Japanese war period as well as 1960s and 1970s; apart from this, the far-off areas far from the cultural center are chosen as the film space, all which get together to set up a static, stagnate and hiding Chinese traditional cultural context symbolized by

backward, barbarousness and ignorantness to satisfy the male desire. Nevertheless, the real author's ideology is disguised by the tactics including the female visual recognizable center combined with another trick-hiding meaning in the process of the film text interpretation which the director Lou of the newborn generation, embarks on another rewriting method-paying more attentions to the marginal group such as manslaughters and part-time guys sending express delivery to make his film stand off the phallocentrism, which can be classify as follows: firstly, he places the marginal community comprised of manslaughters, part-time guys sending the express delivery and female marginal group lack of decent jobs dissociated in the margin area of the society in the modern society, particular in the modern city in the center of film superficial narrative structure, to fight against the strong to fight against the strong collective memory, particular in the nostalgic narration related to the Shanghai city since 1990s. His cameral lens always aim at the long negligent margin area in the city-the eastern Shanghai or the northern part to Suzhou river, a narrative blank region long forgotten by the unconscious memory, so the world in the cameral lens is relatively linking different social communities. In his films, Lou picks up the margin area-the northern part of Suzhou River in Shanghai from 1930s to 1990s as the film time and space position, and show us that an unknown story of Shanghai through a series of imageries of deserted buildings, crowding and dark houses, winding and dirt lanes in the prosperous city of Shanghai. Obviously, it seems that his intention is to make another kind of voice out of the deep water, which makes it fight against traditional phallocentrism; while also entangle on the male desire peering at female bodies in his narrative words, using the supposing visual center in the film picture to disguise the ubiquitous male desire peering at female bodies, all which embody the desire to close the western cultural center regardless of the picture handling and cameral lens cutting.

Finally, he spends every strain to alleviate visual pressure and catering to the visual feeling of the western audience using narrative tactics, while the real intention to fight for language right with traditional phallocentrism. So it's safe to say that this is a right fight between traditional phallocentrism and marginal counterpart. Just as the sacrifice of women in Zhang's films, the marginal women again betrayed in Lou's, and women again become the punishing and desire subject and swapping subject between men.

Key words: the No.5 generation of film director, newborn film director, narrative language, language right, gender perspectives.

学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我在导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除文中已经注明引用的内容外，论文中不包含其他个人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得陕西师范大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明并表示谢意。

作者签名： 赵军芳 日期： 6.1

学位论文使用授权声明

本人同意研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属陕西师范大学。本人保证毕业离校后，发表本论文或使用本论文成果时署各单位仍为陕西师范大学。学校有权保留学位论文并向国家主管部门或其它指定机构送交论文的电子版和纸质版；有权将学位论文用于非赢利目的的少量复制并允许论文进入学校图书馆、院系资料室被查阅；有权将学位论文的内容编入有关数据库进行检索；有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。

作者签名： 赵军芳 日期： 6.1

1 研究现状

1.1 综述

随着社会的发展，媒体在现代生活中似乎越来越重要，处于全球化语境中的当代中国电影的发展更是异彩纷呈，而关注中国电影发展的学者对其发展现状及评价更是众说纷纭，总的说来，有以下几种：

1 自觉运用女性/女权主义理论、精神分析方法等来分析当代文学，来解读当代中国电影，这不仅为电影文本的解读另辟蹊径，而且分析更加深邃。

大多评论者或著书、或者以《当代电影》、《电影艺术》等报刊杂志为阵地各抒己见，其中较有影响的是戴锦华的《不可见的女性：当代中国电影中的女性与女性电影》，收录于北京广播学院出版社出版发行的《当代电影理论文选》。她从女性视角切入，通过纵向梳理比较了第三代、第四代与第五代导演影片中的女性形象，勾勒出了女性自从“五四”运动以来，建国后到今天为止一直被放逐于男性话语中心的边缘地位的状态。与此篇文章异曲同工的当属载于《当代电影》1994年第六期范志忠的《寻找被放逐者的精神家园——关于男性电影的女性批评》，同样分析了当代男性导演电影本文中的女性形象，揭示了女性的被放逐地位。除此之外，还有收录于《当代电影论文选》的远婴的《女权主义与中国女性电影》和李弈明的《电影中的女权主义：一种立场，一种方法》。

2 将阿尔杜赛的意识形态理论引入来分析当下中国的电影文本，结合葛兰西的话语霸权理论、福柯的话语权利等等现代、后现代武器来从多重角度阐释电影文本。

当下许多学者同意德国学者本杰明关于第三世界文学的论断，认为当下的中国语境正是处于这样一个第三世界的后殖民语境当中，是出于一个相对于西方强势文化中心的“边缘”、“他者”的地位。其中较有影响的有发表于《当代电影》1990年第一期的王一川的《茫然失措中的生存竞争——〈红高粱〉与中国意识形态氛围》，他结合叙事学家和符号学家格雷马斯的“矩形理论”，分别从几个不同侧面来解读电影文本。王一川教授的由河南人民出版社发行的专著《张艺谋神话的终结——审美与文化视野中的张艺谋电影》，从全球化语境中当下、传统与西方三方语境的对话中分析了张艺谋的电影本文，指出其电影本文在全球后殖民语境中的“他者”媚俗性。载于《当代》电影1994年第二期孟宪励的《论后现代语境下

的中国电影写作》和载于《当代电影》1993 年第三期张颐武的《全球性后殖民语境中的张艺谋》，分别以张艺谋为个案来分析了后殖民语境中的当代中国电影本文的“他者”的不容置疑身份。这类文章比较有影响的还有载于《当代电影》1996 年第三期王宁的《后殖民语境与中国当代电影》，载于《当代电影》1994 年第四期张颐武的《后新时期中国电影：分裂与挑战》；《当代电影》1996 年第三期颜纯钧的《经验复合与多元取向——论后殖民语境问题》等。另外，仍然有部分文章在做关于电影的意识形态的讨论或关于电影本文与当下社会文化主流意识形态关系的讨论，其中具有代表性的是收录在《当代电影理论文选》的胡可和姚晓濛的谈话《电影：潜藏的意识形态神话》，用其中这几句可以总结他们谈话的核心：“不在于电影告诉了我们什么，揭露了什么，歌颂了什么，而在于它的本身就带有意识形态性”，“电影本质上就是意识形态生产”。有人通过研究而总结了在中国电影的写作中所表现出的占主导地位的意识形态以及由此衍生出的涵盖甚广的一系列基本价值规律，其中有载于《当代电影》1993 年第四期的《上一当：权威话语的别样表述》；载于《电影艺术》1993 年第五期《〈大撒把〉：权威话语的重复及其断裂》；载于《电影艺术》1989 年第四期《我的创作思考——访周晓文》等，其创作一定程度上表现出与中心话语的疏离。另外还有尹鸿的《当代中国电影策略分析》，见《当代电影》1995 年第四期。

3 从其它角度出发对当下中国电影分析阐释。

胡智锋的《“转型期”中国影视文化建设的四个浪潮》，综述了中国影视文化建设自新中国成立以来，经历了创建、繁荣、转型三个历史阶段，呈现出娱乐化、纪实主义、新英雄主义和平民化的演变过程。从电影叙事学出发对电影文本的分析，如杨静的《〈表意与叙事的整合〉——论九十年代以来的第五代电影》。九十年代以来，在全球化文化语境中，以造型表意创一代电影新风的第五代电影导演叙事观念的更新，如梁桂军的《第六代电影：私语化书写及其困境》。从风格或题材角度来切入，如陈磊的《从〈十七岁单车〉看新生代导演：尝试由边缘向中心的突围》。徐琰《第六代电影中的异样风景》梳理了第六代电影的三个系列：成长体验、地域烙印型和状态电影，分析了其在电影风格、叙事结构和题材偏好等方面的不同取向。陈旭光的《“新生代导演”：文化反应、精神历程与电影策略》，指出其对第五代电影的反抗与突围，对全球化的反应，及“从个体自我转向个体‘他者’”等等文本策略和文化指向。对第五代电影导演与第六代进行比较的有林少雄的《第五代与第六代的文化策略》等。

当然，严格意义上说更多文章普遍运用多种理论结合来分析评价，以上这样划分只是为了便于梳理而已。

虽然目前评论界对于当代中国的电影各执己见，但是大致有以下共同的立场：

(1)作为发展中国家，中国的电影属于第三世界文本，具有后殖民话语性质，处于西方强势话语中心的边缘位置。

(2)在全球化语境当中，中国电影无论其生产、宣传还是发行机制等等都已发生变化。

(3)当代中国电影已逐渐无法承担起或者已疏离了作为主流话语权力和意识形态的担当者。

(4)虽然用“代”来划分中国电影的发展及导演，但是其实这种划分仍然受到普遍的质疑，因为即使是同样一个人，他的思想总是在发展，风格总是在变化，我们很难来用具体的语言来指称，更何况是面对情况更加复杂的一群人，这种划分更是逻辑上的而非现实的划分，仅仅是为了讨论的方便。

总的来说，目前学术界对于当代中国电影的讨论非常热闹，主要集中在关于第五代与第六代的不同上，当然这里的导演更准确的说是男性导演，其实也许这种不同只不过是策略的不同而已，现在做结论似乎为时过早。

1.2 论文的写作方法

任何一种比较，都有基于这种比较的科学方法理论基础，那么本文的题目是比较当代中国第五代男性导演张艺谋与新生代男性导演娄烨影片中的性别意识衍变，因此就会产生以下这样几个问题：第一，第五代与第六代的说法本身是否会遭到质疑；第二，是否在两者之间存在性别意识的变化，即可比性。

对于出现的这样几个问题，我们来一一解决。（为此，笔者务做如下说明：）

第一，《当代中国电影论文选》中，戴锦华在文章《不可见的女性：当代中国电影中的女性和女性电影》中纵向梳理了第三、第四和第五代电影的发展，其中，第五代电影中是以张艺谋为代表来分析的，可见，张艺谋的电影在某种程度上能代表第五代电影的特征。而第六代的说法本身就受到很大质疑，因为与第五代相比，第六代的说法似乎过于勉强，因为他们缺乏像第五代那样统一鲜明的创作倾向，审美风格，他们的创作无论是从内容倾向还是审美风格上都显得驳杂，如果说有什么共同之处，那么不同就是他们的共同之处，但是有一个倾向，就是他们的影片都更加关注社会中的边缘化人群，生活中的小人物、小脚色。所谓“代”的称呼，只不过是為了阐述起来方便而已，仅是一个逻辑概念。在孙绍安的文章《寻找消隐的另一半：〈苏州河〉、〈月蚀〉和中国第六代导演》中认为娄烨的《苏州河》与王全安的《月蚀》创作完成后，就标志着中国电影的第六代导演已浮出

地面。当然，仍然有更多的人对所谓“代”的划分持异议，但至少有一点，那就是在中国影坛已出现一批风格与第五代迥异的导演和影片。在《“无代期”中国电影》中，王一川提出：“代”的分野已经模糊乃至消隐，取而代之，我们瞥见的是“代”的裂变、重组的星云图。这里“代”首先是在导演之间的演进逻辑关系，其次类推而指他们拍摄的电影。

第二，在文章中，我选择了张艺谋的影片《红高粱》、《大红灯笼高高挂》、《秋菊打官司》，选择了娄烨的《周末情人》、《苏州河》和《紫蝴蝶》。为说明这几代电影之间的演进逻辑关系，不妨暂时借德国批评家W. 本雅明的“象征（symbolic）和寓言（allegory）”的概念。同时，杰姆逊在《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》中曾经说过：“第三世界的本文，甚至那些看起来好像是关于个人和力比多趋力的本文，总是以民族寓言的形式来投射一种政治：关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言”。

因此，许多人更倾向于用“象征”和“寓言”分别来区别所谓的“第六代”和“第五代”电影。“所谓‘第五代’，按北京电影学院的沈嵩生先生的说法，指‘文革’后毕业于北京电影学院的学生，包括82届的毕业生，1983年入学的导演进修班的和1984年的导演干部进修班的毕业生，他们中的主题是电影学院82届的毕业生。”^①“1992年，胡雪杨较早宣称：89届（85班）五个班的同学是中国电影的第六代工作者”^②。“第六代原始界定指北京电影学院85班一王小帅、娄烨、路学长、胡雪扬、张元、唐大年以及87班的管虎、李欣等人”^③。

虽然对他们的称谓有所不同，但是一般有第六代、新生代和五代后新生代这样几种，在本文中，我们是使用“新生代”这一称呼。以张艺谋为代表的第五代导演在东西方的对话中，从《红高粱》开始，《大红灯笼高高挂》，《秋菊打官司》多以“弑父”为主题，按照西方人的东方视野来展示一个具有异国情调的凝固的、落后的东方，个人在文化体制或历史命运面前的挣扎、无助、毁灭或驯服。在这些电影中，舞台是陌生的，故事却往往为西方观影者所熟悉，达到一种“陌生的熟悉感”。这种集体回忆式的寓言似乎构成了对于中国历史的诠释。而为了打破这种庞大的寓言话语体系，“第六代”更倾向于个体私语式的反抗，娄烨的《紫蝴蝶》、《周末情人》、《苏州河》以三十年代到九十年代的上海为背景，展示给世界的不再是人们习以为常的十里洋场的繁华奢侈，醉生梦死，现代化大都市的摩天大楼，而是肮脏不堪的苏州河岸边的破旧，小巷深处拥挤的平民屋，在一定程度

①出自《文学研究》，“第五代导演与张艺谋从影之路”，张宪平，张明芳著。

②出自《电影故事》1994年第五期

③出自《“新生代导演”：文化反应、精神历程与电影策略》，陈旭光著。

上解构了大上海的昔日寓言，让人们看到了为都市神话所遗忘的另外的人和事。他们的风格在一定程度上代表了这两种不同倾向。

第三，在张艺谋的电影中，女主角或者冲破世俗束缚大胆追求爱情，或者是忠于感情的，而从《周末情人》、《苏州河》到《紫蝴蝶》，我们所熟悉的经典爱情从外到内一次次被解构直到虚无。如果说《周末情人》是以现实来反抗传奇，爱情似乎暧昧模糊；那么《苏州河》就是以反传奇来颠覆传奇，性爱似乎成为一种消费品；《紫蝴蝶》是以想象来虚构传奇，影片中性已完全代替了爱情，长达一个半小时的影片中所出现的几次性场面可以说几乎都与爱无关，人物关系暧昧不清。传统爱情已被颠覆的体无完肤，女性似乎成为一种危险信号。在第五代与第六代电影中，确实存在不同的性别意识指向。但是，屏幕仍是男性窥视女性的目光的延伸，影片中无处不在的目光仍然是男性的，就如女性在第五代导演的影片中被放逐一样，在新生代导演娄烨的影片中，女性再次成为边缘男性与传统“父”争夺话语权利的牺牲品。

综上所述，笔者在论文中从叙事角度出发，分析电影本文修辞策略，电影影像确立的空间和时间建构策略，电影文本中的影像视点与话语权力是充分的。

2 电影本文修辞策略

当观众走进电影院去看电影时，以为所看到的是现实自身，却接受了这段现实自身所不能给他（她）体验的一种整体性，同时又感受不到这种重要的差别，这种不自觉的接受，就是一种意识形态。观众似乎对电影本文的虚构性视而不见，没有判断，认为摄影机不会说谎，这其实是一种“信以为真”的仿同机制^①，叙事虚构中的仿同机制。电影就是利用这种叙事虚构来进行意识形态再生产。电影本身就带有意识形态性，与其他意识形态生产相似，它运用话语^②来进行意识形态话语^③的生产。任何电影都是作者意识形态对于一般意识形态的再生产，而导演尽可能使用一切方法来掩饰电影的意识形态本质，具体说就是电影中真正起权威作用的作者意识形态，包括电影本文中所使用的各种叙事^④策略。然而，“……真正的历史是不可找回的。因为，首先历史已经过往和完成；其次，历史不能重现，只能表述。经过各种语言和文字媒介所表述的历史文字，本身已染上表述者当时的历史语境和权力话语的控制影响，表述者对过往历史的记载，就带上双重的对历史原貌的改写色彩，这种双重改写的结果是使历史面目更加难以辨清。”^⑤以张艺谋为代表的第五代导演在其影片本文中围绕“弑父”建构起了一个强大的关于集体记忆的宏大的中心权威的叙述话语体系，首先，采取一种有效的文化迎合策略，利用“陌生的熟悉感”，营造了一个落后、凝固、愚昧的中国形象，西方观众在张艺谋为其精心营造的舞台上既尽情欣赏与自身完全不同的异域文化，又在这种刻意营造的落后、封闭而远离生活真实的文化语境中感觉到自身文化的优势；其次，张艺谋在影片本文中巧妙地设置了以生活在封闭、落后的文化语境中的东方女性为影片叙事机制中的表层可辨认中心，与传统男性中心话语形成一种一定程度的

①仿同机制：仿同是表层认同机制，利用电影中的记录特性隐藏须是虚构的痕迹，是仿同的重要手段。见《当代电影理论文选·电影意识形态散论》

②话语：就是为了特定的目的系统组织起来的言语，乃是先于个人而存在。“个人掌握一种话语，就是进入这种话语，让这种话语通过自己‘发言’，即个人受到话语‘加工’。与此同时，个人必然也会加工话语。在该种话语的范围内形成个人实际说出的话。见同上。

③意识形态话语：就是谈论某个意识形态范畴和话语，它是一个“资深相对统一的话语系统，如伦理价值话语、艺术表现话语、宗教信仰话语”意识形态话语则具有延伸时相对固定的形式，如伦理规范、宗教仪式和电影惯例。

④叙事：主要表明着“故事”作为一种经过主体“重新结构”并作用于一个特殊交流环境：讲述（作者—隐含读者—叙述人）——“听述”（真实读者、观众——隐含读者、观众或冒牌读者、观众）过程中的产物的主体性品质。出自《电影叙事学：理论和实例》，李显杰著，中国电影出版社。

⑤出自《当代电影理论文选·新历史主义走向文学和电影》，郭小橧著。

表层疏离,迎合当下呼声高涨的女权主义对男性中心话语权的反抗,同时又以女性这一社会中的“边缘群体”的表层视觉定位来满足后现代语境中对于社会弱势群体的关注,女性边缘群体与相对西方强势文化中心的处于后殖民语境中的东方文化吸引了西方观众的目光。新生代导演娄烨在他的影片本文中力图削弱甚至颠覆这种在第五代导演的电影本文中所建构的强大的中心权威话语叙述体系,使长期被湮灭的另外一半关于历史的记忆浮出水面。首先,采取中心话语边缘化改写策略——关注社会边缘,与传统中心话语形成一定程度的断裂,与第五代影片本文中关注中国农村以及“老上海”怀旧不同,其影片本文更加关注都市生存空间,通过对都市空间的纵向和横向想象性表达,勾勒出另外一半关于历史的记忆;然而,在他的影片叙事中仍然纠缠于固执的男性对于女性的窥视、以关注边缘来迎合观众,主要是西方观众的视觉期待,而其真正的叙事权威就是利用“边缘”来获得西方观众的认可,来与传统男性中心权威话语争夺话语权,这是一场传统男性中心话语权威与男性边缘群体争夺话语权的胜利。

2.1 张艺谋影片本文^①中文化语境的建构策略——中心权威话语的修辞性改写策略

我们在本文中选择了张艺谋的这几部影片:《红高粱》、《大红灯笼高高挂》和《秋菊打官司》,首先来分析影片本文话语建构的文化策略——“弑父”的表层叙事线索确立。

众所周知,第五代导演的崛起始于他们在西方电影节上的成功获奖,从张艺谋开始,第五代导演前仆后继进军西方影坛,相继抱回大奖,似乎在某种意义上证明了第五代导演不同以往的成功,无论是在电影的投资机制、文化语境的选择、人物形象的塑造还是电影的影像话语表达上都表现出一种苦心经营,确切地说,采取了一种有效的策略,那就是表层叙事话语体系顺应时下比较强势的女性主义理论对传统中心话语体系中的男性中心的批评,抨击传统男性中心话语权威话语^②体系中的边缘弱势群体——女性作为影片本文叙事中的表层叙事“中心”。这只不过是為了掩饰和加强中心话语权威的一种策略而已。

“在后现代语境下,中国电影的写作,其中心权威话语已不仅仅是简单的修辞策略,而上升到了‘改写’的层次,在其自觉、成熟上达到了应有的高度。实

①本文:在这里指的是电影本文,电影本文生成存在着非电影加工和电影加工,非电影加工的对象不是物质现实本身,而是物质现实的意义或者意识形态化的物质现实,电影加工也是一个意识形态表述过程,是对非电影加工提供的产品的继续加工。见《当代电影理论文选·电影意识形态散论》,郝大铮著,第75页

②中心权威话语:此处指在中国电影写作中,所表现出的占主导地位的意识形态以及由此衍化出的涵盖甚广的一系列的基本价值规律。见《当代电影理论文选》,第174页。

现了中心话语的隐蔽性表述，被征服的是观众。”^①

首先，以张艺谋为代表的第五代导演采取的文化策略就是利用“陌生的熟悉感”^②，在一个西方人所陌生的舞台上演绎了一个充满浪漫传奇色彩和异国情调的、萦绕着人们的记忆和视野的、有着奇特经历的地方，舞台是陌生的，故事却是熟悉的。影片中贯穿始终的就是西方所熟悉的俄狄浦斯悲剧^③。从《红高粱》，《大红灯笼高高挂》到《秋菊》，这几部影片文本中都贯穿着一条“弑父”线索，“子”对传统“父”秩序——“父亲之名”的反抗，似乎一直是张艺谋电影所乐此不疲的。

《红高粱》中，“我”爷爷杀死麻风病李掌柜，救“我”奶奶跳出火坑，最后与“我”奶奶结合。根据影片文本交待，我爷爷年轻勇猛，而李掌柜因为患有麻风病到中年才娶上亲，我奶奶的爹是贪图钱财把我奶奶嫁给李掌柜，我奶奶不愿意，所以我爷爷杀死李掌柜就似乎是合乎情理的事情。影片中有这样一个场景，从第一个镜头，随着画外音婚嫁时喜气的唢呐声，出现了即将出嫁的九儿正在梳洗打扮，接着人物调度，刚刚打扮九儿的女人从后面将一个红盖头盖在九儿头上，紧接着镜头切入到轿子中，这时，又传来画外音，这时九儿一把扯下盖头。虽然人物并未开口说话，但是通过这几个镜头与画外音的配合，似乎传递出这样一个信息，九儿不满意这门亲事。这也就为以后“我”爷爷杀李掌柜，高粱地野合等等的发生奠定顺乎情理的观众接受心理基础。这是一个高扬着感情旗帜的成功“弑父”凯歌。

《大红灯笼高高挂》中，陈家大院的主人陈佐仟有三个太太，又新娶了女学生颂莲为四太太，按照陈府传下来的规矩，陈老爷晚上在哪个太太的屋里休息，晚上哪院太太就能点灯、捶脚，第二天就可以点菜。影片中颇有中国文化特色的京剧曲调与富有中国民俗特色的大红灯笼使本来是中国传统文化中不为外人所知的房第之事公布于众，并使之仪式化。剧中陈家大院里的四位太太开始明争暗斗，就连丫头雁儿也因为老爷偶尔对她的轻薄而跻身于斗争中，坐起了姨太太的春秋大梦。这似乎是一场女性之间的战争，女性为争夺男性而相互倾轧、相互攻击。这似乎是弗莱的关于冬天叙述结构^④的反讽戏剧，而且是第四相位，已接近悲剧的

①孟宪勋，《论后现代语境下中国电影的写作》174页，北京电影学院出版社。

②陌生的熟悉感：著名电影理论家尼柯尔斯（V. NICHOLS）在讨论世界性的国际化电影现象时所谓的“陌生的熟悉感”——体验陌生、发现共鸣，“使来自文化他者的东西与我们自己的美学传统相联系。见《国际化语境中的当前中国电影》第205页。

③俄狄浦斯悲剧：“这一名称来自希腊神话中的俄狄浦斯，他在不知情的情况下杀死父亲，娶母为妻……”出自[英]索非亚·孚卡，瑞贝卡·怀特《后女权主义》第19页。

④弗莱冬天的叙述结构：弗莱认为西方文学的叙述结构，从总体上看，都是对自然界循环运动的模仿。自然界的循环周期大体可分为四个阶段，即晨、午、晚、夜，或者是春、夏、秋、冬等等。与此相应，文学叙述的结构也可以分为四种基本类型：喜剧，即春天的叙述结构；悲剧，即秋天的叙述结构；反讽和讽刺……见《批评的剖析》，加拿大诺思罗普·弗莱著。

反讽方面，而且讽刺开始退落。悲剧主人公的堕落似乎成为主题。

五个女人为了同一个男人而争斗，似乎与三个匣子的故事^①有几分相似，一个男人在五个不同的女人中间展开选择，但是有一个前提，这几个女人很难说是对这个男人有多少感情，他们所争的只不过是自己在陈家大院的地位而已；同样，这个男人也只不过是將这几个女人看作是自己的性工具和继承香火的生育工具而已。这似乎是一场女巫间的游戏。

《秋菊打官司》以纪实的方式讲述了一位落后地区的农村妇女为讨说法而一次次告状的事情。秋菊的丈夫因为与村长发生纠纷，村长因其出言不逊而踢了秋菊丈夫一脚，事后拒绝道歉，秋菊代替丈夫打官司。需要指出一点的是：双方发生纠纷的原因是秋菊的丈夫骂村长没有男娃，断子绝孙；村长媳妇连生三个女儿，没有儿子因此认为深受其辱；而秋菊坚持讨说法是因为村长踢在其丈夫要命处。村长同意赔医药费，而拒绝赔礼道歉；秋菊宁可不要钱也要说法。在影片中，村长，作为中国基层组织中最小的领导，一直被称为父母官，他是中国社会处于统治地位的传统文化体制的代言人。秋菊，一个普普通通的中国农村妇女，代替丈夫打官司，讨说法，百折不挠，在某种程度上可以说是向传统文化体制发起反攻的代言人。

值得注意的是，在《大红灯笼高高挂》与《秋菊打官司》中，有一个相似点，那就是与前面几部影片相比，在这两部影片中，“弑父者”的若隐若现的“缺席”或者真正的“弑父者”由于太过软弱而主动放弃而出现了个代“弑父者”。在《大红灯笼高高挂》中，如果说有一个“子”一代的“弑父者”出现，那么就应该是陈家大少爷孙飞浦，他在整个影片中只出现了三次。第一次，他出现在影片的时候颂莲刚嫁入陈家。从影片中出现笛子声的画外音开始，到他与颂莲从不同的出口离开院墙。整个场景共持续约二到三分钟。第一镜头，画面外想起笛声，而画面中出现的是颂莲的中近景，颂莲听到笛声，心有感触，从丫鬟雁儿嘴里得知是陈家大少爷孙飞浦在城楼上吹笛子，第二个镜头切入，镜头跟进，先是颂莲循着笛声上城墙的远景，仰拍，接着横移跟进，颂莲中近景，接着又一个远景，紧接着又切入一个近景，颂莲走近一个小入口，停住，镜头顺着颂莲的目光，出现了陈家大少爷的背影中景，接着，陈家大少爷转过身，镜头中是他的中近景面部特写，镜头随着他和颂莲的对话而不断在他们之间切换，但是，始终没有出现陈家大少爷与颂莲共同在场的镜头，接着，一个俯拍镜头，出现陈家大太太在城墙上喊大少爷下来，谈话被迫结束，镜头慢慢拉远，远景镜头中，出现陈家大少爷与

①三个匣子的故事：出自弗洛伊德的《论创造力与无意识》中的《三个匣子的主题思想》。

颂莲分别从不同方向离开，在离开小门几步之后，两人不约而同地停下，颂莲慢慢转身，但是大少爷没有。由此可以看出，两人初次见面，彼此对对方似乎有意。但是从第一次夏天见面，第二次见面已是冬天，此时的颂莲已失宠，被封灯，在二十岁生日的日子里独自喝酒浇愁，而面对颂莲的期待，陈飞浦却默然离去。第三次，也是在同一天，当颂莲醉酒后大闹时，在镜头中出现了陈飞浦的中景正面镜头，只是站在院门口，叹气后转身离去。从陈飞浦的第一次出场似乎给予观众心理暗示，似乎这已出现习以为常的“弑父”前奏，但是从第一次相遇后，导演似乎忘记了这个人物，知道第二次出现，又是不了了之，观众的心理期待又一次失望。通过颂莲与陈飞浦的三次见面，一次次与我们所熟悉的“弑父”“乱伦”剧情形成一定程度的疏离，最终，陈飞浦没有完成观众所期待的“弑父”角色，造成了影片中“子”一代“弑父者”的缺席。

这几部影片不仅在文本内容上有意选择充满中国文化色彩的故事本事，而且在画面色彩上也尽量使用中国传统上喜爱的红色来作为主色，音乐上选用富有民俗色彩的民间小调、中国的国粹京剧、笛子、地方戏等等来渲染浓郁的中国文化氛围。可以说，影片文本中通过情节、声音和色彩来建构了一个封闭、落后、摧残人性的中国文化意识形态氛围^①。它使观影者相信，这样的事情发生在陈家大院、杨家大院……它无处不在，它渗透在旧中国的整个文化体系的细胞中。它似乎给观影者传达出来这样一个信息：颂莲，就是中国的旧式妇女形象，但是事实并非如此。首先，性生活本身就是中国文化的一大禁忌，根本不可能像在《大红灯笼高高挂》中那样大张旗鼓；其次，在《秋菊打官司》上演后，宝鸡一位卖棉花糖的妇女因为不满自己被偷拍而状告张艺谋的《秋菊打官司》摄影组，虽然她的行为在当时只是被当作笑料而广传一时，她也成为人们的笑柄，但是有一个不争的事实，那就是九十年代的农村妇女不是影片中巩俐所扮演的秋菊，而是这位卖棉花糖的妇女。所以，导演精心设计了一场场戏剧，供观众欣赏，这只是虚构而已。因为，导演必须满足他的既定观众，也就是西方观众的心理期待，即西方的他者，或如英加登（R. Ingarden）所谓的“空白点”，或者伊瑟儿（W. Iser）所谓

①意识形态氛围：根据阿尔杜塞以来的现代意识形态理论，意识形态已不是认识论意义上的信念、思想、意识，而是本体论意义上的与人们存在、在世相关的东西。他指出，“意识形态是个体与其实现存在境遇的相向性关系的‘再现’”。伊格尔顿认为意识形态意味着“我们所说的和索信仰的东西与我们身处于其中的社会权利结构和权利关系相联系的那些方面。分别出自阿尔杜塞《列宁与哲学》，NLB，伦敦，1977年，第152页，伊格尔顿的《文学理论导论》，布莱克韦尔出版社，牛津，1983年，第14页，中译见《二十世纪西方文学理论》，陕西师范大学出版社1986年版，第19页。

的“隐含的读者”，即西方的观众，西方的“他者”^①。张艺谋在影片本文中围绕“弑父”建构了一个西方观众所期待的关于中国传统文化的宏大的集体记忆：一个落后、凝固和封闭的中国农村形象，满足了观众对于女性观赏的视觉欲望。虽然在张艺谋的电影中女性的出镜率很高，但是影片中的女性是缺乏主体性的，女性只是女性的性对象，只是男性窥视的客体，所以说，张艺谋的电影可以说是女人戏，但是不是女性戏，女性出镜率高只不过是张艺谋为赢得影片卖点而采用的一种策略而已，因此，张艺谋电影中的女性出镜率高只不过是张艺谋建构电影本文的一种策略，只不过是男性中心权威话语体系的一种修辞性改写策略，影片中的视点仍然是男性的。

2.2 娄烨影片本文中文化语境的建构策略——中心权威话语的边缘化改写

如果说张艺谋在影片本文中围绕“弑父”建构起一个强大的关于集体的宏大叙述话语体系，那么，在娄烨的影片本文中，建立起来的是以“寻找”为核心的个人话语碎片。截取一段记忆，从个人记忆深处去追寻，使传统的历史成为个人记忆的幻想符号，从而在一定程度上消解了第五代所建立起来的庞大的集体无意识叙述话语体系，使被历史所淹没的另一半的“个人”声音浮出历史地表，使边缘的声音发出来。因此，在娄烨的《周末情人》，《苏州河》和《紫蝴蝶》中，传统的“父”是一种缺席的在场，在影片本文的表层解构中，“父”是缺席的，但是，无论是“子”的愤懑，还是“寻找”或者是一种文化“反抗”“消解”，都有一个对应的“父”的存在，故事本文中的“子”丝毫已没有我们司空见惯的第五代“弑父”中“子”的豪情壮志，他们的反抗充其量只能是一种情绪发泄。《紫蝴蝶》以十九世纪三十年代的海为背景，《苏州河》选择了十九世纪九十年代的上海。故事本文从三十年代到九十年代给我们凸现了上海这座中国大都市文化历史景观的另外一个鲜为人知的侧面，并没有《月蚀》和《摇呀摇，摇到外婆桥》中十里洋场的醉生梦死，纸醉金迷，流光异彩，而是苏州河沿岸的驳船孤舟，小巷深处的拥挤民房。

娄烨影片中的主人公多为普通平凡的社会边缘群体，与张艺谋导演的影片本文中的主角不同，娄烨影片中的主人公不再是与生活保持审美距离，高高在上，俯视众生，这种几乎与生活丧失距离感的人物定位在一定程度上消解了人物形象

^①他者：“他者代表的是象征本身，它是所有欲望发生的场所，它决定了说话的主体，他者不是说话者的对象，因为对于主体来说，他者是说话的终极对象，他者的缺失是隐藏的，拉康把它写作‘A’。见[英]伊丽莎白·赖特《拉康与后女性主义》第122页。

符码的美学深度，体现了一种后现代的解构性。社会边缘群体成为镜头中的主体。九十年代以来，随着中国社会经济的快速发展，一些新兴行业出现，大量的农村剩余劳动力涌入城市，尤其是像上海这样的国际化大都市，这些人渐渐脱离了传统行业，成为城市中迅速成长的一个群体，长期以来，他们游离于大都市的角落落落，熟悉大都市底层的生活，他们蜷居于城市的某一个角落，悄无声息，长期被主流社会所忽视。作为第六代或者新生代的导演，他的影片将摄影机对准形形色色的社会边缘群体，《周末情人》（1993 年）中男主人公是过失杀人犯，女主人公是失足少女；《苏州河》（1999 年）中男主人公是送快递的打工仔，女主人公没有正当职业；从《紫蝴蝶》（2002 年）到《周末情人》和《苏州河》，影片凸现了为宏大的集体正史长久所淹没的另一半历史一个人的记忆；对于传统的反叛——即文化历史意义上的反叛是其影片本文的核心。但是这一切只不过是一种话语建构的策略，即中心话语写作的边缘化操作，因为影片本文叙事的话语仍然是男性中心的，其中无处不在的眼睛仍然是男性的。

以现实反抗传统

《周末情人》中，阿西和李欣偷偷约会，被同学发现，向老师告发，阿西为了报复同学，失手将同学杀死，因为过失杀人而锒铛入狱。此后李欣的新情人拉拉与出狱不久的阿西因为争风吃醋而失手刺死了阿西，为此也身陷囹圄。几年后拉拉出狱，迎接他的人群中有一个人怀抱婴儿，那个婴儿名叫拉拉。

这部影片体现了九十年代青年对于传统的一种反抗情绪，这是一种文化式的反抗，近乎一种文化自戕，他们反抗是为了反抗本身，所以这种反抗最终导致向比自身更弱小的群体发泄，就如影片本文中阿西与李欣的秘密被同学告发后，是报复告发的同学而不是指向施行惩罚的老师，拉拉失手刺死阿西而入狱，似乎这种反抗成为一种缺乏理性的自戕行为，而影片末尾那个名叫拉拉的婴儿，这个文化的宁馨儿似乎暗示这种对于传统的反抗最终以一种苦涩无奈的与传统一定程度上的妥协而告终。作者本意即作者创作意图旨在通过文化青年的反抗寻找颠覆传统中心话语的写作途径，从而揭示九十年代青年的生存状态，希望在一种庞大的话语体系中建构另一种话语来作为颠覆传统中心权威话语的武器，这种难度是可想而知的，而且找不到反抗的具体目标最终导致自戕行为。九十年代以来中国都市文化语境生成的简单描述：九十年代以来中国经济高速发展，上海，这个中国国际化的大都市成为中国当代都市发展的典范。随着经济的发展，“中产阶级”成为带动中国经济发展的主力军，同时成为社会财富生产的主体和保障社会稳定的消费力量，进而逐渐成为引导社会文化趣味的主流群体，物质的富裕增进了他们的成就感，他们在文化上需要都市为他们提供相应的文化主体身份的认证，然

而由于经济的发展与都市文化的巨大差异，这一需求只能借助于三十年代老上海的镜像，熟悉而又陌生的镜像来满足他们的需求，虽然这种昔日老上海的文化已无法承担当代上海都市的生活全景，无法捕捉当代上海都市最鲜活的脉动，但是这些风物掌故和轶闻逸事对于他们来说并不陌生，他们在老上海遗留下来的怀旧电影、老照片、畅销小说中满足一种文化上的主体身份的缺失，老片子似乎经久不衰，八十年代的《上海滩》主题歌迄今为止是家喻户晓，九十年代陈逸飞的自传性影片《海上旧梦》则将上海演绎为一个神秘的浪漫女性，《风月》，《摇呀摇，摇到外婆桥》将镜头对准关于老上海的记忆所深谙的繁华奢侈、流光溢彩的十里洋场。这种由文化怀旧所建构起来的强大的集体记忆远离当代现实，但是似乎告诉人们这就是真实存在的历史，但这种“存在”与粗鄙的现实生活的巨大落差似乎造成人们心理上的难以接受，这种文化谎言的不断复制造成当下都市生活的严重精神空白，现实与历史的差距使年轻人感到“不对”，但是答案无从寻找，我们长久所依赖的历史不能提供答案，而新的话语体系尚未诞生。

娄烨的《周末情人》尝试建构一种新的都市叙事话语体系，与传统话语体系形成一种疏离甚至抗衡，但是强大的现实传统使他们的这种反抗成为一种假想，变成精神空虚的都市青年的个人私语，一种不为人们所理解的颓废，这种情绪化的反抗表现为一种放任自流和极度自我。因此，《周末情人》才会有文化自戕的结局。

以传统反抗传统

《苏州河》影片本文中城市打工仔马达来往于都市中送快递，牡丹，一个美丽纯情的都市女孩，从小与父亲一起生活，暴富后的父亲生活放荡不羁，当他领不同的女人回家过夜时，牡丹就被送到姑姑家，牡丹就这样一天天长大成人。牡丹与马达相爱，但是马达却与萧红、老 K 等一起绑架了牡丹，以次来向牡丹的父亲索要赎金，阴谋暴露后，绝望的牡丹跑到了大桥上，手里拿着马达送给她的美人鱼，仰面坠入江中，这个古典殉葬式的动作被镜头放慢，慢慢推进，拉长，镜头语言的强化让人难以忘怀。马达出狱后邂逅另外一名打工女孩—美美，她与牡丹有着惊人相似的长相，马达错以为美美就是牡丹，而不断纠缠美美，不断倾诉对牡丹的思念，美美开始厌烦，后来似乎也相信了这个故事，被马达寻找牡丹的执著精神所感动，似乎想到了自己，马达终于在一家便利店里找到了牡丹，两人最后双双投河自尽。最后，美美离开了同居男友，一个自由择业的摄影师，而摄影师在美美离开后拒绝去寻找，而是等待下一次爱情的来临。

需要指出的是，九十年代以来有关上海的集体叙事，主要取材于上海的“上层”，也就是城区的西部，而东部或者说苏州河以北的地区往往被人们所忽略，成为叙事的空白、边缘地带，苏州河流经上海市各个区域，连接着不同的社会阶层，那

么镜头中所反映的苏州河沿岸将是一个相对完整的上海全景，一个繁华与腐烂共存，落后与文明同生的复杂多面的上海，影片开始，画外音响起：“我经常一个人带着摄影机去拍苏州河，沿着河流而下，从西向东，穿过上海。近一个世纪以来所有的传说、故事、技艺、还有所有的垃圾都堆积在这里，使它成为一条最脏的河。可是还有许多人在这，他们靠着这条河流生活，许多人在这里度过他们的一生，在河上，你可以看到这些人……看的时间长了，这条河会让你看到一切”。

具体到叙事结构上，采用一种“元电影”的叙事手法，借用电影中的符号反身指涉电影的制作和叙事过程。在叙事开头，导演在三分钟内以不少于一百多个镜头完成对苏州河西岸的巡视，镜头从婚庆场面切换到高楼大厦，又横移到苏州河上斑驳的渔船、劳动的人们、孤独的背影和突如其来的死亡，运用手持摄影、快扫镜头、迅速跳切等等将上海空间进行切割，再根据自己的需要加以组接。画外音“我”的陈述，强调“我的摄影机不会说谎”，主动交待自己在拍电影，讲故事，“让我想想”“可能”“也许”之类不肯定的话语，迟疑的语气来增加了故事叙事的不确定性，造成影片叙事的一种延宕。影片叙事分为两个部分，一个是关于过去马达的故事，通过倒叙完成，由全知视角“我”来完成；一个是现在的马达，马达出狱后，“我”已经无法控制整个叙事节奏和话语权，致使“我”的叙事出现前后脱节、混乱，甚至最后“我”的陈述被马达和牡丹双双自尽的情节所说服，承认“别信我，我在撒谎”。

从叙事单元上看，《苏州河》在钢筋水泥，高楼林立的现代都市里演绎了一场经典的爱情悲剧，剧情采取了经典传统爱情剧的结构模式。牡丹，美丽多情的富家少女，爱上了送快递的打工仔马达，可惜结局是两人无法共结连理而双双自尽。这似乎是一曲二十世纪的才子佳人的经典爱情剧，但是并非如此。首先，昔日的才子佳人已沦为今日的社会边缘个体。马达，只是一个穿梭于大都市中送快递的打工仔，而牡丹，并非所谓的大家闺秀，而是一个一时暴富的商人的女儿。其次，昔日忠贞不渝的爱情已沦为一种漫不经心的消费。第一，马达与牡丹的关系。马达，利用他与牡丹的关系，与同伙绑架牡丹来勒索牡丹的父亲，牡丹发现真相后投河自尽，马达受到良心的谴责而似乎精神失常，最后也投河自尽，可以说，他们之间也许并没有真正的爱情，至少对于马达来说如此；牡丹死于对马达的绝望，或者更加准确地说，她的死是对于二十世纪都市爱情童话的幻灭，其实，牡丹本身就是都市中当代爱情童话，就如姜烨对提问：“在影片里有时感到你相信一种浪漫，有时发现你很悲观主义，你认为有真正的浪漫爱情存在吗？”他回答：“我嘲笑这种浪漫，因为这种浪漫只有发生在摄影机前，发生在电影里，我坚信生活中有真正的爱，但是我觉得可能越来越来少，以至于我们需要用一些虚构、空想来

努力地将这种爱小心延缓下去”^①，影片结尾时，摄影师“我”拒绝寻找离去的美美，从现代消费社会虚无主义的代言人的自白可以在一定程度上理解现代都市人的感情消费观念：“可我不再会去找美美，因为我知道一切不会永远……我宁可闭上眼睛、等待下一次爱情……”。而马达，他的死只是出于对牡丹之死的内疚。第二，美美与摄影师的关系。美美，没有正当职业，与牡丹长相惊人相似，但是与纯情坚贞的牡丹截然不同，她是实实在在的现代都市女孩，是这个消费社会的产物。她与摄影师“我”之间是同居的男女朋友关系，在她的眼中，似乎人生就是消费。《苏州河》借用传统爱情的经典模式，从内部开始，使每一个叙事单元都努力迎合建构一个都市经典爱情传奇故事的要素（离奇而巧合的故事情节、流行的衣着、特别是酒吧和代表着现代所流行的纹身的牡丹花贴图，萎靡不振的青年等等），这所有的元素融合在一起，不仅给我们展现了一个完全形式上的当代都市爱情故事的版本，而且是一个处处充满张力的传奇故事。影片中不断丰富、不断夸大一切细节所拥有的不确性，借助马达近乎神经质的喃喃自语、近乎绝望的追寻、借助牡丹与美美惊人的相似，不断地颠覆影片叙事中所建立起来的记忆，最终，“我”无法阻挡马达对“我”叙事权威的不断侵犯，这些建构这个爱情故事的基本元素无法承受自我无限膨胀带来的重压，终于爆裂，这样似乎从内到外对经典爱情传奇故事造成了无法弥补的摧毁和消解，一层层疏离，最终形成与传统经典的对抗，但是是否达到了颠覆传统文化意识形态的目的，这一点仍然值得商榷。

与《周末情人》不同，《苏州河》并未完全摒弃传统叙事手法，而是翻其道而行之，表面上遵从当下的叙事手法，深入传统叙事话语的内部，不断强化、放大这种叙事单元内部的各种冲突，最终达到利用传统反抗传统的目的。《苏州河》的镜头追寻着苏州河沿岸，苏州河的变动不居恰如其分地暗示了叙事的不确定性、历史的不可寻找，而刻意将镜头对准苏州河东岸，着意刻画了鲜为人知的上海的“另外一半”，追问人类生活和精神世界中被主流所长期湮灭的“另外一半”，寻找“消隐的另外一半”似乎成为娄烨这部电影的美学价值取向。

以想象来对抗传统

就如福柯所认为的经过各种语言和文字媒介所表述的历史文字，本身已染上表述者当时的历史语境和权力话语的控制影响，娄烨曾经提出自己的疑问：“我们头脑里的三十年代可能只是一个概念，使被曲解的，被歪曲的，一想到三十年代就是旗袍，都是那种固定的概念。这个概念实际上是一个幻想，不一定是真的。那么，那时候人是怎样生活的，可能你要知道的话会挺吃惊的，他们面临的事情

^①见《银浪网·影人评论·娄烨访谈录》

可能比现在要复杂得多，要混乱的多，要厉害的多，因为那时候有很多的战争，有很多民族矛盾，面临的事情比现在多的多，那时候的生活根本就是一团糟，三十年代可能更没法活，但是好多人都从那个时候活过来了”^①

《紫蝴蝶》想象性的虚构了一个发生在三十年代战乱年代的故事，故事从情节虚构到细节设计，都充分体现了年轻导演独特的镜语风格和鲜明的审美倾向，而这一切都借助于大胆丰富的想象和对历史的深刻体验。三十年代的上海，在许多荧幕上上演了一幕幕纸醉金迷、声色犬马、夜夜笙歌的十里洋场风流韵事，流光溢彩、奢侈繁华的摩登都市的神秘传奇，而在《紫蝴蝶》中，我们看到的是另外一个上海。影片故事背景为十九世纪三十年代的中国，故事分为两部分，前半部分发生在中国东北，当时日军在东北活动日渐猖獗，辛夏（丁慧）与日本青年伊丹英彦的恋情由于中日两国的特殊关系而异常敏感、脆弱，伊丹返回日本，两人的爱情似乎也随之中断，辛夏的哥哥是抗日积极分子，他与战友们一起印刷抗日传单，大胆撰写抗日檄文，激怒了日本人，而被日本人杀死；辛夏亲眼目睹了哥哥被杀的场面；后半部分，伊玲与司徒是一对恋人，伊玲是电话公司的接线员，美丽而纯情，司徒是一个公司职员，战乱年代的不幸似乎并未影响他们甜蜜的爱情，司徒出差去外地返回上海，伊玲去车站接他，由于司徒衣服上的紫蝴蝶标志致使抗日暗杀小组的成员误以为司徒是他们要接的人，司徒被迫上了他们的车，而紧紧追随车后的伊玲不幸中枪身亡，一对恋人由于卷入一场中日特工人员的枪战而生离死别，以谢明、丁慧为首的抗日暗杀小组为了得到司徒所误拿的皮包中的资料而继续与司徒接触，由于叛徒出卖，司徒被以伊丹为首的日本特务秘密逮捕，遭到毒打折磨，被迫答应作内应诱骗抗日暗杀小组成员上当，而此时，暗杀小组确认伊丹为日本派到中国的潜伏特务，委派丁慧利用她何伊丹曾经的恋人关系去刺探情报，而此时的伊丹也早已获悉了丁慧的真实身份，双方都企图找机会将对方一网打尽，影片中每个人都因为不同原因卷入这场明争暗斗之中，个人就像是巨浪中的一叶小舟，无法摆脱命运的掌控，无法面对自己真正的情感世界，在民族利益、国家权力至上的话语权威下，个人的情感似乎不值得一提。他们在这场战争中，为了民族国家大业，只有牺牲自己，这就是传统文化所规定的个人的命运。影片结尾，丁慧、谢明、伊丹和司徒在一场混战中均死亡。这种乱世个人命运的荒谬、无奈和脆弱、乱世生存的悲哀与艰辛都传达的淋漓尽致。

《紫蝴蝶》中我们在第五代影片中司空见惯的《红高粱》中我“爷爷”面对日本侵略者的勇敢无畏已被一种无处不在的在世的悲哀所代替，影片本文中始终

①见《银浪网·影人评论·姜烨访谈录》

笼罩着一种悲哀，不遗余力地渲染战争年代人们对于死亡的恐惧，对于生存下去的恐慌。影片中淅沥不停的雨，仓促响起的枪声，骚动的人群，突然的死亡，莫名的忧伤，苍白的脸颊，恐惧的眼神，暧昧纠缠的人物关系，脆弱的爱情共同强化了灾难年代生存的艰难与悲哀。影片整个氛围冰冷冷漠，唯一温情的场景就是伊玲与司徒在房中跳舞的场面，窗外大雨纷飞，房内伴随着《如果我没有你的爱》，伊玲与司徒踩着节拍起舞，镜头不断地从房内淡出切换到屋外的大雨中，在镜头的切换中，不断出现伊玲在瓶内所养的蝴蝶，在冰冷的铁链上，在大雨肆虐中无法展翅飞翔，只能在铁链上颤颤微微，似乎暗示了他们两人的乱世爱情注定将夭折。除此之外，影片本文中有三次性爱场景，其中丁慧与伊丹的两次都给人一种压抑紧张的感觉，发生地点都是狭小拥挤昏暗的小屋内，毫无温馨可言；而第三个场景是丁慧与谢明在执行暗杀计划的前一天，这一次发生的非常突然，没有任何情感和情节上的铺垫，镜头俯视女主角，她神情紧张，似乎用尽全力只是为了徒劳地驱赶笼罩在他们内心深处的恐惧。恐怕给人印象最为深刻的是火车站混乱的场景，从第开始持续到结束，整个过程持续了 5 分钟，从枪声到下一个场景共有 100 多个镜头。运用俯拍，从一个宏观的视角来捕捉人群在遭遇突如其来枪战后的恐慌，茫然失措，四散逃离，毫无目的；镜头快速跟移，跟进司徒乘坐的暗杀小组的吉普车在拥挤不堪的人群中急速前行，造成画面的晃动，再加之车子撞倒行人的惨叫声，孩子的哭声，以及车内司徒的喊叫声，开车人急促的呼吸声，都营造出了这种乱世的恐慌。

影片中的人们互相利用，相互欺骗，其中的男男女女充满痛苦、悲伤与无助，他们似乎企图在把握他们所无法把握的东西。影片本文以三十年代的上海为背景，演绎了一场以爱国为外衣的复杂纠缠不清的情感悲剧，强化了乱世情感的脆弱、无奈、乱世生存的悲哀与艰难，用想象来完成对于强大的集体传统记忆的反抗，以传奇来反抗传奇。

影片中以紫蝴蝶命名，导演自有用意，紫色在西方象征着高贵、神秘和忧伤，在中国传统文化中，有梁山伯与祝英台的千古爱情绝唱——化蝶，美丽的蝴蝶是爱情的象征，同时生命短暂的蝴蝶也暗示了匆匆而逝的爱情，就如影片中伊玲与司徒在乱世的爱情，就如影片中多次闪现的镜头，在倾盆大雨中，在冰冷的铁链上，美丽的蝴蝶就如灰暗的飞蛾，似乎生命即将结束，同时，蝴蝶可以自由入世/出世、往来于生存死亡之界，徜徉于失意/得意之间，生命的无常通过一只蝴蝶的形象精确地传递出来。

如果说《周末情人》企图通过建构一种不同的话语叙事模式来从外部解构传统文化意识形态，解构强大的集体无意识记忆，那么《苏州河》则是首先进入传

统叙事话语模式内部，借用传统叙事模式来从内部试图削弱甚至颠覆这种叙事话语。《紫蝴蝶》通过想象来揭示也许有另外一半关于历史的记忆，曾经长期被强大的机体记忆所湮灭。从《紫蝴蝶》到《苏州河》，完成了对于传统文化意识形态和传统话语叙事模式的一定程度的疏离。

中心权威话语的后现代性解构策略

历史剧都是后人对于过去的当下理解，任何一部历史剧都是导演创作意识形态对于意识形态的再次加工。娄烨的这三部影片，都体现了年轻的导演对于一段历史的当下理解，在某种程度上都是导演创作目的的体现，对中心权威话语的后现代性解构策略。

第一，叙事的不确定性

《周末情人》中影片结尾，当拉拉出狱时，发现人群中有一个人手抱婴儿，取名叫拉拉，这个刻意安排的情节也许是失意文化青年反抗传统的一种妥协性暗示，或者预示了这种文化反抗的宁馨儿的诞生，似乎很难界定，而影片在此并未过多交待，造成了阐述上的不确定性。《苏州河》中对于马达喋喋不休所陈述的关于他和牡丹的故事，影片一方面确定牡丹已经跳河身亡，而另外一方面马达不断寻找牡丹，似乎暗示牡丹没死，影片又交待马达在一家便利店里找到了牡丹，两人拥坐凝视一轮红日冉冉升起，美美与牡丹是两个人，但是影片又通过两人身上相同的牡丹贴青，惊人相似的长相似乎暗示着两人的联系；而且作为画外音的“我”一面辩解：“我的摄影机布洒荒”，后面又坦白：“别信我，我在撒谎”使影片本文话语叙事充满不确定性和荒诞性，造成与传统叙事话语模式的疏离。《紫蝴蝶》中，车站混战后，伊玲中枪身亡，倒在血泊之中，而其后不断闪现出伊玲繁忙接通线路的工作身影，多次出现在瓶中、雨中振颤着翅膀如飞蛾般的蝴蝶，这种镜头的不断强化使观众在心理接受过程中形成一种断裂，造成电影本文叙事话语中的不确定性。

第二，消费性

《周末情人》中传统中心权威话语中惊天动地、轰轰烈烈的爱情已经演变成了争风吃醋的男女之情，李欣与阿西偷偷约会，同学向老师告发，阿西失手杀死同学而入狱，李新的新情人拉拉与刚出狱的阿西争风吃醋，拉拉失手刺死阿西，在影片中，昔日忠贞不渝的爱情已被情感的速食消费所代替，情感消费，身体消费大行其道，强烈地冲击着传统话语中的忠贞爱情观。《苏州河》中美美与摄影师同居、美美与牡丹身上的牡丹贴青，以及放着低迷音乐的酒吧和舞厅为观众提供了以身体消费与爱情消费为特点的现代消费社会自由出入的审美通道，美美在摄影机面前的自娱自乐，满足了摄影机后面“我”的男性对于女性的窥视欲望，也

同时迎合了荧幕前面男性观众对于女性身体消费的幻想欲望，美美与摄影师的同居反映了现代社会尤其是都市爱情童话的幻灭。美美是消费社会的女儿，爱情快餐就像流行音乐一样盛行于现代社会，在这样的环境中无法找到一块滋养爱情的土壤。影片本文中，美美不断追问：“如果我走了，你会找我吗？”而“我”总是含糊其词，影片结尾时，摄影师“我”拒绝寻找离去的美美，“可我不会再去找美美，因为我知道一切不会永远……我宁愿闭上眼睛，等待下一次爱情……”

第三，主体身份缺失

在娄烨的影片本文中，人物处于主体身份缺失的焦虑状态。《周末情人》中，失败的文化青年反抗传统的理由与目标模糊，他们的反抗只能成为同类之间的自残或者向更弱小的群体的发泄，他们处于主流社会的边缘，或者弑父来掌握话语权，或者得到“父”的认可进入话语秩序，以此来改变“他者”的地位；《苏州河》中，影片本文中的男女都是社会的边缘群体，美美与牡丹，长相惊人相似，一个是游戏感情的消费社会的女儿，一个是生长于城市对爱情忠贞不渝的纯情少女，随着马达的叙述，美美由怀疑转而相信了牡丹的故事，似乎受到为故事启发，美美对“我”的不断追问，似乎都显示了现代都市少女对自我主体身份的焦虑，美美与牡丹之间的契合说明美美意识到自身的缺乏、进而试图来填补缺乏的自我意识的过程。尽管是夜总会的泳舞小姐，美美却渴望纯真不变的爱情，马达追寻牡丹的过程，同时就是美美不断追寻自我主体的过程，马达与牡丹的故事令美美和摄影师之间出现感情裂痕，美美渴望的是现代上海都市日益消隐的真爱，正是这样使美美走近马达和马达与牡丹的故事，最后美美相信了牡丹的故事，由马达的叙述建构而成的牡丹是美美渴望的“理想自我”，牡丹是一面镜子，通过它美美得以窥见理想自我的最终命运，她转而决心追寻新的爱情，此时，美美与牡丹已经合二为一，完成对自我主体的寻找，而影片中的“我”不敢直面自我主体的缺失，“我”的画外音陈述前后矛盾，“我”通过摄影机来掩饰自身主体的缺失，通过摄影机来满足对美美-女性的身体占有，通过对女性幻想性的占有来掩饰男性自我主体的缺失，以确保男性主体的“完整”。《紫蝴蝶》中，在强大的父权制中心话语权威下，个体身份严重缺失，作为暗杀小组成员，他们隐姓埋名，最为潜伏的日本特务，他们同样需要掩饰自己真正的身份。

第四，虚无主义和幻灭感

《周末情人》中九十年代文化青年的反抗由于缺乏明确的目标而陷入虚无主义的情绪发泄，《苏州河》中影片刚刚开始导演在三分钟的时间内用快速扫描、切换、跟移拍摄了苏州河沿岸的一百多个镜头，但其中鲜有上海的大全景镜头，镜头中出现的是猝然的死亡、孤独的背影、破旧的渔船、拥挤的民房、麻木的表

情，镜头捕捉了上海鲜为人知的西区一贫穷、衰败的另外一半上海的形象，掩饰在繁华都市的后面的另外一半形象。影片中马达与萧红等绑架牡丹的地点就发生在一座废弃的大楼里，影片中导演执迷于都市废墟，拆迁过程和尚未建成的建筑工地上大楼废墟，狭窄曲折的走廊具有明显的隐喻色彩。其一，娄烨影片本文中的上海都市空间鲜有空间确立镜头，有意避开了具有上海现代化文明标饰的外滩和东方明珠，将摄影机对准了一座废弃的大楼，都市空间是由酒吧、民房、大桥和狭窄的走廊等等碎片意象构成，这是导演对于现代上海都市神话的另类表达，捕捉曾经在生活中存在过的，但是已经消失的纯真，关注现代化建设过程中拆迁废墟和尚未建成的建筑工地，关注在城市发展的转型期游离于城市角落的边缘群体。第二，空间废墟暗示了心灵废墟，表现了在现代化进程中边缘人物内心的失落，影片中牡丹的父亲是贩私酒的，他在生活中只钟爱两样东西一酒和女人，每当他带领不同的女人回家过夜，牡丹就被送到姑姑家，牡丹生长于这样一个单亲家庭；美美，是舞厅的领舞，是消费社会的产物；马达，原来是个小混混，后来骑着摩托车送快递；摄影师，自由职业者，声称什么都拍，只要出钱，包括吃饭，换衣服，上厕所，甚至做爱。他们或者来自残缺的家庭或者就没有家，流浪于都市的阴暗角落。用牡丹和马达的死亡来完成现代社会对爱情童话的否定和惩罚；也解构了意味着对永恒性、本质性的质疑，对于大都市上海金钱带来的爱情物质化是一种很好的讽刺。《紫蝴蝶》影片本文中是对于战争年代的集体英雄主义神话的另类的表达，是对于在张艺谋的影片《红高粱》中所表现的面对外敌英勇反抗的集体神话的解构，表现了乱世小人物的悲哀、挣扎、无奈和不幸。丁慧与谢明的惶恐、不安和怀疑动摇了我们记忆深处所建构起来的面对外敌毫无例外的英勇豪迈，伊玲无辜卷入一场枪战而意外身亡，恋人突如其来的死亡以及自己一系列莫名其妙的遭遇使司徒如惊弓之鸟，影片中有这样一段，始于司徒遭遇日本特务毒打后释放，条件是司徒答应与日本人合作来引出暗杀小组成员，止于响起一阵敲门声。这个片断中镜头始终正对司徒，他坐在一把椅子上，面无表情，目光呆滞，镜头慢慢推进，出现司徒的中近景，近景和面部特写，镜头不动，焦距拉长，司徒充满茫然和恐惧的双眼定格在画面上，画面停住，这时利用色彩调度，周围一片漆黑，司徒的面部骤然暴露在亮光下，大约二十多秒后，焦距慢慢缩短，这时一明一灭光线交替出现在司徒面部，更增加了一种神秘紧张的氛围，到此时整个节奏是缓慢的，画面时沉默的，突然画外音打破了原来的节奏，一阵急促的敲门声使画框中司徒如从梦中惊醒，恐慌不已。这段场景节奏的前后突然变化以及利用长时段的无声来造成叙事上的一种延宕，不仅传神的刻画出司徒内心的恐慌，更传递出一种乱世的虚无、无奈和悲哀。

第五，与传统审美倾向的疏离

拒绝观众传统审美心理倾向，造成与传统审美的疏离似乎是娄烨在他的影片中所流露出的审美倾向，无论是在故事情节还是人物关系设置上，或者是在叙事节奏和画面处理上，都力图疏离传统审美倾向。首先，在故事情节上避免传统电影本文和第五代导演的电影本文中的叙事模式，起因—发展—高潮—结局，在《周末情人》中，文化青年间的不断自戕令人无法喘息，造成叙事节奏上的快进，和观众心理接受上的一种难以消化的压力，结尾那个名叫拉拉的婴儿可以说是叙事节奏上的一种舒缓。其次，在叙事节奏上，《苏州河》中唯一温馨的画面就是马达在一家便利店中找到了牡丹，相拥而坐，凝视一轮红日冉冉升起，紧接着就是两人坠河身亡的陈述，并未出现观众所熟悉的习以为常的画面，而是在观众所熟悉的地方嘎然而止，造成一种叙事和观众接受心理上的断裂；在人物关系处理上，《苏州河》中出现两个长相几乎一模一样的女孩，而且种种暗示使这两个女孩具有千丝万缕的联系，造成一种叙事上的不确定性；《紫蝴蝶》中伊玲与司徒在房内随着具有巴洛克风格的歌曲《我如果没有你的爱》而跳舞，屋外大雨倾盆，画面不断从屋内切换到屋外，在画面近景中，不断出现在冰冷的铁链上举步维艰的蝴蝶，传递出一种乱世的悲哀。在画面处理上，通过摄影机的跟移造成画面的晃动，不稳定，通过画面的反常规处理，俯视，倾斜，换焦等等来造成与传统审美倾向的疏离。《苏州河》中，开演三分钟时间内，拍摄了一百多个镜头，整个影片鲜有具有上海标志的大全景，《紫蝴蝶》车站混战一段约持续一分钟，利用高空俯拍大全景来捕捉混战中人群的混乱场面，利用镜头的快速跟移来跟进急速行驶的汽车来造成一种摇晃，传递出人物的焦虑和恐惧，通过镜头快速由车内的司徒切换到车外奔跑的伊玲，捕捉到了乱世突如其来的恐慌，加之音响效果，汽车声、枪声、人们四散逃窜时互相踩踏的惨叫声、车内司徒歇斯底里的喊叫声都渲染了这种混乱的效果。娄烨的三部影片的本文叙事摒弃了传统叙事模式，打破了人物关系设置中的对立冲突，人物关系暧昧，人物角色定位趋于扁平，与张艺谋的影片本文相比，影片中的人物没有平民英雄化或者英雄平民化，没有谁居高临下审视他人，没有人有能力去拯救或者惩罚他人。就如《紫蝴蝶》中更多表现的是日本潜伏特务伊丹的无奈而不是司空见惯的日本侵略者的凶残，在咖啡馆里长崎小姐无辜丧命，临终前请求伊丹带她回日本，更多表现了战争给无辜善良的百姓带来的灾难，而且抛弃了好莱坞大片中观众所熟悉的大团圆结局，《周末情人》中文化青年的反抗成为一种自残和发泄，最终不了了之；《苏州河》中美美离开了摄影师，但是摄影师拒绝去寻找；《紫蝴蝶》中一场枪战后，所有人都死了。这些都体现了年轻导演不同的审美倾向。

娄烨采用中心话语的边缘性改写修辞策略来建构影片本文的文化语境，使另外一种声音浮出水面，从而形成与传统“父”中心话语叙事体系的抗衡，但是，与张艺谋的影片一样，影片本文的视点是有男性的，女性仍然是男性观赏的对象。与张艺谋电影相比，娄烨的影片中承认女性主体性的缺失；但是另外一方面，女性的身体不仅是性对象，而且已经成为一种消费的对象。所以，从影片本文所流露出的性别意识角度，我们很难确定是否娄烨影片本文更加关注女性，其影片中的女性更加具有主体性。

3 电影形象确立的时空策略

3.1 张艺谋电影时空策略

3.1.1 张艺谋电影的时间滞后策略

从电影本文建立的时空确立背景来看,张艺谋的电影本文建立在十九世纪九十年代的农村或者改革尚未涉及的落后农村。他在电影本文时间的滞后和空间的边缘化建构中,构筑了一幅从三十年代到八十年代中国落后愚昧的民俗画,满足了西方“他者”的观赏欲望。

在《红高粱》中,本文时间^①有九年跨度,但是仅仅选取了娶亲路上,高粱地野合,出酒和打鬼子这几个时间片断来完成叙事者的叙事意图,而仅仅用“一晃九年过去了”的“我”的画外音完成了从1926年到1937年的时间畸变^②。“娶亲路上”用了大约6分钟来渲染具有浓郁西部民俗色彩的颠轿场景。唢呐声中强悍的男性在滚滚黄土中左右跳跃,前后挪移一顶鲜红的轿子,伴随着音乐声,镜头采用仰拍,俯拍相结合,镜头不断在轿内,轿外切换,轿外欢快的笑脸与轿内“我奶奶”的悲伤形成鲜明的对比。本文空间确立于四周少有人家的“十八里坡”,这无疑在一个动荡广阔的大空间中营造了一个电影本文故事展开的边缘角落,“我”的画外陈述告诉我们,“十八里坡”少有人烟,因为酒坊老板是个麻风病人,所以除了买酒的人外几乎每人来,这里似乎是一个被世人遗忘的“真空”地带,正是在这个叙事者刻意营造的“真空”地带,“我奶奶”与“我爷爷”才展开了一场轰轰烈烈的爱情传奇,否则,在那个年代,这个故事^③似乎不可能发生。“娶亲路上”女画外音出现。接下来,“我奶奶”生气地一把扯下盖头,似乎是对命运的反抗,镜头不断出现“我爷爷”那充满男性力量的肌肉发达的背部,镜头是从轿帘缝隙

①本文时间:影片本文中呈现出来的事件。指影片中所构筑的“情节”时间,是叙述主体重新安排的时间。是影片编导实施“时间畸变”的主要承担者。见《电影叙事学:理论与实例》,李显杰著。

②时间的畸变:是电影叙事的中心环节。热奈特引用麦茨一段话“叙事是一组有两个时间的序列……被讲述的事情的时间和叙事的时间。这种双重性不仅使一切时间畸变变为可能,挑出叙事中的这些畸变不足为奇(主人公三年的生活用小说中的两句话或电影中“反复”的蒙太奇的几个镜头来概括等等);更为重要的是,它要求我们确认叙事的功能之一是把一种时间兑换为另一种时间”。见《电影叙事学:理论与实例》,李显杰著。

③故事:詹姆斯·莫纳科认为“故事,即被叙述出来的事件,伴随着一定的观念和情感而产生的。故事表明者讲‘什么’。”李幼蒸认为“人类生活由各类事件组成。事件,即有目的的人的心理活动与行为及其结果;无数事件在时间和空间内组合即历史;对历史的部分或全体的描述即历史记述。记述的对象可以是真实事件,但也可以是想象事件,后者即为通常所说的‘故事’。出自《电影叙事学:理论与实例》,李显杰著。

中也就是“我奶奶”不断窥视“我爷爷”，暗示了女性对于健康男性的生理欲望。另一个镜头就是“我爷爷”对于新娘子“我奶奶”脚的触摸。娶亲路上，迎亲队在高粱地遇上强盗，未见其人，先闻其声，强盗首先是以声音出场，接着是远景镜头，接着是近景，但是近景中始终是“我爷爷”和其他迎亲人的一系列反应，镜头中出现了一个蒙面人的近景，他弯腰摸“我奶奶”的脚，只是第一次；第二次是打死强盗后，“我爷爷”先是摸“我奶奶”的三寸金莲，镜头中并未出现我奶奶的面部表情，而是小脚的轻轻后移，“我爷爷”轻轻一拽，脚没有动，在这摸与移的一来一回中，完成了男性对于女性的征服，女性对于男性的服从。

《大红灯笼高高挂》通过字幕“夏”“第二年”的交待，给观众传递了一种信息，影片本文故事时间跨度约是一年。除字幕外，伴随着富有中国文化特色的京剧鼓点声陈家大院的点灯、熄灯交待了时间的发展。本文故事叙述有二条线索，一是上面提到的时间线索，二是颂莲从点灯到封灯完成了一个女人不幸的一生。镜头中多次出现中景和近景，远景中俯拍的挂满大红灯笼的陈家大院，镜头的不断重复，叙事者在不断地强化其目的，使观众自身仿佛置身于那压抑、郁闷的长方形的“活监狱”中，加之无限放大的似乎无处不在的捶脚和灭灯声的画外音，不断重复、强化、渲染。一方面，通过不断重复来完成时间的畸变，另外一个方面，不断强化叙事者的意图，表面看来引发观者对于封建文化制度下女性悲惨命运的同情，完成一次停留在想象层面的对于男性的无力的谴责，影片中颂莲新婚之夜的一段，从颂莲初见陈佐千到他离开去三院，女声合唱起为止。这个场景共持续了三分钟，约有 14 个镜头。

时间	镜头状态	画面构图	人物动作	声音
	远景，	男主角陈背对摄影机，女主面对镜头，处于远景	陈进入，坐下；颂莲端坐于炕沿	陈说话，颂莲保持沉默
	近景	镜头拉近，颂莲处于近景，	陈未动，颂莲随镜头拉近处于陈直视下，颂莲	陈说话，颂莲保持沉默

			未动，	
	镜头拉远	陈的侧面呈现	陈未动，颂莲在陈的要求下起身	陈说话，颂莲仍然沉默
	镜头拉近	陈侧面，颂莲近景正面像正对陈	陈未动，颂莲在陈的要求下拿灯	陈说话，颂莲仍然沉默
	镜头再近	陈侧面，颂莲近景正对陈	陈未动，颂莲在其要求下抬头	陈说话，颂莲仍然沉默
	镜头拉远，	镜头中出现大红灯笼映照下的新娘床		
	镜头拉近，俯拍	颂莲平躺在床上，占据了画面中心，画框右边，出现陈的一个胳膊	两人脱衣，	颂莲与陈的对白
	中远景	床占据画面中心位置		画外音：敲门声
	俯拍，远景	颂莲置于画面的远景，	颂莲起身	画外音：脚步声远去
	近景	颂莲位于前景	颂莲独自对镜伤神	画外音：缓慢凄婉的男女合唱
	近景	颂莲面部位于近景	颂莲独自对镜伤神	画外音：女声独唱

影片中的男主人公陈老爷的镜头很少，仅有三个镜头，而且都是远景，或者以背影出现于镜头中，而女性占据了镜头的多数，在这些镜头中，即使唯一的三个男性与女性共同出境，男性或是背影或是除面部以外的身体部分，而女性则多以近景或者中近景出现，但是这仅仅是确立以女性为中心的镜头观看表面模式，因为镜头中的女性，在与男性共同出境时，虽然占据了大部分镜头，但是始终处于男性目光的关注下，在女性单独出境时，多是在男性命令下行动，那么我们可

以将这组镜头分为 A,B 两组: (1) (3) (10) (11) 为 A 组, (2) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (12) (13) (14) 为 B 组, 男性更多处于画框外, 但是画框内的女性却是其命令的执行者。或是观看的对象。本文故事时间是一年, 却不断重复陈来也过夜的是的点灯, 捶脚, 灭灯的细节, 还有多次重复饭桌上吃饭的情景。按照惯例, 陈老爷晚上在那一院休息, 第二天哪个太太就有权点菜, 虽然影片中, 只有一个镜头出现陈佐仟与四个太太一起吃饭, 首先是一个正面远景, 镜头中陈佐仟是正面远景, 其他女性是侧面或者背面, 接着一个拉到近景镜头, 这时一个软镜头使陈佐仟面部模糊化, 只有声音, 此时对面的颂莲则呈现一个面部近景, 接着颂莲点菜。而其他几次吃饭陈均不在场, 但是点菜规矩依旧, 虽然陈左迁不在画框内, 但是依然成为画框内人物行动的依据, 始终处于一种“缺席”的在场。

张艺谋巧妙利用时间的滞后性策略, 通过有意识地截取故事本文中的本文时间, 将故事的发生定格在一个远离生活现在的时间范围内, 为刻意营造一个虚拟的东方舞台创造时间上的条件。也许同样的故事本事可以发生在任何时候, 过去和现在, 但是作者可以选取了以人们记忆中的过去为影片的故事本是时间, 而根据自己的叙事目的又选取了影片故事的本文时间。

3. 1. 2 张艺谋电影空间的边缘化策略

张艺谋和姜文都选择了空间边缘化的策略, 张艺谋的目的是为了完成西方观众眼中一个落后, 封闭而且愚昧的旧中国传统文化秩序的建构; 他将边缘拉入了他的镜头之中。

电影	红高粱	大红灯笼高高挂	秋菊打官司
空间	少有人烟的十八里坡	封闭的陈家大院	改革尚未涉及的农村

张艺谋在影片《大红灯笼高高挂》多用大远景, 来俯拍封闭的四合院, 传递出与院中人同有的压抑, 《秋菊打官司》中多次采用场面调度中的角色调度, 出现熙熙攘攘的农村集市场景, 渲染了处于改革中的落后农村的终生相。每次秋菊去告状, 镜头中出现的是秋菊与小姑子拉着架子车, 再坐着拖拉机去乡上, 坐上三轮车去县上, 坐汽车去市上告状, 通过不同交通工具来交待空间场景的转移, 而且每次动身, 再拉着一车辣子趋势总配有唢呐小调, 人物对话不断交待故事情节的发展, 而且也交待了下个镜头的确立空间。如这一镜头: 秋菊的公公与乡上李民警之间对话的镜头, 如下:

秋菊的公公：李公安，这个你拿回去

乡上的李民警：为啥？

秋菊的公公：秋菊说不能拿你的东西，你拿回去

乡上的李民警：这是村长买的

秋菊的公公：代销店的人说，就是你买的，我们不能要。

乡上的李民警：秋菊呢？

秋菊的公公：上县上了。

充分利用一切电影中影片空间确立手段来营造一个落后、愚昧和封闭的叙事空间，为影片故事本文中所虚拟的东方舞台创造一个空间上的条件。也许同样的影片故事本是时间内在许多地方发生了许多事情，而作者刻意选择了在这一故事本事时间内的边缘地区去作为故事发生的地点。

通过时间的滞后性策略和空间的边缘化策略，将女性定格在一个凝固、落后的时空背景中，这样的女性形象实际上已经无法承担真正的文化生活中鲜活而生动的女性形象。

3.2 娄烨电影本文中的时空策略

而娄烨是为了对抗经典传统中对于上海大都市流光四溢的定型话语模式，他选择了流经上海的那条繁荣与腐朽相伴，文明与肮脏共生的苏州河沿岸，苏州河流经整个上海，沿着苏州河追溯，基本能够勾勒出上海全景的另外一个方面，鲜为人知的上海西区生活。他都将边缘拉入了他的镜头之中，成为其影片本文叙事空间^①，来解构经典上海都市的神话传奇。

3.2.1 首先，利用时间畸变来完成对都市空间的纵向想象性表达，勾勒出湮灭于传统文化记忆深处的“另外一半”

娄烨的三部影片均以上海都市为背景，关注都市生存空间，完全不同于以张艺谋为代表的第五代导演影片本文中的“旧农村”的中国形象。故事时间跨度从十九世纪三十年代到九十年代，影片《紫蝴蝶》中通过字幕交待了故事本文展开的时空背景是1928年的东北和1931年的上海。影片中在车站列队而行的日本兵，街头的日本武士，以及学生的抗日游行队伍，结合字幕交待确立影片故事本文故事时间是东北沦为日本铁蹄下的战乱年代，1928年东北；影片的本文时间似乎是2天，丁慧，中国女性，去见即将离开中国返回日本的男友伊丹英彦，第二天伊丹

^①叙事空间：由三个部分组成，分别为画格空间，它是电影构成的技术性范畴；镜头空间，电影构成的“语法”空间；形象空间，电影构成的艺术性范畴。见《电影叙事学：理论与实例》，李显杰著。

乘坐火车离开，丁慧回到家中，进步知识分子丁慧的哥哥及其占有在楼下惨遭日本人的杀害，而房内的丁慧亲眼目睹了这一切的发生。在这段中，人物对白寥寥无几，场景的最后一个镜头是从丁慧的哥哥及其战友与日本人之间的搏斗开始，以一声爆炸后地上横七竖八的尸体结束，在双方的搏斗过程中，镜头不断从丁慧的哥哥及战友与搏斗的日本人切换到看到大哥受伤急欲冲过去而被紧紧抓住的丁慧，镜头快速切换，迅速横移，镜头中不断闪现出那名日本人的挣扎和丁慧的急欲挣脱，在挣扎中，日本人拉响炸弹，镜头马上横移到丁慧的近景，丁先是一愣，接着一声大喊，用声音大破了画框，镜头不断推移，摇晃到丁慧的面部特写，丧失亲人的伤痛通过镜头来展现，接着镜头中出现了地上横七竖八的尸体，以此来交待了事情的发展结果，镜头在尸体上放慢横移，突然很快切换，正在工作的接线员伊玲的侧面进入镜头，她下班与司徒见面，出现字幕交待，1931年的上海，接下来长达几分钟，镜头一直追随着伊玲与司徒，直到约十几分钟后丁慧再次出现，似乎才将前后两个片断联系起来，前后似乎是前因后果的关系。通过镜头的切换来交待了故事的本文时间。《苏州河》和《周末情人》的故事时间是九十年代，放着低迷音乐的酒吧，送快递的打工仔以及现代化身体消费的标志—牡丹贴画代替纹身，钢筋水泥大桥以及上海现代化成果的标志—东方明珠，从三十年代到九十年代基本勾勒出了上海都市近半个世纪的动态发展，以这条流动不居的苏州河来动摇根深蒂固留在观众头脑中的老上海的想象，从而动摇长期以来人们所信赖的强大的中心权威话语的叙事体系，使另类的关于个体的声音浮出水面。

3.2.2 其次，都市空间边缘化和碎片化策略—对都市空间的横向想象性表达

在娄烨的以三十年代的上海为影片故事叙事展开空间的《紫蝴蝶》中，观众所熟悉的上海已经淡出，镜头中没有十里洋场的纸醉金迷，《紫蝴蝶》约120多分钟的镜头中没有一个影片本文故事发生的空间的大全景，整个画面色彩灰暗，氛围阴冷，人物关系暧昧，节奏延宕，迟疑。整个影片前后涉及东北和上海，但是如果影片中没有字母的交代，我们几乎无法识辨影片故事的叙事展开空间，因为不管是在东北还是上海，影片故事的展开空间是由噪杂纷乱的火车站，拥挤衰败的曲折小巷，昏暗狭小的斗室组成。

《周末情人》《苏州河》以九十年代的上海为背景，但是本文故事确立空间并非观众所熟悉的都市现代化的标志—东方明珠或者上海外滩，而是小巷深处拥挤不堪的低矮民房，斑驳陈旧的渔船，表情麻木的居民，肮脏腥臭的苏州河，似乎有意来回避繁华的大都市场景，而意在营造一个不同以往的故事确立空间，有意的对于人们所熟悉的老上海意象的回避是为了动摇人们头脑中对于上海的传统记忆，都市空间由街道、酒吧、房屋、大桥以及狭窄的走廊的一系列碎片意象构成，

影片中导演此表现出对于废弃大楼的执迷，对城市废墟的有力渲染在马达在这片废墟中绑架牡丹得到了强化。废墟可以被视为对上海都市奇观有意的回避暗含对夸张了的上海“奇迹”的另类解读；另外，物质废墟世界暗示着不可见的心理废墟世界。因此影片中少有确立空间的长镜头，《苏州河》开头在仅仅约3分钟的时间里安排了约100多个镜头，镜头快速移动，横移，扫描，切换，导演按照自己的叙事意图精心把这些镜头剪辑。影片中鲜有上海的大全景镜头，唯一一个让人感到温馨的画面就是马达在一家店里找到了失踪已久的牡丹，当他与牡丹相拥而坐时，一轮红日冉冉升起，画面中出现了标志着上海的东方明珠大厦，但是很快湮灭于马达与牡丹双双徇情跳海的悲剧情绪中。尽管都市空间在年轻导演的摄影机下呈现出随意切割、组合的碎片，呈现为废墟，但是它从来没有受到彻底的谴责和批评，相反，他们中的大多数对都市都有一种复杂的那以表达情感，这种对于都市的美学反应非常接近于尼采的所谓“完成了的虚无主义”，其实，尼采的“虚无主义”并非消极或者反动，而是一种“消解传统上思想中一切真理性的努力”，“直到这些所谓的真理碑揭露为并不比人类其他信仰或者想法更少主观色彩或者更少错误。”“完成了的虚无主义”直接挑战人类试图在无意义的世界中发现满意大案的努力，并向获取所谓“终极原因”或“不朽灵魂”发难。如果说《苏州河》中鲜有上海的全景画面，鲜有使人略感舒适温馨的画面，《紫蝴蝶》中根本没有一个大全景镜头，镜头的快速切换，摄影机的快速跟移都造成观众心理上的一种接受挑战，整个影片中的外景和内景的摄取不是为了交待故事展开的时空确立背景，而是为了传达出故事发生空间的不安、恐慌与压抑。

张艺谋的影片本文通过镜头交待故事本文发生的时空，借助字幕，画外音来完成时间的畸变^①，借助富有民俗色彩的京剧，唢呐等等来建立一个完整宏大的叙事时空；而娄烨影片本文中鲜有交待时空的镜头，鲜有提供解读信息的人物对白，主要通过镜头的快速切换、摄影机的跟移、变焦等等连缀起来的碎片来完成对于人物身份，故事背景及情节发展的交待。以在第二个片断中伊玲接到司徒返回上海的电报后去接站到丁慧等人在镜头中再次出现为止来分析。镜头中出现了坐在公交车上的伊玲，以下镜头分为A，B两组，A组中出现了伊玲的身体，B组是以追随伊玲的眼睛而看到的，确立了以伊玲为中心的叙事表象模式。镜头不断从伊玲在车内切换到车外街头的画面，游行的人群与警察发生冲突，放火焚烧日货的场景，日本浪人在街头殴打中国平民，整整持续了几分钟，伊玲出现在铁路边上，摄影机的机位在她的左后方，摄影机从左后方一直跟移在铁路边行走的伊玲，追

①时间的畸变：见第20页。

随她走过检查口，进入车站，画面不停地晃动，镜头在拉长，拉长，这时铁路的另一边有一辆车进入镜头的远景，有三个人下了车，镜头一直在拉近，跟着这三个人走上天桥，一个人留在天桥上面，另外两个人从天桥这边下来，经过被阴影淹没的那段天桥，几位仍然未移动，采用场面调度中地角色调度，这两个人走下天桥，这是丁慧的近景出现在镜头中，很快两人跻身与拥挤的车站人群之中并拉开了一段距离。镜头中出现的是两个人的侧影，背影，这添加了几分神秘与紧张。此时，此前镜头的中心伊玲似乎已被完全遗忘了。

时间	镜头状态	画面构图	人物动作	声音
	跟移，机位在伊玲右侧	伊玲占据画面前景，学生游行队伍在画面的左侧位置	伊玲走在街上，学生游行队伍从身旁经过	汽车声，游行人群的口号声
	机位固定在伊玲的对面位置	伊玲的正面近景	伊玲坐上公共汽车	车外隐隐约约的汽车声，口号声
	镜头切换到窗外	街道上的人群与场景	伊玲转身看窗外	车外隐隐约约的汽车声，口号声
	镜头切换回到车内	伊玲的正面近景	伊玲不安地做于车内	
	镜头再次切换到窗外	接到人群的活动场景	游行队伍与警察发生冲突，日本人殴打中国平民	
	镜头跟移	伊玲的侧面处于前景位置	伊玲走下公共汽车	
	镜头继续跟移	人群中的伊玲的侧面处于前景，	伊玲走到火车站进站口	人声，车声
	镜头继续跟移，同时镜头拉	伊玲处于画面前景，她另一	伊玲沿着铁轨前行，	人生，车声

	长	侧的铁轨对面 的人和物出现 在画面远景中		
	镜头切换	一辆车出现 在画面近景	车停下,有三 个人下车	人声, 车声

娄烨在电影本文叙事中利用时间畸变来完成对都市空间的纵向想象性表达，勾勒出湮灭于传统文化记忆深处的“另外一半”和都市空间边缘化和碎片化策略——对都市空间的横向想象性表达，以二十世纪三十年代到九十年的上海为影片故事的时空确立背景，上海故事一直是许多人所热衷的表现题材，娄对于昔日的上海形象的塑造是以三十年代的战乱上海为背景，影片的主题不再是战乱中爱国志士的英勇不屈，着力渲染的确是另外人们所忘记或者不愿回忆的乱世的恐慌，这种叙事的边缘化策略——揭示另外一半故事，似乎成为娄抗衡强大的传统中心话语的工具，同样，在这一时间也许中国发生了很多事情，但他选择了上海，选择了战乱时的另外一个上海，也许在同一故事本是时间内，同一故事空间中，有许多事情发生，但是娄选择一个位于中国繁华中心的边缘-苏州河以北地区，为影片故事本文的时空，同样为他赢得这场与传统中心权威的话语权做好准备。这些策略都显示出新生代导演与第五代前辈在电影中不同的美学观点。

张艺谋采用时间的滞后策略，空间的边缘策略来建构了一个独一无二的虚拟中国旧文化历史语境；娄烨在繁华的上海中沿着苏州河营造了一个鲜为人知的另外半个上海，使“被历史长久所湮灭的另外一半的记忆浮出水面”。利用时间的畸变来完成对都市上海的纵向想象，利用都市边缘化和碎片化来完成对于都市的横向性空间想象来建构了这样一个时空背景，再一次来完成男性边缘与传统中心权威对女性的共同放逐。

4 影像视点与话语权利

影像视点与话语权利使由电影文本中叙事者的叙事权威或者叙事意图来决定的。而“观众的位置”是影片表现的时空结构赖以构成的关键点，是一种本文建构，而最终来说是叙事者驾驭故事的产物。在人物活动的形成与呈现的过程中，这样的时空结构暗示着一种方式，实际上即一种读解途径。

叙事者利用电影叙事“信以为真”的机制，此一时彼一时安置观众的位置，产生一种积累效果：使观众认同于虚构空间的虚构角色而占据一个虚构的“本文读者”位置。叙事者往往在叙事展开的过程中将自己隐退，通过对自己叙事权威的遮掩和移位以及通过“意义的渐隐”这样两种策略来放置“观众位置”^①，使电影似乎使一种独立地，客观地艺术形式。“叙事者将自己隐退，把自己的存在间接地展示给观众，这种自行隐退的特定形式可以被描述为一种经过伪装的移位：他以文物的操纵替代他本人的作为叙事权威——影像制造者。也就是说，影片使得人们感到仿佛左右镜头表现的权威就是被描写的人物。这在那种描述一个人物眼睛所见的情形里是最为显而易见的了”“叙事者那种把人们的注意力从他自身的活动上引开，掩盖并移置这种活动”众所周知，以张艺谋为代表的第五代导演曾经在电影屏幕上塑造了一系列光彩照人，性格鲜明的女性形象，女性在他们的电影中占了极大的分量，但是完全可以肯定的是，他们的电影决不是女性的视点，其电影本文话语是传统的男性精英话语中心模式。女性，只不过是确立为一个可辨认的“空间中心”，借用这个表象中心，来形成对其真正叙事权威的遮掩与移位。在叙事活动中，女性发挥着重要的形式功能：通过肩头彩照女性的目光或者女性身体所处位置的权威而展现在银屏上的镜头，构成并产生影片空间的可辨认性以及流畅性。由于在某种意义上全部镜头都是呈向观众的，观众在放映厅的中的实构位置是一个“中心”，这个“中心”在形式上相当于影片表述层面上女性在影片空间中所占的位置。但是，因为女性所发挥的综合性功能不完全因为其在银屏上的中心位置，而且还时因为女性规定了解读本文故事的表层视点定位，这种定位

①观众的位置：假设我们先区分出——没有、然而期待着充分澄清——“位置”的不同意义。观众(1)确实坐在放映厅的座位上；(2)被摄影机放置在相对于影片中人物活动的一个特定的虚构位置上；此外，(3)我们可能借助某一任务的眼睛，据此所看到的范围引我们占据了某一位置，而这一位置吻合着那一人物——比如在社会体系中——所拥有的地位；最后，(4)就位置的另一种寓意性感知而言，它能够说明我们反应的唯一方式，我们能够借助这种方式在特定的情形中与某一人物取得认同。见《本文中的观众：《关山飞渡》的修辞法》，(美)尼克·布朗著，戈铨译。

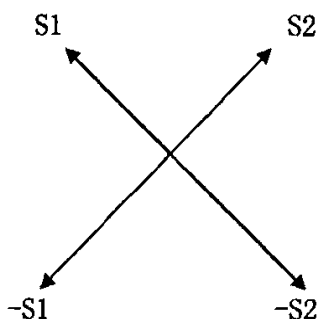
符号一个反抗旧传统文化意识形态所需要的角色——该角色可以根据叙事意图来变换再现女性存在的方式的画面，从而为完成或者说为掩盖叙述者真正的叙述意图做铺垫，而且女性这一角色还可以发挥更大的潜在功能——所以，女性的表层“中心”不因该只是一个地理位置的概念，而且应该是一种功能，一种结构功能。

4.1 张艺谋电影本文故事中的影像视点与话语权力

为了更好理解电影本文中的叙事策略，我们来了解符号学及叙事学家格雷马斯 (A. J. Greimas) 的符号学矩形理论 (semiotic rectangle)，这是他为更好的理解叙事作品的总体结构而建立的符号学矩形。格雷马斯把符号学矩形定义为“某种语义范畴的可见的逻辑连接表现方式” (《符号学词典》，第 29 页)

①首先，要在一篇文本中确立一种语义轴 S，找出语义 S 在内容表现上的两个相反的反素，这样，S 轴就可以写作 S1, -S2。

②由于 S 和 -S 对立，那么，S1 和 S2 的对立项便是 -S2 和 -S1，以此，我们就可以得到包括四个项的符号学矩形：



这四项可以有以下三种关系：

S1 与 S2：相反项之间的对照关系；

S1 与 -S1, S2 与 -S2：矛盾项之间的矛盾关系；

S1 与 -S2, S2 与 -S1：连带关系（或者互补关系）。

4.1.1 关注女性的文本表层的叙事策略——与传统权威中心话语的疏离

女性，对女性的关注成为张艺谋的电影文本中的表层叙事中心。

首先，通过格雷马斯的矩形结构来分析张艺谋电影文本中的人物关系的实质，由此来判断张艺谋影片本文中的女性是否是其影片关注的中心，或者仅仅是一种掩饰其真正目的的叙事策略，只是一种表层的中心，并非对于传统男性权威中

心话语的反叛，而仅仅是中心话语的别样表述。

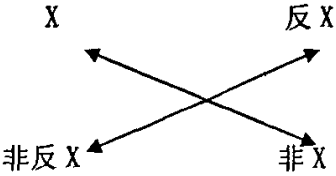
首先我们来按照格雷马斯的矩形理论来分析文本解构中的人物关系，如下：

人物	我爷爷 我奶奶	日本军队	蒙面盗 掌柜 罗汉大叔 游击队司令	我爸爸 我
事件	野合打鬼子	活刚抵抗者	被杀	旁观 追忆
特点	生命力充满	残杀生命	生命力匮乏	思索生命

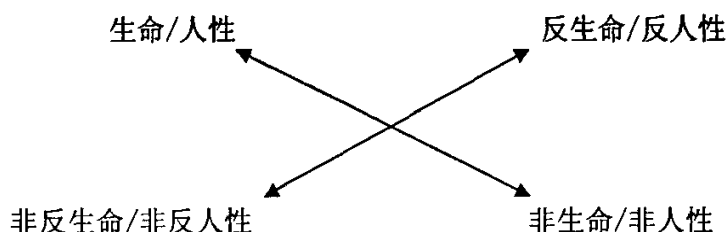
人物	陈飞浦	陈佐千	陈家大院几 位女性	影片中的陈 家家奴和女佣
事件	同情颂莲的 遭遇	左右陈家大 院中女性的命 运	明争暗斗来 争得陈佐千的 宠爱	服从陈佐千 的命令
特点	充满人性	泯灭人性	缺乏人性	麻木不仁

人物	秋菊	村长	秋菊的丈夫	李公安等等
事件	与村长打官 司	踢到了秋菊 丈夫，拒绝道 歉	与村长发生 纠纷，被村长 踢了一脚	调解秋菊与 村长的纠纷
特点	敢于反抗， 挑战权威	维护传统权 威	缺乏反抗精 神	旁观

我们该如何来看待这几种人物关系呢？按照格雷马斯的“符号的矩形”理论，一个解构内部既可以有尖锐对立的两项，X 和反 X，如黑与白的对立；也可能出现并非如此强烈却更具普遍性的对立项，非 X，如红，黄，蓝等等；还可能发现一种非反 X，即非黑色的东西。由此我们可以得到一个矩形关系图：



从这个矩形公式来衡量上述人物关系，可以发现：我爷爷和我奶奶代表生命即 X（生命力充满），日本侵略者代表反生命即反 X（生命的毁灭），蒙面盗、张桂、罗汉大叔等则代表非生命即非 X（生命力匮乏），最后，我爸爸和我，作为旁观者和叙事者出现，可以看作非反生命即非反 X（思索生命）。这样，我们就可以有以下图形：



分析这幅关系图我们可以发现以下至少六种关系：

(1)新生命与反新生命：“我爷爷”和“我奶奶”的充满生命力是与生命的毁灭者日本侵略者尖锐对立的；人性与反人性：“子”的代言人陈飞浦是与“父”反人性的陈佐千尖锐对立的；同样适合于秋菊所代表的一方与村长所代表一方的关系。

(2)反生命与非生命：反生命的日本侵略者意在遏制残杀新生命，而非生命一方的罗汉大叔等可能抗争过但是由于过于匮乏新生命而遭致毁灭；同样，这也适合于反人性的陈佐千与非人性的陈家大院几位女性的关系。同样，传统权威的代言人村长拒绝妥协，缺乏反抗精神的秋菊的丈夫曾经抗争过，但是由于缺乏彻底的反抗精神而妥协，所以本因由他所承担的任务就有秋菊来完成。

(3)非生命与非反生命：一方是新生命力匮乏而导致毁灭，另一方则加以思索，这种关系不是对立而是对照；非人性与非反人性：这也是这两组之间的关系。同样是秋菊丈夫所代表的一方与李公安等代表的一方的关系。

(4)非反生命与生命：作为非反生命一方的“我”可能对代表生命的“我爷爷”和“我奶奶”充满钦佩；非反人性与人性，需要注意的是，“子”的代言人陈飞浦并未承担起弑父的重担。同样，“子”的代言人秋菊的丈夫也没能完成“弑父”的任务。

(5)生命与非生命：这种关系很有意思。“我爷爷”对罗汉大叔、游击队司令可能有某种同情，如为他们复仇，但是又可能充满一种对立；人性与非人性：陈飞浦非常同情颂莲等女性的遭遇，但是，他只是一个软弱的“子”的代表，无法承担起历史所赋予的弑父的重担，因此，它们之间仍然存在一种对立。就如秋菊和丈夫之间的关系，丈夫不同意继续告状，而秋菊却坚持。

(6)非反生命与反生命：前者于生命一方在与反生命的日本侵略者方面是一致

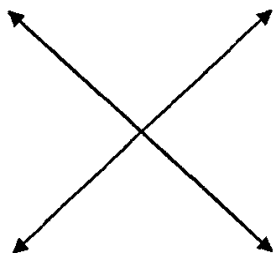
的。非反人性与反人性，同样是陈家大院中的受压迫者，他们与非人性一方一样存在着对于反人性一方的对立。李公安等也并不同意村长处理事情的方法和态度。

下面我们主要来看这几组关系：首先：作为新生命一方的“弑父者”与“父”秩序之间的关系性质。《红高粱》中，“我”爷爷杀死掌柜似乎具有某种正义性。掌柜患有麻风病，不应该占有青春年少的“我”奶奶。但是他有钱，用钱将我奶奶买了过来，我奶奶不愿意，这显然是不公平的。“我”爷爷一无所有，是一个流氓无产者，那么，他杀死李掌柜，似乎旧具有一种阶级反抗的味道。但是，他的反抗只是为了取而代之而已，即一种新的占有取代旧的占有。女性在此只是被男人交换的对象，谈不上有真正的选择自主权。在此，影片中似乎是体现一种弱肉强食逻辑的话语表达。《大红灯笼高高挂》中，陈佐千，作为陈家大院的男主人，他掌握着陈家大院中几位女性的命运，通过权力占有女性的身体，左右女性的命运，只显然是不公平的，而影片本文中被观众寄予厚望的“子”陈飞浦软弱不堪，无法承担起弑父的重任。这是一个未完成的弑父悲剧；《秋菊打官司》中，中国传统权威的代言人村长，为了维护自己和政府的权威而拒绝向秋菊的丈夫道歉，本来因由秋菊的丈夫来承担的反抗权威的重担由于其软弱而无法完成，最后，这“弑父”的重担是由女性一秋菊来完成。

这是从一个封闭结构去分析，接着我们将观众引入，进行本文话语与观众之间的话语分析。对于观众而言，他们更关心的是自身的“此在”，“西方强势的文化在场”，他们不由自主地带着自身地解释去观看电影。根据此在去完成它，最后为的是理解自身此在。西方观众他们本身与东方文化有着遥远的距离，只是文化第一层；再加之本文时间拉回到过去的封建传统文化之中，更加大了距离，这是第二层。正是这种历史，与文化的双重距离使故事具有未完成因素。这正是海德格尔所谓“解释的循环”，观众将有意或无意根据自己所处得意识形态氛围去理解电影本文。那么，我们就可以得到以下这个表格：

电影	子一代的“弑父者”	传统的“父”代言人	影片中的女性	观众
《红高粱》	“我”爷爷	麻风病患者李掌柜	“我”奶奶九儿	西方他者
《大红灯笼高高挂》	陈家大少爷陈飞浦	陈家大院的主人陈佐仟	陈家四位太太，丫鬟雁儿	西方他者
《秋菊打官司》	秋菊的丈夫	村长	秋菊	西方他者

“子”（生命） 传统“父”（反生命）



西方他者（非反生命） 女性（非生命）

在这场西方与中国传统文化意识形态语境的对话当中，在“子”一代的反抗与“父”的压制中，西方他者看到了什么？“子”反抗“父”始于争夺女性的占有权，或者成功，如或者由于太过软弱而失败；“性”似乎是这场战役的全部解释，似乎观众在此窥见了弗洛伊德的力比多效力。而这场战争中的女性，似乎处于主体身份缺失的位置，仅仅是男性交换的对象，性对象或者被惩罚的对象。《红高粱》中，“我”爷爷使用暴力而占有“我”奶奶；《大红灯笼高高挂》中，陈老爷随意在几位女性中选择，左右着几位女性的命运，男性可以同时占有几位女性，而三太太因为与高医生私通而被陈老爷用私刑在陈家大院处死；如图：

人物	事件	结果	性质
“我”奶奶	与“我爷爷”结合、打鬼子	死亡	男人交换的对象
陈家的几位太太	争夺陈佐千的宠爱	死亡或者疯掉	男人性发泄对象，被惩罚的对象
秋菊	代替丈夫打官司	茫然失措	承担起男性弑父的重担

由此，女人在影片中的命运，不管是死亡还是疯掉，或者处于一种非常尴尬的性别定位，在“父”与“子”的斗争中，她们是被惩罚的对象，是斗争的殉葬品；而在西方他者与中国传统文化语境对话的过程中，她们不仅成为传统文化意识形态的负荷者，成为西方他者眼中的东方符码；而且她们成为西方他者视觉上的性对象。这组编码东方符码 / 性对象，影片本文正是通过这两组可互相置换的编码体系组织起本文的叙事机理，决定了女性被惩罚被观看的，体现了在东西方对话的语境中两者共谋来建构起来的男性中心话语霸权，建构起男性的视角定位，东西方男性共谋对于东方女性的集体话语权的掠夺和放逐。

4.1.2 确立某种表层叙事的观看“中心”，遮掩其真正的叙事权威

如上所说，张艺谋在电影本文中确立了女性的表层观看“中心”来移位其后的自我叙事权威，或者说就是作者的创作意图，任何一部电影都是作者意识形态进入电影话语意识形态的结果，而电影话语本身就是意识形态的。导演在电影本文故事叙事中，利用种种策略来削弱、甚至隐藏这种意识形态性质。

在影片《大红灯笼高高挂》中，叙事者就选用了—一个可见的人物—陈家大院的主人，陈左仟的四太太颂莲，在叙述活动中，她发挥着重要的形式功能，通过镜头交替出现颂莲的目光或者出现她的身体所处位置的权威而展开叙事，构成并产生影片空间的可辨认性以及叙述的连贯性。但是，尽管观众分享了颂莲在地理意义上的观察位置，但并不受她的寓有某种意义的视点所拘束，因为作为观众，“认同要求我们同时身置两地，即摄影机的所在位置和影片人物所在位置，这也就是认同所蕴含的由观察者—观察对象组成的双重结构。这种认同使观众同时具有“观看”与“被看”这样两种位置。“作为观者，我们可以说在形式上占据着另一个人的位置，我们处于电影之内，而与此同时，我们又坐在自己的座位上。因此，我们能认同于某一—人物，分享他或者她的视点，但是我们并没有与中心取得认同，不管这种中心是人物还是摄影机。”下面是颂莲新婚之夜地一段场景。这一场景是：颂莲新婚之夜独坐房中等待陈老爷。影片在前面表现了颂莲独自一人提着行礼来到陈家做四太太，这一段始于颂莲坐在新房中，结束于陈老爷被三太太的丫鬟叫走。为了方便起见，我们把从同一个人物出镜的画面分为—组，那么，颂莲单独出镜的画面为A组：包括(2) (4) (5) (7) (9) (12) (13) (14)；颂莲与陈老爷共同出镜的画面为B组：(1) (3) (7) (8) (11)，又将B组中从同以机位拍摄的画面分为两组，其中B1中出现的是陈老爷的背面和侧面，陈老爷背对摄影机，而面对颂莲，包括：(1) (3)；B2中摄影机正对颂莲与陈老爷，而陈老爷或者被摄影机排除在画框外，或者之出项部分身体，而没有一个出现清晰的正面面部像。A组是颂莲单独出镜，B1中出项的是陈的背影，侧面，颂莲完全处于陈与摄影机的视线中。A组镜头中出现的是颂莲的身体，显而易见，A组镜头的角度是某一—人物特定的始终如一的视点注意电所赋予，而在A组画面与B组交替出现的过程中，由于人物的对白，通过镜头/反打镜头生动的补充功能，观众完全明白，这一视点是荧幕上的陈的目光，摄影机的眼睛所赋予。在这一特定的场面调度中，观众似乎充当了这一“隐含的观者”，在这里，观众双重认同结构“观看/被看”的位置在发挥作用，颂莲成为观众观看的对象；B组镜头中出现了男主人公陈左仟的身体，具体说是背影，侧面。陈面对颂莲，随着人物对白，A,B两组记过头在画面上交替出现，依次出现了颂莲的中景，近景，动作拿灯，抬头等等一系列动作，这是在陈左仟的要求下完成的。A组

中颂莲处于观众观看的位置；而B组中完全处于陈与观众的共同观看中，B画面决定了一个重要的沟通特征：处于前景突出位置上的颂莲与陈左仟的关系，位置的独立似乎暗示了两人社会地位的独立；而陈要么被摄影机剥夺其正面镜头，要么被画框右边线排除其身体的完整性。这是关于场面调度的一个永恒而基本的事实——它证实了固定机位的重要性——是它在两个社会性角色之间呈现了一幕相互结盟而又相互敌对的社会剧场面：颂莲，一个迫于命运安排的女性，陈，一个主宰陈家大院女性命运的主人。摄影机把他们安排在这样的构图中，向观众传递出这样一种信息。在这段场景中，颂莲或者处于观众的视线中，或者处于陈与观众的共同视线中，成为观看对象。在这段场景中，颂莲显然被确立为空间可辨认的“中心”。最后一个镜头更具有暗示性，最后一个镜头，颂莲对镜凝视，这是近景，接着出现画外音，男女缓慢合唱，最后是女生合唱，悠扬凄婉，画框中颂莲独自对镜伤神。此时，观众认同双重结构“观看/被看”两种位置中的“被看”发生认同作用，观众借助想象将自己置于颂莲的位置上，对坐为某一观察对象的颂莲的认同即刻确立下来，这种认同并不是要重现颂莲的悲伤，而是对颂莲的同情油然而生，同时奠定对破坏她新婚之夜的三太太谴责的基础。

在颂莲与陈家大院中几位女性的争夺中，颂莲的表象“中心”位置在叙事展开的形式机制中占有了特权地位。就如颂莲与三太太在天台上的一段场景，起于颂莲听到三太太的唱戏声，愤而循声登上天台，止于三太太走下天台。这一段落的基本叙事特征是镜头/反打镜头逻辑的改良与变形。在这里，交替出现的两组镜头所围绕的并不是两个人物，而是围绕着颂莲的眼睛或者身体，也就是说，一组镜头中，颂莲作为眼睛而存在，摄影机追随着颂莲的目光而出现三太太唱戏的镜头，她充当了这一情景形式上的目击者。在另一组镜头中，替代了上述镜头的是，颂莲的身体，占据前景突出位置，并且充当着与另一组镜头相关的眼睛，颂莲的存在不断由人物活动层面上的身体变换到再现层面上一双无形的眼睛，她的两种存在形式交替使用推动了一种空间定位易于辨认的中心。其中第(8)到(13)镜头使两个女人面对面的镜头特写，其形式上的不对称在于一个是正面，一个却稍侧些；而且颂莲的镜头是从三太太所无法如实仿效的位置拍摄下来的。颂莲的正面标志着一种炫耀；在整个过程中，这与陈老爷对颂莲的新宠与对三太太的冷落相对应——一组镜头将她排除在画框之外，另一组镜头将她置于颂莲观看的目光下。

在颂莲与丫鬟雁儿争斗中，颂莲的“中心”位置优势尽显无疑。其中一个细节，始于老妈子带丫鬟雁儿进屋，止于颂莲呵斥雁儿去洗头。在这一场景中，同样两组画面，A组中占据前景的是颂莲的身体，她斜坐在炕沿上，B组中出现的是颂莲的眼睛，雁儿垂手低眉站在屋里。其中一个镜头，雁儿蹲下，颂莲看她的头

发是否干净。这个场面调度，这个画面构图标志着一种剥夺，在整个过程中，颂莲的正面像与雁儿的社会性的“缺席”相对应——她或者被排除在画框之外，或者处于颂莲轻蔑目光之下。与颂莲的无处不在时而眼睛，时而身体相对照，雁儿的眼睛从不曾成为任何一个镜头的权威之源。无论在那一组镜头中，雁儿总是颂莲鄙视的对象，这种状况与她微贱的社会地位相符。

对这个细节的感受之一是移雁儿之情—受排斥、遭蔑视于观众，同时还要否定颂莲的不公正的偏见。换言之，这里存在着一组有趣的对立：由于某种叙事机制的潜在前提，一个倾向于雁儿的观众所抱有的移情反应在形式上如此紧密地联系着颂莲的存在，她的视点及她的关注中心。既然认同了雁儿这一遭受蔑视的人物，观众的移情与怜悯的产生，观众的反应。观众认同了雁儿的感情，但是并未完全成为她。所以认同的她作为他人行为的对象而存在的。作为观众，分担了颂莲的观察，当观众对作为观察对象的雁儿的认同即刻确定下来，并同时奠定了谴责那个使观众如此观察雁儿的人的基础。在影片的这一场景中，尽管观众分享了颂莲在地理意义上的观察方位，但是观众并不接受她的富有某种意义的视点（观点）所束缚。也就是说，观众能够在不取消这一观察的前提下，否定颂莲对雁儿的观看与判决，而观众采取的方式是为他人印象所左右和雁儿本人不能采取的。

随着故事本文的展开，从点灯一到点长明灯一封灯的过程中，颂莲在陈家大院中与其它几位女性展开争斗，随着陈老爷对她态度的变化，从开始的新宠到冷落，颂莲丧失了陈老爷的宠爱也就失去了继续争斗下去地资本。她处于报复，而揭发了雁儿私自点灯的秘密，雁儿含恨而死；由于颂莲酒后失言，三太太与医生幽会的秘密被二太太卓云获悉，三太太被当场捉住，被陈家除以私刑而死，这几个女性为了争宠而相互攻击，最终自取灭亡，而陈老爷则在故事结尾迎娶了五太太。

叙事者不断变换叙事策略，使观众在“观看/被看”双重认同结构的不断交替中对人物认同在谴责与同情中移动。影片本文中男主人陈左仟或者被排斥于画框之外，或者被剥夺正面像和身体的完整性，但是从吃饭到就寝，一切都在他的命令掌控中进行，几位女性或者是依据他的命令而行动，或者是为了取悦他而行动；如影片中两次吃饭的场景，第一次是颂莲新婚第一天吃饭，这个场景是从三太太进入餐厅开始，至于颂莲点菠菜豆腐，共有 11 个镜头。第(1) (8) (11) 中出现了陈，但是都是远景，而且面部一片模糊。其余几个镜头中均将陈排除在画框外，但是由于固定机位得知，其余几个镜头均是追随陈的目光。因为陈在四院休息，所以颂莲有权点菜。这个场面调度很有意思，有一个镜头是颂莲的正面，与受冷落的三太太的侧面形成对比，暗示两人因陈老爷对其不同态度而拥有不同权

利。第二个场景是颂莲与陈老爷赌气，陈去三院休息，第二天吃饭的场景，始于颂莲质问为何没有菠菜豆腐，止于三太太幸灾乐祸地点了粉蒸肉，颂莲率碗离去。在这个场景中，在颂莲与三太太的交锋中，给了三太太一个正面像，而颂莲则为侧，这似乎在暗示，虽然影片本文中确立了以女性尤其是以颂莲为中心的可辨认空间但是真正的权威则是陈左仟。尽管他很少出镜，即使出镜，也没有一个清晰的正面像，但是陈家大院中女性的争斗缘他而起。整个画面可以分为 A、B 两种画面，A 中出现的是女性的身体，这使女性处于观众与陈的间接观看中；B 中女性处于陈的直接观看中。

我们在上面提过，影片本文中确立了以颂莲为表层“中心”的可辨空间方位，但是影片本文中女性成为男性直接或者间接（虚拟）观看对象；叙事者利用这一策略意图来掩饰和移位他真正的叙事权威，将旧文化制度对女性的摧残演变为女性之间的自我残杀，而旧文化制度的代言人陈却无辜地置身于外，纯粹是女巫之间的游戏。叙事者利用表层中心掩盖其真正叙事权威，完成一场男性欣赏，观看女性的游戏。

4.1.3 意义的渐隐^①

叙事者的叙事权威或者说电影本文中作者的意识形态采用种种策略来隐藏、掩饰，除过通过在画面中确立一个表象中心来掩饰其后起权威作用的作者意识形态，电影本身就是一个意识形态话语，还通过比如一个过程“意义的渐隐”来移位作者的意识形态。“读解在某种意义上说是一种回忆过程，它所处的位置不能停止在‘开始’的一瞬间，它要把开头一直带到此时此刻意义的阐述中来，然而，读解过程也有赖于遗忘。这种遗忘是建立在经验基础上的机位所造成的，这种经验把以前领悟到的意义锁闭起来，并以一种新的意义取而代之，我们称这一过程为“意义的渐隐”。

《红高粱》中，故事本文刻意截取了打鬼子的场景，在这种轰轰烈烈的爱国行动中，观众逐渐忘记了那个杀死麻风病掌柜，占有其财产和妻子的“我爷爷”形象，出现在画面中的是一个英勇的民族英雄形象，以前的读解被封锁，被遗忘，这种遗忘被建立在阶级性的经验基础上，“我爷爷”的形象被一种新意义所代替，成为无产阶级/民族英雄的双重符码，“我爷爷”的形象自然而然在“无产阶级”和“民族英雄”之间自由游走。这就为他前面的行为找到了合法的理由，由此，观众以欣赏与肯定来祝福“我爷爷”与“我奶奶”的爱情。在这里，利用“意义

^①意义的渐隐：读解在某种意义上说是一种回忆过程，它所处的位置不能停止在“开始”的一瞬间，同时，读解的过程也有赖于遗忘。把以前领悟到的意义锁闭起来，并以一种新的意义取而代之，我们称这一过程为“意义的渐隐”。见《本文中的观众：〈关山飞渡〉的修辞法》，（美）尼克·布朗著，戈铎译。

的渐隐”，作者巧妙地移位了其真正的创作意图。

张艺谋在影片本文中，从《红高粱》开始，利用观影时观众位置即观众视点的双重结构，加之电影形象的双重起源的暧昧性（注：电影形象既源于我们作为观众的定点位置，也源于一个想象的空间中摄影机的位置），通过预先设定以可见女性（“我奶奶”，颂莲）为可辨认的空间“中心”策略，叙事者此一时彼一时的交替这种策略，利用“意义的渐隐”的策略来遮掩作者真正的意识形态，在后殖民语境中建构男性中心话语模式，以对女性的放逐为代价。所以说，虽然以张艺谋为代表的第五代导演一度在影片中塑造了一系列光彩照人的女性形象，女性出镜比重极高，但是完全可以肯定，这些影片的视点是男性的，绝非女性视点。

4.2 娄烨电影本文中的影像视点与话语权力

新生代导演娄烨的影片本文中，均以边缘男女作为影片的主人公，似乎关注“边缘人群”是其创作意图。从以上分析的三部影片中女性命运的安排就可以看出，确切地说，他关注的是“男性边缘群体”，至于处于社会边缘中边缘的“女性边缘群体”，只不过是这场“传统男性精英”与“边缘男性群体”争夺话语权中的牺牲品。同样利用确立表层可辨认的空间“中心”与“意义的渐隐”两种策略，作者处心积虑地掩饰了其真正的创作意图，作者的意识形态^①。

4.2.1 关注女性边缘群体的表层叙事策略——对于中心权威话语的改写

《周末情人》中，女主人公李欣与两个男性发生关系，而两个男性先后因为过失杀人而入狱，李欣成了男性犯罪的诱因，是一个危险信号的符码；《苏州河》中，牡丹是都市爱情童话幻灭的殉葬品，马达邂逅的另外一个女孩美美，与影片中的摄影师“我”同居，是个没有固定职业的“开心”酒吧的舞女，她既是这个消费社会消费性的符码，也是颠覆传统文化意识形态中经典爱情的符码；马达则是处于社会边缘群体中的打工仔，“我”是一个自由择业的摄影师，只要给钱就什么都拍。《紫蝴蝶》中，丁慧和谢明是暗杀小组的成员，伊丹是潜伏在日本的特务，无论是暗杀小组的成员还是日本特务，他们都处于一种正常身份缺失的状态，是特殊群体，也是社会的边缘另类。

影片中的男主角毫无例外都属于社会边缘群体，那么，女性则属于边缘中的边缘。根据格雷马斯的矩形图：

①作者意识形态：电影意识形态话语的人——作者进入一般意识形态符号秩序的结果，就是形成作者意识形态。作者意识形态决定生产对象选择——什么意识形态：题材、角度、视点、表现/再现；什么意识形态决定电影生产方式选择——怎样的意识形态：样式、风格、叙事，修辞。见《当代电影理论文选》。

人物	李欣和阿西、拉拉	老师	同学	婴儿
事件	偷偷约会，早恋	处惩罚早恋学生	向老师告发同学的早恋	对于拉拉的安慰
特点	蔑视传统	维护传统，处罚破坏者	缺乏反抗精神	思索

人物	牡丹与马达	牡丹的父亲等	“我”	美美
事件	跳河自尽	造假酒，私生活糜烂	与美美同居，自由摄影师	与摄影师同居
特点	感情真挚	蔑视感情	游戏感情	思索

人物	伊玲与司徒	日本特务	丁慧与谢明	长崎小姐
事件	无辜卷入一场战争	企图追查出暗杀小组成员	企图杀死潜伏在中国的日本特务头子	无辜遭到枪击而身亡
特点	重视个体生命	残杀生命	蔑视个体生命	思索

同样，利用格雷马斯的矩形关系图来衡量上述关系，可以发现，同样存在六中关系：

①反抗与反反抗：李欣、阿西和拉拉的反抗传统的精神与老师的维护传统的尖锐对立；感情与反感情：马达和牡丹的忠于感情与牡丹父亲的践踏感情的对立；生命与反生命：伊玲和司徒的重视个体生命与日本特务的残杀生命的矛盾对立。

②反对反抗传统的一方与缺乏反抗精神的一方：前者意在维护传统，后者缺乏反抗精神必然遭到毁灭；情感与反情感：“我”是游戏感情的一方，与蔑视感情的一方牡丹的父亲之间仍有冲突对立，前者游戏感情，但是仍然渴望真情；反生命与非生命：反生命一方的日本特务意在残杀暗杀小组成员，而非生命一方的暗杀小组成员尽力抗争，但是失败了。

③缺乏反抗精神的一方与非反抗一方：一方是缺乏反抗导致毁灭，而另外一方则加以思索，耐人寻味，两者之间是一种对照关系；非情感与非反情感：这同样也是“我”和美美之间的关系；非生命与非反生命：双方都遭到毁灭，但是非生命一方是主动介入、参与这场战争，而非反生命一方是无辜卷入战争的。

④思索一方与敢于反抗的一方：后者是前者的安慰，是未来的一种慰藉和希望；非反感情与感情：美美羡慕马达与牡丹的爱情，并从中受到启发，决定开始一种新的生活；非反生命与生命：前者会对于后者的无辜丧命感到内疚。

⑤反抗传统的文化青年一方与缺乏反抗精神的一方：这种关系耐人寻味，前者并非真要置同学于死地，只是一事失手，但是不可否认他们之间存在一种尖锐的对立；感情与非感情：“我”并不相信马达所陈述的他与牡丹之间的爱情故事，“我”认为现代都市没有爱情，认为马达可能在撒谎；生命与非生命：因为后者而使前者无辜卷入战争和阴谋，而丧命，激起前者对于暗杀小组的憎恨。

⑥思索一方与维护传统一方：前者在某种程度上可以看作是失败文化青年对于传统的一种妥协；非反感情与反感情：美美与牡丹一样对憎恶蔑视感情的一方；非反生命与反生命：长崎小姐作为普通的日本人，她也讨厌战争，与发动战争、残杀生命的反生命一方也有一种对立冲突。

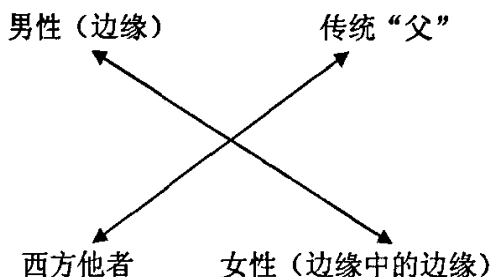
这几种关系仅仅是基本的和表层的线索，它们相互交织成更为复杂的结构。这一结构似乎表明：《周末情人》是一个“子”反抗“父”秩序的故事而已；《苏州河》是一曲现代都市爱情童话的悲剧；《紫蝴蝶》是一个战乱年代一个个体生命被毁灭的悲惨故事。

但是这种分析只是把这三部影片视为封闭结构去分析。接下来我们将同观众以及意识形态分为结合去分析本文结构与观众话语之间的关系。众所周知，作为第三世界的文本，一直被视为民族的寓言，而西方强势文化一致认为，所有涉及那些个体的都只是属于第一世界文本，而在娄烨的三部影片中，通过关注社会边缘群体的叙事策略，使长久以来湮灭于中心权威话语中的个体、“另外一半”浮出水面，但是，准确地说，为了争夺“父”的传统话语权，娄烨牺牲了边缘群体中的边缘女性，如图：

影片	人物	遭遇	性质
《周末情人》	李欣	两个男友先后因为她入狱	男人犯罪的危险符码
《苏州河》	牡丹 美美	牡丹投河自尽	牡丹是现代爱情幻灭

		美美在消费人生	的牺牲品；美美承担批评现代消费社会的能指
《紫蝴蝶》	丁慧 伊玲	丁慧背负着国恨家仇与前日本男友相互利用；伊玲无辜遭到枪击	丁慧和伊玲是战争年代的政治殉葬品；唯一的区别在于前者是主动，而后者是被动的

我们来看这三部影片中女性的身份定位，第一类，就像李欣一样，女性是男性犯罪的危险诱因；第二，牡丹类，是现代消费社会情感虚假的牺牲品；第三，美美，既是男性观看或者窥视的对象，美美在摄影机前面自娱自乐的表演，满足了男性的观看欲望，她又是男性企图掩饰自我残缺的最好工具，美美在马达苦苦寻找牡丹的过程中仿佛有所醒悟，决心重新寻找爱情；美美还承担着现代消费社会批评的能指。第四，就如丁慧与伊玲，女性再一次成为残酷政治的牺牲品。



在这场男性边缘群体发起战争来反抗传统文化意识形态“父”的时候，女性，社会边缘中的边缘，在一次成为男性观看，窥视的对象，成为男性掩饰其软弱不足失败的符码；女性在此又一次在传统“父”与边缘“子”争夺话语统治权的战争的陪葬品；而且，传统“父”与边缘“子”与西方“他者”联手，共同又一次剥夺了女性的话语权，女性又一次主体身份缺失，再一次被放逐。

4.2.2 设立画面可辨认的表层空间“中心”

在影片《苏州河》中，故事本文中的摄影师以画外音进入叙事内部，通过画面中出现的摄影机或者持摄影机的手等部分身体来进入影片画面空间。其中有这样一个场景：美美在摄影机前自娱自乐的表演，画面中偶尔出现摄影机和持摄影机的摄影师的部分身体，显而易见，美美在此被确立为这段场景中可辨认的表层空间中心，而摄影师始终或者被剥夺其完整出镜，或者被排除于画框之外，画面中的摄影机的位置就确立了摄影师“我”在画面构图中的定位。物体代替了“我”的画面定位，很容易确定另有一架摄影机定位于美美的对面位置，“我”和摄影机

在侧面。画面的表象“中心”美美在两架摄影机前的自我陶醉表演，自娱自乐，“边缘个体”——画面中的摄影师“我”与画框外的摄影师正在观看美美。而此时“观众的位置”在哪里呢？观众的认同是有“观看/被看”的双重认同结构；作为女性观众，此时认同了美美，分享了美美画面中的地理位置，女性观众被放置于一个于美美的地理位置充分关联的位置上，借助想象，将自己置身于美美的景况中，处于被观看的位置，当女性观众对作为男性观看对象的美美认同的时刻，也产生对使自身处于如此位置的人的谴责。而作为男性观众，通过摄影师画框内与画框外的眼睛来看美美，作为观众分担了摄影师的观看，确切地说画框内的摄影师借助手中的摄影机对画框中的女性美美的窥视，他借助摄影机来掩饰自身渴望窥视女性的欲望，画框中反复出现的是摄影师“我”的部分身体，暗示了“男性边缘个体”的主体身份的缺失。在这个场景中，女性不仅是男性窥视的对象；另外，美美与牡丹身上的文身，使女性身体不仅再度成为观看对象，而且成为消费社会消费的标志；也成为“边缘男性”掩饰自身缺陷来完成自我主体完整的幻想工具。

影片《周末情人》中，李欣毫无例外成为影片画面空间可辨认的表象“中心”，时而李欣的身体出现在画面，时而镜头追随李欣的视线，也就是说，画面中所出现的是李欣所看到的，李欣是两个男人，阿西和拉拉过失杀人的原因，当观众接受这一信息时，由此奠定了对李欣的谴责。因为观众随着事件的展开在时间中所取的位置问题，是以种种换位方式形成观众对人物活动的态度；观众的位置，是以一种历时性存在，随着事件发展而介入故事本文，观众占据了她的“中心”地理位置而接受了表层“中心”后真正叙事权威的暗示：女性在此不仅是男性交换的工具，而且成为危机男性安全的隐患。

影片《紫蝴蝶》中，关于伊玲做公共汽车去火车站接司徒的一段场景。起于伊玲离开家走上街头，至于伊玲下了公车。这段场景持续约十分钟，共十几镜头。我们把从同一机位拍摄下来的画面成为A组，另外一组画面成为B组。A组中出现的是伊玲的身体，B组中伊玲充当了画面的目击者，画面是伊玲的眼睛所看到的：街上学生的抗日游行队伍，日本人辱打中国平民，警察与游行者发生混战，愤怒的人群放火，显然，伊玲已被确立为画面表象可辨认的空间“中心”；镜头不断在A组画面与B组画面之间交替，观众此时已完全占据了伊玲优势的观察位置，而镜头切换最大限度地保持了移情作用，观众通过想象虚拟自己处于画框内人物的位置，但是观众不是伊玲，无法重现她身临其境的不安，慌乱与恐惧，观众移情于画框内人物的是深深同情，对乱世芸芸众生不幸的怜悯之情油然而生。这才是叙事者真正的叙事权威。

4.2.3 意义的渐隐策略

读解的过程同时是一个不断遗忘的过程，当第一层意义被封锁起来，被遗忘的时候，第二层意义已经悄悄浮出。《苏州河》中，马达在牡丹投河自尽后不停地寻找牡丹，他对牡丹的寻找早已失去了事实层面上地意义，他对牡丹的寻找同时也是他对已逝的“爱情”的无味的苦苦追寻，牡丹已死，美美虽然长相酷似牡丹，但是却与牡丹有截然相反的感情观念，如果说牡丹的死暗示了传统经典爱情在现代都市的无法存活，那么美美的存在则暗示了现代都市所流行的感情消费观念，马达寻找牡丹的表层中心被叙事者利用种种叙事策略掩饰真正的叙事权威：马达之所以寻找已经死去的牡丹只不过是为了弥补自己的过失，马达的寻找只不过是马达在茫然失措中对自我主体的追寻，牡丹，这一女性只不过是马达寻找自我的一个借口而已。

《紫蝴蝶》中，故事本文从开始到车站混战前，借助以往的阶级基础所建立的经验机制，观众位置已认同已丁慧大哥等为代表的抗日分子，奠定了对他们的尊敬和对日本侵略者的憎恨。在发生车站混战后，伊玲无辜身亡，更多无辜的人饱受混战的惊吓，甚至无辜丧命，特别是这一段场景，司徒在混战后遭受日本人绑架，殴打，被迫答应与日本人合作。这一场景始于司徒独自做在房中，至于敲门声响起，共有8个镜头，这8个镜头是从同一机位拍摄的，全是司徒的近景正面像，第1到4个是近景，第5个镜头变焦，第6个镜头慢慢拉近，第7个镜头变成司徒的面部特写，这个镜头持续约1分钟，司徒的眼睛充满恐惧，绝望，同时采用光线设置，画面上仅仅面部处于亮光下，画框其他部分被阴影吞没，凸现了其面部表情。第8个镜头，画外音，敲门声突然响起，司徒如惊弓之鸟。此时，观众充满了疑问：接下来会发生什么？其实，此时，在这一场景此前一直处于画框外的人物司徒逐渐以画面权威身份不断出现，此前观众所认同的对抗日团体的尊敬与对日本人的憎恨之情已被锁闭，第二层涵义，乱世小人物的悲哀不幸得到最大效果的移情作用，这正是“意义渐隐”的过程。作者真正的创作意图其实更多的包含在对无辜平民伊玲和司徒的同情之中。而在影片中，以丁慧，谢明为代表的抗日暗杀小组与以伊玲，司徒为代表的平民百姓之间的隔膜，僵持与这两层涵义的对峙相吻合。影片中另外一个场景更具有代表性，在咖啡馆，伊丹遭受枪击，无辜的日本姑娘遭枪杀，她临死前的最后一句话是“带我回日本”，此前对日本人的憎恨又一次被遗忘，观众心中充满的是对这个日本女性的同情，而忘记了此前所建立的对于日本人仇恨的记忆。影片正是通过一次次的“意义渐隐”的过程，逐渐削弱了甚至最终遗忘了此前建立起来的记忆，而不断强化这种“在场的悲哀”情绪，这才是叙事者的真正叙事权威，而女性，在影片中成为政治，战争

的牺牲品，又一次成为了男性之间争夺话语权的陪葬品。

以张艺谋为代表第五代导演以女性为其影片本文叙事表层“中心”模式，巧妙利用“观众的位置”的双重认同结构的作用，在观众与影片人物虚拟、想象式发生人同时，观众又无法真正于其中人物发生真正的交流与接触，通过“意义的渐隐”来完成一段记忆的封锁，来遮掩、移位叙事者不动声色隐于其后的真正的作者的创作意识形态——在一个虚拟的东方舞台中，在“子”与“父”争夺话语权权力斗争中，与西方他者共同放逐女性群体。同样，以娄烨为个案的新生代导演以对“边缘群体”的关注为其表层叙事可以变人的空间中心，精心掩饰了“男性边缘”在与“传统男性精英文化”话语斗争中对于无辜“边缘女性”的又一次放逐。因此，尽管他们在叙事话语模式中有种种不同，但是这些只不过是策略的不同选择而已，无法改变其叙事话语模式中的男性中心，不可否认其中的男性视点定位。

可以说，张艺谋和娄烨在影片中都给了女性相当程度的出镜率，但是我们很难说影片本文中的视点是女性的，他们的影片本文中都纠缠于男性一贯性的对于女性的观赏、窥视；但是，在娄烨的影片中，女性已经在一定程度上意识到了自身主体性的缺乏，然而无法实现对于自身主体性的把握；准确地说，娄烨影片中关注的是边缘男性在与主流对话中的地位，边缘的女性不过是边缘男性与传统中心权威话语争夺话语权的砝码而已。因此，虽然娄烨影片中承认了女性在社会中的边缘地位，女性自身主体性的缺乏，但是，从本质上来说，娄烨影片中的视点仍然是男性的，关注处于社会边缘的女性，只不过是男性边缘群体为了争夺话语权而采取的一个策略，并未从本质上改变女性被窥视的被动地位。因此可以说，虽然张艺谋和娄烨的影片中对于女性的关注不同，但是本质上都纠缠于男性对于女性的窥视，影片中的性别意识并未发生人们所期待或者所认为的深刻变化。

小 结

张艺谋在其影片中以控诉旧传统文化对人性尤其是对女性的摧残为表层叙事中心，与传统男性中心权威话语拉开距离，甚至形成某中叙事策略上的断裂，非团圆的缝合体系，影片中人物与传统典型的疏理——利用影片中人物（男性人物）的形象地移位策略：英雄人物的平民化，和平民人物的英雄化，而巧妙地在时下东西方文化的对话的语境中营造了一个虚拟中的东方舞台，利用时间的滞后性将这一舞台拉回到一个仿佛凝固不动的过去，同时又利用空间的边缘化策略建构了一个落后、愚昧甚至野蛮的生存空间，借用设置表层许是“中心”和“意义的渐隐”来遮掩，移位其后真正起作用的叙事权威，为了迎合西方观众——西方他者，而苦心经营了一个西方观众陌生的充满东方异域风情的舞台，同时上演着西方观众所熟悉的情节：性与力比多，俄狄浦斯悲剧等等，满足了西方观众，满足了男性对女性的窥视欲望，暴露了叙事本文的男性中心。

姜烨在影片中以关注“边缘群体，使与传统记忆不同的另外一半即以浮出水面”为表层叙事中心，找到中心权威话语对抗的方式——即中心话语的边缘化改写。同样，“边缘”只不过是到了在时下东西方文化冲撞中为自己找到立足的一席之地。“关注边缘”也成为对抗“传统精英文化”的一种策略。同样，利用空间的边缘化策略在人们所牢固建立在经验基础上的记忆的空间舞台中营造了一个“与众所周知的不同的另外一半”，同样，这是一个西方观众既熟悉又陌生的文化语境，利用种种叙事策略来掩饰作者的创作意识形态——发动对“传统精英文化意识形态”的进攻，而再一次牺牲了女性，曾与边缘男性群体共同战斗的出于社会边缘的边缘中的弱者群体，通过满足东西方男性对女性的放逐的共同默契来争取其夺得话语权利的胜利而捞取资本。

虽然有一部分人认为以张艺谋为代表的第五代导演成功地完成了中国电影走向世界，但是很多人仍然认为这种认同是一种不平衡的东方弱势文化对于西方强势文化中心的迎合，许多从性别视角定位切入批评了其影片中的男性视点。但是，似乎更多的人认为新生代导演影片本文中对于社会边缘群体的关注给予很高的肯定，普遍认为新生代导演关注边缘，让社会聆听到边缘的声音，使一直湮没于尘封的集体记忆中的另外一半的记忆能够浮出水面，似乎对此给予非常高的期望值。但是，从性别视点定位出发，在本文中，通过对姜烨影片本文中的种种叙事策略的层层剖析，我们发现，“关注边缘”，确切地说“关注女性边缘”只是为了掩饰

其真正的作者创作意图，以牺牲女性来达到争得一席之地在庞大的传统男性精英中心权威话语，影片中的性别视点无疑是男性的。

参考目录

- [1] 弗洛伊德著《论创造力与无意识》，孙恺祥译，罗达仁校，中国展望出版社出版
- [2] (加拿大) 诺思罗普·弗莱著《批评的剖析》，陈慧、袁宪军、吴伟仁译，百花文艺出版社出版
- [3] (加拿大) 诺思罗普·弗莱著《批评之路》，王振锋译
- [4] 王一川著《张艺谋神话的终结——审美与文化视野中的张艺谋电影》，河南人民出版社出版
- [5] 《为中国电影走向世界铺平道路——论张艺谋》，中国电影出版社，1994年
- [6] 玛尔考姆·波微著：《拉康》，牛宏宝 陈喜贵译 昆仑出版社
- [7] 孚卡·怀特著；《后女权主义》王丽译，北京，文化艺术出版社
- [8] 伊丽莎白·赖特著《拉康与后女性主义》王文华译，北京大学出版社
- [9] 道格拉斯·凯纳尔《媒体文化》丁宁译商务印书馆
- [10] 方汉文著《后现代主义文化心理：拉康研究》上海三联书店
- [11] 杨远婴，潘桦，张专主编《90年代的“第五代”》北京广播学院出版社
- [12] 邝世著《天下无极陈凯歌》中国广播电视出版社
- [13] 李小江，朱虹著《主流与边缘》，生活、读书新知三联书店
- [14] 孟登迎著《意识形态与主体建构，阿尔杜塞意识形态理论》，中国社会科学出版社
- [15] 贝尔·胡克斯《女权主义理论》，江苏人民出版社
- [16] 约 万著：《女权主义知识分子传统》，赵育春译，江苏人民出版社
- [17] 陈墨著：《陈凯歌电影论》，北京文化艺术出版社
- [18] 郑树森著：《文化批评与华语电影》，广西师范大学出版社
- [19] 李多钰著：《中国电影百年》，中国广播电视出版社
- [20] 刘丽文著：《历史剧的女性主义批评》，中国传媒大学出版社
- [21] 陈晓云著：《中国当代电影》，浙江大学出版社
- [22] 石川著：《多元语境中的新生代电影》，学林出版社
- [23] (挪威) 陶丽·莫依著《性与文本的政治——女性主义文学理论》，林建宏、赵拓、李黎译，时代文艺出版社出版
- [24] 尹鸿著《当前中国电影策略分析》，载《当代电影》1995年第4期

- [25]王一川著《茫然失措中的生存竞争——《红高粱》与中国意识形态氛围》，载《当代电影》1990年第1期
- [26]胡克、张卫，胡智锋主编《当代电影美学文选》，北京广播学院出版社出版
- [27]李显杰著《电影叙事学：理论与实例》，中国电影出版社出版
- [28]伊芙特·皮洛著《世俗神话——电影的野性思维》
- [29]基·科亨著《电影叙事与语言》载《世界电影》1985年第3期
- [30]让·米特著《论影像作为符号》，崔君衍译，载《世界电影》1988年第3期
- [31]爱茂莱著《电影化的想象——作家和电影》，邵牧君译，中国电影出版社出版。
- [32]诺埃尔·伯奇，《电影实践理论》周传基译，中国电影出版社1992年出版。
- [33]李·波布克，《电影的元素》伍菡卿译，中国电影出版社1992年出版。
- [34]张景媛编，《新历史主义与文学批评》北京大学出版社。
- [35]尼克·布朗著，《本文中的观众：〈关山飞渡〉的修辞法》，戈铨译。载于《当代电影》1989年第三期。
- [36]李淑言著，《什么是新历史主义》，载于《当代电影》1992年第四期。
- [37]F.杰姆逊[美国]，《处于跨国资本主义时代的第三世界文学》。张京媛译，载于《当代电影》1986年第六期。
- [38]查·阿尔特曼著，《精神分析与电影：想象的表述》，戴锦华译，载于《当代电影》1989年第一期。
- [39]阿尔杜塞著，《意识形态和意识形态国家机器》，李迅译，载于《当代电影》1983年第三、四期。
- [40]戴锦华著，《红旗谱——一座意识形态的浮桥》，载于《当代电影》1990年第三期。
- [41]王宁著，《后殖民语境与中国当代电影》，载于《当代电影》1996年第三期。
- [42]林少雄，第五代与第六代文化策略，上海大学学报。
- [43]陈旭光，影响的焦虑：接受变异与融合——中国电影外来影响源流踪迹的初步考察，上海大学学报。
- [44]杨静，表意与叙事的整合——论90年代以来第五代电影。

致 谢

本文是在屈雅君教授的精心指导下完成的，屈老师渊博的知识和科学的治学态度令人敬佩。在本文完成过程中同时得到了裴亚丽老师的指点和帮助，作者在此衷心感谢。同时感谢妇女文化博物馆的钟冬梅老师在我求学期间的关怀和帮助。

陕西师范大学文学院所营造的宽松的学术气氛和严谨学风是我三年生活和学习的土壤。在与陈雪菁硕士、陶慧硕士、侯阿妮硕士、屈亚萍硕士、王昉硕士、张强强硕士的讨论和共同学习中作者获益匪浅，在此特向他们表示感谢。同时感谢一起生活和学习在一起的同宿舍的姐妹们。她们是任洁、李静、陈向利、汪春杰。

感谢一切曾经关心和支持过我的人们。

赵军芳

二零零七年三月

攻读硕士学位期间的研究成果

- [1] 赵军芳, 关于《文赋》中形式主义的分析, 《江西师范大学学报》, 2006 年, 增刊。