



尋覓被隱匿的意義 ——二十年來從事電影文化修辭批評之緣由

王一川

(北京大學 藝術學院，北京 100871)



[摘要]每一部電影文本總是以雙重文本的方式存在的：第一重文本屬於表層文本或意識文本，即觀眾以通常眼光可以觀察到的那些顯眼的電影形式及其意義；第二重文本屬於深層文本或無意識文本，即觀眾以特殊眼光而可以窺見的那些隱秘的電影形式及其意義蘊藉。電影文化修辭闡釋的目標，正是借助表層的意識文本而探測那暫時隱匿在深層的無意識文本。它可以分四個步驟展開：第一步，跨越通常藝術鑒賞感受，盡力探測文本形式中的邊緣、裂縫或空白處；第二步，從這些邊緣、裂縫或空白處，發現被隱匿的第二重文本的蹤跡，並通過凝練、梳理和潤飾，使之成為一種相對連貫的整體；第三步，把第二重

文本納入藝術文本與其社會文化語境的相互依賴關係中去做合理化闡釋；第四步，通過藝術文本與其文化語境的相互闡釋，對第二重文本現象的成因提供說明，由此對特定的藝術文化修辭現象作出新的觀察。對文化修辭分析來說，真正重要的還是妥善處理第一重文本與第二重文本之間的辯證關係：依託第一重文本而嘗試窺探第二重文本，但最終必須從發現到的第二重文本平臺上平安返回到第一重文本。

[關鍵詞]電影文化修辭 窺探 第二重文本

[作者簡介]王一川（1959—），男，四川省沐川縣人；1982、1984、1988年，先後畢業於四川大學、北京大學、北京師範大學，獲得文學學士、碩士、博士學位；1988—1989年，赴英國牛津大學做博士後研究；現為教育部“2005年度長江學者”特聘教授，北京大學藝術學院院長、博士生導師，曾任北京師範大學藝術與傳媒學院院長、國民藝術素養研究中心主任，兼任中國文藝理論學會副會長、中華美學學會副會長，主要從事文藝美學、藝術學研究，代表性著作有《意義的瞬間生成——西方體驗美學的超越性結構》、《語言烏托邦》、《修辭論美學》、《中國形象詩學》、《張藝謀神話的終結——審美與文化視野中的張藝謀電影》、《中國現代性體驗的發生》、《中國現代學引論》，主編《美學與美育》、《大學美學》、《新編美學教程》等。

Title: Looking for the Hidden Meanings: Reasons of Engaging in Rhetorical Criticism of Film Culture for Two Decades
Abstract: Every film text exists as a form of dual text. The first text belongs to a surface layer text or conscious text, meaning that the audience is able to observe the conspicuous forms and meanings of the films by merely sight; while the second text belongs to an in-depth text or unconscious text, meaning that the audience is able to observe the covert forms and meanings of the films through a specific vision. The goal for interpreting the rhetoric of film cultures is just exactly making use of the superficial level of the conscious text for exploring the unconscious text hidden in-depth temporarily, and there are four steps to begin with. Firstly, stepping over the general sensibility of



art appreciation and trying to detect the margin, crevice or blank space in the form of the text. Secondly, tracking the hidden traces of the second text from the margin, crevice or blank space, and assembling them into a coherent entirety through compacting, sorting and polishing. Thirdly, bringing the second text into the codependent relationship between the art text and its sociocultural context and giving it a reasonable interpretation. Fourthly, explaining the causes of the phenomenon of second text through the interpretation between the art text and its sociocultural context, and observing a certain art cultural rhetoric phenomenon with new perspective. For analysis of cultural rhetoric, what is really important is handling the dialectical relation of the first text and the second text properly. The critics, when attempting to probe the second text based on the first text, must be safely returned to the first text from the platform of the second text.

Keywords: film culture rhetoric, probe, the second text

Author: Wang Yichuan obtained his PhD in Literature and Art from Beijing Normal University. He worked as a post-doctoral fellow in Oxford University during 1988-1989 and was appointed as the "2005 Distinguished Professor of Changjiang Scholar" by Ministry of Education of China. Currently he is the Dean of School of Arts and the doctoral tutor at Peking University. He is mainly engaged in the studies of literary aesthetics and arts.

我的第一本電影評論集《第二重文本——中國電影文化修辭論稿》就要面世了，它是在做了二十多年電影文化修辭批評後才結集出版的。這個時間跨度已不算短，所以，有必要向學術界的朋友交代其中一些緣由。

一、我為什麼做起電影文化修辭批評來了？

我原來的主要學術領域是文藝美學（後來逐漸轉向藝術理論），它屬於中國語言文學學科下的文藝理論（文藝學或文學理論）學科。我之所以對電影批評發生興趣，並進而提出並實踐電影文化修辭批評，應是幾方面的機緣促成的。

其一，我在四川大學念本科時，正逢“美學熱”在全國興起。由於四川的成都和重慶兩地都是美學的熱點地區，我對美學發生了越來越濃厚的興趣，加入同學組織的美學小組，並與他們一道參與編撰國內首部《美學辭典》（王世德主編，北京：知識出版社，1986）；於是，後來就走了美學這條路。美學要關心的不祇是某一藝術門類的而是所有藝術門類的審美問題，這可能就為我後來的宏觀的理論興趣點作了一些預設。而在讀本科時，每到週末晚上，與同學們一道扛凳子到一牆之隔的成都工學院（後來併入四川大學）看免費露天“壩壩電影”的經歷，也為我後來的電影評論工作做了興趣鋪墊。難怪人們說，興趣是最好的老師。那時看《小花》、《天雲山傳奇》等熱映影片，又回頭翻閱文學原著的難忘經歷，使我對電影的巨大魅力及文學與電影的密切關係難以釋懷。

其二，在考入北京大學中文系跟隨胡經之教授攻讀文藝美學碩士學位時，導師在中國大陸學術界首倡設立的“文藝美學”學科本身就尋求“文藝學”與“美學”間的跨學科交融，從而使我開始接受到跨學科視野的學術訓練。同時，胡先生一再告誡我們，搞理論的如果不能聯繫具體文藝作品，不能準確地舉文藝作品實例去論證和闡發，就不夠格。他自己的學術論文給我們樹立起一個個典範。這給我的印象極深。這些，顯然對我後來在理論學科領域裏“不守規矩”地拐入文藝作品分析領域有一種導向作用。

其三，到北京師範大學中文系（後改為文學院）任教並在職攻讀文藝學博士學位時，導師黃藥眠（1903—1987）教授和副導師童慶炳教授在治學上都主張在文學與其他藝術門類之間不必硬性設置界限，而是可以縱橫跨越、相互融通。黃先生於1987年去世後，新一代學科帶頭人童慶炳教授更是放手鼓勵我在與文學相鄰的電影文化修辭領域拓展，還選派我赴牛津大學做博士後研究。程正民教授在任職中文系主任期間也鼓勵我去自由開拓。這些都成為我在電影文化修辭批評領域前行的有力推手。

其四，1988年8月，我到牛津大學跟隨文化批評理論界名師伊格爾頓（Terry Eagleton）教授做博士後期間，閱讀他的著作《批評與意識形態》、《馬克思主義與文學批評》和《審美意識形態》及另一位西方馬克思主義（簡稱“西馬”）名人傑姆遜（Fredric Jameson）教授的著作《語言的牢房》、《馬克思主義與形式》和《政治無意識》等，發現他們兩人的視野歷來就相當宏闊，完全無視文學與其他藝術之間的狹隘界限。特別是傑姆遜教授，總是結合具體藝術文本去闡發新的文化理論。他對藝術文本的神奇穿透力及由此而建構的文化理論洞見，令我心蕩神馳、躍躍欲試；他用“符號矩陣”去分析《吉姆爺》已經很精彩，再用來分析中國的《聊齋志異》更是令我敬佩，乃至給了我自己動手做起來的重要啟發。就這樣，我從純理論領域跑到以往陌生的藝術文本領域做起文化修辭批評來。



伊格爾頓

傑姆遜

其五，碰巧我那時服務的北京師範大學距離中國電影資料館（其懸掛的另一塊牌子是“中國電影藝術研究中心”）及其藝術影院所在的小西天很近，步行也就20分鐘左右，那裏的由《當代電影》雜誌社提供的內部電影觀摩票及觀摩證，在20世紀90年代成為令人羨慕的觀影特許證件，讓我得以多看了不少外國經典片。同時，在該館工作的來自母校四川大學的饒曙光、蕭志偉等鼓動我多去看電影、做電影批評（這要感謝他們），因為電影在那些年（從1985年起）已經變得越來越火了。這種地緣便利，自然容易使我的批評興趣投寄到電影上面。

其六，我在北京大學攻讀碩士學位時，由西南師範大學派到北大哲學系做訪問學者的兩位美學界朋友蘇丁（也是我的川大校友）和楊坤緒，曾熱情慇懃我轉到電影教育界任教和做電影批評，理由是電影將來在藝術圈的紅火度必定勝過文學。楊坤緒還熱心陪同我去恭王府結識他的正在中國藝術研究院攻讀電影學碩士學位的西南師範大學校友陳犀禾。我那時雖然沒有順勢往這條道上走，但他們對電影的熱切嚮往和對我未來發展提出的真誠建議，畢竟給了我感染和啟發。

其實，如想在文藝理論、藝術理論或藝術批評領域有些許個人建樹，而又需尋找合適的藝術文本去耕耘，那麼，在社會生活中和藝術界都日益紅火的電影，無疑就應是最合適的藝術文本耕耘園地了。這或許正是我做電影批評的基本緣由吧。至於真正選擇了電影文化修辭批評這一路子，還與我在牛津大學的經歷有關。

二、第一篇電影文化修辭批評習作

我真正動筆寫電影評論，起因於在牛津時經歷的我自己所謂“語言論震驚”及觸發的“修辭論轉向”。在1985年到1987年攻讀文藝學博士學位時，浸潤於西方體驗美學中的我，逐漸感覺到，我所崇仰的體驗美學價值觀與當代中國文藝創作流向之間正在形成巨大的鴻溝。當我想用體驗美學理論去分析當代文藝思潮時，卻痛感無從下手，無能為力。這些困惑，可從我的博士論文《意義的瞬間生成——西方體驗美學的超越性結構》（濟南：山東文藝出版社，1988）“結語”見出。

帶着這種困惑的我到了牛津大學，意外地發現，西方正在盛行的不再是我原來自以為是的體驗美學，而是“語言論轉向”後的語言論美學或語言論批評：牛津的人文社會科學各個學科幾乎都在談語言、話語、話語實踐、文本、互文性等。而且，人們把藝術首先視為語言或符號現象而非體驗現象，動輒用語言學模型或符號學手段去分析。特別令我驚異的是，“西馬”們竟然已經完成了馬克思主義美學與藝術理論的“語言論轉向”了，從而熟練地把傳統的意識形態分析改造成了可以動用語言學模型去縱橫瀟灑地拆卸的話語分析



或文化分析了。傑姆遜正是其中的成功範例。這種意外的感受被我自己概括為“語言論震驚”。伴隨着這種“語言論震驚”，我在牛津度過了自己“而立”之年的生日。正是在那些渴望真正在學術上“而立”的日子裏，我陷入到痛苦的自我反思和自我尋覓狀態中。在經過了一段時間的熬煎後，我終於根據自己的興趣和偏好，做出了實施“修辭論轉向”的自我決定和自我要求，並把這種轉向集中概括為兩點具體的轉向行為：一是從純理論研究轉向理論的批評化過程，即不祇研究純理論問題，而是要將理論同具體文本批評結合起來，讓理論重新返回到批評實踐中去吸納資源，否則就是無源之水，無本之木；二是從做西學轉向做中學，即作為一名中國學人，不再祇是研究西方理論問題，而是要回到中國問題來，以中國問題為本位，嘗試提出並解決中國自己的問題，否則在學術上將始終找不到準星。以這兩點轉向為主要內涵的“修辭論轉向”，導致我走上一條屬於自己的治學主張和道路——我後來概括為“修辭論美學”。正是在這條道路上我一直走了十多年（後來不斷有所調整）。

具體地說，我從那時起開始自覺尋求的修辭論轉向包含四個方面：一是內容形式化，即把傳統的作品內容分析轉化為現代語言學意義上的形式分析；二是語言歷史化，即把作為語言現象的藝術文本放到社會歷史語境中去分析；三是體驗模型化，即嘗試用語言學模型去分析體驗美學關注的個體直覺問題；四是理論批評化，即把理論關懷放到具體批評實踐中去建構和檢驗。這“四化”的核心還是理論批評化，就是讓理論返回到文本闡釋的園地裏去重新吸納養分。

碰巧，我的修辭論美學工作的初次實驗，就是我的第一篇電影文化修辭批評習作——借鑑“符號矩陣”模型去分析影片《紅高粱》，即後來發表的影評論文《茫然失措中的生存競爭——〈紅高粱〉與中國意識形態氛圍》。撰寫這篇影評的緣故，在此簡單解釋幾句。我在1987年年底應邀到中國電影資料館觀看了張藝謀導演的處女作《紅高粱》後，雖然感覺有些意外，但不知該如何下手評論，之後就忙於出國前的各種準備了。該片於1989年春夏之際登陸英倫三島時，我正在牛津。兩件事情給我以激靈：一是念神學博士的鄰居是來自利物浦的小夥子，他看後回來十分不滿意，充滿友善但又毫不隱諱地質問我，中國人怎麼能拍出這樣粗野、野蠻的電影？太不應該了。二是據媒體報道，日本麻風病人協會號召抵制這部影片，因為它不僅不尊重麻風病人的基本權利而且還侮辱他們。這兩件看起來並不起眼的小事，卻給正在尋求合適文本以探索中國當代文化修辭批評的我以一種具體的啓迪：要從這部影片的不為人注意的隱秘縫隙處打進去，盡力窺探那被第一重文本掩蓋的隱秘的第二重文本，從而揭示出為我們自己所忽略的深層無意識的價值觀衝突。而傑姆遜慣常採用的“符號矩陣”模型，就成了我的最初借鑑工具。我那時肯定想不到，這篇1989年4月至5月間在牛津寫成初稿的電影評論，竟成為我後來電影文化修辭批評和其他文藝評論的最初起點。我那時更想不到的是，這篇對於我自己是首次需全力用來證明修辭論闡釋的有效性及第二重文本的確切存在的電影評論習作，會在發表後不久就在國內產生一些意料不到的誤解和爭議。

其實，不僅是這篇及隨後的電影文化修辭分析論文，而且我的專題著作《張藝謀神話的終結》、《修辭論美學》、《中國現代卡里斯馬典型》、《中國形象詩學》和《中國現代性體驗的發生》等，都是這種借助跨學科的修辭論美學視野去透視藝術文本的產物。我雖然沒有刻意在文學與其他藝術之間保持互動關係，但確實心裏本來就沒有藝術門類及相關學科柵欄。當然，現在回過頭來看，我那時治學的利與弊都在這裏了：利在比較自由和靈活，弊在不大可能像具體藝術門類專家那樣深諳行規並說行話。

三、第二重文本及電影文化修辭論闡釋

《第二重文本——電影文化修辭論稿》是我從修辭論美學視角解讀中國當代電影文化現

象的一個集中結果。它反映了我從1990年到2002年間的電影文化修辭論闡釋工作，也可以說是我對自電影《紅高粱》（1987）崛起直到電影《英雄》（2002）開啓“中式大片”時代之前十五年間中國電影文化修辭的一種解讀。這些解讀總體上屬於電影文化修辭這一理路，其看到的東西也都大體可以歸結到第二重文本名義下。這就是此書名稱的由來。至於我在2003年至今寫的電影批評論文，則需要另行彙集了。

關於書名中的“第二重文本”以及“電影文化修辭論”，由於涉及研究路徑或方法，則需要多說幾句。我歷來認為，對中國當代電影可以從若干不同視角去觀照。與我在書中的工作相關而又不同的視角可以有兩種：一種是電影文化研究，主要是指那種運用英國伯明翰學派影響下興起的“文化研究”方法去闡釋電影現象的路徑。這屬於當代顯學。當然，也有那種在傳統文化概念意義上分析電影深層的意識與無意識、情感、哲學、倫理、風俗等文化蘊涵的路徑。另一種是電影修辭研究，主要研究電影語言的修辭特點。例如，電影特技、攝影、錄音、美工等的表意策略及其效果。我的工作則與這兩種都有所不同，是把電影文化現象當作修辭現象去研究，意味着從修辭論視角去考察電影文化現象。這種電影文化修辭研究的重心，既不在一般的電影文化特性，也不在一般的電影修辭特性，而在電影文化的修辭特性上。這也就是要求從修辭論視角去闡釋電影文化現象。

從修辭論視角去闡釋電影文化現象，涉及五個方面。第一，電影（或影片）總是一種文化現象，總具有文化蘊藉。第二，電影文化蘊藉必然要借助於電影的修辭手段去呈現。第三，電影文化修辭總是特定的社會文化語境的綜合作用的產物。第四，電影文化修辭及其與文化語境的相互交融都可以運用語言學模型等形式分析框架去闡釋。第五，以語言學模型為代表的語言學—符號學手段不是電影學基本研究手段的一個補充性運用，而是電影學的基本研究手段之一；不是先研究電影內容、意義等文化蘊藉，然後纔運用語言學手段去做點補充，而是從一開始就運用語言學模型等語言學—符號學手段去探測電影文本，從電影文本的語言—修辭模型中發現被隱藏的別一重文本來。正是基於這種認識，書中一而再、再而三地反復運用“符號矩陣”去分析中國影片，並從中見出它同特定社會的文化語境之間的相互依賴關係；正是這種關係，在深層規定着電影文化修辭的呈現。回過頭來看，我可以說是對語言學模型在中國文藝研究中的運用情有獨鍾的人，在中國大陸學人中也算較早並反復運用語言學模型去研究中國文藝文本的。我的這種電影文化修辭研究，意味着以語言學手段去分析電影文本與文化語境的關聯場，形成電影文本與文化語境之間的相互依賴關係。

這種電影文化修辭闡釋的結果，不再是複述普通觀眾在觀影時看到的東西並對此提供闡釋，而是直接呈現在普通觀影時容易遮蔽或抑制、而在電影文本中確實存在的更多地屬於無意識層面的東西，是從電影文本與社會文化語境相互依賴關係的角度去加以重新發現和合理化闡釋的結果。這樣，那種在普通觀影時容易遮蔽或抑制、而在電影文本中確實存在、並且需要從電影文本與社會文化語境相互依賴關係的角度去加以重新發現和合理化闡釋的無意識層面的東西，正是我所謂的第二重文本。

第二重文本，是對電影文化修辭批評的闡釋結果的一種簡賅表述。這個概念的提出，自然是對此前給我以啟發的種種批評理論加以綜合和提煉的結果。羅蘭·巴爾特（R. Barthes, 1915—1980）在《批評與真理》（1966）裏有關批評是“第二語言”（second language）的觀念，以及在其他一系列著述中有關“從作品到文本”（from work to text）、“文本的快樂”（The pleasure of text）、“作者的死亡”（the death of the author）及“互



電影《紅高粱》海報



文性”（intertextuality）等觀念，展現出藝術品在解構批評家手中可以有着一種無限開放的可能性，有着令人無比渴望的新奇度。我對此充滿興趣，但又不滿足。我希望這種基於個體自由的無限開放的解構性遊戲能夠最終獲得某種理性的節制，並最好同某種穩定的東西結合起來。於是，我注意尋求在自由的解構之中仍有某種新的主見的挖掘和凝聚。這就要求我在巴爾特的自由式解構與伊格爾頓和傑姆遜等的歷史性定見之間尋求一種新的綜合。

於是，“第二重文本”概念就基於如下一種假定提了出來：正像其他藝術作品一樣，每一部電影作品都不是封閉的完整體，而是開放的待完成體，有待於觀眾和批評家去重新打量和賦予穩定的意義蘊藉。這樣，每一部電影作品總是作為待完成的電影文本而存在，呼喚着觀眾和批評家去做二度、三度，甚至更多的超常打量。這樣，每一部電影文本就總是以雙重文本的方式存在的：它的第一重文本屬於表層文本或意識文本，即觀眾以通常眼光而可以觀察到的那些顯眼的電影形式及其意義；第二重文本則屬於深層文本或無意識文本，即觀眾以特殊眼光而可以窺見的那些隱秘的電影形式及其意義蘊藉。電影文化修辭闡釋的目標，正是借助於表層的意識文本而探測那暫時隱匿在深層的無意識文本。每部電影文本表層的意識文本總是大體確定的和不變的。《馬路天使》攝製於七十多年前，時光流逝，觀眾換了一代又一代，但它那拷貝裏的電影形式及其意義卻還是大體穩定而不變的，不會變成《十字街頭》，雖然拷貝在保存中難免產生一些技術損耗。不過，每部電影文本深層的無意識文本卻可能發生改變，也就是在不同時代的不同觀眾中產生出某種不同的意義來。表層意識文本往往祇有一個，而深層無意識文本卻往往可以存在若干個，也即第一重文本往往是一，而第二重文本卻可能是多。也就是說，對同一部《馬路天使》文本，不同的闡釋者可能得出不同的第二重文本來。一部藝術文本而同時並存若干種不同的第二重文本，是可能的。

對第二重文本的存在，不能作神秘化理解，而應當從藝術文本與其社會文化語境的相互依賴關係角度去加以合理化闡釋：藝術文本當其在社會生活語境中與一代代擁有新的生存方式和體驗的觀眾相遇時，必然會碰撞出新的體驗火花，從而為第二重文本的可能性提供了開闊的空間。或許可以從理論上說，有多少種新的生存體驗，就可能碰撞出多少種新的第二重文本來。文化修辭批評的工作，不過是將這種可能的開闊空間加以合理化闡釋而已。這種合理化闡釋正是文化修辭論闡釋視角要做的主要工作之一。文化修辭論闡釋可以分四個步驟展開：第一步，跨越通常藝術鑒賞感受，盡力探測文本形式中的邊緣、裂縫或空白處；第二步，從這些邊緣、裂縫或空白處，發現被隱匿的第二重文本的蹤跡，並通過凝練、梳理和潤飾，使之成為一種相對連貫的整體；第三步，把第二重文本納入藝術文本與其社會文化語境的相互依賴關係中去做合理化闡釋；第四步，通過藝術文本與其文化語境的相互闡釋，而對第二重文本現象的成因提供說明，由此對特定的藝術文化修辭現象作出新的觀察。當然，在具體的藝術品研究中，上述的四個步驟有時不必同時展開，而可以有側重點的不同。

對文化修辭分析來說，真正重要的還是妥善處理第一重文本與第二重文本之間的辯證關係：依託第一重文本而嘗試窺探第二重文本，但最終必須從發現到的第二重文本平臺上平安返回到第一重文本，中間需要動作連貫或連接順暢，不能輕率和隨意，否則後果不堪設想，就好比航天員從地球乘飛船完成登月後終究必須返回到地球上繼續生存一樣。尋覓第二重文本，終究還是為了更加合理地理解第一重文本所蘊涵的豐富興味。對於中國的興味蘊藉美學傳統來說，優秀的或偉大的藝術品，往往可能在其第一重文本本身中就蘊涵第二重文本的無限豐富的闡釋可能性，從而令一代代觀眾常看常新，流連忘返，依依不捨。這或許正是藝術品的“永久的魅力”之一個方面吧。文化修辭批評的工作，不過就是將這種可能性加以合理化而已。

彙集在書裏的電影文化修辭分析，就體現了我對第二重文本的追蹤熱情。相關的文章有：

《茫然失措中的生存競爭——〈紅高粱〉與中國意識形態氛圍》、《敘事裂縫、理想消解與話語衝突——影片〈黃河謠〉的修辭學分析》、《面對生存的語言性——談談秋菊式錯覺》、《文明與文明的野蠻——〈一個都不能少〉中的文化裝置形象》、《認同性危機及其辯證解決——影片〈那山那人那狗〉的文化分析》、《無地焦慮與流體性格的生成——陸川〈尋槍〉的文化分析》等。當然，並非我所評論到的每一部影片都被追尋出第二重文本來了。我在評論每部影片之初，總是要根據其具體特點而確定具體分析目標，對於那些我那時以為尚不足以或無力追尋第二重文本的影片，就往往另找其他文化問題去討論了。這是需要向讀者解釋的。

我在做電影的文化修辭論闡釋的過程中，大致是有幾次重心位移的，這就導致對第二重文本的尋覓重心之間存在一些變化：最初是盡力運用語言學模型去叩探隱伏的意識形態意蘊（即第二重文本），如對《紅高粱》、《黃河謠》、《出嫁女》、《秋菊打官司》的評論；由於發覺這種意識形態話語闡釋容易陷入獨斷困境和被人為地引向我個人無法調控的別種用途，就自覺地作出了一次調整，即轉向追蹤文化語境中的群體無意識慾望的印跡，這就有“後殖民語境”中的“張藝謀神話戰略”研究系列論文；再後來，感覺這種“後殖民語境”的批判色彩也過於濃烈了，就逐漸地變通為發掘特定文化內部的價值觀衝突及其流變了，這就有對《一個都不能少》、《那山那人那狗》和《尋槍》等的評論。總之，這樣的重心位移的結果就是，我的評論中的意識形態話語闡釋味道是愈來愈淡的，而面向深層無意識文化理念和個體生存體驗狀況的意味是逐漸變濃的。

需要說明的是，現在回頭看，由於那時年輕的我對以修辭論美學闡發第二重文本是那樣熱心和執著，以致在信筆論證時，常常忘記了一種現在來看是必要的前提闡明和反復解釋，那就是需要着重說明我的這種第二重文本追蹤不過祇是公眾從影片中尋覓出的不確定的無意識興味之一，或對影片的多種可能的分析路徑之一，觀眾或其他論者完全可以得出其他不同的看法和結論來云云。如此一來，我那時對《紅高粱》等影片中的第二重文本的闡發，就難免有些獨斷。這些都如實地保留在這些原發論文中，它們構成我的或深或淺的腳印，不必再回頭修飾，索性立此存照。

還有一點需要說明，我對影片的這些分析工作，與我其時對文學的分析工作是一致的，即都是從修辭論美學視角而從事文藝文本闡釋的結果。不妨提及兩個例子：一是我從張承志的中篇小說《北方的河》裏發現，在表面的熱烈酣暢的“尋父”文本下，實際上潛藏着冷峻而激烈的無意識文本“弑父”，這樣的相互衝突成就了該小說的充滿張力的結構及其豐富的讀解可能性。“他意識中把黃河想象為渴慕久矣的英雄父親從而急切認同，但無意識裏卻將其視為必須征服的仇敵父親。英雄父親是此時代人文主義信念的象徵，而仇敵父親則是與‘鬥爭哲學’相連的過去那悲劇性歷史之罪魁。……從而橫渡黃河，無意識中是一次激烈的象徵性弑父行動。”^①二是從王朔的《頑主》片斷中，從馬青、楊重、于觀等人物在街頭閑逛時與中年紳士和鐵塔大漢等的身體語言的較量及其轉換中，見出拉康式想象界、象徵界和現實界之間的關係及其演變在兩重文本間的變換軌跡，從而發現王朔筆下“嬉遊者”們的生存方式的基本的語言性特點，由此找到把握王朔小說人物行為方式的一把文本鑰匙。“在嬉遊者這裏，行為的狂歡必然要最終轉化為、落實為言語的狂歡。或者不如說，他們的行為的狂歡實質上正是言語的狂歡。”進一步看，“嬉遊者擁有的克敵制勝和獲取狂歡的法寶，除了言語沒有別的”。^②由此可見出，我那時對電影和文學所做的文化修辭批評工作本身是一致的。

[編者註：該文原為作者《第二重文本——中國電影文化修辭論稿》的自序，在本刊發表時編者有所刪改。]

^① 王一川：《中國現代卡里斯馬典型》（昆明：雲南人民出版社，1994），第247頁。

^② 王一川：《中國形象詩學》（上海：上海三聯書店，1998），第440頁。