

中國獨立電影

《蔓延》中的「盜版」

• 張英進

當中國獨立電影人通過重構的方式再次編織電影原作時，他們不再把原作的原創性視為必須尊重或確保的事物，而是視之為每次能夠反覆創造、反覆進行互文意義生產的東西。

知識產權的概念涉及真實性、原創性，以及對公正、合法使用等法律範圍的具體確定^①。然而，就中國獨立電影而言，這些概念卻是藝術家在重新定位盜版時所反覆質疑的，而他們定位的方法也多種多樣，或簡單的直涉，或創造性的重構，或戲謔的模仿，或置之不顧。當中國獨立電影人通過重構的方式再次編織電影原作時，他們不再把原作的原創性視為必須尊重或確保的事物，而是視之為每次能夠反覆創造、反覆進行互文意義生產的東西。對盜版作品進行創造性重構的情況可以發生在兩個層面：第一，藝術家在銀幕外的日常生活中對盜版作品的使用；第二，藝術家在銀幕內創造性地選擇使用被盜版的材料。這兩種互文關係都使盜版成功地展現在銀幕內外。本文通過解讀《蔓延》（何建軍導演，2004）中盜版的互文性，以探討中國獨立電影從原創到再創造的發展過程。

正如《蔓延》的英文片名*Pirated Copy*（即盜版）所暗示，影片將虛構的敘述建立在電影盜版的互文性重構之上。相比之下，中文片名則弱化了盜版的法律含義，而強化了象徵意義上野草「蔓延」的再生能力。值得指出的是，在筆者看到的影片錄像帶上，打印的是另一個英文片名*Spreading*（即蔓延）。《蔓延》的開場鏡頭抓住了「野」的意義進行表達，揭示盜版在消費者中像野草一樣蔓延。影片並沒有採取傳統電影鏡頭的處理方式，而是用快速閃過的畫面表現街道旁小商販和購買者為盜版影碟討價還價的場面（7到15元不等，因場地而異）。他們或說標準的普通話，或帶有方言口音，不同言語的使用給人一種無政府狀態的感覺。搖晃的手持攝影機將那些在擁擠的公共汽車站、街道的拐角或地鐵站裏進行的非法交易做了特寫的處理，偶爾也會突然出現意料之中的警察追逐盜版小販的鏡頭。電影盜版作為弱

* 本文初稿由柳迪善翻譯自英文，筆者自校。

者生存空間的邊緣性在國家權力監視下的殘酷生存狀態就這樣展示出來。

鑒於這種弱者與強者之間的緊張關係，《蔓延》在三個重要方面重新設置了盜版問題：第一，它對於霸權力量採取了對立姿態，並微妙地挑戰了國家打擊盜版的合法性；第二，它歡慶消費盜版時所產生的解放性效果，並質疑束縛個人身份和性自由的傳統概念；第三，它將焦點對準了弱勢群體的艱難生存狀況，從而展現了當代中國在重構全球—本土動力時多變的現實情景。

一 對國家的微妙挑戰

在《蔓延》中所表現的國家與民眾的對立姿態，是導演作為獨立電影人身份的一個明顯特徵。1985年，何建軍在著名的北京電影學院特別開設的一個導演班進修，並在兩部先鋒影片《黃土地》(1984)和《孩子王》(1987)中擔任助理導演，而這兩部影片都出自第五代導演陳凱歌之手。與第五代導演不同的是，何建軍並沒有留在國營製片廠裏，而是選擇了獨立拍片的方式；他為自己的電影籌集私人資金，並通過非官方渠道進行影片的發行、放映。這種情況大多發生在國外，但偶爾也出現在中國內地②。

何建軍與張元和王小帥一起，在1990年代初開始了中國地下電影的製作，後來成為「非法的」、具有造反精神的第六代導演的中堅人物。他們的電影一直在美學、意識形態和體制方面對中國的文化與政治傳統提出質疑。從美學上來說，他們拋棄了中國通俗劇模式和好萊塢商業片的美學，而取法瀟灑着存在主義危機意識、具

有創新意味的歐洲藝術電影的精神。從意識形態上來說，他們拋棄了宏大敘事和烏托邦的理想(民族寓言、啟蒙精神、革命話語)，而選擇了邊緣人(搖滾音樂人、異化的藝術家、精神病人、四處流動的民工、妓女、男女同性戀者)和他們非傳統、顛覆性、邊緣化的生活方式作為影片的重點表現對象③。

像何建軍的早期作品《懸戀》(1993)和《郵差》(1995)一樣④，《蔓延》也是一部非法作品，因為他從來沒有將此片送交相關政府部門審批。但非法性質本身就是這部影片所要表達的對合法性的挑戰。這體現在影片中對盜版碟小販小王的拘留過程中(與他一同被拘留的還有一個騎自行車載着孩子沿街叫賣「毛片」〔黃碟〕的婦女)。「你們為甚麼抓我？我沒有犯法！」小王一邊被警察拖走，一邊徒勞地反抗。在警察局裏，一位警官看到日本導演大島渚的《感觀王國》(1976)的影碟封面，警告小王說，賣色情片是要坐牢的。小王卻反駁，大島渚是藝術電影的導演，他在作品裏宣揚的是人性和人道主義。但小王的

何建軍對《蔓延》中審查場面的表現，其意圖在於鼓勵觀眾對國家提出哪怕是微妙的挑戰，即質疑國家對視覺產品作出法律界定的權利，也質疑國家採用暴力手段控制電影盜版的合法性。



《蔓延》微妙地挑戰了國家打擊盜版的合法性。

《蔓延》以一連串的奔跑鏡頭給觀眾留下了充滿希望的結尾。與《羅拉快跑》相比，《蔓延》的主角也許跑得沒有德國人那麼優雅，但他們面對的卻是類似的生存困境。

聲音卻在這位警官放映盜版碟的時候慢慢減弱——影片呈現的畫面是一位極富同情心的女性向一個正在手淫的老頭暴露自己的下體。

對於國家是否能劃清藝術電影和色情電影的界限這一問題上，小王顯然不是一個有力的挑戰者，但何建軍對這個審查場面的表現，其意圖在於鼓勵觀眾對國家提出哪怕是微妙的挑戰，即質疑國家對視覺產品作出法律界定的權利，也質疑國家採用暴力手段控制電影盜版的合法性。何建軍似乎要表白，盜版現象是無法從道德的層面上去根除的，因為甚至色情電影也在人道主義意義上使觀眾受益。影片中，小王以人道主義為藉口進行自衛，這確實可以為某些販賣毛片和情色片的小販作為開脫的理由，因為從某種意義上來說，電影盜版為無業和無就業能力的人群（如賣黃碟的婦女）提供了獲得生計的機會。

電影盜版現象與就業問題在另一部故事片《哭泣的女人》(2002)裏得到了戲劇化的表現。這是一部由劉冰鑒導演的獨立影片，開場是天安門廣場——中國權力中心的絕對象徵——附近的北京街頭的景象。女主角是一個無業的盲流女民工，她向鄰居借來一個孩子，然後就揹着這個孩子在北京街頭兜售每張7至8元的盜版碟。她自稱顧客想買甚麼，她就能提供甚麼。這時，一個騎自行車的男子停下來，朝她帶拉鍊的夾克衫裏探望，她牽着身邊的孩子，不安地四下警惕觀望。這個男子在她的夾克衫裏四處摸尋色情電影的鏡頭，看來就像一個男子正對女子施以性騷擾。這場戲具有諷刺意味，因為一切都發生在光天化日之下，而且事情發生的地點似乎離天安門廣場不遠。

隨着情節的發展，她好不容易逃開警察的追捕，不料當她停在小巷邊喝水的時候卻被抓住了。兩個警察碰巧路過，認出了犯有前科的她。因為這只是她在賣盜版碟時第二次被抓，所以他們只沒收了碟片，將她放走了。由於失去了進購盜版碟的所有資金，她只能離開北京回到家鄉，最後成為了當地一名職業的「哭喪女」。這個逮捕過程中一個更具諷刺意味的細節是，當她走後，警察們卻開始交換有關沒收的盜版碟的信息，並將各自感興趣的影片扣留下來自己享受。這裏，獨立電影人似乎再次為電影盜版辯護，因為盜版為廣大消費者提供了必不可少的娛樂來源，甚至對執法者也不例外。

影片《哭泣的女人》中短暫的追逐和捕獲場面再次將我們帶到《蔓延》的語境中，因為後者在結尾處再次挑戰了國家打擊盜版的合法性。如果說《蔓延》開始的拘留場面毫無疑義地提醒觀眾在當代中國社會司空見慣的現實事件，那麼結尾的逃脫場面則表達了何建軍希望在霸權力量的控制下為弱者留下一個措施有效的生存空間。與影片的開頭不同，警察對另一位賣盜版影碟的小販申明的追捕並沒有以拘留作結束；相反，申明穿越過街地道，然後在大街上狂奔。隨着鏡頭連續幾分鐘的跟蹤，先從背面追拍，接着從前面跟拍，他沉重的喘氣聲充斥着影片的聲道，這時奔跑動作本身的象徵意義就突顯出來。這個場面的處理手法也許借鑒了德國導演提克威(Tom Tykwer)的作品《羅拉快跑》(*Lola Rennt*, 1998)，《蔓延》中的奔跑因此也具有不同尋常的意義。看了影片結尾幾分鐘的奔跑，觀眾發現申明不再試圖逃出執法者的視野，而開始用奔跑

來創造生命新的意義：將一個本來屬於本能反應的奔跑轉變為一個創造性的舉措，即在一個沒有個人的空間裏用奔跑開闢一個新的空間。

《蔓延》以一連串的奔跑鏡頭給觀眾留下了一個充滿希望的結尾。與《羅拉快跑》相比，《蔓延》的主角也許跑得沒有德國人那麼優雅，但他們面對的卻是類似的生存困境。《羅拉快跑》的片頭留給觀眾這樣的問題：「我們是誰？我們從哪裏來？我們到哪裏去？我們怎麼知道我們認為自己知道的東西？我們為甚麼還相信任何東西？」

二 盜版的解放性效果

如果說《羅拉快跑》運用想像的暴力解決了一個具緊迫性的生存危機，那麼《蔓延》則是反覆地、互文性地應用了性的力量來達到影片力圖獲得的解放性效果。就像羅拉奔跑的三個不同版本中，每一個都比前一個更好；在《蔓延》中兩個小販奔跑的版本中，第二個逃脫追捕無疑比第一個被拘留要好得多。然而，就盜版的使用而言，《蔓延》的解放性效果更多地體現在性愛場面，而不在法律領域。

正如《蔓延》的片頭所示，警察根據畫面的呈現來確定一部影片是否屬於色情電影，因此國家的法律權力主要表現在控制盜版電影的視覺內容，而非其被消費的效果。相反，中國獨立電影人始終堅持創造性地使用盜版，以此為銀幕上的角色——如果還不是直接為了銀幕下的觀眾——製造解放性效果。在《蔓延》中，何建軍至少在三個場景中展現了盜版的色情影碟如何為不同人群在不同的語境中創造了某種解放的感覺。在第一個場景中，一個大學女教師在申明的公寓裏

被眼前一堆堆色情電影所觸動，但申明給她解釋說，這些影碟都是他的顧客——大多數是中年夫妻——所訂購的，在賣出去之前他必須看看，以確定影碟的質量。

有趣的是，我們可以把申明的解釋用互文性的原則一直追溯到作家賈平凹在1990年代對中國社會的分析描寫。根據查建英的說法，賈平凹曾經承認，在他備受爭議的小說《廢都》(1993)中出現的露骨性描寫，大多來自於他早年看過的一些盜版色情錄像帶的經驗：那時有很多盜版色情錄像帶在民間流傳，據說它們挽救了許多性生活不和諧的婚姻^⑤。在一個性壓抑、道德保守的國家裏，這些錄像帶當時承擔了迫切需要的性教育的職能。在這個語境中，電影對社會的性壓抑問題的刻畫因此也能夠產生一個挑戰國家的效果。

好像為了證明色情片具有立竿見影的解放性效果，《蔓延》暗示了女教師在家觀看色情影碟時手淫的場面。不過，與賈平凹的小說的性描寫不同，何建軍對盜版色情影碟使用的目的不是為了挽救家庭或婚姻，而是主要為了尋求感官的愉悅。在申明的公寓的另一場戲是他與一個剛剛在酒吧賣盜版碟時認識的妓女做愛，這時電視屏幕外的做愛場景與電視屏幕上放映的《花樣年華》(2000)中的做愛鏡頭交叉剪輯，配上導演王家衛個性化的抒情音樂而顯得更加別致。性愛過後，妓女要求以五十張影碟作為交換，她向申明誇耀說，自己在家裏藏有幾百張影碟，但是她卻委婉地拒絕說出自己的名字和住址：「現在都哪個世紀了？……名字那麼重要嗎？」她假裝自己無名無姓，因此對身份和真實等問題顯出漠不關心的樣子。妓女由此變成了盜版的人格化表達：二

正如《蔓延》的片頭所示，警察根據畫面的呈現來確定一部影片是否屬於色情電影，因此國家的法律權力主要表現在控制盜版電影的視覺內容，而非其被消費的效果。

者都能夠逃脫權力的策略性監視，既在城市擁擠的人流中自由漂移，又享受完全的匿名安全感。

影片中第三處表現解放性效果的場景發生在大學校園的一次暑期課堂上。女教師正在給學生上課，分析影片《捆着我，綁着我》(Atame!, 1990)——西班牙導演阿莫多瓦 (Pedro Almodóvar) 的一部作品。值得注意，這部情色片的發行商曾將美國電影協會告上了法庭，並將其在美國最初放映時確定的嚴加限制級 (X) 修訂為十七歲或以下者不可觀看 (NC-17) 的影片。在課堂放映此片的過程中，申明正好來送盜版影碟，女教師將他領到一個空教室裏，開始與他瘋狂地做愛。事後，她承認甚至是她的丈夫也沒有令她如此銷魂過。她還說出了一個秘密：她丈夫其實是個同性戀者，但為了掩飾自己的性取向，他故意找了一個情婦。申明也回憶了自己在大學裏和一個女生經歷的第一次性體驗，但初次的性體驗卻帶來了嚴重的後果：他被校方當場抓住並被開除出校。《蔓延》通過與《捆着我，綁着我》產生的互文性，其實表達了這麼一個觀點——即在依然十分壓抑的現代中國社會中，充滿活力的異性情愛還是一種未知的快樂。這樣看來，電影盜版實際上起到了激勵的作用，為觀眾承諾既可以立刻獲取、又可以反覆體驗的解放性效果。

三 全球—本土動力的重新組合

然而，影片《蔓延》進一步表示，快樂的獲取及快樂的強度是與經濟因素聯繫在一起的 (如白領與藍領的區別)，而且那種未知的快樂也許會最終變成毫無快樂可言。盜版外國影碟

的流通，如《感官王國》、《羅拉快跑》、《捆着我，綁着我》等^⑥，凸現了全球媒體在中國人的日常生活中佔據着日益重要的位置。但是，與當代中國的電視肥皂劇和商業電影中所表現的奢侈生活方式相反，《蔓延》採取邊緣的措施，強調了本土貧困和失業的狀態，以此在重構全球—本土的動力時堅持了本土的立場。

在《蔓延》中，觀看外國盜版影碟的快樂在一對用面具蒙住臉部的夫妻模擬塔倫提諾 (Quentin Tarantino) 的《低俗小說》(Pulp Fiction, 1994) 的持槍場面中得到了充分的體現。「當我向你復仇時，你便會知道我的名字是上帝」^⑦——這對夫妻用中文唸着朱爾斯引自《聖經》的對白，看着朱爾斯與文森特在影片中槍殺毫無防備的布雷特。但是，這對夫妻體驗到的快樂卻極其短暫，因為他們沒多少錢，而且剛滿三十九歲的丈夫很快就被工廠辭退。這裏，影片再次指涉《低俗小說》，讓夫妻倆籌備一次搶劫銀行的行動。丈夫說，如果自己被抓住了，起碼還可以在監獄裏吃飽飯。

一個夜晚，這對夫妻在娛樂區找尋了一個對象下手。他們自我警告說，千萬別碰外國人，碰了的話，特別的法律程序會給他們帶來太多的麻煩。因此，他們將眼光鎖定在一個中國妓女身上。但當這對夫妻跟蹤她到一個倉庫時，這個妓女卻遭到了三個男人的襲擊，被扒光了上衣。當其中一個男子將警察制服脫下準備施暴時，那位丈夫上前干預，解救了妓女。但這群男子卻質疑他的英雄行為，因為他的穿戴顯然屬於持槍搶劫的行當。被激怒的丈夫隨即開槍，將這群男子一個個擊倒，結束了他們的性命。影片在此交叉剪輯了《低俗小說》中的上述槍擊鏡頭，讓朱爾斯用

與當代中國的電視肥皂劇和商業電影中所表現的奢侈生活方式相反，《蔓延》採取邊緣的措施，強調本土貧困和失業的狀態，以此在重構全球—本土的動力時堅持了本土的立場。

中文繼續唸出來自《聖經》的話語：「以慈悲和善良的名義護佑弱者穿過黑暗峽谷的人是有福的。」^⑧

在《低俗小說》與《蔓延》之間形成的互文性是頗具諷刺意味的：在《低俗小說》中，暴力與金錢緊密相連，而在《蔓延》中，暴力的表現卻殘留着英雄主義的意味。在結束了三個惡徒（其中一個穿了警察制服以掩蓋自己的犯罪企圖）的性命後，那對夫妻在城市裏毫無目的地到處遊蕩，最後拐進了一家小餐廳。實際上，此時他們連一餐飯的錢也負擔不起，所以丈夫動了搶劫餐廳的念頭。在這個令人驚訝的關鍵時刻，餐廳老闆將自己的兩隻假腿摔在櫃檯上說：「如果我沒有跛的話，我也會親身上街搶劫。」受到極度刺激的丈夫小聲自語道：「沒有人有錢」，然後開槍自殺了。妻子在說完他們將在天堂裏一起去搶劫後，也跟着丈夫自殺了。對於這兩個反英雄的人物而言，自殺是他們保持英雄氣概的唯一選擇。

如果將這兩個電影文本並置在一起分析，我們會發現，在餐廳搶劫的一幕折射出《低俗小說》與《蔓延》對反英雄主義的不同處理方式。在前者，甚至是在朱爾斯挫敗了小南瓜和兔子在模仿英雄行為的搶劫之後，後者仍然能夠攜帶一筆巨款抽身而去，包括朱爾斯為小南瓜沒有被殺而自願支付的1,500元。相反，《蔓延》中那對夫妻不僅沒有在搶劫中得到任何收穫，反而還賠上了自己的性命。他們剛開始幻想搶劫銀行時的快樂到最後卻是毫無快樂可言，而本土的貧困狀態與好萊塢式、全球流行的富足影像相差實在太遠了。

《蔓延》將全球一本土動力進行諷刺性重新整合的方式，在賈樟柯的

《任逍遙》(2002)中也有相應的表現，後者在兩個地方與《低俗小說》形成了互文關係。第一，一個名叫小濟的來自貧窮地區的失業青年在一家由火車餐車改建的餐館中夢想着自己發了橫財，過上了美國式的生活：「可惜我生在了大同，要是我在美國就好了，到處是錢，隨便撿。」^⑨他與當地的一個名叫巧巧的舞女／情人／妓女吃飯，巧巧戴的假髮套很像《低俗小說》中米婭的仿舊型髮式。小濟向她講述了自己通過盜版碟觀看影片《低俗小說》時的激動心情，尤其是南瓜和兔子激烈地討論了搶劫銀行的種種好處，但因搶劫銀行太危險，終於決定搶劫餐館。小濟突然叫道：「搶劫！」同時舉起右手，彷彿自己手上就有一支槍。

影片模仿《低俗小說》的另一處是小濟與朋友斌斌計劃用假炸藥籌劃一次搶劫銀行的行動，因為他們都沒有槍。當斌斌將被一件舊西裝遮住的、綁在自己腰部的假炸藥展示給小濟看時，小濟說：「炸藥像假的，你也像假的。」不過，他們還是騎着小濟的摩托車去了一家銀行。斌斌氣勢洶洶走近營業窗口，敞開衣服，大聲吼叫：「搶劫！」這時坐在大門後面的警衛站起來，忍不住說：「你起碼應該帶上個打火機！」影片結尾時，斌斌進了警察局，他唱起流行歌曲《任逍遙》，歌曲講述的是一個出身卑微的英雄的故事。

《任逍遙》和《蔓延》都與《低俗小說》形成互文關係，而這兩部影片都觸及到了盜版問題。斌斌是一個住在內地窮困城市的無業青年，看不到生活的任何希望，他從當地一個名叫小武的高利貸手中高息借到了一筆錢，在搶劫銀行失敗之前，他曾在街頭賣

在《低俗小說》與《蔓延》之間形成的互文性是頗具諷刺意味的：在《低俗小說》中，暴力與金錢緊密相連，而在《蔓延》中，暴力的表現卻殘留着英雄主義的意味。

《蔓延》通過種種互文性來證明，比電影盜版更難控制的、因此更值得鼓勵的，是觀眾的經驗與思想，因為這些經驗與思想將同盜版碟片一起跨界蔓延。

盜版碟。有一天，小武來到斌斌這裏打聽兩張名叫《小武》(1997)和《站台》(2000)的藝術片，這兩部影片是賈樟柯在導演《任逍遙》之前創作、使他獲得國際聲譽的作品。賈樟柯在這裏所做的具有自我指涉性的片段極具諷刺意味，這不僅僅帶有自誇之嫌，而且也影射了當地道德墮落的社會現實。在影片《小武》中，主人公小武是一個思想傳統的小偷，他拒絕接受腐化變質的現代社會的買賣方式。影片結尾時，小武卻被警察用手銬扣在路邊的電線杆上，倍遭路人羞辱。不過，在影片《任逍遙》中，小武(仍舊是王宏偉扮演)卻變成了一個利用斌斌這種無知天真的青年做非法交易的手腕老道的人。因此，在警察局裏雙手被銬的斌斌就使我們想起《小武》中的小武，因為兩個人都以反英雄的形象出現，在全球化的時代裏，他們屬於正在消失的本土物種。

《任逍遙》和《小武》中出現的手銬意象，不僅表達了本土法律機構對非法行為持續監控的象徵意義，還凸現了作為未知的快樂的遙遠的、想像的全球風景。要在本土的層面享受那種快樂，就必須在影像中與現實中跨越全球／本土、合法／非法、真實／模仿的界限。與賈樟柯一樣，何建軍在《蔓延》中將盜版重構成跨越這些界限的一種方式，盜版同時也成為豐富影片意義的一個新的互文性空間。在這個新拓的空間裏，觀眾可以象徵性地與霸權力量對立，盡情享受消費盜版所帶來的解放性效果，並反思日益變化的全球—本土的互動關係。《蔓延》通過種種互文性來證明，比電影盜版更難控制的、因此更值得鼓勵的，是觀眾的經驗與思想，因為這些經驗與思想將同盜版碟片一起跨界蔓延。

註釋

① Ronald V. Bettig, *Copyrighting Culture: The Political Economy of Intellectual Property* (Boulder, CO: Westview Press, 1996).

② 有關中國地下電影在中國的放映，參見Seio Nakajima, "Film Clubs in Beijing: The Cultural Consumption of Chinese Independent Films", in *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, ed. Paul G. Pickowicz and Yingjin Zhang (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2006), 161-208。

③ 有關第五代、第六代導演的區別，參見張英進：〈中國新一代城市導演與90年代以來的電影格局〉，收入鍾大豐主編：《文化亞洲：亞洲電影與文化合作》(北京：人民日報出版社，2005)，頁122-38。

④ 《懸戀》的背景發生在一家精神病院，影片思考的是理性與瘋狂之間流動模糊的界限。而《郵差》則追蹤一個年輕的郵遞員利用工作之便秘密拆開別人信件，然後有選擇性地干涉收信人的生活的故事。

⑤ Jianying Zha, *China Pop: How Soap Operas, Tabloids, and Best-sellers Are Transforming a Culture* (New York: New Press, 1995), 190.

⑥ 有關《蔓延》中涉及到的其他外國影片，參見網友O. D. ChinriYA發表在西祠胡同「後窗看電影」上的短文，〈甚麼在蔓延——何建軍作品《蔓延》〉，www.xici.net/b2467/d48979468.htm。

⑦⑧ Quentin Tarantino, *Pulp Fiction: A Quentin Tarantino Screenplay* (New York: Hyperion, 1994), 32.

⑨ 林旭東、張亞璇、顧崢編：《賈樟柯電影：故鄉三部曲之〈任逍遙〉》(北京：中國盲文出版社，2003)，頁42-43。

張英進 美國聖地牙哥加州大學中國研究中心主任，文學系教授。