

中國電影盜版的語境： 陰謀、民主，還是遊戲？

• 張英進

研究中國電影的盜版問題具有挑戰性意義，因為它貫穿電影、法律、市場、道德、創造性和民主等領域。值得注意的是，近年來中國獨立電影在借用了「盜版的」（因為沒有被授權）外國電影的某些影像以後，形成了另一種意義生成的方式。

研究中國電影的盜版問題具有挑戰性意義，因為它貫穿電影、法律、市場、道德、創造性和民主等領域。本文旨在探討電影盜版在中國所引發的「互文本性」(intertextuality) 和「語境性」(contextuality) 方面的問題。互文本性和語境性這兩個概念的核心是其詞根「文本性」(textuality)，而文本應該被視為「一個開放的、無限的過程，它既是意義生成的場所，也是意義顛覆的空間」；同時，文本也是一個「開放性、充滿異質、具有破壞性的表意和改寫的力量，這一力量超越一切封閉型的結果。」^①筆者對互文本性概念的理解建立在對意義構成和變換過程的強調之上，這種互文本性能夠在與其他文本的相互指涉過程中，產生出新的意義與新的關係。因此，本文重視語境性的目的正是為了強調，在中國的範圍內涉及盜版電影的各類語境具有流動的異質本性。中國電影人將這些不同語境聯繫起來，以形成某種特定的「語境交互的景觀」

(inter-contextuality)。在那裏，具有顛覆性的新策略逐漸產生，嶄新的意義也隨之湧現，並及時地傳播開來。

在本文中，互文本性產生於中國銀幕內外對各種電影盜版的使用。筆者關注的焦點是近年來中國獨立電影在借用了「盜版的」（因為沒有被授權）外國電影的某些影像以後，形成了另一種意義生成的方式。通過解讀近年來涉及盜版問題的幾部影片，筆者也考察中國電影盜版的生存語境的背景和多種語境交互的景觀，即考察藝術家們對相異的語境進行並置使用以後所產生的交互重疊的關係。

一 從盜版到陰謀： 語境性的設置

在2001年，一份來自國際知識產權聯盟 (International Intellectual Property Alliance) 的報告指出，國際社會始終堅信不疑地認為中國是

*本文初稿由柳迪善翻譯自英文，筆者自校。

「世界的盜版首都」，因為外國產品在中國的盜版率已經達到百分之九十或更高^②。當然，在地理概念上，盜版並不限定為某一個國家所獨有的問題。相反，近來的研究表明，盜版現象在東亞是一個存在已久的問題。然而，由於擁有巨大的觀眾潛力，中國目前愈來愈受到國際輿論的嚴苛指責。

反盜版輿論通過某種「陰謀理論」(conspiracy theory)的視角來考察中國，其「陰謀」之說似乎有三種情景：首先，中國的消費者被認為正與中國政府陰謀合作，共同抵抗全球資本主義。這個觀點在西方甚為流行，因此中國政府感受到打擊盜版的壓力，尤其是2001年12月中國加入世界貿易組織(WTO)以後；其次，中國的消費者被認為是似乎有意或無意地與地下盜版經營商們陰謀合作，共同抵抗中國政府和全球資本主義。這種說法大多來自文化評論界，他們對中國消費者在接受娛樂產品時，所表現出來的「低俗」品位痛心疾首，並察覺到中國政府在貫徹審查制度時暴露出愈來愈明顯的軟弱無力。最後，儘管各自為戰，中國的消費者被懷疑為一貫地陰謀合作，共同抵抗全球、國家及其他不同層面上的霸權力量。

本文並不關注所謂陰謀理論的第一個層面，即西方各類媒體和產業的相關報導中經常涉及的內容(這些報導的口徑大致相同，看來也很有一點事先陰謀合作的味道)。這裏，倒想論述一下陰謀理論的第二個層面，例子是香港學者彭麗君最近在一篇評論文章中，將電影盜版問題說成是一種侵略性行為，說它剝奪了全球資本主義體系對知識產權的掌控權，卻同時使一些以亞洲為基地、處於地下狀態、非法的跨地區資本主義組織得

益。彭麗君的研究主要是為了探討兩大問題：第一，在全球化的過程中當代中國文化界所表現出來的內部矛盾；第二，電影盜版對中國集體身份，以及對中國電影與大眾媒體所共同構建的中國特徵的影響。彭麗君的一些觀點，如「中國電影的變形是一個從集體的公共事件到一個盜版的私人行為，從一個高度受控制的生產和銷售模式到完全徹底的地下操作」^③，顯然需要進一步商榷，但這裏筆者想對她的研究中的其他兩個問題加以深入探討。

第一，是彭麗君對中國消費者的欣賞口味所持的不信任、甚至是否定的態度背後隱藏的精英主義立場。如她所說^④：

毫無疑問，認為盜版是人民反對某些集權政策而進行的平均主義的努力是天真無知的，因為人民渴望得到的是香港和好萊塢商業片中所表現的娛樂消遣，但這些影片的話語結構本身也包含霸權主義的因素。那些被盜版的流行商業片中通常都包含各種形式的偏見，比如種族主義、大國沙文主義、對同性戀的憎惡和資本主義式的貪婪。在盜版中玩弄的所謂措施從本質上來說既不人道也不民主，而是根據自己的一套剝削系統操作的，以便讓不法的盜版商能夠賺得天文數字的利潤。

如果說彭麗君批評中國觀眾在盜版產品消費中所表現出的低下欣賞品位時所含的精英主義還是比較隱晦的話，那麼，當我們將王淑珍對於中國大陸、香港、台灣等華語盜版市場所做的調查中表現出的態度與彭麗君的研究進行對比後，就會發現前者的精英立場表露無遺。

盜版現象在東亞是一個存在已久的問題。然而，由於擁有巨大的觀眾潛力，中國目前愈來愈受到國際輿論的嚴苛指責。反盜版輿論通過某種「陰謀理論」的視角來考察中國。

在中國政府與全球力量的抗衡中，控制盜版業已證明是一種頗有成效的討價還價的籌碼，中國政府可以選擇階段性打擊盜版，或者只是象徵式地做做表面文章，以換取國際社會作出有利的讓步和妥協。

與彭麗君一樣，王淑珍對於盜版的政治與經濟因素也非常關注，但她不願只做簡單判斷，而更希望知道消費者使用盜版時的真切體會。從王淑珍所選擇的調查對象可以看出，大多數消費者之所以涉足盜版是因為經濟原因，但個人選擇也是一個重要的參考因素。一位旅居上海的台灣商人收藏的美國和歐洲藝術影片的數量之多令人驚訝，對此，王淑珍評說：「對他來講，盜版碟和電影票之間的價格差距並不是問題，相反，問題在於個人選擇，以及非主流影碟的可收藏性。」^⑥換言之，消費者的主觀判斷在研究盜版問題時是一個重要的因素。當然，不能否定的是，在今天的中國，首輪電影票價基本處於30元（國產片）到80元（好萊塢影片）之間，導致票價差別的因素當然還有地區、地點（內地與沿海，農村與城市，甚至一個城市中不同影院的票價也不相同）。盜版影碟的價格一般介於5元（這是臨街小販的售價，有時也賣到6元）到15元（影碟店的價格）之間。

在彭麗君的評論中，值得探討的第二個問題是她的這個結論：「電影盜版可以被看作是中國人民面對國家和全球文化產業的權威所進行的最大的一項集體犯罪」^⑦。就電影盜版而言，中國的消費者——不包括中國電影人——很少與政府進行直接的對抗，儘管他們很樂意抓住政府與全球媒體之間的矛盾衝突，以便將政府對控制盜版的不力巧妙地演變為自我消費的可乘之機。對打擊盜版的明顯的軟弱無力，並不說明中國政府在總體上愈來愈軟弱（如彭麗君所想像），而是證明中國政府在對全球資本主義所採取的策略性的定位思考。

事實上，在中國政府與全球力量的抗衡中，控制盜版業已證明是一種

頗有成效的討價還價的籌碼，中國政府可以選擇階段性打擊盜版，或者只是象徵式地做做表面文章，以此來換取國際社會作出有利的讓步和妥協。由此看來，從理論上來說，盜版問題不再只是零和遊戲（zero-sum game），而是一個多方得利的遊戲（positive-sum game）。這裏，我們不妨引用王淑珍對社會學家紀登斯（Anthony Giddens）的理論所作的闡釋：「權力應該放在各種有效性動力因素全部在場的情況下進行考察。從這個意義上來說，權力並不是絕對的，相反，權力必須要置於各種關係之中，並作為種種關係來看待。」^⑧

因此，從關係的角度看，電影盜版可以定義為一種「弱者的陰謀」。因為盜版消費者對於全球資本主義和中國政府而言都只佔據了一個邊緣的地位，所以他們掌握的是弱者的權力。正如文化研究學者霍爾（Stuart Hall）所說，邊緣「雖然是一個弱者的權力空間，但這畢竟還是一種權力的空間。」^⑨沿着霍爾的思路，我們可以將電影盜版的消費——而不是盜版的生產——這一環節看成一個弱者的權力空間。而且，這種弱者的權力是通過「措施」（tactic）得以實現的。理論家德瑟托（Michel de Certeau）將「措施」與霸權的「策略」（strategy）相對應，視前者為「弱者的藝術」，並這樣加以描述^⑩：

它佔「機會」的便宜並依靠機會，因為它並沒有任何可以囤積實力、佔據地盤、進行籌劃的基地。它所贏得的優勢無法得到存儲和延續。……它必須捕捉一閃即逝的機會……它必須十分警覺地利用權力在監視過程中出現的某些裂隙，及時切入這些裂隙，且在其中創造驚奇。它能夠在最不可能出現的時候出現。它是一種變幻莫測的詭計。

與彭麗君的觀點相反，筆者認為，如果我們從消費者是弱勢權力的擁有者這個角度來看待問題，而不像通常那樣把盜版商看成是掠奪財富的非法者，那麼，德瑟托關於「措施」和「策略」的概念在盜版的研究中還是有借鑒價值的。王淑珍與各種不同職業（大學教授、學生、個體商人、普通工人）的盜版消費者所進行的談話使我們認識到，就算盜版被認為是一種陰謀，它也並不應該被看成僅僅是有組織的大規模犯罪；其實，盜版還牽涉到一系列的個人措施，比如介入、挪用、繁衍、顛覆、授權或自我授權等。要分辨這些措施，最好的方法不是從上至下的總體批評，而是從下而上的個案分析。

在解讀電影盜版措施的具體案例之前，筆者想先對王淑珍的著作《盜版的結構分析》(Framing Piracy)的書名進行闡釋。她的意圖也許是想提供一個研究盜版的方法或理論「框架」(framework)，而不是將盜版商捕捉落網、「審判其有罪」(framing)，進而達到控制或滅絕的目的。她寫作《盜版的結構分析》的意圖是將盜版「不再設置」(unframe)為一個純法律、道德的問題，而將其「重新設置」(reframe)為一個社會、文化問題。

為了將結構設置問題放在一個廣闊的語境中進行考察，我們應該從文化消費的領域進入文化生產的領域，不再將盜版視為法律「濫用」(abuse)的問題，而將其視為創造性的「使用」和「再使用」的問題。在大部分涉及盜版的案例中，中國電影人的創造性比原創作品的真實性更為重要，對盜版電影的「再使用」是他們在電影作品中創造新的互文本性與語境交互的景觀的關鍵。因此，為了消費者的利益，這些電影人將盜版定位在弱者的權力空間中，以此創造人道或民主的意義。

在彭麗君的評論中所否定的人道和民主這兩個方面，在中國的盜版語境中其實是極為重要的因素。

二 從盜版到民主： 互為語境的遊戲

電影學者波隆 (Dana Polan) 這樣解釋1994年後現代典型文本《低俗小說》(Pulp Fiction，香港譯作《危險人物》) 備受歡迎的原因：令塔倫蒂諾 (Quentin Tarantino) 的影迷們瘋狂的與其說是影片的意義，不如說是影片提供了「一種生機勃勃的視效和音效組成的遊戲場的經驗」，這種經驗將「觀影變成了純遊戲的過程。」^⑩筆者以為，「遊戲」的比喻也同樣適用於近年來涉及盜版的中國獨立電影、錄像：它們大都遊戲於盜版電影的某些影響與情節之間，以此產生新的互文本性和語境性。當然，在中國語境中的電影遊戲，並不像《低俗小說》那樣朝着「純粹」或「後現代」的方向發展；相反，中國獨立電影在銀幕內外成功地構建起一個嶄新的語境交互的景觀，在那裏，「遊戲」被賦予特別的含義。

作為二十世紀90年代末中國獨立電影的代言人，賈樟柯是這樣理解電影盜版在中國所具有的解放性力量的。他曾列舉一長串國際著名的電影大師，如布努艾爾 (Luis Buñuel)、法斯賓達 (R. W. Fassbinder)、戈達爾 (Jean-Luc Godard)、波蘭斯基 (Roman Polanski)，認為他們在二十年前以「業餘精神」引導了歐洲電影新浪潮的發展。隨後賈樟柯提出這個令人深思的問題^⑪：

那麼今天呢？你很難說流連在VCD商店的人群中，出現不了中國的昆汀·

近年來涉及盜版的中國獨立電影、錄像，大都遊戲於盜版電影的某些影響與情節之間，以此產生新的互文本性和語境性，在銀幕內外成功地構建起一個嶄新的互為語境的景觀。

塔倫提諾；你也很難說有條件擺弄數碼錄像機的青年裏出現不了當代的小川紳介。電影再也不應該是少數人的專利，它本來就屬於大眾。……我一直反感那種莫名其妙的職業優越感，而業餘精神中包含着平等與公正，以及對命運的關注和對普通人的體恤之情。

賈樟柯在這裏關於平等和公正的信念不僅僅涉及到文化消費，也包括文化生產。筆者認為，在這個信念的背後是一個隱含的「從盜版到民主」的過程，即普通觀眾首先通過盜版電影獲得觀看世界經典影片的權利（作為消費者），然後利用新近出現的數碼錄影技術開始進行紀錄片和實驗性影片的拍攝工作（作為生產者）^⑫。根據賈樟柯消費者是潛在的生產者的觀點，盜版在當代中國社會實際上發揮了一種解放性的功能，因為以前只能由專業人士獨佔的資源被大眾化、流行化、公開化，這樣，在普通民眾中間才可能出現將來的電影大師。

最近出現的兩部獨立製作的紀錄片——由張輝林拍攝的《條友》（2003）和劉高明拍攝的《排骨》（2005），生動地展現了盜版在中國南部城市的生存狀況^⑬。《條友》講述一個姓高的青年，在一座商業大樓裏經營一家雜貨品店，但主要還是銷售盜版影碟。小高售賣的不是好萊塢的商業大片，而是歐美的藝術影片，如瑞典導演霍爾斯道姆（Lasse Hallstrom）的《濃情巧克力》（*Chocolat*, 2000）、波蘭大師基耶斯洛夫斯基（Krzysztof Kieslowski）的十部電視電影集《十誡》（*The Decalogue*, 1989）、法國導演勒孔特（Patrice Leconte）的《理髮師的情人》（*Le Mari de la Coiffeuse*, 1990），以及意大利導演安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）

的《一個女人的身份證明》（*Identificazione di una donna*, 1982）。因為很多藝術片在正規市場上根本找不到，所以小高就在電腦上將它們一一複製，然後裝在信封裏賣給顧客。

當然，小高也出售中國電影，比如賈樟柯的《站台》（2000）、張藝謀於1990年代導演的電影，以及姜文的《鬼子來了》（2000）。在一個頗具諷刺性的場景中，小高和他的朋友們正在他的公寓裏玩牌，這時，電視新聞播放了政府在珠海市銷毀1,600萬張盜版影碟的消息。在影片的結尾，小高把一張長條凳當馬騎着玩，最後的字幕寫着：「2001年中國正式加入WTO，消息傳出，舉國歡欣。」實際上，盜版小販和消費者不可能都為中國加入世界貿易組織而感到高興，這在影片《條友》中得到了表達，因為很多影碟店在打擊盜版的行動中被政府強行查封關閉。

另一部紀錄片《排骨》講述一名來自江西省、綽號「排骨」的盜版小販的故事。因為政府對盜版的強烈打擊和取締，排骨最終在深圳只能以街頭兜售的方式售賣盜版影碟。在影片結尾，排骨獨自站在繁華街頭的人行天橋上，這一幕孤獨場景與他先前在公寓裏的生意興隆情景形成強烈對比。顧客對他銷售的盜版影碟有很好的口碑，排骨也認為自己從事的盜版影碟買賣滿足了那些不能被好萊塢和香港商業電影滿足的顧客需要，他也為每次給顧客找到他們無法尋得的影碟而感到高興。的確，就像《條友》中小高所說的那樣，顧客寧願花70元坐出租車去購買售價僅10元的影碟。

與賈樟柯一樣，小高和排骨那樣的影碟小販們之所以支持盜版，與其說完全是出於金錢的目的，不如說也是為了顧客的需要。他們的共同希望

根據賈樟柯消費者是潛在的生產者的觀點，盜版在當代中國社會發揮了一種解放性的功能，因為以前只能由專業人士獨佔的資源被大眾化、流行化、公開化，這樣，在普通民眾中間才可能出現將來的電影大師。

似乎是為了實現某種視覺的民主化，即擁有那些通過合法商業渠道所無法獲取的國際藝術影片。

三 從消費到創造：盜版的蔓延與傳播

紀錄片《條友》和《排骨》都說明，由於霸權力量的日益強大，作為一種生存措施，盜版電影正在迅速失去自身臨時建構的活動空間。但是，通過電影盜版而培養出來的視覺民主，卻在互聯網上找到了另一個蔓延和傳播的空間。近年來，中國觀眾已經學會從互聯網上下載盜版電影，那些打一槍換一個地方的無數自我標榜為「非法」性質的網站，就像流動的靶標一樣，能夠成功地躲避官方的打擊和法律的制裁。

更重要的是，這些電影網站多半不以營利為目的，而消費者實際上也參與了盜版電影的網絡繁衍，因為在全球範圍內，每一台下載了盜版電影的電腦，同時也成為向下一台電腦傳遞盜版電影影像的中介。他們在虛擬空間的操作重新整合了全球一本土的動力，這一次不再是本土與全球的對抗，而是將全球資源轉化成一個循環的網絡，最終使本土得益。在這新的一輪全球網絡遊戲中，弱勢力量從多方面獲得了快樂：瞬息間竊取、大規模蔓延，消費的同時也兼顧娛樂和創造，並能夠在不被察覺的安全情況下「厚顏無恥」地體驗到新奇的「未知的快樂」。

從盜版到民主的一個鮮明案例是年前在網絡上流傳甚廣的短片《一個饅頭引發的血案》(2005)，製作人胡戈是一家數碼影視公司的自由撰稿人。這部長20分鐘的短片是對陳凱歌導演

投資高達3,750萬美元的巨片《無極》(2005)的戲仿。胡戈於2005年11月31日開玩笑的將短片發給了幾位朋友看，此時正是《無極》在中國隆重上映的第三個星期。作為盜版的一個典型例子，這段戲仿在網絡上以驚人的速度蔓延起來。根據中國最大的搜索引擎「百度」的數據，在2006年1月6日，與這段短片有連接的網頁高達1,660個，到1月16日為止，這個數字已經飆升到978,000個。

中國網民們分享着這種大膽戲仿所帶來的快感和興奮，因為它創造性地盜用了《無極》的片段，將其敘事結構設置成一個當今的法律電視節目。通過諷刺性的並置和荒謬無稽的對話，陳凱歌史詩風格影片的真實性被解構成一個基於非理性情感、毫無邏輯推理的純粹電影式的狂想。愛情、英雄主義和復仇變成了空洞無物的概念，人物的超凡能力(空中的自由飛翔、超音速的奔跑)在戲仿的短片中成了兩個令人捧腹大笑的日用商品廣告的賣點。

很多中國觀眾都承認，他們是在看了這段戲仿作品後才觀看影片《無極》(不論是在戲院還是在家看影碟)，當然也有更多的人在看過這段戲仿後決定不再看這部電影。這段戲仿短片的瘋狂蔓延再次證明，原版作品的原創性似乎不再是一個重要問題，而創造性才是吸引觀眾的重要元素。可以這麼說，對不合邏輯的原版作品進行創造性的再次使用——或說是濫用——才是吸引觀眾瘋狂觀看戲仿作品的真正原因。當然，陳凱歌聲言要採取法律手段來回應胡戈的盜版行為，也許更加促使了戲仿作品的流行。但無數網絡支持者對這位大腕導演的憤怒和對自由職業者的同情迫使陳凱歌收回了他的威脅。

戲仿短片《一個饅頭引發的血案》的瘋狂蔓延證明，原版作品的原創性似乎不再是一個重要問題，而創造性才是吸引觀眾的重要元素。一份具有創造性的影像資料一旦能夠在網絡上獲取，就可以在一夜之間促成無數點擊。

在當代中國，網絡為盜版提供了一個全新的語境，儘管這個語境不再被具體的空間束縛，而是以無數虛擬存在的互文本（網絡文本）構成。它們能夠在瞬間通過網絡傳播，並將各地無數的本土資源在全球範圍內連接起來。

在這個視覺民主化的案例中，網絡的民主精神取得了勝利——應該說，這種民主形式從本質上首先是通過電影盜版、而後是通過數碼影像技術（剪接）和網絡技術（傳播）才得以實現的。一份具有創造性的影像資料一旦能夠在網絡上獲取，就可以在一夜之間促成無數點擊，而盜版保證了該影像資源能夠自由被任何人獲得，供任何人作遊戲使用。

在當代中國，網絡為盜版提供了一個全新的語境，儘管這個語境不再被具體的空間束縛，而是以無數虛擬存在的互文本（網絡文本）構成。它們能夠在瞬間通過網絡傳播，並將各地無數的本土資源在全球範圍內連接起來。作為戲仿短片的《一個饅頭引發的血案》使我們認識到，中國的集體性並不像彭麗君所想像的那樣因盜版而陷入絕望；相反，這種集體性可以其他形式存在，有些形式顯得瑣碎無稽，有的則生機勃勃，還有的極為有效，更有的富有挑戰、甚至有顛覆的可能性。目前，賈樟柯所期望的視覺民主也許仍然是一個尚未實現的幻想，但這個幻想卻是值得期待和鼓勵的。從法律角度看，電影盜版是一個泛濫失控的現象，它也許最終會在中國消失，但從影像觀賞的多樣性、視覺傳播的民主性，以及業餘創作的普遍性等方面看來，近年來電影盜版的諸多使用方式已經產生了積極的效果，並在根本上重新建構了中國的銀幕文化。

註釋

① Barbara Johnson, "Writing", in *Critical Terms for Literary Study*, ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (Chicago: University of Chicago Press, 1990), 40.

②⑤⑦ Shujun Wang, *Framing Piracy: Globalization and Film Distribution in Greater China* (Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2003), 73; 91; 93.

③④⑥ Laikwan Pang, "Piracy/Privacy: The Despair of Cinema and Collectivity in China", *Boundary 2* 31, no. 3 (2004): 103; 115; 116.

⑧ Stuart Hall, "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity", in *Culture, Globalization and the World-system: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, ed. Anthony D. King (Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1997), 34.

⑨ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven F. Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984), 37.

⑩ Dana Polan, *Pulp Fiction* (London: British Film Institute, 2000), 7.

⑪ 張獻民、張亞璇：《一個人的影像：DV完全手冊》（北京：中國青年出版社，2003），頁308。小川紳介是一位日本著名的紀錄片大師，他始終堅持獨立拍片，聚焦於普通底層人的生活。

⑫ 賈樟柯在此對歐美實驗性電影人的偏愛與彭麗君所說的中國消費者只醉心於商業片的觀點恰好對立。賈樟柯這樣為普通人發言：「我們要看馬龍·白蘭度，也要看瑪麗蓮·夢露。我們要看《戰艦波將金》，也要看《教父》。每個人都有權利分享人類共同的精神財富。」引自張獻民、張亞璇：《一個人的影像》，頁309。

⑬ 關於當代中國獨立紀錄片的介紹，參見張英進：《審視中國：從學科史的角度觀察中國電影與文學研究》（南京：南京大學出版社，2006），頁90-104。

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。