

陈旭光 著

电影文化之维



上海三联书店

陈旭光 著

电影文化之维



上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

电影文化之维/陈旭光著. —2 版. —上海:上海三联书店,
2015.9

ISBN 978-7-5426-5054-2

I. ①电… II. ①陈… III. ①电影文化—文集
IV. ①J90-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 011150 号

电影文化之维

著 者 / 陈旭光

责任编辑 / 姚望星

装帧设计 / 徐 徐

监 制 / 王天一

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(201199)中国上海市都市路 4855 号 2 座 10 楼

网 址 / www.sjpc1932.com

邮购电话 / 021-24175971

印 刷 / 上海肖华印务有限公司

版 次 / 2015 年 9 月第 2 版

印 次 / 2015 年 9 月第 1 次印刷

开 本 / 890×1240 1/32

字 数 / 300 千字

印 张 / 13.625

书 号 / ISBN 978-7-5426-5054-2/G·1378

定 价 / 48.00 元

敬启读者,如发现本书有印装质量问题,请与印刷厂联系 021-66012351

目 录

第一章 影像的激流

影像的激流:

当代中国的文化转型与影视话语变迁 2

悖论与选择:

全球化语境与中国电影的现代化/民族化问题 17

“认识你自己”:

中国电影中的几种“自我意识”与“主体形象” 28

“后假定性”美学的崛起:

当代影视艺术与文化的一个重要转向 50

影响的踪迹:

中国电影发展中的外来影响与接受 76

走不出去的“铁屋子”:

中国电影“家”的原型意象和结构 104

第二章 文化的症候

第四代导演:

纪实与抒情、现代性理想与道德化批判 132

第五代导演:

身份认同、时间焦虑与“视觉的启蒙” 161

第六代导演:

抒情的诗意、解构的意向与感性主体性的崛起 169

第六代电影:

青年文化的表征 184

“影像中国”:

第五代与第六代导演之比较 198

“后五代”电影的文化症候:

日常生活讲述、历史的消费、怀旧与乡愁 221

第三章 精神的独语或“众声喧哗”

精神的独语:

黄建新、王小帅、张元、路学长 238

影像的诗意与知识分子精神气质的流变:

《小城之春》/《早春二月》/《黑炮事件》/《黄土地》 263

第六代导演的两面:

《阳光灿烂的日子》/《小武》 278

电影中的文化冲突与文化融合:

《重庆森林》/《卧虎藏龙》/《刮痧》 285

历史、现实与超越的意向:

《益西卓玛》/《夏日暖洋洋》/《美丽的大脚》/《手机》 297

第四章 “他者”的文化镜像

英国电影文化:

文学传统、绅士与嬉皮、种族、身份和意识形态 326

解构与重建：

影像中的美国与美国神话 346

欧洲艺术电影三强：

西班牙、波兰、瑞典的电影文化 359

文化的寓言或隐喻：

《公民凯恩》/《无因的反抗》/《飞越疯人院》/《铁皮鼓》 374

现代主义的“新浪潮”：

《四百下》/《广岛之恋》/《筋疲力尽》/《第七封印》 389

后现代文化的奇观：

《罗生门》/《天生杀人狂》/《蓝丝绒》/《疾走罗拉》 400

文化的对话与多元共生：

《战舰波将金号》/《偷自行车的人》/《桂河大桥》/《何处是我朋友的家》 416

第一章 影像的激流

影像的激流：当代中国的文化转型与影视话语变迁

一个多世纪以来，伴随着百年中国艰难曲折的跋涉求索，整个社会、经济、文化的现代化转型一直在迂回曲折地前行。处于这一巨变期的中国新时期/后新时期的影视艺术与文化，既是这一特定历史时期的产物，作为一种与经济基础相适应的特殊的意识形态，更是这一转型期的历史见证。

世纪之交的文化转型不但意味着包含了众多艺术门类的整体艺术思潮和审美文化的转型，也指涉了包含社会、经济、体制、价值观念体系、文化、习俗等全方位的变化转型。这主要表现为如下几个重要方面：

其一，社会市场化和意识形态的淡化与分化。

从根本上说，当下中国之社会经济基础对文学艺术、审美文化的制约，是通过市场经济机制的巨大而深刻的影响，通过市场这只“看不见的手”而操控的。

原来大一统的、计划经济体制之下的社会基础是整齐划一的社会阶级结构。由于国家操控了全社会的生产和经营活动，政治社会完全掌控了市民社会。而今日市场经济的实行，使得政府不再直接管理社会生活的一切领域，这就导致了社

会各阶层的重新整合与分化,也使非官方的社会行为、组织结构得以普遍存在。在此基础上,市民社会得以形成,市民意识形态开始抬头。国家鼓励一部分人先富起来,阶级的分化,阶层的多元化、复杂化进程更为迅速,阶级成分的观念发生了深刻的巨变。

至此,市民文化,市民意识形态正逐渐地与官方主流意识形态、知识分子精英意识形态鼎足而立,三分天下。大致说来,从建国以来到新时期,再到后新时期,这三种文化或意识形态处于一种相持相抗、此消彼长的发展态势之中。

建国以后直到“文革”,一直是官方主流意识形态政治文化居于主导地位,知识分子意识形态受压抑,市民意识形态更其薄弱。而到了新时期,知识分子意识形态主体得到发扬,他们宣扬启蒙文化,提倡民主、自由、科学,常常与主流意识形态处于此消彼长、潜在制衡与对抗的胶着状态。而到了后新时期,则是市民意识形态后发制人。由于主流意识形态文化对文化生产控制的放松,知识分子精英文化主张“主体性”、“审美的感性化”又为市民文化的发展提供了理论依据。而转型时期社会的商业化,个体私营经济的发展,就业和生存空间的扩大,城市人口的迅速增加,更为市民文化的发展提供了稳定的消费市场。市民意识形态凡俗、平庸、实际,注重俗世生活,没有远大的理想,但它务实,重效率,讲诚信、有契约意识,维系人与人关系的不再是外在的道德义务,而是契约和法律。市民中的佼佼者或最上层甚至成为中产阶级,成为引导消费时尚潮流的弄潮者。

其二,大众传媒文化尤其是影像文化或视觉文化的崛起。

大众传播媒介在社会生活和文化中占据越来越重要的地位。大众传播的传播者是从事信息生产和传播的专业化媒介组

织,而且高度商品化。广告、电视节目、流行畅销书、报纸的周末版、月末版,都开始发挥着越来越大的影响。这些大众传媒无论功能还是性质都发生了引人注目的变化。很大程度上,它们是市民文化在意识形态领域寻找自己的发言权或代理人的结果或表现。

人类社会传播媒介的变迁和传播方式变化的速度在加速进行:从口语到文字书面语,再到印刷文化、电子媒介或影像文化。如果按著名传播学家麦克卢汉认为所有媒介都是人体的延伸的观点,影视无疑正是人类的这样一次具有决定性意义的大延伸。影视在传播上独具优势,它直接作用于人的视听知觉,声画合一,具有逼真性效果,而把最大多数的民众纳入了其传播接受范围。而且影视还创造出了一个具有一定独立性的符号化的影像空间。它不仅就是生活本身,甚至让生活模仿它。

总之,以影视为核心形成的一个包括摄影、动画、计算机多媒体艺术等在高科技基础上崛起的艺术新形式或新型文化形态——影像文化已经上升为现代社会占主导地位的文化形态。它不仅全方位地冲击着旧有的艺术观念,改变了原有的艺术格局和生态,不断产生新的审美话题,还超越艺术的领域而渗透或覆盖了整个社会生活和文化,广泛而深刻地影响到人们的生活方式、语言方式和思维逻辑。丹尼尔·贝尔曾指出:“目前居‘统治’地位的是视觉观念。声音和影像,尤其是后者组织了美学,统帅了观众。在一个多元社会里,这几乎是不可避免的。”^①无疑,影像文化是人类文化史上自从语言、印刷术产生以来一次划时代的文化革命。

① 丹尼尔·贝尔《资本主义文化矛盾》,第154页,三联书店,1992年。

所以,贝尔高瞻远瞩地概括出一个重要的现代文化转型:“当代文化正变成一种影像文化,而不是一种印刷(或书写)文化。”^①

其三,审美的娱乐化和感官化。

转型后的大众文化审美以直接诉诸人的感官和感性经验为特点,它注重感官享受、视听感官的刺激甚至震撼。摇滚这一最能代表这一特点的新型文化样式,就是感官的全身心的解放,称得上必须得“不知手之舞之,足之蹈之也”。摇滚乐不是光用耳朵来听就可以的,它有极强的挑逗性以及参与性要求,不手舞足蹈几乎不可能。在摇滚中,身体感官直接参与了情绪与热情的宣泄与解放。

崔健的摇滚乐堪称一代人的心声和宣言。《一无所有》反映了文化转型期一代青年的痛苦、失落和迷茫,塑造出一种中国文艺中鲜见的当代城市无业游民的形象。崔健的摇滚消解旋律的精神性,注重节奏感,强调震撼效应和宣泄功能,具有身体的直接展示、感官化的特点。因而预示着后新时期文化的来临。也正是因为如此,摇滚成为后现代文化、中国转型期文化的一个具有典型代表意义的独特景观,也成为第六代导演影片中的标记性文化符号。

中国电影八十年代中期以后一个重要的趋势是娱乐化。1988年影视界关于“娱乐片”的大讨论,代表了从理论上开始面对这一问题,开始反思长期以来的教化宣传的电影功能观。所谓娱乐,是以不干预实际生活的方式释放感情的一种形式,甚至是对娱乐的消费。电视连续剧的“戏说”就是对历史的娱乐化和

^① 丹尼尔·贝尔《资本主义文化矛盾》,第15页,1992年。

消费化,而不是为了再现历史或要揭示所谓历史的真实。《红高粱》成功的一个重要方面可以说是一种纯视觉性的娱乐。如电影中“颠轿”的段落,曾被人批评为“伪民俗”,而其实,它游离于情节之外,只具纯粹的视听觉愉悦功能。《红高粱》对红色的渲染和色彩造型的强化也给观众以强烈的感官刺激,让观众尽情地享受了一场“感官的盛宴”。

其四,艺术的大众化、世俗化、平面化和商品化。

文化的大众化转型必然导致高雅艺术与精英艺术界限的消失。因为在这样的时代,大众仿佛具有了选择权和评判权,精英文化为了生存,不得不掩盖自己的先锋性,磨平自己的棱角,填平雅与俗、高与低、先锋与大众的界限与鸿沟。就像某些行为艺术难以进行价值评判,高雅艺术与精英艺术的鸿沟也丧失了。

在这一影视艺术的大众文化转型中,通俗情节剧的兴起是一个重要标志,此外还有奇观化的动作电影、市民化的家庭肥皂剧等等。已经初具中国类型片特色的贺岁片,致力于世俗梦想的表达,成为一种开放的文化游戏。当然,贺岁片在观赏性、大众性与票房或收视率之间取得了难得的平衡。总体而言,新时期现代主义思潮勃兴之时充满焦虑的形而上关怀和现代性焦虑变成了娱乐游戏至上、消费至上的“后现代狂欢”。

相应地,由于市场经济是对一切社会程序的简化,实用的使用价值成为唯一准则,收视率、票房、利润成为主宰和目标。商业社会的兴起,又推动着大众传播媒介的发展,商品化成为不可阻挡的趋势。诚如豪塞尔指出,“在大众文化的时代里,艺术的商品化所表明的不仅是可售的,可能获得最大利润的艺术品生产的努力,而且更是为了寻找一种规范的形式,通过应用这种形式,一个类型的艺术品能够以最大可能的规模出售给适合此类

产品的公众”。^①

此外,艺术的大众化转型也必然是对建构深度的艺术思维方式的打破。杰姆逊曾认为传统哲学或传统文化有四种“深度模式”:其一是黑格尔或马克思的辩证法,现象/本质的深度模式;其二是弗洛伊德“明显”/“隐含”;其三是存在主义所区分的“确实性”/“非确实性”,即认为可以在非确实性的表面之下找到确实性;其四是在符号的“能指/所指”之间^②。毫无疑问,在转型期艺术实践中,这几种深度模式已经遭受到了无情的否弃。艺术的平面化即深度模式的破除之结果,使得艺术越来越凸现的是其展示价值而非“膜拜价值”。

在变动不居的影像的激流中,这种文化转型体现于从以第四、第五代电影为主体的“新时期”到以“第六代”和“第六代后”电影和娱乐化、商业化电影趋势为主体的“后新时期”的话语转换之中。大致可以概括为如下几个方面:

主体的移置

在第四代导演张暖忻的《青春祭》里,摄影机的角度与女知青的视角,呈现为合一状态。通过摄影机镜头,她以一种悲悯而沉痛的眼光俯视着边地少数民族地区。主体并没有与被看的存在对象合为一体,这流露出一种知识分子高高在上的启蒙的视角。正因为主体与对象之间拉开了观照的距离,才显得那么诗意化和纯美。但这种“美”,也逃脱不了覆灭的命运。最后从情节上看,不免牵强的结尾——小村庄被泥石流吞没,流露了导演

① [美]豪塞尔《艺术史的哲学》,326页,中国社会科学出版社,1992年。

② [美]弗·杰姆逊《后现代主义与文化理论》,第92页,陕西师范大学出版社,1986年。

一种“看客”或旁观者的心理。影片表现出审美理想与现代性追求的深刻矛盾,蕴含着极为清醒的启蒙理性精神。

我们还不难在其他第四、五代导演的作品中发现类似的启蒙知识者视角:

《乡音》中有一个极为苍白的,受过一些现代教育的妯娌的视角,有时是通过她来审视大嫂陶春和她哥哥的。而这个视角的存在本身是可有可无的,她并没有承载必不可少的推动叙事的功能,形象很苍白。

《都市里的村庄》设置了一个记者舒朗的视角,并且有意无意地划开了二者(舒朗与女主人公丁小亚)由于文化上的差异而不可能恋爱的沟壕。

《如意》中见事的叙述人程宇极为苍白,影片就是从他的叙述开始的,但随着电影情节的进一步展开,我们会发现作为叙述人的他并不是全知视角,就是说有些情节并不是他所看见和所能看见的,这当然会使我们怀疑这个叙述者的权威性。实际上,即使没有这样一个几乎无关影片之轻重的叙述人,这个关于人道主义理想、人性人情之美的故事本身已经足以让观众动容的了。影片设置这个叙述人视角,恐怕只能解释成导演试图通过这个视角表达自己的述说欲望,而且在文化心态上有一种高高在上,俯视芸芸众生的“启蒙者”的心态和立场。

此外,《一个与八个》(题目就体现了一种启蒙与被启蒙的张力)里的指导员,《黄土地》里的顾大哥、《孩子王》里面以批判的眼光看待传统文化的知青老杆,都是完整的独立的自我和启蒙者的形象,具有强烈的主体理性精神,感情也是深沉、凝重、饱满或者是反思着、“看——自上而下地俯视”着的自觉的主体。

到了后新时期,电影中的主体则是平民、流氓无产者(如由

王朔的小说改编的系列电影)、先锋艺术家、摇滚乐手、吸毒者,总之是一些社会边缘人,一些历史的缺席者、晚生代、社会体制外的生存者。

第六代电影中的主体形象大都是没有远大理想的个体生存者,是一些成天为自己的衣食住行这些最基本的生存问题劳累奔波的个体人(有时颇像卡夫卡小说《地洞》中那个患得患失,惶惶不可终日的“老鼠”)。他们游离于社会体制,按自己的无所谓的生活态度生活着,在冷漠的外表中也有着极度的内心焦虑,只是,与第五代导演的群体焦虑、民族焦虑不同,他们的焦虑是个体的、感性的、只属于自己的。而且许多电影还是从正面来表现这些新人类一族的。而与顽主们相比,他们远没有顽主们在社会中活得游刃有余,而是仿佛与社会格格不入。所以他们实际并不是平民或市民而是个体知识分子。

黄建新的《站直喽,别趴下》以一种非常复杂的心态演绎了一个“谁在中国能过好日子”的当代都市风俗画和世相图,并无简单的二元价值判断,而更使人们在诙谐和酸楚中思考。黄建新有点像恩格斯所论述的巴尔扎克,虽然对知识分子充满同情,但还是无可奈何地顺应历史,超越自己,塑造出了一种更适合于当下生存的新人类——如牛振华扮演的那个个体户——的形象。

相形之下,张艺谋的告别历史则要轻松得多了。《有话好好说》以一种谐趣小品式的,夸张的城市风俗画告别了第五代影像中苍凉浓郁化不开的历史情结。影片中李保田与姜文的对峙是颇具象征意味的。姜文最后对李保田在精神上的优越和胜出,好为人师、喜欢引经据典讲道理的知识分子李保田的陷入疯狂,宣告了启蒙话语在一个错位的语境中的完全失效。

第六代导演的电影中更是一些边缘化生存的“灰色人生”。而如贾樟柯、王小帅、王超等的镜头对准了社会上普通普通的边缘生存者——小偷、歌女、妓女、农民工——虽然有些人物并不具有普遍性、典型性意义，但那种当下的时间性实属难能可贵。

象征或寓言的沉浮

第四、第五代电影往往有一个象征的结构框架：在一个完整的叙述性结构框架上，依附着复杂的象征性内涵。

《巴山夜雨》就是一个关于光明到来之前的“前夜”，屠格涅夫有小说《前夜》的寓言故事。影片把人物和事件都封闭在一个相对稳定的时空——一艘行进中的客轮中——而这种时空的封闭性和稳定性正是象征或寓言得以展开的最佳语境。轮船上的各色人等都极富社会阶层的代表性，从而构成一个小社会。于是，这艘轮船及其在上面发生的故事成为历史长河中的一段航程，道路虽然曲折，但前途光明。

《沙鸥》中，女主角的个人命运与民族兴盛的宏大叙述合而为一。《老井》、《逆光》、《都市里的村庄》等影片的寓言性更是昭然若揭。《一个和八个》展示了一个颇有意味的过程：“一个”与“八个”从相持相抗到“一个”以民族的号召力和正直磊落的个人魅力感化了“八个”。《红高粱》有两个叙述层面，是两个“成长仪式”的叠合，一是个人成长仪式，另一个则是民族再生的仪式。

而且，第四代与第五代导演的影片都有自己独特的象征性影像系统。第四代偏重于美好东西被毁灭的、带有感伤与忧郁的美的悲剧，常常表现出一种“美丽的忧伤”的风格，中和而有节制，可谓“哀而不伤”，不乏儒家文化风范。

第五代偏重于大型的有着浓郁的文化历史沉积的象征性意

象。营造意象的方法往往是通过视觉造型的强化——常常是静态造型,有时是一些呆照,或在银幕上的反复出现来实现的,有时是通过音乐的强化,有时是通过色彩的大写意,有时是通过构图:大到黄土地、太阳、大海、高粱地,这些浓郁的大色块物象的象征,小到一些小道具,比如翠巧或我奶奶的红头巾、红棉袄等。

这是一种典型的象征化或寓言化的写作方式。“象征”作为一种有着明显的意识形态目的的话语方式,是一种现代主义式的冲动的结果:追求意义大于形象或结构本身,追求一种意在言外的效果,内涵层要远远大于叙述层。杰姆逊在谈到《尤利西斯》和《格尔尼卡》等时,都谈到这些作品的作者都希望自己的作品成为一部绝对的书,成为一部《圣经》一样唯一的书。^①也正是在这意义上,第五代电影成为一种民族自传也即成为民族的自我反观,也仿佛应验了杰姆逊关于“所有第三世界的文本均带有寓言性和特殊性:我们应该把这些文本当作民族寓言来阅读,甚至那些看起来好像是关于个人和力比多趋力的文本,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”^②的论断。

总之,第四、五代导演的影片大体上是一种宏大的历史叙述,是对民族、国家历史的一种叙述,即使表面上是叙述个人的事情,其象征隐喻内涵又使之超越了个体和个人。

第六代导演则对于自己一代与前一代即第五代导演的不同有着十分清醒的认识。张元说过,“寓言故事是第五代的主体,他们能把历史写成寓言很简单,而且那么精彩地去叙述。然

① [美]弗·杰姆逊《后现代主义与文化理论》,182页,陕西师范大学出版社,1986年。

② [美]弗·杰姆逊《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》,见于张京媛主编《新历史主义与文学批评》第235—239页,北京大学出版社,1993年。