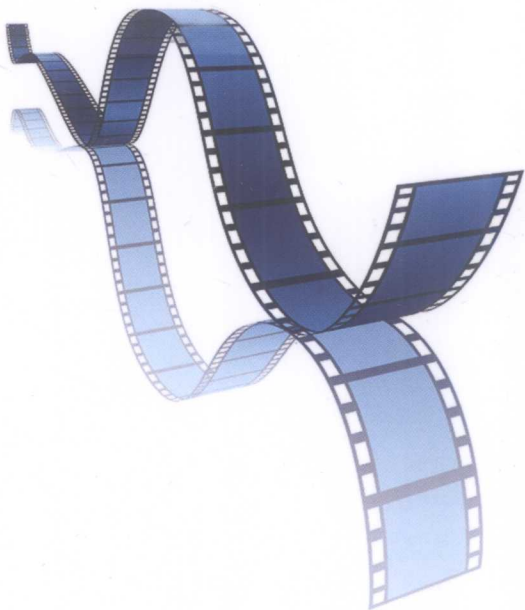


20世纪90年代 电影批评研究

Ershi Shiji Jiushi Niandai
Dianying Piping Yanjiu

沈小风 著



中国
广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE



中国青年政治学院
CHINA YOUTH UNIVERSITY FOR POLITICAL SCIENCE

中国青年政治学院学术出版资助

20世纪90年代 电影批评研究

Ershi Shiji Jiushi Niandai
Dianying Piping Yanjiu

沈小风 著

中国
广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (CIP) 数据

20 世纪 90 年代电影批评研究/沈小风著. —北京: 中国
广播电视出版社, 2009. 12
ISBN 978-7-5043-5965-0

I. 2… II. 沈… III. 电影评论—中国—现代 IV. J905. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 189761 号

20 世纪 90 年代电影批评研究

沈小风 著

责任编辑 刘 媛

封面设计 丁 琳

出版发行 中国广播电视出版社

电 话 010 - 86093580 010 - 86093583

社 址 北京市西城区真武庙二条 9 号

邮 编 100045

网 址 www.cntp.com.cn

电子信箱 cntp8@sina.com

经 销 全国各地新华书店

印 刷 北京振兴源印务有限公司

开 本 787 毫米 × 1092 毫米 1/16

字 数 230(千)字

印 张 12.25

版 次 2009 年 12 月第 1 版 2009 年 12 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5043-5965-0

定 价 28.00 元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

目 录

绪 论 / 1

第一节 “90年代电影批评”的内涵 / 2

第二节 研究方法 / 8

第一章 多元抑或危机:90年代后现代主义电影批评 / 13

第一节 后现代主义理论综述 / 15

第二节 80年代的电影批评与后现代主义 / 24

第三节 90年代的后现代主义电影批评 / 27

第二章 构建民族电影理论 / 39

第一节 90年代电影史研究中的微妙变化 / 40

第二节 构建民族电影理论形态 / 46

第三章 改写经典电影美学 / 57

第一节 从库布里克到卡梅伦

——数字技术给世界电影带来的变化 / 59

第二节 质疑经典电影美学 / 68

第三节 重构电影美学 / 75

第四章 从娱乐片到产业化

——90 年代的电影商业性批评 / 84

第一节 80 年代的电影娱乐化探讨 / 85

第二节 90 年代的电影商业性批评 / 102

第三节 新世纪的电影商业性批评 / 120

第五章 代际之分

——以第六代为对象电影批评 / 132

第一节 命名之争 / 133

第二节 题材、主题和叙事 / 147

附一：超越代际之分

——新时期中国导演分代现象研究 / 165

一、新时期导演身份角色的变迁 / 166

二、代际更迭与行动策略 / 169

三、新导演、新策略 / 171

附二：《三峡好人》：贾樟柯电影的变与不变 / 175

一、大时代的小故事 / 175

二、叙事结构的断裂 / 178

三、视听风格 / 180

附三：《图雅的婚事》：回归现实的另一种可能 / 183

一、女性形象：回归生活本身 / 183

二、民族特色：真实的呈现 / 185

结 语 / 189

参考文献 / 191

绪 论

在刚刚迈进的新世纪里,回首上个世纪最后十余年中国电影批评所走过的道路,瞻望电影批评未来的景况,常常会觉得无所适从:喧嚣芜杂的批评空间,焦躁不安的话语突围,层出不穷的关注焦点……电影批评似乎走进一块充满了分叉路口的林中空地。传统/现代、东方/西方、商业/艺术、科技/人文、全球化/民族化……这些因素紧紧缠绕在一起,使当下的电影批评思考更加扑朔迷离。那么,90年代的中国电影批评如何一步一步走向今天,它的未来又指向何处?今天,我们总想为这段不长的过程找到一个依据,做出一种总结。但是,一旦真正面对刚刚过去的十余年里所留下的众多资料,我们就会发现,90年代电影批评的状况是多么复杂:“过去那种能使电影理论界的兴奋点都聚焦于某一问题、并能形成争鸣及讨论态势的现象已不复存在,老、中、青电影理论工作者按各自不同的研究兴趣、研究方式,运用不同的话语表述进行着各自的理论研究。即使是面对着同一研究现象,由于采取的研究方法和话语表述的不同,也是各谈各的观点,亦难形成讨论意义上的争鸣态势。特别是大量新概念、新术语的引进和运用,更是使理论争鸣难以在同一命题上展开。”^①虽然批评状况的芜杂会给寻找这段过程的“前世今生”的工作带来巨大的难度,而总结的结果往往也很难令人满意,本文还是试图对这段尚未终结的历史进行描述和分析,在有所取舍的基础上画出90年代中国电影批评地形图。当然,在正式开始之前,还有一些外围的工作

① 饶曙光:《走向多元化的中国电影理论批评—新时期电影理论批评回顾》,《当代电影》,1999年第2期。

要做。

第一节 “90 年代电影批评”的内涵

一、批评的理论化

文学理论家韦勒克在对“批评”进行描述时说:“批评这一术语我将广泛地用来解释以下几个方面:它指的不仅是对个别作品和作品的评介,裁决的批评,实用批评,文学趣味的象征,而且主要是迄今为止有关文学的原理和理论,文学的本质、创作、功能、影响,文学与人类其他活动的关系,文学的种类、手段、技巧,文学的起源和历史这些方面的思想。”^①在这段话中,韦勒克眼中的批评是融合了文学批评和文学理论的批评,这模糊了二者的界限,容易引起误解。但是,他说的这番话已经反映出文学理论批评的一个新动向——文学批评和理论已经开始出现了融合的趋势,批评也显得理论化了。当然,这段反映了 50、60 年代临界时英语文学界新动向的话并不能够说明当时电影学科也在发生着同样的变化。但值得注意的是,60 年代以后,随着电影符号学特别是第二符号学的建立,电影批评似乎也在重复着文学批评早些时候的经历。

在电影符号学建立以前,经典电影理论的重点仍然是探讨电影与现实的关系,电影批评也离独立与综合的当代标准还很远。尽管安德烈·巴赞的《电影是什么?》被认为是融合了批评和理论的一本著作,他本人也被看成是“西方电影史、电影理论和电影批评中(至少在其经典构型中)或许是最重要、最有影响力的人物”^②,但总体而言,这并不能改变当时的电影批评缺乏理论自觉的状况。60 年代以后,直接受结构主义符号学影响而产生的电影符号学,探讨的是电影与语言的关系,致力于建立一个解释电影如何把涵义

① [美]R·韦勒克:《近代文学批评史·第一卷·前言》,上海译文出版社,1997 年版。

② [美]尼克·布朗:《电影理论史评》,中国电影出版社,1994 年版,第 67 页。

呈现给观众的模式。从这个时候起,电影理论作为一门独立的文化哲学体系便开始拥有自己的范畴和系谱,开始走向了现代阶段。正是在电影符号学的基础上,第二符号学得以迅速地发展,不过它关注的重心已经改变:前者运用结构语言学的研究方法分析作品的结构形式,关注的是能指的组织结构,把所指排除在外,而后者关注的重心已经由结构转向结构过程,研究编码如何生成和被感知的问题。

在电影符号学向第二符号学转变的过程中,包括精神分析在内的各种理论思潮起了关键的作用,但第二符号学的基本出发点仍然是结构主义符号学,只是它已经整合进了精神分析学、意识形态理论、女权主义理论、工业分析、后殖民理论等各种现代理论。在今天看来,它已经被理论批评工作者熟悉和掌握,但是在 70 年代,第二符号学对电影批评的影响是巨大的。正是在第二符号学产生之后,电影批评家们才习惯于从理论的角度出发对电影作品进行阐发,而人们也越来越对那些缺乏电影理论指导的、印象式的、感想式的电影批评排斥有加。发展到目前为止,融合了理论的批评几乎成为研究者们使用批评这一概念时不言而喻的含义。

中国电影批评最初的几个时期^①,从电影的伦理批判期(1921 - 1932)到社会功利批评期(1976 - 1985),虽然历经了一系列批评模式的演变,但是仍然缺乏独立的理论标准与系统化。在电影的大批判时期(1966 - 1976),政治的标准甚至直接成为电影批评的标准。与此同时,政治标准也直接进入了这一时期的电影实践。因此,那个时代的观众只能在“英雄人物近大亮、反面人物远小黑”中接受政治话语,而不是领略电影话语给他们带来的审美享受。到了政治对电影的整合力逐渐减弱的时候,人们能够感觉到,世界电影已经改变了很多,中国电影也在歧途上走得太远。在新时期,中国电影该

^① 参见李道新:《中国电影批评史 1897 - 2000 · 引言》,中国电影出版社,2002 年版。在这本著作中,作者将中国电影批评七十多年的历史划分为 9 个阶段,即:电影的伦理批判时期(1921 - 1932)、电影的新文化批评时期(1932 - 1937)、电影的救亡批评时期(1937 - 1945)、电影的社会批评时期(1945 - 1949)、电影的政治批评时期(1949 - 1966)、电影大批判时期(1966 - 1976)、电影的社会功利批评时期(1976 - 1985)、电影的本体批评时期(1985 - 1989)和电影批评的多元化时代(1989 至今)。

拍什么、该怎么拍都是一些需要解决的问题。也就是在这个时候,《谈电影语言的现代化》^①这篇批评文章发表。虽然这篇文章只是从电影的各个方面对电影艺术的现状做出了评判,涉及的是电影本体的问题,至多不过是电影自身审美规律问题的探讨,但它却在事实上成为中国电影了解西方电影艺术和理论的一个契机。在这篇文章发表之后,中国电影理论批评界开始注意到西方有关电影语言问题的著作。法国的安德烈·巴赞、德国的齐·克拉考尔等人的一些相关著述,以及法国电影理论家马赛尔·马尔丹的著作《电影语言》^②都被翻译成中文。

应和于当时思想解放的浪潮,电影的大批判时期之后的那一段时间成为中国电影理论批评界学习西方电影理论的一个高潮期。一方面,安德烈·巴赞、齐·克拉考尔等西方经典电影理论家的理论成为中国电影理论批评界的热点话题;另一方面,由电影符号学和第二符号学构成的西方现代电影理论也通过翻译、介绍甚至讲学的形式逐渐被引入中国^③。经过一段时间的消化和吸收,中国电影理论界开始运用西方电影理论阐释中国的电影作品或现象。到了 20 世纪 90 年代,电影理论在电影研究中的重要性被突出。那些比较活跃的电影批评家的文章,他们的理论知识背景都相当突出。传统的、按照某种审美主义或经验主义的观点对电影进行读解的文章几乎不能产生多大影响,而只有那些对理论背景有充分自觉,并依据某种新的理论视野和话语系统对电影作品或现象做出阐释的文章才能够在电影批评界引起足够的重视。在这个时候,中国的电影批评也变得理论化了。

① 张暖忻、李陀:《谈电影语言的现代化》,《电影艺术》,1979 年第 3 期。

② [法] 马赛尔·马尔丹:《电影语言》,何振淦译,中国电影出版社,1980 年版。

③ 关于这一点,胡克先生在《现代电影理论在中国》(《当代电影》1995 年第 2 期)一文中有详细的介绍:中国第一篇介绍西方现代电影理论的文章是李幼蒸 1980 年发表于《电影艺术译丛》的《结构主义与电影美学》,在此后相当长的一段时间,中国电影理论批评界对西方现代电影理论的学习通过各种方式进行了下去。在学界影响比较大的活动是西方电影理论家直接来到中国讲学,从 1984 年到 1988 年,这种讲学共举办了 5 届,讲学的内容涉及到精神分析学、意识形态理论、女权主义理论、工业分析、后殖民理论等各种现代理论。除了讲学的形式以外,国内的学者还翻译了包括《电影符号学中的几个问题》、《约翰·福特的〈少年林肯〉》以及《视觉快感与叙事性电影》在内的一系列西方现代电影理论论文和著作。

二、“90 年代电影批评”的范围

在指出电影批评理论化的特征之后,还需要说明的一点是,本文研究的“90 年代电影批评”所指涉的对象是有限定的,并不是所有的电影批评文章和著作都是本文的研究对象。对于本文来说,研究范围大体包括:在 20 世纪 90 年代发表的关于电影作品或电影理论的论著,它们所探讨与评价的是近百年以来尤其是 90 年代以来和中国电影有关的各种现象和问题。从这个界定可以看出,本文研究的对象必须是在 20 世纪 90 年代发表的和批评相关的论著,这些论著既可以是对电影理论进行探讨的,也可以是研究具体的电影作品和现象的,同时批评的对象主要为 20 世纪 90 年代和电影有关的各种现象。这种对研究对象的界定是十分必要的,否则本文的讨论将会陷入一个缺乏基本前提的困境。因为从字面上看,“90 年代电影批评”太笼统了,它包括了 90 年代发表的、一切和电影有关的批评性论著。

同时,即使是在已经限定的前提下,本文也不会把符合这一前提的所有内容作为自己的研究对象,而是根据 20 世纪 90 年代电影批评中几个突出的问题对研究对象有所选择。例如关于后现代主义电影批评的问题,它是自新时期以来中国电影批评界对西方电影理论引进发展到 20 世纪 90 年代的必然结果,也是这一时间段中中国电影批评中最具活力、最能够体现出时代特征的因素,它“不仅以其与后现代主义文化的紧密关联成为电影文化批评的重要环节,而且以其颠覆传统的先锋色彩,为中国电影批评的多元化时代提供了一个极为恰切的注脚”^①,所以本文将会根据这一问题选择研究的对象。还有关于民族化的问题,中国电影民族化作为中国电影批评界挥之不去的话题,一直随着时代发展而不断获得新的内涵,它的发展贯穿了新时期以来的各个阶段:20 世纪 80 年代初中国电影民族化大讨论,90 年代建立民族电影理论体系构想的重新提出,世纪之交以全球化为背景的电影民族化研究。这几个阶段的电影民族化理论发展,既有联系又有区别,每一个阶段

^① 李道新:《中国电影批评史 1897-2000》,中国电影出版社,2002 年版,第 673 页。

的理论背景、研究重心和话语方式呈现出相互勾连但又有明显差异的状态,但是它始终作为中国电影批评界或隐或显的话题而出现。本文也会根据这一问题来选择和组织研究的对象。需要说明的是,所有的这些研究对象都是根据 20 世纪 90 年代中国电影批评中重要的、突出的问题进行选择的。

接下来便是如何看待“90 年代”这一时间阶段的问题。20 世纪 80 年代末、90 年代初,中国在政治和经济层面的巨大转型导致了中国社会的整体文化状况也发生了巨大变化,90 年代以前和以后的文化状况呈现出截然不同的两种面貌。正是由于这种巨大的变化,才使“90 年代”成为中国电影批评界讨论自文化转型以来中国电影经常使用的一个词汇。诸如《社会/文化转型与电影的分化及其整合——90 年代中国电影研究论纲》、《进入 90 年代的中国电影》、《在喧哗和骚动中走向多元化——90 年代中国电影策略分析》等等,90 年代中国电影在总体面貌上变化俨然是中国电影批评界无法忽视的存在。实际上,身处于巨大社会文化变动中,不仅仅是中国电影发生了变化,甚至是中国电影批评本身——它在关注的主题上、写作的形态和流行的术语上——都于八九十年代之间发生了巨大的变化:

“粗粗梳理 20 年来电影批评所走过的阶段,不难看到其中的变化:……(3)80 年代中期的文化批评是理论化比较明显的时期,各种西方艺术理论的兼收并蓄,交杂着传统和新潮的观念,使第五代冲击带来的文化追索和影像美学艺术追求成为电影批评的主要支撑。这是一个电影批评的繁荣时期,不同观念的交锋,学说的碰撞,导致批评话语的多样化。(4)80 年代后期延至 90 年代初期,是社会文化批评的时期,意识形态准则对于批评的要求特别强烈,时世的限制使文化分析让位,社会功利要求不可避免。”^①

“20 世纪 90 年代以来的中国电影批评,相较于此前任何一个时期来说,无疑更加具有复杂性和多元化的特征,简言之,由于特

^① 周星:《电影批评的批评之思考》,《北京电影学院学报》,1999 年第 1 期。

定的社会、政治、经济、文化和电影语境的影响,也由于中国电影批评工作者几十年的不懈努力,中国电影批评终于步入了一个令人欣喜也颇多企盼的多元化时代。”^①

从两段引文可以看出,无论是前者对中国电影批评 80、90 年代的比较,还是后者对 90 年代中国电影批评的内在特征的总结,都表明 90 年代的中国电影批评呈现出和以往截然不同的面貌。而中国电影批评界也纷纷对这一时间段的中国电影批评进行整体描述,“转型”“文化批判:解构本土电影”、“多元发展的格局”……所有的这些描述性语言都从各个角度总结出 20 世纪 90 年代中国电影批评的特征。不过,90 年代作为一个时间段的特殊性在于,它不仅是一个和此前的年代存在着巨大的断裂的年代,它同时也是一个世纪的最后 10 年。在众多的书名中我们也可以看到电影批评界对这个特殊时期的世纪末意识:《电影电视走向二十一世纪》^②、《世纪转折时期的中国影视文化》^③……。一个值得注意的现象就是,中国电影批评界在对 90 年代电影批评特征的总结上大同小异,但是在中国电影理论批评在新世纪的走向上却有着各种各样的态度。一些学者一方面对西方电影理论对中国电影批评的促进持肯定态度,一方面又对“处于一个连接过去和未来的过渡性时间段”的中国电影批评是“发出无限潜能”,还是“由此走入死胡同”^④保持了一份警惕。而另一些学者则持一种乐观的态度,认为世纪之交的中国电影理论批评“发展前景也许就要更加诱人”^⑤。和这些学者相比,那些试图构建中国电影理论体系的研究者们的世纪末情绪就显得更加迫切,如何在新的世纪走出一条具有中国作风和中国气派的电影批评之路始终是他们关注的重

① 李道新:《中国电影批评史 1897-2000》,中国电影出版社,2002 年版,第 613 页。

② 黄式宪主编:《电影电视走向二十一世纪》,中国电影出版社,1997 年版。

③ 尹鸿:《世纪转折时期的中国影视文化》,北京出版社,1998 年版。

④ 远要:《现代性文化批评和中国电影理论——八九十年代电影理论发展主潮》,《电影艺术》,1999 年第 1 期。

⑤ 饶朔光:《走向多元分化的中国电影理论批评——新时期电影理论批评回顾》,《当代电影》,1995 年第 2 期。

心。在 20 世纪最后的 10 年中,这些研究者们不仅期望把握当下的现实,更希望对近 20 年乃至近一个世纪的历史经验做出总结和描述,由此发掘一条通往未来之途。正是这种世纪末情绪主导了中国电影批评在 90 年代的另一条重要的线索。

所以,“90 年代”这一自然意义上的时间在本文中就包含了多重的内涵。它首先是指中国 20 世纪 80、90 年代之交特定的社会文化巨大转型中的一种关照中国电影批评的方式,包括了 80 年代末至整个 90 年代以来整个中国电影批评的十多年的历史;同时也表明了某种世纪意识,即这个时间段正是处在一个世纪即将结束,另一个世纪即将开始的过渡阶段。这样,“90 年代”这一概念所包括的内容远不止于它字面上的含义,而具有更丰富的内容。这也正是本文选择这一概念的主要原因。

第二节 研究方法

“90 年代中国电影批评”指涉的是上个世纪最后十余年以来中国电影批评的发展和变化,是中国电影批评的一段短暂的历史,这就涉及到以何种历史哲学来看待这段历史、以何种研究方法来研究这段历史的问题。在这里,意大利著名历史哲学家贝奈戴托·克罗齐(Benedetto Croce,1866-1952)的观点对本文研究这段短暂的历史颇有启发意义。

按照克罗齐的观点,精神的发展变化在每一瞬间都造就了新的情势,引发了新的问题,而哲学和历史就是要不断地回答这些问题,并最终以行动来解决它们。一部历史著作只要它不是死材料的拼凑堆集,而是有生命力的活历史,它就有着内在的统一性。这种统一性就在于,构成了它的是由历史判断所阐述的一个问题和对于这一问题的解答,因此历史著作的统一性是一种逻辑的统一性。这一问题可能和别的许多特殊问题相互联系,但所有这些别的问题都是与它相关而统一于它的。换言之,没有内在的逻辑的统一性就不成其为真正的历史著作,而为这种统一性提供了保证的,是对于一

个根本性问题的提出和解答。在克罗齐看来,历史进程本身是多种因素相互作用的一个复杂过程,它是多元的,但是历史学只能是一元的,必须以一贯的线索和思路来组织和解说史料,只要它不满足于编排一本包罗万象的流水账的话。真正的历史著作必有其统一性,其统一性就在于历史学家用以经纬和统帅他的题材的思想线索,所有的题材都要服从和服务于这一主线。

从这样的观点看来,克罗齐自然地否定了普遍史(universal history)的可能性。那些号称把全部国家、民族、时代和政治、经济、军事、文化都囊括无遗的普遍史,不可能是真历史,最多不过是毫无内在联系的各种史料的一个大拼盘而已,那些号称是普遍史的,如果是真历史或者其中某些部分是真历史的话,就其实质而言就都是特殊史。一切历史都是围绕某一主题而展开的特殊史,都是回答有关人类过去作为的某一问题的历史,而问题的提出则是由现实生活中的关切所引发的。历史是历史学家从现实生活中的兴趣和关切出发,对过去历史的叙述和证据进行批判、整理和加工而产生出来的。凡是与现实生活没有关联,未能进入历史学家当前的精神活动的,就不能成其为真历史。

如果从这样的观点出发的话,人们所能拥有的历史世界也就太狭小了。人们所能知的历史与所未知的历史相比较,也就太局限于某一点而显得的过于狭窄了。人们总是渴望无限的,但在克罗齐看来,真正的情况却是这样:“进到无限的道路与进到地狱的道路同样宽广,如果它不通往地狱的话,也肯定会通往疯人院。一当我们触及到它时,那无限就变大了,它对我们而言是没有用的,只能使我们望而生畏。只有可怜的有限才能有助于我们,它是确定而具体的,能被思想所把握,它能成为我们存在的根基和行动的出发点。”^①

纵使无限能够被把握,人们也必须将它抛开,而执著于由当前问题所引发的活生生的历史(也即当代史)的某一点上。所有的历史事实在其产生时

① [意]克罗齐:《历史学的理论和实际》,傅任敢译,商务印书馆,1982年版,第220页。

都是被创造它的人的精神所意识和把握了的,它可能会一度丧失生命力而沦为僵死的文献,而一旦现实生活出现了与之相关的需要,它就会再度被思想的光辉所照射而又得到再生。“因此,我们不能不说,在每一时刻,我们所需要的历史我们就全都知道;其余的既与我们无关,我们就无法知道它,或者到了出现了需要的时候,我们自会有办法知道它。”^①究其实而论,对于克罗齐而言既然不存在一般所谓客观的历史,那么就本无所谓“其余的”历史的存在,认为有当前之外的“其余的”历史的存在,本来是植根于“物自体”的幻想的。

克罗齐的一元历史观和主观历史论无疑在偏执的道路上走得太远。撇开他的那种很多人肯定不会同意的哲学前提而论,人们所能了解的历史或者说能够进入人们精神世界的历史,相对于人们所未知和所未能了解的历史而言的确是极其有限的,这一有限的历史世界也的确支撑着人们的存在和行动。但是是否能进而断言,每一时刻人们所需要知道的历史人们就全知道了?这样的观点确实存在着问题。克罗齐的论点每每在给人启迪的同时,又由于走得太远而给人武断之嫌。

不过克罗齐那种按照问题、以统一的逻辑来组织历史的观点对于本文倒是很有启发意义。如果我们以 90 年代电影批评中某些突出的问题为中心来组织和安排材料的话,一方面可以摆脱“编排一本包罗万象的流水帐”的危险;另一方面,通过对这些突出的问题的再认识,我们就可以对 90 年代中国电影批评的总体精神风貌进行把握。虽然这样的方法可能导致我们能够拥有的历史世界过于狭小,但一旦当这些问题在历史的纬度上得以伸展,我们也就有了深入历史深处与接触“无限”的可能。那么接下来的问题就是,九十年代中国电影批评的突出的问题是什么?

正如前文所述,中国对西方现代电影理论的引进和应用到了 20 世纪 80、90 年代之交已经进入了一个比较成熟的时期。也就是从这个时候开始,运用意识形态批评、女性主义批评以及工业分析等后现代主义批评方法对

① [意]克罗齐:《历史学的理论和实际》,傅任敢译,商务印书馆,1982 年版,第 108 页。

中国电影进行分析研究成为中国电影批评界不可忽视的现象。无论是对《战火中的青春》、《红旗谱》、《农奴》等一系列经典电影的重新解读,还是《女权主义与中国女性电影》、《“文化大革命”史/叙事/意识形态话语》这些文章对中国电影历史的重新叙述^①,后现代主义批评方法无疑都成为这些它们的立足点和出发点。而随着具有中国特色的“主旋律”电影稍晚一些大量出现,一些学者对于“主旋律”电影的批评更是整合进了精神分析学、神话原型批评、意识形态批评、女性主义批评、后殖民主义批评等各种批评方法,构建起中国九十年代以来主旋律电影批评的深度模式。如果说这些电影批评文章还只是电影批评者们单向度地以一种后现代主义批评方法关照中国电影的结果,那么,随着中国社会的进一步发展与后现代语境在中国的出现,后现代主义批评方法与后现代语境下的中国电影也就有了相互触发的可能。而实际上,中国电影批评者们对于后现代语境下的中国电影从一开始就有着浓厚的兴趣^②。

随着后现代主义批评方法在电影批评中的频频实践和“后现代”这个词汇在电影批评文章中的反复出现,西方电影理论成为90年代中国电影批评的主导性话语资源已经成为一个不争的事实。而在西方电影理论全面倾轧的过程中,电影批评界也提出了具有战略意义的“具有中国特色的电影学科体系”、“东方电影美学”或“中国电影学派”的建设等问题上。这一命题在八十年代也曾提出过。在经历了“失语”的痛苦后,有学者真正认识到“比之西方,中国电影确有其自己独特的编码方式,问题是在我们在策略性、权宜性地借用西方理论之后,如何找到自己的阐释语言并在世界电影理论格局中承

① 参见李奔明《〈战火中的青春〉:叙事分析与历史图景解构》、应雄《〈农奴〉:叙事的张力》、马军骧《〈上海姑娘〉:革命女性及“观看”问题》、戴锦华《〈红旗谱〉:一座意识形态的浮桥》、远婴《女权主义与中国女性电影》、王士根《“文化大革命”史/叙事/意识形态话语》,载于《当代电影》1990年第3期。

② 参见孟宪勋《后现代语境下的中国电影写作》,载于《当代电影》1994年第2期;尹鸿《告别了普罗米修斯》,饶曙光《后现代主义文化与当代中国电影电视》,载于《当代电影》1994年第2期;鲍玉珩《当下处境与电影艺术》,载于《电影艺术》1997年第3期;甘波《关于中国电影后现代主义现象的断想》,载于《电影作品》1996年第6期。

担独立的话语角色。”^①有关中国电影学科体系构建的问题又被提了出来,“事实上,中国电影、日本电影、韩国电影与朝鲜电影、印度电影、越南电影,是一个自成面貌和风格的电影语系。尤其是儒文化圈内的电影文化,形成了在生命哲学、叙事、视觉体系、天人关系和生命意识诸方面的许多相似特点和美学特征。……,东方电影创作的探索呼唤独立的理论阐释。”^②在这种境况中,理论家们的眼光不再局限于某一层面,而着眼于建立足可以观照中国电影乃至东方电影的整个学科。在此背景下,学者们陆续进行了一些富有建设性的研究。

到了 20 世纪 90 年代末,随着数字技术对电影的介入,世界电影乃至中国电影都在很多方面发生了变化,也就是从这个时候开始,人们开始关注起数字技术的问题。研究者开始感兴趣的是数字技术对电影制作的影响,接着又对经典电影美学体系提出了质疑。在此之前的一段时间里,研究者提出了建立民族电影理论体系的构想来回应 90 年代批评话语西化的局面。然而到了世纪相交的时刻,当实现这样的构想看起来遥遥无期的时候,数字技术的大行其道更像是完成这个乌托邦式构想的一个新契机。这也就意味着,研究者对于数字技术所做的种种反应,是研究 90 年代中国电影批评必须要面对的一个问题。

在 90 年代的文化转型中,电影批评的话语转型问题,以及面对着话语转型中批评理论的“西化”问题,电影批评界如何以自身的努力来回应这种现象进而达到阐释中国电影的目的,还有在此后电影批评界对经典电影美学体系的质疑和重构技术语境中的电影美学的尝试,也包括电影批评界针对电影商业化和第六代导演展开的一系列讨论,这几个问题可以说是研究 90 年代中国电影批评无法回避的重要问题。根据这几个问题,或许能够对 90 年代中国电影批评的总体精神风貌和发展历程有一个比较大致的描述。

① 远婴:《现代性文化批评和中国电影理论——八九十年代电影理论发展主潮》,《电影艺术》,1999 年第 1 期。

② 倪震:《转型中的电影理论》,《电影艺术》,1994 年第 6 期。