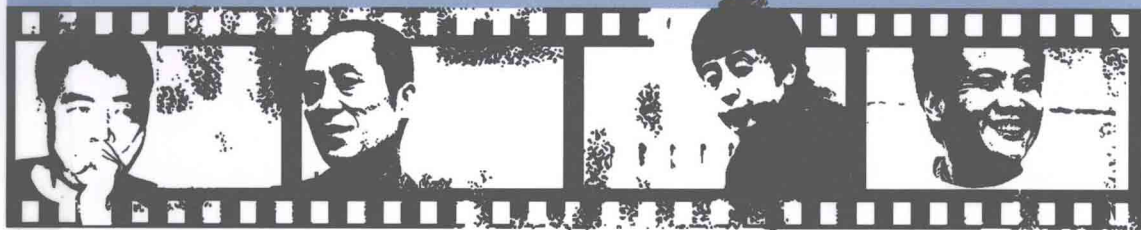


影像当代中国

陈旭光 著

艺术批评与文化研究



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

陈旭光 著

影像当代中国

艺术批评与文化研究



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

影像当代中国: 艺术批评与文化研究 / 陈旭光著. — 北京: 北京大学出版社, 2011.7
ISBN 978-7-301-19360-0

I. ①影… II. ①陈… III. ①电影评论—中国—现代 IV. ①J905.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第160433号

书 名: 影像当代中国: 艺术批评与文化研究

著作责任者: 陈旭光 著

责任编辑: 姜 贞

标准书号: ISBN 978-7-301-19360-0/J·0395

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn>

电子信箱: pw@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883
出版部 62754962

印 刷 者: 三河市欣欣印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

720毫米×1020毫米 16开本 25.75印张 372千字

2011年7月第1版 2011年7月第1次印刷

定 价: 52.00元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究。举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

新时期以来的影像中国与文化编年

新时期以来，影视艺术和影视文化已经上升为中国现代社会占主导地位的文化形态之一。影视文化不但全方位地冲击着旧有的艺术观念和文化观念，改变了原有的艺术格局和文化生态，还超越艺术的领域而渗透或覆盖了整个社会生活和社会文化，广泛且深刻地影响到人们的生活方式、语言方式、思维逻辑等诸多方面。此外，影视艺术作为反映本民族社会生活的主要艺术作品，必然是本民族文化精神形象化的集中表现。作为一门如实再现人类生存活动与文明进程的综合性艺术，影视折射了或反映着特定国家、民族的文化精神和意识形态。从20世纪70年代末实施改革开放以来，中国社会发展的日新月异有目共睹，而影像也以自己独特的方式记录并参与了这一伟大的时代进程。

就我自己而言，作为出生于20世纪60年代的群体之一，就是在20世纪80年代的文化“苏醒”^[1]中伴随着改革开放的新时代和日新月异的大变迁，走到了今天。就像我曾在2004年出版的《当代中国影视文化研究》中所自述的：“应该说，对新时期以来影视艺术与文化的研究，凝聚或折射了我个人的精神成长史或心态历程。从年龄上说，我们这一拨60年代生人大体上可以说是新时期以来剧烈的社

[1] 同名影片《苏醒》(1981)，滕文骥导演。

会文化变迁的同龄人和见证者（并不是投身其中的参与者！）——虽然至多不过是‘站在餐桌旁的一代’（诗人于坚诗句），在‘文革’的尾巴游行游行，批判批判谁，或者顶多像《阳光灿烂的日子》（1995年，导演姜文）里的马小军们一样，在大人们不在家的时候来个‘小鬼当家’，间或在想象中造一造大人们的‘反’”。

然而，新时期，对于我们这些“文革记忆”并不是那么深刻沉痛的一代人来说，的确是一个名副其实的“新时期”。我们从20世纪80年代开始的新时期中受惠甚多。此时，我们这一代人恰巧处于一个“睁眼看世界”、“长大成人”^[1]的年龄，赶上了从“解冻”到改革开放、再到文化思潮风起云涌的转型年代。

我们这一代学者也许就像鲁迅所说的“历史的中间物”：我们的直接经验和生活阅历相比于“改天换地”、上山下乡的一代简直堪称汗颜，而比起“80后”、“90后”的“新人类”、“新新人类”，我们又不无苍凉地感慨到“世界归根到底是他们的！”因为毫无疑问，出生于其中的“80后”、“90后”们与这个感性文化崛起、视觉文化转向、多媒体文化传播、多元价值流散与重构的时代具有更多的同体同构性。

但是这个时代也使我们有幸感受到文化思潮的绮丽诡异和变动不居。在很大的程度上，正是20个世纪80年代宽松的文化语境、活跃的思想氛围造就了我们思想、知识层面的丰富与驳杂。遥想当年，那些从外面的世界奔涌而入的观念与思潮，那些在理论思想上蜂拥迭起的争鸣与交锋，以及那些争议不断的创新与实验——令人激动澎湃又雄心勃勃：处身其中，你断不至于像老来枯守实验室的浮士德博士那样觉得知识已经穷尽、生命百无聊赖，你只会忍不住要不自量力地像《巨人传》中的高干大、庞大固埃们那样如饥似渴、目不暇接地拼命汲取知识营养。

作为“历史的中间物”，我们这一代学人或许会形成一种中庸且辩证的思维特征——既承续20世纪80年代的精神遗产，充满科学、理性、启蒙、民主、自由的“五四”精神和唯美、品位、“掉书袋”的知识分子气质及其批判意识和社会使命感，同时对新时代又具有足够的平和、豁达，甚至顺时随俗、试图艰难地跟住时代，拼命“跟着感觉走”。简而言之，既不能毫无原则地追新逐异，也不愿知足认命的自甘落伍。从某种角度说，这也是世纪之交一种宽容、开放、多

[1] 同名影片《长大成人》(1997)，路学长导演。

元文化建设心态的体现。

因此,这本论著就是“中庸”的“中间人主体”对新时期以来的多变文化、巨变现实进行的影像志式的体验心得和思想集录。本书在世纪之交的广阔文化语境和当下现实背景之中深入论述中国——主要是20世纪80年代以来经世纪之交而到新世纪十年——风云变幻的影视艺术与影视文化现象。在时代文化转型的背景、趋势与表征下,对第四、第五、第六代(及新生代)的成败得失,以及新纪录运动、DV运动、“艺术电影”、新世纪以来的喜剧电影、华语电影、电影大片、电影产业等重要影视现象,乃至中国电影发展的“现代性”问题、“全球化”语境及应对策略等热点话题,均作了深切的关注和较为充分深入分析。

也许与本人从文学研究转到影视研究的学术经历有关。在论著中,我主要致力于对新时期以来的影视艺术与影视文化进行整体把握,在文化、哲学、历史、心理学、美学和文学、艺术学的大视野中,梳理和考察国内影视界重大的文化现象,提炼并论述了若干重要主题模式或原型意象。

从这一角度讲,本书具有一种方法论意义上的自觉意识。新时期以来的影视批评,经历了艺术批评、文化批评、产业批评等多个风潮。面对这些批评风潮有升有降、有冷有热的情况,对于我来说,也曾经历了身为人文知识分子的痛苦和惶惑,甚至有时因为坚执和擅长偏于人文主义和历史主义的批评方法和批评标准而陷入了一种话语的危机。特别是大众文化的崛起、艺术观念的剧烈嬗变(如电影观念近三十余年来就历经或融合、并置了艺术、文化、娱乐、产业、营销、创意、大电影等种种观念的纠葛),均冲击了我的知识结构和已然定型的美学趣味。但是,作为“历史的中间物”的我在经过痛苦而坚定的反思之后,迈过门槛,广采博收,向新的综合批评迈进,此时曾经亲历的种种批评思潮、曾经热衷并在实践运用过的批评方法都化为现时批评实践中的血与肉。

以此为鉴,我在本书中试图提出并实践一种开放多元的影视文化研究的方法,力图通过对影像艺术话语的细致分析而对中国当下文化现实提出实事求是的、言之有效的阐释。本书不仅借鉴了西方文化批评的方法,而且总结了文化批评方法在实践中的运用,进而提出了若干文化批评的基本原则,并在对当下文化实践的批评阐释中再次实践。在理论上,本书开放多元的研究方法将有助于一种中国式文化批评学派的建立,其特点是立足于中国文化现实,以开阔的胸怀视野,致力于西方理论在实际运用过程中的“本土化”,对当下影视文化现实进行积极的介入。

总之，本书通过对中国新时期以来影视艺术文化的话语变迁和重要现象的研究，力图深入透析在丰富驳杂的文化现象与艺术表意方式的背后所蕴含的意识形态含义，梳理并呈现令这些现象产生的多元合力，窥探身处这些现象中的个人主体与群体主体的文化心态及其集体无意识或个体无意识的升沉流变和此消彼长，从而为这个变动不居的世纪之交“立此存照”，提供一份意味深长的、具有“文化编年”与“影像地理志”意味的“文化地形图”，做一次“影像当代中国的历史见证”。

陈旭光

2011年6月1日

目 录

代 序	新时期以来的影像中国与文化编年	5
导 论	影视文化与影视文化批评	1
第一章	世纪之交文化艺术转型整体观	41
第一节	艺术思潮作为一个整体谱系	41
第二节	新时期 / 后新时期文化转型与艺术表征	44
第三节	新时期 / 后新时期文化艺术转型的层级和趋势	47
第四节	审美转换：从“理性美学”到“感性美学”	57
第五节	影视艺术的主体变迁与话语转换	65
第二章	“现代性”的历程	91
第一节	“现代性”的复杂含义	91
第二节	第四代导演的现代性问题	99
第三节	第五代导演的现代性问题	112
第四节	第六代导演的“现代性”问题	120
第三章	纪实的“补课”	131
第一节	第四代导演：纪实美学的初潮	132
第二节	第五代导演：纪实潮流的中止与转向	135
第三节	第六代导演：纪实的“补课”与“救赎”	139
第四节	新纪录运动：“另类的”纪实	145
第五节	DV 运动：影像革命与公共空间的营造	162

第四章	“艺术电影”的流变	171
第一节	“艺术电影”辨析	172
第二节	艺术电影的“苏醒”:诗意与纪实	174
第三节	视觉造型美学:崛起与分化	177
第四节	“边缘的求索”:纪实与实验	179
第五节	新世纪以来的多元流向	182
第五章	影响的迷踪	187
第一节	中国电影外来影响溯源	189
第二节	新时期电影外来影响	197
第三节	“影响的焦虑”:第四、第五、第六代导演的影响接受	200
第四节	新世纪:好莱坞影响的重启和多元融合	211
第六章	“铁屋子”的故事与“家”的寓言	219
第一节	走不出去的“家”或“铁屋子”	219
第二节	不同时代的主旋律变奏:从《小城之春》到《黄土地》	222
第三节	一个圆形叙事结构的叙事分析与文化意味	227
第四节	奇观与反讽:“家”的寓言与“铁屋子”原型结构的变异	233
第七章	“自我”的形象	237
第一节	影像、主体、自我	237
第二节	第四代导演:自我意识的觉醒	247
第三节	第五代导演:焦虑的主体和放大的自我	250
第四节	平民自我:自恋与解构的“双刃剑”	254
第五节	第六代导演:个体主体性的成长	258
第八章	电影的青年文化性	263
第一节	青年、青年文化性与摇滚	263
第二节	中国电影中的“摇滚”及文化含义	266
第三节	青年文化性的影像表征	272
第四节	第六代电影与青春类型片	278
第五节	新世纪以来喜剧电影的青年文化性	281

第九章	中国电影大片：工业、美学与文化	287
第一节	历程与转折：从《英雄》到《集结号》	289
第二节	大片的工业：票房拯救市场	292
第三节	中国电影大片：“类型性”的生长	294
第四节	中国电影大片：“类型性”的背反与迷失	298
第十章	中国电影的创意批评：产业与主体	305
第一节	影视作为创意文化产业	306
第二节	电影创意的要素和中国电影的创意人才	309
第三节	中国电影创意人才战略构想	321
第四节	“创意”为王：中影集团创作格局与产业发展个案分析	324
第十一章	新世纪电影的文化批评实践	331
第一节	《手机》：冯小刚的一次“变脸”与电影中的媒体	331
第二节	《太阳照常升起》：叙事实验、意象拼贴与破碎的 个人寓言	336
第三节	《集结号》：双重的突破与“庶民的胜利”	344
第四节	《梅兰芳》：艺术人生的还原心灵史诗的呈现	349
第五节	《建国大业》：“创意”制胜与“国家形象”的重建	356
第六节	《孔子》：“主流文化商业大片”的价值选择与国家 形象塑造	364
第七节	《赵氏孤儿》：叙事与哲理的龃龉或“因意害辞”	370
第十二章	电视剧的文化批评与类型分析	377
第一节	电视剧文化批评空间的拓展	377
第二节	电视剧分析：原型与类型	384
第三节	当下电视剧的类型性态势分析	386
第四节	当下电视剧受众心理分析	394
附录一	主要参考文献	399
附录二	当代中国影视文化大事编年	401

影视文化与影视文化批评

一、文化与影视文化

文化的定义可谓众说纷纭、不胜枚举。正如法国文化学家洛厄尔(A. Lawrence Lowell)所说的,“在这个世界上,没有别的东西比文化更难捉摸。我们不能分析它,因为它的成分无穷无尽;我们不能叙述它,因为它没有固定形状。我们想用文字来范围它的意义,这正像要把空气抓在手里似的:当着我们去寻找文化时,它除了不在我们手里之外,它无所不在”^[1]。

为了对文化大致做一个较为有效的、能够切入本书论述的界定和概括,我们不妨先来看几个具有一定代表性的界说或定义。

其一是英国人类学家爱德华·伯内特·泰勒(Eward Burnett Tylor)的说法:

文化,或文明,就其广泛的民族学意义来说,是包括了全部的知识、信仰、艺术、法律、风俗,以及作为社会成员的人所掌握和接受任何其他的才能和习惯的复合体。^[2]

[1] 转引自殷海光:《中国文化的展望》,中国和平出版社,1988年,第26页。

[2] [英]爱德华·伯内特·泰勒:《原始文化》,上海文艺出版社,1992年,第1页。

其二是英国文化学家雷蒙德·威廉斯(Raymond Williams)的说法:

关于文化的当代用法,常见的大致有三个:(1)用来描述知识、精神、美学发展的一般过程;(2)用于指涉一个民族、一个时期、一个团体或整体人类的特定生活方式;(3)用作象征知识,尤其是艺术活动的实践及其成品。^[1]

其三是马克思的著名论断(这一论断虽然不是直接给文化下定义,但相当有远见地揭示了文化的构成和层次等问题):

人们在自己生活的社会生产中发生的一定的、必然的、不以他们的意志为转移的关系,即同他们的物质生产力的一定发展阶段相适应的生产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济结构,即有法律的和政治的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识形态与之相适应的现实基础。^[2]

其四是布洛克(A. Bullock)与斯特伯拉斯(O. Stallybrass)在编纂的《现代新术语词典》中主张的一种具有“更大的包容性”的综合性的界定:

文化是指一个社群的“社会继承”,包括整个物质的人工制品(工具、武器、房屋、工作、政府办公以及再生产的场所,艺术品等),也包括各种精神产品(符号、思想、信仰、审美知觉、价值等各种系统),还包括一个民族在特定生活条件下以及代代相传的不断发展的各种活动中所创造的特殊行为方式(制度、集体、仪式和社会组织方式等)。^[3]

综合上述几个关于文化的定义和界说,我们至少可以得出下述几个基本判断。首先,文化是包罗万象乃至无所不包的。可以说,上至高级高雅的精神文化,下至我们熟视无睹的日常生活用品,大到类似于金字塔、长城那样的大型建筑物,小到一件生活器皿、用具,只要是与人有关(为人所创、为人所用,甚至为人所感知)的东西都可称为文化。毋庸讳言,我们无往而不在文化的桎梏和牢笼之中,

[1] R. Williams, *Keywords*, London:Fontana, 1983, p.90.

[2] [德]马克思:《〈政治经济学批判〉序言》,《马克思恩格斯选集》(第二卷),人民出版社,1972年,第82页。

[3] A. Bullock, O. Stallybrass, (eds), *The Fontana Dictionary of Modern Thought*, London:Fontana, 1982. 转引自周宪:《中国当代审美文化研究》,北京大学出版社,1997年,第3页。

既受惠于它，又受制于它，语言是一种文化，思维、习俗也都是文化，我们本身也就是文化的动物。其次，文化的结构是分层的。就像我们常有所谓硬件 / 软件之分，文化也有物质文化 / 精神文化 / 制度体制文化的分别，从其他的角度，也可以有固定的（作为文化成果） / 动态的（作为文化生成的过程）、显性的与隐性的分别。再次，从艺术在文化结构中的位置和地位来说，艺术作为一种特殊的精神文化现象，既是一种文化，也是总体文化的一种精神性的象征。

如此一来，我们不妨把文化理解成是在结构特征上具有金字塔形状的完整体。在这个完整体中，最底下最实在的是作为经济基础的物质文化，中间则是较为复杂的、介于有形文化与无形文化之间的制度或体制文化，制度或体制文化上面是一般意识形态文化，如知识、政治、法律、经济等社会学科，最上面则是作为特殊意识形态的艺术、文学、宗教等人文学科，是一种精神文化。

如果从这个涵盖面比较广、在学界得到较多的认同的文化概念来看大文化范畴中的影视文化，我们则不难发现，作为文化的一个有机组成部分，影视文化也是一种范围广阔而繁复、涉及面非常之广的“总体文化事实”（克里斯蒂安·麦茨语）。影视文化也具有我们粗略分析的文化定义三个层次：

其一，影视文化首先是一种物质文化——因为它是一种以科学技术为依托、为媒介的大工业生产，甚至可以说是一种能够直接进行市场行为的商品。

其二，影视文化也是一种制度、体制文化——影视机构、电视台、电影生产、发行放映、经营运行管理、人力资源配置等，都涉及这一问题。

其三，影视文化更是一种作为人类精神产品的艺术。与一切艺术的本质一样，电影也是人本质力量的对象化，也是人主体性的一种自我实现和“认识你自己”的需要。正如法国著名电影理论家巴赞（Andre Bazin）指出的，电影和造型艺术的产生一样，都是出于人类“用形式的永恒去克服岁月流逝的原始需要”^[1]。也如马克思所说的，影视文化是“人不仅像在意识中那样理智地复现自己，而且能动地、现实地复现自己，从而在他所创造的世界中直观自身”的一种方式。因为从根本上说，艺术是人自我意识的象征，是人的全面发展、精神自由和健全人性的内在尺度，是人类之梦的实现，是人从中得以认识自己的一面镜子，是人“自看自”、“认识你自己”的方式；它也是现代人的“特殊的行为方式”——一种日常生活方式、一种日常生活的仪式。不仅影视银幕和屏幕世界

[1] [法] 安德烈·巴赞：《电影是什么？》，中国电影出版社，1988年，第7页。

所映现的是日常现实生活本身，抑或是对之的再造、表现、抽象或虚拟，对之的观看行为本身更是一种日常现实生活方式。

因此，影视艺术本身就是一种独特的文化。从文化形态的角度看，由电影和电视所构成的影视文化就是一种涉及社会学、心理学、美学、艺术和艺术学、传播学等多门社会科学和人文学科的综合性文化。从文化价值取向的角度看，影视艺术体现了高雅艺术和大众艺术的综合。从影视传播的独特性和受众面的广泛性的角度看，影视艺术涵盖不同文化阶层、族类、群体、性别、年龄的现代群体。因此，影视这一现代艺术已经成为一种新的“公众话语空间”^[1]。

不仅如此，影视文化还引发了人类文明发展史上第一场具有某种颠覆性意义的“文化革命”。据说，卢米埃尔兄弟放映世界较早影片之一《火车进站》时，当火车从远处驶来时，竟有观众吓得惊叫、离席逃跑的。这在今天看来简直是可笑至极了。但我们完全可以想象得到：人类有史以来第一次面对银幕上活动起来的影像时会产生怎样的震撼力。俄国著名作家高尔基曾记叙了他第一次看电影时的新鲜感和激动心情：

突然，不知什么地方，有什么东西发出喀嚓喀嚓的声响，画面在抖动，你简直不相信自己的眼睛。一辆辆马车从银幕上径直向我们驰来，行人在走动，孩子们在同狗玩耍，树叶在颤动，骑自行车的人急驶而来——所有这一切都是从画面深处的不知什么地方出现的。它们迅速移动，接近画面边框，从画面消失，或是从画面边框出现，走向画面深处，逐渐变小，一个接着一个地消失在建筑物拐角的后面，消失在道路的尽头……突然之间——它消失了。我们眼前呈现宽阔的黑框里一块白色幕布。看来上面什么也没有。但是，不知什么人，仍诱使你去想象刚才似乎看到的東西——

[1] 德国电影导演、文化研究学者克鲁格 (Alexande Kluge) 在论述电影时，为强调庶民观众的主体能动作用而强调了电影作为一种现代“公众文化空间”的作用。他把电影比喻为一种“建筑工地”，在建筑工地上，不同的话语交汇冲突，形成了巴尔特 (R. Barthes) 所说的“多重意义”。正是电影文本的这种“无可避免的多重性”使得它能“以其丰富多样的结构和魅力，为观众提供参与的机会，成为彻底开放和民主的公众空间中的一种运作范型。由于电影要求想象的介入和争辩，它成为启蒙的训练场，也成为基础广大的、自愿结合的汇集地。这种人际关系便是通向启蒙的最佳途径”。（转引自徐贲：《走向后现代与后殖民》，中国社会科学出版社，1996年，第281页。）

不过仅仅是一会儿工夫。随后,不知怎的,你隐约觉得惊心动魄。^[1]

匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹(Béla Balázs)指出:“电影艺术的诞生不仅创造了新的艺术作品,而且使人类获得了一种新的能力,用以感受和理解这种新的艺术。”^[2]因此,电影不仅仅是艺术,而且还是一种文化,一种深刻地影响了人类历史的现代的、新型的文化。“电影艺术的产生增强了人的理解能力,因而揭开了人类文化历史的新的一页。正如音乐的影响促进了人类听音乐和理解音乐的能力,电影艺术的丰富内容也促进了人类欣赏和理解影片的能力。……我们不仅亲眼看到了一种新艺术的发展,而且看到了一种新的理解能力和一种新的文化在群众中的发展。”^[3]

从表现形式看,文化可以区分为印刷文化(书写文化)和影像文化(视觉文化)两类:影像文化以影像为基本的传达信息的手段,印刷文化则以语言文字为传达媒介。19世纪末以来,摄影艺术、电影艺术等影视文化的崛起从根本上改变了现代人的认知方式和审美快感方式。毫无疑问,影像艺术能以直接而强烈的感官刺激效果而立体地诉诸于现代人的感觉器官,它与绘画呈现完全不同。我们看到的绘画作品不是现实本身,而在摄影、电影、电视中,我们所看到的却既是“现实”又不是现实本身(其实只是现实的影像,也有称之为“类像”或“仿像”)。但就是这种只是“具有一种虚假的真实”的影像,却能非常神奇地为观众制造出一种具体形象——如临其境的真实性感觉效果(尽管其实质只是一种假象和幻觉)。就此而言,影像文化的产生是人类文化史上自从语言、文化、印刷术产生以来一次划时代的文化革命。

“用手指触一下快门就使人能够不受时间的限制地把一个时间固定下来”的照相机,是影像艺术在20世纪崛起的一个重要的先驱和预兆。德国文艺批评家瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)指出,“照相赋予瞬间一种追忆的震惊,这类触觉经验与视觉经验联合在一起,就像报纸的广告版或大城市交通给人的感觉一样。在这种来往的车辆行人中穿行,把个体卷进了一系列的惊恐与碰撞

[1] 转引自张凤铸主编:《影视艺术前沿——影视本体和走向论》,中国广播电视出版社,1999年,第34—35页。

[2] [匈]贝拉·巴拉兹:《电影美学》,中国电影出版社,1986年,第18页。

[3] 同上,第19页。

之中。在危险的穿越中,神经紧张的刺激急速地接二连三地通过体内……”^[1]在此基础上发展起来的电影艺术更是创造了一个感官与实物面对面接触的幻觉,摄影机通过镜头和焦距的巧妙转换,通过对观众观看方式和距离的模拟,使观众始终处于一如现场镜头的“目击者”的位置和“当下此时”的感觉。观众的身心仿佛无需太多的想象就身不由己地直接卷进了事件的时间和空间。正如美国文学理论家弗雷德里克·杰姆逊所说,“距离感正是由于摄影形象和电影的出现而逐渐消失的”^[2]。

贝拉·巴拉兹曾经从电影观众心理学的角度分析过这一问题。他首先比较了电影与作为古老的艺术门类的戏剧的不同:戏剧的第一个原则是观众可以看到演出的整个场面,始终能看到整个舞台空间;第二个原则是观众与舞台的距离是不变的;第三个原则是观众的视角是不变的。电影的原则却根本不同:观众与银幕的物理距离和视角虽是不变的,但由于摄影镜头焦点、拍摄角度、镜头的连接等的变化,使得观众的心理视角和距离是变化无常的,甚至在一种幻觉中可以完全与摄影机的镜头合二为一。如此,距离反倒消失了。因而,他进一步明确指出:“好莱坞发明了一种新艺术,它根本不考虑艺术作品本身有完整结构的原则,它不仅消除了观众与艺术作品之间的距离,而且还有意识地在观众头脑里创造一种幻觉,使他们感到仿佛亲身参与了在电影的虚幻空间里所发生的剧情……电影使欣赏者和艺术作品之间的永恒的距离在电影观众的意识中完全消失,而随着外在距离的消失,同时也消除了这两者之间的内在距离。”^[3]

电视的出现使影像艺术的直接性更进了一步。当观看电影或是阅读报纸时,观众看到的视觉形象仍然表现出一种“他性”(杰姆逊理论术语),也就是说,观众仍会觉得事情发生在外界,和自己没有直接联系。但是同样的信息在电视屏幕上出现时,便失去了这种“他性”,因为电视是家庭的一部分,电视安放在自己家里,它加入了观众的生活,使观众觉得屏幕上出现的形象也属于自己。因此,“在电视这一媒介中,所有其他媒介中所含有的与另一现实的距离感完全消失了”^[4]。无疑,距离感的消失使得艺术接受中以往类似于镜框、博物馆、展览厅加之于艺术作品的那种光环消失了,审美静观的距离也打破了,相应的,

[1] [德]本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,三联书店,1989年,第146页。

[2] [美]弗雷德里克·杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,陕西师范大学出版社,1986年,第174页。

[3] [匈]贝拉·巴拉兹:《电影美学》,北京中国电影出版社,1982年,第15—16页。

[4] [美]弗雷德里克·杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,陕西师范大学出版社,1986年,第192页。

接受者的接受态度也发生了根本性的变化,参与成为必要的条件。

究其实,眼睛是人的一种重要的感觉器官,是人接受外部信息(文化传播)的重要渠道,而视觉则是人类最基本的一种感觉。据统计,在人类的所有感觉活动中,视觉占了百分之八十七。古希腊哲学家赫拉克利特(Heraclitus)曾说过,“眼睛是比耳朵更精确的证人”。在古希腊语中,“我看见”的意思就是“我知道”。英国著名的艺术理论家伯格(John Berger)则指出,“看先于词语。孩子在能够言说之前就已经看和辨认了”。只是由于以理性化的逻辑性语言思维为重要标志的语言文化的高度发展,以至于掩盖或钝化了人类几乎与生俱来的视觉思维的能力。

因此,诚如美国文化理论家丹尼尔·贝尔(Daniel Bell)曾指出的,“当代文化正在变成一种视觉文化而不是一种印刷文化,这是千真万确的事实”^[1]。由影视文化而引发的这场视觉文化革命是异常深刻的,两种文化的背后,根本上是感知方式和思维方式的不同。“印刷不仅强调认识性和象征性的东西,而且更重要的是强调了概念思维的必要方式。视觉媒介——我这里指的是电影和电视——则把它们的速度强加给了观众。由于强调形象,而不是强调词语,引起的不是概念化而是戏剧化。”^[2]

从传播学的角度看,这也是一次人类文化传播方式的变革,影像作为一种能记录、保存、传播信息和文化的重要手段,同样承当了人类文明史上语言文字所曾经起到过的作用。而且,人类传播方式的变化在不断地“加速进行”:“从语言到文字,几万年;从文字到印刷,几千年;从印刷到电影和广播,400年;从第一次试验电视到从月球播回实况电视,50年。下一步是什么?某些新形式媒介正在地平线上出现……但是十分清楚的是,我们正在进入一个信息时代。”^[3]毋庸置疑,这个信息时代的革命正是以影像文化的产生为根本标志的。

二、文化研究与影视文化批评的历程

文化研究(亦称文化批评),是人文科学自20世纪中后期以来的一个重要转向。经过多年的文化批评实践,以20世纪60年代初在伯明翰大学设立当代

[1] [美]丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,三联书店,1989年,第156页。

[2] 同上,第157页。

[3] [美]威尔伯·施拉姆、威廉·波特:《传播学概论》,新华出版社,1984年,第19页。