



全新的 奇观

后现代主义与当代电影

孟宪励 著

- “怎么都行” ● 感官王国
- 能指嬉戏 ● 媒介拼贴
- 后现代电影的历史、现实、未来

目 录

引言 渐趋渐近的潮头·····	(1)
一、后现代主义拒绝定义·····	(19)
二、后现代电影批评不是臆想·····	(43)
三、现代主义电影的历史回眸·····	(54)
四、重度能指：后现代电影制作路线 ·····	(92)
五、本能震惊：后现代电影的反文化内涵·····	(134)
六、中国电影的后现代文化语境 ·····	(164)
七、杂多中国电影形态下的后现代趋向 ·····	(207)
后记 后现代主义电影涛声依旧·····	(261)

引言 渐趋渐近的潮头

上一个世纪的中叶，几乎整整的一个半世纪以前。马克思、恩格斯这两位天才的巨人在气势磅礴的《共产党宣言》中，极其精微、细致地勾勒了人类精神生产的未来图景：“资产阶级，由于开拓了世界市场，使一切国家的生产和消费都成为世界性的了。……物质的生产是如此，精神生产也是如此。各民族的精神产品成了公共的财产。”时至本世纪 90 年代初，美国著名的社会未来学家和社会未来发展趋势预测专家奈斯比特和阿伯迪妮在其《2000 年大趋势》一书中，通过对经济贸易、交通旅游、电子、视听、印刷传媒的分析，围绕食品、时装和电影、音乐、出版业、电视等娱乐消费方式，以其灿烂、抒情的笔调给我们描绘了当下正在发生的现实情景（“消费者是这种全球生活方式的推动者，他们喝的是卡普吉诺（Coppuccino）咖啡和沛绿雅（Perrier）矿泉水，用的是伊基（JKEA）家俱，吃的是寿司（Sushi），穿的是美国贝尼顿（Benetton）时装，听的是美国和英国的摇滚乐，开的是朝鲜的现代化（Hyundai）赛车，去的是美国麦克唐纳（McDonald's）快餐店”。这段话完全可以看

作是对马克思关于“人类物质/精神消费世界性一体化”论断的最好注脚。跨国公司的迅速发展,服务性经济主体地位的确立,电脑的迅速普及以及知识的传播、存储形态的改变,发达的航空、航海、陆路交通,先进快速的电信传播,一个丹尼尔·贝尔称之为的“后工业社会、弗雷德里克·杰姆逊称为的“晚期资本主义社会”或者有人称为的“传播媒体社会”、“奇观社会”、“消费社会”、“有计划性衰竭的官僚政治社会”事实上已在二战结束后即已开始来临。)

但是,对于本世纪 70 年代末、80 年代初的每一位中国人而言,对于奈斯比特和阿伯迪尼所描述的那一幅现实图景,是极为隔膜和生疏的。尽管党的十一届三中全会把党的工作重点转移到社会主义现代化建设上来,由此,该会成为中国改革开放的起点。但是,经济体制模式的陈旧、能源的匮乏、产业结构的不合理严重地困扰着经济的发展。同时,人们抚慰着 10 年动乱流血的伤口,回顾着恶梦般、充满着腥红的过去岁月,反省着民主、法制遭践踏、被损害的现实、历史根源,思考着未来社会的发展道路。也就是在这时期,从大西洋彼岸逐次飘来的后现代主义潮际线也已开始出现在人们的视野之中。

美国后现代主义小说家约翰·巴恩的论文《补充的文学:后现代主义小说》发表于《大西洋月刊》(Alantil Monthly)第 245 卷 1980 年第 1 期,其中译文很快在我国的《外国文学报道》刊出。同一年,我国

学者董鼎山撰写的《所谓后现代主义小说》在《读书》1980年12期刊出。这一般认为是后现代主义在我国的最早传播。1981年,《外国文艺》第6期发表《展望后现代主义》;1982年,袁可嘉发表《现代派诗·英美诗论》提醒人们对后现代主义应引起注意;1983年,美国著名后现代主义学者伊哈布·哈桑应山东大学之邀来华讲学;1984年,由袁可嘉主编的《外国现代派作品选》第3册所选录的作品,如贝克特、品特、博尔赫斯、罗布——格里耶、金斯堡、海勒、品钦等,几乎全是后现代派作品,但当时仍笼统地称为“现代派作品”。

(一)

文化传播的情况总是遵循这样的一条“公理”,即对异质文化的接受/拒斥/改写,必须取决于本土文化的境遇。80年代上半叶的中国,在经过对政治、经济、文化领域的“拨乱反正”以后,党的十二大提出了本世纪内我国农业总产值翻两番的目标,随后国际间的贸易活动逐步增多,农村经济改革继续深入,城市内小商品价格的市场调控、《国营企业暂行条例》的颁布、合资企业的兴起、沿海各经济区的相继成立;同时,意识形态领域虽经过“反精神污染”,但宽松、民主的氛围日渐浓厚;文化工业也见雏形。凡此都为后现代主义在80年代中叶的小小潮头提供

了充分的土壤：“回想起来，1985年或许是中国人的思想意识受孕的高峰期。也就是在这一年，两位美国人不约而同的北京之行，使中国人的文化观念接连受到强烈的震撼。我说的是劳生柏和杰姆逊，前者的波普艺术把堂堂国家美术馆变成了堆放废物的场地，后者在北京大学留下的演讲稿则成为青年学生人人必读的经典”（贺奕：《不幸的类比：“后现代主义”理论的中国市场》，《当代作家评论》1993年5期）。特别是杰姆逊，他作为一名西方马克思主义者，其理论背景和中国的接受语境的天然契合，以及他对第三世界文化批评建设的执着、和中国主流意识形态自觉/不自觉的默契，都决定了弗雷德里克·杰姆逊所传播的后现代主义理论在决定中国后现代主义理论形态上的主导地位。杰姆逊的来华讲学著书也成为学术界颇值得关注和回忆的盛事。我国著名的比较文学学者乐黛云先生在杰姆逊的讲演录翻译出版的前言中，曾把这本讲演录的出版和本世纪初思想家、哲学大师罗素的讲演录出版并列在一起，“这使我想起1921年思想家罗素在北京大学讲演录的出版，由赵元任口译，讲演录也是当时听课的学生李小峰等根据口译记录整理而成。这本书在讲演结束不到5个月，就由梁启超签署在北京出版了，当时在知识界产生了一定影响，后来罗素本人为世界和平作出了伟大贡献。如今罗素讲演录已成为研究罗素早期思想和重要资料。我们希望杰姆逊教授的讲演录和罗

素的讲演录一样,不仅为今天的读者欢迎,也能为未来的读者所忆念。”由是可见杰姆逊的意义。与此盛事相关的,具有明显后现代倾向、当时把它们归为“现代派”小说的出现,主要代表是刘索拉的《你别无选择》、《蓝天碧海》,徐星的《无主题变奏》,陈林的《少男少女,一共七个》,莫言的《透明的红萝卜》等;在电影创作中,黄建新的《黑炮事件》以荒诞引入创作,被认为最具后现代感的一部影片。至此,后现代主义经过 80 年代前期在中国大陆的逡巡、游移之后,随着现实语境的发育成熟,在外在诱因的催生下,后现代主义文化形态初具雏形。

也正是从 80 年代中叶开始,在一般后现代主义文化理论/文化形态的传播、滋生、发育的背景下,后现代电影的理论探讨开始以边缘化的状态出现在人们的视野之中。和西安电影制片厂渐次领中国电影风潮的地位相匹配,《大西北电影》在 1988 年的第 1、3、4、5、6、7、9、10 连续 8 期推出的“后现代主义文化与电影”的讨论文章,张卫等率先撰文,似应看作后现代主义文化理论在电影领域里的最初回响。由于电影影像的“似真性”所带来的直接感染力和其独特的视听语法语言所禀有的对现代人感官体验的巨大统摄性,以及它在和电视、录像、激光视盘、MTV、KTV、电子游戏机、商业招贴画、彩色画报等相互影响、相互渗透的“互动”关系中所具有的主导力量及其地位,使得约翰·奈斯比特和帕特里夏·阿伯迪

妮、丹尼尔·贝尔、弗雷德里克·杰姆逊、林达·哈琴都在其社会学、后现代文化理论、后现代诗学等各自的学术背景下,对电影表示了一定程度上的关注,甚至把当代/后代文化界定为“视觉文化”。检视我国的这次后现代电影讨论,由于当时电影界受制于人们对后现代主义理论的整体认识的偏窄以及资料的缺乏、对后现代电影文本的生疏,以及尚不能动员更多的电影理论精英介入,都影响了这场讨论的整体水平和更为广泛的社会影响。但在当代/后现代文化背景上认识这场讨论,却无可置疑地显示了中国电影批评界较为敏锐的理论嗅觉。

与此相一致,80年代中叶这段时期内,中国电影若干现象为具有较为明显的后现代倾向的电影的出现提供了“语境”。中国电影的生产——发行体制自建国以来一直是计划经济模式,其根本目的是保证主流意识形态的再生产的进行,但随着商品经济观念的逐步确立,电影的生产——发行部门的商品意识开始觉醒,电影企业愈来愈感觉到生存的压力;与此同时,在理论指导上则出现了娱乐片创作的倡导,在这场持续5个年头、至少有200篇文章的大讨论中,既有普通的观众、电影创作人员,也有电影理论家、电影主管机关的政府官员;既有对电影娱乐功能的直言,也有对电影感性本体的哲学分析,还有电影政府官员的政策主张。不论是对娱乐片赞成、还是反对的各自一方,在相互的探讨、辩诘、责难、争执

中都共同昭示了人们对中国电影现状和前途的关心。我们并不为这场旷日持久的大讨论作一个谁是谁非的定论,我们更强调它在软化现实语境、为后现代性电影的出现所做出的自觉和不自觉的影响。

谢晋的电影模式受到冲击,也成为这段时期电影界内一件惹人注目的“事件”。这场在1986年7月由朱大可、李劫等青年评论家的“发难”,是现代主义潮流在电影理论界泛起的浪花。对谢晋电影持正、反观点的双方甚至比娱乐片中的争论更为尖锐和激烈。文艺争论的结果往往并不如国际间的政治谈判一样,到最后来一个公布于众、双方共守的“联合公报”或者“备忘录”,这场争论最后虽然有了公平持正、在电影界素负盛名的钟惦斐先生的文章《谢晋电影十思》作为讨论的句号,但一批青年学者在对谢晋电影所做出的现代主义的理性分析,尽管不乏片面,但却产生了持久的影响。谢晋电影模式的辉煌时代是在80年代前期和中期,伴随着中国现代/后现代语境的发育,谢晋电影却无可奈何地黯淡下来。谢晋电影所曾拥有过广大观众的时代,已逐渐地在变成让后人仰恭、怀念的“神话”。

第五代导演的电影形态在'87/'88年左右开始转变,陈凯歌拍的《霸王别姬》,张军钊完成的《孤独的谋杀者》,田壮壮的《摇滚青年》、《鼓书艺人》,张艺谋的《红高粱》,黄建新的《轮回》等。第五代导演电影形态的改变,是对外在环境的认同,是试图改变和观

众龃龉、对抗关系的一种化解。第五代导演电影形态的改变,是为当时电影界争论不止的“雅”与“俗”关系的率先垂范。我们特别强调的是,“雅”与“俗”是一对在不同的历史语境中具有不同所指的能指。第五代导演在“雅”和“俗”上的弥合一体,作为渐次来临的现代/后现代中国语境,已经完全僭越了过去从政治意义上来理解文艺上的“雅”和“俗”这一问题,我们则是立足新的语境下,把它视为一次“填平沟壑、超越边界”(费耶阿本德语)的准后现代行为方式。此后的第五代导演,以陈凯歌、张艺谋为突出的标志,进入到后殖民语境中的电影制作之中。

在这一历史时期,中国电影制作开始出现具有现代主义文化倾向的电影,如《太阳雨》(1987)、《给咖啡加点糖》(1987)、《轮回》(1988)、《疯狂的代价》(1989)、《本命年》(1990)等。这批影片的出现直接和80年代后期经济的迅速发展、城市的迅速崛起联系在一起,一如西方工业革命之后城市的发展所带来的哲学、文化、艺术的共同主题一样,这些影片基本上表现了个体在商业文明、城市文明前那种无所适从、孤独、焦虑以及在试图消解人际冷漠中所表现出的对精神归宿的探寻,共同突出了沉重、甚至绝望的情绪风格。同时具有明显后现代倾向的“王朔电影”的出现,其反文化、反理性、反秩序、追求感性冲动的精神价值取向,构成80年代末中国文化中一次惹人注目的景观。从中,我们也得以感受其后现代倾向的

基本精神实质。

(二)

进入 90 年代以后,随着经济环境治理整顿的结束,邓小平同志南巡讲话中提出“社会主义也可以搞市场经济”、“商品经济姓资姓社的争论已没有必要””,经《国营大中型企业转换生产经营条例》的颁布实施,对社会主义经济的认识,由有计划的商品经济到社会主义商品经济,标示着我国经济体制的巨大转折。在文化——艺术领域,尽管“坚持主旋律,提倡多样化”仍然是我党在新的经济形势下的文化——艺术指导方针,并有所加强。但伴随着商品经济的逐步发育,一些新的文化现象不断涌现,并在 80 年代后期的历史基础中继续发展:“大众文化中的传媒爆炸、消费心理、性与暴力、信仰与心态的消失与离散、气功热、毛泽东热、音像统治等等;正统文化中意识形态、权力关系的商业化、精英文化中终极探寻的终止、商业性写作、价值观的分裂等;尤其是在文学艺术中,我们可以看到大量的用现代或‘前现代’中任何一种‘主义’和定义无法阐释的现象,如直接呈现人的能指化的行为美术、摇滚乐,写作行为的个人化和非意识形态化以及多元分立趋势,先锋小说中的元语言写作、先锋诗歌中的反神话写作”(李震:《我们该怎样谈论‘后现代’》,《文论报》1993 年 6 月

5 日)。社会文化——艺术现象需要新的理论批评，理论批评又在一定程度上激活了文化——艺术现象的发生、发展，二者这种相互渗透、相互影响的“互动”关系，在被张颐武称作的“后新时期”里变得比历史上的任何一个时期都显得密切。理论界和批评界对后现代主义表现了从未有过的如此之高的兴趣，后现代主义的哲学、文化、艺术理论的引进、传播、研究在继 80 年代较为有限的几本专著(如丹尼尔·贝尔的《后工业社会的来临》、查尔斯·詹克斯的《后现代建筑语言》、《什么是后现代主义》、《弗雷德里克·杰姆逊的《后现代主义与文化理论》》)的翻译出版之后，后现代主义的引进更为广泛，西方后现代理论大师的著述被节译、全译或评介，尤尔根·哈、贝马斯、让—弗朗索瓦·利奥塔德、伊哈布·哈桑、查尔斯·纽曼、W·V·斯潘诺斯、林达·哈奇、杜威·佛克马、汉斯·伯顿斯、布赖恩·麦克黑尔、塞奥·德汉等对后现代主义的不同角度的切入，给人们初步展示了西方在过去近半个世纪中后现代主义各位“大家”的理解和诠释。《走向后现代主义》(王宁等译)、《后现代主义文化与美学》(王岳川等译)等书功不可没；同时，《读书》、《文艺研究》、《文艺争鸣》、《艺术广角》、《当代电影》以及《文艺报》、《文论报》等报刊也陆续发表有关后现代主义的翻译和研究文章。在此基础上，我国理论界、批评界的研究成果也相继出现，《后现代主义文化研究》(王岳川著)、《扑朔迷离

的游戏——后现代哲学思潮研究》(王治河著)、《无边的挑战——中国先锋文学的后现代性》(钱理群著)、《在边缘处追索——第三世界文化与当代中国文学》(张颐武著)以及后现代主义理论批评选集《生存游戏的水圈》,基本上显示了我国理论、批评界对后现代的由草创初期的译介、评论,经“拿来主义”之后,到逐步地用来解释中国文化——艺术的现象中所做的艰苦思考。

与此相适应,电影理论界、批评界对后现代的“回响”也日渐增大,其突出的表征是继 80 年代对爱森斯坦、普多夫金、安德烈·巴赞、鲁道夫·安恩海姆、齐格弗里德·克拉考尔和雅克·拉康、克利斯蒂安·麦茨、路易·阿尔都塞、让-路易·博特利、劳拉·莫维尔、让·米特里、罗兰·巴特、彼埃尔·帕索里尼、温别尔托·艾柯、彼得·沃伦等理论大师的著述,进行一番或精或粗的咀嚼之后,在弥漫着“寂寞荒凉古战场”的批评荒野中,大师级的理论辉煌正日趋让位于平俗、琐屑、杂乱的风貌。于此,后现代电影批评也逐步蔓延成风,并成为许多人共同感兴趣的话题。后现代电影批评表现出了两种基本的讨论思路。其一,更接近电影制作形态本身,在对西方特别是美国电影在终止历史深度、追求平面享受、瞬间快感、执行大投入的制片路线等进行介绍之后,对于我国的电影制作提供一些“形而下”的洞见。这种批评既可以看作是 80 年代关于娱乐片讨论的余波,也

可认为是面对日渐滑坡的中国商业电影所做的“理论拯救”。其二,或许“后现代电影”这一能指下的混乱所指,或许中国不同于西方后工业社会的特殊语境,诸多学者在对后现代电影的参予、关注下,大都不进行前后现代语境下的思维及表述思路,不再进行诸如“什么是后现代电影”、“中国后现代电影的特殊形态”等常规命题的探寻,他们大都致力寻找不同西方严谨、规整的理论体系,也不同于中国传统的以感悟、印象为主的批评形态而是一种新型的表述状态。在以“批评”为主的表述范型之下,诸多学者表现出了对建设“第三世界电影批评”或“后殖民主义批评”的浓厚兴趣。仍然是那位弗雷德里克·杰姆逊教授充当这种批评的理论导师。他在80年代最末一期的《当代电影》上发表《处于跨国资本主义时代的第三世界文学》很快便在电影领域引进回响,较之后现代主义大而无当的泛叙,杰姆逊对第三世界文化的关注似乎为我们提供了“一种有趣的洞见,一种激发想象力的源泉”(戴锦华语)。杰姆逊第三世界文化批评的核心观念是“民族寓言”的命题,即“第三世界的文化产品都具有比喻和象征的性质”,即便是“关于个人命运的故事总是第三世界文化和社会斗争形势的一种寓言”,因而第三世界文化可以作为“民族寓言”来理解。杰姆逊的第三世界文化批评的根本意义在于,他立足全球性的后现代语境,给我们提供了全球性视界,使我们在观照中国电影的创作中具有

了一个崭新的视角。要言之,伴随着中国参与世界经济循环力量的不断加强、“复关”可能性的日趋来临,电子、通讯、交通、印刷、旅游日益“全球一体化”,地球的空间感日益狭窄,“地球村”的感觉日益加重,文化的国际一体化,使中国电影的制作愈来愈建立在国际化的视点之上。国际电影节大奖的诱惑和获奖之后更广泛的国际投资以及带来的更大的创作自由度,都使中国电影无法漠视这一基本的现实。第三世界电影批评则主要把第五代电影充当了分析的文本。“当获奖与海外投资由手段而为目的之后,寻找一种西方文化视域中的东方呈现便成为创作前提,而将西方式的文化视点、国际电影节评委的口味,其对中国电影/第五代电影之预期投射的内在化,便成为影片叙事主体重构化过程。而此期间成功地通过了这扇窄门的第五代作品,作为一种在欧洲中心文化中寻找自己边缘位置的、自知的他性文化的呈现,在逃脱一种权力话语的同地,失陷于另一权力话语的轭下。”(戴锦华:《电影理论与批评手册》科技文献版),这种第三世界文化批评显然是建立在“后殖民语境”的认同之上的。后殖民语境是指二战以后,随着经典意义上的殖民主义时代的结束,原来的殖民地国家纷纷独立成为主权国家,但随着后工业社会的来临,第一世界禀承自己优厚的经济、文化实力,在全球性话语网络中占据主导地位,进而在依据各种先进的传播系统向第三世界国家进行各种文化输

入中,潜抑的价值观念、道德准则、行为规范等构成对第三世界文化的“软”渗透,“第三世界的作者和艺术家在文化的碰撞与震惊之余,自觉、不自觉地吧西方的文化视点内在化,从而使一种民族艺术成为‘他者’视域中呈现与展览”(戴锦华:《电影理论与批评手册》)。

进入 90 年代以来的后现代主义文化——电影批评,都自觉、不自觉地操持起第三世界文化批评,对于第五代电影和张艺谋的分析,显示了聚合在这一旗帜下的共同指向。张颐武作为第三世界文化批评的最充足的阐释者,他对张艺谋的分析最典型地提供了第三世界文化——电影批评的范本。张颐武在《全球性后殖民语境中的张艺谋》(《当代电影》93 年 3 期)中认定,张艺谋在其《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《秋菊打官司》诸影片中,在对东方隐秘文化的空间展示中,在对“被压抑的潜历史”的重写中,给他作品中的“隐含读者”——第一世界的显示中,表现了张艺谋在“后殖民语境”中的必然:“张艺谋通过他对‘中国’的‘他性’的提供,将我们这些处于汉语文化中的人们置于一种片面的位置上,他以一种空间化的方式提供平面性的、无深度的一个又一个场景的消费。他的艳丽的色彩和传奇式的故事无非是西方中心主义话语权威的又一次证明。”张颐武的下面这段话可以见出作这种第三世界电影批评的真实的心态:“随着中国文化本身的国际化的

进程,张艺谋的电影被置于全球性的文化机器和观影体制之中了。西方的评论者们用发奖的方式越过了中国批评家。这使得本土批评家的判断和认识似乎都在国际性的语境中间受到了忽视。他们似乎只有追随着他们运用的话语的‘发出者’们的评价,亦步亦趋,失掉了自己的独立的本土立场”。此处我们无法评析某些第三世界文化——电影批评在对第五代导演文体诠释中所产生的局限。事实上,第三世界文化——电影批评作为后现代语境和后殖民语境中的批评方式,不可能是一些电影文本的唯一诠释方式。例如,用意识形态批评分析张艺谋的某些文本,有时候来的更真切一些。不同角度的阐释方式及其带来的阐释冲突,会更接近文本自身。从而避免单一阐释的绝对化、单一化。

对于中国电影的生产部门来说,1993年1月出台的《关于当前深化电影行业机制改革的若干意见》无疑是一件石破天惊的事件,被当时报刊称为“中国电影跨出历史性的一步”,它宣告由中影公司独家收购全国16家制片厂的故事片拷贝的发行体制的解体,省市级电影公司可以直接和制片厂直接见面。1994年6月,中影公司又宣布主动放弃经营国外进口影片的垄断权。体制改革方案的出台,意味着电影作品也像其他的商品一样,不可避免地对创作产生较大的影响。后现代性/后现代电影才有可能从广度和深度上进入到我们的“期待视野”之中。