

北京大学影视艺术丛书

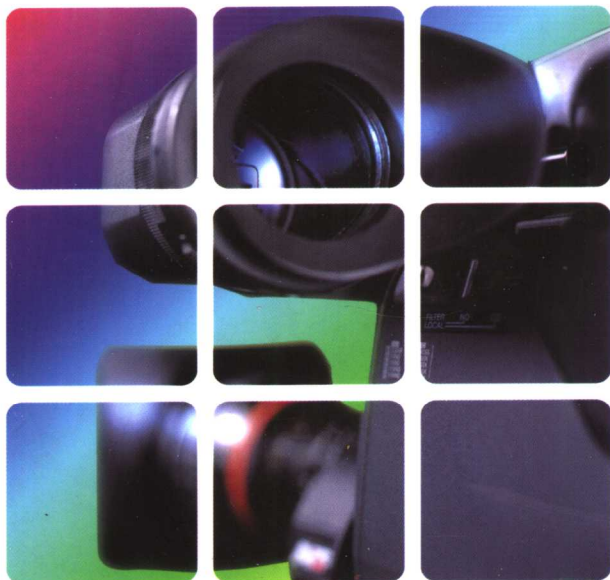
当代



中国影视文化研究

DANGDAI ZHONGGUO YINGSHI
WENHUA YANJIU

陈旭光◎著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

北京大学影视艺术丛书

本书得到北京大学美学与美育基地的支持

当代中国影视文化研究

陈旭光 著

北京大学出版社

北 京

图书在版编目(CIP)数据

当代中国影视文化研究/陈旭光著. —北京:北京大学出版社,
2004.10

(北京大学影视艺术丛书)

ISBN 7-301-07080-2

I. 当… II. 陈… III. ①电影—文化—专题研究—中国—现代
②电视(艺术)—文化—专题研究—中国—现代 IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 018741 号

书 名: 当代中国影视文化研究

著作责任者: 陈旭光 著

责任编辑: 傅 凌

标准书号: ISBN 7-301-07080-2/1.0002

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://cbs.pku.edu.cn>

电子信箱: zpup@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752025

排 版 者: 北京华伦图文制作中心

印 刷 者: 北京大学印刷厂

经 销 者: 新华书店

890 毫米×1240 毫米 A5 12 印张 330 千字

2004 年 10 月第 1 版 2004 年 10 月第 1 次印刷

定 价: 22.00 元

内 容 提 要

本书在世纪之交的广阔文化语境和当下现实背景之下深入论述了中国风云变幻的影视艺术与影视文化现象。对时代文化转型的背景、趋势与表征,对第四、第五、第六代(新生代)导演的成败得失,对新纪录运动、DV运动、电视综艺等重要的影视现象,对中国电影发展的“现代性”问题、“全球化”语境以及策略与应对等学术前沿和热点话题,均做了较为充分深入的论述。

本书致力于对世纪之交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、美学和艺术学的宏大视野中梳理和考察若干重大的影视现象,提炼并论述了若干重要的主题模式或原型意象。

论著视野较为开阔,资料翔实,立论谨严而大胆,概括性强,学科整合力度较大。

尤为有意义的是,本书提出并实践了一种开放的影视文化研究的方法,力图通过对影像话语的细致分析提出对中国当下文化现实实事求是的有效阐释。

本书具有较高的理论研究价值、学术前沿意义和现实针对性价值,并具有一定的理论研究的方法论意义。

全书不乏独立的理论创见,同时注重宏观与微观相结合,整体的研究紧密结合对具体影视作品细致入微的分析,因而也颇具可读性。

这是一本有特色,有创见,自成格局的理论著作。

导论一：文化与文化研究

一、文化与影视文化

对于几乎无所不在、无所不包、涵盖一切而又极难捉摸的文化，其定义可谓众说纷纭、不胜枚举。正如法国文化学家罗威勒(A. Lawrence Lowell)所说的那样：“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能够较为有效地切入本书论述的界定和概括，我们不妨先来看如下几个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(E. Bernall 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才能和习惯的复合体。^②

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

① [法]罗威勒：《中国文化的展望》，第26页，中国和平出版社，1988。

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

期、一个团体或整体人类的特定生活方式;(3)用做象征知识,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,但其实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式与之相适应的现实基础。^②

其四是布洛克(Bullock)与斯特伯拉斯(Stallybrass)在《现代新术语词典》中主张的一种对文化的具有“更大的包容性”和综合性的界定:

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

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

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

③ Bullock, A. Stallybrass, O. (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》,第3页,北京大学出版社,1997。

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,既受惠于它,又受它制约。语言是一种文化,思维、习俗也都是一文化,最后,我们人本身也是文化的动物。

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、制度体制文化等的分别。从其他角度,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)、显性的与隐性的等等分别。

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,也可象征总体文化,是总体文化的一种精神性的象征。

综上所述,我们不妨把文化理解成一个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的意识形态的艺术、文学、宗教以及人文学科,是一种精神文化。

如果从这个涵盖面比较广并在学术界得到比较多的认同的文化概念来看大文化范畴中的影视文化,我们不难发现,作为文化的一个有机的组成部分,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”(克里斯丁·麦茨语)^①或整体。它也涵盖了上述我们粗略分析的文化定义所区分的文化的三个层次:

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化运作的商品。

^① 著名法国电影理论家克里斯丁·麦茨曾说过:“人们通常称作‘电影’的东西,在我看来实际上是一种范围广阔而繁复的社会文化现象,一种……‘总体社会事实’。”转引自李幼燕《当代西方电影美学思想》,第1—2页,中国社会科学出版社,1986。

其二,影视文化也是一种制度、体制文化。影视机构、电视台、电影的生产、发行、放映、经营、运行、管理,人力资源配置等等,都涉及到这一方面的问题。

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,影视艺术也是“人本质力量的对象化”,是人主体性的一种自我实现和“认识你自己”的需要的产物。正如法国著名电影理论家巴赞指出的,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也正如马克思所说的,“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。”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,对影视作品的观看行为本身也是一种日常现实生活方式。毫无疑问,影视已经成为“现实一种”,已经成为生活本身。

因此,影视艺术本身就是一种独特的文化形态。从文化形态的角度看,由电影和电视所构成的影视文化本身就是一种涉及到社会学、心理学、美学、艺术和艺术学、传播学等多种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通俗艺术的综合。从影视视像传播的独特性和受众面的驳杂和几乎无所不包的角度看,影视艺术拥有最广泛驳杂的受众群体,也可以说体现了各个不同文化阶层、族类、群体、性别、年龄的综合,因此,在现代社会,影视艺术这一现代艺术成为了一种新的“公众话语空间”^②。

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

② 德国著名文化研究学者克鲁格在论述电影时为了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(接下页)

不仅如此,影视文化还引发了人类文明发展史上一场具有某种革命性意义的“文化革命”。

据说,卢米埃尔兄弟第一次放映电影短片《火车进站》时,当银幕上一列火车从远处驶来的时候,座位中有的观众竟然吓得惊叫而离席逃跑。这在今天我们看来简直是可笑至极。但我们完全可以想像得到:人类在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感。

高尔基曾记叙了他第一次看电影时的新鲜感和当时的激动心情:

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,仍诱使你去想像刚才似乎看到的東西——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

(接上页)筑工地”在建筑工地上,不同的话语交汇冲突,形成了巴尔特所说的“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。由于这种空间需要想像的介入和争辩,它成为基础广大的、志愿结合的汇集地。从而形成舆论性的公众话语”。“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》,第281页,中国社会科学出版社,1996)

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

电影理论家贝拉·巴拉兹指出：“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。”^①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。”^②

从某种角度看，文化中至少可以有印刷文化（书写文化）和影像文化（视觉文化）的区分。影像文化以影像为基本的传达单位或媒介，印刷文化则以语言文字为传达媒介。就此而言，影像文化的产生是人类文化史上自从语言、文字和印刷术产生以来一次划时代的文化革命。

19世纪末以来，摄影艺术、电影艺术等新兴艺术的崛起，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立体地诉诸于现代人的感觉器官，较之绘画完全不同。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”）^③。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，仿佛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）。

用手指触一下快门就使人能够不受时间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。

①② [匈]贝拉·巴拉兹：《电影美学》，第18、19页，中国电影出版社，1986。

③ “类像”或“仿像”（simulacra）是法国著名社会学家波德里亚提出的重要概念。波德里亚认为，“类像”或“仿像”以一种比现实更加真实的“超现实”方式生产“现实”和人们对现实的“经验”，最终取消其取代现实。（参见周宪《中国当代审美文化研究》，第127页，北京大学出版社，1997）

德国学者本雅明指出：“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当面接触的幻觉，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“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现场想像就身不由己地直接卷进了事件的时间和空间。正如弗雷德里克·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。电影的原则却与此根本不同：观众与银幕的物理距离和视角虽是不变的，但由于摄影机镜头的焦点、拍摄角度、镜头连接等的变化，使得观众的心理视角和距离变化无常，甚至在一种幻觉中可以完全与摄影机的镜头合二为一。这样一来，距离感反倒消失了。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

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

② [美]弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第192页，陕西师范大学出版社，1986。

③ [匈]巴拉兹：《电影美学》，第15—16页，中国电影出版社，1982。

读报纸时,观众看到的视觉形象仍然表现出一种“他性”(弗雷德里克·杰姆逊理论术语)^①,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”,因为电视是我们家庭私有财产的一部分,它安放在自己家里,有时又像一个我们须臾不能离开的家庭成员。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”。^②无疑,距离感的消失使得艺术接受中以往类似于镜像、画框、博物馆、展览厅等加之于艺术作品的那种光环(也即一种审美的“陌生化”效果)消失了,审美静观的距离也被打破了。相应地,接受者的接受态度也发生了根本性的变化,参与成为必要条件。

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87%。古希腊哲学家赫拉克利特曾说过:“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”。然而,随着文明的发展或个体的“长大成人”,以理性化的逻辑性语言思维为重要标志的语言文化高度发展,就逐渐掩盖或钝化了人的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。”^③由影视文化而引发的这场视觉文化革命的意义是异常深刻的。在这两种文化的背后,根本上是感知方式和思维方式的不同。因为:“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

① 参见〔美〕弗雷德里克·杰姆逊《后现代主义与文化理论》,第191—192页,陕西师范大学出版社,1986。

② 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,第192页,陕西师范大学出版社,1986。

③ 〔美〕丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,第156页,三联书店,1989。

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。”^①

从传播学的角度看，视觉文化或影像文化的崛起也标志着一次人类文化传播方式的革命性变化。影像作为一种能记录、保存、传播信息和文化的重要手段，同样发挥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——十分清楚的是，我们正在进入一个信息时代。”^②

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：概念与由来

文化研究，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“当代文化研究中心”这一“学术机构化和学院化”的事件为标志，“从此，文化研究作为一个准学科(sub-discipline)和跨学科的理论话语(interdisciplinary critical discourse)而崛起于当代文化学术界，并在关于后现代主义和后殖民主义讨论衰落之时迅速占据了主导地位”。^③

从西方来看，文化研究大致经历了如下几个阶段的“理论旅行”：文化研究最初渊源于20世纪60年代法国结构主义文化思潮。

① [美]丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，第157页，三联书店，1989。

② [美]威尔伯·施拉姆、威廉·波特：《传播学概论》，第19页，新华出版社，1984。

③ 王宁：《文化研究的历史和现状：西方与中国》，《文化研究》（第1辑），第69页，天津社会科学出版社，2000。

结构主义认为文化即一系列的实践,而对这些事件的规则或程式加以描述和研究则构成文化研究的重要内容。如著名文论家罗兰·巴特的《神话论文集》(*Mythologies*, 1957),就对诸如服装、摔跤、汽车及洗涤用品的广告、法国葡萄酒等“神话般”的文化现象进行了分析和解读。“巴特调查了各种文化实践,从高雅文学到流行时装和食品。他的例证促进了对各种文化形象的内涵进行解读,并对社会如何促成文化独特的建构进行分析。”^①

接着是英国的马克思主义文化理论和英国伯明翰学派对通俗的工人阶级文化的再发现的努力。雷蒙德·威廉斯的《文化与社会》(*Culture and Society*, 1957)、理查德·霍格特(Richard Hoggart)的《有文化的用处》(*The Use of Literacy*, 1957),均为文化研究的代表作。此外,佩里·安德森主编的《新左派评论》(*The New Left Review*)杂志以及著名马克思主义文论家特里·伊格尔顿的著述,也对英国文化研究的发展起到过很大的作用。

此后则是美国的理论融合与发挥,包括作为跨学科的文化研究、多元文化研究、后殖民理论及其表意实践、“东方主义”和文化霸权主义批判、第三世界文化研究、关于公共空间的讨论、族裔和民族身份研究、以研究女性批评和写作话语为主的性别研究、影视传媒生产和消费的大众传媒研究等等。

著名理论家如弗雷德里克·杰姆逊、爱德华·萨伊德、佳亚特里·斯皮瓦克、希利斯·米勒等,都是一些重要的代表性人物。

最后则是理论继续“旅行”、“出口”,而第三世界又在全球化和现代化的进程中具备了适合于进行文化研究的批评实践的文化土壤。随后,兴起了方兴未艾的亚太地区的文化研究实践,当然这之中也包括中国学者的努力在内。

就中国目前文化研究的实际来看,目下越来越走向开放的文化研究无疑更多是以大众通俗文化现象为对象的,如时尚、酒吧、咖啡

^① [美]乔纳森·卡勒:《当代学术入门——文学理论》,第47页,辽宁教育出版社,1998。

屋、网吧、娱乐休闲方式^①等等。虽则如是,本专著主要仍然以兼具雅文化高雅艺术和通俗化大众文化性质的影视艺术为对象。笔者相信,这一研究对象具有相当的广延性,它的生成是由多种文化因素“多元决定”^②而成的,因而对之的研究有可能既反映了普通大众的无意识,成为普通民众的意识形态表述,也可能从中“质疑”(路易·阿尔杜塞术语)主流意识形态、知识分子精英意识形态的有意或无意、自觉或不自觉的意识形态渗透和建构。我认为这一对象能够融合或兼顾文化研究的两个最重要的研究向度:“一种要复苏通俗文化,使其成为人民的表述,或者为边缘群体的文化扬声;另一种是对大众文化的研究,认为它是一种意识形态的强压,形成了压制性的意识形态。另一方面,又有一种强大的推动力要表明人民是如何被文化力量控制操纵的。人民在多大程度上是被文化形式和文化实践建构的主体,从而可以称他们为具有某种愿望或者价值观的人,或对此表示‘质疑’。”^③也就是说,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,可以深入透析在丰富驳杂的文化现象的艺术表意方式背后的意识形态意义,梳理并呈现这些现象背后的多元合力,窥探这些现象背后的个人主体与群体主体的文化心态、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”意味的文化地形图。当然,也力图在研究中葆有足够的人文主义向度和社会批判意识。

① 近年来国内学术界实践开放的文化研究的一些成果,可参见李陀主编的“大众文化批评丛书”(江苏人民出版社)中的《双重视域》、《上海酒吧》、《隐形书写》等专著以及王岳川的《中国镜像》(中央编译出版社,2001)、孟繁华的《众神狂欢——世纪之交的中国文化现象》(中央编译出版社,2003)等。

② “多元决定”(Overdetermination)的概念系由法国著名理论家阿尔杜塞提出,他试图以此重新理解因果律。也就是说,任何文化现象的产生,都有不止一个原因,因此文化现象或历史现象都是一种“多元决定”的现象。参见杰姆逊《后现代主义与文化理论》,第64页,陕西师范大学出版社,1986。

③ [美]乔纳森·卡勒:《当代学术入门——文学理论》,第47页,辽宁教育出版社,牛津大学出版社,1998。

毫无疑问,在这本专著中力图实践的文化研究和文化批评,体现了我个人对丰富复杂、多姿多彩的中国文化现实的关注和理论介入。因而我们的文化研究的宗旨,正如戴锦华所设想的那样,“我们借重文化研究的名字,并借助某些英美、澳大利亚和其他亚洲国家文化研究的理论与经验,更重要的是尝试广泛涉猎 90 年代当代文化现象——不是依据既存的文化研究(或曰文化评论)理论,亦非试图以中国文化现象印证西方文化理论,而是努力对丰富而复杂的中国当代文化做出我们的解答。”^①

三、影视文化批评:方法和原则

从本书较为特定的文化研究的对象看,就像长篇叙事性小说因其宏观性、整体性、时空综合性等特点而能够成为一个时代的“镜子”(作者则成为“书记官”)或“史诗”一样,电影也是最适合于进行具有总体性和宏观性特征的文化批评实践的艺术样式。正如法国著名电影理论家克里斯丁·麦兹所言:“人们通常称作‘电影’的东西,在我看来实际上是一种范围广阔而繁复的社会文化现象,一种在毛斯的意义上的‘总体社会事实’,有如人们所说,它包括有重要的经济与财力问题。它是一种涉及许多方面的整体。”^②事实上,电影作为一种人类认识世界和掌握世界的独特方式,与其他艺术一样(甚至比其他艺术更胜一筹),不同于马克思所归纳的诸如科学的、宗教的和伦理的等等认识世界和掌握世界的方式^③。它不是分析性的、一维性的,而

① 戴锦华:《隐形书写》,第 7 页,江苏人民出版社,1999。

② 转引自李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,第 1—2 页,中国社会科学出版社,1986。

③ 马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中曾经指出艺术是人类掌握世界的一种特殊方式。他认为,在人与世界的各种各样的关系中,在人对现实的精神掌握关系中,有:理论关系即用理论的方式掌握世界的精神活动,包括社会科学与自然科学;宗教关系即用宗教的方式掌握世界的精神活动,包括宗教神学、宗教意识和活动等;“实践——精神关系”即以伦理性或意志性的精神活动,包括道德意识、伦理观念等;还有就是艺术——艺术地审美地认识和改造世界的人类精神生产活动。《马克思恩格斯选集》/第 2 卷,人民出版社,1995)

是具有一种以活生生的人为中心,因而涉及或映射了人类社会生活、历史文化的方方面面的整体性的特点,是感性与理性、物质与精神的高度融合与统一。

事实上,在中国,早在 20 世纪 80 年代中后期就曾经涌现过一股电影文化批评的潮流。而进入 20 世纪 90 年代以来,中国电影文化批评的衰落则是有着极为复杂的原因的。就 80 年代中后期电影文化批评热的情况来说,当时的文化批评实践还难免有夹生之嫌,也有着泛意识形态化的趋势。从取得批评实绩的实例看,操持西方文化批评武器对中国电影进行阐释,最为顺手也最能给人以耳目一新之感的,正是对那些潜隐着浓厚的或狭义的政治意识形态内涵的影片(如《早春二月》、《青春之歌》、《红旗谱》、《农奴》、《红色娘子军》、《芙蓉镇》、《天云山传奇》等)的读解。但随着市场化趋势和商业化逻辑的进一步强化,意识形态的渐趋淡化(当然永远也不会消失),有些“武器”用起来似乎有点言过其实、大而无当了。这也说明,中国电影批评自身发展的内在逻辑也期待着一种对先行者有所超越的,“走向开放”的电影文化批评。

自 20 世纪 90 年代以来,西方文化界和文论界出现了一股声势浩大的,把后现代时期的一切边缘话语都纳入其保护伞之下的文化批评和文化研究的浪潮。与之互为呼应,国内学人也开始重新阐扬文化批评。因而,在我看来,当此之际重提或者说来倡扬电影领域的文化批评,无疑是在更为沉稳从容而宏阔的文化视野之上的顺应时世之举。无论就话语与语境的适切,还是就学理发展的内在要求和必然趋势来说,都是如此。

要考察电影文化批评,先得审视一下通行于当下学术界的对文化批评的看法。应该说,电影文化批评的个性特征总是内在于文化批评的共性特征之中的。一般说来,文化批评或文化研究有广义和狭义两种含义。广义的文化批评系指对与市场经济、大工业化生产方式紧密联系的,包括文化理论本身、大众消费文化、大众传播媒介等等在内的种种文化现象的研究。狭义的文化批评则是指把种种电影、文学、艺术的批评范围扩大,把各种艺术现象置于广阔的文化语