

转型期大陆电影作品中的“中国形象”建构

李 娅 菲

摘 要:大陆电影的“中国形象”是对中华文化特征的一种想象性建构,是一整套内含话语机制的隐喻符号系统。20 世纪 80 年代以后某些重要的中国大陆电影人在异域目光的注视下,在国内电影工业十分脆弱的不利现实下,选择了模式化的镜头语言和叙事手段,塑造了一个个具有“他者”指称的“中国镜像”。“旧民俗化的中国形象”、“新都市化的中国形象”、“武侠化的中国形象”,从开始的无意暗合到后来的刻意塑造甚至是狂热追求,从猎奇质素的加入到叙事构图的模式化再到发行评奖的国际化策略,西方的话语秩序一步步内化并深深镶嵌在中国民族电影的制作中。由此让我们看到后殖民语境下弱势文化中的电影群体创作和表述自身的尴尬心态和艰难处境,同时也让我们发现了从某个侧面把握整个中国文化在转型期所面临的困境和契机。

关键词:转型期;大陆电影;中国形象;想象性建构

一、为“中国形象”定位:符号性的建构物

所谓“中国形象”是对中华文化特征的一种想象性建构,是一整套内含话语机制的隐喻符号系统。这种形象不是客观的,而是被构造出来的,构造的过程在历史的延续和断裂的张力中不断转变。在这个话语系统内部,“言说”和“被言说”、“想象”和“被想象”、“自我”和“他者”所构成的一系列二元对立按照某种规则组合成了符号性的建构物,这个建构物就是本文所要探讨的“中国形象”。“中国形象”也是一个相对的概念,不同的阐释和描述基点会产生迥然有别甚至是完全相反的中国形象。这里所说的基点指的是文化。后殖民理论创始人爱德华·萨伊德(Edward W. Said,)曾这样论述道:“每种文化的发展和维持都需要另一种不同的、具有竞争性的文化,即‘他我’(ALTER EGO)的存在。某种身份,无论是东方或西方、法国或英国,显然是各自集体经历的陈列室,但身份的建构最终离不开确立对手和‘他者’(OTHERS),而‘他者’的现实性总是不断受到对其不同于‘我们’(US)的差异性的阐释和重新阐释的制约。每个时代,每个社会都一再创造它的‘他者’。然而,自我或‘他者’的身份决不是一件静物,而是一个包括历史、社会、知识和政治诸方面,在所有社会由个人和机构参与竞争的不断往复的过程。”^①由此可见,我们无法客观地说“中国形象”是什么,它总是在不同文化参照系统中定位与被定位,同时也在历史的游弋变换中以不同的方式和口吻言说与被言说。

毋庸置疑,异域文化交流过程中存在误读的现象,这是阐释过程中的“合法的偏见”(伽达默尔语)。两个有着不同积淀的文化形态“获得”的有关对方的知识以及由此建构起来的“民族/国家形象”都是它们根据自身的需要、既定模式和偏见的一种投影,可是,一旦双方的交流和沟通进入了一种实质性的“不平衡”状态(强势文化/弱势文化的对立),这种正常的“误读”就变成了某种有意的“构造性描述”,它会极大地影响被构造方对于自身文化的思考与表述,甚至导致自然而然地认同构造方

作者简介:李娅菲,云南师范大学传媒学院讲师(昆明 650092)。

^① 爱德华·萨伊德:《东方不是东方——濒于消亡的东方主义时代》,唐建清、张建民译,韩少功、蒋子丹主编:《是明灯还是幻象》,昆明:云南人民出版社,2003 年,第 35 页。

的“构想”，使之固置为带有“本体论”色彩的“应然”。“‘描述’在意识形态方面和认识方面从来都不是中性的；去‘描述’就是要明确地说明一个意义群，去建构知识的对象，去生产一套受描述性阐释行为限制的知识。‘描述’在殖民化话语中一直是居于中心地位的。它通过组装起一种庞大怪异的描写机制，在种族学、小说、摄影、语言学和政治学等领域，描写我们的身体、我们的言语行为、我们的住所、我们的冲突和欲望、我们的政治社交和性。这些话语能够划分并能在意识形态上掌握殖民主体，受动者把可验证的描写多样性和差异变成可感觉的意识形态价值等级制度。”^①可见，“中国形象”从来就是一种符号性的建构物，这个建构物从一开始的想象的“误读性描述”变成了后来强势文化/弱势文化（西方/中国）遭遇张力中的实质的“构造性描述”，后者深刻影响着中国文化对于自身的反思和言说，并在中西进一步交流和沟通的增进中以及全球化大潮的影响下不断变化。

“‘想象’中国”意味着中国被作为“他者”搁置在“西方”的视域里，于是“中国”就已经不再是一个对象，而成了一系列意义游离的能指序列，西方文化根据自身的需要对它们进行反复排列和组合，事实上，对“中国形象”的塑造过程是西方文化反思与超越自身的过程，是一个探寻或者显露包含在自身文化中集体无意识的原型的过程，是为自身文化寻找新的发展突破口和契机的过程：

西方文化在特定历史条件下，根据“表述”和“彰显”自身文化的需要，在对于异域文化的经验传统加以阐释时，构想了异域文化的“他者”形象——“中国形象”，这个“他者”形象在跨文化交流伊始是与它背后的中国文化成疏离状态的，纯粹是西方文化的某种幻象和憧憬。之后，随着交流的不断发展，两种文化不断贴近、接触，中国文化不断给西方文化的想象“提供”质素，西方文化根据对于自身文化的反思，截取符合“需要”的那个形象面，然后进行加工和再塑造，最后使之成为当时它所叙述的那个关于异域的形象。按照格式塔心理学“异质同构”原理，也可以这样说，中国文化提供的“异质素”恰好应合了西方文化的某种深层结构的要求，这种应合最初发生在幻想的层面。但是，随着历史的发展，西方文化关于中国文化的认识越来越丰富，“中国形象”也变得越来越复杂，在想象和现实的不不断撞击、冲突和磨合下，西方文化对中国文化形成了一整套理念，其中有消极的阐释也有积极的创造性误读，因此，“中国形象”从最初某个突出的隐喻符号变成了隐喻符号群，在这个符号群中，时而是天堂般的梦幻，时而是炼狱般的恐慌。正如张隆溪先生所说：“西方心目中的中国是在历史过程中形成的形象，代表着不同于西方的价值观念，这不同可以是好，也可以是坏。在不同时期，中国、印度、非洲和中东都起过对衬西方的作用，或者是作为理想化的乌托邦、诱人和充满异国风味的梦境，或者作为永远停滞、精神上盲目无知的国土。”^②

封闭的老中国一开始并没有受到西方构想的“中国形象”的任何影响，甚至完全不知道有一个异域所想象的“中国形象”，但是自从西方打开了中国古老的大门，“中国形象”开始变成中国自己所热切关注的对象。作为渗透着外来文化霸权话语的某种中介，它具有一种巨大的“导引”力量，这种力量正是蛰伏在看似“客观”的形象背后，成为强势文化“规训”异域/弱势文化的“代言人”。根据西方构造的“中国形象”，“中国”开始重新思考、定位、表述自身。在西方霸权的制约下，中国文化摇摆于迎合和抗拒的张力中，并形成了对于自身文化的多重言述以及具有某种模式特点的文化形象，这也就是下文中要分析的转型期中国电影人构造“中国形象”的心态基础。从某种角度上说，转型期电影人所构造的“中国形象”已经成为了一种“类象化”的符号，“类象不再是对某个领域、某种指涉对象或某种实体的模拟。它无需原物或实体，而是通过模型来生产真实：一种超真实（hyperreality）。……从今以后，那些通常被认为是完全真实的东西——政治的、社会的、历史的以及经济的——都将带上

^① 艾贾兹·阿赫莫德：《詹姆斯的他性修辞与“民族寓言”》，孟登迎译，朱立元总主编、包亚明主编：《二十世纪西方美学经典文本》第四卷《后现代景观》，上海：复旦大学出版社，2000年，第324页。

^② 张隆溪主编：《非我的神话》，北京：北京大学出版社，1990年，第217页。

超现实主义(hyperrealism)的类象特征”^①。

再一次打开国门的中国,在全球化大潮的席卷下,在一个后殖民主义的格局与体系中,匆忙进行了或者说正在进行“成人仪式”,同时具有了一个“在场的缺席/缺席的在场”的尴尬身份。它在“世界”之中,却依然表示要“走向世界”;它属于“世界”的边缘,偏偏又要面对“中心”的注视,并在这个“视域”中反观自身。这个“成人仪式”来得如此地匆忙又是如此地势不可挡,必然在某些层面上造成了“成人”的自我意识与对象意识的双重残缺。它无法与对象在同一水平线上平等地参照彼此,同时,也无法形成健全的关于自身的形象表述,它所构想和表述的更多的是一个“镜中之像”。

二、旧民俗化的“中国形象”

中国的大陆电影早在1950年就参加了捷克斯洛伐克主办的卡罗维发利国际影展,并以《中华儿女》获自由斗争奖。但是,谈到在“国际影坛”上“争得”“一席之地”,则是三十年以后的事情了。

20世纪70年代末80年代初的中国电影界,主要还是第四代的导演占据着主导地位,代表作品有杨延晋的《苦恼人的笑》、吴贻弓的《巴山夜雨》、《城南旧事》,滕文骥的《生活的颤音》,丁荫楠的《春雨潇潇》等等。这些导演既是“文革”浩劫深重的受难者,又是新时期艺术大幕将启的迎接者。他们既遭受了心灵的摧残与废弃,又承接了电影艺术新的机遇与起点。与第五代的“走向世界”的希冀与愿望不同,第四代的创作更多的是一种对于青春的记忆和黯然神伤的眼泪,“它们不仅以对个人悲剧的关注规避了对历史悲剧的质问与反思,而且以剥夺、毁灭力量的缺席与超人化推卸了经历过浩劫的每个人都无法推卸的灵魂拷问与忏悔。这些青春故事的确在文本中救出了‘历史的人质’,但这却是一种颇带自欺意味的赎救,并且进一步造成叙事文本中的裂隙与失衡。”^②这种对于那场人性与文化的屠杀的反思、控诉、欲求获救的历史责任感在第五代的创作中已经由地表深隐进了潜意识的内心倾诉,并且随着西方权力话语的不断内化而日渐沉寂,历史与反思成为了第五代心中说不清、道不明,却又不得不割舍的记忆碎片,而向着“艺术/商业的中心——西方”求得认可和肯定才是他们将要面对的既让人兴奋又让人无奈的现实与文化困境。

巴赞在他的名作《电影是什么》里这样说过:“电影毕竟是一门太年轻的艺术。它过于卷入自身的演变之中,以至不能在任何一段时间里,在重复自身的过程中纵情享受。电影的五年相当于文学上整整的一代。”^③这段话正好可以作为中国新时期电影的一个形象描述。新时期的大陆电影以极快的速度跨越着电影史的时代,但同时,刚刚脱离了历史梦魇的中国电影与中国社会的一个重要相关之处在于:将要从一个共同的历史梦魇与心理记忆中抽身出来,那是一段带着无数个体生命青春悲剧的泪水的荒诞历史,也是一段失去声音的恸哭和不留痕印的湮灭。经过痛彻心扉的“伤痕”与“反思”以后,这种快速的跨越滞重起来,大陆电影骤然发现自己已被搁置在了历史与文化的断裂处。

一方面,面对沉重的古老传统,面对现代性追求的断裂与失败,大陆第五代的导演肩负着继续启蒙与文化反思的责任感,另一方面,西方文明和电影潮流的冲击又将他们卷入到想象秩序的边缘。新一代的电影就在这样一种尴尬的局面中开始了他们的影像精神之旅,这场旅行与其说是探索,不如说更像一场精神的放逐与流浪。

1982年以后,北京电影学院陆续毕业了一批批年轻的学子,他们不仅以独到的颠覆性的电影语言改变了电影相对于文学、戏剧的依附地位,而且让世界影坛开始关注中国电影。根据他们的创作风格和特色,电影界称之为第五代导演。第五代的发轫作是张军昭导演的《一个和八个》,代表人物

① [美]道格拉斯·凯尔纳、斯蒂文·贝斯特:《后现代理论:批判性的质疑》,张志斌译,北京:中央编译出版社,1999年,第152页。

② 戴锦华:《雾中风景——中国电影文化(1978-1998)》,北京:北京大学出版社,2000年,第13-14页。

③ [法]安德烈·巴赞:《电影是什么》第二卷,北京:中国电影出版社,1987年,第44-45页。

和作品有:陈凯歌(《黄土地》1984,《孩子王》1987,《边走边唱》1991,《霸王别姬》1993),张泽鸣(《绝响》1984),黄建新(《黑炮事件》1984),田壮壮(《盗马贼》1985),张艺谋(《红高粱》1987,《菊豆》1990,《大红灯笼高高挂》1991,《秋菊打官司》1992),吴子牛(《晚钟》1989),李少红(《血色清晨》1990),孙周(《心香》1992)等等。第五代导演在中国电影史上的意义并不仅仅用“承前启后”就可以概括,更重要的是,它以崭新的电影语言和风格将中国的民族电影送入了世界影坛,让世界看到了一个再次洞开的、奇妙的中国世界,同时,它又不得不将中国民族电影的身份不断边缘化,将中国形象嵌入了远离历史的魔幻世界,嵌入了西方意识形态和霸权话语构筑的观看预期。

著名的“第三世界批评”首倡者与代表人物弗·詹姆逊曾这样分析第三世界国家的文本:“第三世界的文本,甚至那些看起来好像是关于个人的和力比多的文本,总以民族寓言的形式来投射一种政治,关于个人命运的故事,包含着第三世界大众文化受到冲击的寓言。”“(寓言)必须通过诠释机制来解码……,(寓言)是有意识的与公开的。”^①他提出了“文化臣属”的概念,该概念来源于“文化霸权”概念的始作俑者葛兰西的另一个著名概念——“臣属”(subalternity)。“臣属”是指“在专制的情况下必然从结构上发展的治理卑下和顺从遵守的习惯和品质,尤其存在于受到殖民化的经验之中。习惯于主体化和心理化的第一世界的人们往往会误解‘臣属’。‘臣属’不是心理方面的问题,尽管它控制心理。我们应该以某种非心理化,非归纳主义,非经济主义和非物质主义的方式来重新组合‘臣属’的意义,将其投射进客观或集体精神的领域里,因此我提议选择‘文化臣属’的概念。”^②他指出了“文化臣属”并不单纯是心理因素,而是由经济政治共同作用而将某种权利内化为心理因素,使“臣属”方表现为一种“无意识”的“趋向”态度,这样,西方文化就在某种程度上具有了另一套由中国/东方文化中的“民族寓言”构成的“自我指涉机制”的形式,同时,也使得中国/东方在指称自我的话语系统中遭遇了“迷失”。最后詹姆逊提出“第三世界的文化和物质条件不具备西方文化中的心理主义和主观投射。正是这一点能够说明第三世界文化中的寓言性质,讲述关于一个人和个人经验的故事时最终包含了对整个集体本身的经验的艰难叙述”^③。

《黄土地》的初露锋芒让新时期的大陆电影人开始流露出对远方那座华丽恢弘的圣殿的渴望,那是一个艺术和金钱双赢的诱惑,是一个坚持创作和名利双收的契机,进入圣殿的方法既简单又困窘——创造一种“中国叙事”来满足西方的观看预期,创造一种“中国形象”缝合在中心话语的边缘。《黄土地》的暗示获得了成功,一个主体缺席的成功。这是一个自我本身分裂出“他者”的想象和叙述过程:一方面,权威的电影节本身就是文化霸权的象征,中国电影人为了取得世界电影一席之地,他们不得不猜测甚至构想西方人想象中的中国是什么样子的,然后按照这个样子,撷取迎合西方电影评奖的质素去制作电影,另一方面,他们又害怕失去自我认同,怕失去本土的声音,因此又自觉或者不自觉地抗拒西方人对中国作为“他者”的想象。这是一个很复杂的情况,有故意为之,也有无意识的显露,有刻意的痕迹,也有无意的暗合。但是,最终前者获得了胜利。

如果说,陈凯歌对于西方构想中国的模式还只是一种无意的暗合,那么张艺谋则是真正触碰到了这种模式的深处,并且自觉地把它作为自己的电影理念进行表述,更重要的是,他找到了某种作为“自我”和作为“他者”的“中国形象”的平衡点,找到了“走向世界”的“窄门”(戴锦华语)。张艺谋在《红高粱》柏林夺冠之后,1989年执导的《菊豆》再度震惊世界,获得当年度第43届戛纳国际电影节首届路易斯·布努埃尔特别奖等多项国际大奖,并于次年一月获得最负盛名的美国奥斯卡金像奖最佳外语片提名。1991年《大红灯笼高高挂》更是夺金夺银,声名显赫,获得意大利第48届威尼斯国际电影节银狮奖等十多项国内外奖像,并再获奥斯卡金像奖最佳外语片的提名。1992年出品的《秋菊打

① [美]弗·詹姆逊:《处于跨国资本主义时代的第三世界》,朱立元总主编、包亚明主编:《二十世纪西方美学经典文本》第四卷《后现代景观》,上海:复旦大学出版社,2000年,第324页。

②③ [美]弗·詹姆逊:《处于跨国资本主义时代的第三世界》,《后现代景观》,第211、221页。

官司》再次赢得盛誉,获得了威尼斯国际电影节最高荣誉金狮奖等多项大奖,至此,“张艺谋神话”达到高潮。1994年他导演的《活着》成就了葛优的戛纳影帝之梦,不过神话已然在走下坡路了。另外黄建中的《良家妇女》在1986年获得捷克斯洛伐克第25届卡罗维发利国际电影节主要奖和国际电影评论家组织奖等多项奖项;吴子牛凭借《晚钟》获第39届西柏林国际电影节特别奖——银熊奖以及哥伦比亚第7届波哥达电影节最佳影片、导演和音响效果奖;谢飞的《香魂女》1996年获得第43届柏林国际电影节“金熊奖”;李少红的《红粉》获第45届柏林国际电影节优秀单项奖视觉效果“银熊奖”和第27届印度国际电影节最佳影片金孔雀奖……。

从陈凯歌的《黄土地》第一次真正在国际主流影坛崭露头角到张艺谋的《红高粱》首次夺冠、蜚声海外,已然注定了许多大陆民族电影的制作者开始对后殖民文化隐而不露的秩序规则由无意暗合变成了有意迎合。于是,中国浓缩成了一个封闭的戏台,台下的时间流逝和历史变迁与台上的故事毫不相干,戏台上是对几近相同的故事模式进行着五花八门的改述和表演。

但是,这个关于中国寓言的编码过程并不是第五代完全自觉的选择,全球化语境下的文化后殖民背景,电影艺术自身高度技术化和市场化的特质以及当时中国电影界实际的权力结构特点,使他们不得不寻求西方的“肯定”和“支持”。《黄土地》海外发行后的荣耀是“远渡重洋”之前的“票房毒药”所无法想象的,《黄土地》的命运陡转无疑给大陆的本土电影制作者们一次意味深长的暗示——“西方电影权威的肯定反馈才是中国电影的出路所在。”聪明而敏锐的张艺谋深刻地意识到了这一点,并凭借其出色的电影叙事与镜头语言实现了大陆电影问鼎世界电影界的梦想。1988年2月23日,柏林电影节主席古利尔莫·比拉基郑重宣布中国影片《红高粱》荣获第38届西柏林电影节大奖金熊奖,这个关于西北高原神话般的生命冲动与狂放的中国奇观成为了以后中国电影制作向西方认同的突出范例。与此同时,依然以寻根的姿态书写的《孩子王》却没有给导演陈凯歌带来任何的鲜花和掌声,更颇为讽刺的是,它狼狈地从戛纳带回了一个“金闹钟”(最冗长,乏味影片),两个人截然相反的际遇再次表明了“权威”话语的坚定态度——一个哈姆雷特式的选择:生存还是死亡。

此后,张艺谋继续在自己精心构筑的话语模式中进行不断的提炼、改进,顺理成章成为了中国大陆影坛的“神话”人物,他后来导演的《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《秋菊打官司》均是借助在海外的成功而在国内备受关注,同时创造了高额的票房,并且借助《秋菊打官司》在威尼斯电影界上获得两项大奖的“巨大国际影响”而使两部“有伤风化,内容有淫秽色彩”的电影《菊豆》、《大红灯笼高高挂》在国内解禁。与此同时,陈凯歌屡遭失败,痛定思痛之后,终于“悟”到“西天取经”的真谛,凭借一部消解历史、糅合了戏/文革/同性之恋等质素的《霸王别姬》一举夺得第46届戛纳电影节大奖金棕榈奖,成就了他对戛纳“虽九死其尤未悔”的痴心。这一切都表明了“一个第三世界的、东方的知识分子/艺术家无可逃脱的文化‘宿命’,一个后殖民主义文化的残酷现实:要成功地通过那扇‘走向世界’的窄门,意味着他们必须认同于西方艺术电影节评委们的审视与目光。他们必须认同于西方电影节评委们关于艺术电影的标准与尺度,认同于西方之于东方的文化期待视野,认同于以误读和索取为前提的西方人心目中的东方景观。这一认同,同时意味着一个深刻的将其内在化的过程。这是一次比五四时代中国知识分子所经历的更为绝望而无奈的内在流放过程:大陆艺术片的导演们要获救、图存,必须在这一认同的过程中,将自己的民族文化、民族经验放逐为观照客体,将其结构、冻结在他人的话语和表象的绚丽之中;而影片的作者们却并不能因此而获得一份民族及文化主体的确认。呼唤着你、等待着你的是一处边缘,一处以西方/欧洲文化为中心的边缘;一种荣耀,一种以民族文化的屈服为代价而获得的荣耀。一个文化主体的位置,但它却投射在西方文化的镜城之中”^①。的确,由于这个代群特殊的历史文化背景,他们对于自身所陷入的诡谲的话语圈套并非是欣喜若狂,而是在迎合和反抗的矛盾对立体中不断挣扎又不断陷落,但无论如何,毕竟,他们迈出了第一步——艰难滞重,

① 戴锦华:《雾中风景——中国电影文化(1978-1998)》,北京:北京大学出版社,2000年,第245-246页。

喜忧难言的第一步。

三、新都市化的“中国形象”

如果说第五代的一些导演成功地将民族寓言镶嵌到了第一世界全球性的文化霸权语境中,在世界影坛的注目下,精彩地完成了旧民俗化的中国奇观的构造,从而获得了“走向世界”的某种“身份”,那么这种“身份”在所谓的第六代导演身上遭遇了更为艰难的求索与认同。与第五代不同的是,关于旧中国民俗奇观的西方观看预期已然失落,起码在很大程度上不再被关注,旧有的“中国形象”越来越受到挑战和限制,而西方对于缝合在自身文化秩序中的“中国形象”的认可也变得越来越复杂,越来越严格。同时,20世纪90年代的中国较之改革开放初期,已经在更深更广的程度上融入到了全球化经济文化秩序中,文化转型呈现出了更为复杂的局面。新生代面对的是:西方文化霸权的入侵有增无减,文化商品化的进程来势汹汹,“艺术电影等于票房毒药”的残酷现实。另外各种在西方以时间序列形成的文化形态在中国则以空间的状态展开,或者说堆叠在一起,在文学现代性尚未完全成型之时,众多时髦的主义和伴随而来的“名词”也占据文化的各个角落,形成了新的文化悖论景观。

无可否认的是,这些年轻的导演们不但呈现出了一种“群”的典型的创作特征,而且表现出了与“前辈群体”截然不同的选材风格,以及“走向世界”的新策略。一方面,“影响的焦虑”让他们在“从父”与“弑父”的矛盾张力中徘徊、挣扎。“事实上,第六代的自我命名和对命名的默认也反映了他们的这种‘影响的焦虑’情结。他们在那次集体‘檄文’《中国电影的后“黄土地”现象》中就宣称:‘第五代的“文化感”乡土寓言已成为中国电影的重负,屡屡获奖更加重了包袱,使中国人难以弄清究竟应该如何拍电影’。张元曾说过,‘我觉得电影是个人的东西。我力求不与上一代一样,也不与周围的人一样,像一点别人的东西就不再是你自己的。’贾樟柯也曾明确表示,‘他反对有些导演把电影拍成一种传奇,认为这是对当下现实生活的逃避和远离’。”^①在这样的背景下,第六代不再执著于对于旧中国的叙述与描画,而开始在新的历史魔镜中辗转。

1991年,一个毕业于北京电影学院摄影系的年轻人张元在没有获得电影生产指标,也未经剧本审查通过的情况下,以极低的摄制成本拍摄了第六代的处女作——黑白电影《妈妈》,影片全部采用实景拍摄,全部使用业余演员,但是就是这样一部在极其恶劣的条件下完成的“不甚完美”的“先锋电影”再次在法国南特三大洲电影节——即当年《黄土地》所获第一个国际奖的地方,获得了评委会奖和公众奖的佳绩,这不知道是惊人的相似还是历史的巧合,第六代也从此开始了漫长的“世界游历”和“西天取经”的过程。

短短几年里,胡雪杨的《留守女士》,张元的《北京杂种》、《东宫西宫》,何建军的《悬恋》、《邮差》,于小洋的《迷岸》,管虎的《头发乱了》,王小帅的《冬春的日子》、《十七岁的单车》,吕乐的《赵先生》,路学长的《长大成人》、娄烨的《周末情人》、《苏州河》,贾樟柯《小山回家》、《小武》、《站台》,朱文的《海鲜》,张扬的《昨天》,刘冰鉴的《男男女女》等作品相继问世,并获得了大大小小的各种国际奖项。他们的作品从一开始就体现着一种灰色调,并且以“先锋”的姿态自居,摇滚人、艺术家、同性恋、小偷、妓女——一群不被关注的边缘人进入他们的视野,在混乱的情感纠葛、迷茫的追求、琐碎的细节描写和俚语脏话式的台词包装下讲述当代城市青年成长的故事,描摹着普通人的生活状态和颓废心理,并且使小人物的辛酸与困惑得以在镜头前表白。

第六代导演总是被迫或者是主动地违背国家意识形态的监管与控制,不经审查便将作品拿到国外直接参赛,而偏偏就是这样的“叛逆”使得“国际影坛”对这个代群颇为关注,让他们的作品得以在一个个国际电影节之间展开旅行。对于第六代的作品,国际上通常有“地下电影”、“独立电影”、“先

^① 陈旭光:《“五代后新生代导演”:现实境况、精神历程与“电影策”》,2004年4月26日, <http://www.culstudies.com>。

锋电影”甚至是“持不同政见者电影”等称谓,其中“地下电影”最为流行。在国际电影史中,“地下电影”(underground film)是一个专用名词,它来源于对“五十年代出现在美国的一个秘密放映个人制作的实验性影片的运动”的命名,“不久后这个词就被用来指称美国和西欧的一切实验电影”,显然,中国的“地下电影”与所谓的“实验电影”并没有直接联系^①。但是借助于这个具有“边缘意味”的指称,第六代继“旧民俗的中国景观”之后,创造出一派“新都市”的中国寓言。一方面,西方的观看预期已经在数年来的“旧民俗中国奇观”的轰炸下趋于疲惫,新的异域质素的加入变得至关重要,另一方面,20世纪90年代以后,西方对于边缘文化的关注日益加深,这一切都使得第六代的“边缘话语”得到了认可和肯定。与自己的前辈相比,第六代面对的是中国古旧的文化传统和西方日益迫近的文化霸权策略构筑的双重夹缝,一方面,他们经受着“影响的焦虑”(哈罗德·布鲁姆),另一方面,“他们独立的艺术表达实际上并没有得到承认……他们被存在于西方与中国之间的意识形态的差异所利用,这不能不说是一种悲哀的事情。”^②

四、武侠化的“中国形象”

在第六代浮出水面,第五代的“旧民俗”中国奇观被冷落和消解之后,老一辈的电影导演开始了一种独特的电影模式的探索——武侠电影。武侠影片对于中国影坛(包括台湾、香港地区)来说并不是一种陌生的模式,从1928年的《火烧红莲寺》算起,已有七十多年的历史,但总的来说,这是中国电影史上“品格不高”的一种类型,作品大量来自香港地区,在当地主要是作为商业娱乐性质的消遣玩艺儿,或者说是一种“票房引诱”。但就是这样的一个电影类型,在1990年代以后的中国大陆,掀起了一场“武侠风暴”,一些知名导演纷纷操刀,上演了一场电影史上风云莫辨的江湖争锋。

新武侠电影的兴盛似乎有些突然,即便是“武侠电影”的大户——香港也没有产生过如此突然而猛烈的热潮。究其原因,票房当然不可忽视,更引人深思的是:大陆的新武侠热潮发端于一部哥伦比亚公司发行的、由美籍华裔导演李安执导的影片《卧虎藏龙》。2001年《卧虎藏龙》惊人地夺得了奥斯卡最佳外语片等多项大奖,成就了华语电影的“诺贝尔”奇迹。该片获奖之后,大陆影坛迅速出现“武侠热”。张艺谋依然最先敏感地意识到了“武侠化的中国形象”和奥斯卡之间说不清的暧昧可能,和李安一样,张艺谋也召集了国际化的全班人马:李连杰、张曼玉、梁朝伟、章子怡、陈道明等,动用了著名摄影师杜可风,耗资3000万美金,拍摄了呼声极高的武侠电影《英雄》。故事是发生在两千多年以前的刺秦故事,而所有的片中人物都被淡化成了一个符号——“英雄”,整部影片注重的不是叙事本身,而是MV式的后现代镜头的拼接,造成了一个由造型和颜色构成的视觉奇观:在杳无人烟的世外桃源里,在江南的空山灵雨中,在等级森严的大殿前,在漠北的残阳狂沙下……张曼玉红衣飘摇中的绝美,李连杰黑衣劲装中的刚毅,梁朝伟白衣飘飘中的孤绝……这个看似有时间年代的故事早已被消解到了一系列拼接的景片中,呈现在我们面前的是一系列能指符号所组成的关于“侠义”和“天下”的中国奇观,但是,由于视觉镜头的力量和效果远远超出了影片中“侠义”内蕴的承载能力,而仅仅成为了具有冲击和快感的零散、杂乱的片断,所以,“侠”成为了悬置在镜头碎片之外的空洞符号,或者说,只是一个“虚背景”,这些视觉流所匹配的不过是一个东方镜像的“英雄传奇”,这也就正如王一川先生指出的:“这些视觉景观仍然是要承担特定的表意任务的,只是这种表意决非经典历史主义的真实而完整的历史还原,而是当前全球化时代中外公众所可能热望的中国(东方)式古典英雄传奇的碎片拼贴,也就是要在当今全球化时代、在‘新历史主义’语境中重写一种中国式英雄传奇。”^③

影片最后关于“天下”的“表白”,更是暗合了全球化语境下,本土与世界、边缘与中心、历史与想

①② 张慧瑜:《关于中国“地下电影”的文化解析》,2003年4月21日, <http://www.filmsea.com>。

③ 王一川:《全球化时代的中国视觉流》,2003年3月22日, <http://www.culstudies.com>。

象、真实与虚构的模糊与混同,“走向世界”与“国族焦虑”的消解,霸权对于边缘的“讯唤”成功,“后情感”^①对于“情感”的取代。但是,也许是太急功近利的原因,《英雄》不但柏林影展受挫,也再度与小金人失之交臂。“许多影评人表示,《英雄》最大的问题是‘太做作’、装腔作势、匠气十足。著名影评人闻天祥认为,该片的表演、服装、造型、场景等环节都很做作,他说:张艺谋以前的片子或许也很刻意,但至少刻意得好看,《英雄》完全看不到创意。”^②可以看出,随着西方观影预期的不断变化,对“中国形象”构造的要求将越来越复杂,也越来越严格。

张艺谋的奥斯卡失利并没有给中国影坛的武侠热降温(当然这和它巨大的票房收入也有关系),几次受挫并没有改变“武侠热”的境况,张艺谋再拍武侠电影《十面埋伏》并亮相第57届戛纳电影节,合作者张伟平当时踌躇满志:“‘去年的《英雄》不敢说是张艺谋的成熟作品,只能算是试验品,而《十面埋伏》绝对是张艺谋的成熟之作,我们很有信心,绝对不会怕去奥斯卡竞争!’……‘张张’联手曾在戛纳摘回了金棕榈、柏林抱得了金熊、威尼斯捧到了金狮,惟独少了奥斯卡的小金人。但是,今年很有可能改变这一历史,因为有了《十面埋伏》。张伟平信心十足地放出豪言:‘《十面埋伏》完全具备冲击奥斯卡的实力’。”^③《十面埋伏》失利后,张艺谋依然不气馁地拍摄了《满城尽带黄金甲》。而陈凯歌也毫不落后地推出了《无极》,冯小刚凑上了一出《夜宴》,而《关中刀客》的系列剧还将继续摄制……可以看出:在通往西方的“取经”道路上,“武侠”化的中国形象仍然是具有吸引力的图景,同时从另一个角度说,也是一场名副其实的“武侠疯”。

上文总结分析的1980年代以后中国大陆电影中的“旧民俗”、“新都市”、“武侠”化的中国形象并非苛责大陆的电影人,也不是忽视这些影片在艺术和镜头语言上所取得的巨大成就,更不是抹杀电影人对于中国民族电影付出的心血和努力,只是在全球化语境下,在西方的话语霸权策略下,透过这些电影叙事模式,分析一种弱势文化群体某种无可奈何的选择。事实上,这些电影在艺术上均有不俗的成就,对于民族电影的开拓和创新功不可没。对还在苦苦求索的大陆电影人而言,这样的话语策略和圈套也必定不是他们愿意去迎合的,或者说,他们中的很多人正在努力地挣脱这个梦魇般的牢笼。当然,就目前的境况来说,这样的挣脱还依然是无力的,在历史铁幕般的黑手之下,边缘个体的话语仍然是微弱的,因此他们一次次在挣扎中“落网”,“陷落”。

应该看到的是:全球化也带来了新的契机,资本主义的现代/后现代危机、中心价值的进一步抹平、元话语的进一步消解以及越来越隐微的霸权策略都给了弱势话语更多的空间和余地,大陆民族电影微弱的光亮仍然激励着一代代电影人为之奋斗。首先中国经济文化的巨大发展为大陆电影提供了进一步自主化的可能;其次,大陆电影自身正在努力形成比较健全的生命机制,为民族电影的发展提供了更好的基础条件;再次,日渐成熟的电影创作队伍是大陆电影发展的内部动力;第四,随着国家电影审查机制的日渐宽松,分级制度提上了议事日程,大陆电影人将会有个更从容的制作环境。

哈贝马斯曾经提出他的“话语权利平等”观:“不同的文化类型应当超越各自传统和生活形式的基本价值的局限,作为平等的对话伙伴相互尊重,并在一种和谐友好的气氛中消除误解,摒弃成见,以便共同探讨对于人类和世界的未来有关的重大问题,寻找解决的途径。”^④如果真的能达到这样一种文化交往方式和文本阐释方式的话,那么“中国形象”将能呈现出一种“平行目光”注视下的“新景观”,大陆电影界也热切地期盼这一天的到来。

[责任编辑 贺立华]

① 斯捷潘·梅斯特罗维奇在《后情感社会》称“后情感主义是一种情感操纵,是指情感被自我和他者操纵成为柔和的、机械性的、大量生产的然而又是压抑性的快适伦理(ethic of Niceness)”。

② 《点评:奥斯卡金像奖之悲喜剧》,《扬子晚报》2003年3月25日。

③ 《张伟平屡败屡战信心十足〈埋伏〉要称雄奥斯卡》,《青年时报》2004年3月2日。

④ 转引自中国社会科学院“世界文明”课题组编:《国际文化思潮评论》,北京:中国社会科学出版社,1999年,第240-241页。