

现代启蒙精神的式微与大众娱乐理念的狂欢

——论新世纪的第五代导演

贾冀川*

【摘要】 现代启蒙精神是中国现代知识分子之魂,第五代导演在八十年代登上历史舞台的时候,用特有的影像和镜头传递了这一精神。但是到了新世纪,在第五代导演那里,个性意识丧失、批判意识疏离、人道主义精神迷失,与此相对应的是票房为王、游戏性和纵“娱”主义的追求。在第五代导演的引领下,中国电影中历史和现实的真正变得越来越遥远。

【关键词】 现代启蒙精神;游戏性;纵“娱”主义

对于当代中国的知识分子来说,2015年是一个重要年份:新文化运动自《青年》杂志(第二期改为《新青年》)创刊肇始至今已经整整一百年了,新文化运动所倡导的现代启蒙精神也影响了中国整整一百年了。就电影领域的第五代导演来说,他们在1980年代登上历史舞台的时候,曾经用自己的影像和镜头,从多个方面传递和发扬了新文化运动所倡导的现代启蒙精神,为那个激情澎湃的年代烙下了深刻的印记。但是,自1990年代开始,随着大众文化的来临,市场意识的上升,现代启蒙精神与第五代导演渐行渐远。而进入新世纪后,伴随着中国加入世界贸易组织,市场的全球化趋势越来越明显,在第五代导演的电影那里,现代启蒙精神更是日益式微,大众娱乐理念却得以狂欢。

上

现代启蒙精神的式微在新世纪第五代导演的电影里表现在诸多方面。首先,个性意识的丧失。个性意识和个性解放精神是新文化运动启蒙精神的核心内容,鲁迅先生在《文化偏至论》中指出:“首在立人,人立而后凡事举;若其道术,乃必尊个性而张精神。”“国人之自觉至,个性张,沙聚之邦,由是转为人国。”^①1980年代的第五代导演的电影中不乏强烈个性意识的人物形象,《一个和八个》中与过去完全脸谱化的土匪不同的个性化的“土匪”,《孩子王》里试图培养孩子们独立精神的老杆,《红高

* 文学博士,南京师范大学文学院教授,博士生导师,纽约大学电影学院访问学者,210023。

① 鲁迅:《文化偏至论》,《鲁迅全集》(第一卷),北京:人民文学出版社,2005年,第58页、第57页。

梁》中敢恨敢爱、敢做敢为的“我爷爷”、“我奶奶”，《秋菊打官司》里执拗要向村长讨个说法的秋菊，等等，都是那个时代深入人心的电影人物。

然而，新世纪第五代导演电影里的人物形象不仅没有在个性挖掘方面有所开拓，反而失去了个性化，甚至趋于扁平化！如《英雄》中的人物可以说是以代号来命名的——无名、残剑、飞雪、如月、长空。就无名来说，他以杀死四大剑客的沉重代价接近秦王，最后却为了“天下”而放弃刺秦，并慨然赴死，不行动竟是他最大的、最终的行动。在“天下”这一崇高而神圣的理想和使命面前，个人的仇恨、赵国的仇恨、几十万乃至上百万在战争中死去的无辜百姓都显得微不足道了。因此，个人完全淹没在了“天下”这一空洞的宏大概念中了。与历史上真实的刺秦英雄荆轲相比，为了“天下”而放弃的无名的形象实在太单薄了，因而，他很快就会被遗忘。《无极》是陈凯歌的第一部大片，堪称陈凯歌的转型之作。女主人公王妃倾城受到命运女神的眷顾，让她从一个穷孩子成为世上最美的王妃，但却又被命运诅咒，永远得不到真爱。一个身份卑微的奴隶昆仑真心爱她，以自己的生命为代价帮她打破魔咒，但她还要在北宫爵吴欢、大将军光明和起死回生的奴隶昆仑之间进行一场惊天动地的爱情角力。在这部所谓的东方奇幻史诗电影里，故事情节令人摸不着头脑，人物言谈举止犹如梦呓让人莫名其妙，人物形象自然模糊不清，更不要说个性意识了。

张艺谋的另一部武打作品《十面埋伏》可以说是一部流浪汉电影，其中的女主人公小妹在逃亡的过程中几次几乎已死去却又活过来，情节设计的前后模式化使得人物性格显得单调而贫乏，缺少了血肉和真实感。即便是被称为文艺片的《山楂树之恋》，其中的女主人公静秋和男主人公老三形象几乎脱离了文革现实，不食人间烟火，简单、纯净得像两个完全形式化的青春木偶。没有了人性的复杂，遑论人物的个性了。

其次，批判意识的疏离。强烈的批判意识是新文化运动启蒙精神的另一核心内容，正是由于这种强烈的批判意识，才使得人可以获得独立思考从而摆脱人身和精神依附状态。反映到文艺创作上，就是提倡批判现实主义的创作方法，主张创作关注和反映现实人生的易卜生式的作品，胡适就曾明确指出，“易卜生的人生观只是一个写实主义。易卜生把家庭社会的实在情形都写了出来，叫人看了动心，叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败，叫人看了觉得家庭社会真正不得不维新革命。”^①1980年代的第五代导演的电影中就具有强烈的社会批判意识，譬如，《黄土地》中强烈的反封建精神和对民族劣根性批判，《孩子王》对文革造成的年轻一代人的蒙昧和无辜境遇的冷静反思，《黑炮事件》对政治禁锢下的整个社会的精神蒙昧的揭露，等等，都是那个时代留给电影史沉甸甸的思想成果。

但是新世纪以来，第五代导演表现出对批判意识的愈来愈强的疏离。先来看张艺谋的《英雄》、《十面埋伏》、《满城尽带黄金甲》和陈凯歌的《无极》、《赵氏孤儿》等大片，这些影片或躲进了虚幻的历史中，或投入到令人不明所以的神话传奇里，其中的人物和情节远离了当下的社会现实，更主要的是远离了当今的社会精神，成为精致好看但却脱离地面不接地气的空中楼阁，讨论这些影片的批判意识犹如缘木求鱼。而张艺谋的《三枪拍案惊奇》更是将当下的社会现实抛到了烟消云外，这部改编自美国导演科恩兄弟成名作《血迷宫》的影片将喜剧和惊悚悬疑融为一体，尽管剧情发生的环境设置在中国西部地区，但实际上犹如与世隔绝的孤岛。而故事情节可谓光怪离奇，对社会批判意识的疏离可以说是达到了极致。

我们再来看反映了现实的影片。田壮壮的《吴清源》和陈凯歌的《梅兰芳》是人物传记片。在传记片中，传主与其所处社会环境的关系是传记片要处理的核心问题，传主形象大于或小于社会环境

^①胡适：《易卜生主义》，《新青年》1918年4卷6期。

都会破坏影片内在平衡,优秀的传记片里的传主与其生存的社会环境应该是约等于的关系,二者相互碰撞、共同前进。电影《吴清源》中的传主吴清源和《梅兰芳》中的梅兰芳都大于了他们所生存的社会环境,一代棋圣吴清源的一生追求自己的信仰和真理,面对时代的风云变幻和家国情仇他可以做到几乎波澜不惊;相比于离开中国的吴清源,电影中的梅兰芳没有脱离现代中国,但问题是影片对他喜怒哀乐与七情六欲的描绘更像在铺垫一个伟大的艺术英雄。所以,当围棋圣人和艺术英雄形象造就之时,他们所生活的时代却变得愈来愈模糊不清了。一方面是对高大上形象的刻意烘托渲染,另一方面却是对时代环境的有意无意的淡化,那么批判意识当然也没有了生存的空间。再来看张艺谋反映南京沦陷的《金陵十三钗》。不能否认,《金陵十三钗》直面了战争,直面了国殇悲情,直面了日军的暴行,但是由于影片对十几位秦淮妓女的衣着服饰才艺的刻意展示,对玉墨与约翰·米勒感情的过多渲染,使影片陷入到“情色救国”的批评中,影片的批判意识也自然就消失于无形了。当然,陈凯歌的《搜索》和张艺谋的《归来》,一个批判了电视、网络等媒体的暴力,一个批判了文革那个非人的年代,表现出了一定的社会批判意识。但遗憾的是,这两部影片发出的批判声音显得太微弱了!

第三,人道主义精神的迷失。五四新文化运动时期,周作人在《人的文学》一文中指出,“用这人道主义为本,对于人生诸问题,加以记录研究的文字,便谓之人的文学。”^①不仅如此,人道主义是整个新文化运动启蒙精神的总原则,正如有学者指出的,“‘五四’现代人道主义社会改造观的总原则就是‘爱的哲学’观,主张以‘爱’的力量,而不是暴力、反抗的方式,彻底解决人类问题,实现世界的大同。”^②《黄土地》不仅表达了对生活在黄土地上的已死的翠巧们的心痛,也表达了对还活着的憨憨们的命运的忧心,通过这些更表达了对一种超越对个体关怀的对整个民族命运的人道主义关怀。《晚钟》对烧杀奸淫吃人肉的投降的日寇,仍然把他们当作人来看,给他们吃的喝的,这种超越民族仇恨的人道主义精神在中国的电影里是空前的。

但是,到了新世纪,这种人道主义精神却在第五代导演的电影中迷失了。在《英雄》之类的武侠巨制中,人是什么?人只是暴力下任人宰割的羔羊,“斩首”的数字是大将军们建功立业的阶梯。问起无名放弃刺杀秦的理由,两个字:天下!但是,这个回答又是何其苍白和令人心痛,因为秦始皇统一天下的过程,是以几百万六国人民的生命为代价,是他们的累累白骨堆起了所谓“政治家”秦始皇的统一大业。《满城尽带黄金甲》中对暴力的美化甚至崇拜倾向更是令人不安。该片讲述的是人性中的最阴暗面:仇恨、阴谋、乱伦、谋杀,屠杀和鲜血往往就隐在欢庆之后,为了权力,夫妻勾心斗角,父子刀兵相向。失去了人性的基本善良,高科技、大场面的天坑追杀和宫廷政变,除了渲染了暴力和阴谋之外,让人感受到的只有惊恐。正如有学者指出的,“如果影片在展示统治者施暴行为的时候没有同时伴以道德上的评价,那么,暴力的展示就会被理解为也只能理解为是权力的象征,是统治者的权力、权威、地位的炫耀加体现,是统治者快感的来源且这种快感是值得追求的。”^③

如果说这些武侠巨制是对五四人道主义精神的公然颠覆,那么另一些影片则是对五四人道主义精神的悄悄修改。《金陵十三钗》中,为了拯救那些可怜、单纯的教堂女学生,妓女们最后挺身而出,代替教堂的女学生们去参加日军的庆功会。电影对女学生们人道了,但是对妓女们呢?她们难道不是人?她们就应该羊入虎口?这里面其实隐藏着一种很不人道的观念:与还是处女的女学生们相比,妓女被很多男人糟蹋过,她们是下贱人,因此,她们再被日本兵糟蹋一回,对中国观众来说,她们肉体和精神的损失要小一点,对民族脸面的伤害也要小一点。本是高大上的充满人道主义精神的妓女拯救女学生的故事,一不留神却是人分九等、妓女是破鞋等传统观念的悄悄班师回朝!与讲述类

①周作人:《人的文学》,《新青年》第5卷第6号,1918年12月。

②张先飞:《“五四”现代人道主义观念的当下反思》,《北京科技大学学报》(社会科学版)2010年第1期。

③陶东风:《中国大片到了嗜血如命的时代》,《艺术评论》2007年第2期。

似故事的世界名著《羊脂球》相比,电影《金陵十三钗》要显得弱了不少!而《吴清源》和《梅兰芳》执着于吴清源和梅兰芳个人人生传奇的刻画,吴清源执着于围棋,梅兰芳执着于戏曲艺术,这是几乎脱离了时代脉搏与呼吸的“人道主义”,一种空洞的人道主义。

下

如果说“1980年代的知识界把自己看作是文化英雄和先知”^①,“电影在1980年代精英文化占主流时期,主要扮演了诗意启蒙即诗意地从事理性反思的角色。”^②那么,到1990年代,随着市场经济的逐渐确立,以娱乐为主要目的大众文化渐渐取代精英文化成为中国文化的主体,时任电影局局长的滕进贤1989年就指出:“有鉴于处在改革、开放的形势下,人们对多种文化的渴求、需要愉悦、松弛乃至健康的宣泄,因此强调注重电影的观赏性和娱乐性乃是贯彻‘二为’方向的题中应有之义。”^③曾长期拒斥电影娱乐性的电影官方对此也予以认可。然而,在1990年代,由于中国电影市场狭小,也由于中国电影技术的落后,好莱坞电影展现出了巨大吸金力,把中国电影的大部分票房席卷而去!到了新世纪,随着《英雄》的横空出世和在票房上的成功,第五代导演的电影显现出了完全不同于1980年代的新风格:票房为王,游戏性和纵“娱”主义。

票房为王,其核心是盈利。对于中国电影来说,尽管曾有十九世纪二十年代末三十年代初因《火烧红莲寺》掀起的武侠片热所创造的票房奇迹,有1980年代初《少林寺》破亿的票房纪录,但真正开启以追求票房盈利为目标、以票房的成败论英雄时代的则始于张艺谋的电影——《英雄》。首先,为了降低投资风险,《英雄》的制作发行公司——新画面公司成功进行了先期融资。他们先对剧本作出预算,找到一个国际著名保险公司作担保,然后成功从银行获得贷款。接着,以总计近3000万美元的价格将发行权卖给北美、韩国和日本。这样,影片尚未公映,就已收回成本。其次,空前的宣传力度。新画面公司在中央一套、中央三套、中央八套、北京电视台、广东电视台、上海电视台等,以电视商业广告的形式对影片进行全国性的强化宣传;12月14日,又以11万元/天的租金在人民大会堂宴会厅举行首映式;接着,《英雄》剧组包租当时国内顶级公务机——“挑战者604号”参加各地首映式;再加上影院、网站、地铁、灯箱上的户外广告,《英雄》的宣传可谓铺天盖地。好莱坞“营销大于影片”的理念可以说是在这里得到初步的成功运用。当然,归根结底还是票房为王的理念在电影人心中建立,《英雄》的制片人张伟平的话则更为直接和明确:电影是拍给老百姓看的,最有发言权的应该是那些走出电影院的广大观众。张艺谋在另一场合的话则更为直白:评判《英雄》的标准是票房^④。《英雄》最终在国内的票房达到创纪录的二点四亿元人民币,全球票房超过十亿元人民币,商业上获得了空前的成功。

《英雄》的成功激活了中国的电影市场,使中国电影开启了大片时代。中国电影人也由此意识到:中国电影的市场前景广阔,中国电影也有能力与好莱坞电影在市场和票房上一拼高下。此后,张艺谋又相继拍摄了《十面埋伏》(2004)、《满城尽带黄金甲》(2006)、《三枪拍案惊奇》(2009)和《金陵十三钗》(2011)等大片,陈凯歌也拍摄了《无极》(2005)、《赵氏孤儿》(2010)和《梅兰芳》(2009)等,

^①汪晖:《当代中国的思想状况与现代性问题》,《二十世纪中国思想史论》(上卷),许纪霖编,北京:东方出版中心,2000年。

^②王一川:《张艺谋神话的终结》,郑州:河南人民出版社,1998年,第269页。

^③滕进贤:《增强责任感,为提高影片的思想艺术质量而努力——在1989年全国故事片创作会议上的讲话》,《当代电影》1989年第2期。

^④参见张永:《〈英雄〉的营销解析》,《电影艺术》2003年第2期。

黄建新参与拍摄了主旋律大片《建国大业》(2009)和《建党伟业》(2011)等,影片众多,就不一一尽述。自此,大片成为第五代导演的名片。也从这时起,中国电影一改过去被好莱坞电影统治票房的尴尬境遇,开始与好莱坞电影在中国电影市场上平分秋色。尽管这些影片艺术上是毁誉参半,但票房的成败已经成为衡量一部电影成功与否的最重要的标准,并深入人心。

游戏性。根据“席勒——斯宾塞理论”,艺术起源于游戏。游戏就是发泄人类过剩的精力,当人类摆脱了实用的功利目的,才能进行自由的游戏,正是这种无功利、自由的游戏推动了艺术的产生。因此,游戏性是艺术的根本属性之一。在新世纪,第五代导演将电影的游戏性进行了充分的发挥。

《英雄》和《满城尽带黄金甲》的故事脱胎于历史,因此,从这一点上来看,它们可以称之为历史剧。但是,经过加工改造后,这两部电影又远离了历史的真实。当然,从另一个角度看,这两部电影更是武侠片,反不反映历史的真实本来就无所谓。可是,在拒绝了历史的真实后,《英雄》和《满城尽带黄金甲》又拒绝了基本的人性和正义,前者留下的是模糊不清的“英雄”,后者留下的则是螳螂捕蝉黄雀在后的“阴谋”。所以,这两部电影可谓游戏了历史后,又游戏了人性和正义。曾有人评论说《无极》是无聊之极,用词虽然过于刻薄,但是当我们努力冲破影片设置的重重玄机后,却发现是一无所所有。至于《三枪》,电影叙事就是围绕“惊”和“奇”两个字展开,层层悬念,曲折的情节,意外的结局,影片实际上是一部穿着古人衣服的现代惊悚片。影片最后,包括被杀者在内的所有人一起跳起了广场舞,让人在惊恐之后感到如释重负;这不过是一部电影,一场不必当真的成人游戏。

影像奇观化也是游戏性的重要表现。法国理论家居伊·德波(Guy Debord)在他的《奇观社会》中指出,今天的时代是一个奇观化的图像时代。在这样一个大背景下,电影创造影像奇观吸引观众本是其应有之义,关键是这种影像奇观是否是影片自身合理而自足的构成部分。《满城尽带黄金甲》刻意创造的影像奇观就饱受诟病。影片一开始,宫女一排排挺胸露背出现的宏大场景即刻让观众惊呼了,唐代女性衣着比较开放不假,但这样整齐划一的底胸袒露,既不符合历史事实,也游离于影片故事。因此,影片的这一场景显然摆脱不了只是为吸引观众注意力而刻意制造的嫌疑。在天坑之战的场景中,为了追杀蒋太医一家,大王的卫队高手充分利用了地势,从几百米高处以飞索固定从坑口直飞坑底,数十条飞索如巨大的蛛网罩住客栈。场景险是险了,奇也奇了,却让人产生杀鸡有没有必须用牛刀的疑惑!《金陵十三钗》开始由好莱坞顶级焰火特效团队参与创造战争场景确实是效果不错,是电影重要的卖点,可是这一场景显然游离于整部剧情之外。这类场景在《英雄》、《十面埋伏》、《无极》等电影中也或多或少地存在。

纵“娱”主义。尼尔·波兹曼(Neil Postman)在他的《娱乐至死》一书中指出,在当代社会随着传媒技术的发展,一切公众话语都日渐以娱乐的方式出现,并成为一种文化精神。一切文化内容都心甘情愿地成为娱乐的附庸,其结果是人类成了一个娱乐至死的物种。^①这当然也影响到了第五代导演在新世纪的电影创作,其表现就是:纵“娱”主义,即在电影创作中放纵娱乐观念。

不过,客观地说,中国电影中的纵“娱”主义并非自第五代导演始,香港电影早已“娱”念横行了,周星驰主演的无厘头电影即是其中的代表。第五代导演新世纪电影中的纵“娱”主义主要表现在:1. 被过度开发的明星。第五代导演在新世纪的大片无一例外都依赖电影明星,巩俐、章子怡、陈红、周润发等明星演员频频出现。个中原因倒也简单,明星粉丝众多,票房号召力巨大,影片在市场的风险低。但是,熟面孔长期占据银幕的中央,其潜力被过度开发,也许演员本人没有江郎才尽,但电影影像却难免总是似曾相识。因此,第五代导演这些大片艺术成色不足其来有自,怪不得电影批评家们嘴不留情。2. 欲露还掩、羞答答的情色。好莱坞的女演员不怕暴露,但她们会问暴露是否是剧情

^①参见[美]尼尔·波兹曼:《娱乐至死·消失的童年》,章艳译,南宁:广西师范大学出版社,2010年,第6页。

必需的,而我们一些大片的斧凿之痕是十分明显的,且不说《满城尽带黄金甲》中整齐划一的底胸袒露,《金陵十三钗》里玉墨与约翰·米勒的情色戏在大难临头的压抑氛围中就显得不合时宜,自然也就怪不得“情色救国”的批评。3. 不惜血本的宣传。好莱坞大片的宣传成本占影片总投资的百分之三十左右,在这一点上,第五代的大片有向好莱坞看齐之势。自《英雄》花重金进行成功的营销宣传之后,《无极》的制片人陈红曾宣布将投入一亿元人民币用作宣传,之后的影片在宣传上也是不断层层加码、煞费苦心。宣传的方式也是不断花样翻新,除了传统的海报、首映式、电视广告等外,什么选秀宣传、网络营销等新方式也不断涌现。不过,总体看,与充斥低俗玩笑的部分纵“娱”香港电影相比,这些内地大片纵的“娱”还未达到无所顾忌的地步。

需要特别指出的是,纵“娱”主义也波及到主旋律影片,《建国大业》和《建党伟业》是第五代导演黄建新参与执导的这两部主旋律大片,这两部影片一改过去的同类影片的严肃、板正面孔,娱乐性明显增强。章子怡、刘德华、周润发等明星演员的加盟使的影片在票房的号召力方面大大增加,但明星们在其中的表演自觉不自觉地会喧宾夺主,使得观众在观影时常常忘了故事去“数(明)星(明)星”,这在某种程度上又必然影响影片的整体性。为了能更多赢得票房,影片主创人员也一改过去高高在上、居高临下的气势,如商业大片一样放下身段到全国各地做宣传,从而为影片的票房成功贡献不少。自此,主旋律影片也从某种程度上完成了华丽转身,不再仅仅是肩负意识形态宣传使命的可以不考虑票房收益的宣传工具,也是可以通过赚取高额票房盈利的电影商品,这恐怕是之前的主旋律电影创作从未曾预料到的。

一如第五代导演在近二十年前的破釜沉舟,他们开始于新世纪初的这场“衰年变法”,同样深刻地改变了中国电影的面貌。在他们引领下,如同好莱坞一样,中国电影正变得越来越像一架开足马力拼命赚钱的机器,伴随着机器轰鸣声的是一年年大幅攀升并跃居世界第二的票房总额,以及超越美国跃居世界第一不太久远的现实。而与此同时,中国电影在他们引领下也不再执着于宏大叙事,不再执着于对意义和价值的追求,历史和现实的真实在电影中也正变得越来越遥远。对于中国电影来说,这是福兮? 祸兮?

(责任编辑:陆 林)

Decline of the Spirit of Modern Enlightenment and Spreading of the Concept of Mass Entertainment: A Critique of Chinese Fifth Generation Directors in the New Century

JIA Ji-chuan

Abstract: The spirit of modern enlightenment is the soul of modern Chinese intellectuals. The fifth generation of Chinese directors appeared on the historical stage in the 1980s. They once made use of specific images and shots to convey such spirit. However, they have lost their individuality, critical thinking and humanitarianism since we entered the new century. Having departed from the spirit of modern enlightenment, they make a one-sided pursuit of box office success, playfulness and entertainment. Under the guidance of the fifth generation of directors, Chinese films are gradually deviating from the right track of our history and social reality.

Key words: spirit of modern enlightenment; playfulness; indulgence in entertainment