

## 啟蒙時代的電影神話 ——關於第五代電影的文化反思

◎ 韓琛

置身全球化的文化市場，親歷當下中國的大眾文化狂歡，特別是目睹張藝謀的《英雄》、《滿城盡帶黃金甲》的商業奇跡，1980年代的第五代電影彷彿是一個史前的文化景觀，與目下的世界並無關聯。而實際上，第五代在1980年代的先鋒影像已經預兆了這個文化商品化、欲望現實化以及歷史虛無化的當下中國，那是一個中國電影從政治化、意識形態化向商品化、世俗化轉變的神話階段，並造就了人們對於當代中國電影的基本想像。第五代作為一個啟蒙主義的先鋒電影思潮，《紅高粱》在1987年的出現被認為是其文化終結的標誌：「它以閹割『閹割者』的場景，象徵性地消解了在異族文明的再度衝擊面前，中國人的現實焦慮與震驚體驗。這部第五代創作中的華彩樂段以它異樣的高音襯托出了英雄/主體，同時宣告了第五代絕望的精神突圍的最後陷落。」<sup>1</sup>而同年出現的《孩子王》又被認定是第五代電影歷史反思的高潮：《孩子王》「從文化、哲學層面上展示了一系列內涵豐富的語義內容，展示了文化與生命的二難對立，對文化給人帶來的一切，對有序的文化結構能否調整無序的生命過程提出了懷疑。……這種對立中蘊含著深刻的反思和批判意識。」<sup>2</sup>高潮和陷落的同時出現顯示了第五代電影的內在悖論：即啟蒙、先鋒、反思、自由與啟蒙的神話化、先鋒的媚俗化、反思的虛無化和自由的體制化的二位一體。最終，啟蒙影像的儀式化、神秘化讓第五代電影在自我毀棄中倒退為現代神話，「其原因不能到本身已經成為目的的民族主義神話，異教主義神話以及其他現代神話中去尋找，而只能從畏懼真理的啟蒙自身去尋找。」<sup>3</sup>

### 主體的神話：主體意識、新啟蒙運動與第五代電影

1980年代的第五代電影構成了一個啟蒙主義的先鋒電影思潮。首先，第五代電影與同一時期的新啟蒙運動存在著時間上的契合，新啟蒙運動作為具有內在同一性的社會思潮影響了這個時代的所有文化創作，第五代電影是新啟蒙運動的一個組成部分；其次，第五代電影雖然個體之間差異很大，但是具有一致的啟蒙立場——「重估一切價值」的批判反思精神，反思意識在第五代那裏既指向歷史，也針對現實，這種質詢在將人與現實的關係、人的歷史性生成以及人的主體性生成結構成一個疑問的同時，也想像了解決的方案；另外，第五代電影以歷史目的論的邏輯在中/西、傳統/現代二元對立模式內確立西方中心的現代性想像，並最終體現在其藝術成就的自信完全依賴於西方世界的評鑒與獎掖，而電影也往往將這種現代性想像的圖景設計為中/西、傳統/現代的二元對抗——皈依的欲望敘事；最後，第五代電影具有共同的表現主義的、風格化的美學追求，供以「凝視」的奇觀影像表達了現代人的生命感覺，對於某種永恆之物的體驗與留駐表明了對時間質疑的態度，電影美學上的共同的現代主義選擇表明了「啟蒙影像」的「合現代性」。1980年代的第五代電影是將中國當代電影從一種

「不成熟」的狀態中解放出來的啟蒙性力量，「不成熟」狀態是對前改革時代的新中國及其電影的一種描述，第五代電影的叛逆/成長的過程則是向一種想像的成熟狀態涉渡的主體生成神話，反映於電影中就是對主體性的人的塑造。

第五代電影通過歷史反思和現實批判的影像策略表達一種世俗現代性的想像，這種想像在1980年代的第五代電影中呈現為以西方資本主義現代性為參照的現代化神話，其內在隱含的歷史訴求是市場經濟、民主政治和個人主義，分別對應於經濟領域、公共政治領域以及私人生活領域。第五代電影特異的影像風格其實就是一種現代性觀念的形化與凝固，從而使電影強烈的視覺衝擊力所搭載的文化訴求在具體的歷史語境中獲得了超歷史的普遍主義性質，其「啟蒙精神所推崇的理念是抽象的個人主義和主體主義，樂於不斷進取的功利主義以及無限制的樂觀主義。」<sup>4</sup> 抽象的人性以及個人主體性的營造是試圖對人進行一場文化革命，通過一種承認秩序——文化儀式的編織改變人的自我認同，以便重新確立、安置人在一個新的社會結構和文化秩序內的位置。第五代的發軔之作《一個和八個》就隱含了對個體認同秩序的調整：個體認同象徵秩序的歷史性權威，但還是毅然拒絕進入秩序之內，因為在秩序之內「不自在」（電影中語）。個體拒絕進入秩序其實就是對於前改革時代的意識形態的潛在抗拒，這種抵抗和拒絕是通過對「自然人性」和「主體人格」的推崇獲得的。此後的第五代電影延續了自然人性論和個體主體論的啟蒙立場，《盜馬賊》、《孩子王》等均在此範疇內言說，並在《孩子王》裏抵達極限，個體主體性在「道法自然」的思辨中變成虛無主義的空洞。第五代電影的抽象主體性是在歷史反思中確立的，即個人主體性的生成僅針對於已經成為歷史的前改革時代的主流意識形態，而內地裏將個體的自我認同投射於一個新的烏托邦想像之中。人/人性/主體性作為普遍主義的價值觀被大肆宣揚的同時，也完成著一種新的人的形象/人的認同機制/人的未來世界的象徵秩序的編織與塑造。黃建新的電影《黑炮事件》以及《錯位》即體現了一個反思/塑造並存的雙軌啟蒙模式，《黑炮事件》想像了一個沒有主體性的知識者在現代大生產中的尷尬地位，而《錯位》則徑直發明了一個「非人」，並讓主人公將其殺死，從而完成一個完美的現代性主體的建構。第五代電影無疑都表達出這樣一種觀點，即個人是一個具有自省能力的完整主體，是歷史、文化和世界的核心，並在不斷的自我更新中走向未來，其電影的宗旨在於「確立一切人的權利和價值。」<sup>5</sup>

啟蒙理想的一個重要內涵就是對於人的無限推崇，第五代電影對於人/人性/主體性的塑造具有強烈的啟蒙主義訴求，但是在一個通過製造「非人」以及「非人的時代」的想像中獲得人的主體性確認也同時是一個關於人的主體性神話，非/反傳統和非/反前改革時代意識形態的主體塑造策略其實是結構了一個人/主體的新意識形態鏡像。對於人的主體性的塑造是現代性專案的一個組成部分，第五代電影的主體性敘事也許只是新的意識形態表意機制的某種顯像，並不能構成一個真正自由、自主的主體形象。其實，當利己的、個人的、完整的主體相信他處身自由的時候，也是現代象徵秩序運行得最為有效，並完全挫敗了革命與解放的初衷的時候。權力就滲透於個體對於現代性的渴望、想像和欲望之中，主體的想像性生成與陶醉同時也是主體的陷落，強調人/人性/主體的啟蒙話語是資本/市場對於個人的重組。在今天看來，所謂主體的塑造其實對應著資本市場/階級秩序的再建，一個被政治秩序部分放棄、不再負責的個人性主體是資本/市場整合的原始勞動力。解放伴隨壓抑，主體生於牢籠，人/人性/主體性的演繹造就了新的權力無意識。於是我們就不難理解為甚麼後89時代的第五代如此熱衷於帝王將相題材，1980年代的主體神話也就是他們塑造自身的神話，一個自我感覺超前自由的主體也是一個徹底臣服的主體，臣服的主體永遠充滿了拜物的激情。

1980年代的第五代電影顯示了一種個人/民族/國家基於生存進化論前提的現代性想像，這種

新想像「帶來了人的能動性、自主性和人在時間之流中的位置的觀念發生某些急劇轉變。它帶來了未來觀念，在這種未來觀念中，可以憑藉人的能動性——或者憑藉歷史的步伐——得以實現各種各樣的可能性是開放的。」<sup>6</sup>第五代關於人的無限可能的主體性想像也是一個民族——國家關於自身的敘事，「『主體的自由』還表現為民族國家主權形式的確立」，<sup>7</sup>它指向於對一個有待實現的現代化的民族—國家的渴望和期待。

### 家國的神話：民族寓言與第五代電影的家國想像

推崇主體性並不意味著啟蒙完全是個人的覺醒，它同時還是一個人們集體參與其中的過程。啟蒙運動的「啟蒙思想首先體現在政治哲學方面：以自然狀態論為基礎，提出了國家主權至上論……以國家理性的理念為基礎的社會契約，『是啟蒙時代的真正開路先鋒』。它為經濟生活和社會秩序的世俗化鋪平了道路：商業活動的擴張，技術工業的發展都是世俗政治建構的後果。」<sup>8</sup>第五代電影作為新啟蒙運動的組成部分，一方面通過強調主體性的個人主義話語反撥前改革時代的集體主義話語，另一方面也在塑造一種基於個體主體性生成的新的民族—國家話語。這個新的民族—國家想像並非是精英知識者與國家意識形態合謀的產物，反而是在與國家意識形態爭辯、抵牾、合作中完成的，因此它呈現為一種晦澀難懂的極端抽象的壓抑性影像，人物往往被壓扁在一個具有堅硬背景的景片中。第五代早期的《一個和八個》、《黃土地》以及《大閱兵》都具有這種特點，獨立排他的個人主義與極力張揚的英雄主義彼此矛盾地結合在一起，個人啟蒙的文本以民族寓言的形式表達著一種民族主義的政治。

自19世紀中葉以來，民族主義一直是中國革命和現代化的推動力，「作為一種整合的主題，它以國家振興的觀念將各種目標聯合在一起。」<sup>9</sup>1980年代中國大陸的新的現代性專案繼承了革命時代的民族主義話語，但是將一種基於階級認同的國家認同改變為基於民族文化認同的國家認同，這種改變顯示了國家體制從一個烏托邦全能社會主義向一個資本/市場/威權的中國特色社會主義的轉變。此一時期的精英知識者的啟蒙話語的主旨雖然是個人主義，但也基本上認同這種民族主義話語的轉型，並在個體的話語編織中投射了這種民族主義/資本主義混合政治。這也是第三世界知識者的必然選擇——啟蒙/現代性/民族主義的三位一體。第五代電影同樣不能擺脫這種選擇，他們只能在一個民族—國家的意識形態框架內表達個人主義訴求，同時又在個人主義的啟蒙話語中表達了民族主義的政治。《一個和八個》、《黃土地》、《紅高粱》都在電影結尾用一個頂天立地的人的影像作為主體生成的標誌，而這個大寫的主體性的人完全依賴在民族戰爭中的精神昇華；《黑炮事件》以及《錯位》的啟蒙主題——知識、理性、科學的至高無上地位的獲得，完全在於民族—國家利益能夠在其維護下得以保全；至於吳子牛等的民族戰爭電影，超越性的人性觀的實現在對於一個「敵對他者」的寬恕上，人性的超越與昇華只有在民族—國家的範疇內才行之有效。以至於陳凱歌在闡釋《黃土地》時也不得不首先拿「民族精神」說事：「當民族振興的時代開始到來的時候，我們希望一切從頭開始，希望從受傷的地方生長出足以振奮整個民族精神的思想來。」<sup>10</sup>而張藝謀則更為徹底地明瞭自己的民族主義訴求，認為《大閱兵》拍得就是人威、軍威、國威：「他們把個體服從整體，個性融於共性，他們走的是軍威，走的是國威，走的是一個國家、一個民族不可戰勝的精神。我覺得，對於一個國家、一個民族來講，共性、個性都不可少。一個民族要強大，必須把及其發展的個性融入一個統一的意志。」<sup>11</sup>其實，第五代電影的民族—國家神話是五四以來的啟蒙內嵌救亡的延續，啟蒙是基於救亡的啟蒙，啟蒙的初衷就為救亡。

第五代的民族國家認同與前改革時代極為不同，民族文化意象和地域人文景觀被刻意的經典化、符號化，取代了家國想像的階級內涵，成為民族—國家認同的新話語資源。1980年代前期的《一個和八個》、《黃土地》還必須在民族文化和地域意象中摻入黨國符號，在認同文化的同時必須表明政治認同的意向。而1980年代後期的《孩子王》和《紅高粱》則完全是基於文化認同的民族—國家想像了，文化和地域的意象完全覆蓋了黨國的政治符號成為認同的主要內容。但是，強烈的民族主義情緒往往對啟蒙的個人主義訴求造成遮蔽，於是在第五代電影中會出現民族象徵符號壓倒個人影像的現象，即便是個人性的行為也被儀式化為「載道」的文化符號。第五代導演亦肯定自己的這種文化策略：「文以載道是中國幾千年積澱下來的文藝創作的思維習慣，這是大陸的作品人文味較重，常以人文內涵為藝術的主要目的。大陸第五代導演的成名作，也基本是大人文背景下的文化反思和文化意識的覺醒。」<sup>12</sup>當個人的命運與民族國家的命運結合在一起的時候，啟蒙主義的影像必然捨棄或者遺忘真正的個人性內涵，而轉向一個民族—國家神話的編織。第五代的電影神話就在於他們「以驚心動魄的歷史畫面和獨特處理的中國景觀，確實提供了其他文本（譬如文學、音樂）未能提供的文化寓言，而他們以兩極鏡頭（大遠景和大特寫）所建構的敘事文本，振聾發聵地傳達出當時文化界對民族內在精神的體察和普通民眾對改造社會的迫切要求。」<sup>13</sup>第五代電影最終營造的是關於中國在資本主義全球化過程中反抗—妥協的命運迴圈的民族寓言，即便是《黃土地》、《孩子王》等所謂具有強烈反思精神的電影，其「自我反思」以及「國民性批判」的啟蒙敘事底下依然是民族—國家想像的潛文本。

第五代的啟蒙主義電影營造的主體神話和家國神話是兩個相輔相成的範疇，但悖論在於就像五四以來的救亡對於啟蒙的瓦解一樣，民族寓言的現代民族主義訴求同樣也構成了對於第五代電影的啟蒙主義內涵的解構。民族—國家認同方式的變化不過將個人從一個政治全能主義的政治窠臼中拯救出來，而投入另外一個經濟全能主義的文化窠臼，而舊的政治威權體制通過操控市場/經濟的方式成功變身，個人依然在一個國家主義與市場經濟沆瀣一氣的壓迫體制中掙扎、沉淪而不得解脫。1980年代的第五代以其影像超乎尋常的造型震撼力成為中國在全球文化視野中的象徵性符號，從而將一個啟蒙主義的電影思潮變成流通於全球文化市場的中國電影神話：它展示了一個渴望融入全球資本主義體系的中國，一個期待在市場/商品經濟中成功的個人，一個折射於中西文化鏡城中的東方影像奇觀。

### 電影的神話：市場化、全球化與第五代電影的藝術革命

在今天看來，第五代電影的意義最終在於創造了一個「中國新電影」的歷史文化鏡像，這個文化鏡像反映了1980年代整體性的歷史症候——幾乎此一時代的所有文化領域都體現出來的「現代化」特徵：文化本體的現代主義探索，思想內涵的啟蒙主義追求，行動策略的精英主義趨向，以及西方中心的商品化/市場化/全球化的潛意識。第五代電影以具象的方式體現了1980年代的知識精英的中國想像，這種想像依然是在神話的廢墟裏虛構新神話，在反烏托邦的烏托邦裏尋求歷史合法性。同樣，1980年代的第五代電影業以「純電影」作為一個大眾文化/商業電影時代到來前的理想主義襯底，以美學烏托邦的形式告別了烏托邦時代，在啟蒙神話中告別了革命神話，成就了自己在文化大眾化過程中的先鋒使命和經典地位。

1980年代的第五代電影神話不僅是一個中國電影藝術觀念現代化的神話，而且還締造了一個中國電影的海外市場，造就了中國電影消費的市場神話，這個市場神話的形成與第五代電影的現代主義表現形式以及啟蒙主義的文化內涵有密切聯繫。首先，第五代電影的意象造型為

主的現代主義表意方式是一種「國際化」的藝術語言，沒有「現代主義」的國際語言，第五代電影不可能有效地進入由西方精英文化體制主導或者主辦的「全球化文化體系中」，沒有「意象造型」這樣的現代電影話語，第五代電影也不可能如此順暢地與西方文化市場接軌，並最終與中國的商業電影市場接軌，現代化/現代主義與西方化/西方中心主義是文化後殖民的一體兩面。其次，當1980年代的中國尋求一個全球化的文化代言人時，影像閱讀的可通約性使具有強烈形式張力和視覺衝擊力的第五代影像成為這個代表的不二人選，而啟蒙主義所賦予這些影像的人性/人道主義/人的主體性等思想內涵，讓電影在視覺的力量之外更多了人性的力量，人性內涵對於階級立場的取代為第五代電影融入全球文化市場掃除了意識形態的障礙。人性、人道主義以及民主、自由等範疇是冷戰時代西方意識形態干涉的主要話語內容，第五代電影的人性主題從根本的意識形態內涵上獲得了西方電影觀眾——中產階級主體的精英文化階層的精神認同。最後，第五代的尋根電影思潮對於民族符號的展示符合了西方觀眾關於中國的想像——凝滯但不無活力的東方奇觀，這個新的中國想像急於被賦予特別的形式而得以釋放，歷史反思和歷史尋根的民族符號被想像為「他者」的必然特徵。第五代電影面向國內的啟蒙言說被奇妙地轉化為中國面對世界重新「發明」自己的手段，一個開放未久的中國在第五代的電影裏被全面解釋，中國關於自己的想像轉譯成被想像的「他者」，表達中國現代性渴望的第五代電影迎合了西方世界在特定歷史時期的欲望匱乏。

第五代的電影神話是以藝術上被西方肯定——在西方電影節頻頻獲獎而得以實現，但是這個實際上的市場神話在國內被翻轉成藝術神話。第五代電影既緩解了中國當代文化的現代性焦慮——融入西方中心的藝術市場的渴望，又滿足了主流政治文化民族主義的意識形態需求——文化認同後的民族主義自豪感，同時又是對第五代國內市場票房壓力的一種釋放。電影節獎金以及海外版權的出售使電影成本的回收不再困難，第五代在1980年代後期乃至1990年代的持續性輝煌其實完全依賴一個神奇的海外市場的存在。我個人認為，1980年代中後期第五代電影的市場神話以藝術認同的方式隱喻了當代中國融入全球文化市場的未來，同時也表明了全球化過程中的「強權」秩序的存在，西方世界不但控制了物質資本的流動，而且也控制了符號資本的認證，一個「中國符號」流通世界的條件必然是被「他者」化的——西方世界關於中國的想像，當西方對於中國的想像和第五代導演關於中國的想像發生契合時，一個承認——認同神話於是產生。

第五代導演的電影神話的第三個內容就是認同的神話，即第五代導演最終是通過西方的承認而獲得國內認同的，西方對於第五代電影扭曲的承認成為一個新的電影生產標準，而最終被扭曲的是觀眾對於電影的藝術鑒別，我們最後通過一個「他者鏡像」完成了關於自身的文化認同。1980年代的第五代電影反映了新時期的文化政治格局：知識精英的啟蒙主義話語、主流政治的威權主義話語、西方的後殖民話語、甚至還包括普通大眾的利比多話語彼此交叉疊合，這些話語既投射為一種視線也投射為一種視線的欲望，第五代電影的認同神話就在於縫合了各種視線和視線的欲望。當然最重要的是縫合了西方中心話語的視線，西方中心的承認是普遍承認的基礎。通過西方文化中心承認的累加，第五代完成了關於自身的符號積累，其中最成功者莫過於張藝謀。他在2000年之後通過幾部「大片」頻頻創造票房神話時，其實內含一個潛在認同機制的作用，大眾視野被整合於西方世界「發明」的有限幾個電影文化符號的範疇內，「第五代」就是這樣一個符號神話，其雄厚的文化資本在於它幾乎代表了中國電影的全部，但權力並非來自於它本身。

第五代電影神話的形成意味著一個權力結構的重塑，也意味著欲望縫合機制的全面更新。1983年的《一個和八個》還處於一個新舊交替的時刻，世俗欲望的烏托邦鏡像不得不以

革命神話作為託辭，1987年的《紅高粱》就完全是一個世俗欲望的神話圖景了，一個世俗化的、反理性主義的「英雄祖父」象徵了「現代性個人神話」的完成，同時也意味著第五代的長大成人，性政治的壓抑——反抗——妥協過程被最終演繹為個人主義的凱旋。張藝謀在新千年的《英雄》裏製造出一通矛盾百出的極權主義言辭時，緣由其實伏筆於1980年代，舊日的影像已經預示了其將來的價值取向和階級立場。啟蒙原來只是文化精英、政治精英和技術精英為當代中國的市場化/商品化/階級化編織的神話，啟蒙在它還未完成時就墮落為神話，中國的啟蒙事業從來都是個神話的旅程，當然1980年代的第五代電影也不能例外。

### 現代啟示錄：啟蒙神話與1980年代的第五代電影

「就進步思想的最一般意義而言，啟蒙的根本目標就是要使人們擺脫恐懼，樹立自主。但是，被徹底啟蒙的世界卻籠罩在一片因勝利而招致的災難之中。」<sup>14</sup>作為新啟蒙運動的結果，理性、科學等理念一方面主導了後89時代更為激進的市場化/商品化/全球化過程，功利性的交換原則的確需要科學和理性的指導，中國經濟的快速增長讓1980年代的啟蒙現代性的世俗化渴望成為現實；另一方面這個現實卻背離了1980年代的啟蒙思潮的初衷，市場是一個不對等的市場，經濟增長的同時是階級分化的擴大，精英文化理想帶來的卻是媚俗文化的氾濫。最具反諷意味的事實是「反思國民性」的啟蒙主義所塑造的「主體神話」變成了主體廢墟，曾經的啟蒙物件——「沉默多數」、「群氓」，不但在經濟上喪失了能動性，而且在政治上喪失了話語權，沉浸在大眾文化的狂歡中娛樂至死。1980年代似乎不過是生產了一個人數巨大的「他者」群體，一些躲在灰色的城市角落或者凋敝的鄉村邊緣、守候在電視機邊傾聽謊言、接收幻象的人們。他們的形象在第五代電影中似曾相識：《黃土地》裏的陝北一家人，《一個和八個》裏凋敝的村落、《盜馬賊》裏的為生存所困的個體、《紅高粱》裏自得其樂、殺人越貨的群氓、《孩子王》裏與世隔絕的邊緣人群等等——舊日的現代性許諾變成不幸的源泉：進步變成退步，啟蒙變成統治，解放變成壓迫。1990年代的社會現實也許說明了啟蒙與神話、革命與壓迫、知識與權力的真正關係：「理性、人道以及平等都是『居於支配地位的啟蒙概念』，對一些人進行啟蒙就是管制更多的其他人，理性和知識的巨大成就就是建立在具有一種新的秩序和尺度的專業實踐的基礎之上的。」<sup>15</sup>

陳凱歌在1983年的電影《黃土地》裏已經暴露了啟蒙與神話的聯繫，封建蒙昧和現代啟蒙被分別象徵性地表現為祈雨儀式和腰鼓儀式，祈雨儀式是蒙昧時代的知識者關於未來的話語編織，而腰鼓儀式則是現代知識者關於未來的話語編織，二者都被描述為大眾狂歡的「團體操」。啟蒙/迷信，神話/科學，民主/極權，自由/束縛的邊界其實並不清晰可辨，人們在啟蒙的感召下擺脫一種應然性——權力的牢籠，卻陷入另外一種應然性——從新的啟蒙話語中發展起來的權力關係，於是啟蒙成為一個神話向另外一個神話過度的仲介，知識者往往扮演了神話去魅和著魅的雙重話語組織者。1980年代的第五代試圖以震驚的視覺效果驚醒沉睡的觀眾和世界，祛除社會主義現代性的文化—電影神話，並用批判性的反思以及理性的解釋替代共產主義烏托邦的世界想像。不過，它在顛覆了一個神話之後卻製造了另外一個神話，用一個世俗未來的烏托邦希冀代替了已破滅的烏托邦希冀，新的影像原則一旦確立即意味著第五代的啟蒙影像本身就成為神話，並帶來了新的蒙昧——對於所有批判和否定的否定。

張藝謀的《英雄》非但是一個供給視覺消費的幻覺形象，而且還是一個內含法西斯主義意識形態的極權影像，「天下和平」、「世界進步」成為壓制抗議並維護極權統治的藉口。個人同時也失去了精神的獨立和思想的自由，盲目的服從於一個極權主義意識形態的統治，電影

最終以知識精英（俠客）與政治精英（大王）合謀一場犧牲的鬧劇而告終。《英雄》其實反映了資本主義的意識形態：理性的選擇——犧牲和放棄「最終沒有給思想本身留下任何餘地，消除了個體行為與社會規範間的最後壁壘。」<sup>16</sup>啟蒙不但生產了被啟蒙和「奴役」的他者，而且也奴役了啟蒙者本身，「總而言之，復古的，避難的，無智愚賢不肖，似乎都已神往於三百年前的太平盛世，就是'暫時坐穩了奴隸的時代'了。」<sup>17</sup>第五代電影在顛覆「革命壓迫」的同時也是一個製造新壓迫的電影革命，革命不但是對壓迫的消費也是對壓迫的生產，啟蒙不但是對神話的祛除也是對神話的製造。

1980年代的啟蒙思潮隱含的目的是重建新的權力秩序，這個重建的內容是多方面的，經濟秩序、政治秩序、文化秩序，甚至包括人的潛意識世界都是這個重建專案的重要內容，這幾個方面是整合在一起的綜合體，並被以「新啟蒙」的名稱統一起來，新啟蒙的文化形式表現為精英的先鋒。與這個權力秩序重建的項目對立的是世俗生活的重建，物質生產、日常生活、大眾文化以及欲望世界的表像化則是世俗生活重建的內容，世俗生活的文化形式表現為媚俗的先鋒，以流行音樂、港台電視劇作為欲望載體。第五代的先鋒電影以及其他此一時代的精英文化形式的「啟蒙理性」似乎並不為「啟蒙群氓」而存在，卻是為文化精英和政治精英的文化權力博弈而生發。先鋒藝術的啟蒙主義尋求的是一種文化霸權，一種解釋文化並規劃世界的權力，這種權力最終在1990年代之後的變成現實。如果說，1980年代的大眾文化和大眾電影還具有一種自發性質的話，那麼到了1990年代之後就完全變成了被規定和提供的消費文化，提供這種消費文化並規定其內容和形式的恰恰就是1980年代的文化先鋒。「在繪畫界、電影界（也許高雅音樂的情況有所不同），藝術家（通常是先鋒派藝術家）已佔據文化的統治地位。正是他們迅速地造就著觀眾和市場，而不是相反。」<sup>18</sup>不是啟蒙獲得了最後的勝利，而是文化權力——具體的說就是一個「現代性」的話語符號取得了勝利。「我們並不懷疑，社會中的自由與啟蒙思想是密不可分。但是，我們認為，我們同樣也清楚地認識到，啟蒙思想的概念本身已經包含著今天隨處可見的倒退的萌芽。」<sup>19</sup>

每當一個新的烏托邦想像降臨的時候，其身後往往隱藏著龐大的思想牢籠，烏托邦與末世論是須臾不離的真相世界的兩面，1980年代既是神話解體的時代，也是神話降臨的時代。1980年代的第五代電影從全能社會主義的電影文化神話中破繭而出的時候，卻又製造了新的文化幻象，成就了一個商業/世俗化過程中的藝術電影神話。時至今日，「當代中國文化生產方式和日常生活領域已經發生了戲劇性的變化，『80年代』這個『未完成的現代性規劃』已經成為『後新時期』都市風景中無家可歸的遊魂。」<sup>20</sup>第五代電影是從這無家可歸的遊魂身上剝落的鱗片，幻化為閃亮於銀幕上的震驚性奇觀，其實它與那個時代已經漸行漸遠，只作了一個記憶中的影像神話。

## 註釋

1 戴錦華：《霧中風景》（北京：北京大學出版社，2000），頁62。

2 李奕明：〈非敘事性的解構特點〉，《電影藝術》，1988年第2期。

3、14、16、19、（德）馬克斯·霍克海默，希歐多爾·阿道爾諾著，渠敬東、曹衛東譯：《啟蒙辯證法》（上海：上海人民出版社，2003），頁4；1；4；27。

4、8、劉小楓：《現代性社會理論緒論》（上海：上海三聯書店，1998），頁176。

5 （德）康得著，何兆武譯：《論優美感和崇高感》（北京：商務印書館，2001），頁4。

- 6 (以)愛森斯塔特著，曠新年、王愛松譯：《反思現代性》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006），頁8。
- 7 汪暉：〈關於現代性問題答問〉，《失控與無名的文化現實》（昆明：雲南人民出版社，2003），頁3。
- 9 (美)布蘭特利·沃馬克、詹姆斯·R·湯森著，顧速、董方譯：《中國政治》（南京：江蘇人民出版社，2005），頁34。
- 10 陳凱歌：〈關於「黃土地」〉《電影晚報》，1985年10月5日號。
- 11 張藝謀：《紅高粱：張藝謀寫真》（北京：中國電影出版社，1988），頁23。
- 12 張藝謀：〈寫人敘事內涵——“秋菊打官司”訪談錄〉，《90年代的第五代》（北京：北京廣播學院出版社，2000），頁99。
- 13 楊遠嬰：〈百年六代 影像中國——關於中國電影導演的代際譜系研尋〉，《當代電影》，2001年第6期。
- 15 (英)安吉拉·默克羅比著，田曉菲譯：《後現代主義與大眾文化》（北京：中央編譯出版社，2001），頁14。
- 17 魯迅：〈燈下漫筆〉，《魯迅全集》，第1卷（北京：人民文學出版社，1981），頁210。
- 18 (美)丹尼爾·貝爾，趙一凡等譯：《資本主義文化矛盾》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1989）頁85。
- 20 張旭東：〈重訪80年代〉，《讀書》，1998年第2期。

---

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第七十三期 2008年4月30日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第七十三期（2008年4月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。