

消费主义时代与全球化 语境下的电影怀旧

□ 储双月

内容提要 消费主义时代与全球化语境对怀旧电影的创作影响深远,致使电影怀旧趋向于商业化的怀旧或“全球加地方性的怀旧”。这也是转型期中国怀旧电影的创作走向及面临的挑战。

关键词 商业化的怀旧 全球加地方性的怀旧

作者储双月,中国艺术研究院电影学博士。(北京 100029)

20世纪90年代以来,尤其是进入21世纪,中国怀旧电影的审美趋势有两种较为明确的走向:一是怀旧与时尚积极联姻。这种商业化的怀旧把消费社会的种种欲望投射或灌注到过去时代之中,即使没有历史生活的感受或集体记忆的怀旧,也能借助过去流行时尚的拼凑来全方位摹仿某个过往时代,从而引领观众进入到当时当地特有的氛围和情境之中。二是关注地方性事物,以寄托民族性、本土性、地域性关怀。既可以说是以道德和民族独立的立场强烈抗拒全球一体化的趋势,也可以说是凭借全球一体化背景下对地方性事物的陌生感和新奇感而借题发挥,有些怀旧电影不慎滑入了“全球加地方性的怀旧”。

商业化的怀旧

怀旧在形式上非常类似于时尚所塑造的模式:鼓励“有所不同”,但也不能过分不同,否则就显得畸形乃至离经叛道了。当然,它们之间的区别在于,时尚尽管经常从过去获取素材但却大胆地宣称自己是未来取向的;而怀旧虽然背负着未来担忧之累,但却只是偷偷摸摸地影射未来。但

时尚频繁利用我们对过去风格和感受的怀旧性依恋来大做文章这一事实,表明怀旧和时尚两者之间确有紧密的或许是不可分割的联系。^①

怀旧在20世纪90年代的文化语境中与时尚发生密切关联。怀旧成为一种时尚,是当时消费社会直接作用下的结果,甚至是产物。

20世纪80年代到90年代,社会主导群由精英分子迈向消费社群,文化形态也从自批判性和凝聚力强的阶段逐渐去中心化、多元化。当然,香港不同于台湾和大陆,不仅不存在精英文化与通俗文化之分,而且六七十年代的工业化进程,使得香港文化的商业形态发展得更早、更充分,因而香港怀旧电影早在80年代就深受消费主义时代意识形态的深刻影响。90年代香港、台湾和大陆都普遍面临着一种消费主义的文化现实。这是一种“兴起于当代都市的,与当代大工业密切相关的,以全球化的现代传媒为介质大批量生产的当代文化形态”,一种“出于消费时代或准消费时代的,由消费意识形态来筹划、引导大众的,采取时尚化运作方式的当代文化消费形态”。^②消费主义时代的大众文化最大限度地改变着中国当代社会的意识形态,中国电影人也同样经历着痛彻的文化转型

和调整的过程。

作为大众文化的记忆生产,怀旧电影与消费主义时代的意识形态的关系暧昧不定,时而反抗、时而迎合。有些怀旧电影以漂白过的历史、除罪化的记忆,提供轻松无需沉思的娱乐消费。幽微隐秘的情感、典雅感伤的画面、暧昧朦胧的梦幻结构、超历史的审美追求,使许多怀旧影片渗透出一种唯美主义气质。这是一种以纯粹的形象或形式作为审美追求的“形象的文化”。这种带有拼凑之风的怀旧电影为没有真切生活体验的怀旧时尚所支配,并借助于“境况主义者”所述的“奇观壮景”来捕捉万象,全方位地摹仿某个过去时代,从而引领观众进入当时当地特有的氛围和情境之中。有些怀旧电影中已经出现德波在《奇观壮景的社会》一书里以惊人的笔触所描绘的状况:“形象已经成为商品物化之终极形式。”^③怀旧电影中的这种回顾模式启示我们,这种文化形式不仅在一个更为普遍的层面上体现了“缅怀过去”的整个过程,同时又敏锐地捕捉到了商品社会中美感的构成和大众的口味。

转型期台湾、香港、大陆的怀旧电影,都不同程度地表现出重述老上海的激情。在此,以涉及老上海题材的怀旧电影为例,即以中国怀旧电影风潮中最引人注目的一支来分析中国怀旧电影创作在消费主义时代所面临的挑战。根据剧情内容,涉及老上海题材的怀旧电影大致可以分为以下四种类型:其一,讲述鸳鸯蝴蝶派式的“十里洋场”情爱生活,如影片《倾城之恋》(许鞍华,1984)、《阮玲玉》(关锦鹏,1992)、《红玫瑰与白玫瑰》(关锦鹏,1994)、《海上花》(侯孝贤,1998)、《美人依旧》(胡安,2006)。《美人依旧》讲述的是两个同父异母的姐妹与同一个男人的爱情纠缠及其在痛苦和压抑之中产生的性格的分裂。与上述其他影片一样,历史背景都不同程度地被淡化和模糊化。类似于《美人依旧》中的爱情故事完全可以置于现代的生活中,而把它浓缩进20世纪上半叶的老上海,一方面可以更加自如地在距离较远的时空里怀想,另一方面花团锦簇、暗香盈袖而又为情爱所困没有出路的“晚风残梦”更迎合当下大众文化中风起云涌的怀旧时尚。《红玫瑰与白玫瑰》、《海上花》、《美人依旧》等影片努力屏蔽过去与现实之间的复杂联系,试图以影像的逼真来重建一种想象

的真实。怀旧主体迷失在一个自我陶醉的影像世界里,已然失去了现实痛感。这三部影片单纯地以重返美好往昔为主题,放大和美化了过去时代的某些部分,同时又使其他部分变得模糊和黯淡。简单地说,就是美化和放大了大众文化记忆与日常经验,淡化和弱化了历史伤痛,以此召唤观众以一种怜爱、渴慕的情绪沉醉其中。

其二,在历史纵深处关注人物命运,美丽女人的命运沉浮成为上海历史变迁的脚注,且以一种人文关怀的角度观照日常生活中的上海,从而使得上海更具真实可感性、也更具历史沧桑感。如影片《半生缘》(许鞍华,1996)、《长恨歌》(关锦鹏,2005)、《茉莉花开》(侯永,2006)、《上海伦巴》(彭小莲,2006)。《半生缘》虽然是许鞍华根据张爱玲的小说《十八春》改编拍摄的,但它的风格明显不同于张爱玲的其他作品。影片《半生缘》描述了20世纪三四十年代这样一个大时代背景下小人物的爱情悲剧,既展现了男女主人公的性格弱点,也揭示了命运的强大以及传统思想对人的束缚。如花美眷,似水流年。黯淡斑驳和破败古旧的日常生活场景,在昏黄的影调之下,还原了时间和历史的斑斑锈迹。许鞍华在日常生活场景中像访问空间一样访问时间,无疑寄寓了她对历史的一种无尽的苍凉、悲悯与无奈的解读。

影片《长恨歌》自然是身处21世纪初香港的关锦鹏的理解了。关于《长恨歌》的拍摄初衷,关锦鹏认为是出于自己的老上海情结:“上海是中国电影的发源地,但现在随着商业的发展它的本质已经发生了改变。我现在经常会看到一些1949年前后移居到香港的上海人,他们会在一个明媚的午后,穿戴漂亮,很优雅地去享受一杯咖啡。如今这种情调、特有的质感在上海已经逐渐消逝,影片选择这个跨度时期的上海作为背景,实际上也是捕捉一些残留在那个年代的气质,我觉得这部影片的整体气质更像《胭脂扣》,是一次伤感的缅怀。”^④影片《长恨歌》对历史的落脚点是三四十年代,而小说《长恨歌》对历史的关注点则是新中国成立之后。对此,王安忆解释道:“他们就觉得第三部没有意义。……他们不喜欢这样一个非常煞风景的结尾,重点是放在前面40年代,选美,三角恋,金屋藏娇。……但事实上,从我自己来说,如果没有第三部,我绝对不会来写这样一个故事。

这个故事就是在写脆弱的布尔乔亚和壮大的无产阶级。我跟他们讲,如果没有第三部,这就是一个言情小说。”^⑤王安忆竭力与时下流行的老上海时尚划清界限,直截了当地站在了消费主义时代的老上海怀旧时尚的对立面,展开一种整体的现代性的都市文化想象。这种精英叙事方式试图以一种不同的历史视点进入怀旧领域:“《长恨歌》很应时地为怀旧提供了资料,但它其实是一个现时的故事,这个故事就是软弱的布尔乔亚覆灭在无产阶级的汪洋大海之中。”^⑥由此可见,原来我们没有失忆,而是主动地或被动地进行了选择性记忆。香港文化界感兴趣的是发生在三四十年代老上海的故事,利用“上海”这个“她者”完成对自身的定义和身份认同;而内地文化界则更加关注这位“上海小姐”在新中国成立后的命运沉浮,以窥探这段意识形态禁忌区间的人性人情。原著作者和电影导演面对上海历史带有不同时代的情感倾斜,因此使得两个文本的呈现相映成趣。关锦鹏只对相距较远的三四十年代的老上海富有热情和想象力,而对书写新中国成后的上海明显力不从心,致使影片比小说失色颇多。《半生缘》、《长恨歌》、《茉莉花开》、《上海伦巴》等四部影片都是在时间的线性发展中表达对女性的终极关怀。原著作者或影片创作者有意识或无意识地区别于当下流行的老上海怀旧时尚,也在不同程度上为影片带来了一定的牺牲,四部影片在票房上都是不容乐观的。

其三,重构左翼传统中的“生死场”。有些影片如《新上海滩》(潘文杰,1996)、《红色恋人》(叶大鹰,1998)、《紫蝴蝶》(娄烨,2004),以血腥、暴力和情色场面来渲染大时代的残酷阴暗,重塑了带有上海摩登感甚或说现代感的革命青年。《人约黄昏》(陈逸飞,1995)和《理发师》(陈逸飞,2006),将执著坚定的爱情故事置于“生死场”背景之中,让美丽浪漫的男女情爱嫁接到阴森恐怖的革命斗争中,既表达了导演对老上海情调的向往,也迎合了主流意识形态中的宏大历史叙事的需要。《上海之夜》(徐克,1984)虽然把两女一男的爱情纠葛置于抗战背景之中,但通过暴露舞台搭建的虚拟性,消解了左翼政治的威严形象。无论是对暴力和情色场面的渲染、“爱情+政治”的叙事模式,还是对左翼意识形态的戏拟和解构,都或多或少地

对消费社会的大众观赏心理做出了某种调适。

其四,重复历史梦魇般的“罪恶上海”。《摇摇头,摇到外婆桥》(张艺谋,1995)、《风月》(陈凯歌,1996),一方面以人性启蒙与拯救的主题传达出对“现代化进步”的质疑和抗衡,另一方面在对都市物欲和情欲的极尽渲染之中迎合了消费社会的某种口味,从而造成了老上海时尚的消费性与精英叙事的批判性上的两张皮。

上述四类老上海题材的怀旧电影在不同程度上都受到来自消费主义时代意识形态的挑战,有些怀旧电影做出些许抵抗;有些怀旧电影主动迎合;有些怀旧电影适度调整。商业化的怀旧驻足于过去时代中具有标示性怀旧细节的堆置和罗列,一次次地带领我们重返记忆,咀嚼那种被叫做怀旧的情感况味。同时,它又使我们的过去时代似乎变成了由怀旧时尚构成的景观社会。沉湎耽溺于“形象的文化”,只能够暂时缓解现实生活中的焦虑不安,并不能为陷于错综复杂的生存困境的现代人指出精神出路。这种对过去时代采取简单的回归姿态,虽然极具怂恿性、鼓动性,事实上映现了不敢直面现实生活而带有消极的、退避的、保守的心态。在这里,我们倡导电影怀旧的艺术是“理性和感性适度和谐的状态”,“既有丰满的形式,又有丰富的内容”,“既温柔,又充满力量”。^⑦

全球加地方性的怀旧

罗兰·罗伯森认为:“20世纪的全球化,尤其是在当代阶段,以各种方式加剧了怀旧倾向。”^⑧同时指出这种世界范围内出现的“一切生命都已围绕某种‘逝去的東西’而重新组织,视世界为‘异己’的怀旧思潮”,“全球化是存心怀旧兴起的首要根源。更具体地说,正是在19世纪后期20世纪初期迅猛加速的全球化这一起飞时期,目睹了发明这种强烈欲望的盛行,作为文化政治——以及文化的政治——的一种形式,存心怀旧成了全球化的一个主要特征。”^⑨

俄罗斯导演尼基塔·米哈尔科夫创作的《烈日灼身》(burnt by the sun,1994)表现出对20世纪30年代苏联生活的怀旧想象;《西伯利亚理发师》(The Barber of Siberia,1998)表达了对沙皇亚历山大三世时代的、也即更理想的俄罗斯时期的怀旧想象。对于祖国俄罗斯,导演尼基塔·米

哈尔科夫在 20 世纪 90 年代表现出的电影创作倾向,斯维特兰娜·博伊姆分析说是“全球加地方性的修复型怀旧”,“它拾起了好莱坞的全球性语言,却带上了一点俄国味道。好莱坞电影常常把爱情和政治混合在一起:爱情是普遍性的,而政治是可以区分的,地方性的。的确,伟大浪漫故事能够把政治变得更易吸收,”“奥斯卡奖荣获者导演尼基塔·米哈尔科夫常常通过爱情故事把他的政治和地缘政治关怀戏剧化,将其编织在修复型怀旧的引人注目的场面之中。”^⑩由此可知,全球化和消费主义的社会语境对怀旧电影的创作影响深远,致使怀旧与时尚发生联姻关系。怀旧时尚通过对消费主义或物质文明的阐扬,有可能会演变为一种压抑、嘲讽革命或政治话语的叙事,这与主流意识形态的立场是截然不同的,甚至是背道而驰的,如影片《上海之夜》。但是,怀旧时尚所主张的消费主义的市场取向,却又在不同程度上满足了全球化激发出来的对于地方性(本土化)事物更为强烈的依恋之情,甚至可以说是斯维特兰娜·博伊姆意义上的“全球加地方性的修复型怀旧”的需求。

有些怀旧电影在建构本土本乡的文化认同时,也表现出制造东方奇观的创作倾向。在《海上花》、《胭脂扣》(关锦鹏,1988)、《摇啊摇,摇到外婆桥》、《风月》、《花样年华》(王家卫,2000)、《爱神手之篇》(王家卫,2005)等怀旧电影中,有关的清末民初和三四十年代的老上海(香港)、六七十年代的香港的集体记忆是被人特地“收编、整合”而成,并且依然是詹明信眼中“为永无匮乏之渴望服务的华丽的物恋对象”。^⑪上述影片在传达过去时代的特性时,把重心放在重整出一堆色泽鲜明的、颇具往昔风尚的形象上,希望透过掌握 20 世纪三四十年代老上海、六七十年代香港的衣饰潮流、大众流行文化来捕捉时代精神。所谓的往昔风尚经由怀旧主体重新组合和加工之后,调配出一种极具新鲜感的混合体,适切满足了当下消费社会的大众欣赏口味。上述影片在对都市物质文明兴致勃勃地展示和陈列中,在对过去时代的两性关系赋予一种现代性的投射和观照中,不同程度地渲染了都市物欲和情欲,而这恰恰来自消费社会的拜物教心态或及时行乐心态。由此可以看出,消费主义和享乐主义的惊羡目光在一个世纪内又开始

循环往复了,不同的只是它今天试图唤起一种叫做怀旧的温暖情愫。

《海上花》展现了一个个工于心计、巧言令色、一往情深的妓女形象;《胭脂扣》精心打造了如花这个既是来去自由的女鬼又是内心狂热的妓女形象;《摇啊摇,摇到外婆桥》讲述了被黑帮老大包养的舞女小金宝的迷人魅力和人性复归的故事;《风月》塑造了被黑帮老大收养的拆白党忠良(类似妓女形象),以色相诱骗豪门闺秀、贵妇而又与黑帮合谋敲诈勒索她们,过着堕落无耻而又颓废无奈的生活;《爱神手之篇》表达了对具有绰约风姿、擅长调情却无力改变自身命运的妓女的同情与哀婉。这些影片都用一些从事被社会鄙视行业的妓女形象或类似妓女形象,来构造一个个既具神秘魅力又繁复琐碎、既叹为观止又浮生如梦的过去时代。《花样年华》通过女主角 20 多套摇曳生姿的旧式旗袍展现了华丽、古典而又令人目不暇接的带有老上海情调的女性美,再配以浪漫暧昧而又克制压抑的婚外恋情节,留下了许多可供消费社会的大众咀嚼和回味的空间。这六部影片皆运用东方民俗或女性风情迎合西方观众的猎奇心态,试图满足西方世界对往昔中国的东方情调的消费想象。

专注于传统是那些缅怀老上海、老北京、旧南国等过去时代的怀旧电影的共同主题。传统和现代是一种对立,但同时也相互依存的关系,彼此为对方提供参照物,提供一个反向的思考维度,影射出对方的价值属性和文化内涵。迎亲仪式等民俗之于《红高粱》(张艺谋,1988)、京剧艺术之于《霸王别姬》(陈凯歌,1993)和《梅兰芳》(陈凯歌,2008)、皮影戏之于《活着》(张艺谋,1994)、布袋戏之于《戏梦人生》(侯孝贤,1993)的重要意义,是不言而喻的。民俗和传统戏剧作为民族传统文化的表现形式,承载和凝聚着丰厚的历史生活信息和民族情感。它们不仅在影片中展现了本土性传统文化的神秘魅力,还推动了影片的叙事。这些怀旧电影把传统作为一种古老礼仪加以阐释和展演。这种怀旧之情萌生于对于正在消失的过去之担忧,是对现代社会运行速度的一种抗拒。影片对地方性事物的关注,是对全球一体化的一种排斥。不过,上述有些怀旧电影在某种意义上也可以说是全球化和消费主义意识形态作用下的产

物。

2008年由台湾导演魏德圣创作的《海角七号》，以漂白过的历史、除罪化的记忆，提供轻松无心理负担的娱乐消费，可以说是积极调整并适应全球化语境和消费主义时代的产物。《海角七号》在台湾一路走红，不仅票房超过4亿新台币，创下台湾华语影史最高票房纪录，而且在日本第4届亚洲海洋影展获得首奖，在第28届美国路易登夏威夷影展竞赛单元获得最佳影片奖，在第45届台湾金马奖上获得6个奖项。这部影片讲述是一场在恒春夏都沙滩酒店附近的沙滩上举办的大型演唱会，由于当地人的坚持，暖场乐团将由当地的乐手们组团演出，当地乐团代表班邮差阿嘉与个性严谨、心情烦闷的演唱会日本籍监督友子小姐发生了激烈的对抗和冲突，但两人为发生在60年前即日据时代日籍男老师与台湾恋人友子之间的跨国之恋所感动，促使两人恋情萌发继而使演唱会取得圆满成功的故事。台湾60年前日本殖民统治时期的历史记忆，在日籍男老师写给台湾恒春郡海角七号番地（日据时代旧址）女子的七封情书中被重写和重新阐释。充满爱意、思念和诗意的情书朗读贯穿全片，表达了对日据时代的无限缅怀和向往之情，漂白了日据时代台湾民众悲惨辛酸的殖民地历史记忆。

“记忆是一种意识形态，记忆可以被转化为政治的武器。”^⑩日籍男老师所述的发生在60年前日据时代浪漫而无奈的爱情故事，在21世纪全球化的今天显然祛除了日据历史记忆的伤痛和血泪。也就是说，在朗读日籍男老师的个人“记忆”时，政治已悄无声息地被美丽浪漫的爱情篡写了，甚或说影片去意识形态化了。那封承载着日籍男老师个人“记忆”的七封情书，沉睡了60年最终安然送到信件的主人友子手中。这份穿越世纪的、感伤不已的跨国之恋，配以南台湾恒春地区特有的风俗民情的展示，将“全球加地方性的修复型怀旧”编织进入引人注目的1945年日军战败后从台湾撤离的历史场面之中。这恰恰迎合了消费主义时代和全球化语境中的大众口味。由此可见，《海角七号》明显避讳了日据时代历史经验的种种疑

问，对已逝的日据时代表现出简单的回归姿态，一种趋于保守主义的认同。

在消费主义时代和全球化语境中，我们仍然倡导怀旧需要在主体与客体、场景与心灵、个体与集体之间产生一种互动，从而推进历史的思考。不仅对历史、传统或过去时代提出质疑，而且不逃避现代性的种种矛盾。只有带着深沉的痛苦的反思维怀旧，才能重建人的精神家园，也才能真正观照人的身份归属问题，从而彻底解决现代人的生存困惑问题。

注释：

①参见周宪主编：《文学与认同：跨学科的反思》，中华书局2008年版，第115页。

②金元浦：《定义大众文化》，转引自文化产业网（<http://www.culindustries.com>），2004/9/20。

③[美]詹明信：《晚期资本主义的文化逻辑》，张旭东编，陈清侨译，三联书店、牛津大学出版社1997年版，第457页。

④关锦鹏：《关锦鹏谈新作：〈长恨歌〉是对上海的伤感缅怀》，<http://entertainment.big5.anhuinews.com/system/2005/07/14/001304422.shtml>。

⑤王安忆、张旭东：《理论与实践：文学如何呈现历史？——王安忆、张旭东对话（下）》，《文艺研究》2005年第2期，第84页。

⑥王安忆、王雪瑛：《〈长恨歌〉，不是怀旧》，《新民晚报》2000年10月8日。

⑦[德]席勒：《美育书简》，徐恒醇译，中国文联出版公司1984年版，第6封。

⑧⑨[美]罗兰·罗伯森：《全球化：社会理论与全球文化》，梁光严译，上海人民出版社2000年版，第232、225页。

⑩[美]斯维特兰娜·博伊姆：《怀旧的未来》，杨德友译，译林出版社2010年版，第76页。

⑪[美]詹明信：《电影中的魔幻现实主义》，见《晚期资本主义的文化逻辑》，三联书店、牛津大学出版社1997年版，第552页。

⑫赵静蓉：《怀旧——永恒的文化乡愁》，商务印书馆2009年版，第47页。

责任编辑 刘洋（见习）