

審視中國：

評五本中國電影研究的英文書籍

● 張英進

《黃土地》在1985年的香港和夏威夷電影節上獲得好評，從此所謂中國第五代導演開始在國際電影節上接連不斷成功獲獎。此外，當時舉辦的幾次中國電影回顧展也大大提高了西方對中國電影的興趣。

Wimal Dissanayake ed.: *Melodrama and Asian Cinema* (New York: Cambridge University Press, 1993).

Linda C. Ehrlich and David Desser ed.: *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (Austin: University of Texas Press, 1994).

George S. Semsel, Chen Xihe, and Xia Hong eds.: *Film in Contemporary China: Critical Debates, 1979-1989* (New York: Praeger, 1993).

Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, and Esther Yau eds.: *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics* (New York: Cambridge University Press, 1994).

Rey Chow: *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995).

在80年代初，中國電影尚未成為西方的學術專題。那時雜誌上發表的文章大多只提供一些基本的文化、政治常識，或介紹一些主要的電影人物、作品或事件；也有幾部專著增加點其他內容，如人物小傳、電影情節和歷史年表^①。80年代中的幾件重要活動對中國電影在西方的崛起產生了決定性的作用。首先，《黃土地》（陳凱歌導演，1984年）在1985年的香港和夏威夷電影節上獲得好評，從此所謂中國第五代導演（包括陳凱歌、張藝謀、田壯壯等人）開始在國際電影節上接連不斷成功獲獎。此外，當時舉辦的幾次中國電影回顧展也大大提高了西方對中國電影的興趣。1982年春在意大利都靈放映了一百三十餘部電影，1983年9月在北京放映了四十多部1949年以前製作的電影，1984年1月在香港放映了30年代的電影，這些活動為後來的學術研究鋪平了道路^②。其次，1984年秋和1986年春，中國電影史

* 本文為筆者在美國密西根大學中國研究中心任研究員時（1995-1996）所作，英文稿將登於美國《亞洲學者通訊》1996年冬季號，在此一併鳴謝。

學家程季華與《世界電影》編輯陳梅兩次前往美國加州大學洛杉磯分校講授中國電影，使這一新學科正式進入西方高等學府^③。其實，中美之間在電影方面的文化交流早在1984年夏天即已開始。隨後幾年的夏天，數批美國電影教授紛紛到北京講學，介紹西方電影理論與電影批評^④。正如諾斯曼(William Rothman)指出，「當年我們這些研究中國電影的美國人發現我們正面臨着中國酷似歷史通俗劇的一系列重大的事件」，因此，覺得有義務為中國電影搖旗助威^⑤。儘管熱烈的民主與改革運動在1989年夏天慘痛地結束了，但中國電影卻不斷吸引着西方。80年代末以來，一個接着一個地獲取了著名的國際電影節大獎(如柏林、坎城、盧卡諾、南特、貝沙諾、東京及威尼斯等)^⑥。與此同時，中國電影漸漸在西方學界發展成一個專題學科，從80年代中至今，長篇專著不斷問世。貝利(Chris Berry)在1985年編著《中國電影視角》(*Perspectives on Chinese Cinema*)，1991年又出新版，增加六篇文章；克拉克(Paul Clark)在1987年出版論述1949年後中國電影的文化與政治的專著；桑賽爾(George Semsel)和迪沙那亞基(Wimal Dissanayake)也分別編輯了中國電影書籍^⑦。同樣，歐洲也有三部中國電影史問世，大大增強了中國電影在西方的學術陣容。1993至1995年間，五本新書出版，表明中國電影已成為一個迅速發展的新學科。因此我們有必要系統地考察一下目前已取得的成果，並分析有待進一步研究的課題。本文擬通過對最新五本英文專著的評論，為讀

者初步介紹西方中國電影研究的發展趨勢與存在的問題。

中國電影與通俗劇

迪沙那亞基於1993年編輯出版的《通俗劇與亞洲電影》(*Melodrama and Asian Cinema*)收入四篇有關中國電影的文章^⑧。卡普蘭(E. Ann Kaplan)主動探討跨文化的電影研究，認為西方的通俗劇理論可用於解讀近年的中國電影。她嚴密區分了「婦女通俗劇」(因講述男人如何成為男人的故事而與父權屬同謀關係)和「女性電影」(因提出「女人的意義是甚麼？」這一問題而與主流意識形態相對抗)，細緻地分析了《天雲山傳奇》(謝晉導演，1985年)、《湘女蕭蕭》(謝飛導演，1985年)、《良家婦女》(黃建中導演，1985年)和《女兒樓》(胡玫導演，1985年)這幾部電影中的女性意識、性、欲望及越軌等問題。馬寧從中國的家族觀念說起，重點分析《喜盈門》(趙煥章導演，1981年)、《野山》(嚴學恕導演，1987年)和《鄉音》(胡炳榴導演，1983年)等影片中的家庭衝突、權力關係及性別政治等問題。他指出，80年代初的「家庭通俗劇」組成了一個使象徵性的暴力得以展現的舞台，中國農民習慣的認知方式在那裏繼續得到發展。諾斯曼從比較的、人文的角度評論早期佳作《神女》(吳永剛導演，1934年)，分析阮玲玉如何在影片中體現了貞潔，而這種貞潔如何在鏡頭中表現出來。王躍進在他富於想像力的文章中指出，通俗劇本身即是一種歷史的認知方式；中

卡普蘭主動探討跨文化的電影研究，認為西方的通俗劇理論可用於解讀近年的中國電影。馬寧指出，80年代初的「家庭通俗劇」組成了一個使象徵性的暴力得以展現的舞台，中國農民習慣的認知方式在那裏繼續得到發展。

貝利和法克哈提議將第五代電影的風格與策略理解成「後社會主義式的」。在這個新的空間裏，傳統可以為當代的目的服務，西方的現代藝術可以用來佐證中國的議題。

國與東歐在80年代歷經的一些重大歷史事件本身就就像電影一樣放映出來，呼喚我們「通俗劇式的凝視」。

迪沙那亞基編輯的論文集清楚地表明了通俗劇對中國電影研究的重要性。這本集子達到了以往西方中國電影論著所沒能達到的理論高度，闡述了許多深刻的見解。當然，由於側重電影理論，這本集子不時流露出作者在「理論漩流」中艱難跋涉的痕迹。威克森(Douglas Wilkerson)在書評中用「理論漩流」來形容作者們的努力，其意圖是貶低電影學科的局限性功能，而倡導區域研究的方法，對異國文化作徹底的、整體的把握^⑨。

中國電影與傳統的藝術美學

區域研究的方法在俄利克(Linda Erhlick)和德澤(David Desser)合編的《電影風景：中國與日本的視覺藝術和電影》(*Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*)中充分體現出來^⑩。威克森為論文集的中國部分寫了序，並翻譯了前兩篇論文。集子中頭五篇文章包攬了許多題目：譬如基於道禪理論的傳統美學、傳統中國繪畫的影響，尤其是南宗派山水畫的影響。郝大正的文章系統地描述了中國視覺表現中的獨特之處，諸如對深度感的忽視(由此產生中國電影中的平面造景)，對整體和集體而不是對個人的重視(因此沒有必要拍特寫鏡頭)，傾向於想像的而不是現實的描繪(因此用平光照明)，

等等。倪震的文章進一步討論了一些具體的例證：譬如東方繪畫中游移的、全景的視角，可以自由擴展的構圖；陳凱歌和侯孝賢電影中時間與空間的「空白」；以及「抒情電影」與中國文人(仕)傳統的關係。

郝文和倪文完全沉醉於傳統的中國美學之中，但貝利和法克哈(Mary Ann Farquhar)合寫的文章則清晰注意到西方近年的學術爭論。他們提議將第五代電影的風格與策略理解成「後社會主義式的」，雖然這一新概念尚有待深入探討。貝利和法克哈接着從筆觸、墨色和構圖三方面分析《黃土地》，指出二十世紀中葉的長安畫派對這部電影的影響；他們又從異化、表現主義／抽象主義和距離感三方面分析《黑砲事件》(黃建新導演，1985年)。他們的結論是，這兩部電影都突破了50、60年代的「社會主義現實主義」的模式，開拓了一個後社會主義的空間，在這個新的空間裏，傳統可以為當代的目的服務，西方的現代藝術可以用來佐證中國的議題。

安景夫的文章似乎證實了貝、法二人的結論。他認為陳凱歌對道家美學的依賴是不完全的，因為《孩子王》(陳凱歌導演，1987)中的男主角頂多是半個道家——另一半則是儒家。最後一篇文章是劉國華研究傳統人物畫對當代電影的影響。她注意到唐代繪畫中藝術家的興趣漸漸由人物轉向山水，所以「濃彩畫」這一傳統已被今人所忽視。她從傳統人物畫中的四個基本因素(即姿態、表情、空間與背景)出發，細緻地分析了《菊豆》(張藝謀導演，1990年)中色彩的表現，

並指出這部電影創造了以往中國電影中所沒有的新意。

《電影風景》在裝幀設計方面很吸引人，大量的彩色和黑白插圖表明繪畫與電影的親密關係，而電影年表和參考書目也增加了讀者的方便。就編者有意溝通電影研究和藝術史而言，這本集子是相當成功的；它不僅幫助填補了西方學術研究的一個空白，也溝通了中國與西方兩種不同的電影研究方法。然而，由於一意追求美學、哲學和形式上的問題，這本集子的中國部分（除了貝利和法克哈之文外）不能解釋新的電影風格在中國文化、政治環境內是如何產生作用的。為此，我們要看看桑賽爾、陳犀禾與夏虹合編的集子：《當代中國電影：1979-1989的電影批評》(*Film in Contemporary China: Critical Debates, 1979-1989*)^⑩。

當代中國電影研究

仁特 (John Lent) 在桑賽爾等人的論文集的序中強調，這本集子的重要性是讓中國的電影研究者用自己的語言、文化和學術傳統為自己說話。除了編者的導言和結語之外，這本書選輯了英譯的、具有代表性的中文論文，將其分成以下五個部分：呼喚新的社會概念、文化問題、影戲、娛樂電影、新的中國電影理論的討論。編者認為，80年代初，探討技術發展方面的文章佔多數，諸如對電影語言、電影本體性和新的電影觀念的追求等；從80年代中期開始，中國電影研究轉向意識形態方面的問題，以此重新

思索電影製作和電影批評的社會功能和政治意義。編者毫不諱言地將「新時期」中國電影研究的成果歸於西方的影響。西方電影理論一旦由來訪的美國學者帶到中國，由中國電影出版社和《當代電影》、《電影藝術》、《世界電影》等刊物發行中譯稿，即在相當程度上影響了中國的電影研究者，為他們提供了突破單一的政治批評模式、開拓新的思維空間的重要話語途徑。

《當代中國電影》中的文章形式多樣，有論文、短評、座談等，充分表現了與西方學術研究不同的研究方法。正如諾斯曼所言，美國的電影研究在80年代中期已經完全地「學院化」而基本失去了原有寶貴的「人文」層面^⑪。反之，在中國的電影研究中，電影工作者和評論家之間關係密切，評論家有時還加入電影的製作^⑫。在這個意義上，《當代中國電影》對西方學者是一本很有幫助的書，尤其配上桑賽爾等人1990年編的《中國電影理論：新時期指南》(*Chinese Film Theory: A Guide to the New Era*) 時則更為有益^⑬。那本集子收入80年代重要的爭論議題，諸如電影的戲劇性、文學性、民族性、新電影概念，以及電影的傳統與更新等。

中國新電影

就研究質量、覆蓋範圍和補充材料（如插圖、歷史年表、參考書目、中英文對照表等）而言，布朗 (Nick Browne)、畢克偉 (Paul Pickowicz)、索沙克 (Vivian Sobchack) 和邱靜美合編的《中國新

《當代中國電影：1979-1989的電影批評》的編者認為，從80年代中期開始，美國的電影研究已經完全地「學院化」而基本失去了原有寶貴的「人文」層面。反之，中國電影研究轉向重新思索電影製作和電影批評的社會功能和政治意義。

畢克偉認為「後社會主義」才是理解當代中國文化和社會最有效的理論框架，他將之理解為一種大眾領域的認識方式。這種異化的思想和行為方式在文化大革命中期即已產生，而且這種反烏托邦的情境不僅僅局限於城市地區。

電影：形式、身分、政治》(*New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*)無疑是迄今最好的單冊英文本中國電影書籍^⑤。這本書的出版，標誌着西方的中國電影研究在短短十年內趨向成熟。布朗是最早到中國講學的美國教授之一，也是第一個邀請程季華赴美的學者。他言簡意賅的序言把這本集子視為電影研究和中國研究之間的跨學科合作，認為最重要的任務是掌握藝術形式和藝術感受的變化，及其對政治力量的反抗、調位和滲透的功用。為了達到這個目的，他主張西方對這些變化的解釋必須首先是歷史的和文化的解釋。

《中國新電影》的頭兩篇文章都涉及通俗劇。馬寧分析中國電影通俗劇中的空間性和立體性，提出了不少精闢的見解。他指出中國敘事話語中的主體位置是傾向集體的；陰陽宇宙觀對銀幕構圖的影響表現在中國電影中右方常為陽／正面人物所佔據，而左方常為陰／反面人物佔據。他認為謝晉的敘述模式融小說與傳奇、個人與政治為一體，創造出中國典型的黑白分明的兩極式敘事結構。他分析了《天雲山傳奇》中的空間錯位和女性主體意識，並闡述謝晉在他的其他影片中如何在意識形態混亂的情況下塑造出一個完整的社會主體。布朗的文章回顧了西方對通俗劇的理論探討，指出馬寧等人所說的「家庭通俗劇」不完全是西方意義上的通俗劇。他進一步提出「政治通俗劇」這個概念，將它定義為「一種表達非正義方式，在這種介於公私之間的表達方式中，性別作為一個區分差異的標誌被社會權力和歷史環境充

分利用」^⑥。有趣的是，布朗分析的電影與馬寧挑選的一樣。他闡述了謝晉電影中政治地位與性關係的連繫、儒家倫理觀與社會主義政治制度之間的衝突、置於主流意識形態邊緣的主體性以及與性別無關的「人」的概念。

相比之下，畢克偉研究黃建新的三部城市電影在理論上更具新意。他認為現代主義這個詞已被濫用，後現代主義與中國電影研究基本上無關，而「後社會主義」才是理解當代中國文化和社會最有效的理論框架。他把後社會主義理解為一種大眾領域的認識方式，認為這種異化的後社會主義的思想和行為方式在文化大革命中期即已產生，而且這種反烏托邦的情境不僅僅局限於城市地區。他指出《黑砲事件》是對列寧主義式政治制度的一種後社會主義批判；《錯位》(黃建新導演，1986年)是將後社會主義與荒誕戲劇相提並論的一種戲謔模仿；而《輪回》(黃建新導演，1989年)則是表現在後社會主義中個人的自暴自棄的一個故事。

貝利的文章是《中國新電影》中論述大陸電影的最後一篇。他重操舊業，繼續研究他稱為「經典的大陸中國電影」(即50、60年代電影)中群體的、非個人的視覺主體，但對他以前的觀點作了實質修改。就80年代的電影而言，他考慮到性別、距離、身分、主體等因素，提出更為具體性的視覺主體的種種模式。他承認80年代是一個動盪的時期，但堅持對這種動盪的每一轉折作具體的描述是很有必要的。

布朗等人合編的論文集的第二部分，探討了台灣和香港的電影。

傑姆遜 (Fredric Jameson) 高度理論化的文章分析了《恐怖份子》(楊德昌導演, 1986年) 中所表現的都市異化和夢幻的破滅。他洋洋灑灑地列舉了西方的現代主義作品, 認為《恐怖份子》將現代化更多地解釋成都市化, 而不僅僅是西化; 《恐怖份子》表現了業已過時的現代派主題 (如藝術與人生、小說與現實及模仿與自諷等等), 將女人的情境描寫成本質上是空間性的, 而男人則受時間命運的擺布。鄭樹森的文章討論台灣另一位國際知名導演侯孝賢。他用「入會式」(initiation) 這一文學概念來解讀侯孝賢的《童年往事》(1985年) 和《戀戀風塵》(1987年), 指出這兩部影片都表現了主人公的成長過程。他進一步分析說, 除了慣於對童年及往事作浪漫美化之外, 侯孝賢的影片中天真無瑕的鄉村總是與城市作一種理想式的對抗, 因為侯孝賢歷來把城市視為欺詐、腐敗和剝削的象徵。

李焯桃的文章描述了80年代的香港電影「新浪潮」。他承認香港迄今尚未出現堪與侯孝賢、楊德昌、陳凱歌或田壯壯媲美的國際名導演, 但他仍強調香港電影有其重要性。首先, 所有的新浪潮導演都在西方接受正規的學府訓練, 他們的作品都具有成熟的技術、獨特的風格和現代意識。其次, 他們大部分都生於或長於香港, 他們的作品表現出鮮明的香港本土意識, 因此同關心民族主義和中國身分的前一代導演形成明顯的對照。在分析許鞍華和徐克的電影時, 李焯桃發現一種寓言式的策略, 即將香港的經驗移植到越南或其他地方來講述。1997年香港回歸中國大陸的事實,

像陰影一樣籠罩在許多香港導演心上, 他們通過探討大陸與香港的關係來表達一種集體的焦慮。《似水流年》(嚴浩導演, 1984年) 和《省港旗兵》(麥當雄導演, 1984年) 因而成為香港人認知大陸的正反兩極。警匪片變成強調香港人自我利益和生存掙扎的有效途徑, 一種基於血氣方剛的新英雄主義漸漸形成。然而, 在80年代後期, 一些新的年輕導演拒絕了這種兄弟會式的英雄主義, 在《童黨》(劉國昌導演, 1988年) 等新片中重新出現了代表中國傳統的父親形象。邱靜美繼續討論香港電影, 並區分了以下五個中國的概念: 古代中國、民國時期的中國、社會主義的中國、1949年後的台灣, 以及英國統治下的香港。她認為在香港存在着一種殖民文化和中國文化的調合, 《似水流年》和《省港旗兵》作為兩種極端的表現, 恰好說明香港的後殖民的前途是難以預測的。

在論文集的最後一篇文章中, 李歐梵挑選了兩種代表香港最受歡迎的電影題材 (即「硬派」的功夫電影和「軟派」的言情喜劇), 進而提出城市文化和後現代意識等大問題。他以戲謔模仿和寓言入手分析《胭脂扣》(關錦鵬導演, 1987年) 和《刀馬旦》(徐克導演, 1987年), 進一步聯繫到「拼貼」(pastiche) 這一藝術概念, 並提出一個無法迴避的問題: 我們能從某種意義上將香港電影視為一種中國後現代文化的產品嗎? 在他看來, 後現代性的確已經出現在香港電影中, 這與香港的城市文化的基礎結構有着直接聯繫。儘管他不願在文章中徹底地闡述後現代問題, 但他仍鼓勵讀者去

1997年香港回歸中國大陸的事實, 像陰影一樣籠罩在許多香港導演心上, 他們通過探討大陸與香港的關係來表達一種集體的焦慮。《似水流年》和《省港旗兵》因而成為香港人認知大陸的正反兩極。

思索如何在當今後殖民的(如果還不是後現代的)世界環境中為中國電影定位。

中國電影與後殖民性

後殖民性這一問題在周蕾的專著：《原始的感情：視覺性、性欲、民俗學與當代中國電影》(*Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*)中獲得詳盡的闡述^①。從魯迅如何在觀看了一部日本人斬殺中國間諜的新聞片後棄醫從文這一眾所周知的故事中，周蕾發現了第三世界中一種新話語(即「技術化的視覺性」)的開端。她認為魯迅故事中自相矛盾的地方是，魯迅一方面充分意識到新的視覺性的直接而殘忍的力量，另一方面卻又依賴中國古老的、以文字為中心的文化去完成他的啟蒙事業。從後殖民話語的角度出發，周蕾進一步宣稱，現代中國的知識份子基本上壓抑了這種視覺性，使其長期邊緣化；但是，電影的出現仍表明了語言文字遭受歷史性錯位的時刻。在詳盡闡述「原始的感情」這一複雜概念時，她指出對失落的根源的幻想和發明傳統的策略構成了一種新的認知方式，即將中國同時視為一個帝國和一個受難者。在回顧文化大革命時期的毛澤東崇拜(「當年最迷人的電影」)之後，周蕾將第五代導演當作人類學家和民俗學家，因為他們創造了一個可以在海外觀眾面前展現「中國」的新空間。對周蕾而言，這種由電影重新創造中國的努力最終與共產黨國家的願

望不謀而合。為了超越這種「文化中心主義」，她主張瓦解「中國」這個中心符號。

周蕾書中的第二部分，由四章具體討論中國電影的文字組成。她認為《老井》(吳天明導演，1987年)這部影片證明了為社會幻想而辛勞努力從本質上說是毫無意義的，因為《老井》中所渲染的「民族」寓言正表明了民族的異己性，表明了一種由於缺乏浪漫愛情而顯示出的民族的不存在。在詳論《黃土地》時，她批判了當今西方理論思維對第三世界電影的兩種態度，即「左翼的男性主義」批評(如傑姆遜的「民族寓言」說)和「自由派的女權主義」批評(如卡普蘭的「異性性愛」說)，進而宣稱在《黃土地》中，電影形象已成為一種託辭，其指意的能力完全讓位於音樂效果。在更為極端的理解指導下，她從《孩子王》中挖掘出一種視「文化為暴力和排泄」的概念，認為影片在神秘無言的牧童身上創造出一種與中國教育制度相對抗的話語。她的結論是，陳凱歌的影片是自戀的男性文化的產品，它提供了一個異想天開的希望，希望男性擺脫婦女及婦女所體現的一切局限去書寫文化。最後，周蕾分析張藝謀的《紅高粱》(1988年)、《菊豆》和《大紅燈籠高高掛》(1991年)，指出這些影片是「鴛鴦蝴蝶派小說」模式的繼承者，但張藝謀的技藝比他的前輩高超得多，他的「誘惑的藝術」包括一種「自認卑賤」和一種對女人的「迷戀」。周蕾反對近年研究張藝謀電影所依賴的「虛實」概念和「壓抑的假設」，因為她以為電影形象是作為形象而運作的，形象即表層，而

周蕾將第五代導演當作人類學家和民俗學家，因為他們創造了一個可以在海外觀眾面前展現「中國」的新空間。對周蕾而言，這種由電影重新創造中國的努力最終與共產黨國家的願望不謀而合。

表層的意義則存在於對深度的解構。張藝謀電影的表層力量來源於對中國政府和世界的正視，這種正視滿足了雙方對中國電影的要求。

周蕾專著的最後一部分討論了中國被西方所「凝視」的地位，這種被人注視而不是注視別人的特點，構成了跨文化表現中的主要內容。她宣稱，通過這一個注視別人（西方）在注視自己的過程，當代中國電影主動地將中國（自己）民俗化，而其結果是一種「自我的民俗學」。她概覽了西方的翻譯理論後，又將中國電影比喻成「文化翻譯」或文化間的翻譯，就此結束她的大作^⑧：

如果翻譯是一種背叛，那麼譯者即靠為本民族文化爭名譽而償還自己的欠債。……正是在這樣的不忠誠的翻譯中，「中國」才得以生存，得以繁榮。

在及時參與有關跨文化研究、性行為、民族性、身分、真實性和商品拜物教等方面的討論這一點上，《原始的感情》對人類學、電影和文學的跨學科研究作出了貢獻。但是，周蕾意圖通過技術化的視覺形象來書寫現代中國的文化史和文化人類學的這個目的卻沒有達到，原因是她所想的這個大工程不能不包括對其他視覺表現形式的研究，諸如插圖、畫報、漫畫以及攝影、電視、廣告和建築等等。在她的書中，她掌握的西方理論與她援用的相當有限的中國材料形成鮮明對照，而這一局限不可避免地影響了她諸多觀點的可信性。舉例說，電影作為自我民俗化這觀點對田壯

壯的《盜馬賊》（1985年）是合適的，但對他的《搖滾青年》（1988年）則不甚妥當；同樣，「原始的感情」在張暖昕的《青春祭》（1985年）中充分體現出來，但卻沒有進入她的《北京，你早！》（1990年），或其他的當代城市電影中，如《頑主》（米家山導演，1988年）和《大撒把》（夏剛導演，1992年）。以上這些例子說明周蕾的書並沒有完全回答當代中國電影研究的許多問題，但她卻提出了不少富於想像的見解。

尚待解決的幾個問題

以下我想提出上述五本英文書籍中涉及但尚未解決的幾個互相關連的問題，以此促進將來的研究。第一個問題涉及跨文化研究中的政治，或更具體地說是西方理論和中國文本的關係。李陀對西方以文本為中心的電影批評顯然不甚滿意，因此建議我們不僅要注意中國的電影文本，同時還要注意中國的學者怎樣理解這些文本，而他們的理論話語又是怎麼產生的^⑨。然而，事情並不那麼簡單，因為80年代的中國理論話語深受西方理論的影響^⑩：

巴贊的《甚麼是電影？》和克拉考爾的《電影理論》的中譯本……很快引起符號學、結構主義、形式主義、心理分析、意識形態和女權主義等方面的研究，……米特利、羅蘭巴特、列維斯特勞斯、雅克布森、梅茲、福柯、本雅明、阿爾都塞、傑姆遜……等人的著作為電影研究帶來了許多新的方法。

周蕾意圖通過技術化的視覺形象來書寫現代中國的文化史和文化人類學的這個目的並沒有達到，原因是這個大工程不能不包括對其他視覺表現形式的研究，諸如插圖、畫報、漫畫以及攝影、電視、廣告和建築等等。這一局限不可避免地影響了她諸多觀點的可信性。

張藝謀式的「東方人的東方主義」在很大程度上是西方國際電影節以其東方主義作出篩選後的產品，而他的「視覺民俗學」這一模式在近年更是不斷地再生產。

其實，從近年的電影批評文章中，我們還能選出更多的西方理論家加入這個令人注目的「遊行檢閱」：阿多諾、巴赫金、波德里亞、布迪爾、弗洛伊德、海德格爾、拉康、尼采、賽依德等等。

一方面，我可以把這些西方理論家在中國電影研究中的影響當作這一新興學科的本身的重要性；另一方面，他們的影響本身又具有爭議性、甚至對西方學者也不例外。在《通俗劇與亞洲電影》的結語部分，諾斯曼對亞洲電影被美國的學術性電影研究所接納的條件提出質疑^②：

如果美國的電影研究接受亞洲電影只是為了把後者作為按既定的方法和信條作研究的一個對象，那麼則意味着前者將否認亞洲電影和亞洲人的主體地位，否認他們可以為自己思考的主體性；意味着前者將使亞洲的聲音沉默，……使美國人與亞洲人之間的對話中斷。

西方研究亞洲電影中的這種「霸權」行為已成為近年來的批評對象之一^②，但在跨文化研究中還有更多的危險系數，甚至連如何界定「當代中國電影」這一概念也不例外。

我要講的第二個問題即是視當代中國電影為「民俗學和自我民俗學」這一主張。顯而易見的是，周蕾的主張是以閱讀極少數的中國電影作品為基礎的，而這些少數的電影又大多是以神話般或循環式的時間內的鄉土中國的故事為主。誠然，由於張藝謀最近的成功，西方觀眾很容易從他的影片中辨認出封建的行為、民族的細節、迷人的神

話、精彩的攝影和女人的性欲等張氏「商標」。然而，若將這些個人商標理論化為當代中國電影的本質因素，那就等於在有意無意之中無視了中國電影的多樣性和複雜性，否認它在其他範疇內（如城市電影）的成就，而最終參與了一種新的東方主義的活動。當然，張藝謀式的「東方人的東方主義」在很大程度上是西方國際電影節以其東方主義作出篩選後的產品，而他的「視覺民俗學」這一模式在近年更是不斷地再生產^③。從這個意義上說，西方的中國電影學者將面臨着兩個選擇：要麼追隨東方主義的潮流去重複一種神話，這種神話把中國縮影成為鄉土中國、成為荒蕪的土地、成為奇風異俗、成為男性的無能或閹割、成為女性的性壓抑——而最終成為「原始的感情」中的一切；要麼則撕破西方的幻想和神話，重新將批評的注意力引向中國電影的其他方面。

重新思考中國電影批評的方向是我想提出的第三個問題。貝利早在1990年就指出^④：

我們尚缺乏1949年前的中國電影，以及台灣和香港電影的英文版的歷史。……故事片的各種體裁、記錄片和新聞片等也基本上沒人研究。

五、六年時間過去了，貝利提出的看法大體仍符合目前的情況，至少英文的中國電影史確實如此。當然，我們在90年代初也看到令人欣喜的學術發展，尤其是對早期中國電影、台灣和香港電影作品的研究有長足進步；相比之下，作者與體裁的研究尚有待努力。

最後一個問題是與重思中國電影研究相關的「中國」或「中國性」問題。在當今後殖民話語中，「解構」國家和民族的概念似乎是不可避免的。對周蕾這樣的批評家而言，「中國的」這一民族的符號隱含着中國知識階層「與極權政治的共謀關係」，因為他們對西藏、台灣和香港等地被大陸中國文化所殖民和壓制的人民毫不關心，對這種「中國的帝國主義」視若無睹^①。對周蕾來說，在跨國資本主義盛行的時代，中國電影的民族性本身已經是一個跨文化的商品拜物教的符號。毫無疑問，國家與民族性等問題對中國電影研究極為重要，因此更需要嚴肅和系統的研究。我在這裏只想說一句，無論目前的批評如何將「中國」或「中國性」加以理論化，我們都不能、也不可能無視中國作為一個文化與政治實體的歷史存在，這一存在為二十世紀中國電影的發展蓋下了深深的烙印。引一句傑姆遜的評語^②：

民族性是一個人與生俱來而又推卻不掉的東西，而後民族性則是一個人決定如何重新證實自己所創造出來的東西。

同樣，中國電影是一個歷史的存在，而一個批評家如何將電影的「中國」理論化則永遠是事實之後的東西，永遠是後設話語的東西。只有基於這樣一種歷史的理解，我們才能進一步深入地「審視中國」，不但指出中國電影在西方理論語境中的意義，更要指出它在中國的文化和歷史語境中的意義。

註釋

① 見Jay Leyda: *Dianying: An Account of Films and the Film Audience in China* (Cambridge: MIT Press, 1972); Régis Bergeron: *Le cinéma chinois, 1905-1949* (Lausanne: Alfred Eibel, 1977); Tony Rayns and Scott Meek ed.: *Electric Shadows: 45 Years of Chinese Cinema*, Dossier No.3 (London: British Film Institute, 1980); *Ombre elettrica: Saggi e ricerche sul cinema cinese* (Milan: Regione Piemonte/Electa, 1982); *Ombres électriques: Panorama du cinéma chinois 1925-1982* (Paris: Centre de Documentation sur le Cinéma Chinois, 1982).

② 這些電影回顧展的細節見 Paul Pickowicz: "Early Chinese Cinema — The Era of Exploration", *Modern Chinese Literature*, vol. 1, no. 1 (Sept. 1984), pp. 135-38.

③ 程季華為二卷本《中國電影發展史》(北京：中國電影出版社，1963年)的主要作者。他與陳梅先後在美國的加州大學洛杉磯分校、南加州大學、愛荷華大學、威斯康辛大學、紐約州立大學石溪分校等地講授中國電影。

④ 到北京講學的美國教授有安德魯、布朗、波德威爾、休士頓、卡普蘭、羅森、斯克拉、索沙克和斯台格等人。講座題目包括電影史、電影理論與實踐、意識形態、心理分析、婦女與電影等。

⑤ 諾斯曼之語出自Wimal Dissanayake ed.: *Melodrama and Asian Cinema* (New York: Cambridge University Press, 1993), p. 259.

⑥ 僅1992和1993兩年，《秋菊打官司》(張藝謀導演，1992年)獲威尼斯大獎，《湘魂女》(謝飛導演，1992年)和《喜宴》(李安導演，1992年)獲柏林大獎，《霸王別姬》(陳凱歌導演，1993年)獲坎城大

無論目前的批評如何將「中國」或「中國性」加以理論化，我們都不能、也不可能無視中國作為一個文化與政治實體的歷史存在，這一存在為二十世紀中國電影的發展蓋下了深深的烙印。

獎。這些是繼張藝謀1988年在柏林、侯孝賢1989年在威尼斯獲首獎殊榮之後中國電影的成就。

⑦ 見Chris Berry ed.: *Perspectives on Chinese Cinema* (Ithaca, NY: China-Japan Program, Cornell University, 1985; East Asian papers, no. 39), a second and enlarged edition issued in 1991 (London: BFI Publishing); Paul Clark: *Chinese Cinema: Culture and Politics Since 1949* (New York: Cambridge University Press, 1987); George S. Semsel ed.: *Chinese Film: The State of the Art in the People's Republic* (New York: Praeger, 1987); Wimal Dissanayake ed.: *Cinema and Cultural Identity; Reflections on Films from Japan, India, and China* (Lanham, MD: University Press of America, 1988).

⑧ 同註⑤書。

⑨ 威克森的書評刊於 *Journal of Asian Studies*, vol. 53, no. 2 (May 1994), p. 510.

⑩ Linda C. Ehrlich and David Desser eds.: *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (Austin: University of Texas Press, 1994).

⑪ George S. Semsel, Chen Xihe, and Xia Hong eds.: *Film in Contemporary China: Critical Debates, 1979-1989* (New York: Praeger, 1993).

⑫ 諾斯曼語，見註⑥書，pp. 259, 267-68.

⑬ 中國導演偶爾參加電影批評（如謝飛、張暖昕等）；而評論家有時也參加電影製作（如倪震為《大紅燈籠高高掛》編寫劇本）。

⑭ George S. Semsel, Xia Hong, and Hou Jianping eds.: *Chinese Film Theory: A Guide to the New Era* (New York: Praeger, 1990).

⑮ Nick Browne, Paul G. Pic-

kowicz, Vivian Sobchack, and Esther Yau eds.: *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics* (New York: Cambridge University Press, 1994).

⑯⑰ 同註⑮書，pp. 43; 120.

⑱ Rey Chow: *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995).

⑲⑳ 同註⑱書，pp. 202; 51.

㉑ 李陀語，見註⑱書，p. xi.

㉒ 同註⑱書，p. 185.

㉓ 同註⑱書，p. 262.

㉔ 見Mitsuhiro Yoshimoto: "The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order", *Boundary 2*, vol. 18, no. 3 (1991), pp. 242-57; 張英進：〈重思跨文化研究〉，載《電影藝術》，1996年2期，頁19-23。

㉕ 引言取自周蕾，同註⑱書，pp. 149, 171. 近年又有幾部符合張藝謀模式的電影產生，如《五魁》（又名《驗身》，黃建新導演，1993年）、《炮打雙燈》（何平導演，1994年）和《二嫫》（周曉文導演，1994年）。這些新片皆出自第五代導演之手，由港台出資，在歐美享有盛譽。

㉖ 同註⑱Chris Berry，1991年版，p. 4.

張英進 美國斯坦福大學比較文學博士，現任印第安納大學東亞及比較文學系副教授。著作包括英文書籍 *The City in Modern Chinese Literature and Film* (Stanford University Press, 1996)，《中國電影百科全書》（倫敦：勞特里茲出版社，即將出版），及中文書籍《西方現當代文藝社會學探索》（海峽文藝出版社，1987）等。