

中國電影中的民族性與國家話語

◎ 張英進

* 本文初稿由北京大學王軍與何鯉譯自英文，作者在此特意鳴謝。

近年來，基於一種即使算不上焦慮至少也相當迫切的感覺，文化批評轉向了民族地位與種族間的關係問題。本文力圖考察種族、民族、民族國家以及諸如此類的相關術語（比如民族大眾、民族主義、國家話語、文化霸權和主體性等一整套批評範疇）在中國電影領域中的作用。本文的探討從作為中國大陸的一個特殊文類的「少數民族電影」一直推及作為中國新電影批評實踐的「少數話語」，並試圖說明從20年代初至今，那些民族與種族的概念究竟是如何通過中國電影內部複雜的妥協過程而得以運用的。這種妥協可以分為電影話語（如電影敘述與敘事）和批評話語（如電影理論與批評）這兩個層面。本文將從第二個層面展開以便確定那些極端重要的關鍵點，然後再通過解讀一些能夠說明這些關鍵點的電影從而把論述引向第一個層面。

一 理論偏移：“Race”或“Ethnicity”？

貝里（Chris Berry）最近在一篇文章中，將「民族」這樣一個語義含混的漢語詞彙等同於“race”這樣一個內蘊甚豐的英文詞彙。他非要将“race characteristics”與「民族特點」、「race-ization」與「民族化」、「race color」與「民族風格」、「racial minority」與「少數民族」這樣一些概念等同起來不可，並試圖藉此對「漢族」進行一種解構性的讀解。遺憾的是，其結果非但沒有澄清中國電影研究中許多有差異的概念，反而將其混為一談。貝里雖然正確地確定了1949年後中國電影中的「中國中心主義」（sinocentrism）（對此，他更願意用「民族中心主義」加以界定），但我在這兒寧願將之視為「民族化」（“race-ization”或克拉克Paul Clark所說的“sinification”）¹的東西，看作為一種受到政治激勵與操縱的文化生產過程。這種文化生產帶來的不僅僅是中國55個少數民族大團結的統一話語，而且就像我們將在後面的電影分析部分中看到的那樣，帶來了必然地蘊含著自我與他者辯證法的矛盾的電影話語。從這一角度看，貝里的程式是有問題的。他不加鑒別地把“race”作為一個最主要的術語來使用，一方面遮蔽了“race”與“ethnicity”之間的差異，另一方面亦混淆了支持漢文化相對於其他少數民族文化霸權的「國家話語」與中國電影中的「民族主義政治」，後者策略性地將少數民族文化作為「民族特色」的一種構成方式以對抗西方話語和技術。這種混淆產生的後果是，貝里輕率地把近期的中國電影定位為對“race”話語和「民族化」的挑戰而全然忽視了另一種可能性，即許多此類電影在挑戰國家話語的個體努力過程中反而不知不覺地強化了漢文化霸權。

在討論中國電影中對少數民族的特定描述之前，我打算先對社會科學和文學研究領域內有關種族、民族及民族國家的一整套概念略作說明。埃爾貝爾（Thomas Herberer）在《中國及其

少數民族》(China and Its Minorities)一書中認為，在中國，「少數民族」這個詞包括在種族、語言、宗教信仰、風俗習慣、道德規範、傳統、服飾、社會結構以及諸如此類的方面有著顯著特徵的一群非漢族人。埃爾貝爾注意到，漢語從未對與"peoples"、"nation"、"nationality"和"ethnos"相應的概念加以區分——它們全都被歸結為一個單一的詞彙「民族」，因此他也拒絕將它們壓縮為一個英文單詞——"race"。

我反對將「民族」等同於英文中的"race"，但並不表示當代中國並不存在民族話語。迪科特(Frank Dikötter)對民族話語曾作過深究，他認為，在談到有關非我族(如歐洲人與非洲人)的種族概念時，在漢族與滿族之間沒有太大差別。迪科特確信中國各民族對待其他民族的態度是基本相似的，由此他得出這樣的結論：「大多數少數民族的形象與漢族的形象並無顯著不同，由於存在這種確實的聯繫，因而沒有必要詳細闡釋民族理論。」²是以，他在研究中沒有探討民族關係問題。

在中國研究領域內的歷史與社會科學文獻中，"ethnicity"比"race"更接近於「民族」的等價詞，作為中國電影研究中的一個批評範疇，"race"同樣無甚效力。我在這裏想指出的是：對於那些在文學與文化研究中歷史地演變而成的批評範疇，認清而不是遮蔽差別，對我們的研究是大有裨益的。

在《文學研究的批評術語》(Critical Terms for Literary Study)關於"race"的詞條中，阿皮厄(Kwame A. Appiah)注意到這樣一個令人震驚的發現：「在生物學與人類學領域內，人們有著相當廣泛的一致意見，即當"race"這個詞在非科學的討論中被使用時，它迥異於其在科學中的涵義。」³當被作為一個生物遺傳的概念來描述時，"race"依據由膚色、頭髮乃至智力與誠實等諸種可辨的特徵來確定。驚人的是該詞在西方過去幾個世紀中是如此頻繁而一貫地被使用，以致於作為一個範疇的"race"已被視為理所當然。

早在1882年，勒南(Ernest Renan)就指出了致使「"race"與"nation"混淆」的重大錯誤。他進而指出，"nation"應該是「一種靈魂、一種精神性的原則」，它是由共有的歷史記憶留下的豐厚遺產以及當今人們力求使這種繼承物的價值常盛不衰的意願構造出來的。「一個"nation"因此是最高層次的團結一致」，勒南斷言，「這種團結一致性超越了種族、語言與領土的界線」⁴。

然而，這種"nationhood"的意願是怎樣將自身明晰地表達出來的呢？就此，荷米巴巴(Homi Bhabha)最近提出了「作為敘事的"nation"」這一個理論——"nation"是通過各種各樣的敘述和話語而得以銘刻與傳播的。例如人民("people"或"nation-people")的範疇是由雙重含義構建起來的：在國家話語中作為「教育對象」的"people"(即"nation"在其成員中或通過其成員的自我生長)和作為「實踐主體」的"people"。這就把"nation"分割成他者/自我，並把它重新指認為「一個被文化差別以及由相互爭奪的族群、彼此對抗的權力集團和關係緊張的不同文化地域構成的充滿異質的歷史所內在地標明了的空間」⁵。從這種文化差異的觀點來看，勒南有關"nation"是最高層次的團結一致的觀點是根本站不住腳的。相反，就像荷米巴巴論辯的那樣：「就其自身而言，民族文化的『局部』既非一致的亦非不可分的：而相對於其他民族而言，也不能被簡單地視作『他者』。」⁶

荷米巴巴關於民族文化異質性的推論，在杜贊奇(Prasenjit Duara)對中華民族消解性的讀解中得到了呼應。杜贊奇不願接受那種廣為接受的觀點：「作為一個整體的民族自我想像為

歷史的統一主體」，他「視民族身分為建立在流動關係上的」。這種更富有彈性的立場使杜贊奇能夠把民族主義重新加以界定：「更貼切地說是一種自我和他者持續進行變換的關係。」⁸通過分析他所謂的"nation"的「推論含義」和「象徵含義」，杜贊奇描繪出一幅可以在多種層次上加以指認的有形無形的邊界構成的中華民族圖景——不僅僅有族群（ethnic groups）間的邊界，而且亦有存在於方言、地域、宗教、生存意義以及諸如此類的東西之間的邊界。

荷米巴巴和杜贊奇在構造"nation"這個概念時強調了流動的關係和邊界，而索羅爾（Werner Sollors）在界定"ethnicity"時亦有類似的看法——即它「不是指事物自身而是指一種關係」。「ethnicity」部分地源於希臘詞彙"ethnos"，而"ethnos"一詞蘊含著相互矛盾的含義：即包容性的意義——「統一人群」和分離性的意義——「其他人」（如「非猶太人」或「非基督徒」），由此，"ethnicity"的概念形成有賴於一種「對立」或「界線」⁹。所以，"ethnicity"的表述通常包括一系列給人印象深刻的界線建構策略。這種策略將其他人群類型化，而喚起他者的形象只是為了創造距離和標準差異。

與希臘語"ethnos"相似，漢語名詞「民族」中的「民」字指的是「普通人、大多數人」，而「族」字從小裏說指的是一群對親緣關係有著明確意識的人，從大裏講指的是得到確認的、歷史學意味上的人群（特別是在東北）。自從1895年前後「民族」作為日語新詞"minzoku"的漢語對應被創造出來，它很快成了一個頗有效力的詞語。它通常被用來指稱主要民族（即漢族）而非少數民族（一個由後來的用法派生出來的詞）。就像克羅斯利（Pamela K. Crossley）解釋的那樣，漢語的「民族」最接近俄語的"narod"（people, nation），它強調的是「大眾化」（"popular"，俄語"narodni"）和「民族性」（"nationality"，俄語"narodnost"）¹⁰。因此，"nationhood"和"ethnicity"在漢語名詞「民族」之中深深地紮根並相互纏繞。

顯然，在中國研究領域內處理主要民族（漢）與少數民族關係時，"ethnicity"一般說來要比"race"這個名詞的問題少得多。因此，我將把中國電影中有關"race"的問題留待進一步的研究。在本文下面的部分中，我從"nation"（阿皮厄將其視為關鍵性的中間詞）出發研究中國電影中的"nationhood"和"ethnicity"之間錯綜複雜的關係在歷史上的顯現。考慮到最近「作為一種身分資源的從"nationalism"到"ethnicity"緩慢而矛盾的變化傾向」¹¹，我們會發現，一旦"ethnicity"被設想為一種關係化的（即流動的）概念而不是本質化的（固定的）概念，它將像中國當代電影研究中的民族主義（nationalism）那樣成為同等有用的概念。

二 主題變化：中國電影中的"nationhood"和"ethnicity"

值得注意的是，1895年發生了兩個歷史事件：法國發明了電影和中國在第一次中日戰爭失敗。1895年（這一年「民族」這個詞第一次出現）以降，「民族主義」（漢語中該詞的字面義為「民族意識形態」）成為現代中國文化與知識史的焦點之一。甚至在政治無意識的層面上，"nationhood"的問題對中國電影圈的作用也從未減弱。用「西洋影戲」來命名早在1896年8月上海徐園放映的電影，是第一個例證。因為，至少起先對於中國學者，「影戲」作為一種中國傳統的娛樂形式，可能意味著對電影這種國際藝術形式做出某種「中國」貢獻。當任慶泰在北京一家照相館製作出第一部中國電影《定軍山》（1905）的時候，其引人注目之處在於拍攝的是由著名京劇演員譚鑫培主演的京劇。或許在中國電影的初始階段，人們就已努

力把某種「中國特色」施加於電影這一載體，因為儘管在其中文字名字中有個「影」字——最初叫「影戲」，後來叫「電影」，但它畢竟是一種西方的科技舶來品。

在中國電影後來的發展過程中，從家庭劇中對倫理問題微妙的電影化處理到對殖民主義者和帝國主義者在中國存在的激烈政治抗議，「中國特色」作為民族身分的一種標誌以多種不同方式體現。例如，人們不僅能在20年代鄭正秋的電影中發現家庭劇賴以最終表現出「民族自救」這一種重大主題的寓意構造，而且也可以在同一時期張石川充滿鴛鴦蝴蝶式的浪漫和俠義道式的功夫的「遁世者」電影中，辨識對整個民族命運的深切關注。在政治領域，「進步」中國電影工作者在1932年夏天共同努力，粉碎了美國人創立一個「中國好萊塢」的圖謀；1936年6月，他們抗議《新土》（日本和納粹德國合拍）這部號召日本國民向被他們新征服的滿洲移民的殖民主義「法西斯」侵略電影在上海國際租界公映。

一般而言，民族主義在30年代的左翼電影中得到了更為清晰的闡釋。左翼電影是因日本1931年9月入侵東北和1932年1月進攻上海引發的市民愛國主義的高漲而繁榮起來的。比如像《三個摩登女性》（卜萬蒼執導，1933）、《小玩藝》（孫瑜執導，1933）、《大路》（孫瑜執導，1934）、《風雲兒女》（許幸之執導，1935）等電影，均以生動的細節重現了日本侵略造成的精神創傷。無須贅述，該類型的民族主義很少涉及「民族話語」（discourse of race），而是很大程度上依賴於對超越經濟、意識形態與政治差異的「民族性」這一概念的構造。歷史地看，儘管「軟性」娛樂電影繼續在市場上佔有自己的份額，但左翼電影中的民族主義標誌著中國電影逐步由早期的浪漫故事、武俠、神鬼等流行題材轉向了現代中國的生存危機（諸如乾旱、洪水、女性、戰爭之類的題材）¹²。及至1936年（即抗日戰爭全面爆發的前一年），當「國防電影」的口號被提出的時候，持續高漲的愛國主義精神已無法遏制了。

抗戰期間（1937–1945），甚至國民政府也倡導發起了愛國主義電影。例如，《保衛我們的土地》（史東山執導，1938）和《八百壯士》（應雲衛執導，1938）是在武漢陷落之前用十個月時間完成的。在戰後初期，刻骨銘心的戰爭記憶致使兩部史詩性的影片《一江春水向東流》（蔡楚生與鄭君里執導，1947）和《八千里路雲和月》（史東山執導，1947）取得了空前的票房成功。這些影片所凸顯的「民族性」，驗證了勒南的見解：「事實上，共同的苦難比歡樂更有效。就民族記憶而言，悲傷比勝利更有價值，因為他們迫使人們注意到責任，並籲求一種共同的努力。」¹³

應當指出的是，國民黨政府也推出了屬於自己的「民族性」，特別是在南京十年（1927–1937）中。儘管這個事實在很大程度上被大陸官方的中國電影史所忽視，但它正緩慢地被中國現代史的研究者們重新認識。通過其自身的機構，比如1931年成立的國家電影檢查委員會，國民政府力圖使電影製作納入到國家建設計劃之中。具體地說，它推行了以下幾種東西作為現代民族的決定性因素：作為全國通用語的「國語」（它雖未禁止但至少是極力減少中國南方廣東話電影的生產）、理性的思維（它禁止電影明確傳達宗教迷信主題）、健康的身體（它力促新一代電影明星具有運動員式的體魄）、儒家倫理（它屢次在影片獲准發行之前下令剪掉表現色情與性的鏡頭）。歷史地看，有諷刺意味的是，國民黨在電影審查中的某些做法得到了那些「進步」電影工作者們（其中許多人後來被劃為左翼）的熱情贊同。如果在更寬泛的意義上理解，這個例子表明了民族主義可能會形成一種內部統一的力量，特別是在民族危難之際。這在一部由國民黨控制的重慶中國電影製片廠製作的故事片《塞上風雲》（應雲衛執導，1946）中表現得更為清楚。《塞上風雲》講述蒙古族和漢族青年之間錯綜複

雜的三角戀愛，以及他們在對日本間諜的共同戰爭中最終克服了族群（ethnic）差異的故事，它實際上預示了在緊接著的十年的少數民族電影中反覆再現的某些主題（比如團結）。

在這一點上，中國電影民族主義話語中的"nation"概念可能得到更為準確的譯解。由「民族」構造的"nationhood"，是20年代到40年代電影最關注的對象。就像這一時期的電影製作和電影批評所展望的那樣，一個現代民族（nation）必須依靠不僅能夠抗拒外國軍事力量而且也能抗拒西方文化滲透的強大的人民。然而，在1949年以後的共產黨時代，"nationhood"這個概念越來越多地與「民族國家」（nation-state）聯繫在一起。通過意識形態機器，「國家」借助"ethnicity"作為其建構計劃中的一個關鍵範疇。人們可以設想勒南所想像的民族概念最終在社會主義中國出現了——「一個體現了最高層次的團結一致，由那種歷史所造就同時未來人們將繼續造就的奉獻感構成的民族」¹⁴。確切地說，正是由於這種由分享經驗而獲取的團結，少數民族電影才逐漸在50年代後期被劃定為一個單獨的門類。

三 少數民族電影：臣服於民族國家

1949年之後最流行的少數民族電影是《劉三姐》（蘇里執導，1960），它被讚譽為1949年後中國電影「民族風格」和「民族形式」的成功範例。在克拉克對這部電影的評論中，他發現了一個悖論——「塑造電影中的『中國』風格的最有效方式，是到這個國家最富『異域』文化色彩的地方去」¹⁵。當然，在充滿「異域情調」的少數民族地區拍攝的電影在象徵性結構中並不意味著相應的權力分配。相反，在"ethnic"文化實踐中確定「民族風格」的結果，決非「少數民族」文化向一種「主要民族」地位的回歸，而往往是把作為中華民族大團結一部分的少數民族合法化。考慮到50年代和60年代中國電影製作者的藝術自由越來越少以及日益濃烈的政治氣氛，少數民族電影的功能更多地不是作為虛妄的「異域奇景」以滿足電影觀眾對「外部世界」的欲求，而是民族國家通過定型化的形象把少數民族客體化並把他們納入到社會主義中國框架之中的一種行之有效的方式。

這種客體化與同化的意圖在《五朵金花》（王家乙執導，1959）中表現得更為明顯。這部影片講述一位少數民族青年在五名叫「金花」的少數民族少女中尋找心上人的故事。少數民族人物在該片中再次以一種定型化的形象出現：能歌善舞、衣著華美、佩帶著耀眼的飾物並且對浪漫情有獨鍾。作為一種不可或缺的要素，少數民族電影中的民歌經常迅速風靡全國。儘管如此，人們應該意識到少數民族電影對民族文化多樣化的頌揚其實是很表面的。這些電影對「團結」與「民族和諧」的表現，大多是對漢族觀眾展示一種奇觀，而且從理念上，這些奇觀都建構於一種確定無疑的漢族中心視點之上。因此，在《劉三姐》中，在受到地主的壓迫和必須團結起來反抗階級敵人這兩點上，壯族被表現為與漢族有著相同的命運；在《五朵金花》中，少數民族被塑造成熱情地參與社會主義建設的「勞動模範」。少數民族和漢族這種意識形態同一性，確保了維持漢族在整個國家中的文化領導權的國家話語的必要性和合法性。

《農奴》（李俊執導，1963）這部影片進一步展現了少數民族如何被他們與漢族之間據說存在的意識形態同一性所建構。在這部有關50年代末人民解放軍平定西藏叛亂的影片的結尾處，一個被漢族士兵挽救了生命的西藏農奴強巴，最後把他的目光投向牆上的毛澤東像。雖正處在他兒時女友的照料中，但他懷著敬仰所發出的第一句話卻是——「毛主席」，這句話彷彿發自肺腑，但實際上其中留下的即便不是影片審查者，至少也是漢族電影製作者的印

跡。

在像《農奴》這樣的少數民族電影中，電影表述服務於抑制邊疆地區異己的與潛在的顛覆性因素。源於國家話語的漢族文化領導權進一步強化了既存的權力與知識結構：處在漢族中心視點的掌握之中，少數民族電影象徵性地扮演著上天之眼（即「我」這個漢族主體），而把偏遠的邊疆地區和奇異的文化習俗置於不斷的監控之下。這種電影表述的潛台詞是：客體（也即少數民族）決不能成為一個認知的完全主體。換句話說，少數民族幾乎從未在少數民族電影中佔據主體的位置。少數民族不是出演為改變自身的權力力量，相反，總是被表現為民族國家的順從群體。

我在這裏的評論切合於格拉德尼（Dru C. Gladney）最近的研究，他強調：「少數民族的那種異域化甚至是情欲化的客體肖像，是主要民族漢族的構造中，甚或是中華民族本身的建構中不可或缺的部分。」¹⁶依照格拉德尼的觀點，人們甚至可推想在主要供漢族消費的少數民族電影中，至今還有那些輕歌曼舞的強制性出演，「與呈獻給古代中華帝國的貢品有著驚人的相似」。總之，固置於國家文化機器的少數民族電影有效地參與著某種「內部殖民主義」或「內部東方主義」，這兩者都被證明是確立漢族文化領導權的有效方式¹⁷。

四 少數話語：反思「中國 新電影」

就主要民族／少數民族的關係而言，權力與知識的基本結構直到「中國新電影」逐漸成形的80年代中期都沒有發生變化¹⁸，即使《盜馬賊》（田壯壯執導，1985）這部描述西藏宗教生活的紀實風格影片也不例外。它雖然在精心避開清楚的既定意識形態教條這一點上與從前的少數民族電影完全不同，但不容置疑的是其視點仍然基本上是漢族中心主義的。在一次採訪中，田壯壯直認《盜馬賊》反映著漢族社會中他「自己的人生觀」，因而很少涉及藏族人民的宗教信仰。

電影《青春祭》（張暖忻執導，1985）表達了一種與田壯壯類似的對漢族社會而非少數民族文化的關切。文革時期，一個城市少女被送到傣族地區的偏遠山寨，在那裏她通過部分地適應以傣族服飾作為視覺象徵的「他者」文化而最終找回了自己的主體性。在一個「詩意」的場景中，一群可愛的傣家少女勞作之後，相互逐著來到河邊，脫去了她們的民族服裝在河水中裸泳。從遠處目睹了這樣一種「色情」的傣家風俗（借此人們與自然之間「肌膚相親」的關係每天都得到了更新）的漢族少女驚得目瞪口呆。因為她成長在一個漢族社會，習慣於為她自己的胴體和性徵羞澀。然而，隨著時間的推移，她改變了自身，穿起了傣族服裝並和傣族少女一樣在河裏裸泳。整體而言，與其說《青春祭》關注的是傣族，不如說它是一個關於漢族少女如何重新找回失落的或被壓抑的自我的敘述。傣族在影片中僅僅被作為異域化的或是情欲化的他者，通過與他們對比，漢族少女得以重新界定她自己的主體位置。

當格拉德尼批評《青春祭》在80年代中期展示了「一幅少見的軟性色情圖景」時，他發現值得注意的是原作中那個漢族少女被送到的是個非少數民族鄉村，而影片的女導演對此作了改變。但是否可以想當然地從這種改變中作出結論，即這位漢族女導演與捍衛著漢族文化領導權的國家話語有著某種「共謀」關係呢？若是如此，那麼女導演張暖忻的性別是駁斥、是複雜化了還是證實了格拉德尼下述隨意比較中的框架呢？——「少數民族之於主要民族就像女性之於男性，就像『第三個世界』之於『第一世界』，就像主體化的身分之於客體化的身分。」¹⁹

為了確定對民族「霸權」文化內部存在的差異的多種闡釋，我發現在處理中國新電影時，「少數話語」這個概念比「少數民族電影」或「民俗電影」更有用。因為，最終區分過去十年中國新電影的，是它對一種深奧的複雜性和矛盾性的策略構建。它不僅在民族國家的層次上追問了以前電影中歷久不衰的「宏大神話」（比如壯麗的革命戰爭、有口皆碑的民族大團結、誇張的社會主義建設成就），而且也在局部層次上質疑了它自身作為知識的主體，作為總是承擔著重估民族文化、重寫民族歷史重任的個人化主體的姿態。

就此而言，中國新電影可能發揮著荷米巴巴所謂的「少數話語」的功能，這種話語「浮現於民族文化的隱約變遷之中——一經展開便融合在一起」，並且它「認定民族文化及其民族成員的本質是存在於有關完滿人生的教科書式表述的複雜紛亂裏的一個充滿爭議的實踐性空間」²⁰。至關重要的是，「少數話語」採取一種「邊緣性」的策略，通過質疑和挑戰國家話語的「中心性」而使自身得以重構。

《大閱兵》（陳凱歌執導，1985）在當代中國可以說是「少數話語」如何運作的現成範例。這部電影集中關注為準備中華人民共和國成立三十五周年國慶典禮上的閱兵式而進行的軍事訓練。該片在公開頌揚的同時，亦策略地挑戰了權力話語的國家概念。然而，在《大閱兵》中，引人注目的是隱藏在頌揚國家慶典的表面之下的潛文本構造。通過把電影旁白由一個轉換到另一個個體，陳凱歌有效地建構了作為「表述行為主體」的人，他們在國家主辦的重大活動中的行為不可避免地將統一的主體性（國民被作為「教育對象」）分裂成各不相同的碎片。這部影片展示了天安門前壯觀舉行的閱兵式中的統一與紀律只不過是一個刻意安排的活動，而真正值得人們注意的，是那些作為個體存在的士兵（在國家話語中他們的痛苦被懸置與遮蓋了）。

五 懸而未決的問題：一個「連字符」世界的文化民族主義？

回到貝里的"race"理論，他認為近期的中國電影不僅是對「中國中心主義」也可能是對「分割漢民族與其他民族的基本二元對立假設」的徹底挑戰，但這種論點可能言過其實²¹。如前文所述，《盜馬賊》和《青春祭》（二者都曾在貝里的文章中被引為例證）仍然深深地滯留在漢族中心的立場上。事實上，貝里堅持認為近期中國電影和50年代到60年代「經典中國大陸電影」（其代表如謝晉）之間存在著「斷裂」，致使他忽視了一個重要的事實，即中國新電影可能只不過是當代中國文化民族主義的一個新轉變，甚或是一種新的發展。基於這種考慮，格拉德尼的評論更具批判性，因為它揭示了兩個不同時期之間的少數民族電影的基本聯繫（而非斷裂）：「那種能歌善舞、溫柔嫻靜的早期少數民族形象不再能讓觀眾相信這些人真的被黨『解放』了……，正好田的少數民族電影打破了觀眾的期望：它們放棄了以前關於少數民族的表述，與此同時對其加以重構。」²²

中國新電影不同程度地參與了當代中國文化民族主義的重構，它們明顯地表現出對這個民族全套可識別的文化符號與傳統特有的甚至是過度的迷戀：黃土高原與黃河（如《黃土地》〔陳凱歌執導，1984〕和《邊走邊唱》〔陳凱歌執導，1991〕），傳統戲劇（如《人鬼情》〔黃蜀芹執導，1987〕和《霸王別姬》〔陳凱歌執導，1993〕）、民間音樂（如《絕唱》〔張澤鳴執導，1985〕和《鼓書藝人》〔田壯壯執導，1987〕）、傳統婚俗（如《血色清晨》〔李少紅執導，1990〕和《大紅燈籠高高掛》〔張藝謀執導，1991〕）、傳統葬禮（如《菊豆》〔張謀藝執導，1990〕和《大磨房》〔吳子牛執導，1990〕）。通過觀賞這些引人

入勝的形象，人們不難得出這樣一種結論，即中國新電影憑藉對博大精深的民族文化（或者廣義上包括其風俗習慣、神話傳說和傳統禮儀的「中華民族」文化）的不懈探索而贏得了國際性聲望。事實上，中國新電影成功的原因之一就在於它的「文化展覽主義」，它憑藉著海外資本以一種相當老練的電影技巧重新包裝那些通常據信為中國民族文化的東西（它們總是在西方被神秘化和東方化），然後把它們投放到國際電影市場。

然而，恰恰是近來這些成功的中國電影誤導了西方觀眾，使他們以為電影所描述的正反映了真實的「中國」，遂招致了中國觀眾的憤慨與批評。比如戴晴就毫不欣賞張藝謀的《大紅燈籠高高掛》，她清楚地看到「這種電影實際上只是為那些由此可以繼續昏頭昏腦地滿足於他們的東方戀物癖的外國人漫不經心的趣味而攝製的」²³。戴晴的文章之所以有趣，在於她把中國新電影文化民族主義的實踐風潮看作是與西方的東方主義話語的共謀。

在結束本文對於"nationhood"和"ethnicity"之間關係的考察之時，我認為我們正處於一個重新界定地緣政治世界的關鍵性時刻。中國新電影的文化民族主義產品不僅得到了「國際性」的贊同，而且也吸引著「跨國」資本流動。這一事實本身就強烈地提示我們對當下難以界定的地緣政治世界進行思考：無論是標為「後現代」、「後殖民」、「後東方主義」、「後社會主義」、「後當代」抑或是「後未來」，今日世界似乎只有一種加了連字符（後××）的存在。儘管已然有諸多加上連字符的術語，然而，人們不能忽視一個重要的事實，我們這個世紀末的時代還很少被設想為一個「後民族」世界。批評語言中的這種顯而易見的缺失，是否揭示了我們在運用「民族性」這一概念時某種對本質主義的嗜好（即民族是如此基本以致永不能使之「後」化），即使是在"nation"（民族大眾和民族國家雙重意義上的「民族」）已被反覆拆解為各種族群和地區，在「作為一種敘事的民族」已經遭受了「少數話語多種實例的質疑的時候」²⁴？

註釋

1 : 21 Chris Berry, "Race: Chinese Film and the Politics of Nationalism", *Cinema Journal* 31 (1992): 45-58; 參見 Paul Clark, *Chinese Cinema: Culture and Politics Since 1949* (New York: Cambridge University Press, 1987), 67. 然而，克拉克對"sinification"的用法多少有些含糊（就像「民族化」與「國有化」），頗不同於人類學和歷史文獻中的「漢化」，這個詞描述了「向中國文化歸化或被它所同化」。見 Pamela K. Crossley, "Thinking about Ethnicity in Early Modern China", *Late Imperial China* 11, no. 1 (1990): 19-20.

2 Frank Dikötter, *The Discourse of Race in Modern China* (Stanford: Stanford University Press, 1992), x.

3 : 9 Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin, eds., *Critical Terms for Literary Study* (Chicago: University of Chicago Press, 1990), 277; 288, 299.

4 : 5 : 6 : 13 : 14 : 20 Homi Bhabha, ed., *Nation and Narration* (London: Routledge, 1990), 19; 229; 4; 19; 19; 305-307.

7 : 8 Prasenjit Duara, "De-constructing the Chinese Nation", *Australian Journal of Chinese Affairs*, no. 30 (1993): 1; 8-9.

10 參見註1。更進一步的探討可參見彭英明的〈關於我國民族概念歷史的初步考察〉，《民族研究》，1985年第2期，頁5-11。

- 11 Stuart Hall, "Minimal Selves", in ICA Document 6: *Identity* (1987): 46.
- 12 30年代早期娛樂電影中的一種特殊類型就是所謂的「軟性電影」。這類電影得到了劉吶鷗等人的支持。劉吶鷗因捲入親日政府而於1940年遇刺。關於「軟性電影」的爭議，更多的資料可參看陳播主編的《中國左翼電影運動》（北京：中國電影出版社，1993），頁142-174。
- 15 Paul Clark, "Ethnic Minorities in Chinese Films: Cinema and the Exotic", *East-West Film Journal* 1, no. 2 (1987), 15-16.
- 16; 17 Dru C. Gladney, "Representing Nationality in China: Refiguring Majority/Minority Identities", *Journal of Asian Studies* 53, no. 1 (1994): 94; 96, 98, 114.
- 18 出於下述原因，我更願意使用「中國新電影」這一術語而非「第五代」電影：第一，「第五代」（通常用來指代陳凱歌、田壯壯、吳子牛、夏剛、張軍釗和張藝謀，有時也包括黃建新、孫周、張澤鳴、周曉文以及女導演胡玫、李少紅和鼓小蓮）比起「中國新電影」這個概念來說要窄的多，因為後者也可以包括那些差不多同時期的前「第五代」導演（如黃蜀芹、吳天明、吳貽弓、謝飛和張暖忻等「第四代」）和後五代導演（如何平、姜文和寧瀛以及正在崛起的「第六代」導演如王小帥和張元）製作的影片。第二，「第五代」這個概念給人們留下了這樣一種印象，即他們的電影在某種方式是相似的，這顯然不正確。比如，田壯壯和張藝謀都被迫製作了一些「娛樂片」，像田的《搖滾青年》（1988）和張的《代號美洲豹》（1988）就是。第三，將「第五代」幾乎僅僅等同為陳凱歌與張藝謀這種不正確作法不是彰顯而是遮蔽了「中國新電影」的成就，並且由此製造了對他倆和其他同樣有天賦的導演（吳子牛是其中一個，他幾乎從未被西方的電影批評討論過）的批評關注的失衡。
- 19 同註16書，頁93。人們當然可能在一般意義上同意格拉德尼的見解：《青春祭》參與了「內部東方主義」的國家話語；但單是這種見解無法說明張暖忻電影中那種清晰女性聲音的凸顯，而這種自覺在文化大革命後的中國電影中是一個少有的成就。
- 22 Dru C. Gladney, "Tian Zhuang-zhuang, the Fifth Generation, and Minorities Film in China", *Public Culture* 8 (1995): 169.
- 23 Dai Qing, "Raised Eyebrows for Raise the Red Lantern", *Public Culture* 5 (1993): 333-36.
- 24 Chris Berry, "A Nation T(w/o)o: Chinese Cinema(s) and Nationhood(s)", *East-West Film Journal* 7, no. 1 (1993): 24-51. 貝里的文章是迄今為止我所碰到的唯一涉及中國語境中的「後民族主義」的文章。在解讀台灣史詩電影《悲情城市》（侯孝賢執導，1989）的過程中，貝里發現了「一個混雜的而又被差異所撕裂的集體性的自我、一個失語的主體和至少是建構於混雜空間中的後民族主義想像社群的影像」（同上，頁45）。儘管如此，即使在像 Martin J. Matustik, *Postnational Identity: Critical Theory and Existential Philosophy in Habermas, Kierkegaard, and Havel* (New York: Guilford Press, 1993) 的批評思考中可以看到一種「後民族主義」空間，但我們真的能夠想像一種諸如 "post-ethnic" 的世界體系之類的事物嗎？

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。近年著有 *The City in Modern Chinese Literature and Cultural Studies; Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1910-1940s*。