

學術的主體性與話語權： 「華語電影」爭論的觀察

• 張英進

摘要：本文概述了2014年以來中國大陸學界有關「華語電影」和「重建主體性」的爭論，並介紹社會主義時期中國少數民族電影所牽涉的主體/客體問題。這次爭論雖然敞開了主體性和中國性建構的多元視角，豐富了「華語電影」的內涵和覆蓋面，然而卻沒有真正進入「重寫電影史」這個話題。筆者指出這次爭論中部分學者有意圖爭奪話語權之嫌，遮蔽中國大陸學者對西方中心的默認。本文提醒學術上重回一元化思維的危險，反對尚未進行討論就假想定論的政治化立場，並強調學術的主體性與政治的主體性之間的差異，期望看到爭論之後出現的是學術研究的範式變遷和多聲部對話，而不是回到大一統的一元化思維。

關鍵詞：「華語電影」 重建主體性 重寫電影史 中國性 一元化思維

一 學術爭論：書寫與遮蔽

2014年開始，《當代電影》等刊物連續發表文章，討論「華語電影」及相關海外學術概念翻譯進入中文話語體系後對中國電影研究的影響。筆者一時沒參加，主要原因是這兩年致力編輯英文版《中國現代文學指南》(*A Companion to Modern Chinese Literature*)，並完成中國現當代文學研究的幾個中文項目的寫作^①。2015年6月在復旦大學參加一個中英雙語的中國文學和比較文學國際會議，筆者才聽說在中國大陸學界有關「華語電影」的爭論已經到了如火如荼的地步，繼美國加州大學戴維斯分校的魯曉鵬和北京大學的李道新之後，北京和上海的學者陸續介入。當時在上海應邀參加剛加盟華東師範大學的呂新雨主持的獨立紀錄片《書記》(周浩導演，2009)放映會和海外嘉賓討論單元，但事先卻沒收到會議結束當晚呂新雨特意組織的「華語電影」討論單元的

通知，筆者因按原計劃匆匆趕去南京演講，錯失了當晚包括海內外十位教授發言的三個多小時的辯論^②。2015年寒假期間閱讀近年來有關「華語電影」的爭論文章，發現筆者幾次被點名，所以還是撥冗寫這篇文章，以闡述自己的觀察。

正如筆者對海外中國現代文學研究五十多年來的三次爭論的分析所示，並非所有的爭論都導致學術範式的變遷，但通過爭論我們可望比較清晰地認識到敏感話題的呈現和其後學術機制的運作或轉型^③。目前的「華語電影」爭論明顯標示了中國大陸學術機制正在轉型，但其間的電影研究範式的變遷尚未成形。其原因之一，正如筆者在復旦會議的結束單元所言，如今海內外學術「交流」頻繁，但經常是形式大於內容，真正意義上的「對話」不多。這裏筆者同意龔浩敏對復旦會議之後「華語電影」討論單元的觀察：「由於各種原因，辯者在有些重要的理論問題上似乎未能有真正的『交手』。」^④

其實，學術爭論也是一種書寫。我們不妨重溫此次爭論的參與者呂新雨在2008年的《書寫與遮蔽：影像、傳媒與文化論集》一書的〈後記〉中的思考：「書寫既是一個敞開同時也是遮蔽的過程。然而，書寫又永遠負擔這一個使命，那就是指向被遮蔽的存在。在這個意義上，對書寫本身的懷疑與反思，正是書寫的動力。」^⑤按此思路，我們可以追問：是甚麼使得「華語電影」的爭論至今多有「交流」而少有「對話」？甚麼是這次爭論「敞開」的問題？甚麼又是爭論中「被遮蔽的存在」？如何通過參與或觀察這次爭論，同時做到「懷疑與反思」爭論內外的話語和書寫，以求探索學術研究發展的新動力？

二 爭論話題：重寫電影史與重建主體性

這次爭論的起點是2014年魯曉鵬刊發在《當代電影》上有關「華語電影」的一個訪談錄^⑥。魯曉鵬在2008年與那時尚在暨南大學、如今加盟深圳大學的李鳳亮的訪談錄中早已敞開「跨國華語電影」這一概念，可當年並沒有引起中國大陸學界的爭論^⑦。引起這次爭論的關鍵詞應該是魯曉鵬訪談錄標題中「重寫電影史」的說法，即在「跨國華語電影」的理論框架內反思中國電影史。魯曉鵬並不專注電影史研究，所以沒能預料到中國大陸部分學者的激烈批評。2014年，作為中國大陸第一批培養的電影史博士，李道新以其史學訓練的嚴謹風格閱讀魯曉鵬的中文著作，敏銳地察覺到「華語電影」對中國大陸學者帶來的挑戰，並斷定其「不可以作為中國本土的中國電影研究的主要思路或重寫中國電影史的主導路徑」^⑧。李道新開宗明義，確定「中國本土」與海外學術的地緣差異，可惜他沒有分析學術差異本身，而將地緣差異視為抵制對象，並具體落實到海外的華人電影學者身上。

舉例說明，李道新意識到，「通過跟魯曉鵬、張英進、張真等海外優秀的華人學者以及海外中國電影史研究進行平等的溝通、交流和對話，在重建中國主體性的基礎上重寫中國電影史，是每一位中國電影學者不可推卸的專業職責和學術使命」^⑨。但是這一表述遮蔽的是部分中國大陸學者對海外學界有

意或無意的片面認識。海外的中國電影史或華語電影史研究並非華人學者獨領風騷，為何在設計「溝通、交流和對話」時只針對華人學者？而點名的又只是中國大陸背景的學者，不包括其他華語地區（香港、台灣）背景的學者，如周蕾、葉月瑜、傅葆石？按邏輯推斷，點名非華人學者——如畢克偉（Paul G. Pickowicz）、裴開瑞（Chris Berry），他們皆為美國培養的博士，分別在美國、英國任教，屬於第一批進入海外華語電影研究的領軍人物，部分論述已有中文版——不是更能突出李道新要批評的「美國中心主義」嗎^⑩？在批評海外研究的時候將非華人學者排除在「專業職責和學術使命」之外，這裏是否遮蔽了部分中國大陸學者對西方中心主義典型的白人權威的一種默認？

就學術議題而言，李道新的文章所焦慮的是「跨國華語電影」理論對傳統或正統的中國「民族電影」範式的挑戰，所以他提出，為了「保有民族電影的自我意識和整體歷史，就必須把被顛覆的『中國』與『中國性』再一次顛覆過來，重建一種中國主體性，並在此基礎上重寫中國電影史」^⑪。中國主體性的建立必須假想一個「他者」作為否定目標，所以李道新將魯曉鵬視為「美國中心主義」的代表，並由此警告國人：「美國中心主義，正在將海內外的跨國電影研究與華語電影論述引向一個無差別、趨同性的史論平台，並試圖以此整合中國本土的中國電影研究和中國電影史寫作，在重寫中國電影史的過程中構建一個跨國（亦即美國）主體性。」^⑫可是這類似陰謀論的假想，既不符合海外跨國電影和世界電影研究中解構美國中心或西方中心的「新電影史」走向，也不符合海外華語電影研究自二十世紀80年代以來一貫的跨學科多元特徵，所以不值得在這裏具體反駁^⑬。

在雙方其後於北京大學的「跨國華語電影」文藝沙龍上的相互回應中，魯曉鵬澄清在海外用英文發表論述並不證明這位學者就認同所謂的「美國中心主義」，因為華人學者在海外並不佔據學術中心位置，而他們在中國大陸因為翻譯、審查的限制更談不上處於學術中心。對於李道新所不滿的有關「中國性」（Chineseness）「崩潰」的表述，魯曉鵬解釋早年他在文章中將“fracture”一詞翻譯成「崩潰」並不準確，更確切的意思應該是「斷裂」^⑭。筆者一向認為，「中國性」正因其持續的斷裂而產生不斷重構的需要，這一線索從二十世紀20年代的「復興國片」和30年代的「新興電影」或「左翼電影」，到其後的「社會主義國家電影」和第五代、第六代導演的「作者電影」，我們都不難看出多元中國性在歷史中的表述，因此質疑與重建「中國性」才成為電影界和學術界持續不斷的工程^⑮，對多元中國性的斷裂和重建的思考也就不能簡單地等同「西方中心主義」。由於西方的藝術和理論深深植入當代中國的話語系統，雖然李道新坦然承認，包括他自己之內，「中國學者中的西方中心主義或美國中心主義同樣盛行」；且進一步指出：「所謂客觀的、真實的歷史已經不存在，任何一種電影史都是主體的建構」，但是他仍然強調在當今學術界中「還是有『洋務派』和『本土派』的區分」^⑯。

從「洋務派」和「本土派」（或者「上海」和「北京」學者群、「沿海」和「內陸」範式等）的區分這個角度來看，這次爭論其實並不針對真正意義上的「重寫（中國）電影史」的議題，更多的是被冠冕堂皇的話語所遮蔽的將學者對號入座的

意圖，以爭奪「強勢話語權」，決定誰有權力言說中國，誰的話語更具合法性。這點北京大學的王一川在「跨國華語電影」文藝沙龍的評點中說得一針見血：「因為人生活在一個話語場中，由不得你。你想決定自己的話語性，但是其實像傑姆遜〔Fredric Jameson，又譯詹明信〕後現代文化理論說的，不是『我說話』而是『話說我』，有時候話在說你，你身不由己地進入到一套話語場中，那個話語場要規範你的說話。」^{①⑦}

無論是「我說話」還是「話說我」，話語場所遮蔽的其實是力圖「規範」或「規訓」(discipline) 書寫的潛規則，而令魯曉鵬最為不滿的似乎是作為文革大批判話語遺風的亂戴帽子的習慣。如果說李道新2014年文章提到的「美國中心主義」或「西方中心主義」不過是一頂帽子的兩個稱謂，到呂新雨2015年介入爭論時，這類帽子則不斷疊加——「帝國主義、封建主義、狹隘民族主義、大漢族主義、英國殖民主義、分離主義、殖民主義、反殖民主義、後殖民主義」。魯曉鵬這麼質疑呂新雨一段話中間居然出現的九個「主義」：「這難道就是呂教授對這個世界的認識方式和思維方式？這難道就是她的寫作文風？」^{①⑧}

三 話題延伸：少數民族影像與民族國家敘述

呂新雨介入這次爭論的契機雖是「重寫中國電影史」，但她將討論的話題延伸至新中國少數民族的影像書寫。2015年9月，她發表了洋洋灑灑的五萬多字論文〈新中國少數民族影像書寫：歷史與政治——兼對「重寫中國電影史」的回應〉，其摘要開錘定音：「從『華語語系』到『華語電影』等海外中國電影研究範式所存在的問題，是在遮蔽和否定新中國基於民族平等的政治理念的前提下而進行的豐富與複雜的影像實踐。因此，需要回到統一戰線與階級鬥爭作為國家與民族話語變奏的歷史脈絡中去」，只有在「重新回顧『科學紀錄片』與黨對『真實性』的要求之間複雜而豐富的實踐」的基礎上，「才能重新討論影像民主和電影史的主體性問題」^{①⑨}。這裏值得分析的不僅是這一表述方式所代表的不容爭辯的權威性，更是這一權威性表述背後所遮蔽的複雜性。呂新雨文章的副標題說明她要談「歷史與政治」，但其論文以政治掛帥，認為有關歷史的討論則「需要回到統一戰線與階級鬥爭」，而要談此外的話題，則皆帶有「遮蔽和否定」的嫌疑。

問題在於，呂新雨的這篇論文理論觀點大於實例論證，轉引概述大於文本分析，結果是天馬行空的自言自語，斷章取義的對號入座，而不是學術意義上的交流或對話。呂新雨聲稱：「華裔美國學者張英進曾在上述引文擴展版〔下詳〕中分析《五朵金花》具有漢族中心主義的『奇觀性』，並將之與《農奴》進行比較，承認後者具有難得的『現實主義因素』，但是『就意識形態建構和文化政治的層面』，它們並無區別。」^{②⑩}既然她對筆者的電影分析嚴加批評，這裏不妨重回當年的中英文學術語境加以審視。

筆者早在1997年於《二十一世紀》發表的〈中國電影中的民族性與國家話語〉一文分析了中國社會主義時期的少數民族電影，一是為了質疑裴開瑞混淆

了中國語境內的「種族」(race)和「族裔」(ethnicity)兩個概念，二是糾正康浩(Paul Clark)認為少數民族電影只滿足都市觀眾獵奇「異域情調」的欲望的觀點。該文有幾個版本，英文版最初在1997年發表於美國電影研究協會(Society for Cinema Studies)的刊物《電影雜誌》(*Cinema Journal*)，後於2002年擴展收入筆者的英文專著《影像中國》(*Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*)；1997年《二十一世紀》刊發的是中文縮減版，後來在2006年收入筆者的專著《審視中國：從學科史的角度觀察中國電影與文學研究》時，南京大學出版社未徵求筆者同意就刪去了呂新雨在文中提到的兩段話；最後，較完整的版本應該是2008年出版的中文版《影像中國：當代中國電影的批評重構及跨國想像》，以下引用這一版本加以說明²¹。

以《劉三姐》(蘇里導演，1960)為例，筆者在《影像中國》中曾指出²²：

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「異域世界」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。……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，而且無論是從理念上還是視覺上，這些奇觀都建構於一種確定無疑的漢族中心的視點之上。……《農奴》在相當程度上展示了早期少數民族電影如《五朵金花》和《劉三姐》中所缺少的現實主義因素。然而，就意識形態構建和文化政治的層面上來說，《農奴》與此種類型的其他電影相差無幾。【因為少數民族電影中的電影表述最終還是服務於抑制邊疆地區異己的與潛在的顛覆性因素。】《山間鈴響馬幫來》(1963)和《冰山上的來客》(1963)都表現了解放軍戰士在愛國少數民族人士的幫助下，徹底戰勝了邊疆地區的外國武裝入侵份子，前者的故事發生在西南部的苗族地區，後者則是西北部的維吾爾族聚居區。〔方括號為出版時被刪節的地方，下同〕

緊接下來的是《審視中國》中被刪去的兩段論述²³：

源於國家話語的漢族文化領導權於是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。這種電影表述的關鍵潛台詞是：客體【(此處也即少數民族)】決不可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，而是與此相反地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杜磊最近的研究，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」。依照杜磊的觀點，人們甚至可推想其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，這「與呈獻給古代中華帝國的『貢品』有着驚人的相似」。固置於國家文化機器中的少數民族電影實際上參與了某種「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。】

應該感謝呂新雨讓筆者注意到《審視中國》中的兩段刪減。遺憾的是，筆者發現《影像中國》也逃脫不了被刪減的命運，以上用方括號標出的部分原本在譯者的定稿中，但在上海三聯書店出版的書中已經無影無蹤，可見中國大陸出版界政治審查的一貫有效性。

平心而論，將「他者」客體化是任何主流意識形態司空見慣的文化政治層面的再現策略，國家政權這麼做，商業體系（如好萊塢）也不例外。筆者曾系統梳理過二十世紀美國電影中華人形象的演變，指出其至今仍難改的東方主義傳統²⁴。西方的人類學研究也長期實行專家（主體）通過田野調查客體化呈現「他者」（如非洲和太平洋「原始」族裔）的所謂「科學」範式²⁵。就電影研究而言，新馬克思主義影響下的「機制理論」（apparatus theory）和女性主義影響下的「凝視理論」（gaze theory）都力圖解釋觀眾（主體）認同鏡頭（機制）的虛擬性，無意之間承載了主流意識形態對客體的監控（surveillance）。通過這樣的知識生產和傳播的視角，我們不難看出中國社會主義時期的少數民族電影不過傳承或複製了在世界範圍內屢見不鮮的類似話語體系和再現策略。

回到筆者提到的漢族中心視點，這在《五朵金花》（王家乙導演，1959）中表現為電影敘事必須設定漢族文化工作者（帶銀幕外的觀眾）進入西南邊疆採風，最後躲在樹叢後興高采烈地窺視五位金花和她們的情人在蝴蝶泉邊成雙成對，載歌載舞。但這類電影代表的不僅是康浩所提到的都市漢族觀眾對邊疆「他者」的獵奇視點，而且是主體/中心（民族國家）對客體/邊緣（少數民族）進行規訓的有效手段。

另一個規訓的典型例子是《農奴》（李俊導演，1963）結尾中的強巴，他在常年遭受西藏農奴主蹂躪、強裝啞巴之後面對觀眾重新發言，完成了「話說我」的過程²⁶：

強巴和蘭朵的臉在正反鏡頭中交替出現。蘭朵打開一扇窗戶並告訴強巴：「我們解放了。……強巴，說話吧。」作為回應，強巴坐了起來：「我會說的。我有很多話要說」，然後他轉頭向牆將目光投向牆上的毛澤東像，緩緩地說道：「毛主席……」

這段影像的規訓程序是：銀幕中的強巴認同毛主席與其象徵的共產黨的解放話語，銀幕外的中國觀眾（漢族和少數民族）認同強巴的認同，而電影工作者（從創作到批評）認同這一認同的敘事。

其實，學術研究不過指出我們司空見慣的話語/書寫背後「被遮蔽的存在」，所以大可不必將學者在所表述的主體、客體之間對號入座。與筆者1997年發表

文章時隔近二十年，呂新雨本來不必杞人憂天，可惜她寧願「上綱上線」²⁷，重回冷戰思維，一下子拋出九頂各式各樣「主義」的帽子²⁸：

如果說「抑制邊疆地區異己的與潛在的顛覆性因素」具有某種真實性的話，這部電影所要「抑制」的「他者」正是新生的共和國從不諱言的政治敵人：從帝國主義、封建主義、狹隘民族主義到大漢族主義。難道今天需要為這種種「異己的」「顛覆性因素」翻案，為農奴制翻案？為英國殖民主義對西藏的覬覦和侵略張目，為西藏的分離主義辯護？這套理論主張究竟是屬於殖民主義，還是反殖民主義？這些從「後殖民主義」理論而做的延伸是否已經走到了自己所主張「正義」的反面？

這裏我們不必討論呂新雨九個「主義」之間的邏輯性矛盾，但從她一連串的修辭性問題中不容分說的口氣，我們不難看出文革大批判的遺風未盡。

四 學術錯位：自我想像與一知半解

閱讀「華語電影」爭論，筆者不時納悶中國大陸學者對海外學術界的認識存在有意或無意的錯位。這裏筆者先對呂新雨的部分表述作簡單回應。

第一，呂新雨聲稱，「『西方中心主義』恰恰是通過後殖民主義理論的外衣而在中國進行新的學術殖民。它把民族國家作為首要解構的對象……」²⁹首先，後殖民主義理論在歐美的中國研究領域從來就不是主流，在文學和電影界，周蕾與史書美可算是例外，因此呂新雨假想性地以部分替代整體實屬以偏概全，尤其是她近年多次到美國訪學，應該了解西方學術的走向。其次，解構民族國家乃是西方人文學科近幾十年來的主導趨勢，並非只針對中國，更多地針對歷史上歐美的帝國。再次，李道新亦承認他「也在反駁自己的美國中心主義」³⁰，這是否表明呂新雨所謂的「新的學術殖民」也包括已經接納西方學術觀點的中國學者，也即引述美國史學家德里克 (Arif Dirlik) 質疑後殖民主義和欣賞法國理論家德里達 (Jacques Derrida) 解構「他者」的呂新雨自己³¹？

第二，呂新雨認為，「『華語電影』在去民族、去國家化上卻與『華語語系』分享了共同的邏輯前提」，即否定社會主義紅色中國³²。如上所述，問題的關鍵不是「去民族」、「去國家」，而是如何反思多元意義上的現代民族、國家及其歷史上的話語建構。「華語電影」的跨界研究突出了不同時期、不同地區的电影創作與批評所建構的多元的民族和國家概念，因此解構了一元化的國族神話和單一的「中國性」。這裏所「去」的不是民族、國家本身，而是一元化的國族神話。

第三，呂新雨指責，「『華語電影』排斥的部分正是全球化產業下的少數民族語言電影。這樣的『華語電影』概念體現的正是作為去國家形態的『大民族主義』視點」³³。她不是堅信「華語電影」是「去民族」的嗎？怎麼又成了「大民族

主義」的代表？可甚麼是「大民族主義」？「華語電影」甚麼時候排斥了少數民族語言電影？

第四，呂新雨堅信，「『華語電影』有效地對『中國』進行了『去政治化』的脫敏，擱置了或者說遮蔽了中國近代以來反帝、反殖民、反封建乃至新中國成立的歷史，才因此成為後冷戰時代西方學術的話語通貨或『霸權』，並由此進入新時期中國的官方話語，成為今天最權威的中國電影『命名』」^⑳。在西方，「華語電影」從來不曾是「學術的話語通貨」，更不可能成為甚麼「霸權」；而在中國，「華語電影」直到新世紀以來才漸漸被官方媒體和學術機制接受。除了呂新雨的自我想像，何人會認為它居然是最權威的中國電影「命名」^㉑？

其實，即便在英文學界，「華語電影」也並沒有定形的理論。魯曉鵬近年的中文表述比較集中於這個話題，這或許讓部分中國大陸學者產生誤解，進而懷疑他要用「華語電影」取代「中國電影」。我們不妨看看魯曉鵬已經非常清晰的表述^㉒：

華語電影和全球化理論有弱化、超越國家疆界的傾向，但並沒有「去民族性」，而是在很大程度上加強了「民族性」。「國家」和「民族」是兩回事。……有時「華語電影」「民族電影」「國族電影」是平行的，有時是重疊的，有時是互補的，有時是競爭的。

這個表述裏完全沒有所謂「取代」或「否定」之說。魯曉鵬在英文著作中同時使用「華語電影」(Chinese-language films)和「華語語系電影」(Sinophone films)^㉓。他並不贊同史書美疆域化地排斥中國大陸的「華語語系電影」的定義，認為「華語語系電影」不可能不包括中國大陸^㉔。筆者同魯曉鵬的商榷在於語言不是英文“Chinese”一詞的唯一特性，因為“Chinese”一詞還指涉文化、歷史、國家、種族、族裔、地域等等，所以「中國性」的內涵超越語言。當然，筆者的論述主要針對英文語境，建議保留“Chinese”一詞的多義性和靈活性^㉕。在中文文章中，筆者傾向用「中國電影」指稱中國大陸的電影(包括民國時期)，而用「華語電影」包含中國大陸、香港、台灣及海外的影片，這點與魯曉鵬的觀點一致。魯曉鵬提到筆者與丘貴芬最近的合著書籍標題使用“New Chinese-Language Documentaries”，那是因為這本新書一半討論台灣的新紀錄片，語言是其關注的重點之一，其他的重點還包括倫理、主體和地點^㉖。

談到紀錄片，這裏繼續列舉呂新雨提到的另外一些值得商榷的觀點。她在文章中大量引用王華未刊書稿《民族影像與現代化加冕禮——新中國少數民族題材紀錄片歷史與建構(1949-1978)》中的資料^㉗，以證明「所謂作為『他者』的『少數民族電影』的概念，在二十世紀80年代之前並不存在。之前存在的，是少數民族作為新中國電影內在組成部分的『人民電影』」^㉘。呂新雨這裏強調的是作為「內在組成部分」的少數民族，但如上文所示，這並不意味「人民電影」就放棄了將少數民族作為「他者」進行客體化呈現這一行之有效的敘事。在前述復旦會議之後的討論單元回應呂新雨的觀點時，上海戲劇學院的石川指

出：「『十七年』大多數所謂『少數民族電影』，其實都不具有民族的主體性，它們只是以漢族人的身份、立場和口吻講述的少數民族故事。」同筆者上述分析一樣，石川認為當年的少數民族是「被別人表述」（客體），而不是「自我表述」（主體），而這類表述呈現的是「一種救贖和解放」的典型敘事結構⁴³。應該補充一句，當時誰是救贖和解放的主體（自我）和客體（他者）是不容分說的政治規訓。

呂新雨在文章中不厭其煩地長篇轉引新中國發布的國家民族政策，抄錄《人民日報》和《大眾電影》的評論、報導，羅列少數民族紀錄片的內容，然而這樣提供所謂「歷史證據」的論證方法頗像摘錄某一廠家的市場營銷廣告來證明其產品的優質水平，既缺乏基本的學術說服力，更談不上深入分析。茲舉一例如下⁴⁴：

1958年11月，為迎接國慶十周年，文化部電影局召開會議，討論重點題材問題，局長陳荒煤強調幾個較大的少數民族必須保證都有一部電影，「維吾爾族、僮族、彝族還有蒙古族等，明年必須放出衛星，否則將會犯錯誤」。這裏的「政治正確性」原則體現為少數民族之間的影像平等原則。

問題的關鍵在於，國家政策上的民族平等並不等於影像書寫上的民族平等。換句話說，主題的正確並不保證作品的成功。沒有具體的文本或分析，呂新雨能夠證明的只是國家電影政策對民族題材的要求（「必須放出衛星」），而不是她說的「少數民族影像」。這裏沒有解決的學術問題是誰（主體）在書寫誰（客體）？如何書寫？書寫背後又遮蔽了甚麼？從呂新雨的引述不難看出，從政策規定到題材選擇，從故事片到紀錄片，新中國的少數民族終究不過是「必須保證」被呈現的客體，而且還是必須被不斷主體化的客體。

再看呂新雨進一步的表述⁴⁵：

以消除「客體」的方式重建大寫的「主體」，以複數的第一人稱「我們」為直接發聲的主體，這才是「真實」。這是一種「主體性」的真實理論，區別於「客觀」真實。事實上，只有全新的黨的紀錄電影理論，才能夠理解和解釋這種用生命獻祭革命的「現實主義」紀錄電影實踐，或曰人民電影。

她的邏輯很清楚：黨的「真實」不同於、但卻高於「客觀」真實，因為只有黨才能確定「真實性」。「主體」建立的前提是消除「客體」，因為只有「我們」（黨）的「直接發聲」才是「真實」。當然，這裏的「客體」不僅僅是少數民族，也包括漢族電影工作者，比如呂新雨提到的解放戰爭時期東北戰役中三名在戰地犧牲的紀錄片攝影師⁴⁶。她嚴格區分用生命獻祭革命的「現實主義」紀錄電影實踐和西方媒體保持「他者」距離的新聞紀錄職業準則，但這種「只有……才能」的不容分說的修辭還是無法解釋西方或非西方媒體中至今一再出現的用生命獻祭新聞紀實的例證，因為這些例證顯然不在「全新的黨的紀錄電影理論」的考量範圍之內。

呂新雨提出，「如何從政黨的立場，以及黨內鬥爭的視角去重新理解電影『真實性』問題，是今天值得再開啟的新話題」^⑦。這裏她儼然以黨的發言人自居，向學者頒布新的指令。諷刺的是，即便在其心馳神往的社會主義紅色中國，黨的文化政策也不斷變化，「真實性」的定義也不時調整，結果往往是新中國的電影工作者儘管緊跟形勢，最終卻無所適從。從《武訓傳》（孫瑜導演，1950）到《宋景詩》（鄭君里導演，1955），從反右到文革，一批又一批的電影工作者成為「錯跟」或「落後」日新月異的政治形勢的犧牲品，成為呂新雨所謂大寫的「主體」所消除掉的「客體」。在這方面，王卓異的英文新書詳細地分析了新中國電影政策的「革命性循環」（revolutionary cycles）對電影界的深刻影響^⑧。可惜在呂新雨的論文中，我們看不見她自己指出的「黨內鬥爭」對新中國少數民族影像書寫的遮蔽，雖然她還是明確表達了對新世紀「資本與國家在市場意義上的聯合」之後「奇觀電影、景觀電影成為少數民族題材電影的不二追求」的趨勢的不滿^⑨。奇怪的是，在這個「資本與國家……聯合」的表述中，她所謂「政黨的立場」不見了，似乎在當代中國，「國家」成了可以獨立與「資本」聯合的「主體」，她對當代電影書寫背後的刻意遮蔽由此可見一斑。順便一提，在當今的市場與政治之外，呂新雨另一個不滿的對象是中國大陸的學術界，所以她迫不及待地提出，「需要警惕作為新自由主義後果的『新保守主義』……〔和〕『文化民族主義』」^⑩。顯然，在她所認定的「政黨的立場」之外的學術皆為「保守」，「需要警惕」。

針對呂新雨不斷疊加「主義」帽子的再政治化的閱讀傾向，龔浩敏指出，在這次「華語電影」爭論中，「超越國界與政見不同並不是去政治化，再政治化也不是要回到國家主義中去」^⑪。當然筆者還要補充，國家主義顯然對某些學者頗具吸引力。龔浩敏進一步分析：「當今大陸電影學界這種對待華語電影的自我矛盾的態度，其實源於對華語電影的一種深深的誤解，或者一知半解。」^⑫這裏筆者再補充一句：或者源於有意的曲解，以證明自己「從政黨的立場」出發所想像的「政治正確性」。

五 多元視角：主體性和中國性

讀者看到這裏應該可以發現，2014年以來的「華語電影」爭論其實沒有真正討論「重寫（中國）電影史」這一關鍵議題，譬如史學的觀念變遷、史料的挖掘與闡釋，以及史學家之間的商榷等。這方面筆者在2000年以來的英文著作中多次梳理，尤其呼籲超越二元對立的刻板思維，介紹「縫隙」（fissure）與「斷裂」（rupture）等新文化史概念，對比百科全書式的文學史和比較文學史的理论建構，這裏因篇幅關係就不展開討論^⑬。「主體性」作為這次爭論的另一個關鍵詞，則還需要進一步討論。顯然，李道新期待的「中國主體性」與呂新雨建構的黨要求的大寫的「主體性」相去甚遠，前者基於當今面對全球化尷尬的中國電影語境，後者則屬於社會主義紅色中國「沒有過去的歷史」^⑭。李道新堅信，「無論『美國中心主義』，還是『跨國主體性』，都要正視並直面『中國主體

性』的存在及其必要性。否則，交流便會成為無對象的交流，對話便會變成獨語」⁵⁵。這裏，李道新關注的是「中國主體性」如何重建的問題——特別是在他懷疑魯曉鵬有意「宣布主體性的喪失」之後⁵⁶。

必須承認，主體性是當代西方理論的一個熱門課題，影響較深的是法國學者阿圖賽 (Louis Althusser, 又譯阿爾都塞) 的新馬克思主義論述。在討論主體的主題建構時，阿圖賽區別「國家機制」(state apparatuses) 與「意識形態國家機制」(ideological state apparatuses) 的影響，指出前者強制監控個體而顯得「壓抑」(repressive)，後者(包括宗教、教育、傳媒、文化等層面)則潛移默化地「招喚」(interpellate) 希望成為主體的個體⁵⁷。其結果是個體的尷尬境遇：只有通過「臣服」(subjection)，個體才可能取得「臣服的主體性」(subject-in-subjection)。雖然阿圖賽避免使用「客體」一詞，但個體要成為主體的過程卻不可避免地經過客體化的「臣服」。筆者對中國社會主義時期少數民族電影的分析證明的是客體被主體化的主流敘事，其他社會主義時期的英雄電影，比如《青春之歌》(崔嵬、陳懷皚導演，1959) 和《聶耳》(鄭君里導演，1959)，其實也遵循這類主體建構的話語邏輯⁵⁸。

呂新雨懷念社會主義時期，因為當時的中國主體性建構基於理想而趨向單一。她對現狀的不滿顯而易見：「現在所有的中國電影，包括國家政策支持的電影，不是好萊塢化，就是意識形態是西方中心主義的，中國認同沒有了。」⁵⁹ 每年幾百部的國產電影怎麼可能沒有任何中國認同？如果所有的中國電影都沒有，那或者只能說沒有的是呂新雨想看到的一元化的中國認同。全球化時期的主體建構錯綜複雜，除了呂新雨提到的資本和國家(還應該加上政黨)的聯盟，還有新媒體帶來的無所不在的海外影響。正如魯曉鵬這麼質疑李道新介入爭論的動機：「眼裏看到了作為龐然大物的好萊塢工業，以及無處不在的美國強勢話語。這是否構成了他的一種內在焦慮，然後再把這種焦慮轉換成針對海外學人和華語電影的批評？」⁶⁰ 正因為這種焦慮，李道新抵抗海外學術成果，力圖追尋一種純粹的「作為中國本土的中國電影研究」。但如魯曉鵬指出，李道新近年的著作不時讚賞西方的新學術觀點，稱其「廣博精深」，「令人神往」⁶¹，可見無視海外學術成果不僅是自相矛盾，更有自欺欺人之嫌。李道新焦慮的另一個表述是：「我始終不知道『華語電影』到底是一個學術概念，還是一個拿來爭奪話語權的表達手段。」⁶² 海內外的學術話語權本來就應該是平等開放的，如果需要爭奪，那麼只能說明爭奪者要麼不想讓對方發言(無禮)，要麼不想聽對方發言(無視)，要麼以為對方沒有發言(無知)。

這次「華語電影」爭論其實並沒有解決如何建構「中國主體性」的問題。就理論而言，上海戲劇學院的孫紹誼列舉了其他的關鍵詞：「跨主體性當然是一條路徑，還有後主體性，現象學的主體性，哲學上講的互主體性」等等⁶³，當然還有法國理論家拉康 (Jacques Lacan) 的精神分析學主體和新馬克思主義的主體論。換句話說，主體性本來就是一個多元的跨學科問題，但呂新雨卻寧可將其一元化，進而將多元與一元的爭論落實在身份認同上：「其核心是認不認同中華人民共和國，或用文化認同來代替政治認同。」⁶⁴ 這種二元對立、非此即彼的思維讓她堅信這個世界只能允許一個認同選擇，多元認同就是否定

中國。她焦慮地說：「現在問題不是說多元認同不可行，而是說多元認同代替了一元化」；所以她進一步「上綱上線」地推論：「今天的多元文化認同本身已經超出了文化認同的範圍，變成了政治『分離主義』的理論根據。」⁶⁵孫紹誼對呂新雨再政治化的文風直言不諱：「實話說，不敢恭維，有點像回到大學時代重讀中共黨史的感覺。」⁶⁶其實，二十一世紀初的中共黨史已經不同於二十世紀60或80年代的中共黨史，因為黨史也無法堅持一元論，難以永遠蓋棺定論，而必須跟隨呂新雨所說的「黨內鬥爭」不斷地建構和再建構。順便一提，呂新雨自以為是的話語風格也確曾引起中國獨立紀錄片工作者的極度憤怒，產生了2011年第八屆中國獨立影像展期間署名「薩滿動物」的《南京宣言》，反對僵硬的理論，反對高高在上的評論，「反對評論家成為紀錄片道德倫理的裁決者」⁶⁷。

六 結語

在結束本文的時候，筆者重申目前中國大陸有關「華語電影」的學術討論存在重歸一元化的危險趨向。「文化主體和政治主體之間是可以剝離的嗎？如果國家認同不存在，文化認同在多大程度上還有可能？」其實呂新雨自己回答了後一個問題：「文化中國肯定是存在的，但我們卻要用文化中國去否定政治中國。」⁶⁸文化中國的存在證明文化認同不一定要以國家認同為前提，因此文化中國與政治中國之間的關係遠比呂新雨一元化的「否定」要複雜，二者並非水火不相容，因此需要我們用多元的視角來重新評價。在復旦會後辯論時，呂新雨因其焦慮而一語道破天機：石川舉例指出中國大陸和台灣電影「有共同的文化傳統，有共同的敘事原型，但意識形態立場截然不同」，這時呂新雨突兀地插話，「找到這些共同點的時候，革命卻不重要了」⁶⁹。說其「突兀」，因為那時討論的不是「革命」話題。更奇怪的是，呂新雨似乎忘記，在中國近代史中「革命」本來就是一個多元的話語系統，其意義在不同的時期（如晚清、民國、新中國、文革）和不同的地點（如中國、日本、香港、澳門、台灣）受制於不同的建構和解構，因此並沒有一元化、一成不變的革命。

同呂新雨相反，筆者想強調學術的主體性（個人反思——「我說話」）與政治的主體性（集體臣服——「話說我」）之間的差異，二者相互糾結，但必須分清，因為其中的選擇是海內外學者的學術自由。以政治壓制學術不是學術行為，而是政治行為；強求海內外學者接受一元化的中國認同或大寫的「主體」是一種政治訴求，不是學術研究。這次爭論雖然敞開了主體性和中國性建構的多元視角，豐富了「華語電影」的內涵和覆蓋面，然而卻沒有真正進入「重寫（中國）電影史」這個話題。筆者希望看到爭論之後出現的是學術研究的範式變遷和多聲部對話，而不是回到大一統的一元化思維，更不是標榜政治掛帥的亂扣帽子或高高在上的說教文風。最後，筆者同意魯曉鵬的看法，只有保證個體選擇的自由，「才有助於一個健康的公民社會的運作，一個開放的學術空間的形成」⁷⁰。

註釋

- ① Yingjin Zhang, ed., *A Companion to Modern Chinese Literature* (London: Wiley-Blackwell, 2016); 另參見張英進：〈閻連科與世界文學視野中的中國現代文學〉，《文藝理論研究》，2015年第4期，頁57-64。
- ②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒ 呂新雨等：〈「華語電影」再商榷：重寫電影史、主體性、少數民族電影及海外中國電影研究〉，《當代電影》，2015年第10期，頁46-54；48；49；50；52；49；50；51；53；51；51；54；54。
- ③ 張英進：〈從文學爭論看海外中國現代文學研究的範式變遷〉，《文藝理論研究》，2013年第1期，頁28-38。
- ④⑤⑥ 龔浩敏：〈民族性、「去政治化」的政治與國家主義：對「華語電影」與「中國電影主體性」之爭的一個回應〉，《電影新作》，2015年第5期，頁4；10；9。
- ⑤ 呂新雨：《書寫與遮蔽：影像、傳媒與文化論集》（桂林：廣西師範大學出版社，2008），頁319。
- ⑥ 魯曉鵬、李煥徵：〈海外華語電影研究與「重寫電影史」——美國加州大學魯曉鵬教授訪談錄〉，《當代電影》，2014年第4期，頁62-67。
- ⑦ 李鳳亮：〈「跨國華語電影」研究的新視野——魯曉鵬訪談錄〉，《電影藝術》，2008年第5期，頁31-37。
- ⑧⑨⑩⑪⑫ 李道新：〈重建主體性與重寫電影史——以魯曉鵬的跨國電影研究與華語電影論述為中心的反思和批評〉，《當代電影》，2014年第8期，頁53；58；57；55。
- ⑩ 「美國中心主義」出自李道新：〈重建主體性與重寫電影史〉，頁53。另參見畢克偉（Paul G. Pickowicz）著，劉宇清譯：〈《春江遺恨》的是是非非與淪陷時期的中國電影〉，《文藝研究》，2007年第1期，頁105-13；張斌整理：〈國家/民族與公共空間——裴開瑞（Christ Berry）教授訪談〉，《浙江傳媒學院學報》，2011年第2期，頁53-64。筆者在1990年代初即撰文批評海外電影研究中的「西方中心主義」，中文版參見張英進：《審視中國：從學科史的角度觀察中國電影與文學研究》（南京：南京大學出版社，2006），頁52-59。
- ⑬ 參見Nataša Đurovičová and Kathleen Newman, eds., *World Cinemas, Transnational Perspectives* (London: Routledge, 2008); 張英進著，武秋辰譯：〈中國電影比較研究的新視野〉，《文藝研究》，2007年第8期，頁79-88。
- ⑭⑮⑯ 陳旭光等：〈跨國華語電影研究：術語、現狀、問題與未來——北京大學「批評家周末」文藝沙龍對話實錄〉，《當代電影》，2015年第2期，頁73；73；76。
- ⑰ Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema* (London: Routledge, 2004), 1-12.
- ⑱⑲ 李道新、車琳：〈「華語電影」討論背後——中國電影史研究思考、方法及現狀〉，《當代電影》，2015年第2期，頁79-81；80。
- ⑳ 呂新雨：〈新中國少數民族影像書寫：歷史與政治——兼對「重寫中國電影史」的回應〉，《上海大學學報》，2015年第5期，頁22；魯曉鵬：〈華語電影研究姓「中」還是姓「西」？〉，《當代電影》，2015年第12期，頁108。
- ㉑⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛ 呂新雨：〈新中國少數民族影像書寫〉，頁13；21；22；15；17-18；20；20；23；35；21；21；42；44；47；44。
- ㉑ Yingjin Zhang, "From 'Minority Film' to 'Minority Discourse': Questions of Nationhood and Ethnicity in Chinese Cinema", *Cinema Journal* 36, issue 3 (1997): 73-90; *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema* (Ann Arbor, MI: Center for Chinese Studies, 2002), 151-67; 張英進：〈中國電影中的民族性與國家話語〉，《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），1997年12月號，頁74-84；《審視中國》，頁79-89；張英進著，胡靜譯：《影像中國：當代中國電影的批評重構及跨國想像》（上海：上海三聯書店，2008），頁174-92。
- ㉒ 張英進：《影像中國》，頁188-91。被刪節的文字，可參見Yingjin Zhang, *Screening China*, 166。

- ⑳ 張英進：《影像中國》，頁191-92。被刪節的文字，可參見Yingjin Zhang, *Screening China*, 166-67。
- ㉑ 張英進：《審視中國》，頁66-78。
- ㉒ 張英進：《理論、歷史、都市：中西比較文學的跨學科視野》（上海：復旦大學出版社，2015），頁81-84。
- ㉓ 張英進：《影像中國》，頁191。
- ㉔ 「上網上線」一詞來自石川：「文化上『去中心化』並不必然意味着政治上要削弱你的主權，或者說要分裂國家。說華語電影背後可能潛伏着『去中國化』危險，把一個學術問題和政治、國家認同、主權、疆界這些東西攪和在一起，就有點上網上線了。」參見呂新雨等：〈「華語電影」再商榷〉，頁53。
- ㉕ 參見Lu Xinyu, "Deconstruction, Justice of the 'Other', and Enlightenment Spirit: Notes from Reading Derrida", *Telos: Critical Theory of the Contemporary*, no. 151 (summer 2010): 9-29。
- ㉖ 中國大陸以「華語電影」為專題的大型學術會議到最近才定時舉行：2010年在暨南大學舉辦，2012年在北京大學，2014年在上海大學。相比之下，「華文文學」則有較長的學術歷史，在中國大陸有自己的組織「中國世界華文文學學會」和以《華文文學》命名的學術刊物（汕頭大學主辦）。
- ㉗ 魯曉鵬的表述，參見呂新雨等：〈「華語電影」再商榷〉，頁47。
- ㉘ Sheldon H. Lu, *Chinese Modernity and Global Biopolitics: Studies in Literature and Visual Culture* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007), 161-63.
- ㉙ Sheldon H. Lu, "Notes on Four Major Paradigms in Chinese-Language Film Studies", *Journal of Chinese Cinemas* 6, issue 1 (2012): 15-25; Shu-mei Shih, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific* (Berkeley, CA: University of California Press, 2007), 4.
- ㉚ Yingjin Zhang, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010), 20-21.
- ㉛ 參見魯曉鵬：〈華語電影研究姓「中」還是姓「西」？〉，頁108；Kuei-fen Chiu and Yingjin Zhang, *New Chinese-Language Documentaries: Ethics, Subject and Place* (London: Routledge, 2015)。
- ㉜ 王華的書稿將於2016年出版，參見王華：《民族影像與現代化加冕禮——新中國少數民族題材紀錄片歷史與建構（1949-1978）》（北京：北京大學出版社，2016）。
- ㉝ Zhuoyi Wang, *Revolutionary Cycles in Chinese Cinema, 1951-1979* (New York: Palgrave Macmillan, 2014).
- ㉞ Yingjin Zhang, "A Typography of Chinese Film Historiography", *Asian Cinema* 11, no. 1 (2000): 16-32; "Beyond Binary Imagination: Progress and Problems in Chinese Film Historiography", *Chinese Historical Review* 15, issue 1 (2008): 65-87; "Structure and Rupture in Literary History and Historiography", in *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, ed. Carlos Rojas and Andrea Bachner (New York: Oxford University Press, 2016); "Chinese Film History and Historiography", *Journal of Chinese Cinemas* 10, issue 1 (2016), forthcoming.
- ㉟ Louis Althusser, *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, trans. Ben Brewster (London: Verso: 1970), 11.
- ㊱ Ban Wang, *The Sublime Figure of History: Aesthetics and Politics in Twentieth-Century China* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997).
- ㊲㊳㊴ 魯曉鵬：〈華語電影研究姓「中」還是姓「西」？〉，頁107；106；109。
- ㊵ 參見王小魯：〈靜觀電影與關係美學——2011南京獨立紀錄片論壇發言的追述和補充〉，《電影藝術》，2012年第5期，頁79。

張英進 美國加州大學聖地牙哥分校文學系教授，上海交通大學人文學院訪問講席教授。