

光影折射中主體意識的辯證法

——評 Yiman Wang, *Remaking Chinese Cinema: Through the Prism of Shanghai, Hong Kong, and Hollywood*

●龔浩敏



Yiman Wang, *Remaking Chinese Cinema: Through the Prism of Shanghai, Hong Kong, and Hollywood* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2013).

在海外中國電影研究進入一個各式「後民族—國家」話語與範式湧動的時期，由美國夏威夷大學出版社於2013年出版的《中國電影重

拍：透過上海、香港與好萊塢的多稜鏡》(*Remaking Chinese Cinema: Through the Prism of Shanghai, Hong Kong, and Hollywood*)，以下簡稱《中國電影重拍》，引用只註頁碼)一書，在眾聲喧嘩中發出了獨特的聲音。該書是加州大學聖克魯茲分校電影與數字媒體系教授王亦蠻的第一部英文學術專著，為加州大學戴維斯分校比較文學系教授魯曉鵬主編的「批評介入」(Critical Intervention)系列叢書的第四部。在下文中，筆者將從全球與國族話語的空間性、書寫的「去本質性」，以及滬港兩地電影的關係性等三方面，考察該書在當今中國電影研究中的位置。

一 跨地性、在地性、多地性

《中國電影重拍》共有六個部分，除第一部分〈序言〉和最後一部分〈結論〉之外，中間四個章節均各自探討了一個電影重拍的個

海外中國電影研究在進入世紀之交時，開始對此前佔主導地位的「民族—國家」敘述話語進行反思。《中國電影重拍》便是在這樣的批評語境中完成的一次梳理「跨地」、「在地」和「多地」間錯綜複雜關係的學術實踐。

作者意圖通過對二十世紀上海和香港重拍好萊塢電影以及上海和香港間的電影重拍這一長久以來被學術界所忽視的現象的考察，揭示特定歷史和地域情境下的重拍，是如何影響地區或國族電影、如何塑造一種「集體的、在地的主體定位」的。

案。作者首先在〈序言〉部分對「重拍」現象進行了相關的理論梳理。

濫觴於二十世紀中葉的海外中國電影研究在進入世紀之交時，開始對此前佔主導地位的「民族—國家」敘述話語進行反思。例如，魯曉鵬1997年主編的論文集《跨國中國電影：身份、國籍、性別》(*Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*)將「跨國電影」的範式引入並深刻影響了中國電影研究領域^①。2005年魯曉鵬與香港浸會大學電影學院教授葉月瑜合編的論文集《華語電影：史學、詩學、政治》(*Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*)，又將1990年代由台灣學者李天鐸、葉月瑜，香港學者鄭樹森等在中文世界中提出的「華語電影」的概念^②，介紹到英文世界的中國電影研究之中^③。此外，香港大學中文學院教授史書美在其2007年的專著《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》(*Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*)中，提出了「華語語系」電影的概念並在海內外學界受到相當的重視^④。此後，加州大學聖地牙哥分校文學系教授張英進在其2010年的專著《全球化中國的電影、空間和多地性》(*Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*)中，又提出了「比較電影研究」的範式以及「多地性」的概念^⑤。

上述這些範式的提出與實踐對傳統的「民族—國家」話語提出了挑戰，讓人們在當今全球化的背景下重新審視「中國電影」這一概念。但這些新範式並非要取消「民族—

國家」的合法性，而是如張英進所言，要將「國族」視為「一個企及小至『地方』大至『全球』的空間連續體」，並將其置於「由『地方』、『區域』到『全球』所構成的地域譜系」中考察它們之間的關係性^⑥。

《中國電影重拍》便是在這樣的批評語境中完成的一次梳理「跨地」、「在地」和「多地」間錯綜複雜關係的學術實踐。王亦蠻在〈序言〉中亦開宗明義地表明了張英進的「多地性」和魯曉鵬的「跨國電影」等話語對本書學術思想的啟示作用。在全書的行文中，作者也將自己的理論建構和文本分析明確地鑲嵌於「跨地」、「在地」和「多地」的關係性這一核心理念之中。作者意圖通過對二十世紀上海和香港重拍好萊塢電影以及上海和香港間的電影重拍這一長久以來被學術界所忽視的現象的考察，揭示特定歷史和地域情境下的重拍，是如何影響地區或國族電影、如何塑造一種「集體的、在地的主體定位」(collective, location-specific subject positioning)的(頁2)。該題旨在隨後展開的論述中，也恰如其分地體現了作者對於「跨地」、「在地」和「多地」間關係性把握的獨特視角。

這一獨特視角首先表現在選題方面：「重拍」(或者「翻拍」)現象這一有創見性的選題，十分契合作者對跨空間性考察的目標。作者通過對跨越二十世紀的四組經典影片重拍個案的細緻分析，表明電影作為一項產業和一種文化現象，其本身所蘊含的「跨地」和「在地」間的辯證關係，即上海和香港跨越時間和空間的重拍行為，最後還是落實

到其自身特定地域和歷史時期的身份表達之中。這裏有兩點需要特別指出：

其一，作者在本書中所關注的焦點是重拍中的空間性，但卻並未忽視其中的時間維度。事實上，時間性和空間性交織在一起，共同構成了本書敘述的坐標。作者所考察的重拍，雖然是一種很明確的「跨地」實踐，但它同時也是一種「跨時」行為。作者借用德國哲學家本雅明(Walter Benjamin)的「前史」(Urgeschichte)和「後世」(Nachleben)概念，表明「原作給予重拍的不僅僅是影響的焦慮，而是原作代表了一種『前史』，而這種『前史』需要通過重拍這樣的『後世』來重寫和完成」(頁13)。所謂「跨地」和「在地」是在特定空間和時間維度的交織中呈現其意義的。

其二，作者在「跨地」和「在地」的辯證中體現「多地」間的關係性。如上文所言，作者討論上海、香港、好萊塢三地間的跨界電影重拍，意在考察重拍者「在地」的身份定位；而重拍者「在地」身份的構建，又必須在與原作跨越時空的關照中才能實現。重拍他者，卻折射自我——作者是在這個意義上使用「多稜鏡」這一借喻的。如此，上海、香港在與他者的對話中所構建的「在地」的主體定位才是作者所關照的目標。這一點十分有趣地體現在英語“remake”一詞中：“remake”既有「重拍」又有「重新構建」之意；那麼，書名“Remaking Chinese Cinema”似乎表明作者希望通過對「重拍」這一現象的研究來探尋中國電影之「構建」的良苦

用心——儘管上海與香港兩地的電影在何種程度上代表「中國電影」還有待商榷，畢竟它們在半殖民和殖民時期作為東西文化間所謂「接觸地帶」(contact zone)的「優勢」在其他地方是不可複製的。「跨地」和「在地」這樣的辯證關係促使我們從「多地」的關係性的視角思考「中國電影」。正如作者所說：「我們需要追問的是，我們應如何在地方、地區、次國族、超國族以及國族等層面上重新評價『中國電影』的特點和主體定位。」(頁146)

二 「比較的幽靈」與「去本質性」書寫

「比較的幽靈」(spectre of comparison)是全書提及最頻繁的理論術語之一。該術語由美國學者安德森(Benedict Anderson)提出，十分貼切地詮釋了作者的學術思路，即在反思性的彼此關照中呈現「集體的、在地的主體定位」。這樣的關照使得作者能夠有效地繞開「本質性」話語的陷阱，明確「構建」本身的意義。

事實上，作者使用「集體的、在地的主體定位」這一表述方式，就是為了避免「本質性」的標籤。如其所言，她使用「集體」而非「國族」，是因為「『集體』或許包含『國族』或與『國族』交叉，但是同時也與之相對抗，超越『國族』或位於其下，構成跨國、地區、次國族、半國族、超國族、反國族——若非後國族——等層面」；同時，她使用「主體定位」、「主體意識」、

“Remake”既有「重拍」又有「重新構建」之意；書名“Remaking Chinese Cinema”似乎表明作者希望通過對「重拍」這一現象的研究來探尋中國電影之「構建」的良苦用心——儘管上海與香港兩地的電影在何種程度上代表「中國電影」還有待商榷。

「主體性」而非「身份」，也意在「強調『成為集體』之朦朧初 (inchoate)、流動 (fluid) 和述行 (performative) 的性質，與那種已定的、具體化的和目的論的『集體』相對立」(頁2)。

在使用另外一個重要概念「烏托邦」時，作者同樣強調了其「去本質性」的內涵。在作者看來，每一部影片的重拍都寄託了導演彼時彼地對未來前景的「烏托邦」式的投射；然而「烏托邦」是一個無限趨向卻永不可及的漸近線，而惟其不可及，方能打破線性論和目的論，確立「烏托邦」投射其不確定的、開放的姿態(頁4-5)。如此，「烏托邦」便映襯了上述「成為」(becoming)的性質，消弭了建立有明確指認的「國族電影」的企圖，使得整個構建過程依照特定的歷史、社會、政治、文化情境，在「多地」層面上有效地進行。

這裏，作者非常巧妙地將上海和香港的電影重拍與其半殖民和殖民的歷史語境聯繫起來。作者認為，重拍與心理分析學上的「創傷」記憶有着某種內在的聯繫，因為前者是一個重複過去的過程，而後者同樣也是一個傷口不斷撕裂和癒合的反覆過程。具體言之，對於上海和香港來說，這個「創傷」是其半殖民和殖民的歷史經歷；這段歷史「創傷」只有在不斷的回顧中才能得以消解。如此，上海和香港的電影重拍與其殖民史之間便有了一種同構性，電影重拍在構建其「烏托邦」的理想願景投射的同時，也向我們揭開了其殖民史和臣屬地位的傷疤，而這種揭開和癒合的反覆過程，也是癒療創傷的途徑；我們也

可以從「烏托邦」的願景中，探尋到投射原點的殖民歷史情境中的意識形態與其盲點。

由此可見，電影重拍本身絕非簡單的重複，亦非僅僅技術上的更新；它是由「重建」與「重構」為內驅、與「原作」進行的一次緊張的對話。電影理論界將重拍視為一種「重訪」(revisit)，或者是「套層密藏」(mise en abîme)的一種形式，便是基於對重拍這樣的理解^⑦。在本書的第二章中，作者還使用「重版」(re-version)一詞來表述重拍，以強調重拍中「持續的改變和地方化」，「重拍的」每一版本都預設了一部或多部與之相類似的影片，並與其對話，但「每一版本」同時也是一種不同的重複」(頁49)。這樣，原作與重拍間的「本」與「末」的二元對立便得以消弭，「霸權」與「臣屬」的關係也得到有效的質疑。但作者也同時指出，這種「去本質性」的努力與某些後現代的「遊戲」姿態是不同的，在解除對立項高低之分的同時，更注重的是「探尋臣屬版本本身的文化與政治的延伸意義」，而非任之陷入虛無的泥沼(頁9)。

原作與重拍間的這種張力在《中國電影重拍》的第一章中得到了極好的詮釋。作者在本章中考察了三部影片：*Stella Dallas* (金[Henry King]導演，1925；在中國譯為《胭脂淚》)、《神女》(吳永剛導演，1934)和《胭脂淚》(吳永剛、陳皮導演，1938)。《神女》借用好萊塢版《胭脂淚》的故事框架，卻根植於半殖民地上海的社會歷史空間，成為一代「國產電影」的經典。而

電影重拍本身絕非簡單的重複，亦非僅僅技術上的更新；它是由「重建」與「重構」為內驅、與「原作」進行的一次緊張的對話。作者還使用「重版」一詞來表述重拍。這樣，原作與重拍間的「本」與「末」的二元對立便得以消弭，「霸權」與「臣屬」的關係也得到有效的質疑。

四年後由吳永剛和陳皮重拍《神女》的《胭脂淚》，卻由於種種原因被大多數人遺忘於歷史的長河。

作者認為，《神女》一片採用了一種極為「寫意」的電影語言，將女主人公妓女的身份作美學化處理，烘托出其良母的形象，滿足了觀眾對此「家庭倫理劇」類型的心理期待並使其與之產生共鳴。相反，《胭脂淚》所採用的「工筆」手法，將舊上海商業社會的浮華與壓榨十分「肉感」地（這也是《胭脂淚》中的胡蝶較之《神女》中的阮玲玉在視覺形象上給觀眾的感覺）展現給觀眾，再加之有聲電影中聲音的運用，於是造成了法國批評家巴特（Roland Barthes）所說的由於過於豐富的展示所帶來的「現實的污染」（頁35）。然而，正是這樣的「污染」或「祛魅」，使得《胭脂淚》能夠成為《神女》的一個「危險的補充」（dangerous supplement，德里達 [Jacques Derrida] 語，頁37），揭示後者被經典化的過程——或者說阮玲玉版的神女被視為最為深入人心的經典形象的過程——實際上是一個意識形態的建構過程。吳永剛對《神女》「寫意」化的處理，其實反映了導演以男性主體的視角關注此題材時在表現策略上面對的困境；影片投射出的對於社會的「烏托邦」想像，同樣也是建築於男性主體的理想之上的。如此，透過「比較的幽靈」，「原作」（《神女》）在「重拍」（《胭脂淚》）的關照下獲得了一種辯證的價值；這也印證了本雅明所指出的，原作的價值有時只有在重拍中才能得以更好地彰顯，「後世」成全了「前史」。

「比較的幽靈」在第二章中誘發了「重版」這一概念在理論上和實踐中的激盪。在這唯一沒有好萊塢「原作」電影作為參照的一章中，作者討論了從1930至1960年代上海和香港出產的四部以姊妹關係為主題的「歌唱片」類型電影，分別是《姊妹花》（鄭正秋導演，1933）、《南國姊妹花》（黎斌、梁琛導演，1939）、《新姊妹花》（胡鵬導演，1962）和《舞台姐妹》（謝晉導演，1964）。這四部影片均以姊妹的身份衝突為誘因來展開其戲劇性敘事，該衝突或由巧合性的身份錯置（《姊妹花》、《南國姊妹花》、《新姊妹花》）而產生，或由社會性的變化（《舞台姐妹》）而引發。

作者在比較中所關注的是，每一版本處理這一戲劇性衝突的方式隱含着怎樣的意識形態的假設與「烏托邦」的投射。如《姊妹花》意在反抗男權的壓迫，卻又依仗其反抗的對象來化解矛盾衝突；《南國姊妹花》以城鄉的對立取代了性別的對立，以構築香港社會轉型時期快速工業化和城市化的美好願景，卻也遊走於（跨）地域的商業製作與對民族危難的關照的「兩難」之間；《新姊妹花》更是着力渲染戰後香港奔向西方現代民主社會的理想圖景，卻有意無意地無視彼時湧動的社會矛盾；而《舞台姐妹》則以階級和性別翻天覆地的輪轉來完成對階級和性別壓迫的解除，卻不曾意識到這一舉動使得原壓迫階級在共產主義專政話語下被置入底層。

同樣，在參差對比中，「歌唱片」這一類型中特有的「聲音的誘惑」也顯露其在各版本中不同的意

《神女》一片採用了一種極為「寫意」的電影語言，將女主人公妓女的身份作美學化處理。《胭脂淚》所採用的「工筆」手法，將舊上海商業社會的浮華與壓榨十分「肉感」地展現給觀眾。這樣的「污染」或「祛魅」，使得《胭脂淚》能夠成為《神女》的一個「危險的補充」。

在上海和香港出產的四部以姊妹關係為主題的「歌唱片」類型電影中，兩部1930年代的影片雖然均以其商業成功聞名，卻受到左翼文藝運動所提出的「國防電影」的影響；而兩部1960年代的影片則因冷戰的大氣候，在政治上可謂涇渭分明。

識形態功用。例如《姊妹花》中影后胡蝶的歌曲不僅迎合了當時中國市民階層的小資口味，隨着影片在海外的成功，也在國際上為中國和中國電影塑造了一個良好的形象；《南國姊妹花》中胡蝶影表演的粵劇《昭君出塞》的片段似乎暗合了影片結尾的民族大義情節，卻又弔詭地暗諷了香港被清朝廷「出賣」給英帝國的歷史；《新姊妹花》以豐富的唱段與影星的魅力勾勒出香港現代性的憧憬；而《舞台姐妹》則通過越劇舞台由「舊社會」向「新社會」的轉變，呈現新政權對「個人」的「集體化」改造。

在政治傾向上，兩部1930年代的影片雖然均以其商業成功聞名，卻也未能脫離時局，受到左翼文藝運動所提出的「國防電影」的影響。而兩部1960年代的影片則因冷戰的大氣候，在政治上可謂涇渭分明：《舞台姐妹》在中國大陸接踵而至的政治運動中所經歷的起起伏伏，折射出「左傾」意識形態對電影生產的箝制；而《新姊妹花》看似遠離種種政治紛爭，專注渲染一種「去政治化」的民主現代的美好圖景，但這何嘗不是西方陣營政治語言的一種表達呢？正如作者在第二章結尾處引用美國批評家詹明信 (Fredric Jameson) 的話，我們的意識形態牢籠，使得任何烏托邦的願景必然是「否定的」(頁80)。那麼我們是否可以將這種「否定的」烏托邦願景進一步引申至我們所關照的電影生產中，因為電影中所有的影像首先都是「灼刻」(sear, 本雅明語，頁10) 在「底片」(negative) 上的？

在第三章「西裝劇」的論述中，「比較的幽靈」重回跨洋三地，但主要關注的是粵語電影與異國文化的交往中形成的本地意識。此章考察了好萊塢影片 *The Love Parade* (劉別謙 [Ernst Lubitsch] 導演，1929；在中國譯為《璇宮豔史》) 和以此改編的粵語「西裝劇」《璇宮豔史》——包括1930年代馬師曾和薛覺先的粵劇版以及根據薛覺先的粵劇版拍成的電影 (薛覺先導演，1934)，還有於1950年代重拍的《璇宮豔史》和《璇宮豔史續集》(左幾導演，1957、1958)。

在比較這些版本的過程中，作者重點討論了兩個概念，其一是美國學者韋努蒂 (Lawrence Venuti) 提出的「異化翻譯」(foreignizing translation)，即「一種對外來文本的暴力重寫，對目標語言文化的策略性的干預，〔這種翻譯〕依賴本土價值的同時，也濫用了該價值」(頁82-83)。其二是作者自己提出的「跨」(trans) 的概念。如作者所言，「跨」這個詞的使用或顯彆扭，因其本身只是一個詞綴，但對其非常規的運用也正符合了它所指代的那種不穩定的來回擺動狀態。在該狀態下，「外來視角不會被本土化而成為一種凌亂的混雜，而本土的自我也不會被他者完全殖民而被抹殺。相反，外來視角保持了其外在的地位，同時也幫助本土的自我在與外來影響的交往中重塑自我、且又不成為他者之臣屬」(頁83-84)。換而言之，「跨」這種狀態「反對全盤本土化或全盤異域化這樣的目的論，青睞在間隙的接觸地帶中，於外來位置和本土/區域位置間不停

搖擺」(頁108)。顯然，作者所說的這種「不停搖擺」的狀態，連同上述的「異化翻譯」，均意在解除「本質性」觀念的有效性。

具體到《璇宮豔史》的各個版本，粵劇名伶和電影導演對原作的種種「暴力重寫」，無不體現自我重塑與外來影響間的巨大張力。在此個案中，重寫者對外來文化的處理方式值得品味。如作者所示，粵劇的重寫極為大膽地借用了外來元素，造成了一種洋味十足的地方戲曲形式，而同時各版本也都在在落實於彼時的特定歷史情境之中。例如1930年代的粵劇版和電影版是在粵劇經歷重大變革的背景下所產生的——面對新生娛樂文化的衝擊，變革者希望借用西洋電影的內容和形式來改造該本土劇種；而1950年代的再次重拍，導演對劇情與細節的改造，則契合了香港彼時走向現代和民主的社會訴求。這一「既洋又土」的改造儼然體現了「異化翻譯」策略，而這種「跨」國界、「跨」文化的實踐也向世人表明，中國電影「一直且已然是與異域他者互動中構建自我。如此，〔中國電影〕應在持續的『差異關聯』與自我異域化中定義」(頁96)。

更有意思的是，這種自我中的「外來」因子其實在好萊塢原作中早已種下。作者寫道，「在〔《璇宮豔史》導演〕劉別謙的作品中，外來者的視角並非來自其德國移民的背景，而是來自其反諷的雙重視角」(頁91)。這種反諷「外來」的視角從內部解構了自我的自在性，與自我構成了一種緊張關係。作者敏感地覺察到這種自我—他者的緊張

關係與「西裝劇」中異域—本土間張力的類比性：同為內在性的他者，兩者均質疑了「本質性」的神話，在「比較的幽靈」中還原出構建的過程。再者，由於1930年代的「西裝劇」製作於滬語區上海、卻面向流散於全世界的粵語觀眾，這種製作區域與消費區域的不對稱，也說明「中國電影從其伊始，便依賴於一種由來自他域電影所激勵的、跨國的、遠距離的生產、接受與再生產的環形路徑」(頁99)，而非一種封閉自足的路徑。

第四章以「恐怖片」《夜半歌聲》的前世今生為例，探討了「臣屬重拍」政治中的輪轉跌宕。該章主要關注了三個影片版本：《The Phantom of the Opera》(朱利安[Rupert Julian]導演，1925；在中國譯為《歌場魅影》)、《夜半歌聲》(馬徐維邦導演，1937)和《夜半歌聲》(于仁泰導演，1995，下稱《新夜半歌聲》)，比較的視角集中於各版本中對魅影的不同處理和魅影與學生的關係變化。如同上述章節，「比較的幽靈」在本章中仍是在孜孜探尋特定的「在地」歷史情境與影片意識形態的特殊表達。

首先，在對魅影的處理方式上，作者認為魅影從只聞其聲、不見其人到其現身的過程，即「聲身合一」的過程，是一個解密和言說歷史創傷的過程。好萊塢的《歌場魅影》，由於默片的技術限制所造成的表現聲身合一的困難，暗示了展現魅影所代表的歷史創傷的困難，以及給予魅影/他者以人性化關照的失敗(頁116)。影片以魅影的死亡與學生回歸「正常」家庭生

具體到《璇宮豔史》的各個版本，粵劇名伶和電影導演對原作的種種「暴力重寫」，無不體現自我重塑與外來影響間的巨大張力。粵劇的重寫大膽地借用了外來元素，造成了一種洋味十足的地方戲曲形式，而各版本也都落實於特定歷史情境之中。



《夜半歌聲》(1995)瀰漫着強烈的明星產業特徵，「去政治化」意圖明顯。(資料圖片)

自新世紀之交以來好萊塢對亞洲電影的翻拍似有愈演愈烈的趨勢，該趨勢與中國電影向好萊塢商業電影靠攏的傾向一併構成了「美國電影的香港化」與「中國電影的好萊塢化」。弔詭的是，好萊塢對亞洲的模仿，或許只是在自己模仿自己。

活結束，其保守的價值觀表露無遺。馬徐維邦的《夜半歌聲》則將魅影個人的傷痛經歷與1930年代中華民族的歷史創傷相融合，將國族的危難融入個體情感的表述之中，成為「政治的浪漫化」與「浪漫的政治化」(頁127)的經典。如果說《歌場魅影》中魅影的聲身合一使其最終祛魅而失勢，那麼《夜半歌聲》中魅影雖也難逃其劫，但他將個人和民族的苦難與承擔的責任成功地表達與傳遞，餘音不絕。而《新夜半歌聲》中的魅影則完全脫離了國族的重負，唯美幾乎成為其唯一的承擔：過往的傷痛與歷史無關，代之的是單純的藝術、浪漫的糾葛。整部影片瀰漫着強烈的明星產業特徵，「去政治化」意圖明顯；然而正因如此，也影射出後殖民時期香港電影的政治。

其次，在魅影與學生的關係上，《歌場魅影》中男女間的感情糾葛為兩齣《夜半歌聲》中的(同性)師徒關係所取代；而此頗具傳統意

味的師徒關係則成為戲內戲外臣屬政治的一個重要標識。《夜半歌聲》中，魅影通過學生「腹語」其傷痛，並向學生傳承其所承擔的大義宏責，種種舉動無不向世人宣示兩者間「自然」的主從地位。而《新夜半歌聲》中，魅影與學生間的主從關係則數度輪轉，影片外演員個人所代表的地緣政治(老魅影—金山—上海；新魅影—張國榮—香港；學生—黃磊—中國大陸)微妙起伏，兩者交相映照，折射出後殖民時期香港遊走於後社會主義中國大陸與全球資本主義西方之間的主體定位，在在表明所謂「臣屬」亦不過是政治氣候風雲變幻中的流動標籤而已。

「比較的幽靈」遊蕩於世紀之中、大洋兩岸，揭示了電影重拍在與前者、後者、他者的對話中所展現的豐富內涵與啟示。有趣的是，被半殖民和殖民的上海和香港如此，而作為霸權者的好萊塢亦不能倖免。在最後的〈結論〉一章中，作者調轉鏡頭/筆頭^⑥，聚焦近年來好萊塢對東亞電影的翻拍現象，解剖了霸權者看似「自在」的存在。此章在保持全書的連貫性的同時，也意在豐富其向度。但是相對於前面章節對於上海與香港重拍好萊塢電影以及相互間重拍的細緻分析而言，該章顯得過於簡略。作者首先指出，自新世紀之交以來好萊塢對亞洲電影的翻拍似有愈演愈烈的趨勢^⑦，該趨勢與中國電影向好萊塢商業電影靠攏的傾向一併構成了所謂「美國電影的香港化」與「中國電影的好萊塢化」。作者通過對李安、吳宇森等的好萊塢發展的華人導演

的扼要分析，表明好萊塢與中國均是通過他者來構建自我的。從吳宇森的經歷中，作者發現弔詭的是，好萊塢對亞洲的模仿，或許只是在自己模仿自己，因為其模仿的對象其實早已在模仿好萊塢了；而李安的《臥虎藏龍》(2000)在西方倍受熱捧卻在中國遭受冷遇，也印證了導演所言的「西化是為了更中國化」(頁150)。

作者在接下來的篇幅中分析了好萊塢導演斯科塞斯(Martin Scorsese, 又譯史高西斯)翻拍香港電影《無間道》(劉偉強、麥兆輝導演, 2002)的作品《無間道風雲》(*The Departed*, 2006)與旅美華人藝術家陳士爭的中國題材電影和舞台劇。在《無間道風雲》中，斯科塞斯以強烈的地方化方式來翻拍原著——即在原著的故事情節中注入濃烈的波士頓地方色彩，作者認為，這表明在當今好萊塢翻拍亞洲電影的熱潮中，我們不能將該現象簡單地視為好萊塢霸權主義的延續，而需仔細分析好萊塢地方化傾向所蘊含的多向度跨界政治。而陳士爭的作品，例如電影《暗物質》(*Dark Matter*, 2007)、舞台劇《猴：西遊記》(*Monkey: Journey to the West*, 2007)，以及電影《歌舞青春》(*Disney High School Musical: China*, 2010)，則以其實驗的姿態與雜糅的風格，激發觀眾在跨界流動與震盪的全球化情境下，對「地方」、「全球」、「自我」、「他者」等已然被撬動的概念作進一步的反思。正如作者在結尾處寫道：

如要重新激盪其在政治與情感上的持續的魅力，我們必須去本質化這

些概念：即地方、區域以及國族的特殊性。此去本質化之舉肇始於我們對地方——外來之間相互參照關係——即外來他者在地方自我的構建中的作用——的認知。(頁151)

三 上海和香港的雙城記

可以說，儘管全書考察了跨洋三地，且又以好萊塢對大洋彼岸的反觀而結束，我們卻仍可將其視為一部電影世界中的上海與香港的雙城記。上海與香港作為二十世紀中國電影最有代表性的城市，因種種歷史的機緣或即或離，其淵源總有道不盡的故事。本書中一條貫穿於各章、若隱若現卻又在在確然的線索，即是上海和香港兩地間的互相關照與香港電影主體性的建構^⑩。

本書作者在開端處便描述了上海與香港之間關係的起起伏伏：從1949年前半殖民地上海對殖民地香港的文化優越感，1950至1970年代社會主義體制下上海的黯然失色與英國統治下香港的熠熠生輝，1970年代末改革開放時期上海的重新崛起，到1997年香港回歸後的「夾縫論」與「北進想像」等等(頁8-9)。這些起伏，如作者在第四章中所展示，尤為生動地表現於《新夜半歌聲》中的隱含政治。

在香港(電影)主體性的建構與形成這個議題上，作者通過上述四個案例的精心安排，勾勒出一個主體性漸進而生的過程。首先，在對照考察1934年的《神女》與1938年的《胭脂淚》之後，作者

儘管全書考察了跨洋三地，且又以好萊塢對大洋彼岸的反觀而結束，卻仍可將其視為一部電影世界中的上海與香港的雙城記。本書中一條貫穿於各章、若隱若現卻又在在確然的線索，即是上海和香港兩地間的互相關照與香港電影主體性的建構。

作者認為將香港本地經驗與中國大陸割裂欠妥，因為1930年代香港的集體意識仍鑲嵌於華南社會一語言一文化話語之中。香港的本地集體意識以其文化的混雜性必然不能構成與中國大陸的對立，而是在協調與各方力量關係的過程中發展自我獨特的文化個性。

認為，1930年代——也是正值由默片走向有聲片時期，香港的本地意識尚未完全形成，因為此時「香港的本地性被地區性的『華南』話語所覆蓋。換言之，香港特殊的集體意識從一開始並非一個先驗的、可觸摸的存在或目的論」（頁47）。而論及1939年出品的《南國姊妹花》結局中兩姊妹不同的命運選擇——即大蝶赴國難與小蝶留香港時，作者與傅葆石、張英進等學者展開了對話。

傅葆石極力推崇該片且認為此結局寓意香港「介於中心化的民族主義與本地意識之間」的身份定位，由此可見「由雜糅文化與殖民史所塑造的香港身份」在1930年代便初現端倪^①。張英進則批評傅葆石的解讀試圖以雜糅性和隱晦性來解構非此即彼的二元對立史觀，卻陷入將香港與中國大陸——或含混不清的所謂「大中原心態」——對立的二元論^②。作者也認為將香港本地經驗與中國大陸割裂欠妥，因為1930年代香港的集體意識仍鑲嵌於華南社會一語言一文化話語之中。作者寫道：「〔電影中〕強調本地並非認定了一個確然的香港身份；相反，它在於靈活地參與本地與跨地的資源與情境，其必然與民族主義——或稱為對遙遠的中國政府的效忠——產生聯繫且在此聯繫中發展。」（頁61）換言之，香港的本地集體意識（作者避免使用具有本質性意味的「身份認同」一詞）以其文化的混雜性必然不能構成與中國大陸的對立，而是在協調與各方力量（當然包括中國大陸）關係的過程中發展自我獨特的文化個性。

及至1950至1960年代，作者認為1957年拍攝的《璇宮豔史》所採用的「自我異域化」的手法，讓觀眾「通過其觀賞影片的經歷，嘗試並演繹其平民的、不居的、流散的位置」（頁110），同時也表明了一種自我—他者、本地—外來的辯證法，此辯證法支撐着粵語電影的形成與變革（頁112）。1962年拍攝的《新姊妹花》則着力構建一個西方式民主與現代的香港主體，而弔詭的是，這樣一次構建的努力雖然意在建立一個與社會主義中國大陸迥異的主體，然而卻又不可避免地同其對立且割裂的對象陷入同一冷戰話語之中。

而拍攝於香港回歸前兩年的《新夜半歌聲》，則如作者所分析，在在透露出香港在其主體位置問題上與中國大陸和西方間的糾葛。作者寫道：

正是在影片的影星經濟、美學至上的實踐與去政治化的轉向中，我們可以發現全球化與中國後社會主義交織的情境下，後殖民香港的主體位置浮出水面。影片一方面調整與未來的祖國——即中國大陸——的關係，另一方面調整與二十世紀末好萊塢的關係，顯現出既再中國化——以便深入中國大陸的文化、市場及其他資源——又全球化——以便與好萊塢的技術保持同步——的傾向。如此，影片表現出了區域電影的那種變化不居的主體定位，這種區域電影在歷史上一方面臣服於二十世紀政治、經濟、文化與影業環境，且對此環境甚為敏感，另一方面又構成此環境的一部分。（頁129）

筆者認為，作者的該論斷是中肯的，既沒有如部分學者視中國大陸為繼英國後的又一殖民者、無視「九七」後香港作為中國大陸的一部分所面臨的巨大機遇，又沒有所謂「北進想像」論者輕視北進中國大陸所面臨的挑戰而過份樂觀的情緒（頁136-37）。在複雜的現實情況下，後者的立場固然值得商榷，然而前者塑造香港絕然對立於中國大陸的身份的努力，以及其所表現出的對自我身份定位的焦慮，或許正如張英進所指出，卻是有悖於香港作為一個文化雜糅、既此亦彼的主體定位，因為作為香港主體意識一個重要構建者，香港電影「同時是本土的（基於香港）、地區的或超地區的（與華南以及東南亞千絲萬縷的關聯）、跨語言或多語言的（粵語、國語、潮汕話、廈門話，還有英語），以及跨國族的（從大陸、台灣和美國吸收資金和影響）」^⑬。

這裏，我們或許不禁要問，既然香港與香港電影的主體意識在本書中得以如此關照，那麼作為另一城的上海與上海電影的本地集體意識何在？本書中論及的香港電影有直至二十世紀末的出品，而論及的1949年後上海電影則僅有《舞台姐妹》一部——1949年後與「香港」電影相參照的是中國「大陸」電影，而非「上海」電影。在敘述香港電影或粵語電影作為區域電影構成「中國電影」的一部分、且又為「中國電影」所邊緣化的地位之時，作者似乎有意無意將上海製作的國語電影等同於「中國電影」，構成香港電影敘述的背景。誠然，從某種意義上說，1949年前的上海電影也

許就是中國電影——儘管近年來學者在不斷地發掘新的資料補充中國電影的多地區向度；並且目前的學術界似乎還沒有且無意將上海電影作為中國電影的一個構成部分的區域電影來考察。但無論如何，筆者認為，在「中國電影」作為一個集體標籤且又被複數化的今天，這個問題也許不該再繼續被視為一個無需審視的必然而脫離我們反思的視野。

當然，上海與香港兩地本地集體意識的建構過程並非本書關照的重點所在，因而苛求作者於此處着力也是欠妥的。另外，本書並非意在考察中國電影的重拍「史」，而是通過重拍這個「問題」的研究來探尋其中所內含的種種政治與意識形態，因此，筆者上述所勾勒的「過程」或許只是一條「不經意」的暗線罷了。筆者認為，本書既然是問題研究，那麼在照顧到歷史連續性的同時，作者從問題的角度來選擇研究的案例，並通過對這些案例的精緻分析，十分透徹地關照了她所提出的問題——從此角度來看，這已然說明作者的選擇是成功的。

四 結語

作者在〈序言〉部分提出許多令人深思的問題，這些問題大多得到了充分的關注，而某些似乎可以更着筆墨。例如，作者指出本書是按「類型片」的分類來組織結構的，因為「電影類型基於一種相對持續卻又永恆變動的表現模式，並控制製作、展演、接受與再生產這一整

本書論及的1949年後上海電影僅有《舞台姐妹》一部——1949年後與「香港」電影相參照的是中國「大陸」電影，而非「上海」電影，作者似乎有意無意將上海製作的國語電影等同於「中國電影」，構成香港電影敘述的背景。

套反饋環形路徑；在此意義上，電影類型內在地有助於電影重拍」。作者又引用詹明信對類型的論述，說明類型不僅僅是符號化的表現或表現符號，它更是「一個形式的結合點，通過它我們能發現並寓言化地解讀特定歷史時期各種並存的生產模式」；換而言之，類型作為形式亦是理解內容的一個渠道（頁11）。

作者在對照《神女》與《胭脂淚》不同的表現手法之後，指出「吳永剛在《神女》中採用了暗示的美學手法，將觀眾的興趣從〔主人公的〕妓女身份轉移至其母親身份。而《胭脂淚》與之相反，有意將觀眾的注意力吸引至〔主人公的〕非母親的身份之處，打破了母性故事片（和肇始於上海的「家庭倫理劇」）的表現傳統」（頁36）。也就是說，正因為《胭脂淚》打破了該類型的表現傳統，或曰其反類型化的表現，才使得我們能夠在此形式的裂縫中更清楚地窺看到表現的盲點。不得不說該案例成功地體現了作者之前所強調的類型分析的鋒芒，然而該鋒芒在其後的案例中似乎被弱化。這或許是因為後三組案例中，每一組中的影片均屬同一類型，因而缺乏類似《胭脂淚》這樣跨類型或反類型的機緣罷。不管如何，這算是本書的一個小小的遺憾。

王亦蠻在完成本書後還繼續關注電影重拍問題。在其為杜克大學兩位教授羅鵬 (Carlos Rojas) 與周成蔭編著的《牛津中國電影手冊》(*The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*) 一書所撰寫的章節〈中國重造：大片時代的「中國元素」電影〉(“Remade in China: Cinema

with ‘Chinese Elements’ in the Dapian Age”)中，她將目光投射至當今大片時代的中國電影對好萊塢的重拍現象。作者在考察香港導演陳木勝的《保持通話》(2008，翻拍艾里斯[David Ellis]導演的《駁命來電》[*Cellular*, 2004]) 與中國大陸第五代導演張藝謀的《三槍拍案驚奇》(2009，翻拍高安兄弟[Joel and Ethan Coen]導演的《血迷宮》[*Blood Simple*, 1984]) 後，認為這些重拍片「將中國電影改造為中國元素電影」，因為它們將中國文化要素去歷史化、去民族化、符號化、象徵化，使其成為全球市場上自由流動的要素，為跨國資本所使用^①。對照中國電影重拍的前世今生，從上世紀以重拍他者來構建中國電影的自我主體，到本世紀以符號化的中國元素來填充對他者的重拍，我們不得不嘆謂當今全球資本主義的市場邏輯是如何深入我們的社會肌理且無遠弗屆。

註釋

① 參見 Sheldon H. Lu, ed., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997)。

② 參見鄭樹森編：《文化批評與華語電影》(台北：麥田出版有限公司，1995)；李天鐸編：《當代華語電影論述》(台北：時報文化出版企業股份有限公司，1996)；葉月瑜、卓伯棠、吳昊編：《三地傳奇：華語電影二十年》(台北：國家電影資料館，1999)。

③ 參見 Sheldon H. Lu and Emilie Yueh-yu Yeh, eds.,

《胭脂淚》反類型化的表現，成功地體現了作者所強調的類型分析的鋒芒，然而該鋒芒在其後的案例中似乎被弱化。這或許是因為後三組案例中，每一組中的影片均屬同一類型。這算是本書的一個小小的遺憾。

Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005)。

④ 參見 Shu-mei Shih, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific* (Berkeley, CA: University of California Press, 2007)。

⑤ 參見 Yingjin Zhang, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010), 31。

⑥ 參見 Yingjin Zhang, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, 25, 19。2014年，史書美在討論「後亞洲電影」時進一步強調了這種各地之間的關係性。參見史書美：〈從世界歷史到世界電影〉，第十一屆亞洲電影研究協會澳門國際會議主題發言（澳門大學，2014年7月15日）。

⑦ 參見吳珮慈：《在電影思考的年代》（台北：書林出版有限公司，2007），頁128-29；孫松榮：〈「複訪電影」的幽靈效應：論侯孝賢的《咖啡時光》與《紅氣球》之「跨影像性」〉，《中外文學》，第39卷第4期（2010年12月），頁135-69。感謝香港浸會大學葉月瑜教授提供相關的文獻信息。

⑧ 筆者聯想起法國導演亞斯楚克(Alexandre Astruc)的「攝影機鋼筆論」(la caméra-stylo)，即讓攝影機呈現鋼筆所具有的知性言說功能。本書作者書寫電影本身與其書寫對象所展呈的反思性書寫，在此不正構成了一種有趣的對照麼？

⑨ 好萊塢電影對中國的借重，參見 Kenneth Chan, *Remade in Hollywood: The Global Chinese Presence in Transnational Cinemas* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009)。

⑩ 傅葆石在其專著《雙城故事：中國早期電影的文化政治》一書

中詳細闡述了抗戰前後上海與香港電影在各種力量的角力中構建中國電影的形態：這些力量包括西方（特別是好萊塢）電影文化與技術、中國的民族危機、商業資本、國語與粵語之爭、中日與中英殖民/被殖民政治、中原「正統」文化對上海以及上海對香港的文化偏見等等。參見 Poshek Fu, *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003)，中文版參見傅葆石著，劉輝譯：《雙城故事：中國早期電影的文化政治》（北京：北京大學出版社，2008）。本書所涉及的兩地電影的歷史階段顯然長於傅著。

⑪ Poshek Fu, "Between Nationalism and Colonialism: Mainland Émigrés, Marginal Culture, and Hong Kong Cinema 1937-1941", in *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, ed. Poshek Fu and David Desser (New York: Cambridge University Press, 2000), 218-19.

⑫⑬ 張英進：〈反對修正：戰爭時期的香港電影與地域政治〉，《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），2007年6月號，頁104-14；114。

⑭ Yiman Wang, "Remade in China: Cinema with 'Chinese Elements' in the Dapian Age", in *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, ed. Carlos Rojas and Eileen Cheng-yin Chow (Oxford and New York: Oxford University Press, 2013), 612, 622.

龔浩敏 美國凱斯西儲大學 (Case Western Reserve University) 現代語言文學系助理教授