

# 建构中国电影研究的跨文化分析模式

——评张英进《影像中国：当代中国电影的批评重构及跨国想象》

陈晓云

20世纪80年代以来,中国电影理论的现代建构与批评实践,以西方现代理论的翻译、介绍和运用为基础,在继续引进经典电影理论的同时,将符号学、叙事学、精神分析学、女性主义、文化研究等理论与批评方法广泛地运用于中国电影的阐释实践。与此相关,以“第四代”、“第五代”为主体的中国电影创作的现代转型,则与电影理论的现代建构形成了良性的对话与互动关系,为现代批评方法的演练提供了个案。《当代电影》与《电影艺术》、《北京电影学院学报》、《世界电影》、《世界艺术与美学》、《影视文化》等学术刊物一起,共同致力于促成中国电影理论与批评的现代转型。而当西方学者提出“电影研究目前正处在一个历史性的关键时期,这可以被描述为大理论衰微时期”<sup>①</sup>,并提出“重建电影研究”构想的时候,中国电影研究也面临着自身的困境。这种困境的形成很大程度上来自西方理论与中国文本之间的紧张关系。中国本土学者或许更加强烈地感受到了中西方文化对话中的某些困扰。对西方电影理论普泛性的质疑,及对运用这些理论解读中国电影文本时出现的“误读”和“过度阐释”现象的不满,以及对于建构中国民族电影理论体系的不断呼唤,表明这种努力依然还处于未完成状态。20世纪90年代之后,伴随电影体制改革而来的中国电影的文化转型以及电影研究的更加边缘化,则进一步削弱了人们对于理论思考的热情,中国电影研究由此更多转向产业、创意等更具实用性的领域,电影理论与批评呈现为缺席或失语状态。而如何进一步拓展电影研究思维与研究方法,使得中国电影研究获得再生的契机,这个问题再一次摆在研究者的面前。

近年来,一些海外学者研究中国电影的论著被陆续翻译介绍到国内,比如林勇《文革后时代中国电影与全球文化》,张英进《审视中国:从学科史的角度观察中国电影与文学研究》、《电影的世纪末怀旧——好莱坞·老上海·新台北》、《中国现代文学与电影中的城市:空间、时间与性别构形》、《影像中国:当代中国电影的批评重构及跨国想象》,傅葆石《双城故事:中国早期电影的文化政治》,李欧梵《上海摩登:一种新都市文化在中国1930—1945》,白睿文《光影言语:当代华语片导演访谈录》及大卫·波德威尔(又译鲍德韦尔、鲍德威尔)《香港电影的秘密:娱乐的艺术》、里昂·汉特《功夫偶像:从李小龙到〈卧虎藏龙〉》等,另有一些相关论文散见于各学术刊物。对于国内的中国电影研究来说,这些论著的译介不仅具有理论思维与批评方法上



的启发和借鉴意义,同时也给我们提供了有关中国电影的新的文化想象,更重要的是,它或许也能给中国电影研究的未来发展提供某种契机。

本文拟以张英进的《影像中国:当代中国电影的批评重构及跨国想象》<sup>②</sup>(胡静译,上海三联书店2008年版。以下简称《影像中国》,引文凡出自该著者均只标注页码)为主要评介对象,同时涉及相关论著,探讨中国电影研究中一些值得关注的问题,尤其试图侧重讨论西方理论与中国文本之间的关系。

## 一、“中国”如何被投射成“影像”?

与一般的中国电影研究著作单纯以创作或批评或产业为研究对象不同,《影像中国》的作者在其写作构思之初就试图在影像/文字、创作/批评相结合的层面上来讨论中国电影。“按原来的写作计划,本书从两个层面上介入‘影像中国’的过程:其一,在创作层面,百年以来——尤其是当代——中国电影人所想象与投射的中国影像;其二,在研究层面上,为了各自的理论利益而审视中国电影文本的种种批评话语——尤其是西方的跨国话语。”(第2页)作者在“中文版序言”中所提及的写作构想,在其开篇“导言——世纪末审视中国”部分同样得到强调,并具体地指出了构成该书中心议题的三组问题:在电影及批评话语中被凸显和问题化了的“中国特色”;在西方传媒研究与欧洲中心主义相关联的中国电影;中国电影在全球的生产、分配、展览及消费中,本土性和全球性因素之间的协调。作者力图在两个层面上来探讨这三组问题:一是中国电影对中国人的重新构造以及他们在国际性与本土性之间定位自己作品时所采用的策略;二是审视数量有限的中国电影文本的批评活动,特别是西方的跨国话语。

这种写作意图的设置,在很大程度上源于对书名“影像中国”之“影像”的意义设定。正如作者所指出的,该书英文书名“Screening China”之“Screening”一词有三种显著不同而又彼此相关的含义:一是指“将影像搬上银幕”,是直接与文化生产相关的一项创作活动;二是带有一种屏蔽的意味,在前方设置一架屏障以“遮蔽”某些东西,可以是创作性或批评性行为;三是表示从细节详细“审视”,是一项与批评最为相关的行为。在国内的中国电影研究语境中,较早以“影像中国”来定位与描述中国电影历史的,是丁亚平的《影像中国——中国电影艺术:1945—1949》,此后则有诸如杨远婴的《百年六代,影像中国——关于中国电影导演的代际谱系寻》等论著沿用了这种表述<sup>③</sup>。而在这些理论表述中,“影像中国”主要是“将影像搬上银幕”的意思,主要从创作层面来讨论“电影”与“中国”之间的关系,讨论“影像”如何表现“中国”、“中国”如何被“影像”。

就基本结构而言,作者所言“西方的批评介入”,即批评话语的层面,显然是《影像中国》的论述重点。仅仅从篇幅上看,就包括了导言(第1章)、结语(第8章)及正文中的三章(第2、3、4章),而另外三章(第5、6、7章)则分别构成了“中国的电影重构”部分的内容,是对于某些电影类型与电影文本的解读。而事实上,在作者的相关论述中,这两个层面的问题并不是截然分开的。

《影像中国》关于批评话语层面的讨论主要从三个方面展开。首先,作者从电影节这一特殊角度切入,来考察当代中国电影在海外的空前成功以及其后出现的两难窘境,以此探讨“中国电影与跨国文化政治”。此处所谓“成功”,更多指的是20世纪80年代后期以来由《红高粱》在柏林电影节开启的,包括《晚钟》、《本命年》、《大红灯笼高高挂》、《秋菊打官司》、《香魂女》、《霸王别姬》、《红粉》、《活着》、《阳光灿烂的日子》、《我的父亲母亲》、《一个都不能少》以及《悲情城

市》、《喜宴》、《爱情万岁》等中国影片先后问鼎柏林、威尼斯、戛纳三大国际电影节以及与之相关的“中国新电影”的出现,在大陆则特指“第五代”以及90年代之后出现的“第六代”。而这一连续上演的电影文化事件本身在国内引起的却是广泛的争议。争议焦点之一在于,张艺谋、陈凯歌的影片获得西方电影节认同,是以其题材上的原始、落后、边缘为其主要前提的,但值得注意的是,这些批评的声音部分来自国内批评者对于西方电影节的想象。不可否认,“政治问题构成了西方对中国电影的大部分兴趣所在”。也因此,“大部分大陆导演都被西方媒体——有时还有西方学术界——评价为既无趣味也没有新闻价值,除非他们遭遇了审查事件”。但同时,“就电影观众这方面来说,西方人对中国电影的着迷也可以用所谓的‘诗学’或者‘审美’术语来解释”。而让西方观众着迷的中心元素则是“作为神秘化实体的东方情色艺术”(第29—31页)。

由于国际电影节褒奖符合其趣味的影片,因此,至少在20世纪80、90年代,它在一定程度上甚至影响了中国的电影生产。这种影响至少包括两个层面:一是擅长拍摄城市题材影片的滕文骥、黄建新、周晓文分别执导了张艺谋式的乡土民俗影片《黄河谣》、《五魁》、《二嫫》,但并没有获得预期的成功;二是客观地影响了“第六代”以及更为年轻的电影导演,将参展国际电影节作为扩大影响和获得再生产机会的主要通道。于是,那些最有可能获得西方电影节认可的影片,便具有了“一些格式化但又是本质性或有魔力的成分:原始风景及其纯视觉之美(包括狂野的河流、山脉、森林、沙漠);被压抑的性欲及其在性兴奋的叛逆时刻中的爆发(解读作‘英雄主义’);在情色剧、仪式或其他类型农村习俗中可看到的性别行为和性展示(包括同性恋、异性装扮癖、通奸、乱伦);以及一个神话般或循环轮转的时间框架,主角在其中的命运早已事先注定”(第35页)。

其次,作者概述了20世纪70—90年代中国电影研究在西方的发展脉络,通过对一些有代表性的论著的分析来讨论中国电影研究的方法和问题。作者强调中国电影研究的多学科性质,与之相关的则是学者领域的多学科特点,他们分别来自电影学以及包括艺术史、中国现代史、中国文学与文化、传媒研究、比较文学等在内的其他学科领域,而中国电影研究的方法则包括了历史研究、产业研究、类型研究、美学批评、心理分析批评、女性主义批评、性别研究、文化研究等。在西方的中国电影研究中,以及20世纪80年代以来中国学者运用西方理论来解读中国电影文本的时候,有一个问题已经引起了相当多的关注,那就是“西方理论与中国文本之间的不平等关系”(第124页)。作者在书中提出的另外几个问题,如将当代中国电影视为“民俗学和自我民俗学”的主张、重新思考中国电影研究批评的方向以及重新思考与中国电影研究相关的“中国”与“中国性”问题等,事实上都与这种“不平等关系”相关。

第三,在上一章的基础上进一步探讨跨文化研究与欧洲中心主义,质询西方批评话语中的权威、权力以及差异等问题。作者引入了文化帝国主义的论争,作为讨论欧洲中心主义的文化语境,并评点了以欧洲中心主义方式解读中国电影的三个例子,即裴开瑞的《潜文本:〈大路〉中的性与革命》、邱静美的《〈黄土地〉:西方分析与非西方文本》、伊·安·卡普兰的《跨文化分析存在的问题:近期中国电影中的女性问题》。对于这些研究中存在的“西方(作为知识的主体)对非西方(作为分析的对象)”的非此即彼的二元对立逻辑,作者强调要“寻找一种对话式的跨文化分析模式”。

《影像中国》关于电影创作层面的解读主要是围绕“少数民族电影”与“少数话语”、民俗电影以及城市电影这三种电影类型来展开的,考察这些不同类型的中国电影“如何以复杂的方式突出和问题化了”中国体验中的历史性纠缠、替换和重新命名,所有这些都是在其相互交叉

的本土、地区、国家和跨国层次上进行的”(第172—173页)。也就是借助这些不同类型的中国电影文本分析,来讨论其如何“影像中国”。在这一部分论述中,作者对被国内广泛接受的詹明信的关于“第三世界寓言”的理论以及关于全球性与本土性问题提出了自己的见解。以前者为例,作者认为《红高粱》并非像人们认为的那样属于“第三世界电影”,因为“第三世界电影”强调“直截了当的革命政治”,而《红高粱》则采用了“去政治性的叙述策略”。

在张英进的研究领域中,城市电影与城市文化是一个重要论题。其在斯坦福大学的比较文学博士论文《中国现代文学与电影中的城市——空间、时间与性别构形》游走于小说及电影、话剧、诗歌等艺术形式之间,侧重从城市角度来重新解读经典作家,并挖掘在主流文学史中被忽略或埋没的作家。他编的斯坦福大学出版社1999年出版的论文集《民国时期的上海电影与城市文化》则侧重早期电影与城市文化研究<sup>④</sup>。海外学者有关这一论题的主要研究成果还有李欧梵的《上海摩登:一种新都市文化在中国1930—1945》以及张真在芝加哥大学的博士论文《“银幕艳史”:电影文化、城市现代性与中国的白话经验》<sup>⑤</sup>(2005年由芝加哥大学出版社出版,改名为《银幕艳史:上海电影与白话现代主义,1896—1937》<sup>⑥</sup>)等。

与一般的城市电影与城市文化研究更多强调城市的全球性、跨国性、现代性等特质不同,《影像中国》对于中国城市电影的讨论,既强调全球化时代跨国意象所具有的文化力量,也同时强调各种本土文化力量,以抗衡美国好莱坞的文化霸权。因此,作者倾向于以“全球本土性城市”,而不是所谓的“全球化城市”来讨论相关论题,而这种表述更强调了全球性与本土性之间的矛盾张力。也就是说,所谓的全球化,并非简单的世界一体化。在相关的分析中,作者通过对《重庆森林》、《秋月》、《甜蜜蜜》、《胭脂扣》、《倾城之恋》、《风月》、《阮玲玉》、《股疯》、《顽主》、《与往事干杯》、《海滩的一天》、《青梅竹马》、《恐怖分子》、《独立时代》、《麻将》等影片的文本解读,来讨论电影如何通过银幕建构了香港、上海和台湾。此种“影像城市”及“影像中国”事实上是一种双向的过程,它“除了记录后殖民、后现代和后社会主义时期本土文化‘消失’的过程,‘全球本土性城市’还使得我们有可能去追回关于过去的意象、信息和记忆,并且重新想象、重新建构、重新书写新的身份、主体性和民族性”(第291页)。

## 二、西方理论与中国文本

与电影创作的发展在不同国家分别呈现出不同风貌、并以此形成“国别电影”及构成“世界电影”形成鲜明比照的是,电影理论从经典到现代的发展,基本上是在欧美文化语境中完成的。当国别/民族电影需要依托电影理论来进行艺术/文化解读的时候,理论与文本之间的矛盾就会不可避免地呈现出来。西方理论与中国文本之间的紧张关系,构成了世纪之交最为突出的中国电影文化现象。王德威在《“海外中国现代文学研究译丛”总序》中分析“90年代以来西方中国现代文学界众声喧哗”之状况时也指出:“从后殖民到后现代,从新马克思主义到新帝国批判,从性别心理国族主体到言说‘他者’,海外学者多半追随西方当红论述,并迅速嫁接到中国领域。”这种“追随”和“嫁接”的结果是“挟洋以自重者多,独有见地者少”(第4页)。这种电影现象也可以置于另外一组关系当中来加以讨论,即全球性与本土性之间的矛盾关系。

在《影像中国》和另外一篇由美国学者尼克·布朗撰写的论文《论西方的中国电影批评》中,不约而同地以周蕾的《原始激情:视觉、性别、人种学和当代中国电影》为主要的批评对象<sup>⑦</sup>。它们同样都指涉了西方理论与中国文本之间的关系。这一批评个案有助于我们来进一步认知这种关系,并进一步思考中国电影研究所面临的困境。



张英进认为：“周蕾对于当代中国电影作为自我民俗学的理念用在张艺谋及其效仿者的电影表现癖的语境中可谓天衣无缝。然而，如果我们做进一步的细查，可能会发现这种自我民俗学与其说是来自中国导演主动或自愿认同的结果，不如说是跨国经济高压或不平等权力关系的产物。”（第39页）国际电影节的认同导致了这类“民俗”电影的更多生产，并由此影响了电影研究与教学，从而又反过来强化了这种电影类型的统治地位。因此，在作者看来，周蕾这样原初目标是开创潮流的研究，其结果只是跟随潮流，“在这种开创潮流（或跟随潮流）的学术研究中容易被掩盖的，是一个民族或地区的具体历史经验和文化含义”（第40页）。作者认为，如果将这种“民俗”电影置于全球化背景中加以考察，就会发现它是“一种本土生产而全球配送和集体消费的文化商品”（第41页）。

另一方面，《影像中国》在肯定周著“对人类学、电影和文学的跨学科研究做出了及时的贡献”的同时，指出周蕾“意图通过技术化的视觉形象来书写现代中国的文化史和文化人类学”的目的却没有达到，因为这个庞大的研究工程还应包括插图、画报、漫画、摄影、电视、广告、建筑等其他视觉表现形式。在周著中，她所掌握的西方理论与其使用的相当有限的中国材料之间形成了鲜明对照，因而不可避免地影响了论点的说服力。“自我民俗学”的观点显然并不能解释诸如《摇滚青年》、《北京，你早》以及《顽主》、《大撒把》等当代城市电影。这种研究的结果是，“若将这些个人商标理论化为当代中国电影的本质因素，那就等于在有意无意之中忽视了中国电影的多样性和复杂性，否认它在其他范畴内（如城市电影）的成就，而最终参与了一种新的东方主义的活动”（第126页）。

尼克·布朗的论文一开始就指出了东西方的阐释权力关系的非对称性。这种“非对称性”关系或许如张英进所言是“西方理论与中国文本之间的不平等关系”。但问题在于，在一位“纯”西方学者（区别于通常所说的华裔学者）那里，“非对称性”到底是一种理所当然的思维预设，还是仅仅作为一种只能面对的客观事实？

尼克·布朗认为，周蕾所讲的“自传性人种志”存在着概念上的矛盾。“人种志电影”通常指的是“由受过训练的人类学家拍摄的没有剧本的电影化的纪录片（通常在非洲和拉丁美洲），是大学人类学课程的副产品。这些电影常常获得基金会的资助，并被作为教学素材和档案资料使用。就形式而论，后古典时期的人种志电影在形式上常常加入采访、插入翻译当地人语言的字幕、摒弃制作者的画外音解说、明确地采用介入式的拍摄风格，并且常常直接表现出导演对所再现的文化只具有有限的接触与理解。人种学电影不属于商业电影的一部分”<sup>⑧</sup>。而周著所论及的“第五代”导演的作品则属于虚构性的故事片，且其目的是进入发行放映系统。既然“人种志”这个术语在西方文化语境中已经获得了一种既定的意义，“对于第五代导演的影片，无论是从本体论、叙事方式、影像风格，还是从生产、发行和放映的模式来看，都是不恰当的”<sup>⑨</sup>。很显然，与张英进从概念所指的不够周全来批评周蕾的研究不同，尼克·布朗似乎更直指其研究的逻辑起点。

尼克·布朗的论文无可回避地涉及了西方理论与中国文本之间的关系。他指出：“通过对其他学者先前出版的作品适时的批评，通过高举西方著名理论家大旗的做法，并通过一种不容置辩的论述方式，周蕾企图通过这种西方的思路来领导对这一主题（中国电影）进行批评性阐释的领域。”<sup>⑩</sup>这种批评在一定意义上是切中肯綮的，也在一定程度上指出了中国电影研究在处理理论资源和文本解读之间关系时一个带有普遍性的问题。对于西方理论“不容置辩”的挪用，其批评的结果，往往是为这种理论提供了更多有关中国电影的素材，并使其更加“不容置辩”，从而强化其理论的说服力。但有意思的是，在尼克·布朗的论文中，主要论及的是周蕾、

戴锦华、张英进、鲁晓鹏等华裔或中国学者,而对于杰洛姆·西尔伯格尔德的《电影中的中国:当代中国电影中的参照框架》和《中国面孔的希区柯克:电影化的双面,俄狄浦斯的三角和中国的道德声音》所代表的“对前述传统的重大转变”则持肯定姿态,认为它抛弃了“以上帝的声音进行论述的、以理论为驱动力的研究方法,而在自己的论述中明确认识到某种研究视角所带来的限制”<sup>⑪</sup>。

在批评周著的同时,尼克·布朗也考察了张英进的《影像中国》。他认为,张英进指出的批评领域中“新的文化帝国主义形式”,即“使中国文化的文本臣服于西方理论的主宰”,是“一种比较恰当的警告”,但同时,其在分析《红高粱》时,是围绕着詹姆斯·巴赫金和尼采的理论来结构和展开的,因而显得自相矛盾。他一方面肯定“文本的特殊性决不能被强迫简化为理论性模式或者被理论模式所简化”这一基本观点是“非常正确的”,同时又认为由西方批评理论在几部关于中国电影的著作中扮演关键角色,这种研究方式所导致的文化帝国主义的威胁很难被人们所接受。而问题的关键,则在于如何达成一种跨文化话语的形式,形成“对话和多种声音并存”<sup>⑫</sup>。尽管尼克·布朗对于中国学者的中国电影研究持明确的批评姿态,但在其强调对话的问题上,却还是达成了一定的共识。

20世纪80年代以来,西方学者对中国电影研究的影响是显而易见的,张英进倾向于将这种影响看成是中国电影研究这一学科重要性的标志,并体现了它所达到的成熟程度,但同时指出,这种影响本身具有争议性,这种争议性对西方电影学者也不例外。西方研究包括中国电影在内的亚洲电影对于亚洲电影和亚洲人主体地位及思考主体性的否认,本身也成为了批评对象。尼克·布朗则试图强调“中国”的特异性,指出“欧美/中国大陆关系中存在的这种理论僵局似乎是独一无二的”,因为“迄今为止跨文化阅读方法在美国批评家和各种各样欧洲国家的民族电影之间,或者与香港或台湾的电影之间并没有证明有这种问题”<sup>⑬</sup>。他由1974—1976年间美国和中国相继结束越南战争和“文化大革命”,推论出“在80年代中国大陆电影批评中所体现的这种东方/西方两极化的分析模式,实际上是上一个时代的意识形态遗产”<sup>⑭</sup>。这种将东西方阐释冲突简单归结为政治因素而得出的结论,在一定程度上忽略了更为深刻的文化差异,也在一定程度上漠视了以跨文化交流中不平等关系为主要内容的欧洲中心主义的实质。在这个问题上,张英进作为一位在中国(大学)和美国(硕士、博士)接受过系统教育的华裔学者,在全球化的世界语境中,强调凸显本土性,在肯定西方理论对于中国电影研究及创作的影响时,强调后者对于前者的“回望”。他倾向于以“对话”和“协商”来建构新的跨文化分析模式。

### 三、建构跨文化分析对话模式

《影像中国》对于邱静美的《〈黄土地〉:西方分析语非西方文本》的批评,则进一步提出了西方分析技巧对于非西方素材的“能力(无能为力)”问题,并进而对其批评范式提出了质疑。这种批评范式就是:“批评家往往执著于某一事先构建的范式,四处搜寻任何可以证实——但很少能与之争锋——西方理论力量的例证。因此,解读权威就总被当作是理所应当的。文本被‘打开’来,其‘肢解’的各部分被分类整理并重新组合成具有‘新’意义的整体。”(第146页)这种批评范式在关于《黄土地》的个案研究中所导致的结果是,在兜了一个大圈子之后最终质疑了其自身想象中强大的理论基础。

张英进在《影像中国》中“提议一种自省性对话式批评的范例以代替跨文化研究中的欧洲中心主义”(第48页),并描绘了一种新的对话主义(协商)和多音调(多样性和多元化)批评范

式。对话意味着对话双方的平等关系,而非权力关系;协商,则显现了跨文化分析的多音调性质。作者强调不赞同任何“中心主义”,无论是“欧洲中心主义”,还是“他者中心主义”,而是倡导“一种注重对话和多种声音的自省式跨文化分析模型”(第163页)。在这种文化模型和批评范式中,对话和协商是其关键术语。

“我在本书中则将注意力平均分配在了西方的批评介入和中国的电影重构上。为了采用多方向模式这个目标,我强调了所谓‘本土人’如何回视西方理论对其的注视,并因此迫使西方重新检视自己在意识形态和理论方面的前提以及推论实践。”(第11页)在中国电影研究的困扰中,“西方的中国电影学者将面临着两个选择:要么追随东方主义的潮流去重复一种神话,这种神话将中国缩影成为乡土中国、成为荒芜的土地、成为奇风异俗、成为男性的无能或阉割、成为女性的性压抑,而最终成为‘原始的感情’中的一切;要么撕破西方的幻想和神话,重新将批评的注意力引向中国电影的其他方面”(第126—127页)。对于作者所提倡的“跨文化分析对话模式”而言,“问题并非完全不能运用西方理论,而是不应当单方面地将其运用、甚或强加于一种异域文化文本而造成西方理论对这种文本的统治或教化”(第167页)。

对于带有普遍意义的电影研究的困境,美国学者大卫·鲍德威尔则提出了一种理想化的前景,他认为:“人们对电影的基本看法、对一部好电影的定义在很大程度上是相似的,这些都是在不同文化背景下一些相同的东西,我们并不谈特定的文化特征,在很多时候文化与文化之间有相通的地方,这是毫无疑问的。所以我理想中的电影理论就是:无论我们提出怎样的问题,无论我们提供怎样的答案,都会在不同文化差异性和文化共性之间取得一种平衡。这种理论可以把不同的文化结合起来而不是使它们分裂。未来的电影理论研究肯定会朝这个方向发展。”<sup>⑤</sup>这种关于电影理论的未来想象,更多强调了不同文化之间的共通性。好莱坞电影则似乎给我们提供了创作层面的佐证。如何处理普适性与特异性、共通性与差异性之间的矛盾关系,是包括欧洲、亚洲在内的电影人所需要面对的共同话题。

“影像中国”,对于世纪之交的中国来说,其实还面临着另一重矛盾性:“前现代、现代、后现代和超现代在中国及海外中国人聚居区广大而又分散的地理空间中的共存,见证了不断进展的影像中国工程在全球化时代的复杂和矛盾。”(第406页)当今的中国电影尤其是“国产大片”的制作、发行、欣赏、批评,已经在多重意义上有了跨文化、跨地域的特征,不但内地、香港、台湾的三地合作更加频繁,加上海外华人社群,从而形成了所谓“华语电影”,它表明“中国”作为一种历史文化的存在而不仅仅是政治的存在所具有的更大的包容面和内涵。另外,自2002年张艺谋的《英雄》作为起始的“国产大片”,无论是制作还是发行、放映层面,都具有不同程度的“跨国”、“国际”特点。正如《影像中国》作者在给笔者的邮件中所指出的,中国近年来的大片策略其实也是在探求一种行之有效的与全球文化资本进行对话与协商的模式,当然目前还没有形成固定的文化类型。值得我们关注的是,这一新的对话与协商模式在多大程度上重新设置了“影像中国”,以及表达了谁的中国声音和什么样的中国特色。

2009年度“中国制造”的《建国大业》,其明星的国籍之争,则给我们提供了另外一种文化想象。如果说,“借助明星的人气效应吸引观众对影片本身的关注度,这是国际通行的电影制作运营手段”<sup>⑥</sup>,那么,在建国六十周年之际,吸引一百七十二位明星,并且是“零片酬”出演,就是显著的“中国特色”了。很显然,在传统意义上的“主旋律电影”中,我们似乎也能看到全球化所带来的微妙变化。

如果说,电影创作层面的“影像中国”正在探求新的跨文化模式,那么,中国电影研究同样也不能自外于一个全球化的背景、或者是全球性与本土性交杂的复杂语境。如何有效规避简

单化地以西方理论来阐释中国电影、以中国电影来证明西方理论的单一模式,如何并非一厢情愿地试图建构具有“中国特色”的电影理论体系,不同文化之间的平等对话或许是一种重要路径。

- ① 大卫·鲍德威尔、诺埃尔·卡罗尔主编《后理论·重建电影研究》,麦永雄、柏敬泽等译,中国社会科学出版社2000年版,第2页。
- ② 译自 Yingjin Zhang, *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies Publications, University of Michigan, 2002。
- ③ 丁亚平:《影像中国——中国电影艺术:1945—1949》,文化艺术出版社1989年版;杨远婴:《百年六代·影像中国——关于中国电影导演的代际谱系寻》,载《当代电影》2001年第6期。
- ④ Yingjin Zhang, *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922—1943*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1999。
- ⑤ Zhen Zhang, “An Amorous History of the Silver Screen”: *Film Culture, Urban Modernity, and the Vernacular Experience in China*, Ph. D. dissertation, University of Chicago, 1998。
- ⑥ Zhen Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema and Vernacular Modernism, 1896—1937*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 2005。
- ⑦ 周蕾著作的中文译名有细微差异。陈犀禾、刘宇清译的《论西方的中国电影批评》中译为《原始激情·视觉、性别、人种学和当代中国电影》,胡静译的《影像中国》中译为《原始的感情·视觉性、性欲、民俗学与当代中国电影》,而该书的中文译本则译为《原初的激情——视觉、性欲、民族誌与中国当代电影》,孙绍谊译,台北远流出版公司2001年版。
- ⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭ 尼克·布朗:《论西方的中国电影批评》,陈犀禾、刘宇清译,载《当代电影》2005年第5期。
- ⑮ 《从新的视野看不同的理论——大卫·鲍德威尔访谈录》,陈犀禾主编《当代电影理论新走向》,文化艺术出版社2005年版,第352页。
- ⑯ 韩三平、黄建新:《〈建国大业〉导演感言》,载《当代电影》2009年第11期。

(作者单位 北京电影学院电影学系)

责任编辑 张颖