

海外谢晋电影研究的东方主义症候

杨俊蕾

英语学界中的谢晋电影研究经过了三十余年的发展,研究中存在三种常见的方法论模式:社会—文化批评、情节剧类型研究以及重组中国传统文化符码的阐释方法。三种方法论模式虽然选择不同的理论作为阐释基础,在选择文本对象时却不约而同地集中关注谢晋电影中呈现当代政治主题的作品。除了趋同的视点选择之外,有些研究还不同程度地表现出潜在的东方主义症候,包括跨文化解读中的意识形态成见和论述中的整体主义/本质主义偏差等。由此不仅导致研究本身的方法论矛盾,而且导致对“中国影像”的误读以及对“影像中国”的想象性重建。

一、方法论类型与问题

海外谢晋电影研究的方法论类型集中表现为三种:其一是社会—文化研究和性别研究,通常以革命浪漫主义来概括谢晋电影的政治美学表现,着重研究其电影中不对称的社会关系。其二是借助西方“情节剧”理论进行理论观念的跨文化平移,研究谢晋电影的叙事样式与情节结构、电影内部空间与人物关系,以及影像所反映的社会现实与人物主体性等问题。第三种研究虽然表面上采用“情节剧”理论,但其方法论依据在于通过激活中国传统文化符码来重新解码—编码谢晋电影中的人物关系组合与情节发展指向。

1. 社会—文化研究

从20世纪70年代初期至今,海外的谢晋电影研究具有一个贯穿多年的共同点,即关注谢晋电影与中国当代历史政治的关联。社会—文化批评方法的特质决定了相关研究必然牵涉政治,而谢晋电影的现实主义特征和政治元素的展示为此类方法论提供了充裕的论说空间。这类研究的逻辑起点建立在谢晋电影的现实主义风格上,重视谢晋电影对中国当代社会现实的同步反映程度,注重电影主题与中国社会政治事件的关联程度。最早翻译谢晋电影的英国学

者裴开瑞(Chris Berry)在纪念谢晋导演的国际学术研讨会上提出“文化身份”问题,即“谢晋究竟是否可以被称为‘电影作者’”。尽管赋予谢晋“电影作者”称号意在致敬,但裴开瑞却难以单纯地仅分析导演的独特创作和作品的艺术风格。他发现,谢晋研究需要特别面对谢晋电影与中国时代政治之间的复杂关联。经过分析,他认为谢晋电影在全盛时期所引起的社会震动是因为作品中包含的社会映像,而后来谢晋电影被冷落也是因为整个社会氛围对前一历史时期的努力改写甚至有意淡忘。因此,需要在意识形态变化的语境中理解谢晋电影的接受视野的变化。谢晋作为“电影作者”的价值支点,最终仍然要回复到其电影的“政治冒险”以及“政治上的大胆与宣扬爱国主义之间的张力”^①。

同样,纳卡吉马(Nakajima)也强调,即使用通常着重于审美风格研究的“作者理论”去观照谢晋电影,也无法忽略其作品中的“社会—文化、历史、政治—意识形态和产业的语境”,因为其导演生涯“几乎跨越了现代中国史上的动荡时期”,是“文革时期少数几个被准许拍电影的人之一”,由于其“自我身份和策略选择”在时代顺序上表现出与社会语境各要素的互动,谢晋电影的风格因此被概括为“政治—历史的现实主义”^②。

马兰清(Gina Marchetti)围绕《舞台姐妹》的探讨是这一研究的典型例子。

谢晋的《舞台姐妹》以1949年为分水岭,拍摄从20世纪30年代到50年代的人物命运,覆盖了中国现代史上两个主要政党的政权更迭。马兰清首先对影片中1949年前后两个历史时期进行语境解读。对于影片再现的1949年前旧社会演艺界实况,马兰清专注于越剧行业的黑暗,补叙“走码头的戏班里,年轻男孩出演女性角色并且被当作同性变童。女演员也常常被充作娼妓”^③的事件,将月红唱堂会时险些受辱的情节放大,又援引越剧演员的回忆录,强调戏曲班子被侮辱、被损害的氛围和窘境。

马兰清虽然同情《舞台姐妹》所展示的1949年前艺人的困顿命运,认为其真实地反映了中国特定的历史阶段,但并不认为“舞台姐妹”在1949年后接近新民主主义和社会主义思想是因为前一阶段受到的压迫所致,转而借助意识形态国家机器的理论,将影片1949年后的人物命运归因于政治宣传功能,断言《舞台姐妹》是毛泽东个人意愿在艺术和文化社会事件中的又一次显现^④。

谢晋导演曾在创作谈中对《舞台姐妹》解释说,这部电影并非典型的“毛时代电影”,尽管导演屈从于当时的政治压力而增加了“传声筒”色彩,但片中主要人物竺春花,其心理动因更多地源自于历史本身,源自于角色自然产生的反抗意识,符合当时的历史情境。而事实上《舞台姐妹》几经波折,不断修改的命运,恰恰呈现出影片与当时主流意识形态之间的多重对话关系。当然,在当时艺术家的个体自由与“组织讨论”(谢晋语)相互博弈的过程中,导演始终处于弱势,这也是无法忽视的。

2. “情节剧”研究

谢晋的作品在中国电影界被笼统冠以“国产彩色故事片”的称呼,而海外研究者则常常借用“情节剧”概念加以命名,而这一命名俨然已经成为海外学者进入谢晋电影的基本共识。几乎每一位使用“情节剧”方法的海外学者,都会提及彼得·布鲁克斯的《情节剧想象》,这显然是他们共同沿袭的方法论基础^⑤。有学者“认为谢晋电影同时吸收了好莱坞和中国情节剧的养分”,而且“似乎找到了解决精神创伤的办法”^⑥。当然,海外学者充分意识到,对谢晋电影直接套用“情节剧”理论,未必适当,因此希望细化,进而尝试“理论观念的文化平移”。尼克·布朗(Nick Browne)特别指明谢晋电影和欧美情节剧不尽相同,更确切的概括应该是“政治情节剧”,代表作如《天云山传奇》、《牧马人》、《芙蓉镇》等,这些影片“密切关注右派形象及其罪行

的性质和处罚,关注历史为之平反的过程”^⑦。卡普兰(Kaplan)对是否能够顺利使用“情节剧”理论研究中国电影也有类似的疑惑,因为欧美情节剧产生于18世纪,使用这一方法对中国电影进行跨文化研究可能会造成“海外研究者的立场陷落于想象的他者中”。她在考察中国当代电影的生产环境之后,认为中国还没有构成产生情节剧的社会土壤^⑧。

当谢晋电影被共识性地认定为“根据复杂的政治主题而创造的悲剧情节剧”^⑨时,影片中的人物通常被抽去社会主体性,成为个性被压抑、自我被异化的政治符号,关于女性形象的读解尤其如此。在西方传统的“情节剧”理论视域中,女性形象被视为构成罗曼蒂克戏剧化的主要因素,但“情节剧”理论政治化之后,其模型发生改变,具体用到谢晋电影中的女主角身上,情节分析让位于政治暗示。

关于谢晋的《天云山传奇》,海外学者认为该片虽然在形式上使用了经典的情节剧模式,实际上却是服务于中国自1979年开始的改革开放政策。片中的女性命运与当时的政治主导话语构成“共谋”关系。卡普兰认为,尽管1979年完成的《天云山传奇》已经突破了中国电影中常见的“宣传”样式,却仍然没有达到情节剧的叙事程度。影片把女性的“幸福”依附在为国家效忠的工作上,“忽视并低估了女性的主体性和性欲”,“女性把国家当作她的欲望的对象或者把性欲置换成为国家工作”^⑩。冯晴岚对罗群的爱与奉献,不再是感人的浪漫情感,反倒成为女性主体性缺失的证明。

在情节剧方法论下受到主体性质疑的女性角色还包括谢晋的《芙蓉镇》。“情节剧的情节催人泪下,妇女们看起来是尤其有力的女性角色……然而他(谢晋)的女强人只有在和另一个更为强大的男性为伍时才能抵达成功。”在基普尼斯(Kipnis)有关《芙蓉镇》的研究中,胡玉音的“文革”悲剧被归罪于当时的“毛主义”(Maoist),而这个“毛时代”的牺牲品,在邓主义(Dengist)的领导下,获得了完整的家庭,个体生意重新开张。因此《芙蓉镇》的女性形象塑造不仅在于拒绝毛主义的“性/性别/亲缘”规定,而且是为了帮助植根于当时已经在中国占据优势的完美的邓主义“性/性别/亲缘”^⑪。在政治化的情节剧方法观照下,国家的时代政治变更成为步步对应女性命运的直接诠释。

3. 中国传统文化解码研究

使用中国传统文化符码来解读中国电影作品的海外研究者,其身份属性都带有华人或者华裔背景。一方面,中国电影中的传统文化元素对他们自身的文化成长经历构成意义的召唤;另一方面,在惯用的西方理论话语类型之外开掘中国电影文本意蕴结构的冲动,促使他们假道中国传统文化模式。比如,华裔学者丘静美把道家观念引入对《黄土地》的解读,以此来分析该影像文本为什么存在不能顺应西方理论理解的现象,而王跃进也曾引入“阴阳”等中国理念对西方的相关概念进行修正,对《红高粱》进行中国语境下的重新阐释^⑫。

谢晋的艺术历程深受传统戏曲影响,是中国传统文化浸润而生的“最后一个大师”^⑬。导演自述与相关研究数量丰赡,即便是初涉谢晋研究领域的海外学者,对此也有基本的前提性认知^⑭。

在海外学者的相关研究中,阴阳概念曾被反复应用。中国古代的“阴阳”分野和中国当代政治格局中的“左右”派别被对应起来。马宁(Ma Ning)认为,中国情节剧电影的空间呈现以及空间中人物身份的布局方法,皆源自中国戏曲艺术中的场面调度,而后者又“受到中国古代阴阳学说的深刻影响”^⑮。具体到谢晋拍摄的政治抒情剧影片,银幕上的左边是阴/反面人物,右边是阳/正面人物。而“中国传统舞台布局有阴阳之分……面向观众时,男性角色被安排在女性角色左边,从而男女演员的阴阳和舞台布局的阴阳构成平衡。从观众角度看,男性角色出现

在女性角色右边。他们一同构成阴阳的结合”。马宁采用阴阳学说界定戏曲舞台人物站位排序,其目的在于分析谢晋电影作品中的人物与空间的关系。马宁由此推论说:“尽管银幕上人物的空间关系比舞台上的复杂得多,但是中国的电影制作者仍然经常采用舞台惯例,特别是那些具有戏剧背景的电影人。通常,银幕的右边与阳/正面价值相联系而左边与阴/负面价值相联系。”^⑥可见,“这些表述依赖的是公共机构、传统、习俗,是为了达到某种理解效果而普遍认同的理解代码”^⑦,从而以平移方式完成从中国古代戏曲到当代电影的全面置换。

以阴阳学说解读谢晋电影的两两对应结构,已经有批评者指出其中的不足,因为“某些结论显得过于整齐,还需要进一步的佐证,以证实它们的真实性”^⑧。其实,仅以戏曲舞台男女站位直接推演出电影画面的性别/价值的布局,这样的演绎缺乏对两种完全不同的艺术媒介作出必要的铺垫说明,并不像80年代中国电影“影戏说”理论那样侧重于从多重关系中总结归纳出中国电影与戏曲传统的逻辑关联^⑨。

二、东方主义症候

萨伊德曾指出,社会—文化批评意味着“社会和文艺文化只能放在一起研究”^⑩,应该具有逻辑上的连贯性。采用社会—文化研究的海外学者面对谢晋电影有关新/旧中国影像的叙述,却由于价值立场的双重标准导致方法论运用上的裂隙。事实上,谢晋电影的“影像真实”并不意味着可以直接转化为呈现“真实中国”的历史教科书,不应该沿用西方固有的思维对中国当代史进行观照,以意识形态化的时代标签切分谢晋电影。

海外有研究者把谢晋电影置于中国前/后“文革”时期的特殊背景,多方证明其对主流政治的迎合态度和宣传功效,就此展开对中国政治生态的批评。甚而在进入研究对象之前,采用类似宣言式的“注释/Notes”,着意说明与中国彼时政治立场的对立。这些宣言与正文中关于谢晋电影的分析不构成真实意义上的互文关系,所采用的历史描述、名词概括以及语言修辞,溢出了文本分析的范围,接近西方主流媒体的宣导^⑪。

政治维度作为社会文化研究的题中之义,不需要刻意回避。然而,如果研究者不是按照对象文本所能容纳的学理空间进行分析,而是有违相关的研究范式,强调意识形态差异,其分享政治热点和凝聚公众注意力的意图已经不限于解读中国电影本身。一旦研究掣肘于意识形态,就很难不暴露出方法论上的逻辑矛盾,尤其在分析电影文本细节时,其主观选择性摇摆于突出强调或刻意忽略之间,显示出难以弥合的方法论矛盾。

就《舞台姐妹》的创作意图而言,影像呈现之所以“大部分是旧社会”,一是要用“悲剧因素”反映旧社会戏曲艺人地位低下,对这些苦难的展示也婉转回答了竺春花为什么乐于接受进步思想的动员;二是为新社会提供“振奋”的精神,最重要的是其中包括了对“斗争”必然发生的历史动力的解释^⑫。马兰清忽略上述情节中所蕴含的有关阶级反抗的必然动力的描述以及相应的政治批判指向,只接受影片前半部分即1949年前的叙事现实性,排斥后半部分包含的人物思想改变的动因。换言之,中国政党革命的意识形态内容被忽略,一旦涉及中国新民主主义和社会主义革命,研究者的政治批判意识却“一键恢复”,把《舞台姐妹》定性为又一个“毛思想”宣传站。这与谢晋电影作品中的政治元素在海外被过度重视有关。当政党批判成为海外学者理解中国电影的中心坐标,谢晋及其作品首当其冲地受到了海外学者随之而来的政治附会。谢晋往往被视为“毛时代的电影人”,是环境的产物,即便不是全然由政治塑形,也是敏锐感知(并常常接受)党和产业的指令^⑬。

雷恩斯(Raynes)一方面承认《舞台姐妹》是谢晋最出色的电影,但在介绍这部电影时,却有意突出电影拍摄年代的政治格局,在叙述影片情节前非常突兀地插入一句:“他在1964年拍出了自己最好的电影,就在刘少奇对毛取得压倒性优势的全盛时期:《舞台姐妹》自传性地记录了一个流动戏班在浙江以及20世纪40年代以后在上海戏院重建的经历。”^②论述的上下文关系间出现了文本裂隙和意义跨跃,显然与学理训练无关。

与此同时,谢晋电影的海外旅行也受到“意在文外”的关注。如某些海外评论曾一度放大《芙蓉镇》影片本土版与海外版的差异——客观上承认《芙蓉镇》海外删减版是出于“缩短放映时间”等实际原因,主观方面却又坚称导演此举是为了“减轻电影的政治刺激性”。比如针对谷燕山在手术室等候胡玉音剖腹产、闪回建国前战争场面那场戏。导演曾指出,将两组镜头组接成一个段落,包含了多层次的隐喻象征。“战争年代(谷燕山)为新中国流过血”、“胡玉音分娩的血”、“中国人民一百多年来受帝国主义列强欺压不知流了多少血”,所以“流血镜头的寓意和给人的启示是很多的”^③。遗憾的是,导演的创作自白没有被海外学者采信。雷恩斯虽然也理解到这一连串镜头所使用的快速交叉剪接(rapid crosscutting)和覆加声音(overlaid sound)在胡玉音困厄中产子与“新中国”艰难诞生这两者之间建立了清晰的蒙太奇式关联,却又特意指出这个段落的删除不是为了缩短时长,而是担心国外的观看效果。雷恩斯确信:“至少有一处剪切(谷燕山在胡玉音产下新生儿时的闪回)是出于担心争议性场景会在国外引起嘲笑”^④。

为什么新生儿呱呱坠地与新中国诞生这两个场景引发的相互关联的隐喻影像可能引发海外观众的“嘲笑”?按照亚里士多德《诗学》的逻辑划分,引起嘲笑的艺术作品属于喜剧类型,而喜剧摹仿的人物则是“比一般人更低劣的”^⑤。但是《芙蓉镇》闪回段落中的人物谷燕山和胡玉音都是悲剧形象,导演的情感也蕴涵着悲剧色彩:谷燕山战场上负伤,“文革”时期内心受创,他冀望于曾经造就国家政权的军队力量^⑥。因此,谢晋指出“影片中拍摄的部队医院是带象征性的”^⑦,军医拯救胡玉音母子生命时没有顾虑到阶级成分,这与《芙蓉镇》上仅仅因为胡玉音是富农分子就剥夺她的再婚权利构成对比;另外,“非常漂亮的”以至于“带着象征意味”的女军医采用先进的剖腹产医术保护新生命的诞生,和中国社会在80年代所亟需的科技现代化诉求相互应和。以上诸种解说都不可能归入喜剧类型,更无从引发“嘲笑”。

关于胡玉音产子的象征意义,基普尼斯另有一种阐释。他认为“只有坚定的反毛主义者胡(玉音)秦(书田)才能生出儿子”,而“毛主义导致(谷燕山)阳痿(胡玉音和桂桂)不能怀孕,(李国香和王秋赦)没有生儿育女的愿望,或者(黎满庚和妻子)只有女孩”^⑧。显然,某些海外学者的具体研究已经偏离了西方语境中的技术主义路线,以时代阶段论把中国复杂的政治历史进程机械地归结为少数代表人物的个人行为,对于影片中普通个体在各个历史阶段的心理变化与情感表现视而不见^⑨,反映出其研究范式中的东方主义症候。

撷取中国传统文化模式来研究中国电影的方法在海外不止应用于谢晋作品,还有整体性的比如关于“中国电影理论与传统美学的关系”研究^⑩。这种思路最早源于应对西方理论直接进行跨文化分析时所遭遇的质疑和困境。比如产生于西方艺术实践之上的理论方法能否有效地进入他者文化语境?占据西方话语权力中心并且自居掌控“认知的先进性”的西方批评者是否能够避免跨文化解读中的新的文化殖民主义危险?^⑪

正如萨伊德在《东方学》中的洞见——东方往往先被描绘成一个遥远且奇异的他者形象。马宁在对谢晋电影的论述中,强调“在前现代时期,不同的政治团体或帮派想方设法把对立的党派或组织认定为不道德,并把他们划为外人/非人”。句中表现出未加检省的本质主义倾向,用笼统的“前现代时期”化简中国历史,继而加入“非人”概念,随意挪用的空洞能指显得似是

而非。继而,在化简中国历史、虚拟概括中国社会的整体偏差下,论及中国当代现实:“在当代中国,虽然伦理政治准则可能有别于传统中国社会,特别是儒家和共产主义的元素结合不同,但政治运作仍然非常相似。”从传统到当代,偌大的历史跨度在西方熟知的中国文化符号的简单勾连中完成了从论据到论点的直接飞跃。

马宁还在具体分析谢晋电影之外对中国社会现实进行了超文本批判,这在学理谨严、规范至上的西方批评场域中是少见的,因为电影批评要遵从基本的影像逻辑和现实逻辑之间既依存又分立的双重前提,在从文本影像分析过渡到现实社会批判的环节中,必须注意指涉对象之间的确实相关性。马宁在研究谢晋电影空间性问题时举例说:“在与非集团内的客户进行经济交易时,中国商人会使用欺诈或其他诡计使利润最大化。类似的剥削关系广泛地应用在经济和政治领域中的外人身。”^③被贴上“欺诈”、“诡计”标签的“中国商人”首先是一个本质主义的、没有具体所指的整体性概念的概括,缺少必要的区分和限定;其次这个关于“中国商人”的例证与后文的谢晋电影影像解读不存在明确的逻辑关联,与文内涉及的电影文本没有互证。

造成这种突兀的深层动因显然与东方主义的潜意识不谋而合,类似的贬抑也曾出现在西方学者对阿拉伯社会的攻击中——“在阿拉伯社会,‘重要的只是结果’;为了达到目的可以不择手段’”^④。对“阿拉伯社会”的曲解与对“中国商人”的指摘,在间隔数十年后还是如此的相似。不是用平等尊重的态度来对待东方,而是预先站在既定的出发点上,用西方关于东方的具有东方主义症候的理论来描述现实世界和艺术作品中东方人的行为——“东方是非理性的,堕落的,幼稚的,‘不正常的’”^⑤。作为一位文化反省者,萨伊德洞穿了这一文化事实,西方在描述东方时往往相似,西方学者集体地形成同类观点,并把这个观点发展成为关于东方的普遍知识类型和研究方式。李陀在对西方中心主义的电影批评的建议中提出,海外学者“不仅要注意中国的电影文本,同时还要注意中国的学者怎样理解这些文本”^⑥。

三、视点选择的权力

海外英语学界关于谢晋电影的研究起于上世纪70年代初期,迄今已经三十余年。在这些研究中,海外学者在选择文本对象时表现出趋同性,集中关注那些突出表现中国当代历史政治/政党主题的电影,围绕《天云山传奇》、《牧马人》、《芙蓉镇》、《舞台姐妹》、《红色娘子军》的研究数量最多。相反,谢晋电影中那些淡化政治、长于审美抒情的作品却少见海外反馈。比如儿童视角的《啊!摇篮》在完成时间上接近《天云山传奇》,国内赞誉很高,却没有引起海外学者的兴趣。特别是谢晋导演在1990年前后拍摄的《最后的贵族》、《清凉寺钟声》及《鸦片战争》,都不曾激起海外学者的阐释热情。这其实表明谢晋电影在海外学者的研究视野中并不是作为艺术创作整体存在,说明谢晋电影被选为研究对象并不是因为谢晋本人的创作水准或艺术趣味,而是因为部分谢晋电影中涉及的现实政治主题重合了西方对当代中国的热点兴趣,适合海外学者在解读影像中再造“影像中国”。

较早出现的谢晋电影研究局限于作品目录的索引,出版于1972年的《电影:中国电影及电影观众报告》转引法国学界资料,提要性地介绍了1955—1964年谢晋电影作品^⑦。书中没有分析具体电影文本,仅以引文方式完成了对谢晋电影作品的评介,重点仍在于谢晋电影的政治影响。报告转述《舞台姐妹》“饱受谴责”,《大李老李和小李》是“毒草电影”,因为电影设计的“笑点激起了劳动大众的普遍不满”^⑧。书中援引的批评观点来自“文革”期间中国官方电影期刊,如《大众电影》等对谢晋电影进行的批评^⑨。在纪录式的文献准备阶段,海外学者并不清楚

批判的真实指涉,直接引用大字报式的批判话语。

1987年英语学界出版了研究文集《中国电影:新中国艺术形态》,包含编者桑塞尔对谢晋的面对面访谈,书中采纳中国电影界的代际划分说法,把谢晋介绍为“最杰出的中国第三代导演”,并且收录了中国年轻一代对“谢晋模式”的批评^①。相较于70年代西方学者对于谢晋电影及相关批评的隔膜,这一时期英语学界撰写的中国电影史专著,如《中国电影:1949年后的文化与政治》对谢晋电影做出了更为广泛的评介,表现出返回中国真实政治历史语境中理解谢晋电影的意图。同样谈及《舞台姐妹》、《大李老李和小李》,书中具体援引1961年《人民日报》相关文章,说明谢晋电影在当时受批评,其实是与夏衍艺术路线的实施有隐蔽关联^②,再度证明谢晋电影的政治影响。除了著作类成果外,还有侧重呈现谢晋创作经历的综述文章《百花齐放》,以及着意谢晋主要作品整体研究的访谈辑录^③。这一时期还有单篇论文具体解读谢晋电影作品,比如从社会文化批评入手的《舞台姐妹:革命美学的高潮》等。

90年代,海外谢晋电影研究出现新的变化。1993年出版的《情节剧与亚洲电影》,1994年出版的《中国新电影:形式、身份、政治》,收入了多篇以谢晋电影为研究对象、使用“情节剧”理论加以解读的论文,表现出海外学者有意使用西方理论进行跨文化分析的趋势。另外,性别理论也被应用于谢晋电影研究,其中《反毛主义性别:〈芙蓉镇〉移植邓时代的性/性别/亲缘系统》就是比较典型的一文。与80年代相似的是,这一时期研究的文本对象仍然集中于谢晋80年代的电影作品,90年代的谢晋新作没有成为新的研究对象。研究中仍然延用“毛时代(毛主义)”、“邓时代”等社会政治名词来阐释,导致电影中的人物角色只被当成表现中国社会政治变化的各种符号,他们作为“个体的人”的真情实感一再被忽略。

21世纪前后,对谢晋电影的关注仍就把其作为回应中国现实事件的方式。比如报刊上对《鸦片战争》与香港回归相关联的报道^④,2006年出版的《银幕上的中国:电影与国家》也认为《鸦片战争》“标志了1997年香港回归中国”,同时在电影时间表的对应栏里放入“邓小平辞世”。书中同时认为《鸦片战争》暗示出谢晋电影和新兴的第五代电影间的张力关系,是中国“史诗电影”被“大片”同化而趋消失的标志^⑤。

自中国大陆学界的研究视角出发可以发现,英语学界谢晋电影研究呈现出的问题(有文化上的误读,有遮蔽后的挪用,有因为不同的意识形态语境所造成的前理解差异)的主要原因在于,西方学者不同程度地受到东方主义症候的影响,某些海外谢晋电影研究者在论述过程中存在断裂和矛盾的现象,这导致了在构建“影像中国”时的想象性偏差。对谢晋电影的海外研究成果进行症候式阅读,指明误读和偏差的具体所在,指出潜隐其中的东方主义成分,并进一步分析其形成动因,目的就是以谢晋电影的海外研究为个案,在理论对话层面上进行文化还原工作。这或许是对海外学界构建“影像中国”进行回应和修正的必要之举,也或许可以作为构建海内外学术研究平等对话的前提之一。

① Chris Berry, “Xie Jin as Auteur”, in *Vernacular Modernity, National Identity, and Cultural Politics of Melodrama: A Tribute to Director Xie Jin—Shanghai International Film Forum*, 2009.

② Seio Nakajima, “A Sociological Analysis of Xie Jin as Cinema Auteur”, in *Shanghai International Film Forum*, 2009.

③④ Gina Marchetti, “Two Stage Sisters: The Blossoming of a Revolutionary Aesthetics”, *Jump Cut*, No. 34 (March 1989). 96, 103.

⑤ Peter Brooks, *The Melodrama Imagination*, New Haven: Yale University Press, 1976.

⑥ Wang Ban, “Trauma and History in Chinese Film”, in *Modern Chinese Literature and Culture* (Spring, 1999): 125—234.

⑦ Nick Browne, “Society and Subjectivity: On the Political Economy of Chinese Melodrama”, *New Chinese*

- Cinema: Forms, Identities, Politics*. Cambridge University Press, 1994, p. 41, p. 47.
- ⑧⑩ E. A. Kaplan, "Melodrama/Subjectivity/Ideology: West Melodrama Theories and Their Relevance to Recent Chinese Cinema", *Melodrama and Asian Cinema*, (ed.) Wimal Dissanayake, New York: Cambridge University Press, 1993, p. 9, p. 15, p. 16, p. 17.
- ⑨ Jerry W. Carlson, "History, Characterization, and Narrative Patterning in Two Films of Xie Jin", in *Shanghai International Film Forum*, 2009.
- ⑪③③ A. Kipnis, "Anti-Maoist Gender: Hibiscus Town's Naturalization of a Dengist Sex/Gender/Kinship System", *Asian Cinema* (Winter, 1996-1997): 66-75.
- ⑫ 转引自张英进《影像中国》,上海三联书店2008年版 第145页 第166页。
- ⑬ 陈犀禾:《最后一个大师——论谢晋电影的政治意识、女性形象和叙事风格》,载《当代电影》2004年第1期。
- ⑭ Brittany M. Wellner, "Theatricality, Xie Jin and the Making of the post-Mao Chinese Audience", in *Shanghai International Film Forum*, 2009.
- ⑮⑯③ Ma Ning, "Spatiality and Subjectivity in Xie Jin's Film Melodrama of the New Period", in *New Chinese Cinema: Forms, Identities, Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 20, p. 20, pp.16-18.
- ⑰⑲③⑥ Edward W. Said, *Orientalism*, New York: A Division of Random House, 1979, p. 22, p. 27, p. 48, p. 49.
- ⑱③ 张英进:《影像中国》,第73页 第135-147页。
- ⑲ 陈犀禾:《论“影戏”》,钟大丰:《论影戏——初期中国的电影观念及其银幕体现》,载《北京电影学院学报》1985年第2期。
- ⑳ Ma Ning "Symbolic Representation and Symbolic Violence", in *Melodrama and Asian Cinema*, (ed.) Wimal Dissanayake, pp. 56-57.
- ㉔㉔㉔ 谢晋:《我对导演艺术的追求》,中国电影出版社1998年版 第56页 第198页 第198页。
- ㉔ Greg Lewis, "Xie Jin and Chinese Film Culture: the Formative Period, 1954-1965", in *Shanghai International Film Forum*, 2009.
- ㉔ Tony Rayns, "Let a Hundred Flowers...the career of Xie Jin", *Monthly Film Bulletin* (July, 1988): 196-197.
- ㉔ Aristotle, *On the Art of the Poetry*, trans. I. Bywater, Oxford: Oxford at the Clarendon Press, 1909, Chapter V 1449b.
- ㉔ 值得注意的是,谷燕山的愿望其实就是“文革”得以结束的真实力量之一。出版于1981的小说《芙蓉镇》和拍摄于1987年的同名电影,都是在该历史事件已然结束的前提下回顾历史。
- ㉔ Lin Niantong, "A Study of the Theories of Chinese Cinema in the Relationship to Classical Aesthetics", *Modern Chinese literature* (Fall, 1985).
- ㉔ George S. Semsel, *Film in Contemporary China*, New York: Praeger, 1993, p. xi.
- ㉔ 这一现象巧合了德国东方学研究的某种状况。“What German Oriental scholarship did was to refine and elaborate techniques whose application was to texts, myths, ideas, and languages almost literally gathered from the Orient by imperial Britain and France.” Edward W. Said, *Orientalism*, p. 19.
- ㉔ Jay Leyda, *Dianying (Electric Shadows): An Account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1972, p. 358. 其所摘引的谢晋电影资料来源于Régis Bergon, "Le Cinéma Chinois", *Cinéma* 64(Paris), May 1964. The Great Cultural Revolution in China, documents compiled by the Asia Research Centre (Rutland, Vermont, and Tokyo: Charles E. Tuttle, 1968) .
- ㉔ 李道新:《中国电影批评史1897—2000》,中国电影出版社2005年版 第361—362页。
- ㉔ George S. Semsel, *Chinese Film: The State of the Art in the People's Republic*, New York: Praeger, 1987, pp. 107-115, pp. 182-183.
- ㉔ Paul Clark, *Chinese Cinema: Culture and Politics since 1949*, New York: Cambridge University Press, 1987, pp. 64-65.
- ㉔ Da Huo'er, "Interview with Xie Jin", *Jump Cut*, No. 34 (March, 1989): 107-109.
- ㉔ "The Opium War", *Variety* (New York), 2nd June, 1997.
- ㉔ Chris Berry, *China on Screen: Cinema and Nation*, New York: Columbia University Press, 2006, p. 232, p. 211.

(作者单位 复旦大学中文系)

责任编辑 容明