

# 华语电影：语言、身份与工业

——叶月瑜教授访谈录

唐宏峰 冯雪峰

叶月瑜(Emilie Yueh-yu Yeh),1965年生,1995年获得美国南加州大学电影学博士学位,现为香港浸会大学电影学院教授、传播与媒介研究中心主任。出版著作《三地传奇——华语电影二十年》(1999)《歌声魅影——歌曲叙事与中文电影》(2000)《Taiwan Film Directors: A Treasure Island》(2005)《Chinese-language Film: Historiography, Poetics, Politics》(2005)《East Asian Screen Industries》(2007,中译本《东亚电影惊奇》2011)。在美、欧、大陆、港、台等地的学术期刊与文集发表了大量中英文论文。本刊特请中国艺术研究院《艺术评论》杂志编辑唐宏峰博士、北京师范大学文学院冯雪峰博士采访叶月瑜教授,并整理出这篇访谈录,以飨读者。

## 一、命名的因素

唐宏峰 我们从“华语电影”这个概念谈起吧,这个概念大体是上世纪90年代初由台湾和香港的学者首先提出来,之后是您和鲁晓鹏(Sheldon Lu)编撰的《华语电影：史学、诗学与政治》(*Chinese-language Film: Historiography, Poetics, Politics*)一书的长篇导言,首次把“Chinese-language film”这个命名引入英语学界。我觉得您是谈论这个话题非常合适的人选,因为您在美国南加州大学取得电影学博士学位后先回到台湾,后来又在香港教书,您参与了这个概念在台港最初萌生的阶段,同时又跟美国的中国电影研究学界关系密切,请您谈谈这个命名的缘由。

叶月瑜 这个概念确实是在90年代初期由台湾和香港的学者首先提出的。台湾李天铎教授1992

年在台北举办了一个华语电影研讨会,这是第一次两岸三地的学者聚集在一起讨论三地电影。之后,香港浸会大学在1996年秋天也曾举办了类似的华语电影研讨会,2000年浸会大学又举办了一次,这几次会议名称都叫做“华语电影”,两岸学者都来了很多。1996年的会议后我们出了一本论文集就叫做《三地传奇：华语电影二十年》。

我想我是最早在英语学界中使用“华语电影”(Chinese-language film)概念的。在英语学界,研究当代中国电影最早的一本书是裴开瑞教授(Chris Berry)编的《中国电影的视角》(*Perspectives on Chinese Cinema*)(1991),使用的名称是“Chinese cinema”,其中有两篇谈论香港电影,一篇是李欧梵写的,讨论徐克的电影《刀马旦》和《上海之夜》,另一篇是介绍香港新浪潮电影,还有一篇是焦雄屏写的台湾电影介绍,只有这三篇是谈论台港电影的。这本书没有

使用“华语电影”这一名称，而在英语语境中，“Chinese cinema”主要指的是中国大陆电影。第二本书是加州大学洛杉矶分校的布朗(Nick Browne)教授编的，他主持过一次国际学术会议，也是请三地学者参加，之后编了一本书叫做《中国新电影：形式、身份与政治》(*New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*)(1996)，这里“电影”一词使用了复数，书中收了一篇郑树森讲台湾电影的文章，和两篇讲香港电影的文章。这样就可以看到这个命名是怎样演进的，从“Chinese cinema”到“Chinese cinemas”，表示有不同种类的中国电影。当时我针对布朗这本书写了一个书评《必也，正名乎！》，在美国一个比较左的期刊《跳接》(*Jump Cut*)上发表，我比较尖锐地批评此书，得罪了一些人，当时我还在念研究所，在海外对自己身份的意识特别强烈。我的意思是台湾电影应该直接用“台湾电影”这个名词去谈论，而不是仅仅作为大陆电影的一个分支。那个时候，国际会议后编撰的英文论文集，都省略了台湾、香港这样的字眼，同时其中涉及这两地电影的文章非常少，但实际上，以制片的品质和出品的数量来看，台湾、香港电影并不低于大陆，香港新浪潮、台湾新电影、大陆第五代，他们是并驾齐驱的，所以不应该在研究中有这么大的比例差别。台湾和香港在这样的一个惯性名称的使用下，实际是被边缘化了，在这样的名称下，是索引不到台湾电影或香港电影的，造成的结果是它们永远是大陆电影的分支。不过另一方面，也不能否认台港电影是中国电影，但是把它们当作是分支或是旁支也不对，因为在艺术和技术的表现上来看，台湾、香港电影的确是不次于大陆电影的。后来香港电影(Hong Kong cinema)这样的关键字才出现在英语学界，第一本就是张建德(Stephen Teo)的《香港电影：另外的维度》(*Hong Kong Cinema: The Extra Dimension*)(1997)。

如何解决这个命名的问题呢？书评中我就认为应该使用“华语”(Chinese-language)这个词，以语言的维度来概括，我也提到那时台湾已经开始在使用“华语”这个概念了。而鲁晓鹏之前编的一本书叫做《跨国/区的中国电影》(*Transnational Chinese Cinema*)(1997)，蕴含的意义是很清楚的，只要你深入了解电影的发展史，就会看到中国电影的发展一直都是

跨国或跨区的，因此仅用一个中国的框架去解释，就容易遮蔽它的跨国/区性，这个跨越的范围就包括了台港、南洋，乃至欧美以中文为发音的电影。因此我们形成一个共识，采用“Chinese-language film”。

唐宏峰 这显然有一种寻求身份的意义，定义更柔和宽泛了。我还想问的是，在您和鲁晓鹏编著《华语电影》这本书时，你们之间有没有什么分歧？

叶月瑜 嗯，这里面是有一个问题。导论中，他把台语片（50、60年代闽南语发音的台湾电影）、香港的粤语片和潮语片等叫做“方言电影”，即使用“dialects”来称呼这些语言。我觉得这个词不是那么妥当，因为“方言”意味着有一种国语/民族语言(national language)与之相对，即方言仿佛就不是民族语言的一部分。这种区别不像官方语言(official language)或非官方语言这样的概念，官方与否是出于一个操作性的需要而指命某种语言为官方工作语言，比如新加坡的民族语言是马来语，官方语言是英文、马来语、印度语和华语，他们自称为多语国家(multilingual state)。同时，在新加坡华语其实是一个包容性的概念，各种语言都有，包括福建话、广州话、客家话、潮州话、海南话、普通话等等。华语本身也是复数，表述一种包容性，和一种复杂的语言形态。所以我就觉得不应该用“方言”这个词，用“方言”会相对矮化了某些语言。

唐宏峰 可以说“华语”这个概念具有内和外两方面的性质，从外向来讲，当我们面对其他的文化或语言传统，那么我们三地、甚至加上新加坡的华语人群、加上海外华人社群，构成一个文化上的中国；但从内向上讲，我们内部也有不同的语言，比如说粤语电影、闽南语电影等，那样，每一个内部的个别也有不同的身份性。

叶月瑜 比如海派电影，讲上海话，贾樟柯的电影使用山西话，对不对？还有电影完全是用四川话发音的，更不要讲各种独立片子，都是用他们的在地语言。

冯雪峰 有人对华语电影这个概念框架表示质疑，用一个同一性的概念，有没有可能掩盖了地区内部的差异，比如说都用华语电影这个词来概括，强调这种文化中国的一致性，有没有可能把台湾、香港、大陆电影之间更深的差异给忽略了？

叶月瑜 这要看你在哪样的语境中去使用这个概念。如果你要谈所有的这些电影,那必须要有一个名词去概括。怎样使用要看你发言的位置。而且我们刚才也说过华语内部是有差异性的,一方面它有共通性、一致性,而另一方面它有很强的异质性。像近期的台湾电影很大程度都用台湾话、闽南话,它是不是华语电影?是。那它是不是台湾电影?也是。在目前的状况下,华人拍的电影都有这种多重性,不见得有多重的认同,但确实是有多重的身份。同时更重要的是我们必须看到这种差异正在被一种新的现象所取代,就是合拍,在这里地区归属真的不重要了。现在三地之间有了太多的接触,而以前这样的接触是被禁止的,那时当然可以很明晰地区分三者,大陆电影就是大陆电影,香港电影就是香港电影,台湾电影就是台湾电影。而现在的电影都很难这样分了,比如《赤壁》,你说它是哪里的电影?马上就遇到这样的归属不清的问题。还有《卧虎藏龙》,台湾人喜欢说它是台湾电影,但我觉得它就是一部华语电影,今天在中国电影博物馆,我看到《卧虎藏龙》被放在台湾地区,把我吓了一跳。这样的例子还有很多,像之前的《长江七号》,这些合拍片都应该叫做华语电影。还有一些大家可能不是很清楚,就是韩国、日本出资的电影,比如李仁港导的《三国之见龙卸甲》,是韩国出品的,在海外的行销是叫做亚洲片,可是它是用普通话发音。还有《墨攻》,也不能算是香港电影,而是在大陆拍摄、跨国/区监制,虽然主要是香港导演和香港演员。像这样的电影就只能称之为华语电影。强调三地、三个电影实体之间的差异,其实在当下已经没有特别的针对性了。华语电影这个名词的诞生是一个应运而生的概念。电影不像文学,文学的跨国/区的进展可能是比较缓慢的,而电影则是非常快的,因为它必须依赖非常多的市场,是一种国际性的语言。从映演这个角度看就是这样,虽然内容上还不敢说一定具有什么跨国/区性,技术上也不一定多么跨国/区,但它的贩卖、映演一定是跨国/区的。因为它是个商品,而且是很特殊的商品,随着电影的发展,通常一部电影会出现很多版本,比如在这个国家需要这样拍,在那个国家结局不能那样等等,许多电影都有国际版和国内版的区别。在80年代之后,大陆、香港

合拍就出现了。此前冷战时期的结构被打破——其实冷战时期也有不少合作,只是我们不知道而已,现在一些香港学者也在研究冷战时期的合作,很有趣,左右其实都有互往的——相互往来越来越多,三地电影名词的稳定性就受到了威胁,当名词变得不稳定的时候,就要想办法去修正,正是在这个修补的过程中,“华语电影”一词产生。

唐宏峰 这是很清楚的,我们是在电影这种跨国/区性的事实的基础上提出这个概念。另外一方面就是您刚才在谈的,这个概念的背后是一种身份的要求,台湾电影、香港电影需要在中国电影的叙述当中占一个位置。在命名背后,命名者——比如您和鲁晓鹏,有没有身份政治这样的因素?

叶月瑜 当然有,鲁晓鹏在大陆出生成长,在美国念书教书,是中国人也是海外华人,我在台湾出生长大,在美国受研究所教育,现在香港居住工作,我喜欢并研究大陆电影,这中间没有一个断然的切割线。现在已经有有了一个错综复杂的合拍模式,面对这样的情况,就会了解身份并不是固定的,可以是因时制宜的。在文化生产这个层面上,很多人之间的来往和创作,都已经超越了两岸对立或者是香港还未回归时的地区边界的禁制(prohibition)了。而在以前,大陆和台湾电影人的交流都是在国际电影节上,晚上大家聚在一起喝酒聊天,已经开始在谈合作的计划,交往就是这样开始的。

唐宏峰 相对于地理上的区隔、政治上的区分,我们用语言来命名,就意味着语言是少有意识形态性的,对吧?

叶月瑜 对,用语言来统一就是一个操作,在国家主义之外的层面上我们谈论共通的东西。同时,如果你继续用台湾、香港或者大陆的单独的经验来谈论整个华人区的创作、工业链,是没有意义的,因为你总会遇到例外,这里有大陆的参与、台湾的资金、香港的人员等,任何定义都无效了,最好的证明就是我们已经有了三地合作的成品。

唐宏峰 我们有共同的书写语言,但口语又是不一样的,比如普通话和广东话。

叶月瑜 普通话和广东话其实书写下来也是不一样的,在语法和词汇上有差异。

唐宏峰 在对香港导演陈耀成的一个访谈中,

他谈到他开始想写小说,后来更想拍电影,因为他一旦想到头脑里的那些粤语需要被翻译成普通话,才能落到笔上写出来,就觉得这个是不能容忍的。如果拍成电影,那么说的对白就是粤语,而写作的话,方言文学则是很有限的。这也是一个很有意思的例子。我们可以看到声音对于电影的意义,和声音对于身份的意义。

叶月瑜 因为他如果写成粤语,很多人就看不懂了。我猜这是一种折中的方式,他拍出来,之后用普通话字幕,其实这个普通话是经过翻译的,不是完全的粤语原本的意思。但是也有一些港片就是用粤语的方式写出字幕,跟普通话还是有差别的。香港的一些专栏作家也会用粤语俚语来写作,这个俚语是非常大量的,不只是点缀和个别,全篇都是,不懂粤语的人很难看懂的。

冯雪峰 那怎么理解这种现象呢?如果说在一个华语圈内,普通话和广东话的差距这么大的话,我们依据什么把它们归在一起呢?

叶月瑜 我觉得这可能不完全是文化,而是族裔的某种概念,我们称一种语言为华语,是因为它是华人使用的一种原始语言。这样我们划定对象的时候,面对华人拍摄的英语影片,就不会把它纳入进来。因为它讲的是在地的经验,已经变为一个混杂的身份,认同感也许已经发生变化。像华人导演王颖就是个非常有趣的现象,他的电影只有三部讲中文,最近一部是《千禧敬祷》,讲美国西岸的一个女华人移民,她的父亲去看望她,但是父女之间已经不能有效沟通,父亲用中文,而女儿虽然也用中文,但吵架的时候就用英文,显然英文是她更流畅的语言,只有用英文才可以表达她的愤怒,在中文语境中她没法对父亲那样子。这是部美国电影,独立制片。但他的另一部合资片《中国匣》(1997)就是华语电影。在“华语电影”这个概念中,还要加上一个层面是“speak to Chinese audience”,以讲华语的观众作为主要诉求,用什么华语都可以,因为一定有一些观众知道你在讲什么。

## 二、作为产业的电影

唐宏峰 您也曾经谈到过,在2004年CEPA

(《内地与香港关于建立更紧密经贸关系的安排》)签署之后,港片在消失,都是合拍片。那么请您再谈一谈华语电影这个框架出来之后,对香港、台湾的电影工业产生了什么样的影响?

叶月瑜 这是一个好的影响,因为毕竟电影是这么庞大的一个商业和工业的产品,需要庞大的资金,以香港有限的地理、人口和资金从来没有办法独立维持一个大的电影工业,永远需要非香港本地的市场,所以就一定要朝一个更大的市场和模式去操作,这就是华语电影了。短期来看,华语电影是唯一的一条路。同时大陆电影也离不开香港电影的支持,现在年产500部左右,排在前面的大部分都是合拍片。大片至少有一半都是以台港人员为主干的制作,有很多的香港资金,像寰亚投资《非诚勿扰》,《赤壁》有台湾投资。所以我就觉得分支的说法不对,它们都是并列而且经脉相通、互相支撑的。今天大陆电影本身的突破,很多都是各地的非大陆本土的华人的贡献。“华语电影”就是被选出来的讲这个同质与异质并存状况的名词。大家接触越来越多,根本分不清楚谁是谁,而且老实讲也不再想分清楚,那大家都叫“华语”就好了。

唐宏峰 您还有一部新作,谈的是东亚电影工业,探讨的是亚洲或者东亚的紧密联系性,提出泛亚洲的概念,这又是出于怎样的考虑呢?

叶月瑜 从“泛亚”这一概念来讲,华语是一个非常有用的名词,因为现在华语已经概括了“泛亚”。这本书写完之后,事实又有了新的发展,那就是“泛亚”已经不见了,只剩下一个华语电影。

唐宏峰 您的意思是说“泛亚”是一个更早的概念?

叶月瑜 对。因为在内地市场开放之前,香港制片人觉得如果没有一个更庞大的市场作为本地制作的基础很难开展工作。在2000年左右,他们就进一步想到了邻近地区的东南亚市场,甚至是东北亚的市场。特别是东南亚,传统上是香港电影的市场,这些地区的发行量和产值都远远大于香港本地的票房。那么当东南亚的市场相继不再接受香港电影的时候,香港电影制作者当然会想到去东北亚发展。这一点其实是有一定历史根源的,东北亚,特别是日本,在某个程度上也包括韩国,在80年代对香

港电影是采取开放态度的。当然这个开放有一定限度,他们往往能够接受某些明星的电影,比如说成龙、周润发,再早些时候,80年代初期,许冠文的一系列喜剧在日本经过嘉禾的发行,也都有很不错的票房成绩。可是,那个市场在90年代之后就一直在萎缩,大概到2000年之后就几乎没有了。因为90年代日本的一些艺术院线还能够接受某些香港电影,比如说王家卫的电影,或者张国荣演出的电影,主要还是以一个明星为卖点。当这些明星不在或过气之后,那些卖点也就消失了。香港电影也做过一些灵活调整,比如同时把几部片子做成系列,拍一部以韩国为背景的、再拍一部日本的、再拍一部香港的,希望在每个地方都能够发行,得到回收,而又能维持电影的稳定的品质,介乎艺术与商业电影之间,陈可辛那种三段式电影就是这么来的。所以,“泛亚”模式实际上就是在那个青黄不接的时期,重新提出的一种发行策略。同时又能够促进各地影人之间的交流,因为这个时候正是“韩流”和日剧盛行,这就使得东亚三地的观众在某些程度上能够成为一种想象的共同体,被连接起来。

唐宏峰 对,东亚各国在民族和文化上的相似,使得各种影像文化产品具有很强的沟通性,日韩明星、日剧韩剧、香港明星、大陆电视剧等等,东亚观众在某种程度上共享一些文化产品。而且在国外,西方人很多时候是分不清中国人、日本人或者韩国人的,他们会说:“这是一个亚洲人。”

叶月瑜 用一种“泛亚”的观念,亚洲电影可以卖到欧美,然后用类型的概念去包装,比如说日本恐怖片在欧美就很受注意,这个是继成龙之后成功打入欧美市场的东亚电影。像《午夜凶铃》很多人写专文,讨论它在欧美的收视,同时它也被美国重拍。可是,当香港影人和内地影人的关系建立之后,就要拍大片了,华语电影模式就很受欢迎,因为在海外很好卖,在日本、韩国也都很好卖。特别是一些古装的题材,比如三国、墨子这种韩国、日本观众都有一定认识的中国传统文化的题材。比如《赤壁》在两岸三地市场的票房与口碑和预期都有点距离,反应不是很热烈,但在日本,却成为2009年票房第二名,胜过好莱坞大片,成为有记录以来在日本卖座最高的亚洲影片。这当然和日本的资金有关,出资方是

日本Avex集团,与日本最大的发行公司东宝联合发行,所以票房高自然有道理。《梅兰芳》在日本也是未演先轰动。

唐宏峰 其实我们东亚是有共同的东西在的,比如说儒家的传统。

叶月瑜 对,可是那个东亚、泛东亚已经被华语电影或者说华语大片取代了,这是我最近一直在观察的现象。

唐宏峰 确实,华语电影的模式出现后,香港电影以前行销日韩和海外的手段——制作“泛亚”电影已经过时,现在华语电影作为一个制作模式,具有了更好的市场效果。

叶月瑜 对,华语电影这种制作模式确实产生了更好的市场效果,我们可以看到大概在2004年,随着CEPA的成立,香港电影可以相对没有阻碍地进入内地市场。这个时候,我们就看到“泛亚”的制作策略开始出现很大变化,直到今天,大概五六年的时间,这个策略基本消失了。即使没有彻底消失,那也已经完全变质了,就是从“泛亚”转变为具有跨国/区性的华语大片或者是说大中华的制作。

冯雪峰 华语电影工业应该怎么走呢,我们已经看到合作越来越多,很多的香港电影人在内地投资,成品也越来越多,那么问题是它应该如何进一步去发挥优势,而这个模式又有哪些弊端,哪些是需要注意的呢?除了大片以外,华语电影是否还有其他的模式,或者说应该发展另外的模式?

叶月瑜 我想很多人已经有了共识,那就是华语大片越来越倾向于同质化。内地业界对这点也是有意识的,不论是政策制定者,还是影评人、专家学者,甚至发行方,对华语商业大片在制作、内容、行销等方面同质化的倾向,都是很注意的,并有意识地想办法进行调整。所以几年前就提出了中小型预算的制片,以及培养青年导演等措施。这就如同一个经济正在快速发展的国家,会注意调整其产业结构中类似的地方,即,当大企业有垄断情形发生的时候,会有很多经济部门推动发展中小企业。要使产业良性健康地发展,就必须一定是多样性的,这是经济学的一个基本道理。在中国大陆电影业的发展中,现在也渐渐地意识到要去培养这种中小制作的片子,而这里面效果最快的,当然就是培养新人,

也就是青年导演。所以,现在国内有许多青年导演论坛,主要就是谈论怎样帮助他们融资,拍摄一些比较有市场性的电影,这些其实都是在抑制大片过分同质、过分垄断市场的情况。如果我们采用法兰克福学派相对老式的文化工业的说法,那就是在像华语大片这样标准化的生产下面,永远都会有些个人化的东西出现,也就是法兰克福学派说的“pseudo-individualization”,意思是表面上像是一些不一样的东西,而实际上仍是差不多的本质,也就是一种伪个性化的东西。从一个拟定政策的人来看,他当然希望产品的多样化,一定要鼓励中小型电影、甚至艺术电影的创作,针对不同的观众,去设计不同类型的电影,像纪录片、动画片都是要鼓励的。但问题是,这是一种指导性原则,大家都同意,活络的市场就必须要有活泼的电影环境,可关键的问题还是这些电影能不能生存,这些电影的回报率是怎样?现在出现向大片倾斜的状况是因为它的回报率很高,这种回报可能是直接资本的,也可能是象征资本的,比如得奖、口碑,以及导演对票房、制片人的影响,像大陆亿元俱乐部的那些导演。在这样的情况下,投资人是否真的愿意去投资这些中小型电影?还有一个因素是观众的口味,他们可能也已经被大片定型了,就是喜欢看这样同质的东西。这是一个市场未完全成熟的状况,而电影同时又比较昂贵的一次性消费,所以也就有很高的选择性。观众不是每个礼拜去看电影,他可能一年只去看几部电影。在这样的情况下,中小型制作是应该走的一条路,但是否是一条完全可行的路,又是另外一个问题了。在操作上,牵涉到院线的问题,也就是说电影拍出来之后,院线愿不愿意排。因为这些中小型投资的电影无法和大片相抗衡,所以它们就都要躲过主要的档期。可是同样的,它们还要面对另一个竞争对手就是外片,实际上它们没有大片的优势,也没有大片那种可以跟好莱坞进口大片一比高下的成本投资。

唐宏峰 这是两难的问题,国内还没有真正的艺术院线。关于大片和中国电影工业,我看到您有一篇文章《中国电影工业的再国族化》(Re-nationalizing China's Film Industry)发在《中国电影期刊》(*Journal of Chinese Cinemas*)上,是关于中国电影集团公司的。您

在文章里提到,中影集团的各种操作可以看成是在重建民族电影。

叶月瑜 是,而且这个重建其实是一个借力,借香港等地的力。这些年古装大片的模式,是有很多香港的投入的。《英雄》在香港渣打银行取得了完片保证,为了融资必须先买一个保险,这样银行才会借钱给你,这就要借助于香港方面的国际投资经验,去教他们怎样进行国际性的融资和海外的行销。大片是这样做起来,不是大陆自己做,而是靠各方面力量,直到最近的《赤壁》。

唐宏峰 那您为什么认为这是“re-nationalize”,跨国/区性怎样变成了重新强化国家权力呢?

叶月瑜 因为现在是中国电影的振兴。我们经常看到对高票房的宣传,根据我的调查,中国在2008年每天增加1.7个银幕,想象一下,每天有将近两个银幕就盖起来了,一个银幕150人看,两个就是300名观众,然后再乘365天,一天大概有六场电影,这样一年就增加了超过六十万的观众,虽然不可能都坐满,但是这样的增长也是十分可观的。这个国产电影的振兴,不是像以前那样的旧模式,完全靠国家的政权和资本的能力做起来的。现在是与境外合拍,大陆的资金投入有限,是靠市场去吸引资金、人才和制作,包括大陆出色的摄制环境、场景。这个重新国族化其实是借着很多的外力,而这个外力能够进来又有一定的政治操作在其中。CEPA明确规定:允许香港公司在内地以合资、合作方式建设或改造电影院,并允许港方控股经营。同时,香港公司拍摄的华语影片经内地主管部门审查通过后可不受配额限制,作为进口影片在内地发行,香港与内地合拍的影片则可视为国产影片在内地发行。于是,从2004年开始大陆电影年产量大量增加,2004年到2006年就从212部跳到330部,增加了50%。为什么?因为很多合拍片都算是国产片。而中影在其中会控制、规定什么电影进得来,什么人才能进来拍大片,不是每个人都能进来做蛋糕的。陈可辛的《如果·爱》就是惨赔,他只是借了上海电影制片厂来拍,完全没有想去打造一部大陆观众接受的电影。而且只是用上影的厂子去拍,让上影在大陆帮他做发行,而不是和中影合作。而之后《门徒》在国内就卖得很好,然后才进入到大陆市场,拍了《投名状》。

现在他在大陆还设立了自己的制片公司,专门拍合拍电影,所以说他已经成功进来了,可以做蛋糕了。因为要进来是有门槛的,比如说你要证明能拍政府可以接受的电影、中影可以接受的电影,你又能拍市场可以接受的电影,这是很难的。

冯雪峰 中影是大陆电影生产机构的核心,《建国大业》之后这个位置更加稳固了。您肯定注意到了,大陆近两年的主旋律电影发生了很大变化,许多学者重新命名,称为“主流大片”,也就是说,以前通常有些说教、不吸引观众的主旋律,现在以商业化的大片的手段来运作,一方面是影片本身加强艺术性与娱乐性,一方面是采取商业大片的运作手段,比如《云水谣》、《集结号》以及其后的《建国大业》、《风声》等等。您怎么看这种现象?

叶月瑜 《风声》当然是商业电影,我不完全赞成说它是一个主流大片,即结合主旋律跟商业大片的两种主要要素的电影。我觉得所谓“主流大片”是主旋律电影的重新包装,用比较鲜明的商业手法和娱乐性的叙事、制作策略,来吸引观众去看一些原来具有高度宣传性的电影。在这一点上我觉得《风声》不太像主流电影,那种宣传性的东西它几乎完全没有,反而是将抗日的故事完全煽情化了。而《建国大业》则是另外一种例子,它也有一定的商品性操作,就是明星,所谓的“星星数不完”的现象,这绝对是一种商品化的表现。上个学期我有学生作报告,把《建国大业》放到法兰克福的文化工业框架里去谈。他们认为,在中国目前的政治和文化生产体制下,整个文化生产仍受主流意识形态的指导,主旋律电影承担着宣扬党的历史、建国英雄等任务,这样,他们将这种模式等同于法兰克福学派所讲的文化工业中的资本主义操作。因此,他们认为如果将之前的主旋律电影看成是跟文化工业的资本操作类似的、很程式化、同质化的流水线产品,那么《建国大业》看上去就具有了创新性,但实质则仍是“伪个性化”的产品。

如果我们撇掉主旋律这个因素不谈,单从商业大片的模式来看,我觉得《建国大业》其实很清楚地承继了美国所谓“高概念”的制作模式。“高概念”(high concept)的制作模式创造了80年代以来整个好莱坞在海外市场的胜利。它是70年代在美国发展

出来的模式,核心是用非常简单的方式去讲一个故事,比如一个很复杂的故事你可以用一、两句话讲完。这就是关于“高概念”非常简单的一个定义。所谓“高”包括几个重要的要素:(一)必须是高预算、大成本的制作;(二)最好有明星作为卖点;(三)必须是一个大家都能懂的故事,讲故事的方式必须很简单、很清楚;(四)它必须具有广泛的覆盖面,能为一般观众接受,可以有效地覆盖市场。而在风格上需要很绚丽和华丽,这与其高成本、高预算和特技效果等关系密切。比如说前不久的《阿凡达》,我们就可以说它是一部“高概念”制作,故事很简单,但整个制作非常复杂,它的许多高科技以及它要改变我们的观影习惯等等,都是属于“高概念”的。

回过头来从“高概念”的模式来看,《建国大业》实际上不是一个很复杂的电影,反而很简单,它讲共和国是怎样建立起来的故事,而这个故事是大家都知道的,那么要怎样去重新表现呢?这就是用一种高概念的方式去操作,用很多很多明星的场面,用大量的成本和资源投入去做行销,风格很华丽。所以我觉得我们还是需要有一个对美国电影工业的认识,比如说从“高概念”切入来看主流大片,有时会击中要害。因为这并不是一个无中生有的东西,它在美国电影里面已经风行二十年甚至快三十年了,并且一直被证明是行之有效的。

### 三、华语电影导演

唐宏峰 我们再来谈谈台湾电影,这方面您研究得比较多,我看了您写的《台湾电影导演》(*Taiwan Film Directors*)一书。您也提到了蔡明亮,那么像蔡明亮这样的导演是不是在跨国、跨区身份方面体现得更明显呢?他的身份似乎很复杂,有早年在马来西亚的生活经验,更有台湾在地经验,又跟法国电影有着血缘般的亲近关系。

叶月瑜 如果从华语电影身份方面来说,这个我很难回答。虽然他的拍摄资金很多是来自于法国,可是蔡明亮的电影对身份或民族风格这个议题的探究并没有其他大陆或香港导演那么明显。这也进一步说明为何法国评论界对他情有独钟,因为他们似乎在蔡明亮的影片中找到了从60年代以降、以

意大利和法国为主的现代主义电影表现方式的传承。法国的评论认为,在70年代后期之后,罗塞里尼或安东尼奥尼电影中所表现的现代资本消费主义所引发的郁闷和无聊等现代症状,已经逐渐在欧洲电影中被遗忘,或者说摒弃。这个摒弃主要讲的是观众对这种电影已不再感兴趣,所以类似的风格和主题不会继续发展下去。但隔了二三十年后,突然在东亚出现了类似但不尽相同的电影表述与情感。蔡明亮在这个所谓的“再出现”中居首要的地位,所以被法国卢浮宫选上,拍摄卢浮宫第一部典藏的影片——《脸》。我对这个看法有保留,我认为蔡明亮与欧洲现代主义电影的关系是个偶然,并非必然。虽然东亚的快速经济发展导致的情感与心理症状可能是沉闷、无聊、不知所措、无所事事,但台北的外在与内在景观是截然不同的。这点很重要,置景的要素有了变化,随之而来的视觉风格就会很不同。有人认为图像符号的差异并不会影响到内在精神,但其实不然,以安东尼奥尼来讲,环境是讲述人物心理或者和人物心理互动的一种动能,一个叙事主角,这点在马丁·斯科塞斯的散文片《我的意大利之旅》中讲得很清楚。所以蔡明亮影片中的环境——不管内在或外在,和人物都是故事的重要指标,而台北这个环境也就造成了影片和欧洲现代主义表述的不同。我和我的共同作者戴乐为在《台湾电影导演》那本书中有一章是讲蔡明亮的,我们是从“camp”这个角度来谈论他,这是之前从来没有的。狭义的“camp”是讲50、60年代“同志”的一种很夸张俗艳、惊世骇俗,又带点天真表演的一个词,苏珊·桑塔格就写过一篇《关于Camp的笔记》(Notes on Camp),把“camp”的意义扩大,定义为一种感性,对日常事物的一种独特的感觉或看法。“camp”也可以造就与众不同的品味,通常与阶级所造成的高低品位有所矛盾,扰乱品位的阶级、性别甚至是种族的次序。蔡明亮的电影里就有这种很浓厚的“camp”感性,特别是在置景和道具的配置上,特别明显。很多人认为蔡明亮的电影很简约,属于简约主义(minimalism),根据是蔡影片中没有太多的陈设、布置,或者事件、对白等等。这些观察都正确,但实际上在简单的布置里面,有很多属于蔡明亮式的“camp”表述,直接展示他的感性,和对日常事物的

敏感。比如最早在《爱情万岁》中,小康换上夜总会表演的女装,在浴室里作体操,就是一种“camp”的体现。男体、黑色的性感服装、浴室、体操,完全不同脉络的符号,全部摆在一起,以此来描述扮演居家主妇的小康在等待幻想中的男主人陈昭荣下班回家前,不知道要作什么的无聊状态。这是在下一个主要事件(见陈昭荣)来临之前的空档里进行的没有一定结果的表演动作,有点像正式表演前的热身、预演、彩排。所以观众看到很像是即兴的动作,会感觉不知所然的沉闷。但蔡在这种郁闷与压抑的感觉中,加上了幽默和一点喜感,成了他对这种情况与情感的特别感性处理,是为“camp”。这和许多华语导演是极为不同的。

冯雪峰 这个词大陆一般把它音译成“坎普”。

叶月瑜 我是觉得蔡明亮很“camp”,可是就有人不喜欢,会觉得我对“同志”问题的处理太过轻盈了。因为“camp”是讲“同志”中一种相反的表现,是用一种非常表演而且非常逗笑的方式,把“同志”的感性表现出来。他的那种“camp”不是很原始的表现,而是比较冷处理的,是冷不防地给你一手。你要有一点幽默地去看蔡明亮,而不是很沉重。有很多对蔡明亮的批评都沉重的不得了:都市,在都市夹缝里面生存的人啊,得不到爱的人,很饥渴的人。我觉得这样就把蔡明亮看得太单调了,他可能是个苦闷的人,但他更是个非常聪明的创作者,我们应尽量将作者的现实生活与他的作品分开处理。虽然蔡会自陈情感状况,但我们还是得回到影片里面去看,譬如他把苦闷表现得非常黑色幽默,我觉得就是很“camp”的东西。比如说《天边一朵云》里面歌舞场面的设计和表演,把苦闷转化成很夸张(如阳物形状的发髻、以盛开的花朵比喻女阴),很俗艳(截然不同的色调,一下很冷、一下很热),又很人工化、很假的(对口型唱歌而一点都不遮掩)演出。这些安排对我这个观众来说,是很匪夷所思的,但同时又有极大的视听乐趣与快感,而那种乐趣与快感又是很知性的。所以蔡明亮真是很厉害,他对艺术的特殊感性,很天才。

唐宏峰 那您觉得蔡明亮表现的东西,根基在哪里?是一种台湾的经验,或是他早期的马来西亚生活经验,还是一种普遍的全球化经验?

叶月瑜 我觉得都有,他有非常地道的台湾街头的生活,还有作为一个流浪人的生活,在他电影中室内的摆设都非常简单、陈旧,这些都有关系。电影当然和他个人的经验有关,以及对空间的体验有关。我对这些细节很留意,觉得它是不同感觉结构的结合,与其用跨国的符号总括,不如说是多重感性的交错:有传统,有同性恋,有“同志”,有恋母,有恋父,有小城,有大都会,有台湾新电影,也有成人电影,有时代曲,有战后国语类型电影,也有法国新浪潮。也因为多重感性,蔡明亮可以轻易地跳过华语电影的框架,拍了罗浮宫的《脸》。这部影片虽然有很多蔡先前作品的参照,特别是那些“camp”的元素举目可见,但很明显,蔡明亮已经转向另一种电影的模式,淡化剧情,重视影像艺术的探索,力求形式的锤炼,譬如框景、颜色、编舞、匪夷所思的场景、概念的多重表演和阐释等等。

冯雪峰 在国际电影评论界中,哪些华语片导演受到的关注比较多?因为我觉得在大陆和在港台或者欧美对这些导演的关注是会有些错位的,比如,在大陆,我们谈的最多的香港导演是王家卫,而像杜琪峰则谈得就比较少。

叶月瑜 在香港研究杜琪峰的就很多,很多硕士、博士以他为对象写论文。前不久,张建德出了一本关于杜琪峰的书(《动作导演:杜琪峰与香港动作片》)。大陆关注王家卫最主要的原因可能是他主要拍的都是文艺片,大陆学界可能还是不大知道怎样去处理动作片这种类型。

冯雪峰 我是想知道从海外视角来看,哪些导演能代表华语电影?

叶月瑜 很多,我们刚才提到的都是。不过,现在在大陆比较受关注的还是贾樟柯和娄烨。我相信肯定会有更多的人去关注娄烨,不过他产量太少,几年才拍一部电影,而且都很小众。以前还有张元,非常多的研究者写他,现在就少了,对他的关注主要是他那些被禁的电影,比如《东宫西宫》研究的人就非常多。欧美一般影评和影展对中国大陆电影的焦点还是以政治优先。所以当张艺谋、陈凯歌都与主流整合后,对他们的书写都大量减少,有的话也转到他们目前对于电影工业的意义。反过来,欧美对

独立制片就有很浓厚的兴趣,当然这也和大陆的代际论述有关系,比如“第五代后就是第六代”这样的话和议题的设定。我个人对这种从政治角度选择和看待电影的方法很不同意。

冯雪峰 对冯小刚这样的导演,您有怎样的看法?比如《集结号》。

叶月瑜 我觉得他很好,《集结号》就很感人,还有《天下无贼》,我觉得冯小刚和陈国富(监制)合作之后,越拍越好。但《集结号》对于我来讲还是一部主旋律电影,而主旋律电影是有着一定政治操作在里面的。它和《投名状》竞争金马奖,后者胜出,是我可以接受的一个结果,因为虽然《投名状》也是一个商业大片,但我觉得它对人性的探讨没有那么多的限制。冯小刚自己也讲了《集结号》的结局不是他最初设想的结局。冯小刚的反思是有限度的,他找了一个很好的平衡点。而《投名状》就没有,它讲的还是赤裸裸的人性斗争。

唐宏峰 我觉得冯小刚特别能抓住当下刚刚出现的经验,比如这几年的征婚现象,还有拍《手机》时,人的生活与手机之间的异化关系,他总能抓住这些最新鲜的东西。

叶月瑜 对,姑且不说他在商业上怎样成功,就说整个中国电影,面对中国观众,就很需要冯小刚这样的导演和陈国富这样的监制,一起合作,也很需要有华谊兄弟这样的公司。

冯雪峰 不过冯小刚在国际上的知名度还不是很大。

叶月瑜 我觉得不要看国外,只要把国内的市场搞定就好了,因为他做的工作不仅仅是个商业的行为,当然也不能用艺术电影的标准来看他,我觉得要用一个比较普世的、世俗的观点来看他,他是一个非常好的“vernacular”(通俗的、白话的)导演,但他不是粗俗的。而像贾樟柯和娄烨则有所不同,他们对中国影业的帮助不大,但我们也 very 需要,全球化不要都是一样的东西。

唐宏峰 非常高兴能跟您有这么多交流,谢谢叶教授!

责任编辑 山木