

图书在版编目(CIP)数据

审视中国 :从学科史角度观察中国电影与文学研究/
张英进著. —南京 :南京大学出版社, 2006.2

ISBN 7 - 305 - 04436 - 9

I. 审... II. 张... III. ①电影史 - 研究 - 中国
②文学研究 - 中国 IV. ①J909.2 ②I206

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 007954 号

书 名 审视中国 :从学科史角度观察中国电影与文学研究
著 者 张英进
出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮编 210093
电 话 025-83596923 025-83592317 传真 025-83328362
网 址 <http://press.nju.edu.cn>
电子邮件 nupress1@public1.ptt.js.cn
sales@press.nju.edu.cn(销售部)
印 刷 淮阴新华印刷厂
开 本 635 × 965 1/16 印张 18.5 字数 315 千
版 次 2006 年 2 月第 1 版 2006 年 2 月第 1 次印刷
印 数 1 - 3000
ISBN 7 - 305 - 04436 - 9/I · 325
定 价 29.80 元

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

目 录

序 言	1
一、跨文化视野中的电影研究	
1. 审视中国 20 世纪中国电影研究在西方的发展	3
2. 西方学界的中国电影研究方法选评	38
3. 西方中国电影研究中的权威、权力及差异问题	52
4. 神话背后：西方国际电影节与中国电影的形象	60
5. 美国电影中中华人形象的演变	66
6. 中国电影中的民族性与国家话语	79
7. 风格、主题、视角：当代中国独立纪录片研究	90
8. 中国城市电影的文化消失与文化重写的方式	105
9. 香港电影中的“超地区想象”：文化、身份与工业问题	115
10. 阅读早期电影理论：集体感官机制与白话现代主义	124
11. 民国时期的上海电影与城市文化	136
12. 电影理论、学术机制与跨学科研究方法：兼论视觉文化	145
二、跨学科视野中的文学研究	
13. 文学史、电影史、文化史：20 世纪美国人文学科变迁的 思考	161
14. 文学理论与文化研究：美国比较文学研究趋势	173
15. 中国比较文学与文化研究的探索	186
16. 中国现代性的五个面向/阶段：有关文学史和文化史的 观察	199
17. 都市的线条：30 年代现代派笔下的上海	213
18. 批评的漫游性：上海现代派的空间实践与视觉追寻	226
19. 动感摹拟凝视：都市消费与视觉文化	237
20. 城市空间、文化消费、历史重建	247
21. 多样性的诱惑：张爱玲、文学史、文化研究	256
附录 城市的影像与影像的城市：美籍华裔学者张英进 教授访谈	269

序言

本书收集我在美国印第安那大学和圣地亚哥加利福尼亚大学先后任教十多年来陆续撰写与发表的有关中国电影和文学研究的文章。全书以学科史为整体框架，下分电影和文学两大部分。第一部分注重跨文化的视野，首先概述中国电影研究在欧美近三十多年来的发展，然后分析主要的理论和批评方法，内容多属于“电影研究之研究”，重点揭露西方中心的话语霸权，兼论好莱坞与国际电影节，涉及心理分析、观众学、民族性、全球化、本土化、纪录片、早期电影、身份政治等理论问题。最后一方面以民国时期的上海电影为例提出都市文化史的设想。另一方面以美国电影研究的理论形成与近年的文化转向为例，以过渡到本书的后半部分的跨学科议题。第二部分注重跨学科的视野，首先概述美国文学史、电影史、文化史三个学科在20世纪的发展变迁（此文及其后描述美国比较文学趋势两篇虽不论中国文学，但对中国人文学科的发展有借鉴之意），然后以比较文学为切入点探讨西方理论和中国文学研究之间的错综复杂的关系，继而分析中国文学的现代性和上海现代派（新感觉派）等相关问题（如都市感知、文字创新），探讨中外文化中动感摹拟凝视、都市消费、视觉文化、空间实践等问题，最后以张爱玲作品的多样性阅读及其对文学史、文化研究的挑战结束本书的论文部分。为了让读者全面了解我这十多年来研究中国电影与文学的思路，附录部分收入我与林少雄博士的一个长篇访谈，其中也涉及我在《电影的世纪末怀旧？：好莱坞，老上海，新台北》（湖南美术出版社2005年出版）一书中讨论的一些问题（如娼妓文化、上海女性、怀旧情感等），可以作本书的互补阅读。

书名“审视中国”可从三个层面解释。第一个层面是中国电影与文学对中国民族、国家、文化和历史的审视，第二是国内外中国电影研究与文学批评对中国电影与文学的审视，第三是本书对前两个层面的审视和评述。“中国”在此可作一个跨文化的符号，不同的意识形态和话语对此符号作出不同的“审视”和解读，而本书则通过介绍这些不同的解读，希望为读者提供重新思考中国电影与文学的一个跨文化、跨学科的视角。

本书文章的研究成果取源于我在英美至今出版的六部英文学术著作。将近一半的中文文章分别发表于国内及港台学术刊物，如北京的《电

影艺术》和《中国现代文学研究丛刊》，香港的《21 世纪》，以及台北的《联合文学》。另外一半以上的文章是我作为美国福尔布莱特(Fulbright)基金会 2003 - 2004 年度中国研究员在香港、北京和上海写就，其中有些近期登于与或将登于国内刊物，如《北京电影学院学报》、《当代电影》、《当代作家评论》、《读书》、《世界电影》、《文化研究》、《中国比较文学》、《中外文化与文论》等。为保持近年中国电影和文学研究发展过程的轨迹，早年发表的文章收入本书时不新加修改，只在篇末注明原文书刊出处。虽然成书时尽力统一，由于中、港、台三地发表的西文译名经常不同，书中难免出现同一人名、书名不同译名的地方，还请读者鉴谅。感谢刘青峰允许我收入已在《21 世纪》发表的三篇论文，也感谢北京大学、北京电影学院、重庆工商大学、复旦大学、华东师范大学、南京大学、上海大学、上海交通大学、首都师范大学、四川大学、四川师范大学、西南师范大学、中国人民大学、清华大学等院校的同行学者们在 2004 年期间邀请我到他们的院系演讲及参加国际学术会议。

2004 年 4 月初稿于上海龙柏

2005 年 6 月定稿于南京大学

一、跨文化视野中的电影研究

1. 审视中国 20 世纪中国电影研究 在西方的发展

20 世纪 80 年代初之前,中国电影在西方还基本不构成一个学术研究领域。但 80 年代中期的几个事件,促成了中国电影研究的兴起。首先,1985 年 4 月 12 日,《黄土地》(1984)在香港国际电影节上大获好评。香港观众(包括很多西方人)对此片的“如火如荼”,后来又在爱丁堡、洛迦诺等电影节上重现,因此英国影评人汤姆·雷恩斯认为此片标志着“中国电影已经成熟”。^①事实很快证明,《黄土地》获得国际成功之后,一系列中国新电影(尤其是第五代导演的作品)不断取得杰出成绩。此外,几次划时代的中国电影回顾展,比如意大利都灵回顾展(1982 年 2 月 25 日 - 3 月 8 日,放映了 140 部影片)、北京回顾展(1983 年 9 月,放映了 40 多部 1949 年前的影片)、香港回顾展(1984 年 1 月,放映的大多是 20 - 30 年代的影片),也大大激发了西方公众的兴趣,把中国电影推到了世界电影舞台的中心。

其次,1983 年秋和 1986 年春,中国电影学者程季华、陈梅两次在加州大学洛杉矶分校(UCLA)开设他们“传奇般的”课程,这标志着中国电影正式进入了美国大学课程。在 UCLA 与美国学界建立了初步联系后,程季华组织著名美国电影学者到中国进行了一系列讲演。从 1984 年夏开始,几批美国教授来到北京,向热情的中国听众做了关于西方电影批评、电影理论的讲学。这类讲学在以后几年的夏天一直延续下去,直到 1988 年,获得了巨大成功,中西双方都对彼此的电影制作和电影研究有了更多了解。

再次,正如威廉·诺斯曼回顾时所说,“我们这些研究中国电影的美国人当年发现我们正面临着中国酷似历史通俗剧的一系列重大事件”,觉得有“义务为中国新电影摇旗助威”。^②虽然事件的后果难以预料,中国电影从 80 年代末期开始不断地一一获取西方国际电影节的大奖,受到世界瞩目。同时,中国电影逐渐在美国确立了自己作为专题学科的地位。在 21 世纪里,中国电影是一个蓬勃发展的领域,过去十多年出版和

发表的书籍、文章的数量和质量,都证明了这一点。我们需要系统地考察一下这一新领域迄今为止取得的成绩,以及还有哪些方面有待发展。

本文将概述 20 世纪 70 - 90 年代中国电影研究在西方的发展。文中评述的多为欧美影评人和学者的英文出版物,但也会涉及几个其他欧洲语言。因篇幅关系,散发于期刊的文章无法一一介绍,所以我首先按历史顺序考察主要的书籍,然后简评中国电影这一迅速发展的领域中几个尚未解决的和有待研究的课题。

漫长的认可之路:1980 年前的出版物

1982 年意大利都灵回顾展之前,西方很少有人了解中国的电影史。中国实际上从 20 世纪最初几年就开始拍片,而且一直与西方保持着密切联系。比如,香港早期短片《庄子试妻》(1913)虽从未在香港公映,却于 1917 年在洛杉矶公映。《劳工之爱情》,又名《掷果缘》(1922),是现存最早的中国电影,为便于出口,它有中英双语字幕。《西厢记》1928 年在巴黎放映,法文片名为《普救寺》。早期中国电影的艺术性和情感冲击力很强,不少都灵观众都潸然泪下。约翰·艾里斯在 1982 年为英国学术刊物《银幕》撰写的关于都灵回顾展的报告中说,“最让我泪下不能自禁的,是 30 年代和 40 年代初的那些电影,它们吸取了通俗剧的传统,表现主人公的苦难和牺牲”。^③1995 年意大利波多诺的默片电影节,被认为是面对西方观众的最大的中国默片(1922 - 1938)回顾展,也引起了很大好评。纽约《电影评论》报道说,波多诺电影节“打开了这些尘封的历史宝藏,很多电影是在当年放映后,如今第一次公映。波多诺电影节让我们知道了很多导演和明星,群星璀璨,通过这些窗口,我们看到了一个似乎被文革的记忆遮蔽的中国”。^④

法国电影史家雷吉斯·柏格森在回顾文革前后的事件时,从局内人的视角,讲述了中国和西方之间时断时续的电影文化交流。柏格森说,让·米特利记得 1928 年在巴黎一家名为“28 号工作室”里观看了《西厢记》。根据瑞士杂志《特写》的报导,该片在 1929 年 1 月 12 日又于日内瓦一家电影俱乐部放映。此前,1924 年 4 月 10 日法国出版的《我的电影》杂志登了一篇专文(中国电影业的兴起)。文中配有照片,还采访了一个中国演员,他大谈特谈上海孔雀电影公司的成就。柏格森本人与中国电影的接触始于 1955 年。在戛纳的沃克斯电影院,安德烈·巴赞、乔治·萨都尔、雅克·多尼奥-瓦克罗斯私下组织人观看越剧片《梁山伯

与祝英台》(1954) 剧场爆满。

1959 年到 1961 年 柏格森在北京大学教授法国文学 ,与电影史家萨都尔(法国)、伊文思(荷兰)、陈利(杰·雷达 美国)等都有联系。柏格森想撰写一部详尽的中国电影史 ,这样的电影史 ,无论中文外文的 ,当时还都没有出版。他得到了蔡楚生、程季华、沈浮、司徒惠敏、郑君里的热情鼓励。程季华与李少白、邢祖文合作 ,很快在 1963 年出版了两卷本的 1949 年前的中国电影史。这本书此后 40 年成了该领域的一本标准文献。但此前 ,郑君里已经在 1936 年出版了一本简明中国早期电影史。这部开山之作不知何因流失了 ,直到 20 世纪 80 年代末才被重新发现。考虑到柏格森与中国的长期联系(到 1996 年他已来过中国 19 次) ,以及他与左翼电影及其代表人物的广泛接触 ,我们便不难理解 ,为什么他承认 ,是“对那些才俊和他们英雄主义的、才华流溢的电影的回忆”激发了他的研究、写作的灵感。几经周折 ,他的《中国电影 ,1905 - 1949》于 1977 年在法国问世。^⑤

陈利的情况与柏格森有类似之处。他是研究俄苏电影的著名美国学者 ,1959 年到 1962 年 ,他在北京呆了三年 ,为中国电影资料馆收藏的外国电影编目。他面对当时中苏之间愈演愈烈的意识形态之争 ,深感失望。当他去了一趟伦敦之后 ,发现自己在北京已被减成半职工作人员。陈利在《电影 :中国电影与电影观众》(1972)的前言中明确指出 ,他撰写此书 ,目的是回应程季华等人 1963 年出版的主流电影史 :“我听说 ,这部电影史态度与结构都极为正统。这时 ,我开始设想一种别样的中国电影史 ,态度和结构都比较松散 ,不急于认同习惯与禁忌……[但]我仍很大程度上依赖[程季华]的资料和研究。”^⑥陈利这部有意带着修正目光的历史 ,于 1966 年 4 月完成初稿 ,1972 年出版前又进行了资料更新。它在很多方面的确都很松散 ,不仅在各种材料的组织、阐释上如此 ,在资料、文献的翻译上也是如此。尽管它的资料庞大(其中有直接引自出早期版物的文字)、时间跨度很宽(1896 - 1967 ,还有简短的一章专论香港) ,但该书“由于陈利对汉语的生疏 ,不幸有很多错误”。^⑦陈利的书由于缺乏一以贯之的历史视角 ,所以最好是当作按时间顺序组织的原始材料汇编来用。

值得注意的是 ,苏联科学院远东研究所的一位学者托洛普采夫 1979 年用俄语出版了《中国电影史概论 ,1896 - 1966》 ,其时间跨度跟陈利的书类似。该书被译成中文 ,于 1982 年由中国电影家协会资料室以内部交流的形式出版。^⑧另外 ,1978 年意大利第 14 届国际新电影节 ,出版了《当

代中国的电影与表演》。⁹此书大部分为意大利文,是该电影节的目录第75号,内容包括:安吉里尼撰写的50年代末到70年代末中国戏剧回顾,共57页;卡西拉吉撰写的中国电影史,共91页;五位欧洲人士(包括伊文思、柏格森)写的短篇回忆和“亲身经历”的文章;周恩来的一篇讲话;1895-1978年的大事年表;总共20部电影的简介。这些电影包括《南征北战》(1952)、《董存瑞》(1955)、《甲午风云》(1962)、《小兵张嘎》(1963)、《创业》(1974)、《海霞》(1975)等。真正引人注目的是一篇英文的1905-1977年中国电影年表,长42页。《当代中国的电影与表演》是文革之后两年出版的,为70年代末西方同类出版物中资料最新的。

总的来说,1980年以前西方出版的关于中国电影的书,是信息性(或描述性)而非学术性(或批评性)的。它们提供了基本的、但又为当时所急需的关于现代中国文化、社会、政治、历史的文献资料。有些书还有主要导演的生平,以及某些电影的情节介绍。

电影节出版物与电影史,1980-1987

20世纪80年代,西方陆续出版了不少关于中国电影的著作。它们可分为三类:电影节出版物、电影史和专著。第一类中,雷恩斯、米克合编的《电影:中国电影45年》尽量效仿《当代中国的电影与表演》那样的电影节样式。书中内容包括:米克写的电影业简史,7页;雷恩斯写的美学与政治介绍,7页;英译的孙瑜和夏衍的两篇短文。此外还有电影简介以及34位影人的生平。¹⁰作为一本比较早的英文著作,雷恩斯与米克的这本伦敦电影节刊物无论从所提供的信息上,还是从版式设计上,与《当代中国的电影与表演》以及后来的任何著作相比,都逊色一筹。

1982年著名的都灵电影节,伴生了两个电影节出版物。一本是意大利文的《电影:中国电影论文与研究》,在米兰出版,配合由皮埃蒙特区举办的电影活动。¹¹另一本书是法文的《电影:中国电影概观,1925-1982》,是由中国电影资料中心为1982年6月在巴黎举办的另一个规模较小的活动而出版的。¹²后者除了60部电影的介绍外,还收了五篇文章:何秀军介绍张石川与明星公司;柏格森讨论1949-1981年间中国电影与政治斗争;毛泽东批评《武训传》(1950)的文章;沃克与玛丽-克莱尔·奎克麦乐夫妇(后者又名纪可梅)以及何正甘(音译)分别撰写的关于中国电影中的现实主义的文章。

1985年,纪可梅、帕塞克合编,巴黎蓬皮杜中心出版的《中国电影》使

电影节出版刊物的样式近乎完美。^⑬这本厚重的法文参考书在各个主要方面都胜过前人。比如,它有长达 34 页、简便易用的大事记,把电影、政治事件、文化事件排成三列相互对照。它有 141 部电影的简介(1922 - 1984,所有电影名都配有中文和拼音),有人物生平(很多早期电影节出版物中都缺少这一项),还有为数惊人的高质量图片。而且,几乎所有电影简介后面,都附有评论。此外,该书还收了中国和欧洲学者写的 14 篇短文:何秀军论张石川与明星公司;刘成汉论 30 年代和战后电影;李焯桃论《小城之春》;左藤忠男论中国和日本电影的关系;林年同论中国电影理论和美学传统;马可·穆勒论东西方电影关系的;对摄影师黄绍芬的采访;纪可梅论石辉的表演艺术;白杰明(杰勒米·巴美)论方法问题;裴开瑞(克里斯·贝利)论性别差异;柏格森论通俗电影;单布东(音译)论文革后电影的复兴;舒祺论明星阮玲玉的传奇。值得注意的是,在早期中国电影研究方面,当年香港学者的贡献要大于大陆和台湾同行(此书没有收录台湾学者的文章)。因其令人瞩目的多层次内容,《中国电影》达到了其他电影节出版物所缺乏的批评深度。

第二类出版物是电影史。其中,约格·洛瑟尔的《中华人民共和国故事片的政治功能,1949 - 1965》出版于 1980 年,为中国电影的政治史提供了早期典范。^⑭在这部德语著作里,电影政治在事件和文章的组织中扮演了核心角色。该书讲到了以下重要事件:毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话;对《武训传》的批判;官方的社会主义现实主义理论;“百花齐放”和大跃进。为便于进一步研究,洛瑟尔还在书的第二部分选收了一些重要文献的德文译文。柏格森的《中国电影,1949 - 1983》出版于 1984 年,它把覆盖的历史时期一直朝后推到了文革结束,但也同样着重电影政治。^⑮这部新的中国电影史有三卷,密切关注主要政治人物(毛泽东、周恩来、江青、邓小平),以他们的名字和其他政治用语(比如“革命浪漫主义”、“阶级斗争”、“反精神污染”)作为各节题目。之所以如此,是因为柏格森坚信,如果不考虑一国的历史,就无法研究该国的电影。

尽管洛瑟尔与柏格森这两本著作都有政治大于艺术的局限,它们仍是西方中国电影研究领域的重要成绩。到 80 年代中期,中国大陆仍没有关于 1949 年后的电影史。由陈荒煤主编的当代中国电影史 1989 年才面世(为两卷本,可与程季华撰写的 1949 年前的电影史相类比)。如此以来,尤显得这些西方成绩的可贵。因此,当毕克伟(保罗·毕克伟兹)在 1984 年说“中国电影研究仍处于发展初期”时,他是既指中国也指西方的情况。^⑯

但是 随着 80 年代后期一些学术专著新作的出版 西方中国电影研究的局面大为改观。康浩(保罗·克拉克)的《中国电影:1949 年后的文化与政治》改自博士论文 出版于 1987 年 延续了政治史的传统 但使之更为精密。^⑦康浩试图在全书中贯穿三个主题:“群众民族文化的传播;党、艺术家、观众之间的关系 延安与上海之间的紧张关系”(2)。但实际上 此书基本上是以最后一个主题来结构全书的。各章标题有“延安与上海”、“超越上海”、“超越延安”。康浩实际上是用“上海”和“延安”来暗示更广大的东西。在他的用语中,“延安”(受到莫斯科的影响)代表着党和政治 而“上海”(受到好莱坞和五四传统的影响)代表着电影人(不一定都在上海)和艺术创造。1949 - 1985 年的全部电影史 于是缩减成为政治与艺术、正统意识形态与艺术自由、宣传机器与个人表现之间的冲突 而每一对冲突要素中 前者大多数时间都压倒了后者。

关于康浩的线索清晰的电影史 有两点值得说明。首先 在他看来 观众实际上是一个幻影般的存在 是一种无形之物 党和艺术家都努力要界定它 代表它 而不是服务于它 更不要说取悦它了(至少直到 80 年代末之前是如此)。康浩说:“受过教育的精英们在电影这一战场上 试图接触到社会的其他部分”(183) 这说明在康浩的电影史中 观众是相对不重要的。他对观众(作为党、艺术家之间的第三派)的介入、颠覆、反抗 几乎没留下多少余地。第二 我们不要忘了康浩自己对自己的更正:“如果强调党和艺术家之间有巨大鸿沟 容易使人们以为每个集团都是铁板一块 而实际并非如此”(182)。一个典型的例子是袁牧之。在上海时 袁已因主演了《桃李劫》(1934)、导演了《都市风光》(1935)和《马路天使》(1937)而闻名。1938 年他到延安 参加组织了一个共产党的电影团 拍摄纪录片 40 年代初在苏联学习拍片 1946 年回国建立了东北电影制片厂 1949 年以后成了中央电影局的第一任局长。考虑到 1949 年以后 袁牧之、夏衍(夏在党的高位上代表着上海)这样的人物并存于中国电影业中 要是我们扩展一下康浩的比喻 我们就会看到“上海中的延安”、“延安中的上海”这样更为微妙的互动关系。

研究领域的扩展 论文集和其他出版物 1985 - 1991

中国电影研究领域里 最喜人的变化出现在论文集方面。裴开瑞编辑的《中国电影视角》作为康奈尔大学东亚书系第 39 号于 1985 年出版。^⑧书中收的五篇文章 都是 1984 年中国口头文学与表演文学方面的

一次学术会议上提交的论文 此外该书还收了毕克伟的一篇论文。裴开瑞充分意识到，“中国电影现在开始在西方学术界引起严肃注意。”他认为 这一新兴领域将需要一种“跨学科的视野”(i)。考虑到这一点 该论文集里文章角度多种多样 包括文学史、艺术批评、电影理论和历史研究。

李欧梵在《现代中国电影传统：初步研究与假设》中 以文学史家的身份 提出了一个“核心议题 现代中国电影在与现代中国文学(尤其是话剧)的密切接触之下 才成长为一门成熟艺术”(6)。李进行了“粗线条”的分期 概括了现代中国艺术体裁发展的线索 短篇小说盛行于五四时期(1917 - 1927) 长篇小说在南京政府 10 年(1927 - 1937) 话剧在战时(1937 - 1945) 电影在战后(1945 - 1949)。李认为 最后这一时期 也是中国电影的“黄金时代”，“其达到的艺术水准 迄今仍未能被超越”(6)。李分析了 40 年代中国现实主义电影的主题和风格特征后 继续在 60 - 70 年代乃至 80 年代的革命电影中 追踪了这一传统的延续。

凯特琳·吴在其《中国蒙太奇：从诗歌、绘画到银幕》中 提供的是艺术史的视角。她先从“真正”的道家观念出发 传统中国书画中 道家“重视人与自然世界的统一”。她由此认为，“诗意蒙太奇的手法 也就是用静止的摄影机拍下简单的形象” 让中国影人“能用视觉来表达其叙述的整体情感”(22)。但这篇文章缺乏中国电影方面的佐证。她得出结论说，“中国书画的丰富传统已扩展到银幕 促成了真正的中国电影的产生”。这一结论未能说明 我们用什么标准才能称一组电影为“真正中国的”(28)。裴开瑞的文章名为《李双双与喜盈门中的性别差异与凝视的主体》 该文也试图寻找某种“中国的”电影美学。裴开瑞简单比较了《李双双》(1962)和《喜盈门》(1981)中的静止镜头与画面构图 发现中国传统中的“反个人主义的美学” 与主体 - 客体的“西方模式正相反”(38)。他推测 这一中国美学可进一步解释 为什么在中国电影研究中 没有一套以性别为中心的话语。

余下的三篇文章 采用的都是历史方法。纪可梅的《万氏兄弟与中国动画片 60 年》追踪了 20 年代初到 70 年代末中国动画片的发展：“如今 全世界都赞赏中国动画片独特的民族风格与高超的艺术水准”(175) 并描述了万氏四兄弟(万古蟾、万籁鸣、万超尘、万涤寰)的重要贡献。康浩在《中国银幕上的两个“百花”》中 比较了社会主义中国的两个历史时期 1956 - 57 和 1978 - 1981 在这两个时期 艺术和政治之间的矛盾最为突出。这一论文集里 篇幅最长的是毕克伟《文化解冻的界限》60

年代早期的中国电影》。毕克伟借用了当代苏联文学史上“文化解冻”的概念，探讨了灾难性的大跃进、反右运动以后，中国电影业的一段繁荣时期。他把电影分为描写封建中国的、描写民国的（1911 - 1949）、描写社会主义时期的三类。他讨论了多种题材（比如古装片、少数民族片、历史片、喜剧、战争片）和主题（如“人民内部矛盾”）。他认为，对传统戏剧的依赖，“满足了全国的情感需要，摆脱了苏联的社会主义现实主义模式”，但这也“延续了将真人漫画化的倾向”（143 - 144）。毕克伟进一步认为，《早春二月》（1963）和《舞台姐妹》（1965）等电影，表现了一种更独立的新方向，这些努力在文革中被搁置了，但在后毛泽东时期则重新兴起，并结出了硕果。

1991年，裴开瑞扩展了文集，增收了80年代后期的几篇文章，由伦敦的英国电影研究会出版。¹⁹他收了两篇关于中国电影最新发展情况的简述，这样就弥补了撤下毕克伟的文章后历史跨度方面的不足。一篇是雷恩斯的《突破与挫折：中国新电影的起源》，另一篇是裴开瑞的《市场力量：中国第五代导演面临的底线问题》。这两篇文章都表明，学者开始重新注意中国电影研究中的产业研究。裴开瑞还收了四篇翻译过来的资料，都是关于影人如何关注市场因素的，更证明了这一点。这一增版的论文集的另一新特点是更强调电影理论。邱静美关于《黄土地》的文章，王跃进关于《红高粱》的文章，伊·安·卡普兰关于跨文化分析的文章，都说明了这一点。第三个值得注意的方面是，裴开瑞力求在中国电影框架下涵盖台湾和香港。一方面，焦雄屏的《迥异的台湾与香港电影》试图根据1987年的金马电影节来表明，“台湾和香港电影在很多方面都是完全对立的”（155），譬如乡村对城市，女性对男性，非职业演员对明星制，收敛对放纵，长镜头对特写和蒙太奇，慢节奏对速度、创新与幻想，抒情风格对特殊视觉效果等。另一方面，刘国华的《对香港与中国流行片的文化阐释》一文，则部分地根据阐释性人类学和新儒家思想，提出了一个进行文化阐释的模式，想通过“理”、“情”、“精”这样的本土观念，在大陆和香港电影之间建立文化联系。还有其他一些特点，也使得裴开瑞的新文集在研究和教学上都很有用。除了每篇文后的电影年表外，裴开瑞还提供了主要导演的生平，1894 - 1989年间的大事记，以及汉字与拼音对照表。但是，与原来的版本一样，裴开瑞的新版本无论在结构上还是主题上，都远未达到前后连贯。

乔治·桑赛尔编辑的《中国电影：中华人民共和国的电影艺术现状》（1987）结构上同样很松散，文章质量也参差不齐，其中各章覆盖了多个

题目。^①桑赛尔写的引言,介绍了当代中国电影工业、电影教育的体制和运作。帕特利夏·威尔逊在《东北电影制片厂的创立,1946 - 1949》中,从历史角度介绍了东北电影制片厂。这是共产党在部分接收了日本经营的“株式会社满洲映画协会”(满映)后,控制的第一个大型制片厂。夏虹的《新时期的中国电影理论》概述了 80 年代电影研究的兴旺时期(该时期成了桑赛尔后来与夏虹等人编辑的另两本书的主题)。马宁的《新影人笔记》对中国新电影的某些早期作品,比如《小街》(1981)、《一个和八个》(1984)、《黄土地》、《青春祭》(1985)、《猎场扎撒》(1985)等,进行了精彩的批评分析。最后,桑赛尔收了自己 1985 - 1986 年作为外国专家在北京中国电影公司工作时做的 12 个采访。他的采访对象包括不同代的导演(谢晋、滕文骥、张暖忻、田壮壮、陈凯歌、张艺谋),以及演员、剧作家和作曲家等。最后,桑赛尔在书的结尾探讨了一个新时代的终结。

从桑赛尔选择的采访对象可以看出,他的《中国电影》并不以全面覆盖为目的。该书有关 1949 - 1980 方面的资料很少,所以最好与康浩的电影史互相补充着看。桑赛尔的书中缺乏对中国新电影其他活跃影人的深入研究。雷恩斯 1989 年的《中国词汇》一篇长文,可补足桑赛尔的书。该文登在陈凯歌的电影剧本《孩子王》(1987)英文全译本前面,^②比雷恩斯的电视记录片《中国新电影》(1988)更深入地追溯了 80 年代新影人以及新的电影语言的兴起,详细分析了 7 个导演(陈凯歌、黄建新、胡玫、田壮壮、吴子牛、张艺谋、张泽鸣)。跟马宁一样,雷恩斯也是从文化和艺术角度分析电影和影人,但他对这群影人公有的“知青情结”的说法过于注重人物生平,对批评研究来说用处不大。

另外有两本书,虽不是完全关于中国电影的,也值得一提。一本是维玛·迪沙那亚基编辑的《电影与文化身份:日本、印度与中国电影研究》(1988),其中四章涉及中国。^③马强的《80 年代的中国电影:艺术与产业》和邵牧君的《改革浪潮中的中国电影》,都概述了文革后中国电影业的发展。在《电影的意义:作为异物的电影在中国》一文中,康浩研究了在社会主义时期,中国政府和电影人在建设新的群众文化时,是怎样改造电影这种外来媒体的。在《女性在中国新电影中的地位》一文中,雷恩斯分析了两岸三地的三部影片:香港的《撞到正》(1980),台湾的《青梅竹马》(1985)和大陆的《黄土地》。他认为,这三部影片在对女性的刻画上,都是三地影业中的特殊情况,但他预测,“中国电影不久就会出现完全女性主义的意识”(198)。雷恩斯的这一预测显然过于乐观,他的批评也过于印象式了。之所以如此,部分原因在于他只依赖自己作为电影节内

行的观察,拒绝跟中国电影研究领域的其他学者进行建设性的对话。

在约翰·仁特的《亚洲电影工业》(1990)一书中,大陆、香港、台湾各占了一章的篇幅。²³像桑赛尔一样(仁特书中关于中国的一章就是桑赛尔执笔的),仁特也很倚重采访和个人观察。他用“前言”、“历史背景”、“当代状况”、“注”等标题,把收集的各种资料进行分类。但遗憾的是,关于香港和台湾的两章中,他没有做出一以贯之的叙述或者论断。对读者来说,另一个不便之处就是该书没有中英文对照表,导致读者常常疑惑,港台的电影、导演、制片人的英文名字究竟所指为何。但是,仁特成功地让人们注意到当时中国电影研究中的几个被忽略的题目,比如电影发行与放映。他的著作把两岸三地的基本信息收在一本书中,指出我们有必要在跨区域的背景下对中国电影进行比较研究。

无论80年代出版的书籍有何局限,它们显然为中国电影研究在西方的体制化铺平了道路。这一领域在90年代大放异彩,90年代的出版物不仅在批评阐释上达到了新高度,而且在历史、地理政治、类型的覆盖面上,都更全面。

中国电影 西方通俗剧与传统中国美学

迪沙那亚基编辑的第二本书《通俗剧与亚洲电影》,是基于1989年在夏威夷东西文化研究中心举办的一次电影研讨会,收了四篇关于中国电影的文章。²⁴在名为《通俗剧/主体意识/意识形态:西方通俗剧理论与近期中国电影的相关性》一文中,卡普兰进行了跨文化电影研究的尝试,她一方面避免将外国文本“去陌生化”,另一方面则显示出西方通俗剧理论与近期中国电影的关系。卡普兰从女性主义的角度,区分了“妇女通俗剧”(“讲的是男人如何成为男人的故事”,因此与父权制属同谋关系)和“女性电影”(因提出“女人的意义是什么?”这一问题,而与主流意识形态相对抗)(13)。卡普兰分析了《天云山传奇》(1980)、《湘女萧萧》(1985)、《良家妇女》(1985)、《女儿楼》(1985)这几部电影中的女性意识、性、欲望和越轨等问题。

马宁的文章题为《象征性的表现与象征性的暴力:80年代初中国的家庭通俗剧》。他从中国的家族观念说起,重点分析了《喜盈门》(1981)、《乡音》(1983)、《野山》(1987)等片中的家庭冲突、权力关系、性别政治等问题。他指出,80年代初的家庭通俗剧,构成了一个使象征性的暴力得以展现的舞台,中国农民的生活方式在那里继续得以发

展。诺斯曼在《神女：东西方通俗剧研究》中，从比较的、人文的角度，评论早期中国电影佳作《神女》（1934），分析了阮玲玉如何在影片中体现了贞洁，这种贞洁如何在镜头中表现出来。王跃进在《以通俗剧来理解历史：共产主义历史的建构与解构》中，进行了富有创造性的解读。他指出，通俗剧本身就是一种历史的认知方式，因为，就像1989年一样，历史就像电影一样放映出来，呼唤我们“通俗剧式的凝视”。然后，王重新考察了1989年席卷中国和东欧的重大历史事件，以支持他的结论。

迪沙那亚基编辑的论文集集中的四篇文章，清楚地表明了通俗剧对中国电影研究的重要性。文章根据各种理论模型，对中国电影提出了很多有趣、有时深有见地的解读，但也不时流露出作者在“理论漩流”中艰难跋涉的痕迹。“理论漩流”一词是道格拉斯·威克森提出的，他提倡区域研究，认为研究者应该展现对其他文化的全盘了解，不应只局限在自己选定的学科界限内的研究。^⑤

区域研究的方法，在琳达·俄利克、大卫·德泽合编的《电影风景：中国与日本的视觉艺术与电影》（1994）中充分体现了出来。^⑥威克森为该文集的中国部分写了序，并翻译了前两篇论文。集子中关于中国电影和视觉艺术的五篇文章包揽了许多题目：譬如基于道禅理论的传统美学，传统中国绘画的影响，尤其是南宗派山水画的影响。威克森指出南宗绘画“多视角，相对平展，利用空白空间，构图灵活，不重视木刻或雕塑那样的明暗对照，而重视表现性的、书法般的线条”（41）。郝大正的《中国视觉表现：绘画与电影》系统研究了中国视觉表现的突出特征，比如重视广度而非深度（由此产生中国电影中的平面造景），重视整体、集体而非个人（因此不必拍特写镜头），倾向于想象的而非现实的描绘（因此用平光照明）。倪震的《传统中国绘画与电影摄影的内涵》，进一步讨论了一些具体例证：譬如东方绘画中游移的、全景的视角，可以自由扩展的构图；陈凯歌和侯孝贤电影中时间与空间的“空白”；以及“抒情电影”与中国文人（仕）传统的关系。

郝文和倪文完全沉醉于中国美学之中，但裴开瑞和玛利·安·法克哈则清晰地注意到西方近年的学术争论。他们合写《后社会主义时期的策略：黄土地与黑炮事件分析》，提议将第五代电影的风格与策略理解成“后社会主义式的”。他们接着从笔触、墨色和构图三方面分析《黄土地》，指出20世纪中叶的长安画派，以及阴阳转换的观念对这部电影的影响。他们又从异化、表现主义/抽象主义和距离感三方面

分析《黑炮事件》。他们的结论是,这两部电影都突破了 50 - 60 年代的“社会主义现实主义”的模式,开拓了一个后社会主义的空间,在这个新的空间里,传统可以为当代的目的服务,西方的现代艺术可以用来佐证中国的议题。

安景夫的文章似乎证实了前二人对传统得出的结论。他在《半个道家的痛苦:道家原则、中国山水画和 孩子王》一文中,认为陈凯歌对道家美学的依赖是不完全的,因为《孩子王》中的男主角顶多是半个道家,另一半则是儒家。刘国华的文章题为《菊豆:中国电影在色彩与人物描绘上的一次试验》。她注意到唐代绘画中,艺术家的兴趣渐渐由人物转向山水,所以“浓彩画”这一传统已被今人所忽视。她从传统人物画的四个基本因素(即姿态、表情、空间与背景)出发,细致地分析了《菊豆》(1990)中色彩的运用与表现,并指出这部电影创造了以往中国电影中所没有的新意,但她又没有明确指出这些新意究竟是什么,新在何处。

《电影风景》在装帧设计方面很吸引人,大量的彩色和黑白插图表明绘画与电影的亲密关系,而电影年表和参考书目也增加了读者的方便(但遗憾的是没有汉字拼音对照表)。就“辨识”某些沟通电影研究和艺术史的地方,分析电影如何以视觉艺术为参照点,这本集子是相当成功的。它不仅帮助填补了西方学术研究的一个空白,也沟通了中国与西方两种不同的电影研究方法。然而,由于一意追求美学、哲学和形式上的问题,这本集子的中国部分(除了裴开瑞和法克哈的文章外)没有完全解释在中国文化、政治环境的背景下,新的电影风格是如何运作的。

当代中国电影研究

桑赛尔、陈犀禾、夏虹 1993 年出版了一本合编的集子,《当代中国电影,1979 - 1989 的电影批评》。^②这本集子关注的是中国大陆中国电影研究最令人兴奋的十年,这十年也常被称作“新时期”。仁特在该论文集的序中强调,这本集子的“重要性是让中国的电影研究者用自己的语言、文化和学术传统为自己说话”。除了编者的导言和结语之外,这本书选辑了英译的、具有代表性的中文论文,将其分成以下五部分:呼唤新的社会观念、文化问题、影戏、娱乐片、新的中国电影理论的讨论。文章作者包括了当时中国电影研究领域中最活跃的一些老中青学