

华语电影研究系列

历史光谱与文化地形

跨国语境中的好莱坞和华语电影

主编

孙绍谊 聂伟



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

上海市重点学科建设项目资助, 项目编号: S30103
Supported by Shanghai Leading Academic
Discipline Project, Project Number: S30103

历史光谱与文化地形

跨国语境中的好莱坞和华语电影

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

历史光谱与文化地形:跨国语境中的好莱坞和华语电影 / 孙绍谊, 聂伟 主编. —桂林:广西师范大学出版社, 2012. 1

ISBN 978 - 7 - 5495 - 0853 - 2

I. ①历… II. ①孙… ②聂… III. ①电影史—文学评论—研究—中国—现代 IV. ①J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 196001 号

出 品 人: 刘广汉

策 划: 魏 东

责任编辑: 刘 丹

装帧设计: 罗清池 赵 瑾

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人: 何林夏

全国新华书店经销

销售热线: 021 - 31260822 - 129/139

山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司印刷

(山东省临沂市高新技术开发区新华路东段 邮政编码: 276017)

开本: 690mm × 960mm 1/16

印张: 27 字数: 380 千字

2012 年 1 月第 1 版 2012 年 1 月第 1 次印刷

定价: 49.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷单位联系调换。

华语电影研究系列

主 编：陈犀禾

编委会（以姓氏笔画为序）：

石 川 孙绍谊 曲春景 吴小丽 陈犀禾
金丹元 林少雄 金冠军 聂 伟 蓝 凡

导言：在影像的跨国流动中反思 中国电影与好莱坞的关系

孙绍谊 聂 伟

随着世界经济一体化进程的加速,全球化问题重新浮出表面,成为跨国界、跨文化、跨族群争论的焦点之一,也成为学府和研究机构诸多学科领域的“显学”之一。对英国社会学家安东尼·吉登斯(Anthony Giddens)来说,全球化是现代性内在的特质,是传统社会向现代社会转型的必然结果。^①“全球化”是“在场”与“缺席”的交合并存,是“距离化了的”社会事件、社会关系的当地化和情境化。而另一位英国学者约翰·汤林森(John Tomlinson)则基本承继了吉登斯的主要观点,认为全球化以“复杂的相关性”为特征,是定义现代生活的急速发展和日益缜密的交互关系和相互依赖的网络;内在于“复杂的相关性”之中的乃是“全球空间的相邻”和大卫·哈维(David Harvey)所称的“时空的压缩”。国际旅行的便利、卫星电视、互联网、跨国体育赛事转播、国际政治与跨国公司活动的日益频繁、卫生健康与环保问题的跨国性、技术与劳动移民的跨国流动以及随数字技术发展而出现的各种跨国传播手段等,都是“全球空间相邻性”的具体表现。在汤林森看来,本土经验和本土文化试图在全球化时代被理解,就必须提升到“单一世界”的层面;“本土实践和生活方式日益需要放置在全球影响的语境下加以检视和估价”;这一对人类存在共同因素的强调会促使汤林森所提出的“良性普适主义”(Good Universalism)的形成。^②

全球化理论的另一代表人物、社会理论学家阿帕杜莱(Arjun Appadurai)在其影响深远的著作《泛现代性:全球化的文化面向》(*Modernity at Large: Cultural*

① 参见吉登斯:《现代性的结果》(*The Consequences of Modernity*),斯坦福大学出版社,1991年。

② 参见约翰·汤林森:《文化与全球化》(*Globalization and Culture*),芝加哥大学出版社,1999年。

Dimensions of Globalization) 中,借鉴法国理论家列菲弗尔(Henry Lefebvre)“空间的生产”(the production of space)观念,提出了他所称的“地域的生产”(the production of locality)理论。在他看来,媒体技术的发展和各种民族散居社群(Diaspora)的形成解构了传统的民族国家和地域观念,赋予原来具有明晰疆界、相对固定的地域和民族国家以前所未有的“流动性”(flow)。在此情形下,关于当代全球化现象的理解必须超越过去受限于民族国家或固定地域的思维定势,转而以“去地域化”(deterritorialized)或“跨地域性”(translocalities)的视野透视当代文化的视野,透视当代文化的转型与契合。^①与此相应,民族志学家过去所坚持的地域性根基也应被“跨地域性”所取代,因为“跨地域性”直接影响和作用于“亲历的、本土的经验”。^②

在吉登斯、汤林森、阿帕杜莱等人的全球化理论中,媒体、电影与传媒技术的发展占有举足轻重的地位,正是仰赖于各种新兴的传播方式,我们今天关于世界的认识和距离的感知才会如此迥异于前人。从某一方面来说,传统民族国家之间的界限以及与之相关的区域、地域观念正被传媒技术发展所导致的全球化所解构或重新结构。与此相应,电影研究中以民族国家为主要单位的思维定势也日益面临叙述和阐释的困境。在电影的后百年时期,无论是“大片”还是“艺术片”,都已经不能单纯从民族国家的制作、发行、消费环境的角度得以全面的理解。跨国与跨文化的电影合作与消费,迫切需要我们发展出一套能够解释这一现象的新的理论框架和批评观念。正是基于这一思考,我们编辑出版了《历史光谱与文化地形:跨国语境中的好莱坞和华语电影》,试图以交互联系缠绕、多面向多层级文化流动的眼光重新图绘中国电影和好莱坞的关系,为中美电影交往研究做一些基础性的铺垫工作。

^① 参见阿帕杜莱(Arjun Appadurai):《泛现代性:全球化的文化面向》,明尼苏达大学出版社,1996年,页192。所谓“去地域化”,一方面是指文化产品的全球消费打破了特定地域和文化消费者原来所享有的与该地域和文化所形成的自然关系(如好莱坞电影在中国的传播),另一方面也要求文化产品在制作和传播的过程中不拘泥于原文化原地域限制,力求以“当地化”、“情境化”的姿态满足不同文化或国度消费者对产品的不同需求(如好莱坞的中国化)。汤林森在《文化与全球化》一书中对此也多有涉及。

^② 参见阿帕杜莱:《泛现代性:全球化的文化面向》,页52。

一、国族电影研究和影像跨国消费

长期以来,中国电影和美国电影是两个相对独立的研究领域。无论是总史、断代史或专题史的写作和研究,民族国家向来是一般论述的单位和界限。尽管电影从其诞生起就具有跨国性,但真正从跨文化角度考察电影发展、思考电影现象的研究却不多。一方面,就单一民族国家电影来说,我们研究的深度、广度和范围都有了空前的提高,很多学者对研究对象的分析和认识也日臻细化和纵深化。一些学者在爬梳整理电影史料的基础上,提出了很多具有启迪意义但过去却被宏大电影史叙述所湮没的观点。翻看近年来出版的关于中国、美国电影的中文专著和论文,许多过去受到忽视的论题,如电影工业研究、电影受众研究、电影消费环境特别是都市文化形态研究等,都相继成为学术关注的焦点,改写了过去以文本(影片)和导演为中心的研究定势。另一方面,滞后于文学、文化和其他学科领域的研究,中国电影研究领域迄今未出现一部全面考察中美电影关系的专著。毋庸讳言,国内一些专著和论文在重点论述中国电影或美国电影的时候,会涉及一些关于中美电影交往方面的史实,如中国电影人孙瑜、洪深的“美国经验”、华裔女演员黄柳霜(Anna May Wong)的好莱坞经历、1930和1940年代的“辱华片”事件、费穆影片《天伦》的“美国行”等。但是,这些零星的论述远未勾勒出中美电影关系复杂而多变的历史与现实图景。其中的原因可能有二:一是电影研究在中国仍是一门新兴学科,很多领域和课题仍处于填补空白阶段,以民族国家为范围的电影研究仍有大量的基础性工作要做;二是资料挖掘和收集方面存在困难,很多关键性的史料或是散存在各种杂志、报纸和档案中,需要花大力气查找和归纳,或是只能从美国大学和图书机构所保存的档案和书报中找到。

跨洋而观,在英美两国,自20世纪60年代电影研究逐渐成为大学和研究生教育的重要组成部分以来,大量的专著和论文相继出版,关于美国电影的研究已经达到了前所未有的丰富性与精细化。在浩瀚的英文美国电影专著和论文中,不时能发现英美学者关于中美电影关系的讨论,如多萝西·琼斯(Dorothy B. Jones)颇具奠基意义的《美国银幕上的中国和印度:1896至1955年》(*The Portrayal of China and India on the American Screen, 1896-1955*;1956年出版)、克里斯汀·汤普森(Kristin Thompson)的《出口娱乐:世界电影市场中的美国,1907—

1934)》(*Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907-34*; 1985年出版)、伊昂·哈维尔(Ian Jarvie)的《好莱坞海外战略》(*Hollywood's Overseas Campaign*; 1992年出版)、鲁斯·瓦塞(Ruth Vasey)的《好莱坞眼中的世界: 1918至1939年》(*The World According to Hollywood, 1918-1939*; 1997年出版)、约翰·汤普波尔(John Trumbour)的《向世界兜售好莱坞》(*Selling Hollywood to the World*; 2002年出版)等。不过, 由于这些研究或是以美国电影为中心讨论中国, 或是将中国仅仅作为好莱坞全球版图中的一小部分, 因此不可能深入探讨中美电影之间的复杂关系; 有的甚至未辟关于中国的专门章节。据笔者所知, 迄今为止, 英美学界也没有一部专门讨论中美电影关系的专著出现。而在单篇论文方面, 近年来这一论题逐渐受到关注, 已经有学者发表了《美国政府档案中的中国电影市场: 1927—1930年》、《好莱坞与中国“他者”》等研究成果。但这些论文仍然未摆脱以美国电影为中心的思考框架, 几乎或根本不提及中国电影在美国的传播情况以及中国电影人的“美国经验”。

无论从历史还是从现实角度看, 中美电影关系研究的笼统和匮乏都与两国电影的交往实践不相匹配。自1897年美国商人詹姆士·李卡尔顿(James Ricalton)在上海放映爱迪生短片、建立中美电影关系起, 到当代中国和华语大片及艺术片在美国得到发行、接受和消费为止, 中美影像互流的恩怨情仇一直都随政治、民族关系冷暖而跌宕起伏, 远非黑白分明的图绘所能勾勒。熟悉电影史的学者都知道, 电影在发明之初就与全球旅行密不可分。摄影机所生产的奇幻运动影/假像从一开始就不曾受到现代国家疆界的限制, 而是在全球旅行中演变为跨国消费的产品。距1895年12月在巴黎大咖啡馆的世界首次放映(这一说法已为多数电影史家所接受)不久, 1896年8月, 电影这一“奇巧淫技”便传入中国, 在上海徐园进行了第一次公开放映。^① 而根据1897年9月5日上海《游戏报》

① 根据马斯特和凯文(Gerald Mast and Bruce Kavin)的《电影简史》(*A Short History of the Movies*)第六版(美国Allyn and Bacon出版社, 1996年), 世界首次电影放映于1895年11月1日在德国冬日花园(Wintergarten)举行, 但随后的巴黎放映或许是首次向观众收费的放映(页21—22)。电影1896年8月传入中国说依据的是一则《申报》广告, 程季华等的《中国电影发展史》和郦苏元、胡菊彬的《中国无声电影史》均采用此说。不过, 陈立的《电影: 中国电影和电影观众》对此说存有疑问, 理由是卢米埃尔兄弟的档案中并无关于其影片到过中国租界的记载, 而且卢米埃尔影片的放映者们一般都会顺便在放映时用同样的机器拍摄当地的风土景貌, 但卢氏短片中却并无关于中国的影片(页1)。青年学者黄德泉在《电影初到上海考》(载《电影艺术》2007年第3期)一文中则断言徐园放映的西洋影戏“不是电影, 而是幻灯”。

短文所记述,仅仅过了一年,电影这一新奇“物件”就在中国的市井商埠间广为流传,成了街头小报耀示炫奇的资本。因此,从诞生的那一刻起,中国电影的发展就与电影在西方的演进紧密相连。尽管中国的纸影戏、皮影戏以及所谓的走马灯具有相当长的本土传统,可以远溯至西汉年代,但作为近代工业革命副产品的摄影机以及后来的放映机均为西方文明的产物则是不争的事实。实际上,首次用摄影镜头捕捉中国人生活的是西方人,中国最早的专业制片公司亚细亚影戏公司(1909年成立)亦是来自西方的纽约犹太裔俄国人本杰明·布拉斯基(Benjamin Polaski)所创建。^①换言之,外国特别是美国电影势力从一开始就在中国电影业和电影市场留下了难以去除的烙印。无论其存在的利弊如何,关于中国电影和民族电影的讨论都必须涉及东西关系的大语境。

1920年代始,外国特别是美国的影片公司纷纷在上海设立驻华机构,将上海视为其全球发行版图上的重要据点。《1936年上海市年鉴》罗列的上海15家电影发行公司中,没有一家系中国人拥有或经理。至1930年代中期,美国的八大影片公司,即米高梅、派拉蒙、华纳兄弟、哥伦比亚、20世纪福克斯、环球、雷电华和联美,均在上海建立了稳固的发行网。当时除本土公司和好莱坞各影片公司外,尚有不少于20家外国发行公司在上海运作,包括英商东方百代有限公司、德国明星影片公司、日本东和影片公司等。^②但这一各国电影势力纷争的局面并不能掩盖这样一个事实,即好莱坞影片最受上海都市消费者的青睐。正如玛瑞·坎本:(Marie Cambon)所言,尽管好莱坞影片的票价往往高于他国片种,民族主义的声浪也空前高涨,但主体由上海中产和中下阶层居民(如学生、职员、小业主、娱乐业者,甚至包括左翼知识分子等)构成的电影观众群“与其说热衷于国产影片,倒不如说更热衷于好莱坞影片”。^③蔡楚生的《渔光曲》在上海影院连映近三个月,已经属于国产片所取得的空前成就,但比起《璇宫艳史》(*Love Parade*)、《逃亡》(*I'm a Fugitive from a Chain Gang*)等美国影片连映200余天的盛况来,这一成就恐怕并不值得大力渲染。

好莱坞公司和美国影片在上海乃至中国电影市场的支配地位当然会挤压民

① 北京丰泰照相馆于1905年拍摄了中国第一部影片《定军山》。但该店主要以照相为主,不属于专业制片公司。1912年,布拉斯基将亚细亚转让给了上海南洋人寿保险公司经理、美国人依什尔(Essler)。参见卞苏元、胡菊彬:《中国无声电影史》,页22。

② 全目参见《外国电影业在华状况》,载上海通志馆编印:《1934年中国电影年鉴》。

③ 参见玛瑞·坎本:《上海梦幻宫殿:1949年前美国电影在中国最大都市的情况》(*The Dream Palaces of Shanghai*),载美国《亚洲电影》(*Asian Cinema*)7卷2期(1995年冬)。

族电影的发展,中国电影史上也不乏民族电影人的抗争之声。里克·屈尔(Rick Jewell)的《上海“手势”:好莱坞全球市场输出与“扭曲”的中国形象》以翔实的史料记述了好莱坞与南京政府就表现中国影片的问题所体现出的立场和文化冲突。不过,如果换个角度来看,民族电影和好莱坞之间的关系有时远比批评家或电影史家记述的含混复杂。比如说,好莱坞影片的存在未尝不可视为为年轻的中国电影和中国电影业提供了可资借鉴的范式。就此而言,好莱坞影片在某种程度上是促进而非压制了民族电影业的成长。除对苏联蒙太奇电影技巧和思维的广泛应用外,中国早期电影几乎在每一方面都显现了好莱坞电影影响的痕迹:从影像语言到叙述结构,从明星制度到音乐的运用,从无声到有声电影的过渡。正是受玛丽·璧克馥、嘉宝、玛琳·迪屈克、秀兰·邓波尔等好莱坞影星力量的启发,中国电影业才开始开掘本土演员在吸引观众方面的明星潜质。胡蝶、阮玲玉、陈玉梅先后成为1930年代上海三大电影公司明星、联华、天一的台柱;而秀兰·邓波尔的走红,也催生了中国版邓波尔、能歌善舞的童星胡蓉蓉,她在影片《压岁钱》(张石川导演、夏衍编剧)中的踢踏舞和甜润歌喉被称为是“献给全国观众的新春的新礼物”,表现了她“卓绝的艺术天才”。^①当电影从无声向有声过渡时,中国电影人最先尝试的是在默片基础上配以蜡盘发声音乐和插曲,并由此开始了在本土电影中大量借用西方古典音乐和曲调特别是将其用作非叙境音乐(non-diegetic music)的实践。^②正如当时一位西方记者所观察的,“《璇宫艳史》使中国电影人认识到了主题歌曲的磁力……;而《伏尔加河畔的纤夫》(Volga Boatmen;1926年)……则启发了中国电影人拍摄《大路》(1934年)的灵感。《大路》的主题歌几乎与伏尔加河畔船夫们所哼的曲子一模一样”^③。另一方面,美国影片公司的商业操作,也为成长中的中国电影业提供了借镜。在很大程度上,中国电影和电影业的成长可以被看成或是汲取或是部分拒绝好莱坞经验的过程。没有好莱坞和其他国家电影的刺激,我们很难想象中国民族电影可以从

① 春云《蓉蓉——我们的小天使》;载《明星》半月刊8卷1期(1937年2月1日)。根据《电影周刊》对上海妇女补习学校615名女学生所做的最喜欢的中外影星的调查,外国影星中秀兰·邓波尔以117票高居榜首;参见《电影周刊》40期(1939年6月14日)。

② 关于1930年代中国电影对西方音乐的“挪用”,参见叶月瑜:《汉化与历史写作:1930年代中国电影中的音乐》(Historiography and Sinification: Music in Chinese Cinema of the 1930s),载美国《电影》(Cinema Journal)杂志41卷3期(2002年春季号)。

③ 弗朗西斯·罗素(Frances Russell):《好莱坞在中国》(Hollywood in China),载《声色画报》1卷2期(1935年10月1日)。原文系英文。

1920年代中期仍比较粗放的状态跃升至1930年代和1940年代的几近成熟。

反过来说,影像的流动与消费也并不总是单向的,只不过好莱坞对他国电影的接受更多表现为人才吸纳、风格整合、成功经验移植而已。从1920年代开始,德国表现主义电影、法国超现实主义电影、新浪潮运动、西班牙和拉美电影、亚洲动作和黑帮电影等都在好莱坞留下了或深或浅的痕迹,而好莱坞引入国外导演、编剧和演职员的步伐更是从来就没有停止过。具体到中国和华语电影而言,我们不仅目睹了世纪之交《卧虎藏龙》、《英雄》、《霍元甲》和《功夫》在美国电影市场所成就的票房奇迹,而且也看到了演员、导演、摄制人员乃至创意等与好莱坞电影势力的跨洋整合。^①正是通过这一影像和创造力的另向流动,国际电影贸易和消费的版图正在被逐渐重构。随着中国和华语电影市场的进一步开拓和成熟,中国/华语电影在全球电影市场所占比例和谈判力量的增长,该重构的天平会越来越向中国/华语电影业倾斜。

二、“好莱坞主义”与全球权力秩序的重构

20世纪70年代以来兴起的关于媒体全球化的争论中,“媒体帝国主义”(media imperialism)、“文化帝国主义”(cultural imperialism)和好莱坞文化霸权(Hollywood hegemony)一直是文化民族主义者和进步知识分子所反复强调的命题。从批判的立场出发,他们认为全球化实际上就是西方化、美国化的代名词。具体到媒体和电影领域,全球化意味着对文化传统、民族传统的侵蚀,是西方特别是美国媒体产品和制度向非西方国家的单向推销和强势控制。电影学者戴乐伟等在最近出版的《东亚银幕工业》(*East Asian Screen Industries*)一书中,将这一观点在电影研究中的表现统称为“好莱坞主义”(Hollywoodism),即认为好莱坞是无处不在的全球资本主义文化的魔首,它所代表的西方价值和利益不仅在蚕食其他文化,而且也麻醉和腐蚀着本应投身于反“媒体帝国主义”运动的主体。^②

不过,对一些研究者来说,“好莱坞主义”者的全球/本土、霸权/反抗的二元

^① 在历年外语影片美国票房十强中,中国/华语影片独占鳌头,占了四部。其中《卧虎藏龙》取得1.28亿美元佳绩;《英雄》近5.4千万;《霍元甲》近2.5千万;《功夫》收入1.7千万。参见 <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=foreign.htm>。

^② 戴乐伟(Darrell Davis)、叶月瑜:《东亚银幕工业》,英国电影学院(BFI)出版社,2008年,页5。

命题已经越来越难以阐释全球数字革命所引领的文化转型及其复杂多面性。在全球经济、文化和媒体日趋融汇的语境中,过去曾相对稳定的媒体生产者与消费者、主流商业媒体与草根媒体以及不同媒体平台之间的界限正日益模糊不清。与之相应,“好莱坞主义”者关于某一“核心”体(美国娱乐业,或西方跨国公司、全球中心城市等)以文化产品单向流动的方式对一系列“边缘”国家施行支配性影响的观点,也受到了挑战。对他们而言,线性、单向式的支配性影响已经逐渐离我们远去,取而代之的很可能是一个崭新的交互联系时期,一个因数字技术而出现的多面向、多方向的文化流动网。一方面,“核心体”与“边缘体”之间所面临的问题日渐相似,媒体融合、所有制、竞争、多样性、知识产权、媒体准入、公民参与等问题相继成为发达国家在变化的数字技术环境中讨论媒体发展时的焦点;另一方面,全球化速率的加快(其中媒体既是促成者亦是收受者)也使发展中国家更深更广地卷入到变化的世界格局中,令其常常必须面对与发达国家媒体发展相似的话题,但同时也对其自身内部的既有权力结构构成挑战。

具体到中国电影和好莱坞之间含混复杂的关系,从1930年代的左翼电影运动到1950年代的“清除好莱坞”运动,再到至今仍回荡在耳际的“狼来了”的惊呼,“好莱坞主义”一直是众多具有民族正义感的知识分子和电影人所坚持的立场。作为资本主义全球扩张的一部分,好莱坞及其产品当然可以很合理地被视为一种危及民族电影生存与发展的异己力量。在影像消费过程中,好莱坞影片不仅从域外赚取了大量利润,而且也向域外传输烙印了“不易觉察的”的意识形态。就此立场来看,对好莱坞支配地位的批判似乎完全必要。但从另一方面而言,中国电影不仅如上文所论述的,在结构、语言、音乐、技术乃至制度上对好莱坞存在着大规模的借镜,更重要的是,近年来中国/华语电影似乎正以超越全球/民族、东方/西方等二元命题的姿态改绘着全球影像流动与消费的版图,进而重构电影权力关系的秩序。从很大程度上说,这种努力的背后借用乃至复制的也是好莱坞的成功逻辑。从主题来看,繁复而情境化的历史被简约化(往往以片头或片尾的简短解说词呈现),主题转而以复仇、谋杀、乱伦、情欲与背叛等跨文化母题来呈现。唐朝衰亡后的复杂权力斗争在冯小刚的《夜宴》中只不过是某种漫不经意的脚注,影片真正关心的是宫廷内部中国版《哈姆雷特》的演绎。从类型来看,无论张艺谋的《英雄》、《十面埋伏》、《满城尽带黄金甲》还是冯小刚的《夜宴》和陈凯歌的《无极》,中国大陆的华语商业影片都不约而同地显现了对功夫片的执迷,而该类型经上世纪李小龙和香港电影的努力,早已成为全球影像

消费体系所熟稔的跨地域、跨文化符号。从影像空间来看,这些影片不拘泥于电影空间的完整性,转而依从视觉奇观原则引入了竹林、大漠、秀水、雪域的随意切换和移植,以及极具装饰性的宫廷内景。从演员阵容来看,跨境的组合,特别是港台男星与大陆女星之间的组合,复制了李安《卧虎藏龙》的成功模式。从叙事语言来看,与韩国大片相似,正反打镜头为主营造的“缝合”效应、特写和移动摄影以及升降镜头的广泛运用、“不易觉察的剪辑”等也成为中国/华语商业影片的主导语法。所有这一切,实际上都体现了中国/华语电影主动融入影像流动的 global 体系中,进而重绘影像权力谱系的勃勃雄心。

从根本上说,“好莱坞主义”漠视了“本土”和“全球”之间的多层次、多面向、多角度的复杂律动。中国/华语电影和好莱坞一百多年的恩怨情仇完全不能被简化为霸权和抵抗的互摆,而是抵抗、同化、模仿、借镜、本土化、去本土化、再本土化等构成的层次繁复、色调多变的地形图。举例而言,1930年代好莱坞影片在中国都市观众群中的热映当然有赖于美国片商经营完好的发行网和成功的广告效应,以及背后支撑其全球影像霸权的雄厚财力,这些都是中国电影业所难以匹敌的。但经济因素并不足以全然解释美国影片的受欢迎程度。从内容来看,像《逃亡》这样尖锐针砭时弊的影片的出现,至少说明好莱坞“梦幻工厂”机制并非铁板一块,即使在其“垂直整合”的大公司时代,也会不断显现“裂痕”的一面。^①从影像消费和“使用”的角度来看,在不同文化和地理空间,观众对好莱坞影片的解读也完全可能产生僭越乃至颠覆陈规的意义。以民族主义的立场将好莱坞影片完全等同于“文化帝国主义”或“文化鸦片”,既无视美国电影的复杂多面性,又忽略了影像消费过程中观众所具有的主体性。

“好莱坞主义”也可能是妨碍我们以比较视野重新思考好莱坞与中国电影之间关系,进而重写中国电影史的重要原因。与文化研究中对西方文化霸权的批判一样,电影领域关于好莱坞全球霸权及其对他国文化的侵蚀与同化的批判也十分强烈。但国内学界的批判态度由于缺乏具体的分析和史料基础,常常给人以笼统浮泛的感觉。比如,好莱坞各大制片公司1920、1930年代就相继在上海设立了驻华发行机构。但关于这些机构的运作情况、人员及其与洛杉矶总部和中国本土关系的研究却几乎空白。再比如,中国电影从无声向有声的转变与中美电影交往密切相关。但我们目前所能看到的只是关于罗伯森博士(Dr.

^① 实际上,《逃亡》一片主要在上海华界上映;公共租界的电影审查机构禁止该片在界内放映。参见弗朗西斯·罗素:《好莱坞在中国》,载《声色画报》1卷2期(1935年10月1日)。

Robertson) 1928 年在上海 YMCA 讲授有声电影原理、天一公司聘请美国人帮助制作片上发音影片、明星公司派洪深去美国购买声音版权等方面的只言片语的记述,而这些并不能充分说明中国电影从无声向有声的转变过程。就此而言,本书的编辑出版,目的正在于从具体史料入手,细致分析这一关系形成的基础、机制和过程,为文化批判找寻立足点。

三、本书的编选标准和体例

本书论文主要选自上海大学影视学院、第九届上海国际电影节办公室、中国艺术研究院影视研究所和《上海大学学报》编辑部于 2006 年 6 月联合举办的“历史与前瞻:连接中国与好莱坞的影像之路”国际学术研讨会论文集。选文除质量标准外,还兼顾到以历史跨度和时间脉络为引线的编辑方针,收入涉及电影诞生以来中国和美国电影交往各历史阶段和现状的文章,以尽量全面勾勒中美电影的交往过程,并从中梳理出带有普遍意义的理论和现实话题。为了突出某些阶段和论题的重要性,平衡各阶段的覆盖面,编者还专门组织了多篇会议以外的论文,以进一步厘清中美电影交往与碰撞过程中的技术、文化、政治和经济脉络。

中国电影和好莱坞之间的关系堪称世界电影版图中最为剪不断理还乱的纽带之一。我们希望通过本书的出版,从一个侧面图绘全球语境中日形繁复的影像权力图谱,也为当下关于好莱坞“文化霸权”和中国电影复兴的争论提供历史的铺垫。

是为导言。

目 录

导言:在影像的跨国流动中反思中国电影与好莱坞的关系

..... 孙绍谊 聂 伟 1

第一部分 跨境交往中的理论建构

权力格局中的“普适性”策略:好莱坞与作为“利益相关者”的中国电影

..... 孙绍谊 3

电影审查、分级制度与美国宪法第一修正案

——从联邦最高法院判例透视美国电影制度..... 付永春 郑 涵 13

论中国电影史研究中的“感官文化学派”

——以美国学者为主的上海早期电影研究..... 曲春景 31

全球化背景与飘浮不定的碎片

——论后语境影像的一种发展态势..... 金丹元 45

全球化时代电影民族文化符号的审美转换..... 陈 阳 55

第二部分 “西洋景”中的影响焦虑和主体重建(1897—1927)

卓别林喜剧电影对中国早期电影观念的影响·····	胡克	67
早期中国电影:主体性与好莱坞影响·····	虞吉	78
葛雷菲斯与中国早期电影·····	陈建华	87
1920年代:欧美电影在上海·····	秦喜清	103
中国的好莱坞梦想 ——中国早期电影接受史里的 Hollywood·····	李道新	113

第三部分 镜像纠结:扭曲与认同之间(1927—1949)

上海“手势”:好莱坞全球市场输出与“扭曲”的中国形象 ·····	里克·屈尔	127
20世纪上半叶的美国电影与上海·····	汪朝光	136
20世纪前期好莱坞影片汉译传播初探·····	张伟	147
抗战陪都电影市场的好莱坞景观·····	余纪	162
1933—1937年的《电影画报》与好莱坞·····	胡婧	171

第四部分 在意识形态疏离背后(1949—1993)

新中国电影的第一个运动:清除好莱坞电影·····	饶曙光 邵奇	187
欲望之名:反思东亚艺术电影中的社会主义现实主义·····	大卫·詹明信	203
建构“解放”的神话:《红色娘子军》与《光荣》的意识形态读解 ·····	石川	223

第五部分 和而不同:寻求新的竞合关系(1994—2007)

“入世”后中美电影业竞争性合作态势	李亦中	237
娄烨的《苏州河》:在好莱坞与法国新浪潮之间	杰瑞·卡尔森	251
《黑客帝国》与武侠片的颠覆:重新确立好莱坞的意识形态霸权	蒂莫西·艾尔斯	256
巡航与叙述:中国与美国的新独立电影	方励可	267

第六部分 多重指涉:好莱坞与港台电影

永恒的缠连:翻拍片与香港、好莱坞之间的双向指涉	刘秀雅	287
《神女》及其好莱坞“前作”和香港“后作”:现代性、殖民性与消失的母亲	王亦蛮	300
现代化与本土化:好莱坞与香港电影的双向互动 ——兼论香港电影复兴之路	赵卫防 类成云	309
当东方好莱坞遭遇好莱坞	司 若	318
年轻、中国之所在 ——管窥好莱坞阴影下的台湾电影	周学麟	333

第七部分 泛亚语境:好莱坞与亚洲主体性

跨国华语电影中的民族性:反抗与主体性	裴开瑞	347
跨区(国)语境中的华语电影现象及其研究	陈犀禾 刘宇清	364
“和而不同”:亚洲电影文化汇流的新趋势	黄式宪	377