



中国艺术学文库·电影学文丛

LIBRARY OF CHINA ARTS · SERIES OF FILMS

总主编 仲呈祥

百年中国电影理论文选

增订版·第三卷

丁亚平 主编

LIBRARY OF CHINA ARTS
SERIES OF FILMS

*THE THEORY & CRITICISM OF
CHINESE CINEMA
1897—2015*



中国文联出版社
<http://www.clapnet.cn>



中国艺术学文库·电影学文丛

LIBRARY OF CHINA ARTS · SERIES OF FILMS

总主编 仲呈祥

百年中国电影理论文选

增订版·第三卷

丁亚平 主编



中国文联出版社

<http://www.cfapnet.cn>

图书在版编目(CIP)数据

百年中国电影理论文选(增订版·全3册)/丁亚平主编.--北京:
中国文联出版社,2016.6

(中国艺术学文库·电影学文丛)

ISBN 978-7-5190-0363-0

I. ①百… II. ①丁… III. ①电影理论-中国-文集

IV. ①J992-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第227313号



中国文学艺术基金会资助项目

中国文联文艺出版精品工程项目

百年中国电影理论文选(增订版)

主 编:丁亚平

出 版 人:朱 庆

终 审 人:奚耀华

复 审 人:曹艺凡

责任编辑:邓友女 王海腾

责任校对:朱为中

封面设计:马庆晓

责任印制:陈 晨

出版发行:中国文联出版社

地 址:北京市朝阳区农展馆南里10号,100125

电 话:010-85923074(咨询)85923000(编务)85923020(邮购)

传 真:010-85923000(总编室),010-85923020(发行部)

网 址:<http://www.clapnet.cn>

<http://www.claplus.cn>

E-mail: clap@clapnet.cn

wanght@clapnet.cn

印 刷:北京一二零一印刷厂

装 订:北京一二零一印刷厂

法律顾问:北京天驰君泰律师事务所徐波律师

本书如有破损、缺页、装订错误,请与本社联系调换

开 本:710×1000

1/16

字 数:1720千字

印张:107.25

版 次:2016年6月第1版

印次:2016年6月第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-5190-0363-0

总 定 价:270.00元(全3册)

目 录

第七编 (2002—2010)

- 003 / 鲁晓鹏 叶月瑜 华语电影之概念：一个理论探索
- 018 / 李道新 沦陷时期的上海电影与中国电影的历史叙述
- 048 / 张 真 《银幕艳史》
——女明星作为中国早期电影文化的白话经验的体现
- 067 / 崔卫平 我们时代的叙事
- 082 / 尹 鸿 论新中国社会主义经典电影体系
- 096 / 范志忠 百年中国电影商业美学的主题变奏
- 116 / 石 川 顾涵忱 族群认同与香港电影中的“北佬”形象
- 130 / 陈 山 理论的发现：中国电影理论思维的萌芽与形成
- 149 / 王一川 通向在世共生型文化
——改革开放三十年与中国电影文化转型
- 165 / 吴冠平 心态史观与《大众电影》(1979—1989) 研究
- 182 / 周 斌 论中国电影美学的特点与建构
- 199 / 陆绍阳 新中国电影变革六十年
- 208 / 陈旭光 再出发：“八十年代”的遗产与波德维尔的反思
——新时期以来中国电影文化批评的反思与展望
- 219 / 毛 尖 性别政治和社会主义美学的危机
——从《女篮5号》的房间说起

230 / 虞吉 中国电影“影像传奇叙事”的原初性建构

241 / 丁珊珊 《电声》的办刊理念及电影史意义

第八编 (2011—2015)

261 / 周涌 冯欣 中国电影产业化语境下的现实主义问题

273 / 厉震林 新时期电影表演美学论纲

283 / 皇甫宜川 安静地凝视

——刘杰电影的影像语言

300 / 萧知纬 消化美国电影

——对民国时期好莱坞在华情况的再认识

323 / 秦喜清 中国视角：好莱坞与中国电影比较研究的方法论反思

336 / 聂伟 一个概念的熵变：“第六代”电影的生成、转型与耗散

352 / 饶曙光 电影与国家形象：产业、文化与美学

373 / 丁亚平 新语境下“大电影”的建构与发展

389 / 李亦中 细化电影史：中国早期电影外来影响割记

404 / 黄爱玲 重访费穆电影

——从《天伦》《狼山喋血记》到《孔夫子》

422 / 高小健 政治、文化的撞击

——三十年代电影的多重面貌

436 / 周星 融合趋势与差异性追求

——当代华语电影创作与发展现状研究

447 / 贾磊磊 中国第五代电影的“文革记忆”

461 / 张斌宁 深度合作与适度融合

——管窥大中华地区影片生产之现状

475 / 张英进 贾樟柯的《海上传奇》与多音性、多地性的都市叙事

497 / 孙绍谊 “发现和重建对世界的信仰”：当代西方生态电影思潮
评析

- 517 / 赵卫防 关于香港电影研究的若干问题
- 535 / 武亚军 “时限”：情节剧电影的一种创作手段
- 542 / 项仲平 中国人文精神的传承与当下电影缺失的建构
- 550 / 朱 影 中国与好莱坞的关系：从过去看现在

第七编

2002—2010

华语电影之概念：一个理论探索

鲁晓鹏 叶月瑜

鲁晓鹏，美国加州大学戴维斯校区比较文学系教授。叶月瑜，香港浸会大学传理学院教授，兼任媒介与传播研究中心主任。本文主要就“华语电影”概念的提出和发展做了历时性分析，并就“华语电影”概念下所出现的“语言问题”进行分析，认为华语电影作为一个宽泛的语言、文化的概念，有助于电影研究进一步拓宽学术视野。作者呼吁建立一个开放性的、兼容的、多层次的、对话性的理论概念。

语言与电影

“华语电影”这一概念自 20 世纪 90 年代初期起就已经在华语地区电影研究中流传开来。但对这一概念的理论研究并不是很多，还有待于进一步的探讨和了解。同样，尽管“华语电影”这一名词有时也出现在西方电影研究中，但它的多重批评含义仍有待发掘。鉴于我们要探讨的是一种处于不断演变、发展中的现象和主题，姑且先将“华语电影”定义为主要使用汉语方言，在大陆、台湾、香港及海外华人社区制作的电影，其中也包括与其他国家电影公司合作摄制的影片。

在国别和语言恰巧一致的情况下，华语电影有时成为中国电影的代名词，比如说在中华人民共和国境内制作并发行的普通话电影。但有些华语

电影是在中国境外的其他地方拍摄的，如好莱坞、新加坡等地，这时华语电影就不再等同于中国电影了。此时语言已跨越了民族国家的疆界，不禁让人对有关于地理、文化、民族、身份认同及国籍的同构性的简单假设产生了怀疑。此外，还存在一些既不在中国境内拍摄、也不是由中国制作，而是由境外投资制作并主要是在国际电影市场上发行的跨国华语电影。因此，华语电影是一个涵盖所有与华语相关的本地、国家、地区、跨国、海外华人社区及全球电影的更为宽泛的概念。语言与国家之间的不等同性和不相称性表明了当今世界华人之间在国家和文化联系方面既存在一脉相传之处，同样也存在着裂痕与分歧。

本尼迪克特·安德森（Benedict Anderson）把民族性视为“想象的社区”（imagined community）的全新构想或许有助于我们的思考。安德森强调了语言在民族主义的源起与传播中的重要性，在他看来，“印刷语言是民族意识产生的基础。”^① 如果印刷语言在民族主义形成的历史时期曾经起过举足轻重的作用的话，那么自20世纪初以来电影在民族性的延续与重构中的重要性也不容小觑。民族性或民族主义的形成已经年日久远，为了能够与时俱进，它必须不断地重新构筑。尽管现代民族国家是有固定疆界的，“人工生产、技术发明和社会规划”等因素在国家建设中却起着至关重要的作用。^② 电影也已经越来越多地参与到“国家的产生过程”中来。

西欧民族国家的形成时间要早于19世纪末、20世纪初才出现的电影，因此在18、19世纪印刷语言（小说、报纸）仍占据着重要地位。然而在世界其他许多地方，现代民族国家的建立与电影的发展差不多是同步的，如中华民国就是在1912年成立的。还有许多亚非国家是在电影出现几十年后才获得独立的。就欧斯曼·森比尼（Ousmane Sembene）而言，他的电影就是教育非洲目不识丁的人民大众的“夜校”。中国在毛泽东领导下的社会主义时期也定期派电影放映员到没有电影院的边远农村放电影。在这股

① 本尼迪克特·安德森（Benedict Anderson）：《想象的共同体：关于民族性的起源与传播的思考》（*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*），verso1991年修订版，第44页。

② 艾瑞克·J·霍布斯邦（E. J. Hobsbawn）：《1780年以来的民族与民族主义：计划，神话，现实》（*Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*），剑桥大学出版社1990年版，第10页。相关讨论也可参见厄内斯特·盖尔纳（Ernest Gellner）的《民族与民族性》（*Nations and Nationalism*），Cornell University Press，1983。

潮流的推动下，电影文化已经传播到了上海这样的大都市之外的许多地方，在社会主义建设中有效地发挥着教育和娱乐人民大众的作用。在当今媒体全球化这样一个时代中，人们接触电影和电视的时间绝不比看报纸和小说少。

对于作为语言的电影和电影中使用的语言，我们必须详加探讨。首先，电影本身是一种特殊的象征性语言，是一种符号体系，一种再现的工具以及一种视听技术。^① 这样电影将影像、符号、声音与表演艺术化地结合起来，保存、更新并创造了作为想像统一体的一种民族性。每部影片都能以新的方式来演绎、展示、表现和讲述一个民族国家。

其次，电影使用的语言也意义重大。汉语使用者和华语电影有着同样庞大的网络，主要分布于中国大陆、摇摆于主权国家和尚未统一的省份之间的台湾、后殖民时代的香港、澳门特别行政区、已取得独立的城市国家新加坡和东南亚各地区（马来西亚等国）。此外，美国各地的亚裔社区以及世界其他各地华人也比比皆是。

如果说语言在某种程度上促进了中华民族的团结统一，在更广泛的意义上形成了海外华人群体间普遍认同的中华民族性的话，那么它还是一种张力与争论交织的力量。众所周知，国语（或称普通话，即北京方言）在中华民国和中华人民共和国时期都被指定为官方语言和标准方言，但国内民间及海外移民当中仍存在着许多种汉语方言。事实上，这些不同的方言形成了不同的语言风格，并以多种语言混杂的状态共存着。有时他们会在

① 结构主义学家对电影语言的符号学研究可参见《语言与电影》（*Language and Cinema*），（克里斯蒂安·麦茨（Christian Metz）著，唐娜·吉安（Donna Jean）译，The Hague: Mouton, 1974）、《电影语言：电影的符号语言学》（*Film Language: A Semiotics of the Cinema*），（麦茨（Christian Metz）著，迈克尔·泰勒（Michael Taylor）译，New York: Oxford, 1974）及《电影片号论》（*Semiotics of Cinema*），（尤里·劳特曼（Yuri Lotman）著，马克·E·苏伊诺（Mark E. Suino）译，Ann Arbor: Michigan Slavic Contribution, 1976）。吉利斯·德鲁茨在其所著的颇具争议的《电影II：时代影像》（休·汤姆林森（Hugh Tomlinson）与罗伯特·加雷他（Robert Galeta）合译，Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989）中对这种研究提出了批评，并建议应以皮耳氏式符号体系来描述电影语言。

活跃、喧闹而又和平的气氛中开始巴赫金式的对话,^①但通常这些对话未能达到哈贝马斯所指的理性化的主体间交流性语言行为预期的效果。^②

过去的历史和现在的文化产物都不断地证明了中国电影和社会中根深蒂固的语言等级制度和社会歧视。在民国时期,国民党为了国家和语言的统一曾经下令禁放粤语电影。近来的香港电影却充斥着对普通话的歧视,像在陈可辛1997年拍摄的《甜蜜蜜》中说普通话的人在香港社会中往往倍受侮辱。在王家卫2000年执导的《花样年华》中,上海话也勾起了在遥远年代移居香港并操同种方言的上海人的一种温馨的怀旧之情。在许多大陆影片尤其是乡村题材的影片中,地方方言的运用(如四川话、陕西话等)大多出于以下几种目的:获得先产生距离后消除距离的喜剧效果;展现地方风情;继续扩展和改变中国和中国人的定义——这点的重要性丝毫不亚于前两者。方言与口音不仅在银幕上为电影中的角色创造出了亲密和距离,也在银幕下的观众身上取得了同样的效果。借此方式,电影话语试图不断地去表明一个国家在语言、方言、民族及宗教等方面的自我界定。电影对特定的语言、方言和个人语言方式的采用是想象民族社会时必经的一个排除与选择的过程。因此华语就成为国家建设进程中的离心力兼向心力,它至少有助于全世界的华语使用者形成一种不固定的、无地域限制的泛中国的认同感。

华语电影或“汉语电影”仍要同后殖民时代电影的各种变体(如法语电影、英语电影等)区别开来。总的来说,汉语使用者遍布世界各地这一现象并不像在法国在南半球的旧殖民地那样是由于历史上当地居民遭受殖

① 参见M. M. 巴赫金(M. M. Bakhtin):《语言类型及其他近期论文》(*Speech Genres and Other Late Essays*),沃恩·W·麦克吉译,卡里尔·爱默森(Caryl Emerson)与迈克尔·霍奎斯特(Michael Holquist)主编,Austin:德克萨斯大学出版社,1986年。还有《对话的想象》,迈克尔·霍奎斯特(Michael Holquist)主编,卡里尔·爱默森(Caryl Emerson)与迈克尔·霍奎斯特(Michael Holquist)合译,Austin:德克萨斯大学出版社,1981年。

② 尤根·哈贝马斯(Jurgen Habermas):《沟通行动理论》(*The Theory of Communicative Action*),托马斯·麦卡锡(Thomas McCarthy)译,波士顿:Beacon Press,1985年。

民统治、殖民者将其语言强加于他们而造成的。^① 汉语也并没有像现在的英语一样成为一种在国际贸易、世界政治、旅游事务中占据统治地位的混合语言。在很大程度上华语电影是汉语方言使用者移居世界各地的产物。这并不是说中国历史上逃过了帝国主义和殖民统治这一劫难，因而现在没有什么后遗症。作为严格意义上中国的一部分而言，台湾、香港以及澳门曾经历过那一苦难，在不同的历史时期，英语、葡萄牙语和日语曾分别被指定为香港、澳门和台湾的官方语言。值得注意的是，全世界汉语使用者中的大多数是汉族人，而不是殖民地内被迫学习和使用外来殖民者的语言的各民族；在各种汉族方言之中，孰优孰劣、孰高孰低的问题往往会引发许多纷争。来自中国大陆不同方言地区的人们难以有效地进行沟通，相互叫嚷却不知所云；此外，尽管拥有相同的母语，但是在大陆传统的政治霸权下台湾和香港地区的公民往往为了维护自己独特的群体意识而造出众声喧哗的景象。

华语电影中的语言在民族国家及认定形成过程中的功能似乎已经在几个重要方面得以体现。首先，语言、方言及口音与民族国家的疆域密不可分，他们或为国家利益服务，或是国家评判之标准。但不管怎样，最终的指称对象和意义范围都是国家。任何一部中国制作的普通话电影都可以证明这一点。即使影片中不说普通话时，地方方言也处于民族国家话语的支配之下。作为背景，方言和口音展示了统一的辽阔国家中生机勃勃的多样性的存在。例如，《抓壮丁》（1963年）是中国大陆拍摄的一部四川方言电影。影片以抗日战争时期（1937—1945）为背景，对国民党（执政党）的腐败与残忍进行了讥讽。影片讲述了当地国民党军官是如何在经济上剥削穷苦农民并强迫他们参军的故事，地方方言的使用意在揭露国民党的地方主义并最终指出了反抗、推翻现存制度的必要性。在此四川方言被用来建构中国这一特殊的政治场景。

再以最近拍摄的一部湘西方言的电影为例。戴思杰的《小裁缝》

^① 后殖民时期法语电影实例研究可参见蒂纳·施尔泽（Dina Sherzer）编著的《电影，殖民主义，后殖民主义：来自法国及法语世界的观察》（*Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone World*），Austin：德克萨斯大学出版社，1996年。及列维·斯巴斯（LieveSpaas）所著的《法语电影：争取身份认同的斗争》（*The Francophone Film: A Struggle for Identity*），曼彻斯特：曼彻斯特大学出版社，2000年。

(2001年)是一部国际合拍片,一部跨国电影,似乎与宣扬毛泽东时代思想的影片《抓壮丁》等截然不同。然而这部中法合拍的影片也狭隘地将民族国家——中国指称为一个政治对象。除了影片结尾处把故事发生地转到了现在的上海以外,整部片子的背景均是湘西的某一山区:美丽而充满田园气息,但却饱受贫穷与政治动荡之苦。由于它距大作家沈从文的家乡不远,不禁让人联想起了他的代表作《边城》。这部影片属于“文革”风格,是又一部谴责中国民众在“文化大革命”时期饱受政治压迫及文化剥夺这一社会现实的电影。于是,一部跨国合作的海外华人电影最终还是成为政治化的人文主义影片。在这部影片中,当地方言的使用营造出了更浓厚的地方色彩,成为一种风格化的点缀,同时它也凸现出中国乡村里的淳朴天真。

在另一类电影中,方言的运用已深入到国家的层面之下,有着更为强烈的地方主义感情色彩,并清晰地表明了它与民族国家的话语之间所存在的矛盾关系。在台湾、香港等地区,闽南语、粤语电影和电视剧常常阐明一种针对普通话与大陆在过去和现在所占据的主导地位的地域认定。就台湾电影而言,历史上它就存在着对讲国语的国民党的压迫统治的憎恨,现在又转为对中国大陆接管台湾的恐惧。而对香港而言,英国长达一个世纪的殖民统治则和广东方言一起在这片土地上造就了一种明显有别于祖国大陆的文化。

《悲情城市》就是体现华语电影中地方主义和语言多样化的最好的例子。影片中充斥着大量的方言——国语、闽南语、客家话、上海话及日语,每一种方言都来自于特定社会群体的现实生活,表达着不同的文化特性及政治信仰。最令人称奇的是影片中的主人公——林文清(梁朝伟饰),一个又聋又哑的摄影师。他无法说话意味着他拒绝接受任何明确的言辞和有关台湾历史上一系列重大事件的官方定论,如日本对台湾的占领,国民党对它的接管,“二·二八事件”及以后几十年中挥之不去的白色恐怖。作为一名摄影师,他通过照相机以他自己沉默无言的理解方式记录着历史。

语言和方言在电影中的第三类功能表现在于:电影语言超越了国家层面,并创造出一种不固定的、无地域限制的全球性的泛中国认定。尽管影片可能是以中国某地为背景,但其本身并不涉及任何地缘政治的考虑。对

于功夫片和动作片等类型的影片而言更是这样。这些影片试图去营造一种泛化的抽象的中华民族性，使中国成为一个借助武术、剑术、功夫、烹饪、东方哲学等来彰显自我的文化标志。此时，关于国家的政治寓言大都不复存在，银幕上映出的是外来文化的价值观、娱乐生活、异国情调和世界旅游，期待以此在地区及全球电影市场上分得更大的一杯羹。

李安的《卧虎藏龙》（2002年）及成龙近几年的一些影片都是这样的例证。《卧虎藏龙》中男女主演周润发和杨紫琼均操一口广东味极浓的国语，他们带有口音的发音违背了逼真这一原则，因为他们饰演的是来自中国某地的人物。尽管对大陆和台湾的观众而言这显得有些可笑和荒谬，但对借助字幕来观看这部影片的海外观众来说这并不重要。非华人观众了解到了一个古代的、脱离政治的文化中国，同时也欣赏到了壮美的风景、不可思议的动作设计以及惊世的传奇故事。

语言与方言的上述功能只是启发性的，而非绝对的范畴。在特定的华语电影中，方言的主要功能有时会因人而异，或者出现多重功能并存的情况。例如，王家卫的《花样年华》对不同观众而言会有不同的、个性化的意味。香港居民与上海移民、中国公民与海外观众都会以自己的方式将影片与移民、爱情、回忆、思乡与文化认同等主题和经历联系起来。

就风格而言，地方方言在当代中国艺术电影中的大量运用营造出了电影结构中的一种直接性和原始性。近年来已经有些影片在国际艺术影院电影巡展中上映并获得了评论家的好评。例如，《秋菊打官司》（1997年，张艺谋导演）用了陕西方言，《二嫔》（周晓文执导，1994年）说的是河北话，《安阳婴儿》（王超导演，2001年）和《盲井》（李扬，2003年）都用了河南方言。贾樟柯在他的《小武》（1997年）、《站台》（2000年）及《任逍遥》（2002年）中使用了汾阳和大同地区的山西方言。这些北方方言的持续和广泛使用，有效地建构起了角色、环境、场所及氛围的现实性。因此我们或可将华语方言电影称为华语电影的亚属。

然而，在当代中国大众电影主流中，地方方言却被用于获得喜剧、幽默和讽刺的效果。例如，如果某些角色说的不是普通话而是方言，这正表现出了面对北京这样的大都市里快速的生活节奏无所适从的个体身上那种可爱、淳朴的乡土气息。那古怪陌生的口音旨在给城市观众带来幽默和娱乐的享受，这也正是冯小刚执导的另一部获得巨大商业成功的影片《手

机》(2003年)所采用的方言策略。片中摆在我们面前的依然是城市与乡村、原始与现代之间在物质和精神上的差距,说方言者所代表的淳朴乡民生活在中国大城市里蓄势待发的全球化和电信产业的夹缝中。总而言之,华语电影中方言的使用不仅传达着直接和亲密的感觉,还交替或同时创造着布莱希特式的间离、陌生化效果。

在更深的层面上,大中华内部存在的语言与方言差异表明了这一民族国家经济结构的极大不平衡及思想状态的混乱。陈果的《榴莲飘飘》就是个很有趣的例子。影片由两部分构成:第一部分发生在讲粤语的资本主义香港,第二部分是在讲东北方言的后社会主义中国的东北地区。作为东北城市的典型代表,牡丹江市正在后工业、后社会主义时期慢慢地走向衰落。女主人公小燕是来自于东北的一个年轻女子,她背井离乡来到香港靠卖淫挣钱。影片一开始就是一段明显带有东北口音、令人想入非非的小燕的旁白。出现在画面里的先是香港维多利亚湾,然后渐渐变成东北浑浊的牡丹江。小燕在接待各种男客时说的是不同的方言,有时是粤语,有时是普通话,提到自己家乡时从不说实话。事实上香港的大陆妓女来自于大陆各地——上海、湖南、四川等等。影片中以温暖浮华、繁弦急管的资本主义香港为背景的前半部分与发生在死气沉沉、冰冷肮脏的后社会主义东北的后半部分形成了鲜明对比。东北地区在毛泽东时代曾是工业化程度最高的地区之一,但改革开放以后却逐渐没落,失业率居高不下。许多国有企业纷纷破产倒闭,下岗工人高达数百万之多。由于这些原因,来自东北的卖淫女遍布全中国。所以出自同一个女子口中的资本主义香港的粤语方言与后社会主义中国内地的东北方言暗示出中国国民心理构成的两部分,影片借助同一个卖淫女的嘴和身体演绎出了中国内部存在的社会与经济的悬殊差距,揭示了从老式的工业生产到服务业的历史转变。用迈克尔·哈特(Michael Hardt)和安东尼奥·奈格里(Antonio Negri)的话说,生物政治或生理力量开始占据了统治支配地位。^①实际上小燕的前夫和前任男友为了生存也都在牡丹江市加入了服务行业。他们在当地的一家夜总会跳舞表演。这一情节与《一脱到底》(*The Full Monty*)极为相似:后者描写了英

^① 参见迈克尔·哈特和安东尼奥·奈格里合著的《帝国》(*Empire*),哈佛大学出版社,2000年。

国历史上的转型时期一座没落的后工业化城市中一帮失业工人投身去当脱衣舞男的故事。西方几十年前发生的事情在今天的中国重演了。

从现代到后现代这一时而让人痛苦不堪时而让人兴奋难抑的转变过程在许多华语方言电影中也得到了体现。例如，河南方言影片《盲井》和《安阳婴儿》讲述的就是危旧煤矿、废弃工厂和无人村落中由古老落后的生产方式而导致的人性悲剧。此外，观众也能从电影中看到像北京这样的超现代化城市的缩影，并为拥有着先进通信手段的中国人所表现出来的愚蠢而感到可笑。《手机》中大胆的已婚男人在试图向配偶隐瞒他们的婚外恋时却无法逃过无处不在的现代化电信通讯的追踪。手机一响，你不接，那你在哪儿呢？说着一口四川方言的主角老墨（张国立饰）是一家电视台的老板，因为一次不成功的婚外情弄巧成拙变成了别人眼中的下流小人。他最终得出的结论是原始农业社会还是比通讯发达的后现代化社会好。现在的社会中人无处藏身，有着魔力般的手机在后现代化法制社会中充当了监督者的角色。再用马克思关于生产方式依次更替的经典理论来解释这类电影已显得力不从心，必须要从通讯、观众和消费方式的分析着手了。

从另一批评角度来看，任何重温电影史的举动都不可避免地牵涉到对电影研究的重新定义。^① 研究中国电影的文选往往对其探究的对象进行了新的阐释，赋予了他们新的生命，由此这些对象本身也有了改变和发展。较早时以英语写成的几部著作就注意到了中国电影史上电影构成的多重性。例如，在裴开瑞（Chris Berry）1991年编著的《中国电影面面观》（*Perspectives on Chinese Cinema*）中，该书名里的“中国电影”虽为单称，^② 但它分章节对中国大陆、台湾、香港电影一一做了研究。在1994年出版的

① 最近的例子可参见克里斯汀·葛兰希尔（Christine Gledhill）与琳达·威廉姆斯（Linda Williams）合编的《重构电影研究》（*Reinventing Film Studies*），牛津大学出版社2000年版。杜德利·安德鲁（Dudley Andrew）在其所著的《电影研究的三个时期及即将到来的下一时期》（*The “Three Ages” of Cinema Studies and the Age to Come*，《现代语言学会丛书》（*PMLA*）第115卷第三期，第341—351页）中对电影研究较短的历史作了评述。张英进（Yingjin Zhang）也在其所著的《银幕上的中国：批评的干预、电影的重构与当代中国电影中的跨国想象》（*Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*，Ann Arbor：密歇根大学中国研究中心，2002年）批判性地概述了美国国内当代中国电影研究的现状。

② 裴开瑞（Chris Berry）：《中国电影面面观》（*Perspectives on Chinese Cinema*），英国电影学会，1991年。