

中国电影史研究的主体性、整体观与具体化

李道新

内容提要 主体性、整体观与具体化,既是迄今为止中国电影史研究必然提出的三项议程,也是在研究主体、研究观念和研究方法领域寻求突破的重要途径。本文以为,需要检视和反思“中国电影”、“华语电影”与“跨国电影”研究中的难题和问题,通过跟西方文化观念和欧美电影理论所构筑的话语权力进行对话与商讨,在全球化语境里重建中国电影历史研究的主体性;与此同时,也有必要在理性消退、价值冲突、知识碎片的互联网时代,正视因历史和现实所造成的中国电影的独特境遇及其两岸格局和国族意识,搭建一个跨代际、跨地域的时空分析框架,在后现代主义与后殖民主义、文化认同与国族认同的张力之间,确立中国电影史研究的整体观。在此过程中,主张一种具体化的中国电影史研究,亦即尽可能回到历史现场并充分关注中国电影本身的丰富性、复杂性甚至矛盾性,并依循战争(1895—1949)、冷战(1949—1979)与全球化或后冷战(1979—2015)的历史分期,将一个多世纪以来中国电影的反殖民化运动、后殖民化体验和全球化拓展整合在一种差异竞合、多元一体的叙述脉络之中。

迄今为止,海内外的中国电影史研究已经取得令人瞩目的成果,特别是研究的理论和方法,也呈现出丰富性和多样化的局面。总的来看,以美国、日本或旅居美国、日本的华人学者为中心,在跨国电影研究的框架下,海外中国电影研究已经形成“华语电影”、“白话现代主义与中国早期电影”以及“帝国史视野里的中日电影关系”等三种主要论域并在中国电影学术界引起反响,而在中国内地,随着一种整合海峡两岸与香港电影在内的中国电影通史的出现,一种以断代、专题或口述、考证等为标志的中国电影微观史写作也在持续不断地展开;有关“民国电影”、“沦陷电影”、“中国电影发展史”以及“重写中国电影史”的各种论说,无疑已经成为当下中国电影不可忽视的“显学”之一。

正是在对目前的海内外中国电影史研究进行反思和批评的基础上,有必要通过对“中国”、“电影”和“历史”等关键词的辨析,提出中国电影史研究的主体性、整体观与具体化等议程。事实上,这也是中国电影史研究在研究主体、研究观念与研究方法等领域进一步深入讨

论,并努力寻求突破的重要途径。

一、中国电影史研究的主体性

跟中国电影早就是一种跨国电影一样,中国电影研究也是一种跨国的国别电影研究。作为跨国电影的中国电影,其“中国”的属性并非不言而喻,而作为跨国国别电影研究的中国电影研究,其“中国”的属性及其研究主体的特性同样值得关注。特别是在当下,中国电影研究已经成为海内外人文学科的重要对象之一,更是需要检视和反思中国电影、华语电影与跨国电影研究中的难题和问题,通过跟西方文化观念和欧美电影理论所构筑的话语权力进行对话与商讨,在全球化语境里重建中国电影历史研究的主体性。

诚然,在欧美(电影)学术界,与后现代主义和后殖民主义相伴而生的,是在解构西方自我主体、权力主体和身份主体之时,对以好莱坞为代表的西方文化霸权进行深入反思和批判。从解构主体性的角度解构文化霸权,当是后现代与后殖民的题中之义。这也必然导致二元论的、本质主义的主体性哲学的式微^①。但问题的“吊诡”正在这里。当把电影研究和电影史研究置于全球化与民族国家及其文化问题的交互平台上进行学术考量之时,弗雷德里克·杰姆逊(Fredric Jameson)所言的那种看起来“没完没了”的“悖论”就会出现。根据杰姆逊的分析,美国在与欧洲、日本尤其第三世界或其他任何一个国家的关系中,总是存在着一种“根本的不对称性”,亦即总有一种把“全球性的”与“民族文化性的”事物混杂起来的倾向,美国文化与其他文化之间,同样存在着一种“根本的不平衡”,在新的全球文化里,也根本没有“势均力敌”的情况,好莱坞所代表的“文化生产力”与“大众文化生产模式”,在民族国家及其文化里,有时甚至可以用来“反抗”国内霸权和最终形成的外部霸权^②。霸权本身成为霸权的反抗,民族国家及其电影的历史,也就被顺利地编织在美国或以好莱坞为主线的世界电影史里。在这种情况下,中国电影史往往成为“世界电影史”的后缀或附注,甚至成为一种相对于美国电影的“被动”、“边缘”和“他者”的存在。

这也就意味着,跟大多数人文学科和社会科学一样,在电影研究和电影历史研究领域,西方文化观念和欧美电影理论所构筑的话语权力仍然如影随形。仅就电影历史研究而言,西方中心主义尤其美国中心主义更是或隐或现、无所不在。跟“非西方”相比,西方电影学术界或许更能体会到这一点。正如斯皮瓦克(Gayatri C. Spivak)、霍米·巴巴(Homi K. Bhabha)以及萨义德(Edward Wadie Said)等人所揭示的,在对“弱者”、“边缘”或“他者”、“属下”的民族国家电影的关注中,民族国家电影史只有以其显著的差异性被征引、被框定、被曝光和被打包才能获得被动言说的机会,对于电影和电影史来说,随着二元论的、本质主义的“主体性”的被解构,主动表达或向中心挑战的民族国家论述,也面临着一同被解构或流散无着的命运。当然,“非西方”以至“非美国”的电影研究和电影史写作,也在不断寻求独特的话语方式并努力构建自身的主体性^③。

在这方面,周蕾(Rey Chow)的《原初的激情——视觉、性欲、民族志与中国当代电影》(以下简称“《原初的激情》”)与张真(Zhang Zhen)的《银幕艳史:都市文化与上海电影(1896—1937)》(以下简称“《银幕艳史》”)都是值得讨论的重要案例。

在《原初的激情》一书中,周蕾超越单一学科界限,对中国文化和文化间的“翻译”进行民族志探索,并对《老井》、《黄土地》、《孩子王》、《红高粱》与《大红灯笼高高挂》等当代中国电影予以批判性考察^④。对出生于香港、求学并任教于美国的华裔学者而言,电影为周蕾提供了“赖

以传述纯粹属于主观感受的话语构架”以及最初接触《黄土地》时所感受到的强烈的情感震撼。正是基于这一“震撼”体验,以及基于当代中国电影作为一种后现代的自我书写或“自我”民族志,并在多重意义上也是后殖民时代文化间“翻译”这一基本认知,周蕾发现,当代中国电影“原文”的虚构故事——“我们世界的暴力”,其实并不是通往东方或西方的“原文”,而是通往在后殖民世界得以生存的途径。文化间的“翻译”也是一种世俗而非纯粹和神圣的光亮,如果非西方文化想要在当代世界占有一席之地,也就必须服从于它。当代中国电影有意识地通过对中国的“异国情调化”和将中国的“肮脏秘密”暴露给外面的世界,中国导演是暴力的翻译者,而中国文化正是经由这种暴力被“最初”装配在一起。在其银幕令人目眩的色彩中,女性的原初者既揭露了腐朽的中国传统,又滑稽模仿了西方的东方主义。她们是天真的符号以及耀眼的“连拱廊”,通过她们,“中国”得以跨越文化、旅行到不熟悉的观众之中^⑤。显然,在周蕾的观念中,“中国”、“民族”、“当代中国电影”等“非西方文化”概念,都是在“服从”于西方、外国(或世界)及其(电影)媒体的过程中才获得“暴露”、“跨越”和“名声”的。而以《老井》、《黄土地》、《孩子王》、《红高粱》与《大红灯笼高高挂》等为代表的“当代中国电影”,作为一种“非忠实性”的“忠实性”自身,不仅是使“中国”得以“生存”、“存活”和“繁盛”的关键,而且在给“民族文化”带来“名声”的过程中“偿付了债务”。在这里,只有以西方文化及其话语权力为中心,对“当代中国电影”的阐释才能获得一种学理上的合法性^⑥。

不同于周蕾对作为“边缘”的中国电影历史与现状的“无视”以及对西方人文理论的权力认同,张真的《银幕艳史》不仅拥有更加明确的电影理论构架和相对清晰的电影历史脉络,而且试图在对西方理论的反思中寻求一种沟通中西方不同价值的批评空间,并由此形塑一个独特的电影历史文化研究的跨国主体。这部同样以英文发表的著作,曾获得美国现代语言协会(MLA)的高度评价:“《银幕艳史》一书将立刻成为经典。这部活泼、严肃、且充满原创性的学术著作对中国默片领域进行了重新构建。它是出现在华语电影研究的跨国领域兴起之际的一部振奋人心的新作。”^⑦确实,作为一个出生于上海,求学于上海、瑞典、日本和美国并在美国和中国任教的华裔学者,张真在处理中国电影、华语电影和跨国电影及其认同机制时更加自主、开放和灵活。在对基本概念的讨论中,她意识到“早期电影”在欧美和中国语境下有着不同的指涉,在历史断代上也存在着差异,从而提醒默片时代在世界电影景观中的“异质化”和发展的“不均衡性”;与此同时,把电影看作文化生产的重要成果和一个更为广大的媒介生态之中流通和消费的文化产品,试图在更为广阔的文本和互文系统中进行美学分析和符号释义,而在理论资源上,更是广泛关注米莲姆·汉森(Miriam Hansen)的“白话现代主义”、汤姆·甘宁(Tom Gunning)的“吸引力电影”以及李少白、郦苏元、胡菊彬、王德威、叶月瑜、彭丽君等海内外各家学者的观点,最终聚焦于“白话性”电影文化和中国现代性的重要命题^⑧。可以说,理论与方法的中外融合和自觉自省,使张真的著述获得了某种被确认为“经典”的可能性。

但站在历史文化与国族电影的立场上,张真的研究仍然值得商榷。这不仅是因为在张真的讨论中,所谓“‘正统中国影史著述’对‘早期电影’的评价‘大致是负面的’”这一判断还有待进一步认真地辨析,而且是因为,张真对20世纪90年代初中外学者“开始重新评价早期中国电影”的努力,给予了“仍然暴露出他们历史意识的片面性和方法论上的贫瘠”的不同寻常的严厉指责,在评价郦苏元、胡菊彬的《中国无声电影史》时,态度也是明确的:“中国电影资料馆为纪念中国电影百年的到来而策划的《中国无声电影史》是内地学者综观早期中国电影的第一本重要的专门著述,但是,该书仍然桎梏于同样的进化论史观,尽管它重新发掘了许多以往被贬低和遗忘的电影人、制片人、演员和他们的代表作。”而在探析晚近两本相关的英文著作即

胡菊彬的《投射国族影像——1949年之前的中国电影》(2003)与彭丽君的《在电影中建立新中国:左翼电影运动1932—1937》(2002)时,也得出“均没有作出重要的理论突破”和“过于狭隘地纠缠于电影的民族性及政治性”的结论^⑨。对“重新发掘”电影历史的方式和成果的不够重视,对所谓“进化论史观”的强烈摒弃,特别是对中国早期电影史学的核心问题亦即“电影的民族性及政治性”的超越愿望,使张真旗帜鲜明地走向了一条唯有将中国早期电影放置到“电影现代性”的大环境中才能得到有效阐释的理论和方法之途。在张真的著述里,电影在白话现代主义及推进新的人类感官机制的形成方面居功至伟并令人怀想,而以《劳工之爱情》、《银幕艳史》、《夜半歌声》以及武侠电影潮流、软硬电影之争等为重要标志的中国早期电影,其“现代性”论述也终于成功替代此前一以贯之的“民族性”和“政治性”议题。

问题在于,被纳入“白话性”电影文化与中国现代性分析框架里的中国早期电影,其研究者的主体性也发生了巨大的位移甚至根本的转换。这种状况,同样经常发生在海内外的中国电影、华语电影与跨国电影研究之中,笔者曾在相关文章里予以讨论^⑩。当然,不同的研究主体,其主要观点和阐释路径也会有所不同,但普遍选择放弃中国电影的“民族性”和“政治性”,在文化多元主义和跨国电影的分析框架中将作为“民族电影”的中国电影纳入世界电影(其实主要是美国电影)的一般议程,这样的跨国主体性也并非主体间性所期待的主体之间的平等、交流和共生,更没有在整体的、具体的中国电影历史书写中生成或定位新的主体性。

可以看出,在海内外的中国电影史研究中,主体性问题从未消失,而是以不同的形态存在于不同的中国电影历史写作实践中。事实上,中国电影史研究的“民族性”和“政治性”跟其内蕴的“跨国性”和“现代性”一样,始终是中国电影研究者无法回避也不可缺失的重要议题,正是在持续不断地“挖掘”、探讨和争鸣之中,中国电影里的“中国”属性才能得到明示,中国电影史研究的中国主体性才能得到彰显。厚此薄彼是权宜的策略,扬此抑彼也非明智之举。

在这里,中国电影史研究的“主体性”和“主体间性”,并非直接出自西方思想家的思考,而是更倾向于在当前的全球化语境里,在“主体间性”或“后主体性”的框架中,讨论“主体性”,强调主体之间的交互、对话和沟通,摆脱简单的二元对立、强大的单方认定、静止的本质主义甚或意义耗散的话语游戏,希望真正进入中国电影的学术语境,认真面对中国电影史的具体问题,并根据电影历史本身的丰富性、复杂性甚至矛盾性及其各自不同的呈现,在反复重审“主体”的过程中创建新的“主体性”或“主体间性”。

这就意味着一种有关中国电影史研究的“中国主体性”的重建。鉴于电影自身的媒介文化特质及其欧美霸权历史,电影一开始就是跨国的、“现代性”的,但在某种意义上,自始至终也是国家的、“民族性”的。国族电影有自身的历史,国族电影研究也在不断建构之中。在海峡两岸与香港,国族电影更是在“中国主体”、“台湾主体”与“香港主体”认同方面显现出欧美电影无法遭遇的流动性和多样性。这也是中国主体性重建的特殊背景。也许需要类似“跨国民族电影”这样的概念才能打破“国族电影”或“民族电影”给予人们“单一”、“线性”、“进化论”的刻板印象。这也同时意味着,并不存在着二元对立的、本质主义的“中国主体性”。

跟华语电影论述和跨国电影研究相比,跨国民族电影史更能体现中国电影史研究的中国主体性。通过对美欧的电影史学理论及其相关的世界电影史、美国电影史和各个国别电影史写作实践进行学术史考察,便会发现一种以欧美电影尤其是美国电影为中心的价值导向和叙述脉络。这当然跟美欧知识界总是试图在美国电影史与(世界、国别)电影史之间建立根本性联系的一般倾向颇有渊源,但也往往因为,美欧国家的电影史研究主体经常把电影史仅仅理解为电影制作的历史,也有不少电影史学者无意也无力观照亚洲、非洲和拉丁美洲等第三世

界电影的生产和消费。然而,对以美国及好莱坞为中心的“全球文化”的警惕,与对民族国家文化传统及电影历史的热爱,以及由此引发的精神诉求和身份认同,也使包括法国、意大利、英国、波兰等在内的欧美电影史尤其是日本、印度、韩国、巴西、西班牙等各民族国家电影史里的国族想象,逐渐演变成当下电影史构建的重要趋势。一种在民族国家框架里对跨国电影和民族电影予以经济和文化双重整合的跨国民族电影史,也正在成为电影史话语的主导性力量。

而迄今为止的中国电影史研究,在海内外相关理论与许多学者的共同促动下,已经取得了令人瞩目的新进展。一种新的中国电影史研究,正可以在跨国民族电影史的框架里呈现出令人期待的中国主体性。

二、中国电影史研究的整体观

作为一种理解宇宙和认识世界的哲学观念与思维方式,整体观在中西语境里具有不同的阐释路径。跟古希腊哲学重视物质与时空的具体分析不同,中国传统哲学倾向于连续性的无限的有机整体观,其基本特征可主要归纳为天人合一的整体结构、生生不息的整体功能与和谐稳定的整体目标^①。黑格尔和马克思关于历史与逻辑一致的思想原则,也通过纵向性与横向性的理论考察,试图抵达对整体性的全面把握^②。整体观在哲学史领域的重要意义当然是不言而喻的。在历史学领域,整体观也有其源远流长的学术传统,并成为学科发展不可替代的理论资源。历史研究中的宏大叙事,如汤因比(Arnold Joseph Toynbee)的文明形态史、斯塔夫里阿诺斯(Leften Stavros Stavrianos)的全球史等等,也是历史整体观的直接体现。即便海登·怀特(Hayden White)的后现代历史叙事学,也在对19世纪历史哲学的整体观照中,讨论重建历史意识与伟大诗歌、科学和哲学关怀之间的联系^③。

仅就20世纪以来中国人文学科的一般状况而言,整体观之于世界通史/中国通史、20世纪中国文学/中国新文学等,也已付诸实践并在一定程度上引发研究范式的变革。在历史学界,从章太炎到吕思勉、钱穆和周谷城等,便以富有创建的通史写作推动了近代中国的史学革新。其中,周谷城一直强调,世界通史并非国别史之总和,需要注重全局,注重世界各地之间的相互关系,研究历史而不能把握历史的完整性或完整的统一体,则部分的史实真相也最不易明白。在1939年编纂的《中国通史》“导论”中,周谷城提出了“历史完形论”;1949年出版的《世界通史》三卷本,周谷城则以整体视野编纂世界通史,最早对“欧洲中心论”提出公开挑战,明确指出,要编纂世界通史,“首先考虑到的一个大问题,是怎样得出一个客观存在的统一整体”^④。经过几代历史学家的努力探索,尤其是20世纪80年代中期以后,中国史学界终于形成一种独具特色的“整体史观”。跟西方学者的“全球史观”一样,“整体史观”通过全球视角和宏观史学的研究方法,从总体上考察世界历史,它们也都具有“世界为一全局”的观念,反对“西方中心论”或“欧洲中心论”,并试图站在人类发展的高度,超越国家和地域的界限,在重视文明的多元性和多样化的同时,凸显人类历史发展的整体性^⑤。

20世纪80年代中、后期以来,在中国文学史、戏剧史、电影史等研究领域,整体观和整体史观也得到凸显。这是一个与同时期欧美的文学史研究尤其欧美的中国文学史写作同中有异的学术潮流。正是在“重写文学史”及对中国现当代文学研究进行反思和批评的基础上,陈平原、钱理群、黄子平提出了“二十世纪中国文学”概念,开始将“现代文学”与“当代文学”视为一个整体,亦即一个中国文学走向并汇入世界文学总体格局的过程,以及一个在东西方文化的大撞击、大交流中从文学方面(与政治、道德等诸多方面一道)形成现代民族意识(包括审美意

识)的进程^⑥。与此同时,陈思和更是明确地将“整体观”当作一种研究方法,将新文学当作一个开放性的整体,在新文学与世界文学的整体框架中拓展中国文学的研究视野^⑦。在戏剧史研究领域,丁罗男也倾向于采用20世纪中国戏剧的“整体观”视角,试图通过整体性的历史考察,把20世纪以来的中国戏剧置放在更大的时空范围里加以系统分析^⑧。这些努力,确实促使人们重新认识了丰富复杂的文学、戏剧现象及其内在联系和演变过程,并由此省视既往的研究惯性,从而深刻地改变了中国的文学史研究格局^⑨。

诚然,作为一种历史编纂方法论,无论整体史观,还是通史观或全球史观,从一开始就面临着来自研究者自身及各个方面的挑战,存在着许多没有解决或很难解决的问题。以后结构主义、后现代主义为标志的当代史学,发现历史总是一系列断裂的碎片而非连续的整体。尤其在欧美学术界,文化史、文学史等领域的“整体性”更是经常被当作一种不可能的因而不受欢迎的研究对象,后现代主义思潮下的新文学史,更是被理解为片段、异质和非一致性的文学史。20世纪中国文学/中国新文学整体观研究,作为20世纪80年代的理论产物,自然带有特定时期的思想背景和文学观念,在理论与实践上存在着较为严重的脱节现象,甚至“无法真正弥合中国现当代文学史的种种裂隙、分化和纠缠”,也“无法完成重建一种‘整体性’的文学史的重任”^⑩。即便如此,还是需要继续从“整体观”的角度反思历史写作和文学史编撰。在这方面,张英进便以中、英学术界文学史甚至电影史的“整体观”为专门对象进行讨论,提出了以比较文学史视野重新进行反思的可能性^⑪。而从改革开放以来至今,中国学术界数量众多的各种文学史的出现,仍然是文学史整体观的一种直接体现,例如杨义提出了“重绘中国文学地图”的主张^⑫。

在一个分工日益细化、学科严重分割、认同充满裂隙的时代,“整体观”这种试图发现多方联系、努力寻求物我(主客体)之间深刻统一性的思想观念和研究方法,确实仍然需要有意张扬,其有效性也是值得期待的。特别是在当今的全球化、网络化语境里,随着理性主义的消退,面对碎片化的知识状况和经常冲突的价值观念,更加需要从宇宙和世界、历史和文化的整体观上进行深广而又统一的解释,需要从更大的叙述框架出发,整合文化、文学、戏剧和电影的历史。

对于中国电影史研究来说,“整体观”的提出也是学科发展的必然。如前所述,中国电影史研究虽然在微观史述与通史写作等方面取得了令人欣慰的成果,但仍然需要正视因历史和现实所造成的中国电影的独特境遇及其两岸格局和国族意识,需要搭建一个跨代际、跨地域的时空分析框架,并在后现代主义与后殖民主义、文化认同与国族认同的张力之间,确立中国电影史研究的整体观。

迄今为止,中国电影史研究的理论和实践,已经为这种整体观的提出和确立奠定了初步的基础。近些年来,电影研究中的电影观念已经发生了很大转变。一般来说,主要从此前针对影片的文本、作者和类型的研究,逐渐转向了针对电影作为文化产品从生产到消费的整体面向的研究。不仅如此,“重写电影史”的呼声没有削弱,反而极大地促动了中国电影史研究在各个层面予以更加具体和深入的探索。据不完全统计,仅从2010年左右以来,由中国大陆机构和部分学者公开出版的、跟中国电影史研究相关的著述近一百种,数量之多、内容之广、开掘之深,都能令人联想起20世纪80年代以来的20世纪中国文学/中国新文学/中国现当代文学研究,但也呈现出与其不同的学术格局。

其中,在中国传媒大学出版社出版的“西南大学电影学书系”里,余纪主编“民国电影专史丛书”收入杨燕和徐成兵著《民国时期官营电影发展史》(2008)、彭娇雪著《民国时期教育电影

发展简史》(2008)和严彦和熊学莉等著《陪都电影专史研究》(2008)等著述,分别填补了民国时期官营电影、教育电影和陪都电影研究的空白。南京艺术学院研究院民国电影研究所主办了“南京电影论坛”(2013、2014、2016)并主编了《民国电影与民国范儿》(中国电影出版社2015年版),也对民国电影概念、民国电影研究以及各种具体的民国电影现象进行了集中的分析和探讨。除此之外,在“国民政府”与“民国电影”范畴里,有关中国早期电影研究的学术成果,还有顾倩著《国民政府电影管理体制(1927—1937)》(中国广播电视出版社2010年版)、闫凯蕾著《明星和他的时代:民国电影史新探》(北京大学出版社2010年版)、臧杰著《民国影坛的激进阵营:电通影片公司明星群像》(中央编译出版社2011年版)、钟瑾著《民国电影检查研究》(中国电影出版社2012年版)、汪朝光著《影艺的政治:民国电影检查制度研究》(中国人民大学出版社2013年版)、陈洁编著《民国电影艺术编年》(江苏美术出版社2014年版)与史兴庆著《民国教育电影研究:以孙明经为个案》(中国传媒大学出版社2014年版)等。显然,作为一种具有特殊意义的断代史和地域史,“民国电影”势必为重写中国电影史带来新的可能性。正如郝苏元所言,它在“突破”传统研究框架基础上,从“新的角度”,以“新的思维”,“开辟中国电影史学新生面”²³。

事实上,对1949年以前中国电影即中国早期电影的关注,仍然是中国电影史研究最为重要的学术增长点。可以说,中国电影史研究的各种观念、方法以至问题和禁忌,都在早期电影研究中得到过较有意义的尝试。由中国电影出版社出版、陈犀禾主编的“上海电影研究文丛”,收入黄望莉著《海上浮世绘:文华影片公司初探》(2010)、徐红著《西文东渐与中国早期电影的跨文化改编(1913—1931)》(2011)、王艳云著《海上光影:中国早期电影中的上海影像研究》(2013)、褚亚男著《历史变迁与文化转型:昆仑影业公司发展研究》(2013)等上海早期电影研究著述,试图把对早期电影历史的考察跟对上海城市文化的分析联系在一起。傅红星主编《中国早期电影研究》(中国电影出版社2013年版),收入中国电影资料馆2012年10月在北京举办的第一次大规模的中国早期电影论坛论文近一百篇,不仅为中国电影史研究注入新鲜的源源不断的活力和动力,而且大大地“拓展了中国电影史研究的领域和视野”²⁴。另外,秦喜清著《欧美电影与中国早期电影(1920—1930)》(中国电影出版社2008年版)、刘小磊著《中国早期沪外地区电影业的形成(1896—1949)》(中国电影出版社2009年版)、胡霁荣著《中国早期电影史(1896—1937)》(上海人民出版社2009年版)、王艳华著《“满映”与东北沦陷时期的日本殖民化电影研究:以导演和作品为中心》(吉林大学出版社2010年版)、陈刚著《上海南京路电影文化消费史(1896—1937)》(中国电影出版社2011年版)、黄德泉著《中国早期电影史事考证》(中国电影出版社2012年版)、金海娜著《中国无声电影翻译研究(1905—1949)》(北京大学出版社2013年版)、张育仁著《抗战电影文化论》(中国社会科学出版社2013年版)、张华著《姚苏凤和1930年代中国影坛》(北京大学出版社2014年版)、吴海勇著《“电影小组”与左翼电影运动》(上海人民出版社2014年版)、贺昱著《文学与电影的上海时代(1905—1949)》(陕西人民出版社2014年版)、中国电影资料馆编《盘丝洞1927》(世界图书出版公司2014年版)、虞吉著《大后方电影史》(重庆出版社2015年版)、万传法著《想象与建构——“现代性”视野下的早期中国电影叙事结构研究》(中国电影出版社2015年版)以及逢增玉著《满映:殖民主义电影政治与美学的魅影》(人民出版社2015年版)、钟大丰和刘小磊主编《“重”写与重“写”:中国早期电影再认识》(东方出版社2015年版)等著述,均以相对开阔的学术视野、丰富多样的知识背景和不可多得的历史意识,进一步推动了中国早期电影史的研究进程。

值得注意的是,随着中国电影史研究的不断拓展,中国内地的台港电影史以及海峡两岸电影关系史研究,也在最近几年呈现出新的局面。周承人、李以庄著《早期香港电影史(1897—

1945)》(上海人民出版社2009年版)、许乐著《香港电影的文化历程(1958—2007)》(中国电影出版社2009年版)、张燕著《在夹缝中求生存:香港左派电影研究》(北京大学出版社2010年版)、谢建华著《台湾电影与大陆电影关系史》(人民文学出版社2014年版)、钱春莲、邱宝林著《恋影年华:全球视野中的话语景观——大陆、香港、台湾青年电影导演创作与传播》(复旦大学出版社2014年版)、孙慰川著《后“解严”时代的台湾电影》(商务印书馆2014年版)与苏涛著《浮城北望:重绘战后香港电影》(北京大学出版社2014年版)等,均是中国内地学者研究台、港电影的重要成果,不仅从一个侧面丰富或补充了台、港电影史的研究面向,而且在中国电影史各重要地域、各族群认同之间建立了更为重要的关联性。

除此之外,由中国电影资料馆与电影频道节目中心合作立项、陈墨和启之主编、民族出版社2011年出版的“中国电影人口述历史丛书”,收入周夏主编《海上影踪:上海卷》、张锦主编《长春影事:东北卷》、边静主编《影业春秋:事业卷》与李镇主编《银海浮槎:学人卷》。中国电影出版社2014、2015年出版的“中国电影人口述历史丛书”,继续收入陈墨主编《花季放映:陕西女子放映人》、檀秋文主编《银海沉浮录:罗艺军口述历史》、边静主编《三秦影事:陕西电影人口述历史》、张锦主编《长春大业:东北电影人口述历史》等。生活·读书·新知三联书店2014年出版启之主编《倾听心灵:中国电影人口述研究论文集》。中国电影人口述历史的引入和展开,打破了主流电影史的框架,拓展了话题领域,扩充了资料文献,还在口述历史的理论与实践上做出了有益的探索,其学术价值已经超出了中国电影史研究本身。

同样,最近几年来,在中国电影出版社出版的丁亚平主编《电影史学的建构与现代化:李少白与影视所的中国电影史研究》(2012)以及陈犀禾、丁亚平、张建勇主编《重写电影史向前辈致敬:纪念〈中国电影史发展史〉出版50周年学术研讨会论文集》(2013)等著述中,通过对程季华、李少白、邢祖文及其撰述的《中国电影发展史》的纪念、致敬以及反思、批评,进一步对中国电影史研究的理论与方法以及“重写中国电影史”等问题,进行了颇有针对性的探讨和争鸣。饶曙光著《中国电影市场发展史》(中国电影出版社2009年版)、丁亚平著《中国当代电影史》(中国电影出版社2011年版)与金丹元等著《新中国电影美学史(1949—2009)》(上海三联书店2013年版)等,也是中国电影专题史、断代史继2005年左右“百年影史”出版热潮之后的重要收获。

然而,为了在此基础上进一步推动当下的中国电影史研究,研究主体仍有必要搭建一个跨代际、跨地域的时空分析框架,在后现代主义与后殖民主义、文化认同与国族认同的张力之间,确立中国电影史研究的整体观。也就是说,需要在已有的“中国无声电影”、“沦陷时期电影”、“民国电影”、“中国早期电影”、“十七年电影”、“新中国电影”与“新时期电影”、“中国当代电影”等领域进行更加深入细致的考察,并在这些不同的断代史及其历史分期之间寻找并建立某种深切的关联性。同样,需要在“上海电影”、“大后方电影”与“台湾电影”、“香港电影”等领域,进行更加丰富多样的观照,并在这些不同的地域及其空间格局之中,比较并生发中国电影的多重景观。除此之外,需要在“华语电影”、“粤语电影”、“台语电影”与各少数民族语种电影,如赛德克语电影、蒙古语电影、维吾尔语电影、藏语电影等领域,展开更多具体而微的分析,并在多语现实及其国族意识和文化认同的基础上,将海内外中国电影整合在一起。

这样的中国电影,将在历史的语境里不断重返、确证和选择,并在各种对象与动因之间反复比较、对话和交流,也将会超越一般意义上的“资料汇编”或“大事编年”的电影史模式,改变单一、线性的“纪念碑式”电影史框架,在历史的碎片和观念的噪音中重新确立电影史的信念,重构一种整体性的中国电影历史叙事。

三、中国电影史研究的具体化

当然,为了避免主体性与整体观在中国电影史研究过程中可能带来的简单化、抽象化和观念先行、以论代史等弊端,还应极力主张一种具体化的中国电影史研究,亦即尽可能回到历史现场并充分关注中国电影本身的丰富性、复杂性甚至矛盾性,将一个多世纪以来中国电影整合在一种差异竞合、多元一体的叙述脉络之中。

具体而言,如果把历史理解为人类为了理解现在、预见未来而用以诠释过去的文化实践的方式、内容和功能的整体,那么,历史研究就既是一种时间意义的意义形成,又是一种建立认同的文化实践。按德国历史学家约恩·吕森(Jörn Rüsen)的历史思考,只有孜孜不倦地寻求平等运用、互认差异与理解分歧的原则,才能在20世纪人类危机的回忆与复杂主体的实践中拯救历史被迫中断的意义^⑤。为了在历史学的知识与理性以及想象和叙事之间极力融通、寻求跨越,也有必要认真看待历史叙述必须真实的合理要求,倡导一种实证的、具体的、从微观出发以把握宏观大局的研究方法,并在广泛的跨学科研究和跨文化交流中,为后来者高擎一把照亮未知道路的火炬。

秉持这样的历史观念,在中国电影史研究领域,就需要在坚持中国主体性与历史整体观的前提下,直接面对并尝试讨论许多悬而未决的具体问题。

首先,具体化的中国电影史研究,需要尽可能回到历史的现场,在史料、考证、辨析以及微观电影史、断代电影史和地域电影史领域不断垦拓,但更需要具有20世纪全球历史与世界电影跨国运动的视野,超越相对细碎的或单纯的由政治意识形态主导的历史分期与地域分割,寻求一个较长时段的、跨越地域的电影史分期方案。为此,倾向于在尊重电影作为文化与产业交互作用的媒介属性,以及海峡两岸与香港、澳门及其电影历史的总体状况的基础上,以1949年和1979年两个特别的时间节点为界线,将中国电影史划分为战争(1895—1949)、冷战(1949—1979)与全球化或后冷战(1979—2015)三个历史时期;从内忧外患与民族电影的筚路蓝缕、冷战格局与四地电影的文化政治、全球语境与两岸电影的交流合作三大段落,将一个多世纪以来中国电影的反殖民化运动、后殖民化体验和全球化拓展整合在一起。

具体化的中国电影史研究,需要正视19世纪末期以来至今海峡两岸与香港、澳门等在帝国主义、殖民主义和后殖民主义、后现代主义历史背景下,因战争、冷战和全球化(或后冷战)而导致的主权更易、主体转换与认同困扰,认真反思此前中国电影史研究中大而化之的民族情绪和较难克服的意气用事,在冷静的历史观点和适当的历史框架中,深入研讨日占时期的台湾电影(1895—1945)、英皇治下的香港电影(1895—1997)以及东北沦陷的“满映”(1937—1945)、北平沦陷的“华北电影”(1937—1945)与上海沦陷的“中联”和“华影”(1941—1945)等等,并将其纳入中国电影史叙述的整体脉络之中。值得参考的是,在面对殖民地宗主国亦即日本主导下成长的韩国早期电影时,韩国电影史大都没有刻意遮蔽这一段历史,而是采用了电影制作者“居住地归属说”,把居住生活在韩国的日本人在韩国制作、依据韩国文化和社会风俗习惯并主要放映给韩国观众的电影当成韩国电影^⑥。而针对日本、英国、葡萄牙等国占领时期特定地域里的中国电影,海内外学术界尤其是台湾、香港和日本电影研究者,均进行了较为深广的研究,更是值得予以充分的关注^⑦。殖民主义时期沦陷区电影的历史,是中国电影史上的“黑洞”,必须在具体化的研究中一步一步地澄清事实,辨析正误,疗愈创痛。

与此相关,帝国主义、殖民主义和后殖民主义、后现代主义在中国的后果,特别是冷战和

全球化(或后冷战)时期海峡两岸与香港、澳门的政治分立和制度差异,造成了中国电影在地域认同、国家认同、民族认同和文化认同及其相互关系等方面显现出前所未有的多样性和复杂性,有的时候还充满了难以调和的矛盾与冲突,但通过追根溯源、条分缕析与愿景描绘,也总是能够获得身份的归属和历史的共识。在台湾文学史领域,王德威也曾经指出,从一个广义观照现代文学的动机来看,1949年所造成的国家分裂是一个“历史的共业”,大家都在这个情境之下成长、阅读、写作、思考。即使从一个大历史的角度,台湾代表了20世纪中国历史经验中“被抛掷出去的那一块”的一个所在,它的文学表现其实是和中国大陆的表现“息息相关”的。台湾当时的作家包括了1949年以后从大陆移民到台湾的新移民作家,还有台湾出生成长的第二代外省或是本省作家,这二十年的台湾文学,完全“弥补”了20世纪中国文学史的不足。台湾文学对中国传统及“五四”文学、文化的传承有它的积极意义,它可以刺激我们“重新思考20世纪中国文学变动的整体历程”^①。可以说,跟文学相比,台湾电影更是与中国大陆“息息相关”,台湾电影史当然是我们“重写中国电影史”不可缺失的重要环节。诚然,台湾的“离散”和“认同”问题及其在电影中所呈现的“心结”和“冲突”^②,同样是需要具体分析和认真考量的。

港、澳电影也是如此。香港回归前后迄今,港人的国家认同和身份认同都已发生变化,正在逐渐国产化的香港电影,也面临着来自文化、产业等多方面的挑战。香港学者列孚便通过香港人“自认中国人”的比例不断下降,但却在关键时刻“挺身而出”、“强调中国人身份”的现象,认为香港人是中国人里面“特殊的一群”,香港电影也是广义中国电影中的“特殊的电影”。在他看来,中国元素从来没有在香港电影里消失过,在中国文化层面上,香港电影也可以视为“地域文化”的一种表现^③。中国电影史里的香港电影,确实需要在对香港地域文化和历史经验进行具体而微的分析中予以更加全面、深入的阐释。

在处理中国电影与外国电影之间的关系时,也需要调整此前简单化的“刺激—反应”模式,尽量从双向互动与对话交流的角度,理解外国电影在中国和中国电影在外国及其独特的意义生成过程,并将现场解说、配音译制和字幕翻译等沟通方式,与电影周、电影展、电影节等节庆活动,以及合拍片等深度合作当成中外电影交汇的平台,在更加丰富多样的跨国语境里拓展中国电影史的研究视域。与此相应,中国电影史里的少数民族(或原住民)母语电影(如蒙古语电影、藏语电影、维吾尔语电影、赛德克语电影等),甚至包括一部分特定区域方言电影(如香港粤语片、台湾台语片等),由于各种原因,大多仍未走出产业委顿和市场困境,也没有或很难在以普通话(或国语)为中心的中国电影史写作中占据应有的地位。这就需要在“重写中国电影史”之时,充分估量少数民族(或原住民)母语电影与特定区域方言电影之于中国电影的文化价值和历史意义,为作为跨民族电影的中国电影寻求更加开放、广博的表意空间。

① 张其学、姜海龙:《主体性式微与文化霸权的解构》,载《学术研究》2010年第3期。

② 弗雷德里克·杰姆逊:《对作为哲学命题的全球化的思考》,弗雷德里克·杰姆逊、三好将夫编《全球化的文化》,马丁译,南京大学出版社2001年版,第54—80页。

③ 参见李道新《跨国构型、国族想像与跨国民族电影史》,载《当代文坛》2016年第3期。

④⑤ 周蕾:《原初的激情——视觉、性欲、民族志与中国当代电影》,孙绍谊译,台北远流出版事业股份有限公司2001年版,第13—16页,第261—293页。

⑥ 周蕾的著作影响较大,在中国学术界也经常面临争议。其中,有学者指出:“周蕾以民俗电影为对象的后殖民主义研究,既无视边缘的历史与现状,又以边缘的立场偏激地批判国族政治意识,呈现出典型的‘理论殖民’特征。”(陈林侠《海外华人学者的中国电影研究形态、功能及其反思》,载《文艺理论研究》2009年第6期。)

⑦⑧⑨ 张真:《银幕艳史:都市文化与上海电影(1896—1937)》,沙丹、赵晓兰、高丹译,上海书店出版社2012年版,中译本腰封,“导论”第1—26页,“导论”第1—26页。

⑩ 主要参见李道新《重建主体性与重写电影史——以鲁晓鹏的跨国电影研究与华语电影论述为中心的反思和

- 批评》,载《当代电影》2014年第8期;李道新、车琳《“华语电影”讨论背后——中国电影史研究思考、方法及现状》,载《当代电影》2015年第2期。
- ⑪ 高晨阳《论中国传统哲学整体观》,载《山东大学学报》1987年第1期。
- ⑫ 陈修斋、徐瑞康《试论哲学史研究中的整体观》,载《现代哲学》1991年第4期。
- ⑬ 海登·怀特《后现代历史叙事学》,陈永国、张万娟译,中国社会科学出版社2003年版,第369—427页。
- ⑭ 周谷城《我是怎样研究世界史的》,载《历史教学问题》1982年第3期。
- ⑮ 赵文亮《整体史观与中国的世界通史编纂》,载《世界历史》2011年第6期。
- ⑯ 陈平原、钱理群、黄子平《论“二十世纪中国文学”》,人民文学出版社1988年版。
- ⑰ 陈思和《中国新文学整体观》,上海文艺出版社1987年版。
- ⑱ 丁罗男《二十世纪中国戏剧整体观》,文汇出版社1999年版。
- ⑲ 刘勇、姬学友《20世纪中国文学整体观的实践难题——以“跨代”作家个案研究为例》,载《文学评论》2007年第3期。
- ⑳ 杨庆祥《“整体观”建构与反思》,载《当代作家评论》2010年第4期。
- ㉑ 张英进《历史整体性的消失与重构——中西方文学史的编撰与现当代中国文学》,载《文艺争鸣》2010年第1期。在这篇文章里,张英进还明确指出:“文学史作者的主体性意识对重新审视文学史学的问题起着至关重要的作用。我们必须重新评价在文化、意识形态和学术生产等不同领域中得到承认或得以继续、抑或遭到否认或遗弃的主体位置。”
- ㉒ 杨义《重绘中国文学地图》,中国社会科学出版社2003年版。
- ㉓ 郦苏元《民国电影史研究随想》,南京艺术学院研究院民国电影研究所主编《民国电影与民国范儿》,中国电影出版社2015年版,第3—8页。
- ㉔ 饶曙光《后记》,傅红星主编《中国早期电影研究》下,中国广播电视出版社2013年版,第509—517页。
- ㉕ 约翰·吕森《历史思考的新途径》,慕甲福、来炯译,上海人民出版社2005年版。
- ㉖ 例如,韩国电影振兴委员会编著《韩国电影史:从开化期到开花期》(周健蔚、徐鸾译,上海译文出版社2010年版,第29—30页)与金钟元、郑重宪《韩国电影100年》(田英淑译,中国电影出版社2013年版,第53页)等著作,都是如此处理。
- ㉗ 例如,日本学者佐藤忠男著《炮声中的电影:中日电影前史》(リプロポート,1985)、三泽真美惠著《在“帝国”与“祖国”的夹缝间——日治时期台湾电影人的交涉与跨境》(台湾大学出版中心2012年版)、岫润之和菅原庆乃编著《越境的映画史》(关西大学出版部2014年版)、台湾学者叶龙彦著《日治时期台湾电影史》(台北玉山社1998年版)、香港学者邱淑婷《港日电影关系——寻找亚洲电影网络之源》(香港天地图书有限公司2006年版)与《化敌为友——港日影人口述历史》(香港大学出版社2012年版)等。
- ㉘ 李凤亮《二十世纪中国文学研究的整体观及其批评实践——王德威教授访谈录》,载《文艺研究》2009年第2期。
- ㉙ 在宋惠中、刘万青主编《国族·想像·离散·认同:从电影文本再现移民社会》(台北巨流图书股份有限公司2010年版)“推荐序”里,洪泉湖指出:“在台湾,不同移民群体的离散和认同所造成的问题,向来是多数人心中的‘结’。从最早的原住民和汉人之间的土地争夺、文化渗透,到闽南人和客家人间的语言隔阂、社会地位差异,再到第二次世界大战结束,台湾光复以后的外省人与本省人(主要是闽南人和客家人)间的权力失衡,最后到当代主流社会(主要是本省人与外省人)对新移民的疑虑和偏见,都一次又一次地造成彼此间的心结,甚至产生冲突。所有的台湾人,都必须面对这些心结与冲突,去思考台湾未来的出路。”
- ㉚ 列孚《香港电影的中国元素——八十年代中港合拍片漫谈》,家明主编《溜走的激情:八十年代香港电影》,香港电影评论学会2009年版,第58—76页。

(作者单位 北京大学艺术学院)

责任编辑 容明