

「中國」電影國家化的問題探討

林大根*

摘 要

中國電影作為一個「國籍電影」(national cinema)，必須從不同層次來探討，主要的考量是它如何在中國內外起作用。我們可以說明它是一種在全球化時代，相對於好萊塢電影的壟斷，所採取的對抗機制，或者說是一種從幾個地區、城市及種族之間區別大陸電影與香港電影、台灣電影或東南亞華僑文化地區的機制，或者說是一種意識形態國家機構 (ISA) 正在建立國家意識形態。雖然已經有很多和「國籍電影」這一命名有關的歷史和爭論，本文重新要討論它的必要性。但是，在今日全球化時代，跨國電影日益增加，同時中國電影的特殊性也在增加。本文說明所謂「中國電影」的命名是歷史性產物，它的用法如何演變過來的，代表性例子是華語電影、華人電影等。本文就探討它們在特殊脈絡上的文化政治學。

關鍵詞：國籍電影（民族電影）、國籍性（民族性）、地方性、中國電影、華語電影、華人電影、上海電影

* 本文 100 年 2 月 15 日收件；100 年 3 月 8 日審查通過。
林大根，韓國外國語大學中國語文學系副教授。

An Argument on the Nationality of “Chinese” Cinema

Dae-geun Lim*

Abstract

As a case of “national cinema”, Chinese cinema should be considered some different horizon how it is been functioning on the context of inside and outside of China. It could be explained as an opposition mechanism against Hollywood in globalization; or as a distinction mechanism among some regions or cities and some ethnics; or as a belting mechanism from mainland cinema to Hong Kong cinema, Taiwan cinema and the overseas Chinese culture area in Southeast Asia; or finally as an ISA for projecting national ideology. This essay argues the necessity on reexamination or regulation of “national cinema”, despite it has had abundant arguments on its own historicity. However, it’s increasing transnational cinema in globalization era nowadays, and it has some particularities of Chinese cinema. It recognizes the christening, Chinese cinema is a historical product, and researches how it’s been changing, for example, some new names today we can confront like Chinese language cinema, the Chinese (people) cinema (Huaren Dianying). They have their own cultural politics on the special contexts.

Keywords: national cinema, nationality, locality, Chinese cinema,
Chinese language cinema, the Chinese (people) cinema,
Shanghai cinema

* Received: February 15, 2011; Accepted: March 8, 2011.
Dae-geun Lim, Associate Professor of Department of Chinese Interpretation and Translation, Hankuk University of Foreign Studies, Korea.

一、國家化電影和國籍電影 (national cinema)

第三世界國家為了對抗好萊塢電影，將她們所製作的電影建構成國家化的機制，稱之為“national cinema”的計畫，被視為「民族主義」的構成部分。關於該論點，東南亞地域研究者本尼迪克特·安德森 (Benedict Anderson)¹ 和主張「所有第三世界的文本都必須解讀為民主國家(民族)的象徵」² 的後期馬克思主義者弗雷德里克·詹姆遜 (Fredric Jameson)，以及許多同時代的有名學者，他們的學術研究成果都得出了一致的結論。大量豐富的學術論述得以形成和發展。尤其是詹姆遜的思維，這些論述與「美國中心論」的主張成為對應，被作為說明第三世界電影文本的研究方法和途徑，至今一直被沿用。例如，美籍華裔學者周蕾 (Rey Chow) 在對第五代電影進行分析的過程中，就運用了詹姆遜的研究方法，對中國電影中的性別、性、女性等問題是如何成為國家意識形態作用的象徵進行了探索。同時，周蕾還進一步指出，在說明中國時，把西方的方法論作為工具用於批評的方法所遇到的問題。她說：「如果這些工具在西方帝國主義的歷史中沾染了鮮血，與其主張西方世界對面存在某種不沾灰塵的原始的民族的『原材料』，還不如正視歷史本身，這才是我們面臨的任務」(86)。

被周蕾稱為「本土」批評家的戴錦華，作為居住在中國的女性研究

* 此文之韓文版曾經發表在《電影研究》第 38 號，韓國電影學會 (2009) 上。原文上部份較長的引文及註釋是被刪除的。

¹ Benedict Anderson. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.

² Fredric Jameson. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capital." *Social Text* 15 (Fall 1986): 69.

者，儘管她贊同把方法論當作工具來活用，但她從不同層面創建了自己的一套理論。在上世紀 90 年代的一次談論中，提問者問到，如果將詹姆遜的思維作為「研究第三世界文本最好的工具」，那麼這種方式豈不是使意識形態批評得以實踐。對此，戴錦華承認，在使用西方理論語言解讀中國的文本時，「像不符合規格的小孔一樣，可能會陷入困惑」；但是，她也反問：「西方理論都是異質的，在中國就無法應用了嗎？」，並同時強調「自近代以來，中國已無可避免地參與了全球化的進程」(112-13)。

作為批評家，周蕾和戴錦華都對使用西方理論來解讀中國的文本表示肯定，但兩者也存在一定的差異，即周蕾表明中國是第三世界國家，而戴錦華則強調中國也參與了全球化的進程。儘管戴錦華沒有明確表示，但從提問和回答的脈絡上來看，可以理解為：她對中國是第三世界國家的主張持否定立場。這與「曾幾何時，理所當然地被視為邊緣 (marginality) 的第三世界，如今卻不再邊緣化，至少在新的媒體支配的文化地圖上，相反卻正發展成為世界文化的又一主流」³ 的主張是一脈相通的。

本文之所以花一定的篇幅對她們的觀點進行考察，是因為隨著全球化的加速，美國以外的地區或國家的文化對抗美國的結構更加明顯地突顯出來；在這種狀況下，確定強調第三世界特殊政治脈絡的「民族電影」的概念的必要性也應運而生。如前所述，從某種層面來看，國籍電影 (national cinema) 分明是作為對抗好萊塢電影的機制，然而運作至今，它在第三世界內部仍然存在著程度上的差異，對於這個問題目前還是缺乏

³ NamSuYoung. 〈第三世界電影的認同及可能性：重考弗雷德里克詹姆遜的「民族比喻」〉。《文學與影像》第 9 卷 2 號 (2008)，頁 308。(韓文)

周密的探討。⁴

因此，本文對國籍電影 (national cinema) 的用語先作一番探討。“national cinema”一般常被譯成「民族電影」、「國家電影」、「國民電影」等概念。這些翻譯語在一定歷史時期內包含了“nationalism”的含義，也發揮了其作用。儘管如此，有時在各自的脈絡下，它們蘊含著完全相反的意思。這些翻譯語究竟恰當與否，不得不令人生疑。因為缺乏包含“national cinema”這一概念內在脈絡的翻譯語，於是有人建議放棄翻譯，直接使用“national cinema”。⁵ 但是，即便不建立學問主體性的宏大談論，持續的探討和研究也是十分必要的。白文任指出，「民族電影」和「國家電影」的翻譯是在特殊脈絡下使用的。例如，李孝仁提出了「為什麼是民族電影」的疑問，他解釋到，「第一，從同一視角看待民族命運和韓國電影命運的共同體性質的電影的含義；第二，所有國家的文化是符合該國實情而發展壯大的，……有民族主體性電影的含義在內」。同時，他在談到民族電影是「以勞動者、農民等勞動民眾為主力」(155) 時，我們得以確認這種特定的脈絡。具體把「民族電影」這一概念應用到中國

⁴ 就此類批評，後殖民主義者像 Aijaz Ahmad 等主導，批評的脈絡可參考 NamSuYoung，同上文及 Adam Roberts, Fredric Jameson. (韓文版：2007，298-301)。

⁵ 例如，白文任在一篇文章關於殖民地朝鮮〈最早的商業片，即《春香傳》與《薔花紅蓮傳》中心思考「殖民地電影」與“national cinema”〉上說道：「在殖民地朝鮮有關於探索『朝鮮』認同製作、接受的電影，將它稱為『民族電影』或『國家電影』等翻譯是不符事實的。因此，就援用是“national cinema”。這是因為韓語裡不存在與“nation”符合的翻譯，而且真正的『國家』本身不存在的情況下製作一些電影，不能將它稱為『國家電影』；『民族電影』一詞在 1980 年代為指向某種社會運動的集團所使用，它曾經成為一個專有名詞了。」

白文任。〈被侵的故鄉：早期電影與殖民主義及科技〉。《民族文學史研究》第 35 號，216 頁。(韓文)

的事例上時，被當作強調「少數民族」電影的含義來理解的概率相當大，這點不得不引起注意。「國家電影」的概念也只是把民族國家 (nation-state) 的形成作為前提的用語。如將其應用到中國的事例上時，有可能會被理解成和現今中國電影中佔有率最多的「主旋律」電影一樣，是在國家的大力支援下製作而成，並反映國家意識形態的宣傳電影。同時，從電影於近代以來服務於國民而製造來看，「國民電影」的概念也是有必要在理論上進行探討的用語；但是，考慮到能從大眾的脈絡或其他含義上來使用，這一概念也會招致意義上的混亂。

綜合上述幾點意見，本文主張把“national cinema”稱之為「國籍電影」。⁶ 這是因為，“national cinema”在上述特定脈絡下被翻譯成了各種概念，對此有必要對其內在含義作一番審視。全球化時代的今天，在電影製作上，跨國資本的合作方式日益增加，這也確保了電影流通和消費的跨國性，因此，認識上的再探討極為有必要。即這也是對僅從生產層面探討的“national cinema”進行根本性再探討的設定概念。作為國籍電影 (national cinema) 的韓國電影、中國電影等，其流通不再限定於某一個國家，消費的跨國性已是順理成章的事。例如，在界定中國電影時，如果只考慮在中國生產的電影，那麼，在發掘中國電影現象所蘊含的豐富含義上，勢必會受到限制。同時，這也無法確保提供說明國籍電影 (national cinema) 的內部差異，被看作是單一的某種物件的可能性也會發生。「國籍電影」在尊重“national cinema”所招致的多重議論的同時，還提出在新的脈絡下對其進行再探討和再解釋的必要性。如果國籍電影 (national cinema) 概念需要確定，或者更進一步地說，如果出現廢除這一概念的需要，我們必須遵循上述的程式。這必須以承認國籍電影

⁶ 林大根等。《理解中國電影》。(韓文)

(national cinema) 是歷史發展的產物為前提來進行。在這一前提下，本文圍繞中國電影為中心，試圖對作為國籍電影 (national cinema) 的中國電影是如何獲得歷史的、文化的政治性進行考察。

二、中國「國籍電影」的起源和歷史源流

1927年，陳君清發表了〈所謂中國影片〉一文。⁷這大概是從理論上給中國電影賦予國籍的最初嘗試。作者以《空谷蘭》、《盤絲洞》等為例，對當時的中國電影作了辛辣的批判。同時，他對劇本、導演、演員、演技、字幕、拍攝等一一進行了討論，並要求中國電影有所變化。

最早的中國電影製作是在1905年，一直到20多年後，才出現「中國電影」這一說法，原因有兩點：一是對電影的批評和研究基本沒有實現；二是「中國」這一近代民族國家的概念並未普遍得到接受。此後，有關中國電影的談論活躍地展開，對「中國電影」的討論也得以實現。對「中國電影」的自覺認識始於1930年盧夢殊發表的〈民族主義與中國電影〉一文。依據丁亞平的評論，盧夢殊所說的「民族主義」究竟是什麼，其具體含義依舊比較模糊。即便如此，盧在文章中對作為民族主義「唯一出路」的「中國電影」的迫切性作了強調。為了體現「民族主義」精神，他還進一步主張健康的「男性美」和「女性美」。然而，這篇文章包含的重要意義，也是本文探討的重點在於：盧使用了「中國電影」這一概念，並將其作為「西方電影」的對立概念在使用。

⁷ 陳君清。〈所謂中國影片〉。《文學周報》第4卷合訂本(1927)。丁亞平(主編)。《百年中國電影理論文選(上)》。北京：文化藝術出版社，2002：頁75-77。以下1940年代以前的文獻都參考此書。

儘管沒有明確地使用「中國電影」這一用語，但當時把「中國電影」作為與「西方電影」相對的概念來思考的方式卻並不陌生。當代文人郁達夫對電影抱有極大的關心，早在〈如何的救度中國的電影〉⁸一文中，他就說到：「我們希望的中國電影並不是美國式的電影……我們只有盡力擺脫對外國電影的模仿，真正的中國電影才會登場」。當時，辛亥革命以失敗而告終，五四新文化運動也已基本完成了其歷史使命，1927年前後藝術界開始發生質的變化。上述的現象與當時的社會、歷史環境並非沒有關聯。然而，作為沒能劃入五四新文化運動的範疇（當時，中國電影是新興的藝術類型，因與以「新鴛鴦蝴蝶派」為中心的娛樂文學有關聯，在精英知識份子的干預下，不僅沒被劃進新文化運動的範圍內，相反還成了攻擊的對象）且被指責放棄了時代責任的電影，也無法忽視1927年前後開展的藝術的社會參與談論。當然，電影並沒有立即加入該行動，此後武俠電影的興起等也經歷了一定的時期，30年代的中國電影最終帶有了某種「社會性」。

通過當時中國的電影批評，可以瞭解到幾項事實。對這些事實進行整理的同時，可將其意義歸納為以下幾點。

第一、當時的「中國電影」概念是作為與「西方電影」，更狹義點來說，是作為與「美國（好萊塢）電影」相對的概念來使用的。當時，在作為中國電影中心的上海，大量的美國電影已經被引進。依據中國電影史學者汪朝光的相關研究，在20世紀30年代的進口電影中，美國電影的數量佔據了82-89%；在上映率上，美國電影也已超過了50%。⁹ 試圖

⁸ 郁達夫。〈如何的救度中國的電影〉。《銀星》第13期（1927）。

⁹ 汪朝光。〈民國年間美國電影在華市場研究〉。《電影藝術》第1期（1998）：57-65。

從與美國電影對立的角度來審視中國電影的思考方式，就必須從藝術和產業層面克服美國電影的某種劣等意識¹⁰ 和必須從民族層面排斥美國電影的民族意識，才能夠得到體現。(下文會對此作進一步的探討，這種思維方式也與試圖界定今天的「中國電影」的一些方式一起發揮著作用。)

第二、試圖從民族的角度思考「中國電影」概念的方式在進入 20 世紀 30 年代以後大幅度增加，這在日本侵佔滿洲(九一八事變)和上海(一二八事變)後進一步得到了強化。30 年代發表的電影批評在強調「中國電影」的同時，還號召所有中國電影必須以「反帝國主義」為主題。例如，當時的電影評論家塵無就主張說：「我們有必要對中國過去的電影進行回顧。如果說中國電影的過去是一百，那這一百全是『封建殘存』的意識形態。……然而，九一八和一二八事變之後，中國的電影開始發生變化。這種變化的趨勢是反帝反封建。」¹¹ 當時的中國電影所強調的「民族性」揭示了「反帝」和「反封建」的兩大方向。所謂「反帝」，很明顯是針對日本帝國主義的概念；所謂「反封建」，可以看作是以辛亥革命提倡的反對滿民族(少數民族)和恢復漢族統治為目標的。即中國的「民族」電影有著對內和對外的雙重方向。

第三、值得一提的是，儘管上海主導著當時中國電影的發展，但無論在哪裡，都未發現「上海電影」的標記。今天，在重新架構 30 年代中國電影的過程中出現了「上海電影」這一標記，但這並不是立足於歷史事實，相反可以看成是對現在的文化政治學立場的強烈反映。依據上述

¹⁰ 劉吶鷗。〈中國電影描寫的深度問題〉。《現代電影》第 1 卷第 3 期 (1933)；舒湮。〈中國電影的本質問題：一頁貧乏的備忘錄〉。《明星》第 2 卷第 6 期 (1934) 等。

¹¹ 塵無。〈中國電影之路〉。《明星》第 1-2 期 (1933)；鳳吾。〈論中國電影文化運動〉。《明星》第 1 期 (1933) 等。

研究，「至少在 2000 年代初期，『上海電影』這樣的命名要麼沒有使用……即便使用了，也未見有明顯的意圖」。伴隨上海市的「發展」專案，上海研究也在學術界興起和擴散；作為懷念 30 年代黃金期的「老上海」計畫也為大眾所熟知和瞭解。「上海電影」這一用語的普遍使用與上述狀況並非毫無關聯。2005 年中國電影誕生 100 周年紀念也是其中的一環。「上海電影」的稱謂未被使用的年代，即 30 年代前後，「國產電影」和「中國電影」的命名主要被使用。這些命名中，尤其是「中國電影」這一命名，「不僅採取了賦予電影國籍的方式，從歷史上來看（至少在中國國內），還被理解成西方電影的相對概念」。在「上海電影」這一命名出現之前，「中國電影」被視作「上海電影」，因此也不存在辨別兩者差異的需要。

然而，當「上海電影」這一個名稱出現以後，反而使得上海喪失了原來在中國電影中的絕對性地位，即從 1937 年開始，接著是 1949 年以後，在中國電影史裡完全消失了以「上海」為「中國電影」的代表意義。「上海電影」這個命名一直要到 1990 年代以後，在當局為了重建上海這一城市的地方(local) 性努力下才重新再被關注。如此一來，「上海電影」一詞才能又與中國的當代歷史及電影歷史形成同步現象（林大根 2006: 338-43）。

從這種歷史脈絡上來看，社會主義新中國成立之後，「中國電影」的命名並未出現，這一事實相反也極其自然。事實上，從 50 年代到文化大革命結束和改革開放政策實施之前，中國電影的代表性評論並沒有使用賦予國籍的「中國電影」一詞，而千篇一律地使用「電影」這個一般的表述。這與不必究明國籍的歷史狀況有一定的聯繫。如前所述，「中國電影」的概念是從美國電影或日本帝國主義的對立角度來設定的；相比之下，在全力建設社會主義中國的試驗期，對「中國電影」的對立項的設

定則顯得沒有必要。這也可以看作是強調社會主義中國電影的獨特性和內在完結性的嘗試。相反，進入 80 年代以後，中國電影的命名出現了「新中國電影」、「中國現代電影」、「中國都市電影」、「中國武俠電影」等劃分的趨勢。這種趨勢意味著在「中國電影」的命名已經牢固確立的情況下，有必要從歷史、文化、理念、類型等層面重新規定各層面的狀況。由此可見，「中國電影」這一“national cinema”的規定是在多重歷史脈絡下重新構架而成的。1949 年之前，從作為在單一電影傳統中對抗好萊塢的反抗意義，或順應「反帝」、「反封建」這一近代歷史潮流的民族意義，或是到今天，相對於上海這一都市的地域性的國家性意義，「中國電影」這一命名的意義一直在擴張和變化。然而，如今的「中國電影」在與臺灣電影或香港電影等領域之間的新對抗關係的設定下，又構築著新的意義網。

三、「中國電影」的變化與新命名的文化政治學

眾所周知，與「中國電影」相關的新命名始於 90 年代以後。其中，最先出現的命名是「新中國電影」。這一命名在韓國新聞記者的報導下被大範圍地傳播，然而在中國國內卻未得到認同（「一個中國」政策）。「新中國電影」是為了囊括 80 年代中期大陸第五代電影的出現、香港寫實電影的興起、臺灣新浪潮的活躍在內的修辭。可以說，「這個概念大體上是 1949 年中國獨立發展之後，試圖把展示中國電影新面貌的三個地區——大陸、香港、臺灣的電影傳統融於一體，並將其內在的差異性突現出來的嘗試。」即「這不僅是試圖說明中國電影的地域劃分現象的量化概念，還作為試圖指稱 80 年代中期以後引領亞洲電影潮流的大陸、香港和臺灣

電影的質的概念來使用。」儘管如此，這一概念因香港的回歸引發了必須樹立新傳統的思考；同時，當大陸、香港或臺灣電影此前所發揮的作用再無法給予亞洲電影新的支持時，這一概念最終只是一時被使用的特定歷史概念而已（林大根 1999: 212-13）。

為強化中國的國籍電影，出現了「華語電影」這一新的命名。伴隨電影《臥虎藏龍》的大熱，「華語電影」也得到了廣泛的傳播。這一命名看似包含了提供解決中國電影複雜的國籍性的合理性，在廣大學者和新聞記者的帶動下，得以廣泛地被接受。作為包含中國所有方言在內的概念，在美華裔學者張英進針對「華語電影」發表了自己的看法，「『華語電影』這一概念把地域方言的差異推到前沿，對挑戰或超越單一的民族國家模式十分有用」（126）。對此，本文也表示贊同。但是，此後張英進又主張「然而，強調語言這一狹小的層面，在包含中國電影所帶有的地政學、地域性、宗族性和跨地域性 (polylocality) 的多種變異上，是不充分的，並對魯曉鵬「『華語電影』和『華語圈電影』作為兩個可以相互交換的概念而被接受的主張，持批判的立場」，這聽似有一定的妥當性，但他的主張也能從其他政治立場得到引用。從這點上來看，有必要重新對此進行考察。由上所述，在美華裔學者張英進的主體位置對中國的國籍境界作了多種劃分，「偏向」設定的可能性較大。「華語電影」這一命名在中國大陸以外的地方傳開的時候，即便它無法包含跨地域性，但在涵蓋中國電影的概念上獲得了成功。然而，中國大陸內部成為主體並命名「華語電影」時，在他們的主體位置上，已經孕育了給「中國電影」賦予新的國籍性的意圖。在談到「華語電影」時，《臥虎藏龍》的事例引用得最為頻繁。事實上，這部電影是排除中國資本、反映中國背景的作品。這一事例的學習效果是，在中國大陸內部，「華語電影」的命名並未

能得到滿足，出現了所謂的「華人電影」的命名。

張英進對「華人電影」並未作探討。這一命名的出現與樹立「中國電影」的一系列專案是有關聯的。2004年前後，「華人電影」這一命名僅在雜誌上作為事例被言及（林大根 2005: 8-14），而事實上，90年代中期的中國學術界便已開始使用該命名，這也得到了確認。很明顯，當時的「華人電影」是「海外華人電影」，主要是指在海外活動的華裔導演的電影，是個較「初步的」概念。例如，于中蓮以「華人電影在美國誕生，經歷歷史的波折，逐漸發展起來，這並不是偶然。這是因為漫長的歲月中，海外華人電影人集中在好萊塢的緣故」為前提，並通過一系列的文章對其發展歷史進行過整理和分析。¹²此後，「華人電影」概念的範圍開始擴張，不管國籍和地域，只要是華裔導演的電影都可以稱作是「華人電影」。尤其是在1999年召開的「第5屆海峽兩岸暨香港電影導演研討會」上，為「華人電影」的正名，提出了一些重要的意見。作為發言人的吳思遠表明：「香港和臺灣回歸祖國之後，華人電影這一新概念得以確立的條件已基本成熟」。作為香港電影人的他，在發出這番言論時，儘管有一定的政治理由，但相比之下，更多是出於對處於衰落狀態的香港電影市場的憂慮。他主張「用華人電影這樣一種大聯合的方式來解決市場的繁榮問題」。他的擔憂是以「今天，如果我們仍舊把中國電影劃分為三個市場，各自固守自己的陣地，那麼，這三個地區的電影全都無法生存下去」的危機意識為依據。臺灣導演李行也表示：「我希望下個時代的青年電影人，哪怕是毫無血緣關係，我希望他們不要再劃分『兩岸三地』，

¹² 可參考下文：于中蓮。〈華人電影概說〉。《電影藝術》第3期（1996）：84-90；于中蓮。〈海外華人電影工作者的奮鬥歷程〉。《當代電影》第5期（1996）：60-65。

只是稱之為中國電影或華人電影」。此後，「華人電影」的概念以大陸學術界為中心，經過統一之後落實了下來。2001年黃式憲在〈華人電影：跨界的歷史性榮耀與文化苦澀〉一文中敘述「華人電影」的偉大風貌，而主張它「包括國語、廣東語、客家語、閩南語、潮語及一些英語電影」(10)。

此後，「華人電影」這一命名甚至和「中國電影」無區別地被使用¹³，獲得了極大的「支持」。(當然，「華語電影」這一命名也被廣泛地使用。)其中也隱藏著通過電影的世界化來建設新的「中華」文化世界(「文化中國」)的慾望。

80年代以來，持續進行的中國電影的改革開放政策，相對於「開放」而言，其重點集中在「改革」上。這是因為，從體制上來看，中國電影還難以承擔對外「開放」。這是先積累內部力量再逐步促進「開放」的意圖。毋庸置疑，「開放」中首先要考慮的對象是好萊塢電影。很明顯，好萊塢不會坐視不理中國龐大的市場，面對好萊塢電影的攻略，中國電影需要一些時間來孕育與之抗衡的力量。國家對以張藝謀和陳凱歌為代表的第五代導演的大力支援和扶植，這與鄧小平主張的「先富論」模式極其類似。首先培育可以引導中國電影的集團，從而提高中國電影的整體水準。張藝謀等和國家的密切關係，也是為強化中國的國籍電影體制的一種嘗試。最近，中國政府認可了賈樟柯，這大概是在一連串的過程中，中國政府的自信心在某種程度得到了恢復的標誌。總之，直到今天，在談起「中國電影」時，最重要的對立項仍是好萊塢電影；這也是生產規定中國電影的國籍性的新的文化政治學理論。《英雄》、《十面埋伏》等使

¹³ 可參考曹毅梅。〈全球化背景下的華人電影〉。《中國國情國力》第7期(2008): 51-53。

用大製作的方式，採用武俠的類型，這與憑藉中國電影的全球化和傳統的「中國性（或民族性）」來一分勝負的立場毫無差別。結果，《英雄》獲得了美國票房的榜首。然而，（2004年8月）有推測表示，出於對佔領中國電影市場的考慮，美國作了相應的關照，如果沒有美國的關照，這也是不可能的事。

僅憑大陸導演的力量，只能徘徊在脆弱的國籍電影的左右。對於這樣的中國而言，「華人電影」成了相當高效率的政治性命名。如果接受僅從導演的出生或「血統」來賦予電影國籍性的嘗試，大陸內部的導演很明顯不用說，香港和臺灣的導演，吳宇森、徐克、成龍、李安、王家衛等活動在好萊塢的導演也被納入到了這一概念裡。如果這分明不是讓「中國電影」回歸作家主義的意圖，那「華人電影」是在完全忽視電影的資本、背景、語言和敘事的同時還能將其納入「中國電影」範疇的最「符合中國」的概念。作為挑戰好萊塢這一電影「帝國」的方式，以中華主義意識形態作武裝的方式而成為另一種新的「帝國」的方式，則會很尷尬。如何克服中國電影自誕生之初便對「帝國」懷有的自卑感和憤怒之情，這樣的努力反而會成為建設「中國電影」國籍性的相關談論得以延續的戰略。

四、結語

綜上所述，本文以國籍電影（national cinema）為事例對中國電影進行了考察，在探討其是如何從內部和外部進行運作時，必須綜合多個層面進行考察。中國電影，作為全球化時代對抗好萊塢的機制、作為試圖區分中國內部各個地域和都市以及宗族的機制、作為試圖覆蓋香港電影

和臺灣電影甚至東南亞地區的華僑文化圈的機制以及作為試圖持續反映國家的意識形態型國家機構而運作。在這些機制和層面複雜交織的前提下，本文對國籍電影 (national cinema) 這一概念本身的歷史性進行了大量的探討；在全球化時代的到來和電影中跨國現象的增加，以及中國電影的特殊性等因素的作用下，有必要對國籍電影 (national cinema) 進行再考察和調整。通過該事例，在中國電影的脈絡中，這種再考察和調整的實施承認了「中國電影」這一概念是特定時代的歷史產物；這種命名是通過何種歷史變化而來，作為今天的「中國電影」的變奏，「華語電影」、「華人電影」等的命名計畫又呈現出何種文化政治學的脈絡，本文對這些問題進行了考察。果斷地對某些無法觸及的問題進行探討，更細密地考察哪種脈絡糾結在內部，則是今後需要解決的任務。

引用書目

- Benedict, Anderson. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- Chow, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capital." *Social Text* 15 (Fall 1986): 65-88.
- Roberts, Adam. *Fredric Jameson*. New York: Routledge, 2000.
(韓文版：2007)
- Zhang, Yingjin. "Issues of Nationality, Coloniality, and Locality in Chinese Film." 《韓國映像資料院創立紀念國際學術研討會資料集》(2008.5)。
- 戴錦華。《猶在鏡中：戴錦華訪談錄》。北京：知識出版社，1999。
- 丁亞平主編。《百年中國電影理論文選（上）》。北京：文化藝術出版社，2002。
- 于中蓮。〈華人電影概說〉。《電影藝術》第3期(1996)。
- 于中蓮。〈海外華人電影工作者的奮鬥歷程〉。《當代電影》第5期(1996)。
- 黃式憲。〈華人電影：跨界的歷史性榮耀與文化苦澀〉。《電影藝術》第1期(2001)。
- 曹毅梅。〈全球化背景下的華人電影〉。《中國國情國力》第7期(2008)。
- Young, Nam-su. 〈第三世界電影的認同及可能性：重考弗雷德里克詹姆遜的「民族比喻」〉。《文學與影像》第9卷2號(2008)。(韓文)
- 白文任。〈被侵的故鄉：早期電影與殖民主義及科技〉。《民族文學史研究》第35號。(韓文)
- 李孝仁。〈幾項為民族文化運動的提案〉。《寶雲》。忠南大學(1989)。(韓文)
- 林大根等。《理解中國電影》。首爾：DongNyuk, 2007。(韓文)
- 林大根。〈上海電影研究立論〉。《中國現代文學》第38號(2006)。
- . 〈界定中國電影〉。《中國研究》第28卷(1999)。
- . 〈一個為界定中國電影學的提問：中國電影學可以探討王穎的電影嗎？〉。《中國現代文學》第32號(2005)。