

第一章、緒論：

第一節、研究動機與目的：

世紀交替之間，華人相繼在以西方為主導、象徵文學與電影的世界性兩大指標 - 諾貝爾文學獎、奧斯卡影展 - 大放異彩。

2000年10月12日，瑞典文學院宣布把2000年度諾貝爾文學獎授予居留法國的中國作家高行健，表彰他以「刻骨銘心的洞察力和語言的豐富機智，為中文小說藝術和戲劇開闢了新的道路」，代表作《靈山》更被譽為「一部無與倫比、罕見的文學傑作」。他的得獎成為了百年來首位獲獎的華人作家¹，也填補了華人作家長期以來在諾貝爾文學獎上的空白。

至於李安所導演的《臥虎藏龍》(Crouching Tiger, Hidden Dragon)，終於在華語電影5度向奧斯卡金像獎叩關失利後²，於2001年3月26日獲得最佳外語片等4項獎項。正如李安在頒獎典禮結束後的說法，「這部電影得獎的最大意義在於，打破了文化的隔閡，好萊塢無形的那道牆終於被撞破了³。」

從高水準的純文學（高行健獲得諾貝爾文學獎）到通俗化的電影藝術（《臥虎藏龍》獲得奧斯卡金像獎的肯定），固然代表華人的藝術、文學成就已經具有世界級的水準，獲得全球指標性的肯認，不過，在為他們出色的表現感到驕傲高興之餘，或許也應該進行另一種向度的反思。

有學者認為，作為高行健獲獎的主體作品《靈山》，甚至包括《一個人的聖

¹ 諾貝爾文學獎自1901年首次頒發，至1999年為止，共有96位得主，其間有7年未頒發，另4年有2人同時獲獎，其中只有7位非歐美人士。高行健於2000年得獎，成為諾貝爾文學獎百年來第97位得主，第8位非歐美人士，第1位華人。參見周玉山(2001)：〈從高行健獲獎論中共的文藝政策〉，《中國大陸研究》，44(2)：78。

² 在《臥虎藏龍》之前，華語電影已有五度入圍奧斯卡金像獎最佳外語片的紀錄，分別是：1991年《菊豆》(張藝謀導演)、1992年《大紅燈籠高高掛》(張藝謀導演)、1994年《霸王別姬》(陳凱歌導演)、1994年《喜宴》(李安導演)、1995年《飲食男女》(李安導演)。

³ 唐在揚(2001年3月26日)：〈李安！李安！他撞破好萊塢無形的牆〉，《聯合晚報》，第3版。

經》，之所以能夠獲得青睞，除了高行健本身的文學創作能力外，主要是非常符合歐洲人「東方主義」的邏輯框架。高行健的作品，其敘述語言是極其優美的，而意境也是極其幽深，更重要的是，他把中國的神秘特殊浸潤在優美的現代語境中，讓夢境與現實、歷史與神話、遠古與現代，都能在他的作品中連結遭遇在一起。《靈山》非常貼切地在抽掉具體歷史情境的情況下，把做為不同於西方的另一個世界的中國，導入空靈的審美意識及心理結構中，幫助西方人將其轉換為一種神話與夢幻，滿足西方人獵奇非西方世界神秘特殊性的心理；這也顯示出，西方人不僅需要獵奇非西方世界的「落後」，也更需要通過非西方世界的特殊與神秘，來平衡西方文明和西方人內心世界現存的不穩定性。正因為如此，歐洲媒體曾將《靈山》與《水滸傳》、《西遊記》並比，盛讚其空靈、深邃和充滿詩意⁴。

同樣地，《臥虎藏龍》的成功，某種程度而言，也滿足了西方人對東方的想像。一舉囊括第 73 屆奧斯卡金像獎 4 項大獎的《臥虎藏龍》，除了最佳外語片外，同時也獲得最佳攝影、最佳藝術指導、最佳電影配樂等 3 項「技術」獎項。負責攝影指導的鮑德熹是掌握影像的靈魂人物，黃山的迷濛飄邈、竹林的空靈雋秀以及大漠的壯闊，都在他的掌鏡下融入電影情節，令人觀之動容。統籌藝術及造型的總監葉錦添，在視覺美學上以精緻細膩的手法描繪出一種迷離的氣氛，讓人墜入瑰麗的中國情調。至於聲音方面，作曲家譚盾無論在打擊樂配合武打場面的緊湊節奏，或以弦樂襯托綿延悠遠的東方意境，加上馬友友以大提琴演奏二胡的新詮釋，都能帶動觀眾進入影片的情緒⁵。

因此，融合了東方內涵（中國武術、傳統儒家的禮教規範、中國文化的禪道空靈之美、中國山水的意境）與西方技術（先進的聲光音效、運鏡、攝影、視覺效果、行銷手法）的《臥虎藏龍》，所展現的俠義理念、古典浪漫及空靈美感，搭配著西方人已類型化的「中國圖像」（帝制、宮殿、四合院、武打、漠北風光），自然提高了西方人閱讀東方「文本」⁶的可讀性、可接受度。

⁴ 李英明（2000年10月14日）：〈高行健的文藝創作，震撼西方的文學實驗 - 揚棄中國文學束縛，延續中國文學語境〉，《聯合報》，第15版。

⁵ 王明霞（2001）：〈東方的第一道曙光 - 談臥虎藏龍〉，《明道文藝》。302：12。

⁶ 文本是由各種再現的符碼所組成。根據台灣學者夏春祥的說明，「文本」(text) 這個概念具有 2 個根源，其一是在文學的脈絡，其二是在社會性的範疇。本論文是將華語電影視為文本分析的對象，並側重社會性範疇的討論。文本作為一種策略或工具，重要性是在意義的說明，而與此密切關聯的則是論述 (discourse) 的方法。詳見夏春祥（1997）：〈文本分析與傳播研究〉，《新聞學研究》，54：143 - 149。

這樣的呈現風格，有人盛讚它不僅觸發中國人對舊有時代的鄉愁，更在外國人的心目中形成獨特的美學⁷；但也有人質疑這部電影是刻意迎合西方人對東方的「想像圖像」，是「拍給西方人看的」。事實上，類似的思辯一直以不同形式存在著，從文學、藝術、流行文化一直延伸到國際政治經濟場域，相關議題的討論隨著全球化的趨勢而方興未艾，因此，具有高度反思批判能力、人文關懷的後殖民理論，自然成為探討隱涵於文化權力中的殖民與被殖民關係的重要理論架構。

正如文化評論者南方朔所言，東方文化被西方接受並非一夕之間，而是經歷了長久時間的努力與累積，到達一定程度的成熟時機，便能獲得適當的肯定。因此，我們可以說，《臥虎藏龍》的成功是奠基於過去華語電影的進軍國際市場所累積的經驗，結合了眾人在各藝術領域的優異表現，到此成熟的時機於是開花結果，獲得全球性的肯定，進而成為東方藝術的代表性作品。

因此，本篇論文試圖回溯到 1970 年代末期以來西方影展所掀起的「中國熱」現象，說明其成因、所代表的不同意義及其背後的文化意涵，並探討華語電影工作者如何回應這股挾強勢政經力量的後殖民論述。

第二節、研究途徑 - 後殖民論述與電影研究：

壹、後殖民理論：

二次戰後，亞、非、拉丁美洲等殖民地國家雖然取得國家政治的獨立，但並非完全擺脫西方殖民國家文化意識與知識型態的殖民狀態，新的殖民關係反而以一種更新、更隱蔽、更技巧高明的形式不斷在延續。

在此情況下，「後殖民主義」(Postcolonialism)⁸及其相關論述在二次戰後的

⁷ 簡政珍 (2001)：〈臥虎藏龍 - 悲劇與映象的律動〉，《聯合文學》。198：11。

⁸ 根據台灣學者宋國誠的見解，「後殖民主義」這個名詞包括「後殖民理論」(postcolonial theory)、「後殖民論述」(postcolonial discourse)、「後殖民批評」(postcolonial critics)、「後殖民性」(postcoloniality)、「後殖民情境」(postcolonial condition)等相關用語，它們分別在不同的脈絡中因批評者的需要而被使用。

民族獨立時代、全球非殖民化的背景下，作為一種新的文化趨勢和知識典範而出現。「後殖民」不但用來指稱殖民的延續和殖民主義的「尚未超越」，同時也描述古典「經濟帝國主義」向新型「文化帝國主義」的過渡。從這個意義而言，「後殖民主義」是對殖民主義進行更深層的解讀與剖析，一方面在批判「殖民後」(after colonization) 重新包裝的殖民主義，一方面則通過對「殖民論述的解構」(deconstruction of colonial discourse)，尋求民族主體性的重建以及爭取民族的「自述權」⁹。

根據台灣學者宋國誠的看法，從六〇年代迄今，後殖民主義的發展背景大致經過三個階段¹⁰：

第一階段：以法農(Frantz Fanon)在1952年發表《黑皮膚、白面具》(Black Skin, White Masks)一書為起點，法農引用佛洛伊德精神分析研究「西方殖民史」，探索被殖民國家所遺留的精神負擔、心理麻痺和文化迷失等問題。他並強調，這些民族的首要工作是要去除心靈上的殖民狀態，而不只是爭取表面的獨立形式。

第二階段：七〇年代末，當世界上大多數地區不再存在殖民者的行政統治時，殖民話語批評才進入西方文學理論和批評。這個階段是以薩伊德(Edward W. Said)於1978年發表的《東方主義》(Orientalism)為標記，側重於西方與東方的文化互動關係，特別是「殖民/被殖民」話語結構的「解碼」，對西方殖民話語和文化輸控進行批判和解析。

第三階段：進入理論整建階段。後殖民論述開始注入社會學、國際關係、比較文學、種族和性別研究、文化人類學、後現代美學、藝術、戲劇、電影，走向一個新的「異質語境」，並努力建立「民族自述」(ethnic discourse)的新階段，使得探討的領域更為拓寬和多元化。

後殖民論述集中關注第三世界與西方殖民主義國家的文化上的關係，又稱為

⁹ 宋國誠(2000)：〈後殖民理論在中國 - 理論旅行及其中國化〉，《中國大陸研究》，43(10)：4-5。

¹⁰ 同注9，頁8-9。

「文化殖民主義」(cultural colonialism)¹¹。相關論述旨在分析「殖民／受殖」、「中心／邊陲」、「自我／他者」、「能指／所指」、「主述／被述」這種「主／客」二元不平等結構，以及這種二元不平等結構的「生產過程」、「表現方式」和「歷史效果」及其對民族、民族意識、民族文化的深層影響，並企圖搭建一個「文化場景」，從中透視西方「帝國主義文本」如何「生產」和「再生產」¹²。

做為一種多元文化理論 (multi-culturalism)，「後殖民主義」主要研究在於西方對非西方世界在文化上的一種優勢關係，這種優勢關係藉由自我／他者的區隔為起點，通過中心想像、想像建構、文化霸權、文化雜交、認同混淆、歷史遺忘或重塑、他者建構與再現等理論加以闡述¹³。

因此，面對後殖民文化理論，研究者必須深入到其發展的歷史脈絡中，才有可能認識到後殖民論述與當前權力話語的微妙關係，進而才能掌握後殖民理論的文化話語分析意向，在歷史、政治、文化彼此交織的複雜理路中得到較為清晰的闡釋話語，從而對於當代兩岸三地的身分認同、第三世界文化的闡釋框架問題，以及民族文化差異與溝通問題做出適切回應。

貳、東方主義：

作為後殖民話語批評的重要途徑，薩伊德的《東方主義》側重分析現存的帝國主義文化侵略、第三世界菁英知識份子的文化角色和社會參與、關於種族／文化／歷史的「他者」的表述。因此，東方主義關注焦點在於具有殖民意義的話語生產與文本生產，其目的在於以第三世界的名義揭示殖民霸權與知識生產的相互鞏固關係，抵抗西方對他者的控制與支配，爭取被西方所壓抑的歷史和身分。

基本上，薩伊德提出的「東方主義」，筆者粗略將其概分為下列三種意涵：

一、在西方中心論的二元思維下，東方長期以來作為西方的文化競爭者、一再出現的「異己」與「他者」(the other) 意象，因此，東方成為一個對照係數，

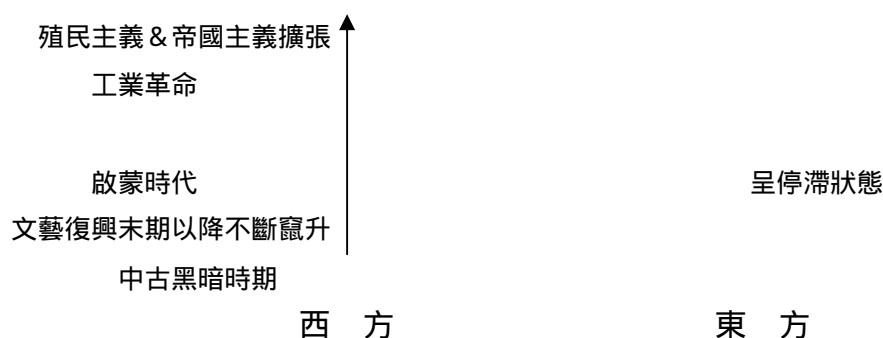
¹¹ 陶東風 (2000)：《後殖民主義》，頁 3。台北：揚智出版社。

¹² 同注 9，頁 8。

¹³ 王寧、薛曉源 (1998)：《全球化與後殖民批評》，頁 119。北京：中央編譯出版社。

透過認識論上建構「自我／他者」的差異系統，幫助西方的自我界定，進而形塑西方自身的現代性¹⁴。

圖 1 - 1：東方主義下的東／西方相對位置



啟蒙時代以來，西方人透過「西方／非西方」的區隔，來建構其配合西方社會「現代性」(modernity)發展的自我認同，並形塑了西方中心主義與東方主義的觀念。

這種東方主義式的策略是依賴於一種彈性的位置優越感(尤其在文藝復興以降迄今這段西方不斷「竄升」的時期)，因此，西方之所以可以思考東方，進而想像東方，正是因為處於停滯的東方「有可能待在那兒」，而且幾乎是沒有抵抗能力的¹⁵。「東方」被想像式地塑造為西方的「沈默他者」，正因為如此，西方對於中國的想像，從 16、17 世紀英國人眼中「全世界治理最好的國度之一」，經過東方主義相關文本的不斷的扭曲與「再現」(representation)¹⁶，逐漸淪為「邪惡的化身」¹⁷。

由此可知，「他者化」一直是殖民過程中最根本的問題，殖民者藉著將被殖民者他者化、客體化，而樹立起彼此的差異，建構殖民者優越論的事實¹⁸。這種

¹⁴ Said, E. (1999):《東方主義》，王志宏等(譯)，頁 2 - 3。台北：立緒文化。

¹⁵ 同注 14，頁 9 - 10。

¹⁶ 探究他者的「再現」，必須揭露背後的權力關係，這種權力關係包括了某種支配與反支配的運作，也就是說，他者之所以成為他者，在於它是特定主體間權力關係的運作所生產出來的，他者被「再現」的同時，事實上也「再現」了這種權力關係的實踐。

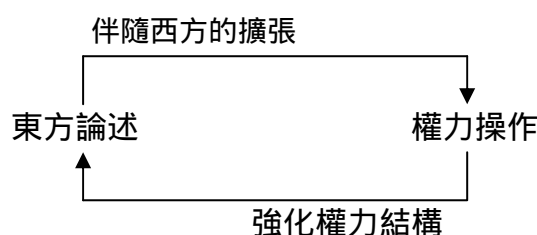
¹⁷ Nicholas Koss (2000): <意象、結構和改寫：十六世紀和十七世紀英國人概念中的中國>，謝惠英(譯)，《中外文學》，29(2): 101 - 110。

¹⁸ Elleke Boehmer (1995):《殖民與後殖民文學》，盛寧(譯)，頁 87 - 91。香港：牛津出版社。

東方主義其實是一種社會達爾文主義，強調優勝劣敗、適者生存的意識，從而為歐洲和西方的對外擴張和殖民不斷奠定合理化的辯護基礎，並經常表現為赤裸裸的帝國主義¹⁹。

二、一種制度、字彙、學術、想像、教義，甚至是殖民官僚與風格在支持的「論述策略」。透過系統性的規訓系統，進行政治性地、社會學式地、軍事性地、意識型態地、科學地，甚至是想像地在管理東方，或甚至生產東方²⁰。

圖 1 - 2：東方論述 vs 權力操作的辯證關係



(本圖參考李英明教授「後殖民與民族主義專題」課堂講義)

東方在東方主義的「話語 - 權力網絡」中被「他者化」，成為被研究、被描寫的對象。在「他者化」的過程中，殖民者以自我視域為出發點，建構他者的形象，並將此形象透過政治權力、文化上潛移默化的正當化結果，灌輸到被殖民者身上，被殖民者接受並再次建構了想像中的自我形象。這種被具體化、被建構的形象，並沒有歷史正當性，它只是在殖民版圖、殖民法以及殖民的等級分類之下的符號產物，甚至可能是殖民國家圖書館所管理的資料檔案²¹。

由此可知，東方主義作為一種抽象的統治形式，建立在一系列心理操作的技術之上，可轉化為符碼而讓人不自覺，散見於各種「帝國主義文本」(文學、小說乃至於電影)之中，並透過文化傳播的方式，依託優勢的物質文明、媒介予以延續一種後殖民狀態。從這個角度思考，槍砲只是帝國主義的表徵，而帝國文本

¹⁹ 李英明 (1999):《中國：向鄧後時代轉折》，頁 151 - 155。台北：生智出版社。

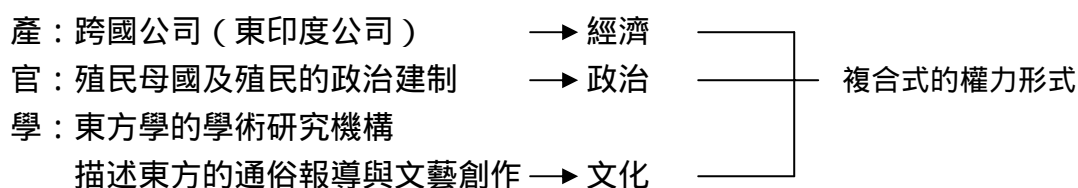
²⁰ 同注 14，頁 2 - 3。

²¹ 帝國的殖民統治是一種遠距離行動或控制，為了維繫帝國，除了船堅砲利之外，必須仰賴各種有關殖民地的論述。包括航海家、人類學家、語言學家、旅行家、外交使節、作家、傳教士等往返於帝國與殖民地的人，不論他們是否有此居心，不論他們願不願意，他們的著作、考察心得、整理筆記、繪製地圖，極可能構成帝國檔案，成為建立文化異己性的文本。這些文本或檔案變成帝國強權進行地緣政治分割的主要依據，這就是薩伊德所謂的「想像地理」。

論述所建構的知識系統，才是帝國統治的命脈。後殖民批評主要是針對「文本政治」²²，而非「現實政治」。

三、東方主義可以被分析討論成一個為了處置東方、安頓東方並統治東方而存在的集團制度 (corporate institution)。然而，權力之所以能夠不平等的形塑成統治者 / 被統治者的關係，兩者間必然產生某種程度共生共謀的關係²³。

圖 1 - 3：形塑東方主義的集團制度



薩伊德認為，東方主義並非西方人虛浮的幻想，而是長期透過生產機制被創造出來的一整套物質投資的理論與實務，產生於貌似科學、實則以想像為主的研究。先將東方置放在一個可被接收的柵欄中加以過濾，以便篩選進入西方的意識中，再透過持續的「投資 - 生產」，將這套東方論述不斷增殖繁衍成一般的文化。而這種產製過程，必然是通過上述制度化的複合式權力機制加以進行。

參、後殖民論述與認同問題：

記憶 (memory) 是意識存在的結構性基礎，是殖民主義與文化身分問題之間的橋樑。記憶絕不是靜態的內省或回溯行為，它是一個痛苦的組合 (remembering) 是把被肢解的過去 (dismembered past) 組合起來以便理解今天的創傷。

- Homi Bhabha²⁴

認同是一種不斷通過在不同時空下與不同主體間的互動所產生的一種自我

²² 後殖民論述的一個重要面向是作為一種文化政治理論的後殖民批評。Bart Moore-Gilbert 認為，後殖民批評可以被視為一種特定的「閱讀實踐」(reading practice)，旨在消弭、挑戰或反映主宰與附屬關係的文化模式的分析。

²³ 同注 14，頁 4。

²⁴ Bhabha, H.(1994). The Location of Culture. pp.63-64. London : Routledge.

主體的歸屬感，認同的建構就是一種主體自我歸屬感的建構，從而使主體獲得存在的意義與安全感／滿足感²⁵。

事實上，身分的建構必須經過一個身分的篩選過程，過程往往預設了「他者」的存在，然後透過區隔他人而確定自己的身分。如果篩選過程壓制其他身分，而且建構主導和從屬的社會關係，那麼篩選過程本身已具有意識型態的性質。整個後殖民論述的核心其實就是圍繞著對主體和客體之間的認同命題開展的，而後殖民理論所探討的核心，其實就是一種「自我」與相對於自我的「他者」之間的認同問題。然而，殖民話語往往極為複雜的，誰是我們的聽眾？我們在哪裏說話？發言的場所和講話的對象往往會影響我們想要表達的意思。

因此，認同 (identity) 是一個既古老又複雜的概念，在定義上，它可以是一個「同一」，一種歸屬、一種贊同²⁶。在內涵上，它包括了「國家認同」、「民族認同」、「文化認同」、「主體認同」、「宗教認同」等不同面向，我們在本文中所探討的是一種主體認同建構／迷思的過程，因此，我們可以由主體能動性的觀點出發來定義本文中的認同，也就是指，一個主體如何在某個時空環境下定位自己的存在過程的過程。

「身分」與「認同」是社會和文化的結果。種族、階級、性別、地理位置都會影響「身分」的形成，具體的歷史過程、特定的社會、文化、政治語境也會對於「身分」和「認同」發生決定性的作用。由此可知，「身分」可以作為一種表述的策略，用來拓展新的發言渠道，而作為後殖民主體，必須不斷地重新定位，尋找自己的位置。

²⁵ 賴皆興 (2002):《中共意識型態發展中的後殖民意涵：由「馬克思主義中國化」到「三個代表」》，頁 13 - 14。台北：政治大學東亞研究所碩士論文。

²⁶ 認同的三種定義，第一種是「同一、等一」(oneness、sameness)，以「同一性」(identity) 和「差異性」(diversity) 來界定認同的對象，認同即意味著「同一」。第二種是「確認」(identification、belongingness)，「確認」是指一種瞭解自我與他者的差異而肯定自我個體性，「歸屬」是指一個存在物經由辯識自己與他者共同特徵，從而知道自己的同類為何，肯定了自己群體性，這種「區別他者」和「肯定自我」是同時存在、相輔相成的。目前我們討論的「國家認同」、「族群認同」其實都是這個意義下的認同問題。第三種是「贊同、同意」(approval、agreement)，這就與英文的 identity 較為無關，而純粹是一種中文的「同意」。詳見江宜樺 (2000):《自由主義、民族主義與國家認同》，頁 8 - 11。台北：揚智出版社。

肆、全球化年代的後殖民：

單從批判論述的發展歷史脈絡來看，八〇年代中後期可算是後殖民論述的黃金時期，到了九〇年代，其位置逐漸由冒起甚速的全球化論述所取代。然而，若說後殖民和全球化論述只是先後或因果關係，就似乎是將問題過分簡化。因此，要瞭解後殖民論述，就有必要瞭解後殖民論述在全球化年代中的轉化²⁷。

儘管在國界逐漸模糊、跨國流動日趨頻繁的全球化年代，後殖民論述中的殖民者／被殖民者、東方／西方、中心／邊陲等理論架構常被批評為不再適用，但在代之而起的全球／本土的理論架構中，後殖民論述的二元框架仍然影響著表面看來跨越邊界的全球化論述。更重要的是，在全球化脈絡中，由於跨文化之間的流動與翻譯（translation）變得幾乎無可避免，因此，後殖民論述經常提到的夾縫性、混雜性等觀念便更形重要，借用 Benita Parry 的說法，「跨國文化交通的全球化流動已經製造出一種崛起中的『後殖民世界公民主義』（postcolonial cosmopolitanism）²⁸」。由此可知，在全球化論述中，後殖民的一些重要觀念與後殖民論述本身不但未有消滅，反而以不同形式按不同情況發展而成為重要議題。

另一方面，在日益網絡化的全球關係中，文化混雜更已是無處不在，因此，有關「混雜」在全球化和後殖民論述中的位置的相關討論更形重要。事實上，「混雜」一直是後殖民論述的中心議題之一，後殖民理論家霍米 巴巴（Homi Bhabha）認為，「後殖民論述質疑殖民者權威的一種戰術：倒轉因殖民主義否定某些事物所帶來的影響，讓其他『被否定了』的知識重新進入主導論述，藉此疏減殖民主義權威的基礎 - 其確認的規則……因此，混雜可以帶出以全新方式理解和生產意義的方式的『第三空間』²⁹。」

正因為混雜常被視為可以雜交繁衍出文化主動性的不同可能性，可以混淆既存模式，有助於破除混雜／純正的簡單二元對立的迷思，並指向一種新的世界公民主義，包括巴巴、史碧瓦克（Gayatri C. Spivak）等後殖民理論大師企圖將一種後殖民的文化視點注入全球化論述中，打破全球化論述同質化／異質化的二元框架，將問題導向以混雜為本的多重尺度，令我們國族、本土、全球等不同尺度

²⁷ 朱耀偉（2002）：〈全球化年代的後殖民論述〉，《社會理論學報》，5（1）：155。

²⁸ Benita Parry(1991). *The Contradictions of Cultural Studies*. pp.41.

²⁹ Homi Bhabha(1994). *The Location of Culture*. pp.38-39.114. London and New York: Routledge.

考量文化互動的複雜情況，引申出「全球本土」(glocal)的複雜課題³⁰。

無論混雜、第三空間、批判的本土主義，乃至於世界公民主義，都是希望朝向一個文化和知識活力充沛的世界，然而，面對後殖民論述逐漸被全球化學術機制吸納、收編而變得更職業化，卻剛好是反諷的失去活力、否向未來。從後殖民到全球化的討論中，問題卻仍然難脫一個非此即彼的二元對立架構的迷思之中，全球化資本主義的發展依舊以西方中心主義為基本運作邏輯。

正如德里克(Arif Dirlik)所批評，「作為第三世界不同聲音興起的先決條件，歐洲中心主義仍然保有其霸權，可是，比以往任何時間都更明顯的是，要保有這種霸權，其邊界也必須變得更加『多孔』，藉此攝取不同的文化可能性，而這些可能性本來或許會變成具破壞力的對立泉源.....『馴服他者』的最有效方法是製造可以融入全球性資本的階級，以他們作為從內控制他者的工具。這些既得利益者會為全球化資本主義的伸展提供最有力的協助，因為全球化資本主義的市場擴張愈成功，他們自己的職業也就愈成功³¹。」

因此，有學者提出「批判的多元文化主義」，凸顯出任何本來具有批判性的論述，在機制化之後，都可能會僵化，其批判性有必要再一次更新³²。由此可知，後殖民論述不但未曾結束，反而在全球化年代才剛剛重新起步。

伍、電影研究在後殖民論述的意義：

電影就像其他任何一種再現的媒體一樣，它描繪真實的方式乃是透過文化中的符碼、慣例、迷思(myths)與意識型態，以及透過其媒體本身特別的符號指涉實踐來進行。電影會對文化的意義系統不斷作用 - 去更新、複製，或是評論 - 然而電影本身也是由這些意義系統生產出來的³³。

因此，「電影」作為第八藝術，它不只是語言、藝術創作的形式，同時也是

³⁰ 同注 27，頁 162 - 164。

³¹ Arif Dirlik (1994). *The Postcolonial Aura : Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*. *Critical Inquiry* 20. pp.354.

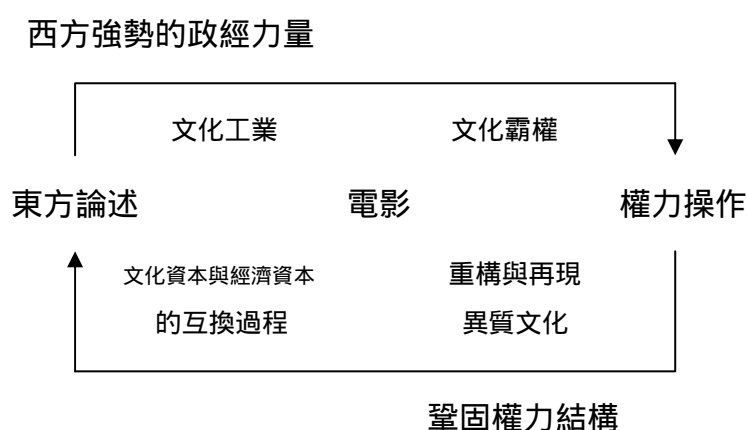
³² 同注 27，頁 166 - 168。

³³ Graeme Turner (1997):《電影的社會實踐》，林文淇(譯)，頁 160。台北：遠流出版社。

經濟活動、社會行為、政治途徑與文化表徵等不同形式的社會實踐。它被普遍視為影像領域中衝擊性最強的媒介，一方面是一種文化意識型態產物，另一方面，也成為市場規律支配的商品。

綜合本節的上述說明可以瞭解，後殖民理論非常有效的處理由媒體和文化商品的全球流通所產生的文化矛盾與融合，並導致一種經商品化的融合³⁴。將後殖民論述架構運用在電影研究上，電影可以被視為西方國家傳遞並鞏固文化意識的優勢下，進可攻(強勢的傳播力量)退可守(篩選納入體制)的文本與生產機制。

圖 1 - 4：後殖民理論架構下的電影研究



正如突尼西亞的評論家 Ferid Boughedir 所指出，「電影如同教育、考古學、書籍和報紙，共謀於對現實的虛構，將殖民者描繪成來自於一個優越文化和文明的技術人員、先進的人，另一方面，被殖民的當地人則是落後的、沒有發展科技進步的能力，或無法掌握自己的殷切期望，幾近野獸的人類（縱使，有時候他們可能是驕傲和慷慨的）」³⁵。另外，Albert Memmi 在《The Colonizer and the Colonized》一書中則認為，由殖民者所創造和散布的「神秘而劣等的形象」，結果也終於讓被殖民者所接受而習以為常，接受殖民者所賦加於他的面貌，殖民者的「正當性」因而得以有所保障³⁶。

³⁴ Robert Stam (2002):《電影理論解讀》，陳儒修、郭幼龍(譯)，頁400。台北：遠流出版社。

³⁵ Ferid Boughedir, “Report and Prospects”, in Cinema and Society, ed. Enrico Fulchignoni (Paris :ITFC/UNESCO, 1982) ,p.101 Amended Translation.

³⁶ Albert Memmi (1974), The Colonizer and the Colonized pp.87-88. London : Souvenir Press.

這種東方主義式的權力論述，所造成的最大後遺症，就是撕裂了被殖民國家的文化認同，讓當地的藝術家、知識份子必須重新建立他們與原本遭到扭曲壓抑（或污名化）的本土文化之間的聯繫，在不斷追憶思索「自己到底是誰？」的過程中進行「神經性縫合」。正如 Roy Armes 所言，「個人或群體身陷於兩種不同文化之間，所造成的認同錯亂，正是我們所知第三世界藝術家所面臨的最為急切的問題之一，同時也可以成為我們檢視殖民主義所導致心理創傷的起點。」

然而，這條道路註定是艱苦而漫長的。華語電影工作者透過電影來表述民間記憶，並進行文化尋根的探索，一方面必須面對國家、民族、族群、語言與文化之間錯亂認同的掙扎，另一方面，又必須面對世界資本主義體系、西方強勢的文化霸權，因此，如何化解本土蘊孕的個人情懷和國際市場的需求之間在創作上的衝突，並在國際影壇中找到自己的位置，發出自己聲音，是華語電影工作者必須不斷面臨的挑戰。

陸、東方主義下的權力機制 - 國際影展：

一、國際影展（國際電影節）的定義：

根據中國大百科《電影卷》中將「international film festival」譯為「國際電影節」。其定義為³⁷：

世界各國電影藝術和技術成就展覽的盛會。主要目的是交流經驗、互相學習、促進各國電影事業的發展。通常都設立一個國際評選委員會，對正式參展的影片進行評選，對優秀影片和它們的作者（包括導演、編劇、演員、攝影、作曲、剪接、服裝、美工等）授予獎品或獎狀等。另外，也有只參展不評獎的國際電影節。

基本上，影展是「為評價傑出的影片而舉行的集會」，具有「振興電影文化」的目的，進而為世人打開面對世界的一扇窗，達到文化交流。值得注意的是，各影展有無頒發獎項、影片交易的商業行為，甚至影片評選取向的標準都不盡相同。

³⁷ 陳振興（1992）：《中國大百科全書 - 電影卷》，頁 181。台北：錦繡出版社。

世界上第一個國際影展是 1932 年 8 月在義大利舉行的威尼斯影展 (Venice International Film Festival)³⁸。第二次世界大戰之後，國際電影節日漸增多，1950 年代，國際電影節從歐洲擴展到北美洲、亞洲、大洋洲、拉丁美洲與非洲，增加到 50 多個³⁹。

從 1980 年代開始，國際影展、電影節如雨後春筍地開辦，目前全球已有超過 400 個電影節，構成了一個主流商業電影之外的獨立發行網⁴⁰，在各大城市播放不容易在商業電影院公映的「藝術電影」⁴¹，也在商業電影體制之外提供更多不同類型的觀影選擇。因此，影展本身已經成為「藝術行銷」⁴²中重要的一環，揉合了藝術與商業雙重面向，既是一項藝術的形式，也是十足的工業體。

事實上，在眾多的國際影展中，因規模、類型、影展歷史等各種因素的影響，而有其「位階性」。最受到重視的就是威尼斯影展、坎城影展 (Cannes International Film Festival)⁴³、柏林影展 (Berlin International Film Festival)⁴⁴等歐洲三大影展

³⁸ 威尼斯影展成立於 1932 年，是歷史最悠久的國際影展，每年 9 月左右舉行，以展出文學電影為特色。影展單元包括：國際影片競賽展、回顧展、特別事件放映、影評週、午夜放映、威尼斯地平線。威尼斯影展以藝術創意與文化內涵為取向，標榜藝術和文化，較不具商業色彩的大型國際影展，不設市場展。不過，由於沒有市場展，即使影片口碑再好，現場也無法達成賣片交易，使商業導向的好萊塢八大片商不太願意選片競賽。

³⁹ 同注 37。

⁴⁰ David Bordwell (2000)：〈跨文化空間？朝向中文電影的詩學〉，葉月瑜、劉慧嬋 (譯)，《電影欣賞》。104：19 - 20。

⁴¹ 所謂「藝術電影」，主要是指涉歐洲的電影，特別是法國新浪潮與德國新電影，他們在技巧的實驗與敘事手法上，都有其自主性與企圖，而這些和主流的商業電影 (特別是美國的好萊塢電影) 是有所區隔的。這些歐洲電影，對美國的地下電影、日本的前衛電影、台灣的新電影以及東南亞一帶的電影產製，都有非常重大的影響力。詳見廖炳惠 (2003 年 2 月 22 日)：〈文學關鍵詞彙 (二)〉，《聯合報》，第 39 版。

⁴² 在今日社會中，將行銷的觀念融入藝術經營之中，已成為藝術界永續發展的不二法門。在國外，藝術行銷已走上專業化，尤其在美國，更是早已運用了和商業幾乎一樣的行銷策略來推廣藝術，並用以解決他們所面對的各種市場問題。

⁴³ 坎城影展創立於 1939 年，是目前規模最大的國際影展，於每年 5 月舉行 15 天左右的競賽與非競賽映演。所有參展影片要在歐洲近一年首映的作品，且未參加過其他影展、未在出品國外公映過。影展大致分為 6 個項目：正式競賽、導演雙週、一種注視、影評人週、法國電影新貌、會外市場展。這些展項自主性都很高，有獨立的組織、預算及獨立的選片與評審。其中導演雙週、一種注視單元，近年來發掘不少有潛力的導演。

⁴⁴ 柏林影展創立於 1951 年，每年 2 月舉行，活動期間約為 2 週，放映近 600 部電影，參展影片必須是影展前一年出品，且未曾公開放映或參加其他影展。影展的活動包括：國際電影競賽、青年導演論壇、兒童電影展、世界電影大觀、德國新影片展、回顧展、市場展等單元。柏林影展以提拔新導演和著重世界和平為特色，透過世界電影大觀、青年導演論壇等單元，先後發掘了西班牙阿莫多瓦、南韓林權澤、瑞典 Lasse Hallström (《戀戀情深》、《狗臉的歲月》)、Deltev Buck 等導演。柏林影展同時也是販賣非主流電影的最佳場合，尤其對獨立製片公司而言，每年都有來自各地的電影、電視片商。

(參見附錄一)，與美國奧斯卡影展 (Oscar Academy Awards)⁴⁵。同時，我們也可以根據新聞局公布《國產電影片暨電影從業人員參加國際影展獎勵要點》⁴⁶的區分，大致看出端倪：

表 1-1：新聞局公布《國產影片暨電影從業人員參加國際影展獎勵要點》針對影展的分級

第一類國際影展	法國坎城影展、義大利威尼斯影展、德國柏林影展、美國奧斯卡影展。
第二類國際影展	美國紐約影展、荷蘭鹿特丹影展、德國曼海姆影展、瑞士盧卡諾影展、加拿大多倫多影展、英國倫敦影展、法國南特影展、義大利都靈影展、日本東京影展、日本山形紀錄片影展、荷蘭阿姆斯特丹紀錄片影展、西班牙聖撒巴斯提安影展、韓國釜山影展、美國日舞影展。
第三類國際影展	俄羅斯莫斯科影展、希臘鐵撒隆尼卡影展、日本福岡影展、美國芝加哥影展、澳洲雪梨影展、加拿大溫哥華影展、捷克卡羅威發利影展、加拿大蒙特婁影展、美國舊金山影展。
第四類國際影展	英國倫敦短片影展、澳洲雪梨紀錄片影展、美國紐約瑪格雷麗特影展、比利時布魯塞爾國際影片暨錄影帶影展、澳洲墨爾本影展、美國聖地牙哥影展、德國漢堡影展、瑞士佛瑞堡影展、美國西雅圖影展、亞太影展、美國夏威夷影展、英國愛丁堡影展、德國慕尼黑影展、義大利貝沙洛影展、奧地利維也納影展、新加坡影展、法國克勒泰依女性影展、美國舊金山同性戀影展。

參考資料：2002 年中華民國電影年鑑。

在分布方面，由於歐洲是國際電影節的發源地，目前歐洲國家中有 20 多個國家和地區舉辦超過 200 個的國際電影節，約占全世界總數的 60%。其次是北美洲的美國、加拿大，這 2 個國家舉辦了超過 40 個國際影展，約占全世界的 18%，尤其是美國，雖然從 1950 年代才開始舉辦國際電影節，但 30 多年來，美國先後在 20 多個城市舉辦過超過 30 個不同形式的國際電影節，其中最主要集中在紐約、芝加哥、洛杉磯、舊金山等大城市，成為世界上舉辦國際電影節數量最多的國家之一⁴⁷。至於亞、非、拉丁美洲的數量則明顯偏低，亞洲國家舉辦影展的數目僅占全世界的 9%，拉丁美洲僅占 7%，而發展較晚的非洲僅占 4%⁴⁸。

⁴⁵ 奧斯卡影展於 1929 年舉行，由美國電影藝術與科學學院主辦。奧斯卡獎的評選方式和其他影展不同，由 26 位委員組成的管理委員會，網羅各種專業人士。各競賽項目由工會看片後提名 5 個入圍項目，2 月底公布入圍名單，影藝學院並安排影片給 4000 名會員看片，之後開始投票決定獲獎名單。參展影展若是在美國公映過的作品，可以參與角逐個人項目獎項多達 22 項，另設特別獎。值得注意的是，得獎幾乎也是票房保證。

⁴⁶ 本要點於 2001 年 6 月 27 日第 6 次修正公布。

⁴⁷ 同注 37。

⁴⁸ 同注 37。

同時，國際影展大致可以依目的區分為下列類型：(一) 競賽類影展：通常都設立國際評選委員會，對正式參展影片進行評選。(二) 觀摩類影展：引進各國優良電影進行映演，作為引介世界電影思潮的溝通管道、提升電影欣賞與創作水平。(三) 營利性質影展：將相同主題的影片集結起來一起宣傳促銷，目的在於推銷存片、求取利潤。(四) 推廣理念性質的影展：為了推廣藝術風潮與組織理念所舉辦的影展，如：女性影展、人權影展⁴⁹。

二、一種權力的展現 - 國際影展：

當前世界這種稱之為「後殖民」圖景的不平衡互動性，帶來了第三世界國家在全球化狀態中的一種普遍的民族情結：走向世界。事實上，所謂「世界」，在很大意義上就是支配世界、主導經濟文化秩序的西方發達國家，而所謂「走向」，則意味著試圖接受和肯定西方本位的世界主流經濟文化秩序⁵⁰。

八〇年代後期以來，「走向世界」一直是華語電影積極爭取電影全球化進程的一種方式，許多華語電影工作者採用各種方式尋求進入國際電影市場的通道。在投資上，有的華語電影從海外獲得相對於本土投資更為雄厚的製作經費，提供能與世界電影發展相適應的製作水平；在發行上，華語電影借助與海外的合作製片，來開發更具回收潛力的海外市場；在途徑上，華語電影依靠各種國際影展和跨國電影交流來獲得世界命名和認可，取得國際通行權；在製作上，一些華語電影自然也按照所謂的世界性標準來進行意義型態／文化／美學包裝和改造⁵¹。

由此觀之，若從東方主義的觀點，國際影展這個機制與競賽制度，可以被視為居於強勢的西方為了安頓東方、吸納東方並統治東方而存在的「集團制度」，另一方面，卻也可以被視為是華語電影走向世界的策略。然而，影展機制背後所展現的權力不平衡關係，註定了華語電影（或是任何第三世界電影）企圖走向世界必然遭受的挑戰與質疑。

⁴⁹ 唐慧音（2001）：《影展潮：藝術行銷的觀點》，頁 16。台北：國立政治大學新聞研究所碩士論文。

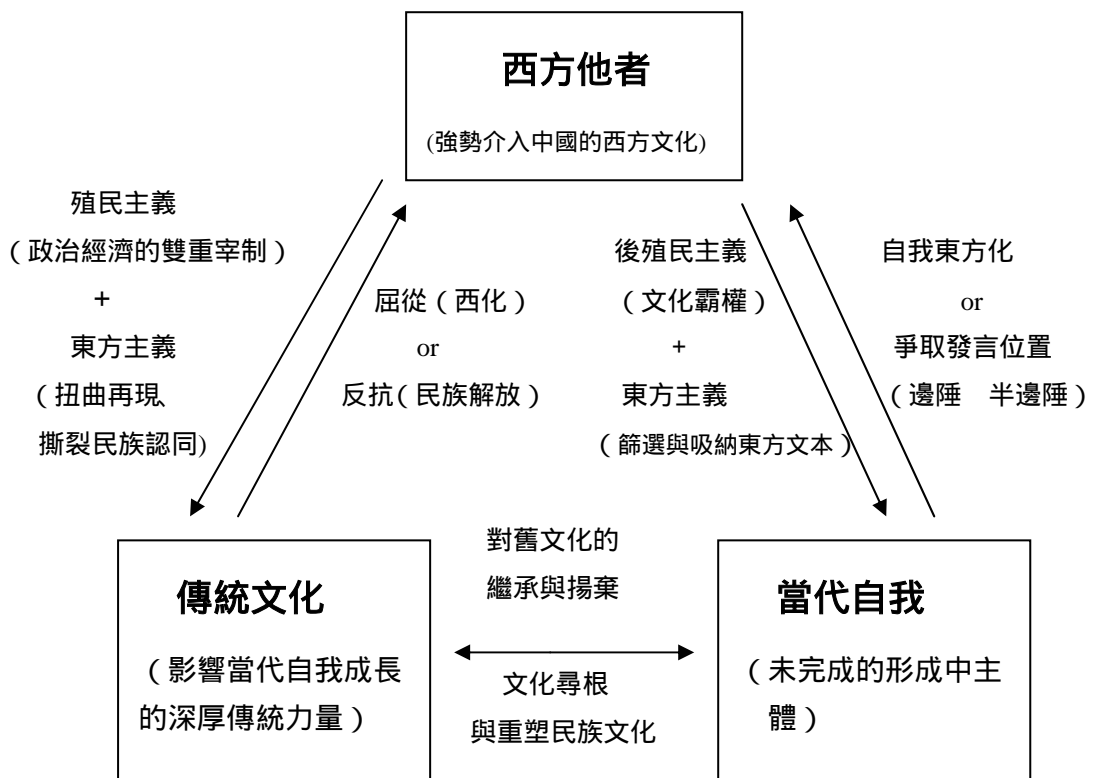
⁵⁰ 尹鴻（2000）：〈全球化、好萊塢與民族電影〉，《當代》，156：35。

⁵¹ 同注 49。

第三節、研究架構：

基於第一章對於後殖民理論與電影研究的理解，本研究試圖描繪出分析後殖民語境下的華語電影發展的研究架構圖，如下：

圖 1 - 5：後殖民語境下華語電影發展的研究架構圖



依照上圖所示，本研究之章節安排如下：

第二章《西方的中國意像 - 兼論「中國熱」的多樣面貌》，將西方描繪「中國」的文學、藝術等文本，納入歷史範疇、文化脈絡中，循此回溯西方眼中「中國意像」的轉變及其呈現出「中國熱」的多樣面貌。同時藉此說明，作為他者的存在，符號「中國」其實牽涉了複雜的隱藏文本與概念系統，並隨著時代及表達形式的變遷而不斷改變其內在含義。

第三章《解讀西方影展的「中國熱」現象 - 華語電影走向世界的過程》，將西方影展的「中國熱」現象，解讀為華語電影走向世界的 4 個階段 - 西方「發現」中國電影、兩岸新電影運動與西方中級影展、納入主流的藝術電影院線、與主流商業體制（好萊塢電影工業）接軌，並探討華語電影在走向世界的過程中，所面對的後殖民爭議及其轉化。

第四章《後殖民語境下的華語電影》則是在探討 1980 年代以來兩岸三地各自面臨的後殖民狀態，並說明電影工作者透過電影這種在敘事國族歷史與強化國族符號上具有高度影響力的文本，思索「傳統自我」與「當代自我」兩者之間的繼承與揚棄，並重塑自我認同的歷史命題。

第四節、研究限制：

本研究探討重點是西方影展的「中國熱」現象，並藉此現象說明 1980 年代以來兩岸三地所面臨的後殖民狀態。因此，作為一個跨文化現象的宏觀研究，固然有擷取部分電影的若干元素作為符號「中國」的象徵，以支撐本論文的論點，但重點並非針對特定單一的電影進行詳盡的文本分析。

第二，國際影展本身即是政治、文化、商業各種勢力競逐的場域，尤其是近年來的發展有逐漸向商業市場傾斜的狀況（其中又以坎城影展的好萊塢化最受到批評）。不過，本論文採取後殖民論述的途徑去分析影展政治及其展現的文化霸權，並未針對影展的商業利益進行系統性的說明。