

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與研究問題

歷史，作為一種對前人的追溯，所扮演的便是抵抗時間的流逝，賦予某一個過去的事件永恆的魅力。而電影，這藝術的第八個孩子在十九世紀末的誕生，更豐富了人類對歷史的描述能力。許多歷史中的人與物，成為了諸多電影的創作題材。一部接一部以各種歷史為敘事題材的電影，經年累月、永不停滯的被攝製生產，除了豐富了電影觀看者的視野，更豐富了電影本身做為一種學術領域在學理上的探討。

然而，電影是否可以用來表現歷史呢？著名德國電影和歷史理論家 Siegfried Kracauer (2006, 77-79) 曾拒絕承認歷史劇情片，部份原因是當代演員穿起古裝看上去並不可信。然而他更重要的理由是認為銀幕上呈現的並非過去，而只是對過去的模仿。但他認為電影可以對歷史的現實做到某種物資性的還原，更極力推崇電影的模仿功能。Siegfried Kracauer 的「物資還原論」，跟法國電影理論家 Andre Bazin 的觀點頗為相似。Bazin (Bazin / 崔君衍譯, 2005 : 5-17) 認為，攝影本身的客觀性賦予了影像令人信服的力量。攝影的出現，使到人類不能不想像被摹寫的原物是的確真實存在的。通過攝影，這些原物更是確確實實被重現出來。他因此認為，只有攝影鏡頭拍下的客觀影像，才能夠滿足人類淺意識中希望延續生命、抗拒時間流逝的「木乃伊情意結」。他更以「完整電影的神話」的觀念指出，電影的出現使到電影具備了照相的再現空間性的機能的同時，又可以紀錄時間性，從而使到自然物體及它的時空關係的再現表現更為完善。他似乎認為存在著一個客觀的現實世界，而電影提供了最好的方法來滿足人類對再現現實世界的永恆衝動，這種方法便是通過長鏡頭和深焦攝影。

另一個理論家 Ian Jarvie (Jarvie, 1978; 轉引自 Rosenstone, 1988: 1176) 卻認為電影並不適合用來呈現歷史，因為電影「所攜帶的訊息少得可憐」，也因為這「不得要領的弱點」(discursive weakness)，以至在電影中不可能做出任何有意義的歷史。歷史是首先並非是「對事實上發生了甚麼的描述性敘事」，而主要是「歷史學家之間關於到底發生了甚麼，為甚麼發生，以及如何充分解釋其意義的

爭論」。儘管確實「歷史學家可以把他的觀點包含在電影中，就如他也可以把它們包含在戲劇中」，但真正的問題卻是：「他怎樣辯護、為他的觀點提供注解、怎樣反駁、批判相對的論調？」

一九六〇、七〇年代席捲中國的文化大革命（以下簡稱文革），一般被認為是從一九六六年開始，而以一九七六年「四人幫」的粉碎劃下了句點（席宣、金春明，1996：1）。這一場「觸及全中國人靈魂」（金春明、黃欲沖、常惠民，1989：2），更被著名中國學者戴錦華（1999a：19）稱為「死亡與戕害人類的魔舞」的文化革命，一般被認為是中國的「十年浩劫」。

然而，在文革過後，人們又應該如何看待曾經為他們帶來浩劫和深刻影響的文革呢？而那些來自中國的藝術家尤其是電影創作者們，又如何把文革這題材容納入他們的電影中呢？文革，在中國和華語電影的歷史上可謂是一個頗具吸引力和歷久不衰的題材。文革結束後，這歷史事件本身成為了許多電影的創作泉源，其中更不乏具有藝術價值和發人深省的作品（關於這些電影，筆者將會在第二章做詳細的介紹）。雖然電影是否適合用來呈現歷史至今還是一個爭論不休的議題，而這也並不是筆者想要在這篇論文處理的問題，但我們卻無法抹殺這些電影創作者對歷史進行描繪的權力。正如美國歷史學家 Robert Rosenstone（2000：38）所指出的，電影給我們一種全新類型的歷史，更為我們呈現一個多層次的過去。那筆者更傾向於把這些電影創作者看成是某程度上的「歷史書寫者」。如果挪用 Jarvie 的觀點，認為這些「歷史書寫者」如何把歷史包含在他們的電影中，重要的問題是要看他們怎樣辯護、為他們的觀點提供注解、反駁、批判的論調等。那麼這一段曾經造成生靈塗炭的文革，如何被經歷過那段時光以及後世代的電影創作者們所感受、所記載、所書寫、所描繪，就成為了一個非常值得探討的問題了。他們對歷史的觀點是什麼？他們又如何對這段歷史進行批判、反駁，甚至辯護？曾經經歷過文革，至今執導過兩部以文革為敘事背景的电影即《孩子王》（1987）和《霸王別姬》（1993）的陳凱歌，在接受記者的採訪時曾如此說過：

「文革」不僅是一場政治運動，而且也是一個中國人將自己的理想和行為推到極端的社會表現。在這個社會表現裡。包含著我們的文化傳統、民族性格中的所有優點和弊病。雖然今天的時代與「文革」時期相比已經發生了巨大的變化，但兩者之間卻存在一種內在的聯繫（羅雪瑩，1993：296）。

作為中國「第五代」電影人的領軍人物之一的陳凱歌，更在自己所著（1991：18），描繪自己的文革經歷的書籍《少年凱歌》中指出：

這個革命幫助我認識了我自己。認識自己即是認識世界，明白這一點，就決定了我的一生。儘管「文化大革命」因「十年浩劫」這樣的名詞而似乎得到否定，也有了許多批評的書籍，但只要人們仍然只會控訴他人時，這場「革命」實際上還沒有結束。我試圖做的，就是在審判臺空著的時候自己走上去，承擔起我應當承擔的那部份責任。

身為一個前文革紅衛兵和知青，陳凱歌對文革的追溯，不只是一種自我認識的追尋，更是反思自己在文革中所扮演的角色。當一個反思者和一個電影藝術家的身份重疊時，其中一個走上「審判臺」的方法，便是通過自己所創作的電影。與陳凱歌同世代的另一個電影導演張藝謀（他的電影《活著》（1994）便是以文革為敘事背景）曾鐵定的認為：「對外界怎麼看我不太了解，我以為文革是個歷史，對全國有巨大的精神影響，這是蓋棺論定有是非價值的東西，不是你怎麼詮釋就怎麼決定的。」（焦雄屏，1998：78）

但是，另一個中國電影人姜文卻對文革有著較為不同的看法。他在談論自己那一部描繪文革的電影《陽光燦爛的日子》（1994）曾這樣說道：

我小學的時候沒有認真上過課，天天看武鬥，反師道尊嚴，以為這就是正常。事實上，文革對我記憶深刻，年輕人崇拜毛澤東，那是一種愛情，是全國的青少年突然愛上了毛澤東。現在人們都否認或迴避這事，或用理智、政治來解釋這時的生活，我覺得那都不真實，我希望拍真實的東西（同上引：142-143）。

然而，到底什麼是「真實的東西」呢？另一個中國導演田壯壯在談論他那部以文革為敘事背景的电影《藍風箏》（1992）時，卻認為要在電影中處理「真實」的文革並不是一件簡單的事情。他指出：

我還想再拍文革，因為文革對我來講是挺重要的。但是我一直想找一個特別好的角度，可能是更帶有一種自傳性質的吧。因為文革挺難拍的，還是歷歷在目的一件事兒，就是說你把全國都拍遍了，人家也會覺得不像文革，每個人都有自己的經驗，我要拍的話，就要找一個特別好的角度，但是又讓大家在心理上、在人和環境的關係中能找到一種共同的感受（吳文光，1994：278）。

對於田壯壯，每一人經歷過文革的人都可能有自己的文革體驗，這體驗也許跟其他同樣經歷過文革的人有所不同。這些體驗的異和同，就是那耐人尋味的地方了。而對於電影創作者來說，不同的文革體驗，也許使到他們在電影中在對文革的呈現上有所差異。因此，這些電影創作者的觀點，激發了筆者去思考一些問題，即這些電影創作者是如何去刻畫這段曾經為中國人帶來「浩劫」的歷史呢？在電影中除了以「浩劫」的形態來處理，還有其他的呈現方式嗎？如果有，那是怎樣的一種呈現方式？而最重要的是，為什麼會出現這種差異？這些都是筆者在這篇論文中試圖加以處理和探討的問題。

## 第二節 研究方法論——文本的外文性與互文性

也正如田壯壯所說的，每個經歷過文革的人都可能有屬於自己的文革經驗，那我們應該如何看待文革這「歷史」本身呢？如果按照上一節 Jarvie (Jarvie, 1978; 轉引自 Rosenstone, 1988: 1176) 的觀點，歷史的真正問題，是「歷史學家之間關於到底發生了甚麼，為甚麼發生，以及如何充分解釋其意義的爭論」，那這也把我們帶進了歷史學家們如何理解和詮釋史料的議題上。

早期歷史的觀念，是認為歷史研究者如果能在研究過程中克服和排除客觀的因素，那他便可以尋回和重建歷史。德國思想家 Karl Popper (1960: 1) 在他的論著《The Poverty of Historicism》中卻認為，我們掌握的事實往往非常有限，歷史不能依照我們的意志去重演或補充，而任何合理的方法都不可能預測人類歷史的進程。Popper (1966: 260) 更認為，我們不可能提供一部「真正如實表現過去」的歷史，只能存在著對歷史的各種解釋，而且沒有一種解釋是最終的解釋，因此

每一代人都有權力去做出自己的解釋。歷史雖然沒有目的，但我們能夠把這些目的加在歷史上，歷史雖然沒有意義，但我們可以給它一種意義。因此，那種認為收集和考察史料就可以還原和重建歷史真實性的一面的歷史觀念，受到了一些歷史學家的質疑。尤其是在上個世紀中期過後，社會人文學科領域進入了「語言學轉向」(linguistic turn) 後，像十九世紀歷史學家 Leopold von Ranke 要求歷史研究者不帶偏見和不帶目的對歷史「如實直書」的觀念(古偉瀛、王晴佳，2000：77)，已經備受質疑。換言之，史料並不是透明，也並非會為自己說話，它們是被歷史學家「說」出來的。也因此，在語言和符號學理論上耕耘的 Roland Barthes (1986: 137-140) 便認為，歷史的寫作總是無法與真實的歷史相一致，因為前者總是一種對後者的選擇。歷史學家不是事實的收集者，而是能指的收集者和整理者。

美國的歷史理論家 Hayden White 也同樣的將歷史看成是一種語言結構，他認為唯有透過語言結構才能把握歷史的價值。White (1973: x) 在他重要的論著《Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe》的導言中，便以「詩」或「語藝」(poetic) 來定義歷史。他認為在歷史的撰寫過程中，有經過所謂的「情節安排」(emplotment)、「正規論證」(formal argument)、「意識形態涵義」(ideological implication) 的過程，因此，歷史書寫是離不開「創作性」的。他在自己的多篇學術論文和多本論著中，都在圍繞著這議題進行闡述。他的「歷史詩學 / 歷史語藝學」，也成功的拆除了歷史與文學的二元對立的圍牆，文學看成是歷史的一個組成部份。他在另一篇論文中便簡明扼要的指出：

不論是歷史事件還可能是別的，它們都是實際上發生過的事情，或者被認為實際上發生過的事情，但它都不再是可以直接觀察到的事件。因此，爲了要構成反映的客體，它們必須被描述出來，並且是以某種自然或專門的語言描述出來。對這些事件的分析或解釋，不論是自然邏輯推理的還是敘事主義的，永遠都是對先前所描述出來的事件進行分析或解釋。這種描述是通過語言凝聚、替換、象徵化以及對這些文本在產生過程中進行兩度修改的產物。就憑這個基礎，人們就有理由宣稱歷史是一個文本 (White, 1989: 297)。

因此，對於像 Hayden White 這一類型的歷史理論家，都傾向認為並沒有所謂的

客觀性的歷史的存在，歷史應該是「被寫下來」供人閱讀的歷史「文本」，它的「文本性」(textuality)在語言結構下被突顯出來。然而，Fredric Jameson (1981: 82) 卻秉持著較不同的觀點。他認為：

根據 Althusser「不在場的原因」(absent cause)的說法也好，Lacan的「真實界」(Real)的說法也好，歷史都不是一個文本，因為基本上來說，歷史是非敘述和非再現的；我們也可以附加一句，除了文本的形式，歷史是無法企及的，換言之，只有通過預先(再)文本化的形式，我們才能接近歷史。

Jameson 雖然還是堅持有一個非敘述、非再現的客觀性的歷史存在，但他也認為除了以文本的形式，人們沒有其他辦法可以去接觸歷史。是否有一個客觀性的歷史的存在，至今還是一個爭論不休的問題，但這不是這篇論文想要以及可以處理的議題。本論文將依循歷史作為一個「文本」的觀念，來進一步的處理歷史和電影的關係。本論文也同時依循著名電影學者 Stephen Heath (1981: 131)的觀點，把電影當成是文本，當成是話語的單位 (unit of discourse)。因此，歷史的創作性和文本性，使到歷史的話語寫作和描繪歷史的電影創作有了共通點。Hans Kellner (1997: 406-407) 曾在一篇討論二戰時候納粹對猶太人大屠殺的歷史的文章中指出，這事件與其他歷史事件一樣，已經是一個已經過去了的事件，因此對它的描述也以不同的形式出現。它們可以是專業的歷史書籍，也可以是詩歌、電影和其他藝術品，因此在對這一件事件的回顧，便必須考慮到讀者或者觀眾的問題。於是，這裡有了一個「再現」(representation)的問題，而因此更必須考慮到修辭、時間、地點和人物，更必須考慮觀眾或者讀者對悲慘情節的接受能力，以及作者本身的意圖和他所選擇的題材等等。儘管二十世紀前半期所發生的猶太人大屠殺和中國文革災難在文化義涵上有它不一樣的地方，但筆者同意以上的說法，也正如 Hayden White (1988: 1194) 所強調的，歷史電影和文字歷史是類同的，因為兩者都通過凝聚化、替換化、象徵化和其他條件下的再現。

當然，歷史電影和歷史書寫由於媒介上的不同，而需要不一樣的再現方式，我們當然不能用評價文字歷史的標準尺度來評價歷史電影。電影這文本，基本上是通過攝影機運動、剪接、燈光、色彩、聲音、音樂、服裝等來呈現，因此和歷史書寫比較，它給於觀看者不一樣的歷史領略和感受。也因此，電影並不因為它

是一種藝術而失去它描繪歷史的權力，它透過它獨特的敘事的話語空間和影像世界，名正言順的成爲言說歷史的一個文本。如果我們借用 Hayden White 的觀點，認爲電影也有某種「詩學化」的過程，那我們並不需要假定電影可以爲我們呈現出「客觀」的歷史。當我們探究電影中對歷史的呈現，我們更不應該陷入歷史考據實證癖中，專注於考察電影的支微細節是否合乎「歷史的真實」。而更重要的問題是，這種對歷史的呈現方式的背後因素是什麼。而筆者認爲，這背後因素更是和這電影文本被創作時候的時代背景有著密切的關係。這就牽涉到了所謂的「外文性」(extratextuality) 和互文性 (intertextuality) 的議題。

一個文本不是孤立自主的，我們還必須關注文本的「外文性」。在這裡，Louis Montrosa (1992: 410) 更進一步闡述了所謂的「文本的歷史性」和「歷史的文本性」(the historicity of texts and the textuality of the histories) 這兩個雙生雙依的概念。後者，正如以上所論及的，便是除了文本，我們沒有其他途徑去接近一個完整、真正的過去以及一個物質性存在的歷史。而這些文本也會再度充當其他歷史學家撰寫其他歷史文本時被詮釋的「文獻」。而前者「文本的歷史性」，是指文本產生於特定的社會歷史時空背景，有著特定的文化性和社會性。換言之，某個歷史文本，是某個特定的歷史、文化、社會、政治、體制、階級立場的產物。爲了闡述文本的歷史性，我們必須對文本世界的社會存在以及社會對文本的影響作雙向的調查。因此，任何歷史文本的詮釋，都離不開兩個時代的對話，我們不只要探討文本講述的年代，也更要探討創作者講述文本的年代。換言之，這就是文本講述的年代和講述文本的年代的一種辯證。這符合了義大利歷史學家 Benedetto Croce 讓人所熟知的名言——「一切歷史都是當代史」(Roberts, 1995: 88)。我們必須透過過去來理解現在，更必須透過現在來理解過去。

同時，不孤立自主的文本，也同樣的受到了其他文本的影響和建構。這就是所謂的互文性。正如 Fredric Jameson(1981: 76) 在他的《The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act》一書中提出，文學是一種社會象徵行爲，是想像性地解決社會矛盾的一種意識形態表現。換言之，某種反覆出現以及廣受歡迎的敘事模式或者結構，都蘊函著某種社會的集體無意識。因此，文學與藝術必然具有一種了解現實的整體性特質。Bakhtin (1978: 29) 在談論文藝現象時也曾說過：

每一種文藝現象，如同任何意識形態現象一樣，同時即是從外部，

也是從內部決定的。從外部決定的同時，它也從內部決定，因為內在因素正是把它作為具有獨特性與整體文學狀況發生聯系，而不是在狀況之外。這樣，內在的東西原來是外在的，反之亦然。

那做為另一種歷史文本載體的電影，也必然如此。電影符號學大師 Christian Metz 更如此道出：「人通常稱作「電影」這個東西，在我看來實際上是一種更範圍更廣闊而繁複的社會文化現象，涉及著某種毛斯意義上的『總體文化事實』。」（轉引自李幼蒸，1991：25）因此，我們不應該把電影當成是生產自真空（vacuum）、一種封閉又自足的「有機本體」，而是忽略了它本是特定時代的產物。因此，正如筆者上面所說過的，當我們探討電影中對歷史的呈現時，我們不應該把電影的分析陷入歷史考據實證癖中，而專注於考察電影的支微細節是否合乎「歷史的真實」，而忽略電影生產時的政治、社會與文化環境。就如 Hayden White 等歷史理論家所指出的，歷史文本的詮釋活動不可能是超然的和絕對的，必然與其語境有關，與藝術形態和語言的運作方式有關。因此，對歷史的關注，無法脫離敘述者所處於的當代文化或者社會處境。敘述者對歷史的判斷，更源於他們自己的意識形態背景與美學立場，任何歷史的敘述，都只是敘述人的敘述，無法脫離敘述人的動機、慾望和以及他 / 她的主觀意識。簡言之，一部電影的生產，是直接和間接的表現或折射出生產它的社會中的複雜而微妙的社會關係和社會現實。

因此，電影並不是一種為藝術而藝術的純粹藝術，而更是一種文化現象，它通過一種社會符號化的過程，成為社會文化的中介體。攝影機不是通往過去世界的窗口。歷史和電影之間，更不是「反映對象」和「反映者」之間的單一關係，而是與電影文本講述的年代和電影產生的年代，以及和其他不同的文本的多重指設、複雜交織，相互構成的交互關係。例如在這些筆者將要討論以文革為背景的背景的電影中，我們除了要理解文革在那個時代的意義是甚麼，也要了解文革在當代具有甚麼意義，而文革在當代的電影中的「再現」，又具有甚麼意義。我們不僅要了解當代的電影文本本身，更要闡述由不同電影文本所組合成的關係網，而這關係網又和當代社會價值觀和意識形態有著怎麼樣的一種關係。

因此，一九九〇年代以後關於文革的華語電影，是如何去刻畫這段曾經為中國人帶來「浩劫」的歷史呢？這些文革的再現，又和當代的中國的社會和文化情境有何關聯呢？然而，這些電影是否真實的刻畫文革時候的情境，又或者電影與文字歷史書寫上的差異強弱，並不是本論文的撰寫目的。本論文主要將對需要探

討的電影文本，進行文本分析（textual analysis）。正如以上筆者所一再強調的，某一種藝術的形式、風格等，並不是偶然從真空中出現，而是和藝術文本的社會情境與文化語境有關。因此，本論文便試圖通過對電影的敘事結構、場面調度、剪接、燈光、色彩、聲音、音樂等的元素進行細讀，來和當代中國的文化語境，做一個關聯性的探討。本論文更試圖通過電影文本間的互動、斷裂和逢合，來檢視它們與當代文化背景之間的複雜關係。

雖然在電影與歷史這個研究範疇上已經有了諸多筆墨，但探討華語電影中對歷史的呈現還有很大的空間，尤其是對中國的文革歷史的呈現更是非常值得探討的議題，因為中國自文革後一九八〇年代以來，它的政治，經濟和文化情境已經產生了頗多變化，在加上一九九〇年代後的全球化趨勢，使到這種探討更增添了新的層次。通過探討這些電影對文革的呈現，我們反過來又可以對當代中國的文化情境有更進一步的了解。

### 第三節 相關文獻

對於文革的初步認識，嚴家其和高舉（1989）所著的《文化大革命十年史》成爲筆者賴於參考的主要書籍。另外王友琴（1996）在《文化大革命：史實與研究》論文集集中的文章〈1966：學生打老師的革命〉也成爲筆者對文革認知的重要參考文獻。筆者所參考的其他關於文革的書籍包括了席宣和金春民（1996）的《「文化大革命」簡史》、趙士林（1996）的《內戰：中共左傾實錄》、韋政通（2001）的《一陣風雷震世界：毛澤東與文化大革命》等。

當然，對於本論文最爲重要的資訊，便是中國電影的歷史和它所處身的文化情境。在中文文獻方面，中國評論家戴錦華（1999a）的《斜塔瞭望：中國電影文化 1978-1998》便是研究中國電影文化的必要參考書籍。這本書收錄了戴錦華對中國電影文化的淵博闡析，所討論的電影橫跨了二十年，即一九七八年至一九九九年。除此，戴錦華（1999b）的另外一本著作《隱形書寫——90年代中國文化研究》更是對中國九〇年代的文化氛圍做了一個總體的分析，讓筆者在對當時中國文化情境的認知中受益良多。另外張頤武（2006）的《全球化與中國電影的轉型》、陳旭光（2004）的《當代中國影視文化研究》、李道新（2005）的《中國電影文化史（1905—2004）》、陸紹陽（2004）的《中國當代電影史：1977年以

來》、王曉玉主編（2003）的《中國電影史綱》等也成爲筆者在中國影視歷史和文化方面的重要中文參考書籍。

在英文參考文獻方面，周蕾（Chow, 1995）的《Primitive passions: visibility, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema》成爲了研究華語電影無法忽略的一部鉅著。這本書籍主要是探討一九八〇年代，尤其是由「第五代」導演所拍攝的電影。周蕾在這部著作中所提出的「對原始／原初的激情」（primitive passion）這概念（本論文將在第二章對這概念做闡述）更引發了許多學術上的討論。至於魯曉鵬（Lu, 2001）的《China, Transnational Visibility, Global Postmodernity》也是研究華語電影文化的另一本重要的學術著作。在這本書中，魯曉鵬對中國一九九〇年代的政治、經濟以及文化氛圍有著詳細的闡述。這本書的章節中所分析討論的，更跨越了電影、電視劇、繪畫等視覺文化領域。而張旭東（Zhang, 1997）的《Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-garde Fiction, and the New Chinese Cinema》卻是詳細的闡述了中國一九八〇年代的文化情境。這本書除了分析一九八〇年代的文學潮流，更針對中國「第五代」導演所拍攝的電影進行了詳細的探討。另外，美國華裔學者徐賁（Xu, 1999）闡述九〇年代中國政治和文化情境的《Disenchanted democracy: Chinese Cultural Criticism After 1989》、由 Chris Berry（Ed.）1991）所編輯的學術論文集《Perspectives on Chinese Cinema》、由 Nick Browne 等人（Browne et al. (Eds.), 1994）所編輯的學術論文集《New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics》、由魯曉鵬（Lu (Ed.), 1997）所編輯的學術論文集《Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender》以及崔淑琴（Cui, 2003）以性別角度作爲分析出發點的《Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema》等裡頭所收錄的一些文章，也是本論文重要的參考文獻。

然而，對華語電影的研究，當然忽略這些華語電影的創作者或導演們的觀點和看法。中國記者李爾葳（2002）的《直面陳凱歌：陳凱歌的電影世界》和（2003）《張藝謀的電影世界》，收錄了她長期對陳凱歌和張藝謀所做的訪問文稿，是了解這兩位電影創作者的重要參考資料。而台灣電影評論家兼製作人焦雄屏（1998）的《風雲際會：與中國當代電影對話》，更摘錄了她和多位中國導演的訪問談話，其中更有本論文所著手分析的電影的導演如陳凱歌、張藝謀、田壯壯和姜文，是筆者另一個重要的參考資訊。除此，由陳凱歌（1991）自己所撰寫，描繪自己青年時期經歷的《少年凱歌》、羅雪瑩（1993）的《敞開你的心扉——影壇名人訪

談錄》、吳文光（1994）的《革命現場一九六六：一部記錄片的拍攝手記》，也是筆者在這導演觀點的層面上不無重要的參考文獻。

而對描繪文革的華語電影的探討，當然也必須參考其他學者在這層面上已有所貢獻的分析和探討。而在中文文獻方面，台灣學者林文淇（2000）在他的文章〈戲・歷史・人生——《霸王別姬》與《戲夢人生》中的國族認同〉對《霸王別姬》所做的分析，激發了筆者的討論靈感。而在英文文獻方面，周蕾（Chow, 1998: 113-132）在她的著作《Ethics After Idealism: Theory, Culture, Ethnicity, Reading》中所收錄的文章〈We Endure, Therefore We Are: Survival, Governance, and Zhang Yimou's To Live〉對張藝謀的《活著》的分析，讓筆者在對這部電影的思考上裨益諸多。另外 Yomi Braester（2005）在他的文章〈Farewell My Concubine: National Myth and City Memories〉中對《霸王別姬》所做的探討、張旭東（2003）在他的文章〈National Trauma, Global Allegory: Reconstruction of Collective Memory in Tian Zhuangzhuang's The Blue Kite〉對田壯壯的《藍風箏》所做的闡析等都是筆者在本論文的討論中重要的參考文獻。

由於本論文所賴於輔助的參考文獻不少，筆者無法一一的在這個章節中做詳細的說明和探討，也只能對一部份的文獻進行簡單的介紹。對於這些文獻的探討，筆者將會在其他的章節中，配合文章的討論而做進一步的處理。

#### 第四節 研究樣本、架構和章節安排

本論文所選擇的研究樣本，包括了田壯壯的《藍風箏》（1992）、陳凱歌的《霸王別姬》（1993）、張藝謀的《活著》（1994）、姜文的《陽光燦爛的日子》（1994）、戴思傑的《巴爾札克與小裁縫》（2002）、呂樂的《美人草》（2003）以及姜文的《太陽照常升起》（2007）。

正如本章第二節中筆者所強調的，本論文主要試圖對這些電影中對文革的呈現，來和當代中國的文化情境做一個關聯性的探討。中國自文革後一九八〇年代以來，它的文化情境已經產生了頗多變化。這些文化情境，筆者主要是分成三個階段或者部份來闡述。首先是文革過後「新時期」的「文化反思」和「歷史反思」思潮。第二階段是一九九〇年代中國高速邁進全球化和市場經濟化的「後新時期」。最後筆者試圖將討論放在邁入兩千年新世紀中國在政治和經濟上崛起的脈

絡上。

本論文第二章的第一節，筆者首先會簡單的介紹文革的歷史背景和情境，然後再闡述文革後的中國在社會、政治和文化情境上的變化。文革落幕後的一九七〇、八〇年代，一般被稱為「新時期」，而在這「新時期」的主要文化顯影，便是「文化反思」和「歷史反思」的思潮的出現。這思潮所帶來的影響，當然遍及了電影這藝術領域。筆者將在這「新時期」的部份論及謝晉的電影，再進入對中國「第四代」電影人的闡述。從「第四代」，筆者將討論中國「第五代」，一批對中國電影藝術走向發揮著重要影響力的電影創作者。而進入一九九〇年代，中國迎接所謂的「後新時期」的到來。在這中國急速邁進現代化和全球資本經濟的「後新時期」中，中國的電影業也無可避免的被這全球化的浪潮所衝擊，中國的電影成為跨國電影投資的理想空間，許多電影製作所依靠的都是從國外引進的製作經費。而就在一九九〇年代，幾部重要的有關於文革的電影作品陸續被攝製。筆者將會簡單的介紹這些電影的製作背景和劇情。而在這第二章最後一節，筆者將會把闡述帶到「泛華人」(Pan-Chinese)的電影製作中，再從中介紹《太陽照常升起》的製作背景和劇情。

本論文第三章將闡析三位「第五代」導演的文革電影，即《藍風箏》、《霸王別姬》和《活著》。這一章從 Fredric Jameson(2000)的「國族寓言」(national allegory)概念做為章節分析的切入點，認為這些電影帶有濃厚的一九八〇年代「新時期」的「文化反思」和「歷史反思」意識。簡言之，本章的分析，便是放在「文化反思」和「歷史反思」的脈絡下來討論。在這「文化反思」和「歷史反思」的理念下，歷史更被「國族寓言化」了。

本論文的第四章，將從「後新時期」的背景為切入點，對《巴爾扎克與小裁縫》、《美人草》和《陽光燦爛的日子》進行分析。在這一章中，筆者認為「後新時期」中「國族寓言」的逐漸消退現象，在這些電影中表露無遺。在這幾部電影裡頭，文革歷史更被「個人化」和「遊戲化」了。

本論文的第五章，將從中國在二十一世紀在全球政治和經濟上的崛起的情境來對《太陽照常升起》進行討論。在這一章中，筆者依循歷史被「國族寓言化」和歷史被「遊戲化」的分析脈絡，發現了這部電影在「國族寓言」與「反國族寓言」的元素中滑動。而這部電影中的國族寓言所寓意的，更是和中國在全球政治和經濟上的崛起有關。而第六章則是對本論文的一次總結。

當然，除了這七部電影之外，也有一些一九九〇年代後有關文革的電影沒有

被筆者納入論文的主要討論範圍之內，例如顧長衛執導的《孔雀》(2005)、張揚的《向日葵》(2005)、張元的《看上去很美：小紅花》(2006)以及王小帥的《青紅》等等。主要原因是《孔雀》和《看上去很美：小紅花》的文革時代被隱藏到敘事的背景中，沒有具體的顯影出來。而《向日葵》的文革時期，只佔了全片的一小部份而已。至於《青紅》所描繪的，卻是文革結束後，一些在文革時候被派遣到鄉村服務的上海人試圖要回上海的故事，因此它並沒有被列入我討論的範圍之內。

