



林思齊東西學術交流研究所
David C. Lam Institute for East-West Studies (LEWI)

Working Paper Series 研究報告系列

第九十八期
二零一零年四月

關於當代中國獨立電影的話語分析
——一個初步的東西比較

彭侃
清華大學

彭侃，男，1988年生於中國湖南，現為清華大學新聞與傳播學院研究生，主要研究方向為華語電影的產業與文化。

本文作者歡迎讀者提供意見。
聯絡方法：

彭侃
電郵：pk07@mails.tsinghua.edu.cn

David C. Lam Institute for East-West Studies (LEWI)
Hong Kong Baptist University (HKBU)

LEWI Working Paper Series is an endeavour of David C. Lam Institute for East-West Studies (LEWI), a consortium with 28 member universities, to foster dialogue among scholars in the field of East-West studies. Globalisation has multiplied and accelerated inter-cultural, inter-ethnic, and inter-religious encounters, intentionally or not. In a world where time and place are increasingly compressed and interaction between East and West grows in density, numbers, and spread, East-West studies has gained a renewed mandate. LEWI's Working Paper Series provides a forum for the speedy and informal exchange of ideas, as scholars and academic institutions attempt to grapple with issues of an inter-cultural and global nature.

Circulation of this series is free of charge. Comments should be addressed directly to authors. Abstracts of papers can be downloaded from the LEWI web page at <http://www.hkbu.edu.hk/~lewi/publications.html>.

Manuscript Submission: Scholars in East-West studies at member universities who are interested in submitting a paper for publication should send an article manuscript, preferably in a Word file via e-mail, as well as a submission form (available online) to the Series Secretary at the address below. The preferred type is Times New Roman, not less than 11 point. The Editorial Committee will review all submissions. The Institute reserves the right not to publish particular manuscripts submitted. Authors should hear from the Series Secretary about the review results normally within one month after submission.

Copyright: Unless otherwise stated, copyright remains with the author. Please do not cite or circulate the paper without the author's consent.

Editors: Ah Chung TSOI, Director of LEWI; Emilie Yueh-yu YEH, Cinema & TV and Associate Director of LEWI.

Editorial Advisory Board: From HKBU: CHEN Ling, Communication Studies; Martha CHEUNG, English Language and Literature; Vivienne LUK, Management; Eva MAN, Humanities; TING Wai, Government and International Studies; WONG Man Kong, History; Terry YIP, English Language and Literature. From outside HKBU: Paul CROWE, David See-Chai Lam Centre for International Communication, Simon Fraser University (Canada)..

Disclaimer: David C. Lam Institute for East-West Studies (LEWI), and its officers, representatives, and staff, expressly disclaim any and all responsibility and liability for the opinions expressed, or for any error or omission present, in any of the papers within the Working Paper Series. All opinions, errors, omissions and such are solely the responsibility of the author. Authors must conform to international standards concerning the use of non-published and published materials, citations, and bibliography, and are solely responsible for any such errors.

Further Information about the working paper series can be obtained from the **Series Secretary:**

David C. Lam Institute for East-West Studies (LEWI)
Hong Kong Baptist University
Kowloon Tong
Hong Kong
Tel: (852) 3411-7273; Fax: (852) 3411-5128
E-mail: lewi@hkbu.edu.hk
Website: <http://www.hkbu.edu.hk/~lewi/institute.html>

關於當代中國獨立電影的話語分析
——一個初步的東西比較¹

彭侃
清華大學

摘要

從 1990 年代早期以來，中國獨立電影已經成爲了中國文化場域中活躍的組成部分，也通過國際電影節贏得了世界的關注，但國內外對這一文化現象的研究還處在初步階段，有待進一步拓展，因此本文希望在全面梳理國內外研究成果的基礎上，比較他們對中國獨立電影的不同定位，不同的研究方法和取向，反思其中出現的一些症候，並試圖指出今後研究的發展方向。

關鍵字：中國獨立電影 話語分析 東西比較

Abstract

Since the early 1990s, independent film has developed as a new and active player in Chinese cultural production—a player that is enthusiastically welcomed at international film festivals overseas and that has become a subject of research in academic circles. But as far as I am concerned, the western scholars and Chinese scholars have different attitudes and research orientations for the Contemporary Chinese Independent Film, so this report will compare these differences and try to find the different discourse mechanisms behind them.

Keywords: Chinese Independent Film, Discourse Analysis, West-East Comparison

1. 當代中國獨立電影的概念和發展簡況

“獨立電影”是什麼？是無拘無束，天馬行空的個人電影創作嗎？答案是否定的。因爲獨立電影並不是在一個真空中運作，像所有的文化生產一樣，它要與各種各樣的體制（經濟的、技術的、政治的）發生聯繫，而且它的主題和風格也會受到各種組織的、產業的和意識形態的影響。而且與其他如文學、繪畫創作行爲等相比較，它的投資較大，工作方式多爲集體作業，對相應的科技手段和技術設備都有較爲專業化的需求，工業化生產特點更爲顯著，這也決定了它不可能是一種單純的、

¹本研究受香港浸會大學林思齊東西學術研究所的資助，在香港浸會大學電視電影系葉月瑜教授的指導下完成。

個體的藝術創作，而是一種關係到製作、發行、放映的一個完整的商業運作過程，本質上是一種商業行爲。正如一位美國獨立電影人所說：“儘管在理想狀態下，獨立電影是純粹非主流的，帶著純粹原創性的視點，但事實上並沒有純粹的獨立電影這樣的東西，仍然有經濟規律在發揮作用，電影必須得進入市場，而且需要人們希望看（願意）看。²”因此有學者提出將“獨立”看作一個相對的概念，是相對於佔據主流地位的體制而言的，而且它也會根據主流體制的變化而發生變化³。在美國，這種主流體制是始終與大規模、高資本聯繫在一起的好萊塢，對於中國獨立電影來說，也面臨著主流體制，但卻是一種非常不同於好萊塢體制的國家電影體制。

在新中國成立之後，電影業幾乎完全是國營的，國家不但控制著所有的電影組織，也控制著電影的內容。只有 16 家國有製片廠可以出品故事片，他們按照國家電影局的安排每年按照一定的題材和數量完成電影製作，投資也由國家提供，這些影片通過審查後再由中影公司統一收購，按照統一的價格逐級賣給各省、市、地區、縣的各個放映單位，而回收的資金由國家統一分配進行電影的再生產。整個過程是一個嚴密的，封閉的體系。在這個體系之中，所有的電影從業人員都屬於國家職工，電影能否盈利與他們沒有直接的聯繫，而私人資本也幾乎不可能介入電影生產。在這個體制中，政府既是唯一的投資者，也是唯一的市場仲介。通過它所管轄的發行放映公司，它掌控了一部影片能否走向市場的命運⁴。

在意識形態層面上，電影曾一直被中國共產黨當作政治教化的工具，承擔著“闡釋中國社會走向，完成中國大眾對自己的身份認同，建構主流意識形態權威性的使命⁵”。歷任的黨和國家領導人都高度重視電影，電影有時甚至成為政治事件的導火索⁶，也正是這種強烈的意識形態性導致了在 80 年代中國的其他各文化領域相繼出現巨大的變革時，電影業卻相對滯後。主管部門對電影的內容嚴加控制，集

² Geoff King, *American Independent Cinema*, (London; New York: I.B. Tauris, 2005), P.11.

³ Chuck Kleinhans, “Independent Features: Hopes and Dreams”, in Jon Lewis, ed., *The New American Cinema*, (Durham: Duke University Press, 1999), P.308.

⁴ 參見陳犀禾，萬傳法：《中國當代電影的工業和美學：1978-2008》，《電影藝術》，2008 年第 5 期，第 5 頁。

⁵ 尹鴻，凌燕：《新中國電影史》，長沙：湖南美術出版社，2002 年版，第 3 頁。

⁶ 如毛澤東對電影《武訓傳》發表批評意見，引發了一場全國性的政治批判運動。

中體現在嚴格的電影審查制度上，不但審查成片，在拍攝之前還要審查劇本，而且電影審查又缺乏清晰、明確的標準，大部分的電影審查委員都是退休的政府官員，審查通過與否基於“政治是否正確”的基本原則。如果電影中有任何曖昧不明的地方，他們會要求電影製作者，尤其是那些年輕的和沒有名氣的製作者進行修改，以保證不會惹來爭議。可見，總的來說這種僵化、保守的國家電影體制難以為電影工作者提供充分的藝術表達空間，尤其在 1989 年的政治動亂之後，官方的意識形態更趨保守，國家對電影業的投資逐漸減少，而隨著電視等其他娛樂方式的蓬勃發展，電影市場收入也急劇下降，製片廠相繼陷入經濟困境⁷，在這種情況下，一些年輕的電影工作者開始在體制外尋找發展的空間，獨立籌集資金和劇組拍攝電影。

一般認為，1990 年張元導演的《媽媽》一片是當代中國獨立電影的開端，1989 年他畢業於北京電影學院攝影系，恰逢“六四事件”，被迫推遲分配工作，在等待的過程中張元自籌資金完成了《媽媽》一片⁸，但在當時的電影體制下，這種獨立籌資完成的電影是幾乎不可能進入國內電影市場的。因此為了收回成本，也是受第五代導演的作品在國際電影節上聲名大噪⁹的啟發，張元將《媽媽》送往國外參加電影節，前後參加了全世界 100 餘個電影節，獲得了法國南特三大洲電影節評論會獎、柏林電影節最佳評論獎等多項獎項，所獲得的獎金遠超過了其 20 多萬的成本，使其得以進行下一部獨立電影《北京雜種》（1993）的製作，在張元的帶領下，王小帥¹⁰、婁燁¹¹、何建軍¹²、管虎¹³也加入了自籌資金拍攝獨立電影的道路，他們大多數的作品都未能獲准在國內公映，而是通過國際電影節尋找出路。

⁷尹鴻，凌燕：《新中國電影史》，第 142 頁。

⁸關於這部電影誕生的更為詳細的經過，可參見程青松：《我的攝影機不撒謊》，北京：中國友誼出版公司，2002 年版，第 112-113 頁；[美]白睿文：《光影言語——當代華語片電影訪談錄》，羅祖珍等譯，臺灣：麥田出版公司，第 132-133 頁。

⁹在 1988 年的柏林國際電影節上，張藝謀導演的《紅高粱》獲得了金熊獎。

¹⁰1966 年出生於上海，1989 年畢業於北京電影學院導演系。他導演的首部獨立電影作品《冬春的日子》（1993）1995 年曾被 BBC 評為電影誕生以來的 100 部佳片之一。

¹¹1965 年出生於北京，1989 年畢業於北京電影學院導演系。1993 年完成首部獨立電影《週末情人》。2006 年 9 月 1 日，導演婁燁因為頤和園這部電影，和該片的製片人耐安一起，被廣電總局處罰 5 年內不得拍片。

¹²1960 年生於北京，高中畢業後，經人介紹進入劇組工作。先後做過《黃土地》、《大閱兵》、《孩子王》、《紅高粱》、《大紅燈籠高高掛》、《藍風箏》等多部第五代影片的副導演。1993 年，他獨立執導了第一部長片《懸戀》，獲第 23 屆鹿特丹影節“國際影評人”獎。

¹³1969 年生於北京，1991 年畢業於北京電影學院導演系。

但主流體制並不是一成不變的，近十年來中國的電影管理體制一直在改革，製作資格和流通資格方面的相關管理規定也在發生很大的變化，在製作資格上，自 1995 年以來，經過“聯合製片”、“單片許可”等多項改革措施之後，2003 年 12 月 1 日《電影製片、發行、放映經營資格准入暫行規定》（第 20 號令）開始實施，電影製作開始向國營、社會及民企全面開放。在流通環節上，2003 年的改革措施不僅降低了立項審批的條件（投拍前將不少於 1000 字的劇本梗概報廣電總局即可立項），還有限下放了放映審查的許可權，在成片審查上，也適當放寬了審查的尺度。隨著中國電影體制改革的推進，逐漸也為一些獨立電影創作者提供了體制內的生存空間，2003 年 11 月，廣電總局主動召見以賈樟柯、王小帥、婁燁、何建軍為代表的一些獨立影像製作人進行座談，其後，賈樟柯等導演開始“浮出水面”，紛紛拍攝了自己在體制內的作品。但改革也有另一面後果，全球化的商業電影體制（如進口大片，國產大片）逐漸統治了中國電影的市場空間，中國的獨立電影創作者在某種程度上掙脫了原有的僵化的電影管理體制之後，又落入了奉行資本邏輯的全球化商業電影體制的天羅地網之中。而對於那些未獲得名聲的或新進湧現的獨立電影人來說，沒有了“禁片”光環的籠罩似乎讓他們在國際電影節不再備受青睞，也難以受到國內的關注，境況更加艱難。

2. 當代中國獨立電影的影響和研究狀況

（1）在西方

國際電影節對當代中國獨立電影來說是發佈和傳播和回收成本的最重要管道，據粗略統計，全世界六大洲 60 多個國家和地區單獨舉辦或輪流舉辦的各種國際電影節已超過 300 個，而歐洲是國際電影節最集中的地區，現有 24 個國家，先後舉辦過 144 個電影節，其中義大利 27 個，法國 26 個，西班牙 23 個¹⁴。而中國獨立電影人就奔忙在這些電影節之間，其中一貫比較支援和關注中國獨立電影的國際電影節包括法國南特三大洲、荷蘭鹿特丹、瑞士洛迦諾、加拿大溫哥華、韓國釜山等電

¹⁴ 《世界電影節及電影相關獎項概述》，<http://www.chinafilm.org.cn/html/News/view/1741.html>。

影節。中國獨立電影曾多次在這些電影節上獲得最高獎項。而據粗略統計，中國獨立電影作品在國際電影節上獲獎已在 200 次以上。一些電影節還會專門舉辦以中國獨立電影為主的專題展映¹⁵。除了電影節，一些藝術中心和學術機構也會舉辦一些中國獨立電影展映活動，如 2001 年 2 月紐約大學電影系和哈佛大學東亞語言文學系聯合在紐約林肯藝術中心舉辦了“城市的一代：轉變中的中國電影”，共有 10 個中國獨立導演的作品參展，並舉辦了相關的研討會；英國電影協會於 2007 年舉辦了東方國際電影節，上映了 30 餘部中國獨立電影。另外，也有很多的中國獨立電影進入了國外的一些大學圖書館、博物館，影視資料館，現代藝術館例，比如加州大學聖地牙哥分校的國際關係和太平洋圖書館到 2004 年時便收藏了 152 部中國的獨立電影¹⁶。除了能通過這些管道接觸到國外觀眾創造影響以外，還有少數獨立電影能夠進入國外商業發行，如在藝術院線上映，在國外電視臺播映、發行 DVD 等，但能得到這樣的機會的電影比較少，往往是已積累了名氣的導演作品，如賈樟柯、張元、婁燁、王小帥等。對於中國獨立電影，西方的媒體也投入了關注的目光，在美國《紐約時報》、《洛杉磯時報》、《華盛頓郵報》，法國《世界報》，英國的《經濟學家》等主流的報刊上都能找到大量關於中國獨立電影的評論和報導。

儘管 20 多年來，中國獨立電影在國際電影節上頻頻獲獎，但比較廣泛地進入西方學者的研究視野還是近幾年的現象，如一位美國學者 2006 年所總結的“直到最近，西方學術界關於中國地下電影、獨立電影的研究還是缺乏數量和品質的。與西方學術界對中國第五代導演的關注熱情和豐富的學術成果相比，這種匱乏就變得更加明顯。總的來說，以往西方學術界對中國獨立電影的關注主要是集中於對這些作品的介紹，散佈在電影節會刊和大眾化的雜誌上，也不太具有學術性¹⁷”。

15 比如 1994 年 2 月鹿特丹電影節舉辦的中國電影專題，2002 年柏林電影節青年論壇，2003 年釜山電影節的中國電影展。

16 Jim Cheng, “The Chinese Underground Film Collection at the University of California, San Diego”, in Paul G Pickowicz and Yingjin Zhang eds., *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, (Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publishers, 2006), P.210.

17 Valerie Jaffee, “Every man a Star: The ambivalent Cult of Amateur Art in New Chinese Documentaries”, in Paul G Pickowicz and Yingjin Zhang eds., *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, (Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publishers, 2006), P.77.

筆者根據搜尋的文獻，大致可以將西方學者和批評家對於中國獨立電影的研究分為三個階段。

第一個階段劃定在 2000 年以前，這一階段的成果集中於對單部獨立電影作品的評論、獨立電影導演的訪談和介紹，如張元的《北京雜種》（1993）和《東宮西宮》（1998），賈樟柯的《小武》（1997），婁燁的《蘇州河》（2000）都得到了較多的關注。而湯尼·雷恩（Tony Rayns）和裴開瑞（Chris Berry）是這一階段對中國獨立電影投以最多目光的學者。1990 年張元的《媽媽》在倫敦電影節上一亮相，當時是電影節評委的湯尼·雷恩¹⁸就發表了熱情的褒獎，稱讚“這部電影在今天的中國電影界是很令人震驚的，對於年輕的北京電影學院的畢業生說來，這幾乎稱得上是英勇業績了。¹⁹”，此後他在英國的《視與聽》（Sound and Sight）雜誌上發表了較多介紹中國獨立電影人和作品的文章，並還參與到一些中國獨立電影作品中。裴開瑞²⁰也發表了較多評論中國獨立電影的文章。

第二個階段是 2001 年到 2006 年間，2001 年 2 月紐約大學電影系和哈佛大學東亞語言文學系聯合在紐約林肯藝術中心舉辦的“城市的一代：轉變中的中國電影”產生了較大的影響，其後一些將中國獨立電影作為一個整體的文化現象進行研究的文章開始出現，如崔淑琴 2001 年發表的《從邊緣開始運轉：當代中國的城市電影和獨立導演》，她認為“儘管這些導演之間有很大的區別，但他們擁有相同的核心特點，便是從自己的視點講述自己的故事，不受制度的約束和意識形態的操縱。從個人視點展開的世界不再是關於歷史創傷的記憶和寓言般的敘述，而是對於都市環境的探尋，關注著生活於主流社會邊緣的人們。²¹”劉國華（Jenny Kwok Wah Lau）於 2002 年發表的文章則認為中國獨立電影是在全球化的背景下在中國出現的一種青年亞文化，並探討了它們呈現的出現和誕生的社會環境和西方文化對它們的影響。

¹⁸英國著名電影學者，曾長期擔任多倫多國際電影節亞洲單元的選片人，曾在《Sight and sound》上撰寫了大量評論介紹中國電影的文章。

¹⁹ [英]托尼·雷恩斯：《前景，令人震驚！》，李元譯，《電影故事》，1993 年第 4 期，第 11 頁。

²⁰ 獲加州大學洛杉磯分校電影研究博士學位，現為倫敦大學戈德史密斯學院媒介與傳媒學院教授，曾出版《後毛時代中國的後社會主義電影》（2004），並編輯有多本研究中國電影的論文集。

²¹ Cui, Shuqin, “Working from the Margins: Urban Cinema and Independent Directors in Contemporary China”, *Post Script*, vol.20, nos.2-3, 2001, 77-93.

第三個階段則是 2006 年至今，這一階段一些關於當代中國獨立電影的專著開始出現，代表性的包括畢克偉（Paul G. Pickowicz）²²和張英進編輯的《從地下到獨立：當代中國的非主流電影文化》，這是英語學界第一本專門探討中國獨立電影的論文集。其中畢克偉的綜述文章討論了中國的地下（獨立）電影在社會政治語境下的代際演變；張英進討論了獨立電影的“主觀現實性”及與觀眾間的關係；馬修·大衛·詹森（Matthew David Johnson）以吳文光的作品為例探討了中國獨立紀錄片的政治性；呂彤鄰（Lu Tonglin）²³用全球化的理論分析了賈樟柯的《小武》和《任逍遙》；Seio Nakajima 通過對北京的電影俱樂部非常具體的統計分析探討了中國獨立電影的文化消費問題。2007 年，張真編輯出版了另一本與中國獨立電影有關的論文集《城市的一代：21 世紀轉折期的中國電影和社會》，他是 2001 年“城市的一代”電影展和研討會的組織者之一，研討會的成果也包含在這本論集中。書中將 1990 年代後中國出現的大量以城市生活為題材的電影稱為“新都市電影”，儘管這些電影中並不都是獨立電影，但大部分獨立電影作品都可以被歸入到“新都市電影”的範疇，書中論文詳細分析了新都市電影興起的歷史、社會背景，其美學創新，與中國主流電影工業和國際電影市場間的關係，並對一些電影進行了個案分析。此外一些比較成熟的獨立電影導演也得到了西方學者較多的關注²⁴。

（2）在中國

在中國本土，早期的獨立電影，由於其“不合法”的身份，無法通過公開、主流的管道進行發行，而只能通過地下傳播的方式在電影愛好者群體中流傳，主要的

²²在威斯康星麥迪森大學獲得博士學位，現為美國加州大學聖地牙哥分校歷史系教授，從 1971 年開始研究中國電影，曾合作主編了《中國新電影：形式，身份，政治》（1994）。

²³獲普林斯頓大學博士學位，現為加拿大蒙特利爾大學比較文學系中國文學教授。曾出版著作《臺灣和中國大陸電影中的現代性》（2002），並編輯了《20 世紀中國文學和社會中的性別和性》（1993）。

²⁴如加州大學聖塔芭芭拉分校東亞系副教授白睿文（Michael Berry）于 2007 年出版了《光影言語——當代華語片導演訪談錄》，其中包括多位中國獨立電影導演。2009 年又出版了研究賈樟柯的專著《賈樟柯的故鄉三部曲》（Jia Zhangke's Hometown Trilogy）。而這並不是國外第一本研究賈樟柯的專著，海外第一本研究賈樟柯電影的專著為 2002 年韓國出版的《賈樟柯，華語電影的未來》一書，另外日本、法國有關專著也正在籌備出版。巴西則會於 2009 年 10 月出版由《中央車站》導演瓦特·沙勒編寫的賈樟柯電影研究專著。

方式有三種，一種是一些民間的電影愛好者自發組織的觀影活動，這些組織多由一些熱愛電影的年輕人或電影專業的學生組成，在酒吧、大學圖書館、咖啡館舉辦觀影交流活動，而獨立電影的導演也會經常參加這樣的活動。第二種是盜版 DVD，第三種是互聯網發展之後一些獨立電影開始在網路上流傳，網路論壇也成為有關獨立電影的討論最重要的場所。這三種管道能到達的國內觀眾是非常有限的，而獨立電影創作者也幾乎不能從這些傳播中獲得收益。

但隨著中國電影體制改革的推進，獨立電影在國內的傳播管道也在拓寬，開始出現一些比較大型的影展，如 2001 年開始舉辦的“中國獨立影像展”，當年展映了自 1990 年以來的 100 多部獨立電影，並在全國十餘個城市巡迴展出，產生了較大的影響。而一些為獨立電影提供制度化支援的組織也開始出現，如成立於 2006 年的栗憲庭電影基金會，每年為 5 至 10 個獨立電影專案給予小額資金資助。2009 年成立的伊比利亞當代藝術中心影像檔案館。一些獨立電影也得以進入商業發行管道，如賈樟柯、婁燁、張元、王小帥等獨立電影導演都在“解禁”之後推出了在國內公映的作品，但遺憾的是，在國外獲獎的光環，並沒有使他們的作品在國內市場受到歡迎，如賈樟柯 2004 年公映的《世界》在國際電影節上獲得了 11 個獎項，光是北美的版權就賣出了 400 萬美元，國內票房卻僅 100 多萬，2006 年公映的《三峽好人》的國內票房也僅 100 多萬，扣除 70 多個拷貝的成本後，還賠了 40 多萬，但因為獲得了威尼斯金獅獎，該片版權賣到了 80 多個國家，海外版權收入達 6000 多萬。對於這些從“地下”轉入“地上”的已成名的獨立導演來說，國外藝術電影市場仍是他們的主要市場目標，而對那些初出茅廬的獨立電影創作者來說，參加國際電影節仍是最主要的出路²⁵。

由於早期中國獨立電影的“地下”身份及傳播的有限性，中國的學術界對其關注不多，而隨著電影體制的改革和對獨立電影的“解禁”，對獨立電影的研究成果才開始增多。基於對文獻資料的梳理和幾次標誌性的會議，可將中國學術界對獨立電影的研究分為以下三個階段：

²⁵ 參見《2008 年中國獨立電影年度報告》，<http://fanhall.com/group/thread/13977>。

第一個階段是 1995 年以前，在這一階段，在學術刊物上呈現出的學術界對獨立電影人及其作品的關注，幾乎可以用“失語”來形容。目前能找到的最早介紹獨立電影的學術文章出現在 1993 年的《電影故事》上，在文章中作者介紹了張元、王小帥的獨立電影作品，並提醒學術界要關注這些電影²⁶。但據國外學者的介紹，關於獨立電影的介紹會頻繁地出現在民間刊物如英文版的《中國導刊》（《China Guide》）上²⁷。

第二個階段是 1995 年到 1998 年間，轉捩點出現在 1995 年 6 月由北京電影學院舉辦的一次研討會上，表面上這次會議是要總結 1989 年和 1991 年導演系畢業生們的成果，但這些畢業生中很多都是獨立電影導演，如王小帥、婁燁、管虎都參加了這次研討會，會議上北京電影學院的諸多教授發表了他們對這些獨立電影人的讚賞、批評和期望，會議的討論成果發表在《北京電影學報》上。其後開始有一些知名的電影學者發表論及獨立電影作品的論文，如戴錦華 1996 年發表的《霧中風景——初讀第六代》運用後殖民理論探討了中國獨立電影現象。尹鴻也於 1998 年發表了兩篇涉及到獨立電影的論文。

第三個階段則是 1999 年至今，1999 年 11 月由中國電影工作者協會、中國電影公司和北京電影製片廠以及《電影藝術》聯合主辦的“青年作品研討會”，一些獨立電影導演被邀請參加這次會議，而中國電影局副局長趙實發表的講話向獨立電影人釋放了一個“解禁”的信號，這次會議後，獨立電影人逐漸開始從“地下”走上“地上”，也是從這次會議後，在主流報紙和學術期刊上發表的對中國獨立電影的文章開始明顯地增加。2002 年由上海大學和上海電影公司合辦的“對話：中國新生代影像”研討會，賈樟柯、王小帥、李欣等多位獨立電影導演和國內多位知名電影學者參加了這次研討會，在這次會議上，對獨立電影導演的“立名”和“正名”成爲討論的焦點，這次研討會的成果也收錄進陳犀禾和石川主編的論文集《多元語境中的新生代電影》於 2002 年出版。

²⁶鄭向虹：《獨立影人在行動：所謂北京地下電影真相》，《電影故事》，1993 年第 5 期，第 4-7 頁。

²⁷參見 Geremie R. Barme, *In the Red: on Contemporary Chinese Culture*, (NY: Columbia University Press, 1999), P.189.

3. 命名背後的話語邏輯

對於中國 1990 年代出現的自籌資金進行個人化電影創作的“獨立電影”現象，西方和中國的學者使用了形形色色的標籤，“獨立電影”事實上只是這些標籤中的能被雙方都接受的一個，但各自最常用的卻不是這一標籤，而在不同的標籤背後，其實折射著他們對中國獨立電影的政治取向、藝術成就和精神譜系的不同定位，賦予著中國獨立電影不同的身份，也蘊含著不同的話語邏輯。

(1) 在西方

在西方學術界，起初中國獨立電影往往被指認為“地下電影”（Underground film）和“持不同政見電影”（dissident film），之所以有這樣政治意味濃厚的命名，不僅僅是因為中國獨立電影是在國家電影體制外製作的，大多不能在國內公映，處於地下傳播的狀態，更是由於中國獨立電影 1990 年誕生時特殊的歷史語境造成的，當時蘇聯剛剛解體，而剛剛發生的“六·四”事件使中國在西方世界的眼中變成了新的“世界上最大的集權主義國家”，於是在西方批評者和電影節觀眾面前，體制外製作，題材另類的中國獨立電影便自然而然地呈現為突破集權禁錮的“反體制鬥士”形象，獨立電影被視為中國“社會”中的獨立、自由因素，起義反抗作為專制的“國家”。於是在西方學者早期發表的對中國獨立電影的評介文章中，所強調的並不是這些電影的藝術成就，而是它們突破了中國體制的禁錮，強調“這些年輕藝術家們反抗國家控制的初衷²⁸”。中國獨立電影被視為是從中國文化和政治夾縫中的艱難而英勇的突圍，因此是值得同情的。如美國電影評論家威廉·諾斯曼所說：“我們這些研究中國電影的美國人當年發現我們正面臨著中國酷似歷史通俗劇的一系列重大事件”，覺得有“義務為中國新電影搖旗助威。²⁹”這種搖旗吶喊集中體現在國際電影節對中國獨立電影的獎賞上，比如張元的《媽媽》獲得

²⁸ Paul G Pickowicz, “Social and Political Dynamics of Underground Filmmaking in China”, in Paul G Pickowicz and Yingjin Zhang eds., *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, (Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publishers, 2006), P.3.

²⁹ Rothman William, “Overview: What is American about Film Study in America?”, in Wimal Dissanayake ed., *Melodrama and Asian cinema* (New York: Cambridge University Press, 1993), P.259.

了 7 個獎項，賈樟柯的《小武》獲得了 8 個獎項，早期處在“地下”狀態時的中國獨立電影幾乎都沒有從國際電影節上空手而歸。評論家們也熱衷於發表充滿褒獎之詞的評論，他們似乎感覺到對這些電影的支持不僅僅是在表達一種美學的判斷，也是在發揮一種道德功能。如湯尼·雷恩在 1995 年的一篇文章中寫道：“越多的人看像《北京雜種》（張元，1993）和《郵差》（何建軍，1994）這樣的電影，這些電影就越有價值，能夠成爲在中國爭取真正的表達自由的砝碼。³⁰”“張元這樣的獨立電影導演在西方批評家的眼裏成爲了一個文化氣壓計，標誌著一個像之前的西歐國家那樣的公民社會正在大陸形成著³¹，而他們就是這一進程的見證者和推動者。”而對於普通的西方觀眾來說，中國獨立電影被標示出的“禁片”身份也成了吸引他們的主要原因，如澳大利亞學者司特芳尼·唐納德這樣描述張元的地下電影《北京雜種》（1993）對英國周日午夜電視觀眾的吸引力：他們從媒體得知這是被當局禁演的第一部搖滾樂故事片，因此帶著“反共的”、對搖滾樂這一亞文化的好奇心理，去體驗在中國“真實的”壓抑環境。

事實上，中國獨立電影從內容以及表達上看都很少涉及政治、意識形態方面的內容，而更多地是一種私人化和個性化的表達，所謂的政治反抗，意識形態的鬥爭更是無從說起。或者說，他們的理想根本不是“反專制的鬥士”，而更想做中國“作者電影”的踐行者。但是在“後冷戰的冷戰思維”下，他們“非體制”製作方式卻似乎不可避免的被西方世界指認爲“反體制/反社會主義”，所幸的是，隨著中國電影體制的不斷改革，中國獨立電影與體制間的關係也不再緊張，西方的批評者們也逐漸地認識到中國獨立電影並不像之前所設想到那樣是與中國電影體制的對抗，而只是一種疏離。“地下電影”和“持不同政見者電影”的標籤才逐漸被拋棄，而代之以比較中性的“獨立電影”。

（2）在中國

對於中國電影批評界而言，西方所使用的帶有政治意味的“地下電影”和“持不同政見者”電影自然是他們所普遍抗拒的，他們使用最多的是“第六代”和“新

³⁰ Geremie R. Barme, *In the red: on contemporary Chinese culture*, (New York: Columbia University Press, 1999), P.194.

³¹ Ibid, P.195.

生代”這樣的標籤來討論獨立電影³²，圍繞能不能給予這些獨立電影人和作品以“代際”的命名，學術界還展開了激烈的討論。如戴錦華 1994 年時斷然否定“第六代”的存在，她認為“到此時，‘第六代’的故事片製作中，只有極個別的作品頗具獨創性，別具電影藝術價值，其間或有新的社會視域和文化企圖的顯影，但作為新一‘代’電影人，他們尚未呈現出他們對已有的中國電影藝術、尤其是第五代電影所提供的高度的挑戰。”對於早期獨立電影而言，受到了國內學術界很多的質疑，很多中國評論家認為一些獨立電影人的作品尚且粗糙、稚嫩，它們表現出的藝術性是非常狹隘而有限的，而國外的電影節和影評人是基於意識形態的原因而將它們的藝術價值誇大了。如一位中國學者尖銳批評早期的獨立電影：“幾乎片片都是搖滾樂、亞文化，幾乎片片都是內心空虛的邊緣人，甚至還有對中國城市“寓言性”招牌下肆意的扭曲。這不是中國城市的景象，這也不是中國青年的真實，這是將主體位置拱手奉予西方(更確切地說應是奉予權力)之後想像自己位置的虛設，杜撰的自傳和幻影的鏡像。³³他們認為在某種程度上，國際影壇授予中國獨立電影的獎項，雖然的確包含著對於他們的藝術創作的欣賞，但更多的還是對於他們獨立於體制之外的製作方式，被主流體制禁止甚至處罰的現實處境，以及由此構成的與主流意識形態的對抗姿態的同情、認同和聲援³⁴。

但隨著獨立電影人和其他“第六代”導演和作品的逐漸成熟，學者們還是逐漸接受了這一命名。而另一方面新的導演也不斷湧現，於是又出現了“新生代”的命名，以涵蓋更多的電影創作者。將不同時期的代表性的電影創作者劃入不同的代際，用“劃代”的方法來描述電影的歷史發展，總結不同時期的電影藝術風格，是中國電影研究中一個重要的特點。學者們最初命名的是以張藝謀、陳凱歌為代表的“第五代”導演，繼而推演出對“第一代”到“第六代”導演的命名，用這種代際劃分串聯著中國過電影 100 餘年的歷史軌跡。“代”不僅僅是對不同年齡段的電影作者的歸類，能否進入某個代際群體，也成了學術界衡定電影創作者的藝術價值的重要標準，因為並非特定年齡段的每一位導演都有躋身於他所“應屬”的代群的

³² 需要指出的，學術界指稱的第六代或新生代中並不都是獨立電影人，也有一些在體制之內的導演。

³³ 趙寧宇：《第六代——一次文化預謀》，《北京電影學報》，1995 年第 1 期，第 151 頁。

³⁴ 尹鴻：《跨越百年——全球化背景下的中國電影》，清華大學出版社，2007 年版，第 207 頁。

“殊榮”。某個電影創作者能夠被歸入某一“代”，意味著他在中國文化場域中話語權的獲得和身份的確立，反之則意味著被忽略，被遺忘，意味著話語權的旁落，文化身份的消隱，甚至是存在合法性的懸置³⁵。

一方面一些獨立電影人被納入到“第六代”或“新生代”的代際範疇代表著學術界對其“合法性”的認可，對其藝術成就的肯定，這些獨立電影人在體制之外遊離多年，處於“牆內開花牆外香”的狀態，而今終於獲得了國內政府和學術界的“正名”。另一方面，“獨立電影”原本是個人化的電影創作，通過這種命名，被納入到主流話語之中，也意味著對其“獨立性”的消解。

4. 研究取向：焦點與局限

基於東西方學者和批評家對中國獨立電影的不同定位，他們的研究取向也呈現了一定的差異，西方的學者將中國獨立電影指認為“地下電影”和“持不同政見者電影”，強調的是其掙脫中國體制的束縛，揭露中國“被隱藏的真實”的特點，因此研究中國獨立電影時往往是把它們看作一個個反映了當代中國社會變化的文本。而中國的學者將它們命名為“第六代電影”和“新生代電影”，主要還是在一個電影史的範疇中定位它們，將它們視為當代中國電影發展整體中的一部分，因此在研究它們時也往往將他們視作當代中國電影中的一類文化產品，強調他們的共性。

(1) 文本研究與作為中國現實的獨立電影

在西方學者對中國獨立電影的研究中，對單部或幾部相關電影文本的解讀和分析佔據了研究成果的主體，而且這種分析大多不是指向電影的形式-美學層面，而是指向其社會-意識形態層面，“反應了中國的現實”是西方研究者對中國獨立電影一個最通常的一個指認，如一位學者所指出的：“如果新一代的中國獨立電影有一個共通的主題的話，那就是捕捉劇烈變動的當下，（它們）拒絕回望回去，也不願展望未來，斷然的停留在一個黯淡、平凡、集權的現實中³⁶。基於這種判斷，當代中國獨立電影成為他們瞭解當代中國社會現實和變化的一扇視窗，呈現著“從一

³⁵參見石川：《代群命名與代群語碼》，《上海大學學報》，2003年第2期，第32頁。

³⁶ Andy Bailey, “Generation X-6; Chinese Indies Take to the Streets”, *IndieWire*(<http://indiewire.com>).

個蘇聯式的社會主義國家變成一個新的全球化的資本主義國家或者說“中國特色社會主義”的艱難轉型，³⁷獨立電影中頻繁亮相的或絕望或茫然的社會邊緣人物，分崩離析的社會關係，混亂異常的生活場景無疑成了這種“艱難”的最好標記，而循著這些標記，學者們追尋著當代中國變化的軌跡，讀解著背後的原因。在這種文本研究中，與其說是在解讀電影文本，毋寧說是在借電影解讀中國社會的變化。這種文本研究的方法本身並無不妥，但一些西方學者在解讀中國獨立電影所呈現出的中國“現實”時，卻出現了一種斷裂、粗暴的取向。即把電影文本放在斷裂的歷史語境中，將獨立電影所呈現出的混亂圖景視為社會主義崩潰的產物，是一種“後社會主義”的表現。

“後社會主義”（Postsocialist）最初由美國學者阿裏夫·德里克（Arif Dirlik）提出，以此來替代“中國特色的社會主義”，描述中國既不像社會主義又不像資本主義的特殊狀況³⁸。而畢克偉則最早把它引入對中國電影的研究，用“後社會主義”作為“後現代主義的意識形態對應物”，用來描述 1980 年代中國文化界的混亂狀況³⁹。其後，裴開瑞和法克哈(Mary Farquhar) 又拓展了畢克偉的後社會主義觀念，兼以涵蓋一種與後現代主義相仿的電影風格。⁴⁰ 而張英進和傑森·麥格李斯（Jason Mcgrath）等學者也使用這一概念來探討中國電影，張英進把後社會主義看成後毛澤東時代中國的多樣的文化圖景⁴¹，而傑森·麥格李斯則將後社會主義對應於一種新的美學風格。儘管學者們在不同的層面使用著“後社會主義”這一概念，但隱含的前提卻是一致的，那就是它是與中國“社會主義”時期的狀況相對而言的，一方面，“在後社會主義中國能普遍強烈感覺到社會主義已經破產了”，另一方面，“在後社會主義社會中，對於社會主義的信仰已經不在了，但傳統社會主義

³⁷ Xiaoping Lin, “New Chinese Cinema of the ‘Sixth Generation’: A Distant Cry of Forsaken Children”, *Third Text*, Vol.16, Iss.3, 2002, P.264.

³⁸ Chris Berry, *Postsocialist Cinema in Post-Mao China: The Cultural Revolution after the Cultural Revolution*, (London: Routledge, 2004), P.13.

³⁹ Paul G Pickowicz, “Huang Jianxin and the Notion of Postsocialism”, in Nick Browne and Paul G Pickowicz and Vivian Sobchack, eds., *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, (New York: Cambridge University Press, 1994), P.61.

⁴⁰ Chris Berry and Mary Ann Farquhar, “Post-Socialist Strategies: An Analysis of Yellow Earth and Black Cannon Incident”, in Linda Ehrlich and David Desser, eds., *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, (Austin: University of Texas Press, 1994), P.84.

⁴¹ Yingjin Zhang, “Rebel Without a Cause? China’s New Urban Generation and Postsocialist Filmmaking”, In Zhang Zhen ed., *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the turn of the Twenty-first Century*, (Durham: Duke University Press, 2007), P.52.

時期的經濟、政治和文化殘留仍然對日常生活產生著巨大的影響，很多殘留的深層的、半被遮蔽的結構和心理層面，仍在阻礙著進步”⁴²。可見後社會主義並不僅僅是一個歷史分期的標籤，還隱含著一種反思和批判社會主義的意味。在這樣一種分析框架中，暗含著一種危險，獨立電影中所表現的種種景象都被視為對“社會主義”進行反思和批判的例證。如對於早期中國獨立電影中的人物所表現出的自我放縱、過度自我中心主義的傾向，西方批評者認為這恰恰反映出中國人在後社會主義時期對“個體身份”的追尋，不再是毛澤東時代“臉譜化的”、“革命主義的”“毛主席的小紅衛兵”，而是一個個有個體身份的人，“‘我是無家可歸者’，‘我是妓女’，‘我是酒吧歌手’‘我是同性戀’‘我是吸毒者’‘我是流浪漢’‘我是個騙子’‘我有愛滋病’……”，獨立電影的種種邊緣人形象成了中國的社會主義秩序崩潰之後個體解放的象徵，在一些西方批評者看來，這意味著“城市的年輕人似乎又重新確立起‘自我’，開始脫離‘社會’，這標誌著毛時代的標準已開始被拋棄了，這種方向給了這場運動濃烈的‘後社會主義’色彩⁴³”。在他們的眼中，“早期中國獨立電影所表現出所洋溢的快樂主義（hedonistic），恰好能被理解為毛澤東時代禁欲主義（ascetic）失敗的直接後果。如果有什麼要對獨立電影中很多都市年輕人所表現出的無情、空虛、沒有方向負責的話，不是別的，正是當初過度的毛澤東主義。⁴⁴”在賈樟柯《任逍遙》法國的海報上，上半部分是兩個頹廢茫然的年輕人，下半部分是一個倒置的毛澤東頭像，似乎隱隱地附和著上文的這種論斷，而事實上在賈樟柯作品中一以貫之的批判所指向的並不是毛澤東時代的社會主義，而恰恰是指向鄧小平時代開始的市場化和現代化。其電影中對被拋離、被損害的底層人命運的關注，所呼喚的公平和正義，恰恰是來自毛澤東時代的遺產。

此外，將中國獨立電影中所反映的現實圖景簡單地放置在“社會主義-後社會主義”的語境中去解讀，也容易忽略掉文本本身的豐富性和曖昧性，如有學者這樣

⁴² Paul G Pickowicz, “Velvet Prisons and the Political Economy of Chinese Filmmaking”, In Deborah S. Davis and Richard Kraus and Barry Naughton, Eds., *Urban Spaces in Contemporary China*, (New York: Cambridge University Press, 1995), P.204.

⁴³ Paul Pickowicz, “Social and Political Dynamics of Underground Filmmaking in China”, in Paul G Pickowicz and Yingjin Zhang eds., *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, (Rowman & Littlefield Publishers, 2006), P.14

⁴⁴ Ibid, P.19.

來解讀婁燁《蘇州河》，“牡丹穿的紅色衣服象徵著令人不快的‘過去的社會主義’，而另外一位主人公美美穿的綠色衣服則象徵著當下幸福快樂的資本主義……電影中關於‘美人魚’的都市神話象徵的不是別的，而是標誌著已失敗社會主義被這座城市的人們所“見證”，電影的開場鏡頭中，‘過去的社會主義’被描摹成毛澤東時代的建築被推倒後留下的廢墟，而在接下來的鏡頭中，新的摩天大樓從這些“過去的社會主義”後拔地而起，象徵著全球化的資本主義已經戰勝了過去的‘蘇聯共產主義’⁴⁵”。作者僵硬地把電影中形形色色的場景和人物僵硬地歸置在“社會主義-後社會主義”的對立框架中，將其豐富性簡化為對“社會主義”的反思和批判，這種話語敘述似乎將新中國的歷史劃分為斷裂的兩端，一端深陷黑暗泥潭，另一端正掙紮著擺脫歷史殘留、走向充滿希望的未來，而希望之路，似乎恰恰通向民主自由獨立的西方世界。但如果我們放大歷史，將整個六十年的新中國史看作是從追求公平到追求效率再到公平與效率兼顧的連續體，將中國獨立電影中所呈現的中國社會現實放置在連貫性的當代中國歷史發展中的語境中去解讀，我們或許就可以看到中國獨立電影呈現的另一面，看到其對“社會主義”傳統的繼承，看到其真正的批判性指向。

（2）代際研究與作為“代群”的中國獨立電影

就目前搜集到文獻來看，中國學術界對中國獨立電影的研究主要採用的是一種“代際研究”的方法，如前所述，用“劃代”的方法來描述電影的歷史發展，評價不同時期的電影藝術風格，是中國電影研究中一個重要的特點，在這樣的一個代際圖譜上，學者們把張元、賈樟柯、王小帥、婁燁等一些中國獨立電影人納入到“第六代”導演或“新生代”導演的範疇，將他們作為一個整體進行研究。

目前來看，這種針對中國獨立電影的代際研究主要包括兩種模式，一種模式是將他們與以張藝謀和陳凱歌為代表的“第五代”導演進行對比，從而總結出他們基於不同的成長背景、教育背景和時代環境所呈現出的不同題材、美學特點，如大部分學者都認為“第五代”是成長於“文革”的一代，而他們是成長於改革開放的一

⁴⁵ Xiaoping Lin, “New Chinese Cinema of the ‘Sixth Generation’: A Distant Cry of Forsaken Children”, *Third Text*, Vol.16, Iss.3, 2002, PP270-274.

代，這決定了他們不同的文化滋養和不同的創作重心。“第五代”電影描摹的大多是鄉村生活，而他們關心的是城市的生活，因為他們沒有經歷過“上山下鄉”的生活，他們是在中國急劇的現代化、城市化進程中長大的，他們的電影也往往被稱為“城市電影”。“第五代”電影大多是歷史寓言般的宏大敘事，有著很強的虛構色彩，而他們的作品所關注的則是邊緣、底層人的生活，有著很強的寫實風格。第五代電影受了更多的中國傳統美學的影響，而他們的作品則受了更多的西方現代主義電影美學的影響。有的學者甚至從 18 個方面總結了第五代和第六代電影的不同⁴⁶。在諸多以“第六代”或“新生代”命名的論文中，就大多反復地用這種代際比較來證明這些電影所呈現的共同特點，在這種比較的過程中完成對“第六代”電影主體性和特殊性建構的過程。另一種模式則是從“第六代”電影在中國本土遭遇市場冷遇的現象出發，探討這些電影所存在的局限性，批判他們過於“個人化”的取向，期盼他們從“邊緣走向中心”。很多學者並不關心獨立電影的“獨立性”，甚至質疑獨立電影作者所宣稱的邊緣位置，認為這種定位不過是這些電影創作者希望得到關注，增長他們的聲望以進入主流電影業的策略的一部分，對於他們來說，問題不是這些獨立電影人是否要從邊緣進入中心，而是他們有沒有足夠的競爭力去接受主流電影生產和發行的挑戰。因為作為文化產品的電影只有走向市場才能發揮價值，而如果他們希望更有作為，就需要更加靈活地對待大眾文化和流行品味，要想佔據中央舞臺，孤獨地創新是不夠的，他們也需要吸收主流文化的潮流⁴⁷，可以看出，與國外學者將中國獨立電影視為一個個包含了社會、意識形態價值的文本不同，中國學者是將中國獨立電影看作一種需要接受歷史和市場檢驗的文化產品。

一方面，對於中國獨立電影的代際研究的確有一定的客觀性和現實價值，因為獨立電影的確呈現出了一些共通的創新和不足。但另一方面也表現出了局限性，首先，代際研究不足以把握當代中國獨立電影作為一個整體文化現象在 20 多年來所發生的縱向變遷，當代中國獨立電影發展 20 多年來，前期和後期間的作品取向發生了很大的變化，比如前期的獨立電影作品，如張元的《北京雜種》、王小帥的

⁴⁶ 林少雄：《關於近 20 年中國電影的 18 個關鍵字——第五代與第六代電影的比較》，載於陳犀禾、石川主編：《多元語境中的新生代電影》，學林出版社，2002 年版，第 201-227 頁。

⁴⁷ 應雄：《天降大任——第六代的機遇與問題》，《北京電影學報》，1995 年第 1 期，第 125-127 頁。

《冬春的日子》，管虎的《頭髮亂了》等作品等大多滲透著強烈的自我意識，單純地敘寫著一些城市邊緣人生活的問題，表達著青春的憤怒和苦悶，主人公就像脫離了人類社會種種塑造性關係的茫然動物。因此曾有學者批評他們“過份執著於傳達他們對生命和生存的理解和體驗，因而令影片的視野過於狹窄、自敘色彩濃重，有時可能近乎喃喃自語。”⁴⁸而在近年來的獨立電影中，儘管對邊緣人的描寫仍在繼續，但他們的生存狀態是在時代的變遷背景中被呈現出來的，顯示出了強烈的對於當代社會的關注和參與精神。中國獨立電影本身是一個不斷變化、發展的文化現象，代際研究則顯得過於宏觀和籠統。

其次，代際研究也忽略了這些獨立電影作者所呈現出的多樣性，用代際來命名中國獨立電影可能是又一次對個人風格的無視與湮沒。哪怕這些個人風格仍是不圓滿和不成熟的。當我在核心期刊資料庫中搜索標題中含有“第六代”的論文時，得到了 200 多條結果，而搜索“婁燁”，只有 9 篇，“賈樟柯”只有 20 篇。“王小帥”和“張元”的都只有 4 篇。這些已經比較成熟，都推出了多部作品的獨立電影人似乎仍舊沒有學術界太多的關注，而只是作為“代群”的一分子出現在學者們的論述中。在這其中最受關注的賈樟柯，中國大陸至今沒有出現一本專門研究他的學術著作，而在英國、韓國和巴西都已經出版了對他的研究專著。

最後，代際研究所關注的只是那些被納入了代際範疇的獨立電影人及作品，而對於那些新進湧現的，還未能獲得代際命名的獨立電影人和作品，則未能加以關注。如賈磊磊所指出的：“代際劃分無形之中把當時的中國電影製作界分為幾個明顯的年齡組，形成以年齡和作品為標準的製作集團，任何一部作品，任何一位元元元導演，在他為人所知的同時，就已被分配到這樣的集團中去，這已成為習慣做法。於是這些集團之外的人，就會被忽視，或永遠為之爭論不休。⁴⁹”在某種程度上，代際研究局限了研究者對於中國獨立電影的關注視野。

基於上述的理由，筆者認為在今後對中國獨立電影的研究中，要逐漸跳脫這種“代際研究”的框架，而應更加注重這些電影人所呈現的差異性。因為即使群體成

⁴⁸尹鴻：《在夾縫中長大：中國大陸新生代電影世界》，《二十一世紀》（香港），第 49 期（1998 年 10 月），第 88-93 頁。

⁴⁹賈磊磊：《時代影像的歷史地平線》，《當代電影》，2006 年第 5 期，第 31 頁。

立，研究差異仍是比研究共性更重要的一面，群體內部的差異是群體的生命力所在，是群體發展的動力，只有在共性和差異的反復比較中才可能建立起對一個群體的動態的整體性的描述。

5. 理論運用：一個危險的傾向

從20世紀60年代電影研究大發展以來，各種理論話語不斷湧現，從最初的作者論，到70年代的電影符號學、精神分析、女性主義，80年代的後結構主義，後現代主義，後現代主義、多元文化論和“身份政治學”，再到90年代的各種文化研究理論，來自其他領域的宏大理論似乎都能在電影中找到用武之地。人們基於不同的個人興趣和理論取向，可以對不同的電影文本或現象作出截然不同的解讀，電影似乎成了理論的練兵場。在對中國獨立電影的研究中，學者們也操練著不同的理論，從不同的角度讀解著文本，而且由於中國獨立電影對邊緣人（如同性戀、妓女、民工）題材的關注，使得當代西方一些“邊緣反抗中心”（諸如女性主義、性別理論，後殖民理論、第三世界理論）似乎很適用於分析中國獨立電影，一些比較另類的文本如張元的《東宮西宮》、婁燁的《蘇州河》，崔子恩的作品就更受這些理論的青睞，但在一些學者的研究中存在著一個危險的傾向，他們不是找出問題、提出困惑或認真對待一部富有魅力的電影，而常常是引證電影以證明某種理論的地位並將其作為中心任務來完成。換言之許多研究者所津津樂道的似乎只是電影理論，而不是中國電影。

例如張元 1998 年的作品《東宮西宮》，因其同性戀題材而廣受關注，片中兩位主人公，一位是叫阿蘭的同性戀，一位是小史的員警，阿蘭在北京某同性戀聚集的公園幽會時，被小史抓回派出所審問，在審問過程中，小史的起初不乏對阿蘭的歧視和侮辱，但隨著阿蘭聲淚俱下地講述他的過往經歷，並用死囚與劊子手的故事表達他對小史的愛戀，慢慢地，小史發現他的心中也有所變化。對這樣一個文本，學者們做出了林林總總的解讀，如裴開瑞關注的是《東宮、西宮》中所表現的同性戀身份政治，他指出張元對於同性戀進行的電影研究，“所關心的並非如何以與眾不同的方式來表現自己的身份（這在西方學者巴特勒[Bulter]關於表演性

[performativity]的討論中，是主要的關注點），而是這種身份根本可不可以表現這樣一個大問題。⁵⁰ 裴開瑞關注著中國的同志電影，由於同性戀形象在中國的主流電影是不太可能出現的，而通過分析描寫同性戀的獨立電影，他事實上在呼喚一種“全世界同性戀聯合起來”身份政治。另一位學者沙龍美（Shannon May）的解讀則首先用受害心理學理論解釋阿蘭和小史的關係，進而推斷張元用阿蘭的同性戀身份來暗指他自己的獨立電影人身份，因為他們在中國都是被禁止的，而小史這一員警則象徵著中國共產黨，他無法認同阿蘭就仿佛中國共產黨無法接受張元這樣的獨立電影人，因為一旦認可了張元等一些獨立電影人作品裏所表現的東西，共產黨便不再能保持其統治的地位，就不再能作為中國的道德和政治權威的代言人和執行者⁵¹。他似乎在通過分析這一文本在為中國電影人搖旗吶喊，正如很多電影節組織者和評論家所作的那樣。還有一位學者則基於阿蘭有受虐狂和異裝癖的傾向從女性主義的視角出發進一步拓展了林松輝（Song Hwee Lim）的解讀：“《東宮西宮》不僅喻示著國家與同性戀主題間的關係，還暗示著國家與藝術家、知識份子和電影導演間的關係。所有的這些人在與國家的不平等權力關係結構中所佔據的都是一個女性化的位置。……如果說影片中員警搜捕同性戀的情節設置暗示著中國社會對個體自由的壓迫，那麼電影要表達的資訊再清楚不過了：異裝癖和受虐狂所表現出的女性主義可以成爲一種潛在的顛覆性力量。⁵²” 這位學者不僅為中國獨立電影人搖旗吶喊，還為他們指明了“女性化”的出路。還有另一位新西蘭的華人學者林勇（Adam Lam）⁵³ 則借用弗裏德里克·傑姆遜⁵⁴（Fredric Jameson）的“第三世界文學”理論來讀解張元的《東宮西宮》，在他看來，員警小石代表的雖然是權威和保守勢力，但他也是中國傳統及整個第三世界價值觀的化身。公開宣示自己的（同性戀）性取向是西方個人主義思想的表現，因此阿蘭代表著來自西方的自由主義思想，代表

⁵⁰ Chris Berry, “Staging Gay Life in China: East Palace, West Palace”, *Jump Cut*, vol.42, 1998, PP.84-89.

⁵¹ Shannon May, “Power and Trauma in Chinese Films: Experiences of Zhang Yuan and the Sixth Generation”, *Journal of the Psychoanalysis of Culture and Society*, vol.8, 2003, PP.156-60.

⁵² Song Hwee Lim, *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinema*, (Honolulu: University of Hawai'i, 2006), PP.69-98.

⁵³ 新西蘭坎特伯雷大學文化研究學系主任。主要從事文化研究、中國影視與後殖民主義問題研究。已出版學術著作《文革後時代中國電影與全球文化》等。

⁵⁴ 其理論的核心在於認為第三世界文學中個人命運的故事，總是第三世界民族、文化面對第一世界強權作出掙紮的寓言。

了西方文化的價值觀。代表發展中國家與民族的小石感到矛盾重重,一方面他表示公開拒絕,另一方面又潛意識地被誘惑,屈服于阿蘭代表的西方文化⁵⁵。有趣的是作者似乎也意識到了自己是在對文本進行過度闡釋,於是解釋道:“我不是在宣稱張元和他的《東宮西宮》是有意在描繪第三世界文化和社會遭受的困境,然而,第三世界文學的語言卻以潛臺詞的形式悄然隱藏在《東宮西宮》的電影文本之中。⁵⁶”因為張元是第三世界的導演,第三世界文學的語言就會潛藏在他的作品中嗎?這種邏輯令人困惑。在這林林總總的解釋之中,我們無法對這部電影瞭解更多,反而是受了一大堆理論的洗禮。這些研究看似是在解讀文本,其實都是從“大”理論問題入手,並通過文本重讀後再次回到大問題,用張英進的話說,就是“作繭自縛於既定的西方理論框架之中,熱衷一些迴圈式的推論⁵⁷。”在闡釋中國獨立電影中,當然需要運用理論,但也要防止理論的濫用和對文本的過度闡釋。如何防止這種傾向,筆者認為應從對具體電影文本的問題意識出發,首先是找出問題,提出困惑,進而運用理論加以分析,而不是先入為主地架好理論,然後把電影中的情節和人物關係填充進理論框架中,把一個具體的事例作為說明一個普遍結構或邏輯的例證。

6. 結語

本文在比較系統地總結了西方和中國學者對於中國獨立電影的研究成果的基礎上,初步比較了他們對中國獨立電影的命名方式和研究取向,並分析了其後隱藏的話語邏輯和局限性,也指出了他們在運用西方理論讀解中國獨立電影時所存在的共同問題。本文的結論主要有以下幾點:

- 1、從對中國獨立電影的命名和研究取向的不同,可以看出西方學者和中國學者對中國獨立電影的認識和定位是不同的,西方學者關心這些電影對中國電影體制所帶來的挑戰,關心它們所揭示的當代中國“被掩藏的真實”,

⁵⁵林勇:《“第六代”:後現代文化的符碼“仿真”——張元、管虎創作比較研究》,《杭州師範學院學報》,2006年第4期,第79頁。

⁵⁶同上

⁵⁷張英進:《西方中國電影研究中的權威、權利與差異問題》,《審視中國》,南京大學出版社,2006年,第57頁。

總的來說，是將它們視作一個個蘊含了意識形態和社會價值的文本。而中國學者則更關心這些電影人作為一個整體如何在“第五代”導演之後確立自己的主體身份，如何去適應電影市場的考驗，如何接續中國電影的代際發展傳統，總的來說，是將它們視作一種需要接受歷史和市場檢驗的文化產品。

- 2、很多中國獨立電影的確真實記錄了當代中國的劇烈變化，但西方學者偏愛用“社會主義-後社會主義”的斷裂框架來解讀這些真實圖景的取向是危險的，容易忽略這些文本的豐富性和曖昧性，筆者認為，要想理解中國獨立電影所反映的當代中國，需要將其放置在連貫性的當代中國歷史發展中的語境中去解讀。
- 3、基於相近的歷史社會環境和文化滋養，中國獨立電影導演及其作品的確表現出了一定的共性，但中國學者過於側重對他們進行“代際研究”，不足以把握當代中國獨立電影作為一個整體文化現象在 20 多年來所發生的縱向變遷，也忽略了不斷湧現的獨立電影作者所呈現出的多樣性。筆者認為，在今後的研究過程中，應逐漸跳脫強調共性的“代際研究”，更加注重對獨立電影多樣性的研究。
- 4、在用理論闡釋中國獨立電影時，東西方學者都容易出現濫用理論對文本過度闡釋的現象，筆者認為要防止這種傾向，應從對具體電影文本的問題意識出發，首先是找出問題，提出困惑，進而運用理論加以分析，而不是先入為主地架好理論，然後把電影中的情節和人物關係填充進理論框架中，把一個具體的事例作為說明一個普遍結構或邏輯的例證。

總的來說，由於本文是一個初步的東西比較研究，主要提出了西方和中國學者在對中國獨立電影的研究中存在的過程中存在的問題，而對於如何具體地解決這些問題，本文的思考還比較初淺，需要在以後的研究中進一步深入探索。

參考文獻

- Barme, Geremie (1999), *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*, New York: Columbia University Press, 1999.
- Berry, Chris (1996), "Zhang Yuan: Thriving in the Face of Adversity", *Cineyama*, no.32, 40-43.
- (1998), "Staging Gay Life in China: Zhang Yuan and East Palace, West Palace", *Jump Cut*, no.41, 84-89.
- (1999), "From Underground to Mainstream, Seventeen Years", *Cinemaya*, no.46, 14-15.
- (2000), "Suzhou River", *Cinemaya*, no.49, 20-21.
- (2004), "The Sacred, the Profane, and the Domestic in Cui Zien's Cinema", *Positions: East Asia Cultures Critique*, vol.12, no.1, 196-201.
- Berry, Michael (2003), "Cultural Fallout", *Film Comment*, vol.39, iss.2, 61-64.
- (2005), *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York: Columbia University Press.
- Chow, Rey (2007), *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films: Attachment in the Age of Global Visibility*, New York: Columbia University Press.
- Chute, David (1994), "Beyond the law", *Film comment*, vol.30, no.1, 60-62.
- Cui, Shuqin (2001), "Working from the Margins: Urban Cinema and Independent Directors in Contemporary China", *Post Script*, vol.20, nos.2-3, 77-93.
- (2006), "Negotiating In-Between: On New-Generation Filmmaking and Jia Zhangke's Films", *Modern Chinese Literature and Culture*, vol.18, no.2, 98-130.
- Donald, Stephanie Hemelrik (1995), "Women Reading Chinese Films: Between Orientalism and Silence", *Screen*, vol.36, no.4, 325-340.
- Doraiswamy, Rashmi(1999), "Zhang Yuan: Forms without Borders", *Cinemaya*, no.46, 11-13.
- Esther ,Cheung (2007), "Dialogues with Critics on Chinese Independent Cinemas", *Jump Cut*, no.49, <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/chinaInt-Cheung/index.html>.

- Jaffee, Valerie (2004), "Bringing the World to the Nation: Jia Zhangke and the Legitimization of Chinese Underground Film", *Senses of Cinema*, no.32, http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/32/chinese_underground_film.html.
- — (2004), "An Interview with Jia Zhangke", *Senses of Cinema*, no.32, http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/32/jia_zhangke.html.
- Jones, Kent (2002), "Out of Time", *Film Comment*, vol.38, no.5, 43-47.
- Knight, Deirdre Sabina (2006), "Madness and Disability in Contemporary Chinese Film", *Journal of Medical Humanities*, vol.27, no.2, 93-103.
- Kraicer, Shelly (2001), "Review of Jia Zhangke's Platform", *Cineaction*, no.4, 67-70.
- — (2003), "Interview with Jia Zhangke", *Cineaction*, vol.60, no.1, 30-33.
- Kuoshu, Harry H. (1999), "Beijing Bastard, The Sixth Generation Directors, and 'Generation-X' in China", *Asian Cinema*, vol.10, no.2, 18-28.
- Lim, Song Hwee (2006), *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*, Honolulu: University of Hawai'i.
- Lin, Xiaoping (2002), "New Chinese Cinema of the 'Sixth Generation': A Distant Cry of Forsaken Children", *Third Text*, vol. 16, iss.3, 261-284.
- — (2005), "Jia Zhangke's Cinematic Trilogy: A Journey Across the Ruins of Post-Mao China", In Sheldon Lu and Yueh-Yu Yeh, (eds.), *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 186-209.
- Liu, Jin (2006), "The Rhetoric of Local Languages as the Marginal: Chinese Underground and Independent Films by Jia Zhangke and Others", *Modern Chinese Literature and Culture*, vol.18, no.2, 163-205.
- May, Shannon (2003), "Power and Trauma in Chinese Films: Experiences of Zhang Yuan and the Sixth Generation", *Journal of the Psychoanalysis of Culture and Society* no.8, 156-60.
- Pickowicz, Paul G and Yingjin, Zhang (eds.), (2006), *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.
- Pickowicz, Paul G (2007), "From Yao Wen Yuan To Cui Zi'en: Film, History, Memory", *Journal of Chinese Cinemas*, vol.1, no.1, 41-53.
- Rayns, Tony (1996), "Provoking Desire", *Sight and Sound*, July, 26-29.

- Reynaud, Berenice (1997), "Gay Overtures: Zhang Yuan's *Dong Gong, Xi Gong*", *Cineyama*, no.36, 31-33.
- Silbergeld, Jerome (2002), "Hitchcock with a Chinese Face: Lou Ye's Suzhou River", *Persimmon*, vol.3, no.2, 70-73.
- Shi, Xiaoling (2007), "Between Illusion and Reality: Jia Zhangke's Vision of Present-day China in The World", *Asian Cinema*, vol.18, no.2, 220-31.
- Teo, Stephen (2003), "There is No Sixth Generation: Director Li Yang on Blind Shaft and His Place in Chinese Cinema", *Senses of Cinema*, no.27, http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/27/li_yang.html.
- Wang, Ban (2007), "Epic Narrative, Authenticity, and the Memory of Realism: Reflections on Jia Zhangke's Platform", In Ching Kwan Lee and Guobin Yang, (eds.), *Re-envisioning the Chinese Revolution: The Politics and Poetics of Collective Memories in Reform China*, Washington, DC: Woodrow Wilson Center Press, 193-216.
- Xu, Gary G (2007), *Sinacape: Contemporary Chinese Cinema*, New York: Rowman & Littlefield Publishers.
- Zhang, Zhen (2002), "Zhang Yuan", In Yvonne Tasker, (ed.), *Fifty Contemporary Filmmakers*, London, New York: Routledge, 418-29.
- (ed), (2007), *The Urban Generation : Chinese Cinema and Society At the Turn of the Twenty-first Century*, Durham: Duke University Press.
- 陳犀禾，石川主編：《多元語境中的新生代電影》，上海：學林出版社，2002年版。
- 陳旭光：《第六代電影的青年文化性》，《北京電影學院學報》，2004年第3期，第9-15頁。
- 程青松等訪談：《我的攝影機不撒謊：先鋒電影人檔案——生於1961-1970》，北京：中國友誼出版社，2002年版。
- 崔衛平等訪談，歐陽江河編：《中國獨立電影訪談錄》，香港：牛津大學出版社，2007年版。
- 崔子恩：《電影民間聲》，《音樂與表演》，2001年第3期，第32-38頁。
- 崔子恩：《夜色撩人：中國獨立電影的小全景與大特寫》，《芙蓉》，2002年第2期，第70-80頁。
- 戴錦華：《霧中風景——初讀第六代》，《天涯》，1996年第1期，第90-100頁。
- 韓小磊：《關於新一代導演群》，《北京電影學院學報》，1995年第1期，第103-111頁。

- 韓小磊：《對第五代的文化突圍：後五代的個人電影現象》，《電影藝術》，1995年第2期，第58-63頁。
- 黃式憲：《青春獨白：前衛性與大眾性——中國電影新生代新作超級城市素描》，《電影雙週刊》，1998年第7期，第70-72頁。
- 黃式憲：《第六代被命名》，《電影評論》，2000年第3期，第15-19頁。
- 黃式憲：《第六代——來自邊緣的潮汛》，《北京電影學院學報》，2003年第1期，第44-46頁。
- 賈磊磊：《時代影像的歷史地平線——關於中國“第六代”電影導演歷史演進的主體報告》，《當代電影》，2006年第5期，第26-31頁。
- 林勇：《“第六代”：後現代文化的符碼“仿真”——張元、管虎創作比較研究》，《杭州師範學院學報》（社會科學版），2006年第4期，第74-79頁。
- 呂曉明：《90年代中國電影景觀之一——“第六代”及其質疑》，《電影藝術》，1999年第3期，第23-28頁。
- 馬寧：《中國電影可能存在的困惑》，《電影藝術》，2002年第1期，第118-120頁。
- 潘若簡，莊宇新：《關於新生代討論紀要》，《北京電影學院學報》，1995年第1期，第166-171頁。
- 石川：《代群命名與代群語碼》，《上海大學學報》，2003年第2期，第32-35頁。
- 孫紹宜：《尋找消隱的另一半：〈蘇州河〉、〈月蝕〉和中國第六代導演》，《上海大學學報》，2004年第3期，第88-92頁。
- 現象網發佈：《2008中國獨立電影年度報告》，下載地址：<http://fanhall.com/group/thread/13977>。
- 尹鴻編著：《跨越百年：全球化背景下的中國電影》，北京：清華大學出版社，2007年版。
- 尹鴻：《第五代與新生代電影時代的交叉與過渡》，《電影藝術》，1998年第1期，第23-27頁。
- 尹鴻：《在夾縫中成長：中國大陸新生代的電影世界》，《二十一世紀》，1998年10月（第49期），第88-93頁。
- 尹鴻：《世紀之交——90年代中國電影備忘》，《當代電影》，2001年第1期，第23-32頁。
- 應雄：《天降大任——第六代的機遇與問題》，《北京電影學院學報》，1995年第1期，第125-127頁。
- 張琰：《一個風格主義的時代——90年代中國電影的突圍表演》，《北京電影學院學報》，1995年第1期，第112-124頁。

張英進著：《審視中國——從學科史的角度觀察中國電影與文學研究》，南京大學出版社，2006年版。

張獻民著：《看不見的影像》，上海：上海三聯書店，2005年版。

張亞璿：《無限的影像——1990年代末以來的中國獨立電影狀況》，《天涯》，2004年第2期，第151-162頁。

張慧瑜：《看不見的中國電影》，《上海文學》，2004年第1期，第89-94頁。

趙寧宇：《第六代——一次文化預謀》，《北京電影學院學報》，1995年第1期，第150-152頁。

鄭向虹：《獨立影人在行動：所謂北京地下電影真相》，《電影故事》，1993年第5期，第4-7頁。

鄭洞天：《第六代電影的文化意義》，《電影藝術》，2003年第1期，第42-43頁。