

大陸台灣文化論壇

新電影與現代性

呂彤鄰 著

蕭聿 譯

香港大學出版社



HONG KONG UNIVERSITY PRESS

香港大學出版社
香港田灣海旁道七號
興偉中心十四樓

© 香港大學出版社 2004

ISBN 962 209 639 5

原英文版由劍橋大學出版社出版
Confronting Modernity in the Cinemas of Taiwan and Mainland China
© Cambridge University Press 2002

版權所有。本書任何部分之文字及圖片，
如未獲香港大學出版社允許，
不得用任何方式抄襲或翻印。

本社提供網上安全訂購保障
<http://www.hkupress.org>

康和印刷有限公司承印

目 錄

序	vii
前 言	1
第一部分 論文化與意識形態的差異	33
1 延續性與顛覆 陳凱歌：《黃土地》、《大閱兵》、 《孩子王》	35
2 文革的比喻性再現與寫實性再現 田壯壯：《獵場紮薩》、《盜馬賊》、 《藍風箏》	85
第二部分 在現代化進程中尋找傳統	137
3 從無聲的父親到父親的聲音 侯孝賢：《童年往事》、《悲情城市》、 《戲夢人生》	139
4 城市情節劇 楊德昌：《青梅竹馬》、《恐怖分子》、 《獨立時代》	171

第三部分 全球化時代的第三世界知識份子	233
5 張藝謀模式 《大紅燈籠高高掛》	235
6 文化與暴力 李少紅：《血色清晨》	259
7 後殖民時代的反思 吳念真：《太平天國》	287
跋	311
參考書目	319

前言

中國文化中的現代性話語

中國傳統的儒家士大夫歷來主張“文以載道”（“道”指的是原則、道德、倫理）。在 20 世紀，許多作為儒家後代的中國知識份子，在現代化（或西化）的進程中已經否定了這一觀念。然而，無論他們對這一主張的看法如何，這些知識份子依然在受“道”的束縛—即使在他們所謂“純粹”、“非政治”的文化作品裏，也不例外。大多數這些作品往往以“純粹”的藝術形式來對抗某種意識形態，例如 20 世紀初五四運動中出現的“為藝術而藝術”的流派和 20 世紀末進行形式實驗的第五代電影。中國科舉制度以仕途的成功來衡量士大夫的成就，通過這種制度的篩選，歷代的精英往往身負要職，該制度對這些人最理想的要求應該是具有高度的道德責任感。部分是出於這種傳統，中國知識份子總是特別有意識地重視自己的道德職責。在這種特定語境中，歷代儒生往往將“道”解釋為儒家的倫理。五四運動以後，儘管這種說法即使不說反動，已經顯得過時，知識份子卻依然隱晦而自覺地以不同方式“載道”。現代語境中的“載道”往往意味著傳播現代性話語，¹ 以對中國的現代化進程做貢獻。現代話語本身是高度模糊的，出

於這種模糊性，現代性話語可以通過不同的、甚至對立的意識形態來表達，包括共產主義及自由人道主義。

恩裏克·杜塞爾在他的“歐洲中心論之外”一文中，將現代性（它將歐洲置於相對於世界其他地區的中心位置）的起源歸因於 15 世紀末歐洲人向北美印第安地域² 的擴張。換句話說，就是對新大陸的佔領刺激了工業革命（而不是像普遍認為的那樣，是工業革命刺激了對新大陸的佔領），因為這一擴張要求“功效及技術的‘真實性’，或在管理一個擴張的巨大世界體系方面的政府至上主義。”其結果是：啟蒙主義的“新哲學模式”就成了對“一種必要的簡化過程的闡述，即論證現實世界及子系統（即經濟的、政治的、文化的和宗教等制度）的合理性。”³ 儘管現代性話語往往含義模糊並強調變化，其西方中心論卻始終未變。西方將自己說成惟一的“現代文明”，而根據西方的標準，世界其他角落都必須“現代化”或“文明化”。這個深植於現代性話語中的“無形中心”，已滲入了各個國家的教育體系，而那些教育體系已被不同程度地“現代化”了。這種現代化進程往往從暴力開始，歐洲人向北美印第安地域的擴張就是很好的例子。

同樣，中國現代性的源頭也可以追溯到 1839—1842 年的第一次鴉片戰爭。那場戰爭極大地破壞了傳統的經濟和社會結構，因而成了中國文化和意識形態領域中眾多變革的催化劑。

1842 年 8 月 29 日，那場戰爭結束時，清政府與英國政府簽定了《南京條約》。這是中國簽定的第一個不平等條約。根據這個條約，中國被迫將香港割讓給英國，向英國開放五個通商口岸及租界（廣東、廈門、福州、寧波和上海），並向英屬

印度政府交納 2100 萬墨西哥元作為戰爭賠款，並作為對英國鴉片商所受損失的賠償。自那時起，英國與其他列強（美國、法國、德國、俄國）以及日本紛紛效法這種有利可圖的模式，多次對中國發動戰爭，將不平等條約屢屢強加於戰敗的中國。毫不奇怪，這些做法對中國的經濟產生了毀滅性的打擊，直接或間接地引發了這塊古老大陸心臟地區的內部動蕩。

中國大陸的歷史學家認為，英國發動那場戰爭的主要動機非常簡單。為了消除貿易赤字，英帝國迫使清朝統治者接受其來自印度的鴉片貿易，因為那是英國在華商人惟一能盈利的貿易，清政府的閉關鎖國政策則使英國難以進行其他貿易。西方一些社會學家也對那場戰爭的起因做出了不同的解釋。例如，費正清就認為那場戰爭主要起因於“進貢制度”，即一種“中國中心論的世界秩序”，以及清政府的“惰性”。詹姆斯·波拉切克將那場戰爭稱為“鴉片內戰”（這是他那本書的標題），因為他認為：引發那場戰爭的，是懷著強烈排外心理的清政府各級官員的“中國中心論”。顯然，這些歷史學家忘記了一個事實：英國政府在中國本土發動那場戰爭，其主要目的是為了獲得貿易特權，包括向中國人銷售鴉片的特權。無論清政府對偉大的西方文明何等無知，英國官員是否顯示過瞭解中國歷史的任何意願呢？像迪福的《魯賓遜漂流記》裏的星期五一樣，奴隸必須學習主人的語言，才具備了可能成為人的資格；而主人卻能名正言順地無視其奴隸的語言和文化，那種語言和文化根本不在他高貴的視野裏。費正清將中國的情形與日本成功的現代化相比較，是想把中國在這場東西方對抗中的失敗更多地說成咎由自取。

20 世紀 70 年代和 80 年代，臺灣的經濟起飛以及其他幾個亞洲國家的經濟發展，可以被看做是日本模式在 20 世紀亞洲的延續。然而，這一成功模式雖然確實改善了臺灣的“民生”（這是孫中山在 20 世紀初提出的主張），卻也給迅速“現代化”的臺灣社會帶來了複雜的社會文化問題。臺灣經濟發展對西方投資的依賴，進一步加劇了東西方之間的文化分化，而民族經濟的現代化則始終伴隨著文化價值的西方化。文化和價值觀衝突造成的危機，就是臺灣新電影的導演們熱中的話題之一。

儘管中國和西方的歷史學家對鴉片戰爭的解釋大相逕庭（美國一些比較年輕的歷史學家也持“中國中心論”的觀點），他們之間卻仍有許多共識。中國的歷史學家往往根據馬克思對這段歷史的解釋，將民眾對英國侵略者的反抗看作民族意識覺醒的表現。普拉森吉特·杜阿拉指出：在中國現代化的早期階段，在社會達爾文主義全球性話語的影響下，中國現代史已經被“按照啟蒙的模式，即線性的，終極目的性邏輯的模式，加以表述”。無論是為中國人民反對帝國主義的歷史辯護，還是譴責清政府挑起了鴉片戰爭，中西方的歷史學家都認為中國的文化傳統起了負作用。杜阿拉說：“中國人對歷史的敘述始終受到現代性的烏托邦思想的支配，這一價值觀成了歷史記載的惟一標準，把中國更古老的歷史敘述與民間文化拒之門外。”在費正清或波拉切克看來，“中央政府的領導（即清政府）通常具有的保守思想”，是以往中國的典型代表。相反，中國的歷史學家則大多認為：中國人民反對西方帝國主義者的鬥爭是向現代性大步邁進，中國人民族意識的覺醒也標誌著與封建往昔的激烈決裂。總之，無論是西方的還是中國的歷

史學家，都將中國傳統定為鴉片戰爭中的禍根。此外，中國對這個歷史時期的解釋往往根據卡爾·馬克思的有關著作。馬克思儘管反對帝國主義，卻經常用一些種族主義的語氣（例如“野蠻的”、“遺傳性的愚蠢”）去描述中國文化和中國人。

處於意識形態舞臺兩面的現代中國，記錄歷史的方式都受著社會達爾文主義的邏輯的影響。按照這種邏輯，雖然中國自己有可以引以為榮，也可以被全盤否定的傳統，但西方化卻代表著這種傳統在現代世界中的惟一未來。按照這種簡單化的邏輯，中國人如果想在現代世界上生存，就必須在現代化進程中與西方的價值體系取得一致。與此同時，根據現代話語中人類社會進步各階段差異的邏輯，中國知識份子在自己的文化內也建立了一個種族等級體制，其根據就是相對現代化的、進步的、佔主流地位的漢族文化，與所謂原始的、落後的、處於邊緣地位的少數民族文化之間的分野。因此，雖然與西方知識份子相比，現代中國知識份子處於邊緣地位，但同一模式的種族等級體制卻依然有助於他們在少數民族面前維護自己的中心地位。杜阿拉闡述了中國的革命家和改革者在其早期階段如何“吸收國際上的種族進化論話語”。這種話語的影響在當今中國依然可見，20世紀80年代中期田壯壯的兩部少數民族題材的影片就是一例。按照“世界歷史”的這種直線性模式，中國前現代的歷史（包括各種傳統的複雜層次）已經被簡化為一個模糊的概念，即“中國性”。中國性常被簡單地等同於儒家學說，它被中國歷代具有改革思想的知識份子或公開或隱晦地看作現代化進程中的障礙。在本書中，我分析了種族進化論的

話語如何影響了現代中國知識份子面對西方世界時的自我觀，從全球範圍看，這種自我觀常常或直接或間接地包含著與西方等級體制的認同，崇拜西方強國、輕視第三世界其他非白人種族，儘管被壓迫民族之間從理論上講，應該是志同道合的。中國知識份子崇尚這種文化和種族等級體制，這並未使他們將自己不光彩的歷史作為“木乃伊”拋棄，儘管這所謂的木乃伊在與西方的接觸中已處於解體狀況。面對少數民族時，他們越是自視優越，在他們心中的現代世界的主人白種人面前，他們的自卑感就越強（儘管他們從自己的立場出發、反對種族壓迫），這是一種惡性循環。作為現代技術和文化的典型，當代中國大陸和臺灣的新浪潮電影，在不同層次上集中體現了中國與西方之間的複雜關係。我在本書中討論的電影作品，既體現了中國知識份子的這種文化情結，也表現了他們對西方文化霸權的反抗。

在現代歷史的發展進程中，中國知識份子懷著使國家走向現代化、走向強盛的心願，逐步地接受了各式各樣的現代性話語。20世紀初，五四運動被視為中國走向現代的轉捩點，等同於歐洲啟蒙運動，它的著名口號之一就是“全盤西化”。這個口號由資產階級知識份子胡適最先提出，集中體現了這一時期知識界的思潮。與此同時，五四時期著名的左翼作家魯迅也將中國比喻為一間巨大的鐵屋。⁴ 在這個沒有窗戶的牢獄中，幾乎人人都在沈睡。未睡的先覺者為數不多，始終在爭論著是否應當喚醒其同胞。這些人不知道喚醒同胞會像他們渴望的那樣，促使全體國人協力搗毀這鐵屋，還是僅僅迫使國人清醒地面對自己的悲劇結局（後者可能性更大）。魯迅的這個隱喻對 20 世

紀知識階層產生了持久影響。胡適的意識形態儘管不同於魯迅，但也從類似的角度提出：“中國有五大敵人：貧窮、羸弱、無知、腐敗和內戰……帝國主義不在此列，一國若無此五種罪惡，帝國主義便無法侵略。帝國主義為何不能侵略美國或日本？”⁵ 具有諷刺意味的是，當時美洲大陸已經被殖民化，而日本已經是亞洲的帝國主義國家了。像魯迅一樣，現代知識份子常常將自己看做中國本土人，因為感到自己是令人窒息的社會環境的受害者，又將自己看做外人，因為看到了其文化視野以外的開放空間（即西方）。一代代知識份子選擇這個位置，部分原因是他們將中國在國際舞臺上軍事和政治的屢屢失敗歸罪於其文化的落後。

這些觀點雖然出自一些著名的知識份子，但其推理卻顯得不合邏輯。西方向中國傾銷鴉片並強加不平等條約，為什麼就能證明其文化高人一等呢？同時這一論點其實並不太難理解。中國知識份子被西方的技術實力所征服，對中國的屢屢敗績感到迷惑和屈辱，探究其因時，卻又在“中央王國”的價值體系中找不到答案。因此，他們便在其文化視野以外的地方（即西方）尋求答案，並在社會達爾文主義中找到了它，當時社會達爾文主義的影響曾一時遍佈全球。其實，社會達爾文主義並未給這個世界帶來任何新東西。相反，它只證實了一條古老的邏輯，即以自然規律為名的“強權即公理”，自然規律不過為這個邏輯披上了科學的外衣而已。

詹姆斯·普塞評論說：

鴉片戰爭後，中國人非常緩慢地感到了中國的軍備落後。後

來，很多人都漸漸感到中國的政治體制落後。但此時梁啟超和嚴復卻說，中國的歷史學家、哲學家 and 學者都落後，彷彿整個中國文明都落後—因為中國的“祖先”就落後。這是對“父輩”本身失去了信仰，對中國人的重創，或許比社會達爾文主義使19世紀眾多西方人對“父輩”的信仰失去信心更為嚴重。⁶

有趣的是，普塞只使用了“父輩”這個字眼來描述中國人和西方人的先祖，彷彿孩子們（均為男性）沒有母親也能出世。這個說法聽上去似乎荒唐，卻準確地揭示了中國現代化進程的父權性質。例如，五四時期，女子雖然為參與現代化運動付出了高昂代價，她們在這個運動中卻始終處於邊緣地位。每當出現意識形態或政治的回潮（例如蔣介石發起的“新生活運動”），被懷疑參與了這一運動的女子便會最先遭到懲罰。一方面，女子的苦難是五四時期男性作家們熱中的題材；另一方面，女子在這場運動中很少佔據獨立的空間。不僅如此，女作家對女性地位的具體表述，還會被男性作家批評為與拯救民族的“普遍標準”缺少社會聯繫。換句話說，在新的父權制度裏，女子只能作為被拯救的客體，但不能以主體的面貌與其（男性）拯救者平起平坐。普塞的那段言論雖然隱含父權意識的色彩，卻指出了現代性的西方“源頭”和中國遲來的現代性之間的一個重要差別。如果說，社會達爾文主義動搖了現代基督教世界居民的信仰，將西方世界世俗化，那麼，它也迫使中國知識份子現代化的早期階段就對其文化遺產採取了更激烈的否定態度。儘管（或由於）中國知識份子與其文化傳統聯繫密切，他們還是認為這個傳統“不適合”在現代世界生存，因此便極力猛烈地排斥自己的文化傳統。

20 世紀初，尤其在嚴複 1898 年翻譯了托瑪斯·赫胥黎的《進化論與倫理學》之後，在不同意識形態背景的知識份子當中，社會達爾文主義風靡一時，信徒們包括被國民黨政府視為國父的孫中山和共產黨的創始人陳獨秀。作為全套現代性話語的一部分，以社會達爾文主義解釋中國問題，則遵循著資本主義市場經濟的臆斷性邏輯。⁷

按照這個邏輯，軍事、經濟和技術上的強大即是文化優越的表現。因此，西方帝國主義的存在不僅被隱含地證明為理所當然，而且在“適者生存”這條自然規律的名義下得到了美化。由於這個邏輯將軍事實力等同於文化的優勢，中國的精英們便感到：儘管對帝國主義深惡痛絕，首先還是要進行激烈的文化變革、變為西方人、或至少要西化，才能克服其（公認的或隱含的）文化劣勢。惟有如此，他們才能在中國的現代化運動中發揮領導作用，那個運動能賦予中國在國際舞臺上的實力。部分出於這個原因，中國現代史上的改革家和革命者往往將其政治和意識形態運動稱為“文化”運動。五四運動被命名為“新文化運動”；毛澤東也將他最後一個宏大的政治運動稱作“文化革命”。同時中國知識份子處於矛盾之中，既與其文化有千絲萬縷的聯繫，又急於完成自己國家的現代化。在這一矛盾之中，他們從現代化或西方化的角度審視了自己的文化傳統。儘管他們可以選擇不同的視角，有一個因素卻始終未變：現代中國知識份子在審視文化的過程中往往自相矛盾，因為他⁸ 既是觀察的主體（受到西方文化的啟蒙），又是觀察的客體（畢竟是中國文化傳統的產物）。他既與所謂先進的西方文化認同，又以被壓迫民族的公民自許，所以常常徘徊於民族主義和排斥本民族文化傳統之間。

嚴格地說，中國的鐵屋之外並無真正開放的空間。或多或少，每一種文化（包括美國文化）都有自己的鐵屋，除非它情願放棄自己的中心地位（而那地位來自“文明化的我族”與“野蠻的異族”之間的分野），因為此種臆想的中心位置阻礙著一種文化對其他文化採取真正的開放態度。實際上，中國現代化進程的積極成果之一就是使中國擺脫了它的自我中心觀念（“中央王國”，即中國，這個名稱就來自同一觀念）。同時這個進程用另一個無形的中心取代了那個觀念，就是歐洲中心論，並用現代性話語取代了儒家學說的“道”。在歐洲人的經濟和文化擴張的進程中，植根於現代性話語中的歐洲中心論迫使世界上的各種文化開放門戶，在某種意義上自己反倒變成了最後一間鐵屋，因為它將不同文化的價值體系納入了同一個最終參照框架，禁錮了思維方式。然而就像在中國的情形一樣，這間鐵屋卻並不像魯迅描述的那樣無望而幽閉。由於現代性話語含義模糊，其結論又是開放性的，它始終是一柄雙刃劍，甚至會破壞其自身的框架。平等是啟蒙思想的重要組成部分之一，必然會動搖和最終摧毀西方中心論，因為在這個因全球經濟而日漸縮小的世界上，邊緣化的文化群體已在按照同樣的邏輯爭取自己的權利。

現代性話語能維持其在世界上的支配地位，是由於它有西方的軍事、技術和經濟實力做後盾；而其破壞其他文化框架的功能，也被那些文化的改革者視為對其支配地位的確證。由於能引發某些迫切需要的變革，現代性話語更容易使邊緣社會中的知識份子接受它的邏輯。同時，第三世界國家的現代化進程常會用這個顯然更為靈活的無形中心，去取代傳統的本土中心

(在中國是儒家理論)，這個進程便往往會發揮(用德利達的話說)“補劑”或“藥物”的作用。它自稱能治癒舊疾，卻造成了種種新的難題，例如中國的社會主義革命和臺灣的經濟起飛。現代性話語的局限性之一，來自它將軍事和經濟實力臆斷地等同於文化的優勢。一方面，這個等式使現代化進程得以將本土文化傳統中的任何差別貶為缺乏普遍性，因而現代化(或西方化)進程創造的副產品往往是一個被部分地拔離了文化本土的共同體。另一方面，這個邏輯也阻礙著這個臆想的中心與其邊緣文化之間的正常溝通。當今，這種臆斷的觀念依然支配著第三世界國家和其他國家的民族主義的表達方式。例如，中國在貝爾格萊德的大使館被轟炸之後，我回到了中國。與我交談的大多數中國朋友都無法相信有任何誤炸的可能。理由很簡單：“美國人是技術最發達國家的公民，怎麼會犯這麼愚蠢的錯誤？”我們的朋友們既不盲目相信官方民族主義宣傳，也不是對全球經濟茫然無知，卻仍然相信美國人是萬無一失的。

在不同的程度上，無論有意無意，作為第三世界的知識份子，我們都受到了這種植根於現代性話語中的臆斷邏輯的影響。以在美國的學者身份用英語寫作時(儘管使用我的母語的人在世界上最多，英語還是現代性的一種“世界”語言)，我們怎樣才能有助於摧毀現代性話語中包含的西方中心論，而不僅僅是照本宣科傳播這一話語呢？恩裏克·杜塞爾提出用“跨現代性”(transmodernity)代替現代性甚或後現代性的提法。跨現代性強調各種文化之間的相互溝通，而不是自中心文化向邊緣文化的單向輸出。然而，要具備跨現代性，我們首先必須解放自己的思維方式。部分出於這個理由，我把當代中國(及

臺灣)的新浪潮電影選做本書的研究題材。儘管性別和地域政治上都不相同，他們在本土文化中的位置依然使我產生了某種認同感。在不同程度上，我們正在使用的語言（英語或視覺語言）畢竟已被我自己的國家看做了“舶來品”，看做了全球文化中的“世界性”語言。對我來說，評論這些作品是克服自身局限的嘗試，也是使自己思想解放的嘗試。

文化傳統與現代化進程

在 20 世紀的中國，雖然知識份子 in 傳播現代性話語方面發揮了關鍵作用，他們與這種話語的關係卻始終曖昧。20 世紀末，海峽兩岸的社會各自在現代化路程上都走得很遠了。面對現代化的結果，知識份子必須分別重新思考自己與各自現代性話語之間的關係。現代性已不再是抽象觀念，而已變成了他們在全球化時代日常生活的現實。現代化的進程以不同方式深刻地造就了海峽兩岸的中國文化觀，乃至同一個概念有可能表示迥異的價值體系。

電影藝術相對年輕、帶有舶來性質，並依賴於現代科學技術，因此一直與現代性話語密切相連。在現代中國的發展史上，電影工作者通常都被看做“摩登”，多少有些“前衛”，並往往是“西化”的。不僅如此，影藝人士分明還用一種國際性語言作為表達手段，那就是視覺語言。因此，他們應用的那種國際性語言帶有某種外來特徵。大陸第五代導演和臺灣八九十年代的新電影導演尤其具備這些素質，他們在國內票房不佳，同時又都獲得了國際上的承認。這兩批導演儘管表面上相

似，其電影形式和意識形態卻有根本的區別。他們分別來自於不同的文化，這兩種本來基本上是同一淵源的文化被形式回異的現代化過程引上了不同的道路。由於大陸和臺灣數十年地域政治上的隔離，文化之間的區別是可想而知的。

大陸第五代導演和臺灣新電影的影藝人士還有別的相似之處。這兩批人都在 80 年代初獲得了國際承認，這是一個有趣的巧合。至少在他們的事業之初，這些導演都有一個共同特點：他們渴望突破自己文化中的傳統電影形式。大陸的陳凱歌和田壯壯、臺灣的侯孝賢和楊德昌，在這方面比其同行走得更遠。可以說，他們都程度不同地創造出了自己的電影“語言”，常常明確地對前輩的主流電影形式採取反其道而行之的態度，這種形式在大陸是社會主義現實主義，在臺灣是逃避現實的情節劇。部分是受戰後歐洲電影的影響，他們對形式創新格外重視，這使這些導演在中國電影史上佔有特殊的地位，但後來他們的作品由於商業的壓力（在大陸尤其如此）往往不再那麼注重形式創新。（不過，臺灣的著名導演侯孝賢在其後來的作品中進行了更大膽的形式探索，例如影片《戲夢人生》。）

在本書的第二部分和第三部分，我討論了這四位導演的作品，這主要是因為他們都成功地突破了各自的電影傳統。第三部分的討論與全球化的概念聯繫更緊一些，而與形式創新的概念聯繫較少；第 5 章討論“張藝謀模式”，其實是指出了第五代導演形式實驗的終結，因為商業考慮已經成了他們在全球化時代面臨的首要問題。第 6 章和第 7 章討論了全球化對他們社會的重大影響。

我選擇這些導演的作品還有另一層原因，那就是他們的年

齡。這些導演都出生於1949年中國共產黨戰勝國民黨政府前後。這個劇變直接或間接地給海峽兩岸造成了巨大的社會變化。這些變化以各種不同的形式給這些導演的生活及作品烙上了深深的印記。儘管下一代的導演中也有些人（如蔡明亮）特別注重形式創新，1949年的劇變對其作品的影響卻不那麼明顯，而從某種意義上說，本書討論的電影作品，則典型地反映了那個轉折時期的社會局勢、意識形態和經濟狀況。

第五代導演出生於中華人民共和國誕生後不久，文革時期正在成長。他們沒有上完中學，大多數人當過紅衛兵，又作為知識青年在農村度過了青少年時代。1978年，大多數第五代導演通過競爭激烈的全國高考，進入了電影學院，成為文革後第一屆導演班的學員。他們在80年代中期拍出了第一批作品，那個時期是文革後的意識形態真空期，主流意識形態正在瓦解。一方面，這些導演繼承了世紀初五四運動的宗旨。五四運動意識形態的一個重要成分就是它激烈的反傳統宗旨，“砸爛孔家店”的著名口號就是其典型代表。從五四運動中成長起來的中國共產黨則繼承了這個運動的反傳統宗旨。自然，第五代導演在這個方面也不自覺地跟黨走。而另一方面，這些導演又是對社會主義革命感到幻滅的後代，因此，他們在早期作品中對主流意識形態不斷提出質疑。為了將自己的反傳統態度與反主流意識形態的立場統一起來，他們便將社會主義革命與中國的過去聯繫在了一起，既反對主流意識形態的價值體系，又反對儒家的價值體系，將兩者看做同一枚傳統硬幣的兩面。結果，其反叛行動的文化視野，在廣度和深度上都大大超過了對主流意識形態的單純批判。

國民黨政府失敗後從大陸流亡到臺灣，因此，臺灣新電影的導演們或者出生於流亡臺灣的大陸家庭、或者出生於臺灣省政府領導下的臺灣人家庭。從表面看，臺灣人（“本省人”）與大陸人（“外省人”）之間的區分似乎是很隨意的。這一人種的劃分僅僅是依據來臺灣的日期，即一個家庭（大多都來自大陸）定居臺灣的日期，究竟是在日本結束對臺灣半個世紀佔領的1945年之前還是之後。這個劃分雖然是人為的，卻在不同層次上深刻地影響著臺灣的社會，部分原因是它與執政黨的利益相關。與中國共產黨不同，國民黨政府完全排斥五四運動反傳統的宗旨，將共產主義文化的出現部分歸咎於這一宗旨。相反，國民黨政府繼承了中國傳統的浪漫版，力圖建立一個理想化的傳統中國，因為中國本土當時對他們已經變成了一個時空上的遙遠實體。

從另一個角度看，中國傳統的這個浪漫版也接受了現代性話語包含的文化等級制觀念：西方代表現在與未來，而非西方文化則只能享有歷史的榮耀，而在今天的世界裏，那種榮耀已經一去不復返了。同時，國民黨又將“三民主義”（即民族、民權和民生）作為官方意識形態的主要成分。這些都是孫中山在1911年國民革命時期提倡的原則。20世紀初，孫中山鼓勵“發財致富”，以解決中國人的生計問題，因而強調了現代化進程的一個特定方面，即經濟發展。國民黨自流亡臺灣之始就似乎一直忠實地遵循著這一觀念，推行土地改革並加速工業化，同時又在經濟和政治上嚴重地依賴美國，依賴西方的投資。20世紀七八十年代，臺灣的經濟增長速度居世界第一，使生活方式、社會關係和價值體系發生了巨大的變化。這些變化常與臺灣政府本身的官

方傳統態度並不協調——至少從表面上看是如此。在社會、文化和價值觀的迅速變化中，中國的傳統已經成了博物館的展品。

推崇中國的傳統文化（其中包含著對本地文化的否定），民族主義的意識形態，以及美國沒有殖民機構的殖民存在，這三者的混合造成了一種文化情結，而本書研究的臺灣新電影作品就反映了這個情結。這些導演在80年代延續了70年代鄉土文學所走的道路，其作品已從其前輩描寫上層階級的逃避現實（故事往往發生在大陸，充滿了懷舊色彩），轉向了描寫臺灣普通民眾的日常生活。在不同層次的文化及價值觀的衝突中，他們的作品集中表現了一個迅速變化的現代化世界中（臺灣居民）混合的文化身份、對立的價值觀念和異化心態。

可以說：在20世紀的後半期，共產黨和國民黨政權在中國現代化進程中走的道路大相徑庭。不過，兩者卻有一個共同點，無論是在西方思想的指導下進行意識形態革命，還是在西方投資和技術的援助下造成的經濟起飛，現代化過程都給各自的社會帶來了劇烈的衝擊。大陸第五代電影和臺灣新電影都是這些變化的產物。在前者，主流意識形態的殘餘影響（常體現為文革）是主要內容；在後者中，經濟和技術的迅速現代化造成的文化價值的西方化，與官方力圖維護傳統價值觀發生衝突，表現這種價值觀念的衝突則超過了表現直接的政治衝突。不過，“大陸人”與“臺灣人”之間的矛盾也被高度地政治化了。不僅如此，由於日本戰前對臺灣半個世紀的佔領，由於國民黨政府對美國軍事和經濟力量的依賴（尤其在其流亡臺灣初期），臺灣還帶有後殖民社會的許多特徵，而大陸則從未被直接地殖民化。尤其在20世紀50年代到70年代，由於意識形

態和政治的種種原因，中國幾乎完全與世界其他部分隔絕。在美國，我們在“中國電影”的同一個科目下教授大陸和臺灣電影課程，儘管如此，其中的“中國”卻代表著幾種疏離的文化實體（香港電影的情況又有所不同）。

簡莫海墨德和羅伊得說：

迄今，文化的相容從未以平等的方式進行過，而非主導性文化總是被主導性文化同化。在與主導性文化的關係上，融合運動總是不對稱的：儘管主導文化的成員難得感到有責任去理解它者文化，少數民族為了生存，還是不得不去掌握主體的文化（但並不一定會因此而獲得在主導文化領域內通行的權利）。⁹

無論第五代電影和臺灣新電影在國際電影界獲得了怎樣的成就，這種（有限的）承認一般建立在兩個基礎上，即其形式的新穎和內容的異國情調。這些導演的作品或因形式的高度新穎（換句話說，就是看他們如何善於使用西方新浪潮視覺語言，即現代派的語言），或因具備了異國情調（作為對不可思議的它者奧秘的揭示）而受到稱讚。這可能有助於解釋一種現象，即在美國，大陸、香港和臺灣電影仍被看做一個同質的實體，被稱為“中國電影”，儘管它們是三個地域政治上長期隔離的地區文化的產物，三者之間存在著很大的差別。毫不奇怪，西方探討這類少數民族電影時，文化方面往往是無足輕重的。

儘管如此，作為從傳統農業社會向全球市場經濟過渡階段的最後一代藝術家，海峽兩岸的這些電影製作人都用作品表現了他們轉變中的文化。在這個意義上，他們的作品是最好的文化文本。不僅如此，作為知識份子，在其社會分別重構現代性話語現

代版的過程中，他們還發揮著重要的作用。對各自社會的現代化進程，他們大多持批判態度。一方面，他們渴望“載道”，即用其文本賦予其社會走向現代化的力量，其做法就是力圖創造出國際公認的民族電影。另一方面，他們也懂得現代化本身是一柄雙刃劍，因為各自的社會都不得以程度不同的暴力形式去實現現代化。不僅如此，他們自身也既受益於這個進程所帶來的後果，又在不同程度上受損害。在大陸和臺灣實驗性電影的製作人的作品中，傳統與現代的相互作用佔主導位置，儘管如此，這些電影人對傳統的看法卻包含著各自現代化進程的各種不同成分。例如，第五代導演將共產主義定義為中國傳統的一部分，而其臺灣同行卻將殖民地的歷史和迅速工業化的結果看做重要的文化成分。尤其有趣的是，他們不但經常試圖“載道”，而且還更進一步通過揭露本地的現代性話語造成的種種問題，向“道”提出質疑。第五代導演和新電影導演的這種根深蒂固的懷疑主義，通過其作品的開放性結局，強化了作品的實驗性質。

本書結構

本書分為三個部分：第一部分討論兩位大陸導演；第二部分討論兩位元臺灣電影導演；第三部分討論全球化對海峽兩岸的影響。

第一部分：文化和意識形態的差異

第五代電影在西方比較出名。1987年，在《中國電影：1949年後的文化與政治》一書中，保羅·克拉克介紹了第五代

電影。1989年，美國的幾家電影期刊都出版了中國電影專刊。在八九十年代發表的眾多雜誌文章中，也包括了一些供研究新浪潮大陸電影的文選。1995年，周蕾在她的《原始激情》¹⁰一書中集中探討了第五代導演的作品。

正如周蕾那本書的書名所暗示的那樣，第五代導演對描繪文化的“原始”性很感興趣——從某種意義上說，那是懷著激情的描繪。在本書第一部分，我分析了兩位第五代導演（陳凱歌和田壯壯）的作品，考察了他們對“原始的”或邊緣化文化的情感。

社會主義革命可被看做中國現代化的一個激進過程。它通過引進種種現代理念和措施（例如婦女解放、經濟平等和福利國家等，至少表面上是如此），極大地破壞了傳統社會的基礎。這些做法猛烈地摧垮了儒家傳統的等級制度，又用新等級制度（其性質是極權主義的）取而代之。

漢納·阿倫特分析了極權主義與傳統專制的區別：

基於恐怖的極權統治與由暴力建立的專制獨裁，兩者的決定性差別在於：前者表現為不僅反對它的敵人，而且反對它的朋友和支持者，因為它害怕一切力量，甚至害怕朋友的力量。當一個警察國家開始吞噬自己的後代，當昨天的劊子手成了今天的受害者時，恐怖便達到了頂點。¹¹

在文革中，極權恐怖就達到了頂點。從1966年到1976年，中國社會經歷了毀滅性的變革，（用漢納·阿倫特的說法）“各種有組織的反抗都消失了”。作為文革的後代，第五代電影工作者在成長期受到了創傷，對他們的一生都有深遠影響。在

中學時代參加過紅衛兵運動以後，這些先前支持文革的青少年被送到了邊遠的鄉村，接受勞動階級的“再教育”；因為他們屬於小資產階級。（按照毛澤東的定義，知識份子都屬於小資產階級，包括任何上過中學的人。）大多數農民都不歡迎這些來自城市的孩子，他們既不具備務農的基本技能，又有可能與農民爭奪有限的資源。作為身處邊緣化地區的邊緣化個體，流放中的知識青年被迫重新審視自己的文化中心（直到這時那還是他們的家），審視自己從前的信仰（那是官方教育制度留給他們的）。在許多層次上，第五代電影製作人的作品（尤其是早期的作品）就是這種長期反思的果實。

這些導演與主導意識形態之間的關係常常很不明確。他們支持過極權恐怖，最終又成了它的犧牲品。他們從哪個角度才能有效地批判這種恐怖的根源？不僅如此，由於主流意識形態已經用暴力革命摧毀了傳統文化，共產黨又通過採取反對儒家傳統的立場，在現代化進程中發揮著領導作用，要摧毀這種已經崩潰的意識形態，是否必須回到過去、必須重走傳統文化的道路，才能重新表明它的反主流性質？

為了部分地回答這個問題，陳凱歌和田壯壯在其早期作品中都選擇了描繪“原始的”或邊緣化的社會，即邊遠鄉村或少數民族群體。不少他們的同學也做出了類似的選擇。這個選擇象徵性地反映了他們自己的位置：與邊緣化群體相似，他們既不在主流文化和意識形態之內，又未置身其外，而是處於兩者的交界處。同時，邊緣化群體為這些導演提供了空間，使他們能與主流文化之拉開距離，而儘管他們在意識形態和文化上心存不滿，他們最終還是要回到主流文化中的。簡而言之：這些

差異有著中心對立面的作用，有助於對中心的意識形態和文化提出質疑。這些導演不必倒退到過去，也能走出當前的主流意識形態（這一意識形態是通過摧毀過去才產生的）。他們將共產主義意識形態與儒家的過去相提並論，走向了位於主流文化以外空間的它者文化。結果，他們將時間的轉移變成了空間的移位。換句話說，他們從地理上遙遠的角度，而不是從以往歷史（它已經是先前摧毀的物件）的角度，去摧毀這種已經崩潰的意識形態。因此，與現代性話語的社會主義版本相比，他們仍舊保持著現代的位置。這種空間移位最終也成了時間的轉移，因為邊緣化群體是被視為原始性的——現代對它的影響相對較少。按照現代性話語體現的線性邏輯，這些空間差異依然代表著過去，甚至比儒家的過去離現代化更遠。根據這些差異，陳凱歌和田壯壯都對作為中國傳統文化一部分的共產主義意識形態做出了清晰有力的批判，而這個姿態既表明他們脫離了儒家的傳統，將他們與五四時代的知識份子聯繫在了一起，也間接地將他們與其批判物件（即其共產主義的前輩）聯繫在了一起。

陳凱歌的第一部影片《黃土地》（1984）是第五代電影的一個里程碑，也確立了他的個人風格。該片將共產黨與龍王（傳統迷信的象徵）聯繫起來，揭示了主流意識形態拯救農民的神話。龍王和黨都沒有兌現他們救萬民的諾言，這使農民（他們佔中國人口的絕大部分）滯留在永恆的痛苦之中。影片《大閱兵》（1986）既是個隱喻，即國家機器對老百姓的嚴格政治控制，同時人們自覺不自覺地幫助這架政治機器的運轉，影片對這種群體活動所造成的後果進行了分析。影片《孩子王》

(1987) 不僅將文革的起源追溯到主流意識形態，而且追溯到傳統中國文化，因為陳凱歌認為，兩者都提倡文化的複製抄襲，壓制個人的獨創性。通過不斷迫使中國人自童年起就抄寫課文，傳統中國文化和共產黨文化相互映照，在無盡的惡性循環中重複自己。影片以一個激烈的姿態結尾，用將幾乎一切（包括抄書的做法）都投進一場熊熊的山火中，來象徵打破這種惡性循環。這種絕望的姿態使我們想起了五四運動和文革本身。雖然影片試圖批判這段歷史，卻因為這種批判本身也是基於歷史直線性發展的的社會達爾文主義觀念，不自覺地變成了被批判對象的延續，根據同一邏輯，向現代化邁進就必須儘量排斥過去，正如毛澤東所說：“在一張白紙上好畫最新最美的圖畫。”

在兩部少數民族題材的影片《獵場絮撒》(1985) 和《盜馬賊》(1986) 中，田壯壯以紀實性手法創造了一種新的電影模式，打破了前輩的社會主義現實主義的情節劇模式。這兩部作品都強調了個人與其群體的關係。一方面，這些群體不允許任何人打破其規矩；另一方面，那些專斷的規矩又似乎在促使人去打破，即使不是使人無法遵從，也使人很難遵從。田壯壯的影片用少數民族文化比喻主導的漢族文化，形象地而曲折地再現了文革的噩夢般情勢。在後來的影片《藍風箏》(1993) 裏，他直接表現了那場政治運動。與他早期少數民族題材影片的紀實風格相反，《藍風箏》表現的世界大多來自一個男孩的主觀視角。他後來作品中的主觀視角，進一步強化了前兩部少數民族題材影片表現它者種族的客觀性，無論它者種族是表現為蒙古族的獵人，還是藏族的盜馬賊，都是如此。這種客觀性建立在現代性話語包含的一種劃分方式上，即原始的少

數民族文化與現代的漢族文化的對立，而這種方式可以追溯到20世紀初。田壯壯採用否定的方式將少數民族制定了一個它者地位，去創造一個不同於官方的、新的中國文化身份。這種負面的文化身份為批判主導意識形態奠定了堅實基礎。與此同時，將少數民族文化看做一個空洞的意指（signifier），也無意中強調了官方話語中包含的文化及種族等級制。

第二部分：在現代化進程中尋找傳統

很難將第五代導演說成懷舊，因為過去（無論是主流的還是傳統的）是他們摧毀的物件。不過，他們對原始的、邊緣化的文化的迷戀，卻流露了一種根深蒂固的懷舊感，用弗里德里克·傑姆森的話說，就是“為當前而懷舊”。¹² 這種懷舊情緒創造了一個一去不復返的，未受文化及意識形態影響的、烏托邦式的過去。陳凱歌的牧牛人和田壯壯的少數民族文化，就體現了這樣的過去。有時，這種重構出來的懷舊客體會帶有純粹的否定特徵，其目的在於批判傳統的中國文化，張藝謀和其他第五代導演的許多作品就是如此。這種否定自己文化傳統的態度（他們從其五四運動和共產主義前輩那裏繼承了這種態度，儘管意在批判它們），是大陸實驗電影工作人與其臺灣同行的重要區別之一。

在西方電影評論界，臺灣新電影的導演的名氣遠不如大陸的第五代，儘管他們也獲得過一些重要的國際電影獎。至於他們在國內票房價值，也像大陸的多數第五代導演那樣不景氣。研究臺灣新電影的西方語言電影期刊很少。研究臺灣電影的英文學術文章大部分都發表在有關亞洲電影的專門期刊上。20世紀90年

代出版的幾個論文集集中收入了一些有關臺灣電影的文章。西方電影評論界對臺灣新電影的反應相對較弱，其原因可以解釋為：西方觀眾很熟悉臺灣電影中描繪的生活方式場景（這似乎自相矛盾）。與大陸電影相比，臺灣電影與西方消費社會的日常生活現實的聯繫緊密得多。在這個意義上，由於這些生活方式過於為西方人所熟悉，因而很難對它們產生觀望它者的感覺。

如果說，陳凱歌和田壯壯是文革的後代，那麼，侯孝賢和楊德昌就是20世紀40年代末隨國民黨政府從大陸到臺灣的大批平民和軍人移民的後代。對於第五代導演，中國傳統已被社會主義革命否定，因此，他們必須在自己的影片裏從零開始重構以往。相反，新電影的導演們則的確有過去，但它已在空間上失落在了大陸、在時間上失落在了共產黨勝利之前的時代。何況，在國民黨執政初期，這個過去（它也主要來自虛構）曾被推崇為中國文化的黃金時代。國民黨政府將（源於大陸的）傳統中國文化放在最高參照系的神壇上，並極力強調自己就是這個臆想中心的代表，以證明它佔居臺灣主導地位的合理性。所以，官方意識形態便認為：臺灣本地文化是與中國主流文化相對的邊緣文化，而臺灣人的意識形態是落後的，因為他們曾被半個世紀的日本佔領所“奴化”。

由於種種政治原因，這種官方意識形態深化了臺灣本地人與40年代末大陸移民之間的界限，這種劃分根據一個家庭到達臺灣的日期，重新造成了種族的差異。這個種族差異的確幫助佔少數的人的政府統治了數十年。與此同時，這個差異又強化了大陸移民的漂泊感，因為從理論上說，作為“外省人”，他們永遠不應該將臺灣看做自己真正的故鄉。這種無家可歸的

狀態與現代性相一致，因此，70年代和80年代期間的迅速工業化和現代化，便進一步加強了大陸移民的這種漂泊感。由於日本人的佔領和國民黨政府初期對西方（尤其是美國）援助的依賴，傳統中國文化（政府曾力圖以維護這種文化去反對當地文化）的中心地位總是遭到西方文化（或西方化的文化，如日本文化）嚴重衝擊，那些文化以其經濟實力為後盾。結果，這個中心既與本土分離，又被外來文化所淹沒，因而只能是個雙重的虛構。國民黨政府遵循“發財主義”（孫中山在20世紀初提倡的現代性話語的一種版本），將臺灣從60年代初的農業社會轉變成了70年代的以強勞力產品加工為主的工業化社會，又在80年代將它轉變為一個以高科技為基礎、資本和知識密集型的消費社會。

侯孝賢和楊德昌都生在大陸，長在臺灣，受到老一代家庭成員的懷舊情緒的熏染，又面對著一個迅速現代化的後殖民社會。他們的漂泊感與其身份相適應，即一個不穩定世界中的漂泊者或異化者。雖然被官方文化界定為“外省人”（大陸人），他們其實卻是臺灣人：他們自幼生活在臺灣，而對自己“源頭”的記憶至多也只能說是模糊不清。受官方文化和家族記憶的熏陶，這兩位導演的任何大陸源頭從嚴格意義上講只能是虛構。

阿居恩·阿帕杜萊評論全球化時代移民的狀態時說：

一種新現象是：在這個世界裏，出發點和終點都處在文化的不斷流動中，因此，（像做出重大的生活選擇那樣）尋找穩定的參照點就會非常困難。正是在這個氛圍中，發明傳統（以及發明種族的、親族的以其他的身份標誌）就可能很不可靠，因為每過一段時期，跨民族溝通的流動性總是會挫敗對確定性的探求。¹³

在後工業化的臺灣，種族身份（創造並維護這種身份本是為了滿足主導群體的需要）已經變成了一種政治選擇——正如侯孝賢的作品中對本地父親般人物的尋求所反映的那樣。楊德昌的現代性話語也在一定程度上反映了這種尋求。在楊德昌的影片裏，傳統（其功能往往是一個空洞的意指）已經變成了漂泊的現代性的象徵。

侯孝賢的影片一直表現出對尋求臺灣身份的願望。他的作品通常以臺灣南部工業化程度較低的鄉村或小鎮為背景，著重表現個人的經歷，家族紐帶在其中起著重要作用。這樣一來，他的影片便顯得與傳統文化緊密相連，而傳統文化被廣義地界定為中國的文化。同時，他影片中的各種人群也常常使用不同的語言：閩南話、北京話、廣東話，偶爾還使用日語。所有這些不同的文化成分構成了一種混血身份的概念，與後殖民時代的臺灣人相適應。不僅如此，侯孝賢對新身份的探求，還使他渴望重新創造出一個強有力的父親般的人物，而他的《童年往事》（1985）中那個生於大陸的父親，則無法成為這樣的人物，因為他體弱多病、文化上也異化了。在他後來的影片《戲夢人生》（1993）的主角李天祿身上，侯孝賢似乎找到了這個強有力的形象。此人深深地植根於傳統的中國家長制及臺灣的本土。在這樣的語境中，他重構精神上的父親，以尋求新的文化身份，這個探索揭示了一個穩定的文化身份本質上具備父權性質，不管這一概念是如何被用來顛覆主流意識形態。從兩種截然不同的視角，田壯壯和侯孝賢都不得不用它者（無論是由少數民族還是由性別界定的它者）來構成文化身份，以作為在全球化多變的世界中的最後拋錨點。

侯孝賢的影片著重追索以往的傳統文化，影片背景大多在鄉村。與侯孝賢不同，楊德昌作品的內容則總是與現代化的城市——臺北有關。在他的影片裏，臺北總被描繪成脫離了自己的過去，而其居民則被淹沒在無數龐大的機器、無人性的高樓大廈和數不清的街道中。金錢崇拜摧毀了傳統的家族紐帶，使人情越來越疏離淡漠。例如，在影片《青梅竹馬》(1985)中，一對自幼相識的年輕戀人漸漸彼此疏遠，其部分原因是男主角頑固地維護傳統的家族紐帶，使自己與臺北這個現代城市疏離。缺少傳統的人際聯繫會造成恐怖，以至於有可能使一個普通市民變為恐怖分子，像影片《恐怖分子》(1986)所表現的那樣。楊德昌在他的影片《獨立時代》(1994)裏將“情”描繪為傳統中國社會的核心價值，但在像臺北這種高度商業化的城市裏，所謂情的概念已經變成商業化了，成了一種荒唐的喜劇表演。儘管嘲諷現代化進程，楊德昌再現對這一進程的批評還是以現代性話語（它是在20世紀初被引進中國的）包含的二分法（即傳統的中國與現代化的西方的區別）為基礎的。根據這種二分法的隱含邏輯，被視為傳統的東西屬於中國，而被看做現代的東西則來自西方文化。有趣的是，楊德昌通常將女子描繪為更能適應新環境，在其影片中，女子常常代表著現代性令人畏懼的、黑暗的一面。

第三部分：全球化時代的第三世界知識份子

在全球化的進程中，文化的界線日漸模糊，全球市場經濟的價值體系正日益佔據主導地位。經歷了被現代化或西方化的艱辛過程，第三世界的知識份子常會感到自己被雙重邊緣化了。首先，雖然通過現代化第三世界知識份子的價值觀與現代

性話語無形的中心在一定程度上認同，卻永遠不能真正屬於那個（西方的）中心。其次，西方化的價值觀往往又使他們疏離了出生的本土，被自己所處的社群邊緣化，儘管本土也正以不同的方式受到全球化進程的影響。這種異化一直是海峽兩岸新浪潮電影中反復出現的主題。然而，如果說種族身份已經成了全球文化中的一種選擇（像前面討論的兩位臺灣導演那樣），一個人也一定能選擇不同的視角去觀察自己的異化。在本書的第三部分，我選擇了三位導演，以通過他們的作品考察他們如何解決因自身邊緣化造成的難題。

張藝謀無疑是在西方最有名的中國導演。在他的三部早期影片（其中兩部由跨國公司贊助）中，中國都以女性化的它者面貌出現。他非凡的視覺感受力，使他描繪的它者引起了魯迅描述的鐵屋（即中國）以外的人的矚目，其方法就是喚起西方人對帶有異域色彩或色情化的東方人的想像。張藝謀自動地將自己放在它者的位置上，將邊緣化的中國文化成功地變成了商品。部分地由於他的推銷技巧，他的影片在西方獲得了一些聲譽很高的獎項，甚至在美國也獲得了相對的票房成功。這樣一來，西方市場的強大購買力也進一步證實了西方文化中心的合理性。90年代初，中國的一些電影工作者（包括陳凱歌和李少紅）也模仿張藝謀的視覺模式，為全球電影消費市場提供了大量東方它者的風情形象。結果，這些影片通常都由跨國公司資助、並為迎合全球觀眾的趣味量身定做，因而可被看做出自同一個模式，即張藝謀模式。這個模式在很大程度上標誌著第五代導演形式實驗的終結，因為他們不得不採取常規性的電影語言，才能滿足全球市場的需要。

第五代導演李少紅表現了全球化進程中的一個知識份子在自己社會群體裏面臨的異化問題。她的影片《血色清晨》(1990)大致根據哥倫比亞作家馬爾克茲的魔幻現實主義小說《被預言的死亡編年》改編。影片中的謀殺不是發生在南美的一個小鎮，而發生在中國一個邊遠小村。《血色清晨》將這個哥倫比亞的故事天衣無縫地插入了那個中國小村，突破了一條鮮明的文化界限。李少紅在她的影片裏集中表現了教育貧乏的問題。在社會價值迅速商品化的後社會主義中國，缺少教育是一個現實存在的問題。她表現了該村惟一的教師被殺和村民的反應。同時，影片也以視覺的手法確切表現了性別問題，借助影象著重揭示了女性貞操的重要性、買賣婦女和家庭暴力。因此，她避免重複主流意識形態有關婦女解放的少數民族話語，而那是共產黨有關現代性話語的一個重要組成部分。李少紅的這部影片雖然改編自一部非中國小說，卻直接涉及了後社會主義中國存在的現實問題，因而不同於那些按照張藝謀模式拍攝的影片，並以一個女知識份子的視角去表現這個題材，她徘徊於全球文化與自己的社會群體之間。一方面，影片對主流意識形態的少數民族話語提出了質疑；另一方面，它分明又將本土文化看做落後的文化，因而不自覺地遵循著同一個話語的邏輯。

吳念真曾是臺灣鄉土小說作家，也是最多產的新電影編劇。他的影片《太平天國》(1996)對全球化進程中本地知識份子的作用提出了質疑。他沒有像李少紅那樣再現本地知識份子與其社會群體的疏離，而是用嘲諷的手法，在作品中表現了那個知識份子如何盲目贊同現代性話語中的東方主義成分，自

動與整個社會群體疏離。影片表現了臺灣當時的一個美國軍事基地的美國士兵與臺灣農民的對抗，以自嘲的手法譏諷了現代性話語包含的那種臆斷邏輯，即將技術的先進等同於文化的優越。在本書討論的所有電影作品中，惟有《太平天國》對第三世界知識份子與現代性話語之間的關係直接提出了質疑。從這個意義上說，該片反映了臺灣知識份子已經逐步認識到應當以批判的態度去看待這種關係。早在20世紀70年代初，臺灣的鄉土文學作家已經開始注視臺灣的後殖民社會狀況，而吳念真的這部影片卻代表了一種更自覺的努力，其目的就是解構現代性話語包含的文化等級制的這種臆斷成分。

-
- 1 我在廣義上使用“現代性話語”(discourse of modernity)這個表述。它指的是與啟蒙運動有關的各種西方意識形態，在中國現代化的早期階段，它們就被引進了中國，尤其在嚴復1898年翻譯了赫胥黎的《進化論與倫理學》之後。這些理論在歷史的進程中自然產生了變化。
 - 2 E. Dussel, *Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity*(1998)。杜塞爾在這篇文章中將美洲大陸稱爲“北美印第安地域”(Amerindia)，以強調它原屬於美洲本地人。我採用這個說法，是因爲它可以有力地突出現代化與殖民化之間的密切關係。
 - 5 見《胡適文存》第4卷第431-432頁。
 - 6 J. R. Pusey, *China and Charles Darwin* (1993), p.201。
 - 7 霍爾(Stuart Hall)對這種“臆斷性邏輯”(fetishistic logic)的解釋是：“錯誤並非來自市場是個幻象、圈套、戲法這個事實，而完全在於這個概念是對一個過程的不充分解釋。它選用過程的一部分取代了全過程。在語言學中，這種做法被稱爲‘轉喻’；在人類學、精神分析學和(用其特定意義時的)馬克思的著作中，它被稱爲‘拜物主義’。”(The Problem of Ideology: Marxism without Guarantees)
 - 8 我有意用代詞“他”指代現代中國知識份子，因為在20世紀初中國現代化進程中，由於這個進程的父權制性質，女性知識份子的聲音通常都被邊緣化或遭到異議。由於全球化進程和中國知識份子的移民和流動性，我用“第三世界知識份子”指代海峽兩岸的當代中國受過教育的階層。

- 9 Abdul R. JanMohamed & David Lloyd, *Introduction: Toward a Theory of Minority Discourse: What Is to Be Done?* (1990) ◦
- 10 Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (1995) ◦
- 11 H. Arendt, *On Violence* (1970), pp.55-6 ◦
- 12 F. Jameson, *Nostalgia for the Present* (1989) ◦
- 13 A. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996) ◦ p.44 ◦