

冷战史研究与中国电影的历史叙述

李道新

内容提要 本文认为,需要在冷战史研究的学术背景下,通过对冷战电影研究的认真梳理,考察冷战时期的中国电影与中国电影研究的冷战议题;与此同时,通过对电影冷战史研究的深入反思,探讨冷战时期中国电影史或中国电影冷战史的可行性;最后,通过对冷战时期中国电影史或中国电影冷战史的分析探究,重新建构中国电影的历史叙述。这将是建立在20世纪全球史观以及战争、冷战与后冷战(或全球化)历史分期的基础之上,在对中国电影的文本、作者、类型及美学、文化和工业等进行整体阐发的过程中,对海峡两岸一个世纪以来的中国电影所展开的一种创新性的历史话语实践。

关键词 冷战 冷战史 中国电影 中国电影史

第二次世界大战结束以后,特别是20世纪90年代开始以来,全球范围内的冷战与冷战史研究已历多年,成果累累;与此相应,作为冷战意识形态与文化冷战史研究一部分的冷战电影与冷战电影史研究,也出现了较为活跃的局面,并显现出冷战学科发展的蓬勃生机。迄今为止,冷战与冷战史研究作为政治学、国际关系学、历史学等研究的重要领域之一,已经突破了所谓“西方中心主义”或“美国中心论”,在美、欧、亚洲各国特别是中国均取得了较大的进展;无论冷战国际史,还是冷战史新研究,甚或冷战史研究中中国学者的贡献,都以观念的不断创新、文献的深入发掘、视野的持续拓展和史述的大量涌现为标志,走在了当今世界历史学科的“前列”。

然而,在冷战与冷战史研究逐渐成为“显学”的过程中,中国的冷战电影与中国冷战电影史研究,以及海外的中国冷战电影与中国冷战电影史研究,并未获得应有的关注和充分的讨论。迄今为止,有关中国冷战电影的各种论述,尽管已经在海内外各界学者中引发相应的兴趣,并已指向大陆/内地、香港和台湾等在内的海峡两岸中国电影,但大多论述仍然停留在就事论事或影/史互证的一般性层面,讨论对象也主要集中在某些特定的电影类型(如反特片、

间谍片、战争片等)以及与其相关的某些特定的影片文本上;至于中国冷战电影史的相关论述,更是缺乏基本的争辩与初步的整合。冷战史研究与中国电影的历史叙述之间,存在着有意无意的遮蔽或遗忘以及愈益增大的学术裂隙。

为此,需要在冷战史研究的学术背景下,通过对冷战电影研究的认真梳理,考察冷战时期的中国电影与中国电影研究的冷战议题;与此同时,通过对电影冷战史研究的深入反思,探讨冷战时期中国电影史或中国电影冷战史的可行性,最后,通过对冷战时期中国电影史或中国电影冷战史的分析探究,重新建构中国电影的历史叙述。这将是建立在20世纪全球史观以及战争、冷战与后冷战(或全球化)历史分期的基础之上,在对中国电影的文本、作者、类型以及美学、文化和工业等进行整体阐发的过程中,对海峡两岸一个世纪以来的中国电影所展开的一种创新性的历史话语实践。

一、“冷战电影”与中国电影的冷战议题

在这里,所谓“冷战电影”,不仅指冷战时期的电影,而且指冷战结束后即“后冷战”(或“全球化”)时期直接诉诸冷战或以冷战为背景的电影。当“冷战电影”指向“冷战时期的电影”时,不仅应指这一时期具有相对明确的冷战题材和冷战意图的间谍片、反特片、战争片、科幻片等类型样式,而且应指这一时期具有特定的冷战意识形态症候的各种类型样式或大小题材,例如各种喜剧片、歌舞片、伦理片和历史片、古装片等以及各种工业、农业和知识分子等题材的电影作品,而当“冷战电影”指向“后冷战”(或“全球化”)时期直接诉诸冷战或以冷战为背景或承载冷战意识形态的电影时,同样应该包含上述内容。

这样,“冷战电影”就是一个相对开放并不断建构的概念。它是建立在冷战与冷战史研究的基础上,对冷战和后冷战时期的电影文本、作者、类型及美学、文化和工业等进行重新观照、深入反思和持续阐释的努力。其主要目标,便是试图在此过程中拓展新的研究视域,开启新的思考空间,重构新的电影史观。

在这方面,欧美和日本学术界较早就将关注的视野聚焦于恐怖片、科幻片和悬疑片等电影类型及相关导演,并将其置于冷战历史背景或冷战思维格局之中进行针对性的分析和讨论;与此同时,对冷战电影及其与美、英地缘政治、国族、性别和全球化等关系问题展开进一步的考察和探究。这些学术成果,随着冷战的结束,已经达到了相当的广度和深度。其中,主要包括肯思·布克尔的《怪物、蘑菇云和冷战:美国科幻叙事和后现代主义的根源,1946—1964》(2001)、托尼·肖的《英国电影和冷战:国族、宣传与共识》(2001)、罗伯特·J.科伯的《冷战女性:女同性恋、国族认同和好莱坞电影》(2011)、西奥多·休斯的《冷战南韩的文学和电影:自由的边界》(2012)等著述。在这些著述中,《英国电影和冷战:国族、宣传与共识》应该较有代表性。该著作聚焦于影响国际政治的“冷战”年代,揭示电影制片人、电影审查者和白宫之间的关系,并在此基础上讨论电影工业的经济规范与英国政府的反苏反共宣传策略。为此,作者托尼·肖详细剖析了这一时期的许多重要影片,明确表示,“电影是冷战最有力量的宣传工具”。颇有趣味的是,在《视觉文化导论》(1999)一书中,尼古拉斯·米尔佐夫也早就从视觉文化的角度,探讨了从《独立日》到《1429》和《千禧年》等科幻影片的意识形态和文化症候。作者指出,科幻作品明显是把冷战时期的冲突置换到了未来,冷战的政治危机使电影制片人为危险的外来者制造了种种隐喻。《独立日》便把从20世纪50—60年代科幻电影中分歧的政治重新组装到一套关于美国必胜的叙述中,鼓吹美国在打赢冷战和海湾战争后必能保持整个国家

的良好势头。正是通过上述努力,冷战电影研究有望从冷战时期的国别、类型电影研究,拓展到冷战背景下的跨国族、跨类型电影研究或后冷战时期电影的跨媒介、跨文化及其冷战意识形态研究。

在中国电影学术界和海外的中国电影研究领域,胡克(1999、2000)和丘静美(2006)是较早明确地对“冷战”一词进行辨析并在冷战背景或冷战意识形态层面探讨中国电影的学者。在《反特片初探》等文章中,胡克便将“反特片”产生的“必然原因”跟第二次世界大战结束,世界进入冷战格局的背景联系在一起,并在类型研究的框架中把反特片看作一种“神话叙事”和“社会仪式”。同样,在《类型研究与冷战电影:简论“十七年”特务侦察片》一文中,丘静美把“十七年”中国电影置于20世纪50、60年代全球和区域性语境嬗变的背景,并试图就冷战中的各种电影类型(以所谓“特务侦察片”为代表)进行文化语境和艺术形态的对比。文章指出,“冷战”这一外来语汇并不完全契合中国国情。不过,反特片确是“冷战电影”的样板。从全球角度审视,反特片或“十七年”惊险样式特务侦察片,不仅是人们在特定意识形态语境下自觉创制的电影样式,而且是一个在他种影片中多有对应物的“国防叙事样式(或类型)”,直接标示了冷战电影的“国防叙事特权”。文章分析,中国电影在冷战前已经凸显民族主义倾向,而在新中国“十七年”间,又生产出抵制霸权、维护主权象征的惊险样式特务侦察片,跟战争片和农村片一起彰显了人民的力量和意志,试图向观众证明和向世界展示,中国有能力脱离殖民强权,能够自卫、自立和自足。丘静美还在文章中表示,每类国防电影都制造各自的间谍版本以抵制异见。跟大陆中国电影一样,台湾60、70年代的电影或朝鲜电影同属国防叙事,制片目的也在激发民众的警戒性和面对政敌的偏执意识。

值得注意的是,丘静美的论述,既将反特片(“特务侦察片”)当作“十七年”中国冷战电影的“样板”,也在“国防叙事样式(或类型)”概念中纳入了作为整体的“十七年”中国(大陆)电影以至冷战时期的台湾电影,在一定程度上拓展了“冷战电影”与“中国电影”的研究领域,为中国电影的历史叙述带来了某种新的可能性。此后,台湾学者在处理冷战与台湾电影的关系问题时,走向了更加细致入微的论域并提出了更多开放深入的命题。其中,陈光兴(2001)以《多桑》(1994)与《香蕉天堂》(1989)这两部影片为主要分析对象,企图透过文本中的呈现来解释“省籍问题”这一台湾主流政治中最核心但又不能直接触碰的深层禁忌。在作者看来,《多桑》描绘的是本省人下层阶级的苦难,《香蕉天堂》则处理了外省人下层阶级的伤痛。台湾省籍问题纠结了全球性及区域性冷战及殖民主义力量的运转。当代台湾正是在殖民主义与冷战的两个交错结构中,生产出了不同的情绪结构,造就了矛盾冲突的情绪基础。另外,蔡庆同(2013)讨论了1945年至1983年之间“台影”(台湾电影制片厂)新闻片所再现的“山胞”,并从视觉政治的观点出发,批判性地分析了“台影”作为冷战时期观看社会的主要管道(“冷战之眼”),通过新闻片的再现所进行的“山胞”意象的社会建构。台湾学者的台湾冷战电影与台湾电影的冷战意识形态研究,是重新构建中国电影历史叙述不可或缺的重要环节。

同样,对冷战时期香港电影和香港电影的冷战意识形态的研究,也显示出冷战电影与中国电影及其历史叙述的复杂性和丰富性。2006年10月,香港电影资料馆和香港大学亚洲研究中心联合举办了“1950至1970年代香港电影的冷战因素学术研讨会”,与会者分别从历史、文化和社会等角度探索冷战和香港电影的关系,并结集为《冷战与香港电影》一书出版。会议和论文集除了收入一系列讨论冷战时期香港电影文本和类型(如“电懋”与“东宝”的“香港”系列、港产伦理亲情片、香港电影对“占士邦热”的回应、聊斋灵异电影等)的文章之外,还讨论了“传媒与文化统战”以及香港电影的“工业与政治”等议题。其中,何思颖(2009)通过考察香港

电影对“占士邦热”的回应后指出,冷战岁月中,心灵和思想的角力在全球每一个地区推行,小小的香港亦成了意识形态冲突的激烈战场。反讽的是,在香港电影中,冷战却“不着痕迹”^①,但在讨论聊斋灵异影片与冷战电影的关系时,张建德(2009)却表示,“铁金刚影片”(即“占士邦”系列影片)席卷全球后,冷战主题成为60年代间谍历险动作片的指定动作,香港影坛更出现了称为“亚洲铁金刚”的次类型。这种典型间谍片对冷战的着墨比较直接,都以简单的黑白二分法塑造“忠”与“奸”的间谍角色,表现自由与共产两个世界的对立。除此之外,《聊斋》鬼片也具有冷战寓意,共产主义与资本主义两个世界之间的政治阴谋及紧张关系、国家与国际间谍等主题,也在这种鬼怪武侠片中表现出来。可以说,《聊斋》故事是冷战寓意的载体,冷战的现实世界在《聊斋》电影改编的梦想世界中,则以历史的方式体现出来。电影导演如李翰祥、胡金铨、徐克等,其实都是卓越的历史主义者和寓言家。三位导演改编《聊斋》时,都把冷战时期对(大陆)中国的敌意写成寓言,其反共思想既反映香港在西方管治下的特殊观点,又顺从了台湾国民党政府的主流立场。因此,张建德强调,不管哪一种电影类型,“冷战的题材”都能派上用场^②。

确实,冷战时期的各种电影文本、电影作者和电影类型,都在冷战背景和冷战思维的语境中被生产和被消费,也自然会被打上冷战电影的烙印,而后冷战时期的一部分电影,作为冷战历史和冷战电影的某种回应和特殊反馈,也不可避免地承载或隐或显的冷战意识形态症候。从跨类型、跨时空的层面观照中国的冷战电影,或在跨类型、跨时空的中国电影中读解其潜隐的冷战意识形态,无疑是拓展中国电影研究视域、重构中国电影史观的重要途径。这一点,不仅在海外和港台学术界取得了较大的进展,而且正在引起内地学者的关注。特别是随着2010年前后,谍战片成为内地银幕和荧屏上的流行类型之后,冷战与冷战电影更是成为讨论的热点之一^③。

其中,张慧瑜(2010)便明确表示,当下的谍战片跟冷战议题有着密切的关系。在他看来,谍战剧作为一种冷战时代的准电影类型,虽然早在冷战之前就已出现,但在冷战年代成为表述二元对立的冷战意识形态的最佳载体。因此,冷战双方往往采用完全相同的叙述策略,只要颠倒彼此的身份就可以实现各自的意识形态表述。近几年来谍战片成为流行的影视类型,许多是翻拍自20世纪50—70年代的反特故事片,但与后者不同,这些后冷战时代的谍战故事发生了许多改写,发挥了不同的意识形态功能。在这个意义上,与借助国族即国共都是中国人来整合冷战裂隙不同,这些谍战剧把曾经被作为意识形态敌手的国民党女特务变身为国共“兄弟一家亲”,这种“兄/长”的位置,已然修复或遮蔽了国共之间的意识形态对立,不仅仅是为了迎合2005年以来逐渐缓和的海峡关系,而且更是在中国文化内部清理冷战的债务。跟张慧瑜一样,徐勇(2010、2011)也历时性地分析了中国冷战电影特别是反特片(谍战片)的类型特征和意识形态。在他看来,如果反特片敌我分明的二元对立结构呈现出的是冷战意识形态表征的话,那么,时下“谍战”类影视中你中有我、我中有你的镜像式结构,呈现的则是以全球化为表征的后冷战时代的鲜明特点,其貌似中性化的表述,表现的是对阶级认同甚至国(民)族认同的改写和超越。值得注意的是,徐勇(2011)还力图将香港电影中的“移民问题”跟冷战联系起来,指出,自20世纪80年代以来,移民问题始终是香港电影中挥之不去的幽灵,其穿梭于不同类型的电影之中,往往作为一个背景或前景,甚至作为主题或剧情内在于影片的叙述之中,制约着影片的表达。这一状态显然与香港的现实/历史处境息息相关,某种程度上关乎香港的身份认同及其潜在的焦虑。如若联系华语电影中的移民表述来看,无疑又同冷战/后冷战时代的全球化语境有内在的关联。

这种以冷战议题为中心,力图整合大陆与台湾以及内地与香港电影的努力,在张燕

(2010 2012)与龚艳、王志敏(2012)的论文中也都有所体现。龚艳、王志敏以好莱坞电影、苏联电影和香港左派电影作为考察冷战初期中国电影形态变化的切入点,讨论了好莱坞电影在冷战初期对中国电影创作的影响,以及此后苏联电影对国营制片的影响和香港左派电影对国产电影体制的补充。可以看出,中国电影里的冷战议题,确实以其更为宏阔的国际视野和愈益深入的比较姿态,拓展了新的研究视域,开启了新的思考空间。

二、“电影冷战”与中国电影的史观重构

显然,中国电影里冷战议题的提出和展开,还有可能从“冷战电影”的一般层面转向“电影冷战”的研究范式,进而重构新的中国电影史观。

在这里,“电影冷战”是指在电影中或通过电影而进行的冷战。跟以电影文本、电影作者和电影类型为中心而进行阐释的“冷战电影”不同,“电影冷战”更加强调冷战的历史和事实,主要考察作为生产和消费的电影产业以及作为机构和机制的电影工业,分析探讨其在冷战时期的所作所为,并就其作为冷战工具的立场和价值,进行历史性的反思和批判。

跟“冷战电影”一样,“电影冷战”也是一个相对开放并不断建构的概念。在各种版本的世界电影史和国别电影史中,从对“冷战电影”的具体分析,到对“电影冷战”的整体把握,都能体会到各国的电影史学家对“电影冷战”的独特理解和日益重视。作为冷战史和电影史的重要组成部分,“电影冷战”有望成为一个颇具生长性的学术领域,并对中国电影史观的重构产生重要的影响力。

事实上,从“电影冷战”的角度观照世界电影或各国电影史,是冷战时期电影史写作的基本思路,特别是苏联、东欧等社会主义国家以及出自美、法等国的共产党阵营和具有左翼倾向的电影史学家们,更是愿意直接把电影当作政党斗争和意识形态的宣传工具,对冷战一方的资本主义电影给予揭露和批判。在《好莱坞电影中的黑人》(1950)一书中^④,作者V. J. 季洛姆身为美国共产党的《政治问题月刊》主编及美国共产党全国文化委员会主席,便对美国电影作为“肆无忌惮的沙文主义和种族主义宣传工具”进行了猛烈的抨击。在他看来,好莱坞已经日薄西山。即便在美国国内,越来越多的电影观众和群众组织发动大规模的运动和斗争,反对“宣传暴力、虐待狂、腐化堕落、种族主义和仇视苏维埃制度”的“好莱坞文化”。这种仍在高涨中的愤怒情绪,已经表现在许多反对上映那种污蔑苏联的影片《铁幕》(The Iron Curtain)的斗争中;在美国和世界许多城市都已经发生抗议运动和群众示威运动,工会组织纠察队阻止工人观看这部影片,美国报纸也已坦白承认那一批“粗制滥造”的反共影片,如《铁幕》、《红色的威胁》、《我嫁给一个共产党人》等“卖座的惨败”。

相较于V. J. 季洛姆的愤激,法国电影史学家乔治·萨杜尔对“电影冷战”显得相对温和。在《世界电影史》(1979)第十九章中^⑤,乔治·萨杜尔论及“1945年至1962年的好莱坞”,便对冷战时期的美国电影及其后果进行了冷静的分析和探讨。关于电影冷战中发生的“好莱坞十君子”事件,乔治·萨杜尔的叙述也几乎是客观的:“几乎所有上述人士都和进步阶层有关联,许多人因此遭到‘非美活动委员会’传讯。该委员会在1947年开始它的‘驱逐异端’运动。这场运动持续好些年,最终形成麦卡锡主义。报纸、广播电台和电视台对最后使‘好莱坞十君子’被判罪入狱的诉讼,作了大量的报道。大批导演、制片人、演员、编剧都和这十个人一齐被列上黑名单而沦于失业。”值得注意的是,在随后的电影史叙述中,乔治·萨杜尔令人信服地将相关的电影文本、作者、类型及其产业状况和工业体系等,都成功地纳入到了“电影冷战”的视野之中。类似

下述判断,便极具分析的涵括性和思想的穿透力:“随着‘冷战’和以后‘温战’的出现,战争片竞相出笼,根据畅销小说改编的影片(如《剃刀边缘》、《琥珀》、《凯旋门》)或那些场面豪华的影片(如《参孙与大理亚》、《圣女贞德》),由于它们摄制费用或票房收入的巨大,而成为压倒一切的影片。《战场》一片由于颂扬美国空军的威力,打破了票房纪录。在《登陆硫磺岛》一片中,一个副官(约翰·韦恩扮演)向下属训话,要他们‘糊里糊涂地’死去,并且为用喷火器烧死黄种人而大唱赞歌。威廉·威尔曼的《铁幕》一片开了‘反共’影片的先例,但是这些影片未在商业上获得很大成功……当美国的‘驱逐异端’运动喧嚣尘上之时,卓别林经过七年沉默之后,拍了他的《凡尔杜先生》。他这部影片在美国遭到蔑视和抵制,上映的机会还不如一部末流的西部片。”

同样,在《世界电影史》(1983)第12章中^⑩,美国电影史家杰若·马斯特论及“过渡时期的好莱坞:1946年至1965年”,也提到“好莱坞十君子”事件,并将战后美国电影面临的法律和商业“灾难”,在一定程度上归结为“冷战”的后果。在他看来,战后数年美国人在情绪上的大变,也造成电影事业的困窘。冷战岁月中的怀疑,亦即厌恶所有与外国有关的事物,尤其是对“红色威胁”恐惧愈增,也造成了美国国内某些团体的不信任。这导致战后十年,好莱坞把注意力从性与道德上的过分表现,转向为政治和社会立场。另外,在《1945年以来的世界电影》(1987)一书中^⑪,威廉·卢尔同样关注冷战局势,并认为第二次世界大战给世界各国及其电影带来了根本的、巨大的改变。这表现在战后电影更加依赖于政府财政和国家政策。战后电影史已经变成了政府投资的电影史。电影类型、制片模式以及电影的市场转换、趣味变迁、技术演进和配额制、政治管制、国际合作等等,都跟政党政治和政府投资联系在一起。

确实,“电影冷战”的直接后果,便是“政治”及与此相关的国家意识、民族主义对电影的全方位的干预和渗透。也正因为如此,在《好莱坞电影——1891年以来的美国电影工业发展史》(1995)中^⑫,澳大利亚学者理查德·麦特白专门以第九章论及好莱坞电影的“政治”。在他看来,尽管好莱坞的代表们一再否认好莱坞是一个政治实体,但电影业却常常成为被意识形态渗透的对象,无论在国内还是国外。这体现在审查制度、配额法案和其他的法律控制,以及对民族文化美国化的抱怨之上。在这里,理查德·麦特白还检讨了冷战时期好莱坞对反共产主义政治迫害的默许,认为这无疑反映了电影工业的怯弱和对避免政治争议的向往,同时也体现出好莱坞对国家态度的屈从。

遗憾的是,尽管美、法等国的电影史叙述或一般世界电影史里的美、法电影史,大多能够相对直接和较为明朗地呈现出“电影冷战”的基本脉络,但在作为整体的世界电影史和国别电影史观念中,“电影冷战”仍常常被遗忘或忽视。跟一般冷战史研究对“西方中心主义”或“美国中心论”的突破不同,迄今为止,“电影冷战史”还没有突破这种“西方中心主义”或“美国中心论”的藩篱。这种状况的出现,不仅跟好莱坞电影的全球霸权联系在一起,而且取决于电影史研究本身的丰富性和复杂性。显然,只有重构一种“去中心”的世界电影史观和国别电影史观,才能真正面对美、法之外各个国家、各个地域的电影历史,并在“电影冷战”国际史的框架中创新世界电影和国别电影的历史叙述。

在这方面,韩、中两国电影学术界已经取得了一定的实绩。在韩国,继李英一编著《韩国映画全史》(1969)之后,韩国电影振兴委员会编著的《韩国电影史——从开化期到开花期》(2006),即是一种以“全新方式”写成的韩国电影史^⑬。该著作把韩国电影的历史划分为十个时期,并将各个时期的电影议题纳入“社会现代史”的脉络中加以论述。尽管没有采用统一的概念或者方法论,但在第八章“新军部的文化统治和新电影文化的出现(1980—1987)”结束之后的议题

《谁的民族电影：韩国电影政治再现的历史和语境》中，作者金善娥便深入地讨论了“电影冷战”之于韩国电影史的重要性。在她看来，“摆脱日本殖民统治”、“朝鲜战争”和“民族分裂”是韩国电影史上三件意义深远的大事，而且直到现在，这三段历史残迹在韩国电影中处处显露痕迹，它们掌握历史自身的方向和决定电影类型的产生和消失，对于电影和政治的关系以及界限都起到决定性作用。在解放、战争、分裂这些相关联的事件所激起的反日情绪和亲美意识下面，所有国民成为历史牺牲者的意识被强化了，自由—反共—爱国—民主主义被视为同一件事情为当权者所用，从而形成理解韩国电影的独立脉络。这种政治(无)意识，通过军事政变、军事独裁政权和文官政府等政治权力的反复集权和交替，得到进一步助长，并在变化的过程中安扎于集权的核心。韩国电影在这样的政治脉络和条件下，构成了意识形态的再现。

跟韩国电影史一样，20世纪90年代以来，中国电影的历史叙述也开始引入冷战议题，并试图在电影冷战的视野中重构新的电影史观。通过海峡两岸电影史学者的共同努力，台湾、香港的“电影冷战”历史逐渐浮现，台湾电影史和香港电影史也开始呈现出新的面貌。

其中，卢非易的《台湾电影：政治、经济、美学(1949—1994)》一书^②，便将台湾电影放置在政治、经济、美学的交互架构中予以分析，并藉此探索台湾电影的宏观历程。从全书章节标题，如第二章“重整的年代(1950—1954)”下设“国权体系下的电影政治结构”、“组织脉络下的权力运作”、“进口替代策略与电影经济”等各节，第三章“起步的准备(1955—1959)”下设“战斗文艺下的电影管制”、“架构电影辅导政策”等各节，第四章“成长的开始(1960—1964)”下设“两极对立下的安逸社会”、“出口扩张政策与电影经济”等各节，第五章“黄金年代(1965—1969)”下设“国家语言政策与政府干预手段”、“发行托拉斯”等各节，第六章“处变不惊(1970—1974)”下设“外交挫折与爱国政宣电影”、“李小龙与政治焦虑”等各节，第七章“骚动与迷惑(1975—1979)”下设“电影里的国家命运与政治写照”、“本土反思运动”等各节，第八章“写史的年代(1980—1984)”下设“电影政治结构的松动”、“松动气氛下的全面堕落”等各节，第九章“新时代开始(1985—1989)”下设“解严与电影的大陆政策”、“僵尸、大哥、电影秀·歇斯底里的社会”等各节，都可以非常明确地看出，作者是将台湾电影及其“政治”跟冷战的历史紧密地联系在一起的。

同样，钟宝贤的《香港影视业百年》(2004)一书^③，也力图从电影工业的变迁探讨香港电影一个世纪的发展历程。在这部香港电影史著里，“电影冷战”的视角也得到了一定程度的体现和生发。全书第三章，在论及“战后香港的亲右电影阵营”、“战后香港的亲左电影阵营”与“左右两阵营的角力”之前，便指出“冷战”跟中国内地电影和香港电影生态之间的关系。颇有意味的是，张燕的《在夹缝中求生存——香港左派电影研究》一书^④，恰恰就是在“电影冷战”的历史观念下讨论了冷战时期的香港左派电影，从“冷战时期的香港政治生态”、“殖民地境遇下的香港社会文化空间”与“意识形态对抗下的香港电影格局”等章节标题可见一斑。面对香港左派电影以及长城、凤凰、新联和银都影业公司等复杂而独特的命题，作者倾向于既从冷战格局、政党政治和电影艺术的角度入手，又试图在更加深广的社会、政治、文化和电影语境中呈现这一段既关涉内地又发生在香港的电影历史。当然，由于论题所限，作者并未从整体上观照两地电影冷战之于中国电影史的重要性，而这也正是中国电影史研究亟待解决的问题。

三、冷战史研究与中国电影的史述创新

迄今为止，从世界政治史与国际关系史的角度，聚焦于包括中国在内的全球冷战历史，已

经成为冷战史研究的重要议题。正如论者所言,冷战结束后,人们还是可以经常感受到冷战的巨大影响。冷战一直存在于世界政治的思维和话语体系之中,存在于各个国家的对外政策和外事行为之中。现在常常所谓“后冷战”,也表明只能用“冷战”来界定人们生活的这个时代。这部分是因为当今时代的本质特征变幻莫测而难以把握,也因为冷战的时期特征过于鲜明,影响又特别重大和深远,人们不得不依赖那个时代积累的很多知识和某些思维惯性来理解今天的世界^③。确实,冷战的“遗产”超出了冷战本身,冷战史研究也势必改变世界历史研究的总体状况。

与此同时,中国在世界冷战史上的地位和作用也正在凸显。诚如美国政治学家安德鲁·内森、罗伯斯·罗斯(1997)所言,冷战时期中国是处在两个超级大国阵营交叉点上的“唯一主要国家”,是双方施加影响与显示敌意时的“主要目标”^④。《剑桥冷战史》主编之一文安立(Odd Arne Westad 2007)也从南北战争的角度审视冷战史,认为冷战最重要的地区在“第三世界”,主要体现在美苏对抗对第三世界产生的影响,在他看来,第三世界特别是中国的变化,更是大大地制约了冷战的进程^⑤。当然,在中国学者的各种论述中,相关论题更是得到了进一步的分析 and 阐发。

除《剑桥冷战史》外,《喧嚣时代:20世纪全球史》一书也大致呈现出冷战史研究的这种新成果^⑥。该著作将20世纪全球历史划分为四个阶段,即“20世纪的诞生”、“半个世纪的危机(1914-1945)”、“大洪水之后:冷战时期的世界历史”与“崩溃之后:迈向新千年”。在这部著作中,“冷战史”即是从1945年到20世纪80年代末的全球历史,这阶段的历史主题,是超级大国美国和苏联以及他们的盟国之间的冷战,包括非洲、亚洲和拉美部分地区的非殖民化运动,欧洲与日本在战争废墟上的努力重建,调整适应后殖民时代的世界新秩序并取得瞩目成果等。按作者观点,新一轮革命浪潮也在这个时期掀起,最突出的是中国、越南、古巴、伊朗的革命带来了重大的全球性后果。另外,这一时期还包括社会组织与社会流动的新规律形成,性别关系发生变化,政府作用被重新定义等等。显然,将冷战这一特定政治历史分期转换成一个更加具有普遍意义的长时段,将美苏两国互相威胁和震慑的历史视角转换成一个包括全球各个国家特别是第三世界国家在内的更加深广的历史视角,尤其是将冲突对抗的思维模式转换成交流对话的历史观念,也正在成为冷战史研究的题中之义。

在这种冷战史研究方案和全球史观的基础上,20世纪以来的中国历史显然会被赋予新的内涵;与此同时,中国电影的历史叙述也将在新的维度上展开。首先,在与美、苏、日及其他国家的电影关系中,中国电影将会得到新的定位;其次,在两岸电影的复杂语境中,中国电影的主体性将会得到不断的反思和超越;最后,在对话交流的过程中,一个世纪以来海峡两岸电影的文本、作者、类型及美学、文化和工业等将会得到整合的历史阐发。

在与美、苏、日及其他国家的电影关系中重新定位中国电影,不仅需要始终把中国电影置放在更为宏阔的世界电影的历史背景,而且需要在20世纪全球史观的基础上,更进一步厘定中国电影的历史分期。在此前的中国电影历史叙述中,尽管已经或多或少地意识到外国电影对中国电影的影响或中国电影里无法回避的外国因素,但世界电影的历史背景并没有被有效地编织在中国电影的历史脉络中,或者说,中国电影的历史叙述往往独行其是,并有意无意地偏离世界电影的历史轨迹。这样的中国电影史,或因过于主观自信而缺乏应有的批评和自省,或因过于繁缛琐细而以各种事实和数据淹没了一以贯之的观点和结论。一条修正其误的可能路径是,把中国电影置放在更为宏阔的世界电影的历史背景下,在中外电影国际史的比较视野里重新考量中国电影,在中国电影与战争、中国电影与冷战以及中国电影与后冷战(全球

化)这三大历史分期中,通过中国电影的非殖民化运动、后殖民化经验和全球化拓展的历史进程,分析其中或隐或显的离散经验和身心创伤,进而讨论中国电影深沉厚重的民族蕴涵和家国情怀。只有这样,才能真正面对世界电影和中国电影错综复杂的关系,也才能在重建历史现场的过程中呈现中国电影的丰富性和独特性。也只有这样,诸如第一次世界大战与世界各国在中国的电影市场及影响、第二次世界大战与中国电影在沦陷区的独特状况及后果、冷战与海峡两岸中国电影的对抗及交流、后冷战(全球化)与中国电影共同体的形成及前景等重大问题,才有可能被严肃提出并得到深入的分析 and 阐发,也只有这样,诸如沦陷时期中国各地的日伪电影是否为中国电影、好莱坞电影在冷战时期的新中国是否被完全清除、不同意识形态与工业体系下的两岸三地电影是否可以被整合成一体化的中国电影等难题,才有可能在一个更加超越的话语平台上得到有效的辩论或解决。

两岸关系作为冷战史研究愈益重要的话题,也将在中国电影的历史叙述中得到认真的回应和深入的反思。此前,中国电影的历史叙述大多在大陆/内地、香港和台湾三地分别展开,或者在以大陆/内地电影为中国电影历史主体的叙述框架中“适度”地“纳入”香港电影和台湾电影。这样的中国电影史,不仅无法面对和有效解释1949年后香港电影和台湾电影之于内地/大陆电影的历史传承,而且不能动态呈现冷战和后冷战(全球化)时期三地电影的复杂关系;更为重要的是,已经在电影的价值观和历史观方面造成了三地之间的沟通障碍和交流困境。早在20世纪80年代中期,台湾影人陈国富对“台湾电影”的“辩证”,便提出“我们的电影是‘台湾电影’、‘中国电影’还是‘台湾的中国电影’?”这样的疑问,并认为“‘中国电影’本身也是一个可疑的命题”^①。现在看来,由于特殊的历史和冷战的因缘,如何辩证对待“中国电影”、“香港电影”特别是“台湾电影”以及针对其主体性如何呈现的质疑,迄今为止也没有得到太多的响应和批评的反思。这样,从大陆/内地去到香港和台湾的一代电影人如卜万苍、李萍倩、岳枫、王引、张英、白克、张善琨、白光、李丽华,以及出生在大陆/内地并在香港和台湾成就事业的一代电影人如李翰祥、张彻、胡金铨、李行、白景瑞等及其相关的一切电影活动,就被人为地割裂在不同的电影史叙述框架里,其作为中国影人的身份和地位也因此遭遇认同的困难和认定的危机。同样,20世纪50年代以来两岸三地之间的电影交流,也需要一种新的电影史框架予以明确的陈述和阐发。显然,需要在冷战史和两岸关系的基础上,正视两岸电影的复杂语境,不断反思和超越两岸电影的地域界限与政治隔阂,在不断交流与对话中寻求中国电影的主体性。

在交流对话的过程中,我们期待着一种新的有关中国电影的历史叙述。这将是一种跨地域、跨代际的中国电影历史,通过对中外电影关系的深入探析,认真体会两岸三地电影的历史困惑和现实境遇,并将其整合于中国电影的非殖民化运动、后殖民化经验和全球化拓展的历史进程。

- ① 有关冷战与冷战史状况的研究文献,主要参见陈兼《关于中国和国际冷战史研究的若干问题》(载《华东师范大学学报》哲学社会科学版2001年第6期) 陈兼、余伟民《“冷战史新研究”源起、学术特征及其批判》(载《历史研究》2003年第3期) 夏亚峰《近十年来美英两国学术界冷战史研究述评》(载《史学集刊》2011年第1期), 沈志华《近年来冷战史研究的新趋向》(载《社会科学战线》2012年第6期)等。
- ② Keith M. Booker, *Monsters, Mushroom Clouds and the Cold War: American Science Fiction and the Roots of Postmodernism, 1946-1964*, Westport, CT: Greenwood Press, 2001.
- ③ Tony Shaw, *British Cinema and the Cold War: the State, Propaganda and Consensus*, London: I. B. Tauris & Co Ltd, 2001.
- ④ Robert J. Corber, *Cold War Femme: Lesbianism, National Identity and Hollywood Cinema*, Durham, N C: Duke University Press, 2011.

- ⑤ Theodore Hughes, *Literature and Film in Cold War South Korea: Freedom's Frontier*, New York: Columbia University Press, 2012.
- ⑥ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, New York: Routledge and imprint of the Taylor & Francis Group, 1999. pp. 193-227.
- ⑦ 酆苏元、胡克、杨远婴主编《新中国电影50年》，北京广播学院出版社2000年版，第247—258页。
- ⑧ 丘静美：《类型研究与冷战电影：简论“十七年”特务侦察片》，朱晓曦译，载《当代电影》2006年第3期。
- ⑨ 陈光兴：《为什么大和解不可能？〈多桑〉与〈香蕉天堂〉殖民/冷战效应下省籍问题的情绪结构》，载《台北《台湾社会研究季刊》第43期，2001年9月。
- ⑩ 蔡庆同：《冷战之眼：阅读“台影”新闻片的“山胞”》，载《台北《新闻学研究》第114期，2013年1月。
- ⑪ 何思颖：《无间谍——香港电影对占士邦热的回应》，李德培、黄爱玲编《冷战与香港电影》，香港电影资料馆2009年版，第221—230页。
- ⑫ 张建德：《聊斋灵异与冷战电影》，《冷战与香港电影》，第231—244页。
- ⑬ 相关的主要论文包括：戴锦华《谍影重重——间谍片的文化初析》（载《电影艺术》2010年第1期），张慧瑜《后冷战时代的谍战故事》（载《粤海风》2010年第1期），张慧瑜《“谍谍”不休：谍战片的后冷战书写》（载《电影艺术》2010年第4期），张燕《冷战背景下香港左派电影的艺术建构和商业运作》（载《当代电影》2010年第4期），徐勇《语词的意识形态及其表征——从命名“反特片”到“谍战片”的转变看社会时代的变迁》（载《北京电影学院学报》2011年第4期），徐勇、王冰冰《再造“敌人”——对当前谍战片热及后冷战时代民族国家认同的分析》（载《当代电影》2011年第5期），张燕《冷战时期“长城”、“凤凰”、“新联”发展研究》（载《当代电影》2012年第7期），徐勇《幽影重重与时空想象——图绘80年代以来华语电影中的移民表述问题》（载《当代电影》2011年第8期），龚艳、王志敏《分叉路与浮桥：“冷战”初期的中国电影》（载《文艺研究》2012年第10期）。
- ⑭ V. J. Jerome, *The Negro in Hollywood Films*, New York: Masses and Mainstream, 1950.
- ⑮ 本段引文均出自乔治·萨杜尔《世界电影史》，徐昭、胡成伟译，中国电影出版社1982年版，第420—439页。
- ⑯ 杰若·马斯特：《世界电影史》，陈卫平译，（台北）“中华民国电影图书馆出版部”1985年版，第294—325页。
- ⑰ William Luhr, *World Cinema Since 1945*, VII, New York: the Ungar Publishing Company, 1987.
- ⑱ 理查德·麦特白：《好莱坞电影——1891年以来的美国电影工业发展史》，吴菁、何建平、刘辉译，华夏出版社2005年版，第245—284页。
- ⑲ 韩国电影振兴委员会编著《韩国电影史——从开化期到开花期》，周健蔚、徐莺译，上海译文出版社2010年版，第306—312页。
- ⑳ 卢非易：《台湾电影：政治、经济、美学（1949—1994）》，（台北）远流出版事业股份有限公司1998年版。
- ㉑ 钟宝贤：《香港影视业百年》，（香港）三联书店有限公司2004年版。
- ㉒ 张燕：《在夹缝中求生存——香港左派电影研究》，北京大学出版社2010年版。
- ㉓ 参见牛军《主题讨论：美国大战略、冷战的终结及其遗产之主持人的话》，载《国际政治研究》2008年第3期。
- ㉔ 安德鲁·内森、罗伯斯·罗斯：《长城与空城计——中国对安全的寻求》，柯雄等译，新华出版社1997年版，第18页。
- ㉕ 王延庆：《“冷战转型：1960—1980年代的中国与变化中的世界”国际学术研讨会综述》，载《华东师范大学学报》哲学社会科学版2007年第2期。Melvyn P. Lefflery与Odd Arne Westad主编《剑桥冷战史》（*The Cambridge History of the Cold War*）由剑桥大学出版社2010年出版。
- ㉖ 迈克·亚达斯、彼得·斯蒂恩、斯图亚特·史瓦兹：《喧嚣时代：20世纪全球史》，大可、王舜舟、王静秋译，生活·读书·新知三联书店2005年版，第5—10、333页。
- ㉗ 陈国富：《“台湾电影”辨正》，李幼新编《电影、电影人、电影刊物》，（台北）自立晚报社1986年版，第8—11页。

（作者单位 北京大学艺术学院）

责任编辑 容明