

国家/民族与公共空间

——裴开瑞 (Chris Berry) 教授^①访谈

访谈整理 张 斌^② 审校 裴开瑞

摘 要: 对国际知名中国影视研究专家裴开瑞教授的访谈,就目前影视研究方面的诸多问题,如中国电影研究从民族电影范式向国家/民族电影范式的转移、纪录片与公共空间、电影大片、新主流商业电影、中国影视与文化软实力、以及中国电影电视艺术与产业相关等诸多话题,作者与裴开瑞教授进行了较为深入的探讨。

关键词: 裴开瑞; 中国影视研究; 国家/民族; 公共空间

中图分类号: J9

文献标识码: D

文章编号: 1008-6552 (2011) 02-0053-12

Z、让我们从你和中国的缘分谈起吧。你记得你第一次到中国是什么时候吗?因为什么到的中国?

C、我第一次到中国是1985年。我是70年代开始在英国学习中文的。那时候,因为“文化大革命”,中国和外面的世界是隔离的。所以当我在本科阶段学习中文的时候,我没有机会去中国。本科毕业之后,我去美国读硕士和博士。在写博士论文的时候,我想研究中国电影,因此我需要去中国。幸运的是,我得到了一个在中国电影公司下属的一个分公司中国电影进出口公司(China Film Import and Export Corporation)工作的机会去了北京。这是一个垄断了中国电影进出口的一个公司。我在这里做我的博士论文研究。

Z、到现在为止,你记得去过中国多少次吗?

C、我不知道具体有多少次。从1985年到1988年,我在北京呆了三年,之后因为天安门事件我并没有很快返回中国。那时我收到了一个在国外旅行的中国朋友的明信片。他可能是在1990年跟随代表团出国的。他告诉我,现在不是去中国的时候。以后,他再一次给我寄明星片的时候大概是1992年或者是1993年,说现在可以回来了。所以,我是在1994年到1995年再次去中国的。到现在我不知道去过中国多少次,大概每年会去两到三次,大多数行程都比较短。我从80年代之后就没有在中国住过。

Z、是什么让你把研究中国电影作为自己一生的学术追求?

C、当我本科阶段学习中文的时候,在英国很难找到说普通话的老师。当然英国也有中国人,但大多数都是从香港来的,他们都说广东话,所以也没有多少人能教好普通话。因此我没有足够的机会去练习、学习和说普通话。那时,我在利兹大学就读的系里面给我们放中国电影,因为里面有说普通话

① 克里斯·裴开瑞是伦敦大学金史密斯学院媒体传播系电影电视研究教授,国际知名的中国影视研究专家。裴开瑞出版和主编的著作主要有《后毛泽东时代的后社会主义电影:“文化革命”之后的“文化革命”》(独著)、《银幕上的中国:电影和国家/民族》(与法夸尔合著)、《移动文化:新媒介与酷儿亚洲》(与弗兰·马丁和奥德丽·越主编)、《聚焦中国电影:25部新片》(主编)、《聚焦中国电影Ⅱ》(主编)、《边缘之岛:台湾新电影及其之后》(与陆飞[音译]主编)、《电视中国》(与朱影主编)、《东北亚的文化研究与文化工业:一个地区创造了什么不同》(与尼古拉·李斯卡丁和乔纳森·D·麦金托什主编)、《电子别地:媒介、技术与社会空间》(与金宋永与林恩·斯皮格尔主编)、《中国新纪录电影运动:公共记录》(与罗丽莎、吕新雨主编)等,另翻译了倪震的中文学术著作《北京电影学院回忆录:第五代导演的起源》,并有大量有关中国电影和电视的文章发表。另外他还主持了“跨亚洲银幕文化”和“酷儿亚洲”两套丛书的编写。本访谈文稿经过了裴开瑞教授的审定修改。

② 张斌(1978-),男,四川阆中人,上海大学影视艺术技术学院新闻传播系讲师,博士,伦敦大学金史密斯学院媒体传播系访问学者(2010-2011)。本访谈能进行,要感谢上海市高校人文社会科学研究重点基地上海大学“影视与传媒产业基地”的支持。

的中国人。我利用这个机会来学习中文。当我看了许多这种 50 年代到 60 年代的中国电影——这些电影在英国很少能看到——之后，我决定写一篇有关中国电影的本科论文。那是我研究中国电影的开始。81 年我当交流学生去洛杉矶加州大学，以后留在那儿读硕士博士。很多人都建议我研究中国电影，因为我本科的专业就是中国研究。刚开始的时候我并没有这样打算。我在硕士阶段研究的东西和中国没有关系。在我读博士的时候，我才再次回过头来进行中国电影研究。

Z、在最近十几二十年里，为什么有越来越多的西方学者开始关注中国电影和电视？

C、我想这有几个原因。首先，越来越多的人对中国感兴趣，是因为中国在上世界上越来越重要。在我开始研究中国的时候，很多人都不理解你为什么要研究中国。他们觉得很疯狂。现在越来越多的人开始学习中文，因为中国与世界的贸易越来越紧密。另外，我想很重要的一点是人们认识到，在世界电影版图中，中国电影是非常重要的一块。在 20 世纪 70 年代，你很难在电影节等场合看到中国电影的影子。现在，中国电影不仅出现在各种电影节，而且也是除好莱坞电影之外仅有的一种全球性的电影。如果你在巴西、罗马尼亚、俄罗斯、澳大利亚，除了好莱坞电影之外，你还可以看到中国的大片 (blockbusters)，如《英雄》、《卧虎藏龙》等，但是就看不到很多其他国家的电影。这意味着人们对中国电影本身很有兴趣，中国电影变得比以前更重要了。另外还有一些实用性的原因。对那些在大学里的中国研究系所的人来说，他们发现与别的课程相比，学生更愿意学习中国电影相关的课程。因此，中国电影是吸引学生更好地学习的一个方法。上述这些原因造成了现在所有的大学中国研究系所都开设有中国电影课程，许多电影系所也开设有中国电影课程。

Z、西方的中国电影电视研究一般都聚焦于什么样的主题上？

C、现在有成百上千的西方学者在研究中国电影，真的非常多。他们几乎研究中国电影的所有方面。他们研究中国大陆电影、香港电影、台湾电影；他们研究现在的中国电影，也研究历史上的中国电影；他们研究某些部分电影，研究电影受众，研究电影类型……。我不太清楚，确实非常多。我猜，中国电影研究的某些话题逐渐和中国研究的某些话题相似。我想有越来越多的有关电影的话题成为原初性的话题。

Z、你在研究中最感兴趣的是是什么？

C、早期的时候，我在利兹大学读本科。在英国，利兹大学对 1949 年之后的中国研究很强。他们教普通话，也教简体字。当我开始中国电影研究的时候，我也从 1949 之后的中华人民共和国开始。我不打算研究香港电影、台湾电影或者是中国大陆早期电影。所以在我早期的研究中，我主要集中在 1949 年之后的中国电影。在我进行博士论文研究的时候，我决定研究文化大革命之后 1976 年到 1981 年这一段时间的中国电影。这时距文革结束不久，但这一段时间的电影好多是关于文革的。开始这个研究之前，我注意到了有一个有趣的东西。比如在苏联，斯大林去世之后就不再被认为是一个好人，直到 1998 年之前，苏联很少有拍摄表现斯大林时期的电影。德国在纳粹统治结束之后，也就是二战后直到 60 年代之前，也没有出现过真正关于那一时期的电影。只有在中国，“文革”结束后就立刻出现了反映“文革”的电影。对我而言，那是很有意思的一个现象。

Z、对“文革”的反映首先出现在文学中。

C、几乎同时在电影和小说中出现。1976 年在“文革”结束几周后，就已经开始拍摄关于“文革”的电影了。你也许想到了“伤痕文学”(scar literature)。但电影也出现得非常迅速。所以我觉得很有意思，博士论文就做了这个研究。另外我也对性别(gender)问题很感兴趣。诸如对女性的电影呈现模式等等。当然，随着研究的逐步深入，我也开始对香港电影、台湾电影和中国大陆早期电影产生了兴趣。但是即使是现在，我也避免研究很多中国香港电影，因为我不会说广东话。所以我认为我不可能真正理解粤语电影中的人物和别的东西。有别的学者能说广东话的话，那么就能够专门去做这方面的研究了。同样的原因，我也不太会研究台语片(Taiwanese-language film)，也就是闽南话电影。有时候，台湾和香港的学者问我，你为什么不多做点香港电影和台湾电影的研究？事实上，我比较少研究香港电

影不是因为我不喜欢香港电影，我比较少研究台湾电影也不是因为我不喜欢台湾电影。我认为我没有资格，因为我不懂他们的语言。当我开始研究1949年以前中国早期电影的时候，我逐渐对国家/民族电影（national cinema）产生了兴趣。所以，我和法夸尔合作的那本书里面就从整个中国电影的历史层面集中讨论了这个问题。^①我的意思是在中国电影各个不同时期都讨论了这个话题。现在，我的工作主要不是电影研究，而更多地集中在屏幕（screen）^②，集中在公共空间（public space）。我想这个研究结束后我会重新回到电影研究，但现在我不知道我会研究什么主题。

Z、在你的研究中，你将其置于“后社会主义”（postsocialism）^③或者是后毛泽东时代（post-Mao era）的语境中来进行。后社会主义的真正含义是什么？

C、这是一个非常复杂的问题。对我而言，后社会主义有非常明确的含义。我想后社会主义是中华人民共和国的一种后现代性（postmodernity）经历。我这里说的后现代性是什么意思呢？在对后现代性的理解上，我跟随的是法国哲学家利奥塔。他认为后现代性是人们对历史进步的宏大叙事（grand narrative of progress of history）丧失了信心。他们不再相信也痛恨你告诉他们的美好未来。比如在欧洲，他注意到后现代性在二战之后出现。当人们回头看看欧洲发生了什么的时候，他们发现的是战争，特别是大屠杀这样的事情。他在这里说的是关于进步和危机这一理念的非常复杂的哲学基础。我想对中国来说，这一危机出现在“文革”之后。所以后现代性对我而言，就是关于进步的宏大叙事的危机。此外，中国所寻求的是一种特殊形式的现代性——社会主义，因此，中国后现代性的形式也就是后社会主义。但是利奥塔也指出，后现代性不意味着现代性已经消失了。我们仍然生活在现代性中，我们只是不再有彻底的信仰。

Z、你对一些中国电影研究中存在的线性历史观提出了批评。但是你在这里以1970年代后期为分水岭，将中国历史截分成两段：社会主义和后社会主义。这不也是一种线性历史观吗？

C、不。因为以线性过程来理解历史是一种关于获得完美的进步的基础性观念。我的意思是我意识到了它们的变化，但我并不认为需要在哪里画一条线。我认为有些东西并没有消失。

Z、你在你的文章里也提到后社会主义不是一个静止的，不变的概念。

C、对。随着时间的变迁，事物肯定会发生变化，因为条件发生了变化。我想从20世纪年代以来中国因为市场经济的发展而发生了真正巨大的转变。中国总是不顾一切在物质层面寻求发展。这种奇怪的状况看起来很疯狂，因为人们公开宣称不再相信一般性的各种信仰：政治价值观、道德价值观等等。人们真正推崇的是一个观点，那就是挣钱，让这个国家富裕起来。在这些观念的后面体现的是一个社会的深层价值观。所以现代的后社会主义社会的状况与20世纪80年代相比已经很不一样了。在进行真正的市场经济建设之前，人们失去了对旧的社会主义模式的信仰，但是他们还在寻求别的可能性，他们仍然相信他们能发展出新的价值观和政治信仰。但是到了20世纪90年代的时候，剩下的就只有向钱看了。他们也早已不再想去发展曾经相信过的东西了。

Z、好的。你是怎样从整体上来理解中国电影的？我的意思是你研究的理论框架是什么？比如你在《银幕上的中国：电影和国家/民族》这本书里，就提出了一个理解中国电影的框架。

C、嗯。不过你知道，那只是一个特定的研究项目，我们处理的是关于国家/民族（national）这一观念的问题，也就是国家/民族在中国电影里意味着什么。但是在一般意义上，在比较宏观的层面上，我想我对艺术形式（art form），当然也是社会话语（social discourse）感兴趣，不是简单的美学样式。我

① Chris Berry & Mary Farquhar. *China on Screen: cinema and nation*, New York: Columbia University Press, 2006.

② 他近期的研究项目是有关“媒介化公共空间”这一主题的，主要目的是研究屏幕、技术与大众日常生活、公共空间之间的关系。详情可查阅金史密斯学院媒体传播系利弗休姆媒介研究中心（Leverhulme Media Research Centre）的介绍。<http://www.gold.ac.uk/media-research-centre/>

③ 关于 postsocialism，可参看 Chris Berry. *Postsocialist cinema in post-Mao China: the cultural revolution after the Cultural Revolution*, New York: Routledge, 2004.

当然也对美学样式感兴趣,但是我更感兴趣的是美学样式是如何与中国社会,中国看待世界的方式,中国人的特殊经验等话语联结起来的。所以从一般意义上来说,在研究中国电影的时候,我对美学和社会话语都感兴趣,研究它们是怎样联系起来的,《银幕上的中国:电影与国家/民族》这本书就是一个例子。另外,我也对中国电影和性别(gender)是如何结合的兴趣。这是另外一个例子。

Z、在《银幕上的中国:电影和国家/民族》中,你提出中国电影研究要从民族电影范式(national cinema)转向国家/民族与电影(national and cinema)范式。这种转变的关键是什么?

C、National cinema就是民族电影。民族电影采用了将“民族”视为理所当然的观点,也就是民族是一种自然真实,电影是对民族表达的反映。而国家/民族与电影这一理论路径认为民族/国家,民族性/国家性这一问题是存在问题的,需要被讨论。这一理论框架提出的问题是中国的民族国家(nation-state)是什么?中国的民族文化是什么?这些并不是自然而然的,而是充满争论的,是有不同观点的,是在不同的地方随着时间的推移发生了改变的。所以,这种路径不认为电影是已经存在的东西,而是认为电影是一个场域(a site),其中充满了斗争,向“中国人是什么,中国人如何行为”这些在不同时期有不同答案的问题进行斗争。我想强调的是,这不仅对中国而言如此,对任何国家而言也是如此。“德国性”(germanness),“英国性”(englishness)从一开始在两国的电影中也不是自然而然的,而是伴随着别的社会话语的竞争。对于德国性和英国性应该是什么的问题,电影进行了自己的表述。

Z、你另外也提到跨国电影(transnational cinema)的概念。这两者之间有何联系?

C、这也是一个非常复杂的问题。我想它们是基于不同的基础提出来的。1997年,卢晓鹏(Sheldon Hsiao-peng Lu)主编出版了一本名为《跨国界中国电影》书^①,收入了许多不同作者的文章。自此之后,人人都开始使用跨国界中国电影的概念,这个概念变得非常流行。但是很多时候,人们并不去考察这个概念的含义究竟是什么,他们只是以非常随便的方式来使用这个概念。在最近这几年,许多研究者开始追问这个概念到底是什么意思。“跨国界”的意思,就是指任何超越国家边界的行为?这一概念是全球化的具体化,因此它与全球化这一概念的基础是密切相关的。有些人将全球化的源起回溯到了国家集团,那些正在形成的帝国。这是非常早期的全球化。另外一些人认为全球化是一种20世纪后期才开始的现象。全球化随着许多跨国合作机构,比如像世界贸易组织(WTO),联合国(UN)的发展逐渐超越民族国家的界限而出现的。我想“跨国”是一个有用的观念,它常常是通过全球化来形成的。但是对于全球化也有一些批评,有些学者对此做了大量的研究,例如Anna Tsing。她批评全球化话语的浪潮和商业,跨国公司有非常紧密的联系。围绕全球化的意识形态使它听起来好像是一种单一(monolithic)和统一的自然形式,席卷整个世界。她的研究想要论述的是我们只能在清楚其意识形态的前提下才能使用全球化。同时我们也应该认识到,即使在这个全球化的时代,也有许多其他的跨国项目——她是这样称呼的——其中一些我们称之为反全球化(anti-globalization)。所以,她想说的是,全球化不是单一的、统一的,而是多样的,竞争的,是分布在不同海洋里的“流”(flow)等等。所以我想她的路径是要将全球化的意识形态和许许多多的跨国项目的现实区分开来。一些大的项目是由跨国公司和民族国家来承担的,一些小的项目是由较小的非政府组织(NGO),比如独立纪录片制作人等来进行的。这一概念是一个批评性的概念。对于跨国电影研究而言,这是一个好的方式。所以,我对跨国电影和跨国项目都非常有兴趣。

Z、你知道,在中国,“中国电影研究”逐渐被“华语电影研究”所替代。你认为这对于理解中国电影或中国电影研究来说是一个有效的框架吗?

C、我想原因是“华语”是一个模糊的概念。“中国”指的是中华人民共和国,也就是所有中国人生活的地方。当然,这里有关于台湾问题的争议。所以,很多人不愿意用“中国电影”这样的字眼。生活在台湾、香港、新加坡的人未必(有可能)会认为他们的电影是中国电影。所以,“华语电影”这

① Sheldon Hsiao-peng Lu. Transnational Chinese Cinemas, Hawaii, University of Hawaii 'i Press, 1997.

一提法就比较好，这个术语可以涵盖不同地方的电影，我想这大概是人们使用这个概念的一个原因。不过即使是这样，这个概念也不是没有问题，因为不是所有生活在“中华人民共和国”的人都说汉语，我的意思是还有人说藏语，有人说蒙古语等。因此，“华语电影”这个概念的问题，是它不能包括那些非汉语的电影。所以这个概念并不是一个完美的概念。我想很多人的意图是用一个含义宽泛的概念包含所有的人，既不冒犯任何人，也不漏掉任何人。这就是他们为什么使用华语电影这个概念的原因，也是这个概念的问题所在。

Z、在中国，电影导演被划分成了很多代，从第一代到第六代等，这种划分也被用到了学术研究中。你是怎么看待这个问题的？

C、从学术研究的角度来看，这个概念并不是一个很有用的概念，因为即使在同一代电影导演之间也存在着巨大的差异。所以这对于我们从学术意义上理解电影导演并没有什么帮助。但对于市场营销来讲，这个概念就非常有效。因为在与不同的人进行交流和公开推广的时候，消除了差异性的简单明了的概念就很有用。从我自己的经验来讲，当我1985年在中国电影公司工作的时候，《黄土地》刚刚上映，参加了香港国际电影节并获了奖。许多外国人突然第一次开始对中国电影产生了兴趣，在电影节上许多人去看中国电影。在中国，人们开始谈论“第五代”。在中国电影公司，我记得非常清楚，那个夏天，我们开始谈论这个话题，因为许多外国人想要了解这部激动人心的与众不同的中国电影，这是之前没有过的事情。我们在《黄土地》的讨论会上讨论了“我们应该说些什么，在电影节上应该怎么说，怎样来展示我们的电影”诸如此类的话题。所以很快我就意识到，“第五代”这个概念对于和外国人谈论中国新电影浪潮的导演是很有用的。人们来自世界各地，来自日本、伦敦、巴黎。他们很少有人能将“张艺谋”、“陈凯歌”的音发对，也不知道怎么说他们的名字，另外还有无数的中国电影导演的名字呢。而“第五代”很容易记住。所以我认为这个概念在市场方面是很成功的，但在学术领域没有什么用。

Z、好的。这个问题是关于大片（blockbuster）的。自从张艺谋的《英雄》上映之后，“大片”成了谈论中国电影的常用概念。一些人认为好莱坞大片模式是中国电影的未来，因为我们需要“师夷长技以制夷”，只有学习了好莱坞才有可能击败好莱坞。但另外一些人对这一现象进行了激烈的批评，他们认为所谓的中国大片过于关注形式，而题材内容和叙事这些方面却非常稀薄。你是怎么看这个问题的？好莱坞大片模式是中国电影的未来吗？

C、就我个人而言，我不是很喜欢大片，这不是我非常感兴趣的电影类型。当然有很多学者在研究这一现象。不过不论是中国的电影大片，还是好莱坞的电影大片，我一般都不是很喜欢，因为这些片子里只是充满了动作，而没有别的什么东西。这是我个人的欣赏趣味。当然，我理解中国电影产业欲和好莱坞电影竞争的意愿。他们肯定需要知道和了解好莱坞电影大片，因为好莱坞生产了在市场上很多成功的电影大片。这是必须的一个过程。我的意思是，中国电影市场曾经基本上被好莱坞电影所统治，因此中国电影产业需要学习好莱坞，好莱坞大片也是其中一部分。但是我想另一个很重要的方面是，这不是唯一需要做的事情。要有真正健康的电影文化，必须要有各种各样不同的电影生产者——大投资的电影、中等投资的电影、小投资的电影；纪录片、故事片、动画片、实验短片、独立电影、电视电影，需要有中国的特殊风格，也真的需要有能超越地域性的电影。基本上，中国没有很多不同层次的电影，特别是在中等投资的电影这个层次。这不是中国一个地方的问题，每个国家都存在这个问题。但是这个问题在中国非常突出，是一个很大的鸿沟。中国有很多人在制作低成本电影，很少一些人在制作大片。你怎样去引导和发展这些低成本电影制作？这也是好莱坞的问题，也是我们英国的问题。但在中国这个问题真的是非常非常严重。

Z、最近几年，中国出现了一种新的电影被称之为“新主流商业电影”（new mainstream commercial film），以冯小刚的一些电影为代表，如《集结号》和《唐山大地震》。我觉得这个概念很有意思，因为在中国，“主流电影”和“商业电影”往往是不相容的。

C、“主流”在之前被称为“主旋律”，一种政府投资的不是宣传电影的宣传电影。

Z、对。我的看法是，所谓新主流商业电影是一个杂交产品。它采取了大片的模式、情节剧的叙事、本土的题材内容，然后再结合了主流意识形态。

C、你说的主流意识形态是指什么？政府的意识形态？

Z、我指的是政府可以接受的意识形态。

C、新主流商业电影是一个很有意思的现象。在这一点上，大众、政府和意识形态站在了一起。之前，大众和政府间存在着紧张关系，我的意思是大众想要做什么和政府想要大众做什么之间。即使在冯小刚以前的电影中，也依然存在这种紧张关系。但是最近出现的新主流电影，这种紧张关系就消失了。政府和电影处于一种和谐的关系中。这很有意思。

Z、有人称这种现象为“一仆四主”：一仆是电影，四主是政府、投资者、观众以及电影生产者。中国电影必须同时满足这“四主”的要求。这似乎很困难。

C、这与好莱坞电影很相似。好莱坞电影也有这四个主人。

Z、也许在中国电影生产者的心里，未来就是好莱坞电影。

C、对，中国式的好莱坞电影或者好莱坞式的中国电影。对我而言，这没有什么意思，但也许有这种可能。

Z、我想在中国，许多电影观众对大片是不满意的。

C、你知道，整体上，大片文化就是虽然很多人嘴上说不喜欢，但仍然要去电影院看。人人都去看《泰坦尼克号》，他们评论它，批评它，但还是要买票去看。因为别的人都看过了，所以我也必须去看。不然，怎么和办公室的同事和身边的朋友谈论它呢？

Z、对。我身边的很多人就会问“你看过张艺谋的新电影了吗”这样的问题。好，下面让我们换个方向来谈谈中国纪录片。我知道你与罗丽莎（Lisa Rofel）和复旦大学的吕新雨教授刚出了一本新书，叫《新中国纪录电影运动：公共记录》^①。你能简单介绍一下这本书吗？这里的“new”意思是什么？

C、新中国纪录电影运动中的“新”字，最先是吕新雨教授在90年代提出来的。她用它来谈论当时吴文光制作的纪录片《流浪北京》。这个我想你也知道的。这是我知道的有关这个术语的情况。我们意识到，在中国，新中国纪录电影运动已经存在了15年到20年了，它发生了很大的变化。这不仅仅是因为独立纪录片的原因，更重要的是中国的整个电视文化发生了变化。电视新闻报道、电视纪录片更多地靠近，诸如大量使用街头采访等等，这些都是这个运动的普遍性的影响。我们认识到它的重要性，但一直没有对此写作。我们只是将谈论这个话题的最好的文章编辑在这本书里。

Z、当你在讨论中国纪录片的时候，我发现你将电视纪录片（television documentary）和独立纪录片（independent documentary）进行了区分。你为什么要做这样的区分？你是如何定义“独立”这一概念的？

C、这种的区分的原因基本上很简单，因为电视纪录片必须要接受审查，必须要为政府而生产。这些我们在谈新主流商业电影的时候也涉及过。政府和大众的趣味逐渐结合在一起形成了新的电影。即使这样，如果你在中国的电视台里工作，在中国做电视记者，你每天都要接受任务，接受政府的宣传指令保证正确的导向。独立纪录片则不在这一体制内。有意思的是，并非是电视体制让他们走向了独立。没有政府告诉他们应该去做什么，也没有广告商告诉他们应该去做什么。他们不需要去商业性的电影节，许多独立纪录片的制作人基本上没有投资，或者是很少的投资，所以基本上他们都是凭自己的兴趣在拍作品。这样独立纪录片就出现了。就我个人而言，我喜欢独立纪录片。这些片子的好与坏是另外一个问题，重要的是它是另外一种电影，另外一种纪录片。如果你在电视台工作，你需要考虑的东西就非常多。一个是政府，一个是收视率。这两个方面至关重要。如果你是独立纪录片制作人，

^① Chris Berry, Lu Xinyu and Lisa Rofel. The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

你就不需要考虑这些问题了。

Z、你如何评价独立纪录片在建构和扩展中国的公共空间（public space）的过程中所起到的作用？

C、这个问题和“公共空间”这一概念有关。我和丽莎在《新中国纪录电影运动》这本书里有对这个问题写过一篇文章。我们相信，在中国使用西方语境下的概念在很多时候并不是都适用，就像公共领域（public sphere）。因为这一概念产生于自由民主社会，而这在中国并不存在。这个问题的好与坏我不做评价，这不是我的工作，有其他人来研究这个问题。当我向我的中国朋友提起这个想法的时候，他们对我说中国从1990年以来发生了非常大的变化。是的，中国确实发生了很多变化。其中一个变化是政府行为的方式。以前你要做什么，需要事先开会（hold meeting）讨论，需要人告诉你什么可以做，什么不可以做，你应该做这个，你应该做那个等等。但是从80年代以来，这种情况逐渐消失了。现在，政府对你说，“你有这个想法，你开自己的公司，你来拍电影，你来做你想做的事，然后我来告诉你这个东西是好还是坏”。当然，这个好坏是由政府来定义的。但是在本质上，中国还是一个一党的社会和政治文化。所以，在书里面，丽莎和我在我们写的那一章里说道：“在中国，这不是一个对立的（oppositional）空间，而是一个另类（alternative）空间”。这里我们要问，“独立”在中国究竟意味着什么？独立并非一定是反对，而是一种另类，不同但不对立。所以我想，对于中国的公共空间而言，独立纪录片扮演的角色不是反对，而是另类。举一个例子来说。欧宁这位激进的电影制作者开设了一个网站，英文名字是“Alternative Archive”，中文名字是“别馆”。“别”指的是边上的地方，“馆”指的是建筑。所以，他的意思是，主体建筑还在那里，但是在这周围也还有很多其他的建筑。我们并不想试图拆毁主体建筑，或者是替代主体建筑，我们只是另外一座建筑。当然，这对他而言是一种另类。我的另类建筑在边上，所以，你就不要管我了吧。诸如此类等等。所以它有双重含义。

Z、将公共领域和公共空间进行区别是一个非常重要的观点。你在相关文章里的论述也让我印象深刻。^① 这个问题在中国非常严重。公共领域这个概念出现在无数的文章和书籍里，但很多时候我们并没有认真考虑这个概念提出的具体背景或者语境。类似这样的问题非常多。

C、谢谢。这里的情况也一样，许多人非常轻易地使用这些概念。这就是问题所在。

Z、我注意到一个现象，那就是在国际纪录片电影节上获奖的中国纪录片往往是那些处理所谓敏感题材或社会问题的片子。你对此有何看法？

C、你的意思是问这是好还是坏？

Z、我想问的是为什么常常是这样的片子会获奖？

C、首先，我想说在中国很多人对国际电影节的奖项有误解。国际电影节的获奖影片往往不是主流文化，而是一种特殊或特定的文化。我有时听到来自中国的这样的批评：为什么外国电影节要把奖颁给这部片子？没有人喜欢这部片子，没有人去看这部片子，它根本一点也不受欢迎。但是电影节的奖项不是为流行而设的，而是为不同的，有趣的，新的挑战而设的。所以，如果你看看西方那些在国际电影节上获奖的西方作品，它们也不是流行的电影。这是第一点。第二点，第二个方面的误解是认为西方人只喜欢那些攻击中国的电影，因为西方人想要攻击中国等等。我想这个问题可以放回到我们前面讨论的公共领域或公共空间的问题中来理解。我想许多旅居海外的中国人能对自己的社会进行批评，

① 关于公共空间的论述，参见其相关文章：1、“New Documentary in China: Public Space, Public Television,” in *Electronic Elsewheres: Media, Technology and Social Space*, edited by Lynn Spiegel, Kim Soyoung, and Chris Berry, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010). 2、“Independently Chinese: Duan Jinchuan, Jiang Yue and Chinese Documentary” in Paul Pickowicz and Yingjin Zhang (eds), *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China* (Rowman and Littlefield, 2006). 3、“Getting Real: Chinese Documentaries, Chinese Postsocialism” in Ping Jie (ed.), *A New Look at Chinese Contemporary Documentary* (Lingyan Xiangkan: Haiwai Xuezheng Ping Dangdai Zhongguo Jilupian), (Shanghai: Wenhui Press, 2006), and in Zhang Zhen (ed.), *China's Urban Generation* (Duke University Press, 2007). 4、“Shanghai Television's Documentary Channel: Chinese Television As public space”, in *TV China*, edited by Ying Zhu and Chris Berry, (Bloomington: Indiana University Press, 2009).

这是件好事情。这不是因为他们想要攻击中国，而是因为他们相信有公开地讨论批评中国或西方的可能才能让中国健康发展。我们看看那些在国际电影节上获奖的西方纪录片，那些法国电影、英国电影、德国电影，它们处理的也是敏感话题。我们认为有些纪录片工作者能有勇气和意愿去触及这些非常不同的话题是一件好事。所以，这不是想要攻击中国，而是我们认为这是一件有益的事情。因为只有可以讨论这些问题才能解决这些问题。最后，我想也不是所有的获奖纪录片是因为它们仅仅涉及了敏感题材。它首先应该是一部好影片，一部有意思的片子，受欢迎与否并不是主要考虑的因素。有些时候，最有意思的片子，比如像王兵的《铁西区》，它有9个小时长，非常非常长，它永远也不会成为观众多的电影。他想要纪录的是那些漫长岁月中即将成为历史的过去的一部分体验。所以，他以那种方式来进行拍摄。这部片子永远也没有流行的可能。

Z、最近几年，很多中国纪录片制作人，特别是独立纪录片制作人从海外获得了投资，比如BBC。前面你也讲过，独立纪录片之所以独立，其中很重要的原因就是它可以不受别的影响制约。对于这种依靠海外资金进行纪录片制作的情况，你认为和独立纪录片之间存在冲突吗？

C、首先我要说，能从海外接受投资的中国独立纪录片制作人很少，即使是现在也是如此，只是非常有限的一些人。至于说这两者之间是否存在冲突，这要看你怎么理解。对于有些人来说，他们会觉得有冲突，因为他们是为别人工作。另外一些人认为主要看这种关系是什么性质。如果电视台告诉他，说我们需要你为我们制作这样的电影，这么长的电影，比如60分钟，那么独立纪录片制作人就不能拍更长的作品。比如，我们要拍一部有关现在中国的性别问题的纪录片，不同的纪录片制作人都提出了他们的想法，然后达成一致。那些纪录片制作人提出的依然是自己的计划，自己的想法。这也许还是独立纪录片。但有个特殊的问题是，谁将最后拥有这些作品，比如是BBC和法国电视台永远拥有这些作品呢，还是他们在一定时间里拥有播映权，而作品的版权依然属于纪录片制作人。这确实是个复杂的问题。我想对什么是独立这样的问题的辩论，在英国、法国、德国这些地方也同样存在。一些纪录片制作人从别处获得资金，从电视台、或许从政府获得资金，而不仅仅是自己投资。所以，这里存在对“独立”的很多争论。我想，如果他们在自己的公司里亲自制作纪录片，他们自己来做出拍摄中的决定，有拍自己想拍的东西的自由，那么就应该是独立纪录片。因此，问题不在于是为电视台拍片子，拍他们想让你拍的，或者是由电视台资助他们独立拍片子。当然我承认这是一种很困难的关系，也是一种很复杂的关系。

Z、你在文章里提到过李红为BBC拍摄作品的事情。BBC想要李红拍摄社会问题的片子，但李红喜欢拍摄个人化的东西。

C、对，这是这种复杂性的一个例子。在她的第二部片子《和自己跳舞》完成之后，最后BBC没有接受这部片子。BBC给她投资了，但BBC没有播出这部片子。BBC要她做大的改动，但她坚持自己的想法，所以最后就只好这样了。

Z、中国有许多学者和纪录片制作人强调中国纪录片要和国际接轨，要符合国际标准。

C、国际标准的意思是什么？

Z、对，国际标准是什么意思呢？是指的制作质量，题材内容，表现主题，叙事模式还是所有这些方面？

C、这要看他想要说的是什么。也许他说的是国际广播电视标准，也就是拍摄的质量标准，而不是家用摄像机拍摄的纪录片。另外也可能是时长标准，比如一小时电视时长就是52分钟或半小时电视时长就是26分钟等等。我想这要看考虑这个问题的出发点是什么。纪录片制作人用自己的钱来拍摄作品，他们不能拍摄自己不喜欢的东西。这在国际电影节上也有许多争论。因为有许多作品并不符合电视标准。

Z、我想他们提出这个问题的目的是在讨论中国纪录片的国际市场。

C、对。不过问题是国际是什么？我的意思是如果他们谈的是卫星和有线电视频道，比如国家地理

频道，那是一种国际标准。如果他们谈的是国际纪录片电影节，比如法国巴黎的真实电影节，英国谢菲尔德纪录片电影节，这又是一个不同的国际标准。许多中国独立纪录片制作人专门为这些纪录片电影节制作片子。我想这和说的是哪种国际标准有关，这主要看纪录片制作人自己的选择。不过我认为许多中国纪录片制作人多是业余的，他们不想为电视台制作那种专业的片子，他们只想做自己的片子，做自己的风格，也许不是主流的那种风格。如果他们做了那样的片子，那是为了挣钱。但是他们大多都是用自己的钱来拍作品的，不用你的钱，也不用电视台的钱，只用自己的钱。

Z、比如像胡杰。

C、胡杰是一个非常特殊的例子。

Z、很多人是从叙事的角度来强调的，要和国际接轨，通俗地说就是要用外国人能接受和理解的方式来讲述中国故事。

C、这还是要看是对谁而言。我想对国际纪录片电影节而言，他们对中国独立纪录片那种风格更感兴趣，当然主流的电视台并不一定感兴趣。不过即使胡杰用主流电视台的风格来做片子，然后他把它交给 CNN 来播，也许明天他就被抓了。这就是为什么那些独立纪录片制作人要继续用那种方式做片子的一个原因。就像我们前面谈到的“别馆”，主体建筑旁边的很小的房子，没人在意，也不要管它。但是如果他们为国际卫星电视或有线电视频道制作节目，那么他们就会受到非常多的关注。这种关注对他们而言并不是一件好事情。所以他们必须要小心谨慎。我对胡杰的情况很感兴趣。因为我发现，胡杰的片子从来没有在国际纪录片电影节上出现过。当我访问他的时候，他告诉我，他故意不将自己的作品送到国际纪录片电影节上去。他只是自己带着作品去过香港，在香港的大学里放映过。但是他没有在香港电影节上放映。如果那样，会招致非常多的关注。你知道，有一年，我忘了是哪一年云之南记录影像展停办了一年，原因就是因为有胡杰的片子。所以他的片子真的非常敏感。

Z、在中国，有一些话题还是禁忌，比如关于文革。

C、是的，没有什么关于文革的片子。不是很多（lot），是没有（not）。

Z、就像你说的“别馆”。也许别馆是中国公共空间的一种象征？

C、对啊。

Z、我不知道你看不看中国的电视节目，特别是娱乐节目？

C、我看的不多，只是很少的一点。在英国很难看到那些节目。

Z、在中国电视产业中，娱乐节目从 21 世纪以来变得非常流行，诸如湖南卫视 2004 年播出的《超级女声》（许多国外学者的文章里都翻译成《超级女生》，因为在中文里，“女生”和“女声”的发音相同^①）以及最近非常红火的江苏卫视的《非诚勿扰》和上海东方卫视的《中国达人秀》，这是从英国购买的节目版权。据我的观察，在省级卫视中，娱乐节目成为了最重要的节目类型，而新闻节目的播出量却在下降。你认为这些节目也是你说的“公共空间”吗？

C、也是公共空间之一。我在区分公共领域和公共空间的时候，我的意思是有许多种公共空间。问题是这个公共空间有多大，里面是什么人在活动，谁在制定规则，里面发生了什么等等。即使在文化大革命时期，天安门广场也是一种公共空间，但却不是哈贝马斯意义上的公共领域，一点也不，但却肯定是公共空间。如果你问我某一个特定社会领域，当然《超级女声》，甚至是《非诚勿扰》让我感兴趣的是它们是由公众来决定结果的。这是比较有趣的。当然，他们选择的机会，他们支持哪个选手这样的机会依然被电视节目生产方所控制。这样的真实电视节目不仅在中国，在英国或别的任何地方，让我感兴趣的是公众往往会选择那些“不对”的人。李宇春就是一个经典例子。她并不是节目看好的人。她长得并不漂亮，节目组也没有投入很多钱去培训她等等。但是观众喜欢她。这正是因为她不是被电视台所包装的那种女孩。在英国情况也是如此。举个例子来说，像苏珊·博伊尔。对不起，

① 裴开瑞教授解释，湖南电视台对这个节目的官方英文介绍文字中使用的就是 *supergirl*。这也是一个很有意思的现象。

苏珊·博伊尔是一位肥胖的中年女性。她有非常好的声音，但她不是节目方想要推出的商业产品，没有人喜欢她那样的，但是观众喜欢她，所以他们投票支持她。所以这是一个很有趣的公共空间，有趣的地方在于观众并不喜欢和支持节目方想要推出的人。在中国，我知道《非常勿扰》引起了很大的争议。我不知道详细的细节，但是在网上有非常多的议论。诸如一个女孩子说“我当然喜欢有宝马车的男人，我对处于发展中的穷小子没有兴趣”之类的话。她对此非常坦白，这在互联网上引起了激烈的争论。这其实对中国而言是有益的。即使我们不同意她的价值观，但我们可以自由公开地批判性地讨论，我想这是好事情。

Z、一些中国学者，比如清华大学的汪晖用“去政治化的政治”（politics of de-politicization）这一概念来描述当前中国的意识形态氛围与大众传媒之间的关系。^①

C、是的，后社会主义、市场经济、威权社会都是其中的一部分。但是政治却在往回走。

Z、汪晖的意思，大概是中国最大的政治是没有政治。如果你不谈论政治或相关的话题，那么你就没事；如果你要谈论，那么就会有許多管理或控制。所以，他批评这种现象，这对于一个现代国家而言是不正常的。

C、对。但是即使在这里，在英国，也存在着这样的现象。大多数的人们反对伊拉克战争，他们不想让政府介入伊拉克战争中，数百万的人游行反对伊拉克战争，但政府最终还是那样干了。我们的地方政治也有许多危机，他们不管谁投票选举了他们，而只是去做他们愿意做的事情。所以我们也地方政治的层面有很多民主的危机。这不是中国一个地方的问题，所有的地方都存在这样的问题。当然，这是我个人的看法，因为我不是政治专家。

Z、中国政府提出了要在国际传播中提升中国的文化软实力，也提出了文化产业是战略性支柱型产业的观点，并且在2009年颁布了《文化产业振兴规划》的政策性文件。你是如何看待电影电视在提升中国文化软实力过程中扮演的角色？中国面临的最大困难是什么？

C、这个问题的关键是不同的价值观，之前我们已经谈过一些类似的话题。当我1990年之前在中国工作的时候，政府从来没想到过要去推销那些所谓的敏感题材或者是问题电影，他们常常想要推广的是宣传电影。这些电影在国际电影节上放映，但是很难让外国人理解。也许他们觉得外国人应该去看这些电影。这些电影对中国的软实力而言毫无用处。外国人认为这些电影很可笑，也不高兴看这些宣传电影。中国有一些担心让外国人看那些讲中国问题的电影会抹黑中国，给中国带来负面影响，但恰恰与之相反，这才是能增进中国软实力的方式，是积极的软实力。你能理解吗？因为这会让外国人觉得，噢，中国也是一个开放的社会，中国人也能讨论他们的问题，面对他们的问题。这是一个矛盾。就我个人经验来看，要让中国政府 and 很多中国老百姓理解这一点非常困难的。所以在改善中国形象，减少负面印象这方面很难，因为观念和价值观是如此的不同。当然，我知道你们投入了很多钱，付出了很大的努力来做这件事，比如像奥运会，张艺谋执导的奥运会开幕式，这可以让中国获得一些正面的和好的形象。是的，这样可以促进中国形象，但从长远观点来看，中西方的政治价值观是如此不同，这一过程恐怕会相当艰难。所以电视可能会有一些作用，但作用有多大，我不知道。有时候我看中国中央电视台的英语频道CCTV-9，俄罗斯的英语频道。他们做出了很大的努力，投入了很多资金，制作高质量的节目，但是结果有可能是事与愿违的。在西方人的观念里，中国虽然有钱了，但这不一定意味着对那些希望公开讨论的人来说就有自然的吸引力。

Z、中国政府希望电影电视产业能像韩国和日本那样，在全球市场上取得成功。但你在课堂上提到，绝大多数的中国电影都是为国内观众或地区观众而拍摄的，而不是为国际市场拍摄的，除了功夫片之外。另外，在你的《银幕上的中国》这书里，你又提到“我们相信中国电影将会在全球流行文化

① 参见：汪晖、许燕：《“去政治化的政治”与大众传媒的公共性——汪晖教授访谈》，载《甘肃社会科学》，2006年第4期。

和世界学术领域占据更加中心的位置”。你如何解释这两者之间的关系？

C、这个问题很复杂。我想中国的电影电视面临着许多挑战。他们有在东亚地区甚至在全世界扮演更重要角色的雄心壮志。但是现在，这是一个困难的雄心，因为在东亚的观众里，很多人认为韩国和日本是发达国家，中国落在后面。他们喜欢看来自东京或首尔的电视节目，因为他们代表了未来，是现代的、富裕的、民主的和开放的社会等等。但中国却不是。虽然人人都知道中国变富了，变强大了，但是中国的形象让很多人并不愿意在那里生活。很多人有这样的想法，他们希望生活在像日本的东京或韩国首尔一样的国家里，但是我想他们不会想生活在像中国这样的国家里。是的，他们也许认为中国经济发展确实很好，但中国的政治环境、腐败等问题会让他们觉得很不舒服。中国电影产业要面对这样的问题是非常困难的。这是为什么中国电影电视产业的出口还和过去差不多的原因之一，主要是功夫片，《雍正王朝》这样的电视连续剧等。但对英国，现在这些节目也很难出口了。也许以后会出现很大的变化。

Z、所以关键的问题是不同的政治体制和社会文化价值观吗？

C、政治体制是一个问题。是的，中国现在很有钱，老百姓有更对机会去享受中产阶级的生活，但是腐败也非常严重。这很危险，因为如果你做错了事就会被警察逮捕，陷入麻烦中。这种情况真假与否是另外一个问题，这是人们怎么想的问题。

Z、这是一种偏见。

C、这是一种偏见，是一种在东亚和全世界都常见的现象。

Z、也许这些问题会随着中国的发展而得到解决？

C、是的。也许这些问题可以通过发展而得到解决，但不能通过制作那些掩盖问题的好看的电影和电视节目得到解决。你知道，许多西方的观众对中国大陆的文化没有多少兴趣。他们会这样想，中国的电视连续剧不错，但韩国的或日本的更好。这种情况很像几年前韩国电影电视超过日本时的那样。这是一种情况。或者说他们看的时候会思考，这是一些关于中国的图片，但是我从报纸上看到过、从电视里听到过，我知道他们之间没有什么不同。所以他们有那样的感觉。但是我想，就像你所说，中国有很多好的地方，中国在许多方面都发生了变化，有许多积极的方面可以谈论，但是在中国的文化变化到让人们对公开辩论和异议觉得不会有什么不舒服之前，这个问题确实比较困难。我的意思是他们如何处理这些情况。我们知道，私底下中国人对什么都有不同的意见，他们对世界上所有的东西进行争论。但是现在在中国大陆，很多人依然坚信，公开的讨论会妨碍统一思想和建立中国的正面形象。

Z、温家宝总理在接受 CNN 的采访的时候说，政治改革对中国的发展至关重要，人民有享有言论自由的权利。

C、当然，他是对的。我不知道他说的具体意思是什么，但是我知道他是对的。虽然他这样说了，但别人怎么做他不知道。举个例子来说，去年的墨尔本电影节中国和澳大利亚对一部有关新疆的纪录片^①发生了巨大的争议。我想墨尔本电影节处理这件事的方式是非常成问题的，这是我个人的看法。但是中国大使馆和代表团对此的处理也很成问题。实际上，他们应该也可以以非常公开的方式来处理这一事件。他们可以说播放片子是你们的事，但是你们一定需要给我们一个可以回答，可以接收我们的意见的机会。我们要用新闻发布会的方式进行辩论。如果他们那样做，我想结果会好的多。但是如果只是说你不能放这部电影，那么这样处理问题的方式就不是一种好的方式。

Z、有时候这种处理方式是一种自然的反应，一种逻辑本能，或者说是一种文化习惯。我们会认为这是一种不友好的表示。

C、这是中国国内处理问题的方式。在北京可以这么做，直接告诉他你不能放这部片子。但是这不是北京，这是墨尔本。我理解他们这么做的原因，但是如果中国政府要获得好的宣传效果，或者是好

① 指有关热比娅的纪录片《爱的十个条件》。

的软实力的结果,这样做就不能达到这个目的。

Z、是的。你的意思是你可以放这部片子,我也可以放别的片子,我们可以公开地就这个问题来各自表达自己的立场和观点?

C、嗯。如果他们要想获得软实力的好的结果,就需要以这种方式来处理问题。

Z、好的。最后一个问题,你如何评价你的中国同行的研究?中国学者能为国际影视研究领域做出什么样的贡献?

C、比如戴锦华,就是一个有国际影响的学者。另外也有许多海外中国学者作了许多理论和批评上的工作。所以,随着中国和西方之间越来越多的对话和讨论——我知道中国年青一代的学者也做了很多出色的研究工作——我相信随着国际交流的不断增加,我猜现在中国会变得越来越强,我的意思不是指意识形态,指的是学术研究层面。所以中国需要用真正的论述来证明自己的观点,而不是只是用嘴巴说。中国需要展示给别人的是“为什么我应该相信你,为什么我应该同意你的观点”。在许多中国电影电视研究中对支持自己观点的论述还是证明很不够的,虽然已经比以前好一些了。但是随着时间的推移,我想这种情况会逐渐改变。不过以我对中国不完全的了解,我觉得中国学者依然在被推动着去做一些政治化的研究,研究中国政府要求他们研究的,而这些并不是研究者真正想要做的。最近有一件事让我觉得很有意思。我的一个中国老朋友,原来在美国留学,后来回到中国教书。最近我收到他的邮件,他要我为他写推荐信,他说他要到国外求职。我很惊讶,因为他在中国是非常成功的学者。我问他为什么,他说在十年前他获得博士学位回到中国的时候情况还可以,但到现在真的没有办法再做研究了。我想他指的是没有表达的自由。他现在在中国是全职教授,而他到国外应聘岗位的是助理教授。所以我有被震惊了。但是我觉得情况比以前已经好了一些,以后会更好的。

Z、中国的学术研究资源基本上都掌握在政府手中。有许多研究项目确实和学术没有什么关系。

C、不过老实说,这种情况在英国也存在。英国政府对学术研究也有很大的影响,他们想让学者研究他们想要他们研究的东西。所以我们也在为此而与政府斗争。不过,英国的情况是从一个比较好的状态在向一个坏的状态发展,而中国,实事求是地说,是在从一个坏的状态向好的状态迈进。我相信你们会获得越来越多的表达自由。因为如果我的研究不需要政府的支持,那么我就可以研究自己想研究的东西。英国政府对学术研究的财政支持情况也不如中国。^①十年前,在中国的大学里教书待遇非常差,而现在就好多了。虽然我们这里也有很多问题,不过我们也要寻求光明的未来。我愿意相信中国会变得越来越好。我希望如此。

Z、好的。谢谢你接受访问。

C、谢谢。

^① 访问进行期间,英国政府宣布将会在未来大幅度削减公共财政支出,其中政府教育经费会削减40%,人文、艺术和社会科学的政府研究基金会几乎全部取消。这也将会导致大学学费上涨近三倍。为此,英国大学和学院联合会与英国学生联合会举行了几次大规模的示威游行,反对政府的这一决定。