

论新世纪好莱坞电影中的双面中国人形象

刘 珍, 刘郁琪

(湖南科技大学 人文学院, 湖南 湘潭 411201)

摘 要:新世纪好莱坞电影中继续塑造着正面和反面两种极端的中国人形象。这两种形象,既承担着美国对“未知”中国的猎奇式想象,也负载着美国对“已知”中国的焦虑与担忧。这一双重想象的背后,是美国对自我完美性的想象性确认与捍卫。

关键词:好莱坞电影;中国人形象;双重想象;自我确认

中图分类号:I106

文献标识码:A

文章编号:1674-5884(2013)11-0202-04

新世纪以来,随着中国国力的增强和中国文化在美国的加速传播,好莱坞电影中的中国人形象开始大幅增加。但数量的增加掩盖不了其内在本质的贫乏,这些外表各异的中国人仍然像过去的好莱坞电影一样,被简单化为极善和极恶这两副相反的面孔。在某种意义上,《功夫熊猫》(以下简称《功》,2008年上映)和《木乃伊3:龙帝之墓》(以下简称《木3》,2008年上映)可以作为这两副面孔的代表之作。《功》中的可爱熊猫阿波被塑造为英勇的救世主,而《木3》中的邪恶秦王却是要用黑暗统治世界的魔王。两部电影塑造了两种截然相反的中国人形象,它们在几乎同一时间由同一个地方推出,并同样获得了高达几亿的票房。这是对真正中国人形象的正确认知,还是仅仅为以美国为首的西方世界对中国的一种虚假想象?这是中国作为一个大国之真正崛起的影像化投射,还是西方世界根深蒂固的东方偏见的又一次证明?这是本文将要探讨的问题。

一 对未知中国的想象

对未知世界的好奇,是人类的一种基本冲动。对未知的窥视总是推动着人们去探索和解密每一个神话。对于几百年的美国而言,五千年中国总是散发着神秘气息,而中国曾经就是一个西方世界想要解密的辉煌神话。当激进的清教徒乘坐“五月花”逃离欧洲大陆到达美洲大陆时,他们也带着对中国的美好想象而来。“纵观殖民地时期及建国初期美国对中国的认识,可以看出这一时期美国人中

国观形成的基础是传入美国的中国商品和来自英国等其他欧洲国家关于中国的文字描述。前者将一个想象中精致、优美、富庶的中国形象直接呈现在美国人面前,成为美国人了解中国的重要媒介,后者则从观念和理论上为美国人提供了一个古老、文明、智慧的中国形象,建立了中国在美国启蒙思想家意识中的崇高地位。”^[1]如果说,这是美洲大陆对中国的第一印象的话,那么这个第一印象是相当深刻的。尔后随着与中国的实际接触,美国人对中国的看法有了多次转变且更为复杂。即便到全球化的现在,这种与中国面对面的接触的机会也只有少数美国民众拥有,更多的民众还是通过纸质或电子等媒介对中国进行了解。中国对于美国而言,依旧是神秘的东方之龙,而这条龙究竟是中国人所言的吉祥之龙,还是伊甸园里那条邪恶的蛇,西方依旧无法真心回答。中国人究竟是美好还是邪恶?所以,好莱坞的银幕上同时存在着正反两种极端的中国人形象。

纵向来看,好莱坞的正面中国人形象有以下三类。首先是顺民。顺民,代表人物有陈查理。陈查理是活跃于20世纪20到30年代美国银幕上的难得的正面华人形象。同以往华人阴险狡诈相反的是,陈查理是一位捍卫美国法律与道义的华人侦探。作为“模范华裔”,陈查理难逃被染上满嘴听不懂的“之乎者也”的酸腐气,他在美国文化面前,始终是臣服于美利坚的异族。其次,是英雄,代表人物李小龙。人们对于李小龙的印象远远深过他饰演的一系列功夫电影角色英雄的角色。李小龙在电影中各类功夫、坦

收稿日期:2013-08-11

基金项目:2010年度教育部人文社科青年项目(10YJCZH098);2009年度湖南省教育厅科研项目(09C416);2012年度湖南省方言与民俗文化研究基地项目的研究成果

作者简介:刘 珍(1988-),女,湖南湘阴人,硕士生,主要从事中国现当代文学影视戏剧研究。

露的男性肌肉和标志性的动作和吼叫等让美国人为之疯狂。虽同为正直,但不同于陈查理阴柔,华人男性在李小龙这里是阳刚而强有力的,这种硬汉形象深刻影响着好莱坞对于硬汉形象的刻画,当今好莱坞银幕上无法忽视的硬汉史泰龙、尚格云顿、施瓦辛格、布鲁斯·威利斯杰森·斯坦森都将肌肉与力道正是李小龙硬汉形象的延续。第三,是会功夫的顺民。代表人物成龙。借李小龙打出的功夫招牌,成功闯入好莱坞,走出功夫喜剧的新类型。他所饰演的角色总是带着他特有的招牌笑容,温和而友好地面向美国观众,这些角色往往没有李小龙角色里的那种浓重的民族主义情节,而只是维护现行美国秩序,保护公民的人身安全与个人权利。他不再带着愤怒的眼神亮出油光发亮的肌肉与对手赤身肉搏,而是带着功夫底子一次次忍让,直到最后才会出手反击。武术设计上,也并非李小龙时期那种带着特定的武器或者拳术腿功正面对决,剧中成龙总能随手捞起任何一件物品作为武器阻挡敌人的一次次进攻,关键时刻还能用高超的招式打得对手遍地找牙。他的功夫没有李小龙时期那种生死一搏的严肃和凝重感,反倒是以一个小人物的形象打着一系列小人物的花招博得众人一笑。这是一个讨好西方人的角色,在维护美国人以自己为中心的心态的同时,又满足他们看功夫的欲望。综上所述,所有正面人物都带有一定的英雄色彩,他们维护正义,拯救弱者,勇敢机智,独立自由,而这种种特征都是《功》中那只胖熊猫阿波所具备的。阿波拯救了和平谷众多老百姓,战胜大龙,取得胜利的同时也超越了自我,获得内心的自由。

反面角色有两种:魔王与小民。魔王的始祖当归傅满洲。“电影中的傅满洲性格残暴、诡计多端,他总是躲在一个黑暗、幽闭的环境中,调制各种稀奇古怪的毒药,醉心于各种残酷的刑罚,绞尽脑汁地企图控制整个世界,但结果则总是以失败告终。”^[1]《木3》中的秦王和傅满洲有着惊人的相似,同样恶毒阴险,同样懂金、木、水、火、土五行,都谋划统治世界的阴谋并最终都失败。秦王仿佛是21世纪好莱坞对傅满洲的“致敬”。另一种,小民则散落在各种小配角之中,从最初《华人洗衣铺》闹剧氛围下,戏弄爱尔兰警察的中国男子,到唐人街里相互殴打的小角色,又如《加勒比海盗3:世界的尽头》中邵峰船长的手下,贪生怕死、不讲信用还贪财好色,世俗的小人物心理可见一般。这些小民或依附在大魔王背后,或生活在底层社会,他们没有道义、缺乏信仰、投机取巧,成为社会的危害。《木3》中的杨将军一行便是那群依附在秦王这个大反派背后的坏人。作为军人,杨将军从一开始便违背道义,不受承诺,不仅阴险狡诈,还想利用木乃伊军队统治全中国。

在观众眼里,每一个中国人从银幕上显示出来都显得如此真实,那到底哪一个才是真正的中国人呢?只要观众相信电影反映现实的运作机制,他们便会相信银幕里发生的那个虚拟故事对现实的折射。尽管电影只是一面镜子,里面的一切并非在场,但它一定曾今在场,一定会有现实的蛛丝马迹。所以,尽管接受者深知中国依旧是一个未知

的存在,但是他们依旧会愿意在电影院里接受银幕上关于中国形象的光影,并且最终在完全放松的观影过程中,任由电影这架带着意识形态责任的机器强奸自己的大脑。只要这个过程没有颠覆他们的意识底线,如将中国无限美化将美国无限丑化,他们大可享受这个过程的快感,这也是为什么美国观众既可以追捧阿波这只胖熊猫,又能为杀死秦王而叫好的原因。此刻,他们认为,无论是可爱的阿波,还是邪恶的秦王,都是中国人。而恰巧,这二者,都是电影制作者关于中国的想象,即受众以为的银幕这块大镜子中折射出来的现实真相。由此,创作者与接受者都在对中国的未知处进行想象,只是方式不同罢了。

二 对已知中国的担忧

美国对中国的“已知”本身便存在“未知”。首先,这种通过镜像来认识的过程中,便已产生“误读”。他们所认识的那个中国显然不再是真正的中国。其次,因为一切对“他者”的想象都建构在帮助自我完成自我认同上,其目的本身并非了解“他者”,而是认知“自我”。在意识形态维度里,“电影中的一切艺术手法或技术手段都成了某种意识形态的策略代码,各种电影的不同叙事方式也是由不同意识形态各取所需的结果,甚至电影中能指和所指的意指关系也不简单,因为其中往往暗含着一种社会无意识和政治无意识。”^[2]所以,对于美好的中国与黑暗的中国的塑造,实际上“不同意识形态各取所需”。

哈罗德·伊萨克斯(Harold Isaacs)曾在其《心影录:美国的中国与印度形象》一书中,将从18世纪开始到期成书的1958年期间美国人心目中的中国形象做了如下分期:(1)崇敬时期(18世纪);(2)蔑视时期(1840~1905年);(3)仁慈时期(1905~1937年);(4)钦佩时期(1937~1944年);(5)幻灭时期(1944~1949年);(6)敌视时期(1949~),尔后,莫舍尔(Steven W. Mosher)在伊萨克斯的基础上将1949年到1989年期间又分为四个阶段:(1)敌视时期(1949~1972年);(2)二次钦佩时期(1972~1977年);(3)二次幻灭时期(1977~1980年);(4)二次仁慈时期(1980~1989年)^[1]。根据所涉时间分区,我们不难发现美国人对中国的印象的变化特别受两国关系影响,而媒介作为沟通两国之间的桥梁此刻起到舆论导向和意识形态建构的关键作用。而作为意识形态国家机器的电影更难摆脱其进行意识形态传输的嫌疑,所以在电影里,真实的中国人真实形象并不重要,重要的是国家想让百姓看到什么样子的中国人形象。“一个国家的电影比任何其他艺术媒体都更直接地反映出这个民族的心态。”^[3]透过大银幕,我们看待美利坚对中国的复杂心态,无论是美好的中国,还是邪恶的中国,都是令人担忧的中国。

首先,在《功》中,他们看到了世外桃源般的和平谷。这里的中国不再是《木3》里黑白灰的沉重色调,更没有夜上海的浮华与堕落,取而代之的是和平谷里百姓安居乐业,欢乐祥和的天堂景象。色调明丽,节奏轻快。和平谷家家户户北方式的建筑坐落在南方式的美景中,人们劳作并

娱乐。在翡翠宫选拔神龙大侠的进程中,乌龟大师作为博大精深中国文化传播者,神秘又平静。这里的中国,在精神上有至高之境,在日常生活上尽显幸福安康。这样的中国既令美国民众向往,又使他们徒生对现实生活的不满。他者如此强大美好,自我却存在各种难化解的矛盾,互相对比后,开始因他者的美好和自身的不美好而产生担忧,忧他者的强,实质便在忧自身的不强。加上“黄祸论”在西方文化中一直有着存活土壤,面对美好的中国,西方人总能感到生存受到威胁,这份担忧一部分转为激发其不断进步的动力,另一部分则转化为另一种自我安慰的方式而存在。

这份自我安慰的方式便是将想象中的那个天堂变为地狱。所以,在《木3》里,人们看到了白骨皑皑、生命被无限忽视以及秦王对民众的残暴与凶狠统治。这种反面的中国形象在使得观众获得自我优胜满足的同时又让观众逐渐相信电影里的那些中国人形象。所以,秦王或许本来就是这般残暴与凶狠。人类作为自然物种之一,具备趋利避害的特性。面对这样秦王,好莱坞将其变身后的形象设计为喷火的三头巨翼龙,又一次印证了美国面对这条东方龙时的偏见。在他们的文化里,龙仿佛伊甸园里那条诱惑夏娃的蛇一般邪恶,而一个信仰邪恶的龙的民族不可能善良,他们的强大只能给我们带来灾难。这份对“龙”的恐惧,一直体现在电影中,如《火龙帝国》中,龙带着后代一起在地球上肆虐;也有变形怪兽形象,如《侏罗纪公园》中吃人的恐龙,《哥拉斯》系列中变异的蜥蜴等。所以,这样的中国龙,他们是恐惧的,在故事的结局,邪恶的龙一定要被正义的西方打败,所以秦王最终被爱、正义、勇气与信念打败。

黑格尔的二元对立思辨模式,对建立西方价值秩序做出了巨大贡献。巴柔就提出:“我看‘他者’,但他者的形象也传递了我自己的某个形象。”^[4]因为在将他者作为一个对象后,自我会用自我象征界的“集体想象物”的标尺来衡量他者,并对他者形象表现出认同与否定。在此意义上,便是“在言说他者时,我却否认了他,而言说了自我”^[4]。塑造一个美好的中国,是为反衬现实生活中的不美好,构建一个邪恶的中国,是为了宣扬现实生活中的美好。无论哪个中国,都是作为“他者”的存在,其意义就是为帮助西方完成自我认同。电影中关于西方文化所宣扬的自由、正义、民主、平等等众多信念,都在建立两个极端的的中国形象过程中变得更加清晰。自我认同完成后,中国这个“他者”究竟是什么样子,似乎并不重要。

三 对美国自我的捍卫

其实,无论是正面还是反面,好莱坞电影里的中国人都是西方想象中的中国人。正如赛义德所言:“东方是想象中的东方”。这种对他者的想象,是每个自我对异质文化难以抗拒的行为。行为产生的他者形象,按巴柔的观点来说,它是一种文化事实,也是文化的集体形象,“它与一切社会、文化组织都无法分开,因为一个社会正是通过它

来反思自我、书写自我、反思和想象的”^[4]。所以,美国电影里的那些各色中国人,不过是美国社会用以确认自我的“集体想象物”。在双重想象中,西方完善着对自我的确认,这种确认在电影中主要表现在对自我的捍卫上。我们在一个个穿着华服的角色开着美式玩笑,完成着一个个美式使命中可以找到众多证据。

首先是对拯救的迷恋。在西方基督的文化里,起初,是神造天地、万物及人类。上帝创造了万物,也是人类的救赎者,还是宇宙万物的更新者。在亚当与夏娃被创造出来的伊甸园里,人们也刻上了原罪,人类需要被拯救,耶稣就曾为拯救人类而订上了十字架。救世主便是上帝派来拯救人类的,无论是大洪水之后诺亚和他的诺亚方舟、还是带领以色列人逃离埃及的奴役到达迦南的摩西,又或是为人类承担了所有罪恶的所谓人类唯一的真神耶稣,他们都是人们在自身被拯救上的救世主。美国在1845年首次提出“天定命运”观,认为自己是上帝的“选民”,肩负“开化”和“拯救”其他落后民族的神圣使命,带着自由的理念,美国有义务自由地替天行道^[3]。这种意识在好莱坞电影的推动下,在美利坚的心中刻下深深烙印,意识形态的表象系统在此成为隐去了想象性标签,被大众接受,具有了自然而然的属性。在此语境下,对这一使命的违背,都成为了不正统甚至胡说八道的行为。所以,作为大众文化的主力军,好莱坞电影中的拯救与被拯救,不可避免地成为最普遍的母题。

《功》中的阿波,虽然穿着华服,吃着面条,练着武功,却有着不同于中国人的绿眼睛,在整个故事上,他终究还是西方神学里的那个救世主。这便是他不同于成龙的地方,因为成龙终究是华人,他需要呼应美国文化,但阿波只是披着中国熊猫的外衣,那双绿眼睛直接暴露了它的美国身份。这位救世主如同摩西意外被上帝选为先知一样,阿波也是在礼花炮弹的乌龙下从天而降,成为神龙大侠。而神龙大侠在影片最开始,便被乌龟大师和浣熊大师的对话中设置为拯救和平谷的角色。即使这个意外遭到浣熊大师的反对,但乌龟大师只是说着“One often meets his destiny on the road he takes to avoid it(逆天行命,反促因果)”,要浣熊大师相信上天的选择。这种相信上帝的选择的信念在《黑客帝国》中同样如此,莫菲斯无条件相信大祭司的预言,为一个看似普通人却又是救世主的尼欧付出一切甚至生命。《木3》中同样如此。影片中正面的中国人紫媛和琳作为守护陵墓不让秦王复活的女巫家族,虽拥有致命的武器,却最终还是需要奥康纳和亚历克斯才能使用这个武器,打败龙帝。这个原本就非常西化的女巫形象不仅戏内是中国女人紫媛和琳,戏外也是中国女人杨紫琼和梁洛施,中国的女巫在故事中仅仅设置为西方主人公实现自我的引导者,在最后依旧需要被拯救,或像琳那样,女性归附于男性亚历克斯,东方归附于西方。所以欧康诺一家人不仅拯救了整个世界,还拯救了刚刚失去母亲的琳这一东方女性。

其次,表现为对个体的颂扬。个体与集体的二元分法

体现出中西文化的相异之处。个体主义与集体主义的价值观差异也是中西文化差异的主要层面。价值观“支配并决定着人们的信念、态度、看法乃至行动,具有一定的稳定性与持久性”^[5]。带着商业胎记的电影,从一开始便需面对迎合大众的事实。美国的电影在制作之出便必须考虑大众接受的现实问题。作为大众文化的主力军好莱坞,更是在迎合大众中成就了自身。好莱坞在迎合国内民众的同时,作为美国对外文化输出的重要工具,更是向外宣扬着美国文化中的个体主义。

其实,这种弘扬个体主义价值观在西方文学中有很久的历史,早在荷马的时代,《伊利亚特》中的阿基琉斯与《奥德赛》中的奥德修斯便都是追求自由、勇敢独立、追求个人梦想的个体英雄式人物,一个人的情绪甚至可以决定战争的成败。当然,这种英雄的绝对主义在后世也有所变化,救世主的选定也并非完全依靠一个上帝选择。在文艺复兴后,神学模式受到了来自理性世界的攻击,人类的焦点从虚无的上帝转为自然,将人与其他生物一同视为自然秩序的一部分。而在以人为中心的人文主义中,人的经验成为人对自己、上帝和自然进行了解的出发点。所以,人需要不断地认识自己,挑战自己,最终成就自己。

在《功》中,阿波的寻找自我的道路并非一帆风顺。他不断在“子承父业”与“神龙大侠”之间抉择,最终在乌龟大师的点破下选择勇敢面对自己以及突如其来的“神龙大侠”身份。此外,在习武与对决战斗中,阿波也变得越来越勇敢,最终不负众望,完成了“神龙大侠”四个字所赋予的责任。这种对个体的认识,同样在《木3》中得以体现。欧康诺一家人中,从开篇便可看出其父子之前的矛盾:父亲欧康诺对儿子亚历克斯的不信任,儿子对父亲不信任的失望与不服气。故事也是通过一家人与秦王的斗争中才解决了这一矛盾,影片结尾处,父子同心协力将断作两截的匕首共同插入龙帝胸口,断成两截的匕首在杀死龙帝的过程中,合二为一,也暗示着父子之间矛盾的解决,父亲相信儿子的确已经从男人成长成为了一个男人,并以儿子为骄傲,儿子也看到了父亲的爱和家庭的温暖,并且遇到了琳这个命中女孩。由此可见,即使被上帝选中成为英雄式角

色,依旧需要完成对自我的认识与超越,也只有这样,才能获得最后的嘉奖:荣誉、爱情等,才有欧康诺父子在仙乐都的舞池里亲吻自己爱人的一幕。

亚历克斯如果是西方人的躯体演绎着西方人追求自由、勇敢独立、追求个人梦想的价值观的话,那么阿波这只中国熊猫不过只是裹着一个中国式的躯壳罢了,毕竟他还是一只绿眼睛熊猫。所以,故事内人物所叙述的故事并不重要,电影里的场景、服装、语言等也并不重要,重要的是电影中借人物所宣扬的价值观。由此,即便阿波带领着中国的各种动物维护了中国的和平,事实上,影片还是在借阿波之口讲述着一个美国为自由、为正义为梦想奋斗的美国梦。这样一来,当中国的观众看到长城下亡灵木乃伊高喊“Freedom(自由)”的美国式场面时,便无需诧异了。

在全球化浪潮的席卷下,言说自我变得越来越重要。电影作为一门从诞生之日起便带着商业胎记的综合性艺术,在一个国家和民族自我形象的建构与传播中扮演着极为重要的角色。令人遗憾的是,在迄今为止的银幕上,叙述真实中国人形象的话语权很大一部分仍被好莱坞等西方电影所把持。如何立足千变万化的国际情势,顺应市场规律,了解全球文化,把握道德准则,并重获言说自我的能力,是当下中国电影界必须考虑的重大问题。

参考文献:

- [1] 姜智芹. 美国的中国形象[M]. 北京:人民出版社,2010.
- [2] 吴小丽,林少雄. 影视理论文献导读. 电影分册[M]. 上海:上海大学出版社,2005.
- [3] 徐海娜. 美国电影中的政治无意识——解析《通缉令》中的“天定命运”[J]. 电影文学,2009(3):107.
- [4] 孟 华. 比较文学形象学[M]. 北京:北京大学出版社,2001.
- [5] 吴 铮. 个体主义与集体主义——多元视角下中西方文化对比[J]. 科教文汇(中旬刊),2012(7):79.

(责任编辑 朱正余)