

电影的世纪末怀旧  
——好莱坞·老上海·新台北

张英进

# 电影的世纪末怀旧

——好莱坞·老上海·新台北

张英进

**图书在版编目 (CIP) 数据**

电影的世纪末怀旧——好莱坞·老上海·新台北 / 张英进著. —长沙: 湖南美术出版社, 2006  
(影像阅读丛书)  
ISBN 7-5356-2376-X

I. 电... II. 张... III. 电影评论-世界-文集  
IV. J905.1-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第130040号

**影像阅读丛书**

**电影的世纪末怀旧**

——好莱坞·老上海·新台北

作者: 张英进

主编: 张卫

责任编辑: 张卫

责任校对: 彭进

湖南美术出版社出版、发行  
(长沙市东二环一段622号)  
经销: 湖南省新华书店  
印刷: 长沙市富洲印刷厂

开本: 889 × 1194 1/32

印张: 7.125 字数: 15万

2006年10月第1版 2006年10月第1次印刷

ISBN 7-5356-2376-X/J·2184

定价: 25.00元

**【版权所有, 请勿翻印、转载】**

邮购联系: 0731-4787105 邮编: 410016

网址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: [market@arts-press.com](mailto:market@arts-press.com)

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

影像阅读丛书

主编：张 卫

**电影的世纪末怀旧**

——好莱坞·老上海·新台北

作者：张英进



影像阅读丛书·主编张卫



试读结束：需要全本请在线购买：[www.ertongbook.com](http://www.ertongbook.com)

# 序 言

本书所集有关中国电影与电影研究的文章，按主题分成三大部分。第一部分是“国际篇”，主要揭示西方中心的话语霸权在电影制作与电影研究方面的表现，既分析好莱坞近百年塑造华人形象的模式，又指出西方国际电影节在意识形态和审美艺术方面对中国“独立电影”的影响，还探讨西方近年来关于中国电影研究方面的理论及方法问题。第二部分是“上海篇”，主要分析性别想象及都市叙事在电影中的呈现，人物形象以民国时期的上海娼妓和摩登女性为例证，并探讨近年于香港和上海颇为盛行的对老上海的怀旧情绪。第三部分是“华语篇”，主要仍以“华语电影”中的城市为对象，包括上海、香港和台北，既有整体发展的描述，也有具体作品的分析，议题涉及香港历史上的超区域想象，社会转型期的城乡情怀，以及台北世纪末的时空重建等等。

我在美国印第安纳大学和加利福尼亚大学圣地亚哥校区先后任教14年，至今已出版6部英文学术著作，为本书文章的来源。这些中文文章约一半分别发表于国内及港台学术刊物，如北京的《电影艺术》、香港的《二十一世纪》，以及台北的《当代》和《中外文学》。另一半的文章是我作为美国福布莱特（Fulbright）基金会2003—2004年度中国研究员在北京、上海和香港写就，其中有些近期登于国内刊物，如《当代电影》和《读书》。有关2000年台北电影奖的介绍是我当年应聘为台北电影节商业影片三位评审之一的命题作文。为保留近年中国电影研究发展过程的轨迹，早年发表的文章收入本书时不新加修改，只在篇末注明原文书刊出处。虽然成书时尽力统一，由于内地、港、台三地发表的西文译名经常不同，书中难免出现同一人名、书名不同译名的地方，还请读者见谅。本书中所有图片皆由苏静波从幻灯片翻制成数码影像光碟，刘青峰允许我此书收入已在《二十一世纪》发表的数篇论文，在此特致谢意。

2004年3月初稿于香港九龙塘

2005年12月定稿于美国圣地亚哥



《青春祭》



《女人花》

# 目 录

序言



## 一、国际篇：好莱坞，电影节，学术圈



美国电影中华人形象的演变

1

神话背后：西方国际电影节与中国电影的形象

23



回归主体：解读“我的摄影机不撒谎”

32

中国电影研究在欧美的发展简述

42



## 二、上海篇：娼妓，新女性，怀旧



娼妓文化、都市想象与中国电影

62

审视中国：评五本中国电影研究的英文书籍

81





三部无声片中上海现代女性的形象

104

游离于香港与上海之间：怀旧，电影，文化想象

130



**三、华语篇：城乡情怀，区域想象，时空重建**



中国电影中的城市形象

156

香港电影中的“超地区想象”：文化、身份与工业问题

173



质朴乡村与现代城市：影片《桂花巷》和《恐怖分子》中家庭的构造

186



多元风格与形式表现——记 2000 年台北电影奖

205

中国内地电影观察

210

# 美国电影中华人形象的演变

从现存的默片《娇花溅血》（格里菲斯执导，1919年）算起，美国电影塑造华人形象已有85年的历史。本文选择6部不同时期的美国电影，历史地分析、解读华人形象如何成为美国大众文化中种族、性别与政治冲突的体现。在20世纪初，华人曾一度被塑造成热爱和平、与人为善的正面形象，如《娇花溅血》。但由于美国19世纪末驱赶华人劳工后“黄患”意识的延续，好莱坞更热衷于将华人想象为对白人构成威胁的“野蛮的”他者，如《阎将军的苦茶》（卡普拉执导，1933年）。到了中国的抗战及欧美的二战时期，美国的宗教救世话语影响下的好莱坞及时推出《大地》（富兰克林执导，1937年）之类的影片，赞扬中国妇女的勤劳勇敢与对土地的“原始情感”。而冷战时期持续不衰的东方主义想象又投射出一批诸如《苏丝黄的世界》（奎因执导，1960年）那样宣扬西方“白马王子”超俗爱情、东方女子感恩献身的神话故事。美国国内20世纪60年代起日益剧烈的种族冲突也使华人一时凸现成“模范少数族群”，“自愿”同化于美国主流白人文化，在银幕上演出了歌舞升平的轻喜剧，如《花鼓歌舞》（罗杰斯执导，1961年）。作为难得一见的反思西方中心神话的影片，《蝴蝶君》（克罗嫩贝格执导，1993年）布下性别迷阵，揭露西方男人的情感和身份危机，精彩地颠覆了西方冷战话语及东方主义的叙事模式。

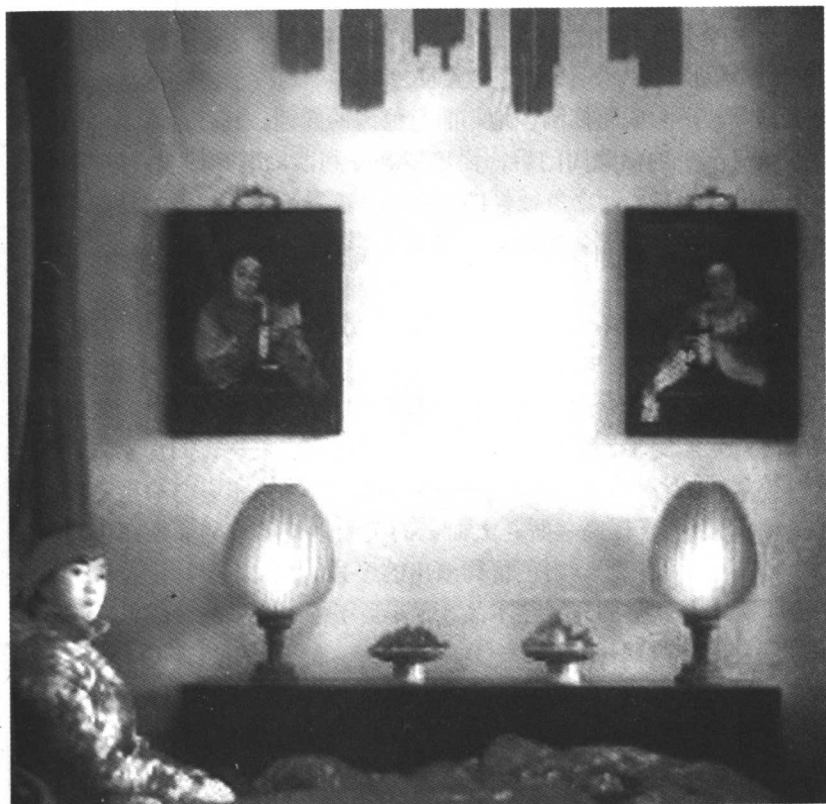
美国电影中的华人形象可以做种种解读。按学者马凯蒂所论，“好莱坞利用亚洲人、美籍华人及南太平洋人作为种族的他者，其目的是避免黑人和白人之间更直接的种族冲突，或逃避白人对美国本土印第安人和西班牙裔人所持悔罪及仇恨交加的复杂心情。”马凯蒂认为好莱坞电影的叙事运作方式是神话般的，利用下列多种故事模式迷惑观众：强奸模式、俘虏模式、诱惑模式、救世模式、牺牲模式、悲剧爱情模式、超俗浪漫模式及同化模式等。本文所分析的许多影片都在不同

程度上印证了这些好莱坞电影模式经久不衰的影响力。正因为如此，揭示这些模式的意识形态内涵及其话语运作方式对我们更深刻地理解好莱坞有着不可忽略的现实意义。

## 一、《娇花溅血》：种族危机与性别体现

《娇花溅血》讲述一位简称“黄人”（亦称“程环”）的中国人离乡背井到伦敦谋生，暗恋一位屡遭父亲蹂躏的英国少女的爱情悲剧故事。影片开头即明确表现东西方的文化差异。黄人到中国佛寺进香，祈求远涉他乡后的平安，但他一出寺庙，就遇上西洋水兵聚众闹事街头。东方的平和与西方的暴力一方面揭示了两种文化的异同，另一方面又体现了种族的性别定型。踏上异域后，黄人的行为与价值取向一直呈女性化，从而与爱尔兰拳击手巴罗所体现的西方男性化成二元对立：前者为文弱、温雅的店铺伙计，后者为粗暴、强壮的酗酒工人；前者为浪漫的梦想家，沉溺于鸦片而醉心于审美，后者为施虐的父亲，折磨女儿露西而获得快感。露西为黄人店中的东方精美的物品而陶醉，黄人热心献出丝绸衣料，让露西得到前所未有的“家”的温暖。这一跨种族的恋情威胁了西方父权中心的秩序，巴罗一怒之下鞭打露西致死。赶来营救的黄人与巴罗对峙，一枪击毙巴罗，将露西的遗体抱回店中，供于床上，烧香超度，尔后用匕首刺心自杀而亡。

马凯蒂指出《娇花溅血》标题本身即透露影片中“幻想”的施虐及拜物本质：吉什扮演的露西像一朵娇花生长于贫乏之地，虽如期开放，但不可避免地被蹂躏而凋谢夭折。在影片中，格利菲斯为强调东方（女性式）的温文细腻和西方（男性式）的蛮横粗暴，将黄人的床铺同时塑造成一个战场和祭坛。黄人先是在床边精心照料露西饱受创伤的心灵，尔后在床前尽力保卫露西不被巴罗带回家，最终又在床边殉情自杀，与露西同归于尽，完成了现世中不被认可的跨种族、跨文化的一段情缘。由于导演格利菲斯刻意营造影片结尾时香火萦绕的诗意图景和黄人凝视露西遗体 and 匕首时的跪拜姿态，马凯蒂等西方学者认为黄人的自杀场景潜意识地表现了一种“恋尸情结”及视觉上的“性



《大红灯笼高高挂》

快感”，因此为影片更增添了欲望和幻想的空间。影片对这种欲望和幻想的定位也体现在露西身上：作为一个未成年的少女，她代表了一种超越性行为的，因此成为可望而不可即的纯洁女性。

正因为露西的纯洁性，施虐的父亲成为《娇花溅血》所抨击的西方男性文化的掠夺性形象。格利菲斯在影片中设置了两个象征性的“强奸”场面。其一，巴罗手持象征“阳具”的鞭子，鞭尾从他的腰间向前垂下，正面威胁摔倒在地、面色惊慌的露西。其二，露西为躲避父亲，藏身窄小的储藏间门后，而巴罗怒持利器，砸开门洞，破门而入，将露西揪出殴打。两个象征性的“强奸”场景都表明传统女性在西方专横的父权制度下的悲惨境况，也体现了影片的自虐—施虐的情节结构。

从性别角度看，黄人所代表的是另一种当时可能为西方女性所倾心的男性美德，但却无疑是一种在西方被视为“女性化”的男性形象。勒萨热称黄人为一个“浪漫的英雄”，一个倾向自审、谦卑、文弱、被动而终究无能的善良人。格利菲斯正是利用这一美学化的形象来表达一种道德观：“亚洲的文明及其利他的精神与欧美的非道德和粗糙相比而光彩耀眼。”为了提高《娇花溅血》的美学地位，格利菲斯在影片的纽约市首映式上设计了一出芭蕾舞演出的序幕，因此将影片定位于贵族及中产阶级才能欣赏的高级艺术品，而非当年移民众多的纽约人花五分钱即可观看的一般默片。

不可否认，格利菲斯美化种族间的谦让和互容在某种程度上是为了削减他早年影片《国家的诞生》(1915)中对黑人歧视性的描写所造成的不良效果。这里，《娇花溅血》对东方文明的赞美本来为的是缓解西方社会的种族冲突，希望电影观众提高修养，认同高雅文化。从电影史的角度看，格利菲斯在有意无意之间为好莱坞确定了男性华人在银幕上的一种典型的女性化形象，从此产生深远的影响。



## 二、《阎将军的苦茶》：性威胁与俘虏情节

当然，众所周知的另一类好莱坞男性华人形象与黄人成另一极端，是杀人不眨眼的军阀或土匪。在《阎将军的苦茶》里，专横跋扈的阎将军在中国目中无人，根本不把西方女传教士玫根的善意劝导放在眼里，当着玫根的面展示他下令集体枪杀战俘而毫不眨眼的绝对权威。不过，《阎将军的苦茶》转而刻意营造阎将军和玫根之间暧昧的情感游戏，因此有别于早一年发行的《上海快车》（斯滕伯格执导，1932年）。

在《上海快车》中，同样杀人不眨眼的革命党首领是一位混血华人，在武装劫持京沪快车后对乘客中红极一时的西方妓女“上海百合”（迪特里希扮演）垂涎三尺。为胁迫“上海百合”就范，他一方面威胁要用火钳弄瞎英国医生（“上海百合”以前的情人）的眼睛，另一方面强迫与“上海百合”同车厢的中国妓女慧菲与他过夜。《上海快车》因此融合了好莱坞的强奸模式和俘虏模式，强调了华人对西方人的性威胁。按弗洛伊德的理论，瞎眼是男性失势的象征，而革命党首领用火钳烫伤一个德国鸦片商则意味着象征性的强暴占有之举。

《上海快车》的转折点是慧菲意外地复仇杀死了强奸她的革命党首领，从而解救了京沪快车上的“俘虏”，也完成了影片结尾处“上海百合”与英国医生的爱情梦。在复仇一场戏里，导演凡·斯滕伯格以其特有的神秘场面的营造，将华裔影星黄柳霜扮演的慧菲的巨大身影投射到墙壁上，通过扑朔迷离的光影交错，重现了黄柳霜自《巴格达盗贼》（沃尔什执导，1924年）之后所体现的阴险毒辣、深奥莫测的东方“龙女”或“蜘蛛女”的形象。但是，华人的性威胁一旦解除，《上海快车》即以好莱坞固有的白人之间的男女爱情大团圆而结尾。

回到《阎将军的苦茶》，中国军阀与白人女传教士之间的爱情则难以在常规的好莱坞模式中发展。影片开头，玫根初抵中国与她的白人未婚夫相见，不期在兵荒马乱中落入阎将军的行宫。与《上海快车》中的革命党首领相反，阎将军虽倾心玫根却不强加己意。相反，



《一江春水向东流》



《秦颂》

他让玫根尽其福音传教的义务，自由活动于行宫，在情感游戏之间证明最终是谁感化了谁。由于玫根轻信阎将军之妾，使阎将军军事机密外露，军火列车被打劫一空，从此阎将军丧尽权势，众叛亲离。

有趣的是，随着阎将军权势的削弱，他在玫根眼里的“文明”程度则不断增加，从一个野蛮的刽子手渐渐变成风度翩翩的绅士。阎将军的变化在玫根的一场白日梦中充分体现出来。玫根先是梦见阎将军以一位毫无浪漫色彩的游侠形象出现，这游侠酷似当时在好莱坞盛行（1926—1952年间共出品46部）的侦探片系列《陈查理探长》中女性化的陈查理探长，随后阎将军又以一副狰狞的、色情狂的傅满洲的形象出现，追逐玫根不放，使她从梦中惊醒。阎将军在玫根的梦中扮演了好莱坞设置的华人男性的两个极端：其一，善良但女性化或无性威胁的男子，如陈查理或早期的黄人；其二，阴险野蛮的恶魔，如傅满洲或1936—1940年间影片《飞侠哥顿》系列中的要征服世界的华人奸臣“无情的明”。

玫根的梦既表达了好莱坞对华人男子形象的二元对立的思维，也揭示这种对立实际上来源于西方人内心的矛盾，一方面向往异国的奇情，另一方面又恐惧他者的威胁。与自己普通乏味的未婚夫相比，玫根眼中的阎将军既是性威胁又是性诱惑，等到片尾阎将军人去财空时，玫根宁愿留下来独自服侍阎将军。她穿上阎将军赠送的丝绸中装，跪在阎将军跟前，但一切都已太晚了，因为阎将军此时已服毒自杀，面带性征服异族女性胜利后的欣慰而逝，留下玫根一人在遗弃的行宫里哀叹人世苍凉、命运叵测。

《阎将军的苦茶》在一些细节上回应了《娇花溅血》，玫根身着丝绸中装与露西相仿，而阎将军的自杀更与黄人相似。从象征意义上来看，这两部影片——加上《上海快车》中革命党首领的遇刺——都证实好莱坞叙事模式有将华人男子至少是要象征性“去势”的欲望，即从银幕上根本除去华人对西方女子的性威胁。不难想象，好莱坞从此很少再编织华人男性与西方女性的爱情故事，取而代之的是西方白马王子征服东方美女的演绎不尽的缠绵情爱。（如本文第四节将述）

### 三、《大地》：农妇土地与原始情感

马凯蒂推测《阎将军的苦茶》将中国描述成“一个任何事情都可能发生的奇异、危险、混乱的地方”为的是转移当年饱受经济萧条之害的美国观众的注意力。这一推测也许言过其实，但数年后《大地》对中国灾荒和贫穷的渲染，的确可能给美国观众一种高人一等的自豪感：美国社会已经进入现代化了，而中国人却还在水深火热中挣扎。美国观众的自豪感还可以来自他们宗教救世的信仰：中国农民像美国建国初期的拓荒者一样，本着对土地的坚定不移的信念，克服天灾人祸，建立属于自己的家园。《大地》改编于在中国生长的美国传教士后裔赛珍珠的同名英文畅销小说，其中的基督教关联自然不言而喻。

《大地》中的中国农妇勤劳勇敢的形象在美国电影史上被称为是一个突破，一改早先刻板华人形象（如鸦片烟鬼、滑稽厨师、洗衣店员等配角，及前文所提阴险妖女和野蛮军阀等主角）。影片描述一位农妇欧兰历尽千辛万苦，生儿育女，勤俭节约，默默地帮丈夫种田持家，在荒年也坚决不肯卖地，而宁愿沿途乞讨到南方，维护了立家的根本，最后又为丈夫纳妾安度晚年。影片结尾，欧兰悄然病死，丈夫望着窗外的桃树，缅怀妻子而感叹：“欧兰，你就是土地。”厄尔林认为影片中中国农民对土地的热爱是西方人无法想象的，只有在“原始的”中国才可以理解。厄尔林进一步指出，“《大地》使中国农民的形象变得真实可爱，成功地奠定了后来20世纪40年代战争片中中国农民形象的塑造。”诚然，另一部改编自赛珍珠小说的影片《龙籽》（康韦与比凯联合执导，1944年）同样渲染中国农民对土地的热爱，为了不让日本兵收获粮食，他们自愿放火烧毁田园农庄，进山避难，让儿女加入游击队保卫土地。

《大地》代表的形象突破与时局有着密切的关系。一方面，日本的入侵使中国成为美国的盟军；另一方面，好莱坞接受《上海快车》和《阎将军的苦茶》等片在中国屡遭抗议而禁演的教训，在《大地》拍摄时邀请中国官员预审剧本，到中国购买道具，又在洛杉矶动用众多华人自愿者参与摄制。虽然中国官方对完成的影片不尽如意，但雷纳扮演