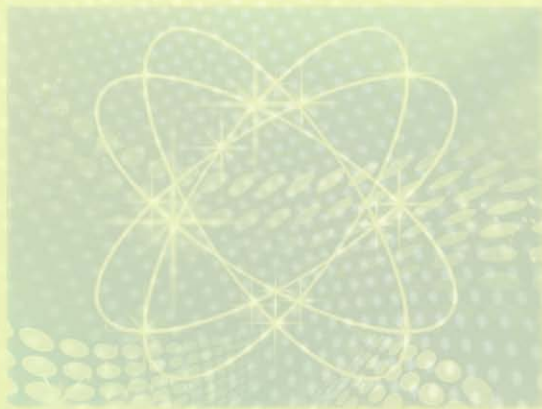


性别诗学下的电影研究



四川大学出版社



前言

电影通过可见的影像让人们更直观地触摸和感知现实，即电影不仅是供“阅读”的，还是供“观看”的，所以电影艺术中的性别意识冲突被放大。这种冲突在全球化语境下愈演愈烈，尤其当民族电影试图闯入国际影坛时，这种冲突更为明显。因为在时空压缩的时代如何成功地将历史提升到能被中西双方共同欣赏的高度，同时又能宣扬本族的民俗文化是当今电影艺术旨在探讨的首要问题。为此，电影艺术中的性别诗学就成为一个非常有价值的研究对象，故而本书就以性别诗学为理论支点来探讨电影艺术中形形色色的父权宰制形式及其演变历程。

截至目前，国内针对电影艺术中的性别诗学的研究较少，且都是零星的单篇论文，既未明确地提出性别诗学这一说法，又未形成相应的研究体系。此外，这个课题，国内的研究起步较晚，主要出现于21世纪初期，大致探讨了两大内容：第一，某位导演的影片、某部影片中的女性形象分析。这是最常见的一种电影女性主义研究，主要根据男性导演在影片中塑造、呈现的女性角色来分析其固有的父权宰制思想和第一性优越感。第二，影片中的女性奇观分析。这是当下炙手可热的一个电影性别研究话题，这个话题主要受周宪的文章《论奇观电影与视觉文化》（2005）的影响。在此之后，研究电影奇观（景观）和奇观（景观）电影的文章开始大幅增加。影视学界的这种上升趋势与中国电影自身

的发展是相互吻合的，因为在刚刚跨入新千年不久，张艺谋的《英雄》（2003）就拉开了中国奇观和奇观电影的序幕。张艺谋还特地诠释和肯定了这类电影：“过两年以后，说你想起哪一部电影，你肯定把整个电影的故事都忘了。但是你永远记住的，可能就是几秒钟的那个画面。跟你说《英雄》，你会记住那些颜色，比如说你会记住在漫天黄叶中，有两个红衣女子在飞舞；在水平如镜的湖面上，有两个男子在以武功交流，在水面上像鸟儿一样的，像蜻蜓一样的。像这些画面，肯定会给观众留下这样的印象，所以这是我觉得自豪的地方。”随后相继出现的《十面埋伏》《无极》《夜宴》《满城尽带黄金甲》等影片都可以归为这类电影，其最大的特点就是没有完整的故事、缺乏深刻的主题思想，只有美艳猎奇的画面、影像和反复无常的单向度情节，带给观众的是纯而又纯的快餐化视觉感受。由于在这种视觉盛宴中必不可少的是女性形象，尤其是其身体形象，因此一些学者开始专门探讨影片中的女性奇观、奇观化的女性形象等论题，从而在一定程度上带动了国内的电影女性主义研究。

国外电影艺术中的性别宰制研究起步较早，主要是以穆尔维的文章《视觉快感与叙事电影》（1975）为起点。穆尔维指出在奇观影像中，女性成为男性视线的对象，因此如何满足男性观众观看癖和自恋癖的要求，便成为女性身体再现的基本要求。当然，奇观影像本身也包含了男性影像，但是这些形象大都旨在强调男性身体的健壮、刚强、力量等，诸如史泰龙和施瓦辛格的身体形象。然而，女性影像则带有浓厚的色情和猎奇色彩，以便符合男性的观看、审美需求，而这就是长期以来电影意识中存在的父权宰制和性别压迫。穆尔维的文章发表之后，引起了轰动，随后出现了一系列相关的论文和专著，而且有很多文章是在穆尔维的理论、观点基础上进行扩展和延伸。

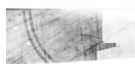
综上所述，相较于国外有关电影艺术中性别诗学的研究，国



内的研究不仅起步较晚，而且内容较为单一。为此，本书旨在系统、深入地对电影艺术中的性别诗学进行全面的研究。全书共分为四章：第一章详细地梳理了电影艺术中奇观化的形象类型，具体表现为三种类型：（一）东方主义中的“他者”，这种以殖民关系为依托的“他者”又可以细分为叙事类他者和图像类他者；（二）第四世界中的“异类”，主要反映了生活在内部殖民主义影响下的那些边缘群像。（三）族裔内部被凝视的功能客体，揭示出同一个族裔内部一直“在场的”性别宰制和压迫。第二章《父权的宰制与母辈的共谋》挖掘出长期深受父权意识形态洗礼的女性，一旦成为母辈、祖母辈后就会自觉、不自觉地承担起父权宰制帮凶的角色，并直接对其子辈女性进行身体、意识层面的规训和惩罚。第三章《父权意识的松动与女性意识的觉醒》主要分析了父权宰制范式的转型对电影美学的影响，尤其表现为在电影艺术中逐渐呈现了一些新女性形象，但是这些所谓的新形象中依旧潜伏了根深蒂固的男权意识。第四章《女性主体性的建构与视觉文化中的身体管控》重点探讨了后身体时代的男权文化陷阱。女性主义运动的爆发促使女性同胞开始建构自我的主体性，这种主体性在视觉时代凸显为自愿的身体规训和惩罚，从而再次成为男权体制的牺牲品。

目 录

第一章 奇观化的电影影像·····	(1)
第一节 东方主义中的“他者”·····	(4)
一、叙事类：英国电影中的华人“他者”·····	(5)
二、图像类：后殖民科幻电影语境中的陪衬者·····	(19)
第二节 第四世界中的“异类”·····	(31)
一、《与狼共舞》中约翰·邓巴的摇摆性身份·····	(32)
二、《印第安好人》中第四世界男性的身份抉择·····	(43)
第三节 族裔内部被凝视的功能客体·····	(59)
第二章 父权的宰制与母辈的共谋·····	(66)
第一节 显性的宰制共谋关系·····	(66)
一、作为塑料制品的身体形塑·····	(67)
二、延伸到后生命空间的规训意识·····	(80)
第二节 潜伏的性别压迫同盟·····	(91)
一、冲突化的叙事策略·····	(91)
二、性别化的电影语言·····	(105)
第三章 父权的松动与女性意识的觉醒·····	(114)
第一节 宰制范式的转型与电影美学的移位·····	(114)
第二节 文化夹缝中被隐和自隐的“属下”·····	(125)
一、无名有分的身份诉求·····	(125)
二、有名有分的身份诉求·····	(130)



三、无名无分的身份结局·····	(133)
第三节 穹若下落在物化花丛中的普绪客·····	(137)
一、承载的异类“野菊”身份·····	(138)
二、操演的第二性气质·····	(142)
三、冲破第一性管控的伪势群像·····	(145)
第四章 女性主体性的建构与视觉文化中的身体管控·····	(151)
第一节 身体时代的客体身份与主体意识·····	(151)
第二节 后身体时代的时尚情结与父权陷阱·····	(156)
一、主体性的初步建构与身体权力的转向·····	(156)
二、时尚规训长廊中的镜像客体·····	(158)
结 语·····	(176)
参考资料·····	(179)
一、中文类·····	(179)
二、英文类·····	(184)



第一章 奇观化的电影影像

电影艺术中“奇观”、“奇观化”这一概念源自法国哲家居伊·德波（Guy Ernest Debord）的论著《景象社会》（1967）。在此书中德波对“景观社会”进行了分析，他认为由于商品的大量堆积，促使生产向消费转移、物质向形象转移、真实向虚拟转移，而与此相关的媒介技术更加重了物质世界演变成视觉场景的程度。这就使得物质世界演变成平面形象。这些变化不仅改变了世界原初的真实面孔，还极大地改变了人类的生存现状。在发掘支撑这种变化的载体、元素的过程中，德波创造了“景观”（Spectacle）这个概念，试图利用它去解释日常生活中公私领域在欧洲的资本主义发展过程中所导致的精神衰弱的问题。德波认为资本主义体制以“景观”为谎言提供了更具迷惑性的传播手段，满足了特定人群在特定局部的需要，从而更好地用它来统治整个人类。显然，德波是从这个社会的发展趋势来解释景象问题的，也就是在当代社会，传统的生产方式和法则已经失效，现在重要的是景象的生产、流动与消费。其实，依照德波的思路，整个电影工业也就是景象社会的必然产物。为此，他对资本主义的“景观社会”进行了激烈的批判。

此概念诞生之后引起了广泛的关注，1975年被英国电影理论家、导演、女性主义批评家劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）引用到电影批评之中。她在其论文《视觉快感与叙事电影》中将

“景观”（当下此单词在应用于电影时通常译作“奇观”）的概念拉长放大，并提出了电影叙事将女性奇观化的前沿理论。此文重点分析了以男性中心主义为主导的观影行为引发快感的两种心理机制：一、窥淫癖；二、自恋癖。这两种机制所针对的分别是影片中的女性形象和男性形象。其中，女性形象是作为欲望的对象和客体被窥视、被观看的，而男性形象则是作为完满、优越、伟大、自我的一种投射被认同的。也就是说，女性的存在不是为了证明自身的在场，而只是作为一个证明男性存在的他者，旨在迎合男性“理想自我”认同的自恋过程。因为在父权制社会里“观看的快感已经被分裂为积极的/男性和消极的/女性”^①，这种二分行为主要反映在电影的主导形式中。例如，传统好莱坞电影的常规叙事不仅集中于男性主角，而且还假定观众也是男性。因此，“当观众与男主人公认同时，观众就把自己的观看投射于其同类的身上”，从而使“男主人公对事态的控制权与色情观看的主动权相结合”^②，最终在观影过程中获得愉悦。换句话说，传统电影把男性呈现为积极的、控制性的主体，而将女性客体化，把女性作为奇观形象呈现出来。这种形象在电影中被定格为被动者、被窥视者，当特写镜头凝视着她们具有鲜明性征的身体部位，包括嘴唇、脖子、胸部、脚踝、大腿、小腿、裸背等时，观众认同了由她们陪衬的男性形象。为此，穆尔维指出这种电影奇观化女性形象的行为既体现了男女关系的不平等，又证明了男性为了最大限度地满足他们的观看癖（窥淫癖）和自恋癖，不仅经常把女性作为奇观叙事中必不可少的一景，还努力将这种奇观与叙事结合，对女性的人物形象、性格、身体做奇观化的处理，尤

① Laura Mulvey. ② Visual and Other Pleasure. ③ New York: Palgrave Macmillan, 1989, p. 27.

② Laura Mulvey. ② Visual and Other Pleasure. ③ Ibid, p. 28.



其凸显为“将其身体等编码，作为色情对象展示、呈现给观众，旨在带来强烈的视觉吸引力，以便谋求商业性的成功和利润。这就使得在电影中色情的注视出现的时刻，动作的流程（及影片的其他因素等都）被冻结了。”^①

穆尔维的观点成为当代电影理论的宠儿，因为它直接触及了电影自身的发展和文化演变与转向。尤其随着数字化媒体技术的发展，众多导演一味追求奇观影像、画面唯美和视觉快感，不再注重影片本身的叙事性、话语性和哲理性。当然，不可否认，穆尔维的观点确实对视觉时代当下电影奇观化走向的研究起到了举足轻重的作用。然而，穆尔维的分析主要集中于经典好莱坞电影时期。而实际上，在电影诞生之初，尤其是殖民主义时期殖民地女性的形象就被进行了白人男性宰制式处理，随后的无声电影时期、20世纪30年代、20世纪40年代这种处理方式已经成为一种成熟的传统。随着社会的发展、殖民体制和文化宰制形式的不断演进，电影中的奇观化的女性形象也逐渐从种族之间延伸到民族之间以及族裔内部，并一直延续发展至今。然而，对此国内外的研究尚未提及。为此，本章尝试弥补这个空缺，故而主要从殖民关系中的东方主义、内部殖民关系中的第四世界和族裔内部的性别宰制三个方面，探析电影中奇观化的女性影像。由于在早期以及父权色彩浓厚的电影中，女性出场的镜头较少，而且其存在意义通常是作为男性角色的陪衬客体，因此应该以分析男性角色的形象、身份为视角和主线去探讨银幕史上典型的奇观化女性形象。

^① 周宪：《论电影与视觉文化》，载《文艺研究》，2005年第3期，第20页。

第一节 东方主义中的“他者”

在殖民主义时期，为了合法化殖民行为，殖民者首先“通过原始主义、食人习俗等话语把被殖民者变成‘他者’，以便建立两者间的二元对立”，包括自我/他者、主人/奴隶、文明/野蛮、高等/低等、阳性/阴性、纯洁/肮脏、精明/愚昧、勤奋/懒惰等。其次，赋予自己文明使者的角色，即“肩负着引领被殖民者摆脱落后，走向文明的重任，从而维护了整套殖民体系及其世界观的天然性和重要性”。^①同时，殖民者还凭借这些二分比喻，自称殖民体系包含了这样一种设想——“在理论上准许低等的被殖民者在未来的某一天能够被提升到殖民者的高度，尽管这种未来总是遥遥无期”。^②由于在殖民体系的“二分对立”中一个群体只有通过可见的、可感知的差异才能把另一个群体定义为低等的“他者”，从而使种族的、民族的、文化的等差异获得意义，并被建构为普遍性。因此，在殖民其他族裔的过程中，白人需要为白肤色与其他肤色的二元对立预设通行的文化根基和准则。为此，在电影诞生之前他们主要通过文学、绘画、雕塑等方式放大白种人与有色人种之间的差异，尤其要丑化后者的形象。这种白人至上主义、欧洲中心主义随着电影的诞生愈演愈烈。因为电影通过活动的画面、影像直接呈现活生生的有色人种的“丑态”、劣根性等。这就使得殖民主义盛行时期的被殖民者彼此相似，他们不会在私人或个体的意义上被予以考虑，因为被殖民者从来不会被赋予其个体的特征，他们只会被埋葬在无个性特征的集合体中。

① Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin. ⑤Post-colonial Studies: The Key Concepts. ⑥New York: Routledge⑦, ⑧2007, pp. 154—155.

② Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin. ⑤Post-colonial Studies: The Key Concepts. ⑥Ibid, pp. 42—43.



当然，即使在这种集体性形象中，男性和女性承担的角色、性格还是有鲜明的区别，其中最重要的特点就是女性角色的稀少和陪衬性。由于早期电影偏重于叙事，而当下的电影狂热追求视觉画面，因此它们在呈现类似的东方主义“他者”时具有差异。

一、叙事类：英国电影中的华人“他者”

殖民时期的英国，不仅在大量的文学作品中把中国描述为想象的东方，还在电影作品中生动地呈现其创造的中国人形象，以建构自我设想的优越性和文化霸权。当然，英国电影中的中国题材并不多。这些为数不多的影片所塑造的中国人形象可分为四类：穿长衫、留八字胡、翘兰花指、一脸奸笑、具有神秘力量的“黄祸”——多为男性恶人；具有东方神韵、秀外慧中、地位低下的中国舞女；妄想普度众生的西藏和尚；同东方鬼魅吸血鬼、僵尸博弈的功夫高手。尽管这些形象表现出某些中国元素：穿长衫的男性、秀外慧中的舞女、西藏佛家弟子、中国功夫高手等，但其主要目的是丑化中国人，以迎合英国观众的想象及自我优越感。这些电影中的华人角色，即所谓“丑陋的中国人”都由佩戴“黄种人面具”^①（Yellow-Face）的白人演员饰演，且影片拍摄地多在英国。这种拙劣模仿中国人及中国环境以构筑英帝国“自我”^②（Self）的文化宰制，隶属于典型的东方主义，主要表现如下：

第一，穿长衫（基本为清朝装扮）的“黄祸”，典型代表：

① [EB/OL]. <http://www.screenonline.org.uk/film/id/475755/index.html>. 早期英国电影中的黑人主角，也是由白人佩戴“黑人面具”（black face）扮演。

② 电影银幕中的英帝国“自我”与通过其想象塑造为神秘、落后、邪恶、阴暗的中国“他者”同时成立，两者相互依存，体现出文化帝国中的东方主义。

傅满洲^① (Fu Manchu) 和朱清周 (Chu Chin Chow)。傅满洲是英国电影中最有影响力的“黄祸”形象，人物来源于小说家萨克斯·洛莫尔^② (Sax Rohmer) 一系列有关“傅满洲博士”的小说，并成为西方小说、电影、漫画中最流行的“黄祸”主角。对这个虚构的文学人物，萨克斯在《阴险的傅满洲博士》中描述道：“想象一个人：高而瘦、猫一样诡秘、耷拉着双肩、长着莎士比亚式眉毛、撒旦般面孔、秃头、细眼、并闪着绿光，集所有东方人的鬼魅邪恶于一身，并将它们发挥得淋漓尽致……一想到可怕的东西，头脑里便会立即出现傅满洲形象，他简直就是‘黄祸’的化身。”^③ 傅满洲最先出自影片《神秘的傅满洲博士》(㉔ The Mystery of Dr. Fu Manchu㉕, 1923)，他留着长辫子，穿着清朝衣服，骨瘦如柴，一脸邪恶，留着八字胡，翘着兰花指，阴气十足，拥有某种神秘力量，惯于杀戮。作为邪恶、复仇、残忍、丑陋的化身，其形象所承载的中国身份符合英国人的想象，深得大批观众的认同，以至随后拍摄了多部续集：《神秘的傅满洲博士续集》(㉖ Further Mysteries of Dr. Fu Manchu, ㉗ 1924)、《不死毒王》(㉘ The Face of Fu Manchu, 1965)、《傅满洲的女人》(The Brides of Fu Manchu, 1966)、《傅满洲复仇记》(The Vengeance of Fu Manchu, 1967)、《傅满洲和死亡之吻》(The Blood of Fu Manchu, 1968)、《傅满洲的城堡》(The Cas-

① [EB/OL]. <http://www.imdb.com/character/ch0026693/>. 傅满洲这一角色由白人塑造和扮演，其银幕历史极为长久，始于20世纪20年代的英国，随后成为西方多国电影中最有名的“黄祸”形象，这种热潮延续至20世纪80年代，直至2007年还余音未消。

② 萨克斯·洛莫尔 (1883—1959)，英国著名小说家，他在1913年至1959年间以傅满洲博士为反面人物共发表十三部长篇、三部短篇和一部中篇小说，此形象随后成为西方电影银幕上最流行的“黄祸”。

③ Sax Rohmer. ㉔The Insidious Dr. Fu Manchu. ㉕London: Forgotten Books, 2008, p. 92.



tle of Fu Manchu, 1969) 等。在英国银幕上, ㉔傅满洲形象流行于 20 世纪 20 年代至 60 年代, 这一时期类似的“黄祸”还有很多, 基本都与犯罪团伙和鸦片烟馆有关。例如《凋谢的花朵》(㉕Broken Blossoms㉕, 1936) 中的“鬼眼”(Evil Eye)、《仙方博士》(㉖Dr Sin Fang, 1937) 中的仙方㉖、《唐人街之夜》(㉗Chinatown Nights, 1938㉗) 中的华人、《帮会的恐怖》(㉘The Terror of the Tongs, 1961㉘) 中的中国帮等。这一时期不论是傅满洲还是其他相似的“黄祸”(一般为男性) 及其奴仆, 只要是影片主角都由白人扮演。其中, 第一个傅满洲的扮演者是哈利·里昂^① (Harry Agar Lyons), 他之所以符合导演要求是因为有着适合角色的外表: 骨瘦如柴、削长脸颊, 以及到位的凶残、阴险和狡诈等表演。他随时可以酝酿邪恶情节, 狂热地咯咯大笑, 摇晃他那爪子般的长手指。哈利成功塑造了前两部影片中的傅满洲, 以其出色的表演淋漓尽致地迎合了英国人的想象, 受到观众的热捧。随后在《圣方博士》和《唐人街之夜》中扮演相似角色。60 年代的傅满洲系列则由克里斯托弗·李^② (Christopher Lee) 扮演, 在此之前他已在电影《帮会的恐怖》中成功塑造过十恶不赦的中国人, 由他塑造的恶毒的华人形象影响深远。

朱清周出自《朱清周》(㉙Chu—Chin—Chow㉙, 1934), 影片具有浓厚的东方色彩, 基调类似于《一千零一夜》。片中的中国人一生长衫, 其中强盗头子阿布·哈桑 (Abu Hassan) 面相奸恶, 心怀诡计, 邪恶残忍, 淫秽好色。他抢劫并杀死富商朱清周, 随后冒充其身份访问巴格达 (Bagdad), 意在毁灭巴格达。在巴格达宫殿, 朱清周受到热情款待。其中一个无能的仆人阿里巴巴 (Ali Bhaha), 在偷走食物时发现一帮骑马的人, 他们到达

① 哈利·里昂 (Harry Agar Lyons, 1878—1944), 出生于爱尔兰, 英国演员。

② 克里斯托弗·李 (Christopher Lee, 1922—), 出生于伦敦, 英国演员。

一个大石头前喊：“芝麻开门。”石门立即打开，他们随即进去。不久，听见“芝麻关门”，他们就出来并离开。阿里巴巴学习他们的暗语，进入石门后发现里面藏有大量宝藏，这就使他瞬间暴富。随后朱清周为找回丢失财宝和摧毁巴格达不择手段，最终被奴仆扎荷娜（Zahrat）杀死。片中朱清周和阿布的扮演者是弗里茨·科特纳^①（Fritz Kortner），饰演阿里巴巴的是乔治·罗比^②（George Robey）。

第二，具有东方神韵、秀外慧中、地位低下的中国舞女，典型代表：《唐人街繁华梦》（^㉞ Piccadilly ^㉞，1929）中的秀秀（Shosho）和《朱清周》中的扎荷娜，两者的扮演者都是华人黄柳霜^③（Anna May Wong）。《唐人街繁华梦》讲述一个俱乐部经理瓦伦丁（Valentine）面临破产困境，当他看见有白人女舞者与黑人男性跳舞时，立即把她驱逐出俱乐部，从此生意惨淡。随后他发现一个才华横溢、具有东方神韵的中国舞者秀秀：黄皮肤、黑眼睛、黑头发、轻盈的舞姿、缥缈的霓裳，尽显东方女性之美。秀秀的东方魅力和异域风情吸引了大批顾客，俱乐部困境顿时改善，但是当瓦伦丁和秀秀相爱后，故事却走向了悲剧。黄柳霜塑造的秀秀，柔中带刚、秀外慧中、不畏艰巨。影片虽然是默片，但是在当时的英国，不论是电影主题、秀秀形象还是秀秀的扮演者都是一大突破。黄柳霜不但担任影片主角，还在片中与白人瓦伦丁真心相爱，两者甚至有亲吻镜头，不过影片在美国上映时此镜头被剪掉。扎荷娜是朱清周的奴仆，能歌善舞且勇敢坚

① 弗里茨·科特纳（Fritz Kortner，1892—1970），出生于奥地利维也纳，毕业于维也纳音乐与戏剧艺术学院，在德国寻求发展，后因为纳粹势力流亡英国。

② 乔治·罗比（George Robey，1869—1954），英国音乐剧喜剧演员，被誉为“喜剧之王”（Prime Minister of Mirth）。

③ 黄柳霜（Anna May Wong，1907—1961），祖籍广东，美籍华人，著名的海外女艺人，参演多部好莱坞影片，是第一个在英国电影中担任主角的华人。



强：在奴隶拍卖会上她对自己的性感魅力自信十足；在阿布的身份被揭穿时，她被捆绑在芝麻门后面的轮子上成为开关芝麻门的奴隶，最后不畏艰险逃走，揭穿阿布毁灭巴格达的计划；在拯救女仆玛利亚娜（Maryanna）时，她挺身而出替其跳舞，让玛利亚娜重获自由，并与爱人远走高飞；在舞蹈最为动人时，她刺死装成仆人的阿布，赢得全场掌声。

秀秀和扎荷娜既有中国美也有英国东方主义中的东方美。两者都由华人扮演，这与当时流行的由白人扮演“黄祸”不同。黄柳霜不仅以华人身份演绎中国人，成为英国电影的首个主角，还是第一个以其出色表演、清秀五官、优美舞姿，为矫正模式化的中国人形象，并塑造正面的中国人做出巨大贡献的女艺人。然而，尽管演员是真正的华人，而且角色本身开始转向正面，但是作为女主角的她们地位低下、依附于男性。其中，舞女秀秀就依附于俱乐部经理瓦伦丁，扎荷娜尽管独立，却依旧为女仆身份，这就极大地符合了英国观众对中国女性的构想，影片为此叫好叫座。

第三，妄想普度众生的西藏和尚，代表人物：《凋谢的花朵》中的陈（Chen）。陈是一个充满幻想的年轻和尚，他决定前往英国传授佛教爱好和平的非暴力思想。陈在伦敦下船后立即被骗光钱财，当他试图布道时又遭到种族主义辱骂。他的噩运一直延续，最终丧失信仰，并时常烂醉如泥。他唯一的好运就是在靠近伦敦东区（East End）贫民窟的一家中国古董店找到了工作。某天在上班路上，陈窥见漂亮的白人女孩露西（Lucy），并对她一见钟情。露西同具有虐待倾向的酒鬼父亲巴汀（Battling Burrows）住在一起，某天巴汀命令她于下午六点准备好晚饭，且不准出门。然而，当他离开后露西悄悄溜出门，随后遭到父亲毒打致其昏厥。陈找到露西，帮她疗伤。这一切被“鬼眼”看见，并告诉了巴汀，巴汀带领手下前往陈工作的古董店，当时陈外出

为露西买花，他们就放火烧掉店铺并把露西拖回家。露西为躲避毒打，把自己锁在衣橱里，巴汀用斧头劈开衣橱的门，并重重击中她的头部。陈到达时看见失去知觉的露西和烂醉如泥的巴汀，他奋力杀死巴汀，而露西也在陈的怀中死去。陈把露西抱回古董店，小心安放在正在燃烧的佛像前，影片结束。尽管陈的形象与模式化的“黄祸”不同，他心中曾充满佛家爱好和平的非暴力思想，但是当面对艰难的生活现实时，陈却失去信仰，不仅时常喝醉，还踏入红尘，爱上白人女孩，最后以暴力杀人告终。影片对中国佛家弟子进行想象性的歪曲描述，尤其陈偷窥露西的眼神，类似于法依^①（Frantz Fanon）在《黑皮肤，白面具》（②Black Skin, White Masks③，1952）中描述的男性黑人对女性白人的性渴望。

第四，同东方鬼魅吸血鬼、僵尸博弈的功夫高手，代表人物：《七个吸血鬼》（④The Legend of the 7 Golden Vampires⑤，1974）中的石清（Hsi Ching）。由于20世纪70年代李小龙（Bruce Lee）掀起世界性的功夫热潮，《七个吸血鬼》由英国悍马（Hammer）影视制作公司与香港最大的制片公司邵氏兄弟（Shaw Brothers）合作拍摄。故事背景为1904年的重庆（Chung king），劳伦斯教授（Lawrence Van Helsing）与武术世家出生的石清（由姜大卫扮演）一同前往偏僻而古老的村庄平葵（Ping Kuei）对付吸血鬼头目德古拉（Dracula），解除他对村子的诅咒——定期受到带金色面具的东方吸血鬼及僵尸群体的侵害。片中的吸血鬼和僵尸与佛教有关，而且鬼魅十足。此影片有很大突破：首次由中国人担任影片中的中国男主角，而不再由白

① 弗朗兹·法依（Frantz Fanon，1925—1961）出生于法属马提尼克岛，精神病医师和作家，20世纪的黑人民族斗士，主要著作有《黑皮肤，白面具》《全世界受苦的人》《阿尔及利亚革命的第五年》等。



人扮演；一定程度上颂扬了中国武术精髓；描述了中国男主角与英国白人女孩间的真爱，但由于在英国票房惨败，致使悍马和邵氏兄弟的合作未能延续。

英国早期关于中国题材的电影，不论是原创还是改编自文学作品都表现出英国人按照自我意愿创造中国及中国人形象，而其票房成败取决于这些形象所承载的中国身份是否符合英国观众的口味。中国所在的东方“几乎是被欧洲人凭空创造出来的地方，自古以来就代表着浪漫情调、异国风味、美丽风景、难忘记忆和已逝往昔”，因为“东方作为欧洲最强大、富有、古老的殖民地，既是欧洲文明和语言的源泉，也是其文化竞争对手，以及其话语中最常出现的晦涩的‘他者’（Other）形象之一”。^①正是通过这个“他者”的存在，以及其“自我反复重申的优越于东方的文化”^②，使得欧洲的霸权观念得以建立。因此，早期英国电影中的中国也只是作为浪漫、异域的故事背景，添砖加瓦地点缀着英帝国的辉煌，而故事中的中国人则沦落为衬托英国人的“他者”。影片正是通过中国“他者”的在场，使英国人既得以呈现自我想象的殖民者优越感，又能成功建构以其为中心的文化霸权，因为“文化霸权和东方主义是相互依存的”^③。尽管影片主角是中国人，却大都由白人扮演，不仅获得观众的认同，甚至在整个西方电影界掀起“黄祸”热潮，多国争相模仿并获得成功。这些由想象建构的他者，作为东方主义的载体，体现这一时期在英国文化霸权下中国人的身份所遭遇的尴尬，即“他们无法表述自己，他们必须被别人表述”^④。

① Edward Said. ②Orientalism. ③New York: Vintage Books, 1979, pp 1—2.

② Edward Said. ②Orientalism③. Ibid, p 7.

③ Kerstin Knopf. ②Decolonizing the Lens of Power: Indigenous Films in North America③. Amsterdam & New York: Rodopi, 2008, p. 20.

④ Edward Said. ②Orientalism. ③Ibid, p. 21.