

## 《西洋镜》与好莱坞经典叙事重构

杨 静

**摘要：**好莱坞电影习惯讲述白人英雄在华夏大地上行侠救难的故事。作为叙事结构中被抑制的客体和被讲述的对象，蒙昧的中国角色迎合了西方观众深入蛮邦征服救赎的幻想。这套经典模板在1999年华裔导演胡安的影片《西洋镜》(*Shadow Magic*)里出现了有趣的调整。在这部全球发行的华裔制作影片中，北京照相馆的伙计小刘和赴华淘金的英国人雷门之间的摩擦、争执和友谊既挑战了好莱坞传统的族裔文化等级话语，又肯定了西方文明的优越性，向世界讲述了一个新颖的中西文化交流的故事。本文认为，《西洋镜》对好莱坞的经典叙事重构体现了全球化语境下中国逐渐介入西方主流话语、建构新型国家民族形象的趋势。

**关键词：**好莱坞，经典叙事，白人拯救，族裔文化等级，重构

### Re-structuring Hollywood's Classic Narrative in *Shadow Magic*

Yang Jing

**Abstract:** Hollywood films used to tell stories of white man redeeming Chinese in a chaotic China. As the passive object of the narrative structure, the Chinese characters accommodate Western audiences' adventurous fantasy and help them construct self-identity. The classic narrative paradigm is re-written in a 1999 film *Shadow Magic* directed by a Chinese-American filmmaker Hu Ann. In this globally distributed film, the description of the interactions between the strong Chinese character and the non-heroic white man re-writes the established racial

and cultural hierarchy in the white savior myth, and reaffirms Western cultural superiority at the same time.

**Key words:** Hollywood, classic narrative, white savior myth; racial and cultural hierarchy, re-structuring

## 一、简介

美国电影往往喜欢讲述白人英雄在华夏大地上行侠仗义的故事。如果说《天国之门》(1944, *The Keys of the Kingdom*)里的西方传教士用上帝福音感化了中国的“异教徒”,那么《中国少女》(1942, *China Girl*)和《关山劫》(1957, *China Gate*)里的美国勇士则在二战硝烟里带领中国民众奋起反抗日本侵略者,而《生死恋》(1955, *Love is a Many Splendored Thing*)和《苏丝黄的世界》(1960, *The World of Suzie Wong*)渲染了白人男子救赎华裔女性的浪漫情缘。在这些电影里,暮气沉沉的中国是被现代文明抛弃的边缘他者,多数中国角色沉默畏缩,以遭受苦难的群体形象充当了凸显白人英雄气概的布景板。这种历史惯性思维在冷战烽烟逐渐消散以后依然主导着西方观众的流行想象。中美关系正常化后好莱坞首次赴华拍摄的《大班》(1986, *Tai-pan*)史诗般地描绘了西方殖民者在香港的开埠史,奥斯卡获奖影片《末代皇帝》(1987, *The Last Emperor*)着力刻画英国老师庄士敦对溥仪的教诲,荣膺美国圣丹斯国际电影节评委会大奖提名的独立影片《铁与丝》(1990, *Iron and Silk*)用猎奇的口吻讲述了美籍英语教师在杭州的奇遇。这些风格迥异的电影往往从白人男性视角出发,将中国描绘为追求刺激的异域游戏场,中国角色则被剥夺了话语权,是叙事结构中被抑制的客体。

白人驰骋华夏的银幕神话体现并深化了西方观众深入异邦开拓征服的英雄情结。自19世纪末叶起,立国虽短却笃信“天定命运”的美国似乎习惯于扮演保护中国的“骑士”角色。从1899年的“门户开放”政策呼吁西方列强保持中国领土行政完整,到斡旋削减庚子赔款,到罗斯福总统出面调停1904—1905年抢夺东北的日俄战争,到援助中国抗日战争,华盛顿政府在对华政策上宣扬“公理”和“正义”,强势参与中国的教育、军事、外交、关税和法律等事务,试图按照自己的经验重塑这个步履蹒跚迎接现代文明的东方古国。跋涉万里来到中国的传教士和探险家等“多情的帝国主义分子”往往以施主自居,认为自己给地球上人口最多的国家带来了进步和文明。<sup>①</sup> 畅销

<sup>①</sup> 刘仁:《美中关系未来十年》,中国社会科学出版社,1984年,第3页。

书如明恩溥 (Arthur Smith) 的《中国人的性格》 (1894, *Chinese Characteristics*) 和赛珍珠 (Pearl S. Buck) 的《大地》 (1931, *The Good Earth*) 描绘了封建王朝的闭关自守和民众的内忧外患, 勾勒出一幅亟待西方救赎的末世景象。在某种意义上, 积贫积弱的中国满足了美国这个胸怀普世正义激情的新兴强权拯救世界的梦想。美国流行话语里的“中国”并不是现实的国家, 而是文化想象中投射自身价值观的一面镜子, 是协助民众进行自我审视和反思的他者。作为大众喜闻乐见的娱乐商品, “白人拯救中国”的电影叙事成为公众集体无意识的载体, 充斥着性别、族裔和文化等级的权力话语, 不仅满足了西方观众深入异邦历险猎艳的幻想, 而且帮助他们建构了民族和国家的自我形象。这套经久不衰的叙事模板在美籍华人胡安执导的影片《西洋镜》 (1999, *Shadow Magic*) 里遭到了有趣的改写。

这部华裔制作影片选取了一个极富历史意义的时刻, 以中国首部电影诞生为线索, 清新明快地讲述了北京丰泰照相馆掌机刘京伦 (小刘) 与英国人雷门·沃利斯 (雷门) 合作推广西洋影戏的故事。值得注意的是, 《西洋镜》偏离了传统好莱坞电影白人主导的叙事模式, 把小刘设置为推动剧情前进的主要动力。这个爱琢磨新鲜玩意儿的小伙计天真执著, 他对西洋影戏的痴迷, 对“背叛”国粹京剧的歉意, 对父辈恪守本分的困惑, 对驾驭命运的向往纠结在一起, 构成了文本叙事的主体。如果说传统好莱坞电影里那些面目模糊的中国人物只是增添异国情调的配角, 《西洋镜》则塑造了一个起舞时代浪尖的中国人。身为社会底层小人物, 小刘以开放的心态迎接历史变革, 历经一系列彷徨挣扎, 终于在传统和创新之间找到了自我, 体现了充分的主体能动性和变通能力。另一方面, 《西洋镜》赋予英国人雷门先进的文化象征意义。他远渡重洋来到北京掘金, 给保守的皇城带来了西洋影戏, 手把手教授小刘拍摄剪辑影片, 鼓励他挣脱封建枷锁追求个人幸福, 播撒自由平等的理念。虽然雷门最终被太后老佛爷驱逐出境, 但他的影戏已经在中国生根发芽, 向民众打开了一扇窥看外部世界的窗口。

《西洋镜》既凸显中国角色核心地位又强化西方文明优越性的双重叙事在中美影评界引起了广泛争论。虽然影片票房大热, 囊括了金鸡奖、华表奖最佳影片, 台湾金马奖最佳观众奖, 并荣登圣丹斯国际电影节、东京国际电影节和莫斯科国际电影节的官方推荐榜, 但大洋两岸的评论家们对《西洋镜》的叙事策略和文化立场颇有微词。《今日美国》 (*USA Today*) 和《旧金山纪事报》 (*San Francisco Chronicle*) 认为影片故事蕴含着居高临下的文化心态; 广西师范大学出版社出版的论文集《镜子里的山: 一次电影文化的冲撞》

(2007) 重点批判了电影对原剧本的篡改扭曲<sup>①</sup>，钟大丰的《从〈定军山〉到〈西洋镜〉：改编背后的文化立场转移》和潘若简的《西洋镜中的中国庭院：文化冲突与国际化叙事策略》<sup>②</sup> 认为影片用文化异己的视角讲述本土故事，是迎合西方观众的庸俗商业制作，而刘一兵所著《中国版的好莱坞：影片〈西洋镜〉观后》<sup>③</sup> 则褒扬了影片温情幽默的氛围。我认为《西洋镜》的批评标准不应该简单化为是否“迎合”了西方观众，而应把它放置在好莱坞“白人拯救中国”的叙事框架中考量。作为华裔导演胡安的首部专业作品，影片体现了全球化语境下电影创作消费的典型生态，其叙事层面的游移视角阐释了中国逐渐介入西方主流话语的趋势。本文拟在好莱坞开拓中国市场的商业背景下，解析《西洋镜》重构好莱坞经典叙事的得与失。

## 二、好莱坞与中国电影市场

随着国际资本流动、跨国企业运营和信息媒介工业的迅速发展，借助美国二战以来主导世界政治经济文化生活的领袖地位，好莱坞以不可阻挡之势覆盖全球电影市场。在国土疆界逐渐模糊和时空压缩的全球一体化背景下，好莱坞力图重新攻占由于冷战意识形态壁垒而失去近半个世纪之久的中国大陆市场。对长期依赖海外票房盈利的好莱坞而言，拥有庞大消费人群和低廉人工的中国是一个亟待开发的市场。自 1984 年中国申请加入世界贸易组织 (World Trade Organization, WTO) 以来，电影产业即成为美中多轮谈判磋商的一项重要议题。由于中国为保护民族工业对进口电影采取严格的配额制度并限制外资参与院线经营，美国电影协会曾多次敦促中国改变现行政策，力求扩大好莱坞对中国电影业的影响。美国各大电影公司也纷纷成立中国部，聘用华裔顾问或联手中方拍片，从题材、演员、观众和公关等入手，全方位策划开采中国电影市场这一钻石矿。<sup>④</sup> 作为首个获准进入大陆市场的美国娱乐业巨头，迪斯尼公司 1998 年资助中国杂技团在欧洲巡回演出，并引进了美

---

① 为迎接电影诞生一百年，纪念中国第一部电影《定军山》，北京电影学院教师黄丹和唐娄彝在 1994 年合作创作了剧本《定军山》，1996 年胡安购得剧本并大幅度改编，1999 年搬上银幕时更名为《西洋镜》。

② 钟大丰：《从〈定军山〉到〈西洋镜〉：改编背后的文化立场转移》，《电影艺术》，2001 年第 4 期，第 40~43 页；潘若简：《西洋镜中的中国庭院：文化冲突与国际化叙事策略》，《电影艺术》，2001 年第 4 期，第 44~47 页。

③ 刘一兵：《中国版的好莱坞：影片〈西洋镜〉观后》，《北京电影学报》，2000 年第 2 期，第 49~52 页。

④ 尹鸿、李彬主编：《全球化与大众传媒》，清华大学出版社，2002 年，第 199 页。

方参编的中国“主旋律”影片《红色恋人》(1998),次年二十世纪福克斯公司接待了由中国广播电影电视总局领队的电影代表团,下一年华纳兄弟公司又举办了“中国文化美国行”活动,这些彰显双向交流的举措收到了良好的效果。据1999年11月15日签订的中美双边协议,中国在“入世”后第一年允许外资在华设立合资录音和录像公司,三年后准许外资占50%以上的股份公司建立电影院线。可以说好莱坞的“中国牌”打得相当成功,在华盛顿递给中国WTO通行证的同时,好莱坞也开始在中国立足,仅1994年至1999年间美国分账影片就占据了中国电影市场70%以上的份额。<sup>①</sup>

为进一步开拓中国市场,好莱坞积极发掘东方题材,吸纳华裔人才,并对“白人拯救中国”的经典叙事进行了调整。例如,迪斯尼影片《木兰》(1998, *Mulan*)最初的剧本构思是“英国王子挽救了中国灰姑娘,从此幸福地生活在一起”<sup>②</sup>,但编导人员在创作过程中感到这个充斥着西方殖民心态的版本不合时宜,历经多番推敲,剧组最终选定了更为尊重中国民间故事原型的叙事,塑造了一个勇敢孝顺的中国古代少女。米高梅公司拍摄的意识形态影片《红色角落》(1997, *Red Corner*)大篇幅描述了中方辩护律师沈玉玲不畏强权坚持正义的严谨执著,007系列第18部影片《明日帝国》(1997, *Tomorrow Never Dies*)更改了原本的叙事结构,讲述英国老牌间谍邦德与干练的中国特工联手拯救世界的故事。<sup>③</sup>这些鲜活的中国角色有力地介入了故事发展,给影片添加了一个来自他者的视角,在一定程度上修正了“白人拯救中国”的传统叙事。这些改变显示好莱坞在多元文化语境下开始审视过于直白的西方霸权心态,意识到要照顾体谅他者的欣赏情感,用生动的本土人物赢取中国观众的文化认同。无独有偶,华裔影人自20世纪90年代以来开始在好莱坞崭露头角,被美国影评界戏称为“亚裔入侵”现象。<sup>④</sup>华语电影精英人物如吴宇森、李安、陈凯歌、顾长卫、袁和平、周润发、成龙、杨紫琼、章子怡等纷纷加盟好莱坞,推出一部部叫好又叫座的影片。粗略统计一下,《变脸》(1997, *Face/Off*),《尖峰时刻》(1998, *Rush Hour*),《替身杀手》(1998, *The Replacement Killers*),《卧虎藏龙》(2000, *Crouching*

① 丁亚平、卢琳:《好莱坞与中国电影工业》,《解放军艺术学院学报》,2009年第1期,第5~9页。

② Corie Brown, Laura Shapiro, “Woman Warrior”, *Newsweek*, 8 June 1998.

③ <[http://www.mi6.co.uk/sections/movies/tnd\\_trivia.php3?t=tnd&s=tnd](http://www.mi6.co.uk/sections/movies/tnd_trivia.php3?t=tnd&s=tnd)>. Retrieved on 02-07-2012.

④ Minh-Ha Pham, “The Asian Invasion (of Multiculturalism) in Hollywood”, *Journal of Popular Film & Television* 32. 3 (Fall 2004): 121-132.

*Tiger, Hidden Dragon*) 和《致命温柔》(2000, *Kill Me Softly*) 等中英文对白的电影在全球市场取得了巨大的成功。借助这些华裔英才, 好莱坞创造了相对“真实”的东方情调, 同时扩展了在中国和其他亚洲地区的电影市场。

呼应好莱坞对中国市场的关注, 美国涌现了一批新颖的华裔制作影片。熟谙美中社会的华裔影人, 利用跨界的优势, 向观众娓娓讲述中西文化碰撞下的百味人生。华裔导演李安风靡全球的“父亲三部曲”——《推手》(1991, *Pushing Hands*), 《喜宴》(1992, *The Wedding Banquet*) 和《饮食男女》(1994, *Eat, Drink, Man, Woman*) 描述了中国传统父权遭遇西方文化理念冲击时的失落和妥协。独立影人王颖 1993 年受迪斯尼邀请执导了改编自谭恩美同名畅销小说的电影《喜福会》(*The Joy Luck Club*), 从母女两代移民的视角宣扬中美文化融合, 获得了良好的口碑和票房。闯荡好莱坞多年的中国影星陈冲与旅美作家严歌苓合作, 导演了《天浴》(1998, *Xiu Xiu, the Sent Down Girl*), 用怀旧忧伤的口吻讲述“文革”期间知识青年上山下乡的故事, 荣获台湾金马奖最佳影片和柏林金熊奖提名。华裔影人罗燕获好莱坞资金支持, 将赛珍珠名著《群芳亭》(1946) 改编为电影《庭院里的女人》(*Pavilion of Women*), 于 2001 年 4 月在中美同步上映。这些小成本制作的影片在选材构思上各出奇谋, 勇于尝试新颖的叙事结构, 力求调和不同文化背景的观众口味。这些华裔影片不仅向观众讲述了原汁原味的中国故事, 也兼顾了西方传统的文化经验和观影感受, 犹如一泓鲜活的泉水, 给予于老生常谈的好莱坞注入了新的营养。

世纪交接点上上映的《西洋镜》正是这样一部尝试新型叙事的华裔影片。作为商人转型导演的胡安的首部故事片, 影片制作精良严谨, 由北京电影制片厂、台湾中影公司、德国文德斯公司和美国子安制片公司于 1998 年 10 月在北京联合投拍。影片聘请好莱坞编剧凯特·瑞茨(Kate Raisz) 和鲍勃·安德鲁(Bob McAndrew) 对原剧本修改打磨, 邀来美国知名摄影师南希·斯克瑞伯尔(Nancy Schrieber) 和曾在《末代皇帝》中任美术师的王继贤加盟, 邀请金马奖、威尼斯双料影帝夏雨和西班牙圣塞巴斯蒂安影帝杰瑞德·哈里斯(Jared Harris) 担纲主演。这部影片没有像好莱坞商业片那样追求情节刺激, 而是用流畅的镜头语言、充实的音效和富于油画质感的影像表现了北京平民众生相和电影媒体的超凡魅力。《西洋镜》截取了清朝末年动荡的历史片断, 以传统文化和外来技术结合促使中国电影诞生为线索, 讲述了一个似曾相识的西方文明救赎老中国的故事。这部片长不足 2 小时的影片包含大量英文对白, 涵盖了两个并列的文本, 小刘反抗保守习俗的个人成长历程和

雷门隐喻的西方启蒙话语错综纠缠，既有因果关系又有矛盾冲突。影片叙事在多重视角之间游移变换，弥漫着对民风淳朴的中国传统社会的眷恋，对西方商业资本逻辑和个人主义的臣服，以及对对中国接轨世界迎接现代化的渴望。下文将把影片文本当作文化符码解读，从人物塑造和叙事话语权两方面探讨《西洋镜》改写好莱坞“白人拯救中国”经典叙事的突破和局限。

### 三、《西洋镜》重构的好莱坞经典叙事

一改传统好莱坞电影里那些亟待白人救赎的中国人形象，《西洋镜》塑造了一个自我意识萌芽的平民英雄小刘。影片故事背景设置在1902年的北京，其时中国正经受着社会制度嬗变转型的历史阵痛：植根于农耕自然经济的封建势力固守“祖宗之训”，而“师夷长技以制夷”的洋务运动和改革求变的戊戌变法以惨败告终，八国联军侵华的民族记忆惨痛犹新，人们的价值心态随着急剧的社会变迁而动荡，要在风云覆雨的人际家庭关系中重新摸索定位。皇城根下的老北京们一边托着鸟笼、端着盖碗儿茶、嗑着瓜子儿听相声看京戏泡茶馆，一边开始接触照相匣子、拉洋片这些舶来的西洋玩意儿。小刘的出场是影片浓墨重彩渲染的一幕：在混有小提琴、琵琶和京剧小锣的中西合璧的音乐背景衬托下，丰泰照相馆的老板正殷勤准备迎接京剧大师谭林培来拍剧照，伙计们围着一架庞大的座式相机擦拭镜头、布置反光板，一溜儿小跑地忙活着，一群长袍马褂的看客指指点点说照相匣子会把人的魂魄“勾了去”。镜头随即切换到一间静谧的暗室，木制工作台上堆放着煤油灯、黑胶唱片和其他不知名的自制工具，拖着长辫子的小刘捧着牵牛花似的大扬声筒，嘴里哼着京剧名段《苏三起解》，上下左右调适方位寻找最佳音效。伴随着一段舒缓的管弦乐，小刘凝神研究一台俗称“话匣子”的手摇留声机，不时查阅英文词典，磕磕巴巴念出一个单词“phonograph”。这个好学钻研的年轻人占据着画面的中心位置，带动摄影机的运动并引导着观众的目光，是当之无愧的主角人物。小刘不但敢于摆弄据传能“勾人心魄”的相机匣子，还别出心裁地现场播放西洋歌剧调动顾客情绪，是个头脑灵活，敢于尝试的年轻人。影片通过场面调度、不同景深镜头衔接和音乐烘托，奠定了小刘掌控叙事的主导地位，显示了其兼容中西文化的多元立场。

在西风东渐的思潮影响下，小刘对英国人雷门带来的影戏一见钟情。象征现代化的西洋影戏与小刘之间的恩怨构成了叙事的主体。作为具有社会转型意义的新发明，电影由于其对机器的依赖、商业化的发行模式和影响大众

情绪的巨大魅力，成为西方现代性的隐喻。<sup>①</sup> 影片大篇幅描述了小刘对这项西方最新发明的痴迷，从他偷偷溜进影院看到神奇的“活动照片”，扑到白色幕布上用手触摸光影中的图像，到自发摸索活动影像原理制作简陋的放映工具，用京戏道白忘情呼喊“我明白了，我明白了”。影片展示了小刘好奇一探秘一解惑的心路历程。感受到影戏魅力的小刘热情地向犹疑观望的老北京们推介：他把留声机搬到影院招徕顾客，《维也纳森林的故事》的欢快旋律与幕布上水浇园丁、工厂下班、孩童玩耍等黑白影像并不相关，但人们看得津津有味，还情不自禁地随着节奏晃动身体；当放映机出故障观众嘘声四起的时候，小刘急中生智找来一面镜子把室外的阳光折射到放映孔，使影像重新出现在银幕上。在前门打磨厂简陋的影院里，观众看到火车进站，惊骇得四下躲避，见惯世面的老先生感慨“山外有山，天外有天”。历经八国联军侵华战争创伤的老太太突然发现洋人“原来也和我们一个样”。银幕上鲜活的影像让大家惊叹大洋彼岸的花花世界，也淡化了普通民众对西方白人的妖魔化认知。与荣获奥斯卡最佳外语片奖的意大利电影《天堂电影院》(1988)相似，《西洋镜》温馨地展示了电影的魔力和小刘对兴趣的不懈追求，传达了一种超越时空的价值。

小刘痴迷西洋影戏的表层叙事与掌控自身命运的深层诉求紧密交织在一起。小刘在民风保守的中国是个“不安分”的存在：他总是不务正业躲在照相馆暗室里鼓捣新发明，对老板感恩戴德又想另谋生路，他既是京剧戏迷又痴恋西洋影戏，既遵循孝道又违背父训追求真爱，是个多面复杂的人物。他的心仪对象谭小凌质疑他为什么热心洋人的影戏，小刘回答说：“只要是玩意儿地道，咱看着就长见识，管它是谁的呢，你说是吧。”这种开放包容的心态促使小刘不顾老板同仁的阻挠反对，也无视雷门的防备拒绝，主动上门帮影院招徕顾客，赢得雷门信任后提出加盟影戏生意，希望提升自己的经济社会地位，改变入赘姜寡妇家的命运。对照以往好莱坞电影剥夺中国男性气概的“去性化”传统，<sup>②</sup>《西洋镜》正面描述了小刘与富家小姐谭小凌的相恋相知过程，褒扬了他跨越阶级鸿沟追求真挚爱情的努力。在众人的不解嘲讽声中，小刘拒绝向“贱命”低头，立志要靠影戏出人头地。他甚至悄悄把放映机运到谭家楼下，把影像投射在谭小凌闺房的墙壁上，鼓足勇气用电影向恋人表

<sup>①</sup> 汤姆·甘宁：《现代性与电影：一种震惊与循流的文化》，刘宇清译，《电影艺术》，2010年第2期，第101~108页。

<sup>②</sup> Wong, Eugene Franklin. *On Visual Media Racism: Asian in American Motion Picture*. Arno Press, 1978, pp. 26-27.



白心迹。

小刘不仅将影戏活学活用为追求爱情的手段，而且通过影戏认识了自己。小刘跟洋师傅雷门学会了拍摄剪辑电影的技艺，主动提出要拍些本土特色的短片来吸引更多观众。他举起摄影机来到街坊中间拍摄他们日常的苦辣酸甜，那些反映老北京生活的粗颗粒黑白纪录片让中国观众们惊喜赞叹，不时有人大叫“这是我的骆驼”、“那个是我！”小刘无意中成为用镜头记录历史，变影戏为植根民族土壤的新媒介的先行者。影片结尾的字幕提示说，小刘在1905年拍成中国电影史上的首部电影《定军山》，京剧大师谭鑫培（电影中的谭林培）的华丽舞台演出以电影的形式传诸后世。小刘钻研影戏的过程在某种意义上呼应了导演胡安本人的光影梦想：他们都在中国接轨世界的世纪之交在外国师傅的指教下拍摄出了自己的首部电影，改写了原有的人生轨迹。在筹备放映自己的影戏前夕，小刘凝视着镜子里的自己，疑惑地问道：“我这是怎么了？……我在干什么呢？”在这个长达15秒的特写镜头里，小刘年轻的面孔被斑驳的光线切割得半明半暗，直视观众倾吐内心的复杂感受，人们几乎可以触摸到他冲破束缚追求别样生活的强烈渴望。临近结尾这一幕“挣脱”了小刘痴迷影戏的表层叙事，直观体现了他的个人诉求。当老北京们对幕布上的大好河山如痴如醉时，小刘与心上人悄悄拥吻在一起。可以说，西洋影戏让地位卑微的小刘实现了命运的重大转折，在获取事业和爱情的同时也找到了新的人生定位。突破陈规的小刘超越了传统专制文化下的群体人格特征，成为欣然接纳商业资本逻辑的现代中国人的象征。

如果说好莱坞习惯用脸谱化的中国角色强调文化异己的落后，《西洋镜》则突破传统，塑造了一个通过学习西洋科技来弘扬中国文化的年轻人小刘。他不是《天国之门》里蒙昧颠沛的难民或《大班》里那些狡诈凶残的劫匪，也不是《生死恋》和《苏丝黄的世界》里病弱畏缩的中国男性，更不是《末代皇帝》里跋扈的清朝官员，而是乐于接纳新知、改变自身命运的小人物。在跟英国人雷门的互动交往中，小刘成为挣脱封建樊篱的文化觉醒者，展示了初露曙光的个人理念和独立思考能力。他创造性地扛起摄影机深入民间，用电影来表现中国人自己的生活和文化的。在即将启动的中国现代化的宏大叙事中，吸纳了西方先进技术和思想的小刘将成为推动社会变革的主力，而他的启蒙导师雷门则黯然离场。实际上，英国商人雷门似乎颠覆了好莱坞传统的白人英雄形象：他落魄潦倒，指望靠影戏生意在北京掘金转运，遭到众人排斥，屡次碰壁，好容易在小刘帮助下略有起色，应邀入宫为慈禧太后祝寿，却因放映机爆炸而获罪被驱逐出境。雷门不再是乱世中国力挽狂澜的西方拯

救者，而是缺席了近代中国社会变革大潮的边缘化他者。影片对白人男性的“去英雄化”描述和对中国男性的多维度刻画改写了好莱坞“白人拯救中国”的经典叙事，为探索新的中西文化交流模式留出了更多的缝隙和可能性。《西洋镜》将西方启蒙处理成某种为我所用的文化借鉴，体现出在新的历史文化语境下中国主体意识逐渐介入西方文化中心主义的银幕神话，重新探索族裔、国别和文化等级话语的突破。

另一方面，《西洋镜》对经典叙事的改写受到现实文化等级的制约，延续了西方文明改变老中国的意识形态话语。在旧中国蹒跚步入现代化的历史时刻，代表西方文明的影戏和象征中华国粹的京剧一直以各种方式较量着。影片伊始的交叉剪辑镜头显示，对洋玩意儿不屑一顾的京剧名伶谭林培乘着豪华马车昂然越过英国商人雷门，后者正风尘仆仆在街头寻址开办影院；影片以京剧大师宣称新东西“早晚都会来的，还有更大的事要来呢”为结局，宣告了电影的胜利。雷门虽然被逐出了清朝那扇妄自尊大的朱漆大门，但西洋影戏已经深入人心，他的徒弟小刘将谭林培全副披挂表演的京剧《定军山》永远地留在了银幕上，成为电影史上第一部中国电影。影片暗示，以投机赚钱为初衷的雷门客观上担当了推动中国社会变革的西方文明使者。雷门的强势身份不但超越了他身为外来者的边缘地位，而且削弱了小刘主导叙事的能力，具体表现在文本层面两人竞相掌控叙事，争夺话语权的曲折历程。

小刘与雷门的交往标志着他接受西方思想熏陶、逐步丧失主导地位的过程。当小刘在传统和创新之间进退维谷的时候，雷门扮演了精神导师的角色，为他指点迷津，助他渡过难关。当小刘为了影戏而众叛亲离，被父亲责骂不仁不义不孝的时候，雷门和他的影院充当了小刘的庇护所，雷门甚至安慰小刘说他终于获得了“自由”。他一边教小刘剪辑影片，一边鼓励小刘勇于追求心仪的女孩。“你为什么不能过自己想要的生活呢？为什么不跟她结婚？”在雷门的谆谆教导下，小刘似乎找到了滋养心智的力量，大胆地用影戏向谭小玲表白心迹，模拟西方的求爱方式，宣布人人都有追求自由和爱情的权利。在另一个场景里，画面中央的雷门雄踞长城烽火台，手执金属酒壶，俯视暮色苍茫的大好河山，激情描绘着西洋影戏的伟大历史意义，教导小刘说：“中国不需要更多的墙，而是更多像你这样的人把中国的壮美带给外部世界。咱们是用镜头记录社会……没准儿会在历史上留下一笔呢。”位于画面左侧的小刘瑟缩着身体双手拢在袖管里，满脸钦佩地仰望雷门，听得如痴如醉。在这幕经典的启蒙戏里，曾经主控局势的小刘沦为边缘的倾听者，而雷门超越了商人逐利的初衷，像个开启民智的西方圣人，用先进的思想照亮了暗沉沉的

华夏大地，也给迷茫中的小刘指明了未来的方向。

小刘与雷门争夺话语权的矛盾在一次激烈爆发的冲突中达到高潮。与亲朋决裂的小刘带雷门去看谭鑫培表演的京剧名段《夜深沉》，却由于文化差异引起的误解被轰出戏园子，摔倒在冰冷的街道上。在这个被国人集体摒弃的时刻，一直承受巨大心理压力的小刘崩溃了，他一把扯掉白色西装外套砸向雷门，咆哮着让“洋鬼子”滚开，责怪雷门毁去了自己的工作、家庭、名声和爱情，而雷门反击说小刘已经做不回原来的自己，“你无处可去了！”这个诅咒式的预言进一步激怒了小刘，他扑上去与雷门厮打，两人翻滚的身影在京胡与京鼓交替的板眼声和观众的喝彩声衬托下显得格外落寞，凸显了小刘在中西文化冲突时进退失据的尴尬处境。一改之前对雷门的推崇，小刘怪罪他的启蒙行为使自己失去了文化精神家园，强调“碰上你我算倒了大霉”；雷门高声反驳：“你不干了。走吧！我不远万里来这里，用不着别人，也不能让你这软骨头给搅了。”小刘声泪俱下的指控充其量只是一次彷徨情绪的总爆发，象征着他在丧失主导地位时绝望的抵抗。他触摸到新鲜的西方理念又经历着与母体文化断裂的苦痛，是个徘徊在现代和传统之间的失落者。这种自我迷惘对于雷门而言几乎是不存在的，因为他一直牢牢占据文化启蒙和商业资本的强势地位，目标坚定明确。这场冲突的结局是小刘对围观者负气高喊“你们有眼不识真人，等着后悔吧”，携手雷门离去预备为老佛爷祝寿放映影戏。在这场身份认同危机引起的冲突里，小刘最终臣服于雷门，立志采用洋人的技术商业优势改写自身命运，从而暗喻了西方文明对旧中国的改造是无可抗拒的历史趋势。

小刘和雷门竞相掌控叙事的矛盾在影片尾声达成了微妙的妥协。被放映机炸伤腿的小刘重返照相馆当伙计，神情落寞，而雷门自海外寄来的胶片重燃了他的热情。在一派亢奋忙碌的氛围里，小刘奔波购买各种器材赶做放映机，张罗着准备自己独夜专场的影戏，连一向反对的父亲也拿自己的近视眼镜换回了一个镜头。当说相声的、演杂耍的、长城和日出等影像出现在幕布上时，老北京们轰然叫好，连连感慨“真是地大物博，咱们大清国”。影戏这一现代娱乐媒介在中国的历史现实语境里转化为凝聚国民意识的宣传手段，也许是雷门始料未及的。雷门虽然没有亲眼目睹这场盛事，但他的影像在黑白斑驳的胶片上重复出现，影片结尾的字幕“一九〇五年，丰泰照相馆的任景丰、刘仲伦拍摄了中国人的第一部电影。这部影片是京剧泰斗谭鑫培的《定军山》。电影大约在一百年前流入中国，最早在中国拍片的西方人已无从考证”表达了对这位缺席的白人英雄的敬意。中华国粹京剧和西洋影戏的历

史性结合成为一个妥当的象征,表明了中西文化的相互借鉴与和平共处,是一个颇符合当代思想潮流的阐释。

#### 四、结论

世纪之交上映的《西洋镜》重构了好莱坞“白人拯救中国”的经典叙事,向世界讲述了一个新颖的中西文化交流的故事。通过描绘小刘对影戏的痴迷和与雷门的真挚交往,影片构筑了一个鲜活多面的中国年轻人。他勇于冲破封建桎梏,既有好奇心又有创新能力,体现了追求自我的现代人格。小刘和乐于观影的民众脱离了蒙昧沉默的异族群体形象,“中国”也不再仅仅是白人英雄猎奇冒险的游戏场,曾经充斥着西方文化至上主义的银幕神话被上升的中国意识调整重置,阐释了新世纪中国崛起的文化和经济力量。然而,这种文化交流仍然是单向度的,居高临下的。小刘并没有能给雷门带来什么独特有益的文化启示,他充其量不过担当了一个买办的角色。小刘的开明进取反衬出普罗大众的闭关自守,掌握家庭经济命脉又鄙夷变革的照相馆老板娘,固执蛮横又盲目排外的京剧戏迷,还有紫禁城里傲慢专制的清廷大员们才是“老中国”的经典象征。在旧中国蹒跚步入现代化的历史时刻,雷门和他的影戏莅临中国引导变革改良,延续了西方文明救赎老中国的传统意识形态话语。如何有效地介入西方主流叙事,建构新的中国形象仍然是华裔国际制作电影亟待解决的一个问题。

#### 作者简介:

杨静,香港大学跨文化研究博士,现任广东外语外贸大学英文学院副教授,研究方向为“入世”后中国电影工业的发展新趋势、好莱坞电影、英美文学等。

#### Author:

Yang Jing, PhD. University of Hong Kong; Associate Professor of Faculty of English Language and Culture, Guangdong University of Foreign Studies. Her research interests include Chinese film industry in the post-WTO era, Hollywood cinema and American-British literature.

E-mail: 199910233@oamail.gdufs.edu.cn