

“异国情调”：西方电影中的中国想象及其问题

陈瑜

摘要：西方电影中以“异国情调”展现出来的中国想象并非简单的“东方落后、传统/西方先进、现代”的二元模式。近期上映的《007：大破天幕危机》，一方面展示了一个“太现代”的当代中国形象，但另一方面也以象征化的手法，表达出对传统中国已成符号、现代中国沦为废墟的文化观念；《夺宝奇兵2 魔宫传奇》将中国建立在与印度对比的基础上，将中国想象成新旧交融、中西混杂的形象，印度才是原始的、传统的、野蛮的；《碟中谍3》中将“摩天大楼”、“老式公寓”和“江南古镇”确定为上海形象的三个侧面，并以相对平和的心态予以了展现。可见，西方电影中的中国想象是多样的、复杂的，其所传达的文化观念也是有差异的。日益增长的中国电影市场，也是西方电影有意隐藏自己的政治偏见，采取某种文化认同态度的一个重要原因。

关键词：异国情调；西方电影；中国想象

作者简介：陈瑜，女，副教授，电影学博士。（上海应用技术学院 人文学院，上海，201418）

中图分类号：J905

文献标志码：A

文章编号：1008-6552（2013）04-0088-07

在西方电影中，中国无疑属于远在东方的“异国”，其意义往往并非简单地为其要讲述的故事找到一个发生的背景，更重要的是传达对于这个东方国度的一种想象和认识。因此，通过西方电影中的中国想象的考察，我们便可以在这些“异国情调”中把握西方文化观念中的中国观念。对于这类相关问题的探讨，我们往往习惯性地会征用后殖民主义文化理论，按照萨义德“东方主义”或者詹明信的“第三世界国家的民族寓言”进行文化政治的解读。如按萨义德的看法，“东方几乎是被欧洲人凭空创造出来的地方”，西方世界“最关心的不是东方的现实而是欧洲对东方及其当代命运的表述”。^[1]因此，按这种思路来讨论西方电影中的中国形象问题，首先就要做如下的区分：其一，真实的中国和想象的中国。在西方电影中，尽管会出现大量以中国作为背景，甚至直接作为拍摄场地的形象，但它们并非对中国的简单摹仿和原样再现，而是包含着西方文化视角、价值观念对表现什么、如何表现问题的看法。因此，我们对西方电影中中国形象的分析，并不是简单地从中识别出其中所包含的中国元素，而是对西方电影中或隐或显的中国观念或认识展开分析。其二，并非铁板一块的西方，亦没有毫无差异的东方。所谓西方，狭义指欧美发达资本主义国家，广义地则指整个欧美澳世界，甚至日本都可以被视为“西方”中的一员；而“东方”亦非仅指中国，还泛指东北亚诸国、东南亚各国和地区、还有中亚、西亚阿拉伯世界等等。如萨义德《东方学》中的“东方”其实指的是他自己的巴勒斯坦背景。其三，作为符号的中国和作为实体的中国。在电影中，由于各种原因所限，有的并非在真实所在地拍摄，而是在异地甚至在摄影棚中搭建的虚构的场景，但电影叙事中会有意识地将之指涉为“某国某地”，我们便不能因其非实在性而否定其作为符号性的意义。

不仅如此，对于西方电影中的中国形象问题的讨论也许还不能仅仅采用文化政治的角度来展开分析。举例来说，众所周知的是，美国从新闻传播到电影电视中经常存在“妖魔化中国”问题，如表现中国封建落后、愚昧野蛮的成分，指责中国独裁专制、权力腐败、缺乏自由，等等；冷战结束之后，

美国更是将中国这个最大的社会主义国家视为潜在的“美国敌人”。但有意思的是，西方电影似乎并不想急于刻意树立中国这一敌国形象。如1984年，美国曾上映过一部讲述“苏联人和古巴人入侵美国”的故事，名为《赤色黎明》。2008年，米高梅公司重拍此片，并将主角换成中国人，即引起广泛争议。于是，2013年该片公映时，制片方又将其改为朝鲜人。很显然，在此前的冷战思维以及现在的后冷战思维的背景下，中国作为社会主义国家一直被美国视为显在和潜在的敌人，但为什么在电影从拍摄到公映中会出现一种态度的暧昧和游移？如果从单纯的文化政治的角度，就很难给予充分的解读。因此，本文的考察拟从近期上映的《007：大破天幕危机》中的中国想象开始，然后上溯20世纪80年代和21世纪初，各选择一部有代表性的电影展开分析，以此来突显西方电影中作为“异国情调”的中国形象的想象变迁，从而来探讨其溢出文化政治之外的问题。

一、中国形象的镜像倒置与内部裂变

西方世界对“异国情调”最初的兴趣始于18、19世纪殖民主义时代。伴随着西方发达资本主义国家对非洲、亚洲、美洲等国家和地区的军事、政治和经济手段的占领和奴役，“异国情调”也在文学艺术和价值观念上逐步被建构起来。原始的、野蛮的、未开化的殖民地形象坚定了西方推销民主、自由、平等、博爱价值体系的信心，并形成“西方现代”/“东方传统”、“西方先进”/“东方落后”等等二元对立思维。但是经过20世纪两次世界大战的洗礼，尤其是第三世界国家民族独立自决运动的兴起，整个世界政治经济格局发生了巨大的变化，西方发达资本主义国家不得不面对一大批新兴国家的崛起，并不得不调整自己的观念和态度。西方电影中的中国形象，也由此出现了更为复杂的特点。

2012年底上映的《007：大破天幕危机》在整个007系列电影中并非特别出彩的一部。影片讲述詹姆斯·邦德在与一名中东恐怖分子帕特里斯的殊死搏斗中，被同伴误伤；M女士以为邦德已死，而邦德则从此隐姓埋名过着放荡不羁的生活。这时，军情六处受到恐怖威胁，机密信息泄露，办公楼被炸，死伤惨重。邦德不计前嫌，主动回到M女士身边。经过调查，他们发现此前从邦德手中逃脱的那个恐怖分子帕特里斯的行踪，于是邦德只身前往上海展开调查。在这个以上海为背景的场景中，展现了一幅令人目眩的上海奇观——影片从对上海浦东夜景的航拍开始，夜幕下的陆家嘴高楼林立、华光异彩，黄浦江蜿蜒曲折、静谧幽远。在收到一条短信之后，邦德赶往浦东机场，确认恐怖分子，随后一路跟踪。他们先后经过浦东机场、徐浦大桥、延安高架、直到一幢以玻璃幕墙为主体外观的摩天大楼前。这一路的上海风景亦真亦幻——浦东机场大厅内人流如潮，机场外寂静安详；俯瞰之下的徐浦大桥如彩带纺织的花环，镶嵌在黄浦江上；即使是在并不显得宽敞的延安高架桥下的追逐场景中，也全部在那种蓝色灯光的笼罩中变得光怪陆离、神秘莫测^①。邦德继续尾随恐怖分子登上电梯，在一种通体透明的封闭空间里，这幢大楼呈现出巴洛克式的怪异风格。恐怖分子用专用设备取下玻璃幕墙上的一小块玻璃，架好了机枪，瞄准了对方大楼里正在欣赏油画的被刺杀对象——在这一过程中，对面大楼上的霓虹广告变换出汉字、水母等亦真亦幻的光线。透明的彩色光线和透明的玻璃幕墙交相辉映，抽象了现实世界中可感知的物质感，将观众引入一种以前只有在类似科幻电影中才能体会到的“外星世界”、“未来世界”的感觉。很明显，这是“真实的”上海夜景，但这种真实感背后包含着一种通过电影化手段处理过的中国想象：这已经远远不是那个曾经被视为贫穷落后、封建愚昧、恪守孔孟的传统中国；也不再是那个新旧混杂、中西交融的以万国建筑的浦西外滩为代表的近代中国；这是一个进入21世纪的以新上海为代表的中国形象，一个只能用“现代，太现代了！”来形容的乌托邦图景。

^① 第二摄制组导演亚历山大·维特在接受记者采访时曾表示：“因为它是这个城市的主干道之一，有着不同寻常的蓝色灯光。”（《〈007：大破天幕危机〉明年1月登陆内地》，《新民晚报》2012年11月21日）

《007：大破天幕危机》中另一个前所未有的场景是将英国军情六处总部大楼作为正面形象展现了出来。在以往的007系列电影（从1999年的《007：纵横天下》开始）中，军情六处总部并不特别显眼，只是邦德接受任务的地点，而在这部电影中，M16获得了实体性的展现。这栋位于伦敦维多利亚区泰晤士河畔的大楼，在影片中有两处表现：一是在片头，从泰晤士河的对岸看过去的M16的全景：四周一片漆黑，周围大楼零星的灯火点缀了夜空；M16大楼的外墙被橘红的灯光照亮——这不是白色的冷峻，也不是蓝色的神秘，而是一种暖色调所传达出来的宁静与温情。镜头转到室内，军情六处负责人M女士在昏黄的灯光下，陷入沉痛和怀念之中，窗外的雨水成为M女士情感的外化。另一处也是影片的开头部分，因包含情报人员信息的光盘丢失，整个英国情报部门陷入危机之中，M女士面临被劝退的窘境。M女士在回办公室的路上，发现内部网络正在泄密，而且泄密源正来自M女士自己的办公室电脑。正当他们即将赶到之时，路遇堵车，紧接着眼睁睁地看见军情六处大楼被炸。在这个场景中，我们看到它的楼顶掩映在英国伦敦众多建筑群中，花岗岩石的建筑给人以厚重的实在感^①。总部被炸之后，英情六处的工作场地移到了地下，据称是丘吉尔当时建造的地堡中的一部分，同样是坚如磐石地地下室建筑，让人联想到18世纪以来英国文学中不断描写到的下水道的意象。^②很显然，温馨、厚重、富于历史感和理性，正是这幢M16大楼以及一系列英国建筑在影片中透露出来的文化信息。将这两段景观进行对比不难发现，影片中的上海形象承载了现代、后工业、乌托邦、虚幻、梦境等等意义，而伦敦形象则显示出传统、工业、过去时、现实、厚重的意味。很显然，《007：大破天幕危机》中建构的东西方想象在此出现了一个颠覆性的镜像对调，彻底改写了以往后殖民主义理论所分析的西方现代/东方传统、西方先进/东方落后、西方代表未来/东方代表过去等话语秩序。

当然，《007：大破天幕危机》中并非没有传统中国的形象。邦德从伊朗恐怖分子的遗物中找到一枚来自澳门的赌币筹码之后，又来到了澳门。其所住屋子里的窗框是典型的明清江南园林的风格；其去的赌场中也有典型的中国元素：宫殿、花灯、龙船、烟火……但这些只是一种外表式的装饰，其内核是赌场布置。邦德被发现并与赌场保安厮打，摔到了养着巨蜥的半封闭式地下室——这里面尽管有烛火、石狮这些中国元素，但整个的场景其实是古罗马角斗场的移置。因此，从这段澳门场景来看，传统中国的形象只是一种符号化的标志，并不具有实在的日常生活内涵。

相似的情形在下一个场景中再度出现。邦德和神秘女子塞维琳被疯狂报复军情六处的M女士的前部下洛乌西法抓获，押往了一个无人小岛。这个小岛是由一片废弃的厂房和住宅构成的建筑群，中央广场是一个倒塌在地的巨型石雕，散落四处的还有一些日常生活用品：写有“春隆**”的招牌、自行车、三轮车、板车、藤制太师椅、储物柜、广播喇叭等，这些信息透露出一些类似新中国成立初期工业建设时期的某些特征。这个地方究竟在哪里并不重要，它是一个废弃的无人之地、一个已变成过去时的怪诞图景。

如果说，我们将这三段与“中国”有关的场景并置起来的话，《007：大破天幕危机》对于中国的想象及其背后所包含的对于中国这个东方大国的观念和认识便异常清晰地展现出来：传统中国已只剩下了孤立的碎片化的符号，以社会主义革命和建设为特征的现代中国已沦为废墟，而身处改革开放、市场经济、消费社会的当代中国已被抽空了所有的文化特殊性，变得让西方世界觉得既熟悉又陌生，

① 2001年9月21日，英国军情六处的这幢大楼遭到一枚不明炸弹的袭击，但丝毫未损，足以见得这幢大楼的坚固。这与《007：大破天幕危机》中总部被炸颇有相似。

② “下水道一直是城市地下空间的核心意象：这里是阴暗、潮湿的地方，污秽、丑恶的居所，流浪汉和罪犯的藏身地；但它又是虚伪的地上世界的批判者和反对者，正因为如此，雨果赋予了下水道‘城市的良心’的意义。由下水道所建构起来的，是一座城市的难言之隐，力图刻意遗忘的地方，同时也是批判现实主义所着力挖掘的对象。”（曾军：《地铁空间：一种深度美学的重塑》，《城市中国》第44期。）

更不可思议了。

二、中西混杂、更为现代的东方国度

如果说,《007:大破天幕危机》有意将“现代中国”与“传统英国”(这里的“现代”特指“现代化水平”,“传统”也特指历史文化传统因素积淀较深,均非特定的历史时期)进行镜像倒置,从而激发不同地域观众对东西方的重新反思的话,那么,将中国放置在“东方”语境中进行考察,并有意识地进行区分,也是西方电影塑造中国形象的一贯策略。1983年,由史蒂文·斯皮尔伯格执导、哈里森·福特主演的《夺宝奇兵2 魔宫传奇》开拍,选中了中国作为故事背景。他们曾设想拍摄印第安纳·琼斯骑着摩托车在长城上飞奔的场景,但这一要求遭到中国官方的拒绝。但他们不愿放弃中国背景的想法,改为选择在澳门拍摄上海场景。因此,特殊时代的限制使得这部电影并非在真实的中国上海拍摄,而是在异地澳门凭借想象和虚构来完成。尽管如此,这部影片的中国元素却是非常鲜明的,也由此成为80年代好莱坞电影中中国想象的经典影片。

《夺宝奇兵2 魔宫传奇》的故事是从1935年的上海开始的。30年代的上海属于半封建半殖民地社会,新旧混杂、土洋结合、五方杂处、多元共存的特点已十分鲜明。“冒险家的乐园”正是对这个时期的上海最经典的概括。这一特点也非常符合《夺宝奇兵》作为冒险动作影片的背景需要。影片从上海一家歌舞厅开始。随着一面雕有派拉蒙的LOGO和双龙戏珠图案的巨锣呈现,一个彪形大汉敲响了巨锣。镜头一摇,转到舞台,一场杂糅有30年代上海音乐风格和好莱坞歌舞片情调的表演拉开了序幕。很显然,这并非逼真的30年代上海景象的再现,而是带有纽约百老汇风格的上海想象。考古学家琼斯拿努尔哈赤的骨灰与上海黑帮进行钻石交易,却中了黑帮在酒里下的毒药。为拿解药,琼斯与黑帮展开一场厮杀。女歌星威莉拾到了解药,琼斯带着她破窗而逃,正好被过来接应的汽车接住,紧接着便展开了一场街巷间的汽车追逐战。一路上汽车在路上横冲直撞,惊散了行人,也将街头挂满的红灯笼撞破。在并不宽敞的道路上,街上的门脸已是五彩斑斓、霓虹闪烁,各色招牌错落有致;还有路上的行人,尤其是拉着洋车的车夫、街边的小贩,将30年代老上海市井生活景象一一展现。值得注意的是,与《007:大破天幕危机》中非日常生活化的上海、澳门相比,《夺宝奇兵2 魔宫传奇》通过对30年代老上海生活场景的想象式复原仍然使之弥补了异地拍摄的部分遗憾。

尽管与上海有关的场景在整部影片中仅有开头的13分钟,但琼斯教授从上海出发带出来的女歌星威莉和中国小孩小滑溜却始终伴随着琼斯一起历险,成为上海形象在人物角色上的延伸。威莉来自迈阿密,但已在上海滩闯荡多年,正如她自己所言:“我在上海很快乐,有栋花园洋房,结交富豪,坐大轿车参加派对。”很显然,威莉已经成为上海的外国移民中的一分子,是上海形象中西方元素的代表,如她在歌舞厅里与黑帮老大彼此相熟,扮演着一种类似交际花似的社会角色。与琼斯配合默契情同父子的小滑溜虽然是中国人,但他的父母在日军轰炸上海时死了,4岁的他从此流落街头。有一次他偷琼斯的钱时被捉到,于是跟随琼斯左右,成为助手。小滑溜平时讲英语,只在着急时才讲汉语(如当他和琼斯博士玩扑克牌时,相互发现作弊,争吵起来,用广东话说“你有拿四张牌,我没拿四张牌”^①)。琼斯还有另外一个中国助手吴汉,在他与黑帮交易时中弹身亡。临终前,吴汉称多次与琼斯出生入死,显示出琼斯在中国与中国人相交甚密;就连琼斯本人也偶然能说几句汉语。威莉作为一个歌手,惯于逢场作戏,有些自私贪财,还“临虚惊而失色,暂苟安而又喜”,是一个典型的城市小市民形象。小滑溜人小鬼大聪明伶俐,不仅会开汽车,而且身手矫健动作灵敏,遇大事不慌乱,沉着冷静,

① 影片中出现过数次汉语对白,但均为广东式口音,这显然与上海所处的吴语方言不符。这一疏漏也可能是由于剧组在澳门拍摄上海所致,也可能是因为在海外华语世界中多为闽南话有关。

富于冒险精神，其表现明显超出同年龄小孩的能力。他们分属不同的社会阶层，却因为一次冒险而走到了一起。很显然，威莉、小滑溜、吴汉这些形象也承载了好莱坞电影中的中国想象，成为30年代东西方文化混杂形态的上海形象的延伸。

那么，《夺宝奇兵2 魔宫传奇》中的上海形象体现了西方电影中何种中国想象？特别值得注意的是，电影故事只发生在两个东方国度：一个是中国（上海），另一个是印度（一个村庄和一个“皇宫”）。这就为我们可以借此讨论同一部西方电影是如何想象两个东方国家的。在琼斯他们乘坐的飞机逃离上海准备飞赴印度德里的途中，与上海黑帮贯通一气的飞行员弃机跳伞，琼斯他们也只好从飞机上跳下逃生。他们三人路遇一个贫瘠的村庄，这个村庄仍然保留着深厚的原始部落制的某些痕迹，类似美国西部影片的印第安部落长者的村长带领他们进入村落，并将他们视为神灵委派的帮村民夺回神石的使者。琼斯三个只好赴蟠阁宫，展开另一个冒险之旅。在蟠阁宫，四周是热带雨林和各种野生动物；宫殿内部则是富丽堂皇，极尽奢华，但这种奢华掩饰不住其野蛮凶残、残酷血腥的一面：蟠阁宫提供给琼斯他们的食物全部是生的毒蛇、活的昆虫，居然将敲开的猴脑作为甜点——这些细节毫无疑问是虚构的。但问题就在于，为什么电影要在这个描写印度的场景中将富裕与贫穷、奢华与粗鄙、文明与野蛮进行如此强烈地对比？这恐怕不仅仅是用来增添笑料。在蟠阁宫的地下，又是另一番景象——大量的少年劳工在庞大的生产流水线上辛勤劳作；在地宫的核心，是其真正的主人——暗杀党头目摩拉雷进行活人祭祀的场所。整个场景充满阴森恐怖、野蛮血腥，整部影片对印度形象的想象也都是建立在这种原始、神秘的东方主义想象之中。

由此，《夺宝奇兵2 魔宫传奇》显现出对中国和印度两种截然不同的文化想象：相比较而言，中国“更为现代”、更为开放、更为多元，也更为“文明”；而印度则更为原始、更为封闭，也更为愚昧。当然，这一“更为现代”的标准是以西方发达资本主义世界作为尺度来衡量的。琼斯在情感上的倾向性也表现出西方世界对中国这个“更为现代”的东方国度的亲近和对印度这个“更为传统”的东方文明的某种疏离。这也就意味着，同样是对“东方”，对中国和印度的想象在西方世界的认知和情感的谱系上是居于不同位置的。当然，中国毕竟属于东方，仍然保留着大量的“异国情调”和“异域风情”，因此还不能说是完全“现代”，但也肯定不能说是完全“传统”，而是中西混杂、现代与传统并存的一种状态。

三、政治之外还有经济：想象中国的方法

“想象中国的方法”这一表述来自于海外中国学的著名学者王德威。不过，他这一表述的原意是“隔海看中国”，是站在西方世界“‘想像’中国人‘想像’中国的方法”。^[2]他基本上仍然延续着二元对立的框架，以“没有城市，何来乡土？”、“没有晚清，何来‘五四’？”的态度来讨论“想象中国”的问题，因此，尽管他力图使自己的立场保持中立——不是去讨论“西方是如何想象中国”，而是只关注“中国如何自我想象”，但西方视野仍然是无处不在的，“没有西方，何来‘中国’？”仍然是潜藏于其表述之中的思维惯性。本文借用这一表述，则试图在方法论上进行一种逆转——站在中国的立场上，探讨西方世界是如何想象中国的，哪些是真实的再现，哪些是凭空的虚构，它触及到了文化中国的哪些层面上的问题，又分别持有何种文化态度和价值立场？虽然可能仍然无法完全摆脱二元对立的模式，但至少能够借此提出“没有中国，何来西方？”的反向质询。如果说《夺宝奇兵2 魔宫传奇》中的30年代的上海因处于半殖民半封建社会而具有某种特殊性的话，那么，2004年的《碟中谍3》再度将故事的背景放到了新世纪的上海，并再次呈现出现代与传统并置混杂的特点，便使得西方电影中的中国想象逻辑具有某些思维的惯性和普遍性了。

《碟中谍3》的故事背景主要发生在美国、梵蒂冈和中国上海。与《007：大破天幕危机》中的传

统英国不同的是，影片中呈现的美国形象是由充分体现资本主义精神的现代都市和包含着新教伦理的温馨小镇所组成的，这是当代美国现实的再现，或者说在这里并不存在一个美国想象的问题。梵蒂冈作为一块飞地，包裹着浓郁的宗教氛围，但其主要场景——酒会——则是典型的世俗化的西方文化交往空间，可以说从内在解构了梵蒂冈的神性。这里最重要的是《碟中谍3》中的中国想象。

故事的背景发生在新世纪的上海，陆家嘴金融区的高楼大厦成为其最具标志性的景观，在许多场景中频繁出现；主人公 IMF 特工伊森·亨特在上海的活动先后经过了“枫山公寓”、“衡山路大厦”、“杜南中路调车场”以及一处未说明地点的居民区。但这些并非上海的真实地名，其空间也呈现出明显的错乱和混搭的特点：呈现在电影中的第一个上海形象是名为“枫山公寓”的地方。画面中置于前景的是一个鸟笼，远景是陆家嘴金融区金茂大厦等几幢高楼。这座枫山公寓的拍摄地点其实是位于成都路高架下面、招商局大楼和上视大楼东侧的“宏伟大楼”，其主要活动场景是其3楼的楼道和顶层天台。值得注意的是，提笼架鸟并非上海市民普遍性的生活方式，而是老北京人的生活习惯。随着镜头的推拉摇移，近景则出现了一根晾衣竿，上面挂着衣服、内裤、袜子的衣架，而背景依然是灯火辉煌的陆家嘴。这时，伊森·亨特出现在中景，显现出这是一个公寓的屋顶平台，上面有若干种植的植物，更多晾晒的衣物、冒烟的煤炉、正在施工的脚手架。镜头转向中景，平台对面是一幢七八层楼的、开放的环形楼梯，位于中间的公寓，住户在喧闹声中晾晒被子。很显然，《碟中谍3》中呈现的上海是一个光鲜亮丽的高楼大厦和“万国旗”乱呈脏乱不堪的市井生活相并置的形象。紧接着第二个重要场景是“衡山路大厦”里偷“兔脚”，伊森·亨特从陆家嘴金融区的中银大厦顶上往下跳。在逃亡过程中，还有浦西的城隍庙出现在视野之中。拿到“兔脚”之后，伊森·亨特来到“杜南中路调车场”（其实只是一片废弃的建筑工地），与接应的人会合后喝下迷药，被带到了另一个不知所踪的地方。在伊森·亨特设法逃跑，追踪妻子所在的过程中，电影中预设的位置是在“HAINING RD”（海宁路）、“WUJIN RD”（武进路）、“WUSONG RD”（吴淞路）靠东边的一处地方。而电影拍摄的实际取景地却是在浙江的西塘，一个典型的江南古镇的风貌。

我们不能按真实的上海地图来检索影片中的上海故事，影片中的上海只是故事发生的场所的设定；同时，我们对影片中真实取景与虚指地点之间关系的辨析，也不能以真实取景之地来分析（如批评影片将西塘之景强加到上海的形象之中），而应该以所取之景作为影片中对上海形象的“再现”（同时也是一种上海想象）来看待。因此，这里的问题是，为什么《碟中谍3》会在“老式公寓”和“摩天大楼”之外，再加一个“江南古镇”作为第三种上海形象来加以表现？这背后包含着西方电影一种怎样的想象上海的方式？如果说“摩天大楼”是20世纪90年代浦东开发为代表的市场经济的上海的话，那么，“老式公寓”很显然承载着新中国成立之后类似工人新村集体宿舍和80年代拥挤不堪的市民生活的图景，由此就不难理解，“江南古镇”无疑是上海开埠之前来自明清之际甚至更久远的传统中国的余脉。《碟中谍3》所建构起的“上海形象”无疑是其对中国历史文化的总体性的认知以及整体性表达的一种努力。

现在可以再回到与《007：大破天幕危机》中同样出现的三种不同的中国形象的比较中来了。在《碟中谍3》中，三个上海都显得更为实在：以中银大厦为代表的“摩天大楼”因为伊森·亨特的奋力一跃而彰显了它的高度，也因为伊森·亨特从半空坠落砸裂了玻璃并在倾斜的外墙上急速滑行而使建筑增加了实体的质感，还有伊森·亨特乘降落伞飘落到街上，惊得车辆转向、行人四散，为影片中的上海注入了生活的气息（这与《007：大破天幕危机》中的那种抽空形成天壤之别）；即使是一晃而过的“老式公寓”，影片中也不乏人的存在：对面公寓中在楼道上抖晒被褥的妇女、楼下喧闹的人声，这也是生活场景细节的强调；最值得注意的是《碟中谍3》中被有意误置的江南古镇——尽管伊森·亨特在楼顶、石桥、走廊上飞奔，但这些似乎对古镇上的居民没有任何影响，环绕在他四周的，是悠闲漫

步的行人、驻足观赏的游客、街边的小贩，等等，几乎所有的人都没有受到伊森·亨特的任何影响，伊森·亨特也几乎没有因为自己的慌乱而冲撞到任何一位路人。在伊森·亨特解救了妻子之后，他们也如古镇中的居民一样，悠闲自得地漫步，恢复到日常生活的状态，古镇似乎什么事情都没有发生过，仍然一如往常的宁静、平和。很显然，《碟中谍3》在处理想象中国的问题时，既非贬损，亦无艳羡，而是以一种难得的平常心 and 同情心面对中国文化的不同方面。这也正是《碟中谍3》能够真正得到中国观众好评的重要原因^①。

从上述分析中不难看出，中国作为西方世界的他者，在电影中的形象具有鲜明的想象性和建构性的特点，是西方电影基于自身的文化特点，根据自己的文化需要以及欣赏品味实现的。在所有这些对“影像文本”进行文化政治分析的背后，必须纳入另一个维度——经济利益的考量。早在20世纪20年代，美国商务部就曾委托各国使领馆对当地电影市场进行过详尽的调查，其中第一份以中国为对象的调研报告就发表于1927年，到1946年，好莱坞发行的电影年进口量达到了200多部。1949年之后，美国电影被新中国拒之门外，直到1980年代之后才陆续放开。1994年开始，中国允许以分账发行方式引进美国“大片”，这才重启好莱坞进入中国电影市场的进程。为了迎合中国电影市场，中国元素不断被包装整合进好莱坞电影叙事框架之中，从《花木兰》到《功夫熊猫》、从陈冲、成龙到杨紫琼、李连杰、从江南水乡到摩登上海，中国电影观众也通过好莱坞电影奇观获得了对中国自身形象“陌生化”的反观体验。2006年，《碟中谍3》以8120万的中国票房，位居2006内在电影票房的第七位和2006进口大片票房排行榜的第三位，应该说赚足了中国人的钱。虽然这部电影以1.34亿的北美票房和2.63亿的海外票房以及总数达3.97亿的全球票房而收官，但仍然被评为《碟中谍》系列影片中最差的一部。由此可见，经济、市场仍是好莱坞电影必须要充分重视的重要因素。很显然，在如此巨大的经济蛋糕面前，千方百计讨好中国电影观众，迎合中国电影市场，才是治胜之道。这也就是为什么以美国好莱坞电影为代表的西方电影有意隐藏自己的政治偏见，而采取某种文化认同态度的一个重要原因。

参考文献：

[1][美]萨义德. 东方学[M]. 王宇根译. 上海: 三联书店, 1999: 1-2.

[2]王德威. 想象中国的方法[M]. 上海: 三联书店, 1998: 361.

^① 2005年11月30日，汤姆·克鲁斯在上海举办新闻发布会，宣称“《碟中谍3》要让全球观众看到一个‘真实、美好的中国’。”（新华网，http://news.shm.com.cn/2005-12/02/content_1125866.htm）《碟中谍3》在中国的放映期间，得到了中国观众，尤其是上海观众超乎寻常的欢迎和肯定，正是这种相对平等、平和的文化态度带来的回报。