

傅满洲与陈查理

——美国大众文化中的中国形象

姜智芹 著

南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

傅满洲与陈查理：美国大众文化中的中国形象 / 姜智芹著. —南京：南京大学出版社, 2007. 6

(文本与文化：跨语际研究 / 周宁主编)

ISBN 978 - 7 - 305 - 04895 - 1

I. 傅... II. 姜... III. 中美关系—文化交流—文化史—研究 IV. K203 K712.03

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 084174 号

出版者 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
网 址 <http://press.nju.edu.cn>
出版人 左 健

丛 书 名 文本与文化：跨语际研究
书 名 傅满洲与陈查理——美国大众文化中的中国形象
著 者 姜智芹
责任编辑 施 敏 编辑热线 025 - 83596027
照 排 南京紫藤制版印务中心
印 刷
开 本 787×960 1/16 印张 16.5 字数 238 千
版 次 2007 年 6 月第 1 版 2007 年 6 月第 1 次印刷
印 数 1—3000
ISBN 978 - 7 - 305 - 04895 - 1
定 价 36.00 元

发行热线 025 - 83594756
电子邮件 sales@press.nju.edu.cn(销售部)
nupress1@public1.ptt.js.cn

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购图书销售部门联系调换

目 录

引 言 / 001

第一章 大众文化与异国形象塑造 / 001

第一节 大众文化的双重功能 / 002

- 一 娱乐功能 / 002
- 二 意识形态功能 / 004

第二节 异国形象与两种解读 / 013

- 一 异国形象及其功能 / 013
 - 二 偏好解读与对抗解读 / 014
 - 三 定型化形象及其影响 / 016
-

第二章 傅满洲：神秘·威胁·假想敌 / 023

第一节 华人移民与“黄祸” / 023

- 一 美国华人移民与排华浪潮 / 024
- 二 “黄祸论”种种 / 028
- 三 傅满洲的前身 / 036

第二节 犯罪小说中的傅满洲 / 043

- 一 傅满洲的制造者萨克斯·罗默 / 043
- 二 傅满洲与义和团 / 057
- 三 危险的混血制造者 / 063
- 四 东方化的假想敌 / 067
- 五 中国形象的突破 / 073

第三节 惊险电影中的傅满洲 / 075

- 一 华纳·奥兰德与傅满洲 / 077
- 二 鲍里斯·卡洛夫与傅满洲 / 084
- 三 克里斯托弗·李与傅满洲 / 087

第四节 傅满洲的幽灵 / 097

- 一 “不博士”与“汉先生” / 097

- 二 傅满洲的儿子尚志 / 101
 - 三 傅满洲的幽灵该终结了 / 108
-

第三章 陈查理：东方智慧·模范族裔·文化驯化 / 113

- 第一节 侦探小说中的陈查理 / 114
 - 一 陈查理的重要性 / 114
 - 二 陈查理原型 / 116
 - 三 六部陈查理小说 / 119
 - 四 陈查理的东方智慧 / 128
 - 五 模范少数族裔 / 138
 - 六 文化驯化之旅 / 148
 - 第二节 电影故事里的东方神探 / 152
 - 一 华纳·奥兰德与陈查理 / 155
 - 二 西德尼·托勒与陈查理 / 178
 - 三 罗兰·温特斯与陈查理 / 191
 - 四 陈查理的孩子 / 196
 - 第三节 陈查理电影余音 / 202
 - 一 仿陈查理电影 / 202
 - 二 白人的痴迷与华人的愤慨 / 207
-

第四章 华裔男性身份建构 / 214

- 第一节 定型化形象的男性祛魅 / 214
 - 一 种族、性别与男性气概 / 214
 - 二 同性恋男性与女性化男性 / 217
 - 三 祛魅形象的历时氤氲 / 221
 - 第二节 华裔男性身份建构 / 224
 - 一 消解定型化形象 / 224
 - 二 重塑华裔阳刚男性 / 230
-

主要参考文献 / 235

后 记 / 240

引 言

西方文学中对中国形象的塑造早在马可·波罗时代就开始了,在其后七个多世纪的西方之中国形象变迁中,法国、英国、美国文学中的中国形象尤其值得研究。这三个国家分别在不同的历史时期成为中国形象的主导塑造者:18世纪是法国,19世纪是英国,20世纪的大部分时间则是美国。这种现象在某种程度上体现了福柯的权力/知识理论:在政治、经济上享有主导霸权的国家,也主宰着知识的话语权。

同欧洲其他国家相比,美国同中国的接触较晚。18世纪西欧各国通过耶稣会士的报道,将中国描述成一个由开明君主治理的人间天堂时,而美国对中国的直接知识仅限于1773年波士顿茶会上提供茶叶的国家。但自19世纪四五十年代起,情形有了变化。此时美国正进行西部大开发,劳动力的匮乏使大量移民涌入美国,华人劳工是其中重要的组成部分。这些华工虽然没有多少文化,只能出卖自己的劳动力,但他们以吃苦耐劳、坚忍不拔的民族精神,赢得了美国公众的好感。但另一方面,美国人也对华人产生了不良的印象,他们认为华人虽然诚实、勤劳,却狡黠、迷信,这些在美国文学中都有不同程度的反映。

美国文学中对华人移民的描写最早出现在19世纪六七十年代的边疆故事中,主要登载在旧金山的两个文学杂志《陆路月刊》和《加州人》上。此后一直到21世纪的今天,各种充斥着想象的中国形象出现在美国的小说、杂志、电影、电视等媒介之中,其中最出名的当数“傅满洲”和“陈查理”^①。

^① “傅满洲”和“陈查理”的英文名字分别是 Fu Manchu 和 Charlie Chan,国内关于这两个人名的翻译不甚统一,前者亦译为:付满洲、付满楚、傅满楚,后者亦译为:陈查礼、查理·陈。

傅满洲这一华人形象最早是萨克斯·罗默塑造的。罗默关于傅满洲的小说一共有十三部长篇、三部短篇和一部中篇。第一部是1913年出版的《神秘的傅满洲博士》。罗默虽然是英国作家，但他创作的傅满洲小说几乎一出版就流入美国，在美国有不同名字的版本，并被好莱坞拍成十多部系列电影，而且罗默在二战后定居美国，为美国读者量身定做惊险、神秘的傅满洲故事。傅满洲在美国家喻户晓，这种影响使其成为美国文学不可缺少的一部分。

陈查理是美国作家厄尔·德尔·比格斯于20世纪20年代创造的一个华人形象。1925年，比格斯受檀香山一个华人侦探所启发，写出了他的第一部陈查理小说《没有钥匙的房间》。尽管陈查理系列小说只有六部，却被改编成四十八部电影和三十九集电视连续剧，使陈查理这个华人侦探在西方世界几乎无人不知，无人不晓。

傅满洲和陈查理体现着截然不同的内涵：前者被塑造成“黄祸”的化身，是一个集东方民族所有残忍、狡诈于一身的恶魔形象，他威胁到西方的霸权地位，是令西方人恐惧的梦魇；后者被描绘成“模范少数族裔”，代表着美国的法律和正义，是善良的、对西方没有任何威胁的华人典型。尽管有如许的不同，但是两者都经过了美国东方主义眼光的祛魅过滤，被塑造成缺乏男性魅力的华人男子，是“非性化”、从属性、边缘性的典型。华裔作家赵健秀在《唉呀！亚裔美国作家选集》前言中将美国白人社会制造的主观、东方主义式的华人形象按功能分为两种类型：“种族主义之恨”和“种族主义之爱”。前者反映了种族主义者对“黄祸”的恐慌，害怕大批华人移民会颠覆白人社会的统治，表现在文学创作和文化制品中就是以“傅满洲”为代表的邪恶狡诈的形象，旨在告诫美国人要小心这些来自东方的神秘异族，将华人群体孤立于主流社会之外。另一方面，由于有种族纷争，白人种族主义者又想拉拢不甚激进的华人群体，体现在大众文化中就是以陈查理为代表的模范少数族裔形象，将华人从潜在的敌人奴化成仆人，让其蜕变为美国主流社会驯服的附属品，确保对在美华人群体的霸权统治。

傅满洲和陈查理是20世纪前半期美国大众文化中的重要华人形象，二者几乎成了中美关系的晴雨表，在一定程度上表述着美国主流意



识形态的意志和对华态度,因而梳理、研究这两个形象的产生、流变和消隐的轨迹,对于我们全面、深刻地认识美国的中国形象有着十分重要的意义,同时对于考察中美关系的历史发展也有一定的参照意义。

傅满洲和陈查理不只限于文学作品,还在电影、电视、广播、舞台上找到了广阔的发展空间,因而其影响甚为深远。作为美国大众文化制品的重要组成部分,傅满洲和陈查理系列小说及电影在一个时期都曾受到西方读者、观众的喜爱,至今在网上还能找到关于二者的大量资料,特别是陈查理。在 Google 上搜索,仅用 Charlie Chan 作为关键词就能搜索到五百多万条,里面不仅涵盖了内容丰富的陈查理网页,还有陈查理影迷、陈查理家族等等的网页。而用 Fu Manchu 作为关键词在 Google 上搜索,数量同样惊人,一百多万条的信息万花筒般地展现在眼前。

国外关于傅满洲、陈查理的文字、影像资料也是汗牛充栋。由于傅满洲和“黄祸”相关,随着“黄祸”历史语境的消失,傅满洲逐渐遁入历史的沉船,但对中美文学、文化交流来说,他仍是一个不可忽视的形象,因而仍然引起研究者的关注,如威廉·F. 吴的《黄祸: 1850—1940 年美国小说中的华人》(*The Yellow Peril: Chinese Americans in American Fiction, 1850—1940*)、杰庆逊·陈(Jachinson Chan)的《华人男性气质: 从傅满洲到李小龙》(*Chinese American Masculinities: From Fu Manchu to Bruce Lee*)等等。对陈查理来说,情形更是如此,美国观众至今对陈查理电影保持着热情,2003 年福克斯电影频道应西方广大陈查理影迷的要求,将老影片进行修补,重新播出。同时,关于陈查理电影的研究资料也在不断出版,特别值得一提的是 2000 年出版的《陈查理电影百科全书》(*The Charlie Chan Film Encyclopedia*)。此书采用辞典的形式,从 A 到 Z 共一千九百余条,将与陈查理电影有关的一切,事无巨细,一一罗列出来。该书不仅有关于陈查理电影人物、时间、地点、情节、插曲等重要内容的描述,还有对其中的中国意象、出现在电影中的旅馆或房间和街道号码、与案件有关的新闻报道标题、对破案起重要作用的话语等等的介绍。总之,陈查理影迷想要了解的每一个细节,都可以在里面找到。

国内对傅满洲和陈查理这两个华人形象的研究比较零碎,虽然一些学术著作、文章中提到过,但系统、全面地研究这两个形象的著述目前还没有看到。周宁先生在他那套卷帙浩繁的《中国形象:西方的学说与传说》^①中用了相当大的篇幅论及傅满洲和陈查理,他的一些学术文章,比如《双重他者:解构〈落花〉的中国想象》^②、《“义和团”与“傅满洲博士”:20世纪初西方的“黄祸”恐慌》^③等也有论及。葛桂录、卫景宜等在其著作、论文中也提到傅满洲和陈查理,还有其他专家、学者在各自的研究中也涉及到这两个形象。本书的目的就是通过探讨傅满洲和陈查理的形象流变,使读者对他们有较为全面的认识。为了增强直观性,我们在书中插入了一定量的图片,希望文字和图片能互相映衬、互相阐释,帮助读者更好地了解这两个形象。

① 周宁先生的这套书共八卷,分别是:《契丹传奇》、《大中华帝国》、《世纪中国潮》、《鸦片帝国》、《历史的沉船》、《孔教乌托邦》、《第二人类》、《龙的幻象》(上、下),2004年由学苑出版社出版。

② 见《戏剧》,2002年第3期。

③ 见《书屋》,2003年第4期。

总 序

周 宁

—

当今时代的跨文化研究,无法回避后殖民主义文化批判的问题。赛义德研究作为话语的东方主义,至少有三重含义:一、欧洲 19 世纪形成的有关东方的一整套知识体系;二、该知识体系生成的将东方异类化的神话或“套话”;三、东方主义话语建制的西方对东方的权力关系。赛义德的研究主要集中在 19 世纪,他从大量的文本中分析东方学赋予“东方”的所谓“东方性”特征。这些特征包括人种的、心理的、政治的、宗教的、历史的、语言的等多方面的内容,在任何一个时代都被确定为超时代的某种本质,东方不仅是一成不变的,而且是普遍相同的,既无变化的个性又无多样的丰富性。东方主义是一个自指涉的系统,它制造了一个西方之东方,这个东方是具有某种怪异性的、一成不变的、低劣的、被动的文化他者,它的意义是解释西方或认同西方。

东方主义话语形成于 19 世纪,主要包括三种套话:一、东方主义是一套关于自由与奴役的话语。东方专制主义以理论的形式源于古希腊,成于现代,从启蒙运动到冷战时代,从孟德斯鸠到魏特夫。它认为东方是一种没有差异的社会,权力集中在由官僚阶层扶持的独裁君主身上(与分权制对立),国家极权彻底打碎社会力量(与市民社会对立)。二、东方主义是一套关于进步与停滞的话语。有关东方的专制与停滞的表述是相互关联的。东方社会的专制奴役、单一性与家长制限制了个性与自由,窒息了精神的发展与个人和民族的创造力。专制导致停滞。西方现代意识构筑启蒙的自由与进步神话时,将东方专制与停滞作为被否定的他者。地理的二元区分便具有了文化意义。三、东方主义是

一套关于理性与感性的话语。西方自由与进步的精神根源是理性主义，东方专制与停滞的原因是感性主义或感官纵欲主义。西方的理性与宗教传统使西方富于纪律与约束甚至禁欲方面的自觉。相对而言，东方则是感性的、纵欲的、道德堕落、心智幼稚、缺乏理智和意志、思维混乱、没有逻辑、不负责任、不讲信用的未成熟的民族。这三种套话，无不将东方设定为西方之他者，使西方体认到并确认自身文明的意义与价值。

赛义德的《东方学》开创的后殖民主义文化批判，揭示了东方学中隐藏的文化帝国主义阴谋。东方学构筑低劣、被动、堕落、邪恶的东方形象，为西方的殖民扩张奠定基础、铺平道路。赛义德认为，研究西方的东方学话语如何将东方当做“他者”构筑其知识谱系，有三重意义：“第一，以一种前所未有的方式将他们的学术谱系呈现在他们面前；第二，对他们的著作大多依赖的、常常是未受质疑的那些假定提出批评，希望引起进一步的讨论……所有这些问题都不仅与西方关于他者的概念和对他者的处理有关，而且与西方文化在维柯所说的民族大家族（the World of Nations）中所起的极为重要的作用有关。最后，对所谓‘第三世界’的读者而言，这一研究……是理解西方文化话语力量的一个途径……显示文化霸权所具有的令人生畏的结构，以及特别是对前殖民地民族而言，将这一结构运用在他们或其他民族身上的危险和诱惑。”^①

二

在后殖民主义文化批判大旗下开展的跨文化研究，研究者本身的身份、立场与价值，又有诸多可疑之处。赛义德与其他主要的后殖民理论家斯皮瓦克、霍米·巴巴等，都是出身第三世界但在西方文化体制内部从事研究的知识分子。他们文化身份的“混杂性”（Hybridity），使他们在后天教育与文化上认同西方文化主流，同时这种文化认同又与他们意识或无意识深处的民族文化记忆相冲突。他们的后殖民主义理论，不管多么激进、叛逆，总是在西方文化内部进行，表现出西方文化自

^①（美）爱德华·W. 赛义德：《东方学》，王宇根译，生活·读书·新知三联书店1999年版，第32—33页。



身的自省精神与包容性。学术“向权力言说真理”，却最终无法超脱个人化的经验表述与文化语境。

理论发生的文化语境，决定理论的意义。《东方学》在西方文化内部揭示西方帝国主义文化中的东方主义霸权，与在西方文化之外进行后殖民主义文化批判，意义有所不同。后殖民主义理论在西方文化内部，表现的是开放、宽容的跨文化对话精神，但在其他文化系统内，尤其是自发认同“东方”的文化系统中，这种开放的批判精神，就可能演变成褊狭、封闭、狂热的民族主义态度。中国 20 世纪 90 年代后期开始介绍后殖民主义理论，很大程度上成为民族主义激情与新左派理论的隐喻。过分关注作为帝国主义殖民主义的一个组成部分的现代东方学，很有可能遮蔽西方文化中东方主义的另一个侧面，那个自由开放、谦逊豁达、自我批判的侧面。

西方文化中有两种东方主义：一种是否定的、意识形态性的东方主义，另一种是肯定的、乌托邦式的东方主义。作为一种社会知识或社会想象，意识形态的功能是整合、巩固权力，维护现实秩序；而乌托邦则具有颠覆性，超越并否定现实秩序。^① 两种东方主义，一种在建构帝国

^① 乌托邦是否定现实秩序的，而意识形态的功能是维护现实秩序的。曼海姆对人类知识进行的社会学分析发现，一切知识，不管是自然科学还是社会科学，或多或少，都不可能是纯粹客观的，其想象性的内在逻辑起点，或者是乌托邦的，或者是意识形态的，其差别只在于知识与现实秩序之间的关系。乌托邦是否定现实秩序的，而意识形态的功能是维护现实秩序的；乌托邦指向未来，而意识形态巩固过去。乌托邦与意识形态，在历史过程与逻辑结构中，都是一对相互对立而又相互依存转化的范畴，与现存秩序一致的统治集团决定将什么看做是乌托邦（一种不可能实现的思想）；与现存秩序冲突的上升集团决定将什么看做是意识形态（关于权力有效的官方解释）。如果上升集团随着社会历史的变动成为统治集团，它曾经拥有的乌托邦在一定程度上就变成意识形态。在具体的历史过程中，乌托邦可能转化为意识形态，而意识形态也可能取代乌托邦。曼海姆依旧在“知识”意义上分析乌托邦与意识形态，而保罗·利科尔则直接将乌托邦与意识形态的分析运用到社会想象中。因为知识本身就在表述人们与现实存在的想象关系，直接用社会想象可以避免传统的认识论的真假之分，就像阿尔杜塞用想象定义意识形态（意识形态是“表现系统包括概念、思想、神话或形象，人们在其中感受他们与现实存在的想象关系”）。利科尔指出，社会想象实践在历史中的多样性表现，最终可以归结在乌托邦与意识形态两极之间。乌托邦是超越的、颠覆性的社会想象，而意识形态则是整合的、巩固性的社会想象。社会想象的历史运动模式，就建立在离心的超越颠覆与向心的整合巩固功能之间的张力上。参见（德）卡尔·曼海姆：《意识形态与乌托邦》，黎鸣、李书崇译，商务印书馆 1999 年版，第四章；又 *Lectures on Ideology and Utopia*, by Paul Ricoeur, edited by George H. Taylor, New York: Columbia University Press, 1986, pp. 194—197。

主义的政治经济与文化道德权力,使其在西方扩张事业中相互渗透协调运作;另一种却在拆解这种意识形态的权力结构,表现出西方文化传统中自我怀疑、自我超越的侧面。我们并不否定后殖民主义理论对东方主义的批判,只是想补充丰富这种理论,使学界在后殖民主义文化批判的激进潮流中,不至于忽略另一种东方主义的意义,忽略西方文化中开放博大、高贵谦逊的品质。两种东方主义如何构成西方文化扩张性格的内在张力与活力、多样性与复杂性,这才是我们在现代化语境中真正值得反思借鉴的。

西方对东方的知识与想象,多面含混、复杂矛盾,不是一种单一的知识体系或单一的知识与权力的协作关系可以说明的。在后殖民主义批判的褊狭霸道的帝国主义意识形态性的东方主义之外,还有另一种东方主义。这种东方主义仰慕向往东方、美化神化东方,将东方想象成幸福与智慧的乐园。其历史一直可以追溯到古希腊的东方传说与基督教的人间乐园神话中。中世纪晚期西方传说的“长老约翰的国土”、马可·波罗那一代西方旅行者描述的人间乐园般的大汗治下的契丹与蛮子、文艺复兴时代流行的大中华帝国形象,塑造了另一种东方主义想象传统,直到启蒙运动时代的哲学家将中国当做欧洲启蒙的楷模,连西方一贯排斥仇视的伊斯兰文化,如今也成为西方文化进行自我批判的尺度与楷模,著名如让·查丹的东方报道和孟德斯鸠的《波斯人信札》。

肯定的、乌托邦式的东方主义,已经成为西方现代性精神的一部分,与现代理性深刻的怀疑精神、危机意识相关。西方仰慕向往的幸福而智慧的东方,在19世纪已经从中国移到印度,梵文经典的发现兴起了一场所谓的“东方文艺复兴”^①。如果说中国曾经昭示西方一种政教

^① 东方文艺复兴的说法,来自于法国学者、作家 Raymond Schwab 的一本书的书名 *La Renaissance Orientale*(《东方文艺复兴》,Paris, 1950)。Raymond Schwab 认为,19世纪西方对印度梵文经典的发现,在西方文化思想史上的革命意义,不亚于文艺复兴对古希腊古罗马典籍的发现。他的著作不仅追述了西方知识界对梵文、印度哲学与佛教、印度教的系统研究过程,而且还具体分析了印度思想如何最终构成欧洲文化传统的一部分。英译本见 *The Oriental Renaissance: Europe's Rediscovery of India and the East, 1680—1880*, trans. by Gene Patterson-Black and Victor Reinking, New York, 1984。



乌托邦,可以为入世的批判;印度启示西方的,则是一种精神乌托邦,具有超世的灵性。20世纪初在所谓的“西方衰落”的思潮背景下,种种社会危机意识与美学哲学上对现代工业文明的反思与批判,都开始古老的东方寻找启示与救赎的希望。^①西方历史上贯穿始终,一直存在着另一种东方主义,一种仰慕东方、憧憬东方、渴望从东方获得启示甚至将东方想象成幸福与智慧的乐园的“东方主义”。20世纪后期,民族独立运动与共产主义运动中的东方,再次成为西方左翼知识分子的政治期望。当年启蒙哲学家向往的孔教乌托邦,成为“毛主义”乌托邦,寄托着西方激进思想对社会公平正义、进步与繁荣的向往^②。在西方历史上,肯定的、乌托邦化的东方主义,可能比否定的、意识形态性的东方主义历史更悠久、影响更深远,涉及的地域也更为广泛。它展示了西方文化面对东方或世界的特有的开放与包容性的侧面,也令我们思考西方文化的正义与超越观念以及自我怀疑自我批判的精神。

三

超越西方发起的后殖民主义文化批判话语,是汉语学术界跨文化研究的当务之急。西方文化传统中有两种东方主义:肯定的、乌托邦式的东方主义与否定的、意识形态性的东方主义。两种东方主义共同存在于西方文化传统中,最终构成西方现代性外向精神的两个侧面,谁也不可能完全取代谁。赛义德的《东方学》发动的后殖民主义文化批判,关注西方文化如何在帝国主义意识形态体系中,构筑出一个低劣的、被动的、堕落的、邪恶的东方形象,使东方成为西方观念与权力的“他者”。这种东方主义是否定的、意识形态性的东方主义,它不仅生产

^① J. J. 克拉克在《东方启蒙》一书中详细介绍了20世纪初西方突然兴起的一种东方热情。这种热情表现在艺术、哲学、宗教、科学甚至生活情调等各个方面。印度哲学对非理性哲学、中国诗歌对意象派诗歌、日本与中国的绘画对现代画派,都有重要的影响。详见 *Oriental Enlightenment: the Encounter between Asian and Western Thought*, by J. J. Clarke, London and New York: Routledge, pp. 95—180, Part iii, “Orientalism in the Twentieth Century”。

^② 周宁:《东风西渐:从孔教乌托邦到红色圣地》,《文艺理论与批评》2003年第1期。

出一种文化与物质霸权，而且还培养了一种文化冷漠与文化敌视。后殖民主义文化批判，虽然揭示了西方的自由主义传统中隐蔽的思想霸权，具有激进的批判意义，但也难免片面偏激，遮蔽了西方文化传统中对东方的另一种态度、另一类知识与想象，那是一种景仰求知东方、美化亲和东方的东方主义。

赛义德严格将自己的研究领域限定在 19 世纪以后英、法、美对阿拉伯和伊斯兰世界的东方学研究范围内。^① 尽管他也感到有必要拓展东方主义论题的视域，但毕竟万分谨慎，因为一旦跨出这个范围，东方主义概念就可能受到威胁。东方主义的想象地域，大可以扩展到阿拉伯和伊斯兰世界以外，东方主义的历史甚至可以追溯到古希腊时代。但是，那样，后殖民主义文化理论所假设的东方主义的定义，就明显不适用了，比如说，如何解释 19 世纪之前伊斯兰东方以远，西方从马可·波罗时代开始连续五个世纪对中国的崇拜与美化？然而，这只是问题的一个方面，另外，更重要的是，即使在赛义德严格限定的研究范围内，东方主义也有另一种表现，19 世纪西方的“东方文艺复兴”，就出现在赛义德批判的东方学的同时代。伯纳德·刘易士曾用雷蒙·施瓦伯的著作《东方文艺复兴》质疑赛义德的《东方学》，认为不仅在研究范围上

^① 赛义德对自己的研究领域有清晰的界定：“我的出发点是：英、法、美对作为一个整体的东方的经历；什么样的历史和学术背景使这一经历得以发生；这一经历的性质和特征是什么。我将这一已经受到限定（但仍然过于宽泛）的问题再次限定到英、法、美对阿拉伯和伊斯兰——它们在长达千年的时期内共同代表着东方——的经历上，这样做的原因我待会儿再加说明。做此限定之后，东方有相当大的一部分——印度、日本、中国以及其他远东地区——似乎被排除在外，这并不是因为这些地区过去不重要（它们显然一直很重要），而是因为人们在讨论欧洲在近东或伊斯兰的经历时完全可以不考虑其在远东的经历。”（爱德华·W. 赛义德：《东方学》，王宇根译，第 22 页）赛义德也试图扩大东方主义论题的视域。《东方学》出版 5 年以后，他开始撰写《文化与帝国主义》，他在谈到该书的写作宗旨时说：“自那以来，我一直潜心于撰写该书。我在《东方主义》里提出的论点，仅限于中东地区，这些论点后来在不少人类学、历史和区域研究领域的著作里得到进一步引申和发挥。于是，我也打算扩充《东方主义》的论点，描写现代西方本土与海外殖民地之间的关系，并从中找出更具普遍性的模式。”（爱德华·W. 赛义德：《赛义德自选集》，谢少波、韩刚等译，北京：中国社会科学出版社 1999 年版，第 162 页）赛义德的《文化与帝国主义》写了 10 年，1993 年问世的《文化与帝国主义》将东方主义话语批判从伊斯兰世界扩展到印度、澳大利亚、拉美，但在空间上还是没有扩展到东亚——中国和日本，在时间上也没有推到 19 世纪以前。



过于褊狭,没有理由仅限于伊斯兰东方,更没有理由将德国的东方学排斥在外;而且,赛义德的研究观念与方法也过于褊狭,遮蔽了另一种东方主义,那种在西方文化史上从未间断的、仰慕东方甚至将东方想象成幸福与智慧的乐园的“东方主义”。^①

两种东方主义,构成西方现代世界性扩张的两个精神侧面。这两个精神侧面:一表现为霸道的、褊狭的、傲慢的沙文主义与种族主义态度;一表现为谦逊的、开放的、反思的相对主义与怀疑主义态度。西方现代文明的真正活力,也就在于这种相互对立相互包容的文化结构中。后殖民主义文化批判遮蔽了另一种东方主义,也就遮蔽了西方现代性的一个重要精神侧面。西方对东方的知识与想象,是一个复杂多面的矛盾体,两种东方主义代表着这个矛盾体的两极,赛义德不是不承认另一种东方主义的存在,而是不承认另一种东方主义的诚意与自足性^②。超越赛义德的《东方学》的假设与范围,可以发现西方文化中更广阔深刻、更悠久复杂的东方主义内容,可以进一步理解西方现代文明的一种精神动力或背景。

西方文明的扩张性格的物质与精神两个侧面,经常表现出相反的倾向,一方面贪婪地掠夺征服,另一方面谦逊地仰慕借鉴。表面上看,这两种倾向相互矛盾,实际上,在西方文明的有机结构中却相辅相成。肯定的、乌托邦式的东方主义,使西方文化不断扩张不断调节改造自身,赋予西方文化一种虔诚热情、博大谦逊的精神;否定的、意识形态性的东方主义,使西方在动荡变革中不至于迷失自我,始终充满自信与尊严,表现出西方文化坚守自定、完整统一的文化传统。相互矛盾而又相辅相成的两种东方主义,才构成西方文化的全面的东方态度甚至世界观。后殖民主义文化批判,已经过分关注西方否定的、意识形态性的东方主义,我们希望提醒人们注意那个肯定的、乌托邦式的东方主义侧面及其在西方文化整体结构中的意义。

^① 参见“The Question of Orientalism”, by Bernard Lewis, *Orientalism: A Reader*, edited by A. L. Macfie, Edinburgh University Press, 2000, pp. 249—270。

^② (英)巴特·穆尔-吉尔伯特:《后殖民理论》,陈仲丹译,南京大学出版社2001年版,第58—59页。

后殖民主义文化批判在不同的文化语境中有不同的意义。在它产生的西方文化语境中,后殖民主义文化批判意味着西方文化自身的开放与包容性以及自我反思与批判的活力。而在那些后殖民或后半殖民的社会文化中,却可能为褊狭的文化保守主义与狂热的民族主义所利用,成为排斥与敌视西方甚至现代文明的武器。20世纪90年代中期开始,后殖民主义文化批判理论被介绍到中国,成为一时显学。学人们忙着搬弄理论,却忽略了知识分子应有的现实关怀。在中国的现代化文化语境中一味批判那种否定的、意识形态性的东方主义,很容易培育一种文化自守与封闭、对立与敌视的民族主义情绪,甚至使前现代或反现代的狂热愚昧的本土主义与后现代新锐奇幻的新左派理论,在后殖民主义文化批判热潮中不伦不类地结合起来。

四

超越后殖民主义文化批判,首先应该清算其哲学前提。传统的东方主义的思维模式是二元对立的,东方与西方、文明与野蛮、殖民者与被殖民者,人们认识世界、认同自身的基本方式是在差异基础上确立自我与他者的关系,建立由不同文化、种族、国家构成的世界秩序。这个世界秩序的文化逻辑具有认识与价值的双重含义。首先,被绝对化的二元对立的差异关系,构成人类社会象征与意识形态系统的意义的基本原则。差异原则表现在文化身份认同上,便是“我”与“他”之间的差异关系。自我身份是通过与他者构成的差异关系确立的。其次,差异的世界同时也是等级的世界。任何一种文化,都是在遭遇不同文化并区分、评价不同文化中确立自身的道德核心。因此,差异与认识的世界同时也是等级与价值的世界。

后殖民主义文化理论批判东方主义的文化霸权,却同时又在同一东西方二元对立框架内思考问题,不仅认同了这个框架,也认同了这个框架内所包含的对立与敌意。赛义德揭示了东方主义的话语霸权的危险性,但并没有提出超越这一话语的可能途径。如果东方学表述的并不是“真实的东方”,东方学创造了一个自己的东方,那么,



那个假定的“真实的东方”是否可以言说？由谁来说？如果西方无法认识东方，东方自身就可以认识、言说自身吗？如果东方主义是西方甚至世界现代性规划(Project of Modernity)的组成部分，超越现代性的现代主义与后现代主义，提供了批判的动力但没有提供建设的前景。后殖民主义文化批判不仅为“西方主义”留下了位置、准备了冲突的想象性资源，而且，还潜伏下两种危险：一是带有愚昧主义的本土主义倾向的反现代化的危险；二是鼓励一种文化自大与封闭的民族主义狂热的危险。

东方主义话语建立在东西方二元对立的世界秩序原则上，强调差异与对立。超越东方主义的途径不是在二元对立的格局内，从一方转向另一方，从西方转向东方，而是采取一种强调同一与连续性的态度，强调世界历史发展中不同文明互动的关系，强调不同种族、文明之间的所谓“跨文化空间”或“跨文化公共空间”的发展动力，强调不同文明之间的分野(Demarcation)不仅是相互对立与排斥的过程，同时也是超越界限、互通有无、互渗融会的过程。超越东方主义的真正出路是倡导一种全球意识的、跨文化的文化间性伦理。用全球主义取代东方主义或西方主义，奠定全球伦理基础，不仅要破除东西方地缘政治与文化的偏见束缚，也要破除狭隘的民族主义、国家主义偏见。从东方主义到全球主义，这是超越东方主义的起点。

学术根植于问题之中。不同研究范型的出现与转换，关键意义在于它如何以专业的方式介入现实问题。产生自西方民族国家体系确立时代的比较文学学科，本身就是民族国家意识形态的产物。影响研究的真正命题是确定文学“宗主”，特定文学传统如何影响他人，他人如何从“外国文学”中汲取营养并借鉴经验与技巧。平行研究兴盛于冷战时代，试图超越文学关系的外在的、历史的关联，集中探讨不同文学传统的内在的、美学的、共同的意义与价值。后殖民主义文化批判试图颠覆

比较文学研究的价值体系,却没有超越比较文学的理论前提。^① 因为比较研究尽管关注不同民族、不同国家文学之间的关系,但其理论前提却是:不同民族、国家的文学是以语言为疆界的相互独立、自成系统的主体。而且,比较文学研究总是以本国本民族文学为立场,假设比较研究视野内文学之间的关系,是一种自我与他者的关系,只不过“影响研究”表示顺从与和解,后殖民主义文化批判强调反写与对抗。对于“他性”的肯定,依然没有着落。

当今时代比较文学研究的真正问题是,如何回应全球化时代文明与文明之间、民族与民族之间、国家与国家之间、人与人之间的对话与和谐的问题。后殖民主义文化批判关注的是不同文化间关系中的陷害与屈辱、冲突与危险的一面,却没有提供一种交往理性、对话精神的可见性前景与可能性方向。因为不超越主体立场的比较研究,就无法开展立足“文化间性”的跨文化研究。全球化时代的文化问题,不是不同文化体系的接触与影响、对峙与冲突,而是文化的互参与融合。每一种文化都应该具有一个充满活力的开放的空间,它时刻准备跨越本文化的实在论与本质主义藩篱,向他种文化开放,进入深层的、内在的对话。文化间性的合理秩序是一种“我与你”的“对话”秩序,我中有你,你中有

^① 陈燕谷指出比较文学的发展“与当时世界的政治、经济和文化状况密切相关”,历史上比较文学已经出现过三种研究模式,“所谓的影响研究发端于民族国家在欧洲得到确立的时期,其背后的推动力就是现代民族主义。‘莎士比亚在德国’、‘歌德在法国’曾经被讥笑为‘文学贸易’,但的确是这种模式的比较研究的经典性课题。第二个阶段叫平行研究,是冷战时期的主导性研究模式。这个时期的文学研究最忌讳政治、经济或意识形态等‘外在因素’的干扰,所以比较文学致力于不同文学的‘内在价值’的比较,相应流行的就是‘莎士比亚与汤显祖’一类的题目。继之而起的新模式没有一个公认的名称,但是和所谓的后殖民批评有着明显的关系,甚至可以把后殖民批评称为比较研究的第三种模式。这种模式从后结构理论吸取了‘话语’、‘权力’等概念,致力于清算伴随着资本主义扩张的帝国主义和殖民主义,尤其是其文化方面的问题。这种批评的所谓‘后’字既有‘反对’的意思,也有‘在……之后’的意思。现在也许有理由提出比较研究的第四种模式,也就是‘新帝国治下的比较研究’。后殖民批评的假设前提是正式的帝国/殖民主义时代已然成为历史。在第二次世界大战之后这一点已经成为普遍的共识,当时不同政治阵营能够加之于对方的最严厉的谴责莫过于‘帝国主义’了。这种共识是后殖民批评能够立于不败之地的先决条件,当‘帝国’去而复返,上述先决条件不复存在,自然意味着后殖民批评不再具有不证自明的有效性。今天这种情况正在发生,比较研究必须在新帝国条件下重新界定自己的任务和方向”。参见陈燕谷:《比较文学与“新帝国文明”》,《中国社会科学院院报》,2004年2月24日。



我,“当‘他者’在我之中不会感到被视为异己,我在他者之中也不会感到被视为异己……”^①。

五

超越后殖民主义文化批判,探寻真正的“中国问题”与“中国方法”,意味着一次新的学术转型。从比较文学进入跨文化研究,从“影响研究”、“平行研究”到“间性研究”,学术思想的真正挑战来自不同文学与文化传统相遇时的“跨越的”、“主体间性”(Trans-and Cross-, Inter-subjective)的问题。而这也正是汉语学术界面对西方现代性主流思潮与后殖民主义文化批判的必需的反应。

雷蒙·潘尼卡深入思考过“文化间性”问题。在当今世界文化冲突与文化互渗的时代,人类对异己文化的五种态度:排外论、包容论、平行论、互相渗透论、多元论,其中互相渗透论与多元论似乎更接近于理想状态。而实际情况并非如此,互渗共存的境界很好,但实际上难以实现,不同文化之间本质上具有不相容性与不可通约性;而多元论的本质是一元论的宽容态度,当今世界具有统治性的文化是西方现代科技文化,它表面上具有理性的宽容的多元文化态度,在经济全球化浪潮中不断被提倡,在美国、加拿大、澳大利亚等移民国家用来平衡社会的种族结构,但事实是,不管如何多元共荣,在西方现代科技文化主导的全球化浪潮中,不管是伊斯兰文化、印度文化、中国文化,还是印第安人文化、毛利人文化,都将必然溶解到西方现代科技文化中。而唯一的出路是一种跨文化的间性智慧,将他种文化当做另一个自我,相互沟通、理解、渗透、建构,激发各自的文化创造力。^②

“间性哲学”构成跨文化研究的理论基石。如果说比较文学已经经历了“影响研究”、“平行研究”两种模式,呼之即来的第三种模式是“间性研究”。准确地说,“后殖民主义批评”模式只是从“平行研究”到“间

^① (西)雷蒙·潘尼卡:《宗教内对话》,王志成、思竹译,宗教文化出版社2001年版,第11页。

^② 有关雷蒙·潘尼卡的文化间性哲学与对话理论,可参见(西)雷蒙·潘尼卡:《宗教内对话》;思竹:《巴别塔之后:雷蒙·潘尼卡回应时代挑战》,宗教文化出版社2004年版。

性研究”转型的过渡形式,因为研究的理论前提并没有改变。跨文化研究进行的“间性研究”是人类文化通往间性智慧的理性途径。跨文化研究站在文化间性的乌托邦立场上,研究不同文学与文化传统之间的交流与对话、互参与建构的方式,反思并质疑不同文学惯例与文化传统的基础;拓展文化间开放的空间,深入到文化间性空间的内在对话层面,思考文化的语言问题,逻各斯(Logos)与迷索斯(Mythos)的问题。语言是存在之屋也是对话之屋。以文学为路径,思考文化间性的语言基础,是文学的跨文化研究最富挑战性的使命。

如何超越后殖民主义文化批判的解构与对峙,进入跨文化研究的间性创造境界?本套丛书从不同路径、选择不同个案、从跨文化角度思考当代中国文化的问题。跨文化形象学研究提出“中国形象”的问题,西方的中国形象史研究建立在“异域形象作为文化他者”的理论假设上,在西方现代性自我确证与自我怀疑、自我合法化与自我批判的动态结构中,解析西方现代的中国形象;在跨文化公共空间中,分析中国形象参与构筑西方现代性经验的过程与方式。亚洲不同国家的中国形象,不仅意味着该国与中国的双向文化想象关系,更重要的是意味着不同东方国家面对西方现代性进行彼此参照、自我确证的三角关系,其中西方现代性具有覆盖性与宰制力量,东方国家在“彼此东方化”中将自身与对方同时置于西方现代性的他者地位;东方的中国形象成为西方的中国形象话语的再生产形式。跨文化研究的全球化背景提出全球伦理的问题,而生态问题是目前最紧迫也最重要的。王志成、思竹在《走向第二轴心时代的跨文化研究》一文中总结当前跨文化研究的三种进路:“一是以生态等基本生存问题为基础和核心的研究进路;二是以诸传统的相互对话和共同转变为手段和目标的研究进路;三是以当代生活为中心进行全新创造的研究进路。”^①本套丛书的论题分别属于这三种不同的进路并关注三种进路呈现的问题。

比较文学从“影响研究”到“平行研究”再到“间性研究”,每完成一

^① 参见程竺(王志成、思竹):《走向第二轴心时代的跨文化研究》,《浙江大学学报》(人文社会科学版)2004年第6期。



次转型,每向前跨进一步,都有深刻的现实问题根源。“间性研究”模式出现的问题根源,在于全球化时代导致的文化困境。自500年前发现新航路,从那一刻起,人类就已别无选择,只能以地球为共同的祖国,将人类命运捆绑在一起,荣则共荣,毁则俱毁。任何一种文化都不可能像孤岛那样生存,必须面对彼此间的误解与理解、冲突与融合;任何一种文化都必须面对西方现代文化的冲击与挑战,回答“活,还是不活”的哈姆莱特式追问。而唯一的出路是邀请“我”与“你”,在文化间性的创造性空间进行“地域性协商”的深层对话,谋求文化共生共荣的前景。比较文学研究,也必须以专业的方式,参与这一问题的思考。建立在本质主义实在论假设上的比较研究,将被建立在文化间性哲学基础上的跨文化研究所取代,而跨文化研究本身就是文化间性哲学的实践形式。

超越后殖民主义文化批判,确立跨文化研究的中国问题与中国方法,回应中国文化自觉与文明崛起的时代问题。在全球化多元文化共生的环境中思考现代中国文化自觉的问题,重要的不是高谈多元共处、多极均衡、和谐发展的理想,而是认清现实,积极面对文化多元主义背后的西方现代文化一元主义的强势冲击,焕发现代中国的文化创造力;不是一味到古代中国思想中寻找复兴的资源与灵感,从后殖民文化的西方中心主义滑到大国崛起梦幻的东方中心主义,而是勇敢地开放自身文化,向文化间性的自由乌托邦跃进,占领文化的间性空间,使它成为文化自我的一部分,激活自身的创造力。人类历史上最富文化创造力的时刻,都是文化间性空间最为开放的时刻,不论是文艺复兴、启蒙运动时代的欧洲还是春秋战国与盛唐时代的中国。我与你,跨文化的深层对话,是让我在你中做客,也让你在我中做客,从异乡到异乡,像从家到家。中国文化自觉的资源与动力不在发掘自身的传统,而在发现跨文化的间性乌托邦。

真理在路上。先知总是那些从异乡或另一个世界回来的人。

(周宁博士,厦门大学闽江学者特聘教授,博士生导师,中文系主任)

第一章

大众文化与异国形象塑造

关于大众文化(Mass Culture)的定义和内涵,可谓人言人殊,众说纷纭,英国大众文化研究专家约翰·斯道雷(John Storey)在《文化理论和大众文化导论》一书中概括出大众文化的六种定义:1. 大众文化是为许多人所广泛喜欢的文化。2. 大众文化是在确定了高雅文化之后所剩余的文化。3. 大众文化是具有商业文化色彩的、以缺乏辨别力的消费大众为对象的群众文化。4. 大众文化是来自人民、服务于人民的文化。5. 大众文化是社会中从属群体的抵抗力与统治群体的整合力之间相互斗争的场所。6. 大众文化是后现代意义上消融了高雅文化和大众文化之间界限的文化。^①从辞源学上来看,以下两种界说更值得注意:一是 Mass Culture, 主要指随着工业革命的进程,借助大众传播媒介,被文化工业生产出来的标准化的文化产品。二是 Popular Culture, 也叫通俗文化,强调其民间性,即为普通民众所拥有、享用和钟爱的文化。从历史演变上来讲,通俗文化要早于大众文化。作为一个与“习得文化”(Learned Culture)相对应的专门概念,通俗文化出现于18世纪晚期,由德国作家赫尔德尔(Johann Gottfried Herder, 1744—1803)明确表达出来。当时的知识分子出于对文学上新古典主义的厌恶,重新发掘民间文化,并在随后的浪漫主义文学中积极倡导。到了19世纪末20世纪初,一种新型的文化形式——大众文化出现了,并很快在欧洲各国发展起来。我们在本书中论及的美国大众文化主要包括流行小说(如犯罪小说、侦探小说)、电影、电视等。由于大众文化

^① John Storey, *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*, 2nd Edition, Georgia: University of Georgia Press, 1998, pp. 6—18.

具有广泛的娱乐功能和特定的意识形态功能,因而一国大众文化中对异国形象的塑造,流传得更广泛,产生的影响更深远。下面我们首先看看美国大众文化的功能。

第一节 大众文化的双重功能

20世纪以来,大众文化在欧洲各国迅速发展起来,并最终成为一种全球性的文化现象,而大众文化最发达的国家当数美国。之所以如此是基于以下几点原因:一是工业化、都市化的进程使美国较早步入大众社会,而大众社会是现代大众文化产生的温床。二是美国是科技高度发达的国度之一,先进的科技成果也应用到了现代传媒当中,比如电子媒介、数字媒介等对于大众文化的生产和传播都起着不可忽视的作用。三是与欧洲其他国家相比,美国缺少深厚的人文传统和文化底蕴,这使它在推进新事物时较少受到各种束缚和干扰,因而大众文化在美国更容易得到推广和普及。大众文化具有两种主要的功能:娱乐功能和意识形态功能。

一 娱乐功能

娱乐性是大众文化的主要功用和特征之一。中国古代哲人墨子曾说:“食必常饱,然后求美;衣必常暖,然后求丽;居必常安,然后求乐。”(刘向:《说苑·反质篇》)随着人类社会进入工业时代,人们在尽享物质生产的极大丰裕之后,自然会产生娱乐的需要,大众文化很大程度上满足了这种需求,电影、电视、通俗小说、录像、网络等等,都给人视觉、听觉上的新奇感和心理上的愉悦感。人们在享受这类文化消费时无需进行严肃的理性思考和价值选择,也无需面临新的是非观念、领悟力、理解力的考验,更不必承担过多的生活沉重和艰涩,伴随整个娱乐过程的是轻松、愉悦和满足。麦克唐纳曾非常通俗地说出了大众文化的娱



乐功能：“大众文化的花招很简单——就是尽一切办法让大伙儿高兴。”^①当代英美学界著名大众文化理论家约翰·菲斯克(John Fiske, 1939—)则从理论的高度对大众文化的娱乐功能进行了阐释,他认为快感是大众文化最基本的内在驱动力。菲斯克吸取了巴赫金的狂欢化理论、罗兰·巴特的符号学与身体快感理论,并通过大众电影、电视节目、摔跤等个案的具体分析,深入阐述了他的快感理论。

本书中的大众文化主要侧重于流行小说或通俗小说以及电影。

就大众文化中的流行小说来说,它于20世纪初开始刊印,20世纪30年代中叶盛行于美国,成为大众的一种重要的消遣、娱乐方式。这类小说通常售价低廉,携带方便,人们多在搭乘公共交通工具时或茶余饭后阅读,以打发旅途的无聊或填充闲暇的时光。这一时期,描写中国形象的“傅满洲”(Fu Manchu)和“陈查理”(Charlie Chan)系列小说,以报纸连载和单行本的形式,在英美国家被广泛阅读。

好莱坞电影自诞生之日起就以娱乐性为根本追求,它创造的巨额利润是美国国民经济的重要组成部分。美国人对电影的依赖是其文化的一大特色,观看好莱坞电影是美国人生活的一个组成部分。早在20世纪二三十年代,美国人均观看好莱坞电影的频率就达到每周一次的水平。随着20世纪下半叶电视和录像的广泛普及,观看好莱坞电影更是成了作为一名美国人的重要标志,许多美国青少年就是在光怪陆离的影像世界中长大的。好莱坞电影多数是不惜巨资的大制作,编剧、导演十分精心,拍摄技巧甚为高超。为了确保新片成功,好莱坞创立了明星制,重金聘请炙手可热的天王、天后巨星加盟出演。好莱坞电影娱乐性极强,其强烈的声响效果带给观众极大的感官刺激,而美轮美奂的场景也给观众以动人心魄的视觉冲击。为了赢得更多的观众,满足人们休闲、娱乐的需要,好莱坞电影的故事、人物关系一般都不复杂,它不以情节的扑朔迷离取胜,而以高潮迭起、快速变换、高度紧张的场景见长。为了达到娱乐观众、吸引观众的目的,好莱坞除了创设明星制以外,还

^① [美]丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,赵一凡等译,生活·读书·新知三联出版社1992年版,第91页。

采用“整序”的流行模式。电影的开头一般总是展现出某种美好的秩序,然后忽然出现了狂徒或者发生了谋杀案,正常的秩序遭到破坏。危急时刻,代表正义和秩序的英雄、侦探出现了,他们以无比的勇气、高超的本领和过人的智慧,将犯人击毙或捉拿归案,给观众一种恶人必将完蛋、秩序必定恢复的大团圆结局。20世纪三四十年代根据“傅满洲”和“陈查理”系列小说拍摄的好莱坞电影就采取这样的模式,前者类似于犯罪片、惊险片,后者属于侦探片。这两个形象也是早期好莱坞电影中较为典型的中国形象,他们一个是邪恶和犯罪的代表,一个是正义与法律的化身,最后总是正义战胜邪恶、法律恢复秩序。在“傅满洲”电影中,正面白人主人公内兰德·史密斯(Nayland Smith)不是挫败傅满洲,就是将傅满洲处死。在“陈查理”电影中,黄面孔的华裔大侦探陈查理总会将隐藏极深的白人罪犯揭露出来,秩序终又恢复过来。“傅满洲”和“陈查理”系列电影在20世纪三四十年代的美国广为流行,美国观众在白人警察制服中国罪犯、华人侦探揪出白人恶徒的反复演绎中,得到一种心理的安慰和满足。

总之,大众文化具有强大的娱乐功能,它一遍又一遍地用“善有善报、恶有恶报”、“有情人终成眷属”、“丑小鸭变成白天鹅”等等的世俗神话,为大众安排了文本中虚幻的主体位置,让人们暂时忘却现实中的痛楚,得到象征性的宣泄和满足。

二 意识形态功能

大众文化除了具有强大的娱乐功能外,还有着特定的意识形态功能。“意识形态”一词是18、19世纪之交,法国哲学家、经济学家德·特拉西在《意识形态》一书中首次使用的,概指观念、学说和关于人的心灵、意识的科学。作为维护社会秩序的工具,意识形态有主流意识形态和边缘意识形态之分,前者指维护现有权力结构的体制和手段,体现的是统治阶级的意志,具有相当大的权威性,是一种宰制性意识形态(dominate ideology),它融入日常生活之中,时时刻刻发挥着作用。法



法兰克福学派^①认为,大众文化由于受文化工业和传媒集团的控制,已经成为统治阶级意识形态的同谋。

一个国家对另一个国家的集体潜意识在它的大众文化中最明显地表现出来,因为精英文化太具自觉性,难以流露出民间的共同意识,只有透过流行小说、电影、电视这些大众文化媒介,才可能体会到一个民族对另一个民族不自觉的看法。美国大众文化中对华人形象的塑造渗透着浓厚的意识形态内涵。我们先来看看美国文学杂志上的早期华人形象。

曾参与写作《妖魔化中国的背后》一书的吴剑平这样说:“任何一套价值体系的确立和巩固都需要异己力量做替罪羊……这种对立物可以是外部的假想敌人,也可以是本国的新移民。”^②19世纪下半叶以后,由于美国经济发展的需要,一大批新移民进入美国,其中有大量的华人移民,他们采矿、修铁路、垦荒、种植,为美国西部大开发做出了不可磨灭的贡献。但在铁路完工、金矿采尽之后,许多华人失去了工作,为了生存,他们愿意以极低的工资去干白人不愿意干的任何脏活、累活,而美国白人反而认为华人抢了他们的饭碗,呼吁政府于1882年通过了“排华法案”,在各方面歧视、侮辱华人。美国的大众文化由于与生俱来的意识形态功能,不断地配合官方的旨意,从负面来描写中国,丑化华人形象。例如《胡蜂》(*The Wasp*)杂志在1881年刊登了一幅丑化华人的漫画,并配文说道:“鲁莽的蒙古人在这个国家的同类,像猴子一样见样学样,他垄断了雪茄和洗衣行业,并对困窘的对手露出狡猾而胜利的微笑,他要将所有商业部门的金钱和权力都集中到自己手中。”^③在种族与文化方面,美国公共舆论工具则大肆宣扬美国文化是先进文明的代

^① 法兰克福学派是以德国法兰克福大学“社会研究中心”的社会科学学者、哲学家、文化批评家为中心组成的学术社群,被认为是新马克思主义学派的一支。其主要人物包括第一代的阿多诺(Theodor Adorno)、马尔库塞(Herbert Marcuse)、霍克海默(Max Horkheimer),以及第二代的柏格(Peter Burger)、弗洛姆(Erich Fromm)、哈贝马斯(Jurgen Habermas)等人。

^② 吴剑平:《好莱坞银幕上的中国人》,《天涯》,2000年第2期。

^③ Philip P. Choy, Lorraine Dong & Marlon K. Hom, *Coming Man*, Seattle and London: University of Washington Press, 1995, p. 91.

表,中国文化是“过时的传统”^①;“中国文化低劣,华人形体怪诞,道德沦丧,是致命病菌的携带者”^②等等。

美国小说中对华人移民的描写最早出现在19世纪六七十年代的美国边疆故事中,根据伍家球的统计,当时描写华裔的小说主要登载在旧金山的两个文学杂志上:《陆路月刊》(*Overland Monthly*, 1868—1875, 1883—1935)和《加州人》(*Californian*, 1880—1882),在这两个杂志上面发表的八十一篇短篇小说中,就有六十九篇是关于华人的故事,^③当时比较有名的边疆作家有哈特(Bret Harte)、米勒(Joaquin Miller)、毕尔斯(Ambrose Bierce)等人。虽然这一时期美国社会对华人移民存在着许多负面看法,比如狡猾、相貌雷同、



1-1 《胡蜂》杂志上的漫画

道德低下、赌博、抽大烟等等,但文学作品中对华人的描写基本上还是持同情与宽容的态度,比如在哈特的小说《异教徒李顽》(*Wan Lee, the Pagan*, 1874)中就有这样一段描绘华人移民商人的话:

在我描绘他之前,请诸位读者从脑海中抛弃任何来自哑剧的关于中国人的观念。他不是穿着嵌有皱褶、缀有小铃铛的漂亮灯笼裤——我从未见过中国男人有这样的穿法;他也

① Philip P. Choy, Lorraine Dong & Marlon K. Hom, *Coming Man*, Seattle and London: University of Washington Press, 1995, p. 102.

② Ibid., p. 111.

③ William F. Wu, *The Yellow Peril: Chinese Americans in American Fiction, 1850—1940*, Archon Books, 1982, p. 41.



没有习惯性地把食指伸在胸前,与身体垂直;我也从未听他说过神秘的中国话,或盛怒之下跳来跳去。总的来说,他是一位相当庄重、威严、有教养的绅士……讲一口流利的法语和英语。简而言之,我怀疑你们是否能在旧金山的基督徒商人中找到一位同这个异教徒商人相媲美的人物。^①

但随着美国官方排华情绪的滋长,美国文学中对华人的描写也开始转向负面的渲染。1877年哈特和马克·吐温合写的剧本《阿辛》(*Ah Sin*)就是迎合美国白人社会对华人的排斥和诋毁的想象之作,剧中将华人阿辛描写成“黄疸病人的斜眼”、“大舌头的蠢蛋”、“道德的毒瘤”、“难以解决的问题”,他最大的本领就是“像猴子一样模仿别人”。^②而随着自然主义在19世纪末20世纪初的美国文坛产生较大影响,一些受此倾向影响的作家,如皮尔顿·杜诺(Pierton W. Dooner)、罗伯特·沃尔特(Robert Wolter)、弗兰克·诺里斯(Frank Norris)等人,从生理和遗传入手,认为中国人在生物学上就比白人低劣,尤其是诺里斯,他笔下的中国移民多是一些懦弱的坏人,或是斧头帮杀手。他在小说《莱蒂夫人号上的莫兰:加州海岸历险记》(*Moran of the Lady Letty: A Story of Adventures of the California Coast*, 1898)中,将来自广州的三邑人描写为“冷漠”、“面孔呆滞木讷”、“鱼一样的眼睛斜睨着”,^③而来自广州的四邑人的“面孔就像那些高级的类人猿:脸的下半部——下巴、唇、牙齿全都突出来”,“眼睛小而亮,前额皱纹很多,像是未老先衰。他们通常的表情是类人猿的那种狡黠,还有一种全然缺乏勇气的狰狞”。^④而将白种人和黄种人放在一起描写,更突出了白种人的高贵和黄种人的低劣:“那个男人,黄种人,矮小,干瘪,面色枯黄,表

^① William F. Wu, *The Yellow Peril: Chinese Americans in American Fiction, 1850—1940*, Archon Books, 1982, p. 14.

^② James S. Moy, *Marginal Sights: Staging the Chinese in America*, Iowa: University of Iowa Press, 1993, p. 26.

^③ William F. Wu, *The Yellow Peril: Chinese Americans in American Fiction, 1850—1940*, Archon Books, 1982, pp. 98—99.

^④ Ibid., pp. 99—100.

情诡秘，像一个怪异而令人难以理解的生物，濡染着东方所有的神秘、紧张、局促；而那个姑娘，盎格鲁—撒克逊人，北方人的女儿，高大，金发碧眼，骨骼粗壮，直率、坦白，性格单纯，像白昼一样明朗。”^①

作为美国自然主义的代表人物之一，诺里斯受美国排华政策和白人至上思想的影响，对中国移民怀有诸多偏见，对唐人街采取一种自然主义的猎奇描写，影响到后世作家对中国形象的负面塑造。1900年，印度籍美国作家多勒(C. W. Doyle)在短篇小说集《钟龙的阴影》(*The Shadow of Quong Lung*)中，虚构了唐人街的犯罪首领钟龙的邪恶形象：“我的影子所到之处，万物都会枯萎，我不但是文学硕士，还是灾难大师。”^②这一邪恶的形象成为后来风靡欧美的“傅满洲”形象的原型。

1913年，英国作家萨克斯·罗默(Sax Rohmer)创作了第一部“傅满洲”小说——《神秘的傅满洲博士》(*The Mystery of Dr. Fu-Manchu*, U. S. Title: *The Insidious Dr. Fu-Manchu*)，塑造了一个长着莎士比亚的额头和撒旦的脸、集东方民族所有的残忍于一身的华人形象。此后罗默围绕着这一人物写了十多部长篇小说，并在二战后定居美国，使傅满洲的故事深入到美国的大街小巷。

陈查理是1940年之前美国文学中较为正面的华裔主角，也是对邪恶的傅满洲形象的矫正。1925年，美国作家厄尔·德尔·比格斯(Earl Derr Biggers)受檀香山一个华人侦探所启发，创造出陈查理这一华人形象，他先是出现在《星期六晚邮报》(*Saturday Evening Post*)的专栏里，随后以单行本的形式与读者见面，人们喜欢上了这个谦卑、温和、睿智的华人侦探，他总是能把隐藏极深的罪犯侦察、推理出来。

陈查理和傅满洲代表截然不同的亚洲人形象，傅满洲高、瘦，肤色黄黄，陈查理矮、胖，粉面盈盈；前者面目可憎、令人畏惧，后者温和、善良，是美国人心目中的“模范移民”；傅满洲操一口漂亮、标准的英语，陈查理则不时地犯语法错误。尽管有着强大的反差，但是这两个形象都是被美国主流社会边缘化的华裔男子，是缺乏男性气概、“非性化”、从

^① William F. Wu, *The Yellow Peril: Chinese Americans in American Fiction, 1850—1940*, Archon Books, 1982, p. 100.

^② Ibid., p. 109.



属性的典型,带有种族歧视和性别歧视的内涵,并通过纵向的继承,对此后美国文学中华人男性形象的塑造产生了持久的影响。

不仅美国小说、杂志中的早期华人形象带有浓重的意识形态色彩,好莱坞电影在塑造中国形象时,也明显地灌注着意识形态内涵。

好莱坞电影的功能主要是提供娱乐,但娱乐从来不可能是单纯的,好莱坞电影与美国的社会和政治有着不可分割的联系,它既是娱乐品的生产基地,也是美国政治的宣传机器,始终在不遗余力地维护着美国的现存秩序和全球霸权,宣扬美国至上的价值观和美国中产阶级的生活方式。

美国是个多民族的国家,白人至上的种族主义意识极为严重,因而对有色人种和非主流文化进行思想和行为上的改造,一直是美国文化制品的一大任务。19世纪后半期,随着大批移民进入美国,好莱坞电影充当了改造与驯化有色人种移民、宣扬美国种族优越的急先锋,而当时在美国的中国移民,也成了美国种族主义文化的牺牲品。我们来看一看好莱坞电影中的中国和中国人。好莱坞银幕上的中国和中国人形象虽然随着中美关系的变化有过升降起伏,但某些早期简单化的看法一直主宰着美国公众心目中的华人形象。

好莱坞电影早在19世纪末20世纪初的默片时代就开始了对华人的刻画。1894年,美国拍摄了一部近半小时的无声片《华人洗衣铺》(*Chinese Laundry Scene*),以闹剧的形式展示一名中国男子如何想方设法摆脱爱尔兰警察的追捕。这一时期的华人形象极具漫画性和猎奇性,瓜皮小帽、拖地的长辫子和藏污纳垢的长指甲是被着力夸大的特征。唐人街在早期的美国电影中也被描写成滋生罪恶的场所:黑帮猖獗,妓女遍地,走私、吸鸦片、赌博盛行,这一印象被后来的好莱坞电影恣意利用,直到20世纪80年代的《龙年》(*Year of the Dragon*, 1985)仍未超离这个传统,里面的唐人街依旧是黑帮活动猖獗,贩毒、杀人等恶性事件频频发生,表面的繁荣、艳丽背后隐藏着龌龊和罪恶。好莱坞电影将白人主人公树立为典范、榜样,褒奖他对美国主流价值忠心耿耿,而其中的华人则是为了确立这些价值观的合法地位所需要牺牲的对象。

如此看来,美国的影视媒体从一开始就主宰着描述华人的“话语权”,华人形象的演绎完全基于白人主流社会的利益要求和“期待视野”。作为美国大众文化塑造中国形象的一种套路,这种情形几乎持续了整个20世纪。下面我们简要讨论几个在西方影响较大的好莱坞华人形象。

20世纪20年代中期,好莱坞电影已经颇具规模,表现异国情调的东方影片开始流行,各种华人形象涌上好莱坞银幕,其中最有影响的是陈查理系列和傅满洲系列,这两大系列均由小说改编而来。

从1925年将美国通俗小说家比格斯的《没有钥匙的房间》(*The House Without a Key*)改编成同名默片电影开始,到1949年的《天龙》(*The Sky Dragon*)为止,“陈查理”系列电影已达到四十七部之多。比格斯关于陈查理的原创小说只有六部,因此这四十多部电影中有一大部分是编剧以陈查理为主角创作出来的。陈查理是20世纪三四十年代好莱坞电影中较为重要的华人形象,与当时许多关于华人的电影相比,陈查理是以同情和欣赏的视角塑造出来的,呈现在观众眼前的陈查理儒雅、智慧、沉稳、善于思考,但他显然也经过了美国时政需要和种族主义视点的“过滤”。作为一个“模范少数族裔”,他满足了美国将一个民族塑造成典范去反衬、对照、驯化其他族裔的需要,而且在他身上仍然没有脱去种族歧视的内质。影片上的陈查理举止谦卑,动作矫揉造作,缺少阳刚之气,动辄“子曰诗云”。因此,虽然被塑造成正义和法律的象征,却一直没有得到华人世界的认可。

与陈查理相比,1929年开始拍摄的以傅满洲为主人公的系列电影则完全对华人形象做了丑化处理,他集中了当时美国白人对华人世界所有最恶劣的想象,是“黄祸论”甚嚣尘上的种族主义牺牲品。好莱坞围绕着傅满洲共拍摄了十四部电影,其中第一部有声电影是《神秘的傅满洲博士》,影片中傅满洲为了报复一位在镇压义和团起义中担任指挥的英国军官,极尽绑架、暗杀之能事。在此后的傅满洲系列电影中,他则完全发展成为妖魔式的形象:性格残暴,诡计多端,无时无刻不在绞尽脑汁地企图颠覆西方社会,控制整个世界。他总是躲在阴暗、幽闭的角落里,调制各种稀奇古怪的毒药,醉心于各种残酷的刑罚,与白人对手内兰德·史密斯展开智力的较量与手段的周旋,而最后总是被代表



正义的史密斯挫败。但有趣的是,傅满洲时常在这一部影片中遭到惩罚死去,在下一部电影里又奇迹般地复活,从而演绎出一个又一个罪恶的故事。

或许是由于傅满洲对华人形象的过分丑化,到了20世纪30年代中期,随着中国遭受日本侵略和各国对中国人民可歌可泣的抗日行为的认同,好莱坞停止拍摄傅满洲系列电影,但傅满洲这个精心制作的脸谱化形象,成了此后好莱坞刻画负面华人形象的原型人物。1949年后,中美关系布上阴霾,好莱坞电影密切配合官方的反华宣传,又让傅满洲形象重新复活,并以更加恐怖的面目出现在银幕上。不仅出现了一系列以“傅满洲”命名的电影,一些别的电影中危害作乱的主角也总是隐藏着傅满洲的影子。例如1962年发行的《不博士》(*Dr. No*),其中的不博士显然是傅满洲的翻版,他一副阴险狡诈的模样,带有典型的东方特征,将东方古老的杀人手法比如毒蜘蛛、蒙汗药,同现代的高科技杂糅在一起,杀人惑众,危害一方。直到1980年,好莱坞还不肯放弃傅满洲这个恶魔形象,拍摄了《傅满洲的奸计》,该片出笼后遭到美国华人世界的愤怒抗议。由于影片本身粗制滥造,再加上主题又是老掉牙的故事,并无票房价值,制片商也就低调处理,此事不了了之。

陈查理和傅满洲是好莱坞电影史上两个非常重要的华人形象,并对以后华人形象的塑造产生了不可忽视的影响。陈查理和性无能的种族主义神话联系在一起,而傅满洲隐秘、诡谲的特征,其活动的帮会性,其作恶手段的离奇性,都为以后好莱坞电影妖魔化中国提供了范式。

20世纪三四十年代,好莱坞还塑造了一个相对正面的中国形象,那就是根据美国作家赛珍珠的同名小说改编的电影《大地》。这部电影非常成功,在美国公众中建立起中国底层人民的形象,影片中的中国农民王龙和妻子阿兰凭借中国人的坚忍、勤劳,凭借与土地的深厚情感,从一贫如洗到拥有一个四世同堂的富裕大家庭,在很大程度上纠正了美国公众对中国人笼统而模糊的认识,给当时的美国人留下了深刻的印象,在一定程度上超越了种族和文化的差异,堪称好莱坞电影中一部表现人性美的杰作。但影片《大地》也在无意中制造了新的刻板形象,那就是中国底层大众始终挣扎在极端困苦的环境中,在现代文明高度

发展的时代里,仍然用原始的生存手段延续着生命。因此,《大地》体现出一种强烈的传教士心态,中国普通百姓在美国公众眼里始终是需要保护和拯救的对象,美国人以救世主身份自居,饱含怜悯地看待这些在宗教信仰上“未开化”的中国人。

从20世纪70年代开始,好莱坞电影又创造出一种新的中国形象,那就是风靡美国的中国功夫片(Kung Fu),黄面孔的演员李小龙(Bruce Lee)是这一类型电影的主演,惩恶扬善是这类影片所要传达的主要道德信息。华人演员李小龙在银幕上也是正义的化身,从道理上讲他应该是西方塑造的一个积极、正面的中国男子形象,但事实上并非如此。李小龙虽然武艺高强,但不近女色,缺少人情味,只知蛮打蛮拼,毫无对女性的温情与绅士风度。这是西方在塑造中国形象时剥夺东方男子的性特征,将东方男子刻画成性冷淡、性无能的后殖民心理在作祟,从根本上来说,就是无论中国人如何聪明、如何有智慧,也不能跟他们平起平坐。西方人将种族偏见糅进老少皆宜的娱乐故事中,使这种偏见更加深入人心。

透过考察好莱坞电影对华人的刻画,我们可以清楚地了解到多年来美国主流意识形态的种族主义偏见是多么的根深蒂固!这与电影的本质有很大关系。电影在本质上不是对物质世界的再现,而是按照主体的观念对物质世界的重构,它与主导意识形态有一种共谋关系,是主导意识形态的重要媒介,用J.希利斯·米勒的话说,“媒体就是意识形态”^①。早在20个世纪的第一次世界大战期间,美国政府就意识到电影和其他大众文化形态都不仅具有产业意义,而且对于宣传美国的政治、文化,扩大其经济影响也具有不可替代的作用,同时也有利于改变其他国家和民族的文化,促使其向美国的信念和价值观念融合,因此电影被形象地称为“装在铁盒里的大使”。里根总统将好莱坞看做是可靠的美国在“全球范围内的宣传基地”,多次宣称“我们应该为我们的电影感到自豪”。

电影的这种意识形态性具有极强的同化力和蒙蔽性。电影本是一

^① 南帆:《双重视域》,江苏人民出版社2001年版,第6页。



个想象和虚幻的空间,是一个被重新创造出来的世界,但观众却倾向于把电影视为观察世界、认识社会、理解生活的手段,而对银幕世界的虚幻性并无警觉,不仅如此,还固执地认为这是现实世界的投影和影像。因而各种充满偏见的、迎合主流意识形态的中国形象,在好莱坞电影上一直延续下来,并在美国大众心中生下了根。

第二节 异国形象与两种解读

一 异国形象及其功能

异国形象是一国文学中对异国形象的塑造和描述,法国当代著名学者巴柔(D. H. Pageaux)将其定义为“在文学化同时也是社会化的过程中得到的对异国认识的总和”^①,它研究一国形象在他国的文学流变,即异国形象是如何被想象、塑造、流传的,并分析异国形象产生的深层社会文化背景,同时找出折射在他者身上的自我形象。异国形象是比较文学研究的重要内容之一,法国比较文学学者贝兹(Bates)早在1896年的《关于比较文学的性质、任务和意义的批评研究》一文中就指出,比较文学作为一门新学科,其主要任务之一是“探索民族和民族是怎样互相观察的:赞赏或指责,接受或抵制,模仿或歪曲,理解或不理解,口陈肝胆或虚与委蛇”^②。

异国形象有言说“他者”和言说“自我”的双重功能。巴柔在对比较文学意义上的形象进行定义时说:“‘我’注视他者,而他者形象也传递了‘我’这个注视者、言说者、书写者的某种形象。……在言说者、注视者社会与被注视者社会间的这种关系主要具有反思性、理想性,而较少具有确实性。”^③“他者”(other)是与“自我”相对的概念,它最早来源于哲学。最先发现“他者”价值的是黑格尔,他认为自我不是孤立存在的,

^① 孟华主编:《比较文学形象学》,北京大学出版社2001年版,第4页。

^② 转引自[德]胡戈·狄泽林克:《论比较文学形象学的发展》,方维规译,《中国比较文学》,1993年第1期。

^③ 孟华主编:《比较文学形象学》,北京大学出版社2001年版,第157页。

自我只有通过他者才能达于自身,即自我意识源自他人的承认。20世纪以后,现象学家胡塞尔把“他者”作为自己学术研究的重要概念,他要寻找一条道路,从自我的内在性走向他者的超越性。活跃于当代哲学界的法国哲学家艾玛纽埃尔·莱维纳斯(Levinas)更是把“他者”作为自己哲学的核心,认为西方哲学的本体论传统因追求统一性而漠视了“他者”的他性,结果导致欧洲现代的种种危机。文化研究中的“他者”概念主要来自于福柯和赛义德的理论,“指一种文化为确立以自身为中心的价值与权力秩序并认同自身,而塑造的一个与自身对立并低于自身的文化影像”。^①

一国文学中的异国形象,不再被看成单纯的对异国现实的描写,而是被放在了“自我”与“他者”、“本土”与“异域”的互动关系之中来研究。一种文化对另一种文化的知识和想象,经常是该文化自身结构本质的投射和反映,从精神分析学的角度来看,异国这一他者是作为形象塑造者的欲望对象而存在的,形象塑造者把自我的欲望投射到他者身上,通过他者这一欲望对象来进行欲望实践。形象塑造者把他者当做一个舞台或场所,在其间确认自我,展示自我的隐秘渴望,表达自我的梦想、迷恋和追求,叙说自我的焦虑、恐惧与敌意。从美国大众文化对傅满洲和陈查理等华人形象的塑造就可以看出这一点,中国对美国来说是一个他者,是一种异己力量,当它恐惧、憎恨中国时,就把华人作为“黄祸”的化身来极力渲染;当它同情中国、对中国人民表现出仁慈时,又把华人塑造成“模范少数族裔”,以规范、驯化其他有色种族。中国形象是美国官方和大众的欲望实践对象,他们在对中国形象的塑造中表达自我、维护自我、投射自我。

二 偏好解读与对抗解读

英国著名文化研究专家斯图亚特·霍尔(Stuart Hall)在《编码/解码》(*Encoding/Decoding*)一文中提出解读大众文化(他主要针对的是电视信息)时可能会出现三种立场,他称之为三个假想的解码立场,即

^① 周宁:《契丹传奇》,学苑出版社2004年版,“总序”,第6页。



主导—霸权立场 (the dominant-hegemonic position)、协商立场 (the negotiated position)、对抗立场 (the oppositional position), 由此三种解码立场而来的三种相应的信息解读方式为偏好解读 (the preferred reading, 又译为“优势解读”、“优先解读”)、协商解读 (the negotiated reading) 和对抗解读 (the oppositional reading), 这种解读模式被称为著名的“霍尔模式” (Hall Model), 是一个“诠释性典范” (Interpretive Paradigm)。

偏好解读指解码者 (观众或读者) 赞同编码者赋予客体的信息内涵, 依据本文所包含的偏好意义去解读文本。协商解读指受众可能大致采用编码者编制好的意义, 但又会将信息与某些具体的或当下的情景相结合。由于这些情景反映了受众的兴趣和立场, 因此他可能修正偏好意义, 透露出一种协商的特征。协商解读中同时包含着相融因素和对抗因素, 它既对主导—霸权编码所给定的意义保持相当程度的认同, 又在一定的情景性层次上保留自己的阐释权力, 使得信息局部地适合于自身特定的情况。对抗解读的解码者可能完全了解信息是在什么情况下被编码的, 也理解话语赋予的字面意义和内涵意义的曲折变化, 但对此却置之不顾, 自行找来另一个阐释框架, 使得解码的结果和编码者所欲传达的意义完全背道而驰。对抗式解读并没有什么错误之处, 它是在力图推翻编码者注入的主导意识形态, 是一种“意义抗争”的力量。

霍尔认为, 之所以会有如此不同的解读, 是由于文本的意义不可能完全由文化符码所预先决定。社会是不同质的, 编码和解码是由不同的社会、经济和文化力量产生与决定的, 解码者不是一个没有区别的群体, 他们以不同的方式将自己同主导意识形态联系起来, 因此信息生产者与受众对信息的解释不一致, 在这个过程中会产生对信息的误读或“扭曲”。

当然, 在霍尔看来, 这三种解读立场不是决然分立的, 而是相互连接的, 就像标尺上滑动的三个刻度, 它们彼此之间有时会互相渗透, 甚至会互相转换, 比如协商阅读会滑动成为对抗阅读。运用霍尔的这一解读理论来对照白人社会和华人世界对美国大众文化中两个重要的华

人形象——傅满洲与陈查理的解读,可以概括为白人读者、观众总的来说是一种偏好式解读,而华人世界则基本上持对抗解读的立场,当然这并不否认协商解读的存在。编码者——傅满洲的原创作者萨克斯·罗默和陈查理的塑造者比格斯,以及后来白人影视剧作家、导演对小说的改编,都是基于白人的立场和需要,反映了当时白人世界对华人的态度:或恐惧诅咒,或同情赞赏。白人作者和好莱坞电影人出于“黄祸论”的恐慌,配合官方的意识形态,将傅满洲想象成十恶不赦、恶贯满盈、威胁西方世界的邪恶之徒,将陈查理塑造成驯顺、智慧、没有任何威胁的“模范移民”,并且编码者有意使他们精心编制的主导符码(dominant codes)显得自然,霍尔描述为“自然幻觉”(naturalistic illusion)^①,让人以为它是在反映现实,因而白人解读者基本上是按照形象编码者的意图来理解、阐释这一形象的,以至于“黄祸威胁”与“模范移民”成了后来许多西方公众认识、了解中国人的定势。但作为被塑造者、被编码者一方,华人读者、观众及国内的学者则极力反对西方世界对华人的凭空想象与妖魔化^②,认为这是对中国历史和华人社会的扭曲,是一种明显的误读^③,带有种族歧视和性别歧视的印记。白人编码者除了以白人至上的观念对有色人种抱有偏见外,还给华人男性打上“性无能”的烙印。为了突出白人男性的支配地位,华裔男子被塑造成边缘男性、从属男性,并影响到后世华裔男性的身份建构,对华裔男性的身心造成了十分不利的影

三 定型化形象及其影响

傅满洲和陈查理这两个主导华人形象因在 20 世纪三四十年代被美国公众广泛接受,并对后世的华人形象塑造产生了极大影响,而被视为“定型化”形象(stereotype)。

^① M. Gurevitch, *Culture, Society and the Media*, London: Methuen, 1982, p. 76.

^② 如影响较大的《妖魔化中国的背后》,李希光、刘康等著,中国社会科学出版社 1996 年版。

^③ William F. Wu, *The Yellow Peril: Chinese Americans in American Fiction, 1850—1940*, Archon Books, 1982, p. 207.



何为“定型化”？美国《韦氏大辞典》的解释是这样的：被界定为定型化的事物缺乏自己的特征或个性，例如一群人脑海中对某事物或某人种所持有的通行的印象，它代表一种过分简单化的意见，一种具有影响力的态度，一种不经审慎的判断。

根据上述定义，定型化有三方面的内涵：一是一种过分简单化的意见，即为了省事，不经考虑就将之纳入预先界定好的“原型”范围内，人云亦云，邯郸学步；二是一种不经审慎的判断，出于思维惯性和惰性，人们往往用既有的经验来判断事物，而不愿根据事物的特性去推翻已有的经验；三是一种具有影响力的态度，说明定型化形象可以构成一股影响力，影响他人采取这种观点来看待事物。也就是说，它具有说服力和感染力，这是定型化最致命的地方。

从辞源上来讲，“定型化”一词最初是一位法国人迪多(Didot)于1798年创造的。这一年，著名印刷商人迪多和一位名叫赫尔曼(Herman)的德国人在印刷时有一个新发现：一些模板可以重复使用，他们称之为stereotype。但也有人认为这一术语是生活于18世纪初的爱丁堡金匠威廉·盖得(William Ged)发明的。但不管谁是第一发明者，这一术语在迪多之前似乎并没有使用过，它最初指印刷用的铅版，因其反复使用而引申为“老框框”或“陈规旧套”。其前缀“stereo”有“坚固、坚硬、牢固”之意，因此stereotype一词便具有长久和不变的含义，后来演变为人们认识一事物时的先入之见。1922年，美国学者瓦尔特·利普曼(Walter Lippmann)首先将其应用于社会科学领域，把定型化描述为“我们头脑中已有的先入之见”^①。在异国形象研究中，定型化则是指将异族形象固定在相对恒定的模式之中。更通俗一点讲，定型化是具象的泛化，异族形象就其初始形式来说都是具象的，是形象塑造者对某一具体异族所做的描述。但在传播过程中，因具有某种标本的意义，这一异族形象渐渐获得了极强的隐喻性和象征意味，具象开始泛化，进而演变成类象，单一的异族形象也就变成群类的异族形象。这样一来，人

^① [美]瓦尔特·李普曼：《公众舆论》，闫克文等译，上海人民出版社2002年版，第73页。

们在认识单一形象的同时,从假定的意义上获得了某种单一形象所象征的群类特征。

Stereotype 一词的汉译不一,澳籍华人学者欧阳昱在其著作《表现他者》中将其译为“滞定型”^①,20世纪70年代曾在香港中文大学任教、后移民加拿大的吴振明将其译为“定型视野”^②。在国内,孟华教授将其译为“套话”^③,青年学者卫景宜主张译为“歪曲形象或固定形象”^④,也有一部分学者称为“刻板印象”、“刻板形象”^⑤,笔者在本书中采用“定型化”形象。

“定型化”形象成为描述异国异族形象的一个重要术语,是一种特殊而又大量的存在,是陈述异族集体知识的最小单位,是对推理的惊人省略,它“传播了一个基本的、第一的和最后的、原始的形象”^⑥。因此,研究定型化形象就成为异国形象研究中一个基本的、有效的组成部分。在西方的中国形象史上有大量这样的定型化形象,如“哲人王”(Philosopher King)、“中国佬约翰”(John Chinaman)、“异教徒中国佬”(the Heathen Chinees)、“傅满洲”、“陈查理”、“功夫”等等。这些定型化形象除“哲人王”以外,都在美国大众文化中有大量的表述。

“哲人王”是西方人在文艺复兴与地理大发现的文化背景中,在乌托邦想象的传统视野内,构筑并解读的中国形象。哲人政治在西方具有悠久的渊源,柏拉图在《理想国》中就提出由哲人来治理国家:哲人王式的领导者在一批知识精英的辅佐下,以绝对的公正和仁慈管理着他的子民。这种哲人政治的理想在西方人的意识深处一直存在着,16、17世纪中国哲人政治的现实把它激活,西方人惊讶地发现

① 欧阳昱:《表现他者——澳大利亚小说中的中国人》,新华出版社2000年版,第14页。

② 吴振明:《丑陋中国人》,香港创艺文化企业有限公司1990年版,第180页。

③ 孟华主编:《比较文学形象学》,北京大学出版社2001年版,第41页。

④ 卫景宜:《美国主流文化的“华人形象”与华裔写作》,《国外文学》,2002年第1期。

⑤ 如张子清:《与亚裔美国文学共生共荣的华裔美国文学》,《外国文学评论》,2000年第1期。

⑥ [法]达尼埃尔·亨利·巴柔:《形象》,收入孟华主编:《比较文学形象学》,北京大学出版社2001年版,第159页。



在西方是一种理想的制度在中国竟是现实！于是便产生了一个关于中国的正面定型化形象——“哲人王”。“哲人王”成为此后西方“中国热”的一个重要方面，欧洲人在中国不仅找到了哲人孔子的思想，而且找到了实践这种哲人思想的典范——康熙皇帝，这便是“哲人政治”，它在18世纪被欧洲的启蒙主义者用来作为反对暴政、抨击神权的一面旗帜。

与“哲人王”相比，“中国佬约翰”、“异教徒中国佬”、“傅满洲”、“陈查理”、“功夫”等对中国的定型化塑造就含有一定的、甚至太多的贬义了。

“中国佬约翰”在美国是对华人劳工的蔑称，最早出自美国作家布勒特·哈特(Bret Harte)的笔端。华人劳工在19世纪五六十年代为美国的西部开发做出了贡献，曾一度受到美国人的亲善和正面评价。但到了19世纪70年代，随着西部经济前景的暗淡，华人的勤劳、节俭变成威胁美国白人生存的邪恶力量，美国公众开始对他们表现出极大的敌意，体现在文学作品中便是布勒特·哈特发表于19世纪70年代的一系列短篇故事。在他的笔下，中国人怪异、诡秘，不可理解，讲一口洋泾浜英语，其表面的愚蠢、木讷掩盖的是本质的邪恶和诡计多端。在一篇题为《中国佬约翰》(John Chinaman)的小说中，哈特有这样一段描述：“持久的卑微意识——一种在嘴和眼睛的线条中隐藏着的自卑和痛苦。……他们很少笑，他们的大笑带有超乎寻常的、嘲笑的气质——纯粹是一种机械的痉挛，毫无任何欢乐的成分——以至于到今天为止，我还怀疑自己是否曾经见到过一个中国人笑。”^①哈特有关中国的作品表露出一种“东方主义”的思维，贯串于小说《中国佬约翰》的是华人的呆板、麻木、不可捉摸。

“异教徒中国佬”是与“中国佬约翰”相伴而生的另一个关于中国的定型化形象，它同样源自美国作家布勒特·哈特的小说。1870年，哈特写了一首《诚实的詹姆斯的老实话》(Plain Language from Truth-

^① [美]哈罗德·伊萨克斯：《美国的中国形象》，于殿利等译，时事出版社1999年版，第242页。

ful James)的幽默诗,发表后逗得美国公众捧腹大笑,随即被大量转载,甚至贴在理发店的橱窗上。后来,这首诗以《异教徒中国佬》(The Heathen Chinese)之名在美国家喻户晓,由此,中国人便和“异教徒”牢牢地连在了一起。异教徒本是基督徒对非基督徒的称谓,是一个中性词,但自此便演变为美国人对中国移民轻蔑而厌恶的称呼。“各种阴险古怪的方式/各种愚蠢的诡计把戏/异教徒中国佬真是特别/”^① 中国人的聪明智慧被蒙上了妖魔化色彩,就像《异教徒中国佬》中阿新的牌技一样,令人眼花缭乱,不可思议。时代不同了,中国也不再是18世纪西方人眼中那方由自然神学支配的国土,仅仅需要基督教的完善就能臻于完美的了。此时,它已变成了邪恶之地、堕落之所,只有西方的宗教才能拯救它、教化它,中国人也随之变成了只能由西方人训导、保护的對象。

“傅满洲”和“陈查理”是本书的核心内容,在第二章、第三章重点论述。关于李小龙主演的功夫片我们前面在讨论好莱坞电影的意识形态功能时已有所论及,此处不再赘述。

关于异族的定型化形象虽经作家之手创造,但并不是一种单纯的个人行为,因为作家对异族的理解不是直接的,而是通过作家本人所属的社会和群体的想象描绘出来的,是整个社会想象力参与创造的结晶。因而定型化形象是自我关于他者的社会集体想象物,并且它一旦形成就会融入本民族的集体无意识深处,潜移默化地影响着本族人对异国异族的看法。定型化形象具有持久性和多语境性,它可能会长时间处于休眠状态,但一经触动就会被唤醒,并释放出新的能量。

前面探讨的西方近代关于中国的“哲人王”形象在20世纪中后期一度又焕发出新的活力。新中国成立之初,毛泽东领导下的中国在经济上飞速发展,特别是用毛泽东思想教育出来的社会主义新人乐观向上、团结友爱、互助合作,让陷入精神困境的西方人刮目相看。中国再一次成为道德理想国,而执掌这个国家的是一位智慧、完美的“哲人

^① 张弘等著:《跨越太平洋的雨虹》,宁夏人民出版社2002年版,第30页。



王”——毛泽东。

“傅满洲”是美国大众文化中一个很重要的有关中国的负面定型化形象，他在好莱坞的一再现身就像中美关系的晴雨表，表述着美国主流意识形态的意志和对华态度。

20世纪前三十年，傅满洲作为“黄祸”的化身，不时出现在通俗小说和好莱坞电影中。抗日战争期间，中国人民反侵略的事迹激起了西方世界的同情，傅满洲销声匿迹了一段时间，但随着蒋介石的垮台、中华人民共和国的建立，西方对中国共产党产生恐惧，随后朝鲜战场上中美两军的交锋更加深了西方人的恐惧，因此，“黄祸论”思潮沉渣泛起，变成“红色威胁”(Red Menace)主宰了西方世界对中国的主流意识。为了适应美国官方歪曲中国的需要，傅满洲再次复活，以更加邪恶、恐怖的面目，活跃在好莱坞电影中。

美国大众文化中惯于采用定型化形象来表述中国的原因，在于“熟悉”(familiarity)这一策略，不管是通俗小说还是好莱坞电影，都倾向于采用程式化的情节套路，这种做法的好处是把不熟悉的变为熟悉的，把相对陌生的东西融进熟悉的叙述套路之中。凯威尔蒂(Cawelti)认为程式化的情节带给读者一种熟悉感，“增强读者的理解力”，^①因而能使编码者想要传达的信息变得更容易接受，较好地实现其娱乐功能和维护社会秩序的意识形态功能。

定型化形象通过系统制作和反复演变会产生持久的影响，它们组成斯图亚特·霍尔所谓的“种族法则”(grammar of race)，让不熟悉中国和中国人的读者与观众下意识地，甚至有意识地以这样一种形象(尽管是虚构的)为参照，去理解中华民族及其文化。

当面对傅满洲和陈查理这样的定型化中国形象时，美国公众会采取一种赛义德所说的“文本态度”(textual attitude)，将这种文本形象(包括文学作品、电影和电视中的形象)作为参照，看待真实的中国。大多数美国公众在20世纪初期并不真正了解在美华人的生活情形，即使

^① John Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press, 1976, p. 9.

知道也是浮光掠影,因而一旦傅满洲和陈查理被作为真实的中国形象来接受,他们在美国大众眼中比华人和中国人实实在在的情形还要真实、合法,因而其负面影响也就可想而知。

傅满洲是西方大众文化中一个十分重要的定型化形象，这一形象最先由英国作家萨克斯·罗默于 1913 年创造出来，之后很快传入美国，并随着好莱坞电影传遍了整个西方世界。傅满洲神秘、邪恶而又极具毁灭性、颠覆性，是 19 世纪末 20 世纪初西方喧嚣一时的“黄祸”思想的集大成者。为了更充分地阐释这一形象及其造成的负面影响，我们首先要了解一下“黄祸”论调的形成、内涵及其实质，而“黄祸”又和 19 世纪中后期的华人移民密切相关，因此我们把华人移民作为讨论的起点。

第一节 华人移民与“黄祸”

19 世纪后半期，在英国和美国都出现了华人移民。就英国来说，最先入境的华人是海员。1868 年，第一艘中英直接贸易汽轮启用，并开始雇佣华人海员。此后，随着 1870 年苏伊士运河的通航和国际贸易的发展，更多吃苦耐劳的中国廉价劳动力成为可资雇佣的人力资源，特别是煤炭工业发达的威尔士南部港口城市卡迪夫(Cardiff)和英格兰西北部的利物浦，更是出现了大批中国海员，并有华人经营的洗衣店和餐馆。

但黑头发黑眼睛黄皮肤的中国人在英国出现不久，就因外表和生活方式的不同而成为英国媒体嘲笑与攻击的对象。《南威尔士每日新闻》(South Wales Daily News)谴责中国人吸鸦片、赌博的恶习，并因此污蔑华人种族低劣、道德败坏，不仅和白人争夺饭碗，还因旅居海外的华人是清一色的男性而担心混血通婚，从而威胁到白人种姓的高贵与纯洁。

与英国相比,到美国去的华人移民数量更多,因而美国的种族歧视更明显,排华浪潮更汹涌。

一 美国华人移民与排华浪潮

虽然华人移民美国的历史可追溯到18世纪末,但真正意义上的移民始于1848年之后。1848年,美国的加利福尼亚发现了金矿,消息传到中国,饱受战争和贫穷折磨的华人似乎看到了生活的希望,很快,第一批华人漂洋过海,来到旧金山,开始了淘金梦。由于中国人温和善良,吃苦耐劳,遵纪守法,最初几年受到加州人的尊敬和礼遇。1850年,当加州被接纳为美国的一个州时,华人也组队参加了庆祝游行,并受到加州州长约翰·道格拉斯(John Douglas)的热情赞扬,华人被视为最新接纳的公民里面最有价值的一批人。有一本书里这样写道:“在我们之中有几千中国人。他们是最善良的居民,庄重、温和、勤劳,令人可敬。在法庭中,极少见到他们出庭进行任何的诉讼。从未有被提出刑事控告受审讯或被判有欺诈的罪行。他们对美国的社会制度和机构,都十分尊重。在我们的节日,或我们举行重大纪念或庆祝活动时,他们都穿着本民族的服装,大批地参加我们的游行队伍。如果我们能够对他们加以适当的引导和保障,那么这些中国人将会愿意成为我们的公民,在这里长期定居,开发我们的荒地,建设美丽的田园。”^①

但好景不长,新鲜感过去之后加州人就开始挑华人移民的毛病了。随着华人的不断涌入,华人异样的穿戴、语言和生活方式逐渐引起白人的反感,华人为了保护自己,远离白人集群而居,这也使白人感到疑虑。由于文化的差异和由此导致的误解,他们认为华人不愿意同化,只想挣完钱走人,因而一种排华情绪开始滋生。1853年,加州州长约翰·毕各勒首倡排华,并重点强调要剥夺华人的政治权力。从那以后,华人在美国的命运就开始走下坡路,不时受到反华暴徒的袭击。

“淘金热”退去后,许多国家的移民相继离去,但华人仍然在被遗弃的金矿上用自已的智慧继续淘金,并参加了1862年开始的横贯美国大

^① 转引自张庆松:《美国百年排华内幕》,上海人民出版社1998年版,第13—14页。



陆的铁路修建工作。在修铁路的七年当中,由于种族歧视日益严重,华人承担的是最艰苦、最危险的工作,但华人表现出了卓越的智慧。有时铁路必须在上不着天下不着地的悬崖峭壁上通过,陡峭幽深的悬崖令人头晕目眩,不寒而栗。但中国人用野藤和芦苇编织成能容纳几个人的大筐,从悬崖上吊下去,打炮眼,装炸药,硬是在悬崖绝壁上开凿出铁路来。当然,一些华人也为此付出了生命的代价,“冬天他们就在冰天雪地里生活和工作,在希拉山脉铺设铁轨时,突然的雪崩夺去了很多人的生命,当春天终于来临时,尸体就从融化的雪里裸露出来,和生前一样,手里还握着镐和锹,就像是他们苦难生活的冷冻见证”。^①在整个铁路修建过程中,华人劳工承担了一半以上的路段,但在1869年5月10日的铁路落成典礼上,却根本看不到华人的身影,他们的功绩被埋没了。不仅如此,华人的勤劳和能力也招来了白人劳工的怨恨,他们痛恨华人抢走了他们的饭碗,于是从1871年开始,反华白人开始了针对华人的疯狂暴力行动,他们捣毁财产,杀人放火,无所不用其极。尽管一些白人平权主义者出于正义感替华人辩解,但更多的反华主义者千方百计地从中国的文化和传统中为排斥华人寻找借口。



2-1 修铁路的华工

^① Jeffery Paul Chan, Frank Chin, Lawson Inada, and Shawn Wong, ed., *The Big Ai-iiieeee! An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature*, New York: Meridian, 1991, p. 159.

种族的不同在他们看来是最根本的理由。在美国种族主义者眼里,华人属于一个和美国人完全不同的民族,与美国没有任何联系,他们说不同的语言,穿不同的服装,秉承不同的传统,他们从来没有把美国当做自己的国家,也不愿意接受美国的生活方式。反华主义者宣称一个不能同化的族群的存在,会导致社会冲突,并危及到国家的安全。根深蒂固的白人至上观念使他们把华人看做一个低等而堕落的民族,说华人抽鸦片、赌博、迷信,崇拜神像,是一个没有自我尊严、没有雄心大志、不热爱自由的民族。

在政治方面,华人被描述为一群皇权主义者。反华主义者认为华人自古以来就生活在皇帝的淫威之下,没有自由的权力,也没有自由理想,因而不会欣赏美国的制度和理想,甚至憎恨自由制度。

在宗教方面,反华主义者抱怨说,华人不信基督教,是难以教化的异教徒,并举出证据,说在过去的数年中,美国在华人中间的传教工作收效甚微。

而从哲学上讲,美国白人种族主义者对华人的排斥是出于白人对他者、他性的忧虑与恐惧。加勃勒说:“西方形而上学的特点之一,在于否定他者身上的他性——即使实际上不能否定他者的特性,至少也必须加以处置,把他性包容在自我绝对主体的同一性中。‘从一开始,哲学就对保持他者特性的他者感到恐惧,似乎这种他者身上带着不可救药的传染病’。”^①从文化交流的角度看,越是体系完善的文化,越是难以接受另一种文化的改造。有着数千年文化传统的中国人,即便到了国外,也保持自己的文化传统和民族特色,不愿意归附于当地社会,对当地人来说这就意味着是一个保持他性的他者,使美国人难以容忍,终于导致了1882年美国国会通过了排华法案,并由此开始了长达六十年的美国华人史上的黑暗时期。

华人是美国历史上唯一一个被禁止移民的民族,对中国人来说排华法案是一个极具污辱性的种族歧视法案。美国对所有从欧洲来的移民都不加限制,在内战中所有的美国黑人也都取得了公民权,美国国会

^① Gisela Gabler, *Introduction to Encountering the Other(s)*, New York: State University of New York Press, 1995, p. 1.



甚至把归化权向所有非洲来的移民和非洲人的后裔开放，唯独华人被拒之于美国的大门之外。

美国种族主义者排华的一个重要借口就是华人不能同化，他们哗众取宠地说华人不希望得到美国国籍，并说没有多少华人成为美国公民这一点就是证据。既然华人不想成为美国公民，那么拒绝华人入籍是理所当然的，也就是说罪责不在美国，而在华人自身。但事实并非如此，问题的根本不是华人没有同化的愿望，而在于他们没有机会。美国有一句俗语叫做“中国人的机会”(Chinaman's Chances)，意思是机会十分渺茫，含有讽刺、瞧不起的意思。一些富有良知的美国人也曾一针见血地指出，不是华人不想融入美国主流社会，而是他们根本没有这样的机会：“中国人不愿融入美国社会吗？”“美国没有给他们机会。一方面不给他们入籍的权利；另一方面又指责他们不融入主流社会。这很不公平。”^①真是欲加之罪，何患无辞啊！

持续了六十年之久的排华法案在 1943 年宣告解除。这一年的 12 月 17 日，美国总统弗兰克林·罗斯福在签署麦诺森法案(Magnuson Act)时发表声明：“我带着自豪和愉快的心情，在今天签署废除排华法案的法律”，“我相信中国人民将会为此感到高兴。这是我们美国人民对中国人民热爱和敬意的一个表示”。^②

废除排华法案就意味着美国对中国不再有种族歧视了吗？事情还远远不是那么简单。实际上 1943 年废除排华法案只是美国迫于形势的一个权宜之计，是美国在第二次世界大战期间，迫于其在远东的严峻形势，而从政治、外交和军事等层面上多方考量的一个策略，这并不表示美国对华政策上的根本改变。

1942 年 12 月 7 日，日本轰炸机群突然袭击美国驻夏威夷珍珠港的太平洋舰队，使得美国在远东的海军力量受到沉重打击。美国政府被迫放弃多年来对日本的绥靖政策，向日本宣战。而此时，中国人民在孤立无援的情况下抵抗日本侵略军已经有五六年了。中国战场把日本

① 张庆松：《美国百年排华内幕·前言》，上海人民出版社 1998 年版，第 10 页。

② 张庆松：《美国百年排华内幕》，上海人民出版社 1998 年版，第 432 页。

拖进一个长期战争的泥潭,牵制了日本几乎四分之三的武装力量,因此延缓了日本向东南亚地区的进攻,为美国和盟国赢得了宝贵的时间,先集中兵力打赢欧洲战场。

随着中国人民的抗战在国际上越来越赢得尊敬和赞扬,美国开始考虑国内近百年来对华人的种族偏见。从迫在眉睫的战事着眼,美国官方认为废除排华法案是美国在远东战场上打赢对日战争大战略的一环,特别是当时日本正在中国煽动反美情绪,鼓吹“亚洲人共同体”,宣传中说中国人在美国得不到尊敬和平等待遇,中国应该和日本联合起来,组织起“大东亚共荣圈”。因此,排华法案就成了阻碍美国联华抗日战略的一个不利因素。既然中国成了美国在远东的重要盟友,就必须从各方面巩固美国同中国的联盟关系,因而废除排华法案也就提上了日程。

对在美华人来说,第二次世界大战为他们带来证明自身价值和尊严的机会,他们积极地提出废除排华法案的要求。一个美国华人这样说道:“根据现在把中国接受为强国之一的趋势,许多美国人的态度也应该改变。他们不应该再把我们看成仅仅是洗衣工和餐馆业主。这场战争已经证明,如果有机会,华人不会亚于任何其他族群。生活在这个国家的华人,仅仅要求人人平等的待遇。”^①

1943年以后,美国的排华政策被从法律上废除了,但它留在美国民众心理上的集体无意识偏见,直到今天还在某种程度上影响着美国对中国的看法,也在无形中伤害着中国人民的感情,特别是在排华期间掀起的“黄祸”浪潮及其在文学作品中的渲染,更令我们警醒和警惕。

二 “黄祸论”种种

“黄祸”(the Yellow Peril)^②是指一种危险、威胁,早在美国的排华运动期间,就有了关于中国“危险性”的叫嚣。1876年,在排华分子的煽动下,美国联邦国会通过决议,成立一个特别联合委员会,前往美国西海岸对移民问题进行调查,并将调查结果写成长达一千多页的《调查

① 张庆松:《美国百年排华内幕》,上海人民出版社1998年版,第436页。

② 除指中国之外,还包括日本等黄皮肤国家。



《中国移民问题的特别联合委员会报告书》，里面充满了美国种族主义者歪曲华人的“证词”，我们今天在吕浦等人编译的《“黄祸论”历史资料选辑》中能够看到其中的一些重要“证词”。纵览美国反华主义者对华人的傲慢与偏见，我们可以概括出“黄祸论”的几点内涵：

第一，人种学上的偏见。西方人认为有色种族在人种上就是低劣的，在一些欧洲思想家看来，肤色愈深，智力愈差。从18世纪30年代起，就有一些西方人试图对中国人的大脑进行生理层面的“科学”研究，发现中国人的大脑是“圆锥形的”(conic)。他们认为这种大脑很难达到理性阶段，所以中国人和南美土著人、西南非洲土著人以及美洲印第安人一样，都属于“怪人”、“下等人”，明显不同于西方文明所代表的“智人”(Homo sapiens)。西方人借“科学性”对东方文化和东方人进行了长期系统、“缜密”的研究，把零星的观察上升到民族、文化的整体特征，然后再不失时机地做出价值判断，形成西高东低、西优东劣的思维定势。^① 基于此，西方对中国人就有了一些污辱性的称呼，像“天朝佬”(Celestial)、“蒙古呆”(Mongolian)、“苦力”(Coolie)、“清客”(Chink)、“中国佬”(Chinaman)、“中国狗”(Chow)、“中国小子”(Chinee)等等。在许多美国的反华主义者看来，华人不仅智力低下，而且道德堕落，他们赌博、吸鸦片、溺死女婴。反华主义者狡辩说中国人道德上的恶习会侵害西方，并制造出一套荒谬的逻辑，说什么当低等种族把自己提高到高等种族的物质生活水平时，高等种族可能会同化于低等种族的道德低下和心理消沉状态。伴随着殖民扩张和工业发展而来的“西方中心论”和白人优越论，让西方人顽固地认为：“允许一个劣等种族进来，就是自取灭亡。一个政府要保护它的人民，就应该竭力保存种族的纯洁；而且，不问政治理论如何，都应该谨防自己的种族去同劣等类型的种族相混合。”^②在反华主义

^① 这种方法延续下来，如20世纪末香港大学心理学系的邦德在其著作《难以捉摸的中国人：中国人心理分析》(Michel Harris Bond, *Beyond the Chinese Face, Insights from Psychology*, Hong Kong: Oxford University Press, 1991)中就采用了这种手法，从微观入手，通过小组测试，对不同的个案进行分析，把结果上升到中国民族文化的整体特征，做出有价值倾向的判断，尽管作者一再声明自己进行的是没有价值判断的纯学术研究。此书由杨德译成中文，辽宁教育出版社1997年出版。

^② 吕浦等编译：《“黄祸论”历史资料选辑》，中国社会科学出版社1979年版，第11页。

者看来,华人不仅会带坏白人的道德,而且还可能会威胁白人种姓的纯洁。由于到美国去的华人移民大多是男性,美国白人更担心他们会诱惑白人女性而制造出退化的混血儿。因而美国种族主义者大声疾呼:“如果我们容纳坏的血统,那就是自甘引进对我们的生存最致命的敌人。”“我们可以设法交换商品,但是永远不要使种族混杂起来。”^①

第二,经济上的“黄祸”。白人种族主义者认为这首先表现在华人和白人争夺工作机会。中国人吃苦耐劳,他们屈服于更辛苦的工作和比白人低得多的工资标准,能以极低的需求维持生活,这样会把所有的白人都饿跑。其次,中国资源丰富,人民勤劳,如果中国人再从白人那儿学会了先进的技术,他们的工业就会很快发展起来,终将有一天会从欧洲人手里夺去对世界市场的控制权。^②

第三,军事上的“黄祸”。白人种族主义者心虚地认为:中国是一个历史悠久、人口众多的国家,近代以来被外来进犯者的优势所逼,不得不同世界各国签订了许多不平等条约。由于中国人认为这是一种耻辱,他们渴望有朝一日自己能够强大起来,重新恢复往日的的生活。而一旦中国以西方文明的方式武装起来,西方很可能要退出在中国获得的一切。最可怕的是,中国人恰恰具有这种素质、潜力和可能,并以己之心揣测,像中国这样伟大且拥有丰富资源的民族,迟早会扩张到新领土上去,把弱小的民族淹没掉:

两千万或两千万以上武装起来、经过操练、受过训练而且又受爱国的——即使是被误解了——动机所激励的团民,将使外国人不可能再在中国住下去,将从外国人那里收回外国人从中国取去的每一样东西,将加重地来报复旧日的怨恨,将把中国的国旗和中国的武器带到许许多多现在连想都想不到的地方去,这样就为将来准备了甚至从来没有梦想过的骚乱和灾难。五十年以后,就将有千百万团民排成密集队形,穿戴全副盔甲,听候中

① 吕浦等编译:《“黄祸论”历史资料选辑》,中国社会科学出版社1979年版,第12—13页。

② 同上,第84—99页。



国政府的号召,这一点是丝毫不容置疑的! 如果中国政府继续存在下去,它将鼓励——而这样鼓励是对的——支持并发展这个中华民族的运动;这个运动对于世界其余各国不是吉祥之兆,但是中国将有权力采取行动,中国将贯彻它的民族计划!^①

“黄祸论”很大程度上是西方人以己度人的想象。关于“黄祸”的传说据周宁先生考证是这样的: 1895年,德国皇帝威廉二世在公开场合提出“黄祸”这一说法,并命令宫廷画家赫尔曼·奈克法斯(Herman Knackfuss)根据他想象中的黄祸景象画了一幅画,制版印刷后送给其他欧洲主要国家的统治者,画的名字就叫“黄祸”。画中七位天使一样的人物分别代表德、英、法、美、意、奥、俄七个西方国家,她们拿着长矛与盾牌站在一处悬崖上,背景是一个大十字架,悬挂在头顶上。大天使米歇尔(Archangel Michael)站在悬崖边,面向大家,庄严而神圣地说:“欧洲国家联合起来,保卫你们的信仰与你们的国家!”而在悬崖陡谷隐约的另一边,半空中悬着一团奇形怪状的乌云,乌云中闪现着一团火焰一般的佛陀坐像,骑在一条中国式的恶龙身上。^②



2-2 “黄祸”图

^① 吕浦等编译:《“黄祸论”历史资料选辑》,中国社会科学出版社1979年版,第163—164页。

^② 参见周宁:《“义和团”与“傅满洲博士”: 20世纪初西方的“黄祸”恐慌》,《书屋》,2003年第4期。

威廉二世捕风捉影的“黄祸”幻影很快以宣传画的形式在西方世界流传开来。在美国人看来,华人劳工在劳动力市场与种族观念上已经对美国人构成威胁。1898年,美国将这幅《黄祸》图画印刷发行。而英国对中国的军事侵略与经济掠夺使他们在胜利的得意中也隐隐感到某种恐慌,觉得中国总有一天要对大英帝国采取报复行动。

究其实质,“黄祸”是西方文化集体无意识深处对于东方的恐惧,是东方庞大的人口对西方造成的心理压力。罗伯特·杜鲁斯(Robert Druce)在分析“黄祸”的涵义时指出:“不管怎样,某种有关‘黄祸’的观念不断地侵扰着欧洲人的想象。‘黄祸’是一系列的恐慌,似真似假,若有若无。它对西方本土经济的威胁在于源源不断的廉价劳工的涌入;对西方哲学与基督教的威胁在于佛教的传播;而更大范围内对西方势力的直接威胁,则体现在中国正与其他国家一道,争取政治上、经济上的自由。当然,最不堪设想的恐慌还在于一种噩梦:黄种人像洪水一样在全球泛滥,最终统治世界。”^①

这种想象既源于历史的记忆,也源于宗教的记忆。公元4世纪时匈奴人一路西进,攻陷了罗马城;公元13世纪,蒙古大军横扫多瑙河,直逼布达佩斯。这些记录在历史上的“恐怖”记忆,遇到适宜的背景,就会从西方人的意识深处冒出来,折磨着他们想象的神经。对宗教的信仰也使西方人视中国龙为恐惧的象征,中世纪欧洲人第一次见到中国龙的形象时,就认定魔鬼就是中国的龙,早期西方称呼中国人为“鞑靼人”(Tartar),在拉丁语中有“来自地狱里的人”之意,而蒙古人直接令西方人想到《圣经·启示录》中所说的魔鬼族部落哥革和玛各(Gog & Magog)。

针对西方的“黄祸”叫嚷,清末的中国报刊也做出了反应,像当时的《中外日报》、《外交报》、《清议报》、《东方杂志》等报刊均登载文章“辨其诬妄”,或端正视听,或反攻为守,或指出“黄祸论”对中国的巨大损害,或从历史和未来的角度论证中国人的优势。比如,有的文章从正面回

^① 此处转引自周宁:《“义和团”与“傅满洲博士”:20世纪初西方的“黄祸”恐慌》,《书屋》,2003年第4期。原文出处: *Oriental Prospects: Western Literature and the Lure of the East*, Edited by C. C. Barfoot and Theo D'haen, Editions Rodopi B: V. 1998, p. 133.



答中国不是“黄祸”：“中国对外政策，素主平和，其或出于战争，则迫不得已耳。盖夙尚商业农业之人，焉能舍其筹算，弃其耒锄，从事疆场，以占人土，而为人之患哉？”故“黄祸之事，自必乌有。”^①有的阐述中国人对人类文明的巨大贡献，进而揭露白人种族主义的危害：中国人“开辟地球之草昧”、“转输地球之商务”等活动，证明“地球之文明生产，支那人亦颇有功焉”。^②并大胆指责白人：“考诸往事，白人之为祸世界，亦甚亟矣。”^③有的文章虽然没有对“黄祸”多加批驳，但明确指出了这一论调对中国的危害：“黄祸之说，则已于吾人有切肤之灾矣。”^④有的文章借“黄祸论”中西方对中国的恐惧一意，指出中国人“富于自制力”，“有冒险独立之性质”，“长于学问，思想亦发达”，“中国人于未来世纪必为世界上最有势力之人种”，“能有实力以开通全世界”。^⑤

辜鸿铭、孙中山等人也对“黄祸”论调进行了批驳。辜鸿铭通过比较东西方文明的优劣及其相互关系，认为“对于任何认真研究过远东民族道德文化和社会秩序的人来说，那种认为黄种文明对欧洲民族构成祸害的看法，是难以置信且不可思议的”。^⑥孙中山也看到了这种强盗逻辑的实质并进行痛斥，他认为这一论调的真实意图在于“分割支那，隶为列强之殖民地”。^⑦

“黄祸”也成为美国描述中国的一个定型化词汇。描述异国形象的定型化词汇有一个显著特征，即它们具有持久性和多语境性，一经形成就会融入一个民族的集体无意识深处。鉴于语境的变化，它们可能会长时间处于休眠状态，但一经触动就会被唤醒，以改头换面的形式左右一个民族对另一个民族的认识。

1949年，美国经历了失去中国的阵痛，随后在朝鲜战场上的较量

① 张又棠：《中国张君又棠论黄祸》，《外交报》，1904，（97）。

② 无涯生：《论中国人种有功于地球》，《清议报》，1900—08—21至1900—09—01。

③ 张又棠：《中国张君又棠论黄祸》，《外交报》，1904，（97）。

④ 《论黄祸专指中国》，《中外日报》，1904—10—27。

⑤ 梁启超：《论中国人种之未来》，《清议报》，1900—05—21。

⑥ 黄兴涛：《文化怪杰辜鸿铭》，中华书局1995年版，第144页。

⑦ 孙中山著，广东省社会科学院历史研究室等编：《孙中山全集》第一卷，中华书局1981年版，第219页。

更让美国人有一种挫败感,原来玩弄于股掌之间的中国,一下子变得不驯服了,而且还不断强大起来,这令美国人感到失落、沮丧,同时也惴惴不安,甚至心怀恐惧。一时间,各种歪曲中国的报道出现在美国的各色媒体中,美国大众文化也在恐怖的视野内构筑中国形象,美国人心目中一度善良的中国人变成了残忍、凶狠的对立面。由于中美交往的隔绝,红色中国在美国人的想象中变成了一个暴君统治的国家:“六亿人长着同一个脑袋,迈着同一种步伐,穿着同一种服装,说着同一种话,做着同一件事,一旦某一天,那同一个头脑中着魔似的出现某一个疯狂的念头……将变成一个难以想象的庞大的怪兽。”^①19世纪末20世纪初的“黄祸”在20世纪50年代变成了“红祸”,昔日那个恐怖的龙的幻象又出现在美国人的视野内,正如美国人伊萨克斯所描述的:“这个苏醒的怪兽与原来那个沉睡的怪兽判若两样。它瞪着血红的眼睛,盘升着,喷着火,光影变幻间,早已改变了它在人们心目中以前的形象。现在它身上没有了典雅和精妙,而代之以粗鲁和残暴。它不再麻木呆钝,而是猛冲猛干,不再被动或顺从,而是敢作敢为和不可驾驭。”^②中国军队一直被西方视为柔弱无力、只会节节败退的乌合之众,然而突然之间,他们变成了强有力的敌人。在朝鲜战场上,美国军队“淹没在从四面八方滚滚而来的黄色大潮之中”^③,这“黄色大潮”复活了欧洲人意识深处对于13世纪蒙古游牧部落的记忆。

20世纪90年代,当中国要把新时期之初开始的改革开放推向深入,以推动国民经济的进一步发展时,在西方,尤其是在美国,出现了“中国威胁论”(China Threat)。“中国威胁论”是西方制造的“黄祸论”在19世纪末20世纪初的翻版和变种,香港有报刊对此做出了一针见血的评价:美国华盛顿世界观察研究所专家布朗说十五年后中国要成为世界经济强国,这是西方国家的真正忧虑所在。有着道德优越感、制

① 周宁:《龙的幻象》(上),学苑出版社2004年版,第161页。

② 同上,第188—189页。原文见Harold R. Isaacs, *Scratches on Our Mind: American Images of China and India*, New York: The John Day Company, 1958, p. 209.

③ [美]哈罗德·伊萨克斯:《美国的中国形象》,于殿利、陆日宇译,时事出版社1999年版,第321页。



度优越感、以救世主自居的美国，不能容忍一个具有强大发展潜力的“异己”存在，因而，每当中国准备抓住新的契机有所作为的时候，“黄祸论”的幽灵就会以新的面目出现。“黄祸论”是为侵略、瓜分中国造势，“红祸”、“中国威胁论”是为遏制中国造势，其实质都是不愿意看到中国强大，从而为中国的发展设置障碍。

1994年，《纽约时报》的记者纪思道(Nicholas D. Kristof)和他的太太伍洁芳(Sheryl WuDunn)合作出版了《中国觉醒了》(*China Wakes*)一书，并很快成为20世纪90年代美国关于中国的几本畅销书之一。书名来源于拿破仑在圣赫勒拿岛时的那句预言：中国是一头睡狮，一旦中国醒来，全世界将为之震惊。全书从内容到形式都在重述着一种程式化、定型化的负面中国形象：政治极权盛行，社会腐败堕落，农村贫困的程度令人咋舌……作为一本获得美国著名普利策奖的畅销书，《中国觉醒了》对美国公众认识20世纪90年代的中国产生了不可低估的影响。1995年秋天的一个夜晚，纪思道和伍洁芳在华盛顿白宫前的麦迪逊酒店举行了一次演讲，当时有五百人参加，新华社记者李希光也参加了这次“盛会”，过后李希光这样描述道：“他们在台上绘声绘色地演讲，特别是他们编造的那些在中国惊心动魄的采访经历和书中对中国人的丑化，博得了会场内一阵又一阵雷鸣般的掌声。”^①关于中国的畅销书与美国大众心目中的中国形象有一种强烈的“互文”关系：它既创造了美国大众心目中的中国形象，又表现了美国大众期待中并感受到的中国形象，“所以，一个时代西方畅销的有关中国的读物，就成为西方的中国形象的典范文本”^②。20世纪末，西方特别是美国的“中国威胁论”，既指经济、军事上的威胁，也指政治、道德上的邪恶。美国和西方的一些“强硬派”认为中国经济和军事的增长，势必会威胁到美国与西方自由世界的安全，中国会变成一个经济上强大、军事上富于侵略性的帝国，是对西方的一个严重威胁。而在西方人的想象中，中国受狂热民族主义驱使的、贪婪而庞大的人口，是更大的威胁。

① 李希光、刘康等著：《妖魔化中国的背后》，中国社会科学出版社1996年版，第23页。

② 周宁：《龙的幻象》(上)，学苑出版社2004年版，第293页。

常言道：文史不分家，历史的车轮会在文艺作品中着上不同的颜色。“黄祸”这样一种在西方历史上持续了几十年、此后又以其他面目频频出现的“定型化”认知形象，自然会在文学创作中留下印记。1913年问世的“傅满洲”系列小说和随后拍摄的十四部“傅满洲”系列电影，以及“傅满洲”系列广播剧、电视剧等等，塑造了一个集东方邪恶于一身的恶魔形象，是“黄祸论”思想在文艺作品中最集中、最突出、最彻底的表现。当然，这种现象也不是一下子、孤立地出现的，在具体讨论傅满洲形象之前，我们先来看一看傅满洲的前身。

三 傅满洲的前身

正如我们前面所述，自19世纪末期开始，“黄祸论”思潮在西方盛行一时。“黄祸”一词既有邪恶的内涵，亦有恐怖之意，傅满洲就是一个既邪恶又令美国人恐惧的华人移民典型，他要侵入西方，征服世界，成为统领世界的新霸主，而他的这一方面首先在美国文学中描述中国入侵美国的故事里先期表现出来。

1878年，美国作家艾特威尔·惠特尼(Atwell Whitney)发表了他的小说《细长眼：了不起的煽动家；那一天的故事》(*Almond-Eyed: The Great Agitator; a Story of the Day*)。故事的背景是虚构的加利福尼亚小镇——雅布镇(Yarbtown)，这里生活着白人、华人，基督徒和异教徒。中国人来到这块基督徒的土地上，象征着华人已经进入整个美国。小说的白人主人公约伯·斯梯恩斯(Job Stearns)是一名阅历丰富的工人，他那句预言性的话为小说定下了基调：“在五百个中国人中改变一个人，并不能抵消其他四百九十九个人的罪恶。”^①

在这部小说中，中国人是以群体的形象出现的，毫无个性可言，是一群冥顽不化的异教徒，什么苦活累活都接受，并常常聚赌、偷窃，给美国人的就业造成严重威胁，同时也给美国社会带来巨大的动乱。最后，一群失业的白人暴徒在中国农历新年的那一天，纵火烧毁了唐人街以

^① William F. Wu, *The Yellow Peril: Chinese Americans in American Fiction, 1850—1940*, Hamden, Conn: Archon Books, 1982, p. 31.



及雇佣中国人的工厂。但作者的忧虑仍然无处不在：“异教的男女依旧源源不断地到来，填满了本该属于白种人的空间，他们污染了道德环境，败坏了社会风气，损害了美国的自由制度，降低了劳动力水平，并且不动声色、狡猾而又成功地抵抗住所有将他们赶走或禁止他们入境的努力。善良的人们，该怎么办？”^①

惠特尼想要的答案在罗伯特·沃尔特(Robert Wolter)的《中国人1899年占领俄勒冈和加利福尼亚的一段简短而真实的历史》(*A Short and Truthful History of the Taking of Oregon and California by the Chinese in the Year A. D. 1899*, 1882)中并没有找到，沃尔特塑造的中国人比惠特尼塑造的更缺乏个性，更像是一股强大的、没有面孔、没有名字的进犯力量。这部小说的主人公是一位贵族王子查封岩(Tsa Fungyan)，与其说他像人类，倒不如说更像弥尔顿笔下的撒旦。查封岩来自东方，那是太阳升起的地方，同时也象征着一种力量，他率领自己的军队直接进攻旧金山。在小说的结尾，中国人大举入侵，美国境内的华人组成第五纵队，里应外合，在太平洋海岸获得胜利，并危及美国的其他地区。西方中世纪的僧侣曾将蒙古人视为上帝复仇的工具，在这部小说中，查封岩正是这样的复仇者：“现在，令人感到有些惊异的是《启示录》的第一章第十六行，掌管阴司和死亡的天使圣约翰在某种程度上被描述为：‘他右手拿着七星，嘴里吐出一把锋利的双刃剑，烈日般的面孔放射出耀眼的光芒’……我们不能无视查封岩来自东方这一事实，那里是太阳最先照耀到的地方，是证明太阳威力的地方。我们看到他的官帽上佩戴着孔雀花翎，他用右手从龙颌鞘中拔出锋利的双刃剑，那凛凛的剑锋分明是七星的象征。”^②

就像惠特尼1878年的幻象给沃尔特带来了不良的预兆一样，沃尔特的小说中这种局部的征服也预示着美国最终会被中国占领，而皮尔顿·W. 杜纳(Pierton W. Donner)的《共和国最后的岁月》(*Last Days of the Republic*, 1880)就是一部在许多方面堪与沃尔特的小说相比较

^① William F. Wu, *The Yellow Peril: Chinese Americans in American Fiction, 1850—1940*, Hamden, Conn: Archon Books, 1982, p. 32.

^② Ibid., p. 34.

的例子。

《共和国最后的岁月》描述中国人是带着不可告人的目的移民美国的，作者臆想华人在政治上图谋权力，在经济上觊觎市场，最终要把美国变成中国的一个省份，而小说中的六大会馆就是中国政府在美国的秘密司令部。中国人不声不响地渗透到美国的各个角落，而美国政府或浑然不觉，或不以为然。结果，当中国人的军事准备成熟后，双方开战了，美国人虽然最初也小有胜利，但很快就不敌对手，最后以华盛顿被围、四面楚歌而告终。杜纳在小说中认为中国人移民美国是一种政府蓄意行为，其最终目的是要征服美国。当然，这是杜纳自己不着边际的臆想，他实际上过分夸大了当时已经日薄西山的旧中国的能力，更没想到仅仅两年之后，美国就出台了禁止中国人移民的排华法案。

1882年，排华法案颁布以后，在美的华人人数明显减少。整个19世纪80年代，白人对中国人的不断袭击将华人从许多社区和农村驱赶出来，华人不得不退居到大一点的唐人街，比如旧金山或加利福尼亚的首府萨克拉门托。到了19世纪90年代，在美华人继续减少，萦绕在美国人心头有关中国入侵的恐惧也失去了现实基础，但奇怪的是，在排华法案颁布十六年之后，另一部有关中国入侵的小说问世了，而且将入侵的时间往后推迟到1933年，这就是奥托·蒙多(Oto Mundo)的《失而复得的大陆：中国入侵的故事》(*The Recovered Continent: A Tale of the Chinese Invasion*, 1898)。

蒙托预言在1933年中国将发生一次革命，一个新的强有力的政权将取代腐朽的清帝国。而新政权将会侵略扩张，首先进攻南亚，接着转戈俄国，下一步就是向欧美推进。小说中令人不解的是中国远征军的领袖竟然是白人，他起初是个白痴，饱受西方人的蔑视，但在一次试验性的外科手术后，变成了一名天才，成为中国进军欧洲的领袖。激战在地中海东岸展开，中国军队终于征服了世界，吞没了美国。

蒙托的这部小说透露出他对中国庞大的人口和中国当时正在酝酿的革命的担忧，特别是洪水般的人流这个意象更令西方人恐惧不已：



“四亿中国人洪水般地冲入欧洲！”^①

以上四部小说一致认为中国对美国,甚至对整个欧洲都是一个时刻需要警惕的威胁。四位作家从道德、经济、人口等不同方面诠释着这种妄言的威胁,他们的创作在美国文学史上的地位并不突出,甚至可以说早已坠入历史的沉船,但他们对中国形象的刻画影响了以后作家对中国的认识和塑造,特别是为傅满洲的出现做了渲染和铺垫。

傅满洲除了具有征服世界的狂想并付诸行动之外,还是一个高科技怪才,19世纪末20世纪初美国作家罗伯特·W. 钱伯斯(Robert W. Chambers)首先在他的作品中塑造了这样一个模型。

1896年,钱伯斯发表了中篇小说《造月者》(*The Maker of the Moons*),这是一部受“黄祸”思想影响的神秘奇幻小说。故事发生在纽约北部卡迪诺森林(Cardinal Woods)的星湖,小说的叙述人卡丹希(Cardenche)和白人朋友皮尔庞特(Pierpont)、巴瑞斯(Barris)要去森林打猎。在驶往北方的火车上,卡丹希得知巴瑞斯是美国国家情报局的上校,借打猎的名义去执行一项秘密任务。原来,美国政府部门发现黄金不是一种元素,而是某种合成金属,有一伙人正在卡迪诺森林里秘密制造这种黄金,一些黄金雕刻品正日益流入纽约的画廊和博物馆,这种状况导致了金融市场的混乱。巴瑞斯的任务就是制止私造黄金者,必要的话还可以将他们杀掉。

卡丹希对这件事已有耳闻,前几天他看到过一件用黄金雕刻的蛇,还看到一件怪异的、栩栩如生的金雕:一个长着细软黄毛、看起来像螃蟹一样的东西,让卡丹希感到既丑陋又憎恶。卡迪诺森林怪事咄咄,先是一名白人仆人看到一个很像“中国佬”的人,但眨眼间就莫名其妙地不见了。而卡丹希一个人在森林中游逛时,邂逅了一位美丽而又天真的少女伊桑德(Ysonde),她正在石头上刻蜻蜓、蝴蝶、贝壳之类的东西。令卡丹希感到不可思议的是,少女几乎在他的眼皮底下突然消失得无影无踪。第二天在营地,巴瑞斯和皮尔庞特将一个雕刻着复杂图

^① William F. Wu, *The Yellow Peril: Chinese Americans in American Fiction, 1850—1940*, Hamden, Conn: Archon Books, 1982, p. 38.

案的金球拿给卡丹希看，卡丹希认为是龙，巴瑞斯认定是魔法师观音（Kuen-Yuin）^①，说观音能控制成千上万人的心智和灵魂，但从来没有人真正看见过她，她喷出的火焰能将整个西方世界毁掉。但最后他们发现这件雕刻品既不是龙，也不是观音，而是带毛的金螃蟹。于是打猎者开始在森林里搜寻，希望能发现中国人和卡丹希遇到的那个神秘失踪的少女。一无所获后卡丹希又来到他和伊桑德邂逅的地方，发现伊桑德正在那儿等他。这次相遇，黄金的秘密被揭开：伊桑德的继父给她黄金，而她则在上面雕刻出奇异的图案。她的继父也向其他一些奇怪的人提供黄金，但不知道派什么用场。伊桑德还告诉卡丹希她已在森林里住了两年，老家在一个叫义安（Yian）的地方，那里距此地十分遥远，要穿越七个大洋，还要涉过一条比从地球到月亮还要长的河流才能到达。

卡丹希想知道义安是否就是中国，但伊桑德对国家和地理概念一无所知，只说在义安人流如织。卡丹希突然发现伊桑德手腕上戴着小金球，那是观音的象征，于是他猜测她的继父正是月老（Yue-Laou）。在钱伯斯的故事里，月老住在遥远的月球上，谁也不知道他的准确年纪。在收治观音之前，他用丝线将有缘的人绑在一起，从此他们就不离不弃。但自从收治了观音以后一切都变了，月老让“辛”（Xin）——中国神话中一个善良的鬼魂——堕落，堕落后的“辛”带领数以千计的、可恶的无头怪兽，它们全都听“辛”的号令行动，就像一个满清官员带着他的随从一般。如果这群怪兽中有一个受伤，“辛”就会勃然大怒，那情形非常可怕：一望无际的怪兽围拢过来，张牙舞爪地要血腥复仇。毫无疑问，怪兽就是黄金雕刻品上那只带毛的螃蟹。

浪漫恋情总是作家们眷顾的情节。卡丹希和伊桑德坠入了情网，二人情意绵绵，然而就在他们接吻之际，伊桑德突然变成一只黄色的小蟹落到地上。卡丹希猛然惊醒，发现自己的两个同伴正站在跟前。

巴瑞斯继续侦察，发现有三名非法造金者，一股强大而邪恶的力量正在森林中悄悄聚集。一天晚上，卡丹希听到森林中有人在小声密谋，

^① 很明显是对中国文化的误读，在中国文化里面，观音是一位很仁慈的神仙。



他随即跟了出去。当他朝伊桑德所在的方向走去时，突然看见森林中所有的动物都在向他去的方向移动。来到此前同伊桑德见面的地方后，卡丹希发现伊桑德正一个人等他，伊桑德将继父的事讲给他听，同时也说了月老和观音等人的来历。怪物“辛”正带领着一群无头狗赶来，伊桑德说那是被害儿童的冤魂。最后，月老出现了：“站在湖边一箭之遥的是一个弓腰驼背的小老头，他赤手拿着一块燃烧的煤炭，放出刺眼的光芒。煤块越来越耀眼，照亮了上方头盖骨一样的脸部，并在脚下沙滩上投下一块红晕。但那张脸！一张可怕的中国人的脸，目光闪烁，蛇一样的细长眼在越来越热的煤块照耀下闪闪烁烁。煤！那不是煤，而是一个金球，用深红色的火焰点燃夜色，那正是观音的象征。”^①巴瑞斯的枪响了，月老倒在湖边，随即踪影全无。巴瑞斯告诉众人，许多年前他曾和月老打过交道，月老用莲花的花蕾造出了一个女人，让她同巴瑞斯结成夫妻。但在妻子生下女儿后，月老却将妻女带走，巴瑞斯心里留下了永久的恨，他认为伊桑德就是自己被劫走的女儿。

钱伯斯对中国神话的篡改折射出当时美国社会对中国的强烈排斥与恐怖心理。这篇小说虽然篇幅不长，但对奠定后来的傅满洲形象有很大影响，傅满洲的神秘诡异、法力无边正是这部小说的进一步发展，而傅满洲也像这部小说中的恶魔“辛”一样，指挥着一群怪模怪样、世间罕见的生物，令美国人魂飞魄散，是“一个利用昆虫、细菌、窒息和不知名的毒液，在一个星期里比希特勒一年之内造成的伤亡还要多的敌人”。^②

如果说在钱伯斯的小说中傅满洲系列小说的神秘、科幻等元素已经初露端倪的话，那么，1900年多勒(Dr. C. W. Doyle)出版的《钟龙的阴影》(*The Shadow of Quong Lung*)则将一个邪恶、狠毒的傅满洲原型呈现在读者面前。

小说以唐人街为背景，主人公钟龙毕业于耶鲁大学，是唐人街黑社

^① William F. Wu, *The Yellow Peril: Chinese Americans in American Fiction, 1850—1940*, Hamden, Conn: Archon Books, 1982, p. 91.

^② Sax Rohmer (1883—1959) -original name ARTHUR HENRY SARFIELD, <http://www.kirjasto.sci.fi/rohmer.html/2006-4-6>.

会的头目，他杀人越货，强霸民女，无恶不作。

《钟龙的阴影》包括五个既相对独立又相互联系的短篇。第一篇《李莫亿重见光明》(*The Illumination of Lee Moy*)描写一个名叫李莫亿的男孩不幸双目失明，而母亲为了掩饰这一点，经常把孩子灌醉。当得知孩子的失明预示着一种可怕而又罕见的疾病时，母亲亲手杀死了孩子，以减轻他的痛苦。李莫亿的父亲欠钟龙一大笔债，为了筹钱，他卖掉了自己的小店，可还是远远不够，最后不得不将自己美貌的妻子卖给残忍的钟龙抵债。一位白人妇女打听这位不幸的妻子的下落，但钟龙警告她不要多管闲事：“苏伊·耶普是我的奴隶，你要永远记住这一点！”^①

下一个故事《钟龙的阴影》是全书最长的一篇，描写何冲(Ho Chung)一家的悲剧。何冲是唐人街的一名金匠，妻子和年幼的儿子留在中国。钟龙垂涎何冲妻子的美色，盘算着如何将她搞到手。他先是雇人杀了何冲的孩子，又伪造何冲的笔迹给何氏写信，将她辗转从上海骗到美国，成为钟龙的阶下囚。待终于探明真相后，何冲找到自己的妻子，但无法将她救出。在互诉衷肠之后，何冲亲手刺死妻子，然后找钟龙拼命，结果非但没有除掉钟龙，反而被残忍地杀害。

在接下来的《唐人街的民事死亡》(*A Civil Death in Chinatown*)中，钟龙又弄到一个女人，他的办法是宣布她的丈夫是堂会的叛徒，并且已经与另外一个女人私奔。由于悲伤过度，这位妻子被留在钟龙的家里。丈夫疯狂地寻找妻子，但就在发现妻子的那一刻，却倒在歹毒的匕首下。

《李盾的翅膀》(*The Wings of Lee Toy*)描写钟龙派李盾到鲁米斯上校家卧底，以绑架上校的儿子，缘由是鲁米斯得罪了钟龙，他要寻求报复。就在李盾带着上校的儿子准备逃走时，一辆缆车撞倒了他们。上校没有看出李盾的企图，好心地将他接到家里养伤，李盾大为感动，此后成为孩子忠实的保护者。钟龙一计不成，又生一计。他放火烧了

^① William F. Wu, *The Yellow Peril: Chinese Americans in American Fiction, 1850—1940*, Hamden, Conn: Archon Books, 1982, p. 109.



上校的房子，李盾不顾个人的安危抢救孩子，在火海中丧生。在这个短篇里面，钟龙的惨无人道暴露无遗。

在最后一篇《审判之椅》(*The Seats of Judgment*)中，作者终于将钟龙判了死刑。钟龙的一位白人同学设计了一张现代化的电椅，用来处死背叛堂会的忤逆者。钟龙诱使同学吸食鸦片，后者深受其害后决定告发钟龙。一天，就在钟龙处死一位叛徒时，他的这位白人同学带着警察破门而入，结果多行不义必自毙，钟龙惊骇之中跌入了电椅，自食恶果。

多勒笔下的唐人街阴森、神秘、肮脏，充满了犯罪和邪恶；多勒小说中的钟龙邪恶、凶残，诱惑、强暴女性。这些内容和主题在此后的傅满洲系列小说与电影中都得到更大程度和更大范围上的渲染，萨克斯·罗默塑造的傅满洲是一个犯罪天才，他用各种手段诱惑、强暴白人妇女，威胁白人种姓的纯洁；萨克斯·罗默笔下的唐人街更是一座人间地狱，走私、贩毒、娼妓、谋杀，简直与但丁笔下的地狱别无二致。

有了以上种种铺垫，傅满洲也就呼之欲出了。

第二节 犯罪小说中的傅满洲

傅满洲系列小说最早出自英国作家萨克斯·罗默之手，但几乎一出版就流入美国，不仅在美国有不同名字的版本，而且在好莱坞电影、美国的广播电台、电视、喜剧和杂志中广为流行，拥有数以百万计的读者和观众，这种影响使其成为美国文学不可缺少的一部分。

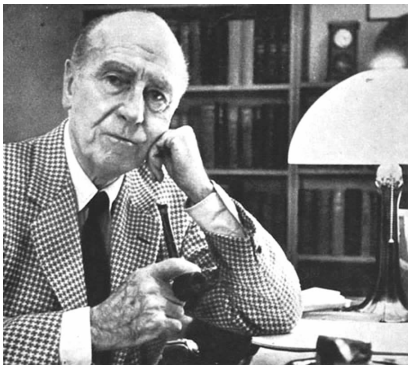
一 傅满洲的制造者萨克斯·罗默

萨克斯·罗默(Sax Rohmer, 1883—1959)是一位多产的英国神秘故事作家，傅满洲博士这一给西方人带来恐惧的东方恶魔形象就是他塑造的。

罗默本名阿瑟·亨利·沃德(Arthur Henry Ward), 1883年出生在伯明翰，父母是爱尔兰人。他的父亲威廉·沃德(William Ward)是一位职员，曾官至业务经理；母亲玛格丽特·玛丽·沃德(Margaret Mary Ward)神经衰弱，形成酒精依赖。罗默从小就常听母亲在酒后夸

耀说他们是 17 世纪大将军帕特里克·萨斯菲尔德(Patrick Sarsfield)的后裔,这个说法在罗默的脑海里留下了深刻的印象,使他飘飘然自以为是名门之后。十八岁那一年,罗默索性把 Sarsfield 的姓氏加进自己的名字,变成了阿瑟·亨利·萨斯菲尔德·沃德(Arthur Henry Sarsfield Ward)。在这种希望攀附权贵的潜意识作用下,罗默养成了一掷千金的恶习,虽然他后来写小说,特别是写傅满洲系列小说收入颇丰,但由于挥霍的习性,他的生活并不富裕。罗默的笔名 Sax Rohmer 是对他一生沉浮的形象阐释,他解释说笔名中的前一部分 Sax 来自 saxon,意为“锋利的板斧”,后一部分 Rohmer 来自“roamer”,意为“流浪、漂泊”。

完成学业后,罗默到处给人打零工,但他从小就梦想着成为一名作家。他干过职员,做过一家小型地方报纸的实习生,当过《商业情报》(Commercial Intelligence)周刊的记者。二十岁那一年,萨克斯·罗默开始了他的写作生涯,他后来写道:“我很早就对古埃及感兴趣,收集了大量关于埃及古生物以及神秘文学的资料。”^①1903 年,萨



2-3 萨克斯·罗默

克斯·罗默写出了他的第一个短篇故事《神秘的木乃伊》(The Mysterious Mummy),并决定写一部能够使他在文坛上站稳脚跟的小说,据为他立传的凯·范·埃什(Cay Van Ash)和伊丽莎白·罗默(Elizabeth Rohmer)说,这是一部关于“古埃及的罗曼史,将会使他与李德·哈格德^②或福楼拜齐名”。^③虽然罗默最终没能完成这部小说,但它显

① Sax Rohmer (1883—1959) -original name ARTHUR HENRY SARFIELD, <http://www.kirjasto.sci.fi/rohmer.html/2006-4-6>.

② 李德·哈格德(Ride Haggard): 英国作家,写过一些浪漫探险小说,包括《所罗门王的宝藏》(King Solomon's Mines)。

③ Cay Van Ash & Elizabeth Rohmer, *Master of Villainy: A Biography of Sax Rohmer*, Ohio: Bowling Green, 1972, p. 27.



示出此时罗默开始对神秘的事物感兴趣。

之后罗默到埃及一带做了短暂的旅行，回来后开始涉足文学出版业和戏剧。1909年，罗默结婚，据说当他和妻子占卜未来的谋生手段时，显灵板上给出的答案是“中国佬”(C-H-I-N-A-M-A-N)，这坚定了他写中国故事的决心。

1911年，伦敦警方调查一桩团伙犯罪案，涉及到当时华人居住的“中国城”莱姆豪斯区(Limehouse)华人开的一家赌场，罗默供职的杂志社让他跟踪采写这个故事。之所以让罗默来写这类文章，是因为他已经写过一些东方故事，且小有名气。当时，整个西方世界“黄祸”盛行，英国人对华人的印象自然并不美好。在英国人看来，中国人是一个怪异、低劣、危险的民族，他们留长辫子，衣衫肮脏，目光呆滞，说话怪腔怪调，举止诡异可笑。特别是住在莱姆豪斯区的中国人，吃老鼠、抽鸦片，家里弥漫着一种难闻的气味。更令人厌恶和担忧的是：他们诡计多端，贩卖毒品，引诱白人女子，乌烟瘴气的鸦片烟馆里随时都可能发生阴谋与罪恶。

鉴于当时西方对东方人的误传和业已存在的定型化亚洲形象，为了表明自己不是对中国人一概而论，罗默有意识地将“中国人”(a Chinese person)和“中国佬”(a Chinaman)进行了区分：“当然，并不是所有住在莱姆豪斯区的中国人都是坏人，但其中相当一部分是恶棍罪犯，他们迫不得已离开中国，又没有在西方世界谋生的本领，只能够靠犯罪的本领为生。”^①换句话说，虽然不是所有的中国人都赌博、吸鸦片、走私贩毒，但住在莱姆豪斯区的中国人经常参与这些非法活动。尽管罗默对“中国人”和“中国佬”做了区分，出现在他笔端的仍是一些难以捉摸的亚洲人形象，他们在体貌特征、文化习俗等方面都与西方人格格不入，是异类。

罗默的任务是去寻找一位“老大”——金先生(Mr. King)，他是一个有名的毒品贩子，是各种非法地下活动的组织者。既然华人云集的莱姆豪斯区非法活动猖獗，臭名在外，那么罗默选择莱姆豪斯区作为他

^① Cay Van Ash & Elizabeth Rohmer, *Master of Villainy: A Biography of Sax Rohmer*, Ohio: Bowling Green, 1972, p. 73.

调查的核心地点也就在情理之中。他先和一家饭店的老板冯娃(Fong Wah)套上近乎,这位老板以前曾是协胜堂(Hip Sing Tong)或三合会(Triad)^①的成员。冯娃最终告诉罗默:在凯尔特街三号(Colt Street 3)有那位“金先生”的办公室。罗默对这个地方秘密观察了三天后,看到一辆豪华的轿车停在了这间办公室的门口。罗默这样写道:

一个高个子、威严的中国人,穿着一件毛领大衣,戴着皮帽子,从车里走下来,进了办公室的门,后面跟着一个阿拉伯女孩儿,裹在灰色的皮斗篷里……在打开门的一瞬间,借着里面的灯光,我瞥见了那个戴皮帽子的人的脸。霎时,我想象中的恶魔一下子复活了,我知道自己看见了傅满洲!他的脸活脱脱是撒旦的脸。^②

傅满洲独异的特征就这样定格在罗默的记忆里,在他后来的傅满洲小说中,下面这段描写总会以不同的形式引述出来,以强化读者对傅满洲的印象:

试想一个人,高高的,瘦瘦的,像猫一样不声不响,肩膀高耸,长着莎士比亚的额头、撒旦的脸,脑袋刮得精光,细长的、不乏魅力的眼睛闪着绿光,像猫眼一样。他集东方人的所有残忍、狡猾、智慧于一身,可以神不知鬼不觉地调动一个财力雄厚的政府能够调动的一切资源。试想那样一个可怕的人,你心中就有了一副傅满洲博士的形象。^③

虽然1911年伦敦警方的调查没有任何结果,但罗默花了几个星期的时间在“中国城”明察暗访,决定写一部关于中国人和他们的秘密组

① 都是当时的华人黑社会组织。

② Cay Van Ash & Elizabeth Rohmer, *Master of Villainy: A Biography of Sax Rohmer*, Ohio: Bowling Green, 1972, p. 77.

③ Sax Rohmer, *The Insidious Dr. Fu Manchu*, New York: McBride, 1913, pp. 25—26.



织的小说，浮光掠影甚至是捕风捉影的印象给罗默插上了想象的翅膀：

我对自己说，试想某些像这样的邪恶组织有一天控制了一个超人社会（super-society），这个社会会搅得政府日夜不得安宁，甚至可能会改变我们文明的进程……我开始构想我想象中的这个超人社会的领袖是什么样子的，他会以什么方式来统治那个侵害世界的阴暗帝国。^①

1913年，罗默的第一部傅满洲小说《神秘的傅满洲博士》（*The Mystery of Dr. Fu-Manchu*）出版，小说中傅满洲的对手英国苏格兰场（Scotland Yard）^②的警官丹尼斯·内兰德·史密斯（Denis Nayland Smith）紧急追踪这位“恶魔”，史密斯声称他这样做“不仅是为了英国政府的利益，而且是为了整个白种人的利益”^③，这一姿态立即赢得了美国人的共鸣，美国人“同仇敌忾”，该小说很快就在美国以《邪恶的傅满洲博士》（*The Insidious Dr. Fu-Manchu*）之名重版。罗默小试牛刀，就在英美两国获得了巨大成功。他一夜暴富，得到了将近二百万美元的稿酬，得意之余他甚至将笔名 Sax 缩写成美元 \$ 的符号！

成名之后，罗默携妻子游历了近东、牙买加和埃及等地，对东方有了更多感性的认识。二战以后，罗默定居美国，继续为美国读者创作惊险、神秘的傅满洲故事。许多傅满洲系列故事被改编成电影、戏剧、电视剧，以更加通俗直观的形式，深入到英美国家的大街小巷。“傅满洲”在西方世界几乎是无人不知、无人不晓。

萨克斯·罗默一生共写了四十一部长篇小说、十一个短篇小说集和许多没有收入集子的故事，其中关于傅满洲的有十三部长篇、三部短篇和一部中篇。除傅满洲系列故事之外，他的其他小说也有些涉及到中国人或“黄祸”，比如《黄瓜》（*The Yellow Claw*, 1915）、《黄影子》

^① Cay Van Ash & Elizabeth Rohmer, *Master of Villainy: A Biography of Sax Rohmer*, Ohio: Bowling Green, 1972, pp. 74—75.

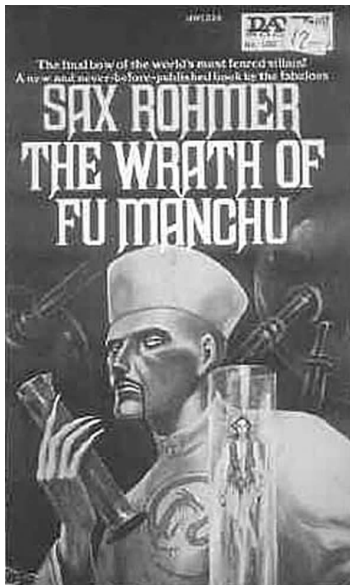
^② “苏格兰场”在萨克斯·罗默的小说中是一个警察局的名字。

^③ Sax Rohmer, *The Insidious Dr. Fu-Manchu*, New York: McBride, 1913, p. 8.

(*Yellow Shadow*, 1929)等等,它们或是场景设在伦敦,或是讲述伦敦的中国人犯罪的世俗故事。尽管这些作品不如傅满洲的故事影响大,但它们能进一步说明萨克斯·罗默对中国的看法,华人移民在罗默笔下是道德败坏的危险分子,他们拖着长辫子,躺在莱姆豪斯华人居住区的鸦片烟馆里喷云吐雾。

萨克斯·罗默对傅满洲形象的塑造主要集中在十三部长篇小说里面,从1913年开始,一直到他去世的1959年。这些小说按时间顺序分别是《邪恶的傅满洲博士》(*The Insidious Dr. Fu-Manchu*, 1913, U. K. title: *The Mystery of Dr. Fu-Manchu*)、《傅满洲博士归来》(*The Return of Dr. Fu-Manchu*, 1916, U. K. title: *The Devil Doctor*)、《傅满洲的手》(*The Hand of Fu-Manchu*, 1917, U. K. title: *The Si-Fan Mysteries*)、^①《傅满洲的女儿》(*Daughter of Fu Manchu*, 1931)、《傅满洲的面具》(*The Mask of Fu Manchu*, 1932)、《傅满洲的新娘》(*The Bride of Fu Manchu*, 1933, U. K. title: *Fu Manchu's Bride*)、《傅满洲的踪迹》(*The Trail of Fu Manchu*, 1934)、《傅满洲总统》(*President Fu Manchu*, 1936)、《傅满洲的鼓声》(*The Drums of Fu Manchu*, 1939)、《傅满洲的岛屿》(*The Island of Fu Manchu*, 1941)、《傅满洲的影子》(*The Shadow of Fu Manchu*, 1948)、《傅满洲博士重现江湖》(*Re-Enter Dr. Fu Manchu*, 1957, U. K. title: *Re-Enter Fu Manchu*)和《傅满洲皇帝》(*Emperor Fu Manchu*, 1959)。

此外,还有一个中篇《傅满洲的愤怒》(*The Wrath of Fu Manchu*, 1952),三个短篇《傅满洲的眼睛》(*The*



2-4 《傅满洲的愤怒》

① 只在前三部小说中,傅满洲的英文名字 Fu-Manchu 有连字符,之后就没有连字符了。

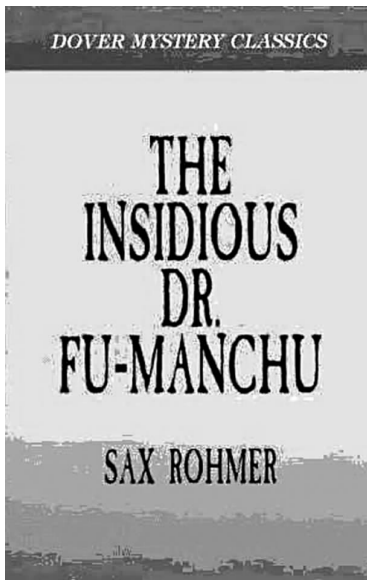


Eyes of Fu Manchu, 1957)、《傅满洲的命令》(*The Word of Fu Manchu*, 1958)、《傅满洲的头脑》(*The Mind of Fu Manchu*, 1959)。

在这些小说里面，傅满洲是一个疯狂的科学家，一个十足的恶魔，他聪明、狡诈、凶残、狠毒，诡计多端，足智多谋，令西方人憎恨不已而又防不胜防。小说中反复说明他代表着一个崛起的亚洲政权，其行为是由亚洲文化和种族决定的，异国情调和阴险邪恶交织在一起。

头三部小说《邪恶的傅满洲博士》、《傅满洲博士归来》、《傅满洲的手》组成第一个系列，在美国以单行本的形式与读者见面之前，先在英国杂志上连载。整个 20 世纪 20 年代，罗默是最受欢迎的作家，也是身价最高的专栏作家之一，他写了大量的长篇小说和短篇故事，里面有神秘、悬念，有在英国的华人。虽然罗默在第三部小说《傅满洲的手》中就将傅满洲处死，重又创造了一个人物，但他 20 年代的小说或多或少地与傅满洲相连。20 世纪 20 年代后期，罗默来到纽约，为《柯立尔》(*Collier's*) 杂志续写傅满洲系列故事，并最终以《傅满洲的女儿》的书名出版，这部小说和其他长篇傅满洲小说组成第二组，于 1931 年至 1959 年间陆续出版。但第二组中的两个主人公——傅满洲和其死对头机智敏锐的内兰德·史密斯、故事主题以及情节模式，都是在前三部小说中奠定的。

在《邪恶的傅满洲博士》中，故事情节是由史密斯试图阻止谋杀事件的发生构成的。史密斯和他的助手皮特里(Dr. Petrie)博士要阻止一系列谋杀事件的继续发生，紧急事件加剧了悬念。为了凸显罪犯的力量，罗默让傅满洲成功地实施了犯罪。暗杀是通过蝎子实现的，既恐怖又神秘。傅满洲先是派手下给受害人寄了一封信，



这封信用一种神秘的香水浸过。收到信的第二天晚上，傅满洲的同伙设法让受害人接触一种叫不上名来的蝎子，结果被蝎子狠狠地蜇了一下，命丧黄泉。



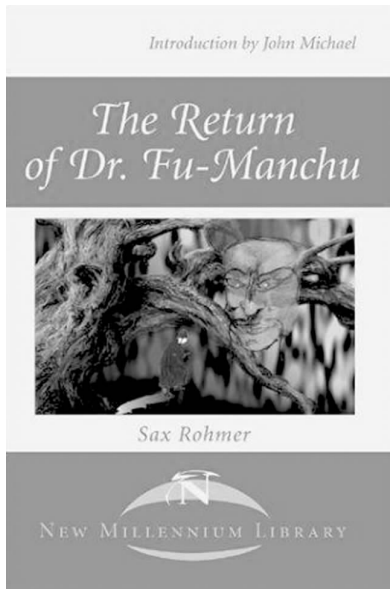
2-6 湿婆



2-7 湿婆的青铜塑像

暗杀者还通过“湿婆的呼唤”(the Call of Siva)^①给读者以强烈的刺激。小说展示了一个上了锁的神秘房间，受害人是从楼上的窗户里掉下来摔死的。在好几起谋杀案中，人们发现受害人都是从锁着房门，而窗户又离地面很高的楼房里摔下来致死的，一位目击者曾看到受害人猛地拉开窗户，而唯一的线索是来自楼房外面的一声尖叫，这是目击者在受害人死前听到的。史密斯早在缅甸同傅满洲一伙交手时就对这种神秘案件极为熟悉，在那里这种尖叫被一个宗教集团称为“湿婆的呼唤”。湿婆崇拜和虚无缥缈的声音使死亡更具神秘感，在每一次谋杀中，一个印度教暴徒总会爬上楼顶，大声喊叫，将受害人吸引到窗户旁边，而当他探出头来观望时，暴徒便神不知鬼不觉地用一个打了结的丝质绳索套住他的头，将他拉出窗外，受害人摔死在地上后再把绳子收回。丝质的绳索和信仰印度教的暴徒暗示出罪犯的亚洲身份，让读者意识到亚洲人犯罪的幕后总是躲着傅满洲。

^① 湿婆是婆罗门教和印度教的主神之一，代表破坏和重建的力量，在艺术特别是雕塑中表现为有许多手臂的形象。

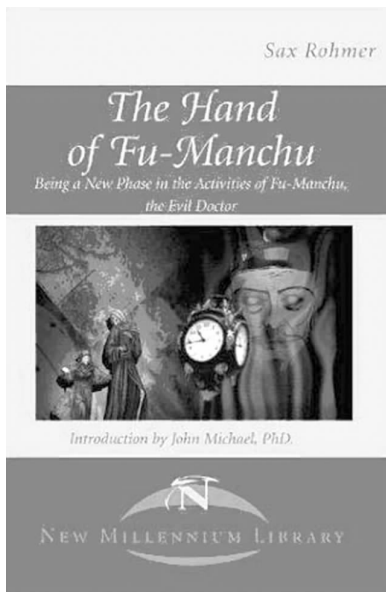


2-8 《傅满洲博士归来》

默的花朵”(flower of silence),它能放射出一种致命的毒汁,任何接触它的人都在劫难逃,唯有信仰释迦牟尼的人才能躲过此种劫难。借助于释迦牟尼和源于印度的毒花,作者罗默再一次提醒读者故事发生在亚洲,傅满洲是所有这一切阴谋行为的策划者和实施者。二是一种致命的气体。在试图暗杀埃及古生物学者莱昂内尔·巴顿爵士(Lionel Barton)时,傅满洲发明了一种类似氯气的毒气,并把它密封放到巴顿爵士书房的石棺里面。这种气体似乎带着主人的旨意,从地板上弥漫过去,藏在窗帘的后面,将走进书房的巴顿爵士毒死。

在《傅满洲博士归来》中,暗杀机关则是一根龙头拐杖。为了除掉持这根手杖的人,傅满洲的随从用一根藏有蝰蛇的手杖将其换下,蛇头就在把手附近,凶狠的毒蛇进攻毫无觉察、更无任何防备的受害人,其宿命结局可想而知。另外的谋杀是由一个一半像人,一半像狒狒的阿比西尼亚人来实施的,他既有人类的智慧,又有动物的灵活和蛮力,不仅给小说增添了神秘色彩,赋予故事更多的悬念,同时也为第三部小说中出现的科幻埋下了伏笔。

在《傅满洲的手》中,有两种暗杀玄机。一是一种源于印度的“沉

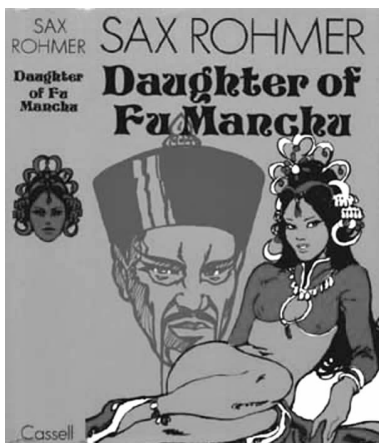


2-9 《傅满洲的手》

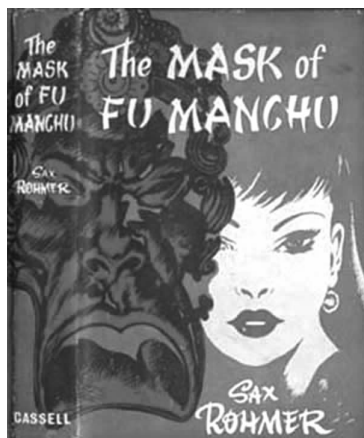
此外,还有“救命木头”上的锋利刀片。傅满洲的对手史密斯和皮特里化装成中国人,冒险来到中国城,搜寻傅满洲的踪影。而当傅满洲发现皮特里后,通过一个秘密的活动门,把他扔到泰晤士河里。在河里挣扎的皮特里看到一根漂浮的木头,正当他迫不及待地想要抓住这根救命稻草时,史密斯及时制止了他。原来这根木头上嵌有两把锋利的刀片,会把任何试图靠近的人弄残。傅满洲可谓机关算尽,令其对手和读者在切齿痛恨的同时,又不由得赞叹他是一个邪恶的全才。

在这一系列的谋杀中,中国人被同凶狠、歹毒的动物连在一起。之所以如此,因为在罗默和当时许多西方种族主义者眼里,亚洲人就像致人于死命的动物一般,既劣等低微,又恶魔般地威胁着他们的安全、霸权和野心。

其他关于傅满洲的长篇和短篇故事描述他试图通过高科技手段来征服欧洲人,但均被史密斯及其秘密同盟挫败。在头三部傅满洲小说里面,皮特里是史密斯的助手,也是小说的叙述人。之后皮特里不再担当叙述人,但仍是小说中的角色。

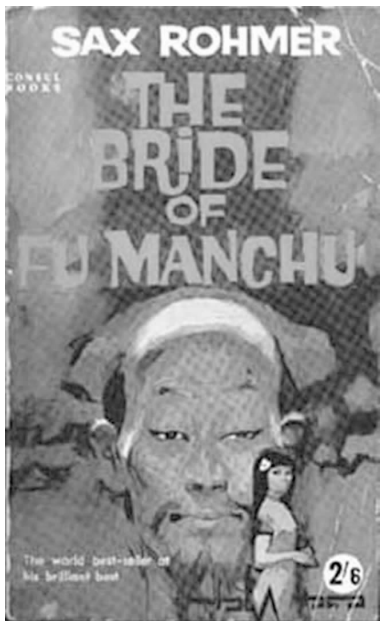


2-10 《傅满洲的女儿》

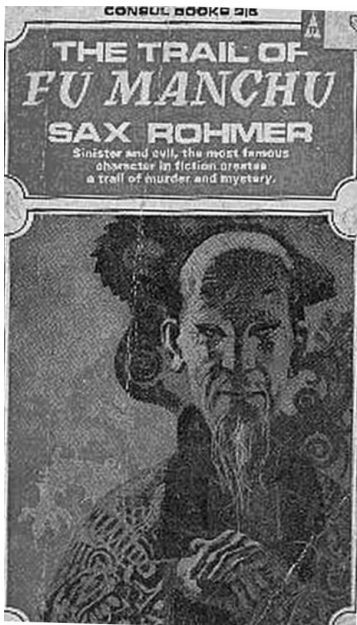


2-11 《傅满洲的面具》

紧接着第一个系列的三部小说是《傅满洲的女儿》、《傅满洲的面具》和《傅满洲的新娘》,这三部小说由山·格莱维尔(Shan Greville)担任叙述人,头两部继续以英国为背景,第三部则发生在法国。



2-12 《傅满洲的新娘》



2-13 《傅满洲的踪迹》

接下来的两部小说显示出罗默将注意力转向了美国观众,《傅满洲的踪迹》地点在伦敦,以第三人称讲述。但故事本身带有浓郁的美国风味,史密斯的助手是美国人艾伦·斯特林(Alan Sterling),罗默这样描写他:

一个偏瘦的年轻人,很有男子汉气概。他的容貌很独特,很难简单地用英俊来描述,他那双苏格兰眼睛里透出坚定的目光,他最大的优点是执著、坚忍……虽然他的名字有点像苏格兰人,但从讲话的口音中能够辨认出斯特林是美国公民。^①

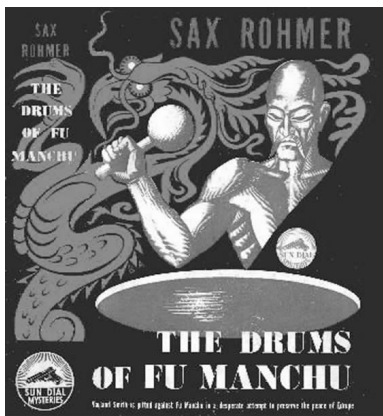
《傅满洲总统》用的也是第三人称叙事视角,讲述史密斯到美国去阻止傅满洲图谋让他的白人仆人竞选总统的故事,这一次史密斯的助

^① Sax Rohmer, *The Trail of Fu Manchu*, 1934, reprinted, New York: Pyramid, 1964, p. 15.

手是美国缅因州一个特殊兵种上尉马克·赫伯恩(Mark Hepburn)，一位地地道道的白人后裔。

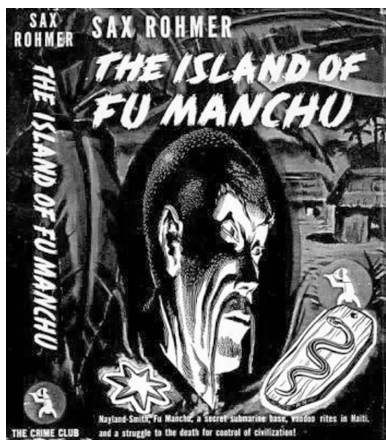


2-14 《傅满洲总统》

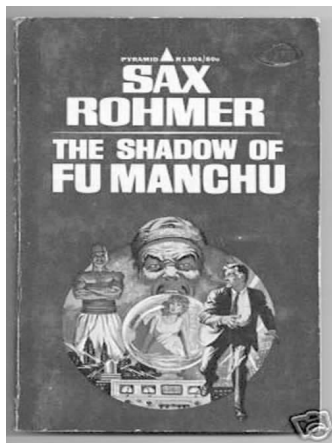


2-15 《傅满洲的鼓声》

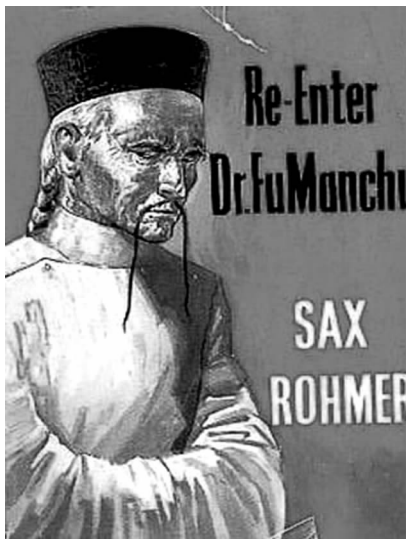
《傅满洲的鼓声》又回到伦敦，叙述人是英国人巴特·凯里根(Bart Kerrigan)，但这是最后一部完整的英国式傅满洲系列小说。在接下来的《傅满洲的岛屿》中，史密斯和助手凯里根跟踪傅满洲来到加勒比海岸边，傅满洲正在那里组建一支由死人的灵魂组成的强大海军，他们唯傅满洲的命令是从，威力无比。



2-16 《傅满洲的岛屿》



2-17 《傅满洲的影子》



2-18 《傅满洲博士重现江湖》



2-19 《傅满洲皇帝》

最后三部小说都是从美国人的视角来叙述的,《傅满洲的影子》以纽约为背景,但里面有一个美国人叫莫里斯·克雷格博士(Dr. Morris Craig),他不仅姓氏像英国人,口音也很英国化,是牛津大学培养出来的最出色的物理学家之一,显示出罗默对傅满洲系列故事之英国身份的眷恋。在《傅满洲博士重现江湖》中,史密斯得到美国参议员的儿子、牛津大学毕业生布赖恩·梅里克(Brian Merrick)的帮助。在最后一部、也是罗默去世前几周完成的《傅满洲皇帝》中,史密斯的美国同事托尼·麦凯(Tony Mckay)是苏格兰裔美国政府官员,强调史密斯同伴的美国身份和西半球背景,部分是出于罗默想提供更多的情节和背景的愿望,部分也是为了赢得美国读者的喜爱,同时还因为美国的《柯立尔》杂志买下了《傅满洲的女儿》和《傅满洲的面具》的版权而使傅满洲系列故事再度热销起来。

实际上,《柯立尔》杂志不仅同时买下了其他几部傅满洲小说的版权,还买下了罗默从1913年至1946年间创作的所有小说的版权。傅满洲小说在美国读者市场的潜力是主要的动力,罗默的朋友、传记作者凯·范·埃什说,为了回报美国读者的厚爱,从1935年起罗默决定将

5¢ a copy
MARCH 6, 1912
Collier's
THE NATIONAL WEEKLY

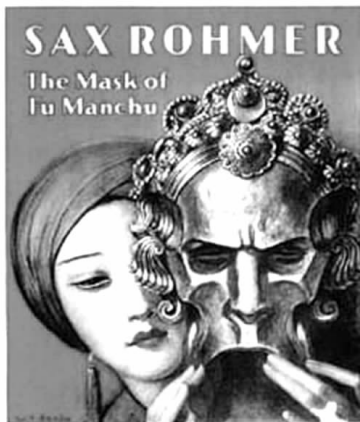


Sax Rohmer
Begins his New Novel

Fu Manchu's Daughter

2-20 《柯立尔》版《傅满洲的女儿》

5¢ a copy
MARCH 6, 1912
Collier's



SAX ROHMER
The Mask of
Fu Manchu

2-21 《柯立尔》版《傅满洲的面具》

傅满洲的活动转移到美国,这一决定后的第一部小说是《傅满洲总统》。这样,傅满洲作为一个“成功”的人物形象,从一个严格的英国框架演变为扎根于美国的系列故事。



2-22 《柯立尔》杂志上
《傅满洲的新娘》插图



2-23 《柯立尔》杂志上
《傅满洲的踪迹》插图



1932年之前，中国人民及在世界各地的华人并没有反对英语小说中的傅满洲形象塑造。在傅满洲形象早期，中国政府没有干涉是有原因的：傅满洲最先出现于1913年至1917年，那时中华民国刚刚成立，而自1911年推翻满清政府以后中国一直处于军阀割据状态，这种状况一直持续到1928年国民党在蒋介石的领导下打败其他军阀。

1932年，当《傅满洲的面具》在《柯立尔》杂志上连载时，麦奇-戈尔德温-迈尔(Metro-Goldwyn-Mayer)开始将其改编成同名电影，鲍里斯·卡洛夫(Boris Karloff)扮演傅满洲，刘易斯·斯通(Lewis Stone)饰演内兰德·史密斯。影片上演后非常成功，制片商决定拍摄续集，但遭到华盛顿中国大使馆的强烈抗议。中国外交官并不认为傅满洲是个幽默形象，而将其看做有损中国人尊严的恶魔。此时，西方和美国正为来自远东的日本的扩张而惊恐，倾向于与中国结盟，以共同对付来自日本的威胁，中国政府的抗议引起了一定的注意。中国虽然没有能力影响傅满洲系列故事的出版，但成功地阻止了此类电影的继续拍摄。据罗默的传记作者凯·范·埃什说：“萨克斯满腹狐疑的经纪人十分恼火，甚至提议美国向中国政府发出强制令，理由是中国‘妨碍了美国的税收’。但萨克斯认为中国政府的抗议尽管有些荒唐，却也可以理解，因此，他并没有同意经纪人的控诉。”^①

事实上，在后期的傅满洲小说中，罗默对傅满洲与史密斯的关系进行了微妙的调整：史密斯开始佩服傅满洲的能力，尽管这一变化和外界的压力没有太大的关系。不仅史密斯对其宿敌傅满洲的能力越来越佩服，傅满洲也对史密斯滋生了敬意，这种既要不惜一切代价战胜对方，又彼此敬佩的复杂情感，使傅满洲系列小说对读者更具吸引力。

二 傅满洲与义和团

傅满洲是“黄祸”的化身，而“黄祸”是西方人想象的产物。著名学者周宁认为：“在西方人的想象中，有两种‘黄祸’，一种来自中国本土，

^① Cay Van Ash & Elizabeth Rohmer, *Master of Villainy: A Biography of Sax Rohmer*, Ohio: Bowling Green, 1972, p. 214.

一种就在西方。”“义和团是本土中国人代表的‘黄祸’，‘傅满洲博士’是西方中国移民代表的‘黄祸’”，而且“‘黄祸’与义和团事件具有某种‘互证’关系”。^①

20世纪开始的那一年，中国爆发了义和团运动，这是继1840年鸦片战争之后又一个引起西方人广泛关注的事件。在此之前，所谓的“黄祸”恐慌只是一种传说，并没有多少西方人真的相信它会发生。而到了19世纪的最后一年，相信世界末日的西方人还没有从末日审判的恐慌中回转过来，忽闻在备受打击、衰朽不堪的中华帝国内部，爆发了反抗八国联军的野蛮洪流。有关义和团事件的报道一时间填满了西方的各类报纸杂志，传教士的报告描述他们的同伴和妻小在中国如何被砍头或被野蛮地折磨致死的血淋淋场景，同时，使节、士兵、商人也以各种形式介绍他们在北京教堂与领事馆里被围困的那些笼罩在死亡恐惧中的日日夜夜。传教士的书信、政府的报告和西方几乎所有有关义和团的报道都在重复着同一个故事，描绘着同一种恐怖的场景。现实基础上的道听途说与极力渲染，使得远离中国的西方人开始在想象中勾画可怕的“黄祸”景象：洪水一般野蛮残忍的黄种人，头上、腰上缠着血腥的红布，挥舞着大刀长矛，野兽般地嚎叫着，漫山遍野地从四面八方蜂拥而来。他们所到之处，烧杀抢掠，受害者哭声恸地，四周火光冲天，这场杀人狂飙卷过之后到处废墟一片，这是多么可怕的、地狱般的场景！此后数年，西方媒体中依然充斥着这种想象性的描述，如美国《时代》杂志刊登文章，称“中国，不管是中国政府还是中国人民，已经对我们发动了战争，北京的屠杀已经开始而且还将进行下去。所有的西方文明国家必须武装起来复仇，必须像对待食人生番那样对待中国人，将北京夷为平地”。“白人妇女们正在遭受难以名状的野蛮折磨，据我们所知，有些受难者竟连续几天忍受可怕酷刑的折磨，痛苦难以细说，印度雇佣军起义的暴行也没有这般残酷。”“孩子们被当着父母的面杀害，妇女被强暴奴役……毋庸置疑，文明世界不可能忍受这种残暴的屠杀，我们必须复

^① 周宁：《“义和团”与“傅满洲博士”：20世纪初西方的“黄祸”恐慌》，《书屋》，2003年第4期。



仇……”^①甚至到了 1906 年，亲身经历义和团事件的英国人普南·威尔(B. L. Putnam Weale)希望以自己的亲身经历以正视听时，他描述的“事实”依旧是老套的故事，只是加入了一些个人的想象。他在《北京随笔》中这样描述义和团进城的那个晚上：

依旧忠于职守的帝国卫兵刚刚关上鞑靼城门，就听到一阵嚎叫，以前我从未听到过这么尖厉可怕的声音，也从未想象到世间能有这般恐怖的叫声。义和团来了。义和团第一次向我们扑来，他们穿过哈德门，从东面向使馆区逼近。他们已经肆无忌惮地烧杀抢掠了三天，几乎没有遇到任何阻力，除了我们这里的百十杆枪。义和团加上北京城里的那些流浪无赖，发现在汉人城里已经没有什么值得施暴的，大概又听说他们可以随意处置那些基督徒和欧洲人，所以他们就向内城蜂拥而来。他们发疯地嚎叫着，一阵一阵的，所有的人同时重复着两个字：杀、烧，而且声音一波比一波大。我曾听到一大群沙皇士兵向沙皇致敬时的吼叫如何响彻云霄，那种声音奇特极了，但是，还远不如现在义和团嚎叫得可怕。这种叫声听起来让人血液都凝固了，它凄厉、空旷，一声一声地重复，几个小时从未间断，叫声中包含着疯狂与邪恶。……我们中的妇女已经吓呆了，水手们咕嘟着，这不是战争，比战争更可怕，是但丁描写的地狱。你直觉中已经预感到，如果这些人冲进来，他们会将我们的肉一片一片地从骨架上撕下来。夜漆黑，宝塔与城墙上箭楼的影子，看上去狰狞可怖，义和团可能随时都会冲进来，使我们粉身碎骨。^②

而在西方众多的“义和团读物”中，美国丁慧良的《北京之困》(*The*

^① 周宁：《“义和团”与“傅满洲博士”：20 世纪初西方的“黄祸”恐慌》，《书屋》，2003 年第 4 期。

^② B. L. Putnam Weale, *Indiscreet Letters from Peking*, Kelly and Walsh, Limited, pp. 79—80. 此处转引自周宁：《龙的幻象》(上)，学苑出版社 2004 年版，第 57—58 页。

Siege in Peking: China Against the World, by an Eye Witness, 1900)影响较大,其中也有义和团烧杀抢掠的恐怖场景:

大火一开始是在外城燃烧的,但并不是局限于教堂。有一处很大的地方堆放了大量的外国商品、杂志,价值五百万至一千万英镑,被愤怒的义和团付之一炬,不仅仅是为了摆脱工业竞争,而且也许是希望顺风能把大火吹过墙去,烧毁外国人居住区。……几天之内……传教士的小教堂、校舍和大教堂都被大火包围,连续一整个星期,大火把夜空照得通红。^①

……我们每个人心中都充满了恐惧和焦虑,但我们都注意不要把它们写在脸上。^②

义和团事件过去了,它的结局并没有威胁到西方国家,反而导致了整个“天朝帝国”的灭亡。1911年,革命党在中国几个城市起义成功,满清王朝顷刻间土崩瓦解。但“黄祸”恐慌在西方并没有消失,那些出现在他们生活中的中国移民,仍不时唤起他们的噩梦。一些年来,华人一步一步地移民海外,深入欧美的城市乡村,在伦敦建有“中国城”,在旧金山设有“唐人街”,他们与白人毗邻而居,像噩梦一般折磨着白人脆弱的神经。天朝帝国已经不再可怕了,但这些不声不响移入欧美的中国移民,在白人眼中阴险、狡诈而又邪恶,他们不仅抢夺白人的饭碗,破坏他们种族的纯洁,威胁他们自由的制度,而且还在自己的聚集地建立了一些无恶不作的地下组织,丧心病狂地要征服世界,消灭白人,这些本土的“黄祸”是对西方更大的威胁。1912年,满清帝国刚刚灭亡,通俗小说作家萨克斯·罗默就开始创作有关“傅满洲”的系列小说,傅满洲成为西方本土上中国移民的“黄祸”化身。罗默在回忆自己最初的创作动机时说:“我常想为什么在此之前,我没有这个灵感。1912年,似乎一切时机都成熟了,可以为大众文化市场创造一个中国恶棍形象了。

① 转引自周宁:《鸦片帝国》,学苑出版社2004年版,第581—582页。

② 同上,第586页。



义和团暴乱引起的黄祸传言，依旧在坊间流行，不久前伦敦贫民区发生的谋杀事件，也使公众的注意力转向东方。”^①

罗默也把西方人熟知的义和团事件嵌进了傅满洲系列小说，当然，他的目的旨在将中国人塑造成迷信、神秘、野蛮的定型化形象。罗默提及中国的义和团时，既带有轻蔑，又怀有好奇。在他眼里，义和团象征着中国神秘的一面，义和团成员宣称他们有盖世的武功，迷信一种超自然的力量能保佑他们刀枪不入。这种用自己的血肉之躯去抵挡无孔不入的枪弹的做法，在罗默看来极其荒谬，是野蛮、不开化的表现，而相比之下，西方人则是文明、进步的代表。

在《邪恶的傅满洲博士》中，有一个遇到危险的白人里夫·J. D. 埃尔赛姆(Rev. J. D. Eltham)，他是一个“好战的传教士”(Fighting Missionary)，“带领十多个受伤的士兵和一名德国医生，在南阳(Nan-Yang)的一家医院与二百多名义和团战士浴血奋战”。^②一位英国传教士、一位德国医生和十几个伤残的士兵竟然能抵抗二百多名身强力壮的义和团战士，看起来罗默是在不顾历史事实地渲染、夸饰西方人在文化、体力和宗教上的优越性。种族优越论、白人中心主义使他采取西上东下的思维模式，在他的意识中，中国人尽管是“黄祸”，带给他们恐怖与威胁的梦魇，但仍然在各个方面都比白人低劣。

中国的义和团之所以对西方读者具有吸引力，是因为西方列强一直以自己先进的技术为荣，特别是为他们的军事装备而自豪，但同时，他们又很痴迷于“原始”状态的搏斗，比如赤手空拳地对搏。中华武术历史悠久，在传说和神话中更是源远流长。西方人知道中国有一部古典名著《水浒传》，讲述的是一百零八位将士与政府为敌、除暴安良的故事，他们每一位都是武功高手，有自己独特的御敌方法。罗默用中国的义和团、武术以及与此有关的神话传说，来吸引西方读者

^① Cay Van Ash and Elizabeth Rohmer, *Master of Villainy: A Biography of Sax Rohmer*, Green: Ohio, 1972, p. 75. 此处译文采用周宁：《“义和团”与“傅满洲博士”：20世纪初西方的“黄祸”恐慌》，《书屋》，2003年第4期。

^② Jachinson Chan, *Chinese American Masculinities: From Fu Manchu to Bruce Lee*, New York: Routledge, 2001, p. 39.

的好奇心,而他提到 1900 年的义和团事件,主要目的还是为了突出西方传教士的优越感。《邪恶的傅满洲博士》中埃尔赛姆牧师请求苏格兰场警方的帮助,因为几个不速之客夜里偷袭了他的住处。埃尔赛姆来中国已有四年,而且是一个“好战的传教士”。虽然他的住所防护严密,夜色之下一位不速之客还是轻而易举地进来了。很明显,夜贼的拜访是在他决定去河南的南阳之后。罗默没有告诉读者埃尔赛姆牧师的意图,但他已经受到孙中山先生的警告,让他不要再到中国来。

罗默在这里提到孙中山,其实是对历史的严重歪曲。1912 年,清政府被推翻以后,孙中山先生建立了中华民国,而傅满洲在罗默笔下则象征着不愿退出历史舞台的满清政府。中国革命的先行者孙中山为推翻满清王朝而开展的一系列活动,被罗默当做建构他小说中“黄祸”情节的历史细节,在他看来,如果孙中山能联合国内外的革命组织推翻满清政府,那么他同样也有可能颠覆西方的政权。因而,在 1916 年出版的《傅满洲博士归来》中,罗默安排孙中山因叛国罪而被处以死刑,以孙中山为代表的“黄祸”,被更强大的、以傅满洲为代表的“黄祸”毁灭了,这又一次证明了傅满洲的巨大力量。

颇具讽刺意味的是,对中国历史无知的罗默竟然将孙中山先生的革命行动与傅满洲阴谋颠覆西方世界的企图放在同一个层面上,但这恰恰说明当时的中国被内战所扰,连自身的问题都没有解决,根本没有可能去威胁西方世界。尽管罗默小说中的逻辑漏洞百出,但西方读者和观众喜欢阅读镶嵌在历史框架中的中国故事,由于东西方文化的差异和对于中国知识的贫乏,他们无法辨别罗默对中国描述的真伪,而以为能够从他的小说中了解到关于中国的真实信息。罗默用必要的历史细节来构筑他的“黄祸”故事,不能不说是他精心设计的一个让读者接受策略。当然,这种做法对一国大众认识异国有很大的片面性。由于对东方知之甚少,西方的读者和观众必定依赖各种媒介来认识世界上的其他民族,因而关于中国的小说就获得了一定的权威性。读者渴望了解一个真实的中国,而罗默所能提供的只是一些伪史实和歪曲的认识,这必然导致美国大众对中国形象的严重误读。



三 危险的混血制造者

傅满洲除了耍阴谋颠覆西方世界之外，还是一个危险的混血制造者，这表现出西方人对科技向有色人种传播的恐惧，以及他们对于东方智慧能够融合古今知识的隐忧。

实际上，傅满洲本身就是一个混血的产儿。罗默在第一部傅满洲小说中就把他的长相确定下来，说他长着“莎士比亚的额头”、“撒旦的脸”，还有着“猫一样的绿眼睛”。这里的肖像描写暗示出傅满洲是东西合璧的典型：莎士比亚的额头象征着智慧；撒旦的脸喻指邪恶、狰狞而又法力无边；猫一样的细长眼是西方对东方人外貌的典型想象。傅满洲是一个聪明的变种，他拥有西方大学的四种学位，还是哲学博士和医学博士。

除了政治野心之外，傅满洲博士最令人恐惧的地方是他对欧洲白人女子的性威胁。傅满洲博士有控制“一切生物和基因”的超凡能力，他一直在进行混种杂交的科学实验，像芒果苹果，黄蜂跳蚤，黑蜘蛛，虫形人，等等。傅满洲博士超然于社会法律之外，试图控制自然规律。在小说《傅满洲的新娘》中，罗默用很大的篇幅描写了白人对异族通婚的恐惧，同时也描写了基因杂交所带来的令人无法抗拒的吸引力。在这部小说中，傅满洲博士对史密斯的助手美国人艾伦·斯特林(Alan Sterling)说：“我是第一个成功地掌握了真正杂交技术的学生，斯特林先生，你可能对这个问题不感兴趣，但即便是门外汉也会对我的一两个试验品感兴趣。”^①

连门外汉都会感兴趣，傅满洲博士的试验无疑会吸引众多非科研出身、但对“真正的杂交”感兴趣的读者。傅满洲博士得意地将自己的试验品一一展示给斯特林看，而斯特林几乎不敢相信自己的眼睛：

在和这位科学狂人的交锋中，我几乎是被当头棒喝，这一

^① Sax Rohmer, *Fu Manchu's Bride*, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1933, p. 124.

切只能是梦中的梦境，是在神经错乱、发高烧时看到的幻象……但这一切既不是神经出了问题，也不是死后见到的景象！这是一个魔幻的狂想。这个地方是真实存在的，但其余的东西都像是施了催眠术，掌握这项危险技术的人这么做的目的是什么，我无法想象出来。^①

实际上，小说第二十九章的题目就叫做“梦中的生物”，暗示出叙述人斯特林不相信傅满洲有控制、改变自然规律的能力。但同时，傅满洲在他眼里又确实是一位掌握了“危险技术”的“大师”，这种描述并不完全是谴责，似乎斯特林想要谴责这位邪恶博士的科学试验，可又不能做到，因为斯特林自己也被这些“变种”迷住了，但他又对这种吸引力感到厌恶，因此他竭力控制住自己的感情。相反，傅满洲却沉醉在他的科学试验所取得的进展之中。

傅满洲博士的某些生物变种具备人类的特征，这在斯特林看来是很危险的，因为他认识到这些生物变种能够超越昆虫世界和动物王国，来到人的世界。一只黑蜘蛛拥有明显的自我意识，这一点尤其使斯特林感到震惊：“一只黑色的蜘蛛，体型有一只巨型葡萄柚那么大，带刺的腿长达二十四英寸，坐在一堆腐臭的垃圾中，我看见垃圾堆上有几根小骨头，它的眼睛在昏暗的灯光下像钻石一般闪闪发光……毫无疑问，它在注视着我们，它拥有人的智力！”^②傅满洲博士后来解释说，这个生物有“初步的判断力”。

这个黑蜘蛛不仅意味着人可以破坏自然法则，而且对人是宇宙间唯一的高级生物这一观念也提出了挑战。在茫茫宇宙中，并不是只有人类才拥有智慧、思想和自我意识，其他生物也可能会具备这些东西。更重要的是，这个变种的黑蜘蛛暗示出“低等种族”会有“高等种族”的智力，这对那些相信白种人优越的西方人来说，是个致命的打击。

在美国的种族关系史上，盎格鲁血统的美国白人一直认为非洲血

^① Sax Rohmer, *Fu Manchu's Bride*, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1933, pp. 122—130.

^② *Ibid.*, p. 125. 黑体强调系原文所有。



统的美国黑人在人种和智力上都要低他们一等。但到了 19 世纪,当发现黑人奴隶也有自己的历史和文明时,他们颇感吃惊,因为这意味着黑人同样富有智慧,同样有着敏锐的自我意识。而罗默笔下这只具有自我意识的黑蜘蛛,正暗示出低等种族可能具有潜在的颠覆力量。

傅满洲博士试图制造出一个高等生物的试验,反映出美国白人对混血的恐惧和排斥。从 19 世纪后半期开始,美国白人强调保持自己种族的纯洁,禁止有色人种与白人通婚。1869 年,《纽约时报》宣称:“如果盎格鲁—撒克逊人是低等的,那么现在是改进种族的时候了;如果盎格鲁—撒克逊人是高贵的,这是理所当然的,那么所有美国吸收进来的其他种族将会使这个种族变坏。”^①詹姆士·戈登·班尼特(James Gordon Bennett)赞美盎格鲁—撒克逊民族是一个很强壮的民族,说:“盎格鲁—撒克逊人,凯尔特—美国人或盎格鲁—美国人从来就不会被非洲黑人或异教徒所同化。”^②既然他们认为盎格鲁—美国人并没有受到其他种族的威胁,那么,他们一再强调盎格鲁—撒克逊人是高贵的这一点就很有反讽意味:盎格鲁—美国人需要不断地证实自身是高贵的,这一点恰恰说明他们对自己的高贵不那么自信。

傅满洲试图控制自然规律、制造一种高级混合生物的尝试,还在试验阶段。在《傅满洲的新娘》第二十一章“不长头发的男人”里面,傅满洲博士造出了一个杀人狂,威胁着地下工厂里每一个人的生命。小说的叙述人斯特林说这个杀人狂是“虫形人”(worm-man),因为“他的整个脸、躯干和四肢像蚯蚓的皮肤一样闪着湿漉漉的光……他的指头能织网,几乎没有拇指”。^③这是极其罕见的、连傅满洲博士自己都控制不了生物,是一种“近乎完美的人造人(homonculus)”^④,最后因不适

^① Jachinson Chan, *Chinese American Masculinities: From Fu Manchu to Bruce Lee*, New York: Routledge, p. 42.

^② Stuart Creighton Miller, *The Unwelcome Immigrant: The American Image of the Chinese, 1785—1882*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969, p. 172.

^③ Sax Rohmer, *Fu Manchu's Bride*, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1933, p. 132.

^④ Ibid., p. 150.

应走廊里的温度死掉了。很难想象这种“虫形人”到底完美到了何种程度，这个细节说明傅满洲博士本身就是一个邪恶的变种，搞试验搞疯了。小说的叙述人斯特林没有说明人造人具体是什么样子的，也没解释它能用来做什么，但傅满洲似乎是在用这些变种试验来对抗美国政府颁布的禁止有色人种与白人通婚的法案。

然而，如果白人男性爱上了亚洲女子，混种通婚则变得可以接受。当小说的叙述人艾伦·斯特林遇到傅满洲博士的新娘弗勒莱特(Fleur-rette)时，他这样描述她：“一个完美无瑕的美人胚子，皮肤被晒成健康的棕色……身材优美，曲线分明，大大的深色眼睛——像地中海的海水一样湛蓝。”^①她那沉鱼落雁般的美蕴含着某种神秘感，洋溢着一种异域风情。在斯特林看来，弗勒莱特是他见到的最神秘的尤物，并从此镌刻在了他的记忆深处。斯特林后来又在傅满洲的地下工厂里见到她，立即和她攀谈起来，想搞清楚她的身世，得知她有部分埃及血统，能讲流利的法语、意大利语、西班牙语、德语、阿拉伯语和汉语，并说把她训练成这样的人，是有一定的目的的。斯特林立即问是什么目的，他不相信女人的生活中除了婚姻还能有什么别的目的。

傅满洲博士之所以养育这个尤物一样的混血女性，的确是有其特殊的目的，她要给傅满洲生出高智商的儿子，以帮助他实施邪恶的计划。这种将混种、混血作为优化种族的方法的做法，在美国白人看来是非常可怕和危险的，因为它意味着白人在种族问题上向其他有色人种的妥协。傅满洲创造了一个不同种族混血的世界，他将不同人种的优点提取出来，制造出具有多种能力的新型人类。傅满洲的女儿法洛苏(Fah Lo Suee)就是一个混血儿，在《傅满洲的女儿》中，读者已经知道法洛苏的母亲是俄国人。法洛苏野心勃勃，为了成为女独裁者多次背叛父亲，并从中国和俄国传统文化中引经据典，说明她独揽大权是合法的，她的目的是统治中国和俄国，并最终征服欧洲和亚洲。^②当然，她难以逃出傅满洲的手心，小说的结局是傅满洲重新成为统治者，而法洛

^① Sax Rohmer, *Fu Manchu's Bride*, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1933, p. 3.

^② Sax Rohmer, *Daughter of Fu Manchu*, New York: Doubleday, 1931, p. 172.



苏又一次沦为父亲的奴隶。

法洛苏在《傅满洲的新娘》中也是一个重要人物，因为她继续破坏父亲的计划。法洛苏对美国人艾伦·斯特林解释说：“弗勒莱特只是我们的一个试验品，试验成功有着非常重要的政治意义。”^①这种政治意义正如前面所述，弗勒莱特要给傅满洲生个儿子，结果将会是另一个跨越种族界限的混血儿，傅满洲统治全球的大计也就后继有人了。

在傅满洲身上透露出罗默强烈的种族主义偏见：先进的科学技术在白种人那儿能造福人类，但到了黄种人手里就可能变成会危害人类的東西。傅满洲强暴白人女性给他生出高智商的儿子，不仅威胁到白人种姓的纯洁，而且根据傅满洲的“混血优势”理论，还会威胁整个西方世界的安全。傅满洲在罗默笔下不仅是邪恶的，也是复杂的，他狡诈残忍、老于世故、颓废堕落、吸鸦片成瘾；但同时他又聪明、有教养、言而有信、超然离群。他是一个智力超群的科学家，通晓西方现代科技，又掌握着隐秘的东方知识，这两者的结合使他有超然的能力，他操纵着鸦片以及对大脑有影响力的药物来增强他那已经不同凡响的智力，不仅能破解自然界中的秘密，还能制造出跟自己一样威力强大的生物。在西方人眼里，他是东方伸向西方的一只手，是一股阴险狡诈而又难以捉摸的力量，令西方人一想到有这样一个东方人的存在就惶惶不安。

四 东方化的假想敌

赛义德在《东方学》一书中指出：在不同时期有关东方的著作中所呈现出来的东方，并不是历史上客观真实的东方的再现，而是西方人的文化构想物，是西方为了确证自我而建构起来的他者，正如周宁先生所分析的：“如果不确定一个非理性、愚昧与混乱、堕落与专制、贫困与落后的贫贱的东方，就不能认同一个理性与秩序、自由与民主、繁荣与进步的高贵的西方。”^②傅满洲就是这样一个为了确认和巩固西方的价值体系而被制造出来的假想敌。

^① Sax Rohmer, *Fu Manchu's Bride*, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1933, p. 160.

^② 周宁：《鸦片帝国》，学苑出版社2004年版，第118页。

为了把傅满洲放置在一个更大的文化背景中进行考察,我们有必要了解一下萨克斯·罗默塑造这一形象的社会语境。斯图亚特·C·米勒(Stuart C. Miller)通过对中国移民的研究得出如下看法:在19世纪,美国报纸和杂志的编辑认识到他们对东方的生活和文化知之甚少,许多编辑认为译成英文的中国小说真实地展现了中国人的生活:“中国小说可能是获得中国信息、了解中国法律的最佳途径,西方大使馆人员提供的材料并不受重视,《南方评论》(*Southern Review*)的编辑如是说。”^①由于对东方了解不多,许多西方读者和观众将西方人写的有关中国的小说视为一个重要的了解中国的途径。

在他的第一部小说《邪恶的傅满洲博士》中,萨克斯·罗默就将中国人东方化了。作者用他有限的中国知识,将中国人夸大为危险、神秘、难以捉摸的定型化形象。很显然,他的小说无法提供对中国男性移民生活状况的文化洞见,但却真真切切地反映了西方人对中国的种族偏见。作为一个带有东方主义眼光的作家,为了建构一种基本事实,以便把傅满洲作为一个异域敌人置放进去,罗默既唤起又规避了某些历史因素。爱德华·赛义德描述说东方主义者的工作总是从自我需要出发:“然而,东方学家却将皈依东方作为自己的工作,他做这些是为了他自己,为了他的文化,在某些时候却自以为是为了东方。”^②

罗默年轻时就对神秘的事物感兴趣,日后走上创作道路时常常借助这些神秘的知识,再加上梦境和其他超自然的手段,创作出富于想象色彩的东方故事。他关于东方的知识是东方主义的,即根据自己的需要改造东方。早在傅满洲小说问世之前,由于“黄祸”的喧嚣,西方人就对东方人抱有戒备、恐慌的心理,历史上匈奴人和蒙古人的西征,使西方人产生一种难以忘怀的危机感,再加上19世纪下半叶以来大量亚洲移民来到欧美大陆,更加深了西方人的忧虑,他们担心黄种人会重新崛起,不仅威胁到他们在中国的既得利益,还会在强大起来以后滋生征服整个西方世界的野心。他们尤其担心中国庞大的人口在接受了西方的

^① Stuart C. Miller, *The Unwelcome Immigrant: The American Image of the Chinese, 1785—1882*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969, p. 90.

^② Edward Said, *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1979, p. 67.



现代化技术之后，会让源源不断的中国产品泛滥到全世界，这是一个令西方人想起来就毛骨悚然的前景。有位作家坦率地承认自己有一种幸免于难的欣慰：“不管怎样，我们是看不到那一天了。”^①因而，作为“黄祸”的集中化身，傅满洲在罗默的臆想中是一个魔鬼博士，他智商极高，犹如天才，是享有国际盛名的科学家，时而变换容颜，时而更改装扮，其身份也是千变万化，不断地出入西方各大国家，获得众多东方秘密组织的拥戴。傅满洲的野心极大，他的终极目标是征服世界，成为统领世界的霸主。傅满洲冷酷无情，铁令如山，策划过无数次恐怖行动，每一次都杀人如麻，令西方人只要一闻其名就心惊胆战，夜不能寐！而傅满洲小说在西方世界之所以受欢迎，除了里面有鬼怪、悬疑、科幻和东方的神秘意味外，还因为小说一再重复的邪不压正的主题安抚了西方读者的忡忡忧心。故事中代表正义的是内兰德·史密斯和他的助手，他们的力量虽然弱小，但依然顽强不懈地对抗恶魔。令人奇怪的是，傅满洲虽然有着超凡的能力，最后总是败给毫无法力的史密斯一方，原来每到紧要关头，傅满洲的助手都会出现纰漏，把事情搞砸，不然就是傅满洲的女儿造反，或者爱上了史密斯的助手。总之，在作者的刻意安排下，傅满洲征服世界的计划一再被阻挠，但受挫的傅满洲从来不甘心自己的失败，他黯然消失于黑暗之中，静待下一次出击的机会。

傅满洲不仅有令人恐惧的一面，还有令人迷恋的一面：他能用药物控制人的生命。在罗默的小说中，对鸦片的描写俯拾即是，鸦片成为假想的中国威胁的隐喻。吸鸦片很容易上瘾，因为容易上瘾，对它的需求就像鸦片烟泡一样四处蔓延。鸦片气味可以从门缝和墙缝里钻进来，暗示着它无法控制，任何种族、阶级和性别的人，只要沾染上鸦片，就很可能被摧垮，而傅满洲的“丹药”却能让人逃脱鸦片的毒害，甚至长生不老，他自己就经常炼制、服用这种“丹药”，因而威力无比，像猫一样有九条性命。

^① 周宁：《“义和团”与“傅满洲博士”：20世纪初西方的“黄祸”恐慌》，《书屋》，2003年第4期。

萨克斯·罗默将一种文化恐惧和文化迷恋刻进了西方读者的脑海中，满足了英美社会把中国移民视为侵略者的心理需求。罗默利用毒品走私、抽鸦片等黑社会的犯罪活动牢牢抓住了西方读者，成功地将神秘、浪漫、冒险和超自然的东西融合在一起，并将这一切置放到程式化的情节套路里面，把不熟悉的变为熟悉的，使其变得容易接受，以此来维护社会秩序。

在罗默的小说中，傅满洲和史密斯是一对宿敌，但史密斯和傅满洲之间的冲突不仅是个人之间的冲突，更重要的是延伸到了种族、性别和文化，是黄种人和白种人之间的冲突，是东方民族和西方民族的冲突，是亚洲文化和欧洲文化的冲突，更是截然不同的男性气质(masculinities)的冲突。赛义德通过分析从古希腊到当代英美的文学作品，发现东方世界在西方文本中经常被野蛮化、丑化、弱化、女性化，西方对东方的认识充满了一系列的二元对立：西方文明、先进，西方人优越、善良、理智、正常、清醒、强壮；而东方则野蛮、落后，东方人劣等、非理性、不正常、糊涂、软弱。萨克斯·罗默正是以这样一种将东方形象女性化、柔弱化、异国情调化的东方主义心态来塑造中国形象的，史密斯的助手皮特里这样说道：“它(指奇异的香水——笔者)是来自东方的气息，是伸向西方的一只黄色的手，象征着傅满洲身上那种狡猾的、难以赋形的力量；而内兰德·史密斯则身材魁梧、灵活，脸庞被缅甸的太阳晒成古铜色，代表着英国人的高效率，与险恶的敌人周旋。”^①“狡猾”、“难以赋形”是傅满洲的性格特征，而内兰德·史密斯则磊落、魁梧，两人判然分明。更重要的是，将香水和东方人连在一起意在说明东方男子的女人气，而西方则代表着标准的男子汉气概：高大、敏捷、被阳光晒成古铜色的健康肤色。

关于男性气质，美国学者罗伯特·康奈尔将其分成四种类型。一是支配性男性气质(hegemonic masculinity，一译“霸权男性气质”)，指“那种文化动力，凭借着这种动力，一个集团声称和拥有在社会生活中

^① Sax Rohmer, *The Insidious Dr. Fu-Manchu*, New York: McBride, 1913, pp. 137—138.



的领导地位”。^① 美国学者迈克尔·基梅尔进一步指出，支配性男性气质是以霸权、男性至上、种族主义为基础的，“男性气质是用来界定白人、中产阶级、青壮年和异性恋男性的，是其他男性要效仿的，是他们的尺度和通常所需要的东西”。^② 华人男性被排除在这一高雅群体之外，原因很简单：居支配地位的男性不包括有色人种的男子。二是从属性男性气质(subordinated masculinity)，指同性恋男性对异性恋男性的从属。康奈尔认为：“在当今欧洲，美国社会中突出的情形是异性恋处于统治地位，同性恋处于从属地位。”^③ 当代美国华裔作家赵健秀(Frank Chin)在《大哎呀！美国华裔与日裔文集》中痛心指出：“今日美国自由派白人认为：华裔男人说得好听一点是缺少男人味、暗地搞同性恋的家伙，就像陈查理；说得难听一点，他们是同性恋威胁者，就像傅满洲。”^④ 男性同性恋者类似于女性，在社会、文化中处于从属地位。北美的一些商业录像中经常把亚洲男子描绘成神秘、具有异国情调、搞“同性恋”的异类形象，旨在强化主流意识形态中所宣扬的白人至上的种族主义观点。三是共谋性男性气质(complicit masculinity)，指那些支配性男性气质不明显，而又从支配性男性气质中受益或潜在地支持男性霸权的男性。有色人种的男性，由于被排除在霸权男性之外，带有共谋性男性气质。尽管由于族裔属性而受到白人男性的排斥，他们仍然能从父权制中获得好处，但渴望成为霸权男性的诱惑是一种强大的力量，促使他们挣脱共谋性男性气质，以攻击性的行为去成为霸权男性中的一分子，这对霸权男性气质来说是一种显在的或潜在的威胁。傅满洲就被塑造成带有这种气质的有色人种男性，他身上的“黄祸”特征

^① [美]R. W. 康奈尔：《男性气质》，柳莉等译，社会科学文献出版社 2003 年版，第 105—106 页。

^② Michael Kimmel, “Masculinity as Homophobia: Fear Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity” in *Theorizing Masculinities*, edited by Harry Brod and Michael Kaufman, Thousand Oaks: SAGE, 1994, p. 124.

^③ [美]R. W. 康奈尔：《男性气质》，柳莉等译，社会科学文献出版社 2003 年版，第 107 页。

^④ Jeffery Paul Chan, Frank Chin, Lawson Fusao Inada, and Shawn Wong, ed., *The Big Aiiieeeee! An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature*, New York: Meridian, 1991, p. xiii.

既是对西方世界的威胁,也是对白人男性霸权的威胁。第四种是边缘性男性气质(marginalized masculinity),“指占统治地位的男性气质与从属阶级或集团的边缘男性气质之间的关系。边缘性男性气质总是与统治集团的支配性男性气质的权威性相联系着”。^① 康奈尔提醒我们,有色人种的男性被边缘化了,他指出,即使一些有色人种的男性体现出霸权男性的性征,但他们在社会和文化上仍然被居于支配地位的男性推至边缘,少数有色男性的成功并不能改变他们之中大多数人的处境。

用康奈尔的理论来对照傅满洲这一形象,发现他的男性气质中包含两种互相矛盾的内涵,一方面,他力图统治别人,用他的力量去主宰西方民族;另一方面,罗默在小说中对傅满洲的描写又突出他没有任何男性吸引力,也没有表现出正常的性需求,特别是在好莱坞电影中,傅满洲是个指甲纤细、举止女性化的男人,对白人男性常有抚摸动作,表现出男同性恋倾向。白人作者罗默害怕傅满洲会给白人女子带来性威胁,因而他把傅满洲身上的男性魅力悉数剔除,实际上炼长生不老丹和吸鸦片使他压倒一切的生理需求,只是在想要一个聪慧的孩子时,他才对欧洲女人感兴趣。傅满洲被塑造成缺乏性吸引力的男子,他强暴女性只是因为要生育后代,因此,我们说傅满洲这一定型化形象远远没有真实地反映出华人的内在特征,而是来自于白人中心社会的外在需求,正如奥尔波特(Gordon Willard Allport)所指出的:“定型化形象是自反性的,与其说它说明着被定型化的形象,倒不如说更能说明定型化形象塑造者自身。”^②罗默关于东方的知识是东方主义的,他不是真实地反映东方,而是根据西方的需要改造东方,将傅满洲这一形象“东方化”,满足了美国人要制造一个假想敌的需要,目的是强调西方文明的优越,维护白种男人的优势地位。萨克斯·罗默笔下的傅满洲完全符合美国人的社会记忆,认为中国人是一个和美国人完全不同的、偏执的

^① [美]R. W. 康奈尔:《男性气质》,柳莉等译,社会科学文献出版社2003年版,第111页。

^② Gordon Willard Allport, *The Nature of Prejudice*, London: Addison-Wesley, 1979, p. 191.



民族，在文化、宗教、道德、体貌特征上，都与西方人格格不入，是神秘的、不可捉摸的异类。白人作者从自己的种族立场和自我需要出发，将中国和中国人“东方化”，甚至不顾历史事实地歪曲、丑化中国形象，建构出一种“虚假真实”，将想象的、虚构的、歪曲的说成是真实的、正常的、自然的。

五 中国形象的突破

傅满洲的影响力之所以巨大，是因为他被塑造为一个犯罪集团的头目，在他身上似乎有某种超自然的力量，令西方人谈虎色变。更可怕的是他来无影去无踪，不达目的誓不罢休。在《邪恶的傅满洲博士》的结尾处，傅满洲留给史密斯的字条中有这样的话：“我从火中来——闷烧的浓烟会变成冲天的火光，我又在火中消失。不要寻找我的骨灰，我是火的精灵！”^①

西方人对傅满洲的恐惧还在于他所代表的力量。傅满洲是七人委员会、可怖的思蕃(Si Fan)^②组织的首领，要以黄种人的名义统治世界，任何试图反对思蕃的人都只有死路一条，罕见的疾病，不知名的毒药，令人诅咒的昆虫，或者其他令人作呕的方式在等待着那些不幸者。“我手里拿着打开东方人灵魂秘密的钥匙，”傅满洲得意地说，“有了这把钥匙，我就能指挥一支强大无敌的军队，我的力量来自东方，但我的手伸向西方。我要恢复中国昔日的辉煌。”^③西方人臆想中的中国会威胁白人殖民霸权的担心和恐惧，在罗默笔下化为真真切切的行动。其实这一点和中国当时的现实极不相符，西方人把一个想象的形象强加于中国，然后再对中国进行恶意的攻击和丑化。罗默绘声绘色地描述道，在征服白人、控制世界的战役中，傅满洲召集了一群古代的、

^① *The Insidious Dr. Fu Manchu*, <http://www.worldwideschool.org/library/books/lit/horror/TheInsidiousDrFuManchu/chap29.html/2006-3-25>.

^② 周宁先生认为指吐蕃，亦作“西蕃”和“思蕃”，系中国古代对西域一带及西部边境地区的泛称。

^③ Jonathan Goldstein, Jerry Israel and Hilary Conroy, ed., *America Views China: American Images of China Then and Now*, Bethlehem: Lehigh University Press, 1991, p. 135.

富于异域色彩的、令人毛骨悚然的生物，而他麾下的土匪和亚洲杀人狂更是唯命是从，他们凶狠、剽悍，像蚂蚁一样层出不穷，大有横扫欧洲，称霸世界之势。傅满洲是白人种族主义者噩梦梦的集中体现，像俗语中常说的猫有九条命，总是在人们以为他被打死的时候又神秘地现身。

不过这样一种中国形象在某种程度上也是对此前西方塑造的中国形象的突破。在傅满洲之前，中国形象在美国文学中是以分散的、不起眼的小角色出现的，中国人或是美国边疆故事中的“苦力”、仆人，或是残暴的罪犯和吸食鸦片者，或是种族主义歧视的牺牲品。不仅如此，这些形象都是将中国人作为一个整体，而不是作为有个性的个体来塑造的，就是哈特笔下令人难忘的阿辛(Ah Sin)也是作为异教徒中国佬的代表，而不是一个富有个性的华人形象。中国人缺乏个性的形象在哈特之后反映“黄祸”入侵的故事中也很明显，惠特尼、沃尔特·多勒、钱伯斯等人笔下的中国人，几乎都是以群体的形象出现的，中国人被刻画为冥顽不化的异教徒，是一种没有面孔、没有名字的强大的侵犯力量，他们穿着同样的服装，留着同样的长辫子，脸上带着同样呆滞的表情，说着同样怪腔怪调的语言……

比较而言，罗默将傅满洲安置在伦敦的中国城，或是美国的唐人街，傅满洲作案的场所是低劣的鸦片烟馆、波涛汹涌的海滨，罗默夸大中国人的神秘性，并用神秘性作为吸引读者的策略，这一点自早期的布莱特·哈特开始就占据了美国白人对中国人的主导认识。但傅满洲不是一个超然其外的头目，而是置身其中。像钱伯斯笔下的“月老”和多勒笔下的钟龙一样，傅满洲领导并亲自参与每一个计划的实施，这给这个天才的冒险家平添了深刻和力量。作为中国人在西欧和北美的领袖与焦点人物，傅满洲是从此前的中国形象发展而来的，他召集了一帮唯命是从的仆人，充分发挥自己的科学才能，精心组织，采取大规模的行动，让西方的中国形象有了新的发展，他们的个人犯罪和道德堕落因成为国际犯罪集团的一部分而大大升级。傅满洲一方面凶狠残暴，另一方面又颇有教养，智力超群，精通古今中外的科学技术知识，其超常的能力连他的死对头白人英雄史密斯都感到佩服。因此，我们说傅满洲



在一定程度上填补了一种力量的空白，中国人在傅满洲之前的美国小说中多是一些任人摆布、任人宰割的牺牲品，而傅满洲则是一个能够表现自己的力量，可以实践自己主观意志的威力型中国形象。他的性格，像福尔摩斯(Holmes)、人猿泰山(Tarzan)和超人(Superman)一样，执著、坚毅，面对强大的对手不退缩、不畏惧，而是靠自己的机智与顽强去赢得最后的胜利，因而可以说傅满洲比以往任何一个中国形象都更是一种力量的体现。

第三节 惊险电影中的傅满洲

傅满洲自1913年在萨克斯·罗默笔下诞生以后，很快成为英美国家人尽皆知的角色，并随后出现在电影银幕上、广播故事里和电视剧当中。西方关于傅满洲博士的电影一共有十四部，分别是《黄瓜》(*The Yellow Claw*, 1921)、《傅满洲博士的秘密》(*The Mystery of Dr. Fu Manchu*, 1923)、《傅满洲博士的秘密续集》(*The Further Mysteries of Dr. Fu Manchu*, 1924)、《神秘的傅满洲博士》(*The Mysterious Dr. Fu Manchu*, 1929)、《傅满洲博士归来》(*The Return of Dr. Fu Manchu*, 1930)、《龙女》(*Daughter of the Dragon*, 1931)、《傅满洲的面具》(*The Mask of Fu Manchu*, 1932)、《傅满洲的鼓声》(*Drums of Fu Manchu*, 1940)、《傅满洲历险记》(*The Adventures of Fu Manchu*, 1955)、《傅满洲的脸》(*The Face of Fu Manchu*, 1965)、《傅满洲的新娘》(*The Brides of Fu Manchu*, 1966)、《傅满洲的复仇》(*The Vengeance of Fu Manchu*, 1967)、《傅满洲的血腥》(*The Blood of Fu Manchu*, 1968)，最后一部《傅满洲的奸计》(*The Fiendish Plot of Fu Manchu*)问世时已是1980年。

傅满洲可以说是好莱坞银幕上贯彻“黄祸论”思想最彻底的形象，他集中了当时美国白人对东方华人世界所有最恶劣的想象，是邪恶妖魔的化身。当时好莱坞制片厂的宣传材料中曾有这样的话：“他手指的每一次挑动都具有威胁性，眉毛的每一次挑动都预示着凶兆，每一刹那

的斜视都隐含着恐惧。”^①

在这些系列电影中，傅满洲总是幽闭在自己的黑暗世界里，构想、策划种种邪恶的勾当。他残暴成性、诡计多端，精通五花八门、鲜为人知的酷刑，并且能调制稀奇古怪的毒药。他周围总是聚集着一群爪牙和帮凶，随时听候他的差遣，傅满洲由此也成了邪恶世界的主人。他掌握着西方先进的科学，又精通中国古代的炼丹术，东西合璧的智慧使他具有超人的能力，经常是在这部片子中遭到惩罚死去，在下一部电影里又奇迹般地复活，从而演绎出了一个又一个惊险罪恶的故事。

傅满洲是好莱坞精心制作的一个定型化形象，很大程度上成为以后好莱坞刻画东方恶人的原型。其形象的隐秘、诡诈，其活动的帮会特征，其作恶手段的离奇古怪……都被好莱坞反复加工利用，直到今天，任何力图妖魔化中国的好莱坞电影，都不断地回到“傅满洲博士”这个原型人物上面，他仿佛成了“妖魔化”中国的一个盾牌，需要的时候就拿出来招摇一番。1980年，好莱坞又拍摄了《傅满洲的奸计》，该片出笼后立即激起美国华人世界的一片抗议之声。由于影片本身粗制滥造，再加上主题又是老掉牙的故事，出笼后并无票房价值。好莱坞制片商觉得为这样一部片子不值得惹麻烦，便低调处理了事。

在这十四部傅满洲系列电影中，前三部《黄瓜》、《傅满洲博士的秘密》和《傅满洲博士的秘密续



2-24 电影《黄瓜》中的恐怖镜头

^① [美]哈德罗·伊萨克斯：《美国的中国形象》，于殿利、陆日宇译，时事出版社1999年版，第157页。



集》是默片电影，故事的发生地一般是拥挤、阴暗、神秘的唐人街：投射到墙上的东方人阴影，推开隐蔽的木板门露出模糊的东方人脸孔，长长的尖指甲正逼近受害人的喉咙，从关着的窗帘之间突然出现高举的匕首……这一切的一切既险恶丛生又神秘恐怖，像大多数惊险电影(thriller)、恐怖故事(horror)一样，它们一方面刺激着西方观众敏感的神经；另一方面又让他们欲罢不能。



2-25 《傅满洲博士的秘密》中傅满洲扮相

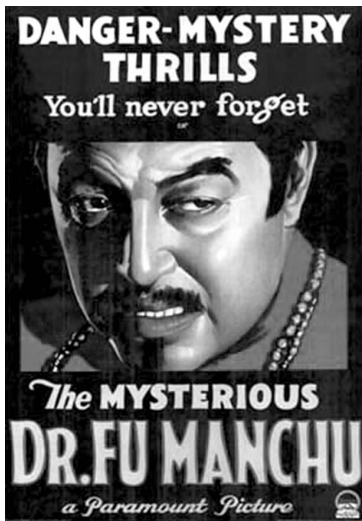
扮演傅满洲的演员有六七位之多，其中比较出名的有三位：华纳·奥兰德(Warner Oland)、鲍里斯·卡洛夫(Boris Karloff)和克里斯托弗·李(Christopher Lee)。下面我们来看看他们三位分别出演了哪些傅满洲电影，塑造了什么样的傅满洲形象。

一 华纳·奥兰德与傅满洲

华纳·奥兰德(1880—1938)是著名的美籍瑞典演员，扮演中国形象成就了他一生的演艺事业。他先是出演了三部傅满洲电影：《神秘的傅满洲博士》、《傅满洲博士归来》和《龙女》，随后又在陈查理系列电影中担任主角，主演了十六部陈查理电影，这一点我们在第三章中再详细论述。

《神秘的傅满洲博士》是傅满洲系列中第一部有声电影，片中奥兰德扮演傅满洲博士。故事以义和团运动为背景，义和团一开始只是想赶走在华的传教士，后来演变成了一场抗击外敌入侵的大规模群众运

动。在义和团运动中，傅满洲并没有参与其中，但英国的皮特里少校 (Major Petrie) 却烧毁了他的住宅，杀害了他的妻儿，傅满洲发誓报仇雪恨。影片将这种个人的复仇行为夸大为傅满洲对所有西方白人的憎恨。



2-26 《神秘的傅满洲博士》海报



-27 《神秘的傅满洲博士》中的傅满洲

电影幕布一拉开，我们看到英国人埃尔赛姆 (Dr. Eltham) 所在的大使馆火光冲天，危情时分，他请一个可靠的中国人将自己的女儿秘密送往他尊敬的朋友傅满洲博士那儿，此时的傅满洲还是一个正直、善良的人，尚没有表现出后来的阴险邪恶。女儿刚一离开，埃尔赛姆就中弹倒下。傅满洲接过啼哭不止的孩子，用催眠术让她沉沉睡去，而八国联军的军队也很快出现在幕布上，拯救陷于围困之中的各国大使馆。

最后一批撤退的义和团战士藏在了傅满洲的花园里，傅满洲一点也不害怕，并对义和团战士说：“白人善良、文雅，他们不会伤害你们，也不会对我的住所怎么样。”他的话音刚落，一发炮弹打进了他的客厅，妻子和孩子当场身亡，鲜血染红了挂在墙上的族徽图案中华龙。傅满洲对外国人的友善陡然间变成了强烈的痛恨，他发誓要报仇雪耻，不仅要报复犯罪者本人，而且还要报复他的子孙后代。看着委托他照管的埃



尔赛姆的女儿，他发狠地说：“这个孩子要成为我报仇的工具！”

此后很多年，傅满洲一直想方设法杀害进攻北京的外国人首领。他来到伦敦，计划杀害皮特里将军，还有他的儿子和孙子。傅满洲的行动很成功，尽管苏格兰场的警官内兰德·史密斯多方设阻，傅满洲仍在一步一步地实施他的计划，每杀一个人，他就在自己的族徽上做一个标记，血债要用血来还，而且要十倍、百倍地偿还。

英国人埃尔赛姆的女儿丽娅·埃尔赛姆(Lia Eltham)很快长成一个楚楚动人的少女，傅满洲要用她来诱惑皮特里将军的孙子——年轻的皮特里博士。皮特里不知就里，甚至请求傅满洲帮忙查找杀害自己祖父的凶手。傅满洲彬彬有礼地请皮特里品尝自己精心制作的“死亡之茶”，但最后一刻史密斯及时赶来制止了悲剧的发生。傅满洲承认自己是一系列谋杀案的制造者，而被他抚养长大的女儿丽娅无论如何也不相信自己在迷幻术的作用下竟然助纣为虐，做了许多罪恶的事情。她扑到傅满洲怀里，希望他能告诉自己这一切都不是真的，但傅满洲把她推到一边，叫喊着：“我憎恨你那可恶的白皮肤！”由于自己最亲近的人死在白人手里，傅满洲对整个白人社会充满了刻骨的仇恨。

在影片的结尾，傅满洲占了上风，皮特里落到他的手里，然后他给丽娅施了迷幻术，让她去杀害皮特里。让白种人去杀害白种人，傅满洲心满意足地在一旁观看着这场特殊的表演。但机会又一次匆匆溜走，就在皮特里命归阴司的那一刻，史密斯再次神秘地突然现身，不仅将皮特里拯救出虎口，还要将有多条人命在身的傅满洲判处死刑。但就在他向傅满洲瞄准射击时，狡猾的傅满洲却端起自制的“死亡之茶”一饮而尽，然后颓然倒在地上。他到底是死是活？这既给观众留下了悬疑，也给下一部电影留下了活动的接口。

《神秘的傅满洲博士》算不上非常成功，但在上映后的几年内却很受欢迎，原因之一是在该片中主演傅满洲的华纳·奥兰德两年以后成功地扮演了另一个华人形象陈查理，陈查理的影迷们当然很想看看他是如何扮演截然不同的中国形象的。奥兰德的这一双重身份为该片赢得了更多的观众，当然也增加了好莱坞的票房收入。

奥兰德扮演的傅满洲形象颇令人同情，以至于让观众忽略了影片

中的白人英雄,连皮特里博士的死也似乎不那么令人伤心。奥兰德在影片中声音低沉,他扮演的傅满洲与其说要征服整个白人世界,倒不如说是在单纯地报复那些杀害他妻子、孩子的凶手。因此,虽然该片的白人导演试图通过影片宣扬“黄祸”恐慌和种族冲突,但奥兰德的扮相却在某种程度上减弱了这一层面的内涵。很多时候观众感到傅满洲是不幸的受害者,而不像是阴谋颠覆西方世界的恶魔。

《傅满洲博士归来》是奥兰德出演的第二部傅满洲系列电影。在上一部电影中,傅满洲喝了自制的“死亡之茶”,似乎是自杀了,实际上他只是中毒后沉沉地睡了过去,看起来像死了一样。傅满洲醒来后打开棺材上一个秘密的活动门板逃了出来,再一次向杀害他妻子、孩子的两个人——杰克·皮特里(Dr. Jack Petrie)和警官内兰德·史密斯(Inspector Nayland Smith)寻求复仇,猫和老鼠的游戏又开始了。

影片以傅满洲的葬礼开始。史密斯讲述义和团暴乱的情形以及傅满洲是如何变成杀人狂的,他辩解说傅满洲错误地认为白人是有意向他家开火的。实际上在上一部影片中,确实是皮特里将军下令向傅满洲的住处开火的。也许是上部电影上映后白人观众觉得傅满洲不够邪恶,导演不得不在这一部影片中进行修正,使他看起来是一个十足的杀人魔王。史密斯看到傅满洲的棺材封上了,便对着棺材表达自己的敬意,说傅满洲是一个非常了不起的人,可惜仅仅因为白人“误伤”了他的家人,他就疯狂地杀人,最后终于自食恶果。史密斯无论如何也想不到傅满洲的棺材里面有一块秘密的活动木板,而傅满洲也并没有死,他成功地逃了出来。



2-28 《傅满洲博士归来》中的傅满洲

在为傅满洲举行葬礼的同时,年轻的杰克·皮特里和傅满洲的养



女丽娅正在举行婚礼，傅满洲化装成一个专门追逐名人的摄影记者来到婚礼上，递给丽娅的侍女一封装有他复仇计划的信。信封里装有傅满洲的三个警告：一、他将刺杀丽娅的侍女；二、他要抓获或杀掉丽娅；三、他本人可能会现身。

当史密斯得知傅满洲还活着的时候，他非常想解开傅满洲的逃脱之谜，最后得出结论：葬礼从头到尾都是东方人在料理，其潜台词是东方人是不可信赖的。于是他请来苏格兰场的几位警察，日夜守候在皮特里和丽娅的家里，但这并没有多大用处，丽娅和皮特里的姑妈被傅满洲抓住关在笼子里面。傅满洲先是审问这位富有的姑妈，得到的回答是“滚回中国去！”傅满洲一怒之下塞住了她的嘴。

然后皮特里又接到一封信，信上说傅满洲要和他单独会面。内兰德·史密斯为了抓住傅满洲，化装成皮特里，结果被傅满洲当成皮特里绑架了，尔后被塞进傅满洲的私人飞机带到傅满洲的老巢。当傅满洲发现绑架来的人并非他想要的皮特里，而是自己的对手史密斯时，智慧的较量开始了，傅满洲一副幸灾乐祸的神情，而史密斯则彬彬有礼，但严辞对抗。

史密斯暗中发出求救的信号，警察收到信号后包围了傅满洲的住处，傅满洲受伤后被迫匆忙撤退。随后，傅满洲的手下绑架了皮特里，胁迫精通医术的皮特里给傅满洲的枪伤动手术。傅满洲同样医术精湛，但由于子弹伤到了神经，引起傅满洲的身体偏瘫，否则的话他可以自己处理伤口。警察和内兰德再一次包围了傅满洲，这一次傅满洲拿出一个手榴弹，威胁说要炸死所有的人，而他本人则站在窗户旁边，下面是风平浪静的泰晤士河，暗示着他能够在手榴弹爆炸时跳河逃走。内兰德不得不走上前去解决这一棘手的情况，影片到这里虎头蛇尾地结束了。

尽管在这部影片中傅满洲不像上一部《神秘的傅满洲博士》那样杀人如麻，但《傅满洲博士归来》比原著更有趣，傅满洲在这里透露了“死亡之茶”的秘密：喝下去后人表面上是死了，但在下葬后会苏醒过来，结果发现自己被活埋了，再次绝望而死，这一次是永久的死亡，不会再有第二次死而复生的机会。“一个人要死两次，一想到这一点我就快乐

无比,这是我独特的幽默所在。”傅满洲如是说。影片所要突出表现的是:中国人狡猾、阴险、不可信赖。

《龙女》是奥兰德出演的最后一部傅满洲电影。在这部电影中,犯罪大师傅满洲千方百计地寻找杀害他妻儿的白人,并让他的女儿去行凶报仇。但在实施这一计划的过程中,傅满洲的女儿爱上了苏格兰场的侦探,傅满洲的计划搁浅了……

《龙女》在情节上承继上一部电影。自《傅满洲博士归来》中的事件,二十年过去了,银幕的画外音传来:“今天,傅满洲的女儿不知道自己的真实身份,正面临着一次令人惊奇的体验。”傅满洲真的有女儿吗?他的孩子不是在白人轰炸其住所的时候全都死掉了吗?熟悉傅满洲系列电影的观众马上会想到他在《神秘的傅满洲博士》中抚养了一个白人女儿,但这部电影中的女儿并不是那位白皮肤的养女,而是傅满洲的亲生子女,是导演新增加的一个角色。



2-29 《龙女》剧照

傅满洲的女儿在这部电影中是公主凌莫怡(Ling Moy),一位东方舞女,也是一个极富异国情调的尤物,经理告诉她今天晚上她将和她神秘的父亲第一次见面。凌莫怡还凑巧结识了约翰·皮特里——皮特里博士的儿子以及丽娅·埃尔赛姆,他们恰好毗邻而居。

画面转向皮特里的寓所。视力极差的秘书把以前忘记告诉皮特里的死亡威胁信拿给他看,此时的皮特里已是一位垂暮老者。几秒钟后,年老的傅满洲在书房里与观众见面,他在信中告诉皮特里博士,他要杀了皮特里和他的儿子、孙子,还有曾孙。显然,杀害皮特里一家三代已经不能满足傅满洲的胃口,他把目标盯住了第四代。

傅满洲对皮特里博士的香烟做了手脚,皮特里吸了以后像傀儡一样任人摆布。傅满洲把他架到楼顶,让他倒在那儿死去。苏格兰场的



警察闻讯赶来，开枪打中了傅满洲，但充满东方智慧的傅满洲还是拖着伤口逃掉了，躲过敌手的视线后他敲开了女儿凌莫怡的房门。

苏格兰场的警察跟踪追击，但警察队伍里面没有内兰德·史密斯。在傅满洲系列电影中，这是史密斯第一次没有出现，取而代之的是一位中国侦探阿肯(Ah Kee)。

受伤的傅满洲第一次见到了自己的女儿，他向女儿说出了实情，要求女儿一定要为自己复仇。女儿同意了，他们一起设计了一个圈套：傅满洲假装攻击她，这样警方就会来营救，而她趁机接近皮特里并杀掉他。傅满洲的女儿说她要尽女儿的义务，按傅满洲说的去做。傅满洲的计划按照他的预想在一步一步地实施，侦探阿肯带着其他警察冲进来，抓住了傅满洲。凌莫怡感谢他们“救”了她，但随即阿肯就被狠狠地击倒了。

将凌莫怡和《神秘的傅满洲博士》中傅满洲的白人养女做一比较，就可以明显地看出来白人导演是带着种族歧视的有色眼镜来看待中国人的。在《神秘的傅满洲博士》里面，白人养女丽娅是在被施了幻术的情形下才成为傅满洲的帮凶的，在意识清醒的情况下她绝不会那么做。但在《龙女》中，傅满洲的亲生女儿尽管和父亲此前从未谋面，但她毫不犹豫地同意去为父亲杀人。凌莫怡说她必须听从父亲，按父亲说的去做，这是中国人的宗族观和道德观所决定的。影片所要宣扬的是：东方人这种不辨善恶的做法与西方人全然不同，一位白人女性无论在什么环境中长大，血脉中的西方道德观都会阻止她这么做。东方人和西方人是如此不同，以至于英国著名作家吉卜林(R. Kipling)说道：“东就是东，西就是西，二者永远也不能重合。”而一位到过土耳其的英国青年也发出这样的感慨：“东方人的头脑跟我们的构造如此不同，我们几乎永远也不能完全了解他们”。^① 西方习惯于以西上东下的二元对立模式来认识东方，在西方的东方主义想象中，与西方相关的一切文化概念都是肯定的、优越的，而与东方相关的文化概念几乎都是否定的、低劣的。西方意味着理性、智慧、创造力、勇敢、正直、科学、进步、繁荣，东

^① 转引自周宁：《鸦片帝国》，学苑出版社2004年版，第140页。

方则意味着非理性、迷信、幼稚、软弱、堕落、停滞、贫困、混乱。西方用这种二元对立的世界秩序不仅将西方与东方对立起来，而且确立了西方的优越与统治地位。

我们接着看影片《龙女》的故事发展。两个月过去了，我们再一次在电影中见到凌莫怡的时候，年轻的皮特里正跪倒在她的石榴裙下。故事在这儿跌入了老套的好莱坞电影模式：东方女性对西方男子有一种异国情调的诱惑力，而东方女性也很容易为西方男子的阳刚之气所吸引。凌莫怡和年轻的皮特里彼此吸引，当皮特里沉入梦中、刺杀他的良机就在眼前时，凌莫怡犹豫了。傅满洲的手下决定给她更多的鼓励，将事先准备好的傅满洲的录音放给她听，终于使凌莫怡下决心除掉皮特里。她对守护皮特里的侦探阿肯施展魅力攻势，诱使阿肯与她共度良宵，而傅满洲的爪牙趁机抓住皮特里和他的女友。

在成功地引诱阿肯之后，凌莫怡前去查实皮特里是不是真的被抓住了，结果被皮特里发现，戏不能再演下去了。“你为什么在酒里下毒？……我们之间的海誓山盟又到哪里去了？”皮特里质问凌莫怡。凌莫怡不得不告诉他自己是傅满洲的女儿，皮特里绝望地喊道：“这真是一个天大的嘲讽——我唯一深爱的女人竟然是我最诅咒的人的后代。”电影的收尾极富戏剧性，侦探阿肯和苏格兰场的警察又开始了新一轮的营救，而定格的镜头是凌莫怡正举着硫酸向皮特里女友的脸上泼去。

《龙女》是奥兰德扮演的最出色的傅满洲电影，更为影片增加看点的是华裔女演员黄柳霜(Anna May Wong)和日裔男演员早川雪州(Sessue Hayakawa)的加盟，黄柳霜扮演傅满洲的女儿凌莫怡，早川雪州出演中国侦探阿肯，他们是当时好莱坞最红的两个亚裔影星，而且是两人的第一次同台亮相，自然吸引了一些影迷趋之若鹜。

二 鲍里斯·卡洛夫与傅满洲

《傅满洲的面具》是鲍里斯·卡洛夫出演的唯一一部傅满洲电影，在此之前他已经是一位颇有名气的恐怖电影明星，曾在陈查理系列电影《在幕布后面》中饰演角色。在《傅满洲的面具》中，卡洛夫扮演的傅



满洲是一个地地道道的恶魔形象，比之前或之后的任何一个傅满洲扮相都更加邪恶。在这部电影里面，傅满洲挖空心思地寻找成吉思汗的陵墓，用精心设计的酷刑折磨人，并从中取乐。

影片一开始就定下了邪恶、残暴、反动的基调。在茫茫的戈壁滩上，一支探险队正踽踽而行，这是莱昂内尔爵士带领的探险队，内兰德·史密斯在其中担任要职，他们要在戈壁滩上寻找成吉思汗的陵墓。与此同时，傅满洲也在争分夺秒地搜寻陵墓中的宝物——成吉思汗的面具和宝剑。内兰德一方非常担心：如果傅满洲戴上成吉思汗的面具，拿到成吉思汗的宝剑，整个亚洲都将揭竿而起。而如果这些东西落到英国人手里，



2-30 《傅满洲的面具》中的傅满洲

它们仅仅是不可多得的考古文物，会被送往大英博物馆供世人瞻仰。

探险工作因莱昂内尔突然被绑架而陷入了困境，绑架者正是傅满洲的党羽。不久，莱昂内尔的女儿希拉（Sheila）和她的未婚夫组织了一个探险队前去发掘成吉思汗的陵墓，同时也希望借此机会找到父亲。但对东方有着丰富知识的内兰德·史密斯并不乐观：东方人有办法把世界上最坚强的意志摧垮，而这种摧垮西方人意志的东西实际上就是酷刑，是傅满洲的刑讯室。

这部电影中的傅满洲不是那个友好、有着父亲般慈爱的奥兰德扮演的傅满洲了，而是卡洛夫扮演的残酷无情的傅满洲，他倚在一面哈哈镜前，呷饮着一种看起来令人恶心的药剂，热气缭绕，模糊了他那张阴险的脸，而那面哈哈镜更将他那本来已经十分丑恶的面目扭曲得如同魔鬼一般。

傅满洲先和莱昂内尔聊了一会儿，最后还是决定动用私刑。心理变态的傅满洲不仅用私刑折磨、惩罚被他抓来的人，还给他的刑罚取了很多可爱的名字，像“金孔雀堂”、“银手指屋”、“鳄鱼地窖”等等，并且单人单间、“因人而异”地施以酷刑。对莱昂内尔，傅满洲用持续不断的、震耳欲聋的铃声来折磨他，把他绑在一只大钟上，随之铃声大作，直至把莱昂内尔的耳膜震破。

与此同时，盗墓活动还在进行，傅满洲的爪牙进到成吉思汗的陵墓里面，先是匍匐在成吉思汗的脚下，向他表示敬意，然后将陵墓里的陪葬品洗劫一空。

随后傅满洲举行了一个盛大的宴会，参加者身着各式各样的东方服装。傅满洲穿着精心准备的中国服装出场了，将他的女儿隆重推出，而她则宣称成吉思汗已经魂兮归来，要带领东方人对抗西方世界，拥戴者呼声震天。

最后，傅满洲戴上成吉思汗的面具，拿着成吉思汗的宝剑，身后簇拥着一群嗜血的东方人。画外音传来：“我们要碾碎我们的敌人，占有他们的妻子。”当然，邪不压正是西方导演永恒的情节套路，最后一刻，白人英雄出现了，一番神勇之后，歹徒纷纷人头落地，白人英雄则凯旋而归。显而易见，隐藏在电影背后的是西方人臆想亚洲人会在波拿巴式的领袖指引下，将整个西方世界卷入战争的恐惧。

《傅满洲的面具》表现出浓厚的种族主义色彩，鲍里斯·卡洛夫扮演的傅满洲凶狠歹毒、残酷无情，充分体现了西方人的“黄祸”恐慌。该片的导演让卡洛夫最大限度地表现出傅满洲凶狠歹毒的一面，他先是通过一面哈哈镜出现在观众面前，脸上挂着阴险的微笑，从对别人的残酷折磨中获得病态的快乐，这一造型与以往好莱坞电影中惯常塑造的驯服、谦卑的中国人大相径庭，也与多年之后克里斯托弗·李塑造的权威傅满洲形象构成对比。卡洛夫扮演的傅满洲淫荡、好色，而克里斯托弗扮演的傅满洲冷漠、无情。此片中内兰德·史密斯老态龙钟，一点也没有福尔摩斯的风采，而在罗默的原著或是在克里斯托弗主演的傅满洲电影中，内兰德则是拳脚厉害的白人英雄。

影片中最触目惊心的是一系列的酷刑。一位受害人被倒立着绑在



一只巨钟里面，将葡萄挂在他的嘴边，并不断地向他泼洒盐水；另一位受害人被吊在一张床上，下面是布满鳄鱼的深坑，随着旁边计时沙漏的流失，床也越来越摇摇欲坠；还有的被夹在两个带钉子的夹板之间，或者被绑起来注射从蜘蛛身上提取的毒液。这一切都证明与其说傅满洲是个变态的虐待狂，倒不如说制作这部影片的西方人有一种虐待狂或受虐狂意识，西方人把所能想象出的最恶毒的东西一股脑儿全都加在中国人身上，然后再加以痛斥。

影片《傅满洲的面具》由于不是一部功夫片而令一些西方观众感到惋惜，但影片灌注着引人注目的异国情调。内兰德为搜查傅满洲的巢穴，先是进了一个鸦片烟馆，继而看到由真正的中国京剧演员坐镇的咖啡馆，然后穿过一个隐蔽的活动门看到一尊藏在寺庙底下的雕像，最后来到傅满洲藏身的蛇窝。还有博物馆里的地图墙，陵墓里面五颜六色的中式服装，嵌在墙洞里的床……真正让 20 世纪 30 年代的西方人大饱了一次眼福，算得上是当时惊险电影中的精品。

三 克里斯托弗·李和傅满洲

在扮演傅满洲的三位主要演员中，克里斯托弗·李(Christopher Lee)出演的影片最多，《傅满洲的脸》、《傅满洲的新娘》、《傅满洲的复仇》、《傅满洲的血腥》将克里斯托弗的演艺生涯推向了一个新的高度。

在卡洛夫和克里斯托弗之间，有两部其他演员扮演的傅满洲电影：《傅满洲的鼓声》和《傅满洲历险记》。

在《傅满洲的鼓声》中，傅满洲不择手段地搜寻昔日成吉思汗的权杖，企图用它来号令天下，统一东方各部，将西方传教士驱逐出亚洲。该片中傅满洲依旧狂妄、邪恶，但他每次想行凶杀人时，奇怪的鼓声就会莫名其妙地响起，令他心惊胆战。影片中的傅满洲仍然无所不能，但



2-31 《傅满洲的鼓声》(左为傅满洲)

内兰德·史密斯和他的美国伙伴最后总能让世界恢复秩序。

《傅满洲历险记》描述傅满洲这个有着强大财力后盾的犯罪天才，为了历史上的恩怨，阴谋颠覆整个西方世界，暗杀、放火、细菌战……无所不用其极，只有内兰德·史密斯能够粉碎他的阴险计划。

1965年，克里斯托弗·李接过扮演傅满洲博士的担子，塑造了令人印象深刻的傅满洲形象，他出演的第一部傅满洲电影是《傅满洲的脸》。

自卡洛夫出演《傅满洲的面具》(1932)到克里斯托弗·李接手《傅满洲的脸》(1965)，已是三十多年过去了，中间经历了第二次世界大战。二战期间，中美结成联盟，邪恶的傅满洲也不再出来捣



2-32 《傅满洲历险记》



2-33 《傅满洲的脸》电影海报



乱，但一旦中国变成了共产党治理的天下，傅满洲又在银幕上活跃起来。20世纪50年代，十多集傅满洲电视连续剧频频上演，而影响最大的当属英国咸马电影公司(Hammer Studios)拍摄的彩色傅满洲系列，这个东方恶魔以新的面目出现在观众的视野中。当时扮演傅满洲角色的候选演员有很多，但头彩最终落在克里斯托弗·李的身上，而他也及时地抓住了这个机会。

影片《傅满洲的脸》开始时内兰德·史密斯来到中国，亲眼目睹傅满洲被执行了死刑。为傅满洲行刑的刽子手胸部长满了浓毛，瞪着一双骇人的眼睛，似乎上帝在缔造这双眼睛时走了神。行刑官用英语喊道：“我以中华帝国的名义，宣布执行傅满洲的死刑！”然后电闪雷鸣，鼓声大作，傅满洲人头落地。

当然，傅满洲并没有死，他又在酝酿一个新的统治世界的计划，而且如果可能的话，他还要将内兰德·史密斯置于死地。傅满洲的计划首先是绑架马勒教授(Professor Muller)——一位德国科学家。为了让科学家更好地合作，他下一步还要绑架科学家的女儿玛丽娅(Maria)。内兰德·史密斯得知傅满洲的计划后，在玛丽娅未婚夫的协助下，和傅满洲展开了智慧的较量，但傅满洲先胜一筹，最终玛丽娅还是被绑架了。

在傅满洲的巢穴里，酷刑上演了。傅满洲不仅对犯人施以残酷的鞭刑，还津津乐道地向众人介绍他那不可思议的杀人装置，一旦启动这个装置，犯人就会一个接一个地被塞进去。

傅满洲绑架马勒教授的原因是要胁迫他从产自西藏的黑山罂粟中提取高纯度的毒品。内兰德·史密斯对傅满洲的行踪早有耳闻，他们一行人化装成东方人，潜入傅满洲的老窝。为了除掉傅满洲，他们放火烧了傅满洲藏身的一个小镇。傅满洲在冲天的火光中大声叫喊着：“等着吧，我会回来的！”

这部电影比任何一部傅满洲系列电影都更强调东西方的对抗。以傅满洲为首的东方组织不仅包括中国人，还有缅甸、印度等其他东方国家的人，是一个神秘的、颇具威胁性的组织。与这个东方组织相对抗的是以内兰德·史密斯为首的西方联盟。我们来看看白人导演设置的这

个二元对立的双方。傅满洲精通好几门学科,是东方世界最富有智慧的人,但就是这样一个人,也不知道如何提炼毒品,只好绑架一位西方的科学家来做这件事。傅满洲证实了西方看待东方的思维定势:东方地域辽阔,风俗奇异,它等待着西方人的勘探、审视。正如赛义德在《东方学》中所说的:“东方被观看……而欧洲人则是看客,用其感受力居高临下地巡视着东方。”^①“东方被描述为一种供人评判的东西(如同在法庭上一样),一种供人研究和描写的东西(如同教学大纲中一样),一种起惩戒作用的东西(如同在学校或监狱中一样),一种起图示作用的东西(如同在动物学教科书中一样)”^②。

影片《傅满洲的脸》中这种东方主义的结构框架和大量的异国情调场景,使它一上映就受到西方观众的欢迎,扮演傅满洲的克里斯托弗也因此引人注目,他的傅满洲造型赢得了西方观众的认可,电影制作方决定抓住市场机遇,紧锣密鼓地拍摄下一部傅满洲电影,这就是《傅满洲的新娘》。

在《傅满洲的新娘》中,傅满洲发明了一种激光,能轻易地使成千上万人丧命,而傅满洲一面享受着杀人的乐趣,一面独自享用成群的美女。



2-34 《傅满洲的新娘》

① Edward W. Said, *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1979, p. 103.

② Ibid., p. 40.



影片《傅满洲的新娘》开头紧密地衔接上一部电影《傅满洲的脸》，白人英雄策马离去，身后一个西藏的小村庄火光冲天，傅满洲身陷烈火，狼奔豕突。这部影片中扮演内兰德·史密斯的又是一个新面孔，仿佛他是一个不甚重要的人物，可以任意更换，而在小说家萨克斯·罗默的笔下，内兰德·史密斯却是一个福尔摩斯般的大侦探、大英雄。

傅满洲和他的女儿从烈火中逃出来后，来到阳光明媚的埃及。在这里，傅满洲拥有一座小型宫殿，里面贴满了埃及崇拜的神灵。在这里，傅满洲又故伎重演，先是绑架科学家的女儿，然后再绑架她们的父亲，胁迫他们按照他的命令行事，稍有不从，就将他们的妙龄女儿扔进毒蛇缠绕的深坑中。

傅满洲绑架来的这些姑娘个个美貌非凡，除了用来胁迫她们的父亲以外，还要洗衣做饭，或是绑在宫殿里供傅满洲取乐。

在这部影片中，傅满洲想出了一个新的征服世界的邪恶计划：通过小型接收器传递出一种爆炸性的能量。这种接收器十分普通，几乎世界上每个城市都有，因而征服世界就变得像操纵一个无线电那样轻而易举。影片中最吸引人的地方是傅满洲的控制室，里面布满了控制台、操纵杆、轮子、表盘和各种仪器。搞笑的是里面有一个红色控制杆，傅满洲称之为“保险装置”，一旦越过了这个保险装置，整个控制室就会爆炸，傅满洲特地用醒目的大写字母在这儿做了标记。最引人入胜的一幕是控制室里所有的灯都变成了红色，傅满洲的手下慌乱中胡乱扳动按钮，傅满洲最忠实的追随者冯(Feng)也赶来帮忙。傅满洲大声喊叫：“我们需要更多的能量，给我们更多的能量吧！”而冯却回答：“不！不！我们要爆炸了。”“你必须释放出更多的能量！”“不行！坚决不行！”混乱的场面，危急的情形，异想天开的构思，给观众留下了难忘的印象，使这部电影成为克里斯托弗·李主演的傅满洲系列电影中娱乐性最强的一部。

傅满洲的对手内兰德·史密斯一直在试图阻止傅满洲的绑架活动，最后他加入一个法国的驻外使团，来到埃及捣毁傅满洲的巢穴，同时也将这些不幸的女孩子救出虎口。白人导演不会让西方的观众失望，傅满洲的控制室最终爆炸，史密斯带着这些“傅满洲的新娘”，走向

充满自由和正义的西方故土，而傅满洲一年以后又在《傅满洲的复仇》中出现。



2-35 《傅满洲的复仇》

在《傅满洲的复仇》中，傅满洲回到了中国，在中国北方一个山势环抱的地方安顿下来，和女儿蔡琴（Tsai Chin）再次吹响造反的号角，这次他们把复仇的矛头对准内兰德·史密斯。傅满洲绑架了一位在中国工作的西方传教士，这位传教士曾经是整形外科医生，而傅满洲绑架他的目的就是要他给傅满洲的一名手下整容，整成内兰德·史密斯的模样。医生先是坚决不从，但后来不得不按照傅满洲的话去做，因为傅满洲绑架了他的女儿作为要挟。影片在这儿又落入了《傅满洲的脸》、《傅满洲的新娘》的窠臼。

在《傅满洲的复仇》中，傅满洲完全变成了一个疯狂之徒，他构想出种种阴险的计划，而他的女儿则负责具体执行。内兰德·史密斯是傅满洲最大的仇敌，不除掉他，傅满洲就夜不能寐。傅满洲的爪牙遍布世界各地，杀掉内兰德·史密斯应该说不难办到，但傅满洲要想出一个特别的招数，同样是杀人，他要杀得与众不同。傅满洲让整形外科医生打造出来一个内兰德·史密斯的替身，然后将真正的史密斯绑架，通过海路运送到中国。之后，傅满洲让史密斯的替身去杀人，替身杀人后受到



公审,这样原来代表正义的内兰德·史密斯就变得臭名昭著。傅满洲要真正的内兰德·史密斯看着自己的名声被搞得一片狼藉而又无能为力,借以彰显傅满洲的阴险之处。

但这只是傅满洲阴谋的一部分,他的野心是要给全世界所有重要的警官都打造一个替身,让他们去作恶行凶,使真人名誉扫地。为了早日实现自己的野心,傅满洲邀请美国的一个犯罪集团加盟。在电影中,这些违法乱纪、杀人行凶者均戴着一个宽边牛仔帽,这在傅满洲系列电影中也几乎成为一种模式化的形象。

克里斯托弗·李又一次以经典的表演让西方观众大饱眼福。在本片中,他扮演的傅满洲更加凶狠、邪恶,这可能与换了一个化妆师有关。克里斯托弗·李曾在一次采访时说他是如何研究这个人物造型的:他向萨克斯·罗默的遗孀请教,研读罗默的小说,为的是给他的表演找一个内在的动机。但他的扮相让人感到过于僵硬,讲的多是一些毫无意义的疯话,这可能是克里斯托弗·李过分囿于小说的缘故,因为小说中的傅满洲很苍白,对演员塑造这一形象没有多大帮助,而剧本中的傅满洲也同样干瘪。

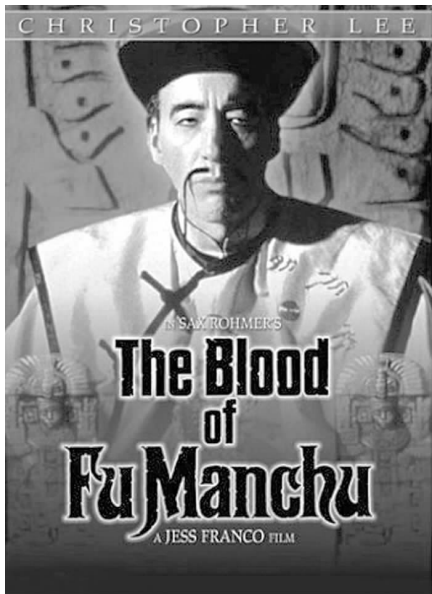
克里斯托弗·李出演的前三部傅满洲电影制作成本相对较高,电影脚本也说得过去,而他出演的第四部傅满洲系列电影《傅满洲的血腥》^①却有了很大变化。导演杰斯·弗朗哥(Jess Franco)导过一百多部低廉的恐怖片,这部影片的造价同样不高,影片胶片质量差,角度古怪,色彩陈旧,声音效果也不理想,和前面三部傅满洲电影相去甚远。

在这部电影中,傅满洲试图从南美洲攻占整个西方世界。他在南美洲发现了一种古老的印加毒药,然后将这种剧毒之药涂在十二位美女的唇上,让她们去诱惑政府官员,威逼他们接受傅满洲的统治。此外,这些漂亮的美女也经常被傅满洲绑起来,拿去喂毒蛇。这一招并不新鲜,在前面《傅满洲的新娘》中已经用过。

当然,傅满洲不会忘记他的“老朋友”内兰德·史密斯,他让一个双

^① 在美国放映时片名为《死亡之吻》(Kiss and Kill)。

唇涂满了毒药的美女去接近史密斯。但史密斯中毒以后没有死，只是双目失明。史密斯以前听到过印加毒药的传闻，他知道有一个人能够帮助他，这个人是他们安插在南美洲的一个间谍，名叫卡尔·延森(Karl Yansen)。卡尔发现了傅满洲在南美洲的地下工厂，他立即告诉当地政府部门。内兰德·史密斯由于双目失明而难以成为白人英雄，正当观众期待着卡尔成为新的英雄时，却发现他在政府部门被拖住下了几天的国际象棋，而地方长官则是一个大腹便便、满脑子奇思怪想的



2-36 《傅满洲的血腥》

人，对地方的治理根本不用心。我们在画面上看到的是体态臃肿的强盗桑丘·洛佩兹(Sancho Lopez)到处杀人、抢掠、大吃大喝，傅满洲认定桑丘是内兰德·史密斯的间谍，便派一个美女去“放倒”他，美女来到桑丘的寓所，用性感的舞蹈引诱他上钩。最后，内兰德·史密斯和皮特里博士来到南美洲，在卡尔·延森、桑丘和浓妆艳抹的厄秀拉(Ursula)的帮助下，挫败了傅满洲的新一轮阴谋。

《傅满洲的血腥》中的主要场景是巴西和西班牙，而影片中克里斯托弗·李的活动范围仅局限于傅满洲在马德里的巢穴，其中主要是他的宫殿。室内灯光昏暗，根本看不清克里斯托弗的面部表情，实际上导演完全可以用一个替身演员，克里斯托弗只需在家里配上音就可以了。其他的场景主要是亚马逊河，这是真正显示该片导演杰斯·弗朗哥(Jess Franco)艺术功力的地方，弗朗哥擅长使用静态的长镜头，为了突出一个场景，让摄像机快速移动。另一个成功的技巧是把镜头对准家具陈设，或者对准那些难以描述的东西。一开始观众可能会不适应这种拍摄方法，但很快就会被吸引住。虽然整部电影给人一种造价低廉



的感觉,制作上还是显示出较高的水平。影片是一个不折不扣的 PG 片^①,里面有一些美女杀手,着装过于暴露,其中好多镜头在剪辑室里被枪毙掉了。

最后一部傅满洲电影是 1980 年拍摄的《傅满洲的奸计》(*The Fiendish Plot of Dr. Fu Manchu*),英国演员彼得·赛勒斯(Peter Sellers)^②在影片中既扮演反角傅满洲,也饰演正角内兰德·史密斯。不仅如此,他还参与了剧本的写作,甚至到了电影拍摄后期又接手了导演一职。

此片中一百六十八岁的傅满洲一直靠吃长生不老药延长寿命,竟也鹤发童颜。在一百六十八岁生日这天,傅满洲决定配制新的长生不老药,药方奇特无比,需要列宁格勒钻石王(the Star of Leningrad diamond)做药引子,这块宝石在华盛顿举办的钻石展览会上被盗走,美国联邦调查局派侦探赴伦敦协助苏格兰场的内兰德·史密斯侦破此案,史密斯怀疑傅满洲会绑架国王和女王,勒索乔治五世钻石(the George V diamond)作为交换条件,因而让艾丽丝(Alice)假扮王后,结果被傅满洲掠走,而



2-37 《傅满洲的奸计》中赛勒斯的傅满洲扮相

^① PG 片指父母指导观看的影片。所有年龄的人都可观看,但建议孩子在父母的指导下观看。

^② 赛勒斯(1925—1980),英国著名喜剧演员,一生出演过几十部电影,善于一人饰演数个角色。1979 年出演的《妙人奇迹》(*Being There*)是一部享誉甚高的政治讽刺喜剧,被视为其生前最出色的作品。



2-38 赛勒斯在《傅满洲的奸计》中扮演的史密斯(右二)

艾丽丝却被傅满洲迷住，反而帮助他把乔治五世钻石搞到手。

演员彼得·赛勒斯虽然是英美影视圈里有名的笑星，但他的最后一部电影《傅满洲的奸计》却被电影史家和赛勒斯的影迷们遗忘了，而将1979年的《妙人奇迹》视为他最后的遗作。像赛勒斯这样演技出色的演员以《傅满洲的奸计》这样一部电影告别影坛确是一件令人遗憾的事情，影片不仅构思拙劣，而且重弹种族主义的老调，在20世纪80年代的世界格局中明显地不合时宜，不仅受到华人世界的唾弃，在白人世界也无票房价值。

《傅满洲的奸计》虽然是喜剧基调，但观众一点也不觉得可笑。影片中傅满洲和内兰德·史密斯仍然是一对冤家，但和以前电影中的形象大相径庭。这部电影里的傅满洲既没有制造瘟疫，也没有使用激光枪，而是一个一百六十八岁高龄、且延寿丹已经用尽的虚弱老者，为了能够活下去，他要用两种名贵的钻石和木乃伊炼出新的丹药。饰演傅满洲的赛勒斯化着厚厚的妆，显得很愚笨，这其实是一个致命的错误，试想如果傅满洲是这样一个人，他何以能够令整个西方世界恐惧不已？又何以能够享有常人难以享有的寿命？

赛勒斯扮演的史密斯同样算不上成功。史密斯在多次被傅满洲的酷刑折磨后变得行为失常，完全没有了昔日的英雄气概，而是面带病



容,说话咕咕啾啾,令人不明白导演何必劳民伤财地拍摄这样一部情节老套、缺乏喜剧色彩的喜剧电影呢?

同时,电影中的对白也像是临时编造出来的,很多场景缺乏意义指向。比如,傅满洲的一个亲信试图用蜘蛛偷走博物馆里的钻石,无奈蜘蛛不合作,只好自己冒险去做飞贼。这个情节看起来很滑稽,但只是一个填料,当看到这位亲信如入无人之境、轻而易举地将钻石盗走时,仅存的一点搞笑成分也丧失殆尽。还有其他一些情节,像傅满洲莫可名状的爱情艳遇,都不知意向所指。观众很快就看明白其实这部电影几乎没有讲述任何故事,因为傅满洲要做的就是搞到三味药材,仅此而已,里面那么多的次要情节都没有多少实际意义。

第四节 傅满洲的幽灵

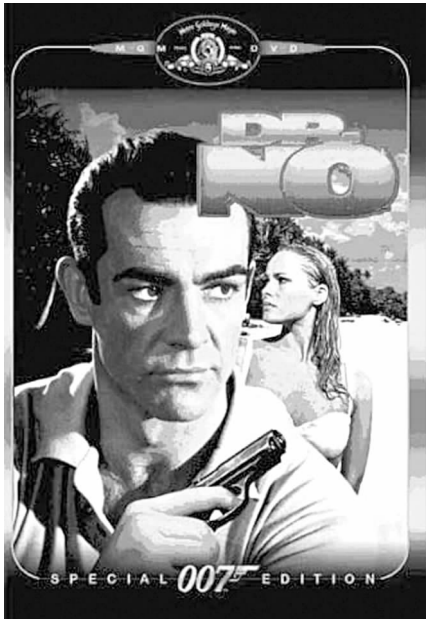
一 “不博士”与“汉先生”

好莱坞是贯彻美国政治意识形态的急先锋,就昭示中美关系的傅满洲系列电影来说,主要集中在三个时期:20世纪20年代、30年代和60年代中后期。从20世纪40年代到60年代早期,好莱坞电影的重头戏是表现美苏冷战,种族歧视性的中国形象暂时让位给前苏联的克格勃。但这些影片中也不时出现中国面孔的间谍,傅满洲改头换面后也卷入了美苏双方的间谍战,1962年发行的《不博士》(*Dr. No*)就是傅满洲形象在20世纪60年代的翻版,而1973年上映的《勇闯龙滩》(*Enter the Dragon*)中的“汉先生”,则是傅满洲的幽灵在20世纪70年代的再现。

《不博士》是一部融合了冷战意识与种族主义的片子。

《不博士》是第一部集动作、间谍、冒险于一体的邦德系列电影,在美国当代大众文化中奠定了邦德这个其魅力经久不衰的银幕形象。《不博士》是根据英国作家伊恩·弗莱明(Ian Fleming)的小说改编的,其成功拍摄和上映为007系列缔造了一个良好的开端,有人认为它是最好的一部邦德电影。影片讲述风流倜傥的英雄詹姆士·邦德

(James Bond)只身前往牙买加追查一位情报员的失踪真相。与此同时,美方的飞弹无法顺利发射,怀疑是遭到该地区电波的干扰。邦德到达后与当地渔民库洛(Quarrel)及美国中央情报局的莱特(Leiter)合作调查,发现有一个属于中国人的卡基岛(the Island of Crab Key),岛上的矿石含有辐射,是干扰美国飞弹发射的罪魁祸首,而小岛的主人“不博士”是个一心要统治世界的中国科学家。如何解除危机自然就成了邦德的任务,他深入虎穴,摧毁该基地,并顺利地带着在岛上认识的少女逃离了卡基岛。



2-39 《不博士》海报

影片《不博士》典型地体现了 007 电影英雄加美女的一贯套路,展示的是邦德如何智勇双全,不仅出色地完成了任务,而且救出了陷入虎穴的美女。饰演主人公“不博士”的约瑟夫·怀斯曼(Joseph Wiseman)原来是纽约的一名舞台剧演员,面无表情的冷峻外貌和令人望而生畏的铁腕,使他成为 007 电影中给人印象最深刻的坏人。影片中“不博士”以卡基岛为据点,召集了一支装备精良的中国军队,在隐蔽的山洞里秘密研制、安装核武器,威胁美国乃至整个世界的安全。

像傅满洲一样,“不博士”一副阴险狡诈的模样,他身着中山装,手戴黑手套,往后梳的头发油光可鉴。影片中他最富东方特征的活动就是将东方古老的杀人手法和现代高科技杂糅在一起,不仅放毒蜘蛛杀人,用蒙汗药将邦德和他的金发女郎迷倒,还有非常现代化的核试验室、无线电射线等等。故事的结局也像傅满洲系列一样,采用正义必将战胜邪恶的套路。“不博士”把邦德严密关押起来,结果邦德冒着巨大的生命危险逃脱出来,并混进“不博士”的核试验操纵室,二人赤手空拳



地展开对搏，“不博士”试图用他的金属手指置邦德于死地，但被神勇的邦德占了上风，反而把“不博士”扔进核反应堆的冷却槽里。遍体鳞伤的邦德疯狂地寻找在岛上结识的少女，最后在地下洞穴里发现了她，二人乘摩托艇刚刚离开，惊天动地的爆炸声就从岛上传来，“不博士”和他的核试验基地顷刻间归于混沌。

《不博士》的故事情节、人物造型、犯罪模式等等都和傅满洲电影有着显而易见的相似之处，傅满洲好像一个百试不爽的题材库，需要的时候就拿出来演绎一番，既满足了美国白人制造一个假想敌的需要，其邪不压正的结局也解除了白人的恐惧，维护了他们的种族优越感和“西方中心论”。

20世纪70年代，好莱坞创造出一种新的与中国形象有关的电影类型，这就是风靡美国的中国功夫片，著名华裔演员李小龙（Bruce Lee, 1940—1973）塑造了一个个惩恶扬善、代表正义的华人形象。但他要对付的恶人多半是东方罪犯，可以说李小龙卷入的斗争常常是西方正义和东方恶棍之间的斗争，他代表西方人用正义来宣判东方恶徒的死刑，而东方恶徒则像傅满洲一样阴险狡诈、作恶多端。《勇闯龙滩》是李小龙的一部重要作品，而其中的“汉先生”则被刻画成和傅满洲如出一辙的大罪犯。



2-40 《勇闯龙滩》中的李小龙

《勇闯龙滩》是著名华裔功夫明星李小龙全盛时期的作品，影片讲述一位姓李的特工人员受美国某警务组织的派遣，随同数位美国武术

行家,前往美国海域某个不明国籍的海岛,侦察和摧毁隐藏在那里的一个华人“汉先生”(Mr. Han)犯罪集团的故事,此外还穿插着李为姐姐报仇以及将“汉先生”清除出少林门户这两条辅线。李和汉本是少林寺的两名高徒,而汉背叛了师门,还杀害了李的姐姐,如今汉买下了一座海岛,自封为王,并收买了一帮打手秘密进行毒品生产。电影中有各种打斗场面,李小龙扮演的主角在里面使用了齐眉棍、菲律宾短棍、双截棍等武器,其精湛的武功在影片中挥洒得淋漓尽致,但这些不是我们这儿探讨的核心,李的对手,他代表正义要审判的罪犯“汉先生”,是我们关注的重心所在。

影片《勇闯龙滩》不仅在主要情节上和我们前面提到的《不博士》有诸多雷同之处,海岛的主人“汉先生”在装束和言谈举止上也与“不博士”如出一辙,同是傅满洲的翻版。像傅满洲一样,“汉先生”身边也蛰居着一群武艺高强、对主子唯命是从的听差,随时听候主人的差遣,不遗余力地替主人卖命。“汉先生”的住所同样也是机关密布、暗道无数。“汉先生”利用孤岛这一方天地,从事鸦片走私、卖淫等典型的傅满洲式的唐人街犯罪活动。

影片中的“汉先生”独霸一方,除三年一度的武术大会外,和外界几乎没有什么接触。武术大会的目的是一是扫除对手,二是物色可靠的帮凶和在外界的代理人。在武术大会期间,李佯装参赛,暗中与岛上的线人接头,深入到“汉先生”的密室察访,在墙壁全是玻璃的密室里迷失了方向,差点被汉暗算。困惑之际,李想起师傅的教导:“打败幻影,就是打败敌人的真身”。李愤怒地击碎了密室里的玻璃,然后用一记强有力的侧踢,将无处可逃的“汉先生”击倒,以卓尔不群的武艺和智慧铲除了恶人。影片的结尾,美国派出的直升机在海岛上空飞翔,李对着银幕露出胜利者的表情。好莱坞最为常用的叙事策略是采用一些人们共同的美好感情作为表层叙事结构,如对正义的伸张,对文明进步的渴望,对纯洁爱情的维护等等,当人们的意识形态警惕性被这种表层叙事所麻痹的时候,意识形态也就出场了,隐藏在《勇闯龙滩》中正义战胜邪恶的表层结构背后的,是种族主义的偏见和对华人的定型化想象,好莱坞电影又一次将意识形态神话包裹在精心制作的娱乐故事里面。



二 傅满洲的儿子尚志

李小龙 1973 年不幸英年早逝,《勇闯龙滩》将他定格为永远的功夫明星。由于李小龙出色的表演,中国功夫片在美国风行一时。“奇迹漫画”公司(Marvel Comics)^①是当时追赶文化潮流的先锋,自然不会错过这样一个大众热点,而此时“奇迹漫画”正尝试着改编作品,萨克斯·罗默的作品也在考虑之列,而且已经买下了他的作品《黄瓜》的版权。因此当作家史蒂夫·恩格哈特(Steve Englehart)和艺术家吉姆·斯达林(Jim Starlin)提议创造一个新的功夫大师尚志(Shang-Chi)时,“奇迹漫画”公司欣然接受,并让他以傅满洲儿子的身份与读者见面。

尚志的首次亮相是在 1973 年 12 月第 15 期的“奇迹特别版”(Special Marvel Edition)上,恩格哈特和吉姆·斯达林在里面讲述了 1959 年罗默出版最后一部傅满洲作品之后,傅满洲都做了些什么事情,他养了一个儿子,取名尚志,意为“精神的提升和升华”(the rising and ascending of the spirit)。尚志的母亲是美国人,也是傅满洲从基因角度出发精心挑选出来的,但尚志从出生起就被从母亲身边带走,放在一个与世隔绝的地方苦练武功。

尚志系列一面世就广受欢迎,到 1974 年 4 月的第 17 期时,原来的名字“奇迹特别版”已经换成“功夫大师”(Master of Kung Fu),同年又由“功夫大师”变成“尚志的手:功夫大师”(The Hands of Shang-Chi, Master of Kung Fu)。此后一直到 1984 年,中国小子尚志成了继李小龙之后又一个功夫大师,牵引着美国大众的视线长达九年之久。

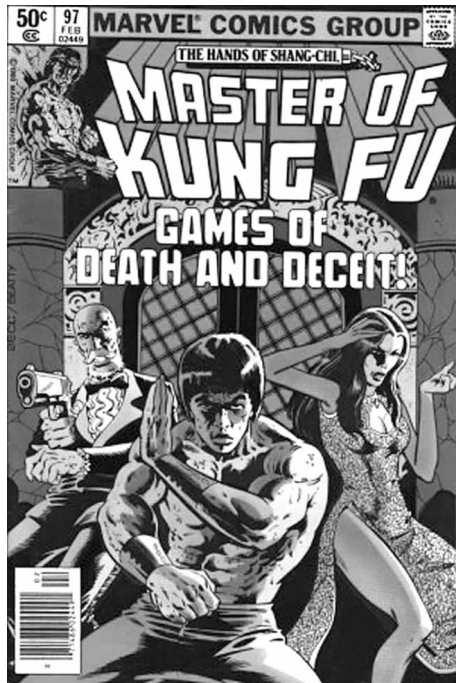
漫画家斯达林在第 17 期以后退出了尚志系列,保罗·古拉西(Paul Gulacy)加盟进来。又过了两期,作家恩格哈特也离开了“奇迹漫画”,由杜格·牧彻(Doug Moench)续写尚志系列。牧彻和古拉西合作的几年让读者深深记住了这位功夫大师,实际上直到今天,尚志还是古拉西最知名的漫画作品。尚志系列共出了一百多期,令人惋惜的是

^① 美国一家文化公司,亦译为“奇迹喜剧”公司,创立于 1939 年,出版的第一部喜剧作品是 Marvel Comic #1,塑造的著名形象有 Spider-Man, Fantastic Four, Captain America, X-Men, Avengers 等等。

现今都已绝版,但故事本身很值得回味。

尚志是傅满洲的儿子,但一出生就被送往傅满洲的河南老家接受教育,和父母很少见面。尚志在这儿过着没有被文明浸染的生活,这是傅满洲的刻意安排,因为傅满洲已经两百多岁了,一直靠吃长寿丹维持生命,他梦想把古老中国的这种简朴的生活方式推广到全世界。

作为傅满洲的继承人,尚志在父亲和诸位武林大师的指导下,重点学习武功和哲学。他有一位从小一块长大的好朋友梅奈(M'Nai),梅奈的村庄早



2-41 “奇迹漫画”插图(最下面中为尚志)

已被傅满洲夷为平地,但尚志对父亲的本性一无所知。尚志同父异母的姐姐法洛苏偶尔来看他,会隐隐向他透露一点父亲的暴行,因为她过去曾多次造父亲的反,但法洛苏从来没有告诉他父亲的真实面目。

尚志长到十九岁时,父亲第一次让他见识外面的世界,去刺杀傅满洲的一个旧日冤家詹姆斯·皮特里博士(Dr. James Petrie)。尚志一直认为父亲是一个伟大的人道主义者,一位值得他自豪的父亲,因而他相信父亲的敌人一定是邪恶的,于是尚志潜入皮特里在伦敦的家中,用超人的武功袭击他,足以要他的性命。但实际上,尚志击中的皮特里只是傅满洲仿制的一个机器人,真正的皮特里已经被傅满洲绑架,他想通过这种方式消除人们对皮特里命运的关注。

几乎就在被蒙在鼓里的尚志要成为父亲帮手的时候,内兰德·史密斯——傅满洲一生最大的敌人,发现了。史密斯本想除掉尚志,但尚志超人的武功让他打消了这个念头,他转而争取尚志倒戈为自己服



务。他告诉尚志傅满洲是一个十恶不赦的坏蛋，一生做尽了坏事，并把自己身上的累累伤痕指给尚志看。随后尚志见到了母亲，母亲证实了史密斯的话，尚志于是宣布父亲是他永远的敌人。

尚志徘徊在纽约街头，父亲派他小时候的朋友梅奈来暗杀他。梅奈的武功也已经到了炉火纯青的程度，但在和尚志的打斗中意外死亡，没有了父亲派来的杀手，尚志此后好多年一直致力于推翻父亲的邪恶组织，维护西方的安宁与正义，成了内兰德·史密斯的长期同盟，为英国情报局、MI-6^①服务，后来又为史密斯的私人间谍组织效力。



2-42 尚志

尚志遇到的第一个史密斯团伙的间谍是杰克·塔(Jake Tarr)，由于父亲的原因，杰克并不信任他，甚至用污辱性的“中国佬”称呼他，但尚志最终赢得了杰克的信任和尊敬。尚志还和特工人员克莱夫·雷斯顿(Clive Reston)并肩工作，谣传雷斯顿是詹姆士·邦德的儿子，福尔摩斯的甥孙(great-nephew)。

虽然多次同父亲的思蕃(Si Fan)组织交锋，也无数次地为内兰德·史密斯解除危险，尚志并没有真正加入MI-6，他不想受制于任何人，认为做间谍是“死亡和欺骗的游戏”。但狡猾的内兰德·史密斯总是想方设法地把他拖回到间谍组织中来。当他需要这个中国人为自己铲除毒品贩子时，就把毒品给尚志看，告诉他毒品的危害性，说服这位功夫大师去帮助他抓获毒品贩子。这样，尚志和内兰德·史密斯的间谍经常打交道，并爱上了一位中国大使的女儿吴蕾可(Leiko Wu)，她从小在英国长大，是MI-6的间谍人员。

接下来是一幕幕的背叛：皮特里被傅满洲洗脑，成了他的帮凶；内兰德·史密斯的侄子跟叔叔对着干，几次袭击叔叔的间谍人员；而雷斯

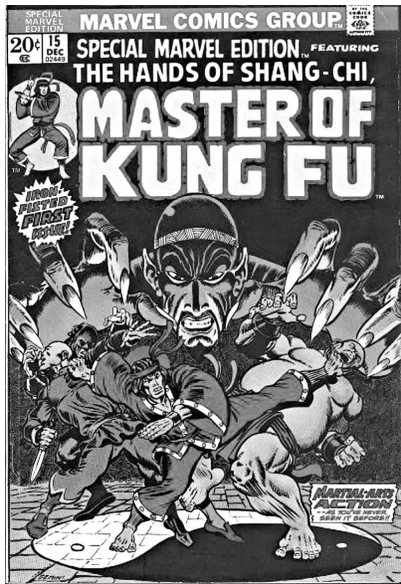
^① MI-6是一个军事谍报组织。

顿和尚志之间由于尚志与吴蕾可相爱也剑拔弩张；吴蕾可作为一名MI-6的间谍人员，不得不背叛了自己的父亲；尚志也在极力破坏父亲消灭月球、毁灭地球的宏大计划。尚志打算先击败傅满洲克隆的儿子，再接近自己的父亲，最后当尚志把枪口对准傅满洲时，傅满洲背过身去，他相信自己的儿子不会打死他，但尚志开枪了，可是他没能阻止月球的毁灭。

尚志、吴蕾可、雷斯顿、杰克·塔四人离开了内兰德·史密斯和MI-6，但一直受到MI-6间谍的追踪。史密斯最终也离开了MI-6，又把尚志一行四人笼络到自己麾下，而尚志同父异母的姐姐法洛苏则控制了MI-6，她相信傅满洲在月球上并没有死。的确，傅满洲又回来了，他纠结了一些秘密组织，企图对全世界的政客洗脑，摧毁联合国大厦，但尚志成功地挫败了傅满洲的计划，不仅打败了父亲克隆的儿子，还给傅满洲以致命的痛击，然后和恋人退出“江湖”，渴望过一种平静的生活。但傅满洲又一次闯入他的生活，此时的傅满洲不顾一切地要更新长寿丹配方，以维持自己的生命，他需要子女的血来达到这一目的。父子在尚志长大的中国河南兵刃相见，尚志和傅满洲克隆的、容貌酷似自己的克隆人展开生死搏斗，他凭借自己无敌的功夫打死了克隆人，然后义无反顾地离去，剩下傅满洲趴在地板上贪婪地舔着克隆儿子的鲜血，试图补给自己老朽的生命之源，但等待他的只能是宿命，因为唯有尚志的血才能够救他的命。

然而，尚志对父亲以这样悲惨的方式离开人世深感内疚，他决定远离尘世的是是非非，最终隐名埋姓来到中国广东的一个地方，过起了隐居生活。

尚志这一形象具有多重文化含义，首先是尚志的弑父意识和弑父





行为。尚志第一次同内兰德·史密斯和母亲见面就接受了他们所说的父亲是疯狂的独裁者的看法，于是毅然背叛养育了他多年的父亲，认同了两个代表西方“真理”的个体的话。这一突然的戏剧性转变带有种族和文化内涵，尚志不仅背叛了父亲，而且还投向了内兰德·史密斯的阵营，帮助他同父亲对抗。尚志对有这样的父亲感到羞耻：“我是傅满洲的儿子，血管里流淌着他那可恶的血液。我只为正义的事业服务，但因父亲的邪恶而受到诅咒。我命中注定要继承他的邪恶吗？或者我可以拒绝继承他的本性？”^①从尚志自幼所受的中国传统教育来看，血脉是家族的延续之本，父亲将血脉传承给儿子，这是生活的常理，也是天经地义、无法改变的事实，儿子没有选择血统的权力，只能被动地承受父母的赠与。但尚志又给自己打气：真正的生活、真正的身份只能从精神中去寻找，从这方面来讲，一个人确实有选择、接受生活影响的权力。^②一旦确立了这样一种观念，尚志就坚定了自己创造自己的本质、把从父亲血液里带来的耻辱降到最低限度的信念，这使他热切地维护西方文明。在“奇迹漫画”的第107期，有人要暗杀英国女王，尚志担负起保护女王的重任。一位俄国刺客阴谋在女王检阅时向人群泼洒硫酸，尚志同刺客展开了生死较量，他用生命来保卫同他没有任何关系的女王，以此来表明他对欧洲文明的遵从和维护。

尚志和内兰德·史密斯的结盟也是出于他作为傅满洲之子的羞耻感。史密斯代表西方的自由和正义，而傅满洲则是西方文明的大敌，他躲在一个阴暗的角落里，秘密进行各种危险的试验，而且他谙熟东方古老的炼丹术，能够长生不老，是西方人难以消灭的威胁。尚志对父亲的所作所为倍感羞耻，促使他走上了弑父之路。他蔑视父亲，处处破坏父亲的邪恶计划，发誓要把他从地球上消灭掉。在否定自己的父亲之后，他接受了西方的价值观和荣辱观，不惜用自己的生命去保护那些身陷危险之中的西方人，尽管这一切和他追求自由、安宁，崇尚和谐的初衷相违背，但为了所谓的西方正义，他又不得不强迫自己这样做。

① “Master of Kung Fu”, *Marvel Comics*, Issue 107 (December, 1981).

② Ibid.

尚志形象的第二层文化内涵是他被塑造成了一个模范少数族裔。在尚志之前,20世纪三四十年代风行于欧美的华人侦探陈查理也被塑造成模范族裔^①,但陈查理是一个被西方作家“非性化”的模范族裔,他身上体现不出丝毫的男子汉气概,而是一个被女性化、边缘化的典型。20世纪70年代的尚志,由于在他之前李小龙的功夫片盛极一时,作为李小龙去世后的替代者,他身上表现出霸权男性(hegemony)、异性恋男性气质(heterosexual masculinity)的一面,“奇迹漫画”上的插图总是把他上半身强健、发达的肌肉凸显出来,给人一种很阳刚的印象。尚志强健的体魄、性感的外表、高尚的道德,赢得了西方女性的爱慕,体现出霸权男性的一面,是对以往从属性、边缘性、缺乏阳刚之气的华人形象的突破。但作者又不让他和西方白人霸权男性享有同等的地位,他的“模范”表现为:当西方需要他去维护西方的秩序和安宁时,就赋予他充足的霸权男性气质;当西方的秩序和安宁得到保证与巩固时,又让他默默地回到自己的祖国。这样一个完全“利他”的形象是美国作者为其他亚洲人树立的榜样。

尚志这样一种异性恋阳刚男性形象在20世纪70年代的美国之所以被白人观众接受,是因为20世纪60年代中后期,美国的种族冲突达到了白热化程度,黑人民权运动席卷美国,美国在越战中的失败也激起美国公众,特别是美国青年人的不满,终于导致爆发了大规模的学生抗议运动。风波过后,种族冲突在美国媒体上逐渐淡化,到了70年代,以前没有可能被白人观众接受的阳刚华裔男性也开始被接受了,尚志的阳刚之躯、英



2-44 充满阳刚之气的尚志

^① 这一点我们在第三章详细探讨。



雄气概、男性气质覆盖了傅满洲和稍后于傅满洲的陈查理身上的“非性化”与阉割特征，他在美国大众文化中第一次被塑造成一个“he-man”。此前李小龙在好莱坞银幕上扮演的形象虽然也是无所不能的东方男子汉，但他们始终不近女色，多数时候都被剥夺了性特征，是性无能、性冷淡的刻板形象，与西方白人英雄詹姆士·邦德艳遇不断、风流韵事不停形成鲜明的对照，而美国大众文化中从来就不把男子在性和情欲方面的节制当成良好的品德来正面歌颂。

尚志形象的第三层文化含义是其身份焦虑性。他背叛了自己的父亲，投向了西方文明，但到头来却陷入了既背离了自己的中国根、又不被美国人接纳的双重困境。

由于发誓要消灭他的中国父亲，尚志成成了一个心理上的孤儿。在“奇迹漫画”的第76期，尚志渴望有一个父亲但却不能够拥有。在这一期中，尚志被一位中国老者欺骗，而这位老者隐喻着尚志要寻找的父亲。尚志想要找回自己的中国身份，但这位老者用陷阱摧毁了他的梦想，尚志不由得感叹道：“他那张沧桑的脸上已经没有了中国人的灵魂，有的只是在异国他乡设置圈套的肮脏。他的脸和我的名誉一样被粉碎了。”^①老者和傅满洲代表着中国，代表着中国的历史、文化和传统，这样的中国尚志在精神上是无法回归了，因为这和他要寻找的“和谐、和平、安宁”的身份认同，相差太远了。

背离祖国的尚志把代表正义、文明与和谐的内兰德·史密斯认做精神上的父亲，为他四处打拼，但史密斯只是把他作为一个可资利用的工具。当他有利用的价值且服从领导时，西方人会善待他；而当他不愿再维护西方的道德观、价值观时，就要被打发回中国老家。在史密斯眼里，尚志的价值只在于他能够减少或消除傅满洲带来的威胁。

如此看来，富有男性魅力的尚志从根本上来说仍是一个被边缘化了的亚洲男性形象。根深蒂固的种族偏见使欧洲白人总是把有色人种放在边缘性、从属性的位置上，美国学者康奈尔把男性气质中的关系分

^① “Master of Kung Fu”, *Marvel Comics*, Issue 76 (May, 1979).

为四类：支配性、从属性、共谋性和边缘性，^①亚裔美国男性和其他有色人种一样，总是被归入边缘男性之列。有色人种中的个别男性可能会取得一定的经济成功和社会地位，但这些成功并不能改变白人对整个有色族群的看法。一些亚裔男性可能会在美国取得较高的经济地位，但种族污点、限制职位升迁等依旧会把他们驱赶到社会的边缘。

三 傅满洲的幽灵该终结了

傅满洲及其幽灵已经随着中美关系的变换时而出现、时而隐匿了近一个世纪，他不仅仅是单纯的文学形象，更是负载着深刻文化与意识形态内涵的异国形象。

傅满洲最初是以“黄祸”典型出现在西方大众文化当中的。由于“黄祸”幽灵不断浮现，傅满洲也时常出来捣乱。他不仅掌握着西方的高科技，还通晓东方的炼丹术，靠服用长生不老药享受常人难以享有的寿命，即使在这一部小说或电影中死掉了，在下一部中又会复活，根据美国意识形态的需要载沉载浮。

针对这一现象，美国印第安纳大学历史系教授杰弗里·瓦萨斯特罗姆(Jeffrey N. Wasserstrom)1996年发出这样的呼吁：“傅满洲的幽灵该终结了”。^②他认为：一个世纪以来，美国新闻媒体以希望与恐惧的两极心理来看待中国，中国人要么被视为可诅咒的傅满洲，要么被塑造成美国化的中国人，一种是妖魔化中国，另一种则是浪漫化中国人民。这两种情形都不是对中国的正确认识，而是基于自身的异族想象，这些想象、梦想影响了美国的对外政策，并打造了传媒的头版新闻，但很多时候它们反映的不是中国的真实状况，而是美国人自己的心理需要。

杰弗里·瓦萨斯特罗姆是一位具有强烈批判意识的汉学家，他曾发表和出版过许多文章和书籍，对美国主流媒体对中国的歪曲报道进

^① [美]R. W. 康奈尔著：《男性气质》，柳莉等译，社会科学文献出版社2003年版，第104页。

^② *Time to Lay the Ghost of Fu Manchu to Rest*, <http://www.pacificnews.org/jinn/stories/2.06/960321-fu-manchu.html/2006-4-26>.



行尖锐的批评。他自觉地意识到美国的对华政策是美国自身的内部问题在政治话语场中的投射,而真实的中国并不是美国政界和主流媒体关心的对象。2000年,瓦萨斯特罗姆在论文《邪恶的中国与善良的中国人——一个美国童话》(Big Bad China and the Good Chinese: An American Fairy Tale)^①中引用美国学者哈罗德·伊萨克斯多年前在《美国的中国形象》中的观点:“在漫长的与中国的接触过程中,这两种形象^②时起时落,时而占据、时而退出我们心目中的中心位置。任何一种形象都从未完全取代过另一种形象。它们总是共存于我们的心目中,一经周围环境的启发就会立即显现出来,毫无陈旧之感。……我们对中国人的感情在同情和厌弃、在父母般的仁慈和父母般的恼怒、在喜爱和敌意、在热爱和近乎憎恶的敌视中游离。”^③瓦萨斯特罗姆认为伊萨克斯这部四十年前^④的书在当今很大程度上仍然适用,到了20世纪末,美国对中国的描述仍在晴天版(sunshine)与阴天版(noir)^⑤之间摆动,他用两部典型的作品来说明这一点。一是1972年拍摄的纪录片《误解中国》(*Misunderstanding China*),这部影片摄于尼克松访华期间,它利用电影技术,结合声音评论与视觉形象,极为生动地展现了伊萨克斯所阐述的两种中国形象之间的互动。影片运用了大量从20世纪20年代到60年代的好莱坞电影镜头,生动地描述了好莱坞是如何把妖魔化与浪漫化的中国形象植入美国观众的记忆的。二是社会学家理查德·麦德森(Richard Madsen)的著作《中国与美国梦:一个道德的追问》(*China and the American Dream: A Moral Inquiry*)。这部著作写于1989年,但直到1995年才出版。书中清晰而令人信服地讨

① 收入 *China Beyond the Headlines*, edited by Timothy B. Weston, Lionel M. Jensen. Rowman & Littlefield Publishers, 2000.

② 一种是极其聪明、持久勤奋、遵守孝道、爱好和平、忍让克制;另一种是残忍、野蛮、没有个性、义和团和“黄祸”等等。

③ [美]哈罗德·伊萨克斯:《美国的中国形象》,于殿利、陆日宇译,时事出版社1999年版,第77—78页。

④ 伊萨克斯的《美国的中国形象》写于1958年,20世纪60年代和70年代不断再版。

⑤ 晴天版与阴天版是瓦萨斯特罗姆从城市研究理论家迈克·戴维斯(Mike Davis)那里借用过来的一对术语。

论了冷战后美国对中国的幻想和梦魇,揭示出许多美国人是通过一面奇异的哈哈镜来观察 20 世纪八九十年代在中国发生的一些事件,把复杂的冲突简化为至善与恶魔之间的较量。虽然麦德森使用的措辞不同,但仍表现出美国对中国的阴晴版叙述。“中国是一个巨大的屏幕,外人在这个屏幕上放映着他们的希望和恐惧。”^①美国对中国的阴天版叙述,美国人在中国屏幕上放映的恐惧,很多时候都是通过傅满洲来表达的,即使傅满洲没有露面,其背后也总是隐藏着傅满洲的身影。

美国对中国的叙事为什么总是在阴与晴、希望与恐惧之间摆动?是什么使伊萨克斯在 1958 年描述的美国关于中国的两种形象“一经周围环境的启发便会立即显现出来,毫无陈旧之感”,且具有强大的生命力?其中的一个重要原因是:虽然美国对中国的叙述是基于个别人的幻想,却作为一种被普遍接受的关于中国的神话,深深地植根于美国文化之中,成了美国人生活的组成部分,以至于他们认为这种想象之中的东西是真切的和现实的。权威人士、新闻记者、政策制定者、大众文化生产者,甚至学者们都陷入了某种幻想,最终联手(虽然很多时候是无意识的)创造并强化了美国人对其他国家的乌托邦(Utopia)与反乌托邦(dystopia)想象。特别是当涉及到的国家在文化、地理上都与美国相距甚远时,这一过程则运作得更为顺畅。在这种情况下,阴晴版、希望与恐惧版的道德神话的生产者与消费者,最终把一个笼统的“他者”景象当做现实,把自己的想象当做对外部世界的真实呈现。他们不愿去接近、面对客观、真实的中国,或者毋宁说他们根本就不需要这样一个中国,而需要一个根据自己的欲望编织出来的中国。

美国媒体对中美关系的报道有这样一个传统:利用好莱坞电影来启发美国大众对中国人的认识或使大众误解中国。对银幕上的中国人形象的正、负两面刻画,就是美国对中国两极观念的图解,前者如根据赛珍珠的同名小说拍摄的《大地》(*The Good Earth*)、陈查理电影,后者最典型的就是丑化中国的傅满洲系列。

傅满洲系列电影从 20 世纪 20 年代开始,一直活跃到 20 世纪 60

^① David Lampton, *Think Again China*, Foreign Policy, 120 (Spring 1998), p. 13.



年代,充当了美国对中国负面叙事的主力。另外,有些影片虽然没有使用“傅满洲”作片名,但也像傅满洲电影一样,成为妖魔化中国的主旋律,如1963年拍摄的《五十五天于北京》(55 Days at Peking)里面就有这样的镜头:查里顿·赫斯顿(Charlton Heston)带领着美国骑兵和其他国家的军队横扫举止酷似野蛮印第安人的义和团。而1997年好莱坞推出的三部反华影片《西藏七年》(Seven Years in Tibet)、《坤丹》(Kundun)和《红色角落》(Red Corner),则为1997年美国丑化中国的热潮提供了一个空洞的也是有效的由头。《西藏七年》讲述澳大利亚人亨利奇·海拉尔(Heinrich Harrer)攀登喜马拉雅山,正好赶上二战爆发,他逃到西藏,与童年的达赖喇嘛建立了友谊,见证了当时冲突一步步升级的过程。影片《坤丹》中的坤丹指称达赖喇嘛,讲述达赖“被迫”离开故土,逃亡印度,因为中国共产党的军队已经和平解放了西藏这块领土。《红色角落》叙述国际知名大律师杰克·莫尔(Jack Moore)到中国公干,认识了一名中国女孩,但醒来后发现女孩死在他的床上,莫尔因此被控犯有谋杀罪而身陷囹圄。三部影片要么刻意突出、夸大中国内部的民族矛盾,要么强调中国的法律不辨是非、诬陷好人。一言以蔽之,都围绕着丑化中国、打击中国展开叙事。

傅满洲及其幽灵是美国丑化、妖魔化中国的一个文学和文化符码,中美关系的阴霾一天不消除,傅满洲的幽灵就有可能露出狰狞的面孔。但要让傅满洲和他的阴魂永远消失还不是一天两天的事情,关键要清理美国从冷战时期起就形成的国际关系思维模式,这种思维模式认为国家之间的关系非友即敌,且敌对方对本国的政治、文化、生活方式等都构成巨大威胁。早在冷战初期,“遏制之父”凯南就承认:“文明美国人真奇怪,时时刻刻都在想从文明的国境以外找到一个罪恶的中心,以便把所有的麻烦都算在它身上”。^①这个“罪恶的中心”先是前苏联,苏联解体后又将这个“罪恶的中心”定位为中国。美国不时需要一个敌人来寻求国家认同,冷战结束后右翼政治学教授亨廷顿撰文说道:“若没有一个邪恶的帝国威胁着美国的立国原则,做一个美国人到底意

^① [美]乔治·凯南:《美国外交》,蔡阳等译,世界知识出版社1989年版,第10页。

意味着什么？”^①没有一个强大的外部敌人，美国人就感到没法确认自我，自身的优越感和强势地位就无从显示出来，这种逻辑尽管荒谬，但仍然影响着美国人的思维。从傅满洲诞生到现在，历史走过了近百年的时间，中美双方，特别是中国，已经发生了沧海桑田的变化，在呼唤世界和平、建构和谐社会的 21 世纪，我们真诚地希望有更多的美国民众能像我们前文中提到的杰弗里·瓦萨斯特罗姆教授那样，呼吁傅满洲的幽灵早日终结，呼唤人类的生存环境更加和谐、友好、安宁。

^① [美]乔治·凯南：《美国外交》，蔡阳等译，世界知识出版社 1989 年版，第 130 页。

常言道，任何事物都有其对立面，与傅满洲相对的华人形象是陈查理，他们是 20 世纪二三十年代美国大众文学、文化中两个非常重要的中国形象，而且其塑形同中美关系的变化密切关联。美国学者哈罗德·伊萨克斯(Harold R. Isaacs)将美国对中国的态度分为以下六个时期：1. 崇敬时期(18 世纪)；2. 蔑视时期(1840—1905)；3. 仁慈时期(1905—1937)；4. 钦佩时期(1937—1944)；5. 幻灭时期(1944—1949)；6. 敌视时期(1949—)。① 他的这一划分方法被国内不少学者认为具有普遍意义②，如果按照他的分期，傅满洲可视为蔑视时期和敌视时期的代表，陈查理则可看做仁慈时期的典型，尽管第一部傅满洲小说于 1913 年问世，与伊萨克斯所认为的蔑视时期不完全吻合，但文学创作滞后于时事的情况是常有的。在中美关系进入仁慈期以后，种族主义之恨的典型——邪恶、阴险的傅满洲形象显然已经不合时宜，因此，一种新的同情性形象开始出现，这就是 1925 出自美国作家厄尔·德尔·比格斯(Earl Derr Biggers)之手的华人侦探陈查理。

① [美]哈罗德·伊萨克斯：《美国的中国形象》，于殿利、陆日宇译，时事出版社 1999 年版，第 86 页。此书写于 20 世纪 50 年代，伊萨克斯的分期也只能截止到他调查的年代。此后，莫舍尔(Steven W. Mosher)继续研究，他发现自己可以沿用伊萨克斯的范畴分期。从 1949 年到 1989 年，莫舍尔又分为四个时期：1. 敌视期(1949—1972)；2. 二次钦佩期(1972—1977)；3. 二次幻灭期(1977—1980)；4. 二次仁慈期(1980—1989)。莫舍尔的著作出版于 1990 年，因而他的划分只能停留在他那个时代(参见周宁：《龙的幻象》[上]，学苑出版社 2004 年版，第 318 页)。

② 如周宁(《中国异托邦：20 世纪西方的文化他者》，《书屋》2004 年第 2 期)、俞祖华(《近世来华西人视野里的两种中国人形象》，《烟台师范学院学报》[哲学社会科学版]2003 年第 2 期)、潘志高(《中国在美国的形象：变与不变》，《解放军外国语学院学报》2003 年第 2 期)等。

第一节 侦探小说中的陈查理

一 陈查理的重要性

陈查理在美国的中国形象塑造上是一个转折性角色,即由邪恶、否定性的形象转向善良的同情性形象,并为赛珍珠笔下较为正面的中国形象在美国的接受搭建了一座桥梁。

陈查理小说出版后受到美国大众的热情欢迎,商业眼光敏锐的好莱坞紧锣密鼓地将其拍成电影,一时间这个善良、智慧、破案能力高超的华人侦探风靡美国的大街小巷,中国人在美国的形象得到很大程度的扭转。国内学者周观武对美国的辱华影片进行了研究,认为最早传递出退潮信息的是陈查理,说陈查理系列电影是20世纪30年代好莱坞以欣赏的态度描写中国人的代表作。^①这种形象的转折有以下三个方面的原因:首先是中国人民的民族意识增强了,开始抵制丑化、歪曲中国人的“黄祸”形象。其次是中国政府的抗争,这一时期,中国的国际地位有了一定程度的提高,有能力对辱华形象表明自己的态度。最后是中美文化交流的增多加深了美国大众对中国人民的了解,而随着了解的加深,美国对中国的同情也日益增加。所有这一切都在不断地改善着美国公众意识中的中国形象,为比格斯塑造矫正傅满洲形象的陈查理创造了大背景。比格斯是以同情的眼光来塑造陈查理这一侦探形象的,当陈查理小说走红后记者采访他时,比格斯这样回答:“阴险、邪恶的中国人形象已成为历史,而一个温和的、站在法律和正义一边的中国人,还从来没有过。”^②如此说来,比格斯是在有意识地塑造一个正面的中国形象,一个有着东方智慧的华人神探,对华人表示出友善,甚至善意地对抗当时美国社会对中国的粗鄙认知。拍摄第一批陈查理电影

^① 周观武:《略论美国辱华影片的衰退和消歇》,《华北水利水电学院学报》(社科版),1999年第4期,第47页。

^② Michael J. Brodhead, “‘But——He is a Chinaman!’ Charlie Chan’s Literary Image”, *Halcyon*, Reno: Nevada Humanities Committee, 1984, p. 56.



的福克斯公司制片人约翰·斯通也回忆说，他之所以在银幕上塑造这样一个华人侦探，是经过仔细考虑才决定的：“这一半由于要以此来驳斥对傅满洲这个中国人的恶意刻画，一半由于要证实自己的想法，认为任何少数民族都可以用正确的方法与故事在银幕上用同情的态度加以描写。”^①

虽然傅满洲先于陈查理出现，但二者在大众文化流传中有一段重叠期，不过随着中美关系走向慈善时代，“黄祸论”越来越缺少市场，到了后期，傅满洲的作者罗默不得不暗中修正傅满洲的形象，让傅满洲和其对手之间的关系有了微妙的变化。在早期的傅满洲小说中，傅满洲和代表正义的警探史密斯是宿敌，互相敌视，史密斯和他的同伴寻找一切机会杀死傅满洲。在第一部傅满洲小说《邪恶的傅满洲博士》中，史密斯向同伴喊道：“是傅满洲！瞄准他！打死他！”^②而到了1948年的《傅满洲的影子》中，当史密斯的同伴向逃遁的傅满洲开枪射击时，他叹息道：“你这个傻瓜，世界上最伟大的头脑不应该有这样的结局！”^③实际上，被打中的只是傅满洲的一个助手，像猫和老鼠的游戏一样，诡计多端的傅满洲最终还是逃脱了。史密斯和傅满洲这对冤家由互相敌视，到互相敬佩，这种微妙的转化耐人寻味。

陈查理也是随后赛珍珠的中国形象在美国广泛接受的桥梁。

二战时期，中国的抗日战争有力地牵制了日本人向太平洋地区的大规模进攻，相对地保护了美国的利益，赢得了美国人的尊重，被美国视为盟国，美国对中国的态度也进入历史上少有的“钦佩时期”。相应地，美国文学和媒体中对中国的刻画也有了进一步的改善，昔日华人的恶魔形象甩给了日本人。1931年，美国小说家赛珍珠(Pearl S. Buck, 1892—1973)的《大地》(*The Good Earth*)出版，讲

^① 多萝西·B. 琼斯(Dorothy B. Jones)著：《美国银幕上的中国和中国人：1896—1955》，邢祖文、刘宗铨译，中国电影出版公司1963年版，第57页。

^② Sax Rohmer, *The Insidious Dr. Fu-Manchu*, 1913, reprinted, New York: Pyramid, 1961, p. 17.

^③ Sax Rohmer, *The Shadow of Fu Manchu*, 1948, reprinted, New York: Pyramid, 1963, p. 10.

述中国农民王龙和妻子阿兰以质朴、勤劳、坚忍的品格同贫穷、灾害作斗争，终于摆脱贫困，建立了一个四世同堂的幸福家庭的故事。小说一出版就受到美国读者的热情欢迎，到第二年就销售了一百八十多万册。1937年，以赛珍珠的同名小说改编的电影《大地》也极为成功，据统计，在发行后的一段时间内，大约有两千三百万美国人观看了这部电影。美国读者和观众对《大地》中中国农民形象的接受固然有一种心理上的因素：中国农民就像美国建国初期的拓荒者一样，本着对土地坚定不移的信念，凭借艰苦卓绝的勤劳和韧性，克服天灾人祸，终于建立起属于自己的家园。但如果没有陈查理，从邪恶的傅满洲一下子到勤劳勇敢的王龙夫妇，美国人恐怕很难轻易接受这一真实可爱的中国农民形象。陈查理是一个必要的过渡，是美国之中国形象的桥梁。

美国文学和文化中的中国形象就像地层的沉积，一种形象覆盖住另一种形象。但就像考古学家和地质学家能同时看到所有的岩层一样，研究美国之中国形象的学者也能够同时看到互相叠加的中国形象，这些形象各自在某一时期占据主导地位，而后者并不会把前者完全抹去，邪恶的傅满洲存在着，勇敢、坚忍的王龙夫妇也存在着，而陈查理在整个形象岩层中占据着更为重要的位置，他是一个过渡性形象，但又和此前、此后的中国形象有着明显的区别。

二 陈查理原型

陈查理是美国作家厄尔·德尔·比格斯(1884—1933)于20世纪20年代创造的。从类型上来讲，陈查理系列小说属于侦探小说范畴。所谓侦探小说是指以侦探为中心人物，以调查犯罪案件为主题的小说，多描写侦探运用智慧、胆略和侦察技巧，发现蛛丝马迹，调查推理，最后真相大白。这类小说一般都具有离奇曲折的情节和强烈的悬念，充分调动起读者的想象力、期待视野以及阅读经验，随同作者一起在扑朔迷离而又引人入胜的情节线索中发掘有意义的细节，最后找到元凶，成功地一举破获疑难案件。整个侦破过程或柳暗花明，或峰回路转；侦破结果或意料之中，或意料之外，但不管是何种情形，都能使读者的想象力



得到充分的激发,观察和推理能力得到尽情的发挥,从而带给读者极大的审美愉悦和心理满足。侦探小说中最著名的是英国作家柯南·道尔(Sir Arthur Conan Doyle, 1859—1930)塑造的福尔摩斯(Sherlock Holmes),而陈查理是20世纪初期名声之盛直赶福尔摩斯的华人侦探。

比格斯1884年出生于美国的俄亥俄州,写过犯罪小说(crime novel)和剧本,而他最大的贡献则是创造了陈查理这一形象。乔恩·塔斯卡(Jon Tuska)在《好莱坞的侦探》(*The Detective in Hollywood*)中认为,较之古典作家,比格斯更愿意成为像吉卜林^①和理查德·哈丁·戴维斯^②那样说故事的作家。1913年,比格斯写出了推理小说(mystery novel)《秃头旅馆的七把钥匙》(*The Seven Keys to Bald-*



3-1 厄尔·德尔·比格斯

pate),结果一夜成名,被改编成戏剧,在百老汇常演不衰,后来又被拍成电影,受到观众的喜爱。1919年比格斯在火奴鲁鲁度假时,产生了要写一部以火奴鲁鲁为背景的推理小说的念头。一天,他在报纸上看到一篇文章,讲述火奴鲁鲁的两个华人侦探阿派纳·常(Apana Chang)和李富柯(Lee Fook)办案的故事,比格斯还从来没有听说过东方人做侦探,读到这个故事后他灵机一动,决定塑造一个华人侦探。陈查理的原型就是这位华人侦探阿派纳·常。

① 吉卜林(Rudyard Kipling, 1865—1936),英国作家,其主要作品有儿童故事集《丛林故事》(1894),以及描述英国占领下的印度的小说《吉姆》(1901),荣获1907年度诺贝尔文学奖。

② 戴维斯(Richard Harding Davis, 1864—1916),美国作家、记者。1891年,因报童侦探故事集《加莱及其他故事》而确立了其小说家的地位,曾任《费城记录报》记者、《哈波斯周刊》主编。

阿派纳·常出生于 1871 年,从小受的教育不多,因此对英语和汉语,他都既不能读,也不会写,但能讲一口流利的夏威夷方言,在 1898 年进入警察系统之前他一直做牛仔。作为一名警官,阿派纳英勇无畏,迪克·奥多耐尔(Dick O'Donnell)这样描写他:“阿派纳·常身高只有五英尺,但他无所畏惧。有一次他爬到走廊里,与一个体重两倍于他的逃犯搏斗,在扭打现场扬起的尘埃落定后,人们看到逃犯已被带上了手铐……他鞭子甩得炉火纯



3-2 阿派纳·常

青,1898 年加入火奴鲁鲁警察局时,特意允许他不带左轮手枪而带一条鞭子。”“强盗们非常害怕他的鞭子……作为一个警官,阿派纳·常无所畏惧,精力充沛……他的脸上、身上伤痕累累,都是执行任务时与对手搏斗留下的。和他一起工作的老警官经常讲述他艺高胆大的故事,特别是早期中国移民来到这个岛上的时候,鸦片走私十分猖獗,他们说有许多次,即使面对匕首和暴打,他也从来没有退缩过。”^①在兢兢业业干了三十四年警察之后,阿派纳·常于 1932 年退休,第二年去世,葬在火奴鲁鲁的中国公墓。

小说源于生活但又不同于生活,比格斯并没有将阿派纳·常的性格特征全部赋予陈查理,而是从白人至上的立场出发,对阿派纳原型进行了祛魅过滤。从外表上看,阿派纳目光威严,身材灵活,阳刚十足,武艺超群,令匪徒闻风丧胆;而比格斯塑造的陈查理却身材臃肿,“他确实很胖,然而却迈着女人似的轻快步伐。他那象牙般的脸像婴儿一样可爱,黑头发剪得短短的,深褐色的眼睛有点斜视”。^②出于种族主义观

^① Jachinson Chan, *Chinese American Masculinities from Fu Manchu to Bruce Lee*, New York: Routledge, 2001, p. 55.

^② Earl Derr Biggers, *The House Without a Key*, New York: Grosset & Dunlap, 1925, p. 76.

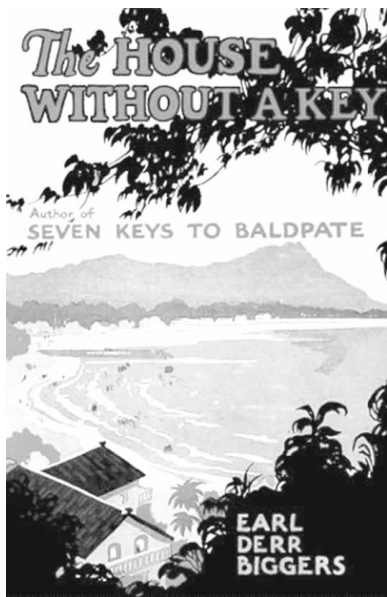


念,比格斯滤掉了陈查理身上的男子汉气概,将其孩童化了,其目的是要塑造一个没有任何威胁的华人形象,这是白人作家种族歧视的潜意识在作怪,这一点我们后面再详加阐释。

三 六部陈查理小说

比格斯一共写了6部陈查理小说。第一部是发表于1925年的《没有钥匙的房间》(*The House Without a Key*),小说单行本面世之前,先在《星期六晚邮报》(*Saturday Evening Post*)上连载,自1925年1月24日至3月25日三个月的时间,人们对这个华人侦探逐渐产生了好感。小说发行后更是受到读者的好评,因而1925年被拍成同名默片电影,1933年重拍成有声电影《陈查理的最大案件》(*Charlie Chan's Greatest Case*)。

《没有钥匙的房间》讲述这样一个故事:温特斯利普家族声名显赫,其族人广布美国,从古老的波士顿到美丽的夏威夷都有他们的足迹。这个家族历来重视名誉和地位,他们意志坚强、受人尊敬。然而,一天夜里,丹·温特斯利普(Dan Winter-slip)——檀香山的首富——却在自己从不上锁的住宅里被刺身亡。案件发生了,谜团布下了,唯一的线索是死者的堂妹米纳瓦·温特斯利普小姐(Minerva Winterslip)在黑暗中看到一块发光的表盘,上面的数字“2”模糊不清。正乘船前来檀香山度假的另一个温特斯利普——约翰·



3-3 《没有钥匙的房间》

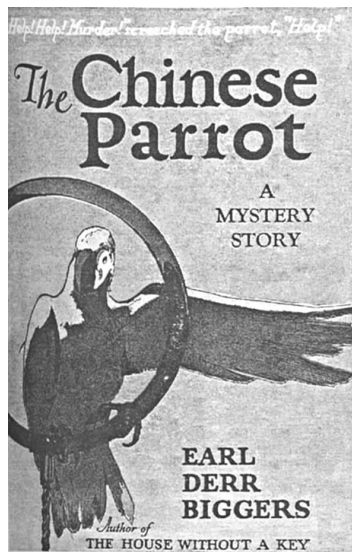
昆西(John Quincy)作为死者的亲属,义不容辞地加入了案件的侦破工作。之后,昆西和檀香山警察局的警探长哈利特(Captain Hallet)以及华人警官陈查理一班人投入了紧张的侦破工作。自此,昆西从一个文

质彬彬的银行职员变成了四处出击的“侦探”。在这部小说中，陈查理虽不是主角，但他观察缜密，推理丝丝入扣，最终用东方人的智慧和耐心查出了隐藏极深的凶手——死者丹·温特斯利普的律师哈里·詹尼森(Harry Jennison)。原来，詹尼森想通过和丹的女儿巴巴拉(Babara)结婚占有丹的财产，而丹反对这门亲事，欲将遗嘱修改为：一旦女儿嫁给詹尼森，则分文不能继承父亲的财产。财富的诱惑使詹尼森动了杀人的恶念，但法网恢恢，疏而不漏，华人侦探陈查理的智慧使他防不胜防，最终詹尼森不得不低下他那高贵的头颅，伏法认罪。陈查理破获了案件，昆西也离开了优雅孤傲、门当户对的未婚妻，投入了美丽活泼、坚强而柔情的檀香山姑娘卡洛塔·伊根(Carlota Egan)的怀抱。

在第一部小说中，陈查理还不是主角，职务也仅是一个普通的警官，对他的家庭情况几乎没有介绍。在后面的小说中，陈查理开始在小说中占据重要地位，职务提升了，对他的家庭介绍也逐渐增多。

《中国鹦鹉》(*The Chinese Parrot*, 1926)是比格斯的第二部陈查理小说，同样也是先在《星期六晚邮报》上连载，1927年拍成同名默片电影，1934年重拍为《陈查理的勇气》(*Charlie Chan's Courage*)。

《中国鹦鹉》的中心事件是一串价值连城的菲利普尔项链，项链的主人是萨莉·菲利普尔(Sally Phillimore)。萨莉年轻时曾戴着这串光彩照人的项链跟亚历山大·伊登(Alexander Eden)翩翩起舞，而夏威夷皇宫饭店的门童迈登(P. J. Madden)也暗恋上了这位富家千金，但高傲的萨莉却不曾看他一眼，这大大伤害了迈登的自尊心，发誓一定要出人头地，娶傲慢的萨莉为妻。但萨莉的婚姻却和他们两人无缘，她最后嫁给了弗兰德·乔丹(Fred Jordan)。多年之后，萨莉破产，不得不将那串象征着财富和地位的项链卖掉。当年帅气的伊登已是





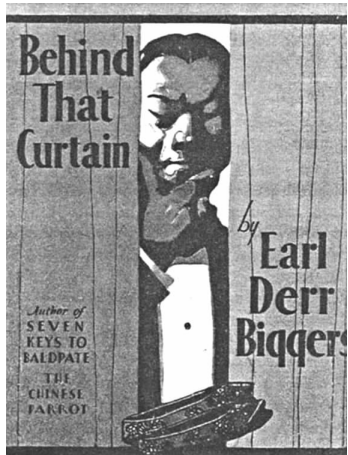
远近闻名的珠宝商人，出于友情帮她联系买主，而联系到的买主竟然是当年皇宫饭店的门童迈登，此时他已是华尔街的巨头。早年萨莉对他的不屑一顾一直刺痛着他，如今这个伤口就要愈合了，他要买空萨莉，将那串价值二十多万美元的项链戴在女儿的脖子上，并叮嘱卖主一定要把项链送到纽约，其他任何地方都不行。可正当檀香山警察局的探长陈查理——早年在萨莉家做过童仆，与萨莉一家私交甚笃——同珠宝商人伊登的儿子鲍勃(Bob Eden)准备一同护送前往的时候，迈登忽然打来电话，要求改变交货地点，将项链送至人烟稀少的“沙漠庄园”，情况一下子变得复杂了。为了小心行事，他们决定由鲍勃先行，试探情况，陈查理则化装成一个前去找活干的华人，见机行事。二人到达后果然发现事情蹊跷，在“沙漠庄园”宁静而温馨的夜晚，一声恐怖的尖叫突然划破夜空：“杀人啦！救命！救命！放下枪！”他们寻找声音的来源，发现是一只名叫托尼的鸚鵡在制造恐怖，这只鸟因整天和中国厨子路易·王在一起，学会了说中国话，人称“中国鸚鵡”。职业的敏锐使陈查理感到出了问题，他陷入了深思：只会模仿而不会编造语言的托尼为什么竟喊出如此恐怖的词句？它在表明着什么？庄园里究竟发生过什么样的事情？是否有人被害？陈查理决定先从托尼口中探明真相。然而晚了，托尼被人毒死了，紧接着，它的主人路易·王在外出办事回到“沙漠庄园”门口时也被莫名地捅死了。线索一下子踪影全无，案情也变得更加扑朔迷离：“沙漠庄园”里的迈登是真的，还是假扮的？如果是真的，他是否被人胁迫了？如果是假的，那么真的迈登又身在何处？陈查理感到疑团越来越大，他说服鲍勃不能轻易地将项链交出去，它是萨莉一家的身家性命，不能出丝毫的差错，要保证绝对安全地交到真正的买主手中。在当地时报编辑威尔·霍利(Will Holley)和热情的温德尔小姐(Paula Wendell)的帮助下，陈查理从“沙漠庄园”里收藏的各式手枪和迈登的秘书桑恩入手，最终查明他们见到的迈登是假冒的，其真实姓名为杰瑞·德拉尼，德拉尼利用与迈登酷似的容貌，研究他的气质，模仿他的举止，并买通迈登的秘书，千方百计地想劫走这条无价之宝的项链，而真正的迈登却被绑架，囚禁在沙漠里面一个废弃的矿井中。陈查理的智慧和忠诚使项链最终回到了真正的买主手中，他出色地完成

了昔日主人交给的任务，而鲍勃·伊登也在这次旅程中收获了爱情，与一个拍摄电影外景的姑娘——漂亮、妩媚的波拉·温德尔相爱了。

《中国鹦鹉》将神秘、意外、诡计熔于一炉，令人惊叹。小说因中国鹦鹉这一东方意象而蒙上了一层神秘色彩，在渴望了解中国的 20 世纪 20 年代，获得了西方人较高的评价。

前两部小说的成功使比格斯马不停蹄地创作第三部陈查理小说，这就是《在幕布后面》(Behind That Curtain, 1928)。这部小说从 1928 年 3 月 31 日至 5 月 5 日在《星期六晚邮报》上连载，1928 年被拍成同名电影，1932 年被重拍成《陈查理的机会》(Charlie Chan's Chance)。

像《中国鹦鹉》中的“中国鹦鹉”一样，小说《在幕布后面》里面也有一个中国意象——一双绣有中国字“幸福和长寿”的暗红色天鹅绒拖鞋，但这并不是实质性线索，而是罪犯为了迷乱警方的视线留下的一个烟幕弹。小说描写苏格兰场的著名侦探弗雷德里克·布鲁斯(Frederic Bruce)先生因事来到美国旧金山，巧遇来此出差的檀香山优秀侦探陈查理，二人在某些重要观点上看法一致，互为推崇。在共进午餐时，弗雷德里克讲述了一件他深感羞愧、至今未能破



3-5 《在幕布后面》

获的凶杀案：多年前大律师希拉瑞·格尔特(Holary Galt)在自己的办公室里被枪杀，死时脚上穿着我们上面提到的那双中国拖鞋。就在讲述此案的当晚，弗雷德里克被枪杀，脚上只穿着袜子，但据最后看见他活着的人说，他当时穿的正是那双天鹅绒拖鞋。本来要踏上归途的陈查理不得不介入此案，开始了他的调查。哪知案子越查头绪越多，与数件漂亮女郎的神秘失踪案纠结在一起。陈查理作为客人侦探，得不到当地警方的重视和信任，受到愚笨的弗兰纳里(Flanney)队长的冷嘲热讽，但最后还是他冲破种种迷雾，抛开虚假线索，找对了侦破方向，将两



杀人命在身的艾瑞克·杜兰德(Eric Durand)抓获,漂亮女郎失踪案也随之水落石出。

小说的题目“在幕布后面”具有双重含义,它既指弗雷德里克先生所说的多年未破的悬案、疑案:“无论我们成功的记录是什么,总会遗留一些那样的幕布,我们长时间地渴望着看到它后面的事情,但却永远也看不到。”^①也指陈查理在破获这桩案件中的位置,虽然是他扭转了整个局势,侦破了困扰弗雷德里克十多年的迷案,但他一直在幕后默默地奉献,正如他自己所言:“起初我就知道在这个案子中我的位置是黑暗的船头。”^②华人侦探陈查理不是争名夺利之人,他恪守东方的哲学观:“粗茶淡饭,弯臂作枕”,^③金钱和名誉在他看来是身外之物,有饭果腹,有衣蔽体,对他来说已足矣。

《黑骆驼》(*The Black Camel*, 1929)是比格斯的第四部陈查理小说,1929年5月18日至6月22日在《星期六晚邮报》上连载,1931年拍成同名电影,1940年重拍成《陈查理在里约热内卢》(*Charlie Chan in Rio*)。

东方有一句老话:“死亡是不请自到的黑骆驼,不一定跪在谁家门口。”(Death is the black camel that kneels unbid at every gate.)这一次,黑骆驼跪在了著名好莱坞女星希拉·芬(Sheila Fayne)的门口——她在夏威夷的住宅里被杀害了。案发前,好莱坞最受女星崇拜的英俊占卜师特纳弗罗(Tarnererro)就预言当晚会有重大事情发生。案发后,他又百般设障阻挠破案,但令警方无奈的是,他有铁一般的不在现场的证据。多向的线索、纷乱的头绪使这桩凶杀案错综复杂,好莱坞背景、情感恩怨又扯出了



3-6 《黑骆驼》

① 厄尔·德尔·比格斯著:《陈查理探案集·在幕布后面》,乐淑琴、戚荣译,群众出版社1999年版,第300页。

② 同上,第539页。

③ 同上,第294页,略有改动。

神秘的案外案：三年前著名男演员丹尼·梅若(Denny Mayo)被杀身亡一案至今未破，而希拉·芬曾同他过从甚密，并且希拉·芬被杀之前曾向占卜师透露梅若被杀的当晚她和梅若在一起。尽管特纳弗罗的迷障一度使侦破工作偏离了正确的方向，但不放过任何蛛丝马迹的陈查理从死者身旁的兰花被踏碎，而固定兰花的钻石饰针不翼而飞入手，顺藤摸瓜，在餐厅光滑的地板上发现了一些新鲜的划痕，推测那枚饰针可能无意中嵌入了凶手的鞋跟，而他(她)一定坐在地板上有划痕的椅子上。于是，陈查理让所有的嫌疑人按希拉·芬被杀当晚的座次重新落座，发现希拉·芬的女仆安娜(Anna)坐过这把椅子。在仔细检查安娜的鞋跟后，果然发现了那枚遗失的钻石饰针。凶手找到了，一系列的谜团也迎刃而解，原来安娜正是丹尼·梅若的妻子，而特纳弗罗则是梅若的哥哥阿瑟(Arthur Mayo)，正是希拉·芬杀了丹尼·梅若。多年前希拉·芬和丹尼·梅若相爱，当发现梅若已经结婚后，希拉·芬在一次争吵时失手杀了他。几年来，丹尼·梅若的哥哥隐名埋姓，只为查清弟弟被害的真相，而丹尼的妻子则化名安娜，潜入希拉·芬身边，协助调查，并在得知希拉·芬是杀夫凶手后枪杀了她。

《黑骆驼》表现出作者比格斯出色的建构故事的能力，不论是线索的追踪、逻辑的推演、凶手的意外性，都极为精巧严密，小说以描写好莱坞影星背后鲜为人知的秘密为厘头，更是受到众多读者的喜爱。

第五部陈查理小说名为《陈查理接手》(*Charlie Chan Carries On*, 1930)^①，出版之前于1930年8月9日至9月13日在《星期六晚邮报》上连载，1931年被拍成同名电影，1940年又根据这部小说拍摄了《陈查理的凶手在逃》(*Charlie Chan's Murder Cruise*)。

《陈查理接手》是六部小说中罪犯杀人最多的一部。环球旅行团的成员美国人德雷克(Hugo Morris Drake)先生在英国伦敦的高级饭店里被勒死，苏格兰场警察局的首席巡官达夫(Duff)奉命侦破此案，由于证据不足，无法扣留旅行团。但随着旅行的进程，另一名成员霍尼伍德

^① 在鲁玉芬容、孙小芬、乐淑琴、王迎吉等翻译的《陈查理探案集》(群众出版社1999年版)中译为《陈查理探案》，但根据内容来看，译为《陈查理接手》较为恰当。



(Walter Honeywood)在法国尼斯一家饭店的花园里被枪杀。随后在意大利圣雷莫(San Remo)的皇家大饭店,霍尼伍德的妻子西比尔(Sybil Conway)在与达夫巡官同乘电梯前去指认罪犯时又遭枪击身亡。接下来,苏格兰场暗中派出跟随旅行团的一位巡官陈尸日本横滨码头。这一连串发生在世界各地的凶杀案激怒了苏格兰场,达夫为抓获旅行团中的凶手来到美国夏威夷的檀香山,向他的好友——檀香山警局出色的侦探陈查理吐露心中的谜团,不料竟在查理的办公室里遭枪击而身负重伤。陈查理还从没碰到过如此胆大妄为的罪犯,他拍案而起,出于义愤



3-7 《陈查理接手》

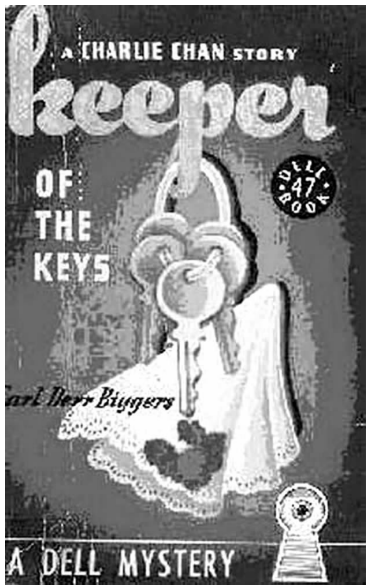
和朋友的嘱托,接替达夫投入了此案。此时环球旅行已接近终点,时间也只有前往旧金山所需的六天时间,而案件还是一筹莫展。查理用一句古语鼓舞自己:“从后门进入房间的乌龟,最终来到了桌首。”^①他一边研究达夫留下的案件记录,一边和环球旅行团的人员接触。凭借超人的智慧、细心的观察和严密的推理,终于查明旅行团的约翰·罗斯(John Ross)就是这一系列凶杀案的制造者,他原名吉姆·埃弗哈特(Jim Everhard),十五年前爱上了西比尔,但西比尔最终选择了霍尼伍德,并且两人设计调包换走了埃弗哈特非法获得的两小袋宝石。埃弗哈特发誓一定要杀掉两人,多年之后复仇的旧怨本来已经消失,但意外在环球旅行团碰到霍尼伍德后又勾起他心头的创痛。他先是误杀了德雷克先生,然后将自己痛恨的西比尔和霍尼伍德送上西天,为了对付警方的追捕不得已又杀掉警方卧底的巡官,后来出于同样的情势又打伤了达夫巡官。本以为可以逍遥法外的埃弗哈特最终栽倒在陈查理手

^① 厄尔·德尔·比格斯著:《陈查理探案集·陈查理探案》,鲁玉容等译,群众出版社1999年版,第185页。

里,他仇恨地瞪着查理,而查理则谦逊地引用建造中国长城的秦始皇的话:“一个大肆宣扬昨日辉煌的人,他的明天将一事无成”(He who squanders today talking of yesterday's triumph, will have nothing to boast of tomorrow.),^①而后悄然离去。

《守护神》(*Keeper of the Keys*, 1932)^②1932年6月18日至7月23日在《星期六晚邮报》上连载,是比格斯的陈查理小说中唯一一部没有改编成电影的小说。

故事讲述这样一个案件:美丽的女歌唱家爱伦·兰迪妮(Ellen Landini)应第一任丈夫的邀请,在一个风雪之夜赴约,却意外地看到四位前夫济济一堂。这尴尬的一刻在众人心中投下了迥异的反应,片刻之后女主角恢复了往日的雍容大方,然而就在当晚前来接她的飞机的轰鸣声中,兰迪妮在一声尖利的枪声中倒下,香消玉殒,现场只有一件同她的长裙不搭调的披肩和两只盖错了盖子的烟盒。陈查理和当地郡长立即展开调查,但由于兰迪妮有四个丈夫,而且和他们之中任何一个都不甚亲密,因而案件多夫多头绪。然而,再狡猾的犯人遇到聪明的



3-8 《守护神》

的侦探也只能兵败麦城。从现场仅有的线索入手,陈查理查实兰迪妮的第一任丈夫沃德(Dudley Ward)是个色盲,而他和兰迪妮有个儿子,实际上他召集这次聚会的目的就是要向兰迪妮要回儿子,陈查理也正

^① Earl Derr Biggers, *Charlie Chan Carries On*, 1930, New York: Bantam, reprinted, 1975, p. 126.

^② 中国台湾的刘育林译为《保管钥匙的人》(台北:脸谱出版社2002年版),中国内地的新野、范孝珍译为《守护神》(<http://www.sxsky.net/book/newzheng1/biluosi/001/001.htm/2006-2-17>)。



是他请来帮助解决此事的。不搭调的披肩和盖错盖子的烟盒终于有了答案，凶手也随即浮出水面，原来在飞机着陆时沃德来到兰迪妮的房间，得知他尚未谋面的儿子已经死亡，意外的噩讯使他丧失了理智，疯狂地打死了自己的前妻。而沃德的管家、六十年来一直像守护神一样保护着沃德的华人仆人阿新格(Ah Sing)，这一次又想帮助主人承担罪责，但被火眼金睛的陈查理道破了天机。凶案告破，忠实的仆人阿辛格受到最温柔的惩罚——被陈查理流放回故乡，而神探陈查理吟诵着聪明的男人“一不到蓝天上耕耘，二不在碧水中作画，三不和女人争论”(Three things the wise man does not do. He does not plow the sky. He does not paint pictures on the water. And he does not argue with a woman.)^①的格言，踏上了新的征程。

比格斯的这六部陈查理小说可以说是侦探小说中的经典，神秘、凶杀、意外，再加上某些爱情元素，使得爱好推理的人们常常将之放在书架的醒目位置。比格斯对美国风土人情的出色描绘，对神秘东方意象的运用，对故事情节惊险曲折的设计，对陈查理智慧、幽默的塑造，使他的影响远不止这六部小说，以小说为原型拍摄的四十八部电影和三十九集电视连续剧使得比格斯和陈查理不仅在美国，而且在整个西方世界都享有极高的知名度。

目前这六部小说都被译成了汉语。1989年，中国华侨出版公司出版了“东方福尔摩斯陈查礼探案集”，包括《没有钥匙的房间》、《中国鸚鵡》、《黑骆驼》等；1999年，群众出版社出版了“陈查理探案集”，包括《没有钥匙的房间》、《在幕布后面》、《中国鸚鵡》等；2002年，中国台北脸谱出版社出版了刘育林翻译的这六部小说。作为通俗小说，比格斯的作品能在中国不同的时间里，由不同的译者翻译，在不同的出版社出版，说明其自身的吸引力。陈查理是个肩负重任的中国神探，说起中国大名鼎鼎的侦探，大家可能举出很多例子，从宋代的包青天，到唐代的狄仁杰，再到近代程小青笔下的霍桑，但若论真正能在国际上闻名并占

^① Earl Derr Biggers, *Keeper of the Keys*, New York: Bantam, reprint ed., 1975, p. 216.

有重要地位的,大概非陈查理莫属了。1912年,萨克斯·罗默塑造的中国犯罪专家傅满洲博士,完全扭曲了中国人的形象,这种负面影响一直到20世纪四五十年代汉学家高佩罗(1910—1967)发表的一系列以大唐名相狄仁杰为侦探的小说^①在西方大受欢迎才矫正过来,在这之前,比格斯的陈查理肩负着欧美读者心中中国人的典范形象。

四 陈查理的东方智慧

陈查理是到他为止西方文学中所塑造的中国形象的一个极大转折。在他之前,中国人多是处于社会底层的形象,开饭馆、经营洗衣店、开出租车,或从事其他服务行业,他们说着蹩脚的英语,干着白人不愿意干的体力活,在智力上远远比不上陈查理。而唯一一个在智慧上堪与查理相媲美的中国形象傅满洲又是一个邪恶之徒,是白人警察缉拿的要犯。从所扮演的社会角色来看,陈查理恰与傅满洲相对,他是一个华人侦探、警察,抓捕的对象是白人罪犯。陈查理用东方的智慧、谦逊、耐心、忠诚和勤奋,赢得了白人的认可、信任与尊重。

作为一个侦探,陈查理貌不惊人,胖胖的身体决定了他不大可能和敌手拼体力,而要以智取胜。在《没有钥匙的房间》中,面对米纳瓦小姐的不信任、不配合,查理不是采取强制的手段,而是想办法让她主动讲出隐情:“那个眼睛有点斜的中国人几乎有一个小时一直坐在这儿,一副悲痛而不是气愤的样子看着我。我终于下定决心做一件事——不再对警察保密。”^②在最后犯人詹尼森拒不认罪时,查理略施小计,故意拿出一支铅笔,装作不小心掉在地上的样子,然后弯腰去捡,让装在屁股口袋里的手枪露出来,罪犯一个箭步蹿上去抓住手枪,对准自己的脑袋企图自杀,但一声刺耳的枪响之后,罪犯发现自己毫发无损,原来机智的查理早已卸掉了里面的子弹,罪犯只能无力地瘫倒在椅子上。

耐心、机敏、沉着是警察和侦探必备的素质,陈查理正是依靠它们,

^① 高佩罗的《狄公案》(*Judge Dee*, 1953)英文版出版后大获成功,狄公成为欧洲家喻户晓的传奇人物,成了西方人心目中的“中国福尔摩斯”。

^② Earl Derr Biggers, *The House Without a Key*, New York: P. F. Collier & Son, 1925, p. 145.



最终成功地破获了一个又一个浓雾笼罩的疑案。

耐心是陈查理制胜的法宝之一。在《中国鹦鹉》里面，查理奉命和鲍博·伊登一起护送一串价值连城的项链到买主指定的地点，伊登急于完成任务，卖主的儿子急于得到那笔钱，两人都催促查理尽快将项链交给有诸多疑点的买主迈登，是查理用中国人的耐心，一次次地说服他们：“耐心是一种非常可贵的美德”，陈说，“多少个世纪以来，中国人就像园丁呵护花草一样培养着他们的耐心，而白人却像是被困在瓶子中的虫子一样东蹿西跳。请问，哪种方式更好一些呢？”^①陈查理的耐心终于让伪装敲诈的假迈登露出了狐狸尾巴，同时将真正的迈登营救出来，成功地保护了委托人的财产。

机敏是陈查理制胜的法宝之二。还是以《中国鹦鹉》为例。为了便于调查项链买主迈登的真实情况，陈查理化装成“沙漠庄园”的仆人。正当陈查理的调查就要水落石出时，卖主性急的儿子维克多忽然出现在“沙漠庄园”，向冒牌的迈登说出了陈查理的真实身份，陈查理无法再伪装下去，在维克多和假迈登的责怪与威逼下，只得将项链交出来，但在假迈登递过收据的一刹那，查理以迅雷不及掩耳之势一把夺过项链，藏在宽大的衣袖里，并敏捷地抢先一步拔出手枪，控制了整个局面。与耐心、沉着、机智的陈查理相比，书中的白人维克多愚蠢、没头脑，只会成事不足、败事有余。

沉着是陈查理制胜的法宝之三。在《黑骆驼》中，一封可能对破案有重大帮助的信件刚刚拿到查理手中，还没有来得及打开就突然被人打落吊灯，在黑暗中抢走，而查理也重重地摔在地，脸部受伤。众目睽睽之下出了这样的事情，作为夏威夷著名的警探长，陈查理感到颜面尽失，一阵狂怒袭上心头，但他马上竭力控制住自己的情绪，“他知道怒火是毁坏理智的毒药，要想解决当前的难题，他需要发挥自己所有的能力。在这个案件中他所面对的对手不仅穷凶极恶，而且聪明机智。这样更好，查理告诉自己，最终击败这样一个对手会更令他感到满足，因

^① Earl Derr Biggers, *The Chinese Parrot*, eBook, <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200681.txt/2006-3-23>.

为他会最终取胜,对此他毫不怀疑。那个先杀死了丹尼·梅若,然后为了这个秘密,又杀死了希拉·芬的神秘人物最终会受到正义的审判,不然陈探长就永远不会得到安宁”。^① 陈从地上爬起来,站了很长时间,表情平静而沉着,很难看出他心中在想些什么。

这种冷静、安详、沉着是陈查理的中国祖先融入他的血脉之中的。在《中国鹦鹉》里面,当他的同伴、年轻的白人伊登说他在浩瀚的沙漠上觉得自己太渺小,无法昂首挺胸、纵横四海而产生一种不安的感觉时,陈查理安慰他:“中国人自古就有这种感觉,他们知道,在一望无际的海边,自己只不过是其中的一粒细沙。结果呢?他会变得冷静、安详、谦恭,不像白种人那样勇气十足、又蹿又跳、骚动不安。生活对他来讲就不需要承受那么多严酷的考验。”并进一步开导他,“我在旧金山总能看到激动亢奋、躁动不安的白人。生活对他们来讲就像是发烧,只会越来越糟。这又何必呢?到头来又会怎样呢?我想还不是和中国人一样有着相同的归宿。”^②在小说中,每当将中西文化放在一起加以比较时,中国传统的安详从容、乐天知命总是更容易得到作者的认可。美国人渴望冒险,崇尚竞争,但太多的冒险和竞争使他们身心疲惫,从陈查理中国式的人生哲学和处世态度中能够得到一种超脱和释然,这也许是作者潜意识中感受到的东西,而西方读者之所以喜爱陈查理这个人物,恐怕也有这一方面的原因。

近代以来,西方工业革命的凯歌行进极大地推动了现代工业文明的进步,社会发展可以用日新月异来形容。但快速发展的社会也带来诸多问题,其中之一就是西方社会因过分强调个人冒险、拼搏、竞争、获胜而使人没有满足感,终日在不见硝烟的战场上孜孜求利,不得片刻安闲,更谈不上从容地享受生活。深受传统文化浸润的中国人的生活方式和人生哲学与西方差异很大,儒家的“中庸”、道家的知足常乐使中国人过着虽不十分富裕但却不乏快乐的生活,这在 20 世纪初期引起了西

^① Earl Derr Biggers, *The Black Camel*, eBook, <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200701.txt/2006-3-23>.

^② Earl Derr Biggers, *The Chinese Parrot*, eBook, <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200681.txt/2006-3-23>.



方许多文化人的反思。英国的迪金森(Goldworthy Lowes Dickinson, 1862—1932)在现代审美视野中构建了一个乌托邦中国,他在虚构的《约翰中国佬的来信》(*Letters from John Chinaman*, 1901)中极力推崇中国古老的农业文明:“在这样一个民族里不会有疯狂的竞争……有的只是平等……健康的劳作、充足的闲暇、坦诚的友谊,一种与生俱来的、不为实际的空想所折磨的满足感,一种造物主赋予的审美感。”^①西方大哲学家罗素也将中国文明作为拯救西方的东方之光,他于1920年应邀来到中国,回国后写了《中国问题》一书,对中国人民的智慧,特别是中国人乐观旷达的人生态度极为赞赏:“中国人,所有阶级的中国人,比我所知道的其他任何人种都更爱逗乐,他们从世间万物中都能找到欢乐,一句笑话就能化干戈为玉帛。”^②在他看来,当时的中国人虽然在物质上并不富裕,但他们懂得享受生活的快乐。他讲述自己来中国时亲历的一件事,在一个大热天,罗素和同伴出游,坐轿子登山,山道陡峭曲折,轿夫们非常辛苦。到了顶峰休息时,轿夫们围坐在一起,边抽烟,边逗乐,仿佛远离凡尘一般,无牵无挂,无忧无虑,而在西方承受如此重负的人会利用这个机会抱怨酷暑难当,要求增加小费。这一情景使罗素感慨颇深,快乐和富裕没有必然的联系,中国人尽管没有物质的丰裕,可生活中并不乏快乐,西方人为追求进步、效率和财富,从年轻时就拼命工作,但等到有了几百万的家财之后,却成了一个胃病患者,只能靠面包和白开水维持生命,成了为客人准备的宴席中的旁观者。他一生都在辛辛苦苦地建造大厦,却一直无暇去住,这样的人生难道不是一种悲哀吗?

美国读者对陈查理系列小说的喜爱中也包含着他们对陈查理流露出来的中国式生活态度的欣赏。《在幕布后面》里面的陈查理一开始一再谢绝加入案件的侦破工作,当盛情邀请者表示要付给他钱时,他这样回答:“再次请您原谅——我有吃的,有足以遮掩我肥胖身躯的衣服,除

^① G. Lowes Dickison, *Letters from John Chinaman*, London: J. M. Dent & Sons, 1913, pp. 20—21.

^② Bertrand Russell, *The Problem of China*, London: George Allen & Unwin, 1922, p. 200.

了这些,金钱还能干什么呢?”^①在竞争激烈、生活节奏紧张、人们永无止境地追求更多金钱而导致身心疲惫的社会风气中,读到陈查理这样一种乐观旷达的生活态度,而这个人又是一个美国化了的人,会带给美国人一种安慰和压力的舒解。在遇到难以承受的紧张和压力时,想起陈查理,想起他那种中国式的生活态度,或许会有一种精神解压的作用。

中国人谦逊的美德在陈查理身上也表现得非常突出。他是一个彬彬有礼的侦探,不管是对同事还是办案时接触到的人,他都以礼相待。尽管作者比格斯给了陈查理一副臃肿的身材,但在所有六部小说中随处可看到他那谦恭的动作:“尽管他的腰很粗,他仍设法鞠了一个深深的躬”(《没有钥匙的房间》);“他挨个儿向每个人都鞠了一躬,然后出去了”(《中国鹦鹉》);“陈查理像一把大折刀似的鞠了一躬”(《在幕布后面》);“这个东方人把一只手放在他宽厚的胸膛上,他的腰围并没有妨碍他架势十足地深深的鞠躬”(《黑骆驼》);“查理鞠了一躬退出房去”(《守护神》)。

谦逊、低调是陈查理为人处世的原则,而相比之下,他的白人同事则显得胸襟狭隘:“自查理从大陆回来以后,警局的人就不大友好,他们估计他出去历练一番回来后必然会目中无人,但是他丝毫没有流露出傲慢的痕迹。”^②

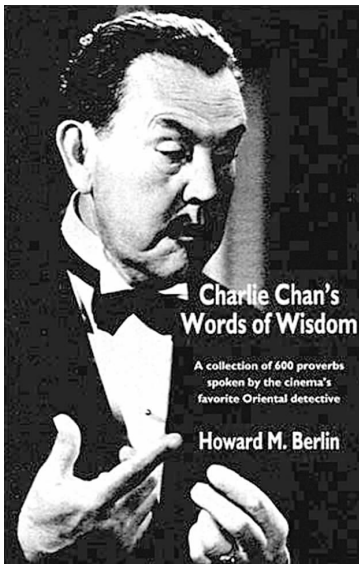
陈查理的东方智慧的一个重要表现是他出口成章,饱含深刻哲理的格言警句像清泉一样从他口中汨汨流出,这些格言警句在陈查理小说被拍成电影后更是成了“金玉良言”,受到美国人民的喜爱。美国在20世纪30年代后期还流行“孔子曰”这种言谈方式,有些警句成了美国人的口头禅,到了40年代,这些词汇的流行达到了高峰,美国人竞相仿用这种简洁、贴切、一语中的的话语。1968年,纽约现代艺术博物馆(Museum of Modern Art in New York)特别举办了一场别开生面的陈

^① 厄尔·德尔·比格斯著:《陈查理探案集·在幕布后面》,乐淑琴、戚荣译,群众出版社1999年版,第302页。

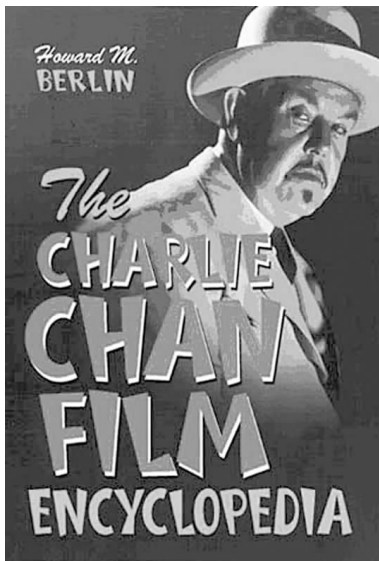
^② Earl Derr Biggers, *The Black Camel*, eBook, <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200701.txt/2006-3-23>.



查理电影节,霍华德·M.伯林(Howard M. Berlin)将电影中出现过的陈查理格言整理成一本小册子——《陈查理格言》(*Charlie Chan's Words of Wisdom*),里面收集了四十余部陈查理电影中近六百句格言。2000年出版的《陈查理电影百科全书》(*The Charlie Chan Film Encyclopedia*)也将陈查理在电影中说的每一句格言都整理出来,^①可见这些话语在美国是如何地深入人心。需要说明的是,陈查理的这些东方格言有很多在中国文化里找不到出处,很大程度上是美国人自己的创造,但作者比格斯创造陈查理这一形象的初衷是善意的,他努力要创造出—个和当时的中国形象不一样的、具有深邃东方智慧的华人侦探,甚至以此来善意地对抗彼时美国社会对中国的粗浅认识。我们不要苛责他在这一点上对中国文化的歪曲,毕竟,在当时排华法案尚未废止,且对中国知之有限的情况下,他能够把这些富含哲理的警句赋予华人,是难能可贵的,我们要以历史的眼光,给予善意的理解。



3-9 《陈查理格言》



3-10 《陈查理电影百科全书》

^① See Howard M. Berlin, *The Charlie Chan Film Encyclopedia*, McFarland & Company, 2000, pp. 15—22.

格言警句贯穿了所有六部陈查理小说,而在后三部小说中比前三部用得更普遍、更自如。陈查理的智慧和高超的侦探本领虽然赢得了许多西方人的认可,但在种族歧视尚很普遍的 20 世纪初期,仍有少数白人瞧不起作为华人的陈查理,甚至对他心怀敌意,因而在前三部小说中,陈查理仍需要为得到白人的认可而努力。在《没有钥匙的房间》中,陈查理对案件的成功侦破赢得了最初不信任他的米纳瓦小姐的认可:“祝贺你,你很有头脑。”^①在《中国鹦鹉》中,陈查理的胜利赢得了表情僵硬的白人富翁的尊敬,华尔街的巨富迈登在被解救出来并拿到项链后感激地对查理说:“伊登先生告诉我说要不是有您在,项链早就已经交出去了,说不定这伙人现在已经跑到东方或是更遥远的地方去了。我欠你们的太多了,若仅仅是感谢——”^②富翁的感谢是发自内心的,毕竟陈查理不仅解救了他,还将无比珍贵的项链完好无损地交到他的手中。接下来,陈查理向急躁、蛮横、愚笨而又刚愎自用的大陆警察弗兰纳里证明了自己。当证人没有像查理预料的那样辨认出罪犯时,种族主义思想严重的弗兰纳里队长气急败坏:“一种猜想——一个胖子导致的猜想——而我却听了你的。我相信了你,上帝,我是多么愚蠢!”^③而当最终证明查理是正确的,那个神秘的证人就是要调查的嫌疑犯时,查理冷冷地对弗兰纳里说:“现在真相大白了”,“你一旦听信了中国人的话,毕竟最终不会失去面子”。^④中国侦探陈查理以这样一种方式表达了他的愤怒和抗议,这也是他在前三部小说中表现出来的重要特征。此后,他不需要再为得到白人的认可而挣扎了。在接下来的三部小说中,他不断地向白人种族主义者证明自身的价值,除了成功地探案之外,更多的格言警句从他口中冒出来,这些警句未必都是孔子所言,但字字珠玑,是智慧的凝聚,如“油灯要常添油”、“聪明的人要避瓜田李下

① Earl Derr Biggers, *The House Without a Keys*, eBook, <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200671.zip/2006-3-23>.

② Earl Derr Biggers, *The Chinese Parrot*, eBook, <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200681.txt/2006-3-23>.

③ 厄尔·德尔·比格斯著:《陈查理探案集·在幕后后面》,乐淑琴、戚荣译,群众出版社 1999 年版,第 507 页。

④ 同上,第 526 页。



之嫌”（《黑骆驼》）；“充满了气的鼓发出的声音大”、“空洞的大脑是邪恶最好的活动场所”（《陈查理接手》）；“公众舆论往往是伟人脚前的狂吠之犬”、“黑夜中的猫不辨黑白”（《守护神》）等等。这些谚语中有很多是美国人的杜撰，作者比格斯从未到过中国，对中国文化也了解不多，但他通过这种方式，向中国的智慧和古老表达了自己的敬意。

陈查理的东方智慧——高超的断案本领、处变不惊的品格、谦逊的态度、适时说出的警句，赢得了西方人的认可和尊重。在《没有钥匙的房间》中，死者的哥哥很欣赏陈查理的才干：“我很高兴你们把他带来了，他是警察局最棒的侦探。”^①在《中国鹦鹉》里面，陈查理赢得了富孀的信任：“我到哪儿能找到比他更好的信使呢？我甚至可以放心地将性命交给查理托管。”^②《陈查理接手》中的记者认为“陈是那些在岛上干侦探工作中的人中最出色的一位”，^③而在《黑骆驼》中，檀香山警察局的局长视查理为“警局的骄傲”；^④《陈查理接手》中苏格兰场的达夫巡官称陈查理为他们那一行增添了光彩。陈查理的能力和智慧甚至赢得了罪犯的佩服。《在幕布后面》中的杜兰特在罪行被揭露后，两眼盯着陈查理，歇斯底里地说：“这个魔鬼说的一切都是真的。我为此佩服他。我认为我很聪明，但是他打败了我。”^⑤对手的佩服进一步印证了陈查理高超的侦破技巧，虽然白人有时瞧不起他这个华人侦探，可从头到尾他都表现得比白人上司和同事要聪明很多，最后总是由他来破获犯罪案件。

虽然陈查理身上流淌着中国祖先的血液，嘴里说着中国式的格言警句，但由于长时间生活在美国，他也逐渐美国化了。他有时能意识到

^① Earl Derr Biggers, *The House Without a Key*, eBook, <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200671.zip/2006-3-23>.

^② Earl Derr Biggers, *The Chinese Parrot*, eBook, <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200681.txt/2006-3-23>.

^③ 厄尔·德尔·比格斯著：《陈查理探案集·陈查理探案》，鲁玉容等译，群众出版社1999年版，第284页。

^④ Earl Derr Biggers, *The Black Camel*, eBook, <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200701.txt/2006-3-23>.

^⑤ 厄尔·德尔·比格斯著：《陈查理探案集·在幕布后面》，乐淑琴、戚荣译，群众出版社1999年版，第532页。

自己在背离祖先的文化,而对这一点他感到忧心忡忡。“尽管如此,我坦白地说还是感到羞愧,我在美国大陆的这一地区逗留了很长时间,我现在染上了他们的一个最坏的毛病。我太爱管闲事。”^①查理将美国人所看重的好奇心和野心视为缺点,虽然不是致命的缺点,但是和中国人的特征格格不入。在解释他无力审问一个老华人仆人时,他承认道:“我们之间就像横亘着太平洋,因为虽然他在白人中间生活的时间比我要长,但还是一个地地道道的中国人,就像他当初来美国时一样,而我却带着明显的美国化的标签。”^②陈查理有时很强烈地意识到自己的困境:“我被时流同化了,我变得充满了野心,渴望成功。我得到了一些东西,但也为此付出了沉重的代价。我是一个美国人吗?不是。那么,我是中国人吗?至少在阿辛格看来不是。”^③如果一段时间无案可破,他就感到焦虑,这使查理陷入了沉思:“为什么会这样呢?这种东方人性格的逐渐改变是否是由于我在躁动的美国人中间生活得太久的缘故?”^④实际上,他的饮食习惯也在美国化,喝茶时要放三块糖,还要外加柠檬。这些习惯的改变并不让他感到高兴,而且在他看来美国人的缺乏耐心尤其有百害而无一利:“他们的太阳穴鼓着,心怦怦地跳着,身上的每一个毛孔都在颤抖。结果会怎样?从他的生命中又减去了一年的寿命。”^⑤

儿女们的美国化程度更令他痛苦和揪心:他们穿着衣冠楚楚的校服,说着从学校里学来的俚语,甚至调侃父亲东方式的思维。查理心中一直以他们都是美国公民而骄傲,但又感到他们似乎正离他越来越远,孩子们与他之间的鸿沟也越来越大,他们从不费心去记中国的格言和诗句,说的英语简直让查理敏感的耳朵受不了。查理为他们难过,但又

① 厄尔·德尔·比格斯著:《陈查理探案集·在幕后后面》,乐淑琴、戚荣译,群众出版社1999年版,第348页。

② Earl Derr Biggers, *Keeper of the Keys*, New York: Bantam, reprinted, 1975, p. 87.

③ Ibid., p. 87.

④ 厄尔·德尔·比格斯著:《陈查理探案集·陈查理探案》,乐淑琴、戚荣译,群众出版社1999年版,第7页。

⑤ 厄尔·德尔·比格斯著:《陈查理探案集·在幕后后面》,乐淑琴、戚荣译,群众出版社1999年版,第335页,略有改动。



无计可施，他时常会疑惑和叹息：这些孩子是他与未来的联系，但这又会是怎样的未来呢？

与傅满洲相比，陈查理带有更多人性的色彩，这也是美国读者喜欢他的重要原因之一。陈查理是一个恋家的男人，对他来说，家是一个殿堂，一个温馨的港湾，在外办案时他经常想起夏威夷群岛蓬奇鲍山上的小家：“最远的山最蓝”，陈说：“所有山中最蓝的是蓬奇鲍山，在那里我的家人聚在一起，在等着我——”^①“明亮的月光今晚照耀在檀香山。我思念在家乡的那些夜晚——漫漫长夜伴随着说不完的话，不时地品着香茶，香甜的睡眠还有甜美的梦境。”^②

陈查理也是一位好父亲、好丈夫。他有十一个孩子，家里根本谈不上安静，孩子们的喊叫、吵闹、大笑还有哭声响成一片，但他每天都在这样的环境中愉快地开始新的一天，他关心大的，疼爱小的，并为有这样一群孩子而感到自豪。比格斯在小说中没有过多地叙述孩子们的故事，但在电影中陈查理的儿子们频频登场，协助父亲破案。虽然他们比不上父亲的睿智，有时还好心办坏事，把事情搞糟，但做父亲的总是以欣赏、慈爱和父辈的尊严来关怀儿子，而儿子们也不灰心丧气。

陈查理是婚姻的维护者。在探案过程中，他遇到过不相信婚姻的美国青年，他们将婚姻看做“弱者最后的依靠”、“脆弱灵魂最后的挣扎”（《中国鹦鹉》），而查理则现身说法维护婚姻，将他们引入婚姻的城堡：“我知道婚姻是怎么一回事，世界上还有比一个新家更好的地方吗？那是一个真正的人间天堂，忧愁在那里变得无影无踪，只有妻子的声音如同天堂中飘来的旋律在一个完全陌生的交响乐中回荡。”“傍晚与妻子携手在街头漫步或是在月影婆娑的海边行走，我现在还能怀着深深的眷恋之情回忆起我婚姻中那段美好的时光。”^③陈查理对婚姻的维护使他成为一个忠于家庭的男人。小说《在幕布后面》中，旧金山有个案件

① 厄尔·德尔·比格斯著：《陈查理探案集·在幕布后面》，乐淑琴、戚荣译，群众出版社1999年版，第333页，略有改动。

② 同上，第537页，略有改动。

③ Earl Derr Biggers, *The Chinese Parrot*, eBook, <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200681.txt/2006-3-23>.

拖住了他回家的行程,而他的妻子就要生产,为此他感到十分不安。案件一告破,他就避开同事的视线,偷偷地登上了回夏威夷的轮船,他不愿意再有新的案件耽搁他回家见新生子的脚步。对回家的渴望表明查理是一个很看重家庭的男人,当然这个插曲也为小说带来了某种幽默氛围:他戏仿本案中的罪犯,拖着臃肿的身体,从救火梯上溜下来,悄悄地走掉。

试想,这样一个聪明、谦恭、站在法律和正义的角度维护白人利益的人,这样一个家庭观念浓重、没有丝毫威胁白人的野心的人,这样一个疼爱妻子、爱护孩子、虽身处异地却时时顾念家庭的人,如何会不受到美国读者的欢迎?

五 模范少数族裔

尽管陈查理是与傅满洲相对的华人形象,尽管创造这一形象的比格斯的初衷也是善意的,即以同情的眼光,塑造一个代表法律和正义的、温和的中国人,但从深层上分析的话,陈查理这一形象仍然带有种族歧视和性别歧视的内涵。如果说傅满洲是种族主义之恨(racist hate)的典型,那么陈查理可以说是种族主义之爱(racist love)的产物。

陈查理是美国通俗小说中塑造的模范少数族裔(the model minority)^①的早期代表,是被美国主流文化所同化的、从工人阶级进入到中产阶级行列的少数人士之一。陈查理象征着成功的美国梦:被美国白人主流社会认可,有一个美满的家庭,过着相对富裕的生活。

19世纪下半期以来,大批国外移民进入美国,其中有黑人、东方人、犹太人、阿拉伯人等等。对当时的美国主流社会来说,这些移民无疑是需要在思想上、行为上加以改造的对象,为了更好地改造、驾驭他们,除了政府硬性的政策、法案、条例之外,还需要一种正面的榜样力量,以鲜活的个案来引导、规范其他移民,陈查理就被塑造成这样一个榜样个案。

陈查理这一模范少数族裔形象有着明确的政治内涵,作为一个美

^① 在当时,美国一律将外来人口视为少数族裔,不管其国家的大小、人口的多寡。



国人眼中的正面华人形象，他同时也被用来攻击、对抗其他少数族裔。20世纪20年代，在夏威夷的华人从种植甘蔗、大米、咖啡、香蕉、菠萝的农业劳动大军，转向商人、管家等服务行业，有的开餐馆、发廊、洗衣房，还有些人成了宗教工作者、教师、新闻记者、编辑、医生等等，默默地融入当地的生活，而日本人虽在异族的土地上，仍不甘于受人支配的地位，不断地掀起事端，制造麻烦，成了令美国人头痛的少数族裔。1920年，夏威夷种植园的日本工人和菲律宾工人一起，发动了大罢工。

加里·奥克希罗(Gray Okihiro)就这次罢工的影响查阅了历史文献资料，他引用《火奴鲁鲁星报》(*Honolulu Star-Bulletin*)上的记载，认为这场貌似争取平等、公正的罢工斗争，其实隐藏着黑暗的阴谋：“这就是《星报》的看法。当这场罢工开始时，它宣称罢工涉及的核心问题是：夏威夷的工业是由盎格鲁—萨克逊人管理，还是由那些激进的日本外来者控制？这就是我们(《火奴鲁鲁星报》的编者按)的看法，在罢工的背后是日本人要把这块土地变成日本国土的黑暗阴谋。”^①这一时期，日本工人被视为极端分子，视为难以驾驭的危险人物，而中国人则本本分分，比日本人更受欢迎。奥克希罗引用一位种植园主的话，说中国人“干活效率高，只干好自己的活，不管别人的事儿，从不罢工，也不卷入和他们无关的事情当中。他们愿意集群独居，从不打问美国的事，从不告诉我们应如何管理政府，只领取他们的薪水”。^②1921年，夏威夷地方法院通过了一项决议，并呈送美国国会，试图通过适当的立法程序，准许一些人，包括华人，移民夏威夷。在排华法案没有废止的20世纪20年代，这项决议其实是在暗中做出努力，让华人重新进入夏威夷的劳动市场。虽然这项提议最终没能通过，但说明中国人较之日本人更受欢迎，日本人日益被视为嫌疑和威胁：“军事首脑将当地的日本人视为‘第五纵队’——打入美利坚合众国的异邦邪恶之徒——只等日本政府下令就立即投入行动。”^③

① Gary Okihiro, *Cane Fires: The Anti-Japanese Movement in Hawaii, 1865—1945*, Philadelphia: Temple University Press, 1991, p. 79.

② Ibid., p. 79.

③ Ibid., p. xiii.

20世纪20年代,美国出于政治需要,将中国人树为不抗议、不罢工而融入美国文化的典范。到了40年代,中国人的抗日战争有力地牵制了日本人的兵力,中国成为美国的朋友,而日本则成为美国的敌人。陈查理的广泛接受,是美国大众仇恨日本人的一个明显的反映。

在比格斯的陈查理系列小说中,从第四部《黑骆驼》开始,陈查理很不乐意地接受了一个日本侦探,名叫卡西莫(Kashimo)。卡西莫非常崇拜陈查理,但他是一个办事不力的侦探,小说中戏谑地说他像从函授学校毕业、做事缺乏头脑的人,搜查现场时往往将重要的线索、脚印破坏掉,为此经常受到他一直崇拜的陈查理的耐心批评。在《陈查理接手》中,卡西莫又一次将重要的证据丢失,让陈查理在法庭上成为笑柄,为此查理在向著名的苏格兰场的达夫巡官介绍卡西莫时这样说道:“卡西莫一直想成为像你这样的侦探”,“但他一直没有大显身手的机会。今天早上他证明了一点:如果做盲人的镜子,他还是很有用的”。^①在小说中,日本人卡西莫是一个搞笑的角色,陈查理对他是恨铁不成钢。在比格斯的小说中,异族形象成了传达意识形态的显示屏,他以调侃、贬低日本人来抬高华人的地位。

美国是个多民族共存的大熔炉,为了更好地维护其统治,把一个民族的形象塑造成模范族裔去对照、反衬另一个民族的做法,对美国人来说是驾轻就熟,而中国人甚至整个亚洲人的克勤克俭,往往容易成为他们“厚爱”的对象。20世纪60年代,美国新闻媒体又用少数模范亚洲人去反对教育改革和社会福利事业,基思·欧萨基玛(Keith Osajima)认为这是“对那些依赖联邦政府的社会资助项目生活的黑人的直接批评,联邦政府告诉我们说,亚裔美国人能靠自己生活,福利项目是不必要的”。^②

^① Earl Derr Biggers, *Charlie Chan Carries On*, New York: Bantam, reprinted, 1975, p. 127.

^② Keith Osajima, “Asian Americans as the Model Minority: An Analysis of the Popular Press Image in the 1960s and 1980s”, in *Reflections on Shattered Windows: Promises and Prospects for Asian American Studies*, edited by Gary Y. Okihiro. Washington: Washington State University Press, 1988, p. 167.



虽然是一个模范族裔，但是陈查理这一形象仍包含有性别歧视的内涵。根据康奈尔对男性气质的分类，陈查理属于从属性、边缘性的男性气质。比格斯有意将这些男性气质范式赋予陈查理，为其他有色人种男性树立榜样。陈查理关心家庭，致力于用法律维护一方的平安，从不惹麻烦。有色人种男性不符合这一模范标准，就会被无情地塑造成美国普通白人家庭的佣人。在美国白人男性看来，有色人种的男性不应该对他们的支配地位构成威胁，而应该像陈查理那样温顺、驯服。

虽然陈查理是以现实生活中一位勇敢无畏的华裔侦探为原型塑造出来的，但相比之下，陈查理身上缺乏原型侦探威严的外形和刚毅的气度。同为世界级的大侦探，陈查理身上既没有福尔摩斯的刚毅果敢、风流倜傥，也没有菲利普·马洛(Philip Marlow)的力大无比、粗犷豪放，更不见山姆·斯派德(Sam Spade)^①的坚毅与浪漫。与白人主人公要么英俊潇洒，要么美丽性感截然不同，陈查理表情呆板单一，身体肥胖臃肿，缺乏男子汉气概，是一个被阉割的形象。小说中经常把他描写成一个女性化的男人，这一点在第一部小说《没有钥匙的房间》中就定下了基调：他迈着女人似的步伐，长着婴儿般的圆脸。在后面的小说中这种描写以不同的方式反复出现：“他穿着西服，圆圆的脸，肤色白净”（《中国鹦鹉》）；“他挺着圆鼓鼓的肚子，他的脸也是圆圆的”（《在幕布后面》）；“占卜师转身看到一个异常胖的中国人以惊人轻盈的步伐朝他走来”（《黑骆驼》）……

比格斯滤掉了陈查理身上的男子汉气概，将他孩童化、女性化，目的是要塑造一个没有任何威胁的华人形象。桑德拉·郝莉(Sandra M. Hawley)在《陈查理的重要性》一文中认为这位体态肥胖的中国侦探很容易令人联想到“佛”：“陈被描写成一尊心地纯净的佛，一尊没有任何进攻性的佛，一尊平静的佛，一尊静止不动的石佛，一尊完全不顾

^① 菲利普·马洛和山姆·斯派德是美国著名侦探小说家雷蒙德·钱德勒(Raymond Chandler)和达希尔·哈密特(Dashiell Hammett)笔下的人物，二位作者被誉为冷硬派侦探小说的领军人物，推翻了英国古典推理对美国侦探小说的主宰，开创了美国本土的强悍风格。

历史事实的阴郁而面无表情的佛”。^① 从当时美国人的心理需要和中美关系的实际情况出发,比格斯故意避免将陈查理塑造成目光犀利、威仪赫赫的侦探形象,他浓彩重抹的人物形象往往是传统意义上善良、乐观、友好的典型,对美国人没有丝毫的威胁。因此,将陈查理描写成身材矮胖、外表平和、像“佛”一样沉静十分重要,这样描写突出了他对生活的满足和对种族歧视的宽容,而顺从和屈服的奖赏是被塑造成“正面的”少数族裔形象。因而,虽然陈查理在小说中被塑造成代表美国法律和正义的正面形象,是一位好公民,却一直没有得到华人世界的认可和喜欢。一些美国读者和观众对此很不理解,布洛德赫德(Michael J. Brodhead)就在他的研究中发出这样的疑问:“比格斯在陈查理小说中所表现出来的同情表明他是在有意识的、豪爽地为中国人说话,中国人不仅被接受,而且还受到尊重。比格斯对中国人充满同情的描写,反映了20世纪前30年中国人被美国人接受的事实,同时也为此做出了贡献,他揭露并控诉种族偏见,表现了中国人融入美国白人的艰辛历程。华裔美国人和所有宽容的人都应该对他心存感激。”^②布洛德赫德没有意识到,尽管比格斯有意识地塑造了一个正面的华人形象,对亚裔美国人表现出了同情,但陈查理其实仍然是一个从属性、边缘性的男性,至多被赋予了某种“种族歧视之爱”。在美国白人眼里,有色人种的男性不应该对支配性白人男性构成威胁,陈查理就是这样一个符合他们标准的有色人种男性范式,他有着睿智的头脑,超凡的技艺,但心无旁骛地为白人服务,然后回到自己远离美国内陆的檀香山家中,与世无争,没有任何威胁白人的企图。

下面我们比格斯的头三部陈查理小说为例,具体分析一下陈查理是如何被塑造成一个丧失了男性魅力、被剥夺了家长制权威的边缘性形象的。

^① Sandra M. Hawley, “The Importance of Being Charlie Chan”, in *America Views China: American Images of China Then and Now*, edited by Jonathan Goldstein, Jerry Israel, and Hilary Conroy, Bethlehem: Lehigh University Press, 1991, p. 136.

^② Michael J. Brodhead, “‘But He’s a Chinaman’! Charlie Chan’s Literary Image”, *Halcyon*, 1984, Reno: Nevada Humanities Committee, 1984, p. 70.



《没有钥匙的房间》

在《没有钥匙的房间》中，死者的亲属米纳瓦小姐看到陈查理——一个中国人来办案，很不高兴，她不相信陈查理能侦破这桩杀人案。米纳瓦要求一定要抓住罪犯，查理回答：“该是什么，就会是什么。”米纳瓦很生气，讥讽地说：“我知道——那是你们的孔夫子”，她厉声说，“但那是一种无所事事的信条，我不赞同。”^①陈查理和米纳瓦之间的紧张关系被打上了种族与性别的烙印，陈查理是来自夏威夷的男性华人警察，但显得女人气，身体笨拙，而米纳瓦是来自波士顿上流社会的女性，身体健壮，咄咄逼人，二人在性别角色上恰恰扮演了对方的对立面。性别歧视和种族歧视有密切的关联，二人性别角色的翻转表明陈查理的从属地位，是波伏瓦所谓的“第二性”。

在这部小说中，陈查理的从属性还通过他在探案过程中的位置表现出来。虽然查理对案件的侦破起到了至关重要的作用，却一直处于从属地位，他要不断地听从警长哈利特的指示，每发现一个重要线索都要立即向他汇报，凡事都要和他商量。尽管查理对案情的进展更熟悉，对犯人的了解更全面，但当审讯嫌疑犯时，哈利特的第一个反应就是把陈查理置于从属的位置：“我们现在开始”，他转向陈，“你能做记录吗？”^②更为重要的是，当罪犯被捉拿归案时，不是陈查理而是罪犯叙述犯罪的细节，将犯罪的过程补充完整。换一种说法，陈查理在这部小说中的角色是有限的，尽管事实上他做了几乎全部的侦探工作，他的社会地位却要比哈利特低。

作为一部侦探小说，起重要作用的侦探应该是描写的重心，他的心理活动、情感变化应给予充分的关注，但在陈查理这儿情形不是如此。小说几乎没有描写他的心理活动和情感变化，而被作为主要人物来描写、其性格有纵深发展的是辅助查理破案的约翰·昆西·温特斯利普，小说中多次描写昆西的心理活动，不惜笔墨铺陈他和两位妙龄姑娘的

^① Earl Derr Biggers, *The House Without a Key*, New York: Grosset & Dunlap, 1925, p. 84.

^② Ibid., p. 103.

情感发展,而读者几乎不知道陈查理是怎么想的。查理被剥夺了心理和情感的发展空间,呈现在读者面前的是一个令人难以捉摸、丝毫没有男性魅力、言谈举止过于迂腐的男人。即使陈查理在后面的小说中职务得到提升,也给予更突出的位置,但和白人男性相比,他仍然是二等公民。白人男子充满着性感魅力,周围簇拥着美丽的女子,不断地碰到浪漫的爱情奇遇。陈查理的无性感在白人男子充分性魅力的映照下,显得萎缩、机械,表情木然,好比银幕上的外星人,只剩下一个高科技头脑,身体已全面退化。

在第一部小说中,陈查理更多的是作为一个文化饰物出现的。比格斯提到他的华人身份,但又主要把他看做一个美国化的华人。作者在这么处理时是很谨慎的,他既要让读者意识到陈查理是一个东方人,以引起读者的兴趣,又要避免他的东方色彩引起美国人的反感。陈查理平凡的身影大部分时间都裹在西服里面,只有一次约翰·昆西有急事到陈查理家里找他时,看到他“穿着一件深紫色、宽松的丝绸长袍,长袍领口紧锁,袖子宽大,下身穿着同样质地的宽松裤子,脚踩厚底丝质布鞋。他是位地地道道的东方人,既和蔼可亲又满面春风”。^①这时的约翰·昆西感到他跟陈很疏远,同陈查理握手时第一次意识到自己是在跨越深深的种族沟壑与陈互相问候,而当陈查理换上西式服装,“身穿洛杉矶或底特律服装重新出现时,这种隔阂仿佛就没那么大了”。^②查理是一件饰物,同时也是西方文化的异己,给单一的西方文化增添了色彩。

《中国鸚鵡》

如前所述,《中国鸚鵡》讲述陈查理受昔日主人之托,护送一件闻名遐迩的珠宝去买主的“沙漠庄园”。在这部小说中,年轻的美国白人鲍勃·伊登(Bob Eden)和陈查理一起经历了整个案件,而鲍勃在这部小说中的角色类似于《没有钥匙的房间》中的约翰·昆西:单身、男性魅

^① Earl Derr Biggers, *The House Without a Key*, New York: Grosset & Dunlap, 1925, p. 244.

^② *Ibid.*, p. 246.



力十足，与人到中年、没有一点男性魅力的陈查理形成鲜明对比。这对搭档的结局也与上部小说相似：查理破获了疑案，鲍勃与一位漂亮的姑娘定了婚。不同的是，在这部小说中，陈查理的家庭背景和双重身份介绍得更多一点。执行任务之前，陈查理拜访了住在旧金山中国城的叔叔陈开林，他们的对话反映出陈查理的尴尬处境——置身于白人社会之中，却又没有被主流社会真正认可。

陈开林一开始没有认出陈查理，因为“你那一身洋鬼子的打扮，敲门时还像洋鬼子一样粗鲁地用拳骨，我哪会想到是你”。他不明白陈查理为什么要选择做侦探：“但是我确实不太明白作为一个华人怎么和洋鬼子警察等同起来了呢？”^①查理的亲戚埋怨他背叛了自己的族裔属性，在这里我们看到作者比格斯将中国人和美国人截然分开，然后建构了一个边缘性空间，而陈查理之所以能够进入这个空间，还是由于他那体面的职业。被允许进入这一边缘社会的华人都是美国主流社会的服务者，比如管家、厨子、私家司机等等。

在《中国鹦鹉》中，为了揭开“沙漠庄园”的神秘面纱，陈查理化装成一个中国厨子暗中调查，因而故事是以鲍勃·伊登的视角讲述的，陈查理又一次被安排成从属性角色。鲍勃·伊登是故事里的明线，其所思所想在小说中随处可见，他遇上了漂亮的波拉·温德尔小姐，此时她正为电影寻找外景地，而迈登同意她进庄园拍摄一些镜头，读者就随着这条线索，静观事情的发展，而承担重要侦探工作的陈查理，由于是一条暗线，读者只能猜测他的调查进展。

在这部小说中，陈查理的英语值得玩味，它透露出尽管作者比格斯将陈查理树为一个模范少数族裔，但始终将他置于文化异类(cultural alien)的位置。这位胖侦探的英语讲得并不好，语法错误连篇，不是丢了动词，就是用错了人称和单复数，但比格斯又小心翼翼地指出陈的英语比大多数中国人说得要好，就像陈本人比小说中的其他中国人要好得多一样。在《中国鹦鹉》中，当陈出于需要假扮成一位华人厨子时，他

^① Earl Derr Biggers, *The Chinese Parrot*, New York: Grosset & Dunlap, 1927, pp. 33—34.

很不情愿，并夸张地使用一种粗俗的洋泾浜英语，同时解释说：“我一生都在学说地道纯正的英语，可现在为了装得像些，为了防止别人怀疑，我却必须把话说得颠三倒四、结结巴巴，这种日子可不太好过。”^①为了突出陈查理的模范族裔身份，比格斯有意将陈的英语同其他华人的英语做了区分：华人厨子路易·王说着粗俗的洋泾浜英语，陈的妻子讲的是带有浓重地方口音的英语，陈的孩子则满口的美国俚语。但尽管查理为了同化自己，竭力模仿纯正的美式英语，他的英语仍属洋泾浜英语，而且在所有六部小说中都没有提高，这说明他从来没有被美国主流社会完全接受过。当时盛行的白人至上理论使西方人很难真正接受一个有色人种男子，只有在对他们不构成威胁，又能驯服地为他们服务、听凭他们的差遣时，才能有限地、有保留地接受。

《在幕布后面》

陈查理在这部小说中一露面，就被描写成相貌平淡无奇、有着圆圆的肚子、圆圆的脸的矮个子形象，旨在突出他那没有性感的外貌，而小说中的白人——不管是男是女，个个魅力难挡，光彩照人。巴瑞·科克（Barry Kirk）是一个二十多岁的年轻人，英俊洒脱、生机勃勃；莫罗（J. V. Morrow）小姐透出女性的惊人魅力，神态爽快，办事干练；比赛姆上校（Colonel John Beetham）灰色的眼睛里闪烁着生活的激情，古铜色的皮肤映照出男人的刚毅。矮、胖——高、瘦，平淡无奇——英俊漂亮，多么鲜明的对比！在白种人魅力十足的映衬下，陈查理仅仅是一个破案的机器，没有丝毫的男性魅力。像前两部小说一样，《在幕布后面》中的巴瑞赢得了莫罗小姐的爱情，而他们的调情和感情发展几乎构成了小说的主要内容。案件的缘起就是一个罗曼史：伊夫（Eve）十五年前嫁给了艾瑞克·杜兰德，婚后不久发现他粗暴野蛮、品质恶劣，还是一个行凶杀人的嫌疑犯，于是她在一次野餐会上神秘地失踪了，正是比赛姆上校帮助她离开了自己的丈夫。苏格兰场的弗雷德里克·布鲁斯先生

^① Earl Derr Biggers, *The Chinese Parrot*, New York: Grosset & Dunlap, 1927, p. 70.



十六年来一直追踪这桩杀人案，并牵扯出一连串令人疑惑的美女失踪案。正当案情露出曙光的关键时刻，弗雷德里克突然被杀，案件转到了陈查理手里。科克的家是凶杀现场，莫罗是一位律师，他们两人因协助陈查理破案而走到了一起。对谜团的拆解是他们浪漫之旅的开始，对案情的共同关注加深了他们的私人感情，到最后，一心埋头破案的陈查理找出了隐藏了十六年之久的凶手，科克和莫罗的爱情蓓蕾也适时地绽放出娇艳的花朵。在这个故事中，如果说陈查理对案件的侦破是读者意料之中的话，那么科克与莫罗的爱情则更能牵动读者的情思，他们二人是有情人终成眷属，还是仅仅是一段浪漫的插曲？这种情节结构模式一直贯穿于后面的三部陈查理小说中，在《黑骆驼》中，杰米·布拉德肖(Jimmy Bradshaw)爱上了朱丽·奥尼尔(Julie O'Neill)，《陈查理接手》中，马克·肯纳韦(Mark Kennaway)和帕梅拉·波特(Pamela Potter)订了婚，而在《守护神》里面，多恩·霍特(Don Holt)则和蕾斯丽·比顿(Leslie Beaton)结了婚。

将陈查理塑造成一个缺乏性感的男子这一点在作者看来很重要。19世纪后期以来，随着“黄祸”论调的甚嚣尘上，美国政府严禁白人女性同有色人种的男性婚配、生育，以免使他们高贵的种族退化。因此，1882年颁布的排华法案明令禁止白人女子和华人男性通婚，而反映在20世纪初期的小说、电影中，则是要么将企图与白人女子婚育的华裔男子“赐死”^①，要么将华人男子女性化，陈查理是后者的典型。他是一个被“象征性去势”的华人男子，忠于自己的妻子，没有诱惑白人女子的魅力，因而对保持白人血统的纯洁十分安全，从这方面来说，他也是其他有色族裔男性效仿的榜样。

总而言之，比格斯是将陈查理作为一个模范少数族裔来塑造的。

^① 如格里菲斯执导的默片电影《落花》(Broken Blossoms, 亦译为《娇花溅泪》、《破碎的花朵》，1919)。影片中中国人“黄人”(亦译为程环)背井离乡来到伦敦谋生，遇到被父亲暴打的白人姑娘露西，善良的程环将露西带回家养伤，并对她萌生了爱意，但暴虐的父亲发现后将女儿拖回家中，暴打致死，“黄人”赶来后盛怒之下杀死了狠毒的家长，然后自杀在露西的身旁。白人绝不允许华人侵犯他们高贵的血统，胆敢冒犯的人必得安排死去的结局，《落花》中因为“黄人”对露西的爱是一种充满仰视的精神之恋，所以导演让他自杀，而没有惨死在白人手中。

从职业上来讲，陈查理是一个中产阶级执法者，有一份相当不错的职业，领一份相对丰厚的薪水，而当时大多数中国男性移民要么是薪水低廉的矿工，要么是经营家庭作坊式的商业。从家庭来讲，陈查理有一个相对美满的家庭，妻子贤淑，十一个孩子也活泼可爱，而当时由于美国禁止中国妇女移民美国，多数华工都是单身汉，没有家庭，更谈不上孩子。陈查理是一个很大程度上美国化的华人，当美国的种族构成越来越复杂时，需要一个模范少数族裔形象，以驯化其他少数族裔，陈查理在这方面满足了美国文化的需求。

同时，陈查理又是一个被边缘化的华人男子。作为一个中产阶级侦探，他服务的对象是上流社会的白人，但他们常常瞧不起他。另外，虽然陈查理有十一个孩子，仍被描写成没有性感的男人。在外办案时不断地渴望回到他在夏威夷岛上的家，而这个地方象征着自我边缘化。陈查理这一形象缺乏热情，没有生动的表情，英语说得磕磕巴巴，突出了他和美国主流社会的不协调。和美国白人相比，他是二等公民，是美国富裕白人家庭的高级仆人，是和他们不一样的文化“异类”。这种形象影响到今天海外的年轻华人，他们背负着美国大众文化中所塑造的定型化亚洲男性形象，其中被阉割和性低能的烙印是最令他们痛苦的文化遗留。

六 文化驯化之旅

让美国白人社会接受的过程必然也是文化和种族的驯化之旅，陈查理的模范族裔身份包含着不可忽视的文化驯化内涵。

虽然陈查理是个华人侦探，但作者更多的是将他作为一个美国化的华人来塑造的，小说中关于他的身世、家庭背景的介绍都很少。综合所有六部小说，我们也仅知道一点零星的信息：他一直住在夏威夷，是一个现代美国人，中国在他身上几乎没有留下多少痕迹。他出生在中国的一个小山村，住在临河的草房里，在一个没有确切记忆的年龄移民来到夏威夷，去火奴鲁鲁警察局工作之前，在一个富裕的白人家里当男仆。对于他的私人生活，读者也了解不多，书中仅提到他有一个妻子，但我们还不知道她的名字。第三部小说《在幕布后面》提到他有十一个



孩子,其中八个是儿子。他的装束和活动场景也多是美国式的,书中仅有两次稍微详细地描写了他在中国氛围的家中的情形,一次是在《没有钥匙的房间》里面,昆西去他家时看到的情形。这时的陈查理是个地地道道的东方人,身着学者式的丝绸长袍,脚踩厚底丝质布鞋,温文尔雅、和蔼可亲。家里挂着喜鹊登枝的中国绢画,陈设着雕花的柚木桌子,兰白相间的瓷花瓶,天花板上垂下浅黄色的灯笼,地上铺着松软而富有弹性的地毯。陈查理在这样的环境里热情地接待白人客人,但昆西却感到此时的陈查理和他隔着巨大的鸿沟。另一次是在《陈查理接手》中,陈查理邀请达夫巡官和两位女士到自己家中做客,他们看到的景象和《没有钥匙的房间》中昆西看到的几乎一模一样,而当晚一行人在陈查理家里享用的不是中国饭菜而是夏威夷本地的晚宴。为了让白人读者更容易接受这个东方人,比格斯更多地赋予他西方式的装束、活动背景和生活习惯。实际上,西方白人之所以接受他,恰恰是因为他已经几乎完全美国化了,这证明美国文化强大的同化力,让美国人有一种民族自豪感。

陈查理谦恭的态度、温和的外表、从属的地位、对种族歧视的冷处理,也透露出文化驯服的内涵。

在所有六部陈查理系列小说中,他对白种人,不管是上司、同事,还是案件中涉及到的人,都极为谦卑,鞠躬是他与白人的见面礼,谦辞是他的口头禅。拖着肥胖的身体给他遇到的每一个白人鞠躬,这一点我们在前面已经谈到,而他在白人面前那种谦卑的表达更让白人感受到他的友好与平和。在《陈查理接手》中,他在给达夫巡官的信中写道:“当我得知,在你那高贵而紧张的大脑中仍给最卑贱的陈查理留有一席之地时,我感到自己是个很富有的人。”^①《在幕布后面》中,当陈查理被介绍给达夫时,查理深鞠一躬,说道:“此时此刻我将永生不忘”。^②当受到白人的赞赏时,查理仍是鞠了一躬:“我会永远记住你的祝贺,它会

^① 厄尔·德尔·比格斯著:《陈查理探案集·陈查理探案》,鲁玉容等译,群众出版社1999年版,第7页。

^② 厄尔·德尔·比格斯著:《陈查理探案集·在幕布后面》,乐淑琴、戚荣译,群众出版社1999年版,第430页。

像玉石花那样永远美丽。”^①

陈查理外表温顺，相貌平凡，性格平和，安于现状，忠于家庭，没有丝毫的进攻性，无论是对于白种男人还是女人，都没有威胁，让他们感到既安全又放心。傅满洲和陈查理同样是富有高超智慧的华人，但由于傅满洲是攻击性的、不驯服的、造反的，而被西方作者妖魔化、丑化，西方读者、观众在谈傅满洲色变的同时，也对他恨之入骨，欲将其置于死地而后快。陈查理同样有智慧、有头脑，但谦恭、驯服，使得西方读者和观众没有对他的智慧表示不满。作为一个侦探，查理的侦破才能要胜过美国大陆的警察，但大陆的警察并不认为这一点是对他们的威胁，因为查理与世无争，办完案后总会回到夏威夷去，夏威夷是美国大陆假想的殖民地，而陈查理也被假想成美国白人的仆人，没有威胁性而又能帮助他们解决棘手的案件，自然不会受到美国白人的排斥。

在白人对有色人种充满傲慢与偏见的时代里，种族歧视是陈查理不时要碰到的问题。为了得到白人的认可，保持他的中产阶级地位，陈查理就要尽可能地不冒犯白人。我们看看他是怎样处理他遇到的种族歧视的：他承认它的存在，但尽量把大事化小，小事化了。

陈查理是一个很克制的人，但作为一个中国人，面对赤裸裸的种族歧视时，他有时也会给予回敬。如在《黑骆驼》里面，当英籍管家说“我们的中国厨子显露了一个未开化的民族最差的品性”时，陈查理严肃地回敬道：“一个未开化的民族”，“他们发明印刷术的时候，大不列颠的绅士们还拿着狼牙棒厮杀呢”。^②当涉案嫌疑人埋怨为什么不派一个白人侦探来时，查理的眼中闪过少有的怒火，冷冷地说：“要过河的人不应该骂鳄鱼的母亲。”^③意思是说，你拿不出令人信服的不在暗杀现场的证据，还没有从这个案件中完全脱身，就不要对处理案件的人吹毛求疵。但这种愤怒仅是一时的，更多的时候，陈查理要控制住自己的感情，比如在《中国鹦鹉》中，当“沙漠庄园”以前的厨子——路易·王突然

^① 厄尔·德尔·比格斯著：《陈查理探案集·在幕后后面》，乐淑琴、戚荣译，群众出版社1999年版，第535页。

^② Earl Derr Biggers, *The Black Camel*, New York: Bantam, 1975, p. 53.

^③ Ibid., p. 67.



从旧金山回来，在“沙漠庄园”的门口被谋杀，而假迈登对前来调查的警官说：“不过幸运的是，没有人被伤害，我是指白人。只是我的佣人——中国佬路易·王丧了命。”查理听到了这番谈话，他也有反应，但小说只是轻轻一提就跳过去了，小说中仅仅描写“他眼睛里闪着怒火，盯了一会儿这个富翁冷酷无情的脸”。^①很快，小说就把读者的注意力转向案件调查，将迈登充满种族主义色彩的话语搁在一边，而查理的愤怒只停留在“眼里的怒火”阶段。

如果说此时的陈查理为了摸清“沙漠庄园”的底细，假扮成中国厨子，害怕暴露自己的身份，不便与白人种族主义者对抗的话，那么当陈查理完全有机会回敬种族歧视的时候，他依然保持了沉默。小说《在幕布后面》中，种族主义者弗兰纳里队长当着查理的面说：“我要让中国城广场的曼利(Manley)今晚带那孩子到这儿来，这些小清客(Chink)^②，他们都醉心于曼利，我们会得到一些情况的。”^③陈查理清清楚楚地听到了那个污辱性的词汇“Chink”，但他没做任何反应。接下来，当弗兰纳里听从查理的建议而没有得到预想的结果时，这位种族主义者暴跳如雷，满口污言秽语，而查理虽然心里认为自己是正确的，但眼里仍然充满深深的歉意：“我很抱歉。我犯了个愚蠢的错误。队长——你有可能原谅我吗？”而弗兰纳里喷着不满的鼻气，“我能原谅我自己吗？听信一个中国人的——我，汤姆·弗兰纳里。凭我的经验——我的记录——呸！”^④后来在等候凶手出现时，弗兰纳里对陈查理大叫“把你的卡像白人那样放在桌子上”^⑤，其种族主义歧视愈发嚣张。虽然最终证明陈查理是正确的，但他并没有和弗兰纳里过多计较。弗兰纳里来自美国大

^① Earl Derr Biggers, *The Chinese Parrot*, New York: Grosset & Dunlap, 1927, p. 150.

^② 这是带有优越感的美国人对中国人的称呼，带有歧视与鄙夷的味道。这一词语可追溯到清朝末年，很多中国人到美国当筑路工人，他们留长辫子，穿长袍马褂。由于语言不通，文化差异颇大，再加上多是来自社会下层、难以融入美国社会等因素，久而久之，这些华工与其后代，以及随后移民到美国的中国人，就被一些自大的美国人称为 Chink。

^③ 厄尔·德尔·比格斯著：《陈查理探案集·在幕布后面》，乐淑琴、威荣译，群众出版社 1999 年版，第 493 页，略有改动。

^④ 同上，第 507 页。

^⑤ 同上，第 515 页。

陆,是个智力平平但攻击性很强的警官,陈查理来自夏威夷,谦卑、耐心,做事井井有条,弗兰纳里的种族歧视并没有影响陈查理,他对种族歧视的退让、漠视这一点具有很深的意识形态意义:如果陈查理对种族歧视都不计较,别人为什么还要在意?其他白人不会在乎弗兰纳里的无知,紧张的种族关系再一次得到缓解。陈查理的行为显示出:模范少数族裔要想被美国白人接受,就要淡化、忍受种族歧视,把愤怒埋在心里。

当然,陈查理对待种族歧视的态度反映出作者比格斯本人的种族观点。相对于20世纪20年代的中美关系氛围,比格斯的种族色彩要温和很多,小说中那些说出种族歧视话语、做出种族歧视行为的人,都是作者所不欣赏的人,他们无知、粗野、愚蠢;而那些有教养、有风度的白人,都会给予陈查理适度的鼓励和赞扬。在小说中,每当种族歧视公开发生时,比格斯总是马上制止其进一步发展,他似乎赞赏东、西方在一定程度上、一定范围内的融合,就像他笔下的檀香山,是一个不同种族的大熔炉,各种肤色、不同种族的移民——日本人、中国人、夏威夷人、葡萄牙人、菲律宾人、朝鲜人,拥挤在同一辆电车上,日式、美式、中式建筑混杂在一起。当然,这种差异性的文化共处是有前提的:当文化差异只是暂时的、能被皈依的时候,主导文化才能容忍这些差异。

第二节 电影故事里的东方神探

陈查理系列小说只有六部,但衍生出来的作品却何其多!从1925年根据小说《没有钥匙的房间》改编的同名电影开始,到1949年的《天龙》(*The Sky Dragon*),陈查理系列电影已达四十七部。扮演陈查理的演员也有六位之多,但遗憾的是没有一位是中国演员。第一位陈查理扮演者是日本演员乔治·库瓦(George Kuwa),他在默片《没有钥匙的房间》中饰演这位华人侦探,令人无法对他进行评价,因为影片本身已无从查找。在第二部电影《中国鸚鵡》(默片,1927)中,扮演陈查理的是另一位日本演员索金·卡米嘉马(Sojin Kamijama),他塑造了一位十分可信的陈查理形象,令人惋惜的是,这部影片也已经散失。有声版的陈查理电影系列从第三部《在幕布后面》(1929)开始,这次扮演陈查



理的是英国演员 E. L. 帕克(E. L. Park),此后陈查理一直由白人演员扮演,其中美籍瑞典演员华纳·奥兰德(Warner Oland)出演了十六部陈查理影片,美国演员西德尼·托勒(Sidney Toler)出演了二十二部,罗兰·温特斯(Roland Winters)出演了六部,其中奥兰德扮演的形象与陈查理最为吻合,而《陈查理在歌剧院》(*Charlie Chan at the Opera*, 1936)被认为是其中最好的一部。

在小说中,陈查理的活动范围仅限于美国西海岸,而在电影里面,陈查理的足迹却遍及世界各地:伦敦、巴黎、埃及、上海……哪里有疑案,哪里就会出现陈查理的身影。因此,在许多电影中,陈查理只是观众喜闻乐见的一个人物,他要处理的案件完全突破了比格斯的想象,更大程度上,他是编剧、导演兴之所至,或精心或随意差遣的一个对象。

1949年随着新中国的建立,中美关系进入“敌视期”,在美国人看来表现正面中国形象的陈查理电影,其拍摄也告一段落,但陈查理作为一个虚构的文学人物,经过二十多年的反复拍摄,已深深地留在了美国人的脑海里,很难一下子把他从记忆中抹去。1957年,美国又拍摄了三十九集电视连续剧《陈查理侦探故事新编》(*The New Adventures of Charlie Chan*),^①J. 卡罗·纳什(J. Carrol Naish)扮演陈查理形象。

① 这三十九集连续剧名称如下: Episode 1: Your Money or Your Wife, 1957; Episode 2: The Secret of the Sea, 1957; Episode 3: The Lost Face, 1957; Episode 4: Blind Man's Buff, 1957; Episode 5: The Great Salvos, 1957; Episode 6: The Counterfeiters, 1957; Episode 7: The Death of a Don, 1957; Episode 8: Charlie's Highland Fling, 1957; Episode 9: The Patient in Room 21, 1957; Episode 10: The Rajput Ruby, 1957; Episode 11: The Final Curtain, 1957; Episode 12: Death at High Tide, 1957; Episode 13: The Circle of Fear, 1957; Episode 14: An Exhibit in Wax, 1957; Episode 15: Backfire, 1957; Episode 16: Patron of the Arts, 1957; Episode 17: A Hamlet in Flames, 1957; Episode 18: Dateline-Execution, 1957; Episode 19: The Sweater, 1958; Episode 20: The Noble Art of Murder, 1958; Episode 21: Three Men on a Raft, 1958; Episode 22: No Holiday for Murder, 1958; Episode 23: No Future for Frederick, 1958; Episode 24: Safe Deposit, 1958; Episode 25: Voodoo Death, 1958; Episode 26: The Ex-Patriot, 1958; Episode 27: The Airport Murder Case, 1958; Episode 28: The Hand of Hera Dass, 1958; Episode 29: The Chippendale Racket, 1958; Episode 30: The Invalid, 1958; Episode 31: The Man in the Wall, 1958; Episode 32: Something Old, Something New, 1958; Episode 33: The Man with a 100 Faces, 1958; Episode 34: The Point of No Return, 1958; Episode 35: A Bowl by Cellini, 1958; Episode 36: Without Fear, 1958; Episode 37: Kidnap, 1958; Episode 38: Rhyme or Treason, 1958; Episode 39: Three for One, 1958.

1972年,华纳兄弟影业公司(Warner Bros)旗下的汉纳·芭芭拉(Hanna Barbera)工作室拍摄了动画剧集《了不起的陈查理和他的家族》(*The Amazing Chan and the Chan Clan*),讲述陈查理的后代在他的帮助下到世界各地破案的故事,曾在陈查理电影中扮演查理长子的华裔演员陆锡麒(Keye Luke),担任领衔主演。

1981年,又一部陈查理电影戏说《陈查理和龙后之咒》(*Charlie Chan and the Curse of the Dragon Queen*)在美国拍摄完成,白人演员尤斯蒂诺夫(Peter Ustinov)饰演陈查理。《陈查理和龙后之咒》中的主角与其说是陈查理,倒不如说是他那笨头笨脑的长孙,剧本似乎没有搞清楚是将陈查理作为一个伟大的侦探,还是借他的大名来吸引观众的眼球。电影并不成功,部分原因可能是过分注重戏说,而没有赋予它应有的严肃。

这一时期与《陈查理和龙后之咒》完全不同的另一部陈查理电影是华裔导演王卫恩(Wayne Wang)执导的《陈查理失踪了》(*Chan Is Missing*, 1982)。严格说来,这不是一部真正意义上的陈查理电影,故事中的两个业余级别的侦探是上了年纪的华人和他年轻的侄子,他们做生意的钱被陈卷走,二人四处查找陈的线索。这部电影比1949年以来的任何一部陈查理电影都更贴近陈查理的精髓,而且制作成本不到两万美元,它既是对那些令人怀念的陈查理电影的致敬,也是对它们的反思,并试图调解代际之间的中美冲突,而这一点甚至在根据比格斯的小说改编的电影中也没有充分展现出来。电影中,两位业余侦探最后并没有找到陈,这是必然的结局,陈查理从我们的视界中消失了,因为20世纪80年代的国际氛围,已没有了陈查理存在的空间。1981年,《陈查理和龙后之咒》在唐人街拍摄时就曾遭到数百位抗议者的驱逐,这说明昔日那个相对友好的陈查理形象,60年后已经和华人心目中的要求有着太大的差距。世界发生了沧海桑田的变化,陈查理电影该终结了,这是王卫恩的电影中回荡着的主旋律。

但陈查理电影毕竟曾狂飙般地席卷过整个西方世界,至今网上还有陈查理电影、陈查理家族、陈查理影迷们的网页。与西方拍摄的很多



东方题材电影不同，陈查理电影真正吸引观众的不是其中的神秘成分，也不单纯是陈查理的探案方式，而是陈查理这个人物本身。他那满口的警句、超然其外的态度，他那“多谢”(Thank you so much)的口头禅，还有隐藏很深的罪犯因一点小小的疏忽而被查理验明正身，最后不得不痛苦而又佩服地承认：“你很聪明，陈先生”……这一切是陈查理电影的真正魅力所在，而几位扮演陈查理的老牌明星——奥兰德、托勒、温特斯的精彩表演，更让陈查理影迷们崇拜不已。下面我们看看他们扮演的各具特色的陈查理。

一 华纳·奥兰德与陈查理

华纳·奥兰德(1879—1938)是最为观众认可的陈查理扮演者，如果说西德尼·托勒和罗兰·温特斯在接演陈查理之前还不太为人所知，那么，奥兰德在饰演陈查理这一角色时已经相当出名，甚至可以说是明星了。

奥兰德 1879 年出生在瑞典，1892 年随父母移民美国，在戏剧学院读书，最初在莎士比亚剧院做演员，后来涉足电影。

从长相上来看，奥兰德有些东方化。他曾半开玩笑地对人讲，他要感谢成吉思汗的西征，当年蒙古人很可能在瑞典和芬兰留下了血脉，使得父母和他都有着东方化的外貌。这样，在扮演陈查理时他就不用刻意化妆，只需贴上一点髭须和胡子就几乎是一个地地道道的东方人，真是一种神奇的天作之合。



Charlie Chan

3-11 华纳·奥兰德扮演的陈查理

在接受陈查理这一角色之前，奥兰德已经多次在银幕上扮演东方人，但都不像陈查理那样是法律和正义的代表，而是坏人形象，比如我们前面提到的他在《神秘的傅满洲博士》(1929)和《傅满洲博士归来》(1930)中扮演了傅满洲这一东方第一大恶人形象。1931年，福克斯公司找到奥兰德，请他出演《陈查理接手》，这是奥兰德接拍的第一部陈查理电影。按理说，奥兰德饰演过东方人，又有一定的名

气,再加上比格斯的小说所引起的热烈反响,福克斯公司既然定下来让奥兰德做主演,就应该立马开机。但福克斯公司仍有自己的担忧:虽然奥兰德成功地饰演过东方人,但那是恶人形象,而陈查理是银幕上的第一大东方好人,甚至是一个中国英雄。奥兰德英俊的相貌和迷人的魅力最终打消了福克斯公司的疑虑,决定大胆地用奥兰德赌一次。奥兰德没有让福克斯失望,四个月,他们开始拍摄另一部陈查理电影——《黑骆驼》。

但这时福克斯公司还没有定下来要拍摄陈查理系列,因此奥兰德一边在傅满洲电影中制造祸端,一边在《陈查理的机会》^①中寻找犯罪嫌疑人。直到1933年,福克斯公司将比格斯的《没有钥匙的房间》改拍为《陈查理的最大案件》时,才正式和奥兰德签约,拍摄陈查理系列。1934年,福克斯公司将比格斯的《中国鹦鹉》改拍为《陈查理的勇气》,然后完成了以陈查理为主人公的原创电影《陈查理在伦敦》,这部电影真正奠定了陈查理系列,让查理开始了他的全球旅行。既然突破了比格斯小说的框架,福克斯电影人就有了很大的自由度,他们只需编织各种案件,然后交给陈查理去处理;他们也只需制造各种险境,然后让陈查理去经历。

在接下来的一部电影《陈查理在巴黎》中,开始出现陈查理的长子陈利(Lee Chan),华人演员陆锡麒(Keye Luke)扮演这一角色,这位比父亲更美国化的人物使得影片更加有趣。陆锡麒和奥兰德很快成为一对黄金搭档,二人珠联璧合,使陈查理系列电影更加精彩,以至于在拍摄完《陈查理在埃及》、《陈查理在上海》之后,奥兰德只拍摄陈查理电影,没有角色时宁愿等待也不接拍其他电影。

奥兰德饰演陈查理时极为敬业,与他合作的陆锡麒这样评价他:“你必须明白这个人是演员中的贵族。我认为他有自己独特的风格,他在哈佛做过演讲,因演过莎剧而有一群戏迷,曾第一个把斯特林堡的剧本译成英语。在饰演陈查理时,查理说的汉语都是奥兰德自己学的,没有人替他说,也不要别人给他配音,全都是他自己学来的。他和我经常

^① 根据比格斯的小说《在幕后后面》改编。



一起练习中文书法,并到中国去做短期旅行,带回来一些小工艺品及其他类似的东西,因此我们说奥兰德是一个非常敬业的演员,他在大学里学的是如何抛开自己的个性,创造一种读者能够相信的性格,他正是这样做的。再加上他用心研究陈的性格,对这一形象倾注了自己所有的爱,这是他能够扮演得如此成功的原因所在。另外,就像我说的,影片中所有需要他说的中文对白,都是他自己学会的,我在隔壁化妆室里经常能听到他练习说中文。”^①

影片中的陈查理不吸烟,不喝酒,但生活中的奥兰德二者兼备。虽然他的演技日益炉火纯青,但酗酒损害了他的健康,也使他的婚姻无法挽回,到了后来,他甚至不能按时到片场,最后在拍摄《陈查理在马戏团》(*Charlie Chan at the Ringside*, 1937)时,他突然从好莱坞失踪了,哪里也找不到。实际上,他回到了瑞典,在他母亲的床上停止了呼吸。奥兰德死于肺炎,死在青霉素问世的前夜,令人倍感惋惜。

奥兰德去世后,福克斯重拍了《陈查理在马戏团》,改名为《墨脱先生的赌注》,华裔演员陆锡麒仍在其中扮演角色。但不久,陆锡麒也离开了陈查理剧组,他说过这样一番话:“首先,我认为没有人能够代替奥兰德”,“我感到他们再也找不到像奥兰德那样的陈查理演员了,他们一直没有找到。后来的演员都不错,演技也很棒,但他们不是奥兰德,不是最完美的陈查理。”^②

下面我们看看奥兰德饰演主角的几部陈查理电影和他塑造的陈查理形象。

《陈查理接手》(*Charlie Charlie Carries On*, 1931)

这部电影是根据比格斯的同名小说改编的,基于此,我们不再叙述电影的梗概,因为前面已简述过小说的故事情节,二者大同小异,只看一看电影上映后媒体的评论。观众对整部电影和陈查理这个人物的反应都很热烈,莫道特·霍尔(Mordaunt Hall)在《纽约时报》(*New York*

^① Ken Hanke, *Charlie Chan at the Movies*, North Carolina: McFarland & Company, 1989, p. 4.

^② Ibid., p. 5.

Times)上这样评论道:



3-12 《陈查理接手》(右一为陈查理)

去罗克西影院的观众度过了愉快的一小时,因为银幕上将比格斯的妙趣横生而又扣人心弦的故事——《陈查理接手》,用画面的形式展现出来。观看电影时唯一的缺憾是那位温和的东方侦探、哲学家直到电影演到一半时才出场……

华纳·奥兰德……扮演了陈查理,他可能不像比格斯笔下的陈那样矮胖,但他表演得非常棒,奥兰德先生表演的陈查理的言谈方式得到了观众的认可,他在扮演这一角色时也不用刻意化妆。当这位可爱的中国人别出心裁地说出哲理性的警句时,奥兰德表现出一副屈尊俯就的样子,比如他说:“大脑袋只为大面积的头疼提供了好地方”,他用“只有勇敢的老鼠才敢把洞打在猫的耳朵旁”来比喻案件中追踪罪犯的智慧。还有更多的警句,像“人只有在抓跳蚤时才会眼疾手快”,陈认为“好妻子是最值钱的家具”,还说“喂鸡的人应该得到鸡蛋”,“只有最狡黠的人才能悄无声息地将炮弹击落”。

不用说,这些警句昨天下午才刚入观众的耳朵,但观众是



如此地喜欢，以至于还愿意再听陈查理讲上一小时。^①

霍尔似乎完全接受了奥兰德对人物的理解和这个人物本身，甚至把陈查理的格言——“只有最狡黠的人才能悄无声息地将炮弹击落”赋予陈查理本人。

《电影日报》(*Film Daily*)认为：

电影对比格斯小说的改编很成功，华纳·奥兰德是扮演陈查理的最佳演员。影片出色地讲述了一个犯罪故事，怀疑的指针不断地指向不同的人，将谜底或是任何一点线索保留到最后，影片中发生了几起谋杀案，最初由苏格兰场的巡官负责调查，随后巡官也身负重伤，陈查理，一位中国侦探接手案件。陈查理不仅是一个侦探，还是一个充满智慧的哲学家，在这方面奥兰德扮演得非常成功。^②

唯一不同的声音来自一位单(Shan)先生，他在《综艺》(*Variety*)^③上发表意见，说他很喜欢电影中的画面和奥兰德本人，对此极尽赞誉之能事，但他认为奥兰德的陈查理扮相有时显得过于夸张。

《黑骆驼》(*The Black Camel*, 1931)

《黑骆驼》是根据比格斯的同名小说改编的。^④《黑骆驼》注重外景的拍摄，这在陈查理系列电影中还是不多见的，导演汉密尔顿·麦克费登(Hamilton MacFadden)非常巧妙地利用了夏威夷的场景，极为到位地表现了比格斯小说中的情感和氛围。他在每个环节上都精益求精，用了很多推拉式镜头，虽然当时有声电影刚刚起步，这些镜头今天看来

^① Ken Hanke, *Charlie Chan at the Movies*, North Carolina: McFarland & Company, 1989, p. 10.

^② Ibid., p. 11.

^③ 美国最权威的娱乐杂志，创刊于1905年。

^④ 以下凡是从比格斯的小说改编而来的电影，就不再叙述其故事梗概。

显得有些笨拙,但在不损害整体氛围的情况下,让电影的节奏变得十分轻快,可见麦克费登当时对这部电影的处理还是很前卫的。此外,电影中某些表演带有较浓的戏剧化色彩,这不奇怪,因为麦克费登本人就是一位戏剧演员,不过对《黑骆驼》这样一个情节剧来说,富于戏剧性不仅不是缺点,反而增加了它的看点。

虽然拍摄《黑骆驼》时,在有些地方做了简化处理,有些地方则更加错综复杂,但这部电影的导演还是力图忠实于比格斯的原著。银幕上最大的变化是陈查理身上诗意的气质减少了,他依旧彬彬有



3-13 《黑骆驼》电影海报



3-14 《黑骆驼》中奥兰德饰演陈查理(右一)

礼,但在某些场合也显示出一种粗鲁。奥兰德在这部电影中还没有完全和陈查理融合为一,比如,周围滑稽的人和事应该使查理感到可笑,而奥兰德扮演的查理却露出一副茫然不解的样子。不过总的来说,《黑骆驼》即使不是最好的陈查理系列电影,也是其中最好之一。



《陈查理的机会》(Charlie Chan's Chance, 1932)

《陈查理的机会》是根据比格斯的《在幕布后面》改编的，虽然遵循了比格斯的小说框架，但电影里面的故事远比原著要精彩。在小说中，苏格兰场的弗雷德里克·布鲁斯是被枪打伤的，而在电影里面则是用毒气毒死的，这是陈查理看到房间里有一只中毒死掉的猫而得出这一结论。在小说中，李光只是小配角，在电影里面他成了神秘罪犯的亲信。电影中重要的悬念之一是李光千方百计地要杀害爱管闲事的陈查理，他绞尽脑汁地实施一个阴险的计划：暗中用一把枪瞄准查理的椅子，而这把枪上有太阳能装置，达到一定温度就会走火。不过结果是李光掉进了自己的陷阱，一只调皮的猫把枪口对准了李光，正应了那句话：机关算尽反害了卿卿性命。电影中还增加了一条浪漫的爱情辅线，即罪犯的前妻——电影中名为谢莉·梅森(Shirley Mason)，与一位化学家约翰·道格拉斯(John Douglas)的恋情。后来陈查理电影中常见的让罪犯自我暴露的“计谋”，就是从这部电影开始的，小说中罪犯的自杀在电影中变成了试图逃走时的意外身亡。后来，这些改变几乎全部搬进了另一个非官方的版本——《纽约谋杀案》(Murder Over New York)之中。



3-15 《陈查理的机会》电影海报



3-16 《陈查理的机会》

电影上演以后反响仍很热烈,1932年1月26日的《综艺》上有这样的长篇评论:

由于福克斯拍摄了陈查理系列电影,人们不可避免地会把它们加以比较,但这部新上映的电影不怕这一切。《陈查理的机会》简洁紧凑,里面有诸多悬念和令人折服的推理情节,在娱乐性上堪与此前的任何一部陈查理电影相比,应该得到同样的赞赏。

因为福克斯公司没有用频繁的重复将陈查理这一形象用尽,这位东方侦探依然以一个可信赖的形象活跃在银幕上,像《陈查理的机会》这样的电影将来还可以再拍。只要福克斯公司以两年一部的速度保持陈查理的活力,华纳·奥兰德和福克斯就可以继续拍摄出令人着迷的陈查理电影。

……为了揭开新的疑案,陈查理需要苏格兰场的达夫和纽约的弗兰纳里帮忙,但与其说他们两人是在帮忙,倒不如说他们只是一对笨拙的丑角,作为负责侦破比格斯凶杀案的助手,扮演达夫和弗兰纳里的两位演员 H. B. 华纳(H. B. Warner)和詹姆斯·科克伍德(James Kirkwood),尽管表演得不错,但不会掩饰自己内心的想法,他们很容易被愚蠢的假象所惑,而陈查理却能明察秋毫,这一点显得不真实。^①

这篇评论中明显地透露出种族主义色彩,让陈查理在智慧方面胜过他的白人同事是白人影评家们难以接受的。

1932年1月24日,《电影日报》(*Film Daily*)也从整体上给予这部电影以高度评价,但对将这样一部小说拍成电影提出疑问:

根据比格斯的小说改编的这部电影,在小说中比在银幕上能得到更好的表现。电影故事太复杂,一般的影迷很难跟

^① Ken Hanke, *Charlie Chan at the Movies*, North Carolina: McFarland & Company, 1989, p. 22.



得上。在揭开犯罪嫌疑人神秘面纱的过程中，情节线索盘根错节，比较重要的人物有五六个。华纳·奥兰德和其他演技不错的演员给观众留下了深刻的印象，他们一直在提起观众的情绪。奥兰德扮演的中国侦探被召来，同来自伦敦苏格兰场的侦探一起辅助纽约警察局侦破一桩杀人案。一位苏格兰场警官的死亡看起来很自然，结果证明是聪明的罪犯用神秘的毒气毒死的。电影的情节太复杂，很难说得清楚，实际上这么复杂的案件很难在屏幕上得到充分的表演。导演约翰·布莱斯顿(John Blystone)做得很出色，将这样一个很难表述清楚的故事呈现在银幕上。^①

最有趣的评论来自《国际摄影》(*International Photographer*, Feb. 1932):

认为福克斯公司拍摄的《陈查理的机会》很有趣是对它的精确描述，该影片1月24日全面上映。如果看了名字就推测这部电影是大团圆结局就错了，如果那样认为的话，就暗示出这是一个中国情节剧，而在喜欢看电影的人当中，有些人对这类特殊的电影并不着迷，过去人们通常认为这类电影是纪实性的……

然而，这种质疑的念头只一闪就被抛在了脑后，不到两分钟，观众中有这种想法的人就完全被出色的性格展示紧紧地吸引在了座位上，这是电影碰到的最好运气。

……电影中最有趣的镜头是用英语对白来表现中国警句，格言警句贯穿着这部电影的始终。华纳·奥兰德出色地扮演了陈查理，将这位夏威夷警官表现得生动逼真。^②

评论者虽然没有提及以前的电影，也没有分析陈查理的性格，但陈

^① Ken Hanke, *Charlie Chan at the Movies*, North Carolina: McFarland & Company, 1989, pp. 22—23.

^② Ibid., p. 24.

的谈吐风格引起了观众的极大兴趣。

《陈查理的最大案件》(Charlie Chan's Greatest Case, 1933)



3-17 《陈查理的最大案件》海报



3-18 《陈查理的最大案件》

《陈查理的最大案件》是根据比格斯的《没有钥匙的房间》拍摄的，是陈查理系列电影中比较贴近比格斯原著的一部。



3-19 《陈查理的最大案件》中奥兰德和扮演陈查理的孩子合影



当这部电影上映时，美国的娱乐周刊《综艺》对陈查理电影已经有些审美疲劳，这次留给它的空间很少，而评论者“查”(Char.)似乎对整个陈查理系列电影并不熟悉，对这部电影就事论事。他在1933年10月10日的《综艺》上发表如下看法：

这一次陈查理是在侦破一桩檀香山谋杀案，一桩会给观众带来所期待的悬念并包含着更多喜剧因素的谋杀案。陈的故事在美国很多地方极受欢迎，流传很广，观众有理由期待这部电影更好看。

……奥兰德在影片中饰演侦探，负责找出凶手，他的表演像以前一样流畅，而这次他要找出的是刺杀岛上一位流浪汉的凶手，这位流浪汉一忽儿用卑鄙龌龊的手段弄钱，一忽儿又光明正大地赚钱。

从某些方面来说，这确实是一部推理可靠的电影，里面融合了一些喜剧因素，画面处理得也相当好。除了能引起人的笑声以外，影片中还包含着比一般谋杀故事更多的爱情传奇。

电影的摄像给人留下了难忘的印象，除了开头连贯性也很强。^①

这篇评论表明电影中至少包含了比格斯小说的主要情节，文章中所说的“除了开头连贯性很强”，暗示出福克斯公司使用的背景过多，而这一点或许是从《黑骆驼》中有一个外景拍摄员得到的启发。

《陈查理的勇气》(*Charlie Chan's Courage*, 1934)

《陈查理的勇气》是根据比格斯的《中国鸚鵡》改编的，上映后，《综艺》(1934年8月28日)传出批评的声音：

^① Ken Hanke, *Charlie Chan at the Movies*, North Carolina: McFarland & Company, 1989, pp. 25—26.

从比格斯的《中国鹦鹉》改编而来的《陈查理的勇气》，是陈查理系列电影中最不成功的一部，如果没有奥尔德的加盟，它会沦落到和其他有着类似情节的电影一样平庸的境地。

奥兰德卖力的表演为电影增了色，但没有带来成功，剧本开头拖泥带水，当终于加快节奏时为时已晚，提不起观众的兴趣了。拖沓冗长的旁白消磨了观众的兴趣。

甚至奥尔德的表演也受到损害，他要扮演一个中国仆人，大部分时间四处张望，探查凶手。他很温和，熟练地说出一串又一串的中国警句，而且带给人一种神秘感，但他很少制造出哪怕是一时的悬念。电影节奏迟缓，一直到结尾陈查理也没有对案件的侦破做出多大贡献，这是一部生硬的电影。^①

当然，1934年的观点并不代表今天的看法，当年影评中的批评，特别是陈查理为了查明实情化装成中国厨子阿康，今天看来仍然令人不舒服，但某些陈查理影迷可能会认为这恰恰是它的成功之处，正所谓仁者见仁，智者见智。

另外一种完全不同的态度来自1934年9月1日的《电影海报》(Motion Picture Herald)：

奥兰德扮演的中国侦探陈查理，尽职尽责、令人愉快，再次在银幕上与观众见面。陈查理来自檀香山，这一次他要揭开旧金山一桩邪恶犯罪活动的面纱。在整个调查取证过程中，他机智地追踪线索，挖出罪犯，保护了价值连城的珠宝。他对格言警句的喜好给电影增加了宜人的幽默，这些格言警句现在大家已耳熟能详。另外他还见证了影片中作为辅线的浪漫故事，并给予他们热情的鼓励。这部电影用令人愉快的、引人入胜的消遣来吸引观众。

^① Ken Hanke, *Charlie Chan at the Movies*, North Carolina: McFarland & Company, 1989, pp. 27—28.



……华纳·奥兰德扮演陈查理这一点无需再向观众多加介绍。在陈查理系列电影中，很多时候仅仅一提他的名字，就有足够的吸引力。故事本身的发展很容易将观众的注意力牢牢抓住，虽然这个故事没有特别独到之处，但至少调查取证的后阶段，影片总的来说还是有着很强的娱乐性的，没有将一个现成的结局硬塞给观众。^①

显然，这篇文章比《综艺》上的那篇评论更能抓住陈查理系列电影的吸引力，而奥兰德到这时已经在五部电影中出演陈查理，对这一角色的把握也已非常到位。

《陈查理在伦敦》(Charlie Chan in London, 1934)



3-20 《陈查理在伦敦》海报



3-21 《陈查理在伦敦》

在陈查理系列电影中，很多都和比格斯的小说无关，而是借助陈查理这个人物，由编剧独创出来的，《陈查理在伦敦》就是第一部这样的电影，同时也是陈查理系列中第一部让主人公走出美国、迈向世界的电影。

^① Ken Hanke, *Charlie Chan at the Movies*, North Carolina: McFarland & Company, 1989, p. 28.

电影讲述这样一个人物线索错综复杂的故事：帕梅拉·葛雷(Pamela Gray)和杰弗里·雷蒙德(Geoffrey Richmond)去找一位英国内政大臣,请求他想办法制止三天之后帕梅拉的哥哥保罗·葛雷(Paul Gray)的绞刑,保罗是雷蒙德的秘书,涉嫌谋杀英国空军上尉汉密尔顿(Hamilton)。内政大臣拒绝帮助,不过大臣的秘书授意帕梅拉和她的未婚夫霍华德(Neil Howard)去找陈查理,他在檀香山抓捕了一个英国要犯,正要押送罪犯回伦敦。霍华德是保罗的律师,他告诉陈查理保罗有罪,被帕梅拉听到,随即解除了同霍华德的婚约。查理想得到进一步的线索,跟随帕梅拉来到雷德福特郡(Redfordshire),这里正举行一场狩猎活动。陈查理询问了一位马夫,并怀疑他还有很多隐情没有讲出来。第二天早晨,陈想再从马夫嘴里掏出点东西,发现他已经自杀了,死的时候留下了一张便条。陈继续追踪这个案件,试图证明保罗·葛雷无罪。在查案的过程中,陈几乎被一粒微型导弹射中。

第二天狩猎时,陈外出调查,得知汉密尔顿上尉死前曾发明了一种让飞机消音的东西。回到围猎场后,陈查理看到雷蒙德的未婚妻、掌握重要证据的玛丽在骑马时出了严重事故,有人把胡椒粉撒在了马的眼睛里,陈心中怀疑雷蒙德和谋杀案有关。然后,陈查理告诉在场的人罪犯的脚印可能还留在失踪的飞机上,然后设计了一个让雷蒙德向他开枪的机会,而枪里的子弹当然已被取出来。这时,一位在英国情报局工作的上尉亮明自己的身份,告诉陈查理雷蒙德的真名是保罗·弗兰克(Paul Frank),是情报局追踪多年的间谍。

较之后来的系列电影,《陈查理在伦敦》向我们展示了一个更加活泼的陈查理,他轻快地拨开树篱,趴在地板上,甚至还外出调查案情。在后来的电影中,他不会再笨拙地爬到矿坑里面去查看死去的动物,而会把这些工作交给助手去做。菲利普·麦克唐纳(Philip MacDonald)是电影的编剧,他准确地抓住了陈查理的性格特征,风格上也与此前的陈查理系列电影相一致。同时,他加进了新的内容,即给陈查理一个时间限定,让他在很短的时间使正义得到伸张。在本片中,陈查理到伦敦公干,遇到帕梅拉向他求救,为哥哥洗刷罪名。陈查理对案情的分析常常和同事们不一样,而这次他与他们公开发生冲突,指出他们判断错



误。这一点也像限定的时间一样，成为此后推动陈查理系列电影的一个重要构件。

《陈查理在巴黎》(Charlie Chan in Paris, 1935)

《陈查理在巴黎》和上一部电影《陈查理在伦敦》联系密切，查理处理完伦敦的案件后，被派往巴黎，去调查伪造证券一事。

第二部陈查理原创电影比第一部有很多改进：第一部节奏较慢，第二部则轻快了许多；第一部缺少悬疑，第二部则设置了可信的悬念。《陈查理在巴黎》是华纳·奥兰德最好的电影之一，该片的片头运用蒙太奇手法展示了巴黎的银行大厅，意在点明故事发生的地点。几秒钟后，我们看到陈查理在巴黎机场走下飞机，随即一个瘸腿的乞丐不顾机场工作人员的反对，走上前来搭话，说初到这个城市的人如果能给他点施舍的话，会



3-22 《陈查理在巴黎》海报

带来好运气。陈查理正要掏钱包，突然接到娜蒂(Nardi)的电话，说要告诉他一些情况。娜蒂以舞蹈演员的身份，秘密为查理搜集情报。陈查理制止了她，约她舞蹈表演结束后到咖啡馆会面。陈查理刚坐上出租车，一张包着石块的字条从车窗砸进来，上面写着：“我们已经知道你为何而来，如果你还珍惜你的小命的话，今晚就离开法国，这是最后的警告。”《陈查理在巴黎》正式上演了。

查理首先拜访了维克多·笛卡儿(Victor Descartes)，查理和他的父亲——拉马丁银行(Lamartine Bank)的主管是老朋友，维克多在该银行做职员。维克多的未婚妻、行长的千金伊薇特·拉马丁(Yvette Lamartine)，这时和两位朋友马克斯·科黛(Max Corday)、雷内·雅卡尔(Renee Jacquard)来到维克多的住处，大家一起喝了点酒，随后陪

同查理来到咖啡馆，科黛下车时撞到一个戴墨镜、拄拐杖的男人。娜蒂舞蹈的最后一个动作是被从道具制成的窗户中扔出去，落到外面的垫子上，但就在她要站起来的一刹那，那位拄拐杖的男子飞出一刀，刺中了她。临死之前，娜蒂挣扎着告诉查理去搜寻她的住处，查理在娜蒂的卧室里发现了一个笔记本，上面记录着行长助理艾尔伯特·杜弗森（Albert Dufresne）的一些情况。

陈查理回到旅馆，惊喜地发现他的长子陈利来了，父子二人的见面富于喜剧色彩。陈查理正要进房间，突然听到里面有水声，他立即拔出手枪，呵斥不速之客赶快出来，而走出来的人却身穿睡衣，头缠浴巾。查理警觉地问：“你是谁？”浴巾摘掉后我们看到查理的长子陈利出现在观众面前，父子两人随即拥抱在一起，这在日后的电影中几乎成了陈利出场的一个经典模式。

《陈查理在巴黎》是陈查理系列电影中第一部出现查理的孩子的电影，在这部电影中，查理的大儿子陈利参与了案件的侦破，由华裔演员陆锡麒^①扮演。

查理告诉陈利他在为巴黎的一家银行调查一个案子，遗憾的是他的线人娜蒂已经遭遇毒手。第二天，伊薇特来到银行，她父亲的助理杜弗森威胁说如果她不到他的住所去的话，就要把她以前写给自己的情书给她的未婚夫维克多看。

陈利陪同父亲来到拉马丁银行，在门口等候。查理进去后看到值班经理和一个拄拐杖的人在争吵，查理认出这个瘸腿的人是马赛尔·泽维尔（Marcel



3-23 陆锡麒

^① 陆锡麒（Keye Luke，1904—1991），先是在好莱坞的雷电华公司（Radio-Keith-Orpheum，简称RKO）工作，为中国题材的电影做顾问。1935年，当时很受欢迎的陈查理系列电影需要增加查理长子的角色，找到陆锡麒出演，他一共在十部陈查理电影中扮演这一角色。



Xavier)，一个残疾战士。查理见到了行长拉马丁和其助理杜弗森，告诉他们银行放出的一些证券是伪造的。

当晚，陈利在街上看到伊薇特来到杜弗森的住处，而瘸腿的泽维尔盯上了他们。正当杜弗森把昔日的情书递给伊薇特时，泽维尔从后面开枪打中了他，然后携着杜弗森捆扎好的债券匆忙逃走。陈利看到泽维尔上了出租车，便一路跟踪过来。伊薇特在惊慌中捡起手枪，这时走廊里有人听到枪声后闯了进来，看到伊薇特愣在凶杀现场。警察怀疑伊薇特是凶手，要拘捕她，伊薇特悄悄地将旧情书给了陈查理。

陈利回到旅馆，告诉父亲瘸腿的泽维尔下出租车后上了一辆豪华轿车，而这辆轿车伊薇特的朋友科黛和雅卡尔曾乘坐过。查理来到科黛的住处，告诉他自己怀疑一个名叫泽维尔的人利用这辆豪华轿车脱身。科黛担心查理怀疑他，提醒查理说在咖啡馆前面是泽维尔先撞到他的。为了更好地实施自己的计划，查理决定先离开。科黛在查理离开后把杜弗森房间里的债券捆扎好准备逃走，但被查理和他的儿子在门口抓获。

陈利持枪看守着科黛，查理则来到泽维尔的住处，揭开一块秘密的地板，看到有一个洞口通向下水道。进去以后，发现里面有印刷机、刻板机，还有大量伪造的债券。泽维尔回来后向查理开枪，但被立即制伏。查理拿掉泽维尔的假发、眼镜和面具，发现他是亨利·莱塔什（Henri Latouche）。随后，警察局的人和陈利来到现场，查理告诉他们科黛和莱塔什都试图利用化妆来掩盖罪行，杜弗森是他们的同伙，在企图携债券远走高飞时被杀掉。然后查理告诉当地警察伊薇特是他的助手，受他派遣从杜弗森那儿获取重要信件。当地警察很理解，称赞说骑士精神并没有消失，同意释放伊薇特。

《陈查理在巴黎》人物繁多，情节曲折，是一部非常吸引人的电影。很多年来，人们一直认为《陈查理在巴黎》像其他几部电影一样，遗失了，因此，许多观众不知道它。后来被重新发现后一时也很难引起热烈的反响，它寂寞地躺在仓库的一角，鲜有人问津。《陈查理在巴黎》因误传遗失而一度没有受到重视，现在它被擦掉了蒙在上面的尘埃，理应引起人们足够的关注。

接下来,《陈查理在埃及》(*Charlie Chan in Egypt*, 1935)给这一系列电影增加了最浓厚的异域情调,使它成为观众最喜爱的电影之一。遗憾的是虽然它的每一部分都很精美,整体协调上却有不尽如人意之处,不过其中离奇的情节得到了观众的肯定。



3-24 《陈查理在埃及》

《陈查理在上海》(*Charlie Chan in Shanghai*, 1935)也是一部近乎完美的电影。让陈查理返回故乡,仅仅这一创意就十分新颖。电影里面有很多幽默之处,比如结尾处有这样的对话:查理对罪犯说“你很聪明”,而罪犯回答“谢谢”,查理说:“不用谢,给你足够的绳子,你就能打出漂亮的绳结套在脖子上”。意思是说,放出足够长的线,罪犯就会上钩,而所谓的聪明也就成了愚蠢。



3-25 《陈查理在上海》海报



3-26 《陈查理在上海》

《陈查理在上海》对那些真正的陈查理影迷来说,确实是一部很不错的电影,但它没有赶上好运气,前有非常受欢迎的《陈查理在巴黎》,后有制作精美的《陈查理的秘密》,冲淡了观众对它的深入、广泛的



接受。

《陈查理的秘密》(*Charlie Chan's Secret*, 1936)是 20 世纪福克斯电影公司制作的第一部陈查理电影,但对整个陈查理系列来说并没有多少影响。福克斯和 20 世纪福克斯在电影制作上唯一的区别是:后者制作得更精美。无疑,这一点得益于越来越发达的设备和越来越高超的电影技术。

接下来,由编剧根据陈查理这一人物原创,并由奥兰德主演的陈查理电影还有:《陈查理在马戏团》(*Charlie Chan at the Circus*, 1936)、《陈查理在赛马场》(*Charlie Chan at the Race Track*, 1936)、《陈查理在歌剧院》(*Charlie Chan at the Opera*, 1936)、《陈查理在奥运会上》(*Charlie Chan*



3-27 《陈查理的秘密》海报



3-28 《陈查理的秘密》

at the Olympics, 1937)、《陈查理在百老汇》(*Charlie Chan on Broadway*, 1937)、《陈查理在蒙特卡洛》(*Charlie Chan at Monte Carlo*, 1937),其中《陈查理在歌剧院》被视为整个陈查理系列电影中最出色的

一部,下面我们来具体看一看这部电影。



3-29 《陈查理在歌剧院》海报
(上:左为奥兰德,右为卡洛夫)



3-30 《陈查理在歌剧院》

如果让陈查理影迷投票选出他们最喜欢的一部陈查理电影,得票最高的无疑是《陈查理在歌剧院》,这部电影即使一般的观众也会被深深地吸引住,何况还有鲍里斯·卡洛夫的加盟。卡洛夫是著名的恐怖电影明星,参加过两部陈查理系列电影的拍摄:1929年的《在幕布后面》和这部《陈查理在歌剧院》。除此之外,《陈查理在歌剧院》的导演是陈查理系列电影中非常有名的布鲁斯·亨伯斯通(H. Bruce Humberstone),电影制作精美,颇有当时流行的惊险电影的味道,是其他任何一部陈查理电影都无从相比的。

卡洛斯的加盟既是一大幸事,同时也带来意想不到的影响。无疑,他出色的表演给电影增添了魅力,但他的大牌明星身份过多地吸引了观众的注意力,将本应集中在案情上的视线转移到了明星身上。他的加盟可以说是为了吸引观众而采取的一个小策略,这一点从海报上就能看出来,海报上写着:“华纳·奥兰德 vs. 鲍里斯·卡洛夫——《陈查理在歌剧院》”。海报本身有些名不副实,因为所谓奥兰德和卡洛夫的摊牌只有一个镜头,更何况还算不上摊牌。卡洛夫是奥兰德出演的陈查理系列电影中唯一一个能够在海报上和他并列的演员。

这部电影比较奇特的一点是,它几乎没有完整的结构,里面是一个



接一个的事件和背景画面，电影导演似乎基于这样一种构想：只要能过渡到下一个场景就可以了，结果观众看到的是一个令人流连的画面和场景，而缺乏一种强烈的整体感。另外一点让人费解的是，它是一个混成品，里面有侦探电影的成分，有惊险电影的元素，还有当时颇为流行的歌剧风格。

但这并不是说《陈查理在歌剧院》没有价值，不受观众喜欢，恰恰相反，人们对它的赞誉超过了任何一部陈查理电影。

电影开头是一个典型的惊险电影场景：康复医院里雷电交加，失忆的葛莱维尔(Gravelle, 卡洛夫扮演)一面重重地敲击着钢琴，一面用令人不敢恭维的歌喉高唱歌剧。这时，门卫拿着一张报纸走过来，打断了他的歌唱。报纸上有一张歌剧明星莉莉·罗歇尔(Lilli Rochelle)的照片，照片唤起了葛莱维尔的记忆，他以迅雷不及掩耳之势将门卫击昏，换上门卫的衣服，用脚使劲踏踩照片，将它撕破，然后逃离现场，向罗歇尔所在洛杉矶歌剧院奔去。

警察正为此事一筹莫展的时候，陈查理前来辞行，办完上次的案子后，他要回檀香山了。巡官里根(Regan)盛情邀请他加入这个新的案件，查理说了一句“多谢”就开始勘察现场。“小线索会带来大突破”，他解释说，“你们很多人都把思路集中在嫌疑人的神经问题上，也许我这个不幸的帮手看到了地板上的衣服”，他从“如果收入微薄的警察把只吸了两口的雪茄扔掉，一定是内心非常悲痛”这一推测入手，将侦破工作引向了正确的线索——地板上的报纸。他分析说：“把脚印踩在漂亮女士的脸上这一点很重要，先踏踩，再撕碎，说明这个男人对这位女士一定有着非常令人不愉快的记忆。”他刚有这种想法，案中的罗歇尔女士就来到了现场，诉说在送给她的鲜花里面看到了死亡威胁警告。由于案情疑窦重重，本来前来辞行、没有责任侦破此案的查理，最后同意留下来，提供友情帮助。当然，这意味着他要对案件负责任。

随后一个小插曲将陈查理的长子陈利自然而然地引了出来。查理要搞清那张威胁字条的来历，首先要调查鲜花是从哪个花店售出的。在一家花店，查理碰巧看到儿子陈利因差三美元不能买花送给一位女孩儿而着急、为难，陈利听到有新的案件很是兴奋。

此后,《陈查理在歌剧院》进入主线索叙事。巡官里根建议当晚就去歌剧院,于是里根、查理和警察凯利(Kelly)一同前往。到达歌剧院的当晚,一对年轻人菲尔·恰尔德斯(Phil Childers)和女友凯蒂·葛莱维尔(Kitty Gravelle)要拜见女明星莉莉女士,但被警察凯利拦住。这时,里根和查理赶来,看到女歌星莉莉的丈夫怀特利(Whitely)和恩里科(Enrico)正为莉莉打成一团。随后葛莱维尔出现在恩里科妻子的化妆室里,她红颜突变,因为她以为葛莱维尔许多年前就在剧院的一场大火中丧生了。葛莱维尔胁迫她要对他的出现保密,而他当晚要扮演恩里科的角色,在《狂欢节》剧目中唱男中音。在这儿,卡洛夫的葛莱维尔扮相带有更多的舞台性,每一个动作都很夸张,但考虑到葛莱维尔是在精神错乱状态下的行为,还是有很强的可信度的。

葛莱维尔来到后台,走进了恩里科的更衣室里,当年剧院着火时,恩里科曾把葛莱维尔反锁在更衣室里。葛莱维尔将恩里科绑起来,告诉他今晚要代替他上台,然后他穿上戏装,走向舞台,和莉莉演唱二重唱。当葛莱维尔开口演唱时,莉莉认出他是葛莱维尔而非恩里科,非常惊恐,当按照剧中要求被“刺中”时,她晕了过去。警察认为在舞台上表演的是恩里科,就到他的更衣室去追查葛莱维尔,破门而入后发现恩里科已被刺中心脏,死去多时。警察凯利认为是自杀,但查理并不这样认为,因为一旁没有自杀的工具。凯利是个粗鲁、愚笨的种族主义者,认为查理扫了他的脸面,于是他没有搜查更衣室上面的阁楼,而是撞开了女歌星莉莉的化妆室,发现她也被刺杀了,而一开始要拜见女歌星的年轻人菲尔·恰尔德斯正站在旁边。

情节已进展到最关键的时刻,一对情侣也成了嫌疑人,这时电影就要逐步揭开谜底了,前面令人茫然不解的线索被一一串起来。原来凯蒂·葛莱维尔是明星莉莉的女儿,当然也是葛莱维尔的女儿。影片在这儿出现了大量的镜头切换,其中很多没有明确的指向性,而最没有意义的就是扮演葛莱维尔的卡洛夫的镜头不断闪现(毕竟,既然邀请了卡洛夫做客串明星,就要给予他足够多的镜头);而另一方面,查理和儿子正在做调查;同时舞台经理在训斥合唱团的孩子们,说他们死板地站在台上,像一群等待食物的海豹。在令人不解的镜头闪烁中,查理的儿子



陈利给观众带来了乐趣,他用一系列的理论将每一个嫌疑人的情况都分析了一番,查理终于忍受不了了,请求儿子不要再说了:“一个经常坐旋转木马的人最终会得到机会的”。

陈查理发现新闻报道中有葛莱维尔的消息,便请求立即给他一张电话传真照片,导演亨伯斯通充分利用一切机会,展示他的高科技手段,而这张传真照片真的给查理帮了大忙。看到这张传真照片后,查理说很多事情都搞清楚了,这一段中最幽默的是查理父子之间的对话。查理说:“我们现在必须行动迅速,只有短短三十分钟抓罪犯的时间了。”“为什么只有三十分钟?”儿子不解地问,“因为我们要赶上回檀香山的船。”

电影海报宣传中的奥兰德(饰演陈查理)与卡洛夫(饰演葛莱维尔)的面对面,是最吸引观众的地方。编剧一定看过卡洛夫和卢戈西(Lugois)^①联袂主演的电影,奥兰德与卡洛夫的面对面是对卡洛夫与卢戈西的那些著名的面对面场景的模仿。查理在影迷凯蒂晕倒后进入她所在的房间,看到她倒在沙发上,就停下来查看出了什么事。“如果你敢碰她,我就杀了你。”到这时为止一直没有露面的葛莱维尔突然警告查理。“抱歉,打扰了。我没有要伤害这位美丽姑娘的意思。”查理向他保证。查理的平静、理智和葛莱维尔的盛气、癫狂形成一种宜人的对照,而查理对待这个精神错乱的人也很有办法,他不仅让自己摆脱了困境,还成功地控制住了葛莱维尔:“中国哲人曾说,疯狂是天才的孪生兄弟,因为他们都生活在自己的世界里,有时其中的一方会误解另一方,你的世界——是音乐的世界。”这番话很起作用,葛莱维尔同意再次扮演歌剧中的男中音,寻找案件的突破口。

办案的警察,尤其是凯利,简单地认为要立即逮捕葛莱维尔,但查理不同意。“苹果未熟就摘下来吃的警官是不明智的”,他提醒道。歌剧再次上演,恩里科夫人代替已被杀害的女明星莉莉出场,但当扮演男中音的葛莱维尔在剧中“刺杀”她时,她过分恐惧,尖叫起来,引得警察

^① 贝洛·卢戈西(Bela Lugois, 1884—1956),匈牙利裔美国演员,以扮演怪物出名,常和卡洛夫演对手戏,如《狼人》(The Wolf Man, 1941)。

向葛莱维尔开了枪。

凯利认为案件已经告破，查理告诫他“事情还没有真相大白”。然后查理向大家展示了葛莱维尔的刀子，上面还有出厂时涂抹的机油，不可能用来杀女歌星和恩里科。查理进一步指出恩里科夫人是唯一一个在莉莉和恩里科单独一人或意识不清醒的情况下接近他们的人，而她也唯一一个知道葛莱维尔在歌剧院并可能陷害他的人。面对证据，恩里科夫人承认丈夫和莉莉的恋情使她妒火中烧，她气愤之下杀死了二人。

另外，值得庆幸的是，葛莱维尔并没有伤到要害部位，反而令人不可思议地治愈了他的精神疾病！接下来查理巧妙地安排葛莱维尔和凯蒂这对父女意外相见，在亲人团聚的相拥而泣中，观众的心理得到极大的安慰。查理赢得了大家的赞赏，连一直跟他作对的警察凯利也对他说：“你是对的。就像中国的杂烩菜，尽管神秘，却是一道很不错的菜。”

尽管《陈查理在歌剧院》有这样那样的瑕疵，但依然是陈查理系列电影中的精品。它的情节可能有些松散，但制作非常精美，演员的演技也炉火纯青，不管影评者如何评论，它永远是陈查理影迷心目中最喜欢的电影，当然也是陆锡麒（他在本影片中饰演查理的长子陈利）一直以来最喜欢的一部，他曾这样说：“《陈查理在歌剧院》是最棒的，演员是一流的，情节构思也非常不错，关于它的每一点都是一流的。”^①

二 西德尼·托勒与陈查理

在六位饰演陈查理的演员中，西德尼·托勒（1874—1947）参加了二十二部陈查理电影的拍摄，从数量上讲居六者之冠。

托勒主演的陈查理电影分为两个时期，一是1938年至1942年，他

^① Ken Hanke, *Charlie Chan at the Movies*, North Carolina: McFarland & Company, 1989, p. 89.



在 20 世纪福克斯 (20th Century-Fox)^① 电影公司主演了十一部陈查理电影。二是 1944 年至 1947 年,又在莫纳格兰 (Monogram)^② 电影公司主演了十一部。



3-31 西德尼·托勒

华纳·奥兰德的去世使福克斯的陈查理系列电影拍摄一度陷入了困境,而解救这一困境的人就是来自美国密苏里州的西德尼·托勒,

他是当时第三十五个试镜的演员。饰演陈查理角色之前,托勒在好莱坞碰过运气,但多是演配角,他演过的最重要的角色是缺乏同情、疑心又重的侦探形象。因此,与奥兰德在出演陈查理之前已是明星不同,陈查理角色对托勒来说是他演艺生涯的重大转折和突破,一夜之间,他从一个名不见经传和普通演员一跃而成为世人瞩目的明星。

福克斯公司刚开始时小心翼翼,把托勒主演的第一部陈查理电影《陈查理在檀香山》定位为 B 级片^③,并给他增加了一个喜剧性角色——陈查理的二儿子^④——杰米,另外,导演还为他配备了相对强大的演员阵容。尽管如此,导演也没有对这部电影抱太大的希望,仅持一种观望的态度。《陈查理在檀香山》是 1938 年上市的唯一一部陈查理电影,如果失败了,陈查理系列电影的拍摄也就告一段落,而托勒也只能成为一般的重要演员。

不用说,《陈查理在檀香山》获得了成功,福克斯公司决定下一年度

① 20 世纪福克斯电影公司成立于 1935 年,由默片时代的大公司福克斯电影公司和 20 世纪电影公司合并而成,是 20 世纪三四十年代好莱坞 8 家大电影公司之一。

② 莫纳格兰是美国一家电影公司,成立于 1930 年。该公司通常以制作低成本电影为主,大半为西部片、动作片,还有一系列的陈查理影片。1953 年,该公司更名为“联艺电影公司”(Allied Artist Picture Corporation),开始做投资较大的电影。

③ 对 B 级片的标准解释是:在美国大片厂时代,二流制作的低成本电影。此类电影通常都没有大明星,但类型是大家喜欢的,比如惊险片、恐怖片、侦探片等。

④ 饰演陈查理长子的陆锡麒在奥兰德去世后离开了福克斯的陈查理剧组,十年后陆锡麒又返回陈查理剧组,在罗兰·温特斯主演的最后两部陈查理电影《羽蛇》、《天龙》中扮演陈查理的长子陈利。

继续拍摄陈查理系列——《陈查理在里诺》，并把这一系列推向一个新的高峰。由托勒扮演的陈查理系列电影很快就有了自己独特的看点，这不仅因为换了演员，还因为换了导演。H. 布鲁斯·亨伯斯通曾执导过三部奥兰德主演的陈查理电影，上映后好评如潮，现在他又来执导托勒主演的陈查理电影。他对电影的格调做了调整，使之比奥兰德主演的陈查理系列节奏更快，娱乐性更强。《陈查理在里诺》比《陈查理在檀香山》有了更大的提高，而接下来的《陈查理在金银岛》和《陈查理在巴拿马》是查理系列中节奏最快、趣味性最强的电影，特别是《陈查理在巴拿马》，只有短短的五十九分钟，但却涵盖了笑声、惊险、令人难忘的氛围、异常复杂的案情解剖等等内容。

与奥兰德饰演的温顺和蔼、彬彬有礼的陈查理不同，西德尼扮演的陈查理容易急躁，这部分是由于查理的二儿子杰米不像大儿子陈利那么顺从，经常惹父亲生气。不管怎么说，托勒扮演的查理不像奥兰德扮演的那么谦卑，他扮演的陈查理更倾向于用威压的方式让嫌疑人服罪，即使不是真正的嫌疑犯，也要让他把自己以前的小过失供出来。

但这种态度的变化反而给陈查理电影增添了活力，比格斯小说中查理内心的愤怒在托勒身上体现出来了，因而有人认为他塑造的陈查理更接近小说的原貌。奥兰德扮演的陈查理在任何情况下都不敢表示自己的不满，托勒的查理则能够在某些场合含有嘲讽的表情，甚至有机会表示愤怒。但这种愤怒仅限于白人许可的前提下，他可以比周围的华人优秀，但不能比身边的白人出色。

托勒在 20 世纪福克斯公司一共主演十一部陈查理电影，分别是《陈查理在檀香山》(*Charlie Chan in Honolulu*, 1938)、《陈查理在里诺》(*Charlie Chan in Reno*, 1939)、《陈查理在金银岛》(*Charlie Chan at Treasure Island*, 1939)、《陈查理在黑暗中的城市》(*Charlie Chan in City in Darkness*, 1939)、《陈查理在巴拿马》(*Charlie Chan in Panama*, 1940)、《陈查理的凶手在逃》(*Charlie Chan's Murder Cruise*, 1940)、《陈查理在蜡像馆》(*Charlie Chan at the Wax Museum*, 1940)、《纽约谋杀案》(*Murder Over New York*, 1940)、《死人的话》(*Dead Men Tell*, 1941)、《陈查理在里约热内卢》(*Charlie Chan in Rio*,



1941)和《沙漠城堡》(*Castle in the Desert*, 1942)。我们重点看其中的两部,一部是《陈查理在檀香山》,另一部是《陈查理在金银岛》。

《陈查理在檀香山》

自1932年的《陈查理的机会》以来,查理还没有在檀香山办过一次案。新的陈查理扮演者,从查理的所属地檀香山开始,这是一个绝妙的主意。



3-32 《陈查理在檀香山》中查理和夫人、孩子

影片对查理的背景和家庭情况做了调整,这一点是动了一番心思的,因为陈查理系列已经拍了十六部,常看电影的人已完全接纳了华纳·奥兰德的扮相,同时陆锡麒扮演的查理长子的形象也深受大家的喜爱,而在奥兰德去世之后,陆锡麒表示不愿意再扮演查理的大儿子陈利了。因此,福克斯不仅要找一个新的陈查理演员,还要找一个演员扮演他的次子陈杰米。为了保险起见,福克斯聘请老练的查尔斯·贝尔登(Charles Belden)写脚本,请著名的H.布鲁斯·亨伯斯通担任导演,并配备了强大的配角演员阵容,同时把耗资降到最低限度。奥兰德主演的陈查理电影已经十分节俭,而这部《陈查理在檀香山》更是标准的B级片。

《陈查理在檀香山》中有很多非常出色的场景画面,一上映就受到

观众的好评,甚至比以前的陈查理系列电影还要受欢迎。

电影的开头很精彩,陈查理在蓬奇鲍山的家里吃早饭,一大家子人围坐在餐桌旁,暗示出和此前奥兰德扮演的陈查理有所不同。



3-33 《陈查理在檀香山》中查理和家人在吃早饭

十三个孩子吵得家里翻了天,查理大声喊道:“静一静,孩子们,到足球场上去谈论足球吧!先人曾说过:内心需要宁静来滋润,身体要靠食物来营养。”奥兰德饰演的陈查理是不大可能这样说的,奥兰德饰演的陈查理作为父亲的权威经常被孩子们僭越,他们会在查理还没有说完时就反驳他,而托勒的查理相比之下要威严得多。奥兰德的查理更彬彬有礼,也更有感染力;托勒的查理更强硬一些,但并没有赢得孩子们真心的服从,他经常是命令孩子们不要作声。在餐桌上唯一保持安静的是查理的二儿子杰米,而他之所以安静是因为想要讨好父亲:“我想请您允许我当侦探。”查理还没来得及及回答,坐在他旁边吃饭的小儿子嘴里发出很响的声音:“拜托,不要模仿吸尘器的声音。”杰米接着宣称只要查理肯帮助他,他会成为夏威夷岛上最出色的侦探。“恐怕你高估了你父亲的能力,”查理带着不必要的挖苦的腔调说。“现在哥哥陈利到纽约的艺术学校读书去了,我来代替他。”杰米主动要求道,并骄傲地把自己的名片给父亲看,“陈杰米,陈查理助理,私人侦探,刑事专家,弹道学专家”。就在这时,陈查理的女婿赶来,说查理的女儿住进了妇产科医院。



陈查理正要偕同女婿、家人出门，儿子汤米接到一个电话，说发生了一起谋杀案，查理让杰米听电话，以试试他的能力。杰米满口答应，放下电话后立即以父亲的身份，赶往事发地苏珊·本·詹宁斯号客船。在船上，人们把杰米当做那位闻名遐迩的大侦探，而杰米也乐得将错就错。陈查理一行人也在医院里搞出不少笑料，他们拥挤在走廊里，将一个黑人小孩误认为是自己的外孙。当查理终于赶回警局向上司报到时，发现已经有人以他的名义开始了案件的调查，而查理对此事一无所知，他既好奇又有些吃惊，想看看到底是谁在“替”他做事。

杰米在船上也没闲着，他搞清了案子的大概情形：旅客朱迪·海斯(Judy Hayes)按照老板的要求正把一个装有三十万美元的包递给一个陌生的男子，这名男子突然遭遇枪击，三十万巨款被抢。杰米不知从何处着手调查，这时一个来自旧金山的侦探阿诺德(Arnold)揭露了杰米的真实身份，船员们正要把杰米扔下船时，陈查理赶到了。他告诉船上的人檀香山的警察不是吃闲饭的，并立即着手调查这个案子，向众人解释说杰米只是他的助手。上船不到三分钟，陈查理就搞清了卡第根医生(Dr. Cardigan)的耳聋是假的。他假意把硬币掉在地上，而自称耳聋的卡第根对此做出了反应，“当金钱丁当响时，没有人会装作听不见”，聪明的查理总是妙计无穷。查理还从死者的结婚戒指上发现了他的名字缩写，并在死者待过的房间里发现了卡第根袖子上的一粒纽扣。

真正有趣的一幕出现了。查理和杰米正在检查死者的身体，卡第根医生突然走进来。“请原谅，先生们，我以为这间船舱里只有尸体。”卡第根阴冷地说。卡第根是精神病专家，他装聋的目的是要接近死者。卡第根恭维查理很机敏，看穿了他的伪装，并遗憾地说：“可惜你的儿子没有遗传这一点。当然，他是一个本分的人，不过很有趣。”查理则说：“年轻人往往冲动有余，理智不足。”“非常高明的见解，我们还会再见面的，”卡第根拿着他的纽扣走了，对接近尸体的目的没做任何解释。

事实上，卡第根在做科学试验，他曾用一个特殊的装置让刚死的人的大脑存活了六个月之久，并想继续他的试验。

为了凸显查理的破案能力，同时也增添一些笑料，导演为查理的侦破工作设置了层层阻力，不仅有杰米添乱，侦探阿诺德也在妨碍陈查理

的调查工作,他放下自己押送的犯人,坚持帮助陈查理调查案情。更多的麻烦接踵而至:查理的上司打来电话,说轮船要起航;女婿也来凑热闹,不断地向他汇报医院里的情况;杰米在关键时刻又出了篓子,让一个嫌疑人离开了轮船;而阿诺德根本不是侦探,相反是侦探要缉拿的犯人。当然,查理知道这一点,但没有揭穿他,目的是希望能从他身上发现一点线索。导演亨伯斯通设置了一团团迷雾,扰乱观众的判断,转移观众的视线。

证人韦恩夫人(Mrs. Wayne)并没有帮上多大忙,而杰米急于求成,愚蠢地异想天开,故意在轮船上的浴室里制造火情,认为嫌疑人会设法保护那丢失的三十万巨款,从而暴露出来。查理为此狠狠地训斥了儿子,但杰米最终发现了暗杀者的线索,向父亲证明了自己的能力。

丢失的巨款在“侦探”阿诺德押送的犯人身上被发现,凶手使用的手枪也浮出水面。有了这些收获,查理把嫌疑人集中在一间屋子里,卡第根医生也赶来协助,但他更感兴趣的是他的科学试验。证人被集中起来之后,查理检查了韦恩夫人的护照,验证了他的想法:死者是韦恩夫人的丈夫。接着他要验证凶手,因为手枪上有凶手留下的指纹,谁的指纹和枪托上留下的一致,当然就是凶手无疑。正在谜底揭晓的关键时刻,查理女婿的汇报又来打扰,而凶手趁机将灯关灭,抢走了手枪。但陈查理和卡第根早已设计了一个精密的装置,凶手拿枪的一瞬间触发了旁边一个小小的闪光灯相机,凶手的照片被拍摄下来。卡第根医生和杰米把照片冲洗出来,凶手的庐山真面目露出来了。“抵赖是没有用的,照片不会撒谎,”查理用铁的证据让罪犯低下了头。

电影结尾处是卡第根医生不无偏执的话:“陈先生,你的大脑对科学将会是一个伟大的贡献!”而查理习惯性地深鞠一躬:“多谢”,但马上意识到卡第根话中的含义,又加上一句:“不过目前我还想让这颗脑袋继续做侦探工作。”“那可可惜啊,”卡第根不无遗憾地说。而就在这时,查理的女婿打来电话,说查理的外孙呱呱坠地了。

影片《陈查理在檀香山》中融入了大量的喜剧元素,是一个不错的开端,其实,单是陈查理和卡第根医生在一起的镜头就很值得一看。另外,情节也没有影响这一新的陈查理形象的引入。影片中让观众感受



强烈的一点是,托勒并不满足于模仿奥兰德,而是力图塑造出一个带有自己特色的陈查理来。

《陈查理在金银岛》

《陈查理在金银岛》被视为托勒饰演的陈查理系列中最好的一部,电影简洁紧凑,不拖泥带水,案情的铺展自然流畅,很符合观众的心理期待。

电影一开始就切入正题,用侦探影片中常见的雷电交加、暴雨倾盆的手法,给观众带来一种视觉上的冲击,只不过这次不是在古老阴暗的宅子里,而是在现代化的飞机上。飞机上有查理和他的儿子杰米、查理的客人侦探小说家保罗·艾塞克斯(Paul Essex)以及不讨人喜欢的保险公司职员托马斯·格雷戈里



3-34 《陈查理在金银岛》(右一为陈查理)

(Thomas Gregory)。保罗正和查理私语,突然收到一封令他极为不安的电报。“天蝎座是哪一个月?”他问查理。“按中国的阴历,明天就是天蝎座的第一天。”查理回答道。在飞机飞过旧金山上空时,保罗莫名其妙地死了,查理到这时才发现了那封令人惊恐的电报:“如果没有遵循黄道日行事,蝎子就意味着灾难。”得知电报的内容后格雷戈里插嘴说:“我认为蝎子是不幸的暗示,是死亡的象征。”查理怀疑是格雷戈里偷走了保罗的手提箱,里面装有保罗刚刚完成的小说手稿,于是让儿子杰米跟踪他。

查理在机场把这个不幸的消息告诉了保罗的妻子斯特拉(Stella)和他的经纪人瑞德里先生(Mr. Redley),然后准备乘出租车去宾馆,却发现自己被两个彪形大汉盯住,查理想脱身,但被对方用枪顶住肋部。“光天化日之下在以好客闻名的旧金山被绑架,是一件很有趣的事,”查理说道。“你会碰到更多好客的举动,”绑架者回答道。车子一路风驰

电掣驶进旧金山警察局，查理方才明白这是他的老朋友——克尔文（Kilvaine）警长的“礼遇”，原来他们用这种特别的方式迎接查理的到來。查理在警局看到了记者皮特·刘易斯（Pete Lewis）和另一位老朋友、炙手可热的魔术师弗瑞德·雷蒂尼（Fred Rhadini），查理依然记得多年前雷蒂尼那高超的魔术表演。光阴荏苒，如今的雷蒂尼已经是金银岛上一家大戏院的经理，而皮特的报纸为他推波助澜，招揽新奇的魔术在剧院上演，但遗憾的是至今为止还没有找到更新奇的魔术，连大名鼎鼎的黄道先生（Mr. Zodiac）也技穷乏术了。听到“黄道”二字，查理竖起了耳朵，他知道阴暗的魔术有时近乎于勒索，魔术师挖掘出人们的隐私，然后告诉当事人，使其处于惊恐之中。记者皮特告诉查理最近发生的三起自杀事件都和这种魔术般的暗示有关，而这三起自杀者碰巧又都是黄道先生的客户。得知这一切之后，查理请求为保罗验尸，在他看来，由于遭遇勒索而导致的自杀应视为谋杀。

随后，查理收到一张字条，一个穿雨衣的神秘男子递给他这张字条：“除非你想见上帝，否则不要挑战魔术。”杰米问字条上写了什么，查理回答：“一句古老的中国格言，但用错了地方”，应该是“除非你手里握有真理之剑，否则不要碰超自然的魔术”。看到这张神秘的字条后，查理打发杰米在旅馆里处理一些杂事，自己则去拜访神秘的黄道先生去了。

黄道先生身上有一种令人感到不可思议的神秘力量，他能够借助魔法探知人的内心世界。魔术师雷蒂尼在金银岛举办一个晚会，查理正要前去参加，警长克尔文告诉他在死者保罗的胃里发现了大量毒药，足以毒死十个人。但查理并没有立即将保罗的死和黄道先生联系起来，他告诉警长从推理上看是这样，但事实未必真的就是如此。

在雷蒂尼的晚会上，查理不仅遇到了能看透人内心的伊夫·卡罗（Eve Cairo），还见到了雷蒂尼的妻子飞刀手麦拉（Myra）和一个颇值得怀疑的女子贝茜·西布利（Bessie Sibley），这些人在查理眼里都成了嫌疑人，而杰米跟踪的保险公司职员格雷戈里，也神秘地出现在晚会上。晚会的高潮是伊夫展示她那神秘的探知人内心的能力，这个情节是电影中一个非常精彩的设计。观众一开始并没把它当回事，但很快就惊



叹于伊夫那不可思议的窥知人内心世界的的能力，查理想巧妙地利用她这种特异功能来帮助寻找案件的线索。“黄道先生，我在他的心里听到黄道先生的名字，”伊夫的话引起了晚会上一些人的恐慌，晚会的主人雷蒂尼试图将事态控制在娱乐的层面上，但死者的妻子斯特拉和经纪人瑞德里的到来打乱了他的想法，伊夫大叫：“还有其他人，我不能说下去了，我不能！我听到这里有死亡的声音，我害怕极了，这里有恶魔，有人想要杀人！”她的话还没有说完，一把匕首紧贴着查理飞过去，扎在了旁边的棕榈树上。

在这部影片中，查理的案件调查又一次被各种因素搞复杂了，魔术师雷蒂尼、记者皮特，还有热情有余而经验、机智不足的杰米。但查理最终揭开了通灵屋子的秘密，揭开了黄道先生通灵的谜团。查理心里想：如果在黄道这儿发现了保罗丢失的手稿，他会把保罗的死和黄道联系起来。一份关于保罗的文件和一封保罗写给黄道的信证实了查理的判断，但随之又带来一个新问题：查理必须让黄道受到惩罚而又不暴露保罗的秘密。查理做主烧毁了勒索文件，让火焰带走了那些蒙受不幸的人的秘密。

查理花了整整一个晚上阅读保罗的小说遗稿，令他沮丧的是小说的最后一页不见了。他随即拜访了格雷戈里，发现他并不是保险公司的职员，而是保险公司的调查员，但这一发现对案件的解决并没有多少帮助。查理想出了一个主意：设法让黄道先生栽在自己的自负上，“狂妄自大的罪犯以嘲笑警察为乐事，”查理总结道，于是授意记者皮特去请魔术师雷蒂尼向黄道先生公开挑战。

这个计划很成功，接受挑战的字条钉在了雷蒂尼魔术宫的大门上，更有趣的是字条恰恰用的是丢失的那一页手稿。雷蒂尼和黄道先生的决斗当然是影片中最精彩的部分，黄道刚到雷蒂尼设计的机关，就被刺死了。但检查尸体后发现死者并非黄道本人，而是他的土耳其仆人。挑战行动又一次上演，结果雷蒂尼自己的肩膀被刺伤。陈查理想借助伊夫超常的通灵能力帮助辨认罪犯，当询问伊夫时，一个持枪者出现了，这个持枪人正是雷蒂尼，也是真正的黄道先生，他用自己的土耳其仆人去送死来迷惑警察。查理阐述了雷蒂尼的犯罪经过，他不惜自己

受伤来消除警方的怀疑。

《陈查理在金银岛》里面有很多超自然的神奇镜头,比如催眠术、测心术(心灵感应)、魔术等等,设计得非常巧妙、自然,它们是牵动观众视线的法宝。整部电影的长度也只有五十九分钟,可称得上是千变万化、美不胜收。

20世纪福克斯电影公司在拍完《沙漠城堡》之后,决定停止陈查理系列的拍摄,但陈查理这个形象还有很多可挖掘的空间。两年以后,莫纳格兰电影公司继续陈查理系列电影的拍摄。既然托勒扮演的陈查理形象已经在观众心目中扎下了根,莫纳格兰电影公司顺理成章地找到托勒主演。虽然莫纳格兰公司的拍摄条件和投入资金都不能与20世纪福克斯电影公司相比,但对已年近七旬的托勒来说,能够继续饰演陈查理仍具有很大的吸引力,他爽快地答应了。

与福克斯的陈查理系列相比,莫纳格兰电影公司不在形式上下工夫,而是突出人物内涵的独特之处。自奥兰德扮演陈查理以来,托勒的查理第一次以轻蔑的态度对待嫌疑人和上司。查理依旧谦逊,但不时表现出明显的攻击性,莫纳格兰把福克斯系列中明显不公的种族歧视去掉了,这一方面让陈查理影迷看到了变化,带来了新意;另一方面也减弱了影片对白人的吸引力。

托勒在莫纳格兰又主演了十一部陈查理电影,分别是《秘密服务》(*Charlie Chan in the Secret Service*, 1944)、《中国猫》(*Charlie Chan in the Chinese Cat*, 1944)、《午夜幽会》(*Charlie Chan in Black Magic*, 1944)、《杰德的面具》(*The Jade Mask*, 1945)、《猩红的线索》(*The Scarlet Clue*, 1945)、《上海眼镜蛇》(*The Shanghai Cobra*, 1945)、《红龙》(*The Red Dragon*, 1945)、《苍白的辩解》(*Dark Alibi*, 1946)、《中国城的阴影》(*Shadow Over Chinatown*, 1946)、《危险的钱》(*Dangerous Money*, 1946)、《陷阱》(*The Trap*, 1947)。我们这里仅介绍莫纳格兰拍摄的第一部陈查理电影《秘密服务》,以期读者能对赋予了新的性格内涵的查理形象有一个概括的认识。

炙手可热的陈查理电影在停拍两年后又在莫纳格兰回来了!今天的读者也许会认为当时的观众有这样的期待,但他们没有。在当



时的人们看来,由莫纳格兰接手拍摄陈查理系列没什么好夸耀的,而且电影的题材和饰演陈查理的演员都是他们熟悉的,他们以为这只不过是福克斯系列的又一部而已。但《秘密服务》开始不到五分钟,观众就意识到这完全是莫纳格兰风格的电影,他们甚至期望当时走红的演员会不期然地出现在银幕上。

《秘密服务》开头非常精彩,也是典型的莫纳格兰风格。发明家乔治·麦尔登(George Melton)不让他为他配备保镖,但一天他在打开走廊里面一个壁橱门的瞬间,神秘地停止了呼吸,同时发现他的最新发明计划被盗。电影的开头很吸引人,演员演得很到位,背景音乐和内容也十分吻合,人物的对话虽然不是字字珠玑,但没有污辱性的话语。电影平稳地向前推进,节奏快慢适中。但陈查理进入画面之后,麻烦随即开始了,查理认为麦尔登的死亡背后一定隐藏着一个神秘的“间谍大师”。



3-35 《秘密服务》

《秘密服务》中出现了陈查理的三儿子汤米(Tommy)和女儿艾丽丝(Iris),他们来华盛顿旅游,因美国国家情报局要查理负责调查这个案件而耽搁住了。查理去麦尔登的住处,让孩子们在宾馆里等他,但这两个业余侦探决定参与调查,悄悄跟上了父亲。

查理来到麦尔登的住处,看到情报局的秘密特工刘易斯等人已经到来。麦尔登家里有很多客人,都是他死前邀请来参加鸡尾酒会的,查理开始询问在场的每一个人,随后发现在麦尔登书橱的右边藏着一套伪造的发明计划。查理推测这不可能是麦尔登放的,因为麦尔登是左撇子。然后,查理派刘易斯回总部去取麦尔登的验尸报告。当查理和麦尔登的管家在楼上的房间里谈话时,看到一个神秘的黑影出现在楼下走廊里,并移动了一幅画,露出了嵌进墙内的保险箱。这个黑影试图



3-36 《秘密服务》中陈查理的女儿艾丽丝和儿子陈汤米

打开保险箱,但没有成功,黑影随后消失在黑暗中。查理随即检查了那幅画,发现了保险箱,但也无法打开它。

查理继续搜查麦尔登的实验室。忽然,一个蒙面人关掉了实验室里所有的灯,向查理和其他人开枪射击,汤米随手拿起一个东西向袭击者砸去,袭击者仓皇逃走。查理让大家重新落座,这时,特工人员刘易斯拿来了验尸报告。仔细看过后查理请客人来到走廊,演示麦尔登是如何被谋杀的,走进壁橱的时候,陈有意拉了一下灯绳,并解释说当麦尔登拉灯绳的时候,谋杀者通过客厅的电闸放射出足以致命的电流,导致麦尔登触电而死。

然后陈查理又把客人领进客厅,指控维加(Vega)有杀人嫌疑,因为他是一个出色的电子工程师。陈推测说,维加是一个外国间谍,他杀害麦尔登是想偷走科学家的发明。维加正要辩解,被人从后面击中死亡。

陈查理继续探案,他领着客人查看嵌进墙内的保险箱。设法打开保险箱后,里面巧妙安置的一支枪走了火,陈查理因而推论说由于维加是从背后被击中的,而当时其他人正站在维加前面的钢琴旁边,那么射中维加的武器必定安装在沙发后面的墙壁上。陈查理接着解释说,枪是由钢琴后面的开关受到强电流的冲击触发的,并控告彼得·拉斯卡



(Peter Laska)是拉动开关的人,因为他害怕维加会指认他是谋杀麦尔登的凶手而先下手杀了维加。拉斯卡做了一番徒劳的挣扎后被警方戴上手铐带走了。

随后,陈查理遣散了客人。社交名媛温特斯夫人(Mrs Winters)急匆匆地要离开客厅,却发现警察刘易斯堵住了门口。陈查理指控她是杀害维加的真正凶手,因为她坐得离钢琴最近,只有她能够得着电源开关,并在她的皮衣里面找到了藏在石膏像里的秘密计划。陈查理感谢拉斯卡帮忙,同时证实温特斯夫人是一名间谍,和维加一同谋杀害了麦尔登,因害怕维加招供出来,先将他杀害灭口。

这部电影远远算不上莫纳格兰最出色的陈查理电影,因为其中的有些镜头过于拖沓,比如我们看到陈查理走出电梯,穿过大厅,跨过大门,下了楼梯,坐上一辆出租车,出租车发动,在路上行驶,来到案发现场,简直就像蜗牛一样慢。但从这部电影开始,一种新的、言语尖刻的陈查理形象出现在观众的视野里,甚至对他的孩子也不无嘲弄,比如陈查理对儿子汤米说:“你很聪明,可是有着现代年轻人的通病:没有把聪明用对地方。”同时,更多的警句从他口中冒出来,比如“侦探没有好奇心就如同门上的猫眼一样没有用处”。实际上,从主人公所说的格言警句来看,托勒在莫纳格兰拍摄的陈查理电影,比在福克斯拍摄的陈查理系列,更为流行。

三 罗兰·温特斯与陈查理

罗兰·温特斯(Roland Winters, 1904—1989)是最后一个扮演陈查理的演员,但批评家和影迷们一直没有真正认可他,他们认为制片人詹姆斯·S·勃克特(James S. Burkett)应该在西德尼·托勒去世后就给陈查理电影画上句号,而勃克特实际上为这一系列注入了新的灵感。虽然从长相和外形上来看,温特斯都不太适合这一角色,但他的的确确给陈查理系列电影带来了新鲜的气息。

观众可能会想象这位陈查理演员中最年轻的(四十四岁)一位会是一副精力充沛的样子,甚至会期望看到一些动作场面,但事实上并不如此。温特斯比他的前任奥兰德、托勒更缺少活力,而他本人也不太在意

这一点。不过令人惊奇的是，一些影评文章认为温特斯扮演的陈查理在许多方面比奥兰德或托勒的扮相更贴近比格斯的原著，我们将比格斯的小说与温特斯的六部陈查理电影做一比较也能看出这一点。托勒扮演的陈查理说话尖刻一些，在影片中对某些人有时表现出嘲弄的神情，但这些人仅是一些不重要的白人或是纳粹密探。温特斯扮演的陈查理则更进了一步，从中国人的角度看，他扮演的陈查理更令人欣赏，因为这个查理不时向上司投去冷冷的一



3-37 罗兰·温特斯

瞥。当然，这并不完全符合比格斯的原意，实际上在已经拍摄的陈查理电影中，只有《黑骆驼》较为真实地反映了比格斯的意图，那部影片中陈查理既有高超的破案本领，又谦卑、内敛。温特斯主演的陈查理电影也抓住了比格斯小说的精髓，如果比格斯还在世的话，看到温特斯扮演的陈查理，很可能会露出欣慰的笑容，因为温特斯将他小说中闪光的格言警句说得恰如其分，特别是20世纪30年代的陈查理电影中大家喜闻乐见的那句“多谢”(Thank you so much)，在40年代后期已不多见，而温特斯仍是“多谢”不离口。但“多谢”在他这儿带上了独特的内涵，他那嘲讽的神情分明是在说：“见鬼去吧！”(Oh, go to hell!)

温特斯拍摄的陈查理电影制作成本依旧从简，但其丰富的内涵和逼真的神韵为陈查理系列电影增添了新的看点，也颇值得深思。温特斯一共主演了六部陈查理电影，分别是《中国戒指》(*The Chinese Ring*, 1948)、《新奥尔良码头》(*Docks of New Orleans*, 1948)、《上海密室》(*Shanghai Chest*, 1948)、《金眼》(*The Golden Eye*, 1948)、《羽蛇》(*The Feathered Serpent*, 1948)、《天龙》(*The Sky Dragon*, 1949)。我们以温特斯主演的第一部陈查理电影为例，来看看他赋予查理的风格和特色。

《中国戒指》给陈查理系列电影带来很大的变化，让一些影迷颇感



吃惊,其中陈查理的二儿子杰米突然变成了汤米(这可能是编剧的疏忽),但大多数变化都比较符合逻辑,是对比格斯小说的合理发展。在比格斯的小说中,陈查理在檀香山有一个大家庭,但即便在早期的福克斯电影中,观众也很少见到檀香山警察局,更不用说查理坐落在蓬奇鲍山上的家。托勒在莫纳格兰电影公司主演的电影不时引入查理的儿子、女儿,但除了简单地提及,陈查理的家庭场景很少在影片中出现。但在这部《中国戒指》中,莫纳格兰的编剧和导演给了查理一个体面的家,由于此时的查理已步入私家侦探的行列,家中有他的私人实验室,有符合他身份的一应设施,而这一切并不是虚构,相反是建立在比格斯的小说基础上的。

当然,《中国戒指》中最大的变化是由罗兰·温特斯来饰演陈查理,他赋予这一形象以新的内涵,也更接近比格斯的原创构思,当然也赋予这一形象某些戏剧化色彩。威廉·K·艾弗森(William K. Everson)在《电影中的侦探》中认为温特斯是一个和蔼可亲的演员,这一评价虽然看上去和温特斯相



3-38 《中国戒指》(右一为陈查理)

去甚远,但比大多数评价更符合他的实际情形。我们很难用简单的几句话来公正地评价一个演员的独特风格,但温特斯的确是一个能把平凡的话语说得极富戏剧性、并赋予它们一种神秘色彩的演员,让人感到他对这一角色的把握得心应手。实际上,在三位主要的陈查理演员中,温特斯是最率性、最轻松的一位。

电影的编剧也由原来的米里西姆·基辛格(Miriam Kissinger)换成了W. 司各特·达令(W. Scott Darling)。达令从以往的剧本中借鉴情节,力求接近比格斯的小说氛围,他将既有的格言、谚语巧妙地加以改造,给我们塑造了一个既不像华纳·奥兰德饰演的那样驯服,也不像托勒扮演的那样脾气暴躁的新型陈查理。这一变化是陈查理系列电影发展的必然。前面奥兰德和托勒已经主演了三十八部陈查理系列电

影,在每一部电影中陈查理都有出色的表现,他当然知道自己已经是世界级的侦探了,查理身上那种东方的谦卑已经不再是必需的了,他已赢得了白人广泛的认可,昔日的谦卑可以转换为自信和自豪了。当然,这种转变不是一蹴而就的,而是一个自然的发展过程。随着陈查理系列电影的向前发展,查理对办案中别人偶尔出现的愚蠢行为已不再恼火,而是一笑置之。托勒前一阶段扮演的陈查理会对这种办案中的愚蠢行为感到很生气,但后一阶段中开始采取宽容的态度。温特斯则更进一步,他盼望发生愚蠢的事情,先是睿智地耸耸肩,然后快乐地把高明的想法说出来。

《中国戒指》虽算不上一部十分出色的电影,但的确是“新”系列中一个很好的开端,演员演得不错,场景也真实可信,节奏轻快活泼,幽默感贯穿始终。

电影拉开帷幕,观众看到一位神秘的中国公主来到旧金山陈查理的门前要拜访他。查理的管家接待了她,但她不肯通报自己的姓名,而是给了管家一枚戒指,上面刻着两个中国字“寿福”,让他交给陈查理。但在见到查理之前,中国公主被从窗户投进来的毒镖刺中死去,死前她挣扎着写下了“Capt. K”几个英文字母,但没能写出完整的名字。陈查理让警官比尔·戴维森(Bill Davidson)通报这一谋杀案,戴维森的朋友新闻记者玛格丽特·卡特莱特(Peggy Cartwright)不期而至,认出这位公主是梅玲,几个星期前乘孔船长(Captain Kong)的客船来到旧金山。

询问孔船长后得知公主来美国的目的是想从凯尔索上校(Captain Kelso)手里为她哥哥在东方的军队购买军用飞机,身上携带着一百万美元的巨款。但到公主死时,凯尔索只得到一半的付款,而孔船长也急于得到他应得的份额。现在公主死了,凯尔索和孔船长都怀疑对方是凶手。

查理和戴维森、玛格丽特前去找公主的侍女了解情况,在那儿见到了一个中国男孩,公主曾对他很好,但男孩是个哑巴。陈查理想从公主的侍女那儿了解更多的信息,到达公主的寓所后发现侍女已被杀害,那个既聋又哑的男孩用手势告诉查理他看到一个男人进过公主的寓所。查理随后来到旧金山支行的外币兑换处,阿姆斯特朗(Armstrong)先



生给他了公主交易的存单。

查理后来再次来到阿姆斯特朗家里了解情况，发现他家的院墙很高，还有几条恶狗看家。在得到允许进来后，阿姆斯特朗解释说他已经处死了其中的一条看家狗，并订好了一块墓碑。

孔船长和凯尔索急于在午夜轮船起航之前得到余下的款项，二人潜进阿姆斯特朗家里绑架了查理和阿姆斯特朗，捆住他们的手脚，用东西塞住嘴，打算把他们带到船上去。查理的管家和儿子汤米紧跟着这辆车，找机会救出了查理和阿姆斯特朗。同时，记者玛格丽特和警官戴维森也来到船上，凯尔索绑架了玛格丽特。听到玛格丽特的尖叫，戴维森和在场的警察解救了她，并逮捕了孔船长和凯尔索。

随后查理将所有的人集合在一起，告诉大家其实凶手不是孔船长和凯尔索，而是阿姆斯特朗，阿姆斯特朗通过伪造中国公主梅玲的签名取走了她的钱，然后嫁祸于孔船长和凯尔森，他还杀害了公主的侍女和那个聋哑男孩，借口处死了一条看家狗埋掉了。

影片《中国戒指》不是一部完美的电影，尽管故事情节很诱人，但里面的悬念不够多，而且查理的儿子汤米只是一个可有可无的角色。但毋庸置疑，它为“新”的陈查理系列放下了一块坚实的基石，这部揭牌电影选景精心，光影明亮，摄像出色，赋予它不同寻常的魅力。

以上我们对华纳·奥兰德、西德尼·托勒和罗兰·温特斯扮演的陈查理做了较为详细的分析。总的来看，作为陈查理系列电影中的三个主要演员，他们对查理的性格各自有着独特的理解和阐释。奥兰德饰演的陈查理谦卑、儒雅，是檀香山警察局的警官，他常常会突然出现在世界上不同的地方，比如说伦敦、巴黎、埃及、上海、柏林、纽约、蒙特卡洛、里诺、巴拿马、里约热内卢等等，其中《黑骆驼》与其他的电影略有不同，整个场景都在檀香山。奥兰德饰演的十六部陈查理电影中，前五部都是陈查理独自破案，他精力充沛地追踪罪犯的行踪，为了抓住罪犯，常常故意给罪犯创造对自己行凶的机会，以验证、抓捕犯人，当然这一切都是查理精心设计的，并没有给他的人身安全带来威胁。从第六部电影《陈查理在伦敦》开始，查理在调查罪犯时更讲究方法，通过各种线索搜集犯罪嫌疑人的作案证据，让罪犯故伎重演来抓获他。

奥兰德去世后西德尼·托勒接替了陈查理这一角色。他饰演的查理生硬、粗鲁，没有足够的耐心，与奥兰德饰演的查理相比，较少同犯人进行体力的较量。在这儿，查理作为特工人员，协助美国政府追踪、抓捕要犯。比如在《陈查理在巴拿马》中，他秘密地追踪一个间谍，而从《秘密服务》开始，陈查理专职为美国政府工作，与各色间谍周旋。

罗兰·温特斯饰演的陈查理是旧金山的一个私人侦探。虽然温特斯是陈查理扮演者中较年轻的一位，但他扮演的陈查理很少使用武力，许多评论家认为他对陈查理性格的理解更符合比格斯的原意。

四 陈查理的孩子

在陈查理系列电影中，查理有一个庞大的家庭，而且其家庭成员的数量也时常有变化。在比格斯的小说中，查理有十一个孩子，但在电影中有时他有十个孩子，有时是十二个，有时则是十三个。

在电影《黑骆驼》中，查理有十孩子。虽然查理在许多方面都很看重传统，但是他的孩子们却完完全全是美国化的，陈查理感到他和孩子们之间有很多隔阂，比如有一次查理的儿子把一塌糊涂的成绩单拿给父亲看，于是父亲、儿子和女儿之间就有了下面这样一段对话：

查理：老师说你总是在班里垫底，你不能找到一个更好一点的位置吗？

儿子：不能，爸爸，其他的位置都有人了。

查理：这不是理由。

儿子：呃，鬼话（baloney，大香肠，【俚语】鬼话、胡扯）。

查理：香肠？

女儿：噢，胡说（applesauce，苹果酱，【俚语】胡说、蠢话）。

查理：香肠、果酱、豆子，让人听了以为你不是在学校，而是在杂货店里。^①

^① Howard M. Berlin, *The Charlie Chan Film Encyclopedia*, Mcfarland & Company, 2000, p. 66.



父亲与子女之间已经无法完全沟通,父亲一贯追求优秀,而孩子们却不以落后为耻,他们在学校里不是学习真正的知识,而是热衷于接受那些新潮的词语,以至于父亲理解得南辕北辙。

在《陈查理的机会》中,查理的第十一个孩子降生。出差在外时,查理的钱夹里总是装着一张全家福。《陈查理在伦敦》中,照片上有查理的妻子和十个孩子,还有单独一张最小的儿子——第十一个孩子的照片,但奇怪的是,到了结尾处,查理却说家里有十二个孩子,这可能是编剧的疏忽。《陈查理在马戏团》中有十二个孩子,而在《陈查理在檀香山》里面,查理和他的妻子肯定地说他们有十三个孩子。总而言之,这一点是陈查理系列电影中一个小小的疏漏,但瑕不掩瑜。



3-39 《陈查理在马戏团》陈查理夫妇和十二个孩子

陈利(Lee Chan)是查理的大儿子,也是查理的众多孩子中最为观众熟知的一位。他一共在十部陈查理系列电影中出场,分别是:《陈查理在巴黎》、《陈查理在上海》、《陈查理在马戏团》、《陈查理在赛马场》、《陈查理在歌剧院》、《陈查理在奥运会上》、《陈查理在百老汇》、《陈查理在蒙特卡



3-40 《陈查理在奥运会上》
(左:陈查理的七儿子;中:陈查理;右:陈查理的大儿子陈利)

洛》、《羽蛇》、《天龙》，均由陆锡麒饰演，前八部是在奥兰德主演的电影中，后两部是在温特斯主演的电影中。



3-41 《陈查理在百老汇》中的陈利(右二)

陈利经常出现在父亲的办案现场。在好几部电影中，陈利都有一份工作，比如说经商，或者是销售代理，恰巧被派往父亲办案的地方谈生意。在《陈查理在奥运会上》，陈利是参加柏林奥运会的运动员，100米自由泳选手。在《陈查理在蒙特卡洛》中，陈利前往巴黎艺术馆，他有一幅画在那里展出。

陈利在陈查理电影中起着很重要的作用，父亲和长子之间的交流有力地突出了查理人性的一面，而且陈利常常能够帮得上忙。虽然陈利有时也把事情办糟，但他绝不像冯本森（Benson Fong）扮演的陈查理的三儿子那样，是个废物。陈利像父亲一样，很和蔼，常常面带笑容，也十分崇拜父亲，设身处地为父亲考虑。

陈杰米是查理的二儿子，有时也叫他詹姆斯



3-42 《陈查理在蒙特卡洛》中的陈利(中)



3-43 维克多·钱阳

·陈,由华裔演员维克多·钱阳(Victor Sen Young)扮演,在十三部陈查理电影中出场,分别是:《陈查理在檀香山》、《陈查理在里诺》、《陈查理在金银岛》、《陈查理在巴拿马》、《陈查理的凶手在逃》、《陈查理在蜡像馆》、《纽约谋杀案》、《死人的话》、《陈查理在里约热内卢》、《沙漠城堡》、《中国城的阴影》、《危险的猴子》、《陷阱》。

杰米经常跟随父亲办案,有时也会突然到来,给查理带来意外的惊喜。他不定期地在货船上工作,但经常会出现纰漏。在有的电影中,杰米在大学里读书,但矛盾之处时有出现,比如在《陈查理在蜡像馆》中,杰米是在读法律,而在下一部电影《纽约谋杀案》中,他又成了化学系的学生。

像哥哥陈利一样,杰米对陈查理电影的情节建构也是必不可少的。他不时地制造出笑料,增加了陈查理电影的娱乐性。比如在《纽约谋杀案》中,查理把杰米介绍给一位老朋友,说:“这是我心爱的儿子杰米,没有他的帮助,许多案件可能会解决得更快一点。”^①也像他的哥哥一样,杰米同查理之间的交流显示出查理是一位慈爱的父亲,尽管托勒扮演的陈查理较之于奥兰德扮演的缺乏宽容。杰米也有帮得上忙的时候,他有着强健的体魄,能帮助父亲制伏罪犯。电影中的杰米比大儿子陈利更笨



3-44 《陈查理在里诺》中维克多·钱阳饰演的陈杰米(右)

^① Howard M. Berlin, *The Charlie Chan Film Encyclopedia*, Mcfarland & Company, 2000, p. 66.

拙,更容易上当,但他总是一脸灿烂的笑容,全心全意地做父亲的助手。

陈汤米(Tommy Chan)在西德尼·托勒扮演的陈查理电影中是五儿子,在《陈查理在檀香山》中首次出现,后来他又以查理第三子的身份出现在影片中。汤米的扮演者有三位:莱因·汤姆(Layne Tom)、冯本森(Benson Fong)、维克多·钱阳。莱因·汤姆在《陈查理在檀香山》中扮演陈汤米;冯本森



3-45 《苍白的辩解》中冯本森饰演的陈汤米(右一)



3-46 《金眼》中钱阳饰演的陈汤米(右)

出演的有:《秘密服务》、《中国猫》、《猩红的线索》、《上海眼镜蛇》、《红龙》、《苍白的辩解》;维克多·钱阳则在《中国戒指》、《新奥尔良码头》、《上海密室》、《金眼》、《羽蛇》^①中饰演陈汤米。三者中,冯本森扮演的陈汤米更愚笨,也更滑稽可笑。

陈埃迪(Eddie Chan)是陈查理的第四个儿子,由陆锡麒的弟弟埃德温·陆(Edwin Luke)扮演,在《杰德的面具》中出现。查理的所有孩子中,埃迪是较聪明、较有书生气的一个。他对父亲说:“爸爸,请叫我爱德华,埃迪显得幼稚、没长大。”^②像他们的兄弟姐妹一样,他也想帮助父亲抓犯人,他曾自负地问父亲:“我们要抓的罪犯是哪一种?你希

① 在《羽蛇》中钱阳的名字拼写为 Victor Sen Yung。

② Howard M. Berlin, *The Charlie Chan Film Encyclopedia*, Mcfarland & Company, 2000, p. 64.



望我什么时候抓坏人？”^①他喜欢刨根问底，有一次查理对他说：“我的孩子，如果沉默是金的话，你就会破产了。”^②

总的来说，陈查理的儿子们被描写成热情而鲁莽的美国青年，他们都热衷于做父亲一样的侦探，每个人都希望自己能破获奇案，也相信自己的能力，但都不成功。他们很多时候把时间花费在跟踪错误的线索上，不断地制造错误和笑料。而陈查理对他们并不气馁，总是用爱抚和欣赏的态度对待儿子们所做的一切，也



3-47 《杰德的面具》中埃德温·陆饰演的陈埃迪(右)

常常指出他们学非所用，所以往往找不对方向。有时候，他的儿子在破案中也能提供一些有用的信息，每当此时，都会得到父亲由衷的赞赏。但在陈查理系列电影中，他的儿子们多半是引人发笑的素材。

陈查理和他的宝贝美国儿子之间的关系以及他们之间的对比是颇有风趣和令人深思的。这位睿智的侦探被描写得沉着、深刻、无所不知，他的儿子虽然受了很好的美国教育，而且雄心勃勃，可是急躁、轻率、鲁莽。然而父子之间尽管有代沟，相处得却很融洽。做儿子的非常钦佩、羡慕父亲，想努力赶上父亲，但当不管怎么努力都赶不上时，他们一点也不灰心丧气。做父亲的总是用欣赏的态度关怀他的儿子。因此，一位美国人说：“在这些影片中，的的确确对中国圣贤的睿智献上了我们的敬意，而同时，我们通过对这些年轻的中国血统的美国人的描写——他们受了纯粹的美国生活和教育的熏陶，却还比不上中国人学

^① Howard M. Berlin, *The Charlie Chan Film Encyclopedia*, Mcfarland & Company, 2000, p. 64.

^② Ibid.

问的渊博、修养的炉火纯青——善意地取笑了我们自己。”^①

第三节 陈查理电影余音

一 仿陈查理电影

随着陈查理电影的名声大噪,许多模仿陈查理系列的电影也火热出炉,其中最值得一提的是墨脱先生系列(Mr. Moto series)和黄先生系列(Mr. Wong series)。我们先看看墨脱先生系列。

20世纪福克斯电影公司因拍摄陈查理系列而声名如雷贯耳,早在1937年拍摄陈查理电影的同时,就借助陈查理的华辉开始拍摄墨脱先生系列电影。为了赢得票房收入,福克斯公司让同一班演员在这两个系列中穿插扮演角色,同时技术人员也不时地更换阵营。

墨脱先生是美国作家约翰·马昆德(John Marquand, 1893—1960)于20世纪30年代创造的日本侦探形象,他身材矮小,鼻梁上架着眼镜,擅长柔道。也像陈查理一样,他先是以小说的形式与读者见面,随后被拍成喜闻乐见的电影。墨脱和查理有许多相似之处,同样彬彬有礼,同样思维敏捷,同样临危不惧,因而赢得了许多读者和观众的喜爱。但随着第二次世界大战的爆发,墨脱系列电影也于1939年降下帷幕。

在墨脱系列中,扮演主角的是彼得·劳瑞(Peter Lorre, 1904—1964),一位捷克斯洛伐克裔美国演员。劳瑞是一个很有感染力的演员,在原创小说家马昆德笔下,墨脱先生缺乏幽默感,不讨人喜欢,而劳瑞赋予这一角色很多幽默感,他那诙谐的谈吐、睿智的推理、高超的功夫,赢得了观众的喝彩。这位侦探受欢迎的另一个重要原因是和蔼、驯服,在白人观众看来没有任何威胁,简直就是陈查理的翻版。

20世纪福克斯公司共拍摄了八部墨脱系列电影,分别是《开动脑

^① 多萝西·B·琼斯著:《美国银幕上的中国和中国人,1896—1955》,邢祖文、刘宗琨译,中国电影出版公司1963年版,第61页。



筋，墨脱先生》(Think Fast, Mr. Moto, 1937)、《谢谢你，墨脱先生》(Thank You, Mr. Moto, 1937)、《墨脱先生的赌注》(Mr. Moto's Gamble, 1938)、《墨脱先生的运气》(Mr. Moto Takes a Chance, 1938)、《神秘的墨脱先生》(Mysterious Mr. Moto, 1938)、《墨脱先生的最后警告》(Mr. Moto's Last Warning, 1939)、《墨脱先生在危险岛》(Mr. Moto in Danger Island, 1939)、《墨脱先生休假》(Mr. Moto Takes a Vacation, 1939)。其中至少四部——《开动脑筋，墨脱先生》、《谢谢你，墨脱先生》、《神秘的墨脱先生》、《墨脱先生的最后警告》是出色的 B 级片，故事性强，演员阵容强大，对白精彩纷呈，幽默贯穿始终。



3-48 彼得·劳瑞



3-49 《开动脑筋，墨脱先生》



- 50 《谢谢你，墨脱先生》(中为墨脱先生)

虽然墨脱系列电影和陈查理系列有很多相似之处，但有一个最大的不同——墨脱系列带有一定的动作片色彩。墨脱先生练过柔道，身体强壮，武艺高强，他很容易用武力来制服犯人，能轻易地将犯人玩弄于股掌之间，这显然不是陈查理所能做到的。墨脱系列没有拍摄下去

的原因除了二战爆发,日本成了美国的对手之外,还因为这个人物在对待犯人时那种极端冷酷的态度。比如在《谢谢你,墨脱先生》中,墨脱发现自己置身于茫茫戈壁之中,影片开始还不到三分钟,他就遇到一个穷凶极恶的歹徒,墨脱把他吊在帐篷上,试图说服歹徒放弃犯罪的企图,但在劝说没有奏效后,墨脱顺理成章地处决了他。这一做法本身已让观众感到触目惊心,再加上墨脱往犯人的胸部连刺三刀,就更令人毛骨悚然。同样,在受到好评的《墨脱先生的运气》中,墨脱若无其事地掐死了一个袭击者。面对凶狠的犯人,墨脱这样做尽管合情合理,但很难让观众感到他是个可亲近的侦探,特别是与温和的陈查理相比,他那冷酷的一面让人敬而远之。

这种冷酷的态度不仅表现在墨脱身上,而且整个系列似乎都热衷于表现冷酷无情,沉溺于令人作呕的死亡和残酷的折磨。在《墨脱先生的最后警告》里面,对手被抛到潜水钟里窒息而死;在《谢谢你,墨脱先生》中,犯人受到严刑拷问。令人欣慰的是电影中



3-51 墨脱先生(下)

有一种轻松幽默的氛围,这在很大程度上化解了观众的不适感。

因而,整个墨脱系列和陈查理系列不能同日而语,尤其是墨脱系列中的《墨脱先生的赌注》和《墨脱先生在危险岛》,更显示出其情节铺展、场景设计上的粗糙。我们前面曾谈到奥兰德在拍摄《陈查理在马戏团》时突然失踪,回到故土后不久即离开了人世。福克斯公司只得将半截工程《陈查理在马戏团》重拍,改名为《墨脱先生的赌注》。将这部电影和陈查理电影略作比较,就能够看出墨脱系列和陈查理系列的显著差别。在《墨脱先生的赌注》中,原来扮演陈查理长子的华裔演员陆锡麒仍在其中扮演角色,作为奥兰德的黄金搭档,他已享有一定的知名度,因而,他的加盟为《墨脱先生的赌注》增添了魅力。但他出色的表演并不能完全掩饰影片带给人的冗长、厌倦之感。我们说适度的填料能激



发观众的兴趣,调动他们的情绪,但太多的填料会喧宾夺主,有主次不清之嫌。《墨脱先生在危险岛》的不足之处更是显而易见,它试图把更多滑稽的动作、搞笑的场面呈现给观众,但观众却一点也不感到滑稽可笑。

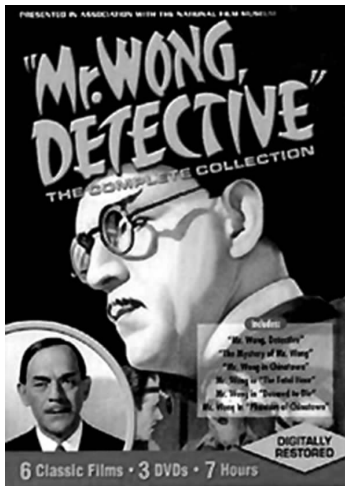
总的来说,墨脱系列浸透着领衔主演彼得·劳瑞太多的个性,与陈查理系列相比,它几乎成了劳瑞个性展示的舞台,而不是在表演一种特定的人物和性格。劳瑞不是揣摩着怎样去贴近剧本中的人物,而是借这个人物来表现自己的个性、爱好,他曾对别人说他是一个业余侦探,扮演墨



3-52 《墨脱先生的赌注》

脱先生这一角色给他带来了满足和愉快。无疑,劳瑞不是把这一角色当作自己的事业,看做一种使命去塑造的,而是更多地作为一种爱好、兴趣,率性而为。这一点和奥兰德扮演陈查理时学说汉语、了解中国习俗以求逼真地再现小说中的陈查理,和西德尼·温特斯根据陈查理电影的发展合理地为影片注入新鲜感的敬业态度,形成鲜明的对比,这也是墨脱系列和陈查理有着不可忽视的差异的原因所在。

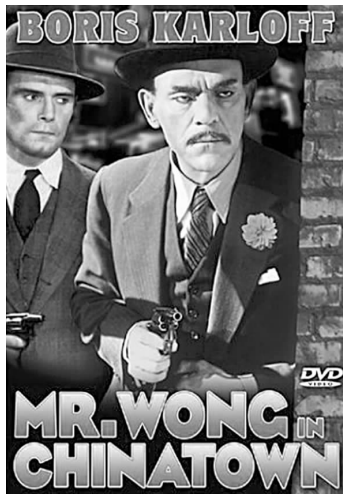
黄先生系列是另外一个比较典型的模仿陈查理系列的电影。由于陈查理的巨大成功,1938年莫纳格兰电影公司决定将另一位中国侦探“黄先生”搬上银幕。“黄先生”系列是根据美国作家休·威利(Hugh Wiley)的小说改编的,共有六部:《黄侦探》(*Mr. Wong Detective*, 1938)、《黄侦探的秘密》(*The Mystery of Mr. Wong*, 1939)、《黄侦探在中国城》(*Mr. Wong In Chinatown*, 1939)、《生死时刻》(*The Fatal Hour*, 1940)、《难逃劫数》(*Doomed To Die*, 1940)和《中国城魅影》(*Phantom Of Chinatown*, 1940)。在前五部电影中,白人演员鲍里斯·卡洛夫(Boris Karloff)扮演主角黄侦探,而在最后一部中,曾在陈查理电影中成功地扮演查理长子的华裔演员陆锡麒担纲主演。



3-53 《黄侦探》



3-54 卡洛夫饰演的黄侦探(右)



-55 卡洛夫主演《黄侦探在中国城》



3-56 陆锡麒主演《中国城魅影》

卡洛夫的黄侦探在谦逊有礼方面与陈查理十分相似,但绝不是亦步亦趋地模仿陈查理。黄侦探更为女性化,过于炫耀他的高雅和穿着装扮,外出办案时不断地变换款式新颖的服装,在家时则喜欢穿丝绸长袍。不像陈查理烟酒不沾,黄侦探既抽烟又喝酒,抽烟时的姿态讲究中



透着古怪。黄先生是一个带有一定优越感的侦探,当他的上司办案不力、只会冲着别人大喊大叫时,黄侦探会露出嘲弄的神情。讲究的穿戴再加上多少有点高傲的态度,使他和陈查理明显不同。比如,我们很难想象陈查理会做出这样的事情:当一个贪生怕死的人请教黄侦探接下来该怎么做时,黄侦探脑子里竟然冒出一道菜:“我建议来一个杏仁鸭,把鸭子闷死在浓浓的栗子汁儿里,然后再来一点酒。”这是黄先生在电影《黄侦探》中说的台词。像扮演墨脱先生的劳瑞一样,卡洛夫更多时候也是由着自己的喜好来扮演角色,这一点和扮演陈查理的演员有着明显的差异。

像这一时期莫纳格兰电影公司拍摄的许多电影一样,黄先生系列虽然制作上显得粗糙,但获得了很大的商业成功,其中的几部影片甚至在陈查理系列不景气时拿出来重新上映。如今近七十多年过去了,岁月给黄先生系列电影蒙上了一层历史的光泽,电影发展初期的情节构思、办案套路都使其具有一种历史研究的价值。黄先生系列是典型的B级片,灰暗的摄影,简短的场景,凝练的对话,尽可能少的演员,富有独创性的情节,出乎意料的凶手,这一切都是电影吸引观众的筹码。虽然黄先生系列在许多方面比不上陈查理和墨脱系列,但仍有其值得记住的地方。

二 白人的痴迷与华人的愤慨

西方人对陈查理这个人物始终怀有难以割舍的情愫,继20世纪80年代的《陈查理和龙后之咒》,90年代,美国的米拉麦克斯(Miramax)电影公司又一次将新的陈查理搬上银幕,拍摄了《上锁的房间》(*The Locked Room*),由华裔演员王盛德(Russell Wong)主演,讲述陈查理的孙子探案的故事。2003年,美国20世纪福克斯电影公司又决定重新拍摄一部以陈查理为主角的电影。新的电影中,陈查理的孙女接替祖父的事业,华裔影星刘玉玲被定为女主角,成为新世纪的女神探。陈查理是一个男子,楚楚动人的刘玉玲何以会坐上主角的位置?原来这部影片将围绕着陈查理的孙女展开,她的名字也叫查理,并在电影中融入一些打斗色彩,以满足现代观众的欣赏趣味。

西方的陈查理影迷不仅对新的陈查理电影充满期待,而且对那些蒙上岁月尘埃的20世纪三四十年代的陈查理电影也情有独钟。2003年6月,福克斯电影频道应西方广大陈查理影迷的要求,将老影片进行修补,准备在夏季档播出。虽然影片因华裔美国人的强烈反对而停播了一段时间,但很快就在8月份解禁,现在一些陈查理电影碟片在国内也有出售。

与西方影迷的痴迷和热忱不同,美国华人世界一直没有认可陈查理这一在美国人看来正面的中国形象。原因有以下几点:一是扮演陈查理的演员主要是白人。把白人演员化装成黄面孔来扮演华人主角,特别是像陈查理这样相对正面的角色,让华人感到是对中国人的轻蔑。二是这一形象在华人看来带有种族歧视和性别歧视的内涵。影片中的陈查理外表谦卑,一副驯服的模样,行为举止缺少阳刚之气,动作矫揉造作,女性化倾向明显。另外,查理说一口带有浓重口音的洋泾浜英语,怪腔怪调,语法错误连篇。三是迂腐。影片中的陈查理不时引用东方的格言警句,动辄“子曰诗云”,貌似深刻、知识渊博,实际上在现代化的美国大都市里,查理满口陈腐的东方格言,让人颇感滑稽、另类。四是电影中的陈查理在办案时身边经常出现他的两个儿子——长子陈利和次子杰米,他们就像福尔摩斯身边的华生医生,愚笨、搞笑,让华裔美国人感到是对自己同胞和祖先的嘲笑。

鉴于此,华裔美国人一直反对美国拍摄新的陈查理电影。1981年,当《陈查理和龙后之咒》在唐人街拍摄时,据说摄制组人员遭到数百位抗议者的驱逐。20世纪90年代,当米拉麦克斯电影公司拍摄新的陈查理电影《上锁的房间》时,华人世界也倾向于反对,著名华裔作家赵健秀说:“不管由谁来扮演,陈查理永远是白人种族偏见的象征。”^①华裔美国诗人戴维·穆拉(David Mura)也提出质疑:“如果要拍一部华裔美国侦探电影,直接拍好了,为什么要拉出昔日那个禁欲、神秘的东方

^① Somini Sengupta, “Charlie Chan, Retooled for the 90’s”, *New York Times*, New York: Jan 5, 1997.



人？”^①菲裔美国作家杰西卡·海格东(Jessica Hagedorn)也对拍摄新的陈查理电影感到义愤，海格东出生在菲律宾，从小在菲律宾观看陈查理电影长大。对她来说，陈查理是她自身文化的一部分，她认为陈查理在某种程度上将顺从、性萎缩、女人气的中国男人形象烙在了亚裔人的性格之中。海格东1993年编辑了小说选集《陈查理死了：当代亚裔美国小说选集》(*Charlie Chan Is Dead: An Anthology of Contemporary Asian American Fiction*)，她说：“你在电影中看到了一种定型化的形象，你能认识到其中的玩笑成分，看到了玩笑背后的东西。你不再相信它，不再渴望看到它了。你不再接受这些化装成亚洲人的白人演员，不再让自己成为漫画中的人物。”^②因此海格东认为是该让陈查理形象消失的时候了。针对只懂工作、不识性爱的模范少数族裔陈查理，海格东在《陈查理死了：当代亚裔美国小说选集》中编选了一些表现情欲的亚裔美国文学作品，大力张扬性爱的正当性。海格东的思路很明确，既然刻板的形象已经存在，与其假装没有看见，不如主动去改造，选集中的许多作品都试图重新界定亚裔美国人。十多年后的2004年，海格东又编选了《陈查理死了：当代亚裔美国小说选集·卷二》，把新一代亚裔美国作家的四十多部作品包括进去，这些作品相对于美国的文学大熔炉，保持着自己独立不倚的品格。选集中的作品显示出：亚洲移民虽然在种族、受教育程度和收入水平上有很大差距，但在面对种族歧视和社会不公时，他们会紧密团结起来，共同对抗白人世界。

2003年6月至8月，福克斯电影频道在华裔美国人的抗议下，将已经安排播出的陈查理电影停播，这也反映了华人和美国白人对待陈查理电影截然不同的态度。福克斯电影频道先是在网上发布其重播20世纪三四十年代的陈查理电影的初衷：“旨在展示这些电影积极的方面，比如复杂的故事情节，多角度的人物塑造，以及陈查理那伟大的智慧。另外，众多的福克斯电影频道用户和电影史家，一直请求福克斯

^① Somini Sengupta, “Charlie Chan, Retooled for the 90’s”, *New York Times*, New York: Jan 5, 1997.

^② Jessica Hagedorn, “Charlie Chan Is Dead: An Anthology of Contemporary Asian American Fiction”, *All Things Considered*, Jan 9, 1994, p. 1.

电影频道重播这些老电影。”^①但福克斯的这一举动受到许多华人的强烈反对，“全美亚裔美国人电影大众传播协会”(NAATA, National Asian American Telecommunications Association)^②称陈查理是“一个陈旧的定型化形象,几十年来一直搅扰着中国人”。^③ 协会的负责人埃迪·黄(Eddie Wong)在给福克斯电影频道的信中说,他“20世纪50年代在洛杉矶长大……陈女人似的步态、谦卑的态度、夸张的口音以及喋喋不休的格言警句一点也不像我的父母,不像我的朋友或是我知道的任何一个中国人”。“福克斯电影频道重播陈查理电影的目的,是要让伤害性的定型化形象复燃,而不是帮助我们构建和谐的社会。”^④一些华裔人权组织也持相同的看法。设于华盛顿的“华裔美国人组织”的克里斯廷·陈(Christine Chen)认为,这些影片是早年好莱坞种族歧视政策令人痛苦的遗产。长期以来,人权活动家一直对那种让白种人饰演亚洲角色的做法持批评态度,他们认为,这种做法对亚裔美国人的伤害程度并不亚于过去黑人所遭受到的。

而陈查理影迷并不这样认为。针对华人和华裔组织的上述观点,《影视监察员》(Video Watchdog)杂志的编辑提姆·卢卡斯(Tim Lucas)认为:“陈查理形象本身并没有什么可指责的……这只能归结为过度敏感。”“实际上,陈查理多数时候是在引用孔子的话,那是哲学,不是喋喋不休的格言。”“在我看来,较之陈查理,埃迪·黄更像是在侮辱他的同胞。”^⑤

虽然众多的陈查理影迷要求尽快播出陈查理电影,福克斯电影频

^① Marc Morano, *Fox Movie Channel Bans Charlie Chan Movies*, <http://www.cnsnews.com/ViewCulture.asp?Page=/Culture/archive/200307/CUL20030701d.html/> 2006-3-16.

^② “全美亚裔美国人电影大众传播协会”成立于1980年,其宗旨是监督美国文化产业准确、真实地表现亚裔新形象,反对以往美国影视界对亚裔反面的、一成不变的丑化表现,同时发展、提高亚裔美国人创作的影视作品的质量。

^③ Marc Morano, *Fox Movie Channel Bans Charlie Chan Movies*, <http://www.cnsnews.com/ViewCulture.asp?Page=/Culture/archive/200307/CUL20030701d.html/> 2006-3-16.

^④ Ibid.

^⑤ Ibid.



道迫于华人舆论的压力,担心卷入敏感的种族问题,还是禁播了一段时间,并在其网站上贴出声明,称该系列影片“可能含有对部分观众敏感的场面或内容”,并注意到“在这些电影拍摄的时代,种族问题不像今天这样敏感。基于公众的反映,福克斯公司将把这些电影从播放时间表上删去”。^①并希望能通过此次停播之举引发公众对“我们所处的这个现代而多元化的社会所取得的进步”^②进行讨论云云。

但仅两个多月后福克斯电影公司又取消了它的禁令,同时为了平息亚裔美国人的愤怒,福克斯电影频道决定在其网站上成立一个由电影史家、社会学家、作家和演员组成的亚裔美国人小组,就定型化种族形象、非亚裔演员扮演亚洲人、美国的种族关系等问题展开讨论。网站上的声明中说它将通盘考虑“亚裔美国人组织认为陈查理电影中有负面的种族描写和福克斯电影频道的用户对老电影,特别是陈查理电影的钟爱”。^③福克斯电影频道的总裁查克·萨夫勒(Chuck Saftler)声明他们将“和亚洲联盟一起来履行保存电影史的责任,同时也要把电影置放在适当的文化语境当中”,并强调说:“我们觉得考虑亚洲社团的反应和满足观众的需要同样重要。”^④

福克斯电影公司在网上也登载了“全美亚太裔法律联盟”(NA-PALC, National Asian Pacific American Legal Consortium)^⑤会长克伦·纳拉萨基(Karen Narasaki)的话:“我们相信最初的争议和接下来的讨论会提高每一位陈查理电影观众的意识,增进他们对亚裔美国人

^① Marc Morano, *Fox Movie Chamel Bans Charlie Chan Movies*, <http://www.cnsnews.com/ViewCulture.asp?Page=/Culture/archive/200307/CUL20030701d.html/2006-3-16>.

^② Admin, *Fox Drops “Charlie Chan” Film Festival*, <http://www.infoshop.org/inews/article.php?story=03/07/02/9691474/2006-3-17>.

^③ Marc Morano, *Charlie Chan Ban Lifted by Fox Movie Channel*, <http://www.cnsnews.com/ViewCulture.asp?Page=%5CCulture%5Carchive%5C200308%5CCUL20030829e.html/2006-3-17>.

^④ Ibid.

^⑤ 全美亚太裔法律联盟设立于1991年。该联盟为一个非营利性、无党派组织,为亚太裔争取应有的权益。

有关陈查理电影看法的理解。”^①

“全美亚裔法律联盟”和“全美亚裔美国人电影大众传播协会”一样，是力主反对重播陈查理电影的领军组织，它在网上将华人反对重播陈查理电影的理由进行了汇总，我们这里摘译如下：

为什么亚裔美国人反对福克斯电影频道的陈查理电影节？

这些电影伤害了中国人的感情，令人痛苦地回忆起亚裔美国演员一度被置于社会的边缘，他们在电影中甚至没有资格扮演亚洲人，而由白人化装成“黄面孔”来扮演华裔美国侦探，白人拿定型化的种族主义形象来娱乐。

亚裔美国演员至今在好莱坞只能扮演有限的模式化角色，他们在住房、工作和其他领域仍然受到美国社会的种族歧视。

陈查理电影是怎样将定型化的种族主义形象凝固下来的？

陈查理被塑造成一个没有性吸引力、驯服、难以理解和充满神秘感的人物，迈着女人似的步伐，不时地说一些并非出自孔子之口的“孔子警句”，像“不痒的地方不挠”，等等。

这只是一部电影，为什么说它伤害了民族感情？

人们在电视、电影、杂志和日常生活中看到的形象，会无形中形成他们的见解、观点和态度，这会影响到他们对待邻居、同学和同事的态度。

2001年，“百人会”(The Committee of 100)^②做了一项调查，发现68%的美国人对华裔美国人至少持有轻度的否定看法，认为华人抢占了美国人过多的工作岗位，在商业领域拥

^① Marc Morano, *Charlie Chan Ban Lifted by Fox Movie Channel*, <http://www.cnn.com/ViewCulture.asp?Page=5CCulture%5Carchive%5C200308%5CCUL20030829e.html/2006-3-17>.

^② “百人会”是美国知名华裔团体。



有过多的权力,而且只管他们自己的事情。

2000年,美国“住房和城市发展部”(Department of Housing and Urban Development)就亚裔美国人在房地产领域面对的种族歧视进行了调查研究。研究表明,在租房和买房时,超过20%的亚裔美国人不得不在贷款、审查、担保人等方面遭受种族歧视。^①

围绕着福克斯电影频道禁止、解禁陈查理电影的论争,一方面可以看出陈查理电影对西方大众有着持久的吸引力,我们相信这些观众中的多数人并不是以种族主义的眼光来观赏的,而是带着真诚的喜好,欣赏这位东方大侦探带给他们的智慧、幽默和愉悦;另一方面也说明华裔美国人对族裔属性的深切认同,他们不仅要争取和美国人平等的权力与地位,而且对昔日含有种族歧视色彩的华人形象也要义正词严地进行抗议。

^① NAPALC, *Why Fox Should Be Applauded for Canceling Charlie Chan Tour*, July 7, 2003, <http://www.civilrights.org/issues/enforcement/details.cfm?id=14751/2006-3-17>.

第四章

华裔男性身份建构

傅满洲和陈查理一度是美国大众文化中定型化的主导华人形象，他们一个被塑造成恶魔，一个被描绘成模范少数族裔，但有一点是共同的：他们都缺乏男子汉气概，是“非性化”、被“阉割”的华人男子，也是从属性、边缘性的典型。这种祛魅的定型化形象通过历时的氤氲，对当代男性华人的身份建构产生了十分不利的影响。

第一节 定型化形象的男性祛魅

一 种族、性别与男性气概

傅满洲和陈查理都是带有种族歧视色彩的定型化形象，其种族属性和性别内涵不可分割。华裔美国文学研究者林爱美指出：“种族歧视和性别优越之间的对应关系惊人而准确。前者不但与后者相联系，而且为后者所确证。男人强于女人，同样，一些民族也强于另一些民族。”^①傅满洲代表着西方人对华人的憎恶和恐惧：从政治上来看，他要控制整个世界，威胁西方文明；而从身体特征上来讲，他又令人不解地被剥夺了男性气质/男性气概(masculinity)，贬低为仅能繁殖高智商后代的生物。陈查理是一个聪明智慧的华人侦探，代表着美国的法律和正义，他用严密的逻辑推理和东方人的耐性机智地破获了一个又一个疑案。但就是这样一个华人形象也被剥夺了男性性征，最终成为一个

^① Amy Ling, *Between Worlds: Women Writers of Chinese Ancestry*, New York: Pergamon Press, 1990, p. 71.



“非性化”、被“阉割”的典型。

对美国华人男性气质的讨论自 20 世纪 70 年代就在亚裔美国文学中作为一个问题被提了出来,亚裔美国文学批评家张敬珏(King-kok Cheung)指出:“要研究华裔美国文学中的性别问题,不从历史上挖掘男性华人被女性化的事实,不面对民族性的定型化形象和民族主义的反抗,或者更为重要的,不厘清亚洲文化和欧洲文化中关于男性和女性的陈词滥调,是不可能的。”^①亚裔男性在美国大众文化中被阉割了,他们不断地作为女性化、男同性恋或缺乏性吸引力的形象出现,很少扮演浪漫的主角。在美国文化中,占主导地位的男性白人是维护父权制社会秩序的,华人男子被表述为没有力量、缺乏男性气概的群体,被排斥在霸权异性恋男性之外。下面我们重点分析美国男性白人社会是如何运用男性气质这一观念来达到其压制男性华人的目的,实施他们对男性华人的威权(hegemony)的。

20 世纪下半期以来,中外学术界逐渐重视性别研究,先是关注有关女性的命题,如婚姻、生育、工作、家庭。随后,在女性主义理论的影响与启发下,西方知识界开始涉足“男性研究”。20 世纪 60 年代,美国有部分男性响应女性主义对性别角色的批评,质疑社会上对男性及男性化的建构。1970 年,伯克利成立男性中心(Men's Center),80 年代以后男性研究开始较多地见诸报端、期刊。“男性研究”主要围绕着几个议题:如何界定与区分男性气概/气质、男性如何在历史进程中参与建构男性气质,并由此解析男性所具有的威权。

“男性研究”最初是以西方白人社会的男性为主,具有浓厚的西方中心论色彩。美国白人中产阶级理想的男性气概/气质主要有三方面的内涵:首先是孔武有力、有生殖活力的“原始本能性”;其次是独立自主、竞争好胜、坚持不懈的“后天成就性”;最后是意志力、自我克制和戒律修养所形成的某种“宗教性”。美国以这种男性白人作为标准来衡量有色人种男性,建立起一种男性白人威权,并将其视为唯一的“男性威权”

^① Cheung, King-kok, “The Woman Warrior Versus the Chinaman Pacific: Must a Chinese American Critic Choose between Feminism and Heroism?”, *Conflicts in Feminism*, edited by Marianne Hirsch and Evelyn Fox Keller, New York: Routledge, 1990, p. 234.

模式。

男性白人首先运用社会达尔文主义来加强自身的合理性。达尔文的核心观点是物竞天择、适者生存的理论，这一理论在男性白人那儿被解释成由于物种有优劣之分，人类社会自然也就不可能完全平等，一些人种会优于其他人种。从性别上来讲，男性优于女性，男人牺牲自我、照顾家小，而女人则如孩童一般依赖男人。以此类推，比较男性化的民族才有更多存活的机会，而过于女性化的民族由于柔弱、幼稚，不适于生存。在男性白人的想象中，黑人如孩童一般无知，没有头脑；中国人则是营养不良的孱弱女性，任凭他国入侵而无力反抗。

男性白人不仅运用这种荒谬的“天定命运论”(manifest destiny)来压制男性华人，还从政治、经济、文化等多方面制造对华人的威权。政治参与是表现男性气概的一个重要方面，而进入美国的华人很少有机会涉足美国政界，因而较之治人者的美国男性白人，男性华人则是被动的治于人者。华工被视为“苦力”，工资廉价又没有人身自由，而没有人身自由的人，用美国白人男性气概的标准来审视，就不能称其为男人。白人传教士也推波助澜，他们使用“异教徒”的说辞，将华人隔离成“非我族类”，使男性华人成为一个被压制的群体。

男性气概还和经济活动紧密相连。康奈尔说：“男人的体力就是他们的经济财富，也就是他们在劳动力市场上赖以交换的东西。”^①在西部的“淘金热”过后和横贯美国大陆的铁路修建工作完成以后，大批的华工找不到谋生的机会，甚至连出卖苦力的市场都没有，更不用说他们在美国社会中的经济地位了。后来，男性华人为了糊口，不得不经营洗衣店、餐馆，做家仆等女性化的工作。在白人看来，这些工作都是男性所不愿从事的女性工作，因而白人与华人之间的关系也就顺势变成了男尊女卑的性别关系。性别关系不一定需要附着于具体的男女躯壳，只要具备了与性别文化相连的符号，就可以搬过来套用。从这个意义上来说，男性华人成了被“阉割”的他者。

文化传统的不同也成了男性白人对男性华人实施威权的一个重要

^① R. W. 康奈尔：《男性气质》，柳莉等译，社会科学文献出版社 2003 年版，第 75 页。



方面。美国自殖民时期以来,就形成了一种自力更生、自我克制、鼓励竞争、表达个人意见并参与讨论的个人主义精神,当个体利益受到侵犯时,他们要据理力争,甚至不惜一战,这成为美国白人男性气概的重要内涵。而在中国,几千年的文化积淀养成了中国人崇拜权威、服从权威的民族特性。与西方文化的张扬、抗争不同,中国文化强调内敛、宽容、忍让。早期来到美国的华人面对激烈的种族歧视,为了避免祸从口出,三缄其口,这本是出于自我保护而不得已采取的措施,却被白人看成懦弱、无能、丝毫没有男子汉气概的表现,进而变本加厉地施行他们对华人的威权。白人男性将基于白人经验的“男性威权”视为放之四海而皆准的唯一模式,把它作为通行的标准来衡量其他种族的男性气质,而无视其中可能因为族群、文化不同而出现的多样性。这种做法对其他种族造成的危害显而易见,白人将霸权的、单方面的“男性气概”纳入一个表面上完全自然的系统中,再通过将这种既定的秩序变成熟悉的、公认的、正式的存在,从而让大众认可了这种秩序。它以客观化的姿态存在于事物中,作为认识、思想和行动的模式发挥着作用,也歪曲着对有色人种男性气概的认识。“男性气概/气质”本是复数(masculinities)概念,却被白人说成是单数的 masculinity,处处体现出男性白人对有色人种男性的威权。

二 同性恋男性与女性化男性

同性恋男性原指缺乏男性气概的男人,他们在声音、外表、服饰等方面模仿女人,举止行为也带有女人气。自19世纪下半叶以来,男性白人日益感到自身领域受到黑人、女性和大量外来移民的入侵,其男性气概受到打击。为了维护、彰显其男性气概,他们转移阵地,将情欲表现视为伸张男性气概的地方。因此强调异性恋才是正常的爱情,情欲的对象必须是异性。在此定义下,男性同性恋者就被视为女性化的男人,这样的人温柔胆怯、怯懦无力、没有野心、不图上进。男性气概不足的男人经常被认定具有同性恋(homosexual)倾向,或者是像孩童那样无性欲本能(asexual)。男性华人就被划归为这两个群体,而在美国大众文化中具有典型意义的傅满洲和陈查理,也分别属于这两个类型。

好莱坞电影中的傅满洲指甲纤细,对男性白人常有抚摸动作,带有男性同性恋倾向;而陈查理长着孩童般的圆脸,办案时也是默默地辅佐白人,没有自己的个性或脾气。这两种形象的背后暗示出白人眼中的男性华人不是性别错置,就是男性气概不足,都是不符合男性白人标准的异类。

理查德·冯制作过一盘录像带《肮脏的洗衣房》,探讨19世纪美国西部华人之间搞同性恋的可能性。早期来到美国的华人移民,一方面固恋于中国传统的生活习俗,一方面也为了躲避白人种族主义者的袭击,大多集群而居,要么生活在唐人街,要么安身于偏僻的矿区,与外界很少接触。又由于当时去美国淘金的几乎是清一色的男性,且又留着大辫子,这就赋予白人许多想象的空间,认为华人男子中间同性恋盛行,《肮脏的洗衣房》用大量的镜头展示在美的华人男子相互之间搓澡、梳辫子的镜头。美国主流文化将华人男子看成同性恋者有其意识形态目的,因为与异性恋者相比,同性恋者处于主流文化的边缘:“在当代欧洲/美国社会中,突出的情形是异性恋男性处于统治地位,同性恋男性处于从属地位。这种情形比起文化对同性恋或是男性同性恋身份的蔑视还要严重。大量重要的实践使同性恋男性屈从于异性恋男性。”^①1982年,美国反歧视委员会报告了同性恋者的遭遇,他们在政治上受到排挤;在文化上成为宗教攻击的主要靶子,遭遇恐吓、暴力,甚至会被谋杀;在经济上也受到歧视和抵制。男性同性恋者被视为过着非正常生活的非正常人。著名法国哲学家和社会学家皮埃尔·布尔迪厄在谈到同性恋者在社会秩序中的地位时也曾指出:“象征统治的特殊形式通过分类的集体行为推广开来,同性恋是象征统治的受害者,他们被打上耻辱的烙印。”^②布尔迪厄的话将性关系与权力连在了一起,作为统治者,异性恋男性可以利用手中的权力,对同性恋者采取貌似合理的、公开的处置,使他们永远抬不起头来而处于社会的底层。无疑,美国社会中也有男性同性恋者,但“自觉意识当中的东方,正是殖民主义者想象

① R. W. 康奈尔:《男性气质》,柳莉等译,社会科学文献出版社2003年版,第107页。

② 皮埃尔·布尔迪厄:《男性统治》,刘晖译,海天出版社2002年版,第162页。



的一个重要部分,它使得一种同性恋者比另一种同性恋者要高贵得多”。^①因此,同为同性恋者,也有贵贱、优劣之分,而华人总是被置于最底层。美国主流话语将华人描绘成同性恋者的背后有着险恶的用心:男性白人在想象中捕风捉影地将华人男子描绘成同性恋者,以此来实施他们对东方的威权,以宰制东方,称霸世界。

将男性华人女性化同样是美国男性白人凸显其男性威权的一个手段。在美国男性白人那里,男性气概的传统定义是:男人是文明、理智、富有进攻性的代名词,而女人则是原始、感性、被动的角色,这种观点在政治、经济层面上得到延展。西方人一直认为他们要比东方人优越得多,东方人在他们的想象中是女性一样柔弱的“他者”。赛义德指出:“西方人与东方人,前者是统治者,后者被统治。”^②初到美国的华人移民在政治上没有言说的权力,干的是白人剩下的、不愿意干的脏活、累活,如给白人做饭、洗衣、做管家等等。这种政治、经济上的依附地位使亚洲男人被认为像女人一样无能,永远不可能成就西方男性所成就的伟大事业。

在美国大众文化中,将男性华人女性化的典型当数陈查理。他拙于言谈,毫无风趣;他不近女色,行为举止缺少阳刚之气,与侃侃而谈、风趣幽默、英俊潇洒、豪爽奔放的白人男子形成鲜明的对比。陈查理因此与“性无能”的种族主义神话挂上了钩,恰与美国大众文化中关于黑人男子的“性亢奋”相对照,在这种两极的呈现中,白人的文本旨在突出的是:只有西方白人才是正常的。

将男性华人女性化是白人的一贯策略,在陈查理之前,就有将男性华人的行为与价值取向女性化的电影《落花》。在这部电影中,华人男子“黄人”与爱尔兰拳击手所体现出的男性气概形成二元对立:前者文弱、温顺,后者粗暴、强壮。后者残忍地折磨女儿露西,前者则把她接到家里细心照顾,并真诚地爱上了她。但由于这桩跨种族的恋情威胁到西方的父权中心秩序,结局只能安排“黄人”殉情自杀,而且为了强调东

① 皮埃尔·布尔迪厄:《男性统治》,刘晖译,海天出版社2002年版,第157页。

② 爱德华·赛义德:《赛义德自选集》,谢少波等译,中国社会科学出版社1999年版,第212页。

方女性式的温文细腻和西方男性式的强壮粗暴，导演将“黄人”的床布置成一个既像战场又像祭坛的地方。从性别角度看，“黄人”无疑是一种在西方文化中被视为“女性化”的男性形象，一个谦卑、文弱、被动而终究无能的善良人。

该片的导演格里菲斯(D. W. Griffith)虽然意在用对东方文明的赞美来缓解西方社会中的种族冲突，希望西方电影观众能提高素养，认同高雅文化，但从电影史的角度来看，格里菲斯有意无意间在好莱坞银幕上确定了将男性华人女性化的模式，这不仅表现在以后的陈查理电影中，也表现在陈查理同期及以后众多反映华人的影片中。我们这里以1933年卡普拉(Frank R. Capra)执导的电影《严将军的苦茶》(*The Bitter Tea of General Yen*)为例略做说明。

《严将军的苦茶》讲述一名叫梅甘·戴维斯的西方女性前往上海与一位传教士结婚，当这对新人穿越由地方武装集团把守的地段前去营救中国孤儿时，适逢一场“革命”发生，梅甘和孤儿们落入了军阀严将军的手中。梅甘身上西方白人女性的气质吸引了这位严将军，他不肯放梅甘回去。后来当敌人前来进攻时，严将军所有的追随者都离他而去，只有梅甘和他的美国顾问约翰留了下来。但令严将军感到悲凉的不仅是部下的不忠，还因为他无法拥有梅甘。影片的最后，他只能端起那杯放了毒药的“苦茶”，一饮而尽。

《严将军的苦茶》在一些细节上和《落花》有相似之处，梅甘的丝绸衣服与露西相仿，而严将军的自杀更与“黄人”相似。从象征意义上来看，两部电影都印证了好莱坞叙事模式对华人男子至少是象征性“去势”的欲望，即从银幕上根除华人男子对白人女子的性威胁。白人男性气概的绝对权威使西方观众不能容忍、更无法接受华人男性同西方女子的婚姻，而西方白马王子征服东方美女的故事却是好莱坞演绎不尽的主题，因为这种叙事模式恰恰体现了西方男性的男子汉气概，也完全符合西方自古就有的那种帝国扩张想象：占有异国女人象征性地等同于占有异国土地。通过这种占有，更加印证了西方男性气概的自我定位。

白人至上的观念确立了以白人中心，以雄性作主轴，以异性恋为正规的文化价值体系，强调白人文化才是正统所在。主流男性白人在



界定男性气质时,就将其他有色人种男性排斥在外,用“非我”、“异类”来强化其中心性、宰制性。男性华人在美国大众文化表述中缺乏男性的魅力,没有潇洒的外表,没有令人赞叹的男子汉气概,而是懦弱、无能、消极,不是具有同性恋倾向,就是没有情欲本能,使得男性华人原本应该具有的男性性别角色受到质疑。美国白人社会的大众叙事文本将种族歧视寓于性别歧视之中,男性华人在性别分化的运作下经历了不同程度的种族歧视,种族、性别互相建构,影响着华人的地位和男性气概的形成。

三 祛魅形象的历时氲氩

傅满洲和陈查理是美国大众文化中祛魅的华人形象,大众文化作为一种流行范式,对一个国家的民众和文化有着十分重要的影响。在20世纪二三十年代,由于对东方知之甚少,西方的读者和观众必定依赖各种媒介来认识世界上的其他民族,由此,关于东方的小说也就获得了一定的权威性。具有讽刺意味的是,对中国仅知皮毛的人成了中国文化的专家。傅满洲和陈查理的创造者——罗默和比格斯都从未到过中国,关于中国的知识也很有限,但因为创作了有关中国的小说便被视为“东方专家”。他们自以为对中国有相当的了解,实际上仅是一些二手的知识,甚至是道听途说、歪曲杜撰,因此他们不可能描绘出一个客观、真实的中国。

基于白人作者的观点、立场,西方大众文本中对中国形象的塑造带有浓厚的倾向性,充满了无处不在的偏见,而西方白人的偏好解读又进一步加深了定型化形象的消极效应。

我们在第一章里面谈到英国著名传媒学者斯图亚特·霍尔对大众文化及其意识形态作用的精辟见解,他在《编码/解码》一文中探讨了偏好意义是怎样产生出来的,认为文本的意义不可能完全由文化符码预先决定,很大程度上它还要受社会主导话语的影响:“符码间的内涵是不相同的。任何有着不同程度封闭性的社会文化都趋向于将其社会的、文化的和政治的世界进行分类,这种分类构成了一个主导文化秩序……社会生活的不同领域似乎都被指定进了话语的版图,按等级组

织偏好意义或主导意义。”^①这种偏好意义一旦被大众认可，便会产生持久的影响。

在美国大众文化中，各种主观、片面、扭曲的定型化中国形象，由于系统制作和反复演变，构成一种斯图亚特·霍尔所说的“种族法则”，对当今海外年轻一代华人产生了十分不利的影响，尤其是像傅满洲和陈查理这样的定型化形象，通过纵向的继承，将华人男性边缘化了。被边缘化的男性总是缺乏异性恋男人的男性气质，结果，美国华人被迫要么去证明自己的异性恋男性身份，要么就被污蔑为从属性的被阉割者、无能力者或男性同性恋者。

美国大众文化中将男性华人视为男性同性恋者和性无能的偏见，通过历时的氤氲，对当今海外男性华人至少造成了两种后果：一是造成一种美国社会对华人男性拒绝接受的氛围，二是在华人社区造成了无能、自卑、自我嫌恶的心理和情结。

美国社会对华人男性的拒绝接受氛围可以从男女约会、婚姻模式的统计数字中反映出来：“我认为亚洲男子整体上是相当无能的，你注意到有多少亚裔女性和白人男子约会吗？但你几乎看不到亚洲男子和白人姑娘约会。”^②20世纪70年代一位华人女性这样说：“来到北美大陆寻梦的华人，想象着能在这块土地上实现成功、富裕、享受平等的权力。尽管有些华人已经像他们的白人竞争者那样发达起来，但总体而言，华人仍然被拒绝在白人圈子之外，遭到传媒的不断排斥，特别是华人男性受害更深，他们的形象被大众文化歪曲，他们正直的品行、健康的体魄、东方男人特有的魅力，遭到偏见的贬低和破坏，甚至引起他们自嘲自贬，导致发生内部冲突。”^③1982年，全美的大学对在校的白人和亚裔女性进行了一次调查，结果显示：“华裔男性被看做是软弱的、极端

^① Stuart Hall, “Encoding/decoding”, Stuart Hall et al. ed., *Culture, Media, Language*, London: Hutchinson, 1980, p. 134.

^② Nakano Roy, “Is There a Need for an Asian Men’s Movement?”, *Asian Images*, July, 1982.

^③ Chris Collins, Steve Han, Yidrienne Lai, Kendall Benson, “Exploring Stereotypes: Images in America”, *Poverty & Prejudice: Media and Race*, June 4, 1999.



的,缺少男子汉气质的,只懂技术,不懂人情世故。”^①更严重的是,许多女性华人无意中认同了美国主流社会对男性华人的偏见,一位华裔女子如此评论道:“我们对他们(指华裔男子。/笔者)的确感到失望,别指望他们会理解你,他们太任性,心目中只有自我,心胸又特别狭窄,总是狭隘地认为华人女子应该如何如何。”^②因而许多华人女性不把华人男子作为渴望的婚姻对象:“我打算找个白人,他个头要高,要英俊,办事利落果敢,自信而从容,能够保护我,要有些跋扈,但又要和蔼可亲,然后还要有想象力。”^③这是那些想嫁给白人的东方女孩心目中的理想夫婿。诚然,我们对她们这种轻贱自己本族男性的做法不屑一顾,嗤之以鼻,但它也从一个方面反映出华人男性在美国大众意识中的形象:他们个子矮,不俊朗,缺乏自信,做事笨手笨脚,不能给女人带来幸福,跟着他们只会受苦。

不仅美国社会对华人男性存有偏见,一些华裔作家也在创作中对华人男性带有成见,他们把内在的成见反馈给美国主流社会,无形中加固、维护着美国大众文化中对华人男子的偏见。汤亭亭的《女勇士》、谭恩美的《喜福会》、黄哲伦的《蝴蝶君》等小说和戏剧中,都没有令人满意的男性角色。《女勇士》中没有男性角色,《喜福会》中的父亲是一个洗衣、煮饭、整理房间的家庭主妇角色,《蝴蝶君》中男扮女装的华人男子是个骗子。由此可见,一些华裔作家内化或重塑了新的充满种族主义色彩的华人男子形象,从而强化了已经根植于美国大众意识深处的华人男子形象。

白人对华人男性的歧视加上来自华人自身的偏见,极大地挫伤了华人男子的心智,许多人感到他们已经无法洗去无能的文身,在日常的工作生活中,他们会对自己的身份认同感到迷茫,会对自我产生质疑,这表明他们已经不可避免地在某种程度上认可了白人社会对他们的偏见。

因此,在美国大众文化中重建华裔男子的阳刚形象已显得十分必

① Chris Collins, Steve Han, Yidrienne Lai, Kendall Benson, “Exploring Stereotypes: Images in America”, *Poverty & Prejudice: Media and Race*, June 4, 1999.

② Ibid.

③ Chris Collins, Steve Han, Yidrienne Lai, Kendall Benson, “Exploring Stereotypes: Images in America”, *Poverty & Prejudice: Media and Race*, June 4, 1999.

要,而重构华人男性的身份无疑就要拒斥、否定、破除那些定型化形象。安东尼·陈(Anthony Chen)花了大量时间对美籍华人进行广泛访谈,总结出四种方法:替补法(compensation),即用霸权男性形象取代充满偏见的定型化男性形象;偏移法(deflection),把注意力从定型化的行为上移开;否定法(denial),拒绝承认定型化形象;批驳法(repudiation),批驳使定型化形象得以存在的男性文化机制。^①

一些华裔美国作家,如赵健秀、徐忠雄(Shawn Hsu Wong)等人,在自己的作品,通过钩沉历史,利用“对抗记忆”,力图消解美国大众文化中对华人的那种缺乏男子气概、女性化、软弱无能、没有胆识、缺少创造力和自信心的定型化印象,重构充满阳刚之气的华人形象。

第二节 华裔男性身份建构

一 消解定型化形象

陈查理和傅满洲这两个定型化的主导华人形象不仅将华人的身份边缘化了,还影响到美国主流社会把坚持“亚裔感性”创作的华裔美国作家排斥在美国主流文学之外。以赵健秀、徐忠雄等为首的华裔男性作家群率先钩沉、展现华人在美国长期被消音的历史,把以往湮没的华裔美国作家、作品挖掘出来,赋予其应得的地位,并进一步建立亚裔美国文学传统,先后编辑出版了《唉呀! 亚裔美国作家选集》(*Aiiieeeee! An Anthology of Asian-American Writers*, 1974)和《大唉呀! 华裔与日裔美国文学选集》(*The Big Aiiieeeee! An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature*, 1991)。这两部选集以是否具有“亚裔美国感性”(Asian American Sensibility)为标准,把黄玉雪(Jade Snow Wong)、汤婷婷、谭恩美、黄哲伦(David Henry Hwang)^②等著

^① Anthony S. Chen, “Lives at the Center of the Periphery, Lives at the Periphery of the Center: Chinese American Masculinities and Bargaining with Hegemony”, *Gender and Society*, No. 5 (1999).

^② 华裔剧作家,其代表作是《蝴蝶君》(*Mr. Butterfly*, 1988)。



名华裔美国作家的作品排除在选集之外。^① 赵健秀指出亚裔的历史、文学、感性与定型化印象之间有密切的关系,认为要谈亚裔文学就离不开解释亚裔感性,而亚裔感性的建立与对亚裔的历史追问,同打消美国白人主流社会对于亚裔的定型化印象是分不开的。^②

我们先从华人对修建横贯美国的大铁路做出了巨大贡献,但在美国历史上又被消音来开始我们的探讨。

1862年,林肯总统签署法令,由联合太平洋铁路公司和中央太平洋铁路公司共同修建横贯美国东西部的大铁路。修建西段的主要是华工,修建东段的主要是爱尔兰人。1869年5月10日,由四名华工铺上最后一根枕木与爱尔兰工人铺就的东段接轨,宣告了这条美国大动脉的完成。在修筑铁路的七年当中,华工承担了最艰苦、最危险的工作,完成了近一半的里程,但落成典礼却根本不让华人出席。华人曾为美国的西部开发流汗、流血,甚至献出了宝贵的生命,但美国政府却根本不提他们的贡献,华人的历史功绩在美国文化中完全埋没了。一些华裔作家以这段历史为着眼点,运用福柯的“对抗记忆”理论,力图恢复历史的本来面目,还华人以勇敢、强壮、坚毅的本真形象。



4-1 先后有 1.5 万华工参加筑路,“每一根枕木下面都卧着一名华工的尸体”

^① Frank Chin, “Come All Ye Asian American Writers of the Real and the Fake”, in *The Big Aiiieeeee! An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature*, edited by Jeffery Paul Chan et al, New York: Meridian, 1991, pp. 8—9.

^② Frank Chin, *Afterward*, MELUS 3. 2. 1976.

米歇尔·福柯提出一种撰写历史的新方法——对抗记忆法，他认为历史并非简单的就是逝去的事情，如果重新审视和建构，过去的历史将会产生出新的意义：“在一定程度上，追溯历史是有意义的，它向我们表明现存的东西在过去并非总是如此。在我们看来再明白不过的事情，往往是在不稳定的、脆弱的历史过程中，由于各种机会和偶然性共同造成的……这就意味着这些事情都是在人类实践的基础上，在人类历史过程中形成的。既然这些事情是形成的，那么只要我们了解了它们是怎样形成的，就能解构它们。”^①福柯认为看似牢固可靠的、人们习惯性地当作真理的历史，实际上掩盖了无数有意无意的错误，仔细考察历史就会发现它极为脆弱，经不起推敲。而且处于社会边缘的人们的历史，往往会受到压制，掩盖了其本来的真实情形。最后福柯在《语言、对抗记忆与实践》中提出了撰写历史的新方法——对抗记忆法(counter memory)，认为可以“将历史转化成一种完全不同的时间形式”^②，来达到对历史的有效书写。与传统历史书写方法相比，对抗记忆通过另一种方式来重叙过去的事件，以根除传统历史中虚假的东西，瓦解人们把历史当成一成不变、僵化的知识和绝对真理的认识。在某种意义上，对抗记忆是通过重新组织、重新判断历史事件来重新记忆，力求贴近历史的原貌。

徐忠雄的《家园》(Homebase, 1979)^③就是一部利用“对抗记忆”来追溯华裔美国人血泪交织的、可歌可泣的历史的小说，主人公最终确立了自己的身份认同，摒弃了最初那种被“误置”(displacement)的强烈感受。

《家园》记述了男主人公任士福·张——一个第四代华裔美国人成长的历程，对家的渴望，对自己位置的思索，对祖先的缅怀是小说构建“对抗记忆”的主要线索。任士福尽管生于美国、长于美国，然而却感到

^① Michel Foucault, *Politics, Philosophy, Culture: Interview and Other Writings 1977—1984*, New York: Routledge, 1990, p. 37.

^② Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, Basil Blackwell: Cornell University, 1977, p. 160.

^③ 中国台湾的何文敬译为《家乡》，而单德兴译为《天堂树》。



自己无家可归。正因为没有归属感,任士福才极力要寻找他的张姓祖先在美国的足迹,以找回自己的根。

他先是考察了曾祖父那一代人。曾祖父和许多华工在内华达山脉修建太平洋铁路,在冬天刺骨的风雪中,在夏日毒辣的太阳下,华人劳工在崇山峻岭中艰难地劈山凿洞,铺设铁路。繁重的劳动,危险的作业,再加上恶劣的自然环境,许多华工将生命留在了这条铁路线上。曾祖父非常盼望有朝一日铁路能顺利完工,他将乘火车返回加利福尼亚,并一路向铁路两旁华工的坟墓致敬。他也希望在美国拥有一片自己的土地,不用再到处流浪。但铁路一完工,曾祖父和其他华工就被赶出工地,四处流浪。

曾祖父之后,祖父再一次努力要在美国扎下根。祖父出生在美国,被送回中国抚养,长大后以“纸儿子”(Paper Sons)^①的身份申请移民美国。进入美国后,他到处打工糊口:修路、伐木、养马。



4-2 华工的“宿营地”

与曾祖父和祖父相比,任士福的父亲境况较好,他上过大学,后来成为一名很成功的工程师,为美国做出了杰出的贡献。父亲一生酷爱旅行,寻找张姓祖先的足迹。父亲过早去世后任士福子承父业,继续追寻祖先的足迹。他来到很多华人移民艰苦奋斗、做出过巨大贡献的铁路线,坐在火车上缅怀祖先铺设的每一寸枕木。在旅行之前,任士福感到自己无家可归,到处流浪。

^① “纸儿子”是美国历史上排华法案的产物。1882年,美国国会通过排华法案,限制华工入美。一些华人为了移民美国,不得不更改姓名,改变出生年月和籍贯,以在美华工儿子的身份进入美国,他们被称为“纸儿子”,即文件意义上的儿子,而不是真正血缘关系上的儿子。这些“纸儿子”必须时刻小心谨慎地用谎言掩盖自己的真实身份,稍有疏忽,透露了真言,就有被移民局发现并遣送回中国的危险。因此,他们一生都要姓别人的姓,在躲躲闪闪的谎言中度过。

踏上旅途之后,他寻访了多处他的华人祖先工作过、甚至葬身的地方,了解了华裔美国人的历史,他骄傲地宣称:“时至今日,我们华人祖祖辈辈在这里生活了一百二十五年。我不希望我们只是因为呆的时间长就自然有了家,我想要一个真正的家,一种归属感。”^①徐忠雄在这部小说中通过主人公广阔的游历和丰富的想象,重新发现了一百年来有关华裔的“隐匿的历史”,揭示了美国正统历史对华裔历史的消音和扭曲。

被誉为“亚裔美国文学的良心”的赵健秀,一直致力于打破种族歧视性的定型化华裔形象,重塑具有华裔男子汉气概的新形象。赵健秀在他的文学理论、小说和戏剧中,坚持不懈地进行两方面的论战,一方面猛烈抨击白人种族主义者强加给亚裔/华裔的带有种族偏见和歧视的定型化形象——谦卑、消极、顺从的传统形象,其中傅满洲和陈查理是赵健秀切齿痛恨的两个人物;另一方面,他痛斥一批他认为已经被白人同化的华裔美国作家,如汤婷婷、谭恩美、黄哲伦等等。在他看来,这些作家失去了华裔属性,为了取悦于白人,他们误读、误用中国的经典和传说,歪曲华裔美国人本来的面目。

在小说《唐老鸭》(*Donald Duk*, 1991)中,赵健秀重叙了早期华工修建第一条横贯美国的大铁路的经历,从三个方面完成了“对抗记忆”:首先,与主人公同名的叔叔告诉唐老鸭,他的高祖父曾参加了修建铁路的工作,与其他华工一起修建了从加州的萨克拉门托到犹他州的一段铁路。其次,唐老鸭在一家公共图书馆里查到了一些修建铁路时的文件及完工时的照片。最后,主人公的梦生动地再现了华工们修建铁路的情景,表现了他们的勇敢、高大、不畏艰险。赵健秀用“对抗记忆”证明了众多的华工是美国中央太平洋铁路建设的脊梁,而不是白人主流社会所宣扬的怯懦、委琐、女人化的消极形象。

《唐老鸭》主要讲述十二岁的少年唐老鸭在农历新年里对自己华裔身份认同的故事。起初唐老鸭厌恶一切有关中国的事物,不喜欢自己的名字,过农历新年对他来说尤其是备受煎熬的一件事情。在加州历史课上,他的白人历史老师向他灌输的都是西方文化的优越性:“几个

^① Shawn Hsu Wong, *Homebase*, New York: Plume, 1991, p. 95.



世纪以来,孔子的思想和禅宗的神秘主义使得美国的华裔男子变得消极而缺乏闯劲,他们完全无力应对暴力十足但讲求个性和民主的美国人。从他们第一次踏上美国的土地到20世纪中叶,胆怯、内向的中国人面对积极进取、高度竞争的美国人的无情侵害,显得束手无策。”^①白人历史老师的这段话旨在表明华人是和白人完全不同的“异类”:白人是个人主义的、民主的、进步的、有竞争力的,而华人则被动、优柔寡断、驯服、胆怯、内向、神秘、无助。因此唐老鸭自身也形成了对华人的偏见,认为他们没有竞争力,是十足的懦夫,不敢在雨中作业,所以在修铁路的比赛中输给了对方,这是美国主流社会灌输给他的历史知识。后来在叔叔和父亲的启发与影响下,他在图书馆查阅了大量资料,发现美国主流社会对华人的报道是歪曲和不实的,认识到他以前了解的都是白人社会模式化的刻板形象。此后在唐老鸭的梦境中,赵健秀重叙了早期华工修建第一条横贯美国的大铁路的情形。梦中姓关的工头带领华人拒绝对白人卑躬屈膝,以毫不妥协的罢工迫使白人同意他的要求和权力:华工要与白人享有同样的权力,白人要下马和人工头说话。这一切都证明华人男子是勇敢而不畏强暴的男子汉,他们一天可以铺十英里的铁路,这是中央太平洋铁路的世界记录。在小说的结尾,当历史老师又在诋毁华人时,唐老鸭愤怒地反驳他:“米恩莱特(Meanwright)^②先生,你认为华人消极被动,没有竞争力,你错了!是我们把萨米特隧道炸通的;是我们在内华达山脉的高山上连续两个严冬艰苦作业;是我们为要求支付拖欠的工资举行罢工并取得了胜利;是由于一天之内铺设的轨道最长而创造了世界记录;也是我们在普罗蒙特里铺下了最后一根枕木。正是像你一样无知的人才把我们华人排斥在那张照片之外。”^③这意味着唐老鸭已经成熟了,他的成熟代表着华裔

① Frank Chin, *Donald Duk*, Minneapolis: Coffee House Press, 1991, p. 2.

② 根据英语发音,名字的意思为“恶意书写”(mean write),学者李有成解释为“意味着正确”(mean right),指出这个名字有反讽意义。不管哪一种理解都说明作者赵健秀在给这位历史老师取名字时,赋予其一定的隐喻和暗示。

③ Frank Chin, *Donald Duk*, Minneapolis: Coffee House Press, 1991, p. 151. “那张照片”指铁路完工时拍摄的一张有纪念意义的照片,上面没有一个华人。

后代开始捍卫祖先的历史,并在美国社会中争取自己应有的地位。作者赵健秀正是通过重现消音的华裔历史,来抨击美国主流社会对华裔美国人的扭曲和对华裔历史的篡改。

二 重塑华裔阳刚男性

在消解定型化的男性华人形象的同时,华裔作家也开始在作品中重塑华裔阳刚男性形象,重新确立华裔男性的主体地位。这一点典型地体现在赵健秀的创作当中,我们这里以他的《甘加丁之路》(*Gunga Din Highway*, 1994)为典型个案,略做分析。

赵健秀非常痛恨白人世界强加于华人的定型化形象,他在《唐人街牛仔的忏悔》一文中这样说道:“定型化种族形象的主要功能就是要建立和维护社会各个组成部分之间的秩序,维护西方文明的延续和发展,同时花最少的精力和开支,来增强、稳固白种人在社会中的霸主地位。”^①他的《甘加丁之路》首先解构了“傅满洲”和“陈查理”这两个定型化典型,揭露其荒谬性和虚假性,之后重构了一个华人英雄——“关公”。

赵健秀尤其对陈查理这一女性化的华人形象痛恨无比。在写作《甘加丁之路》之前,他的短篇小说《陈查理的儿子们》(*Sons of Chan*, 1988)就以陈查理之子的视角,探讨推翻形象继承的问题。小说中,赵健秀让陈查理的一个儿子作为叙述人,不无讥讽地让人们注意到陈查理作为神话的复杂内涵。他指出,一个白人作家在小说中虚构了陈查理这一形象,在后来的电影中又一直由白人演员扮演,这是一种殖民行为:华人的地位和形象均被美国白人决定和控制着。为了阻断和破坏陈查理这一主导形象,赵健秀小说的叙述人宣称他要杀掉“电影中的父亲形象”,重塑他的中国祖先,用暴力展示华裔男子的男性身份。既然认为比格斯的象征性殖民行为明显地阉割了华人男性形象,赵健秀便针对性地让他的主人公发动一场旨在对抗“电影上的祖先”的战争,寻

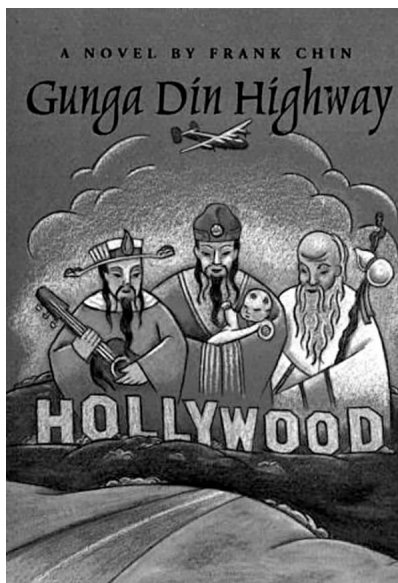
^① Frank Chin, “Confessions of the Chinatown Cowboy”, in *Bulletin of Concerned Asian Scholars* 3, (Fall 1972), p. 66.



求恢复被美国大众文化所否定的富有男子汉气概的华人形象。

小说《甘加丁之路》的题目来源于英国作家、诺贝尔文学奖得主吉卜林的一首诗《甘加丁》，该诗歌颂了被英国殖民主义驯化的印度人甘加丁背叛祖国，舍身救英军的事迹，后来被改编成电影《甘加丁》，这部电影是赵健秀小说的主人公之一关龙曼最喜欢的电影。这一标题的象征意义十分明显：关龙曼及像他一类的华人或华裔，如甘加丁一样没有民族觉悟，在甘加丁所走的道路上愈走愈远，最后像甘加丁一样走向灭亡。

关龙曼是第一代移民，他本来是粤剧演员，来好莱坞寻求发展，扮演一些跑龙套的角色，在华人中也小有名气。但他扮演的角色大多类似于“甘加丁”，常常以牺牲告终，因此赢得了—个绰号：“必死的中国佬”。在陈查理系列电影中，关龙曼扮演陈查理的四儿子，仅有两句台词，但关龙曼仍然感到十分自豪，他和当时的华人民众将陈查理视为“华人英雄”。小说中关龙曼这样说道：“当上帝让他完美的白人儿子引领白人大众走上通往救赎的正义之路时，感谢上帝，白人圣子又命他完美的华裔儿子领导黄种人修筑通往



4-3 《甘加丁公路》

同化的接受之路。而陈查理就是这个华裔儿子。”^①后来扮演陈查理的白人演员年事已高，需要换演员，于是争取饰演陈查理成了关龙曼最大的奢望，但关龙曼的妻子海辛丝的一番话打碎了他的梦想。海辛丝出生在美国，了解美国国情，她告诉关龙曼：“在好莱坞电影中，华人男子永远都别想扮演一个真正的华人男子。……陈查理这个中国侦探角

^① Frank Chin, *Gunga Din Highway*, Minneapolis: Coffee House Press, 1994, p. 13.

色,首先要由白人女演员饰演,在他们让华人男演员饰演华人男子之前,他们会先物色华人女演员,或是找一个蹩脚的华人男演员去演。”^①陈查理系列本身就是白人作家想象的产物,而白人演员也是根据当时的定型化印象去饰演的。小说中“陈查理”的扮演者安劳夫·罗兰回忆说:“卡普拉(导演)曾让他把睫毛剪短,因为他认为短睫毛是使白种人具有东方色彩的诀窍。”^②因此,赵健秀认为陈查理并不是真正的华人英雄,而是一个荒谬的“伪英雄”,他其实只是美国白人的衙役,一个被同化了的定型化华人形象,而片中的关龙曼和华人大众却把他看成华人的楷模和救世主。赵健秀因此在小说中虚构了毛伊岛上的华人对陈查理的礼拜祭祀仪式,借以讽刺华人对这个伪华人英雄的盲目肯定和崇拜。夏威夷毛伊岛上的华人把陈查理当做神一样供奉,在每年的“华人俱乐部感恩节”之日,每个华人家庭都必须选送一个还是处女的女儿作为祭祀品,以感谢陈查理使他们为美国白人社会所接受。

赵健秀在小说中通过对陈查理这个定型化形象的解构,指出同化不仅不会使华人取得与白人平等的社会地位,还会将华人引向一种失语的、次要的、从属的境地。在作者笔下,生于美国的第二代华裔——关龙曼的儿子尤里西斯·关和他的朋友们已经意识到了这一点,他们拒绝再做白人鞭子下驯服的羔羊,蔑视电影中“甘加丁”式的华人形象,嘲笑荒谬的伪华人英雄陈查理。为了消解华人被白人种族主义者长期丑化而造成的女性化和奴性化印象,赵健秀有意识地把尤里西斯和他的几个朋友塑造成不折不扣的华裔“垮掉派”,他们是主流社会的叛逆者和挑战者,一副街头黑人流浪青年桀骜不驯的做派,满口的唐人街俚语,既诙谐幽默,又满含嘲讽,与父辈的温良、顺从构成鲜明对照。

与驯服的陈查理相比,赵健秀认为傅满洲则是一个可怕的恶魔式人物。因此大部分华人就像《甘加丁之路》中的华裔评论家华盛顿·秦·佛罗瑞斯一样,认为“傅满洲代表的中国文化在道德层面上是极其堕落、变态的,美国的华人民众唯有反对它,把我们自己从它身边解放出

^① Frank Chin, *Gunga Din Highway*, Minneapolis: Coffee House Press, 1994, p. 36.

^② Ibid., p. 15.



来,并且消灭它”。^①但实际上傅满洲和陈查理在本质上有着共同之处:都是白人种族主义者为了消除华人的威胁而制造的刻板形象。为了嘲讽这一邪恶的定型化形象,赵健秀在小说中设计了一个拉伯雷式的闹剧——“傅满洲弹奏弗拉门科”,戏仿傅满洲电影,以解构傅满洲这一定型化华人形象。剧中,傅满洲让白人俘虏说出机密,不然就让他妖冶的女儿从肉体上折磨他、虐待他,但遭到白人俘虏的拒绝。于是傅满洲的女儿把俘虏推入她的“拷问室”,而扮演傅满洲的尤里西斯突然灵机一动,和着傅满洲女儿臀部扭动的节奏,用吉他弹起了弗拉门科。在曲子结束时,他扯开身上的长袍,露出胸罩、短裤和黑色网眼的长筒袜,然后舔着嘴唇扑向俘虏,而被俘的美国人尖叫着说出了秘密公式。通过这夸张的一幕,赵健秀辛辣地讽刺了定型化的华人形象,用尤里西斯的话来说“华裔文化大笑着踢了白人种族主义屁股一脚”。^②

在解构负面的定型化形象的同时,赵健秀用中国传统文化中的“关公”作为华人英雄,重构华人形象和华裔身份。他从华人从小就熟悉的中国古典名著,特别是《三国演义》、《水浒传》、《西游记》中汲取营养,希望建构一个能够代表中国文化传统和华人男子真正特性的华人英雄,以此来增强华裔群体内部的凝聚力,抵御种族主义的侵害。早在1971年出版的《鸡舍华人》(*The Chickencoop Chinaman*)和1974年出版的《龙年》(*The Year of the Dragon*)中,赵健秀就把他所期望的阳刚男性形象通过关公表现出来。他对关公崇拜有加,认为“对士兵来说,他是战神;对士兵和高傲的索取者来说,他是掠夺之神;对舞文弄墨的文人来说,他是文曲星;对于那些在舞台上扮演他的人来说,他是保护神”。^③并说,“我母亲身上的关公血脉意味着我的剧本就是战斗,放弃一切获得安宁”。^④在1991年编辑出版的《大唉呀!华裔与日裔美国

^① Frank Chin, *Gunga Din Highway*, Minneapolis: Coffee House Press, 1994, p. 270.

^② Ibid., p. 261.

^③ Frank Chin, *The Chickencoop Chinaman and The Year of the Dragon*, Seattle: University of Washington Press, 1981, p. xxvi.

^④ Ibid., p. xxviii.

文学选集》序言中，赵健秀花了很大篇幅介绍《三国演义》和关公：“（关公）是没有任何缺陷、正直、清廉和复仇的化身。……关公未曾告别便毅然离家出走。……他是一个精神上和肉体上都十分自信的斗士。在《三国演义》中，关公的故事展示了一个天才般的、英雄式的斗士所应具有的美德和优点。”^①在赵健秀看来，关公和在美国的华人有诸多相似之处：关公是一个远离家乡的逃亡者，华人也是远离故土，在异乡漂泊，而关公的英雄气概正驳斥了白人种族主义者所捏造的阴柔、堕落的定型化华人形象。

赵健秀在《甘加丁公路》中明确表示了他要立关公为华人英雄的想法，关龙曼的儿子尤里西斯和他的同学尼克特、迪戈幼时在华文学校模仿“桃园三结义”，发誓结为兄弟。但在历史潮流的荡涤中，他们对自己的身份和文化属性感到困惑，感到正逐步迷失于美国主流社会之中，直到垂死的马先生为他们指引了方向。在医院里，马先生塞给尤里西斯一个用纸包着的关公泥塑，纸上用中文写着“孙子”。赵健秀旨在用“孙子”和关公塑像表明所有华人都是关公的子孙后代，所有的华人都应该遵循中国的传统文化思想，坚守自己作为中国人的民族属性。

当然，我们说由于历史的沉重积淀，改变白人对华人男性的偏见不是一朝一夕的事情，有人认为需要发起一场男性华人运动，以提高男性华人的社会地位，维护他们充满活力、儒雅而富有男性魅力的形象。也许从华人内部着手更为重要，华人男女应携起手来，自觉抵制来自内部和外部的偏见，同时争取白人的认可与合作。随着中国综合国力的增强和国际地位的不断提高，我们有充分的理由和信心期待早日根除定型化形象的不良影响，让中国男性的魅力在世界范围内放出异彩。

^① Frank Chin, “Come All Ye Asian American Writers”, in Frank Chin, et al, ed., *The Big Aiiieeee! An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature*, New York: Meridian, 1991 p. 39.

主要参考文献

一、英文文献

Allport, Gordon Willard, *The Nature of Prejudice*, London: Addison-Wesley, 1979.

Ash, Cay Van & Elizabeth Rohmer, *Master of Villainy: A Biography of Sax Rohmer*, Ohio: Bowling Green, 1972.

Berlin, Howard M., *The Charlie Chan Film Encyclopedia*, McFarland & Company, 2000.

Biggers, Earl Derr, *The House Without a Key*, New York: Grosset & Dunlap, 1925.

Biggers, Earl Derr, *Keeper of the Keys*, New York: Bantam, reprinted, 1975.

Biggers, Earl Derr, *Charlie Chan Carries On*, New York: Bantam, reprinted, 1975.

Biggers, Earl Derr, *The Chinese Parrot*, New York: Grosset & Dunlap, 1927.

Biggers, Earl Derr, *The Black Camel*, New York: Bantam, reprinted, 1975.

Cawelti, John, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press, 1976.

Chan, Jachinson, *Chinese American Masculinities: From Fu Manchu to Bruce Lee*, New York: Routledge, 2001.

Chan, Jeffery Paul, Frank Chin, Lawson Inada, and Shawn Wong, ed., *The Big Aiiieeee! An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature*, New York: Meridian, 1991.

Chen, Anthony S. , “Lives at the Center of the Periphery, Lives at the Periphery of the Center: Chinese American Masculinities and Bargaining with Hegemony”, *Gender and Society*, No. 5, 1999.

Chin, Frank, *Donald Duk*, Minneapolis: Coffee House Press, 1991.

Chin, Frank, *Gunga Din Highway*, Minneapolis: Coffee House Press, 1994.

Choy, Philip P. , Lorraine Dong & Marlon K. Hom, *Coming Man*, Seattle and London: University of Washington Press, 1995.

Clegg, Jenny, *Fu Manchu and the “Yellow Peril”*: *the Making of a Racist Myth*, London: Trentham Books, 1994.

Collins, Chris, Steve Han, Yidrienne Lai, Kendall Benson, “Exploring Stereotypes: Images in America”, in *Poverty & Prejudice: Media and Race*, June 4, 1999.

Gabler, Gisela, *Introduction to Encountering the Other(s)*, New York: State University of New York Press, 1995.

Goldstein, Jonathan, Jerry Israel & Hilary Conroy, ed. , *America Views China: American Images of China Then and Now*, Bethlehem: Lehigh University Press, 1991.

Gurevitch, M. , *Culture, Society and the Media*, London: Methuen, 1982.

Hall, Stuart et al. ed. , *Culture, Media, Language*, London: Hutchinson, 1980.

Hanke, Ken, *Charlie Chan at the Movies*, North Carolina: McFarland & Company, 1989.

Kimmel, Michael, “Masculinity as Homophobia: Fear Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity”, in *Theorizing Masculinities*, edited by Harry Brod and Michael Kaufman, Thousand Oaks: SAGE, 1994,

Miller, Stuart Creighton, *The Unwelcome Immigrant: The*



American Image of the Chinese, 1785—1882, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969.

Moench, Doug, *Master of Kung Fu*, Marvel Comics, Issue 76 (May, 1979).

Moench, Doug, *Master of Kung Fu*, Marvel Comics, Issue 107 (December, 1981).

Moy, James S. , *Marginal Sights: Staging the Chinese in America*, Iowa: University of Iowa Press, 1993.

Rohmer, Sax, *The Insidious Dr. Fu-Manchu*, New York: McBride, 1913.

Rohmer, Sax, *The Trail of Fu Manchu*, 1934, reprinted, New York: Pyramid, 1964.

Rohmer, Sax, *Fu Manchu's Bride*, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc. , 1933.

Rohmer, Sax, *Daughter of Fu Manchu*, New York: Doubleday, 1931.

Rohmer, Sax, *The Shadow of Fu Manchu*, 1948, reprinted, New York: Pyramid, 1963.

Roy, Nakano, “Is There a Need for an Asian Men’s Movement?”, *Asian Images*, July, 1982.

Said, Edward, *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1979.

Storey, John, *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*, 2nd Edition, Georgia: University of Georgia Press, 1998.

Weston, Timothy B. , Lionel M. Jensen, ed. , *China Beyond the Headlines*, Rowman & Littlefield Publishers, 2000.

Wu, William F. , *The Yellow Peril—Chinese Americans in American Fiction, 1850—1940*, Archon Books, 1982.

二、中文文献

爱德华·赛义德：《赛义德自选集》，谢少波等译，中国社会科学出版社 1999 年版。

丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡等译，北京：生活·读书·新知三联出版社 1992 年版。

多萝西·B. 琼斯(Dorothy B. Jones)著：《美国银幕上的中国和中国人：1896—1955》，邢祖文、刘宗锜译，中国电影出版公司 1963 年版。

厄尔·德尔·比格斯：《陈查理探案集》，鲁玉容、孙小芬、乐淑琴、王迎吉等译，群众出版社 1999 年版。

哈罗德·伊萨克斯：《美国的中国形象》，于殿利等译，时事出版社 1999 年版。

胡戈·狄泽林克：《论比较文学形象学的发展》，方维规译，《中国比较文学》，1993 年第 1 期。

李希光、刘康等著：《妖魔化中国的背后》，中国社会科学出版社 1996 年版。

吕浦等编译：《“黄祸论”历史资料选辑》，中国社会科学出版社 1979 年版。

孟华主编：《比较文学形象学》，北京大学出版社 2001 年版。

南帆：《双重视域》，江苏人民出版社 2001 年版。

欧阳昱：《表现他者——澳大利亚小说中的中国人》，新华出版社 2000 年版。

皮埃尔·布尔迪厄：《男性统治》，刘晖译，海天出版社 2002 年版。

乔治·凯南：《美国外交》，蔡阳等译，世界知识出版社 1989 年版。

R. W·康奈尔：《男性气质》，柳莉等译，社会科学文献出版社 2003 年版。

沃尔特·李普曼：《公众舆论》，闫克文等译，上海人民出版社 2002 年版。

卫景宜：《美国主流文化的“华人形象”与华裔写作》，《国外文学》，2002 年第 1 期。



- 吴剑平：《好莱坞银幕上的中国人》，《天涯》，2000年第2期。
- 吴振明：《丑陋中国人》，香港：创艺文化企业有限公司1990年版。
- 张弘等著：《跨越太平洋的雨虹》，宁夏人民出版社2002年版。
- 张庆松：《美国百年排华内幕》，上海人民出版社1998年版。
- 张子清：《与亚裔美国文学共生共荣的华裔美国文学》，《外国文学评论》，2000年第1期。
- 周宁：《契丹传奇》，学苑出版社2004年版。
- 周宁：《龙的幻象》(上、下)，学苑出版社2004年版。
- 周宁：《鸦片帝国》，学苑出版社2004年版。
- 周宁：《“义和团”与“傅满洲博士”：20世纪初西方的“黄祸”恐慌》，《书屋》，2003年第4期。

说明：

英文文献以作者姓名的字母为序排列。

中文文献以作者姓名的汉语拼音为序排列。

后 记

异国形象是比较文学研究的重要内容，它研究一国形象在异国的文学流变，即一国形象在异国文学中是如何被想象、塑造、流传的，并分析其产生的深层社会文化背景，找出折射在他者身上的自我形象，以便更好地认识别人，反省自己，促进不同文化之间的互惠交流。笔者自2002年到南京大学做博士后研究时开始对这一研究领域感兴趣，在我的博士后联系导师杨正润教授的指导下，我将“英国文学中的中国形象”作为博士后出站报告选题。在撰写出站报告的过程中，厦门大学周宁先生关于西方文学中的中国形象的研究成果给了我很大启发。2004年6月博士后出站后，我有幸认识了周先生，并在学术研究中得到他的指教。

2005年，周宁先生邀请我撰写《傅满洲与陈查理——美国大众文化中的中国形象》一书，这是我很感兴趣的一个题目，并且当时正在搜集这方面的资料，也有过初步的思考，于是很高兴地答应了。从2005年9月份到现在，我一直埋头于本书的撰写与修改工作，多次从北京国家图书馆复印英文资料，并不断得到周宁先生的鼓励和指点，南京大学出版社的金鑫荣先生给予了很多关心与支持，施敏女士为本书的出版付出了辛勤的劳动，在此谨向他们表示我诚挚的谢意。

美国文学、文化中对中国形象的描述涵盖面很广，我的这本小书《傅满洲与陈查理——美国大众文化中的中国形象》仅是其中的一部分，我今后还会继续关注这个课题。由于笔者才疏学浅，加之撰稿时间亦较为仓促，书中难免有缺点不足之处，祈请专家学者不吝教正。

姜智芹

2006年6月18日

文本与文化 / 跨语际研究

- 王 诺著 生态与心态——当代欧美文学研究
- 贺昌盛著 象征:符号与隐喻——汉语象征诗学的基本型构
- 朱水涌著 叙事与对话——比较视野下的中国现当代文学
- 宋炳辉著 弱势民族文学在中国
- 周 宁主编 世界之中国:域外中国形象研究
- 周 宁著 异想天开——西洋镜里看中国
- 姜智芹著 傅满洲与陈查理——美国大众文化中的中国形象
- 江宁康著 美国当代文学与美国民族认同