

賽珍珠《大地》作為漢學全球化的雛形探討

郭佳雯*

摘 要

賽珍珠的《大地》是一部矛盾的文學經典：充滿了人道主義關懷，頌揚了中國人亂世中的堅忍毅力，也是中美二次世界大戰合作的政治宣傳作品。可是，某些後殖民評論卻貶其為一部包含許多刻板民族印象的東方主義作品，是成就西方人優越感的想像東方的政治文宣，也就是薩依德所謂的「對位二元主義」。

《大地》卻是第一部把中國狀況挪到世界舞台的全球化漢學作品，講述中國農夫王龍為故土奮鬥的故事。臺灣學者孫隆基述：從西方的角度看來，中國男性的生成是一個退化的過程，中國人從未離開家園，畢生依附自己的母親與妻子。這跟西方認為「男性應該離開原生家園自創門戶」的想法是背道而馳的。

法國學者羅蘭·巴爾特在《符號禪意東洋風》內〈寫出來的臉孔〉一篇當中提及：在東洋表演藝術裡，中年男子扮裝成青春妙齡女子，把青春作為一種「符碼的美化表現」，這種表現為符號而不是再現實體的表演中，女人是一種觀念，不是一種「自然體」，還原到類別化的功能中，以及純差異性的真實。賽珍珠筆下的中國女性變成觀念的展現，這也符合蘇珊·宋塔格的「坎普」：對非自然事物的熱愛，對於矯作與誇飾的喜愛。此案裡，「坎普」的美感即是一種缺乏意旨的符號呈現。今日的《大地》是一部過時的作品，代表著舊時代特有的意識型態。

最後，安德森在《想像的共同體》內說及，語言本是就是建立民族認同的關鍵要素，相同語言的使用讓共時感便油然而生。賽珍珠以英文撰寫《大地》把中國情況帶入了世界舞台，為漢學成就了一個全球的想像共同體。在全球化時代中，漢學的研究或許可以突破薩依德的東方主

* 郭佳雯，國立政治大學英文系博士生

義思維，從巴爾特與宋塔格的視角，演變成基於文化差異成就的美學賞析。

關鍵字：漢學全球化、賽珍珠、坎普、想像共同體、東方主義

Pearl S Buck's *The Good Earth* as the Archetype of Globalized Sinology

Chia-wen Kuo*

Abstract

Pearl S Buck's *The Good Earth* occupies an ambivalent status among the classic literary canons. On the one hand, it is a humanitarian masterpiece glorifying the value of Chinese people's stamina surviving through fin-die-siècle; on the other hand, it is an ideological propaganda that facilitated the collaboration between China and United States during the World War II. However, it has been devalued by postcolonial critics as a piece of work that contains many Oriental stereotypes in two-dimensions – a propaganda of an imaginary East that patronizes the Western superiority according to Edward Said's "contractual dualism."

Somehow *The Good Earth* is the first literary piece that introduced the Chinese condition to the world, and it was the first work of global sinology. The story of Chinese farmer Lung Wang shapes the image of Chinese male as "the effeminate chauvinist" whose existence entirely depends on the exploitation of his wife, who is the good earth that feeds and nurtures all without asking anything in return. Taiwanese scholar Lung-chi Song terms the making of Chinese manhood, from the Western perspective, is a process of regression because Chinese man never leaves his mother and spends his whole life under the control of his mother then his wife. It contradicts the notion of Western manhood, where man departs home to validate the caliber of manhood with the conquest of a new territory of his own.

Roland Barthes mentions the example of the oriental actor of age fifty playing a woman of flowery youth in "The Written Face" of his book *Empire of Signs* that the Oriental theatrical face is a signifier which "dismisses the

* Chia-wen Kuo, Ph.D. Student of Department of English, National Chengchi University

signified” as the transvestite actor “does not play the woman, or copy her, but only signifies her.” Woman becomes an idea of artifice basing on her “pure differences.” Buck’s Chinese woman character has become de-naturalized as Barthes’ “the refinement of the codes,” which might confirm to Susan Sontag’s definition of Camp—“love of the un-natural: of artifice and exaggeration.” Here oriental theatrical face is an embodiment of Camp—a signifier devoid of the signified. *The Good Earth* can no longer represent the Chinese after the passing of time. Now it was an obsolete icon that renders the ideology of yesterday.

At last, Benedict Anderson notes that language is the key medium to create a sense of national identification between people in *Imaginary Communities*, and the use of the same language induces a feeling of synchronicity. Pearl S Buck wrote *The Good Earth* in English, which manages to gather the worldwide attention to the Chinese issue through the evocation of an English-speaking imaginary community. Perhaps the studies of Sinology in the age of globalization transcend the ideological shackles of Said’s Orientalism and (according to Barthes and Sontag) become an aesthetic gesture of cultural differences instead.

Keywords: Globalized sinology, Pearl S Buck, Camp, Imaginary community and Orientalism

一、前言

在許多西方學者文人對東方的描繪中，東方不是成了浮濫美學化的世外桃花源，就是一個既妖豔亦頹腐的異教徒的煉獄，譬如：約翰希爾頓 (John Hilton) 的《失落的地平線》 (*The Lost Horizon*) 與迪昆西 (De Quincey) 的《一個鴉片食用者的自白》 (*The Confession of an Opium Eater*)。中國在十八世紀後國運式微，西方世界對東方的理解便侷限在一種平面欠深度的刻板意象 (two-dimensional, depthless stereotype) 中，不少亞裔華裔離散移民飽受文化歧視。自美國六零年代民權運動以降，華裔美國文學興起，華裔離散族群試圖用書寫的方式，自我正名化、掙扎認同。但弔詭的是，二十世紀中，最早把中國狀況帶入國際視野的漢學作品，卻是美籍作家賽珍珠在1931年出版，爾後獲普立茲獎、諾貝爾文學獎的《大地》。

以薩依德 (Edward Said) 之「東方主義」 (Orientalism) 的觀念詮釋，用強烈國族意識形態的視角粗略說來，賽珍珠的《大地》無非就是加深西方世界對東方刻板印象一作，以想像的東方成就西方的自我優越感，常常被華人學者貶抑為沒有真正文學價值的政治宣傳作品 (propaganda)。而另一個弔詭的側面則為，賽珍珠本身在中國本土的生長經驗，從小便習得漢語的賽珍珠也在民國初期與徐志摩等文人大家交往，她的身分跟華裔美人有異曲同工之妙。最大的不同點則是，賽女士是以維持自身強健民族主體性的狀況下 (沒遭受文化歧視)，作跨文化交流，並善用自身美國籍，以寫作把中國狀況帶入國際關注的範疇當中，試圖改善中國艱難的處境，並積極參與中國問題相關的政治運動。她的《大地》促使美國民眾對中國產生同情與好感，聚集了美國人對中美二戰合作的向心力。然而，賽女士的善意未必為後世的華人領情，《大地》也讓美國人對中國人的想像停滯在飢荒戰亂與貧窮當中。

《大地》是一位中國農民的故事，描寫王龍一家自從娶媳婦阿蘭後，便喜獲麟兒，收購田地而逐漸致富。爾後卻因為飢荒以及民國政府推翻滿清的革命而家道中落，在兵荒馬亂中，阿蘭意外地拾獲一袋珍珠，

王龍一家藉此重振旗鼓。但中年意氣風發的王龍卻不知感恩，去茶館裡討了個二房，開始嫌棄起糟糠妻。並且為了有效管控自己不事生產的叔父，竟誘騙叔父叔母吃起鴉片。最後，阿蘭因為過勞而病死了，王龍才憶起她與他同甘共苦多年的情誼，不禁悔恨交加。為王家犧牲奉獻的阿蘭在滿足出席兒子婚禮的心願後，就悄然逝去。爾後，王龍的爸爸也隨之老死。賽珍珠在這裡把中國女性比喻為大地，供給一切、不求回報，以勾勒出中國人熱愛鄉土、眷戀母親的習性。但是卻也創造出中國男性皆為沒有男子氣概的沙文主義者 (effeminate chauvinist) 的刻板印象，是「未斷奶的民族」，¹ 一味地倚靠母親，剝削女性，等負面形象。然而，這種西方的批判視角也有其偏頗之處，一味地否決了中國民族性的優點。

法國學者羅蘭·巴爾特 (Roland Barthes) 在《符號禪意東洋風》(*Empire of Signs*) 內〈寫出來的臉孔〉一篇當中提及：在東洋表演藝術裡，中年男子扮裝成青春妙齡女子的一舉，是一種把青春作為一種「符碼的美化表現」，在「這種表現為符號而不是再現實體的表演中，女人是一種觀念，而不是一種『自然體』，還原到那種類別化的功能中去，還原到他的純差異性的真實中：西方的男扮女裝者想成為一個（具體的）女人，而東方的演員追求的只不過是把女人的那些符號組合起來而已」（133）。此論述也吻合傳統中國文化當中的京劇裡男演員扮花旦的慣例，也是一種「符碼的美化表現」。賽珍珠的《大地》成了一種把中國狀況化約為一種基於純差異性的真實當中，把中國轉化成一種概念化 (conceptualized) 過後的觀念。《大地》當中的女性形象也是賽珍珠比較東西女性差異後，經過類別化後，集結符碼組合成、且加工過的「真實」(processed reality)。漢學全球化的未來成了羅蘭·巴爾特所指涉的「符碼的美化表現」，一種純美學操弄的概念化產品以便利異文化之間交流與理解。

蘇珊·宋塔格也在《反對詮釋》提及坎普 (Camp) 趣味的起源之一為十八世紀的中國藝術品，而「坎普是唯美主義的某種形式，它是把事

¹ 參考孫隆基，《未斷奶的民族》(台北：巨流圖書公司，1996)。

物看作審美現象的一種方式……坎普感受力是不受約束的，是不受政治左右的，或至少是非政治的」，而「時間使藝術作品擺脫道德的糾葛」²（蘇珊·宋塔格 322）。換句話說，原先那些國族意識形態化的中國形象已隨著時間的消弭，進入了一種坎普式的唯美主義範疇。賽珍珠的《大地》就現代的脈絡視來，已經是非關政治的審美現象，是一種不受邊界制約的美學奇想。因此，《大地》在現代的脈絡下，已經是一種例外狀態。

最後，安德森 (Benedict Anderson) 在《想像共同體》一書當中曾提及語言作為一種維繫國族認同的媒介，進而把使用同種語言的人們在一種時間的共時性 (synchronicity) 當中，想像彼此在同一個時間點的存在。而賽珍珠以英文寫作的《大地》無非就是一種藉由英語的想像共同體媒介，把西方社會帶入中國關懷的議題當中。而英語從十九世紀的不列顛殖民時代到二十一世紀的知識經濟的跨國網絡時代，已經成為全球化的語言。若以安德森以語言連繫國族的論述帶入，英語的普及成了全球共同體維持的關鍵，也加深了非英語系國家國際能見度爭霸的困難。以巴爾特與宋塔格的論述探討來，漢學研究的全球化帶來的影響並不止於薩伊德東方主義的負面批判，它更像是一種無害、基於純差異概念化生成的美學賞析。因此，我們應該放寬心胸，客觀地述出賽珍珠《大地》的時代意義與價值。同時，我們也應該提供機會，給予其他非英語寫作的優秀漢學作品一些全球能見度。

二、內文

如同薩依德所說，東方主義是一種西方學者操弄下採取化約論/本質論的手腕貶低東方，以正名自我優越地位的再現 (representation)。對於遠東的中國，幾世紀以來的第一印象，莫非就是：鴉片、飢荒、殺嬰，還有纏腳等停滯的文明的象徵符號。而法國精神分析家拉岡曾說過：「女人是男人的病徵」 (Woman is the symptom of man)。賽珍珠的

² 同註二，頁 332。

《大地》顧名思義，就是象徵著女性，還有供給一切、不求回報的母親。首先，本文從小說中女性腳色的再現，探討賽珍珠《大地》一書東方主義式的呈現。

賽珍珠來自美國傳教士的家庭，父親立志來到東方中國，拯救這些在基督教眼裡，靈魂受詛的東方人。而賽珍珠本身乃先習得中文，再習得英文，她對美利堅祖國的印象僅僅來自母親的敘述，以及青春期早年舉家短暫返美的回憶而已。講到賽珍珠生長時代的中國女性，首先必須提及的特色莫非就是纏足，在希拉里·斯波林所寫《埋骨：賽珍珠在中國》一書中記載了賽珍珠童年央求自己的裸姆王阿嬤卸下裹腳布的回憶：

賽珍珠看到的是畸形的骨頭和烏青色的肉，腳跟和腳趾被擠向腳背，只有大腳拇趾沒有變形。當賽珍珠目睹了很多像他母親那一輩子的人強迫自己的女兒纏腳之後，她一度懷疑要自己受不了纏腳的苦就會找不到婆家。(6)

然而，關於賽珍珠這段殘忍的童年回憶，如斯波林寫到：「用想像的力量掩飾、包容，或者承受那些醜陋得無法直接面對的事物，這是賽珍珠受到的最早訓練之一」(6)。就《大地》的故事寫作，賽珍珠也採用了想像力的魔魅，一筆帶過、輕描淡寫出書中女性腳色的形象，以主角王龍的視角來描繪大地的故事。高彥頤《纏足》一書提到：纏足的物質文化探討本身就是從「男性書寫的文本歷史轉移到女性歷史的身體書寫」(16)。纏足在賽珍珠的時代處於一種「典範轉移」(paradigm shift)的窘境：面對西化的影響，纏足漸漸被詬病為野蠻不仁，受到傳教士的號召下，於是紛紛有放足的行為。還有一堆頌揚放足的宣傳說教之作，³像

³ 政府為了配合西化文明的意識型態，要求纏足婦女放足。放足並非想像中的那樣讓腳裸呼吸，它是把自幼便纏足的女性把捆好固定的小腳強力撥開，其中痛楚甚至甚於纏足之痛，還要學習從新走路。被迫放足的婦女除了忍受筋骨重塑的痛楚，腳踝肌膚會龜裂壞死，必須要塗抹凡士林暫緩。很多自幼便纏足的婦女不願承受這種痛楚，紛紛躲逃到山林裡隱居。

是 1904 年蔡愛花寫的〈光復故物〉、以及許則華的〈放腳樂〉⁴。這些大都皆屬男性文人對纏足/放足的反芻，早期婦女識字率並不普及，女人對於纏足/放足來說，只能充當「無聲的從屬者」(the voiceless subaltern) 而任其擺布。那個時代的女人也只能用對自己身體來撰寫自己的歷史，用纏足加強自我在婚姻市場的美感行情，取得定位自我社會上的主導權。換句話說，就是用物質性與身/肉體性 (materiality and corporeality) 的方式，界定自己的主體性 (subjectivity)。女性纏足游移在中國國族的「文化榮耀」、「社會實踐」與自我慾望「個體體現」三個側面當中 (17)。細說來，纏足成了男性文人茶餘飯後的風月遐想 (愛蓮者)、復興中華論述的關鍵，以及女性彼此同儕競爭、地位維持的手段(21)。簡言之，「身體是開放性的，既是載體，也是阻體」(25)。

賽珍珠在《大地》一書對於纏足的描述，偏重於男人茶餘飯後的風月遐想。女性在《大地》一書裡，是「無聲的旁從者」。縱使身為女性的她身長於中國，習得華語為母語，但是她對纏足的描繪依舊是一種用想像力潤飾後的浮印。全書從她從農夫王龍的視角出發，著重於王龍對女性外表的印象與觀察，像是王龍對媒妁之言買來購得的太太阿蘭的印象：

於是王龍轉下那女人，第一回向他細看一下：她有一副橫闊的老實臉，闊鼻子底下是黑黑的大鼻孔，她的嘴闊得好像是臉上的一到槽，兩眼細小，帶著呆滯的神氣。這是一副慣常默著不說話的臉，她既不遑窘也不回看，靜靜地接受王龍的眼光，直至他看個飽。他覺得她的臉並不美，一副平凡而忍耐的醬黃臉，她那黑皮膚上沒有麻，她的嘴也沒有缺，他看到她兩耳掛著他所買的那副金耳環，手上戴著他給她的戒指，他暗自欣喜地轉過臉去。阿阿，他有老婆！
(14)

⁴ 蔡愛花與許則華皆為男性。

王龍對阿蘭的認識很淺薄，只知道她不太愛說話，有一雙「大腳」與「呆頓的方盤臉」，而「在夜間他領略了她的身體的柔實……在日裏，她只不過是一個沉默而忠心的女僕」(21)。有一雙大腳的阿蘭，其貌不揚，充其量只是「沉默而忠心的女僕」，阿蘭對他的價值也僅取決於她對王家的實用性。爾後王龍在中國內戰後發達飛黃，成了老爺，能在大戶出入的茶館喝茶嫖妓。這時，他遇到了荷花：

如果事先有人告訴他，那邊有著這種模樣的小手，手是這麼小，骨是這麼細，手指是這麼尖，養著長指甲，塗有荷花蓓蕾的淡紅色，他是不會相信的；如果事先有人告訴他，那邊有這種模樣的小腳，塞在不集中指那麼長的淡紅色緞鞋裡，在床邊孩子氣似的蕩著，他是不會相信的。(133)

王龍為著荷花那一對纖細的小手與小腳心醉神迷，甚至把元配阿蘭的珍珠耳環送給荷花，還刻薄地說了一句：「皮膚黑得泥土樣的人怎配戴珠子？」(137)有著一雙大腳的阿蘭只能忍氣吞聲地任憑丈夫擺佈，因為妥善纏過的小腳給王龍帶來莫名的滿足，這是從小當丫環做粗工的阿蘭所沒有的：「她扭動著她的小腳，在王龍看來，世間再沒有像她那小小的腳和她那纖纖的手這麼美妙的東西了。於是他嘗飽了她的情愛；他一個人享受著，感到非常的滿足。」(146-47)。

荷花的出現，在這裡頂多反映了社會學家范伯倫「炫耀性消費」理論。王龍這時有多餘的時間與金錢沉溺在茶館，甚至有能力去納妾：「女性人力的閒置浪費，象徵著家庭的財富充裕，此一誇富訴求發展到極致的結果，化殘廢⁵為美感，徹底倒轉了男人對女人的審美現象」(51)。再者，如民初時代著名的愛蓮者辜鴻銘(當時文人紛紛爭議纏足與放足)曾語說：「纏足既是一種女性過度避免勞作過度的自我保護措施，又是一種柔順品性的表現」(91)。在這裡，荷花的角色頂是反襯王龍社經地位

⁵ 纏足可以說是，就當事人自我的選擇，讓自己殘廢，喪失可以自由跑跳的能力。

的提升，纏足的荷花不用像阿蘭那些做苦工，必須靠著同夫婿同甘共苦維持自己在家中的地位，荷花由於纏足的優勢而得以不勞而獲，養尊處優。而王龍也藉著圈養荷花來炫富。

縱使賽珍珠曾目擊纏足的慘狀，看過掀開的裹腳布下扭曲的小腳，但在她作品中的中國女性依舊是無聲的。賽珍珠採取的視角更符合過去中國文人對纏足的風月消遣，某方面說，更像是寫來向西方讀者介紹中國狀況的作品。看完讀者不禁嘆道：原來有纏腳這種事？在這裡，她用自身英語作家的優勢作對中國狀況產生文本書寫，《大地》裡的男性與女性皆成了「無聲的旁從者」，平面化成扁狀角色，僅為一種向西方人介紹中國基本狀況的作品。在另一種面向看來，賽珍珠甚至更強調了中國文化當中的厭女成份，王龍叔父的女兒因為跟別的男人勾搭，損壞家族名譽。阿蘭剛好在這個時候生了個女兒，他感到憤怒：「待到他的怒氣消歇，天色已經不早，他挺身回憶起自己的家和飯食，隨又想到他又添了一個孩子了。女兒不能終生在父母身旁，卻為別人家生養的。他先前在對叔父憤恨，竟不曾想到停下來看一看這新生的小東西」(49)。這時賽珍珠採用了烏鴉的意象來描繪這個王龍眼中的惡兆：「薄暮的蒼茫的天際，一大群的黑鴉慢慢飛起來，在他頭上盤旋了好一會，像嘲弄他似的向他啞啞的叫，於飛向陰暗的天邊去了。他很不高興，因為這是惡兆」(49)。

後來，王龍一家因為旱災而被迫遷徙到城市中勉強乞討求生，阿蘭又懷孕了。可是在全家捱餓饑苦的狀況下，阿蘭把生下來的女嬰殺死了，只是為了節省糧食：「他俯身下去，查看那孩子，可憐那小小的一把皮和骨，卻是個女兒……他沒說什麼，將死的小孩抱到另一房裡，放在地上，他尋到一條破蓆子，將她包起來。在那脖子上，他看見兩個暗黑的傷疤，然而他卻只顧做完了事」(61-62)。

就像 1930 年代風靡世界的美國電影《亂世佳人》女主角郝思嘉最後一幕是手抓著一把泥土，高呼「Tomorrow is another day」，因為她從小棲歇的莊園、她的堡壘、她的生命泉源還在，她要回到故土，理清思緒，如何贏回她愛的男人。賽珍珠的《大地》出版於全世界的經濟大蕭

條時期，王龍在書中不斷地驚呼道「我總還有著田地，還有田地留著」(66)。此句與郝思嘉的「Tomorrow is another day」(as long as she still has her home-soil) 有異曲同工之妙，就《大地》在美國的暢銷度，王龍一家經歷的困境、以及他以土地的熱愛支撐著自己，與美國大蕭條的經典勵民的大眾文學有異曲同工之妙，彷彿《大地》的寫來，僅是把美國精神放置到亞洲中國背景脈絡之下，藉由著美國精神的認同對中國狀況產生憐憫同情，順便自我激勵。

阿蘭後來也過勞得重病將死，王龍後悔把她的珍珠耳環送給了荷花，而他的爸爸在妻子死後也隨之過世。在喪禮舉辦時，他不禁嘆道：「我好好的前半生葬在我的田地裡了，一半的我彷彿在那裏，現在我的家是別樣的生活了」(197)。他的生命泉源-大地，還有那個一路陪他辛苦勞作的女人阿蘭，也像大地一樣供給一切、無悔付出，一起殞逝而散無。

大地在書中的意象是展現中國人對母職的頌揚，而母職在西方人的視角中佔據的地位並非如此：在孫龍基的《殺母的文化》一書中有一段是美國學者研究「中國式的人生早期」，其中說道：「人生早期的放縱，令中國人對媽媽加在他們身上的紀律，以及必須對家族承擔的義務加倍地感到異化。因此對人生最早期特別緬懷，常思回歸之 在他們的心裡深處，特別把餵食時期的媽媽理想化。沒有自主性的中國人個體，其婚姻也是為了家族之目的，而不是個人羅曼蒂克的追求」(424)。美國學者本采爾認為中國是「強烈地女性導向的」，充滿「被閹割幻想」(castration fantasies) 的(426)。因此中國的文學裡充斥著懷鄉情節，象徵一種退化的狀態 (a state of regression)。閔氏甚至還說中國的文化遍滿著『被去勢的暗示』，因為中國文化過於注重「吃食」與「休息」(429)。《亂世佳人》的郝思嘉謹守著自己的莊園，當她的夫婿白瑞德珊珊離去。此中，男性離走家園，拋下那個令他愁惱不斷的妻子。女性魂腸寸斷，留守家中思想著留住夫婿的方法。「東方後」的《大地》裡的男性則像是郝思嘉那般的戀家。然而，這裡的研究不免過度本質化地把「被動」與「口欲」同「去性」畫上等號。簡言之，在過去某些美國學

者的眼裡，中國男性是「自我功能遭到非自主化」(de-autonomized)⁶ (428)。此類性別國族意識型態的詮釋是許多的後殖民分析的主流論述，以西方的理論(尤其是佛洛伊德)，道出西方人是如何看低東方民族，以及東方民族在文化上被是閹割的。

可是，纏足並不是賽珍珠《大地》的著墨重點，這本書旨在藉由一位無私奉獻的中國婦女傳達出中華民族的偉大：未纏足的阿蘭是堅忍不拔、充滿愛心、悍存於亂世的偉大奇女子。本文之所以就纏足的微觀面向探討，旨在端出被國際大論述忽略不提的中國狀況，以真實中國他者的狀況突顯《大地》的美學想像成份。然而這也成了賽珍珠《大地》的優勢，賽珍珠就一個生長於中國的美國女子視角，擺脫了中國傳統文化對女子外貌的纏足觀，看到了為纏足女性被傳統文化忽視的優點，寫出了中國人的可貴與可愛。

結論：想像共同體與漢學全球化

安德森提及「想像共同體」的觀念，歸納為一種「宿命、科技與資本主義三者間的相互作用」。這是印刷資本主義造成民族團體的聚集與互相認同，安德森挪用班雅明共時性(synchronicity)的觀念闡釋這個理念，好比讀同一語言的印刷報紙，你想像著其他數以萬計跟你讀同一份報紙，共享利害關係的讀眾。而這也給了語言與民族些許主觀的固化(solidification)性質：「印刷資本主義賦予了語言一種新的固定性格

⁶ 佛洛伊德1927年關於戀物癖的文章曾說：「一個男人將他的閹割焦慮投射到女人的身體，男孩子由於怎麼樣也找不到母親的陰莖，逐漸轉而將心思投注到作為替代品的的身體部分：腳、鞋、髮，並賦予情慾化的意義。纏足因而象徵對女性的閹割」(50)。若把王龍對土地的熱愛，解釋成一個去勢女性化的表徵，那麼王龍對纏足寵妾的眷戀則是一種要求女性自我閹割以成就自己男性情慾化的需求。緬懷故土、戀母愛家的中國人在西方人的眼裡是女性化的，為了感受自己的男子氣概，必須要二度閹割自己的女人以達成社會功能的運作，成就國族。

(fixity)，這種固定性在經過長時間之後為語言塑造出對主觀民族理念而言，是極為關鍵的古老形象」(125)，這也造就了中產知識份子的興起，因為他們持有壟斷語言使用的文化資本：「透過印刷語言 他們確實逐漸能在心中大體想像出數以千計和自己一樣的人，因為不識字的資產階級是難以想像的。職是之故，從世界史觀之，中產階級是最先在一個本質為想像基礎上建立了內部連帶的階級」(125)。這個新興的特權文化階級必須用淺顯的方式邀請群眾進入這一個想像共同體的脈絡，大眾文學因此而崛起。

擁有美國籍的英語使用者賽珍珠也善用自身在西方印刷語言的優勢把中國狀況用一種化約的呈現，領入西方的想像共同體中。接下來由於小說的暢賣，1937年米高梅電影公司把它改拍成電影，達成了一種更即速的共同體生成，如安德森所說：「傳播科技的進步，特別是收音機和電視，帶給了印刷術一個世紀以前不可多得的盟友」(186)。同時由於全球化的普及，受到西方國家殖民的次級國家也藉由印刷電視電影等媒介把自己想像成「是與歐洲的共同體平行存在，而且是可以與之相媲美的(parallel and comparable)的共同體的話」(263)。然而電影版本對這個故事的呈現是更加化約主義式的，連纏足的部分都省略，加上古早的好萊塢電影，東方角色多半皆由白人演員在眼瞼上貼膠帶，假扮單眼皮上揚的東方眼睛飾演。就現代的眼光看來，十分滑稽且矯揉造作，簡直就是宋塔格在1968年《反對詮釋》一書提到的坎普(Camp)呈現，一種頌揚過度矯飾而荒謬可笑的美學概念。

打從雅諾雅諾婆(Art Nouveau 新藝術)時代的西方，就不乏東方作為一種坎普(Camp)呈現的存在現象。當一個藝術家設計了一盞蟒蛇環繞的燈，他不是開玩笑，也不是要故作迷人，他只是要認真表達：「來吧!東方!」(蘇珊·宋塔格 46)。這樣狂放的熱情就是坎普式的禮讚，旨為用純美學來超越政治上與文化上的界線(41)。當藝術作品的內容不再被重視，重點的是它浮誇的風格，美學便勝出於道德，就像諷刺甚於悲劇，而這也是個純粹歡愉的環擁，因為在坎普的範疇內，沒有人是被排擠與拒斥的，而任何嚴肅的事物皆能用坎普式的美學給消弭(49)。換句話

說，這是一種被注入新流的紈褲子弟主義 (Dandyism)，旨於頌揚每件事物的平等去階級化，好比王爾德認為他的門栓跟他的畫一樣令人稱羨 (50)。

在對東方主義的膜拜與狂熱當中，我們可以看到羅蘭巴特對日本文化的詮釋，在《符號禪意東洋風》(*Empire of Signs*) 一書當中，有一篇叫〈寫出來的臉〉的文章，巴特於此文提及東方的戲劇臉譜是被化約為書寫的基礎符號，因為這張臉「去除了所以意旨(表現性)」，成為了一個沒有意義的符號 (89)。較戲劇性的呈現則是一個 50 歲的中年男演員演出了一個如花似月的年輕女子，舉手投足滿腹著羞怯與愛慕，這裡的變裝行為與 (西方想法中的) 性別踰越無關，它只是一種「符碼精緻化」的呈現：青春變成了一種符號的聚集，一種純矯作的加工產品。它並不是要真實地呈現出青春的狀態，這個過程是「在一種精湛的衍射中吸收並淘汰所有真實的女性特質」，而大寫的女性只是一個觀念，是可以被「修復」的，具有「分類的功能」，並強調「她純粹差異的真實」。中年男演員旨在達成「女性符號」的「聚集與綜合」而已 (91)。而賽珍珠在《大地》一書所作也是如此，她指出中國與西方的純粹差異，還有一些那個時代關鍵的中國特色符碼：纏足、殺嬰、熱愛土地、懷鄉，重男輕女的階級社會，拼湊出來成了一個普世暢賣的東方眾生相，不免過度簡化某些需要細膩談起的側面。但是東方中國對那個時代的西方人依舊是陌生的，賽珍珠的《大地》雖然簡化，但是足以吸引西方人對中國的興趣，還有一些基於人道訴求的關懷。然而中國已經不是如此，婦女也不再纏足，這個想像就當代的脈絡說來不免荒謬可笑。就跨文化的交流而言，化約主義是難免的。而東方本身也會罔顧歷史脈絡，簡化西方的一些流傳，意外出現坎普式的呈現。

最明顯的例子就是黃臉 (yellow face) 這個描繪東方民族的辭彙。Michael Keevak 在 *Becoming Yellow* 《成為黃種人：種族思維簡史》一書說道，黃色這個字本身就有貶意的宗教意識型態色彩，源自於但丁的《神曲》，與米爾頓的《失樂園》，黃色本身象徵著貪婪。撒旦有三色臉：黑色是懶惰；紅色是憤怒；而黃色是貪婪。任何命名學上與顏色相關的

民族是次等的。中國在 18 世紀末國力衰頹以前，並沒有被說成黃臉民族。可是在中國人的眼裡，並不會造成污辱。為在中華文化的脈絡下，黃色象徵著大地，黃河-中國文明的泉源，也是皇帝的顏色 (130)。在某些方面，中國人甚至視自己為「金色的民族」，高於「銀色的歐洲人」。特異地，黃禍這個詞彙在中國人眼裡並不是貶抑，還認為自己要夠強才夠造成威脅。就好像羅蘭·巴爾特「寫出來的臉」當中的觀念，黃禍(黃臉)也變成了矯作的加工產品，也是個「沒有意旨的符號」，因為它原本的涵意也被中國人去除與略過。或許，60 年代以後，蘇珊·宋塔格寫《反對詮釋》的年代，任何意識形態的東西都被化無，僅剩下玩味性的純美學操作。一個像黃禍這樣有毒的意識形態字眼也變得毫無意義，還很歡樂地給「全球在地化」。西方對於中國而言，也是他者。中國的學者對於西方他者的詮釋，也是充滿許多荒誕不經的想像，不亞於舊日好萊塢的黃臉電影，屬於中國式的坎普再現。

就這個想法細談，楊瑞松在《病夫、黃禍與睡獅:西方視野的中國形象與近代中國論述想像》中論及近代中國國族建構想像，以睡獅為例，在原來的英國泰晤士報只提及「中國睡著了」，並未提及獅這個意象。而這個論點獅是國內學者梁啟超等人加工後的論述，源自對法國拿破崙與德國鐵血宰相俾斯麥的想像，獅本身並不是中國傳統文化下的產物，也是全球化後傳入東方的一種認知，可謂自我西方化的舉動。「正顯示了近代中國思想界，一方面希望強大的中國覺醒進而超越/威震西方，但另一方面卻又渴望獲得西方肯定」(146)。面對全球化的衝擊，中國國族認同本身便是一套「因應現實需要重新被想像、被建構的產品」(2)，同時又要面對Dirik的批評: 東方學者自我東方以與西方當權者共謀(「合理化它對東方在政治經濟軍事上所享有的壓迫支配地位的一套論述」)(4)。其實，在面對異文化的衝擊，不管是東方還是西方，皆有化約本質化對方的態度，與其抨擊文化上的謬誤，不如檢討其影響。東方對西方的化約論，為的是重新編組自己的國族認同加以自我肯定，而西方對東方的本質化，是為了正名化自己的優勢。就好比賽珍珠時代的中國纏足婦女，因為西化的衝擊，被迫要忍受比纏足痛苦更多倍的放足。於西方

人的眼中，傳統化殘廢為美感的纏足是野蠻不仁的，東方為了強健國族，從西方的凝視下重建自己而逼「典範轉移」下的婦女們去放足，取決點莫非是國際政經情勢的角力以及媒體的壟斷權。

薩依德在他著名的《東方主義》一書說道文本態度 (textual attitude) 這個觀念：「如果抱持著「盡信書」的態度，僅僅是靠著書本或文本的基礎，了解人類生活，絕對是謬誤的。其結果就是冒著行為愚蠢或毀滅的危機」(133)。不管是東方還是西方，對於他者，我們都會添加一些想像的不實篇幅，為未知的人事物符碼化成加工後的概念，不管是賽珍珠的《大地》，還是梁啟超的睡獅，皆屬跨文化交流衍生的坎普之作，並不盡然是意識形態的操弄。就蘇珊·宋塔格坎普的視角說來，與其抱持著文本態度，不如自覺所有論述的建構都是一種文本態度而加以諷嘲，並以一種純美學的眼光，放寬心胸接受彼此的差異吧！

引用書目

中文書目：

- 賽珍珠，《大地》。台北：名家出版社，1981。
- 高彥頤著。《纏足：金蓮崇拜盛極而衰的演變》。苗延威譯。台北：左岸文化，2007。
- 羅蘭·巴爾特。《符號禪意東洋風》。台北：台灣商務印書館，1993。
- 愛德華·薩依德。《東方主義》。台北：土緒出版社，2001。
- 楊瑞松。《病夫、黃禍與睡獅：西方視野的中國形象與近代中國論述想像》。台北：政大出版社，2010。
- 蘇珊·宋塔格。《反對詮釋》。上海：譯文出版社，2003。
- 孫隆基。《殺母的文化：二十世紀美國大眾心態史》。台北：台大出版中心，2009。
- 希拉里·斯波林。《埋骨：賽珍珠在中國》。重慶市：重慶出版社，2011。

英文書目：

- Keevak, Michael. *Becoming Yellow: A Short History of Racial Thinking*. Princeton: Princeton UP, 2011.