

第二章、西方的中國意象 —兼論「中國熱」的多樣變貌

當西方開始描述「中國」時，此「中國」已然被符號化，而承載許多觀點上區分異己文化的成份，這也是西方對於中國產生興趣的起點。

—劉紀蕙¹

相對於西方，「中國」（或東方）之為「他者之域」，作為他者的被建構與被發明，除了是一個語言過程、文化過程之外，更重要的是一個實踐的過程。「中國」被西方在他者化的過程中，同時也是刻板印象化（stereotyping）²、標籤化（labeling）的過程。因此，符號「中國」成為西方文學、藝術與戲劇的想像之中，用以塑造自身文化史與藝術史發展與轉折的對話空間。

第一節、絲路的彼端—西方最早的中國印象：

打從最早期提到的中國意象開始，就有相當數量的錯誤觀念。……叫人訝異的是，這些古典的拉丁詩人在想像這塊產絲的國度時，為何不更具創意？或許那個時代的文化和地理心態也不允許有這樣的想像。

—Nicholas Koss³

歷史上中國與西方之間的文化交流，由於受到地理等因素的影響，可以明顯區分為兩大階段。在蒙古帝國興起以前，不管是中國對西方的認識或西方對中國的瞭解，都源自於道聽途說，處於一種間接接觸階段，中亞地區則扮演了東西方交流的橋樑。13世紀蒙古帝國建立後，特別是一系列的西征，中國的疆域已經

¹ 劉紀蕙（2001）：〈他者之域在何方？〉，劉紀蕙（編），《他者之域—文化身分與再現策略》，頁 26—27。台北：麥田出版社。

² Stuart Hall 認為，透過刻板化印象，個體之間的某些差異被化約（reduces）、本質化（essentializes）、自然化（naturalizes）與固定化（fixes）。參閱 Hall, S. (1997). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. pp.258. London: Sage.

³ Nicholas Koss (2001)：〈絲綢之國乎？黃沙盡處的海市蜃樓乎？西元前一世紀至西元後七世紀西方作品中的中國意象〉，劉紀蕙（編），《他者之域—文化身分與再現策略》，頁 37。台北：麥田出版社。

與歐洲接壤，東西交流進入新的階段，西方人開始想要瞭解中國和東方，因此，傳教士、商人、使節紛至沓來，西方人第一次和中國展開持續的交流⁴。

在 13 世紀以前的東西方交往中，絲路成爲中國與西方的紐帶。早在西元前 50 年（正值中國的漢朝），這項中國傳統織品就已經透過絲路傳到羅馬，到了西元 4 世紀，絲製服飾在羅馬帝國的文明社會已經相當普及。然而，西元 7 世紀初，回教傳遍中亞，阻絕東西方的直接接觸。此後，一直等到 13 世紀蒙古帝國興起，西方才開始再和中國有直接接觸。

在這段時間內，與中國有關的拉丁和希臘作品並不多見。在這些有限的描述中，「絲綢」是其中非常重要的主題。在西方文獻中，最早提到中國絲的是維吉爾（Virgil，西元前 70 至 19 年）的《農事詩》（Georgics），詩中以 Seres 指涉生產絲線的民族（絲人），描述「絲人從樹葉梳下精美的白毛」⁵。普若波修斯（Propertius，約於西元前 50 至 15 年）在他的《輓歌》（Elegies）中兩度使用 Seres 一字的形容詞 serica 來意謂「若絲綢般」的意思。其後的史詩作家西留斯·以塔利可斯（Silius Italicus，西元 25、26 至 101 年）則延續維吉爾、普若波修斯的傳統，在詩中描述從樹上摘取絲線材料的中國意象。這些詩作顯示，從最早期提到的中國意象開始，就有相當數量的錯誤觀念⁶。

在歷史、地理學者方面，最早的拉丁地理學家龐波尼耳斯·梅拉（Pomponius Mela，約西元 1 世紀）在《宇宙素描》（Cosmographia de situ orbis）一書中，提到絲人的土地「……充滿正義，而以沈默進行中的交易著稱……」⁷。老普來尼（Pliny the Elder，西元 23、24 至 79 年）的《自然歷史》（Natural History）一書，則是因貿易問題衍生負面中國意象的第一個例子，他在書中反對前往中國和其他亞洲國家換取昂貴的輸入品，認爲絲綢貿易對羅馬帝國有害，並將中國人描述成「像野獸一樣」。到了西元 4 世紀，歷史學家亞米安尼斯·馬歇利尼斯（Ammianus

⁴ 申友良（2001）：《馬可·波羅時代》，頁 7。北京：中國社會科學出版社。

⁵ 根據 20 世紀初的西方學者 Schoff、Wilfred H. 的說法，「希臘和羅馬的作家對棉花和蠶絲混淆不清，把兩種東西都叫做『樹上羊毛』……從蠶繭織造成絲的過程被混淆成從樹葉上梳取柔毛，這種說法雖然也有事實根據，卻是絲棉混淆的原因。」詳閱 Schoff, H. (1912). *The Periplus of the Erythraean Sea: Travel and Trade in the Indian Ocean by a Merchant of the 1st Century*. trans. and annot. New York: Longmans, Green.

⁶ 同注 3，頁 35—37。

⁷ 根據 Nicholas Koss 推測，所謂「沈默進行中的交易」指的可能是中國商人無法使用外國語言和貿易對象溝通。

Marcellinus) 則首次將中國人當作愛好和平、遠避戰爭、生活閒適的民族，他在《大事紀》(Res Gestae) 一書中指出，中國以盛大繁榮的城市著稱，偉大的中國城市可與羅馬匹敵，至於中國人民「過著和平的生活，永遠不知武器和戰爭，他們溫和安靜、隨遇而安，不和鄰居易是生非⁸。」

至於在基督教文獻方面，現存最早由基督徒寫成的中國記述是出自於柯司馬斯(Cosmas，約西元 6 世紀)的《基督徒地誌》(Christian Topography) 一書，將中國形容為塵世中的天堂。第 7 世紀前半的拜占庭歷史學家狄歐菲拉克特·賽莫卡他(Theophylactus Simocatta)的著作則算是最早有關於中國宗教的記載，他筆下的中國，在政治上因為君權世襲而沒有王位傳承的爭端，有公正的法律；在宗教上偶像崇拜，有別於羅馬帝國的基督教；生活充滿中庸智慧⁹。

狄歐菲拉克特·賽莫卡他死於西元 7 世紀，此後整整有 6 世紀之久，未見西方人士在他們的著作中提到中國。直到 13 世紀，法蘭西斯根教派的僧侶拜訪蒙古帝國，才又帶回一些報告，記敘遙遠的東方土地上有一個叫做 Cathay 的國家¹⁰。

檢視 13 世紀之前的西方文學、其他文本作品中出現的中國意象，因為缺乏接觸與瞭解，往往不是渲染誇大所有事物，便是使其更加驚奇可觀¹¹。然而，值得重視的是，某些早期的中國意象變成日後常見的西方中國意象之先聲。例如，西元 1 世紀的龐波尼耳斯·梅拉將中國視為「正義之域」的意象，行之於 16、17 世紀的歐洲。西元 4 世紀馬歇利尼斯對於中國地廣物博的意象則普遍存在於 17、18 世紀，此點也與馬可波羅的看法一致；而他描述中國平民生活帶有牧歌的性質，與 17 世紀耶穌會的記述、伏爾泰眼中的中國亦可比擬。西元 6 世紀的柯司馬斯形容中國為「塵世中的天堂」，也出現於某些曾到中國的中世紀旅行家見聞中，並成為 17、18 世紀歐洲人中國意象的一項要素。此外，西元 7 世紀的賽莫卡他對於中國的政治組織、宗教看法，與後來中國相關的敘述差異不大。

⁸ 同注 3，頁 38-40。

⁹ 同注 3，頁 43-46。

¹⁰ 東西方的接觸出現了這一段歷史的空白，可能是因為(1) 6 世紀末期，拜占庭帝國的人民已學會養蠶，並學會取絲的方法，(2) 7 世紀初，大食帝國興起，國勢強大，阻斷了中國和西方國家的直接接觸。詳見 Nicholas Koss (2001): <絲路的彼端，世界的盡頭—西方最早的中國印象>，謝惠英(譯)，《當代》，25: 89。

¹¹ 同注 3，頁 33-34。

第二節、世界走向中國—從物質交流到文化交流：

物質的誘惑是文化交流的原動力，因此，應該把物質交流提高到文化意義上來認識，甚至應該看到其中所含的文化神髓。

— 忻劍飛¹²

西方第一次詳細而有徵的記載，最早將「中國」(Cathay)帶進知識界，即是威尼斯商人馬可波羅(Marco Polo)於1298年所寫的《馬可波羅行記》¹³。書中描繪了北京、杭州、福州、泉州等歷史名城和商埠的繁榮，並介紹中國科學技術、育蠶治絲、製鹽造紙、使用貨幣、建築橋樑和宮廷、城市規劃、市政管理以及社會救濟等方面的成就和經濟，並將中國形容為「充滿著神秘和迷幻的『中央之國』(Reich der Mitte)。」

就國外的中國知識而言，馬可波羅那種夾雜著神奇色彩的傳聞、情不自禁的讚嘆的實錄式的描述和介紹，已是登峰造極，因此，有人形容馬可波羅「替歐洲人心目中創造了亞洲¹⁴。」在《馬可波羅行記》的影響下，文藝復興時期的許多藝術家、文學家、科學家、思想家們的作品中，都留下了馬可波羅對於東方文明、中國文化的印記。

基本上，14—16世紀文藝復興時期的文化是一個從半球文化走向全球文化的過程。西方要從東方找回保存在那裏的古希臘、羅馬文化，另一方面，他們要向東方汲取充滿新奇和生機的另一種文化。某種程度而言，馬可波羅等商人、旅行家、傳教士部分地滿足了這種欲望，刺激了西方人更大的好奇心，促成了15、16世紀的地理大發現¹⁵。

¹² 忻劍飛(1991):《世界的中國觀—近二千年世界對中國的認識史綱》，頁90—91。香港：三聯書店。

¹³ 馬可波羅於1275年來到中國，1291年離華，居住中國17年，並於1298年在熱那亞獄中完成《馬可波羅行紀》(又稱《東方見聞錄》)。書中有系統介紹歐洲通往亞洲大陸的陸路交通路線，並說明中國、中亞、西亞及南亞地區的地理狀況和繁榮富庶景象。書中描繪的東方高度發展的文明和文化，給文藝復興發軔時的歐洲人強烈震撼，成為當時很受歡迎的讀物，被稱為「世界一大奇書」。因此，這本書所敘述的冒險經歷，既是民族誌的報導，又是各種傳說的匯編，同時也是研究中國元初社會、絲路貿易的珍貴史料。

¹⁴ 同注12，頁84—86。

¹⁵ 同注12，頁96—103。

伴隨東西方海上航線的開通，揭開了中西貿易的序幕，也點燃了西方「中國熱」的星星之火¹⁶。尤其當時中國的瓷器，不但具有技術優勢、裝飾效果，而且烙上歐洲人對瓷器的美感、異國情調（exoticism）的追崇心態，特別受到西方人的喜愛。據統計，1604—1656 年間，僅荷蘭就進口了超過 300 萬件瓷器，「拍賣一船瓷器，商人獲純利 500 萬盾」，利潤幾乎接近於荷蘭成立的東印度公司創建時的註冊資本（約 660 萬盾）¹⁷，獲利相當驚人，再加上當時中國瓷器已成為歐洲王室與貴族的重要裝飾品、收藏品¹⁸，因此，歐洲各國紛紛加入遠東航線的貿易行列。

到了 18 世紀初，中國與歐洲已建立直接的貿易關係，因此，具有典型東方色彩的中國工藝美術品，逐漸打開市場，在法、德、英等國的上流社會受到讚揚和重視。由於航海船舶的改進、噸位的提高，加速中國對於西方的出口。瓷器的大量外銷，成為文化承載與轉承傳播力強的藝術媒體¹⁹，同時，茶葉也成為中國出口的另一項大宗²⁰。茶葉貿易造成的社會效應，是中國日用瓷（尤其是茶具）成為歐洲民眾普遍的常用飲具。

由此可知，貿易的航道同樣也是文化交流的通道，而文化的交流往往又是以物質交流為先導，物質交流中所蘊含的文化神髓與技術精髓是衡量交流各方貿易優勢的重要標尺，同時也是促使物質交流與文化交流反覆不斷推進的內在動力。

¹⁶ 胡光華（2000）：〈從西方的「中國熱」到中國外銷藝術的西化〉，《文化雜誌》，40、41：235—236，250。根據他的看法，歐洲的「中國熱」應導源於 15 世紀末西方對東方的「神話」所作的頑強不懈的探險，從而導致世界地理的大發現，促成全球文化牢固的維繫在中西的交通貿易航線上。

¹⁷ Jim Davis（1991）：《歐洲瓷器史》，熊寥（譯），頁 8—10。杭州：浙江美術學院出版社。

¹⁸ 17 世紀歐洲王室、貴族對於瓷器的訂製收藏不遺餘力，最著名的就是法國路易十四，不但創辦中國公司，前往廣東訂燒繪有法國甲冑紋章的瓷器，同時在凡爾賽宮內設有專室供法國收藏中國瓷器。此外，包括德意志、西班牙境內的皇家宮殿均相繼成立瓷器的陳列室，於是上行下效，瓷器漸變成客廳和室內不可缺少的陳設。同註 17，頁 11。

¹⁹ 整個 18 世紀，歐洲成為華瓷外銷的主要市場，100 年間，中國輸往西方的瓷器至少超過 6000 萬，瓷器不但普及為歐洲家庭的裝飾陳設，同時由瓷器的裝飾彩繪而波及西方對整個中國出口裝飾工藝商品的愛好風氣，並作為尋找藝術靈感的源泉。相關資料參見沈福偉（1985）：《中西文化交流史》，頁 464。上海：人民出版社。

²⁰ 茶葉作為醫療健脾的飲品，經過一些東印度公司船員的傳播，把品茗的時尚帶入歐洲，飲茶之風由荷蘭開始（1610），波及法國（1636），乃至於整個歐洲，並普及到平民百姓之中，成為各階層極普遍的飲料，也因此進口量大增。以英國為例，17 世紀末每年進口茶葉大約是 2 萬磅，到了 19 世紀初，每年成長為 2000 萬磅。因此，中國茶葉也成為歐洲進口的主要來源之一。

第三節、啟蒙時期的「中國熱」及其對洛可可藝術的影響：

「中國熱」並不同於「中國風」(Chinoiserie)，兩者關係在於互為因果的歷史文化進程的發展上。所謂「中國風」，是西方「中國熱」在精神文化—特別是藝術領域中的成熟發展的表現，進而又反作用於西方「中國熱」的鼎盛。

—胡光華²¹

16 世紀中葉開始到 18 世紀後期，持續 2 個世紀的耶穌教會在中國的傳教，對於中西文化交流和國外對中國的認識而言，其重要性是劃時代的，促使國外對中國的總體認識發生了質的躍進²²。包括利瑪竇 (Matteo Ricci) 在內的一些傳教士，對於君主政體這種在中國運行數千年的東方式政治具有濃厚興趣，從中央到地方，都有詳細介紹。之後耶穌會陸續出版了《論語》、《大學》、《中庸》、《孝經》、《三字經》等經典的譯本，引介一些中國思想。因此，我們可以認為，國外中國學已經在傳教士們之中出現了，他們是西方中國學家的先驅²³。

透過耶穌會教士 (尤其是利瑪竇) 的相關著作，逐漸形成一個「享有富裕、安定、和平，並且是幅員廣大的強盛帝國」的中國形象，與當時正慘遭三十年戰爭後的歐洲相比，中國此時是一個令人讚譽的國度，其境內到處風俗純樸，安定和平並且生活和諧²⁴。

到了 18 世紀的啟蒙時代，中國由於儒家哲學、生活智慧，而被看作是一個理想的世界。當時部分的啟蒙主義者對中國充滿了幻想，對於中國人文精神裏沒

²¹ 目前是華南師範大學藝術學系副教授，本段話乃引自作者的博士論文《西方繪畫東漸中國第二途徑研究》的觀點。

²² 以 1583 年來華的利瑪竇 (Matteo Ricci) 而言，他對於中國的許多名稱，無論是外國人稱謂的 (如托勒密時代的 Sina，馬可波羅時的 Cathay，葡萄牙人起名的 China，暹羅人所稱的 Cin，日本所稱的唐，韃靼人所稱的漢)，還是中國人自己稱謂的 (如：夏、商、周、漢、唐，以及各個時代一直沿用的稱號：中國 Ciumquo、中華 Ciumhoa)，都斷然判定這些其實是同一個國家的不同稱呼而已。他並把這一判斷寫入書中，並利用寫信的機會，廣為傳佈這一見解。這在知識的深度和傳播的廣度上，都是前人無法相比的。

²³ 同注 12，頁 115—123。

²⁴ 同注 12，頁 132。

有上帝，而是以儒家、學者作為哲王的觀點十分心儀²⁵。例如，法國著名歷史學者伏爾泰（Voltaire）非常推崇中國宗教、哲學、法律與天文學，他認為，18世紀的中國是由一位權力至高無上而又聰明睿智的皇帝（指乾隆皇帝）所統治的一個東方典型的理性社會，相信中國人的帝國體制「是全世界最完美的，是唯一完全基於父系權力為基礎的...是唯一對德性給予獎勵的。而所有其他國家的法律只是限於處罰犯罪²⁶。」

這些啓蒙思想家絕大部分都沒有到過中國，甚至不能直接讀懂中國的書，但他們把關於中國文化的意義和見解，融入自己的理論體系之中，使之成為18世紀歐洲政治思想和學術思潮中的一部分²⁷。因此，無論他們對中國文化是褒是貶，這些啓蒙思想家都使中國文化對18世紀歐洲產生影響。

另一方面，同時期的洛可可（Rococo）²⁸藝術風潮也發掘了這個所謂異國情調的中國，並在這股「中國風」的氛圍下，爆發一次大規模對東方事物的狂熱²⁹。這種洛可可風格，表現在許多生活層面上：壁紙、柳條盤子、壁爐台、木頭簷口、家具、涼亭、寶塔，以及最重要的園林藝術³⁰。

通常人們都把18世紀歐洲與中國文化的雙向交流視為「中國熱」的時代，不僅表現在當時歐洲思想界對中國文化的關注和評論，也表現在社會生活中的中國風尚，包括，景泰藍、瓷器、絲、陽傘、畫、漆器等中國器物的流行、中國裝

²⁵ 當時啓蒙精神中具有反宗教傾向，因此，這些啓蒙思想家把柏拉圖的一些對哲學家治國的想法投射到中國，想像中國是由哲王來控制、引導文化社會秩序。

²⁶ 程捷、柳卸林（2001）：〈伏爾泰〉，《中國印象—世界名人論中國文化（上冊）》，何兆武、柳卸林（編），頁61—71。桂林：廣西師範大學出版社。

²⁷ 同注12，頁137—143。

²⁸ 洛可可作為一種新的藝術風格，以生動、優美、輕倩、自然為特色，它是對文藝復興之後，風靡一時的豪華、浮誇特徵的巴洛克（Baroque）藝術的否定和取代。這種吸取中國以曲線構圖、色彩淡雅柔和為特點的造型藝術，在法國路易十五統治時期（1719—1744）達到頂點，隨後又從法國傳入英國。此後，西方的藝術胚胎中便滲入了東方的藝術基因。然而，在藝術發展的歷史中，任何民族都不可能徹底拋棄自己的優秀傳統，毫無保留地接受外來的影響，這也正是我們不能輕率地將歐洲的洛可可藝術風格稱之為「華式」遺風的緣故。相關論述參見張錦（1988）：〈西方藝術中的東方基因〉，《當代》，25：56。

²⁹ 同注12，頁132。

³⁰ 在中國園林藝術西傳的歷史中，歐洲人是以新奇浪漫的心態接受而造成狂熱，最受歐洲人歡迎的是疊石山洞、蜿蜒小路與各式庭園建築。至於在中國建築方面，最先是貴族所採用的宮殿式建築，然因作法與用料都不適合歐陸氣候而放棄，不過，小型庭園建築，如塔、亭等，仍然一直受到青睞，因塔的造型特殊，最具異國情調，易為浪漫主義所接受，亭則因造價較低、製作容易而成效顯著。詳見黃長美（1988）：〈中國庭園的歐洲波折〉，《當代》，25：74。

飾的愛好、中國園林的建造以及飲茶的普及³¹。

在這段時期中，中國、歐洲透過交流取得不同程度的啓迪。對於歐洲而言，是洛可可藝術的盛行、中國裝飾風的蔓延，對於中國來說，西方美術在中國的宮廷備受青睞，在南方的通商口岸－廣州，中國人大量繪製西洋畫³²。

在這股「中國風」的風潮下，歐洲眼中的中國意象，是一個揉合著田園牧歌愉悅情懷、怪誕嬉戲和異國情調繽紛的國家³³。因此，在具有洛可可風格的藝術品、繪畫、文學戲劇中，中國風貌大致可以歸納為下列 4 類：

表 2-1：18 世紀歐洲的中國風貌圖像題材與特徵

中國人	八字鬚、草帽、光頭結辮（男）、梳髻（女）、滿州官吏、交領寬袖衣著（明代的常服）等。
中國風景	棕櫚或椰子樹、遮陽傘、旗麾、人力車、奇禽蟠龍、花卉、漁舟等。
中國建築	寶塔、涼廊、祭台與華蓋、牌坊等。
中國器物	瓷人、瓷皿、瓷甕、扇面、香爐、茶具、燈籠、轎子等。

參考資料：李明明（2001）：〈自壁毯圖繪考察中國風貌在 18 世紀法國藝術中的發展－兼談符號中國在羅可可美學下的感性呈現〉，劉紀蕙（編），《他者之域－文化身分與再現策略》，頁 53－87。台北：麥田出版社。

分析上述描述所使用的物件元素，可以說囊括了大部分至今依舊被歐洲人視為中國標誌的符號，而這些元素與 18 世紀洛可可風的繪畫及建築裏的中國符號有著直接的關係，彷彿「看圖說話」一般，其中所呈現的樣板，自是其來有自³⁴。

³¹ 同注 16，頁 235－250。

³² 同注 16，頁 236。

³³ Willy Richard Berger, *China-Bild und China-Mode im Europa der Aufklärung*, p.26,28.轉引自王美玲，頁 132。

³⁴ 李明明（2001）：〈自壁毯圖繪考察中國風貌在 18 世紀法國藝術中的發展－兼談符號中國在羅可可美學下的感性呈現〉，劉紀蕙（編），《他者之域－文化身分與再現策略》，頁 55－72。台北：麥田出版社。

由此可知，17、18 世紀西歐人心目中的中國風貌，與其說是知識的形成，不如說是感性的接觸與視覺符號的建立。這些中國風貌中所體現的符號「中國」，是藉著瓷人、寶塔、香爐等組合而成的虛幻意象。中國風貌中往往重複著無數似是而非的景物，主題的區分則又取決於 1、2 個中心人物的不同，大多數造型元素皆以成套的符號依據構圖需要而組合。因此，遙不可及的中國在此微型化、象徵化，所呈現的整體感覺並不符合真實，更談不上歷史感，而中國風貌便在此不真實的意象中發揮盡致³⁵。

綜言之，傳教士們自人文地理引進的「社會性」中國、伏爾泰在其《哲學辭典》(Dictionnaire philosophique) 中所談的「哲學」中國，以及通過各種工藝、絲織品在西歐人心目中形成視覺的與觸覺的「感性」中國，共構 18 世紀「中國」詞義的 3 個不同層面³⁶。

至於我們該如何看待 18 世紀歐洲的「中國熱」，或許忻劍飛在《西方中國觀》一書中為 18 世紀歐洲啓蒙時期的「中國熱」所下的註腳，可以提供我們思考，「這是一個常常被中國人引為自豪的時期。對於中國文化，法國啓蒙運動的大師們幾乎無一不曉之、關注之、評說之……。對這一現象的較好解釋，除了中國文化固有的功用和影響力之外，只有歷史的機遇和文化互補的特性。所以，與其為此而陶醉，倒不如擷取其中更為深刻的東西，尤其是批評³⁷。」

³⁵ 同注 34，頁 74—75。

³⁶ 同注 34，頁 74。

³⁷ 同注 12，頁 189。

第四節、東方主義下的符號「中國」：

東方主義的論述，它的內在一致性及其嚴格的流程，都是為西方宗主國的讀者與消費者所設計的。

— Edward W. Said³⁸

壹、東方主義與符號「中國」：

18 世紀末葉，理想化的中國形象由於西方使者、旅行者、商人口中的負面報導而逐漸褪色³⁹。隨著歐洲政治、經濟、社會和思想的全面發展，歐洲人深化了對中國的認識，並透過理性主義的思維，全面檢視早已為人所知的中國種種弊端，最後斷然拋棄了一度被某些啓蒙思想家、耶穌會傳教士奉為楷模的「中國神話」⁴⁰。因此，歐洲的「中國熱」迅速冷卻。

19 世紀，在當時流行的「歐洲中心主義」下，中國被視為是顛預保守的國家。當時的德國哲學家黑格爾（Hegel）認為，「中國文化只有延續，而沒有歷史」、「中國自秦統一天下成為專制帝國以來，它所經歷的變化，基本上是非歷史性的歷史。也就是說，在價值觀、宇宙觀、社會結構等根本的哲學觀念上，中國文化並沒有經歷過革命性的改變⁴¹」。赫爾德（Herder）更痛批中國「幾千年來始終停滯不前，已是一具木乃伊」。

19 世紀中葉後，中國在無力抵抗西方列強的殖民擴張，國力遠不如西方，遂使西方對中國文化逐漸轉變為輕視，甚至最後變成蔑視，投射在西方殖民所呈現出「東方主義式」的霸權觀點，更讓中國形象添加了許多可笑的特徵，例如「陰

³⁸ Said, E. (1999): 《東方主義》，王志宏等（譯），頁 503。台北：立緒文化。

³⁹ 由於英國特使馬戛爾尼的日記、《公使出使中國記》影響 18 世紀末西方有關中國的記載、著作中一些負面的報導，認為中國是一個未受啓蒙、封閉、非理性、野蠻的專制國家。此外，傳教士的遊記、通商考察的報告以及新聞報導，也是提供研究「中國形象」的資料。參見 Ying Sun, 《Wandlungen des europäischen Chinabildes in illustrierten Reiseberichten des 17. und 18. Jahrhunderts.》Sun 在文中指出，此時期中國形象的演變史也就是歐洲藝術的發展史，不但反映歐洲人文科學的演變，也呈現歐洲中心主義下對「他者」的觀點。轉引自王美玲（2000）：〈二十世紀德語文學中的「中國」〉，《中外文學》，29（2）：132，143—144。

⁴⁰ 許明龍（1994）：〈十八世紀歐洲「中國熱」退潮原因初探〉，《中國社會科學季刊》，頁 158—159。

⁴¹ 石元康（1993）：〈從歷史哲學到統制理性—黑格爾的中國觀〉，周陽山、傅偉勳（編），《西方思想家論中國》，頁 23，50—53。台北：正中書局。

險的丹鳳眼」、瓜皮帽、長辮子等負面形象，反映在當時的許多文學、圖畫之中，並形塑了 20 世紀電影、電視中有關符號「中國」的刻板印象 (stereotype)⁴²。

貳、早期電影中的符號「中國」：

電影誕生於 1895 年，當時正是西方最強大、自我優越感最強的時候，而中國正處於最衰弱的時期。在東方主義的思維下，默片時代的西方電影，對東方世界的態度帶有很強的獵奇性，不管是中國或是中國人，均以負面形象居多。

根據台灣電影學者陳儒修的研究⁴³，早期好萊塢默片時期 (1900-1930)，中國形象大致上可以歸納為下列 7 個主題：

表 2-2：好萊塢默片時期 (1900-1930) 的中國形象：

類	型	內	容	代	表	作	品
黃	禍	電影中所描繪的中國人，不僅是經濟上的威脅者 ⁴⁴ ，同時也是意欲征服世界的野心家，然而他們也經常被貶低為賭徒、邪惡的反派，專門棲身於鴉片煙館、中國妓院。		《黃禍》(1908)、《黃魔鬼》(The Yellow Devil)、《落花》(又名《香銷花殘》，Broken Blossoms, 1919) ⁴⁵ 、《神秘的傅滿洲博士 (Dr. Fu Manchu)》 ⁴⁶ 。			

⁴² 電影發展在初期階段時，許多電影對某個民族的描述多取材自文學、報紙上的卡通漫畫式的人物。這些對各族群的刻板印象，多犯了簡化、單面向的問題，但由於好用，所以在大眾文化中 (尤其是電影) 一直被沿用著。又由於大眾文化的影響力較一般的正統文學、藝術大，刻板印象一旦被建立，經常被當成一個「符號」般一再被使用在大眾媒體當中。

⁴³ 這項研究是國科會《符號「中國」在電影中的意義》2 年期專題研究計劃的部分研究結果，以好萊塢電影為研究主體，首先從默片時期 (1900-1930) 開始整理，計找出近百部內容出現「中國」、「中國人」、「中國城」等題材的電影。

⁴⁴ 早期華人移民到美國 (或是歐洲)，大多從事修築鐵路的苦力、洗衣工、製造業勞工、開餐館、僕人等勞力工作。由於勞動市場突然被勤奮的中國移民所占有，剝奪了當地的工作機會，因此，「黃禍」這樣的煽情主義言詞在媒體的助長下大量散布。以美國而言，這種帶有歧視的傾向可以溯及馬克·吐溫的作品，於 1910 年初到達頂點 (Thomas Burke 的小說在當時相當風行)，而最後終於出現傅滿洲博士這樣的形象。

⁴⁵ 《落花》這部影片改編自 Thomas Burke 的小說《清客與小孩》(The Chink and the Child)，由美國電影之父葛里菲斯 (D. W. Griffith) 執導。導演淡化原著小說的種族主義色彩，試圖將此片呈現為感人且具有人道主義關懷的影片。然而，該片仍不可避免的帶有種族主義，影片中由 Richard Barthelmess 飾演的「黃種人」(The Yellow Man)，是個女性化、駝背且纖弱、吸食鴉片、生活在倫敦石屋區的一個社會邊緣人，典型「東亞病夫」的華人形象。在造型上，這位男主角身穿唐裝，以化妝術將眼睛拉長，戴著瓜皮帽，拖著辮子，其眼神因抽鴉片煙而顯得無精打采，加上兩眼無神地往下看，呈現出一種典型憂鬱不安的陰柔女性形象。陳儒修 (1998)：〈好萊塢默片時期的中國形象——一個初步的整理〉，《電影欣賞》，92：50-51。

⁴⁶ 「傅滿洲」原本是個漫畫式的虛構人物，用來表現華人邪惡、狡詐、聰敏、具有不當野心的一個「符號」。這個形象出自於 1913 年英國犯罪小說家薩斯洛馬小說《邪惡的傅滿洲博士》，1929 年被首次被拍成電影《神秘的傅滿洲》(由華納奧倫主演)，就一直沿用至今。

具有神秘氛圍的中國／中國人 ⁴⁷	這些紀錄片基本上都是以中國人的生活習俗為主要題材來加以描述，並紀錄了中國城市的面貌，及中國的文化和一些商業活動。	紀錄片《香港兵團》、《上海街景》、電影《中國城風光》、《中國洗衣工人》（Chinese Laundry at Work, 1904）。 傳奇電影《神奇睡衣》、《命運之花》（The Flower of Doom, 1917）、《中國城的查理》（Chinatown Charlie, 1928）、《邪惡大街》（Crooked Streets, 1920）。
不被允許的異族通婚	「禁止異族通婚」在默片時期處理中國主體時成爲一個極重要的議題，目的是希望透過電影進行「道德觀念的強化」。影片中悲劇的造成均源於中國人與白種人之間的愛情。	《紅燈籠》（The Red Lantern, 1919）、《異教徒之戀》（Pagan Love, 1920）。 這類電影往往在劇情開始時，將主角之一設定爲非西方人的後裔，但到最後，主角發現自己原來擁有純正的西方人血統，因此所有障礙都會消失，有情人終成眷屬。
具有異國媚力的中國女人 ⁴⁸	大多是奴隸、侍女、妓女或是其他不重要的角色，全無內心層次變化的角色。	《大海的鐘聲》（The Toll of the Sea, 1922）。
罪惡淵藪的中國城 ⁴⁹	充滿神秘氣息的中國城，是罪惡與墮落的溫床，充斥黑社會、幫派、賭博、鴉片。	《午夜巡邏》（1918）、《黑社會的人》（1919）、《中國城的陰影》（1926）。
義和團之亂 ⁵⁰	影片中有關義和團式的描述，一方面描述中國獨特而殘忍的風俗，另一方面則將中國人形容爲未開化、愚昧的暴民。	《神秘的傅滿洲博士》、《紅燈籠》、紀錄片《第六騎兵隊攻擊北京南門》、《英國輕砲兵隊》、《檢閱俄國砲艇》。

⁴⁷ 除了害怕和憎惡外，西方對中國移民的反應就是好奇。這樣的歷史可以溯及到馬可波羅時代，多彩多姿的傳奇將中國形容爲充滿著芬芳花朵、絲綢、古老的哲人的國度。因此，任何關於中國人的東西都有其價值被置於影片中，最早的是出現在新聞片、紀錄片以及旅行誌類型影片中。

⁴⁸ 西方人對東方女性的征服心態，基本上是他們擴張精神的延續，因此，在好萊塢電影中出現的東方女性，多被當成性慾化的對象，中國女人則被描繪爲特殊的東方風情、神秘感的異國情調象徵。代表人物從二、三〇年代的黃柳霜（Anna May Wong，第二代華裔美人，曾主演《月光寶盒》、《上海快車》等片），到五、六〇年代的關家倩（Nancy Kwan，曾主演《蘇絲黃的世界》），一直到陳沖（Joan Chen，主演《大班》、《龍年》）。參見葉月瑜（1997）：〈當廟街皇后遇到白馬王子－《蘇絲黃的世界》中的性別與種族〉，《電影欣賞》，87：40。

⁴⁹ 唐人街最早是華人移民爲躲避針對華人的暴力活動，自發地在美國城市裏建立起來的避風港，由於唐人街具有很強的封閉性，與外界接觸極少，給唐人街增添了神秘色彩，因此，西方人將唐人街與幫會活動和地下犯罪相提並論，成爲一個持久的傳統，爲後來的好萊塢電影延襲。

⁵⁰ 義和團之亂是一個反外國勢力、反基督教的中國本土運動，在此事件之前，西方人一直深信中國人是極度愛好和平的民族。因此，義和團造成的影響是相當負面的，中國人不但被視爲異教徒，同時也是未開化的野蠻人，西方人在恐懼與仇恨的情感中，反中國主義在此時達到高峰。

犧牲奉獻的好人／救援者	這些電影中的中國人經常被描述成忠誠的僕人。	《恥辱》(Shame, 1921)。
	屢破奇案的偵探。	《中國城的查理》、以陳查理 ⁵¹ 為主角的一系列電影。

參考資料：陳儒修（1998）：〈好萊塢默片時期的中國形象——一個初步的整理〉，《電影欣賞》，92：49—55。陳儒修（2000）：〈好萊塢觀看的中國〉，《電影欣賞》，103：89—93。

仔細分析上述 7 種類型的意涵，可以發現，符號「中國」作為西方電影中異國情調的素材，這不只是開始於 100 年前電影發明時，同時更可以追溯至 15、16 世紀歐洲人對東方的描述出現在許多通俗報導世界奇觀的遊記或小說裏⁵²。而上述的這些主題，百年來一再被搬演於各類型的好萊塢電影之中，例如，傅滿洲所代表的邪惡中國人形象，便從默片時期過渡到有聲片，並曾出現在美國電視影集與 007 系列影片，連 1994 年的《魅影魔星》（改編自美國 1930 年代的通俗小說及廣播連續劇《The Shadow》）裏尊龍演的邪惡欲統治世界的壞蛋，也還是傅滿洲的化身。再者，白種男人視中國／東方為最後一塊待征服的領地，紛紛到此發生一段淒美的異國戀情，從《蘇絲黃的世界》⁵³（The World of Suzie Wong, 1960）延伸到《情人》、《紅色角落》（1997）。百年來好萊塢在中國圖像上建構了一套類似東方主義的歷史，這些圖像鮮少變化，也未能與現實面對應，中國「真實的」圖像未曾出現過⁵⁴。對於這種現象，正如文化史學者鄭培凱所言，「在長達近 70 年的多部影片裏不斷重複類似的劇情及角色相同的行為模式，這個與事實有著極大差距的符號一直被沿用，其實反映的是好萊塢想像力的薄弱⁵⁵。」

由此可知，當好萊塢在形構有關中國圖像的論述時，真實性並非完全列入考

⁵¹ 三 0 年代時，好萊塢最著名的華人形象莫過於善惡兩極化的漫畫式人物——傅滿洲、陳查理。陳查理這個角色第一次出現在《失去鑰匙的房子》（The House without a Key, 1926）中，此後這個身分持續了 20 多年，並出現在超過 50 部的影片中。

⁵² 張靚蓓（1995 年 8 月 7 日），〈真實與扭曲之間——好萊塢電影怎麼看華人〉，《中國時報》，第 23 版。

⁵³ 《蘇絲黃的世界》背景發生在香港，灣仔妓女蘇絲黃（由關家倩飾演）邂逅前來香港尋找自我的英國畫家羅伯，在歷經波折後，羅伯將蘇絲黃自火坑中拯救出來，終於攜手離港，邁向未來。對於這部電影，美國女性主義學者 Gina Marchetti 在《Romance and the "yellow peril": race, sex, and discursive strategies in Hollywood fiction》一書中，引用神話學有關「白馬騎士」的敘事原型，批評電影內容中所表現出的種族與性別的不平等。

⁵⁴ 陳儒修（2000）：〈好萊塢觀看的中國〉，《電影欣賞》，103：89。

⁵⁵ 同注 52。

量，因為真不真實並不重要，重要的是所有塑造出來具有「中國性」(Chineseness)的符號象徵必須符合他們的想像。於是中國男人就被置換成辮子、瓜皮帽與長袍，中國空間也出現一套固定的模式（如農村、寺廟、雜貨店、招牌、城牆等），而且往往是一種拼貼的結果，強調空間內的擁擠以及雜亂⁵⁶。這種經由異地加工所生產的殖民拼貼畫，新舊文化互為表裏，而這種文化產品廣為流傳，蔚為強勢之後，便衍生出一種能「化因為果、以果證因」的矛盾文化生產策略。也就是說，殖民國家不僅藉此策略以納異民於其文化表意結構，更能因帝國文化內涵的異地延伸，而擴展其文化版圖，在殖民地寫入其歷史。而新歷史一旦寫成，被納入歷史知識的範疇，即可用以衍生歷史的新頁⁵⁷。

第五節、國際政治變遷下的中國觀：

美國對於中國的矛盾態度，包括「近乎永恆的穩定」和「永無止息的混亂」。對於中國特質的瞭解，包括聖人般的智慧和強烈迷信的無知、難以預料的極端、哲理般的平靜和爆炸性的狂熱。

—Harold Isaacs

壹、紅色中國：

二次戰後的冷戰時期，主張世界革命的紅色中國，一方面與西方阻絕接觸，呈封閉狀態，另一方面仍然維持強大的軍力，「黃禍」蔚為主流。

文化大革命的發生，再次震撼了西方對於中國的看法，一直到今天，文革、毛澤東、毛語錄仍影響部分西方人對於中國的認知。另一方面，從國際政治的觀點，文化大革命意味著中國從「世界主義」退縮為「區域主義」⁵⁸，是中國近代再一次的鎖國政策，與西方世界的交流幾乎處於停頓狀態。

⁵⁶ 同注 54，頁 90。

⁵⁷ 羅庭瑤 (1997)：〈殖民拼貼畫的裂痕：帝國主義與跨文化「書」入機制〉，李有成 (編)，《帝國主義與文學生產》，頁 55—56。台北：中央研究院歐美研究所。

⁵⁸ Joseph R Levenson, *Revolution & Cosmopolitanism* (1971) : *The Western Stage & the Chinese Stages*. Berkeley : University of California.

貳、重新發現中國—1972年尼克森訪問中國：

1972年尼克森(Nixon)訪問中國撼動了西方國家看待世界的基礎，不但促成日後的中美建交，也打開了封閉的中國。在聯手對抗蘇聯的戰略目標下，中國被視為是美國從事冷戰的夥伴，美國秘密與中國共享情報、協助武裝人民解放軍，並發展和中國的經貿關係，這種夥伴關係甚至被塗上羅曼史的綺想，這種情懷可遠溯至早期通商船隻抵華、傳教士在中國宣教的舊時代，美國希望能再次相信，他們正在扭轉、改變中國⁵⁹。就美國的決策菁英而言，中國被視為一種特殊關係，當時的美國國家安全顧問、現實主義掛帥的季辛吉(Kissinger)，即曾私下向尼克森表示，就美國的世界觀來說，美中關係的親近程度僅次於美英關係。

國際情勢的急劇轉變，促使西方國家開始重視中國。對當時的西方世界而言，俄羅斯是邪惡的象徵，而「中國是突然改邪歸正」(*China was suddenly good*)，因此，凡是和中國搭上邊的事物突然都變得搶手。1972年後，引發一股愛好中華文化的風潮，從美國逐漸延燒到歐洲⁶⁰。在尼克森訪中的同一個月，美國第一夫人佩特(Pat Nixon)穿著旗袍登上《女性家庭月刊》(*Ladies Home Journal*)的封面，標題是「風華絕代的中國風」(*Opulent Chinoiserie for grand evenings*)。⁶¹同時，中國政府也安排展開「友誼之旅」，邀請特定外國友人訪問中國，參觀文革時期的示範公社，造成很大的宣傳效果。

1978年12月中美建交，鄧小平第2度訪問美國，獲得全球媒體的高度關注。在毛澤東和四人幫事件之後，鄧小平在西方的媒體形象相當正面，在大部分國際媒體及學術界的眼中，鄧小平一手促成了中國的改革開放，成功帶動了中國在1980年代兩位數以上的經濟成長。因此，鄧小平分別在1978、1985年兩度成爲《時代周刊》(*Time*)的年度風雲人物。

在這種友好氣氛下，中國市場的古老迷思重新對美國商業利益發揮它近乎神奇的吸引力，外資開始恢復對中國市場的關注與投資，促使中國與西方的貿易量逐年提升。在尼克森進行歷史性訪問的數月內，大批美國商業經理人湧向中國，

⁵⁹ James H. Mann (1999):《轉向》，林添貴(譯)，頁14。台北：先覺出版社。

⁶⁰ Studwell, J.(2002). *The China Dream: the Quest For the Last Great Untapped Market on Earth.* pp3-25. New York.

⁶¹ *Ladies Home Journal*, February 1972.

尋求他們的產品訂單。美國對中共的外銷，從 1969 年的 500 萬美元，增加到 1973 年的 7 億美元⁶²。於此同時，全球能源危機更推升中國在資本主義世界的地位，短暫興起「石油熱」(oil rush)⁶³。隨著 1978 年中國確立「改革開放」政策，在中國官方各種優惠政策的支持下，外資大舉進軍中國市場。

影響所及，在政治、經濟之外，也擴及到文化、學術交流層面。自從 1970 年代初期開始，西方國家與中國建構起社會交流網絡。西方國家遊客蜂擁至中國觀光遊覽。1979 年，中美展開學術交流，中共派遣 500 名學人赴美，美國政府則派了 50 名學者到中國⁶⁴。包括美國一些州、市也和中國的城市結為姐妹市，到了 1984 年為止，共有 12 個美國州和許多大城市和中國的省市締結姐妹市⁶⁵。同時，西方部分國際影展相繼舉辦電影中國電影回顧展，並主動邀請中國電影參展。

正如 Richard Bernstein⁶⁶在《來自地心》一書所言，「中國大陸在 1972 年對美國人開放後，已成為世上最時髦的去處之一。成千上萬的記者、名人、政客湧向這個一度嚴密封閉的地方。服裝設計師、女影星、反俄的歐洲保守派內閣閣員、有志革命的青年、電影製片家、上流社會富豪、運動員、經濟學家、小提琴家、國際銀行家、石油領袖、資本家，以及一批又一批的普遍遊客絡繹不絕。……這些外國訪客的每一步幾乎都被受過專門訓練的導遊、經理人控制，然而，還是一部部書籍、紀錄片、電視月推出。好像每個人都有責任，以某種方式傳播自己所發現的中國似的⁶⁷。」

⁶² William R. Keylor (1989):《二十世紀國際史》，蔡百銓(譯)，頁 466-471。台北：幼獅文化。

⁶³ 當時西方石油公司和中國的工程師都相信，如果能夠運用現代技術，「可能」可以在中國開掘更多的石油蘊藏。《新聞週刊》(Newsweek) 在 1975 年報導，「唯一可確認的是，中國石油蘊藏量非常龐大……超過北海及阿拉斯加州的蘊藏總和。」1970 年代末期、1980 年代初期，西方幾家主要的石油公司前後耗資 17 億美元在中國鑽探石油，結果只在南海找到一些天然氣。

⁶⁴ 蒲叔華(1983 年 6 月 13 日):〈毛澤東的說法正好與事實相反—與毛思迪談他的新作「破碎的大地」〉，《聯合報》，第 3 版。

⁶⁵ 這些姐妹市包括：俄亥俄州和湖北省，紐約和北京，聖路易市和南京，舊金山和上海，洛杉磯和廣州。

⁶⁶ Richard Bernstein 是美國的中國問題專家(中文名字為白禮博)，1966 年進入哈佛大學攻讀中國語文與歷史，並受教於美國著名漢學家費正清(John Fairbank)。曾任《時代雜誌》駐香港特派員、首位駐北京分社主任、《紐約時報》駐聯合國分社主任，目前為《紐約時報》專欄作家。著有《來自地心》(From the Center of the Earth: the search for the truth about China.)、《即將到來的中美衝突》(The Coming Conflict With China.) 等書。

⁶⁷ Bernstein, R (1982): From the Center of the Earth: the search for the truth about China. pp.22-33. Boston: Little, Brown.

因此，將「中國熱」現象置入歷史文化的脈絡中思考，可以說是七〇年代的西方面對封閉、陌生的中國，一種交織過去文化想像、殖民經驗、神秘氛圍、現實需求（戰略考量、廣大的市場）所形塑的心理動機，並分別展現在許多不同領域，而電影「中國熱」即是在此情況下的一個環節。一方面透過電影（舉辦電影節、回顧展）進行雙向的文化交流⁶⁸，另一方面藉由影像這種共通語言，做為觀看（甚至是俯視、窺視）中國的主要視窗⁶⁹。在「中國熱」這個文化現象的背後，其動力就是西方試圖瞭解中國這個異質文化（或是古老文明），而中國就在這個過程中逐漸走向世界。

參、冷戰結束後的中國形象：

冷戰結束後，世界格局正發生著前所未有的變化，九〇年代以來，隨著中國經濟現代化的快速發展，中國作為一個世界大國，已迅速崛起。因此，若干人士認為，西方以思考冷戰意識型態的慣性，把過去冷戰對象由蘇聯轉變為中國，在媒體上出現許多負面報導。

在「妖魔化中國的背後」一書中，認為美國媒體基於國家利益，自 1992 年起有系統、有組織、有計畫的「妖魔化中國」(demonizing China)，並根據包括《華盛頓郵報》在內的主要西方媒體的統計分析，批評西方媒體在描述中國時，經常使用「踐踏人權、貪污腐化、極權主義、壓榨和拐賣婦女、強迫流產節育、屠殺孤兒院的嬰兒、盜版、偷渡客、出售犯人器官、走私軍火、擴散核武器、武力威脅鄰國、街上充斥便衣警察、半夜騷擾外國人、高壓統治西藏、運動員服用興奮劑」等大量負面和恐怖信息⁷⁰。

這種描述不只在新聞報導，也出現在許多西方電影之中，包括：《致命武器三》、《尖鋒時刻》、《火線大逃亡》、《紅色角落》等電影，影片中出現貪污的中共官員與將領、中共監獄的恐怖、司法不公、迫害人權等類似情節，再加上東方主

⁶⁸ 文革結束後，中國電影界於 1970 年代末期恢復國際電影交流活動。在《1981 年中國電影年鑑》中提到，「電影是國際性最強的藝術，作為一種形象化的語言，它能最迅速、最直接和最逼真地反映本國的現實生活、社會風貌和民族文化，所以它同時也是一種能夠最有效地促進各國人民之間相互瞭解，相互交流的工具。」同時，在 1979 年 11 月通過的中國電影家協會章程中，也將「積極開展國際電影交流活動」、「舉辦國際電影節」列為重要任務。

⁶⁹ 在異文化接觸的過程中，影像比文學、文字的易讀性較高，但也更容易形塑或強化刻板印象。

⁷⁰ 李希光、劉康等（1997）：《妖魔化中國的背後》，頁 3-24。台北：捷幼出版社。

義下的傳統華人角色，不敢鬧事的膽小鬼、卑鄙的告密者與撒謊者、唐人街中目光呆滯的小販、舊上海人力車夫的瘦小乾癟形象，反映出殖民主義和帝國主義時代的西方價值觀。

第六節、小結：

為什麼在西方有那麼多的藝術家，特別是在過去數十年，利用東方的主題和神話激勵他們自己的創意？……是因為他們把世界當成一個有機的整體？還是在他們混血交配的本能中隱含有他們體認到自身觀念的匱乏？最要不得的情況就是，東方的異域情調，也就是東方不同的價值與規範，是否莫名其妙就容許他們迴避他們的文化批評？是否用來取代他們自己的社會由於替代性的異己世界圖像 (other-world picture) 而引發的議題所理當不可或缺的論述？

—G. Dasgupta⁷¹

西方對於中國的觀察與描述，往往透過詩、小說、文學、藝術品、舞台劇、外交官報告、書信、哲學性論文，乃至於電影等多種不同的形式加以表達。早期西方文學家對中國的瞭解，主要是藉著旅遊報導或文字記載的作品。馬可波羅東遊之後，西方開始想像一個古老而富庶的中國，在物質交流的驅動下，這些文化想像成為具體實踐階段的動力。18 世紀的啓蒙時代，中國由於儒家哲學和生活智慧而被視為一個理想的世界。然而，18 世紀末葉，理想化的中國形象由於西方使者、旅行者、商人的負面報導而逐漸褪色，在 19 世紀中葉後，中國無力抗拒西方列強的殖民擴張，引發許多負面的記載，也讓中國形象添加了許多可笑的特徵⁷²。到了 20 世紀，西方的中國意象受到不同時期國際政治的演變而出現不同的善惡面貌。由此可知，符號「中國」長期以來一直牽涉了複雜的隱藏文本與概念系統，隨著時代及表達形式的變遷而不斷改變其內在含義。

因此，「中國」做為一個符號，其意義是不固定的，是不斷滑動著，是一個「想像的能指」(imaginary signifier)，完全在於使用這個符號的人如何認同，如

⁷¹ 轉引自 Catherine Diamond (2001): <歐化中國風格的浮世繪世界>，呂健忠 (譯)，《中外文學》。29 (10): 150-151。

⁷² 同注 39，頁 131-132。

何定義自己與這個符號的關係⁷³。不管是西方的小說家、戲作家，他們在描述或再現「中國」的時候，都是擷取他們所能理解的、覺得有價值的，並拋棄他們不需要的，這種作法自然無法顧及可能扭曲原始文本與風格，也可能忽視文學／文化的脈絡，無視於特定文本在中國社會中的意義。



⁷³ 陳儒修 (1993): <符號「中國」在電影中的意義>，《當代》，87：124。