香港社會科學學報
第四十八期 2016 年秋/冬季
Hong Kong Journal
of Social Sciences
No. 48 Autumn/Winter 2016

中美合拍片再現的中國形象
東方主義的視域
China's Image in U.S.-China Films through the Lens of Orientalism

張裕亮 杜聖聰 陳穎萱*
Yu-Liang Chang Du Sheng Tsung Chen Ying Hsuan

摘要

近年來，中美合拍片在中國巨額電影票房市場上找到共同利基，但是在合拍片裏隱藏的意識形態價值，往往是中美兩國文化外交爭霸的再現。本文分析了八部劇情內含東西文化相互爭霸的中美合拍片，在大量呈現的中國元素表面符號下，仍然潛藏傳統好萊塢電影對「他者」想像的影響，從東方主義視域描述負面的中國形象。

關鍵詞

中美合拍片、中國形象、好萊塢電影、東方主義

* 張裕亮　台灣南華大學傳播學系教授兼系主任
杜聖聰　台灣銘傳大學廣播電視學系助理教授
陳穎萱　台灣政治大學東亞研究所碩士
本文是科技部一般型研究計劃「中美合拍片中國形象的政經分析」（2014–2015 年，MOST 103-2410-H-343 -017 -，C103000039）部分研究成果。感謝本研究計劃助理黃以謙協助。
收稿日期：2016 年 3 月 23 日；通過日期：2016 年 8 月 30 日。

Abstract

Recent U.S.-China films have found mutual interests in the Chinese billion-dollar box office market. However, the inherited ideology and value in the films often represent an extended diplomatic battle for hegemony between the U.S. and China. This study investigates eight U.S.-China films that embody the battle for hegemony between western and eastern cultures. Behind the large amount of Chinese elements and symbols, a traditional imagination of "The Other" as influenced by traditional Hollywood movies, which negatively depicts China's image through the lens of orientalism, persists.

Keywords

China's Image, Hollywood Movies, Orientalism, U.S.-China Films,

一　緒論

大體上，透過電影的國際交流，可為電影產業帶來巨大的國際收入，促進國際間的文化交流，使得各個國家和民族創造的文明迅速為全人類所共享，增進不同民族和不同文化之間的交流（鄭小慧、趙謙，2007：頁 6）。但也因為電影對於國家形象的傳播，往往更能遮蔽其意識形態的本質，這就使得電影除了增進不同國族、文化間的交流外，長期來也扮演着國與國之間文化外交、軟實力較勁交鋒的平台。

電影中最能呈現跨國文化外交、軟實力較勁交鋒者，厥為合拍片。近年來，伴隨中國電影產業的快速發展，中國合拍影片數量呈現穩步發展態勢，合拍片數量佔每年國產影片總量的 10% 左右，其吸引資金與市場開拓程度超過了普通國產影片（張恂，2012：頁 13–14）。在此同時，中國官方也注意到電影可以作為提升中國軟實力戰略的重要策略，中國電影將扮演海外了解中國的

重要視窗。為此，2004 年 4 月，由中國電影製片人協會、電影頻道和中影集團三家聯合創設的中國電影海外推廣公司正式成立，專門致力於中國影片海外推廣，助推中國電影「走出去」(駱思典，2012)。

迄今為止，與中國電影合作的國家和地區不斷增加，已超過 20 個國家。根據中國國家廣電總局統計 2001 年到 2015 年，中外合拍片數目共 551 部，其中以中港、中台的合拍方式最多，中美合拍片為 47 部，佔到第三位。但隨着美國本土電影市場的萎縮，以及中國大陸電影迫切需要走向國際市場的需求下，再加上中港、中台合拍片的式微，中美合拍片已成為未來中國電影的主流（喻德術，2011；瀛文，2015）。值得注意的是，中港、中台合拍片合作主要是基於商業考量，對於中國國家形象傳播助益不大，這就凸顯了中美合拍片成為中國國家形象塑造及中美文化外交爭霸的主要場域。

從 2011 年起，中國已成為北美之後的全球第二大電影市場（石劍峰，2012），甚至有預測中國到 2020 年將成為全球第一大電影市場（日經中文網 2013），這自然吸引了好萊塢積極尋求與中國合作。從經濟面而言，好萊塢考量的因素如下：1. 就好萊塢大片而言，目前其 70% 的利潤來自於北美市場之外，特別是來自正在崛起的中國電影市場，因此為保證利潤，愈來愈多的好萊塢大片開始向美國本土之外拓展並發行，逐步滲透到各個發展中國家電影市場（駱思典，2012）； 2. 好萊塢極為看重的是中國低廉的拍攝、製片和勞務成本，以及獨特的東方氣質和歷史題材（徐雅寧，2012：頁 127–130）； 3. 相對於一般分帳大片，中美合拍片既可以繞過進口片限額（原來是 20 部，2012 年開始變為 34 部），同時片方能夠享有和國產片一樣 43% 的分帳比例，純進口片最高只能拿到 25%（人民網，2013）。

至於對中國來說，與好萊塢合拍一方面是汲取先進拍攝經

驗，在票房數字統計上也有好處，因為合拍片是計入國產片票房。2008 年《功夫之王》、《木乃伊 3》兩部中美合拍片上映，分別取得 1.86 億人民幣和 1.1 億人民幣的票房，為當年中國國產片票房戰勝進口片立下汗馬功勞。同時，合拍片在全球取得的票房，也被計入中國電影海外票房帳面，《功夫夢》於 2010 年暑期上映，雖然國內票房不到 5,000 萬人民幣，但創造了 23.63 億元的海外票房成績，幾乎佔了當年國產片海外票房的三分之二（人民網，2013）。

中國傳播學者就憂心忡忡地指出，中美合拍片「好萊塢身份」的一面，在一定程度上確實可以提升電影的基本可看性，但如果全盤淪陷於「好萊塢模式」的傳播美國文化，則所謂中美合拍片也就無異於美國進口大片了。如此，中美合拍片實現的將是美國走進中國，而不是中國走進世界（馮巍，2013）。但對好萊塢電影在中國、中國電影在國際市場潛心研究的美國學者駱思典（Stanley Rosen），就認為好萊塢電影製片方和發行方，為了照顧中國觀眾情緒，在內容上仔細斟酌，對中國國家形象描述也開始轉向友善，例如《功夫熊貓 2》和《2012》可以說是好萊塢成功將中國元素吸收整合，並在影片中呈現一個正面積極的中國國家形象的典型案例（駱思典，2012）。

從上述中國學者憂心中美合拍片淪為「好萊塢模式」，影片將採取西方文化霸權的立場曲解／消解中國的歷史文化，或者將中國視為神秘的東方符碼，從消費主義和後殖民主義視域觀照東方，以及美國學者分析好萊塢電影製片方和發行方基於龐大的中國電影市場利益，對中國國家形象描述開始轉趨友善，讓筆者對中美合拍片究竟傳達了何種中國形象深感好奇，也萌發了研究動機。

在此種情形下，筆者檢視 2001 至 2015 年間的中美合拍電影，選擇八部劇情內含東西文化相互爭霸電影，例如《面紗》、

《功夫之王》、《神鬼傳奇三：龍帝之墓》、《功夫夢》、《紐約客@上海》、《鋼鐵人 3》、《變形金剛 4：絕跡重生》、《白幽靈傳奇之絕命逃亡》，作為分析對象。

本文試圖援引意識形態理論、文化霸權理論、東方主義，論證中美合拍片，再現了哪些中國形象，是否仍受到傳統好萊塢電影對「他者」想像的影響？中方是否能夠透過這種中美合作的方式，影響中美合拍片傳達的中國形象？亦即，這些中美合拍片再現的中國形象，是否仍從東方主義視域觀點，將中國視為落後、低等、殘暴、愚昧、專制的符號象徵？還是基於中國電影市場的龐大利益，開始對中國國家形象描述轉趨友善？

二　研究途徑

1　意識形態理論與文化霸權理論

電影生產本質上是一種意識形態的生產，它既受制於意識形態生產，也再生產着意識形態。法國馬克思主義思想家阿圖塞（L. Althusser）的理論研究範圍相當廣泛，雖然不涉及電影理論，但他的意識形態理論卻對電影的意識形態批評提供了重要的基礎。

阿圖塞在〈意識形態與意識形態國家機器〉一文中指出，將政治和意識形態兩者歸諸於上層結構，並以兩個詞彙來界定上層結構：壓制性國家機器（Repressive State Apparatuses）和意識形態國家機器（Ideological State Apparatuses）。前者指軍隊、警察、法律等系統，後者則包含各種意識形態、宗教、道德、倫理、教育、傳播媒介、文化（包括文學、藝術、運動）等組織機構和價值體系（Althusser, 1971: p.143）。在此基礎上，阿圖塞進一步提出關於意識形態的三個命題：1. 意識形態沒有歷史；2. 意識形態是一種「表象」。在這種表象中，個體與其實際生存狀況的關係是一

種想像關係；3. 意識形態把個體召喚為主體（李恒基、楊嬰編，1995：頁 643–645）。

在「意識形態把個體召喚為主體」這一命題中，阿圖塞提出了召喚（interpellation）這個概念。在阿圖塞看來，意識形態國家機器的基本職能就是讓個體進入社會機構並為其提供位置。他指出，社會制度先於個體而存在，個體只能通過規定的功能和角色進入社會制度，意識形態正是通過對個體與社會之間的想像關係來界定的實際存在狀況，從而實現意識形態把個體召喚為主體。這種召喚過程，從本質上來說，就是要讓個體臣服於主流意識形態，使個體不再對社會秩序構成威脅，絕對服從權威，自願接受驅使，成為國家機器的馴服臣民。而這也就是阿圖塞所說的，個體與其實際生存狀況之間的想像關係（李恒基、楊嬰編，1995：頁 656）。

阿圖塞的意識形態理論對電影研究產生了重大影響，特別是對電影作為純藝術的觀點提出了針鋒相對的挑戰，因為電影本身就被視為是一種意識形態。電影生產是商品生產，要體現資本的再生產，它的價值消費過程就是實現資本增值的過程。同時，由於電影能夠在廣泛程度上左右觀眾的意識，從表面上看電影似乎是對現實社會的機械複製，實際上是按照國家意識形態的規則虛構現實。明顯的，電影同其他意識形態方式一樣，把個體的人變為主體臣民，也就是把個體同化，以進行社會形態再生產（彭吉象，2002：頁 129）。

阿圖塞對意識形態的分析固然凸顯了意識形態再現體系的功能，但卻忽略了意識形態抗爭層面的解釋，從而缺乏對社會關係的推演。這也使得阿圖塞的文化研究被批評是方法學上的「狹隘文本主義」，也就是認為無論電影、電視節目、廣告等，都具有再製主控意識形態的功能，而閱聽人會被文本設定（Lovell1980: p. 44, 250）。

葛蘭西提出的文化「爭霸／霸權」（hegemony）理論，恰恰可以補充阿圖塞意識形態分析流於機械決定論的缺憾。葛蘭西的文化「爭霸／霸權」（hegemony）理論的精義即在於，霸權的取得不能僅靠軍隊、警察、司法單位、行政科層等政治社會的剝削與鎮壓，霸權維繫的真正關鍵是掌權者，透過市民社會的教育機構、大眾媒體、宗教、家庭等文化意識形態機構或制度，塑造一套道德共識或價值標準，以取得文化領域的領導權。進一步論之，「爭霸／霸權」的意義，即在於統治者為了鞏固其霸權統治而從事的意識形態抗爭過程。為了贏取道德及文化的共識和領導權，統治者一方面透過市民社會散佈其既有的統治意識形態，另一方面面對市民社會中產生的反對意識形態，也必須不斷抗爭、妥協、包容或重構。霸權的概念因此必須以「爭霸」的過程來理解，這是一種「動態的平衡」，同時解釋了社會中衝突與共識的現象，宰制與抗爭的過程（張錦華，1994：頁 67–100）。

葛蘭西的文化「爭霸／霸權」理論，引發了尚塔爾．墨菲（Chantal Mouffe）與厄尼斯特．拉克勞（Ernesto Laclau）進一步用意識形態「構連、解構、重構」的語意分析，詮釋意識形態的抗爭過程，也從而拓展了「爭霸／霸權」對大眾媒體運作的分析。研究者開始從社會事實建構的觀點，分析所謂的「社會事實」，是如何被「建構、合法化、再產製」，以及如何經歷「攻擊、重構和轉換」。簡言之，此種意識形態分析強調語意類目的意義，必須從整體結構的關係位置上去解析（張錦華，1994：頁 67–100）。

2　東方主義

葛蘭西學派提出文化是在市民社會當中運作，在任何一個非極權社會中某些文化形式，一定會壓過並且支配其他的文化形式，這種文化上的領導統御，便是葛蘭西所言的「霸權」，東方

主義之所以如此持久且強勢，便是由於文化霸權造成的結果。文化霸權理論與東方主義對於權力模式的解釋，與其如何運用在文化、意識形態中有相同的立基點。

葛蘭西的文化霸權理論探討國內統治階級與從屬階級在文化與意識形態上的權力鬥爭，後殖民理論大師薩伊德（Edward Said）則延伸到東西方文化間的權力關係，並將這種權力關係用於東西方文化之間的不平等地位上。薩依德批判不同時期美、英、法、伊斯蘭學者共通之「東方／西方」二分法的論述結構，以及他們強烈的西方中心主義，使其在遭遇到伊斯蘭的「他者」之時，便產生相應的「我者／他者」文化區分意識。並且，薩伊德認為東方主義是以其外在性為前提：「東方學專家、詩人或學者促使東方發言，是為了西方來描述東方，他從來不去關心東方，除非是為了他所說的（事情）找理由……」（薩伊德〔 Edward Said 〕著，王宇根譯，1999：頁 28）。這種外在性最主要的產物就是「再現」（represent），它並非是對東方的「自然」描繪，而是被片段化的篩選特定符碼後的簡單理解。東方被置於西方文化的權力話語之下，成為被批判、被研究、被描寫的對象。這種話語的基本操作模式是一整套的二元對立模式：東方主義視野中的東方總是落後原始、荒誕無稽、神秘奇詭，西方則是理性、進步、科學、文明的象徵。「在西方的想像中，『東方』是一個歐洲人的發明，充滿着浪漫傳奇色彩和異國情調、圍繞着人們的記憶和視野，有着奇特經歷的地方」（薩伊德〔 Edward Said 〕著，王宇根譯，1999：頁 1）。

在〈想像的地理和其再現：東方化東方> 一文中，薩依德舉了西方世界接受伊斯蘭教的過程，說明西方世界如何用有限的東方主義詞彙與想像，自己限定結果。薩依德援引丹尼爾（Norman Daniel）的研究，丹尼爾提到影響基督教徒認知伊斯蘭教的關鍵，就是把基督教和伊斯蘭教作類比：既然耶穌基督是基督教的信仰

基礎，穆罕默德之於伊斯蘭教就好像耶穌基督之於基督教，「東方主義」的功用，主要不是再現伊斯蘭教，而是再現了中世紀的基督教（薩伊德〔 Edward Said 〕著，王志弘等譯，1999：頁 84–89）。薩依德指出，西方對東方的「再現」，是為了將東方化約成符合西方人觀點，東方人都想要學得西方社會某種龐大而原始的東西（如基督、歐洲或西方的本質）。薩依德進一步闡述東方主義的「再現」本身就是一個戲劇的概念，東方（the Orient）就是把整個東邊的世界局限起來的一個舞台，好比一個戲劇家把他們特有感知的歷史、文化背景，有技巧地寫入劇本，他們手邊有一大套東方文化的劇目，只要有其中一本，就會帶你進入奇詭豐富的世界，例如：埃及的人面獅身像、希臘特洛伊城。薩依德的東方主義強調西方單向地形塑東方他者形象的問題，歷史學者德里克（Arif Dirlik）則提出「東方人的東方」，也就是當我們將「東方人」視為能動者的角色參與意識形態的建構，而非相較於歐洲話語的沉默客體時，東方主義及整個現代意識的問題又是怎樣的面貌？德里克認為，歐美東方主義的認知與方法在二十世紀已經成為東方「自我形象的構成」，他借用美國人類學者普拉特（Mary Louise Pratt）「接觸地帶」的概念，說明東西文化的「接觸地帶」是統治的地帶，他並未廢除權力結構，它是這種權力的表達，也是為這種權力服務的中介地帶（德里克〔 Arif Dirlik 〕著，王寧等譯，1999：頁 72–73、278）。

大陸學者楊俊蕾討論海外學者對於中國形象塑造的認知理解偏差，並以謝晉電影研究的文章為例，認為這些文章在文獻引用上，常常出現片段化引注、遮蔽式文獻轉引與互文本選擇單項度的問題。楊俊蕾以東方主義的視角檢視這些文獻，認為就是西方研究者以慣用的知識模式和關於東方的現有描述，對謝晉電影的影像進行想像解讀和再編碼，因此形成對謝晉電影創作意圖的偏差認識，也成為東方主義的新註腳（楊俊蕾，2010：頁 61–69）。

大陸學者陳仙俠討論華人影星參演好萊塢電影，認為成龍等華人影星參演好萊塢電影，是從東方進入西方的跨文化實踐，構成了典型的「東方人的東方主義」，他認為好萊塢電影借助美國國力，在全球範圍內建立龐大的宣傳體系，將世界電影人吸納入「接觸地帶」中，但這個「地帶」並沒有廢除權力結構，反而增強了權力話語，它擁有評估區域性明星、電影人地位的權威性，並要求被吸納進來的電影人放棄自身文化經驗，生產出帶有好萊塢烙印的影視作品，進而鞏固自身的地位，是葛蘭西「文化霸權」理論的典型（陳仙俠，2013：頁 78–79）。

大陸學者余佳麗認為在全球化的影響下，好萊塢電影不再是西方導演獨霸，愈來愈多的華人導演參與其間，使華人好萊塢電影帶上「自我東方化」的色彩，東方人以西方論述東方的邏輯為參照，固化了東方主義的行為與話語表達，如《臥虎藏龍》、《英雄》等，「自我東方化」成為東方導演把電影推向國際市場的有力武器（余佳麗、林國淑，2007）。

三　研究方法

在研究方法上，考量本研究的性質及實際執行過程面臨的問題，採用意識形態批判分析。

1　研究對象

為了探討中美合拍片傳達何種中國國家形象，筆者依照中國國家廣播電影電視總局《中外合作攝製電影片管理規定》第 8 條與第 13 條之規定，「向中國國家廣播電影電視總局，申請電影劇本備案、立項，批准後完成拍攝，並最終通過審查獲得公映許可證的影片」（國家廣播電影電視總局，2004），將其定義為中外合拍片。

關於研究範圍，2001 年美國小布殊總統執政，中國則在 2001 年 12 月加入 WTO。2002 年，中國開始推展「文化走出去」政策。2004 年中國外交部成立「公眾外交處」，同年 4 月中國電影海外推廣公司成立。2010 年「公眾外交處」升格為「公共外交辦公室」，可以發現隨着全球化與資訊的普及，中國大陸愈來愈重視公共外交，以爭取有利於中國建設的國際輿論環境（楊士龍，2010：頁 32–33）。胡錦濤第二任期的中國對美政策，可以發現中國對自身實力更有信心，更願意扮演大國角色，中美關係的特徵發展為「美國保衛霸權」VS.「中國維護崛起」的位置競爭，及「美國保衛西方價值領導世界」－「中國提倡多元和諧」的身份競爭（張登及、王似華，2010：頁 75）。在公共外交實踐上中國表現更加積極，分別於 2009 年與 2011 年拍攝了主旋律電影《建國大業》與《建國偉業》。2012 年 2 月，時任中國國家副主席習近平訪美期間，中美雙方就解決 WTO 電影相關問題的諒解備忘錄達成協議。中方允諾在原來每年引進美國電影配額約 20 部的基礎上，每年增加 14 部美國 3D 或 IMAX 電影的分帳名額（石劍峰，2012）。隨着中國電影市場的蓬勃發展，好萊塢要進入中國仍以合拍方式為優先選擇，因此本研究以 2001 年到 2015 年作為研究範圍，整理出符合上述定義的中美合拍影片共 47 部。

接着，筆者在研究助理協助下，觀閱了上述 47 部中美合拍片，挑選了八部劇情內含東西文化相互爭霸電影的中美合拍片電影，例如《面紗》、《功夫之王》、《神鬼傳奇 3：龍帝之墓》、《功夫夢》、《紐約客@ 上海》、《鋼鐵人 3》、《變形金剛 4：絕跡重生》、《白幽靈傳奇之絕命逃亡》，作為分析對象。

2　意識形態批判分析

根據學者 Ryan & Kellner 提出的「表述的政治」（the politics

of representation）概念，在好萊塢電影體制內，有一種保守或右派的編碼，代表着執法者，是一種「政治電影」，而在體制之外，尤其是「獨立電影陣線」（independent films sector），他們則以另一種電影實踐（cinematic practice）的編碼，對主流電影作「政治性抗爭」，是另一種「政治電影」。Ryan & Kellner 提出的「表述的政治」概念，對當代好萊塢電影的政治和意識形態作了深入的系統分析，他們發現一些激進的批評家認為好萊塢電影將主流體制及傳統價值觀合法化和自然化，在電影的再現成規中鞏固資產階級及統治階級的意識形態、體制和價值觀（bourgeois ideology, institution and values）（Ryan & Kellner, 1988, pp. 1–16, 239, 266–287；陳家樂、朱立，2008：頁 31–32）。

在 Ryan & Kellner 之後，Browne 提出了「政治表述」（political representation）的概念，繼續論述和豐富了這個理論，他認為電影的政治表述帶有一種「寫作實踐的策略」（a politique of writing practices）。研究者應比較主流電影（代表資產階級意識形態的電影）及非主流電影（獨立電影）在歷史真相及政治議題的表述差異，從而揭示電影生產機制背後所隱藏的意識形態、鬥爭及其運作（Browne, 1990: pp. 1–20；陳家樂、朱立，2008：頁 35–36）。

學者陳家樂、朱立在《無主之城：香港電影中的九七回歸與港人認同》一書中，即試圖透過解讀電影文本的政治表述，揭示香港電影如何反映製作人（導演、編劇）的政治意識，或政治的潛意識。陳家樂、朱立認為，從外在層面言，電影理論在釐清媒體本質的過程中，都可以被歸納為以下四個基本探討的途徑：（1）電影媒體與素材的關係，即電影的技術層面；（2）電影媒體與主題的關係，即美學的考慮；（3）電影媒體與生產形態的關係，即經濟的網絡；（4）電影媒體與社會和政治環境的關係，即意識形態的成分（陳家樂、朱立，2008：頁 43–45）。陳家樂、朱立採取

了電影的意識形態批判（ideological critism）取向的文本分析，來檢視電影文本與社會和政治環境的關係，討論作品的內容訊息對於社會傳播的作用，以及其產生的社會條件，並對電影文本的政治潛意識作出深入的揭示和發掘。這是阿圖塞所指的「症候閱讀」（symptomatic reading），它試圖揭示文本表層結構下的深層結構，那些在文本表面上，沒有外露的意義，而是隱藏在意識形態裏，要像診斷般揭露的術語和分節的要點（陳家樂、朱立，2008：頁 43–45）。

從內在層面而言，陳家樂、朱立透過分析電影的敍事、電影鏡頭、歌曲歌詞和重要對白，探討電影的形式和風格如何呈現政治表述，是一種稱為「電影形式」的文本分析。同時，外在層面與內在層面的文本分析並非各自獨立，互不聯繫，兩者反而是互為緊扣，從電影文本擴展至社會語境，互相呼應，找到根據，亦互相超越，達到解讀/詮釋，自成意義的層面（陳家樂、朱立，2008：頁 43–45）。

四　分析

本文分析的八部中美合拍片，可以得出中美合拍電影中，由於考慮中國票房市場和中國影迷感受，與為了順利通過合拍片立項審查，取得上映許可證而呈現大量的中國元素，但中國形象仍時常遭到東方主義式的臆造。本文歸納為七種中國形象類型：專制、集體主義的中國；傅滿州、滿大人形象的繼承；群體性盲從的國度；順從、被拯救的他者；西方視角下的中國新興市場；表象東方符號下潛藏的官方介入；神秘、遙遠的東方。

1　專制、集體主義的中國

最廣泛地被探討之「妖魔化中國」的中美合拍電影，當屬

2008 年在中國上映的《神鬼傳奇 3：龍帝之墓》。由李連杰飾演的中國帝王龍帝由於太過殘暴而受到楊紫瓊扮演的女巫紫鳶詛咒，他和他的軍隊變成了千年不死的木乃伊，被封在充滿兵馬俑的地下宮殿中。龍帝的角色明顯來自於中國秦始皇的想像性虛構。相較於張藝謀 2002 年上映的《英雄》，李連杰飾演的刺客無名，最終發現只有秦王有能力統一天下，使六國免於戰亂之苦，展現的是一位蓋世英武的君主，充滿着「大國崛起」的氣魄，兩者所刻畫的秦始皇，有着截然不同的差異。與龍帝對抗的女巫紫鳶一身飄逸的服飾，宛如西方自由女神，號召大家對抗龍帝，代表着民間制衡專制的力量，最後在她的犧牲下，主角群得以阻止龍帝野心，從此深埋地下。

更耐人尋味的是，影片中龍帝必須要登上喜馬拉雅山上的喇嘛寺，才能完成轉生的關鍵。2008 年 3 月剛發生西藏「314」事件，《神鬼傳奇 3：龍帝之墓》仍在劇情中安排主角們從上海一路到喜馬拉雅山，除了香格里拉本身的神秘性之外，當時的西藏局勢和觀眾可能引起的聯想，也未嘗不是導演考慮的因素。在象徵平和、神聖的喇嘛寺發生的槍戰，讓人聯想中共透過對藏人的壓制來維護一黨專制的統治，雖然主角們極力抵抗，仍無法戰勝有強大火力的楊將軍與龍帝，或許隱喻着從西藏哲蚌寺開始的僧人遊行，被中國武警攔截與一連串暴力鎮壓的 314 事件，最終仍以失敗作結。

細究《神鬼傳奇 3：龍帝之墓》背後潛藏的意識形態，是出於西方價值觀的維護與塑造，誇大中國古代「大一統」思想對於全世界的潛在威嚇，主要脈絡是中國皇權代言人通過尋找寶藏圖謀復辟進而企圖統治世界，與西方的民主價值、個人自由大不相符，因此必須透過身處西方的英雄人物來殲滅東方邪惡勢力。

同樣情節出現在同年上映的中美合拍電影《功夫之王》（*The Forbidden Kingdom*）中。綜觀整個故事內容，以《西遊記》為背

景，就不難看出導演所要傳達的意涵。吳承恩的《西遊記》一般認為是諷刺明朝政府的小說，貪生怕死的高官權貴蒙蔽執政者、貪官污吏壓榨人民，以致明末的衰亡。劇中，玉疆戰神（鄒兆龍飾）隱喻中共政府的專制獨裁，用哄騙的手段與武力，奪取人民的自由，甚至追殺渴望奪回自由的人民，在這樣的專制政權底下，人民沒有選擇的權利，只有等到外來者——由波士頓遠渡中國東土的美國青少年 Jason（Michael Angarano 飾）——帶着自由主義的權柄金箍棒穿越而來，拯救了這個被禁制的國度。

影片中的 Jason 穿越到中國的形象，如同西藏的僧侶，醉拳大師盧炎（成龍飾）在酒樓裏也問 Jason：「What land do you come from, monk?」，更加說明 Jason 代表的自由思想，由西方文明「溢出」到其他文化世界中。如同《功夫之王》美國版文案提及，「The Battle for Eternity is The Fantasy of a Lifetime」，所謂的「為永恆而戰」、「未知的終點」隱喻的是美國自由主義學者法蘭西斯．福山（Francis Fukuyama）所謂「歷史的終結」，自由和民主制度是人類政治的最佳選擇，隨着歷史的演進，它將成為人類統治的最終形態（法蘭西斯．福山〔 Francis Fukuyama 〕著，李永熾譯，1993）。要達成這個理想，必須要為之而戰，關鍵是由高度經濟發展的西方民主經驗（Jason 與金箍棒）延伸到其他國家，使各國紛紛採納自由主義制度，認同平等、人權等原則，人類社會最終會長久處於永恆的穩定和平中（玉帝回歸、美猴王恢復真身）。

同樣影射中國的共產集體主義的還有電影《功夫夢》。《功夫夢》由中影集團、哥倫比亞影片公司以及威爾史密斯的電影公司 Overbrook Entertainment 合拍，由 Harald Zwart 執導，電影翻拍自 1984 年《小子難纏》（*The Karate Kid*），只是把故事情節整個由加州搬往中國的北京，將空手道改為學習中國武術。影片中的反派，一群年輕的小惡霸，三五成群，仗着優勢身高與中國武術，頻頻找主角 Dre（Jaden Smith 飾）的麻煩，仔細觀察這群小

惡霸的穿著，不難令人聯想到中國共產黨的少年先鋒隊：紅色的衣服繫上紅色領巾。中共透過教育典範影響人民，以維持政權或政治體制的永續。影片中 Dre 師傅韓先生（成龍飾）帶 Dre 到武館裏討回公道，少年們的師傅——李師傅不但不願主持公道，還袒護這些少年，甚至威脅韓師傅若不帶 Dre 參加武術大賽，他就是「孬種」。這也反映了在中國政府的條條塊塊體制下，上層用專制的權威管理下層階級，下級的政府便仗勢其權力欺壓弱者。國外影評中，對少年們的師傅也印象深刻，*USA TODAY* 的影評人 Claudia Puig 和 *TIME* 的 Richard Corliss 都不約而同提到這位可怕的武術教練，其口頭禪是：「No weakness! No pain! No mercy!」（Puig, 2010; Corliss, 2010）由於影片呈現不少中國負面形象，《功夫夢》在劇本審查階段就修改部分故事情節，達到中國國家廣電總局要求，最後刪減 12 分鐘片段，才得以上映。

2　傅滿州、滿大人形象的繼承

1913 年，英國作家羅默（Sax Rohmer）創作了第一部傅滿州小說《神秘的傅滿州博士》（*The Mystery of Dr.Fu-Manchu,* U.S. Title: *The Insidious Dr. Fu-Manchu*），塑造了一個長着莎士比亞額頭和撒旦的臉，集東方民族所有的殘忍於一身的華人形象。此後羅默圍繞着傅滿州這一人物寫了十多部小說，並在二戰後定居美國，使傅滿州的故事深入到美國大街小巷，隨後出現在電影銀幕、廣播故事及電視劇中。羅默作為一個帶有東方主義眼光的作家，用他有限的中國知識，將中國人誇大為危險、神秘、難以捉摸的定型化形象。明顯的，他的小說無法提供對中國男性移民生活狀況的文化洞見，卻真實地反映了西方人對中國的種族偏見（姜智芹，2007：頁 8、70）。

好萊塢從 1929 年開始拍攝以傅滿州為主人公的系列電影，

一直到 1980 年最後一部上映，總計拍攝了 14 部系列電影，是好萊塢銀幕上貫徹「黃禍論」思想最徹底的形象，集中了美國白人對華人世界所有最惡劣的想像，是種族主義的犧牲品（姜智芹，2007：頁 75），影響了半世紀美國人對中國人的刻版印象。雖然冠以傅滿州片名的電影，近 20 年來已不復見，但細觀中美合拍片的《功夫之王》，可以看到劇中反派玉疆戰神造型酷似傅滿州形象，展示出殘暴、對權力慾望的貪婪，擁有絕對的主控權與誓死效忠的追隨者。

其次，好萊塢電影中另一個典型醜化亞洲人形象的造型「滿大人」（Mandarin，本名汗〔 Khan 〕），繼續再現在《鋼鐵人 3》合拍片中。滿大人是美國漫威漫畫（Marvel Comics）創造的一位虛構超級反派人物，首次出現在 1964 年 2 月出刊的《懸疑故事》（*Tales of Suspense*）50 期中，當時鋼鐵人尚未擁有自己同名連載漫畫，不過由於鋼鐵人太過受歡迎的關係，基本上在當時的 *Tales of Suspense* 已完全變成鋼鐵人獨佔的連載了。在這一期故事中，鋼鐵人受美國政府所託，遠赴中國對傳說中擁有強大實力的神秘人物滿大人進行偵查任務。漫畫中，滿大人是鋼鐵人的主要敵人及最大對手。滿大人被敍述為出生於清朝末年，擁有成吉思汗血統，母親是一名英國貴族，擁有天才級智能，特別是 10 個戒指賦予的超級武力。滿大人自幼接受科學與武術的訓練，但是後來的時局更改和戰亂使得滿大人失去其擁有的一切，使得他立志要報復社會和摧毀人類文明。

在《鋼鐵人 3》劇中，主角東尼．史塔克（Tony Stark）（Robert Downey, Jr. 飾）面臨新的強敵挑戰，就是以滿大人為首的恐怖組織，東尼隻身追查恐怖組織，發現滿大人為一個替身，背後還有發明絕境病毒的軍事科學家作亂。從滿大人的角色，可以看出好萊塢電影對亞洲人、中國人形象的刻畫，仍然不脫東方主義視域的觀點。

3　群體性盲從的國度

建構東方主義的理論基點來自對立面的「西方」。正是從西方這個「他者」的眼中，東方才被當作一個想像中的「他者」，並成為西方的對立面。長久以來在西方人眼中對東方的偏見，東方人一方面有着「懶散」、「愚昧」的習性，遠離文明中心；另一方面，東方本身又不無某種「神秘」色彩。2006 年上映的《面紗》就是部從東方主義視野出發，處處充滿西方優越的中美合拍片。自影片一開始，衣著華麗的女主角 Kitty（Naomi Watts 飾）皺着眉頭趕蒼蠅，畫面轉到黝黑消瘦的中國礦工的鮮明對比，就暗示着這部電影的西方優越。導演在電影中常使用遠景鏡頭拍攝中國山水，人物在視覺中顯得微不足道，中國人的臉孔是模糊的，表示卑微如螻蟻的人生。影片不斷穿插主角「坐轎子」經過廣西農村的場景，除了展現廣西的風景外，「轎子」更是中國傳統社會階級的象徵，表達出男主角 Walter（Edward Norton 飾）「是來拯救中國」、「英雄駕到」的氛圍（最後 Walter 也真的如美式英雄般壯烈地犧牲了）。從國外網站的影評中，也可以看出《面紗》傳遞了中國群體性盲從的形象，*Variety*（wikipedia）就評論：「《面紗》讓人想起，中國的示威者遭受英國軍隊於 1925 年屠殺的刺激，憤怒的農民又在霍亂的鼓動下，匯集成一場動盪。」（McCarthy, 2006）

透過東方這個「他者」，西方人可以反觀自己的文化和文明，因此東方或者東方主義，實際上又充當了西方知識分子反省甚至批判自身不可缺少的參照。《面紗》的世界觀就是在中國災區，男女主角如何摘下性格中的「面紗」相互了解，Walt 和 Kitty 說，「原來我們都在要求對方身上沒有的東西」，從此體悟對方與自己所企盼的樣子之間的差異，由此真正了解對方，從戴上「面紗」到摘下它過程中，觀眾隨着故事情節與男女主角共同得到救贖，但這樣心靈的淨化是建基在「東方」這個惡劣環境之上。如心理學

所說的「吊橋理論」(百度百科),作為「吊橋」的東方,實際上被當作西方反省自身的一個參照,在這樣的主客關係上,觀眾往往會更關注主體所表達的訊息,注意力很少在意客體,甚至忽略掉了,也就是這個原因,大部分觀眾只是跟着故事情節走,無法去思考主體外的故事背景。

4 順從、被拯救的他者

中美合拍電影中,描寫中國普通人民的形象,多半受到賽珍珠的《大地》影響,認為中國人都是順從無爭的,如《功夫之王》中,主角 Jason 穿越到的村莊,明媚的梯田就如同《大地》王家依靠土地活命、致富,最後得以維持樸實生活方式,就連玉疆戰神派出的官兵燒殺擄掠,這些農民也無法離開賴以維生的土地,更別提為自由抗爭了。《面紗》所刻畫的廣西村民也有同樣的特徵,他們遵循着傳統過生活,對於外來的改變相當排斥,但是卻願意聽從武力強大的軍閥,依靠他們的保護生存。

順從、被拯救的他者,在東方女性的形象上更為明顯。渥太華大學(University of Ottawa)政治學教授 Mark B. Salter 就曾在《國際關係中的野蠻與文明》中提到:「無論如何,性都是構成社會連結的重要領域,對外國的直觀印象最終會歸結在對男人對女人的印象中。」(索爾特〔 Salter 〕著,肖歡容譯,2004:頁 78)在美國,儘管華人女性在社會中取得成就,依然備受歧視,被詮釋為「奇異」、「誘惑」的玩物,在好萊塢電影中,華人女性佔據天使與魔鬼的兩極,不是腦袋空空的花瓶,就是邪惡誘惑的女性。美國故事片中最早的華人女性是 1919 年的《紅燈籠》(*The Red Latten*),她以一個白人情婦形象出現,自此之後,多部好萊塢電影皆遵循一個敍事特徵:白人男性如何成功征服華人女性,這種身體的征服被延伸為種族上的征服(黎煜,2009:頁 164–176)。

華人女性是由西方的標準設計，他是非西方人，卻把自己置於西方的影像中：西方的經驗、西方的期望。好萊塢華裔女星黃柳霜（Anna May Wong）曾經演過 54 部電影，但留給西方觀眾的印象卻多半是舞女或是妓女，她所呈現的就是在東方主義下，西方對東方的他者想像：誇張而神秘的中國服飾、裸露的肌體、扭動的身軀，伴隨着性的挑逗。在中美合拍片中，典型的華人女性就是《面紗》裏的滿族後裔婉絲，家破人亡後被英國駐中國軍官 Waddington 所救。在影片中她不具任何敍述功能，充其量是一個空洞的異域風情符號。《面紗》把她塑造為在不見陽光的角落裏和老鼠玩耍；或是沉迷酒精、鴉片及西方情人的身體快感。當他的情人，外形猥瑣的 Waddington 問她：「你為什麼喜歡我？」她回答：「因為你是個好人」，這樣簡單表面的形象與女主角 Kitty 複雜、敢愛敢恨的性格相比，高下立判。

這樣的中西跨文化的性戀題材在中美合拍片層出不窮，普遍的表述模式就是西方的男性征服東方女性。但合拍片為了顧及中國合作方與觀眾的觀感，把原本好萊塢電影中如菟絲花般軟弱的東方女性，賦與了相較獨立自強的形象，但仍不脫弱者形象。如《功夫之王》的金燕子（劉亦菲飾）、《神鬼傳奇 3：龍帝之墓》的琳，都擁有自身的責任，金燕子武功高強，因為父母都被玉疆戰神的軍隊所殺，因此渴望報仇；琳是女巫的女兒，世代看守龍帝的墓地，並且遵照母親的指示，必須用受過詛咒的短劍殺死龍帝。《功夫之王》的金燕子在與玉疆戰神的對決中，反被射出的龍鏢所傷，依偎在 Jason 的懷中，Jason 在玉疆戰神被美猴王打飛的瞬間，將龍標刺進玉疆戰神的體內，成全了金燕子的心願，也讓這個從來以「she」為主詞的女性，留下「I thank you」的遺言。

《白幽靈傳奇之絕命逃亡》是一部架空歷史的史詩類電影，劇情描述一個為了尋求靈魂救贖的十字軍武士阿肯（Arken）（Hayden Christensen 飾）流浪到神秘的東方國土，因緣際會捲入一場權力

鬥爭，而後保護公主趙蓮（劉亦菲飾）與皇弟趙昭（蘇嘉航飾）對抗謀反的皇兄（趙盛飾），重回朝廷繼承皇位。該片同樣將中國公主趙蓮與皇弟趙昭塑造成順從、被拯救的他者，是在來自西方的十字軍武士阿肯的保護下重登皇位。中國公主趙蓮也同時獲得十字軍武士阿肯的愛情，從而獲得救贖，承繼了西方看待東方女性的刻版印象。

中美合拍片雖然帶給觀眾一個「西方遇見東方」的故事，但這樣的東西方相遇卻並非建立在平等的基礎上，而是西方以恩賜者的姿態來接納東方、同情東方，以救贖與被救贖的角度解釋東西方的差異，這在對華人女性刻版印象上尤為明顯。中美合拍片仍不脫將西方人打造成拯救世界的救世主，即便這些救世主比不上東方人，他們還是能伸張正義、濟弱扶傾，當中還能抱得美人歸，無非是東方主義的最佳實例。

5　西方視角下的中國新興市場

伴隨中國經濟迅速成長，上海日漸國際化。有別於賣弄刻板的中國元素，《紐約客 @ 上海》展現的是一個新的中國形象，它朝氣蓬勃，躍躍欲試，且隨着經濟實力不斷增強，逐漸成為文化的主宰者。中國無需再去適應外國人，反之外國人必須適應中國文化，外國人開始學習用中文溝通，在餐廳必須要和別的顧客併桌，在中國任何事情都要「看情況」，這些與西方文化截然不同的習慣讓西方觀眾們印象深刻。《紐約觀察家》（*New York Observer*）[1] 眼中的上海是「閃閃發光的新城」（Reed, 2013）；《偏鋒雜誌》（*Slant*

1　《紐約觀察家》（*New York Observer*）每週末出版，是曼哈頓擁有高聲譽和影響力的報紙，吸引到許多著名的專欄作家，《慾望城市》便是根據該報紙的專欄作家 Candace Bushnell 開設的 *The sex and the city* 改編。Rex Reed 是美國著名電影評論人，也曾經擔任 1982 年至 1990 年電視節目 *At the Movies* 的主持人。

Magazine）[2] 也對影片插科打諢地敍述東西方飲食差異印象深刻（Fujishima, 2013）。

但是上海真的如《紐約客 @ 上海》傳達的，是個充滿機遇的樂土？我們可以注意到，影片的主角 Sam（Daniel Henney 飾）是美國土生土長的華裔美人，與外國人聚會的地方，幾乎聚集在浦東，浦西則都只有拍攝上海著名的觀光景點，包括 Sam 和 Amanda（Sam 的上海秘書）喝茶的餐廳開在新天地；Donald（在上海工作的美國人開設酒吧）在浦東邊上開派對，甚至連影片描述中國人日常生活，Sam 與上海記者王給力會面時的小吃店，都是在城隍廟裏面。這真的是上海的形象嗎？還是仍是導演在西方視角下，對題材有意識的選取？導演夏偉作為一個華裔美籍的導演，從小在舊金山長大，影片中的主角 Sam 其實就是導演自身經驗的投射，他所想像的上海樣貌，其實也是普遍西方人對現代上海的想像，但上海急速發展帶來的貧富不均、物價飆漲，《紐約客 @ 上海》都略過不提，似乎對自西方先進國家的高階主管們，在上海租賃豪宅，喝酒開派對都不是問題，就連只是來當教師的外國打工仔也能購買得起一台跑車。《紐約客@上海》展現的中國，是西方視角下的中國，但也是中國政府希望世界看到的中國形象，透過表象式的閱讀方式，成功地主導觀眾忽略其他上海的生活面貌，只看見一個充滿機遇的新興市場。

6　表象東方符號下潛藏的官方介入

2012 年 12 月《中國國家形象調查報告》顯示，海外民眾最喜愛的中國元素前 10 名依序為：熊貓、長城、成龍、中國美

2　《偏鋒雜誌》（*Slant Magazine*）是美國娛樂評論網路刊物，2001 年首次由《紐約時報》專欄作家 Matt Zoller Seitz 創建，2010 年再次推出網站，吸納著名娛樂評論部落格 *The House Next Door*。

食、故宮、龍、茶葉、中國功夫、扇子、中國瓷器（成都日報，2013）。2012 年 3 月中國電影藝術研究中心主辦的《Movie 雜誌》選出最受好萊塢偏愛的中國元素 TOP 10，分別為宿命、五行、旗袍、中文、功夫、皮影、太極、龍、熊貓和中餐（任建剛、楊洋，2013）。受到西方文化歡迎的中國元素須具備幾項特徵：體現中國文化、已經成為經典或國際化、具有鮮明的個性特徵；貼近日常生活。

中美合拍片為了同時吸引中國觀眾與西方觀眾青睞，電影裏充斥着中國元素：功夫、長城、龍……等，其中最能看出中國元素運用成功的中美合拍片當屬《功夫夢》。該片於 2010 年 6 月 11 日在北美上映，總計在 3,740 家影院播放，北美票房累積 176,591,618 美元， 是 2010 年北美票房榜的第 11 名。 雖然票房成績相當亮眼，但是就電影內容的評分來說卻不是很高，《MetaCritic 網》[3] 上專業評分《功夫夢》只得到 61 分，高票房低叫座的現象可以看出《功夫夢》抓住了北美觀眾對中國「文化」的幻想，短短地兩個小時 20 分鐘內竭盡所能地擠進各種中國符號：四合院、胡同、武當山、道士、太極、皮影戲、長城、唐裝、旗袍、八卦……更不用提貫穿全片的功夫了。這點似乎所有專業影評皆一致，許多網站，包括《舊金山紀事報》[4]、*USA TODAY* [5] 等報紙，都不約而同提到對中國瑰麗山水的驚歎，*USA TODAY* 評論

3 MetaCritic 是專門收集電影、電視、音樂遊戲評論的網站。網站分為專業影評人評論與使用者評論兩部分，會整合每個評論分數再做總評分，最好的評價分數是綠色，依次是黃色、紅色。"About MetaCritic," *MetaCritic*，http://www.metacritic.com。

4 舊金山紀事報（*San Francisco Chronicle*）是北加州地區發行量最大的報紙，發行量排行全美第 12 位，主要訂戶集中在舊金山灣區。該報網站 SF Gate.com 在 1994 年上線，除報紙的在線版外，還增加許多印刷版沒有的專欄。

5 《今日美國》（*USA Today*）是美國唯一彩色印刷全國性日報，Claudia Puig 於 2001 年起擔任《今日美國》專欄影評。

《功夫夢》憑藉充滿異國情調的環境優勢，取景在令人驚歎的武當山與長城之上（Puig, 2010）。在好萊塢發展成熟的運鏡與取景，大量的空拍鏡頭與遠鏡頭拍攝，展現出中國的氣勢磅礴，又透過場景變化的節奏製造張力，動靜穿插表現出中國的和諧之美。

但過多的中國元素反而讓導演無法精密地處理，成為表象的符號，《功夫夢》為了置入中國景點，使得劇情發展破碎：韓師傅為了教導 Dre 功夫的真諦，帶着 Dre 坐火車硬座，從北京特地前往湖北武當山；空拍兩人在長城上練功夫、北京荷李活的七夕園遊會⋯⋯都讓華人觀眾啼笑皆非。其實國外觀眾也並非不知道該片的宣傳意圖，*New York Post* 就直截了當地說：「簡直就向中國花錢拍的宣傳片。」*Chicago Reader* 也認為《功夫夢》從故宮到長城，像是中影集團製作的旅遊片（Gronvall, 2010）。*The Globe and Mail* 還直接挑明：「中國是好萊塢最大的合作生產夥伴，《功夫夢》為確保中國的投資者投資的價值（中國約提供了八分之一，40 億美元的資金），因此拍攝了武當山與長城等風景。」（Lacey, 2010）

《功夫夢》是首部能夠在中國故宮拍攝的商業片，先前只有藝術片《末代皇帝》能夠被特批取景拍攝（新浪娛樂，2010）。除了成龍本身在中國的威望，使劇組能夠順利申請到故宮拍攝外，也不難看出中國政府看好《功夫夢》在全世界的高票房與高人氣，進而透過電影展現中國的正面形象，促進中國旅遊觀光產業。《功夫夢》在北京多處拍攝，如鳥巢，甚至成為第二個得以進入北京故宮拍攝的劇組，受《中華人民共和國文物保護法》所限，能在故宮拍攝的影片屈指可數。武當山景區特地為《功夫夢》大開方便之門，金頂、南岩、紫霄宮等主要景區全部封路拍攝，武術局、公安、消防單位約 100 人在片場為劇組服務，景區甚至貼出「以上景區維修一天」的告示（楚天金報，2009）。這顯示中國地方政府對《功夫夢》的國際宣傳力十分有信心。

2014 年上映的《變形金剛 4：絕跡重生》，為了吸引中國觀眾與西方觀眾青睞，電影裏充斥着中國元素，例如在影片後半段相當活躍、飾演 KSI 中國廠區負責人蘇月明的李冰冰，以及包括中國的盤古大觀、重慶武隆風景區、香港立法會廣場、青馬大橋和深水埗老區等。還有許多中國商品被置入片中，如銀行金融卡、飲料產品等。值得注意之處是片中一幕的台詞：「中央會全力支援香港」，反映了該劇對中國市場之重視。

中美合拍片中呈現多元的中國山水風光（參見表 1），不但成為電影運用中國元素素材，也為這些取景地帶來可觀的觀光收入。《功夫夢》上映後，旅行社紛紛推出《功夫夢》景點旅遊套裝，2014 年武當山景區 1–2 月份就接待了 75.2 萬旅客，旅遊收入高達 4.3 億人民幣（秦楚網，2014）。上海旅遊局在《紐約客 @ 上海》電影上映時，配合電影的場景，設計了「跟着《紐約客 @ 上海》閱讀上海故事」的旅遊手冊（上海市旅遊局，2012）。

表 1　中美合拍電影於中國取景地點與中國元素場景

電影	拍攝地點	中國元素場景
面紗	北京、上海、廣西、三峽	黃姚古鎮、三峽、十里洋場、竹樓、黃包車、竹排
功夫之王	安吉、敦煌、仙居、武夷山、橫店	竹海、喇嘛寺、戈壁
神鬼傳奇 3：龍帝之墓	河北	兵馬俑、南京路、青島啤酒
功夫夢	北京、武當山	北京胡同、故宮、長城、鳥巢、武當山
紐約客 @ 上海	上海	東方明珠塔、淮海路新天地
變形金剛 4：絕跡重生	重慶、香港	重慶武隆風景區、香港立法會廣場、青馬大橋、深水埗老區
鋼鐵人 3	北京	北京外城 - 永定門
白幽靈傳奇之絕命逃亡	北京、天津、河北省、雲南省	天津安里甘教堂、雲南石林、戈壁沙漠、紫禁城

7　神秘、遙遠的東方

對西方而言，中國作為東方的「他者」有着幾千年歷史文化的累積與沉澱，中國哲學一直是遙遠而神秘的，美國哈佛大學教授 Michael Puett 開設的「中國古代倫理與政治理論」成為該校最受歡迎的通識課程（中國新聞網，2014）。近年來，中美合拍片大量採用東方哲學，如太極、道、宿命等。這些元素穿插在各個橋段中，透過權威性的人物（導師、上位者）的口中傳達，也呈現一種嶄新的中國形象。中國道家思想是中美合拍片最常運用的元素，道家追求「大直若屈，大巧若拙，大辯若訥」、「無欲則柔」，與基督教「努力累積財富以弘揚上帝」的精神大相逕庭，也是西方世界最感興趣的東方哲學。對西方來說，這些充滿禪學、道學的思想帶有神秘的東方色彩，也是西方認為中國是謙遜和平之國家的原因。

Movieline[6] 的影評在討論《功夫夢》裏韓師傅對 Dre 所傳授的課題中提到：「這些課程充滿父親友好形象，古老中國智慧的格言。」（Orange, 2010）《功夫夢》裏，韓師傅告訴 Dre，「當你的對手是憤怒而無知的，最好的方式就是避開他」；「功夫存在於生活中，就在我們如何穿起外套，脫掉外套，也在我們如何對待他人，一切皆功夫。」在武當山上，一位女修道者模仿蛇拳，韓師傅告訴 Dre：「她（女修道者）宛如靜水，心中與腦中皆是平靜的，因此蛇成為她的倒影。」武當山以「修道」聞名，道教延續道家思想，從人與自然的立場出發，強調人類與自然之間的和諧，如「萬物負陰而抱陽，沖氣以為和」，《功夫夢》的太極水盆象徵萬物由陰陽組成，陰陽平衡共生。

6　*Movieline* 原身為洛杉磯的娛樂雜誌，以影評、名人訪問與對好萊塢生活評論知名，2008 年美國 Penske Media Corporation 收購後轉為網站。

《功夫之王》也有異曲同工之妙，同樣由成龍扮演的導師盧炎，在 Jason 要求他傳授電玩遊戲中酷炫的功夫招式，盧炎將 Jason 的酒杯倒滿，說：「斟滿的酒杯要如何再裝，如果你知道了那麼多的功夫招式，又如何再學功夫，清空你的杯子」，也是在說明《老子》「月滿則盈，水滿則溢」、「夫唯不盈，故能蔽之而新成」的道理，人應該要效法自然的規律。默僧、盧炎訓練 Jason 的一場戲，也充分表現道家思想的精隨，默僧說：「反者道之動，弱者道之用。天下萬物生於有，有生於無。」;「天下莫柔弱於水，而攻堅強者莫之能勝，以其無以易之。弱之勝強，柔之勝剛，天下莫不知，莫能行。」

中美合拍片除了表現道家思想，還有儒家思想，儒家講求的是仁義禮智信，崇尚道德至善，儒家以「仁」為本，討論人對完善自我的追求。子曰：「邦有道，穀。邦無道，穀，恥也。」又曰：「志士仁人，無求生以害仁，有殺身以成仁。」《功夫之王》中的眾人便是一群志士，以國家興亡為己任，但求殺身以成仁。盧炎、金燕子、默僧等人更可以稱之為「俠」，司馬遷在《史記．遊俠列傳》就定義遊俠：「遊俠者，雖其行不軌於正義，然其言必信，其行必果，已諾必誠，不愛其軀，赴士之阨困」，盧炎雖總是喝得爛醉如泥，起初不願陪同 Jason，但最終他成為 Jason 最信任的導師，協助他完成了使命，他對想要一蹴可幾學會「如來神掌」的 Jason 說：「Gongfu, Hard work over time to accomplish skill.」， 出自《荀子．勸學篇》:「不積跬步，無以至千里；不積小流，無以成江海。」

伍　結論

本文分析了 8 部劇情內含東西文化相互爭霸的中美合拍片電影，可以發現基於中國電影市場的龐大利益，中美合拍片找到共

同利基，劇情出現了大量的中國元素，以及在中國特定場景取景的情節，例如功夫、太極、八卦、道士、皮影戲、唐裝、旗袍、四合院、胡同、故宮、長城、鳥巢、武當山等。這些多元豐富的表象中國符號，同時吸引了中國觀眾與西方觀眾的青睞，提供了西方觀眾對中國的想像與憧憬，除了成功的票房為中美製片方帶來優渥的盈收，也為提供取景的中國景區帶來龐大的觀光收入。

然而在這些中美合拍片大量呈現的中國元素表面符號下，隱藏的意識形態價值，卻往往是中美兩國文化外交爭霸的再現。同時，這些劇情內含東西文化相互爭霸的中美合拍片電影，仍然潛藏傳統好萊塢電影對「他者」想像的影響，從東方主義視域描述負面的中國形象。例如，本文歸納的 7 種中國形象類型：專制、集體主義的中國；傅滿州、滿大人形象的繼承；群體性盲從的國度；順從、被拯救的他者；西方視角下的中國新興市場；表象東方符號下潛藏的官方介入；以及神秘、遙遠的東方。

參考文獻

德里克（Arif Dirlik）著，王寧等譯（1999）：《後革命氛圍》，北京：中國社會科學出版社。

薩伊德（Edward Said）著，王宇根譯（1999）：《東方學》，北京：三聯書店。

薩伊德（Edward Said）著，王志弘、王淑燕、莊雅仲、郭菀玲、游美惠、游常山譯（1999）：《東方主義》，（台北：立緒文化。

法蘭西斯．福山（Francis Fukuyama）著，李永熾譯（1993）：《歷史之終結與最後一人》，台北：時報文化。

John Fiske 著，張錦華等譯（1990）：《傳播符號學理論》，台北：遠流出版社。

馬克．B．索爾特（Mark B. Salter）著，肖歡容譯（2004）：《國際關係中的野蠻與文明》，北京：新華出版社。

〈大熊貓：海外民眾最喜愛的中國元素〉，《成都日報》，2013 年 3 月 4 日，版 10。

〈揭秘《鋼鐵俠 3》變形記：從中美合拍到「中國特供」〉，《人民網》，2013 年

4 月 26 日，瀏覽日期：2015 年 9 月 23 日，http://culture.http://culture.people.com.cn/n/2013/0426/c22219-21286298.html。

〈中國哲學選修課哈佛走紅　道家思想最受歡迎〉，《中國新聞網》，2014 年 2 月 13 日，http://www.chinanews.com/cul/2014/02-13/5832836.shtml。

〈日媒：2020 年中國將成為世界最大電影市場〉，《日經中文網》，2013 年 10 月 10 日，瀏覽日期：2016 年 11 月 15 日，http://zh.cn.nikkei.com/china/cpolicssociety/6721-20131010.html。

〈吊橋理論〉，《百度百科》，瀏覽日期：2015 年 9 月 23 日，http://baike.baidu.com/view/1487210.htm。

〈成龍登武當演繹《功夫夢》〉，《楚天金報》，2009 年 9 月 16 日，瀏覽日期：2015 年 9 月 23 日，
http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/www.hb.xinhua.org/fashion/2009-09/16/content_17720383.htm。

〈前兩月武當山接待遊客 75 萬人次　旅遊收入 4.3 億〉，《秦楚網》，2014 年 3 月 24 日，瀏覽日期：2015 年 9 月 23 日，http://big5.huaxia.com/gate/big5/www.hxjw.cn/news/Article/szyl/ysbl/mssc/201403/228012.html。

〈商業片首度取景故宮　《功夫夢》賈登做功夫皇帝〉，《新浪娛樂》，2010 年 6 月 14 日，瀏覽日期：2015 年 9 月 23 日，http://ent.sina.com.cn/m/c/2010-06-14/08482988117.shtml。

〈國家廣播電影電視總局令（第 31 號）—《中外合作攝製電影片管理規定》〉，國家廣播電影電視總局，2004 年 7 月 6 日，瀏覽日期：2015 年 9 月 23 日，http://www.sarft.gov.cn/articles/2004/07/13/20070913195537130307.html。

〈跟着《紐約客 @ 上海》閱讀上海故事〉，上海市旅遊局，2012 年 9 月 26 日，瀏覽日期：2015 年 9 月 23 日，http://travel.sina.com.cn/china/ard/2012-09-26/1743184091.shtml。

石劍峰：〈中港合拍片面臨衝擊〉，《經貿研究》，2012 年 10 月 8 日，瀏覽日期：2015 年 9 月 23 日，http://economists-pick-research.hktdc.com/business-news/arti。

任建剛、楊洋（2013）：〈最受好萊塢偏愛的中國元素 TOP10〉，《電影》（北京），第 3 期，頁 106–109。

余佳麗、林國淑（2007）：〈好萊塢影像中的「東方主義」思維〉，《電影評介》（貴州），第 24 期，瀏覽日期：2015 年 9 月 12 日，http://qkzz.net/article/3477e220-49b9-43df-8796-cc7dfe018f65.htm。

阿圖塞（1995）：〈意識形態和意識形態國家機器〉，李恒基、楊嬰編：《外國電影理論文選》，上海：上海文藝出版社，頁 643–645。

姜智芹（2007）：《傅滿州與陳查理》，南京：南京大學出版社。

徐雅寧（2012）：〈隔着面紗看中國——當前中美合拍電影的東方主義視野〉，《渤海大學學報》，第 4 期，頁 127–130。

張錦華（1994）：《傳播批判理論》，台北：黎明文化事業公司。

張登及、王似華（2010）：〈中美建交 30 年：北京對美政策與雙邊關係回顧〉，《全球政治評論》，第 32 期，頁 75。

張恂（2012）：〈中外合拍片在中國電影市場上的地位及作用〉，《影人論壇》，第 10 期，頁 13–14。

陳仙俠（2013）：〈跨文化背景下東方人參與的「東方主義」——以成龍的好萊塢電影為個案〉，《戲劇》（北京），第 1 期，頁 78–79。

陳家樂、朱立（2008）：《無主之城：香港電影中的九七回歸與港人認同》，香港：天地圖書。

彭吉象（2002）：《影視美學》，北京：北京大學出版社。

喻德術：〈3 部電影共獲 15 億投資 合拍片將成中國電影主流〉，《中新網》，2011 年 4 月 26 日，瀏覽日期：2015 年 8 月 2 日，http://www.chinanews.com/yl/2011/04-26/2999719.shtml。

馮巍（2013）：〈中美合拍片的產業博弈與文化彌散效應——從《敢死隊 2》、《環形使者》的「合拍」變「引進』談起〉，《當代電影》，第 4 期，瀏覽日期，2015 年 8 月 2 日，http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTotal-DDDY201304059.htm。

楊士龍（2010）：〈開拓公共外交新局面〉，《瞭望》（北京），第 22 期，頁 32–33，瀏覽日期：2015 年 8 月 2 日，http://www.1921.org.cn/book.php?ac=view&bvid=22137&bid=675。

楊俊蕾（2010）：〈海外中國電影研究的東方主義話語方式——以海外謝晉電影研究的文獻學分析為例〉，《上海大學學報（社會科學版）》（上海），第 17 卷第 5 期，頁 61–69。

鄭小慧、趙謙（2007）：〈淺論電影對國家形象建構的作用〉，《電影評介》，第 16 期，頁 6。

黎煜（2009）：〈當種族遇到性——美國跨種族愛情片中華人女性的身體、種族與政治〉，《世界電影》（北京），第 3 期，頁 164–176。

駱思典：〈電影外交：全球化背景下的中國電影與國家形象〉，《美國南加州大學

公共外交研究中心網》，2012 年 8 月 2 日，瀏覽日期：2015 年 9 月 12 日，http://www.charhar.org.cn/newsinfo.aspx?newsid=4825。

瀛文：〈13 年至今合拍片累計票房 156.5 億　中印電影合作漸入佳境〉，《藝恩網》，2015 年 5 月 18 日，瀏覽日期：2015 年 9 月 12 日，http://www.entgroup.cn/news/Exclusive/1824733.shtml。

"About MetaCritic," *MetaCritic*, http://www.metacritic.com/.

"Variety," *wikipedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/Variety_(magazine).

Althusser ,L. (1971), "Ideology and Ideological State Apparatuses," *Lenin and Philosophy and other Essays*. London: New Left Books.

Browne, N. (1990), *Cahiers Du Cinema.1969–1972: The Politics of Representation.* British:Routledge.

Gronvall, Andrea (2010), "The Karate Kid," *Chicago Reader*. http://www.chicagoreader.com/chicago/the-karate-kid/Film?oid=1824630.

Kenji, Fujishima (2013), "Shanghai Calling," *Slant Magazine* , http://www.slantmagazine.com/film/review/shanghai-calling/6813.

Lacey, Liam (2010), "The Karate Kid: A star is struck," *The Globe and Mail*, June 11, http://www.theglobeandmail.com/arts/film/the-karate-kid-a-star-is-struck/article4321836/.

Lovell, Terry (1980), "The Social Relations of Cultural Production: Absent Center of A New Discourse," in Simon Clark et al., *One-Dimensional Marxism: Althusser and The Politics of Culture.* London:Allison and Busby, p. 44, 250.

McCarthy, Todd (2006), "Review: 'The Painted Veil'," *Variety*, December 14, http://variety.com/2006/film/reviews/the-painted-veil-3-1200511502/.

N.htm.; Richard Corliss (2010), "The Karate Kid: Jackie and Jaden Do Kung Fu Fighting," *TIME*, June 11, http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1996066,00.html.

Orange, Michelle (2010), "Jackie Chan, Karate Kid Offer Hit-Or-Miss Summer Treat,"

Movieline, June 10, http://movieline.com/2010/06/10/review-jackie-chan-karate-kid-offer-hit-or-miss- summer-treat/.

Puig, Claudia (2010), "'The Karate Kid' remake honors its cinematic ancestors," *USA Today*, June 11, http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/reviews/2010-06-11-Karatekid11_ST_

Reed, Rex (2013),“Orient Express: In Shanghai Calling, An Expat Sheds His Empire State of Mind In A Smart, Stylish Coming-of-age Story,” *New York Observer*, Feb 12, http://observer.com/2013/02/orient-express-in-shanghai-calling-an-expat-sheds-his-empire-state-of-mind-in-a-smart-stylish-coming-of-age-story/.

Ryan , M. &D. Kellner (1988), *Camera Politica-The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film.* Bloomington and Indiana University Press.