

東方叢刊

· 中华美学学会 · 中国比较文学学会 · 全国高校东方文学研究会 ·

广西师
广西师

· 1993 ·

87

主办

第4辑

东方丛刊

李义林题

1993年第4辑

中华美学学会
中国比较文学学会
全国高校东方文学研究会联合主办
广西师范大学中文系
广西师范大学出版社

广西师范大学出版社

(桂)新登字 04 号

东方丛刊

1993 年第 4 辑

梁潮 主编

责任编辑:王 昶

封面设计:邬永柳

广西师范大学出版社出版发行

邮政编码:541001

(广西桂林市中华路 36 号)

广西师范大学计测中心激光照排

广西师范大学印刷厂印刷

*

开本:850×1168 1/32 印张:8.688 字数:218 千字

1993 年 12 月第 1 版 1993 年 12 月第 1 次印刷

印数:0001—10000 册

I S B N 7—5633—1802—X/I • 079

定价:3.90 元

《东方丛刊》编委会

(以姓氏笔划为序)

主任委员

伍蠡甫 季羨林 金克木 林焕平 苏关鑫

特约编委

马 奇	韦旭昇	王向峰	王世德	乐黛云
朱维之	刘纲纪	刘安武	严绍溟	张鸿年
张朝柯	陆梅林	杨 烈	李 芒	周来祥
饶芃子	俞灏东	贾植芳	陶德臻	敏 泽
黄海澄	梁立基	蒋孔阳	程 麻	彭端智

常务编委

王炜炘	王 昶	刘绩元	张葆全	张明非
沈家庄	贺祥麟	胡光舟	党玉敏	雷 锐

常务主委:林焕平 苏关鑫
主 编:梁 潮
副 主 编:王 杰 麦永雄

目 录

中 外 东 西 比 较	
王一川	异国情调与民族性幻觉 ——张艺谋神话战略研究/P. 1
叶舒宪	爱神的东方家园 ——兼及爱与死主题的神话发生/P. 22
杨 琳	食色关系论/P. 39
陶东风	暴露叙述行为 ——中国先锋小说的文体特征及其文化意味(之一) /P. 56
徐宏力	叔本华的东方之梦/P. 70
马小朝	历史告别与道德惩治 ——论中西喜剧意识的本质特征/P. 77
东 方 美 学	
陈水云	古典意境的符号学诠释/P. 91

编辑人员:冯仲平
莫其逊
陈源泉

邓新华	论“品味”的艺术接受方式/P. 102
杨九詮	先秦“文”论/P. 120
王德胜	现代中国美学历程 ——中国现代美学史三题/P. 132
卮荣本	悲剧精神的民族品格/P. 146
东方文艺理论	
童庆炳	文学创作的审美意义/P. 156
罗筠筠	中国古代工艺美术理论概观/P. 175
东方文学	
侯传文	佛经文学性引论/P. 188
田惠刚	泰戈尔诗歌的生命意识与审美理想/P. 204
程 麻	抗日战争时期的文学翻译巡阅/P. 212
陈向春	中国古小说猴的文化阐释/P. 231
东方文库	
梁 潮	文化工业时代中精神产品的境遇/P. 242
王 杰	在比较中确立理论立场 ——《中西比较美学大纲》读后/P. 247
蓝 阳	论《笔阵图》的“一身之力”运笔法 ——兼论力感产生的直接原因/P. 253
陈源泉	中国研究、教授东方美学、东方文艺理论、东方文学、 比较文学人员名录〔中华美学学会第四届理事会 名单〕(七)/P. 263

韦 笑

东方书目(七)/P. 271

稿约

本丛刊发行的广泛范围

——收藏本丛刊的图书馆与图书资料室名录

广西师范大学 中 文 系 编辑
中国语言文学研究所

异国情调与民族性幻觉

——张艺谋神话战略研究

北京师范大学中文系

王一川

张艺谋，90年代中国文化界的“神话”式英雄。他以近年在西方屡获大奖的神奇经历，有理由被捧为中国第一位“世界级”导演、由“边缘”跨入“中心”的“英雄”、当代中国人自我实现的“超级偶像”等。作为当代人的幻想、想象的话语结晶，这部张艺谋神话是怎样制作出来的？这个问题正是所谓战略问题。我们已经指出，它的总导演和执行导演分别是我们的当前历史和文化。历史总导演于暗中驱使文化去上演张艺谋神话。这里的文化可以简括为三方会谈语境：当代自我与传统父亲和西方来客这两位“他者”展开艰难的三方会谈。张艺谋神话战略正可以由这种三方会谈语境去加以理解。^①

我们在此不可能全面讨论三方会谈语境中的张艺谋神话战略，而只打算从三方会谈语境中当代自我与西方来客的关系入手，剖析张艺谋影片的“异国情调”的深层意义。这异国情调是按何种规范构成的？它是真正的民族性建构抑或只是民族性幻觉？西

方何以对它格外青睐？通过这些问题的讨论，我们会对张艺谋神话的文化意义具有新的了解。所谓张艺谋神话战略，也正是指张艺谋神话的文化意义得以产生的那种无意识规范。我们这里讨论这种神话战略，其实不过是对张艺谋神话的一种读法而已。

在当代自我——西方来客轴线上，张艺谋影片向西方观众慷慨提供了一种东方式的异国情调。而要弄清这种异国情调，又需要从求异和娱客谈起。

一、求异与“西方精神”

在80年代“寻根”热潮中，向西方“求异”是与向传统“寻根”紧密交织在一起的。按鲁迅“求新声于异邦”的名言，求异就是从异邦寻求有差异的或奇异的东西，以便帮助振兴衰落的中国文化。求异依赖于两个前提：一是自居世界“中心”的中国文化已经山穷水尽，唯有仰仗“他者”之力才能复兴；二是这“他者”应确实被认为具有拯救中国文化的非凡实力，能够被“拿来”以后便发挥作用。鸦片战争以中国的惨败和西方的大胜而告终，有力地满足了这两个前提。于是，近150多年来，中国人始终不断地向西方“取经”，把“振兴中华”的希望寄托在求异上。这样，西方来客堂而皇之地涌进中国，但不再是如唐玄宗或乾隆时代那样来诚惶诚恐地朝拜，而是来居高临下地传经送宝，甚至反客为主。“西方”，成为中国“丑小鸭”梦寐以求的“天鹅”偶像。

如果说中华民族有自己的“民族精神”，那么，裂岸涌来的西方来客也应该向我们显现出特有的“西方精神”。尽管我们认为这样的“西方精神”同其他“民族精神”一样，并非实有而只属于现代虚构的产物，但应当看到，这种虚构物因中西交往的具体语境的差异，会交替呈现出三种幻象：

其一，西方崇尚。从鸦片战争到“五四”运动，“西方精神”主要呈现为科学、民主、自由、平等、博爱或先进等令人崇尚的

幻象。在刘鹗的《老残游记》(1905年)中,那艘在茫茫苦海上挣扎的破船正是衰落的中国的象征,而老残带上由西方发明的罗盘和纪限仪前去拯救,正披露出对西方先进技术无限崇尚的“洋务自强”理想。在这类小说中,正像在鲁迅《摩罗诗力说》、以及胡适、陈独秀、李大钊等的论著中一样,“西方精神”是先进、进步的,而中国则成了蒙昧、愚昧、落后或封闭的大本营。

其二,西方厌恶。两次世界大战的爆发,向中国人暴露出西方文明的深重痼疾,一度拆穿了“西方”的迷人外衣,于是,“西方精神”被同好战、机器压制人、瘟疫、穷途末路、危机四伏等连在一起了,令人厌恶。梁漱溟在《东西文化及其哲学》(1920)中,透过三条路向的比较,说明建立在西洋哲学基础上的西方文化已成末路,并将向中国之路转化,从而相信“西方精神”不足取,关键是“中国文化之复兴”。这种西方厌恶情绪,在沈从文笔下的清新、自然、与现代西方文化的影响相疏离的湘西“边城”风光中获得回应。

其三,西方困惑。与上述两种极端幻象相比,“西方精神”在这里显得更为错综复杂,难以归一,从而更多地是令人困惑的幻象。这主要是由于,随着西方来客的不断涌入,中西文化交汇日趋激烈,中国现实问题难以妥善解决,就迫使中国人在最初的欣喜之后,不得不冷静地再度审视西方幻象,发现其多方面的、优劣并存的特征。鲁迅的一系列小说揭示出对“西方精神”的深切困惑。在《药》、《阿Q正传》里,受西方思想影响而发生的辛亥革命,只是赶跑了皇帝,却未能触及中国传统痼疾,这种痼疾在华老栓父亲和阿Q身上得到典型表达。鲁迅在这里并未全盘否定“西方精神”,而是呼吁根据中国的现实症候去重新理解它,摆正它的形象。

这三种幻象自然还不能囊括全部,但已能显示“西方精神”的多面性和丰富复杂性。或令人崇尚、或令人厌恶、或令人困惑,这

些都取决于中西交往的具体语境的特殊性。值得注意的是，即便在第二类即否定性幻象中，“西方精神”也并不一定被全部抛弃。例如，梁漱溟的模式，离不开西方文明这一参照系。可见，“西方精神”无论其具体幻象如何，都能给予不断求异的中国人以诱惑力。当中国人被西方大炮轰垮了自我中心幻觉、意识到非仰赖“他者”便无法自救时，“西方精神”就成为理想的“他者”幻象，合适的求异目标。

于是，洋务运动、维新变法、辛亥革命、“五四”运动……直至“寻根”热潮，现代中国的每次文化运动，都同向西方“他者”求异的努力密切关涉。不过，当中国人竞相诚邀西方“他者”、并进而把“他者”误当作“我”时，那真实的中华之“我”又该在哪里呢？张艺谋，正是近百年来向西方求异的中国人之一员。

二、从慕客到娱客

当张艺谋随“寻根”热潮崛起于电影界时，对西方的最初态度是慕客，即仰慕、崇尚并竭诚欢迎西方来客。慕客，是他向西方求异的一个具体姿态。

张艺谋是以《黄土地》开始走红的，而最初发现并赏识他的，正是西方。影片在国内上映时竟无人喝彩，而在香港和西方电影节放映，却赢得高度赞誉，并由此使中国电影开始受到西方瞩目。西方大师一旦给予“说法”，影片在“杀”回国内时就变得身价陡涨、充满灵光了。张艺谋一举获得了成功。回顾起来，正是西方给予在冥暗中徘徊的张艺谋以一线光明，一条走向更大成功的“通天大路”。因此，他的慕客姿态是毫不让人奇怪的。

也正是从此时起，张艺谋开始琢磨在电影界成功的秘诀。《黄土地》意外地博得西方嘉奖并因此在国内获得成功，这给予他宝贵的启示：首先，最重要的是能在西方讨来“说法”。有了西方的认可，就等于决定了在国内的成功。这可以叫做对内以洋克土，即

借西方“他者”之力而在国内确立权威地位。其次，如何才能让西方乐于给“说法”呢？这就需要分析西人的口味，看看他们喜欢什么，然后投其所好。而根据《黄土地》的成功，不难发现：西方需要并且喜欢的是东方异国情调。因而要想西方给“说法”，就得以异国情调去满足他们。这可以说是对外以土克洋，即以中国特有的“土”味（异国情调）去打动、取悦于西方，使其乐于给“说法”。这样，张艺谋的战略就包含相互联系的两个方面：对内以洋克土和对外以土克洋。前者是在国内成功的手段，后者则是在国外得奖的秘诀。当然，更根本的是后者，因为，只要能在国外得奖，在国内就一般毫无问题了。

于是，张艺谋的心思就紧紧落在如何让西方给“说法”上。他就不再是一般地慕客，而是特定地探求娱客了。娱客，在这里就是娱乐西方来客，取悦于他们，让他们获得心满意足的享受，然后，慷慨解囊似地给个“说法”。

娱客的“佐料”是什么？正是所谓“民族精神”或“原始情调”——对西方人来讲，这就叫做异国情调，具体说，即中国情调。张艺谋懂得：“我要把民族精神凝聚在作品中，只有民族文化才能超越各国的民族界线，促进彼此的了解，并改变我国电影在世界上的形象。”似乎是，愈是民族的，就愈具有国际性；而愈具有国际性，也愈证明具有民族性。民族性不是由民族自身的真实生存方式呈现的，而是靠国际性去从外面指认的，即是凭“他者”去规定的。如此，才会出现本该奇怪却早已司空见惯的事：《黄土地》等中国电影的民族特色和艺术价值，不是由中国人自己去命名和推销、而是靠西方人“发现”的。这不应被简单理解为“桃李无言，下自成蹊”似的自谦，或缺乏自我意识的无知，而主要应视为如下事实的表征：西方“他者”不可避免地已成为“我”的“中心”，“我”是被西方“他者”规定的。

可以说，慕客是向西方求异的开端，而娱客则是向西方求异

的具体步骤。有了慕客，才会引伸出娱客；而有了娱客，才使慕客深化为切实的认同行动。娱客，是张艺谋神话的重要战略之一。

问题在于，张艺谋设想以中国式异国情调去娱客，单就这一点而论，还仅仅相当于一种“单相思”；但怎么就导致西方来客竟一见钟情，直发展到两情缠绵呢？除了指出张艺谋的求异与娱客姿态外，还应明白中西双方在当前世界话语格局中的不同位置，以及西方的特殊战略需要。因为，西方之“看”中张艺谋，不会无缘无故，而有着具体实际的“利害”考虑。

三、后殖民语境中的“容纳”战略

在当前世界话语格局中，中西对话是一种趋势，也是一种现实。开放的条件使中西隔绝成为过去，而使中西对话成为可能。中国正在从与西方的交往中获得自己需要的东西。从这个角度看，中西对话是必然的，是比中西隔绝更为合理的文化交往方式。

按照巴赫金和加达默尔从不同角度作出的相近设想，“对话”应当是双方（或多方）之间的平等切磋、协商或会谈，而不应有不平等的等级歧视。“对话”的方式应是民主的、相互尊重、相互体谅的。“对话”的目的不一定就是双方达成完全一致，也不应当让一方被迫地、不情愿地归顺另一方，而是相互陈述己见，彼此理解，求同存异，在保持各自自主性的前提下尽可能达成某种暂时妥协。这就相当于哈贝马斯所说的那种“沟通”。“沟通”才是“对话”的目的。其实，中国哲人孔子、古希腊思想家苏格拉底和柏拉图，早就在他们各自的对话体著述中，显示了“对话”式交往的具体面貌和意义。平等的“对话”式交往，比不平等的“独白”式交往更具合理性。

然而，张艺谋身处其中的中西对话语境，却显露出某种复杂性。表面上，这种对话是平等的、彼此互利的。张艺谋想去西方得奖，是出于心甘情愿，无人胁迫；西方也是在公平竞争的体制下决定是否给奖，无人舞弊，可谓两厢情愿。张艺谋频频获奖，不

正说明他是靠自身雄厚实力和平等竞争机制取胜的吗？他如今的“世界级”大导演地位，不更证明这种对话的平等性吗？但实际上，表面的平等掩盖着实质上的不平等，“对话”的外形隐去了“独白”内核。

这样说的一个重要原因是，当今世界话语格局中，中西双方的位置迥然不同。由于经济、军事实力的差异，西方是“中心”，而中国是“边缘”；西方是强势的，而中国是弱势的；前者是权威，而后者是从者。这表明中西双方地位主次分明，强弱悬殊，并不存在人们所想象的那种平等。这种地位的差异决定了中西对话过程中的不平等关系。其实，这种不平等对话几乎贯串于鸦片战争以来的整个中国现代史进程中。中国人与西方人对话或向西方“求异”，并不是出于单纯的好奇或虚怀若谷的心理，而是由于一个血淋淋的事实：西方打败了一向自信天下无敌的我们，它比我们强大；而我们要反过来打败它，自身实力不济，就只能向它学习，“师夷长技以制夷”。于是才有中西对话。不仅对话动机建立在不平等利害关系上，而且对话的方式和结果也因此都是不平等的；西方“他者”不断输送强势话语（技术、科学、民主、君主立宪、启蒙精神等），使自卑而求自救的中国人倾心景仰，感激不尽；结果便是尽情“拿来”，让来自西方的话语入主中土，变得“中国化”了。例如，西方炮舰的威力无言地讲述着技术先进的神话，从而诱发了中国的洋务自强运动；西方技术的先进又使中国人看到其“背后”君主立宪制或共和制的权威，于是引发了维新变法或辛亥革命运动；西方发生的被压迫民族反抗强大压迫者并获成功的故事及其相应理论，教导中国人起来寻求解放；黑格尔创造的“民族精神”概念，令中国人信服并寻求重建自身的“民族精神”；至于“五四”白话文运动，更是西方改造中国的一个明证。因此，中西对话的不平等性是必然的，虽然是不合理的。

但问题在于，为什么张艺谋与西方对话会显出表面上的平等

呢？也就是说，张艺谋在西方屡获大奖为什么会令国人踌躇满志、沾沾自喜，以为中国电影已步入世界一流，可以同西方平等对话了呢？这就需要考虑当前世界性后殖民语境。

后殖民语境是与殖民语境相对而言的。就现代中西文化交往史来说，从1840年鸦片战争到本世纪50年代以前，西方帝国主义主要试图以赤裸裸的暴力强制征服中国，剥夺中国的政治、经济、军事上的独立自主权。这是一种殖民主义侵略方式。而所谓殖民语境，正是指中西对话所发生于其中的那种西方对中国实施暴力强制的文化环境或氛围。在这种殖民语境中发生的中西对话，就必然表现为不平等方式：西方是施动者，中国是受动者；西方人语气强硬，不容分辩，中国人则语调乏力，唯唯诺诺。表面看去，中国人是主人或盟主，西方人是来客，主宾是分明的。但实际上，西方来客是不请自来的，甚至是乘炮舰强行闯入的。也就是说，西方话语借助西方强大的经济、军事与政治实力而影响中国，从而这种殖民语境中的话语征服可以说也是强制性的。

与殖民语境下的强制方式不同，后殖民语境下的征服则转换为感染方式。自80年代后期起，尤其是进入90年代以来，随着苏联和东欧阵营的解体，世界政治、经济和军事格局出现新变化，西方逐渐放弃过去殖民主义时代对“第三世界”或“边缘”国家的强制性话语征服方式，转而采用感染性话语征服方式。这就形成所谓后殖民语境。后殖民语境，指的是殖民主义战略终结之后西方对“第三世界”（如中国）实施魅力感染的文化环境或氛围。殖民语境与暴力或实力强制方式相连，而后殖民语境的特征则突出以魅力进行感染。前者是“硬”的一手，后者则是“软”性征服。确实，当过去沦为殖民地或半殖民地的“第三世界”纷纷起来追求经济与文化的高速发展以及民族独立自主性时，昔日殖民语境下那“硬”的一手便日渐失效了，这也是西方转向“软”的征服的重要原因之一。于是，我们看到，西方对“第三世界”的

支配和控制目的未变，但方式变了：它以温和、平等、善解人意、富于诗意、彬彬有礼的姿态，先解除对手的武装，然后乘虚而入，令其心悦诚服，从而倾心跟从。给人的表面印象，似乎“两个世界”之间的差距和鸿沟正在这魅力感染的瞬间弥合，世界各民族大团结的《欢乐颂》幻象也在此生成。但是，不应忘记，西方在牢牢操纵着这一切：无论采取强制方式还是感染手段，主动权都在西方，或者说，主要在西方；同时，上述表面弥合却是以“第三世界”遭受无意识压抑为代价的：它们的角色被规定为仅仅以“异国情调”取悦西方。

对后殖民语境中的这种感染方式，不妨从希腊神话中宙斯化装与凡女幽会的故事去理解。善于与凡女偷情的天神宙斯又是雷电之神，他的真身是不能被凡女瞧见的，一旦瞧见，后者便会立刻化为灰烬，宙斯的占有欲便得不到满足。酒神狄奥尼索斯之母塞墨勒正是这样香消玉殒的。聪明的宙斯就采用化装术隐去威力强大的真身，而改以种种富于魅力的面具去巧妙地偷香窃玉：扮成公牛劫走欧罗巴，变作天鹅与丽达亲近，化为金雨从窗口泻下同达娜厄约会，如此等等。这种乔装改扮的面具掩去了过分威严的真身，使征服变得更为巧妙、温和，可谓攻无不克、战无不胜。后殖民语境中发生的“第一世界”与“第三世界”对话，以及中西对话，西方对这些对手采取的不正是这种化装战略么？化装，为的是以表面的魅力感染隐藏实际的暴力强制，用形式上的平等掩盖实质上的不平等。

张艺谋神话，正可以看作这种后殖民语境的一大杰作。他不停顿地从西方获奖，很大程度是因为他适时地投合了西方后殖民主义的“容纳”战略需要。

西方话语作为位居“中心”的强势话语体系，同任何统治性话语体系一样，最关心的是自己在世界话语格局中统治权威的永世长存问题。因此，它在与任何“第三世界”或“边缘性”话语

体系对话时，总是首先看其是否有利于维护和巩固自身的“盟主权”。对它而言，张艺谋影片可能具有如下四种作用：（1）有益，即有利于巩固自己的权威；（2）有害，即形成颠覆性威胁；（3）既无益也无害，但具有某种“可容纳性”；（4）无法沟通，缺乏引进价值。哪种情形更可能成真呢？张艺谋影片毕竟主要是有关中国人的特殊生存方式的话语，从而不大可能对西方话语直接产生巩固作用或构成颠覆性威胁。同时，它在西方得奖，表明不存在沟通的障碍。这样，（1）、（2）、（4）不大可能出现，唯余（3），即被“容纳”。

确实，张艺谋本文既不会直接为西方文化大厦添砖加瓦，更不会挖其墙脚，故而正是被“容纳”的合适对象。（containment），指统治性话语或中心话语对被统治话语或边缘话语作包容、接纳、吸收工作；使这类“他者话语”失去固有的独特性或颠覆性因素，而按统治性话语的规范被重构（稀释、变形、移位、改装等），从而被巧妙地用来巩固西方话语的统治权威。这种“容纳”战略既可以消磨对象的棱角，为我所用，又可以借机制造双方平等对话的幻象，正适于贯彻以魅力感染的意图。因此，“容纳”成为后殖民语境中西方对付“第三世界”话语的经常性战略“诡计”。

那么，张艺谋影片是凭什么东西而获得被西方“容纳”的资格的呢？在我们看来，主要就是它构造的中国式异国情调。

四、西方人眼中的中国式异国情调

异国情调（exotic atmosphere），这里指对特定民族而言，艺术所虚构的能呈现他种民族国度的生活方式中那些奇异方面的审美信息或审美氛围。简单讲，异国情调就是向特定民族呈现的他种民族的生活情调。每个民族的生活方式不同，自然就形成彼此不同的异国情调。在今天这个各民族交往日益频繁的世界上，人们厌倦自己所熟悉的东西而向往异国情调，应当说是十分自然的事情。或许可以说，这主要是审美趣味上的追求新奇和差异的问