

東方叢刊

1-2

○東方文化 ○東方美學○
○東方文艺理論 ○東方文學○
○中外東西比較 ○

1997



主
办

○中華美學學會 ○中國比較文學學會○
○中國中外文艺理論學會○
○全國高校東方文學研究會○
○廣西師範大學中文系○
○廣西師範大學出版社○

東方雜誌

第XXXXX號

XXXXXX



东方丛刊

季羡林题

1997年第1、2辑

中 华 美 学 学 会
中 国 比 较 文 学 学 会
中 国 中 外 文 艺 理 论 学 会
全 国 高 校 东 方 文 学 研 究 会

联合主办

东方丛刊
1997 年第 1、2 辑
王杰 主编

编辑:王 昶

封面设计:子 拙

文学出版社出版发行

邮政编码:541001

(广西桂林市中华路 36 号)

*

787×1168 1/32 印张:9.6 字数:235 千字

1997 年 3 月第 1 版

1997 年 3 月第 1 次印刷

ISBN7-5633-2380-5/I·210

定价:9.80 元

《东方丛刊》编委会

(以姓氏笔划为序)

顾 问

季羨林 金克木 林焕平 贺祥麟

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
饶芑子	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

编 委

王 杰	王 昶	孙建元	麦永雄	张葆全
张明非	张利群	肖启明	林焕标	胡光舟
党玉敏	黄理彪			

主 编：王 杰

副主编：麦永雄 孙建元

目 录

纪念冯振先生诞辰 100 周年征文

	东方文化
王一川	中国人想象之中国 ——20 世纪文学中的中国形象/P. 1
何根海	“射日”“逐日”的文化阐释/P. 24
杨广敏	让心灵充满理性光辉 ——孔子诗学观念的文化学阐释/P. 45
	东方文艺理论
潘知常	论审美活动的历史形态/P. 59
傅 谨	中国文学传统中的焦虑主题/P. 93
黄念然	观“气”与意境的审美生成/P. 113
张海明	海外和台港地区的中国古代文论研究/P. 127
王岳川	斯皮瓦克的后殖民理论/P. 156
	东方文学
陈 明	《摩诃婆罗多》插话的审美意义/P. 167
王纯菲	谈泰戈尔诗歌的意象性叙述/P. 185

编辑部主任：宋瑞兰

编辑人员：梁 潮

梁启谈

刘 燕

麦永雄	燃烧的绿树：大江健三郎思想特质论/P. 195
陈向春	诗与酒：唐诗里的陶渊明/P. 206
刘锋杰	七月诗派的诗歌理论/P. 222
王文彬	略论戴望舒的生活个性和艺术个性/P. 245
东方文库	
程光炜	朱光潜《诗论》的当代诠释/P. 258
苏 青	东方：“异延”的边疆？ ——读《德里达：解构之维》/P. 275
陈 言	陶渊明研究情况介绍/P. 279 ——30年来陶渊明讨论和研究的回顾

广西师范大学中文系 编辑
广西师范大学中国语言文学研究所

中国人想象之中国

——20 世纪文学中的中国形象

北京师范大学中文系

王一川

自 1840 年鸦片战争使伟大而崇高的古典“中国”形象遭受致命打击以来，“现代的中国怎样”不可避免地成为中国现代知识分子竞相探索的一个焦点；而作为这种探索的一部分，20 世纪中国文学自觉地承担起一个神圣使命：以巨大的热情和丰富的想象力去重新构想“中国形象”。诗人和小说家蒋光慈的《哀中国》（1924）吟咏道：“我的悲哀的中国，我的悲哀的中国，你怀拥着无限美丽的天然，你的形象如何浩大而磅礴！你身上排列着许多蜿蜒的江河，你身上耸峙着许多郁秀的山岳。但是现在啊，江河只流着很呜咽的悲音，山岳的颜色更惨淡而寥落！”诗人纵情想象的是“中国”的“形象”问题：那原初的美丽天然、浩大磅礴的中国，转眼间竟化作呜咽、惨淡和寥落等丑陋形象！他深情地关怀和忧虑“中国形象”的沦落，情不自禁地痛声急呼：“我的悲哀的中国啊，你几时才能跳出这黑暗之深渊？……哎哟，亡国之惨不堪重述啊！我忧中国将沦于万劫而不复……我不相信你无复兴

之一日。”这就把诗人内心强烈的中国形象焦虑以十分明确而感人的方式披露了出来。对诗人而言，中国形象是一种十分特别的形象：如果它只是随便什么艺术形象，决不可能引发如此深厚而急切的焦虑；相反，只有当它被认为包含了非同寻常的意义时，才会成为如此深切地为之魂牵梦萦、奔走呼号的东西。显然，中国形象在这里成了与中国的民族国家和文化的总体危机及复兴大业相联系的重大问题。其实，不妨更广泛地说，中国形象在整个 20 世纪中国文学中都具有空前的重要性：作家和诗人们总是从不同角度去想象中国。所谓中国形象，在这里就是指 20 世纪中国文学中出现的那种能直接呈现“中国”、或能使人想象“中国”的具有特殊审美魅力的艺术形象。这种中国形象正是危机中的现代中国人对于未来新中国的一种审美与文化想象。这样，中国形象问题本身虽然直接地属于审美领域，但却能引出更广泛而根本的文化问题，从而与中国现代文学和文化的总体情形紧密相连。本文正是想从美学与文化研究相结合的角度，对 20 世纪中国文学中的中国形象传统作初步追索，并提出建立中国形象诗学和中国现代学的初步构想。

一、重建“中国”

从 20 世纪初到 90 年代，中国形象创造共出现过五次高潮：世纪初、“五四”时期、20 年代末至 40 年代、50—60 年代和 80 年代后期。前四次浪潮主要是重建，而第五次浪潮则走向消解。

面对鸦片战争以来深重的危机，世纪初知识分子把有关复兴民族国家和文化的想象倾注到“中国”上，满怀激情地竞相构想“新中国”，以致形成了一次浪漫主义中国形象浪潮。作为政治家和思想家的梁启超，急切地在小说《新中国未来记》（1903）中建造出理想的君主立宪制中国。教育家蔡元培也亲自写小说《新年梦》（1904），为“新中国”的诞生呼号：“我们意中自然有了中国，但我们现在不切切实实造起一个国来，怕永远没有机会了！”反清

排满革命者陈天华，把在现实中一时无法实现的“造就新邦”、“重开汤武之天”的中国梦寄托到小说《狮子吼》（1905）里。他以“混沌国”寓指衰败的中国，构想出东海舟山群岛“民权村”，那里造就的一大批西方式文武双全英雄如狄必攘等将承担光复中华的重任。比起上述充满浪漫色彩的理想刻画来，洋务派官员刘鹗眼中的中国似乎要现实得多：他把破灭了了的洋务政治理想转而在长篇小说《老残游记》（1903—1907）中置换出来。小说第一回以海上一艘遍体鳞伤、即将倾覆的破船象征危机四伏的中国，而老残等以西式罗盘和纪限仪去拯救，这显示出现实中国的衰朽形象和他们的洋务运动方案。李伯元在小说《文明小史》（1903—1905）楔子里，把中国这“老大帝国”比作日出前的晨曦和风雨欲来的天空，并进而解释说：“诸公试想：太阳未出，何以晓得他就要出？大雨未下，何以晓得他就要下？其中却有一个缘故。这个缘故，就在眼前。只索看那潮水，听那风声，便知太阳一定要出，大雨一定要下，这有甚么难猜的？做书的人，因此两番阅历，生出一个比方，请教诸公：我们今日的世界，到了甚么时候了？有个人说：‘老大帝国，未必转老还童。’又一个说：‘幼稚时代，不难由少而壮。’据在下看起来，现在的光景，却非幼稚，大约离着那太阳要出，大雨要下的时候，也就不远了。”这里的“中国”显然综合了上述理想的与现实的两种对立形象，同时展示了中国的眼前的衰败和即将到来的美妙前景。但总的说来，这里的新中国、混沌国、民权村、晨曦和天空等形象显示，这时期中国形象洋溢着有关未来中国文化复兴的浓烈的浪漫主义色彩。

伴随着“五四”文化启蒙运动，现代中国形象出现具有多元化特点的第三次高潮。文学革命领袖胡适写出《睡美人歌》（1914年12月），把当时的中国比作神话中沉睡不醒、亟待西方“武士”去吻醒并结为连理的“睡美人”。这一隐喻反映出他想象中的中国形象：女性般美丽、柔弱而丧失活力，需要以男性般强健的

西方文化去救助。在文学革命主将鲁迅的《狂人日记》(1918)等作品中,代代相传的恐怖的“吃人”梦魇、封闭的“铁屋”等,成了病态中国的隐喻形象,传达出了对于中国的冷峻的批判性观察和深入启蒙呼唤。诗人郭沫若在《女神》里则宁愿满怀浪漫激情地把中国想象为一位“年轻女郎”,并以“凤凰涅槃”象征中国的再生。而“少年中国”,作为褪去了衰朽与病残气象而充满青春活力的新中国的象征,是“五四”时期“少年中国学会”会员李大钊、毛泽东和宗白华等政治家、诗人和美学家的共同梦想。

到了“五四”高潮过后的20年代后期至40年代,对中国现实的深重失望和对它的美好过去及未来的诗意想象,使得中国形象创造出彼此对立的两极化情形。在闻一多的《死水》(1928)里,中国是以令人愤怒而绝望的“死水”形象亮相的:“这是一沟绝望的死水,清风吹不起半点漪沦。不如多扔些破铜烂铁,爽性泼你的剩菜残羹。……这是一沟绝望的死水,这里断不是美的所在,不如让给丑恶来开垦,看他造出个什么世界。”与这一否定性中国形象不同,沈从文在《萧萧》(1930)、《三三》(1931)、《月下小景》(1933)和《边城》(1934)等一系列小说展示的,是远离现代城市喧嚣的纯美的乡土中国:“翠翠在风日里长养着,把皮肤变得黑黑的,触目为青山绿水,一对眸子清明如水晶,自然既长养她且教育她,为人天真活泼,处处俨然如一只小兽物,人又那么乖,和山头黄鹿一样,从不想到残忍事情,从不发愁,从不动气。”(《边城》)丰子恺在《明心国》(1947)里则虚构了一个现代乌托邦——明心国。一位音乐先生误入这个“桃源”式野人国,惊奇地发现每个野人胸口都有一面镜子,“他们想什么,就显出什么,一点都不能瞒人,这真是最善良的人类社会!在这社会里,一定个个个人坦白,个个个人率真,个个个人无事不可对人言,个个个人天真浪漫。这社会里绝对没有欺骗诈伪的事。在这社会里做人,何等放心,何等自由,何等光明,何等幸福呢!”这一明心国

形象显然寄托了作家在对现实中国的深重失望和无情批判中对于“新中国”的浪漫想象。既有丑的、否定性中国，又有美的、肯定性中国，这反映出人们的内心冲突。

从20世纪50年代初至60年代前期，随着中华人民共和国成立、社会主义革命和建设兴起，人们有关现代中国的缥缈的想象力似乎终于找到了一个实在的凝聚点，全新的中国形象可以诞生了。这里展现的是一个以社会关系公有化和社会生产现代化为主要标志的新的中国。这种中国形象得以组织起来基于如下一个基本信念：在这样一个伟大的时代，想象的就应是现实的。新的公有化和现代化时代是如此地使人充满信心和希望，以致普遍地相信很快就能在满目疮痍的废墟上“变”出一个合乎想象的无比美好的“中国”。尤其能集中体现这种伟大想象的该是邵燕祥那首有名的《到远方去》（《中国青年》杂志1953年6月号）了：“在我将去的铁路上，还没有铁路的影子。在我将去的矿井，还只是一片荒凉。但是都没有的都将会有，美好的希望都不会落空。在遥远的荒山僻壤，将要涌起建设的喧声。”这里的“远方”，是当时凝聚着人们的新中国想象的荒凉而充满希望的新西部；而“铁路”和“矿井”，显然是中国现代化的集中的表征形象；而“都没有的都将会有，美好的希望都不会落空”，正是这时期特有的“想象的就应是现实的”信念的凝练而有力的诗意表达。这里集中表现出50年代关于新中国的带有现代科学信仰并洋溢浪漫气象的文化想象。他随后的《中国的道路呼唤着汽车》更是直接袒露出现代化遐想：“我们要把中国架上汽车，开足马力，掌握方向盘，一日千里，一日千里地飞奔……”一幅何等浪漫和抒情的中国形象！

从以上四次浪潮可以感受到，一种伟大、崇高和神圣的“中国”逐渐建构起来，并趋于定型，成为本世纪中国形象传统中的正体——正统的或雅正的规范。当人们一提起“中国”的时候，往往就会唤起有关这种正体中国的丰富想象。

二、从神圣到平常

作为第五次浪潮，20世纪80年代后期文学新潮使上述中国形象创造虽然达到最高潮，却又必然地走向消解。这次中国形象浪潮的潜流已经隐伏在80年代前期文学中了。“伤痕文学”如《班主任》着重通过知识（张俊石老师）对反知识（谢惠敏）和无知识（宋宝琦）的艰难而有效的启蒙，发出“救救孩子”的呼吁。这从更深层次上讲与鲁迅《狂人日记》中的相同呐喊具有无可否认的历史联系，实际上隐含着一种中国形象视界——以先进的西方科学文化为参照系创造具有新的现代文化的中国。“改革文学”（如《乔厂长上任记》和《沉重的翅膀》等）的明显着眼点，是中国物质—经济落后的痼疾，而其开出的救治药方则主要是文化启蒙，这使它等于以新的方式重复了“五四”文学的文化启蒙话题。稍后的“反思文学”（如《蝴蝶》、《月食》和《芙蓉镇》等）把视线从当下现实中抽离而向着较为久远的过去历史传统回溯，着力证明中国的现实病症的更深病源就隐藏在当代、现代、甚至古代历史传统之中。这种历史传统回溯的激烈态势，表明它极有可能进而发展成对于中国传统形象的全面的和深刻的反省浪潮。同样，“朦胧诗”运动进展到后期（如杨炼的《大雁塔》和《半坡》等），也把目光转向中国历史传统形象。

同时，80年代后期文学新潮只是这时期更大的艺术新潮和整个文化新潮的一部分。可以说，整个文化和艺术界都似乎把多方面地寻求新的“中国”形象放在了一个焦点位置。艺术界的种种新潮，如“新潮音乐”和“西北风”、“第五代”电影、“85新潮美术”等，都适时地使这种文化寻求具体化为活生生的艺术形象——中国形象。例如，电影“第五代”的作品如《黄土地》和《红高粱》等以对黄土地、红高粱和大红灯笼等中国传统形象的创造和阐释而引人注目。①“85新潮美术”虽以大量借鉴西方现代艺术著称，但对中国本土形象的刻画却是其突出标志之一。“红色·

旅”成员丁方就多次深入中国西北荒地写生，以一系列绘画作品表达了“在人类文化历史和大人类精神的高度上对中国文化命运的深切关注”。如《呼唤与诞生》以面具般的黄土大地象征沉睡千年而力图在烈火中获得新生的中华民族之魂；在《原创精神的启示》中，位于画面上方的成排的黄土“面具”，成为中国文化的一种典范的象征性符号。^②

80年代后期文学新潮正是在这种以中国形象为焦点的艺术和文化氛围中兴盛的，而它的兴盛也同时显示本世纪中国形象浪潮达到最高潮和走向衰落。1984—1985年“寻根文学”浪潮的兴起，富于标志性地宣告了80年代后期文学新潮的到来。形成这时期文学新潮的主潮的，还有另外几支力量：一是“后朦胧诗运动”（相近的称谓还有第三代或新生代等），其代表诗人为韩东、于坚、周伦佑、欧阳江河、李亚伟、胡冬和伊沙等；二是“新写实”小说，有池莉、方方、刘震云、刘恒等小说家；三是“先锋小说”，如马原、王蒙、洪峰、格非、孙甘露、余华等小说家；四是难以归类而颇有冲击力的王朔。这几种活跃于1985至1990年间的文学新潮，有力地使本世纪中国形象传统在全面复现的同时走向消解。首先，在中国语言形象方面，体现为长期作为正统语言的主流化语言和精英独白被消解，出现了新的非正统语言的奇语喧哗局面，如从多方面多角度“立体”地表现复杂生存体验的立体语言（如王蒙）、在现代汉语句式中插入古代汉语句式的白描式语言（如贾平凹等）、以俗人乱道的方式嘲弄自我和社会的调侃式语言（如王朔），运用当代都市口语抵抗精英独白的口语式语言（如于坚等）等。^③其次，在中国表征形象方面，“后朦胧诗”提供的中国、大海、大雁塔、黄河、自我和巴黎等离散、破碎或平庸的形象，显示出对正统中国形象的瓦解趋势。第三，在中国神话形象方面，“寻根文学”在对荆楚、齐鲁、晋地和西北神话等的搜寻中却相反地发现中国文化的原始信念根基已经离散为无中心的

碎片。第四，在中国家族形象方面，《红高粱》、《古船》和《浮躁》显示以精英启蒙主义为根基的正统家族权威受到“新人”的有力挑战，取而代之，出现启蒙主义、暴力主义和实用主义等彼此分裂的选择。第五，在市民形象方面，“新写实”和王朔小说则以大批市民形象（后精英、都市文化人、都市平民等）消解精英典型，披露出神圣的政治国家向世俗的市民社会过渡的信息。总之，本世纪80年代后期文学新潮已经显露了中国形象创造上的一种必然颓势：正统离散而奇体争辉。

以“中国”为例。在以前的四次浪潮中，中国无论有怎样不同的具体面貌，总是被描绘为一个伟大而崇高的文化象征性形象。然而，“后朦胧”中的“莽汉诗人”李亚伟却在《我是中国》（1984）里呈露出我们在生活中熟悉却在文学中陌生的另一个中国：“我是中国/可是，也许我是一个女人/我的历史是一些美丽的流浪岁月/我活着，为了忘掉我/大腹便便地生下许多儿子，为了/他仍将成为一个真正的什么/……我是我瞥见而又忘掉的脸/是祖国的现在、过去和将来/是黄帝、是死者，主要是活人/我是某次学术报告并且被学术界鉴定/我就是一张中国地图/我就是中国/是插在这块土地上的一杆警棍/一把锄头，一双大脚或一把计算器/这块土地上的很多我，女性我，半个我/都是我以及其他的我/我是中国。”这里用于描绘中国的语言，几乎都是俗词（口语式语言），同以前的“雅词”（高雅或理想语言）相比无疑形成鲜明对照。正是这种用语的雅俗替换披露出中国表征形象的转换踪迹。中国失去了它的高雅、雄伟、庄严和神圣，而显出日常生活中的平常形象：生儿子的女人，“喝滥酒、抽香烟、长着满脸野胡茬”的死鬼，被命运退回的臭诗人，流浪汉，廉价烟草批发商，打铁匠的儿子，大脚农妇的女婿，海盗，中国地图，锄头和大脚等。“朦胧诗”人或许会惊问：这样一个粗俗、低级而平凡的“我”怎能代表中国呢？这样的刻画无疑是对以前那种正体中国的亵渎或拆

解。然而我们又不得不返身自问，中国难道能够离开如上这些粗俗而亲切的形象而存在吗？经历了“文革”浩劫和开放时代的种种新变故的“后朦胧”诗人，当然可以用他们的与众不同的新鲜眼光去打量 and 想象中国，从而剥露出被以前的正体形象所掩盖的平常、粗俗或琐碎的中国。

比较这五次浪潮，中国形象在世纪初大多带有明显的主观性，在“五四”时期呈现多元化面貌，在本世纪 20—30 年代出现否定性和肯定性两极，而到 50—60 年代则统合到有关公有化和现代化的统一的浪漫想象模式中，而到了 80 年代后期不可避免地走向消解。从这里的远不完备的概略性列举中，可以看到，中国形象创造已成为世纪初以来中国文学的一个传统。而 80 年代后期文学新潮的中国形象，虽使这被中断了的传统获得复现，但由于这种传统在此时已经耗竭其固有精神能量而不得不走向衰败。那么，为什么在 20 世纪会出现如此集中而丰富的中国形象创造？这种创造意味着什么？它何以由重建走向消解？这就使我们不得不适当分析中国形象问题的由来。

三、中国形象的文化缘由

中国形象问题，看起来可以追溯到远古时代，因为我们的祖先从那时起就不得不遭遇“认识你自己”的问题，就需要借助于形象去表达（立象以尽意）。但事实上，这个问题只是到了 20 世纪中国文化危机与拯救时代，才成了一个处处需要追问的具有实质意义的大问题。中国人需要认识自己生活于其中却又感到难以捉摸的“中国”，这原是十分正常的事。从美学上讲，要真正认识“中国”，不能简单地依赖概念，而需要依靠艺术形象。

作为一种艺术形象，完整的中国形象应既包括自我形象也包括“他者”形象，确切点说，应是由自我和他者的关系构成的形象系统。自我要确证自己的主体性，不能仅仅依靠自己本身，而必须求助于与周围他者的比较。他者如“镜子”映照出自我的形

象。他者既可以是自然事物即他物，也可以是周围的人们即他人（这是尤其重要的他者）。“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下。”陈子昂的深切焦虑正在于，前无古人“他者”作镜子，后无同辈或后辈“他者”作比较，如何可能确定自我形象、定义自我呢？所以，个人的完整形象就是由自我与他者的关系构成的。正像个人需要在与他者的比较中认识自己一样，“中国”也需要在与周围文化的形象对比中认识自己的独特形象。正是借助于周围他者镜像，中国自我才得以瞥见了自己的容颜。所以，如果没有他者，自我就会迷失于虚空之中。

简略地说，20世纪中国形象是一种不同于古典性中国形象的现代性形象。以1840年中英鸦片战争为界，中国形象呈现为两幅不同图景：古典性中国形象和现代性中国形象。而中国形象之成为实质性问题摆在现代中国人面前，正与这两种文化图景的转换相关。在鸦片战争以前，中国古典文化处于一种自我与他者关系的相对充足或完满状态，享受着作为世界中心的古典性荣耀，从而还不会遭遇真正的中国形象难题。自先秦以来，中国习惯上以本土自我为主人，以外来他者为客人，从而结成一种主客同盟。中国自我对自己作为“中原”主人的中心地位和权威，深信不疑；而在这位自我看来，作为客人的边缘他者总是野蛮、弱小和低级的少数民族。由于这种明显的主客权力差异，自我才可以具有足够的自主和自信，可以“虚怀若谷”地向外来他者开放。显然，这里的自我是强者，他者是弱者，形成我强他弱局面，不妨称作我强他弱型文化图式。于是，古典性中国形象形成了：“中国”如“夏”，位于世界体系的“中心”（中央），享有号令天下的最高权威；而周围各国如“夷”，位于这个体系的边缘，必须向“中国”主子臣服。与这种“中国”形象相近的，还有“万方之主”、“百鸟来朝”等经典形象。这种中国形象可以用汉代贾谊在《过秦论》中的描绘来形容：“席卷天下，包举宇内，囊括四海，并吞八