

二十世紀中國文化在西方面前的自我意識

◎ 伍曉明

一 「中國」意識

追溯起源，如果其可追溯的話，一種可以稱之為「中國」意識的中國文化自我意識，似乎是中國在作為鏡子的蠻夷文化中認出自我形象並與之認同的結果。孔子著作中尚未出現「中國」一詞，但中國與夷狄的二項對立已經蘊含於他對夷狄的輕蔑評價之中：「夷狄之有君不如諸夏之亡也。」^①面對夷狄，諸夏照見自己的優越。由於這種優越感，諸夏對於夷狄應該是「修文德以來之」^②（「德威遠被」、「萬國來王」無疑是這一觀念的延續），即化「他們」為「我們」，化異己為自己。

是孟子正式使用了「中國」一詞^③。在他的話語中，我們可以讀出鮮明的「中國」意識。在孟子的用法中，「中國」與「夷狄」或「四夷」形成一等級化的二項對立。中國是中心，是文化，夷狄是邊緣，是野蠻。夷狄環繞作為中心的中國，中國支配作為

邊緣的夷狄，此即「莅中國而撫四夷」^④！這樣一種秩序不應改變：「吾聞用夏變夷者，未聞變於夷者也。陳良，楚產也，悅周公、仲尼之道，北學於中國。」為甚麼？孟子並未費心解釋。在他看來這是很自然的事情：「吾聞出於幽谷遷於喬木者，未聞下喬木而入於幽谷者。」^⑤夷之變於夏是前者，夏之變於夷則是後者。如果說周公兼併的是「中國」的外在夷狄，那麼孟子可能會認為自己是在奮力掃除「中國」的內在夷狄。然而正是首先因為這些夷狄，「中國」才能看到自己的高貴的人的形象，也從而才能在貶低夷狄為獸的同時維持自己的人的身分。對於「中國」來說，夷狄當然是異己，然而卻是構成「中國」意識所必不可少的異己。

二 自戀到他戀

我們也許可以用「文化自戀」來描

首先因為這些夷狄，「中國」才能看到自己的高貴的人的形象，也從而才能在貶低夷狄為獸的同時維持自己的人的身分。對於「中國」來說，夷狄當然是異己，然而卻是構成「中國」意識所必不可少的異己。

述「中國」對它從夷狄之鏡中所(誤)認出的自我形象的根深蒂固的熱愛。中國在鴉片戰爭中的失敗則無疑是中國文化自我形象的首次嚴重動搖。甲午海戰之敗於後起現代強國日本，對於中國意識來說更是一次強烈的震蕩。不過中國意識也是很頑強的。鴉片戰爭後二十年，當滿清大臣奕訢等人奏請建立教授西方語言的「同文館」時，文化保守勢力仍然以夷夏之辨為由提出反對。

與西方異己的相遇必然要導致中國傳統話語一敘事的相對化。西方迫使中國傾聽它的現代故事，這些故事是不再局限於個別民族與文化的普遍故事，是關於「人類」發展而非關於任何特定的封閉文化的大故事。在西方的大故事中，最先被二十世紀中國聽到的是一個關於普遍進化／進步的故事^⑥。在這個大故事中，理想時代不再被置於過去，而是懸在未來。歷史不再是過去的永恆重複，而是直線向前或向上的進化發展。進化則服從物競天擇、優勝劣敗、適者生存的普遍規律。這個大故事的參照或注腳則是西方的「堅船利炮」故事。對於中國來說，這一大故事在兩種重要的意義上使中國傳統文化的話語一敘事相對化了。第一，這是一個來自異己的、可與聲稱自己是唯一者的中國傳統文化話語一敘事相競爭的異己文化的敘事；第二，這一故事進而由於要求普遍性而將任何特定文化——中國也不例外——包括在它自己之內，作為特定的發展環節或階段。

這個進化／進步故事是西方在自己的地位上創造的世界故事，是資本要求全世界向其開放的故事。二十世紀中國發現自己已經置身於這個故事之中，已經成為異己所講的故事中的

被敘述者，是一個面臨「亡國滅種」或淪為奴隸命運的劣等民族和劣等文化。這使「中國」意識受到巨大衝擊。站在現代「夷狄」面前，「中國」突然發現了另一個自己。這是令二十世紀中國深為震驚的一次自我發現。

對於魯迅及其他一些中國新文化運動代表人物來說，被重新認出的中國文化的自我形象竟是一吃人者。在《狂人日記》中，四千年中國文化被高度隱喻性地概括成兩個字：「吃人」！在雜文〈燈下漫筆〉中，作者魯迅更明確將中國文化描述為一場吃人的筵席。而毀滅筵席的廚房，掃蕩吃人的筵席，則是魯迅為當時中國提出的文化改造任務。為甚麼會出現患迫害妄想狂的文學形象，看見自己被冠以「仁義道德」的中國文化所追吃？一個可能的解釋是，「狂人」的迫害妄想恰恰起因於他對於自己的傳統文化的熱愛，弗洛伊德將迫害妄想的原因解釋為對於同性戀的恐懼與抵抗^⑦。這種心理將所愛對象轉化為進行迫害者，自我於是克服其非分之情——對於不該有所愛者的愛。我們猜想在「狂人」與中國傳統文化的感情關係中起作用的正是一種類似的心理機制。「狂人」其實深愛中國傳統文化，但又力圖抗拒這一感情。在這一心理衝突中，中國傳統文化被無意識地轉化為一吃人的迫害者。而禁止「狂人」去愛中國傳統文化的則是他所接受的由西方現代敘事所確立的「倫理」規則。為了逃避死亡，獲取「新生」，「狂人」——二十世紀初中國文化的自我意識——無意識地感到他必須放棄對中國傳統文化——他的理想自我——的熱愛，並轉而擁抱一可欲的文化異己，即西方。然而，放棄一度——多麼漫長的「一度」——曾令自

「狂人」二十世紀初中國文化的自我意識——無意識地感到他必須放棄對中國傳統文化的熱愛，並轉而擁抱一可欲的文化異己，即西方。



二十世紀中國發現自己置身於「進化」的大故事中。新文化運動中的北大諸將，或保守或激進或贊成或反對，都得面對這個故事，從中介定自己與異己。

我滿足的對象是極不容易的事情。「發狂」也許正是中國文化自我在本世紀初為這一放棄和轉移所支付的重大心理代價。

如果說，「發狂」是二十世紀中國在遭遇西方異己時所產生的心理危機的一種症候形式，那麼憂鬱就是另一種相當普遍的症候形式。「憂鬱」一詞在這裏是在弗洛伊德的精神分析的意義上使用的^⑥。它指的是這樣一種精神狀態：自我陷於某種「淡淡的」或並不那麼淡淡的哀愁與悲傷心境中，但卻不太清楚自己到底為甚麼而悲愁。根據弗洛伊德，這種憂鬱狀態起因於慾望對象的喪失，但自我並不清楚自己在對象那裏失去的到底是甚麼。如果說二十世紀中國曾在世紀初陷於憂鬱，它到底失去了甚麼呢？我們也許

可以從這一問題的角度重讀郁達夫表達了那一時代的時代情緒的成名小說《沉淪》。

《沉淪》的主人公以憂鬱者的形象出現。他在異國他鄉品味着自己的清冷與孤寂，無法安心讀書，因此似乎無力完成他之遠來異域的目的：為中國而擁抱一個異己的文化。這一文化（日本）以前曾被中國認為是由自己的文化陶冶而成，現在卻因擁抱西方文化而遙遙「領先」於中國。在處於青春期的主人公身上，與擁抱異己文化的慾望並行的是擁抱異國女性的強烈衝動。異域異性的皮膚與身體曲線使他產生強烈的衝動，然而他卻無力實現自己的慾望。他的性衝動每每結束於自慰性的手淫。他之無力與對象建立起滿意的關係，似乎是因為在吸引他

《沉淪》的主人公以憂鬱者的形象出現。與擁抱異己文化的慾望並行的是擁抱異國女性的強烈衝動。他之無力與對象建立起滿意的關係，每每讀出對於自己的歧視與輕蔑，讀出自己的屈辱。

注意的衆多日本女性的音容笑貌之中，他每每讀出對於自己的歧視與輕蔑，讀出自己的屈辱。他既痛恨令他深感屈辱的對象，亦自慚形穢。終於，敏感而憂鬱的主人公以一死了之。但在投海自殺之前，他發出了這樣的呼喚：「祖國啊，你快強大起來吧！」

《沉淪》主人公的心態的確具有憂鬱症的特徵。慾望受挫後，主人公內心中發生的無意識心理過程似乎是這樣的：「她們」之所以輕蔑我是因為她們輕蔑中國：「她們」輕蔑我就是輕蔑「我們中國」。而中國的強大將是我的強大，將是我的不再受輕蔑，將是我的被人喜愛。因而我現在的全部希望是中國強大起來。於是，主人公之向「祖國」退行或「復歸」並不奇怪：「中國」的確是他所熱愛的理想自我，而對理想自我的愛正是一種自戀。

然而，這一理想自我已經喪失了。中國的「現實」自我已經不再符合中國傳統話語一敘事所建構和維持的理想形象。這一喪失可能是「中國的憂鬱」的最初起因。這種情緒曾經籠罩過世紀初的幾乎所有的中國文人。憂鬱成為世紀初的中國普遍流行的症候⑨。

從精神分析的層面看，文化理想自我的喪失可能是中國文化從自戀轉向他戀的原因之一。失望於自我，我們轉而去愛具有使自我可以實現自我理想／理想自我的一切優點的他人／異己。就此看來，《沉淪》主人公的轉向他戀的確可以在本義與隱喻兩個不同層面上被讀解。這一轉移一方面是中國當時「現實」狀況的具體表現，在幾千年的中國文化中，中國第一次有這麼多人必須遠涉重洋，求學異域⑩。另一方面，主人公個人的轉向

他戀可以讀解為中國文化在二十世紀早期轉向西方異己文化的隱喻。的確，在《沉淪》主人公這裏，擁抱異己文化與擁抱異國女性的要求與慾望混合在一起，於是來自異國女性的輕蔑，亦蘊含了或體現了來自異己文化的輕蔑。

根據弗洛伊德的分析，只有當自殺同時也是指向對象的行為時，自我才會有自殺的力量。而自殺之所以可能是同時指向對象的行為，是因為自我雖然中斷了與對象的關係，但自我已經通過認同而將對象置於自我內部⑪。《沉淪》主人公的情況似乎正是這樣。理想自我的喪失使他從自戀轉向他戀，他戀遭遇的挫折則使他復向自戀退行。然而，他與所愛對象的認同關係已經發生，他實際已經無法擺脫對象，這才使他最終以自殺來表達他對所欲對象的否定性感情。但自殺其實與忘我的對象愛一樣，乃是被對象完全壓倒的另一極端形式。我們真恨的人其實是我們真愛的人。

三 自我恢復的努力

如果說，二十世紀中國與西方異己的相遇使中國傳統話語一敘事受到破壞，使傳統文化的理想自我形象由此失落，從而給中國意識造成巨大的「精神創傷」，那麼自我的恢復——從精神分析的角度看——則有賴於自我能夠重新講述一個有關自己的完整故事。這樣一個故事不僅可以重新設定自我的(文化)「主體」地位，而且可以引導自我去實現這一故事。故事，或敘事，在不止一種意義上構成歷史。我們看到，在五四時代前後，關於中國文化自我的敘事基本是向着

《沉淪》主人公理想自我的喪失使他從自戀轉向他戀，他戀遭遇的挫折則使他復向自戀退行。然而，他與所愛對象的認同關係已經發生，他實際已經無法擺脫對象，這才使他最終以自殺來表達他對所欲對象的否定性感情。

兩個相反(然而相通)的方向發展的:一是重述或改造舊故事,一是接受或創造新故事。

舊故事是由當時所謂「國粹派」重述或改造的。國粹論者似乎是當時的中國文化自戀的殘餘力量的代表。不過他們必須面對一個文化異己而重述或改造傳統故事。因為原封不動的轉述已經是不可能的了。康有為之試圖立孔子學說為國教是這種情況的一個例子。一方面,立孔學為國教這一慾望本身乃是與西方異己相遇的產物,是對於西方異己的文化價值的無意識接受與認同:有宗教高於無宗教,一神教高於多神教。另一方面,這一慾望同時也是對異己的抵抗:既然西方有其國教,中國也必須有其國教。而孔子學說作為傳統統治話語似乎正合這一目的。

二十世紀早期,很多開西學風氣之先的文人最後卻一一回歸傳統故事,成為文化上最「保守」的人。例如嚴復,他晚年對他早年轉述的西方進化故事的評論是,「三百年進化,只做到利己殺人寡廉鮮恥八個字」,而「回觀孔孟之道,真量同天地,澤被寰區」^⑫。早年遊學英國的辜鴻銘則是這樣對西方人說的:你們在文化上並不比我們高明,「還在你們住山洞,裹獸皮的時候,我們就是個有教養的民族了。……我們試圖以智慧而不是武力來統治這個偉大的國家。……我們的哲學家以為世界可以用法律與秩序的力量來治理,你們打破了這個夢想」。然而,我們「四萬萬世界上最講實際最勤勞的人民」很快也會學會製造機關槍的,那時你們白人的訴諸機關槍(「堅船利炮」)的優勢也就完結了^⑬。人們不難看出,這個故事仍是傳統的中國/夷狄故事的翻版。控制

故事意義的是文化/野蠻、智慧/武力這樣的二項對立。雖然「你們」西方現在以機關槍打破了我們修文德以來遠人的夢想,「我們」最終會恢復周公當年兼夷狄而驅猛獸的文化業績。

堅持重述舊故事的人似乎是傳統文化自戀力量的殘餘,但在西方現代解放故事面前,舊故事畢竟顯得陳舊、軟弱、缺乏吸引力。終於,對於西方大故事的接受在五四時代佔據了優勢。

如前所述,二十世紀中國認真傾聽的第一個大故事是進化故事。這一故事在中國文化自戀的打破中扮演了關鍵角色。然而根據進化故事的情節,弱者永遠是「物競天擇,優勝劣敗」鬥爭中的被淘汰者。對於弱者來說,這樣的故事結局顯然並不公平。因此進化故事似乎並不是處於弱勢的二十世紀中國的故事。

馬克思主義敘事作為西方現代文化產物同樣是一個並非局限於任何特定文化的人類普遍解放故事。這一故事同樣基於人類普遍歷史這一西方現代歷史觀念。這一故事的情節是人類歷史從原始社會主義到未來共產主義的必然發展,而其情節發展的動力同樣是鬥爭,但不是優勝劣敗的鬥爭,而是奴隸在歷史的辯證發展中最終成為主人的鬥爭。因此馬克思主義敘事的主人公/英雄是現存資本主義社會的奴隸——受壓迫受剝削的、無祖國無國界的無產階級。這一故事的大團圓結局是剝削壓迫制度的推翻,階級社會的消滅,共產主義在全世界的實現。這樣一個敘事似乎迎合了二十世紀中國對於西方異己的矛盾心理。一方面,在傳統文化自戀被打破以後,「中國」確實想擁抱西方異己,儘管這一慾望可能也只是想在異己身上

在傳統文化自戀被打破以後,「中國」確實想擁抱西方異己,另一方面,「中國」在遭受這一文化異己的輕蔑後又憎恨這一對象,並且更加急於尋回一個理想自我形象,而馬克思主義敘事似乎提供了這一可能。



從「新中國」成立起到文革結束，中國重新回到一個必然依賴異己但又絕對排斥異己的自戀狀態。

找到重新實現理想自我的優點。另一方面，「中國」在遭受這一文化異己的輕蔑後又憎恨這一對象，並且更加急於尋回一個理想自我形象，而馬克思主義敘事似乎提供了這一可能。與其他西方故事不同，在這一故事中，主人公／英雄是現存秩序中的受壓迫者，這多少符合中國在與西方異己的關係中所處的地位：馬克思主義敘事對於西方社會的政治經濟乃至文化的批判，又恰好投合中國對於西方的憎惡之情：最後，馬克思主義敘事的幸福結局恰又暗合中國傳統文化的理想：「天下」一家（以「中國」為中心的天下）。

知識分子，似乎總是他人故事的第一批聽眾。在二十世紀中國，正是五四激進知識分子如陳獨秀、李大釗等，首先成為西方馬克思主義敘事的聽眾，並開始成為這一故事在中國的

敘述者（這是革命中國經常講述的知識分子通過接受馬克思主義而成為革命理論家與領袖的故事）。這一敘述者需要找到自己的聽眾，即中國的無產階級。他們應該接受、相信這一故事並成為被敘述的主人公／英雄（這是無產階級獲得階級覺悟而成為自為階級的故事）。然而，根據馬克思主義經典敘事的情節發展，中國似乎尚未進入無產階級真正登上歷史舞台的階段，因為中國資產階級尚未完成其歷史任務。於是，中國的馬克思主義敘述者必須改編馬克思主義敘事，使其適應中國情況，使中國能進入故事角色（這是馬克思主義理論與中國革命具體實踐相結合的故事）。就這樣，馬克思主義敘事終於在二十世紀中國獲得「獨尊」地位，成為唯一的故事。這是一個在很長時間內完全不容懷疑、更改和講錯的故事，然而卻是一

個得自異己的故事。

四 再度自戀

馬克思主義敘事在中國的實現，乃是中國文化的理想自我形象的重建，以及中國對於這一形象的熱情擁抱。從精神分析層面看，這是中國之重新回到文化自戀。「新中國」^⑭是這一理想自我的能指，而熱愛新中國則是中國自己向自己發出的感情召喚。

維持這樣一種自戀感情仍然需要一個以自己／異己或我們／他們的二項對立為基礎的敘事，一個必然依賴異己但又絕對排斥異己的話語。從「新中國」成立到文化大革命結束，中國似乎的確成功地創造和維持了這樣一套話語一敘事。根據這一敘事，資本主義西方已經是「日落西山，氣息奄奄，人命危淺，朝不慮夕」。社會主義中國則如旭日東升，光芒萬丈，前程似錦。由於美國當時已經成為資本主義第一強國，加以美國在朝鮮的參戰，美國在這一敘事中成為西方反面形象的代表。筆者尚記得兒時流行於中國孩子們中間的頗有意識形態色彩的兒童習語：中國／美國。這是表示好人／壞蛋的代替說法。當聽故事或看電影時，孩子們常會問到人物的好壞，中國還是美國？好人就是中國，壞蛋就是美國。而「美帝國主義」則是「一隻紙老虎」，雖然經常是「武裝到牙齒」，但是一戳就穿。可以說，現在異己的西方再次在「中國」面前現形為獸。五四時代顛倒的人獸二項對立現在以新的形式恢復了。

這裏，我們再次看到二項對立於自我形象的構成作用。為了肯定一個新的(社會主義的)自我，中國內在的

需要一個否定的異己形象。可以說，在我們現在討論的這一時期內，「中國」的自我形象一直都是由西方這一異己形象從反面支撐的。然而為了維持我優彼劣這一二項對立，西方異己又必須被排斥於「中國」之外，以保護自我的同一與「清白」。於是中國有對於西方異己的文化排斥。本世紀早期，轉向西方的中國知識分子曾經大量進行從古到今的西方文化引進。1949年以後，西方思想文化的介紹則受到嚴格控制。一切可能危及新中國的自我形象的東西都被小心謹慎地或專橫粗暴地排斥於外。西方思想文化，尤其是當代思想文化，幾乎完全成為禁果。只有少數被認為是反映了西方的腐朽沒落頹廢垂死的作品才在一種受控狀態中被引進，作為異己提供的異己形象以供公眾觀看，或者作為「反面教材」而供「內部參考」。

中國的文化大革命將這樣的自我／異己對立推到極端。中國似乎再次將自己想像為世界的中心，被「帝修反」(現代四夷)所包圍的紅色革命「中國」。由此，紅色的革命應該播向全世界。

五 憂鬱或哀傷？

文化大革命後，中國進入了官方宣佈的「開放」時代。在文化上，「開放」意味着將封閉的文化自我重新向文化異己敞開，意味着再度放棄自戀而走向異己。這在開放的後文革時代被流行地表述為一句話：「走向世界」。而「世界」一詞在這一時代語境中仍然多少與「西方」同義^⑮。

本來，1949年以後，根據日臻完善的馬克思主義敘事的中國版，中國

馬克思主義敘事在中國的實現，乃是中國文化的理想自我形象的重建，以及中國對於這一形象的熱情擁抱。從精神分析層面看，這是中國之重新回到文化自戀。

美帝國主義是一隻紙老虎，可以說，現在異己的西方再次在「中國」面前現形為獸。五四時代顛倒的人獸二項對立現在以新的形式恢復了。

將自己想像為相對於低劣的西方異己的優越自我，認為自己在扮演世界革命主人公／英雄角色，其歷史使命是在無產階級專政下繼續革命，解放全人類從而最終解放自己，實現人類共產主義。這樣的大故事使中國沉浸在「自豪」感中。然而，這一大故事的敘述逐漸出現了一些裂痕，裂痕中逐漸冒出一些不同的故事：「反右」運動對於「愛國」知識分子的殘酷迫害；全民大躍進造成的全面經濟破壞，上千萬人口死於飢荒；文化革命帶來的社會文化的極度貧困等等。這些故事描述的是一個遠離中國的理想自我形象的「現實」自我，一個令自我極度失望的自我。與這一「現實」相對，西方這面「風月寶鑒」開始向中國顯示其背面：一個極為誘人的形象。

在試圖抓住中國文化的根本「問題」時，中國當代知識分子似乎向自己亦即向中國提出了這樣的問題：為甚麼近百年來中國一直問題重重？是不是中國的文化自我從根本上就出了甚麼結構性的毛病，先天不足，從而只有在現代才暴露出來的一切後天失調？反思於是重新指向中國傳統的文化自我，像五四時代一樣，而用以反觀這一自我的鏡子也一如五四時代，即仍然是作為中國文化的異己的西方（現代）文化。「中國」這一次看到了甚麼？讓我們分析兩部當代作品。

第一是劉小楓的《拯救與逍遙》。此書標題本身即是奠定全書敘述結構的二項對立：西方的拯救精神對東方的逍遙精神。作者首先提出的問題是，為甚麼在二十世紀之初，在五四前後，西方文化可以大舉入侵中國文化，而且這一入侵，這一文化異己的「闖入」，其實是由中國文人自己發動的？據作者說，中國人當時雖然無法

抵抗洋槍洋炮，但完全應該有力量抗拒西方文化，因為中國有着五千年延續不斷，從未被他人所改變的文化傳統。所以，由中國文人自己發動的這場西方文化入侵，必然表明中國文化中欠缺某種重要的根本性的東西，那就是一個作為絕對價值的上帝，就是對這樣一個上帝的愛，就是非庸俗意義上的宗教。於是作者斷言，中西文化的「一個最為根本性的差異就是拯救與逍遙。在中國，怡然樂之的逍遙之境是最高境界，……在西方，通過耶穌所體現的愛使受難的人類得到拯救，人與親臨苦難深淵的上帝重新和好是最高境界。這就是「樂感文化」和「愛感文化」的對立，超脫與宗教的對立。」^{①⑥}

在作者看來，自己顯然不能成為自己的基礎或根據。中國文化既然未能於自己之外設立一絕對價值根據，中國文化就是內在地不自足的文化，西方文化則反之。於是我們似乎面對一個作者實際已經指出但自己並未注意的悖論：儘管中國「樂感文化」傾向於鼓勵「自得其樂」，並且將整個文化建基於自足的聖賢人格之上，中國文化作為一個整體卻是內在地不自足的文化，因為這樣一個文化未能產生出真正的宗教和上帝，或曰一絕對的、不依賴於自我的異己。反之，儘管西方的「愛感文化」傾向於讓自我感到欠缺與有罪，在整體上西方文化卻是一內自在自足的文化，因為它通過鼓勵對他人或異己的愛而產生出一絕對異己，作為絕對價值的根據，即上帝。結論自然是，中國文化之擁抱西方文化不是歷史的偶然，而是具有內在邏輯根據的必然：內在欠缺需要外來異己補充。

然而，如果中國文化由於內在欠

劉小楓認為，中國文化作為一個整體是內在地不自足的文化，因為這樣一個文化未能產生出真正的宗教和上帝，或曰一絕對的、不依賴於自我的異己。

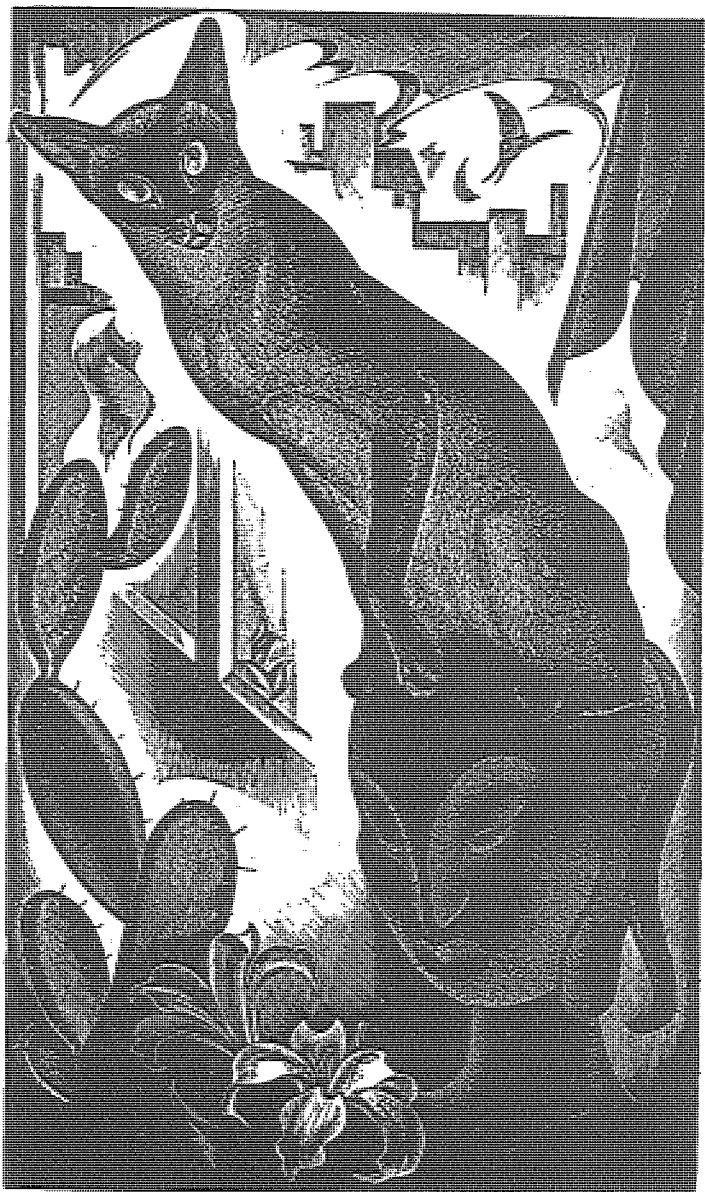
自戀的自己原來必須從異己中(誤)讀出來，內外之分，一多之別，遂漸不分明。這是否另一個無可奈何的大故事呢？

缺而需要異己來補充，那麼西方文化之需要異己就表明它同樣不可能具有內在自足性^①。反之，如果西方文化可被認為內在自足，那麼中國文化也不會缺乏這樣一種內在自足性。那麼，為甚麼會有西方文化內在自足的幻覺？與其說這一幻覺源於認識論上的錯誤，不如說它表現了一種強烈的文化慾望：擁抱一個必要的文化異己。

如果說，《拯救與逍遙》所反觀的是中國文化自我形象的「形上」層面，

那麼轟動一時的電視連續劇《河殤》似乎更集中於這一形象的「形下」層面，而其使用的尺度則是西方現代產生的「普遍歷史」或「世界」歷史觀念。制約《河殤》話語的是一基本的二項對立：中國大陸型文明與西方海洋型文明的對立，前者被「形象」地稱為「黃色文明」，後者則為「藍色文明」。一為土地的顏色，一為海洋的顏色。海洋的顏色誘人冒險，進取，擴張，征服；而土地的顏色則誘人守家思鄉，安土重遷，不求進取。到頭來，黃色文明必然因為靜止不變而外在於世界歷史發展，而藍色文明則由於生生不息的變化發展而成為世界歷史本身。後者似乎顯然優於前者。由於「黃色」所涵含的「內在」局限，中國文明儘管「歷史」悠久，卻必然衰落。而這一古老文明的拯救希望則來自藍色的西方文明。黃色文明的兩個象徵——長城與黃河——似乎分別代表了中國文化對於文化異己的矛盾感情的兩個對立方面。長城象徵着黃色文明的封閉，封閉使這一文明既成為可能又成為不可能。封閉在自己與異己之間劃出界線，使自己(的存在)成為可能：封閉切斷了自己與異己的聯繫，使自己最終成為不可能。幸而黃河，中華黃色文明的搖籃，其最終是流向藍色的大海——西方文明。這似乎就是中國的出路，一條似乎令人既振奮又哀傷的出路。振奮是因為這一出路似乎被視為「歷史的必然」，中國終於可以重返人類的普遍歷史；哀傷卻另有原因。

現在讓我們來讀解《河殤》這一標題本身。「河」為黃河，「殤」之本義為早夭。「河殤」就是為早夭的黃河而哀傷。而黃河的早夭則似乎意味着，黃河——中國黃色文化的象徵——儘



管歲月悠久，卻由於缺乏變化而未能成熟。現在，面對西方藍色文明，這一黃色文化的自行成熟已經成為不可能。因此才有為「黃河」感到的哀傷，亦即為中國文化的理想自我形象的失去而感到的哀傷。

能够哀傷意味着能够通過哀傷工作而走向自我恢復。自我恢復則蘊含着一個本來的自己。然而本文的敘述卻意在指出，這樣一個「自己」已經是一個虛構。自我意識——這裏是文化自我意識——似乎無法離開異己而獨立產生，自己總是在異己之鏡中（誤）認自己同時也（誤）認異己。而虛構的文化自我與自我同一性又始終是被各種文化敘事所維持、加強、重新產生或改變的。正是從上述角度，二十世紀中國文化遇上西方異己的結果，可被描述為西方現代的普遍敘事對中國傳統的封閉敘事的打破，以及與這一打破相伴隨的原有文化自我（形象）的破碎與喪失。正是這樣的喪失引發了自我恢復的慾望——我們已經將之描述為回到自戀的衝動。而正是這樣的慾望推動着二十世紀中國的敘事。也許仍然是出於這樣的慾望，當代中國似乎仍在渴望、講述着不同的「大故事」：官方的「改革開放」與「現代化」，非官方的「民主」，以及由後一故事轉變而來的，與「民主與科學」相對的「秩序與自由」，等等。如果說對於這樣的大故事的慾望是西方「現代」文化的特徵，那麼當代中國的文化無意識似乎仍然是西方異己的話語所構成。如果說這樣的大故事蘊含和先定了某種作為開端與終結（目的）的主體或自我，那麼當代中國就似乎仍然還不能進行真正的哀傷，因為在這些宣佈中國文化理想自我形象已經喪失的大故事之下，秘密隱藏着

的仍然是某種自我恢復的慾望：一個絕對的，不為異己所分裂的，或者與異己辯證合一的自己。

但是我們早已聽到西方異己在敘述現代大故事的崩潰，敘述絕對主體、自我、同一性的不可能。我們當然可以懷疑這樣的敘事本身只是另一個大故事，一個關於大故事之無可奈何花落去的故事^⑩。讀者當然也同樣可以懷疑我迄今所述也是一個為講述大故事的衝動所左右的大故事。也許我們很難擺脫對於大故事的熱愛，很難克服敘述大故事的衝動。不過，知道關於大故事崩潰的（大）故事畢竟有助於我們重新思考自己與異己的構成，解構我們對於自己的夢想與對於異己的慾望。也許我們能够藉此克服因為不可避免的喪失而產生的哀傷，從而變得更為「自由」？

1991年4-6月初稿
1991年11月改寫

在這些宣佈中國文化理想自我形象已經喪失的大故事之下，秘密隱藏着的仍然是某種自我恢復的慾望：一個絕對的，不為異己所分裂的，或者與異己辯證合一的自己。

註釋

- ①② 《論語譯注》（北京：中華書局，1980），頁24；頁172。
- ③ 根據楊伯峻《孟子譯注》的統計，「中國」一詞在《孟子》中一共出現八次，見《孟子譯注》（北京：中華書局，1960），頁355。
- ④⑤ 《孟子譯注》，頁16；頁125。
- ⑥ 這個故事是由「中國第一個真正了解西方文化的思想家」嚴復引進二十世紀中國的。嚴復於1898年翻譯赫胥黎的《天演論》。書出後風靡中國大江南北，世紀初的中國知識分子幾乎無人不受其影響。
- ⑦ Freud: "Some Neurotic Mechanism in Jealousy, Paranoia and Homosexuality", *The Pelican Freud Library* (Penguin Books), vol. 10, p. 200.

⑧⑪ Freud: "Mourning and Melancholia", *The Pelican Freud Library* (Penguin Books), vol. 11, pp. 245-68; p. 261.

⑨ 與憂鬱相連的是狂躁。後者不是前者的否定。Freud在"Mourning and Melancholia"一文中試從心理能量交換角度，即他所謂的「經濟」角度，分析憂鬱與狂躁的關係，指出狂躁只是憂鬱的另一面。我們也許可以從這一角度看表達了狂躁心理的代表作家郭沫若與憂鬱作家郁達夫的關係，並且回答一個問題，即為甚麼文學風格如此不同的這樣兩位作家竟然能是中國現代文學史上最具有影響的社團之一——創造社的共同創始人。

⑩ 可參閱魯迅小說集《吶喊》自序，《魯迅全集》卷1，頁415。

⑫ 嚴復：《與熊純如書》第59函，1918年。轉引自李澤厚：《中國近代思想史論》（北京：人民出版社，1979年），頁284。

⑬ 轉引自馬祖毅：《中國翻譯簡史》，頁282。

⑭ 「新中國」是從梁啟超以來的二十世紀中國知識分子——文化自我意識——夢寐以求的慾望目標。梁自己著有《新中國未來記》。

⑮ 例如，湖南人民出版社出版了一套題為「走向世界」的叢書，其內容卻主要似為十九世紀後半葉以來中國人的「西」行「西」居見聞經歷。北京的「文化：中國與世界」編委會的名稱，如果在邏輯上吹毛求疵，則犯有將局部與全體並列的錯誤，不然就是也像黑格爾一樣，將中國置於「世界」（歷史）之外。然而通觀該編委會的活動，則「世界」主要指的是「西方」，而將中國與西方相對，則是二十世紀中國文化語境中的常例。言「世界」而意「西方」表明在當代中國心目中，似乎只有西方才算得上「世界」。結果「走向世界」就是「走向西方」。討論孟子「盡心」思想的英國批評家理查茲30年代批評西方的西方中心主義時說，「我們大家全都是這樣想的，對於我們只有西方世界才是世界（或者是世界的算數的那一部分）」。（Richards, I.A.:

Mencius on the Mind, 轉引自 Said, E.: *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978), p. 254。這裏「我們」當然指西方。但現在「我們」中國似乎也認為只有西方才算世界，不難看到這一現象之下的對於異己的慾望。

⑯ 劉小楓：《拯救與逍遙》（上海：上海人民出版社，1988），頁3、31。

⑰ Said, E.: *Orientalism*: 東方是西方的「最深刻，最經常的異己形象」，頁1。

⑱ Lyotard: "Universal History and Cultural Difference"。本文中的「敘事」或「故事」概念主要是在Lyotard的用法上使用的。可參見他的"Lessons in Paganism", *The Lyotard Reader*, pp. 122-54。

伍曉明 畢業於上海復旦大學，獲北京大學比較文學碩士學位並留校任教，曾任北京大學比較文學研究所講師。現在英國Sussex大學讀博士學位。發表過論文多篇，譯有伊格頓(T. Eagleton)《文學理論》及華萊士(M. Wallace)《敘事理論種種》等。