

18—19 世纪中西异域叙事比较*

——以图像文本为中心

倪爱珍

摘要: 18—19 世纪是中西文化交流碰撞最激烈的时期,双方都积极地利用各种符号、媒介讲述他者故事。其中,图像叙事颇具特色,不仅表现在画报、插图、地图等新型印刷文本上,还表现在陶瓷、丝绸、漆器、金银器等器物文本上。异域叙事的核心问题是如何处理相异性,不同的处理方式形成不同的叙事模式。中西方文化首次碰撞时都采用神话叙事模式,但建构的异域形象不同。此后,中国在中华上邦思想主导下形成了稳定的意识形态叙事模式,西方则在现代化进程的不同阶段采用不同的叙事模式,18 世纪中期以前为乌托邦,此后则为意识形态与乌托邦共存,不过前者为社会乌托邦,后者只是审美乌托邦。图像文本中的异域叙事研究,既是文字文献角度研究的有益补充,也为今日中西异域叙事提供一些启示。

关键词: 异域叙事 神话 乌托邦 意识形态 陶瓷图像

18—19 世纪在中西方历史上都有特殊意义。对中国来说,是封建王朝从极盛走向极衰的动荡时期;对西方来说,是资产阶级革命与资本主义制度确立、发展的变革时期;同时,也是中西文化交流碰撞最激烈的时期,双方都利用各种符号、媒介讲述他者的故事,以确立自我的身份和行动的合法性。图像是其中重要的叙事符号,类型多样,受众面广,不仅有各种传统绘画,还有各种器物图像和印刷文本图像。

18—19 世纪中西方文化交流的重要使者——中国外销的陶瓷、丝绸、漆器、金银器、壁纸等器物,尤其是陶瓷,是西方认知中国、想象中国的重要媒介,并在欧洲引发了声势浩大、影响深远的“中国风”(Chinoiserie)潮流,遍及室内装饰、家具、纺织品、建筑、园林、文学、戏剧、音乐、绘画、哲学等各个领域。中国器物上有中国故事,也有西方故事,西方“中国风”器物上有中国故事,这些是先前注重从文学文本研究异域形象的学者们所

忽略或轻视的,但事实上它们是中西方文化碰撞时留下的最鲜活、最生动的印迹,而且器物的大众日用品性、图式的格套化等属性使之更能反映中西方的民族特性、文化心理、叙事传统等。

晚清画报是一种新型的图像叙事文本,以关注时事、传播新知为宗旨,与异域叙事关系密切。以最具代表性的《点石斋画报》为例,创刊 15 年间刊登了四千余幅图像,其中约三分之一涉及西方的政治、经济、文化、科技、宗教等,是中国民众第一次大规模讲述西方故事的生动记录。但西方民众讲述中国故事则要早得多。13 世纪中叶就有多部中国游记出版,影响最大的是《曼德维尔游记》,1500 年之前欧洲的主要语种都有它的译本,保存至今的手抄本还有 300 种之多。^① 最早有大量插图且影响广泛的中国游记有两本:一是荷兰东印度公司使团成员约翰·纽霍夫 1665 年出版的《荷使初访中国记》(荷兰文版),附有 150

* 本文系国家社科基金重点项目“陶瓷图像的文学叙事研究”(项目号:18AZW004)的阶段性成果。

① 周宁:《天朝遥远:西方的中国形象研究》(上),北京大学出版社 2006 年版,第 15 页。

幅插图；另一本是德国耶稣会学者阿塔纳修斯·基歇尔 1667 年出版的《中国图说》（拉丁文版），附有 50 幅插图。它们都属于面向大众的传播物，“《中国图说》在西方早期汉学中的地位在于它使西方汉学、使来华耶稣会士有关中国的报道走出了知识界，走出了宗教领域，而面向大众传播，成为后来 18 世纪欧洲‘中国热’的前奏曲”。^①

异域叙事模式：神话、意识形态与乌托邦

异域叙事^②的目的是塑造异域形象，研究它离不开文学形象学理论。当代文学形象学创始人巴柔认为，“形象不是在类比意义上（它或多或少像……），而是在参考系意义上的形象（按照先存于描述的一种思想、一个模式、一个价值体系建立起来的形象）”。^③也就是说，塑造异域形象的关键是作者对思想、模式、价值体系的选择，而思想、模式、价值产生于特定的历史文化土壤，在一段时期、一定范围内具有稳定性，成为一种叙事模式。当代文学形象学的另一位创始人莫哈对塑造异域形象的具体方式进行了研究。他在研究文学形象学与神话批评的边界问题时指出，文学形象学的基本研究对象是文学相异性，这是一个哲学疑难，广义上的异国情调写作以三种方式作了回答，即想象者欲望的诗意、与社会集体想象物具像相适应的（副）文学以及神话、重新吸收神话的养分。^④由此可见，作者如何处理相异性决定了他所塑造出来的异域形象的特征，本文结合巴柔的观点，将这三种处理方式称之为三种叙事模式。第一种是

神话叙事模式，指用神话原型、神话思维讲述异域过度的、不可测甚至不可名状的相异性，将异域神话化，用莫哈的话说就是：“叙事在回答相异性的不可探测性时超越了自我的界限：打破了文学体裁的区分，扩大了文学的第一使命，超越了作品的特殊性，叙事由此与神话相接。”^⑤第二种是意识形态叙事模式，指按本社会模式、使用本社会话语讲述异域故事，致力于消解、整合相异性，维护既存社会现实，其特点是：“它使人们从该群体关于自身起源、身份，并使其确信自我在世界史中地位的观念出发去读解异国。其目的是使想象出的本群体的身份支配被描写的相异性。”^⑥第三种是乌托邦叙事模式，用离心的、符合一个作者（或一个群体）对相异性独特看法的话语讲述异域故事，建构一个与社会集体想象物^⑦相背离的理想社会，“从形象为建立一个彻底相异性而背离自身文化观念的意义上说，这是一个颠覆性形象。它就这样使奇异性超出了对群体的认同性（冒着将他者理想化的危险）”。^⑧本文以这三种异域叙事模式观照 18—19 世纪中西方异域叙事图像文本，研究他们之间的异同及其形成的深层原因，同时注重与文字文本的互释互补互证。

中西异域叙事共有的神话模式

自古至今，每个民族的异域叙事都是从神话模式开始的。这是因为每个民族在其文明发展的初期，都会形成人类学上称之为“我族中心主义”

① [德]阿塔纳修斯·基歇尔：《中国图说》，张西平、杨慧玲等译，大象出版社 2010 年版，中译者序第 16 页。

② 本文用“异域叙事”代替“异国叙事”，因为前者更准确、更有包容性。“域”是地理概念，“国”是政治概念，异域叙事的作者们所感知的异域有时候是前者意义上的，尤其是在古代。故本文除了引文中遵照原文用“异国”以外，其余一般用“异域”。

③ [法]达尼埃尔·亨利·巴柔：《从文化形象到集体想象物》，孟华译，孟华主编：《比较文学形象学》，北京大学出版社 2001 年版，第 125 页。

④ [法]让-马克·莫哈：《文学形象学与神话批评：两种比较文学研究方法的交汇与分析》，段映红译，孟华主编：《比较文学形象学》，第 239 页。

⑤ [法]让-马克·莫哈：《文学形象学与神话批评：两种比较文学研究方法的交汇与分析》，段映红译，孟华主编：《比较文学形象学》，第 237 页。

⑥ [法]让-马克·莫哈：《试论文学形象学的研究史及方法论》，孟华译，孟华主编：《比较文学形象学》，第 33 页。

⑦ 也译为“社会集体（整体）想象”，莫哈的定义是“对一个社会（人种、教派、民族、行会、学派……）集体描述的总和，既是构成、亦是创造了这些描述的总和”。参见[法]让-马克·莫哈：《试论文学形象学的研究史及方法论》，孟华译，孟华主编：《比较文学形象学》，第 30 页。

⑧ [法]让-马克·莫哈：《试论文学形象学的研究史及方法论》，孟华译，孟华主编：《比较文学形象学》，第 34 页。

的观念,即将自我以外的世界怪异化,以确认自我的正统性和优越性。中国最早的神话文本《山海经》,将自我以外的地域名之为山、海、大荒,想象其中生活着的半人半兽的生物及其与人类的利害关系。19世纪中后期,当科技的发展、社会的变革使一个真实的异域——“西方”出现在人们面前时,虽然时间已经过去了数千年,但《山海经》的叙事思维依然存在。比如《点石斋画报》中的《刑天之流》讲述意大利监狱一女犯生了一个有身无头的怪胎,《陵鱼出海》中讲述一位海上归来之人前年在海轮上见到一人面鱼身的怪物,《西人见龙》讲述某外轮行至阿非利加洲的南海上时看到一条大鱼,^①这些怪物所对应的原型分别是《山海经》中刑天、陵鱼和龙。

这三个故事的文字文本都很简单,不过百余字,所以读它远不如读图令人震撼,这也正是晚清画报不同于之前的小小说戏曲插图的地方。画报叙事虽然语图结合,但主体是图像,这是因为它的创办宗旨就在于以通俗易懂的形式落实时人所向往的启蒙之道,其所预设的读者群涵纳了识字不多的乡愚、妇孺。《刑天之流》图像中,矮小赤身的刑天孤身面对一群高大强壮、西装革履的西方男人,他挥舞双拳反抗的姿态被西方人看怪物的惊讶眼神反衬得甚是滑稽,图像最右边那个身着制服的人的淡定自若、不屑一顾的表情更是加重了这一点。而刑天本是中国神话中的战神,是中华民族不惧强敌、永不妥协精神的象征。另两幅图像中,血肉之躯的陵鱼、龙面对的是乘风破浪、气势雄浑的坚船利炮。巴柔指出:“一切形象都源于对自我与‘他者’,本土与‘异域’关系的自觉意识之中,即使这种意识是十分微弱的。”^②在这三幅图像里,作者将刑天、陵鱼、龙等古老的中国神祇置于西方先进文明的包围、威慑下,表现上看是在讲述一个娱乐性质的志怪故事,但实际上隐喻着中国危机四伏的境遇,透露出时人对自我身份

的焦虑和对中国命运的忧心。这些借助神话原型讲述的西方故事只是《点石斋画报》志怪系列中的一小部分,还有很多讲述的是中国的故事,比如《奇胎骇闻》中人面蛇身怪物故事、《四目小孩》中四只眼睛男婴故事,《厉鬼畏犬》中无头鬼故事等,其原型分别为伏羲、女娲、仓颉、刑天。在这些故事中,曾经被敬仰膜拜的古老神祇在现代社会里都沦为妖孽、怪物,遭遇被蔑视、被凌辱、被杀害的命运。荣格认为:“人类文化开创以来,智者、救星和救世主的原型意象就埋藏和蛰伏在人们的无意识中,一旦时代发生动乱,人类社会陷入严重的谬误,它就被重新唤醒。”^③在西方势力入侵、社会激烈动荡的晚清,刑天、龙等蛰伏于人类无意识中的神话原型意象被重新唤醒,成为象征性讲述现实故事的重要方式。虽然画报的性质是商业,讲述这些奇谈怪论有招揽顾客以盈利的目的,但它们能为大众所接受、所热衷,成为这一时期讲述中外故事的思维模式,反映了一种普遍的社会心理,那就是对未知世界、未来命运的担忧、恐惧。

13世纪,蒙古帝国的建立推进了欧亚大陆文明交流进程,同时也为西方发现中国、想象中国提供了前所未有的机会。非常有趣的是,在中西方文明首次大规模碰撞时,西方同样采用神话叙事模式讲述中国故事,甚至连想象的具体方式都与《山海经》有诸多相通之处,比如狗头人、无头人等。《柏朗嘉宾蒙古行记》说鞑靼军队横穿大漠归国途中经过一个地区,女性为人形,男性呈犬状,又说海面上的一个地区亦生长着人头狗面之人。^④《鄂多立克东游录》说在契丹那边有个国家,女人是人形,男人是狗形。^⑤《曼德维尔游记》说曼德维尔经由东印度至南中国途中遇到各种怪异之人,有狗头人、单只眼睛长在脸面中央的人、无头人、没有鼻子和嘴的人,没有嘴和舌头的小矮人……^⑥他们借以讲述异域故事的狗头人、无头人等形象也来自他们的古老神话。埃及神话中的

① 吴友如等绘:《点石斋画报·大可堂版》第2册,上海画报出版社2001年版,第299、67、324页。

② [法]达尼埃尔·亨利·巴柔:《形象》,孟华译,孟华主编:《比较文学形象学》,第155页。

③ [瑞士]荣格:《心理学与文学》,冯川、苏克译,生活·读书·新知三联书店1987年版,第143页。

④ 耿昇、何高济:《柏朗嘉宾蒙古行记·鲁布鲁克东行记》,中华书局2002年版,第51、60页。

⑤ [意]鄂多立克等:《海屯行纪·鄂多立克东游录·沙哈鲁遣使中国记》,何高济译,中华书局2002年版,第23页。

⑥ [英]约翰·曼德维尔:《曼德维尔游记》,郭泽民、葛桂录译,上海书店出版社2006年版,第69—72页。

死神阿努比斯是狗头人,希腊神话中有居住在洞穴中的狗头人国家,古罗马人蓬波尼奥斯·梅拉在《宇宙位置》中说:“布雷米亚人(BlomyeS)根本没有脑袋,他们的脸就是胸脯。”^①这些传说从古希腊罗马时代开始就一直存在着,出现于各种读物中。^②比如1250年左右绘制的“诗篇”地图右下方的非洲即出现狗头人、无头人等很多怪物,1513年绘制的皮里·雷斯地图上出现了狗头人、无头人等怪物,不过它是在美洲,而非像先前那样在非洲或印度等地。^③法国人类学者若盎·塞尔维埃(Jean Servier)在研究神话想象之物时说:“对于古代地中海诸文明来说,非洲是离人性最远的那些生命之物的故土,这无疑是因为,那里既然是‘海洋’的彼岸,就已经是一处‘彼世’了,所以他们在观察‘另一个’时,就会夸大相异性,以图将‘另一个’弃之于动物世界。”^④这可以用来解释所有异域叙事中的神话叙事模式产生的原因。以自我为中心,将他者神秘化、怪异化,弃之于动物世界,有利于强化自我身份、维护现实秩序。



图1 德国迈森瓷厂的“中国风”杯子,图片来自美国大都会艺术博物馆网站

时间在变,但用神话叙事模式讲述异域故事的思维不会变,它在18世纪席卷欧洲的“中国风”热潮中又现身了。1725—1730年间德国迈森瓷厂生产的“中国风”杯子上的图像(图1),人物身着长袍、头戴类似于明朝的官帽在荷花、荷叶、田螺上坐立行走,这是德国人采用中国元素自主创作的意象,表现了对浪漫、神秘中国的想象。1626年瓦伦丁·西塞纽斯设计的“中国风”雕版画(图2)和1790—1799年间让·皮耶芒设计的现藏于美国大都会艺术博物馆的一些“中国风”蚀刻版画上,房屋搭建在树上,人的身手像猴子一样敏捷,可以行走在挂满铃铛的吊索上,人与鸡、牛、羊共处,形似孔雀的神鸟栖息在树上,这就是当时西方人所想象的中国,让人不由得想起中国“结巢而居”的神话。有趣的是,19世纪西学东渐时,中国人也用同样的叙事模式来想象西方。《点石斋画报》中的《羽人国》用“结巢而居”、《山海经》所载的“羽民国”等神话讲述西方故事。



图2 左为瓦伦丁·西塞纽斯的“中国风”雕版画;^⑤右为《点石斋画报》中的《羽人国》^⑥

巴柔认为:“对于原始人来说,神话是使现实变得可以理解的东西,对于现代作家而言,神话则是能够重塑相异性的东西。”^⑦从上述可知,18—19

世纪前后,中西方都会用神话叙事模式来塑造异域形象,但塑造的动力不同。《羽人国》故事,一方面延续中国志怪叙事传统,包括叙事母题(《山

① [法]若盎·塞尔维埃:《民族学》,王光译,商务印书馆1996年版,第19页。

② 龚纛晏、郇银兰:《1513年皮里·雷斯地图解密》,《地图》2005年第6期。

③ 龚纛晏、郇银兰:《1513年皮里·雷斯地图解密》,《地图》2005年第6期。

④ [法]若盎·塞尔维埃:《民族学》,第18—19页。

⑤ [美]巫鸿:《废墟的故事:中国美术和视觉文化中的“在场”与“缺席”》,肖铁译,上海人民出版社2017年版,第13页。

⑥ 吴友如等绘:《点石斋画报·大可堂版》第15册,第126页。

⑦ [法]让-马克·莫哈:《文学形象学与神话批评:两种比较文学研究方法的交汇与分析》,段映红译,孟华主编:《比较文学形象学》,第238页。

海经》“羽民国”)、叙事艺术(虚拟亲历者、强调信而有征)、叙事功能(娱乐),另一方面加入现代元素、西方元素(“乘船出海”“询诸西人”),反映了时人将异域怪异化以确认自我正统性、文化优越感的心理,异域形象承担的主要是意识形态功能。18世纪前后是西方现代性形成阶段,西塞纽斯、皮勒芒、迈森瓷厂通过孔雀、巢屋、铃铛、帷幔、小桥、阳伞、长袍、荷花等中国标识物以及纤细弯曲的线条、不对称的构图,共同制造一个浪漫神秘的中国,与基督教文化统治下的黑暗西方形成鲜明对比,异域形象承担的主要是西方现代精神自我否定、自我超越的乌托邦功能。

中华上邦思想主导下稳定的意识形态叙事模式

15—16世纪,随着郑和下西洋、欧洲新航路的开辟,中西交流进入新的发展阶段,互相讲述对方的故事也是如此。就中国文学而言,虽然此前也有一些叙事作品涉及西方(常称“西藩”“西番”),但主要指西域一带、西部边境地区、印度,而且基本上都属于纯粹的想象,又因为没有现实依据,所以即使是想象,也是非常贫乏的,不过是将中国搬到另外一个地方而已,如吴承恩的《西游记》、江南随园主人的《绣戈袍》、弭溪云间子的《草木春秋演义》等。真正有现实依据地讲述西方故事的是罗懋登的《三宝太监西洋记》。尽管郑和下西洋是真实事件,明末茅元仪《武备志》中的《郑和航海图》记载了三百多个外域地名,但这部小说中描写的数十个国家与地区,并不都是真实的,大多数还是虚实参半,甚至完全虚构,在讲述中鲜明地表现了中华上邦的思想。清代亦是如此,比如凌濛初的《初刻拍案惊奇·转运汉遇巧洞庭红》、夏敬渠的《野史曝言》、邹必显的《飞跧全传》等。^①这一现象也同样表现在图像文本中,最典型的的就是“职贡图”。

“职贡”指古代藩属或外国按时向朝廷交纳

贡物。这一主题的图像早在东汉初期石刻图中就已出现,^②后世绘画中更是屡见不鲜。从葛兆光对《万方职贡图》的研究可以看出,这些职贡国并非都是实有,^③其意义不是实录历史事件,而是制造一个视觉意象、一个象征性符号,传达万国来朝、中华上邦的思想。职贡图图式有两种,一是只有使者,二是不仅有使者,还有贡物。从历史变迁来看,最经典的是后者,其图像元素有繁有简,可以简化到只有一人一物,但只要人与物的关系是托举或牵引状态,人的长相、服饰有异域风格,物为珊瑚树、犀牛角、狮子、白象、骆驼、麒麟、灵芝等,都会被解读为职贡图,可见这种图式已经符号化,深深烙在民族的文化记忆簿中。

职贡图影响深远,成为中国讲述异域故事的重要模式,广泛出现于绘画、文本插图以及瓷器、砖雕、木雕、玉雕、漆器、缂丝等器物上。18—19世纪,当异域概念从中国周边扩展至大西洋彼岸,当中国已落后于西方国家甚至面临亡国之危时,中国人依然用这种叙事模式讲述异域故事。景德镇中国陶瓷博物馆镇馆之宝“清乾隆粉彩八蛮进宝图双耳瓶”讲述的就是1793年英国马戛尔尼使团访华故事(图3)。在往昔四夷宾服、万国来朝的进贡队伍里,多了从海上乘船而来的英国人,戴尖顶礼帽,红棕色卷发(明清时期中国人常称西方人为“红毛”)。故宫博物院藏的“清紫檀木边画玻璃人物图挂屏”力图真实地反映英国使团抵达海岸的情景,但只要看贡物就会发现,它仍然残留着职贡叙事模式的影子,因为白象、珊瑚树是职贡图最典型的标识物。事实上,清政府自上而下都用职贡思维来对待这一事件,比如在使团的船只上挂上“英吉利国贡船”的旗帜,^④乾隆皇帝在给英王的敕谕中说:“天朝物产丰盈,无所不有,原不借外夷货物以通有无;特因天朝所产茶叶、瓷器、丝巾为西洋各国及尔国必须之物,是以加恩体恤。”^⑤

① 刘勇强:《明清小说中的涉外描写与异国想象》,《文学遗产》2006年第4期。

② [美]巫鸿:《“空间”的美术史》,钱文逸译,上海人民出版社2017年版,第23页。

③ 葛兆光:《想象天下帝国——以〈传〉李公麟〈万方职贡图〉为中心》,《复旦学报(社会科学版)》2018年第3期。

④ [英]威廉·亚历山大:《中国衣冠举止图解》,赵省伟、邱丽媛编译,北京理工大学出版社2016年版,第206页。

⑤ 范文澜:《中国通史简编》,北京联合出版公司2020年版,第677页。



图3 清乾隆粉彩八蛮进宝图双耳瓶，
景德镇中国陶瓷博物馆藏，图片来自网络

众所周知，马戛尔尼使团访华外交失败的一个重要原因是礼仪之争，即英臣是否要向乾隆皇帝行三跪九叩之礼。结局是行了还是没行，中英双方历来众说纷纭，不仅双方当事人记载不同，而且清代关于此事的记述也处于明显变化中，“乾隆时期官方记述讳莫如深，民间记载众说纷纭；嘉庆二十一年以后，乾隆英使‘恪恭如仪’一说正式提出，改变了乾隆时期官方档案语焉不详的态度，奠定了其后清人相关撰述的主流观点；同光时期，西礼说相继现于报端、奏折，影响深远。”^①话语变化的背后是中西经济实力和心理的变化。这一事件也反映在中西方各种媒材的图像上，成为文字文献的重要补充。马戛尔尼使团成员威廉·亚力山大绘制了两幅英使觐见乾隆的图像，^②反映的是马戛尔尼和小斯当东行单膝下跪的西式礼仪的情景。中国也有这类图像，比如清乾隆捏塑瓷盘（图4）上，一个外国人单膝下跪，手捧一只大型瓷瓶，底款书“大清乾隆年制”，似为御制瓷。另一只讲述同样故事的民窑生产的清末粉彩瓷盘图像，则将英使单膝下跪改为双膝下跪。这只瓷盘上没有标年款，从图像强烈的戏剧化风格来看，似为道光以后的作品。这样的改写一方面是由于中华上邦、唯我独尊思想在民间的根深蒂固，另一方面是受上层统治者的影响。如上述所言，嘉庆二十一年（1816）（英阿美士德使团访华）之后，清廷上下都明确宣称马戛尔尼以三跪九叩之礼觐见了清朝皇帝，众多的官方文献、文人笔记等都采用了这一说法。

从以上这些图像可知，无论是朝廷，还是民间，均采用职责叙事模式讲述马戛尔尼使团访华事件，维护、强化现实的社会秩序和思想观念，其所塑造的异域形象是意识形态性质的，“这些形象将群体基本的价值观投射在他者身上，通过调节现实以适应群体中通行的象征性模式的方法，取消或改造他者，从而消解了他者”。^③



图4 左为清乾隆捏塑瓷盘，景德镇中国陶瓷博物馆藏，
图片来自网络；右为清末粉彩瓷盘，图片系余春明提供

西方随现代化进程变化的乌托邦 与意识形态叙事模式

13 世纪西方的中国游记开启了西方美化中国的历程。此后，门多萨的《大中华帝国志》、基歇尔的《中国图志》、柏应理等的《孔夫子：中国哲学家》等著作，虚实参半，将中国建构成地大物博、政治开明、制度完善、思想先进的理想国，一个乌托邦化的文化他者，并将其作为批判、颠覆当时黑暗欧洲的思想武器。这一进程一直延续到 18 世纪中期。之后随着资产阶级革命的爆发、资本主义扩张进程的推进和现代性精神的确立，西方转而丑化、否定中国，孟德斯鸠、大卫·休谟、亚当·斯密、卢梭、康德、黑格尔等人从法律、政治、经济、文化等各个方面对中国进行全方位批判，但审美领域依然存在着乌托邦化中国的现象。由此可见，18—19 世纪，西方建构中国形象所采用的叙事模式随着现代化进程的变迁经历了从乌托邦到乌托邦与意识形态并存两个阶段，众多图像文本也参与了这一历史进程。

第一，18 世纪中期以前的乌托邦叙事模式。

① 刘玉：《论清代有关乾隆朝英使觐见礼的记述变化》，《故宫博物院院刊》2017 年第 3 期。

② [英]威廉·亚历山大：《中国衣冠举止图解》，第 219、221 页。

③ [法]让-马克·莫哈：《试论文学形象学的研究史及方法论》，孟华译，孟华主编：《比较文学形象学》，第 35 页。

13 世纪的中国游记将中国建构为乌托邦,这一现象同样体现在图像文本中,比如中世纪的地图。现今所知中世纪欧洲最大的 T-O 地图是《埃布斯托夫地图》,约绘制于 1230—1250 年间,正上方为伊甸园,伊甸园的左下方标着赛里斯(Seres,源自希腊语言“丝”,从古希腊罗马开始,欧洲人就认为东方有个盛产丝绸的民族,并称之为“赛里斯”),画着两个赛里斯人生产丝绸。该地图的原图毁于第二次世界大战,现在所见为复制图。现存世界上最大的 T-O 地图原图是《赫里福德世界地图》,约绘于 1290 年,上面有两处标着“赛里斯”。被誉为中世纪欧洲第一幅真正的世界地图的是《加泰罗尼亚地图》,绘制于 1375 年。它不再沿用 T-O 模式,不再根据神话传说、宗教教义来描绘世界,而是根据历史文献并吸收大量新知识来描绘世界,其亚洲及中国部分的内容主要来自《马可·波罗游记》。由于地图是作为法国国王查理五世送给未来的继承人查理六世的一件礼物而定制的,所以具有很强的政治象征意义。地图的东端是东方,设色鲜艳,人物、风景非常丰富,形象地表现了东方的富庶神奇,如李军所言,它不仅如学者们所说的带来了“认识论的革命”,还应加上一条,“一个取代了虚幻的伊甸园的东方,一个真正的东方,正在太阳升起之处,如宝石般熠熠闪耀,诱惑着西方人的目光”。^① 绘制于 1459 年的《弗拉·毛罗地图》与《加泰罗尼亚地图》也通过壮丽的宫阙、城市、石桥等视觉符号将中国表现为富庶繁华之地,而且将大都和卢沟桥所在的位置与左下角的伊甸园绘制在同一条对角线上,以此暗示现实的东方最接近伊甸园。^②

16 世纪前后,随着新航路的开辟、世界市场的形成,中西方交流进入新阶段,中国的物质财富、君主政治、孔夫子哲学等成为西方争相赞美和效仿的对象,这一历史进程生动形象地体现在“中国风”图像中,遍布于绘画、瓷器、漆器、纺织

品、壁纸、建筑等上,最典型的主题有三个,即中国战争图、中国皇帝图、中国世俗生活图。^③ 比如 1670—1690 年间荷兰代尔夫特瓷厂生产的大型瓷砖“纽霍夫饰板”,^④是对约翰·纽霍夫的《荷使初访中国记》书中多幅插图的挪用、改造、拼接,近处有高大的棕榈树、奇异的花朵、嬉戏的水鸟、身着节日盛装的游人、扣人心弦的高空杂技表演、徜徉在水面的游船,远处有穿梭的船只、高耸的宝塔和凉亭、飞翔的鸟儿等,充满着浓郁的异域情调,弥漫着感性享乐的气息。

从上述可知,13 世纪到 18 世纪中期,西方艺术家们运用丰富的视觉语言,采用乌托邦叙事模式将中国建构为他们心中的理想国,与基督教文化统治下的黑暗社会形成鲜明对比。

第二,18 世纪中期以后意识形态与乌托邦叙事模式并存。

如周宁所言,1750 年前后,西方的中国想象形势发生逆转,中国从物质富有、政治开明、文明进步的理想国一变而为停滞衰退、专制暴政、野蛮或半野蛮的帝国,成为被激烈否定、批判的对象,这是因为随着西方资产阶级革命的爆发、资本主义扩张进程的推进和现代性精神结构的确立,西方开始采用现代性的思想观念和话语体系来讲述中国故事,旨在建构一个落后的中国形象,“既能为西方现代性自我认同提供想象的基础,又能为西方殖民扩张提供有效的意识形态”。^⑤ 这一历程在文字文本中的表现很充分,如尼古拉·布朗杰、孔多塞、马夏尔尼、黑格尔等思想家、政治家、哲学家的著作,在图像文本中的表现则比较少,但从两幅将威廉·亚力山大的《英使觐见乾隆》(图 5)漫画化的作品中可以管窥。一幅由詹姆斯·吉尔雷创作,乾隆皇帝被画成丑陋滑稽、傲慢无礼的形象。另一幅由布鲁克香克创作,将英使觐见乾隆的故事改写成中使觐见乔治的故事,将乔治

① 李军:《图形作为知识——十幅世界地图的跨文化旅行(下)》,《美术研究》2018 年第 3 期。

② 李军:《图形作为知识——十幅世界地图的跨文化旅行(下)》,《美术研究》2018 年第 3 期。

③ 倪爱珍:《“瓷上中国”在西方现代性进程中的形象与功能》,《天津社会科学》2022 年第 2 期。

④ [英]休·昂纳:《中国风:遗失在西方 800 年的中国元素》,刘爱英、秦红译,北京大学出版社 2017 年版,第 3 页。

⑤ 周宁:《天朝遥远:西方的中国形象研究》(上),第 287 页。

四世画成丑陋滑稽、傲慢无礼的乾隆形象,将龙、宝塔等中国文化经典符号与半裸的女人、摇铃铛

的小丑等并置,讽刺“中国风”已成为堕落腐化、荒诞可笑的象征。



图5 左一为威廉·亚历山大的《英使觐见乾隆》图;①左二为詹姆斯·吉尔雷的英使觐见乾隆漫画,图片来自网络;左三为布鲁克香克讽刺乔治四世推行“中国风”时尚的漫画②

乔治四世复兴“中国风”的行为对英国的影响并不大,这说明中国风所赖以产生的政治、经济、文化土壤已经贫瘠了,英国以及西方其他国家讲述中国故事的主流模式已经从乌托邦变为意识形态了。此时的西方不再需要建构一个高于自己的中国形象来作为批判黑暗现实的武器,而需要建构一个低于自身的他者来反证自我的优越感与合法性。不过乌托邦式的中国形象并没有立刻完全消失,而是“从社会现代性期望转入审美现代性期望中”,③因此产生了很多充满“异国情调”的图像,出现于建筑、家具、织物、器物等上面,尤其是在法国、英国和意大利。比如意大利拉·法沃里塔别墅底层会客厅天花板上的壁画,绘制着六角凉亭、身着长袍的中国人、孔雀等很多中国标识性元素。英王乔治四世下令建造的布莱顿别墅的墙上贴着中式壁纸,壁龛中摆着中国人像,彩窗上绘制身着长袍的中国人物,角落里置放着各种中国古董。法国克里莫内游乐园的一座露天舞台——欧洲最后一件中式建筑,《伦敦新闻画报》的一位作者这样描述它的功能:游客可以“远离都市的喧嚣……这里灯火辉煌,色彩斑斓,乐队四周围绕着歌舞女神的崇拜者,在舞台上翩翩起

舞”。④ 从中可以看出,当时的“中国风”承担的是审美乌托邦而不再是社会乌托邦功能。陶瓷上新出现了两种深受西方人欢迎的图像:一是中国外销瓷上的满大人图,表现清朝官员富裕悠闲的生活;二是英国人创作的“中国风”图——柳树图,与一个浪漫的东方爱情故事相关。⑤ 此一时期的文学亦是如此,米丽耶·德特利即说:“18世纪流传着中国贤哲和说教者的神话,到了19世纪则演变成中国爱情诗人和歌手的神话。”⑥文学、艺术等审美领域中的乌托邦化中国形象,是艺术家们对西方走向现代化过程中出现的种种弊端进行美学批判的产物。这也是马泰·卡林内斯库所说的社会现代性和美学现代性分裂的表现,⑦具有积极意义。

综上所述可以看出,18—19世纪中西方都积极地讲述对方的故事,但采用的叙事模式有所不同,看起来是因为社会现实的需要,但溯其根源,与叙事传统紧密相关,因为叙事传统的背后是文化传统,而文化传统对现实的影响无处不在,如希尔斯在《论传统》中所说,“即使那些宣称要与自己社会过去作彻底决裂的革命者,也难逃过去的

① [英]威廉·亚历山大:《中国衣冠举止图解》,第219页。

② [英]休·昂纳:《中国风:遗失在西方800年的中国元素》,第243页。

③ 周宁:《天朝遥远:西方的中国形象研究》(上),第7页。

④ [英]休·昂纳:《中国风:遗失在西方800年的中国元素》,第245页。

⑤ 侯铁军:《瓷盘里的中国——十九世纪英国柳树图案瓷器故事的中国缘起及其早期演变》,《外国文学评论》2020年第3期。

⑥ [法]米丽耶·德特利:《19世纪西方文学中的中国形象》,罗滢译,孟华主编:《比较文学形象学》,第245页。

⑦ [美]马泰·卡林内斯库:《现代性的五副面孔》,商务印书馆2002年版,第48页。

掌心”。^① 13—18 世纪西方对中国的乌托邦书写,与西方源远流长的“东方神话”传统有关。它根植于两希传统(古希腊与希伯来),又通过基督教传说延伸到中世纪文化中。^②《圣经》将伊甸园放在东方,东方因此而成为西方人所向往的乐园。T-O 地图将东方放在正上方,寻找“约翰长老”^③的传说一直流传。也因此,即使到了 18 世纪中后期,西方的社会领域因意识形态需要而丑化中国,但审美领域依然被东方所吸引,如阿奇博尔德·艾利森 1792 年所说:“无论东方国家的现实是多么野蛮怪异,东方仍是众人梦想之地,因为它令人联想到传说中的绚丽奢华,而东方的遥不可及使我们对这些传说深信不疑。”^④

18—19 世纪前后中国讲述西方故事时采用意识形态模式也与中国叙事传统、文化传统紧密相关。据葛剑雄研究,“‘中’的本意是有旒的旂,就是一面缀有流苏的大旗。商王有事,将旂竖立起来召集士众,应召的人聚集在旂的周围,‘中’字由此引申出中间、中心、中央的意思。”^⑤中国也即中央之国,是与东夷、南蛮、北狄、西戎等四夷相对的概念。《尚书》《逸周书》《国语》等文献中即有四夷来朝故事的记载,可见以中心自居的文化心理由来已久。到了明清时期亦是如此,从人们对利玛窦绘制的《坤輿万国全图》的态度中可知。利玛窦在他的笔记中写道:“他们认为天是圆的,但地是平而方的,他们深信他们的国家就在它的中央。他们不喜欢我们把中国推到东方一

角上的地理概念。”^⑥为此,他将所参照的西方地图原图的本初子午线向左移动了 170 度,把原本位于东部边缘的中国搬到了靠近中心的位置,更准确地说,是靠近中心稍微偏西的位置。但即使是这样,仍遭到上至朝臣下至平民的挞伐。这种文化心理使中国人自古以来对异域缺乏向往之情,不喜欢讲述异域故事,更不会将其建构为超越自己的乌托邦。

讲故事在人类社会发展史上具有至关重要的作用,人类学家对此已有深入研究,“人类学家指出讲故事是人类的独家本领,这一本领导致我们从所有的生灵中脱颖而出,升级为莎士比亚所说的‘宇宙的精华,万物的灵长’。一些人者甚至提出建议,要把人类的物种学名从‘智人’改为‘叙事人’”。^⑦ 异域故事是人类讲故事中不可缺少、非常重要的一部分。因为异域叙事,看似在讲述他人的故事,实则是在讲述自己的故事,是借作为异域的他者进行自我审视和反思,建构自我的合法身份,而身份决定行动。本文从 18—19 世纪的各种图像,尤其是被学界忽视的器物图像来研究中西异域叙事,既是文字文献角度研究的有益补充,也为今日中西异域叙事提供一些启示。

作者简介:倪爱珍,江西省社会科学院文学与文化研究所所长、研究员,江西师范大学叙事学研究院博士生导师。

〔责任编辑:刘蔚〕

① [美]E.希尔斯:《论传统》,傅铿、吕乐译,上海人民出版社 1991 年版,第 48 页。

② 周宁:《天朝遥远:西方的中国形象研究》(上),第 324—327 页。

③ 约翰长老的传说出现于 1145 年的欧洲,他被认为是东方最强大的国王。龚缨晏、石青芳:《约翰长老:中世纪欧洲的东方幻象》,《社会科学战线》2010 年第 2 期。

④ [英]休·昂纳:《中国风:遗失在西方 800 年的中国元素》,第 241 页。

⑤ 葛剑雄:《古今之变》,九州出版社 2018 年版,第 16 页。

⑥ [意]利玛窦:《利玛窦中国札记》,中华书局 1983 年版,第 179 页。

⑦ 傅修延:《人类是“叙事人”吗?——何谓叙事、叙事何为与叙事学向何处去》,《北京师范大学学报(哲学社会科学版)》2023 年第 1 期。