


陈晓明文集

通透之境

陈晓明 著

 SEM | 广东人民出版社
南方传媒

· 广州 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

通透之境 / 陈晓明著. —广州: 广东人民出版社,
2023. 1
(陈晓明文集)
ISBN 978-7-218-15813-6

I. ①通… II. ①陈… III. ①中国文学—当代文学—
文学评论—文集 IV. ① I206.7-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2022) 第 102956 号

TONGTOU ZHI JING

通透之境

陈晓明 著

 版权所有 翻印必究

出版人: 肖风华

选题策划: 萧宿荣 段 洁
责任编辑: 肖风华 李力夫 肖 方 马妮璐
责任技编: 吴彦斌 周星奎
装帧设计: 周伟伟

出版发行: 广东人民出版社

地 址: 广东省广州市越秀区大沙头四马路 10 号 (邮政编码: 510199)

电 话: (020) 85716809 (总编室)

传 真: (020) 83289585

网 址: <http://www.gdpph.com>

印 刷: 广东鹏腾宇文化创新有限公司

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 34.5 字 数: 537 千

版 次: 2023 年 1 月第 1 版

印 次: 2023 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 136.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与出版社 (020-85716849) 联系调换。
售书热线: (020) 87716172



陈晓明，男，1959年生，福建光泽人。1990年获文学博士学位，曾在中国社会科学院文学研究所工作十多年。2003年起在北京大学中国语言文学系任教授、博士生导师，2011年受聘为教育部“长江学者奖励计划”特聘教授，2016年至2020年任北京大学中国语言文学系主任。2020年受聘为中央文史研究馆馆员。

1995年至1998年曾在荷兰莱顿大学、英国爱丁堡大学、德国波鸿鲁尔大学等学府做访问研究和讲学。主要研究方向为中国当代文学、文学理论等。出版有《无边的挑战》（1993）、《不死的纯文学》（2007）、《德里达的底线》（2009）、《中国当代文学主潮》（2009）、《众妙之门》（2015）、《无法终结的现代性》（2018）等20多部著作，发表论文、评论近600篇。

2003年获首届“华语传媒文学大奖”年度评论家奖项，2006年获第四届鲁迅文学奖理论评论奖；曾获教育部、北京市人文社科优秀成果奖等奖项若干。担任教育部中国语言文学类专业教学指导委员会副主任、中国当代文学研究会副会长、中国文艺理论学会副会长等职。

序

本系列文集此前为七卷构成，我向出版社建议，何不八卷凑个双数。已经出版的文集所收都是前贤硕儒，名师大家，我这么冒昧提出这个建议，似乎过于唐突。好在出版社领导并不介意，采纳了我的建议。这样我就收集了一组短论、书评和随笔，合成这部第八卷文集。我的不少文章收入本文集时都只是节选，且有一些比较偏爱的短论短评未能收入，有些遗憾，所以，才有此念头。本卷如其他卷一样，编选篇目全赖国和君辛劳，他也像大海捞针一样，从我众多的短文章中选出，他下了很多功夫，也很难顾及周全，篇目改了又改，这卷怕是他费了最多时间。我基本都尊重他的意见。

其实我写下的短书评较多，主要集中在新作评论上。说实话，多有人情之故，或作者是老朋友，或出版社再三邀约。不过，有一点我可以保证，即使是有人情在，我写下的文字评价也是公允的，只是读解分析作品，评价尽量客观中肯。说实话，不少朋友都劝我，答应得太爽快了些，写的也多了些。我确实不会拒绝，不是我下不了决心，而是我看重友情。朋友信任你，辛苦多年写成一本书，希望你能给个评价，让社会有所认识。人之常情，可以理解。与其推三阻四，腻腻歪歪，不如干脆痛快，也让朋友开心。我有时想，人的名声固然重要，为朋友做点事情，这不应该是损名声的事情。我一生看重友情，觉得它是我仅有的财富。我相信我有很多朋友，我爱他们，他们也关爱我。我想我是幸福的。尤其是2020年总是在病中，

每想起这一点，我有一种知足。

当然，说到书评，我就没有为我的几个亲近的学生写过书评，他们多次请我写，我也拖拉，拖到后来他们也放弃了，我也就作罢。这一点一直让我愧疚，我是想，自己的学生，就像自己的孩子，你怎么做他们都不会怪你；这又是我们闽北人的传统习惯，总是把家中最好的东西收藏起来，等到有了客人才端出来给客人用，孩子或家人只有用眼睛看的份。这说的是物资困难时期，可是我的时间总是处于贫困状态，疲于应付，捉襟见肘，所以，最对不起的是身边的学生。另外，每次出书，我都不愿请朋友和学生撰写书评，目前关于拙著的几篇书评，都是朋友和学生自发写的。其中，孟兄是最积极提携我这个小老弟的老大哥，好几本新著都是他在短时间内出手长篇宏论。另外有些是自发的研究文章。我深知写书评的难处和苦处，自己已经知道个中滋味，也就不再难为朋友和学生。其实我们写作，不是为了在世上的名声，而只是因为我们喜欢这种在世的方式，选择了这种在世的方式，至于是否能收获什么名声，只能顺其自然而已。

所以，本书收录的有些书评或短篇评论，可以看出我的写作态度，我相信它们是经得起时间考验的。另外有些偏向理论的短论，表达的是一时的想法，有几篇还是长篇评论，如关于我的导师钱中文先生的学术评论，关于徐小斌的评论以及关于批评方法的论述，篇幅就挺长，因为自己觉得重要，其他地方又容纳不下，也收到这一卷中。这一卷还以关于程文超的学术评论的论文为题，作为纪念。想起文超兄离开我们已经16年之久，我们一度是谈得最投机的朋友，相互信任。友人已逝，记忆长存。

本卷所收文章年度跨度较大，有我读博士时的短论，直到近年的短评，有些文章是我比较喜欢的，比如关于作家作品评论的短评。并非人情之作，而是我自己找到感觉的一些表达。关于小说的短评我写下的至少有上百篇，这里只选了少数。它们肯定不是最好的，遗漏当不在少数，不过也大致能看出我写短评的方式风格。

本文集收录的散文随笔极少，也是因为我这方面的文章写得少，并非我轻视这类文章，相反，我十分喜爱这类文章，总想自己有时间坐下来轻松从容地写些表达感受、感悟、体验的文章，但总是被眼前的任务拖着走，能应付眼前的任务就算是能松口气，何尝偷得半日闲？我还常想写写往昔

旧事，从我 10 岁跟随父母举家下放到偏僻山村的故事写起，写出一生断断续续的一些记忆。但总也不能兑现，日子就这样过去了，思君令人老，岁月忽已晚。往事是否还是那么清晰，还那么值得回味却又有所疑虑了。

本卷里还收有一篇关于姜文的《一步之遥》的评论（《莫须有的“情怀癌”或与姜文的“一步之遥”》），大体也可以看出文化评论的风格。记得那晚我与陆波一起去看《一步之遥》，因已近上映尾声，上座率刚过半。这部电影让我再次领略了姜文的才华和我所欣赏的中国后现代，尤其是里面糅合的浪漫主义与强烈反讽让我感触良多。最后终场，我和陆波不由自主站起来鼓掌。全场就我们两个老家伙鼓掌，其他观众以为是两个老疯子。我与陆波一起看电影的次数屈指可数，鼓掌这是第一次。我们俩都喜欢姜文，这部电影尤其喜欢。

另有一些短篇评论我是写得比较有感觉的，例如，评斯好的散文集的文章《做文字的情人》，我也是有感于斯好的文字之美。可能同是福建乡党，对那种文字和文体风格心有戚戚焉。我评严歌苓的《花儿与少年》写下的《文字之舞与狐狸之隐》也比较有感觉。其实《花儿与少年》这本书是老书了，美丽的书名掩盖下的是苦楚的故事。2004 年昆仑出版社就出版了这本书，12 万字的篇幅，当时的定价也不过 15 元。台湾有家出版社要出繁体字版，约我在台湾的报纸上写篇评论推介。我惊异于严歌苓笔法的精细诡异，日常生活，表面平静，却是步步惊心。并非刀口嗜血、血肉横飞的那种惊险，就是为了生活，为了亲人过着表里不一的生活的那种惊险，当然，这里面也时时涌溢出捉襟见肘的反讽快乐。彼时严歌苓在大陆还未大红大紫，但在台湾却是拿下了极多的奖项。2008 年，严歌苓出版《小姨多鹤》，我在那年的《当代》好书评选会上大力推荐这本书，后来果然获得奖。我当时预言，严歌苓的创作成就大家忽略太久了，她的文学价值很快就会为大陆文学界承认。那时严歌苓不时回到北京，每次回北京都会找我喝茶聊聊天（后来她就被电影界包围了）。严歌苓的聪慧和对文学的天分，只要和她聊上 20 分钟，你就可以感受到。但严歌苓当过兵，为人还保持质朴率真，她的小说也直奔主题，始终抓住要害，从不放松。她会拧着一根细绳往前推进。《花儿与少年》短短的篇幅，就让我感受到她的小说笔法绵里藏针，如绣花一般，却又分明感受到一股力道。

这些文章林林总总，反映了我的写作五花八门的那种情形，留下了三十多年的杂陈记忆，似乎每篇文章背后都有一种生活，都有一个回忆。是以为序。

A handwritten signature in black ink, appearing to be the name '陈明' (Chen Ming) in a cursive style.

2020年12月15日

第一辑·理论之维

- 002 走出低谷——大陆的先锋小说
- 008 文本批评：想象的精神飞地
- 019 在文学创新中悬置的文化身份
- 026 后现代在中国的曲折道路
- 034 关于 90 年代先锋派变异的思考
- 041 幸存与“渐入佳境”
- 045 投身时代 萃取精华 砥砺文章
- 050 理论批评：回归汉语文学本体
- 057 关于现代艺术的思考：小说何以要“现代”
- 060 批评的有效性与批评的自觉
- 067 汉语文学的新阶段

第二辑·文化视野

- 076 旧梦难圆：大陆八十年代文化论争
- 083 文化救赎
- 089 人文关怀：一种知识与叙事
- 096 反激进与当代知识分子的历史境遇
- 107 多元文化的困窘
- 116 “后东方”视点：穿越表象与错觉
- 125 信息化的时代如何写作？
- 130 人文文化与文化高品质发展论略
- 134 守望中国人的精神家园
- 138 70年代，向后看，向前看，看透文学
- 144 感性分享与审美的民主化
- 150 卡尔维诺：纯文学最后的大师
- 154 博尔赫斯：帕慕克的“文学父亲”？
- 160 通过记忆和文本的幽灵存活
- 180 美国解构主义在中国的传播与接受分析

第三辑·精神之树

- 196 他山之石更奇崛
- 205 在“世界中”的现代文学史
- 215 始终在历史中开创理论之路
- 229 始终开拓心灵的处女地
- 237 “一体化”：封存还是开放？

- 244 批评旷野里的精神之树
- 253 一个人，一份杂志与文学的亲合力
- 263 激情与洒脱
- 270 重建学术史的“意境”
- 278 自由与敏锐的理论批评
- 287 走进历史深处
- 294 在灰色的句子间铭刻历史
- 300 “恕道”在当代危机中的普适性与积极面向
- 313 立心守志，和光同尘

第四辑·批评旷野

- 320 诡秘的南方
- 331 本土化策略与小说的可能性
- 340 西北大地上的历史回声
- 345 先锋派：当代性与开放性
- 351 梦想成精：徐小斌的小说世界
- 372 诗性的叙述与语言极地
- 386 80年代的诗性还能复活吗？
- 399 从前卫女性主义到中国书写
- 416 萤火虫、幽灵化或如佛一样
- 435 余华的残酷与准确
- 440 做文字的情人
- 444 小叙事中驾驭大历史

- 448 永远的舞者
- 455 极端境遇与“新人民性”
- 463 平易、平凡中的文学品质
- 467 让大爱穿越藏地
- 471 古典意蕴与现代小说笔法
- 478 体验自我和世界的方式
- 484 文学的通透之境
- 489 文学的时代难题与碎片化的疑虑
- 496 莫须有的“情怀癌”或与姜文的“一步之遥”
- 506 文字之舞与狐狸之隐
- 513 他始终挑战小说的难度
- 518 耻之重与归家的解脱
- 525 他的左镰，他的笔
- 531 王蒙不老，青春万岁

- 535 附录 陈晓明著述目录
- 538 代跋 虚拟的神话

第一辑
理论之维



走出低谷 —— 大陆的先锋小说

中国的“新时期”文学（即“文革”后的文学），到了1987年其实已经告一段落。这个辉煌的段落没有一个辉煌的终止，有些像一驾呼啸而去的马车，到达目的地时颓然倒地。历史的终结如此干脆利落，却也使人万般欣慰。

—

何以说1987年是这个“段落”终结的时间标志？理由有二：其一，“新时期”文学的艺术规范和美学理想在1987年已经完结，文学失去了意识形态的轰动效应，并且受到商品经济大潮的冲击。文学既没有时代精神可体现，也得不到大读者群的热烈支持和拥护。因此，普遍认为，中国文学在1987年跌入低谷。其二，以马原为标志，中国文学在这一年出现多元分化，报告文学和纪实文学追逐现实热点话题，而纯文学远离现实向内转，即转向文学本体，由“写什么”，转向“怎么写”。继马原之后一大批新秀跻身文坛，他们大体分为两股势力，一股偏向于小说语言文体实验，主要有：苏童、格非、余华、叶兆言、孙甘露、北村、叶曙明等人；另一股依然在现实主义规范下贴近人生，写出普通人的生存困境，主要有：刘恒、刘震云、李晓、李锐、方方、池莉、朱晓平等人。前者被批评家称为“先锋派”或“后新潮”（也有一种说法把后者概括进去统称为“新潮”或“后新潮”）。后一股势力近来被称为“新写实主义”。由于“新写实主义”含

义宽泛，它被任意滥用，以至于它几乎包括了除去典型的“先锋派”之外的任何青年作者。

显然，仅仅依据失去意识形态轰动效应，仅仅依据小说读者群缩小就确定中国文学跌入低谷而无可救药是不妥当的。“先锋派”和“新写实主义”的存在，就标志着当代中国文学走出低谷的积极动向。“低谷”显然仅仅是一个比喻性的说法，指在意识形态轰动效应这一意义上，用以描述1987年以后的文学。而在艺术史的水准上来衡量，情形恰恰相反，1987年以后的文学，特别是“先锋小说”艺术水准显然要高得多。它表明摆脱主流意识形态的直接束缚之后，文学专注于个人经验而创设的美学价值水准。因此，跌入低谷，仅仅是文学回到自身的另一种说法。相对于80年代上半期的那种热闹和辉煌而言，这种平静和寂寞可能更符合文学的本性，不妨说更加正常。

当然，说文学回到自身，尤其是说先锋小说专注于形式文体和语言风格的探索，并不意味着“纯文学”就真正远离中国的社会现实。先锋派同样生活于现实之中，破败不堪的“象牙之塔”不过是他们窥视现实社会的一个特殊视角。个人经验的发掘、形式主义实验，不过是他们偏离主流意识形态的一种手段；同样，他们讲述的那些奇特古怪的故事，那种反常规的讲述方法，显然是对现实感受的曲折表达。只不过现实、社会、历史、意识形态都隐藏在烦琐复杂的形式方法之下，隐蔽在别具一格的语言风格之中。

二

苏童1987年发表《一九三四年的逃亡》，从这篇小说可以看出莫言的那种“寻根”的味道，但小说的精彩之处在于故事中不断涌现的情境描写。故事刻画了20世纪30年代中国乡村的破败景象，农民向都市逃亡所经历的各种灾难。作者塑造的祖母蒋氏的形象，显然在“新时期”文学中不曾见过。她历经磨难而坚韧不屈，她是生殖之母，又是灾难之源。蒋氏象征着绝望中挣扎、沉默而徒劳反抗命运劫难的中国农村；她不是一个单纯的传统母性形象，她身上蕴含着神秘的历史劫难，这个最后的女媧既无力抗

拒现代城市侵犯，也无力修复封建宗法社会的繁衍链。不断打破故事的描写情境与历史的灾难感，使这篇小说颇有艺术冲力，但激越的感情和自我表白的欲望，显得有些浮躁和不成熟。1988年苏童发表《罍粟之家》，故事更完整，叙述也更沉静舒缓，显示了苏童特有的风格，这篇小说标志着苏童找到了自己的路子。1989年底苏童发表《妻妾成群》，写得迂回婉转，纯净如水，这是苏童迄今为止最好的作品，先锋派的形式实验在这篇小说中几乎不留痕迹，它看上去更像是从《红楼梦》或巴金的《家》《春》《秋》中脱胎而来的。那种历史颓败的忧郁之气，掩饰不住地从细致的情境中透示出来，颇具古典文人气韵，很难想象这出自一位二十多岁年轻人的手笔。

格非的小说比较奇特，在那些古典味十足的故事中，总是存在一个奇怪的“空缺”。在传统小说里，故事循序渐进步入高潮，格非讲述的故事却总是在那些关键部位突然中断，然后变得疑难重重。

1987年格非发表《迷舟》，这是一个传统的爱情与战争的故事，北伐军人萧在战争紧张时刻与表妹杏旧情复发，结果杏被丈夫遣送回娘家榆关。警卫员被师长告知说，只要萧去榆关就把他打死，因为师部怀疑萧与处于敌方的兄弟（驻扎在榆关）有来往。但是，萧去榆关究竟是去看望杏还是去递送情报？或是去干什么其他不相关的事？这个重要环节被省略了，结果萧死于警卫员的枪下。小说叙述得非常优美，大自然的情景中飘荡着浓郁的感伤气息，如果不是那个“空缺”，《迷舟》可以看成是很漂亮的写实小说。但是这个“空缺”使格非变成“先锋派”，使他的小说具有一种不可思议的谜一样的意味。显然，这个“空缺”得自博尔赫斯（拉美魔幻现实主义代表人物）的启迪，格非用得圆熟老练，不露痕迹。

格非随后发表的《褐色鸟群》无疑是当今最玄奥的小说之一。它是关于存在/不在，现实/回忆，实在/幻想，永恒/暂时，诱惑/逃避等等似是而非的思考。尤为有趣的是，每一个“现实”都为“回忆”所否决，而每一次的“回忆”再度构成新的“现实”，在现实与回忆之间不断构成悖论式的“莫比乌斯怪圈”。虽然《褐色鸟群》涉及的主题非常玄奥，但是小说很好读，文笔优美，描写细致，宿命论与感伤情调奇妙混合。这是格非的特长，他能在非常古典和传统的风格中糅合进后现代主义的意味。格非出手的每篇小说都很有特点，例如《青黄》《风琴》《蚌壳》《背景》都是

很出色的作品。

余华以他奇异的感觉方式和对暴力主题的出色处理而著称。余华显然深受卡夫卡、法国新小说、日本以及中国现代“新感觉派”的影响，当然还有鲁迅那种冷峻的笔法。余华热衷于描写罪恶、丑陋、阴谋、暴力、色情和幻想，余华可以不动声色刻画血淋淋的暴力场面（如《河边的错误》《难逃劫数》《现实一种》等等），如同描绘暮春时节田野里残留的最后花朵。余华总是把他笔下人物的智力剔除掉，这样他就可以驱使他们去干任何勾当。他们经常处于过分麻木和过分敏感的两极，除了倒霉地死去或是莫名其妙地失踪，他们不会有其他下场。余华当然不会为我们的生活提供任何新的命题和有用的经验，他轻而易举就摧毁了我们对生存的某种热情和期望。但是他提示的感觉经验无疑为小说叙述进入个人化和主观化的地域打开最后的通道，当代小说因此可以毫无顾忌地以任何方式进入任何对象。

在众多的先锋派中，孙甘露对小说文体规范最具有挑战性，迄今为止，孙甘露发表的作品数量不多：《访问梦境》（1986）、《我是少年酒坛子》（1987）、《信使之函》（1987）、《请女人猜谜》（1988）、《岛屿》（1989）。但是孙甘露的每一篇小说都是对小说规范的一次进攻，他那名之为小说的东西，不过是由诗、哲学、格言、寓言、散文等等混合而成的议论文体。它把毫无节制的夸夸其谈与东方智者的沉思默想相结合，把人类的日常行为与生存的形而上阐发混为一谈，把摧毁语言规则的想象变为神秘莫测的哲理意趣。孙甘露把小说的叙事功能改变为修辞风格，在最大限度拓展小说的观念的同时也严重威胁到小说的原命题。迄今为止，人们尚拿不定主意判断孙甘露的作品能否称之为小说。关于孙甘露的私下议论颇多，而见诸报刊评论的却极少，一般的文学爱好者对这类作品望而却步，而各式各样的批评家也束手无策。不管如何，当代小说在文体制作上的最后一道界限被孙甘露拆除之后，小说写作还有什么规范可顾虑呢？我们应该感谢还是诅咒孙甘露这个过河的卒子呢？

在这里，笔者无法一一评析先锋作者和他们的作品。从总体上看，他们的艺术特征可以简要归结如下：其一，强调叙事方法以破坏传统故事的完整性。尽管人们对先锋派的形式实验一直心存芥蒂，但无可否认先锋小

说大大开拓了小说的功能和表现领域。其二，不信任现实的“真实性”，而偏向于表现幻觉和幻想。其三，破除过去的题材禁区，热衷于描写暴力、阴谋、死亡、性诱惑等等稀奇古怪的经验。其四，习惯于从其他母本中获取写作动机。他们的写作不是从生活中来再回到生活中去的那种传统的路子；而是面对艺术史，在现成的文化母本和经典作品中讨生活，例如苏童的《妻妾成群》之于《家》《春》《秋》，格非之于博尔赫斯的作品等等。这使他们的个人经验发掘得很充分的同时，也将涉及的生活领域限于较为狭窄的范围。其五，注重语言的表现力，句法、语感、修辞都极见功夫，各自都有鲜明的语言风格。

三

当然，这些偏激的艺术特征都带来一系列的副作用，但相对于中国的现实主义文学在艺术形式方面的贫乏单调来说，先锋派的探索无疑功大于过。随着探索的深化，他们逐渐抹去过去借鉴西方文学留下的明显痕迹，而回到中国本土文化和生存的现实境遇中来。事实上，1989年以后，先锋派的形式实验就有所收敛，孙甘露发表短篇小说《岛屿》后，据说转入一部长篇小说的构思（现已脱稿）。只有北村孤军奋战，在语言的迷宫里夺路而走，显然北村从来就没有想逃出这座迷宫，相反，他一直苦心孤诣去设计仿梦的小说结构，不过表明他对语言的幻想世界流连忘返而已。1991年暮春时节，笔者和北村有过一次长谈，笔者希望他能找到走出语言迷宫的阿里阿德涅线头。北村有很好的语言感觉，他有能力把故事讲得更舒畅些，读者乃至批评家不可能像他那样长久沉湎于梦幻般的语言世界。

纯粹的形式主义实验在中国不可能持久，它的美学效果和社会意义也很有限。20世纪60年代，激进主义盛行的时候，苏珊·桑塔格小姐曾经主张过“坎普”文学（即没有内容的纯技巧文学），她的名言是“风格即一切”，然而桑塔格小姐并没有如愿以偿，随着激进主义的衰落，实验文学也寿终正寝。更何况当代中国的文学承受着主流意识形态和低文化素养读者群的压力。1989年以后，随着形式技巧的弱化，先锋小说又退回到故事。原来借讲述历史故事来表现反传统小说的叙述结构和语言风格，现在，

历史故事的完整呈现压制了（或者说融合了）形式结构。

当然，先锋派转入讲述历史故事并不等于完全臣服于现实（主流意识形态）的压力，讲述“历史”不过是改写现实的另一种方式。先锋派讲述的那些并不古老的历史故事，大都是20世纪二三十年代的往事——然而，故事中呈现的那些颓败的历史情境表明，与其说它是中国现代史开端的年代，不如说是中国古代史最后的岁月。那部伟大而辉煌的现代史，现在被改写成平淡无奇的、自我恐惧的、性紊乱的、玩弄一些阴谋诡计的史前史。改写现代史，如此重大的历史行径，竟然是一代先锋派无可奈何的下意识的集体选择——这本身就是一个富有象征意味的历史定格。许多年以后，“走出低谷”是另一部激动人心的《出埃及记》。

初刊《中国论坛》（中国台湾）1991年第10期

文本批评：想象的精神飞地

——欧美文本批评的历史与现状

1997年无疑是当代中国历史极为妩媚灿烂的年份，这一年有几件举世瞩目的大事将载入史册。然而，1997年的文学界却在奇怪地顾影自怜，它甚至设想利用“文本批评”^①这块飞地度过这段非凡岁月。中国文学界已经没有当年的聪明伶俐，徒剩下识时务的乖巧。轰轰烈烈的历史已与文学无关，荒芜已久的象牙之塔也许不失为暂时的栖息地。这个时代人们对文学已经没有多高的期望，只要它知趣地待在一边，自怨自艾，自虐自恋，自作自受，它就算对这个平静富足的时代有所贡献。

如果把“文本批评”理解为是在玩弄咬文嚼字的语言游戏，或者理解为是在逃避现实那就错了，至少有些片面，相比较那些奋不顾身投入主潮的宏伟叙事，或是针砭时事指桑骂槐的惊人之语，“文本批评”确实显得平和得多。它有能工巧匠的聪慧缜密，缺乏思想家的纵横恢宏。但是，“文本批评”从来就是应对现实的一种策略，它以一种姿态，一种专业技巧来表达与社会的特殊关联。文本批评当然是西方的舶来品，本土传统批评的精髓是“微言大义”，只可意会不可言传，不着一字而尽得风流，显然不欣赏烦琐啰嗦的细读方法。“文本批评”也是现代文学理论的起点，它的始作俑者可以说是英美的“新批评”。如果我们进一步考虑到“新批评”建立

^① 文本，英文为text，也可译为本文，有关“文本”概念的阐释，可参阅陈晓明著《本文的审美结构》，花山文艺出版社，1993。

在英语文学进入大学讲坛成为一门学科这个前提基础上，那么，我们就可以理解像“新批评”这种标榜“纯文学”观念，不厌其烦地进行文本细读的批评流派，其实是充满着意识形态狂热的文学激进主义。

英语文学之所以能够成为高等学府一门学科，进入牛津、剑桥而一度凌驾于各门学科之上^①，主要得力于宗教衰落和第一次世界大战。英国文学是骑在战时民族主义的背上走向兴盛的——它反映了一个自我意识已经严重动摇、心灵已经由于它所经历的恐怖而留下了无法消除的伤痕的英国统治阶级寻求精神出路的努力。特里·伊格尔顿对此说道：“文学既是一种安慰，同时也是再一次的肯定；在这个大家熟悉的领域里，英国人将重新组合起来，去对历史的噩梦进行探索，同时也设法寻找避免这噩梦重演的某种新途径。”^②既然英语文学如此重要，那么研究文学当然就是经国之大业了。1932年利维斯夫妇出版了一份名为《细绎》(Scrutiny)的评论季刊。这份刊物一方面坚持以道德问题和社会生活本质为英语文学研究的核心，另一方面坚持把文学研究当作一门严整的学科来对待。《细绎》派强调必须把重点放在严谨的评论分析上，集中在“行文的字句上”。如果认为这二者自相矛盾那就错了，事实上，对于《细绎》派来说，为创造性地使用语言而进行的重要探索，与警戒社会的精神生活庸俗化趋势密切相关。一个社会的语言质量是这个社会个人生活和社会生活质量的最能说明问题的标志：“一个社会一旦不再重视文学，也就等于是致命地自绝于曾经创造并保持了人类文明精华的推动力。”

很显然，文本细读原则一开始就以特殊的方式与社会的精神道德问题密切相关。1915年，T. S. 艾略特到达伦敦，这个破落的美国南方贵族的后

① 这种看法是《细绎》杂志极力鼓吹的观念，20世纪二三十年代到剑桥大学选修英语文学的人，很快就明白：英语不仅仅是许多学科中的一种，而且还是所有学科中最重要的一种，其重要性远远超过法律、自然科学、政治学、哲学、历史等等。《细绎》派坚持认为其他学科的地位必须由文学这个学科来评定。文学与其说是一门学术性专业，不如说是对人类精神的全面探索。文学的重要性在二三十年代的英国被强调到无以复加的地步。1921年，亨利·纽波尔特爵士，这个狂热鼓吹侵略的二流诗人，写下了那个时期关于教育的最有影响力的政府工作报告《英国的英语教学》。维多利亚时代把英国文学列为文职官员考试内容之一，其重要性在于更加有效地展开殖民主义侵略和统治。

② 特里·伊格尔顿：《文学原理引论》，刘峰译，文化艺术出版社，1987，第38页。

裔，对现代工业资本主义深恶痛绝，而文学正是他反抗工业资本主义的最后领地。这个在精神上已经被剥夺继承权的现代派诗人，参与了一项后来被夸大成为“本世纪可能发生的最宏伟的文化帝国主义大业”^①。“新批评”一般被认为是艾略特、理查兹等诸多批评家作品的集大成者。其中大约还包括利维斯、燕卜苏、约翰·克劳·兰塞姆、克林斯·布鲁克斯、W. K. 威姆塞特、R. P. 布莱克穆尔、门罗·比尔兹利、艾伦·泰特等等。这个群体的大部分人生活于经济落后、观念保守的美国南方农业地区。这些人对北方工业主义持敌视态度，热衷于农业派的右翼政治活动。“新批评”和《细绎》派一样，不过是一群精神失落的处于守势的老派知识分子。激进的现代文学理论运动，一直就背靠着保守复古的社会理想，如果仔细辨析将不难发现，现代主义思潮不过是浪漫主义的现代翻版，它们都有共同的敌人，那就是现代工业资本主义。他们梦想恢复的天堂就是中世纪的田园社会。在这一意义上，卢梭无疑是他们的至圣先师，当年伏尔泰不无刻薄地说，阅读卢梭的著作，他只有一个念头，那就是用四只脚走路。现代文学理论在鼓动人们进入语词的神奇国度的同时，也怂恿人们敌视现代文明。“新批评”试图以一整套纯粹文学的法则来抵御现代工业主义的硬科学，对一个技术占统治地位的社会提供人道主义的补充或替代，然而其结果如何呢？“它本身也正以它自己的方法再次制造一个这样的社会。”（特里·伊格尔顿语）

由此可见，纯粹文学的法则，在它产生的初始阶段就没有超然于社会现实之外，不过是以一种它所想象的特殊方式来处理文学与社会的关联。在“新批评”之后，结构主义给人的印象似乎是不问世事，它的主要哲学论断（一切社会现实最终可看成是迄今未发觉的共同心理结构的相互作用）有效影响了法国知识分子从那些敏感的政治问题和政治理论中转移出来。结构主义的大师们看上去都像是一些不食人间烟火的大学教授，他们严肃认真的表情因经历过1968年5月风暴的洗礼而显得莫测高深。然而，结构主义取代存在主义成为战后法国知识界的主导思想这一事实说明，它的

^① 马丁·格雷厄姆主编：《艾略特全貌·导言》。Martin, Graham, editor. *Eliot in Perspective*. Palgrave, 1970.

思想库里并不是只堆积着冷冰冰的结构之类的陈年旧货。更具体地说，存在主义神话随着战后知识分子对苏联信仰的动摇而走向破灭。1952—1956年，萨特一边在宣扬人道主义，一边对斯大林的镇压政策保持沉默。这使知识分子对他的存在主义理论产生怀疑。1955年列维-斯特劳斯的自传体著作《忧郁的热带》出版，1958年他的《结构人类学》出版，由此改变了法国社会思想。对此，斯图尔特·休斯说道：“绝望年代的法国社会思想从历史学开始而以人类学结束。”——“结束”一说或许夸大，结构主义不过为法国知识分子在马克思主义与存在主义之外找到了一条出路。但并不意味着他们的结构主义方法与社会思想脱节。事实上，大部分的结构主义大师出自法国共产党。阿尔都塞1965年发表《保卫马克思》，他和罗杰·加洛蒂一直是法国共产党内最重要的知识分子，并且有广泛的社会影响力。也许复杂烦琐的方法掩盖了结构主义实质上是左派保守主义这个事实。但有一点是毋庸置疑的：结构主义思想家们构造的离奇古怪而又完整缜密的思想体系，深刻有力地影响了五六十年代法国的社会生活和政治生活。

作为结构主义和符号学的批评大师，罗兰·巴特的地位举足轻重，不管如何高度评价这位文本批评的超级大师都不为过。巴特的学术生涯难以定位，早年是存在主义者、马克思主义信徒，后来是结构主义者、符号学家，并且作为一个文本批评论者贯穿于始终。这个人最大的本事是可以随心所欲地把词与意义拉扯在一起，并创造词和意义为文本以及他认为隐含于这些文本后面的东西添油加醋。巴特一生的学术工作在两极展开：他可以构造严谨缜密的理论体系，同时热衷于阐释个别作品，并有惊人的洞见。巴特一度狂热追踪萨特，但随着存在主义的破产和社会政治在知识分子生活中的淡化，巴特更倾向于纪德式的恬淡平静。这个人一生都在鼓吹文学的形式主义，并且身体力行。他早期的代表作《写作的零度》（1953）试图阐明文学语言的历史条件，也可以看成是对传统现实主义的尖锐挑战。巴特指出，一切语言都为人们以前归之于它的意义所限制，且它存在于一种特定的文化之中，因而总是蕴含着对社会现实的种种假定。《论拉辛》（1963）显示了巴特激进的形式主义立场，引起法国索邦大学学院派权威R.皮卡尔的愤怒，皮卡尔的小册子《新批评还是新骗术》展开了对巴特的猛烈攻击，这场“批评家论争事件”给1964年的法国知识界带来热闹。皮

卡尔标榜好的批评家应该“博学、清晰、谦虚、真诚”，但皮卡尔的小册子却充满了对巴特恶毒的人身攻击，指责巴特一类的新批评^①“无知、晦涩、狂妄、虚伪……”。巴特则认为正统学院派所宣称的一门关于文学的“元科学”并不成立，试图确立唯一的方法去获取文学的文本意义的做法不过是自欺欺人。这场论争最终以学院派败北而罢休。

然而，1968年的“五月风暴”使巴特的这种形式主义批评变得不那么吸引人。“五月风暴”之后，左派阵营分崩离析，知识分子普遍转向更深奥的文学活动，巴特本人也着手创造一种理论，把“理论家”解放出来，并使文学批评多样化。70年代，巴特的文本解读更加玄奥。他这个时期最精彩的批评论著可能应推《S/Z》（1970）。对巴尔扎克的一篇中篇小说《萨拉西纳》的读解，巴特居然写出一本书，这不能不说是文本批评史上的惊人之举。巴特说，他的这本书是“创造性地”听取了这个文本的内在声音才写出来的。他还称这类能激发阅读灵感的文本为“作者性文本”：这样的一种作者性文本，允许有各种各样的解释，鼓励人们立足于某种无意识，去接受表演，“为能指所迷”，从而“企图勾画出写作的立体空间”，“并把文本从内部的编年中拉出来，重新回到神话时代”^②。巴特的研究者戴维森在解释巴特的文本批评方法时指出：“从注意巴特所做的四件事去着手理解巴特的批判理论：（1）他把文学放在语言总背景下，而不是放在事物的关系和思想的关联中；（2）他特别把文学与语言的不及物用法和象征用法等同起来；（3）他赋予文学批评家的任务是对这个作品提出一个意义，而不是指出“唯一”意义，并说明当他提出这一种意义时，其他的意义就被发现是与他的意义相对立的，而且一切意义都可以被更换；（4）他把文学批评结合在一个框架里，这个框架包括那些没有表达出来的对一个作品的敏感天赋，也就是对于复义语言的阅读与研究，是一种文学的科学。”^③

可以说巴特是一个贯穿几个时期、几种流派的人物，他的融会贯通和

① 这里的“新批评”是专就巴特的批评风格而言，不是指英美的“新批评”派。

② Barthes, Roland. *S/Z: An Essay*. Translated by Richard Miller. Hill and Wang. 1975. pp. 15-16.

③ Davidson, Hngh M. “The Critical Position of Roland Barthes.” *Contemporary Literature*, Vol. 9.no. 3, University of Wisconsin Press, 1968, p. 374.

随心所欲，使他兼具结构主义和后结构主义的双重色彩。事实上，在结构主义盛行的时期，后结构主义就有所作为。1977年，巴特经福柯推荐，入选法兰西学院文学符号学讲座教授，在就职演讲中，巴特深情地提到了他对福柯的尊敬以及他在思想上与后者的联系。尽管巴特的时代已经成为过去，但作为文本批评家的巴特永远具有启示意义。他把自己定位在：“站在一切其他话语交汇点上的观望者”，这个未曾被现代性灾难折磨过的文学圣谕者，真正具有一种后悲剧时代的感觉。“他把现前的文学时代称作是‘一个从容启示的时代’。”苏珊·桑塔格女士慨叹道，“能够说出这种语句的作家真是幸福呀！”

由于解构主义的风行，文学批评开启了一个黄金时代。这个时代在结构主义鼎盛时期悄然而至，解构主义这一从结构主义的所罗门瓶子放出的妖孽，迅速把结构主义抛到历史的后院。1966年10月，在美国约翰斯·霍普金斯大学举行的一个关于“人类的批评语言与科学”的学术会议上，三十出头刚崭露头角的哲学博士德里达，在会上宣读了那篇后来成为经典之作的论文《结构、符号与人文科学中的游戏》(*Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences*)^①，本次会议原定主题是结构主义，结果却变成是以德里达为中心而展开的对结构主义的挑战。德里达的做法诡秘多变，但其行文方法却是以文学批评文本解读法对形而上学的经典展开析解。索绪尔的语言学当是其理论方法的基石，德里达的核心概念“差异性”(difference, 事实上，法语词 *différence* 是德里达生造的，德里达不认为有对等的英文词可以恰当表达其意)却对整个形而上学传统构成质疑。他写道：“差异性是一种在在场/不在对立的基础上无法设想的结构和运动。difference 是差异、差异痕迹和各元素互相结合的分隔 (*espacement*) 的系统活动。这种分隔是一种同时积极和被动的生产，一种对间隙的生产，没有这种间隙，那些‘充分’的术语便不能够意指，也无法产生作用。”^② 在他的符号“差异性”观念中，意义的起源、推演、确定性以及终极真理，

① Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass. Routledge, 1978, pp. 278-295.

② Derrida, Jacques. *Position*. Translated by Alan Bass. The Athlone Press, 1981, p. 27.

当然是值得推敲的。

解构主义在美国的风行，得力于耶鲁四君子的推波助澜，当代文学理论批评因此变得不可阻挡。解构批评强调阅读，但与新批评派有显著的不同，新批评派将注意力集中到阅读上的那些特定的概念，如“有机整体”“释义误说”“意图谬见”等，在新理论批评（指以解构主义为基础的70年代以后的文学批评）这里都被引向相反的方向。新理论批评强调非个性论、互文性、“他者的渗入”等观念，把文本按不同要素的力量角逐这一模式去重新构建，让作家在此铭刻他们的经历感受。哈特曼强调：“这种新的模式要求名作家对把一切固定化的自我、对具体化的词语提出质疑。”^①因此，解构批评的阅读目的就不再是要建立一部总的编码，而是要剔除一切整体化的观点。新理论批评依然没有背离马克思主义理论的思想背景，以解构理论为基础，佐之以福柯的话语权力理论和知识考古学、系谱学以及拉康的主体镜像理论，而形成一套复杂多变的理论体系。70年代末以后，马克思主义批评、女权主义和解构主义呈现合流趋势（也许它们本来的界线就不清晰），这使新理论批评遍及大学的讲坛、各种专题讨论会和暑期讲习班。

不管新理论批评玩弄多么玄奥复杂的文本阅读游戏，它能奇怪地与现实社会发生关联，并且它的政治兴趣有增无减。马克思主义批评说明个人不能脱离政治；女权主义批评则说明政治直接渗透到个人的一切生活领域；后结构主义说明个人与政治的关系通过语言和象征的形式得以表达，并且说明文学艺术、政治宣传和大众传媒如何进入并反映主观领域。德里达说“文本之外无他物”，并不是倡导违背历史的封闭式的阅读，而恰恰相反，是要求把作品置于广阔复杂的历史文化背景中做百科全书式的阅读。新理论批评已经大大越出了传统批评所划定的文学边界，把哲学、宗教、社会学、政治学熔为一炉，关于恐怖主义、老兵纪念日招待会、全球经济、跨国资本、种族隔离、性骚扰等等，都可以作为“新闻”构成新理论批评的文化资源。新理论批评显然在规范/反规范两极矛盾摇摆，并且奇怪地保

^① 杰弗里·哈特曼：《批评艺术的状况》，载拉尔夫·科恩主编《文学理论的未来》，程锡麟等译，中国社会科学出版社，1993，第115页。

持平衡。它一方面像一种极为高超的智力游戏，附加严密的操作规则和程序；另一方面显得极为不负责地把任何现成的资源引入论述。这当然会使一部分人忧心忡忡，但年轻人却大为欢迎，乐于接受挑战并试图找到个人的一席之地。

80年代初期，保罗·德曼还在雄心勃勃地作计划：使用“解构批评”的修辞阅读方法，像帝国主义般占领一切文学领域。但解构批评一直遭到正统派的顽强抵制。现在，热衷于新理论批评的人不是德高望重的官方权威兼文人教授，而是精力旺盛的年轻学者。人们纷纷抱怨新理论批评晦涩难懂。马修·阿诺德当年指责批评家知道得“太少”，而人们现在指责批评家知道得太多。只有受过专业训练的读者才能接受他们所谈的知识。80年代末期，美国一本著名的文学刊物《三季刊》出了一期名为“大学批评”专号，对新理论批评进行激烈而褊狭的攻击。这些攻击五花八门，自相矛盾，米切尔对评论说：“为《三季刊》中‘大学批评’一栏撰稿的人要么自相矛盾，要么进行惯常的学术攻击，要么就彻底错了。”尽管多纳德·戴维宣称“批评作为一门学科现在不存在，过去也不存在”，但现实却把他的无知抛到一边。新理论批评成为一个巨大的文化加工厂，原料则是来自拉丁美洲和大洋洲的第三世界国家的文学。文学批评再次表达了帝国主义宗主国的文化霸权。但是人们也有理由对此持乐观态度，新理论批评选择传统“进步”“启蒙”等观念作为靶子，特别是揭示这些观念与帝国主义殖民文化史的关系，从而动摇帝国主义文化的根基。人们有理由相信，在此基础上重新构成的帝国主义之后的批评和后殖民主义文学之间的关系，将不是历史悲剧的重演，“而是学术界为了在帝国的废墟上建立起新型的、公正的文明而付出的共同努力。那将是真正的批评和文学的黄金时代”。^①

米切尔写于80年代末的这篇充满希冀的文章墨迹未干，批评的黄金时代已正式来临还是末日将至，再度成为一个疑问。90年代在清除帝国主义文化废墟的基地上，正在建造一个新的学科，这就是集马克思主义左派理论、后殖民主义理论、女权主义理论和改头换面的解构理论与福柯主义者为一体的“文化研究”。文化研究的崛起是出于对各学科的狭隘疆域不满，

^① W. J. T. 米切尔：《论批评的黄金时代》，杨国斌译，《外国文艺》1989年第2期。

试图找到综合的研究方法而做出的努力，但它本身现在成为一门“后学科”（杰姆逊语），文化研究在无限度拓宽文学批评边界的同时，也取消了文学批评的存在。只是在文本细读这点上，还可以看到文化研究保持着部分文学批评的特征。文化研究似乎变成一个无所不包的学科，也没有人知道它的确切宗旨。但它有一些基本主题，如女权主义问题、种族问题、大众文化及新的文化控制问题、知识与权力关系问题、超越现存社会的乌托邦问题。其理论基础是马克思主义和后结构主义、新历史主义以及文化唯物论的综合、调和或混杂的结果。尽管以上提及的所有理论资源，文化研究都小心翼翼地避开，但它实际都逃不脱与这些理论的相承关系。由于文化研究的马克思主义思想渊源，加上对资本主义的批判一直是西方大学校园的主导话语，文化研究以对早期帝国主义和晚期资本主义文化批判为其理论目标，这在中国的人文知识分子看来肯定是一件离奇古怪的事。而怪中之怪大约就是爱德华·赛义德（Edward Said）。这个说着流利英语的阿拉伯后裔，从80年代以来就是美国学界的超级明星，既是史学家，又是文学批评家，还是巴勒斯坦运动的坚定支持者。他的文章遍及《社会文本》《文化评论》《批评探索》《民族》和《拉里顿河》等各种刊物。他一边担任帝国主义大学的终身教授，享受着晚期资本主义的荣华富贵，一边猛烈揭露帝国主义对第三世界所进行的政治、经济和文化奴役，这就是晚期资本主义文化的奇怪逻辑，谁要是想在资本主义文化空间占一席之地，如果不攻击资本主义，那就不要有任何奢望，资本主义一直在培养它的文化掘墓人，但其客观结果是在挖资本主义墙脚，还是在疏通导流，则很难说。也许正是这些起劲的文化批判者，资本主义文化才得以历经危机而依然故我。当然，赛义德还有一个奇怪的终生目标：“就是要建立巴勒斯坦国，然后对它进行攻击。”不断的攻击，这使赛义德永远处在思想前线。富有挑战性的思考，精辟、敏锐、严整的逻辑和丰富的历史档案，佐之以随心所欲的想象，这使赛氏的思想不胫而走，所向披靡。以中国文化逻辑来看问题，这当然显得有些不可思议，但这就是西方知识分子的生存之道，不断的批判，质疑，再批判，再质疑，以保持知识分子挑战性的位置，至于其矛头所向是帝国主义或晚期资本主义，也不过表明西方文化罪有应得。这种文化从启蒙时代以来一直在构筑庞大的现代性规划，现在不过表明对这个规划的反

动。这个反动有点过头，资本主义文化还保持一些创生的冲动，那就是生产大批量的叛臣逆子。从尼采以后，弑父就成为西方知识分子文化生产的基本出发点。

文化研究最大可能地发挥了文本政治学、概念、术语和逻辑推演，已经变成了一系列行话随心所欲地运用，并且洋溢着强烈的政治批判精神。现在，文化研究本身不是直接面对“社会问题”，而是通过运用那些政治上正确的行话术语构造了一种超级的泛政治文本。所谓“政治上正确”也就是各种“新社会运动”，诸如反种族主义、反性别歧视、反同性恋恐惧症、绿色运动、反核扩散等等文化政治主张。反射政治不必去强调自身的政治立场，它的所有行话都浸透着知识分子政治。即便如此，杰出的马克思主义左派理论家杰姆逊还在告诫文化研究者：“文化研究是一种愿望，探讨这种愿望也许最好从政治和社会角度入手，把它看作是一项促成‘历史大联合’的事业，而不是理论化地将它视为某种新学科的规划图，这项事业所包含的政治无疑属于‘学术’政治，即大学里的政治，此外也指广义上的智性生活或知识分子空间里的政治。然而，眼下正值右派努力开始发展自己的文化政治，竭力再度征服学术机构，尤其是各种学术基金会和高等学府本身；在这种时候，谁要是仍然把学术政治和知识分子的政治主张仅仅看作是‘学术’问题，就显得不明智了。”^①

1996年上半年，文化研究遭遇到一次小小的挫折。美国一位物理学家玩了一个恶作剧，此人收集文化研究的有关术语行话，连缀成一篇“文化研究”论文，寄给文化研究的大本营，即影响卓著的《社会文本》杂志，号称审稿极严的《社会文本》经几位著名教授审稿后予以发表。这位物理学家随即给一家报纸撰文声称，他对“文化研究”一无所知，只是将那些行话连缀成文，居然能在《社会文本》这种权威杂志发表，可见“文化研究”是一场学术骗局。此文引起轩然大波，令文化研究者和《社会文本》杂志一时无地自容。但“风波”毕竟短暂，对文化研究也未构成实质性杀伤。这位物理学家没准人文科学造诣颇深也未尝不可，科学史上也不

^① Jameson, Frederic. On“Cnltnral Studies”. *Social Text*, no. 34, 1993. 中文译文可参见杰姆逊：《论文化研究》，谢少波译，《漓江》1997年第1期。

乏外行自学成才，还发明了各种定律的例子，一些大物理学家也有很好的哲学头脑，况且西方人的爱好广泛，知识渊博，一专多能，总之，文化研究虽然趋之若鹜者甚众，但怀恨在心看不顺眼者也不少。不管如何，文化研究已经打破美国大学传统学科的疆域，受到越来越多的人文学科青年才俊的欢迎。它把知识分子的专业研究和知识分子所面对的社会现实紧密结合，并且使知识分子的智性生活和大学政治得到最直接而充分的反映。文本研究也从来没有像今天这样复杂难解，对知识和智力构成双重挑战；同时，文本研究也从来没有像今天这样直接而深入地卷入当代社会现实，它甚至在某种程度上就是全球政治经济冲突的直接反映。“文化研究”也许在和以 CNN、NBC 或 BBC 为代表的全球传媒帝国、晚期资本主义的全球化战略展开殊死的搏斗，为人文学科在全面扩张的视觉符号霸权统治下争得一席之地。从这一意义而言，文化研究的所作所为也不无悲壮感。作为对后结构主义时代以来的人文知识的全面总结和综合运用，文化研究似乎标志着—个“后后结构主义”时代的来临。^①

本文对自本世纪以来的文本研究作—匆匆浏览，目的是想打破这样的误解和神话，即文本研究是超越现实社会的纯文学分析。不同的时代，文本研究都以不同的方式与这个社会现实发生特殊的关联。没有超社会现实的文本，文本这块飞地从来都是文学知识分子与社会对话的一个想象的窗口。也许在当今中国可以找到例外，有可能把文本细读限定在纯文学分析上，中国—直就走着它的特殊道路，在文学上当然有理由自欺欺人另辟蹊径。而文本细读（研究）作为—块想象的超度之筏，它可以承载没有现实本质的人们去到语词的天国，进行—次跨世纪的自我放逐。

初刊《大家》1997年第2期

^① “后后结构主义”并非笔者杜撰的词，美国现在已经有不少人使用这一概念来看待后结构主义之后的学术潮流。

在文学创新中悬置的文化身份

很久以来，当代中国文学在全球化语境中总显得不伦不类。它主要是传统中国加上一些政治压抑，再加上一些西方现代主义的混合物。大多数关切中国文学发展的西方人，对那些“西方的”现代主义之类的佐料并不感到舒服。然而，对于中国作家来说，特别是年轻一代的中国作家，这并不是加点佐料，而是他们孜孜以求的无穷意味。跨文化交流总是乐于去发现对方的特异之处，但是相当多的中国知识分子（当然包括相当多的中国作家），却并不把西方——他们想象的西方当作一个特殊的对象。对于他们来说，那是一种普遍性的存在，在某种意义上代表着一种理想化的价值。在当今全球化趋势愈演愈烈的形势中，文化认同也水涨船高、日趋激烈。似乎只有强调民族性，才有资格在国际化格局中占有一席之地。西方/东方的新的二元对立关系中，中国（东方）似乎还是要扮演东方他者的特殊形象，才会引人注目，但是什么是中国的“特殊形象”？仅仅是“怪异的”“贫穷的”“落后的”“压抑的”……东方中国？也许这些形容词在某种程度上适合于描述过去相当长时期里的中国（形象），但是，什么是当代中国的形象？并不仅仅是在反映论和认识论的意义上表达的中国形象，而是在文学的自我意识内部创造的中国形象。事实上，令人惊异的是，中国作家（特别是青年一代的中国作家），并不想刻意强调自己的中国文化身份，相反，他们所谓的“文化身份”，“民族特性”其实一直是被悬置的。他们更倾向于文学世界主义的观念，并且一直在寻求与西方现代以来的文学大师在艺术上的直接对话。

而中国现代还有不少通儒大师，他们刻意强调中国文化的民族本位，如辜鸿铭、张君勱、梁漱溟、冯友兰、张东荪、杜亚泉等人。他们深谙西学，却为中国文化的未来命运所苦，他们在强调中国文化的优越性的同时，也在谋划中国文化如何在21世纪引导世界文明。中国作家却并不过多考虑未来的文明建设，他们更多的是为现实的文学创新压力所累。这使中国作家一直有很强的世界主义意识。这种意识的基本内容就是如何达到世界文学的先进水平。与其说这是一种天真的进化论式的文学观念，不如说是对文学的一种理想化观念。这种理想化的观念由对西方文学的理解和想象不断构成。中国作家世界主义式的理想化观念尤为鲜明地体现在他们对文学创新的理解上。不难理解，不同阶段的文学创新构成着不同时期的文学的经典意义，创新标志着文学共同体对文学理想化价值的认同。在这里不必去追溯自西学东渐以来中西文学对话的历史，仅20世纪80年代以来，中国文学的创新动力主要来自对西方文学的借鉴。从王蒙、李陀等人从事“意识流”文学实验，到80年代中期的“现代派”和“寻根派”，每一次文学创新都与西方的影响有关。中国作家可以很轻松地采取“拿来主义”的姿态，用汉字书写使他们没有什么失去民族性的顾虑。例如王蒙在各个时期都在寻求艺术上的突破，从意识流实验到80年代后期的语言实验，都可以说从西方各种流派中吸取经验。对于他来说，重要的是找到一种艺术方式，去表现不同时期权威意识形态压力之下中国知识分子的种种生存境遇。可以说王蒙的叙事有很强的中国本土政治文化特征，但在王蒙的意识中，一直有人性普遍性观念。他反映的“活动变人形”的生存方式，显然是建立在他对人性普遍价值理解的基础上。在这里，异化扭曲的另一面就是关于人类生活的普遍理想。

“寻根派”通常被当作中国文学的典型代表，因为这是唯一明确表示要用文学的方式确认中国文化特性的尝试——它当然最大可能显示中国文学的本土化特征。但是“寻根派”真的是要寻什么文化的“根”吗？从韩少功、李杭育、阿城、郑义等人的言论和创作中，至少有以下几点事实值得注意：其一，寻根派受到国际化的文化认同思潮的影响，而这种思潮的根源与西方学院知识分子的研究主题密不可分。其二，寻根派受到拉美文学（特别是马尔克斯、博尔赫斯）的影响，而他们在中国受到重视的原因

与他们在西方世界获得极高声誉不无关系。其三，寻根派这批作家当时正面临创作危机，他们自觉追寻现代派的文学思潮十分吃力，现在，“寻根”既没有脱离现代派思潮（所谓新潮），又能回到知青的记忆中去，这才找到一条适应于个人又适应当时的历史语境的创作道路。显然，寻根文学在文化方面的意义，长期压倒了它的文学动机。人们通常看到“寻根”与中国传统、与民族本位的关系，而没有看到它后面的现代主义背景。事实上，“寻根派”在文学上的意义是以“新潮文学”来定位的。韩少功的《爸爸爸》作为“寻根”的首要代表作，一直是在“现代派”的语境中加以读解。尽管说，80年代中国的权威意识形态还是强调民族性，强调现实主义，但在“文学场”（field）里，在文学创新意义上被文学共同体理解的，无疑是与西方现代主义文学在同一水准上对话的作品。只要回想一下，1985年，刘索拉和徐星的作品发表时，以及随后莫言和马原的作品问世时，文学界的激动与喧嚣，足可见这个时代的文学潮流，以及被理解为“文学性”和美学价值的东西。

令人惊异的是，中国作家，特别是初出茅庐崭露头角的青年作家，他们对文学创新的认同，从来就不是在“民族性”“本土化”这一意义来理解的，而是如何与西方的大师对话。值得指出来的是，这个“西方”不是与“东方”（中国）处于二元对立的西方。在某种意义上，中国作家心目中的西方文学，就是世界文学，更进一步说，就是普遍意义上的文学的绝对本质。李锐在1989年写过一篇题为《现代派——一种刻骨的真实，而非一个正确的主义》的文章，李锐终于在西方/东方、现代派/本土化的二元对立中找到一条自圆其说的中间道路。他实际上在解构现代派的同时解构了这种二元对立。他看到现代派并不仅仅代表什么主义，而是提示一种纯粹的文学经验。换言之，写什么不重要，重要的是怎么写。写什么只是外在化的，只要表达了一种刻骨的真实，就是现代主义。到了这一步，主义已经无所谓了。更进一步推论，李锐看到的西方文学，看到对中国文学创新有刺激作用的那种文学经验，乃是一种普遍的理想化的美学价值，它并不仅仅是西方独有的，它是一种人类性的经验。李锐的小说当然具有很明显的中国特色，甚至具有很强的地域文化特征。但这并不是李锐刻意追求的效果。那种“刻骨的真实”表征的美学法则，才是他的用意所在。

那些被看作本土色彩很浓重的作家，如莫言、刘恒、张炜、刘震云等等，当然不难从他们的作品中发掘出对中国民族本位文化的揭示。莫言对中国乡村生活的表达甚至有民族主义的情绪，不难发现他的“红高粱家族”对中国民族性格的重新指认。刘恒的小说对被压抑乃至被扭曲的中国传统和当代人性的表现，达到了中国文学少有的深度。刘震云对权力制度下的当代中国生活进行了尖刻的嘲弄。这些当然有很强的中国文化（传统的与现代的）的特征，但他们的叙事并没有隐藏文化特殊性的观念。相反，他们其实在抹去那种被强加的文化身份。他们同样可以在人类生存境遇的普遍性意义上来读解，可以在人性的普遍性意义上来看待。他们并没有要刻意表达“东方他性”。对于中国作家来说，在本土性与世界性之间没有不可以逾越的天然屏障。像王朔这样被理解为“京油子”的作家，他的口语化的叙事，却表现了离中国传统人格最远的当代中国城市青年的形象。在这种混杂了前现代、现代和后现代生活的中国背景前，无可否认王朔的小说叙事抓住了当代中国生活最生动的侧面。王朔很少认同“京派”这种说法，他更相信“人性的共同性”这种观点，他甚至津津乐道茨威格的小说，毫不隐讳他的作品与茨威格小说有异曲同工之妙。

对于大多数中国作家来说，对西方文学的借鉴，从来都是作为一种文学的理想化价值来接受的。也许可以说这种世界主义的文学观实质是对西方价值观的绝对认同，一种自觉的文化臣属。但是，中国作家一直在追寻一种普遍的文学法则，找到个人创新的艺术方式，探讨共同的人类性的命题。他们在这方面所达到的高度和深度，是对西方/东方等级的自然颠覆。如果说，80年代上半期的中国作家还不得不在意识形态推论的历史语境中来完成政治寓言的叙事，那么，自80年代后期以来，中国作家可以说是在人类性的意义上，来表达人类存在的历史境遇，理解文学的美学法则。这并不意味着个人被抽象化了，相反，个人获得了自主的存在，个人不再被意识形态实践所裹挟，而是个人的记忆直接与人类性的记忆相交合，个人的叙事直接追寻新的美学法则。

什么是文学创新的美学特质？当然不同时期有不同的规定。但是没有哪一次像80年代后期的文学变革这样彻底地回到文学自身。马原在叙述形式方面所做的探索，明确地使小说具有本体存在的意义。他对那些怪异、

神秘与神奇的西藏生活的表现，具有令人惊惧的力量。马原和莫言无疑是另辟蹊径者，前者意指着小说叙事的绝对价值，后者喻示着一种生活的极端状况。更年轻的一批作家已经恍然大悟，他们把马原和莫言的经验推到极端，酿就了当代中国小说叙事更全面的变革。被称为先锋派的这批作家，并不是说他们的文学观念和文学实践有多么激进，而是说他们彻底回到文学的方式具有先锋派的精神。不管人们愿意不愿意承认，也不管他们后来发生了什么变化，这批作家（苏童、余华、格非、孙甘露、叶兆言、北村等等）把小说的叙事功能发挥到无所不能的地步。他们把中国小说推到了前所未有的高度和难度。就小说叙述的复杂性而言，他们的水准可以和西方现代以来的小说同步对话。他们对汉语言的表现力的开拓，向现实主义写实一类的美学法则挑战，使现代中国白话小说语言具有了丰富性、复杂性和自足性。也许人们会指责他们的语言过于华丽典雅，但他们的描写力，对细微感觉的捕捉，对乖戾心理及生存状态的表现，特别是对情境的创造，都使当代汉语言文学达到了一个全新的境地。对于年轻一代的中国作家来说，他们从来就没有刻意表现所谓的民族特征和文化身份，而创新——找到理想化的艺术表现方式，把小说叙事推到一个更高的境界，这是他们所关注的核心问题。记得格非、余华和北村不止一次对笔者谈到对大师的恐惧——这种恐惧是纯粹艺术的恐惧，是与文学史直接对话的恐惧。他们从来没有恐惧失去什么民族特性、文化身份之类的东西。

90年代中国的民族特性或文化身份同样显得可疑。说它“可疑”，是指它无法定位，任何明确的指认都将与它的实际存在有所出入。现在，人们已经明显感到90年代的中国将是民族主义文化认同高涨的时期。80年代后期分离的意识形态格局，在民族主义这根轴心这里重新整合。这显然与中国文学一贯的那种世界主义态度大相径庭。事实上，民族主义的文化认同，与其说是在反抗冷战后的世界新秩序，不如说是在晚期资本主义世界体系中寻求恰当的一席之地。对于中国来说，民族—国家的认同不伴随政治的和军事的冲突，它只限于文化认同。对内它可以起到意识形态的整合作用；对外，它可以在国际社会中以更温和的面目出现。显然，90年代的中国不可能真实地回到中国传统本位，它实际的情形很可能是更深地介入和参与晚期资本主义的世界体系。这使90年代的中国

文化特征不可避免地在全球化/本土性的二元对立的间隙中摇摆。它力不从心地传统中国、现代化、后工业社会、极权政治与多元文化等方面左右逢源，以它的混杂性包容着中国文化前所未有的丰富、矛盾和复杂。

事实上，90年代过去数年，中国文学呈现出令人惊异的复杂局面，既混乱不堪，又生气勃勃。90年代最具有影响力的两部巨著——贾平凹的《废都》和陈忠实的《白鹿原》，都是以其毫不隐讳的复古主义倾向另立门户的。贾平凹声称要从中国古代典籍里找到美文的源头，而陈忠实则试图用中国儒家文化来重建民族精神。应该说二者用心良苦，都有难能可贵之处。但无论是纯粹的古典美文，还是精深的孔孟之道，都被这两部巨著存在的现实情境搞得不伦不类。它们巨大的销量，与其说是复古主义大行其道，不如说是欲望化的奇观在蛊惑人心。作为中国纯文学走向后工业化消费社会的领衔之作，这两部得中国古典要义的文学精品预示着当代中国文化生产与现代传媒和商业社会的合谋正式开始。

试图去抓住90年代中国现实的特征是困难的。它汇集了太多的表象和似是而非的事实。王安忆曾经在90年代之初做过尝试，重审他们这代人的生活史，她写出了那段历史的感伤情调（如《叔叔的故事》等作品）。但面对90年代她却不得不表示迷惘和观望。同时，一些年轻的女作家，开始以个人的内心独白和倾诉来表达她们生长于这个时代的切身感受。如林白、赵玫、陈染、蒋子丹、徐小斌、徐坤、虹影、海男、张欣等人，她们的作品大都以城市知识妇女为主角，她们的感受显然与传统中国妇女的心理相去甚远，毋宁说是现代消费社会中人们寻求的高情感平衡。她们的叙事虽然夹杂着社会主义初级阶段的困扰，但也不无当今西方最激进的女权主义的尖锐。面对90年代，什么是我们置身于其中的现实呢？应该说更年轻的一批作家，如朱文、何顿、韩东、毕飞宇、述平、邱华栋、东西等人，尽管他们未必能深刻而令人信服地表现这个时代的复杂性，但他们有勇气面对这个时代的生活现实。他们或者有能力把这个时代平庸而无所作为的生活揭示得诡秘而奇特，或者对中国消费社会的各种错位存在进行尖锐的刻画。在他们的叙事中，当代中国正处在一个蓬勃的历史转型时期，过去的价值正在崩溃，而新的尚未诞生。一个更深地卷入全球化或资本主义世界体系的当代中国，民族主义和本土化的面具无论如何也罩不住它那含混而

复杂多变的面目。

当然，还有相当一部分作家，在经典现实主义的规范下，表现乡土中国的生活，他们自然有存在的理由和价值。同时也不排除少数中国作家带有某种民族主义情绪，如张承志。但张承志要反对的是一切“非哲合忍耶”文化，当然包括大汉文化在内。作为个体的存在，张承志无疑有他的特殊价值，但以此造就普遍化的民族主义情绪并酿成一股潮流则是有害的，实际也不可能。笔者想表明的是，当代中国文学在持续不断的创新冲动中表现出来的文学观念及其倾向，就主要方面而言，当代中国作家一直没有明确的民族主义意识，他们的作品也不刻意去表现中国的文化特性；同样，他们也不会陷入奉西方经典文学为主臬的尴尬。理解中国文学，特别是在西方视野中来理解中国文学，未必要过分看重中国的民族性（本土性）特征，或是与西方相对的“东方他性”。一种世界文学的观念，文学的人类性观念，以及文学的普遍性的艺术法则，更容易为绝大部分当代中国作家所认同，并且一直构成当代中国文学实践的内在动力。90年代的中国会有所不同，一方面更全面地介入全球资本主义经济体系，另一方面在文化上强调民族—国家认同，它显然会影响到中国作家惯有的文学观念。但这并不意味着中国作家有必要去强调文化身份，以一种封闭的、“东方他性”式的文化想象去制作一些似是而非的民族主义的自我指认。笔者更乐意看到中国作家依然，甚至是以更成熟的姿态、更宽大的胸怀面对文化全球化的历史趋势，面对中国正在高涨的文化民族主义现实——笔者说面对，而不是简单的参与。这是挑战，也是机遇。这种日趋尖锐化的“全球化/本土化”“世界体系/民族国家”在新的历史时期的对立和冲突，给中国作家提示了一个前所未有的历史现场，让他们去揭示这个时代的坚实性和虚妄性，表现那种生存的复杂性和含混性，使跨世纪的中国文学有能力表现人类生活最深刻的历史变动。

后现代在中国的曲折道路

后现代在中国的传播经历十多年的历史，这段历史始终暧昧不清。现代主义在中国的历史经历了风吹雨打，多少有些堂皇悲壮。因为现代主义搭上了“文革”后思想解放运动的快车，它是作为一种时代的变革先驱而被渲染的。现代派文学及其思想理论一直就是改革开放以来中国文学走向世界的榜样和标本，它所经历的那些意识形态领域的磨炼，表明它对新旧思想体系都构成巨大的冲击。事实上，现代主义在中国当代文学中的影响力很有限，转化为文学创作成果的就更少见。所谓“85新潮”在多大程度上具有现代主义的特征，是值得怀疑的。但现代主义确实构成了一种观念的冲击，它虽然没有有效地建构新的体系，但它瓦解了旧有的秩序。在新旧交替的历史过渡时期，现代主义当然也显得不伦不类，在80年代后期，文坛就一度时兴过“伪现代派”的说法，那种揶揄的语调，与80年代初对现代派的急切渴望相比，真有一种老谋深算的意味。确实，现代主义并未在中国当代文化中扎下根，因为整个现代主义文化产生的历史背景与知识积累，在当代中国并未打下基础。现代主义的那种反叛性和超越性，与中国的文化传统与现状都大相径庭。

中国的后现代主义在现代主义开创的暧昧场景中登台，它本身显得更加暧昧。后现代主义在中国出现的最初时期，几乎没有任何合法性的身份。与现代主义在中国的出台相比，它既无天时（需要新思想的历史机遇），又无地利（改革开放形成的文化态势），更无人和（文学界创新的共同愿望）。因此，后现代主义夹着尾巴躲在“现代派”的麾下步入历史。实际

上，后现代主义在中国的传播并不比现代主义晚多少，大陆最早使用“后现代”这一词汇的可能是董鼎山在《读书》1980年第12期上发表《所谓“后现代派”小说》，这篇评介性质的短文，是否创造了汉语中的“后现代”一词，还难以断言。在台湾，早至70年代末期就有“后现代主义”的这种说法。大陆的“后现代主义”词汇是否受到台港的影响，尚不确定，但已经有其在先，大陆就很难争夺这一发明权。在20世纪80年代初期介绍现代派的文丛和文章中，就有不少后现代主义的作品，只不过那时把这些后现代主义的作品称之为后期现代派。如袁可嘉的《外国现代派作品选》，其中有不少篇幅选用后期现代主义作品。在该书中，袁可嘉把荒诞派戏剧和法国新小说等作品，称为“后期现代主义”。但袁可嘉1982年在《国外社会科学》（当年第11期）就发表文章《关于“后现代主义”思潮》，可见袁可嘉的这套文丛付梓较早，没有采用“后现代主义”的说法。陈焜的《西方现代派文学研究》（1981）也多处论述到荒诞派戏剧、“黑色幽默”等现代派艺术特征。他没有使用“后期现代派”的说法。在伍蠡甫主编的《现代西方文论选》（1983）中，也选有法国新小说和荒诞派戏剧阐述文学观念的文章。很显然，法国新小说、荒诞派戏剧以及黑色幽默，都可以归入后现代主义。但该选本没有使用“后现代”这一概念。

80年代中期开始少量地用“后现代主义”来评介西方文学的新近成果。后现代在中国的传播得力于美国马克思主义理论家弗雷德里克·杰姆逊。1985年，杰姆逊在北京大学中文系做了题为“后现代主义与文化理论”的专题讲座，听者云集。这是后现代主义在中国的传教仪式，但传教士本人并不信教。杰姆逊一直是后现代主义文化的激烈批判者，奇怪的是，杰姆逊本人却在对后现代主义的批判中成长为一个独树一帜的后现代主义理论家。1986年，陕西师范大学出版社出版由唐小兵翻译的杰姆逊的讲演集《后现代主义与文化理论》，这使后现代主义理论的影响迅速波及中国各地。

实际上，后现代主义在中国的传播也有赖于后结构主义打下的基础。后现代主义虽然与后结构主义经常通用，但它们之间的区别还是显而易见的。后者主要限定在哲学与文学理论方面，而前者则更偏向于文学艺术创作、大众文化、文学批评和文化研究。“后现代”所指范围要广得多，以至于它经常被视为是包含后结构主义的一个更大的、具有广义文化意义的概

念。后结构主义在中国的传播则要早一些。80年代初期在上海出版的《外国文学报道》就有译介后结构主义的文章。徐崇温在1986年出版的《结构主义与后结构主义》，虽然是一本小册子，但作为后结构主义的普及读物，在当时的影响不可小视。然而，后结构主义在中国的影响并不广泛，从结构主义到后结构主义的转变也没有令人们耳目一新或惊恐不已。但后现代主义不同，不管人们的直接反应如何，它给人们心理造成的刺激是非常强烈的。也许是因为后现代主义涉及的面更广，它不再只是哲学领域或学术圈子里的事，它与更广泛的文学艺术实践，与理论话语的表达方式，甚至与人们的行为方式、道德实践和价值观念相联系。也许有一个现象有些奇怪，在后现代主义和后结构主义最初传播的时期，它们各自为政。人们对后现代主义的大惊小怪与对后结构主义的熟视无睹并行不悖。似乎只有解构主义才与后现代主义沾亲带故。

80年代后期，“后现代主义”这种说法开始流行起来，其传播面其实并不广泛，只限于少数外国文学、文艺理论和当代中国文学研究者。80年代后期，在众多的外国文学研究者中，王宁是最早不遗余力地推介后现代主义理论的学者。在中国的外国文学研究和文艺理论研究领域，大凡涉及西方的理论思潮，免不了首先要以批判的眼光加以介绍，但王宁似乎怀着更大肯定性热情加以阐发。事实上，后现代主义在中国一直是在批判与怀疑的语境中勉强长大的。最早进行后现代主义引介和阐释的研究者其实寥寥无几，一直到90年代初期，一部分翻译的著作、理论文章和论著才陆续问世。1991年，王宁等翻译出版了由荷兰人佛克马编选的《走向后现代主义》，这部书立即受到欢迎。1992年，王岳川与尚水编译的《后现代主义文化与美学》出版，也引起相当的反响。1993年，刘象愚等翻译出版哈桑的《后现代的转向》一书。紧接着一系列的国内学者的著作陆续出版。它们有：王岳川的《后现代主义文化研究》（1992），王治河著《扑朔迷离的游戏——后现代哲学思潮研究》（1993），张颐武著《在边缘处追索》（1993），陈晓明著《无边的挑战——中国先锋文学的后现代性》（1993），陈晓明著《解构的踪迹》（1994），王宁著《多元共生的时代》（1993），赵祖谟主编《中国后现代文学丛书》（四卷，1994），敦煌文艺出版社出版由周伦佑主编、国内数位后辈研究者编辑的《当代潮流：后现代经典丛书》

(5卷, 1995)等。这些著述在学术界,特别是青年学生中引起较大反响。

关于后现代研究的文章当时还只是偶尔在主流学术刊物中发表,倒是有几家在学术界并不太知名的刊物成为新生力量。沈阳的《艺术广角》一度是“后学”的主要阵地,有关先锋派和前卫艺术的论述占据了这本刊物的主要篇幅,在当时的学术界是很少见的,这得力于有眼光的编辑辛晓征。我本人写的《边缘的萎缩:从现代到后现代》于1989年发表于该刊,可以说是较早地用后现代来阐释当代中国文学的变革趋向。《当代电影》在电影界是举足轻重的刊物,但在学术界并不是热门刊物。《当代电影》在80年代后期和90年代初期一直都是新理论的生产基地,当时的编辑姚晓蒙热衷于此道。结构主义、现象学、精神分析学、后结构主义、解构主义等理论学说,不断从这个刊物涌现。我本人较早写的《排除在场:德里达的解构策略》于1990年在该刊发表。那时,很难想象其他的主流刊物会拿出数万字的篇幅发表这类文章。对后现代感兴趣的人似乎集中在文学界和前卫艺术界。栗宪庭、范迪安等人是现代派美术的鼓吹者,他们阐发的现代派的艺术观念,已经非常靠近后现代主义。特别是栗宪庭后来热衷于阐述的“政治波普”“无聊现实主义”等等,具有明显的后现代主义的倾向。据我所知,最早在刊物中办后现代小辑的,倒是美术界的《艺术潮流》。这可能是一本在香港出版和印刷(在内地发行)的刊物,1993年第2期发表了一组关于后现代的文章。随后,主流刊物《文艺研究》和《中国社会科学》都有讨论后现代理论与文化现象的小辑出现。一些以后现代为主题的会议对后现代研究起到推波助澜的作用。1990年,中国社会科学院外国文学研究所举行关于后现代主义的小型讨论会,在会上发言的有赵一凡、王宁、盛宁和笔者本人。盛宁一直关注后现代问题,由他任主编的《外国文学评论》给后现代研究开辟了一方之地。较有声势的会议当数1993年在北京大学召开的“后现代文化与中国当代文学国际研讨会”,1994年在西安召开的“后现代主义与当代中国”学术研讨会等。

在本文的概括描述中,似乎后现代主义在90年代初期已经风起云涌。事实上,相比较起远为庞大的主流学术活动,后现代主义在中国学界只是茫茫大海中的一叶扁舟,在风雨飘摇中浪迹天涯。如此诗意的表述其实隐含着严酷的学术话语斗争。据王岳川统计,90年代上半期,发表的关于

后现代主义的论文评论有近 800 篇。^①在这些文章中，批评、质疑、拒斥后现代主义的并不在少数。相当多的文章带着明显偏激的情绪化指责。例如，孙绍振先生就认为，后现代主义不过是一个残酷的文化杀手，一头蚕食现代精神价值的怪兽，他断言：后现代的出现“无论西方还是在中国都是一场令人震惊的文化灾变”。^②作为孙先生的学生，我深知孙先生的情绪化激愤的后面，还有无边的宽容作为依托。始终站在当代文化前沿的孙绍振先生，不过是对他偶然间错过了一班车发一下牢骚而已。但其他更多的激烈文字，则是要从当代文化秩序整顿与价值建构的高度，对后现代进行批判与抗拒。有学者指出，在当下中国由后现代发动的这场解构运动，“引发了一场全面的‘溃败’与瓦解”，呼吁要“守住那最后的精神家园”。^③在诸多批判后现代主义的学者中，贺奕的批判显得全面而彻底。在他看来，后现代主义的根本特征就在于其精神价值空疏。他指出：“由于缺乏某种终极价值体系作为依托，这种作用最终将流于短促狭隘和浅薄，中国后现代论者鼓吹的某些观念，诸如拆除深度，追求瞬间快感，往往包藏着希求与现实中的恶势力达成妥协的潜台词，主张放弃精神维度和历史意识，暗含着他们推诿责任和自我宽恕的需要，标榜多元化，也背离了强调反叛和创新的初衷，完全沦为对虚伪和丑恶的认同，对平庸和堕落的骄纵。令人可悲的是，这些观念于他们不仅是文化阐释估价的尺码，更上升为一种与全民刁滑风气相濡染的人生态度。”^④这可能是迄今为止对后现代主义定性批判最激烈的言辞。在贺奕的其他论述中，还可以看到后现代被定性为具有“堕落和反动本质”，不过是中国文化消极面的“全面复辟”。很显然，后现代主义在批判者的叙述中已经被妖魔化，加诸后现代身上的那些恶劣品质，诸如，反价值标准、反人性、反崇高、不要深度、没有原则、怎么样都行等等，这些对后现代的表述都有严格的理论前提和必要的限定。但在批判者这里，这些前提和限定被

① 参见王岳川：《后现代主义与中国当代文化》，《中国社会科学》1996年第3期。

② 孙绍振：《“后现代”之后》，《小说评论》1994年第6期。

③ 参见张清华：《认同或抗拒：关于后现代主义在中国的思考》，《文学评论》1995年第2期。或参见张清华：《面对后现代：守住那最后的家園》，《文艺报》1993年5月8日。

④ 贺奕：《群体性精神逃亡：中国知识分子的世纪病》，《文艺争鸣》1995年第3期。

取消之后，将它们从特定的文本和历史语境中孤立出来，然后再推向极端。后现代在当代中国就这样被叙述成十恶不赦的妖孽和卑鄙下作的混账。对后现代的批判看上去更像大胆的指控和缺席的审判，批判从来不指名道姓，没有具体的文本，没有任何具体的事例。假想的后果被当成既成事实，毫不留情地栽到后现代的身上。后现代已经持续了十多年，当代文化的任何一桩丑闻，任何一项罪恶，都看不出与后现代的阐释者有任何关系。后现代的言说者，作为一小撮在这个庞大的文化秩序中极为边缘的游走者，何以会令那么多人怒发冲冠，这确实是一件奇怪的事。事实上，对中国后现代的定义充满了歧义和自相矛盾。当后现代派被定义为反动派和破坏者时，那就说明定义者是认同现有的文化秩序的，后现代主义十恶不赦，就在于扰乱了现存的崇高而美满的文化体系；当后现代主义被定义为合谋者时，它到底与谁合谋？在那个崇高美满的秩序之外，还有什么别的有力量的存在物吗？如此看来，那个崇高美满的体系居然可以独立于什么势力而能秩序井然，安然无恙。这如果不是自欺欺人，那就是思维混乱，或者有意颠倒黑白。

后现代确实危及真理先天占有者的权力地位，这些批判与反抗的过激化姿态不难理解。从另一方面来说，知识分子始终处于话语的焦虑状态，如何成为表达言说的中心这始终是知识分子的职业追求，而以靠近真理的姿态展开言说，这是最安全也是最有效率的一种言说。后现代不过是侥幸成为知识分子失语症自我诊断的一个话题，成为90年代的历史无物之阵中的一个仅有的小小障碍。无的放矢的批判的武器终于有了对象，与其说人们怀着激愤讨伐后现代，不如说是带着狂喜进行鞭挞。否则，那么多的形容词与长篇累牍的宣判就变得不可理解了。

后现代就这样从一个稚嫩的小浑蛋，被摔打成一个庞然大物——一个话语生产的永动机。关于后现代的话语不断增殖，不管是批判还是申辩，贬斥还是颂扬，它都变得不可拒绝。十多年过去了，我们好像超越了那段怀疑、犹豫和彷徨的历史，人们仿佛突然间可以对后现代主义泰然处之，这种接纳并不是从理论上和学理的意义，更多的则是从现实的直接经验。例如，中国融入全球化的经济现实，中国迅速而大规模的城市化，互联网和电信的普及，全球化的影视传媒的影响等等，这些使人们接受后现代的

态度发生了变化。很长时期以来，我都不太使用“后现代”这个词汇，只要能用惯常的词语我就回避那些加上“后”缀的术语。这倒不是因为胆怯，而是疲惫和麻木。但现在，几乎是突然间我才意识到，我们是真的进入了一个后现代的话语空间，不在这个话语平台上言说，已经没有别的去处。例如，现在时髦的“现代性”“全球化”“后殖民”“帝国”等说法，都在后现代的框架之内，至少和后现代沾亲带故。人们现在开始熟练地运用那些词汇、那些方法和观念。这也许是一个妥协的极好机遇，人们避免了尴尬，更积极的说法就是达到沟通与理解。谁让我们处在一个多元而又宽容的时代呢？

实际上，后现代在中国并不是什么洪水猛兽，我也不相信后现代的言说者和反对者都有多么高远而悲壮的情怀。对于后现代的言说者来说，这不过是知识演绎的必然结果。一代人有一代人的知识，这些知识在很大程度上决定了人们的观念和立场。观念的转化依赖于知识，而不是相反，观念是知识自然而然的延伸。我们总是过于偏执一种观念和立场，以为观念和立场将决定知识的优劣。事实上，只有以知识为依托的观念和立场的差异才是真实的距离。观念并不是从天而降的，它是知识孕育的结果。也正因为此，后现代的言说者，实在是因为较早触及了这种知识，才会有诸如此类的立场和观念出现。后现代的言说者，既不是什么悲壮的叛逆者，也不是什么下作的合谋者，只是对一种知识的探寻和热爱，使他们以这种方式存在。

后现代也因为它的舶来品本性而受到质疑，在主张中国文学批评本土化的人们看来，它的知识身份具有不合法性。我想，对这一问题的回应可从以下几方面去思考：其一，文学理论与批评这门学科就是现代性的一门知识，它本身从基础到概念体系都来自西方，早些时候的西方知识可以为中国所用，被默许为“中国本土化”的，我以为这种默许因为习以为常而使人们忽略了它的外来色彩。但这里显然存在双重标准，何以新近的知识就是西方的，就不能用呢？其二，本土化是一个漫长的过程，并不能指望在短时期内就能奏效。其三，本土化与全球化是一个辩证的过程，全球化才使本土化成为一个问题和需要，而本土化只能在全球化的格局里才有意义。本土化的诉求本身构成全球化的一部分，离开了全球化，本土化的诉求就显得多余，因而本土化的纯粹性也是可疑的。其四，中国文化是一个

大国文化，中国文化从来没有打算成为与西方相对立的差异性的他者文化。建立一种大国文化，或者说，一种大国文化的新生，无疑是最大可能地吸取人类一切优秀文化的成果。中国文化也许历经过唐代的兼收并蓄，纳百川而归海的时期，才博大精深。也许现代性以来的中国文化正在经历又一次的文化大融合，最大可能吸取西方文化的成就，才可能使中国文化在未来的时代变得博大深厚而充满活力。这个时期很可能是一百年，两百年，也可能更久。

如此看来，就没有必要为我们现在吸收西方的文化成果而感到愧疚不安，再退一步，对于寻求知识增长和思想自由表达的知识分子来说，知识的民族—国家身份真的是那么重要吗？这一问题正是后现代知识的难题。后现代强调差异性，也强化文化身份，但在中国，后现代本身就遭遇身份合法性的窘境，而反后现代性的人们，却又正是采用了后现代强调的文化差异性立场。这本身表明，在中国，很多问题并不是那么单纯，人们的立场和言说，总是处在怪圈和悖论的边缘。

在后现代的言说已经普遍化的今天，有必要重新梳理后现代的历史。当然不是要为中国的后现代塑造某种历史，而是有必要把后现代作为一种知识汇集在一起。虽然后现代在中国的传播过程夹杂着不少的喧闹，人们也大都因为当初的激烈反对和刻意回避，使得现在要切入后现代知识体系有一种知识伦理的障碍。我想，这种担心是没有必要的。现在，应将更多的目光投向更富有建设性意义的后现代理论和知识。就建设性的后现代理论与后现代神学这两方面在当今西方理论界的活跃清楚表明，后现代并不是反人性和反历史的，后现代也并不是一味拆除精神家园，它完全可能建构，实际上它正是在追求这个时代人们可能的精神家园。尽管说此后现代非彼后现代，但它至少表明后现代不是天然的就是破坏性的、反动的和堕落的。后现代理应有它的多面性和丰富性。

我们并没有迎来一个“后”的时代，但后现代知识会让我们的时代更生动和富有活力。

关于 90 年代先锋派变异的思考

不同时期有不同的先锋派，先锋派的定义也不是一成不变的，“先锋派”本质上是一个开放的和动态的概念。先锋派本原的狭义概念来自现代主义，现代主义者被理解为先锋派。这是相对于整个现实主义经典传统而言。现代主义是文学史上一次最深刻的革命，因为它改变了延续上百年的文学观念。但在现代主义的发展历程中，人们依然不断地使用先锋派这一概念，可见先锋派是一个持续存在的文学现象，它并没有随着现代主义的终结而消失。美国 20 世纪 60 年代的实验小说被认为是先锋派小说，其显著特征是形式主义实验。在某种意义上，后现代主义的形式主义策略被认为是当代先锋派的最基本指标。很显然，先锋派这一概念在中国，它的比喻性意义要大于它的实际意义。先锋派在广泛的意义上指那些文学艺术的前卫。先锋派最基本的意义，或广义的定义可以这样理解：为文学共同体的解难题活动充当前卫的实验者。80 年代后期，一批先锋派作家出于对现实主义审美观念的逆反，但又不可能在政治与道德、思想与情感方面作出越轨之举，他们只有寄希望于形式主义策略。因此，苏童、余华、格非、孙甘露、潘军、北村等人的形式主义探索就显得异常突出，他们的挑战性是毋庸置疑的。这种挑战性具有双重意义：一方面是向文学表现形式极限挑战；另一方面是向文学既定的规范挑战。这一批先锋派在这两方面都表现得极其出色。当代中国社会有着对变革的强烈需求，这是一百多年来中国社会最根本的主流意识形态，一方面是一成不变；另一方面是强烈的变革冲动。这在文学上的表现更为明显。远的不说（例如，从文学革命到革命文学），仅就 80 年

代的各种阶段性的热点和潮流，就足以见出文学对变异和创新的狂热追求。

事实上，先锋派在当代中国只是一个短暂的存在——我一直这样认为。80年代末期，人们“向先锋派致敬”（吴亮）；人们长篇大论为一个新潮的时代来临欢欣鼓舞（李劫）；人们期待“无边的挑战”开启文学未来（我本人）；人们无所顾忌地“在边缘处追索”（张颐武）……这一切并不是人们的幻觉，这确实是80年代后期，乃至90年代初期的文学现实。80年代后期，文坛几乎是突然间冒出了一批强调小说叙述方法，强调个人化的语言修辞的作家。他们在主流意识形态不再绝对支配人们的思想意识的历史空当，返回到文学的本体层面。80年代末期，有人就在慨叹“文学失却了轰动效应”（王蒙），人们为文学落入低谷而无可奈何。但事过境迁，那时不过是人们为固有的价值标准遮住了视线，对年轻一代作家的探索视而不见，或有意予以贬抑。数年之后，人们才发现，那是一段纯文学的好时光。那么年轻而整齐的一个阵容，那么富有热情和自信。重要的是，虽然晚了几年，但文坛最终还是接纳并认可了他们，尽管是经过某几位电影导演的重新塑造，但人们无可否认那种轰动和流行具有历史的真实性，那种反抗整体性的形式主义策略，无疑具有比较纯粹的“先锋性”。

进入90年代，中国社会的内在变革可能最为剧烈，计划经济转向市场经济，权力轴心转向经济轴心。尽管传统的威权观念依然强大，但消费需求所表现的平民意识也不容漠视。90年代中国文学面对的难题，是在先锋派创造的形式主义经验的基础上，如何与变动的现实生活找到准确的连接方式。90年代初期，先锋派作家大都遁入历史而回避现实生活，这使他们实际上丧失了持续解难题的能力。他们甚至无力对人们迫切需要了解的当代生活的复杂性、尖锐性和深刻性方面提供任何具有意义的想象。

当代中国文学具有很强的换代意识，人们追新求异的心情过分迫切，无法忍受那些平庸的重复。年轻一代的作家不断涌现，既适合了市场操作的需要，也给喜新厌旧的编辑和评论家提供了必要的资源。90年代上半期，文坛有一批更年轻的作家出现，我把这些作家定义为“晚生代”，他们主要有：何顿、述平、朱文、韩东、毕飞宇、东西、鬼子、李冯、邱华栋、罗望子、刁斗等等，这个群体之所以被定义为“晚生代”，我在几年前的文章中曾多次作过说明。简要的意思是：他们相对于先锋派，有一种文学史上

的“晚生感”，这些人实际的年龄与先锋派相去不远，有些人与苏童、格非大约同时写作，但一直未在小说方面引人注目，进入90年代中期，他们才开始受到重视。另一方面，留给这些人的文学难题，也显得暧昧尴尬，他们不必在纯文学的意义上夺取形式主义的高地，也不再有什么文学史前提下的宏大的历史叙事等待由他们去修补或重新建构。实际上，他们表征着完全不同的当代文学变异阶段，他们与先锋派有着根本的区别。先锋派与既定文学史传统有血缘联系，苏童、余华们是站在王蒙、张承志、韩少功以及马原、莫言、残雪的肩上写作，他们占据了小说的形式主义高地；而后来的何顿、朱文们则与这个文学史传统没有多少联系，有些人还要执意断裂。他们中的大多数人没有受过大学中文系教育；他们中的许多人是在新生代诗人这个具有天然叛逆性的群体里生长起来的；他们的生存现实与文学活动与现行的文学制度体系很少发生关联（他们与作协系统没有关系）；这些人完全凭个人经验写作。这就决定了他们与先锋派那批作家有着本质的不同。

90年代中期，这些作家受到欢呼，理由仅仅是他们直接反映了现实生活，更准确地说，他们反映了正在走向商业化的城市生活。这些作家的直接经验和个人感受契合当下人们的生活经验，这与先锋派的新瓶装老酒形成鲜明对比。但就文学性来说，这些作家的先锋派特征并不明显，他们只是在相当有限的程度上承继了苏童、余华们的语言经验，但故事全面恢复，也没有较为复杂的叙事方法论活动。他们的创作基本上已经走向常规小说一路。当然，这并不意味着他们的小说就不好，事实上，从常规小说的角度看，高水准的小说不在少数。相反，昔日的先锋派，要写作常规小说，则显得力不从心，未必有后来者的那种潇洒自如。

当然，他们之中也有比较激进的分子，其激进之处不在形式主义表意策略方面，而是写作的行为和作为文学写作者的生存方式方面。其最尖锐的感受在1998年10月由一份关于“断裂”的问卷调查中表达出来。

这些自诩为“断裂”且独树一帜的作家，并不认同批评界把他们与其他同代作家混为一谈。朱文和韩东是两个最典型的决裂者。尽管他们与经典文学的距离并不像他们想象的那么大，但他们明确期望在经典文学庞大的秩序之外开创自己的道路。朱文、韩东都强调他们的写作属于“本质性写作”，这一宣称在理论上并不明晰，我倾向于把他们所宣称的“本质性写

作”理解为二重含义：其一，他们的写作只面对文学，他们与所有现行的文学制度及其活动和利益无关；其二，他们的写作直逼他们所理解的生活现实的本质，或者说现实事物的实质——一种类似现象学还原的纯粹事相。

朱文写作的特性在于抓住生活的某个片断进行敲打，不断探究事物的真相与个人的直接体验之间的距离，把生活及事物拧干揉碎，再重新给定或解除它的意义。朱文最富有争议的作品大概是《我爱美元》（1994），这篇小说是对父子关系最彻底的颠覆，这种颠覆并不是纯粹语言形式的或理念意义上解构，而是与当代生活的混乱现实相混淆，父子关系与个人生活的意义在纯粹的自我反思中显得更加迷离。过多的表象式的描写，使朱文关于“本质性写作”的动机难以辨认。相比较起来，《弟弟的演奏》（1996）在伦理学的意义上则有过之而无不及。这篇长达110页的中篇小说，实则是一部小长篇，写一所工科大学的同一个宿舍里的一群青年学生的故事，对青春期的性骚动作了淋漓尽致的表现。迄今为止，没有任何一部小说对青年文化作过如此详尽的反映。但从这部作品中依然难以看出朱文的反叛性在哪里，他无疑比刘索拉、徐星和王朔之流走得更远。在形式方面，朱文的小说恢复了故事和情节，也不过分强调语言修辞。它的尖锐之处在于道德观和思想意识方面，这些表现只能说比此前的小说走得远，但决裂的反叛性则不免言过其实。如果不过分追究朱文小说的“决裂”本质，他的小说无疑有非常尖刻锐利之处。这表现在它们对那些生活过程呈现出的事相的刻画之中。朱文能扭住那些生活的某个关节和痛处，不断敲打，并且有能力对那些怪戾的生活事实进行评判，这是他的小说锐利所在。

韩东多年来一直是个引人注目的异类人物，他的写作总是以反常规来显示出他的挑战性。早年的《有关大雁塔》等于是给狂热的现代史诗浇了一盆冷水，随后韩东把主要精力投向小说。他开始的小说写作不能说很成功，那些作品也试图以“关于大雁塔”的思想角度出发，去描述没有内在性的生活过程，这些过程过于散文化，没有展现出叙事的力量。直到《双拐记》《杨惠燕》《在码头》这几篇小说，韩东的小说叙事才显示出特殊的力量。韩东的小说叙事实际上遵循着时间框架，他习惯在既定的时间顺序中去展示某种生活或某个事件的全过程。通过把人物的性格、心理加以片面的处理，那种扭曲的快感从叙事的各个戏剧性的关节不断涌溢而出，韩

东的小说由此展现出荒诞的诗意。《双拐记》（1997）讲述一个独居的拐子与单身女房客的故事，人物的狭窄心理与卑琐的欲望，在叙事中形成动力机制。双拐李对女性怀有强烈的欲念，但他设想把精神利益与物质利益结合的方式，与女房客建立某种暧昧的然而也只是想象（意淫）的关系。人物的生活情境被扭曲之后，这些片面的人构成片面的联系和冲突形式，各种奇形怪状的趣味也就自然产生了。一个拐子房东和从事风尘职业的单身女房客，这本身就是一种戏剧性的场景，这给韩东捕捉那些变了味和变了质的趣味，提供了无限的可能性。《在码头》（1998）写一群无所事事的青年在一个渡船码头惹是生非，与地痞和警察发生纠葛。过程和细节被渲染和刻画得淋漓尽致，生气勃勃而富有喜剧感。每一个环节都以多种可能性的方式推进，并且使人物始终处在戏剧性突变的状态。人性的恶劣，怪戾的心态，对权力的屈从，这些都被表现得相当出色。韩东的小说叙事虽然有些属于故意扭曲人物性格，人物的遭遇也有些被刻意推向极端，但他的叙述从容不迫，改变了过去的那种松散状态，依靠对生活的那些错位环节反复刻画，磨砺得有棱有角，而且情节和细节的处理都强化了戏剧性效果，使之变得富有张力。韩东所有的叙事都聚焦于人性的弱点与生存困境冲突上，人总是以它的弱点抵抗困境，这就使这种抵抗的情境具有了后悲剧的荒诞诗意。总之，对人类的那些根本的困境的揭示，显示出韩东小说叙事的内在力量。

有必要指出的是，继苏童、余华、格非、孙甘露、北村之后，朱文、韩东们也不可能在形式方面作出更多的变革。事实上，他们的小说叙事更倾向于常规小说，例如，有明晰的时间线索，人物形象也相当鲜明，情节细节的处理也很富有逻辑性。他们在艺术上的独创性已经有限了，这不是说他们缺乏独创性，而是小说这种形式所能开掘的资源已经接近于枯竭，所以20世纪60年代苏珊·桑塔格等人才宣称小说已经死亡——传统小说的那些形式技巧已经耗尽了可能性。朱文、韩东能开拓一片独特的领域，在很大程度上只是凭借他们对生活的理解方式和他们叙事视点别具一格，从而对生活的局部具有独到的穿透力。事实上，他们的“本质性写作”的真实含义在于反本质主义式的叙事，他们正是拆除了生活原有的本质意义，把生活最无意义的环节作为叙事的核心，在没有历史压力的语境中，来审视个人的无本质的存在。他们的叙事整体上是历史解体的产物。正如我数

年前在一本书中所言，文学史留给后人的不过是“剩余的梦想”。因而，在这一意义上来说，“断裂”已经不可能预示开启一个新的时代，充其量只能是个人抵御平庸化的一块暂时的飞地。

90年代引人注目的还有一批女作家，她们是林白、陈染、徐小斌、海男、徐坤、虹影等人。她们被称为女性主义作家。这些女作家风格并不一致，但她们的作品都明显倾向于表达个人内心感受，表现女性和身体语言和同性情谊，拒绝男权社会的制度压迫。在这方面，她们的挑战具有某种先锋性的意向，但她们轻而易举就实现了与市场 and 传媒的共谋。这使人们有理由怀疑，她们与其说是文学的某路先锋，不如说是商业消费社会的特殊的时尚前卫。

在短短数年里，几乎要与她们平分秋色的是一批被定义为70年代出生的作家。他（她）们跃跃欲试步入文坛，并迅速获得了文坛的关注。这批作家以女作家居多，于是干脆打出了“美女作家”的招牌。90年代后期，当代中国的文学已经变成媒体的一部分，文学评论的权威释义功能已经不再有效，而媒体实际主宰了文学的传播和定位。过去的先锋性写作，只要少数有力度的评论展开权威释义，它们的文学史地位就有可能被确定。

但现在，只有媒体的轮番炒作，对热点朝三暮四的追逐，媒体乐于把一切都变成廉价的流行文化。在媒体扩张时代，在一个学术化评论不再具有权威释义的年代，也不再先锋派存在的土壤。现在，“美女作家”的出场恰逢其时，她们与媒体正好一拍即合。她们已经与传统文学的成名成家大相径庭，她们已经完全融合在消费社会的市场操作中，文学写作的意义和方式已经与传统文学生产脱离，它属于文化工业和消费娱乐行业的一部分。这种观点当然也有片面之处，它显然过分固守传统经典文学的观念。实际上，她们的文学传播方式完全市场化，并不等于她们的作品对当代生活就完全没有挑战性。就备受争议的某些女作家而言，她们的商业主义做派姑且不论，就她们写作的主题而言，那些关于非常边缘人群的生活状态的描写，那些关于现代城市新新人类的两性关系的描写，对当下生活无疑构成叛逆。有必要提到的是，把商业主义的时尚体验，与修辞化的语言表意形式相结合，也有可能制作一种当代消费社会的前卫/时尚文本。

当然，当代文坛还有一些极端性文本实验。在宗仁发和夏商主持的

《作家》杂志《后先锋》栏目，推出一些被定位为“后先锋”的作家和文本，其实，所谓“后先锋”不过是先锋的流风余韵而已。《大家》杂志也推出了凸凹文本，某些文本无疑具有先锋性，但它们不再有示范性的效应。近年来也有一些还保持着非常个人化体验的写作，如张梅的《破碎的激情》、石康的《支离破碎》、陈加桥的《别动》等等，其先锋性意向也相当明显，但人们感兴趣的不是那些怪异的感觉，而是那些更平实的且富有才情的描写与叙述。

写到这里，关于中国近年的“先锋派”似乎已经可以作出某种推论——推论之一：先锋派是中国八九十年代之交文学转折过渡的特殊时期的现象；它是文学在宏大叙事的构架中最后一次自我挑战。推论之二：随着历史背景的变化，文化生产与传播的市场化环境形成，先锋派的存在也就失去广度和深度的基础。推论之三：年轻一代的作家与文学制度化体系分离，他们的写作完全转向个人经验和市场消费运作，他们的写作与民族一国家的宏大叙事无关，也不再有与之对话的动机和动力，因而，现代性意义上的先锋派标志已经没有意义，也无法识别。推论之四：极少数的作家依然坚持与文学制度化体系对抗的叛逆立场，作为一种“立场”象征意义上的先锋派，他们的存在无疑有其独特的意义，他们是少数几个对文学制度体系还有能力质疑的人。但他们表征的“后政治学”的伦理道义，远远大于其可能有的文学先锋性意义。推论之五：在媒体极度扩张，而学术性评论失去权威释义功能的语境中，先锋派的存在失去文化氛围。推论之六：在消费主义环境中产生的更年轻一代的职业作家（这里主要指那些号称“美女作家”者），她们的商业主义姿态妩媚多变，但她们制作的文本并非只能充当流行快餐文化，她们的存在方式可能提示这样一种可能。推论之七：在工业化社会，或者像中国这样的混杂的消费社会，一种把尖锐的时尚体验与具有个人化修辞的语言表意形式相结合的文本写作，可能制作这个时代最具有蛊惑力的时尚/前卫文本。推论之八：在这个时代，先锋已死，只有少数异类苟活，或时尚/前卫大行其道。

当然，这未必是文学末日。

幸存与“渐入佳境”

——对当代文学现状及可能性的思考

今天的文学萎缩了吗？从数字生存来看，今天的文学比任何时期的文学都繁荣昌盛，只要看看现在每年超过两千部的长篇小说出版数量，就可以知道现在的文学已经是如何生产和传播的。现在的文学不只是在纸媒体上生存，也不只是在刊物上生存，它还有庞大的网络传播，那上面的写作是一个无限大的符号生产。其实，文学的普及不再像五六十年代一样，仅靠通俗化和民族形式来拉近与人民群众的关系。现在是通过全民教育的升级、文化的普及、文化的民主化潮流，文学的传播和参与人数得到空前的增强。如果看看现在的博客空间，如果承认那也是一种文学写作方式的话，仅从新浪博客每天超过 2.5 亿次的浏览量，就可以知道中国人有多么热爱自己的文字，对写作和阅读投入多大的热情。这样庞大的文字传播空间，虽然会淹没文学的品质的生成，虽然会无止境地复制和覆盖，但这是文学普及化和文化民主化的伟大现场，我们谁也不能与它抗拒。因为它背后不只是一种新型的全球后现代主义文化的生成，同时也是后工业化的电子产业链的生产模式，这一模式是我们生存世界的经济基础，只要这个经济模式保持活力，网络文学的空间和能量就会无限放大。

我们立即会说，当今文学已经形成一种新的格局，哪里是传统文学，或者说“纯文学”（这个概念引起太多的歧义，但没有办法，权当比喻吧，总之就是我们认为的要死的那种文学）安身立命的位置？所有的问题其实都归结为，也只能归结为：传统延续至今的那种文学——我们命

名为——纯文学、严肃文学、高雅文学……这种东西，它在今天要出局吗？它如何生存，还有多少自我更新的可能性？也就是说，作为文学自身历史延续下去的那种可能性，即创新的可能性——没有创新它的历史就终结了，它的生命也就终结了。因为比起新兴的草根写作，比起网络写作，它在数量上已经是绝对劣势，它唯一可以存在的理由，就是它还对文学创新有多少贡献。那么在“创新性”上，或者说，在维系传统的文学性的行动上，它还有多少可能性？这是问题的实质。如果不是为创新和文学纯粹艺术性的伸展前景忧虑，我们实在没有什么可值得焦虑的。每年千部的长篇小说，每天几亿次的浏览量，文学的市场份额即使没有大到令人满意，也不会小到让人羞愧绝望。根本的问题在于，当今中国文学，或者说汉语写作中最纯粹的那些写作，还有多少创新的可能性？就最近几年的创作来说，相对于这十几二十年来，它是不是有重要的突破？如果有，那么，我们的汉语文学形成什么格局都不重要，都有一种内在之力，而不是一个庞大华丽的文学嘉年华。

我的这种观点可能太精英主义化了，但问题只能推到如此极端的地步，否则那些问题只是伪问题。当今的文学是严重分化的，美其名曰多元化或多样化。文学的写作、生产、传播都没有困难，困难的是有没有方向，有没有标准。现在要认定标准和方向显得异常困难，要确认什么是好的尤其困难，再也没有权威可以一言九鼎，谁对谁也不买账。这就是经典化困难的年代。在这样的时代，指斥垃圾、表达虚无主义的观点十分容易，因为到处是浮华的外表，到处是虚无；而要真正指出好的作品，就是一件极其困难的工作，而这项工作在今天可能比任何时候都重要，它是一项责任，是文学的“幸存的共同体”的责任。因为没有这种作品及对它的言说，文学的历史实际就终结了。因为那样的文学只是同质化的娱乐化的文学，并没有真正的格局出现，都被格式化了，哪里还有新的格局？

在这里，可能要提及“幸存”（survival）的概念，这就是说，现在真正危急的和紧急面对的责任，是这种真正具有创新意义的文学创作，因为如果没有这种可能性存在，就没有文学性存在，就没有文学的魂灵存在。所有的那些文学符号的复制和狂歌乱舞的传播，只是因为有了这种文学性的存在，有了这种文学还保持着创新的可能性，文学的生命就延续。怎么折

腾，格局怎么变幻，怎么多元都无所谓，它都死不了。

当然，我们也看到，所谓格局只有两种格局，一种是文学性的写作；另一种是娱乐至死的生产。后者无疑生命力正当旺盛之际，那些疯狂生产的符号随时都要淹没覆盖前者的存在；前者似乎垂垂老矣，它的生存环境越来越困难，它甚至没有多少自我保护能力，它随时会被吞没或沉没。它只是幸存，只有在幸存的意义上，只有向死而生的幸存，这种写作可能才是为文学续上性命的写作，才是文学生命倔强的存在。

因而，要去指认那些创作，要从满眼的浮华格局中认出它们——这是不容易的，这是需要勇气的，因为作为幸存者，经常奄奄一息，要从那最后一口气中看到生命延续的可能。

在这里，我试图指认一些作品，我以为它们显示了当代中国文学幸存的可能性。我所依据的标准在于：其一，它对中国人的生存历史与现实有真实的穿透；其二，它立足于本土生活，对人性有更丰富的洞察，它因此开掘了人类经验的广度和深度；其三，它依然有能力发挥出汉语的表现力，汉语在小说叙述或诗性写作方面的独特意味。在一般的意义上，三者各居其一就是好作品了，而要作为幸存之作，要能给予汉语写作更结实可靠的生命，则要三者都达到。

我以为（恕我受篇幅所限，不能更多提及），当今时代至少有四位作家是值得我们称道的：莫言、贾平凹、阎连科、刘震云。这四位作家的代表作是：莫言的《檀香刑》《生死疲劳》、贾平凹的《废都》《秦腔》、阎连科的《受活》、刘震云的《一句顶一万句》。今年，我读到刘震云的《一句顶一万句》，这才有了这样清晰的轮廓。这些作品，我以为就是放到20世纪世界文学中去，都不丢中国人的脸。有这样的阵势，中国当代文学的格局才有底气，才能形成一支真正的队伍，才能征战世界文学。中国文学不再需要“唯唯诺诺”，没有“诺奖”，我们照样可以挺直身板。据说德国汉学家顾彬说“中国当代文学都是垃圾”，他确实应该读读这几本用汉语写的书，他应该会知道深浅。

这几部小说不幸都是属于“乡土叙事”的作品，这也说明作家只有在自己文化和经验的深处，才能写出有震撼力的作品。说起来，我前面提到的这四位作家都是北方作家，有点倔也有点愣的北方佬，一直生长在土地

上的北方佬。南方作家灵秀聪慧，做小说于细微处见功夫；北方佬死倔，才有那种不顾后果的愚顽，才有长篇或大气象出现。大智还要若愚，那才会走向道路深处，走向穷途末路。这才会有向死的写，往死里写，那就是身处绝境中的写，这才有幸存的写，才有写的幸存，才有汉语文学的幸存。

其实，幸存就是死里逃生，绝境就是无路可走，走到极端，走到极限。想想贾平凹写《废都》，后来才有《秦腔》；刘震云写《故乡面和花朵》，后来才有《一句顶一万句》。幸存的经验，是绝境，也是“渐入佳境”。对于很多人来说，中国文学，甚至传统文学，乃至文学都走向死亡了，在我看来，这些人才火候刚到，渐入佳境。想想中国现代以来的文学，一直都是青春写作，紧急而匆忙，现代文学史上的那些名篇佳作，大都是二三十岁的青春年少意气风发时写下的作品，现代以来的文学史，哪有几个四五十岁的作家？除了鲁迅，我们掰着指头，数过去的都是青春派。1949年以后，中国文学让那些本来要成熟的作家，改造世界观，突然要重新开创一种新型的社会主义的文学经验，他们又变成新手，力不从心。紧接着就是被错划为“右派”的一批人，他们青春期突然中断写作，归来的吟唱已带着中年的苍凉，毕竟中间隔绝了几十年，续上的是五六十年代的记忆。直至今日，中国白话文学还不到百岁，五六十岁还在写作的人，汉语小说这才摸到门径，这才渐入佳境。并不是重复“庾信文章老更成”的古训，而是现代中国的文学就延宕至今才到火候。大器晚成，不是指个人，而是指汉语写作今天的可能性，这是好不容易才等来的晚熟，虽然来日并不方长，但这样的可能的辉煌时刻却不应该视而不见。

我承认我所理解的“幸存”的经验是一种神秘的经验，我所说的“四条汉子”，并不是说他们有多伟大而能扛鼎，他们的作品有多厚实而能撑起文学的台面；我只是说，他们的写作有一种在土地上的倔强性，那是大地上的掘地的经验——也许显现了幸存的经验，那也许是文学幸存的偶然家园，是文学前途未卜的意外之喜。只要有这种偶然，有这种意外，有这种也许，汉语言文学就能幸存。当然，大地、乡土，还在佳境之内，还有疆界关闭。还有佳境之外吗？乡土之外还有更多的可能性吗？也许，还会有意外。

投身时代 萃取精华 砥砺文章

成就高峰之作是一个复杂而艰巨的系统工程，它需要作家有深厚的生活积累、有对历史和现实的深刻洞悉、有对人类文学经验的了解与吸收，也需要批评家与时俱进的艺术眼光和阐释力，需要读者发展着的艺术感受力，文学高峰一定是由作家、批评家和读者共同创造出来的，没有高峰，一个时代的文学就没有标杆可寻。

今天要出现高峰作品或高峰作家并非易事。原因在于：其一，从古至今已经有那么多经典作品和经典作家，高峰林立，后来居上谈何容易，哪怕要比肩而立也困难重重；其二，同时代作家作品数量空前庞大，好作家多，好作品也多，自然很难凸显佼佼者；其三，今天的文化愈来愈多样化，人们的文学认知和评判标准各不相同，要大家公认一部作品或一个作家出类拔萃并不容易达成。

尽管有上述客观情势带来的困难，新时代依然需要高峰作品和高峰作家。因为没有高峰，一个时代的文学就没有标杆可寻，就没有引导力量。习近平总书记指出的文艺创作有数量缺质量、有“高原”缺“高峰”的现状，需要我们认真反思总结，也敦促我们开阔思路、探寻未来。对于作家主观来说，应该坚信有向高峰迈进的路径，否则创新与提升就会动力不足。虽然文学创作是高度个体性的精神生产，不受公式、原理等条条框框约束，然而，作为一种理论探讨，我们依然能够而且需要去探索接近高峰的种种路径与可能性。

1859年，恩格斯在《致斐迪南·拉萨尔》的信里就肯定了拉萨尔关于

理想戏剧的观点，即“较大的思想深度和意识到的历史内容，同莎士比亚剧作的情节的生动性和丰富性的完美的融合”，恩格斯认为“这种融合正是戏剧的未来”^①。恩格斯肯定的“戏剧的未来”也可以说是叙事类文学作品的理想高度。直至20世纪90年代，文学批评家哈罗德·布鲁姆在《西方正典》中指出，莎士比亚之后的文学史都处于莎士比亚影响的焦虑之下，所有后世作家都要与莎士比亚这个“父亲”一决高下，才能确立自己在文学史的位置。布鲁姆梳理的二三十位深受莎士比亚影响的作家，无疑是莎士比亚以后西方文学史上的高峰，从中可以看出，恩格斯当年肯定的莎士比亚剧作的艺术高度，长期标志着西方文学的艺术高度。

反观中国当代文学，思想深度、历史反映的广度、莎士比亚式生动性与丰富性的融合，同样也是诞生高峰之作必不可少的条件。但是，中国文学有着不同于西方文学的历史传统和现实土壤，我认为，结合中国当代文学的历史与现状，以下几方面应该着重作为推动文学高峰的努力方向。

一、在洞悉历史现实与感悟生命中达成思想的深刻

正如恩格斯所肯定的优秀戏剧作品应该具有“较大的思想深度和意识到的历史内容”那样，高峰作品或高峰作家无疑必须有思想深度，能够抓住他所表现的历史的实质，有勇气揭示他所处时代的深层次问题。所有这些，并不是在作品中故作理性状的夸夸其谈，而是来自个人心灵深处与历史相通的精神回响——对历史、对时代没有态度的作品不可能是深刻的作品，没有触及历史深处的作品也不可能震撼人心。所有这一切，都需要有作家主体强大的心灵投射。在对历史的体验和揭示上，作家不能把自己看作历史的绝对评判者，尤其不能下简单片面判断，历史的复杂性往往会让博大的心灵深陷沉思之中。英国思想家以赛亚·伯林曾经分析过托尔斯泰的思想意识，他认为，托尔斯泰对历史的关心，有着一一种更切实属于他个人的起源，似乎发源于一个痛烈的内在冲突，在《俄国思想家》一书里，他分析道，“他的实际经验与他的信念之间的冲突；他的生命慧见，与他关

^① 恩格斯：《致斐迪南·拉萨尔》，《马克思恩格斯全集》第29卷，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译，人民出版社，1972，第583页。

于人生、他自己应当如何、他那些慧见如何才能持久的理论之间的冲突”^①。

作家的思想意识一定是在对历史现实的洞悉中形成，同时也是在对自我生命的感悟中达成独有的深刻性，这样的作品才可能在思想上有真情实感，才可能表达出对历史的深刻意识。如果只是根据概念，根据流行的辞藻来表现历史和现实，那肯定达不到独特和深刻。对于身处新时代的中国作家来说，这就意味着要投身于这个充满变革的富有活力的时代，真正与人民同呼吸共命运，同时又要对时代有深刻认识，才可能真正写出有时代感的作品。

二、参照古今中外伟大作品谱系，广泛吸收经典养分

迄今为止，人类已经创造了极其丰富的文学艺术成果，我们今天所期待的高峰，无疑也是在人类伟大作品谱系里来衡量，如果没有这个尺度，高峰就很难真正称其为高峰。而没有吸收古往今来人类文学的优秀成果，如何可能创造出可以与之比肩的伟大作品呢？正如列宁所说的那样：“马克思主义这一革命无产阶级的思想体系赢得了世界历史性的意义，是因为它并没有抛弃资产阶级时代最宝贵的成就，相反却吸收和改造了两千多年来人类思想和文化发展中一切有价值的东西。”^② 这样的道理不言而喻。

以中国现在取得较大成就的作家来说，例如莫言、贾平凹、张炜、王安忆、铁凝、苏童、格非、阿来、麦家等人，无不是在阅读吸收古今中外文学经典方面下足了功夫。莫言曾谈到他早年在小书店里第一次读到马尔克斯的《百年孤独》，激动得浑身燥热，读了十几页就赶紧放下，跑回宿舍去继续写自己的作品。因为他怕读太多了，会被强有力的作者控制住，他要保持自己的感悟，用自己的创造性去探索自己的文学世界。像贾平凹这样的作家，看上去乡土味极其浓重，似乎是道道地地的西北生活浸染了他，西北风土民情养育了他的全部写作。而事实上，贾平凹与文学经典的

^① 以赛亚·伯林：《狐狸与刺猬》，《俄国思想家》，彭淮栋译，译林出版社，2001，第57页。

^② 《列宁选集》第4卷，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译，人民文学出版社，2012，第299页。

关系同样极其密切，曹雪芹、托尔斯泰、肖洛霍夫、马尔克斯都曾给予他重要启发。至于像苏童、格非、麦家这样的“60后”作家，他们的创作更是一直走在与欧美现代主义较量的路途上。让人注目的是，“70后”作家也没有囿于自己的小世界，没有拘泥于眼前的现实，他们对人类优秀文学经验的捕捉同样下气力，这也是他们近年来创作大有起色，正在形成自己路数和风格的一大动因。

三、文学批评应与时俱进提升判断力与阐释力

一个时代要产生高峰作品和高峰作家，离不开文学批评。如果文学批评失去判断力和阐释力，即使有杰出作品和杰出作家摆在眼前，也只会当作庸常之作视而不见。当然，读者也同样重要，读者的口口相传是作品获得声誉的根基。《红楼梦》这类古典作品的流传有读者和书家的自然传播，但是最早的脂砚斋评点无疑起到重要作用，随后王国维以降的几代红学家把它推到高峰地位。进入现代，文学批评对文学作品的艺术地位和经典化更是起到举足轻重的作用。若无别林斯基，就没有果戈理和陀思妥耶夫斯基的迅速崭露头角。果戈理后来思想认识出现偏差，别林斯基立即写公开信严加痛斥。这种文学创作与文学批评并肩同行的例子举不胜举。而当今时代，文学作品出版层出不穷，一方面是良莠不齐，另一方面是达到一定水准的作品不计其数，这对文学批评提出考验。在今天判断一部作品的水准，尤其是判断在一定水准线之上的作品所达到的艺术高度更加困难，需要极其敏锐的艺术眼光和不同凡响的阐释力。如果人云亦云，用旧有概念和僵硬尺度去套无比丰富且有独创性的作品，不可能看到什么好作品，更不用说发现高峰作品。

当然，今天文学作品经受文学批评检验的情况也十分复杂，这不只是因为阐释力的差别，也是因为立场和角度的差异，使判断和评价常常出现分歧。2014年诺贝尔文学奖获得者莫迪亚诺在获奖词里表达过类似观点，与19世纪伟大小说家巴尔扎克、狄更斯、托尔斯泰因为“缓慢”而凝聚能量相比，互联网、手机、电子邮件和微博时代出生的人，他们的文学表达肯定会不一样，莫迪亚诺发现“私密”被当下作家赋予更多深度，可能正成为小说的主题。一个时代必然有一个时代的文学，今天把“私密”当作

文学主题的作品，肯定与 19 世纪描写历史和时代变化宏大主题的作品相去甚远，要评价这样的作品，需要不同的文学感悟力和艺术尺度。固然，中国有中国的国情，未必非得要出现这样的小说，但有一点是相同的，今天文学作品的写法、今天表现的生活无疑与过去时代不同。这就需要文学批评能做出创新性评判，也需要读者对文学作品保持发展的艺术感受力。文学高峰一定是作家、批评家和读者共同创造出来的。

成就高峰之作是一个复杂而艰巨的系统工程。除了作家和批评家的主体努力之外，高峰的出现还应该有一个从容不迫的创作环境，限制太多或者诱惑太多，都很难出好作品。在市场化时代，文学一旦进入出版便具有商品性质，面临选择与被选择的诸多考量，越是这样，作家越要沉住气，不在乎各领风骚三两年的所谓“畅销”，而是以极大耐心和耐力打造精品，十年磨一剑，拿出“长销”之作。通往高峰之路注定曲折艰辛，只有那些具备深厚的生活积累、对历史和现实有深刻洞悉、真正把握住时代精神、比较全面了解人类文学经验、经得起读者和市场考验的作家，才可能创造出卓越的文学作品，才可能无限接近这个时代的文学高峰。

初刊《人民日报》2018 年 9 月 7 日

理论批评：回归汉语文学本体

《文学评论》2014年第6期发表张江的《强制阐释论》，此文以极大的理论勇气，对西方文学理论进行了独到而犀利的剖析，提出了很多非常有价值和启发意义的观点。此前，张江以访谈形式，发表《由“强制阐释”到“本体阐释”》一文，就提出了“强制阐释”这一理论观点，并做了比较充分的论述。此番以专论再行发表，论述更为全面深入。张江怀着理论抱负，要为文学理论寻求更加真实可靠的理论起点，为中国文学理论和批评找到新的出发点，在世界文学理论的格局中确立中国文学理论和批评的应有地位。无论从哪方面来说，这样的理论追求都是难能可贵的。

“强制阐释”作为一个富有挑战性的理论，虽然包含着很鲜明的中国立场，具有当下中国文化建设的战略性意义，但这一理论出发点也可放置在现代性的自我反思性的思想脉络中去理解。这种反思性也一直存在于西方思想的内部，某种意义上可以说构成了西方后现代性转向的思想内驱力。海德格尔在对西方形而上学进行清理时，把自巴门尼德以后的形而上学视为歧路，虽然他并未断然否定亚里士多德建立的那些逻辑、范畴对于认识世界的有效性，但明显把它们视为对“存在”的遮蔽。海德格尔在1946年写下的《阿那克西曼德之箴言》里指出：“并不是巴门尼德对存在作了逻辑的解释。恰恰相反，源出于形而上学并且同时支配了形而上学的逻辑，使得存在的隐含于早期基本词语中的本质丰富性始终被掩蔽着。这样，存在

才得以上升到最空洞和最普遍的概念的不幸地位上去了。”^①在海德格尔看来，西方自早期思想以来，“‘存在’就是指澄明着-遮蔽着的聚焦意义上的在场者之在场，而逻各斯（λόγος）就是作为这种聚焦而被思考和命名的。”^②这也就是说，在相当长的时间里，西方的形而上学使用的那些概念、术语和逻辑，是对存在的遮蔽，它发展出丰富、复杂的层层论述，一套又一套，一环扣一环，很可能也是对“存在”的强制阐释。

德里达受到海德格尔的启发，对西方的形而上学传统发动了更为彻底的批判。他在1967年出版的著作《论文字学》中，提出了要对文字——实际上是对西方形而上学附着于文字之上（和之下）的“理性”意义“清淤”。他说道：“真理的一切形而上学规定，甚至包括海德格尔提醒我们注意的那种超越了形而上学的存在-神学……的规定，或多或少不能直接与逻各斯的要求或与逻各斯谱系中的理性要求相分离。”这种“理性的要求”实际上就是逻各斯的聚焦要求，在文字学的能指这一层面上，语音的本质直接贴近这样一种东西：“它在作为逻各斯的‘思想’中与‘意义’相关联，创造意义、接受意义、表示意义、‘收集’意义。”^③如此看来，西方的形而上学从根本意义上来说，也是依靠一套事先设定的逻辑、范畴，聚焦意义、收集意义。在德里达看来，语音能指就具有强制性，索绪尔说的语音的任意性，实际上也是语音的强制性。

当然，西方的形而上学在长期的对世界的认知过程中，建立了一整套认知方式，建立了特定的概念、范畴和逻辑，这已经构成了我们认知这个世界的一套知识方法。即使如德里达要行使解构主义的策略，他也不得不承认，目前我们还不得不在这一套概念体系里讨论问题，因为我们还不可能创造出另一套认知概念体系，离开了这套概念体系，我们无法谈论任何事物，也不可能认知这个世界。他说道：“不用形而上学的概念去动摇形而上学是没有任何意义的；我们没有对这种历史全然陌生的语言——任何句法和词汇；因为一切我们所表述的瓦解性命题都应当已经滑入了它们所要

① 孙周兴选编：《海德格尔选集》（上），上海三联书店，1996，第564页。

② 同上，第564-565页。

③ 德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海译文出版社，1999，第13-14页。

质疑的形式、逻辑及不言明的命题当中。”^①

文学理论的形成、文学理论的认识方式，从根本意义上来说，当然也逃不脱形而上学的一套认知方法——它们无疑也是可以解构的。文学理论对文学作品的阐释、它的概念和逻辑，都必然是人为的设定，其起源性的连接方式都只能是武断的和选择性的，也必然是隐喻性的和想象性的。文学理论的形成本身是历史化的产物，是一种历史的冲动、需要和愿望。按照德国文学理论家沃尔夫冈·伊瑟尔的看法，文学理论是新近的产物，二战之后开始崭露头角，“那些历史悠久的艺术批评方法已经无法应对现代性，因而可以毫不夸张地说，理论的兴起标志着批评历史的转变”^②。我们今天谈论的文学理论与文学批评是有明显区别的，究竟如何区别，既需要历史化的梳理，也需要具体实例的分析，在这篇短文里肯定无法进行这项工作。伊瑟尔的观点道出一点重要的区分：文学理论是现代性的产物，它是怀着巨大的历史渴望、带着形而上的冲动发展壮大起来的。文学批评对文学作品文本说话，文学理论则不只对文学文本说话，更重要的是对文学和文学批评说话。比较而言，至少有三种情况可以表明文学理论与文学批评之间的区别。其一，文学理论可能是依据某种哲学原理或观念来演绎的学说。例如，现象学文学理论，典型的如罗曼·英伽登的作品客体层次理论，依据胡塞尔现象学原理建构文学理论；阐释学批评借用阐释学哲学，伽达默尔既是哲学阐释学的重要代表，又建立了一套阐释学文学理论学说；在某种意义上，马克思主义文艺理论也属于此种方法，因为它是根据马克思主义基本原理来建构的。其二，以一套严整的术语、概念方法展开文学批评，例如“新批评”、符号学批评、结构主义批评，以及女性主义文学批评，等等。其三，文学批评在对文学文本的分析中生发出大量具有理论化特性的术语、概念，它们与文本互动，已经很难区分它们是文本释放出来的，还是打开文本的路径。例如解构主义批评，在保罗·德曼和希利斯·米勒那里这一特点最为鲜明。到了20

① 德里达：《书写与差异》（下），张宁译，生活·读书·新知三联书店，2001，第506页。

② 沃尔夫冈·伊瑟尔：《怎样做理论》，朱刚等译，南京大学出版社，2008，第1页。

世纪 70 年代之后，已经很难区别文学理论和批评，也正是它们最大限度的混淆，催生了所谓批评的“黄金时代”^①。文学批评（理论）盛极而衰，90 年代以后，不得不转向文化研究。特别是伴随着大众媒体文化在全球范围内的急剧发展，文学批评和理论已经无法单纯性地关注文学，而是转向了媒体和大众文化。

但是，我们依然要去追究：文学理论和批评究竟以何种方式与文学作品文本发生关联？伊瑟尔极有才情地设想出“硬理论”和“软理论”的区分。他认为，自然科学属于“硬理论”。例如物理学，首先要提供理论模型进行预测，只有在预测下，观察到的数据才是可以理解的。“软理论”则把观察到的数据“拼凑”起来，以便接近要被绘制的领域。伊瑟尔称“软理论”是一项“试探性工作”。他认为，艺术和文学可以被评价，但无法被预测。“软理论”并不会得出一个普遍原则，尤其是当它们聚焦艺术时，是通过引入隐喻或者引入所称的“开放式概念”来寻求整合。隐喻激发联想，勾勒出模式^②。

综上所述，我们可以得出两个基本论点：其一，迄今为止西方建立起来的哲学认知体系，对这个世界的解释只是一种说法，很有可能，最初的那些认知概念遮蔽了世界真相；其二，“软理论”“试探性工作”这种说法，表明文学理论家对阐释文学有多么的不自信，文学理论要揭示文学艺术的存在显得多么困难，终归也只能是“接近”。从认知方式的本源关系来看，文学理论发生“强制阐释”的概率就相当大了。概念、术语、逻辑对这个世界的解释，都带有一定的“强制阐释”的特征；文学理论对文学作品的阐释，“强制”的程度可能更甚。

在 20 世纪七八十年代，所谓的“批评的黄金时代”，也是批评话语自成体系、龙飞凤舞的时代。批评话语自诩可以自律性地生成，宣称“作者已死”、“意图谬误”、文本自主性……理论批评摆脱了文本的束缚，终于

① 关于“批评的黄金时代”，可参阅美国芝加哥大学英文系教授、《批评探索》杂志主编 W. J. T. 米彻尔：《论批评的黄金时代》。中译见《外国文学》1989 年第 2 期，杨国斌译。

② 沃尔夫冈·伊瑟尔：《怎样做理论》，朱刚等译，南京大学出版社，2008，第 6-7 页。

获得了无边的自由，理论批评的想象力空前激发。从七八十年代到21世纪初，理论批评沿着一条自我激发、自我生成的道路高歌猛进：精神分析学批评、女性主义批评、新马克思主义批评、符号学批评、结构主义批评、解构主义批评、后殖民理论、身份政治、性别政治、生态批评……既五花八门，各行其是，又气象万千；既分崩离析，又汇聚融通。实际上，20世纪90年代后期，以互联网为代表的新媒体在崛起，文学整体上衰败不可避免，文学理论批评也不得不改弦易辙，文学理论与批评更倾向于理论，并且转向了文化研究。文学批评这项方兴未艾的事业，风光不再，除了少数人抱残守缺，大多只好臣服于文化研究的旗号。但是，文化研究并未离开文学理论批评多远，它们共享的理论基础还是那些经典理论或者那几个后现代大师。这个时代已经失去了再产生大师的能力，西方人文学的经典化的传统，也不能再有元理论或原创的大师产生，这使文化研究有名无实——文化研究还是在理论上与后现代大师对话。现在的大众文化或新媒体文化，也无法激发出新的理论素材，就是几个怪诞的新术语，也逃不脱德里达、福柯们的阴影。新媒体再狂怪，理论批评家也已经没有想象力了。不用说那一批法国的理论家，就是一个德勒兹，一部《千高原》，就给新媒体准备好了完整的“葵花宝典”。福柯当年说，法兰西的时代终究会是德勒兹的时代，而其应验的竟是整个新媒体时代。但急躁的新媒体研究是否用得了德勒兹的三分之一，这还是疑问。这就是今天新媒体、多媒体风起云涌，娱乐至死时代的理论批评现实。

文学理论与批评离文学更远，这仿佛是不争的事实，对西方来说，文学离终结未远。20世纪六七十年代，约翰·巴思、苏珊·桑塔格等实验小说家就说“小说已死”，紧接着拉美魔幻现实主义在七八十年代风靡一时，这让欧美文学看到另一番景象。但几十年过去了，文学已经不可能作为这个时代最有影响力的文化种类，它明显退居次要区域。说得好听些，它是这个时代的文化底蕴，充当了传承传统、支撑精神信念的基础；说得现实一些，它已经被以影视为龙头的娱乐文化冲击得七零八落。尽管这个时代欧美也有文学大师——每年诺贝尔文学奖颁奖前的期盼，尤其是博彩公司开出的赔率人物榜，就是这个时代文学大师的榜单，但在大多数情形下，文学的风光不再，这是必须承认的现实。

当下的中国显然面临了某种尴尬。一方面，文学同样经受了影视和新媒体的挤压；另一方面，中国当下文学又呈现出前所未有的热闹和茂盛。长篇小说年出版量近四千部，网络上的写手有数十万之众，这种文学景象是发达资本主义国家难以想象，也难以理解的。移动终端和手机阅读，以及自媒体，提供了充满激情的传播空间。书写和文学表达成为新一代知识青年实现自我的一种形式，尽管文学水准和品质良莠不齐，泥沙俱下，但这一个巨大的文学传播空间却是不能忽略的，在今天中国文化格局中也并非无足轻重。这一亚文学的存在空间，使传统文学或经典文学的存在有着充足的动力和厚实的根基。文学和文化的构造也如金字塔一样，只有庞大厚实的底座，才会有金字塔顶的生成。但是，没有塔顶的金字塔是不成立的，那只是废墟。

也正因如此，今天中国传统的或经典化的文学写作的存在就是有理由且有意义的。百年汉语白话文学发展至今，可总结的经验理应十分充足，这使我们回到汉语文学作品本体有了踏实的理由。西方文学理论或许已经穷尽其经典作品，而中国当代的文学创作给文学理论和批评提供了十分鲜活的经验。避免“强制阐释”的方法论途径可能就在于，更为直接地回到作品文本，从作品文本的文学性生成中激发理论要素，概括理论规律，建立理论范式及连接的形式。

今天汉语文学经历 80 年代以来对西方现代文学的借鉴学习，在 90 年代转向传统和民间的路径中，确实形成了大量新的经验。在这些创作中有成功的经验，也有可反思的经验；有与西方现代文学深入对话的作品，也有更为偏执地回到传统中去的文本。在传统与现代、汉语言特性与现代意识、民间的原生态与现代主义小说技巧等诸多方面，可发掘的学理问题当是相当丰富复杂。例如，2014 年，有几部被普遍认为最为优秀的汉语小说，如金宇澄的《繁花》、贾平凹的《老生》，均借用传统资源。前者直接因袭传统话本小说形式，后者则用《山海经》引导叙述，但在小说艺术上显现出很不相同的张力。贾平凹的作品在现代小说叙述方面几乎没有显现出其技巧特征，但与现代小说经验几乎可以直接对话。这又不是后现代的“拼贴”艺术所能解释、所能涵盖的。范小青的《我的名字叫王村》，描写今天中国乡村非常严峻的土地流失的现实，但作者并不直接正面描写那些

酷烈的现实，而是讲述哥哥抛弃弟弟又寻找弟弟的故事。一个哥哥抛弃神经兮兮地模仿老鼠的弟弟，继而又无止境地寻找弟弟，故事的展开却让人生疑：弟弟是否真的存在？但乡土中国在今天土地流失的困境则被表现得十分深刻。宁肯的《三个三重奏》描写反腐故事，其中夹杂大量哲学文本，藏着相当多的哲学思辨和先锋艺术讨论的段落，把中国现实描写与形而上的玄奥结合在一起。从这些创作中可以看出汉语小说在 21 世纪自我更新的企图，其中能否激发出文学理论新的意蕴、范畴和体例呢？

我们意识到建立中国文学理论批评的范式或体系的现实意义，也会为这一长远的抱负所鼓舞，然而，我们依然要意识到：我们今天能在多大程度上撇开西方已经形成的一整套哲学、思想文化以及文学理论批评的概念、范畴来言说？例如，马克思主义文学理论和批评已经构成我们研究思考的基础，我们主导的思想文化范式、术语、概念也是以此为前提，从中国文学本体中激发出的理论素质，显然不能偏离这些思想范式和术语概念来讨论问题。如果我们依然保持在马克思主义思想基础上，而马克思主义思想又与德国古典哲学、美学有着直接的亲缘关系，那么，新的理论创新并非要完全脱离西方（更准确地说是世界）思想文化和理论批评的优秀成果，而是在其基础上，更加关注中国文学本体。只有有意识地激发汉语文学的自主意识，并与西方 / 世界优秀理论成果对话，才有新的创新机遇，也才能避免强制阐释的困境，给已经困顿、几近终结的文学理论以自我更新的动力，给中国文学理论和批评开辟出一条更坚实的道路。

初刊《文学评论》2015 年第 3 期

关于现代艺术的思考：小说何以要“现代”

没有一个概念像“现代”这样复杂、含混且歧义百出。首先，一组概念会纠缠在一起：现代、现代性、现代派、现代主义，等等。如果再加一个前缀“后”，问题就更严重了——既然有“现代”，时至今天如何与“后现代”区别开来？其次，“现代”被赋予文学史的特定含义，按照中国文学史的经典表述，五四运动以来的新文学是文学进入现代的标志，此后产生的文学自然就具有“现代”特征。但我们今天追问何谓“现代小说”，是赋予“现代”一种超时间、超历史的含义，即是说，现代时期的小说并不一定是“现代小说”，并不一定具有“现代”素质。那么现代小说的“现代”究竟指称什么？现代意识？现代形式？今天，什么样的小说称得上“现代”，这样的“现代”对今天的小说艺术有何重要意义？

这里我只能快刀斩乱麻，把小说的“现代”解释为世界文学发展至今形成的综合多种创作方法和美学特质的艺术经验。简要地说，“现代小说”包含了比传统小说更为丰富、复杂、多样的小说经验。之所以今天还要呼唤这种美学品质，是因为当今中国小说还是以现实主义的乡土叙事为主导形式，艺术表现形式呈现简单雷同的状况。不管是写乡土还是写城镇，在艺术上缺乏变化，表现手法单一，罗列堆砌事项和过程是常态，白描性语言很是单调。这些通病之所以大量存在，我以为，根本缘由在于当今中国小说缺乏现代小说意识，没有激发“现代”小说的能量。在谈到传统文学的认知方法和表现手法时，乔治·斯坦纳认为，传统句法将我们的认知安排成线性和一元性模式，“这些模式扭曲了潜意识力量的作用，压制了丰富

多彩的精神生活”^①。也正因此，才发生了文学要进入现代主义的变革。这其实是西方 19 世纪末期的事情，按照斯坦纳的观点，这种对传统的批判态度导致了尼采、卡莱尔、陀思妥耶夫斯基、弗洛伊德探索现代的认知方法。

20 世纪 90 年代以后，关于借鉴西方现代主义的文学经验的说法几乎销声匿迹了，这与 80 年代中国文学对西方现代派的渴望形成鲜明对比。80 年代几乎每个有创新欲望的作家身后都站着西方大师，马原背后是海明威、博尔赫斯，莫言身后是川端康成、卡夫卡、福克纳、马尔克斯，等等。在与西方现代主义的对话中，中国小说进入现代层面，小说艺术提升到一个高度。在叙述方法、小说结构、语言、人物性格和心理的处理等方面，都远远超出中国既有的现实主义的规范。但是 90 年代的中国思想文化以回归传统为导向，文学上也倚重现实主义和民族资源，传统文学乃至古典文学的诸多经验成为作家参照的资源。例如，陈忠实的《白鹿原》、贾平凹的《废都》，前者以独到的传统文化内涵重构历史叙事，后者以传统美学风韵成就小说气象。莫言在绚丽诡异的《酒国》之后，以《檀香刑》《生死疲劳》向传统倾斜，也收到意想不到的效果，虽然内里还是有着强劲的现代美学的张力。在整体上，90 年代不再唯西方马首是瞻，中国小说向传统、乡土进发进而获得长足发展，给世界文学提供了独到的经验，标志着汉语文学的高度。

单纯依靠传统、依靠乡土是否可以一劳永逸，可以看到，几位最有分量的作家，他们虽以乡土叙事为鲜明特征，但他们都曾长时间浸淫于现代主义，并且把现代小说经验内化为自己个性化的创作，由此才能有力地站立在乡土大地上。莫言的小说其实始终包含着充足的“现代”经验，即使像《蛙》那样平实的叙述，也在寻求多文本的变异；刘震云的《一句顶一万句》看似极其传统，但内里的现代意味也相当充足，其小说结构、内涵的隐喻及反讽已经偏向后现代一路。当然，也有历来传统老到的作家如贾平凹、陈忠实等，他们对传统的感悟体味并非人人都可仿效。

21 世纪要成就中国文化的伟业，文学当然也不能置身其外，强化中国

^① 乔治·斯坦纳：《语言与沉默——论语言、文学与非人道》，李小均译，上海人民出版社，2013，第 35 页。

经验正当其时。但是，21 世纪的中国经验要足够强大有力，必须全面吸收世界性的优秀文化成果，如果狭隘地限定在自己的传统老套里，不只会使我们的传统不能更新、获得当下的活力，同时还将陷入故步自封的简单复制中。

也许还有人会说，中国乡土文学正走向巅峰，以莫言为代表的乡土叙事大家正可与世界文学比肩，这不正证明了回到乡土传统（中国经验）是一条正确的道路吗？然而，我们同时也要看到，莫言、贾平凹等 50 后乡土经验厚实的作家，他们从小生长于乡村，这一时期的乡村风土民情虽然也历经现代化的洗涤，但尚属底蕴深厚、氛围浓郁，这对于 70 后、80 后一代作家来说，已经很难逾越。即使他们生长于乡村，或偶尔去过乡镇体验，乡村经验已经今非昔比，再靠单一本分的乡土经验已经不可能有大的作为。尤其是更年轻一代作家必然要与世界现代小说经验对话，上世纪八九十年代未竟的现代小说事业需要重新补课，需要在中国今天本土小说取得的成就基础上，更加深入全面地借鉴世界现代小说经验。中国经验与世界经验更为深入切实地碰撞交集，才能给中国文学带来强劲活力。

初刊《人民日报》2014 年 9 月 5 日第 24 版

批评的有效性 with 批评的自觉

今天我们讨论文学批评的有效性，可能更有必要重温马克思主义的基本原理。马克思非常清楚地指明了社会存在与社会意识之间的关系，马克思主义的基本原理告诉我们，随着全部经济基础的变更，上层建筑或迟或快也要发生相应的变更。是人们的社会存在决定人们社会意识，而不是相反。今天我们所处的历史时期与毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）的历史背景已经发生相当深刻的变化，如果不看到这种变化，不理解这种变化，不从这种变化的实际出发，就不能真正领会《讲话》的基本精神。我们今天之所以要学习《讲话》、纪念《讲话》，就在于《讲话》基于革命现实的需要，实事求是地要创建革命文艺为中国革命的解放事业服务。也是在中国社会现实发生深刻变化的历史时期，《讲话》提出一系列的文艺主张，提出革命文艺的方向和创作原则。当然，还有延安整风运动的紧迫需要，中国革命进入艰苦卓绝的斗争时期，毛泽东高瞻远瞩，要把革命从延安这个贫穷落后的陕北农村，向全中国推进。毛泽东清醒地看到，中国革命要依靠广大农民来奋斗，才能夺取全面胜利，毛泽东因此提出文艺要为工农兵服务，提出文艺来源于生活现实。革命文艺作为中国革命事业的组成部分，它必然是政治宣传的有效工具，是团结人民、教育人民、打击敌人的有力武器。因而，毛泽东提出政治标准第一，艺术标准第二，提出创建人民群众喜闻乐见的民族风格。

今天我们面对的现实，或者说现实任务已然很不相同，我们如何理解今天的文艺，如何理解今天的文艺批评？如何理解今天的文学批评？毫无

疑问，不能生搬硬套，而要面对实际，既要怀抱文化理想理念，又要脚踏实地，这才是对文艺、对中国文化负责任的态度。

今天的现实实际是什么？我们无法在总体上，在全面概括的意义上把握今天的现实。但与文艺生存的现实有关的几点是可以理解到，也是可能达成共识的：

其一，文艺的社会功能和作用已经发生深刻变化，不再是观念统摄的工具，它的作用更加多样化；它的教育和审美的形式也多样化。

其二，文学已经不再是占据主导地位的文艺形式；文艺分化为影视、大众娱乐文化、文学等等方面，它们再难统一在一个层面上来建构共同的美学原则和趣味。

其三，文学这个概念也很难统一和绝对化，传统文学与网络文学并不是一回事；50后作家写作的文学与80后、90后写作的文学也不是一回事。在纸媒体印刷的文学与网络上传播的文学不是一回事；新兴的刊物与传统期刊也不是一回事。而在50—70年代，直至80年代后期，作家没有年龄层的区分，刊物及出版传播途径也没有多样化的状态。

其四，对文学的接受本身也分层化，不同年龄、教育背景、职业、性别的人们，文学趣味已经不尽相同，甚至差异甚大。而在过去，读者是“被启蒙者”，阅读文学是为了获得教育或启示，他们都被假定为是一个单一的对象。

其五，批评家群体的多元分化。在50年代，批评家群体受到体制的严格规训，其思想、知识和观念都具有高度的统一性，都要统一到政治上和被政治确认的经典理论观点上。他们之间即使有分歧，也是在解释和运用经典文本的差异上。80年代的批评家群体在“改革”与“保守”二元对立的立场上，就可以形成分野或统一。90年代以后，这种意识形态的简单规训与分野已经难以成立，虽然也有“知识左派”或“右派”之分，但更为具体细致的分歧则更为普遍，在面对具体文本时阐释不一，学理的、知识谱系的区分更为内在和具体。“批评的有效性”对于不同学术立场的人，对于不同知识谱系中的人，可能评价很不相同。

因此，在今天要使批评获得社会化的有效性，可能是极其困难的不切实际的想法。因为社会的统一性为多样性所取代；观念的唯一性为价值取

向的多元性所分解；真理的绝对性为知识的复杂性所质疑。所有这些，在追求批评的社会的、客观的有效性时，都会遭遇到不可能的困境。如果不意识到这一点，就不是实事求是的学风。有效性的困难问题，其实就是“合法性”的危机，原来理所当然的客观性、统一性，以及合目的性，现在被更为复杂的现实结构所改变，原有的范式、律令、规则、方法都面临深层次的改变，否则，“有效性”无法建立起来。

当然，这并不等于批评从此自说自话，批评就无所作为，批评就对文学毫无作用，批评就不能承担起推动中国文学发展的重任。“批评的有效性”恰恰是意识到“有效性”的困境，意识到“有效性”在今天的极其可贵和紧迫，因而，与其说它是要在社会客观化的意义上达成共同的目标；不如说它是一项紧急呼吁，给予批评以承担的重任，那就是在批评的自觉上达成一种共识。

这种自觉应该在以下几方面体现出来：

第一，多元化的批评观念。既然今天中国在文化上步入多元化的时代，那么，文学批评也有必要采取多元化的观念。也就是说，我们不能以某种绝对的、一成不变的、要统摄一切的文学观念和批评标准去理解当今纷纭复杂的文学现实。所有适合我们既定观念和标准的文学作品就是好的，不适合就是不好的。这样无疑不能有利于文学的健康发展。特别是在今天倡导文化大发展大繁荣，文化的表现形态也必然是多元化和多样化的。有些理论试图把多元化与多样化做出区别，认为多样化是可以的，多元化则要不得。这显然是玩弄文字游戏。如果没有根本意义上的多元化，多样化实际上是不成立的。

批评走向自觉，就不能抱住“唯一性”“绝对”的观念，也不能以唯我独尊的排他性的方式去展开批评活动。批评应该有更广阔的容忍空间，看到文学作品的差异，看到作家的千差万别，尊重新的文学原创提供的陌生化的意义。当然，多元化的观念并不是就不要批评与否定，就不用主张、没有立场。多元化观念要与相对论区别开来，多元主义必然与相对论结下不解之缘，但相对主义有其相对性，如果相对主义绝对化那同样是危险的。显然，要秉持多元观念也同样有肯定性、批判性，同样有鲜明的立场。像以赛亚·伯林、德里达这些人物，大都是多元论者，但他们的批判性、肯

定性以及立场的鲜明一定也不逊色。如今在欧美学界，多元化观念乃是一个基本的常识性的观念，实际上并不需要强调，只是当今中国批评界在一元论的思维体系里封闭太久，面对稍显杂乱的现实，可能就难以接受。因而多元论观念还需要加以强调。

第二，尊重原创的独特性。批评是一项阅读作品文本的过程，也是理论运用过程，二者如何结合，并非易事。如果只是跟着作品走，没有理论的介入，也未必能真正读出作品文本的丰富意义；如果固守住一套理论标准，框定作品文本，也很危险。不符合理论教条的作品文本就会受到贬抑，作品文本很容易成为理论教条的附庸材料。从整体上来说，当代中国文学批评以创造性的姿态与作品文本对话的批评并不多见。当代批评如果要做到有效——不是贬抑作品文本，而是创造性地开掘文本——这才能说是有效的批评。这就要求批评与创作双方处于平等地位，批评与作品文本是相互激发，批评有能力充分领会作品文本的独特性，把每部作品都看成是一个独特的世界，都看成是它存在的第一次，这才可能看到作品文本的无限的多样性，不可限量的丰富性。

这一点，说到底是要相信文学。现在的情况是，不只是读者不相信文学，作家、批评家也不相信文学，更不相信当代中国文学还有创新性。理查·罗蒂在一次关于《文学经典的启示价值》的演讲中谈到文学的“启示价值”。他强调说，文学可以告诉人们，“生活不只是我们所想象的这些”，这就是文学的启示价值。罗蒂还有另一层意思，他认为，文学作品可以提供我们的现有的理论和知识所不能给予的启示意义。他说道：“启示价值一般不是由一种方法、一门科学、一个学科或者一个专业的运作产生出来的。它是由非专业的先知和造物主的个人笔触产生的。比如，如果你认为一个文本是文化生产机制的产物，你就不能在它里面找到启示价值。那样看待一个作品给予你的是理解但不是希望，是知识却不是自我改变。因为知识是这样的一种东西。它把一部作品放入一个熟悉的语境——把它和已知的东西联系起来。如果一部作品要有启示价值，必须允许它把你大部分知识融入一个新背景中；至少，在开始的时候，它不能够被你已有的知

识融入旧背景中。”^①

罗蒂的观点不只是肯定文学作品在文化中的独特价值，也是告诫读者和批评家，文学作品可能是一次独特的创造，不能单靠旧有的知识去把握它，要把它融入到一个全新的背景中，这才可能理解到作品的启示价值。

持这种观点的当代批评家比比皆是，希利斯·米勒也表达过类似的观点。在《小说与重复》中，米勒说道：“文学的特征和它的奇妙之处在于，每部作品所具有的震撼读者心灵的魅力（只要他对此有着心理上的准备），这些都意味着文学能连续不断地打破批评家预备套在它头上的种种程式和理论。文学作品的形式有着潜在的多样性，这一假设具有启发性的意义，它可使读者做好心理准备来正视一部特定小说中的种种奇特古怪之处，正视其中不‘得体’的因素。自然这一方法或多或少地力图使出格的因素合法化，但这儿涌现的法则必然与读解时预先设定的法则（它假使一部好小说在形式上必定是有机统一的）迥然有别。”^②这也清楚表明，要真正接近一部作品，要有能力阐释一部作品，就要对文学创作有所敬畏，尊重文学作品的独特性存在，而不是以批评家的优越性凌驾于作品之上，用批评家的故步自封的陈旧观念去衡量一切新出现的文学作品。有些看似尖锐的批评，是否真的有效还要取决于它是真正揭示出问题，还是带着压抑作品的偏执，带着削足适履的功利来展开批评。对创作的敬畏并非要批评家对作家顶礼膜拜，也不是说作家都批评不得，而是相互尊重敬畏，这是面对文学说话，不是对个人说话，不是对自己名声和利益说话。现在的问题是，重建文学启示价值的困难，人们并不相信，当然再也不能敬重文学。

第三，知识谱系的更新。不管是保持多元论的观念，还是去发掘文学作品更为丰富的可能性，这都有赖于知识的更新。实际上，美国文学批评在30—60年代，以特里林、欧文·豪那代批评家为代表，以纽约知识分子为中心，建立了一个文学批评的繁盛时期，那个时期的文学批评同时承担了社会批评、引领社会价值理念的作用。70年代以后，美国的大学教育有

① 理查·罗蒂：《哲学、文学和政治》，黄宗英等译，上海译文出版社，2009，第121—122页。

② 希利斯·米勒：《小说与重复》，王宏图译，天津人民出版社，2008，第5页。

一个迅猛发展的时期，人文学科也从自然科学的发展中分享到机遇，以文学批评为代表的人文学科迎来一个活跃的时期。按美国《批评》杂志主编米彻尔的观点，80年代是美国文学批评的黄金时代。这个时代的文学批评从法国后结构主义理论那里吸取到思想的方法和动力，耶鲁四人帮（德曼、米勒、布鲁姆、哈特曼）的解构主义文学批评推翻了哈佛的新批评，取而代之在美国批评独领风骚。此后，美国的文学必然要在后结构主义理论批评的知识平台上工作。很显然，如今的文学研究，虽然名目繁多，观点杂陈，举凡女权主义、精神分析、新历史主义、后殖民理论、离散研究、性别研究……其知识根基就是后结构主义知识谱系。不管是称之为文学研究、文化研究、文学理论还是文学批评，都脱不开后结构主义知识谱系。而后结构主义知识谱系也不得不走向综合，拉康、福柯、巴特、德里达、鲍德里亚、德留兹、巴塔耶……在六七十年代兴起的法国后结构主义，迄今为止还是文学批评的一套理论方法。中国的文学批评要行之有效，要能与欧美文学批评对话，也不可避免要在这样的知识谱系里讨论问题，这才对得上号。固然，有人说，中国人要说中国人的话，但没有对世界文学研究的了解，没有对新的知识的学习，所谓中国人说中国人的话，充其量也只能在也是来自西方的或俄苏的旧有的理论框架里讨生活。

第四，认真严肃的批评争鸣风气。批评的有效性当然还要依赖批评群体之间的学术讨论交流，现在的文学批评真正交锋、认真讨论问题的案例并不多见。或者各说各话，或者是偏执一词。更有甚者，哗众取宠，只是为了博眼球，闹出动静，并不顾及对方的实际情形、真实的含义以及完整的语境。在今天，名气或象征资本是一项实实在在的价值，为了获得名声（不管好名还是恶名）并不顾及学理逻辑。在这方面，报纸杂志为求影响，也经常推波助澜。这些都是在一系列冠冕堂皇的旗号下进行的，比如，“批评要讲真话”，“批评要直接尖锐”，“要还批评本来面目”，“批评就是要打击假恶丑”……这些都没有错，都是当今批评需要坚持，甚至需要一点点做起来的基础性的工作。但是在实际的运用中，往往失之毫厘，谬之千里。这类批评经常拉开架势，制造一些尖刻凶猛的辞藻，把对方严重地歪曲贬抑一通，把自己抬高几个台阶，在华丽的大旗底下，总是有一只个人利欲的马脚露出来。这是令人遗憾的，与其要这样的尖锐批评，不如要

平和的自说自话。后者至少没有多大坏处。

第五，宽容与自由的批评氛围。今天我们来讨论批评的有效性问题的，其实也是倡导以实事求是的态度来对待文学批评，也就是说，我们不再讲那些虚话、空话、套话，而是要讲究实效，把批评的功能落到实处。我们讲批评的有效性有赖于批评的自觉，而批评的自觉，则需要一个宽容与自由的氛围。有自由才有自觉，自觉的本质在于自由，在于自由的自觉。如果出于外在的功利和策略，在外力的规训下，那不是自觉，没有充分真实的自由，也不可能真正的文学批评的创造。阿纳托尔·法朗士给批评家下的定义是：所谓批评家就是在杰作中显现他自己的心灵冒险的人。能做心灵冒险，能给心灵冒险以机会，这就需要给出自由的空间。布鲁克斯曾经在《文学和领导》（1918）一书中，依据这一定义对欧文·白璧德进行攻击。连白璧德那种保守的主张都束缚了批评家自由的心灵，遑论其他的试图规训批评家的种种做法。

在美国 70 年代文学批评正要迎来其黄金时代时，“耶鲁四人帮”之一的哈特曼曾在他那本后来影响甚广的《批评的荒野》中说，美国的 70 年代与阿诺德时代也相去未远，文学批评的那些问题依然如故，我们今天（即使在中国——笔者注）或许面对的文学批评的问题依然如故。阿诺德在《批评的功能》一书中说，我们在荒野中的使命应当结束了，一种新的、有生命力的文学必定崛起。哈特曼据此引申说：荒野应当是希望之乡，而不是相反。70 年代末期，哈特曼写下《荒野中的批评》，随后迎来了美国的批评的黄金时代；我们今天同样置身于荒野之中，我们如何把它当成希望之乡呢？这只能有赖于我们的批评的自觉。

初刊《文艺报》2012 年 5 月 18 日

汉语文学的新阶段

——“第八届茅盾文学奖”获奖作品综论

2011年夏天，第八届茅盾文学奖落下帷幕，五部长篇小说《你在高原》《天行者》《蛙》《推拿》《一句顶一万句》摘得桂冠。

茅盾文学奖评奖年限虽然规定是最近四年出版的作品，但此次评奖的时间却是有着非同寻常的意义，可以说是中国文学发展到一个阶段的时间窗口。汉语文学不管是借鉴西方的经验，还是重新激活传统资源，都到了一个比较成熟的阶段。也可以说有一批作家走向成熟；有一批作品很有分量。全部汉语文学的艺术特征和艺术高度显得很清晰，汉语文学的当下和未来的道路也更加坚定踏实。

本届茅盾文学奖固然有各种经验可以总结，但我以为最为重要的一点，就是评委们在心里保持着对中国文学的虔敬，自觉承担着对中国文学的责任。因此，大家能从对中国文学的贡献的角度出发来评判作家的成就和作品的文学价值，这就把茅盾文学奖推到一个历史性的高度，也就是为中国文学立标杆；为往圣传精神；为未来寻道路。我个人以为，这次评选出的五部作品，基本可以担此重任。

—

在这里，就几部作品做简要评析。张炜的《你在高原》，荦荦大者，10卷本，450万字，这显然是汉语写作史上的不同寻常的举动，这是站在

高原上举目四望的叙事。这里我们当然不可能去展开论述这部 10 卷本的鸿篇巨制，仅就其中的第一卷《家族》、第二卷《橡树路》、第五卷《忆阿雅》、第六卷《我的田园》……而言，我们不得不承认，这几卷都相当精彩，抽出任何一卷放在当代中国长篇小说的平台上，它都称得上是一流的作品。一个作家写作 10 卷本的长篇，能写出三四部，甚至五六部都相当精彩的分卷，这无疑是不起的成就。其中的《忆阿雅》我以为是极其精彩的作品。我想张炜的成就已经变得无可怀疑了，《你在高原》把汉语小说叙事推到一个新的境地，激发了汉语文学很多新的素质。

张炜用“我”的主观化反思性叙述穿越历史。张炜的叙述人“我”携带着他强大的信仰进入历史，并且始终有一个当下的出发点。这使与历史对话的语境，显得相当开阔，建构了一个庞大复杂、激情四溢的叙事文体。这么一部 10 卷本的长篇小说，尽管每一部都有独立的主题，都有独立成篇的体制，但叙述人贯穿始终，其中的人物也在分卷中反复登场，故事也有明晰的连贯性。张炜在这么漫长的篇幅中，始终能保持情绪饱满的叙述，那种浪漫主义的激情和想象在人文地理学的背景下开辟出一个空旷的叙述语境。张炜以他的自然自在的方式释放出充足的浪漫主义叙事资源，或许说以浪漫主义为基础，融合了现代主义后现代主义的元素。张炜以“我”的叙述穿过历史深处，同时用多元的叙述视角展现出来。我们从这里可以看到张炜 20 年的工夫，在小说叙述艺术方面，已经磨砺出自己的风格，也把汉语小说的艺术推到一个难得的高度。

刘醒龙一直是一个关怀现实的作家，笔法细腻、情怀深厚，数年前的《圣天门口》颇得评论界好评。《天行者》系对早年影响深广的《凤凰琴》的扩展和续写，讲述偏远的界岭小学一群民办教师的故事。高考落榜生张英才本来有颇为远大的抱负，却不得不面对现实，靠着当乡教育站站长的舅舅才当上界岭小学的代课老师。这里的偏远寂寞，穷困无望，反映了上世纪八九十年代中国乡村基层教育的真实困境。小说写出了身处偏远山区的民办教师的生活艰辛，他们想改变命运所做的种种努力，因此在困苦中昭示出他们默默奉献的精神品格。为小人物立传，真切而透彻地写出他们的性格、心理和愿望。小说当然也没有回避人性的弱点，但善良和纯朴终究是这些人的本性，真挚与朴实使小说始终在苦涩中透着温暖，读来引人

入胜。小说洋溢着冷峻的幽默感，每天伴着笛声升国旗的场面，也是小说中的神来之笔，意味无穷。小说写情深切有力，多有感人至深的细节。现实关怀与人文关怀，使这部作品内涵丰富醇厚。

在 20 多年的创作生涯中，莫言始终保持旺盛的创造激情，站在中国文学的最前列。他的小说运天地之气，笔法诡谲神奇，穿过历史与现实的那些苍茫的现场，让人惊叹，发人深思。《蛙》没有回避我们民族在伟大的生存斗争中必然要经历的困难，有勇气去写作生存现实中的独特题材。莫言在叙述这样的民族和个人的创伤时，他采用了异常冷静平实的叙述方式，写出那么多生命的创痛和坚韧，那么多心灵的隐忍和闪光。这与他过去的汪洋恣肆的语言挥洒式的叙述颇为不同。显然，莫言不会满足于这样的朴素平实的叙述，他用稚拙的书信体穿插于其中，再以荒诞感十足的戏剧重新演绎一番姑姑的故事。原来压抑的激情和想象，以荒诞剧的形式表现出来，给人以难以名状的冲击。

我们可以看到莫言如何与当下历史展开对话。《蛙》拼合了书信、小说叙事与戏剧的多种形式，打破了历史的整一性结构，自我的经验卷入其中。《蛙》是逃离模式化的历史编年叙事的一个启示性的文本。《蛙》的戏剧如此大胆地把文本撕裂，让悲剧的历史荒诞化。从容而自由、机智且幽默，显示出莫言在小说叙事上的强大能力和不懈的创新精神。

毕飞宇的小说以细腻温雅为人称道，他擅长深入内心去把握人物的性格与命运。《推拿》写一群在推拿房里工作的盲人的故事，这个小小的“沙宗琪推拿中心”，也是一个小世界。他们共处在这个小小的黑暗的世界，生活如此艰辛困苦，他们在努力、自食其力，寻找属于自己的生活和人生价值。他们可以在黑暗里看到光亮，他们也与常人一样有七情六欲，一样有对幸福的理解和追求。然而，他们抵达幸福的道路是如此漫长艰难。

小说最重要的一点，写出盲人的自尊自强，他们因此而具有的特别敏感的心理。他们在自己的生活中行走，也如同走在盲道上，也如同在走命运的钢丝，小心翼翼，每走一步似乎都无比艰难。小说把盲人之间的友爱写得动人心弦，透过对爱的追寻，写出他们因为自强不息而在黑暗中摸索的精神品格。毕飞宇的小说叙事似乎已经炉火纯青，他能拿捏到火候，把

一种心理刻画得微妙而又淋漓尽致。小说写了一群人物，张宗琪、沙复明、小马、金焉、都红等等，这些人物几乎个个都有性格，毕飞宇把握人物已经是极其老到。就这部小说而言，当然得自于他有过相当一段时间担任特殊学校的教师经历，那是深入生活的真切体验。从另一方面来说，毕飞宇的小说笔法业已精细老到，温雅中却有冷峻，细腻中有棱有角，读来总是要触动人心的疼痛。

刘震云的《一句顶一万句》出版于2009年，这部有着诙谐书名的作品，其实却透着骨子里的严肃认真。它以如此独特的方式进入乡土中国的文化与人性深处，开辟出一种汉语小说新型的经验，它转向汉语小说过去所没有涉及的乡村生活的孤独感，以及由此产生的说话的愿望，重新书写了乡村现代的生活史。

刘震云一直在重写乡村中国的历史，他的重写不可谓不用力，不可谓不精彩。但《一句顶一万句》出版后，刘震云此前的写作仿佛都是为这部作品做准备。这部作品涉及的重写乡村中国现代性起源的主题，涉及乡土中国叙事的传统与现代结合的独特表现方法，都具有可贵的创新性。

刘震云这部作品并未有介入现代性观念的企图，小说只是去写出20世纪中国乡村农民的本真生活，对农民几乎可以说是一次重新发现。农民居然想找个人说知心话，在这部作品中，几乎所有的农民都在寻求朋友，都有说出心里话的愿望。这样的一种愿望跨越了20世纪的乡村历史，刘震云显然在这部小说里建构一种新的关于乡土中国的现代性叙事，一种自发的农民的自我意识。

这部小说并不依赖历史大事件进行编年史的叙事，它的叙事线索是一个乡村农民改名的历史：杨百顺改名为杨摩西再改为吴摩西，最后把自己的名字称为罗长礼——这是他从小就想成为，却永远没成为的那个喊丧人的名字，这就是乡土中国的一个农民在20世纪中的命运。这部作品开辟出一条讲述乡村历史的独特道路。

这部小说对乡村中国生活与历史的书写，一改沈从文的自然浪漫主义与上世纪五六十年代形成的宏大现实主义传统，而以细致委婉的讲述方式，在游龙走丝中透析人心与生活的那些分岔的关节，展开小说独具韵味的叙述。这种文学经验与汉语的叙述，似乎是从汉语言的特性中生发出文学的

品质。它表明汉语小说在 21 世纪依然有能力保持自身的独特文学性，并且有着极其丰富的可能性。

二

就以上几部获茅盾文学奖的作品来看当今中国长篇小说成就，可以简要归纳出以下几个特点：

第一，思想高远，境界开阔。很长时间以来，我们为中国长篇小说的思想性不够深厚而困扰，但我们要什么样的思想性，却并不清晰。上世纪 80 年代中国小说的思想性依赖时代精神，90 年代才开始以个体为本位展开思想性探究，直至 21 世纪，中国作家对历史的反思和生命体验的感悟，这才开始有个人的坚实性和深刻性。如莫言的《蛙》对生命存在的透视，在诙谐幽默中流淌着深切的反思。刘震云的《一句顶一万句》对中国乡村生活中可能滋生出农民的自我醒觉意识，说话与友爱的愿望及其困境，这种思想无疑独到，未尝不是在现代历史的和生命伦理的高度来理解中国乡村生活。张炜的《你在高原》则是以其博大的思想情怀，反思历史与注视 50 年代的人，其思想的尖锐和穿越现实的顽强，都给人强烈的触动。事实上，未获奖的一些作品也可以看出其思想多有作家个人独到自觉的思考。

第二，融合传统，贯通中西。自白话文学运动以来，中国现代文学就深受西方的影响，历经五六十年代受苏联社会主义现实主义创作方法的影响，在 80 年代则转向借鉴欧美西方现代主义的文学经验。但 90 年代以来，中国长篇小说在思想上和表现方法方面，也到传统文学中寻求资源。获奖作家们在这方面做得颇为突出。他们的作品已经不再那么鲜明地看到西方文学的直接痕迹，西方与中国传统，都转化为个人更为内在的文学经验，更为自然地融会于小说叙事中。八九十年代，每位中国作家的身后似乎都站立着一位西方大师，现在则是个人经验占据主导地位。如此这般的汉语小说，已经无须斤斤计较于西方 / 中国、传统 / 现代以及各种主义的区分，如此这般的汉语小说可以率性而行而自成一格。

第三，风格多样，个性鲜明。80 年代的长篇小说，因为时代反思性背景的同化，以及现实主义创作方法的显性规范化，长篇小说的艺术风格

其实是颇为整齐接近的。例如，历史叙事的整体性、线性的时间结构、主要人物占据的中心化位置、情感的有序性逻辑等等，这些现实主义方法的共同性太过明显，给作家个人风格留下的余地就相对要小得多。90年代的个人化叙事，不只是为思想的非同一性建立起开放的语境，同时为表现方法的多样化提供了可能的空间。作家追求的是个人的表现方式。仅就这五部获奖作品来看，其表现手法与艺术风格差异甚大，每个作家都有自己的叙述方式，有自己对长篇小说不同的理解，有自己独到的语言风格。张炜的主观化的昂扬叙述与毕飞宇的客观化的冷峻叙述相去甚远；而同是诡异莫测的叙述，《蛙》的多文本策略与《一句顶一万句》的分岔延异式的叙述大异其趣，但都让人感受到独辟蹊径的高妙。就是毕飞宇在冷峻中透出的光亮与刘醒龙在苍凉中显现的温馨也是各具韵味。

第四，大气恢宏，游龙走丝。因风格的多样化与个性化，当代小说格调气象也显示出丰富多样。既有大气恢宏的鸿篇巨制，也有技法细密如游龙走丝的神韵之作。莫言过去的作品多有气势强健的特色，《蛙》则在平实的叙述中透着一股飞越的神气，汉语小说的叙述艺术已然跃进到无迹可求的境界。毕飞宇的小说在细腻中拿捏得十分精准；刘醒龙的舒畅纯净总是散发出一层悲悯气息。当然，张炜的《你在高原》气势宏大充盈，而刘震云的《一句顶一万句》则娓娓道来，时而诡秘岔开，神龙见首不见尾。如果认为它们是一味高亢或一味浅吟，那就未得其要领。《你在高原》有着非常精湛的小故事的叙述和极富有感染力的细节描写，它对人物心理的微妙感的捕捉令人惊叹；同样，《一句顶一万句》对中国乡村现代性起源的另一面向，即乡土中国农民内在自我的生成这种世界性的主题的触及，堪称大命题、大思考。

其实，在艺术上显示出这些质地的并不止这几部，这次参评进入前20的长篇小说，有不少可以说也是相当出色的作品，它们从不同的方面体现汉语文学从现代发展至今的艺术成就。评价一个时期的文学状况，整体上的总体评价是一个角度；但要认识这个时期的文学所达到的艺术高度，只有通过极少数的代表性的作品才能体现。茅盾文学奖推崇的作品并非仅仅是纯文学的代表作，纯文学也并非仅仅是当今文学中的一个局部或支流；纯文学的代表作品依然要作为这个时代的所有文学的精神底蕴，没有这样

的底蕴，狂欢式地生长的文学和文化就失去了传统的血脉，也找不到传承的方位。

当然，这五部以及当今汉语长篇小说，无疑还存在这样或那样的缺点不足，例如，长篇小说的艺术构思和叙述的推动机制问题，如何在更为复杂的思想层面反映现实和反思历史，如何更真实更深刻地表现人物性格和命运等等，依然要面对严峻的挑战，要做出艰苦的努力。当然，我们坚信中国文学在今天发展到一个成熟的也是崭新的阶段，它有能力开辟自己的道路，在 21 世纪的世界文学中占据闪亮的一席之地。

初刊《人民日报》2011 年 9 月 20 日

第二辑
文化视野



旧梦难圆：大陆八十年代文化论争

不过几年工夫，人们回忆起 20 世纪 80 年代的那些文化场景，恍如梦境，那些热情、希冀和执着如今还遗留什么呢？80 年代在文化上付出高昂的代价却收效甚微，猝然死去而不留痕迹，这是基于人类健忘的劣根品性，还是说往事不堪回首？那个时代确实存在许多褊狭、夸张和虚假，它没有提出什么思想史或文化史的新课题，但是它重新提起了一些重要的命题，把这些命题与时代的困境紧密结合，例如，传统与现代化的问题，但这样一个热烈的时代如此草率而不了了之地处理这个课题，是令人深思的。

—

要追溯 80 年代文化论争的源起线索是困难的，因为其酝酿过程模糊不清，没有明确的纲领、组织和决定性行动或论文为代表，迄今为止也没有人作过可靠的或卓有成效的探讨。的确，80 年代是一个暧昧的时代，很多事实和真相轻而易举就被掩盖了。不过，要追溯起文化论争的源头，可能要发掘到 70 年代末期的科学史讨论。从思想史的资料来源看，李约瑟的《中国科学技术史》在 1975 年的出版或许对科学史研究有所触动。70 年代末，振兴科技的热望使这种“触动”成为现实。

70 年代末期，实现四个现代化的宏图在中国大陆知识界激起的反应，因学科的分别而不尽相同。对于人文学科来说，那时的中心任务是“思想解放运动”，反思“文革”伤痛，推翻两个“凡是”，热衷于“真理标准”

讨论。进一步的具体问题，也就是“人生价值”“人性论”“异化”等政治理论和哲学思辨的论题。而在自然科学界，尤其是科学史研究领域，则试图解决实现现代化更为“抽象”的课题——至少在那个时候这个课题显得不那么“现实”。在科学史的研究者看来，中国要迎来“科学的春天”，要进行科学技术的现代化建设面临重大的现实难题，即中国的文化传统和思维素质不利于科学技术的发展。虽然李约瑟对中国古代科学技术颇多溢美之词，但是翻开历史却不乏屈辱沮丧之页。根源就在于封建传统文化、制度及其心理结构。反观落后的现实，与历史一脉相承，无法正视现实——现实不是被忽略了，而是不得被删除了，历史或传统就填补了“现实”的空缺，成为“现实”结果的原因。

这个“思想的误差”由于是自明的或下意识作出的，因此它是真正被忽略或“遗忘”了。80年代初期的大陆知识分子基本上达成共识：中国科学技术乃至教育的落后有着几千年的传统，而落后的现实则是其理所当然的结果。因此，要振兴中国大陆的科学技术和教育，那就要全面彻底清理传统的陋习弊端，肃清其在现实中的“余毒”。80年代的大陆知识分子是被“现代化”——这匹突然闯进中国社会的“黑马”拖着走的勒勒车^①，这样说并不过分，它开始是为“现代化”作各种各样的观念论证，充当思想解放的清道夫，后来望着这匹“黑马”脱缰远去，落荒而走；在现实一隅饱尝被遗弃的滋味。而在那时，早日实现“现代化”的焦虑已经有些使知识分子忘乎所以了，把忧虑变成怨恨转移到“传统”身上是唯一可以选择的表达方式。

80年代某些热闹的场面是富有象征意味的，它隐含的可读解的意义一点不亚于某些历史巨著，只不过很多记忆都为时间的河流洗劫一空，残留下来的只言片语就只能略见一斑了。1984年8月，笔者参加了全国第一次研究生聚会，主题为《新技术革命与研究生培养》，而实际的议题是“新技术革命与反传统”，地点在“火炉”武汉，会议的热烈正好是火上浇油。莘莘学子，本着“天将降大任于是人”的姿态，大谈历史使命感，振兴科学技术的急迫感。在我看来，这是一次前所未有的精神会餐，来自全国各

^① 勒勒车，古称辘轳车、罗罗车、牛牛车等，是中国北方草原上蒙古族使用的古老交通运输工具。

地高等学府的佼佼者会聚一堂，其思想的撞击可想而知，它像是一次能量的聚合，又像是一次火种的播散。这代人的精神、信念和抱负开始随着时代潮流上升到历史理性的高度。笔者在会上作了题为《中国传统思维模式向何处去？》的发言，引起比较热烈的反响。发言稿后来刊载于北京大学的《研究生学刊》，后来正式发表又被几家刊物转载（如《新华文摘》等刊物），同时也受到多方面的批评，包括当时在大陆讲学的杜维明先生，把拙文列为“反传统”最早的代表观点，进行透彻的批评。杜先生立足于“新儒学”的立场，考虑问题更加全面和长远，对于我的这种充满现实焦虑的观点，当然也难免有所误解。

就从理论的意义上说，传统对于我们确实只是一个所指含混的能指，对“传统”的切肤之痛不过是现实紧迫感的夸大之词罢了。很显然，“反传统”并不是从理论的品格上论证传统如何不好，不过是为革除现实的陋习弊端到“传统”那里去找到托词罢了，那个时候人们普遍考虑的是，为什么中国的改革如此艰难，为什么那些明摆着不利于中国现代化发展的现象却合理合法地存在？显然，知识分子不可能详究现实的症结，只能遁入历史传统的长河，去发掘那些文化观念、心理结构、思维模式、人格因素等等，把它们看作现实弊端的影子（或是把现实看作它的影子）。大家都自欺欺人地认为，只要不是在原始部落，向影子发动进攻，大概不会有什么风险吧。而事实当然并非如此，人们被一些小小的进步所怂恿，壮着胆子往前走，毫无疑问是要栽跟头的。80年代大陆的学术研究与意识形态的关系结合得如此紧密，以至于这种关系成为它的唯一的动力，它的那些热情、祈祷、恐惧或失望全都来源于此。

二

“反传统”的话题一旦被提起，它原来以隐喻的方式表达的现实意义明朗化了，并且随着哲学界、历史学界和文学界的关注，“反传统”的命题具有了理论的蕴涵。也就是说，从文化的和历史的内涵深究下去，“反传统”从一个科学史的命题，转变为人文文学科的命题，并且进入关于文化传统的价值规范、人文精神以及现实主义的文化批判。

文化论争到1986年达到高潮，据统计，自1985年1月至1986年6月，《人民日报》《光明日报》《文汇报》《中国社会科学》《哲学研究》《历史研究》《读书》《中国文化报》等几十家报刊，发表有关论文计有200多篇。另一统计数字表明仅1986年全国报刊发表有关论题的文章达170余篇之多。而在另一方面，自1984年开始，至1986年达到热点，各种形式的文化研讨班、讨论会、讲习班，相继在北京、杭州、上海、青岛等地举行。深居简出，几被遗忘的几位老先生也被请到讲习班（如梁漱溟、冯友兰、张岱年等），青年学子远远瞻仰几位耄耋之年的老先生，如同拜读几部古书或观赏几幅珍贵的古董名画，虽然崇敬，却也恍如梦中，似有隔世之感。这就是历史？这就是几幅含义复杂的历史肖像，岁月的磨砺洗净了思想的光泽，却保留了劫后余生的全部蕴涵。今非昔比，去日苦多，几位老先生除了重复早年的只言片语之外，除了让人们重温历史旧梦之外，还能有什么作为呢？然而，正是几位老先生的出台，突然唤起后辈学子的历史记忆。的确，这是一个富有象征性的历史场面，这是一次历史与现实的错位组合，也正是在这个历史场景中，人们才能感悟到活着的历史。

奇怪的是，“反传统”或“中西文化之争”到了这时，人们才记起似曾相识的历史。原来基于焦灼的现实期待，却是由来已久的历史夙愿，往事依稀，令莘莘学子感奋而沮丧。许多年以来，“五四”这段辉煌而痛悔的历史，被“反帝反封建”这面大旗掩盖了，即使中年一辈的学者也习惯于忘却历史的真实面目，或下意识绕过那些思想禁区。也许是“现实感”过强，这个课题的提出完全来自现实需要，只是等到那些历史意象浮现于人们面前，才发觉这不过是旧梦重温。显然，这种情境对于梁老先生或冯老先生来说多少有些历经沧桑的悲凉，虽然我不敢妄加揣测，那些蹩脚的心理学或精神分析学也完全用不上；但是，再版的梁漱溟的著作激起的反应如何？热心的读者倒不少，信徒却没有。“反传统”对于年轻一辈的人来说，已经不是一个学理的问题，而是一个信仰或信念的问题。重温“五四”那段历史，不过使这个信仰相形见绌罢了。那时陈独秀、胡适的主张毫不含糊，坚决而鲜明。虽然片面，却也深刻；纵然偏激，也不失潇洒；其理想、热情与自信熔铸于一炉。事过境迁，斗转星移，陈、胡诸公却也失望已极，西洋文明在半个多世纪的出出入入中，并没有改造中国文明，而

“国粹派”又如何呢？1920年，梁启超周游欧洲列国归来，发表《欧游心影录》，据梁公之所见所闻，欧洲人正等着中国人去拯救他们脱离精神苦海。梁漱溟更是自信地以为未来文化就是“中国文化之复兴”。历史总是愚弄人类那些可怜的善良的愿望，中国人又站在十字路口，向东还是向西？一样的难题，一样的别无抉择，因为一切早都被历史注定了。

80年代的文化论争看上去门面热闹，有“全盘西化派”、“中体派”（中学为体、西学为用）、“西体派”（西学为体、中学为用）、“重建派”（改造重建传统文化），实际上，各派并无系统的理论主张，更没有直接交锋论战，基本上是各说各的。“西体派”主要是一种姿态，与其说它缺乏可行性，不如说它更像是一种怂恿和勉励，由于它与政治的警戒线靠得太近而少有人明确标价。“中体派”在80年代全无“五四”时期的分量（海外“新儒学”另当别论），大陆的现实境况和难题，整个文化氛围，无法就“传统”的文化价值和人文精神及其与现代化的关系，像海外“新儒学”那样做深入扎实的探讨。“中体派”除了经常对其他学说表示“质疑”外没有特别有力的正面建树。影响比较大的是“重建派”。“重建派”认为中国传统文化是一个超稳定、封闭性的系统，根本不可能产生任何启蒙，也不可能靠它自我批判来进行重建，只有靠引进外来文化，从而“创造出过去的中国人不曾有过的新的现代的民族心理结构”，因此主张根本改造和彻底重建文化传统。

李泽厚的“西体派”独树一帜，独家经营。1985年，《中国古代思想史论》出版，前后发行近10万册。这部著作显然不是文化论争的产物，按李泽厚在该书的《后记》中的解释，他一直没有参加关于传统与现代化的争论。如果说李泽厚的《中国近代思想史论》多少启迪了传统与现代化的论争的话，那么，这部稍稍迟到的著作，在1986年无疑对文化论争起了推波助澜的功用。近10万册的发行量本身就是一个象征，不管人们是否认真研读过，这无关紧要，要紧的是大家都朝着一个方向奔去。作为这个时代的思想家，李泽厚不能不对文化论争发表意见，他的“西体中用”不是一个系统的理论主张，而更像是一次表态。^①李泽厚解释他的“西体中用”说，

^① 李泽厚：《“西体中用”简释》，载李泽厚：《走我自己的路》，生活·读书·新知三联书店，1986，第227-232页。

“其实质就是现代化”。他之所以使用这个在他自己看来都难以圆满解释清楚的词，是为了与“中体西用”唱反调，造成语言上对立的刺激感。显然，这个主张也是面对现实的应急措施：“当今中国面临的最迫切、最根本的问题，是怎样走向现代化，所以首先应该解决的，是怎样吸收消化外来文化，如果一定要讲中西，那么应该是‘西体中用’。”^① 如何把“西体”用到中国还是一个非常艰巨的创造性的历史进程，他认为，要为“体”用好，“就要了解和批判中国传统，这样才能有正确的选择和恰当的运用，以真正实现现代化”。^② 确实，国家兴亡，匹夫有责，时代的重任摆在面前，它不仅是引导知识分子去夺取思想史的最后真理的火炬；同时也是加诸他们身上的枷锁。他们在 80 年代，不得不成为跛脚的普罗米修斯，没有盗来火种，却葬送了自己。

三

1986 年，在北京乃至在大陆各地都有情绪激动的讲座，最激烈的情景据说是由一位北京师范大学的青年讲师（那时可能是博士研究生）向李泽厚作出的挑战。他们的主题归结起来无非也就是“反传统”，打倒偶像，彻底改革开放、个性自由、自我解放等等。这些狂妄而放肆的声音与伟大的社会主义制度如此不相协调，它激发的场面类似“杀父”的狂欢节，罪孽深重的学子们，除了把自己当作时代的祭品还能有什么其他的选择呢？

许多年以后，人们可能批判、反省 80 年代乱哄哄的“反传统”的场面，但是也可能会怀有真情和留恋，这种态度和复杂的感情就像今天对待“五四”时代一样，尽管这是两段难以比拟的历史。人们确实不能随心所欲地创造历史，面对着既定的、从过去承继下来的条件，要么借用已死的先辈的亡灵、借用他们的名字和语言，穿上久受崇敬的服装，演出历史的新场面。要么相反，通过对历史的象征性的进攻，摧毁历史的纪念碑来铺垫

① 李泽厚：《“西体中用”简释》，载李泽厚：《走我自己的路》，生活·读书·新知三联书店，1986，第 227—232 页。

② 同上书，第 227—232 页。

现实的路基。说到底，历史要么被虚无主义者践踏；要么被实用主义者掠夺；不会有更公允的态度去重建“客观的历史”。历史之作为历史，永远是死亡之物，它只能在现实的需要中象征性地复活。

旧梦重温，不过几年，或几十年，或半个多世纪，历史的车轮转了一圈，一样的命题，一样的任务，一样的困难，90年代如何呢？我们的历史已经死去，却还会有“现实的需要”——旧梦难圆，这就是我们民族的命运。

初刊《中国论坛》（中国台湾）1991年第8期

文化救赎

阿道尔诺（T. W. Adorno）曾经说过这样的话：“在我们生活的世界中，总有些东西，对于它们，艺术只不过是一种救赎；在是什么和什么是真的之间，在生活的安排与人性之间，总是存在着矛盾。”对于这个既成的不完善的世界的批判，阿道尔诺这个怀疑、否定、拒绝一切的评价家，却保留有对“真正的”的生活的最后的信念。尽管他对“救赎”的希望的最顽强的依据，限定在美学这个领域之中；然而，这也足以成为是他的知识分子的英雄主义的标志。

—

西方的知识分子一直有“救赎”的观念，这当然与基督教传统有关。随着 19 世纪末期，尼采发出“上帝死了”的呐喊，西方世界面临丧失与基督教信仰息息相关的稳定的世界观的严峻问题。1929 年，艾略特告诫世人说：“世界正在作一试验，要建立有文明而无基督教的一种精神。这场试验将来必然失败，但是我们必须非常耐心地等待它的崩溃，目前则应该为这段试验时间赎罪。”艾略特的观点代表了现代以来几乎几代知识分子的看法。尽管艾略特的主张有些极端和绝对，但是没有人能够漠视稳定的精神秩序和信仰濒临崩溃的现实危机，几代知识分子乐于夸大这种危机。知识分子既是这场“危机”的全部承担者，也是唯一的见证人。钉在我们时代的十字架上的耶稣——这就是知识分子乐于设计的自我形象。

当然，这种自我形象在现代主义的艺术家里最为流行，对精神磨难的体验和表达，是对这个异化的社会的有效反抗。艺术已经不再是满足感官的愉悦，更重要的在于它是消除精神错乱，医治心灵创伤的良药。基督教诞生于一种失败的氛围，它主要是寻求安慰；现在人类再度面临失败（心理的、道德的和信仰的失败），却无从祈祷。那么，艺术可以把人类从这个困境中拯救出来——关于“文化救赎”的神话正是现代主义的艺术家和哲学家致力于讲述的主题，这个神话的意义已经深入人心，艺术不仅仅被看成为是替代宗教的一种文化形式，更是一种“准宗教”的形式。

十分有趣的是，像毕加索这样纯粹的形式主义艺术家，也自以为，并且被普遍认为是在表达现代人类的生存困境和精神磨难，当然也表达了救世的信仰。罗杰加洛蒂说：“他的作品是人心的舒张收缩，就如一部 20 世纪的自传。既是一种见证，又是一种挑战、一种控诉和对一种信念的肯定。”毕加索于 1944 年加入法国共产党，这一行为令后世的艺术史家大惑不解。他曾经这样说过：“我达到共产主义就和人们到泉边一样。”尽管 20 世纪的知识分子无法拒绝革命（或反革命）是一个普遍现象，对于相当多的西方知识分子来说，共产主义不过是替代宗教的某种狂热的信仰，而对于毕加索，它与那种革命性的、超越性的艺术信念如出一辙。

现代主义者真正关注的核心是个人的生存问题，他们都是一些个人主义者，自我中心主义者，而强调个人行为的重要性之最有效的方式当然就是把它夸大为人类性的。因此，本来是个人心灵自由之象征的艺术，现在被说成是拯救人类生存危机的伟大宗教。著名的艺术史家赫伯特·里德（Herbert Read）在对现代主义艺术运动的历史功过作总结时说道，在回溯整个运动时，尽管它有偏向与不规则之处，但必须认为现代艺术运动是为消除精神堕落而做出的巨大努力，虽然我们的艺术家有时是激烈或具有破坏性的，轻率的和急躁的，但是一般来说，他们意识到一个道德的问题，一个面对我们整个文明的道德的问题。他写道：“……现代绘画运动的伟大领导者——塞尚、马蒂斯、毕加索、康定斯基、克利、蒙德里安和波洛克——的心灵中，总是经常了解我们时代的问题，而且总是经常警戒着问题虚假的解决。提供一个明确而清晰的激发美感的视觉形象——这一直是

这些艺术家始终不变的目标——提供一个他们所创作的形象的丰富的宝库，就是未来的任何可能的文明的基础。”

二

也许人们可以认为艺术家不过是知识分子族类中一个非常特殊的群体，事实上，文学和艺术为整个文化的传播提供了感性基础和认知前提，并且更重要的在于，文学艺术作为形成感情与感觉的明确观念的主要手段，它决定了我们观察和理解历史事实的明确程度。因此，不管是哲学还是历史学，科学还是政治，在整个现代主义时期，最终和文学艺术都有一个共同的话题：那就是为消除精神堕落而做出巨大努力，为新的文明提供可能的的基础。当然，这一切很可能是在意识形态的想象关系中建立的神话，我们已经难以在现实中把我们的真实生存与意识形态相剥离，意识形态不仅仅是一套知识体系，它同时非常有效地决定和支配人们的实践行为。例如，在弗洛伊德心理学和存在主义哲学盛行时，没有人会怀疑、否认自己的生存陷入某种形式的孤独、空虚、焦虑和失望的危机境地。像阿尔都塞所理解的那样，在意识形态中，真实关系不可避免地被包括到想象关系中去，这种关系更多地表现为一种主张、一种希望、一种态度或一个留恋，而不是对现实的描绘。但是，意识形态在很大程度上重新设计了我们生存的现实，特别是在意识形态充分活跃的年代。现代主义者讲述的“人类陷入精神危机”的神话已经讲成我们生存的现实，没有人能够拒绝艺术以及精英文化去行使救赎人类的宗教功能。

如果说“文化救赎”在现代主义时期还只是一种类似宗教的意识形态；那么，在五六十年代的激进主义运动中被改变为一个政治教义，一种关于革命与解放的学说，像马尔库塞那样的理论家具有前所未有的蛊惑人心的力量。马尔库塞多少考虑到社会革命的种种困难，他却寄希望于“美学”，对于他来说，为了解决政治问题，“美学是必由之路，因为正是审美导向自由”。马尔库塞充分看到资本主义制度下的发达工业社会的压抑状况，他的美学乌托邦随着1968年法国“五月风暴”的失败而宣告破产。

1968年出人意料地划下了一道历史界线，这并不仅仅在知识领域

有所谓“后结构主义”兴起，更主要的在于它标志着西方知识分子的政治态度和学术（文化）立场的根本改变：拒绝意识形态，消解政治承诺，保持中性化的学术立场。例如后期的罗兰·巴特（R. Barthes）显然不再那么信奉萨特的“道德承诺”（实际是政治承诺），他更乐于充当站在文学快乐的边界的观望者，把文学看作一种对个人表白权利的永久更新。虽然一切权利最终都是政治性的，但是巴特采取了一种躲躲闪闪的态度——正如苏珊·桑塔格所说的那样，在意识形态充分活跃的时代愿意去采取正确的立场，具有政治性，但最终又不具有；这就意味着去说出任何其他人都很难说出的真理。巴特和他的同时代卓越的思想家，例如福柯（M. Foucault）、德里达（J. Derrida）、拉康（J. Lacan）以及后来的利奥塔（J. Lyotard）、德勒兹（Gilles Deleuze）和加塔利（Félix Guattari）——这些人被称为后结构主义者或后现代主义思想家，他们的思想无疑依然具有强大的社会批判力量，但是这种力量没有超出学术范围，其革命性的意义仅仅体现在颠覆形而上学的历史上，它试图改变人们某些既定观念不过是揭示意识形态的虚假性。

70年代以后，随着意识形态的解体，关于“文化救赎”的神话也被约减到最低限度，拒绝政治承诺，保持中性化立场，乃是学术自由的真正前提。也许在这一意义上，“自我救赎”成为可能。不是那种具有普遍意义的宗教化的“文化救赎”，而是完成自我人格再造的个体自由。例如像德勒兹和加塔利在《反俄狄浦斯》中鼓吹的“积极的逃逸”，它不过是一种欲望和想象的实现，知识分子的写作充其量是“达到欲望无意识地介入社会领域”。当然，西方知识分子不可能完全放弃对资本主义制度的批判，但是这种批判不再是一种社会理想，不过是一种纯学理的论证而已。

三

在这里，我难以把当代中国大陆文化与西方现代以来的“文化救赎”观念作比较，正是那种基督教的传统，使西方知识分子意识到与个人的生存息息相关的信仰问题。中国文化没有严格意义上的宗教传统，因此它也就不会有西方文化面临宗教衰落时的精神恐慌。在中国，政治权力

很久以来就是判定真理的上帝，而充当政治的传声筒使现代以来的几代知识分子身心交瘁而无所作为。确实，这两种文化如此不同，却在不同的历史时刻出现类似的历史情景，它们虽然不能生硬比较却可以相互参照，这使我怀着极大的兴趣去考虑不同文化中的知识分子所可能采取的类似的立场。

80年代末期，中国大陆知识分子同样经历西方知识分子面对1968年“五月风暴”失败的历史事件，西方知识分子开始谋求远离意识形态的保守性的学术立场，而中国大陆知识分子也有类似企图。例如，在学术领域检讨80年代的意识形态化倾向，主张回到学术史做纯学术的研究。尽管对现存的一切都怀有不满，但是对于任何社会革命之类的幻想不信任态度。似乎只有中性化的学术立场才是个人存在的最后领地，这个狭窄的领地远离意识形态中心，这是个人实现自我，完成学术人格的唯一途径。这种态度令人想起中国古代士大夫标榜的那种“独善其身”的人生价值准则，在横向关系上，它与当今西方知识分子所谋求的非意识形态化的保守姿态有异曲同工之妙，虽然其中隐藏的真实动机大相径庭。这是一种怯懦，还是一种自觉？是保守，还是明智？

四

在当今特定的历史条件下，我想，至少有一部分大陆知识分子意识到“自我救赎”的道德问题，赋予学术立场以一种道德的力量，以此来拒绝意识形态的侵入。也许这种“道德承诺”是另一种政治，类似巴特的那种躲躲闪闪的政治，尽管如此，在意识形态充分活跃的年代，这是知识分子保持有限的自由人格唯一有效的姿态。

值得注意的是，在文学领域，有些青年作家和批评家更加明确意识到“自我救赎”的价值立场问题。写作被理解为纯粹个人经验之内在体验的行为，讲述故事恰恰是去寻找在历史与现实的缺乏逻辑之外的可能性。当然，他们有着无法排遣的历史记忆和无法逾越的现实障碍，那种隐喻的和寓言的风格并不仅仅表明他们从意识形态主体的裂痕中间逃走，还隐藏着暧昧的现实批判。但是就其主导的美学价值标向而言，他们不为大众所理

解，也不为现实所接受，他们本身代表着历史的移位运动，他们乐于充当“孤独的个体”，沉浸于思想和语言的闪光时刻，去完成永远延期的“自我救赎”。

尽管“救赎”的观念在西方曾经被滥用，但是，我确信，对于那些处在意识形态压制和历史困厄中的知识分子来说，文化（纯文学、哲学以及纯学术研究）正是这样一个最后的场所，在这里，这种压制和困厄只能以“自我救赎”的方式加以澄清。正如阿多诺所说的那样：“在绝望面前，唯一可以尽责履行的哲学就是，站在救赎的立场上，按照它们自己将会呈现的那种样子去沉思一切事物。知识唯有通过救赎来照亮世界，除此之外的都是纯粹的技术与重建。必须形成这样的洞察力，置换或疏远这个世界，揭示出它的裂缝、它的扭曲和贫乏，就像它有朝一日将在救世主的祥光中所呈现出的那样。”

初刊《中国论坛》（中国台湾）1991年第12期

人文关怀：一种知识与叙事

90年代的中国文化充满戏剧性，那些一度是悲剧的布景迅速转化为喜剧的道具。经济具有无限的消解功能，人民渴望脱贫致富，奔走于小康大康之间。进入90年代，没有什么能够阻挡人民过上“小康生活”。意识形态在这个时代变成自我指涉的超级能指，知识分子的意识形态亦是如此。人民过得丰衣足食，他们花费巨资装修狭窄的居室；他们唱卡拉OK，在饭馆里拿啤酒干杯；在街头书摊流连忘返；他们消磨在电视机前，在足球场的看台上装得热情洋溢……确实，这是典型的和平年代的民俗画，它充满了东方式的庸碌和满足。

这些令人忧虑的事实，还不过是背景，最令知识分子痛心疾首的当属文坛现状。这个昔日神圣清明的文坛，现在已经良莠莫辨。精品佳作无人问津，而粗制滥造者却不胫而走。对床第的迷恋竟然成为这个时期的最高叙事原则和阅读趣味，那些“纯文学”最后的大师们，那些当代的史诗式的巨著，居然也大承金瓶之莲露，尽演床第之悲欢。所谓文坛，在某种程度上已经变成了一个杂乱的“废都”，一片神奇的“骚土”。如果这还不是在证明着一个时代的文化出了严重的毛病，那就没有文化“危机”“失败”这种说法了。

我的描述在多大程度上符合历史实际已经无关紧要，重要的在于，这样一种描述，这样一种叙事已经成为当今大部分人文知识分子的共识。因为这样一种文化现状，理所当然应重新倡导人文价值和终极关怀。一大批有识之士惊呼“道德沦丧”“文化没落”，知识分子有责任，有义务改变这

种状况。于是不少有识之士开始倡导人文价值、终极关怀，强调知识分子的道德化立场，对文化现状持激烈的批判态度。很显然，这样一些人也是鱼龙混杂，由很不相同的群落构成。对于那些坚持现实主义原则的前辈师长，我当能理解他们的立场和主张，他们对知识分子的历史主体位置怀有无可置疑的眷恋，对知识分子的责任感有着虔诚的敬业精神。尽管他们的主张还带有乌托邦的色彩，与现实的实践功能也有所脱节，但我对他们永远保持历史的尊敬。至于那些跟着起哄的人，有些从来就没有自己的真实主张和立场，他们对现状的抨击，乃至对后现代主义之类理论现象的敌视，不过是对话语权力进行不自量力的剽窃，显然不足挂齿。我感兴趣的依然是那些怀有真实历史感的同代学人，他们的人文立场和终极关怀构成了这个时代意味深长的文化象征。

事实上，人们不难注意到，八九十年代以来一些学人退守书斋，皈依国学或是反激进，持新保守主义立场不过是回避现实的特殊策略。这种无可奈何的逃避，在意识形态语境中，被历史之手改写为一代学人的自觉。显然，人文价值、终极关怀等等特别适合这种历史情境。反之，这种历史背景也赋予了人文主义立场以真实的现实含义，并且强化了这种话语的衍生。然而，历史的变迁如此迅速而不可抗拒，乃人们始料所不及。那个厚重的背景很快就不起作用，并且被经济大潮冲得面目全非。无形的政治巨臂被有形的经济之手替代，狂放混乱的商业主义操作，再次以浪漫主义的夸张手法到处传颂。一代学人皈依书斋，扎根于中国人文精神，现在，他们的历史针对性在哪里呢？

学术化的立场隐含着学术道德化的倾向，标榜一代学人独立自主的人格，这本身就是一种道德示范。当那道历史布景被经济主义迅速偷换时，一代学人还真有些猝不及防，真有被历史戏弄和抛弃的感觉。然而，令人欣慰的是，这道商业主义的背景迅速破绽百出，它最大的漏洞就在于“道德沦丧”，这对于一直持道德化立场的一代学人来说，完成一次历史挪位倒是易如反掌。原来是作为学术自律而明哲保身的道德立场，现在改变成主动出击，对现实进行干预、批判和启蒙。因此，强化、更彻底撕开这道裂缝是必要的叙事策略。

于是，在90年代商业主义的背景下，人文关怀显得迫切而难能可贵，

正如在八九十年代之交，人文主义立场具有政治无意识的叙事功能一样。无可否认，表达人文主义关怀在很大程度上属于知识分子的专业职责，长期以来形成的文化传统也以此作为知识分子的天然属性。对这种超越性价值的强调，也充分表明了知识分子的精英主义倾向，他们在文化上的优越性。入世的态度成为知识分子从事专业活动的依据，“内圣外王”与其说是一种人格理想，不如说是一种学术理想。对现实的关怀甚至像梦魇一样纠缠着退守书斋的文人学士。不管以何种方式修身养性，终究难以忘怀“兼济天下”。在这里，究竟是什么力量使知识分子这个族类如此关怀现实，如此强调内在的超越性和责任感呢？人们当然会以同语反复的形式迅速回答，当然是知识分子这个族类的主观意识，它的天然的专业活动。然而我在这里要追问的正是这个“主观意识”的原动力，它的第一推动力来自现实的召唤或是主体的自觉意识吗？

事实上，人文关怀、终极价值等等，不过是知识分子讲述的一种话语，与其说这是出于对现实的特别关切或勇于承担文化的道义责任，不如说是他们倾向于讲述这种话语，倾向于认同这种知识。在这里，知识谱系本身被人们遗忘了，说话的“人”被认为是起决定支配作用的主体。那种“关怀”的姿态人们显然只看到其面向现实的一个侧面，而对知识认同的那个更为原初的和更根本的方面被掩盖了。实际上，他们一直在谈论一种知识，这种知识谱系包蕴着“人文关怀”。用“启蒙与救亡”的二元关系来描述现代以来的中国知识分子的选择无论是否合适，但是至少现代性的启蒙规划贯穿了现代以来的中国人文知识分子的知识构型。在中国现代文学或现代思想史的语境中来谈论问题，毫无疑问会触及“人文关怀”这种元理论命题，甚至可以说这种知识构型就包含着这个思想内核。

马克思·韦伯曾经给文化的现代性赋予了实质理性的分离特征。因为宗教与形而上学结为一体的世界观分道扬镳了，自18世纪以来，从这些古老的世界观中遗留下来的问题已经被人安排分类以列入有效性的特殊方面：真理、规范的正义，真实性与美，那时它们被人当作知识问题、公正性与道德问题，以及趣味问题来处理。科学语言、道德理论、法理学以及艺术的生产与批评都依次被人们专门设立起来。无可否认，在现代性的文化规

划中，人们能够使得文化的每一领域符合文化的职业特点，而文化领域内的问题则成为特殊专家的关注对象。文化传统被这种现代性的文化职业化处理划分为三个自律化的内在结构：认识——工具结构，道德——实践结构，以及审美表现的合理性结构，每一结构都无一例外地处于专家们的控制掌握之中。也许在文化社会学的角度来看，现代性的文化规划按专业化分离了，尽管在知识的实践方式方面，各门学科的知识专家被限定于本领域发挥作用；但是，其中至少人文学科的知识分子并没有心甘情愿自律于有限的专业范围内，特别是固守住现代性企图的知识分子尤为如此。因为现代性的知识设计依然抱有——甚至更急切地期望人文知识会促进对自然力量的控制，促进对世界、自我、道德、进步、机构的公正性甚至人类幸福的理解。从启蒙时代传递下来的人文知识就强烈包含这种意指关系，这种知识本能倾向于关怀并设计人类的生存现实和未来。

“知识就是力量”这句话的意义，现在并不仅仅体现在知识改造世界的的能力上，它同时表现在知识对“人”——说话主体的绝对支配上，人们讲述一种知识，这种知识就具有衍生和扩张的倾向。福柯看到“知识就是权力”，人们过去只注意到知识赋予说话主体以权力，而忽略知识对说话主体的支配权。人们讲述一种知识，这种知识就拖曳着它的庞大的谱系学，它给这种话语以特定的意义，并且给说话主体以相关的立场和倾向。知识吞没了说话主体，话语在叙事中以它的谱系学的特征陈述自身。例如，那些强调“人文关怀”的说话主体，他们的叙事方式来自现代性的启蒙设计，他们大量引用或运用的知识（文化资源或资料史背景）可以看到其中隐藏的“人文精神”，那些现代文化巨匠构成的厚重的思想史资源，不管是章太炎、梁启超、康有为，还是鲁迅、胡适、陈独秀或陈寅恪，对这些已经被历史指认为“伟人”“大师”的谈论，他们的思想资源本身早已意指着一种经典性的文化价值，一种已经被命名为“中国传统”的知识分子的人格存在，谈论本身理所当然变成一次对“人文价值”的重温，变成一次卓越的“人文关怀”。而在那些特别强调“终极价值”的叙述者那里，可以看到大量的存在主义的、神学一本体论的以及东方神秘主义的知识在起根本作用。在这种“追寻”和“关怀”的立场背后，可以明显看到海德格尔、萨特乃至斯宾格勒或日尔松和马里坦的影子，看

到他们的文本拼贴而成的“人类的信念”和“永恒的归宿”这种东西。

在一些关于人文精神的精彩讨论中，经常散发着浓重的存在主义哲学味道：“我理解的‘人文精神’，是对‘人’的‘存在’的思考；是对‘人’的价值，‘人’的生存意义的关注；是对人类命运，人类的痛苦与解脱的思考与探索。人文精神更多的是形而上的，属于人的终极关怀，显示了人的终极价值。”^①人文精神有时候又被定义为人道主义式的存在主义：“这就是人自身的完善和解放。”它是如此玄虚又与生命本体结合在一起：“人文精神不光是一种态度，一种心境，更是一种生命的承诺……它必然要通过人的行为和选择表现出来。杀身成仁，舍生取义，就已超出道德范围，而完全是人文精神的体现了……它不仅要有高度的道德操守，也要有一种殉道精神。”^②无可否认文人学子对“人类存在”所抱有的崇高信念，但是我依然要指出这里谈论的是存在主义或启蒙主义哲学。这里采用了存在主义惯用的那种叙事，即直接面对“生命本体”说话。讲述这样一种知识，采用这样一种叙事，显示出一批当代中国知识分子尤为崇高而有责任感，他们坚韧而执着追寻那个支撑人类活下去的“根本理由”——人文理想。

没有人能对此有所怀疑，确实，这种反诘是致命的：难道人类可以没有理想而存在下去吗？没有人文精神，人类还能成为人类吗？又因为追寻“人文理想”，而使得这种叙事，这项学术事业和相关的活动变得尤为高贵。在这种追寻中，思考者终于贴近了生命本性，进入人类生存的精神深处，这个思考着的主体甚至变成神，变成真理的天然解释者和占有者。它高大伟岸的姿态呈示于现实的思想舞台之上，它当然有权力、有资格和理由向民众示范和启蒙。谈论这样一种知识，进入这样的知识谱系，知识的意义和价值自然投射到讲述者身上。他们顺理成章被指认为或自我指认为一些思想深刻的人，有责任感和有理想的知识分子，“民族的脊梁”和希望所在。很显然，在这里，道德化的立场贯穿了专业化的知识叙事，知识再

① 高瑞泉、袁进、张汝伦、李天纲：《人文精神寻踪——人文精神寻思录之二》，《读书》1994年第4期。

② 同上。

次被人格化、道德化，知识和道德在这里纠缠不清，它们之间随意移动模棱两可，似是而非，在“人文精神”和“终极性”中重叠，它当然具有不可抗拒的伸越力量。

把专业性的和职业化的知识操作，改变为道义的力量，它现在针对人类存在本身说话，并且努力规划人类的生存现实和未来。知识似乎天生就是追踪人类的终极存在，知识生就高尚而伟大。事实上，知识总是被“生产”出来的，在这里，知识又是主体登上历史舞台的道具和布景。一些关于“人类性”“终极”和“永恒”等等的巨型语言，它们并不就是知识命定的目标，它们同样是被叙述出来的，背后未尝没有暧昧的历史情境，未尝没有具体的历史企图。这样一种知识，关于这样一种知识的叙事，把知识分子推到人类命运的探索者的位置，知识分子当然有理由自我指认为历史的主体，民众的启蒙导师，超越性的精英，他们令人肃然起敬，顶礼膜拜；他同时有理由拒斥那种游戏式的、非主流化的、回避理想化企图的后现代主义式的话语。对那些随遇而安的寻求暂时快乐的姿态，统统斥责为“渴望堕落”。在某种意义上，这也是站立在文化的制高点上，对文化的“他者”实行恐吓：没有“人文精神”，不关怀人类的命运和终极，这叫什么知识分子？这种说法具有无边的威慑力，具有神启般的力量。

因此，也就不难理解，相当一部分知识分子把当今时代描述为一个“道德沦丧”“价值失落”的时代，并且把很大一部分责任推给文化。事实上，中国从古到今都有过“道德沦丧”，本世纪上半叶就不“沦丧”？一个多元分化的文化情境就只能概括为一个“文化垮掉”的时期么？很显然，这是一种描述，也是一种叙事，它是追踪、张扬“人文精神”的必要的前提，是道德化的职业态度理所当然的叙事方式。对感官快乐的寻求，对一种轻松的、没有多少厚重思想的消费文化的享用，压抑太久的中国民众，即使有些矫枉过正也没有什么值得大惊小怪，惶惶不可终日。我们当然可以抨击并撕破那些无价值的东西给人们看，但我们同时允许民众有自己的选择。我们的“人文精神”寻踪者不是要追求一个“终极目的”——“人自身的完善和解放”吗？人民获得了某种程度的感性解放，而文化精英却立即焦虑不安。

尽管我对持人文关怀立场的同代知识分子保持足够的历史尊敬，但我依然试图打破这样一种幻觉，即有种特别崇高而有责任感的知识分子，他们尤为关注人类的命运和精神价值。我试图表明的仅在于此：他们也不过是在讲述一种话语，在运用他们已经习惯的专业知识，特定的知识背景映衬出他们关怀人文精神的现实形象，如此而已。在这多元化的时代，过分张扬这种“精神”，把一切都统摄到“人文精神”的纲领之下，拒斥和贬抑其他的知识和话语，多少也显得有些武断吧！

初刊《上海文化》1994年第5期

反激进与当代知识分子的历史境遇

每一时代的知识分子都面临他们的历史使命，并且他们都以不同的方式对待、处理、完成各自的历史任务。然而，没有任何时代的文化像当今中国这样面目全非。在表象与内涵之间，在动机与效果之间，在目的与结果之间，都发生多重变异。当今的中国知识分子总是被多重历史力量所支配，他们不得不处在一种移位的状态中。当然，当今的“中国知识分子”是个非常暧昧而含混的指称，在考察历史的那些最新变动和最内在的含义时，我们只能去考察那些具有历史敏感性的人们。我无意夸大这样一批知识分子的“历史能动性”——也许这正是他们要回避的动作，我不过认为理解这一群落的立场和姿态，乃是理解当今复杂的文化情势的一个有意味的切入点。正如陈平原所说的那样，“由于特殊思想背景造成的学者落寞的神色徘徊的身影以及一代学术的困惑与失落，同样也值得研究。这种研究，不乏思想史意义”。^①显然，这句话也适合于当代思想史的研究。因此，当我把视线投向同代人的时候，发现在20世纪最后十年，有这样一批知识分子着手全盘反省20世纪中国知识分子的文化立场和学术态度，由此抽绎出反激进主义的命题（思想纲领）——它不仅具有学理的意义，同时也有更广泛的文化象征意义。读解这一行为或事件，或许可以重现这个时代复杂而意味深长的历史情境。

① 陈平原：《学术史研究随想》，《学人》1991年创刊号，第5页。

一、反激进的历史起源与动机

当前反激进主义话题的提出可能应当追溯到1988年9月，余英时先生在香港中文大学以《中国近代思想史中的激进与保守》为题的长篇讲演^①。余英时先生认为，中国百余年来走了一段思想不断激进化的道路，过分微弱的政治保守主义和文化保守评论几乎没有发生制衡作用，现代以来的中国为此付出了极大的代价。余先生基于他的“新儒学”立场，这是他一贯思想的延伸，在这里不作评介。随后1991年7月，在美国纽约召开题为“中国重要转型期知识分子的角色和贡献”的学术会议，与会者为海外汉学大家。会议的中心议题就有“近代中国知识分子的乌托邦理想与不断激烈化的过程……以及这一思想趋向所埋下的自我毁灭的种子”^②。1992年，《二十一世纪》发表姜义华先生与余英时先生的商榷文章引发讨论。不管观点结论如何，足可见这个话题引起的广泛兴趣。也不难发现一股强烈的反激进主义的倾向。引人注目的《东方》杂志在创刊号发表陈来的重头文章《二十世纪文化运动中的激进主义》，他认为“从‘五四’到‘文革’‘文化热’的过程，文化的激进主义始终在其中扮演了重要角色……整个二十世纪中国文化运动是受激进主义所主导的”。对文化激进主义加以反省，“是走向二十一世纪的起点”^③。人们何以在90年代初期对反激进主义持有浓厚的兴趣呢？

80年代以一个巨大的历史事件的破碎而宣告终结，它令人震惊而发人深省，在相当长的时期，这个历史事件构成大部分中国学人思考的出发点。那些纯学理式的构想，多少都隐含着与这个历史情结“潜对话”的心态，至少在最初的两年难以摆脱这个特殊的历史语境。由反省具体的历史事件，而导向反省80年代的思潮学风，进而重新审视近现代以来的文化传统。这种反省显然具有历史批判和学理探求的双重意义。现代以来的中国历史进程中存在一股强烈的激进主义潮流，它左右着历史进程并总是在那

① 原文笔者未见到，余英时先生在《再论中国现代思想中的激进与保守》一文中提到此事，参见《二十一世纪》1992年4月号。

② 参见《中国论坛》总第372期的专题报道。

③ 陈来：《二十世纪文化运动中的激进主义》，《东方》1993年创刊号，第38页。

些转折关头把历史推向灾难的境地——这样一种历史共识很快转化成学理上的默契。于是清理 80 年代的“浮躁”“空疏”学风，建立 90 年代新的学术规范，正成为一代学人的精神信念。《学人》——一个富有象征意义的刊名——创刊号推出一组具有宣言性质的“重建学术规范”的笔谈。陈平原说道：“如果说八十年代是学术史上充满激情和想象的变革时代，‘跑野马’或者‘学风空疏’都可以谅解；那么，九十年代或许更需要自我约束的学术规范，借助于一系列没多少诗意的程序化操作，努力将前此产生的‘思想火花’转化为学术成果。”^① 钱文忠则把学术史研究看成一代人的新的历史责任：“我们这一代人必须在二十世纪行将结束，二十一世纪即将来临之际，当仁不让，断然肩负起学术史研究的重任。我们之所以心甘情愿地给原本已是疲劳瘦弱的双肩压上这么一副重担，我想归根结底首先是因为我们从一度曾陷入迷茫的内心深处感受到了学术史研究不可避免的重要性。”^② 靳大成的文章题目“对历史的重新阐释与激进主义反传统的学术神话”足以表明他的立场定位。因而，学术史与思想史的争辩就不仅仅只是一个学理的问题，在特殊的历史时期它具有了文化的象征意义。

在思想史领域叱咤风云，入世过深，这正是现代以来的中国知识分子谬误所在，终于于 80 年代重蹈覆辙。一方面是屈于现实条件，在权威意识形态的压力之下，无路可逃；另一方面却又在对历史作学理式的反省中，找到了逃亡的理由。前者显然被隐蔽于后者的底层，被纯学理话语缝合而不留痕迹。对于曾经怀有启蒙理想的一代学人来说，退居学斋不过是无奈的选择，然而，在学理的探讨中，这个被动局面改变成主动的抉择。现在，溃败的人们在学术史这个清静的去处找到新的地平线，恐惧、沮丧与无奈都被大彻大悟的冷静姿态遮蔽了。人们重新聚集起来，显得沉着而成熟。建立 90 年代新的学术规范，确立一代知识分子的纯学者化立场，远离意识形态中心，既无风险，又划清界限。因此，反激进主义在学理的意义上是退居学术史的理论前提；在人生态度抉择方面则是固守书斋的思想防护罩。这代人设想自己要在社会的潮流之外去寻找安身立命的根基，虚拟的叙事

① 陈平原：《学术史研究随想》，《学人》1991 年创刊号，第 5 页。

② 同上，第 10-11 页。

被当成现实，逃避和拒绝被混为一谈，因而具有了悲壮感。丹尼尔·贝尔在描述 50 年代一群英国最激进的左翼青年知识分子（他们合写了一部轰动一时的书《定罪》）时说：他们“在对‘事业’的寻求，有一种深深的、不顾一切的、几乎感伤的忿恨。”^① 这种说法某种意义上也适用于恪守学术化立场而倾向于保守性价值的 90 年代的中国学人。

二、反激进的历史含义与现实期待

反激进主义并不是什么新话题，激进与保守之间的对立，一直构成人类文化转换、调节的内在张力。在这里不用追溯西方的文化传统，中国“五四”时期两者就有过激烈的交锋。所谓中西文化论争，就是激进与保守之争。重新去描述这场争论已无必要，但是重新评价这场争论时，至少要考虑到不能脱离时代的历史任务来评价那些偏激的主张。激进总是相对于当时的历史情势，陈独秀固然主张：“既然想改用立宪共和制度，就应该尊重民权、法治、平等的精神；什么大权政治，什么天神，什么圣王，都应该抛弃。”^② 但陈独秀这些主张是基于他对当时中国现状的判断：“我们中国，已经被历代悖谬的学说败坏得不成样子了。”^③ 不能说陈独秀的说法过于偏激，在一个被历代的悖谬败坏得不成样子的时代，陈独秀反传统的态度相形之下也未见得多么偏激。陈独秀对文化采取“政治功利主义”的态度，乃是时代使然。除非我们认定那个时代的政治理想纯属谬误，否则我们难以指斥陈独秀对文化注入政治理想后患无穷。

任何时代的知识分子都有政治理想，只不过在不同的历史时期人们同一种取向而贬抑另一种立场而已。况且我们不能要求任何时代只有一种知识分子，只有固守书斋才是知识分子的上策。现代以来的中国知识分子不断被卷入社会变革的潮流，这也很难说是误入歧途。在不同的时代知识分子必然以不同的方式生存于历史之中，不是知识分子选择了历史，而是历史选择了知识分子。“知识分子无法拒绝革命”这不仅要置放到现当代中

① Bell Daniel. *The End of Ideology*. Free Press, 1960.

② 陈独秀：《今日中国之政治问题》，《新青年》1918年7月15日第5卷第1号。

③ 同上。

国的历史情境中去理解，而且要当作近现代历史赋予知识分子的本质规定来理解。设想一个对强盛的西方不作回应的现代中国是不现实的，那么在现代化的基础上来构想中国的出路，也就不得不成为中国知识分子的人文理想。急切渴求现代化与保守派的强大阻力不无关系，正如汪荣祖先生所言：“强大的社会保守势力似乎很有效地牵制（不只制衡）了激进的思想趋向，而激进思想之挫折似乎使其愈趋于激进。若然，则近代中国思想趋向之激进，恰与社会势力之保守成正比。”^①对中国现代化的关怀终至于倾向革命，为现代性困扰的知识分子固然有所偏颇，保守派推波助澜也难辞其咎。直至80年代的“整体性反传统主义”也可作如是观。

设想80年代的文化思潮为“激进主义”主宰是不合乎历史实际的。80年代的所谓“反传统”“全盘西化”极端提倡者只是少数人，而认同者也极为有限。即使是青年学生也未见得应者云集，引起广泛的反响是一回事，普遍赞同又是另一回事。事实上，80年代主张“反传统”者，遇到的阻力十分强大。官方意识形态对此持绝对压制态度；所谓“左派”对此断然反对；所谓“右派”也未见得赞同。如果说80年代存在一个主流思潮的话，那也是“补天派”和“渐进派”获得最广泛的支持。至于说80年代的“文化激进主义”在整个文化热中占主导地位，则是只见《河殇》，不见其他现象。其他姑且不论，只要想想伴随着“反传统”的呼声，迅速举办的各种关于传统文化的讲习班，耄耋将至的国学大师，海外“新儒学”大家，令莘莘学子毕恭毕敬，就不难推断激进之十分有限。事实上，80年代对国学以及对新儒学的兴趣至少与西学平分秋色。作为一代思想大家，李泽厚转向国学，不仅表明国学及其传统价值在80年代的现代性思考中占据重要位置，而且具有文化示范的意义。李泽厚本身的价值取向如何无关紧要，但他那启示录式的姿态指认了一个知识谱系的存在，为当时的青年学子提供了回归传统本位的一个方向，为后来（90年代）重建学术规范埋下了伏笔。

这些显而易见的历史事实与历史前提被有意隐瞒了，人们在讲述激进主义的历史时，采取了倒叙的手法。就某一个非常复杂的历史事件作为推

① 汪荣祖：《激进与保守赘言》，《二十一世纪》1992年第6期。

论的起点，以此来推导 80 年代、“文革”、现代乃至近代的“思潮”线索。历史本身的复杂性、偶然性、多元力量冲突相互作用的关系等等均被抹去。激进主义变成一个无所不包的神话，它从现代以来的中国历史背景上浮现出来，囊括了所有的政治灾难和文化恶果。这个神话的历史真实性已无关紧要，重要的是激进主义构成了一个二元对立模式的一个方面，从反激进主义自然推导出尊崇保守主义的价值立场。

“五四”时期的保守派长期以来受到官方意识形态的贬抑，他们的形象被严重歪曲。重新还历史以本来面目，当今学人的工作无疑很有意义。但是在认同保守派的同时，又导引出对“现代性”的反省批判——它是反激进主义这一批判性命题的自然延伸，保守派被指认为立足于中国传统本位文化的至圣先师。对现代性的批判性反省，乃是保持学术化立场的价值限定，并且是皈依传统本位的逻辑起点。显然，这不仅是价值取向和学术立场的转变，同时也是知识谱系的转换。知识谱系在价值意义上具有无限的扩展能力，讲述这种话语，也就在不断强调这种话语的价值，促使它的意义增殖。显然，保守派强调中国传统本位，质疑“现代化”（西化）现在受到特别重视。事实上，对“现代化”的质疑本来就是西方传统中的一股重要思潮，而“五四”时期的保守派在很大程度上受到这股势力的影响。辜鸿铭之于阿诺德、卡莱尔以及一些 19 世纪浪漫派诗人，后者经常是辜氏论据的来源。梁启超对西方文明的批评，对现代化的质疑，与一战时西方知识界的悲观论调不无关联。梁漱溟早年热衷于边沁式的功利主义，某种意义上还是全盘西化派。当然转变后的梁漱溟是另一回事，但梁熟知西方文化，而且对西方给予泰戈尔的礼遇津津乐道，这也是事实。张君勱确认西方世界陷入危机，得益于艾柯、柏格森，特别是斯宾格勒的《西方的没落》的影响。张君勱早年对西化及现代化的怀疑，呼吁中国人停止模仿西方，理由主要是因为西方人已经开始对他们的文明产生怀疑，张君勱对科学及现代化的抨击，这与他称道柏格森哲学如出一辙。

“五四”时期的保守派并非书斋里的圣贤，恰恰相反，他们同样是一些社会理想的热烈鼓吹者。他们推崇中国传统文化，不仅要给中国现实找到生存的依据和发展的精神导向，而且，要给世界文明引路。梁漱溟的主张众所周知，并且身体力行，他甚至设想在乡村重建的基础上创造一个崭

新的中国。张君勱则热衷于提倡地方自治，对集权和官僚制度猛烈抨击。即便后期的梁启超也孜孜不忘将中国文化融于未来的世界文化，这些“保守派”对现实的投入并不亚于“激进派”。“保守派”过分强调中国传统文化的绝对价值，并且要用东方（中国）文化融合或统摄世界文明似乎也有激进之嫌。

保守派乃是一个庞大而驳杂的阵容，它有一个巨大的背景和一个广博的知识谱系，因而保守派也是一个伟大的象征，它意指着回到中国传统本位的思想资源库，并且怀疑与批判“现代性”——这就是反激进主义终于酝酿成熟的90年代的学理规范与文化目标。

事实上，皈依传统文化资源，反省现代性，不过是在学术的水准上再次人为地制造中/西对立。强调学术话语的东方（中国）他性，在完成本位文化的权威代言人的同时，也获取了与西方平等对话的资格和权力。因此，回到本土文化资源实际隐含了双重的西方背景：其一，现实地与西方对话的背景；其二，无可摆脱的西方思想资源和西方视点。正如“五四”前后的保守派没有真正超越西方文化资源一样，当今学人也不可能做“纯粹中国”的学问。时下引为美谈的是陈寅恪、张君勱诸大师，深谙西学却并不为其左右。张君勱如前所述，早年何尝回避过西学，后来也未见得完全脱开干系。至于陈寅恪，也受到过兰克（*Ranke*）实证主义的影响，对白璧德（*Babbitt*）的新人文主义也十分赞赏。只不过大师技高一筹，不着一字而尽得风流。在当今国际间的对话和交流（尤其对于这些学人而言）如此频繁，恪守本土文化资源恐怕更难做到。且不说当今学人大都受到西学的熏陶，就时下最热门的话题“反省现代性”而言，未尝不是受到目前西学的影响。这一话题与其说是“五四”本土话题的延续，不如说是对当今潮流的应答。80年代后期及90年代，西方大学墙院内时兴的“P. C. 运动”^①，种族与第三世界文化问题备受重视。赛义德（*Edward. W. Said*）的《东方主义》（1978）与《文化与帝国主义》（1993）风靡一时，立足于第三世界本位文化反省“现代性”，这是当今西方学者乐于采取的视角。这个

① “P.C.”即“Political Correctness”，重点是美国大学知识分子在反对种族歧视方面做出高姿态，以及关注女权运动、环境问题等等。

趋势显然极大地鼓舞和怂恿第三世界的知识分子回归本土文化。70年代以降，美国知识界被称为“批评的黄金时代”，美国成为一个巨大的思想加工厂，第三世界的文化资源源源不断地输送到美国，被这个巨大的加工厂吞噬，吐故纳新，而造就成最新的西方理论。这是在反西方文化霸权中产生出来的又一种新的更具有迷惑力的西方文化霸权。

当然，更直接的对话语境乃是国际汉学圈。海外汉学家为在西方文化霸权的缝隙中占据一席之地，自然要强调中国文化的优越性，强调中国传统文化的源远流长与博大精深。反激进主义，恪守学术化立场，回归中国本土文化资源，这就与国际汉学研究达成共识。一个宏伟的东亚的经济圈作为这个共识的背景，东方（中国）文化的复兴，并且引导21世纪的世界文明，就成为一个无法拒绝的梦想。

于是这一切都变得十分清楚：反激进主义，恪守学术化立场，推崇保守派价值，回归中国传统文化资源，反省现代性……这是一个顺理成章的逻辑推论，也是合乎历史变化的实践移位。它终至于成为一个完整而封闭的叙事，这个叙事把年青一代学人由一个历史的失意者，转述成一个文化的觉醒者。它不仅在实践的意义上断然拒绝了80年代，而且在文化品格的水准上重铸了90年代的新形象。因为有了特殊的历史事件为背景，它作为“走向成熟的新一代知识分子”的含义也就被放大了。在90年代的特殊语境中，它不得不被打上醒目的社会标记。历史之手重新把他们书写为这个时代的文化英雄。事实上，学人们的立场也是双重的，这不仅就是说保持中性化的立场本身就是一种新的姿态，它必然派生出另一种意识形态意义；而且学人们也经常流露出以学术史为重建知识分子人文理想的领地的期待。学术史的研究中隐含着思想史的态度，这种态度指向文化重建的历史重任。

不管学人们是否愿意，这样一种立场、学术风范和价值取向，具有了“文化示范”的意义，它以“真正的知识分子”的形象呈示于20世纪末的中国思想舞台上而发人深省。我们的文化背景过于复杂，在意识形态充分弱化的年代也是意识形态多元分化的时期，人们难逃历史之网的再次编码。退居于书斋的这个群落终至于被推到历史的前列，恪守“学者化”的姿态，更像是这个时代的先知、喻世者和新的启蒙者。

三、反激进的现实困境与知识分子立场

历史总是惊人地相似，现代以来的中国历史总是被涂抹上令人尴尬的西方色彩，甚至连我们所认定的非常具有中国本土特征的个人化选择，也不幸在西方那里找到类似的原本。1968年法国“五月风暴”的失败宣告了一个激进时代的结束，左派知识分子的政治承诺化为泡影，大部分知识分子退到了专门的学术领域，对那些玄妙的语言游戏倾注热情，心安理得地恪守非政治化倾向。现在，皈依书斋的知识分子可以使“显然是政治的东西失去政治意义，使没有政治意义的东西带上政治意义”；或者它可以假定有各种俄狄浦斯式的父亲，抛掉意识形态立场，“就像摆脱了政治的人将屁股转向他的政治之父一样”。当然，中国知识分子不可能如此随心所欲，但是，却可以看到在意识形态衰退的年代，知识分子普遍转向学术化立场的趋势。学术总是这样一个场所——在那些遭受思想异化和历史困厄的文明中的主体看来，在这里这种异化和困厄时时都被人们以特殊的方式加以反抗。

在非常的历史时期选择的一种姿态，却不得不循着历史惯性推演下去。70年代以后的西方知识分子退出意识形态领域，一劳永逸去玩弄语言、结构之类的游戏，欢呼“大师死亡”时代的来临，正是创造性退化的最好托词。然而，中国的难题并没有解决。80年代留下的不仅只是一些回忆，而且还有一大堆问题。这一代学人不可能回避这些问题，事实上，正是这些问题使他们处在两难的境地：恪守学术化立场，既是逃避问题的策略，也是处理问题的方式。这个退却的姿态，在历史的推论实践中，转换成能动性的创造，一代学人完成了自我“镜像化”的意识形态再生产。他们着眼于“未来文化建设”的情怀，再次把自己指认为90年代的文化启蒙者。这种无法以明确、直接的方式自我指认启蒙者的主体位置，并且暂时不能取得社会化的合法性地位的启蒙，不妨称之为“后启蒙”。这是90年代相当一部分中国知识分子扮演的历史角色。他们或者以勉为其难的声调自言自语地呐喊，或者以“非启蒙”和“反启蒙”的姿态去完成新的启蒙任务。

然而90年代初完成的历史定格——这个非常独特、非常精英化的定格却又不幸被普遍兴起的大众文化狂欢节涂抹上令人难堪的色彩。90年代国学全面兴起，从上到下，从“左”到“右”都有“弘扬传统”的宏伟计划，甚至于1992年的“黄金旅游年”都被定位在弘扬传统的主题上。90

年代是个保守性价值普遍盛行的时代，它恰如其分地构成了“稳定压倒一切”这句口号的厚实的社会心理基础。也许如休·塞西尔所说：“天然的守旧思想是人民心灵的一种倾向。”^①人们认同保守的和传统的价值要比冒激进的风险容易得多。在90年代中国文化充分商业化和部分全球化的时期，皈依传统被粗暴地漫画化了。甚至那些投合公众口味的畅销读物，也再三借用“弘扬”之名。1993年，那些拥有最广大公众的“严肃文学”读物（例如《废都》《白鹿原》），浸透了“传统”“古典”的味道。现在，传统甚至成了娱乐工业实施文化控制的法宝，只要塞进“传统”，立即上通下和。公众的狂欢节经常是后工业文明的物质手段加上富有传统意味的精神填充物。一方面是传统在默默死去；另一方面是传统在轰轰烈烈地弘扬，这就是传统在工业文明（和后工业文明）中的命运。当然，把这样一种文化现状归结为一代学人对传统及其保守性价值强调的后果是荒谬的；但是，面对这样的文化现状，我们这些着眼于“未来文化建设”的学子们，应当有所警惕；采取这种“后启蒙”策略，很可能适得其反。

现在，“回归中国本土文化资源”已经具有了超级的意义。1993年，亨廷顿（Samuel P. Huntington）发表《文明的冲突？》一文，在汉文化圈引起巨大反响。他认为：“……文化将是截然分隔人类和引起冲突的主要根源。在世界事务中，民族国家仍会举足轻重，但全球政治的主要冲突将发生在不同文化的族群之间。文明的冲突将左右全球政治，文明之间的断层线将成为未来的战斗线。”亨氏的结论是：在可见的将来，冲突的焦点将发生在西方与几个伊斯兰——儒家国家之间。^②亨廷顿的说法令人恐慌，更令人兴奋。它对于汉文化圈认同儒家传统，无疑是一次巨大的怂恿。事实上，亨氏并不了解当今中国，也不了解中国传统在现代工业化时代的实际命运。他只看到中国传统文化的巨大的能指群，而没有看到它的空洞而混乱的所指。在大众的层面上，所谓的“传统”多半已被现代化侵蚀；在所谓的精英层面，强调传统总是隐含着与西方急切对话的心态。后殖民文化的特性也许恰恰就在过分强调文化本位时产生。只有把一个对立的西方

① 休·塞西尔：《保守主义》，杜汝楫译，商务印书馆，1986，第3页。

② 亨廷顿：《文明的冲突？》，《二十一世纪》1993年第10期。

设想为一个倾听者，只有渴求西方的认同，才会过分强调文化的“民族他性”。我们只要看看张艺谋、陈凯歌作为“东方（中国）文化”的代言人（诉求者）所获得的成功，就不难理解这一点。

总之，从反激进主义，到恪守学术化立场、寻求保守性价值，再到回归本土文化资源，这是一个完整的逻辑行程。解开这个逻辑行程各个环节，反观那些矛盾，警觉问题的虚假性解决，可能更有利于我们摆脱危机，更真实回到历史之中。我知道我的读解是一种苛求，所有这些非难，都不过是因为历史将要把这一代学人指认为当今中国“真正的知识分子”，否则，我的读解将毫无必要。在当今时代，毕竟有这么一些做着认真扎实的学术工作的知识分子，在谋求 90 年代的文化出路。尽管这里面存在某些似是而非的问题，存在无法解决的悖论，但它终究在这个困难重重的时期，留下了特殊的历史印记。

初刊《东方》1994 年第 1 期

多元文化的困窘

20世纪80年代后期以来，中国文化发生深刻变化，这使任何有历史敏感性的人都难以无动于衷。80年代初期，各界知识分子统一在“反文革”的历史纲领之下，以思想解放运动为轴心，创建一个伟大的被称为“新时期”的文化时代。“新时期”是这样一个辉煌的神话，中国知识分子历经磨难，终于走出历史的阴影，站立于时代的前列而成为历史的主体，成为民众的启蒙者和代言人。中国文化很久以来没有像这个时期的文化这样令人激动而充满创造的欲望，它提出了一系列命题却又弄乱了更多的问题。不管如何这是一个生机勃勃的时代，是一个知识分子充分发挥作用的年代。只不过仅仅几年的工夫，历史的变迁令人猝不及防。80年代后期的经济大潮给生活于文化神话中的中国知识分子以猛烈冲击，伴随着通货膨胀、消费指数上升，伴随着企业家、个体户、影星、歌星和文化掮客的崛起，知识分子的地位迅速下降。与之相关，文化的经典形式也趋向危机。80年代上半期的热门话题是“大写的人”、个性解放和主体论；最有说服力的美学定理是“人的本质力量的对象化”；最具有煽动性的姿态是反传统反权威反文化。在“现代性”的思想氛围里，追寻主体性不仅具有理论的超越意义，而且具有实践的能动性品格。意识形态当然不仅仅是现实的简单反映，有时是颠倒的，有时却也是逼真的。80年代后期在文化上如果有什么普遍感觉或统一命题的话，那么，“主体性衰弱”和“历史神话的终结”可能是这个时代的综合特性。仅以文学为例，80年代后期不如说走向“后新时期”。文学的“现代性”追寻，那种对主体和自以为是的个

性的强调，对历史和民族命运的赎罪般的沉思，在“先锋派”和“新写实”的叙事中已经面目全非。代之而起的是纯粹的表达欲望，对语词和句式的迷恋，热衷于表现幻觉、暴力、性爱和逃亡等反常状态；“新写实”则对日常琐事津津乐道，沉浸于卑微的快乐和实用价值的观赏。“现代性”的价值谱系内所指认的“终极性”“超越性”的意义已经被消解，剩下的是“后个人主义”式的立场和感觉方式。这个时代可以公然宣称“不谈爱情”（池莉）——“爱情”主题一度是主体性神话的起源，它包裹着“人性”“个性”和人道主义等等内涵，贯穿于思想解放运动始终。从张洁祈求“爱是不能忘记的”到池莉宣称“不谈爱情”，可以看到历史变化之惊人。这个时代的行动格言是“过把瘾就死”（王朔）；男人玩的游戏是“请女人猜谜”（孙甘露）；女诗人娇嗔世人“你不来与我同居”。人们对“当下性”的过分迷恋，不过表明历史之连续性业已丧失，文学话语的讲述者不再把自己当成还原历史的“工程师”——一个对社会的价值体系起整合作用的精神主体；毋宁说他仅仅是寻求语言快感的叙述人，甚至不过是自行其是的“码字师傅”。

摆脱了被启蒙、被团结、被教育的被动位置的民众，他们哼着流行小调自由自在地走向歌厅舞厅，他们看时装表演，玩电子游戏机，打康乐球。他们在卡拉OK的声响效果中追寻“瞬间的辉煌”，在街头书摊流连忘返，凶杀、艳情之类的野闻趣事足以填补闲暇。曾经作为民众启蒙导师的人文知识分子现在被悬置于政治/经济的空当；遗弃于官方/民众的边界。

这无疑使人文知识分子陷入极度的恐慌状态。一个丧失了历史感、无法在社会的价值体系构造中起支配作用的群落，在80年代后期找不到自己真实的历史位置。某个特殊的历史情境使知识分子以夸张的形式重温了启蒙主体的角色，不管是形式还是内容，这都是一次超越历史真实条件的“重温”，它毫无疑问要一败涂地。随之而来的当然是更加彻底的“悬置”与“遗弃”（当然，科学技术类的知识分子在现代化的进程中逐步受到重视，某些态度鲜明的知识分子也有用武之地）。90年代初期，中国人文知识分子在无所适从中开始分化。某些具有“文化自觉性”的知识分子退回书斋，从据说是“浮躁的”思想领域转向“沉稳的”学术史阵地。反省80年代的浮夸学风，重建90年代的学术规范，以纯粹学人的品格抵御外部世

界，在特殊的历史背景之下，这种立场具有真实的历史意义，他们被历史指认为“中国真正的知识分子”。

然而，随着新一轮商品经济大潮席卷中国大陆，经济替代政治成为社会运作的实际轴心，固守中国学人品格的历史依托也随之消失，那种“独立性”和“潜对话”的意义也大打折扣。1992年的经济形势无疑令人振奋，然而对于诸多的人文知识分子来说却陷入更深的危机。这一年到处都流传着科技知识分子在南方获得重奖的新闻，暴发户在祖国各地层出不穷，中国迅速进入一个经济腾飞的神话时代。这个时代的主旋律，这个时代的生活主潮都与人文知识分子无关。特别是巨额消费和豪华商场，把囊中羞涩的知识分子彻底拒之于幸福的大门之外。大款和大腕成为这个时代的主体，“发烧友”“追星族”趋之若鹜，大众文化这一次是真正全面而彻底主宰人民群众的精神生活。所谓“高雅文化”“严肃文学”的败落，不过是人文知识分子失落的佐证。关于“文人下海”的争议居然会成为一个普遍关注的问题，不过表明文人对自身存在的必要性已经毫无把握。文化失败主义的情绪困扰文坛，它与明星大腕的趾高气扬春风得意恰成对照。某次高规格的节日盛会，大腕们纷纷成为座上宾。这是一次富有象征意义的文化团圆，意识形态的纷争被划出这个圆圈之外。

1993年是中国人文知识分子在精神上普遍失业的一年，也是文人纷纷走向市场的一年。对于文学来说，这又是硕果累累的一年。这一年有不少被称为“严肃文学”或“纯文学”的作品走俏市场，那些被冠以“文学精品”“史诗式的巨著”名目的大师之作，居然成为人民大众的热门读物。商业主义的操作原则不仅成为行销策略，而且成为绝大部分所谓“严肃文学”的叙事策略。《白鹿原》这部“史诗”式的作品，开篇就以耸人听闻的性神话铺垫，以至它不仅能够在人民大会堂举行首发式，而且可以在街头书摊招徕读者。至于《废都》，出自贾平凹这位纯文学“最后一位大师”的手笔，确实是“文学失去轰动效应”以来最辉煌的文学景观。这部号称是讲述当代知识分子精神颓败史的作品（如书名所示），宣称是努力沟通经典文化传统的美文精品；也不得以对男女的欲望描写来推动小说情节，心性的刻画与身体的呈现平分秋色。那些莫须有的□□，沟通了有关古典禁书（淫书）的记忆，为饥渴的读者大众提示了无限的想象空间——这就是

我们时代的传世之作。

面对大众文化的冲击和“严肃文学”的市场化趋势，文化的责任感和使命感又被提到议事日程上来。事实上，80年代后期以来，一直存在某种抗拒文化溃败的力量，只不过涓涓细流无以成江河。1989年3月，诗人海子在山海关卧轨自杀，以他绝对的姿势完成一次超越性的书写。对于沉迷于语言游戏咀嚼无聊的快慰的“新生代”诗人来说，这是一次无法拒绝的警告。这个也许是非常个人化的行动，被广泛赋予了文化的象征意义。由于特殊的历史背景，它的象征意义变得博大精深，有如一部文化学、政治学和神学有机合成的现代启示录。在同一时期，张承志只身走进大西北高原，以他绝望的圣徒姿态穿越苦难的风沙，走向回民的历史深处。两年之后写下那部非同凡响的《心灵史》。这是一部疯狂之作，它对我们的文明和我们置身于其中的现实不屑一顾，浓烈的宗教情绪混同现代性（或反现代性）的焦虑，完成一次尖锐而又不着边际的抗议。海子和张承志是八九十年代之交非常特殊的现象，它倔强而又无可奈何地漂流于精神断层之间，不过给人们以短暂的震惊和有限的警告而已。

显然，1993年似乎有一股力量与之呼应，当然，这仅仅是在那种顽抗的姿态方面有相似之处，他们的动机和目标都大相径庭。重提责任感的一批知识分子，再次把自己指认为引导民众的启蒙主体。以精英主义的姿态对大众文化和文化大众进行猛烈攻击，在文化的荒野之中呐喊，肩负拯救文化溃败的历史使命，着眼于重建21世纪中国人文精神等等，表明一个由学院知识分子构成的启蒙主义集团正趋于形成。这个集团混同了80年代末期固守书斋的“纯粹学人”——他们异工而同曲。固守书斋同样有文化示范的意义，它那精英主义的立场既是对大众的超越，也是对大众的引导。

很显然，在当今时代，知识分子（或文化知识分子）的部落划分已经基本完成：其一，亚文人部落。一大批的所谓文人——这个群体由影视音像制作者、各路艺人名星、通俗读物的自由撰稿人、小报记者等等构成，在市场经济中追名逐利，他们借助“文化工业”控制或迎合大众，制作这个时代的快乐或陈旧的意识形态。他们毫无疑问是这个走向后工业化社会的亚文化主体。

其二，后启蒙部落。年青一代的固守精英主义立场的学院知识分子，不会甘于退居书斋，不仅要超越大众，当然要启蒙大众。标榜人文精神，追寻终极价值，修复已经破损的历史，重返历史主体的位置，过于沉重的危机感和激烈的批判性，使得这个启蒙群落具有堂·吉珂德式的“后悲剧”精神。这种启蒙立场虽然延续了“五四”以来特别是80年代的精英主义传统，然而启蒙的历史依据、启蒙的对象与效果都大相径庭——因而这种启蒙在文化上具有某种错位特征，因此把它称之为“后启蒙”更恰当些。

其三，新传统部落。与启蒙部落所不同的是，这个群落明确表示要回归中国传统本位。在他们看来，启蒙主义立场过于西方化，人文关怀也浸透西学的内涵。因此，对东方价值的重视，彻底而直接回到民族本位文化，标榜新传统主义，乃是这个部落的根本文化目标。

其四，后现代部落。这当然也是一个极为松散的群落，它由一群谈论后现代话语的学院知识分子和文坛的散兵游勇构成。这些人对中心化价值解体的文化情境并不表示悲观，对大众文化的兴起也持乐观态度，游走于其中，寻找新的文化资源。或拆解批判，或欢呼雀跃，观望和倾听，拒绝给出文化远景的承诺。与其说这是一个文化陷入深刻危机的时代，不如说这是一个文化全面转型的时期。由少数文化精英引导文化的局面已经被打破，取而代之的是各自为政的多元化的格局。过去偏执于政治立场展开的争吵，现在业已改变为文化位置和知识趣味的论争和对话。这里也不再拥有绝对的权威，无论人们如何试图成为中心，都不可能如愿以偿。当今文化真正进入一个众声喧哗的部落时代。

当然，这些“部落”也绝不是完全平等，平起平坐，沆瀣一气，其乐融融。事实上，潜在的对抗、排斥依然存在，只不过不再具有政治色彩，但却带有知识霸权的尖锐气势。在诸多的部落中，却也有独领风骚的群落；在众声喧哗的各种声音中，坚持启蒙立场，倡导人文精神的音调尤为高亢，在这个迷人的塞壬的歌唱背后，迅速汇集了这个时代寻求济世良方的思想水手。当今中国年青一代的知识精英再次当仁不让形成一个壮观的新启蒙主义集团，他们的声音为各种官办民办的报章杂志迅速接受。很显然，启蒙集团是当今最具影响力的文化部落，它汇聚了中青年知识分子的大部分

的精华，对这个部落的分析和阐释，尽管要冒很大风险，但无疑是理解当今中国文化现状最有效的切入口。

当今的启蒙主义意图，无疑是知识分子思想传统的自然延伸，现代以来的中国知识分子就怀抱启蒙主义理想，这成为中国现代以来的知识分子的本质规定。这个规定在新中国成立以来的“思想改造”伟大工程中被不断改写和损毁，而在80年代“思想解放”运动中再度辉煌。在这里，需要强调的是八九十年代之交的历史背景再次把知识分子映衬为独立的群体。不管是重返学术史还是回归国学，这种姿态都明确强调了知识分子的人格化立场。“重返”和“回归”都不过是手段，它那纯粹的学人品格，被历史之手改写为道义的象征。在那样的历史语境中，一代知识分子乐于完成这样的自我指认，把自我置放在超政治的位置上。这个历史语境与其说贬抑了一代中国知识分子，不如说拔高了知识分子的人格形象，它那无可奈何的退避姿态迅速转化为自觉的捍卫。这种自我意识，这种意识到的自我的历史形象，理所当然延伸到90年代。

然而，90年代中国社会的背景发生了根本的（至少在现实实践的意义如此）变动，政治的意识形态背景为市场经济所替代，这使站立在那个巨大屏幕前的知识分子反倒猝不及防。显然，政治的贬抑会唤起文化的悲壮感，而经济的排斥却真正使知识分子处在无所适从的位置。这种“市场经济”一度是改革派知识分子所欢呼期待的现代化成果，现在这个成果被中国各行各业的人士窃取，它恰恰唯一对知识分子——特别是人文知识分子嗤之以鼻。现在莘莘学子面对着旋转的经济风车——炒股票，暴发户的高消费，各项超巨大工程迅速上马，国有大中型企业股份制改造，惊人的国民生产增长指数等等，这个超级的经济神话现在是文人学子们面对的主要现实，而他们又唯一不是这个神话的主角（甚至连配角都不是），这种遗弃是显而易见的。一个捍卫纯学术品格的知识群体，那种文化上的悲壮感荡然无存，他又如何去以历史（文化）主体的姿态与现实对话呢？这是又一次的戏弄——一次政治/经济合谋完成的戏弄，一次令人有苦难言的戏弄。

因此，面对政治的姿态不得不转过来面对这个巨大的经济神话。向经济挑战当然不会是这个群体的文化战略，这也有悖于它的历史初衷。但是

对经济的副产品——文化价值、精神品格和道德水准进行抨击，则是完成历史移位的必要的前提。一个文化颓败的历史情境，本身就足以强调历史主体实施文化战略的必要性和重要性。于是毫不奇怪，1993年以来，一种历史叙事已经趋于完成，那就是我们正生活在一个文化破败，道德沦丧的时代。面对当前文化现状的学术讨论会频频举行，关于当今知识分子的角色，关于当前道德沦丧与文学艺术的责任，以及文化的前景等等，都提到议事日程上来。现在，那个政治背景映衬的文化人格，在这个为经济实利主义异化的精神荒原上重新崛起，它借助政治附加的意义——尽管这种意义已经所剩无几，但作为这次位移的基本原动力，作为一种主体形象的设计则是足够的。那个纯学术立场，那个知识分子的独立人格，那个对文化进行悲剧性捍卫的群体，现在全部转化为道义的责任感，转化为对民族命运的关怀，对一种文化前景的自觉承诺在这样的历史叙事前提下，在这样的现实语境中，年青一代知识分子重铸了启蒙主体的形象。事实上，这个形象是如此诱人，它吸引了各式各样的有表达欲望的人文知识分子。作为启蒙策略的轴心话语，“人文精神”引起了广泛的响应。一份在知识分子中尤受好评的杂志，也连篇累牍讨论和张扬“人文精神”，参与者囊括了人文学科各部分的知识精英。从最纯粹的学者到放浪形骸的墨客，现在都在张扬人文精神。没有任何词语能像“人文精神”这样富有魅力，这样丰厚深邃而广大无边。作为一个知识分子，没有人能拒绝这个语词，谁有勇气对这个语词表征的意义进行怀疑呢？谁经受得住这种反诘：没有人文精神还能成为知识分子吗？

这是一个巨大而至高无上的语词，它是知识分子的先验存在，绝对精神和本质规定，是东方（中国）知识分子的思想咒语和心灵献词。到底“人文精神”是什么？似乎也莫衷一是。在一些关于人文精神的精彩讨论中，人文精神经常被解释为“是对‘人’的‘存在’的思考；是对‘人’的价值、‘人’的生存意义的关注”；或者是对人类命运、人类的痛苦与解脱的思考与探索。人文精神被描述为玄而又玄的形而上的终极价值。这些定义经常散发着浓厚的人道主义或存在主义味道——它可以和“人自身的完善和解放”相等同，甚至与生命本体结合一体：“人文精神不光是一种态度，一种心境，更是一种生命的承诺……它必然要通过人的行为和选择表

现出来。杀身成仁，舍生取义，就已超出道德范围，而完全是人文精神的体现了……它不仅要有高度的道德操守，也要有一种殉道精神。”^①人文精神变成知识分子的道义责任，一种作为知识分子的生命承诺。“杀身成仁，舍生取义”，精神固然可嘉，作为极个别的知识分子的理想化的生存境界，也不失为一种选择。但作为一种普遍性的理想，作为统摄了知识分子的“终极关怀”，那也未免有点强人所难。人生自古谁无死？以殉道者的姿态先验地规定知识分子的理想形象，这与其说是在赶鸭子上架，不如说是推行一种新的文化策略。对知识的追寻或传授，为什么不能是一个平平常常的人做的一件平常的事？在这里，知识分子再次被定义为一群超人，一群在人格上高于普通芸芸众生的精英，他们是为知识、为某种价值和信念随时献身的文化英雄。无可否认文人学子对“人类存在”所抱有的崇高信念，但是我依然要指出这里谈论的是专业领域内的学术问题，它涉及一些专业知识，一些来自存在主义，一些来自人道主义或启蒙主义哲学。这里采用了存在主义惯用的那种叙事，即直接面对“生命本体”说话。讲述这样一种知识，采用这样一种叙事，显示了一批当代中国知识分子尤为崇高而有责任感，他们坚韧而执着追寻那个支撑人类活下去的“根本理由”——人文理想。把追寻知识的行为叙述为一种道义的献身和殉难，这种知识本身也具有道义的价值，具有无可置疑的优越性。面对这样一种姿态，没有人不表示肃然起敬，没有人不从善如流。在这里，知识和行为相互强调，互相鼓励，讲述这样一种知识，于是获得了某种文化的崇高感，而这种崇高感再次怂恿人们叙述这种知识。在这个双重鼓励中，在这个互动过程中，一个拯救文化现状，重建文化未来的历史主体形象也迅速完成。而在这个殉道者形象的规范下，在这个至高的“人文关怀”和“终极价值”的范畴内，学术和文化也就达成了新的整合。于是，“人文精神”被作为一种新的“道”被标举——“这种‘道’不再期望以意识形态的方式将学术和政治‘统’起来，它只是在形而上的层次上为整个社会的文化整合提供意义系统和沟通规则。”^②现在，“人文精神”不仅仅是一个部落的图腾，它是整个社

① 高瑞泉、袁进、张汝伦、李天纲：《人文精神寻踪》，《读书》1994年第4期。

② 许纪霖：《人文精神寻思录之三——道统学统与政统》，《读书》1994年第5期。

会的思想轴心和精神源泉。倡导“人文精神”既統合了学术界，又规范了现实社会，作为人文精神的叙述人和张扬者，他理所当然不仅仅捍卫了叙述者个人的“第三种尊严”，更重要的是他重新规划了现存的文化，确定了社会最高的价值准则。因而，一代中国知识分子也就不再是被政治/经济随意摆弄的第三种人，一个被遗弃的局外人，而是这个时代的至圣先师。

不管我们是否愿意承认，或许当代文化确实在某种程度上呈现为众声喧哗的部落状况——它同时也是一个严重错位的无法修复的混乱局面。尽管我对启蒙主义式的人文关怀表示疑虑，对那些似是而非的东西作出了“孩子般的”“天真读解”（就像某个童话所描述的那样）；但是作为同代人，作为这个时代同样被悲剧性地命名为“知识分子”的人，我在超出知识和理论立场的那种情感态度方面，对持启蒙立场和讲述人文精神的同代人依然表示历史的尊敬。我说过这是一个众声喧哗的时代，是一个部落割据的时代，一些人在大声喧哗，而另一些人在观望、倾听、读解和阐释，也许这并不是个很糟的局面。

初刊《博览群书》2002年第2期

“后东方”视点：穿越表象与错觉

自工业革命以来，西方就在人类文明的发展中占据着主导地位，西方/东方之间的二元对立，构成了人类文明冲突的基本模式。早期资本主义凭借武力优势对落后的东方进行大规模的征服，晚期资本主义则凭借经济优势对第三世界实施更为内在的渗透和控制。武力侵略和军事占领，它必然引起被压迫民族的仇视和敌对；而经济渗透则逐步形成精神方面的控制。文化霸权不过是经济霸权的必然延伸。工业革命把世界带入经济神话（和科学神话）的时代，全球化趋势的突飞猛进，使全球资本和高新技术输出与输入达到前所未有的狂热阶段。正是科学给人类文明描述了一个致富的前景，也是这个前景诱导着发展中国家（或第三世界国家）跟着发达的西方进步。那些高科技电子产品，与之相适应发展出来的后工业文化，例如影视传媒，让人们仿佛亲临其境目睹了西方的富裕生活。西方的产品质量是如此值得信赖，以至于发展中国家的人们很容易相信那里一切东西都是令人羡慕的。人们有理由认为，那里是生活的天堂。

“现代化”“经济起飞”已经成为发展中国家的幸福前景，这个西方资本主义创造的神话，日益成为引导第三世界进步的圣经。甚至“奥林匹克运动会”——这个西方在其经济危机和精神危机时期创造的神话，也已经推广为人类的理想，它超越了东西方界线，超越了发达与落后的根本对立，超越了种族和意识形态，成为这个时代的超级神话。大部分发展中国家深信不疑，只要获得“奥运会”的主办权，就会创造经济腾飞的奇迹，就可以和发达国家一比高低，或并驾齐驱。那些体育盛会的开幕式，经常是东

方民族景观的全面检阅，在这样的瞬间，这个宏伟、狂热、整齐而步调一致的场面，是一次“腾飞”的模拟实验，当然也是“腾飞”的最充分的想象性满足。没有理由去质疑发展中国家盲目听信西方讲述的神话，与其说这是一种命运的安排，不如说这种期望植根于人性的深处。每个民族都渴望发展，正如每个人都梦想过上好生活一样。现代西方文明给出了幸福承诺，那些第三世界民族又如何能拒绝呢？然而，在经济和现实的价值选择方面对西方的趋同，并没有使中国这个文化源远流长的国家放弃民族认同，相反，在90年代更加激进的全球化进程中，“民族性”（和“东方性”）得到特别充分的强调。我们的文明（文化）处在这样的历史阶段，准确地说处在发达资本主义/发展中国家的二元对立关系中。这就使我们在考察当代文化的那些最本质的方面时，有必要考虑到这一参照系。

显然，关于“东方”的神话是在这样的历史前提之下被讲述的，这个神话一开始就具有抗拒和屈从西方强权的双重色彩。对于中国民族来说，这个神话在近现代和当代讲述了两次。重复当然有其内在的联系，然而却更多颠倒、错位和似是而非的内容。现代中国曾经发生过一场声势浩大的东/西方文化论争，重新评价这场论争非本文力所能及，但是有一点是可以指出来的：争论的双方并不像他们设想的那样截然对立，他们的出发点固然不同，但殊途同归，都是要制造一个强盛的中国与西方列强抗衡。然而，争论这个行为使他们各自走到了自己的反面。“全盘西化”派则臣属于西方的“德先生”“赛先生”的神话之下，因为学习西方将是一个无限制的历史过程，它的最终目的是把落后的中国变得和西方一样“进步”或“强大”，这样的中国在多大程度上还是东方的中国，这是否有可能或有必要与西方对抗，是值得怀疑的。至于固执传统价值立场的人们，对传统的维护和阐发，显然再次陷入自我封闭的怪圈。这样一个被理想化的，当然也是被夸大的东方传统，它在文化上的优越性经不起历史和现实的最基本的检验，它除了在文化上提供一种想象性的满足外，不可能解决任何实际的问题，这与它企图为中国民族找到立于不败之地的初衷，很有可能适得其反。那些理想化的“东方价值”既不可能拯救半封建半殖民地的中国，更不可能引导世界文明走向圆满的极地。

在某种意义上，历史条件具有不可超越性，这并不是说我们信奉历史

宿命论，听任看不见的历史之手摆弄。而是有必要意识到一个民族在世界文明或者说全球化发展进程中所处的真实位置，有一种被给定的历史境遇是无法绕道而行的。就文化而言，一个民族在特定的历史时期有一种无法摆脱的文化命运。近现代以来的中国一直就是在西方的阴影底下寻求自强之路，它的那些重大的历史选择既属于现代世界体系的一部分，也表现出对这个世界体系形成的特殊反思。新中国成立以后，这种形势并没有改变，相反，它的最隐蔽的心理和最直接的口号，都可以看到对西方帝国主义的恐惧和反抗在作祟。从表面上看，它被抛出了现代世界体系的历史进程，自觉从全球化的历史中分离出来，但实际上，它始终没有脱离全球化，它始终以它的方式与资本主义全球化的现实对话。至于那些文化策略和意识形态的核心内容，五六十年代的中国基本上可以概括为“反帝防修”。史无前例的无产阶级“文化大革命”，它唤起民众的历史责任感的主要口号是基于对帝国主义的恐惧和敌视，所谓“国家变色”“吃二遍苦”“受二茬罪”等等。如果说东西方阵营的意识形态冲突不过是东西方文化冲突的一段插曲，它的简明扼要的形式把复杂的文化改写为少数人的工具；那么持续一个多世纪的东西方文化冲突，则显得极其复杂而耐人寻味。它最无法克服的矛盾就是，对东方文化自足性的强调，总是导向对这种自足性的颠覆。

强调“民族性”（东方性），在中国现代历史语境中，并不像主张者所表达的那样纯粹立足于中国民族本位。早期的东方主义者，强调东方文化的价值是以怀疑西方文明为前提的。自梁启超的《欧游心影录》为始，强大的西方在文化上就受到怀疑。然而，那些怀疑西方文明而维护东方文化固有价值的国学大师，与西方文化早已结下不解之缘。正如本书的其他部分已经论述过的那样，对西方文明的质疑本来就是西方传统中的一股重要思潮，而现代中国的保守派在很大程度上受到这股势力的影响。辜鸿铭、梁启超、梁漱溟、张君勱都曾受过西方的影响。不管强调东方还是怀疑西方，并没有逃脱西方给定的臣属地位，至于在那反抗和怀疑的背后，拖曳的不仅是一根东方的小辫，还有对西方钦羡的隐秘心理，则足以看出东方主义之不纯粹。问题的实质在于东方主义根本就不可能纯粹，这才是文化的悲剧命运所在。

强调“民族性”（东方文化的优越性）与其说是被压迫民族顽强抵抗帝国主义的文化策略，不如说是第三世界国家一直试图保持文化自尊的一种方式。如果说在现代中国，这样一种努力还具有历史的真实性，那么，历史经过重复的表现已经徒具形式。正如马克思在对黑格尔的某个观点作补充说明时指出的那样，一切伟大的世界历史事变和人物，可以说都出现两次。第一次是作为悲剧出现，第二次是作为笑剧出现。“当人们好像只是在忙于改造自己和周围的事物并创造前所未闻的事物时，恰好在这种革命危机时代，他们战战兢兢地请出亡灵来给他们以帮助，借用它们的名字、战斗口号和衣服，以便穿着这种久受崇敬的服装，用这种借来的语言，演出世界历史的新场面。”^① 我们可以看到，现代中国强调的中国文化的“东方性”特征，在八九十年代的中国又再次被强调。尽管这种“强调”并不具有马克思所描述的企图“演出世界历史的新场面”的宏伟构想，也不存在“战战兢兢”的姿态（相反的是以冠冕堂皇和理直气壮的面目出现），在这文化危机的年代，中国文化的“民族性”和“东方性”以各种方式被强调。在这里，人们并不是有意识地请出亡灵帮助，而是被历史之手套上那身古旧的服装，去表演给发达资本主义的看客观赏的文化节目。

当代中国的文学、艺术乃至学术已经形成这样的不成文的绝对标准，那就是得到西方权威的认可才算是（当然也就无可争议是）获得成功。所谓“墙外开花墙里香”，乃是已经定型的成功模式。毫无疑问，张艺谋是这种成功的典范，一个人人羡慕的表率。张艺谋曾经在第五代的深度模式里摸索，《老井》在日本获得首次成功给他以启示。第一次执导《红高粱》，其艺术目的就十分明确，就是冲着西方的大奖。足可见其气魄不凡，有着坚定而崇高的革命理想。《红高粱》那些具有商业性的观赏场面：颠轿、抢亲、野合等等被注入“民族性”（东方性）的内涵。《红高粱》获得巨大成功，鼓舞着张艺谋在夺取西方大奖的道路上继续前进。就电影艺术本身的发展来说，《红高粱》在走出第五代的困境方面还是作出了值得赞赏的探索。到了《菊豆》，则可以看到更加圆熟的张氏手法和纯净的东方风格。《菊豆》的选材就十分具有民族性眼光：这个婶侄乱伦的故事表现了传

^① 《马克思恩格斯选集》第一卷，第603页。

统宗法制的中国社会的深刻悲剧。传统中国妇女经受的精神创伤和肉体磨难，传宗接代的男权制度，严酷的伦理禁忌，东方（中国）男性的怯懦与负罪感等等，都以非常细腻的手法加以刻画。全封闭的叙事视角，呈现出东方情调和中国民族性的场景，例如染坊及其工艺、建筑、生活习性、节庆风俗乃至葬礼仪式等等。影片的叙事风格也颇具东方意味：鲜红色块与青蓝色拼合的基本背景中流宕着诗意的情愫和压抑窒息的气氛，精臻凝炼的远景不时强调中国农村的格调，颇具中国工笔画的韵致……这些确实使《菊豆》的叙事舒畅而纯净，压抑而富有诗情。它与整个故事以及文化代码相交合却刻意显示中国民族的文化性状与生存方式。那些“人性”或“人类生活”的普遍意义，显然被刻意打上“东方他性”（中国民族）的标签，《菊豆》因此而在西方世界大获成功。

就刻意制作“东方他性”而言，《大红灯笼高高挂》则有过之而无不及。成功怂恿着张艺谋，使他变得无所顾忌，面向西方看客成为至高无上的艺术目标。苏童叙述的南方情调被张艺谋挪到北方，关于女人的心性刻画被粗略地表现为女人之间的争风吃醋，无疑是为了强化它的“民族性”和“东方他性”特征，张艺谋挂起了大红灯笼，甚至不惜三番五次捶脚。令人惊异的是，陈佐千只剩下一个背影。这当然不是因为张艺谋对这个人物的把握不定，而是有必要用这个“背影”去制造“东方神秘主义”的意味，它给大红灯笼植入一个不可洞见的精神底蕴。张艺谋完全不顾及地域文化的实际情况，生硬而过量使用民俗学材料，当然不仅仅是为了掩盖他对这种生活的表现有些力不从心，更主要的是，这些大灯笼乃是为西方权威贴上的文化标签。

张艺谋是我们这个时代的文化神话，一个超级的文化代码，它既具有最高的独特性，又具有最普遍的概括性。它表明当今中国最成功的和最具影响力的文化生产，是如何臣服于西方文化霸权之下的。事实上，发达资本主义文化霸权已经强有力地制约着人们的潜意识，即使在那些看上去是在反抗西方霸权的民族主义色彩浓厚的作品里，其实也隐含着更为严重的“后殖民性”心理。1993年，在中国大陆被认为是最成功的电视连续剧《北京人在纽约》，它在讲述一个中国民族本位的（东方性的）故事的时候，无法掩饰其后殖民性特征。一个中国男人千方百计到美国纽约，语言

不通，对发达资本主义社会一无所知，他迅速陷入失败，他那崇高的东方艺术家抱负，在纽约的地下室里日益瓦解。这个失败的东方男人（王起明）与成功的西方男人（大卫）置放在一起，当然令人触目惊心地感觉到东方的劣势。然而叙事人并没有轻易放弃“东方的优越性”，在失败的东方男人的身后，一个有无穷魅力的东方女性（郭燕）出现了，成功的西方男人拜倒在她的石榴裙下五体投地。东方男性（经济、生产力、社会的制度化体系等）虽然失败，但东方女性（文化、人性、内在超越性等）却别具魅力，令西方男人为之倾倒。这个潦倒的东方男人终于参透了西方的价值观和技能（重利轻义），他轻而易举就成功了。西方并不是东方的对手，它任性、狡猾、偏执、见利忘义；而东方男人却沉着、冷静、有人情味。两种文化孰优孰劣，一目了然。至于阿春则是东西合璧的理想典范，当然她的东方特征要更多些。很显然，影片的叙事人对东西方文化作了未必符合实际的描述。这个看上去在爱国主义纲领之下表达民族主义内涵的电视连续剧，不如说它更真实地表达了“后殖民性”的意义：对西方充满了向往，却又无法压抑对它的仇视；试图在天堂/地狱的二元模式中对它进行颠倒，却也掩盖不住乖戾的东方心态。只要看看片头展示的纽约夜景——这个西方世界最有诱惑力的景观，以及不惜花费巨资到发达资本主义世界去拍摄这部片子，就足可见它对西方的贬抑和对东方的抬高显得多么悖谬。在内在心理与外在表述之间，在实际操作与想象性的叙事之间，在个人选择与集体文化认同之间，这种“东方心态”深深地陷入了表里不一，名实不符的困境。这种状况几乎在所有那些强调“东方性”和“民族性”的话语里都可以看到。

80年代基于“现代性”焦虑而形成强劲的反传统潮流，这种倾向无疑过分认同西方的价值观念。但是这种片面而偏激的态度具有真实的历史依据，它是摆脱严整而强大的现实弊端的唯一策略。相比较而言，90年代“弘扬传统”成为主潮，我们可以看到“弘扬”在各种场合显灵。那些巨著和巨片的首发首映式，形形色色的宏大的学术讨论会，甚至那些壮观的娱乐场面，都在轰轰烈烈地“弘扬”。它在政治与文化上的合法化，并不能掩盖它的历史虚假性。各种文化活动因为冠之以“弘扬”的美名而获取合法性，在“弘扬”的名下，人们肆无忌惮从事各种各样的经济活动。“弘

扬”是这个时代的超级能指，任何所指都可以塞进它那巨大而虚妄的空间；它是一张硕大无朋的虎皮，任何拙劣的勾当都可以在这里寻求庇护。这是一个“弘扬”的时代，“弘扬”是这个时代的狂欢节。与其说这是“弘扬”的过错，不如说是这个时代的谬误。在这个时期，文化最高的合法性陷入危机，然而合法性又被推到实践的首要位置。于是，所有的文化运作都去寻求合法性，它不可避免出现“合法性”的恶性衍生，所谓合法化的过程，也就是“合法性”自我颠覆的过程。因而这个时代的文化不得不陷入能指与所指巨大脱节的状态；陷入动机与效果严重错位的局面。

这种尴尬甚至出现在那些十分严肃认真的皈依国学的一代学人身上。80年代后期，特殊的历史情境促使一代学人重新反省80年代的学风，从思想史领域转移到学术史领域。变“浮躁”为“严谨”，改“激进”而为“稳妥”，这无疑标志着年青一代学人趋于成熟。退居书斋的保守姿态，因为特殊历史背景的映衬而具有了知识分子独立自主的意义——它为历史指认为中国唯一的一批“自由知识分子”。然而，随着政治背景为经济背景替换，这种姿态就少有实际的历史内容。皈依国学重新认同中国传统价值，在很大程度上可以看成是一种学术策略，它使学人在专业范围和价值立场方面与海外汉学达成共识。而源源不断的海外资金的获取与使用，则使中国唯一的一批自由知识分子的形象略打折扣，回归民族本位的立场也显得不那么纯粹彻底。这当然不是一代学人缺乏诚实，而是历史之手把他们推到这样的境遇中。在国际性的学术交往格局中，发达资本主义国家和地区学者才有权威地位，他们的指认才能使中国学人锦上添花，放出更加夺目的学术光彩。当然西方文化权威需要第三世界的文化资源，回归民族本位文化，无形中完成了学术和生活的双重脱贫，这对于长期在贫困线上挣扎的中国学人来说，也不失为明智而幸运的选择。所谓“后国学”的说法，当然不仅仅是指新一代学人在治学方法方面与传统国学有所不同，我以为更重要的在于，当今的“国学”被推到后殖民化的语境中，它具有很多的溢出学术边界的复杂含义。

所有这些迹象都表明当今中国在文化上进入一个非常特殊的时期——不妨把它称之为“后东方”时期。这里的“后东方”至少有两层含义：其一，对“东方性”（或民族性）的强调总是导致对它的消解和疏离；其二，

这种文化陷入严重的表象危机之中，在名 / 实，动机 / 目的，行为 / 效果，形式 / 内容，合法 / 非法等之间，都发生错位。一切都变得暧昧，似是而非，不可言喻。“后东方视点”则是对“后东方”文化状况的描述、拆解和清理。不管人们是有意识地去追逐发达资本主义的价值和实际利益，还是明确执着回归中国本位文化，它们都难逃臣属发达资本主义的经济霸权和文化霸权的最终结局。这是我们这种文化无可摆脱的命运，当然也是当今中国的文化创造者不得不置身于其中的历史境遇。后东方视点则有必要对这种现象的真实历史境遇和虚假的抵抗作出阐释，始终在全球化语境中，保持反思的批判性——这种批判性并不只是针对第三世界文化中的虚假性现象，它当然也是针对发达资本主义文化逻辑的批判和挑战。

所有这些都促使我们有必要采用“后东方”视点，对我们的文化所处的历史地位和历史境遇有真实的意识，对当代文化的暧昧性和似是而非的状况加以澄清，警醒那些问题被虚假地解决。进入 90 年代，随着柏林墙的倒塌，东西方阵营以意识形态为标志的对抗，已经基本结束，代之而起的是地区性的政治争端，种族冲突。正如落后的东方对西方怀有仰慕和敌视的二重心态一样，发达的西方对东方也存在招安和疏离的双重策略。在一个民主化趋势日益强盛的时代，重谈意识形态老调显然有损于民主西方的形象，把意识形态改换成区域性的文化，这符合历史趋势，也具有更广泛的概括作用。1993 年 10 月，美国著名的历史学家亨廷顿（Samuel P. Huntington）发表《文明的冲突》一文，居然把中国—儒教文明视为美国—西方未来强劲的对手。这一观点非但没有引起人们的充分质疑，反倒成为更坚定皈依民族本位以及“21 世纪是中国人的世纪”这种说法的充分佐证。这对于中国上下“弘扬传统”将起到强有力的推动作用，而对于回归中国本土文化资源，重建中国人文精神无疑是一部恰如其分的启示录。

不管是屈从于西方霸权还是人为制造对抗的局面，都不利于中国民族及其文化的发展。“后东方”视野将试图超越东西方等级制度和人为的冲突模式，不仅拆开那些后殖民性的文化状况，而且打破那种虚假繁荣的幻觉，力图消除那些有害的民族主义。一种文化的自信应该建立在对其真实的历史境遇的意识上面，特别是始终把握现代世界体系的形成和全球化的历史趋势来理解那些文化诉求。也许我更应该对本位文化面临的矛盾和困难作

出充分的分析，匆忙建构含义和定位不够明晰的“民族本位”，可能未必是明智的抉择。质疑、追问、批判和清理，在相当长一段时期内，将是后文化知识分子的任务。

初刊《文艺争鸣》1994年第2期

信息化的时代如何写作？

很多年前，海德格尔在谈论凡·高画的一双农鞋时说，从鞋具磨损的内部那黑洞洞的敞口中，凝聚着劳动步履的艰辛。从这硬邦邦、沉甸甸的破旧农鞋里，他感受到：“暮色降临，这双鞋底在田野小径上踉跄而行。在这鞋具里，回响着大地无声的召唤，显示着大地对成熟谷物的宁静馈赠，表征着大地在冬闲的荒芜田野里朦胧的冬眠。这器具浸透着对面包的稳靠性无怨无艾的焦虑，以及那战胜了贫困的无言喜悦，隐含着分娩阵痛时的哆嗦，死亡逼近时的战栗。”^①海德格尔的阐释无疑十分诗意，但也浸含着他对艺术作品与生活内在联系的那种深刻体验。这位以晦涩深奥著称的哲学大师，在面对艺术作品时，他的评判却是如此实在直接的生活经验。这对于我们今天的文学艺术创作依然不无参考意义。

今天我们生活在电子化、网络化和信息化的时代，这样的时代，曾经是晚年海德格尔极力抗拒的。他家中甚至没有电视机，他总是向世人昭示，科技会带来另一负面的影响，让我们远离了生活世界。显然，历史不可能听从一个哲学家的劝诫，科技化的时代不可抗拒。今天人们享受着信息带来的生活便利，我们对科学怀着感恩之心，这无疑是值得称道的。科技的进步带来人们生活方式的变化，极大地提高了人们的生活品质，其积极意义当然毋庸置疑。但是，我们如果考虑一下，信息化将会引起文学创作的何种变化？这却是一个让我们难以回避的难题。

^① 马丁·海德格尔：《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社，2008，第16页。

今天人们只要坐在电脑或电视机前就可以知道天下事。秀才不出门，能知天下事。这在网络信息时代是完全实现了。今天的作家如何面对生活？如何生活？生活与文学创作还有关系吗？仿佛都成了问题。从互联网海量信息里涌现出的生活还不够丰富吗？电视机里生动逼真的现场的生活还不够真切吗？更不用说手机移动终端集成的新闻事件、故事传奇、时尚八卦等等。应该承认，这些当然是生活，当然是今天生活很重要的一部分。但是对于文学写作者来说，它不会是生活的全部，尤其不是文学写作者的主要生活内容。

依靠新闻信息的写作可能会缺乏真正的生活质感。2013年，余华出版《第七天》，影响甚大。各种评论蜂拥而至，褒贬不一。其中一个重要的争议就在于，近年媒体新闻诸多热点都在这部作品中相继呈现。不能说这部作品没有反映现实，不能说这部作品没有当下生活内容。相反，这种现实性正是《第七天》所追求的。客观地说，余华这部小说写得精练纯净，人物刻画也简洁明快，叙述节奏也控制得相当紧凑。小说中写到的非血缘父子情深相当感人，其试图思考的伦理情感无疑亦有可贵之处。然而招致批评的地方，正在于放进太多新闻热点事件，如拆迁、卖肾、袭警、教育问题、医疗问题、贫富不均问题尽有。可以说现实感很强，但现实感很强不等于生活质感很强，不等于就有活生生的生活气息。余华对小说艺术的追求可谓认真严肃，所有细节都要拿捏得恰当准确。准确性是一个成熟作家的基本标志，这点余华确实令人信服。我个人以为，如果余华亲历其中某个事件，有深切的体验，可能就不需要把那么多的事件堆砌在一起。如果是通过电视、报纸、网络新闻来获取生活资源，还是有一定的隔阂。余华早年的作品即使写往事都写得那么真切，即使写荒诞都写得深入骨髓，我以为根本在于，那些事是他真正往心里去的，是与他的生活经历、经验内在地结合在一起的，故而他的感受体验会深刻有力。

今天作家要找到生活的直接感受显得异常困难，就是生活积累极其厚实的作家，面对今天的巨大变化，面对个人经验的变更，要找回乡土、底层的真实感觉并非易事。贾平凹是公认的生活底蕴厚实的作家，在上世纪八九十年代，他当然不只是凭借写作的天分，更重要的是他有乡村生活的充实经验，因此，他的小说在乡土中国文学重建文学主潮时就成为底蕴结

实的作品。在《秦腔》《高兴》《古炉》之后，贾平凹又写下《带灯》，这无疑显示了一个作家不凡的创造力。但贾平凹自己在谈《带灯》创作体会时，讲述了他十分艰苦的创作过程。按《带灯》“后记”里的说法，他写这本书收集了厚厚的材料却写不下去，写了又放下，放下又拿起。他每年都有一段时间要回到家乡走村串户，为的是要感受有泥土气息的生活。即使是这样，他面对这次要处理的主题和讲述的故事，还是困难重重，他甚至伏在书桌上“失声痛哭”。直到某日，他跟随那位总是给他发手机短信的乡镇女干部到乡间村里访贫问苦，解决纠纷。他们走到山坡上，女干部累了，“她跑到一草窝里蹶身而卧就睡着了，我远远地看着她，她那衫子上的花的图案里的花全活了，从身上长出来在风中摇成鲜艳……”^①贾平凹远远地看着她，活过来的并不真的就是她衣服上的花朵，而是他对生活的感觉，那一时刻他感受到他与要表现的生活融为一体。

确实，回到生活，与生活在一起，今天已经变成一个难题。“深入生活”在今天也变得困难重重，并不只是下乡考察采风、体验体验就能奏效。即使像贾平凹那样对乡村生活怀有习惯、喜好、亲情都还显得不够。在何种情况下能与那种生活，与要表现的生活真切地融合一体，几乎需要整个身心的投入，需要真心情和真性情的抵达。《带灯》里面的生活味是结实的，这不只是那些人物，那些故事和场景描写得十分真切，更为吃紧的在于，能够体现生活复杂意味的那些笔法。例如，小说描写带灯到了黑鹰窝村去看望卧病在床的范库荣，情景十分凄凉，五六十岁的农妇范库荣在土炕上躺着，“一蓬花白头发，像是一窝茅草”。范库荣的小叔子陪着带灯来看她，带灯平素与她十分亲近，待到这时要叫她时，范库荣只是睁了一下眼，再也没了任何反应。带灯看着她的老伙计凄凉，交给范库荣的小叔子1500元的救济款，带灯说，这些钱只能给范库荣买些麻纸等倒头了烧。这显然是不露声色的反讽笔法，农村人哪能拿这么多钱去烧麻纸，小叔子是明白人，对带灯说：“这钱一个子儿我都不敢动地给侄儿的。”^②这里面蕴含的生活意味十分微妙复杂。带灯是镇干部，代表政府来看身患重病而没

① 贾平凹：《带灯》，人民文学出版社，2013年，第356页。

② 同上书，第92页。

钱医治、没人照看的范库荣，是有自责之意的。这钱要下来也十分困难，等拿来钱，人已经要死了。带灯交给范的小叔子，又不好交代他要转交范库荣的儿子，那样好像太不信任人。她就说那么一句，买些麻纸等倒头了烧，范的小叔子立即明白了带灯要他信守的义务。小说这么来写，就不是表面地描写了一些生活，而是写出每个人在特定情境中所产生的复杂心理。一个场景里其实有着多重差异的意思要流露出来，因为内里含着生活的质感，文字的微妙和对人性的穿透就这样显现。

在过去，作家的生活方式直接决定他的写作方式，毛姆是个写实感很强的作家，六岁丧母，十岁丧父，后来跟随叔父生活。他年轻时学医，到伦敦兰贝斯贫民窟做过助产士，他的第一部小说就与此经历有关。后来毛姆喜爱游历，去过一些偏僻小岛，也因此搜寻到一些独门写作素材。名声大噪后，毛姆在里维埃拉购买了一幢豪华住宅，经常招待英国上层人士，但他却对上层人士颇多批评。毛姆此时多有表现上层浮华生活的小说，但这种生活怎么看也是浮华空虚。毛姆生活于其中，却想始终保持住对这种生活的反省批评。《刀锋》中的那个作家无疑有毛姆自己的身形，他仿佛看穿了一切，但他并不能看清书中的主人公拉里（据说是暗喻维特根斯坦）的生活，能体会到毛姆是把拉里作为抵御欧洲老旧浮华生活的一种理想，也是反思自己生活的一面镜子。

在现代社会，随着生活的变更，作家要保持一种生活状态有时还需要一种精神和毅力。当然，作家与生活联系十分复杂，并非说作家个人的生活就不是生活，有时，作家也需要静下来回到自己的内心生活，但那也是与他理解的人类生活交融的时刻。加缪在1957年获诺贝尔文学奖之后，在普罗旺斯的 Lourmarin 买了一幢大房子，他把二层作为起居的地方，据说他住的那间房空荡荡的，一张桌子，一张椅子，45岁的加缪需要这样的空间，这也是他远离喧嚣的巴黎，并保持一种生活状态的独特空间。

即使是非常成熟的作家，享誉甚高的作品，也会让人感受到其中生活质感的差异。比如加拿大作家玛格丽特·阿特伍德的《盲刺客》和日本作家大江健三郎的《水死》，前者获得布克奖，后者是在晚年的精心之作。两部作品都有极高的技巧，都可看到作家在小说叙述艺术方面的炉火纯青。而且它们都有非常复杂的结构，《盲刺客》甚至有四重结构，《水死》也有

三重结构。但就我个人的感受来说，我更偏爱《水死》，原因无他，《盲刺客》技巧性太强，反倒压制了生活的内涵；《水死》却让我更能感受到生活的质感，那种诚挚而深切的对生活的直接态度。或许是我个人的经验的限制，后者表达的那种生活经验和批判性对我更具有冲击性。

今天的中国正在进入城市化和信息化的社会，我们没有理由要求作家只能过某种生活，必须有某种生活经验——谁也没有资格和能力提出这种不切实际的要求。随着乡土中国叙事抵达高峰后必然要进入衰退阶段，也同样没有理由认为那些没有反映底层的作品，没有泥土气息的作品就不是好的文学。但所有这些问题的复杂性和多样性，都不能让我们回避思考今天的文学与生活的关系。也正因为今天生活方式的变化，今天的社会和文学的变化，我们更要深入地实事求是地探讨这一问题。

初刊《文学评论》2014年第3期

人文文化与文化高品质发展论略

党的十七届六中全会吹响了建设社会主义文化强国的时代号角，体现出执政党以前所未有的姿态高度重视文化建设。在这样的历史机遇面前，思考人文文化的意义与作用，显得尤为重要和紧迫。

—

胡锦涛同志指出：“文化是民族凝聚力和创造力的重要源泉，是综合国力竞争的重要因素，是经济社会发展的重要支撑。”当前，中国正处于发展的重要战略机遇期，同时也面临更高层次的要求，这需要在文化上有更大的作为。一个在文化上发展繁荣的中国，在文化上富有创新的中国，才能承担起民族复兴的重任，才能屹立于世界大国之林，才能满足广大人民群众日益增长的精神文化需求。因此，推进文化大发展大繁荣，最根本的在于我们的文化如何夯建民族凝聚力，如何激发民族的创造力。

在推进文化体制改革发展的过程中，重视传统人文文化的继承与创新理应是实现文化大发展大繁荣的一项基础任务。中华文化源远流长，在世界文化中享有很高声誉。在世界古老文明中，中华文明是迄今为止历史传承最为完整也最具自我更新力的文明。近代以来，面对世界历史发展的现代转型，传统文化经受着现代化的挑战，中国在经历艰难与曲折后，顺应了世界的深刻变化，在中国共产党的领导下，迎来了属于自己的崭新历史纪元，改革开放的历史抉择使中国迈步走向现代化。进入 21 世纪，中国更

是以豪迈的信心走向新的历史阶段。现在，中国要真正完成伟大复兴，民族文化遗产和当代文化价值创新是不可或缺的根基。作为一个大国，在文化上应该有自己的根基，有自己厚重的历史文化，同时要有当代文化的创新性，对世界当代文化价值的建构作出责无旁贷的卓越贡献。

传统文化的继承与创新是一项极其艰巨和深远的工作，应当体现真实性和实践性。真实性是说它要有实际的效果，不是死传统，不是一些书本、教材和教条，而是活的传统，能在当下的文化与价值建构中起到作用。因而它的真实性依赖于它的实践性，只有在实践中，在与当今世界各种文明对话碰撞中，在参与当下各项文化建设的活动中，中国传统文化的继承和创新才能释放出它的生命力，才能在当代焕发出新的生机和活力。

民族文化的传承与文化创新是一项庞大的系统工程，国家应依托大学的教育和研究，加大对人文文化研究的投入。现在国家支持的一些人文科学和社会科学研究项目，以实用性为主。但着眼未来，人文科学和社会科学更需要个性鲜明的研究项目以鼓励人文文化的创造性思维，给予大学思想文化创新以更大空间，这其实是关涉人文文化是否有真正创造性的重要问题；大学要加强人文素质教育，不断提升人文文化的地位，增强青年一代的文化修养。

二

认识人文文化在文化建构中的价值底蕴作用，才能使文化的发展繁荣有内在品质和长远方向。今天我们强调文化大发展大繁荣的同时，强调人文文化价值底蕴的建设显得同样重要。从根本上来说，文化的发展繁荣是满足人民群众日益增长的文化需要的必然要求，是增强民族精神凝聚力、向心力的迫切需要。一个民族的文化传统主要存在于它的典籍和经典作品中，如何把传统资源转化到当代大众文化中，转化到新兴艺术创作中，转化到新兴电子媒介文化中，是一个需要当代每一位文化工作者都细细考量的问题。今天的大众消费文化虽然营造出一个热闹的市场，但其总体品质有待提高，精品佳作较为匮乏。走向市场的文化繁荣，要使自己富有价值底蕴和美学品质，需要有人文文化作根底。

在今日社会，当网游市场里闪现着刀光剑影时，如何更好地关注参与者的心灵健康？当古典艺术作品在拍卖市场上拍出天价时，是不是还有人关注那些点线艺术和黑白意趣？当影像扑面而来的声色光电震撼感官时，人们是否还在关心精神升华？在我们今天推动文化大发展大繁荣、建设中华民族共有精神家园的背景下，这些问题都是我们无法回避的。这种关注本身就表明娱乐文化和消费文化也要有人文精神，更进一步说，这些消费文化要适当吸取人文文化作为价值底蕴，同时创造出新型的人文文化。这样的人文文化虽然不再是传统典籍，而是内含在当代新艺术和新创意文化中的思想火花或精神内核，却起到至关重要的作用。这样的文化价值底蕴建设，需要经过长期潜移默化而形成，是一个时代文化合力作用的结果。要在新的历史条件下创造精品，为后人留下这个时代的经典，就必然要与人文传统接脉，同时，也必然在体现时代精神的同时，创造当代新的人文价值。

与此同时，随着经济的高速发展，人们物质生活方面的问题得以解决之后，精神生活方面必然会提出更高要求。很多社会矛盾，尤其是人们更高的精神和价值方面的要求，仅仅通过法制还难以解决，只有具备健康深厚的人文文化底蕴，一个民族、一个时代的文化才不会出大问题，人们才会拥有更好的精神家园，社会才会更加和谐稳定。

三

今天我们推进文化大发展大繁荣，不只是促进文化产业的 GDP 增长，更重要的是要从根本上提升中华文化的整体水平，尤其是提升中华文化面向世界的影响力。在这一意义上，推进文化向高品质方向发展就显得至关重要。如果文化繁荣发展只是一些低水平的文化产业和娱乐文化大行其道，虽然也能带来经济上的成功，但根本上成不了大气候，不能使中华民族在 21 世纪对人类有较大贡献。

提升文化发展的品质，重要的当然是它的创新性，而如前所述，创新性离不开人文文化的根基，没有人文根基，创新性便没有持续的原动力。提升文化发展的品质就是指提升具有本民族传统内涵的、具有世界性面向

的、能引领人类积极向上并开创未来的文化。如此看来，提升文化发展的品质不只是回到高雅文化的老生常谈，也不是要制造一批阳春白雪，根本的要义在于：这样的高品质是能为人类普遍认识和接受，与人类历史中的积极力量一脉相承的那种价值。提升文化发展的品质是社会主义核心价值体系更为广泛的体现，它以实践形态的丰富性和多样化使社会主义核心价值体系落到实处。

文化的发展应该具有世界面向。它能最广泛吸收人类已经取得的优秀文化成果，能够在新的历史条件下融会贯通，自成一格，气象更新，能够海纳百川。强大的有创造性的文化总是兼容并蓄的文化，世界性面向就是一种在最大可能的包容中创造自身的能力，这样的文化才能影响世界、引领世界。

文化的发展应该具有未来开创性。文化的高品质发展决不故步自封，墨守成规，而是不断开拓进取。当今中国在改革开放 30 多年中，正是因为不断开拓进取，才有现在的进步强盛。历史给予中华民族新的机遇，就看中华民族的有识之士有没有能力抓住机遇，开创中华民族的未来，增强中华民族在世界上的影响力。只有能为人类开辟前进道路的民族，才能立于不败之地，才能领着世界走，而不是被世界拖着走。

文化的发展应该能为全体人民共享。文化是人民共同创造，当然也应当使人民共同分享。文化的高品质发展不是高高在上的，而应使人们心悦诚服、自觉向往、自觉承担。文化的高品质发展可以存在于大中小学的经典人文教育中，可以在大众娱乐文化中随时显现，也会在人们的日常交往中随处体现。

总之，今天中华民族面临新的历史机遇，文化大发展大繁荣是一项责任的召唤，切不可弄成急功近利的文化大跃进，而是要真正从中华民族的自我塑造和面向未来的责任着眼，这才是文化大发展大繁荣的意义所在。

守望中国人的精神家园

乡愁是铭记历史的精神蕴藉。中国当代文学以乡土叙事为主导，广泛而深远地表现了 20 世纪中国乡村社会发展的深刻变动。莫言、贾平凹、陈忠实、张炜、铁凝、王安忆、刘震云、阿来等作家，或者以乡土叙事为主导，或者以不同的方式书写乡村，使 20 世纪中国社会的深刻变革、进步与转折留下了深挚的历史记忆。就对农业文明进入现代的艰巨进程的描写而言，中国当代文学在世界文学之林独树一帜，可圈可点。本人在中国现当代文学研究工作中也深深体会到对乡村的书写构成了中国当代文学的显著特点，体现了中国当代文学独特的情感深度和美学力量，应该构成文学研究关注的重要主题。

怀乡或乡愁是中外文学漫长传统中的重要主题。中国最早的文学作品《诗经》中就有不少有关乡愁的篇章（如《采薇》），唐诗宋词中表现乡愁主题的更是不在少数。20 世纪中国现代早期的作家，如鲁迅、沈从文、废名、萧红等人，多有书写乡村记忆的作品，那里流宕着他们对乡村陷入现代困境的深切关怀。乡愁当然也是世界文学传统中的主题，荷马史诗《奥德赛》中写的就是奥德修斯历经千辛万苦，在海上漂泊 10 年，最终回到故土伊萨卡与家人团聚。德国浪漫主义文学兴起，怀乡是其重要的主题，并且具有了现代意义。现代主义及后现代主义中则把怀乡的情感表达作为对现代性反思的重要主题。

怀乡或乡愁是人类最基本、最朴素、最普遍的一种情感。李广田在《乡愁》中写道：“偶然间忆到了心头的 / 却并非久别的父和母 / 只是故园旁

边的小池塘 / 萧风中 / 池塘两岸的芦与荻。”修辞上的转折，包含了青年人的离家情绪，隐含着亲情与往昔的悲欢回忆。怀乡或者是一种朴素的个人记忆，或者是一种家国情怀；它构成了古往今来文学艺术作品最为重要的主题。也正因为此，文学成为人类精神寄寓和传统承继的基本载体。

乡愁也表达了作家诗人对现代社会变迁的独特体验，文学作品在这种表达中显示了情感和思想的深度。20世纪的中国社会历经剧烈的变革，而乡村承受的现代冲击更为激烈。中国作家既要去表现历史进程显现出的希望，又不得不面对历史剧变带来的伤痛。特别是对土地的感情，经常让那些来自乡村的作家、诗人困扰不已。1985年4月诗人海子在《答复》里写道：“麦地 / 神秘的质问者啊 / 当我痛苦地站在你的面前 / 你不能说我一无所有 / 你不能说我两手空空。”那年只有21岁的安徽农家青年海子，家乡在他的记忆中还原为一块麦地，这也是他全部的精神依据。他的生存困扰来自于他脚下的麦地，那本是哺育他生命的土地，却要质问他生命的含义。诗人的答复却是反问：你不能说我……我的现实存在“一无所有”“两手空空”，但是，我的生命信念还是如此执拗地从“一无所有”“两手空空”中生长出来。这是麦地，就像麦子会从地里长出来一样，我的精神信念会生长出来。因为我站在麦地里，这是我的故土，这是我的精神家园。

作家、诗人对故土的书写经常怀有他们特有的痛楚和眷恋，或许他们怀有更多的对现代到来的不信任态度。他们对乡村本真生活的流逝有更多的忧虑，也正因为此，他们对乡村的书写带有更多悲观和感伤，批判性的思想占据较大分量。但是我们要看到，贯穿其中的否定性其实是表达了肯定性——表达了作家、诗人对土地的深情、对传统家园的守望、对责任的承担。

20世纪90年代以来，中国社会的变革和发展都来得更为激烈，乡村获得了发展的机遇，也遭遇了前所未有的冲击。“三农”问题一度成为社会矛盾的焦点，作家和诗人也以不同的方式回应时代难题。2005年，贾平凹出版《秦腔》，表示要用这部作品为他的家乡棣花街做传。在贾平凹的笔下，乡村人去到城镇，土地正在萎缩甚至凋零，清风街的年轻人更时尚却未必更精神，象征着传统文化的秦腔声调越来越悲戚……作家对乡村的表现未必全面，也无法断言是否有典型性，但真切地表现了那个时期乡村面

临的困局，作家的感情是真挚而忧虑的。这一作品引导人们关切乡村的困难、传统生活的消逝、农村心灵的枯竭，引人思考，激发起人们守护故土家园的责任感。

对怀乡记忆的不懈探究，也构成了民族文化认同的重要形式。20世纪80年代中后期，中国文学曾经以“寻根”的方式重新审视文化传统与民族精神。文学写作试图探究走向现代的民族精神底蕴，试图从传统中找到和现代沟通的精神依据。像韩少功、李杭育、阿城、郑万隆、贾平凹、王安忆、莫言都以他们的作品回应了现代性与传统、民族性冲突的难题。

中国文学是坚守传统、脚踏故土大地，还是面向世界、站在艺术变革的时代前列？这在中国文学发展进程中一度是两难选择，似乎是鱼与熊掌不可兼得。80年代在由向现代派的学习触及拉美魔幻现实主义之后，中国作家迅速顿悟文学创新的玄机：书写乡村故土可以抵达现代小说的艺术高地。莫言显然是率先的探索者，他从川端康成那只“舔着热水的秋田狗”，立即想到他的高密东北乡，从此他坚定地立足于他的故土家园，书写这片土地上的人们，写出他们的历史、情感、意志和希望。莫言的怀乡之情不是简单的眷恋（例如《红高粱家族》），而是故乡不屈的历史，他写出了中国人在艰难困苦中永远顽强的生命意志和强大的民族性格。

当代中国文学在怀乡的情感表达中，深化了对家园土地的关切，拓展了自我情感，守护住精神家园。2010年，张炜出版《你在高原》，书写了胶东半岛大地上的山川、田野、历史、人伦，书写了这片土地上生长的人们的心性、命运遭际与精神品格，他用他的文字抚摸家园大地，也用他的心灵去抚慰故土亲人。张炜对世界文学亦有他的美学指向，在如此宏大的自然与历史的背景上，故乡的书写流宕着浓郁的浪漫主义激情，也由此体现了当代中国文学精神的宽广博大。

当代中国文学的怀乡书写获得了更为复杂丰富的内涵，能在历史、文化与人性的交织中来书写乡村记忆。现代早期的乡土叙事多有社会批判意识隐含其中，多年过去，乡土书写在对人心人性的体认方面有更为深入细致的拓展。2009年，刘震云出版《一句顶一万句》，这部作品写出家乡故土生活的独特韵味，更重要的是写出乡村风土人情中的人心人性。中国乡村农民被一些文学作品表现成寡言少语的木讷形象，刘震云笔下的乡村农

民却始终不渝地要寻找说知心话的人。在乡村文化风习、人情往来的丰饶描写中，乡村人性人心的复杂微妙被表现得细腻多变、惟妙惟肖、入情入理、令人信服。在自我意识的这一层面上，作者甚至能够紧贴乡村生活的自在本真情状，却重写出中国现代性的源起。

总之，中国当代文学怀乡书写有着相当深厚的历史感，体现了中国作家对故土家园的深挚情感，守望传统人伦文化的真诚态度，建构了中华民族宽广丰富的精神世界。对于今天的每一位炎黄子孙来说，实现中华民族伟大复兴，是我们最大的梦想，而乡愁就是我们梦想的深沉底色。当代的文学创作者应当坚持以人民为中心的创作方向，既放眼世界又始终把握中华文化的根底，创作更多让人记得住风土人文，留得住浓浓乡愁的优秀作品，这才是中国精神的最好表达。

初刊《光明日报》2016年7月7日第16版

70年代，向后看，向前看，看透文学

最近一段时期，文学成为一个话题，大多带着期盼与焦虑，何以就没有领军人物？何以就没有形成一种整体团队？何以就没有显露出独特的文学标识或品牌？这些问题都提到点子上，其实都包含着对当下中国文学的期盼与焦虑。

确实，相比于50代与60代的雄壮强劲的队伍，曾经的战果和攻占的高地，70代一直战绩平平，没有出现可与之比肩的人物。相比之80后的青春锐气，在图书市场所向披靡，70代也显得形影相吊，自甘寂寞。70代作家被称为是在“夹缝”中生长，是被遮蔽的一代。被50代、60代遮蔽也就罢了，被80后遮蔽情何以堪？这口气如何咽得下？

其实夹缝、遮蔽可能都不够准确，更准确地说，70代是落荒而走的一代，因而他们是离散的一代。何以落荒？与谁？与哪里为中心离散？这就是我们可以讨论的主题。讨论70代，其实是在讨论当今中国文学最为内在的困境，最为致命的经验，最为深远的转向。

70代作家在90年代后期出场，那时正值文坛开始分化，首先开始分化的是当代文学要形成一套经典化的体制，就是要有一批经典作家来支撑庞大的学院文学研究话语体系的生产。90年代后期，中国高校开始实施985战略。1999年，有北京大学和清华大学入选，随后数年一期工程共有34所高校入选。紧接着是211高校体系的建设。如此大的教育战略背景似乎与之无关，其实有着密切的内在关系。这就是大学文学教育也迅猛发展，大学的文学话语生产需要并且也必然塑造出一批经典作家。50代、60代作

家得益于此，70代则因“小荷才露尖尖角”而未能被纳入体系。

但是开始面对市场的出版社和文学杂志也要寻求其他出路。1998年第7期《作家》杂志，推出一组美女作家，由卫慧、棉棉、金仁顺等组成一个美女作家团队，她们由一组具有朦胧诗意般的照片乔装出场，向着方兴未艾的消费社会和图书市场款款而去，当时令文坛措手不及，这些人怎么也能称之为作家？也能担当起人类灵魂工程师的重任？要么这是一场闹剧，要么文学真的要改弦易辙了。

登场容易，但要走下去，走得远不容易。有一段时间，所谓美女作家主要是指卫慧和棉棉，只有这二人深谙时代变革，世风易俗。棉棉以杂乱病态的姿态向文坛冲撞，关于毒品一类的话题，成为一种新型文学介入文坛的致幻剂。卫慧则狂怪呼啸而去，看看她的小说的题目——《像卫慧那么疯狂》《蝴蝶的尖叫》《上海宝贝》，她们要做得如此夸张，如此另类，未尝不是必须。她们崭露头角谈何容易，要获得关注谈何容易！在当时的文学格局中，在当时的文学面对的困境，她们要出头就要闯关。围绕卫慧、棉棉的争议此起彼伏，而以卫慧为甚。但卫慧的一系列举动并未获得文坛认可，更像是行为艺术的闹腾，例如在签名售书时向读者掷出内衣之类，她以为那是在高举欲望写作的旗帜。卫慧的胆子更大，步子更快，迅速写出《上海宝贝》，轰动一时。但文坛不认账，甚至明枪暗箭都来了，随后不久，该书遭到查禁。卫慧远去他国，棉棉销声匿迹。卫慧后来还出版《狗爸爸》，反响寥寥。出国后数年，又有《我的禅》，看起来卫慧像是要金盆洗手，当年的坏女孩，回到小清新是不可能的了，但倒向“禅”却是一个好去处。但如此高雅的转身谈何容易？一下参透禅的境界，哪里回头是岸？

说70代落荒而走，在当代文学的两极分化中，他们在新的文学体制建构的进程中，无法被归纳，只好遗漏他们纷纷都是漏网之鱼。文学的经典化形成了一套体制，当代的出版体制和大学里的文学话语的生产，只有50代和60代适合进行建构各种文学研究大型及中小型项目的生产程序。当代文化争相等待建构起来的一套关于乡土中国，关于历史叙事，关于文学传统，关于文学变革，关于当代价值重建，关于当代的人道和伦理的宣扬意义等等，50代和60代都提供了一套现成的、明显的话语，最重要的当然

还是在当代价值论的文学研究中和艺术形式的美学论的研究中可以容纳这个群体。但70代就一时装不进去，70代不够大，不够利，或者说论大不如50代，论利不如60代，论奇不如80后。这就使70代只有落荒而走，消失于旷野，四下离散，人们不能看到群体团队，甚至不能望其项背。

90年代后期到新世纪初，中国文学的出版体制和话语体制其实是两条路，国家出版和学院话语是50代、60代的作家开始经典化，到了新世纪过去10年，他们几乎就完成这项经典化工作；市场图书出版盯着80后作家，做些游击战式的出击，虽然偶有斩获，但规模效应不明显。国字号和国有出版社就是盯着被经典化的作家，这些出版社当然本身就是经典化工作的主导力量。80后作家本身生存于21世纪初，成形的城市消费社会和媒体空间，他们在这里适者生存或如鱼得水。80后得益于出了两个标志性的人物，一个韩寒，一个郭敬明，前者在媒体公共空间高速扩张时期获得一个生长时机；后者自己组建团队在消费社会高歌猛进。但没此幸运，年龄与出场时机筑就他们的困局。虽然我也一直认为用代际来划分作家是没有理论想象力的简单做法，但在中国当下的社会现实中，年龄代际还就是紧箍咒或一块马尔克斯式的飞毯。

70代，生不逢时，这样说可能让70代很不以为然。但比之50代，70代没有历史记忆，50代不断地书写20世纪的历史暴力，书写“文革”记忆。陈忠实、贾平凹、莫言、张炜、阎连科、刘震云、王安忆、铁凝等50代作家，其实是几乎所有的50代作家都在书写20世纪历史。历史编年体经常是他们叙事的线索，他们对那样的历史如数家珍，某种意义上就是家族史、就是家史，它们是合一而一的。60代也在搜刮一些印在精神上或身体上的“文革”记忆，例如余华当年的出场写下的《一九八六年》，艾伟写下的《风和日丽》等，那是有着相当锐利的对历史的追问，苏童的《河岸》就通过库家父子和慧仙重新书写“文革”的创伤记忆。60代的历史不管是显现的还是没有显现的，“文革”是其隐秘大历史背景。因为没有50代自由随意地出入20世纪编年历史，60代的全部历史主要是对“文革”的一种隐晦的处理。但70代的历史背景就很不清晰，他们着眼于当下，去除了时间的纵深感和流线型，他们在时间清晰的当下，因为没有方向感的凝聚，这种时间经常呈现为碎片化。

对于50代来说，20世纪的历史与乡土中国浑然一体，内化为这代作家的经验，那几乎是他们血管里的血，是其全部的人生记忆，那是印在他们家族、家庭和个人身上的印记。即使个人没有直接历经那些历史事件，没有亲历现场，但那样的历史是宿命的又是串通一气的，一个接着一个，前因后果。对于50代来说，几乎就是最后的承受者了。也是因为历史的终结，他们反倒成为最后的承受者。他们绝无逃脱后的侥幸，而是不堪回首的记恨。60代在这点上略有不同，“文革”在幼小的心灵上只留下模糊的印象，但是可以辨认，可以触摸，因为目睹父兄的遭遇，就有一种旁观者的距离感，可以超越直接经验。余华的《一九八六年》、苏童的《河岸》、格非的《山河入梦》、毕飞宇的《平原》等作品，都可以有一种更加超脱的叙述的自由，或者更残暴，或者更平静，或者更从容。

60代必然要借助语言和叙述复活历史，结果是可能把历史幽灵化。

70代没有历史和乡土中国构成内化的经验，而是面对当下城市或市镇生活，他们普遍有一种疏离感。疏离感能够制造什么？能够形成什么？它可以形成内心的自我经验。但是，内心的自我经验在中国文学中还是一片空白或者盲区，几个女性主义立场鲜明的作家（如林白、陈染、虹影、徐小斌、海男等等）有所触及，但远远没有形成有效的积累，更谈不上牢靠和厚实。当年（90年代）这些女作家书写内心自我经验被称为靠“卖血”写作，那是说她们不惜掏出自己内心隐秘的故事，说出内心的欲望和伤痛，在90年代保守压抑的背景中，这些反叛性被严重放大了。如今70代作家群可以拿出什么绝活呢？他们对现实、市镇生活的疏离或逃离？对生活的破碎感和失败感的表现，对个人当下性的创伤感的表现，这在多大程度上可以唤起人们的共鸣，是否具有当下的普遍性意义？实在是一件难以肯定的事情。

如果我们换一个角度，换一种思维，向后看，也向前看，看到70代什么样的可能性？随着莫言获得诺贝尔奖，50代的文学创作的价值开始为人们所认识，过去的质疑不那么偏激，除了极少数的非难，绝大多数人开始冷静客观地认识这代人在文学上的成就，国际上的评价肯定性也占了上风。50代人在乡土中国历史叙事方面所达到的成就，放在世界文学格局中无疑独树一帜，他们以中国独异的20世纪历史为底创建中国文学异质性

的经验。我们同时要看到，这也标志着他们的文学成就业已登峰造极，在这方面他们走下去，无疑轻车熟路，无疑会愈老弥坚，无疑有精彩和厚重。但是中国文学还需要另一种经验，那种西方的同质化的普遍性的文学经验，那就是建立在以自我为原点的浪漫主义文学根基上的文学经验，中国文学一直没有发展出这种文学经验。在当下中国，它表示为自我的、城市的、当下性的文学经验，这种文学经验与西方现代、后现代文学经验可以最大可能沟通融合。

中国当代文学何以要打开这一面向，做这样一种开掘？个中缘由并不是这篇短文可以解释得清楚。简而言之，中国文学进入现代以来，一直没有发展出普遍化的文学经验，也就是它从来不是根据文学本身来确立自身的价值标准，而是根据外部现实的变化来评价文学。李泽厚的“启蒙”与“救亡”的双重变奏的说法，就最鲜明指出这一点。文变染乎世情，在中国现代以来的文学评价中，它成为文学作品上价值标记，也就是文学反映现实/历史的有效性，在衡量文学作品的价值时占有压倒性的权重。“鲁、郭、茅；巴、老、曹”的文学价值认定，以及40代、50代作家的文学价值的认定无不如此。其实80代的文学价值认定同样也是他们表现了现实的新的经验，而对于他们作品中开始发掘的个人自我的经验，以及与之相关的文学性表达，目前还是视而不见。70代的作品没有共通的历史，其现实也含糊不清，那是个人的碎片化的历史。它诉诸自我与人性的普遍性企图的方面，甚至还不及50代的乡土中国能获得更为广泛的认同。

看看70代创建的一些经验——个人化且另类：安妮宝贝的《莲花》把善生和内河的友情写得超乎爱情般的哀婉动人，但内河的精神分裂症一样的性格心理并没有真正被理解。安妮宝贝最后让她去了墨河，以小英雄雨来的英雄事迹完成她的人格升华。李师江则叛逆得多，他敢于表现现实的荒诞和无聊。石康则敢于裸露自我，并乐于漂浮于生活的死水之上。冯唐的幽默谐趣则显现出生活的亲切感，这倒是很多人乐于体验的生活状态。魏微并没有循卫慧的老路，而是拐弯到另一个夏天（《拐弯的夏天》）。盛可以要冲击当下情感生活的死结，鲁敏在捕捉生命破碎的那些时刻（《风月剪》）。作为女性主义诗人的尹丽川无疑很有力度，但也让大多数人不敢正视她的“下半身”。路内的《少年巴比伦》可能是70代作家最成功的作

品，那是顽强依赖个人直接经验的作品，他随后的作品《追随她的旅程》技巧更强，但追随好莱坞的痕迹有点明显，就看他后面怎么突破自我经验。徐则臣面向现实把握住力度，他的现实被转化为他个人的体验，其文学性意味与现实普遍性正好背道而驰。70代是一个庞大的群体，他们并非一个整齐划一的群体，这样几句当然无法概括，但可以看出他们书写的文学经验都很独特，真正是个人化写作，在每一个方位和角度都有他们的意义。因为其文学性依赖个人的独异性，他们并不能创建普遍性的经验，要获得普遍的认同就不可能。因为中国当下依然没有发展出认识个体性的独异性经验的能力和文化 / 审美心理。70代的文学成就不得不饱尝被忽略的苦果。

70代^①别无选择，只能在这一条道上走到底，他们在夹缝中求生，这是他们的宿命，但未尝不是机遇。他们需要的是持续地发掘自我经验，开掘中国文学被关闭的面向，去通向人性的深处和世界的深处。他们最需要在哲学和宗教这两方面下功夫，因为这正是当今中国文化最为欠缺的底蕴，也是中国文学并未真正打下的底色。70代如能把现实汇入自我，把自我引进哲学和宗教（神学？信仰？境界？），他们或许能开掘出自己的一方天地，中国文学从这里向未来进发。

初刊《文艺争鸣》2013年第6期

① 注：关于70代，我以为除了“80后”用“后”，其他都用“代”较好。但用“代”与国外的用法有出入，国外用“代”是指在这一年代成长起来的人，如“68代”，指法国参与“五月风暴”的那代人。我们用“代”，表示出生于这一年代。

感性分享与审美的民主化

法国哲学家雅克·朗西埃在《为什么一定要杀掉艾玛·包法利》（原载美国芝加哥大学《批评探索》*Critical Inquiry* 2008年冬季刊）一文中指出，福楼拜不得不杀死艾玛，其缘由在于保持住纯文学的意义，也就是在文学的观念上分离出文学的意义与现实的意义，二者不能混淆。艾玛必须死，朗西埃说，艾玛读浪漫小说，把文学和生活混为一谈，她是想把文学和生活融为一体，混淆了文学的意义和现实的意义。福楼拜不能让这种生活继续下去，他要阻止艾玛的感性滥用。朗西埃有一个观点或许今天还值得再加探讨，他认为，福楼拜既写出一种生活，也审视人物。他要写出的生活，就是当时具有民主倾向的生活愿望，这并非什么政治问题或政治哲学问题，只是一种生活愿望，它就是那无数的渴求和欲望，它已经蔓延到社会的各个角落。他们想要一切地享受，包括精神享受，他们还想“切实得到”这些精神享受。朗西埃称这是一种对生活的民主欲求。过去古典时代要区分出的诗学意义与普通庸俗生活的意义，现在被抹平了，各种生活都可以进入文学。诗学的划分与人的等级划分被合并在一起，这就是一种从上到下的感性的分配，一部分人享有一种感性的特权，另一些人没有这样的权利。现在这种分配失效了，“文学出现了”。朗西埃指出：“艾玛表现出所有的享乐都是‘民主上’等价的，福楼拜的写作表现出所有题材都是‘民主上’等同。福楼拜看一切都是平等的，他对自己所有的角色一视同仁，对他们的行为不作评价。”但是福楼拜还是杀掉了艾玛，他阻止了艾玛把文学享受混同于现实享受的行为，艾玛必须为她的不切实际的浪漫情

感付出代价，艾玛终究走向了自杀。按照朗西埃的观点，福楼拜既把一切生活都写到小说中，同时又明确地区别出小说中的生活不能等同于生活。《包法利夫人》1856年发表在《巴黎杂志》，正是法国资本主义生活迅速弥漫的时期，这部小说正是刻画了19世纪中叶资产阶级取得全面胜利后的法国第二帝国时期的社会风貌。在朗西埃看来，福楼拜笔下的艾玛所要求的生活，并非政治上的民主，而是来自感性的广泛分配，这分配意味着来自社会各阶层的人们都有可能获得文学享受的机会。

当时社会对文学艺术的重视，也表明文学艺术有社会生活中的广泛传播。“感性分享”的意义可能并不亚于康德的启蒙自觉。伊恩·瓦特在《小说的兴起》里曾经分析过英国工业革命时期，女佣和女工每周用于读小说的时间，这表明这个时期文学向普通大众的日常生活中渗透。而身处社会底层的大众也有机会分享文学的情感和想象。工业化和城市化，使得文学艺术成为普通人感知世界的一种方式，甚至是更直接的方式。不管是底层人士还是上层人士，文学艺术形象成为重要的标志。据朗西埃的考察，福楼拜给情人路易丝·科莱的信里写得很明白：“一个世纪前有教养的人还不用去关心美术为何物，现在的高雅人士却必须得懂点小雕塑，小音乐，小文学，就连没水平的画也刻板出来，印得到处都是。”实际上，不只是文学艺术的生产和传播，写作和阅读，在思想史的维度上，或者说在形而上的层面，西方思想也一直在寻求和推进“感性分享”。早在1750年，德国哲学家鲍姆嘉通出版《美学》，要创立“美学”（Aesthetic）这门科学，实则就是“感性学”。后来的哲学家都要在不同的程度上以不同的方式要触及“美学”，以至于进入现代最大的一个反叛者尼采，他所宣扬的酒神狄奥尼索斯精神，其实也就是感性的狂放解放，或者说感性的崇拜。如何从感性的面向来认知这个世界，这不只是基督教世界向世俗社会的全面转向，更重要的在于，西方认识论的历史转向，柏拉图的“理念”并非认识世界的根本真理，感性自身已经具有了自足性，可以在其现实性的存在性意义上构成这个世界的主要内容。在这里我们没有能力去梳理近代以来“感性解放”的现代性思想谱系，这个趋势无疑是愈演愈烈。不管是波德莱尔的《恶之花》、艾略特的《荒原》、王尔德的《莎乐美》或是纳博科夫的《洛丽塔》，再或者乔伊斯的《尤利西斯》，几乎可以把现代所有的影响巨大的

作品列上，就可以看到它们无不是因为感性经验发挥到极端而挑战了社会认知的底线。反过来也足以表明，社会精英和大众对这些感性经验表达到极端地步的文学作品，怀有如此热烈的反应。阿多诺曾经批判资本主义文化工业，认为它们基本策略就是媚俗；而朗西埃则认为，“媚俗其实是说艺术融入了所有人的生活中，变成日常生活经验场景和装饰”，这就是所谓的“日常生活的审美化”。这个说法在当代中国的文艺美学讨论中曾经热闹过很长一段时间，一度甚至标志着当代中国文艺学的复兴。这个直接经验化的表述已经无须去论证，这里也不再有必要去挖掘其深层的历史原因。就其后果而言，可以用政治哲学的表述，将其归结为“审美的民主化”。既然各阶层的审美界限被打破了，尤其是高雅之士的审美特权被消解了，那么审美的等级也不可避免地被消除了。

其实中国现代之初就意识到现代社会启迪教化民众需要感性形象、感性经验的共同分享才可能形成一个经验的共同体，这才可能在社会认知的层面上达成一致。梁启超 1902 年 11 月 14 日在《新小说》第 1 期上发表《论小说与群治之关系》就认为：“欲新一国之民，不可不先新一国之小说。故欲新道德，必新小说；欲新宗教，必新小说；欲新政治，必新小说；欲新风俗，必新小说；欲新学艺，必新小说；乃至欲新人心，欲新人格，必新小说。何以故？小说有不可思议之力支配人道故。”固然，这还是文以载道的思想，要通过文学形象去启迪教化大众。它也表明，进入现代社会就是要在感性分享的基础上让全体社会成员获得认知的共同经验。蔡元培之倡导美育说，并不仅仅是表达一种启蒙理念，也表明他意识到感性经验的广泛分配可以展开现代性的教化。尽管中国 20 世纪的历史经历了不断激进化的过程，感性经验不断地让位于巨大的历史抱负，但这种激进历史无法进行到底，它必然要回到现代性的自然进程中去。这就有了 90 年代以后中国社会的审美普遍化，其内里涌动着的是感性经验的广泛分配，也就是“日常生活的审美化”。

日常生活的审美化其实也就意味着审美的民主化，它表明感性经验得以广泛分配，社会各阶层人士可以共享一种感性经验。最典型的的就是电影，如此广泛的感性经验分享，这使那些投入巨资打造的影片有着对票房的高期待，必然要进行最大限度的感性经验分配，在票房面前，不得不提倡

“人人平等”。其审美效果也变得平等，统计学的意义完全抹去了社会不同阶层的区分。尽管不同的阶层对影片的反应可能很不相同，甚至完全相反。消费主义掩盖了不平等的实质，但表现出来的则是一种社会共享感性经验。在某些特定的时空中，社会成员分享了相似的快感体验。

这个社会现象会触发我们去思考一个相邻的问题，审美的民主化意味着“文学的民主化”。这个“民主化”不仅仅是文学经验的广泛共享，重要的是，感性分配的民主化达到相当程度后，文学的审美等级被取消了。也就是说，“最好的”文学和“较差的”文学的分辨已经变得不重要了，它们很可能只是类型的差异，而类别的差异已经没有优先等级和次一等级的巨大的区分及其对立。很显然，革命文学曾经以“文艺为工农兵服务”的政治诉求抹去文艺的艺术性，把西方形成的经典文学标准全盘颠覆了。这样激进的现代性变革并未在审美经验方面有足够的准备，它并非来自人的感性解放的需求，而是意识形态的要求。一旦这样的强制性弱化，它必然回复到原来的秩序中。如今审美的民主化具有大众文化的广泛传播作为基础，电视机的普及、消费社会的迅猛发展、青年时尚文化占据社会主流地位，这使感性经验变得日益重要，已经构成人们认知世界的决定性形式。这种文化状况，实际上给文学的发展提供了严峻的挑战。

这就是说，我们说“好的文学”“高雅的文学”“经典文学”“有创新意义的文学”“大师的文学”等等这种说法，如今都只能具有十分有限的意义。文学的民主化并不只是描述多样化的格局，它意味着标准的民主化，也就是文学等级、优劣、高低的体系的失效。这或许是中国特殊的国情所决定，也是中国当代剧烈的现代性发展形成的文化多元分野。这种分野因为形成互不相干的文化部落：传统的/新兴的，高雅的/通俗的，精英的/娱乐的，超越的/感性的……这些对立的、矛盾的状况，不再是以优先等级与主导的起决定作用的那种结构形式在运作，而是它们是分野的，几乎就是不相关的和陌生化的，或者并不真实地处于同一时空中。

比如，一部分人会依然认为莫言、贾平凹、阎连科、王安忆、张炜、刘震云等人代表当今文学的正宗，或者代表了最高水平；但对于另一批人来说，比如网络文学的那拨人来说，并不觉得这些人如何伟大，其存在对于文学有多重要。很显然，传统文学在文学的经典教育体系中起作用，在

某种传统延续下来的文学体制中依然占据主导地位，但越来越多的年轻人却对此无动于衷，不以为然。

今天文学的多样化、多元化格局，其根源在于文学标准和审美理想的多样性，更深的根源则在于感性分配的民主化。这样的多样性并非来自作者的分化，或创新变革的多样性——如果是这一层面和这一意义上的多样性，还是根源于文学自身的革新变化，在时间的展开中所体现出的新变，它有文学自身的内在的延续性，甚至它内里依然有一种绝对性的文学理念。当今的多样性或多元化，它是根源于感性分配经验，亦即不同的人群，特别是不同代际的人群，他们有着非常不同的感性经验，他们各自有自身的感性欲求，而不是文学欲求。文学欲求只能被感性欲求所决定，它反映感性欲求的要求。这并非只是做思辨哲学的区别，而是非常现实的经验。

这一变化确实是令人惊异的，虽然我们并不能说欧美的文学依然是传统的文学理念和标准在起决定作用，比如，莫迪亚诺之于当今法国文学、麦克·尤恩之于英国文学、艾丽丝·门罗之于加拿大文学，他们既为传统的经典文学评论家所重视，也为普通读者所热爱，青年读者也同样会重视这些作家的作品。因为他们秉持的文学观念及文学趣味与二三十年前的读者群没有什么差异，尽管如今欧美的纯文学读者也在减少，但他们的文学标准并未发生严重改变或分化。在中国情形则大不相同，虽然阅读文学作品的读者绝对数或许没有减少，因为教育的普及阅读读者或许还有相当幅度的增加，但文学标准、文学理念和趣味的分化则是严重的。这就是传统的经典文学标准的权威性在明显减弱，而新的标准已经无法确立，只能以分化为多元的形式各自为政。例如，依然固守住传统文学的人群与阅读网络文学的人群，就并非享有同一种文学理念和趣味。对莫言、贾平凹的尊崇与对王小波、冯唐、安妮宝贝的追逐就不是一回事，各自对文学的理解肯定大相径庭。这里已很难用高低、通俗与高雅，严肃文学与娱乐文学来区别，各自都有正当性，其正当性就在于文学的标准已经让位于感性分配原则。感性经验成为文学存在的正当性的理由，不管哪种文学，哪种类型的文学，已经很难用文学水准的高低、艺术性的纯粹标准来衡量。阅读文学作品，获得感性经验，获取感官快乐，这已经是阅读的全部理由，也是写作的全部理由。如果看看冯唐的《不二》这类作品，如此敢于冒犯和挑战

感官极限，就可以理解到他是如何以感性分配作为基础，有了这个基础，他可以任性，可以大胆作为。对于每天写作上万字的网络写手来说，他已经可以不考虑所谓最好的文学作品是什么、怎么才能写出更高艺术性的作品。对于每天浏览数万字甚至几十万字的网络文学的读者来说，他并不关心在传统延续至今的文学体系中，他正在阅读的网络文学有何艺术价值，或者他面前的作品可以列入几流水平。因为这样的分类和排序已经失效。

因此，这样的文化现实给我们提出了这样的难题：文学的发展方向和目标已然难以存在，多元的文学格局已经很难形成中心，过去所理解的“最好的”和“最高的”文学已经很难起引领作用，都只是构成感性最大可能分配的一条途径、一种方式、一个面向。如今，这是福楼拜所想象不到的，最大可能地混淆文学的意义与现实意义，文学的感受就是现实的感受，并且感受本身具有了自足性的意义。这是文学终结吗？还是另一个文学时代的开始？

初刊《文艺争鸣》2016年第12期

卡尔维诺：纯文学最后的大师

2001年9月，《卡尔维诺文集》在中国出版，这对于中国文学界来说，显然是一个迟到的礼物。20世纪80年代中期，加西亚·马尔克斯的《百年孤独》获诺贝尔文学奖，直接影响了中国的寻根文学。那时，一批知青作家正苦于追赶文学的现代主义浪潮，马尔克斯使他们陈旧的乡土中国经验具有了创新的意义，可以心安理得地欺世盗名。同样，阿根廷的博尔赫斯深刻地影响了马原和随后的先锋派小说家。尽管博氏最忠实的中国门徒是格非，但其他几位多少都流露出博氏的诡秘之气。那时有谁知道卡尔维诺呢？在中国先锋派黔驴技穷的时候，卡尔维诺在哪里呢？整整十年过去了，先锋派已经销声匿迹，文坛时髦且流行的是轻喜剧、小品、掺水的货色。而卡尔维诺这时却像个搭错车的外乡人一样来到中国文坛，他能激起什么反响呢？五卷六册精装本（由译林出版社出版），精致高雅，华美冷峻。寥寥5000册的印数，在北京各大图书城的书架上，显得落落寡合，傲视群氓。

伊塔洛·卡尔维诺何许人也？凭什么他来晚了，我们就要感到遗憾？小说家约翰·厄普代克（John Updike）称道他是“最有魅力的后现代主义大师”。当代意大利符号学大师艾柯（Umberto Eco）评价说：“卡尔维诺的想象宇宙以微妙的均衡，摆放在伏尔泰和莱布尼茨（Leibniz）之间。”早在60年代，约翰·巴思和巴塞尔姆以及苏珊·桑塔格等人宣称纯文学“已经死亡”，沮丧至极的巴思在那时写下《枯竭的文学》，十三年后，也就是1980年，巴思写下《填补的文学》，他认定纯文学可以从卡尔维诺那里找

到死灰复燃的火种。卡尔维诺就这样成为纯文学最后的救命稻草，然而，巴思并没有如愿。对于发达资本主义世界来说，纯文学，或者说虚构文学已经失去了生存根基。1985年，卡尔维诺逝世，举国上下哀声一片，时任意大利总统科西加（Francesco Cossiga）前去吊唁，悲恸之情溢于言表：“我国丧失了一个具有创造力和启发性的精神象征。”一个作家的辞世，如此惊天动地，也堪称奇观。卡尔维诺的故去，意味着纯文学的终结。至少对于西方文学来说是如此。如果早十年，卡尔维诺有可能对中国的纯文学（先锋派）产生积极影响。然而，十年后，卡尔维诺还能有什么作为呢？

伊塔洛·卡尔维诺（Italo Calvino），1923年10月15日出生于古巴，两岁时随父母亲返回意大利，在和法国接壤的小城圣雷墨长大，在都灵大学求学。一度子承父业学习农业，但志趣却在文学。战争爆发，使他的学习生涯中断。在二战期间的1943年，卡尔维诺参加意大利的地下抵抗运动，与弟弟一起加入“加里波第纵队”，投入游击战。战后他重新返校学习，进入都灵大学文学系学习文学。他的第一篇小说《通向蜘蛛巢的小路》和短篇小说集《亚当，午后》就反映了他这个时期的游击战经历。1945年，卡尔维诺加入共产党，一度在左派激进刊物上发表文章。1947年大学毕业。卡尔维诺在埃伊纳乌等出版社任职，一直是非常活跃的左派评论家。1957年，苏联入侵匈牙利，卡尔维诺的信仰发生变化，正式宣布退出意大利共产党。卡尔维诺在意大利文化界一直影响卓著，他那些充满想象力的神奇瑰丽的作品，持续地冲击纯文学最后的防线，人们都以为西方的纯文学可以从卡氏这里另辟蹊径，然而，它也不过是纯文学的末世景观。

1947年，是卡尔维诺人生道路上的一个光辉的起点，这一年他完成论康拉德的毕业论文，并且发表《通向蜘蛛巢的小路》，这部作品一鸣惊人。这篇被认为与当时意大利的新现实主义氛围合拍的作品，其实已经显露出卡氏对寓言和魔幻偏好的倾向。有左派路数的卡尔维诺不掩饰他的人民倾向，他说：“我的创作是从写战争和人民的的生活起步的。”这不仅反映在他的一系虚构小说的写作中，也从他对民间故事和童话体裁的钟爱中表现出来。1956年，他编辑《意大利民间故事》，当时就被推崇为“世界文学的瑰宝”。

50年代，卡尔维诺出版一系列作品，已经显露出大师的苗头。他对意大利文坛津津乐道但其实因循守旧的新现实主义已经厌倦，加大力度转向离奇的幻想，在轻松幽默中来表达哲理思绪。《我们的祖先》三部曲，包括《分成两半的子爵》（1952）、《树上的男爵》（1957）、《不存在的骑士》（1959）。这些作品的年代背景并不十分清晰，大体是讲述意大利中古社会的故事，但并不着意反映当时的历史特质或生活风习。这些作品的主角都显得怪诞反常，他们对社会秩序和世俗幸福表达了偏执的抗拒。也许卡尔维诺多少有些隐喻式地表达对战后意大利社会问题的批判，但对于卡尔维诺来说，对那种离奇反常的生活状况的描写，显示出文学处理生活的最大限度的自由。把一种生活推到极端的时候，对人的性格、行为和心理的表现，则获得更为纯粹的可能性。

50年代是法国文学艺术领衔世界潮流的时期，“新小说派”“新浪潮电影”“荒诞派戏剧”以及结构主义、精神分析学和某些初露端倪的后结构主义思想，这些在一定程度上影响了卡尔维诺。卡氏一直酷爱巴黎，在巴黎旅居十五年之久，直到1980年才返回意大利居住。在他居住巴黎的年月里，他与当时的思想大家如列维-斯特劳斯、罗兰·巴特过从甚密。思想方面，明显受到索绪尔、普洛普、格雷马斯、托多洛夫，以及福柯、拉康、德里达、德勒兹和加塔利的影响。在50年代，荒诞派戏剧给卡氏的影响当不小。由此也可以理解卡氏作品始终包含的荒诞感和强烈的形式主义倾向。

卡尔维诺学识渊博，作为一个作家，他通晓欧洲思想文化传统，特别是经典的历史哲学著作。更令人惊奇的是，他的阅读涉及现代物理学、化学、数学、天文和地理。从60年代到70年代，卡氏的小说大量加入科幻内容。时值太空探险、遗传工程和传播技术兴盛，卡尔维诺能把现代宇宙学与古代通灵术糅合在一起，显示出无穷的想象力而又妙趣横生，难怪约翰·巴思不得不赞叹，卡尔维诺在开启文学未来的时空。卡尔维诺在这一时期发表的作品，如《宇宙连环画》（1965）、《时间零》（1967）令意大利读者如醉如痴。

卡尔维诺在70年代连续出版几部作品，都激起强烈反响，使他无可争议地成为一代文学大师。1972年，卡氏出版《看不见的城市》，小说写的

是马可·波罗向忽必烈讲述记忆中的城市的故事，这到底是虚构小说，还是某种随想录或是一些描写片段，都难以断定。但文笔异常精致优美，想象瑰丽，随处散发着美与神奇之气。1973年，卡尔维诺发表《命运交织的城堡》，描写一群朝圣者突然处于失语状态所出现的交往方式。这种交往以牌局的形式展开：根据七十八张牌来交代自己的旅行经历。这些纸牌的交换出现，以及手势和表情共同构成一个复杂的表意系统。这些故事都是片段式的，浅显单纯却相互交叉。小说叙述的视点转换和结构开启都令人叹为观止。1979年，卡尔维诺出版《如果在冬夜，一个旅人》，这部作品引起人们经久不息的兴趣。现实和虚构，真实和幻想都被揉到一起，书、阅读与生活的界线，非常自然地开启一条通道。这使人想起哥德尔的数学、埃舍尔的绘画那种开始与结束的连接形式。

批评家们乐于把卡尔维诺与纳博科夫和博尔赫斯相提并论，实际上，卡尔维诺的影响力要更大，也更持久些。1985年，卡尔维诺准备到美国哈佛大学讲演，临行前写下讲稿，不幸脑溢血突然去世。这部讲稿后来被命名为《为下一个太平盛世而写的六篇备忘录》出版。在这本讲稿中，卡氏开宗明义就探讨一个被称为“轻”的命题。他试图阐明，如果要为他这四十年工作下个定义，那就是为了“减轻分量”。减轻人物、城市、天体的分量，首先是为了减轻小说的结构和语言的分量。这部面对2000年而讲述的关于文学的言说，真正是预言式的启示录式的文学末世学。卡氏感悟到在未来的太平盛世，文学要在一种没有历史重量的境遇中存在，他的可能存在方式和出路在哪里？生命不能承受之轻，历史不能承受之轻，文学也不能承受之轻。卡尔维诺预示的不是文学永久的未来，而是它不得不面对的最后归宿。就算中国文学在十年前抓住卡尔维诺这根救命稻草，中国文学充其量也不过在纯文学这条路上多走几步而已。现在，到处都是轻飘飘的文学和各种文字图像，什么叫作“轻”，都去读读卡尔维诺的书吧。

博尔赫斯：帕慕克的“文学父亲”？

——兼谈当代小说的绝境拓路

帕慕克近日来华访问，在京期间，将分别在中国社会科学院和北京大学做讲演。这又使我带着兴趣重读了《我的名字叫红》（简称《红》），产生了如下的想法，或许有些怪异，阅读《红》这样颇为怪异的作品，或许只有怪异的观点才能与它同处一个区域（密室？）中。

2006年，帕慕克的《我的名字叫红》获诺贝尔文学奖。瑞典文学院的专家洛多恩表示，帕慕克是近年来最没有争议的诺贝尔文学奖的得主之一。此说我非常赞成，我个人也认为帕慕克是近年来诺贝尔文学奖获得者中最好的作家之一。我阅读这部小说深深为其艺术手法的高妙所震撼，而其从艺术表现中透露出一种文化的韵味也让我深深折服。

我关注的是这部作品用了如此精妙的艺术表现手法，它给当代小说以何种的启示？

在上世纪60年代，巴斯、巴塞尔姆、苏珊·桑塔格等人都宣称“小说死亡”，也就是虚构文学再也没有翻新的可能，小说的艺术已经枯竭。然而，半个多世纪过去了，小说还在生存，还在用它的方式抗争着临死的命运。但我们确实也不得不看到，当代小说的艺术变得越来越困难，要写出一部好小说是如此困难，例如，《我的名字叫红》，需要调动如此丰富复杂的手法，需要用一个民族的历史文化作为依托，需要如此的想象力和思想洞察力，需要如此的艺术勇气和才华。我一方面看到《我的名字叫红》的杰出之处，另一方面看到当代小说的困境——那是一种绝境（*aporia*），那

是对绝境的一种意识，只有对绝境的意识，才有惊人的作品出现。

我把《红》的写作看成是一次谋杀，把《红》的艺术成就看成是一次成功的谋杀。谋杀的对象就是博尔赫斯。关于帕慕克先生与博尔赫斯的关系我没有更多的证据去证实，但这部小说与博尔赫斯的小说的艺术关联，我想是明显的。例如，博尔赫斯的《死亡与指南针》《小径分岔的花园》等等（顺便说一句，丹·布朗的《达芬奇密码》肯定与博尔赫斯的《死亡与指南针》也有关，博尔赫斯的这篇小说被布鲁姆推为博尔赫斯最好的小说）。博尔赫斯的小小说被声称小说死亡的巴斯说成是后现代小说的希望，1967年巴斯发表《枯竭的文学》(*exhausted literature*)，13年后，也就是1980年，巴斯发表《填补的文学》(*supplement literature*)。博尔赫斯被看成是填补的希望。后现代小说，不管我们称之为什么主义，或者没有主义，当代艺术性小说，都要向博尔赫斯致意，或者跨过他。

如果说这部小说是在向死而写的话，那就一定有一个它在写作上要谋杀的父亲，那就是那个盲人博尔赫斯，说博氏是帕慕克的父亲，我想哈罗德·布鲁姆是一定愿意做这样的血亲的鉴定的。我们无须在文本的细密分析中去比照二者之间的同异，或者在帕慕克的传记中去建立某种谱系，只要看看他反复书写的细密画的那些盲人大师们，就知道帕慕克心中的文学大师是谁了。那些不断变幻的叙述视点，那些对文化史、艺术史知识的运用，那些对谋杀和悬疑的酷爱，这都是博氏的套路，只是帕氏演绎得惟妙惟肖罢了。《红》里面说过，真正的细密画大师就是不要风格，就是要像前辈大师，那才是伟大的细密画家。真是处于绝境啊，博尔赫斯那就是帕氏的绝境，那里已经无法拓路，没有通道，只有向死而写，明知是死，依然顽强地写，依然不死，向死而写才能不死，才能苟全性命于文本之间。意识到去死，才能不死，这就是写作的虚无的辩证法。

在我这篇短文里，无法进行更详细的比较，我宁可把这种论断建立在艺术感觉的基础上。对于我们欣赏和理解一部小说，直接的艺术感觉或许比很多的理论分析材料更重要。有些作品二者之间有许多联系，但没有精神实质的联系；而《红》与博尔赫斯的联系，那是一种精神实质的联系。

当然，这部小说讲述的是一个谋杀的故事，小说开始就是一个叫高雅先生的镀金师被谋杀了，离家十二年的青年黑回到他的故乡——伊斯坦布

尔，等待他的除了爱情，还有接踵而来的谋杀案。随后是姨夫，即奉命为苏丹绘制抄本的长者也遭杀害。遇害的画家究竟是死于画师间的宿仇、爱情的纠葛，还是别的什么阴谋？线索据说很可能就藏在书中未完成的图画某处。小说就是如此，一只狗、一棵树、一枚金币、红色，两具尸体及死亡，甚至凶手全都站出来了，他们都有自己的叙述声音，都有自己的立场和态度，告诉着我们关于谋杀的每一条线索或可能性。当然，对谋杀的讲述实际上是讲16世纪法兰西透视法——也就是代表着西方的科学主义世界观的现代文艺复兴的历史，对奥斯曼古老文明的谋杀。瑞典文学院在颁奖公告中说，帕慕克“在追求他故乡忧郁的灵魂时，发现了文明之间冲突和交错的新象征”。

我们来看看小说对谋杀和死亡的叙述。小说开篇就是一个死人的叙述，这也是在向死的叙述，也是在死亡中的书写。小说围绕着这次死亡破案完全是幌子，实际上，小说叙述的是对一个民族的文化在某个历史时期面临死亡的破解，对一种艺术面临死亡的破解，对于它写作本身来说，那就是对当代小说面临死亡的破解。最后的真相是橄榄杀死了高雅先生。橄榄后来还杀死了姨夫。

橄榄杀他的理由就是橄榄要阻止姨夫向法兰西画师学习。姨夫已经洞察到奥斯曼细密画师的命运。而橄榄要杀死他们，是因为橄榄最终意识到自己无意间被法兰西画法所迷恋。那神秘的最后一幅画，橄榄从姨夫家中盗出，他后来在画的中央原来应该放上苏丹陛下肖像的位置，画上了他自己的肖像。橄榄说：“我仍然感到难以言喻的狂喜，因为在图画中，我不只是位于广大世界的正中央，而且基于某种奥妙而邪恶的理由，我看起来比真实的自己更为深沉、复杂而神秘。”这位凶手说：我能感觉到心中的魔鬼不是因为杀了两个人，而是我画出了如此的肖像。他在最后要求黑、蝴蝶和鹳鸟仔细听他想对他们说的最后一段话：“我们这些想靠技艺和尊严为生的细密画师，而今在伊斯坦布尔已经没有容身之处了。没错，我终于明白了这一点。就算我们遵循已故姨夫和苏丹陛下的旨意，降低身份去模仿法兰克大师，也会缩手缩脚，不只是因为像艾尔祖鲁姆教徒或高雅先生这些人的阻挠，更是因为我们内心不可避免的怯懦，使得我们无法走到最后。就算顺从魔鬼的左右，坚持下去，弃绝过去所有的传统，企图追求个人的

风格和法兰克的特色，一切仍是白费气力，我们终究会失败——正如我费尽毕生能力和知识，还是画不出一幅完美的自画像。这幅画甚至一点也不像我的粗糙自画像，告诉我一件我们都心知肚明但始终不愿承认的事实：法兰克人的娴熟技巧需要经过好几个世纪的磨炼。即使姨夫大人的书完成了，送到威尼斯画师手中，他们看了一定会轻蔑地冷笑……”

是一种文化和艺术面临末日的恐惧，橄榄的谋杀显得拙劣且不道德，就这点来说，我对这部小说略微有些不满。我以为作为小说如此关键的一个行为，它本身所包含的肯定性和否定性都太简单，它依赖的是它的折射，也就是这个行为本身所承载的意义。但橄榄无论如何都不会引起人们肯定的情感。他杀死高雅先生和姨夫，就是杀死他自己，他没有勇气杀死自己，所以他只好杀死他人。这是一次同归于尽，最终是这种文化和艺术的死亡。这是关于历史的叙述，在历史的语境中揭示的民族和文化的命运，被通俗小说的套路所包裹。

但小说吸引我的还有另外的谋杀，那是小说隐蔽起来的关于胡斯莱夫与席琳的故事。这个故事最初由谢库瑞说出。胡斯莱夫的故事相关或变形的故事，总是那些父亲于恐惧中误杀了儿子，或者儿子于恐惧中误杀了父亲。这是父子对谋杀的恐惧，越是恐惧越是导致恐惧的结果出现。在小说中，这个暗含着的寓言，与橄榄的谋杀有什么关系还不得而知，这点我也没有搞清楚。不过，我宁可把它看成是对艺术史中的父子谋杀的一种隐喻。我把它看成是小说隐蔽的艺术象征，那就是《红》所具有的艺术抱负，《红》要超越前此的小说，尤其是具有未来指向性的父亲般的博尔赫斯的小说艺术。在这个意义上，《红》书写本身所具有的象征意义，就要悲壮得多。

我想《红》的书写是一次热烈的自信的，充满反叛欲望的书写，那是对黑暗书写的反叛。黑暗书写就是博尔赫斯式的书写。我们知道博尔赫斯一直隐蔽在国家图书馆，后来成为盲人，小说中不断地甚至津津有味地写到盲人。按照奥斯曼的传说，有些人的眼睛被刺中后会凝结血块，有些人不会，如果安拉赞赏他的绘画成就，他就会赐予他辉煌的黑暗，带他到他的国度。橄榄讲述了三个关于失明与记忆的故事：第一个故事是关于大师谢赫·阿里绘制了一册精美的《胡斯莱夫与席琳》的图画，被吉罕王刺

瞎双眼，他后来投奔吉罕王的对手白羊王朝的哈桑那里，他说，他虽然瞎了，但是，“他将能以记忆中最纯净的模样，描绘出安拉的一切美丽。”这是眼睛被刺瞎的故事。第二个故事是一个年老的盲人细密画大师可以说出画中的世界。他认为：绘画的用意在于寻求安拉的记忆，从他观看世界的角度来观看世界。这是眼睛被刺瞎却依然可以看到甚至更能看到安拉的世界。第三个故事说，细密画家永远都有一种对失明的担心与恐惧。正因为此，细密画家中就流传着这样的故事：伟大大师毕萨德的老师米瑞克认为，失明并不是一种苦难，反而是安拉为褒奖终生为真主奉献的绘画家们而赐予的最终幸福。只有在失明之后的记忆中才能找到安拉所见的世界。然而，橄榄至死还是可以透过张开的眼睛看得很清楚。“仿佛将不会有人来打扰我，等我的思想褪去之后，污泥当中的我的头颅将继续凝视这片引人愁思的斜坡、石墙、咫尺天涯的桑树与栗树，日复一日，年复一年。然而，这永无止境的等待突然间不再令人向往，反而变得极端痛苦而冗长，我只渴望能够离开这一时刻。”

在这里，盲人指称的文化象征意义的那种悲剧性和悲壮感我暂且不论，我只是对“盲人”这个词汇感兴趣，它可以很自然地让人联想到博尔赫斯。博尔赫斯虽然不是盲人，但后来几近失明，也几乎是在黑暗中写作。那么多人都想成为盲人，都想模仿大师，都想成为大师。但是帕慕克不想。帕慕克的名字叫“红”，他不在黑暗中，他要在明亮处写作，他要不惜用鲜红色来写作。

这本书命名为“我的名字叫红”，可是谁是“红”呢？红是唯一一个自我命名的名字，它是颜色。直到小说（中文版）的第225页才出现这个主角：

什么是红色？红说：“我喜欢被抹在血像鲜花一样开放的战争画面上；我喜欢被抹在大师级诗人的长衫上；我喜欢被抹在天使的翅膀上、少女的嘴唇上、尸体的致命伤口上和血迹斑斑的断头上。”

红就是生命，是血腥，是向死而生，就是生与死的同体：“我身为红色多么的幸福！我炙热、强壮。我知道人们都在注意我，我也知道没人能

够抗拒我。”（第 226 页）

红色是这本书的自我命名，它是红色吗？它是红色式的书写吗？这本书一直在写红色，因为它一直在写作谋杀，那些鲜血，那些头颅落地后留下的伤口，那里喷涌红色。

“红”是小说中的一个不在场者，但它又是一个全知的叙述人。当小说变换了叙述人，由那些当事者在叙述时，我们依然感受到“红”在场。“红”不在场，却无处不在。他的不在场就是在场的嘲讽。就这样，“一旦我把自己的颜色呈现于纸上，仿佛我正命令这个世界：‘变红！’而世界也就真的变成了我的血红色。没错，那些看不见的人会否认，然而事实却是，到处都有我的存在。”“红”的叙述始终是反讽性的，就像这本书，最根本的叙述是反讽性的，就像帕慕克的叙述，最根本是反讽性。只有理解这一点，才能理解他的叙述艺术的高妙之处。

但是，在艺术史中，在当代文学史或小说史中，谁是“黑”？博尔赫斯是“黑”吗？

只有帕慕克先生能够回答这个问题。

初刊《中华读书报》2008年5月21日

通过记忆和文本的幽灵存活

——德里达与中国

2004年10月8日德里达的去世，意味着法兰西最后一位大师的离去，也意味着思想界最后一位大师的离去。作为一位最有争议的大师，德里达的思想直到他离去也没有被人们真正搞清楚。近年来，人们乐于发出“解构主义过时”一类的论调，就这一问题，我特地在今年夏天的中外文艺理论年会上问过米勒，米勒的回答当然不负众望。他肯定地认为，解构主义没有过时，只是解构主义的思想已经化作一种更具有普遍意义的思想方法在当代学术研究，特别是文化研究中起作用。事实上，我在回答其他人的质疑时，也是像米勒一样回答。答案同样是肯定而不容置疑的。看看当代理论和批评走过的历程，如果没有解构主义几乎不能设想这种历史还能发生。解构主义滋养了美国的文学批评，这才有80年代的批评的黄金时代。踩在后结构主义肩膀上的文化研究以及西马的批判理论、后殖民理论、全球化理论、女权主义等等），把自己想象成一个文化巨人，正在不顾一切地吞噬当代文化的所有现象。这个拉伯雷式的巨人早已数典忘祖，以为文化研究自成一格，拥有拆解晚期资本主义文化现实的精锐武器。然而，只要去除掉后结构主义的那些理论术语，那些思想方法，特别是解构主义打下的思想基础，文化研究还能剩下什么？批判理论还有多少锐气？在解构主义几乎被淹没和遗忘的历史时刻，我们真的为趾高气扬的文化研究和各种批判理论惭愧，也为德里达打抱不平。解构主义几乎是一夜之间就被抢劫一空，在70年代的大学讲坛上，人们只要掌握了几个词汇就自以为得其

精髓。现在，解构主义似乎变成常识时被人们封存于健忘症的角落。但是解构主义在中国无疑有着顽强的生命力，总有一部分人对解构主义痴迷不已，正如总有一些人对解构主义怀恨在心一样。解构的思想令人着迷，因为它使坚硬的威权化的真理体制发生动摇，根本在于人们对真理在场崇尚兴致有增无减。解构使微弱的表达可以冲破强硬的秩序规范，也使表达显得复杂微妙。不说出真理的权力保留着对真相的向往，这就使言说处在路途中，处在行进中。解构在中国与其说是一种有效的学说，不如说是一种有效的策略。这是一种类似葛兰西式的游击战的方式，游走于当代思想的各个裂缝和边缘场域，始终提醒人们注意被遮蔽的真相。正因为此，祭悼德里达，是祭悼我们已逝的当代话语变革的历史，也是祭祀召唤我们重新出发的幽灵。

一、德里达的思想及在中国的简要传播史

1966年是德里达声名鹊起的时间标记。这一年的10月份，德里达在美国约翰·霍普金斯大学举行的“关于人类诸科学的批评语言”为主题的结构主义年会上做了题为《人文科学话语中的结构、符号与游戏》的发言，这个发言显然令大会吃惊不小，在结构主义盛行的时代，德里达却向结构主义发起了猛烈攻击。解构主义也许在这个时刻作为一种理论、方法和哲学思想正式登上历史舞台。据说在这个会上，德里达的言论激怒了拉康，与保罗·德曼结下不解之缘。从此，德里达开始了他在美国学术界风起云涌的影响作用。他在霍普金斯大学和耶鲁大学担任客座教授，由此产生了耶鲁解构主义“四人帮”（即保罗·德曼、希利斯·米勒、杰弗里·哈特曼、汉罗尔德·布鲁姆）。当然，这个学派内部并不是一团和气，他们之间的分歧也不小。

在整个70年代，德里达的影响自美国向欧洲延伸，法国的思想家向来是墙里开花墙外香，而后再杀回法国大陆，成为一代大师。德里达的影响由哲学向文学和人文科学的各个领域发散，他成为引用率最高的哲学家，解构主义理论成为改变人文学科的观点和思想方法的最有活力的资源。

德里达的思想深奥复杂，怪异多变，解构主义历来拒绝被系统化和理论化。因而，试图从整体上以理论系统性的方案来解释德里达是困难的。

尽管德里达的解构理论的一整套策略繁复多变，但其宗旨却是明确的，那就是颠覆“逻各斯中心主义”（logocentrism）。在德里达看来，并没有终极的真理，那些绝对的存在、起源和中心，那些优先的等级，都是人为的设计。德里达早期的重点是在语言学的系统内展开他的解构理论。德里达的解构方法论活动集中通过“延异”这个概念加以展开。他把“延异”作为符号的根本特性，并且作为任何思想体系内部的活动准则，它几乎是无所顾忌地预示了文本作为一个全新的活动领域所具有的无限可能性。在德里达看来，符号是指涉的结构，在这里没有纯粹的自我意识，只有延异显示自身。因为符号被自我界定，因此这个“自身”反对自身的概念就在哲学与解构之间确定一个枢纽：符号的伸延就是促使它超过自我界定的边缘。

德里达一生著述甚丰，多达几十种。他在六七十年代的代表作有：《论文字学》《写作与差异》《立场》《边缘》等。80年代后德里达的文风变得更加诡秘，向着片断化的文学批评发展。70年代的《丧钟》就初露端倪，后来的《明信片》（1980），《近域》（1986），《有限公司》（1990），《马克思的幽灵》（1993）等。当然，90年代德里达的写作却有更多现实内容，特别是近年的思考更具有人文历史内涵。

德里达的解构主义思想确实很容易被看成是不问现实的语言文字游戏，实际上，德里达的思想与社会现实密切相关，他的理论方法也被看成带有很强的学术政治性。德里达本人也不断介入校园内外的政治。1968年“五月风暴”期间，他完成《人类的末世=目的》的论文，显示出他对政治的参与热情。他对反体制的任何行动都采取积极支持的态度，在这方面，他的那种勇气和彻底也令人钦佩。1981年12月末，德里达在布拉格机场因为“毒品非法交易”被捷克斯洛伐克当局逮捕，这显然是捷克政府玩弄的政治阴谋。由于德里达到捷克会见反政府的“宪章七七”成员，激怒了捷克当局，他们不惜派几个人潜入德里达居住的旅馆，把毒品暗藏在德里达的手提箱里。当局对德里达拘留了24小时，进行了各种人格污辱，德里达始终没有屈服。最后由于密特朗总统和法国政府的干预，德里达才被释放。德里达没有停息过对那些反抗强权的各种活动的热情支持，他从不敷衍了事，经常为此写作论文和发表文章，亲临现场参与活动。1983年，在巴黎举行的以“否定南非种族隔离政策”为主题的国际美术展览中，德里

达参与这项活动，并做了积极发言。德里达一直是纳尔逊·曼德拉的支持者，1986年，他出席《为了纳尔逊·曼德拉》一书的新闻发布会，他发表文章声援曼德拉，那时曼德拉还在监狱里。他长期声援阿尔及利亚知识分子国际委员会，当非洲裔美国记者阿布·杰尔蒙受不白之冤而要被判处死刑时，德里达也是少数几个坚决的支援者。也许与他作为一个犹太裔的知识分子身份有关，他始终关注处在困境中的知识分子，尽他的能力奔走呼告。

特别是在90年代，德里达的思考总是指向最尖锐的现实问题。1993年4月，在美国加利福尼亚大学的思想与社会中心举行了一次大型国际讨论会，主题是：在国际视点的全球危机中，马克思主义往何处去？作为当代最著名的哲学家，德里达被邀请给大会作了两次专题报告。他的发言题目像他所有以往的哲学言说一样，十分深奥怪异：马克思的幽灵们债务国家、哀悼活动和新国际。德里达明确把这个讲演及后来成书的著作，提献给被暗杀的南非共产党员克利斯·哈尼。德里达的报告牵涉到当今国际学界对马克思主义思想遗产的态度和方式，思想异常敏锐、深奥和复杂，本文篇幅所限当然不可能作评介。在这里倒是有几个细节可以提出来琢磨一下。这次讲演后来结集题为《马克思的幽灵》出版，花了相当的篇幅驳斥福山的“历史终结”论。按照福山的观点，自由民主制度乃是地球不同的地区和文化所共同拥有的唯一一致的政治愿望。自由民主制度与自由市场的联合，就是20世纪最后25年的“福音”。福山的乐观主义腔调遭到德里达冷嘲热讽。

毫无疑问，德里达这回是和左派明确站在一起，坚持认为“历史”并未终结，这并不是说，西方的自由、民主信念尚未取得最后的胜利，而是说，西方的那一套价值理念从根基上就存在问题，在整个现代性推进的历史实践中，西方存在的问题大得很。至于在当代，在广大的发展中国家，在不同的宗教文明体系中的人们，他们所面对的问题，远远没有解决，而且越来越严峻。

德里达及其解构主义在中国的传播历史，也是一部知识界追寻西方新思潮的冒险史。新时期以来，国门的开启使精神饥渴的国人聚神于国外的社会思想运动，近百年风起云涌的西方思潮在80年代成为我国知识分子的热门话题。事实上，精神分析、尼采的唯意志论等西方思潮在20世纪

三四十年代就曾风行一时，80年代，中国知识界几乎是像发现新大陆一样对弗洛伊德热情有加。

而更新的思想潮流则无疑更有诱惑力。70年代以来在欧美学界兴盛的后结构主义，在80年代作为最新的潮流引起一部分研究者的兴趣。其年龄层囊括了老、中、青三代学者，学科范围包括西方哲学史、外国文学和中国当代文学研究，主要人物有：徐崇温、郑敏、叶秀山、李幼蒸、张隆溪、盛宁、王逢振、王宁、张旭东、王岳川、包亚明、余碧平、陆扬、马驰以及笔者等。这批不同学科和不同年龄的研究者通过自己的著述译介，共同为这一新理论的传播做出了贡献。当然，更年轻一代的理论研究者，则怀着更大的热情持续追踪西方最新的思想潮流。^①

但德里达在中国的影响还主要由他前期的著作发挥作用。在相当长的一段时期里，德里达在当代中国的影响与两个概念联系在一起，一个是后结构主义，另一个是解构主义。前者通常淹没了德里达；而后者通常被德里达所淹没。也就是说，在解构主义进入中国学术界的早期阶段，解构主义只是后结构主义庞大阵营中的一个分支，在对后结构主义的论述中，那些更具有概括能力的术语词汇使解构主义与后结构主义混为一体。另一方面，解构主义等同于德里达则又因为对解构主义的理解局限性所致。解构主义是七八十年代以来，欧美文学理论与批评界的一支重要力量，以耶鲁四君子为代表，形成一支最有活力的批评队伍。但国内对解构主义文学批评介绍较少，真正把解构主义引入文学批评的实践更少。

1980年出版的比利时人J. M. 布洛克曼所著的《结构主义：莫斯科—布拉格—巴黎》，由李幼蒸翻译在中国出版，这应该是最早把后结构主义引入中国学术界的翻译著作。这本书简明扼要地介绍了结构主义的各种学说，在那时还没有把后结构主义与结构主义严格区别开来，在这本关于结构主义的著作中，包括了“太凯尔”的形式主义理论、罗兰·巴特的文学批评和符号学、拉康的精神分析学、德里达的“书写语言学”及福科的“知识考古学”。随后在80年代初期，关于后结构主义的文论不时见于上

^① 陈晓明、杨鹏：《结构主义与后结构主义在中国》，首都师范大学出版社，2002，第185页。

海出版的《外国文学报道》。朱立元、程未介编译的《美学文艺学方法论》收入了克里斯托弗·诺里斯的《德里达：语言反对自身》一文，《现代外国哲学》研究辑刊和《文艺理论研究》杂志，分别刊载翻译的德里达的《人文科学话语中的结构、符号和游戏》与巴特的《从作品到本文》。但“后结构主义”显然被那时方兴未艾的结构主义所淹没，更来不及把解构主义从结构主义中分离出来。^①

从1986年开始，有关后结构主义的研究成果大量出现。在哲学研究领域，徐崇温撰写的《结构主义与后结构主义》一书是国内第一本系统介绍结构主义和后结构主义的著述。这本书虽嫌简单，但已经明显分辨出后结构主义与解构主义之间区别。但这种区别也有疑难处，德里达与耶鲁四君子被称为解构主义，而巴特、拉康、福科则被称为后结构主义，使解构主义与后结构主义有平行的感觉，这也不够准确。应该说后结构主义包括了解构主义。“后结构主义”较“解构主义”有着更广泛的外延，比如，人们往往称德里达和耶鲁批评家为“解构主义者”，而把后期巴特、拉康、福科等人思想连同解构主义都统括于“后结构主义”的范畴之内。西方学者乔纳森·卡勒在《论解构》中，就把女权主义、读者反应理论、解构主义等结构主义之后的种种理论都放置在“后结构主义”框架内。^②

在文学理论和文学批评领域对解构主义批评推波助澜的著作，得益于几部西方文论概论性质的作品，1986年国内同时出版了有关当代西方文论的三部译著和一部专著，即特里·伊格尔顿的《二十世纪西方文学理论》（陕西师范大学出版社）、安纳·杰弗森所著的《西方现代文学理论概述与比较》（湖南文艺出版社）、罗里·赖安等编著的《当代西方文学理论导引》（四川文艺出版社）以及张隆溪的《二十世纪西方文论述评》（三联书店）。这些著译均有专章涉及德里达的后结构主义思想或耶鲁学派的解构批评。其中以伊格尔顿的著作影响最大，作为马克思主义文学理论家，伊

^① 陈晓明、杨鹏：《结构主义与后结构主义在中国》，首都师范大学出版社，2002，第185-186页。

^② 同上书，第187-191页。

格尔顿对解构主义向来持批判态度，但在这种概论性质著作中，他能强压住批判，能够客观地分析解构主义，以他的理论素养和晓畅的文笔，把解构主义解释得条理清晰，这应该说是国内可读到的对解构主义说明最透彻的启蒙著作。

90年代初，开始有不少介绍和研究的论文专著发表出版，涂纪亮、叶秀山、王宁、汪堂家、陆扬都写有分量很重的论文深入分析德里达的解构思想。^①影响较大的著作有王岳川的著作《后现代主义文化研究》（1992年北京大学出版社出版），这本著作给当代中国关于后现代主义研究和后结构主义研究带来兴奋与活力。该书有专节论述德里达的解构主义，对解构主义的基本理论和主要概念进行分析，并且阐述了德里达的理论目标和思想矛盾。王岳川这本书的贡献在于，把后结构主义与后现代主义理论置放在一起讨论，并且令人信服地阐述了，后结构主义理论是如何作为整个后现代主义的理论基石在起着内在的作用。因而他对二战后的西方思想发展脉络的清理是相当准确而到位的。

较早以个人观点对解构主义本质要义进行研究的论文，拙作《拆除在场：德里达的解构策略》可以算得上一篇。该文发表于《当代电影》1990年第5期。《当代电影》在80年代直至90年代初期，一直是当代中国新理论的前沿刊物。特别是注重对西方最新的理论进行研究。这篇长文（约二万五千字）强调个人独特的思路。对解构主义理论的基本出发点，德里达的思想脉络，解构主义理论的内部构成，它的理论层次关系都作了比较深入的探讨。拙文如果说有个人见解的地方，就在于紧紧抓住德里达对“在场”（presence）的批判这一核心观念，来全面梳理德里达的思想脉络和理论构成。拙文认为，解构策略更为具体的和根本的目标就是解构“逻各斯中心主义”的“在场”，因为“在场”是建立本体论、目的论从而达到实在真理的根源，“在场”是中心、实体、整体的基石。这一角度，可以说在国内外的关于解构主义的研究中有独到之处。在国内外的研究中，还

① 有关的论文主要发表于90年代初期，例如：涂纪亮：《索绪尔、列维-斯特劳斯和德里达》，载《哲学研究》1991年第4期，汪堂家：《后结构主义概观》，载《现代外国哲学》第11辑。这时期有关的论文例如：郑敏：《解构思维与文化传统》，《文学评论》1997年第2期。

少有人抓住德里达的这个基本观念，将其理论进行通盘的分析阐释。1995年，美国人马克·爱德蒙森（Edmundson）《文学对抗哲学》（英国剑桥大学出版社）一书出版，也把“在场”作为阐释德里达解构主义思想的核心概念，他自己认为由此抓住解构主义的根本。拙文由于用中文写作，无法进入国际交流，对德里达的阐释只限于国内有限的学术界。实际上，我的这篇文章是我的博士论文的一个章节，我的博士论文写于1988年至1989年。博士论文直到1994年才出版，其影响不得不滞后。

在90年代中后期，更多的关于德里达及解构主义的论文发表出版，也显得更加深入细致。据不完全统计，这些论文不下百篇。直到90年代末期，德里达的数本专著翻译出版，它们是：汪堂家翻译的《论文字学》（上海译文出版社，1999年），杜小真翻译的《声音与现象》（商务印书馆，1999年），张宁翻译的《写作与差异》（2001年），这些著作的出版，使德里达在中国的影响具有了更加坚实和广泛的基础。当然，这里还要提到“知识分子图书馆”书系中列入的由陆扬翻译的乔纳森·卡勒的《论解构》（中国社会科学出版社，1998年），这本书无疑是了解解构主义最简明扼要的著作。

与此同时，数本研究德里达的著作也陆续出版，尚杰的《德里达》（1999年），陆扬的《解构之维》（1996年）、《后现代性的文本阐释：福柯与德里达》（2000年），是值得重视的著作，特别是后者，显示出作者更为全面厚实的理论功力。

值得注意的是近几年关于解构主义的研究倾向于建设性的意义，这与后现代研究领域出现的关于建设性的后现代主义及后现代神学的相关研究有一定关系。当然，也是德里达后期的思想更强调肯定性，强调对当代现实的关注，这使人们有必要认真对待德里达再三声称的他的思想具有反对怀疑主义和虚无主义的意义。

二、德里达的中国之行

2001年9月，德里达先生到中国访问讲学，这个中国文学界期待了近10年的访问，并未引起预期的轰动，这多少有些令人遗憾。在三联书店《读书》编辑部、在北京大学、在中国社会科学院的报告厅，都可以说

听者云集，但没有激情，没有狂热。德里达此番中国之行，显然是有备而来，他的话题扣紧了当前的全球化现实，无疑也在投石问路。不管是关于马克思的遗产问题，还是关于大学人文学科志业的价值建构问题，都显示了大师考虑问题的深度和广度。作为一个长期致力于解构西方启蒙主义价值观的思想家，此番中国之行却非常强调大学的人文精神建构，强调在全球化时代知识分子的功能作用。确实是出人意料，又发人深省。大师已经年过古稀，白发如雪，却依旧精神矍烁，目光炯炯。在他深奥奇特的言说中，流宕着一种启示录式的灵气，似乎也有一种焦灼不安的预言。大师几乎急迫地、请求式地呼吁知识分子承担起拯救当代危机的责任。可是危机在哪里呢？它的紧迫性在哪里呢？2001年9月4日上午，德里达在北京大学做了题为《宽恕：不可宽恕和不受时效约束》的讲演。中国人对“宽恕”的概念并不陌生，孔子的学说中的圣人之道，不过“忠恕而已”。但中国文化只是在通常的意义上来触及这一问题，在西方文化中，也只是在通常的意义上来理解“宽恕”，也就是在经验可证实的意义上来说宽恕。但德里达在一个绝对的意义上来论述宽恕，它把宽恕推到哲学的极限处来看它的意义如何表达，它的意义如何以不可能的方式被确定。显然，德里达对宽恕论说的前提包含着一个巨大的历史前提，那就是德国纳粹对犹太人的屠杀，作为犹太人的德里达有权利有资格思考这一问题，如果德里达没有犹太人的背景，它也没有勇气去碰这一个问题。德里达直接驳斥和解构的对象就是杨凯列维奇。杨在70年代的著作对德国人依然充满仇恨，对于德国人在二战犯下的罪行，特别是在犹太集中营犯下的罪行，那是不可能加以宽恕的。阿道尔诺曾说过，奥斯维辛之后写诗是野蛮。谁还能面对奥斯维辛来谈对德国的宽恕？谁还能在谈宽恕时绕过或越过奥斯维辛呢？德里达的提问总是追逐到最初的那个难题：人们是否可以，是否有权利，是否适于向不止一个人、一个团体、一个集团或共同体请求宽恕的那个宽恕的意义？是否可能向不是单独他者的他者，为一个单独的错误或罪恶请求或同意一种“宽恕”？这是面对这个问题不能摆脱的最初的疑难问题之一。在德里达看来，如果真的存在宽恕的可能性，那只有在宽恕似乎结束并看来是不可能的地方，即恰恰是在宽恕和作为宽恕历史的历史结束时，宽恕是否没有开始？如果存在宽恕，它就只应该并只能够宽恕不可宽恕、不可

补救者，即做不可能之事。宽恕可宽恕、可补救、可原谅，这是人们永远可能做的，这不是宽恕。

德里达的宽恕概念要建立在非时效的基础上，它反对宽恕的历史前提，宽恕就是要超历史，就是要超出时效性。否则历史还在那里，时效还在那里，人们是不可能抹去历史的。在这里，德里达引入时间性的概念，使解构具有了可能性。原有的历史不能抹去，但宽恕超越了这个历史时效，只有在这一意义上，宽恕才真正发生。德里达指出：他们把宽恕、被宽恕存在和互相宽恕、和解的经验变成一种时间的建构的本体——逻辑的基本结构，一种主体和主体间的经验运动本身，作为时间经验的对自我和对他的关系。宽恕，宽恕性，当它包含过去的不可原谅和不可改变时，它就是时间，是时间的存在。但是，这种事实性的过去性，这种某种发生了的某种事情的过去的存在不足以建构“宽恕”的概念。^①迄今为止，人们都是在对历史的认知基础上建构宽恕，和解，也只是为了新的历史开端而和解，这些宽恕、和解是在历史之时效性和历史目的论的意义上被实用主义式地付诸实践。德里达不认为这些宽恕具有真正宽恕的意义。他认为，不可跨越的东西在它将要被跨越的时刻将成为不可跨越的。宽恕和历史、历史的连续过程、即使有一天它变得可能，也将始终是不可能的。“即使在不可赎罪的宽恕将在未来、未来一代那里实现的时候，宽恕也不可能发生，它始终是虚幻的、不真实的、不合法的、丑闻的、暧昧的，与遗忘混淆在一起（即便它的诸对象是真诚和慷慨地互相交织）。历史将继续，与之同在的是和解，是与悼念活动相混同的暧昧的宽恕，是遗忘，是与罪恶的类似，这就好像是归根结底，我能够在此概括这种未在一程式中结束的发展进程……更严重的是，变成宽恕本身的悼念活动——宽恕把宽恕变成它自己的悼念。”^②在德里达的观念中，宽恕是不可能的，是“不可补救”的。有条件的宽恕与无条件的宽恕二者不能简单对立，但有一种内在的要求。在无条件的宽恕的提案中，有一种在自我规定、自己服从于有条件的过程中

① 杜小真、张宁编：《德里达中国讲演录》，中央编译出版社，2003，第17页，第29—30页，第38页。

② 同上书，第38页。

对明确特定的变化一效果的内在要求。无条件的宽恕是不可宽恕的宽恕，因而是名副其实的宽恕、绝对个别的宽恕的唯一可能的相关物，就像唯一的事件，唯一的而又必然总是可反复的。因此，德里达说道：“如果宽恕存在的话，它不是可能的，它并不作为可能而存在，它只有在脱离可能的规律之外、在被不可能化并无限忍受作为不可能的不可能才存在，这就是它与赠与的共同点所在。”^①德里达最后表明：我应该请求宽恕——为的是正义。

我应该为正义请求宽恕，为了正义，为了正义的目的。也就是说，宽恕之所以能超出时效性，超出历史性，就在于它为了正义。而一切宽恕也只有在正义的名下才能发生。德里达如此玄奥的思想并未得到现场听众的一致赞成，或者说赞成者可能还居于少数。那些提问都很尖锐，在德里达看来，这些提问对他的误解是如此之深，以至于他只有“宽恕”他们了。这也许很正常，如果德里达的思想很好理解，很容易引起赞同，那就不是德里达了。

2004年9月9日，在中国社会科学院的宽大报告厅里，座无虚席，德里达像他惯常一样以启示录式的声音讲述着关于《马克思的幽灵》这本书的观点和一些需要进一步澄清的问题。在这本书里，德里达非常坚决地质疑福山的观点。但是，德里达对马克思的方式显然与中国的正统马克思主义相去甚远。“幽灵”的说法虽然来自马克思的经典著作《共产党宣言》，但马克思只能在神圣性的名下来讨论，德里达的思想方法显然很难与中国的马克思主义氛围相协调。中国社会科学院无疑是中国马克思主义研究的最权威的大本营，这里的马克思主义研究当然也呈多元化，最保守正统的与激进革新的都可能在这里找到。好在德里达更多的是通过对福山的批判对现实问题展开回应，没有对马克思主义遗产及其继承问题进行评价。在大多数情况下，德里达的质疑是哲学式的，形而上的，或者说是反本质主义的思辨性的。但在对福山的“福音”进行最直接的质疑时，德里达提到了历史经验：两次世界大战，极权主义的恐怖——纳粹、法西斯主义，

^① 杜小真、张宁编：《德里达中国讲演录》，中央编译出版社，2003，第17页，第29-30页，第38页。

科索沃的事件，如此等等。这些历史经验被德里达进行政治学的或社会学的命名：恐怖、压迫、镇压、屠杀、种族灭绝……

这些历史经验被福山视为历史中的偶然，视为已经被人类经历过的经验性的现象（它意味着已经被人类超越）。福山曾经坚持认为，这些经验的事件或事实的累积绝不会改变人类中的大部分人走向自由民主制度这一理想的方向。然而，德里达却不以为然，他看到这些经验——这个悲惨不幸的名单还在不断地扩大着——即使我们承认存在于经验性的现实与理想性的目标之间的这种一般性差别是简单明了的，我们仍旧还是不知道，这个绝对的方向，这个历史中的非历史性的 *telos*（终极目的），是怎样恰恰就在我们生活的年代里，在这些日子里，在我们这个时代，导致了一个被福山称之为“福音”的事件。

但是，我们是否有必要注意到，这些悲惨不幸的“经验现象”，如果说它们还在上演或扩大的话，那确实是发生在非西方国家，它们能阻碍西方的自由民主理念的延伸推广吗？或者说，福山根据什么推断西方的自由民主理念就一定能推广到那些始终上演这些“经验现象”的非西方地区呢？即使我们可以回答“能”或“不能”，也依然搞不清楚，德里达为什么要追问这个？为什么要这样怀疑呢？德里达肯定考虑了文明的性质问题，尽管他从来没有明确正面作答。作为为多元主义文化提供理论基础和方法的哲学大师，德里达反对白人中心主义历史及其价值的绝对性是肯定的，但是，他认同什么呢？这个出生于法属殖民地阿尔及利亚的犹太人后裔，他的文化宽容底线到底在什么地方呢？他难道不知道多元主义文化的相对性吗？他对福山的质疑并不是对西方自由民主制度的本质性质疑，而是对它的可能性的质疑。作为一个犹太人——我始终不知道他对自己的这个身份是如何看的，也找不到明确的资料来推断他——我说过这是一个谜，他肯定知道西方文化不能抵达的彼岸，一片永不被知晓的他者区域。

历史没有终结，历史无法终结，在德里达列出的关于当代“新世界秩序”的十大祸害中，我们注意到第八个祸害：“由一种古老的幻觉和观念，一种共同体、民族—国家、主权、边界、本土和血缘的原始概念的幻觉所驱使的种族间的战争……在加剧。”这个祸害（这个预言和预感）

深埋在另外9个祸害之中，然而，自从2001年9月11日之后，这个祸害迅速就变得更加醒目，大师的中国之行仿佛在揭开（历史没有终结的）谜底。

德里达的中国之行还有很丰富的内容，可以看成是新千年以来思想的盛事。尽管中国学界对德里达的思想深入了解得有限，但都怀着诚恳的热情，这倒是令人惊异地反映出中国思想界少有的宽容。这种热情和宽容感动了德里达，以至于他在北京北海公园遇到一位女书法家，教他写他所崇拜的中国文字。这是在中国的土地上，他们两人手携手写下共同的诗句：“海外存知己，文化传友谊。”对于德里达来说，他说出这样的话是发自内心的。在北京大学授予他名誉教授的仪式上，他在致辞中说到这个故事，说出了这句话。同样，在南京大学授予名誉教授的仪式上，德里达在致辞中喊出了“南京大学万岁”的口号。南京大学适逢百年校庆，这样的口号对于法国人来说，算是贴切的祝福。在上海，据说出了一个小插曲，在德里达演讲结束后，由中国学界泰斗级人物王元化先生做东，宴请德里达。席间的气氛可谓融洽，友好的氛围感染了德里达，不知何故，大师突兀地说道：中国没有哲学。突然间令座中的中国学人几近愠怒，力陈中国如何有哲学，西方自黑格尔就企图贬抑中国没有哲学，哪想到德里达这里还持如此观点。气氛骤然紧张，德里达只好连声讨饶，似乎被说服了，肯定地说，中国有哲学，这才免了一场争执。实际上，这可能有点错怪德里达了，如果更多一点了解德里达的思想，就会知道，他这是在与中国学人套近乎，中国学人的友善与席间气氛肯定让他感动。他一直就在解构西方的形而上学哲学，被称为哲学的那种东西，就是形而上学的历史，德里达一直就致力于解构这种历史。而西方主流哲学界的同行们，也不承认德里达的东西是哲学，甚至轻率地把德里达归结为文学批评家。“哲学”是一个成问题的概念，建立在此基础上的文化问题就更大。德里达可与黑格尔不同，他认为中国文字的神秘性，中国书写的神奇性，那正是超越哲学的一种东西。

“没有哲学”，更有可能是一种赞誉，是一种认亲行为。当然，这是我的臆想，也是我的愿望。但我能体会到德里达对中国文化的那种亲近感。2004年9月7日下午，德里达在三联书店《读书》编辑部举行讲座。我早

到一步，因为与张宁女士早就相识，也就借此机会与德里达先生先聊几句。

我把我在十多年前写的博士论文送给他，上面用英文写道：“送给尊敬的德里达教授，您的思想对中国青年一代学者产生深刻影响。”德里达先生看到这句话眼睛顿时一亮，他追问我，是这样吗？真的有影响吗？我的回答是肯定的，他的笑容显出满意和快乐。他表示，他很高兴，在十多年前的中国，就有人用中文写作关于他的思想的书，可惜他不能读懂中文，但他能感受里面的意义一定不同寻常。后一句当然是礼节性的幽默。但我确实能体会到大师对他的思想能对中文产生影响而表现出的那种快乐和满足的神情。

三、德里达对于中国的意义

德里达及其解构主义对于中国的意义显得异常诡秘而不可捉摸。相比较起其他学说对于中国的意义来说，它无疑有着一种独特的气质。说一种学说的影响具有气质，这会令学术界的人感到诧异，事实上正是如此。从大的思想流派来说，或者太狭窄或者太宽泛。前者如海德格尔和胡塞尔，只限于学术界少数人的学理研究，更具体地说限于西方现代哲学的少数人的研究领域。后者例如尼采和叔本华，存在主义和弗洛伊德，都伴随着当代中国的思想实践，这些实践是显性的，也就是说，可以在社会现实的实践活动中找到标志，它和时代的某种解放的需要联系在一起，和更广泛的社会愿望联系在一起。即使是尼采和叔本华的思想，总是与个性解放，与反集体主义，与怀疑论和虚无性的思想联系在一起。而存在主义和弗洛伊德则有着更为明显的社会现实愿望，它与中国的现实前提，例如“文革”的历史反思相关，与当时的人道主义诉求，与反压抑的社会愿望联系在一起。但对于解构主义则颇不相同，它在学界的波及面跨越了哲学和文学，以及文化研究，如果需要，它可以在任何学科里加以运用。令人惊异的还在于，在人们几乎完全不了解这种学说，学界并未展开广泛深入的探讨的情形下，人们在内心就与它有一种关系（敌视的或亲近感情）。以至于大多数人在一听到“解构”这个词时，就会有一种心理/生理反应，它意味着一种有现实实践意义的真实行动，语词的说出是一种呼应、一种期望和承诺。西方很多思想学说，在中国都很难持久，都是阵发性的，而且一过

去就很难回头。但解构主义不是这样，十多年过去了，解构主义的研究仿佛还没有开始，这不只是意犹未尽的感觉，更重要的在于它可以长期提供一种思想动力资源。从寥寥可数的几个人的研究到现代更多的人对此感兴趣，时间已经持续了十多年，很显然，更多学科领域的人们会对德里达的思想怀有了解的愿望。这与对海德格尔和胡塞尔的研究很不相同，研究古典哲学的人，研究西方马克思主义的人，可能不会动什么念头去啃胡塞尔或海德格尔这块硬骨头。但对德里达可能会有所兴趣，尽管也可能只是浅尝辄止，望而生畏。

对于年轻一代中国学人来说，德里达及其解构主义的意义显然非同寻常。这使我想起十多年前我写作博士论文时写下的导言部分中的一段话：这样，发生在文学话语内部的解构被放置在权力关系上，它既避免了解构仅仅是一种虚无主义的方法论活动，同时又严格与无政府主义的政治承诺区分开来。德里达一直感到困扰不安的是，在解构的最先进形式与反对资本主义政治制度之间存在的沟壑，也就是说纯粹理论或哲学解构与直接政治性解构话语或实践之间的沟壑，这些沟壑掩盖了某些联系，或者使这些联系变得无法辨认。显然德里达难以填平这些沟壑，他试图以纯粹的方法论活动来表达一种在政治上的彻底拒绝或绝对的不参与，以及对整个制度化存在的根本否定。确切地说，德里达对“在场”的颠覆，也就是对所有目的论或本体论—神学的摧毁，把整个存在推向虚无的境地。但这一切都是在思想史的领域，它们具有观念的有效性，理论的玄奥使它们仿佛离现实很远。因此德里达只好经常用直接的政治表述把它们拉回到现实中来，这非但没有填补上那道沟壑反而加深了它们之间的断裂。

在这里我们把“在场”引入文学话语权力的实践中去，在文学话语的叙事策略与现实世界的多重复杂组合关系中来理解在场权力的运作方式及其瓦解的可能性，权力借助叙事策略获得了在场的形式，显露了话语的多形特征。显然，对在场的维护确立了话语的权力关系，但也正因此导致了在场的解构，哪里有压制哪里就有权力倾覆的陷阱，这就是话语权力运作的实质。这样“在场”被移植到文学话语的实际运作中，它被赋予了文学话语的现实内容，这里不存在理论话语与现实政治之间的沟壑，因为理论话语具有自身实践涵义，对权力的非政治性思考正是我们约定理论话语的

非政治承诺而履行的基本原则。^①

这段话的准确写作日期应该在 1989 年底，它沾染上特定时期的晦涩和隐喻，但其意思还是明显的，它反映了我最初对待解构主义的态度，以及运用解构主义所包含的理论期待。这说明，德里达和解构主义之于我们，从来就不是理论游戏，而是怀着特定理想的选择。当然我那时理解的偏颇也是显而易见的，十多年后在三联书店，德里达回答了我的问题，他指出他早年就参与社会政治实践，始终关怀并参与现实的政治行动。^②但我的观点依然在于，他在语言符号层面的解构更倾向于纯粹的方法论活动，这种解构与现实实践的指向关系还是存在思辨的空隙。这一点我的理解应该没有太大的偏颇。另一方面，我确实还有不能完全超出人们对解构主义怀有的质疑，即把解构主义看成存在一种怀疑和虚无倾向可能性的思想，我显然只能把我的主动性加入其中，设想我的理解和阐释是积极建构性的，可以回避或超越解构主义的怀疑和虚无的品性。因为，80 年代末期和 90 年代初期，我试图为解构主义争辩说，它并不是怀疑主义和虚无主义可能尚缺乏足够证据，也没有充分理论准备使我理直气壮地说。在那样的历史情境中，我只能强调我的建构性意义。

80 年代末期，文学批评界面临着新的变革，从事理论批评活动的更年轻一代的学者，早就看出经典现实主义美学规范的陈旧过时，没有必要与之直接交锋，同时也不想与稍早成名的那批批评家构成某种竞争关系。显然学院理论提供了更好的平台，更高历史起点，从这里可以跨入另一个理论场域，这就是通过解构主义强行跨过历史。很显然，占主流地位的威权理论规范，不是被驳倒，而是被胜过，正如罗兰·巴特所说的那样：不是说驳倒，而是胜过。这就使这代人有了自己的历史开端，一个新的批评时刻的开始。在那样的历史情境中，解构主义以它的颠覆中心主义，反本质主义，反历史威权，反深度和宏大叙事，具有了彻底的反叛性。而因为理

① 陈晓明：《解构的遗迹：历史、话语与主体》，中国社会科学出版社，1994，第 4 页。

② 杜小真、张宁编：《德里达中国讲演录》，中央编译出版社，2003，第 67-69 页，第 212 页。

论的复杂，使得这种反叛性掩蔽在繁复多变的理论演练中，可以躲避与主流意识形态直接的交锋。因为直接交锋对于年轻一代的人们来说，逃不脱注定失败的下场。

但时代的内部存在着对新型话语的巨大需求，除了占据了原有话语权力的人们，其他人都已经厌倦意识形态翻云覆雨的斗争，人们只期盼尽快翻过这种历史，超过这种历史。这也就是新型话语得以在某些具有前卫品质的期刊上传播的缘故，并且迅速在青年群体中传播。

真正说来，中国在 90 年代中后期从事解构主义研究的学者很有限，但这种话语却有着潜在而又强大的影响。对于解构主义，人们只需要得知其观点，得知只言片语，就可以领会到其奥秘，尽管不无偏颇，但作为对一种观念的接受则是有效的。也就是说，解构主义是这样一种东西，与其说它是一种理论或一种观点和立场，不如说它是一种信仰，只要接受了这种观念，就产生了这种信仰，人们对事物，对世界的认知就是另一种情形，不可避免出现另一种结果。当人们得知真理是一种人为的设置的时候，当人们得知那些起源和必然性都是一种理论的假设的时候，对世界认知的方式已经发生深刻的乃至根本的改变。

经历过 80 年代末的历史变故，年轻一代的知识分子陷入了深深的困扰，这时对历史和现实产生深刻的怀疑，它无法肯定什么，但可以怀疑拆解过去的历史。解构主义就这样如期而至，几乎是一种天赐的法宝。既可以怀疑历史，又可以逃避现实——因为无法对现实发言而只有逃逸，但这一切都掩盖在专业化的语言活动中。问题恰恰在于，解构主义以它新的和复杂的理论面目满足了超越历史和现实理论话语秩序的双重要求。就这一点而言，颇像法国“五月风暴”之后，知识分子开始转向了后结构主义，在语言符号学的莫测高深的场域中，展开了“自欺欺人”的专业活动。

毫无疑问，这里的“自欺欺人”并不是历史的消极活动，恰恰相反，它是积极的而能动的，是在那样的历史情境中，历史给定的命运中所能做的最自觉的选择。

很多年过去了，我们对解构主义的理解存在着相当大的偏差，这并不是发生在中国，因为通过语言的转译而生歧义——这种歧义是容易克服的。实际上，这种偏差同样发生在欧美。解构主义总是被误解，在诸多误

解中，最大误解就在于把解构主义理解为怀疑主义和虚无主义，把它看成纯粹的颠覆、摧毁。在中国，还有着更为简单片面的理解，那就是用新的二元对立的相互取代公式，用另一种非此即彼的替代来完成颠覆。针对那些对他所作的虚无主义、怀疑主义或相对主义的指控，德里达曾经明确指出，30年来他一直在尝试，清晰地和不厌倦地尝试反对虚无主义、怀疑主义和相对主义。应该承认：“只要稍微解读过我的作品的人都知道这一点，并且能轻易地发现，我完全没有破坏大学或任何研究领域的企图，相反地，我在据我所知的我的诋毁者们从未做过的许多方面，都对大学或学术研究产生积极的影响。”^①

实际上，在中国的解构主义研究领域，还是比较普遍地强调不能把解构主义与怀疑主义和虚无主义简单等同，相反，相当多的研究者强调了解构主义的批判性和建构性意义。早在90年代上半期，例如，早在1990年，我本人发表的《拆除在场：德里达的解构策略》，1991年的《暴力与游戏：无主体的话语》，1992年的《解构的界线》，以及1994年的《解构的踪迹》，^②都强调指出德里达的解构思想中表达了对现有的意义可能性的质疑，但同时包含重新寻找意义可能性的尝试。同样，如杨大春的《解构批评的基本特征》（1994年）、王万昌的《解构主义的美学观及其方法论》（1994年）、汪堂家的《德里达与解构理论的兴起》（1995年）等，这些论文都强调指出，解构在强调打破原有的意义形成模式的前提下，描述出一种新意义的可能性。汪堂家就指出：解构绝不是消极的破坏，而是在瓦解的同时进行积极的建设。用德里达的话说，解构实际上是一种“旧语移植活动”，即保留旧名称的同时将新意义移植进去。例如，当我们以解构的方式阅读原有的文本时，我们会打破这一文本的界限，使它向我们无限开放，向其他文本无限开放，这样，内在的东西不断进来，从而使原有的东西不断

① 杜小真、张宁编：《德里达中国讲演录》，中央编译出版社，2003，第67-69页，第212页。

② 以上提到的几篇文章出处：《拆除在场：德里达的解构策略》，《当代电影》1990年第5期；《暴力与游戏：无主体的话语》，《当代作家评论》1991年第1期；《解构的界线》，《外国文学评论》1992年第1期；《解构的踪迹》，中国社会科学出版社，1994。

得到增生和替补。^① 中国的研究者一开始触及解构主义，就能看到这一点，这是难能可贵的。就这一点而言，充分显示出对德里达及其解构主义研究在中国显露出的中国本土特色。当然，这里面包含着这一代人所面对的企图建构新的认知方式的努力，通过解构旧有的一元论和独断论，而建立更具有包容性的多元论的思想基础。对解构主义投入了更多的建设性的期望。值得提到的是郑敏先生，作为一个学术界的前辈，郑敏先生没有任何保守性的态度，相反，她对解构主义投入了巨大的热情，并且是从积极肯定意义上理解解构主义，而且从解构主义那里建立积极肯定的思想。在《解构思维与文化传统》（1997）一文中，她指出：解构思维的基础不是激进主义那种二元对抗模式，相反，它的反对目标恰恰就是那种以一元消灭另一元的抗争，和只承认一个中心的革命行动。解构主义者的目的是解构语言，反对二元对抗和中心论，同时引发了一系列人文思潮。因此解构主义并非虚无主义，也不是以暴力扫除了一切结构。^②

解构主义在中国遭到批判和怀疑的出发点，与在欧美如出一辙，也是宣布解构主义是一种怀疑主义和虚无主义，在此前提下，把解构主义看成一种简单的颠倒二元对立，用一种所谓的新思想颠覆另一种旧思想。而且现实上，也把解构主义的运用当成是简单的颠覆，把对方的逻辑简单颠倒，用自己的命题强加其上。这显然不是，也从来不是解构主义的做法。在这里，我不想去复述解构主义的那些基本规则和方法，只想简明扼要地指出，这是对德里达及其解构主义的极大误解。特别是后期德里达的越来越走向建设性的思想，更需要我们以建设性的态度来理解解构主义的精髓要义。这些理解，是要在质疑旧有的肯定方式的前提下，寻找新的肯定的途径和方法。并且在历史和主体的重新把握中，来建构后现代式的主体性和历史性。

在我看来，德里达深受海德格尔和尼采的影响，他的思想大多数情形下是在对尼采的继承和对海德格尔的批判中阐发出来，但他不是对海德格尔全盘颠覆，而是更进一步激活海氏的思想。更重要的在于，他的思想只

① 汪堂家：《德里达与解构理论的兴起》，《上海文化》1995年第6期，第105-106页。

② 郑敏：《解构思维与文化传统》，《文学评论》1997年第2期，第54-61页。

有在与尼采、海德格尔三位一体中才能得到更全面的理解。正是在这一意义上，这个三位一体的思想，真正是后现代时代的开启，这一切远没有结束，它意味着一个漫长的历史的开始。

1988年，德里达出版《多义的记忆》一书，副题就叫作“为保罗·德曼而作”。他在书中写道：“他，他本人，已经死去。然而，他通过记忆和文本的幽灵活在我们中间，而且如法语里所说，人虽不在，却比任何时候都更加注视我们。”^①现在，德里达离我们而去，这句话，正恰当地表达了我们对他的记忆。

初刊《文艺争鸣》2005年第1期

① 德里达：《多义的记忆——为保罗·德曼而作》，蒋梓骅译，中央编译出版社，1999，第166页。

美国解构主义在中国的传播与接受分析

美国解构主义在中国的引介与传播，可以说生不逢时而困难重重。解构主义在中国的传播以法国的德里达思想为主导，而美国的解构主义文学批评则只是作为附加的介绍起辅助的作用。究其原因，在于文学界追求思潮的渴望超过追求方法的热情，德里达的解构主义是作为一种思潮进入中国的，而美国的解构主义难以承担起思潮的重任，只是作为批评方法来引介，其影响就要小得多。当然，这与中国本土的思想文化构成，以及文学批评方法的前提与根基有直接关系。固然，我们看到 80 年代上半期，文学界有过“方法论”热，自然科学界的系统论、信息论、控制论，对文学批评方法有过相当大的影响。但仔细推敲，这次“方法论”的影响，还是思潮性质的影响。因为那个阶段正是科学主义影响中国的时期，实现四个现代化是时代的意识形态，所有西方外来的影响都要放在“实现四个现代化”的名下才具有合法性，而科学主义则抹去了意识形态的“政治色彩”。作为方法论的文学批评引入中国一直水土不服，因为我们的文学批评方法始终是观念性的和价值论的（根本上则是道德主义的）批评占据绝对主导地位。自“新批评”以来的欧美现代批评方法，并未在中国扎下根来。中国当代批评没有一个对欧美文本细读的批评方法的训练、接受和吸收过程，解构主义这样的批评，也只是作为一种批评观念起作用，作为方法吸收进中国当代文学批评，则还有一条漫长的道路要走。

一、德里达“麾下”的美国解构主义

解构主义在中国的传播，如前所述，是 80 年代思想解放运动推动的产物。80 年代，为了冲破“左”的思想禁锢，思想界寻求西方现代思潮破解单一僵化的思想观念与方法，在实现四个现代化的时代意识引领下，现代主义开始进入当代中国。^①这也注定了解构主义主要是作为一种思潮观念影响 80 年代以来的中国学术界。虽然说，解构主义在文学界的影响要远大于哲学界，但文学界寻求观念性的变革的渴望也大于实际的方法论。顽强地破解历史的客观性与必然性，逃离真理的绝对性与整体性的支配，这构成了 80 年代中期以来文学界的先锋性思潮。在这一意义上，解构主义提供了最为有效的思想资源。因此，以法国德里达的解构主义为先导的影响开辟了中国当代文学创作与批评的一方天地。在很长时间里，解构主义几乎是以德里达一人之名在中国文学批评领域产生作用的。只是在经过一段时间后，作为对德里达的解构主义的补充，美国的解构主义才开始有所引介。

徐崇温撰写的《结构主义与后结构主义》(1986)一书在当时是介绍结构主义和后结构主义影响最大的一本著作，对后结构主义的介绍也还是限于法国理论，对美国的解构主义则未能提及。但在这二年，文学理论和文学批评领域在引介解构主义的同时，也涉猎美国的解构主义，主要是对耶鲁学派做了相关阐述。1986 年，两部当代西方文论的译著出版，即安纳·杰弗森的《西方现代文学理论概述与比较》(湖南文艺出版社)、罗里·赖安等编著的《当代西方文学理论导引》。这些译著均有专章涉及德里达的后结构主义思想或耶鲁学派的解构批评。1987 年，特里·伊格尔顿的《二十世纪西方文学理论》由伍晓明翻译，陕西师范大学出版社出版。伊格尔顿的这本著作还有两个译本，一部为文化艺术出版社 1987 年出版的《文学原理引论》，由刘峰等人翻译，另一部是由王逢振翻译的《文学理论概论》，由中国社会科学出版社出版。其中罗里·赖安编著的《当代西方

^① 参见徐迟：《现代化与现代派》，《外国文学研究》1982 年第 1 期，第 115-117 页。徐迟的文章引发了那个时期关于现代派文学的讨论。可见现代派引介的合法性是建立在“现代化”的前提下。

文学理论导引》似更全面，在颇为深入讨论德里达的解构理论之后，也讨论了希利斯·米勒和保罗·德曼的解构批评。^①显然，罗里·赖安是把德里达作为解构批评的祖师爷来对待，不只是把美国的解构主义批评作为德里达理论在美国派生的成果，而且对这些成果的评价也依照它们是否保持了德里达理论的原汁原味来展开。他对米勒的批评的主要观点在于：“米勒极其害怕分解程序的虚无主义，将德里达的理论错误地理解为一种文学本文的价值稳定论，这样，给分解程序安了一个‘底座’。”^②赖安认为，在所有受德里达影响的美国理论家中，“保罗·德曼最为始终如一地运用了德里达的理论框架，因而他对具体本文的研究，就不仅仅是有点德里达策略的味道了。”（罗里·赖安，138）

赖安的这一说法值得玩味，美国的解构主义只有在始终如一地运用德里达的理论框架时，才有超出德里达的新的解构意味出现。很多年之后，德里达在为纪念德曼而做的《多义的记忆》一书中说道：“战后过了二十余年，德曼发现了解构。”德曼最初谈论解构是在《盲视与洞察》这部论文集中，但这部论文集直到1971年才出第1版，1983年再版，其中的论文如果谈到了解构的话，也不会早于1966年。如此说来，德里达称德曼“发现了解构”，只能理解为德里达把德曼过去做的修辞学批评也视为解构批评，当然，也是德曼不遗余力，才把德里达的“解构”引进到美国。1966年，他们在美国的霍普金斯大学一见如故，开始了他们的坚定同盟。德里达认为德曼是解构主义在美国的中坚，是他的真正同道，是解构的开创者和实践家。德里达说道：如果没有保罗·德曼，在美国的解构就不可能是其所是。很显然，德里达是坚持认为德曼的解构批评有其自身的起源与开启，但欧美和中国的翻译家和研究者大都把美国的解构主义只是当作引介德里达的补充，即使在欧美学界也是持这种态度。

伊格尔顿的这本著作以伍晓明的译本较为著名，传播甚广。这本书堪

① 有关论述亦可参见陈晓明、杨鹏：《结构主义后结构主义在中国》，首都师范大学出版社，2002，第186页。本文有少量资料参考这本我多年前与杨鹏合作的著作，在此向杨鹏表示感谢。

② 这段话出自罗里·赖安引述里德尔的话，显然，赖安是十分赞同里德尔的观点的。里德尔的原文参见：Riddell, J. N. "A Miller's Tale." *Diacritics*, 5 (1975): 65.

称大家手笔，概述全面，左右开弓，针砭点评，文风犀利泼辣，看似随意与率性的行文，却处处有精辟独到的睿智。伊格尔顿基于他的马克思主义左派立场，对解构主义批评显然持批判态度。对于美国的解构主义，准确地说，对于耶鲁学派，他更为重视德曼。他看到德曼的解构批评所具有的修辞学意义，他认为德曼的批评是在证明文学语言不断地在破坏自身的意义，文学语言恰好在好些最具有说服力的地方显露出自己的虚构与武断的本质。这在德曼视为最为得意的创见的地方，伊格尔顿显然很不以为然。但他也肯定德曼对隐喻的重视也揭示出文学语言的复杂性与丰富性意味。鉴于特里·伊格尔顿的译著《文学原理引论》在中国影响颇大，他的这些见解当给中国文艺理论与批评研究者以深刻印象。

1987年，王宁发表《后结构主义与分解批评》，这篇文章在详细介绍德里达的解构理论的同时，也介绍并概括了耶鲁学派的理论及其特征：

1. 耶鲁学派的理论是一种“危机的理论”，即他们发现了原先所接受的理论孕育着危机；2. 耶鲁学派不是铁板一块，而是在解构实践中恪守自己的原则；3. 耶鲁学派因其仍然注重本文和结构分析而未完全摆脱形式主义的轨迹（150）。王宁对耶鲁学派的分析开始具有研究的眼光，去探究美国解构主义兴起的批评理论的背景，以及美国解构主义在理论上独具的特性，其文学性特征还是与德里达的基于哲学的解构有明显不同。

1987年，赵一凡在《读书》发表《耶鲁批评家及其学术天地》，算是较早直接介绍探讨美国解构主义的文章。当然，这还是一篇随笔式的文章，轻松俏皮的文风颇得当时《读书》杂志的风尚。这篇文章前两部分相当巧妙地介绍了耶鲁在美国文学批评格局中的地位，以及在批评转向中的变化。后一部分对耶鲁批评家的简要评析还是透出出米勒、德曼、布鲁姆、哈特曼各自的批评要点及风格。赵一凡看到，在文学批评方法陷入困局与价值虚无之后，耶鲁学派还是以它的方式开启当代文学批评的另一条路径，历史最终何去何从，固然不是耶鲁学派几个人可以左右的，但他们无疑在语言学兴盛时代，使批评具有了语言哲学的意义，并且与主流语言哲学抗衡，开启文学批评的一方天地。赵一凡的文章相当鲜明地透出一个信息，即当代批评正在历经深刻的转变，这种转变对于中国当代理论批评界与其说具有指示意义，不如说如同当头一棒。因为中国当代文学理论批评界还在

新批评、符号学、阐释学、结构主义等 20 世纪上半期的批评理论流派中初尝禁果，不想“流水落花人去也”，形式主义的补课，还未开始怎么就结束呢？好在关注这种信息的只是极少数人，甚至追寻“新批评”一类的现代文论也是少数人，中国当代理论批评才保持住了自己一如既往的体制与惯性。实际上，这个时期的中国当代文学理论与批评，一方面受制于“实现四个现代化”的时代意识，另一方面为思想解放运动所推动。前者生发出对西方现代理论批评的引介热情，后者则使人道主义、主体论、“大写的人”的美学占据理论批评的主导地位。

值得注意的是余碧平在《“无底的棋盘”：解构主义思想概要》一文中比较耶鲁学派与德里达的差异（余碧平，10-16）。文章先分析了耶鲁学派的主要观点。作者分析说，在耶鲁学派中，最为突出的是保罗·德曼的文学批评。他一直试图证明文学语言在不断地破坏自身的意义。因为所有的语言必定都是隐喻式的，它们对知识的一切主张都是通过各种比喻和形象的结构来表达的，这就是文本自行解构的依据。作者认为，在相对主义和虚无主义的道路，德曼比德里达走得更远。余碧平似乎试图为德里达的“虚无主义”和“非理性主义”辩护，而赋予德曼的解构以更为激进的色彩。但陆扬的看法则倾向于认为德里达更彻底激进。在《德里达：颠覆传统的二项对立概念》一文中，陆扬认为德里达的解构理论存在“相对主义的危险”（68）。陆扬在《意义阐说的困顿——从巴巴拉·琼生观解构批评》一文中指出，就德里达之后的解构批评而言，这种解构阅读并不等同于随心所欲的相对主义模式，因为这种解构阅读给予文本以能动性，使文本自身有一种“生产性”（44）。陈晓明也认为，德里达热衷于发现非文学因素是如何决定文学因素的，从而把文学推向了一个非文学的疑难重重的领域，这种偏离文学的立场在打开阐释空间的同时，也使文学性无法辨认。而耶鲁学派的思想家们却始终关注文学文本，尽管他们在解构文学的意义的同一性，但他们并不从根本上偏离文学，而是具有相应的建设性态度（陈晓明，98-105）。

二、与新批评及叙事学共存的美国解构主义

80 年代是寻求思想观念变革的时代，因而德里达的解构主义才有广泛

的影响力。美国的解构主义尽管在文学理论与批评方面更具有实践性和可操作性的特征，但它也不得不附属于德里达的思想旗帜之下。很显然，80年代的思想解放其实限度清晰，知识分子都知道界限在哪里。并不是因为解放的吁求太过激烈才有风起云涌的思想博弈，实在是因为限度太窄意外触礁，才有事故频仍。德里达的解构理论恰恰是因为语焉不详，晦涩难懂，才在八九十年代不胫而走。解构主义在中国的传播就像一场哑剧表演，有很热闹的手势语，但并没有声音——声音是不在场的，因为只有能指而没有所指。解构主义在中国就这样不知不觉形成一种声势，其意义也逐渐明确了起来。但美国的解构主义批评在中国则有脱离德里达的迹象，实际上，在中国的理论批评语境中，美国的解构主义略为丰富些之后，它却显得与法国人的解构主义大异其趣。把美国的解构主义安置在新批评、阐释学、结构主义、叙事学的序列里，似乎更为妥当。事实上可能也正是如此，美国的解构主义徒有解构主义的虚名，而行振兴文学批评之实。它们在“文学批评的黄金时代”（米歇尔语）应运而生也正说明了这点。直至多年后，米勒说“文学死了”，人们这才看清，耶鲁学派实则是文学史上抱残守缺的未亡人。布鲁姆的《西方正典》不过是长歌当哭，负隅顽抗的证词。

80年代后期，经历过马克思的《1844年经济学哲学手稿》的洗礼，也经历过人道主义、人性论、主体论以及科学主义的“新三论”的讨论，袁可嘉先生那套《外国现代派作品选》影响甚大，创作界对西方现代派也是顶礼膜拜。1988年，王逢振的《今日西方文学批评理论》由漓江出版社出版，本书汇集了欧美14位著名的批评家访谈记录，其中对“耶鲁学派”的访谈，可以说是在当时介绍最为详尽的资料。例如，对“耶鲁激进分子”米勒的访谈，讨论了米勒对弥尔顿《失乐园》第四部的解读方式，由此透露出耶鲁解构学派修辞性分析的批评特征。米勒的解构式的修辞阅读努力去揭示出内在的矛盾关系（王逢振，62-63），这样的解构，与其说解构了文学作品，不如说以独特的方式释放出了独特的文学性。因为人们关注的并不是那些意义的非完整性、矛盾和悖论，而是批评能以如此细致复杂的方式运作，文本可以展示出如此细密的修辞层次。

1988年，陆扬的《解构主义批评简述》就德曼对卢梭的《忏悔录》的

“解构”展开分析。这是较早的在介绍中就有自己的观点的文章。陆扬认为德曼对卢梭的诘难明显有东一锤西一棒似是而非的解构批评特征，其偏见狭识，更是毋庸赘述的。在陆扬看来，德曼的解构存在着自相矛盾之处：一面使出全身解数，遏阻作者意向的实现，另一方面又苦心孤诣，鼎力开掘另一意义。陆扬说德曼之前早有人对卢梭的作品做过类似的批评发挥，德曼的观点算不上是一种新见。陆扬甚至认为，德曼的局限事实上也是整个解构主义的局限（22）。陆扬批评解构主义的问题在于其存在自相矛盾之处，同时批评话语不够明晰。陆扬在那个时期就试图发现解构主义的问题，这种理论意识是可贵的，但他对德曼的批评显然还是没有抓住德曼解读卢梭的要义所在，德曼的修辞学解构，其内在意义也相当复杂，在解构的同时，也释放了卢梭的《忏悔录》的更为丰富的意义。在德曼要把批评变成更为复杂的理论结构时，如果把它还原到明晰性这一点上加以质疑，可能还显得不够充分。

包亚明的《躺在解剖台上的〈忏悔录〉》（1991）也关注到了保罗·德曼对卢梭《忏悔录》的解构式重读。包亚明试图打开德曼的重读，他阐释说，德曼就《忏悔录》中的辩解与忏悔、羞耻心与暴露欲构成的多重歧义和差异展开分析。他这样描述德曼阅读的独特方式：“文本和作者已经变成了一个神秘莫测的作案高手，而读者只有从蛛丝马迹中重读出各种互相抵触的意义，才不至于沦为受害者。”（5）这些引介未必十分周密和到位，但给当时的中国文坛输送的理论批评信息则是令人兴奋的。

郑敏的《20世纪大陆文学评论与西方解构思维的撞击》对解构主义理论与批评做了肯定性的引介，主要是探讨了德里达的解构思想，未涉及美国解构主义。在90年代对耶鲁学派介绍较为详细的论文当推盛宁的《后结构主义的批评：“文本”的解构》。这篇文章分别评析了德曼、米勒、布鲁姆、哈特曼的解构批评，对各自的解构批评的特点要点做了相当精当的概括，比较清晰地勾勒了耶鲁学派的批评图景。

对耶鲁学派的关注重点一直在德曼和米勒身上，这或许在于这二人的解构特征更为鲜明。也可能是因为，德曼在耶鲁解构学派一直是领头羊，而米勒与中国关系密切，多次来过中国。相比较而言，对布鲁姆和哈特曼的关注则少得多。张德兴的《哈特曼解构主义理论述评：在批评的“荒野”

中求索》(1988)一文较早关注到哈特曼的解构批评。作者分别从语言的错综复杂、意义的不确定性、作为文学的文学批评、英美批评与德法哲学结合起来的思路等方面归纳哈特曼的批评思想,比较准确全面地概括了哈特曼的批评理论。当然,作者只是依据《在荒野中的批评》一书,哈特曼著述甚丰,一篇文章也未必能全面反映哈特曼的批评思想。罗选民、杨小滨的《超越批评的批评》是一篇对哈特曼的访谈录。在访谈中,哈特曼谈到了自己对阐释学、英美批评、比较文学、福柯的看法,并提及了哈特曼对诗人华兹华斯的解读,对研究者具有一定的参考价值(97-105)。

哈罗德·布鲁姆在中国的研究则要晚近得多,在引介德里达的解构思想时,顺便谈到耶鲁解构批评,主要也是德曼和米勒,有时提到哈特曼,布鲁姆则更是少见。王万昌在《解构主义美学观及其方法论》(1994)中对“耶鲁四君子”的思想进行了总结,这篇文章论述到布鲁姆,他主要是对布鲁姆写于1973年的《影响的焦虑》一书的观点做评述。他认为:布鲁姆受到弗洛伊德的影响而提出“影响的焦渴”这一理论。每个诗人(包括作家)都面对传统的压力,要追求独创性就要同前辈对抗,但又摆脱不了前辈阴影,因而陷于影响的两难处境。这篇文章还讨论到布鲁姆的《误读与指南》(后翻译为《误读图示》),王万昌认为这部著作超越了“文本交织”的新批评理论,而使批评转向解构方法,开启了更为活跃的解构批评空间(92)。这篇文章同时也看到,耶鲁批评家们去除了文学创作与批评的区别,文学批评家们因此获得极大的精神自由,这就是文学批评的解放。

1995年,张德劭翻译的阿布拉姆斯(M. H. Abrams)的《解构主义的天使》一文分析了德里达和米勒的思想,尤其对米勒进行了尖刻的批评。这篇文章在美国影响甚大,在中国则反应平平。在美国,这篇文章几乎标志了新批评与解构学派的决战;在中国显然没有这样的语境,也没有这样的预期。阿布拉姆斯在中国以《镜与灯》著名,影响早于米勒。他这篇文章的英文原文发表于1977年,正是美国耶鲁解构批评方兴未艾之时。阿布拉姆斯作为新批评的宿儒,此番出马对米勒开刀,文章写得酣畅淋漓,可见宝刀未老。针对米勒宣称的文本无法确立自身的意义,文本的内在分裂倾向于文本没有意义。阿布拉姆斯则首先承认他选择的文本意义是含混的,

不能完全确定的，但有一种解释是可能的，是有意义的，而这一种意义对于他要讲述的故事就足够了。阿布拉姆斯认为，米勒的问题在于认为“所有的意义都是不可能正确的”，这种说法难以成立。而且他也不同意米勒下述的说法：文本没有一种正确的解释，一旦确立一种正确的解释，其他不同的解释就会抵制这种解释。米勒受到尼采的影响，文本的意义是从外部注入的，而文本本身是没有意义的，取决于谁是主人，谁输入了意义。阿布拉姆斯不认同米勒这种说法。阿布拉姆斯也引述米勒的“迷宫说”，但他认为，阅读与批评就是循着阿里阿德涅的那根线，忒修斯就是循着这根线走出迷宫的。米勒则认为，文本有这样的一根线，批评家循着这根线则要走到死胡同，那就是文本 / 解释的终点。这根线与其说指明逃出迷宫，不如说制造了迷宫。

阿布拉姆斯分析了米勒的那些鲜明而极端的说法，从而使其自相矛盾。这是对解构的解构，虽然坚持的是新批评立场。阿布拉姆斯说，所幸的是，米勒并非对自己所言是认真的，他是“双面间谍”，一套是解构主义的言说，另一套是可以与他交谈的言论。他确信，米勒是可以准确表达他的思想及意图的，也能为大家理解接受。思考的主体表现出独特而稳定的气质，带有自我的情感。让米勒回归意义的可理解性，阿布拉姆斯也用这种方式解构了米勒。解构“解构批评”的方式，可能就是让其回归可理解性，以及意义的准确与完整。阿布拉姆斯对解构的批评，也给国内批评理论提示了一个反思的角度，但实际的情形是，国内的文学批评并不在乎米勒们是否否定文本意义的可理解性和完整性，而是从他们解读文本的细致方法中去探寻中国文学批评的新途径。

进入 90 年代后，女权主义批评在中国开始崭露头角，美国的女权主义批评也陆续介绍到中国，而这些女权主义批评有相当多受到解构主义影响，也可以归属于解构主义批评的行列。张京媛翻译的美国批评家玛丽·朴维的论文《女性主义与解构主义》，朴维试图把解构主义引入女性主义，以此达到双重改写的目的。既去除解构主义的父权制残余，也去除女性主义的神秘性。这篇文章同时指出法国女性主义与解构主义的结合存在的问题，即依然与父权主义有同谋的嫌疑。作者要使解构主义与女性主义的结合达成一种更有效的境地。“如果解构主义认真对待女性主义，它将

不再是解构主义；如果女性主义按照解构主义所说的来理解解构主义，我们就可以开始拆毁把所有妇女都归纳到单一特征和边缘位置的系统”（玛丽·朴维，69-74，20）。作者给出了一种理想的方案。因为这个方案太过完美和理想，以至于它很有可能也留下了更多的解构的把柄。

林树明翻译的克里斯·威登的《女性主义与后结构主义》试图拓展女性主义的理论空间，建构一种女性主义的后结构主义，关注语言的意义问题，把阶级、种族以及与之相关的父权社会的局限性结合在一起考察，由此揭示女性的审美途径。作者指出，只有广泛而缜密的当代分析才能展示妇女特性的范围及其成因。作者试图从解构主义的内在对立项，引向对外在的社会情境考察，去关注主体性、话语与权力，寻求一种对所有的社会与政治实践都适应的框架（68-70）。

王宁在1998年发表《解构、女权主义和后殖民批评》，从解构的角度来论述斯皮瓦克的批评理论，王宁把女权主义和后殖民批评的理论方法归结为解构，这是有见解的。斯皮瓦克通过翻译德里达的《文字学》在美国学界崭露头角，她的女权主义锐利之处也在于她较早掌握了解构主义的方法。相比较而言，中国当代的女性主义研究，还是在观念意义上强调女性的立场和价值关怀，因为缺乏解构的观念与方法，中国的女性研究还很难具有激进性和批判性。斯皮瓦克后来把女权主义观念与后殖民理论结合起来，女权主义一旦打上种族的烙印，实际上是被种族问题所替换。

1998年，中国社会科学出版社出版一套“知识分子图书馆”丛书，这套书由王逢振任主编，另一主编名下希利斯·米勒赫然在目。这应该是美国解构主义在中国传播最有力度的一个事件，尽管很可能米勒的主编只是一个象征，但这一象征足以表明美国的解构批评在中国有了立足之地。这套丛书在90年代后期直至21世纪初期影响甚大，其中有乔纳森·卡勒的《论解构》（陆扬译），希利斯·米勒的《重申解构主义》（郭英剑等译），保罗·德曼的《解构之图》（李自修等译），可以说是美国解构主义在中国最为隆重的一次集体登陆。这几本书都是美国解构批评的代表之作，《论解构》是乔纳森单独成书的作品，《重申解构主义》则是米勒专为中国读者选择的代表论文的汇集，《解构之图》没有版本出处，封底

有说明是米勒和德曼遗孀共同选定的编目。陆扬的翻译因为是个译，功夫到家，另二本是多人合译，显得有些匆忙。但这几本书作为解构主义文学批评在中国的示范与普及，也是绰绰有余的。德里达的解构理论因其哲学性较强，且涉猎的哲学背景和思路怪异，可以启迪，难以仿效；美国的解构批评毕竟是直接拿文学作品操刀，故而方法论的示范意义就现实得多。

2002年，北京大学出版社陆续出版一套由申丹主编的“新叙事理论译丛”，首先面世的米勒的《解读叙事》，可以说是解构主义的叙事理论。当然，解构主义根本上是反叙事学的理论化倾向的，米勒的《解构叙事》也视为“反叙事”。随后陆续出版的几本叙事理论著作，如《女性主义叙事理论》《修辞性叙事理论》《新叙事学》《后现代叙事理论》等，在不同的程度与方式上，都与解构主义文学批评发生关联。

2008年，天津人民出版社出版一套由朱立元主编的耶鲁学派解构主义批评译丛：德曼《阅读的寓言》（沈勇译），米勒《小说与重复》（王宏图译），布鲁姆《误读图示》（朱立元、陈克明译），哈特曼《荒野中的批评》（张德兴译）。这套书包括了耶鲁学派的代表作，对于中国文学理论批评建设，可以起到相当积极的作用。

三、中国视域中的美国解构批评

相对于德里达的思想和著作在中国的研究传播，美国的解构主义批评则直至90年代后半期才陆续展开，介绍性的文章居多，深入的研究就较为有限。这些文章主要还是关注它与德里达的解构思想之同异比较，国内的接受也乐于在新批评与叙事学的这个理论框架里来讨论耶鲁学派，并未更多关注它与新批评和叙事学的区别。80年代以来的中国文学理论批评，也一直想补上文本细读这一环节，这与文学创作“向内转”的先锋派文学潮流多少能够呼应上。但批评实践显然没有跟上趟，只是有限的浏览和局部的借鉴；而研究性的评述要多于在批评实践中运用的借鉴。如前所述，王逢振较早介绍耶鲁学派及米勒的批评，他依据当时国内对现代派的形式主义研究，在文学理论的意义上是尽可能与叙事学相结合。因为当时国内对文学理论与批评最为焦虑的创新追求，那就是形式方面的意义。王逢振

的书一俟出版，当时的马克思主义理论权威程代熙先生就写有书评发表，这篇文章发表于《文艺理论与批评》1989年第2期，其页末标注时间是1989年1月16日。那时正值新一轮反对资产阶级自由化不了了之，国内改革呼声重新抬头，思想解放运动又有所推进，也就是改革的思潮占据主动地位，故而一向批判西方现代派的程代熙也撰文对西方现代派宽容有加，甚至认为米勒这种解构批评学派也很有启发意义。但是，显然与著者王逢振偏向于叙事学和修辞学方面对米勒的介绍不同，程代熙从王逢振对米勒的介绍中，读出了米勒对90年代西方文学和文化研究预测的核心思想是：文学创作要走出作家的象牙之塔，文学以及文化的研究绝不是对文学和文化自身的研究。对文学和文化的研究要与时代的发展同步，要进行跨学科和交叉学科的综合研究。

程代熙认为：米勒的这个思想比起那种认为文学研究就是研究文学“内部规律”的所谓理论来，倒更符合文学的实际。他依据的是米勒下列言论：“文学理论基本上是对实际条件做出反应的唯一方式，也可以说是对文学研究得以展开的文化条件、经济条件、社会条件和技术条件做出反应的唯一方式。”他说：“退一步讲，分解主义者希·米勒的这些预言即使在下一个十年全都没有言中，他的这个启示也是有价值、有意义的。”（113）程代熙对米勒的肯定，在于把米勒的批评理论与现实、时代发展这些现实主义理论联系在一起，这显然有些误读。对于程代熙先生这样的马克思主义权威来说，他要肯定西方某种理论批评，只有与马克思主义基本原理不相背离才有可能。他对王逢振这部书的关注，也是关注那些能与马克思主义批判理论联系在一起的论题，如杰姆逊的第三世界理论、新历史主义批评。对新历史主义批评，他引述有巴勒斯坦背景的赛义德的观点，强调新历史主义回到历史实际的可能性，对耶鲁的解构批评则试图发掘它与现实主义的基本规范不相矛盾，这些都显示了程代熙先生“独具慧眼”的发挥。这也说明一个时期的外来的理论，如何被本土的理论批评语境所“规训”，理论旅行终究在归属地获得了另一种意义。

中国当代对耶鲁学派解构批评的翻译和研究，并未追究其解构思路的运作，而是关注其文本细读方法。在国内的研究者看来，耶鲁解构学派与新批评、叙事学相去未远，或者说同属于一个批评谱系。这一点可能是中

国文学批评理论建设的态势使然。因为，新批评和叙事学也方兴未艾，正在打基础，猛然间出现耶鲁的解构学派，新批评和叙事学似乎已经被超越。这显然不利于中国的文学理论批评的基础建设，只有把耶鲁解构学派融进新批评和叙事学的语境，可能才有利于其传播与理解。如果没有新批评和叙事学的知识前提，要理解耶鲁解构批评可能会困难得多。也正是在这个意义上，国内的研究者在叙事学的谱系中来讨论耶鲁解构学派。

也是在这种语境中，申丹在她的《叙述学与小说文体学研究》（1998）中对米勒关于小说重复的理论展开讨论。申丹着重探讨了米勒对《德伯家的苔丝》的重复问题的研究，申丹也关注米勒的重复问题引向文本之外的社会现实、生活心理等等。重复再现了作家在其他文本中出现的因素，也再现了具有社会历史内容的神话和传奇的模式。申丹谙熟欧美批评的知识谱系，她指出了米勒对互文性的探讨与叙述学和文体学的差异，把解构批评放在叙述学中来探讨，目的还是着眼于解构批评的文本细读和对文学性的更为自由的释放。2003年，申丹在《结构与解构——评 J. 希利斯·米勒的“反叙事学”》一文中相当全面地评析了米勒的“反叙事学”（271）。围绕米勒的《解读叙事》，申丹一直关注米勒的解构批评与叙事学融合的地方。她认为，米勒对解构主义的信念从根本上说没有动摇，但他新的形势下“对解构主义批评显然也进行了一些反思”。申丹对米勒的“反叙事学”的解读表明，米勒这样的解构批评也在吸收一些文化批评的因素，名之曰“反叙事学”，实则在一定程度上调和了结构主义与解构主义的对立，米勒明显有意吸取了结构主义叙事学的一些批评术语和概念，“这给他的解构分析提供了很好的技术分析工具；与此同时，米勒的‘反叙事学’也在很多方面，尤其是在宏观层次，为结构主义叙事学提供了颇有价值的参照和借鉴”（271）。申丹也力图给米勒后期的批评思想赋予更充足的建设性意义，与中国当代的叙事学研究语境有更大程度的协调。这一路径可能更具有实践意义，中国当代的观念性解构由德里达给予的解构理论已经足以承担（本来就是有限的解构），而批评方法和文本细读的理论借鉴，则需要更加多样的理论批评的参照，把米勒归为新批评和叙事学这一脉络，可能更具有现实感。申丹对米勒的分析表明，米勒在《解读叙事》中，实际上还是包含了相当充足的形式主义批评的因素。这与他早年的《小说与

重复》对那些英美小说与诗歌的分析相去未远，根本在于米勒的批评方法始终是以文学话语的形式构成方式切入分析，那些语词的修辞，叙述结构上的对应、背离或重复关系，都有一种形式上的关联所在。结果是它们的解构并未完全拆除它们的内在关联。

中国的文学理论与批评一直深受观念性的支配，尽管现在的意识形态规训实际并不能直接起作用，但长期形成的在观念意义和价值意义上讨论文学的思维方式难以改变，这就是“新批评”以来的文本细读批评在中国始终没有真正扎下根来的缘由。耶鲁的解构学派要直接与“新批评”对抗，在“新批评”把文学文本神圣化和审美化之后，新一代的文学批评如何开拓自己的道路，这是一个困难的问题。耶鲁的解构学派声称要往外拓展出社会现实内容，实际上他们也只是在修辞的天地里扯开一道裂罅，透进一点社会现实的光亮而已。耶鲁学派也只是扰乱了“新批评”的意义整合性和完整的内在结构，它们本质上都属于文本细读的批评方法，在渴望批评全部外部世界的文学批评群体中，这样的文本细读显然不能满足其从来没有压抑下去的社会现实关切心理。在欧美，文本细读的解构批评方法也必然要被更加宽泛和广阔的新历史主义、后殖民研究、女权主义、性别身份研究、流散研究等更具有社会现实性的批评视角所取代，文学批评已经不可抗拒地转化为文化批评，但文本细读的批评方法则是其文化/政治观念表达的基础。这里面也可看出耶鲁解构学派的文本分析方法已经深深渗透进欧美的批评实践，只是被观念性的弥漫所遮蔽而已。布鲁姆后来在《西方正典》（英文版 1994，中文版 2005）里批评那些运用后结构主义理论形成的各种流派，不无严厉地斥责为“憎恨学派”，但布鲁姆也回天无力，文学批评之衰落，其被文化研究所取代是难以避免的学术潮流，历史总是在变异中重新开始，但文化研究涵盖一切的做法，仿佛在表明变异的终结，乃至方法论的终结，这倒是一个不祥的后果。

但对于中国的文学理论批评来说，可能还有自我更新的机遇。因为中国的文学理论批评始终没有补上文本细读这一课，也始终没有真正深入全面地吸取欧美文学批评的理论与方法的成果，它还是停留在浏览与“拿来主义”的阶段。因为它没有欧美批评那种秩序井然的替代式进步，如此，它可以在重新综合与广泛吸取的基础上，寻求批评方法的综合运用。另一

方面，当下中国的文学创作还是相当旺盛，传统文学的写作者业已老到，汉语白话文学的语言也已炉火纯青，这给文本细读的文学批评提供了充足的场域。当然，这有赖于中国当代文学理论批评界摒除浮躁功利的学风，真正立足于中国文学的问题，以开放、自由、睿智的形式，广泛吸取欧美文学理论批评已经取得的成果，形成能充分体现汉语文学艺术品质的文学批评，中国文学批评才可能真正在世界文学领域占据一席之地。

初刊《文艺理论研究》2012年第6期

第三辑
精神之树



他山之石更奇崛

1998年底，由乐黛云、陈珏和龚刚编选的《欧洲中国古典文学研究名家十年文选》（以下简称《文选》）由江苏人民出版社出版。这在当代中国古典文学研究界，不啻吹进一股清新而强劲的“西风”，令人耳目一新而精神振奋。这本书装帧清雅，墨绿的底色散发阵阵的怀古幽情，所收录欧洲十位汉学家近十年的十八篇佳作，精粹而有分量。虽然未必可以全面概括欧洲近年的汉学研究全貌，但无疑代表了欧洲近年汉学研究在古典领域的最高水平。

自近代以来，传统中国承受着现代性的压力与挑战。不管中国愿意不愿意，中国都别无选择要完成现代化转型。中国知识分子就是这一转型最热烈和最坚定的倡导者和支持者。即使是最顽固的保守派，也不过是在有限的程度上强调中国应该保持一部分传统价值，以便在与西方价值体系融合中保持中国的特色。“五四”时期，“全盘性反传统主义”一度是中国知识界的主流；而随后中国选择了激进的社会主义革命，则更可见中国的政治精英和知识精英寻求变革之迫切与彻底。在这样的历史进程中，“西学东渐”无疑给中国的政治精英和知识精英提供了不竭的知识资源和思想动力。当然，在20世纪后半期，西方对中国的影响具有更普遍的作用，通过全球化的资本输入，通过生活方式和消费方式，通过现代传媒等等，这种影响无处不在，无往不胜。但在早期的中国历史转型中，西方的知识输入给中国的知识精英提供了崭新的思想资源。直到80年代，中国改革开放，对西方思想及知识的渴望再次达到高潮。80年代困扰中国知识界的最大问题之

一，就是如何尽快地把西方最新的思想成果用于解释中国现代化面临的各种重大问题。纵观当代各个时期的思想和学术风云人物，无不与两方的学术传统及当代热门学科相关，在90年代“回归国学”的思潮中，其实可以清晰地看到西方学术思想及方法的影响，以及国际学术圈的显著影响。“回归”不过表明这些青年学人原本浸淫于西学，现在要浪子回头，但事实上，他们的回归也就只到近现代为止，所崇尚的国学大师，也与西学结下不解缘。事实上，在近年来的大量关于陈寅恪、章太炎的研究中，可以看到西方反省现代性的理论在暗地使劲。

关于中国古典文学研究可能是最后一座未被西学攻克的堡垒，而且，这也是唯一反过来影响西方学术的一块精神飞地，年轻一代的古典研究学者也跃跃欲试要用西方的某些理论（如叙事学，结构主义）来研究中国传统典籍，无奈要把二者结合得天衣无缝并非易事。在中国古典文学研究领域，还是中国传统的方法和观念占据领导地位，这好像也是治中国古典的学者引以为自豪的事情。笔者并不想，也没有任何资格扰乱这块净土，但面对这本《文选》，笔者不揣浅陋，禁不住要认为欧洲汉学家秉承的西学方法，对研究中国古典文学显示出某种不可低估的战略优势。其思维之开阔灵敏，推论之缜密而自由，剪裁之周到而精要……欧洲学者治中国古典文学能做到如此之驾轻就熟，确实难能可贵。

本《文选》开篇收录鲍吾刚（Wolfgang Bauer）为其专著《中国人的自我画像》所做的序言。鲍氏生前为慕尼黑大学东亚研究所所长，是欧洲极负盛名的汉学家。1990年出版的专著《中国人的自我画像》，集30年研究成果，一俟出版，就令国际汉学界称颂不已，被誉为对中国自述文学的开拓性研究。这篇序言可以看出作者阐述他选择“自传性的自我表现”为研究角度的缘由，可以看出作者把中国自传体文类的研究与中国文化传统环环相扣的研究视角。中国古人作诗作文也好讲究取法乎上，在学术研究中，这显然就关涉到提问的角度，以及对相关问题的连带处理。只有站到相当的高度上，才能看到问题的实质，并且把相关的问题随时发掘出来。在追究自我表现的问题实质时，作者的关注点确实与中国学者非常不同——关于自我表现的主体性问题；关于孤独心情与自我本质问题；关于自我描写超越时间和空间的完整性问题；关于新旧思想和题材的融合问题；

关于自我描写的反传统问题等等，作者的追问及阐释令人耳目一新。特别是作者把中国的自传性描写与欧洲的传统进行比较，发现其中的共同性特征，颇为耐人寻味。我们也许会说，这些问题是典型的欧洲现代性问题，把这些问题打入中国现代的自传性描写未尝不可，但如若以此来探究中国古典传统的自传性自我表现，是否有些“隔”？在我看来，这些提问都非常精到恰当，读来更是别有滋味，与其说它用西方现代性问题改造了中国古典文学的蕴涵；不如说它极大地丰富了中国传统文化的底蕴。

鲍氏的研究有意义的地方还在于，他可能是迄今为止少数汉学家，看到中国传统文化内部隐含着的变革活力。作者的提醒是耐人寻味的：中国文学中的自传体叙事包含着一种反传统者的传统，中国人的自我描写从来都没有一个完全固定的形式，而是一直以零乱的形式在文学中存在。正是由于不断地打破这种“不典型的”传统，中国文学的自我描写表现了创造性的活力。这种理解可以作为一个角度，理解中国古典文学和现代文学那些重要的转型时期所表现出的创造性活力。大多数中外古典文学研究者乐于把中国传统文化看成是一种稳定性的结构，鲍氏看到其中的变革机制。事实上，“求变”历来是中国文化很重要的内在特质，它的创造性渴望，与它面对的强大的压力机制，造就了历代“求变”的那种活生生的传统命脉。卜松山（Karl-Heinz Pohl），德国特里尔大学中文系主任，以研究中国明清诗歌著称。这里收录的他的论文《中国人的自我画像》，是一篇相当平实而有中国味的论文，但作者用了一个欧洲的现代术语“表现论”和“超验模仿论”来理解叶燮，特别是把叶放在同时代的其他思想门派的关联语境加以阐发，显得眼光独到，见解不凡。但作者最后的结论是把叶的诗论归为“超验模仿论”，并认为叶更接近复古主义者，结论似乎没有把叶的思想的复杂性作更高的概括，有点可惜。因为不同时期的复古主义者都有他们时代应对的难题，中国历史上的文论和诗论的革新家，几乎都是借了复古的名义来进行理论创新的，“复古”二字隐含的歧义比创新还要多。叶的“理、事、情”概念，关于“才、胆、识、力”对创作主体的探究，叶的诗论既是集大成，也是全面的系统化，叶显然是能够打通多种门派，多种思想资源的开创者。若能从明清以后的诗论发展着眼，再作评价，那就更有意义。作者试图揭示了叶的诗论与唐宋诗论

的关系，似乎对它们之间承继关系的差异性还揭示得不够充分。再者，叶燮明确提出诗论的范畴和系统化方案，这与清代的文化思想背景的关系也还有待疏理。如果这方面再做展开，则会使本文更加令人信服。

文选收有桀溺（Jean-Pierre Diény）的两篇论文，两篇均是书评，一篇是对马莉雅·罗厄《陶渊明诗歌创作中云的主题》的分析阐发，另一篇是为缪文杰（Ronald C. Miao）《王粲生平及其创作：中国中古诗歌研究》一书写作的评论。作者运用的材料相当广泛，可见作者的知识面非同一般。特别是对同行研究者的评论分析，十分中肯。作者明显还带有法国唯美主义诗学的遗风，不管是对陶渊明的“云”的意象的解释，还是对具体文本分析的强调，都可见作者深厚的中国古典文学素养。法国式文本细读渗透了美学家品位，有助于突显出中国古典的另一种意趣。

侯思孟（Donald Holzman）的两篇论文《神弦歌：中国5世纪的通俗宗教诗歌》与《曹植的神仙思想》，很见功力。侯思孟是法国的中国六朝研究权威人士，材料功夫非常到家。后一篇研究曹植的神仙思想的论文，就把所有有关曹植关于神仙的韵文和散文的完整文献都列出，试图对这些自相矛盾的材料所做出的各种不同解释中，找到一种正确的解释。作者倾向于认为曹植的游仙诗接受了楚辞的讽喻传统，发掘了曹植思想上的一个真实而意味深长的发展过程。作者认为，在这些诗里他得以从日常生活的挫折中解脱出来：“他必然把那些挫折视为自己所有抱负的彻底失败。他把这种神仙传统用作神话，再也不只是他在政治上失意的寓言，而是从他的采邑和监狱的狭小限制中解放出来的幻想。”在与歌德的思想进行对比中，作者有一个观点是颇有启发性的，歌德也并不相信中世纪天主教背后的教义，但天主教的想象使歌德赋予浮士德最终的神化。浮士德得到了升华，而曹植使我们相信他也可能有对某种不朽的向往。作者对曹植的作品所持有的认真而坚定的态度，给人留下极其深刻的印象。程抱一（François Cheng）的《反思：中国诗歌语言及其与中国宇宙论之关系》^①，看得出作者深厚的中国哲学及艺术功底。也可能是作者的华裔背景，对中国语言的领

^① 乐黛云、陈珏、龚刚编《欧洲中国古典文学研究名家十年文选》，江苏人民出版社，1998，第115页。

悟达到精湛的境地。对于大多数汉学家来说，倾向于从内容和历史社会方面去阐释中国古典作品，要转向语言形式方面可能还有一定的困难。程抱一借用了现代符号学理论，对“虚实”“阴阳”“天地人”这三组中国传统宇宙论思想中的重要概念进行探究。他的研究从词汇层面、句法层面以及象征层面展开，能把宏观把握与结构主义式的细读分析环环相扣，是一篇少有的运用现代西学方法分析中国古典非常到位的论文。

陈庆浩关于《型世言》的研究，雷威安关于《金瓶梅》的论述，威廉姆·杜比关于元杂剧的探讨都显示出作者独特的角度和功力。

在这里有必要重点谈杜德桥和伊维德。杜德桥（Glen Dudbridge）是牛津大学中文系讲座教授，著述甚丰，在唐传奇研究方面，在欧洲和西方汉学界可谓首屈一指。杜同时是英国皇家学院的院士，中国社会科学院的客座研究员，也是少数几个可以用汉语做学术报告的汉学家之一。《〈柳毅传〉及其类同故事》这篇对《柳毅传》及其类同故事研究的论文，与此前的同专题研究颇为不同，作者没有照搬这些现成的结论，而是另辟蹊径，力图发掘和考察蕴含在原作中的不同的故事来源，并将它们整合成一个统一的观点。这篇论文围绕一个中心立场展开：“它将多种故事材料按明晰可辨的层次组织起来，并阐发了各层所暗含的社会和伦理价值；从而，《柳毅传》便成为一个各种伦理观念对抗、冲突最后达成和解的场所。”^①

杜德桥作为一个汉学或文学研究者，向来以历史史料功夫和历史叙述见长，这篇文章明显可以看到结构主义的方法和英国新批评方法在起作用。结构主义的“垂直结构”观点，新批评互文性解读方法，作者用得非常娴熟，自然天成。作者在整体上对相关的材料进行把握，找到一个结构性类比的视点，作者的分析表明，贯穿整个结构，存在着一个不断变换的、微妙的地位上的含混：人和龙的对峙，以及人和龙在伦理、权力和死亡等冲突性因素中的苦苦挣扎。结构主义人类学的原则在相当的程度上激活了这些材料，作者步步进逼深层结构，最见作者解释功力之处在于，他审视这类同故事统一于《柳毅传》后，如何去到一条通往矛盾解决的途径——也就是说，简单的类同机制被《柳毅传》突破后，出现了更高、更复杂的

① 乐黛云、陈珏、龚刚编《欧洲中国古典文学研究名家十年文选》，第235页。

矛盾解决层面。就像作者最后做结论时指出的那样：“人龙之间由对峙而归于姻亲，伦理价值由冲突而达于融合，传统故事层层叠加累积，最后以一个悖论式的综合将它们统于一体。”^① 方法论的运用，最后能发掘出更丰富复杂的文本的和历史的蕴含，这就是方法论的成功。也许是作者过于娴熟的方法论分析，对人物进行结构主义功能化的处理，在让人们领略叙事学的修辞之美时，多少也压制了作品更为复杂丰富的人文社会内涵。柳毅故事的变异所依据的根源还未能进行更深的追究，这就给后来的研究者留下了一些余地。

《尉迟迥在安阳：一个8世纪的宗教仪式及其神话传说》，把人类学方法与传统历史学方法融为一体，这篇论文也可以说是汉学研究的经典之作。对历史背景材料的把握，丰富细密而不失睿智；从民间与官方的二元结构矛盾中来发掘主题的做法，显示出深厚的理论含量。作者的分析层层深入：地方祭祀仪式与政府权威的较量，如何一次又一次地变成了地方官员与神灵之间的个人交易。作者对不同历史材料的比较得出两个文本：一个是官方的，证明在一个特定的地区官方对世俗的和宗教的所有现象的控制；另一个是地方的，从祭祀仪式产生的渊源即社会本身的宗教价值来对其进行描写和证实。作者对一个合成结构进行不同方式的解读，切开了一个故事（传说或历史本身）的内核及其死结；精彩而生动的分析使我们看到中国古典文学研究中难得见到的那些问题层面和视角。作者的结论也是富有启发性的，作者提醒人们说：中国宗教的历史性的大变动，往往伴随着一个复杂的无规律可循的过程，而不是一个简单的规律的过程。我们需要对现存的文件进行仔细的、严格的阅读，它们会慷慨地给予我们更丰富的认识。^② 本《文选》还收有一篇杜德桥的论文《17世纪小说中的一次进香之旅：泰山与〈醒世姻缘传〉》，与上面提及的那篇论文有异曲同工之妙。在此不加赘述。

本《文选》收有伊维德三篇论文：《诸宫调研究：对于不同见解的重估》《诗人、大臣和僧侣的冲突：1250—1450年间杂剧中的苏轼形象》《性

① 乐黛云、陈珏、龚刚编《欧洲中国古典文学研究名家十年文选》，第253页。

② 同上书，第277页。

与贞：弘治本《西厢记》中莺莺的形象塑造》，无疑是上乘之作。伊维德原为荷兰莱顿大学汉学院院长，伊维德在三十出头时就当上教授，这在欧洲是极为突出的个例。莱顿大学是欧洲汉学研究的重镇，历史上出过数个有名的教授。伊维德的汉学研究在荷兰受到政府的表彰，得到政府的高度重视。荷兰作为一个小国家，在文化上却一直有大国的胸怀，这是难能可贵的。荷兰虽然出的汉学家不算多，但都是顶尖的人才。年轻一代的汉学家有贺麦晓（Michel Hockx），柯雷（Maghiel van Crevel），后者三十出头，也当上教授并接替伊维德成为莱顿汉学院院长。伊维德现在美国哈佛大学东亚系任教授，也可见他的国际声望不凡。

伊维德在元杂剧方面的造诣甚高，在国际汉学圈无疑出类拔萃。他的研究不只是以史料见长，更重要的在于他组织史料的能力，他把史料的分析与文本的细读紧密联系，因而他总是从史料的分析中抽绎出非常独特的观点。《诗人、大臣和僧侣的冲突：1250—1450年间杂剧中的苏轼形象》一文很能见出作者的分析能力。这篇文章探讨了《赤壁赋》《贬黄州》《东坡梦》三个元杂剧本，作者抓住这三部作品彼此相对这一特点深入分析，他的分析表明，剧作者们并没有在舞台上踏实地再现历史事实或民间传说，而是从自己各种不同的世界观出发，以一种具体的文类（或亚文类）的变形，对该故事进行了想象性的探索。这种刻意的对前辈作者的反动，在伊维德看来，表现了元杂剧艺术家的创新精神和多才多艺。通常中国大陆的学者总认为汉学家都在讨论非常细小的问题，就事论事。但实际上，伊维德这篇文章在探讨戏剧叙事中出现的王权和大臣的冲突关系时，就非常深刻地揭示了中国古代社会中的士大夫文人的普遍命运，其中的思想含量相当丰富。当然，这种互文性解读的方法也可能产生一些生硬的后果，为了求得一个系统性的方案，那些完整的逻辑关系是否经得起更细致的推敲？与其说伊维德提供了一个完善的解释模式，不如说他提出了一种挑战，他的观点和论证办法都可以引起人们更多的思考，打开了一个更广大的思考空间。

《性与贞：弘治本《西厢记》中莺莺的形象塑造》就是放在所有关于《西厢记》研究的著作中来看，无疑也是一篇力作。伊维德的研究总是善于在一个二元冲突性的结构中来把握戏剧叙事和人物性格的多重性矛盾。

当然，这也归结于伊维德所处的文化背景，可以较少受束缚地深入讨论问题。例如，在关于《西厢记》的研究中，中国大陆学者很少直接讨论性意识问题，张生与莺莺的关系总是在朦胧的爱情关系中加以阐释，这显然回避了一些更加人性化的本质问题。“性与贞”在伊维德的研究视野中，构成了一种特殊的矛盾关系，围绕这一轴心矛盾，伊维德把相关的历史资料组织成一个有机的解释圈，它们的意义不断投射到这一轴心问题，使之在历史的宽度和思想的深度方面不断拓展，同时也使《西厢记》中性与贞的实质揭示得更加清晰。作者并没有把莺莺简单看作传统角色与残余神话的组合体，而是在不同的参照关系项中去呈现莺莺身上缠绕的情感体验。“觉醒的性欲”如何构成人物内心与外部社会的矛盾冲突的核心，伊维德的分析如游龙走丝，却力透纸背。由于作者有相当渊博的中国古典文化知识，作者的阐释经常以丰富的联想展开，各种相关的文本被引进，它们构成一个丰富完满的解释体系。这些互文读解有时被强调到过分地步，例如，把崔莺莺、红娘和《黄帝内经》传说中素女、彩女相对应的解释，似乎还有待斟酌。从故事的人物关系来说，它们可能有共同的母本的依据，但元杂剧中的人物关系可能更多导源于当时的文本语境和当时代社会关系。

这篇短文只能是简要概括这个选本的某方面意义，限于本人有限的学识，也还不敢轻易对这本书中的不足之处说三道四，只有留待高人另论了。也许我是在盲人摸象，我不知道我是摸到一支矛，还是面对一堵墙，还有待于就教于有识之士。尽管如此，我还是很强烈地体会到一些值得强调的意味。这些欧洲汉学家研究中国古典文学毫无跨文化的隔阂，也看不出任何欧洲中心主义的态度。相反，纵横古今，如数家常，给人以如归故里，如沐春风的感觉；也给我以“他山之石”更奇崛的惊喜。我特别注意到他们善于提出独特的问题和分析视角，理论的目的性和层次感都强，因而也善于总结规律性的理论思想，确实是值得我们认真借鉴的经验。这似乎从另一方面提醒我们，西方文化背景，或者说西学方法，完全可以阐释中国古典文学，并且卓有成效。也许这些汉学家并不张扬他们的西学背景，相反还有意削弱和掩饰他们的西学痕迹——他们从某种意义上来说，是很不“西方的”，也很不理论的。但我还是可以看出明显的西学方法观点在起作

用，确实，两种文化的碰撞，激起的火花当能照彻文化的内核，这么多年，中国知识界崇尚西学，但只有在引介西学时才理直气壮，一部分人渴望用西学来解释中国的难题，更多的人则表示怀疑。如果用西学来探究中国的学问或问题，经常会被认为“隔”，被认为崇洋媚外。这种偏见根深蒂固，丝毫没有随着文化交流的日益增强而得到修正。实际上，现代早期的中国知识界就与西学结下不解之缘，中国现代的那些国学大师都是深谙西学故而能融会贯通。何以直到今日，反倒要偏执什么“中国人只能做中国的学问”“社会科学本土化”云云。

西学东渐已逾一个多世纪，不管是中学为体，还是西学为用，与现代性相裹挟的西学现代理论方法及其价值观念，确实非常深刻全面而有力地影响着东方文明。不管是自愿还是被迫，东方文明似乎都别无选择地卷入到现代性的宏大深远工程之中。东方文明确实受到某种程度的冲击，但现代性也使东方文明（特别是中国文明）焕发生机，包括它的知识创新和价值创新。我想说的是，在这一历史进程中，它所失去的远比它所得到的少得多。就此而言，他山之石，可以攻玉，秉持这种态度，也就能铸造崭新的中国学术之精神。

2000年9月11日于北京

初刊《跨文化对话》第13辑，上海文化出版社2003年版

在“世界中”的现代文学史

伟大的历史必先是伟大的文学史

——沈从文 / 王德威

哈佛大学出版公司近期推出由王德威先生主编的英文版《新编中国现代文学史》，据悉大陆简体字版翻译出版可能还要费时不久。这部文学史集合美欧、亚洲一百四十三位学者作家，以一百六十一篇文章构成皇皇巨制，蔚为大观。其体大思精，新说高论，当是可以想见。显然，目前全面评价这部著作尚有待时日，倒是王德威先生为这部文学史写就的导论，融通古今，兼收中外，纵横捭阖，视野开阔。其中新见迭出，从文学史观念到方法都迥异过往，引发争论是迟早的事情。初读之下，给我最强烈的印象在于对文学史的时间做了新的规划，对中国文学的现代性给予了全新的阐释，就中国文学在“世界中”的状况做了极富有理论魅力的表述，尤其是在文学史的论域内对各种文体给予的关注，所有这些，都表明“新编”之名副其实，可以说开启了一个十分宽广的中国现代文学论域。

文学史包含了同一领域中的专业学者对一个时期的文学的全面理解，它是历史，当然有时间的长度和限度的规划，这一规划本身就是时间意义上定性命名；它有空间的广度，在现代时期，通常以民族国家为界。现代以来的中国文学，仅仅只有一百来年的历史，但其中包含的规划定性的矛盾冲突、对立斗争就异常激烈。某种意义上来说，中国现代文学的时间及性质是由中国当代文学给定的。因为1949年以后被规划为“新中国文学”，它具有了政治上的特定的含义，那些此前的文学就要有一个说法，就要根

据新的时代的到来重新定义。显然，因为确立了当代中国文学史的内涵性质，中国现代文学因此获得了现代起源性的意义，其反帝反封建的现代意义与当代的社会主义革命意义形成了必然的连续性的逻辑。当然，也是因为20世纪50至70年代中国现代性的激进化，尤其是受到极左路线的影响，中国现当代文学史的内涵定义显得有些狭窄，中国现当代文学史的丰富性和多样性没有释放出来。1985年，黄子平、陈平原、钱理群率先提出“20世纪中国文学”的概念^①，也是试图在20世纪更具有整体性的时间视域中来规划中国现代文学史，这一概念无疑是要用“现代”这一概念来统合“当代”。与“文革”前的五六十年代，用“当代”来规划“现代”相逆，“20世纪”的时间概念显然试图用现代来整合“当代”，也就是以对现代展开的启蒙主义理念的文学史叙述，来贯通“当代”，使20世纪的中国文学史形成一个整体。对这一整体的把握也是放置在世界文学的背景上来审视的，在1949年以来的“社会主义”文学的建构中，“世界文学”作为资产阶级文学而被剥离直至拒绝，而20世纪文学的概念则是召回世界文学，并且把近代以来的世界作为一个标准参照，既是评判20世纪中国文学的尺度，也是一种理想参照，从而把20世纪中国文学融入近代以来的世界文学格局中去。陈平原后来解释说：“所以我们提出‘二十世纪中国文学’，就不光是一个文学史的分期问题，跟一些研究者提出的‘百年文学史’（1840—1949），或者近代、现代、当代中国文学的‘打通’，跟这些主张也有所不同。我们是要把‘二十世纪中国文学’作为不可分割的有机进程来把握，这就涉及建立新的理论模式的问题。”^②

此后，上海的陈思和、王晓明在1988年提出“重写文学史”的观点，这一观点显然也受到海外中国现代文学研究的影响，例如，夏志清的《中国现代小说史》就起了相当的作用。当然，中国80年代的变革创新和现代主义思潮起到直接的冲击作用，时代潮流要求变革，文学史编纂概莫能外。90年代以后，中国大陆的“中国现代文学史”和“中国当代文学史”层出不穷，据统计不下七十种之多，但真正能有大的突破和“重写”的可谓寥

① 黄子平、陈平原、钱理群：《论二十世纪中国文学》，《文学评论》1985年第5期。

② 陈平原、钱理群、黄子平：《二十世纪中国文学三人谈》，《文学评论》1985年第5期。

寥无几。伴随着“现代性”论说在中国学界展开，中国现当代文学史论域也迅速拓展了理论内涵和审美视角。而诸多“现代性”论述中，王德威的“被压抑的现代性”无疑是最具有挑战性和启发性的，它使中国大陆的经典的文学史叙述在夏志清的《中国现代小说史》后，又一次遭遇更深刻和更内在的松动。夏氏的挑战在于把被遗忘和冷落的作家置换到前台，而王德威则是重新确立“现代”准则，“现代”的内涵被“晚清”重写之后，文学的现代或现代性意义就完全被改变了。

如果说“被压抑的现代性”还只是王德威以个性化的学术风格对中国文学的现代性的“改写”；那么这次他主持的皇皇巨制《新编中国现代文学史》则是对中国现代性的全盘“重写”。“被压抑的现代性”把晚清的传统颓靡、想象的奇异化、感性的精细化和趣味的多样化，归结为审美现代性之初露端倪，在传统与现代的冲突中开辟出现代性的初始情境。过去被视为传统的溃败或剩余的东西就如此成为现代性的起源，在波德莱尔式的“瞬间”情境中，表现了时间不死的英雄意志。审美的现代性与社会历史的现代性作出悖反的分野，这与随后被确定为现代性的主导力量大相径庭。显然后者不可能从前者产生出来，如此看来，晚清未必生成现代性的源起，它仅仅存在“被压抑的现代性”，很长时间学界并没有意识到王德威先生埋伏了他更大的学术雄心，那就是中国现代性有着更为深远、宽广的源流，甚至可以说，有着自我生成的、成就的起源。因此，何谓现代性？谁的时代性？都成为新的问题。

这部厚实的历史之书，看来是有备而来，早已有伏笔。很长时间我们没有追问：“被压抑的现代性”，那它的生成起源于何时？显然，从解构主义的观点来看，没有“起源”，也没有“中心”，但解构主义的策略性表述并不能压抑我们对历史的想象，事物的存在总是有始有终吧？天体物理学家甚至始终不放弃对“宇宙起源”的探究。不管是人为的还是武断的，中国的现代性总是有一个“起点”吧？没有起始的历史是无法想象的，更无法理解。现在我们才恍然大悟，原来被压抑的“现代性”并非初露端倪，而是源远流长，已经潜伏多时，甚至神龙见头又见尾有二三百年之久。多年前，欧阳江河在一首题为《时装店》的诗里写道：

……你迷恋针脚呢

还是韵脚？蜀绣，还是湘绣？闲暇并非处处追忆闲笔。

关于江南之恋有回文般的伏笔在蓟北等你：分明是桃花却里外藏有梅花针法。

江河的这首诗的修辞做到了极致，以诗的语词的技法就足以把历史、文化和一种时代情绪缝合在一起，其韵味之微妙深长，令人赞叹。当然，这首诗显得过于柔润优雅，可能并不适合用于比拟德威先生所做的如此浩瀚艰巨的学术事业。且德威先生对我用“优柔”“典雅”“殇情”之类的形容词来描述他关于“被压抑的现代性”的言说，也未必同意。可能我突出的是德威先生对理论探究做的文学性表述^①，由此显现出的文学性韵味，乃是大陆文学批评之文体文风最为缺乏的那种品性，其中得中国古典神韵，令人神往，于我实在是由衷褒奖。当然，说到刚韧的一面，德威的文学批评中并不缺乏，内隐的风骨也是不难感受到的。确实，我能体会到德威先生在中国现代文学史研究中融合进的那种感知忧国的坚韧精神，他对中国现代史之举重若轻所用出的心力内劲，其刚强自不待言，其担当傲视同侪。尤其是此番他如此费心费力十多年，统领海内外学人一百五十多人，完成这部旷世之作，其“重写”中国现代文学史的勇气和决心，其把握历史的广度和深度，当能表现出德威先生坚忍不拔的精神。这无论如何都是一项异常艰苦耗时费力的工作，其学术贡献可留于后人评价，但这项工作无疑值得学界尊重。

德威先生此番主持的《新编中国现代文学史》最大的亮点，最有挑战性的突破，也可能是争论的最大焦点，就在于它把中国文学的“现代”起点上溯到1635年：《新编中国现代文学史》起自1635年晚明文人杨廷筠、耶稣会教士艾儒略（Giulio Aleni）等的“文学”新诠，止于当代作家韩松所幻想的2066年“火星照耀美国”。在这“漫长的现代”过程里，中国文学经历剧烈文化及政教变动，发展出极为丰富的内容与形式。借此，我们

^① 陈晓明：《重新想象中国的方法——王德威的文学批评论》，《中国现代文学研究丛刊》2016年第11期。

期望向（英语）世界读者呈现中国文学现代性之一端，同时反思目前文学史书写、阅读、教学的局限与可能。^①

显然，这一文学现代性的开端无疑极为大胆，它挑战了中国近代、现代史的概念，重新规划了中国历史的现代转型，开启了新的中国现代性的论域。这是关于文学现代性源起推得最早的论述。零星的关于中国文学现代性源起于晚明的说法并非鲜见，但以如此庞大的阵容正式地展开的重写与命名则还是首次。要说关于中国现代性的源起的争论也是来自西方现代性源起的多样表述。西方现代性源起通常以 18 世纪后期的法国大革命和欧洲启蒙主义兴起作为思想上的标志，商业主义向全球化扩展，工业革命初露端倪，大都市形成社会活动中心为社会化标志。但也有不少的研究者把现代性的萌芽推到以布罗代尔（Fernand Braudel）为代表的年鉴学派所关注的“漫长的 16 世纪”（1350—1650）。16 世纪末大航海时代开始，1600 年英国东印度公司成立，1640 年，英国议会召开并通过《大抗议书》，通常世界史把这一年看作世界近代史开始的年份。显然，把这一年看作“现代性”的源起的时间标记也未尝不可。这还不是把西方现代性推得最早的做法，现代神学领域乐于把“现代性”源起到神学里去查证。有神学学者吉莱斯皮在《现代性的神学起源》一书中，就把现代性的源起推到中世纪晚期年代^②。更为著名的观点来自汤因比，他把公元 1475 年看成是“现代”开始的时期；1875 年则开始了“后现代”的动乱时期。显然，德威先生十分高明，中国现代文学开始于 1635 年，这比公认的世界近代史还早了五年，这可是无比珍贵的五年，中国的现代性源起并不是在世界之外，也不是被西方影响规训的他者的现代性，更不是被斯宾格勒所说的“有力量的领着命运走，没有力量的被命运拖着走”，中国有自己的命运，中国文学有自己的力量！王德威及其“新编”此举把中国现代性源起回归到中国历史中去探询，这是中国自己与西方对话，中国有世界的眼光，有容纳世界文化的胸襟。固然，杨廷筠改信基督教并非中国文化之正宗，甚至越出正

① 王德威：《“世界中”的中国文学》，《南方文坛》2017 年第 5 期。

② 迈克尔·艾伦·吉莱斯皮：《现代性的神学起源》，张卜天译，湖南科学技术出版社，2012。

统之边界。但如果把它看成中国与世界相遇，中国士人有“世界胸襟”来看，则又当别论。“现代性”的最基本含义之一，不就是发现世界吗？发现人类更广大的精神吗？发现人类的交往进步吗？也是此前数年，现在人们乐于称之为中国小说的现代滥觞《金瓶梅词话》于万历四十五年（1617年）面世。15世纪初中国人口约为六千多万，而16世纪则已达至一点五亿之多，1644年左右人口锐减。就1635年左右而言，关于中国的“现代性”可以找出正反截然不同的证据。在被视为世界近代史起点的1640年，英国正是议会对抗皇权的时代，直至皇权落败。而在中国的1635年左右，乃是政治最为腐败黑暗，官府荒淫无度，甚至出现“小冰期”的气候异常，饥荒肆虐，民不聊生。直至1644年清兵入关，北方游牧民族占领儒学文化统治千年的中原大地。但不管如何，“晚明的现代性”不失为一个很有活力和魅力的论域，尤其是在文化上和审美的意义上^①。这使中国文学的现代性源起不再是与“五四”现代性或启蒙主义的现代性简单对立，而是寻求了中国现代性的源发方案，这使华伦斯坦的“世界体系”概念——即由中心向边缘扩散的观点亦受到一定程度的挑战，中国在文化上孕育了自己的现代性。这一孕育的基本含义当然未脱离世界对中国的影响，例如，基督教的传入、地理大发现、白银的大量流入、国际贸易的开始等等。当然，我还未读到全书，这只是我从德威先生选择的这个时间节点来做推断。这一时间节点虽然只是一个象征，但其意义在中国文学的现代性或中国现代文学的源起上却无疑是一个极富有挑战和争论的观点。

实际上，王德威并非仅仅是武断地画下这一时间节点，也不是从社会历史的原因因为文学的“现代”寻求依据。德威先生提供了中国现代文学源起的多样性方案，这些时间节点可以并存，相互容纳。晚明只是其中一个选项，在他看来，晚明杨廷筠融会基督教传教士引进的西方古典观念与儒家传统诗学相碰撞，形成的“文学”观念“已经带有近世文学定义的色彩”。来自文学史研究先贤的论述也是王德威十分重要的参考，周作人与嵇文甫分别自人文主义或革命立场，将中国新文学的源流追溯到17世纪。

^① 有学者论述晚明的“颓废”，此说亦可视为“现代性”审美的特征之一。可参见妥建清：《颓废审美风格与晚明中国现代性》，《西北师大学报》2012年第5期。

因此，王德威论述说：中国现代文学的“开端”既可从发生论的角度顺流而下，也可以从福柯谱系学的角度以果寻因，追本溯源。另一个可能的开端是1792年。那一年发生了两件事：马戛尔尼（George Macartney, 1737—1806）率领大英使节团来华；曹雪芹（1715—1763）的小说《红楼梦》问世。这两个事件似乎风马牛不相及，但历史的后见之明却指出其中有关现代想象的关联。马戛尔尼使华（1792—1794）因朝觐等礼仪问题，为大清皇朝天下观带来挑战，也预示西方“世界”的到来。《红楼梦》写尽帝国盛极必衰的命运，从而为不可知的“现代”启动“预期式乡愁”（anticipatory nostalgia）。^①

以《红楼梦》为节点也是一个文学现代性选项，此外，王德威也并不否认中国大陆“公认”的1919年之代表的“现代”。显然，就是在大陆学界，现在也鲜有人再固执要把“五四”作为中国现代文学的唯一时间节点，如果这样的话，那么中国文学的现代性论域则被严重限制，这是庞大的从业群体所不愿看到的。其实，“中国现代文学”如果不再作为一个政治历史的划分，而是作为一种历史观念、文学观念和审美观念统合的现代性阐释，打开时间的论域无疑是明智的和有积极建设意义的。这当然需要我们去讨论、争辩，需要我们重新去厘清历史和理论的前提。不管如何，王德威提出了问题，这就意味着学理上的一个崭新的起点。

同样值得重视的是王德威在导言里提出的另一个观点，即他在阐释他的中国现代文学思想时，强调“在世界中”的观点。如果说1635年的时间节点是从时间上来重新规划中国文学的现代性源起，那么，“在世界中”则是从空间上来重新认定现代性的基本含义。“世界中（worlding）”这一概念来自海德格尔，原来深受福柯影响的德威先生，此番回溯自海德格尔。“世界中”在海德格尔那里隐含着动词化，在王德威这里，更明确地动词化。在海德格尔看来，事物的存在总是“在世界之中存在”，这意味着事物总是被召唤到世界上来。德威先生说：“‘世界中’是世界的一个复杂的、涌现的过程，持续更新现实、感知和观念，借此来实现‘开放’的

^① 王德威：《“世界中”的中国文学》，《南方文坛》2017年第5期。

状态。”^①由此看来，“中国现代文学”作为一个“在世”的事物，它显然有双重性，如果它是一个事物，它具有在世的本真性，它是自在的存在，并非我们所能命名，它总是有它的原初存在。在这一意义上，德威先生可以放手去重新规划中国文学的现代源起。这也是海德格尔得益于胡塞尔的那句名言：“回到事物本身。”既然现代思想最重要的出发点都是回到事物本身，那是保持事物的初心，保持历史之初心，人们尽可以去回溯更为原初的理解。1635年的文学的“现代性”未尝没有可能是更本真的现代性呢？另一方面，“中国现代文学”又是一个被诸多规定所命名的事物，它是被召唤“到世界上来”的。显然，海德格尔是在存在论的意义上来讨论事物的“在世”，在海德格尔的后期思想中，它是天地人神四重世界达成的统一世界。德威先生在这一问题上不得不虚晃一枪，显然，他不能陷入海德格尔的哲学思辨，那样的话，事物无法现实化，历史中的现代性将很难在存在的本真性上被论证。德威只能负责事物的“在世”状态，他考虑的显然是事物已经在历史中的状态。“世界中”因此并非事物“自己来到世上”，而是在历史的各项条件规划中形成自身的状态。德威先生写道：“世界中”描述事物“存在于此”的条件，凸显其兀自彰显的状态。这种状态与其说可由语言、书写和思考形式所捕捉、规范，不如说经过这些形式而中转、绽露。海德格尔认为，诗以其借此喻彼、灵光一现的形式，仿佛泄露天机般的召唤出那世界和事物“一种简单的共在”。回到上文所述的“文”的境界，我们乃能理解，“文”不是一套封闭的意义体系而已，而是主体与种种意念器物、符号、事件相互照应，在时间之流中所彰显的经验集合。^②“世界中”是在历史中状况，也是经验论和唯物论意义上“在世”状况。德威先生在中国现代文学的研究中，这一概念并非只是简单借用海德格尔的思想，而是进行了“创造性”的转化，他把“世界中”视为中国文学从古代向现代转换的审美表现问题。其暗藏机杼正是要在中/西文学之现代性做出区别，显然，德威先生在此问题上比较谨慎，只是点到为止，恰到好处。但可以体味到他是要在西方的“虚构与真实的辩证关系”之外，去看到中

① 王德威：《“世界中”的中国文学》，《南方文坛》2017年第5期。

② 同上。

国传统的“文心”驱动如何向现代递进转化，去展现现代意义上的“一个由神思到史识、由抒情到言志不断扩张的丰富轨迹”^①。在文学表现世界变化的过程中，由“文心”驱动，或可说本源于心的表现方式，各种文体的繁盛去铭刻自身与世界、显现人生经验的方方面面，再到连锁规划世界的信念，中国文学进入“现代”更显现出非凡的意义。

因为重视文的彰显或表现人生与世界的意义，王德威的中国现代文学观念，并不局限于诗文传统的经典标准，他关注的是各种文体全面彰显中国现代之丰富的精神、情感与心灵。“史蕴诗心”乃是他看待文学史的本质。他不无豪情地表示：“本书最关心的是如何将中国传统‘文’和‘史’——或狭义的‘诗史’——的对话关系重新呈现。通过重点题材的配置和弹性风格的处理，我希望所展现的中国文学现象犹如星罗棋布，一方面闪烁着特别的历史时刻和文学奇才，一方面又形成可以识别的星象坐标，从而让文学、历史的关联性彰显出来。”^②基于如此对中国现代文学的渴望，王德威对于现代文学之在“世界中”的状况做了最大可能的规划，这在“世界中”的规划，德威先生做了四个主题，也是四个维度：时空的“互缘共构”（Architectonics of Space and Time）；文化的“穿流交错”（Dynamics of Travel and Transculturation）；“文”与媒介衍生（Contestation of Wen and Mediality）；文学与地理版图想象（Remapping of the Literary Cartography of Modern China）。

显然，这部《新编中国现代文学史》至少在以下四个方面极大地打开了阐释空间：中国文学的现代源起、文体的多样化、文心的彰显表现、在世界中的规划布局。其理论背景之广阔、各抒己见之丰富、个性化阐述之敏锐、素材之新奇杂陈，诸如此类，肯定会引起学界的极大的热情，也避免不了激烈的论争。中国现代文学界已经很长时间没有令人兴奋的话题，某些褊狭的批判除了制造恶意并伤害学术外，不会有任何的建设意义。这部文学史则是一次更为深广的重写，重写了中国文学的现代性，甚至重写了中国的现代性，它把文学与历史、与思想史如此紧密地糅合在一起来探

① 王德威：《“世界中”的中国文学》，《南方文坛》2017年第5期。

② 同上。

究，其发现有如把过去所埋藏或遗忘的意义，因“此时此刻”的阅读书写，显现出“史料/始料未及”的时间纵深和物质性，其思考的积极意义不言而喻的：中国现代经验在何种程度上，促进或改变了全球现代性的传播？在这一意义上，这部文学史是为中国文学，也是为中华文化在世界上，在全球化的现代历史进程中，寻求一个更具有自主更新和创造的精神史。正如德威先生化用沈从文的话所言：“伟大的历史首先是伟大的文学史”——在这一意义上，谁能有王德威那样对文学保持这样的初心？谁能有他这样为中华文化立于世界之林而勇于担当呢？至于这部汇集一百四十多位学者合作完成的《新编中国现代文学史》，无疑会存在这样或那样的诸多问题，其非系统化的体例不可避免会有诸多遗漏，而且就当代文学 50 至 70 年代如何评价，对于德威的团队并非易事。一百六十多篇文章，少量来自大陆，也与大陆主流的现当代文学史研究几乎没有交集，这未尝不是缺憾。其多点透视的彰显方式，个性化十足，如何统一，融会贯通，可能就难以兼顾。所有这些，目前我还未读到全书，只能妄加揣测了，这需要随后的时日展开具体的讨论与辨析，非这篇短文所能涉猎。

不管如何，我相信昌耀的诗所言：“在善恶的角力中 / 爱的繁衍与生殖 / 比死亡的戕残更古老、更勇武百倍。”（《慈航》）我也相信，汇集了海内外这么多学者的心力和热情的文学史，会开启中国文学研究的新天地；我也相信，这部文学史会向世界打开一幅中国现代文学的雄奇画卷。

初刊《南方文坛》2017年第5期

始终在历史中开创理论之路

——钱中文的学术思想评述

钱中文先生宝刀不老，这是当今学界公认的评价。已经七十有几了，他还是如此勤奋，如此执着，如此富有创意，确实令人肃然起敬。甚至近年来，钱先生还不断成为谈论的中心，引起各种各样的“批判”，吸引了众多的眼球。尽管有些“批判”缺乏学术性，只是借着钱先生作为靶子，但这也足以说明钱中文的思想和理论所具有的代表性和历史含容量。钱先生在中国社会科学院供职多年，那是一个学术机构，在那里的人都有坐冷板凳的定力，钱先生长期以来并不锋芒毕露，他温文尔雅，张弛有度。在上世纪八十年代，他一直在追逐改革开放的热潮，但他总是有节制，从不激烈也不冒进。这使他的学术虽不能名噪一时，但却能在当代文艺学的历史上留存下来。

作为钱先生的学生，要谈论钱先生有相当的难度。我知道先生对学术的眼界很高，廉价的喝彩或平庸的解读都毫无必要；我知道先生从来只管默默耕耘，不问收获，视虚名如过眼烟云；但我也知道，谈论先生绝不是简单重温师生情谊，也不是了却情感债务。对于当代中国文艺理论来说，钱中文先生是一本打开的书，一段持续书写的动态史，一种概括、总结和诸多矛盾的统合体，一项未竟的现实主义和现代主义纠缠的理论事业。

钱先生早年留学苏俄，这决定了他后来的研究事业与苏俄理论传统结下不解之缘。钱先生的文艺理论研究起步，也是新中国文艺理论打基础时期。可想而知，苏俄的知识背景，使钱中文在早期的社会主义文艺理论建

构历史中，会有一种天然的契合。尽管他的同代人都熟知苏俄文学传统，但钱中文却是少数几个能把它化作自己的理论血脉的人——有谁像他那样对苏俄文学与理论如数家珍，随口而出？有谁像他那样把苏俄文学传统当作一种信念，一种永不磨损的个人记忆？几十年代过去了，钱中文对苏俄文学依然保持明镜如初的情感。

钱中文多次表示过，不管是做文艺理论研究还是比较文学研究，都要有两个熟知，即——其一，熟知一门外国的文学史或某个作家；其二，熟知本国的一段文学史或某个作家。这正是钱中文先生的本领。在钱中文一生的理论立场和文学观念选择上，俄苏的知识背景起到决定性的作用。这也是钱中文先生在八十年代以后广泛接触并深入研究西方现代及后现代文艺理论，而没有从根本上改变他的理论立场和文学观念的根本原因。当然，钱中文也多次表示了他对中国传统文艺理论的重视，他在这方面的修养毋庸置疑，但在这里，我想就他的主要的（或主导的）知识来源与他的理论选择构成的内在关系作一简要梳理。我试图更进一步指出的是，钱中文的理论立场的选择在他那一代的理论家中具有某种特殊性，这就是他深受他的知识背景的影响。对于钱中文来说，理论立场的选择并不是像他的相当多的同代理论家那样，是一种意识形态的选择——这种选择意味着可以随着意识形态的变化随时改变；钱中文不能，他浸淫于俄苏文学传统，他的立场观点和信念，在最初的时候就被决定了。这当然不意味着钱中文在他后来漫长的研究道路上就没有变化，恰恰相反，八十年代以后，他提出一系列崭新的命题，这些命题是他对当代中国的理论困境，对西方现代后现代理论的挑战作出的回应——令我惊异的是，他的回应，他的理论的深化，又都是针对俄苏传统的反思所进行的重新探索和展开。什么样的俄苏传统构成钱中文的知识基础？什么样的知识记忆使他如此难以释怀？就从钱中文不断引述的那些思想资料来看，从他不断探索的艺术的表现形式，从他始终关注的历史诗学方面来看，他的知识传统主要是“别车杜”、托尔斯泰、屠格涅夫、赫尔岑以及后来的巴赫金、加契夫、柯日诺夫、什克洛夫斯基、洛特曼以及托多洛夫等作家和理论家，也可以说是在俄罗斯文化中受法国文化影响的那种传统。他较少提到普列汉诺夫、日丹诺夫等人。说钱中文与苏联的社会主义现实主义理论没有密切关系，当然也不完全。

我想指出的是，他发自内心对那种知识和理论的欣赏，那种与他的天性和兴趣相契合的知识记忆到底是哪些？我想后者不是主要的，而且到后来，他几乎把那些机械唯物论和教条主义式的理论从写作中清除出去。钱中文后来在一篇题为《苏联文学理论研究近况》的文章里提到高尔基世界文学研究所写作的三卷本的《文学理论》、1971年出版的《艺术形式问题》等著作，这些理论著作也为他所推崇。由此可见，钱中文对俄苏文学及理论传统的接受，在很大程度上偏向于艺术形式、语言和风格。他看重俄罗斯文化中的那种深厚的人文精神，宽阔的思想视野和胸怀。而那种在压抑感下产生的坚韧的气质品性，也与钱中文以及部分他同辈知识分子的精神气质相符。

钱先生是一个专业型的知识分子，而不是一个意识形态的知识分子。但知识分子都在一定的程度上与意识形态发生关系，钱中文成长于那个年代，如果说他身上没有意识形态的烙印是不客观的。只不过钱中文的知识记忆与意识形态烙印构成了一种奇特的虚构关系。钱先生生性内向理性，沉静而有韧性。他不喜欢对抗，不喜欢冲突。对于他来说，某种意识形态的界限是不可超越，也不必超越的。它是一种假定性的存在，就像是艺术虚构一样。虚构不过是一种前提，在这种前提之下，可以讲个人真实的故事——谁解其中味呢？多年来，钱先生从来不正面与意识形态构成冲突，相反，他天然就能够适应。这除了他对俄苏文学及理论传统谙熟于心——他在谈论这种知识的同时，也在强化这种知识的领导权；反过来，这种知识也把他作为生存的基础。但这一切不是他追求的目标，不是他的理论的结果，毋宁说是他的理论一个必要前提，一个潜在的或隐含的边界罢了。在这个界线之内，他守望着他的内心，守望着他的知识记忆。这就是他从过去到现在，既保持理论的一贯性，又有思想不断更新的缘由所在。

“审美意识形态”与“审美反映论”是钱中文先生最重要的理论创造，也代表当代中国现实主义文艺理论所达到的新的高度。“审美的意识形态”在观念层面上，第一次把文学艺术的意识形态与政治意识形态作出明确的理论区分。这一概念的提出，重新确立了现实主义美学的逻辑起点。钱中文最早阐发这一问题，见于1984年他写作《现代主义创作原则中的几个问题》，后来以这篇文章的主要观点为基础，重新写作最富创见的论文《最

具体的和最主观的是最丰富的》，发表于1986年第4期《文艺理论研究》，后收入他的论文集《现实主义和现代主义》（人民文学出版社，1987年）。数年之后，英国重要的新马克思主义理论家特里·伊格尔顿出版《美学意识形态》^①，这本书在英语世界影响深远。这本书和钱中文的理论当然没有直接关系，但钱中文的理论却因这本书在中国的翻译出版而再度引起重视（钱中文先生对此有过反讽性的说法）。在国内，广西师大王杰教授将伊格尔顿的著作译为《审美的意识形态》，可能是受了钱中文先生的影响。当然，伊格尔顿与钱中文的立论并不一致，伊格尔顿是把美学本身看作一种意识形态；钱中文是指文学艺术本质上是一种审美的意识形态。二者似乎要反过来说。这种区分在外人看来可能并不重要，但在钱中文先生，或者说在八十年代初的文学理论实践中，却是意义重大的。把文学艺术看成意识形态，这是马克思主义文艺理论的一贯做法，也是后来的西方的马克思主义的批判理论所秉持的观点。但在中国八十年代初，要把文学艺术强调为一种审美的意识形态，也就是要把它从政治的直接组成部分剥离下来，而成为一个单独的自主性的存在。这显然是文学的自主性思想在作祟，多少有些形式主义和唯美主义的潜在诉求。这也是那个时期，文学理论试图摆脱政治从属论和庸俗社会学的直接反映。钱中文后来并没有在审美的意识形态方面展开论述，他更侧重于在“审美反映”这一概念展开他的理论探讨。

八十年代初正是钱先生年富力强创造性旺盛时期，这一时期是当代现实主义理论经受现代主义冲击时期。文学界对现代主义的急迫寻求，理论界大量涌入的现代主义各种思潮理论，以及知识界一触即发的思想斗争等等，都预示着当代思想和理论亟待突破的强烈愿望。八十年代初期的意识形态状况，整个文学共同体的知识准备和思想敏感性，这些都表明中国的理论变革向现代主义发展的难度。钱中文的“审美反映论”应运而生，它有效地打破了现实主义/现代主义之间二元对立的僵局，它使现实主义理论突然具有了主观（主体）能动性的含义——而这一点，正是开始受到现代主义影响的中国作家和理论家所迫切期待的。毋庸讳言，现实主义长期

① Eagleton Terry. *The Ideology of the Aesthetic*, Willey Blackwell, 1991.

占据了当代中国的审美领导权地位，现实主义对历史本质规律的强调，对典型环境和典型人物的强调，加上无产阶级专政下继续革命的思想统治文艺界，现实主义的核心理论——反映论，被看成是对权威意识形态认定的“历史”与“现实”的本质规律的机械反映。作家的主观能动性和审美创造被压制到最低限度。很显然，钱中文的审美反映论准确而恰当地纠正了这一偏颇。

有必要注意到的是，在钱先生建构审美反映论的过程中，一直隐藏着现代主义/俄苏文学的对立互动结构，并且这个结构逐步走向互渗开放。我们有必要注意到，1983年，钱先生就写下《现实主义和现代主义的几个理论问题》^①，很显然，钱先生对现代主义的探讨与其他的引介者的不同之处在于，他始终是带着现实主义的问题去探讨现代主义，现代主义成为他思考反省重建现实主义的一个思想参照系。与年青一代的理论家另起炉灶的做法不同，钱先生并不试图从理论根基上怀疑现实主义，相反，他始终警惕现代主义对问题的虚假解决。如果对他的引述作分类探讨的话，我们不难发现，关于现代主义的引述总是带有探讨、怀疑、反思的特征；而所有关于俄苏文学的引述都具有正面论据的意思，他用俄苏文学经验不断质疑推敲现代主义的那些立论。在这表面的二元对立紧张关系中，我们同时可以发现，它们之间构成一种潜对话。这种对话之所以是一种活生生的理论活动，就在于它更具有现实实践功能，更具有理论的现实生命力的知识获得了增殖。在钱中文后来的一系列理论建构中，他实际非常广泛深入地吸收了现代主义的理论成就。最突出的就表现他的审美反映论上。审美反映论最基本的动机可以看成是试图把现实主义从机械反映论的模式中解救出来的尝试，而在它的具体立论中，审美反映论实际超出了传统现实主义的界域，它最大可能地强调了主体能动性。钱中文先生解释审美反映论说道：“审美反映是一种灌满生气、千殊万类的生命体的艺术反映，具有实在的容量、巨大的自由，它不仅曲折多变，而且可以使脱离现实的幻想反映，具有多样的具象形态，可使主客观发生双向变化。”“审美反映具有强烈的感

^① 钱中文：《现实主义和现代主义的几个问题》，载《现实主义和现代主义》，人民文学出版社，1987，第1-37页。

情色彩。思想是抽象的观念，而在审美反映中，它却成了一种具象的、充满生活血肉的‘艺术的思想’，即对现实生活的、事物特征感性的总体把握、认识而出现……”他对审美反映进行三方面的约定：其一，审美反映是一种心理层面的反映。其二，审美反映通过感性的认识层面而获得深层意义。其三，审美反映是通过语言、符号、形式的体现而得以实现的。^①

如果说钱中文先生的这些规定主要是就表现主体着眼的话，那么，在他对艺术表现客体进行规定时又如何呢？关于审美反映中的客观性特征——钱先生解释说——通过事物、现象的描写与内在精神的表现而得以体现。他认为还有这样一种情况，即主体可以把全部客观特征加以全面主观化，把主观特征全对象化，形成审美反映中主体侧向主观的全面倾斜。他写道：“心理现实是一种不断改变自己特征的动态统一体。主观性既然可以消灭存在和观念之间的绝对界限，赋予客观性因素以主观形式，并不断使之获得的主观的特征，那么在充满变幻的审美心理现实的实现过程中，原来的主观因素可以不断对象化，获得客观性特征，而原来已经获得了主观形式，渗入了主观精神的客观因素，可以进一步被主观化，从而形成不断进行着的双向转化过程，展现出审美主体的能动的积极性来。”^②很显然，钱先生不管是对审美主体的规定还是对客观性的阐释，都与经典现实主义的对反映论的基本规定有很大不同。经典现实主义的反映论，强调客观真实性，而客观真实性则是事先被认定的历史或现实的本质规律。现实主义的反映本质上是一种同语反复，它也要求同语反复，因此才能获得政治的合法性。是否真实地反映客观真实，根本的标准在于，它是否对已经认定的本质规律作出一致的反映。现实主义的反映论又是一种普遍主义美学，它要表现的是一般、普遍与规律性，所有的个别与特殊都要导向这个被认定的普遍规律。而审美反映论则把主体的审美感知推到最重要的地位，它是心理的、感性的和符号学意义上的反映论——在这一意义上，审美反映论更像是审美表现论。

钱先生广泛涉猎欧美现代派创作与理论，他显然不是简单地修复和捍

① 钱中文：《现实主义和现代主义》，人民文学出版社，1987，第75-76页。

② 同上书，第84页。

卫经典现实主义，而是在与现代主义的顽强对话中，既看到现代主义的种种问题，也意识到现实主义的某些局限。在新的历史时期，他把艺术表现的主体能动性最大可能地注入现实主义的反映论，使之重新获得生机。

当然，我们也许会追问，钱中文先生为什么没有成为一个现代主义者？如果我们考察钱先生在八十年代以来的理论活动，他花费大量精力研究现代主义，他持续不断地用俄苏传统与现代主义展开对话，在这场潜在而坚韧的思想交锋中，钱先生也经历着现代主义的洗礼。他的知识背景也发生潜移默化的改变，现代主义的那些观念深刻而有力地影响到他的观点和思维方式。这一点正如七十年代以后的西方马克思主义者一样，在他們与结构主义、后结构主义以及后现代主义的持续对话时，他们不知不觉也成为这一知识场中的对话者。尽管钱先生的基本立场并没有改变，他依然站在现实主义立场上，但他的知识体系却发生潜移默化的变化，他开始转向欧美现代文艺理论。钱先生在2000年为他的《学术文化随笔》所写的“跋”中，曾详细描述了他的理论转型。八十年代初，他不仅介绍俄苏文艺理论，同时也在介绍欧美文艺理论。韦勒克那本《文学原理》就出自他的推介，这本书几乎是当代文艺理论界知识转型的启蒙读物。钱先生在叙述自己理论思想观念变化时，他强调了他接触的那些欧美文艺理论体系。观念的转变在于知识的转型，这也许是钱先生与他的同辈理论家最不相同之处。他的观念转变也许有点滞后于他的知识转变，也正因为此，他的转变才是真正的转变。他的同代人不少都是观念转变的先锋，但并没有真正完成知识体系的转变，因而转变并没有带来理论的深化和前进。而钱中文的观念扎根于他的知识记忆，尽管他始终怀恋执着于他的俄罗斯知识传统，但八十年代上半期，他所接受的欧美现代文艺理论，使得他的观念立场和方法都发生深刻的变更。作为一个试图修复现实主义理论的末路英雄，他同时也是一个现代文艺理论的前行者，二者生动地集中于他身上。在立场与知识的落差之间，钱先生作为一个现代主义的现实主义者跋涉前行。

九十年代中期，钱中文先生的思想又有一次拓展，他始终不渝的探索精神，在他那一辈人当中是少有人可以望其项背的。这一时期，钱先生对西方现代主义以后的知识体系研究得更加全面透彻，作为一个坚持现实主

义的理论家，确实少有人像他那样，对西方当代理论怀有如此孜孜不倦的热情。九十年代中期，中国社会经历着经济高速发展带来的文化危机，这种危机突出表现在知识分子精英文化失落。由于市场化来势迅猛，以娱乐消费为目的的大众文化迅速占领了普通民众的精神空间，这使传统用于教化的主流意识形态和知识分子文化难以驾驭民众的精神需求。九十年代中期，由上海的王晓明、陈思和等人提出的人文精神讨论，对九十年代上半期的中国文化形势作出某种判断，这种判断最基本的意义就是，当代中国的文化处于一种人文精神失落的状况。现在要倡导人文价值，以振民族精神。很显然，钱先生对这种状况也作出他的思考，他提出“新理性精神”的观点。1995年钱先生写下《文学艺术价值、精神的重建——新理性精神》一文，回应当时的人文精神讨论。该文后来收入《新理性精神文学论》文集，并放在头篇位置。看得出来，人文精神构成新理性精神的内核——“它要在大视野的历史唯物主义的观照下，弘扬人文精神，以新的人文精神充实人的精神”。^①他认为新的人文精神的确立，“必须发扬我国原有的人文精神的优秀传统，在此基础上，适度地汲取西方人文精神中的合理因素，融合成既有利于个人自由进取，又使人际关系获得融洽发展的、两者相辅相成互为依存的新的精神”。^②总之，钱先生指出：“新理性精神意在探讨人的生存与文化艺术的意义，在物的挤压中，在反文化、反艺术的氛围中，重建文化艺术的价值与精神，寻找人的精神家园。”^③就学理的意义而言，新理性精神也是与西方现代主义对话的结果，不过明显加重了对当代中国现实关切的情感分量。倡导新理性精神可以看出钱中文先生依然保持的理想主义信念，那种知识分子的责任感和悲天悯人的道德情怀。

在九十年代，中国社会的意识形态实际已经发生多元分离，代表民族一国家的意识形态与知识分子的专业思想不再相互依存，民众的利益期待与价值取向也与前二者产生严重的分歧，因而，重建社会统一的价值信念系统已经相当困难。当一个社会已经出现明显的利益分化，就不再是铁板一

① 钱中文：《新理性精神文学论》，华中师范大学出版社，2000，第9页。

② 同上书，第11页。

③ 同上书，第23页。

块，不再只有一个共同目标——不同社会阶层，不同的家庭和个人，不同的职业群落，都有不同的想法和爱好。在某个阶层看来是天经地义的事，但在不同利益集团的人看来，却未必如此。对于一个时代的知识分子而言，提出某种高度的道德自律和坚定的理想信念是必要的，而普通民众却未必能上升到思想高度去思考人生。寻求短暂的快乐和感性娱乐也未必就是堕落，只要民众遵纪守法，相安无事，他们自可按照自己的意愿生活。由于九十年代中国的娱乐业和传媒的迅速发展，民众不再追寻精英文化，而知识分子文化也越来越专业化，不再具有意识形态的普遍意义，知识分子文化与民众的趣味爱好相分离，在某种意义上还是社会的进步。五六十年代，知识分子的研究工作最主要的目的是教育人民、团结人民、打击敌人。现在，知识分子做着自己专业内的事，学术就是学术，它只在学术圈内交流；民众不必要聆听知识分子的教诲，因为社会分工不同，都按照本行业的游戏规则做好本职工作就是最实际的道德自律。职业道德代替社会普遍性的意识形态而成为人的存在的具体的价值尺度。因此，我以为，钱中文先生提出的新理性精神对于知识分子是一次及时的警醒；而同时，如何尊重民众个人的意愿爱好，趣味情调，也是社会向民主化和多元化方向发展要考虑的问题。

关于新理性精神，是钱中文理论思想中显得比较带有情感因素和现实关切的命题，也显示出宏大叙事的特征。为了回应现实，钱先生几乎是突然试图用一个命题概括一个时代的最高理念，也试图把他的一贯理论思想做一个总体性的提升。尽管我能理解他那种历史紧迫感，但我还是感到在他一贯的理论思想中出现的与当代对话的欲望——这种对话不只是发生在理论内涵构成方面，而且是它的态度，钱先生后来试图赋予理论的那种现实生命，那种活的强行进入当代的欲望。与当代对话的理论态度对于钱先生来说，意味着他的理论具有的一种新的生命力，那是对他自己采取的强行超越。经历过这次理论总结和概括，钱先生的理论思想又面临再度开启，九十年代中期以后，钱先生的思想显示出前所未有的开放，它几乎是站在当代思想的前沿，回应当代最尖锐、最前沿、最时尚的理论难题。

对于一个思想丰厚的理论家来说，有些思想长期潜伏在他的精神深处，只有在某些机遇出现时，它才跃出历史地表。观察某个理论家的活动轨迹，也如同观察历史一样：历史并不是直线式地运行，它经常是曲折地、交

叉式地甚至折叠式地运行。在考察钱先生的思想轨迹时，我也试图给它重新编码，把那些交叉和折叠的地方理清，给出更清晰的地形图。1999年，钱中文出版文集《文学理论：走向交往对话的时代》，这本书收录的文章大部分更靠近最近几年，更重要的是，更靠近最近几年钱中文的思想。“交往对话”——这就是又一次深化的钱中文，它必然更加开放，更具有包容性。这是一种理论立场、思想态度，更是一种精神境界。我注意到本书收录的那篇巴赫金的题为《交往对话主义的文学理论》的论文。在某种意义上，巴赫金对钱中文后期思想的影响是极为深刻深远的。尽管钱中文在1983年就写下关于巴赫金的论文，但巴赫金的潜在影响直到九十年代后期才充分释放出来。

据说钱中文先生研究巴赫金与钱锺书有关。1983年在北京举行中美双边比较文学讨论会，这是改革开放以后中国首次举行的高级别的国际学术会议，由中国社会科学院主办，讨论会由钱锺书先生点将。钱锺书先生早已洞察国际学术风云，那时国人少有人知道巴赫金，但钱锺书知道巴氏正在美国走红。而钱中文的俄苏学术背景及理论功底，都足以和美国人较量。据说在那次研讨会上美国人对钱锺书五体投地，同时也对中国的学术水准有新的认识。这里面当然也少不了钱中文的贡献。也许1983年，钱中文对巴赫金的研究还带有紧急应战的特征，他随后似乎是放下了巴赫金，主攻方向依然在重建现实主义理论方面。但巴赫金的生平、他奇怪的理论思想无疑是有穿透力的——它对任何一个接触过他思想的人都会留下痕迹，都会在他们原有的思想结构中打开一道缺口。苏俄专制时代居然创造出如此众多的思想家和艺术家，这确实令人奇怪的。这要归结于俄罗斯深厚的文化传统，还是俄罗斯坚忍不拔的民族性格？同样的情形在其他的国家就难以发生，例如在东欧国家。巴赫金命运多舛，早年因开讲康德唯心主义哲学而遭逮捕，原定流放西伯利亚，后经高尔基夫人等友人奔走改为流放条件略好些的库斯塔奈地区。贫病交加，又遭迫害，43岁那年（1938年）因骨髓炎发作，截去一条腿。刑满释放后也没有稳定的职业，直到65岁那年，才被苏联世界文学研究所理论部的青年人发现，这几位见到巴赫金不到20分钟，其中一位叫加契夫的当场就跪了下去。经历过如此深重磨难，他还能建构如此辉煌而震撼人心的理论，除了下跪，人们还能说什么呢？这类遭遇，社会主义阵营的理论家所见多矣，我想最能打动人的还是巴赫

金的理论。在对陀思妥耶夫斯基的研究中，巴赫金的多声部对话理论，给现代文学理论以强有力的冲击。

由于篇幅的限制，本文在这里无法就巴赫金的思想与钱中文先生的理论进行具体的对比分析，描述二者之间的内在联系。巴赫金的理论化入钱中文先生的理论体系中的成分似乎并不明显，散见于他在讨论具体理论问题时作为论据的多处引述。但钱中文先生在九十年代中后期不断走向开放对话的理论姿态，明显与他研究巴赫金理论相关。巴赫金打动他的不只是一种理论，更是一种遭遇（例如，他经常把他个人在“文革”的遭遇与巴赫金的经历联系在一起），一种对待文学理论的精神。钱中文在强调“多声部”，强调“对话”中来完成他与巴赫金的对话。他近年来在更具包容性的立场来看待西方现代主义及后现代主义的一些观点和方法，这都是巴赫金的直接影响。1997年，钱中文先生为《巴赫金全集》在中国出版写下长篇序言，这篇序言全面论述了巴赫金的生平、作品版本以及理论思想体系。尤为值得注意的是，他从巴赫金的理论体系中提炼出文学理论建构的未来方向——交往对话主义的文学理论。把“交往对话”提升到“主义”的高度，这在钱中文的思想构造中是一个重要的飞跃。如果说钱先生依然代表着中国现实主义文学理论的某个阶段的话，那么，“交往对话主义”则表明中国现实主义（马克思主义）的最大可能的开放势态。钱先生注意到巴赫金强调使自我意识成为主人公的重要方面，为此“要求一种全新的作家立场”，才能去“发现”人的完全性，发现人身上的人性，发现另一个主体，另一个平等的“我”，并由他来自己展现自己。巴赫金说道：“思想意识、一切受到意识光照人的生活（因而多少有些联系的生活），本质上都是对话性的。”^①交往对话是陀思妥耶夫斯基的创造，更是巴赫金的理论发现，也是钱先生继往开来的理论支点与动力。

事实上，在1994年发表的一篇题为《面向新世纪：八九十年代中外文学理论新变》的文章中，他最后提出：“在中西文论的研究中，综合研究方法的运用，在于使中西文论产生新的交融。从整个理论形势来看，一种在科学、人文精神思想指导下具有当代性的中西文论交融研究，将会在下一阶

^① 钱中文：《文学理论：走向交往对话的时代》，北京大学出版社，1999，第156页。

段、新世纪得到极大的进展与兴盛。双方交流的研究是一种最具生命的研究，是一种走向创造新理论的研究，是文学理论建设的大趋势，中西文论会以各自的优势比肩而立。”^①九十年代后期，钱中文先生的提问和解释方案都更具前沿性的特征。面对新的知识发问，并构筑理论视点，他始终站在重要的理论层面上。近年来，钱先生开始关注现代性和全球化问题，这些问题就是在青年一代研究者中也属于崭新的前沿性问题，这些问题使九十年代的文学研究与国际学界保持了同步。作为一个理论大家，钱先生当然不是赶潮流的人，他对这些新鲜的理论命题，保持了谨慎认真的态度，相比较当年对待现代主义，他的处理方式显得宽松得多，批判性是他一贯奉行的理论方式，他绝不轻易肯定什么，正如他也不彻底拒绝什么一样。他的批判是梳理、理解和阐释。他的探讨一开始就有明确的起点、界线和方向。作为文学理论的现代性问题，显然不能和政治学、社会学或文化学意义上的现代性研究直接等同，只能根据现代性的普遍精神，与文学理论自身呈现的现实状态，从学科发展趋势的要求出发，给予确定。他认为：“当今文学理论的现代性的要求，主要表现在文学理论自身的科学化，使文学理论走向自身，走向自律，获得自主性；表现在文学走向开放、多元与对话；表现在促进文学人文精神化，使文学理论适度地走向文化理论批评，获得新的改造。”^②

现代性问题的讨论导源于后现代主义对现代性的批判性反思。现代性问题与资本主义全球化密切相关，也与资本主义原创性的价值体系和社会体系如出一辙。因而现代性的反思也是对整个资本主义世界的重新清理。值得注意的是，欧美大学的母语文学系和比较文学系，也纷纷转向反省现代性的文化研究。九十年代以来，此趋势有增无减，大有使传统的文学研究全面转向文化研究的趋势。正如某些文化研究者所说的那样，文化研究已经成为一门超学科。文化研究一方面倾向于当下的全球化带来的多元文化与跨文化研究，同时对当下的媒体、流行文化、消费社会进行研究；另一方面又重新审理现代性的历史。确实，在后工业化社会，传媒已经控制了人们的想象和精神需求，文学这种虚构的意识形态已经显得越来越不重

① 钱中文：《文学理论：走向交往对话的时代》，北京大学出版社，1999，第278页。

② 同上书，第288页。

要，理论研究或者寻求直接面对的文化现实；或者去探究思想含量的更厚重的历史本身。这确实给文学研究包括文学理论研究提出了严峻的挑战。纵观国内学界，不少年轻一代的文学研究者也纷纷转向了文化研究，或者正准备转向。提前转向的已经获得重大的影响，站在各个学科的交汇点，向历史发问，对现实说话，具有相当强劲的思想穿透力。一些以文化研究为主题的学术刊物纷纷出版，在学界和出版界都引起相当积极反应。

在这样的历史场景中，钱中文先生依然怀抱着文学理论的信念，他不肯放弃。在当代中国，钱先生可能是对文学理论最为一往情深的人，对于他来说，文学理论就是他的命脉，就是他的日常呼吸。钱先生依然在思考着文学理论的元命题，文学理论的自我更新和未来。我说过钱先生不是一个意识形态型的知识分子，尽管他那辈人当中大部分是或者曾经是意识形态型的知识分子，但他是知识型的知识分子。这种说法可能很令人费解，他的那些观点、立场和思想方法，绝不是意识形态先验地给定的，而是植根于他的知识，他的俄苏知识背景。俄罗斯文化的深厚底蕴，决不会因为苏联的解体而在人类精神生活中变得无足轻重，恰恰相反，俄罗斯悲怆的大地依然会生长出顽强的理论之树。俄罗斯文化对中国社会主义文化影响之深远，这也许并不难理解。它不仅渗透进中国民族—国家的历史建构中，渗透进国家制度和价值体系；更重要的在于教育体系和知识体系，以及美学趣味的塑造。但俄苏文化渗透本质上是一种意识形态的塑造，是中国特色社会主义文化领导权建构的资源 and 范式，随着这种意识形态的变动，那种观念、知识和趣味的认同也逐渐发生变异。但对于少部分真正领悟到一种知识的真谛，并且自始至终是把这种知识作为一种信念来接受的人来说，却真正把这种知识化作他的精神，化为他心灵的一部分。知识是一种记忆，一种与个人的生命融合为一体的趣味情感和思想。尽管钱先生确实在改革开放后长达二十多年的理论活动中——这也是他生命中最重要理论创造时期，实际接触更多的是欧美现代主义的知识与理论。但他始终没有背弃他的知识传统，他的思考、质疑、追问与再创造，都扎根于他俄苏知识基础之上，这一切对于他是如此顺理成章，因为那些知识已经化作血液，流淌于他的思想之脉。而他在九十年代以来所发生的理论转型，也同样是他所挚爱的新理论知识所起的作用，当那些理论化为他的知识记忆时，

它们凝聚成他的思想和观念，他的立场与精神。

不管怎么说，俄苏的文化传统与知识构成了中国特色社会主义文化的一个有机部分，在中国现代性的历史转型中，起到决定性的作用。其正面或负面的意义如何，人们自可评述；但作为一段历史，作为一段与民族一国家，与我们的文化，与我们的个人记忆密切相关的历史，我们有必要去理解它，用我们的手和良知去抚摸它。不如此，我们何以能理解中国特色社会主义文化的那种精神品格，中国现实主义美学的那种深厚持续的力量？八九十年代的中国蕴含着变革的力量，就像钱中文这样怀抱固有知识记忆的人，也经历着新的理论知识体系的重构，他是真正深入到知识的精髓之中，持续地追问、探究拥抱一种知识，真正把知识对象转化为他自己的血脉。知识就是理论的精神本身，这句话听上去像是令人费解的常识。很多被称为理论家的人或知识分子的人，他们并不是生活在知识中，更少有人生活在一种纯粹的知识氛围中，他们游走于各种说法之间，因而也在本质上与知识的真谛相游离。能怀抱一种知识的记忆，能对一种知识怀有永恒的冲动，这是专业知识分子的至福境界。

实际上，钱先生近些年的思想创作又有相当新颖的展开，限于本人的学识和篇幅不能更全面追踪先生的学术足迹，反映先生丰富广博的思想。最近两年，关于“审美意识形态”的讨论相当激烈酣畅，钱先生成为讨论的中心，也招致了一些相当偏激的批判，但先生的回应始终学理化，沉着扎实地应对，这里面牵涉到太多学术的或非学术的是是非非，不是我这个晚辈在这里可以澄清的。只好暂付阙如，等有一天书写当代文学理论史的人来做出公道的评价。

走自己的路，由别人说去，这就是钱先生的理论之路，那条路上留存太多的历史的荆棘，但先生没有绕道而行，始终在荆棘丛中开创。这让我们这些后辈有时觉得先生有点卡缪笔下的西西弗斯那种悲壮意味，既让人肃然起敬，也让人觉得他给自己肩上的担子太重。他挑着这历史的重担上路，在寻找自己的路，始终坚定不移，那么平静，那么明确，也是一种幸福啊！

2000 初稿，2007 年 10 月再次修改

初刊《文艺争鸣》2008 年第 1 期

始终开拓心灵的处女地

——简论孙绍振的诗学思想

2015年，孙绍振先生迎来耄耋之年，这位永远那么精神抖擞、春风扑面的一代才子，也会成为老人，这让我们这些学生情何以堪！是年10月，在安徽黄山由北京大学中国诗歌研究院、首都师范大学中国诗歌研究中心、福建师范大学文学院联合主办孙绍振先生的研讨会。此次会议如果用“盛况空前”来形容略显俗气，说它情真意切，学理丰厚，却是实话。按会议的约定，与会者要提交论文，我已经理亏在前，只好会后补交。真要坐下来写写孙绍振先生，其难度之大超过想象矣！其他姑且不论，他的著述在他那一代人中，不是数一，那就是没有一！可以用浩如烟海来形容，这如何是好？既然只能得一瓢饮，我也只好讨巧，重读孙绍振先生2009年出版的文集《新的美学原则在崛起》，这本文集收入他最重要的代表作，也就是可以管窥先生的博大精深。这本文集得名于孙先生在80年代风靡学界的那篇文章，故而可以集中反映出孙先生的主要美学思想。

1981年的某日，孙绍振先生在稿纸上写下他的那篇后来影响卓著的论文《新的美学原则在崛起》，那一年他45岁，正是青年迈入中年的第一道门槛。就在这篇文章的结尾处，他引用了他一生都欣赏、爱护的闽南诗人舒婷的诗句：“为开拓心灵的处女地 / 走入禁区，也许 —— / 就在那里牺牲 / 留下歪歪斜斜的脚印 / 给后来者 / 签署通行证。”舒婷这首诗的题名为《献给我的同代人》，孙先生实际长舒婷一辈，但他属于心灵年轻一代的人，是故，孙先生成为这首诗最狂热的共鸣者，那诗句正是说到他的心坎上去

了。他一生都在开拓心灵的处女地，不怕走入禁区，不怕遭受什么变故。今天读来这首诗并无多少惊人之处，但在那个时代，却是振聋发聩！刚刚从“文革”的阴影走出来，所谓大地封冻，春天刚刚透露出一点讯息，谁能有把握春寒料峭不会一夜卷土重来呢？但我们的孙绍振先生却按压不住对新诗的美好向往，他和舒婷一样，不惧怕去做牺牲品。

说起来，历经生活的磨难，在他那一辈人中，孙先生的故事确实不算是最凄楚的，比如打扫厕所、下田劳动、饥饿、流窜、被批斗之类，甚至里面还夹杂着些许浪漫，但也是曲曲折折，峰回路转。“文革”后，他大难不死，脱了一层皮，他的同代人大都老老实实夹起尾巴做人，多数人甚至愿意表演更左的立场，宁左勿右，知识分子已经参透了这本经，这是80年代知识分子守株待兔以求后发制人的生存之道。那些跳将起来的、崛起的、走在思想解放前列的干将们，看上去很美，但难保不会跌得很惨。但孙先生还是不计后果，没有别的，他生性如此，他不想安分守己，他要创造新的思想，他要与时代一起鼓与呼。对于参与80年代的思想解放运动的人们来说，就像一场赌博，赢了，思想的历史就前进了；输了，他们可能要再次流落山里乡间。实际上，他们从来没有想过，因为实在不敢想。

我与孙先生相识恨晚，也实在是有点晚。1983年，我到福建师大中文系读研究生，这才得以拜识孙先生。那时的孙先生意气风发，走到哪都前呼后拥，总有一阵春风刮过。孙先生的特点，就是对谁都好，对女学生自然不用说，他对男学生其实也是蛮好的，经常以哥们相称，给饭吃，有时打点一些零花钱。大手大脚，大方是他的行事风格。那时我的直接导师李联明先生被选拔到福建省文化厅任厅长，公务繁忙，上课之类的事，我就时常跟着孙先生。听他海阔天空，山南海北，地老天荒，那还真是一种享受！某天晚上，记得是《当代文艺探索》召开一个小型座谈会，我与孙先生在福建省文联顶层的招待所同居一室，抵足而眠。那夜听孙先生谈起他的人生经历，中间夹杂着许多的幽默笑话，从他纯真美好的初恋到流落他乡的人生变故；从他的祖辈出身，到他的人生归属，从他的新美学理论到他的人生信仰，总之，如此坦诚相待，如此透明磊落，实在不是年轻的我过往人生所能经历的。我当时想，孙先生，圣人啊！只有圣人才能如此坦率真挚！多少年之后，我们都叫他孙大圣，实际上，他很接近圣人的。圣

人无名，圣人没有算计，圣人平等待人。当然，那晚给我的冲击，还是体味到作为凡夫俗子的孙先生，那样的人生之不易。就整体上而言，那还是一部知识分子的蒙难记，大可与张贤亮的《绿化树》媲美。由此，也就知道，孙先生这代知识分子，要走在时代前列，和谢冕先生一道，说出时代的心声，说出新的美学在崛起，说出自己的见解，说出一代人的渴望，那得有多难。因为，只要回首往事，他们都会心有余悸，因而，还是需要很大很大的勇气。

在“文革”后的80年代初期，孙先生在他的文章中公然宣称：“他们不屑于作时代精神的号筒，也不屑于表现自我感情世界以外的丰功伟绩。”这在当时不啻是石破天惊的宣言。果不其然，他受到了几个“大人物”主导的“清除精神污染”的批判，据说孙先生当时面不改色心不跳。乍暖还寒之时，谁都不知道下一步会如何，但坚信诗歌表达自我的情感世界是一项新的美学原则，这个信念鼓舞了孙绍振，他是勇敢的、敏锐的！因为从那时起，他就坚信他站在时代前列。

自80年代以来，孙先生一直站在新诗美学变革的前列，他的美学思想非常鲜明地打上革新的印记，这个革新的精神要义就是回到艺术本身，回到新诗的诗性本身。孙先生并不是一个艺术至上主义者，但是他是一个“纯文学”论者。他坚持艺术标准第一，坚持艺术性才是所有文学艺术，尤其是诗歌的本体论存在要义。他所有的写作，他那些卷帙浩繁的著作，无不是出于探讨文学的美学本体究竟何在；究竟是什么构成一部作品在文学史上存在的理由；作家是如何创作出文学作品，其最为重要的过程有哪些。第一个方面探究构成了他的“文学文本学”；第二个方面的探究构成了他的“文学思潮论”；第三个方面的探究构成了他的“文学创作论”。我以为孙先生的文艺美学体系可以大体做此三方面的划分。

孙先生是勇于探索的人，他的探索保持他那一辈人的特点，就是与曾经困扰他们，令他们最有切肤之痛的极左教条做斗争。这个教条就是紧箍咒，永远把政治置于艺术之上，把艺术作为政治的附庸和奴仆。劫后余生，他有一种扬眉吐气的舒畅：他可以探索文学的艺术性，可以标榜艺术标准第一，这对于他这一辈人来说，曾经是大逆不道的主张，如今他可以挂在嘴边上来说，这不是舒畅是什么呢？孙先生在这方面的探索几乎是独

辟蹊径，开辟了一个又一个属于他的领域，如入无人之境，自由挥洒，妙语解铃。早在1980年，孙绍振先生就写下《论新诗的民族传统和外来影响问题》的文章，他那时就提出问题发问：“新诗究竟要在什么‘基础’上发展？”他对新诗的根本问题的关注，就是关注新诗自己的艺术基础。他一出手就要给新诗的艺术基础正名，新诗的艺术基础就是新诗自己创造出来的艺术。这个表述像同语反复的提问，恰恰是回到艺术本体论的第一步，只有回到新诗自己的艺术的基础上——这种先验式的提问，就是给予艺术自明的自我起源的权力。由此才可能去发掘认定新诗自己的艺术本体。

孙先生的新诗研究总有鲜明的时代性，因为他的文章都有尖锐的问题意识。他不做空泛的理论议论，也不做文学史的疏离性探讨，他总是关注当下诗坛一举一动，他的敏锐、犀利和勇敢，使他从来都讨论他认为面临需要解决的当下难题。他不只是在朦胧诗时代一马当先，冲锋陷阵，在后来关于新诗的讨论中，他也总是支持新的变革。1987年，孙先生在《关于诗歌流派嬗变过速问题》一文中，他鼓励那些敢于越界的诗人，他说：“越是有创造性的诗人越是要打破既成规范，越是把诗写得不像诗，可后来终于承认，甚至变成是最像诗的诗。”^①他当时甚至还提出“后崛起”这种概念，敏锐地在北岛、舒婷之后的更年轻的诗人身上看到新的素质。尽管说80年代中期，“后朦胧诗”或“第三代诗人”就打出旗号“打倒北岛”，要打开新诗的更为自由的领地，孙绍振先生则看到他们之间的内在联系，他并不热衷于鼓励那些观念变革，那些宣言和姿态，但他要看到诗的本体所发生的新的美学质地。对于他来说，所有的变革只能是艺术本身真正变革，这才是有效的，这才是开创和拓展。他看到新一代诗人宋琳们存在的合理性在于：“在通常最不像有诗的心灵深处发现了诗……也许他们选择的历史使命就在于把这些不像诗的诗写得比舒婷、北岛更像诗。”^②

但是，孙先生并非一味为离经叛道鼓吹呐喊，对于他来说，离开了艺术本身、离开了“心灵处女地”的开垦，那样的叛逆恐怕经常沦为无效的胡闹。他对“后新潮”诗（即第三代诗或后朦胧诗）就有诸多批评，他指

① 孙绍振：《新的美学原则在崛起》，语文出版社，2009，第52-53页。

② 同上书，第55页。

出：“‘后新潮’诗歌中最先锋的一派正在走向诗的反面，从朦胧诗的追求美和深度，到‘后新潮’诗中的一部分追求丑和无深度，……至今仍然没有看到他们真正能够称得上是艺术上的成功。”孙绍振认为：“归根到底，艺术只能用艺术来战胜，就是反艺术，也得有艺术的艺术，如果反艺术而失去艺术，那不但是艺术的悲剧，而且是艺术家的悲剧。”^①对于孙先生来说，诗的艺术性依然具有传统的和经典的标准，突破与创新，不管走得多远，完全可以在现有的审美体验中识别和确认。

孙先生犀利敏锐，他是少数极有思想的批评家、鉴赏家。他的敏捷、机智、幽默是公认的，但他从不做空泛的议论，也不追逐思想性的过度阐释，他更乐于在艺术体验中来表达他关于艺术的见解。说孙先生不是一个思想家（偌大个中国也几乎没有思想家），并非贬抑之辞，而是表明他是一个有艺术良知的学者。可以把他定位为一个理论型的批评家，或者说是一个具有理论色彩且有精深艺术修养的批评家。可以说，在同代人中，孙先生是佼佼者。不错，像他那样的理论功底的人不少；那么多做文学概论出身的名师大家并非屈指可数。像他那样的艺术修养——古典的现当代的艺术修养的人也不在少数。但二者兼而有之，都能达到他那样的理论深度和修养精度的人，恐寥寥无几。如果再加上演说口才，确实无人能出其右！

孙先生的理论基础是黑格尔的辩证法，他的美学方法可以称之为审美的辩证法。受黑格尔影响，在他那一代人大抵如此。从马克思主义入手，最后能到黑格尔那里，才能把马克思主义吃透一点。而马克思主义的历史唯物主义和唯物辩证法被中国的理论家们实在搞得高深莫测，最后很难得其要领。而能把辩证法方法论学得精要一点，或者说简要一点，那就回到黑格尔那里去。这或许是一件让人尴尬的事：没有人敢不承认，马克思主义比黑格尔伟大得多，丰富得多，也深厚得多，也正因此，对于普通学者来说，要全盘性掌握和运用马克思主义却并非易事。因为其伟大和丰富，只能取其一瓢，那样经常就变成黑格尔的辩证法。如果更加明晰、简单，更靠近思想史和美学，那也就是回到黑格尔。回到黑格尔不是什么令人羞

^① 孙绍振：《新的美学原则在崛起》，第60-61页。

愧的事情，巴塔耶就说过，“老黑格尔，他真的不知道自己多么有道理”。

孙先生的文章观点明确，逻辑性强，这在于他吃透了黑格尔辩证法。可以说辩证理性是孙先生的艺术学的基础，要说某某人有辩证理性或辩证法作为其理论基础，那像是在骂人话，言下之意即是说其知识理路老套。或者这样的说法多半不是实事求是，像是客套话。如果真能吃透黑格尔辩证法，那是成为一个大理论家的前提。用这个眼光来看孙先生的理论，就是实事求是，他是真正理解透了黑格尔的美学精神，参透了黑格尔辩证法。他运用到诗的艺术分析中，运用到小说、戏剧、电影等其他艺术形式的分析中，都能处理得精当准确。在孙先生大量的关于艺术本体、关于新诗的艺术本质和特征、关于创作学和文本分析的著作中，可以看到孙先生对作品的整体性、结构的层次和内在统一、对情感的丰富要素、对语言的修辞意境等的分析中，都可以看到他辩证法的运用。矛盾、对立与统一这是他惯常运用的分析理数，统一与和谐是他追求的艺术境界。在这一意义上，他是一个古典美学的维护者。也是因为此，他对那些过度怪诞离奇的艺术现象会有保留态度；也是因为此，他对艺术的纯粹、理想、美与和谐，坚持充当保护神的角色。

孙先生的美学思想核心是“情本体”，这是他论述新诗，论述朦胧诗以及批评后朦胧诗的美学出发点。他对诗的美学本质的理解就在于：“在抒情文学中，主观感情特征比之客观生活特征更占优势，想象的假定性比之写实性更占优势。正是因为这种优势，产生了诗歌形象的特殊规律，那就是描绘客观生活特征的概括和表现自我感情特征的特殊性的有限统一。”^①对于他来说，诗的本质就是开拓心灵的处女地，也就是表现人类的情感，如果诗里面没有情感，那还能有诗性么？90年代以后，中国诗歌越来越倾向于叙事，80年代的史诗还是主体性情感与历史的对话，情感本体还是很强大结实。到了90年代的“叙事性”之后，主体性情感已经消解，个人也不再能作为情感主体构成诗中的主导形象。在叙事性的诗学中，诗人可以不再以自我感情出发，他成为一个第一人称的观察者，他可以面对世界、面对日常生活世界，面对历史。显然，孙绍振对此种情况并不能完全赞同，

① 孙绍振：《新的美学原则在崛起》，第290页。

他总是提倡诗歌的美学原则，强调“情本体”。当然，也并非说90年代年轻一代诗人转向叙事性毫无道理，其中也不乏出现优秀诗人和佳作。但是，作为一个时期的潮流和趋势，孙先生的警示性批评无疑是有意义的，它在弥合裂变的新诗潮与经典诗歌的裂痕之间，起到了极其重要的作用。

也是因为对“情本体”的重视，孙绍振先生在古稀之年还挥笔写下宏文《论新诗第一个十年》，这篇长达50页的长文，纵论新诗第一个十年的开创道路，其文学史眼光之开阔，材料掌握之丰厚翔实，对新诗理路的把握之准确，褒贬新诗开山人物之干脆利落，这些都让人不得不佩服孙绍振先生宝刀不老，游刃有余，出神入化。虽然文章主导方面是进行文学史梳理，就十年的发展理路揭示出一条清晰路线，但这条路线的主旨还是浪漫与抒情，就他对郭沫若的重视、肯定或是批评，就胡适对新诗的开创与变革，就徐志摩、闻一多、卞之琳、戴望舒在新诗开创中的地位和作用，都是围绕浪漫与抒情来展开论说，由此才折射于自我、个性、自由、自然、意象、象征等等。也正因为抓住情本体来论述新诗的抒情与浪漫，这篇宏文把这第一个十年的诗人的艺术追求和取向揭示得十分清晰。孙先生在文中写道：“郭沫若所强调的抒情，正是胡适千方百计回避的。他宁愿强调精密的观察，也不屑提及抒情。而郭沫若把抒情看成不但是诗的生命，而且是诗人人格的‘自然流露’。他说，诗是不能‘做’的，而是自然而然地‘写’出来的。”^①也是对抒情的抑制，才有“意象派”和“象征派”的诗歌，其对立的参照体系依旧是情本体问题。显然，孙绍振先生十分推崇华兹华斯在《〈抒情歌谣集〉序言》中所说的：“一切的好诗都是强烈的情感的自然流泻。”对郭沫若的肯定和批评，都出自“情感的自然流泻”这一根本点。只有立足于“情本体”，这才有“情感的自然流泻”。也是在这一意义上，孙先生把浪漫主义看成新诗第一个十年的主流：“在想象和激情的，还有灵感三大旗帜下，浪漫主义诗人的大军声势浩大地席卷了整个中国诗坛。”^②孙绍振先生倾向于把以郭沫若为代表的浪漫主义看成开创新诗的美学道路的主导力量，也由此建立起新诗的美学规范，而新诗种种问题如滥情、

① 孙绍振：《新的美学原则在崛起》，第152页。

② 同上书，第164页。

矫情也源于此。

其实，作为一个诗歌鉴赏家、文学批评家，孙绍振最重要的批评才能体现在他的文本细读方面，就是这本文集《新的美学原则在崛起》收入的多篇关于“经典文本微观分析”的文章，都是极其精彩的，从他细读现当代名篇佳作可以看出，他的敏锐和艺术感知力，他的见解和层层深入的细读文笔，都令人叹服。这方面要讨论孙绍振先生的批评贡献，恐怕要单独撰文才能奏效。

本文行文至此，恐塑造了一个古典诗学守护神一般的孙绍振先生形象，审美辩证法也似乎有过于传统之嫌。实际上，孙绍振先生始终要挑战权威，反对故步自封，他决不把自己封存于一种规范之中，他对新知识有无限向往的热情，以他的智慧和领悟力，他其实在年逾古稀之后，还在改变自己、拓展自己，拓展知识的处女地。他后期的美学思想有明显鲜明的变化，可以看到切近后现代的思想与方法的滋长：1. 他从对整体性的强调转向关注不完整性；2. 从强调和谐转向寻求变异；3. 从对结构的诸多要素的撮合转向对错位的控寻；4. 从以理性为根基转向对感性的推崇；5. 从辨析审美趣味转向追逐反讽的游戏。至少要把握住这五个方面的转向，才能理解晚年的孙绍振先生的美学思想，他的超常的睿智和惊人的创造力。显然，这样更深入的讨论和分析，非这篇短文所能触及，它属于另一篇长文才能涉猎的研究。

总之，如此浅尝辄止地讨论博大精深的孙绍振先生的美学思想，实在是自不量力，无异于盲人摸象。孙先生一生勤奋著书，才思敏捷，才高八斗，著作等身于他是名副其实。即将由语文出版社出版的《孙绍振文集》，据说有厚厚的16卷之多。真正是皇皇巨著，荦荦大者。他是如此丰富，你只有读遍他的著作，才能体会他的博大精深；他是如此生动，你只有和他促膝谈心，才能感知他的机智潇洒；他是如此幸福，他一生都在开拓心灵的处女地，他领略到诗学的自由境界。

2016年2月16日草就于北京万柳庄
初刊《扬子江评论》2016年第3期

“一体化”：封存还是开放？

——洪子诚的文学史思想论略

2009年底，八卷本的《洪子诚学术作品集》出版，这无疑是当代文学研究领域里的一项总结性成果。今天我们来阅读洪子诚先生的著作，也是回顾中国当代文学研究的漫长的学术历程。洪子诚先生的著述几乎伴随了当代文学研究的学科建制、发展与曲折，那里面凝聚的是前辈学人虔诚而认真的治学精神，严谨而缜密的学术探索，执着却旷达的人生境界。一部文集，分量很重，却沉淀着安详；字里行间，让我们思索着当代文学的那些历史辛酸，那些难题。

想多年前，洪子诚先生的《中国当代文学史》在学界不胫而走，还有媒体记者打听洪子诚何许人也？是否是学术新人？想不到老先生那时却已临近退休。洪先生经常自嘲是快退休的“学术新人”。先生治学，如长风出谷，正是徐徐而来，徐徐而去，却把回味和思索留给学界。其实，退休的洪先生何尝离开文坛呢？他一直笔耕不辍，时有奇文出手，让人想起“庾信文章老更成”，正是妙笔生花时。

今天我们阅读这部文集，可思考的问题多矣，也绝非一二篇文章就可道出其中奥妙。就一部《问题与方法》，可探讨的余地就不小。这部著作提出的问题当然很多，这篇短文也不可能一一讨论，这里我想就当代文学的“一体化”问题，做一些讨论，以期阐发洪子诚先生的文学史思想的一个要点，同时也由此去打开这一要点意指的更为广阔的论域。

关于中国当代文学的“一体化”问题，洪子诚先生曾经撰文专门论

述，后来在他那本影响卓著的《问题与方法》中再次强调。显然，洪先生也注意到他提出的“一体化”问题，在学界产生了较为广泛的影响，一向极其谦逊的洪先生，在对他的影响进行表述时，十分低调，他只是说，“学界有研究者常使用‘一元化’或‘一体化’这样的概括”；而后再谈到他在一些著作和文章中也使用这样的概括^①。事实上，此概括之发轫于洪子诚先生，如果往前追究，大约出自洪子诚与张钟、谢冕、赵祖谟、余树森诸位先生在1979年合著的《当代文学概说》。此一说法固然有可能是诸位先生共同讨论的观点，但成为洪子诚先生后来用于他对当代文学史的重要阐释的概念，当可以理解为洪先生当初是相当用心于此一概念的学理建构的，后来也相当重视这一概念的拓展。当然，洪先生深知这样基础性的概念对中国当代文学史的研究产生过大作用之后，如何清理其内涵、界定其边界、限定其相对的意义，以及给予其理论活力，则显得极其重要。

洪子诚先生在重新清理“一体化”的内涵和外延时，尤其注重强调“一体化”并非一个封闭的概念，而是要与多元化进行开放性的对话，也只有这样，这一概念才有学术活力。洪子诚先生指出：

所谓当代文学的“一体化”，在我的理解中，首先，它指的是文学的演化过程，或一种文学时期特征的生成方式。在20世纪的中国文学过程中，各种文学主张、流派、力量在冲突、渗透、消长的复杂关系中，“左翼文学”（或“革命文学”）到了50年代，成为中国大陆唯一的文学事实。也就是说，“中国的‘左翼文学’（‘革命文学’），经由40年代解放区文学的‘改造’，它的文学形态和文学规范……在50至70年代，凭借其影响力，也凭借政治的力量的‘体制化’，成为唯一可以合法存在的形态和规范。”其次，“一体化”指的是这一时期文学的生产方式、组织方式。这包括文学机构，文学团体，文学报刊，文学写作、出版、传播、阅读，文学的评价等环节的性质和特征。显然，这一时期，存在一个高度组织化的文学世界。对文学生产的各个环节加以统一的规范、管理，是国家这一时期思想文化治理的自觉制

① 洪子诚：《当代文学的“一体化”》，《中国现代文学研究丛刊》2009年第3期。

度，并产生了可观的成效。第三，“一体化”所指称的再一方面，有关这一时期的文学形态。这涉及作品的题材、主题、艺术风格，文学各文类在艺术方法上的趋同化的倾向。在这一涵义上，“一体化”与文学历史曾有过的“多样化”，和我们所理想的是“多元共生”的文学格局，构成正相对立的状态。^①

洪先生在这里对“一体化”做了精当的定义，其基本含义在于，左翼革命文学的传统，在1949年之后，通过政治体制化和意识形态的力量形成的具有统一性的文学规范建制。“一体化”确实是概括出了50—70年代的中国文学的显著特征，对于从总体上把握中国当代文学提供了一个解释框架。在当代中国文学史的研究中，可以说这个概念已经深入人心，在阐释50—70年代的中国文学时，已经不能离开这个概念来讨论问题，也可以说构成当代中国文学史写作中的基础性概念。以至于有研究者主张用这一概念来指称50、60年代至70年代的中国当代文学，此后的文学则使用其他的概念。有研究就认为，可以参考洪子诚先生的文学史论述，把1949年后到80年代末的文学以“一体化文学”来概括；以此来消解“当代文学”所引起的模糊与歧义。而“一体化”的文学在1992年已经结束，1992年可以作为所谓“当代文学”的下限来对待。^②

此说当是受到郜元宝的影响，郜元宝在2006年发表文章评价洪子诚《中国当代文学史》等三部著作，郜元宝尤其注意到洪子诚先生的“一体化”对解释当代文学史的有效性。郜元宝的问题倒是抓得很准，他追问说：“如果坚持当代文学就是新文学‘一体化’的‘实现’和‘解体’，那么这个‘解体’在70—80年代之交究竟有没有完成？如没有完成，就应该正面阐明‘80年代以来的文学’和50—70年代文学之间的历史性延续。”^③郜元宝认为，洪先生对当代文学一体化解体之后的当代文学下限（即80、90年

① 洪子诚：《当代文学的“一体化”》，《中国现代文学研究丛刊》2009年第3期。

② 如李光辉：《一体化与当代文学史书写的症结》，《贵州师范大学学报》（社会科学版），2008年第5期。

③ 郜元宝：《作家缺席的文学史——对近期三本“中国当代文学史”教材的检讨》，《当代作家评论》2006年第5期。

代文学)的阐释,缺乏一种连贯性。也就是说,仅仅用“一体化解体”来描述80、90年代以后的文学,恐怕理论和历史的阐释性还不够充足。不过我以为郜元宝这样的追问有价值,但却并不构成洪子诚先生的《中国当代文学史》的问题。50、60年代至70年代的文学与80、90年代以后的文学,可以进行一种断裂式的处理,例如,一体化的解体;也可以试图去寻找它们之间的联系。断裂本身也是一种联系方式,也是一种呼应形式。难题确实在于二者之间的联系,洪先生的文学史提出了一种“解体”的叙事,而这正是洪先生揭示出且留给学界的问题。期盼一部文学史能解决所有的难题并不切实际。郜元宝的问题有价值,但有些不切实际,因为提出问题,留下问题,这已经就是一种贡献。学术的前进也必然是一步一个脚印,我们要看的是这些脚印是否是真正的前进,是否是触及难题,解难题活动只能一个个进行。

在这里不去讨论郜元宝的论述,因为不是本文的任务。这里我只关注洪子诚先生的“一体化”概念如何构成当代文学史写作中的重要论题。而在此前提下,需要去更准确深入地把握洪先生“一体化”思想的丰富性和复杂性。洪子诚先生用“一体化”的实现与解体来描述中国当代文学的内在变异,给出历史变化的路线图,这确实是一个很明确且清晰的路线图,因其清晰,它就容易让人忽略那些模糊的,也许有更多可能性的文学史因素。毋庸讳言,洪子诚先生在论述“一体化”时,他的重点是放在对“一体化”的构想的基础上,他从多个层面来勾画“一体化”的结构形态以及实践功能。但洪子诚先生并不想把“一体化”描画为一个封闭性的结构,即使是“一体化”,它也有着内在矛盾和外在的开放性问题。当然,这样的矛盾和开放都是有限度的,它们并不足以颠覆和改变“一体化”的结构形态。在《问题与方法》的三联书店初版本的封面,郜元宝也注意到那句题词:“对50—70年代,我们总有寻找‘异端’声音的冲动,来支持我们关于这段文学并不单一、苍白的想象。”^①这种“冲动”,并非来自左派或“新左派”,例如,“再解读”的冲动。洪子诚先生本人也有这种“冲动”,他也试图看到这个时期文学有更多的阐释可能性。例如,他论述到“百花

① 洪子诚:《问题与方法》封面,北京生活·读书·新知三联书店,2002。

时代”的文艺状况时，就勾画了那个时期的争鸣局面。虽然那是昙花一现，但却有着超出“一体化”的热烈时期。他在论述王蒙的《组织部新来的年轻人》和杨沫的《青春之歌》等作品时，也有超出“一体化”的解释。通常都认为1957年反右之后，又是万马齐喑，“一体化”如铜墙铁壁。

确实地，对于这样的一个“一体化”的规范式，洪子诚先生也是有“辩证法”的眼光，他并不赞成把“一体化”看成一个封闭的、固定的、纯粹的概念。他认为，不能用“一体化”这样的一个概念来代替对一个时期的文学具体研究，更不能代替对当代文学的深入分析。他指出：“如果当代的文学的‘一体化’也成为一种套语，那它可能把这个特征加以凝固化、纯粹化。这对于我们了解这个时期的文学状况不是很好。所以，我们使用这个概括方法的时候，最好不要把它看作是静态的、纯粹的。”^①洪子诚先生解释说，“一体化”格局的形成是一个持续的、互相渗透，又剧烈冲突的紧张过程，“构成了规范和挑战、控制和反控制的复杂情景”。而且，“一体化”的目标事实上不可能有终结，“激进”就是不断地变革，“一体化”也不意味着文学文本和作家加以划分的工作的结束。这“一体化”的过程，还有不确定性的、实验的性质。洪子诚先生如此来看待“一体化”，看到“一体化”的内在矛盾和它的开放性与变革性。“一体化”本身是有着自我挑战的活力。洪子诚先生并没有把“一体化”叙述成专制集权下简单粗暴的压制体制，而是更像葛兰西所说的，社会主义要创建文化领导权所进行的谈判、沟通、共识。只是中国的社会主义文化领导权的建构，确实带着执政党的政治特点。不管如何，“一体化”的建构过程，还是有着内在复杂性和变异，这就在“一体化”的名下，开启了这个论域，而不是关闭。我想这是洪子诚先生给出这种命名的积极意义。

“一体化”固然是一个压制性的力量，但其内在却有可阐释的余地，而其外向也有可供分析的关联项。洪子诚先生在这里给予的不只是命名，而是一项可开启的探究。也就是说，我们去讨论“一体化”的压制、规训、整合……在这一纲领下其负面是显而易见的，尽管这样的负面也可在现代性的中国实践这一维度再做阐释，但我们无疑要在相当的程度上承认它的

^① 洪子诚：《问题与方法》，北京大学出版社，2009，第182页。

压制性，否则，这样一个事物的最基本特征就被遮蔽和替换了。这点我完全同意洪子诚先生的阐述。在认识到这基本约定的前提下，我们更有必要去打开在“一体化”名下的更多的可能性，它的内部的非整合性、矛盾和冲突，也包括由此酝酿的社会主义文化的异质性。

可见洪子诚先生在这一概念名下表达的一种历史主义态度。需要进一步打开的论域，我以为有以下几点：其一是主体的问题；其二是文学表达的问题；其三是它的始终激进化的实验性问题。

“一体化”的建制要通过人来实现，尤其社会主义文学最终要通过文学作品来实现，写作作品的主体是否可以被完全“一体化”？洪子诚先生认为，“文学的‘特性’，使情绪、观点、意向的表达，有某种隐蔽性，或‘寓言性’，存在某种‘空白’，而又隐含着特定时期不同意见的表达的可能性。”^①洪子诚先生也提到有些理论提出的“超意义”和“背叛能力”，他也警惕这些解释的“过度阐释”。但文学表达始终不能完全超出“文学特性”，这一点无疑也是容易得到认同的，既然如此，“一体化”也就不可能完全规训那个时期的文学表达。

关于激进化与实验问题，这会促使“一体化”始终有一种自我否定的冲动，“一体化”始终处于未完成的或者不可能完成的状态。社会主义“一体化”的方向在哪里？标准在哪里？什么样的文艺形势可以被称为“一体化”？这实在是一个难以定义的概念。50、60年代一直在讨论的人性论问题、美学问题、现实主义问题、两结合的创作方法，等等，也说明“一体化”的文艺思想有诸多的分歧和探讨，在社会主义文艺的名下，其观念也并非铁板一块。如果我们再看看周扬在不同时期发表的言论，尤其是邵荃麟1963年在大连农村题材会上的讲话，关于“中间人物”等等的讨论，也可看出社会主义文艺即使在最坚定的内部，也以各种方式寻求突破的可能性。

人们一度把洪先生给出的“一体化”概念，看成是一项对50—70年代文学史的命名，一项封存式的命名；仔细阅读洪子诚先生的著作，其实不难发现，那是一道路标，甚至是一个靶标，它召唤当代文学研究者的挑

① 洪子诚：《问题与方法》，北京大学出版社，2009，第204页。

战。当代中国文学研究在今天已经成为一个不容置疑的学科，在理论与文学史方面，都已经积累了一定的学术成果，几代学人协同作战，我们应该可以挑战一些难题。50—70年代的文学，如此深重地与政治卷在一起，没有人会怀疑它承受的政治压制，以及这种压制给文学带来的负面影响。但我们今天仅仅停留于此是不够的，我们应该可以开启更宽广的论域。

我们今天来理解洪子诚先生的思想，并不只是给它标示出一个高度或赋予一种色彩，而是要把它作为当代文学研究的富有活力的资源，这就是它开启的那些论域，它触及的那些难题，因其为难题，故而需要更多的人共同关注，共同努力去迎接挑战。“一体化”问题，在洪先生那里，我宁可看成是一个提出的问题，而不是一个解决的问题；宁可看成是一个疑难重重的课题，而不是可以一经命名就可封闭的论域。洪先生学术态度之可贵，在于他从不把自己看成是最接近真理的人，从不把他的解释看成是最终答案，相反，他总是反思自己，反思问题的虚假解决。他一直在警惕，他不只是警惕问题的虚假解决，他也警惕自己。

初刊《文艺争鸣》2010年第5期

批评旷野里的精神之树

——评程文超的学术批评

新世纪伊始，我的桌上放着文超君的几本书，有几抹阳光透过窗户，照在新旧不一的书上。我想起离开京城已近十年的老友，有一种倾心交谈的感觉。写文超君是我近年来的愿望，但迟迟难以动笔，这不只是因为我陷于无穷无尽的忙乱中，更重要的在于，我一直没有找到恰当的表述方式。文超君并不是可以随便谈论的，我知道我所面对的不是一些可有可无的文字，我所面对的是一种精神，是一种文学赖以存在的那种精神。对于我来说，文超就是当代批评旷野里的一棵精神之树。

仔细回想起来，我与文超君相识已有十多年，1987年匆忙潦草见过一面。直到1991年，文超从美国伯克利取经归国，我们有过一次畅谈。经历过美利坚风雨的洗礼，文超的思想眼界显得更加开阔，书架上放着一排英文原版新书，文超的眼中不时流露出对理论的痴迷。在同代学人中，我以为文超是少数几个对西方理论和中国现当代历史的理解达到融会贯通的学者。文超不是那种锋芒毕露，语惊四座的人，但他沉稳，理论扎实，思想深刻。从不妄发议论，却始终有独到的见解。文超熟知新理论而不狂热，这使他的论述总是具有相当大的包容性。立足于自己的立场，坚持不懈，这种平实执实的精神，正是文超的非同凡响之处。对人对事，对文学，文超的那种韧性，堪称同代人的楷模。1996年，在给文超的《寻找一种谈论方式》作序时，文超的恩师谢冕先生写道：“来北大之前，他已经在文学批评中显示出新锐之气。北大和伯克利的环境催促他更快地成熟，他于是置

身于我的那些最勤奋和最有才华的学生的行列。我以拥有这样的学生而深感欣慰。这不仅是由于他对文学事业的坚定和敏锐，由于他在复杂的文学现象面前的直逼本质的穿透力和准确而精彩的语言表达的才能——这一切对于文学研究者的良好素质他都不缺乏，但是，超越这一切并为我特别看重的，则是他的人品。这是一位让他做什么人都让人放心的、完全可以信赖的人。我接触和认识许多很有才华和智慧的青年学者，但像程文超这样的文章、人格完美结合的人却不多。程文超的文学观念很开放，但在道德情操方面的坚持，却很‘守旧’，这种看似矛盾的现象在他身上的统一，生发出一种罕有的魅力。”谢公并不轻易赞许学生，他的这一番由衷的嘉许，足可见文超的道德文章与人格精神。

不管从哪方面来看，《意义的诱惑》都是一本关于当代中国文学批评最优秀的著作。迄今为止关于当代文学批评的书籍，绝大部分都是从意识形态的意义谱系里归结批评的主题与意义，从既定的文化秩序来描述批评家的位置。当代的批评权威完全是以其政治附加值来强化其文化资本，因而当代批评确实是意识形态次一等级的指意系统。但事实上，自从80年代以来，当代批评一直在寻求自我表达的途径和方式，在通过艺术阐释来重建文学自身的历史起源，这是一次潜移默化的分裂活动，尽管其中也有不断重新整合的各种事实。但这一新的历史变异，这一有限地改变当代文化秩序的创生（emergent）实践，无疑是倔强地存在着的。这一分离的同时也是创生的历史被程文超非常清晰地看到了。

文超对这一段历史的梳理，显示出他宏观把握历史的能力与深厚的理论功力。正如黄曼君教授评价这本书时指出的那样：“这本书将历史的进程与逻辑的进程，文学批语与文化解读，历时性与共时性结合起来，将生动的叙述与理论的阐发结合起来，实际上成为了一部角度新颖，别开生面的新时期文学批评史。”这种把握显然是典型的西方式的理论把握。对艺术史（或文学史）进行历史叙述时，最基本的理论要求同时也是难度最大的理论起点，就是找到历史总体性的标志，由此确立一个独特的理论视角展开历史叙述。文超把这段历史定义为：“意义的诱惑”。他写道：“任何时代的文学批评都是一个关于意义的故事，或追寻，或消解，意义，总是作为缺席的在场被谈论。于是批评家成为与意义捉迷藏的一群人。古往今来，批

评家们乐此不疲地玩着这个游戏。他们时而自信而自豪地宣称：我能抓到意义！时而以揭穿谜底的口吻提醒人们：谁也找不到意义，因为意义，根本就不存在！而意义却是这样一个怪物：你寻觅它时，它藏而不露，在窃笑中让人们把心力耗尽；你追逐它时，它像天边的地平线，把追逐变为永远的放逐；而当你解构它时，你谈论的不是别人，恰恰是它——意义。”在文超看来，意义就这样成为对批评的永远的诱惑，很显然，文超对批评与意义的关系进行了一种后结构主义式的理解。批评对意义的追寻不是建立一个确定无疑的实在世界，而是意指着一个无限可能性的开放空间。把历史“文本化”，这是一种典型的后结构主义式的历史叙述，程文超正是把“文革后”的文学史作为一个文本——一个开放式的，互文性的，意义交织的文本。他甚至干脆把文学批评就看成一种对文学文本的“再叙事”，这里没有权威的意义，这里没有历史的永久在场的本质。确实，在某种意义上，程文超的《意义的诱惑》是中国最早的关于当代文学史（或批评史）的反本质主义的历史叙述。

“文革”后的中国历史或思想史，被描述为“新时期”，一方面要破除旧有权威话语；另一方面要建立与新时代相适应的话语体系。程文超把握住他所理解的历史发展动向：从朦胧诗表征的神性的隐退与他者的显现；到寻求解放的人性观念；再到现代主义对人道主义的超越；在历史的断裂带（无法修补的世界）表现出的逃离焦虑与叙述策略等等，程文超以他宽广而深邃的眼光，全面而独特地把握了这段历史变动的全过程，抓住其最内在矛盾和逻辑关联，揭示了一个不断追寻而又迷失的西西弗斯与阿里阿德涅相交织的神话。很少有人像程文超这样，怀着巨大的热情，而又保持高度清晰的思路，梳理“文革”后的文学变异。在这样的变动时期，新生的话语作为被压制的他者，也必然是一个怪异的不断突围又自我放逐的他者。

程文超选择“朦胧诗”作为历史起点来叙述80年代的文学变革，或者说追寻新时代的真实意义。关于“朦胧诗”的论争汇聚了那个时期最具有创新的思想和最顽强的保守观念。程文超并不过多关注这二极的对抗，而是深入到新型的话语内部，去清理那些充满新的表达欲望的话语所隐含的矛盾和困境。他所要观察的正是那些历史动向所指向的崛起的意义系统。程文超

以三个崛起为论述的素材，恰好使我想起威廉姆斯对文化进行三元划分的理论。任何一个时期的文化，在威氏看来，都可以划分主导文化（dominant culture）、剩余文化（residual culture）和崛起的文化（emergent culture）。主导文化作为占统治地位的文化，总是压制崛起的文化，但崛起的文化终究是不可压制的，要预示着文化发展的未来动向。当主导文化不能支配一个时代的精神生产时，它可能要转变为剩余的文化，它只表达历史残存的意义。确实，程文超虽然没有直接引用威氏的理论，但他一直是在追寻 80 年代的崛起的文化所表征的意义指向，以及它所隐含的矛盾和危机。对滕晓诗的礼赞，实在是包含着从一个压制的时代的阴影里走出来的中国知识分子的自我意识——一种在自我 / 历史 / 政治的多重关系中的反思性表达。这种意义表达的合法性，依然要从时代的合理性中找到依据，例如，反思“文革”，改革开放，实现现代化等等，构成了思想的直接前提。很显然，这些前提与新的话语表达并不具有历史的共同本质，推动这些前提的是一些政治力量，而新的话语表达则是导源于另一种来自西方思想冲击之后产生的文化力量。这就是它们之间的本质区别。因而，随着文化的进一步推进，新的话语表达与既定的历史前提发生更加剧烈的冲突，并且产生深刻的分离状况。

80 年代的中国文学批评不仅设定了自身的历史起源，而且试图重新构建自身的历史。“重写文学史”这一愿望，很显然包含着强烈的改写历史的动机，通过对历史的改写，来获取现实话语表达新的直接前提和历史合法性。在程文超的叙述中，一种新的崛起的话语是不可阻挡的，年轻一代的批评家显然是怀着创造历史的巨大冲动跨进历史。对一个时代的文化实践的分析，被程文超赋予了一代人创建历史的能动性，尽管这种能动性是在历史困厄的情境中，也是在主体找不到准确的历史插入点的情形中展开的。在分析黄子平和陈平原、钱理群三人合作的那篇极有影响力的论文《论“二十世纪中国文学”》时，程文超既看到他们所携带的改写历史的巨大能量，同时也看到他们所隐含的特殊的历史意味。黄子平把 20 世纪中国文学的总体美学特征概括为“焦灼”：“20 世纪文学浸透了危机感和焦灼感，浸透了一种与 19 世纪文学的理性、正义、浪漫或雍容华贵迥然相异的美感特征。20 世纪中国文学，从总体上看，它所内含的美感意识与本世纪世界文学有着深刻的相通之处。”程文超不仅看到这种概括与历史之间构成的缝

隙，更重要的在于，这种“叙述”所隐含的历史动机。这些挪用，空白（漏洞）和填补，目的在于建构关于20世纪文学的新的叙事范畴。程文超写道：“我们在这里无意指出他们论述的漏洞，而是想挑明，这些敏锐、深刻、智慧、具有杰出研究能力、产生了广泛影响的批评家们留下，或者毋宁说‘制造’这一‘漏洞’的良苦用心：对20世纪中国文学进行现代主义的描述——根本用意不在改写过往的历史，而在推动正在行进的‘历史’。”

因为对当代文学和批评融会贯通的理解，历史变成一个自圆其说而又漏洞百出的文本，程文超才能在那些细密的文字之间看到历史的裂缝；看到那些似是而非的能指与所指的矛盾；看到那些潜在而倔强的表达欲望。在对80年代后期直至90年代的文学批评的阐释中，程文超几乎洞悉了全部的历史奥秘。尽管程文超对后现代主义的态度和立场还有商榷之处，但他对当代后现代批评的历史动机与表达策略的分析无疑是最全面深刻的。程文超集中分析了后现代批评话语的表意策略，揭示了其中隐含的矛盾和无法摆脱的困境。紧紧抓住表意“策略”，程文超入乎其内而又出乎其外地展开后现代式的读解。后现代批评在80年代后期开始产生一定的影响，这激起了国内同行强烈的不满。大多数人的指责集中在争执中国有没有后现代主义；中国当今社会既然如此落后，何以有后现代主义；后现代主义这种西方的舶来品，毫无理由在中国文化语境中存在；等等。然而，程文超却与这些浅薄的责难大相径庭。他感兴趣的主要不是批评家们言说了什么，而是他们如何言说。因而，他把后现代的批评策略作为他的切入点。在他看来，策略是批评家们严肃思考后的选择，它显示了批评家们切入问题的角度、思考问题的方法，提示了批评家们努力把握的对象和希望达到的结论。他写道：“对于他们来说，只有运用各自选择的策略，才能清楚、准确地言说各自的思考。而批评家对于策略的选择，表面上看是纯个人的行为，实际上却有着历史语境的作用，涂有时代、社会的色彩。不同的批评家对于不同的策略的运用，除个人的、偶然的因素之外，也折射着不同的批评家对于时代、社会的不同的感应。不仅如此，策略还显示了批评家在外来话语与本土文学、社会之间的位置，显示了他们在这个位置上探讨的洞见与盲视、成就与困惑。而他们的位置，他们的探讨，又从一个侧面揭示外来话语与本土文学、社会的关系。”

笔者作为后现代批评实践的参与者之一，对程文超的分析表示由衷的赞同。后现代话语所意指的意义，确实包含了年轻一代的研究者对当代政治文化前提的直接思考，面对依然强大的权力制度，年轻一代的批评家试图另辟蹊径，重新寻找理论的起点和文化目标。后现代主义实际不过是提示了一个新的理论空间，不过是在奥吉亚斯牛圈之外开辟另一块领地。说到底，这些谈论——不管是纯粹理论话语还是批评实践，都依然立足于本土，都是本土最紧迫的那些现实的理论问题。确实，也正因为所处的历史语境和既定的历史前提，后现代主义话语才采取一套表意策略。那些裂痕和漏洞，不过是无法缝合的历史切入口，它表示了那些症结性的历史问题是无法超越的。程文超更加关注后现代谈论当代文化的“方式”本身表明，他已经把这种谈论看成是本土文化峭壁上长出一棵新奇之树。它看上去有点怪异，而怪异不过是现代以来的中国文化的基本存在状态，在现代性的压力之下，中国现代文化就陷入匆忙应战的尴尬处境。如果说，这种应战能做得天衣无缝，无可挑剔，那反倒令人怀疑应战的真实性。

我感兴趣的不仅在于程文超的分析方式，同时还在于他的评价态度。程文超能以这种认真、平和、公允甚至不无赞赏的方式来谈论同代学人，这是令人钦佩的。文人相轻自古而然，在当代尤甚。在背后贬抑同行，在公开场合尽量避免提到同代人名字，就是批评和谩骂都最好隐其姓名，不是为了保护某人，而是害怕骂了某人，反倒让某人成名。于是指桑骂槐，骂得不明不白，是当代批评司空见惯的现象。同代人生怕某人冒尖，自己立即就矮了半截；似乎只有贬抑对方，才能显出自己的高大。相比较而言，程文超花费如此大气力，去研究同代人的理论批评，并能做出中肯公允的评价，这是难能可贵的。其中不乏溢美之词，更可以看出程文超对同代人的挚爱与鼓励。文超的这种精神气度，无疑令人肃然起敬，对改良当代学风，更起到积极的作用。

作为一个建设型的理论家，程文超在看到当代批评的历史“裂缝”时，他显然不能听之任之。他看到旧有的意义体系处于解体的状况，而新的意义体系尚难以确立。程文超在骨子里依然是一个理想主义者，这使他对意义世界无法最终排除“终极关怀”。因而，文超的反本质主义并不彻底，在他的心目中，依然有历史的优先项目和等级价值判断存在。在他看来，某些意

义是代表着正义和历史发展方向的，是充满创生力量的新型话语；某些意义是代表保守的、没落的、压制性的旧式话语。也许程文超的这种立场和价值标向是必要的。其根本原因在于，中国的现代性依然是一项未竟的事业，破与立依然构成必要的历史期待。破除旧有的权威意义的同时，有必要建构新的意义。文超的历史叙述一如他所把握的历史自身，他提出了一种口号，一种打破话语霸权和意义垄断局面的设想，但他并未放弃他的理想理念，他所理解的代表历史未来方向的意义选择。在考虑未来的文化重建时，程文超的理论设想明显趋于稳健，并打上鲜明的本土化烙印。他设想以中国传统文论作为未来文化建构和 21 世纪文学批评的基础。这显然有点力不从心。

为了抹去过于浓重的本土色彩，程文超还特地批判了“中国情结”。在我看来，程文超试图摆脱“中国情结”不无天真烂漫的特点。他写道：“超越‘中国情结’不仅意味着拓宽诊断危机的视野，而且提醒我们消解一组陈旧的二元对立模式，诸如现代 / 传统、革新 / 保守、科学 / 愚昧等等，以文化建设者的革新姿态和豁达心胸去重新审视中国古代智慧。”毫无疑问，这种态度值得尊重。但这种方式的可行性依然存疑。试图用中国传统中国智慧去建构关于现代社会的认知图式，包括文学理论和批评的范式，我想是很难行得通的。现代以来的世界历史就处在深刻的转型中，古旧的东方文明虽然较晚进入现代世界体系，但终究是不可脱离世界体系而独立存在。某种意义上，现代中国所经历过的阵痛，就是在二元对立模式的艰难选择的结果。如果不只是把现代世界体系的建立，或者说现代社会的建立看成是西方资本主义的强加，而把它看成是世界历史转型的一个过程——西方不过先发生这种转型，而东方中国晚了一步，那么就会明白这不是西方强加给东方的额外的东西，而是人类文明历史必然要发生的转变。有什么必要一定要划分，哪些是西方的外来思想，哪些是东方中国的传统？这些传统就一定要指引中国人进入世界体系，并引导未来的世界文明？这一问题确实比较复杂，不是本文的篇幅所能深入探讨的。但在我看来，有一点是可以明确认识到的，那就是人文学科的思想文化，也未必一定要回到民族本位才能找到根基，才可能前程远大。程文超写作此书还是在 90 年代初期，我写作此文时已经站在 21 世纪的门槛上，全球化离中国并不遥远，WTO 这个词已经在媒体中随处泛滥，互联网也都快成为城市人

生活的一部分。要创建一种独特的中国思想理论去理解这个时代，理解世界历史，理解当代人的精神生活，可能只是一厢情愿。但不管怎么说，程文超是熟知西方古典和现代思想理论，而试图做到融会贯通的理解，他对回归传统的强调，也许也是一种叙述策略。

在同代学者中，文超确实是少数几个从事理论批评，而又对中国近现代历史有深入独到研究的人。文超强调回归传统，这与他国学底蕴深厚不无关系。他显然不是振振有词，妄发议论，而是从他的思想深处绵延而出的那种精神气质。1998年，文超出版《前夜的涌动》一书，这本书以它独特的时间视角——选择1903年这个平凡而非凡的年份叙述中国历史的变动。这本书论述到梁启超、章太炎、苏曼殊、王国维等现代思想大家。文超能在浩渺的历史资料中，捕捉到思想的亮点，娓娓谈去，把一段充满思想变故的历史呈现得异常清楚。在思想史的空间，文超同样驾轻就熟，游刃有余。敏锐、明晰，抓住那些富有象征意味的历史标识，层层深入，旁征博引而又有有条不紊，使本书精辟生动而有思想穿透力。为这本书的写作，文超付出超出常人的努力。如果仔细阅读一下本书的后记，没有人不为之动容。文超写作此书是与病痛作艰苦斗争的时期，整整八个月，作者与医院和药物打交道，同时一个字一个字写下四万字。但现代科技又与作者来了一下黑色幽默，那忍着病痛写下的四万字，因为电脑的误操作，瞬间不知去向。一切又都从头而来。文超是一个坚定而乐观的人，这本书的写作，不只是与病痛作斗争，同时也在与1903年的那些思想伟人展开精神对话。生命的勇气和智慧，在文超的字里行间竟是那么坦然而亲切。在某种意义上，朴实无华的文超其实极有特点：智慧而不取巧；深刻又不失坦诚；执着而多有旷达。读读《前夜的涌动》，确实可以感受到文超涌动的思绪和闪闪发光的精神。

文如其人可能用在文超身上恰如其分，文超的那些批评文字用心良苦，却总是透着一股灵性。《寻找一种谈论方式》，是作者对“文革”后文学的一次梳理，也是作者多年批评的整理和总结。文超对新时期的中国文学走向的把握相当老到，对各个阶段的主流文学的分析总能切中要害。这是一本厚厚的著作，篇幅所限，难以展开论述。同样，那本《反叛之路》的评论集，似乎更能显示文超在批评方面的灵气。这些批评短论随处闪烁着真知灼见，清隽舒畅，读来令人回味无穷。例如一篇写张欣的短文，就令我钦佩不

己。这篇题为《欲海里的诗情守望》的文章，把张欣的为人为文的风格气质写得淋漓尽致。我对张欣的小说也长期关注，也写过类似的文字，但读了文超的文章，我想从此对张欣我可以罢笔了。文超的批评文字是建立在细读文本的基础上，他总是能把作家的精神家园摸透。文超的批评像是在叙述一个优美动人的故事，娓娓诉说，循循善诱，那些深藏的文本要义和作家的内心气质，像剥一根嫩笋一样，把内在的神韵全部揭示无遗。让文超读解过的作家，给人以通体透亮的感觉。例如，读了这篇关于张欣的评论，我想大多数读者不仅会对张欣的小说产生浓厚的阅读欲望，也会被张欣的那种韵致迷得神魂颠倒。这就是文超的文字有魅力，而又值得信任的地方。

文超是一个典型的自由知识分子——尽管现在知识分子这种说法遭致人们的唾弃与怀疑，但我依然认为有一种知识分子，他们始终怀着对知识的挚爱，保持内心的自由，对权势和名声保持警醒，严于律己，宽厚待人。在这样有点乱哄哄的时代，文超的存在是一种提醒，也是一种象征。谁能像他那样对待生活？对待生命？谁能像他那样对待知识？对待友人？记得去年秋天，我们在武大有次会议，是夜中秋节同游东湖。我与文超和谢冕先生以及一位端庄的女博士同乘一条船，星光湖色之间，我感到文超对大自然和宇宙神秘的洞悉。但他依然是那么昂扬，既对谢公行恭敬的弟子之礼，也与谢公插科打诨。谈笑风生，对生命的瞬间快乐，同样怀有很高的兴致。我真为老友感到开心。今年春节过后，我曾有次短暂的广州之行，不想文超回老家过年。富有戏剧性的是，文超回到广州听到我在电话上的留言给我回电话，我正在广州机场的登机口。文超还想赶到机场与我相见，只是得知我只有二十分钟就要登机，他才作罢。这就是文超，把友情随时放在首位。

写文超不是容易的事，很显然我的这篇短文言不尽意。对于我的浅显和片面，就像对任何偶然的事物一样，文超会宽厚地一笑置之。我知道我的朋友此刻又坐在南方的一方书桌前，推开一面窗子，外面是一片绿色和无边的天空——我知道这就是文超珍爱的生活。我相信，生活同样会珍爱文超。

2000年3月11日

初刊《南方文坛》2000年第3期

一个人，一份杂志与文学的亲合力

——怀念林建法

林建法先生于5月24日凌晨去世。虽然他病了有些时日了，朋友们都有准备。但是一旦这样的事情真的发生了，建法真的离我们而去了，还是给朋友们带来难以抑制的悲痛。建法几乎是悄然离去，但我知道有一种东西也随之消逝了，一种属于文学的，属于我们那个时代的文学的纯朴而真实的东西消逝了。我们都是建法多年的朋友，就我而言，我和建法是福建乡党。我是在20多岁的时候就和建法相识，建法长我9岁。说起来我二十四五岁的时候，建法也是三十出头了。那时看着他总是那么不辞劳苦，精力充沛的样子。所以，总觉得他和我年龄是差不多的。因为我们都是“七七级”的，那个时候我们也都大没小，我对建法也都是直呼其名。福建人其实还是讲礼数的，老幼尊卑都很讲究的，但是有一个非常奇怪的习惯，福建人都是爱直呼其名。有些甚至是对长了一辈的人都是直呼其名。这点我也百思不得其解，我自己也在这方面常犯有错误。

建法于我，真的是老大哥了。他早年的经历颇不寻常，1970年底他就当兵入伍，颇为幸运的是，入伍后搞过一段时间新闻报道，何时退伍我还不太清楚。1976年5月，建法主动要求到西藏去插队，直接到日喀则的一个公社当农民。可见建法早年还是一个热血青年，1977年高考，建法被录取到华东师大中文系。毕业分配本来要回西藏，因为患有脉管炎去不了西藏，就分配到福州，在《福建文学》任编辑。建法年轻时就以实干出名，他所有的名气都是实干出来的，吃苦耐劳，任劳任怨，没日没夜。我那时候在福建师大读研究生，《福建文学》和省文联也会经常组织一些活动，就会

看到建法，他总在忙前忙后。他坐下来聊天的时间几乎没有，你就看他在忙事，在招呼大家。他从来不以一个编辑高高在上的那种姿态待人，他都是在劳动、在劳作、在服务。他在《福建文学》编辑部干活是很拼的。那些年，刊物经营也要走向市场，自负盈亏什么的。当年他背着一个硕大的旅行袋，手上还要提一个很大的蛇皮带，里面塞满了《福建文学》和《当代文艺探索》。他到火车站去推销，一本一本，向着那些识字或不识字的旅客推销刚印出来的《福建文学》和《当代文艺探索》。那个时候，80年代上半期，文学还有一点市场，但福建是一个率先自发走向市场的地方，彼时在福建仿制品的假耐克、阿迪等已经很成规模了。人们对文学刊物，显然没有对假烟假药更感兴趣。听说建法的推销很是吃力，但他永不言败，坚持不懈。多少年来我的记忆中始终存在一个情景，就是在福州火车站，酷暑时节，建法背着硕大的旅行袋，提着巨大的蛇皮袋，在那人流中拿着一摞杂志反复劝说某个旅客购买。这到底是我的亲眼所见，还是后来文联的朋友们传颂给我形成的印象？近四十年过去了，我自己都分辨不清了。因为那时我也常从福州火车站上车回家，那年月的火车站人山人海，拥挤的人群如排山倒海一般，能挤上火车就是幸运。我想这种可能性是存在的，某个酷暑的夏天，我印象中的建法满头大汗（他总是有一头浓密而长的头发），提着大号旅行袋在人流中，然后非常耐心地说服旅客购买《福建文学》和《当代文艺探索》，后者因为没有进入邮局征订系统，尤其需要现场购买。这么一幅图画在我的脑海中总是难以抹去，也形成了我对建法最为原初的记忆，深深地烙印在我的脑海中，也构成了我对建法不可磨灭的尊敬。

80年代中期正是思想解放达到高潮时期，福建做文学评论的人很多，这几乎是一个让很多人费解的现象。于是，在多方面的热情支持下，以《福建文学》编辑部为班底，在福建编辑出版一份评论刊物《当代文艺探索》，与甘肃兰州的《当代文艺思潮》南北呼应。建法也是《当代文艺探索》的主力编辑，那时主编魏世英先生知人善任，几乎是把《当代文艺探索》交给建法具体操办。《当代文艺探索》甫一出版，就在全国引发强烈反响。几期下来，已经稳稳地占据当代文艺评论的潮头位置。魏世英先生是特别重视青年人才的老干部、老主编，当时也是为了培养福建文艺人才，决定出一期福建青年评论家专号。我那时还在读硕士，《当代文艺探索》专号以

我的文章（《文化冲突与文学张力》）打头条，我想这可能与建法有关。当然，也是得到魏世英先生的支持。福建的《当代文艺探索》太超前了，与甘肃的《当代文艺思潮》遥相呼应，他们跑得太前面，太前卫。这让中国文坛怎么承受得了！于是，这两家刊物都被勒令停刊了。

《当代文艺探索》虽然在世的时间短暂，但建法付出的劳动当是有目共睹的。建法的形象是一个劳作的形象，总是在非常艰苦地劳作，做别人做不到的事情。在我们看上去非常吃力的事情，但是他不知疲倦，对他来说仿佛这一切都是自然而然的事。后来建法到了《当代作家评论》。那时候他去了就给我打电话，当时打电话并不是经常的事情，总之我在电话里边听到了建法非常爽朗的声音，说他到了《当代作家评论》，然后嘱我要经常给他写稿。彼时我还在中国社科院读博士。电话里听出建法的兴奋和信心。建法这是得遇明主，一定是建法在《当代文艺探索》上所下的功夫与出色的表现，得到陈言先生和金河先生的赏识。陈言先生是老一辈的作家、评论家和资深编辑，德高望重。也是他和金河先生合力才有能力把建法全家从福建弄到东北，跨越了大半个中国，这是一件很不容易的事。那些年金河先生和陈言先生对建法也是非常信任，等于把刊物全权委托建法去办，他们就起把关的作用。疑人不用，用人不疑，这就是金河陈言先生那辈人的胸怀和器量。建法也不负重托，真的是把《当代作家评论》办得风生水起，迅速地在全国就开辟出一块阵地。当然，此前《当代作家评论》在陈言先生的主持下已经是名满全国了，应该说建法把《当代作家评论》更推进一步，更上层楼。他能把全国的更年轻一代的评论家都团结起来，《当代作家评论》迅速走在当代文学评论的最前列。建法主要是能够捕捉住热点和提起话题，能关注全国出现的最新作品和作家，《当代作家评论》的时效性、当前性、在场感和前沿性都是其他刊物所不可比拟的。

建法以《当代作家评论》为中心，越来越具有凝聚力和亲和力。建法当编辑，编刊物，他是交朋友，他作为编辑和你交朋友不是什么利益之交，搞评论的也不是说要利用他的刊物在那里发文章。建法做编辑不是这么回事，非常奇怪，这么多的作者后来跟他成为莫逆之交，是那种至交、知根知底的、没有隔阂和芥蒂的朋友。你很难想象，你要数都数不过来。有江浙沪的、有北京的、有福建广东的。搞评论的不说，人口太多；就说作家，那些

大作家和他也都成了至交。据我所知的，像莫言、贾平凹、阎连科、王安忆、张炜、苏童、余华、格非、阿来、李洱等等，也不胜枚举。不是说他是一个编辑，大家想利用他，他就是一个朋友，一个老大哥。不是说建法是一个老好人，其实恰恰相反，他对朋友们的稿子苛刻了再苛刻，一点也不通融。我与他交往这么多年头，我没有向他推荐过一篇学生或朋友的稿子。也可能那些年学生发文章没有如今这么难吧，但主要是我知道建法执拗的脾气。他倒也没有退过我的稿，不管多长，也没有删过我的稿。我知道他对稿件要求严格，选题和论述，都要能让他信服。给他写稿，我也当然要慎重行事。建法和作者是朋友，他不是编辑，他和作者的关系有点奇特，其他刊物的编辑和作者也会是朋友，关系也很好，但是，很难到建法这个地步。很多名编，作者对他怀有感激和感恩。与建法又不是这样，虽然说大家得到他的帮助，也不无感激和感恩，但显然不单是这种情感，里面多了一层东西。是亲情吗？我也说不上来。过去读一些国外的传记著作，例如，读到卡佛的传记，卡佛自己说他和戈登·利什的关系，没有利什当然就不会有卡佛。极简主义之父的利什是美国顶级的编辑、经纪人和评论家。后来卡佛离开了利什，有不少记者总想从卡佛口中套出一些他们闹矛盾的缘由，卡佛却顾左右而言他，说起了故事。他说他们相处的日子，利什每周都给卡佛做一顿饭吃，他自己不吃，看着卡佛吃，自己就喝一杯饮料。卡佛虽然出身贫寒，但有个毛病，吃饭总是剩下一点。这下利什就吃卡佛剩下的食物，一扫而光。卡佛当时看傻了。后来利什不自己做饭，也请卡佛到外面餐馆吃饭，同样，点一份给卡佛吃，他自己就点一杯饮料。卡佛有意多剩一点，利什同样也是吃卡佛剩下的食物，一扫而光。这故事匪夷所思，要说钱，利什不缺，那只能理解为怪癖了。但我却从中看出戈登·利什和卡佛的那种类似亲情的关系。作者和他们的经纪人、编辑的关系这好理解，马尔克斯视卡门·巴尔塞伊丝也为亲人，没有后者，也可以说就没有《百年孤独》风行世界。多年后他们还一直如同家人。但是，建法是一个评论刊物的编辑，他既不是经纪人，这些作者也不需要他去推介，他到底是凭什么赢得这么多人的信任和爱呢？我觉得是有爱和亲情在里面，这是以中国文化作底的情义，是建法独有的人格魅力和精神，它已经脱离了利益、关系、发表、影响、出版、会议……这是一种文化伦理的魅力，不可思议的只此一家的文化具有了伦理的亲合力。

建法确实有一种亲和力，大家对他的信任也是天长日久潜移默化建立起来的。其基础是建法自己的做人做事得到大家的认可，你会觉得他是那么的诚恳和透明，他的正直和无私，他天然的公正客观，你完全可以信赖他。后来，建法年岁大了，他是南方人，南方的气候更适宜他一些。好在他得到思和兄、王尧兄、丁帆兄和晓原兄几位朋友的关照，在苏沪一带活动多了起来，特别是在常熟，他几乎把家安在了那里，那些年也是他最快乐轻松的日子。在那个负有盛名的沙家浜，建法就举行了多起活动。也是建法的活动，评论界的朋友都到得很齐，这是很难得的。记忆中有一次关于贾平凹先生新作的研讨会，不太露面的程永新、程德培两位大隐于市的高贤都出动了。记忆中那次人很多，有思和兄、丁帆兄、南帆兄、敬泽兄、鸿生兄，不用说王尧兄和晓原兄是地主，像是一个大的饭局，建法兄迎来送往，忙前忙后，会议上大家都请他说话，建法还是一如既往地推脱，说是时间留给其他朋友，建法兄每次办会都是如此，他除了说些感谢话，然而就没词了。大家刚刚期待，他的话就完了。建法不善言辞，略有幽默感，那是在喝茶的时候，他从包里摸索出他的那些五花八门的壶和杯盘，然后像变戏法一样掏出一包茶，他总是乐哈哈自己先笑起来，泡茶给朋友们喝，这是他爱玩的一个游戏，每次如此，从不厌倦。我觉得这时的建法像是一个孩子，又抓到小时候的玩具，马上就乐起来了。总体上建法是一个老实巴交的人，爱认死理的人。奇怪的是，他仿佛有一种魔法，他一招呼，大家都到场了。是建法的凝聚力？是这个场子的魅力？但根本在于有建法在场，没有建法的场子，就变成其他的场子，也许会更学术，更严肃，甚至更前沿，但都比不上有建法的场子那么真实，那么像文学的场子，那么有文学味，那么像是过一种文学的生活。后来我想一想，建法患病后这十多年，起码也有七八年了，由建法招呼的文学活动就没有了，老朋友们相聚一起的机会也少了。开始我还想不明白这个事，是不是因为我们大家上岁数了就不爱聚了？想一想其实还是因为没有了建法出来招呼。

朋友们都惊异，建法不知疲倦，一个人干着几个人活。在一次和黄发有的对话中，建法说：“只要寄给我个人的稿子，我都看，但是看得很慢。我的工作量很大，连校对都是由我自己做。我觉得做一本杂志就跟养一个孩子差不多，你要尽量做得完美。如果有个字错了，有个栏目设置有问题的，我的

心里都好大一阵子不太好受。做长了之后，你会做得很累。所以有很多场合我都喜欢静静地听，听过以后再想。”^① 做一个编辑，做一个人，做一个为文学而活的人，只有建法能做到这个份上，这不容易。朋友们送建法一个雅号，说他是“中国第一编”，“天下第一编”（老话说中国就是天下）。这虽然是半开玩笑。因为称为“中国第一编”的就有好几个，《收获》的程永新先生，当年在编《人民文学》的朱伟先生，后来是李敬泽先生受此雅号，当年编《花城》的田瑛先生等，他们都是因为各自的特点被赠予此一雅号。程永新、朱伟、李敬泽我想是因为读小说和看作家准确，目光如炬，且不遗余力奖掖后进，得到文坛尊敬认可。田瑛是为人仗义厚道，却又敢拼硬仗。但建法却并不限于此，他还有更多的东西。前面说的他的凝聚力和亲和力和，他建立起的文化伦理场域。建法不辞劳苦，四处奔波，却以刊物为家。刊物等于是他的家，他是为这个刊物生活的，他的家也是为这个刊物而存在。说建法公私不分，这是福建人的特点，我不知道这里的褒贬如何区分，我想褒义是占据大半的。福建人做事像做生意一样，做生意又像做朋友一样，会把身家性命都压上去。刊物是他的终生志业，是他所有的本钱和财富，此外无他。但是你不能说他自私，你不能说他有私心，他真的没有。他办的刊物有同人特点，却又绝对是天下公器。建法真的是少有的罕见的无私的人，我这样说可能很多人不一定同意。但是我是真正了解他这一点，发自内心敬佩他。他的心底是无私的辽阔，如大地一样，他才容得了那么多真诚的朋友，才能赢得朋友们的尊敬。为什么那么多作家、评论家都会视建法如兄弟？好像建法打一声呼哨，我们这些人都纷纷出动，上路，去到建法那里，大家坐下喝茶开会，如沐春风。好像建法给我们施了魔法，他真的是一位魔法师，唯一一个有魔法的刊物编辑。想想那些年的活动，多么神奇，多么奇妙，有那么多问题，那么多奇思妙想，在沈阳、在大连、在渤海大学、在沙家浜、在温州……这只是我的一些零星记忆。

并非说建法只会搞活动，实际上，建法是一个有志向、有头脑的编辑。他有一个非常明确的观念，就是一定要把中国文学经典化，要把这一代作家经典化。所以《当代作家评论》在建法主持的二十多年间，应该说

① 林建法、黄发有：《做一本杂志就像养一个孩子》，《作家》2005年第7期。

为中国当代文学的经典化，为 50 代、60 代作家的经典化不遗余力，贡献卓著。建法以专辑形式集中讨论作家的新作或者围绕作家创作做阶段性总结。如莫言、贾平凹、阎连科、余华、张炜、王安忆、格非、李洱、苏童、林白等，几十位作家或上百个专辑，可以说把中国作家及其创作通过评论探讨推到历史性的高度。很显然，就经典化而言，我是非常赞同建法的工作的。一个时代的文学的意义是评论阐释出来的，伟大的作品，伟大的作家，如果没有评论的阐释，它们只能自生自灭。如果再遇到“黑手高悬霸主鞭”，那中国文学和中国作家就彻底被矮化了，他们变成过街老鼠，变成臭虫。一些评论家可能变得高大，不可一世，因为他们把中国作家踩在脚下，把那些作品踩在脚下，说得一无是处，一团漆黑，还美其名曰“严格的批评”“敢说真话”，那是公开的谋杀案，不是什么文学批评。其动机就险恶，行文就只有恶毒。看客们固然都喜欢这些恶评，因为如同当街殴打一般精彩，但受害的是中国文学，中国作家。

但真正的文学批评，讲道理的有质量的文学批评建法是珍视的，我们同行也同样钦佩这样的批评文字。建法有一次曾说：“我是打算提升杂志的批评力度，我们欢迎比较有分量的批评文章，但是你也不能让刊物去组织这种文章，这种文章可遇不可求，如果我先入为主地组织一些人写批评性的文章，说不定变成大批判了。我想好的批评家在揭露缺陷的时候也挺慎重，不能太草率。我一直认为批评文章应该是说理的，有发现的，可以指名道姓，可以对作品进行很严厉的批评，但是必须具有真正的批评品格，而不是搞人身攻击或者纯粹是以误读为前提的。如果是误读的，我个人决不愿意发这些东西。”^①建法这种态度我是赞同的。五六十年代直至 70 年代，中国文学始终处在被批判中，那些批判要多严厉有多严厉，要多恶毒有多恶毒，上纲上线，恨不得置作家于死地。恶毒的批评对文学能有什么好处？最后除了毒草就是废墟。特里林说，我只谈论最优秀的作品。差的，不成熟的作品，让它自生自灭好了，或者让它自己慢慢成熟好了。但评论家的能力要体现在阐释伟大作品上，一本面向当代的评论刊物，其意义和价值同样体现在阐释伟大作家和伟大作品上。这才是对一个时代的文学最

① 林建法、黄发有：《做一本杂志就像养一个孩子》，《作家》2005 年第 7 期。

根本的贡献。骂倒几位作家，抹黑几位评论家很容易，但那有什么意思？建法始终是在做建设性的工作，我以为他走的路是对的，大方向是对的。

固然，中国50代、60代一批作家的经典化工作是多方面的，也是全国多家刊物，全国几代评论家的共同努力的结果。同时期《文学评论》《文艺争鸣》和《南方文坛》都在做着相同的工作。但我想这里面，建法的功劳是不可忽视的。有些专辑我也参与其中，回想起来，我是经常接受建法的命题作文。除了建法，其他刊物其他编辑，即使关系非常密切，也不会交给我什么任务，但是建法是经常要我做命题作文的。他不时地会给我打个电话，会说，“晓明你应该写一篇什么什么文章”之类的话，比如围绕某一部作品或者说某一个作家，别的任务我一般都会推三阻四，因为我手头毕竟有我的事。但是对建法，你说嘱托也好，你说忽悠也好，我只是略微沉吟一下，总是就应承下来。我会觉得建法说的很有道理，我觉得他说的都是重要的事情，值得去做的事情。经典化的工作，建法当然是动员许多评论家一起做，他都是亲自打电话，这时候建法像个巧舌如簧的纵横家，他准能说动不同的人。谁说建法不善言辞呢？这时候他说得一套又一套的。可以感觉到，建法在认真做事，用心做事。他敬重那些作家，他认为的大作家，他爱护那些作家，生怕错过重要的作品。他要做专辑的作品，或者他要重点研讨的作品，他总是要自己阅读过，有的还要读上二三遍。他的阅读量是极大的，据他自己说，他每月的阅读量大约在100万至150万字之间。如果加上他刊物的文章，其阅读量是惊人的。再想想他总是亲自校对，他的工作可以用呕心沥血来形容了。

建法编《当代作家评论》多年后也一度遇到困难，主要是经费问题，那时全国的期刊都陷入经费困境。有一段时间大连的诗人麦城也帮助过建法，学昕也在建法左右帮忙。但办刊物是越来越难了，尤其是纯粹的评论刊物，建法办刊是极少数绝对不收版面费的主编。几到穷途，建法幸运，得到当时主政辽宁宣传工作的领导的重视，省委直接给予建法极大的帮助。我们大家都知道，《当代作家评论》猛然间又满血复活了，那些日子，我和繁华、绍俊、光炜诸兄曾到沈阳看建法，建法颇有“今兹捧袂，喜托龙门”的快意。建法精神又抖擞起来，好光景又过了数年。当然，辽宁省委宣传部重视《当代作家评论》，这出于领导对文学评论工作的重视。成就一份刊物，能在全中国立起来，形成品牌，这不是一件容易的事情。《当代作家评

论》是辽宁的文化名片，是中国文学评论的一面旗帜。建法度过最困难的时期。他没有辜负期望，又做了很多事情。当然，建法终究要放下《当代作家评论》，他应该会相信“江山代有才人出，长江后浪推前浪”的道理。《当代作家评论》有他打下的底子，新一代主编会有新的做法，会有更年轻的评论家把《当代作家评论》推向新的历史阶段，也可慰建法平生之志。

后来建法退休，在王尧兄、晓原兄的关怀下（可能还有丁帆兄和思和兄起的作用吧），建法到苏州和常熟，他把重心转向编《东吴学术》，同样也做得非常出色。建法也尽了最大努力，那几年建法眼见着老了许多，王尧和晓原几位朋友的关爱给予了最大的温暖。烈士暮年，壮怀不已，建法还想做很多事情，但岁月不饶人，更令人悲愤的是，天不遂人愿。建法正值盛年，却得难治之病。所赖君子见机，达人知命。建法不是智者，他并不甘心，他只想还要做出许多事情来。建法想着“老当益壮，宁移白首之心”而已，但是无奈人拗不过天命，大家都为他的病焦急，但是大家都没有办法，也是眼睁睁看着老朋友一天天地病落下去。朋友们相见，一说起建法就是唉声叹气，内心的痛是无法掩饰的。

建法故去了，我想说建法是一个伟大的编辑。我今天这样说，用的这个词可能有点感情色彩，别人可以不同意，只代表我对他的评价。说起来，我是受恩受惠于建法的，在建法主编《当代作家评论》的二十多年间，据“林建法工作室”统计——不统计不知道，统计一下我吓一跳，我在这本刊物上竟然发了38篇文章，因为我的文章很多都是长文，占据篇幅颇为过分。早年我读博士的时候，建法就发过我2万多字的长文，有的就分成上下期发。那个时候都是用400格的稿纸用手写，也没有复印，我的字迹潦草，建法看我的稿件就头痛。他给我提了几次意见，但是我一写又总是潦草。那个时候写文章，有不好的毛病，写得多，写完一篇想着下一篇，也来不及修改，因为修改又很麻烦，要重抄一遍。不像后来有电脑，随意修改。那时写文章只是图痛快，哪想到文章千古事。建法读我的文章，每次都要打电话核实，打电话很不方便，读博时电话在楼道里，后来工作了，有好多年电话还是在楼道里。建法觉得有一句话不好理解或者不通，有几个字不清楚，他都要准确地核实。那些年月我反倒记得特别清晰，电话那头建法总给我特别亲切的感觉。

说起来还有一件特别有趣的事，建法经常给朋友们颁奖。他弄到一点

钱，就想着搞个活动，立个名目，给朋友们颁奖。他总觉得他颁的奖是最能体现中国文学评论的意义和价值。但我们这些得奖的朋友都当作好玩的事，它无关乎荣誉，只是附着亲情，就像是家里年终的奖赏，这是家的慰藉。我就得了建法很多名目的奖，至今我还保留着那些奖状、奖杯、奖牌还有茶壶。有一次建法灵机一动，用据说是名贵的紫砂壶做奖杯，请莫言题字（好像彼时莫言还没有获诺贝尔奖，也可见建法的远见），多年来这茶壶一直放在我办公室的茶盘上，每次给朋友泡茶，我都会解释一下它的来历。建法逝去之后，我不知道日后如何说起这些故事。

说起来建法和我是从年轻时代一起走过来，走到中年，也走到老年了。要说朋友之间的感情，建法确实没有那些表达心迹的话，这方面他确实不善言辞。但他内心中，我知道他对这些朋友有深深的感情，他把这些朋友看成他一生中最重要的财富，是他心里最大的安慰。在得知建法去世后，我给他的公子林源打电话。林源还跟我说，其实近两周建法还挺能交流的，林源说前些天他还在跟爸爸谈他读我的那本《中国当代文学主潮》的学习心得。他说爸爸眼睛还睁开，可以感觉到爸爸很满意的表情。林源这么说我也特别感动，我也知道林源很懂得爸爸的心事。其实，有那么多名作名著值得去阅读，有更重要的书去读，但是建法总是让林源去读他的朋友们的书，让林源能够和他说说他的朋友们的书，这是他怀念朋友的一种方式。他舍不得离开这些朋友，所以林源也很懂得爸爸的心事。在爸爸病重的时候，他总是跟他爸爸说他读了爸爸的朋友们的哪些书，有一些什么体会，这是他安慰爸爸的独特的方式，也是最能让爸爸放心的方式。我觉得，我们这些朋友，写出的书能进到建法的心里去，也是没有辜负建法对我们的付出，他通过《当代作家评论》对我们的付出。不管怎么风吹雨打，我还是会说，建法是一个伟大的编辑！为伟大的中国文学他奋斗了一生，奉献了一生。我们唯有记住他的精神，放在心上，也是把中国文学的责任再一次放在肩上。

愿建法在天之灵安息！

2022年5月30日改定

初刊《当代作家评论》2022年第4期

激情与洒脱

——评孟繁华的《中国当代文学通论》

繁华兄要我为他这本《中国当代文学通论》作序，这让我很惶恐。作序通常是请上一辈先生来写，我与繁华兄是老朋友，岂能随便作序。好在我知道繁华兄这个东北汉子素有侠士之誉，并不计较俗世规矩，我也就放胆写这些文字了。

我与繁华有过同事之谊，上世纪90年代，我们在中国社会科学院文学研究所工作，那时我们还算是年轻人，有一帮年轻朋友。每到周二就是吃饭喝酒，虽然是在路边小铺，但都吃得兴高采烈，然后神侃，吃了东家喝西家。很长时期觉得我们这帮人特俗，每到周二就是这么吃喝侃大山。后来有一次到英国剑桥大学，才得知他们那里经常有，或者定期有教师的午餐或晚餐会，目的是让同学科或不同学科的教师们能在一起自由交流，这对学术发展能起到相当积极的作用。看来，我们的土法不过延续了中国人的老传统，也没有什么不妥，与现代教育及科学研究的活动未尝不是异曲同工。那时的胡侃也仗着年轻，不知现在的年轻人是否还有这样的生活方式。但在大学里是没有了，大学里的同事都客客气气，保持着恰当的距离，这样可以井水不犯河水，这也是一种生存方式。但我还是怀念那时的朋友们的相聚，吃完东家喝西家，然后打地铺。

那时在繁华兄与我之间，大工作上还有点阴差阳错的事。我是学理论出身的，却被分到当代室；他是学当代出身的，却被分到了理论室。但一待就是十多年。我后来就搞上了当代，繁华一直都在搞当代，只是理论色

彩也不得不浓厚起来。在2001年，孟繁华就出版了《中国20世纪文艺学学术史》（第三卷），对文艺学的理论源流的梳理，很见功力，这是当代与理论交叉的学问了。有了理论做后盾，孟繁华原来在文学史方面的深厚积累就更显出优势。要说当代文学史方面的功力，他对作家作品的掌握，那是在同行中有口皆碑的。后来他又与程光炜教授合著《中国当代文学发展史》（人民文学出版社，2004），可见他在中国当代文学史学科领域方面的积累。当然，或许是更为重要的在于，孟繁华始终关注当代中国文学最新的发展动向，始终站在当代文学批评最前沿的位置，参与到那些对最新文学现象和事件的阐释中去。他的精力旺盛，又十分勤奋，好像永远有忙不完的事，但却著述不断，评论满天飞。有了这些学术积累和学术活动作为前提，可以想象，这部《中国当代文学通论》就是顺理成章的成就。

作为一部“通论”，其一在“通”，其二在“论”。“通”以我的理解，即是通观、疏通，这是对历史进行一种宏观把握的阐释，无疑也有文学史的眼光在里面。但它又强调“论”，又有别于一般的文学史叙述，它是以论带史，以论通史。它比之一般的文学史显得更为自由灵活，无须文学史面面俱到，事无巨细都要兼顾。它只抓主要矛盾，只抓文学史中的要害问题。就此而言，可以看到孟繁华处理当代文学史的独到手法，那就是他的开阔眼界和洒脱的叙述。现今的文学史大多拘谨刻板，难得孟繁华以他的洒脱来叙述当代文学史历经的风雨道路。

当代文学史研究最大的难题，在于当代政治与文学的关系，这是一般写作文学史的人都试图要回避的论题，或绕道或淡化，但孟繁华却采取了正面强攻的手法，这让我有些吃惊。当然，正面触及这个问题，也未尝不容易，只要合乎主流意识形态给定的框框去叙述也不是不可以做到。但孟繁华的学术抱负显然不允许他如此讨巧，他还是要寻求有难度的，对历史做出更为深入和准确的探讨。

确实，当代中国文学与政治的关系并不是一目了然的，压抑、驯服或者抵抗，这些事过境迁的描述，或者站在另一种语境中的判断，都不切合中国当代文学的历史实际。孟繁华试图还原出中国当代文学史实践与政治构成的复杂的互动关系，那就是新中国的文艺家们也经历了内心的斗争和改变。除了来自解放区的文艺家，他们已经历了革命的洗礼，或者直

接就历经了战火的考验，他们本来就是革命分子，新中国的革命文艺与他们的文学经验，与他们的生命历程融为一体，当然没有根本的冲突。但也并非一切都顺理成章。革命的形势变了，革命的任务变了，即使是来自解放区的文艺家，更不用说来自国统区奋斗的左翼文艺家，他们也会有新的愿望和新的选择。政治共同体并非铁板一块，任何共同体都存在着内在相异性的问题，政治共同体尤其如此。这就是新中国文艺始终充满了斗争，文艺家们始终处于适应新形势的困苦挣扎之中。但新中国的政治具有无比的感召力，它代表着未来的希望，它具有伟大的感召力。孟繁华试图去揭示出建立新的信仰或被新信仰哺育成长的一代人的适应政治的历史变动，他们的内心始终洋溢着意识形态的冲动和兴奋，并逐渐成为他们内心支配性的力量或道德要求。也就是说，“当文艺为政治服务成为文学研究的核心话语之后，主动地回应这种时代的询唤，也就成为文学研究者的情感需求，当初那种试探性的谨慎逐渐变为汪洋恣肆的激情。”^①文学与政治的关系，说到底，关键还是文艺家与政治的关系，这是主体与政治构成的复杂的认同关系。主体之被询唤或驯服，从而转化为内心激情，革命文艺只有以这种方式才能真正获得创造的动力。当然，孟繁华对这一问题的研究并不只是进行主体的精神分析，他更偏向于回到文学史的客观构成中去，深入到文学的承传方式、生产方式、作家的社会地位以及检查制度的体系中去探讨。

毛泽东文艺思想对新中国文艺的影响，这是文学与政治最关键的问题，当然也不是一个新的话题，有关研究汗牛充栋。但孟繁华对此问题的研究，可以说是最为下功夫的了，也是最有深度的研究。毛泽东文艺思想博大精深，并非三言两语可以概括，不过孟繁华把握住毛泽东早期思想中的道德因素，以此来理解毛泽东文艺思想中注重作家世界观改造的问题却颇见独特之处，这样的讨论就更有深度，也把毛泽东本人与中国传统的教育背景联系在一起。主观道德情操在毛泽东思想中历来占据重要分量，毛泽东也相信，作家经过思想改造，具有无产阶级的世界观，才能写出为革命所需要的文艺作品，只有与工农群众站在一起，才可创造出人民群众喜闻乐见的作品。当然，思想改造要到达一个什么样的境地才算符合革命要

^① 孟繁华：《中国当代文学通论》，辽宁人民出版社，2009，第14页。

求，这确实是难以量化的标准。因此，在革命实践中，艺术家的思想改造仿佛变成了它的目的。不断的改造，无止境的运动，终究发生“文化大革命”，这是无产阶级专政下的“继续革命”，也是主观精神世界的“过度革命”。关于毛泽东文艺思想的研究，重要的还要与马克思主义经典作家的理论思想联系起来考察，这方面，孟繁华在论述社会主义现实主义的传入和理论演变时也做了相当精当的分析。当然，战争的背景也是毛泽东文艺思想建构的重要参照，即使在新中国成立后，关于战争的警钟长鸣、国际冷战的背景，这些都给毛泽东亲自动一次又一次文艺界的斗争运动提供了外部动力。尽管作为一部通论，篇幅有限，但孟繁华要言不烦，抓住要点，给人以提纲挈领的清晰理路。

在关于“文化大革命”时期的文学的研究中，一度时兴的是地下文学研究，而对于当时占据统治地位的极左文学则避而不谈。但孟繁华同样有勇气去揭开那些为常识所遮蔽的历史情境，他对姚文元批评方法的形成，以及姚文体的修辞学解读都可见出他的独到之处。

对于“文革”后的文学，我们通常称之为“新时期”。我们总是这样，每一次历史大事件之后，都是一个新的时代的到来。但在文学上，它的本质含义究竟如何？我们如何定位？孟繁华称之为“激情岁月的文学梦想”，这就是一种时代精神风貌的描述了。“文革”后的时代，人们仿佛突然置身于一个有着无限希望的时代，实现“四个现代化”的美好未来几乎指日可待。压抑的、穷困的日子结束了，取而代之的必将是美好的、富足的、自由的生活。80年代的文学正是在为到来的“新时期”建构一个伟大的神话，但文学家的追求并不是直接简单地顺应主流意识形态，这是历经“文革”之后的文学家们所不同之处。身处“激情岁月”中的历史主体，也有着他们自身的追求，也有与主流意识形态的共生、冲突与分离的历史走向。无疑，当我们说“主流”时，他们就是主流。当我们试图描述“主流”之外的相异的历史时，那也是他们内在分离的产物。历史之主流从来没有自我的同一性，主体总是自我相异的，当它能成为一个时代的主体时，必然具有这种相异性的能力。80年代的思想文化保持着这样的活力，恰恰就在于作为“主流”的历史主体们有这种能力。因而，“激情”实在是一种创造的激情。尽管说“创造”一词，对于80年代意识形态翻云覆雨的斗争而言

显得过于奢侈了，但我相信它是存在的。同样，我理解孟繁华也是相信它存在的；这就是“激情”的内在特质。孟繁华写道：“就意识形态来说，动员民众参与实现现代化的期待，并借此完成社会发展形态的转型，在新的目标设定中使民族心理重新获得自振并建立自身的权威性和社会信任感，是它重要的时段性任务；就作家的内心需要来说，挣脱长久以来的‘一体化’的精神统治、争取精神自由，表达他们对社会公共事务的参与欲望，并以此体现知识分子的英雄情怀，使他们大有恰逢其时之感，他们的倾诉欲望终于有了机会得以满足。”^①

对这个时期的作家、诗人、理论家进行批判是容易的，他们的有限性，他们的软弱、犬儒主义或不彻底等等。但人们只能在既定的历史条件下创造历史，离开了具体的历史情境，离开了每个人的生存条件，去谈超越现实的理想就显得苛求了。一代人有一代人的任务，我们没有理由为他们开脱，但也不等于我们可以轻易否定他们那代人走出的那些艰难步伐。在这一意义上，我还是比较欣赏孟繁华对80年代那两代作家，即“右派”和知青作家所持的态度：既肯定其历史成就，他们创造历史的自觉与才华，也时常针砭他们未能更有力地拓展他们本来可能抵达的境地。确实，在80年代，中国文学家与主流意识形态的关系是一个相当复杂的问题，我以为孟繁华试图去揭示这个问题，但也浅尝辄止。这不只是在辩证法式的理论思辨体系中去阐释，可能需要大量的个案事例，这当然不是通论以某个章节就可解决的难题，也不是我们的学术之外的语境可以给定的范围。

孟繁华的文学评论写得越来越洒脱，做“通论”就自然显出他的洒脱自由。也不奇怪，他把90年代以来的文学规划为第三部分，称之为“多元文化和游牧的文学”。“多元”与“游牧”，这是颇富有诗意的辞藻。对于90年代直至“新世纪”，孟繁华如此深地卷入那些文学事件，与那些人们和事实同歌共舞，他当然满怀激情。他也游牧于其中，他几乎是梦想般得要游牧于其中。就此而言，他真是一个对文学怀有梦想的人，他说80年代是一个“激情”与“梦想”的时期，90年代何尝又不是呢？对于文学中的人来说，文学之存在何尝不是激情与梦想？何尝不渴望多元与游牧呢？对

^① 孟繁华：《中国当代文学通论》，辽宁人民出版社，2009，第184页。

于文学的书写，对于书写着的文学史，没有这种激情、梦想和游牧，何以能进入其中呢？这部通论可以说是激情与洒脱之作，可以说是游牧之作。

90年代的多元文化情境在孟繁华的展示下还是呈现出它的生动性。相对于80年代众口一词的肯定与颂扬；90年代的文学是一个众说纷纭的怪物，其招致怀疑远远大于它所得到的赞许。肯定或贬抑某一时期的文学都属正常，但必须顾及事实，必须回到事实性来论辩，否则就只是以无知与偏见为判断依据。我本人也并不认为90年代文学有多么高超，它无疑有一大堆的问题。但90年代确实不是一个文学萧条的时代，就从数量经济学来说，90年代不知要超过80年代多少倍数。90年代有90年代的追求，有90年代文学面临的完全不同的历史情势和文学的功能作用，这一切都是由大历史背景变化所决定的。套用马克思主义老旧的经典语录来说，随着经济的变更，全部上层建筑或迟或快都要发生变化。文学当然不能例外。这里无须深入讨论这类问题，孟繁华满怀激情地叙述90年代的文学现场，无疑是有充足理由的。他揭示出90年代的文学所具有的生动活力，揭示了当代文学转型清晰的路线图。

当然，“多元”依然只是一种比喻，真正的多元是充分自由的状态里展开的多元，90年代的多元却多少有些勉强，它更像是在市场那只看不见的手规划的一些散兵游勇的自在自为的活动。孟繁华努力去触及90年代个人化的写作更为本质的真实含义，但这种触及也因为叙述语境的限制，很难深入其中。在另一方面，孟繁华绝没有忽视文学写作的“始终历史化”的潜在冲动。在21世纪初，“新人民性”或“底层叙事”，都重新展现了中国作家对现实主义的承继，在新的全球化语境中对文学的责任和道义的承担。这或许有些吊诡，随着中国经济的高速发展，随着全球资本更全面和深入的介入，中国作家更乐于去叙述“底层”，叙述本土的生存困境，以此来展现更具有本土特质的那种生活情态。因而，在孟繁华划定的“游牧时代”似乎终究难以游牧起来，他更关注的90年代以来的文学流向，还是“新人民性”和“底层叙事”。90年代谁在“游牧”？刘震云吗？王朔吗？王小波吗？甚至张悦然、韩寒们吗？或者网络上的痞子蔡、宁财神们吗？在这方面，孟繁华的“游牧”尚未深入到这些疆域，或许这里的游牧会更充分，更惊险刺激。

不过，不管是 80 年代还是 90 年代，文学还是有它的智慧与痛苦的；还是有它的沮丧和惋惜，甚至也有忏悔。文学史的言说如何去说出这些内心的秘密，这些内心的事实呢？这不只是孟繁华面对的难题，其实也是我们这些试图言说文学史的人们都面对的难题，而且它还要伴随着我们历经漫长的岁月，直到我们激情不在，唯有痛惜残存——我相信，这些难题还是挥之不去的，这就是我们这些试图书写当代中国文学史的人们不得不承受的困窘。

相对于这部激情洒脱的著作，我的这些寥寥文字，实在是挂一漏万，是以勉强为序。

初刊《文艺争鸣》2009 年第 4 期

重建学术史的“意境”

——评陈平原的《触摸历史与进入五四》

2005年秋，北京大学出版社享誉很高的“学术史丛书”出版陈平原先生的《触摸历史与进入五四》，尽管这部书的出版几乎是悄无声息，出版社没有做任何大张旗鼓的宣传，也没有什么媒体推介会，但是，学界中人拿到这本书都会感觉到其中沉甸甸的分量。其意义当然不在于它是否重新诠释了五四的历史，重要的在于它标示出学术史研究的当代水准、方向和风格。在我看来，其重要性也在于，它如此鲜明地反映出一代学人治学所达到的一种“意境”。我说“意境”，不说境界，这当然是有特定内涵的说法。这个“意境”投射了一代人的学术抱负，融合了个人与历史的活的对话，呈现了历史的细节与情境，隐含了当下的精神意味。

90年代之后，陈平原转向学术史研究，也许“转向”一说对于陈平原并不恰当，对于同代学人的其他人来说，90年代或许存在这样的“转向”，但对于陈平原则是顺理成章的事，充其量也是更明确更主动地强化学术史的意识。1991年的暮春，北京学界的气氛为无奈与茫然所笼罩，三联书店的二楼召开了一次关于思想史反思和学术史转向的座谈会。参加者多为北京大学和中国社科院的青年学人，陈平原是那次会议的主角。谈起这种“转向”，很多人其实相当茫然，只是顺应历史的变动，找到知识话语的生存之道而已。但陈平原显得轻松而自然，他真正能把握其中的内涵。从80年代的思想史转向90年代的学术史，在他人可能是一个巨大的转型或深刻的裂变，而在陈平原则是一以贯之的学术延伸。在80年

代上半期的思想观念变革中，陈平原也一度摇旗呐喊，关于建构“二十世纪文学”观念的呼吁，这几乎是80年代最有力量的文学研究变革的声音，它与“反文革”的其他的批判性诉求不同，那些历史诉求无不是附着在“思想解放”的纲领之下，如新的美学原则、人道主义人性论、异化、主体论——这些论题无疑具有其重大的历史意义，但其学理阐释总是纠缠着壁垒分明的意识形态纷争。“二十世纪文学观念”的提出，则是真正具有学术的自主性的观念，着眼于中国现当代文学的整体重建。这是重建理论范式的探寻，其命题的提出，要高出于（或超出于）当时意识形态平台角力的场域。尽管如此，我们不得不承认，“二十世纪文学”的命题，依然不能逃脱在那个时期被放大的思想史的意义。因此，90年代初期的那些关于“转向”的言说笔谈，对于陈平原来说，也是一场必不可少的仪式。1991年6月，陈平原写下的那篇《学术史研究随想》及其《学人》当年第一辑上的那组“学术史研究笔谈”，都可以看作是“转向”后重新开始的告白。如果把当年的“转向”阵容清理一遍，也能够发现，真正发生“转向”的寥寥可数，而陈平原无疑是转向最彻底的一个，与其说他彻底，不如说他本来就是这条道上的人。这里当然不是又要争辩思想史与学术史孰是孰非，孰高孰低，只是试图反映出当代中国知识界历经的一次颇具戏剧性的变动而已。

因此，今天，我们读到陈平原先生的这本新著，就不会过于惊愕于其如此纯净的学术史格调，也无须过分赞叹其学理之缜密运思之圆熟。“转向”学术史这十多年，陈平原孜孜不倦地“辨章学术，考镜源流”；“辨别良莠、叙述师承、剖析潮流”；让后学了解一代学术发展的脉络与走向，藏而不露地“补偏救弊”“推陈出新”，有意无意地凸显“自家的文化理想及学术追求”^①。这十多年来，陈平原硬是把现代文学学科的学术史研究做成一门有规有矩，自成一格，蔚然成风的大家之学。

这本题名为《触摸历史与进入五四》的著作，即使在陈平原的所有出色的著作中也是突出的，它显示出陈平原处理学术史所达到的那种轻松自

^① 陈平原：《“学术史丛书”总序》，《触摸历史与进入五四》，北京大学出版社，2005，第1页。

如和浑然天成的境地，同样重要的在于，他叙述出五四的历史情境，叙述出更具有本真性的五四精神。

对于谈论五四的困难，陈平原当然一目了然。那么多的著作汗牛充栋，如何还能后来翻新呢？更大的难度也许还在于，五四的话语既是几代中国知识分子的最重要的文化记忆，又是一个巨大的意识形态神话谱系，即使在今天要重新解开这个谱系谈何容易。但是，五四是中国 20 世纪思想文化史中的“关键时刻”和“决定性事件”，作为后来者，必须跟诸如五四这样的关键时刻、关键人物、关键学说，保持不断的对话关系。陈平原认为：这是一种必要的“思维操练”，也是走向“心灵成熟”的必由之路^①。因此，陈平原的态度很明确：可以是追怀与摹写，也可以是反省与批判；不能允许的，是漠视或刻意回避。近一个世纪过去了，五四并未在我们的记忆中死去，五四的意义也没有被那些话语穷尽，也没有被神话遮蔽。五四之于我们，依然是历史，也是现实；是学术，更是精神^②。陈平原做学术史，也还是带着饱满的情绪和当下的态度。

如何触摸历史？按陈平原在导言中所说的：“文本中见历史，细节处显精神”^③。这就是说，把文本放置到历史中，在历史中来解读这些文本。所以我说，这就是写出一种历史情境，写出一个本真的五四。也许“本真”这种说法太不“后现代”，没有本质，何有本真？尽管说，历史无疑是话语建构起来的，但总有一种建构比另一种建构更具有魅力（我说魅力，而不说真实），总有一种话语更能还原出历史的亲在性。这种“亲在性”就是人们可以最大可能接近历史，历史也最大可能地被进入人们的视野。“历史”一词，现在已经如此之可疑，以至于我们试图给予它多一点的定语都变得困难重重，但“本真性”不是一种本体论式的规定，却可以是一种视界融合中的素质。我以为陈平原对五四历史的“触摸”是把握住这种历史的本真性的素质。

于是，这里的历史叙述不再是从宏大话语中衍生出的意义，而是重

① 陈平原：《触摸历史与进入五四》，北京大学出版社，2005，第3页。

② 同上书。

③ 同上书，第5页。

现历史细节，在细节中来展现历史的自在情境，让曾经不在的被遮蔽的历史重新在场。在这里当然无法复述陈平原的历史叙述——它们是如此生动和细致——但可以感知到他的叙述的意义所在。“五月四日那一天”，陈平原对《简明大不列颠百科全书》中的“五四运动”词条进行重新读解，这一文本被他重新植入“五四”那一天。很显然，陈平原详尽的材料使大不列颠的“五四运动”的经典解释出现破绽。而陈平原要关注“瞬间”“私人”与“感性”，从具体入微的角度展现出为人忽略的另一种“五四”风貌。令人惊异的在于，陈平原重点谈到了天气，这是一个大胆且冒险的举动，他从这里来呈现五四那天的情景。这让我们仿佛是在读历史小说，“花开春日”与“爱国热情”联系在一起，他要揭示的是偶然性，外在的因素对历史构成的作用。尽管这种历史观念已经不是什么惊人之论，这在后结构主义和新历史主义那里乃是构建历史的基本方法，但要神不知鬼不觉地引入到中国的五四历史的建构中去，特别重建“五四这一天”的历史多边形，那还是需要胆略和功力的。当然，对于陈平原来说，他看重的也不是对历史观念和历史叙述的思想性方面的突破，他的长处在于能把并不是多么新奇观念方法做得最为妥帖最为恰当。可以说，他几乎是直奔主题，就是直接冲着五月四日那一天去的，他要重现的就是学术史的那些鲜为人关注的个人性话语叙述的“那一天”的情景。而我们感知到的也是他在学术史语境中对那一天的精彩绝伦的刻画，那些材料、那些说法、那时的记忆、那时的心境和情境……所有这些与学术史的重要人物对“那一天”的天气描述，与那个环境地形勾连在一起，共同来造就一个具有个人性和自然亲和性的“五四”。人这一主体，这一积极创造历史的英雄和群众，实际上是在客观自然宿命般的也是随机的创造中被推向了历史的场域，历史原来就是这样的一个场域，并不是人这一主体在起决定作用，而是自然随机的创造的一种情势，在这个情势中，人被抛入借势而为或逆势而动之中，于是历史的场域就这样形成。历史的巨大的构架原来是如此具有重建的自我能量，只要任何一个微弱的因素变动，就可能是另一幅情景。显然这里不是纠缠历史观念的地方，我们看到陈平原叙述出一个具有“此刻”性的五四，它发生在那样的时间里，除了时间，一切都不是绝对的，也不是必然的。当然，有必要指出的是，陈平原对

五四这一天的重建依然是一种学术史的重建，而不是直接的历史描述，后者可能变成历史回忆录，而前者才是学术史意义上的新历史主义笔法。陈平原最终要揭示的是，五四与后来众多由党派策动的学潮的最大区别，正在于它是一个真正自发的群众斗争运动，在于其“著作权”的不明晰，这寥寥几笔要点出的是对经典性的历史意义的改写，还原五四以一个“鲜活”的历史现场。

陈平原的学术史研究删除了给定的历史意义，他决不寻找决定性的中心力量，他提供给我们的是一个历史空场，在这个空场中各种话语逐渐登台表演，它们经常鱼贯而入也四散逃离，相互交错也自相矛盾。但他绝不是一个历史虚无主义者，那些力量的介入最终会建构起一个富有动态关系的鲜活情境。看看《思想史视野中的文学》这一章，陈平原就是要在思想史、文学史、报刊史三者的互动中诠释其文化/文学价值。陈平原的做法看似平易，其实诡异。他的切入却是“工作程序”，这与我们过去从宏大的思想文化背景进入的角度迥然不同。陈平原要找到的是“历史的最小值”，在完全没有任何预设的历史空场中开始个人的活动，这些活动从日常性的琐事开始，从细微的动作和富有个性心理特征的行为开始。胡适个人的运作鲜明烙印在《新青年》初起时的刊名、面目、风格和倾向上。但五四时期的历史风起风涌，思想文化上的激进变革在个人的活动中展现，并且投射到历史中去。陈平原指出，“无论胡适等人如何认定《新青年》已经成为‘公共财产’，仍无法抹去创办者强烈的个人印记。”^①陈平原这里要揭示的是，真正具有时代开创意义的文学活动，始终能以个人的方式来进入历史并带动历史。胡适办《新青年》就是如此，《新青年》在中国现代思想文化革命中的巨大作用也正因为它凝聚了个人的鲜明印记。在谈到鲁迅的小说创作时，陈平原有一段话发人深省：“与时代潮流保持一种‘必要的张力’，不即不离，在追随之中反省——此乃鲁迅小说获得成功一大诀窍。”^②这里说的是鲁迅小说，但同样适合于现代中国的一份刊物杂志、一项文学活动和一个文学流派。中国现代的文学活动之不同于以往，不同于以后，就

① 陈平原：《触摸历史与进入五四》，北京大学出版社，2005，第65页。

② 同上书，第79页。

在于它总是能留下个人的鲜明印记。现在想来，那真是历史无私的馈赠。那么多的历史事件、集体行动介入，但在那样的历史场域中，始终有个人的活动，个人的风格，个人的心情态度。这个场域中的对话并不缺少真正理想性意义上的学术活动，正如陈平原指出，晚清及“五四”的思想文化界，绝少真正意义上的辩论，有的只是你死我活的“论战”。这反倒是真正对话的文化场域，一个相互激发相互创生的文化场域，唯其如此，历史才显出那样的活力、那样的气派。陈平原既没有抹杀历史场域的多种合力的作用，也不过分抬高个人的超群能力，他要揭示出的正是个人与历史场域的紧张（张力）关系。

这些年陈平原对中国的大学教育作出了热情的表述，他的言说之所以能获得如此广泛的响应，在于他对中国现代以来的教育制度的深入研究，特别是身为北大人，他对自蔡元培以来的北大历史洞察甚深，了然于心。陈平原谈大学教育，不作空泛的制度评议，他追问的是最根本的问题，那就是大学的意义。这么多年来，他致力于呼喊“兼容并包”的大学理念，这在本书对蔡元培与北大理念形成的研究中得到深刻反映。这本书还反映了陈平原对经典形成的看法，他研究的个案是周氏兄弟等人为胡适删诗的具体事件，每一种经典的形成都有其历史中的独特生存方式，陈平原的梳理妙趣横生，哪怕是像胡适的白话诗或《尝试集》都包含着个人的谋略与历史的互动关联。做学术史当然少不了考据之学，陈平原喜欢“体贴入微”，自承写在新文化的“边上”，而不去承担复述历史笨重框架的义务，这与其说是聪明之举，不如说是时代风气之变。热衷于“琐碎的资料考辨”以此贴近研究对象，这实际上是陈平原“触摸历史”的独特之处，在这方面，他的特点在于，能以“轻轻松松”的笔墨来言说学理，表露他的心境，这里面其实也包含着他对现实（学术？时代风气？潮流？）的关切的独特方式。

从这个意义上来说，陈平原的学术史研究在中国现当代学科建构起了一个崭新的学术范式，这就是在文本中重建本真性的学术情境，于细节处显出历史精神。这种学术范式绝不是冷冰冰的规则体例、概念法则，而是个人真切的历史体认，个人与历史人物、学术前贤的心心相印的对话。尽管也可以说陈平原的这种学术史做法深受西方新历史主义的影响，但陈平

原做得不留痕迹，不着一字而尽得其精要。他从来不引述新历史主义的观点，也不引述福柯等人的言论，但在对历史的理解和处理历史材料方面，陈平原的思想与它们是相通的。二者结合得如此天衣无缝，这恰恰说明中学西学在更高的境界中完全可以融合在一起。这正如冯友兰等前贤之于新康德主义之类的西学，现在说起来都是中国纯而又纯的“国学”。问题在于学术兼收并蓄中的胸怀和境界，也正因为此，陈平原确实带着鲜明的中国传统学术的印记，真所谓转益多师是我师。与福柯，或者说新历史主义保持着强烈颠覆历史的欲望相反，陈平原更愿意与历史及前贤保持活的对话，更愿意还原朴实无华而生动有趣的历史情境，在这个意义上，他不是—个社会科学家，而是一个传统味十足的中国人文知识分子，他保持着这代人的学术情怀，个人的学术心境与学术史的叙述融为一体，那是他与历史共同建构的“意境”。

要全面而深入解读评价陈平原的这部新著并非易事，更非学浅才疏如笔者所能胜任。像任何名著杰作—样，陈平原的新著肯定也存在疏漏，也有不少地方可供商榷。限于学识和篇幅，这里就不再苛求，高明且细心的同行和读者都可以做进一步探讨。

尽管我本人对陈平原的学术风格范式保持高度尊敬，但我也同时也保持警惕。这个警惕并不关乎陈平原先生，而在于现当代学科中的人们。因为中国当下的学科体制，现代当代被整合为一个学科，而现代学科显然要比当代学科更成熟更有气象，也就难免有其客观的规范性霸权，这对当代文学学科构成了强大的压力。很长时期，中国当代学科在当下评论与回到文学史之间摇摆不定，本学科内部就存在紧张关系。而学院体制又很容易将砝码向文学史倾斜，现在，现代学科规范日益完善完美，这使当代学科就更加亦步亦趋依样画葫芦，现在的情形正是如此，我以为这并不是好现象。当代学科应该有自身对本学科的理解和拓展，也应有自身的风格和趣味。实际上，陈平原先生本人就多次谈到做学术史与做当代评论不同，他着眼的是关于学术史本身的冷静和客观，但在这里也透露出明确的信息，他完全理解并希望当代学科有着自己的天地，自己的风格和问题意识。

陈平原现在无疑是学术史研究中的一面旗帜，这是低调的他很不情愿

扮演的角色。我们知道他更愿意以自由自在的个人方式出入于学术史，不声不响地开启他自己的道路，那是一条走向从容启示的道路，那是一条在“意境”中的路……人们只能望其项背。与其说是示范，不如说是启示；与其说是启示，不如说是激励。

2006年1月12日于北京万柳庄

初刊《现代中国》第七辑，北京大学出版社2006年版

自由与敏锐的理论批评

——试评朱国华的《乌合的思想》

国华君拟出版理论批评文集，首先邀我“提提意见”，这一“提”，就“提”出感受，于是就有写点东西的冲动。

国华谦逊，取书名《乌合的思想》，“乌合”意味着杂多与丰富。

国华好客，一如他书中第一辑的题目：《文学盛宴的邀请》，这是备好的盛宴，请君入席。备下“盛宴”，谦逊恭敬，却又是何等的豪气！招待八方来客，朋友江湖，这个书名实在是暴露出国华君为人的某种侠气肝胆。

我与国华君相识并不长久，说起来大约还不到十年。某年，我在南方一所大学召开的一个学术会议上提交了一篇文章，并做了一个发言，其中某种观点和讨论问题的方式引起国华君的兴趣。会议中间休息，国华君截住我聊了一通。所谓意气相投，很快就能触及本质。不久的某个深秋，我到华东师大，在夜晚的华东师大校园里，我们沿着校园走了几圈，谈天说地，很是畅快。国华的爽快直接，以及他的坦诚敏锐，使我们的谈话进入一个自由的空间。

我欣赏国华做学问的路数，可能与我自己的选择不无关系。我们都是做理论出身，却又对当下的文学创作时时保持兴趣，而实际上我与他是有些反着来的。我做着当代文学，却又对理论痴心不忘。他做着理论，也关注着当代文学的一举一动。而做现代理论，我们的共同认识是：一定要对西方的某位理论大家有一定的了解，能多少搞通人家的思想脉络、知识谱系、讨论问题的方式，这才能拿来他山之石，不说攻玉，也才知道自己手

中有什么武器，可以打什么样的战役。知彼才知己，不会胡乱言语，不至于说起不知天高地厚的话，这才找得到自己的位置，才摆得正自己的方向。如国华就投入大量时间研究皮埃尔·布迪厄，尽可能读全读透一个理论家，而不是蜻蜓点水，一鳞半爪，那样对问题并不能深入。记得这一问题，也是我们那晚谈论的重点所在。

国华这一文集，其实汇集了他多年的学术思考，最早可以上溯到他读大学期间写下的文字，而晚近的则是这几年的老辣文章。今天读来，一点都不用悔其少作；也毫无老气横秋之嫌。读国华这本文集，倒是让我止不住地思想：国华何以能如此年少时老到，中年时还锐利？说国华超越时代，那实在是夸大其词，未免肉麻；说当代理论批评的问题翻新多变，却依然历历在目，并未得到真正解决，根本的问题一开始为国华所关注，在今天它们并未退场，这可能是更为中肯的说辞。这也正是这些文章能一以贯之，在今天突显出其学术价值所在。

读国华这部文集里的文章，能强烈感受到他的自由与敏锐。他的自由来自他从不人云亦云，他与主流热点保持的天然距离。说是天然距离，可能是国华一开始做学术具有的那种个性禀赋使然。那时他并不追潮流，落拓不羁，只是观望，手痒时就上场做上一篇。今天读他最早谈张承志的那篇文章《试比较张承志和艾特玛托夫的美学追求》^①，看发表日期居然是1986年。这应该是国华还在读大四时的文章，这就有点令人惊异了，那时的国华也是少年才子。而且，这篇文章可能写于1985年，那时正是文学界讨论寻根文学热火朝天的时期，而张承志在1986年发表《金牧场》，写于1985年的文章，当然不可能涉及《金牧场》。我写过一篇关于张承志的《金牧场》的文章^②，也正因为此，我能体会到国华这篇文章的价值。今天读到国华的文章，我又不得不佩服国华当年能从另一角度来解读张承志，这是很令人意外的角度，某种意义上取决于阅读面。在国华的比较视角里，张承志的思想资源与美学追求有了底细，那就是艾特玛托夫。国华的这一

① 参见朱国华：《试比较张承志和艾特玛托夫的美学追求》，《批评家》1986年第5期。

② 陈晓明：《复调声的二元变奏——论〈金牧场〉》，《当代作家评论》1987年第5期。

理解，并非他的想当然，而是依据张承志在1981年的创作谈中说的那句话：“苏联吉尔吉斯族作家艾特玛托夫的作品给了我关键的影响和启示。”^①这句话显然被大多数张承志的研究者忽略了，但朱国华抓住了。这就抓住了理解张承志的要害，至少这个要害给予朱国华切入张承志提示了一个独特的角度。国华当然不是为了翻什么老底，他揭示的张承志创作中所走过的历程，张承志本人也不避讳从艾特玛托夫那里得到启示。但朱国华感兴趣之处还在于，张承志的创作从《大阪》开始而有自己更鲜明的风格，那就是主观性和时代感更强的叙事。尤其是《北方的河》，张承志抓住这代人重新进入历史的激情，给时代提示了一种英雄情绪和理想主义豪情。我们今天可能会对这种主体意识强烈的叙事感到多少有些夸张，但在那个文学的第一要义是抓住时代意识和情绪的时期，张承志为历史献上了文学的誓言。就这一意义来说，国华的判断是准确而有效的。

当然，我无法在“自由与敏锐”这一名下，去通论国华这本文集所包括的所有文章，在很大程度上，得自我这些年读国华的文章所留下的印象。国华为人其实谦逊厚道，如古人所言，做人须谨慎，为文要放荡。国华的文章当然并不“放荡”，但确实有一种自由潇洒独往独来的锐气贯穿流宕其中。很长时间以来，他并不主流，他关注的问题也不时髦，但却始终抓住文学的那些悬而未决的根本问题，他几乎是我行我素似的在做着自己个人的批评游荡，像金庸笔下的独行侠一般，总是独自出门，住在某处地老天荒的野店，也几乎是毫无目的，除了武艺本身，在国华就是文学本身了。国华的阅读、写作和思考，都使我想起古代的游侠术士。说实话，我喜欢这种姿态、立场和方式。

也正因为此，你会惊异于国华在90年代讨论的问题，艺术终结问题，文艺学终结问题，文学经典化的可能性问题，张承志、金庸、余秋雨的写作等等，他的思考与流行见解不同，也与那些故作惊人之论的骂客殊异，国华可以从容大度地在学理的层面上，也就是当代理论和文学史的主导语境中，步步紧逼，层层追问，去揭示出这些写作的意义和困境所在。

这就是国华的写作始终具有的批判性与问题意识。批判性在当今中国

① 张承志：《诉说》，《民族文学》1981年第5期。

的学术界一直是个含混暧昧的字眼。与其说是一个耀目的字眼，不如说是一个似是而非的概念。学术批判无疑是学术进步的基本方式，康德的三大批判就开启了现代学术的先河，后世的思想学术无不是在此基础上批判再获得前进。或许在这里并不需要打开如此宽大的学术界面，只说中国现代以来的学术，当然也是要靠批判性才能打开学术行进的路径。就现代中国的批判性范式而言，鲁迅无疑是人们援引的首要范例。但有一点可能被人们忽略了。鲁迅的批判是社会批判，或者说是文化的、审美的批判。前者可从他的小说作品和杂文中的国民性批判见出；后者则可就他的艺术作品中创造的艺术形象所指向的批判性而言。但文化批判和审美批判可以是极其具有个人性的超越性的批判，在转折裂变的时代，激烈激进的批判都可振聋发聩，唤醒民众。但学术批判的传统在中国现代并未真正建立起来，学术批判需要在学术思想史的语境中来展开，要有共同的学术前提、范式概念，才可进行对话讨论。中国现代的学术史上发生的一些大的争论，因为剧变的时代使然，在很大程度上都是带有强烈意识形态倾向的争论，是一种时代裂变革命的逻辑支持了这些“真理”的逻辑。很显然，从现代以来，中国的思想文化和学术批判中，意识形态的逻辑占据着相当强大的支配地位，此一惯性在新中国成立后终于演化为政治支配下的批判运动。中国当代的学术批判在五六十年代不用说，那就是政治革命逻辑建构的真理特权，此一传统在80年代受到批判，但因为我们的学术文化中，意识形态立场的批判根深蒂固，批判性偏执于立场和观念，而不是学理，不是共同的学术前提。因而我们的批判性的特征就是彻底而武断，狭隘而偏激。本文固然无法去清理这一所谓的“批判”传统，但我确实能从朱国华的学术批判中，看到一种新的批判意识，一种建立在学理基础上的带着问题意识的学术批判。

针对林语堂的幽默散文在90年代的中国走红，朱国华那时敢于对林语堂的幽默观进行分析，他把林语堂放在中国现代的语境中，在与鲁迅的幽默对比中来揭示林语堂的幽默的真实意义。朱国华并不否认林语堂的散文及其幽默对中国现代文化所具有的积极意义，但其局限性却在90年代的追捧中被掩盖了。朱国华认为，林语堂“将西方的幽默学说误读为快乐学说，从而最终没有走出中国传统的滑稽范畴；他的幽默人生观强调看客的

心情和及时行乐的态度，由于缺乏批判性和严肃深沉的感情，从而显得浮浅平庸”^①。此一论断显然十分大胆，朱国华颇为尖刻地指出：“我们可以用‘俏皮话大师’‘滑稽大师’之类的桂冠来拔高林语堂，至于‘幽默大师’，对林语堂并不合适。”^②固然，朱国华还是秉持精英主义的文化立场，在中国现代的民族国家叙事的语境中来审视林语堂的文学意义，此一语境在90年代也受到质疑甚至重写，林语堂的意义被提升，这显然是人们对民族国家叙事的宏大意义有所怀疑，而欲望与消遣开始具有正当性。此一脉络与中国现代的小资产阶级感情的建构有关——这也是中国现代性的另一侧面。但朱国华显然还是要肯定中国现代文学，以及我们今天依然执着的文学价值立场。不管人们是否同意朱国华的论断，但他的学理逻辑前提是相当清晰的，他的立场和价值依据是明确的，他对90年代的文化批判是发人深省的。

尽管我十分赞同国华在认真而虔敬的学术态度下展开的批判性分析，但我依然会去反省国华批判性背后的学理逻辑的正当性。作为一种学理态度，我肯定国华批判的正当性，也就是说，他是在理论的和历史的语境中来分析对象。但批判性就带有否定性，如何理解所有的批判性都带有直接的否定性？为什么说否定性的批判是一种贬抑？因为否定的批判性背后总有一种逻各斯，一个被固定的在场的逻各斯。国华在批判林语堂的幽默时，他的尺度是鲁迅的忧国忧民的幽默。他有一个关于幽默的逻各斯，唯此才是标准，才是理想性。这样的标准和理想性是此一事物的他者。我在想，超越的肯定性是否可能是一种更深刻的批判性？是一种更新的批判性？或者说是一种创新性的批判性？它能赋予此一事物新的质素，是据此一事物自身在世的存在而来揭示其独特性？国华这篇文章写于十年前，在这个时期的国华——虽然我承认他在学术上的自觉与独到，但那个时期学术界还大都秉持着同一性的学理规范，总有一种启蒙的伟大标准作为理想性来规范所有的事物。国华这时还并未超出这样的时代语境。

我也注意到他对金庸和崔健的批判，他的说理和逻辑都十分严谨周

① 朱国华：《乌合的思想》，上海文艺出版社，2012，第46页。

② 同上书。

密，而且，国华是真正喜欢金庸和崔健，他无疑是建立在他对批判对象的大量阅读或倾听的基础上才有能力言说。但在今天我会去追问，国华对金庸和崔健的批判都在追求一种深刻性，都是因为金庸和崔健“不够深刻”，或者“模式化”，或者没有敲击灵魂的力量而未能抵达理想的艺术高度。国华批评崔健说：“崔健的反讽虽然仍然还是反抗，但反抗的目的却仅止于反抗自身，至于反抗与社会文本之间的张力关系，却被无节制、无向度的反抗本身所消解了，而这种被抽取了经验和内容的反抗，也就事实上变成了崔健声嘶力竭而含糊不清的吼叫，变成了喜剧性的自娱自乐以及和文化大众的同流合污，悲凉哭腔也因此变成了道具式的反讽的外观，无法渗透到人们的心灵，无法颠覆我们的日常意识。”^①

就此批判而言，我以为国华背后是同一性的逻各斯的，那就是有一种超出金庸和崔健的艺术创作的另一种更高雅的、纯粹艺术的、深刻或诉诸灵魂的艺术。艺术的世界是以等级制展开，还是以差异性来繁衍的？无限的差异性是否可以用一种统一的理想性的标准来规定？批判的否定性可能关闭了金庸、崔健的独特本质，甚至是其迥异于现存的“高雅”“纯粹”“灵魂艺术”的质素？今天我这样来追问国华写于十年前的文章可能不太公平，但也从这里可以透出出当代中国学人思想立场与价值取向的逐步转型。在90年代上半期，中国学人面临着大众文化迅猛兴起的冲击。深受法兰克福学派影响的文艺学领域的学者，显然在艺术上还秉持着精英主义的立场。来自阿多诺和霍克海默的对资本主义文化工业的批判，俗文艺或大众文化一直被看成是资本主义欺瞒大众的商品，文化大众化就意味着消费，被看成是艺术的降格的堕落。而对经典文学和高雅文学的崇尚，一直是知识分子挥之不去的美学理想。“知识分子与人民在一起”这一观念，在艺术的大众化这一点上，始终没有解决。西方的左派都是一些对艺术有着神圣信念的人，这是西方文化传统的生生不息的延续。这与他们的政治态度相去甚远。想想阿多诺有着那么精湛的钢琴演奏技巧，托马斯·曼曾评价说，有一次曾听过阿多诺的演奏，那是他一生中听到的最美的演奏。此说即便是朋友之间的溢美客套，打点折扣，也差不到哪里去。整个西方

^① 朱国华：《乌合的思想》，第62-63页。

左翼理论批评家都赞许艺术的精英主义，他们几乎都是“为艺术而艺术”的后裔。这会让把这句话当作资产阶级艺术旗帜的批判者摸不着方向。事实上，“为艺术而艺术”的口号是一群波西米亚的艺术家要在19世纪的浮华巴黎混下去的自以为是的口号。正如皮埃尔·布迪厄后来分析的那样，那些资产阶级和贵族的后裔们进入大学，从事着外交家、律师、银行家、政客这些体面的行业，来自外省的生活毫无着落的“巴漂”们，就只好亮着一些冠冕堂皇的口号，这样就可以把资产阶级和破落贵族震住，也可以在崇尚浮华虚荣的巴黎上流社会占有一席之地。当年的波德莱尔、王尔德之流，一方面对资产阶级和贵族嗤之以鼻，另一方面却也想着法子钻进上流社会。前者包括暗地里给贵妇人写信；后者则挖空心思成为一个律师的乘龙快婿。直至20世纪下半叶，西方左派始终未放弃纯文学的梦想。在被布鲁姆定义为“憎恨学派”的那些“后学”批判中，虽然加入了身份政治，但文化批评的政治教条，远没有文本修辞解读更有魅力，其内里还是纯文学批评的路数，张扬的还是文学的修辞性意味。

我无法判断国华是左派还是右派，可能这点我们二人有同焉：无所谓左右，不在乎主义，只有问题实质是根本。经历过90年代的思想震荡和学术范式转型，我也看到国华学术思想和方法的深刻变化。这里面固然是学术积累使然，但国华勤于读书思考，不懈地吸取新思想新知识是根本。做理论和当代批评的学人，在90年代的知识转型中是否完成自身的更新，这是重要的。90年代的知识视野不得不与世界同步，当然也是令人气馁地与西方同步，不能掌握整个“后学”知识，只是拒斥和回避，显然不能真正融入90年代以来的世界人文知识生产的体系。在这一转型中，我注意到国华是敏锐的，他听取了周宪教授的一句告诫“必须要搞一个学术根据地”，于是国华选择研究布迪厄。他这个路子是对的，没有对一个学术大师有扎实的研究，学术上很难做深下去，因为你研究的对象就是与你对话的最好的导师、朋友，甚至也是敌手。你在与这样强大的人物打交道，你所面对的知识其实就是一个独特的世界，既要进入其中，又能出乎其外。当下在中国做理论，什么都能批判一通，其实并没有吃透任何一家学说。批判是容易的，又不容易。只有在理解基础上的批判上才是有效的批判。连理解都未触及，只是皮毛和歪曲，那叫什么批判呢？而当今中国四处流行的批

判就是这类批判。自以为高明，其实是一些无效的甚至恶劣的批判，这类批判只是让学术变得拙劣低下。国华说，通过布迪厄，他的知识面突然被引到一个广阔的天地。阅读布迪厄对他也是一个“智力的动员”，这样的学术，就是提升到一个境界了。这可以从国华此后的研究看出，他提出问题和阐释问题的方法角度都跃升到了一个更高的层次。

我在这里很难一一评述国华关于布迪厄研究的著述，他有翻译，有专门著作，同时把对布迪厄的研究化为自己的学术能力，贯穿于他此后的学术研究中。国华的这条路子是做理论的正确路数。

国华这部书稿中关于文艺学的理论思考颇为超前，在1999年以来，他就发表多篇文章，讨论艺术的终结与文艺学的终结问题。如《艺术终结之后的艺术可能》^①《认识与智识：跨语境视阈下的艺术终结论》^②《转识成智：论文艺学的逻辑出发点》^③等诸多文章，就不只是才情的显露，更可以见出国华的理论功力，视野开阔而思绪缜密，旁征博引而不乏真知灼见。这些文章总是大量涉猎黑格尔、阿多诺、本雅明、德曼、杜夫海纳、伊格尔顿、布迪厄等人的知识背景，国华对这一西方现代文论的背景如数家珍，可谓融会贯通。他的讨论建立在对这些知识的讨论基础上，从而把这些知识投入到文学史和艺术史的分析中，而不是异想天开的一些惊人言论。

国华看到要在后现代知识语境的条件下，分析出支配着艺术的历史发展的结构性动力要素，同时又要避开被指控为决定论者的责难，并非易事。他试图从法兰克福学派的论述来寻求理论依据。一方面，他的论述试图阐明艺术发展进程中自身内部存在的困境，例如，那些赖以组织艺术质料的动力法则，艺术本身的形式法则面临枯竭；另一方面，他从布迪厄的文艺社会学来寻求外部社会的解释。文学话语在这一层面上无疑在一定程度上具有符号权力或意识形态的功能。他把文学看成“一种不够完善的话语权力或符号权力”^④，当然也是一种文化资本。如此，话语权力或符号权力在当代

① 朱国华：《艺术终结之后的艺术可能》，《文艺争鸣》1999年第4期。
 ② 朱国华：《认识与智识：跨语境视阈下的艺术终结论》，《文艺研究》2008年第6期。
 ③ 朱国华：《转识成智：论文艺学的逻辑出发点》，《文艺争鸣》2008年第5期。
 ④ 朱国华：《乌合的思想》，第135页。

的文化场域中的争夺，其结果必然是大众媒介的兴起而文学权力走向衰落。

国华这部书稿还透露出让我惊异的一种学术本事，原来国华如此渊博，他涉猎的领域如此广泛。如他所言，他毕业以后，到了东南大学，曾经教过十几门各不相同的课程，包括古代汉语、唐诗选讲、宋词欣赏、古诗选读、美学、文艺理论、现代文学史、外国文学史、景观美学、西方文化史、大学语文等等。这些门类的知识可能有些零碎，但却铺开一个巨大的知识面，东南大学在把他转变成一台“为工作量奋斗的教学机器”的同时，也把他塑造成一个融会贯通的学术高手，这才有他后来抵达的知识和思想的深度，这才有他的自由与敏锐的理论批评。

这本书中有一部分内容是最感兴趣的：那就是国华与陶东风的对话。这是在2003年，两个搞文艺学的那时尚算是青年学者的对话，却是如此生动鲜活地展示出青年学人对学术的严肃和认真，尤其是那个时期这代学人面临的知识转型和对社会现实关切的困境。这些认真、坦诚而又追击知识难题的对话，在当代学人中确实是少有的，这些带着困惑的问题，虽然并不成体系，也无法摆开架势深入谈论，但却是两个当年还是青年才俊的学者的思想碰撞。他们讨论的问题，如文艺学作为一门学科的合法性依据、关于布迪厄的思想批判的客观性与主体性问题、关于反本质主义问题、关于消费主义与身体文化问题、关于身份政治与现实参与问题、关于中国知识分子的生存困境与话语策略问题……这些问题，可以说是当代理论与批评的难题，在随后的数年里，也一直成为学界的热点问题。可见两位学人在当时的思考和对话，一直走在学界的前面。而字里行间透视出的朋友关切、疾病与生活问题的困扰，让人们看到中国学人真实的内心和活生生的存在现场。

要纵论国华君的这部书非一篇短文所能，我感兴趣的在于通过国华看这代学人经历的和知识的转型，勇于挑战自我的那种学术品性，存在于中国的大地上，却矢志不渝地思想的飞翔。其中有令人扼腕长叹的苦楚，更有让人感奋的精神。

2011年2月22日

初刊《南方文坛》2011年第4期

走进历史深处

——序路文彬《想象与演绎》

文学与历史的相互缠绕，一直构成现代以来文学的本质关系。这种关系过分自然，以至于没有人怀疑它们的结合有什么人为或不恰当的地方。因而，也就少有人对此进行专门探讨。我本人一直对这个问题怀有较大的兴趣，当代中国如何处理“历史化”的问题，也是我数年来关注的核心理论问题。因此，读到路文彬的博士论文《想象与演绎：中国当代小说历史观的承传与变革》，就有一种强烈的理论共鸣，有一种掩饰不住的兴奋。当然，最重要的还在于，路文彬的这部博士论文出手不凡，如此全面深入历史梳理文学与历史的关系，尚不多见，且作者的理论素养和才气以及做论文的功夫，都值得称道。

这部博士论文最突出的特点在于它对文学的历史观念进行历史梳理。博士论文做一个题目总是要探本求源，但如何“探本”、如何“求源”，却因功夫是否到家而大相径庭。路文彬师从曹文轩教授，也可见出乃师严谨细致的风格。路文彬显然在材料上下足了功夫，近代以来，关于文学与历史有牵连的材料，他大都用上了。近代、现代特别是当代，线索理得相当清晰。近现代之交，小说与中国社会剧烈变革有着密切关系，小说之历史观念也因此具有了现代性意义。作者对小说的历史观念的现代性起源的追溯是很有见地的，例如，梁启超对小说的社会功能的看法，以及由此引发的“小说界革命”的激进举措，这些都开启了现代小说观念的先河。我注意到路文彬比较纯粹的美学理想，他倾向于从美学的角度，而不是社会

的角度来评价小说的价值和小说观念。他对“小说界革命”的评价时，他认为：小说界革命终结了小说对历史单方面的承诺关系，新生的小说并未找到小说的真正的自我。这个“真正的自我”就在于小说如何作为作者内心情感和经验表达的媒介，而不是廉价地充当着国家与社会重大问题的传声筒。

我以为，“历史本来（只能）如何”与“历史应该如何”要做出区分。在历史应该如何方面，我同意路文彬的看法。但在对“历史本来（只能）如何”方面，或者说，中国现代以来的文学与社会变革的直接关联评论方面，我倾向于去理解它本身的复杂性。在中国现代性的历史建构中，如何评价小说与社会变革的关系确实是一件棘手的事。文学艺术只能生长于它的社会语境，这本身就是一种现代性现象，现代小说也正是在建构关于民族—国家的想象这一点上，它才有了自己的位置和意义。

何谓现代小说？何谓中国现代小说？这两个问题有重叠，但又有分歧。西方现代小说的兴起当然与资产阶级登上历史舞台有关，它与大量表达私人情感的历史诉求有关。与现代印刷术、私人收入增加、图书普及相关。欧美现代小说的兴盛与现代性的关系是循序渐进式的相互关联的，它是社会的物质生产和精神生产平行发展的结果。但中国现代小说的兴起则有着强烈的政治色彩，小说直接卷入中国现代启蒙运动，乃至卷入社会革命。现代小说的出现虽然与早期的民族资本主义生产和城市化相关，但更主要地得益于强烈的思想文化变革运动推动。现代小说的兴起几乎是强制性地与国家—民族的历史性建构紧密联系在一起。20世纪初叶，中国现代小说的兴盛与政治改良运动，与资产阶级的启蒙运动直接相关。小说被确认了社会教化功能，这本身就包含着对现实社会的历史性认识。对当下的社会现象的批判，与对未来进步文明的追寻相联系，构成了一套思想范畴和价值评价体系。“五四”时期发生的文学革命，毫无疑问把文学与新文化运动、与强烈的社会变革诉求联系在一起。

从这一观点来说，现代小说的历史观念问题，显然与现代启蒙思想强制性地推行的社会理念相关，中国现代小说因为具有承载表达这些理念的功能，从而成为建构民族—国家想象的重要资源。确实，从这一意义上来说，我们很难简单地判断，小说表达的历史观念与社会变革直接相关——

这是合乎艺术规律或反艺术规律。路文彬的可贵处在于他有自己明确的艺术理念，不过，艺术理念本身是历史性地建构的，也只能历史性评价。中国现代小说与中国早期现代性的建构相关，如果秉持比较纯粹的艺术理念来观照其历史轨迹的话，我担心会抹去它应有的“历史意义”。

在对当代中国文学的历史观念进行梳理时，路文彬看到了“重写历史”这一本质性问题。由此进入到对文学与历史关系最核心的问题，当然也由此揭示出社会主义现实主义文学最为特殊的艺术规律。社会主义现实主义文学为社会主义民族一国家的建构提供了想象资源，为它的合法性和合理性奠定感性认知和情感认同的基础。社会主义文学为巩固和加强社会主义政权起到积极的推动作用，这一时期出现的大量的讲述中国新民主主义时期的历史小说，描写中国农村社会主义革命和改造的小说，都是以历史唯物主义观念为导引，建构全体民众统一的意识形态想象关系。事过境迁，人们会对社会主义现实主义文学过强的意识形态色彩嗤之以鼻，但回到历史中去看问题，就不是简单的肯定或否定就能说明问题的实质。1949年以后，中国走着独特的社会主义道路，中国的现代性发展与西方分道扬镳，直至分庭抗礼。中国的社会主义文学深受苏联的影响，这使政治意识形态对文学的支配达到绝对化的地步。在东西方冷战时期，面对西方的封锁，以及后来与苏联交恶，这都使中国独特的现代性道路，需要调动更广泛的资源，特别是思想文化资源作为动力。现实主义文学在很大程度上成为建构中国现代性的手段，它为中国持续的社会革命建立了合法性的历史前提，为现实存在的合理性提供了形象的依据。中国的现实主义文学带有很强的意识形态色彩，在相当长的时期里，它就是政治的派生物。但是，在另一方面，我们也要看到，中国的社会主义革命并不是在现代性之外，或是对现代性的悖反；它应该被看成现代性的一种形式，它是发展中国家根据自身的社会历史条件所做出的一种选择。这种选择很难从已有的全球化经验或资本主义世界体系中找到根据，因而，文学艺术提供的合法性和合理性的依据就显得尤为重要。因此也就不能理解，1949年以后，中国围绕着现实主义创作原则，展开了一系列的思想斗争和运动。

现实主义的创作原则表明，现实是第一义的，现实本身蕴含着客观真理（本质规律），作家艺术家只有遵循现实主义的原则，才能反映社会

主义时代的真实。很显然，这里的“客观真实”是被事先约定的，只有符合事先约定的本质规律，才被定为是反映了社会主义时代的“本质规律”。使客观事实具有绝对的真理性和第一性，这是强调权威绝对性的一种有效的方式。在这里，所有的权威话语都巧妙地转化为“客观规律”，因此，只要强调客观的绝对性，也就是强调权威的绝对性。因为谁能反对“客观事实”或“客观真理”呢？在特殊的历史时期，现实主义审美原则被强调到绝对的地步，它为维护客观历史的绝对性起到有效的作用。路文彬在这一主题上的论述相当出色，他看到社会主义文化重新书写自身历史的必要性和迫切性，也深入分析了“重写”的表意方式和美学倾向。

路文彬并不是简单地把社会主义现实主义的历史叙事归结为单纯的意识形态诉求，他看到这里面的裂痕和复杂性的结构。在关于国家叙事和个人记忆的关系中，路文彬分析了宗璞的《红豆》、刘真的《英雄的乐章》和茹志鹃的《百合花》。也许选择女作家来分析这个问题是颇为巧妙的，女性作家对个人情感的敏感，即使在革命叙事中也难以全部压抑。当然，路文彬敏锐地看到这种分离并不是作家有意识的行为，其实质“不过是文学创作想象自由与国家现实功利维护之间的固有矛盾”。这部博士论文的显著特点不在大的理论观念的设定上，但理论细部做得相当出色，对于学术著作来说，这一点可能更为重要。没有总体性的理论设定，可能会使理论著作的力度打点折扣，但没有理论细部的独到的分析阐释，那就使理论思想没有存在的基础。有时候，理论细部会使一部著作充满魅力，生长出许多大的理论观念无法概括的思想。特别是在大理论随着乌托邦冲动趋弱越来越陷入原创性衰退的境地时，更是如此。

从清理现代文学的历史观念到分析社会主义现实主义文学“重写历史”的现象，直到解读“新历史主义小说”，可以看出路文彬的思路力图勾勒出一条关于“历史的”历史线索。在对苏童、格非的一系小说的分析中，路文彬揭示先锋小说对历史元叙事观念的改写。曾经由历史唯物主义确立的那些历史观念，以及由革命叙事建立的那些经典模式，在先锋小说这里遭到颠覆。不管是苏童的《妻妾成群》，还是格非的《大年》，人物的动机和故事的发展已经不是由过去所认定的那些本质关系起决定作用，而是“欲念”。传统宗法制社会面对的危机来自生存延续的内在性，这在苏

童多部讲述过去作品的作品中可以看出。格非的《大年》和《迷舟》这类作品，在描写人物的行为动机时，起作用的不再是过去的阶级斗争或“革命觉悟”，而是个人的情欲。现代革命史赖以存在的根基，它的合法性和历史合理性，似乎都面临解释的困境。当然，“改写”经典革命叙事也是一把双刃剑，它确实引起人们对历史神话建构的反思，但它也有把历史重新神秘化的可能性。路文彬对其革命性的一面展开较为充分的分析，而就另一面则还有待深入。

路文彬认为90年代出现的“新历史主义小说”受到欧美“新历史主义”的影响，他所持的理由有三：其一，中国小说“重写历史”之潮的兴涌，是在西方“新历史主义”批评流派诞生之后；其二，这些“重写历史”的作品在历史解读观念以及艺术操作方式上，同西方“新历史主义”的理论主张存在诸多契合之处；其三，在现今中西方文化对话日益频繁的时代，新历史主义渗透进中国，完全有可能对当代作家产生重大影响。我以为，这几条理由都还不足以说明“新历史主义”理论对当代先锋派作家（以及其他作家）的直接影响。讲到影响当然要直接接触到该理论才谈得上，没有迹象表明在90年代初，新历史主义理论在当代中国文坛传播并形成理论氛围。最早的关于“新历史主义”的翻译著作，是由张京媛主编的《新历史主义与文学批评》，该书于1993年由北京大学出版社出版。而在那时，路文彬提到的大部分的“新历史主义小说”已经面世。另一方面，不管是先锋派作家还是其他类型的作家，据我的观察，他们没有任何关于新历史主义的直接经验。他们的写作主要是出自艺术创新方面另辟蹊径，在马原、莫言之后，如何开辟这代人的道路。在八九十年代之交的特殊历史时期，文学已经开始从现实意识形态热点退却下来。所谓社会问题不再是表面的可以达成共识的问题（例如“声讨‘文革’”“要不要改革”），更深层次更复杂的问题显然不是文学所能面对和言说的。这本身就使整个文学共同体从社会现实的冲突中心退却出来。更年轻一代的作家根据他们对文学的理解，去寻求艺术创新的道路。所谓“历史小说”实则是给他们进行语言和叙事方法的实验提供一个自由的空间。

实际上，要论证先锋派讲述的历史故事与“新历史主义”的联系，并不一定要假定它们之间有直接的影响关系。用“新历史主义”的理论来分

析先锋小说的历史叙事，无疑是很有效的理论阐释。用一种理论阐释一种现象，并不一定需要论证二者之间具有整体的相似性或类比性——这反倒是一种形似，而用一种理论视点透视一种现象，反倒有可能揭示二者之间的神似。这也使理论的运用更加自如，并更多发挥的余地。

总而言之，路文彬对中国现代以来的中国小说的历史观念有着全面而深入的思考，他的清理透彻而细致。既有阶段性的整体概括，又有非常精到的细部分析。唯一有一点缺憾的是，他还没有找到一个总体性的概念对他所论述的问题作一概括。当然，总体性的概念确实要承担更大的理论风险，因为这样更有可能以偏概全，更具有理论的暴力倾向。但做理论与做风险投资一样，所冒的理论风险愈大，收益率愈高——也就是说，理论创新的可能性和力度就越大。到底中国现代以来的小说包含的历史观念表征什么样的意义？它所发生的变异又表征何种意义？找到一个恰当的概念进行总体性的把握，在这一框架里来描述和分析，可能会有意想不到的理论收获。当然，我这可能是苛求。

路文彬给我们描述了一幅 20 世纪的中国文学如何建构“历史化”从而又如何解构“历史化”的过程，他特别分析了 90 年代出现的各种“非历史化”的文学现象，他提醒我们重新关注“无法消弭的历史性在场”。确实，90 年代后期以来，中国文学似乎被更多的非历史化场景所淹没，在没有历史记忆的书写中，我们感受到了前所未有的轻松，但也面临无法排遣的虚无。历史 / 非历史化，反历史 / 重新历史化，其实始终是文明变更中的内在张力和动力。历史无处不在，历史无法终结，终结不过是某一种历史，而“历史”，则永远在场，永远以各种方式潜在地起作用。因为所有的“终结”都不过意味着历史将重新获得起源。正如杰姆逊在其影响卓著的著作《政治无意识》的开篇写到的那样：“永远历史化”。

看得出，路文彬的理论素养相当好，他熟知西方现代历史哲学和文学理论。特别是对后结构主义理论有相当精湛的理解，这使他这部著作有丰富理论含量的基础。我始终认为，要做好当代理论和当代文学研究，如果不熟知西方现代理论，那肯定无所作为。我不认为用了西方理论的研究就是拾洋人的唾沫，就是舶来品；我同样不认同“中国人就要说中国人的话”这种狭隘的态度。这些说法似是而非，看上去充满了爱国主义情操，洋溢

着民族尊严感，实际上是对中国文化作了片面而狭隘的理解。

事实上，自从西学东渐以来，中国学术文化深受西方的影响，从西方启蒙主义的思想理念到马克思主义的立场观点，一整套的观念方法都早已在中国学术文化研究中占据主流地位。现在反对用西方学术理论研究中国问题的观点，几乎忘记了这样的思想史和学术史前提，他们显然把西方启蒙主义到马克思主义的思想方法看成中国本位文化，否则，如何回到中国文化本位呢？西方近世的思想方法可以用，何以西方现代以来的新理论就不能用呢？用了就变成舶来品呢？在我看来，中国文化恰恰是一个兼收并蓄的大国文化，是一种融合和再创造的能力始终强大的文化。

中国文化并不在世界之外，也不是西方的他者，它就在世界之中，它就是世界的主流文化的一部分。因而，它并不惧怕外来文化的挑战，也不惧怕外来文化大规模渗透。正是因为中国文化始终敢于最大限度地吸取外来文化的养料，所以它才能不断重建自身，不断获取自我更新的资源和动力。确实，中国文化自从近代以来就面对西方思想文化的挑战，这种挑战和应战的交融还将持续下去，因为，一种文化的调整、融合和创新并不是一蹴而就的，它可能要经历漫长的一个世纪、两个世纪，甚至更长。一些文化坚持下来了，一些文化消亡了，这就是历史，这就是几千年的文明史。

现在，从事当代理论研究的工作艰难困苦，研究者歪歪斜斜的脚步书写着文明自我更新的篇章，谁说他们就不是民族的脊梁呢？在这篇被称为“序”之类的文字中，看上去我是在和路文彬进行讨论，我甚至更多地表达了我对问题的不同看法，这似乎偏离了“序言”这种文体的本质。我想，路文彬这部著作是如此生动丰富而发人深省，它使我情不自禁产生要与他广泛讨论的愿望。这部著作触及到的理论问题是如此之多，它的阐释是如此独到而自成一格，任何读到这本书的人都会产生强烈的对话冲动，都会激发不同的想法，我以为，这就是一部著作最有价值的地方。

2001年8月20日

初刊《珠海教育学院学报》2002年第1期

在灰色的句子间铭刻历史

对于中国读者来说，谢尔·埃斯普马克（Kjell Espmark）曾经是一个遥远的有点神秘的传说，这是因为他与诺贝尔文学奖相关的身份。这位曾经担任诺贝尔文学奖十七年主席的作家、诗人、文学评论家，显然是中国作家、读者心目中一位值得尊敬的人物。个中缘由，当然与中国人对诺贝尔文学奖的向往有关。这并非什么奇怪的心理，实属人之常情。此番我们可近距离体味这位诺贝尔文学奖资深评委的文学趣味，让我们感到欣喜的是，埃斯普马克的代表作品《失忆的年代》^①系列长篇小说（包括《失忆》《误解》《蔑视》《忠诚》《仇恨》《复仇》《欢乐》七卷）由旅瑞著名翻译家、诗人万之译出，上海人民出版社结集出版，这就提供了一个途径，让中国读者通过文字去感受这位已经八十五岁高龄的老诗人，感受他的心灵，体会他对文学的追求和理解。埃老（为求简洁，使用中国习惯的敬老尊称）的作品按中国的文学评论的说法，是属于典型的纯文学。《失忆的年代》立意于语言层面上来叙述，去寻找遗失的记忆，去抓住时代的要点难题，去写作内心隐秘的伤痛，去捕捉文字闪光的时刻。“一个灰色的句子在正中间就被打断了。”——他在《复仇》中写下的这个句子，几乎可以看成是他这部作品的艺术魂灵。

歌德说：“理论是灰色的，而生命之树常青。”歌德是想唤起文学对生命存在的丰富性和生动性的认识，人的生命何尝都是那么鲜亮浓绿？自

① 谢尔·埃斯普马克：《失忆的年代》，万之译，上海人民出版社，2015。

“二战”后，西方国家进入富裕社会，相当多的文学作品描写“二战”留下的生活阴影，更多的文学作品表现生活于现代富裕社会中的人们的生存困扰，这些困扰很大程度上来自作家对这种生存状况的审视和反思。对于很多中国读者来说，北欧的生活何其富足、公平、平等，何其平静安详，何以会在那么多的作家笔下表现出碎裂和绝望？在埃老的笔下也表现出如此灰暗、痛楚的状况？如何去理解文学与他们的现实的关系呢？如果在反映论的意义上理解西方现代小说，会觉得那些作家表现的生活现实那么灰暗，由此反映了资本主义生存的危机，这样看问题可能是反映论建构起来的意识形态。事实上，即使是杰姆逊定义的晚期资本主义生活逻辑多么衰败，也不是作家、诗人表现现实依据的全部逻辑。作家更为关注的是文学对生存的思考，在发达社会富裕平静的生活现实中，看到人类生存的困境、看到生存世界的危机、看到人的现实的难题。对于埃老来说，那是灰色的句子在中间断裂——让我们看到生活的破碎——这是曾经发生，也是可能发生，将要发生的危机。这样的文学是在高处审视生活，是提前思考生活，是在文学中打断生活。在埃斯普马克这里，我们分明看到：他是在语言和句法中思考生活。这部总题为《失忆的年代》的小说，试图去抓住这个时代人类生活最为痛楚的状况，它甚至是一种普遍性的状况。在为中文版写的序言里，埃老引述杰出的历史学家托尼·朱特把我们的时代称为“遗忘的时代”的说法。他提到米兰·昆德拉、戈达尔·维达尔都对他们祖国的“遗忘”状况进行尖锐的表现。实际上，2014年诺贝尔文学奖获得者莫迪亚诺也是对遗忘、失忆进行有力表达的作家。他的《暗店街》就是对“失忆”的出色表达，他在获奖答谢演讲中还特别引述苏联诗人曼德尔斯塔姆的诗句，这是关于彼得堡的记忆的诉说，电话簿查寻死者声音，这种叙述多么让人伤痛而又感动！读埃老的小说，我们可以感受到他对“失忆”的痛切表现，这是他对时代之痛的揭示，这不只是生活于现代之中的个人的状况，也是国家、社会的状况。埃老指出：“失忆是很适合政治权力的一种状态——也是指和经济活动纠缠在一起的那种权力——可谓如鱼得水。因为有了失忆，就没有什么昨天的法律和承诺还能限制今天的权力活动的空间。你再也不用对自己的行为承担责任——只要你成功地逃出了舆论的风暴四个小时，你就得救了。”

《失忆》这部作品，讲述一个失忆者搜寻过往生活细节的破碎记忆，能记起的都是那些“不堪回首”的往事，它们是曾经的屈辱、情爱、无聊、琐碎。没有轮廓的家，被殴打的事件，对一张床的发票的辨认，对同一本护照的辨析，贯穿始终的对L女士的反复体味和追忆，所有这些，并未唤醒记忆，而是叙述出一个困难而断断续续的失败人生。“失忆”提示了一个小说叙述的层次，那是一种很高的在自我、记忆、心理的困扰这样的层面展开的叙述，小心翼翼地行进在语言与辨析的中间地带，灰色的句子，时而中断，时而弓背而行，这几乎是纯粹的叙述，让我们体会到文学赤裸裸存在的方式，当然也是文学纯净地存在的方式。在这里，文学不用包裹在多么丰富庞杂的“现实”“生活”里，它触手可及，优雅自信，从容自得：“在那些地方，词汇不用问就会来看着你，一个句子会闪电一样迅速地寻找和另一个在遥远的地方闪烁的句子关联，就像是在黑暗的水中。”

《失忆的年代》讲述的都是普通人，甚至是底层最无助的人们生活。你很难想象在发达社会的那些灰色的角落里，有些人生活很不如意。失忆者、病痛缠身的老妇、小小的泥瓦匠、背叛者、被谋杀的首相，这些人物来自社会各个阶层，都无一例外生活得一团糟。埃老把目光投向他们，去审视、描摹、刻画他们的生活。如果认为这些人物都只是他的想象那就错了，贯穿于几部小说中的女主人公艾琳，据说就是以作者的母亲为原型。他们的生活有多大程度的重合，我们无从查证，但他的所有的叙述都是有相当真实原型的。在那些断续而又空灵的叙述中，那些人物的存在逻辑和细节都非常逼真，可以让我们体会到这些底层人的性格、心理和精神面貌。《蔑视》的开头就是艾琳的父亲对她弯下腰说：“艾琳，你只是臭大粪。”小说不断地重复这句话，他们糟糕的人生，父亲这样给女儿断语，虽然是父亲在喝醉酒的时候。这种叙述的简洁与实效让人不可抗拒，埃老可以在断断续续的叙述中，把人物的关系和生活环境一点一滴地交代出来。正如埃老自己解释他的艺术目标时所说的那样：“这个系列每部小说都是一幅个人肖像的细密刻画——他也能概括其生活的社会环境：好像一部社会史诗，浓缩在一个单独的、用尖锐笔触刻画的人物身上。”他无须以事件、故事的完整演化为基础展开叙述，他总是抓住人物的肖像、精神状态，让人

物的精神气质与他/她的历史很自然地极为简练地呈现出来，纯粹用刻画人物的叙述去带动故事，而故事也只需要片段，人物和社会的小史诗就这样合二为一。这样的手笔要何等老辣老到才能做到！

如果认为埃老只是行进在纯粹小说艺术的玄虚空间那就错了，他是一位语言大师，但他更为关切的是瑞典和欧洲的现实，他关切的小人物是放在他对如今的欧洲文明、现代欧洲的政治制度和社会政策的背景下来思考。《失忆的年代》的系列小说里，也有相当写实的作品，例如《忠诚》，陈思和说，他读了整个系列，这本是令他“最受震撼的一本”。思和先生写在小说封底的短评就小说的主人公说道：“马丁·弗雷德简直不是一个具体的人，而是徘徊在欧洲的历史幽灵，象征了二十世纪欧洲社会主义运动的悲剧史。”这本薄薄的小小说，确实分量沉甸甸的。瑞典是欧洲社会主义运动的先驱，时至今日还是被认为欧洲社会主义最为成功的国家，它们也自诩为最为正宗的社会主义国家。社会民主党在战后持续执政数十年之久，尽管它经过了民主选举，但大多数人民的选择并不能保证这样的政治就能完美无缺。在作家眼里，社会的不公、政治的虚假、谎言、遗忘历史、遗忘承诺，所有这些，都让作家揪心。《仇恨》开篇就写背上被捅了一刀死去的不幸的人，原来是一个首相秘书，后来还担任教育大臣。小说以他作为叙述人，以亲历者的感受体验，去写出政治和社会问题的症结所在，写得确凿而分明。《忠诚》里的弗雷德幼年时眼睁睁看着泥瓦匠父亲有天从墙上掉下来，他只好小小年纪就接过父亲手中的泥瓦刀，在大机械开始进入生产领域的时代，弗雷德还是一个手工艺劳动者。后来有幸进入人民学院学习，参加社会主义运动。小说讲述了弗雷德参加工人运动的具体过程，欧洲早期的工人运动和社会主义理念是如何深入到工人阶级中，这部作品展示得精当而又真实真切。埃老看来是很同情早期工人运动的，他描写底层工人群众的生活相当生动娴熟，寥寥几笔，经常妙趣横生。这部薄薄的小小说，却在思考社会主义运动中的“忠诚”问题，实则是信仰、信念、组织、权力、个人之间的复杂关系，尤其是历经时代的变故，“忠诚”是如何发生演变，人们的信仰，个人与权力的关系又是如何变质的，这部作品无须去展示欧洲或瑞典的社会主义运动史，但却直击其最核心的难题。其实不难看出，作者应该是左翼思想氛围中的人，但他的反思和自我检讨却无比锐利

和不留余地，据说《忠诚》发表后，瑞典社会民主党里有不少人的作者群起而攻之。

这部作品的背景横贯了二十世纪早期直至八十年代后期的社会主义历史发展变故过程，虽然八十年代着笔不多，但却时时在场。书中写到的布朗廷和阿尔宾都是瑞典实有其人的社会民主党领袖，他们二位在不同时期都长期担任瑞典首相。小说中被谋杀的首相克利夫，就是指1986年2月被谋杀的瑞典首相帕尔梅。这部小说的史实性十分确实，小说中描写的阿尔瓦、贡纳尔以及搭积木的孩子，在瑞典都是风云人物，他们或者是政坛领袖，或者获诺贝尔和平奖和经济学奖，或者在文学和政治方面很有争议。小说的叙述十分纯粹，始终控制在简洁明晰、凝练纯净的语言氛围里。如此写实却又能非常自然恰切地融合于其中，这样的笔法倒是非常值得我们中国作家体味的。小说的构思并不做结构上的大动作，一切都是叙述自然发出的，但自然抵达的叙述，却很有讲究。关于七十年代的思考“七十年代是凶兆多多的年代”，作家不是面向外部来表现，而是直接与自我剖析结合在一起：“我们也是在那个时候开始屈服于那种看似友好但又冷酷的力量”，作家把观察七十年代的位置放在“全民医院的候诊室里”。把思想的精神的困扰与自身的病症结合起来讨论，如此的叙述实在是奇妙而又犀利！

小说有相当强的哲理意味，其中不乏直接对政治哲学、伦理学和生存论意义上的一些关键词进行思辨，例如“忠诚”“天意”等等，那些思考和辨析显现出埃老的敏锐、智慧和深刻。它们有时起到缓冲故事的作用，有时提炼了叙述的意义，有时强化了主题。这些议论和辨析绝不枯燥乏味，相反，它们总是机智而妙趣横生。它们如一些警世格言，感性又充满反讽的意味。他说天意：“天意已经成了一个安慰者和同情者，把你抱在它巨大的怀抱里，还抚摸你的头发。”对于弱者来说，天意不过是对人的命运的嘲弄，而对于权势者来说，天意就是理所当然了。通过这些富有哲理的议论，整部作品显示出生机勃勃的反讽力度。

埃老是诗人，他的创作以诗为主，这部小说也是流宕着浓重的诗意，不管是表达创痛、失忆，还是绝望、落寞，或者去思考时代难题，埃老的叙述都控制在一种语感和节奏中，这当然也得益于万之出色的翻译，万之

本来就是诗人，他对语言敏感，旅居瑞典多年。万之表示要极力传导出埃斯普马克的小说的语言韵味，特别是那种浓浓的诗意。阅读这部作品后，我想万之的预期目标是达到了。

读埃老的《失忆的年代》给我最深的感触是：它写得如此富有文学性，却又有着如此深刻的现实性；它能思考瑞典和欧洲的社会问题，却与它的纯粹叙述和语言的精致并行不悖；它写得如此精炼简洁，内涵却又能如此丰厚深远。在中国当代的文学评论中，有一种流行的观点，即是把纯文学与文学的现实性相对立，认为二者只能选择其一。讲文学性就是远离现实；一旦写现实，就不知如何处理文学性。以至于作家要反映当下的现实，经常比拼新闻热点。我们的文学作品表达的社会问题反思批判，经常也还是在道德层面，经典的阶级斗争模式解体之后，现在的“为富不仁”也变成了另一种模式，我们无法对社会问题进行深层思考，这当然有非常直接的原因，但如何以更为复杂的视点去审视人性的困境，如何在二十世纪的历史难题中去思考，这些都是中国文学需要深入去探究的。

初刊《读书》2015年第8期

“恕道”在当代危机中的普适性与积极面向

第二次世界大战已经结束半个多世纪，东西方冷战看上去也已经烟消云散，人类社会迎来少有的和平和发展机遇，但危机依然四伏。恐怖主义活动频繁，地缘政治及地区局部战争不断，贸易摩擦时有发生，种族间的争端持续升级，2008年爆发的金融风暴，先是在西方发达国家蔓延，随后迅速波及世界各地。在当下世界格局中，我们有必要从文化上探讨化解当代危机的生存之道，把目光投向东方，从依然有活力，或者说重新激发活力的东方智慧中，获取构建当代价值信念与文化沟通的深广基础。当然，危机的发生是一种机制出了问题，这一机制首先是政治的、经济的、社会的或者军事的环节出现障碍，但更深层次的却是文化的底蕴有欠缺，因此，化解当代社会的各种危机，文化无疑是一个必须考虑的维度。

一、当代新儒家的承担与困难

今天我们有信心、有勇气在这里提出“东方智慧”这个概念，也是基于西方的价值观和思维方式在20世纪后半叶受到严峻挑战的结果。进入现代以来，西方的价值观和思维方式严重地压制了东方的价值体系，几乎是西方的文化、信仰与知识统治了世界。1958年，牟宗三、徐复观、张君勱、唐君毅等四人在香港《民主评论》及《再生》杂志联合发表《为中国文化敬告世界人士宣言》（以下简称《宣言》），几乎是愤然而起，不吐不快，写下这篇告世界的宣言。在那种恳切的辞藻中，透示出的不只是清理误解与偏见的学理证明，也是急切地要洗去屈辱的心情，同时还有要承担

重建世界精神价值的未来期望。《宣言》说，“如果中国文化不被了解，中国文化没有将来，则这四分之一的人类之生命与精神，将得不到正当的寄托和安顿；此不仅将招来全人类在现实上的共同祸害，而且全人类之共同良心的负担，将永远无法解除。”^①

半个世纪过去了，世界历史已经发生了翻天覆地的变化，今天我们讨论中国文化或东方智慧，已然不是牟宗三诸公当年在苍茫中的“忧患”，而只是为求得西方世界公正的理解；如今是要从东方智慧中求得济世之良方，有一种超脱于当下西方危机之上的东方胸襟。这显然是得益于亚洲，尤其中国近十多年来在经济上取得的令世界瞩目的成就所培养起来的自信心。此自信心当然十分可贵。自进入现代以来，就是西方的价值理念在引领世界进步，工业化与现代社会的发展，全然是西方给定的历史目标，东方只能极其困难地被挟持往这个历史方向行进。上个世纪初，德国历史哲学家斯宾格勒（Oswald Spengler）在那本影响卓著的《西方的没落》（1918）一书的最后说：有力量的领着命运走，没有力量的被命运拖着走。张君劢早年就对斯宾格勒这本书深怀戒备，不想《西方的没落》还是有着某种不容回避的思想力量。自现代以来，中国几乎是被西方拖着走。只是中国革命改变了这一格局，中国的主权政体经历了漫长的艰苦卓绝的奋斗，终于使中国一步步强大起来，最近二十年来经济上的成就，决定了中国作为世界大国的地位已经不可阻止。但是今天我们来思考东方 / 中国的文化与价值，并不是要站在西方文化之外（或者之上），去反观西方的危机，特别是金融危机或是反恐危机。我们也不应该在东西方优劣论（或高下论），或三十年河东，三十年河西……这类观念影响下来讨论这一问题。如此，在新的东方 / 西方二元对立关系结构中来强调或建构一种东方智慧，我以为都容易走到另一个片面。

固然今天西方在诸多方面也出现了严重的问题，甚至危机；西方现代文明引领世界文明，甚至称霸世界文明近两个世纪，但这一切并不成为东方文明要取代西方文明的理由。我们身处于现代世界中，这个世界的基础

^① 牟宗三等：《为中国文化敬告世界人士宣言》，载封祖盛编《当代新儒家》，生活·读书·新知三联书店，1989，第3页。

性社会结构、价值理念、知识体系已然为西方的现代性所奠定，要全盘性地推翻这种现代性，去除现代文明的既定之成果，几无可能，这就必然使我们今天的东方/中国的价值或智慧的发掘，都要在此基础上才能有现实意义，才能行得通，才可能有建设性意义。质疑不等于否定，觉“今是”未必要“昨非”。历史走过的历程，固然有诸多偏颇、谬误甚至灾难，现代世界发展到今天，累积了很多问题直至危机，但也积累了成果和经验，我们只有承认既往世界历史取得的成就，才可能去纠偏。正如中国文明历经这一百多年的现代性的困境，我们也几乎是在千难万险中走来，这样的历史也是我们的必经之路，必由之路，由此，才会有今天对我们的文明面向未来之信心。

在《宣言》中，牟宗三等贤哲承认西方文明是继承希腊之文化精神、希伯来精神及近代之实用技术精神三者之后的产物，承认此乃西方文化之好处，西方人之长处，但他们那时就提出，“西方人如真欲其对人态度，与其自身之精神，再进一步，或真欲与东方人，亚洲人及非洲人接触以调整人类关系，谋取世界和平，以保西方文化本身之永远存在于人间世界；则认为西方人之精神理想，尚可再上升进一步……尚可学习于东方之人生智慧，以完成其自身精神思想之升进者”。^①牟宗三等先贤是在西方文明强势，东方/中国文明受偏见贬抑之时，提出既要肯定西方文明，亦要重视东方/中国文明。此说很有见地，也颇为公允。他们提出，东方文化有五点值得西方人学习。其一是“当下即是”之精神，与“一切放下”之襟抱；其二是与西方的“方以智”相对的“圆而神”的智慧；其三是一种温润而恻怛或悲悯之情；其四是如何使文化悠久的智慧；其五是天下一家的情怀。

张灏曾经著文《新儒家与当代中国的思想危机》分析了这篇《宣言》的意义，他认为，《宣言》里倡导的认同中国传统文化价值，是把儒家的“宗教道德象征”作为新儒家的价值中心，以提供他们道德的取向，和处理人类存在处境的途径。张灏亦非常有见地地指出，新儒家强调道德的觉悟是“主体性心灵”的作用。儒家思想自始即肯定道德觉悟并不是“客观

① 牟宗三等：《为中国文化敬告世界人士宣言》，第41页。

的理论的真理”的观解性了悟，也不是上帝自外所颁的诫命。真实的道德觉悟只能来自“内在的道德良知”，也只能透过奉献的道德实践而更恢廓深弘。^①

《宣言》在五十多年前提出的观点，在今天看来就有前瞻性了，那就是文化的多元化问题与重建东方中国文化的价值问题。世界历史发展到今天，西方的现代文明贬抑东方/中国文明，实际是建立在无知和偏差的基础上。因此，牟宗三等前贤提出西方也应该学习东方/中国文化，这是一种勇气和自信。五十多年前的期望，在今天终于可以理直气壮地说出。今天则是亚洲/中国已然在现代文明发展的高度，以自己的方式，给世界提供了更有活力、更具历史感和人文内涵品质的经验。

二、当代危机期待的价值共识

但是，我们同时也要看到两个问题：其一，《宣言》的观点过于偏向于“宗教道德象征”，也就是试图在“主体性心灵”的塑造方面给予西方文明或西方人提示范型，既然西方人的思维偏向于求知客观真理性，如此的主体内心自觉智慧，西方人如何能接受，如何以东方智慧将其改造呢？其二，新儒家的一套倡议过于形而上，来自传统典籍的理想性哲思，它就是在中国传统及现代文化中能够被理解和转化为实践的规范，也只是践行于极少数文化精英或圣者，要转化为普通人的日常实践谈何容易。它充其量可以作为一种学术资源加以融会贯通，也只有少数的西方大哲学家有能力在其思想中吸收中国传统思想资源，如海德格尔，其他能转化为内在价值及其思想资源的则鲜见矣。新儒家的出发点与提倡的价值系统无疑是对的，因过于高深全面，无法在西方文化实践中扎下根，无法被西方的政治家、学者、企业家所理解接受，更遑论一般普通民众。

在今天，我们要与西方文明一起来克服当代世界的危机，其实已经不是在一个二元对立的框架中来进行调和，而是在世界现代文明的框架体系中，共同面向未来的思想价值建设的架构中来运思。这就需要我们今天要

^① 参见张灏：《新儒家与当代中国的思想危机》，载封祖盛编《当代新儒家》，生活·读书·新知三联书店，1989，第77-78页。

面对西方，准确地说，是世界的政治经济与文化的危机时，不要把东方价值封闭化和本质化。我们要寻找一种在今天可以与当代世界、当代人类生活相融合的东方/中国的智慧，无疑要从传统经典思想体系中去寻求，但这并不意味着我们只要准确地注解传统典籍就可奏效，而是需要激活传统价值。准确注解传统典籍是大学教育和学术研究的事项，而在寻求化解现代文明的危机之道时，我们实际上是在寻求一种可能通俗化的普适价值。过去是西方的普适价值一直在引导 20 世纪的世界文明，只是有感于西方的普适价值有其严重的片面性，它隐含着实际上也制造了众多的灾难，有可能把人类引入更深重的困境，人们由此才转而寻求东方的智慧来加以校正，促使其更加完善和有效。当代新儒家寻求儒家思想价值的现代转化，也即寻求与现代社会及现代学术知识体系的融合之道。在今天，我们讨论这一论题，更是具体针对“化解危机”而来，这就更要具有普适性和具体实践性。我们显然不能一股脑儿地阐述东方/传统知识体系，只能在此基础上寻求更为具体的、具有普适性和实践性的价值象征或概念范式。在当今时代，既具有普适性，又具有实践性，且可以融合东西方思想价值的通用范式，我以为“恕道”这一概念可加以利用。

关于“恕道”的解释已经汗牛充栋，不管是学界还是民间，少有人怀疑“恕道”可作为孔子及儒家学说的精髓核心。但在解释《论语》或孔子的儒家学说时，“仁”还是作为核心之核心的概念，恕道只是作为“仁”的具体展开环节来讨论。尽管中国传统典籍和当代儒学，都给予了“仁”更多的具体的学理内涵阐释，但“仁”本质上是儒学的最高理念，有点像西方哲学中的“正义”概念一样，它几乎是一种不可穷尽，也不可完全接近和抵达的价值理想。因为以“仁”为理想，故“恕”才可行其道。“恕”是“仁”的具体价值内涵和实践展开活动。孔子说：“吾道一以贯之。”曾子解释说：“夫子之道，忠恕而已矣。”^①《论语·卫灵公》载子贡问孔子：“有一言而可以终身行之者乎？”孔子答曰：“其恕乎。”孔子以“恕”教导子贡时，还有具体准确的解释：“己所不欲，勿施于人。”这两句话可理解为践行恕道的基本方式。可见“忠恕之道”可以看成是孔子明确表达他的伦

① 《论语·里仁》。

理实践价值，故可把“恕道”视为孔子的伦理实践准则。“己所不欲”，也就是以己度人，不把自己所不愿的事加诸他人。《中庸》有言：“忠恕违道不远，施诸己而不愿，亦勿施于人。”孔颖达疏曰：“恕，忖也，忖度其义于人。他人有一不善之事施之于己，己所不愿，亦勿施于人，人亦不愿故也。”《论语·公冶长》子贡有言：“我不欲人之加诸我也，吾亦欲无加诸人。”

张灏在解释牟宗三关于“仁”的现世道德转化的理想取向时，认为这种理想有两项有待践行的承担，一项是人格的道德完善，道德生命的完美成就圣贤人格；另一项是任何个人的道德修养都不能是独善其身的，这个睿识蕴含于“仁”的意义中。人际情感自然流露或交往，这是体悟“仁”的关键处。张灏解释说：“在‘仁’的这项性格之下，道德生命的实现乃决定于‘己立立人，己达达人’的奉献，这种对他人之‘道德福祉’的奉献，儒家即称之为‘恕’。”^①徐复观也有近似说法：“恕才是通人我为一的桥梁，是仁的自觉的考验。”^②

张灏解释说，在儒家的哲学中，“恕”的承担使吾人了解到“实有的外在领域”有别于“人心的内在领域”。当儒家的圣者了解到这两者的区分，便需要将这两个领域联结起来。张灏认为，并不能把儒家的“宗教道德象征”看成抽象的、理论的观念系统，而是要看成表现于行动中，具体化于生命里。^③

“仁”通过“恕”而有了具体的现实内容，转化为具体的现实行动。但“恕”与“仁”的关系，在儒家或者当代新儒家的阐释中，还是过分依赖于“仁”的抽象价值，也就是说，对“恕”的更为主动自觉的现实面向阐发得不够充分。事实上，在中国漫长的历史中，不管是政治，还是经济与文化实践中，“恕”都没有作为最有价值的行为规范得到强调和实践运用。“仁”之所以不能贯彻到具体的政治、经济与文化的实践中，与“恕”

① 张灏：《新儒家与当代中国的思想危机》，载封祖盛编《当代新儒家》，生活·读书·新知三联书店，1989，第71页。

② 徐复观：《中国人性论史·先秦篇》，上海三联书店，2002，第86页。

③ 参见张灏：《新儒家与当代中国的思想危机》，第71、77页。

并没有积极主动展开自身的实践有关。换句话说，“恕”作为一种独立的价值信念和行为规范没有真正建立起来。在当今世界上，倒是天主教神学家孔汉思（Hans Kung，又译汉斯·昆）对“恕道”做了非常诚恳深刻的强调。1993年8月28日至9月4日，来自世界120多个宗教派别的6500多名代表在美国芝加哥召开了一次世界宗教议会大会，其主题就是探讨全球性的伦理与宗教的关系，孔汉思等人在会议期间发表了一份《走向全球伦理宣言》。这份宣言与1958年中国当代新儒家的那份《宣言》有异曲同工之妙。原本分歧与对抗森严的宗教派别，这次却想携起手来，共同应对人类的信仰危机和社会危机，这是宗教史上绝无仅有的事情。他们在寻求人类可以共同理解、共同依存、共建福祉的价值基础。《走向全球伦理宣言》说：“不同的宗教和伦理传统对于何为有益，何为无益，何为对，何为错，何为善，何为恶，常常提出彼此十分不同的根据。我们并不想掩盖或忽视各种不同宗教之间的严重分歧。然而，这些分歧不应当阻碍我们公开宣布这样一些东西，这些东西是人们已经共同拥有并共同肯定的，而其中每一样东西，都以我们自己的宗教或伦理根据为基础。”^①

因此，《走向全球伦理宣言》要寻求一种能让人类达成共识的伦理价值：“我们所说的全球伦理，并不是指一种全球的意识形态，也不是指超越一切现存宗教的一种单一的统一的宗教，更不是指用一种宗教来支配所有别的宗教”，而只是指“对一些有约束性的价值观、一些不可取消的标准和人格态度的一种基本共识”。那么，什么样的价值准则可以担当此任呢？他们认为，“数千年来，人类的许多宗教和伦理传统都具有并一直维系着这样一条基本原则：‘己所不欲，勿施于人！’或者换用肯定的措辞，即：‘你希望人怎样待你，你也要怎样待人！’”这意味着“应该抛弃一切形式的自私自利，不论是个人的还是集体的，还是以等级思想、种族主义、民族主义或性别歧视等形式表现出来的自我中心主义”。^②

孔汉思的观点受到中国传统哲学研究界的高度关注，王庆节撰文深入

① 孔汉思、K.库舍尔编《全球伦理——世界宗教议会宣言》，何光沪译，四川人民出版社，1997，第13页。

② 同上书，第12、13、15页。

地阐述了孔汉思的观点与学说，十分赞同孔汉思的观点。孔汉思的观点表明，“世界正处于这么一个时期，它比以前任何一个时期都更多地由世界性政治、世界性技术、世界性经济、世界性文明所塑造，它也需要一种世界性伦理。这意味着，关于一些有约束力的价值观、不可改变的标准以及个人的态度，需要一种基本的共识”。并且，“若无一种伦理方面的基本共识，任何社会迟早都会受到混乱或专制的威胁。若无一种全球性的伦理，就不可能有更美好的全球性秩序”。全球伦理首先要在广度上确立；其次，才是向深度的发展。有鉴于此，他以为“己所不欲，勿施于人”，以及由此引申而得出必然结论：每一个人都必须得到人道的待遇，体现了“所有人类伟大的伦理与宗教传统的共性”——照孔汉思的话说，这两条原则称为普世伦理中的道德金律。孔汉思在《世界伦理新探——为了世界政治和世界经济的世界理论》中，列举了人类历史上各主要宗教和文化传统中关于道德金律的种种表述：

孔子：“己所不欲，勿施于人。”（《论语·颜渊》）

拉比希勒尔：“你不愿施诸自己的，就不要施诸别人。”（《塔木德·安息日》）

拿撒勒的耶稣：“你们愿意人怎样待你们，你们也要怎样待人。”（《马太福音》）

伊斯兰教：“人若不为自己的兄弟渴望他为自己而渴望的东西，就不是真正的信徒。”（《圣训集：穆斯林》）

耆那教：“不执着于尘世事物而到处漫游，自己想受到怎样的对待，就怎样对待万物。”（《苏特拉克里坦加》）

佛教：“在我为不喜不悦者，在人亦如是，我何能以己之不喜不悦加诸他人？”（《相应部》）

印度教：“人不应该以己所不欲的方式去对待别人，这乃是道德的核心。”（《摩诃婆罗多》）^①

以上这些戒律，其实体现了对他人的伦理态度，其根本就在于对他人

^① 汉斯·昆：《世界伦理新探——为世界政治和世界经济的世界伦理》，张庆熊等译，香港道风书社，2001，第163-164页。

行使“恕道”。可见中国传统儒学中的“恕道”具有深厚的普适性的伦理意义。

三、适应当代危机的“恕道”价值重建

当然，中国传统儒学，或者当代新儒家，关于孔子“恕道”的解释，都还过于限定于“仁”的内涵，其基础建立在主体的道德自觉和心灵神圣性上。主体被放在过于强大重要的地位，这显然让主体承担了全部的道德风险，也就是说，所有这些恕道的行使，只有等待主体道德的完满才能实现。如引入列维纳斯（Emmanuel Lévinas）“他者的伦理学”加以丰富，可从以自我为根基，改变成真正从他人出发的恕道。即把列维纳斯“他者的伦理学”与德里达有关宽恕的思想结合在一起来考虑，这可以使中国传统儒学和当代新儒学的思想资源，得到更有效的拓展。王庆节在论述普世道德金律时，对赵汀阳试图引入列维纳斯“他者”的思想表示了疑虑。赵汀阳认为，道德金律中的“主体观点”的核心在于以我（我们）为中心，把“与我异者”组织为、理解为、归化为“与我同者”。因此，他主张用列维纳斯的从“他人观点”出发的伦理学来批评道德金律中的“主体观点”。按照赵汀阳的想法，只有经过“他人观点”的改造，道德金律才能真正成为“金律”，即作为“任何共同伦理的‘元规则’”发挥作用。因此，赵汀阳建议将道德金律的儒家表述由“己所不欲，勿施于人”改为“人所不欲，勿施于人”。赵汀阳说：“虽然只是一字之差，但其中境界却天上地下。在‘由己及人’的模式中，可能眼界只有一个，即‘我’的眼界，而‘由人至人’的模式则包含了所有的可能眼界。”^①王庆节并不赞同赵汀阳的观点，他认为以“他人观点”为准的道德金律有风险。因为，不能保证他人在道义上都是正确的，他人的行为有可能是腐败的和堕落的。

问题出在哪里？列维纳斯的“他者的伦理学”并不是要建立普世的最高的道德金律，只是提出在伦理范畴内如何理解和尊重他者的问题。一旦要建立普世的最高的道德金律，以他者观点为轴心显然会出现无法规范，也无法建立标准的问题。实际上，列维纳斯“他者的伦理学”并非普适性

① 赵汀阳：《我们和你们》，《哲学研究》2000年第2期。

的，他也不是在普适性上来讨论问题，他恰恰是在对同一性的破解上提出存在者的问题，只有在他者的相异性的意义上，同一性才能被建立，这样的同一性才是包含着自身相异性的同一性。^①

对于列维纳斯来说，也只有处于共同真理之前的他者，在这个彻底的他者的经验中，质疑希腊以来的“形式逻辑”的根源，而这个根源也是现象学和存有论的根源。共同真理遮蔽了他者，使“形式逻辑”不思考他者，更为严重的是放弃了他者，因此也就把他者自闭在一种孤独之中。这种孤独只向自我呈现，它自己就是整体性，孤独的整体。正是因为看到了希腊传统“形式逻辑”对他者的忽视和占有，列维纳斯才试图建立“他者的伦理学”。然而，德里达对乃师列维纳斯如此谨慎的“他者”，既表示了高度的尊敬，也表示了怀疑。列维纳斯的他者是在伦理学的意义上来讨论的，所以他的论述具有直接经验的特征，他者的显著特征就是欲望。德里达看到了列维纳斯的欲望的反黑格尔意味，在黑格尔那里，欲望是被扬弃和同化的东西，而列维纳斯的欲望则是将他者当成他者来尊重与认识。德里达指出，欲望在列维纳斯那里可能具有悖论性质，其实质是对欲望的放弃才出现的那种东西。因此，欲望的形而上学就是无限隔离的形而上学。欲望的满足恰恰不是享受，欲望是一种他者化的运动，是他者与他者之间的眺望。所以德里达描述列维纳斯的欲望，那是既开放又自由的东西。被欲求的无限可以支配欲望，但却永不能以其显现而满足欲望。^②

列维纳斯这样来解释欲望，为的是对自我与他者加以隔离，欲望是不能驱动自我走向同一的，欲望只能尊重他者为他者，那么自我只有与自我同一。这个自我同一的思想看上去与列维纳斯的思想相矛盾，实际上，这个“自我”是一个最小值的“自我”，那是“我”的最小单位，它不能被一体化，也拒绝普遍化。只有把自我限定在这一意义上，才能与“他者”连接起来。通过“实存”，存在的主体拥有内涵性，实现个体化。这样的自我具有内在于“我”的相异性或否定性，它是众多的内在差异的同一。

① 参见陈晓明：《德里达的底线》，北京大学出版社，2009，第347页。

② 参见德里达：《书写与差异》，张宁译，生活·读书·新知三联书店，2001，第156-157页。

列维纳斯把“我”的实存当作一种单纯性的存在。在列维纳斯的伦理学中，“自我”（或“我”的实存）并没有主体的实际意义，它不过是他者的另一种说法，“我”始终是被当作从他者化的角度来论述的他者。因此，德里达指出，“我”的这个单纯的内在意识如果没有那种彻底的他者的突然侵入，就不可能给自己提供每一时刻之时间及其绝对相异性，同样地，我如果不与他者相遇，也就不可能从自身产生出相异性。^①

自我如何与他者发生关系，这是德里达与列维纳斯争论的焦点。德里达的提问是，绝对他者如何相遇呢？其潜在含义即是说，如果不能像胡塞尔那样考虑“他/我”的构成，关注“我”的意向性与他者之间的关系，如何理解他者之间的交流呢？德里达认为，列维纳斯设想的绝对他者的相遇，那既不是再现也不是限制，更不是与同一的概念关系。“我与他不允许某种关系概念凌驾于其上，也不允许被某种关系概念整合。那首先是因为概念（语言材料），总是已经被给予了他者，它无法在他者身上自我关闭同时又包含之。”这种绝对他者的相遇并不是活的现实的他者的相遇，德里达说：“它就是大写的相遇本身，是外在于已向着那无法预料的他者的唯一出路和惟一历险。”^②因而这种相遇的概念领域是不存在的，无限他者是哪任何概念都束缚不了的，它也不能被放在任何一种依旧是同一的视域中加以思考。德里达试图解构列维纳斯在他者相异性基础上建构起来的同一性，他不愿意承认任何的同一性，即使列维纳斯这样的同一性，他也要视为给形而上学留了后门。德里达走到这一步，也只能在他的解构哲学中才能给予同一性——或许也可以谨慎地表述为有限的普适性——留下可能，那就是如同正义一样，只有正义具有同一性，但正义不可能是一个完成的事物，它只是一个能无限接近的事件，或者说，一个将要到来的事件。

如此看来，德里达在自我与他者的关系中建立同一性，可以在我们的“怨道”伦理中来重新表述，那就是在自我的道德自觉中来建立对他人的无限理解，对他人的无限友爱与宽容，如此一来，这种理想也未尝不可以在德里达的解构视域中重新建构，这种普适伦理不是一个在场的逻各斯，不

① 参见德里达：《书写与差异》，张宁译，生活·读书·新知三联书店，2001，第159页。

② 同上书，第160页。

是一个可以被本质化的规范化的伦理条文戒律，而只是一种理想性，一种我们无限切近，无限期盼，人类共同努力向往的将要到来的事件。

这就是说，中国传统儒家学说、道家学说，以及佛教的宗教思想，都有必要与西方现代的思想融合，才能在当今时代为世界上更广大的人群、族群所理解。实际上，列维纳斯、德里达都有犹太教的背景，德里达早期批评犹太教和犹太复国主义，避而不谈犹太思想资源，甚至怀疑犹太人过分地把犹太文化单一化和隔绝化。他晚年则在更宽广的视野里汲取犹太传统的文化资源。他后期谈论的友爱、宽恕、礼物、死亡、没有宗教的宗教性等思想，都可以看成是在解构西方形而上学的同时，汲取了犹太教或者说东方希伯来文化的传统资源。如此看来，中国传统资源要具有化解当代世界危机的能力，无疑要与当今世界杰出的思想成就融为一体。东方智慧不应该封闭于传统的典籍中，原封不动地移到当代思想领域或是日常伦理实践，这样它不可能起到应有的作用。东方智慧，或者说中国传统的思想资源，恰恰是在其开放性上，与世界交流、沟通、融合，这才可能具有当代活力，才可能建立起有未来面向的思想信念和伦理价值。

“恕道”这一思想信念和伦理价值正可能承担这样的作用。如孔汉思把它融入基督教的资源中，而德里达在讨论“宽恕”时，虽然未曾涉及中国儒家的“恕道”，但显然，德里达后期论述“宽恕”的思想，也可以给我们今天重新解释“恕道”提示一种思想资源。前述当代这些不同思想、文化和宗教领域的杰出人物以不同的方式触及“恕道”这一传统资源，并努力使之当代化，这更使我们中华文化的后人，有责任把中国文化中最深厚的思想精髓提示给世界。虽然“恕道”未必是立竿见影的信仰观念、道德戒律或伦理规范，但它是可以在最广大的世界文明现有思想文化宗教前提下建立起来的价值规范共识，它对现代世界的思想建设和社会实践，都具有拓展的能力。在政治方面，它可以开启宽容容忍的和谐开明政治；在军事方面，它可以和平发展，互不侵犯，多做沟通与体谅，避免冲突升级；在经济方面，可以倡导以人为本的经济管理方法，有敬畏的发展观念；在文化方面，可以保持文化的差异性，真正建立一种多元文化平等交流的语境；在宗教方面，也可对不同的宗教信仰给予理解和宽容，不同的信仰之间可以沟通；在种族方面，应有不同

民族的平等生存权益，给予不同民族以真诚的理解，不同民族和谐发展才是世界走向大同的保证。

很显然，在当代的文化语境中来讨论“恕道”，可展开的论域十分广大深远；如要作为一个化解当代危机的智慧之道来讨论，无疑是一项艰巨而庞大的工作。但人类确实要有共同的责任和共同的承担，“恕道”之于今天的世界，有如一条引路，如果我们有共同的责任，人类就可以从这里和平地走向更宽广的道路。

初刊《天津社会科学》2010年第3期

（本文系作者在北京大学主办的“2009北京论坛：文明的和谐与共同繁荣——危机的挑战、反思与和谐发展”会议上的发言）

立心守志，和光同尘^①

同学们、老师们、家长们，大家上午好！

又到盛夏时，又是硕果满枝头。夏天是我们的收获的季节，今年，北京大学中文系毕业本科、硕士和博士以及留学生共有 320 人。在座诸君在北京大学中文系学习了四年，或六七年，或十多年，今天要开始人生新阶段，有的同学还要远走高飞。我要祝贺你们胜利毕业，为北大中文系争得了荣光！我要祝福你们，踏上新的人生旅程，祝福你们前程美好！每年到这个时候，系主任都要代表中文系和大家说几句话，有祝福，有希望。说了几年，我也没有什么新词了。想来想去，不如和大家分享我爱琢磨的一句话，这就是“立心守志，和光同尘”。大家学习总书记的思想“不忘初心，牢记使命”，一定有很多体会。我也是学习之后，有点感想，结合中文系的特点，再做点具体发挥。

不用说，你们都是人中俊杰，要说立心，你们肯定是同龄人中最早有心、用心、尽心之人，否则你们不可能把功课做好。你们当然也是同龄人中最早立志的人，否则不可能坚持不懈，持之以恒，在人生的道路上勇敢拼搏进取。但是，今天我在这里说到的“立心”是要讲点大道理的“立心”。你们从中学到大学，肯定都熟读张载“为天地立心”的名言，古今读书人都要有大志向，君子固穷，但因为志存高远，不以世俗斤两计较，其自信人生，念天地悠悠，才有心气。当然，天地本无心，说到底是要把

^① 北京大学中文系 2019 年毕业典礼上的致辞。

握住天地人间之道义，人同此心，心同此理。这里说的是“立心”的大道理。其实，它也是和每个人的精神追求相通的。说到底，个人的立心只有和天地立心相通，这样的心才立得正。个人的立心要正，要善，要有爱，要有大关怀。

今天，你们在北大已经完成了一阶段的学业，人生上了一个台阶，有些同学就要走向社会，走上工作岗位，直接为人民服务。是否还保有初心，还有高远之志呢？我当然深信不疑，因为我相信咱们北大中文系的教育。但是，我今天却要在你们走向人生更高阶段、走向社会之际，说一声“立心守志”，这又是何用意呢？

今天的社会变化很快，我们已经看到科技，尤其是互联网对人类社会带来的巨变，中国社会的政治经济文化也发生相当大的变化。实际上我们的心灵、我们的感觉方式、我们的交往方式都在潜移默化发生变化，继而我们的价值观、道德观、处世方式以及我们的立场都会发生变化。今天社会提供的机遇也空前多，但竞争也更为剧烈。强强相争，或弱肉强食的戏码会变换着上演。期望你们依然有定力，能保持正直、善良和本真，能兼爱他人、奉献社会。这份心、这志向不能丢、不能移。因此，我解释“立心守志”，就用四个字：“和光同尘”。前者是观念，后者是实践；前者是意愿，后者是行为。对于学古典的同学来说，“和光同尘”这个词或许平常，我特别喜欢这个词，不是因为我领悟得有多精深，而是因为我依然琢磨不透，所以，今天才和大家一起分享。

“和光同尘”这个成语原文出自“和其光，同其尘”，在老子《道德经》一书中出现两次，分别在第四章和第五十六章。第四章：“道冲，而用之或不盈，渊兮，似万物之宗。挫其锐，解其纷，和其光，同其尘。湛兮，似或存”。另外，《道德经》第五十六章有曰：“塞其兑，闭其门，挫其锐，解其纷；和其光，同其尘，是谓玄同”。因王弼做《道德经注》对这句话颇为重视，传之后世而意味深长。王弼是个传奇人物，神童自不必说，少年成材，英年早逝，24岁就去世。众所周知，由于《道德经》的原文佚散已久，王弼的《道德经注》曾是该书的唯一留传，直到1973年在马王堆发现《道德经》的原文为止，我们一直用的是王弼做注的《老子》。在座的有古典文学文献专业的同学们，更有古典的老师们，古典非我专业，只是

外行的一点体会。我只是从做人对事的态度来和大家分享一点所得。

做古典的学者讲究紧扣字眼，就这一句话，通常的解释，以“道”为主语，说“道”“藏匿着锋芒，化解着纠纷，蕴含着光泽，混同着尘垢”。^①根据王弼注“无所特显，则物无所偏争也；无所特贱，则物无所偏耻也”^②，王弼把主语定位为事物本身，没有特别显明的，物的呈现就可以避免偏向；没有特别低贱的，物的自卑就可以避免偏向。据《辞源》从王弼注的这一说法，后世就“和光同尘”的解释引申出“与世浮沉，随波逐流而不立异”的意思。任继愈先生《老子新译》对“和其光，同其尘”解释说“涵蓄着光耀，混同着垢尘”，陈鼓应先生《老子今注今译》解释也大体如此：“含敛光耀，混同尘世”。

我的解释与通行的解释有所不同，我的解释：道冲，冲通盅，阴虚，道主阴虚。意即道主虚，无形，用之或者不能抓住整体，道深不可测，如万物所宗。只有去掉道所呈现出来的锐气，解开周边的纷扰，中和其光芒，同化其尘土，道这才澄明起来，似乎已经存在。这就类似海德格尔所说的“去蔽”，才可体会道的存在。老子的道，近似于海德格尔的“存在”，所有那些锐、纷、光、尘，如同存在者，通过存在者才能体会感悟到存在。

后世把这句话简化为“和光同尘”四个字词语。这四个字显得更凝炼，却更有可发挥的余地。先不说“光”与“尘”如何解释，就是“和”与“同”里面的含义就够半本书来解释了。今天我们不是上课，不必引经据典，老子学说，大道至简，形上抽象，却是自然造化，可通日常。以我浅见“和其光”不妨理解为可以和合事物的光耀；既可承住光，也可中和光，涵养光，甚至消解光。老子之说主阴虚，故而能阴阳中和。“同其尘”则是我亦可以混同于卑微的尘土，与其一起低微，不分彼此。这其实也可理解为“无我之境”。

如此说来，未免消极。其实，在我看来，“和光同尘”要说的是人存在于世，要有立其心、守其志的精神人格，恰恰是与天地同造化的一种心气。这只有充分自信、把生命托付给自然之永恒的人才能做出的选择。王

① 黄朴民：《〈道德经〉译注》，岳麓书社，2011，第19页。

② 《老子道德经注》，王弼注，楼宇烈校，中华书局，2011，第152页。

弼所言，只是道家哲学之抽象意义，我这样解释或许离王弼已经有很大偏差了。王弼自己做人做事就十分孤傲。史书有说王弼结交何晏、夏侯玄、钟会等名士，崇尚玄学清谈，为人高傲，“颇以所长笑人，故时为士君子所疾”。若史书所记为真，他的几个朋友都是一世英豪，但都下场惨烈。“和光同尘”只是纸上玄学。

但我却要用其意，设想也能践其行。我试图把它具体化为以下几个方面：

其一，能承得住光，不自以为是。北大人某种意义上都顶着光环，你们进北大那天起，就是顶着光环进来，硕士博士也都是如此。然而，学了四年或更多年，可能逐渐把头上的光环磨掉了，看看周围都是有光环的同学，都在强光下，慢慢自己就不给自己发电了。确实，就我的经验而言，我们北大中文系的同学大都有谦逊之风，这是值得肯定的。但是，现在毕业了，走向社会，你们头上的光环又会亮起来，社会看你们，就带着一种眼神，也会看到光环。你们遇到顺境，光环会亮起来，遇到挫折，光环就会暗下去。尤其是后一种情况，你是有光环的人，遇到挫折很不服，放不下自己的光环，不会从自己身上找原因，不从实践中体味真知，光环经常会成为自己的障碍。要能承得住外界加给你的光，也能把光反过来赋予社会，赋予他人。甚至能去隐自己承载的光，能以谦逊之风、平和之气做人行事。太重视自己的光亮，既晃了别人的眼，也会让自己看不清脚下的路。

其二，能中和得了光，不趋炎附势。作为青年学子，你们起点高，不只是自己头上有光，而且很容易靠近更亮的光。但一旦你们走向社会，你们就会面对更为复杂的社会情势。面对高光、强光，怎么办呢？人性都是有弱点的，如何能有定力，能迎得住光、承得住光，面对光不卑不亢、淡泊从容，这是一种人生气节。甚至用你的稚嫩身子，能站得稳自己的脚跟，不趋炎附势，不去争抢光耀。这就是心中始终有良知，用你的正直善良，安身立命于世。今天我已经不必再去重复陈寅恪如何如何说，蔡元培如何如何说，这些在你们进北大的第一个学期起，就应该了然于心，否则难为北大人。其实，说这些话容易，要做到并不容易。我今年60岁了，即使你们相信我所言为真，我也不能以我的经验为参照——这我当然理解。这并非要你们一味退避三舍，或者自视清高。我所欣赏的是一种气质和风骨。

我以一个过来人的观察，是真心喜欢这句话，王弼少年英雄，“和其光”，多么美的一句话，多么有志气，有自信；多么地有定力，有气场。我想，这是中国古人的理想、读书人的理想。我并不寄望于你们实践它，这太难了。但我真心想和你们一起欣赏它。所谓虽不能至，心向往之。在当今时代，这也就够了。

其三，能体会众生，关心天下疾苦。我把“同尘”理解为能够和天下百姓同呼吸共命运。中国古代士子都有民本思想，在任何时候，都要知道劳动者的艰辛。在今天，就是讲真心实意为人民服务，真正有奉献精神，真正和群众打成一片。甘当普通人，愿从最低处做起。虽然我们并非观世音，不能普度众生，但我们心里能尊重普通人，能理解他们的一切，能站在他们的处境来看待他们的生活。所谓“设身处地”，就是要有“同尘”之心才能真正理解他人，关爱他人。

其四，能放得下身，与草民同乐。我理解经王弼之口说出的“和其光，同其尘”有一种潇洒自在，是一种发自本心本性的自然行为。并不是因为身居高处，要俯身成仁。对于老子来说，本来就没有高处，所谓上善若水，自然本性而已。“同尘”与“若水”皆出于自然本心。所谓不忘初心，情同于此。你本是尘土，不是到了生命尽头才归于尘土，而是时刻就立于地上。在此一意义上，“同尘”并非受苦，并非是献祭，而是本性使然，相忘于江湖。与庶民同乐，用今天的话来说，就是不管到哪里，与人民在一起，其乐无穷。

其实，这些话，并非我寄望于你们作为某种需要践行的准则，我实在没有这样的资格。我只是有这些体会，作为教师，就像教练，自己投不进篮，但希望你们投出的球能入球筐。这只是我读书做人的一点体会，多是我个人的望文生义，异想天开。在当今之世，面对你们，体会尤深。因此才有这些感想，才产生和你们分享的念头。

最后还说那一句：立心守志，和光同尘！祝福你们前途平顺，万事如意！

在北京大学中文系 2019 年毕业典礼上的致辞

第四辑
批评旷野



诡秘的南方

——论南方的先锋派

一、南方，众说纷纭的地方

南方，那是一片诡秘的土地，那是一个众说纷纭的地方。

半壁江山，扬州旧梦，雕栏玉砌，朱颜尽改，俱往矣。南方留在我记忆中的，并不是秦岭和长江划下的那一道武断的直线，而是那些在亚热带丛林里蛰伏的山间小路，或是那古旧小镇里随意蔓延的街道——那是一道没有目的也没有时间的空间曲线，你的行走同样毫无目的，你既看不到五步开外的去处，你回头也看不见身后已走过的路，它总是为不明的障碍物所遮蔽。因此你的行走没有未来也没有历史，你永远行走在虚构的现在，你不过是在空间任意移动的一个拙劣的黑点，你的脚印铭刻着历史的死亡与未来的丧失——我是一个没有历史的人，这是南方留给我的唯一的精神烙印。

因此，我毫不惊诧南方这片土地上会出现这批诡秘的人精——他们被称为“先锋小说群体”（这是一个非常含混的指称，在我的视野中，我把这一概念审慎地限定在如下的范围内，他们是苏童、格非、余华、叶兆言、北村、孙甘露、叶曙明等人，我相信他们本人未必会赞同我的说法，我馈赠的既非桂冠也不是令人厌恶的紧箍咒，不过是描述一种历史现象不得不借用的概念而已）。在这里，我不想纠缠到“地理环境决定论”的毫无头绪的争辩中去，或是去重复史达尔夫人和泰纳先生的陈词滥调，尽管人们总是习惯于在对他们不屑一顾的时候一再复述他们说出的那些简单道理。

去追究南方何以制造这些奇怪的说话的动物是得不偿失的愚蠢之举。类似的提问还可推及到拉美（美洲的中南部）何以出现魔幻现实主义？法国（西欧的南部）何以出现“新小说”？美国的南方何以会出现威廉·福克纳等等，与其说中国的“先锋小说”是在这些“南方”作家的阴影底下写作，不如说他们都是“南方”那片茂密的丛林和灰蓝色的街道的产物。可是“南方”这个诡秘的地方，这个众说纷纭的地方，我能抓住什么关键性的决定力量呢？更何况南方那明媚的阳光已经为忧郁的阴影所遮蔽；它那芬芳的温馨气息已散发着潮湿的霉气；它的那一份多情的敏感已经为自行其是的孤独所占取；它的纯净明朗只是偶尔才在焦灼的裂痕中闪现。南方已经变得虚幻而古怪——这就是当代一小撮南方的先锋小说群体讲述的诡秘的南方。我难道能用这些纷乱的意象去编织他们生长的摇篮吗？那些杂乱而锐利的语言石块充其量也只能堆积一个粗陋的祭坛，这里就是摩罗斯^①，就在这里舞蹈吧！燕子已经死了^②，还是听听他们讲讲南方的故事，看看那些从故事中浮现出的“南方的意象”——这些诡秘的意象如灾星一样照耀着南方，它们是变幻不定的精灵，搅得当代文学鸡犬不宁，与其说他们制作了这些精灵，不如说他们就是精灵附体。这样看来，我是歪打正着，“南方的意象”就是“南方”和他们诡秘相连的情结，从这里入手，大约是可以“迎刃而解”了？但愿如此。

二、河，南方的情调或隐私

南方的河以她无比俏丽的姿态给人以妩媚多情的韵味，如果说北方的河凶猛狂暴具有男性的力量的话，那么南方的河则是纯粹的女性。关于河的传说太多，以至于有可能形成一门“河文化”学科。南方已经使我的视线混乱不堪，我当然不能在这里坠入关于南方的河的扑朔迷离的神话学或民俗学研究的迷宫。我的视野仅仅限定在当代先锋小说讲述的有关南方的河的故事，就已经使我困扰已极。那“一江春水”的传说，那“隔江犹唱”的愁苦早已消逝，历史的记忆淡漠如烟；现在我总是看到一条发黑的河水

① 摩罗斯：梵语，意为魔鬼。

② 冯至的诗《南方的夜》中，有“听燕子给我们讲讲南方的静夜”。

在缓缓流动，它那默默的姿态里掩藏着奇怪的柔情，南方在它最后的岁月里鸳梦重温而兴味索然。

在苏童的诸多的关于南方的故事中，《舒农或者南方的生活》可能最具南方情调，它不仅直接描述了南方的生活场景和细节，而且触及南方生活的隐秘的症结。这种隐秘性由于河的意象包含的象征和文化的蕴涵而得到确认。故事中浮现出的那条河，尽管叙述人再三声称反复提到这条河并无意义，不过是一种印象。不管叙述人是否有意识，河的意象在故事的讲述中是作为南方文化的代码而得到运用的，并用它与故事中人物的行动链有关，它是作为象征代码内在地决定行动代码的运转而起作用，因而行动代码的意义最终归结为象征代码的蕴涵。如果考虑到河的意象在苏童关于南方的故事中经常呈现的话，那就更有理由把它看作典型的“南方意象”。

这篇小说颇见苏童惯有的那种风格：自然而舒畅。然而，在那不经意的叙述中，真正起作用的是那个“窥视”的视点（即舒农的视点）。“窥视”行为不仅直接推动故事情节的发展，而且使情节的发展不断切近故事隐藏的秘密，而这个“秘密”与河的意象表达的文化的及象征的意义达到重合。因此，那个外在于故事的文化代码，依靠叙事的推动缝合了整个行动链隐含的意义，那些看上去平淡无奇的南方生活，那些少年时代荒唐无稽的或沮丧忧伤的往事，真正具有了南方的悲剧意味。

舒农十四岁了还经常尿床，这并不是故事中真正的秘密，它不过是进入秘密的契机。因为尿床而与舒工分开睡，在那一夜他看见像壁虎一样爬在漏水管上的父亲，后来他又像猫一样窥视到父亲的秘密。上帝赋予舒农一双猫一样的眼睛，他当然还窥视到舒工与涵丽的隐私。叙述的高妙之处在于，窥视者并不仅仅是充当局外的看客角色而只起到功能的作用，舒农既是故事的见证人也是当事人，他也是主角。他在整个故事中的特殊作用在于：他在叙述中作为一个外在于行动链的窥视者而起到推动行动链的功能作用；而在故事的象征层面上，他是作为整个故事和行动链的局外人，外在于行动代码的角色而成为一个被故事排斥的主角。这个故事中出现的主要角色都被卷入有关于性的困扰中，老舒与丘玉美，舒工与涵丽，涵贞与老史。而老林与舒农的母亲不过是以另一种方式（即被冷淡的方式）同

样在劫难逃。故事显然有意正面回避了丘玉美与其丈夫的难言之处，也只是暗示老舒与涵丽之间的某种关系。叙事所做的有意无意的掩饰，其实掩盖了一连串的悲剧（例如，涵丽与舒工很有可能是同父异母的姐弟），然而，叙述如此轻易地掩盖这一也许在《雷雨》里会作为悲剧的核心事件，这倒是颇有意味的事。对于苏童来说，这类事件发生在香椿树街，准确地说发生在南方可能不值得大惊小怪。南方的生活已经被卷入了这个旋涡，或者说这就是南方生活的隐秘所在？

在这里，行动代码构成的行动链终于与象征代码——河的意象重合，行动代码成为河的意象的确切所指，只要看看文中一再提到的那条横贯南方城市的河流，它乌黑发臭不复清澄，岸边密布黑黝黝的房子、长满青苔的石头和藤状植物，水面上漂浮着各种污秽物质（其中有一只又一只的避孕套）——这就是“南方的景色”。如果不把有关南方的河的描写单纯看作关于环境污染的报告的话（它是爱国卫生运动的一个有机部分），那么“河”的象征意义已经由行动代码读解出来了。当舒农目击父亲与丘玉美偷情的场面时，

房间里涌出河水的浊重的气息。舒农闻到了这种气息，它让人联想起河上漂浮的那些脏物。河就在窗下流着，河与窗隔这么近，所以窗里的气味把河水染上了，它们一样对舒农构成了思维障碍。

毫无疑问，这是一条欲望的河流，是一条蠢蠢欲动的本能之流，它横贯南方城市，它已经乌黑发臭，再无澄清之日，而我们的房子傍河建立，密布河的两旁。南方已经散发着一股淫邪之气，人们只听到河岸边的歌唱，在这儿看到高挂桅灯的夜行船。它真正的隐秘却被舒农，这个像猫一样的孩子看到。“窥视”强化了诡秘性，那种像猫一样的扑人感觉，夜间从欲望之源散发出的神秘的蓝光，那种童稚的愚顽与莫名其妙的体验。这一切都使舒农这个主角，其实是作为这道欲望河流的局外的窥视者而受到排斥，他始终被抛出这道欲望的行动链之外，舒农也只有作为一个窥视者才能看到隐秘的南方生活。那道欲望的河流已经深深渗透进南方，不如说它就是南方生活中诡秘的魂灵。作为窥视者的舒农变得越来越诡秘，这正是苏童

所需要的视点，因为诡秘的窥视，南方的生活不仅显露出它的隐秘之处，而且变得“诡秘”。

小说的结尾处出现了两个北方佬，他们站在石桥上，看河上的风景，“青黑色的河水从他的视线里流过，没有声音”。这是南方的某个节日，两个北方佬看看南方的河，河上漂着一只白色的小套子和一具被烧焦的小动物的尸首（可能是只猫？），至此，南方的河的意象所具有的象征意义转化为文化的意义。南方的特性被强调，对于北方佬来说，这是一个陌生的区域，他所不理解的并不仅仅是语言，而是超越于南方的意象之表象的内在的隐秘性（诡秘性）。如果联系苏童在其他小说中一再描写的河的意象就不难理解它所具有的象征性（欲望）和文化意义（南方），例如河的意象经常与“古老的或并不古老的石拱桥”相联系。尽管在其他小说中河的具体所指有各种变体，它有时也只是单纯作为自然景观而加以描写，但在绝大多数意境中，它具有通用的象征的和文化的意义。总之，这就是南方的河，它怀着南方的秘密，怀着南方绝望的情欲，载着它那年深日久的苦难、欢乐、齷齪和梦想流过诡秘的城市的深处，流向不可知的异域他乡。

三、水或荒原里的欲望之流

要对河的意象作南方文化的阐释，我说过如果不是一门学科的任务至少也是一项（显著的）工作，回避主要矛盾而要弄旁敲侧击的手法是本文的主要写作风格。尽管我一向对掉书袋的学究行径敬而远之（我怀疑一些居心叵测的家伙把我列入不学无术之徒的黑名单），在这里我却不得不借助洋书袋暂且渡过难关。“河”的意象不妨进一步推论为“水”的意象，这样，我就可以把南方的河与艾略特这个老牌的现代主义者的《荒原》中“水”的意象挂上钩。“水”的意象在《荒原》中占据核心的位置毋庸赘言，据艾略特自己解释说，这首诗从题目到规划和它所采用的象征手法绝大部分得自《从祭仪到神话》这本书。书中提到故事说渔王衰老患病，原为肥沃的土地现在变成荒原。于是一位少年英雄格温（或帕西法尔，或格莱赫德）历经种种艰险，带着一把利剑寻求圣杯，医治渔王，使大地复苏。在这里圣杯代表女性、利剑代表男性，两者都表示生殖力。“荒原”最根本的问题在于没有水，关于祭祀水的神话在许多民族的典籍中都可读到。变形的传说大

体是某个国家旱灾严重，国王（或人民）派一位美少年去寻觅美少女，或是派一美少女去诱惑某个修身养性的英雄少年，于是大降甘露，举国上下，丰收有望。关于“水”的神话传说甚多，大都与生殖、丰收有关。例如关于印度恒河的传说，文艺复兴多有以海中的维纳斯为母题的画，其中就包含关于“水”的古代神话。总之，“水”与生殖有关，具有文化史的隐义。

很显然，《荒原》中“水”的意象即是象征生殖情欲之流。腓尼基水手、福迪能王子、土麦拿商人都是淹没于其中的人物（当然，诗中偶尔把“水”视为生命之源泉）。企图概括《荒原》这部二十世纪的里程碑式的作品的主题是困难的，在艾略特看来，真正的生命之水的缺乏正是现代精神荒原的存在前提，而情欲之流泛滥成灾，不能不说是二十世纪堕落的象征。南方的先锋小说群体关于“河”的意象的运用是否得自《荒原》中的“水”的象征意义的启迪很难断言，与其说得自艾略特的影响，不如说得自原型的或集体无意识的原初表象的记忆——仅仅在一点上，表达了文化的类同性或共通性。当代南方先锋小说群有一个显著的共同致思趋向，那就是关注家族颓败的故事，并且把“颓败”的历史根源归结于“性”的紊乱。例如苏童的《妻妾成群》《罍粟之家》，格非的《敌人》《蚌壳》等等。在这里，“性”既是颓败的表征，也是其根源。历史观的贫困当然有多方面的原因，然而这一致思趋向无意中却使南方在它的最后的历史岁月里变得鬼祟而神奇。南方在它臃肿衰弱的躯体中蕴藏着年青时代的激情，模仿过去不仅消耗了最后残存的一点热情，也使南方显出一种“后悲剧”时代的情调。

四、梅雨季节，难挨的日子与南方的感觉

如果说在苏童的故事中，南方不过是不经意地在那舒缓流畅的叙述中透露出几分诡秘的话；那么，在余华关于南方的故事中，那些被语言感觉压抑在智力水平之下的人物，不仅使南方变得诡秘，几乎将其塑造为一个怪异之乡。对于余华来说，亘古如初的罪孽是人物行动的原动力，而丧失智力的人当然乐于把暴力作为他唯一的行动准则。作为一个语言特技师，余华当然不会对他的那些类似替身演员的人物所作的夸张的冒险动作表示兴趣，他的注意力集中在对那个压制在丧失智力的状态中的人物所表达的语言反应方式，在一个动作完成之后的补充的感觉。因此，余华给这样一

种状态配置了潮湿的阴雨和虚幻的阳光作为背景是一点都不奇怪的。尽管我很难把余华那些古怪的故事看成是刻意书写南方风情的作品，但是，那些充满阴谋的“细雨绵绵的早晨”；或是与暴力混杂在一起的“虚幻无比的阳光”；以及散发着鬼怪的发霉之气的黑夜，这些幽灵般的东西总是在余华的故事中游弋，它们是从南方那动荡不安的激情的故弄玄虚的诡秘中提炼出的晶化物质。余华的那些没有明确时间和地点的故事，使人想起南方某个遗忘已久的角落，已死的历史残骸在这里蜕变复活的场景。《世事如烟》中的算命先生，《难逃劫数》中的老中医，这是一群老牌的牛鬼蛇神，他们总是在南方那些阴雨绵绵的日子里兴风作浪。当然，“阴雨绵绵”这一典型的南方意象，在余华的故事中并未形成核心的意指作用，它不过是叙述语境中偶然浮现的情境因素。但是“阴雨绵绵”以及与之有关的潮湿气息是余华小说中唯一可以辨析的南方情调，它使那些关于人类原始冲动的罪孽，那些无处不在的阴谋，那种下意识酿就的暴力事件，这些人类生存的特殊情境与南方的地域特征连接在一起。毫无疑问，这是一个被扭曲的南方，不只是被行动的暴力，而且是被语言的暴力扭曲的南方。

不管如何，余华以他特有的语言感觉力表达了南方最为诡秘的存在，尽管余华讲述的故事本质上超越了南方的地区色彩，但是，作为南方的作家，余华的写作打破了惯常关于南北作家风格情调的神话模式，那就是他对残酷事件的承受力，他在语言蚕食怪异感觉的途中，不仅侵吞了所有的残酷味道，而且全部洗净了南方作家身上的屈辱——南方作家陷入琐屑的卿卿我我的悲欢离合之中，他们缺乏对苦难的承受力。现在，读过余华小说的人不得不改变这种偏见，相反，可能会指责余华过于热衷描写暴力和玩弄阴谋诡计。南方的故事不仅变得诡秘，而且变得残酷，这如果不是一件奇怪的事情，至少也是一种值得玩味的现象。

当然，很难说是否是那些阴雨绵绵的日子培育了余华对残酷性的忍耐力，也许在那种难挨的潮湿季节里，余华怪异的感觉力像某种藤类植物一样蔓延。不过苏童又是如何伫立在那发黑的河水边，他的想象有如蝙蝠一样迅速掠过水面，难道说苏童的那种纯净舒缓的格调也得自南方的明山净水，落霞孤鹜么？这种“地理环境决定论”显得牵强附会且自相矛盾。我说过我只对（也只能对）某种类同性的南方意象感兴趣，它们在故事中，

在非常个人化的经验表白中浮现出来，它们是自在的南方的精灵，难道说它们还要象征着其他的什么东西吗？

我知道我的叙述非常困难，我不过是抓住梦境中的一些支离破碎的表象，而要把它们排列组合成一个完整的几何图形，并且作出令人信服的解释，显然是徒劳无益的尝试。看看格非的小说，我会发现“梅雨”这个意象被一再使用，特别是在《夜郎之行》这篇普遍为人们忽略的小说中，“梅雨”明显是作为南方的自然标志的代码来运用的，而且作为某种特殊语境起到作用。在这篇东拉西扯的小说中，我再次感觉到格非把握南方杂乱无序生活的一种特殊方式。南方的生活就是在这种难挨的梅雨季节里渐渐消逝，南方的生活如此不完整，总是被“梅雨”一再打断割裂，它又总是以一种奇怪的节奏向前推移。“夜郎”这个传说中的地方，不过是“南方”（或者南方的某个城镇）的代称。那时象征着文化的历史标记，诸如古塔、钟等已经完全颓败。如今的夜郎，是那些精力充沛，日复一日地忙于生意、经营、婚姻，永无休止的劳作和游乐的人的居所。显然，南方的文化代码已经为新一代的生存者偷换了，夜郎现在只是一个新兴的商业中心，文化在这里变得一钱不值，那个考古学教授一夜之间变成一个拙劣的鱼贩子。这里充满暴力、情欲和欺骗，连纯真的少女也在倒卖假银圆。《夜郎之行》讲述的可能是一个南方文化变质的寓言故事。历史上的那个盲目自大的夜郎已经不复存在，这里已经变成一个粗俗无聊的地方。而“我”作为一个局外的游人，染上了某种疾病，随处走走，却在寻找失去了的南方的精神价值——这显然是隐蔽得很深的南方作家群普遍的期待。在这里，无休止的梅雨，污染的河水和椭圆形的水沟，并不仅仅指称南方特征的自然环境，它可能具有某种文化的象征意义。

在这里我再次遇到了困难，格非的那种感伤忧郁的气息，是否也是在南方的梅雨季节里滋长起来的呢？然而，格非在《迷舟》里，特别是在《风琴》里，不是也有一片明朗娇媚的阳光么？然而，阳光总是从“阴雨”或“梅雨”的缝隙间透出来，并且它显然远离叙事。格非是南方群体中比较热爱阳光的一个，但是《风琴》中透露的那片阳光迅速被《敌人》那块远为沉重的阴郁压制了，“阳光”对于南方群体来说似乎远没有“阴雨”或“梅雨”留下的印象那么深刻有力。我不是说他们变得阴郁沉重，而是说，在那些“阴雨绵绵”的日子里或“梅雨季节”，他们在难挨的等待中充分磨砺

了感觉力，在辨析水珠滴答的声响中感应到某种超自然的神秘性。难挨的阴雨日子对阳光的渴望变成对阴雨的敌视，这确实是酝酿各种阴谋诡计的好时光，更何况透过那个窥视窗户，外面的世界在霏霏细雨中变得如此不真实，以至于想象力越过难挨的界线迅速变态，它可能进入神奇的隐秘之处，可能陷入暴力的欲望满足之间。南方人的那种精明算计已经和“南蛮子”的原始冲动奇妙地混合在一起，它除了使想象变得疯狂和奇异之外，还能有什么其他作为呢？异想天开进入那个虚构的世界，无止境地怀疑“现在”的真实，去辨析事物性状改变的任何差异，在无望的梅雨季节里开始重温来世学的原理，怀旧、损毁历史或者掠夺“现在”。“梅雨季节”如果没有充分培养这种诡秘的心理，至少也磨砺了这种奇怪的感觉力和想象力。

五、南方与北方，生理差异和自恋情结

我这里说“南方”如何如何，绝没有半点怠慢“北方”的意思，我知道并且相信北方的作家有足够的自信心，这首先得自他们高大健壮的体格，与南方作家的鬼鬼祟祟的矮短个头形成鲜明的反差。据说某位北方作家在一所著名的高等院校的作家班的神圣讲坛上，在模仿完陕北老农民蹲着拉屎的优雅姿势之后，发动了对南方作家的首次进攻，他伸出拳头晃了晃说，南方作家的的心脏只有这么大（可能实际上还没有），竟然还经常痛苦，供血不足可能是他痛苦的唯一原因。我提到这么一个精彩的事例完全是为了表示赞赏和敬意，因为当代文坛像这样明火执仗的攻讦尚不多见，常规战争使用的武器大都是冷枪暗箭，对手总是在猝不及防中无声无息倒下。我不是一个唯恐天下太平的人，但却希望静中有动，我无意于寄望“南北战争”会使当代文坛在疲软之后重振雄风，即使在这方面有所作为也只能指望北方作家，因为北方的作家对自己的生理条件有足够的信心，而建立在生理基础上的优越感才具有不可摧毁的力量。

尽管北方作家曾经对南方作家的身材投去不屑的一瞥（那完全是出于爱护），但我相信北方作家并没有认为思想的深度、小说写作的力度与身体规模成正比。不过我要指出的是，这种在故事中（而不是或很少在生活中）表现出的对自我生理条件的优越感，显示出了南北作家在角色的形象塑造（自我认同）和叙事风格方面的重大差异。

北方作家笔下的男主角总是高大强健、富有男子汉气质，对异性绝对有吸引力。尽管他们偶尔也沾染上“现代派”的焦虑、空虚的无聊气息或颓废色彩，但无论如何怨天尤人甚至自我嘲弄，那个“我”（或自我）不会丧失人格神的道义姿态，而且作为情场老手或床上运动健将永远保持不败战绩。张承志当年的理想主义有如昨天的太阳灿烂死去，然而又以另一种方式在徐星、马原、洪峰、王刚等人的故事中冉冉升起，那个由纳喀索斯^①的自恋情结支撑起来的人格神——男子汉，正是北方作家永远无法放弃的“自我”。因此，毫不奇怪，北方作家讲述的爱情故事总是一个成功的故事（成功仅仅限定在“搞成了”或“得手”这一意义上），相形之下，南方作家在以第一人称叙事的爱情故事中，总是讲述一个“搞不成”的故事。那些角色郁郁寡欢，自轻自贱，或者缺乏完整的热情，或者沉湎在无边的幻想之中，或者不断地在语言暴力的边界发生自我异化或错位，而“回忆”经常代替了行动，在无限期推延的行动的边缘，自我被永久流放。例如在孙甘露的《请女人猜谜》中，“爱情”完全被一系列混乱不堪的幻想所替代，关于“爱情的描写”，除了“我们在炎热的日子里气喘吁吁的，像两只狗一样相依为命”之外，没有任何真正富有“实质性”的表现。而在格非的《褐色鸟群》里，当棋胸前那两个沉甸甸的暖水袋压在我的背上，我却挪开了（尽管我怀疑现实中的格非是否真有这么规矩）。整个夜晚是在“回忆”或讲述一个故事中度过的。虽然讲述的那个故事也是有关“爱情”，然而这里没有任何“情爱”的色彩，更像是在表述一种关于性爱的诱惑与逃避诱惑的心理体验，事实上，讲述的行为本身就是进入“情爱”陷阱的一个延期行动，一个替代的行动，对性的恐惧压倒了跃跃欲试的热情，幻想和话语的欲望满足代替了行动的满足。如果再提到余华的《此文献给少女杨柳》，那就更加令人沮丧，关于爱情的任何令人满意的细节全部为一系列怪异的感觉和幻觉替代。我不知道在实际生活中北方作家是否屡屡得手，战功显赫；而南方作家如此无所作为，这实在太不幸了，我的南方的朋友！也许幻想是现实的替代或悖反，如果这样的话，我则要对北方的朋友表示足够的敬意。

^① 纳喀索斯：古希腊神话传说中的美少年，他总是坐在水池边顾影自怜，爱慕自己的倒影终至投水自尽。

六、窗户，最后窥视一下就结束

本文的写作回避了许多主要矛盾，我知道无论如何不能把南方的“窗户”有意遗忘，那将与我诚实的性格相悖太远。“窗户”在南方的故事中已经不是用以采集阳光或流通空气，它的功能主要是用来“窥视”外部世界或他人的秘密。余华在《难逃劫数》里曾经揭露过这种诡秘的行径。那个与算命先生或江湖术士如出一辙的老中医，他弘扬传统文化的方式与之不同，他并没有倾尽全力发掘祖国医学的精华，而是每天伫立于窗户一角，几十年的修炼已经有了炉火纯青的结果，那就是窗帘的一角已经微微翘起。

如果说我对“窗户”的轻描淡写尚可原谅的话，那么，我在谈论南方如何如何时竟然把北村遗漏，这显然是本文的一大缺憾。事实上，北村是我近年来关注先锋小说的一个主要焦点，1990年一个暮春的下午，我和余华、格非讨论了北村的小说，在该年度初冬的一个阳光灿烂的正午，我在南京古城的一个颇有南方情调的酒家，再次和苏童、王干、费振钟谈到北村的小说，其中当然有不少分歧，最后达成比较一致的看法是，北村，我们时代最后一个货真价实的先锋派，他被深深包裹在他的诡秘的语言之内，以至于只能看到三步以内的公众（包括拙劣的批评家），难以望其项背。当然，这个结论正在不断修改之中。北村，这个孤独的披甲者，这个诡秘的逃亡者。由于他的现象比较特殊，我已另外专文论述。

我知道本文的写作遇到不可逾越的障碍，尽管我在批评文章的写作方法和风格方面作了一些冒险的尝试，我意识到天堂之门早已向我关闭，我在谈论一个不可能谈论的问题，我的题目本身就拒绝谈论，这是一个悖论：我不可能谈论清楚“诡秘的南方”，如果清楚了，“南方”就不再诡秘了；但如果说不清楚，怎么知道“南方”是“诡秘的”呢？正如维特根斯坦所说，神秘的不是世界是怎样，而是世界是这样。

也许，要追逐南方诡秘的行踪只有依赖真实生活的体验，那就去南方走走。你的行走没有历史也没有未来，永远只有虚构的现在，一如我的写作。

1991年1月

初刊《福建文学》1991年第5期

本土化策略与小说的可能性

——关于行者小说的断想

数年前行者出版了他的那本小说集《浪游者》。随后行者有多篇小说发表。这些小说一如行者的做人，它们主要以沉默的方式显示存在的倔强性。现在还有多少人经得住沉默？有多少小说可以长期保持沉默？它们总是那么顺当地进入阅读视野，那么轻易就可以被各种各样的人随意谈论，于是人们制造了各种热闹的场景，各种不着边际的说法。但是行者不同，他一直沉默着，他的小说也一直沉默着。它们一直以诡秘的、与众不同的方式蛰伏于文坛一隅。对于习惯于附和现成理论的人们来说，行者的小说难以被谈论，然而，它们却很可能蕴含着相当丰富而复杂的内涵。行者的小说提供了一种特别的经验，这就是他把小说叙事的本土化策略与探索小说的可能性相结合。这使他的小说叙事别具一格，值得进一步探讨。

“本土化”对于任何一种文学写作来说，都是不言自明的真理。就文化方面而言，人们用母语来写作就注定了是本土化的东西；从实践的意义来说，人们生长于特定的文化之中，他的日常经验和超越性幻想都来自他置身于其中的生活，他的写作不可能不是“本土化”的。但是，“本土化”作为一种自明的真理，它并不仅仅表明一种写作不可超越的宿命论的意义：任何写作在其终极意义上只能是“本土化”的；同时它也经常行使着天然的文化霸权——难道文学写作不要回到本土吗？它以反诘的方式使一切试图超越“本土化”的实验企图循规蹈矩。当然，“本土化”经常也有积极的理论要求，它表示了一种尤为深刻、鲜明而有力地表达本民族生活的美学

理想。这种本土化不仅体现在作品所表现的生活内容，也显示在它的表现形式方面。在这一意义上，本土化经常与民族性、乡土化的意义重叠。也正因为此，本土化又与“传统”这一概念相通。所谓“本土化”，它当然必须在传统的价值准则和审美要求的意义上才被指认。偏离传统标准的文学写作通常不会被认为是“本土化”的。传统/本土化/民族性，这是一组经常互相诠释的概念，对于第三世界文学叙事来说，它是一个理直气壮的护身符，又是一个差强人意的紧箍咒。

事实上，本土化/反本土化之间的对抗一直构成当代中国文学叙事的内部张力。20世纪中国文学怀着对西方文化的向往与恐惧的双重态度曲折前进。追赶西方，这种现代性的民族意识在文学方面的延伸，就是努力摆脱传统的羁绊，直接与西方文学对话。在“五四”和三四十年代就是对西方19世纪的批判现实主义和浪漫主义的顶礼膜拜；在80年代就是对现代派的崇尚。而这之间又穿插着对西方文化的强烈排斥的民族主义情绪，则更可看出“本土化”所隐含的复杂的历史文化内涵。在某种意义上可以说，“五四”以来的中国白话文学的发展方向，就是一个不断背离本土化的过程。白话文学与现代中国的启蒙主义设计如出一辙，它们实际上也同步行进。它的历史动机一开始就纳入现代性的范畴，它的历史挫折与现代性设计在中国的命运也不谋而合。然而与这个方向若即若离，在这个历史行程中一直潜伏着顽强回到本土、固守传统的力量。从废名、许地山、沈从文、汪曾祺，一直到更年轻一代的作家，可以看到传统的力量依然在起作用。值得注意的是，这条历史线索同样沾染过西方文学的影响。这本身又表明本土化/反本土化之间的对抗不仅存在于不同的文学流向的对立，也同时在一种文学潮流的内部起作用。这使得人们有理由认为，纯粹的本土化是不存在的。在白话文学的历史范围内，在20世纪的现代性思潮遍及的文化区域，本土化本身就是置放在这样一个历史语境中的神话。

在人们把本土化与“乡土”等同起来的同时，也把“本土化”与现实主义创作方法画上了等号。在大多数人看来，本土化就是回到传统；在创作方法的意义上，则是回到最原初的和朴素的现实主义表现手法。在理论话语的范畴内，“本土”不过是一个天然的外壳，它注满了经典现实主义的内容；在文学写作的实践意义上，它反映了社会主义时代的本质规律。在

经典现实主义体系内，“本土”既是一个天然自明的优先性的概念，又是一个没有特别规定的术语。它附属于现实主义权威话语的纲领之下，作为一个绝对的同谋和毋庸置疑的旁证，它其实是现实主义自言自语的一个词藻。按照经典现实主义的文学观念，“本土化”与小说创新的可能性显然是处于对立状态的。这种观念理所当然地认为，创新，以及探索小说叙事的可能性属于先锋派的小说范畴。它意味着小说写作是在与西方的前卫作家或形式主义对话，而远离传统的审美范畴和文化资源。在行者的小说叙事经验中，却可以发现本位的文化资源与小说的可能性得到了一次有效的沟通。来自乡土中国的生活题材，传统的神话志怪，地域文化特征等都构成行者小说的素材，它们显然来自本土文化资源。

行者小说的一个显著特点在于他从本土文化资源中发掘文化代码。这些代码在叙事中呈现为一种有意味的物象。这些物象可以是一种事物，也可以是一种动作或一个场景。它们植根于本土文化记忆。在行者的小说集《浪游者》中收集的较早的小说《最后一幅作品》里，可以看到小说叙事是这样展开的：“头顶上有两个月亮。两个残缺不全的月亮组成了一个奇妙的文字，这有点像他此刻的这场遭遇。”这篇小说写到自然物象，随之出现了书法家，出现一些浸含着文化母本记忆的字词：“圆满的月亮”“荒野寒村”“一树梨花”“书法”“宣纸”……这些物象都带有很强的本土文化意味。它们是典型的本土文化代码，它们不仅指涉现时的中原乡土生活，并且暗示着某种复古的文化记忆（例如，和古典诗词、古代野史笔记文本以及古代士大夫文人的生活有某种关联）。

在行者的小说叙事中，经常出现一些自然景观，树木、花草、独木舟、河流、水井、月亮、荒凉的野外、耕作田地和农夫等。由于行者小说叙事的特殊氛围，这些典型的中原乡土自然景象显示出很强的文化意味。由于叙述的有意强调，这些景物具有“物象”意义。这些物象从小说叙事的各个环节涌现出来，它们很明显喻示着与古典文化的联系，它们是古典文本经常使用的物象。尽管这些景象或事物也可以出现在其他作家的小说里，但行者小说叙事营造的特殊氛围使其像是一些有意强调的物象。在行者看来：“事物背面沉睡着的超自然的生命被惊醒之后，事物就有了不同寻常的意义，一切都与永恒产生了联系，一切都成为象征。这样做的道理无

非是：把物质的东西精神化，把物质从精神中解放出来，以克服物质对人的精神的重压。”（《浪游者》第382页）行者小说叙事中出现的物象，努力在唤醒某种存在敞开的可能性，把自然、历史与文化母本置放于超越性的时空边界，给予存在事物以内在性。

行者叙述的乡土生活，总是隐含着相当复杂的文化记忆。它们总是力图与某种文化原型发生关联。《寇家庄》是一篇十分耐人寻味的小说。这篇关于现时代乡土生活的小说，像是在叙述一个久远的记忆模糊的传说。他写道：“寇家庄早已成为一片废墟，但是在这样一本精心装订起来的手稿内，它仍然是一个很正常的村镇。那些土地、植物、建筑，特别是人，以及人们所构造的一个个荒唐的故事无不在有力地证明着这一点。”（参见《寇家庄》开头部分）这种叙述像是在打开尘封已久的记忆，是一次对早已衰败的古旧时代生活的勉强重温。那个行使初夜权的镇长，像是一个封建时代的族长，一系列虚拟的和可能的古典文本《女贞子》《古文大观》《古诗三百首》《天地玄黄》《紫英记》等等，把断裂的历史与记忆折叠在一起。春秀则兼备古代淑女和淫妇的双重特征。在古典文本中，女性要么是贞女烈妇，要么就是祸水般的荡妇淫女。现在，手捧《女贞子》的春秀，则把二者巧妙地结合起来。关于爱欲与权力的文化记忆，在《寇家庄》的叙事中得到一次重新梳理。

对本土文化资源的运用，以及对历史地形成的文化记忆的重温，使得行者的小说叙事打开了一个多重可能性的空间领域。发掘寓言性的意指功能，行者的小说叙事总是向着一个无限的形而上世界升越。这尤其表现在他早期的作品里。这些小说都是对生活进行寓言式的重写，我们读到的那些日常性的情境描写，它们都指向某些形而上的意念。与传统的寓言有明确的意义不同，行者的寓言指向超验的空间。这是一些关于文学的寓言，关于写作的寓言，或者说是关于写作的写作。例如前面提到的《最后一幅作品》，小说描写一个有着“非凡感觉”的书法艺术家，他是如何沉浸于纯艺术的氛围。“最后一幅作品”是他的向往，他对艺术的绝对追求，也是种不可抗拒的呼唤，诱惑他向生存的极地走去，那就是女人和墓地。对纯艺术的状态做如此细致而怪诞的刻画，行者不仅有非常敏锐的观察力，而且确实具有非常独特的个人体验。对他来讲，艺术的绝对状态，就是生存

的极端形式，即性和死的东西。表达成为对欲望和生命本身（身体）的体验，它类似于禅宗或秘宗的那种境界。《寓言》（收入《浪游者》）则是某种纯寓言，或者说是一种“元寓言”，你不可能追究它确切的寓言意义。那个无名无姓的他，对物理世界（河流、沙粒等等）有着某种敏感，为某个不知名的女人的哭泣所困扰却很不情愿地被一个半老徐娘剥夺童贞。这到底在寓言什么呢？意指着生命不可知的奥妙？那个感觉细微却思绪万端的个体，实际是找不到外部世界认知方法的主体？你无法归结出明确的答案。它不是给出寓言，而是让你体验寓言，诱使你进入寓言，它把写作和阅读都寓言化了。与其说行者在写作寓言体小说，不如说他在制作一种新的寓言，一种前所未有的寓言性的写作。杰姆逊把第三世界的写作描述为一种寓言式的写作，这显然是在文学叙事与社会对应的层面上而言。这种寓言是由外部世界投射到文学作品中去的，它可以被读解为一个时代的意识形态，一个民族在特定的历史时期的集体无意识。行者的这种寓言性的写作恰恰是对这种第三世界寓言的消解。这是一种超越性的寓言，对文学写作本身的寓言。

行者的寓言性写作又因为具有魔幻的特征而显得十分神奇，那些日常性的描写混淆着大量的幻觉，怪诞而美妙。那个书法艺术家总是陷入非凡的感觉之中，他的面前有时候站立着一位白发老者，有时候是一位少女（《最后一幅作品》）；那个辉煌的岁月已经过去的诗人，“在一个已经渺无人烟的荒村里，他找到了一条通过村子尽头一座白色宅院的河流……”（《诗人的一首消失了的诗歌》）；那个梦游者，设想自己是一轮黑色的太阳悬挂在空中，或是一条蛇，一只老虎之类，“他沉迷于精神的漫游而无可摆脱命运给予的爬行……”（《黑日》）这样一些描写并不单纯是比喻或隐喻手段，它是一种对世界的感知方式。这些隐喻、幻觉、遐想和梦游……混为一体，构成行者超寓言的魔幻世界。这个魔幻世界乃是马尔克斯、博尔赫斯和蒲松龄的《聊斋志异》的混合物，也许后者的成分更多些。这些魔幻的情境被行者描写得十分细致，它们既怪诞又生动，充满了黑色幽默或反讽的意味。那些鬼神到处游荡，它们总是在那些生活破败的地方抛头露面，有一种令人惊惧的神奇。它们不仅是无可摆脱的命定的劫数，同时也给予那些无望的人们以超现实的力量。行者的魔幻世界洋溢着绝望的情愫

和徒劳的挣扎，但是反抗和超越的努力从未被放弃。

值得指出的是，行者的“寓言”意义并不是一个整合的、单一的、封闭的意义系统，这些寓言意义充满了多变的可能性。与其说行者试图表达某种明确的观念，不如说他力图去质疑和摧毁那些隐含在人们生存观念中的经典意义。那些哲理有些充满机智，有些却荒诞不经，它们以胡思乱想的方式拒绝经典意义。在行者作品中不断出现的一些梦游者或精神浪游者，他们如同变了形的尼采的超人，或是改头换面的鲁迅的狂人，他们有着对存在真实性和终极意义的不懈质疑。在《玄思》中，行者对道路、河流做了一些偏执的思考，它们看上去是些反理性主义的诗或随想录。这些精神的浪游者经常出入于艺术与现实交错的间隙，在抽象与具象的不断置换游戏中，行者的叙述发掘出所有存在的荒诞诗性：“人们把诗作为垃圾清扫出去，堆成了一座山。诗歌之王独立于山顶上茫然四顾，眼泪像两面飘飞的旗帜。他知道，他并非在等待一位王后的到来。”（《浪游者》）这些荒诞的诗性存在事实同时表征着“神性”的颓败。对于行者来说，神性/反神性总是相对的，他并没有顽强的维护神性的那种理想主义立场，同时也难认定他的价值立场只具有反神性的意义指向。

笔者乐于把行者理解为一个在神性/反神性的边界或中间地带行走的浪游者。他确实在追寻某种神性的精神理念，这在他的那些寓言性的小说和对个人存在的反省中可以看出。但他总是不断摧毁他所捕捉到的超越理念。《青春恋》《处女一勺》《士兵李一信》都可以看出行者在日常性的荒诞存在中，去发掘诗性的超越意义，但这些意义都被行者无情地解构。行者很明显赞赏这样的想法：“每一个东西都有两个方面：普通的方面——我们经常可以看见，并且能够被每一个人所了解；神秘的和形而上的方面——只有极少数具有超人的洞察力的人，在其形而上的沉思冥想中的一瞬间能够看到。”看似忠厚老成的行者，却有着敏锐而固执的对形而上的追寻。但行者似乎始终处在这种矛盾境地和困惑之中：他不断地表达、倾诉人们对这类精神超验理想的需求，却又不得不用语词的诗性力量将其颠覆。这使行者的小说经常充满了迷宫的特点。《乌何有之书》中的那个无名无姓的“他”（也许“他”就叫作“乌何有”），关于存在的记忆，关于女人和书的感觉，这些都是行者一直在追寻的关于存在的终极诗性意义，但他总

是无情嘲弄这些感觉和理念。存在的本质何有？与乌何有的荒诞感觉一样，处女一勺只有通过女性的身体修辞学才能认清自我，甚至她彻底解构了自我。她的身体也终究成为自我意识的异化物。与时下流行的女性意识最终在女性的身体修辞学里找到女性生存的归宿不同，行者对女性身体修辞学的读解，最终成为对女性意识的根本否定。这个在自我的镜像中呈现的女性，终究没有与想象的男人相遇（这么一个男人现在还没有出现，也许根本就不存在这样一个人）。她的结论是，她一定是对男人失去了价值，他们不再注目于她，“她成为一个不存在的存在”。这就是女人最后的自我的意识。一个准禁欲主义者，也不能依赖女性的自我意识获得解脱。

对神性的寻求与颠覆构成了行者小说叙事的内在转换机制，这种神性有时是超越性的理想价值、存在的主体意向、某些存在的终极性、文化记忆中隐藏的经典意义，有时表现为强权式的人物……它们很难说是正面的意义价值还是反面的。但有一点似乎是可以肯定的，那就是行者不断在叙事中将其肯定而随之颠覆。这样一种转换的方式在行者的众多小说叙事中，采取了权力/性的置换。那些精神浪游者经常被当作一个强权式的主体性人物来表现（例如，行者小说中不断出现的艺术家、诗人和妄想狂），但他们总是陷入性的焦虑之中，在超越性的精神理念与最基本的生存欲望之间，这些强权式的主体性人物迷失了方向。在《寇家庄》中，镇长与春秀之间的对立，也就是权力与性的对立。行者在这里运用性对权力实施了一次象征性的解构。镇长使用权力获得了初夜权，但权力并没有成功地支配性，而是为“性”所颠覆。镇长居然在春秀面前装狗叫，他的强权面对“性”表现出奇怪的屈服。性特权既表示了权力对性的占有，也隐含了性对权力的消解。镇长寇冠生的初夜权仪式，也是权力无耻堕落的仪式，权力转化成性特权，也不过表明权力退化到生物学的水准。在性与强权的相互颠倒过程中，来表现人类生活由来已久的异化状况，这是行者小说叙事的主导思想意向，也是他拓展小说叙事方法论的一个有力的支点。在这里，去揭示存在的诗性荒诞、反讽性描写、对人物进行异化处理、幻觉、妄想与现实的随意置换等等。这些都在权力与性的持续颠倒过程中给予表现。

说到底，小说的可能性最基本表现在三个方面：其一，叙述结构的拓

展；其二，对人物（角色）的不同处理方式；其三，语言表现的可能性。在这里，很显然，语言表现的可能性显得尤为重要。行者对小说叙事的可能性的拓展，尤为表现在语言的运用上。他一方面大量运用本土文化资源，运用那些来自传统文化母本的语言符号，各种典籍的名称；另一方面，他的语言却又极为现代，使用诗意化的语言和描写性非常强的句式。这种叙述语言本身包含着内在冲突，在不协调中构造一种诗性荒诞。行者的叙述总是有相当强的主体意向，被叙述人因此被赋予反常的感觉。他们顽强地从一些存在的遮蔽状态挣脱出来，携带着一些锐利的、陌生化的语言走向一个“他者”的极地。在《乌何有之书》中，行者写道：“荒废了道德文章，和一个女人纠缠在一起，他知道他没有出息。但他认为他可以写出一本书来的，一本关于女人和男人的书。然后，他就栖息在这里。这是一座房子，一座精神的家园。他可以把自己囚禁起来，独自打发掉其余的日子。他相信这些日子从此将成为亮灿灿的东西。从另一个方面说，这也是一张死亡的通行证。把自己移植于一本书之中，通过那狭长而又开阔的地带，观赏着一幅幅险峻的风景，走向自己的终点，一个臆想中的高度，该是一件十分美妙的事。”行者的小说在很大程度上没有故事情节，它们主要是对一些支离破碎的人物、事件的片段、某种行为、某种感觉或体验的表达，它们像是白日梦的呓语，或是妄想狂无法遏止的遐想。行者曾说道：“小说的语言是生成性的，它在运动中不断增殖。这是一场语言的游戏：一个词生出另外一个词，一个语象生出另外一个语象，环环相生，无限延宕”（《浪游者》，第384页）。行者的叙述语言有些特别，它们不仅仅是一些诗的语言，更重要的是，它的语言总是不断去相互碰撞，在相互矛盾的语义关联中激发出荒诞的诗意，从而打开存在的另外一个向度。我们可以说它们充斥着胡思乱想，同时又不得不承认它们隐含着生动的思想和非同凡响的洞见。

虽然行者的小说叙事大量运用本土文化资源，他的魔幻叙事特征与《聊斋志异》和明清野史笔记小说不无关系，但他关于小说的观念，他对小说的可能性的理解，在很大程度上受博尔赫斯的影响。这在他写的《新浪漫小说》（载《浪游者》）中可以看出。行者的小说总是蔑视传统小说的人物情节，它们以简短抽象或寓言性的特质显示出反小说的倾向，而其中

不断呈现出的形而上冲动，却又是对思想和智力的挑战。某种意义上，行者的小说叙述就是对小说的摧毁。面对行者的作品，不难看出，写作和阅读都是一件十分吃力的事。尽管笔者十分赞赏行者的勇气，但笔者也不得不怀疑行者的这种小说能走多远。笔者十分清楚，在人们轻易制作各种流行小调的年代，行者的探索难能可贵，但行者却不得不扮演殉道者的角色。而在一个平庸和功利的时代，人们会记住成功者，对殉道者则无动于衷。当然，行者在调整，他近期的小说就表现出对情节和人物的关注，从形而上的象征和隐喻领域进入世俗的生活层面。这使他的小说具有相当强的可读性。对于文学写作来说，可读性在大多数情况下不过是对文学探索压制的托辞；对于行者来说，却可能是一个必要的缓冲元素。

1997年12月

初刊《小说评论》1998年第3期

西北大地上的历史回声

——评徐兆寿的《荒原问道》

西北那块雄浑的土地上会产生气质格调不同凡俗的作品，那里远离当今现代都市的喧闹繁盛，却自有一种思索和提问。在这里出现的作品并不仅仅是写出西北的地域风土人情，写出这片土地上的人们独有一种性格和胸襟，它们反倒有一种敢于对当代文明的难题提问的勇气，敢于去看出热烈现实背后潜藏的问题。或许那些提问未必十分准确，有时也不无偏颇，但却总是正当其时。90年代初陈忠实的《白鹿原》和贾平凹的《废都》就以不同的方式向历史和现实发问；后来看看红柯的《大河》、雪漠《西夏咒》、李学辉的《末代紧皮手》等作品，都有它们对文明和现实带着的紧要问题。偏居西北一隅，却要追究文化上的大道理。这些问法和写法已经少见了，但却被西部的作家牢牢记住，他们并不松懈。

2014年盛夏之时，读到徐兆寿的长篇小说《荒原问道》（作家出版社），再一次强化了我的这一印象。徐兆寿写小说多年，已经出版的长篇小说已经很可观，《非常日记》《生于1980》《幻爱》《我的虚拟婚姻》《非常情爱》《生死相许》《伟大的生活》等，还有诗集《那古老大海的浪花啊》《麦穗之歌》。当然，徐兆寿同时是一位卓有成就的中青年学者，他的研究领域集中在中国现当代文学、文化人类学和新闻传播学，而其中他所关注的两个主题是文化与性学问题。他早年的作品就是与他的文化学研究相关的性学主题，他最早涉猎大学生校园的性教育问题，在这方面，他几乎可以称得上是一个先驱。因此，也就不难理解，徐兆寿的这部新作把视点转

向大学的价值困境与精神追求，他有能力把文化的问道与人性的困惑内在化地结合起来，他的叙事饱满而又富有张力，生机勃勃又发人深省，尖刻锐利又从容不迫。

这部小说的立意别具一格：大学里的知识分子要去荒原问道，这是何故？这既提出了一个现实的问题，又是一个巨大的反讽。大学是来传道授业解惑的地方，是来给社会提供知识和解决社会价值困惑的地方，而大学里的知识分子现在却陷入了困惑，他甚至要到荒蛮之地去寻求答案。这里其实提出了一个严重的问题。

这里的“荒原”或许会让人想起艾略特写下的那首现代开山之作《荒原》长诗，那是对人类进入现代的困扰。但“荒原”之于身处西北的徐兆寿却是有一种直接的生命体验。西北那广袤荒蛮的大地养育的人们对自己的家园有一种执着的自信，如果你造访过那片土地，你会对那里的人们所具有的历史感感到惊异，他们即使身处于现代化的席卷的浪潮边缘，但他们也顽强地与他们的历史在一起，上下五千年，从伏羲到大汉，从盛唐到晚宋，这些历史遗址随处可见，这些文化记忆有迹可循，那些历史几乎随时与他们的日常生活渗透。也正因此，他们对愈演愈烈的城市现代化就会有疑虑，他们的发问有着切身的真实，由此形成西北文学独特的精神底蕴。徐兆寿的《荒原问道》当在此一精神系列中，只是他追问得更加彻底而已。

《荒原问道》讲述以夏木和陈子兴为代表的两代知识分子的命运遭遇和精神取向。夏木早年离开京城远赴西北，却不料在西远大学被打成“右派”，被遣送双子沟劳教。一起劳教的“右派”彭清扬教授意外死亡，夏木怕再被牵连，只好逃到附近的柳营农场。从此他打消了回到西远大学的期盼，改名夏忠娶了农场书记的女儿钟秋香为妻，生下三个儿子，彻底做了一个农民。岁月悠悠，乾坤再转，“文革”后夏木又回到西远大学，但他孤傲清高，钻研中医，演绎周易，四书五经，经史子集无所不通，但述而不作，在西远大学深受学生拥戴，却在职称评定等当今教育评价体系中并不得志。年轻一代的博士陈子兴也是放弃留在大上海的机会，回到西远大学，面对当今大学教育的人文传统与精神缺失，陈子兴本来雄心勃勃的抱负逐渐陷入迷惘困惑。偶然机会得以与夏木深交，奉为精神上的导师。不想夏木悄然失踪，遁迹于荒漠之野，或许他是问道于荒原，这对于陈子兴是一个严重的触动。

这部作品的可贵之处在于重写了归来的“右派”那代人的形象，把他们写得更真实、更透彻，更直接生长于西北大地上。夏木的形象多少有些80年代著名美学家这个人物的原型，但另一半我们可以看到张贤亮笔下的《绿化树》中的章永璘。张贤亮当然是因为囿于时代，要使得他的主人公章永璘不断地读《资本论》才能获得认识现实和改造自己的力量，章永璘与海喜喜的敌意和较量已经有些淡忘了知识分子与人民结合的道路。尽管说马樱花和黄香久未尝不是人民的一分子，但她们的肉体的感官意义全然替代了人民的精神升华意义。徐兆寿笔下的夏木同样也经受着精神和肉体的冲突，但是夏忠（即夏木）没有摆出要读什么精神指南的姿态，既然来到土地上，就感受大地。钟老汉教给他的不只是放牛羊的技艺，还有关于西北大地的历史言说，这里着实可以看到知识分子精神成长史的如何被西北历史重新激活，徐兆寿几乎是重温了那样一种历史，能如此自然顺畅地接通后来知识分子主体自觉的历史，不能不说徐兆寿对当代知识分子叙事史采取了更为客观诚恳的态度。夏木作为归来的“右派”，并未成功融入到90年代风生水起的教育大发展浪潮中，相反，在这一轮发展中，他成为一个格格不入的人，这个方向并非他所愿，也非他所能，他选择落荒而去。但他带着西北历史深度的气节和格调留下来，拒绝是一种可贵的姿态，在趋之若鹜的时代，他就足够令人肃然起敬了。这样的一个大发展大繁荣的历史走向，与夏木历经的历史创伤，与他成长的西北大地留给他的精神信念相去甚远，他究竟想要追问什么道？小说并未给出答案，但他去追问了，独自一人，在西北大地荒原上漂泊行走。小说最后的结局真的就寻求到答案吗？十三收到一封“荒原人”的来信，其中这样写道：

当我从学院里出来，走向民间的时候，我就再也不读什么书了。我开始读人间这本大书。直到这时，我才真正地读懂了人。现在，我心中平静如水，毫无牵挂和仇恨。过去，知识蒙蔽了我的眼睛，思维限制了我探索无限之可能。当我又一次在戈壁荒原上行走时，我读到了天地这本大书，看到了若隐若现的大道。^①

① 徐兆寿：《荒原问道》，作家出版社，2014，第373页。

这是传统庄老道家的思想与 90 年代以来学界关于民间讨论的形象表述，在当代中国特殊的国情下，民间的寻求并非逃逸，也不是奉行犬儒主义，这是重新找回知识分子的个体独立性，这是知识分子气节的一种呼吁。这与其说是一种寻求，不如说是一种姿态，一种回到西北历史的精神意向。对于这个急功近利的时代来说，有勇气离开它并标举那几乎湮灭的历史或许就是一种骄傲。

徐兆寿过去有多部长篇小说写校园青春爱情故事，他钻研性学也有多年，故他的小说中写人性另有一种质感。他不忌讳身体描写，也敢直击人的情欲，尤其是青春成长与情欲困扰的冲突，这是他把握人性的精到之处，他能拿捏到恰当准确的分寸。夏木在作为右派改造遭遇困境改名夏忠逃到农场，与秋香成婚，在当地行医，博得一群妇女患者的好感。其中一位患有癔症的妇女秀秀对夏忠有非分之想，这身体的考验也仿佛历经难关的考验，夏忠的人生体验这才多了一层悲悯的情怀。当然，陈子兴的成长也被情欲笼罩，同样也陷入了困境。他爱上了年长他 14 岁的英语黄老师，他们发生了肉体关系，并且败露，其后果可想而知。但这份爱情刻骨铭心，多年后，陈子兴一直寻找黄老师，他发现黄老师在从事慈善事业。直至某天他在一次地震灾难现场，看到献身的黄老师。这是一个哀婉动人的故事。肉体的考验终究归属于精神，成为精神生长的必由之路。

这样来直击当代精神的困局，这样来向当代大学教育发问，也体现出徐兆寿对 80 年代的特别的怀恋。其实夏木的形象与其说定格于 80 年代，不如说他携带着更为久远的西北历史回到 80 年代，夏木的 80 年代是与西北的几千年文明重叠在一起的，看看他读古书，行古人之道就可以理解。历经 90 年代的变迁，夏木并不想随现实变动随遇而安，他选择了个人的退隐之路。于是，我们可以看到这部小说的独特之处：它重返或重写 80 年代，但它同样也书写了 80 年代的启蒙挽歌。在 80 年代风起云涌的历史中，夏木曾经充当过大学生们的精神导师，他的充当却是以西北千年古代文明史为精神底蕴。对于夏木来说，90 年代是一种放逐，直到他走向荒原。同样，对于陈子兴来说历经的道路也同样如此。80 年代的理想主义在某种意义上在 90 年代的现实中展开，但历史形成的结果却又是另一番景象。知识分子，尤其是人文知识分子没有成为 90 年代以后的历史的主角，这是他们

批判历史，不满现实的理由吗？到荒原问道，带着 80 年代的文化记忆，既是为启蒙精神守灵，也是为西北大地上的千年文明招魂。夏木的自我放逐就像是大无畏的抵抗，也是舍我其谁的担当。《荒原问道》之“道”虽然还没有给出圆满答案，但它提出了问题，勇于固执己见，直接而犀利，直击今天社会现实尤其是当今大学的痛处，这就是它的可贵之处。

2014 年 8 月 8 日

初刊《当代作家评论》2017 年第 2 期，有改动

先锋派：当代性与开放性

当今中国文坛最令人惊异的现象莫过于一代青年作家热衷于讲述远离现实的历史故事，那些被称为“先锋派”的写手们风头正劲，却在“历史”领域左右逢源，流连忘返。更加令人疑惑的现象是，这些讲述“历史”故事的作品大都写得精彩高妙，无论叙述技法还是语言风格都达到很高的艺术水准。相形之下，偶尔见到的一些描写现实生活的作品，却显得虚假乏味，了无生气。究竟是什么原因使得时代最有才华的一批青年作家不愿正面描写现实社会？无力表现这个妙趣横生的当代生活？

如果说在八九十年代之交的特殊历史环境中，先锋派小说放低形式实验姿态，转而讲述历史故事，多少还具有现实依据，其叙事可以读出对现实的寓言性书写。然而，数年来，历史情势发生了某些变化，讲述历史故事不再具有与现实“潜对话”的功能，它不仅仅是一种习惯的延续，徒有其表的历史已经演化为土匪传奇、杀人越货、复仇雪恨一类的路数。它不仅远离现实，其实也远离文化母本。也许“先锋们”正为自己摆脱了形式实验的噩梦而感到庆幸，甚至认为放弃了那些富有叛逆性的形式探索才获得广泛的认同。事实上，先锋派今天拥有的声誉乃是以数年前的形式探索为前提条件。现在，那些尖锐的挑战已经为圆熟老练的技巧所取代，还没有耗尽创新的想象力就如此轻易草率放弃“先锋派”的立场令人不可思议。这是明智还是怯懦？是成熟还是世俗？难以评断。

“先锋派”不是一顶哗众取宠的桂冠，也不是一副蒙难的枷锁。“先锋派”是历史的馈赠。我们时代的先锋派一度给我们的文化（文学）提供了

最新的感受和感觉方式，他们一度处在当代文化的前列，他们不过初露锋芒，远未达到功成名就的辉煌顶点，也未江郎才尽。尽管说他们的经验已经被普遍认同，甚至趋于常规化，但这并不意味着就不能花样翻新。关键是不要故步自封，不要作茧自缚，不要左右逢源，应该到我们这个花样翻新的社会现实中去另辟蹊径，完全有可能酝酿新的突破。

重提“先锋派”，重新强调“先锋性”，并不是怂恿先锋们退回到当年的形式主义实验的立场上去。对“先锋派”（先锋性）最大的误解莫过于认为“先锋派”只是在玩弄形式技巧，制造阅读障碍。正如我一再坚持认为的那样，先锋派曾经采取的形式主义策略，乃是与文学史变动的语境对话的一种方式，在那个历史情势中，它适应了（契合了）文学史变革的需要。说到底，“先锋性”最本质的要义就是当代性：始终处在当代文化变动的前列，不断提示当代生活的最新感受和感觉方式，对现实社会的那些症结问题或焦点现象作出最尖锐的和最敏感的反应。先锋派所处的位置理应是文学史变革与当代生活变动交叉重合的关节点。也就是说，先锋派所行使的艺术革命对当代生活的最新动向具有不可抗拒的穿透力。如果说数年前先锋派以其形式探索，在“新时期”神话趋于解体的历史间隙，标示着当代小说的写作由追逐意识形态热点转向“纯艺术法则”，其艺术形式足以支撑起新的文学范式；那么，当这项法则已经被普遍认同，并且被常规经验所同化时，小说写作的创新意义不再（也无须）单纯体现于形式技法上，而是表现在对当代生活的最新动向的全方位展示上。在这一意义上，定位于“当代性”水准上的“先锋派”概念，又具有不可抗拒的开放性，使它永远向着当代文化最敏感、最尖锐的区域开放。在80年代后期，文学写作面临最大的困境是，意识形态这根轴心不再起到一体化的支配作用，先锋派探索提示的艺术法则（叙事方式、语言风格等）及时替补了这道轴心。而在当前的历史情境中，向着变动的现实生活领域开放，则是先锋派的第一要义。在政治/经济、文化/商业、传统/现代、信仰/蒙骗、表象/实质、动机/效果、真实/虚假、高尚/堕落等关系中，我们的生活，我们的存在被弄得面目全非而无所适从。作为我们时代生活最敏感的感受者的先锋派，应该进入到这个无限丰富生动的新天地，在各种错位的，纠缠不清的情境中揭示当代生活的本质要义。

向着当代生活开放的先锋派，其精神实质就是走在当代文化的前列，对当代生活的那些最新变动作出敏锐而独特的反应。就其写作法则而言，形式策略与对现实的深刻洞察理应并行不悖。

说到底，一切类型的小说都讲究叙述性，只不过讲究的程度和方式不同。传统现实主义小说力图把叙述缝合在故事的内部，而使故事看上去与“客观生活”相似。先锋派小说把叙述提升到故事表层。甚至叙述完全压制、替代、消解了故事。我当然不是在这里呼吁“先锋派”重蹈形式实验的覆辙。在我看来，先锋们过早淡化叙述意识，不仅背离了80年代后期的小说革命，而且导致创新意识的严重衰退。这里强调的“叙述性”，显然不是指精心构筑某种繁复玄奥的叙述形式（结构），而是强化自我表白的话语意识，强调“我”的视点，“我”的感受和感觉方式，以强有力的叙述方式进入当代生活的深处。在这个商业化时代，在这个通俗读物任性泛滥的年月，在这个倾向于媚俗的时期，强调“叙述性”不啻是保持“纯文学”品格的前提条件，它是文学写作者临摹、拼合、拆解、调侃、评析当代生活的锐利武器。总之，向着现代生活开放的先锋派绝不是简单认同、取悦于流行的价值观念，而是以其尖锐的叙述意识将这个时代的生活重新编目和彻底整形。

强调叙述意识，并不是怂恿先锋派玩弄形式技巧或坠入自言自语的迷宫，“叙述”是在“对话”的情境中展开的。叙述真正的要义，不仅仅是讲述了个人化的自我表白的话语，而是强调“我”与变动的当代生活对话，与真实的历史对话。在这一意义上，也许王安忆近两年的作品提示了某些经验。尽管说把王安忆称为先锋派未必妥当，但是王安忆在每个变革时期都能找到新的感觉，例如《叔叔的故事》《歌星日本来》《乌托邦诗篇》等作品，无疑预示了90年代中国小说的转机。这些作品当然可以在不同的意义上来读解，但是在叙事方面的突出特点却不难发现：对话性、个人与现实、与真实的历史对话，把个人记忆嵌入时代记忆，个人经验与历史经验的不断碰撞中来获取叙述的动力。这些非常强调“我”的视点和感受的小说，重新发掘了“个人记忆”。对于王安忆来说，“个人记忆”并不是沉迷于内心幻想，或形而上观念领域的超验理念，而是真实经历的历史故事。叙述人“我”的记忆特征打上了鲜明的历史烙印，那就是“知青记忆”，

恰恰是对“知青记忆”的重新审视，王安忆重新讲述了知青故事。把商业主义时代和理想主义时代拼合在一起，那种浓重的历史感伤主义气息绵延而至，那种失败主义的情调从王安忆的亲身经历中透示出来，“我”的故事向着“我们”，向着“他们”，向着变动的历史过程开放。

王安忆不仅仅与历史对话，同时还与商业化的当今现实对话。在当今倾斜的、错位的商业主义背景上，王安忆不管讲述“叔叔”的故事，还是“我”或“知青”的故事，都显示出一种历史与现实的反差。理想与生活的裂痕，个人记忆对集体记忆的质疑，“我”的故事与他们的故事的错位……所有这些拼合，交叉和重叠，都使王安忆的这些小说展示了一个多元化的生活情境，因而也使王安忆的叙述具有某种富有张力的立体性。这种“立体性”不仅仅给出自由变换的多方位的叙述视点，给出不同历史断面的生活情境，给出不同时期的感受和体验，而且它把描写与叙述融为一体，把抒情与议论相混合，悠长的句式拖着悠长的怀旧情调，拖曳着失败主义悠长的历史感伤，拖曳着现代工业文明长长的韵律和明快的节奏……总之，王安忆的叙事不仅具有历史感，同时真正有当代性，对走向“当代性”的先锋小说不无借鉴意义。

与当今的现实对话，抓住其“拼贴”特征则是基本出发点。当然不是像美国60年代实验小说家威廉·巴勒斯那样的剪贴法（把一页书或一段录音磁带剪碎，打乱其顺序，重新再拼接起来，旨在搅混个性、社会、政治之间的界线。）恰恰相反，这里的“拼贴”不是玩弄技巧游戏，而是基于对当今中国社会现实的深刻洞察，对这个时代变动生活的根本理解。没有任何社会像当今中国这样，卓有成效地混淆、调和、掩饰各种矛盾和文化因素。在政治/经济/文化构成的多边关系中，商业主义游刃于其间，它使这个曾经稳定的三角架变得有些歪斜。变成某种相互寄生和相互欺瞒的关系。在当今时代，人们到处可以看到奇妙拼合在一起的社会图景：商业文化的拼合，传统与现代的拼合，政治与商业的拼合，文明与愚昧的拼合，东方与西方的拼合，欲望与娱乐的拼合……而在这些拼贴中，总是发生名与实，表象与本质，动机与效果的颠倒错位。我们这个时代到处充满了惊人的想象力，那些平庸的外表掩映不住非凡的诗意。只要想一想，那些冠冕堂皇的场合在上演什么样的戏剧，在那些艳俗的传统牌楼旁边西文字母

书写的广告随处挺立，我们这个时代似乎已经乱了章法，然而却充满荒诞的诗意。到处是随心所欲的激动人心的创造。我们时代最有才华的文学写作者，如果不能在这个拼贴的狂欢节上找到巨大的快感，那就只能向隅而泣了。

也许还要看到，80年代后期以来，中国小说已经少有“悲剧意识”。在中心化价值体系解体的时代，悲剧感不可避免随之消解，取而代之的美学效果则洋溢着喜剧的味道。显然，“反讽”则是创造喜剧风格的基本手法。在当今时代，有价值的东西一时还难以确定，而无价值的东西俯拾皆是。某种意义上，“拼贴”导致了价值的混淆，它使“价值”变得不稳定，变得不那么绝对有价值。因而，在这个拼贴的时代，把无价值的东西撕破给人看，则是对我们所处的虚假生活行使直面的剖析。“反讽”穿行于拼贴的各个间隙，去发掘那些促使我们的生活颠倒、错位、误置的各个环节，从中发现荒诞的诗意。显然，“反讽”与“调侃”有所不同，调侃不过满足于浅尝辄止的打趣，其掩盖的怯懦心理随时准备调和各种矛盾；而“反讽”则要尖锐得多，也丰富得多，它是对我们生活的全盘洞悉和对那些虚假谬误的彻底摧毁。

作为“先锋小说”意义上的“反讽”显然还有其自身特殊的技术规定，其一，“反讽”不仅仅是一种修辞手法，而是一种叙述策略，它与叙述融为一体或相互渗透，它从叙述语感、句式，从各个描写情境涌溢而出。其二，这种“反讽”当然不是刻意为之的技巧手段，也不是某种形而上观念的故弄玄虚的表达，它建立在日常经验的基础上。年轻一代的作家技法高妙却依然拙于日常经验。很久以来，人们总是把“先锋派”立场与日常经验相对立，在我看来，这种对立是人为的。特别是面向当代生活开放的先锋派小说，尤为强调发掘日常经验，正是在日常性的生活经验中发现我们这个时代生活的本质要义——那些拼贴的快感，那些错位的环节，那些荒诞的诗意，那些过分超验的、形而上的玄奥的经验，应该为对日常生活的真实洞察所替代，为巧妙的、令人愉快的反讽所替代。

在当今时代，文学（当然包括文学写作者）面临前所未有的挑战，这种压力不仅来自商业主义，来自其他种类的文化形式，而且来自日益困难的文学创新要求。“文学已死”的这种说法，回旋于第三世界知识分子的困

境之上，使得我们时代怀有良知的文学写作者，看上去像个文化守灵人。确实，文学的困境，这种文化的困境，以及处在这种文化中的人们的困境——对这种历史境遇的意识，使得我不顾一切的叙事方式中，在那自得其乐的拼贴游戏中，在那挥洒自如的对话中，在那随意放任的反讽中，无不透着负隅顽抗的悲凉。也许这种“境遇意识”真正具有意识到的“历史深度”——它虽然不具有现实主义式的意识形态独断性；也不具有现代主义式的偏执；甚至与后现代主义式的随遇而安的态度颇有出入；这是对我们置身于其中的现实的真实意识。对这个多元的、错位的、自相矛盾的生存状况的全部洞悉；对我们这种文化命运的彻底理悟。因而，具有“境遇意识”的先锋派，才会真正在中国现实、在中国本土文化中扎下根，才真正是当代性意义上的先锋派。

“先锋派”既不是无所顾忌的破坏者，也不是放任自流的邪恶之徒，更不是故作姿态哗众取宠的冒牌货。在当今功利主义盛行的时代，文化的消费性欲望已经压垮了创新冲动，而对当代生活的敏锐感受也正为老于世故的麻木不仁所取代。因而，强调先锋性不过是对纯文学写作者保持艺术敏感性所寄予的最低限度的道义要求。文学和文化失败的命运已经难以挽回，殉难者的姿态与这个狂欢时代不相协调，却也构成这个时代弥足珍贵的文化景观。

初刊《文论报》1993年10月9日

梦想成精：徐小斌的小说世界

徐小斌在当代中国文坛虽然说不上是妇孺皆知，但说她声名远扬是不为过的。这当然主要体现在徐小斌是一位个性显著的作家，喜欢她的人会交口称赞，若不对路子，可能对徐小斌感受不深。无疑，徐小斌是一个实力派作家，她获得的赞赏与她作品创造的意义相比是恰如其分的，甚至有不少评论家会说，徐小斌是一个被低估的作家，她的作品中显然有很多的内涵还有待深入挖掘。徐小斌内心十分沉静，始终以自己的个人方式写作。她对文学的那种执着的态度和方式，可能是当今中国作家所少有的。徐小斌追求一种纯粹的文学，一种用汉语的纯美品性来书写的文学。这种说法似乎显得很没有必要，这能说明什么问题呢？她似乎并不为时代热点所动，她也不追逐重大的历史命题，她的探索也不介入某些潮流，这些特点似乎使她在艺术上也不具有特别鲜明的挑战性。但徐小斌个性鲜明却又具有多面性：对于一部分人来说，徐小斌是一个玄奥的有神秘主义意味的作家；在另一些人看来，她是一个准女性主义者；也有一些人会把她看成一个把传统风格发挥到极致的人。说到底，这主要源自她的写作本身的多面性。但不管怎么说，徐小斌对小说孜孜不倦则是肯定的。对于她来说，小说就是她的生存世界，她倾心于这个世界，把自己全部交付给这个世界。以这种态度来写作小说，也就不难理解徐小斌的小说充满着虚构的色彩，这个世界融瑰丽的想象、诗性、形而上的神秘意念于一体，在我们的面前无止境地伸展敞开。

一、梦想成精：徐小斌的文学青春

徐小斌 1953 年出生于北京一个知识分子家庭，父母是北京铁道学院的教授。徐小斌的父母是大学同班同学，1940 年代在抗日战争的烽火中完成大学学业，一度曾随西南联大南迁。老式知识分子的家庭背景，使徐小斌的幼经受了传统文化教育。特殊的家庭氛围，也使她的心理处在尖锐的撕裂状态。大多数西方的研究者，在理解当代中国作家时，并不把他（她）们看成一个独立的个体，更多情况下是把他们看成中国的各种政治运动的直接产物。尽管说，新中国成立以后，中国社会的家庭深受政治的洗礼，但人性的那种根源性的东西，依然在起着更内在的作用。理解中国作家，以及理解中国作家的作品，就不能仅仅从政治和历史的事件或实践中寻求解释。也许，看看徐小斌的个人经历，特别是她的个人的情感和心理经历，有可能使我们更深地了解中国作家的另一侧面。

徐小斌的小说多数以女人为主角，这些女人都奇怪地渴望爱情，渴望被人理解，因而也经常地陷入失望和孤独之中。1999 年，徐小斌出版她的长篇小说《羽蛇》，这部小说讲述一个家庭在现代中国的历史变动中经受的挫折。令人奇怪的是，这部小说淋漓尽致地表现了母亲压迫女儿的故事。在这里，我当然不是全面解释这部作品，我感兴趣的在于，徐小斌为何会讲述这样的故事？这是一种民族—国家的象征性的寓言，还是个人的独特经验呢？在对徐小斌做过采访之后，令人惊异的在于，徐小斌讲述的几乎就是她个人真实经验。幼年的徐小斌生活在母亲的阴影底下，这片阴影从她的弟弟的出生那一时刻突然降临，压得她的整个童年和少女时期喘不过气来。早慧的徐小斌特别敏感，总想博得母亲的关爱，但事与愿违，她做任何事情母亲都不满意。在徐小斌看来，她的母亲是一个特别古怪的人。出身于名门，战争年代家道中落。新中国成立后她在北京铁道学院任教，不久就被解除教职。这也许与政治运动有关。她只好依靠从某些工厂领取刺绣为计。但徐母是名门闺秀，又曾是大学教师，对这些体力劳动没有兴趣。结果，六岁的徐小斌就开始学习刺绣，为母亲做活。徐小斌从小多才多艺，居然会绣花，这在中国当代颇具现代派色彩的女作家中，可能也是独一无二。徐小斌擅长剪纸，在北京举办过个人剪纸展览，还获得过这类比赛的国际大奖。可见这与她幼年时练下的基本功有关。但徐小斌的努力

没有博得母亲的喜欢，母亲依然对她求全责备。令人奇怪的是，少女时期的徐小斌在学校和社会上都相当出色，是北京红孩子合唱团领唱，曾获三届少先队优秀队员奖，此外还不断获得各种奖项。但这些成绩却丝毫没有引起母亲的注意，也没有使母亲改变对她的态度。对于幼小的和少女时代的徐小斌来说，她总想通过这些证明自己是优秀的和成功的，希望能换来母亲的爱，但她的所有努力都是徒劳的。这使她异常沮丧，甚至绝望。据说，她9岁那年跑到一个练靶场，希望有一颗流弹会击中她。这样她也许会引起母亲的关爱。当然，她的希望再度落空。

紧张压抑的家庭关系，给徐小斌的内心制造了严重的伤痛。她16岁去农村插队，19岁回到北京。但历史没有改变，她的家庭氛围一如既往。一直到成年，她始终没有获得家庭的快乐和幸福。整个幼年直到成年时期，徐小斌的内心一直为如何获得母爱所困扰，并且不断地被撕裂。内心的呼喊是如此无助，所有的证明都无效，她是真正绝望了。这种内心经验使她的生活异常痛苦，但却给她的文学创作提供了特殊的资源，尽管这种资源有些不幸的意味，但确实也只有最内在的经验，才能构成那种有质感的生活，才真正有持久的令人震惊的意义。

徐小斌1978年考入中央财政金融学院（后改名为中央财经大学），1982年毕业后分配在中央广播电视大学经济系任教，显然，徐小斌早就有志于文学，很快她就调任文学系讲师。1981年在《北京文学》发表处女作短篇小说《春夜静悄悄》，同年在《十月》第六期发表短篇小说《请收下这束鲜花》，并获该刊优秀作品奖。从那时起徐小斌开始引起文坛注意，并持续有作品发表和出版。从1981年至今，已发表作品超过200万字，包括长、中、短篇小说及散文、电影剧本。主要作品集有《对一个精神病患者的调查》《迷幻花园》《如影随形》《蓝毗尼城》《末世绝响》《世纪末风景》《双鱼星座》等；长篇小说《海火》《敦煌遗梦》《羽蛇》等。北京华艺出版社已出版五卷本徐小斌文集。徐小斌获得多种奖项，其中《双鱼星座》获全国首届鲁迅文学奖，电影剧本《弧光》获第十六届莫斯科电影节特别奖等等。1993年徐小斌调入中央电视台剧作制作中心任编剧和编辑。从徐小斌的简历可以看出，她显然是一个有能力改变自己命运的人。她原本学财经，这是一个非常热门的学科，但她可以放弃而进入文学界，

并且做得很成功。她从中央广播电视大学调入中国电视剧制作中心，也可见出她活动能力相当强。在把握生活的机遇和发挥文学才能方面，徐小斌都做得非常出色。这是一个不寻常的女人，她不能梦想成真，但她却梦想成精。

二、让女人成为文学的精灵

徐小斌的小说写出一系列极其独特的女性形象，这可以说足以让她在当代中国文坛独树一帜。她笔下的女性与在历史和现实中还原的女性形象很不相同，她的女性形象，更主要是诗意想象与神秘体验的产物。1993年的《迷幻花园》标志着徐小斌写作的新阶段，她把女性的绝对的爱欲放置到她的写作中心，把语言的精致化，与生存世界不可知的可能性及其宿命论思想相结合，构造了一种纯粹隐含着复杂变异的小说叙事文体。《迷幻花园》属于实验性很强的作品，它没有明晰的故事情节，但是有着非常精致的感觉片段。写过《对一个精神病患者的调查》的徐小斌写下这种小说是一点也不奇怪的，那篇关于精神病人的小说，据说给诗人海子以很大震动。现在《迷幻花园》又是一次对女性的某种接近疯狂状态的心理描写。在最低限度上，这篇小说可以看成是关于两个女人和一个男人的故事。显然，这个故事并不重要，重要的是它引向对女性绝对命运的探寻。少女之间惯有的纯真友情，在这里被处理成女人最初的“镜像置换”。芬与怡最初通过对方认识到自己的特征，并且在后来的岁月里，她们总是处在奇怪的分离和重叠的状态中，她们各自占有对方的位置，又不断迷失。徐小斌似乎试图表明女人永远找不到自己的位置，芬夺取怡的位置不过是完成了一次放逐。女人的形体与灵魂永远错位，因为中间总是插入一个绝对的男性，她们永远无法跨越这道门槛。徐小斌对女人存在境遇的书写，充满了绝望的诗情，那些悲剧式的女性闪烁着精灵一样的美感。

随后的《双鱼星座》看上去是在讲述“一个女人和三个男人的古老故事”，但这个古老的故事被徐小斌以非常个人化的当代性的经验加以改造。卜零，这个优雅而聪明绝顶，脆弱而漫不经心的知识妇女——与其说这是典型的知识妇女形象，不如说是知识妇女乐于认同的自我形象。这个优雅的女人在三个男人之间周旋，对家的厌恶，对权力和制度的拒绝，与

对爱欲的纯粹追寻相混淆，使卜零如此密切地扣紧这个时期的物质生活。那些流行的俗世价值观念，又不断地在虚幻的空间，在自我的想象中呈现。古典时代温情脉脉的两性关系，那个生活的寄托——家，在这里却是生活的牢笼，一个极为虚假而没有实际内容的处所。在90年代，这个被普遍描述为商业/文化二元对立的时代，徐小斌率先展开了对变了质的两性关系的书写。这一切混杂着对这个时代的流行价值的抨击和那些生命神秘体验的寓言性叙述，使得徐小斌的这个既古老又当下的故事具有犀利的直接性和女性神话学的另类经验。

徐小斌一直在探索一种新的写作法则，促使那种玄妙的形而上的思想意念与明晰流畅的故事相交合——这在某种意义上也表征着90年代趋向于形成的多元性的叙事法则——显然，对女性爱欲的关注使徐小斌找到连接二者的自然通道。把女性的爱欲与某些循环论和文化原始神话相混合，构成徐小斌叙事的内在意蕴，它们使徐小斌的那些关于女性爱欲的故事具有不可知的神秘性。她刻画的那些女性像是一些镜子中的人，像在水上行走的精灵，她们以遗世孤立的姿态毫不留情地走向生活的绝境。然而，她们却又异常明晰地折射出当代生活的那些直接的现实和流行的价值观念，以女性的特殊的话语实践对当代生活作出尖刻的析解。她的叙述是一些独白，又是一种现实；是一种呈现，也是撕裂；是一种抚慰，更是一种抗议。

《敦煌遗梦》是徐小斌90年代有代表性的长篇小说，它显示了徐小斌对形而上事物的爱好，以及具有多元综合的描写生活的能力。这部长篇更是抓住“敦煌”这个神秘而神奇的空间来展开叙事。宗教的神秘、世俗的爱欲、权力和阴谋，三位一体构成这部小说的叙事主体。

整个宗教世界在叙事中起到了双重的作用，其一是与世俗的爱欲相对构成了一个“生命之轻”的叙事圈；其二是宗教的那种神秘性氛围与世俗的阴谋构成了一个“生命之重”的叙事圈。这两个叙事圈又经常交合在一起，它们显示了生存的复杂意味。

小说叙事的表层是一个典型的浪漫的爱情故事。男主人公张恕和女主人公肖星星邂逅于敦煌，他们之间很快就产生爱情。但这个爱情关系很快被另外两个人的出现打破了，一个是无晔，另一个是玉儿，这里迅速出现

了三角关系。令人惊异的是他们各自都找到了另一种爱欲。这部小说的叙事，或者说肖星星和张恕这两个人物总是在精神 / 爱欲 / 阴谋三者之间循环，它们像某种怪圈组合在一起，在每一个极端总是预示着另一个起始，总是向另一个对立项转化，而具有一些奇妙的双重意味。这部小说无疑企图求解生命存在的极端含义——它是那些女性末世学或宿命论，灵魂转世学说以及玄奥的博弈论相混淆的超级方程式。然而，对于徐小斌来说，这些形而上的理念，这些神秘而玄奥的宿命哲学，绝对不是她要明确解决的理论问题，它们仅仅是一些悬而未决的背景。她的小说的叙事是快乐的，是灵巧而智慧的。她把中国古代的宗教与当今中国的生存现实相连接，把最神秘的宗教体验与女性的爱欲经验相混淆，把邂逅的浪漫与贩卖文物的国际阴谋相接轨……这些都显示了徐小斌的小说叙事的开放笔法和引人入胜的快乐精神。

徐小斌发表于 2000 年的《女媧》是一部神秘而怪诞的作品，在短篇小说的篇幅里，讲述了一位杜撰出来的燕国公主的奇特人生，在战国征伐、荆轲刺秦的历史缝隙中，这个未得史书记载的女性寻觅着自己的人生价值。她曾追逐情欲，却爱而不得，她曾试图重整河山，却发现什么也改变不了。在命运的无声指引下，她终于走向了女媧的神巫洞，在最深的自我封闭中接近了最玄妙的真理。这个神秘主义的故事始终有一个爱情故事的形状，公主的爱情和她的开悟纠缠不可分，不可捉摸的世界本质有了感人至深的世俗形象，二者严丝合缝，折射出徐小斌高明的叙事策略和深刻的形而上思考。

三、虚构绝对的女性历史

多年来，徐小斌一直在讲述女人的历史，80 年代中期，她远离文坛中心，沉静而执着地写作。人们几乎突然才意识到这个人是一个不容忽视的存在。1999 年 1 月的某个周日，在北京新落成的巨大的图书大厦里，《羽蛇》的首发式签名售书吸引了络绎不绝的读者，半天售出 200 多本的记录，把徐小斌的书写事业推向炫目的高峰。但在闪烁的镁光灯下，徐小斌却依然沉静如初。对于她来说，《羽蛇》不是结束，而仅仅是开始。

《羽蛇》是一部纯净流畅的作品，散发着古典主义的怀旧情调。但在

其单纯的外表下，掩藏着相当丰富的关于女人历史的种种探究。

《羽蛇》以多少有些偏执的态度构造了一部绝对的女人历史。说其绝对，是指这里的女人历史与男权历史相对立，这部历史顽强地抗拒世界历史的宏大叙事。《羽蛇》的叙事明显是一种历时性的结构，小说的情节发展与中国现代史同步，历经旧民主主义革命、新民主主义革命、社会主义革命、“文化大革命”、改革开放时代。小说历时几近一个世纪，概括中国现代启蒙与革命的变迁过程，一个家族无可挽回地走向没落的历史。以玄溟为首的女人群体，也是一部中国现代历史。历史的变迁，使这些女人历经沧桑，面目全非，她们由富贵而贫困，由娇艳而衰老，由天真而乖戾。历史严重改变了这些女人的外部，但没有改变女人的内在性。这些女人一如既往，奇怪地根据自己的内心愿望顽强生活下去，她们几乎是自觉走向命定的归宿，但她们从不根据外部历史的变化而改变自己的品性和内心生活。玄溟是一个旧式中国妇女，这个据说曾被慈禧太后抱在怀里的聪明伶俐的女孩，后来看上去像是传统中国父权的卫道士。事实上，玄溟象征性地意指着中国传统父权的危机。小说中晚清时期的“老爷”，即玄溟的丈夫不过是“纸老虎”，几乎是缺席的。小说写到这个家族最高的男权人物“老爷”的时候很少，我们知道他不过是个小官僚或洋买办（局长？），在外面养了小，很少回家，保持着中国传统男权的不少恶习。传统中国的男权历史不仅半殖民地化，而且陈腐不堪。玄溟真正操持着这个家族，统治着这些女人，她们自成一体，构成一个“后母系社会”。徐小斌是有意还是无意？这个家族的男性（如天成）虚弱不堪，英年早逝。这个家族只有一群女人，外面的历史轰轰烈烈，但女人的现实却遵循女人的逻辑。现在不再是男权驾驭女人的强权社会，而是男人落入女人圈套的生存游戏。陆尘这个风度翩翩的男人，没有逃脱玄溟为若木设计的婚姻规划。徐小斌笔下的男人通常都是一些庸碌之辈，或者是一些漂亮脆弱的剪纸式的人物。虽然男权构造的历史庞大而充满暴力，但作为个人的男性却无所作为。男人是一些集体性的群居式的盲从动物。徐小斌的女人却始终不渝地有着她们的发展史，乃至个体发展史。每一个女人都有她的存在理由，她的选择与目标，她们永远怀着最初的生命动机，坚忍不拔地走向生命的终结。玄溟着笔虽然不多，但整部小说却始终渗透着她的气息。这个女人历经半个多世纪，历史已经发生翻天覆地的变化，但她却依然故我，还保

持着她对这个家庭的精神支配，她甚至连口味都没有变化，她没有迁就外部社会，她有着自身不变的历史——一种看上去微不足道的然而却是最具韧性的自在的历史。

玄溟的精神在若木的身上以更加乖戾的方式加以繁衍。若木跨越几个时代同样没有改变个人的品性，革命把陆尘变成一个平庸的技术官僚，但却没有改变若木拿着银钥挑耳朵的姿势。受过良好的中国现代启蒙教育的若木，知书达理只是她的外表，用于俘获一个理想丈夫的手段，她的骨子里却渗透着中国传统妇道人家的本性。这正如浸淫现代性的中国，并未摆脱它的传统本性一样。若木在年轻时就习惯于颐指气使，对女佣进行精神虐待毫不手软。成为母亲之后，她并不像中国文学里通常的母亲形象那样温柔贤慧，而是一个尖刻乖戾的反复无常的妇道人家。她说不上特别刁钻，只是有一点冷漠自私，总之，她凭着她的本性生活，与玄溟一样拒绝被历史同化。

小说的主人公羽和她的两个姐姐绫和箫，这是几个个性鲜明独特的女子，能把几个女人写得活灵活现，性格迥异，也可见徐小斌的笔力非同凡响。绫与箫是不同类型的女子，绫的故事充满了女人凭着内心冲动去选择生活的渴望，绫机敏善变，但她从不屈从于环境，我行我素是本性，她选择丈夫和情人完全凭一时的冲动。这个开朗而开放的女子实际只生活在自己的内心幻想里，以至于她妹妹与情夫有私她还茫然无知。绫渴望男人，但她并没有从属于男人，她的情欲是独立的，是纯粹女性的生活愿望。看上去老实的箫，也有着自己对命运的主动把握，徐小斌笔下的女人都很有质感，就在于她们每个人都有自己的本体存在，有着自己不被外部世界异化的内心生活。在任何时候，女人的个人生活史都是一部不可更改的独特史。徐小斌从不回避直接表现女人的内心欲望，女人对自身的身体意识，反复地读解自己的身体，这是徐小斌表现女人自我意识的一种方法。尽管这种视角多少夹杂了一些男性的欲望化想象，但徐小斌优雅的叙述总是能创造一种动人的氛围。

当然，小说的主人公羽是徐小斌刻意创造的一个绝对的女性。之所以称之为绝对的女性，在于羽是一个非同寻常的女性，她的存在方式，她的经验已经超出日常生活的女性，而是由关于女人的绝对概念构造而成。或

者说，她是一个本质性的女性。这并不是说徐小斌描写的这个女人只是从概念出发，这与我们过去批评的左派政治所设定的概念化人物根本不同，后者不过是政治意识形态规定的同语反复的产物，而前者则是作家个人能动地认识世界的思想结晶。羽被刻画为神经质，具有神秘主义本能倾向，向往形而上学，对不可知世界的奇怪迷恋，文身，与佛教徒和政治犯纠缠不清，同性恋，变相的反俄狄浦斯情结（即仇母情结）等等，所有这些没有一个行动表明羽属于现实世界。羽始终觉得自己与世界格格不入，周围充满了生活的陷阱，到处是阴谋，但她只是顽强地保护着个人的内心幻想，她与周围的世界无关，她只根据她的内在本质行动。羽像是徐小斌理解的关于女人的本质，或者一种本质的女性。关于羽的叙事，完全采用了幻想的诗化的和神秘化的表意策略。对羽的表现可以看出徐小斌叙述的特殊方式，羽的幻想特征使小说具有双重世界存在的可能性，羽一方面沉湎在自己的拉康式的“幻想界”里，另一方面却经历着真实的“现实界”。她所经历的那些事件和人物，如果作些简单的考据学工作的话，可以找到纪实性的原始素材依据。但这些并不重要，羽的故事可以进行拉康式的读解，令人惊异的是，羽是对拉康理论的女性主义式的改写，也就是说，杀父娶母的“俄狄浦斯情结”被改变成一个女人作为主体的故事。与之相关的“菲勒斯”崇拜，也被最大限度地改写了。羽似乎从来没有成年，处在历史的脱序状态，她同时也疏离于母系社会的历史。这里的女人都被奇怪地描述成脱离了翅膀的羽毛，但她们又都有翅膀。只有羽真正失去了翅膀，羽在飘落，始终向着黑暗飘落。徐小斌对一种状态和感觉的把握是相当出色的。

小说中出现了几个男人的形象，他们无一例外属于女性历史的反面。圆广和烛龙也只有羽的幻想界里才具有超凡的精神力量，但他们更像是神而不是人。一旦回到现实界，例如烛龙，后来也不得不显出凡人的疲惫。男人的历史是可疑和可悲的，也许是无意的，徐小斌写到的两个多少有些正面品质的男性，或者说可以为女人接受的男性，烛龙和朋，一个是流亡的准政治犯，另一个是携款外逃的经济犯。这就是男人的历史。支撑这个世界的强大的男性力量，正处在深刻的危机中，这两个男人不过象征性写出了这个时代的男性与世纪初的男性（老爷之流）所遭

遇到的不同命运。最后只有圆广，一个遁入空门的男子，才是男人的正果。我们在惊叹徐小斌对男人世界加以批判的彻底时，也不得不惊异于她对男人世界的陌生。

但不管如何，《羽蛇》讲述的女人的故事无疑是独特而丰富的。这部“后母系社会”式的女性史，展示了女人是如何按照自身的历史延续性，拒绝和疏离男性轰轰烈烈的现代史的生活历程。在现代性的宏伟历史进程中，自在独立的女性史在徐小斌的笔下并不是平静自在自为的，这部女性的历史也不是和谐融洽的，女人在现代史的背景上，开展了自己的历史活动，根源于女性内在性的那种偏执，成为女性书写自己历史的起源。就是在这个从社会学的角度来看作为一个由血缘关系构成的女性家族里，女性之间的排斥和敌对，构成其历史的主导内容。这也许是徐小斌的惊人之处，当她把女人的历史与男人的历史对立起来时，她并没有去讲述一部女权主义者惯常要关注的姐妹情谊（与男权世界对抗），而是女人之间，特别是女性亲人之间的敌对。这些女性都进入宿命论式的对立和仇视。一个排除了男权的女人世界，充满了奇形怪状的压制与颠覆，爱与背叛的斗争。在所有这些斗争中，母女之间的对立构成矛盾的轴心，母亲对女儿的控制，女儿对母亲的逃避，形成层出不穷的斗争环节。

若木在年轻时为母亲玄溟所支配，上学时母亲居然坐在后座监督，母亲设下圈套为她找一个如意郎君，女儿的生活按照母亲的意志发展。幸福这一概念被母系社会的权力所曲解。当若木成为母亲后，她也没有放弃对女儿的精神压迫，羽时时感受到母亲对她的冷漠，从小她就顽强地相信“母亲不爱她”，与其说是她感受到，不如说是她渴望拒绝母亲的爱。在女儿逃避母亲的爱时，或者在女儿发现母亲的“不爱”时，羽又在找寻另一个母亲，她与金乌的关系，就更具有恋母的意味。确实，小说中不止一处写到“寻母”的情节，血缘关系似乎发生危机，而精神之母则在她们的心灵里占据着支配地位。金乌同样是一个“失母”的人，徐小斌在这里编织的故事有着某种哥德尔数学悖论式的怪圈。这些遭遇母亲遗弃的女儿，却在坚持不懈地寻找精神之母。而金乌和羽的相遇，更像是来自母系社会的某种原初记忆。她们在洒满鲜花的浴池里采取的性行为，在小说的叙事中，无疑显得非常生硬勉强，但也有奇特的象征意义。这个行为如果把它理解

为是对母系社会的原始记忆的某种恢复，其准乱伦的身体语言，不过是一种施行成人礼的史前仪式的象征行为。也许在徐小斌看来，血缘并不足以构成母系社会的内在凝聚力，相反，她看到血缘关系的困境。徐小斌骨子里是一个反社会的唯美主义者，她把一切社会性的结构关系，都看成是违背人性，压制人类之爱的。只有“美”才是维系人类相爱相亲的根本纽带。在某种意义上，徐小斌讲述了一部“后母系社会”的历史，她又以血缘关系为支点对其进行解构。她显然在设想重建一种女性历史的可能，这就是以“美”的理念为新的历史起源。

四、关于美与神秘以及神话写作

徐小斌从来不掩饰她对美的赞颂，以至于在她的小说叙事中成为一种障碍，她的人物都美丽异常而超凡脱俗，美在精神上战胜一切丑恶事物，美本身就是最高的神性。在小说中不难看到，所有美丽的事物都遭遇到政治或人性的迫害或亵渎，但在所有与美的对抗中，政治或人性之恶在精神上早已处于劣势。金乌或金乌的父母都无不如此。徐小斌笔下的美的事物也经常夭折或最终毁灭，特别是她的作品中经常出现一些年轻的男子，他们主要是女性幻想的纯粹男性形象，由于他们基本缺乏现实依据，只能选择夭折，转瞬即逝。徐小斌的审美理念的核心是女性的怪异之美，来自女性的神秘本质。因此，“美”在徐小斌的小说叙事中，就不仅仅具有感官的特征，它们具有复杂的思想内容。特别是这些美的事物所具有的神秘主义倾向，使徐小斌的小说叙事透出出准宗教的精神底蕴。

神秘主义是徐小斌始终不渝追逐的思想意蕴，这使她的小说叙事在一种透明的质感中，隐含着某种不可知的宿命论观念。早在《敦煌遗梦》里，徐小斌就试图把宗教思想作为小说叙事的背景意义，起到隐喻作用。在《羽蛇》中，可以看出徐小斌的这一做法更加圆熟老练，羽的那种对外部世界，对母系家族统治的厌弃，根源于她内心的宗教冲动，她对神秘性事物的向往。她的类似梦游的刺青行为，是她幻想的宗教经验。烛龙不用说，完全是一个幻想的根源于她的女性原初记忆的男子。羽神经兮兮的行为和感觉，因为宗教的背景，并不让人觉得怪异，这使羽可以超越现实的逻辑，执拗地在自我的幻想世界里行走。刺青不过是一种视觉效果，徐小斌借此

沟通神秘世界的一种符号代码。刺青是一种反常的重写身体的行为，它以符号化的方式给身体命名，通过对肉体的改写而遮蔽肉体，并赋予肉体以精神性的象征意义，它使活的肉体与远古图腾，与已死的历史相连接。纹过身的身体不再是单纯的肉体，而是给予一个象征的和超越的来世。隐秘的文身是对现世的一种逃遁，就像当今时代展露在外的文身是对社会的反抗一样。确实，徐小斌借助了些象征符号，赋予她的人物以特殊的超验性存在。因此，徐小斌的小说总是有一种形而上的超越性意义，她在那些日常性的世俗化的生活的深处，置入不可知的神秘主义意味，这使她的小说具有引人入胜的可读性，又不失玄奥的生命体验意义。

徐小斌的小说写作富有才情，想象奇崛瑰丽，她热衷于制造空灵优雅的艺术氛围，在处理那些年代久远的故事时，可以看出她的叙事得心应手，对于徐小斌来说，小说叙事并不是形而上观念的产物，也不是一些概念化的演绎，尽管她的小说隐含着难以言喻的不可知论或宿命论的意义，但她的大部分故事主体都来自她个人的直接经验和记忆。仔细阅读徐小斌的这部小说，也不难发现，那种强烈的虚构色彩，与某种可以在经验中印证的事实相混合，构成小说叙事的内在张力。小说的叙事呈两极发展，幻想中的超验世界和可理解的现实世界。这两条线索平行发展或交叉运行，使小说叙事虚虚实实，变幻不定。可以看出徐小斌驾驭小说叙事的出色才能。但同时也可以看出，徐小斌在迷恋那些玄奥的准宗教观念的同时，也难以拒绝那些蛊惑人心的直接经验，这使她在如何把握小说叙述视角方面具有双重性：她不断地用描写性很强的句式去表现她那些“真实的”直接经验。并且随着小说叙事切近当代生活，特别是靠近当前的生活，小说越来越采用纪实手法。小说到后半部分差不多抛弃了对幻想经验的表现，而转向更实的现实经验。到底是这些已经发生过的真实故事吸引徐小斌，使她有理由相信，现实（已经发生的经验）比幻想经验更有力，还是因为那些玄虚的描述已经令人疲倦？当代作家只要一写到当前生活，就感到困乏无力，他（她）们几乎处在双重困境：现实本身以两极形式呈现出无法捉摸的特征，要么现实就是一团毫无生气的日常流水账，它使文学虚构无从下手；要么现实本身就神奇精彩，它使文学虚构相形见绌。很显然，徐小斌一写到当代生活就遭遇到后一种情况，她的经验世界里存留了一些使文学

虚构黯然失色的故事，她试图用实录的手法使之再现。小说的虚构功能已经难以与现实本身不断创造的奇闻怪事相媲美，对“事实”（或真实）的崇拜，已经成为当代由电视媒体制造的认知体系的首要真理，文学虚构不得不怀疑自己传统的审美观。如果说，传统现实主义对“事实”（或真实）的强调，不过是在意识形态先验论意义下的虚拟；那么，当代虚构文学已经不再严格依附于一种强制性的意识形态，它只是从现时代的认识论意义上，对“真实”和“纪实”表示认同（屈从）。但就《羽蛇》的叙事总体而言，徐小斌把握幻想界和现实界的关系还是相当成功的，一部叙事跨越近一个世纪的小说，并没有笼罩旧时代的氛围，相反，始终充满了当代气息，这得力于作者随时把握住的主观化的叙述视角，并努力把故事引入当代现实。

总之，《羽蛇》是一部奇特而值得耐心读解的作品，作为一部少有的、在历史变动中全力书写女性的小说，徐小斌揭示了一部意味无穷的女性系谱学，特别是她触及到的存留在母系文化谱系中的深刻矛盾，既反映了人类最久远的经验，也提示了人类现在以及将来可能面对的问题。这部小说的丰富、深刻和优美，都表明了当代中国女性写作所达到的高度。没有任何理由认为女作家写的具有女性主义倾向的作品就是不好的作品，或值得一读的作品。就像中国任何概念都要迅速庸俗化和廉价一样，女性主义这只标签也快弄得面目全非。指认徐小斌小说的女性主义特征，并不是因为作者的女性身份（正如女权主义者西泽斯所说的那样，女性作者完全有可能写作非常男人化的书），也不是因为作者讲述了一群女人的故事，更重要的在于作者以相当偏执的方式，揭示了一段含义丰富的女性自我认同的历史，女性自我异化的历史。性别身份的危机也许是徐小斌率先意识到的难题，这在当今中国文化中，其真伪一时尚难以断定，但徐小斌率先对此做了表述。徐小斌在这部小说的题词里写道：“世界失去了它的灵魂，我失去了我的性。”事实上，世界并没有完全失去它的灵魂，因为文学一直在修复它；女人也没有失去她的性，因为文学使人们重新认识女人的性——这就是《羽蛇》的意义所在。

五、历史与文学相遇

在中国文坛，徐小斌虽然没有大红大紫，但她肯定是一个真正的实力派作家。没有人怀疑她对文学语言有着精致入微的理解，也没有人不为她所营造的神秘主义诗性所感动。她总是不温不火，不疾不徐走着自己的路。《羽蛇》是当代小说中难得的精致之作，数年过去了，徐小斌并未乘胜追击，只是不时出手一些唯美主义式的小说，若隐若现地印证着她所向往的那种飘逸境界。出人意料，2004年盛夏，徐小斌出版了一部长篇历史小说《德龄公主》（人民文学出版社），令文坛大吃一惊。一直热衷于进入到虚构的神秘诗性深处的徐小斌，何以会闯入务实的历史小说领地呢？历史领域曾经一度构成一部分先锋派作家的语言实验飞地，那是回避现实矛盾而又可以展示文本和个人独特感觉的有效空间。苏童、北村等人都有过类似的举措。但回归写实的道路来切入历史小说，这还是一种新奇之举，徐小斌这回可算是另辟蹊径。

这部小说讲述年轻漂亮聪慧的德龄公主在欧洲长大成人回到中国，进入皇宫受到慈禧太后恩宠的故事。这个故事还交织着德龄公主与年轻的美国医生怀特的爱情，她的妹妹与光绪的感情纠葛。小说通过德龄公主的交往关系，展示了皇宫里种种人情世故，恩怨情仇。德龄公主目光所及，正是清王朝腐败无能走向衰败的历史时期，也是中国近代历史剧烈变动，内外交困的关键年代。小说把宫廷里的险象环生的权力斗争与风云变幻的政治风云结合在一起，揭示出从传统封建社会进入现代社会的历史艰难行程。总之，这是一个少女和一个帝国的故事，它呈现了一个庞大的古老帝国在风雨飘摇中度过最后时光的情景。在全球化迅猛扩张的今天，看看百多年前古老的中华帝国初始遭遇西方文明挑战的场景，无疑更加令人触目惊心。

当然，“历史”在当今消费主义盛行的时代也变得神情暧昧，人们越是远离历史，越是失去历史，人们越是要以想象的方式重温历史。历史变成了人们消费的必需品，而历史也在消费中被放大或者消解。进入上世纪90年代，随着中国经济神话腾飞，媒体这个后工业化社会的典型产业的兴盛，“历史”成为小说、影视剧的热门素材。就近年而言，描写清史的小说或历史剧不在少数，徐小斌有什么过人之处还要做此选择？据说她花了整

整四年工夫，阅读了从北图到首图的几百本资料，从收集资料到写作到修改，其中的甘苦不言自明。这显然比徐小斌做她擅长的虚构小说要困难得多。显然，徐小斌把握住德龄公主就等于把握住一个独特视角，而这一视角是过去的清史小说或影视剧所欠缺的。这一独特视角就是中西文化在近代转型时期的交汇与冲突。尽管过去的作品也写到这点，但都只是作为一个局部的视点附属于民族矛盾和政治斗争的主线，在徐小斌这里，德龄公主这一视角则是深入而全面地展示以慈禧为首的清廷对西方文明的极其复杂的心理和接受过程。

德龄的父亲是驻法公使，她自幼受到西式教育，她和妹妹容龄是舞蹈家邓肯免费收的两位学生，通晓西洋礼仪、教养、音乐和多国语言。慈禧对她的欣赏，与慈禧惯常给人的狭隘保守闭关锁国的形象大有出入。小说虽然也写到慈禧种种保守愚昧的思想与行为，但她对德龄的接受，对西方文明的有限吸收，似乎更深入细致地展现了清帝国对西方文明的回应。小说写到慈禧由抵触到接受卡尔给她画像的故事，这明显表明慈禧对西方文明做出的姿态，同时也表现了慈禧真实的心理变化过程。一个更具有积极态度面向西方文明的人物是光绪皇帝，小说写了光绪与容龄之间的朦胧的情爱关系，容龄教光绪弹钢琴、学英语，甚至还有西方宫廷舞，光绪显示出更加开放和富有热情的态度。德龄和容龄二人本身就是西方文明的象征，与其说她们是古旧的东方文明的女儿，不如说是西方现代文明的使者。她们是带着西方的现代观念、现代生活方式、现代审美趣味走进这个古老的皇宫，她们带来了一股清新的更富有人性的自由气息。小说从这个角度非常细致透彻地表现了近代中国接受西方文明的艰难而富有戏剧性的过程，按照徐小斌所下的资料功夫，可以信得过她叙述这个中西文明在近代中国相遇时的情景和那些动人的细节。

小说始终贯穿的德龄与美国医生怀特的爱情故事，这本身就是中西文明交汇冲突的深刻写照。在那些日常生活的叙述中，这段爱情故事被写得充满浪漫气质。已经相当西化的德龄，一旦面对怀特的爱情，不同文化之间的差异性依然难以抹去。但徐小斌把这份爱情写得楚楚动人，那是更为纯粹的青春期的美好爱情，在这一意义上，人性超越了民族性。

多少年来在文学方面的磨炼，即使是在纯文学的水准上，徐小斌的叙

述才能和语言功夫也是上乘的。做足了材料方面的功夫之后，徐小斌可以发挥她的想象力，这是一次历史的文学化，也是文学的历史化，它造就着一种新的文学品质。流行的（或者说主流的）历史小说主要以写事件为主，大起大落描写事件主脉，刻意构造戏剧性矛盾，罗织人物正反分明的冲突等等，使当今主流的大多数中国历史小说已经模式化。另一类则是戏说，无边无际的胡编乱造。在当今的文学格局中，历史小说一直是划归在通俗读物的范畴，在文学史的叙述中，也只是专列章节加以阐述，似乎与主导文学的现实没有实际关联。徐小斌的这部“历史小说”可以看出它鲜明的文学品质，这就是纯文学与历史小说的融合。从主流文学的意义上来看，徐小斌从历史那里借来材料，展开她对近代中国历史的探究，写出这个时代的帝王将相才子佳人的悲欢离合的命运。从历史小说的角度来看，徐小斌把纯文学的那种叙述方法融化进了历史题材，她强调叙述视点，强调叙述时间的变化和对比，强调人物性格和心理描写，强调语感和工整的句式，强调神秘体验和诗性氛围的营造……所有这些，都使这部小说达到相当高的艺术水准，也摸索出纯文学与历史小说结合的崭新道路，可以说开拓了历史小说表现的空间，把历史小说提升到主流文学的高度。

当然，在艺术上，这部小说让我们再次想起《红楼梦》的传统，想起作者沟通的那种古典记忆。这倒不是说慈禧使人想起贾母，光绪身后晃着宝玉的影子，德龄容龄也可见出宝钗黛玉的姿色，而是小说的笔法、叙述风格和人物性格命运的刻画，都秉承了《红楼梦》的格调，应该说作者是下了功夫吃透《红楼梦》，颇得《红楼梦》神韵。一部包含着历史悲欢的作品，对一段剧烈变动的历史的呈现，能讲述得如此精致细腻，如此楚楚动人，把一个少女引入一个古老的帝国，一部历史的裂变与一段情缘的诀别，诡异而凄美，惊心动魄却悠长如歌，这就是历史与文学相遇，文字与心灵相交，心灵与诗意相合。

在《德龄公主》出版的当年，《秋瑾的东瀛之旅》这部短篇小说也发表于《山花》（2004年第7期）杂志上，对《德龄公主》的历史讲述进行了某种补充。虽然这仍是一个与德龄有关的故事，但故事的主人公换成了另一位在中国近代史上赫赫有名的女性——秋瑾。秋瑾不同于徐小斌笔下其他的女主角，她主动进入了“大历史”场域之中，并始终以一位革命者

的形象出现。徐小斌擅写的情爱在这里为历史变局的激情让出了空间，秋瑾与德龄的交往在一个更大的历史层面上折射出“革命”和“改良”两大变革思想的碰撞，这不再是“女人的历史”，她们是成为了历史主体的女人。徐小斌已无须以神秘缱绻的诗情书写历史，历史本身便迸发出了浪漫的火星。

六、关于本真之美与重返童话

徐小斌的小说一直以追求唯美和神秘而引人注目，她多年前的小说《迷幻花园》《双鱼星座》等，给人以极深的印象，那是先锋小说渐渐落下帷幕的时期，徐小斌另辟蹊径，以语言的典雅唯美和对不可知的神秘探究，给纯文学注入了特有的女性气质。如果说这个时代确实有个人化写作，那么徐小斌即使不是最为突出的，也是最为自然的个人化写作。

徐小斌出道甚早，80年代就写有《对一个精神病患者的调查》。徐小斌似乎在文坛边缘行走，保持着自己对文学的独特理解。要说世俗化或商业化，徐小斌可能最有条件，她所供职的单位，她所从事的影视剧编辑专业，不知有多少机会去赚取元宝。令人奇怪的是，徐小斌似乎与她的这份工作若即若离，她矢志不渝的是她心目中理解的文学。她对文学的那种追求，虽然不是狂热性的，但却是最为内在而最有韧性的。商业上的成功从来不能使她心里踏实，对于她来说，只有文学，纯粹的文学上的自我肯定，这才是她要告慰的自我心灵。

很显然，2010年，徐小斌出版的《炼狱之花》是她一贯的文学追求和人生态度的直接表现。这部小说破天荒地由人民文学出版社与长江文艺出版社联袂出版，与徐小斌过去的小说企盼形而上的神灵不同，这回徐小斌把一些海底精灵请到了俗世。过去徐小斌对于现实世界的表现，采取了神秘的超越方式；这回却是直接的揭示批判。其实近年来中国作家对现实的关切始终没有松懈，不用说那些底层写作延展的历史与阶级批判，现在有更多的作家，对现实进行精神性的思考，也就是说，他们时刻在追问：我们这个时代的人们精神到底出了什么样的问题？范稳最近出版的《大地雅歌》在异域文化中探寻纯粹之爱来纠偏当代世俗功利；莫言的《蛙》通过戏剧糅合进小说的形式，反讽式地刻画当代价值的错位；有张炜的《你

在高原》如此高亢地对当代现实的全方位质询；也有徐小斌这样的切入现实的某个区域，去揭开当代人的肉体与精神的困境。

《炼狱之花》讲的是影视娱乐业的故事，这方面的故事是否是徐小斌的亲历不好判断，但她有直接经验，有第一手资料这是毋庸置疑的。徐小斌当然不会满足于玩一些爆料的技法；她不过是把影视界或娱乐业作为故事表现的质料，她要探究的还是人性在这个时代的变质，人类的本真的善与美到底处于何种境况？

小说显然与《安徒生童话》的《海的女儿》有关，这个想变成人的美人鱼，如今在《炼狱之花》中是一朵海底的百合花，她也来到了人间，历经着人间一切是是非非。不幸的是，她涉足了影视业，这个看上去美妙神奇的世界，却是充满了比其他行业更为密集的尔虞我诈。一个来自海底的几乎是纯真纯美的女孩儿，就这样历经着人世间的卑劣与丑恶。徐小斌通过百合这个人物，几乎是把童话世界强行与当下的现实世界重叠在一起，在童话的映衬下，她来观看这个世俗的欲望横溢的现实世界。这似乎是反着写童话，不是从人间去往童话世界；而是从童话世界来到人间。

这部小说明显是按照童话的美学规则来构思的，好人与坏人都清晰可见，几乎所有的男人这一谱系大都是坏人和害人的妖魔；女人则是好人和受害者。男人的谱系：铜牛、老虎、金马、阿豹等等；女人谱系：百合、天仙子、曼陀罗、罂粟、番石榴……男人属于动物科，女人属于植物。这本身包含着徐小斌的女性主义立场。动物凶猛、贪婪、富有进攻性和侵略性；植物则属阴性，自怜自爱，孤芳自赏。但植物也有毒性植物，如曼陀罗、罂粟几种。番石榴作为植物虽然属于果树，但这里作为一个女人的名字，包含着坚实诡异。徐小斌的命名本身就是一种童话手法，她这回就要用童话的人物、童话的思维、童话的美学来重建当下的小说，那就是纯文学与畅销文学连体的一种方式。既获得可读性，获得更为广泛的读者受众，又依然不失严肃文学具有的品性。

百合这个人物是作者设想出的中国版的“海的女儿”，她来自海底世界，对人的世界几乎懵懂无知，她以未经文明洗礼的纯粹自然的生命状态，来到人世。显然，徐小斌是想去探究一个完全没有世俗功利的女子，在今天的现实中将会遭遇到什么样的结果。这无疑是徐小斌设计的叙述策略，

百合天真无邪，她如一面镜子，映衬出一切现实的欲望。而她的善良天真也表达了徐小斌对当代人性异化的深刻批判。与她相对的那些人，在进行动物化命名的同时，也显现了他们的性格特征：铜牛如牛一样憨傻，所谓牛人牛逼，却是内心虚弱。老虎也是只纸老虎，金马就更是非驴非马，阿豹也徒有其名，只是在罍粟的股掌之中。徐小斌的动物化命名，充满了对男性动物化的戏谑，这与百合所代表的非人类的本真之美的世界构成了鲜明对照。但在小说的叙述中，百合就是只如镜子一般安详地放在那里，无须什么正面冲突，所有冲突，只是人类的这些男性动物不自觉地露出的蠢态。

天仙子也是作者寄寓的一个理想化的人物，作为一个追求纯粹文学的作家，天仙子也与这个现实世界格格不入，最终只能遭遇到冷落和凄凉。天仙子的女儿曼陀罗却是乖戾狠毒，她的脸上长了一朵曼陀罗花——那或许是炼狱之花吧，她却要割下百合哥哥脚心的曼陀罗花。如此这般的故事，离奇得也只有童话世界里才能被理解。天仙子对女儿失望，对人间也失望至极，小说借天仙子之口，对现实世界的人欲与权力的横行给予猛烈抨击（参见该书第205页）。那表示她看透了人类世界的本质。

徐小斌在这部小说中，毋宁说是唱了一曲本真之美的挽歌。“海的女儿”几乎是她那一代人在动荡年代里接受的纯美幻想，徐小斌过了如斯年月，却要还此夙愿，她只好让她的“海的女儿”来到当今的现实，来到她所熟悉的娱乐世界。其实徐小斌作为一个叙述人，也充当了小说中的一个角色。那是她始终在场的叙述，由此表征了50后一代人的美学记忆——如此纯粹，如此本真，奇怪地存在于那个政治极度强大的年代之外，而有一种一尘不染的古典之美。甚至延续至今，在今天被重新唤醒，来到如此解放张狂的时代，却徒有遗世孤立的美感；而向人们步步紧逼的是曼陀罗花般的后现代狰狞之美。与其说徐小斌解释和解决了当代道德和审美的困惑，不如说她留给我们更加不安的思考。

2018年的《入戏》是徐小斌又一部涉及影视业的力作，不同于《炼狱之花》的童话之美，徐小斌在这部中篇小说中直面了影视行业内部的潜规则。女主人公梅清风是一个以创作为业的典型的知识女性，却身处生活的烦琐与工作的阴暗的双重压抑之下，既心怀正义又无能为力，终于成为

“入”不了“戏”的“失败者”。她的痛苦在于她活得太本真，无法把生活当作一场荒诞而庸俗的戏剧。梅清风的形象延续了徐小斌对女性人物的创作传统，她是一个以自我的内部世界来对抗外部世界的人，但她不再乖戾孤僻，而更多地带有了不愿长大的孩子的天真与任性。在“影视行业潜规则”的社会化叙述之下，隐藏着一整个向纯真的“孩子”——女性——倾倒过来的“成熟”世界。不同于对梅清风的同情，在《无相》中，徐小斌对杰的态度更多的是嘲讽。这个故事同样具有影视行业的背景，杰是一个文化投机者，总以为自己可以完美地玩弄规则与控制人心，结果却只剩下空虚。杰曾经有过一个可能的救赎机会，那就是忠诚的女友珊妮，但她也在杰的操纵和推动下，被卷入了物欲的洪流。杰在投机与纵欲之后，又试图回归纯真女性的怀抱，而这显然已经不可能了，在社会批判的大主题下，“浪子回头”这个永恒的性别关系想象被彻底打破了。

向外张望的野心勃勃的男性和注视内部的孩子般的女性，是徐小斌小说中常见的一组性别关系。《别人》是一部专注于心理书写的笔法细腻的小说，躲藏在自我的世界里的“老姑娘”何小船神经质地在一副塔罗牌上寻找自己的命运，小心翼翼地避开爱情的伤害，却仍不免落入任远航的情感陷阱无可自拔。何小船一旦沾染上爱情便不由自主地完全奉献了自我，但她视若生命的爱情在任远航那里却要排在工作、名誉等许许多多社会性因素的后面，男女双方对爱情截然不同的态度必然导向最后的悲剧。小说的内涵不止于此，任远航对何小船的爱情始于那个激进革命年代之前保留下的孩童式的纯真，但在历史创伤和个人经验的双重扭曲之下，“本真”已经成了一个遥远的幻影，任远航可以不付出任何代价地追忆，却再也不可能为曾经的爱与真承担丝毫风险。相较于《别人》的绝望，《无执》这个同样涉及那个激进革命年代的故事则更多地留下了希望。在那个充满压抑的时期，出身不好、身体瘦弱如孩童的郑小米在周围的迫害欺压下，依靠幻想来自我拯救，并幸运地遇上了一个让她的幻觉成为现实的男人，但他们之间直到最后也没有发生爱情，郑小米的“无执”让这段回忆停留在特殊年代两个年轻人的友谊，也在严酷外部环境中为纯真留下了一个内在的空间。这些有关遥远的“本真”记忆的或无望或温暖的故事，都流露出徐小斌对现实的深刻不安与思虑。但她在内心深处也许还是愿意给希望留下一席之地。

地的，这从徐小斌的新作《无调性英雄传说》中可以略窥一二。这是一部对古希腊神话的改编之作，神话和史诗中的神祇和英雄们成为了对抗压抑世界的革命者，从人类文明的古老源头之中，徐小斌重新找到了理想主义的纯真与力量。

徐小斌的写作始终在提醒人们，文学写作的真正要义是什么，什么是一个作家理应长期坚持的本色。

2019年3月改定于北大朗润园

初刊《北京晚报》2020年3月6日

诗性的叙述与语言极地

——关于海男的小说的断想

作为当代中国最鲜明的女性主义写作者之一，海男最近 20 年来一直隐居于云南边陲地带。她曾经作为《大家》得力的编辑，那么具有活动的能量，正值美好年华却突然与文坛疏离，自觉潜心于写作。海男早年写诗，诗的语言一直贯穿在她的小说中，在小说叙述中追求诗性也是她的小说的艺术特质。海男写作的故事总是关于男人和女人的关系的辨析，在什么意义上，爱具有纯粹性和绝对性，但无论如何，她所有的爱情故事都有伤感、诗意和美的内涵，她的写作始终都在这条道路上行走。她的小说《私奔者》（2001 年）道出了她关于爱和婚姻、关于忠诚与绝对思考，而“私奔”也象征性地道出她在中国文坛、在中国的女性写作群体中另辟蹊径的意味。

一、语言的妄想症或《男人传》的解构

汉语言是一种最简洁的语言，但同时也是一种隐含着魔法无限可能性的语言。前者被无数显而易见的名师大家所发挥，并赢来了声誉和利益；而后者却少有人会穷尽毕生的努力去充当未来的注脚。这么多年，没有人像海男一样，一如既往地写着这种小说，这样一种她自己的小说。海男一直把小说当作诗来写，把诗当作小说来写。如果说，中国真的有什么跨文体写作，那海男的文本是唯一的一种。例如，她出版的《男人传》（2000 年），有 527 页，厚厚的一本，却洋溢着无限奔涌的诗意，或者说奔涌着无限诗意的语言。确实，我们也可以看到各种类似散文或别的什么东西的文

体，它们似是而非，模棱两可。但没有人像海男这样，能把二种不同的文体，在它们的极致境地揉合在一起；在它们的精神深处交媾。她真正能把两种不同的东西变成一种包含了二种东西的东西。许多年后，人们可能会惊异于，在这样一个实利主义至上的年代，居然会有海男这样专注于思想和语言的作家；居然会有这样语言妄想症式的文本。

这部小说首先是一部反小说。没有人物，没有情节，没有明确的故事时空。只有叙述，纯粹叙述和纯粹的思想。如果按照断行来排列，那就无疑是一部长诗。这不得不使人惊异海男对诗性和叙述的把握所达到的极限状态。试图阅读小说的人，在这里肯定会失望，甚至愤怒。这几乎就是一部拒绝阅读的作品。如果对汉语言有特殊的爱好，如果把汉语言当作一种魔法的语言，当作一种毒品，那可以在这里充分过瘾。这就是语言反常规的颠狂舞蹈，是语言写作语言的文本，是语言的魔术奇观。九十年代中国小说已经全面回归故事，昔日的先锋派功成名就之后，除了对批评表示蔑视之外，已经毫无锐气可言。尽管他们获得可观的市场效应，但那不能说明什么问题。平庸的为出版商写作的故事，当然不费吹之力就获得喝彩，也会使人有平步青云的错觉，因为有足够的版税为自信打气。但海男不是这样，尽管她也曾有过很市场化的手法，但那不是与文本本身串通在一起的阴谋。她的文本永远保持一种动机，一种姿势，一个方向。海男的写作使人想起当年孙甘露的小说，那也是一种纯粹的语词系谱学。孙甘露寥寥几篇小说给当代汉语言文学留下了一个长久的问号，现在已经没有人关注这种发问，包括孙甘露自己。但海男还在提问。作为一个写作者，海男是孙甘露唯一的未亡人，一个忠诚的私奔者。现在只有她一个人在狂奔，绝望的姿势却透出遗世孤立的美感。多年来，海男没有受到足够的重视，无论从哪方面来说，人们都有理由忽视她。正如孙甘露有理由忽视他自己一样。

可是，总应该有人关注海男的写作，关注她把汉语言发挥到极端的成果。限于篇幅，我无法在这里对这篇语言学的天问式作品，进行解读，我想，那要重新写作一篇类似这部作品的文本才能有所作为。除了赞叹，我真的无能为力，一个人能把汉语言的表现力发挥到这样的地步，我们还能说什么呢？我有一种感恩的心情。还是来谈谈这部作品的主题吧，说是主

题，也就是她在表述的关于“男人”的断想。

关于男人，谁能说出什么真理？这是一个最平常的话题，以至于没有人有兴趣和胆量去谈论它。但是海男有胆量，而且有资格。作为一个女人，而且是作为一个未婚女人，敢于谈论男人，敢于写作男人传，这本身就是一大奇观。海男也许最有资格谈论这个主题，数年前，她就以一本《我与五个男人的故事》令文坛大吃一惊。但据我所知，这本书只是有一个耸人听闻的标题，其实没有什么胆大妄为的内容，并且文本本身还是相当实验性的那种风格。但谁有勇气用这样的书名呢？只有海男。就此一点而言，她有资格谈论男人，为“男人”作传。虽然说在她个人的写作经验范围内，是《女人传》的一个必要延续。但要作出这样的延续依然需要才胆识力。

男人，男人是什么东西？红楼梦里的贾宝玉说过，女人都是水做的，男人是泥捏的。可见男人都是俗物，不过是利益和欲望的动物。在所有女作家的笔下，特别是具有一些女权主义意向的女作家笔下，男人大都是萎缩卑鄙的小家伙，不是什么好东西。海男过去的作品中不断出现过的男人，总是以父亲的形象来意指生活的缺失。这些“父亲”总是死亡，突然死亡或早年故去。海男的女主人公总是处在执拗的恋父状态。我对海男的身世一无所知，她对恋父情结的顽强表达一直令我惊异不已。这些不再的父亲对她的内心构成一种阴影，一种持续的精神焦虑。我无权对此进行弗罗依德式的读解，但能感觉到海男对男人与众不同的理解，她也许少数能够理解男人的人。这种理解是全面的，自相矛盾的。在深度和广度方面都有尖锐的触及。很多女人，与男人生活了很长的时间，也许“她”与不同的男人都有各种接触，但少有女人愿意去了解男人。女人更愿意把男人当作一种工具，当作室内或户外的劳动力，当作银行或旅馆。男人的内心，男人的命运，有多少女人会去理解。有多少女人包括女作家，会把男人当作一本书，一页一页翻下去仔细阅读？女作家们都爱马格丽特·杜拉斯写作的情人，可是，杜拉斯更关注的依然是她作为女人的内心生活。男人不过是女人内心生活的一种素材。如此全面地来讲述男人，并且是在纯粹形而上的意义上讲述男人，海男可能是极端少数的愿意并且能够理解男人的女作家之一。

这里的男人已经从历史化的结构中剥离出来，对（一个）男人的一生（从十岁到八十岁）进行抽象化的书写。只有男人，一个精神性存在的纯粹

男人，以及一些围绕着他的无穷无尽的女性符号。正如海男在小说叙述的意义上是反小说的书写一样，她写作的男人是反历史的，看不出这个男人的现实化的故事，他被放置到纯粹的情感情境中去阐释。这个男人传，又是男人和女人的精神外传。其实质是解构男人的历史，把男人的历史折叠放进女人的圈套中。也许这部男人传可以简要地读解为一个关于恋父情结的故事中隐含的一个恋母情节的故事。正如海男过去的女人一直生活在父亲缺席的阴影之中一样，这个男人一直生活在女性的阴影之中。海男对男人对女人的那种渴求与恐惧的理解是非常精细的，一个永远无法成长成人的拉康式的男人，他如何小心翼翼地走进女人的世界，就像阴萎的新郎在新婚之夜走向婚床的那种状态和心情。在这个意义上，海男既是在书写一普遍性的男人，也是在讲述一个个性化的男人的故事。男人在渴求伟大时，都显得那么勉强。男人只有在成功时，才能有自我的存在，他的成功就如何能得到最后的确认呢？海男写道：“他的成功就是他的自由，所以，让一个成功的男人回到一个女人身边，让她为自己而哭泣——这是多数男人弥补自己奋斗史的艰难过程的一种期待。你抬起头来，你想看到她被你所折磨的模样，她被爱情折磨得越厉害，你越痛快。而她必须尽一切努力去哭泣，她在你成功的翅膀之下去哭泣。”男人在成功的时候都需要女人来证明。但是男人并没有翅膀，女人才会飞翔，而且随时准备飞翔。男人没有翅膀，男人只有双脚，他只能站在大地上。这是男人的悲剧。就像古希腊罗马的神话中的阿塔琉斯，这个最强壮和勇猛的大地母亲之子，如果一旦被抓住脚踵倒置在河流中，他的生命就完结了。这就是男人被注定的命运。确实，这部小说的根本主题在于探讨生命的幽暗与生命之光，生命在哪里开始和停止，在哪里达到高潮？

这部作品对男人的书写既离奇又独特，既单纯又异常复杂。我说过要读解这部作品真正需要重新写作一部类似的作品。我这里只能浅尝辄止。这是一部奇书，如同语言的致幻剂。大量引用的其他文本，使这部作品像是智力和知识的炫耀。足可见海男是有备而来，她对“男人”下的功夫是何等深厚！这真是一部猖狂之作，向弱智和平庸的文坛——同时也是向男人——发动一次自杀性的进攻。但海男的名字会留在所有（读过此书的）男人的心里。

二、在爱欲的尽头书写“极地之恋”

这么多年来，没有人像海男那样不知疲倦地在语言之路上奔跑，不多的人注视着她，难以理喻她的动机、她的动力和她的目的。这一现象一直也令我困惑不已，她到底要往哪里跑？记得在2002年多事的秋天，我面对着海男彼时出版的新著《极地之恋》，如此专注于虚构的文学文本，我确实陷入困窘。我感觉到海男依然在奔跑，她和这个多事的秋天无关，实际上，她从来就与现实存在无关。《极地之恋》让我再次注视她执拗的背影，隐约中我似乎领悟到一点本质，我想，海男如此坚决地在爱欲编织的语言之路上奔跑，其实质就在于，她始终向着爱欲的尽头奔跑。只有在这一意义上，才可以理解海男的写作，理解海男对语言和爱欲神话的顽强表达。

像海男所有其他的小说一样，总包含着异域风情。作为少数民族的女子，生活于边陲地带，海男的写作不管从叙事风格，还是语言修辞，她的故事模式，以及她表现的人物环境，都带有很强的异域情调。但这部小说，可能是她所有小说中最富有异域特色的作品。小说的故事发生于中缅边界地带，时间是日本殖民主义侵略东南亚的时期。在这里，多种民族的人们在这样特殊的历史时期相遇，巨大的历史冲突与人性的自然要求纠缠在一起，到底什么东西决定了人的选择，决定生活的发展方向，这也许是海男想要探讨的。

尽管这部小说在叙事方法方面比海男过去的小说更加清晰和带有现实/历史色彩，但依然延续海男始终关注的主题，那就是爱欲的根本含义。

多年来，海男执拗地追究爱欲的最根本的含义，她关于爱欲的故事，不仅玄奥，而且总是处于流动和易变的状态，那些爱欲不能停歇，不断地替换，在语言强大的洪流的席卷下，爱欲始终没有终结——这就是爱欲的尽头。无法终结的尽头，就是海男持续而顽强地追逐的目标。确实，她始终在尽头——尽头不是某个点，而是一段没有终结的永远靠近终点的那种距离。

《极地之恋》在最初的阅读中，一度让我担忧，海男又一次写到性爱。小说写作性爱这当然是小说的天然权力，可是像海男这样在小说叙事中密集地描写性爱，不断地持续、重叠、反复，她如何不被淹没于其中呢？那个叫做刘佩离的男子，开始是和一个叫李俏梅的小女子私奔；接着又跑回

家被逼与一个小脚女子成婚；随后又是出走，到异域他乡做苦工，又与当地女子发生关系；更为奇特的是，刘佩东与英国女人诺曼莎的情爱，其中还穿插着李蜜蜜与日本人三郎，日本骑兵队长与诺曼莎，以及刘佩东对诺曼莎的狂热之恋。不管怎么说，一部篇幅并不算太长的小说中交织了如此大量的情爱关系，还是显得不可思议。海男为什么要以这种方式来讲述爱情？她是一个成熟的作家，难道不理解集中笔墨于二三个主要人物身上，如果写到情爱，贯穿于始终，效果可能会更好。

但海男有她的想法，海男并不想去构造一个美妙动人的爱情故事，她怀着对爱情的质疑与揭露去书写爱情。在她的书写中，爱欲是所有爱情的出发点，爱情终究都要被损毁。刘佩东经历过各种女人，就像河流穿过山谷，他不能停息，他没有眷恋，他的命定目标是穿过，持续的变换。海男关于爱欲的叙述几乎是在蹂躏爱欲，以及爱欲中的人们。把他们驱赶向爱欲，然后又把他们驱逐开。他们奔赴下一个目标，但依然是一个暂时的停泊地。刘佩东就是这样一个被欲望之火燃烧的人，他无可逃脱，注定了是从这一个女人到那个女人，他疲于奔命，但永不松懈。如果把刘佩东仅仅理解为是一个被爱欲驱使的人，那就过于简单了，那显然也把海男的这部作品简单化了。实际上，循环往复地穿行于爱欲之中，这只是刘佩东生活的表面现象，他的本质在于他是一个坚忍不拔的男人。在海男的叙事，我们逐渐看到刘佩东的本质：他从一个颠沛流离的人，变成一个成功的玉石商人。他是一个面对白玉，顽强追求自己理想的人。海男试图通过这些不断出现的爱欲，来铺垫人物的成长经历。正如从情欲到爱欲再到爱情的过程一样，刘佩东的成长史也是肉体到精神的变异史。

当然，还是要回到爱欲。替代海男在爱欲的尽头的舞者正是刘佩东，然而，刘佩东只是一个形式主义的舞者，或者说，刘的不断替换的爱欲并没有真正的本质，每一次关于刘的爱欲的书写，海男都不满意，他无法达到尽头，也就无法停止于一个境界。某种意义上来说，海男只能写作概念化的男性，或者说可以概念化地写作男性，就这一点在她的《男人传》中就可以看得很清楚。关于男人的爱欲，海男也只能作概念性的书写，这是她杰出的地方。（少有女性作家可以写好男性，也许池莉、王安忆除外——这与那么多的男性作家可以写出栩栩如生的女性，例如与苏童相比，这确

实是奇怪的)。问题在于，女性无法理解男性，偏偏女性作家不愿接受这一现实。更严重的问题在于，她们还要现实地描写男性，这就连最基本的意义都丧失了。但海男或许明白这一点，她并不试图现实地写作男性，她的男性就是概念化的男性。她可以慷慨地赋予男性以诗意，这是她超出其他女性作家的地方。在这里，海男显然也赋予刘佩离这个带有浓异域情调的男子，以强烈的诗意特征。但不管怎么说，刘佩离在爱欲尽头充当一个替代性的舞者的角色并没有完成，通过这个替代者，海男没有到达爱欲的“尽头”。很显然，爱欲的尽头之外发生了变异：爱欲的尽头不是爱欲，而是更为现实化的历史实在性。刘佩离被卷入了历史，从爱欲的尽头走向了历史。这在海男所有的书写中，都是奇异的转折。

随后的叙述虽然还有大量的爱欲，然而，它无法压过强大的历史。这个在中国经典的历史叙述中可以立即印证的历史出现了，刘佩离在殖民主义和帝国主义的历史叙述中，转化成具有历史本质的男人。他的阶级属性、文化身份、在民族—国家的历史对抗中所承担的功能，这些都在刘佩离的身上体现了。这个曾经纵情于爱欲的男人，在殖民地的历史压迫中，成为一个坚韧的忍受者和反抗者。刘佩离一度凭借为日本侵略者煎熬中草药而获得日本人的信任，但这并没有成为他苟全性命于乱世的依赖，而给予他报复的机会。尽管在海男的描写中，刘佩离走近日本人，是为了寻找二个女人，私生女儿李蜜蜜和诺曼莎。他希望穿越日本人的帐篷，寻找到消失的两个女人，然而，他穿不过历史实在。海男也穿不过，她不得不考虑，在这样的殖民主义时代，爱欲的尽头没有伸向天国，它被现实的生与死的严峻考验所打断。刘佩离行使了他的报复，在给日本人的药罐里下毒，刘佩离总算与历史接洽上了。他离开了爱欲的极地，回到了历史。海男多年来写作男性都难以摆脱概念化的迷宫，我们一方面惊异于她在概念中兜圈子的超人本领，另一方面也为她才智的超量挥霍而惋惜。在这里，海男的极地之舞没有继续下去，她转向了历史，转向了更具有冲突性的现实悲剧。

也许海男并不想轻声易放弃极地之舞，李蜜蜜这个人物在小说的后半部分出现，可以看成是刘佩离的一个替代品。刘佩离不能抵达爱欲的尽头，他被现实化了；现在，只有李蜜蜜这个绝望爱欲的产物可以完成刘佩离 /

海男的未竟事业。李蜜蜜不只是小说功能上的一个替代物，作为一个小说中的一个角色，她也是一个替代物。李蜜蜜作为刘的私生女，她在英国人人酒吧当舞女，后来被日本人三郎看中，被作为三郎在日本国内的情人的替身。李蜜蜜被赋予了双重的替代身份。对于日本人三郎来说，她的长相，她清纯的外表，这与他在国内的情人相似。通过李蜜蜜这个替代物，他获得了情爱。所有对李蜜蜜的情爱都是一种模仿和表演，一种真实的模仿，在这样的模仿中，三郎的情爱抵达了爱欲的尽头——在这样战火纷飞，生死未卜的年月，这个杀人如麻的日本人，却怀有如此纯粹的对情爱的眷恋。这只能理解为生存的尽头需要爱欲的尽头来填补。通过这个双重的替代，李蜜蜜抵达了爱欲的尽头：私生女、舞女、情妇、慰安妇、妓女……她的身上承载着女人所有的绝望命运。爱欲的尽头也无法停留在抽象的纯粹性中，它也被现实化和历史化。李蜜蜜也卷入历史实在性的悲剧。然而，海男并没有把刘佩离历史化的叙事贯穿下去，李蜜蜜经历短暂的现实悲剧后，她又走向了爱欲的极地。令人惊异的是，三郎这个帝国的侵略者变成了一个纯情少年，他走向了爱欲的极地。面对着怀孕的李蜜蜜，三郎动了恻隐之心。也许在他把李蜜蜜当作替代性的情人的时候，他的内心就涌动着人性情感。但这一切都太轻易了。对于一部小说来说，要把一个被固定化的帝国刽子手的形象，变成一个殉情者，那需要大量的篇幅，需要颠覆经典化叙事的坚实的依据和艺术上的绝招。但对于海男来说，历史/现实化只是暂时的，她又把小说叙事拉回到爱欲的极地。只要回到这个极地，她就不受历史/现实逻辑的束缚。三郎用一块军用毯子包好他和李蜜蜜的儿子，他到树林中用枪弹绝命。这一切都是爱的力量，现在，情爱、情欲都让位于纯情，在爱欲的尽头，历史、杀戮、摧残、罪恶都消失了，纯粹之爱照彻了血泪横流的历史原野，照彻了仇恨、耻辱和债务。

海男确实想重新来理解历史和人性，她做了大胆的探索，超出了我们的常规和常理，她始终在书写爱的神话，她寄望于这个神话能替换历史和现实，能够承载我们超越历史和现实。海男是天真和善良的，要打破这样的幻想并不困难，但“这个魔法般的时刻，就是爱情，就是拥抱，就是永远”——文学难道不应该享有这样的时刻吗？

三、身体的献祭与命运之诗

海男的小说写得越来越富有质感，过去，她的质感被过多的诗意化的语言所覆盖，现在，故事和人物变得清晰之后，海男的小说的那种质感就显出独特的韵味。2003年，湖南文艺出版社推出海男的长篇小说《花纹》，这确实是一部气质独特的小说，就在海男所有的小说中，这部作品也显得不同寻常。

《花纹》展示了三个女孩不同的命运，不管是自信还是盲目地寻求自己的生活，女性终究都逃脱不了与男人的关系。但海男不是泛泛地写女人与男人的关系，而是从身体来写女性的自我意识及她们与男人构成的关系。在所有写作男女关系的小说中，当然都少不了写作女性的身体，但海男是如此有意识地从女性的角度，以女性的眼光来看女性的身体，在对女性对自我身体的体验中，来反复体验女性与男性构成的关系。海男引述了曼德尔斯坦姆的诗作为她的题辞：“我被赋予了身体 / 我当何作为 / 面对这唯一属于我的身体 / 为了已有的呼吸和生活的宁静欢乐 / 我该向谁表达感激……”这首忧伤的诗所表达的那种情绪，始终贯穿在海男的叙事中，贯穿在三个女性的命运中。

潇雨、夏冰冰和吴豆豆，三个性格不同的女性，她们或者清高自怜，或者柔弱自卑，或者狂野自傲，她们各自以不同的方式与男人发生关系。这种关系被海男打上鲜明的时代印记，这就是男人金钱权力对女性构成的诱惑。正如，女性青春身体对男人构成诱惑一样，这是一场相互诱惑的战斗。但很显然，海男立足于女性的立场，她是以女性的身份来对男性的权力与金钱进行了揭露。在海男的所有书写中，男性就剩下一种本质。海男对男性的洞悉从来就不留余地，她既怀着怜悯，又怀着决不宽恕的双重态度对他们进行本质性的书写。这些男性总是带着海男批判性的印记，虚伪、柔弱，充满欲望，但又随时要逃避责任。男性的本质决定了他们对女性的伤害是绝对的，女性还有什么呢？就是她们的身体。生活的展开是从身体开始，也是从身体结束。女性看着自己身体，展开在男人的面前，这就决定了男女的本质关系是一种悲剧性的关系。当然，我们也可以质疑海男是否是把性别政治推到不恰当的地步，而时代更深层的社会历史原因则被掩盖了。

好在海男对男女关系的表现，并不是停留在一些概念上，她能描写出男女的两个身体和灵魂接触的细致的过程，那些洁净柔弱的女性身体，是如何被男性侵占的呢？海男写了不同的侵占方式，但是最动人的还是赖哥与夏冰冰的关系。与那结财大气粗的暴发户的男性形象不同，赖哥只是一个采购员，他以他对夏冰冰的关怀来博得夏冰冰的同情。他对夏冰冰的身体的渴望就像对一首诗阅读一样，缓慢、细心，不断地回味。他的欲望没有什么特别不合理的地方，海男在写作这样的两个身体关系时，外在的不平等被内在的纯粹性所淹没了。夏冰冰因为家庭的困窘与父亲的故去，蒙受赖哥的帮助，终于以感恩的姿态奉献她的处子之身。赖哥也决不是一个欲望的狂徒，他只是个平庸但也诚实的男性。连他对女性身体的欲望也是诚实的。这种身体的奉献与占有，就融进了深厚的生活史。女性的不平等命运，无可摆脱的绝望，不是因为突发性的悲剧事件。而是在每时每刻自然流动的日常生活之中，那么平静、缓慢的生活过程，女性一步步走向生活的困境。海男对绝境的书写也饱含诗意，生活的河床就是在不知不觉演化了方向，女性的命运已经无可逃脱。在处子之身的献祭时刻，那是女性以身体书写命运的时刻。这里没有强暴，也没有激情，而是那么平静，无辜的平静。唯其如此，才显示出生命最为彻底的绝望，显示出身体令人伤心欲绝的美感。就像诗里写的那样：“永恒的窗玻璃上，留下了 / 我的气息，以及我体内的热能 / 那上面留下了一道花纹……”诗意中透出质感，这一切都是始终回到对身体的体验与刻画。这部作品把命运之悲情揭示得如此透彻，可以说是一部精当而细致的女性身体诗学，也是商业主义潮流中被颠覆与重建的女性心灵史。

总之，挣脱命运之网，绝望而徒然地反抗，海男对年轻一代女性的书写，依然那么真切。那些伤痛和希望，抹不去的情结，欲望与诱惑……这些都被叙述得细致而生动，这部作品的叙述显示出海男惯有的那种细致，在那种缓慢推进的节奏中展开诗意氛围，显示海男艺术上达到的一个新境界。这是海男最富有现实感的小说，清晰自然，舒畅明媚，一样的诗情，就是那些伤痛也都像花朵盛开一样感人。

四、在文化交汇中雕刻历史时光

海男的小说总是以异域风情取胜，她身居云南边陲地带，出身于少数民族，那些异域故事充满传奇色彩，在海男的书写中，它们自然而然的是她内心的经验。这回海男讲述云南一个最富有传奇色彩的地方——碧色寨的故事。关于碧色寨，除了热爱异域风景的旅行者，一般人可能并不知晓这个地方。说起来，这是中国现代史上极负盛名的南方小镇，一度是滇南蒙自的要道，根本缘由就在于碧色寨火车站是20世纪初蒙自商业贸易的集散地。这里见证了帝国主义列强争夺侵占中国的历史，也汇集着中国早期进入现代的华丽庞杂的图景。今天，这座历经百年的小火车站，只剩下几幢殖民时代的旧屋，每天迎送着来自滇越火车站上的20趟列车，偶尔也会有中途搭车的乘客跃车而上。谁会想到20世纪初这里的繁华几乎盖过蒙自，先后有美国美孚三达水火油公司，法商亚细亚水火油公司，德商德士古水火油公司以及当时极负盛名的希腊哥胥士兄弟办的哥胥士洋行。据说，当年最繁荣时，有国内18个省，108个县的游民和商人，跑来这个号称“小香港”的地方闯码头。如今，看着凋零冷清的站台，远处在夕阳下摇曳的萋萋芳草，谁会想到昔日的繁华？历史消失得无影无踪。碧色寨实在是一部小说的好材料。

谁来写它？这就是海男莫属了。这部小说的题名《碧色寨如是说》（2011年），还有一则副题：“因为你，漫漫铁路于我就是一部冥想曲”。确实，这是一部冥想曲，海男的小说近年来越来越具有怀旧意味，但她并不是回到往昔记忆的事实中去，而是要重返那些时间的氛围。她开始叙述，仿佛就真的有一列1910年的火车迎面开来，顺着铁路，进入碧色寨的那个上午或者暮色熔金的时刻。按海男的说法，“女人和男人也来了……”她要写出20世纪初叶的碧色寨的生活情景，那是“关于铁路所能触摸到的、众生的、一切心灵的、肉体的、黄金的、死亡的神秘事件。”

这个叙述人不是故事中的一个人物，也不是外在第三人称，似乎只有碧色寨自己可以讲述那些真切的然而有一种氛围的往事。海男的叙述始终保持着一一种长镜头的效果，从远处，看着缓缓驶来火车，看着那些男人和女人进入寨子，然而，故事、事件、情感、伤痛都由此发生。

法国工程师保罗·曼帝与他的做医生的妻子艾米莉，就是最初进入碧

色寨的外国人，他们带来了现代西方的生活，铁路、学校、医院。历史无疑有多面性，这段历史可以书写成帝国主义列强侵略中国的创伤史；也有沉重的伤痛，修建铁路劳工的血泪不堪重温，修建一座桥就死了八百多人。如小说中所说，那些中国劳工，刚才还唱着歌，转眼就掉到万丈悬崖下去。但是海男并不想过多停留于殖民主义时期的伤痛，她宁可把这段历史浪漫化。在她看来，写出那个传奇的诗意化的多种文化交汇的故事显得更有意思，或者如此遥远历史深处唤起的，不只是沧桑的历史苦难，还有历史之美感，历史中的人的美感。追求诗意和浪漫一直是海男小说的艺术特征，这一次当然有过之而无不及。

于是，在法国人曼帝与艾米莉组合的家庭——如此富有法兰西人的浪漫情调，如此悄然来到中国，他们进入一个异域文化。这是一个奇特的视角，现在是殖民主义者变成了一个异域文化的人，他们惊异于这里的一切。神奇的在于，他们家庭的子女相继卷入不同的东方的爱情纠葛。他们的17岁的女儿丽莎与一个三十多岁的中国男人周亦然之间产生了法国式的爱情。之所以说是法国式的爱情，是因为它实在太浪漫，一瓶香槟酒就拉近了他们的距离。这让人想起杜拉斯的《情人》的那种故事。这个故事在中国的滇南小镇上演，我们要看看，它如何具有中国情调。

在他们相识并不长的时间里，也许只有数天吧，丽莎与周亦然来到站台，他们迅速要通过铁路走到爱情的世界中去。他们的爱情显然在不可思议中发生了。小说用力之处，就在于写出周亦然这个中国男子的形象气质。在他身上折射出现代中国男性的追求、抱负和矛盾性格。这显然是在经典的革命史叙事之外的现代中国男性的另一种形象，中国现代几乎早已隐身缺席的工业救国的知识分子形象。但他又不是那种浑身胀满理想情怀的时代英雄，恰恰相反，他是一个单纯的个人，一个在这样的历史环境、承担着不是民族国家的抱负，而只是家族事业的责任。但他的气质却更像一个淮纨绔子弟，在这样的年代，在这样的家族中，他是一个很不协调的他者。

周亦然这个三十多岁的中国男人，有着法国少女丽莎感到神奇的经历，他会说流利的英语，在上海求学，回到个旧家乡，父亲要他考察铁路，而父亲意识到，个旧这个锡都，要让“大锡之梦”飞起来，就要有铁路。周亦然却沉迷于与十七岁的法国少女恋爱，他带着她四处奔跑。这个

故事改换了所有的殖民主义时期的东方 / 西方的爱情叙事，东方中国男人第一次获得了全部的主动权，他几乎公然还着法国小姑娘私奔，他们来到昆明，到滇池里游泳，一切都是如此自然、随意和浪漫。法国少女被缩小了，是一个涉世未深的雏儿。周亦然身上已经没有《情人》中的那种压抑，有的是东方中国成熟男人的气质和格调，举手投足之间都有一种自信和洒脱。他们的故事，其中当然夹杂着东西方文化的冲突，这里面也有一种抵抗殖民化的力量。碧色寨已经很西化了，那些洋行和酒吧，到处写着洋文字母，喝洋酒，但是这两个男女的感悟纠葛，却显示出文化难以越过，也是难以屈服的那种质料。周亦然内心还是东方的、中国的男人，那些观念和生活习性，也再难用落后、保守、怪异，事实上，像他这样文明开化的中国男人已经很悖离传统规训了，但还是有那些奇怪的心理和文化习性。文化是什么？是那些奇怪的习性吗？还是内心的那种不可更改的生活规则和价值？

小说其实想写出一群异国的青年男女，除了周亦然与丽莎外，还有弗朗西斯、托尼、采桑子、张翠花，不同的阶层、不同的性格，他们在这样偶然的机遇中来到碧色寨，他们都是身处异国情调中，对于丽莎和她的家人来说，碧色寨是东方中国的小镇；对于周亦然、采桑子等中国人来说，碧色寨又是全然西化的异国文化的神奇空间。他们这个神奇陌生的小镇，以不同的方式演绎着人间的青年男女的恩恩怨怨。

小说还比较细致地写到弗朗西斯和采桑子的爱情，托尼与张翠花的爱情，那似乎是更加朴实纯粹的青年男女之爱，作者越是把他们的爱情写得朴实单纯，他们的爱情越是被战争、动乱所干扰。例如，就在托尼想着给张翠花戴上戒指的时刻，飞机掠过他们的头顶，蚕丝厂的女工们跟着火车奔跑。这就是那个时期的异国之恋。海男或许是想写出情爱只关乎男女自身，无关乎民族、国家、战乱，她显然是有意从反面思考这样的问题，如此单纯的男女之恋却被所有这些非人的历史暴力所侵入。

当然，碧色寨在中国现代史上是一个真实的场所，也就是说，它如此有力地折射出现代中国历史经历的那些大变故，不只是殖民主义携带着现代工业革命进入滇南；同时中国社会巨大的历史变故也在这里急剧展开；甚至那些最富有现代革命的戏剧性的暴力事件也在这里上演。历史上

(1915年12月21日)蔡锷将军在碧色寨躲过袁世凯的刺客，亮出拥戴共和，讨伐袁世凯的旗号。据说历史上朱德也到过碧色寨，朱德还在这里举兵追随蔡锷将军，碧色寨后来还有共产党的活动，可惜海男没有写到这一笔，可能限于史料，可能与她构思的浪漫故事气氛关系不大有关。所有这些故事，镶嵌在那些异国之恋的爱情故事中，二者相互诠释，写出现代中国历史变动中的青年男女的浪漫情史。

小说其实就是一段诗意冥想，一群法国人，或者说一个法国家庭来到碧色寨，他们给这个寨子带来了什么故事？留下什么痕迹？哪里还能找到他们的气息？文化的、精神的和生命的？

这一切都是在试图超越现代中国惯常的历史叙事，在历史的不断侵入和试图逃逸出历史的尝试之间，我看到海男的叙事在自在而执着行进。我们都习惯被现代历史铭刻的现代爱情故事所吸引；更不用说有着异域或异国文化之恋，然而，海男的这种诗意化的历史叙事会为我们接受吗？

或许只有潜心阅读，进入那种氛围，感受海男雕刻出的一段诗意的历史时光，就能感受到书写的魅力。

2011年秋改定

分别初刊于《大家》2000年第3期、《长城》2003年第3期、
 《文汇读书周报》2003年第15期、《文艺报》2011年4月13日

80 年代的诗性还能复活吗？

——试论陈陟云的诗与当下诗歌的美学选择

在题为《今夜无雨，坐听雨》这首诗里，陈陟云写下这样的诗句：

把生命的澄明，倾泻于水
水面如宣纸，溅满墨迹
撰写一再错过的预言
……

这些写于 2010 年的诗句，寻求语言的精粹与修辞的灵巧，无疑契合了 20 世纪 90 年代以来的诗歌回到语言的那种流向，但内里包裹的情绪却是 80 年代的情怀和诗性。这或许就是陈陟云的诗最突出的特点，他完成了诗歌语言的转变——就其转变来说，他注重汉语言的纯净、典雅、精练和优美；但他顽强地保持住了 80 年代的诗情诗性——那种对理想的义无反顾的拥抱，对生命自我的反复叩问。只是陈陟云更加落实于个人生命自我体验。在进入 21 世纪的多年之后，陈陟云的诗显示出他的古典性，显示出他的纯净的诗意，他以诗性的生命体验完成对时代的穿越。

陈陟云说到希望通过他的诗能写出中国文化的传承，他希望自己在这方面能够有所作为，这是他对自我的期许，这种理想的情怀难能可贵。陈陟云如此坚守理想，如此吟咏个人的生命困惑，有多位研究者关注到他的北大背景，关注到他从事法律工作的身份问题，但是诗人有诗心则是首要

的。诗评家张清华曾描写过陈陟云的状态：“操着浓重的南国口音，却寄身于一副十足的北方的伟岸高大的身躯，陟云来到我们面前时总是微笑着，沉静，安详，仿佛一棵旅行的热带椰树，令人感到亲切又惊异。”陈陟云也可说是诗如其人，张清华的小说笔调形神兼备，倒是刻画出陈陟云的典型面貌。

关于陈陟云的诗歌创作的研究已经累积多种说法，张清华曾谈到在陈陟云的诗中可以看到海子式的夜曲，“这是否可以看作是一种追忆，或是致敬？”张清华的诗歌感觉十分敏锐。80年代初，陈陟云与海子在北大法律系同窗，并且与海子一起结过短暂的诗社。与其说海子对他的影响，不如说他带着与海子共有的80年代的诗歌记忆走过90年代直至今日。在诗坛经历过90年代的离散、分崩离析和小打小闹之后，80年代的诗歌记忆也几乎烟消云散了。一个时代的逝去是如此彻底和轻易，如诗人骆英所说：这也是我们文化虚无主义的表征之一。但是陈陟云不肯离去，他还能怀抱80年代的情怀写作，这也堪称奇异。他当然不是抱残守缺，在新的语词氛围里磨砺了那些旧有的词语，赋予了新的时代和个人生命的经验。陈陟云的诗复活了80年代的诗性，使那种诗情重新获得了“当下性”。

就此，我试图从以下三方面来讨论：即从诗歌的当代谱系方面、从诗里内隐的哲学方面、从诗的语言等三个方面来接近陈陟云的诗。

一、80年代的诗歌记忆与情怀

程光炜在讨论陈陟云的诗时，他提到五四的新诗传统，即从有北大背景的冯志、卞之琳的新诗传统来谈陈陟云的诗，他认为陈陟云的诗在艺术上细化了冯志和卞之琳的诗歌艺术。程光炜是知名的文学史专家，研究诗歌数十年，我觉得这个角度很有意义，也特别重要。我也从文学史的角度把陈陟云放在中国现代新诗的传统中去看，从更近的传统，从80年代的诗歌的思想谱系去谈陈陟云的诗。

陈陟云是在80年代初，在北大诗歌最火热的时候在北大读书。北大的朦胧诗传统对他是一个深层的记忆，多年之后，他和80年代的诗歌依然具有亲缘性，却和当下的主流诗歌拉开了距离。因为他从事法律的工作，所以当他重新捡起诗的时候，他还是回到那个源流上来。当代中国的文学思

潮，不管诗也好，还是小说也好，都有一个特点，就是它倾向于断裂——它不断地断裂，每一批的诗作者都要和过去决裂，最典型的是1998年朱文和韩东搞的《断裂》那种宣言。这种“断裂”使中国文学没有内在的深化，这其实也是非常可惜的。当第三代诗人喊出“打倒北岛”的时候，他们自己要弃绝自己的前提。他们觉得他们弃绝朦胧诗的传统的时候，他们就能处于一片新的天地中。他们以一种“野兽派”的方式、非非主义的方式，例如有诗人说道：“许多年腰上别一串钥匙”，“许多年记得街上的公共厕所”。作为一种反抗的姿态无疑有一种历史的意义，但是这种历史的意义总是非常短暂和有限。中国整个现代激进主义的传统其实就是一个“造反有理”的反叛传统。中国文学不断追求过分激进的断裂其实是造成了一种并不好的风气。尽管我个人一直主张一种艺术的变革，也主张一种先锋派的挑战，但是它不一定要在艺术上始终是过分激进的断裂。这种过分的断裂性、没有内在延续的断裂对于文学的传承和延续是可悲的。所以比如先锋这个传统后来没有内在的艺术上的充足的动力。有持续性的作家，如莫言、阎连科、贾平凹这一批人，他们有内在的延续性，不管他延续的是传统中国还是80年代的现代主义，我觉得这一点是他们能够持续创作出大气象的作品的关键所在。

所以当代的新诗，尽管说我会高度评价欧阳江河和西川的诗，但是对于他们试图完成的更为彻底的转变，我还是心存疑虑。我觉得他们写出的大部分好诗其实也是在多元的包容当中才成就了他们的诗。第三代诗人中有很多标榜为“主义”，例如，“非非主义”或其他主义的，作为一个时期的宣言是有意义的，但我觉得是丢掉了太多东西，他们太迷恋于断裂和姿态了，我觉得这是一个需要讨论的问题。

陈陟云的可贵之处也是因为他怀着对80年代的一种眷恋。现在有人说“重返八十年代”，重返80年代不是简单的关于“梦想与光荣”的回到，或者说只是重塑自己在80年代的形象的那么一种思想的夸张——我对那种重回80年代是持一种警惕的态度。但在文学上，在一种文学的创新内在机制上，我觉得回到80年代是有一种历史的包容，是在积极的未来面向中包含了历史的承继。所以在陈陟云的诗中我当时读到了一种非常新鲜的、充满有记忆而又有当下活力的诗情，我可以看出它是对80年代诗情的重新激

活。我们说朦胧诗的创作也好，还是说 80 年代的某种文学的精神也好，文学的体温也好，我觉得那是让我特别欣喜的。所以在陈陟云的诗中我读到了一种对自我的重新肯定，是把未竟的历史赋予一种新的品质。

谢冕先生曾经谈到，不少诗人在抒发“自我”，但其实无“我”。谢冕先生试图读出关于“自我”的历史/诗学辩证法。他一直在提出的一个疑问，是对后来打倒北岛之后的反主体、反自我、非非主义的那么一个潮流的疑问。在陈陟云的诗中，我们可以看到他对自我的反复发问，朦胧诗的时代时过境迁，已经很不一样，但是陈陟云让这个问题深化了。所以程光炜说他的诗在艺术上的细化问题，我觉得他也是对 80 年代的细化。这个细化我理解 80 年代的朦胧诗，它是一个自我的或者我称之为主体的“最大值”，那是他把自我和时代联系在一起，他宣称“卑鄙是卑鄙者的通行证，高尚是高尚者的墓志铭”，“没有英雄年代我只想做一个人”，甚至连顾城微小的自我也被放大为“黑夜给了我黑色的眼睛，我用它来寻找光明”。再如像梁小斌呼喊：“中国，我的钥匙丢了！”以及后来出现了历史诗的，如四川诗人宋渠、宋伟，以及后来的杨炼的《半坡》史诗等。就是把“自我”无穷地放大——放到无穷大。把它强烈地改变为时代/历史的主体那么一种欲求，当有了时代的意义后，那个“我”也转为一种时间意识。毫无疑问，其历史意义我们是绝对不能否认的，但是这么一个历史不是一种终结，不是一种完全的断裂，也不能完全地终结。它在中国 20 世纪的历史中，我们没有完成自我的一种解剖，这个自我其实是很空洞的，我们这个自我一旦和时代的大我断裂之后，我们的这个自我就不知道何去何从，然后就变成了出现的小资叙事、中产阶级写作等等。这些都是自我没有去处，自我空洞化，把“自我”历史化之不可能的无奈之举，或者说是虚无化中的一种表述。

但是在陈陟云的诗中我们可以看到非常虔诚的对自我的一种重新审视，其可贵之处就在于——正如诗人晓音在分析陈陟云的诗时，曾提到的“干净”这个很感性的概念，就是他的这种自我没有那么多私心杂念，是本真地、单纯性地来看自我的一种生命，来审视我的存在意义。所以我觉得在后现代时代，也并不是主体的一种死亡，弗莱德·R·多迈尔《主体性的黄昏》，几乎宣告了主体的死亡，当然在让-吕克·南希之后，特别是在列

维纳斯之后，这个主体如何从一个无限放大的自我，转换为自我和“他者化”的一种关系，其实是把自我也“他者化”了。在陈陟云的诗中，他在反观自我的生命经历的时候，一直是从自我和他者的关系中来看自我。例如，他的《故居》：“敲门时，开门的是失散多年的影子……”推开门就能看到我的影子，看到过去的影子回来，他其实是看到现在的自我和自我的他者化，由此构成了一种关联的方式。他一直看到自我的某种分离的状态，并警惕自我的分离。在陈陟云的诸多诗作，他对自我是有深切反思的，白天的自我和夜晚的自我存在一种分离的状况。他试图找到自我的他者化，出现了这么一种生命的境遇。在这里可以看到陈陟云的思考细化了，自我有一种存在的意义，而这种思考我觉得是一种灵魂的拷问，是一种真诚的、干净的拷问，重新去净化自我的灵魂。

今天诗已经不愿，也不会，实则是遗忘了书写“自我”。当代的思辨哲学也好，当代的诗人也好，已经没有办法在这个思想的和诗意的维度上深化。一写到自我就变得不纯粹，就要玩弄自我，自嘲自我，除了把自我漫画化、戏谑化别无他法。从美术方面看也是这样，在90年代初就有波普现实主义，也叫无聊现实主义，把自我无聊化。在诗歌方面，众多的诗人曾经以反叛的姿态出现，固然有其时代的意义，当然要给予切合时代的理解。但是诗歌完全把自我戏谑化了，通过把自我形象变成只能在屁股上别着“一串钥匙”的无聊的人，只会去找“公共厕所”的这么一个粗陋的玩闹，是否能构建当代诗性的存在。它无疑一度确实有效地具有否定性，拒绝了宏大虚假的历史和自我。但是，不能在我们的文化中持续建立一种肯定性，我觉得把它的无聊化给当代文化作为出发点，这不是我们的诗的全部的意义，也不是我们中国文化在今天应有的最后的落脚点。真正的落脚点要从更纯粹的更真诚的肯定性开始，每一个自我能够非常深切地、非常真切地去体会到他的一种存在的价值，这才可能有未来面向。

陈陟云有几首诗都表达自我更为丰富的内涵。如《月光下海浪的火焰》那首诗，再如《雪域》《深度无眠》《喀纳斯湖》，以及刚才提到的《独居》，我觉得这些诗都是对自我的生命意义的拷问。这些诗里的“自我”是诗人在夜深人静的时候对自我的反思，如孔子所言“吾日三省吾身”，有一种独善其身的意味。但也并非是一味地对小我的无限的、感伤

的抚慰。像《喀纳斯湖》就表示达了一种古典的英雄情怀。评论家孟繁华认为，陈陟云是有英雄意志的。确实，他有双重性，他既有自我他者化的生命境遇的这种思考，也有他的一种智性。他的《喀纳斯湖》那个系列，包括怎么去理解《松赞林寺》，我觉得那首诗要考虑诗书写的背景。其背景是一个很大的当代的佛的世界，在这个世界的背景上，生命有如此简单的一种形式，就是自在的沉着的自我延续，这其实是一个很高的很超脱的期许。不为外界所动，佛性其实就是在自我纯粹性和始终如一上。诗人其实是始终要保持一个世人皆醉唯我独醒的这么一种自觉，是有一种生命的自觉。所以要把他们的“小我”看成是生命的自觉，我觉得这一点同时又和他《喀纳斯湖》的那种英雄意志、英雄豪情联系起来。在这里面可以看到陈陟云很宽广的胸怀，我觉得这里面其实可读的非常有意思。

也有研究者注意到陈陟云的岭南文化背景，细读陈陟云的诗有一种岭南文人的情怀。例如，在关于陈陟云的诗的座谈中，他选择地点在三湖书院，在康有为读书的地方。岭南文化这个背景还是要在陈陟云的诗中去理解，这是一个非常重要的背景。既有北大的传统，80年代的那么一种精神，岭南文化可能是最深的一种根基。所以在陈陟云的生命体验中，现代人的孤独感又有一种古典性，有一种传统的关于出淤泥而不染的那种生命的自我期许，他结合得很到位。这一意义还可以在关于当代情绪和古典化的问题方面再做专项的深入探讨。

二、时间之慢、无限性与永恒

陈陟云的诗作其实有非常鲜明的时间感，他的不少诗写于静夜。那个时候时间停止了，时间流逝缓慢。正如张清华曾经指出他诗作的慢节奏问题。这个慢和他的静夜，和他的独居、独处是有一种关系。沈奇则认为，陈陟云自认“撤退”，退出潮流，退出角色。如他自己的诗所言：“从所有的道路上撤退，退回内心”。沈奇甚至指认陈陟云为“隐者诗人”。比利时神秘主义诗人剧作家梅特林克就说：“你与我相知未深，因为你未尝同处寂静之中。”那么在他的作品中出现的自我和他我，这个自我和他我同处寂静之中，我觉得这是他抒写的一个非常有特点的地方。就是在静夜中他是和另一个自我，从白昼的自我中，他和他独居，在这个时候他来提炼自我，

来审视他的自我。所以在他的诗里面经常出现时间上的远离现代的、古典时代的重现。他的诗里经常浮现出一个漫长的古典时代，跨越了千山万水的古典时代。我觉得他的古典情怀让我们感到一种有时间意识的深远的历史感，那么这种历史感有一种纯净之气，有一种古典的气息。既有书生意气，又有英雄情怀，显示出一种纯净空灵的气场。

当然我说的时间哲学其实是从现代的意义上来理解他的诗的时空问题，也就是生命存在的一种意义。他是从一个时间的哲学，通过一种永恒的思绪、瞬间的思考以及生与死的一种关系，把时间哲学转化为生命的哲学。所以在陈陟云的诗中我们可以看到现代和古典的一种结合，就是有现代的某种虚无主义和禅的结合。这里的虚无是在尼采意义上的虚无，并不是无，它是一种肯定性。尼采的虚无不是简单的虚无，所以根本意义上理解是虚无和肯定性结合在一起（因为最高价值的贬值，不能轻易去附和虚假的价值，因而出现了虚无，对虚假的虚无，也就是对真正价值的尊崇和期待）。我会注意到他诗里面这两种悖反的思想的统一，这就是因为现代的生命哲学和传统人文独善其身的关联。陈陟云有达者兼善天下的法律情怀——这一点正如孟繁华曾经谈到的，陈陟云在诗里表达的心迹表明，他的白天有兼善天下的责任感。因为作为法律工作者，今天的中国就是面临法治中国建设的巨大责任，他是有这么一个大的情怀。实际上，据我所知，他在这方面做了大量的前瞻性的探索性的工作。当然也可以用岭南文人的那种大的情怀，也有北大法律谱系的那种渊源。但是他又有一个独善其身的期许。到了夜晚我如何独善其身的问题，中国传统文人始终要做到这两点。这两点并不是以他生命的历程当中二元的断裂作为一种补充，比如，某个时间发达就兼善天下，失败就独善其身。其实是传统文人在每时每刻要完成的这两方面的统一。这就是中国文化史的精髓。张清华曾经说过，要理解陈陟云的诗需要完成转换为古典化的问题。张清华关于“古典化”的强调，突显出陈陟云诗的贡献，也显示了张清华作为一个批评家的敏锐。这里需要进一步探讨的是，这种“古典化”，我们过去总是在语言的意义上理解这个问题。这方面欧阳江河早年做过很多探索，有一些诗写得非常精彩。他有一些古典的情调、古典的情境，能够和一种非常现代甚至后现代的语词修辞来建构一种关系。

需要探讨的是，陈陟云的诗中又会读到另外一种古典的复活，这是一

种人文情怀的复活，这是一种生命的自我在现代的哲学和古典的传统中的重构。文人的传统能够建立起一种关系，我觉得这是他特别可贵的地方，当然这里面构建起的是非常复杂的、非常深远的中国古典人文的一种传统。这是把当代情趣古典化，同时又是把古典情怀当代化，在陈陟云的诗中存在这么一种关系。当然这种关系是不是做得最好我们另当别论，但是他存在这么一种元素、存在这种可能性，我觉得这一点是他的诗尤其值得我们去看的。像《时日》这首诗：

总感觉是站在悬崖之上，孤独得
连自己的影子也无法留住
以花瓣般的手指
引领众多迷失方向的河流
却一直迷失在河流之中
而四面承风必定是一种常态
像鹰一样俯瞰
却无鹰的翅膀

把风月无边的剪影，贴在玻璃上
让关闭一生的窗户细细感受雨水的哀伤
已无从分辨谁人的蹙音渐行渐远
在最后的时刻到来之前
一片苦心，依然未能穿越一本书的情节

多么希望听到一句来自黑暗内核的话语
“活着是一种负担
而死亡却使负担更重”
暖暖，闪耀着火焰
点燃独自流下的泪水
然后把自己深锁在一朵花中
随花，绽放或者凋萎

这里面既有现代的孤独感，存在时间的一种消逝，而且也有某种现在的英雄意志“像鹰一样俯瞰/却无鹰的翅膀”等等。但是他这个情境“风月无边”“剪影”等等，“窗户”的情节是一个典型的古典的意象，古典的一种时空。诗的最后写道：“点燃独自流下的泪水/然后把自己深锁在一朵花中/随花，绽放或者凋萎”。读陈陟云的这首诗，确实是把这种古典和现代结合得特别有意思。像《深度无眠》这首诗，我也觉得他确实是对生命的一种思考，你看深度无眠、活着、死亡，这种生与死的关系，像“这样的时代还有什么骨头/可以雕刻自己的塑像？/在夜里，给语词涂一点颜色/孤独就是一片黑/爱作为词根……”等等，“成为静物，每夜被临摹”，特别那一句，“已经没有器皿，可以安放那些灰烬了/只有疼痛的花，透过溃烂的石头”。这里有一个关于时间的无限性、永恒和生命、和自我的此时此刻。我觉得这些诗意的反思都是在宁静的时间当中去展开，确实有独到的对时间、对生命的一种把握。这里面当然会出现关于禅的一种意境，特别是关于雨的系列，这是对时间的一种独特思考。张清华曾经指出，“雨是时间的一种中断或者错乱，或者是绵延。”南方多雨，陈陟云写了许多的雨，最好的我认为是那首《今夜无雨，坐听雨》。诗里写道：

在夜的幽深之处，万籁律动，寂静起伏
 缓缓，缓缓。盘腿而坐
 如盘根错节的树，盘结冥想的触须
 每一片叶子，都以倾覆的姿态，渴望雨
 一场以光焰的上升，触击死亡的雨
 辽远、开阔、酣畅，而冰凉
 隐而不见的影像，只通过光的质感
 释放生存的焦虑。坠下的光点
 击穿大地的回响，进入爱与忧伤的叶脉和根茎
 把生命的澄明，倾泻于水
 水面如宣纸，溅满墨迹
 撰写一再错过的预言：
 “还有什么，能比一场斩钉截铁的雨

让世界碎为玻璃，使万物浑然一体？”

体内的声音，比雨夜更加准确

以试图言说的翅膀，退向黑暗中悬挂的凝重

和轻盈，拒绝一个暖冬的征候

遽然而止，冷冷燃烧

古今中外写雨的诗多矣！现代诗写雨也多，但要选写雨的现代诗选五首，我以为陟云这首是可以入选的。写出这样的雨，把雨写到这地步，要有非同一般的笔力。这里面的诗性消逝于时间之中，雨就是时间的延续和中断，穿越一种时空，从空中的云变化为一滴水，然后流到大地上，然后它静止、然后它消失，最后它汇入江河成为永恒。也许它融进了大地，所以这个雨里面包含了一种哲学，在它的一种促进当中，确实这和前面他要完成的那种自我的主体的“最小值”，在雨这点上我觉得又是可以勾连在一起的。

三、语言的洁净、审慎和规避

陈陟云的诗有一种对诗意语言的敬畏与审慎，因为他一直在寻找准确。张清华在为陈陟云《梦呓——难以言达之岸》作的序言里谈到过，陈陟云的语言还是保持那种纯净和优美。张清华指出：“陟云似乎是有‘语言洁癖’的人，他在恪守净戒之律的同时，又把句子锤炼得光彩熠熠。”他不需要那些非常含混的或者故弄玄虚的，甚至要做姿态的那些语言。他更愿意选择纯净的、简洁的语言。他能够恢复 20 世纪 80 年代的那种诗歌语言，有自信、有把握、有勇气来使用那种语言，并且获得崭新的活力与当下质地。在诗的语言这方面，陈陟云承继了 80 年代诗歌语言的一种脉络，当然，他还有更为古典性的语言。刚才清华兄说的古典的意境，在他的作品中，这种古典诗词语音，一方面是以一种意象的方式呈现，像窗户、栏杆、夜、月光如水，以及雨、风、河流等等，这都是古人常写的情景。当然现代也有，但是他的使用方法，那种语境特别具有古典意味。像他的那首诗《微》，象征性强烈，有点像屈原《离骚》，美女可能是意指民族、国家，也可能是他所向往的美好的事物和职责。这首诗把古典的诗的美文，

转化为现代的一种意境。如何重新使传统美文获得当下的活力，这是陈陟云所做的努力。在他某些句子中非常鲜明地就把古典诗句直接用实了，并且重新营造一种意境。这里面当然也融合了现代哲学的思考，在古典和现代的连接中做得特别的自然，也做得非常的精巧。尤其需要强调的是，陟云的诗在运用古典和现代的转换当中，那种自然是很可贵的。这种自然缘自他对诗保持的纯粹和洁净的态度。其实，这么一个古典情怀的现代转化，是中国诗没有完成的一个任务，而且我也觉得中国诗应该在这方面有更多的作为。90年代之后中国诗人都不屑于这么做了，但是靠耍鬼脸，靠什么口水诗，我觉得那些诗只是过眼烟云。大诗人，有大志向、大情怀的诗人是不屑于玩那些扮鬼脸、装鬼神的表情的，更不必玩那些脏字眼。

或许我作为一个读者，在诗的语言方面是过分挑剔了。所以我为什么非常审慎，我至今还是特别喜欢保罗·策兰和特朗斯特罗姆的诗，以及博尔赫斯的诗，我还是偏爱这三位诗人。我觉得他们的语言确实给我特别审慎的印象。博尔赫斯的诗有一种规避，他在写的时候给人感觉他完全可以再往前突进，但他不了，他停止了，他敬畏了面前的诗意的有限性。他在语言面前是有敬畏的，或许他认为能随便动用那些词，诗性的脆弱性、有限性，所以他规避，他要分岔，要提前终止。读他的诗，我总是在他的语词的运用当中感到一种规避。而保罗·策兰是一种躲闪，我觉得语词是要让语词自己去说话、让语词自己去写诗。现在我们的诗人都太厉害了，才情横溢，他们会用语词满天狂舞。这让我有些惊恐不安，我觉得这已经远离诗性了，思想、议论、抨击等等，堆砌在诗里是否太拥挤了？中国古典诗论也讲究“空灵”说，现代人何以有那么多的思想需要用诗的形式来表达？是否一种体裁之所以存在，还是有一种生活世界的东西只有这种体裁的艺术形式才适合表达出来，如果一种事物完成违背了它的形式，完全超出了它的形式，是否让此一事物不可辨认？无法在其基本的形式感中体现出来。也就是说，一种事物如不是其所是，如何完成自身的理想状态呢？

读策兰的诗，我会思考他的诗歌语言何以会有所“躲闪”，可能是他觉得语词不能那么任性地运用。保罗·策兰有一年到海德格尔的家乡访问，海德格尔邀请他去他的多特瑙山上木屋。那是著名的山上小屋，现在被描述成是他当时和18岁的阿伦特经历相爱的一个地方，其实更有意义的应该

是他写《存在与时间》的地方。策兰来到了小屋，在留言簿上留下一首短诗，那是一首写得让所有的保罗·策兰的研究者、海德格尔的研究者包括德里达在内的研究者感到困惑的诗。

题赠簿里

——谁的名字签在

我的前面？

那字行撰写在

簿里，带着

希望，今天，

一个思者的

走来

之语

存于心中……

彼时策兰到海德格尔的山上木屋访问，这是诗者和思者的对话，在如此静默的情境中，其实背后横亘着巨大的历史政治语境。一个是被打上纳粹历史标记的哲学大师，一个是从奥斯维辛集中营死里逃生的诗人，然而，他们的思想与诗性又是如此相通！策兰早年的诗无师自通与海德格尔的思想相通，后来研读海德格尔二十多本书，写有密密麻麻的批注，他的诗更深地受到海德格尔存在论思想的影响。这仿佛是诗与思狭路相逢，既生瑜，何生亮也！如此复杂深广的历史政治意蕴，深远的思与诗，如此大是大非，策兰如何下笔？寥寥数语，如何道尽？他知道：“生疏之物”在途中，会“变得清晰”，而“那个引送我们的人，也在倾听”。这或许就够了，这或许也是所有意义能够真实抵达的路径，思与诗尽在（只能在，不得不在）不言中自明。德里达在《论文字学》这本书中引了这首诗，并且很困难地做了分析。那么多研究者都在读那首诗，都没读出它的要义。我当然也无法读出其要义，但我感觉到在诗的语言的运用上策兰的那种躲闪，他来到海德格尔的这个小屋面前，他没有回答一个应该要他回答的问题。他躲闪了，他规避了。固然可以在政治态度上（对待纳粹和反犹太主义问题上），

策兰这里规避了，但他的诗却是他一贯的做法，他要在规避中写作和完成。就像数年后他的自杀一样。

在诗的语言的自我限制的那个地方我以为会有意义留存，这就是考验诗意的时刻。策兰的语言的规避和躲闪，产生了一种无形的无限性的东西。当然，并不能简单地拿陈陟云的诗与策兰比较，但我确实在陈陟云的诗中，读到那些规避和躲闪，特别是他的节制和审慎，有对语言准确的追求导致的敬畏。规避和躲闪不是放弃准确，而是对准确的苛求，所以他没有滥用，审慎和准确结合起来，诗句的意义才是立得住的。

当然诗读到这里我也想提一点小的意见，我觉得陟云的诗有时候会让我觉得还缺了一些什么。或许是在思想的意义，古典情怀这个问题固然非常可贵，但是不能把它绝对化，不能过于重视它的回溯性，我还是希望在古典情怀这点上还会再有现代开辟出来，还有一个现代能够挤进去，在这里发生碰撞和激活。如果有现代开辟出来或者挤进去的时刻，陈陟云的诗能够展现出一种更为丰富和开阔的境界。过去读欧阳江河的诗，能体会到他在这一点上做得很不错，江河特别智慧，有时候有一点狡黠。就是说他构成古典之后，他又玩一个花招，有时候他能找回他的现代。当然，并不是说真要变成一个套路，而是期待在古典性里面能够挤进更多具有对话性的开启。我觉得毕竟是古典的当代化的问题，我们今天完全回到一种古典时代并没有真正解决问题，更为重要的是一个古典的当代化的问题。

这其实也是中国经验和世界经验的重构问题，就是未来面向的问题，我觉得这一点是陈陟云的诗所不及的，也是中国当代众多有创造才能的诗人可以共同开辟的面向。

2016年5月22日改定于万柳庄
初刊《文艺争鸣》2016年第7期

从前卫女性主义到中国书写

——虹影小说创作评述

虹影不知不觉已经成为相当有影响的作家，这使对文学持老派观点的人们有点转不过弯来。很难想象，昨天的小女子，有点叛逆，有点另类，有点不吝，甚至有点开放……如今也名正言顺成为名噪一时的作家。虹影也成熟起来了，这就是时间的力量。如果说过去人们可以凭借偏见对虹影的写作视而不见的话，那么现在仅仅以麻木迟钝为借口也难以回避虹影的存在。其实虹影已经有近二十年的写作史，早在90年代初，她就和她的名字，加上颇为招摇的照片一起印在一本题名《伦敦，危险的幽会》的诗集上。虹影的出场就先声夺人，她一开始就不回避把那些最极端的女性经验推到人们的面前，她以咄咄逼人的姿势迫使你正视她的位置。但在国内，虹影再顽强，也不会不感觉到对她的承认还是有些迟滞。这使虹影经常要使出浑身解数来证明她的存在。她经常在她的书的封底印上一些令人眼花缭乱而又振聋发聩的评语，如《K》，封底就铺满了炫目的评语。有老牌的帝国主义报纸英国《泰晤士报》领衔，后面有瑞典《BTJ》《哥德堡邮报》《首都日报》，随后还有美国的《洛杉矶时报》《纽约时报》……再加上国际国内各路大牌评论家助阵，铺天盖地。这也很让国内文坛惊讶了一阵子。在欧洲，Bloombury 这个英国老牌的出版业老大一度主推虹影，把她的书（《河的女儿》之类）放在伍尔芙和马格丽特·杜拉斯同一书架上——这是迄今为止任何一个中国大陆作家都未享受过的殊荣。如

果知道资本主义出版商的如此行径，中国作家没有不会大跌眼镜，愤愤不平的。但资本主义知道什么？他们只懂得变成英语的中国文学，变成英语好不好？好就是好，不好就是不好，资本主义有它的标准，赚钱则是它的根本目的。当然，虹影在欧洲和中国台湾炫目成功并没有使中国大陆的同仁们晕头转向，大家可以充耳不闻，视而不见。关于虹影，人们早已忘了“士别三日当刮目相看”的古训。今天应该可以来谈谈虹影的创作，看看前卫、女性、市场这些概念，如何相互冲突、变异而又纠缠于当代文学的历史实践中。

一、前卫与女性写作的极端经验

虹影的小说似乎一开始就远离直接经验，她热衷于探索那些非常规的、陌生化的、神奇而怪异的超现实经验。《玄机之桥》（《钟山》1993年第1期）就是一篇玄机四伏的小说。这篇怀旧意味浓重的小说，并不是在重温具体的历史。而是对一段特殊的历史时期的人类生活作一种玄秘的揭示。战争，一座即将沦陷的城市，神秘的幽会，地下接头，黑夜里的交嫌……使这篇小说神机莫测。那个“她”或“我”到底是一个女特务或许就是一个妓女，都难以判断，但这一切在虹影的小说中并不重要，而是那样一种生活不可预测的变故。就像那口空箱子：“箱子里什么也没有，空空荡荡，只有一股熟悉而又说不出是什么的气味在空气中弥散开来。我作好了各种思想准备，但这个空箱，却是我无法去接受的事实。但眼前这个信号又使我想到许多可能，可能你无奈之中只能给我留下这个空箱，让我自己去寻找答案。”某种意义上，这段文字在虹影的小说叙事中是一个具有提纲挈领作用的象征。她的叙事如同在你的面前放置着一个箱子，你也许以为里面有什么宝物，但里面什么也没有。然而，蹊跷之处在于，“一种熟悉而又说不出是什么的气味在空气中弥散开来……”使你又觉得里面依然有未被揭开的秘密，你不得不苦苦寻求答案。这是虹影小说的象征，也是虹影处置的现实世界。

玄秘的动机使虹影的短篇小说的叙事显得精粹而有突变的效果。这种玄机并不只是起到叙述的效果，作为一种类似悬念的技术性装置，它们总是对女性的文化和历史境遇起到强有力的揭示作用。《红蜻蜓》讲述

一个可能患有精神病的女人的现实处境和命运。欲望被压制下去了，她的日常生活呈现为病态。大腿根部不断出现的手指印，神秘而怪诞，令她恐惧也令她兴奋。那种梦游的状态和精神病似的幻觉，使得这个女性的生活世界又变得异常的玄秘。当这个玄机被揭开时，女人也从精神病的梦游中惊醒，也许她在这一时刻真正变成了精神病。这样一个技术性的玄机，在虹影的叙事中，也同时起到强有力地击穿对生活的虚假性意义的作用。女人的欲望被社会、从而被女性的自我严重地压制下去。她们只有在精神病的状态中，在梦游中才有可能实现。这种实现是一种满足，同时又是对妇女的伤害。它一旦变成现实，就只能以悲剧的形式来展现其社会意义。伤害妇女的并不仅是一个诡秘的男人，而且还有女人。最终结果，是两个女人的悲剧。这个本来发生在女性的梦游世界里的故事，一旦现实化，一旦社会化，它就必然是对女性世界的摧毁。虹影的“玄机”在这里揭示了女性的生活一旦社会化时所经历的突变。它有着某种令人震惊的效果。

当然，虹影并不仅仅是探索纯粹的女性世界，她或许意识到女性世界的异化植根于男权世界，并且男权文化本身也面临各种危机。《你一直对温柔妥协》（《小说家》1995年第3期），是虹影对人性的复杂性进行的一次颇有力度的表现。这篇小说一反虹影过去以女人为主角的习惯，主人公是一个刚成年的男少年（小小）。这篇小说的故事也明晰得多，那种作为叙事动机和结构性的“玄机”因素，现在完全置换为“性”的内化意向。也许是小小从小对家庭的父母关系的厌恶，也许是童年捉迷藏目睹交嫌的丑恶场面的经验，小小对男女之恋有一种逃避情绪。他成为个性倒错者。而与高某的相遇，则使他不可避免成为同性恋者。事实上，这篇小说对性倒错角色的描写未必是它的主要意图，也不是它的深刻之处。“性”在这里替代了过去客体化的机制，而成为生活世界里一个起支配作用的力量。小说叙事以细致而锐利的笔法，揭示了弱软无力的个人生活是如何被卷入环境——历史的、政治的、家庭的环境，而力比多的内驱力促使那些最亲近的人是如何成为个人生存的地狱。《你一直对温柔妥协》并不是纯粹的心理分析小说，但是心理分析的意味，使它对生活的某些极端性的片面处境给予了直接的表达。深入到人类生活那些隐秘的角落，打开那些玄秘

的生活死结，这篇小说应该说是有着相当的力度。但虹影小说叙述的经验却与中国小说的常规经验相去甚远，这使人们觉得她是有意在做离经叛道的实验。

不难看出虹影的写作一开始就定位在相当复杂的叙述结构层面上，同时着力去揭示那些纯粹而怪异的女性经验和人性隐秘而复杂的内在世界。通观虹影的小说，你不得不惊异她把女性的内心经验——更彻底地说——女性的白日梦，发挥到极端的境地。她的长篇小说《女子有行》则是女性白日梦的全景式的表达，毫无疑问也是极具叛逆性的女性写作。

虹影早期的小说试图表达前卫的态度，经常以夸张的笔法来描写一些想象的女权主义者。《康乃馨俱乐部》是一部躁动不安的小说，作者的叙述随意放任，小说中的人物放荡不羁。小说描写了一群时髦怪异的女子，她们开着吉普车，文身，剪寸头，时兴乞丐主义，在午夜出动。这些乖戾的女性组成的康乃馨俱乐部，主要实施对男性的报复。虹影的叙事把男女关系推到极端，它们构成妇女被压迫、欺骗、遗弃的历史。她们遭遇乱伦、强暴、愚弄之后就是被丢弃。不管是作为父辈形象出现的“父亲”和“主编”，还是作为情人角色出现的古恒或是鹰之类的男人，都遭到根本的否定。那些困扰女性由来已久的焦虑和恐惧，现在被细致呈现出来，“乱伦”和“背叛”构成了全部男女关系的两个死结，两个无法逾越的基本障碍。在既定的文化秩序里，女性只有服从，现在这些不安分的女性精灵，猫、债主、妖精等人，开始铤而走险，她们实施的报复是对男性进行阳具切割。从表面上看，虹影的叙事显得极为离奇荒诞，那些行为方式，那些生活场景，都远离生活现实，如同梦境一样怪诞虚幻，它们确实也就是女性的白日梦，彻底的、不受现实文化秩序规范的女性白日梦。在这里面，女性的经验、感觉被再现得极为充分。彻底的女性叙述才具有毫不妥协的离经叛道的意味。

如果认为虹影白日梦式的叙事只是离奇古怪，那就过于表面化了，事实上，在她的那些放任而夸张的叙事中，隐含着相当尖锐的对两性关系历史的重新思考。她的叙事人总是试图对父权制质疑，虽然在她写作之初这些质疑还不是很清晰或深刻，但她的追问是有挑战性的。在迄今为止涉及妇女与男性、与社会对抗性冲突的小说里，虹影的叙事从来都有走向极端

的冲动。80年代中期，刘索拉的《你别无选择》中出现的追求个性和现代精神的女性，她们还难逃男权崇拜的怪圈，随后的残雪则把男权推到一个被质问的位置上，残雪的女性是以逃避的、纯粹个人幻想的形式来拒绝男权世界；在陈染和林白的叙事中都可以看到对男权的逃避和怀疑，但她们多少都保留了男女两性调和的最后幻想。虹影则走向极端，在她的叙事中，女性一开始就是以报复的面目出现，她们采取了最极端的行为，那就是根本否定阳具的存在。当然，我未必欣赏和赞赏这种极端，也不是说越极端就表达了越值得肯定的女性经验，我想指出的仅仅是，虹影一开始就想找到她个人的立场和方式。

虹影表现了女性的极端反抗，但并不等于她认同了这种反抗的有效性。小说的结尾，那个背叛者“古恒”（他的名字本身是对男权文化的历史永久性的讽喻）再次出现，这个和好的场景并未表明男女对抗的解除，相反，它也导向对极端反抗的怀疑。显然，虹影并没有像极端女权主义者所做的那样，断然否定男女在生活世界里的必然联系，她终究意识到二者的必要关系。问题并没有解决，留下的是更复杂的和更深的疑问。

《来自古国的女人》是虹影小说相当激进的一部，不管是作为叙事客体性机能的“玄秘”，还是女性生活内在隐秘的欲望，或是那种对生活进行片断式书写的叙事方式，那些场景和意象的运用等方面，都得到了全面的发挥。

小说对时间地点的强调是值得玩味的：纽约，1999。时间和地点都远离当代中国，它的视野对准发达资本主义的超级都市——纽约。而时间则是未来时——1999。如果认为小说由此进入科幻领域那就错了。时间在虹影的小说叙事中并不是那么重要，而绝对的虚构性，则使时间仅仅成为任意虚构的借口。这是一次格什温的《蓝色狂想曲》式的文学翻版，它是以东方主义的视点对西方发达资本主义进行狂想式的书写。在这部分的题词中写道：“我遇见一个从古老国土来的旅行者 / 他说，那里的荒漠中，立着两条巨大的石腿 / 却没有身躯。”在西方近世资本主义的文学叙事中，“东方”一直是作为一种奇观，作为一种未开化的、永久不变的、不可思议的、荒诞不经的“他者”而存在。现在，这种视点被转嫁到西方，一个荒诞混乱的后工业化或高科技时代的西方，它现在被放逐到东方的叙

事视点中。小说叙事从入关开始，主人公踏上这个发达资本主义国家的国土那一时刻，就发生谬误。有趣的是，机场工作人员都是中东人，他们的“黑胡子卷曲得几乎像天方夜谭里的苏丹王”。这个绝对的西方已经非常可疑，这里充满了东方的色彩。西方被东方化了，这是自以为是的西方始料不及的失败。

虹影过去玩弄的“玄秘”，现在大张旗鼓变成一系列不可思议的荒谬，变成一连串的错位或误置，这可以看到，虹影对中国90年代初的先锋派写作保留了维护的姿势。这个来自东方古国的女子，莫名其妙被扣，又莫名其妙被释放并获得“哥伦布前大学”三年的全额奖学金，居然连导师的面也不用见。她变成一个到处游荡制造事端的社会闲杂分子。这个“我”同时成了一切喜剧和闹剧的参与者或见证人。整个故事就是由一连串的胡闹构成，一系列不可思议的奇遇使故事随意转折。然而，它又有着极为真实的现实内容，它几乎涉及了当今西方各种各样的症结性问题，概括了当今国际化的各种思潮和文化面貌，种族歧视问题、邪教问题、女权主义、高科技崇拜、环境保护、移民问题、文化多元主义等。它制造了一个跨国资本主义时代的全息图，一大堆令人眼花缭乱的后现代超级奇观，一个盛大的世纪末的狂欢节，它是后当代寓言和女性白日梦最奇妙的结合。不管怎么说，中国的女性主义小说第一次与国际化思潮对话——尽管有人认为这种对话纯属多余，纯粹是在给大中国丢脸。但我依然认为当今中国的小说写作眼界过于狭窄，缺乏基本的当代性，缺乏基本的当代知识背景。至于女性小说更是封闭于自我个人的内心世界，不断地重复复制个人的经验。在这一意义上，虹影的小说提示了一种新的经验，打开了一个广阔的视野，它的独特价值是毋庸置疑的。

也许多年居住在伦敦的经验，导致虹影更加热衷于去表现全球化时期生活秩序被毁坏的困境，这种困境预示着民族—国家认同也发生危机。《千年之末布拉格》试图以恢宏的笔调写出一幅世纪末的全景图。这部分以戏谑的叙述开端，它类似警匪片之类的电影场景，极权政治与恐怖活动混淆一体，现代高科技与资本原始积累相得益彰。这个场景充满喜剧和闹剧色彩，具有奇观性并且在制造悬念。小说笔锋一转，却转向描写“我”与“花穗子”的恩怨纠葛。虹影一直想表现男女之间的对立，现在她把视点转

向了女性自身。也许在虹影的理解中，女性之间的背叛、女性内心的正义与良知的分裂更可突现世纪末的人伦境况。小说选择“布拉格”为背景，也许不无象征和隐喻的意义。布拉格这个东欧的古城，曾经是本世纪初欧洲重镇，19世纪的古典式建筑显示了其历史之厚重，也可见其历经的历史变故。布拉格本身是个世界史轮回的见证，然而也是历史沦落的缩影。现在这个勉强回到资本主义老路上去的古旧城市，被东方的一个跨国公司所控制，东方人在这里为所欲为，接近横行霸道，晚期资本主义的逻辑依然是利润第一，这个曾经用意识形态来控制的国家现在则把经济放在首位。小说叙事在两个反差极大的层面上展开，一方面是叙述人“我”与“花穗子”的关系纠葛，另一方面是光怪陆离的世纪末式的末日场景。中心命题依然是虹影惯常思考的性与人类存在的真谛。

在这里，女性的白日梦式的叙事再次发挥到淋漓尽致的地步，并且更加有意识地与对历史进行寓言式的书写相结合。要准确表明这部分小说的历史寓言意义是困难的，总之，作者任意发挥奇思异想，对人类复杂的处境、两性关系、友情与忠诚、正义与良知，以及人类的终极性等等，既进行不懈的探索，又加以尖刻的嘲讽。千年之末的灾难意识，对原罪的恐惧，与作者热衷于表现的生命欢愉加以混淆，使人难辨真假。但不管如何，还是可以看出作者的手笔大起大落，背景极为开阔，文化代码异常发达。在这一意义上，这部分小说与第二部分一样，可以说作者有一种当代中国作家普遍所欠缺的那种全球化意识，也就是在全球化的历史场景中来表现人类所面临的生存困境。资本主义全球化，并不仅仅是西方向东方（亚洲）的扩张，同时，还有东方向衰败的欧洲的扩张。作者的这种假想虽然很难说有现实依据，但也不失为一种对现行历史的颠覆。作为一次彻底的后现代式的写作，《千年之末布拉格》是汉语写作少有的开放式的文本，它涉及时空的随意变化折叠，它卷进无数的作为“他者”存在的文化代码（如各种各样的书名、音乐作品名和历史人文知识），它最大限度地调动各种自相矛盾的情感因素，它同样涉及后当代那些历史事件和敏感的主题，如恐怖主义、性变态、暴力与毒品、高科技的反人性问题、跨国资本主义输入、东方主义等等。《千年之末布拉格》显示出虹影充分展开叙事的能力。

不难看出，虹影早期并不长的写作经历也包含着不同时期的变化。过

去的那种过分追求前卫叙事方式和神秘主义的倾向，更多地为明晰和写实所替代。尽管《女子有行》充满了虚构的荒诞，但它的叙事本体是有现实为依托的，它的整体叙事明晰而流畅，而局部场景也在玄机之间透出生活原本的面目。我想这种变化是明智的。过分的实验性文体已经没有多少革命性的意义，在格非和孙甘露之后，中国小说已经没有多少形式方面的障碍需要逾越，况且格非和孙甘露以及余华都作了新的调整。在常规写作的意义上，我更赞成“细微的差别”，某种四两拨千斤的探索性实验，即把常规叙事作些微的调整，会产生意想不到的效果。虹影有那么多的奇思怪想，有极好的语言感觉，有设置结构和玄机的足够智商，如果放平实些，保持全球化的叙事视野，关注那些敏感的后现代时代的难题，更多地回到直接的现实经验，回到对现实的生存和对人实际命运的关注，她肯定会有更大的作为。

二、回到历史的中国书写

事实上，走向成功的虹影在这方面已经做出有效的调整，她的小说更倾向于写实，这使她开始为更多的人接受，并迈出了国际化的惊人步伐。虹影后来的作品就不那么偏向于形式主义，她在海外的成名作品《饥饿的女儿》（英文书名为 *The Daughter of River*）可以看成是一部自传体的小说，讲述一个生活于底层的私生女的成长经历。她在贫困与饥饿中挣扎，同时承受着青春成长的困惑。

小说开篇就描绘了六六生存的恶劣环境：歪歪斜斜挤成一堆的板房、油毡房，混乱不堪的街道，路边的垃圾散发着臭气，恶心的公厕……这些城市贫民只能听天由命居住于如此恶劣的生存环境。小说的女主人公六六就生长于这样的环境。但更为困难的是她的家庭，贫困的家庭养育着六个子女，父亲有病，靠母亲做苦力养活一大家老小，他们只能困守在不足十平方米的破漏房屋中，这样的生活就是“不死地生活在一种死亡之中”。六六从小在家庭就没有感受到温暖，饥饿与冷漠毫不留情地吞噬她的成长岁月。然而，困扰她的还有十八年来在暗处跟踪盯梢她的那双眼睛。直到18岁，她的私生女身份才被揭示出来。这个18岁的少女这才明白，她来到这个世界就是带着罪孽，她就是罪恶的证明。然而，母亲如此艰辛，一

一个小她十岁的男人帮助她，他们之间有了情爱，还有一个私生女，这本来是很自然的事，但在那样的年代，在那样的处境中，这一切都带上了罪孽的印记。六六就是罪孽的印记。六六的精神再度蒙受摧毁，她离家出走，她陷入了更深的绝望之中。六六是那个时代苦难的明证，也是其牺牲品。这是六六的苦难的生长史，也是这一代人身处的那个年代的写照。在六六的成长史中，呈现出来的就是历史与人民的生活受难史。当然，小说也在另一面展现了人性的坚韧与偏强，生活于底层中的人民所具有的那种美德和对希望的寻求。这部小说有着很浓重的心理倾诉式的叙述，也可以看到杜拉斯的《情人》的那种叙述文体。当然，这部作品也可见出虹影转向了写实性，与《女子有行》的那种观念性的叙述有很大区别。虹影此后的作品都偏向写实，更加注重读者的阅读。回到中国历史和现实的书写，使虹影立足于更厚实的小説艺术大地上。

《K》在虹影小说写作中可能有着非同寻常的意义，她回到中国历史，也更紧密更贴切地握住小说艺术的要领。《K》就可见故事和人物的刻画都十分细致，更重要的在于，这部小说颇得欧洲浪漫派小说的艺术要领。

《K》可以说是一部典型的浪漫派小说。浪漫派小说——按我的理解，就是标准的欧洲现代小说，就是说，这类小说在美学上有自欧洲浪漫主义和现实主义兴起以来支配着小说的历史和审美标准，所有的艺术创新都在于突破原有的模式，但最终总是形成一种稳定的小说格式。说白了，浪漫派小说就是好看而又具有相当艺术水准的小说。处在当今中国文化转型时期，文学为适应市场也已经搞得不知所措，人们以为放弃文学史的前提，直接面对市场写作就是一件轻松自如的事。事实上并非如此。能够适应商业市场又能保持艺术性，这是当今常规小说最为困惑的难题。

如此说来，从“浪漫派”这个角度去理解虹影的小说《K》，并不是降低标准的做法。中国现代以来的小说其实需要补上专业化小说这一课。现代中国小说还没有完成资产阶级文化建构，迅速就被无产阶级革命事业改编了。现代小说这种形式，说穿了就是典型的资产阶级文化，不管是浪漫派小说还是现实主义小说，都是资产阶级个人主义文化自我建构的一种手段。但在中国现代，由于启蒙与救亡的民族—国家事业需要，小说成为民族寓言叙事，它成为现代性宏大叙事的主要表现形式。另一方面，浪漫派

小说标志现代小说的专业化的艺术基准，虽然艺术这种东西是个人独创性的，但它总是有一套现代性的标准和形式。回过头来看一下历史，中国的大多数作家不能写作真正的个人化小说，纯粹阅读的小说。或者说，专业化小说对于当代中国大多数作家甚至于知名作家来说，并不是一件轻而易举的事。当今一些被叫好的作家，并没有摸清小说写作的门道，他们的作品很不专业。当代中国文学经历过先锋派文学的形式主义实验之后，小说已经难以在形式上作出更多的创新，艺术上的突破也不再具有冲击性。不管是作家，还是出版商，都不愿做纯文学探索的牺牲品，他们更乐于做图书市场的宠儿。在这种情形下，传统小说重新完全占据主流地位则不奇怪。但现今流行的传统小说，不管是讲述故事，或是人物性格刻画，还是结构组织和语言描写方面，都显得不尽如人意。松懈、平淡无奇，不能很好地把握叙述节奏，故事打不开也收不拢，这些都使当今小说缺乏生气和趣味。虹影的《K》作为一部常规小说，却可以看出作者对故事、人物、情调、结构以及叙述节奏都把握得相当出色。小说的开头就显示出构思的精巧，这里面显然蕴含了一个生动而引人入胜的故事。简洁清晰而内涵丰富，自然舒畅却多有奇趣。常规小说确实不在于形式和故事有多么惊人的革命性，只在于恰到好处多出一。

如果说这部小说多出一，就在于它在东西方文化冲突吸引的关系中，创建东方文化的奇观。这部小说的故事就是经典小说的惯有的情爱故事模式，就欧洲的文学史而言，从浪漫主义到现实主义的故事，用福楼拜的话来说：所有的名著只有一个主题，那就是通奸。我说这部小说是一部浪漫派的专业化小说，也就是说它严格按照经典小说的主题来展开故事。当然，“通奸”这个主题其实蕴涵着极其复杂多样的历史内涵。《包法利夫人》《安娜·卡列尼娜》《红与黑》《红字》……“通奸”里面隐含着相当复杂的人性的和历史的冲突意义。当然，虹影这代作家已经对历史化的宏大叙事不感兴趣，在她们的观念中，那些历史与人性的冲突并不构成小说的思想轴心，只是这种故事还映射着一种文化张力，它可以支持故事以及人物也在一种张力状态中运行就足够了。

这里的通奸关系，因为打上东西方文化的冲突，而具有了意识形态的含量，它的虚妄性显而易见，但也使小说在思想意识内涵方面捡了一个便

宜，那就是它具有一种内在性，一种显而易见的反思体系（正确深刻与否暂且不论，至少它有了某种“东西”）。因此，这里的情爱关系，就具有思想反射力量，从性质上来说，情爱关系可以具有思想化的转化功能，那就是这两个人情爱关系可以再度解释为是关于东方阴柔的唯美主义对西方雄奇的唯理主义的征服。小说中把两种文化糅合在一起的叙事方式，也显示出作者的文化资源占有相当不寻常。这部号称是根据真实的历史资料创造的小说（虹影因此而吃了官司），显然是作者在当今跨文化语境中对历史所作的全面改写。一个柔弱而美丽的东方女子，用她的神秘气质，用她东方房中术降伏了一个西洋的花花公子。这毫无疑问是一种带有意识形态色彩的文化想象——这些观念上的虚妄并不能掩饰小说在创建一种思想的映射系统。那种浪漫主义的情怀，早期中产阶级的知识趣味，介于真实与虚构之间的文化背景，这些都使这部小说有着特殊的文化趣味蕴涵。

说到底，这部小说还是把两性吸引中的男女的性格、心理刻画得相当成功，把勾引的艺术、艺术性的勾引写到家了。与那些动不动就写乱搞、赤裸裸的堕落，或者装腔作势纯情自恋相比，这就是专业化的勾引，当然也就是专业化的写作勾引。多年前，罗朗·巴特把阅读比作色情感受，把写作比作勾引。热衷于先锋派形式主义策略的巴特，何以会出此言论，这令人大惑不解。实际上，色情感受和勾引，都不过是他所迷恋的沉醉于其中的法兰西式的纯艺术态度。先锋性的写作如此，专业化的小说写作也可能如此。前者是纯粹语言风格的，后者则是经验性的和想象性的。专业小说写到家了，就能产生这种效果。

朱利安这个大玩家，过去都是他抛弃女人，现在轮到他坠入情网，拜倒在东方女子林的石榴裙下。我们无法去考究它的真实性，也没有必要质疑其可能性，这些思想意识之类的东西，不过使故事具有了某种内在性，或者说一种内在的支撑。作者就可以放开手去展示那些过程。事实上，这部小说最成功之处就在于他的描写性。

在小说中，我们感受到两性的相互吸引被叙述得丝丝入扣，那些勾引的过程却能透露出一种诗情画意：

朱利安第一次看到她不戴眼镜。他从未料到林这样美。红晕使她的脸显得非常细腻，而她一生气，嘴唇微微突出，好像有意在引诱一个吻。那嘴唇的颜色，几乎像用口红抹过。

在窘迫中，林站起来，去取掉在地板上的餐巾。他突然又注意到林的打扮，一身粉白色丝缎旗袍，领口不高，却镶纛边，空心扣。不像校园里女生直筒式旗袍，而是极其贴身，分叉到腿，把她全身的曲线都显了出来……

烛光让朱利安找到了熟悉感和亲切感，一切好像似曾相识，而不是在一个陌生国家。烛光烁烁，一桌酒菜，林依然是女主人的姿态，若无其事地给他倒红葡萄酒……^①

我之所以在这里引述这段描写的文字，在于这部小说确实在描写方面相当出色。那种微妙的感觉、矛盾心理、复杂的体验，都表现得细致而富有层次感，优雅从容而舒畅自然。小说描写的功夫不只是体现在人物性格刻画方面，更重要的在于创造一种情境和气氛。我以为当代有两个天生的小说家，其一是苏童，其二是王朔。他们分别代表不同类型的小说家。我们不讲他们的变革和创新的意​​义，就从常规小说的角度，也就是从专业性的小说写作角度来看，王朔的小说在于用人物的直接行为动作的刻画，这就是人物的语言来刻画出人物的共时态的存在。而苏童的过人处则在于表现小说的情境和气氛，这在《罍粟之家》和《妻妾成群》中表现得最为充分。苏童是擅长以揭示人物（特别是女性）的心性命运来表现人物的历时性存在。虹影的《K》属于苏童一路，她把人物的心性刻画得相当充分，她的叙述不断地对人物的感觉体验和内心活动进行辨析，但又不繁琐，始终保持一种明晰和流畅。从这一意义来说，虹影的小说叙述功夫已经相当到位，没有什么理由不认为她是一个称职而出色的小说家。

实际上，虹影的小说也呈现为不同的风格，数年前她的小说偏向于前卫性，远离直接经验，她热衷于探索那些非常规的、陌生化的、神奇而怪

① 虹影：《K》，台湾尔雅出版社，1999，第32-33页。

异的超现实体验。她最初的小说就潜伏着一种玄秘性的动机，这些神奇诡秘的因素从一开始就引诱着叙事的发展，引诱着故事向着不可预测的方位变化，并且促使明确的主题意念变得隐晦奥妙。现在，可以看得出来，虹影的小说越来越趋向于常规化，而且她在这方面做得相当到位。《K》证明了虹影的多种可能性，也提示了当代汉语小说多样性的前景。

三、更深地植入中国当代现实

虹影在2003年伊始，突然出版《孔雀的叫喊》，这确实令人吃惊不小，吃惊的不只是因为她惊人的写作速度，同时也是虹影如此面对中国当下现实的直接态度。虹影这本书可以从不同角度去读解，可以从一些很大的概念，如“离散文学”、全球化、平民意识、反市场的“新左派”策略等等方面去阐释；也可以从非常平实的阅读感受和审美经验角度去理解。虹影就这样坚决而徒劳地进入那个历史。这种叙述还是有些让人意外，她就是这样把两种历史，奇特而巧妙地联系在一起。

在我们阅读这部小说的时候，可以看到非常具体、非常个人经验化。虹影用比较平易的方式切入，但是里面的东西却相当复杂，单纯中可以透示复杂，这点也可见虹影在叙述上已经颇有能力。这里有两个主线，陈阿姨的视角与柳瑾的视角，这两个女性的视角共同推进这个故事。这两个历史是完全不同的历史，她们在这里交织，在这里互相寻求他们的过去与未来的一种关系，这个关系在这里最后陷入了一种困境。这一困境的根源在哪？一个是前现代的女性——乡村中国的妇女；另一个柳瑾，是一个后现代的从事基因生物工程研究（这个领域可以看成后工业化社会的典型标志）的女性，其相关的伦理正是未来人类最根本的困惑。小说叙事展开了历史寻根，她回到中国现代革命的历史中，陈阿姨、红莲、和尚……这些人，这些芸芸众生，被卷入那个巨大的现代性的革命史，他们被历史轻易地淹没了。柳专员用暴力革命常见的方式轻而易举理所当然地就否定红莲、和尚这些人。

小说叙事选择两个女性的叙述方式，试图把前现代的女性在一个后现代的女性眼中去呈现出来。这里她们交织在一起，呈现了中国从前现代进入现代的困境。而这种观看的视角是后现代的。是从柳瑾这个从事

基因研究工作的后现代生产力（或生产关系）中的女性来看的，她看到现代性的巨大力量。柳瑾的视角也是虹影的视角，这是一种价值观的角度，更重要的在小说文本中是一种叙述的视角。她不经意就把后现代性的叙述视角加入进来了，或者说隐藏于其中，最后才让人恍然大悟，隐匿了这么一个折叠于其中的视角。她要把后现代性的叙述淹没前现代的历史，但她越不过历史，后现代淹没不了那样的前现代历史。过去我们把后现代看成批判性的，其实后现代的批判性，同时也是在谋求建设性的方案，也是对现代性去寻找一个更加富于人文的东西，后现代的这一思想在我们十多年的叙述和传播当中是表述得不够，同时也被攻击者严重歪曲和丑化的。

虹影在这里熔铸了对中国复杂历史的叙述，这些问题是通过两个女性对她们自身命运的呈现和反思，特别是从事基因工程的女科学家，面对陈阿姨，前现代农村的妇女，她们的历史是怎么被现代性的压抑改写来进行思考。这个历史如何转化为当代的历史？陈阿姨的视角如此坚韧地横亘于其中，这里面又包含红莲的故事，这是一个坚硬的历史内核。这个内核以一个前现代的女性，她生命的存在，她的被蹂躏的肉体和命运，被卷入这样一个庞大的现代性的历史，她被草率、轻易地消灭了。

这个历史很有意思，它颇有点后现代式的折叠重复。柳瑾的父亲就是柳专员。现在谁在为他赎罪？没有。柳瑾也没有。她又面对着那个据说是“转世”的陈月明。这个倒霉的人是唯一对长江文化遗产，对自然之美存有留恋的人。其他的人，所有的人，都被眼前的利益所吸引。这个构思看上去不经意，仔细分析下去，发现这些东西勾连在一起，甚至像打开魔方一样，从哪个方面看，它都折射出相互关联的结构。

这里相互联系和纠缠颇为意味深长。一方面，去看前现代的、草民的历史是如何被淹没的，另一方面用后现代的视角去看它的时候也同样陷入困境。很显然，柳瑾（还有虹影）她自己也陷入了一种迷惑，这就出现了另一个问题，也就是关于基因与轮回的问题。轮回是一个前现代的希望，所有的希望是寄托在轮回上，没有别的。所以在小说的叙事中，这个红莲就“转世”为陈月明。“转世”这种处理手法，是对历史的嘲讽，也是对现实的戏谑，历史与现实的断裂，只好以这样的神秘方式联系在一起。这

样一个反思现代性革命的历史却怎么又夹杂着轮回的观念呢？这是虹影在耍的诡计。她知道那个历史与现在这个历史的连接非常困难。除了轮回，怎么能连接在一起呢？然而，轮回在这里是这样的虚假，小说也不了了之。除了这是一个预设的观念，这个轮回没有更有效的实际功能（包括思想的和叙事推动深化的功能）。但这种象征意义却起到作用：使这个从事基因高科技工作的人，这个重新创造人类生命的神话的主人公，陷入了困境，到底这样一个科学技术能不能使我们“转世”。现代性通过暴力“转世”——一种很值得怀疑的“转世”；而后现代的基因克隆技术，“转世”的另一种形式，它又如何呢？

我们生长于这样一个历史中，从前现代到后现代，其实是历史强力改变了。这就是说，在这样轮回的故事里，在民族国家的宏大的叙事中，历经现代性的革命暴力，这个轮回没有真正完成，历史的内核只变成了一个草民——一个叫作陈月明的最无用的人，他与那个历史记忆已经无关。历史依然重复如故，现代性的历史却蓬勃旺盛。而历史（文化的革命的）与草民的历史已经被淹没，历史记忆被抹去，只有无望的轮回寄寓可有可无的希望。虹影后现代式的叙述并没有充分展开，她也遇到现代性的大坝，她不能全然否定和怀疑它的权威性，它的历史功效。那些草民也不是无可指责的，虹影一再批判了他们的可悲的毛病。柳瑾也没有洞悉全部生活的奥秘，她只看到了那个若有若无的丈夫的情妇，她就垮了，而她能在精神上复活，则又只能寄望于情爱，一种世俗的家庭伦理。她回到现代性的世俗秩序中，正如虹影最终没有展开关于基因与轮回的对话一样。

虹影这部小说已经触及到非常丰富的当代思想，在历史与现实的跨度中来处理人物和故事，也显示她的眼界和笔力。只是这些主题都太复杂，太缠绕，这对虹影与其说是一个挑战，不如说是一次果敢的冒险，她的死里逃生，也算是在小说艺术上经历了一次轮回。

虹影的创作力相当旺盛，她有着对小说异乎寻常的热情和虔诚，她几乎可以说是个小说艺术的饥饿的女儿。她近年又有不少新作面世，她还有多部相当有分量的作品，如《阿难》（2001）、《上海王》（2003）、《绿袖子》（2004）、《上海之死》（2005）等，这里限于篇幅不能一一评述。

她近期的《好儿女花》显然是当代汉语小说最富有争议的作品，某种意义上也是最富有挑战性的作品，她把直接经验完全呈现于小说中，要用实录笔法与虚构比试高低，或者说，她如此自信于她的直接经验——她相信，她的直接经验具有虚构所无法比拟的意义。中国在文学上的意义一直意味着它是一种无法被虚构超越的经验，西方的浪漫主义文学一直用虚构替代现实，虚构也就是其生活的现实；而中国的现实则有着虚构无法企及的那种历史实在性。但这种实在性去除了民族国家的想象，完全还原为个体经验时，它的意义价值如何确认呢？虹影的写作其实在中国当代深刻转向个人化写作时，她提出更为尖锐和彻底的问题，那就是个人的直接经验是否可以公共化，人们观看和思考个人经验到底意味着什么？如果抛开个人经验直接性这个问题，我们还是可以看到，虹影的叙述还是相当有力道的，这或许是——反讽性是得自于她的个人直接经验。那种书写包含着肉体与心灵的痛楚，刻写着女人创伤性的情感历程，尤其是对家族伦理、情爱伦理提供了颠覆性的质询。这一切依然可以在人性的极端伸展中，看到外在的中国历史在起作用。个人的、家庭的、姐妹间的、男女异性间的关系，还是有一种中国命运在起最初和最内在的作用。但这里，已经可以看出虹影竭力割除这些联系，她还是要在纯粹的人性的、人伦的悖论中去处理这些极端经验。当然，虹影过于犀利的笔锋主要朝向他人，而自我则被一个受伤害的结构紧紧包裹住，这不能不说是小说的一个欠缺所在。人真的要直视自己的灵魂有多么困难，就像卢梭那样的自省，最终也不能为人们所信服。

尽管说，虹影的小说转向中国经验和女性身份找到了她表达的方式，她的小说有着其他女性作家少有的那种经验的直接性和语言的鲜亮锐利。但她的小说也会派生出相关的问题，例如，她过去过分关注怪异的女性经验，现在则有些偏爱离奇和新闻性，这会使她的小说流于表面化和即时性。如何在真正的生命体验深处，在人性更真切的伤痛中来展开写作，对她还是一种考验。当然，这不是本文几句话可以说清楚。但我相信，虹影的小说艺术是越来越成熟和大气了。她所关注的主题，也更具有国际化的视野，恰恰是因为她近年更频繁地往返于中国与欧洲之间，她会更深地体会到一个深刻变革和高速发展的中国，这里既隐含着抹不

去的历史，又有深刻变异的困局，植根于其中的文学，无疑有其最后的生命力。

2009年9月2日改定

初刊《红岩》2009年第1期

萤火虫、幽灵化或如佛一样

——评贾平凹新作《带灯》

2013年伊始，人民文学出版社全力推出贾平凹的新长篇小说《带灯》^①，这多少有些让评论界感到意外，在《废都》之后，贾平凹出版《秦腔》，关注乡土中国的困境，小说写得回肠荡气，西北大地的苍凉，与贾平凹的孤愤之情，都让人难以释怀。仅仅过去三年，贾平凹又有60多万字的《古炉》，当人们耐心读完这部厚重之作之后，争议之声时有起伏。但欣赏这部作品的大有人在，而且评价很高。我个人认为，《古炉》在《秦腔》之后，贾平凹的创作抵达一个相当自由的境地，他在驾驭如此大的历史时，能有举重若轻之感。通过几个乡村人物的行为与命运的书写，就写出乡土中国历经这场政治浩劫的全部痛楚。乡土中国以这样盲目的方式卷入了20世纪的各项政治，现代性暴力与乡村传统暴力如此荒诞地结合，还有什么比这样的悲剧更让人绝望呢？20世纪中国历史的特质在这样的宿命暴露无遗。书写这样的大历史，贾平凹却能完全回到物的书写中，回到土地的质感表层，他几乎是抚摸着土地上的所有物来接近和接纳现代性的政治暴力，如此的分裂，如此的自然，如此的自在，这难道不是汉语文学书写的自由吗？确实，说《古炉》是汉语文学的卓越之作一点不为过。在《古炉》之后，贾平凹的创作如何展开？我们还能更奢望一点吗？如何推进？

① 贾平凹：《带灯》，人民文学出版社，2013。

现在《带灯》摆在我们的面前，我们阅读、思考——作何理解？贾平凹又一次考验文学批评的阐释能力，他总是把我们带到难题面前。今天我们来理解贾平凹这样创作历程已然漫长的作家，我们是否也有必要把他放在当代文学的难题的语境中去把握？贾平凹几乎是与新时期及其转型一起拓路的作家，他的每一部长篇小说几乎都与当代现实的难题相关，如此来看，他的大多数作品都在书写乡土中国的当代困境，既是变革的窘境，又是回到传统的困局。贾平凹大多数的长篇小说其实都隐含着这样的思想意向。也正因为此，我以为可以用这样的主题来理解《带灯》，那就是：政治伦理的困境与美学理想的终结。何以要用这样宏伟的主题来理解这个土得掉渣的西北老汉的作品呢？我以为《带灯》在贾平凹写作历程中可以说是具有总结性的意义，这倒不是因为它居于这个漫长历程的尾部，或者说艺术更加高妙；更根本的在于它具有如此强劲的突破性的意义，然而，突破又不得，这就是对过去的终结，也是试图面向未来转折的不可能。这项关乎过去的终结的意向，其实也是要了结当代文学由来已久的夙愿。这就需要有一个历史语境去把握这部作品包含的现实的和美学意义。

一、萤火虫：带灯夜行而熠熠发光

《带灯》写西北乡村一个叫作樱镇的地方发生的故事，其主角带灯作为镇上的一个女干部，她为乡镇的综合治理竭尽全力，却事与愿违，终至于落下辛酸的结局。所谓“综合治理”，诸如治安冲突、突发事件、邻里纠纷、上访、计划生育等等，明眼人一看便知道就是这些年基层最难弄的“维稳”工作。小说开篇就是高速公路修进秦岭，要经过樱镇，引发樱镇农民群体事件，元老海带领几百人阻止开凿隧道。小说写道：“元老海带领着人围攻施工队，老人和妇女全躺在挖掘机和推土机的轮子下，喊：碾呀，碾呀，有种的从身上碾过去呀？！”这开篇就写出当今乡土中国面临的现代化冲击及其农民的激烈反应。要致富，修公路，这是中国今日现代化的一项主导措施。乡土中国走向现代化乃是不可避免的历史过程，所有的一切都被描绘成一幅美好的蓝图，但由此带来的问题却被遮蔽了。其实，贾平凹相当多的作品一直都在回答这个问题，乡土中

国走向现代历经了怎样的创痛？《浮躁》最早涉及这个问题，后来的《秦腔》《古炉》其实根本上也是这个主题，《带灯》则写得更为直接尖锐。这个主题当然不是什么特别的或新鲜的主题，当代中国文学，甚至 20 世纪的中国乡土文学都以不同的方式去表现这个主题。但贾平凹的表现尤其独特和有力，他是贴着乡土中国粗陋的泥地来写的，写出泥土的质地，泥土的性状，写出泥土气味。

樱镇是个不寻常的地方，地处偏远，经济落后，带灯对竹子解释综治办的由来说：“人贫困了容易凶残，使强用狠，铤而走险，村寨干部又多作风霸道，中饱私囊；再加上民间积怨深厚，调解处理不当或者不及时，上访自然就越来越多。既然社会问题就像陈年的蜘蛛网，动哪儿都往下落灰尘，政府又极力强调社会稳定，这才有了综治办。”^①小说中列出的“樱镇需要化解稳控的矛盾纠纷问题”，竟然有 38 条之多。综治办的主要职责有四大点，年度责任目标有六大条。这里能称得上是人物的太多了：上访名人王后生，老村长元老海，元老海的族人元黑眼，另有张膏药、王随风、朱召财、孔宪仁、马副镇长，还有换布和拉布。当然还有一直未露面的省城里的元天亮。在这些人物构成的现场，我们的主人公带灯要做“综合治理”工作，她是何等的艰辛？快乐并痛着？带灯原名叫作萤，一日在到村民家里，目睹给妇女做结扎，萤坐在屋后的麦草垛下，看到萤火虫明灭不已，萤火虫夜里自行带了一盏小灯，于是改名为带灯。由此我们可以知道贾平凹写带灯这个人物的隐情：带灯是一个夜行自带小灯的女子。

这是怎样的夜行，这是怎样的小灯？

贾平凹此番表现的带灯这个人物实则是一个值得探究的“新人物”——不只是今天，而是自从社会主义革命文学创建以来就梦想的“新人物”。她的身上汇集了社会主义新人的元素，又打上贾平凹的印记。这二种质地如何被结合在一起，这倒是颇有挑战性的问题。

带灯这样一个基层农村干部形象，立即就有三个特征不容回避：其一，她是具有现实化的当今农村干部形象；其二，她与贾平凹过去写的人物形象相比有何新的特质？其三，这样的女性形象在当代文学的女性人物

^① 贾平凹：《带灯》，第 39 页。

谱系中具有何种意义？这部作品如此突出这个人物，她几乎是唯一被突显出来的人物，不读透这个人物，无法理解这部作品的独特含义。

20世纪中国文学的主角是男性形象，启蒙与救亡的现实主题，都选择男性作为历史的代表。有限的女性形象，或作为陪衬，或作为被损害被压抑的承受者（直到80年代的伤痕反思文学还是如此），即使从历史中站立起来（如林道静），又承载太多的观念化意义。80年代中期以后，中国男性作家摆脱政治想象，选择从文化角度去写作女性形象，中国有几个男作家擅长写女性，莫言、苏童，再就是贾平凹，很显然，贾平凹擅长写女性形象，贾平凹的女性散发着西北风情，韵味隽永。带灯在贾平凹所有的女性形象中是崭新的，她从贾平凹的“文化性情”中脱颖而出，具有了政治伦理的色彩。贾平凹笔下过去的女性形象带着清俊的西北山野风情，总有一种丰饶多情与豁达坚韧，有时贤良、有时放任；有时专情，有时迷乱，总能显示出贾氏家族的独有特征——她们是一些有性情的女子。如《黑氏》中的“黑氏”，那是有一种爽朗和坚韧，对生活自有敢作敢为的承担。《五魁》中的少奶奶可以说是贾平凹前期作品中最为出色的女性形象。尽管这篇小说的主角是五魁，但柳家少奶奶的性情却是写得活脱脱的生动。这位鲜亮动人的少奶奶有怪异体征“白虎”，最后与家里的长工五魁私奔到山野荒地，却忍受不住欲望而与狗交媾。贾平凹在这篇小说里起用了诸多的地域文化的怪异元素，但这些“怪异”元素却是把少奶奶的性情表现得十分独异。这些女性性格元素在后来的《废都》里的唐婉儿身上再度演绎，只是风情与水性表现得过度充分，那些地域文化特征也全部转化为女人的品性韵致。这也使贾平凹的女性书写在这一谱系里登峰造极，写女性写到如此地步，也确实是贾平凹的过人之处，但也意味着跨越的困难。《秦腔》里再度出现白雪这个人物，但贾平凹已经不能放开笔墨去表现，而是借了那个痴迷少年引生的眼光去看。白雪其实在性情的流露方面是被动的和压抑的，引生能看到的只是一个性感但却是圣洁的理想化的女性。《高兴》和《古炉》里都有女性形象，也不能说写得不精彩，那是贾平凹的笔法高妙，功力所在，随便几笔就有了不俗的形象。但对于贾平凹自己来说，那并不是放开手去写的女性形象。若无新的体验和强大的富有现实感的冲动，如何去跨越自己？带灯则是贾平凹倾尽全心去写的女性形象，这样的形象，

一定是立足于他所有的过去写作的基础上，却又与时代紧迫的难题结合在一起。

实际上，这个紧迫的难题是双重的：一方面是社会现实的难题，文学如何重新把握现实难题；另一方面是五六十年代以来的代表着历史前进性的人物形象是否可能重建？也就是说，有一种与社会主义体制结合在一起的人物如何表现？他们不再是反腐倡廉的标签式的反面人物，而是代表了这个制度的正面的、前进性的具有开启未来面向的人物。贾平凹此番遭遇一个女性形象，它不仅是要重新勾连起那个断裂的激进现代性的谱系，而且要用女性形象来重建，一个社会主义新人的女性形象，其意义在于使历史与女性都获得新生。很显然，男权文化曾经体现的政治想象断裂之后，文学政治想象中的女性形象始终是一个未完成的形象，即使是批判性书写也始终未能清晰。21世纪初以来，有些作品开始了重新书写，如范小青的《赤脚医生万泉和》《女同志》等。女性形象在这样的历史断桥边界（美学的），在现实冲突的交合点（政治伦理的）双重关系中，政治想象中的女性形象，有可能有效地缝合这样的双重矛盾。

贾平凹就这样捡起了历史遗忘的那个谱系，既作为最后的填补，又作为自我突破的一次越界选择。

谁能想到，擅长写作山野风情欲望如水的女性形象的西北老汉，却要写出一个带灯夜行的社会主义新农村的女干部？

带灯这个基层女干部，她可能是在建设社会主义新农村的某种召唤下来到樱镇，她还显得稚嫩，甚至有些孤傲，她还穿着高跟鞋，在贫瘠荒凉的乡镇，无疑落落寡合。但贾平凹此番并不想去表现她与环境有多么深入的冲突，甚至男女私情都不落墨。她只能在具体的基层工作中成长，磨砺自己。总之，贾平凹讲述一件件事情，一次次遭遇，她是在行动着的人。她柔弱又刚强，犹豫又执着，她能 with 村民打成一片，靠的是她的用心和真诚。她的综治工作如此繁杂，如此琐碎，看似无关紧要，杂乱且平常，却无比重要。今天的乡村如此不稳定。带灯看上去在不停地调解平息，但能感受到她的身边危机四伏。今天乡村中国并不平静，欲望机遇，利益争执，宗族敌视是其根本问题。带灯终于面对一次大规模的恶性群体事件，她自己也因此遭遇沉重的身体创伤和精神打击。这个柔弱的小女子，如萤火虫

般飞到这个小镇，她要在黑夜里给自己带来一盏灯，也想点亮一丝希望，结果她失败了，她已经气若游丝，但她的精神却是熠熠闪光，至少她曾经闪亮过，发出过正能量的光。带灯这个形象体现的，正是党的基层干部的优秀品质。这样的形象在中国激进现代性的进程中，并没有被完整塑造起来，现在贾平凹倾注笔力要创造带灯这样的人物，其积极意义当然不能被低估。

二、如此微弱的光如何照亮现实？

带灯这只萤火虫是从外部飞来樱镇的，她其实与这个环境并不协调，她几乎差点就要成为丁玲当年的《在医院中》的陆萍。时代不同，知识分子已然没有高高在上的外来者的优越感，带灯很快就融入了乡村，做起了综合治理工作。但在整部小说中，带灯在前台活动（理想化的乡镇干部的舞台），后台则是另一个世界（困窘且无法“维稳”的乡村现实），她不断地从前台进入到后台。所有关于带灯的叙事——关于她的描写，她的行为和心灵的刻画，她不厌其烦地给元天亮写信，那么优美的散文，几乎是诗情画意，都充满了浪漫美学的色彩。但所有关于村民的生活，关于综合治理工作的所有的事件、人物，却都是现实的：上访、冤屈、计划生育、邻里纠纷、族群恶斗、建大厂和沙厂……所有的人物：王后生、张膏药、六斤、元黑眼、换布和拉布、陈医生，等等，所有的这些都是贴着土地的实打实的描写。

贾平凹在带灯的身上，还是写出了他对今天中国乡村基层干部的一种理解，也写出了他对今天中国乡村政治的期盼。他的现实关怀是实际而恳切的，他的人物真实而具有现实感的。

然而，那么一点灯光如何照亮如此广袤的现实呢？她几乎是打着灯笼带着我们看到那些现实，这又使我们疑心贾平凹写的这个带灯只是一个视点，就像秦腔里那个引生是一个视点一样，带着我们看到了今天乡村所有的困窘，所有不稳定的因素。难道说带灯只是一个虚写的人物吗？所有的实写都是当今乡村的现实。看看描写现实的篇幅，那些艰难困苦的现实，随时都在带灯的身边呈现。在这个美丽善良有着菩萨心肠的党的基层女干部出现的时刻，她的善良与仁慈是伴随着那些苦痛出现的。

小说描写带灯到了黑鹰窝村去看望卧病在床的范库荣，情景十分凄凉：

一进去，屋里空空荡荡，土炕上躺着范库荣，一领被子盖着，面朝里，只看见一蓬花白头发，像是一窝茅草。小叔子俯下身，叫：嫂子！嫂子！带灯主任来看你了！带灯也俯下身叫：老伙计！老伙计！范库荣仍一动不动，却突然眼皮睁了一下，又合上了。小叔子说：她睁了一下眼，她知道了。带灯就再叫，再也没了任何反应在。带灯的眼泪就流下来了，觉得老伙计凄凉，她是随时都可以咽气的，身边竟然连个照看的人都没有。

自打丈夫去世后，范库荣家里就垮下来了。儿子太老实，在矿区打工，媳妇又得了食道癌，年届七十的范库荣过的什么日子？带灯带着政府的救济来了，但是来得有点晚，带灯嘱咐范库荣的小叔子，这一千五百元的救济款只能给范库荣买些麻纸等倒头了烧。这显然是不露声色的反讽笔法，农村人哪能拿这么多钱去烧麻纸，小叔子是明白人，对带灯说：“这钱一个子儿我都不敢动地给侄儿的。”

所有带灯的善举都体现着她个人的慈悲心，也表达了政府新的农村政策对农民的关怀。但所有的这些体现的背后都呈现出乡村存在着各种现象。贾平凹的笔法已经十分老到，相当多的负面的东西他都正面来写。小说写到带灯到南河村通知了那几户人家去河滩筛沙，那些人起初都不敢相信，后来证实了是真的，就要拉带灯到家里吃饭。有个光头从他家把一头奶羊拉来，说他妈瘫在床上，他专门买了这羊每天给他妈挤一碗奶喝的，今日不给他妈喝了，给带灯喝，就当场挤羊奶。就这事，村民感念政府好，还要给政府放一串鞭炮，“但没有鞭炮，就拿了牛鞭子连甩了几十个响”。^①一点小恩德，村民就感激涕零。

小说的高潮部分是那两场元家兄弟和拉布兄弟的恶斗。“元老三的眼珠子吊在脸上”这一节写拉布用钢管把元老三眼珠子抡出来了，这场恶斗

^① 贾平凹：《带灯》，第156页。

写得凶恶异常。可想而知，元家兄弟并不罢休，但没想到翻过二节，“元家兄弟又被撂倒了两个”这一节，打斗更加凶狠，那场在粪池边上的打斗，把暴力与荒诞、仇恨与滑稽、凶恶与无聊如此任意地结合在一起。这暴力写得淋漓尽致，却又如此痛楚。贾平凹从未如此书写暴力，这回他何以要如此彻底地书写乡村暴力？乡土中国变了质的现实矛盾已经让人难以辨认，如此难以掌控的乡土中国，它最为艰险的局面，岂是带灯这样的女子所能驾驭的？这是带灯彻底失败和破灭的现场，任凭带灯如此善良，怀着怎样的辛劳献身，带着她所有的光亮。小说的第三部分，短促的篇章一定要列出这被命名为“幽灵”的部分。她/它本是一只萤火虫，在夜晚独自飞行，如同幽灵。果然到后来，带灯因处理打斗不力被处分，她患上了夜游症，确实如幽灵一般。

三、社会主义新人的幽灵化

为什么贾平凹要把带灯作幽灵化的处理？从对她的命名——萤、带灯，到相关解释，夜行自带灯，她是“一只在暗夜里自我燃烧的小虫”“一颗在浊世索求光明的灵魂”。幽灵化的隐喻具有神秘性，具有非现实性。在关于现实的叙事中，在如此具有现实感的“西汉品格”的文字书写中，何以一定要如此强调幽灵学？我们不得不追问，带灯（这样的形象）来自何处？从哪里来，到哪里去？

贾平凹此番书写的带灯这么个人物，显然具有现实性，又具有理想性。带灯这个人物既要介入社会主义新农村建设，又要承载着当今困难重重的政治伦理建构的重负。也就是说，她身上能折射出多少今天政治伦理建构的光芒，或者她能预示出怎么样的出路？

这个萤/带灯，并不仅仅是面对现实时，她是夜行自带灯的萤火虫；她有着“不可告人”的历史性，漫长的已然被隐瞒的历史性——在这一意义上，她具有幽灵重现的意义。她是那段已经掩埋的历史还魂的肉身，穿着打扮已经十分不同，但骨子里却有着那样的精神灵魂——那就是社会主义革命文学一直幻想的引领历史前进的新人形象，关键在于他们扎根于体制中，他们的现实行动要推进和发挥体制的优越性，向着体制的未来挺进。尽管带灯的“引领”不可能像梁生宝、萧长春、焦淑红们那么强大和能动，

她只是勉强去维护，更严格地说，只是去化解矛盾，使这个庞大的体系制度可以更好地运转。贾平凹在“后记”写道：

正因为社会基层的问题太多，你才尊重了在乡镇政府工作的人，上边的任何政策、条令、任务、指示全集中在他们那儿要完成，完不成就要受责挨训被罚，各个系统的上级部门都说他们要抓的事情重要，文件、通知雪片似地飞来，他们只有两双手呀，两双手仅十个指头。而他们又能解决什么呢，手里只有风油精，头疼了抹一点，脚疼了也抹一点。他们面对的是农民，怨恨像污水一样泼向他们。这种工作职能决定了它与社会摩擦的危险性。在我接触过的乡镇干部中，你同情着他们地位低下，工资微薄，喝恶水，坐萝卜，受气挨骂，但他们也慢慢地扭曲了，弄虚作假，巴结上司，极力要跳出乡镇，由科级升到副处，或到县城去寻个轻省岗位，而下乡到村寨了，却能喝酒，能吃鸡，张口骂人，脾气暴戾。所以，我才觉得带灯可敬可亲，她是高贵的，智慧的，环境的逼仄才使她的想象无涯啊！我们可恨着那些贪官污吏，但又想，房子是砖瓦土坯所建，必有大梁和柱子，这些人天生为天下而生，为天下而想，自然不会去为自己的私欲而积财盗名好色和轻薄敷衍，这些人就是江山社稷的脊梁，就是民族的精英。^①

这里之所以不惜篇幅引述这么一大段文字，是要更清晰地表明贾平凹写作带灯这个人物，是以有责任感的态度去反映当今中国乡镇的现实，既表现出乡镇干部的艰难困苦，又表现出他们奉献的品格，当然也反映乡镇存在的严峻问题。很显然，带灯是作为积极正面的主人公来塑造的，一旦在体制的正面意义上来塑造人物，就与现代主义思潮习惯表现的边缘人、局外人、陌生人显著不同。带灯这样的人物必然不可能回避现实主义的传统，甚至中国特色社会主义文学的传统。这个传统一直要创造出与资产阶级颓靡文学不同的积极前进的文学，这样的文学带着对历史乌托邦的浪漫

① 贾平凹：《〈带灯〉后记》，《东吴学术》2013年第1期。

想象。众所周知，这个传统随着中国“文革”的结束而终结。除了在改革文学中出现过概念化的人物外，当代文学再难有所谓积极进取代表正面前进能量的人物形象。贾平凹此番要塑造带灯这个人物，既要关怀当今乡镇现实，又要显示出人物作为“江山社稷的脊梁”“民族的精英”的品格。这就不可避免要接通五六十年代文学想象的某路命脉；也就是带灯这个人物重建了“社会主义新人”这个漫长的政治/美学想象的谱系。如果这一点可能成立，那么也不妨把《带灯》看成是贾平凹试图重新开启政治浪漫想象的一个努力。我们的问题在于，带灯这样的人物真正连接起这个谱系，是否给予这个谱系以当下的肯定性？带灯这个人物的精神品格的内涵到底是什么？也就是说这个谱系的政治理想性是否有确实性？如果说政治理想性中断了，转向了其他的含义，那又意味着什么？意味着我们再也无法在政治理想性的肯定意义上来建构未来面向的人物形象？这等于是说“社会主义新人”这个中国激进现代性的文学想象也归于终结？

塑造社会主义新人形象一直是社会主义革命文学的梦想，也是它迄今为止都未能完成的梦想。冯雪峰最早从理论意义上提出这一问题，这从他早年在评论丁玲的《水》时就可以看到他自觉的理论意识。冯雪峰渴望有一种无产阶级的新文学，人民可以摆脱底层被动弱者受损害的形象，能够自觉起来反抗。冯雪峰本来是最有可能建立中国现实主义革命文学的新理论的评论家，但历史没有给他机会；况且他建立在阶级斗争论的基础上的新人想象也必然要解体。固然，后来的中国社会主义革命文学也力图去开拓自己的道路，从《创业史》的梁生宝到《艳阳天》的萧长春，这一社会主义“新人”过度的理想化，完全建立在阶级斗争路线斗争基础上，终至于概念化。“文革”文学的“造反有理”，以红卫兵一代人完成继续革命的梦想，无法在经济、文化、政治的三元整合中展开令人信服的实践，新人形象只是变成政治运动的空洞标签。80年代的反思文学也无法完成，那是由老干部、归来的“右派”和迷惘的知青构成的一个时代的形象群体，那是反思性的，即使向着当下也不具有未来面向。只有《新星》中的李向南称得上是“社会主义新人”，李向南实则是对制度叛逆的“新人”（改革家），他引起的是对制度的批判性，他站在制度的对立面，其本质是“反旧体制的新人”。另有路遥的《平凡的世界》中的孙少平这一底层自我奋

斗的典型人物，他也试图接通牛虻、保尔·柯察金这些人物的血脉，但他成就的终究只是个人，而与革命、集体的阶级意识无关。因此也难在“社会主义新人”这个谱系中来超越断裂。90年代的浪漫想象的解体才有现实主义的落地。但90年代的文学是如此实际，如此现实，除了日常生活的合理性外，再就是弥漫浓重的失落情绪。只有女性主义完全退出历史的总体性，在个人生活圈子里，书写创伤性的自我，这倒是与现代主义快捷地接通了血脉。但断裂的政治浪漫想象如何在中国当代文学中重建？五六十年代的那种政治想象中建构起来的面对现实又面向未来的人物，如何有可能重塑？贾平凹的《带灯》就这样义无反顾地要挑战历史难题。

五六十年代的中国文学并非只是政治的附庸，它借助政治的动力也试图开创社会主义文学自己的道路。如果说在文学的现代性进向中它有什么独特的开创的话，那就是它要顽强地创建新的历史主体，创建社会主义新人形象来作为引领历史前进的主体。即使历史那样前进的方向是错误的或者过于超前的，它也有其存在的理由，它总是在资产阶级现代文学的颓废萎靡之外另辟蹊径，那是试图创建新的历史主体向着奋发有为的未来前进的文学想象。如此看来，五六十年代的中国文学的想象本质上具有浪漫派的特征，它如此观念性地给予现实以未来的想象。尽管说它在美学上严格地要求现实主义为规范，那只能理解为政治化的浪漫想象是借现实主义之名来掩盖其浪漫派的本质。在过去关于五六十年代的政治及其文学的阐释中，政治集权主义或极左路线是主要的阐释基础，这种阐释语境把文学、审美牢牢地附着于政治之下，这是政治与文学的二元论。这种二元论的阐释空间狭窄，除了相互颠倒，没有更大的空间。是否可以考虑引入浪漫派论述？再大胆一步引入政治浪漫派的论述？众所周知，卡尔·施米特关于政治浪漫派做过相当充分的阐释，而卡尔·施米特本身的政治身份，使得这个论题只能严格限定于西方政治哲学领域。浪漫派当然不是什么新话题，老之又老，或许因为其老旧也有可能勾连起被遮蔽和遗忘的漫长的历史谱系，有一种贯通中西的语境，会让我们今天脱开政治/文学二元论的窠臼。

本文并不能把五六十年代的政治定义为政治浪漫派，在如此有限的篇幅去触及如此复杂的问题吃力不讨好。但可以在一定程度上把五六十年代

的政治想象理解为具有政治浪漫派的特征，这一点并不为过。按照施米特的看法，他把当时苏俄政治归结为政治浪漫派，并且认为无产阶级的革命政治也具有浪漫派特质。他在《政治的浪漫派》中写道：“在社会主义阶级运动的神秘宗教中，无产阶级变成了经济价值的唯一生产者。最终，（无产阶级）这个拣选的种族把一种神秘的种族浪漫主义精神（Rassenromantik）用作自己要求世界支配权的根据。错觉变成了强大的动力之源，让个人和整个民族产生出无边际的希望和行动。这一切都叫作‘浪漫派’。”^① 浪漫派的显著特征就在于把历史的必然要求转化为从“人性本善”的人的天性来解释历史；把民族—国家的重大事物转化为个人的事物，把可计算的历史必然性转化为偶然的机缘性，把启蒙理性主义转化为神秘性。在 18 至 19 世纪关于浪漫派的争论，可以看成是德法之争。我们也确实可以看到，马克思严厉批判过浪漫派，但他的思想在某种程度上——按施米特的说法，也与浪漫派脱不了干系。施米特解决无产阶级革命的浪漫派的特征问题时，他把阶级的集体性转向个人，因为这样的阶级被统一为整体，它如同个体在起作用，也总是被设想为严整的个体。而领袖则代表了整个集体的全部，集体其实是个人化了。故而，时代、历史、现实都可统一在个人的意志中，也可以建立起属于个人的情感关系（例如，所有的人都有同一种感情崇拜领袖）。^② 卢卡奇曾经谈到马克思主义政治经济学对于事物的特殊的本质的、具体的性质的美学关注，其实质是把随意的主观的内容赋予具体客体。施米特在《政治的浪漫派》中所观察到的，浪漫派寻求客体和场景只是把它们作为表达他们主观感情的机缘。^③

本文之所以在这里引入一段绕舌的理论讨论，实在是想打开五六十年代乃至整个当代的现实主义文学论述的狭窄领域。借助贾平凹的富有个性

① 卡尔·施米特：《政治的浪漫派》，冯克利、刘锋译，上海人民出版社，2004，第 25 页。施米特此一观点，主要是受到塞利埃尔（Ernest Seillière）《帝国主义哲学》等著作的影响。

② 施米特写道：“这种特殊的机缘论态度，在其他东西——大概是国家或人民，甚至某个个人主体——取代了上帝作为终极权威和决定性因素的位置时，依然能够存在。这种可能性的最新表现就是浪漫派。”参见《政治的浪漫派》，第 15 页。

③ 约翰·麦考米克：《施米特对自由主义的批判》，徐志跃译，华夏出版社，2005，第 59 页。

的创作与新时期以来的历史互动的关系，来看看当代文学的历史抱负发生了多大的变化，以及还有多少可能性。

很显然，贾平凹这部作品试图弥合两个时代的裂缝，想要重建社会主义新人形象，并且给予他自己面向现实的写作以新的动力。这是他在《秦腔》的绝唱之后，在《古炉》的废墟之上，要重温柳青的《创业史》的努力。带灯身上无疑有我们久违了的“人民性”，有那种与穷苦百姓打成一片的“阶级性”，甚至有着高度自觉的“党性”。但所有这些具有政治性的品格，却没有向政治方面升华，而是向着另外的逃离政治的方向转化，结果这些品格找不到政治的源泉，却只有道德的、伦理的，甚至宗教的内涵。带灯只是一个带灯夜行的女子，她不断地深入现实，努力和所有的村民打成一片，但她还是如此孤独，如此独往独来，她身边有一位竹子，还有同学镇上的书记，但没有一个人能理解她，没有一个人能真正和她的内心交流，她的内心属于遥不可及的省委领导散文家元天亮，她不断地与他用手机短信倾诉衷肠。带灯不是一个现实的人，她是政治浪漫想象的产物，只是一个美学的半成品，她的内涵是政治与道德、佛教的结合，也是善的伦理的结合。这里期盼的政治也只能是政治伦理的期盼，也只能是具有伦理性的政治的期盼。带灯结果只能是现实主义浪漫地邂逅的幽灵——萤火虫与幽灵，如此相似，如此相怜。恰恰是这种无法完成的半成品，转向的、中途变异的“新人”具有真实性，贾平凹回到了自己的书写谱系，回到他的直接的现实经验，他放弃了不可能性。他只是敏感地预见到了，这对于一部封顶之作来说，或许就足够了。

四、如佛一样的自我救赎

中国当代文学一直以现实主义为主导，倡导文学反映现实。然而，所有关于现实的叙事，不可避免都包含着对现实的理想化的或者批判性的态度，很显然，在今天，现实主义的批判性不可能太激烈，也不可能彻底。其批判性带着理想性，即期盼有更好一些的政治治理，有好干部能把上面的好政策及时传导实施到下面。所有这些所谓的现实批判性，只能理解为对政治伦理的理想化期盼。关于现实的批判性思考实际上限制在政治伦理的范畴内，这在某种意义上可以视为一种有效的策略。

五六十年代关于现实的思考从阶级斗争或路线斗争出发，它总是有强大的历史理念作为背景，观念性决定了现实性。如今对现实的反映除了反映一些表象和日常琐事，或者创造一些现实奇观，还能有什么作为呢？这是怀着巨大的理想抱负反映现实面临的最大的难题。不管是对现实的期盼还是批判，都无法建立起一套政治理念的想象。

贾平凹也不可能，但他适可而止，见好就收。这又使他宁可做一个预见者。其实，贾平凹有着惊人的预见性，《废都》当年最早预见到传统文化与古典美学的复活；今天又以《带灯》预见到政治浪漫主义的重返——它是以政治伦理的重建和理想性美学的再现为形式。新世纪以来的重新整合社会的意识的表述就是这样的政治浪漫的想象，它本身就闪现着浪漫美学的光辉。但是，因为其美学色彩的浓郁，它几乎成为唯一的美学性，也就是说它无须也无法派生出审美的支流，没有普遍的政治伦理与之相适应，也没有普遍的浪漫美学给予多样化的表现。“唯一性”总是绝对的，超现实的，既引领现实的，又不能被现实化。贾平凹几乎总是能毫无准备地预见这些文化和美学的大走向，这就是说，他并不是要对现实的总体性揣摩、研究或感悟，而是他的直觉，几乎是纯粹的对他自己的文学写作的体会，去寻求那么一点艰难的突破。但总是能无意地触碰到历史的大根茎——他不知道那是什么，他不管那是什么，他只是他自己，他成就的只是他的文学，甚至很不自信地勉强去完成他手边的创作，或许还有自我救赎——如他笔下的人物一般。谁能想到他当年找来几本商州笔记写出那些“记事”会成为寻根今天留下的最有质地的作品呢？他自己也无法想到《废都》何以触碰到90年代知识分子的精神主动脉，我们也肯定想不到《古炉》对乡村“文革”的书写终究会成为一个时代的纪念。现在他自己肯定也想不到这部困难地完成的《带灯》可能提出了当代政治伦理与美学的最重要的难题。

贾平凹带着理想的情怀，想写出新一代的乡村基层女干部的形象，如此多的现实涌溢而出，这不是理想性的愿望和想象所能遮挡得住的。带灯的理想性存在是什么？是给元天亮写信，一个个富有文学性想象和修辞的短信。这也像贾平凹一样，他要重建带灯的形象，也是依靠某种幽灵学的神秘暗示。但现实与幽灵学的博弈太激烈了，在实际的写作中，其实是现

实性占据了主导篇幅。不是说带灯这样的人物完全没有现实性，而是她的精神是靠了理想性和美学想象来建立起来的。带灯面对的那么杂乱、困窘以及被新的市场欲望所调动起来的现实暴力，这样的理想性形象是无论如何也维系不下去的。贾平凹最终服从了现实性，这样嘈杂琐碎而又锐利的现实，最终必然要汇集起它的能量，必然要爆发，那样一场由元黑眼和拉布主导的恶斗才能把现实感汇集起来，才能把理想击碎，才能让带灯回到现实。回到现实的她只能是一只萤火虫，或者梦游症患者，她不能连接起一度中断了漫长时间的经典形象，也不可能在新的时代想象鼓动下活生生地重现。小说最后写道：

带灯用双手去捉一只萤火虫，捉到了似乎萤火虫在掌心里整个手都亮透了，再一展手放去，夜里就有一盏小小的灯忽高忽下地飞，飞过芦苇，飞过蒲草，往高空去了，光亮越来越小，像一颗遥远的微弱星……那只萤火虫又飞来落在了带灯的头上，同时飞来的萤火虫越来越多，全落在带灯在肩上，衣服上。竹子看着，带灯如佛一样，全身都放了晕光。^①

带灯其实无法在现实落地，她一直是飞行的小动物，她能给予的只是一些微弱的光，结果她只能远去高空，更不着地了。

贾平凹本来是要怀着巨大的热情去写作一个现实人物的，但这样的现实人物本来是一个非现实的人物，贾平凹也是在非现实地重建现实。多么浪漫的情怀，多么浪漫的文学梦想。读读这部小说的后记，没有人不会为之动容。中国当今没有一个作家的后记像贾平凹作品的后记如此重要，而且写得如此深切动情。贾平凹每部作品的秘密似乎都隐藏在“后记”里，不读他写的后记，是无法真正理解他的作品的。读《废都》后记，才知道贾平凹写作《废都》时惦记着古典美文，他对古典美文的敬仰之意，可以理解为他要让古典美文在他的写作中重现荣耀。读《秦腔》后记，可以知晓贾平凹对乡土中国今天的荒芜忧心如焚。读《带灯》的后记可以体味

^① 贾平凹：《带灯》，第352页。

到，贾平凹是怀着真情要写出乡村基层干部的艰辛，他们的奉献和坚忍不拔。贾平凹说，《带灯》不再用明清的笔法，要用西汉的文字，要有西汉史的风格，“它没有那么多的灵动和蕴藉，委婉和华丽，但它沉而不靡，厚而简约，用意直白，下笔肯定，以真准震撼，以尖锐敲击”。^①当然，这不只是文字笔法风格问题，这是如何面对现实，如何著史的问题。读了“后记”可以知晓，文中所写的大部分故事，尤其关键的人物和故事，都有原型。带灯这个想象的人物，这个几乎是社会主义新人幽灵重现的人物，竟然是有现实原型的。写短信竟然也是有原样的，族群之间的恶斗也是有事实的。他都亲历了这些事，这都是活生生的现实。他甚至多次走到乡村里去，去和那些人物事件在一起。然而，书写却如此困难，写写停停，加上病痛，竟难以为继，他甚至“伏在桌子上痛哭”。对于鬼才贾平凹来说，竟然还有这等事？

他可能并不知道他在做一件不可能的事，他在做一件补天的事。所有的现实性都没有难倒他，他在《秦腔》处理过一回，而在《古炉》里更有过之而无不及，写得那么自由随心所欲。现在这样的现实他处理起来驾轻就熟，水到渠成。他的笔只要落地就成形。但是他不愿像《秦腔》《古炉》那样，他要怎么样？西汉文字可能是一个方面，根本还在于带灯这个女子。这是一个在漫长的中国当代文学自我开创中要续上香火的人物，对于他，对于当代文学未竟的事业来说都是如此。他写了那么多的女子，都那么性感诱人，那么活脱脱水灵灵，但她们活在文化想象中，或者活在欲望的白日梦中。而这回这个小女子却要在现实的泥地上立起来，多少人没有完成，那么大的梦想——社会主义现实主义的新人形象——政治浪漫派在美学上的投射，一项未竟的伟业，他想接过来。不是把政治观念性任意赋予对象，而是有现实依据的理想化表现。但理想化表现依据的现实太庞大，四处弥漫，杂乱而岌岌可危，它不是支撑理想化的大地，毋宁说是颠覆理想化的不稳定力量。带灯这个理想化的人物，她介入到那无边的现实中去，她带着光亮，她是美丽、善良且仁慈的。

这使这篇小说其实有两套体系：一套是属于现实性的当今中国乡村的

^① 贾平凹：《〈带灯〉后记》，《东吴学术》2013年第1期。

艰难困境；另一套是理想性的，那是寄寓了贾平凹对乡村政治的期待，也企图复活五六十年代关于社会主义新人的文学想象。这就是政治浪漫派的想象与现实主义的历史实在性的调和，然而，这项调和的尝试还是让位给了现实主义的实在性，现实性击垮了理想性，带灯没有从现实向理想升华，在现实中她是一个失败者。

从现实的经验看，贾平凹肯定也意识到带灯这样的基层干部其实很少。小说中的镇长书记都并不坏，都是正常的干部，他们也在辛苦工作，但可以看到他们都在忙着对付上级的任务，都在创造个人的政绩，主要的愿望是往县上调。小说对这些镇长书记着墨不多，这也没有什么奇怪，小说只能集中笔力表现主要人物带灯。带灯被突出出来，几乎成为唯一的理想化人物。这也让我们疑心，单靠带灯这样的理想化的人物介入现实有何作用呢？她的所有作为，她的所有无私的优秀品质，都无法在政治理想性上升华为普遍经验，无法建构起普遍的政治伦理。我们今天的理想性的政治伦理的重建依据来自何处？带灯只是一个人，带着一个什么也不会的影子一样的竹子，就像堂·吉诃德带着桑丘一样，带灯难道就是一个当今的女堂·吉诃德吗？在竹子看来，“带灯如佛一样”，充其量只能完成自我救赎。贾平凹伏在书桌上“痛哭”什么？或许秘密就在这里。

贾平凹无疑怀着热情，怀着他的理想，试图写出带灯作为社会主义新农村建设的基层干部的新形象，给她的身上注入优秀品质。但这种品质已经不再是阶级斗争实践成长起来的品质，不再具有阶级属性。失去了这样的历史与阶级意识的（幽灵学的）支撑，带灯的理想性来自何处呢？是人性本善的古训？还是党的教育培养的结果？带灯不断地给元天亮写信，元天亮作为一个党的高级干部，文中他没有给带灯这个基层干部回过一次以上的信。对于带灯来说，一个高级干部，能允许她不断地给他发短信就已经是十分宽容厚道的表现。或许那个手机就不在元天亮手上，在他秘书手上，或许根本上就是错号，带灯没有获得来自“那方面”的支持是事实。直到小说的后半部分，带灯给元天亮写信说，她这才知道“农民是那么的庞杂混乱肆虐无信，只有现实的生存和后代依靠这两方面对他们有制约作用”。多少年过去了，毛泽东说的“重要的是教育农民”在社会主义革命和实践中并未完成。带灯还能企盼什么样的思想引领？她只好向元天亮谈

到“修炼”。“我从小被庇护，长大后又有了镇政府干部的外衣，我到底是没有真正走进佛界的熔炉染缸，没有完成心的转化，蛹没有成蝶，籽没有成树。”^①带灯抵达善的境界依靠的是抵达佛界的境界，一个关于社会主义“新人形象”的谱系，结果只是“外衣”，这方面的思想资源没有充分的动力，元天亮在这个过程中甚至没有给她任何有用的教诲。元天亮是一个象征：“镇街上有三块宣传栏，邮局对面的那块永远挂着你的大幅照片。你是名片和招牌，你是每天都要升起的太阳……”带灯很明白：“你是我的白日梦”。今天要成为一个好的基层干部，依靠什么？只有自己的修炼，抵达佛界。贾平凹的解决方案当然很无力，也很无奈，无力与无奈本身表明浪漫派残余的幽灵学已然无法完成美学的投射。

小说的结局，带灯这个人物，没有在现实的斗争中成长，没有与历史实践一起发展出面向未来的本质规律，总之没有与漫长的历史谱系接轨，也没有修复和重建那样的历史。她如佛一样，她只是成为贾平凹谱系里的又一个人物，一个超凡脱俗的“如佛一样”的人物。

贾平凹的所有努力，如此有现实依据的努力，也就是说，只是在现实基础上做了一点理想化的努力，最终都无法实现其理想性。贾平凹骨子还是一个现实主义者，他没有让理想完全超越现实，不管是浪漫派还是幽灵学，都要回到现实中；他让带灯离去，她本是萤火虫，就还是萤火虫，飞向远方的天空，或者去梦游，神不知，鬼不觉。再或者如佛一样，立在萤火虫之中。这未竟的理想，对于贾平凹虽然是一个现实的选择，但也是一个终究无奈的选择。与其说贾平凹怀着久远的社会主义理念，不如说他的思想其实是儒道释三位一体。他的儒的一面使他总是怀着与当代政治浪漫派相近的济世情怀；这种情怀也经常表现为现代性的激烈的批判性立场，如《秦腔》与《古炉》，后者结果是求助于“道”来解决问题。《带灯》则放弃了道，从儒转向了佛，只是似儒非儒，他的儒中混合着重建当代政治伦理的渴望。

^① 贾平凹：《带灯》，第264页。另外可参见“昆虫才是最凶残的”这一节，竹子看昆虫之间恶斗残杀吃惊不已，那其实是象征底层民众的生存环境的残酷。这不再是阶级斗争，而是生存的动物本能的残杀，尤其是同等级的动物（阶级）内部的残杀。

当然，从文学更为朴素的意义来看，贾平凹或许真的把带灯当作一个现实的人物，那个乡镇女干部就领着他走了那么多的村庄，不断地给他发很长的短信，但他还是想要有一个“文字的带灯”，这就不小心触碰到中国文学的一个未竟的脉络了。她是理想化的，但又是幽灵化的，贾平凹看着她，在那山坡上，“她跑到一草窝里蜷身而卧就睡着了，我远远地看着她，她那衫子上的花的图案里花全活了，从身上长上来在风中摇成鲜艳……”她真的活过来了吗？他到底是怀着爱和悲悯看着她，还是怀着那个宏大历史谱系的崇敬和理想看着她？贾平凹显然有所疑虑，摇摆不定，而且更有可能是前者逐渐占据了叙事的主导地位，他还是让带灯回到他的谱系中，带灯还是他的人。他只好“且自簪花，坐赏镜中人”，这也就是“如佛一样”了。

2013年2月15日

初刊《当代作家评论》2013年第3期

余华的残酷与准确

——重读《现实一种》

余华的《现实一种》发表于《北京文学》1988年第1期。在此之前，余华已发表过《十八岁出门远行》，得到时任《北京文学》副主编的李陀先生的高度评价，也因此引起文坛的关注。那篇小说好像还入选过中学课本，产生了广泛的影响。

《现实一种》应该说是余华向文学作品如何描写现实这个难题所展开的强劲挑战。它和传统现实主义构成了一种对话。传统现实主义要反映社会历史的本质规律，要抓住现实生活的本质，但是那种本质在很大程度上是被社会的意识形态所规定的。比如伤痕文学，一定要把“‘十年内乱’是‘四人帮’造成的灾害，老干部和知识分子对党是无限忠诚的”这种历史本质写出来。改革文学要塑造一些改革英雄，写出锐意进取的先行者精神。像《乔厂长上任记》《新星》这些作品，都表现了这些内容。总之，在对现实生活的表现中，是有强大的社会意识贯穿其中的。也就是说，对社会历史、生活现实都有一种规定，文学作品是朝着这种规定去建立叙事，去刻画人物，去把握生活的要义的。到了1988年左右，文学与社会的主导意识形态之间产生了一定距离。王蒙那时写过一篇文章叫《文学：失却轰动效应之后》（《文艺报》1988年1月30日，署名“阴雨”），实际上，“文学失去轰动效应”，也就是文学不再从意识形态的热点出发去展开叙事，也不再回应意识形态的热点了。一些作家回到主体自身，去寻找自己感觉世界的方式和方法。

在这种历史变化中，中国文学又进一步受到世界文学的深刻影响，尤其是欧美文学的影响。在改革开放的历史进程中，此前苏俄文学的影响已逐渐被欧美文学所替换，特别是被现代主义文学替换。当时像卡夫卡对中国作家产生了不小的刺激：小说竟然还可以这样写，作家还能够这样来理解现实！卡夫卡的《变形记》《乡村医生》《饥饿艺术家》等，都不吝笔墨去描写生活的残酷、荒诞，他把这些作为生活的本质，作为事物的真相。这一点对中国作家的影响刺激尤其大。莫言和余华都曾经谈过《乡村医生》，莫言曾说，乡村医生在风雪夜接到出诊要求，他没有马。但他到院子里去，却看到马棚里有三匹高大的马，他套上马就出诊了。究竟这马是怎么跑出来的？完全没有由来的。《乡村医生》对残酷性的表现，则让余华感到吃惊。卡夫卡描写乡村医生提着马灯，去看病人大腿上烂的一个碗口大的伤口。卡夫卡写得惊人的详细。过去，这都是非常丑陋、恐怖的东西，也是龌龊的东西，但卡夫卡却把它当作生活的一个极其重要的方面，花费这么多的笔墨去表现它。这种写法和观念对中国作家的影响是很大的。

回到余华的《现实一种》，小说讲的是孩子之间发生的故事，却波及了整个家庭，摧毁掉了整个家庭。4岁的皮皮是山岗的儿子，看见只有几个月大的堂弟，也就是山峰的儿子，睡在小床上。皮皮觉得他好玩，听见他哭，就等大人走出去之后，打了小孩一记耳光。小孩发出响亮的哭声，这哭声既让皮皮喜悦，又让他恼怒，所以他又去掐这个孩子，孩子就哭得更加响亮。皮皮非常生气，他把孩子抱起来，无意中孩子掉到了地上，被摔死了。大人回来发现了，山峰和他的妻子都发了疯一样。山岗想给5000块钱赔偿了结这个事，但是山峰不答应，他要皮皮去舔地上的小孩摔死流出的血。山岗和他妻子说他们去舔，但山峰不同意，他就一定要让皮皮去舔，皮皮就去舔了。结果山峰飞起一脚，把皮皮踢死了。这下山岗和妻子也发疯了一样。随后他们就互相报复，他们报复的方法也很独特。山岗把山峰绑起来，在他的脚心涂上煮烂了的肉骨头，让小狗来舔，狗舔脚底的奇痒让山峰大笑不停，直至死去。这一招确实很毒辣，山岗想因此逃脱惩罚。结果山峰的妻子控告山岗，他还是被枪毙了。他的枪毙过程，余华也写得十分细致，开始打了一枪没有死，然后还再补了一枪。但是余华还不甘心，最后还写山岗被山峰的妻子捐给医院做人体解剖，大卸八块，器官

都被肢解了。

可以看到，这是由一个小孩的失误引起的悲剧，它对家庭伦理进行了极端的挑战。孩子之间的不懂事，犯下了错误，兄弟之间就要残忍杀死对方才能够解气。在这里，兄弟也是血亲，但孩子是自己的直接血亲——即使在血亲中还会有这样的一个区分，这其实是挺惊人的。我们或许看到过不少小说写兄弟之间反目的故事，但多年之后再来看《现实一种》，还是会惊讶于余华怎么会看到人的这种局限性和复杂性？兄弟的血缘竟远远比不上父子血缘，这已经让人吃惊了，比不上，或许也可以理解。但比不上就一定要杀死兄弟来解气，这就令人惊惧了。山峰肯定知道，踢死皮皮对山岗来说是一个致命的打击。但他在儿子死去的悲痛里，一定要杀死皮皮才解气。那山岗也只有去复仇。小说也呈现了仇恨上升的通道，山岗和山峰的妻子都在起推波助澜的作用，都在火上浇油，要把仇恨放大到最大的死亡地步才罢休。山峰的妻子最后让医生肢解了山岗，她才解气。

在这篇小说里，整个家庭伦理完全被复仇所摧毁。过去的复仇是为家族而复仇，在这里则是家族内部的复仇。通常的复仇是杀父之仇，但这是杀子之仇。山岗山峰兄弟自相残杀，实际上这样一个复仇也是杀掉了自己的父亲。因为他们两个都是他们的父亲的儿子，这应该是他们父亲最不愿意看到的境况。他们母亲却是一个昏庸老朽，对发生的家庭悲剧，几乎没有多少知觉。她只关心自己的垂死状态，觉得自己的五脏六腑在腐烂。家庭伦理被余华彻底撕毁了，人都陷入疯狂，理性处于停滞、麻木状态。西方有俄狄浦斯情结，杀父娶母的原型。《现实一种》似乎是演绎了中国古典戏剧中的杀子母题。不知道余华有没有受过江浙地区的地方戏曲的影响。福建闽南的地方戏里边就有一部戏剧，可能是从江浙带过来的，演的叫《杀子报》，讲的就是父亲失误把儿子杀死了的恐怖故事。香港城市大学的吴耀宗教授曾经写过一篇文章分析郭沫若早期的小说，发现郭的小说有不少写到杀子故事，吴将其与小说现代性联系起来分析，颇有启发性（《郭沫若的杀子意识与小说现代性》，《郭沫若学刊》2011年第1期）。《现实一种》写的是互相杀死对方的儿子，可以说是杀子故事的略微变形，其实也加入了某种现代性体验。余华把生活中最不应该发生的事，用最令人恐惧的细节直接呈现了出来，而且写得那么淋漓尽致、惨不忍睹，这是《现实

一种》这篇小说的重要特点，也是余华小说的一个基本风格特征。

《现实一种》的另一重要特征，我将其概括为“冷酷的准确”。余华对死亡过程的细致表现，例如皮皮摔死他的堂弟，皮皮被山峰踢死，山岗把山峰捆起来让他被狗舔死，山岗被枪毙、肢解的过程，都是非常冷酷的。在余华的《一九八六年》中，也有这种残酷，写的是一个历史教师在自己身上一刀刀地割下去的详细过程，这应该算是余华开始写这种残酷性的滥觞了。后来余华还有一篇小说《古典爱情》，也写了肢解人的过程，那篇小说可以看成是对《还魂记》的戏仿，但结局要凄惨很多。《现实一种》是余华将这种残酷性表现到了最极限的作品。在此之前的作品中，《四月三日事件》《十八岁出门远行》就还没有这么极端。《现实一种》把这些冷酷的内容放在一个家庭伦理崩溃的语境当中来写，是在残酷之上又加上了残酷，也是冷酷到了极致。

余华的小说能做到那么简洁和准确，就是因为冷酷。他不要那些多余的东西，只抓住本质，就能够把生活中最惊惧的那种事实解释出来。我记得1988年的冬天，余华有一天单独跑去我住的望京西八间房那个地方，他倒车倒了很久才到那里。他到了之后就和我讨论一个问题：什么是真实？他跟我说，他刚才穿过马路，他觉得那么多人在他眼前走来走去的，并不真实。只有在马路中央有一个人被车撞死了，那样肯定让他惊恐，会给他留下震惊印象的，那一瞬间他才感觉到生命的存在是真实的。然后他回过头来，指着我的窗户对面的阳台说，我看那个阳台就不真实，很苍白。但如果阳台上跳下来一个少女，那将会留在我的记忆中永久难以抹去。他感觉，生命经验要和一种震惊联系在一起，和他的心灵冲击联系在一起。

他这种想法是很冷酷的，但我能够理解。我说你坐到我对面，我就能感觉到你，这是一般人感觉的真实。作为一个作家，应该用笔去写出那种最让你触动最大的真实，这是可以理解的。《了不起的盖茨比》的作者菲茨杰拉德曾说过一句话，大意就是，如果不是让你撕心裂肺的东西，你去写它干什么？从这一点看，确实有一些作家是这样看待文学真实问题的。我不能说所有的作家都必须如此，也不能说这就是文学的真谛。你可以写平常，写得很平静朴素。但有的作家就是要去写那种最冲击他的心灵的那种经验，他觉得那是最真实的。余华就把握住了这一类“真实”，下狠手去

写，下手比较狠的话，就会简洁、精确。

批评家张清华曾经说，余华是一个做减法的作家。我觉得这一点把握得非常准确。做过减法之后，余华的语言、感觉都磨得锋利，他就是在刀锋上行走了。余华写过一篇谈麦克尤恩的文章，说麦克尤恩是“在刀锋上行走的作家”。他极为赞赏麦克尤恩的那种简洁冷峻的叙述方式，我们也可以说余华就是中国的麦克尤恩。这样下来，余华的小说大部分都比较薄，不用写那么厚。中国许多作家都要写很厚，仿佛不写那么厚就不踏实，觉得小说没有分量，但余华是敢于写薄的。你看他的《活着》《许三观卖血记》《在细雨中呼喊》都挺短的，但都特别有力量。

通过《现实一种》，我们还可以看到余华语言描写的特点，他的语言其实表现了对外部世界的不信任。他总是觉得语言和外部现实是有距离的，语言是很难去表现对象世界的，他要在一种有距离的状态下，十分顽强地去接近最本质的真实。他要把他觉得最重要的感觉、最重要的瞬间、最重要的结果都写出来。像小说中皮皮抱着小堂弟掉到地上，山峰一脚踢飞了皮皮，山岗绑起山峰，等等。他觉得其他都是没用的，其他的都不能表现对象世界的那种真实。能够克服距离的就是那种一针见血、一刀见血的语言。

可以说，对于“文学怎么描写现实”“小说怎么表现真实”这类问题，余华在1988年通过《现实一种》做出了激进的回应，也可以说他做了一个极端的实验。这篇作品直到今天读来还很有力度，令人感到余华文字的那种刀刀见血的力道，以及背后透出来的那种残酷和令人绝望窒息的现实感。

2019年12月29日

初刊《北京文学》(中篇小说月报)2020年第4期

做文字的情人

斯好的名字在中国文坛与那种精美的散文联系在一起，洁净的文字划过水面，再有一股清新之气扑面而来，无疑有一种感人的魅力。读过她的散文，很少有人不为之赞叹，这使斯好的小说之名被掩盖住了。听说斯好写小说，这还很让我感到意外。直到最近看到中国青年出版社推出一套印刷极为精致的《斯好作品精华》三卷本，里面就有一本小说卷，这就引起了我的极大好奇。

也许是经常阅读主流小说的缘故，读到斯好的小说，我竟然有一种久违的感动。我面对的是一种纯净的文字，它平静自在流进生活的那些细枝末节，经历过细致的纠缠，终于使你觉出生活别样的质感。“做文字的情人”，这是斯好对她的写作生涯说出的誓言，可以感觉到这句话的分量，也可以感觉到这句话是如何凝聚在她的散文与小说书写中。她的小说并不着眼于宏大的叙事，或复杂的方法，而是回到文字，那种纯净的文字就把生活写透。

很显然，斯好的小说具有“散文化”的特征，任何人都容易从她的散文经验得出这种推断。但仅仅认识到这一点是远远不够的，她的小说的“散文化”具有显著的个性特征，那是一种真正的“散文化”的小说，具有散文韵致的小说。读她的小说，会让人想起“自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁”这种诗意。这就是说，她可以用随意、松散而自由的笔调把故事叙述得丝丝入扣，在极度淡化叙述方法的情形下，使小说具有一种灵巧的艺术活力。

斯好的小说首先具有一种回到日常性的自在与明净。她的小说并不刻意捕捉重大事件，也没有惊天动地的行动，她笔下的人物都是平常普通的小人物，经常是一些气质高雅的女性，自怜自爱，不想反抗生活，但又想超凡脱俗。《浴室》写的是浴室里的幻想以及对浴室的幻想，主人公布依是一个颇为自爱的知识女子，她对浴室里的那个既古怪又安详的符号不断产生种种幻觉，这个符号使她产生被分解、被打碎、被重新筛选组合的感觉。她显然正在经受着内心的矛盾斗争，这种心理被斯好采取了象征手法加以表现，现实的复杂局面被改换成一种单纯明晰的心理活动，这使斯好的小说能够保持一种洁净的状态。布依显然是在这个神奇符号的刺激下，心理发生了转变，但这一切都无需要具体描写，而是一转身，布依就“迈着坚定的步伐朝冯主任家走去”。

布依没想到那个神奇的符号也可以对冯主任产生作用，经过浴室的沐浴，可以洗去冯主任的狭隘、偏执、贪婪、好色，没想到，布依在把自己的身体送上的时候，没有任何有效的回报。她还是没有敌过冯主任。这篇小说像是对一个梦境的描写，最后的“醒过来”呼喊具有双重意义。可以看出，斯好的小说叙事就是这么精巧，这么简明扼要地在日常生活世界里穿行，如此质朴，随意，但却是意味十足。

这种纯净与质朴绝不等同于简单，实际上，斯好的小说在那种自在性中，总是隐含着丝丝的锐利和荒诞，这就在一种平静中透出活力。正如斯好小说中的人物总是对生活的复杂局面保持距离一样，斯好的小说叙事也尽可能简洁明晰，但她的小说却有着不可压抑的张力，它们通过变化转折显现出来。这些变化与转折不是什么大的变动，而只是通过非常灵巧的荒诞性来表现。例如《出售哈欠的女人》。这篇小说讲述一个农村妇女到城市被强迫出售哈欠赚钱的故事，这无疑是一个具有荒诞感的故事。那个骨瘦如柴的流浪女人，无依无靠来到城市，她的生存就是不断打哈欠，昏昏欲睡。与其说她来自农村，不如说来自另外一个世界。城市或现代文明，在她看来无疑是一种不可理喻的荒诞的现实。随后，她被一个男人支配去出售哈欠。各式各样的人居然都被吸引来购买，此项生意出奇地好。最后女人似乎突然清醒过来，她要成为老板，让那个一直支配她的男人处在被支配的地位，经过一段时间的角色互换，女人还是要回到她原来的状

态中去。不用说，斯妤在这里深刻地批判了现代城市文明高度功利的异化本质。在斯妤的叙述中，这种荒诞感是不知不觉地显露出来的，在平静而松弛的叙述中，荒诞感也不紧不慢地往前推进，到后半部分，已经把为现代城市文明和权力制度支配下的人们生存的荒诞性揭示得淋漓尽致。

斯妤小说之所以精湛，在于她的艺术性含而不露，不经意中再往外透。青年评论家吴义勤在为斯妤小说集写的评论中指出，“阐释斯妤小说的形式感中，我们首先必须重视的就是她的既变幻不定又朴素清新的叙述方式”^①，吴义勤的这一评价是颇有见地的。如何理解斯妤小说出现的变幻不定因素？吴义勤的解释是斯妤是在幻想写实中来展开叙述。确实，把幻想与写实交织在一起，斯妤的小说既有现实的刺痛感，又有一种透明的东西。需要我们进一步探讨的是，斯妤小说流宕着的那种幻想气息是如何触发，又是如何与现实纠缠，互为推动，并且形成一种叙事上的推动力。在向人物的内心世界延伸中，人物的内心始终在品味着现实的境遇，由此给小说叙事提示一种淡淡的诗意氛围。

在轻盈中透着灵秀，在纯净中包含意蕴。例如，《一天》写一个女人对电话的内心感受，如此复杂的心理被写得错落有致，敏感的心理与现实痛楚交织在一起，“有一种说不出的滋味”。《梦非梦》描写那个过于脆弱而又神经质的女人，那种细微多变的心态，茫然无措的感觉，写得入木三分。《狂言》则是内心独白，把个人的内心感觉，最隐秘的那种体验表达出来，这些体验都是她在日常生活想说而没有说的话。把日常表象掀开，揭出生活不可逾越的那些障碍。这么一个外表拘谨周正的女人，对生活现实却抱有那么极端的看法。这种内心直白可以随意穿过现实，不受现实事件关系的约束，但又可以把那些现实事件全部都抖搂出来，任意敲打现实生活，将其击碎。

在斯妤灵巧轻盈的叙事中，包含着一种力量，不经意的力量，像是绵里藏针。那就是她的叙述经常发生突变，随意转折和断裂。不管是她的那种单纯平静的叙述，还是她的这种不经意的变化和转折，在很大程度上都是

^① 吴义勤：《梦幻与写实》，《斯妤作品精华·小说卷》，中国青年出版社，2004，第301页。

反常规小说的，更准确地说，是反主流小说叙事的。《红粉》中的那个雨凝将笔名取为“红粉”，她的消失使小说出现转折，随后在她的隐匿中小说的叙述向着另外的方向发展。这一点在《出售哈欠的女人》中最为突出。那个流浪女人的故事不时发生变异，既随意又具有转折的张力，它们像不断打开的扇面，变化与转折处理得相当出色。《故事》中安力与星光的故事，何以突然出现老中医，并且转向了老中医的故事，斯好的小说隐含着女性主义的因素，因为含而不露，它更具有绵里藏针的那种效果。她的小说主人公都是知识女性，有着明显的维护女性自我的倾向，并且对性别身份相当敏感。作为这些女性的对立面的男性，总是与权力制度和男性中心主义联系在一起。斯好的小说暗藏的机锋始终穿行在女性与男性及其权力制度的紧张关系中，因此它包含了对男性和社会权力制度的双重批判，这种批判从来没有缓和或调和的迹象，它们无一例外是以女性的无望逃离作为无法终结的结局。

总之，斯好因为不在主流小说界，她凭着个人的体验与感悟写小说，有的是那种轻松自如，那种自由自在，在她的那些看上去颇有点怪模怪样的散文化的小说，那种从单纯中透示出的意味，更接近小说的本质，像是一种更为纯朴的小说。因为这种书写——做文字的情人，是一种纯粹的文字书写，是内心、想象、感悟与文字的共同显灵。

2004年4月11日于北京万柳庄
初刊《青年文学》2004年第7期

小叙事中驾驭大历史

——评铁凝的《笨花》

在2006年的春天，那些喜爱铁凝的读者或者研究者，读到长达550页的厚重沉甸的《笨花》可能会困扰不安。这与铁凝过去的风格相去甚远，一部遑遑历史巨著，一部中国现代性的革命史和乡村史，这是铁凝扛得住的吗？铁凝曾经写得那么青春（《没有纽扣的红衬衫》）；曾经写得那么淡雅（《哦，香雪》）；曾经写得那么明媚（《玫瑰门》）；曾经写得那么清醇（《永远有多远》）；曾经写得那么自我（《大浴女》）……现在，一部《笨花》，一部浓缩的现代史，客观化的外在的宏大历史，那么多的人和事（90多位人物），纷至沓来，令人目不暇接。

不用说，《笨花》是一部乡村史，小说从开头到终结都是在写中国乡村，然而，乡村的故事不再只是农耕种植、节庆习俗，婚嫁丧葬，风土人情；而是一个人的遭遇，一个家庭的命运，一个村庄的盛衰。自从现代以来，乡土中国再也没有自己的历史，再也没有自己的平静和纯粹，它被推向了现代的革命史。从这个意义上来看，铁凝别无选择，逃都逃不脱历史的俘获。不是她要抓住历史，而是她的潜意识被历史抓住。逃不出历史掌心，这是中国作家的宿命，这是这种文学写作的命运。

《笨花》从讲述冀南平原笨花村西贝家与向家的故事开始，但是铁凝的讲述有意或无意压抑了西贝家的故事。这个作为乡村开始的故事，典型的中国乡土的耕种的故事，只讲了几页就被向家的故事取代了，随后就围绕向喜的故事展开了长久的叙事。在这个叙事中，西贝家的故事只是偶

尔才浮现出来，并且是以西贝梅阁这个病态怪诞的女人的故事才给人以些许印象。表征着乡土中国最典型的农业生活的西贝家退居到幕后，让位给卷入历史的向家。这是一个充满了中国现代性想象的家族，随着向喜参加袁世凯的新军，卷入到早期中国现代革命的各个环节，这部乡村中国的历史转向了宏大的普遍化的中国现代史。向喜家的故事才代表着中国近现代的主流历史，代表着历史的剧烈冲突、断裂和变异。从向喜本人，到他的兄弟向桂，他的儿子向文成，他的孙子武备，这个家族的故事就可以在乡土中国和现代中国之间自由出入，就可以使乡土气息与历史变革的氛围相融合。

毋庸置疑，《笨花》写出了中国乡村历史是如何卷入现代中国革命的详尽过程，写出它无可逃脱的现代命运。向喜与孙传芳为伍的那些兵戎生涯无疑也充满了戏剧性，显示出了铁凝具有驾驭历史的能力。但是，这个无可逃脱的历史却是铁凝在叙事中要反复摆脱的力量，这条从晚清新军到军伐混战，从国民革命到抗日战争的历史主线固然非常清晰地贯穿在这部小说中，从向喜从军到向喜隐退，直到向喜拉响手中的炸药与日本兵同归于尽，向喜的故事顺应着中国近现代历史的裂变和民族国家的命运而变化，这在小说中勾勒得非常明晰。一部中国现代的社会动荡，现代民族国家的危机，特别是抗日战争的历史尽可展现于其中。但如果真要计算一下篇幅，小说写作更多的还是那些个人之间的生活情状，主要还是乡村的故事，乡村的那些民风习俗、日常琐事、人情世故。而铁凝真正写得有声有色的还是这些充满人情味的小故事，通读这部作品，不得不说，这是大历史，小故事；大写意，小情调；大气象，小细节。惟其如此，这部小说才显示出它的饱满和丰富。怀着历史冲动，又企图逃离它，这就是在这部作品中贯穿始终的大历史与小故事的紧张关系。铁凝或许真的怀着一次历史冲动，但她对于要进入历史，特别是直接进入如此浩大的历史还是心存疑虑。聪明的她采取了迂回的策略，历史——那是摆脱不了的中国近现代的命运——作为主线，作为一种时间的必然线索在起作用，而小说并不过多地纠缠于那些大的历史事件和场面，小说中实际大部分时间处于抗日战争之中，相当多的故事也与抗日有关，但小说并没有描写抗日的大场面，而是不断地退回到乡村，退回到人民的抗日活动中，退回到草民的日常生活

的习性中，在那里铁凝找到了拿手的叙述。

由此不难理解，小说刚写过一半，向喜就从军中退回到老家保定和笨花村。同样的情形也发生在向喜的儿子向文成身上，他一直就在乡村，也在县城开过药房。向喜的原配夫人同艾在笨花村，二房姨太太顺容在保定（保定不过是笨花村的临时空间变化而已）。甚至连参加八路军游击队的武备也还在冀南一带活动，不时地还“过来”笨花村。小说没有迷失在大历史中，而是不断地或者说始终以笨花村为中心，这既是地理的中心，也是故事和人物活动的中心。这个无法逃脱的历史，铁凝还是想方设法地逃脱。

回到乡村叙事，回到日常性叙事，铁凝的小说自然平和得多，那种松弛自在、娓娓道来，还是透出铁凝的灵气。这不管是那些在秋天季节女人到棉花地里钻窝棚的故事，还是向家的家长里短婚嫁迎娶，或是武备、取灯、时令参加八路抗日的故事，这些只要发生在笨花村的故事，发生在冀南土地上的事，都沾着笨花的气息，都带着浓重的乡土味儿。这些小故事串在那条明确的大历史线索之上，鲜亮、活脱、明净，反倒是它们照亮了历史之幽暗。作为一部厚厚的长篇小说，我们当然无法细致地去分析那些小故事的情节原委，但可以看到，使这部小说生动起来的还是大量的有质感的生活细节和情趣，是那些对人性的更本真描写，是对性格棱角的细腻刻画。小说取名“笨花”，那是笨重的历史与花朵的结合，铁凝早有所料，这是一个不得不还的宿愿，这是终结和献祭。漫长的历史串着这么多的大珠小珠，也不得不让人眼花缭乱。都是历史惹的祸，要展开这么长的历史，要有那么多的人物出场，要有那么多的故事发生，历史终于变成一根细细的线绳，而横枝蔓逸，也许因此可以更清楚地看清历史的真相。

当然，对历史的逃脱并没有远离历史，也不可能真正摆脱历史，或许这真的就是一种写作的命运，其内在意味，那些特别耐人琢磨的宿命的东西，还是依靠与历史的碰撞来建立起一种意味。向喜这样的人终究一事无成，他奇迹般地于大动荡的时代当到少将旅长，最后却与日本人搏斗中掉进粪坑牺牲，这样结局细节有点匪夷所思。但却也暗含着对历史嘲弄。向喜在参加王士珍招募兵员，多次被提到他长得象刘备，都是乱世，都是乱世出枭雄，但向喜最后却没有这样命，他的一生不过是中国现代社会动乱的一个卒子，最终还是回到笨花村，甚至还是回到与土地相关的事务。这

个历史给个人的命运留下什么呢？同样具有悲剧性的事件发生在年轻一辈身上。取灯、武备、时令都参加共产党八路军。取灯被小袄子出卖，这样的出卖显得很必然，小袄子觉得取灯对她最好，在日本人和金贵的威逼下，她就出卖了取灯。而时令为了执行任务，从背后对正要与他相好的小袄子开了枪，再往脑门上补了一枪。这些恩恩怨怨不再是乡土中国自己的家族世仇生发出来的事故，而是中国的大历史给定的劫难。在小袄子和时令之间，再也看不到她娘大花瓣与向桂钻窝棚的那种情调，那种人性之间的自然的亲密。生活与存在已经被历史劫难俘获，人的存在要从这里找到勇气和理由。来自西贝家的时令走出了乡土中国，他杀死了喜爱他的小袄子，这是对一种新的命运的选择。而他的姑姑，那个信仰西方基督教的疯疯颠颠的西贝梅阁，她的故事始终舒展不开，铁凝显然也拿不准要如何评判历史的宿命与信仰之间的关系，而这其中又夹杂着中国与西方，第三世界与帝国主义的复杂矛盾。梅阁的故事就是一个病态的可笑又可悲的故事，这或许也是来自西方的信仰在乡土中国的真实境遇写照。

铁凝既想去书写一部现代中国史，一部乡村卷入现代的非凡史，但她又不愿被历史压垮，她还是执着地回到她的乡村，回到那些活脱脱的小故事，这使《笨花》保持住它的乡土本色，保持住铁凝固有的纯真之气，乡村终究从历史中全部浮现出来，这是铁凝意想不到的结果，还是她烂熟于心的预谋？

2006年2月26日于北京万柳庄

初刊《河北日报》2006年3月13日

永远的舞者

——重新解读梁晓声

南海出版公司悄然而毅然地推出了梁晓声的中篇小说集《弧上的舞者》五卷本。金木水火土五卷，概括了物质世界万物存在本性的古典哲思范畴，正好用于形容梁晓声近三十年的写作历史，足以展现当代人的精神生活。“弧上的舞者”这一说法来源于梁晓声自己的创作谈，他称自己是“置身于弧上的写作者”。在出版者对此所做的解释中，“弧”被描述成文稿格子构成的一种图形，因为直到现在，梁晓声还是坚持用笔在稿纸上书写，他是一位在稿纸上的方格子里起舞的舞者，一位不倦的永远的舞者。显然，“弧”是一个美丽的童话式的象征，它可以从纯粹的几何学意义上加以理解，“弧”是一根任意的抛物线，没有起点，也可以没有终点，抛向空中，这是纯粹的线条，正如纯粹的写作，没有起点也没有终点，为写作而写作。而“弧”又是一种弯曲状态，有一种巨大的韧性，在抗击水流冲击和其他作用力时，弧有着无比顽强的抵抗力。它虽然弯曲，但不断裂，不变形，始终保持优美的姿势。另外，民间还有“鬼画弧”之说，儿童在启蒙阶段描红时期经常被大人讥讽为“鬼画弧”。就这一意义而言，“弧上的舞者”又是对写作的解构，是对书写之绝对性的解构，写作将没有文字存在，它永不成形，拒绝成形，它是精神存在之本真象喻。

与其把梁晓声看成一个舞者，我更愿意把他看作一个穿行者，一个穿越时代艰难险阻的穿行者，一个从“新时期”向“后新时期”转型的历史空场穿行而过的穿越者。从新时期之初的知青文学，到后新时期的市场批

判，梁晓声的同代人都转身离去，只有梁晓声，以笔为旗，始终不渝，呼喊、坚守、冲锋陷阵、一往无前。有时候，真让人难以相信，面对着梁晓声，他是那么儒雅、谦逊、宽和，讲究仁爱之心；但他做文却是那么激情四溢，那么锐利决不姑息。这就是他，因为他的本真，他有真正的仁义之道，他才可以那么爱憎分明，那么不留余地。尽管人们未必都赞成梁晓声，但他的存在，对他的言说，都会由衷地倾听，都会让人扪心自问，都会激起人们诚恳的争辩。

他从新时期走来，那时梁晓声是多么年轻，多么踌躇满志。作为知青文学的代表人物，梁晓声的出现，扫除了知青文学的感伤情调。当然，他也是借着时代之力给历史注入昂扬的品格。80年代上半期，随着知青这一代人在社会中获得更多的生存机会（特别是77级、78级已经毕业走进社会），时代的情绪向乐观与希望方面倾斜，这也极大地影响了知青文学处理历史与现实的方式和态度。在此之前，知青文学主要书写作为历史失意者的个人，把对“文革”的反思降低为个人过去经历的回忆，再把回忆改变为重新书写自身的历史。随着历史前景的明朗开阔，知青文学似乎成为一代人迅速成长而突然获得的精神信念。知青文学从低调向高昂的转变，也彻底把“伤痕文学”改变为“知青文学”，正如后来转向莫须有的“文化寻根”一样，知青文学在承前启后的作用中，同时建构了主体生成的历史。

80年代初，梁晓声就这样出场了。梁晓声这样如期而至地给时代提供了一种肯定性的正面价值，以他博大的历史理性，给一代人提供自我肯定的勇气和热情。在他的小说叙事中，这种肯定性的历史主义态度，通过正面英雄人物，通过始终不屈服的那个正义感，那种献身的英勇精神表现出来。他给知青文学注入了粗犷的情愫，并且涂抹上一层浓重的英雄主义色调。1982年，梁晓声发表《这是一片神奇的土地》，梁晓声开始成名。小说讲述一支知青垦荒队经过危险的沼泽地，去到艰苦的荒原建立垦荒点的故事。由于自然环境恶劣加之他们经验不足，相继牺牲好几个人。梁晓声描写了北大荒极其艰苦危险的生存条件，但他没有停留在对苦难的展示上，也不刻意去反思，而是把艰难雄劲、充沛浓烈的抒情意识与一些细致的感情纠葛相交织，使这篇小说在激越的书写中还不失委婉动人的情致。

梁晓声的“北大荒文学”在当时激起了同代知青的极大反响，随后，1983年，梁晓声发表中篇小说《今夜有暴风雪》，再次产生强烈的反响。小说以更加充沛的英雄主义的豪情壮志去重写北大荒的一代知青。小说讲述1979年冬天，中国黑龙江北部生产建设兵团某团正在召开一个关系到全团八百人返城还是留场的决策会议上，团长与政委发生分歧。正当此时，扣压在总部关于三天内办完返城手续的机密被泄露了，散居在方圆数十里的知青们举着火把，驾着各种车辆涌向团部。也正在此时，北大荒特大暴风雪也席卷而至，凶猛地袭击着骚乱的人群。于是，在这个不寻常的夜晚，各种人物按其各自的思想、心理和性格进行了充分的表现。梁晓声把各种矛盾压缩在这个暴风雪之夜，也相当尖锐地揭示了极左思潮在建设兵团造成的恶果和由此给青年们带来的种种命运。不能说梁晓声塑造的这些英勇献身的兵团战士是夸大其词的产物，那时的热血青年确实比比皆是，作为兵团战士的梁晓声，对这种精神背后的历史谬误应该说有着比较清醒的认识，但在那个时期，他并不去深究这个根源。正是当时的“伤痕文学”已经形成了“团结一致向前看”的时代共识，也是知青文学的理想主义替代感伤主义的向前推进的需要。在梁晓声的具体叙事中，塑造可歌可泣的时代英雄已经压抑住了揭示极左路线的政治反思。王蒙那时对这篇小说也是赞赏备至：“它气势宏伟，对比强烈，冲突尖锐，气氛紧张，整个小说非常抓人，读起来难于释手，读后心怦怦然，心潮久久难以平息……”“它不是写在书斋案头，而是诞生在北大荒一望无际的暴风雪之中。”当然，要求中国作家始终沉浸在反思性的感伤氛围中是困难的，备受挫折的一代知青需要浓郁的精神抚慰，梁晓声的英雄主义和理想主义诉求及时提供了这种需要。时代需要激情，需要更加热切的对未来的展望，需要信念和信心，梁晓声后来还有长篇小说《雪城》（1988），并被改编成电视连续剧，其影响之大也是空前的，这说明这个时期对“献身”的理想主义激情保持的深厚眷恋。

如果说80年代的“新时期”，梁晓声秉持着历史理性主义态度，那么在90年代——在文学史叙事上被称为“后新时期”的阶段——梁晓声更倾向于站在平民主义立场，对现实展开锐利的批判，被誉为平民和弱势群体的代言人。这个时期的梁晓声再次站到历史前列，姿态与立场已经很不

相同。他横扫一切丑恶凶险的势力，表达对社会弱势群体的人性化关切。这个时期的梁晓声写有大量的杂文和随笔，他直抒胸臆表达自己的态度立场，毫不掩饰也毫不留情。当然，小说写作方面，梁晓声要艺术得多，也含蓄得多。其批判性立场隐藏在对人物的刻画与对人物命运的选择性表达之中。如果认为梁晓声对现实的批判是从概念出发的，那就错了，那是他的个人直接经验，是与他的生活融为一体的生存经历。我们总是说艺术来源于生活现实，但是怎么来源？生活现实的优先性是如何发生的，又是如何产生作用的？这些难以辨析的理论问题，在梁晓声的创作中可以找到非常恰当的解释。梁晓声的写作都具有非常具体的亲历性，他经常以第一人称出场，以他最真实直接的生活现实为场景，他把自己的生活、经历，他的悲喜哀愁，他的忧虑烦扰，他的希望与关爱，全都实实在在地展现出来。对于梁晓声来说，他所批判的那个巨大的现实，那个包含着贫富不均、权力寻租、道德危机等等的社会秩序，并不直接在场，并不是他花费巨大笔墨去描写的景象。他倾注笔力于被边缘化的弱势群体的生存状态，他们的心理和感受。描写出他们的存在境遇本身就是对外部现实的间接叩问，一种强大的生存压迫机制使这些弱势群体处于惶惶不可终日的困窘之中，写出他们被抛弃和被损害的无助命运。在这种批判性的叙事中，梁晓声融合进了深切的同情，他总是作为直接在场者，作为小说中的一个亲历的人物，参与到故事中去。那个叙述人“我”，始终保持着悲悯之情，保持着正义感，这使小说的叙事，能把批判性与同情心构成一个整体，它既有理性的批判力量，又有浓重的情感氛围。

在梁晓声后来的中篇小说中，《又是中秋》无疑是一篇力作。这篇小说写出了对一个对文学满怀热情的人，如何被商品经济大潮卷走而迷失了生存方向的故事。这揭示了当代中国骇人的裂变，金钱如何开始支配人们的命运。从政治到金钱，这是个惊人的变化，人是如何始终无法逃离命运的异化。老隋曾经是兵团扶持文学创作的干事，那时他对文学怀有神圣虔诚的感情，集中办创作班体现了他出色的组织能力，也显示出他在政治运动中的品格和智慧。经历了兵团的改制和商品大潮的冲击，老隋从一个文化的守护神变成一个四处找项目、梦想发财的穷愁潦倒的人。梁晓声通过老隋这样坚定的文学分子的坠落和颓败，写出一个时代是如何被金钱至上主

义所俘获。资本是从最初的日常生活开始，从生存的最低限度开始，进一步引导人们向成功，向暴富，向国际资本神话方向顶礼膜拜。老隋从北方到南方，这是一个深刻的象征。在红色年代，北方的“生产建设兵团”是革命理想主义成长的地方，也是培育英雄主义神话的地方，梁晓声在《这是一片神奇的土地》《今夜有暴风雪》中就表达过那种理想主义激情。多年过去了，老隋这个当年的热血青年已经不再年轻，他被资本的神话所俘获，他已经无法在这个激变的现实中找到自己的位置。老隋的命运是对一个群体命运的刻画，也是对一个时代的揭示，其中所包含的深刻意义，洞穿了这个时代的政治与资本构成的宏大的历史异化感。这部小说写得细致真挚，叙述人“我”的亲历性，“我”与老隋的友情，对他的种种关切，又与对他的反思紧密渗透在一起。回忆与内心感受的反复剖析，使这部小说非常富有生活质感，它已经超越了技巧，如同是心灵流露出来的文字，如同是自言自语的文字。

经历过上世纪90年代商品大潮的冲击，梁晓声这代理想主义者一定感到巨大的困惑，但梁晓声没有迷惘，没有沉默。他看到在这样的时代言说的权利和责任。过去的那种肯定性的历史理性精神，现在变成批判性的在场的主体。他是以笔为旗的人，他要呼喊，要鞭挞。他当然不是一味地否定和批判，始终在场的那个叙述人“我”，依然秉持着过去的理想主义，只是现在变成更为隐蔽的正义感，对公正的社会理念的捍卫，对底层人群的深切同情。对历史的肯定转变成对自我的肯定，梁晓声的“叙述主人公”（我）更具有个人化的特征。这个“叙述主人公”并不在激愤式的概念层面上展开话语实践，梁晓声显然以冷峻的现实主义笔法来融合亲历经验，形成他的独特的叙事方式。他的小说始终是在个人真挚的经验中，在深切的情感体验的氛围中来展开叙事，因而梁晓声的批判性才显得如此入情入理，如此震撼人心而又感人至深。

作为平民的代言人，梁晓声几乎把笔触全部对准了社会弱势群体。这些弱势群体并不都只是令人同情的对象，他们有他们的倔强的存在，以他们独特的方式来与社会不公正的力量抗争。《父亲》中的父亲，《母亲》中的母亲，梁晓声再次以个人的直接经验写出了亲情氛围中的普通人生，在贫困中承担起的责任和义务，默默忍受着生活的艰辛，用双手养育家庭。

在中国走向现代化的历史进程中，这些普通人没有获得历史前进的好处，反而被斥为愚昧、落后。只有梁晓声才会如此痛楚地呼喊：正是他们，那些在历史进程中享受不到文化教育而在创造着文明的千千万万，如同冰层岩一样，一层一层地积压着、凝固着，坚实地奠定了我们的九百六十万平方公里土地！而我们中华民族正在振兴的一切事业，还在靠他们的力气和汗水实现着！愚昧和没有文化是我们每一个对振兴国家民族缺乏热情、缺乏责任感的人的惭愧！

这样的父亲母亲是一种象征，对于梁晓声来说，就是生我养我的人民。这就是梁晓声在后一时期表达的“新人民性”。这个人民性再次强调了人民是创造历史的动力，但已经不是宏大的民族、国家以及历史无限进步的意义上来展开的人民历史实践，而是默默承受着历史的所有后果，依然生存下去的活生生的人民。对于梁晓声来说，这就是他的父亲母亲，他在人性化的家庭伦理意义上认同他们，捍卫他们存在的权利和尊严。

《荒芜的家园》等作品可能在梁晓声这一时期的作品中并不算有名，梁晓声的批判性锋芒甚至有所收敛，但在其中可以看到梁晓声更加沉郁的现实主义精神，更加冷峻的现实主义笔法。《荒芜的家园》中那个17岁的芋子，面对着村里人和全家人都跑到城里打工，已经无法忍受在家中侍候老母的责任，居然毒打老母并设计烧死母亲。传统的孝道在经济大潮冲击下已经全面崩溃。不能说这篇作品是对当今中国农村现实的全面概括，但无疑写出了某方面的真实，令人触目惊心。小说的题目就是一篇宣言，是对现代城市文明、对现代化的抗议，也是对中国高速进入全球资本循环所付出的代价所作的批判性反思。“荒芜”的当然不只是家园的土地，更重要的是乡土中国的伦理价值。对于梁晓声来说，批判社会的凶恶势力是他始终的目标，而对于那些弱势群体他更倾向于表达同情。

尽管梁晓声不太注重艺术表现形式的变化与探索，有时他坚定的肯定性与激烈的批判性也会让人心存疑虑，但梁晓声的写作无疑有一种令人肃然起敬的品格，这种品格使其他的疑惑微不足道。我们看看他如此艰辛奋斗走过的写作历程，他穿行过的迥然不同的时代，为历史作证，为善良辩

护，为正义伸张，为生活承担。他的写作因此有一种坚不可摧的力量，他使文学与真善美的结合不再是一个夸大的想象，而是实实在在的现实。

2004年8月5日

初刊《艺术评论》(中国艺术研究院)2004年第8期

极端境遇与“新人民性”

——论张平小说的艺术与思想特征

这么多年，张平以他的坚韧与沉着，顽强地写作着中国社会最尖锐的那些矛盾冲突，在他的笔下，展开了一幅幅中国政治场域中的现实图景，人民以最真实直接的原始形象被勾勒出来。他的作品顽强地打开被浮华的符号所覆盖的那些真实情境，那些生存现实的死角，那些完全无助的人们。“人民艺术家”“反腐作家”唯独对于张平来说，不再是意识形态的加冕，这是当之无愧的历史的追认，是文学心悦诚服的嘉许。现在，人们已经意识到，在这样的历史阶段，张平以他的努力，留下了历史最朴素的形象。

当然，“反腐作家”这项桂冠对于张平来说同时也意味着一条荆棘丛生的道路，他本人就为这样的定格所苦。这一切都源于当今时代对“反腐”“现实主义”“文学与政治”“人民性”之类的命题的简单理解所致。“反腐”被划到另一条道路，那里似乎远离文学而贴近政治，甚至还有某种暧昧性。但是，如何理解当下中国的现实特性，如何理解在政治生活如此发达的中国，这样的现实特性在何种程度上与文学发生关系，文学是否可能依然行使直接的表现和批判功能？面对张平的写作，这些都是需要回答的理论难题。

纵观张平的写作历程，他选择“反腐”绝不是简单地或偶然出于政治意识方面的理解，作为一个开创者，这是他写作历程的自然延伸，他的文学书写必然要向这一主题伸展。对底层农民苦难生活的书写，这是张平最初的主题，他一开始写作，就是面对这样的现实。1981年张平就发表《祭

妻》这样的短篇小说，并被《小说选刊》《新华文摘》等转载。这篇小说讲述一个农民怀念离婚已故的妻子故事。在艰难困苦的生活中刻画出兰子这样善良、吃苦而坚韧的妇女形象。赵大大的这个视角运用得非常成功，人性弱点与生活的痛楚是如此紧密地粘连在一起，以至于赵大大的怀念完全被不可弥补的悔恨所填满。没有什么样的怀念比得上悔恨更能撕扯人的灵魂，张平对生活的洞悉，对底层人的心灵的伤痛的描写如此深刻，小说有着令人惊异的力量。1984年，张平发表《姐姐》，获第七届全国优秀短篇小说奖，这篇小说与《祭妻》有异曲同工之妙，写的也是身处困境的农村妇女的命运和性格。所不同的是，小说的主角“姐姐”原本是一个有着花样年华的大学教授的女儿，因为“文革”而嫁到农村成为农妇。拨乱反正后，父亲恢复工作，也要姐姐回城，但姐姐拒绝了。姐姐是那个家庭的主心骨，承担着操持整个家庭生活的重任。这个有着兄弟七八个人的家庭，如果离开姐姐，立即就要崩溃。小说生动地描写姐姐成为一个吃苦耐劳精明能干的农妇所具有的那种品格，写出了命运对人性的磨砺产生的那种悲喜交加的境况。

张平的小说有着非常朴实的生活质感，简洁凝练，寥寥几笔，甚至连环境或氛围描写都不需要，也从不需要议论和评价，他就可以写生活最令人痛楚的那种情境，一切都在不言中。从这里，可以看出张平对晋派“山药蛋派”小说纪实风格的继承，更可看出他的发扬。如果说当年的“山药蛋派”总是被意识形态所潜在支配，经常还洋溢着一些廉价的乐观主义情调；那么，在张平的小说中，一切都显得更为质朴真实。他只关注生活的事实，只关注存在中被命运决定了不可能逾越的那种困境。他要写出的是人在这样的困境中的坚韧和善良，人性真正的价值在最绝望的境遇中才能闪现出最后的辉光。就此而言，看上去平实简洁的小说，其实蕴涵着强大的震撼力。因为命运和人性，都被张平推到极致，到了这地步，就不需要技巧，也不需要华美的语言，只要最直接的描写就行。也可以说，张平的小说创造了一种真正的现实主义境遇。早期的经典马克思主义作家强调“意识到的历史深度”，那是为了表达巨大的历史冲突而要寻求的表达情境；在张平这里，他要找到的是一种生存境遇，他能意识到一种境遇，那就是底层人真正生活艰辛的那种境遇。我们只要看看张平写下的那么多的

小说，就不难发现，张平可以不事雕琢，无须语言修辞，就可以写出震撼人心之作。这就应了那句话，大法无法。他看到的是生存之绝对境遇，他的笔触立即直奔那里了，还需要那些雕琢干什么！

如果看看1985年张平写下的《血魂》，就更容易理解张平在现实主义小说艺术方面所领会的意蕴。小说描写了吕梁山某山庄，从腊月初七至二十九，两家农民之间的仇恨。发家致富的王元奎要霸占穷困的张大林家的祖传宅基地，张大林忍受了百般凌辱却找不到公正，最后一气之下杀了王元奎一家。张平的这篇小说写得有点狠，显然，张王两家就处在生死仇敌的境遇中，他们的矛盾不可调和，故事一步步就朝着绝境发展，最终是血淋淋的凶杀。张平没有渲染血腥的场面，他的关注重心在于受到欺压和凌辱的贫苦农民。张大林的凶杀是绝望中的反抗，是找不到公正不得不采取的报复。小说揭示了底层农民无依无靠的生存境遇，农村新出现的贫富差距隐含的巨大危机。小说有意采取时间标记式的段落，以此来强化其真实性。张平的文学叙事当然不同于纪实报告，他着力描写的是双方的争执如何一步步朝着危险的境地发展，恃强凌弱导致了更为极端的反抗。他把这一过程非常细致而有层次地揭示出来，使得张大林最后的凶杀具有道义上的合理性。

不用说，张平的小说叙事总是饱含着道义上的鲜明色彩，对此，他有独到的看法。他不想在人物性格的复杂性上花费功夫，他认为那是做作，好人就是好人，坏人就是坏人。在某种意义上，张平的矫枉过正是有道理的。对于文学来说，“坏人的多面性”似乎更有可表现的空间，其性格的内涵可以拓展得更具有立体性和深度性。但张平不想“玩文学”，他要更为直接的对生活本质的追问，他要揭示的是生存事实。那些事实一目了然，不需要再进行复杂的哲学思辨。是非清楚、爱憎分明，这就是张平，就是张平的小说所表达的意义指向。根本的问题在于，张平要同情弱者，要写出底层弱势群体更彻底的生存状况。就这一意义而言，张平的小说一开始就具有鲜明的“人民性”。文学的“人民性”已经是一个古老的命题，因为“人民性”这个概念所包含的过多的意识形态含义，以至于使它失去了真正的内涵。在张平这里，“人民性”这个概念难能可贵地具有了真实性，“人民”的形象被还原了它的弱者的形象，它是在更为平等和个人深切体验

的基础上被创建的。在当今时代的历史背景上，张平书写的“人民性”具有更加深远的意义。

事实上，张平在80年代就在现实主义的道路上走得很远，而且走出了自己平实坚韧的风格。整个80年代期间，当代文学为艺术变革所困扰，90年代则为现实变革所激动，这两方面都使回到乡土中国真实处境中的张平反倒有些许的疏离。面对中国的现实情景，张平不再试图在文学性修辞方面花费心思，他要直奔主题。他要写出中国当下最尖锐的矛盾，他怀抱着理想主义，还要找出解放的途径。《天网》《法撼汾西》表征着张平写作的转折，他转向直接现实主义，那就是直面当下农村贫困农民没有法律保障的冤屈。小说以县委书记刘郁瑞为贯穿线索，几乎采取白描手法，毫无保留地描写农民生活的凄惨，而且他们不能得到基层司法体系的保护，甚至是其受害人。这两部作品几乎是为中国农民喊冤的作品。“在昏暗的路灯下，刘郁瑞有些发怔地默默地瞅着眼前这一副惨状”（《天网》，群众出版社，1999年，第5页）。这是刘郁瑞的眼睛，作者也强烈呼吁我们也要睁开眼睛看看这幅图景。这不是作为城市心理补偿的乡村美丽风光的图景，不再是浪漫主义笔下寻求人类自我超越的田园诗意的景象。这是中国现实的乡村，是乡土中国最真实最醒目的图景。很长时间以来，人们对乡土中国书写总是打上了意识形态的色彩，或是打上想象的诗意，张平却是如此彻底不留余地，写出当下中国乡村最尖锐的矛盾。谁来保护乡村的弱势群体？他们的生活境况到底如何？他们的希望何在？张平把刘郁瑞理想化了，这是他的希望，是别无选择的希望，这个希望同时也是恳求、申诉和祈祷。

张平的写作始终坚持自己的道路，历史给他提供了机遇，他的卧薪尝胆终于通过《抉择》（电影改编为《生死抉择》）一夜之间暴得大名。张平与“反腐败”相遇，这是他写作一以贯之的必然延伸。他如此真切地关注中国底层的生存状况，如此痛恨权力的滥用，如此痛恨欺压百姓的腐败官僚，他的关注必然要直指日益严重的腐败现象。作为“反腐败”的扛鼎之作，张平因此获得无数的殊荣，也因此被固定化为“反腐作家”。这使人们对张平的小说艺术性的理解趋于简单化。关于《抉择》的“反腐败”主题，已经谈得够多，我想有一点应该指出来，张平花费了大量的笔墨描写底层民众艰难困苦的生活状况，逼真的现实主义笔法足以催人泪下。这些

描写可以看出张平情真意切，对底层普通百姓发自内心的关切。这一现实与对腐败分子的鞭挞批判相互参照，可以看出张平的作品鲜明的人民性。这也是张平的“反腐小说”与其他的不同之处。其他人的“反腐小说”很少像张平这样，总是花费如此大量的篇幅去写底层人民的艰辛困苦，更多的则是展示腐败分子的生活奇观。但张平则投入更多的注意力在民众身上，可以看出他早年表达的那种“人民性”具有了更广阔的内涵。

《抉择》围绕某国营大型纺织厂生产经营陷入困境，企业领导腐败贪污，造成国有资产严重流失，他们一个个中饱私囊，不顾工人死活，导致工人聚集抗议。身为市长的李高成，本来就出身于这个纺织厂，他也一直关心这个厂，这个厂的领导班子都是他一手提拔的干部。李高成无疑是一个清廉正直的市长，也是作者极力塑造的一个理想化的党的好干部。但所有的矛盾最后都聚集在他身上，“‘中纺’的问题说到底就是李高成的问题。”这是市委书记与他对话时指出的，李高成对此还难以理解。小说多次暗示了这一点，这无疑可以见出作者构思上的独具匠心。李高成这么一个清官，最后的矛盾居然都围绕他展开。小说一层层剥离下去，显示出了一层比一层更加惊心动魄的危险处境。李高成的妻子、侄儿，他信赖的部下都卷入了侵吞国家财物的犯罪勾当。而在这些事件的背后，还藏着一个更高的领导，那个很少露面的副书记严阵。《抉择》就是这样一步步往里逼，拖出一大串，把李高成放在刀口浪尖，连他的家庭面临崩溃，他的妻子也被卷入。

《抉择》在叙事上有一股狠劲，李高成最后没有退路，不管怎么样，他都只能是一个失败的英雄。但他的信念鼓舞着他，这个信念就是对共产党的信念，就是对人民的信念。对于张平来说，李高成是按照人民的理想、按照人民的想象创造出来的形象，尽管他的形象存在理想化的色彩，但他并不空洞苍白，相反，显示出从未有过的那种现实内涵。这一切都源自人民想象的迫切需要。那些无助的人民，他们最大希望就是盼望李高成这样的青天式的人物。张平一方面表达了人民的愿望，人民的疾苦与他们的怨恨，另一方面表达了人民的善良，他们无限的忍耐与理解。不管从哪方面说，张平对现实的表现都是惊人的真实，即使他在表达理想时，那也是历史只能如此的愿望。正如小说所说的那样，不寄望于好的领导，还寄望于

什么？一个单位的好坏，就寄望于一个好的领导。这本身包含着对体制的深刻反思，这样的体制全部赌注押在一个领导人的道德水准和能力上。但这样的赌注十有八九是要赌输的，这已经足够发人深省了。青天式的人物，假定把它看作是象征化的形象的话，他本身可以进一步引发反思，因而也包含着批判性。

《抉择》可以看出张平对戏剧化场面和情节的出色控制。依然是张平惯用的境遇意识，小说一开始就把主人公推到绝境，李高成面对闹事的工人，面对濒临倒闭的工厂，面对一大堆无法解决的难题。随着故事的推动，这些矛盾被进一步激化。张平现在对小说高潮的控制已经非常圆熟，以李高成为中心，故事呈四面楚歌状发散，而且矛盾的主线始终被紧紧把握。张平的小说有着相当充沛的情感因素，这些因素蕴涵在对人民生活苦难的描写中。面对人民，张平一方面写出民生疾苦，另一方面写出李高成作为一个理想清官的种种同情关切，这是他写情独特的笔法。张平的小说几乎不写情爱，他把所有的“情”都给予苦难中的人民。他的小说中的情感因素主要是悲悯，这种悲悯在他的叙事中又能起到缓冲的作用。也就是在矛盾的事件中，加进了对人的心灵和感情的表现。它使那些事件、人与人的关系，始终包藏着感情的氛围。就此而言，这几乎是张平小说的艺术奥妙。他要打动的就是对人民关切这样的情感，他要唤起的也是几乎泯灭的良知。所以他的小说始终有着强烈的震撼力。

如果读过《十面埋伏》，就不再会对张平小说叙事的艺术表现力产生怀疑。这部小说讲述一个在押犯人突然在监狱里装疯卖傻，而一位经验丰富的侦查员从中发现了重大疑问，由此历经千辛万苦深入追踪，挖出了一个惊人的特大黑社会团伙。要全面评价这部 57 万字的长篇小说显然不是本文所能胜任的，但可以明确地说，这部小说在错综复杂的线索展开中，始终能制造紧张的氛围，悬念处理得自然而又构成对小说叙事的推动。小说既糅合进侦探小说的那些手法，也可见到现代派的荒诞感，以及心理小说的那种细致分析。对于张平来说，他显然不会把它当作单纯的罪案小说来处理，他的关注重心依然在于特权集团是如何祸国殃民、无法无天。王国炎一伙为所欲为，猖狂到目无党纪国法的地步，而人民则深受其害，无处申冤。当然，小说最后表达出光明战胜黑暗、正义战胜邪恶的坚定信念。

小说要表达的主题落在“人民性”上，民主与法制才能建立一个合理安定的社会，人民才有安全和稳定的生存空间。

2004年，张平推出长达70万字的《国家干部》。据说这部小说原来的题目叫作《代价》。张平在这里探讨的是中国政治权力生活中的价值取向问题。到底当官是为什么？这已经不是单纯的揭露腐败或反腐败，而是思考中国当代政治的本质，其尖锐是前所未有的。在后记里，张平特地阐明了在当下中国，文学描写政治生活的必要性。实际上，这部小说在短时期内就发行超过十万册，这本身就说明，当代中国人依然十分关心政治。确实，我们都一再表示，文学应该表达中国本土生活的特性，而这种特性经常被理解为一种形而上的品质，或者是文化传统以及风土人情方面的特性奇观。这显然是片面的。诚如张平所言，中国当代生活最显著的特征，还是政治的超量发达。政治权力与文化象征体系混淆在一起的那种生活情境，构成了当下中国最独特也是最具本土性特质的现实。文学无疑应该描写这方面的现实，尽管其难度超出了文学本身所能承受的限度。显然，张平是真诚地挑战这一难度，看看《国家干部》出版后所遭遇的种种传言也就可以看出张平的虔诚。他完全可以写得更圆滑、更光彩些，但他没有，他本着良知在写作，这又是他的“人民性”推动他走向彻底。小说的主题虽然并不新奇，但不得不承认迄今为止，这部作品对中国的政治权力动作，对干部体系的表现和质疑是最尖锐和深刻的。

一部70万字的小说，张平再次把人物的处境推到各种各样的紧要关头。张平的小说叙事决不描写风花雪月、男女情爱，但却始终紧张甚至有点惊心动魄，这就是他总是把故事推到关键时刻，他只描写那些关键时刻，并且一个关键预示着另一个关键。他剔除了日常琐事，也没有那些闲情逸致，有的是官场中的你死我活的斗争，有的是各种危急关头。由此来刻画人物的性格和心理，他们面临的境遇和抉择。你不得不惊异张平对当代政治生活的熟悉，对官场中人物复杂内心世界的洞察。他知道问题的症结，而且他没有掩饰也没有回避根本的矛盾。他的解决方案显然是一个绝望的方案，在某种意义上，《国家干部》的解决方案是一个反常的方案，我宁可把它看成是一个乌托邦式的想象，一个根本不可能的梦想，那是一个梦想的结局。事实上，张平完全有可能把它处理成一场梦，一场做了多年的梦。

但他没有，他还是要试图现实化，他也碰到了现实之墙，用他的疼痛证明现实的不可能性，也证明他的竭尽全心的努力。他是真诚的，他的“人民性”是真实的。

总而言之，张平的作品始终有一种极端的境遇意识，这使他在小说叙事方法方面，抓住极端的关键性处境来展开故事，刻画人物性格，具有紧张的戏剧性效果。但他的这种境遇意识并不只是叙事方式方面的刻意制造的效果，更重要的是他对当下中国现实处境的一种认识，对中国政治权力场域的一种独特理解。他的“人民性”正是植根于这样的境遇中，他始终看到在这个场域中人民的处境，他忧心如焚，在这个境遇中，他意识到双重的难题，一方面是权力利益的深刻矛盾；另一方面是人民的苦难。这促使他总是有一种紧迫感，总是有一种危机感，他试图用理想主义去冲淡这种危机感，他渴望怀抱昨天的太阳去温暖今天的大地，许多年后，我们终于要承认，他的写作是一种献祭，一种鞭挞与祈祷混合而成的历史铭文。

2004年8月10日

初刊《南方文坛》2004年第6期

平易、平凡中的文学品质

——简论吕纯晖的创作特点

吕纯晖写作多年，始终沉静温雅，她似乎生活在文字里，与文字相伴。她的散文或小说，直截了当、平实素朴，却又让你感到文学的质地是那么实在，实在到那就是文学本身。她早些年的作品，如《欲望之船》《风流岁月三部曲》《婚姻状态》《平民生活》等，写得自由自在，对生活自有观察和品味。近些年的作品，如《出生地》《听来的故事》等，平易中透着那种醇厚。这一点让我感到有点惊异，何以如此平易、甚至平凡却能透出文学的闪光品质？我试图坚持认为，可能是这样的：她的作品与生活靠得如此近，又有一种独特的细，让我们体会到生活的内在纹理，文学也从这里透露出独特韵致。

吕纯晖的写作坚持处在一种文学的状态，此说令人费解，难道有些写作并不处在文学的状态？我以为是有区别的。欧逸舟说她母亲吕纯晖，“至今坚持手写，无论千字散文抑或万言小说，无论草稿抑或最终定稿，她决不允许300格的稿纸上出现3个以上的涂改字。”我以为这就是一种在文学中写作的状态，是与文学在一起的状态。整洁的稿纸、整齐的汉字、虔敬的书写，才能有这样的文字，才能有这样的文学质地。

多年前，读加拿大的多丽丝·门罗的短篇小说，为她那样的精细微妙所折服，读吕纯晖的小说散文，我又一次想起门罗。固然，吕纯晖与门罗的经历不同，生活环境不同，具体的书写姿势和场所也不同，自然不可同日而语。但我却强烈地感受到她们的一致性：她们归属文学的那种方式。

她们的作品都有的那种细致，被我看成是殊途同归的东西。门罗的小说在心理的细微处游龙走丝，她写北美的女性处于困境中却不停息找寻自己的生活愿望，那么多的失败堆积起弱者的自救童话。门罗有西方的基督教和哲学作为背景，她的那些细小的精湛笔法，其实一直在向形而上的层面迫近。但吕纯晖没有这样的背景，很难向形而上的玄妙境地靠近，不只是吕纯晖，所有的中国作家都要置身在自己的母语文化中，中国文学的写作要在现实化的关系中穿行，因而有它自身的文学质地。

我们常说回到生活，文学写作如何回到生活本身？还原生活，回到生活的本真性，这是对生活的一种态度。有没有贴近生活，有没有把握住生活的本真性，字里行间都能透示出来。吕纯晖的作品离生活很近，她喜欢写自己的生活，尤其是写她与小人物、弱者在一起的生活。

散文《出生地》主要写母亲，通过母亲与住家的几个战士的关系来写母亲的性格和心理。母亲生活的败落与艰辛、在困苦中人们的友爱互助等，都写得十分质朴细致。生活中的那些值得记取的人和事，那些难以了却的懊悔，都是人性深处的一些痕迹。吕纯晖并不去挖掘那些十分深重的伤口，而是写我们生活中时刻要面对的、不断要重复的那些故事。她的作品没有大悲大怒、悲天悯人，却有着耐人寻味的苦涩滋味。

《穷苦朋友》写与一个人力车夫交往的故事，小林来自乡下，靠拉人力车养活一家五口人，租住在没有窗户的屋子里，但每次拉“我”都不肯要钱，“朋友怎么能要钱呢？”“我”与小林交往也看得出“我”这个小知识分子的心地善良，小林没有城市户口被清退回乡，我四处找人无济于事，只好请小林吃顿饭。这些故事让人感受到人与人之间的真诚、平等和友爱。这篇散文不由得让人想起鲁迅的《一件小事》，鲁迅的散文表现的是知识分子的自我反省，可以在现代的启蒙谱系里去读出深远意义。而吕纯晖笔下的小林与“我”，有一种生活的单纯性，我和小林生活于同一个空间，这里的差异、区隔、交流都是平等的，他们都是这个空间场所里的人和事，没有外在的反思性的视点。吕纯晖自然而然、不抬高视点的叙述，反倒有一种可贵的意味散发出来。小林这个生活不易的底层人有着闽南人惯有的隐忍和不屈不挠。他是车夫，一辈子就想拉车，从不想越轨。吕纯晖写出这种生命的本分，因为她的写作就是本分，她的叙述视点就是本分，写的

文字也永远坚守她的本分。在这种本分中我能读出浓浓的闽南文化味道。那些人和事、那种处世的态度，那种平易、平等、隐忍、本分、自强，就是典型的闽南文化。吕纯晖笔下的人物自然地浸淫于闽南文化中，得益于闽南文化的韵味。

吕纯晖总是能写出底层生活的不易和坚忍，她的姿态、视角很低，能真实诚恳地和这种人生活在一起。她对生活、对人和事物，始终有谦恭之心。真正的平易之心，其实并不容易，思想者都有“大我”的渴望，如何保持一个“小我”的思想，这也有另一种可贵。像《出生地》中母亲对班长、《穷苦朋友》中的“我”对小林，不仅有平等、平易这种民间伦理，而且自然流淌着仁慈之心。再如《大红袍》写一对夫妻在武夷山看管大红袍，生活得自由自在、无怨无艾，有一种情绪淡淡散落其间。甚至，吕纯晖在写生活中的尴尬和困难时，也有一种自然平和。《书生受骗记》和《书生被盗记》，写了两个处于底层困境中的人的行骗和偷盗。吕纯晖把这两人写得十分不易，他们生活于底层，为生活所迫，让人对他们恨不起来。

吕纯晖的作品有一种平实曲折的叙述故事的能力，她的散文、小说都写得非常平实，但是她也有曲折，她的曲折是小曲折，不是我们习惯的那种大起大落，不是历史的大事件，而是她自己生活中的一种拐弯的东西。在吕纯晖的作品中，生活像河流一样在流动，有时拐了弯，有时出现小的支流。吕纯晖的作品能够在生活自身的逻辑中寻求小变化，但是这些变化都是生活自在自为的一种变化。这是她文字的一个特点，她不想用她的生活覆盖世界，而是依赖于生活本身自在自为的变化。《芦苇荡迷踪》写父亲、《水姜》写母亲，不过是日常生活琐事，却有随时折叠拐弯的时刻，无数细小的变化潜藏于其中。

吕纯晖的小说与散文很难分辨，无非一个全然是真人真事，另一个有某些虚构，她的小说偏向散文化，散文却又曲折跌宕，故事性很强。但是，不管是小说还是散文，吕纯晖的作品绝不平淡，她很能说故事，有很强的叙述能力。这种叙述能力不是外部结构，而是生活模式。她的散文有非常平实的故事性，无论是《出生地》，还是《穷苦朋友》，以及《1976年的明星》，那些故事都在平易中跌宕起伏，意外横生。她的小说《听来的故事》以第一人称的叙述视角，写出默默面对生活一切困苦的父亲形象，母亲是

一个傻子，父亲却从不舍得打她，父亲的善良仁慈从点点滴滴的生活中流露出来。“我”是一个捡来的孩子，爸爸打小也是捡来的小孩，是盐场的父老乡亲把他养大。小说情节简单，完全是剥茧抽丝式的讲述，一点点把父女俩的感情写出来，把爸爸的隐忍、朴实、厚道、仁义写出来。人可以生活于底层，可以处于卑贱的地位，但人的心灵和精神是伟大的，父亲就是这样的人物。小说最后放声大哭的细节，情感处理得很到火候。

当然，吕纯晖的小说散文还有一种美学趣味，那就是幽默。她有一种独特的幽默，也是淡淡的却是饶有趣味的幽默，特别是在那些生活被折弯的地方，她总能散发出一丝丝苦涩的幽默感。《仕女图》写一个女硕士听从父亲的建议嫁给了比自己年长许多的画家，小说中有无数家长里短和两人性格、心态在居家生活中的矛盾，诸多可笑之处被刻画得妙趣横生。再如小说《骚扰短信》，讲述某山上气象站老沙、平安和小沙三个人的故事，通过外界误发来的骚扰短信来推动叙述，小说写得滑稽幽默，笑话连篇。闽南民间文化和地方戏曲就有滑稽幽默传统，吕纯晖得此传承也有可能。

吕纯晖的散文小说自成一格，有浓郁的闽南风情，她始终热爱她的出生地，热爱那里的人和生活中的一切事物，故而她能靠得那么近，能感受得那么细，她以平和之心造就的文字，总有一种无法掩映的闪光质地。

初刊《文艺报》2013年9月13日

让大爱穿越藏地

——评范稳新著《大地雅歌》

直至2010年出版《大地雅歌》，范稳的“藏地三部曲”也宣告完成。这是他十年辛勤的成就。他说：“我为自己感到庆幸，十年来我做了一桩有意义的工作，把三本书奉献给我的读者，供奉给那片神奇的土地。不是我书写了这片大地，而是这片大地召唤了我。我服从了召唤，就像服从黎明的第一缕阳光，把我从黑暗中唤醒。”（《大地雅歌》后记）范稳怀着极大的热情书写藏地，那是他的内在自我在召唤，他向往去到那样的布满神灵的大地上，他的书写因此有了永不枯竭的冲动。

在后工业化到来的时代，带有原始想象的神秘文化具有了非凡的特质。一方面是全球化的同质化；另一方面人们渴望异域文化提供异质性的神秘介质。西藏就这样成为后工业化时代的文化圣地，在这样的朝圣行动中，文学责无旁贷充当了领路人的角色。较早的有马原和扎西达娃的西藏书写，在80年代中国文学向内转，及先锋派崛起的潮流中起到开拓作用；随后有阿来的藏地史诗叙事，阿来的一系列作品，无疑是西藏书写的高峰；紧随其后的范稳，一直以他独特的汉人气质介入这片神秘领地，他的《水乳大地》一出手，就令文坛惊异不已，那是大气磅礴的作品，如长风出谷，春回大地。随后的《大地悲歌》略显紧张和险峻，生僻有余而从容不足；这次的《大地雅歌》则可以看到范稳更为沉稳轻松的叙述，号称“雅歌”，当然优雅飘逸，挥洒自如。这部作品显示出范稳对藏地文化，对生存于这片土地上的人的命运有着新的认识，尤其是他的汉语小说意识有着更为生

动的体现。

范稳写作这部小说，有着一个相当明确的主题，那就是他要用爱来解释人的生命追求，这些为爱而生的人们是如何为自己的信仰而不惜一切代价，这片大地上的爱情之歌，却也唱得悲怆凄迷。当然，小说的故事主要的线索，就是围绕央金玛（后来皈依基督教改名叫玛丽亚）发生的爱情，一个是流浪歌手扎西嘉措（后来皈依基督教改名史蒂文）为了爱她与她私奔，逃到一个极其偏远的教堂小镇；另一个是强盗格桑多吉（后来皈依基督教改名奥古斯丁）也对央金玛一见钟情，不顾一切放弃做强盗，甚至后来放弃作为土司继承人的权利而住到教堂小镇。但他们的爱情却遭遇到藏地历史大变动的改变，革命突然降临，再也没有什么比20世纪的革命对这个地区的历史，对这代人的改变更为激烈。奥古斯丁转向了革命，而史蒂文成了革命的对立面，奥古斯丁在关键时刻给史蒂文一条生路，为此丢了公安局长的官职，但他在教堂小镇住下，与玛丽亚生活在一起。爱情又超越了革命。多少年后，史蒂文在台湾，已经步入老年，大陆开放，他从台湾来到教堂小镇，但物是人非，玛丽亚与奥古斯丁生活在一起，结果借着过那个滑索道，奥古斯丁可能是有意掉进湍急的河流，以死来成全史蒂文和玛丽亚。所有这一切，表明爱是自我拯救，已经替代宗教成为生命存在的最高信仰。

这个故事颇有些传奇色彩，但范稳写作这个故事，却是受到一个现实事件的启发。他到藏地采访，偶然发现在高山牧场，隐居着一位台湾老兵。这样的存在事实，肯定背后有不平凡的经历做支撑。于是虚构可以展开。

其实，故事是否离奇，或者是否有现实依据并不重要。小说就是虚构，关键在于虚构的合理性。显然，虚构也要受到小说观念和主题意念的影响，不用说，范稳这篇小说的主观性意识相当强，他要用爱来解释生命的价值，用爱来重新讲述藏地的历史和生命经验。很显然，范稳如此坚定地要用爱作为主题，无疑是难能可贵的，这显然有他的现实应对，有他对当下中国现实生活的理解。看上去他在写藏地异域的久远历史，实则在表达他对当下中国人的功利主义实用生活的尖锐批判。那样的爱的人生，那样的生命体验，真是一曲浪漫主义的颂歌，雅歌当然也是悲歌，在中国20

世纪下半期，这样的悲歌唱出了爱的博大与生命的辉煌。

范稳的小说有强烈的浪漫主义气息，从他写作《水乳大地》开始，就可以感受到他独特艺术风格和语言表达方式。因为他要写作藏地的生命经验，这里的神性不得不折射出神秘主义色彩。《水乳大地》用生命的悲欢，用英雄传奇般的故事，在世俗经验上可以体验到的那种生命热力，还是向着艺术的浪漫主义伸越。上一部作品《悲悯大地》中的神秘主义显得过于深邃了些，宗教性的氛围太重，使人们在世俗经验上的体验有所隔阂。现在，《大地雅歌》又一次可以看到范稳的那种浪漫主义激情还是占了上风，世俗的浪漫激情还是驾驭住了宗教情绪，还是穿透了神灵的秘密。因而叙述显得自然洒脱，明朗而舒畅。

这部小说的独特之处在于写出了三种力量的碰撞交合：藏地的佛教的神性力量；基督教进入藏地的影响力；肉身之爱引发的自我拯救力量。这样三种力量贯穿于“爱”的主题中，具体化于扎西嘉措 / 史蒂文、央金玛 / 玛丽亚与格桑多吉 / 奥古斯丁的爱的关系中。范稳这部小说力图对藏地文化进行去神秘化，也对佛教去神圣化，他想写出藏地文化及佛教更为可亲近的悲悯情怀，以及更具有人情味的那种经验。

确实，范稳在一部声称写作“爱”的主题的作品里，其实还是在思考宗教、信仰、革命、历史，所有这一切发生在 20 世纪下半叶的西藏，这是爱的雅歌，依然是藏地文化的世纪悲歌。当然，应该承认，范稳的爱主题还是执拗地要贯穿到底，因为爱已经具有超越宗教信仰的拯救之力，这以奥古斯丁的殉难作为彻底的了结。或许这样的结局会让我们有所疑虑，范稳的爱主题意识是否过强？一个强盗被爱感化，从此为爱守候，最终为爱而献身？或许观念性在一定程度上支配了构思，但我们依然会去相信这片大地的神奇背景，会发生超出我们习惯逻辑的奇迹。这样的了结，既是爱拯救一切的力量，也是爱能达成一切的和解，爱与悲悯能使人的精神变得无限。这部作品或许可以说奏响了爱的世纪强音，它穿过 20 世纪，穿过异域文化，穿过宗教，抵达我们干涸的心灵。

这部作品在艺术上的独到之处还在于它不断变换的叙述角度。小说根据人物的变换，让每个主要人物都成为叙述人，这使小说在叙述藏地文化和那些极端的生命经验的时刻，有了多元的视角。这无疑也是去神秘化和

神圣化的手法，在这里不只是一个膜拜藏地神性的视角，也有流浪歌者、强盗、活佛、基督教传教士，叙述视角的灵活多变，让不同的人把内心的经验更为直接地表达出来。新世纪的中国小说，文本意识——也是叙述意识——越来越具有艺术含量，多文本的叙述，叙述角度多样变换，以及个人经验与语言风格的自然捕捉，都显示出超出以往的艺术能量。在这样的文学潮流中，范稳的《大地雅歌》无疑以他独有的颂扬大爱的旋律而让人难以忘怀。

2010年8月1日于北京万柳庄
初刊《文艺报》2010年8月23日

古典意蕴与现代小说笔法

——读庞贝的《无尽藏》^①

对于写小说的人来说，尤其是想在小说艺术上有所作为的人来说，今天既生不逢时，又恰逢其时。前者是指今天的文坛格局四分五裂，往哪一边靠都让人不踏实，眼前的路径交叉重叠，没有方位；就后者而言，多方面的小说经验交集于此，有能力者可以博采众家之长，在分岔或交叉的路径中，走出一条自己的道路。关键是要能入乎其内，又出乎其外。看看麦家经历过很长时期的顽强摸索，终于以《解密》从中心打开一条突围的路径；冯唐是另一种方式孤神独异，他从外围向内里进击，本来是在边缘，完全另类的姿态，因为不断地冒犯，他介入到传统小说的中心地带。现在并不年轻的庞贝仿佛天外来客，他出手《无尽藏》着实让文坛吃惊不小，老到、绵密、内涵深厚、韵味十足，何时何地修炼出这等笔法？这倒是值得去追究，今天出手不凡的小说又是如何打造而成的？

出生于1966年的庞贝可以说大器晚成，早年毕业于解放军外国语学院，英美文学专业出身，曾在军队任参谋等职，1989年秋转业离京。庞贝在文字领域潜心修炼，创作有影视、话剧剧本多部，长篇小说《无尽藏》可谓是厚积薄发之作。此书一经出版，就获好评，并夺得多种奖项。

《无尽藏》讲述南唐国君李煜听信谗言杀死忠臣良将林仁肇，林公子

^① 庞贝：《无尽藏》，作家出版社，2014。

根据父亲留下的韩熙载《夜宴图》去理解父亲的遗愿，由此寻觅南唐宫廷的争斗与险恶。林公子经过一番艰险的探寻，发现父亲在《夜宴图》中暗示的是一块传世玉玺。林公子隐世埋名，躲过国破之灾，据这幅图和玉玺到了大宋，有机会接近宋帝，借宋帝之手以药酒毒杀了后主李煜，以此报了杀父之仇。小说是套中套，用第一人称讲述两个故事，大故事只是一个导引，作为出版社的无所事事的副社长，几乎错过了一部建阳刻印的“麻沙本”《无尽藏》，在一次暴力强拆的后果中，在散佚的文稿中拼合起这部《无尽藏》，叙述者声称这是亡友林仁肇后人小林简要疏通翻译成现代文白的原作，作者“几乎没有任何改动”。小说的主体部分就是林仁肇的儿子林公子的叙述。如书中所言：“一部尘封千年的书稿，一部私藏的‘信史’。这是南唐一国的宿命和写真，也是所有朝代的预言和缩影。”这显然也是作者庞贝讲述南唐亡国灾变历史的用意所在。

《无尽藏》的显著特点之一无疑在于它的古典性与现代小说意识结合得精妙老到。中国当代小说的古典性回归在80年代后期，彼时先锋派崭露头角，苏童、格非、余华都以不同的方式表达古典性。苏童的《妻妾成群》不只是书写传统夫权制下的男人的欲望生活，更重要的是写出一种文人传统的颓靡的生活态度，由此折射出一种文笔格调的古典风格。格非的《迷舟》和《风琴》之类的小说，那种语言韵致、格调和意境，重温了古典辞章之美。余华则是在重写一些“古典爱情”或是传统记忆，以此与古典时代貌合神离。余华几乎是用卡夫卡的方式强行摧毁古典，但他的小说因此有了意外之喜，这是时代使然。但历史没有给先锋派更多的机会，时代的突变，传统或古典以另一种方式获得生存之道。上世纪90年代初，“陕军东征”时是带着古典性跨入文坛，声势浩大，在不明就里之时就已经融入了90年代传统复活的背景之中。《白鹿原》声张的是混合着地域民俗的传统文化；《废都》则要恢复古典美文的传统。前者是用文化与历史博弈，后者则是用笔调风格开启一个新的文学时代。贾平凹的抱负不可谓不小，哪想到遭遇到道德主义的迎头阻击。贾平凹有苦难言，干脆转向土得掉渣的乡土写实主义，于是有了《高老庄》《怀念狼》和《秦腔》，直至后者与“三农”问题不期而遇，贾平凹这才翻身得解放。但《废都》当年（在《后

记》^①里)信誓旦旦要恢复的古典美文传统却是半途而废,我们至今没有看到接通文人传统文脉的作品在贾平凹的创作中再显风流。贾平凹是向着传统的另一侧面渐行渐远,那是民间、野史、志怪这一路数。《古炉》《带灯》,尤其是最近的《老生》,看到贾平凹着实是奇才怪杰,他在这一路径上无疑已经出神入化。“美文”就这样失之东隅,收之桑榆。当然,这已经不是贾平凹的任务,担纲者可以是比贾平凹更年轻些的庞贝。

当然,庞贝的“美文”与贾平凹当年的理想相去甚远,也不只是传统的直接复活,而是现代对传统的激活。先锋派当年那么明火执仗的形式实验下的古典性,在庞贝这里也为更加内敛的现代小说方法所替代。这是庞贝个人的才情,也是中国小说历经二十多年的风云际会,在小说艺术上,可以收口,这样的任务,想不到也分摊到了庞贝的身上。当然,还有其他的作家,例如宁肯、麦家、冯唐、徐则臣、张楚、路内、蒋一谈……这些人年龄各不相同,但他们都是苦修多年才大器晚成。冯唐和路内或许算是“年少”成名,但这“年少”也是早过而立之年,这与80年代崭露头角的那批作家在二十几岁暴得大名相比,也不得不委曲“晚成”了。他们的写作有一点是共同的,那就是他们并不直接承继中国80年代的文学传统写作,也不像苏童、余华、格非当年那样,出头之日就是要冲决现实主义束缚。他们没有文学史的前提,也无须去与现实主义博弈。他们完全凭着个人对大文学的感悟,甚至可以认同鲁迅作为父亲(或许他们也会表态式地跟着说说“父亲”)。他们生就是野孩子,无所谓传承却能博采众家之长,率性而行却有直击本质的功夫。固然,他们有些人已经一路高歌猛进,如麦家,如冯唐;他们有些人才刚刚找到自己的路径,如庞贝。但是我们看到这批人在文学上,更限定些说,是在小说艺术上,形成了更加杂糅也更有内在张力的东西——他们的小说艺术更具有兼容性。往上可以兼容传统古典;往下可以兼并网络穿越;向外可以吸取西方现代主义;向内可以修炼写实叙事。除了冯唐不明显,路内不好说,他们都深受西方现代小说的影响。但庞贝尤其奇特,他把典型的传统中国的语言笔法、韵致风格与西方现代小说的叙述结合在一起,使小说生机勃勃而又韵味深长。

① 贾平凹:《废都·后记》,北京出版社,1993。

这部小说构思相当巧妙，其独特之处在于富有变化的空间感。小说用韩熙载的《夜宴图》作为导引，一个局部接着一个局部展开，它以一个总体性而又具体的空间布局作为叙述的纲领，故事情节的展开随时回到那张图，一直是“按图索骥”，结构层次错落有致，又富有悬念和变异。小说多次强调空间四象：青龙、白虎、朱雀、玄武，即青龙在东，白虎在西，朱雀在南，玄武在北。如小说中所叙，在林公子的冠礼日，女道人耿先生在林公子身上写下了这八个字。这也如同一种预言，林公子随后的命运（当然也是随后的故事）与这四个方位发生直接关联。林公子无力摆脱这命运的安排，有如俄狄浦斯难以逃脱神庙女祭祀的预言。小说中的故事依次从空间方位中展开：城东（青龙）有画师顾闳中死，城西（白虎）有画师周文矩死，城南（朱雀）有几个女人之死，城北（玄武）有紫微郎之死。作者显然是有意识地推导这四象从林公子的身体延伸到这座城市的四方。小说共有八卷，其最核心部分的四卷（即卷三至卷六）就在《夜宴图》的指引下，故事相继发生在那座迷宫般的园林里。

因为空间感的设置，小说叙述的时间感的推进也显出了层次。这部小说在叙述上的细致与从容，得益于叙述时间在空间里的有序展开，例如，小说描写韩府：

韩府的中心是一片阔大的湖面，烟波迷蒙，白鹭低徊，无数个院落隐没在山丘湖水间，它们自成一格，却都有或高或低的围墙。三年前我造访韩府时，这些院落并无围墙，那时屋宇间都是以石径曲桥相接，间或也互为映衬，构成一些特别的景致。这些楼阁散布在山水间，山水间有奇葩异卉为点缀，又有雾气氤氲，徜徉其间，虽有移步换景之妙趣，却也难免使人迷失来路或去向。

如此细致的空间环境描写，在这部小说中比比皆是，与中国传统的绘画、诗词、戏曲不无同工之妙。说起来当然也无特别之处，不管是从传统还是现代的意义，环境、风景或者空间描写都是基本技法，然而，在注重人物及内蕴的现代小说叙事上，环境描写甚至退居到了次要位置。但庞贝的叙述却偏要反其道而行之，他要在空间环境方面建立起一种情境，

一种氛围，给予人物和故事以特定的情态。对于他的小说来说，情态和意境、韵致和风格，可能是小说的重要美学品质，在这一意义上，《无尽藏》的古典意味是落在字里行间的。

当然，《无尽藏》的空间意识也是受到西方现代主义理论的影响，作者很可能熟读约瑟夫·弗兰克的《现代小说中的空间形式》和巴赫金的《小说中的时间形式和时空体形式》，这些论述小说叙述空间的著作使作者对描写的事物在空间中的“并置”尤其敏感，并倾注笔力。当然，普鲁斯特的《追忆逝水年华》，乔伊斯的《尤利西斯》，博尔赫斯的《死亡与指南针》《小径分岔的花园》，帕慕克的《我的名字叫红》……我们可以体会到作者肯定熟读这些作品，并且已经心领神会。庞贝在徐徐展开的韩熙载的那张《夜宴图》上，演绎着精微的西方现代小说艺术，这不能不说是他功课做到家，功夫做到位。

当然，《无尽藏》的底蕴确实是古典性占据主导地位，整个故事的史料性使得这部小说的历史性和古典性结实可靠。庞贝显然在史料考证方面下了足够的功夫，小说中的主要人物都有史料可依，所述故事正史野史多有佐证。在如今大量的写历史的小说中，做到如此地步的作品，实属少见。这更不是网络穿越小说任意编造附会所能比拟。《无尽藏》的叙述如同古典工笔细密画法，也用足了南唐后主李煜的词风来写南唐世风人心，江山变故，命运多舛。故而读来往事历历在目，有如亲历其境。这是印证名句“雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改”。也正是：“既有今日，何必当初？”整个体验、感觉、心性的历史性和古典性，使得这部小说确实韵味独到。西方现代小说的意识与方法，能自由地穿行于古典场域中。今天能把中国传统性（或古典性）与西方现代小说方法结合得较好的，也当推《繁花》与《无尽藏》，前者因为当代性而气象纷呈，后者则因为古典性而意蕴十足。

《无尽藏》采用第一人称叙述，很显然，这是为了寻求亲临历史的逼真性效果的需要。“我”的第一人称叙述无疑有诸多的优势，第一人称使叙述，尤其是转化而来的历史叙事更具有真实性。但第一人称也有明显的局限，叙述视野受限于“我”的视野，只能在我的身份和能力的范围内。尤其是“我”如果作为一个重要的人物角色，如何使我的自我审视准确恰当，“我”的正当性不会陷于自恋与自夸，并非能够轻易做到。文学史上有公

案，据说英国小说家伊夫林·沃认为用第一人称单数来写小说是可鄙的。毛姆在《寻欢作乐》中，离开主题，借叙述者阿申顿之口，对第一人称写小说发表看法：“有时候，小说家觉得自己像上帝，他想告诉你关于他的作品中人物的种种方面，可有时候他又不觉得自己是上帝了，这时他就不对你讲关于他的人物的所有应当知道的事情，而是他自己所懂得的那一点；随着年龄增长，我们越来越觉得自己不像上帝，我一点都不奇怪为什么小说家们年纪越大越不愿写超出他们个人生活经验范围的事情，针对这一有限的目的，用第一人称单数来写就成了一个极为有用的方法。”如此，毛姆还觉得不过瘾，次年再出版了一部短篇小说集，即以《第一人称单数》为名。无独有偶，多年后，诺曼·梅勒也因为在《圣子福音》中使用第一人称而招致人们的疑问。有记者问：“你怎么有勇气用第一人称来写耶稣？”梅勒辩解说：“我使用第一人称完全是一个实际的决定，因为我希望耶稣是书中最具有影响力的这个人，而不是耶稣上帝之子。我总觉得他是真正强有力的分裂人格的首例，因为一方面他是一名男子，另一方面他又是上帝之子。于是我想，我还没有准备好去写上帝之子，但或许我可以写写这名男子。现在要做到这一点，你不得不具备实感性——第一人称的那种力量就能给你实感性。”

这些争论或许可以用于评析庞贝用第一人称来写林公子，那些自我的心理审视，那些观看的视角，那些亲历的真切感受，庞贝试图切近的人物心理与性格。在小说中，林公子是第一主人公，目击家庭变故，父亲忠勇可嘉，南唐御敌的第一骁将，但遭遇陷害，国主李煜竟然不辨真假，杀死父亲。正值冠礼的林公子就此与国主李煜有杀父之仇。小说一直是以复仇者的形象来塑造林公子，全部的视点都来自林公子，小说确实是写出了——一个蒙受劫难、虽文弱却担当道义的古典青年形象。他有哈姆雷特的忧郁，却没有丹麦王子的迟疑，为报杀父之仇，他隐藏山林，直至南唐国破，他追杀至大宋，借宋帝之手，赐死李煜，以平父冤。这个人物写得充分饱满，内含诗意，富有文人气，古典意蕴十足。整部小说几乎就是林公子的独白，与他有较深的感情交流的人物就是飘然若仙的女道士耿先生了。他们的关系也让人捉摸不定，甚至林公子自己也把握不清。是恋母？是什么恋？耿先生的身世形象一直不清晰，固然这是作者有意为之，但过分迷蒙在本来

就十分诗意化的叙事中，就更难厘清。耿先生仙风道骨固然气质非凡，有一种特殊美感，其形象十分令人可敬可佩，但她来去无踪，如天外来客，又显得过于虚幻。非凡本领，沟通了武侠小说和网络文学的那种路数，可读性强，适用于青年一代读者，这种元素融入这部骨子里颇为“现代”的“纯文学”作品，是否协调？似乎还有待讨论。往好里说，是打通了雅俗共赏的界限，拓宽了当代小说表现的路数。从传统小说的方法来看，耿先生的人物形象还显得有些隔，虽然与林公子如影随形，但多数情境还是飘忽不定，小说中两个最主要的人物关系不够清晰，也未必是最好的处理方法。另外，李煜作为林公子的复仇对象，一代南唐后主，与林公子的交集还显单薄。作者的历史主义态度，限制了在虚构上多做手脚的余地，如果林公子、耿先生、李煜三人之间的关系更为集中且内在，从这里再生发出性格命运及形而上的哲思，小说当会产生更加饱满且有内在张力的意趣。当然，这都是苛求，只是我的一己之得，未必恰切。

总之，能从古典与现代交集的高处来落墨下笔，《无尽藏》当属时下优秀的小说之一。中国小说到底应该怎么写，今天的中国小说还有多少发展的可能性，《无尽藏》恰恰是提出了这个问题。

初刊《读书》2015年第3期

体验自我和世界的方式

——读杨好《黑色小说》有感

可能文学界还未熟知杨好这个名字，在我读到她的新作《黑色小说》时，却并没有处女作那种稚嫩，相反，小说文笔熟练，叙述从容不迫，心理发掘细致游刃有余。我想这或许与她长期的文学准备有关，加上她的专业背景——留学英国，获得艺术史双学位，有数年研究欧洲艺术史的经历。从小对诗和绘画的浸淫，可能培养她敏感而细致的艺术感受。确实，杨好属于85后，差不多是90后这一代人。中国这代投身于艺术和文学的青年人，显然不同于此前几代的中国作家，他们的生活经历和文化熏陶，尤其是他们体验自我和世界的方式，都打开了一个全新的扇面，多年来，我有感于中国文学——主要是指中国小说，在历史和乡土中国叙事方面获得了独特而丰厚的成就，这无疑是世界文学中的独特的现象，也无疑具有独特的意义。但是，我们的文学一直无法在自我经验、城市经验以及看世界的方式方面有更全面和深入的突进，这是多年来令人无奈的事情。

85后这代人的生长经验显然与中国过去的几代人大大不相同，他们或许是网络原住民，或许生长于城市，或许少年出国留学，他们的生活经验已然迥异，或者说与世界发达国家的青年并无太大差异。10年前我参加中日青年作家论坛，十分深切地体会到两国作家处理文学的不同方式，那时中国的70后、80后开始关注中国转型社会压力之下的自我，而日本的同代作家则更倾向于在自我与小说艺术之间找到转化的纤细通道。如今中国投身于文学的更年轻一代的作者，则更关切“我”和世界的关系，有能力表

达“我”看待世界的方式——这就是我读杨好小说最深的体会。

杨好这部题为《黑色小说》的长篇小说，很难概括它的主题，但能感觉到它淡雅而往内里渗透的情绪，那么细微却极有韧性，它使得生命深陷其中，却能显示出楚楚动人而遗世孤立之美感，这或许就是这代人需要的美学效果。小说分为上下二部，简要地用数字1和2的序列来标明，1序列下的属于“黑色小说”，2序列下的属于“白色小说”。黑色小说的主人公是一位男性，在英国读医学博士，却想着成为一个有原创力的作家；白色小说的主人公是一位在英国学习艺术史的女生，但她显然不断地陷入了某种程度的幽闭中，最终投海自杀身亡。小说的1和2有着内在紧密的关联，这代作家写小说已经不再满足于大起大落般的贴着历史来编年来讲故事，而是在个人的心理感受中，在个人的经验所及的范围里来建立起小说的关联结构。

在小说1里，男主M一直念兹在兹不忘三年前海边邂逅一个少女坐在岩石上的景象，他似乎目击女孩投海，但小说写到这一重要细节有意放得很轻，放得很淡，几乎模糊不可辩论。女孩究竟有没有投海，如何投海，只能根据M不断倒回的回忆和心理情结来理解。不经意地看到一个生活的场景是如此深切地铭刻在M的感受中，以至于M所有的行为都可以看成是由这个原初的点发出的。小说开篇就写到，M去上医学院的解剖课，看到福尔马林药水里泡的尸体，他想起了三年前那个女孩的死。他们之间从来没有说过话，也许她从来不知道他的名字。“而他一直知道她就在那儿，和他同生共长。”M为满足父亲愿望在医学院读博，但他却矢志于要做作家，要写出惊天动地的作品。女孩的死，构成了他写作的动机之一，或许是最重要的动机。于是，我们不妨认为，小说2被称为白色小说，其实就是M写作的小说，那个W正好是M这个字母的倒转。W是M想象中的那个女孩，或许可以看成是M心目中怜爱的女孩。她有着和M一样的忧郁的气质，爱好艺术，选择艺术史为自己的专业。她与M灵魂感应交合处在于英国贵族詹姆斯·汉密尔顿侯爵，小说的细致入微笔法正是体现在对一个缺场的通灵般地存在的汉密尔顿侯爵的处理上。

M在肖像美术馆的电脑上第一次看到詹姆斯·汉密尔顿侯爵二世的名字，就像电击一样敲中他的心灵。“一张肖像画、一个死去的女孩、一个才

写了开头的小说和一个实在的冰箱贴，这些烦琐的记忆和物件已经成了 M 日常生活中奇异的部分，汉密尔顿以这样奇异的方式让 M 和自己之间发生了关联。”这部小说的构思在细部用心颇多，M 念念不忘的是詹姆斯·汉密尔顿侯爵二世，而 W 孜孜以求的则是侯爵的儿子汉密尔顿公爵。M 为汉密尔顿侯爵的高贵与忠勇所倾服，W 则是着迷于艺术史，为汉密尔顿公爵的艺术品收藏及其命运多舛所感叹。

这部小说展开的是双重结构，小说 2 所标示的“白色小说”就其情节暗示来看，像是 M 写的小说，那也是小说套小说，有一种套中套的结构。黑白两部并置一起，“白色小说”像是“黑色小说”生发出去的东西，不妨看成是在小说叙事上是“知白守黑”，这“黑白二道”是想象的提炼，也是心理的微妙游戏。在“黑色小说”中，M 时时感受到“那个女孩”就生活在他身边；而在“白色小说”中，W 生活在自己的世界中，她在心灵气质上与 M 是如此相像，如同女版的 M，或者说这黑白男女，如同一个人的两面，也如同雌雄同体。

这部小说确实在探寻微妙的小说技巧，值得称道的是，这里的技巧与人物的性格和心理结合得自然而恰切，或者说，技巧是从人物的性格心理中自然生发出来的行为。M 如此念兹在兹地想着“那个女孩”的死，他的小说无论如何也要以她为主角，白色小说的出现则是小说自然不可避免的伸展。

这部心理意味浓重的小说，如此细致入微地描写着杨好这代人的性格心理和感受生活的方式，他（她）们敏感纤细，安静封闭，喜好孤独，唯美主义，甚至耽于幻想。如果是在 10 年前，这样的人物会让人觉得矫情，但在现在，85 后成长起来的一批人，他们或者生长于富裕之家，或者个人气质生性如此，都使他们显得多愁善感，落落寡合。小说如此描写 M 的心理感受：“当他感到安全感式微的时候，M 找到的方法是钻进图书馆让死去作家的作品安慰自己”，但是，等他回到自己单身一人的公寓里时，就会忘记那些大师，“仿佛和他之间彻底失去了联络”。相比较而言，W 则更加封闭。她沉浸于艺术史的氛围里，在灵魂上与汉密尔顿公爵相通，她相信她和汉密尔顿公爵在时间的轨道里产生心灵感应，“致使他们切身产生了实质性的、跨越时间的联系”。这位汉密尔顿公爵正是 M 崇拜的精神偶

像詹姆斯·汉密尔顿的儿子，这位公爵最后的结局是陪着英国国王查理一世一起被砍了头。W相信这样的传奇对于她研究艺术史是不可多得的神奇对象。

年轻一代的中国作家写作的留学生题材的小说，已经全然不同于以往的留学生文学，早年的如查建英的《丛林下的冰河》，那是中西文化冲突的矛盾中来表现去国的心理特质；周励的《曼哈顿的中国女人》则是为能够在西方世界打开一片天地，为在资本主义世界里的成功而重建自我信心。杨好的《黑色小说》则大不相同，她们背靠的中国已经要富强许多，她们生长的家庭和生长的文化环境也与父兄一代迥异，他/她们或许在不同程度上受过网络游戏、日本漫画、韩流时尚的影响，然而，更为内在的与生俱来的成长环境是独生子女政策，中国社会和家族逐渐走向富裕，这使他/她们的生长不得不过分呵护、重视乃至陷入自我的孤寂境地。10多年前，读到郭敬明的《左手倒影，右手年华》，那时郭敬明17岁，他写到去看望一个同学，他一个人住在一个空荡荡的大公寓，同学打开门，郭敬明看到他耳朵上还戴着随身听的耳机，目光茫然且隔膜，当时他感到十分凄绝。那时我会为80后的少年人的那种生存状态所震惊，如今这种状态已然见多不怪。如果说80后那代人退回自我还是有个性的表现，可以返回以叛逆的姿态回馈社会，韩寒、郭敬明就成为那个时期的80后偶像。但对于85后、90后杨好这代人来说，退回自我就是停留于自我内心，他们没有鲜明的叛逆态度，即使叛逆也只是更深地回到自我内心，就像M和W一样。如果说W沉入内心世界更深，她有如M的倒转，她已经进入通灵的精神层次，对于她来说，那就是她的世界，她在那个世界享受属于她的自由和孤寂。

M和W都孜孜以求与汉密尔顿家族两代人相通，或许不少读者还会有所困惑，中国人何以对英国人要如此痴迷呢？在今天中国文化民族主义颇为盛行的时代，这样的故事，这样的心理，或许会受到一定程度责难。但是，如果我们放得宽容些，从文化的意义上来看，可能会有更多的体会。这一代青年去国留学，不再有那种对西方文化格格不入的褊狭态度，反倒是能很自然地去欣赏英国文化，对英国人，或者对英国人引以为骄傲的贵族文化有意识地走近了解。当然，在小说的描写中M是以那种微妙的敏感

去接近；W则是到了通灵的境界去体验。这代人倒是世界文化、西方文化有着更为自然的向往态度，没有那种自卑，没有纠结，也没有自怨自艾。对汉密尔顿家族两代人的关注和感应，与其说是对英国贵族文化的膜拜，不如说是自己内心生长、延伸的需要。可以看到这代作家对海外留学经历的叙述，已经摆脱了被褊狭的民族主义引导的中西对立模式，他们更加自然和坦然地面对世界，面对西方的各种事物，他们甚至想去触摸西方历史，去探究西方文化中的更为隐秘的和更为复杂的东西。

男女两位主人公的心理情绪都有共同点，那就是时下青年一代逐渐蔓延开来的忧郁情绪。这显然与中国的80后、90后独有的独生子女政策相关，他们生长于家庭逐步富裕起来的时期，他们的成长历经社会的变故，有些人还要经历家庭和亲友的变故。M就是如此，父亲和那位叔叔就“出事”了，而母亲则离家出走。W则是一直处在孤独中，小说写道：“人和人的联系就像咖啡杯一样易碎。她总是分不清楚人和人为什么走到一起，又为什么分道扬镳。也许汉密尔顿公爵和她之间的联系也是如此，她寻找到的、看到过的所有痕迹都有可能在一瞬间什么都不是，那么终将孤独。”（第158页）这代人的心理确实是令人惊异，不在于她们孤独，而在于她们生活于孤独中是如此自然。

如果我们就个人的性格心理来看，固然没有什么大不了的，不过是两个青年人的心性刻画罢了。但放在中国百年的文学史中来看，却显出不同凡响的意义。读这部小说很容易让我想起郁达夫的《沉沦》，那篇小说的男主是一个敏感近乎神经质的青年，家世的衰败让他内心茫然，而国家柔弱的境况让他身处异国飘零无助。他寻求感官的刺激又惊恐不安，终至于弃绝人世。这是郁达夫笔下20世纪初的“零余人”形象。郁达夫的“零余人”把所有的抑郁和落寞都归结到祖国的贫弱上去，他在投海的时刻，还没有忘记说上一句：“祖国，你还有许多儿女在那里受苦呢！你必须强大！”这等于说：“祖国，我就是你害死的！”然而，杨好这代人不再有郁达夫那代人的家国遗恨，他们身后的祖国已经足够强大。个人就是个人，而寻求个人的坚实性是他们自己的事情，是这代人本色的事情。然而，那个W还是走到冰冷的海水里，她告别了自己曾经的向往，她决然地“向自由奔去”。固然，W是M的虚构，他三年前在海边看到一个女子走向大海，

他讲述了这个故事，重现了她的死亡。郁达夫那个时代，他所面对的问题是国弱民穷，今天的中国年轻一代所面对的问题，则是个人与家庭、自我与社会、自我与世界的关系。他们现在已经没有文化上的自卑感，但是个人的自我坚实性从何而来呢？“我”的文化立足点在何处呢？“成就自我”已然成为这一代青年新的焦虑的源泉，或者说个人压力的原命题。

杨好的小说打开了这代青年的心理世界，让我们看到迥然不同的一代人的成长和他们面对的难题。小说的语言、情绪、心理经验，以及小说的结构上内隐的呼应，悬念般的叙述，都显示了新一代的作家小说艺术的起点非同寻常。当然，这部小说略感压抑的氛围，过于内化的情绪和纤细敏感的心理经验，尤其是内隐的死亡情结，都有值得推敲之处。生命的上升与内化的沉静如何构成更加丰富而有活力的叙述动态关系，小说也有可以大加发掘的维度。不过，年轻的杨好出手就这样的作品已经颇为让我这个老读者欣喜不已。我们有理由期待杨好能有更加优秀更加成熟的作品问世，也相信这代作家能写出艺术上具有高水准的作品。

初刊《读书》2019年第7期

文学的通透之境

——阿来《云中记》读后

阿来是一位独特的作家，尽管我们都可以用独特性来理解任何一位作家，但阿来的独特性有其厚度和广度，这是一般作家所没有的。他身处藏文化的地域背景，他的本教（Bonismo）熏陶，他的语言素养，他作为一位博物学爱好者的特殊禀赋，所有这些，都可能转化为他以文学把握世界、表现生活和摹写人物的能力。说起来，阿来有点大器晚成，1998年出版《尘埃落定》，旋即暴得大名，那时阿来已经小40岁了。后来有《机村史诗》《格萨尔王》等厚重之作，这么看，也是厚积薄发，出手不凡。阿来年轻时从师范毕业，在偏远的藏地村庄里教书，如果要到大一点的乡或县里，那要骑马翻山，在荒芜的大地上走很远的路。那时，他骑在马背上喝酒，看着太阳升起又落下了，而目标尚未抵达。这注定了阿来在文学上定力非凡，他是一个走长途的人。60岁这年，他又出版《云中记》，无疑，这部长篇小说也被注定了不同寻常。

这部小说讲述2008年四川汶川大地震后四年，村民们都迁移到安全地带安居乐业，生活也开始走上轨道，但阿巴祭司却要回到云中村，祭祀村里当时蒙难埋在地下的亡灵，他要超度这些亡灵。在他几乎完成所有的祭祀仪式时，云中村遭遇地震余震引发剧烈滑坡，整个村庄从此消逝。这本书直接写纪念“5·12”汶川大地震，通过云中村最后一个祭师祭祀亡灵，写出人和故土的深挚联系；写出感受自然、感受生命的一种心灵；写出守护精神家园的一种态度。

要说《云中记》的文学价值，我以为只有用“灵知”写作来接近它，才可能揭示出它的独特性。这本书最让我感动的是，阿来的“灵知”写作达到了一个境界，灵知并不转向神秘，而是打开文学的通透之境。说到“灵知”，可能会联系起基督教的诺思替教（Gnosticism），这里只是借用一下这个背景。阿来在中国作家中是非常独特的一位，他有独特的宗教、文化、民族背景。中国大部分作家都经历了20世纪普遍经验的洗礼，思想和文化经验很大程度上容易全部依托在普遍经验基础上。当然，不少作家以个人的天分还能保持一份独创性，这已经非常非常了不起。但是阿来有他得天独厚的地方，就是地域的、民族的和宗教经验的独特性。正因此，阿来的作品一出手就不凡，不只是《尘埃落定》，他的前前后后的作品都打上独特的精神印记。因为《尘埃落定》获得了太多的声誉，甚至遮盖住了他后来极其卓越的《机村史诗》。如果这么来看，《尘埃落定》《机村史诗》《云中记》是一个关于本教文化及其村庄史诗的三部曲，我不是说有某种内在的内容联系，而是精神上的关系，《云中记》又打开了另一个面向。

这部作品中的令人惊异之处在于写实和灵知能结合得这么自然。这种自然性的难度在哪里？差异非常大的事物能结合在一起这就有难度。写实和灵知结合的难度，不仅体现在故事的连接、氛围的接续，还有那种感觉的一个变化。但在这部小说里阿来做到了大化天成，如入无人之境。叙述几乎没有见出作者声音和角度，而是阿巴一个人在活动。仁钦的故事归属于阿巴，而阿巴与村子里的一草一木，与土地、魂灵融合在一起。

当然这种灵知写作有它本身可分析的东西，它的宗教，它的信仰，人物的身份等等。阿巴是个祭司，他很自然地 and 灵异的 灵魂的建立起一种关系，产生一种对话。显然，其基础是对死亡经验的态度。《云中记》既然是纪念汶川地震，当然首要的是祭悼死难者。阿来的叙事策略是从哲理和精神的层面上来关怀死者，他把纪念转化为对死亡经验的独特体验，这就有阿巴这个最后的苯教祭司对死者灵魂的祭祀。阿来处理死亡经验有一种通透的坦然，其生命观与自然达成了一致性。汉民族当然也是非常重视处理死亡经验，虽然孔子说“未知生，焉知死”，孔子避而不谈死亡。但乡村把丧葬仪式看成一个重建血缘共同体的机会，把亲友招来在死者面前一起哀悼，这是巩固血亲共同体的时刻，从而建构起面向未来的利益共同

体。在《云中记》里，通过阿巴这么一个孤独的灵魂来独自面对云中村的死难者的灵魂，表达了他所承载的乡亲们的哀悼，也是阿巴个人精神的通灵。在那种敬畏的、信奉的、祈祷的通灵氛围中，阿巴的形象被立起来了。他显然不只是一个所谓的“非物质文化遗产”的传承人，更重要的是，他是乡村最后的守护神，他是献祭者，他是精神性的存在。尽管阿来把阿巴作为一个苯教祭司的身份感知死亡经验，但是，阿来没有把这种经验和场景处理得幽暗神秘，也没有推向深邃；而是有一种通透和明朗，因为小说不断引向对自然的认识——并不是科学主义式的，而是与自然一体的自在经验。

阿巴的灵知并非那么多的形而上，他只是一个本分的祭司传人，一个传统意义上的“手艺人”，他并没有多少超自然的技能，他只是对自然有亲和性，虔诚信奉万物有灵论，在他的面前，他所能感知的，也是最为感动的，是那两匹跟他上山的马，是从山上跑下来的鹿，是悄然开放的罌粟花，是山间里的那些草木。他生长于自然事物中，他通它们的灵性，因此也通人的灵魂，人的灵魂是自然灵性的一部分而已。

其实《云中记》也一直在探讨宗教经验与世俗相通的方面，更具体地说，是宗教心灵和世俗亲情的相通。阿巴的心理活动向外是自然事物，向内是对母亲和妹妹的回忆，现实性则是与仁钦的联系。阿巴不断地回忆地震中遇难的妹妹的往事，他的回忆平静细微，死者的形象一点一点的复活。这部小说让我们看到了地震灾难之前的一个家的生活，那么亲切、亲密，充满关爱。地震毁灭了这一切，阿巴坦然接受了这一切。阿来不去写那些痛苦不堪的死难场面，他更注重描写的是生者如何经历死亡经验，如何面对死亡经验而能重新活着。

阿来的写作始终那么明朗，他处理的历史或现实，都隐含有一个消逝的地域及其文化的主题。如此悲剧性和沉重的历史主题，他却能举重若轻，大而化之，转化为自然本身的某些时刻。他原来的故事都有很强的地域性，他会去看这种文化在这个地域里的消逝，地域是存留下来的。《尘埃落定》是阿坝藏地部落最后一个土司的故事，这个经验是以生为始以死为终（开头是傻子少爷在床上的成年礼，结尾是傻子少爷为仇人杀死在床上），但小说却贯穿着浓郁的抒情气氛，始终那么通透明朗。《云中记》则是更彻

底，现在，这个村庄的地域性在地理的意义上消逝了，带走的还有最后一个祭司。一个村庄的消失，前面铺垫了那么多死亡和死魂灵，阿来仍然能写得那么明朗。阿来曾表示他写作《云中记》的时候，他不断地反复地倾听着莫扎特的《安魂曲》。阿来在灵知的意义上看到的是一个世界的通透，不是世界的幽暗。并非说通透比幽暗更高的意境，而是不同的意味和风格。幽暗比通透更多深邃；通透却更多超越性的气质。这就是文学和作家的多样性，文学的世界因此才会有无限的丰富。

我们看阿巴作为一个祭司，就像《尘埃落定》最后一个土司，就像《檀香刑》最后一个刽子手一样，都道出了中国文学的某种特殊意味，也因此写出了一段历史的命定实质。《云中记》的最后一个阿巴祭司却有着日常性，阿来写得那么朴实、真实、自然，和我们那么亲近，没有神秘，没有不可知，没有巫术。阿巴说到的和使用到的祭祀的工具，都是像耕地的农具一样，是生活本身。对于苯教来说，对于藏民族来说，宗教经验对于他来说是生活本身，不是和日常生活、和每个人有深刻差异的身外之物。

阿来在这部作品中，还是写了很多事实性的生活，那是村民在遭遇地震之后的生活，他们的迁移，他们重新开始生活的那些困难，他们去开始新的生活的各种矛盾。与阿巴的通灵一面相对的是仁钦打开的生活面。仁钦代表了现实，通过一种亲情血缘纽带，小说在阿巴和仁钦之间建立起很自然的平行关系。仁钦的现实性总是在阿巴这样一个离开了现实的精神层面下来观照，灵知和现实仿佛是生活自然变化的两个扇面，又像是一段河流起伏的不同的段落。阿来任其自然的叙述似乎不露声色，但他内里是很有讲究的。比如那个热气球，前面有那么多的铺垫，不只是故事的丰富性需要，更重要的是为了最后让读者获得一个直接视点，看到云中村是怎么消失的，要有一个直接的视点，这才是现代小说叙述的可靠性逻辑。热气球这个近的视点能够把一切看得那么清晰，强化了云中村消逝的过程和结局。这部小说一方面有很高的视野，另一方面下功夫在细节上，在近距离地观察上。阿来的作品描写每一个事物、每一个人、每一个写到的东西都有一种清晰度。这个云中村消失的时候也要有一个视点，通过热气球的摄像机（那是他事先藏的一个视点），我们非常真切地看到了云中村的消失。如果考虑到小说中祥巴是一个极不安分的人物，他是被现代煽动起来的乡

村现代主义者，他偷盗、做生意、搞技术开发，没完没了地倒腾。但是，最后是他搞出来的热气球用摄像头“眼睁睁”看到云中村在泥石流中掩埋于泥土之下，永远消逝于大自然中。阿来是一个博物学家，他观察事物总是要有近距离的视点。就这一点而言，我们依然可以看到小说隐含着现代与传统之争的主题。

这部小说可探讨的主题和小说艺术是多方面的，这里仅只就一个视角来做简要讨论。《云中记》是有很高艺术水准的作品，不要仅仅看成是写地震，纪念地震当然是一项责任和道义，但是这部作品呈现的是一个更大的东西。因为有更大的视野，有更远的思想，阿来的作品才能有那种大气，才有灵知，才有文学的通透之境。

2019年5月25日

初刊《文艺报》2019年6月12日

文学的时代难题与碎片化的疑虑

2014年，法国作家帕特里克·莫迪亚诺获得2014年度诺贝尔文学奖，这也算爆了一个不大的冷门。莫迪亚诺的作品在中国出版经年，鲜有人谈起，作家王朔、王小波偶有谈起，评论界对他的关注比之对艾丽丝·门罗还要稀少得多。可见当今中国文学界对世界当代文学已经很隔膜了。80年代，了解到卡夫卡、普鲁斯特、马尔克斯就属于世界前沿了；但如今，中国文学与世界当代文学的对话，不管是作家还是批评家都隔膜得很可以了。我们评价中国当代文学如何如何，说它如何如何不行，或者如何如何好；可是我们了解当今世界文学的状况吗？我们动不动还是拿十九世纪欧洲文学的标准，或者中国的《红楼梦》，再不就是鲁迅。这当然都没有错，但这是远远不够的。也是一句老话“文变染乎世情”，一个时代有一个时代的文学，我们经常置若罔闻。我们生活在当代，当今世界文学发生什么事，世界文学被关注的文学经验究竟是怎么回事，我们了解得太少了，这应该是一个要反省的问题吧？

诺贝尔奖委员会给莫迪亚诺的颁奖词称，他的作品“唤起了对最不可捉摸的人类命运的记忆，他的作品捕捉到了二战法国被占领期间普通人的生活”。这句话至少会让我想起，对“最不可捉摸的人类命运”的表现，是有相当的难度的，对“可捉摸的人类命运”的表现已经轻车熟路了，实际上，我们的文学一直在重复这种工作，但是对“最不可捉摸的人类命运”的表现则鲜见矣！这也是莫迪亚诺的作品的独特价值所在。

作为一个探索型的作家，莫迪亚诺一直在思考这个时代文学的难题，

但他的思考并非要把自己搞得多么“高大上”，他很清楚自己作为一个作家的角色：“你是谁，你，影子中的偷窥者？”1975年，莫迪亚诺在他出版的小说《凄凉别墅》的题词里，写上狄兰·托马斯的这句诗。后来他被封圣的“Quarto”丛书，这部小说被放在合集的开篇。说莫迪亚诺是一个文学天才绝对不是一个过分的说法，这位在公众面前说话都不利索的人，1968年23岁时就出版了《星形广场》这种小说，这是堪与胡安·鲁尔福的《佩得罗·巴拉莫》比肩的作品，后者是马尔克斯的写作圣经。

2014年12月7日，莫迪亚诺在斯德哥尔摩瑞典学院领奖并发表演讲。其中一段话在网上广为流传，有敏感的读者将其概括为一个问题，或者说将其视为这个时代的文学难题。莫迪亚诺说的是十九世纪时代，时间过得比今天缓慢，“那样的节奏与小说家的作品相得益彰，因为‘缓慢’让作家的能量和精力凝聚”。但此后，时间加速，断断续续地前行。莫氏好奇，下一代在互联网、手机、电子邮件和推特时代出生的人，如何通过文学来表达这个注定每个人都会“相连”的时代，而莫氏困扰于他那一代人的“失联”。过去有那么多多的私密，如今私密被侵蚀，并被赋予更多的深度。网上一位自称为“爆米花”的读者，从时间的缓慢和加速引向另一个主题，他提出的问题是：“为何旧时代的文学家们能够建立起那种类似天主教教堂一样宏伟壮丽的文学大厦，而如今的作家只能有一些分散的、碎片化的作品问世？”显然，这已经是另一个主题。莫氏没有厚古薄今的意思，而“爆米花”的疑问显然有厚此薄彼。既然提出这样的问题，并且在网上引发热烈的讨论，那也肯定是切中当代文学和当代思想的命脉。这个问题实际上引向关于今天我们已经无力创作出教堂般宏伟的作品的诘难，也对今天只能创造出分散的碎片化的作品表示失望。这里面显然还包含价值判断，即前者是伟大的作品，而后者则只能是一些零敲碎打的潦草肤浅之作。我以为这一提问，在关于这个时代的作品形态不同于十九世纪的作品，这样的描述是基本合乎事实的；但内里隐含的价值判断则是值得商榷的。

我觉得这个问题也要从时代的变化来看，如果说没有一种时代变化的眼光，那么我们确实会觉得今不如昔，一代不如一代。今天从形态上来判断，文学的趋势似乎是向着一个衰落、萎缩境遇变化，甚至要走向终结。我以为莫迪亚诺所说的“十九世纪”是指启蒙时代以来的人类思想抵达了

某种整全性高峰的这么一种时代，我尤为强调它在思想文化上是企图建立“整全性”的时代。哲学上的代表就是康德和黑格尔，所以我觉得要回答这一问题首先要面对“整全性”的时代意识和世界观。

整全性的时代产生整全性的文学，也就产生了被现在的人们尊崇的“天主教堂式”的辉煌大厦般的文学。这确实要从更久远的时代来看，西方文学的根基是建立在这两个传统上：一个传统是荷马的《史诗》，一个传统是莎士比亚的戏剧。正是莎士比亚的戏剧奠定了现代小说基础。史诗的时代结束之后出现莎士比亚的戏剧，戏剧的时代终结之后出现了小说，所以小说是整个西方文化思想所抵达的高峰，出现了一大批的“教堂式”的作家，像托尔斯泰、狄更斯、司汤达、大仲马、巴尔扎克都是这样的整全式的作家。如卢卡奇所说：“小说是这样一个时代的史诗，对这个时代来说，生活的外延整体不再是显而易见的了，感性的生活内在性已经变成了难题，但这个时代仍有对总体的信念。”^① 相对史诗而言，小说已经不那么能够包罗恢宏的总体性，但上帝还在，神学的背景其实一直与西方的小说具有的总体性相关。只是小说的兴起，表明世俗生活的兴起，它着眼的不是神和民族的英雄传奇，而是生活世界。“史诗可以从自身出发去塑造完整生活总体的形态，小说则试图以塑造的方式揭示并构建隐蔽的生活总体。”^② 小说具有生活的丰富性，它是现代性的产物，它表现了现代到来的新的世界景观。德国在浪漫主义时期追求“绝对诗”，其神秘美学依然和基督教世界联系在一起。到了小说，则表现了激烈的信仰动摇。十九世纪的德国，小说的高峰当推托马斯·曼那样的作家，《布登勃洛克一家》《魔山》确实是异常宏伟的作品，但已经表现了生活世界的不稳定性。

在这样的背景下，我们看到西方的思想进入现代以后发生了巨大的分化。这种巨大的分化其实也是与宗教的衰落是相关的。就像尼采说出的：上帝死了，我们这些人杀死了上帝，我们还能有什么更盛大的节日来庆贺这样一个事件呢？尼采发出过这样的疑问。其实，尼采就是要走向酒神狄俄尼索斯的精神，那就是出走，自我流放，个人到荒野之中去游荡的叛逆

① 卢卡奇：《小说理论》，燕宏远、李怀涛译，商务印书馆，2012，第49页。

② 同上书，第53页。

精神。尼采作为西方现代性思想反叛自身的那种精神意向，他开启了现代思想的转折之路。所以哈贝马斯在《现代性的哲学话语》中说：尼采 1850 年写下的《悲剧的诞生》，这部现代性的迟暮之作，是后现代的开山之作。我们可以看到尼采是一个转折，他说出了“上帝死了”，他要重估一切价值。这意味着天主教式的教堂，这种大的西方整全性的思想大厦开始崩塌。所以，这是一种时代的变化，整全性的历史、统一的信仰体系发生了动摇。那么后来的现代主义文学，其实是一个出走的文学，个人逃离了历史的整全性，个人也找不到整体性的依靠。在启蒙时代以来的大厦式的文学的基础上，那时候的作家代表着人类站在世界的中心，不管多么悲剧——就如《悲惨世界》，它也是在拥抱生活，歌颂生命的热烈。

这个整全，不只是信仰、信念和思想的统一性的整全，也是人类精神生活的整全性。对于作家来说，他生活于其中的人类社会有一种整全性，他与生活的关系有一种整全性。作家觉得他代表人类说话，他可以感受到（因为与上帝、共同体同在），也必须感受到他与人类全体是一个生活的共同体。进入现代，这种统一性被瓦解了，生活共同体也瓦解了。作家首先被抛离出生活整全性，他们率先意识到时代变化，个人从此要独自承受生活的艰险。因此，现代出现了逃离生活、拒绝生活的作家（这里只是指他们描写生活的一种方式，他们的写作无疑还是要来自生活本身，他们的经验表明一种独异的生活方式）。因此，从古典时代与现代的交界来看，可以把作家分为两种类型：一类是热爱生活的作家，另一类是拒绝生活的作家（即离开、逃离生活的作家）。像托尔斯泰、雨果、大仲马、巴尔扎克他们都是热爱生活的作家，他们承继了莎士比亚这样一个传统。另外一批作家则是拒绝生活的作家，他们以个人的状态离开了西方的整全性世界，他们拒绝了整体性的生活。我个人也认为像歌德是热爱生活的，但是托马斯·曼是拒绝生活的^①。歌德在任何时候对生活都洋溢着热情，托马斯·曼写《魔山》那种作品，故事发生在一个疾病蔓延的疗养院，这类疗养院卡夫卡曾经长期居住过（当然这是后来的事）。卡夫卡是拒绝生活的，加缪

^① 托马斯·曼写过一本书《歌德与托尔斯泰》，可以看出他何其羡慕歌德对生活的那种明朗态度。可参见托马斯·曼：《歌德与托尔斯泰》，朱雁冰译，浙江大学出版社，2013。

是拒绝生活的，莫迪亚诺也是拒绝生活的。他们笔下的生活总是会突然断裂，变得寒冷，总是要离去、失踪，或者死去。对于他们和他们的主角来说，生活仿佛是不值得过下去似的。

像卡夫卡、莫迪亚诺、麦克尤恩这类作家，小说越写越薄，越写越碎，对于他们来说现代的世界就是一个崩溃的世界，作家只有逃离。他们代表人类去逃离，他们替人类赎罪去逃离。但是人类还在现代这么一个大地上生活，自以为是，似乎生活得也不赖。卡夫卡会写出《乡村医生》这种作品，医生骑上从马厩里面跑出的两匹马去看垂死的病人，卡夫卡看到人生活在病痛中，伤口烂得如同花朵般瑰丽。或者人变成虫子，某天早晨醒来，格里高尔发现自己变成了一只“甲壳虫”。那篇《判决》，年轻的格奥尔格坐在窗前，看着前面的河水，你以为他还喜欢外面的事物，哪想得到，那条河是用来跳的。小说的结尾处，格奥尔格就从桥上跳下去了。你很难想象《在法律面前》，乡下人会一辈子站在法院的门口，而那个守门员直至老去，也在守门。还有很年轻的时候，卡夫卡看到的生活就是“单身汉的不幸”（《单身汉的不幸》），要不就是《杂货商》难念的小本生意经。中国作家得到的现代主义感悟多来自卡夫卡，是卡夫卡让他们突然意识到，他们失去了集体、全体、完整性。他们从此是一个人写作。他们从此要从生活中疏离出去，要出走，要离去。看看余华、阎连科、刘震云、残雪、格非、王朔、王小波。这个名单并不周全，也不饱满，也绝非嘉奖的榜单，只是表明一种写作方式而已。

今天的作家依然可以分成两类，例如，艾丽丝·门罗是热爱生活的，但是莫迪亚诺是拒绝生活的。莫迪亚诺的作品总是写得那么阴暗，那些故事都是发生在晚上，对他们来说，白天的生活都是不值得去过的。我们也知道加缪是拒绝生活的，他获得诺贝尔奖之后，在法国南部买了一栋房子，房间里面就只有一张桌子、一条板凳。相比较加缪而言，萨特是热爱生活的，这不只是指他在德军占领巴黎期间，还和波伏娃去到法国南部骑自行车旅行，偶尔还举行烛光晚餐，萨特的作品还是在表达人如何在困境中也要有生存下去的勇气。

整全性的消失，这确实确实是一个人类今天所面临的转折和困境，所以像阿兰·巴迪欧试图用数学的“一”去解释我们这个时代，解释 20 世纪

的那么一种历史的存在的方式。但是这个“一”今天是破解了，是没有办法了。20世纪的动荡、劫难和崩溃瓦解了它。所以，在21世纪的今天，因为互联网、电子科技、生命科学、遗传工程等等，包括人类的航天和航海能力（也是制空权和制海权）都空前增强，这些都使人类今天的生活发生了巨大的变化，种种迹象表明人类今天又开始重新整全。这种整全，我们把它称之为“全球化”也好，“后现代国家”也好，信息社会也好，数字化世界也好……随着后现代国家（帝国）时代的到来，这个国家不再是传统的疆域，民族国家的界限，而是关于制空权和制海权的人类被重新整全化的状态。特别是现在网络小说、科幻小说和电影，比如说诺兰的《星际穿越》这种电影，在宇宙的背景中来谈论家庭伦理，来找寻人类之爱。可以看到诺兰是这个时代的预言家，包括他的《盗梦空间》。如果我们把表现这个时代超前感受的作品，如《黑客帝国》《指环王》《盗梦空间》《阿凡达》和《星际穿越》联系在一起来看，可以看到今天贯穿在艺术中的，已经不再是思考我们今天称为现代文明、工业文明，或者地球文明（时间文明或历史文明）的东西，它思考的是超人类文明，是一种“空间文明”。我把它称之为“视听文明”时代的到来，这个视听文明的时代，可能是一种新的整合的时代。但是它确实预示着某种人类生存不可预料的后果，这包括我们现在讨论的一些“异托邦”“异元次”的世界等等。这种认知世界的方式当然也未必是什么全新的发现，或许与诺斯替这类的灵知宗教的重现也有某种关系。

总之，21世纪文明会把人类带到一个非常不同于20世纪的世界中去。今天我们说碎片，还为时过早。也许在局部上、在我们可感知的视野范围内，它是碎片式的、分裂的、琐屑的；而在更大的背景上，今天的世界被重新整全，以我们所意想不到的形式，更具有深度性和内在性的整全。用齐泽克的话说，或许那是重新生成的大他者，宏大的崇高客体。

我理解，今天的作家不能够单纯去经营自己个人的小天地，而是要在一个文明变迁、文明转型、文明要过渡的意义上理解今天的文学，正如莫迪亚诺所说，他说他自己是过渡的一代人。在这样的过渡期，作家和艺术家都要有另一种思考，都要有一种承担，都要有一种危机感和危险感。今天人类本身具有的能量是超强的，这就是人类对他人的控制力，对人类整体命运的控制力都超强。今天，假定某个人掌握了某种机关，就可能控

制全体人类，这在十九世纪是不可想象的。今天，大到制空权和制海权，小到对微生命、基因工程的控制等等，人类的能力都在增强。这些都表明人类面对的危机的风险和可能性陡然加大了。今天的作家，不再是去重复书写 19 世纪那些人类已经琢磨透的命运，而是要去看今天这些“最不可捉摸的命运”。那些单一的碎片、零散的现象，暧昧不明的事相，光和影交界的边缘，这些事物，可能都与某个无边的全体、暗物质、星际等相关。当然，这像是反社会学和反历史学的隐喻，但今天确实是需要新的文学思维，新的创作勇气，需要新的文学诞生。

读莫迪亚诺的作品，仿佛让我们体会到无比孤独无助的个人进入到一个无限的世界中去。他的成名作《星形广场》，个人始终是在危险的命运之路上，盲目且任性地行走；《环城大道》中用儿子的视点看父亲，父子相处几乎不能相认，形同陌路，彼此又都是那么孤独；他的《暗店街》有一半篇幅的故事发生在夜晚，你完全不会相信居伊这样的人可以找出真相；《青春咖啡馆》想去刻画的并不是热闹的聚焦的咖啡馆，而是那道无声无息的“逃逸线”。莫迪亚诺真就是去偷窥影子如何消失于暗夜中。他想用这种方式去留下大历史给个人留下的印记，那些模糊的印记，可能是大历史最深印记。他说会时常翻阅那些老电话本，他会想起奥西普·曼德尔施塔姆的诗句：“彼得堡……你还有我的电话号码 / 彼得堡，我还有那些地址 / 可以查寻死者的声音。”他其实是深陷于大历史中的人，他躲在影子里，捕捉到那些碎片，那些边缘和丢失的时刻，这些小碎片也映出了大历史——也一直在映出大历史，今后还将如此。

碎片这个问题，并不是多么让人沮丧的难题。困难的并不是我们只有碎片，而是我们能捡起什么样的碎片，既然大历史只给我们留下碎片，那就老老实实做一个寓言碎片的收集者吧——多年前本雅明就如是说过。

莫须有的“情怀癌”或与姜文的“一步之遥”^①

近几年来电影票房的火爆已经成为一个新常态。年轻人成双成对涌向电影院，随便一部什么国产片就是上亿的票房，这使我们已经不用怀疑就可认定影视已经成为这个时代的主导文化。如果考虑到互联网、移动终端，再想想苹果的辉煌业绩，我们不用论证就可以感受一个视听文明的时代正在到来。虽然这个时代已经被定义为第三次产业革命时代，或者电子科技产业主导的后工业化时代，但更准确地从文明变革角度来看，相对于此前的口传文明和书写文明，种种迹象表明这是一个视听文明到来的时代。

二十世纪八九十年代，因为“中国故事”还有市场，《红高粱》《大红灯笼高高挂》《霸王别姬》《站台》之类还有国际关注度。到了新世纪，中国电影除了小制作的打点“地下”“独立”牌，很难吸引欧美电影人或国外普通观众眼球。现在，各方面都在强调要“讲好中国故事”，这张牌在相当长的时间内还是大有作为的。如何讲好中国故事也要对文明变更有深刻认识，如果还是老一套思维，历史演绎，也不可能讲好“中国故事”。中国的影视创作和传播，目前还是延续旧有的观念的手法，几乎很难看出多少创新性的作品，个人的才情已经被对消费市场和娱乐观众的适应全部抹

^① 这篇文章是在看完电影《一步之遥》数天之后写下的，因忙乱，一直未整理修改。直至5月底偶然见着《上海文化》德海博士，和他说起《一步之遥》，我们俩对这部电影多有赞赏，德海是最早力排众议，发表《站在姜文一边》的挺姜文章。我说我看过电影也写有一篇文章，一直没有整理出来，德海博士多次鼓励，又拖了一段时间，我这才于忙乱中整理出来。虽然早已是马后炮，但也聊备一说。在此对德海博士的认真的敬业精神表示敬佩。

煞。我们甚至想当然认为，电影就是娱乐化的产品，观众就是上帝。我们甚至不相信艺术产品也能培养接受它的公众（除了在非艺术的层面强行灌输）。公众虽然在每一个当下就能决定艺术产品的价值和意义；但公众说到底还是艺术产品培养和制造出来的。就此而言，永远适应公众，不能挑战和冒犯公众的艺术家是没有出息的艺术家的。

2014年有两部电影同时上映，这就是姜文的《一步之遥》（以下简称《一步》）和徐克的《智取威虎山》（以下简称《智取》），前者比后者早上映五天，但却抵挡不住后者强大的群众基础。后者几乎可以说是好评如潮，点赞一片。上映第一天，有网友统计，该片已收获1263条好评，差评只有32条。这与《一步之遥》几乎是骂声一片形成鲜明对比。曾经神气活现的姜文哪曾想到，重拍一下《智取》就使《一步》相形见绌，岂止是相形见绌，简直就是让姜文无地自容。姜文之所以没有一头撞死，不是因为他有多么坚强大度，而是他也没有意识到自己的《一步》是一部预言性电影，它有一只脚踏进另一个时代——就此而言，姜文（以及我们）很长时间都不会理解这一点。

去读读那些差评，足以让英雄气短。仅仅几天之内就有两千多篇，几乎是一边倒的骂声。题目就极为刺激：《几乎一无是处的电影和“死”于情怀癌的姜文》，或者干脆称它为《一部极其自恋的个人主义精神病作品》。本文不想去比较两部电影的优劣，只有一点是十分清晰的，《智取》只是一个现成的改编样板戏的并无个人创新举措的作品，就加入的新的戏份和线索而言，情理不通，故事不顺。片中的智取威虎山的特技场景是其渲染的看点之一，片尾座山雕驾机逃跑的场景直至挂在悬崖峭壁上的生死瞬间，也不过是对好莱坞的全面模仿。这些已经算是中国电影中超级震撼大场面，放在好莱坞也不过是二三流的场面而已。稍加推敲，影片的大逻辑和小逻辑在今天的语境中都难以成立。所谓大逻辑，即东北剿匪，歼灭国民党的残渣余孽。另一边的电影电视正是国共合作的“抗日神剧”上演正酣，且如今国民党与共产党的合作也是大势所趋，那一段历史如果讲究历史真实性的话，今天的现实语境很难让其自圆其说。当然，现在的《智取》也深知这一点，土匪就是土匪，他们的罪恶在于残害老百姓，与国民党无关。就故事性的内在自恰逻辑而言，新加进去的栓子和青莲的故事，原来《林

《海雪原》是少剑波和少女护士白茹的朦胧爱情，现在则变成栓子找母亲青莲，母亲青莲想儿子的故事。隐约萌动的爱情在小说中描写楚楚动人，放在一个大运作的电影里就没有效果；于是就改为母子的情感，但是，在电影里，这条线索却要在数个关键时刻起作用，变得经不住一点推敲。例如，杨子荣和战士要冒着暴露的危险去追回跑掉的栓子，栓子要拖子弹箱等等。尤其是杨子荣面对青莲的勾引，在不明白青莲的任何底细和真实动机的情形下，会说出栓子的想念母亲青莲的事，这等于立即暴露自己的真实身份。其他姑且不论，就这条加入的线索，也可谓漏洞百出，不合当时当地情理逻辑。所有这些小逻辑小情理，对于动作片大师徐克来说，均不足挂齿。或许他是参透了“视听”艺术这门经的人，他需要的是那些能表现视听的场面和情节，一切都以视听的场景为中心来展开电影叙事，不再是依凭故事性的内在关节或真实的情感关联。事实上，这部电影少剑波和白茹的形象几乎没有给人印象，就剩下杨子荣和座山雕。但是杨子荣内含的性格，关于历史正义、勇敢、冒险、心细、随机应变等等，已经让位于各个场面的戏剧性刻画，也让位给诸多的战争打斗场面，例如，枪炮、火药和山体倒是占据着一个又一个镜头。至于座山雕，他主要是用于猎奇和谐谑，他既不具有历史真实性，也不表明人类命运之类的暗喻，他几乎就是一个符号化的角色，真正是一个电影中的丑角，如此而已。

另一方面，我们再看看姜文的《一步》。在恶评如潮的狙击下，这部电影节节败退，原来气壮如牛扬言要20亿的票房，结果就在12月23日上映第五天遭遇《智取》阻击，立即溃不成军，从黄金时间档退下。随着《智取》声望与日俱增，《一步》票房急剧下降，止步于四五亿之间。很多人是为了验证是不是真的如影评所言那么差才走进影院去看《一步》，比如我就是出于这种心理。我实在相信姜文再差也差不到哪里去，抱着围观的态度进了电影院。果不其然，我进电影院时，《一步》已经是强弩之末，颓局已定。我前后左右都是年轻人，都愤愤然表示看不懂。电影终场，偌大的电影院只有我一人站起来鼓掌，前排某个观众犹豫不决应和了几下掌声。我在想，偌大的中国，总算还有五六个亿的票房，到底有多少人看了电影不表示很不爽呢？又有几个人看明白姜文的电影呢？那么多号称职业影评人，多么精深的电影修养，如果《一步》都不能接受，我觉得这不是

姜文的失败，也不是酷评挟中国电影观众的胜利，它是一次恶作剧的成功罢了。

《一步》确实是姜文以个人的思考介入电影，甚至强行介入现实，这部说着历史的电影却有着强烈的现实感，在历史、个人与现实之间建立起强大的反讽语境，这就是这部电影的不同凡响之处。这样的独门绝技，如何让大多数人接受呢？但中国有句老话，过去走江湖的开场白就得说：外行看热闹，内行看门道。观众懂不懂不要紧，看热闹就行——这部电影热闹得还可以吗？影片的主导故事很清楚，“花国总统”完颜英意外死亡，作为最大嫌疑的马走日只有四处潜逃，他眼睁睁看着自己的故事在舞台上被王天王一场又一场拙劣地表演，最后武六借拍电影之名，帮助马走日越狱，结果二人被追捕，马走日被击毙身亡。这个故事情节结构很清晰，且还有原型民国时期的阎瑞生案做底，不存在什么情节不连贯，看不明白。至于其中插入的无厘头、插科打诨的细节或台词，正是对这段历史故事的拆解和反讽。就对普通观众的观赏性而言，也是够热闹的：那么大的选美场面，那么多的大腿，还抖碎了五个暖瓶，飞向月球，还有王天王的大砍刀表演……这对得起观众了，这还不够爽吗？

门道呢？那些号称电影行家里手的，总可以耐着性子看看门道吧？姜文确实有点恃才傲物，但那不是什么“情怀癌”，是勇气，是才华！这部影片的主题其实是很明了的，只是因为我们已经麻木，习惯于装作不知道，故这样的主题看上去就陌生了。不和陌生人说话，这已经是我们生活的自觉守则。这部电影说到底，借着一个历史故事，说的是如此盛大的繁华，不就是虚假、空洞、屎吗？从电影的开场武七说一个意大利女子要吃什么豆腐，气锅到底有气没有气之类，这是明摆着瞎白话。观众看到这里可能就已经无法忍受了，这么胡扯还没完没了，这是干什么呢？难道姜文真的犯傻了吗？随后的选美也是一派胡扯，矫揉造作，盛大的繁华累赘拖沓，反复炫耀的大腿舞，让人疑心姜文是彻底完蛋了。影片到了这里，冒出了I do，那是作死，那是拉屎，这才看出，这属于恶搞嘛。有这么大胆恶搞的吗？前面不是说老莎翁的那句严肃得顶天立地的经典台词“生还是死（to be or not to be）？现在突然间一个“I do”要拉屎，这不是把生与死给刷格了吗？这是要屎里觅道啊！这么搞的电影还真真是没有见过，也是从

这里，如果这部电影不是乱搞，那就一定有非凡之处啊！无论如何，姜文，九个人精一样的编剧，总是多少可以信任一点吧？我也是看到这里，才耐下心来思索一下姜文这样搞的合理性和必要性。一方面，他是有勇气要揭示点什么；另一方面，他被逼无奈。

整部电影的表层故事是关于爱、友情、信义与背叛，内里却是对历史与现实的空洞化（虚无化）的彻底拆穿。中国的电影何尝表现过这样的主题呢？中国哪一个导演有能力去面对这样的问题呢？这其实是百年中国历史、今日中国现实遗留或隐藏在最后的根本问题。其要点就在于，没有真实的爱、没有真实的友情、没有真正的信义！对虚假化和虚无化的表现，影片两次煞有介事地说到“I do”——那就是屎啊！多么大的悲哀！这部电影的内里的灵动竟然是靠着悲愤的情绪，愤怒出诗人，这部电影难道不是诗吗？难道不是有一种诗的情怀吗？怎么就是“情怀癌”呢？其实姜文就是个孩子，他装神弄鬼，因为他就是赤裸的，他要指认其他的赤裸，他天真率直、自以为是、不信邪，他就这样了，还能怎样？孩子般的天真啊，确实有点“童心未泯”呢！姜文也半老不小了，说他孩子不是糟践他吗？并非如此。看看鲁迅写《孔乙己》《阿Q正传》，那么多孩子式的趣味；看看帕慕克说过他如何以孩子般的眼睛来看世界；再看看莫言有数部精彩之作，何尝不是孩子般的玩闹呢？

怎么样叙述这个电影故事已经不重要了，它其实已经出神入化了！他走火入魔也就是如入无人之境，如入无物之阵，随物赋形，随心所欲，行于所行，止于所止。就像那一段戏，马走日到武大帅家里，教他们一家人弯腰练身，武大帅竟然也信以为真，听马走日喊口令做着操；另一场戏武大帅他们在典礼上，竟然放声高歌起意大利美声唱法，这些虽属搞笑的噱头，但却使整部影片灵动变幻自如，无拘无束。前者是在险境中化险为夷，后者是在庄重中诙谐戏谑，故而整部影片洋溢着反讽幽默的效果。尤其是王天王在舞台拿着砍刀表演马走日谋杀完颜英的戏，实在精彩之极。后来王天王逼马走日演戏，竟然是他要马走日念“老老实实做人，认认真真演戏”。马走日不肯屈服，偏要念成“认认真真做人，老老实实演戏”。从字面上来说，其实没有差别，人老实才能认真，认真才能老实。姜文故弄玄虚一下，主要是起到强调的修辞的作用。这两句“一步之遥”，但从王天

王嘴里念出和马走日说出，就有天壤之别。说到底，这就是对今日中国影视戏剧乃至文化、乃至于社会现状的批判。影片开头的“to be or not to be”的严峻的名言被戏谑，到“I do”就是拉屎，是要把历史与现实的浮华表象全部空洞化（虚无化），这就是要在屎里觅道。直到提出要“认认真真做人，老老实实演戏”，这一切就十分明朗了，所有历史的浮华的故事——历史总归是死去的，总归是由人讲述和表演的，就像王天王一样胡搞，都会博得满堂喝彩。

现实呢？历史与现实也只有“一步之遥”，如何对现实负责呢？马走日是一个较真的人，他不肯屈服。爱在他心中复活、升腾，他和武六上演了一场轰轰烈烈的末路之爱。马走日就是一个被社会抛弃和愚弄的末路英雄。他原来以为自己是个英雄，可以摆平一切事情，结果被别人摆平。整个故事是关于男人的友情（马走日与项飞田、武七）如何走向背信弃义；也是关于男人的爱情（马走日与完颜英、与武六）如何意外，如何走向末路。这两条线索都曲折多变，意味无穷。从故事性来说，变数多了些，但都变得自然巧妙。但是，这个故事承载的却是世道人心。影片一步步推向高潮，王天王在剧场里表演就是次高潮，就是对影片前此内容的总结和概括。所有的繁华盛世最终就落到了这么一出戏上（顺便说一句，王志文在这出戏里的表演可以说是出神入化，那副嘴脸，那副德行），写尽了世事之空洞、虚假，写尽了人生的荒凉虚无。当然，电影峰回路转，要让爱来完成救赎，只有爱能救赎，虽然有点无力，无力本身其实能透出更彻底的虚无。最终马走日身亡，就说明了其最终不得不变的主题。

电影最后落在拍摄以马走日作为杀人犯为故事主角的电影上，这部电影其实提出了电影要如何讲述历史，如何讲述现实的意义上。马走日本来是个牛逼之人，牛逼哄哄替武七洗钱，策划了盛大的选美比赛，要把“new money”洗成“old money”，不想把自己洗进去了，自己变成了“历史”中的人，变成了电影中的主角。民国的阎瑞生案拍成的电影，成了中国电影史上最早的长电影，某种意义上具有中国现代电影起源性的意义。姜文戏仿这部影片，显然包含着他对中国电影尖刻的反思与反讽。这部电影甚至试图成为当代电影的里程碑，它有能力通过讲述历史来击穿现实！中国当代电影何尝有过这样的野心——这算是“情怀癌”么？

当然，有人会有疑问，即使我的阐释可以成立，这部电影包含了这么多的想法，有这么多的要颠覆、要改写的东西，也就是说，它毕竟是杂乱不堪吧？如此它也犯了电影之大忌，犯了艺术上不明晰和不单纯的条律吧？但是，我以为，这部电影的可贵之处可以在这一点上继续探讨。这部电影的叙事特征，或者是说它在艺术手法上显示出的才气和力道之处，正在于它能乱中取胜，看上去杂乱无章，内里却有一根筋拎着重走。老子说，玄而又玄，众妙之门；这部电影是乱而又乱，但他能乱中有道，乱中取胜。它的灵动式思维、碎片式的连接，极多的跳跃、滑动、旁逸，随时又能收回来，回到主干叙事，乱中握住他要握住的东西，那也是众妙之门。每一次跳开、滑动、转折，都是别开生面，如同变魔术般有着意想不到的奇妙。看看2014年获得奥斯卡金像奖的电影《鸟人》，要多乱有多乱，要多杂有多杂，怎么在欧美就没有成为一个问题呢？在中国也没有受到类似的指责。当然，这部电影在中国的反响也寥寥，它也只能说明中国公众离接受这样的电影也有“一步之遥”。《鸟人》这部电影的成功和获得欧美电影界的承认，表明电影作为这个时代最具有表现力的艺术形式，它理所当然成为当代思想文化与审美感知最具有表现力的文化形式。《鸟人》这部影片几乎是这个时代最混杂艺术样式，它有文学——改编自卡弗的极简主义小说；它有哲学，关于选择、颓废、生与死的思索；它有情绪，戏谑、嘲讽、感伤、虚无等等；它有电影语言，拼贴、长镜头、戏中戏、夸张与荒诞化……所有这些，这部电影在杂乱中有一种自由的流畅。它的思想随时流露一点，只是一些意味，让人思索和体味无穷。

从电影艺术的表现形式来看，《智取》与《一步》这两部电影可谓都参透了视听艺术这本经，无疑也领会透了视听时代到来的真谛。前者所有的故事、人物、场面，都是为了视听的艺术/技术手段最大限度地发挥，它不用思考，它不用人物思考，也不用整体电影语言去思考，视听艺术效果与娱乐效果两方面就是其全部，故而今日中国所有的人接受它。后者则想用导演的思想来推动影片的展开，它还想用思考去黏合历史与现实的讽刺关系。它想要有对抗性，想要有现实实在性，它甚至还想让电影有其现实实在性，它竟然还带有现实主义的梦想。在中国电影导演中，姜文是一个鲜明的浪漫主义者，但是，他又是认真的现实主义者。浪漫主义只是他的外衣，而骨子里，他不能忘怀现实主义。这一点，他与王朔如出一辙，他们真

正是一丘之貉！就这一点而言，姜文还带着书写文明时代的抱负，带着要替书写文明抵抗的英雄情结，它不相信中国的历史与现实就完结了，他还是要顽强地在历史与现实之间建立联系。他相信写出来的东西，这是他与徐克的深刻区别。徐克从来不知道书写之物为何物，他甚至从来都不用写作剧本，《智取》的剧本早就在那里，只需要加上一点内容就可以，作为一个鬼才，他只相信鬼画符——这正好是视听时代的伎俩，有这样的伎俩，在视听时代不愁没有市场。但姜文却相信写作，他的这部电影竟然要请九个编剧，他要故事性，要人物，要历史与现实的关系，要台词，还要隐喻和寓言意义。满篇都是台词，而新编《智取》除了沿袭原来的台词，几乎没有一句台词是需要或可以记住的。《一步》确实也是一部烧脑的电影，它之烧脑不是因为有多么高深的专业术语概念，而是需要人们去想想今天中国人身处于其中的现实，去看看历史，看看中国电影的历史，看看今天中国人及影视人的德行。不用说姜文能装，也不要疑问他有什么资格责问世人？他有什么理由摆出道德优越感？但是，问题在于，今天中国的知识群体、影视群体，能提出这样的问题的人越发少见，姜文提出来了，他就有资格。

今天确实是一个由媒体舆论主导的时代，是死是活，“to be or not to be”确实是由媒体说了算（当然是指在现实性意义上），但媒体也因此肩负更重要的义务和责任。网上酷评已经习以为常，所有的评判都要推到极端，但“情怀癌”之类的评判还是让人觉得过火粗暴，摆出的架势就是要打倒姜文，当今时代有些网评与“文革”期间的大字报批判几无二样，“造反有理”，舍得一身刚，敢把皇帝拉下马。小鬼闹天下，唯恐天下太平，已经不能好好说话，甚至正常一点、理智一点说话都不会了。当然，如今时代是否就是任何正常、理智的话都没人听了？如果是这样，那就真的没有办法了。

这么多的否定批评，一边倒，其实也不过是人云亦云。一些浅薄的道理却能应者云集。比如，批判姜文搞了一部观众看不懂的电影，罪莫大焉。这是什么道理？这显然不成理由。电影固然是大众化的艺术，但观众看得懂看不懂并不能成为电影好坏的绝对标准。人民不满意，只有在一个特定的政治语境中才是一件严重的事情。如今的评论一方面在另一些场合，抨击现在的观众只要娱乐至死，只要浅薄无聊的东西；在另一些场合又以观

众（人民）之名，作为标准尺度。可见这都是一些机会主义的观点。回到电影艺术或者说关注电影叙事的批评，主要针对姜文的这部影片太多个人的思想和视点，按照姜文个人的情怀来展开叙事，故事情节和场景、人物关系和结构，不是按惯常的逻辑和规则来展开，而是多有别出心裁。比如，批评姜文“死于情怀癌”的文章主要是持这种观点。这种观点明显在强词夺理，影评界一向批判某某这个导演，那个导演没有一点个人的追求，没有一点个性风格，总是高喊反对墨守成规，厌恶落入俗套，何以有一点个人情怀就“得癌”了？一点反常规就受不了？就要拿常规常理去硬套？

确实，中国的影视还有很长的时期寻求书写文明向视听文明的过渡转型的连接方式，而如何给予书写文明的历史记忆以更有力的视听艺术的形式——也就是更为自由、更有内在张力、更为出神入化的那种视听形式，可能是中国影视转型时期的重要战略。中国影视也可能在这一意义上，有自己的创造的可能性。姜文的《一步》虽然可以看出众多的欧美经典的电影语言，看到他向好莱坞大师致敬的表现手法，但通篇都贯穿的依然是他的思想性，他要把历史和现实连接起来的勃勃野心。那种把现实隐喻化和寓言化的历史叙事，在华丽杂乱的游戏般的视听场景中，用自我解构式的非自我中心化式的游戏，去抓住历史的空洞与现实的要害，从而完成了对现实的严肃质询。就此而言，《一步》是一部不可能让西方世界完全理解的电影，其内涵与艺术性都不可能西方理解。与张艺谋和陈凯歌以及贾樟柯都做在面子上相反，姜文都做在骨子里，面子上反倒是西方的东西，那里可以看到弗朗西斯·福特·科波拉（Francis Ford Coppola）、斯坦利·库布里克（Stanley Kubrick）、看到昆汀·塔伦蒂诺（Quentin Tarantino），但是，这部电影骨子里和他的问题是真正中国的，吃进中国的历史和现实的深处（痛处）。

在这一意义上，《一步》不过是以怀旧般的眷恋，困守住书写文明的写作方式，顽强地要在书写与视听之间建立起一种联系，这是对中国国情及现实可能性的认真而老实的认识，它知道这是它越不过去的坎，它知道这又是它可以利用的机遇，它那跳跃式的表演，本来表演的就是三级跳，它完成了三级跳。《智取》是一个无历史无现实也无自我的视听表现，它有着盛大的视听现场，它只是视听的在场，它也是提前闯入视听的现场，或者说提前让视听闯入现场。对于即将到来的视听时代来说，《智取》以无本

质的方式完成了视听拼接，它汇入游戏、动漫等等巨大的视听表现世界。但是《一步》是有关怀的电影，是有情怀的电影，它关怀历史、现实和生活的真相，关怀人性的真相，它痛恨虚假，它把那些无价值的东西撕碎给人看。它无疑还是有不少不尽如人意处，进入得太慢，结尾的追击打闹还在玩粗俗等等。但这些缺点绝不是什么“情怀癌”，也掩饰不住影片的机智与才华。而且它的信念很明确，在那些变幻不定的、自由流转的电影图像的内里，它还是要有东西确定下来，要有东西能被写下来，它既超前又恋旧，它给当代电影留下诸多值得思考的问题，正视它，重视它，而不是诋毁和恶搞。固然，在当今中国，与姜文的这“一步之遥”，有无数的理由和必然性，但这不应该成为攻讦姜文的理由，也不应该是指责姜文大逆不道的理由。正视这一点，中国电影的水准，或许能因此上一个台阶，不管是“走日”还是“飞田”，那一步之遥都应该跨过去。

初刊《上海文化》2015年第9期

文字之舞与狐狸之隐

——评严歌苓的《花儿与少年》

写下这样的文章名字，肯定要冒风险，这就应了人们对玩弄辞藻的指责。很多年来，我已经习惯于避免使用这种修辞，可是面对严歌苓的小说，我还是禁不住地破了自己的戒律，没别的，就是因为这是一种感受，一种阅读时无法割舍的感受。写作书评和阅读已经带有职业的麻木，通常情况下很难被感动，很难被文字之力所击倒。我所说的感动当然不是什么情感之类的东西，那种感动已经很难伤害我，或者稍纵即逝，或者很快便看穿作者的伎俩。我说的是一种文字之力，那种书写怎么就那么强劲？那么不留余地？就像舞蹈，你看不到舞者，也看不到舞的破绽，这就使职业看客受到了伤害。

2008年，严歌苓在大陆作家出版社出版长篇小说《小姨多鹤》，这部小说在大陆评论界几乎得到众口一词的高度评价。这部小说超越了一般的抗战题材，具有对战争的全面控诉。日本作为侵略者，它的人民也承受着战争的全部创伤。小说非常深刻地书写了人性的善恶，把人放在特殊的生存境遇里，苦难中的人们相濡以沫，共同承担着命运的给予。文化之间的冲突也写得非常透彻，生命是如此不可屈服，历经磨难，却依然有生命的高贵留存下来。小说叙事的那种紧张感节奏，让人感受到严歌苓控制小说叙事的高超艺术。直至今日，大陆评论界才意识到，严歌苓可能是一个有着超强实力的汉语作家，也是一个她的才华和作品的价值要超过她的名气的作家，与当今中国大陆大多数作家名实难副相比，严歌苓是没有得到足

够重视。这里我倒是并不想谈她最近这部皇皇大著，而是想谈谈她的一本小书，那就是数年前出版的《花儿与少年》，我想这部小说，实则以其精短的形式充分显示了严歌苓的小说才情。

很显然，《花儿与少年》（昆仑出版社，2004）看上去不是什么了不起的作品，简朴得有些粗糙的装帧，总共12万字，定价也不过15元。它的规模与分量在这个宏大著作铺天盖地的年代，无足轻重。要作为一部轰动一时的作品，或要“划”一下时代都没有任何可能。可是这部小说却让我感动，我说过是那种文字之力击中了我。

实际上，很久以来就想写写严歌苓，但看着她那一大摞的书我就知难而退，当然，更重要的还在于找不到要领。数年前，在一次作品讨论会上第一次遇到她，隔着会议桌，很难看清她的面目，给我的感觉，就像在北京看着多伦多或洛杉矶一样。我真不知道我何以有这种感觉，她那么抽象，如同历史或未来，就是不在此在之中。很可能是她长期旅居海外，她始终是与另一个时空场域相关，这使职业阅读者对她的把握茫然而缺乏直接性。

然而，书写会唤起一种东西，那是最直接的文字之力，文字所练就的舞，真是如羚羊挂角，却又有迹可求。书写有一种踪迹，一种力的踪迹。文学书写变成文字的书写，我想这就到了一种写的境界。

当然，这是小说，不是诗，它是叙事文体，而且是相当典型和标准的叙事文体，问题就在这里，它是叙事文体却能写出一种文字之力。这本小说的故事并不复杂，也不奇特。它讲述一个曾经是某芭蕾舞剧团主角的华人女子嫁给一个大她三十岁的美国退休律师的故事。这个女子到了美国已有十年，她的女儿四岁就跟她远嫁重洋，现在也长到十四岁了。儿子十四岁到美国却怎么也融不进这个中产阶级家庭，到了十七八岁终于离家出去打工，成为一个送外卖的小苦力。小说写的是新一代移民的生活辛酸，这个辛酸不再是肉体上的和经济上的，而是精神和内心的困境。小说同时描写了美国富裕中产阶级的家庭生活，要融入这样的家庭，是所有中国移民的梦想，然而，这样的富裕中产阶级家庭却也是问题重重，在这里，小说就不单是写所谓的移民生活，而是人性，文学永远不能摆脱的写作深渊。

当然，小说的主角是那个叫作晚江的女子，年轻时可是芭蕾舞主角，多少人在台下看得眼都直了，没想到她就嫁给一个极平庸的伴舞者洪敏。他们在筒子楼的五层拉上一个花哨的窗帘，他们的婚姻就在一个窗帘背后展开。这原本是花儿与少年的一对，却经不住生活磨损。那个洪敏永远是生活中的倒霉蛋，他们成为这个剧团最后要不到房子的一对夫妻。生活可以击垮任何曾经美妙的事物，这一对舞伴夫妻，女的去开了一家餐馆，男的也被分流去干杂务。男的还是失败，女子却练就了一手厨艺。但落魄的生活并没有影响他们相濡以沫的感情。一个偶然的机遇一个刘姓的华侨相中了她，男的居然大义凛然劝女子嫁给刘姓的退休律师。这样，女子便可以享受荣华富贵。这个叫晚江的女子是出于什么样的心理听从了丈夫的建议不得而知，而丈夫又是如何能够割舍夫妻情分也不得而知。总之，这个女子就这样远嫁美国，嫁给一个已经七十岁的退休律师。每天早晨，晚江起床跑步，那是她偷着与不成器的送外卖的儿子相会的时刻，儿子九华会带来一罐豆浆给母亲喝。后来故事中出现了另一个人，洪敏，两年前他通过一个旅行社来到美国，十年夫妻没有见面，他们每周偷着通电话，真是情真意笃。洪敏还在想着发财，他以买房子的名义不断从晚江那里要钱或借钱，买一幢房子，安一个大浴缸给晚江。可想而知，他遭遇彻底失败。平心而论，小说中的那个瀚夫瑞是个好人，极富有中产阶级修养。在这部小说的封面所做的内容提示中，他成为这部书的主角：“十年前，他把晚江娶过太平洋，娶进他那所大屋，他与她便从此形影不离，他在迎娶她之前办妥退休手续就为了一步不离地与她厮守……有时她半夜让台灯的光亮弄醒，见老瀚夫瑞正多愁善感地端详她，如同不时点数钞票的守财奴，他得一再证实自己的幸运。”这段话看上去像是在讴歌一对老夫少妻的美妙婚姻，就其表面现象而言，这段话的概括是恰切的。就对老瀚夫瑞的心理品性的描述而言，也很到位。瀚夫瑞宽容而有修养，就是他发现了晚江与儿子九华偷偷相见，也宽谅了晚江的所作所为。问题在于，这里面每个人都按照他的情理生活，甚至都没有恶意，但这个家庭的建构，这个生活场所却是包含着深刻的伤害。

伤害并不是严歌苓在这本书中要描写的主题，实际上，它充其量也就是一个副产品，不经意给予的连带责任。这本小说也许就是看一下表面平

静幸福的生活背后藏的故事。晚江被描写成一个绝对善良，忠贞的女人。她显然是被放置到一个生活困境，她的忠贞与背叛被紧紧拴在一起，成为一对生死相依的孪生姐妹。她对洪敏的忠贞，就意味着对瀚夫瑞的背叛；她对瀚夫瑞的忠贞就意味着对过去的背叛。她已经被锯成祥林嫂式的两段。这个女人依然旧情难忘，这倒不是出于什么深情或道义，而只是生活是如此坚韧地延续，她本来就没有从过去的生活延续中离开。这种书写是令人惊异的，她从中国到美国，换了一个丈夫，就像出去郊游一样，或者说就像一个出租的物品，她知道她终究是要归还的。她依然在情感上没有任何变化，那么自然地延续着过去的婚姻史，她与洪敏每周通电话，他们说话的方式，他们的情感和关切，他们见面时的那种情感心理，一如既往，生活如此大的变故，美国的生活场景，都没有影响她对前夫的感情和态度。她真正就像一个典当出去的妻子，她的心自然地属于她过去的历史。她对瀚夫瑞的不忠，绝不是有意背叛或伤害，没有，对于她来说，这一切是天经地义的，是自然而然的。她的灵魂，她的心灵，她的精神，还是存在于过去的历史中。现在不过是外形，不过是表象，生活的本质，内涵没有变化。而且所有这一切都是源于爱，因为爱才产生忠诚与背叛。一个如此为爱所注满的女人，却如此深地陷入忠与不忠的困局，小说对人物存在命运的把握无疑是相当巧妙的。

所有这一切都是小说的故事或内容，都是叙事方面的东西。我写作此文的初衷是为那种叙述，为那种文字所感动。但直到现在，我也无法进入到文字层面谈论——这一层面的谈论几乎是不可能的，文字，文学的书写本身只能感受、体验。说到文字，我们以为那是小说的语言之类的东西，事实上并不那么简单，那是由小说叙述与文字形成的一种力道。除了文字之力，我无法找到其他的字词来表达它。阅读严歌苓的这本书，始终感觉到文字有一种舞的动能。当然，这种表达都是比喻性的，相对于其他的比喻来说，对它的表达，又都是比喻的比喻。

事实上，我们可以找到一些形容词，例如，饱满、韧性、张力、韵律等等，这只是一些关于文字之舞的外在比喻。当然，文字并不是单纯的符号，它的能量总是受到它所包含的意义的内驱作用。就这一点而言，德里达寻求的纯粹的文字的延异性也必然要在一个时间之点上停留下来，当然

没有无意义的文字。我们只能理解为文字与叙述同谋，叙述在文字的背后起支配作用。那些生活的伤痛和伤害都被当作副产品来处理时，文字本身就获得了一种力，它可以如此不顾及它所划过生活创伤，还是一如既往地向前推进。严歌苓是真的那么铁石心肠，还是刻意如此？不管怎样，她笔下的文字就以自然而天真的形态展开，她的叙述还是那样舒畅地展开，那里藏了那么多东西，她从来不露声色。这真正令人惊异。看看她的叙述，怎么一个人一个人是那样出场的，那个故事是怎么毫不在意就抖出了那么些生活中的死结。每个人的出场对于晚江来说，都是困局。她跑步跑得好好的，怎么就出现了九华，她的不成器的同样也是绝望的儿子。她作为一个中产阶级富婆的悠闲自在且有点奢侈的晨练，怎么就变成钻进那辆破车与木讷的儿子相会呢？她喝下那又香又甜的豆浆，这真是一个令人心碎的场面：“然后她站在那儿，看九华的卡车开下坡去。她一直站到卡车开没了，才觉出海风很冷。回程她跑得疲惫沓沓，动力全没了。”^①这一切都是客观冷静的描写，严歌苓从来都未置一词，由它们去吧——这就是存在之本来事相。小说几乎已经写到快三分之一的地方，那个前夫洪敏才真正出现，一出现就拖出了巨大的尾巴。藏着这么大的事，严歌苓也能谈笑自如，正如晚江的生活也并没有因此有多大变化——她本来，她一直就是这样生活。她的生活一直就藏着狐狸的尾巴。严歌苓的叙述就这样一点一点往外透，把里面的东西像挤牙膏一样不动声色往外挤，但生活不可克服的崩溃就这样不知不觉造就了。这样的文笔无疑是惊人的。晚江是这样凭着惯性往前走，就像走向雷区，她就此引爆了一个又一个地雷，但她没有停止，甚至没有回过头来看看，那就是她的生活本身，她本来就是走在这样的道路上，这就是她的命运之路。

她的叙述就像狐狸在玩的把戏，藏得神不知鬼不觉，一点征兆都没有，一点酝酿也不需要，就那么不经意地透露出来。严歌苓真能说故事，那么松弛却又富有紧张的韵律。她知道她有的是货色。那里面藏着晚江的全部生活史，只要出现一个人物，就带出了她的一段暧昧或诡秘的历史，晚江从来没有觉得她的生活有什么绝望之处。一切都是那么自然，

① 《花儿与少年》，第15页。

以本来的方式存在。而生活的演变却使得原来的单纯性事件，变得阴暗而不可理喻。晚江与洪敏整整保持了十年的通话，就好像晚江是在老瀚夫瑞家里打工或做佣人一样，而洪敏还是她真正的丈夫。这就使前夫让她嫁给“老人家”像是一个阴谋，最后冷不丁冒出那句“再等十年”“最多二十年”的话，那个悲壮而高尚的远嫁重洋，更像是一个阴谋了，而原来的生存尴尬也可能变成荒谬的阴谋了。这真是始料不及的，这就是严歌苓叙事的本领，她在不知不觉中把藏匿的那只狐狸放了出来。她还是一脸的真诚，一脸的无辜。这个叙述本来就是彻头彻尾的狐狸玩的把戏，狐性十足的叙述。

由此就不难理解这个平常故事的魅力，就只是一些家庭琐事，一些老夫少妻之间的忠与不忠的日常生活，甚至无聊的吃饭还占据了那么多的篇幅，但小说就是吸引人，就是有一种磁性。它在平静的外表下，让人性每时每刻都经受考验，让心灵时刻都处在裂开的状况。仁仁和路易，这也是“花儿”与“少年”吗？再看看那个苏，瀚夫瑞前妻的女儿，一个失败的酒鬼，她独处地下室，喝光了养父珍藏的所有名贵的酒，醉眼朦胧却看到这些体面生活的真相：这些人生活得真累，满心地狱，却整天在无动于衷地微笑。在这个完整近乎和谐的生活场域中，几乎每个人的生活都是那样正常又那样残缺，那样平静又那样随时面临崩溃。我要说的依然是，严歌苓轻而易举的叙述，她使这一切像水流一样无目的又执拗地向前流失。

评论家李敬泽在为本书作序时写道，严歌苓写作这本书，一定想到曹禺的《雷雨》，他是敏锐的。这个文本确实存在与《雷雨》的某种相似之处，这可能出于偶然，关于家，关于家内部的伦理冲突，这是无数的经典文本反复在演绎的故事。后来的文本永远无法摆脱经典文本的阴影。但是，我也在想，严歌苓的写作融进了非常充足的个人体验。数月前，在一次偶然观看电视节目时，我看到香港凤凰卫视做的一个访谈节目，可惜只看了临近结束的一小片段。我得庆幸偶然看到这个场景，这使我在理解严歌苓的写作时，多了一层参照。那是坐落在河边的一幢漂亮房子，严歌苓在家门外的路上奔跑，据说她天天坚持长跑，她的年长些的外交官丈夫正慈爱地看着奔跑的背影。这些场景在这本小说中也不断出现，而且严歌苓早年

也是一名出色的芭蕾舞主角。很可能是她玩的诡计，她会躲在晚江的身后看看人们作何联想。幸福得一塌糊涂的她也可能是出于游戏精神。没有人会把她与晚江混同起来，况且她并不害怕这种混淆。她为什么要以如此贴近的方式写作？这也不只是好玩，我更愿意认为，她是个用心在写作的人，她要用她最熟悉的经验作为原料，她在把自己的心打碎，再安到晚江的身上。她可以与她的人物同呼吸，共命运。这就可以理解，那些文字是如何自然而执拗地向前伸展，就像她在家门前的路上奔跑。

2009年8月改定于北京

他始终挑战小说的难度

——读宁肯新作《三个三重奏》

说宁肯是一个写作的刺客，并非夸大之辞。宁肯多年来寻求一种直击本质的写作方法，他的写作独往独来，来去无踪。多年来，他一个人游走于文坛边缘，他在边缘处写作、修炼、思考，伺机而动，一举切入文坛中心地带。某种意义上，他的生活经历造就了他的这种写作态度和方式。几乎是在二十多年前他只身一人去了西藏多年，他是一个能承受孤独的人；而后返身回京，他猛然间杀进文坛，也不是我们理解的“主流文坛”，而是网络写作。那时网络写作方兴未艾，他就在网上一试身手，在一次声势浩大的网上写作竞技中，他竟然获得冠军。如此这样的文坛侠士，说他是刺客并不为过。但更重要的是关于他的写作态度和方法。

近年来我也一直关注宁肯的创作，也始终激动于他的探索。再次读到他新近出版的《三个三重奏》（《十月》出版社，2014），让我兴奋不已，它给予我的冲击在于：宁肯能给当代中国小说提供重要的经验。

当然，这部小说有明显的具有现实感的主题与题材，例如，反腐的故事，正是扣紧了时下中国社会的民众想象的热点。小说也有比较完整的结构，故事构思也相当严整。《三个三重奏》分别以轴心人物杜远方和居延泽为中心发散展开。这三条线索是——其一：杜远方、敏芬、云云的三个人的三重奏，其二：杜远方、李离、居延泽的三个人的三重奏，其三：居延泽、谈一爻、哭的三个人的三重奏。去分析故事的结构和人物非本文的篇幅所能，对于我来说，这部小说有着非常独特的叙事层面，在这样具有现

实感的故事中，小说要抽离出来的意义颇为独特，而这一点即是宁肯小说一贯的特点，又是中国小说比较缺乏的那种特质，故而我看重宁肯小说中的这种质素。

这种素质就是小说中的哲学元素，更准确地说，是哲学意味。显然，这并非是要在小说中讨论哲学，或者引述相关的哲学著作之类的作法——关于这种做法在这部小说中（如在宁肯其他小说中也如此处理一样）是否恰当还可再做讨论，但我更重视的是他在小说叙述中切入的层面有一种哲学意味生发出来。小说的哲学性和哲理不一样，我们过去有散文文化的小说、有诗化的小说，我觉得都不成说法。小说就是小说，小说不是散文，散文可以写得像小说，但是小说不能写得像散文。诗可以写得像小说，比如说叙事诗，但是我也不太赞同。小说可以富有哲学性，这恰恰是中国小说最缺乏的特性。我以为西方的小说内里总有三个要素：哲学、宗教、政治。少一个要素小说就缺了一部分。但是中国的小说既没有政治，也没有宗教，也没有哲学。好在我们有历史性，我们有强大的历史——就是靠这历史性，才在历史叙事中撑起汉语文学的命脉。但是这个历史终结了之后怎么办？我们依然很难在小说中处理哲学、政治和宗教。我觉得宁肯有一种政治意识，敢于在中国这样一个语境中，在文学实验性的语境中去处理哲学、政治和宗教，我以为非常可贵。

读宁肯的小说，我一直想到一个哲学上的概念，我会去体味他的小说中出现的“寂静中的共享”的那种时刻，或者说那种情境。这种说法可能会令人奇怪，这跟小说《三个三重奏》似乎没有什么关系。我要去接近的东西恰恰不是主题性质的，也不是题材性质的，而是小说叙事的内里肌质透示出来的，我以为它构成了小说真正有价值的那种文学性。

我提出这一说法是基于小说《后记》中的启发。小说中也有暗示，例如，第144页“无论多寂静时都有共存者”。我要说的寂静的主题是值得沟通的主题，在寂静中我们能够分享孤独，在这个意义上某种独特的存在方式正在发生。

宁肯也不断地在小说插入一些学理化的片断去解释，甚至不惜引入大篇幅的注释。他确实有一些在寂静中思索的东西要与大家共享。所以我用“寂静中的共享”这一命题去接近这部作品。也可能我把握的这一意蕴只是

小说中剩余的或者残存的东西，但是我觉得这个东西很可贵，我所感兴趣的是他怎么去呈现这个东西。而中国小说很少去接近这个东西，这是我理解他的小说的一个途径。

我也说过，寂静的主题实际上是孤独的主题。在这个作品中设置了三个三重奏，实际上，奏来奏去的主题是“孤独”。小说结构上可以这样分，杜远方是一个维度，居延泽是一个维度，“我”是一个维度。他们每一个人都会构成一种关系，每个人都有一个女人。与女人并非是真正在分享爱情或者身体，只是共享，与女人共享一种时间，一种寂静的时刻。这种时刻是宁肯写得最出色的。从这里去触摸这部小说的边界和路径，这条路径通下去，就溢出了边界。但这又有一个问题，其实这里我们会去探讨，可能是很多小说提出的问题。因为读这个小说怎么读透，而且这个小时提出了问题，这个问题溢出了问题的边界。关于时间中缓慢的变异问题，只有在寂静的共享时刻可以体味到。小说中接近的这种哲学意味，让我们体味到叔本华、伯格森的哲学致力于处理的现代哲学难题。

“寂静”的时刻包含了时间和空间，使时间空间化了。例如，被双规、被通缉或被审判的居延泽、杜远方各自以不同的姿势面壁而坐，独特的共享时刻出现了，共享的时刻是面对白色的墙壁。他们在白色中审判别人或者被审判，一方面像是滑稽的行为艺术；另一方面又像是郑重其事的哲学，——因为实在太像是在共享一种经验。审讯与招供，像是在沟通，它们之间真的有区别吗？阅读宁肯描写这些时刻，会让人疑心，因为他们像是在白色的寂静中共享对方的经验，它们终究能达成一致，审讯与招供。

所有这些历史化的、现实化的、以至于政治化的事件故事，在这部小说中无疑有实在性的意义。但我以为这部小说最为出色的在于描写了那么多完全不同的社会的和政治的属性的人们共享经验的状况。这是真正的解构和虚无的经验。共享的时刻是一种解构和虚无的时刻，这是令人惊异的。杜远方刚到敏芬家里，他一直躲在房间里不出现，在隔离中，杜和敏芬在共享寂静。小说花了很多笔墨描写审讯室，很多时候居延泽对着白色的墙壁或者天花板，这是孤独而寂静的时刻。实际上，宁肯并未完全切入到这个层面去描写，那样就变成布朗肖了，例如像《黑暗托马》那种作品。宁肯写白色，白色中的寂静。但他会运用节奏，运用比较。那些寂静因为并

不是全部，只是全部权力和肉欲中的例外，撕裂开来的别处，故而它构成了小说实际上想去的地方。寂静属于生活、权力和肉欲终结的地方，一切终结之后，才会有无出现，这个时候，所有真实的意义都诡秘地出现了。真正的意义只出现在“无”的地方，它总是对自身的否定——这就是意义的本质。

就小说而言，宁肯描写权力和肉欲这些现实性非常出色，杜远方和敏芬，居延泽和李离，杜远方和李离，这些人物关系，这些爱欲和身体的政治，都引人入胜。小说很好读，很耐读，几乎可以让任何人津津有味。但我知道这是宁肯的诡计，在那些权力和肉欲的背后有寂静在等待。权力、肉俗与寂静，它们的三个三重奏，或许是小说真正的变奏。这里面出现了众多的东西，最后遗留的是政治美学和身体美学——其本质是在寂静中的共享。宁肯对身体的书写总想结合进一种否定性，小说中写到杜远方、居延泽和李离三个人喝酒，那是他们三个人共享的时刻，共享什么呢？宁肯有意写到那种寂静的感觉，落地静无声的感觉。让我惊异的正在于宁肯描写这样的时刻和场景是那么的细致，那么的淡定。他压得住，那种压得住的笔法我是非常欣赏的，我觉得只有一个刺客能做到。因为，他知道他要刺中哪里。

作为小说的刺客宁肯不是说他要破坏什么，冒犯是他表现出的社会化的倾向。他一直压得住，然后最后有一个突破的瞬间，这是他的小说有张有弛，有结构，又有能随时越位的能力。宁肯的小说总是有很多瞬间把握住，瞬间的把握住使性格、心理、文化和所思考的哲学发生了。我也会看到这样一个寂静的瞬间和孤独感的生成，在他的小说中是非常重要的品质，这也是中国小说所缺乏的语境。

也有专家论及宁肯这部小说中触及神秘主义，我倒觉得未如此。宁肯并不真的要进入神秘，小说试图把人物安排在监狱、图书馆，这都是寂静的一些地方，其实是个人面对自己内心的孤独感，我觉得在他的小说中把它表现出来了，这些人都是有孤独感了，有孤独感才有真实的个性存在。杜也好，居也好，李离也好，李敏芬也好。宁肯在把握这样的生存状态时，他的准确性和干练显现无遗，他的高手特征也眩人眼目。但另一方面我也看到他也在写欲望、权力这些世俗层面，宁肯有时也会过度沉浸于其中。

他经常会情不自禁就把他的世俗爱好表露出来。比如那个细节，就是杜远方第一次见到敏芬时，从李敏芬身旁穿过去，触到她的敏感部位。这个细节在后面的叙事延伸下去，作者是很看重的，甚至依靠它来连接转换和作为下一步要发生的人物（肉体）关系的铺垫。但我以为这么世俗的质料，即使它是有用的东西，甚至也可以认为是好东西，要放在后面一点。一个70岁的老人，饱经风霜，而且历经逃亡。这个时刻要急于去触碰敏感部位吗？虽然有意无意的那么一点点，双方以这个触碰建立起一种暧昧关系。但我以为这个东西出现得稍微早一点，还是让它稍微靠后。因为前面本质的含义还是寂静和孤异，后面还要惊天动地。作为一个“刺客”，需要的是一剑封喉。

当然，我也理解作为小说这样好读，但是从我的角度我觉得应该靠后，要压得住。像宁肯兄这样的高手，我觉得要压得住。那些权力和肉欲，甚至关于整个八十年代的那么丰厚的历史叙事，它们都不如那些寂静的共享时刻有意义，对于小说来说，尤其对于中国小说来说，宁肯有能力去触碰的小说的这种意味弥足珍贵。

当然，这部小说为八十年代作传的勇气是可贵的，也是这部小说的独特意义所在。虽然不敢说为时代留下史诗，但是确实宁肯有勇气去面对。强大的现实性、批判性和历史记忆，与小说的寂静的共享，如何构成一种更为内在的关联，也是我的一种期盼。对于文学来说，对历史的思考不只是政治性的，更重要的是哲学的，也是美学的——这才能历史在文学中占有一席之地。

不管如何，宁肯始终在挑战当代小说的难度，他是一个刺客，他的笔要切近致命的地方，这就足以让我们给以敬意的注视。

2014年11月23日改定

初刊《小说评论》2015年第4期

耻之重与归家的解脱

——略谈麦家的《人生海海》

麦家养气静心数年，读书、思考、写作，近期出版《人生海海》，风格与品性与他过往的作品有所不同。但是，麦家是一位风格标识非常鲜明的作家，作品还是有他一以贯之的个性气质。多年前的《解密》《暗算》《风声》就有他自己独有的从军经历所体验到的某种人生经验，他能进入幽暗的通道写作。他擅长在特殊的境遇中，甚至在军事的氛围中，准确把握一种生存事相，在黑暗中写作使他获得了一种形而上的意识，或许还带有一种忧患意识，那是常人所不能轻易洞察、洞悉、领悟的那种复杂性和神秘性。所以他的作品总是触及生存世界和命运的幽暗之处。这是麦家小说最为独特和吸引人的地方。

当然，作家能够写敞亮的方面，始终追求敞亮，即使写再阴郁失败的人生，也能写敞亮，写得特别的透彻，总有明亮的气质不断跃动出来，这是一种作家。例如，苏童和阿来，无疑他们的作品和风格是极有魅力的。另有一种作家能够写出幽暗，能够把那种人生推到一条狭窄的道路上去，让他们在命运的绳索上行走，甚至在刀锋上行走，那种阴郁、幽暗惊心动魄。余华曾盛赞麦克尤恩说，他是在刀锋上行走的人。实际上余华何尝不是刀锋上行走的人呢？那是惺惺相惜。麦家又何尝不是在刀锋上行走？麦家有一部小说名字干脆就叫《刀尖》，此外还有《风声》《风语》，在刀锋上行走，耳边只有风声风语。麦家的小说沉入幽暗，他的小说是用来听的，他总是引导你去听，在黑暗中听到这个世界发出的低语。麦家在他的小说

道路上孤军深入，走得很远，仿佛他的每次写作都要绷紧自己的神经。他把自己逼到悬崖上，抵达黑暗处，写作才落下来，小说才会呈现出那种内在往里走的幽暗和那种细腻的东西，而且能够拧成一根线。

这就像古希腊神话里的阿里阿德涅，阿里阿德涅用那根线把雅典王子忒修斯从迷宫里面引出来。读麦家的作品，你会感到有一根线，但是把你引向迷宫的深处，他不负责把你引出来。这次我读到他的新作《人生海海》，我感到麦家要用一根线把大家从幽暗里带出来。这是让我惊异的地方，这就是他的《人生海海》和过去的作品不一样之处。从过去的作品中，可以看到麦家会利用一种氛围，一个事件或一个圈套来建立起谜一样的故事的整体性，人物被放在结构里面才起作用的。《人生海海》角度调整了，是以人物来带结构，而且带得这么自由，甚至带得有点轻松和放任。例如，小说的后半部写得特别放松，有一种回归，是一种归家的感觉。这个让我非常惊异，他过去的小说不是这样的，他是一直把你逼到绝路上。但是这次，麦家突然间要出来，他要归家。

《人生海海》是一部很丰富的作品，这篇短文可能不一定能把握得那么准确，但是这部小说很明显要回到人本身，紧紧抓住人，抓住生命，抓住生命本身。麦家这次通过一个人一生的遭遇来展开故事。所以我觉得这点特别让我惊异。他要去探究生命、人和家的归宿的这么一种关系，这是让我感到《人生海海》值得重视之处。

麦家这次落笔处在他的家乡（当然只是类似的家乡），那是一个蒋姓的双家村，小说开篇笔头就对准了全村最出奇古怪的人。这个人当过国民党，理所当然反革命分子，他被解放军镇压送回村里，理所当然遭受到群众斗争。但是，群众一边斗争他，一边巴结讨好他，甚至尊重他。谁家生什么事，村里出了什么乱子，都会去找他商量，请他拿主意。最奇怪的是他是太监，据说那地方少了东西，但是，小孩子们经常偷看那个地方，好像还是满满当当的，有模有样的。大家叫他“太监”，但“太监”另一个绰号是“上校”，这又是他的经历留下的人生印记。小说的叙述人“我”是一个孩子，从孩子到长大成人，我不断地回忆、观看、讲述这个“太监”或“上校”的故事。但是，这个故事并不是那么容易讲明白，“我”的视点的局限性和不可靠性，很多靠臆想推测，但也有不少的蛛丝马迹，这就回

到了麦家讲故事的方法中。不过，这回却是放在明面上，“我”是根据那些在明面上的事情来讲“太监”“上校”的故事。

这部小说探究了一个乡村青年如何卷入了20世纪动荡不宁的拼杀的历史，既成就了他的传奇生涯，又在身上刻写了耻辱的印记，最终唯有归乡的爱才有生之安放的处所。小说题名“人生海海”来自闽南方言，形容人生复杂多变，像大海一样宽广，什么事都要容得下，人生是要去活，而不是去死。

麦家说，他这本书是献给父亲，更准确地说是献给父辈。他看父辈那代人，身上也是刻满了耻辱，他们不只是有爱，还有恨，但他们都挺过来了，活下去的信念是他们能够穿过时代的精神源泉。

麦家是一个内省意识很强的作家，对于他来说，这一切都源自他的内心经验。在他表示要献给父亲时，他的写作一定是有他作为儿子的心理经验，作为儿子同样的“负罪感”。在一个对话场合，我首次听到麦家说起他的儿童时期的心理经验。10岁以前连续四五年他反复做一个梦，梦中总是飞来一只大黑鸟把他叼走，把他从村庄里带走。显然，他想逃离这个村庄。但这样的逃离之路并不容易，更不美好，它一定是相伴随着惊险和恐惧。小时候因为爷爷是基督徒，外公是地主，他觉得自己“天生有罪”，但是要逃离这个村庄，就要有英雄的力量。法国的作家莫迪亚诺说，他是一个躲在影子里的人，麦家则像是要逃出那只大鸟的阴影。作家能把童年的经历和内化的经验转变成他的文学，并且烙上印记，这也是麦家的独特之处。他是一个有内心生活、有内心深度的作家。所以他的英雄都是要在黑暗里开辟出自己的道路的人，原来那是摆脱命运的逃亡之路。他早先作品里的人物容金珍、黄依依、盲人阿炳等等，都是这样的人物。现在轮到这个“太监”“上校”。

这部小说用两个支点来推动叙事进行——上校、太监。小说很少提到上校的原名，全书只出现两次，一次是出现在小说第90页写到的批斗会的黑板上，用红白双色粉笔写着一排大字：“蒋正南批斗会”。另一次是小说第197页写到公安局来村里张贴的公告上。两次都是出现在政治斗争的语境中，作为一个被打倒和斗争的对象，他才获得一个真名。而对于村里的村民来说，他并没有真名，他是“上校”或“太监”。这两个绰号带有玩

笑性质，如果说一开始是用开玩笑的方式，到后来就变得越来越严肃，越来越认真。开始像刀一样在空中翻来翻去，但是到最后，你发现刀子落在了一个幽暗的地方。“上校”代表一种历史，代表一种英雄的身份；“太监”代表个人，这是历史刻写在英雄身上的耻。这副牌一直在翻来翻去，小说开篇上校就已经是“反革命”，这张牌翻下去才是上校，有点像玩魔术翻牌一样，“太监”其实藏在“上校”里面，上校是英雄也是耻，但内里还藏着更深的耻，“太监”是“上校”最不堪的耻。连上校自己都不敢面对的耻，他一直在隐瞒，害怕被别人看到。仅仅是怀疑小瞎子看到，上校就要弄死小瞎子。麦家在写一个人深重的耻时，他有意用玩笑的笔法，甚至不惜用粗俗的玩笑的笔法来写：怎么就没有了家伙，或者据说刻了字在肚脐下。看上去一向严肃的麦家，这回要对人的痛点开玩笑，小说里面的玩笑开得有点让你觉得受不了，但是你可以看到麦家就是这么来一手把小说逼到绝路上。他要把20世纪的大历史中一个人的耻装在粗俗的玩笑里，生命不可承受之重，那就尝试一下生命是否可承受之轻。

小说越是往前推进，“太监”的悬念疑问占据了推动的地位，准确地说是破解刻写在耻骨上的几个字成为小说叙述的推动力。麦家的小说叙述可以归结为牵引出一根线索，就在于他能在小说步步深入中聚焦于某个看似简单的事相，把它抓住，反复掂量。麦家写小说的特点在于此，直至抓住很简单、很质朴的东西，他也就自由了，他可以让它来引路，它把故事带到哪里都可以。对他来说就是那种烙印的东西，它们是路标，可以引入迷宫。《解密》《暗算》《风声》《刀尖》等，他都在一大堆障眼法之后抓住一种基本的东西，而后去行走，在黑暗中行走。因为他看不清道路，他的小说不给你看清道路，道路就在脚下，行走便形成了道路。当然，很大气的小说是另外一种做法，我这里绝不是孰高孰低，只是风格上或者形式方法上的差异。像《白鹿原》《丰乳肥臀》那种小说是大路通天，画卷般展开背后的历史。但是麦家的小说是要抓住很小的东西，他在很小的路上行走。而且，他要摸黑行走。可以说《人生海海》在某种意义上还是秉承了他早期受博尔赫斯影响的讲故事方式，但是史蒂芬·金的阴郁和诡异已经完全退去了。同时也可以看到麦家把小说的叙述语言和视角放得更平、更近、更平易，也可以说放下了，放得更轻松了，不像原来拎

得很高。就像提琴一样，他原来在小提琴的中高音部演奏，现在有了大提琴的中低音区演奏。

《人生海海》里的故事曲里拐弯，明暗交替，若隐若显。小说一边讲述上校打日本鬼子的英雄传奇，另一边又写他在国民党特务机关左右逢源，又在女人堆里眠花宿柳，正是后者，让他身上留下耻辱印记。小说通过林阿姨的讲述，写到上校被解放军俘虏，他作为外科医生被解放军继续留用，他出生入死抢救伤员，在朝鲜战场上，上校同样英勇，奋不顾身，还救了林阿姨一命。按说上校是立下了赫赫战功的。但他后来的命运却是被打成反革命。国民党也好，抗日也好，那些耻刻写在他身体的隐秘部位，现在则是写在明面上，甚至几次以公告的形式写上他的名字，把他推到斗争现场会上，公开羞辱他，或者把他五花大绑关到黑房子里。这位叫作蒋正南的人，名字早已被人遗忘，开始还有人称他为“上校”，后来只剩下“太监”。所有的人只对他隐秘的、耻辱的历史感兴趣，都想揭开耻辱的真相。结果他打断看守他的小瞎子的筋骨，只好带着老母亲东躲西藏，公安部门四处通缉他，没有安身之处。最后难逃法网，母亲被判三年徒刑，上校则被公判大会宣判，然而，就在这个关键时候，老瞎子领着瞎子一伙人要扒开上校的裤子看刻在上面的字，上校疯了一样跑下台。从此上校疯了。

在那样的年代，人们总是能把最大的恶意表现出来，上校身上竟然藏着罪与耻的印记，这使很多人都想目睹真相。可怜的上校还想掩盖罪与耻。麦家在写上校的罪与耻时，会让我想起陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》和库切的《耻》。库切的《耻》是个人的耻，是个人在生命经验中遭遇到的一种破碎。在麦家的《人生海海》里，我们看到二十世纪的历史怎么镌刻在一个人的身体上。所以把它打开来是那么困难，因为那里面太幽暗了。这样的历史已经难以书写下去，麦家也不愿意再去书写惨烈的故事。麦家笔锋一转，一年后，一个女人来认疯掉的上校，她就是和上校在解放战争和朝鲜战争中一起战斗的女军医，上校管她叫“小上海”。两个人出生入死，上校救过“小上海”的命，“小上海”也是历经磨难，竟然在这个时候找到上校，要与上校成婚。上校与小上海的故事，散发着短暂的英雄主义故事，上校的英雄豪情对他后来的遭遇却是一个讽刺。上校的人生在他的疯掉的日子里有了转机，爱降临到他身上。小上海就是后来的故事的讲述人林阿

姨。毫无疑问，林阿姨就是观世音重现。

小说出现的如此的转机，如何理解？当然，麦家高超的叙述技巧会让讲述在不经意间出现转机，转得自然而然，不知不觉。爱和光亮是一点点渗透出来的，是从里面，从黑暗的中心透出来。

不如此，又如何呢？蒋正南的上校史、太监史都是耻辱史，那样的历史只能被隐瞒，不能见天光。他也因此只能打光棍，不能有婚姻，他的一生也只能与爱无缘。这样人生怎么办呢？他如果要活下去，只能深藏历史，不去面对。也只有那一天，他疯掉了，爱降临了。其实爱曾经降临到他身上，那位女军医“小上海”还苦苦追求上校，不想上校不能接受她的爱，他的耻辱不配有爱。只有等他疯掉，不知世事，爱才能给予他。或者他返老还童，已经老年痴呆了，八九十岁，如同五六岁孩童，他才回归平静，爱来到他的身边，但又于他有多少意义呢？

如此无法终了的人生，总要有一个解决方案，总要有一种放下。“人生海海”这句话，或者说这个书名，就是往低沉走的，往大的地方要放下的。小说的后半部分或者小说的结尾部分，归家和爱的到来的处理多少有些令我意外。这与麦家过去的小说手法有点不同，他过去并不寻求明朗的解决，甚至一直硬到底。现在，麦家这里开始放松了，他也寻求归家、和解和爱，用爱来和解。因为二十世纪的历史刻写在一个人身上的耻辱太重了，他不能面对，甚至都不能给别人看到，任何人都不能看到，他愿意就此终结自己的人生。在那几个字的上面，他在罪和耻上面，已经终结了他的人生。那怎么办？那除了唯一能够救赎的爱与和解，也没有其他的办法去面对了。对于二十世纪的历史来说——对于这个按巴迪欧的说法的“短20世纪”，充斥了太多的战争和动乱，生长于这样的历史中，每个生命都经历了冲击磨难。对于上校或太监来说，他是没有办法将生命再展开的，他的生命已经被历史终结了。所以他最后退化成一个儿童，林阿姨说，你把他当成五六岁的儿童就行了，他已经没有办法面对他的历史。很显然，麦家还是想给上校一点最后的温暖。出现了那个“林阿姨”（就是战场上的“小上海”），过去没有实现的爱，现在亡羊补牢，都是劫后归来，同病相怜，也只有这样相濡以沫了。是林阿姨用文身技术抹去了昔日让他屈辱的几个字，她在上面纹了一幅画，那是一棵树，树上垂着四盏灯笼。在上校

去世前三年，林阿姨抹去了原来刻写了女汉奸名字的四个字，用乡村的树和灯笼的形象遮盖了历史的耻辱。不管这是否有效，历史需要遮蔽，不是为了遗忘，而是无法面对。

《人生海海》似乎在昭示的爱会是我们生存的基础吗？人心之恶与人心之爱，是人的主体生发出来的主动性，还是被历史和生活情境激发出来的能量？确实也是很难回答。不管历史给人以多重、多深的耻辱，最终只能由爱来拯救。所以这部小说也提出了一个新的命题。不管今天我们怎么看待生活，怎么看待我们过去的历史，麦家在《人生海海》这里试图提出一种观点。小说的结局昭示我们：唯有归家和爱，才有身体和灵魂安放的处所。这种爱是什么样的一种爱？托尔斯泰说，幸福的家庭都是相似的，只有不幸的家庭才有各自的不幸。套用这种句法，或许可以说：恨其实只有一种，所有的恨的类型都是一样的，都是至死的恨；恨只有一个面向，面对死亡的向度。只有爱是千变万化的，爱是无穷无尽的，任何一种爱都可以是不一样的，所以这个小说最终还是写出了一种爱。尽管“短 20 世纪”似乎关闭了，福山宣称“历史终结”，然而，更多的马克思主义传人并不相信“历史终结”这种说法，在 90 年代初，福山遭遇到猛烈的批判，德里达就写下《马克思的幽灵》加以批驳。德里达声称，历史没有终结，历史不会如此轻易地终结。也许 20 世纪并非像巴迪欧这个也是自诩马克思主义传人的哲学家所表述的那样——“短 20 世纪”，或许历史会传奇般地重新被激活，更恰当的表述，可能是“漫长的 20 世纪”。那样的话，“爱与和解”如何面对这样的“漫长”呢？这是未来麦家需要面对的问题。

他的左镰，他的笔

——试谈莫言近作的艺术取向

自2012年获得诺贝尔文学奖以来，各方面都期盼莫言有新作问世。然而，他需要平静，需要思考和整理；读者也需要冷静，需要理性与平和。获诺贝尔文学奖，这是国际文学界对莫言的某种形式的肯定和褒奖，中国的读者猛然间也感受到原来中国文学可以与世界文学比肩，在文学自信心提升的同时，对莫言的期待无疑也提高了几个阶梯。很显然，获得诺贝尔文学奖之后的莫言无形中也承受着压力，读者可能会要求莫言每一篇/部作品都在诺奖水准之上——事实上，这是合理的，又是不切实际的。获得诺奖只表示莫言曾经的文学贡献达到某种高度，并不等于把这个人的文学能力整个提升到某种高度。莫言还是那个莫言，与他获奖前的文学能力一脉相承，并不能突然间提升多少。或许他经过一段时间的内省修炼，另有所悟也未尝不可。但客观而言，他的创作只能是顺应过去的路数，一步一个脚印，继续走下去。莫言沉寂了数年，终于不负众望，近两年在《收获》《十月》《人民文学》等杂志上连续发表了十多篇作品，包括短篇小说、诗歌和戏剧。对这些作品仁者见仁，智者见智，可以有不同的理解和评价，但对于读者和研究者来说，无疑都是值得重视的文本。探讨这些作品，不只是认识莫言的新的写作成果，也是理解莫言与当代文学重建一种有意味的关系。

莫言获诺奖后的作品，如果说有什么特点的话，那就是这些作品以回忆往事为主，与当下若即若离。写法显得内敛而含蓄，风格趋向于现实

主义的写实，文字极为朴素节制，这与他过去的长篇小说的铺陈狂放的风格显然相去甚远，与他过去的中篇小说的内里张狂也有所区分。2017年9月，莫言在《收获》《人民文学》分别发表《故乡人事》和《锦衣》。我们没有必要对自然随性惯了的莫言做“新的起源学”的读解，这两篇作品不过是莫言酝酿已久的作品而已。《故乡人事》系列由三篇精短小说构成，重写往事记忆。莫言在诺奖的颁奖典礼上做的答谢词，就是把自己定位为“说故事的人”。这三篇故事都是直击本事，《地主的眼神》明写“我”因为写了一篇作文与老地主孙敬贤发生的人生纠葛，实写孙敬贤的命运遭际，阶级斗争介入到乡村伦理中发生的矛盾，突显出的是乡村的人事和人心。“我”一个小学生借助现代观念可以在作文里把孙敬贤贬抑，但在劳动中孙敬贤却是劳动能手，“我”挥镰割麦怎么也甩不开跟在身后的老地主，虽然他忍着病痛，不停地呻吟，但割麦却是一把好手。别看这篇精短的小说，莫言还是说故事的高手，不忘小说的趣味，还要扯上和地主媳妇一起摘棉花的故事。前者承受着历史压力，后者却是乡村始终不渝的人情世故。前者是乡村在现代矛盾中的分裂场景，后者则是中国乡村永远抹不去的人伦温情。尽管后者总是夹杂着乡村特有的粗俗的体温，乡村若无这种“粗俗”，其生活真实和人民性也无从谈起。篇幅虽短，小说的时间跨度，历史感及内里的张力却十足，尤其是那种朴实和生活味，醇厚隽永，意味深长。

《斗士》可以看到莫言一贯擅长表现的那种执拗的人物性格，乡村邻里的恩恩怨怨和故事内里的蹊跷，自有一番风景。《左镰》却是一篇力透纸背的小说，而且这种力道是在并不经意间闪现出来的。莫言的小说会绕着圈子讲，而后不经意地进入故事的核心。这篇故事讲了铁匠来村子里打镰刀的故事，讲了我和田奎一起割草的故事，讲了几个淘气少年在河边用泥巴扔傻子的故事，中间插入因为扔傻子被父亲打的事情。田奎用左手使镰刀，右手上绑一个钩子钩草，这个细节就足以触目惊心。问题出在田奎的右手怎么没了？小说有一句田奎说的话：“自从我爹剁掉了我的手，我就什么都不怕了。”可以想见田奎这个地主的独生子遭遇到刘老三告状的后果，父亲竟然剁掉儿子的手以谢罪。这惊人一笔却是藏在看蛇的那个细节，田奎带“我”去看盘在坟墓里的一条大蛇，“我”尤其问到“它头上有冠子

吗”。这条蛇由不得人不想到鲁迅的作品，“蛇”是鲁迅小说散文多次提及的形象，其意义丰富复杂。最典型的如《墓碣文》里写的蛇：“抉心自食，欲知本味，创痛酷烈，本味何能知？……”如果考虑到莫言在1998年发表的《拇指铐》就写到《墓碣文》，就知道莫言这里的坟墓和蛇绝不是凭空而来的。可想而知，剁掉田奎的手，对于地主田千亩和田奎本人来说，都如同“抉心自食”。显然，令人惊异的不只是田奎的左镰，还有右手上的那个钩子，它把生命的创痛用铁器永远固定下来。命运是如此安排：多年后，傻子的妹妹欢子连克二夫后，田奎和欢子结婚。作家不只是能说出故事，不只是能创造形象和发现细节，更为重要的是能创造意象。这个左手挥镰，右手带钩的田奎的形象，就凝聚成一个意味无比深长的意象。说莫言的《故乡人事》是向鲁迅致敬的作品也不为过，一样的记忆故乡，一样的苍凉，一样的硬实冷峻的笔法。重现文坛的莫言却是秉持了鲁迅的现实主义精神，他的记忆、笔法和风格，都更加紧密地续上鲁迅的文脉。

《锦衣》是一部戏剧剧本，虽然没有标明是什么剧，也不妨看成文学性剧本。这部剧的年代背景与《茶馆》相近或略晚，若说主题，也可以归结为是揭露大清朝行将崩溃的命运。这部剧的戏剧性因素非常活跃，莫言一直在戏剧方面很是自信，他热爱戏剧，深谙中国民间戏曲的门道，又兼得欧洲戏剧之精要。《锦衣》的主题显然老套，大清朝末，官府腐败，民不聊生，官逼民反，加之革命党起事，各方冲突加剧社会变革。莫言并不刻意去表现时代矛盾和社会冲突，他把戏剧拉回到生活，拉回到民间日常生活的婚丧嫁娶。其戏剧性核心结构在于季星官假死，春莲和公鸡成婚，恶少庄雄才和地痞王豹欺压民女，欲夺春莲。故事悲喜交合，悲剧的大框架装进喜剧的戏剧关系。春莲被父亲插草叫卖，顺发盐铺掌柜病死，传闻季星官死了，所有这些，悲惨之极，但莫言硬是生生把它做成了喜剧。一只公鸡就把整部剧的喜剧气氛撩拨起来了，亦真亦幻，如仙如妖，戏剧手法十分自由灵活，而且能做到自然而然，顺势而为，苦中作乐，趣味横生。莫言的小说深得戏剧旨趣，不管是情节的关节处，还是场面、细节，经常生发出表演性，有时夸张，有时荒诞，有时魔幻，使得人物、叙述和语言始终生机勃勃。小说的高妙处在于戏剧性，低劣处也在戏剧性。戏剧性既是文学内在机制的活跃因素，也是文学把握生活的丰富性和广阔性的外向

视野，也正因为此，哈罗德·布鲁姆才会把莎士比亚视为他以后所有杰出作家的父亲。在这一意义上，莫言的小说是把中国民间戏曲视为他的艺术养料，当然也是因为对世界优秀文学艺术经验的领会，形成了他内涵丰富而有张力的表现方法。就《锦衣》这部戏剧作品而言，莫言以小说笔法入戏剧，即以刻画人物性格为中心，为推动力，由人物的性格带动情节发展，显示了莫言把小说和戏剧二种艺术形式杂糅交合的艺术才能。

戏剧剧本《高粱酒》对原小说做了较大改动，基本格局未变，刘罗汉上升为主要人物，而余占鳌则更多了一点滑稽色彩。戏剧性和表演性因素都十分充足，莫言再次印证了自己的戏剧天分。就近二年，莫言还发表了《诗人金希普》《表弟宁赛叶》《等待摩西》《一斗阁笔记》《天下太平》等作品，前两篇小说以戏仿俄罗斯作家名字写人物，再者以宗教人物名字来写失踪的友人，作为对家乡奇人异事的追怀，倒也是各有其妙。每篇都有一点意想不到的独异之处，下笔又回到莫言自由放任的风格。节外生枝的机智和插科打诨的戏谑平分秋色，小说有棱有角，有意有趣。需要特别提到的是那篇《天下太平》，那个小奥手指被鳖咬住引来各路人马想方设法解救，如同一出戏剧，“小题大做”手法可见莫言小说叙述的率性机智，而“天下太平”不只是小说里的矛盾冲突的解决方法，也说出了当今时代的社会和解方案。莫言的小说惯用小孩作为角色，既能涌溢出反常经验，又能洋溢着玩笑戏谑的欢乐。思想与智慧藏于打闹中，讽刺与针砭现于荒诞之后。

莫言重现文坛把几种文体都演绎了一番，还有诗歌令人惊诧不已。《高速公路上的外星人》《雨中漫步的猛虎》等，这些诗不过是率性之作，但却是写眼中所见，心中所想，貌似脱口而出，看似杂乱无序，却又妙语连珠。所谓诗性，或者诗句的关联逻辑，走的都是点石成金、随机应变的险棋。句子与句子之间不断变异、折断、翻转，播放出幽默和意外的快乐。《七星曜我》组诗写七位诺贝尔文学奖获得者与他的交往和友谊，写得真实、真挚而又不肉麻，这得益于莫言打油诗的才华。或许打油诗是诗中最难写好的文体，众所周知，莫言有异秉能驾驭此文体。这几首诗写得自然朴实，或纪实，或抒怀，或戏说，亦庄亦谐，自成一格，皆成妙趣，也属难得。

2020年8月，获诺奖八年后的莫言携中短篇小说集《晚熟的人》再度于公众视野之中亮相，对“诺奖魔咒”的质疑作出了无声的回答。这部小说集不仅收录了近年来莫言散见于各文学期刊的小说精品，更增加了《晚熟的人》《贼指花》《红唇绿嘴》和《火把与口哨》四篇创作于2020年的新作，这四部作品与全书的氛围相契合，共同完成了一个“回归”的大主题，这是归于乡土，也是归于久远的记忆，但这“回归”终究呈现为或荒诞或酷烈的变奏曲。与文集同名的小说《晚熟的人》从“作家故里”令人啼笑皆非的“作家经济”切入，以跳跃的时间视点往返于儿时记忆与当下经验，结构起“早熟”与“晚熟”的辩证法，早熟者锋芒毕露，晚熟者深明时势，但其区别仅仅在于，他们在不同的历史阶段达到了生命的峰值。小说明写装傻半生、自诩“晚熟”的蒋二抓住时机依靠“作家经济”大发横财，却最终败于“非法用地”，实则“晚熟”一词也指向作家的自我剖析，“作家莫言”为小说提供了第一人称视角，所有发生在外部的事件实际上都反照着内部世界的波澜。莫言以这部小说回应了外界的期待或质疑，“早熟”“晚熟”或“不够晚熟”的评价都流于表面，莫言只是顺其自然，在不同的生命阶段呈现出不同的创作状态。《红唇绿嘴》得名于两个微信公众号，是一个关于人称“高参”的“乡村知识分子”的故事，在一个网络全面铺开、智能手机普及的时代，知识和谣言以同样迅疾的速度传播开去，“高参”利用这一点建立起了自己的“信息王国”，手握分配真假消息的大权。时时关注着中国乡村历史变迁的莫言这次同样精准地抓住了信息化时代的乡村生态，以及变化的时代中不变的人性。《火把与口哨》是一篇风格独特的小说，更接近于对一个悲惨壮阔的乡村传奇的日常化书写。这个故事有一个长长的前奏，关于乡村的意大利教堂、描绘罗马建国神话的狼孩壁画、葬身火海的父子，色彩绚烂，气氛诡异，给接下来的故事正文投下死亡的阴影。小说的主体是一个与浓烈的情感有关的故事，可以分为“口哨”与“火把”两个部分。“口哨”部分偏向于浪漫和传奇，描写三叔以口哨结交朋友、三婶以口哨祭奠三叔，“口哨”这种轻灵的民间音乐形式成为真挚的友谊与深沉的爱情的载体，颇具魏晋风度，同时也不失为现代个体自我表达的独特方式。而接下来的“火把”部分被作者承认是“祥林嫂”故事的现代翻版，因为狼祸先后失去两个孩子、濒于精神崩溃的三婶被激

起了血性，手持火把和斧头杀死了一窝狼为孩子复仇。莫言汪洋恣肆的写法再度复苏，于乡村日常生活的书写节奏中埋伏下酷烈的生命经验。这部作品不仅接续起鲁迅乡土小说的文脉，更在西方神话氛围与中国古侠士风、虚幻的梦境与坚硬的现实之间穿梭往来，建构起别具特色的现代乡村传奇。

总之，莫言重现文坛发表了一系列作品，虽然属精短之作，也篇篇可圈可点。固然我们可以把他的近作与过去的作品进行对比，或许会有这样或那样的不满足，甚至也可以说有些作品还要逊色于他早年的优秀之作。但这样的批评无济于事，作家在不同时期会有不同的作品，莫言换个写法也未尝不可。莫言的近作与其说不露锋芒，不如说更加内敛节制，但力道还是在那里。那篇《左镰》，读来就令人揪心且惊心。他能说出中国乡村的故事，以他特有的方式，特有的真实。德国老作家瓦尔泽说：“任何人要想谈论中国，都应该先去读莫言的书。”这话固然首先是对西方人说的，但我以为对中国人也未尝不适用。莫言过去仿佛用五节棍写作，他要很大场子，率性而为，汪洋恣肆，恃才挥洒；诺贝尔颁奖委员会对他的评价有言：“中国以及世界何曾被如此史诗般的春潮席卷？”现在，史诗的狂潮已经退去，他回归故里，他用左镰写作，我也知道，莫言能左书，他早就练就了这一手。是的，他可以。

初刊《文艺报》2020年8月19日

王蒙不老，青春万岁

——读王蒙新著《闷与狂》

2014年，年届80的王蒙先生宝刀霍霍，人们讨论他的壮岁之作《这边风景》的话音刚落，那厢就出版《闷与狂》。人们惊异于王蒙先生的创造力之旺盛，也好奇于80岁的老作家写出的究竟是什么样的作品？我们听说过《罪与罚》，未尝听说过《闷与狂》。敢情这是中国版的《罪与罚》？

这是自传体的小说吗？这是长篇自传体散文吗？这也是20世纪一个知识分子的心路历程吗？小说的开篇就是“两只猫”，而且是两只黑猫（这会让人想起德里达的《我所是的动物》开篇也是写猫的眼睛，那篇文章引发了后现代的动物伦理的讨论）。为什么是“两只猫”？我们知道“白猫黑猫，抓到老鼠就是好猫”，这可能是王蒙先生最为赞赏的理论，这个理论真正解救了中国。所有当代中国人都从这个理论中得到好处，多么朴素的道理，但只有伟人才能说出。王蒙先生一定是把“猫论”作为一个时代的开启来体悟的。当他面对20世纪终结的历史，面对自己一生的大彻大悟，他一定深感于“猫论”与他的命运攸关。其实“猫论”还有一个更为强大的理论说法，即：“实践是检验真理的唯一标准”。当然，说到哲学，如作者在文中引述的罗素所言，“哲学是黑猫在暗室里寻找并不一定存在的老鼠。”晚年感慨人生，或许如哲学之猫在捕捉一生的要义吧？

事实上，当我读这部小说开篇时最初的感受，想到的并不是所谓的“猫论”，而是为他的叙述所惊异，二只黑猫与雪白的“梨花”并置在一起的那种叙述情境和情调——“故乡有千百亩的大梨园，花开时洁白得叫你

醉迷”，那种感觉几乎是突然间从“黑猫论”里涌出。多年后作者读到了契诃夫的话剧《海鸥》，剧中主角尼娜说：“我是在为生活穿孝啊，我不幸福。”她的孝衣是黑黑的，但作者河北南皮家乡的梨花雪白，“白得如天山上与黑龙江边的雪”。这是老年人才能有的感叹，夏虫不可语冰，南人无法言雪，梨花似雪，这是怎么样的老年情怀？我记得安徽老作家鲁彦周晚年写有一部长篇小说《梨花似雪》，安徽介于南北之间，亦可言雪。不知道王蒙先生是否读过这部作品，许地山的《梨花》他是读过的，并为之动容。但我更愿意去理解王蒙与鲁彦周的相通之处，他们曾经同样以青春激情参与革命，同处于晚年情境书写梨花。我是在五十岁那年读到鲁彦周的那部小说，当时严重感动我，不为别的，也为满山遍野的梨花。莫言早年也写梨花，那是《红高粱家族》中16岁的余占鳌杀了与母相好的和尚，英雄少年，雪白梨花盖了一地，甚至不见一滴血，也未落一滴泪。少年偏爱言愁，老年无须忧伤。梅特林克曾说过一句“你我相知未深，因为你我未尝同处寂静之中”。或许我略加修改：“你我相知甚深，因为你我同处老年情境之中。”固然，年届六十的我未能望王蒙先生项背，但我能理解王蒙先生和鲁彦周同处人生感悟之境，他们都有那片梨花一样的苍茫心境。当然，这里说的是一种文学书写的情境，如果论到具体的心境，王蒙先生当有他个人更为具体真切的情怀。

我设想王蒙先生会在黑猫与梨花的情境中展开一次诡异的虚构叙述，那将是怎样让人期待的老到笔法？王蒙先生就此可能会劈开一条小说的险境。不过，王蒙没有走入那个叙述的玄妙地带，他回到了历史和语言中，用他强大、奔涌的语言能力去驾驭历史，去审视自己走过的生命历程，去看那些生命里的伤痛和闪光的时刻。他的历史，是中国20世纪的历史吗？是中国20世纪的一部分吗？或者说，是最能握住“罪与罚”的精义的历史吗？我会这么问，读者会这么问，还有人会问，怎么回答？这是一份多大的答卷？

80岁了，他可以回答，80岁了，他可以按自己的兴致来写，为什么要让80岁的老人变成小学生去回答这么困难的问题？我扪心自问。要他指认皇帝的新衣吗？

80岁“闷与狂”，“闷”，即是烦闷、郁闷；“狂”，即是激情，即是老

夫聊发少年狂。这本书原题是《烦闷与激情》，“闷与狂”显得简明扼要。“闷”是历史社会给予的压抑；“狂”是自我化解，自我的超越。闷在肚子里，就难免牢骚满腹，“牢骚太盛防肠断”，王蒙先生深谙个中道理。年轻时去到“组织部”不明白，后来明白了；80岁了他还保持着足够的清醒！闷与狂，那就老夫聊发少年狂吧！屈原写完《离骚》，“问天”之后只有投江，王蒙已然历经“故国八千里，风雨六十年”，还要怎样？老夫聊发少年狂，笑看人生二百年，这才是王蒙！

我还是把这部作品看成自传体小说，它还是隐去了不少事：家事、国事、私事、人事……故而王蒙先生并不是从对自己一生的总结角度来写自传，而是从自己一生诸多的经历中抽取出某些特别有意义的片断，按历史脉络勾连而成，去写出一生的“闷”与“狂”。

小说从猫的对视入手，故乡的梨花呈现，开始于儿时的家的记忆。童趣、饥饿与病痛，少年时担任先锋队大队长的得意与飞扬，青春的躁动与憧憬，竟然也有过对少女的想入非非，十九岁的半夜诵读，竟然还有美女敲门……所有这些都写得无比诗意。但王蒙自己坦承，青壮年时对女性的美好想象也只限于银幕上看到少妇劳动的双手，轻揉面团，放进蒸笼，白皙健壮，一撩发的帅气。少共的王蒙不会像郭沫若那样小小年纪对嫂子就有非分之想，他是在红旗下宣誓的共青团员，他是读《卓娅和舒拉》《钢铁是怎样炼成的》和《牛虻》成长起来的青年干部，他是始终燃烧的最后的少共。这就可以知道，他在青年时代突然遭遇变故，命运多舛，却依然可以只身奔赴新疆，学会维吾尔语，与维吾尔族、哈萨克族、回族等等民族人交上朋友，并且从维吾尔族朋友那里获得“斯大林文学奖”。今天回忆起来都剩下了欢与乐，然而，更多的还是狂放。狂放不只是他对待历史之烦闷的方式，还有他的语言，那种依旧是抒情的句式，依旧是奔涌而下的语言，依旧是用语言的激情去掩盖创痛和历史症结的技法。“狂”的背后其实也有无奈，当年的磨难、一生的烦闷，更与谁人诉说？除了自我抒情，长句式和语言修辞的高妙，欣赏与夸耀才高八斗，即使笔锋再犀利些，能划破窗户纸吗？

那些历史的创痛，例如“绷、扒、吊、拷”在小说中也有涉猎，其中还有书写友谊，还有壮岁得志、人生窘境……但此番王蒙显然不是为着历

史创痛来做一番苦肉计，他要的是去体味自己人生中什么是今天值得回味的，是哪些东西还能让他心动。闪光的就在闪光，暗淡就让它消失，我们可以从中体味到耄耋老人如何拥有青春情怀，还有什么比这更动人的吗？

“是的，没有绯闻，真的没有。”少共的一生在这方面显示出令人崇敬的单纯，试图读出浪漫情史的读者可能期望会落空。但情感史的蛛丝马迹却在这本书中若隐若现，这恐怕会给日后再撰写《王蒙传》的高人提供考据工作的不少口实。就这点而言，本书在王蒙所有的书中卓尔不群，弥足珍贵。“意大利通心粉”怎么回事？“莱茵河游艇上”还有谁？那促膝相谈甚深的又是何方仙人？这句诗多么感人：“你的呼唤使我低下头来。就这样等待着须发变白。”它出现多次，可谓意味深长。这些都足够读者去品味琢磨。

这部书与其说是历史之书，不如说是作者一生的心迹，一部耄耋抒怀，一部少年狂歌。王蒙先生说：“青春和耄耋本来并不是一个风马牛不相及的东西。青春太多了，压缩成了耄耋。耄耋切成薄片，又回复了青春。”80之后就是80后，青春作伴好还乡啊！那满树的梨花，纪念冬日的逝去，照亮整个春天。

多么精彩的人生，多么可贵的张狂！

王蒙不老，青春万岁！

2014年6月28日

附录

陈晓明著述目录

一、著作：

1. 《无边的挑战——中国先锋文学的后现代性》，时代文艺出版社，1993。广西师范大学出版社2004年修订，中国人民大学出版社2015年再修订。
2. 《本文的审美结构》，花山文艺出版社，1993。
3. 《解构的踪迹：话语、历史与主体》，中国社会科学出版社，1994。
4. 《剩余的印象：九十年代的文学叙事与文化危机》，华艺出版社，1997。
5. 《仿真的年代：超现实文学流变与文化想象》，山西教育出版社，1999。
6. 《文化超越》，中国发展出版社，1999。
7. 《移动的边界——多元文化与欲望表达》，湖北教育出版社，2001。
8. 《后现代的间隙》，云南人民出版社，2001。
9. 《陈晓明小说时评》，河南大学出版社，2001。
10. 《表意的焦虑——历史祛魅与当代文学变革》，中央编译出版社，2001。
11. 《无望的叛逆——从现代主义到后—后结构主义》，陕西人民教育出版社，2002。
12. 《现代性与中国当代文学转型》，云南人民出版社，2003。主持并撰写部分章节。

13. 《结构主义与后结构主义在中国》，首都师范大学出版社，2001。
与杨鹏合作。
14. 《思亦邪》（短论集），山东友谊出版公司，2005。
15. 《批评的旷野》，花城出版社，2006。
16. 《不死的“纯文学”》，北京大学出版社，2007。
17. 《现代性的幻象——当代理论与文学的隐蔽转向》，福建教育出版社，2008。
18. 《德里达的底线——解构的要义与新人文学的到来》，北京大学出版社，2009。
19. 《审美的激变》，作家出版社，2009。
20. 《中国当代文学主潮》，北京大学出版社，2009。2013年10月修订。
21. 《向死而生的文学》，吉林出版集团，2009。
22. 《当代文学与文化批评书系·陈晓明卷》，北京师范大学出版社，2011。
23. 《守望剩余的文学性》，新星出版社，2013。
24. 《众妙之门——重建文本细读的批评方法》，北京大学出版社，2015。
25. 《追寻文学的肯定性》，台湾秀威出版公司，2015。
26. 《限度之外——求变时代的理论与批评》，福建人民出版社，2015。
27. 《无法终结的现代性——中国文学的当代境遇》，北京大学出版社，2018。
28. 《中国当代文学简史》，中国社会科学出版社，2020。

二、主要主编和编作品：

1. 编《中国先锋小说精选》《中国新写实小说精选》《中国女性小说精选》《中国城市小说精选》《中国新本土小说精选》《中国超情感小说精选》，甘肃人民出版社，1993年、1994年、1995年出版。
2. 主编“晚生代丛书”（10卷），华艺出版社，1995；同上书，1996年。主编“中国女性文学”丛书（10卷），华艺出版社，1995；同上书，1996年。

3. 编《当代潮流：后现代主义经典丛书》（5卷），敦煌文艺出版社，1994；编《抚摸的纯粹感觉——新表象小说》，敦煌文艺出版社，1994。
4. 主编《40年400个难忘的时刻》（4卷），山东画报出版社，2018。
5. 主编《改革开放40年文学丛书》（20卷），作家出版社，2018。
6. 主编《揭秘〈野狐岭〉》上下两册，中国大百科全书出版社，2020。

成果统计截止日期为2021年10月1日

代 跋

虚拟的神话

东尧子^①

大地突然荒芜，猝不及防，
早年的誓言都已荒疏，
遗忘是一种美德，佯装遗忘却是伪善。
你突然记起少年时坠落河中，
冬日的河水像命运一样几乎把你带走。

日复一日，肩挑虚拟的神话，
从大地的一端走到另一端，
神恩总是在早晨离去，不见踪影，
只有夜晚的行走，灯火阑珊，
带来野猫多情的慰问。

猎人在练习圈养，放虎归山，
远足的旅人重复着笨拙的礼仪。
鹰冲进大雁的阵容，
骑在马背上的世界灵魂，
整日在古战场上游荡。

^① 陈晓明笔名。

走进能解渴的梅树林，
那是烈士暮年许下的诺言，
岁月抹去了刀刻的深度，
剩余的印象如一片鹰的羽毛，
残缺不全，权当是某种品性的执照。

2021年9月3日

