

陈晓明文集

不死的纯文学

陈晓明 著

  
南方传媒

广东人民出版社  
· 广州 ·

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

不死的纯文学 / 陈晓明著. —广州: 广东人民出版社,  
2023. 1

(陈晓明文集)

ISBN 978-7-218-15808-2

I. ①不… II. ①陈… III. ①中国文学—当代文学—  
文学研究 IV. ①I206.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2022) 第 102951 号

BUSI DE CHUN WENXUE

## 不死的纯文学

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: 32 字 数: 490 千

版 次: 2023 年 1 月第 1 版

印 次: 2023 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 128.00 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

第三卷由多本书加单篇论文合集组成,《不死的纯文学》是全本,其他两本节选部分章节。《不死的纯文学》写作时间略早于《现代性的幻象》,之所以放在第三卷,是因为它是由多本后来的著作合集而成。《不死的纯文学》讨论了现代性问题,可以看到最初我对詹姆逊 2001 年在上海的演讲的反应。詹姆逊在上海的演讲我并未到现场,是后来看到一组回应詹姆逊的文章才觉得有必要深入关注中国的现代性问题。那组回应文章出自从事文艺学研究的学者们的手笔,后来陆兴华有文章讥讽,虽然过分刻薄了一点,但说的问题应该没错。诸位学者理解偏离了詹姆逊提出的问题。大家记忆犹新的是 1986 年詹姆逊在北京大学中文系开讲“后现代文化”课,把詹姆逊视为后现代的文化布道者,自然把他视为后现代拥趸;如今大谈现代性,这又变成现代性的鼓吹者,又推崇起现代性来?事实上,正如我在文章《现代性有什么错?》里指出的那样,詹姆逊原来也不是后现代主义的拥趸,如今也不是现代性的推崇者。作为马克思主义的理论家,詹姆逊是当代文化的批判者,他不满意资本主义几乎所有的文化现象,都把它视为晚期资本主义的文化危机。用他在 20 世纪 90 年代出版的一本书来说,他是在揭示“晚期资本主义文化逻辑”。詹姆逊把所有的现代性现象都视为是对晚期资本主义文化逻辑的屈服,看起来詹姆逊是不满意现代性现象。他直接批评的潜在对象应该是英国的吉登斯的第三道路和德国财政部前部长拉方丹解散欧元的论调。他们作为曾经的左派,都屈服于市场经济的利益。似乎詹姆逊自己还是一个现代主义者,或许是,但詹姆逊自己不会同意他是什么,他总是对其他人是什么持讥讽态度。他说列奥塔骨子里还是一个现代主义者时,半含讥讽,半含同情,后者表明列奥塔还是存有一点现代性情怀。詹姆逊

显然保持有现代性情怀，那就是相信国家规划的力量，相信某种统一联合的机制。因为从根本上来说，社会主义和共产主义是詹姆逊这些西方马克思主义者信奉的理想，人类社会最终要实现人人平等的社会主义或共产主义，这就是超级宏大叙事了。显然，詹姆逊从来不会做这样的正面解读，他总是质疑批判那些反对统一体、宏大叙事的论调，对那些屈从于自由主义市场经济，屈从于资本主义全球化的政策和行动进行批判。他甚至惋惜中国也搞市场经济，否则中国将是坚守计划经济的最后一个堡垒。由此可见，詹姆逊的文化批判只是一种政治想象，他并不顾及实际。吉登斯和拉方丹等人，都参与了国家政策的实际制定，要从实际出发，要解决现实问题。吉登斯作为工党布莱尔的顾问，布莱尔经常问政于他，他的理论显然直接影响执政时期的工党制定政策。中国搞改革开放和市场经济也是实事求是，从实际出发。詹姆逊的文化批判犀利且宏伟，如同资本主义批判的华彩乐章，不能不说他有相当的道理，但整体上他是左派的文化想象，无关乎现实，无关乎国计民生，其坚守马克思主义的经典信念无疑是令人尊重的。

《不死的纯文学》还有多篇文学评论，我自己比较重视那篇《在“底层”眺望纯文学》，这应该也是新世纪初最早触及底层写作的文章，我想解决的问题是，新世纪随着全球化加速进入中国，中国的文学却出现另一番景象，描写底层苦难生活的作品迅速增加，这显然是“新左派”的理论暗潮涌动所致。但“新左派”的理论无法还原革命逻辑，革命的主体和革命的目标定位都不能明确化和具体化。这对于文学写作来说，只留下写作苦难生活的素材，为紧张而富有暴力性的底层叙事寻求叙事的美学要素，最后解决苦难的困境却只能以暴力美学作结，其合法性、正义性和正当性都必然暧昧不清。我有多篇文章都论及此主题，后来有一篇《审美的脱身术》关于“新人民性”的论说也关涉此主题。这本书是这个时期写下的几篇理论文章和评论合集而成，评论偏向于精短和即时性。那时是网络文学方兴未艾之时，传统文学似乎末日将至，故而采用了这个书名，以标举某种坚守之意。

这卷文集还收录了几篇个人体验颇深的文字。十多年前写下的《张艺谋的还童术》，国和并不主张收入，我坚持收入。它倒是记录了互联网早期的现象。2004年张艺谋拍摄了《十面埋伏》，网上骂声一片，我当时也看了，谈不上喜欢或不喜欢，但觉得颇值得玩味。看到一边倒的骂声，张艺谋当然也有该骂的地方，所有的名人都有承担骂名的义务，没有办法，枪打

出头鸟，自古而然，这不是讲理的地方。我就随手写下这篇文章。我与张艺谋素昧平生，但他对中国电影有贡献，主基调我当然是肯定他的。但他又确实有这样的思想与文化、文学与艺术转型时期没有抓住要害，有做得很不明智、很不高明的地方，我的文章有褒有贬，用讽刺的笔调行文。多数读者没有认真看我的文章，浏览一眼，就妄发议论。这是网络习惯的阅读方式，不用动脑子。当然，他们不习惯我行文的方式，他们习惯于网络语言——彼时中国的互联网方兴未艾，还只是跟着起哄或谩骂。当时跟帖大约有一两千条，在当时是一个热点了。主要是恶意横行的谩骂，同意的旗帜鲜明（没有几个人同意，因为同意的人只是会心一笑），反对的一锤子砸死。他们不习惯稍微复杂一点的态度，稍微以多种可能性容纳对象事物，对象有可以肯定的地方，也有可以批评的地方。多年后，中国兴起粉丝文化，这才真相大白，不是说道理，不是还原对象的复杂性和丰富性，只是选边，拥护或反对，泾渭分明。所以，大多数读者在猜猜猜，我到底是肯定张艺谋还是反对张艺谋？我有没有拿张艺谋的卢布？面对骂声一片的《十面埋伏》，哪里容得下些微的肯定或略加分析一下的周折呢？这里收入这篇文章，主要是记住那个时期的网络反应，那些发帖的粗野、恶意和自以为是。

本来试图从《审美的激变》这本书里节选部分章节，以求论题与《不死的纯文学》能接上气韵。但看中的几个章节有些段落的论题恐会与其他论述重复，只选用一章，其他或因文章篇幅，或因主题不同，只好割爱。但我还是想借此谈谈这本小书。这本书反映了我对当代文学关注的视角，实际上，这本书的书名“审美的激变”道出了我对当代文学的根本把握，那就是把当代文学放置在激烈的变革中来阐释。这或许是我内心的渴望投射的产物，对于大部分人来说，当代文学恒常如故，现实主义乃是其主流；在我看来，当代文学暗潮涌动，且不说80年代中后期的现代派、先锋派的变革，就是90年代那些看似回归故事和人物的作品，或者说那些更加松懈的标举日常性和叙事性的诗歌，都内含着张力十足的变革渴望。这种变革不是直面传统现实主义的套路进行对抗式的批判，而是轻而易举就超过了，超过得如此轻松和轻易，以至于我们认为它是恒常之态。我理解当代作家和作品的方式，在于关注它们的变化，甚至那些细微的变化都令我兴奋不已，变化是文学“进步”的必要方式。确实“进步”是我们不得不使用的令人懊恼的概念，但它或许真的一直在发生着、存在着，在起积极的作用。起码对于乐观主义

者来说是如此。当然，“变化”也是作家寻求个性，开创自己风格的方式。

以现在选入的几篇文章，以《现代性的文学想象》来命名这一辑，以求“名正言顺”。主题都与现代性相关，也是我颇下功夫的文章。文章不收入文集，似觉遗憾，是故替换《审美的激变》里的几篇文章。

《守望剩余的文学性》也是节选部分，这本书2013年由新星出版社出版，也是列入一套丛书。在这本书的序言里，我解释了为什么命名“剩余的文学性”，为什么要“守望”。今天我们显然面临互联网新媒体传播的时代，并且视听会作为内容主要的承载手段，书写或文字退为其次。其实十年前我就有一个判断，认为如今我们正在面临一个“视听文明”到来的时代——我是上升到“文明”的概念来理解的，传统的“书写文明”将要被“视听文明”取代。虽然还会有一个漫长的过渡时期，但大趋势不可避免。文学面临的最大的难题是在“视听文明”时代如何生存下去，正因为要面对一个正在到来的新文明的挑战，我们要困守文学和文字，要守望“剩余的文学性”。其目的是尽可能维系传统记忆，警惕视听文明过度迅速泛滥，导致传统迅速断裂或崩塌。正如口传文明经历了书写文明替代的过程一样，书写文明在人类历史上存在了至少五千年，而口传文明在现代人创造文明的历程中，至少经历了五万年，视听文明可能会存在远较书写文明长久的时段。当然，书写文明也不可能在视听文明时代全面消失，正如口传形式在书写时代一直存留一样，书写一文字形式在视听文明时代也必然要共存，只是文明和文化传播的主导形式是视听形式。

很显然，这本文集表明了一种对文学的态度，一种在历史发展中审视文学存在价值的一种立场。书名如同誓言，但内里的论说却是更多的无奈。到了新世纪的中国文学，历经百年历史的磨砺，它也越发老到，炉火纯青，无奈时代不属于文学，文学能给予时代的影响也同样有限。但作为文学中的人，除了坚守、守望并无其他选择。或许还因此多了一种末路英雄的悲壮。



2020年11月25日



第一辑 不死的“纯文学”

上篇 后历史的幽灵

- 005 文学的消失或幽灵化？
- 014 绝望地回到文学本身
- 022 给文学招魂或差异性自由
- 031 张艺谋的还童术
- 038 德里达拒绝历史吗？
- 052 历史断裂与接轨之后
- 060 元理论的终结与批评的开始
- 069 现代性与文学研究的新视野
- 090 现代性有什么错？

## 下篇 返乡的文学

- 119 后现代在中国的曲折道路  
128 在“底层”眺望纯文学  
143 胜过现实的写作  
156 不说，写作和飞翔  
174 乡土中国与后现代的鬼火  
184 别了父亲和长篇小说  
201 极端经验与异质之力  
220 身体的诡计：当下与历史的合谋  
238 “还乡”的文学或文字  
254 附：自序 不死的文学与文字

## 第二辑 现代性的文学想象

### 第一章·重新想象中国的方法

- 265 历史观与文学批评  
270 重写现代性的文学批评  
275 “有情中国”之传统抑或本体论？  
280 想象中国的方法与批评的文学化

## 第二章·“对中国的执迷”：放逐与皈依

- 289 “对中国的执迷”：被放逐的原罪
- 294 “世界的”现代思想史的语境
- 298 无法整合的中国当代文学史叙述

## 第三章·“影像中国”的方法

- 305 知识考古学方法：中国现代电影研究
- 307 认同的政治：影像中国的跨文化分析
- 311 空间意识：多地性的全球化视野

## 第四章·批评的历史与诡秘的文学性

- 318 批评历程简单回顾
- 324 批评的转向与文化研究的博弈
- 330 批评的幸存与典律的建构

### 第三辑 守望剩余的文学性（节选）

- 341 相信文学：重建启示价值
- 348 重论文学批评与大众媒体的关系
- 355 小叙事与剩余的文学性
- 359 当代文学批评：问题与挑战
- 378 90年代：文学怎样对“现在”说话
- 405 新世纪小说开辟的个体经验
- 419 “历史化”与“去一历史化”

- 435 对中国当代文学 60 年的评价
- 447 回应批评：重新阐释中国当代文学的价值
- 465 渐行渐远的汉语文学
- 477 眺望时代的美学精神
- 486 今天的阳光充足，胜过一切
- 495 附：自序

第一辑 不死的“纯文学”



# 上篇

## 后历史的幽灵

“尽管那幽灵就在他自身之中，在他人之中，在他自身之中的他人之中：他们在那里总是一些幽灵……”

“惟有凡人能够为它们守灵，能够守护，且是一段时期。”

——德里达《马克思的幽灵》





## 文学的消失或幽灵化？

关于文学衰落或正在消失的论调越来越响亮，以至于文学以从未有过的盛大的狂欢节的规模走向市场，也没有因此博得人们的乐观掌声；相反，人们更乐于认为，热烈的盛况不过是走向末路的回光返照。确实，有更多的迹象表明文学已经败落：①影响力：再也没有一部作品会给人的精神和灵魂造成巨大的震动；②艺术品质：文学创作不再专注于艺术创新，没有真正的艺术难关需要攻克，也没有真实攻克的愿望；③美学共识：现在要对一部作品进行审美评价显得相当困难，更不用说达成共识，这导致经典作品的出现几乎不可能；④创作与复制：大规模的文学生产，采取市场化的形式，结果是文学作品自身相互重叠覆盖，这使信息的增殖趋向于零；⑤文学正在变成一种娱乐形式或一种商品，它的意义和价值不再以传统的文学观念为尺度。

显然，有关这类的问题可以无限度地列下去。所有这些问题还只是就文学内部而言，如果把文学放在社会文化的大范围来看，那就更加惨不忍睹。作家如果要产生轰动影响变得家喻户晓，没有电影电视导演提携认可，几乎是不可能的事。一部文学作品要引起重视或轰动，不再是文学本身的事情，还要依靠媒体或其他非文学力量的作用。而电视媒体的疯狂扩张，给文学留下的空间极其有限。电视成为当代社会的主要的和主导的文化形式，这不仅仅适应了人类感性认识世界的本能，把文化变成更为单纯的娱乐，更重要的在于，电视适应了电子化时代的技术革命和经济发展。或者反过来说，电视带动了新技术革命和新经济的高速增长。电视机的研发、生产、销售，推进了整个媒体业、广告业以及后现代的商品消费与消费文

化。这些，都不是可怜巴巴的传统的图书印刷销售和阅读可以望其项背的。

实际上，关于文学衰落这种说法一直不绝于耳。早在 20 世纪 60 年代，美国的一批实验小说家和先锋派批评家，如约翰·巴斯、唐·巴塞尔姆、托巴斯·品钦、苏珊·桑塔格等人，就聚在一起，对文学的未来充满了悲观失望。他们的说法是“小说的死亡”。也就是说，传统的虚构文学已经难以为继，没有任何花样翻新的故事和手法可以让文学获得生命力，重新焕发先锋性的光芒。1963 年，巴斯在《大西洋》月刊撰文，题目就叫做“疲惫的文学”（exhausted literature），这个题目用中文还可以译为“枯竭的文学”，也许后一个译法还更切题。这就更加糟糕，文学已经到了这个地步，那还有什么搞头？然而，文学这只虫子，真是百足之虫死而不僵。13 年过后，1976 年，巴斯在同一份刊物上撰文，题目就叫做“补充的文学”（supplement literature）。用中文翻译，同样可以有别的更低调的译法：“填补的文学”。拿什么补充，拿什么填补文学已经虚空了的内在性呢？在这篇文章中，巴斯先是在博尔赫斯之类的魔幻现实主义那里看到虚构文学的希望，随后又在意大利的卡尔维诺那里，看到传统与宇宙通灵论结合的后现代可能。然而，巴斯也不得不把他的这种希望称为“补充的文学”。补充也就是填补，也就是替代。文学再也没有自己的内在性，没有灵魂，没有生长的根基和动力。70 年代以后，美国文学已经不再奢谈什么“纯文学”这种命题，典型的文学刊物已经变成 100 页的评论，20 页的小说，10 页的散文，5 页的诗歌。文学成了一些第三世界国家的文化产品——自 70 年代以后，拉美等第三世界国家的作家就频频获得诺贝尔文学奖。这种“虚构的文学”让位于发展中国家，那里还存在力比多与民族—国家分裂的想象，存在着个人与社会、与历史奇怪地相互缠绕。而发达的第一世界，则成为一个文学的加工厂。在那里，以校园政治为基地组织（重点学科、研究中心等），以一发不可收拾的理论暴力为动力，源源不断地加工再生产“虚构”的原材料。以此来作为文学这门学科在资本主义教育体制中生存的资源。

70 年代确实被称作批评的黄金时代，除了上面我提到的美国典型的文学刊物都变成了批评刊物外，在大学里，再也没有什么课程像文学批评课程那样受到青年学生的欢迎。70 年代的文学批评热得有点得意忘形，它根本就蔑视“皮之不存，毛将焉附”这个中国人信奉的真理。文学批评从后

结构主义那里获得法宝，玩的是空手道。摆脱了文学作品这个永恒性的枷锁后，文学批评自以为无所不能，无所不及。在最大可能地拓展了文学批评的疆域之后，文学批评才发现自己已经侵略成性，它如果不对其他学科、其他艺术门类或文化现实进行掠夺，它就不能一展雄风。很显然，文学批评是在后结构主义理论的怂恿之下，一味冒进，它自以为无所不能，放浪形骸。却因此把传统文学批评搞得面目全非，文学批评这门学科现在已经很难保持纯洁性。它更恰当的称号已经被“文化研究”所取代。这到底是提升和扩展了文学批评的功能，还是取消了文学批评这门学科，目前还难以断言。但传统的文学批评在欧美大学里已经另辟蹊径，很难说它还有多少自以为是的空间。传统的文学课程已经大量被传媒研究、人类学、新历史学、政治学、女性研究等（被统称为“文化研究”这门超级学科）所取代。这种现象在中国还不严重，但似乎也为期不远。只需看看，当今年富力强的那批教授学者已经把文化研究搞得如火如荼，那些最有活力的大学纷纷成立文化研究中心，而一个新近开张的文化研究网站（中国人民大学文学院主办），几乎把当今中国文学研究最有成就的中青年学者“一网打尽”，就足以见出它的势头。这些现象，离文学批评和文学研究（当然是指传统意义上的）在大学消失也已经不远了。

所有这些，都表明“文学”作为一个艺术门类，或是作为一门强大学科的存在成为疑问。

然而，文学因此就真的萎缩了、消失了吗？人们看到依然如此蓬勃的文学出版发行盛况，看到文学期刊依然遍及这个庞大国度的各个角落，看到一批又一批的文学新人跃跃欲试，看到每年上千部的长篇小说堆满了人们的视野。但人们没有被这个假象所蒙蔽，这些盛况，这些现场，不过是一次又一次的重复演出，所有这些现象都不过是行尸走肉，文学的魂灵已经不在了。然而，我们要追问，文学的魂灵到哪里去了？根据物质不灭定律，它变成了灰烬，还是变成了气体，或变成了什么别的元素物质？文学的魂灵——确实，文学一直是有魂灵的存在物，从古至今，没有任何文化样式像它这样，发展到如此庞大、高深、精密的地步。没有魂灵，没有一种不死的亘古不变的魂灵，文学得以千百年地延续下来是不可想象的。

文学的魂灵从文学中消失了，但在其他文化类型中显灵。文学给自

身留下了一副皮囊，却成了幽灵，附着于各种新生的文化样式中。现在，人们只看到电视、电影、报纸和各种娱乐形式蓬勃生长，文学从数量和质量方面都在节节败退，然而，人们没有注意到，文学依然是——文学从来就是这些文化类型的根基。在这里，我需要强调指出的是，这种根基，不只是作为原材料的资源，而且是文学的思维和表现手法，一直就渗透在这些文化类型之中。所有的其他文化类型都不过是文学的图像志的翻版。要理解这一点，当然不困难，这也不是什么新鲜看法，谁都知道电影电视需要文学脚本，好莱坞和中国的那些稍微像点样的导演，哪个不是靠了文学作品的素材，或是过硬点的文学脚本才有所作为？确实，这个道理太小儿科了，不足以说明容易被忽略的更深层的问题。

我要说的“文学的幽灵化”，是指文学对社会生活进行多方面的渗透，起到潜在的隐蔽的支配作用。所有以符号化形式表现出来的事物，都在某种程度上，以某种方式被文学幽灵附身。也许我们要从这里开始思考“大文学”和“泛文学”的概念。

实际上，媒体一直在模仿文学。媒体具有的纪实性和现场感的优势，并不是把一个客观真实的历史/现实呈现出来，而是力图使之传奇化。媒体追求的效果就是传奇的陌生化效果。媒体的兴盛在于它的图像化以及由此造成现场的纪实效果。“图像”就真的能和客观世界重合吗？图像就真的是逼真的吗？新闻报道无疑是所有媒体制造真实的强有力机制。电视新闻得天独厚，摄像机的现场权威性毋庸置疑。然而，任何新闻都以“传奇性”为其本质特征，而这正是文学最基本的特质。媒体制造“真实”，也强化“真实”的霸权。然而，“真实”背后包含着形形色色的虚构，包含着艺术观念、编辑手法和制作技巧在里面。电视新闻的拍摄制作过程就是按照特定的叙事法则进行的，主题、题材、角度、镜头的运用等，这一切都没有超出文学叙述方法。那些突发性的新闻事件，更是具有悬念的叙事文体，它们看上去更像文学虚构的产物，而不是“真的”发生过的或正在发生的事件。例如，美伊海湾战争、科索沃战争以及美国“9·11”现场报道等，这些无疑是大是大非的国际政治事件，但就电视画面来看，它却像是文学虚构一样离奇，并且也显示出文学叙事的那种视点、角度、结构的转换，人物以及情感反应，等等。至于中国的电视新闻，则有些是传奇色彩

更平淡些的文学叙事，其人为的痕迹更加明显，它不过是按照标准的文学叙事文本加以图像化的阐释而已。还有形形色色的电视节目，不用说那些拙劣的电视剧、专题片，那些搞笑的娱乐节目，那些对话和访谈，都严重依赖文学性的叙述技巧。没有相当的文学性技能，很难想象这些节目会做成什么样子。人们曾经设想过电视电影思维的独特性问题，也就是摆脱它们脱胎而来的文学性思维的痕迹，但效果并不明显。随着这些节目越来越精致，它们离文学不是越来越远，而是越来越近。

当然，现实本身的符号化就使它的文学性含量变得异常丰富。消费社会的生活越来越具有符号化的特征，消费变成一项文化活动，没有文化想象的消费只是解决温饱，而消费——这个词最初意义就是浪费，它显然是在解决实际生活之外对各种物品的占有和消耗，才构成消费。比如手表，如果它用于观察时间，则是使用，如果镶上钻石，则意味着消费，那些钻石显然是浪费。没有消费，后工业化生产则无法进行，人们的就业和生存温饱也无法解决。当代生产和生存就是建立在这样一个奇怪的推论关系基础上。消费社会使当代日常生活具有无限想象的超越性特征，广告当然在这里起到煽风点火的作用。广告又使人想起图像媒体的霸权，而实际上，广告只是连环画的变种，一些图画，加上文字说明。在这里，说明文字具有决定性意义，它是图像对文学语言和叙事的图解。没有文学性思维和语言，广告则不知其所云。重要的在于，广告图像随着电子媒介在特定的时空里转瞬即逝，而留在人们记忆中的，能够被人们重复的，只能是文学性语言。大量的广告用语成为指导当代日常生活的圣经，它不断被人们日常行为所重复生产，它构成了日常性的一个最有活力的部分。

在消费时代，诗退隐了，退到了生活的边界，退到了一小撮语词亡灵的内心中去。但消费社会却在滥用诗情，在对诗进行伪善而巧妙的模仿时，也做了大量力所能及的普及化工作。那些广告用语把精练的汉语句子搞得神情暧昧却也魅力四射。诸如“做女人挺好”，这是内衣广告，用的是谐音修辞手法；“现代经典，都市传奇”，这是房地产广告，这是大胆的自我标榜；“钛显雍容，至尊气度”，这是手机广告，同样是自以为是的定位；“君行万里，坐享其成”，这是汽车广告，显得自由流畅。巧妙的广告用语都在修辞上下功夫，无形中使汉语的表现力得到最大可能的发挥，它

们使诗性的语言、使语言的诗性在消费社会全面复活。特别是那些时尚消费品的广告创意及用语，总是散发着浓郁的小资情调，它们演绎着一个个浪漫主义传奇，那些浓情蜜意与虚情假意，已经使当代消费生活变成文学叙事。那些消费诱导、引发的消费冲动，以及在购买现场与导购小姐的讨价还价和调情，都是由典型的文学性语言推动消费情境的建立和展开。

广告与其说表明了一个图像志时代的到来，不如说是图像与文学合谋的杰作，而在这里，文学则是其魂灵。通常的说法，文字要起到画龙点睛的作用，而实际的情形则是，构思就已经被文学俘获了。相当一部分的图像学家几乎是得意忘形欢呼读图时代的降临，但也有清醒者意识到文学语言之不可超越。有些图像学家慎重地考虑了语言文字对图像的深层支配作用。一位美国的图像学家米歇尔（W. J. T. Mitchell）在其影响卓著的论文《图像转向》中指出：无论图像转向是什么，我们都应该明白，它不是向幼稚的模仿论、表征的重复或对应理论的回归，也不是一种关于图像“在场”的玄学的死灰复燃，“它更应该是对图像的一种后语言学的、后符号学的再发现，把图像当作视觉性（visuality）、机器（apparatus）、体制、话语、身体和喻形性（figurality）之间的一种复杂的相互作用”。<sup>①</sup>对图像的观看阅读，不可避免受到文学思维的支配，因为在此之前，图像本身的文本法则 / 叙事法则就没有真正离开过文学机制。图像自以为遮蔽了文学，但文学的统治是牢不可破的，这不是说文学多么高明，而是说这是我们的文化病入膏肓的症结所在，图像崇拜始终存在，但文学却向着纵深处发展，人们明明知道，语言是对不可表现之物的表现，但人们始终不渝地坚持这样做了。这就是文学不死的理由。

当然，也许更重要的在于，文学性思维和语言文本可以被日常性行为简便地再生产（重复和模仿）——这可能是文学优于任何电子媒介的品质。图像化或数字化生存，都要借助人的身体之外的机械或电子设备，但文学性语言却可以随时随地从人的口中说出，它与书写具有相同的功能。尽管媒体研究的先驱者麦克卢汉早在 20 世纪 60 年代就宣称，电子媒介是人的身体的延伸，但这只是一种善良的愿望和期待，是对电子媒介的一种理想

---

① W. J. T. 米歇尔：《图像转向》，范静晔译，《文化研究》2002 年第 3 辑。



化的内在品质的期许。无论如何，在与人性直接相关方面，电子媒介无法与语言本身相比。人不是别的什么东西，人只是语言的动物，还有什么比文学性语言更能与人的生命本身紧密相联呢？

当然，日常现实的符号化，并不只是文学在起作用，实际上，其他的电子媒介，包括电视、电影，以及广告和各种形式的表演、仪式都在发挥作用。日常生活本身被各种“活动”和“节目”填满。这使日常生活只剩下有限的空间，日常生活也在努力模仿那些活动和节目，生活本身也具有了表演性质，充满了戏剧性。看看那些充斥于晚报和各种休闲杂志上的“情感实录”，就可以明白这一点。那些被称作“实录”的故事，到底是虚构的还是真实的（现实的或实在的），已经难以判断，也没有必要判断。它们与虚构的文学文本没有任何区别，人物、情节、故事、情感，以及价值判断，它们具有文学虚构文本的全部要素。它们的区别就在于，一个是已然发生，另一个是可能发生。然而，谁能说那些是真实的，而另一些是虚构的？作者就有这个权利吗？而且那些已然发生的故事经常显得更不可能发生，显得更离奇，更像是虚构的。生活现实与虚构的文本已经很难加以区分，虚构不比现实本身更具有超现实的特征。

正如鲍德里亚所理解的那样：在现时代的符号生产阶段的显著特征可以称为“仿真”（simulation）。“仿真”时代是符号急剧扩张的时代，过去被理解为物质实在性的“现实”，现在已然为符号的加速传播所遮蔽，我们现在所理解的现实，被各种符号，也就是为各种话语、各种叙事、各种指称所代替。消费时代把一切都变成商品，又把一切商品都变成符号，一切商品只有变成文化（想象）才能被顺利消费。但事实上，生活的各个领域，现实的各种存在物、事件和事物，各项实践活动——政治的、经济的、文化和科学技术的，都无不被一个超级的符号化体系所表现，离开了符号化体系，我们无法感知我们面对的事实。在事物和我们知觉以及理解力之间，横亘着一个庞大的符号系统。过去，我们把符号系统看成透明的，看成一种载体，得意而忘形，符号不过是认识现实实在世界的工具。然而，现在，符号的背后并没有确定的、绝对存在的实在现实，毋宁说符号背后还是符号。现实实在也已并且也只能以符号的方式存在。现实的仿真化的根据在于现实本身的传奇性，现实已经很难在传统的理性秩序范围内加以把握，现实变成

了超现实。因此，对现实（或直接经验）的表现，既不是传统意义上的模仿现实，也不是再现现实，甚至也不是能动地虚构现实。文学叙事变成了现实的仿真物；更重要的在于，现实本身变成了现实的仿真物，文学其实是现实的仿真的一部分——理解这一点可能很重要。现在，由于现实本身的符号化，没有一个以物质形态存在的、脱离了符号体系存在的纯客体的现实世界，现实本身是以符号的方式存在。这样，文学叙事与现实其实存在于同一个平面上，它们都是这个符号化世界的一部分。鲍得里亚在他那本影响卓著的著作《象征交换与死亡》中坚持认为，超级现实主义（hyperrealism）必须以颠倒的方式来理解：今天，现实自身就是超级现实主义的。超现实（surrealism）的秘密就在于大部分的日常现实能够成为超现实（surreal），但是仅在那些特许的时刻，艺术与想象力也相形见绌。鲍得里亚认为，现在，日常生活、政治的、社会的、历史的、经济的现实已经合并入仿真超级现实的向度，以至于我们现在完全生活在现实审美幻象中。“现实比虚构更陌生”的老生常谈与现阶段的审美幻象如出一辙，只不过后者变本加厉而已。虚构已经被生活征服，再也没有任何虚构能够与生活本身相提并论。

当然，如果我们把眼界再放开一点，看看宏大的国际政治、巨大的经济生产活动，以及奇迹般的现代高科技探索和生产——它们经过媒体的再叙述之后，国际政治无时不散发着史诗的效果。当代媒体完全是按照英雄史诗的格式来展开叙事，至于其中的人物和事件的实质含义又当别论。而经济，一个又一个经济，它们完全像神话故事一样展开，也像神话一样消失。而与新经济紧密相关的科学技术，例如，IT产业、网络经济、高清晰度电视机、魔幻般的手机等，它们无一不具有先锋派实验文本的特征。这些故事每天都在倾诉，我们都在倾听，这一切都以图像和语言的形式呈现于我们的面前，它们共同建构着这个时代超级文本。我们无法判定这些事件，这些奇迹发生的时间和地点，他们的真实性也无关紧要，如果除了令我们惊奇、快乐和感动外，它们到底与我们有什么关系呢？事实上，就其使用价值和实际利益而言，我们作为个人所能获取的东西极其有限，但我们却乐此不疲被这些事件吸引、诱惑、感动，我们像是在打开一本书，一本巨大的超级的长篇小说般的书去阅读，我们到底能读出什么内容呢？除了阅读的快感，还是快感，这就是文学性的魅力和记忆在作祟。



也许我们应该乐观地看到，网络文学（或网络写作）的大规模盛行，虽然使传统的印刷体文学遭遇打击，但这是人民内部矛盾，是大水冲了龙王庙的误会。网络写作依然是写作，它的语言文字，它的书写规范，它的表意策略，都与印刷体文学如出一辙，并无实质区别。只不过一个精致些，一个粗糙些。它们都是文学，就像它们都是人一样，一个漂亮些，一个邋遢些；一个老成持重些，一个年轻妖冶些罢了。网络文学恰恰表明了文学幽灵的无孔不入，任何新兴的传播媒体，都逃不脱它的附体。文学书写在网络上几乎获得灵魂转世，文学语言的表现力，它长期被压制的自由表达的属性得到前所未有的解放，那真是文学的狂欢节。读读网络上的文字，文学性的表达甚至已经完全影响了新闻文体，影响了那些经济、法律和各式各样的纪实报道、深度分析、热点聚焦。很显然，其他门类的文体一旦进入媒体传播，就不得被同化，而那些标题的修辞性强调，则可能影响到其文本的构思和表达。当然，对于大量的网虫子来说——这一点显然更重要，文学语言更加自如地与日常生活相互渗透，文学再次虚拟了生活，生活再次获得了文学的形式。

也许我们应该更为乐观地看到，传统的人文学科虽然岌岌可危，但文学学科（这个传统人文学科最大的分支）却依旧傲然挺立。大学中文系的招生质量有所下降（例如，80年代初文科状元首选中文系，现在都跑到经济法律系），但数量并没有递减。中文系不断地被传播学院、媒体系之类的新学科瓜分，但傻子都看得出，后者不过是中文系换汤不换药的别名而已，那些课程依然是中文系的课程，充其量加了点新的佐料而已。至少在最近20年，文学学科的主要课程依然是这些新学科的基础课程。而那些在平面媒体或视觉媒体大展宏图的新一代文化精英，都逃不脱被中文系训练的命运。文学系没有被视觉图像的扩张所挤垮，相反，文学系正在给它们布阵和调兵遣将。这决定了IT时代的数字化生存并没有逃出文学的魔掌，而文学系的精灵们正在视觉媒体的各个岗位上整装待发，它们是文学幽灵的永久守护神。

也许我们不是一群语词的亡灵，不是文学的末路人或守灵者，长歌何必当哭，我们应该欢呼一个“大文学”时代的来临。

2002年9月6日于北京东北郊

## 绝望地回到文学本身

关于重建学术规范的呼声一直在当代中国的各门学科的门前徘徊，此一时，彼一时，中体西用，或西体中用，不是东风压倒西风，就是西风压倒东风。人们莫衷一是却又并不死心，当代学术在寻求规范的焦虑之下，艰难地走着自己的路。规范的确立之所以困难，在于规范被打入了革新/守旧，主导/边缘，东方/西方等二元对立的楔子。规范并不单纯是学术的体例、范式、秩序、纪律等，更是一个时代的精神风尚、思想趋向和意识形态。学术规范一直就是一种知识分子的特殊话语，至少到目前为止，关于学术规范的讨论，其实是带着很强的时代意识形态印记。

实际上，关于学术规范的探讨，在“文革”后的当代思想氛围中，至少就进行过三次。第一次是关于“新三论”的方法论讨论。文学理论界（随后是现当代文学研究领域）开始从自然科学那里寻求系统论、控制论和信息论来建立理论模型。实际上，在当时的历史情势下，马克思主义理论占据主导统治地位，学术探讨研究都在辩证唯物主义和历史唯物主义的基础上展开。长期如此，对于那些马列主义没有学到家的人来说，就显得力不从心，其学术视野势必受到一定程度的限制，但又不能越雷池一步。乖巧的人就想另辟蹊径，借助现代化时代潮流，几乎是病急乱投医般地“新三论”乞灵，无意中引起强烈反响。那是一个急切寻求变革突破的时代，任何新奇怪异的东西都会引起轰动。“新三论”热闹一时，并未在当代学术中扎下根，单纯的方法论而没有一整套的知识渗透，当然不可能引起当代理论与批评的深刻变更。

第二次的学术规范讨论稍微改变了一下形式，这是80年代后期关于重新审视中国现当代文学史的倡议。1985年第5期的《文学评论》发表黄子平、陈平原、钱理群合写的长篇论文《论“二十世纪中国文学”》，引起学界强烈反响，这篇文章显然是对现存的中国现当代文学史的叙述规范展开质疑和批判，期望建立一个全新的“二十世纪中国文学”的叙述模型。随后不久，1988年，陈思和与王晓明在《上海文论》开辟专栏，提出“重写文学史”的纲领，对现当代文学领域产生强烈冲击。这些观念和愿望无疑都是寻求新的学术规范，摆脱原有的受意识形态严格束缚的思想体系，把文学叙述转到文学自身的审美规律上来。在这些理论召唤之下，中国现当代文学史叙述并未见出有多少惊人的成果，根本原因还在于，规范的变化并不是一蹴而就的，它需要经历观念和知识的更为深入全面的更新。

第三次的学术规范讨论只是徒有其表，它看上去像是一代人深思熟虑、大彻大悟的结果，其实则是迷惘彷徨中的应急举措。在90年代初的特殊的历史氛围中，青年一代的学人反思80年代学风，认为某种历史情势的形成是80年代西风太盛、浮躁激进的学风所致。反思的结果却是要将对思想的狂热转向冷静的学术史梳理，于是对近现代学术大师（如陈寅恪、熊十力、冯友兰、张君勱等）行膜拜之礼。有关的论述登载在由汪晖和陈平原主编的《学人》杂志第2、3期上。事实上，关于这一次的学术规范讨论汪晖并没有作更多的表述，但他后来的改弦更张却显得顺理成章。

历史发展到21世纪初，形势似乎显得严峻。这一次虽然没有人站出来疾呼规范之类的问题，实际则是规范真正受到挑战之日。这种挑战来自两个方面：其一是“新左派”学人的造势，其二是文化研究开始盛行。

“新左派”学人虽然队伍并不庞大，但影响日盛，追随者甚众。不管汪晖本人是否承认他是“新左派”，但学界普遍认为领军人物非他莫属。汪晖无疑是90年代以来出现的最优秀的研究现代文学的学者，他在梳理现代文学那些深层次问题时，转向了现代学术史，由此进入了近代学术史。看上去像是承接了90年代初反思的那种立场，实际上，汪晖的学术史研究压抑不住他的思想史热情。在那些繁杂得无边无际的概念清理中，汪晖实际卷入了近现代思想史的起源与转折的艰难辨析。汪晖离文学越来越远，影

响却越来越大。这二者是巧合，还是说本该如此？汪晖最后干脆涉猎政治经济学领域，他的思想显示出中国学者少有的宏大精深。摆脱了文学的汪晖就像行空的天马一样，这对于年轻一代的文学从业人员来说，无疑是一个美妙动人的象喻。死守文学界的人们会意识到，文学已经变得越来越不重要了。要使自己变得更有作为，唯一的方式就是像摆脱一个丑婆娘一样摆脱文学。尽管汪晖的选择是他个人学术轨迹的有序延伸，但历史却把他造就成榜样式的人物。被潮流放大的不只是他的思想，更重要的是他的姿态和方式。

“新左派”的学术风格无疑深刻影响到现当代文学研究领域，传统的文学研究受到轻视，文学再度成为思想史佐证的材料。在更多情况下，做材料都不配了。文学的社会学研究的疆域被拓宽到政治批判领域，在这里，态度和立场经常起了决定性的作用。没有人对诸如文学叙述、描写和修辞，以及审美经验这类东西感兴趣。失去了这些探讨的现当代文学研究还有什么理由再撑着文学这张招牌呢？没有任何理由怪罪“新左”的学人们，更没有理由对汪晖求全责备，就个人而言，他以他的方式做得很完善。问题在于，如此局势之下，现当代文学研究的主导趋势向何处去呢？什么才是现当代文学研究最有活力的动能呢？

另一方面，来自文化研究的挑战。文化研究近年兴起于欧美学界，席卷了各个学科，以至于詹姆斯不得不称之为“超级学科”。大学人文学科的传统分类界线正在被打破，文学系、比较文学系、历史系、人类学系、社会学系、传播系……都被卷入文化研究的圈子。传统学科的分界标准正面临解体，学科的知识和方法也正在消除壁垒。文化研究的盛行得力于后结构主义理论被广泛接受，在后结构主义体系内（假定它有体系，并且有疆界和内在分别的话），各个学说之间并不能相互兼容，它们确实有某种共同性，但不能通约。在德里达和福柯之间，在福柯与拉康之间，在巴特与德留兹之间，分歧有时大得惊人。但在后结构主义之后，人们可以把它们糅合在一起：德里达的解构主义、巴特的符号学、福柯的知识考古学、拉康或德留兹的后精神分析学，以及“新左派”或新马克思主义和各种女权主义，由此鼓捣出后结构主义盛宴，这就是文化研究的杰作。在把后结构主义的知识全面挥霍殆尽的同时，文化研究就从后结

构主义里面死而复生——于是，文化研究就作为“后—后结构主义”时代的超级学科获取长生不老的动能。文化研究是理论过剩和超载的产物，是观念和知识终于全面战胜和压垮感觉、领悟和判断的传统学术方法。文化研究这个起源于传统文学学科的超级学科，它是文学研究的新生、哗变，还是自我颠覆？或者说，就像所罗门瓶子放出的妖孽，已经完全失控了？

在美国，70—80年代被称为批评的黄金时代，传统的文学刊物突然让位于文学批评。这是文学创作枯竭的时代，文学刊物不再对文学作品感兴趣，而是充斥着新派的文学批评。从德里达的解构主义那里获得法宝的“耶鲁四君子”，把美国的文学批评推到极致，德曼的细致精当，米勒的挥洒自如，哈特曼的酣畅淋漓，布鲁姆的奇崛绚丽，这些都使文学批评花样翻新，魅力四射。没有青年学生不受到蛊惑而顶礼膜拜。这一时期的批评家四处开花，一边在美国那些资金雄厚的大学讲坛上踱着方步侃侃而谈，另一边在那些主流刊物上潇洒作文。这一时期成长起来的赛义德也是虎虎有生气，一边是美国大学的知名教授，另一边当着巴勒斯坦的议员。只有他才敢于声援拉什迪（1988），并对“奥斯陆原则宣言”（1993）大加抨击。80年代的赛义德真是风光，他的思想方法明显来自福柯，也从德里达那里吸取养料。虽然他始终对德里达颇有微词。大量的左派人文学者，带着鲜明的政治色彩在大学呼风唤雨，他们热辣辣的文风本来就具有强烈的批判性，在社会历史层面上对资本主义现实与历史大打出手，这使他们的知识运作，经常超出文学批评的范围。左派的文学批评其实醉翁之意不在酒，区区文学（的审美品质）怎么容得下颠覆资本主义，挖出帝国主义老底的壮志雄心？文学批评加上了左派的政治发动机，它必然要向“文化”（这是谦词）领域挺进。只有文化，这个漫无边际的空间，这个超级的领域，这个巨大的无，才能成为美国校园政治名正言顺延伸的舞台。文学批评之在欧美，特别是美国的七八十年代走红，实在是左派激进主义运动的改头换面。在80年代新保守主义当政的年月，用特里·伊格尔顿的话来说，“在撒切尔和里根政府的茫茫黑夜里”——左派拿什么来抚慰受伤的心灵呢？拿什么来打发失败的光阴呢？再也没有什么比激扬文字，用花样翻新、随心所欲的文学/文化批评来指点江山更能保持体面。在那该死

的冰冷的冷战时期，古拉格群岛，就是萨特这样的铁嘴钢牙当年也有口难辩，更何况 80 年代温文尔雅的左倾教授呢？还是搞搞文学批评，从这里打开资本主义的缺口。想不到这个缺口向文化研究延伸，使得资本主义的人文学科异常火爆，大学课堂上高朋满座，都是未来资本主义的栋梁之材。

如今，文化研究也如潮水般涌进了中国的大学，在全民都走上了奔小康的大道之后，中国的大学也开始脱贫致富，这使那些用人民币打造的“基地组织”，也显示出穷人乍富的阔气。文化研究很快就成为新宠，成为新的学术利润增长点。本来处在风雨飘摇中的大学中文系，以为在狂热的经济学、法学抢购风中就要走向穷途末路，却在文化研究中看到起死回生的希望。文化研究令人兴奋，它使 90 年代初备受责难的西学，不再那么生僻冷漠。这些玄奥的理论知识，因为带有暧昧的政治性，因为对帝国主义和资本主义的批判性，与我们是那样亲近，那样容易合拍和协调——它看上去就具有“本土性”，很快就有人这样说。不是“看上去”，而是，这就是它的根本诉求。管它是谁的“本土性”，只要在谈“本土性”就行。文化研究就这样几乎是天然地、合情合理地在大学学术中安营扎寨。它目前在中国虽然还只是蓄势待发，要不了多久，它就可以收拾金瓯一片。只要看看由天津社会科学院出版社出版的《文化研究》，印行了数千册，影响颇大，创刊号在北京三联书店连续数月进入排行榜前几名，这就足以说明文化研究在青年学生中的号召力。关于文化研究的学术研讨会不断列入各个大学的议事日程，硕士博士学位论文也开始转向这个方向。传统的文学学科，更不用说现当代学科，正面临前所未有的挑战。堡垒最容易从内部攻破，这次文学的困境不是来自外部其他强势学科的挤压，而是自己要改弦更张。

外面的世界很精彩，这是肯定的。走向文化研究的文学肯定有所作为，向帝国的历史、向资本主义的现实、向媒体霸权、向妇女的服饰、向边缘人群、向环保产业、向 IT 网络等进军。文化研究真是可以四面出击，笑傲江湖，何等风光！这与守身如玉、抱残守缺的传统文学研究的落寂状态，不可同日而语。可是文学在哪里？在此我们更加小心一点限定：现当代文学研究在哪里？确实，现当代文学最容易倒戈，只要越雷池一步，



就可以进入旁门左道，其知识准备和思想方法，搞起文化研究正是得心应手。

这正是我们要思考中国现当代文学研究的学术规范的动因所在。

当然，学术规范并不是一成不变的，不同时代有不同的学术规范。学术规范不只是受到既定的知识传统的制约，同时也受到时代的权力制度、政治经济、社会风尚的间接影响。学术规范只是处理本学科知识的规则和方法，并不能限定本学科知识与其他学科交互作用。就历史情况而言，并没有一个纯粹的文学学科存在，哲学始终就直接影响文学学科。中国古代文史哲不分家，就说明文学研究学科的包容性。不用说儒家道家学说渗透进文学，唐宋文学受佛教影响，文论也脱不了干系。在西方，柏拉图的思想阴影从来就没有离开文学领域，而文学批评更经常出自哲学家手笔。文学批评作为一门学科的出现是近代的事，更准确地说，是在法国大革命后的大学出现哲学和文学批评教席才成为可能。按照特里·伊格尔顿的看法，英语文学批评作为一门学科的出现，是借着第一次世界大战后民族主义情绪才走向兴盛的。尽管“新批评”是迄今为止最为纯粹的文学批评，但批评家们并不这么认为，“新批评”首先是宗教（艺术宗教），是诊治混乱现实的济世良方；其次才是文学与审美。中国的现代文学批评更不用说，它确实是政治伴生物。现当代文学学科实际就是文学理论与批评的变种，现代文学研究在相当长时期内，不过是在充分的政治阐释之后才留有一席之地。当代文学从来就没有摆脱政治附庸的地位。因此，要指望其他门类或学科的知识不要侵入文学学科，既不切实际，也没有必要。因为这种状况不是今天才发生。纯粹的文学研究并不存在，也很难指望以后能存在。

现在，要建立一个统一的规范，建立严格的学科体系规则也不可能。知识的更新和权威性的丧失，使严格的规范显得异常脆弱。但是现当代文学研究学科在遭遇强劲的挑战中，更是应该以开放的姿态获取新的活力。问题在于从业人员在完成知识更新的同时，应保持对文学本身的关注。文化研究也不是天然就和文学研究矛盾，根本的问题在于最后的落点。

很显然，建立现当代文学研究规范，并不是要杜绝其他学科或门类的知识的运用，而是如何立足于文学本身。如何在多种知识的综合运用中，

始终回到文学本身，这是保持现当代文学研究学科得以存在的基本条件。尽管说，什么叫做文学研究，什么不叫文学研究已经很难分辨，但是，对文学经验本身的关注依然是基本评判标准。在这个学科已有的历史传统序列中来思考不断变更的文学经验，显然也是一项重要的原则。

然而，也许有一点根本的要义是需要把握的：不管过去人们把文学处置成何种东西或何种样式，它都是在处置文学。问题的症结和严峻也许在于，现在人们也许根本不处置文学，文学不是因为被改变而失去存在理由，而是因为人们根本就不予理睬，连作为佐证的下脚料都无人光顾，那真是文学研究的末日。文学是在被抛弃的命运中而荒芜。

根本的误区就在于，这个时代的人们总是被“责任感”所装点，批判性不只是长矛，更是一顶桂冠。这使野心勃勃的人们对文学经验、审美体验之类的东西不屑一顾。大学文学系已经被改弦更张，除少数老实巴交者还抱残守缺，其他都叫上了响亮的称号，如“人文”“传播”“文化”等。其实叫什么并不重要，重要的是大学文学系已经怀疑向学生传授文学历史和经验的意义。人们信奉那些自以为是的批判，能拯救超度芸芸众生，能改变世界。在这个日益粗糙平面、单向度的时代，真不知道那些空洞浮夸的批判性是在助长什么东西。实际上，全部历史发展到今天，其混乱与灾难从来就没有在那些自以为是的批判中停息，而是在其中找到最好的生长场所，而人们的心智却在种种的攻讦中异化并变得恶劣。因此，建立现当代文学研究规范——现在也许确实需要建立，目前显然不可能产生完整的方案，却是可以确认出发点，那就是：顽强回到文学经验本身，回到审美体验本身。这并不只是建立现当代文学学科研究规范的需要，而且也是摆脱那些虚假的信念，回到我们更真切的心灵的需要。也许多少年之后，我们会意识到，在历史上的这个时期，保持一种阅读态度、一种情感经验、一种审美感悟，也像保护某个濒临灭绝的物种一样重要。

在今天，这样一种希冀像是一种可笑的奢望，像是落败者的绝望请求。我知道，我们已经无力发出“建立学术规范”这种呼吁或祈求，人各有志，人们只能按照自己的理解去选择一种生活，选择一种专业的方式；只是对明显有些荒芜的文学领地，期望有更多的同道者。写下这种文字，并不是



要对别人说三道四，也有对包括我们自己在内的文学同仁们的警示。因为我们每个人都难以在潮流之外，没有人能够幸免，也没有人能够被赦免。正像当年杀死上帝一样，我们每个人可能都是杀死文学的刽子手，如果现在不放下屠刀的话。

2002年10月10日于北京东北郊

## 给文学招魂或差异性自由

当代文学呼唤什么？“呼唤”一词显然不只是因为缺失什么可有可无的东西，而是因为本质性的东西的缺失，或者说魂灵的缺失，这才使得“呼唤”显得如此急迫，如此必需。

很显然，文学不会“呼唤”，是我们——这些文学的守灵人在呼唤；是我们——在为文学招魂。为什么要如此急迫地呼唤？这是到了最危急的关头吗？是拯救的呼吁吗？我想大部分人是这样看的——这是一个善良的且有责任感的态度。只是我并不这样看，我并不认为当今文学真的就不行了，就是一片废墟，到处都是泡沫，都是文化垃圾。特别是人们把90年代以来的文学与80年代相比，更是悲观失望。实际上，每年上千部的长篇小说还不足以说明当今文学的旺盛，那就是对眼前的事实置若罔闻了。80年代每年才几部作品？开始也就是几十部，最多的时候，到了80年代后期，也就不到200部。但人们就是留恋文学轰动的时代，但那样的轰动真是文学本身的力量吗？那些文学作品在艺术上，在纯粹的文学性意义上，真是那么精彩纷呈吗？未必。关键还在于，现今人们对文学失去了热情，更可怕的是失去了耐心，当然，尤为可怕的还在于失去了信心。

显然，我们对文学有一种理想性的认识，这决定了我们认定文学的魂灵为何物。文学的魂灵是我们的理想性的投射，是我们的本质的倒影。这一切并不难想象，我们试图呼唤文学回到过去，重现往日的辉煌。而连接的方式则是理想性的思想品格、崇高博大的道德情怀，我深知这些东西对文学，尤其对当今的中国文学是重要的东西，但有两点：其一，这些东西

太容易与过去的意识形态诉求等同；其二，这些东西并不是决定性的，它只能作为有活力的审美品质的一种原材料。很显然，我的提醒不会有多少人接受，人们依然会执着于大而无当的呼唤。我们设想只要召回往日迷失了的魂灵，文学又会重获新生。如果这一切真是如此，历史可以如此简单明了地重复，文学就不会失魂。问题的实质可能在于，丢失的魂灵并不是它的真实的魂灵，而只是被某个“幽灵”附体。

在我看来，文学并没有真的失魂。只是我们，我们这些人被已死的文学的“魂灵”迷惑，我们被幽灵附体，以至于我们看不清眼前的现实，看不到未来的道路。

“我们”当然是一个可疑的词汇，在这个多元主义盛行的时代，怎么有一个总体性的“我们”呢？在我的叙述中，我们与“他们”是经常重叠的。有时候我在“我们”之中，有时候，我在“他们”之外。但“我们”是在个人叙述中不得不借用的一个意义的集合体，它使我这样个人化的叙述抹去了生硬的分裂感。

文学不再需要魂灵，我们无须给文学招魂，文学只需要回到自身。只需要回到自身的审美品质。我们给文学呼唤什么？就是获得这种回到自身的审美品质。

当代中国文学要回到原来的那种历史气势中去是不可能了，在当今时代，它也受到电子信息产业革命带来的图像媒体扩张的挤压，这使它比在其他任何时候都需要更注重语言艺术所包含的审美品质。

当然，审美品质是一个非常复杂微妙的概念，它既显得笼统抽象，实际又非常具体细微。说到文学的审美品质，它首先是一个综合性的指称，这是文学传统形成的一种美学素质。它到底是些什么东西？怎么构成的？在这里我们当然不可能全面详尽论述，但我们可触摸到它。面对这么一个具体实际的问题，还是让我们回到文学事实，回到当前的一些文学事实。

最近几年来，李洱、熊正良、鬼子、毕飞宇、东西、红柯、荆歌以及更年轻一些的作家如艾伟、刘建东、吴玄的作品引人注目，他们的作品显得人物性格有张力，情绪饱满，审美因素丰富活跃，探讨一下他们的作品，我们既可以看到当代文学的成就，又可以找到当代文学所缺失的东西。在这里，我想可以集中于最近的作品。

2002年第3期《收获》发表荆歌的长篇小说《爱你有多深》，这部小说讲述一个叫张学林的中学教师的艰难困苦的生活经历，更准确地说，是写一个被损害的倒霉蛋如何倔强而绝望地生存下去的故事。2002年的《当代》第4期发表浙江青年作家艾伟的长篇小说《爱人同志》，小说讲述青年教师张小影与对越自卫反击战伤残英雄刘亚军婚恋的故事。这部看上去政治色彩明显的作品，却有着非同寻常的内涵。它既不是在简单直接的意义上复述经典故事，也不是有意颠倒权威话语给定的意义。这部小说却是大胆选取这一角度，来窥探一个人（或两个人）的命运演绎的全部过程。值得注意的是2002年第4期的《收获》，发表了刘建东的长篇小说《全家福》，这部小说朴素的书名并没有掩盖它丰富的内涵。小说以一个家庭为缩影，反映了“文革”前后这段历史中普通中国人的生活道路。与其他涉及这个年代背景的小说有所不同，这部小说并没有花多少笔墨描写那个时期外部社会的政治运动及其压力，而是从表现家庭琐事入手，从这些细小的个人生活的变故来揭示人性的本质。

这里无法深入分析这几部作品，它们无疑是近年来出现的很出色的作品，其出色之处在于它表现了较为丰富的审美品质。概括来说，可以从以下几方面见出其特色：

其一，对人物命运的关注。这几部作品触及当代基层民众的生活，揭示出生活的困境和无法更改的境遇。这些作品表面上看与过去现实主义的精神一脉相承，但仔细分析下去，还是有很不相同的地方。根本区别还是在于这些个人的命运并不一定具有民族—国家的寓言意义，并不折射出集体的命运。这种关于个人命运的叙述使这批作家获得了思想深度，并且找到文学叙事的力量感，这使他们沿着这条路得以前行。优秀的文学作品总是要在表现人物的命运方面有独到之处，不管是何种类型的作品，现实主义、现代主义及后现代主义终究都在这一点上显示出力度，才能起到震撼人心的效果。当然，在不同的历史时期，人物的命运显示出不同的历史意蕴，即使是社会主义现实主义的作品，带有一定程度的意识形态虚构色彩，但在其历史假定性的前提下，人物的命运依然具有强烈的审美效果。

其二，思想与情感的意蕴。这些作品都显示出思想的分量，情绪的饱满。这几部作品都写到普通人的生活陷入绝境的过程，作者的书写带有和

这个时代的社会现实对话的愿望。这些人物经历了当代生活的变故，他们被命运推着走，无力地抗拒着，没有存在的根基。对这种生存状况，作者的情感投射着悲悯的情怀。文学写作者总是要有独特且深刻的思想，这些思想投射到文学艺术作品的内在性构成上去，与流宕的情感构成审美意蕴，这会使文学作品显得具有丰富的内在性，它们构成审美品质的重要组成部分。

其三，发掘生活层面的力道。这几部作品在表现方式上，都有某种共同点，特别是荆歌的《爱你有多深》和艾伟的《爱人同志》。不管是张学林，还是刘亚军，他们的性格都被推到极端，由此把他们的命运推到极端，不断地、无限地向前伸越，直到命运这根弦绷断为止。这种手法，在鬼子的《被雨淋湿的河》和《上午打瞌睡的女孩》，在熊正良的《谁在为我们祝福》中都出现过。通过对人物性格的极端化表现，使生活在破碎和偏斜的边缘显示出独特的意味。顽强地发掘生活的偏执的一面，片面的极限，使其具有艺术张力。一部文学作品要具有审美表现力，发掘生活层面的力道是不可缺乏的因素，不断重复生活现象，故事情节雷同的作品不会具有强烈的审美效果。反之，如果能够发掘出别人所不能看到的生活层面，把生活的那些死角，那些被始终遮蔽的层次揭示出来，文学的艺术表现力也就油然而生了。

其四，语言的表现力。因为抓住了人物的命运，抓住了对人物性格心理的极端化处理，这几部作品的语言表现都显示出相当强的活力。在对文学语言的表现方面，年轻一代作家中，东西是最出色的，他可以把叙述始终保持一种富有张力的状态，他的语言总是饱满，锋芒四射，集描写、叙述与反讽于同一情境中。显然，在一种描写情境中，语言具有的表现层次越丰富，它所具有的审美效果就越强烈。当然，也有平淡中出意味的。像毕飞宇和西飏近几年的作品，在淡雅凝练的语言中就显示出语言质感。文学作品是语言的艺术，这是一句老生常谈，但说起来容易做好却困难。汉语言的表现力远远没有穷尽，在这样一个读图的时代，文学作为语言艺术更显出它的可贵，只有语言艺术，才在当代文化任意的变化和颠覆活动中，维系住了文化的那种命脉，从而使得任何变化都可以从容处之。但语言的表现力千头万绪，这也给作家的个人语言风格留下了余地。

当然，文学的审美品质不止这四个方面，文学作品要达到这四个方面并不困难。事实上，以上提到的几部作品在这几方面都做得很出色，但不能充分显示出在这个时期最具有活力的审美品质。而这种审美品质——在我看来，也就是文学叙述或表现所具有的“差异性自由”因素——正是当今文学所欠缺的最重要的品质。这几部作品也因为在一定程度上具有这种审美品质，而显示出其活力；也因为在在这方面还有所欠缺而不能全部激活以上四个方面（以及更多的方面），从而达到更高的境界。

什么是“差异性自由”？这个词听上去有点后现代的味道，也许是这样。或许人们还会联想到“差异性政治”这个时髦的术语，但我的设想与这个术语无关，相反，我对差异性政治持谨慎态度，过多的意识形态内容推到极端，使我感到那种诉求的虚假性。在这里，差异性自由就是指纯粹的审美表现力：在文学叙述或表现中显示出的偏斜因素，在略微的差别中使严整的结构和平板的句式中出现敞开的效果；使完整的人物性格和情节出现分离和更多的可能性；在单一的美学效果和情感状态中出现异质性的能量……就以上几部作品而言，最大的问题在于过于完整的人物性格和命运故事的设计。由于对完整性高潮的期待，小说叙述只有不断扭曲人物的性格和心理，使其达到极致，从而使艺术表现具有冲击性的效果。然而，被时间的线性链锁控制住叙事节奏和发展的可能性，压制了小说叙事中可能出现的更有活力的因素。显然，这是一种典型的现代性思维，它不能超出必然性，不能有效利用偶然性和可能性来拓展表现的层次——尽管放在当今小说的水平框架中，它已经做得相当不错。如果它能领悟到差异性自由的神奇力量，就可以利用四两拨千斤。在完整性的稍许破裂的边界，在偏斜出正常逻辑之外的时刻，突然开启更生动的表现域。相比较而言，刘建东的《全家福》更具有偏斜的特征。刘建东的《全家福》从故事的构成上来说，也具有明确的完整性，甚至这部小说被命名为“全家福”，尽管这含有反讽的意思，但小说还是下意识地追求了完整性。家庭内在的分离，留给每个人的创伤似乎始终在期待着弥合，刘建东的聪明之处在于，他知道这种弥合的不可能，并且这种弥合会损害小说更复杂的内涵。所以最后的弥合是一个反讽性的弥合，高大奎死亡的现场，这个家庭的成员照了一张合影，其内在的裂痕依旧清晰可见。但刘建东无法摆脱线性时间对他的

叙述施行的压力，他也期待小说出现高潮，他不断地往人物的生存困境上加码，大姐徐辉的悲剧性意味被明显加码，妈妈与摔跤教练的偷情行为却显得无生气，没有显示出更特别的意味。二姐徐琳的命运也在期待中推向前进，高大奎的出狱果然如期而至，这使线性的时间压力获得了一个圆满的解决方案。当然，刘建东利用那个伪装的“我”的视点，使他始终可以保持一种距离，那些“略微的”荒诞感，使线性时间的压力并不生硬，命运的悲剧感依然在散发反讽的意味。在东西的小说叙事中，不断出现这种差异性自由，他的《痛苦比赛》和《不要问我》是比较成功的例子，这既表现在他对故事整体性的嘲弄，也表现在他对每个具体情境的描写中，使人物性格偏斜，使描写的语言分裂出多重意味。但近期的《猜到底》就显得有些过头，东西的叙述能够任意调动随机的因素，这使他的叙述总是富有局部的活力，但过度了却又显得难以停止，被卷入了无止境的变异之中，这些变异失去了总体性的基本关联，完全依靠局部因素起作用。

由此也说明，差异性自由只能是一种恰当的状态，不排除它可以大起大落，但更经常的，更具有审美神奇效果的，是一种细微的差异中显示出的自由状态。差异性自由并不是要作家的叙述陷入语言的实验，而只是一种细微的变异效果。小说叙述完全可以在故事性中发掘这种因素。王安忆前期发表的《新加坡人》是一篇相当出色的作品，王安忆对人物心理的刻画达到炉火纯青的地步，一切都无可挑剔，只是叙述时间绷得过紧，在表面平静的叙述中，王安忆的叙述过分执着地朝着一个方向推进，如此坚韧明确，实际上是把叙述时间限定在一种状态中。但是，如果利用差异性自由的艺术手法，则可以有效缓解这种状况，可以使小说更具有开放性，叙述更有收放自如的自由感。

也许人们会觉得差异性自由这种东西太小气，只是一些技术性的勾当，何以能解救当今时代的文学于困局中？在我看来，当代文学并没有什么本质性的东西缺失，它需要的恰恰是从现代性的思想氛围和美学氛围中解放出来的艺术表现机制。这种解放不是革命性的突变，而是在现代性的基地上，做出略微的变异——这使它最大限度地保持现代性的艺术表现成就的同时，又能加入新的更活跃的因素，一种激活现代性美学记忆的美学量子——这就是审美的量子力学，它关注美学品质的最小值构成，由此才能



真正抓住审美的决定性活力。做出这种判断，并不是异想天开或心血来潮，而是基于我们对文学的历史变动，对现时代文学的真实状况的理解。

长期以来，我们对文学一直有一种理想性的认识，这就是中国现代性文学所具有的那种强大的历史化和社会化的功能。现代性的中国文学也确实是经国之大业，不朽之盛事。文学为推进中国的现代性进程摇旗呐喊，为塑造现代民族精神而竭尽全力。中国文学历经历史的艰辛与磨难，然而，它并不是被历史拖着走的器皿，而是一种生命体，它被历史附体的同时，也从历史那里夺取魂灵，由此变得无比强健，反过来成为驾驭历史之车的英雄。文学在现代性的历史中是被神化了，伴随着工业革命时代的印刷业和传媒业的迅猛发展，伴随着第一次产业革命的人口向大城市的迁徙，文学找到了生长的巨大空间。它所携带的历史变革愿望与崭新的时代精神，强有力地影响着历史变动中的人们。

特别是中国选择了剧烈的革命道路，文学更是成为中国革命的有机组成部分。正是经历着从传统向现代的转型，经历着激烈的社会变革，历史为寻求文学革命的合法性和合理性提供感性认知基础，同时也为剧烈的社会动荡提供情感抚慰的全部因素。如果按照吉登斯的观点，断裂是现代性的最重要的特征的话，中国的这一特征表现得尤为突出，而文学为中国的现代性进程制造断裂，同时为这个断裂提供掩饰的表象，为断裂产生的巨大的心理冲击提供情感抚慰手段。毛泽东终其一生都渴求革命的文学艺术在思想内容方面能与尽可能完美的表现形式相结合，然而，毛泽东从来没有满意过新中国成立以后的“革命的”文学艺术。这种情况，一方面说明了革命艺术的本质被理想性的期待所决定；另一方面也说明了革命艺术依然不能完全摆脱艺术本身的规律。也就是说，即使是革命艺术这样意识形态强烈的作品，都有可能倔强地退回到艺术本身的审美本性中去。但从总体上来说，中国现代性文学确实具有强烈的意识形态色彩，其社会化的意义远远大于审美意义，或者说，只有当其具有社会化意义，它的审美意义才能产生肯定性的效果。在意识形态充分活跃的年代，人们有理由把思想性看成文学艺术作品的内在魂灵，而思想性则进一步缩减为对现实意识形态做出的直接反映。久而久之，人们想当然地把艺术对现实的影响力看成艺术作品是否有分量的标志。



中国文学对现实的影响力在 80 年代达到高峰，处在这一历史阶段的人们以前所未有的自信把这个文学时期称作“新时期”。前此的文学要么不够成熟（如早期的革命文学），要么有思想性的欠缺（如文学革命时期的作品），要么与政治的关系过于密切（如十七年的文学），都显得美中不足。只有“新时期”，这才是文学的黄金时代，它被描述为现实主义复苏与现代主义崛起、文学创新达到真正自主的阶段、文学的理想主义和英雄主义魅力四射、创作与批评比翼齐飞等。但是人们不要忘记，所有这些都与“思想解放”这个意识形态主题、都与“实现四个现代化”这个时代精神相关，文学依然是在对现实的直接影响的轰动效应上被评判其价值，而决定文学的意义与价值的参照标准，完全来自文学之外。抽离了这些外部因素，这些卓越的作品还剩下多少东西？这个伟大的文学时代还能回到文学吗？

多少年来，我们把对现实的影响力看成文学艺术的本质力量的显现，由此决定了一部作品的艺术价值和审美力量。实际上，文学对现实产生如此强烈的影响作用，这是中国现代性文学才具有的特征和能量。也就是说，这是人类文学史上的一段特例，并不是文学的真实本质。那个被历史决定了的魂灵，那个在历史中显灵的魂魄，并不是文学永久有效的修来的真身，它只是一个被历史借用的躯体。现在，历史已经终结，历史魂归西天，而文学就徒然剩下一副皮囊。我们现在就为这副皮囊招魂吗？

显然，文学把魂灵还给了历史，它把只属于自己的东西留存下来了。历史归于平静，或者历史趋向于终结。历史既不能俘获文学，文学也不再能从历史中获取超额利润。这一切都是公平的。在未来的历史年代中，人类历史可能很难再有现代性草创时期的那种激烈动荡的局面：剧烈的民族—国家的纷争与解放的景观，人们依赖意识形态来调动所有的精神资源，以便获取超级的解放能量。这一切都是人类历史的非常阶段，对于中国的现代性文学来说，这一切都是特殊中的特殊。西方的现代性文学当然也有很强的意识形态，但它生长于工业文明崛起的历史情境中，它与资本主义的个人情感和社会想象建构是自然成长的关系。而中国的现代性文学深受西方现代文学的影响，它与中国的历史实践结合而获得超级能量，它被强行往意识形态的极端方向发展。文学的现代性应具有审美品性反倒

被压抑了，被作为可有可无的枝节忽略了。作为语言构造物的文学，如何以情感的方式与人发生关系？或者说，思想、感觉、情感，这一切如何依靠语言本身的力量来产生作用？这就是现今文学面对纯粹自身的困惑。审美表现力应该就是当今文学的魂灵，而差异性自由，也就是审美表现力的魂灵。

这一切只能依赖纯粹的艺术性来注入活力，这个时代的文学只是自我拯救——没有别的魂灵供他超度；但文学的自我拯救就是这个时代的一项重任：审美拯救，拯救审美。正如多年前，列奥塔在强调后现代的认识论的意义时指出的那样，它增强人们对事物的差异性的认识，增强人们的宽容和忍耐的限度。现在，也许还要加上，这种具有差异性自由的文学，可能增强人们思想、情感和感觉的细化，增强语言的生动丰富的表现力，增强我们穿越图像和时尚潮流的信心和能量，引导我们以语言的方式走向从容启示的时代……具有这么多的可能性，我们还有什么不满足呢？

2003年3月20日于北京东北郊

## 张艺谋的还童术

不管从哪方面来说，张艺谋都是当代最卓越的文化英雄。《英雄》创造了中国电影的票房奇迹，那是在批评界一片的叫骂声中，是在观众一片大叫上当的悲愤声中实现的，但张艺谋点钞票的声音还是压倒了这些噪音。骂不倒的张艺谋，他已经是一个顶天立地的汉子。这回《十面埋伏》一上市，张艺谋也做足劲鼓噪宣传，发动了铺天盖地的攻势。央视这次也破天荒在《新闻联播》里给张艺谋造势，票房几天就突破几千万云云。也许国家也意识到，在这样的太平盛世，中国的大师少得可怜，这与这个伟大的时代无论如何也是不相称的，无论如何也难向历史交差。张艺谋这回算是赢定了，而且是双赢。这个文化英雄，这回可真是得天下了！

但是，电影《十面埋伏》却又是骂声一片，观众在电影院里哄堂大笑，在影院门口谩骂和嘲笑。当然，更来劲的是借助互联网，对张英雄不分青红皂白就骂一通。

可是电影呢？真是被扔到一边了。尽管张艺谋把收回影片投资放在首位，但他确实是一个认真做电影的人，他对电影还是有他的想法。如果不回到电影，不把张艺谋的所作所为当作电影来看，那无疑是极大委屈了张艺谋。我们可以说《英雄》或《十面埋伏》如何成问题，但这一切都要还原成电影本身的问题，而不是象征性地起哄或看热闹。

如果说《英雄》与《十面埋伏》有什么区别的话，《英雄》还是神话，这里的“神话”是指以幻想的方式表达人们对历史的征服，在想象中来建立一种合历史目的论的英雄主角和主题指向。而《十面埋伏》则是一个童

话，它完全是以超历史的方式表达一个纯粹的爱情故事，它试图以爱情来超越历史，它是张艺谋第一次做出的越出历史边界的举动。在张艺谋过去所有的作品中，他都依赖历史意识，在历史中来完成一种反思性的叙事。《菊豆》里面不用说有着明显的对中国传统文化及权力制度的反思，那种压抑机制包含着深厚的历史隐喻。《大红灯笼高高挂》，显然过分强调了中国的传统文化标志，那种强烈的中西文化对话的语境，使得这部电影弥漫着历史宿命论的味道。后来的《摇啊摇，摇到外婆桥》，按张艺谋的表白，试图做一部商业化的电影，其中商业化的标志果然明显：黑帮、大跳舞。但上海早期的那种现代历史氛围怎么都抹不开张艺谋式的压抑感，真实的关于人性的那种理想（例如小金宝反复表达的要回到自然中去的那种打算），包含对历史异化的深切批判。《英雄》不用说是对历史的直接反思，是对后冷战时代历史何去何从的直接回应。不管其回应的真实性动机如何，在影片中表达的效果则是相当明显强烈的。

但这回的《十面埋伏》则没有明显的历史标志，也没有对历史和现实的反思性叙事，历史在张艺谋的电影中是第一次真正缺席的。这真正是一部“空”的电影。张艺谋玩了那么多年的“空”，从《黄土地》的镜头运用，到《英雄》的构图，无不是在玩“空”，但这些“空”都是对更深的“实”的一种意指。巨大的“空”，就是对历史之巨大的“有”、巨大的“实”的隐喻。但《十面埋伏》的隐喻在哪里呢？它的历史性的所指在哪里呢？突然间没有了历史本质，没有了反思性的指向，只是影像，只有场景，只有人物和动作。

《十面埋伏》埋伏什么？十面在哪里？作为故事叙述，它“埋伏”得很好，这个一路追杀的故事，这个官府铲除黑帮的故事（也是一个变相的反恐故事），却埋伏着一个爱情故事，原来是一个爱情故事。这真是令人惊异，本来爱情故事总是一个外套，是历史的外套，总有东西藏在爱情里面，这样的爱情才有厚重感，最终是指向历史，这样的作品才有深刻性。但现在，这个故事最后剥出来的是爱情，纯粹的男女之爱。爱情超越了历史，成为历史终结的产品。

电影叙事也在打埋伏，玩着捉迷藏的游戏。这是关于复仇、暴力与爱情的迷藏。刘捕头（刘德华饰）与金捕头（金城武饰）一开始都是为了铲

除飞刀门诱敌深入，一路上追兵将至，这成为暴力展示的理想场景。张艺谋再次重演了《英雄》中的暴力美学与美学的暴力反复置换的游戏，那一路的追杀，刀光剑影，九死一生，血腥洋溢，却美轮美奂。张艺谋算是把暴力美学推到了极端，也把美学的暴力表现到了极致。但这个暴力反复表现的场景出现了爱情，这回的爱情是如此动人，如此纯粹，以至于它超越了复仇与阶级对立。一切从那个时刻开始，在野地里的洗澡，这个美人出浴的场景是所有的情色电影里的经典镜头，当然也是被用烂了的镜头。李安的《卧虎藏龙》章子怡就在黄土坡上洗澡，在张艺谋这里，章子怡则在野地里洗澡。那些绿草枯叶也遮不住这个窥淫癖的共享空间。这个时刻，暴力开始转向了情爱，转向了身体。从这里开始，情爱成为电影叙事的推动力，成为暴力的本质，金捕头就成为一个坠入情网的痴情少年。观众可以放心，现在的暴力只是表象，没有历史本质，没有阶级冲突。暴力在爱欲的面前逐渐变形，果不其然，所有暴力、死亡威胁都变成外在的，都变成表象，只有爱的本质决定着电影的叙事。金捕头已经深陷于对小妹的爱，而令人惊异的事还在后头，刘捕头是飞刀门的一个卧底内应，而他之所以选择危险的任务，是因为要向小妹证明他可以做出一番事业。一切都是为了爱情。最后小妹放走金捕头，她为了爱已经把一切置之度外；刘捕头要杀死小妹，也是因为爱。他不能允许他爱的人背叛他。最后，在三个人的决战中，不再是为了任务或复仇，或为了历史与阶级的恩怨决斗，而是为了爱。最后的结局是一个爱的结局，因为爱，都献上了自己。

这就是一部爱的童话，其经典模式就是王子与公主，这里不过是换成大侠和美女而已。当然也隐约可见罗密欧与朱丽叶的故事原型，都是世仇与爱情的冲突，最终爱情变成至高无上的取向。在一个追杀与复仇的故事中，原来埋伏着一个纯粹的爱情故事，一个童话般的爱情故事。

这又意味着什么呢？张艺谋原来的显著的历史和传统的中国标志不见了，这是普世的超民族国家、超阶级和超历史的爱情故事，这是张艺谋真正的或者说正式地向好莱坞皈依的作品，他不再需要中国标志，不再专注于历史和文化的内涵，而是一种普遍性的爱情，一种抽象的永远不能现实化的爱情。这就像《泰坦尼克号》一样，它们的区别不过一个是在灾难的境遇中，另一个是在追杀的场景中，爱情的超越性力量全面呈现出它的普

世光芒。但就爱情而言，《十面埋伏》比《泰坦尼克号》还更简单，后者还有一些关于人性和阶级性的批判，而前者则是如此单纯的童话式的爱情。非历史与阶级的爱，也是武断之爱，一种爱的观念。说穿了，爱就是无，就是不需要本质内容的一种虚拟的内容。这就正好利于张艺谋去表达他的暴力美学和美学的暴力。就此而言，张艺谋达到了极致，东方的这些暴力如何具有东方主义式的美，在这里，东方的暴力之美，全面利用了西方的美学暴力——那些视觉效果和音响效果，那些构图和色彩，那些动作和线条。张艺谋这回是真正在形式上回到东方中国，这就是境界。不着一字，而尽得风流。不是说不说或不写一字，而是不需要隐喻式的内容方面的意指表达，而是直接的形式意味，就此就可以意指一个东方中国，一个美学的东方，一个形式的中国。这就是张艺谋的高妙之处，真是妙笔生花啊！

《十面埋伏》埋伏了什么？谁在埋伏？伏击了谁？意想不到，伏击了一个被历史化的中国。张艺谋这回活生生地用爱情和形式的合谋伏击了历史——这是东方美学的暴力，而最后的胜利是形式的胜利，是一个张艺谋的东方美学主义的胜利，是一个电影形式主义的胜利。这就是后现代时代的美学消费主义，人们消费感性，消费视觉和听觉，消费纯粹的爱情，而历史已经死亡，它不在场。但是历史会永远不在场么？逃脱了历史的张艺谋，是否会像逃脱了追捕的小妹，还会有刘捕头暗中保护？但刘捕头最后要了他们的命。历史会是张艺谋最后的陷阱吗？只有后来才能做出答案。

确实，张艺谋越来越年轻，从《英雄》开始，他真正超越了第五代。他现在应该归属于第六代或第八代，借助于童话，张艺谋在艺术上也实现了返老还童，他把我们带到了一个艺术的童稚时代，天真浪漫，是非历史化非现实化的幻想空间，而且这一切获得了单纯的形式之美。在此之前，张艺谋委实犹豫徘徊了好长一阵。《有话好好说》那是想变而不知如何变，他和述平再加上姜文就稀里糊涂搞了这么一个玩意儿，张艺谋自己今天去看可能都觉得匪夷所思。到《英雄》张艺谋突然就开窍了，那是受到李安的启发。多数人把张艺谋的这一转变看成是步李安的后尘，但这并不表明张比李就低多少。天才有时候需要灵感，就像笨人会因为机遇而意外成功一样。李安从哪方面来说都不及张艺谋，但他的成功在先，这真是既生瑜，何生亮。张与李狭路相逢，李点燃了张的灵感，但他的存在使本来是

天才的艺术家的张艺谋，变成了一个工匠。张本来想在大的气势方面超过李安，那就有《英雄》的“天下”，这是蛰居于香港的李安想都不敢想的事情，但张艺谋就玩得转，那黑压压的色块，鲜红欲滴的图案，那在竹林间飞来飞去的游戏，都是做给李安看的。李安有奥斯卡撑腰，要不，早就吓趴下去了。但张大师也没有想到，历史就是先来者的历史，纵有千古风流，又与何人诉说。历史没有买张的账。巨大的历史，没有压垮李安的声望，张还有什么可说的？《英雄》是张艺谋对历史做出的最大的一次诉说，耗尽了他对历史的想象。在那之后，张艺谋已经没有更大底气去再造历史。他终于觉醒了——又一次觉醒，他这次玩的是空手道，没有历史，没有文化，但有的却是纯粹的美学。李安玩不到这份上，李安只会搭积木，用些东方文化的原材料搭些假模假样的房子，哄得洋人团团转。张艺谋却可以玩形式，并且是美学形式，这是一种美学境界。大写意啊，形式、气韵、风骨、空白、点线、泼墨如云、行云如水……真是惊人啊！李安如果多点心思，那就知道什么是东方高人了，本分本色的李安可是连这点边都摸不着，不怕他在好莱坞捧着金饭碗。数年后李安又技高一筹，这不过此一时彼一时而已。

张艺谋这回彻底明白了东方主义，已经不需要历史内容，不需要文化符号和庸俗或丑陋怪异的民俗，他上升到了形式。一切事物，只有获得形式，才获得自己的真身。只有劣等货才要内容，才要历史实在性。但普通观众看不明白还自以为是。当人们看到章子怡怎么都死不了时，人们觉得这是张大师在搞笑，于是他们就笑了，他们觉得张大师好奇怪，怎么能犯这么低级的错误呢？人们不明白形式，不明白什么叫写意，而且是大写意。张大师要的只是形式，只是东方主义美学。人们不知道，他们自己就没有形式，数字化的普通观众没有形式，从来没有获得自己的真身，无法得知形式的高妙。形式是可以独自存在的，一个事物，只有形式时，那是真正存在的境界，正如海德格尔所追求的那是诗与思合一的境界，那是诗意的栖居。海德格尔在写完《存在与时间》多年之后在《阿那克曼德箴言》中对古希腊的“在场”作了虔诚的探源，很多海德格尔的研究家都对后期海德格尔大惑不解，认为那是一条死胡同。而海氏在巴门尼德之前的古希腊哲思中，看到了他的存在的本体论差异是如何在在场中获得同一。在那样



的在场时刻，那是形式的纯粹存在时刻，是事物的本真的存在时刻。德里达不相信这样的时刻，将其解构。怎么会有这样起源性的在场呢？如果撇开海德格尔要把此一在场作为起源来理解的存疑处，那么，那种在场的纯粹性是可能的。事物直立在那里，一切都在不言中。这就是张艺谋寻求的纯粹的东方主义美学，它超越了逻辑的可理解性。大写意，形式主义美学，居然可以把暴力美学化解于美学的暴力中，由此达到纯粹形式主义美学境界——这就像前巴门尼德时代的古希腊日常经验中的在场。张艺谋真是高妙，不可能的事成了可能。纯粹的形式立在那里，那就是事物自身，就是事物的存在的本真，这就是电影自身。

张艺谋解脱了，从东方主义解脱又更深地回到了东方主义，从神话式的东方主义转向了童话式的东方主义。这回依仗了李冯之力，张艺谋这回算是找了最佳搭档。李冯曾经被命名为“晚生代”广西三剑客之一，无疑是最好的小说家之一。这三剑客张艺谋弄走了两个，李冯和鬼子，还差东西。什么时候张艺谋弄得动东西，他又会下一个台阶（更自由了）。东西是我认为当今最好的小说家，就小说而言，实力还在李冯之上。他可以在完全忽略历史的情形下，把历史整治得有声有色。李冯就是一味地超历史，这回拯救了张艺谋。那时他们两人很可能是被“9·11”事件给镇住了，所以《英雄》怀着那么大的胸怀，作为一次过渡和终结，未尝不可，也是张艺谋必然要走的大弯道和付出的代价。这回张艺谋舍得完全抛弃历史，丢掉文化标签，那可能要归功于李冯。作为小说家的李冯就可以在生活的单纯性中展开故事，没有真实的历史本质，所有的实在性都是他质疑的东西，而形式——不是艺术的形式，而是事物存在的形式和方式、过程，这是他所热衷表现的东西。《十面埋伏》就是这样，没有真实的历史内涵，只有纯粹的爱情，以至于这样的爱情最后也不得不变成电影叙述翻牌的原材料，剩下来的只是形式，不断延异和替换的形式展开过程。李冯并不是一个形式主义者，作为小说家的他尤其不是，但他的小说最终消解内容，留下来的是内容走过的轨迹——这不是形式是什么呢？只有叙述经历的过程，甚至连形式都没有留下来。正如诗所言：鸿飞那复计东西？这就是李冯叙述的本质。这回可是帮了张艺谋的大忙，他突然间就变成一个纯情少年，一个年轻的不顾及历史，或者说根本就不需要历史的小小少年，在童话中动



作和恋爱，与李冯一样，只留下形式。就像一路上的追杀一样——那是一个不断延异的形式主义踪迹。

总而言之，《十面埋伏》以它的内在的空无完成了对历史的拒绝，张艺谋不再需要历史和文化的标志，他摆脱了文化上的恋父情结。他依赖形式主义美学，演绎着不是东方的奇观，而由此表达了东方主义美学的意韵。这个美学意韵洋溢着童稚的欢乐，孩提时代对没有内容的形式所富有的那种美感，张艺谋沉浸于其中，那么投入、陶醉。没有必要嘲笑张艺谋，仅仅是几个细节，有点可笑，那不足以诋毁他。纠缠于这些枝节本身也不过表明人们尚未完全陶醉于其中。张艺谋很清醒，从来没有这样清醒。他已经进入童话中，也把电影带到一个童话时代。只是我们无法进入童话世界。这就是我们的不是，确实如此。要么张艺谋比我们年轻太多（返老还童），像个孩子那么天真；要么他太超前了，未来二十年的某一天，我们会突然明白“埋伏”在今天的张艺谋。

2004年7月29日

## 德里达拒绝历史吗？

现在，曾经锋芒毕露的解构主义似乎已经日渐式微，人们也乐于发表解构主义过时的论调，而德里达本人也慨叹廉颇老矣，已然变得“保守”<sup>①</sup>。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），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。德里达一直抱怨人们从来就没有正确理解他，在他看来，真正理解他的不过寥寥数个同行，很有可能这还是出于友情才勉强认可。看来德里达是要抱憾终身了。现在谁还有耐心再读一下解构主义呢？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，解构主义似乎要在不知不觉中退到幕后。

---

<sup>①</sup> 参见盛宁：《对“理论热”消退后美国文学研究的思考》，《文艺研究》2002 年第 6 期，第 12 页。该文冷静客观地分析了当代理论变化的趋势，是近年不可多得的好文章。对其中的观点，笔者深有同感，这也触发我去思考新理论是否真的面临创造力枯竭的问题。

解构主义没有被认真对待，这就是当代思想捉襟见肘的根源所在。事实上，解构主义真正是后现代性思维的基础，是不死的源泉，是建构后现代思想基础的纯朴起点，它依然包含着这个时代思想深化的重要资源。于是有必要重新审视解构的历史性和主体性问题。

解构的历史性问题历来是一个难题，长期以来，解构主义被看成是历史与主体性的天敌，也正因为此，解构主义被理解成是抽空了人文学科的精神底蕴。德里达及其解构主义也因此备受怀疑和攻击。然而，德里达近年来却明显在强调“历史性”问题，这不管是他对福山的“历史终结”论的回应，还是他对人文学科在这个时代的功能与意义的看法，或者他反复谈论的“宽恕”和“正义”的问题，都表明德里达对“历史性”的重视。而他本人在多年来的访谈中也再三强调，他一直在反对怀疑主义和虚无主义，言下之意，他一直也在肯定和创建这个时代的思想。这都使我们有必要对解构主义重新加以理解和阐释。

—

2001年9月，德里达到中国访问讲学，这次中国人文学界期待了近10年的访问，虽然没有引起预期的轰动，但也激起了不小的反应。在三联书店《读书》编辑部、北京大学、中国社会科学院的报告厅，都可以说听者云集。没有狂热的场面，但有认真的聆听。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，都显示了德里达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。德里达已经年过古稀，白发如雪，却依旧精神矍铄，目光炯炯。在他深奥奇特的言说中，流荡着一种启示录式的灵气，似乎也有一种焦灼不安的预言。他在三联书店《读书》编辑部作的报告题为《大学的志业与无条件大学》，尤为强调大学志业所包含的人文和历史内涵。作为一个现场的参与

者，我明显感到德里达关切的主题显示出新的品质。<sup>①</sup>关于“历史”，德里达在回答提问者的问题时这样说道：“关于‘历史’，我想可能你们有一些误解。因为从一开始，解构就不仅仅要求关注历史，而且从历史出发一部分一部分地对待一个事物。这样的解构，就是历史。只不过，在这个计划的内部，历史的概念不仅在历史学家那里，也在哲学家那里起主导作用，意识形态、马克思主义、启蒙思想等的历史都应该接受解构。我认为，以这种解构的方法，人们使历史中性化。解构全然不是非历史的，而是别样地思考历史。解构是一种认为历史不可能没有事件的方式，就是我所说的‘事件到来’的思考方式。”

德里达在这里并不承认他有人文的和历史的转向，他认为他的解构一开始就不是限定在话语和语言的层面，而是对一种机制——逻各斯中心主义的解构，并且，他始终参与现实的实践，也就是说，解构始终是对历史与现实的关怀。当然，德里达也微妙地提到，他“不会一生总重复相同的东西”。这说明变化或转变还是不可避免地存在的。但他何以又不愿意承认他的解构思想在后期更倾向于历史与人文呢？至少他加重了对历史和人文的正面强调。这里面也可能有二重问题交叉在一起：其一，德里达早期的作品，如《声音与现象》《写作与差异》《文字学》《边缘》《立场》《播散》等，无论如何都不能说没有强调解构的语言学特色。其二，对历史的解构本身就具有历史性，这一点确实是所有对德里达早期作品阐释的人都没有加以强调的。但这种印象也在相当的程度上归咎于德里达自己，在后结构主义的历史语境中，“历史”本身总是一个被质疑的对象，至少在那个时期是如此。对启蒙主义的历史观进行挑战，是整个七八十年代的风气，德里达本人也默许了人们把他塑造成尼采式的反历史的英雄。

从《马克思的幽灵》《友谊政治学》等近些年的著述，再看看2002年，德里达在英语世界里又推出的三本新书——《谈判》《宗教行动》《再没有不在场证据》，这些言说已经直奔主题，全球化、宗教、人性与审美、遗产、当代民主政治、大学的人文精神等，总之，他的思考被现实难题拖着走，也可以说他卷入了现实与历史纠缠的乱麻丛中，这反倒显示出他的解

---

① 德里达的演讲与有关的对话登载在《读书》2001年第12期，第3-13页。

构具有亲切感和人性化的意味。

回过头去，重温一下德里达当年影响卓著的那几部作品，不要多，从他的那有代表性的说辞，无疑可以感受到他当年对历史与主体所采取的果断拒绝立场。

1966年10月21日，在美国霍普金斯大学召开主题为“批评语言与人文学”国际研讨会，时年36岁的德里达在会上作了题为《人文科学中的结构、符号与游戏》的发言，这个来自结构主义老巢巴黎的青年人显然令所有的与会者大吃一惊。人们原本想听到正宗的结构主义声音，没想到却是面对结构主义进行彻底攻击的檄文。在该文中，德里达提出要重新思考结构的法则，即重新思考在结构构成中主宰着某种中心欲求的那种法则，去清理将结构的变动和替换与这种中心在场法则相配合的那个意谓过程。德里达呼吁人们开始去思考下述问题：

即中心并不存在，中心也不能以在场在者的形式去被思考，中心并无自然的场所，而且在这个非场所中符号替换无止境地相互游戏着。那正是语言进犯普遍问题链场域的时刻；那正是在中心或始源缺席的时候，一切都变成了话语的时刻……<sup>①</sup>

也就是说，一切都变成差异的系统，一切都变成符号的游戏，这是一场无止境、无终结的游戏。

这次发言后来成文发表，可说它就是解构主义的宣言。相当多的人以为读了这篇文章就可以吃透德里达，那些记者编辑正是这么做的，德里达经常为此叫苦连天。这篇文章把结构的生成过程解析成是一个符号在差异系统中无限替换的过程，结构主义者设定的结构的起源与中心并不真正存在，它不过是人为的设定，是一种本体论—神学的在场梦想。德里达在此之前对胡塞尔的解释，以及他随后开展的所有的解构活动，都可以看到他对整个形而上学历史的解构，对形而上学的起源、中心和终极性，对真理

---

<sup>①</sup> 雅克·德里达：《书写与差异》（下），张宁译，生活·读书·新知三联书店，2001，第505页。

在场和永恒性的彻底清理。所有这些，都导致了人们把德里达的解构思想理解为一场无底的符号学游戏。

确实，德里达当初的解构看上去是彻底而且不留余地的，人们完全为他的颠覆性的思想所吸引。他直指整个形而上学的历史，他把这个历史看成一个隐喻替代的历史。那个本体并不存在，真理的绝对性也不过是人为的设定。一个概念与另一个概念的合乎逻辑的推演，实则就是隐喻替换隐喻的过程。德里达经常从语言学和词源学入手，去发掘那些人为的设定和概念偷换的游戏过程。这个“无底的游戏”是德里达揭示西方形而上学历史起源的观点和方法，这一立场转过来也对德里达本身的存在意义构成质疑。仿佛“无底的游戏”不是形而上学自我设定的游戏，而是德里达玩弄的阴谋。无底的游戏意味着解构本身是一个无止境的拆解过程，意味着解构否定一切真理性，否定一切意义，否定历史、人文和一切价值评判。很显然，这种对解构主义的认识在七八十年代的欧美就热闹过，而在中国当代的知识界则从来没有停息过。由于某种正统的主流观点的强大影响力，对解构主义的这种认识，显然左右着各个层面的人们。解构主义很容易就被认定为是一种不值得信赖、没有建设性意义的理论。对德里达（或者说对解构主义）的质疑和批判，在1992年的“剑桥事件”中达到顶峰。1992年，英国剑桥大学准备授予德里达荣誉博士学位，但是遇到了反对的声音，这在剑桥大学校史上是30年内的第一次。争论随即波及英国全国，媒体作了狂热的跟踪报道。很快这就酿成国际范围的激烈争论。5月9日，英国伦敦《泰晤士报》登载了一封题为《德里达的学位，一个荣誉的问题》的措辞严厉的公开信，就德里达将要被授予剑桥大学的荣誉博士学位发表反对意见。这封信代表了主流哲学界对德里达的一贯的态度，也代表了相当流行的知识界和社会上对德里达和解构主义的看法。<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 这封信相当严厉地指出：“德里达先生把自己描绘成一个哲学家，而他的写作也的确带有这个学科的某些写作标记。然而其作品的影响，在一个令人惊讶的程度上，几乎完全在哲学之外的领域里，例如，在电影研究、法国文学、英国文学等系科里。在哲学家的眼里，在那些在世界范围居领先地位的哲学系科中工作的哲学家的眼里，德里达先生的工作并不符合清晰的和严谨的、已被接受的标准。”以上引文转引自雅克·德里达：《一种疯狂守护着思想——德里达访谈录》，何佩群译，上海人民出版社，1997，第232页。

这些攻击可以归结为：其一，德里达的研究并不属于哲学学科，他以文学批评的方式颠覆形而上学的传统，对哲学学科的存在构成严重威胁；其二，德里达的思想威胁到真理和理性价值的存在，它是虚无主义和怀疑主义的；其三，德里达的思想是有害的，承袭了 60 年代的风格，那些恶作剧般的攻击，特别对青年一代学者更具坏的影响力；其四，德里达的文风晦涩艰深，具有拒绝理解的恶劣品性。

在上面签名的有以《一元论》的编辑巴里·史密斯为首的 20 位学者，他们来自 10 多个国家的 10 多所著名大学或研究机构。其中还有德里达的故交旧友美国哈佛大学著名的分析哲学教授 W.F. 奎恩。令人奇怪的是，没有一个人是来自剑桥大学或英国的任何一所大学。这场攻击以失败告终。1992 年 6 月 11 日，剑桥大学以公开投票形式，以压倒性多数通过了授予德里达荣誉博士学位的决议。

德里达事后在接受《剑桥评论》的编辑采访时，分析过出现这种情况的原因。他尤其提到英国剑桥在世界范围内的大学所具有的象征意义和榜样力量。在此之前，德里达在美国和其他大学都接受过荣誉博士学位，没有引起如此强烈的公开反对。很显然，也许根本的原因在于，人们淤积了多年的愤恨超过忍耐的限度，在这一时刻找到爆发的机会。实际上，自从德里达崭露头角以后，对他的攻击就没有停止过。早在 1983 年，德里达出任法国国际哲学学院院长一职时，美国耶鲁大学的露丝·马尔肯·马库斯女士就写信给法国的文化部部长，坚决反对德里达出任此职（她此次也在 20 人签名之列）。更猛烈的攻击来自一个专业研究者萨拉·里什蒙（Sarah Richmond），她第一个指出德里达的“思想”“对年轻人是毒药”，法国的《明镜》（*Der Spiegel*）周刊就用这一指责为标题，登载围攻德里达的文章。罗杰·斯克鲁顿（Roger Scruton）则谴责德里达的作品是“十足的虚无主义”。随后，另一家著名刊物《观察家》又登出文章把德里达称作“计算机病毒”。德里达说，这些谴责是由不负责任的学术研究者提出的，并且是由那些不可能解读过、适当地解读过他的一行文字的新闻记者重复生产出来的。德里达不得不感叹道：这些谴责既可怕又可笑，却总是发人深省。最重要的是，在一天里，它们所影响的人，远比事实上耐心地或艰难地解读他的出版物的人多得多。



德里达一直受到极其猛烈的攻击，一直被谴责为挖知识分子研究本质的墙脚。“剑桥事件”激起的骚动表明，对德里达的肯定被看成是针对所有欧洲教育和研究制度的严重威胁，甚至是对所谓的发达的西方民主的威胁。显然，如果仅仅是德里达一个人的作品，或者说一个学科，那还不至于遭受如此广泛的敌视，更重要的是，学生和青年教师经常性地积极参与德里达的研究中，使他的同行紧张到这种程度，按德里达的说法是，“以至于他们完全乱了方寸，丢失了他们自己所维护的学术规则”。德里达指出：“如果这样的作品对他们如此具有威胁性，这是因为它不单单的是离奇或古怪，无法理解或异乎寻常（他们能很轻易地处置这些），而且如我自己所希望的，也如他们所相信的那样，而是远比他们所承认的，更具对抗性、更具严谨的论辩色彩，并且在对一系列占统治地位的话语的基本规范和前提的重新审核方面更具说服力，在对这些话语的评判原则、对学术制度的结构的重新审核方面也更具说服力。这种质疑所做的是修改统治话语的规则，它试图使大学的环境政治化和民主化。”<sup>①</sup>

针对那些对他所做的虚无主义、怀疑主义或相对主义的指控，德里达明确指出，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）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。”<sup>②</sup>

## 二

如果我们回到那篇经典性的“解一结构”的论文，也可以发现，德里达的论说表现出的并不完全是虚无主义的或怀疑主义的思想，他确实质疑了历史与主体的存在根基，但他的质疑本身是在清理当代思想的基地，为

---

① 雅克·德里达：《一种疯狂守护着思想——德里达访谈录》，何佩群译，上海人民出版社，1997，第220页。

② 同上书，第212页。



可能的更真实的思想打下基础。德里达反对结构的整体化方案，他追求非整体化的思想，也就是不借助经验的有限概念，而是以游戏的概念出发。在他看来，整体化不再有意义，不是因为有限性的思维控制不了这样的话语场域，而是因为语言本身的有限性排除了整体化的可能。德里达把这个有限的场域称为游戏的场域，因为它是有限的，所以它又是无限替换的。“它缺乏某种东西，即那种停止并奠定了替换游戏的中心”。<sup>①</sup>这种由中心或源头缺失或不在场所构成的游戏运动就是那种替补性运动。

德里达试图阐明的是，历史永远是某种生成性的统一体，它可以被当作真理的传承或科学的发展来思考。科学的发展又被确定向着在场中，向着自我呈现中去占有真理这个方向，它也朝着在自我意识中进行的认知的那种方向。所以，德里达指出：“历史一直是被当作历史的某种还原运动，即当作两种在场间的临时性不稳定过渡来思考的。但如果怀疑这种历史概念的合法性的话，我们就有重新陷入某种古典形式的非历史主义——形而上学历史的一个既定时刻的危险。”<sup>②</sup>在这里，德里达的表述也容易引起歧义，如果要理顺他的思想的话，他告诫人们的意思在于，单纯怀疑这种历史概念的合法性是要冒风险的，重要的在于把历史当作一种临时性的不稳定的过渡状况来思考，这才可避免陷入形而上学的历史时刻的危险。理解事物不可避免就会有历史发生，不能把历史绝对化，历史不是一种合目的的还原活动，它是符号意指和替代的过程。

在德里达展开的解释情境中，历史只能是“历史之不可能的历史性”。德里达的解构主义的底线就是建立在这“不可能的历史性”上，这是重写的历史性，反复铭刻的历史性，也是最接近真实的历史性。解构确实是一项损毁性的和颠覆性的思想方法，这与西方自柏拉图以来的学术背道而驰。任何一种理论学说总是建构性的，即使要怀疑其他的理论学说，终究也是

① 雅克·德里达：《书写与差异》，张宁译，生活·读书·新知三联书店，2001，第519页。

② 同上书，第522页。这段译文比较费解，参照英文版译文：But if it is legitimate to suspect this concept of history, there is a risk, if it is recused without an explicit statement of the problem I am indicating here, of falling back into an ahistoricism. (Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass, Routledge, 1978, P.291.)

为了建构自己的理论体系。但德里达却不是这样，他要怀疑的是西方整个形而上学的传统，这个传统以自我命名的和自我设置的逻辑展开，这样一个展开的历史并不是合理的，更不具有绝对性。德里达力图揭示其中的自相矛盾，特别是揭示所有的推论所赖以立足的起源性的那些思想和概念的不可靠。

确实，德里达的解构对现存的学术体系中的卓有成效的区分和差别提出了质问和怀疑。德里达解释说：他对哲学话语自命的中立性（neutrality）和存在主义的激情与内驱力之间的区分，公共领域与私密领域之间的区分等展开质疑，他越来越多地尝试对写作、签名、自我描述、“自传体式的”的参与等这些独特性进行最严峻的哲学上的质询。这些质询涉及的主题，无疑触怒了某些同行，在他们看来，德里达对哲学的质询是“非哲学”的。到底什么是哲学，什么是哲学的方式，德里达显然和他的当代同行有着不同的看法。在他看来，那些攻击他的人，未必就是真的保持哲学的精髓。他们经常是把哲学混同于他们所学到的在一个特定体制的传统和风格中所从事的再生产（reproduce），当一个哲学家缩在他或她的哲学壁龛里，不懂另一位哲学家、另一种哲学语言、其他前提、其他规则、其他逻辑的或修辞学的程序、其他推论的或教学法的结构，每次要攻击这些东西，或剥夺这些东西的合法性时，他们就会宣称：这已不再是哲学了。<sup>①</sup>德里达声称，多年来，他始终保持着对哲学的历史本质的重视，在他看来，有些文本能被看作是一种非常经典意义上的哲学，而其他一些文本则试图从哲学内部改变哲学讨论的规范，还有一些文本有着哲学的特性但又不局限于哲学。

当然，并不是说德里达是无懈可击的，而是说那些对德里达的指控过分简单粗暴，它们建立在对德里达的理论并不了解的基础上。很显然，这种情形在中国也大同小异。尽管说德里达在中国的影响还十分有限，中国的解构主义研究也波澜不惊，但解构主义在人们的印象中，在流行的偏见中，其角色和意义与德里达在“剑桥事件”中的遭遇基本近似。解构在中国就是被当作一种破坏性的异端邪说来理解的，虚无主义、怀疑主义、解

---

<sup>①</sup> 参见雅克·德里达：《一种疯狂守护着思想——德里达访谈录》，何佩群译，上海人民出版社，1997，第222页。

构一切、反历史、反人文、反理性、反价值等，是最常见的加诸解构主义头上的紧箍咒。这些攻讦同样建立在对解构主义一无所知的道听途说基础上。

事实上，德里达及其解构主义的情形比人们想象的要复杂得多，按照德里达自己的申辩，30年来他一直在尝试清晰地和不厌倦地反对虚无主义、怀疑主义和相对主义，那么，德里达的解构理论也留下了建设性的图谱。解构虽然颠覆了哲学形而上学的根基，但它也有可能清理出一块更坚实的地盘。退一步说，解构的质询开启了更多的道路和空间，那些敲打和追问本身是对知识谱系的梳理，勾画出另一种知识的图谱。

### 三

“解构历史的历史性”这一主题被压抑，说到底还是历史语境使然。德里达后期的著作确实明显加重了对历史和人文的关注，他过去沉潜在话语、语言和机制下面的那些内涵，浮出了历史地表。

实际上，德里达一直声称自己的思想处于“演变”之中。1971年，他在接受豪德宾的采访时就提到这一点。<sup>①</sup>在某种意义上，思想的深入与拓展都可以称为“演变”，从60年代后期，到1971年德里达的思想就发生了某种“演变”，这是令人惊异的，这种“演变”必然只能理解为“阶段性的细微差异”。但尽管如此，德里达的思想确实不是一成不变的，确实存在某种可理解的内在演变史。但在整个70年代，德里达的思想偏向于语言和话语的层面的解构，则是不难理解的事实，那是当时整个法国巴黎的思想风格。围绕 *Tel Quel* 组成的“泰凯尔”集团，正是以语言学和符号论而影

---

<sup>①</sup> 在接受豪德宾采访时，德里达说道：“我的‘思想’（自然是我正在引用的）处于‘完全的演变’之中，我知道，你们至少已两次读到过这种说法。这难道不是高兴的原因吗？我们必须知道在什么术语上或在什么转折点上能够期望这一‘演变’，它又能和什么样的末世学相比较，由此而得出这些说法。”这次访问时间是1971年6月17日，访谈记录稿最早发表在1971年秋、冬季的《诺言》第31-32期上。很显然，这次访谈是德里达向媒体最详尽解释他的思想理论的一次重要言说。参见雅克·德里达：《一种疯狂守护着思想——德里达访谈录》，何佩群译，上海人民出版社，1997，第94-95页。

响卓著。1968年的法国“五月风暴”的失败，进一步促使这些结构主义知识分子进入语言学的层面。只要想一想，克里斯蒂娃在1969年出版符号学论集《符号论——对符号分析学的探究》，就使她一跃成为引人注目的学者，就可以知道那时的语言学和符号学是如何占据了巴黎的思想中心。<sup>①</sup>

德里达对历史的解构确实容易给人以“拒绝历史”的印象。德里达在接受豪德宾的采访时，提到人们给他强加的“拒斥历史”（rejection of history）的问题。很显然，在那时，德里达解构历史的效果毋庸讳言；而他对历史的重新确认却依然令人摸不着头脑。德里达从那时起就力图在解构历史与赋予解构以一种“历史性”之间找到平衡，但这种平衡几乎从未达到过。德里达的解释依然让人找不到要领。当然，对德里达的误解是多方面的，有时甚至达到自相矛盾的地步。德里达甚至抱怨说，他被那些批评者当作被他所分析的，即作为观念的、目的论的历史的形而上学历史概念的所有者。这种混淆有意曲解了德里达的思想。另一方面，德里达对历史进行不留余地的质疑拆解，则是人们的普遍印象，这使解构主义成为后结构主义中拒绝历史主题之最重要的理论前卫。在这次访谈中，德里达指出，从他发表的第一个文本起，他就力图将消解批评系统化，即反对在对历史的分析中将历史规定为意义的历史，反对在历史的、逻各斯中心的、形而上学的、唯心主义的表象中的历史，以及历史在海德格尔的话语中所遗留的复杂记号。<sup>②</sup>在人们的通常理解中，“历史”一词总是与一以贯之的“在场”相联系，人们总是难以想象历史概念避开这一直线图式的可能性。人们总是要追问，当历史不再被看作是一种直线图式，而是一个分层次的、有区别的、矛盾的实践系列时，它既不是一种一元论的历史，也非一种历史循环的历史，这种“历史性”应该如何理解？德里达解释说，历史概念

---

① 关于语言学和符号学是如何吸引青年人的，克里斯蒂娃后来回忆她决定留在巴黎的缘由时说道：“真正使我下决心想留下来的还是在初次和 *Tel Quel* 的人们以及菲利普·索列尔斯见面的时候。我成了 *Tel Quel* 集体的一员，这给在法国从事学术工作带来了更加稳定的地位。我们在雷恩街的咖啡馆里讨论到深夜，在这里很多人是为了畅谈哲学和文学聚集在一起的。我熟悉了这样充满活力的知识社会，因此我确信自己在国外也能生存下去。”

② 参见雅克·德里达：《一种疯狂守护着思想——德里达访谈录》，何佩群译，上海人民出版社，1997，第95-96页。

的形而上学特征不仅与直线性相联，而且与全部内涵系统（目的论、末世学、意义增殖和内在化、某种类型的传统性、某种连续性概念和真理概念等）相关。他强调说：如果不使得整个系统活动起来，那么它不是一个偶然的属性，通过局部的剥离就能使其消除掉。他指出：

这就说明了为什么尽管我对“形而上学的”历史概念有许多保留意见，但是我却“经常”使用“历史”一词，以便指出它的力量并且产生出另一“历史”概念或概念链的原因：实际上，所产生的另一“历史”概念或概念链就是一种“里程碑的、分层次的、矛盾的”历史；一种包含着“复述”新逻辑和“踪迹”的历史，因为我们很难想象没有它，怎么会有历史。<sup>①</sup>

这段话被加上太多的引号以至于很难准确把握它的微妙意义和细微差别，但有几点是可以领悟到的：其一，德里达虽然解构形而上学的历史，但它还是不得不经常借用“历史”概念；其二，它的历史概念当然与形而上学的历史概念根本不同；其三，他的历史概念与形而上学的历史概念构成一种相互共生或寄生的关系，解构历史，也就是进入历史的分层次的、矛盾系统中，在“复述”历史的新逻辑中，描述出历史的“踪迹”；其四，也许，解构的历史性就在“踪迹”之中，在德里达看来，“踪迹”颠覆了形而上学的历史，并且“踪迹”才是真正活的历史。

也许这样就清楚了：对于大多数不理解或不愿接受解构主义的人来说，“踪迹”是对历史的全面摧毁；而对于德里达来说，“踪迹”就是活的历史，就是解构历史的“历史性”。

这种历史观当然也不是德里达的首创，阿尔都塞在此之前就清理过黑格尔的历史概念和一种表达的总体性概念。阿尔都塞试图揭示出并不存在一种单一的历史、一种广义的历史，而只存在记载它们的形式、律式和模式的各种不同的历史，即相间隔的、有区分的历史。德里达表示他一直同

---

<sup>①</sup> 雅克·德里达：《一种疯狂守护着思想——德里达访谈录》，何佩群译，上海人民出版社，1997，第102页。

意阿尔都塞的这种观点。只不过德里达走得更远，阿尔都塞的历史形式、律式和模式虽然都有间隔和区分，但依然有可以理解的清晰的结构，但德里达的踪迹却是漫无头绪的谱系或图谱，他的历史概念只不过是个体者，它不能屈从于一种单一的、瞬间的变化，也不能在某个词汇中占据醒目的名称。必须首先“颠覆”传统的历史概念，但是同时又要标出“间隔”。

很显然，这样一种解构的“历史性”依然难以把握，也从未被解构的阐释明确把握过。20世纪末期，德里达的思想——不管是在延续、演变，还是转向，都可以感觉到一种更为实在的历史主题，一种“在实践上”可以标示出的历史品质。

很显然，德里达本人的写作史，关于德里达文本的阐释历史，以及历史语境本身都在悄然发生变化，这就使我们有必要重新去阐释德里达，阐释解构的历史。尽管德里达本人反对人们描述一个解构转向的新现实，但重新考虑解构原来包含而又被历史（和解构的解释史）压抑的历史和人文主题，则是必要的。

很显然，德里达并没有彻底丢弃历史性的概念，正如他也没有放弃解构的肯定性意义一样。这就是说，在解构的差异性序列中，有一种东西留存下来，一种剩余的意义，一种额外的超级意义重新铭写在差异之中。很显然，解构的重新自我铭写特性从来没有被正确理解，这也可能就是德里达后来反复采取文学文本的手法书写解构踪迹的动机。德里达曾经说过，他曾向哥德曼（Goldmann）谈起过“文字主体”的问题，哥德曼表示十分担心主体以及它的消失。他指出：“重新思考主体性的结果问题是绝对必要的，因为它是由文本的结构产生的。”<sup>①</sup>这里的主体性问题当然不是形而上学意义上的主体，不是人的完整性意义上的主体，这是由文本（广义的和狭义的）在差异性中产生的主体。这是解构的结果层面上思考的主体性问题，说到底它是解构与传统的历史、主体在意义上可以通约的最小单位。

解构能够留下的就是这个最小单位，但这可能是更准确地把握解构要

---

<sup>①</sup> 雅克·德里达：《一种疯狂守护着思想——德里达访谈录》，何佩群译，上海人民出版社，1997，第124页。

义的关键支撑点——就是寻找历史与主体的最小值，就是解构主义为后现代时代清理的思想基地，也是现时代思想最重要的起点。对解构的理解显然不能回到传统形而上学的老路上去。为了使解构具有建设性而给解构重新提示一个本体论—神学的基础，这是德里达最为痛恨的做法。德里达本人也始终处在这个“差异”（或延异）的极限上，他不能往前走一步，那就意味着解构将掉进无底的深渊。多少年来，他就站在极限处，他看到了无底的前方，他指出了从这个极限处衍生而来的历史性，衍生而来的语言、书写、话语、意义、价值和各种文化的象征物。他要找到切实的线索，我们的意义、知识和价值铭刻的过程。因此，解构不是把我们的意义、知识和价值扔到虚无的无底的深渊去，而是揭示出这样的历史自我铭刻的过程——那种主体自我铭写的最小值的历史时刻。

去描述一个走向虚无或走向无底的游戏的解构主义的做法是轻易而投合了人们对解构主义的一知半解的想象；而要揭示那样一个差异系统的自我铭刻的历史性则要困难得多。但真正揭示解构意义的，可能还是艰难的尝试——那种站在极限处的视野，可能可以看到事物更为丰富和多样的品性。



## 历史断裂与接轨之后

现在，在中国的大学建制中，没有任何一门学科像文艺学这样英雄气短。曾经辉煌一时，作为中文系各门学科的基础与前提，现在，虽然像文学史一类老实巴交的学科还不得不沿用文艺学的那些基本命题，其他的学科算是与文艺学不辞而别了。事实上，文艺学学科中的人们对那些核心理论、那些基本命题，也有点不以为然，上课给学生讲的是一回事，背后自己热衷做的研究是另一回事。一门学科当然是以它最基本的理论核心、基本的命题、基本的体系而存在，但对于文艺学来说，这些核心、命题和体系都显得疲惫不堪，只是依靠过去的威严才维持住现在的体面。在中国，文艺学学科汇集了一大批才俊之士，就像这门学科一样，曾经豪情万丈，野心勃勃，都是要给文艺立法，给文艺提供一套行之有效的观念方法。但现在，当代文学实践早已是脱了缰的野马，跑得不知去向，现行的文艺学已经难以望其项背了。这位顶天立地的英雄，转眼间只剩下美人迟暮的沧桑。面对着文学创作实践，面对着当代五花八门的新理论、新术语，还有更为咄咄逼人的媒体之流，文艺学已经是六神无主、无所适从。不是说文艺学学科确立的那些命题有什么不对（它曾经是真理性的绝对命题，直到今天我也不敢对其说三道四），只是人们不再这样来看问题，不再这样来谈论问题。人们都知道文艺学的那些“原理”是一笔遗产，一项不动产，只有少数人才有继承权——继承权的获得是一项历史化的部落式的追认。

既然那么多人既没有继承权，又不想继承，那么，他们能干什么呢？文艺学科汇集了那么多的雄心勃勃的人，岂能就此袖手旁观，无所事



事？文艺学科中的人们，已经深知不可能再抱残守缺，就是吊死在“原理”这棵树上，也不会获得烈士的称号，因为其资格还有待确认。就这一点，傻子都看得出来，更何况那些精明透顶的莘莘学子呢？毫不奇怪，这些年来，文艺学学科都在“声东击西”，唱的是创建文艺学的中国学派或流派的高调（这就是声东），实际都在憋着劲攻克西方当代理论的堡垒（这就是击西）。这使当代文艺学偏离了苏联的轨道，似乎正在走向歧途。所谓文艺理论中国学派的诉求，根本原因还在于对当代文艺偏离原来的传统深怀焦虑，对转向西方现代资产阶级文论表示了怀疑。事实上，当代文艺学并没有真正远离马克思主义传统。

毋庸讳言，当今的文艺学体系来自苏联，文艺学学科之所以具有基础性理论的地位，就在于它是马克思主义经典理论提炼的结果。马克思主义经典理论无疑是一门极其重要的学说，即使在资本主义西方的大学体制中，马克思主义理论在社会科学和人文学科中都居于强势地位。欧美的大学校园里左派少说也占据了半壁江山，加上青年学生响应，总有呼风唤雨的能耐。随着柏林墙的倒塌，右派并没有大获全胜，相反，依靠后结构主义的理论，左派的思想反倒显示出旺盛的创造力。不用说，文化研究、全球化理论、后殖民学说、媒体研究等，分门别类又相互交叉重叠，混乱不堪又泾渭分明，左派的批判理论在资本主义搭建的舞台上，表演得淋漓尽致而又漏洞百出。但不管怎么说，西方的马克思主义左派唯独没有“文艺学”这门学科，这使得詹姆逊、米勒、伊格尔顿、德里克等左派大师，也对此大惑不解。现在，全世界的人文学科中，可能只有中国的中文系有一门学科（而不是课程）叫做“文艺学”。当今的俄罗斯恐怕也没有，苏联的体系早已让他们抛到脑后。想不到只有中国的大学为苏联的体系守灵。日丹诺夫的后裔们肯定会怀着感激之情，而老牌的欧美左派们可能并不以为然。我们当然可以理直气壮地说，这是我们的历史，我们不背这个包袱谁背？

多年前，格非有一篇小说题为《褐色鸟群》，那个居住在水边的与世隔绝者，看到一个叫做棋的少女，她的身上背着一个包袱，她打开给遁世者看，那是一幅画；多年之后，那个遁世者又看到这个少女经过他的居所，并且一样背着一个物件。遁世者说，你是那个叫做棋的少女吧？少女矢口否认。这使遁世者犯糊涂了，他明明记得她的行装一模一样。然而，那

个少女打开那个包裹，那是一面镜子。当然，这个寓言一样的故事似乎意指着多种意义，它也可以意指着当代中国的文艺学的某种境况或遭遇。现在，文艺学那个可人的少女，出走多时之后，回来打开行囊，里面不是一幅画，而是一面镜子。这面镜子可以反映任何内容，但是镜子没有自己的本质内容。我们可以这样设想，原本的那张画，不过是贴在镜子上的画，一面可以反映万事万物的镜子，被一张画给遮蔽了，我们看到了一幅清晰的画面，但是失去了映照的功能。我们现在揭去画面，获得了映照功能，但我们失去了本质。如果说，过去的本质是虚假的本质，那么我们就什么都没有失去，而是获得了一面镜子。现在，可以自由而随心所欲地映照万物。但是，一面镜子，热衷于反映论的“文艺学”，却无意中道出了自己的真身。

这并不是对当代文艺学的苛求。实际上，当年从苏联那里获得的体系带有强烈的意识形态色彩，如艺术的本质、经济基础与上层建筑的关系、文艺与政治、文艺的民族性及历史发展规律、文艺本身的艺术形式及规律等，这些命题无疑都十分重要，迄今为止还在以各种方式支配着文学艺术的阐释。但在过去的体系中，这些命题在今天看来存在需要深刻反思的问题：它的真理性与作为前提的权威性问题。在教科书中，这些命题都是以真理式的基础和前提性的形式出现的，在文艺学原理的体系中，这些问题都被确认为是最重要的、根本性的问题。事实上，这些问题只是马克思主义文艺理论体系内部的重要问题，对其解释和争论，也只是回到马克思主义经典文本中去理解。而要把它们作为文艺的一般普遍规律来对待，就很难得到清晰的说明。到底是经济基础决定上层建筑，或者相反？或者相反相成？这些论辩在注疏马克思主义经典文本的准确意义时无疑是意义重大，然而，要用这些问题来作为文艺学的根本问题，那就有点强人所难了。在对具体的文学艺术实践的阐释中，在文学史的进程中，起作用是多种力量或原因，并不是那么绝对或简单地由经济起作用。<sup>①</sup> 诸如此类的命题或问题，足以让文艺学进入真理探险的漫漫长途，在概念的辨析与意义的二元对立中耗尽想象力。

意识形态要么是全能的，要么是无用的。依靠意识形态的力量建构起

---

<sup>①</sup> 尽管马克思主义理论也有其他的补充性主题，例如，精神生产与物质生产的不平衡关系，但实际上，经济决定论，一直是历史唯物主义的基本出发点。

来的文艺学体系，在意识形态稍加松懈的时期，显然就失去了中心化的力量。权威性的自我隐匿了，它成了一面空镜子。因为其本来的权威性，因为那些根基还在，文艺学当然不可能有什么正面的革命性举措。历史的权威性依然维持，人们采取绕道而行的措施。这些体系原理依然在大学的课程中作为“基础理论”传授，很显然，这些“原理”已经形成定论，不会再有什么特别的深化或变动。现在，文艺学的热门课题，不再是从原理中引申出来的任何问题，而是另辟蹊径的探索。特别是西方的现代文论，成为当代文艺学努力探求的领域。如果考虑到当代西方的文学理论与批评，主要也是左派们在操持，那么，这种偏离与其说是改弦更张，不如说是重新回到学术史的历史程序中。很显然，当代西方的文艺理论与批评也是浸透了马克思主义，70年代以来，后结构主义成为显学，严重影响了欧美的文学理论与批评。20世纪上半叶的文学理论与批评，如新批评、现象学、解释学、结构主义等，还没有沾染马克思主义左派的色彩，而70年代以后，后结构主义广泛影响了人文科学，而后结构主义无疑与马克思主义结下了不解缘。尽管那些后学大师，福柯、德里达、拉康对他们的马克思主义渊源都讳莫如深，但骨子里的左派是不可能逃脱马克思主义的精神支柱的。多年之后，德里达终于站出来仗义执言，这些“后学”之后的人们，都没有逃脱马克思的幽灵的支配或对此笔遗产的分享。后结构主义之后的文学理论与批评同样没有逃脱马克思的幽灵，就这点而言，当代中国的文艺学沉浸于其中的西方理论与批评，并没有离开马克思主义半步，只不过换了一个角度，它偏离文艺学的根基，也不过是偏离了苏联的传统。现在，另辟蹊径却接上了欧美马克思主义的源流，如此看来，文艺学也并没有离经叛道，更没有走火入魔，不过是随着柏林墙的倒塌，它也不得不重整旗鼓而已。

现在，当代文艺学对自己未来的道路已经很清楚，那就是顺着西方的马克思主义道路前行，但就此而言，依然有两点困难。其一，作为文艺学这门学科的基础的“原理”，如何与西马以及当代其他理论的活的实践对话，这是一个难题。对于一门学科来说，它的基础理论与它新的理论探索毫无关系，它确认的那些基本命题却无法给出新的探索论域，这无疑是非常不正常的。显然，“原理”与文学史叙述不同，文学史是依据现有的事实做出的一种描述，它可以依据任何新的事实发现而加以重新叙述；但“原

理”却带有结论性质，它是依据一种观念、信仰做出的论断，这些论断可以放弃，但难以重新阐述。现在少有人会再去论述文艺学原理的那些基本命题，尽管人们会认为那些命题存疑处甚多，但大家都睁只眼闭只眼。文艺学的课堂上与课堂后的论述是如此大相径庭，这实在是令人奇怪的事。离开了课堂，人们已经不再谈论那些问题，也不会运用这些基本命题来理解和阐释活的文学创作实践，人们使用的是另一套术语、另一套方法和准则。其二，当代文艺学的西学成分较重，这是不争的事实，尽管西马也姓“马”，但此“西马”与“老马”（苏联之“马”）相比，却并不让人心安理得。这种观念和心理感觉看上去很奇怪，其实却有着深厚的历史渊源。关于建立文艺学的中国学派的呼吁，就是针对当代文艺学的西化倾向的一种抵制和修正。

很显然，第一个问题无法解决，只能作为一个特殊的现象存在于人文学科的建制内。但第二个难题无疑要给出恰当的说明，因为它只是“明辨是非”——关于学术选择的正确与错误的论断，关于“应该如何”的学术方向的争执，而不是学术论域的真实拓展。关于中体西用，或西体中用之类的中西争端持续了百多年之久，中国学人始终怀着民族国家的理念，试图从多方面与西方抗衡，或反抗其霸权，这在民族国家遭遇列强压迫的年代无疑有其必然性与合理性。文艺学的建构始终伴随着现代性的历史实践而展开，而那些命题与原理本身是现代性的问题，只不过中国文艺学还在相当程度上打上了中国现代性的烙印。而现代性的历史实践也处在变动之中，20世纪上半叶，中国的现代性与苏联有着密切关系，人文学的理论学说深受其影响也不难理解。而在今天的全球化语境中，中国与西方的关系占据着国际政治经济关系的主导地位，这也必然导致其在思想文化与价值建构方面期待更多沟通。尽管冲突与矛盾不可避免，时而依然激烈，但总体趋势是理解沟通合作多于对抗敌意冲突。至于国际学术的频繁交往，信息的大规模传送交流，这更使知识（当然包括人文科学的知识）的生产更具国际化和超越民族国家的共享性。文学理论批评在西方无疑是一门成熟且发达的学科，中国闭门造车半个多世纪，且一直在苏联的阴影底下匍匐前进，从来就没有自己真正的体系。现在，如果匆忙中就想建构“中国学派”，中国“自己的”文艺学，仅仅依靠苏联的体系，加上中国传统文论

的现代化转化，再加入一点西方现代理论，那只能是一个不伦不类的拼盘，结果只能是弄巧成拙。

很显然，中国的文艺学还需要下大气力研究西方当代的理论及批评，真正能把别人优秀成熟的成果吃透，在这个基础上再谈创建中国的文艺学不迟。而要搞透西方的理论与批评，并不是浮光掠影式地“拿来主义”，而是要沉入其中，与其共同创建这种理论学说，在这种话语中，在共享的知识平台上，来建构理论与批评，恰恰是不需要戴上民族身份的灵光圈而能做出令人信服的成果，那才是对文艺学的贡献，至于是不是“中国的”那又何妨？任何对民族国家身份的过分强调，无非是想走终南捷径，无法与别人共同起跑、平等对话。而幻想以民族特色在国际学界争一席之地，以其“特殊的身份”获得承认，那本身就是打了折扣的承认，这不过是一种自欺欺人的心理。也许人们会说，真要与西方人共享知识平台，这本身就是不平等的竞争，但这样的不平等是历史造成的（我们不为历史赎罪，谁为我们赎罪？），我们并没有能力在短时期内改变它，我们唯一能做的，就是老老实实学习、研究，再学习再研究，没有什么讨巧的地方。我想中国人应该有自信，有信心，中华文化之所以源远流长，之所以在今天还能蓬勃旺盛，就在于它博大精深、海纳百川、有容乃大。再经历过几十年、几百年与目前处于强势的西方文化的碰撞沟通融合，中华文化一定能重新焕发出原创的生机。现在就想匆忙创造这个中国学派，那个民族特色，那只能是不负责的大话，自欺欺人的梦呓。

如果说民族国家的身份障碍不那么严重，就可以壮着胆子与国际接轨。这在学科体制方面也可以有所变动。西方的文学理论，实际上无非分为两大块，一块是理论史，另一块是批评。相应地，中国当代文艺学也可以两条腿走路，其一是“历史化”，其二是“批评化”。尽管这两方面在当今的文艺学科内已经存在，它们作为辅助课程、选修课之类占据着暧昧的位置，但其地位和作用都不甚明确。“原理”的中心主导地位可以考虑略为放低一点，它们之间至少应该平起平坐。“历史化”当不难理解，中西方文论史研究或课程设置都是顺水推舟的事，只是西方现代文论史的研究还是让人不踏实，其“辅助”的角色不改变，就难以成为主打品种。更为不好把握的是“批评化”的问题。看看西方现代文学理论走过的路程，新批评、形式

主义、现象学、阐释学、结构主义、新历史主义以及后来的殖民批评都是批评实践的产物，都是对文学作品文本进行分析评论的结果。理论的言说，只是具体文本批评分析后的副产品，或者说是藏匿于批评阐释之中的论说。要在大学的课程体制内来讨论文艺学的批评化问题，当然还有许多困难。这是指关于批评的学说，还是关于批评实践的训练？或者就是关于文学文本的批评分析阐释。我以为应该是后者。例如，布鲁克斯的《精制的瓮》、巴特的《S/Z》《文本的快乐》等，本雅明对波德莱尔的读解，米勒的文本分析，布鲁姆对西方经典的阐释，德曼对卢梭的解读等，这些文本分析构成了现代理论的经典之作。理论是一项活生生的智力活动，而不是关于原理的同语反复式的解释，或是返回原典的注释。我们一直设想有一种元理论的大家，通过对体系的设计创建而能达到理论的极致，实际上，这种“大师”或“大家”并不存在，那些体系的创建不过徒然耗尽了人们的热情，不可能有一种元理论完整穷尽文学的本质或规律。只有具体的文本的批评阐释，才可能展现出理论真实的意义和品格。巴赫金不就是最明显的例子吗？他的对话理论从来就不是元理论的阐释，而是对文学史和具体文学文本的阅读与阐释。由于后结构主义提供的一套文本阅读策略，在70年代与80年代，可以说是欧美文学批评的黄金时代，典型的文学刊物都被批评文章占满，而小说诗歌之类则被边缘化了。这种景象与中国当今时代的文学批评与文学作品之间的地位倒是形成鲜明对照。

事实上，历史化与批评化不过是西方文学理论的老皇历，现在的欧美大学的母语文学系、比较文学系等文学学科，已经严重减少了文学份额，转向文化研究这一举措使风雨飘摇的大学文学系变得异常活跃，但却使文学色彩被大大削弱。当詹姆斯们对文化研究成为超级学科喜忧参半时，中国的文艺学却有意外之喜。文化研究使被“元理论”（或“原理”）长期困扰的文艺学，突然有了解放的希望。文化研究既直接与西方当代理论批评接轨，这使它轻易就越过了历史断裂或差距；同时又获得了崭新的形象。文化研究重新填充了空镜子，给予了它新的内容。经历过文化研究的洗礼，当代文艺学又重新踌躇满志，从历史与现实多方面切进各种现象，既显出包罗万象的气魄，又不乏游刃有余的自得。但文学性的缺失总是一件不够理直气壮的事，这使得当代文艺学还是有难言之隐，也有点美中不足。好



不容易抓住西马，却不想是一匹“野马”。摆脱了文学的当代理论与批评，总是显出桀骜不驯的样子，也不无旁门左道的怪诞。当然，当代文学是处于疲弱中，但这并不只是文学本身无所作为，更重要的在于人们对文学失去了热心和耐心。事实上，当代不少文学作品无论从哪方面来说，都不可能比之 80 年代的文学逊色多少。我们失去的不是文学，而是一个文学的时代。很显然，从文化研究那里取得后现代真经的文艺学，对当代文学熟视无睹，却对新生的媒体、各种文化现象乐此不疲。虽然当代文艺学开始了接轨、同步，继承马克思主义遗产，高度的社会批判性等，但文艺学如何回到文学并不是一个可有可无的问题。虽然文艺学可以在短期内忽略文学，可以在文化现象中演练批评方法，这无疑为文艺学研究的一个有意义的突破，但当这一倾向逐步构成文艺学的主导方向，那无疑是值得重新审视的一条道路。无论如何，远离文学的不归路，不可能预示着当代文艺学的远大前程。接轨弥合了断裂，但并未引申出一条令人信服的未来之路。当代文艺学更具有自身本质的理论起点在哪里？学科建制与长期方向在哪里？这都是不容回避的问题。

2003 年 11 月 17 日于北京蔚秀园

## 元理论的终结与批评的开始

中国的文学理论一直享有崇高的地位，相比较而言，文学批评则占据着从属的位置。现在看来有点奇怪，但在长期的理论国度里，批评只是理论的具体演绎。过去被称为文学理论的东西，主要是指一种元理论，一种规范化的理论体系，它主要由三大块组成：其一是马克思主义文学原理阐释，包括对马克思主义文学理论经典原著的反复注释；其二是在此基础上形成的文艺学理论体系，对此体系进行修补和字斟句酌形成一个庞大的学术场域；其三是对俄苏文学理论和德国古典美学进行阐释，随着改革开放的进行，加进了对欧美现代文艺理论的批判性的论说。这就是我们文学理论的基本构成成分。这确实是一门相当丰厚的学科，以至于后来在大学的教育体系中被命名为“文艺学”。这一命名无疑是“文革”后恢复研究生考试后数年才做出的，因为在此之前，大学里有“文学概论”“文艺学引论”“文学原理”“文艺学基本理论”等，叫法五花八门，但指的都是同一个东西。这只是一门基础课程，但其阐释的原理则是真理性的认定，牵涉极其重大的原则性的问题。在相当长的时期里，这些原理和原则是不能轻易改变的，任何探讨都必须回到原典，回到经典作家的原著中去讨得说法。80年代初，马克思的《1844年经济学哲学手稿》，很让中国的文艺学研究者热闹过一阵，这部马克思在26岁时写下的未发表过的手稿的发现，让世界马克思主义阵营的理论家们争论了近二十年之久。其核心观点是，马克思这部手稿是否强调了人道主义（一译为人本主义）。毫无疑问，在相当长的时期里，马克思主义经典文艺理论对文学发展与人类社会的关系作



了最深刻而有效的解释，这对那些社会主义国家建立社会主义文化领导权起到了至关重要的作用。因为社会主义文化艺术就是革命的政治事业的一个有机组成部分，一切都是为了革命事业的发展。在革命事业艰难创业的时期，需要组织动员所有的力量为革命服务，因而也要求文学艺术成为国家机器的一部分。

这就是理论具有强大威力的历史根源。因为理论确定了原理和原则，一切论述解释都要还原到这些理论上去。理论的普遍性意义永远大于个别作品的意义，个别作品只有成为理论的佐证才有价值，否则将被视为错误或无聊的东西。对宏大理论或普遍概念的重视，这是典型的现代性观念，很显然，中国的现代性不断激进化的趋势，必然使普遍性观念具有无穷大的威权。普遍性的优先权也是统一化的历史目的论，一切都必须统一在一种纲领底下，一种原则底下，这就最大可能排除了个别性和异质性，当然也消除了特殊性和多样性。这就是理论无穷大的缘由，理论就是立法者。无穷大的理论就是无穷空的理论，就是永远固定的条目，它只是规定和立法，不是激发和创造，而马克思主义理论的本质就在于创造性和始终的激进化。

中国文学理论的形成有其特殊的历史背景，也正因此，“文学理论”（文艺学）这个概念有其特殊的固定含义，它是一种理论的元话语体系，分辨这一点极其重要，这是把它与具体的文学理论区别开来的前提。在我们讨论问题时，很多言说者经常混淆了“元理论”建构与具体文学理论的界线，以至于经常把文学批评称为“文学理论”，这个概念其实包含非常不同的两种内容。事实上，在当代学术话语体系内，这两个类型的东西是有严格区别的。人们称为“文学理论”的那种东西，是成体系的元理论话语，或者称为“主流文学理论”。我们不断诉求要建立文学理论的中国学派，反抗西方话语入侵等，都是要在严格的文艺学纲领底下建立的有一个完整体系的理论模式。它与具体的文学理论和文学批评无关。在元理论体系与文学批评之间，我们不是强求褒此抑彼，而是看到二者处在相同和不同的历史背景中的差异表现。我们当然应该承认普遍性的重要，没有普遍性我们无法认识事物和世界的本质，这是一个古典哲学的命题。但我们也谨慎地反思，普遍性的威权过大，文学理论过分依赖普遍性，并且以此作为

真理性命题，可能有值得谨慎行事的地方。

批评一直处在理论的压力之下，很长时间批评被理论的普遍性所困扰，不能面对文本，不能给文学以活的解释。但相比较起来，批评的调整和改变是容易的，因为批评可以有自己的逻辑起点，批评面对文学文本这就足够了。

事实上，反观西方现代文学理论，实际只是现代批评的理论化或历史化。在西方的大学里被称为“文学理论原理”之类的书籍，主要是对各个批评流派理论概括分析，更像是“批评史”。而被“文学理论”阐释的对象，就只是一些批评流派。如新批评、结构主义诗学、现象学文论、解释学、精神分析学、女权主义、新历史主义等。“新批评”不用说是具体的文本批评，在对文学文本阐释中才有些理论要点可供归纳。结构主义诗学具有普遍性冲动，但其真正成功之处不在于理论规则，而在于具体的文本分析。结构主义后来发展出叙事学，它也是具体的小说叙述方法分析，看看热拉尔·热奈特的著作就可明白，他对普鲁斯特的作品的兴趣，远超过建构什么一般叙事学理论，后者充其量只是前者的衍生产品。“现象学”在杜芙海纳那里更接近美学，在罗曼·茵加登那里则最有文学理论意味。但现象学是一个特例，茵加登是从胡塞尔的现象学哲学出发，寻找对文学作品普遍解释的有效方法，他对文学作品内在结构分析的著作，应该是现代可以被称为文学理论的著作。但是少有文学研究者会像茵加登那样从哲学出发，带着普遍性的理论意识去阐释文学作品，茵加登几乎是黑格尔之后的唯一成功的文艺学美学家。但他的普遍性冲动也只限于文学艺术作品的结构层次。至于新历史主义和女权主义不用说，都是具体的文学批评，都是以文学史或当代文学文本的分析阐释来立论，其所有的阐释都与作品文本的独特性联系在一起，而不是相反，把作品文本作为理论的范例，作为理论原则的说明。

中国的文学理论或文艺学，就是以民族—国家为依靠的巨型寓言，在现代性的历史进程中，它无疑起到极其重大的作用。在它的强有力的规范下，中国的文学理论把文学放置在革命事业的车前马后，为创建宏大的民族国家想象建立了一整套的表象体系。在相当的时期里，文学批评臣属于文学理论，它们二者也共同维护着文学实践的秩序。文学理论学科在很长

时期内，主要是围绕“文学基本原理”展开，它对文学的本质、文学的意识形态性质、文学的社会作用、文学的发展规律、作家的创作方法、文学作品的构成特征等进行定性阐释，目的是把对文学的本质规律认识确定在主导意识形态认可的意义上。对这个“原理”的确定，主要通过引经据典来获得真理性的绝对权威，由此构成整个文学理论学科的主导学术内容。文学批评面对创作实际，也不可能提出什么超出这个绝对纲领的观点。这种情况延续到“文革”后的“新时期”，讲授的知识依然老旧僵化，勉为其难地修修补补也不可能有什么起色，因为有那么多的原则性问题不能触动，它本身就是建立在特定基础上的体系。尽管如此，人们却不得不尊重它的历史存在，这门课程在大学依然起着主导的作用。直至80年代后期，中国的文学批评与文学实践的结合，严重偏离了文学理论的那些规范原理。加上大量西方的现代文艺理论引介进入，给文学理论学科注入了更多的理论资源。文学创作实践也开始偏离原来的元理论体系。进入90年代，当代文学理论已经呈现开放势态。尽管依然有一部分固守过去的规范，但相当一部分人以开放的姿态吸收多方面的学术资源。文学创作实践更多地转向了个人经验，并且与当下活生生的现实生活联系在一起，而元理论体系只在大学课堂上发挥作用。那些旧有的原理规则显然不能与当下实践紧密结合，与新的理论资源结合的文学批评对日新月异的创作实践给予了更有效的阐释。

曾经作为规范的文学理论，现在并不能规范文学批评，更不用说规范当下创作实践。它能在一定程度上解释中国特殊时期的历史，但不能有效解释当下中国的文学创作实践。当代批评与旧有的文学理论分道扬镳，重要的是时代变异使然。

但显然，多数人并未充分意识到，也不愿意认识到这一现象。建构文学理论的“中国流派”的呼声一直很高。文艺学学科在大学教育体系中占据的重要位置，依然具有强大的重构能力。但是重构什么？其重构的目标依然在元话语体系，依然要创建一门理论对文学进行普遍有效的解释。分歧的焦点在于，建立一个元理论体系是否有必要，是否可能？我们决不会否认过去的文学理论在中国革命事业中所起到重要作用，也会承认它在“文革”后兼收并蓄所取得的重要成就。但我们今天不得不指出，这样的一

种元理论话语体系，这样一种用来规范文学学科、文学批评和文学创作实践，并且解释全部文学基本原理的元理论体系已经力不从心。这种理论的使命已经结束，它随同那个一体化的思想和文学时代已经结束。

当然，多数人不会承认这样的结束，即使在西方也不愿意承认。2004年夏天在北京的一个学术会议上，来自美国的一位文学理论刊物的主编（W.J.T. 米歇尔）作了一次讲演。他也拒绝承认理论终结的说法。他说道：

事实上，文学以及文学理论并没有终结。虽然文学受到媒体的冲击走向了边缘化，但是弗莱（Northrop Frye）、米勒（J.Hillis Miller）、詹姆逊（Fredric Jameson）等在结构主义和后结构主义方面所取得的研究成果、所总结出的经验教训已成为不可多得的遗产，它们已经从文学机构撒播到文化生活中的各个方面，包括媒体、日常生活、私人生活领域和日常经验中。

同时，文学理论本身也向各个方面播撒开来。在美国有一种流行的说法：理论死了，已经终结了，关于理论再也没什么可说的了。身为一个大的文学理论杂志的编辑，我坚决反对这种说法。文学理论自身并没有消亡，只是发生了某种形式上的变化，它已转而研究新的对象，如电视、电影、广告、大众文化、日常生活等；文学理论有了新的表现形式和新的话语。<sup>①</sup>

之所以引述他的这段话，是因为他的话正好表明理论的终结或转向。米歇尔坚持理论不会终结，但他说的“理论”可不是我们所说的那种元理论或“大文学理论”。像米歇尔这样大牌的文学理论主编当然不至于分不清理论与批评的区别。对于他们来说，理论只是批评，他们无法理解什么是“元理论”，无法理解那些能解释所有的文学现象的理论模式，能把所有的文学本质规律一网打尽的大框框。这种东西，他们想都不敢想。就像韦勒克的那种“文学理论”，也是建立在对新批评等流派基础上的文本分析。沃尔夫冈·伊塞尔的《语言的艺术作品》，大半篇幅在分析诗歌的语

---

<sup>①</sup> 参见《文学报》2004年7月15日。

言修辞，并没有触及普遍性和规律性的问题。在米歇尔或米勒等人那里，被看作“理论”的是什么东西呢？那是指在对文学文本进行分析时，包含更为复杂的推理步骤。当年解构批评就被认为是一种“理论”，在整个后结构主义引导下的文学批评，都被视为“理论性过强”，大体也都可以被看成是“理论”。在这个意义上，西马、女权主义、新历史主义、精神分析学等，都是“理论”。而所有的从事文学分析的人中，德曼又被看成是最具理论性的人，德曼可以被称为“搞理论的人”。但把德曼放到中国来看，他的那些研究是具体得不能再具体了。他在1966年写的关于马拉美的博士论文，不用说是具体的批评分析；他后来最具有解构色彩的对卢梭的《忏悔录》的分析，与我们理解的元理论相去甚远。他最具理论性的论文《时间性的修辞学》，充其量也只是一种诗学修辞理论。德曼后来在《重视内在的一代》中，谈到他的前代人和包括他自己在内的同代人时指出，“所有这些都成功地参与了政治，但是，他们的成功是如此的短暂，以至于他们只好将这一段生活完全抹去，把它看作是一个短时间的偏离，看作发现自我的过程中的必经之路。”<sup>①</sup>“文革”后的中国的文学家们都反思过“文革”，并且庆幸自己离开了那种立场和态度。多年过去了，有理由提出疑问：作为一种处理知识的方法和对待知识创新的态度，有多少人真正从意识深处抹去那些印迹？

很显然，西方的文学批评也一度在观念性的领域里挣扎过一阵子，在左派盛行的年代，也是理论的黄金时代，宏大的意识形态的立场，需要理论来作支撑。在后冷战时期，西方左派的势力有增无减，但也不得向更加学理化的方向位移。左派当然不甘愿“理论终结”的说法——这与“历史终结”的说法如出一辙。但米歇尔的争辩有气无力，他声称理论并未终结，并且向着对图像的分析延伸，在我们看来，像是自己打自己的嘴巴。文学理论变成图像理论的一部分，而且沦落为图像分析，这不是理论的终结是什么？这哪里还有文学理论？但在他自己看来，则是顺理成章的事。文学理论对于米氏等人来说，只是一种批评方法，与大一统的元理论无关，

<sup>①</sup> 转引自林赛·沃特斯：《美学权威主义批判》，昂智慧译，北京大学出版社，2000，第101页。

这种方法面对文学文本与面对图像文本有什么区别？那些理论术语，诸如隐喻、象征、表现、相似性、描写、再现、意象、内在的活力等，这都是文学理论 / 批评惯用的术语词汇。其分析的方法思路与阅读文学文本没有区别，重要的是，米氏坚持的那种对现实的关怀和批判性，这是西方马克思主义坚持的学术立场，依然贯穿始终。就此而言，米氏当然有理由认为理论没有死亡，而且还在焕发新的活力。但米氏的“理论”的存活，换到中国当下现实的语境，则就只能理解为批评实践。而且还有一个颇为招致非议的名目：文化批评。

中国的主流文学理论一直被宏大观念所笼罩，被本质规律之类的思维定式所迷惑，以为这样就最接近真理，这样就最能穷尽文学的意义。这种整体性的、合目的性的元理论思维方式，直到今天也在支配着人们，以至于人们一直在呼唤建立中国的文学理论学派，这一诉求依然是一种本质主义的元理论诉求。“中国文学”这个概念只是在与历史语境发生关联、与汉语言修辞发生关系时才有强调的意义，在更多的情况下，人们谈论文学就是“文学”。而且文学在现代的语境中，一直是在世界文学的体系内，没有超脱世界文学的框架的国别文学。更不用说“中国文学理论”这一概念是现代性的产物，是世界文化体系中产生出来的东西。这个概念看上去在强调特殊性，实际是一种本质论的普遍主义在作怪，它试图用一种本质论的概念来涵盖中国文学和文学理论。而不是面对具体的文学说话，不是理解每一文学文本的独特性说话。在这种观念中，一种民族国别（国家主义）的观念凌驾于文学之上，文学（理论）实际只是这种意识形态诉求的附属品。

在这里，阐述元理论的终结，并不是说文学理论研究和有关课程都没有意义。毫无疑问，在大学现行的建制下，“文学原理”一类的课程很有用处，它使学生可以尽快掌握文学的一般本质规律（尽管随后要花费更多的时间，让学生明白那些本质规律并不具有客观的真理性）。我想指出的只是，在整体性和本质论意义下完成的元理论（主流文学理论），已经取得辉煌的成就，它已经在这个意义上穷尽了这种理论的所有意义，再在此作出努力都是徒劳的，它的伟大意义随同那样的历史时期，随同那样的文学时代已经完成。现在人们如果还在跃跃欲试，汇集人力、物力去建构这种



元理论体系，建构一个大一统的纲领性文件，雄居于学科之首，引领全部的文学理论，那只能是乌托邦。实际的情形也正是如此，不少人还要梦想建构这样的理论话语，想把过去的遗产变成现在的宝贵财富，这样的理论聚宝盆是不存在的。那样的元理论体系只是特殊时期的产物，不会是永远有效的真理。

文学理论这门学科——如果它依然存在下去，并且势力雄厚的话，它应该更多地朝具体的批评发展。事实上，当代文学批评依然没有形成气势，这主要是因为学院的文学研究与文学批评相脱节。目前被称为文学研究的领域，主要是由文学理论和文学史研究两方面构成，文学理论的兴趣集中在元理论话语反复演绎，而文学史的研究则更像是历史观和理论观的具体展开。实际上，文学史研究除了教科书写作外，应该更接近文学批评。因为它主要是对文学作品进行分析，对其文学史意义和地位给予认定，这两点都可以说与文学批评相一致。我们通常理解的文学批评是指当前作品评论，而把所有非当前的文学研究都称为“文学史研究”，似乎一有历史感，文学批评就具有了研究性质。而研究就是带着理论和历史的眼光，仿佛当前作品评论只是就事论事。事实上也正是如此，当下性的文学批评原来是理论批判的附庸，后来变成作家作品印象记和读后感。造成这种情形，根源还在于元理论体系。学院的文学研究者正是被元理论所阻挡，不能面对当下的文学现实进行发言。元理论形成一套自己的资源，一直在那些“本质规律”里翻跟斗，元理论研究像是炼金术，它总是想在普遍性命题中炼出真金白银。

事实上，近年的学院文学研究已经发生相当深刻的变化，特别是文学理论（或叫文艺学）这门学科充满了活力，开始走出被元理论束缚的困局，开始向着批评转化。在主流文学理论的旁边，多元化的理论研究正在展开。目前转向的情形主要是转向西方现代理论研究，这些研究当然带有“批评”性质，也就是重视个案研究，对具体理论家（不得使用这个引起歧义的术语）的探讨，就像解读一部文本一样。区别只不过在于，面对文学作品更多的是阐释审美经验感受，而面对理论文本和观点，则要阐述这些理论的来龙去脉及其逻辑关系。这些阐述不再有那么强的元理论观念，其批判性也不再偏执于意识形态立场，也没有那么强烈的建立什么具有民族国家

标志之类的体系的愿望。文学理论正在最大可能地吸取国际学界的成果，这是一个艰难且需要胸怀的漫长过程，只有真正在理论的同层次和水平上对话，才有学术的创造性发生。而对这一领域而言，只有文学批评可以抹去理论的民族身份，因为理论资源可以共享，可以面对不同的文学文本，例如对某些具有民族身份特征的文学文本的探讨，会使人们处在同一学术层次上。如果只是在理论原创性上过分强调民族身份，强调东方与西方的对立，这不会有结果。因为，中国长期被一种元理论话语支配，要在短期内有理论的原创性，那是不切实际的想法。那无非是靠一些民族国别的标志性的特征，来完成“承认的政治”的殊荣。

当代文学理论转向不可避免要向文化批评发展。文化研究这个概念显然有点令人生厌，它的霸权特征，也使处在文学理论困境中的人们心怀不满。如果换成“文化批评”总是会缓和些，这也应了理论向批评转型的思路。正如米歇尔所论述过的那样，文化批评并没有消解理论，而是使文学理论找到了新的更有当下活力的资源。不管怎么说，当代社会正向着一个符号化的形态发展，符号化也意味着一切向文化象征领域转化，文化的力量比任何时代都强大，文化的功能也比任何时期都复杂和生动。文学理论恰逢其时，它一旦不再固步自封，而是以开放势态去迎接当代学术和文化的挑战，它就可以大有作为。它可以通过对当代符号化的文化现实进行分析阐释来获得生命力。在这样的状况中，理论不再是铁板一块的概念，也不是对本质规律的穷尽，而是化解到无数具体独特而生动的文学文本中，化解到文化现象中，化解到图像和任何符号中，化解到一切的感受和体验中，这是理论死亡而又迅速复活的时刻，这是没有理论而理论无所不在的时刻，这就是理论幽灵化的批评场域敞开的时刻。

2004年8月3日



## 现代性与文学研究的新视野

### 一、文学研究的理论视野期待

长期以来，中国当代文学的历史形成及发展历程一直被一些标志性的时间、事件和文本武断地分离，而这些时间、事件和文本主要是以厚重的政治意韵而获得分离和命名历史的特权。在当代中国文学的历史叙述中，总是可以看到各种各样的宣言，它们宣告“结束”和“开始”。历史在不断“结束”和“开始”的交替中断裂。当代中国文学的历史起源及其发展，主要是以政治运动及意识形态变动而完成历史定格。我们当然不是说文学可能超越政治、超越意识形态而发生和发展；而是说，文学是一种更复杂的人类精神的象征行为和情感表达形式，它与历史及社会实践有着更深刻、更广泛、更多样的联系和互动方式。在文学与政治之间并不是简单明了的决定关系，而更有可能是一种平等互动关系，并且有着更深层的历史动机把它们加以较合或分离。

确实，我们称为当代中国文学的这门学科已经存在了半个世纪之久，我们从来是在意识形态的框架内来建构这门学科，这使它一直无法有效地反省自身。试图跳出既定的思想框架，寻求新的理论出发点，成为 80 年代中期以来文学共同体的努力方向。

1985 年，陈平原、黄子平、钱理群提出“20 世纪中国文学”的概念，致力于打通中国近代、现代和当代的学科分野，从近代以来中国社会现代化的历史进程的整体上来把握中国 20 世纪文学。<sup>①</sup> 文章之所以能产生强

<sup>①</sup> 参见陈平原、黄子平、钱理群：《论“二十世纪中国文学”》，《文学评论》1985 年第 5 期。

烈的震撼力，也正在于它说出了人们郁积多年的学术期待：理解中国 20 世纪文学，有必要从整体上加以重新把握；有必要找到新的理论起点。确实，近代、现当代中国文学之所以划分得壁垒森严，并不只是因为人们对时间和专业范围的有限性的清醒认识，更重要的在于，它固定住了意识形态的命名和给定的历史含义。

文学共同体对于文学史叙述的刻板的时间体系和意识形态命名有着强烈的反思。1989 年，汪晖发表《鲁迅研究的历史批判》一文，该文在清理鲁迅研究的历史及其发展逻辑时，尤为尖锐地指出鲁迅研究的意识形态概念化特征。<sup>①</sup>

1988 年，王晓明、陈思和提出“重写文学史”口号<sup>②</sup>，其观点立场，可以看成是对“20 世纪中国文学”的呼应。他们认为，过去的文学史写作乃是依据意识形态给定的意义和标准，实际是政治话语的翻版和延续。

90 年代后期，陈思和主编《中国当代文学史教程》<sup>③</sup>，以“潜在写作”和“民间意识”作为理论支撑点，重新清理现当代中国文学史。不管是“潜在写作”，还是“民间意识”都有其复杂的一面，需要经过细致的清理。某种意义上，也如李杨所追问的那样，“潜在写作”关涉文学史叙述的至关重要的版本问题；而“民间意识”与主导意识形态的复杂的同构关系也要具体分析。<sup>④</sup> 不管如何，这些探索和争论都表明文学共同体的一种努力，那就是回到更丰富复杂的历史本身。从一个更广大深远的视角去看待现代以来的中国文学。

所有这些，都表明文学共同体中出现的创生<sup>⑤</sup>力量，期待以新的理论

① 汪晖在该文中指出：“鲁迅研究本身，不管它的研究者自觉与否，同时也就具有了某种政治意识形态的性质。”汪晖随后进行了一系列清理五四时期以及近现代转型时期的思想史范畴的研究，他力图去开掘现代思想起源的社会历史基础，清理那些思想范畴的相关逻辑结构。这些都预示着在我们业已建构的历史叙事之外，有着更为丰富复杂的历史意韵。参见汪晖：《鲁迅研究的历史批判》，《文学评论》1989 年第 2、3 期。

② 王晓明、陈思和首次提出“重写文学史”是在 1988 年《上海文论》专栏。

③ 陈思和主编《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，2000。

④ 参见李杨：《当代文学史写作：原则、方法与可能性》，《文学评论》2000 年第 3 期，第 52—62 页。

⑤ 我这里用“创生”这个词，相对应的英语是 emergent，来自英国马克思主义理论家雷蒙·威廉斯的观点。他把文化划分为三种类型：一是主导文化（dominant culture）；二是剩余文化（residual culture）；三是创生文化（emergent culture）。

重新审视历史的总体性。20 世纪的中国文学不再是以必然性的结构推演其历史行程，毋宁说是多种叙事话语拼合而成的精神地形图。近年来，理论界对“现代性”问题表示了较高的热情，“现代性”不仅提示了一个新的理论角度，更重要的也许在于它所具有的极其广大的包容性：其一，它突然间提示了一个广阔的历史视野。它可以包容更长的时段，从前现代、现代起源时期，一直到后现代时期，都可以放在一个历史序列中考察。其二，它给予理论以更广大的空间，它的中性色彩，使它可以涵盖后现代主义、后结构主义这样的理论视角，而又不具有激进思想立场的倾向性。其三，它为理论的融会贯通和学科的综合互渗提供了前所未有的可能性。当然，它在最大限度地拓宽文学研究边界的同时，也导致文学研究转变成了文化研究。在给文学研究提供无限活力的同时，也使传统的文学研究处于岌岌可危的地步。

因此，如何在把握住现代性这个最具活力的理论资源的同时，又能回到文学本身，这就是当代中国文学研究（从文艺学到现当代学科）必须认真面对的挑战。就目前学界对现代性的探讨而言，其一，尚未在中国现代性的特定含义上打开一条突破之路。其二，更少人就文学史和文学文本的具体关联来理解现代性，我想这是两个需要开拓的起点。

总之，现代性既是一个可能一以贯之的视角，又是一种质疑和反思。当然，最根本的出发点在于，回到历史变动的实际过程，回到文学发生、变异和变革的具体环节，回到文学文本的内在结构中去。不应该把现代性看成一个篮子，把现代以来的文学都扔进这个篮子就完事，而是把它看作一个地形图，看出文学在复杂的历史情势中所表现出的可能性，以及反抗历史异化的力量。现代性使文学的历史梳理具有方向和形状，使它在具有历史连续性的同时，又包含着内在的分离和关联，转折和断裂。有必要强调的是，现代性并不是我们重新建构历史总体性所依靠的一个巨大的脚手架，相反，它也有可能是我们质疑业已建构的历史总体性的一个反思纲目。

## 二、现代性的内涵与中国的现代性特征

现代性随着资本主义的起源而趋于形成，18 世纪可以视为其形成的明

确的时间标志。<sup>①</sup> 现代性不只是预示着强大的历史欲求和实践，以及社会化的组织结构方面发生转型，同时在于它是社会理念、思想文化、知识体系和审美知觉发展到特定历史时期的表现。也许更重要的还在于现代性表达了人类对自身的认识达到了一个崭新的阶段，人类不仅反思过去，追寻未来，同时也反思自我的内在性和行为的后果。在批判的理论家看来，现代性与其说是一项历史工程、成就或可能性，不如说是历史限制和各种问题的堆积。现代性总是伴随着自我批判而不断建构自身，这使得现代性在思想文化上具有持续自我建构的潜力。

现代性作为一个强大的历史进程，它无疑具有活生生的历史实践品格，显现为一系列推动和主导历史变革发展的事件和运动，它的物化成就清楚地体现为民族—国家、主权与疆域、工业主义、高度的技术物质文明、经济体制与秩序、行政组织、法律程序等。对于人文学科来说，思考现代性的内在特性似乎更为重要。

很显然，我们现在理解的“现代性”是指启蒙时代以来的“新的”世界体系生成的时代。一种持续进步的、合目的性的、不可逆转的发展的时间观念。<sup>②</sup> 在人文学科的思想家看来，现代性更主要体现在精神文化变迁方面。马克斯·韦伯从宗教与形而上学的世界观分离角度出来理解现代性。这种分离构成三个自律的范围：科学、道德与艺术。自从 18 世纪以来，基督教

① 在西方的思想史研究中，现代(modern)一词最早可追溯至中世纪的经院神学，其拉丁词形式是“modernus”。德国解释学家姚斯在《美学标准及对古代与现代之争的历史反思》一书中对“现代”一词的来历进行了权威性的考证，他认为它于 10 世纪末期首次被使用，它用于指称古罗马帝国向基督教世界过渡的时期，目的在于把古代与现代区别。卡林内斯库在《现代性的五种面具》中，追究现代性观念起源于基督教的末世教义的世界观。历史学家汤因比在 1947 年出版的《历史研究》一书中，把人类历史划分为四个阶段：黑暗时代(675—1075)，中世纪(1075—1475)，现代时代(1475—1875)，后现代时期(1875 至今)。他划分的“现代时代”是指文艺复兴和启蒙时代。而他所认为的后现代时期，即是指 1875 年以来，以理性主义和启蒙精神崩溃为特征的“动乱年代”。

② 在国内的研究者中，汪晖较早概括现代性的理论含义。他指出：“现代”概念是在与中世纪、古代的区别中呈现自己的意义的，“它体现了未来已经开始的信念。这是一个为未来而生存的时代，一个向未来的‘新’敞开的时代。这种进化的、进步的、不可逆转的时间观不仅为我们提供了一个看待历史与现实的方式，而且也把我们自己的生存与奋斗的意义统统纳入这个时间的轨道、时代的位置和未来的目标之中。”参见汪晖：《死火重温》，人民文学出版社，2000，第 4 页。

世界观中遗留的问题已经被分别纳入不同的知识领域加以处理，它们被分门别类为真理、规范的正义、真实性与美。由此形成了知识问题、公正性与道德问题，以及趣味问题。哈贝马斯把现代性理解为一个方案、一项未竟的事业。哈贝马斯采用一种批判性的总体性的社会理论，他高度评价早期资本主义的公共领域，批判它在当代社会中的衰落。哈氏并不否认文化的现代性也面临困境，但现代性的原初动机并不要为此负责，它不过是现代性社会化的后果，同时也是文化自身发展的问题。哈贝马斯担忧对理性的拒斥将会导致理论和政治的危险后果，因而他竭力维护他所说的现代性尚未实现的民主潜力。而合理化的艺术或审美，成为哈贝马斯释放现代性潜力的重要途径。

福柯为怀疑现代性奠定了理论基础。但福柯对现代性的批判并不是简单的拒绝，而是在逃离中来形成反思性的理论起点，由此建立了一套反现代性的理论方法。福柯令人惊异地把“启蒙”称为“敲诈”。在他看来，对我们所处的历史时代的永恒的批判，则构成对启蒙“敲诈”的拒绝。福柯认为，启蒙构成了一个具有特权的分析领域，它是一组政治的、经济的、体制的和文化的事件，我们迄今仍然在很大程度上依赖这个事件。一个人必须拒绝一切可能用一种简单化的和权威选择的形式来表述他自己的事情，应该用“辩证的”细微差别来摆脱这种敲诈。<sup>①</sup>对现代性及启蒙理念给予最尖锐彻底攻击的理论家当推后现代主义理论家列奥塔（F. Lyotard），他在1979年出版了《后现代状况：关于知识的报告》。在列奥塔看来，“现代性”就是一种宏大叙事，一种以元叙事为基础的知识总汇，具体地说，也就是现代理性、启蒙、总体化思想以及历史哲学。列奥塔分析说，现代知识有三种状况：为使本质主义主张合法化而对元叙事的诉诸；作为合法化之必然后果的“使非法化”（delegitimation）和排他；对同质化的认识论律令和道德法律令的欲求。<sup>②</sup>列奥塔认为，现代知识依赖元叙事来建立合法化的话语体系，而那些元话语又明确地援引某种宏大叙事，这里面显然存在同语反复，理性双方在共识的基础上达成知识的创建。

<sup>①</sup> 参见福柯《论现代性》，汪晖译，载汪晖、陈燕谷主编《文化与公共性》，生活·读书·新知三联书店，1998，第430-442页。

<sup>②</sup> Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translated by Geoff Bennington and Brian Massumi, University of Minnesota Press, 1984.

不管是把现代性看成一个方案（哈贝马斯）、一种态度（福柯），还是一种叙事（列奥塔），都表明了现代性是一种价值取向和思想活动。现代性的价值根基就在于它的普遍主义；就精神性品格而言，在于它的反思性；就外在化的历史存在方式而言，在于它的断裂性。

如果说现代性得以代表人类最广泛而又无限进步的理念，这得益于启蒙主义创建普遍主义这种价值基础和认知形式。<sup>①</sup>

普遍性准则给现代性思想提示了行动的根基，人类的实践和思想活动，都因此统一在共同的社会理想和目标上。自由、平等以及普遍的正义，启蒙主义探求的理念，不是意指着人性，或人的行动后果的可能性，而是人的活动先验存在的依据和要基。因此，在普遍性的基础上，现代性的反思活动具有了充分的合理性，同时，也保证着对现代性创立的那些准则的持续推演、质疑和检讨。

“反思性”可以理解是人类一切活动的根本特征。<sup>②</sup>人们总是在一定的

① 启蒙主义从文艺复兴的人文主义承继得来的传统，强调天赋人权、自由平等观念。启蒙主义既居于普遍性的理念探寻人性的自我意识的根源，也据此来设计人类社会存在的共同基础。在启蒙思想中，普遍理念最全面深刻的阐释者当然是康德。在康德的思想中，自由就是服从道德律令，因为道德律令不是从外部强加的，而是理性自身的命令。更重要的在于，理性是普遍适用的，真正理性的主体的行动，都是依照被理解为普遍适用的原则和理性。所有符合人的本性的事物或行动，也就顺应了普遍律令，因而也就是自由的。康德的思想在那个时代具有革命性，有关康德这一意义的论述，可参见查尔斯·泰勒：《自我的根源：现代认同的形成》，韩震等译，译林出版社，2001，第561页。康德的这一思想指明了现代性思想的本源所在，普遍性法则不是外在的，不是实证性的历史、传统或自然法则，而是根源于人本身，是在人的自主性的确立中达成的，因而普遍性与人的自由完全统一。对于康德来说，道德所表征的普遍善，也不能在人类理性之外的地方发现，它因为人对自身的内在性的领悟才得以产生。因此，普遍正义的原则也就是人对理性的认识，也就是按普遍准则行事，并且把所有的理性存在物作为目的来看待的决定。康德关于普遍性的观念，直接影响了费希特、黑格尔、马克思，构成了现代性思想前提和基础。

② 反思性的思想在西方基督教和形而上学传统中由来已久。我们知道笛卡尔的“我思故我在”是典型的现代性反思的陈述。很显然，笛卡尔承继了柏拉图的传统，而从柏拉图到笛卡尔的途中，要经过奥古斯丁。而奥古斯丁关于柏拉图的学说则来自普罗提诺。奥古斯丁强调人应该内在于自己。这一步对于西方的形而上学传统是至关重要的，西方的形而上学传统因此有了非常必要的第一人称立场。根据查尔斯·泰勒论述，从柏拉图的精神与肉体分离的学说，到奥古斯丁的内在反省的思想，再到笛卡尔的“我思”概念，可以看到西方形而上学反思活动的脉络。但直到笛卡尔的“我思”出现，反思才有了真正现代性的内涵。参见查尔斯·泰勒：《自我的根源：现代认同的形成》，韩震等译，译林出版社，2001，第195页。



目的、意图和方式引导下展开实践活动，它总是与活动过程及其事物构成特殊的联系方式，这就使所有的活动具有反思性的特征。正如吉登斯使用“行动的反思性监测”这一概念所描述的那样，人类的行动并没有融入互动和理性聚集的链条，而是一个连续不断地、从不松懈地对行为及其情境的监测过程。这并不是特别与现代性联系在一起的反思性的含义，尽管它构成了（现代性的）反思性的必要基础。吉登斯指出，“随着现代性的出现，反思具有了不同的特征。它被引入系统的再生产每一基础之内，致使思想和行动总是处在连续不断地彼此相互反映的过程之中。”<sup>①</sup>很显然，在人类社会进入现代时期之后，社会实践的速率和频率变换过快，各种知识体系、学科的相继建立，实践与知识总是处在不断检验与改造的关系结构中，这就是对现代社会“反思”的根本依据。过去，人们总是认为现代性的本质特征就是追新求异，吉登斯认为这种说法并不准确。他指出：“现代性的特征并不是为新事物而接受新事物，而是对整个反思性的认定，这当然也包括对反思性自身的反思。”<sup>②</sup>

现代性的反思性也就是不断地从不同的立场角度检讨现有的知识结论和经验结论；它由叙述、批判、质疑、分析、推理等思维活动构成。说到底，现代性就是在人们反思性地运用知识的过程中建构起来的，在现代性的条件下，知识不再是一成不变的，知识的真理性、绝对性都处于可检验的过程中。按照吉登斯的看法，社会科学是对这种反思性的形式化，而这种反思对作为整体的现代性的反思性来说，又具有根本的意义。相比较起自然科学，社会科学带有更强的现代性特质，“因为对社会实践的不断修正的依据，恰恰是关于这些实践的知识，而这正是现代制度的关键所在”<sup>③</sup>。可以说，如果没有迄今为止的社会科学参与现代性的建构中去的话，没有那些概念、经验性的描述，以及这些观念、概念和经验性结论的常识化和普遍化，现代社会的制度和形态的建立是不可想象的。由于现代性的反思性尤为突出，它当然也导致了知识的更新速度和范围，促使人们的思想

① 安东尼·吉登斯：《现代性的后果》，田禾译，译林出版社，2000，第33页。

② 同上书，第34页。

③ 同上书，第36页。



和实践具有更紧密的互动关系。

在现代性反思诸多思维特征中，最突出的莫过于批判性。如此激烈地批判传统与现实，批判社会的种种不合理的现象，这在前现代社会是不可能的。批判性依据特定的社会理想和目标来推进社会进步发展。现代性的批判性反思总是奇怪地包含着对现实强烈不满的情绪，它的社会理想也不只是单纯地朝前看。现代性反思传统中，就有不少思想家怀着对传统的温情脉脉的眷恋，带着美化传统的想象来批判现实。卢梭以及整个浪漫派的哲学和文学都是以回归传统对抗工业主义来表达批判性反思的。在某种意义上，现代性是一种自己批判自己的态度，是一种反对自身的致思趋向。如果把现代性看成一个思想运动，当然其中始终包含着正面建构现代社会的各种思想理念，但那种批判性反思始终占据主导地位。这正是现代性社会得以不断更新变异发展的精神动力。如果一个社会、一种制度丧失了自我批判的能力，它的自我更新的生命力也就极为有限。

当然，并不是说批判性就为现代性的发展提示了正确的历史轨迹，只是说批判性是现代性的自我意识、自我调节和平衡的必不可少的手段。批判性反思既是一种最有活力的现代性思想，同时也有可能对历史实践产生强有力的反作用。现代以来的社会变革，在很大程度上就与现代性的思想方案和批判哲学相关。例如，马克思主义思想，作为现代性最有力的反思性批判理论，它对人类历史产生的作用是空前绝后的。现代社会变革受到理论思想的影响之深，表明现代社会实践与反思性的理论构成的密不可分的互动关系。

批判性体现着现代性思想活动超越性的和激进的特征，它蕴含着知识精英变革现实和改造客观世界的强烈愿望。现代性思想总是伴随强烈的危机感与变革意识，始终对现实不满，同时对未来充满理想化想象，现代性的批判理论在其激进的顶点当然诉诸社会革命。“批判的武器”终究不如“武器的批判”更彻底，现代以来的人类历史发生的暴力革命，虽然不能说是现代性激进理论的直接产物——社会变革的根源终究是在历史实践的综合关系结构中才得以形成的——但它所起到的推动和激化作用则是毋庸置疑的。整个现代性的历史也可以说就是变革、革命的历史，现代性总是包含和制造历史的断裂，这就是现代性历史的存在方式。

事实上，现代性的起源就是一种断裂。它的持续推演，在不同阶段、不同地域的发展变异，也标志着断裂。断裂作为现代性的一种机制，以至于吉登斯把它看作现代性最重要的特性。尽管吉登斯承认“断裂”（discontinuities）存在于历史发展的各个阶段，这也是马克思历史唯物主义思考的主题之一，但吉登斯认为他理解的“断裂”是与现代时期有关的一种特殊的断裂。在他看来，“现代性以前所未有的方式，把我们抛离了所有类型的社会秩序轨道，从而形成了其生活形态”。<sup>①</sup>吉登斯在分辨那种将现代社会制度从传统的社会秩序中分离出来的断裂时指出：首先，是现代性时代到来的绝对速度。这种变迁速度渗透进社会所有领域，特别是在技术领域。其次，断裂体现在变迁的范围上。这种变迁推延到全球的各个层面。最后，断裂是现代制度固有的特性。也就是说现代社会的组织形式和社会秩序不能简单地从过去的历史时期里找得到。民族—国家的政治体系和城市就是最鲜明的例子。<sup>②</sup>

不管怎么说，在资本主义的中心地带，现代性产生相对来说与传统社会的冲突不至于过于突然，也不至于决裂性质的。而在资本主义的周边国家，或者说那些广大的发展中国家和第三世界，现代性在这些文化中激起反应，同时获得存在的社会根基，那就必然要与这些文化的传统和既定的社会秩序产生剧烈的冲突。断裂作为第三世界民族—国家的现代性的特征，显然要比资本主义宗主国来得更加突出。像中国这样的历史传统悠久的国家，它与西方资本主义世界相遇，经历了漫长的冲突磨合，它始终寻求自身的现代性之路。近代中国被描述为半殖民地半封建社会，它与西方的关系是极为复杂的。虽然这里没有发生殖民地式的宗主国与从属国的关系，但是在文化上西方对中国构成的强大的压力是显而易见的。自现代以来，中国知识分子就在寻求追赶西方的现代性之路。开始是拒斥，随后则是急迫追赶。这使中国与自身的历史，与传统社会的关系趋于决裂。马克思主义在中国成为社会变革的精神指南，这无疑是中国现代性最突出的特点，马克思主义与中国革命实践相结合从而影响了

① 安东尼·吉登斯：《现代性的后果》，田禾译，译林出版社，2000，第4页。

② 参见上书，第6页。

20世纪中国的历史进程，这一事实说明，中国的现代性既与西方的现代性密切相关，同时也显示出中国自身的特征。现代以来的中国一直为一种不断激进化的社会变革所支配，<sup>①</sup>社会的进步最终选择了暴力革命，彻底推翻了传统的社会制度和秩序。很显然，“断裂”在中国的现代性发展中表现得更为突出和彻底。由此也就不难理解，现代以来的中国历史中，充满了那么多的结束和开始。一个时代结束，另一个时代重新开始，这不仅表现在大的社会变迁方面，即使是那些阶段性的政治变动，也经常被叙述为（宣布为）一个新的时代开始。急迫地抛弃过去，与过去决裂，追求变迁的速度，以至于人们只有时刻生活在“新的”状态中，才能体会到社会的前进。这一切当然都导源于“落后”的焦虑情结，都来自渴求超越历史、迅速自我更新的理想。

### 三、在断裂的边界：文学现代性的双重含义

如果把握住“断裂”这一关键性的问题，就可以理解文学的现代性的真实含义。一方面，文学艺术作为一种激进的思想形式，直接表达现代性的意义，它表达现代性急迫的历史愿望，它为那些历史变革开道呐喊，当然也强化了历史断裂的鸿沟。另一方面，文学艺术又是一种保守性的情感力量，它不断地对现代性的历史变革进行质疑和反思，它始终眷恋历史的连续性，在反抗历史断裂的同时，也遮蔽和抚平历史断裂的鸿沟。

后者显然在欧洲的文学艺术史中可以看到清晰的脉络，而前者则在中国现代以来的文学艺术史中显现无遗。即使是后者，也依然可以看到作为文学艺术，它所表达的思想情感具有某种多重性。

欧洲启蒙主义的思想构成现代性的精神形式，就其思考的主题和思想方法，无疑都标示着一个新的时代来临；但在另一方面，启蒙主义一开始就是对现代性进行反思的思想形式。如果说启蒙主义运动作为早期

---

<sup>①</sup> 关于近现代中国不断激进化的讨论，可参见余英时：《中国近代思想史上的激进与保守》，载姜义华、陈炎：《激进与保守：一段尚未完结的结话》，陈来：《20世纪文化运动中的激进主义》以及拙文《反激进与当代知识分子的历史境遇》，这些论文均收入李世涛主编《知识分子立场——激进与保守之间的动荡》，时代文艺出版社，2000。

现代性的思想体系，还是以它的正面直接的观点立场表达现代性的思想愿望，而它以后的思想体系则更多地反思现代性的现状及未来目标。在文学艺术方面，伴随着现代性的全面兴盛，19世纪以来的文学艺术始终坚忍不拔地反抗工业资本主义。最典型的莫过于浪漫主义文化传统。浪漫派可以在卢梭那里找到源头，当然，卢梭的后继者们没有卢梭那么激进，他们只是设想回到中古田园社会就心满意足。19世纪的浪漫派一方面向往历史，另一方面向往未来，对于他们来说，这都不是真实的生活目标，这不过是他们反抗工业资本主义的一种想象方式而已。卡西尔认为，浪漫主义者为了过去的缘故而热爱过去。对他们来说，过去不仅是一个事实，而且也是一种最高的理想。<sup>①</sup>这种回到过去和追求未来，都与他们的现实——工业文明的发展相关。浪漫派，以及后来的现代主义无不是以反抗工业资本主义为己任，他们的趣味和价值观念似乎都是在有意与现代性的工业主义唱反调。当然，生长于资本主义兴起阶段的浪漫主义，或是资本主义处于危机阶段的现代主义，事实上都与资本主义的工业文明息息相关。它们不过是以对抗的方式，表达了对现代性的反思，他们表现的审美感觉方式、审美趣味以及价值取向，与现代主义构成了一种强大的反差或张力机制。这种反抗和反思，也在一定程度上，起到了一种缓冲与调和的作用。现代性所带来的那些社会巨变，那些剧烈的社会动荡，因为这些反思体系，这些批判机制，这些恢复传统的愿望和对未来的理想，而变得可以忍受。这使人们在享用现代性的高速发展的文明成果时，始终保持着心理和情感的平衡。

对于中国现代以来的文学艺术来说，它与现代性的关系显得更为紧张和复杂。正如我们在前面讨论时指出的那样，中国的现代性一直是以断裂的方式展开，这些断裂对社会的组织结构、秩序规范、价值观念和思想意识都产生了剧烈的冲击。现代以来的思想意识一直站在现代性变

---

<sup>①</sup> 卡西尔在《国家的神话》（范进等译，华夏出版社，1999，第221-222页）中写道：“这种把过去理想化和精神化，是浪漫主义思想的一个最鲜明的特征。一切东西，一旦我们追溯到它的本源，那就成了可理解的、正当的、合理的了。这种心情是同18世纪的思想家完全相异的。他们对过去进行回顾，是因为他们要为一个更好的未来作准备。人类的未来，新的政治秩序和社会秩序的产生，是他们的伟大主题和真正关切的东西。”

迁的前列，现代中国的启蒙主义思想，以“德先生”和“赛先生”为先导，强有力地推进中国的现代性。中国的文学艺术也一直扮演着启蒙主义先驱的角色。“文学革命”在文化层面上率先触发了中国社会由传统向现代转变，白话文学对中国现代性的建构是如此之大，以至于我们完全可以说，如果没有现代白话文，现代性的感觉方式、认知方式和情感价值都无法建立起来。随后出现的“革命文学”，更是以激进的方式，为激进的社会变革，为一个阶级推翻另一个阶级的暴力革命提供情感认知的基础。更不用说 1949 年以后，中国的社会主义文学成为社会主义革命事业的齿轮和螺丝钉，成为巩固无产阶级专政强有力的意识形态。在现代性不断激进化的历史进程中，20 世纪的中国文学始终是激进变革的先驱，它既是一面镜子，更是历史最内在的躁动不安的那种精神和情绪。在那些剧烈的变革时期，在那些猛然发生的历史断裂过程中，文学都在扮演一种推波助澜的角色。

现代以来的中国文学，说到底就是一部中国现代性断裂的情感备忘录。它一直在为现代性的合法、合理与合情展开实践，当然这一切都是以对历史变动的敏感性为前提来获取历史的切入点，因而它确实又是历史内在性的一部分。从“文学革命”到“革命文学”，从五六十年代的社会主义现实主义，到“文化大革命”，再到新时期，中国现代以来的文学与社会变革的关系紧密而贴切，它在每一个变革和断裂的时刻，都给出历史的定义，都明确给历史定位、划界，宣布一种历史的结束和另一种历史的开始。它使断裂显得合情合理，它使那些断裂彼此之间息息相关，环环相扣，反倒使那些断裂更紧密地较合在一起。这就是中国现代性文学的内在性，在一个强大的历史化的运动中，它们又构成一个整体。

文学的现代性运动集中体现在“历史化”方面。尽管传统的文学也有历史观念和歷史叙事，但它与现代性的“历史”有着本质的区别。过去的历史不过是一种编年史，它没有强烈地按照一种目的论的意图重新定义历史，它也没有给定明确的历史目标。只有现代性的历史观是以合目的性的必然的进步观念标示出的，历史叙事具有强大的概括能力，它把过去、现在和未来结合为一体，建立起现代性的宏大叙事。中国的现代性文学重塑了现代性的历史，它不仅在传统向现代的转型中给出了历史断裂的明确标

志，同时给那些阶段性的断裂划定界线。关于历史结束和重新开始的叙述频繁地出现在中国现代以来的文学史的叙事中，这些历史化，使断裂具有合理性，并且使它们共同建构现代性的宏大历史叙事。

在中国现代性强烈变革现实与传统决裂的诉求中，也有可能包含着反思现代性的那些思想意识。在这里当然无法去分析像早期的“国粹派”那些保守性的文化派别的观点，但就在那些激进的寻求变革的思想家和文学家的思想立场中，也有可能看到反抗现代性的那种情感意向。它们是以非常隐蔽而微妙的形式存在于宏大的历史叙事之下的，因而，那些看上去微弱的痕迹就包含着更为深刻有力的韧性。像三四十年代的那些乡土派文学，那些与传统文化密切相关的文学表达，它们不是现代中国文学的主流，但表示了一种与现代性相左的价值选择和趣味。我觉得更有意义的在于那些激进的被主流化的文学叙事中，其实也有可能隐藏着复杂的反思性因素在里面。例如，鲁迅的作品。毫无疑问，鲁迅的作品被看成是中国现代性意义最典型的表达。鲁迅本人的思想明白无误地显示出他对自由、民主、科学的现代性价值的追寻，他信奉进化论，一生追求中国社会摆脱封建主义，走向光明的现代世界，直至他被塑造成民族的脊梁，无产阶级革命战士。但我们仔细看看鲁迅的小说，会发现一些不同于正统定位，甚至与他自己在杂文和其他文体中表达的思想有明显差异的东西存在。他的小说一直被看成是揭示民族劣根性典范之作，它对国民性的批判深刻而不留余地。这也许是其主题，甚至是他的创作意图。但是我们在他的作品中还看到其他的东西。例如，在《孔乙己》《祥林嫂》《阿Q正传》《闰土》等作品中，鲁迅不断地写到这些人物的身体。孔乙己的长指甲的手，打折的腿，以及用手走路的姿势；祥林嫂不断重复的语言障碍；阿Q的癞疮疤；闰土的粗糙的手；等等。这些身体的物化形式，其实是乡土记忆的凝聚，它们与鲁迅的小说不断书写的乡土中国的那种氛围相关。这些无助的人们，并不只是标示着国民的麻木，标示着一种劣根性，同时——也许更重要的在于，鲁迅表达了一种乡土中国的记忆，这些记忆从中国现代性变革的历史空当浮现出来，它们表示了与现代性方向完全不同的存在。鲁迅在这里寄寓的不只是批判性，更是一种远为复杂的关于乡土中国的命运——那些始终在历史进步和历史变革之外的人群的命运。这种情绪无疑显得相当微弱，也



许还隐蔽得非常深，只不过是潜意识泄露的一种隐忧。但它们却又构成文学更为深厚的那种质地，更为真实的与个人经验和记忆相关的一种书写。在鲁迅的这种书写中，与后来的革命文学对下层人民的命运的关切显然不可同日而语，后者是在革命思想的照彻下，居高临下式地为革命寻求合理性的历史化叙事；而鲁迅的这种书写则是试图还原乡土中国的生存境遇，它是个人最真挚的记忆、内在情感和内在生命，因而又是与反抗历史异化的文学书写方式相联的东西。

这种情况也可能发生在那些被认为经典化的革命历史叙事中。例如，像梁斌的《红旗谱》这种作品，无疑被认为是完全依照革命理论写作出来的。作者也明确表示过，通过改造世界观，才能写出这种革命性的作品。但我们真正分析这部作品，并不能充分感受到里面的暴力革命的残酷性。小说开篇的阶级斗争也不激烈，革命始终不坚决。连中国传统小说中惯有的杀父之仇模式都比不上，农民对地主的阶级仇恨，并没有超出传统乡土中国的家族伦理。严志和要去济南看运涛，直到这时，还想到去向地主冯老兰借钱。虽然碰了一鼻子灰，但看得出乡土中国的阶级斗争远没有到你死我活的地步。再看看作者梁斌创作谈中，津津乐道的并不是阶级斗争模式，而是个人的经历和经验，个人始终怀有关于乡土中国的情感记忆，以及那些与民族传统文化相关的创作技巧和美学风格。这些东西是他所理解的关于文学的东西，它们也构成革命历史叙事不能压抑的一种文学质地——这种质地使文学在任何时候、在任何境况中，还可以被称为文学，还可以被识别为文学。事实上，其他的革命文学也存在相同的情形，那种革命叙事并没有完全压抑住被称为文学性的东西。<sup>①</sup> 革命文学一方面促进了历史的断裂，它为剧烈的历史变迁提供了形象认知和情感共鸣的基础。另一方面，它依然有一种不可磨灭的文学性，使文学的历史得以延续。正是在沟通文学的历史的过程中，革命文学在极端断裂的年代，依赖其源自个人经验和个人记忆的东西，弥合历史的裂痕。

---

<sup>①</sup> 也正为此，毛泽东本人及其追随者，从来不认为这些革命文学作品达到无产阶级政治的理想化要求。在“文化大革命”期间，这些作品都被指责为属于资本主义的毒草。有关这个问题的论述可参考拙作：《个人记忆与历史叙事》，《当代作家评论》2002年第3期。



即使在那些变动和分裂的历史时期，它还能使人们的形象认知和情感记忆有一种延续的韧性。

正如我们在前面讨论时指出的那样，中国现代以来的文学整体上与激进的社会变革保持着同步，它一直充当着激进革命的先导和前卫。从一种更宽阔的历史视野来看，它像是在促进这种历史断裂，也是在弥合这种断裂。文学的历史化总是为那些断裂提供合理化的形象依据，这种合理性的解释本身，也缓和了历史断裂带来的紧张关系。当人们从一个历史时期走到另一个时期，例如，从旧民主主义革命时期走向新民主主义革命时期，再到社会主义革命时期，文学艺术最大可能地消除了历史变异的裂痕。毛泽东终其一生，都试图寻找一个理想化的革命文学。这种革命的内容与尽可能完美的艺术形式高度结合的东西，始终没有产生。但事实上，它们或多或少以不同的方式实际存在。<sup>①</sup> 革命产生了暴力和陌生化，而革命的文学艺术经常制造温馨的归乡式的气氛。只要看看那些被称为革命文学的作品，其中总是不能摆脱情爱故事，不能消除小资情调和乡土记忆，从而产生感人至深的效果。这些情调都是下意识的表达，文学自身的那种延续性的方式依然留存于革命文学的历史叙事中，唯其如此，它才有维系历史断裂的力量。

文学的现代性并不是单向度和单面的，这里面确实存在多种转折、缠绕和悖论。现代的文学艺术创建的那些感觉方式经常与它的观念本身相矛盾，进步的革命文学始终不能摆脱自怨自艾的小资情调，而后者恰恰是在被贬抑的状态中，维系住现代性情感发展的历史线索。

现代性的断裂确实给社会的精神心理造成了强大的压力，不管是早期资本主义工业革命的强大冲击，还是后来的社会主义革命。当历史学家和社会学家不断地使用“天翻地覆”的变迁来描述现代化的伟大成果时，并没有想到人类在精神心理方面经历的巨大考验。吉尔·德留兹（Gilles

---

① 尽管革命的内容与完美的艺术形式从未达成过理想的统一，但革命文学的激进与保守的双重功能从未停止过发生作用。例如，在“文化大革命”期间，“文攻武卫”不过是暴力与调情形式的翻版。这个时期的文艺活动呈现为一场声势浩大的革命狂欢节，高度集体化的情感宣泄。

Deleuze) 和费利克斯·居塔里 (Felix Guattari) 在其影响卓著的《反俄狄浦斯: 资本主义与精神分裂症》一书中, 详尽分析了资本主义的精神危机。作为一部继承拉康而又反拉康主义的精神分析学天书, 德留兹和居塔里看到资本主义的内在分裂, 其根源就在于欲望构成了社会生产的全部基础和动力。在他们看来, 社会生产在确定的条件下纯粹是而且仅仅是欲望生产本身。欲望是通过原初压制和在对妄想、奇效、独立的序列中被否弃的东西的回复来实现自己的历程的。欲望生产在德留兹和居塔里的论述中, 并不是一个否定的概念, 欲望既是个体的也是社会的真正人道的本原的无意识表现。他们认为重要的是应当向人们证明欲望的意义和力量, 揭示它直接介入生活和改造生活的能力。尽管庞大的社会压力对欲望生产产生了巨大的影响, 但是, 现实终归是欲望生产的产物。德留兹和居塔里猛烈抨击资本主义生产产生了精神分裂症的能量和负荷的积累。资本主义利用它所有的巨大的压制力量来承受这个能量或负荷的积累, 而这个能量或负荷的积累继续充当资本主义的限度。他们写道: “因为资本主义坚持不懈地抵制、坚持不懈地约束这个内在倾向, 而与此同时, 又让这个倾向信马由缰; 在要达到它的限度的同时, 它又不断地寻求避免到达这个限度。资本主义设立或恢复各种各样残留的与人造的、虚构的或象征的地域, 借此试图尽其所能来重新编码、重新引导那些根据抽象量被界定的人们。事物回归或重现: 国家、民族、家庭都不例外。”<sup>①</sup> 这一切使资本主义意识形态成为对一度被信奉的任何事物的混乱概括。简而言之, 资本主义生产欲望, 又限制欲望, 使欲望始终处于不满足的焦虑状态。

在某种意义上, 德留兹和居塔里对资本主义的批判, 也可以看成是对现代性的批判。他们所寻求的历史唯物主义的治疗, 也就是解放人的欲望,

---

<sup>①</sup> 参见汪民安等主编《后现代性的哲学话语》, 浙江人民出版社, 2000, 第54页。有必要在这里说明的是, 在本质上, 欲望机器与技术社会机器之间从来没有任何差别, 德留兹和居塔里说过: 精神分裂症是作为社会生产极限的欲望生产。因此, 欲望生产与社会生产相比在体制上的差别就是欲望生产是终点, 而不是起点。终点和起点之间只有一个正在进行的变化过程, 这就是变成现实。不过, 德留兹和居塔里还是把欲望机器看成更为本源的生产力量。资本主义的社会危机, 也就是精神危机, 也就是出在欲望生产方面。因而, 他们寻求的“历史唯物主义治疗”, 也是欲望化的治疗。但是, 失去阶级斗争和暴力革命这种经典的马克思主义表述, 资本主义的个人/个体, 如何具有真正的革命性呢?

使欲望无意识地介入社会。他们还提出“积极的逃逸”这种观念，他们寄望于革命的艺术有可能消除资本主义的精神分裂症。尽管德留兹和居塔里对资本主义精神分裂的诊断颇为有力，但其治疗却未见得可行。但他们确实看到现代性以来的物质生产和精神生产存在的巨大的内在分裂状况，思想、艺术与人的自我意识一直在努力弥合这种分裂。这一切并不意味着人们可以找到一劳永逸的解决方案，却让人们积极面对现代性的所有后果。这一切也促使我们把现代以来的文学艺术，既看作是现代性的产物，又看成是对现代性进行重新编码的能动形式。这当然不是说在现代性的语境中，所有的艺术都具有相同的性质和功能，而是从现代性的维度去看待文学艺术与社会历史、与生命个体构成的互动关系。

作为一个反现代性的理论家，福柯也看到现代艺术在现代性历史语境中所起到的特殊作用。正如我们在前面所讨论时指出的那样，当人们把现代性看成一个时代时，福柯更乐于把它看成一种态度。现代性的态度在福柯的理解中是充满着内在冲突和变异的。现代性的态度始终与“反现代性的态度”相联。福柯选择波德莱尔——他的现代性意识被广泛认可为19世纪最敏锐的意识之一——作为他阐释艺术与现代性的互动关系的例证。当波德莱尔意识到现代性时代的飞逝感觉时，他正是通过艺术的眼光使飞逝转化为永恒。很显然，福柯认为波德莱尔的现代性态度，或者说波德莱尔艺术地处理现代性的方式，也就是把飞逝留存住。当现代性的飞逝存留于艺术中时，艺术在飞逝的瞬间夺回永恒。福柯指出：“对于现代性的态度而言，现时的崇高价值是与这样一种绝望的渴望无法分开的：想象它，把它想成与它本身不同的东西，不是用摧毁它的方法来改变它，而是通过把握它自身的状态来改变它。”<sup>①</sup>

在福柯看来，波德莱尔们的现代性是一种实践，在这种实践中，对于什么是真实的极度关切与一种自由的实践相冲突。福柯特别强调这种自由的实践对现实既尊重又违背。如果联系波德莱尔的例子，可以看出，福柯设想艺术与飞逝变化的现在可以区别开来。艺术当然也不是静止的一成不

<sup>①</sup> 福柯：《论现代性》，汪晖译，载汪晖、陈燕谷编《文化与公共性》，生活·读书·新知三联书店，1998，第430-442页。

变的凝固的客观之物，而是对变化的断裂的现在的一种把握和创造。在福柯矛盾而又晦涩的表述中，我们可以领略到，他设想有一种艺术的态度可以表达现代性的态度，就是面对变化的现在创造自身的一种态度。它既把自身从变化的现在中逃离出来，又不是一种固定的静止不变自我。这个现代性没有在他自己的存在中解放人，它迫使他去面对生产自己的任务。在福柯一贯的反人道主义的思想中，他在这里也面临着一种关于艺术创造主体的自由这样的人文主义难题。福柯也出人意料地在这里如此明确地谈到各式各样的人道主义，与其说“人道主义”这种思想值得怀疑，不如说是与启蒙相连接的那些人道主义虚假软弱。福柯强调了一种对我们的历史时代的永恒性进行批判的精神气质，而他所暧昧地认可的波德莱尔的艺术气质，也属于这种精神气质。在福柯的思想深处，还是存有一种不与历史妥协的艺术的自主性，在这个意义上，现代性艺术也就具有了一种不被历史化，而能不断重新创造反思现代性的主体自己的能力。它就如同福柯的系谱学方法一样，它试图为自由的未经定义的工作寻找一种尽可能深远的新的原动力。

这些论述远不是为现代性体系中的文学艺术的性质和功能定义，只是提示了一种重新思考的可能性。处在现代性历史语境中的文学艺术，是如何建构现代性而又损毁现代性，并且恰恰是在那些严厉的批判和超越中建构了现代性最有力的根基的？正如罗兰·巴尔特所说的那样：“革命在它想要摧毁的东西内获得它想具有的东西的形象。……文学的写作既具有历史的异化又具有历史的梦想。”<sup>①</sup> 在现代性的框架内来重新思考文学与历史和现实的关系，以及文学的自主性的审美意义，确实显露出相当复杂的相互缠绕的关系模式。

#### 四、文学现代性研究的趋向

文学的现代性是一个非常复杂、理论含量异常丰富的问题，在这里，我们不过清理了一些前提，提示了一些理论的可能性。当代文学研究如何

---

<sup>①</sup> 罗兰·巴尔特：《符号学原理》，李幼蒸译，生活·读书·新知三联书店，1988，第91页。

从过去的简单明了的意识形态框架中解放出来，在 20 世纪这种较为宏观的背景中展开探讨，确实是一项艰巨的任务。现代性提供的理论视角，无疑有助于从整体上来理解 20 世纪的中国文学，“重写文学史”的期盼就不是一种理论的奢望，而是一项具体实在的探索。从以上的提纲挈领式的梳理中，我们确实可以看到，20 世纪文学的那种强劲发展的历史，那些截然的断裂，都在现代性的框架内表现出它们的分离、冲突、关联和互动。当然，我们并不想给人以这样的印象：文学的现代性具有一种坚硬的总体性，它具有历史的一致性，它是永久的和不可超越的。与这样一种观点相反，我们所理解的现代性是在不断分离和断裂的历史片断中重新组装的一种状态（精神、气质、态度、风格……），它是我们思考的一个参照系，而不是我们要论证的一种历史实在。

在对现代性投入理论热情的同时，也不要指望现代性就提供了一个永久有效的理论方案，特别是不能将问题简单化和公式化，似乎只要挂上现代性的招牌，只要完成现代性的指认，对文学史的总体性把握，对文学现象的新奇时尚的解释就得以完成。如何使文学的现代性研究能最终回到文学，这就需要从文学自身的历史、从文本与历史环绕的那些环节，从具体要点和不同侧面去接近现代性与文学构成的关系，去触摸现代性的根茎。从文学出发，又回到文学，可能是避免把文学的现代性问题简单化的一个必要思路，现代性的视点终究还是用于揭示文学本身的特质，一种更为深刻有力的审美品质。

当然，讨论现代性不能回避的一个问题就是“后现代性”。众所周知，后现代理论形成于对现代性的反思，但这并不意味着后现代性只是简单地取代现代性。实际上，“现代性”是一个后现代的话题，正是后现代对现代性的反思，使现代性成为一个问题——被后现代反思的问题；或者说被反后现代性的理论家重新阐释的问题。后现代理论通过对现代性展开激烈批判而建立最初的理论起点，如列奥塔、福柯、德里达等人；后现代理论被普遍化之后，它趋向于阐释。对启蒙理性的颠覆性批判，更多为对现代性的历史过程和具体案例分析阐释所替代。后现代研究转向文化研究的同时，也转向了现代性研究。现代性理论与后现代性理论，除了立场和倾向的区别外，在理论概念、术语和论述方法方面，如出一辙。很显然，正如

后现代性没有替代现代性一样，后现代理论越来越倾向于转向现代性研究。吉登斯注意到这两种话语之间的微妙关系。他反对用后现代性取代现代性的说法。他指出，这种取代论的观点所诉求的，正是（现在）被公认为不可能的事：确立历史的连续性并确定我们在其中所处的位置。吉登斯主张，把后现代性看成“现代性开始理解其自身”，也就是说后现代性提供了一种对内在于现代性本身的反思性的更为全面的理解，而不是对其本身的超越。<sup>①</sup>吉登斯试图把现代性解析为脱离或超越现代性的各种制度的一系列内在转变。虽然我们还没有生活在后现代性的社会氛围之中，但是，“我们已经能够瞥见那不同于现代制度所孕育出来的生活方式和社会组织形式的缕缕微光”<sup>②</sup>。考虑到吉登斯的《现代性的后果》一书出版于1990年，他对后现代性的看法当然显得老成持重、不偏不倚。在20世纪末期，不只是他，我们同样可以看到，历史进化论、历史目的论、关于现代性的一致性问题的以及西方中心主义等，这些现代性最显著的特征正在消失，而我们生活的时代正在进入一个全新而多元的情境中。所有这些现象：文化反思性的和社会组织制度方面的变化，在中国这样历史传统悠久而又饱经激进革命洗礼的社会也看到“缕缕微光”。

由此不难理解，现代性问题及其在现时代重新反思的迫切性和必要性，并不是西方学术体制下的一个问题，同样是当代中国人文学科需要面对的重要而根本的问题。也许当代理论话语的运行轨迹颇具反讽意味，我们不是从现代性到后现代性，而是从后现代性回到了现代性。这源于当代理论阐释的后现代性是作为一种先锋派的理论变革单方面提出的，它并不是从我们的现代性历史困境中引申出来的。现在谈论现代性，既是补课，也是推进，更是回到我们的历史之中去思考。从这里，我们也许可以更清晰地看到我们经历过的历史，看到我们建构和解构的历史又是如何与我们生存的现实沟通在一起。

确实，在这里，困难的是如何处理中国的本土化经验，特别是当代的

---

① 参见安东尼·吉登斯：《现代性的后果》，田禾译，译林出版社，2000，第42-43页。

② 同上书，第46页。

经验。我们始终想保持这样一种观点和立场：当代中国的现代性既走到了尽头，又是一项未竟的事业。这就是说，在全球化迅猛发展的今天，资本与高新技术的输入、全球自由市场的进一步形成、高速度的城市化等因素，已经使中国社会在某种程度上步入后工业化社会；而学术界自 90 年代开始逐步接受后现代主义观点，反思中国的现代性，这些都使中国社会的现代性面临剧烈的冲击。但另一方面，中国社会又依然保持着深厚的前现代传统，并且现代社会的那些理念并未实现。这就使当代中国的社会现实具有相当大的包容性，以其巨大的历史跨度重叠几个时代的内涵。这是我们在理解中国的现代性——从过去到现在——始终要把握的视角。也正因为如此，当前的现代性研究显然是一个更具有历史感，也更具有包容性的理论方案，它肯定会有更大的理论向心力。



## 现代性有什么错？

2002年7月，酷热的上海迎来了国际学界举足轻重的人物，也是中国学界的西马宗师——詹姆逊教授（Fredric Jameson，又译詹明信）。就在远离繁华热闹市区的大学校园里，杰教授作了题为《现代性的幽灵》<sup>①</sup>的演讲。直陈现代性的理论源流与当今全球化趋势中的现代性状况，不想此演讲在中国学界引起轩然大波，一批年富力强的中国学者纷纷撰文进行论辩，对杰教授的现代性说辞责问有加。<sup>②</sup>有误解的，有澄清的；有偏激的，有平和的。有关的争论和探讨持续到现在，最近一期的《读书》登载了詹姆逊的中国籍大弟子张旭东教授（美国纽约大学东亚系）的文章，再次全面而简明扼要地梳理了詹姆逊的思想。何以杰教授的一次演讲会引起如此激烈的反响？无风不起浪，关于现代性（与后现代性）的理论疑惑已经持续了一段时间，中国与西方的问题，全球化与本土化的问题，传统与现代的问题，文化与审美的问题……这些都因为“现代性”问题的突显，面临重新清理的困境。对詹姆逊的误解或者怀疑，并不是因为这些年富力强的

---

① 詹姆逊2002年7月访问上海华东师范大学时所作的公开演讲，有关该演讲的中文译文未能见到，《文汇报》“学林版”刊登过部分内容，现在的中文译文采用张旭东根据詹姆逊的原讲稿翻译的文本。据张旭东所言，詹姆逊的讲稿由作者尚未问世的新作《现代性的神话》的“导言”和“绪论”两部分组成。该书由英国伦敦新左派出版社于2002年年底出版。

② 对詹姆逊的言论发表看法的有：北大中文系王岳川教授、人大中文系余虹教授、清华大学中文系肖鹰教授以及北大中文系杨俊蕾博士，文章刊登于上海《社会科学报》第837期。

实力派学者的理论修养和逻辑程序出了问题——他们的聪明才智足以应对这些复杂的理论问题，而是内心正在滋长的情绪，正在生成的思想在起作用。

近年来中国经济持续高速增长，全球化形势加剧，国际新秩序发生的某些变化，美国遭遇9·11恐怖袭击后的全球性反恐战略，以及由此导致美国可能奉行的单边主义策略，这些都影响着中国一代学人重新思考全球化和现代性的问题。由于文化研究大规模地卷入文艺学、比较文学和现当代文学研究学科，全球化和现代性问题就显得尤为重要。从“现代性”论述推导出的一些命题，已经构成文学研究学科的思想基础或理论前提。而且从文学创作实践来看，现代性也以不同的形式（伦理的、价值判断的、美学趣味的）表现出来。这些都要求我们对现代性这一问题进行更为深入切实的探讨。

### 一、詹姆逊的现代性论述

詹姆逊的上海演讲与他一贯的行文风格并无二致。情绪饱满，睿智机敏，纵横恢宏，风卷残云。作为一个坚定的马克思主义者，詹姆逊秉持批判性的立场、渊博的学识与敏锐的见解，使他的批判总是在叙述一种知识和描述某种现象时如期而至。不想这种风格长期导致了中国学界对詹姆逊的“深刻误读”。之所以说是“深刻的”误读，是因为在深层次的学理意义上，中国学界对詹姆逊的思想理论的理解并没有太大的出入，误差的是他的表面姿态——他的强烈的意识形态立场。这点尤为突出地反映在对这次“现代性”论述的误解上。

说詹姆逊在训导中国学界，这有点冤枉他了，不说他这篇演讲稿是其早已完成的某部著作的引言部分，其想象的读者对象自然是欧美晚期资本主义文化逻辑中的人们，中国学界不会是他重点考虑的对象。关于此，已有同行学者指出。值得关注的是，詹姆逊对现代性和后现代性的态度给中国学界造成的错觉。中国学界长期把詹姆逊看成后现代主义的宗师，这就有点偏差。这显然与1985年詹姆逊在北京大学开讲后现代文化理论系列课程有关。不错，杰氏是后现代理论在中国最早的传播者，那本后来由唐小兵翻译出版的《后现代主义文化理论》是中国后现代理论的启蒙读物，一

点不假。但詹姆逊一开始就具有的立场被人们忽略了。詹姆逊一开始，或者说始终就是后现代主义文化的批判者，他怀着强烈的批判态度介入后现代主义研究。詹姆逊的左派同仁、《新左派评论》主编佩里·安德森给詹姆逊的《文化转向》一书写的序言里，开篇就写道：“詹姆逊的著作，犹如夜晚天空中升起的镁光照明弹，照亮了后现代被遮蔽的风景。后现代的阴暗和朦胧霎时变成一片奇异和灿烂。”<sup>①</sup> 这种说法当然不无人情世故的溢美之词，但也不无真实地反映出新左派理论家们对后现代主义所秉持的立场和态度。新左派的马克思主义理论家们，总是怀着他们的强烈信念，以热辣辣的文风横扫现实，以为在任何学术领域，在他们未介入之前，肯定是一团阴暗和朦胧，只要引入马克思主义的思想，那里就是光明一片。

詹姆逊本人一开始介入后现代主义显然是持强烈的批判性姿态，把它看成是晚期资本主义的文化产物。马克思主义理论家的理想，当然是在全球砸碎资本主义制度，建立社会主义的理想天国。一直到现在，我以为，詹姆逊、特里·伊格尔顿以及佩里·安德森等左派同仁（当然，这个名单还可以显著扩大）并未放弃此信念。2002年7月31日，詹姆逊在北京《读书》编辑部作了题为《回归“当前事件的哲学”》的演讲。在回答曹天予的提问时，詹姆逊指出：人们现在迫切需要的是抵抗自由市场，因为自由市场的意识形态要排除所有的限制。他认为，第一道防线是退回到福利国家，保卫福利国家是最重要的战略战术。显然，詹姆逊不是在资本主义的自由市场经济模式底下来谈福利国家，而是在社会主义国家体制内来实施此一战略，他甚至连“市场社会主义”都不认可。其实践的可能性已经为历史所嘲弄，但这并不重要，重要的是，这是詹姆逊左派同仁对资本主义全盘性批判的理想参照系。除了这一理想参照系，严格的左派不会认可任何资本主义的现实状况。不管是后现代文化还是现代性理论，这都令詹姆逊不满。

回到1985年詹姆逊对后现代主义的介绍，以及后来对后现代主义文化

---

<sup>①</sup> 弗雷德里克·詹姆逊：《文化转向》，胡亚敏等译，中国社会科学出版社，2000，第1页。

的分析，前者由于他的介绍者立场，使他以较少主观意向的态度陈述了后现代主义文化状况；后者则由于詹姆逊的学识和睿智，分析精彩纷呈，透彻精辟，以至于他的叙述很容易就被看作是对后现代文化现实的阐发。但这二者并不等于詹姆逊欣赏和认同后现代文化，会以为这种文化代表着新生的有活力的文化。相反，他分析和阐释的结果，是要指出这种文化迟早要随着晚期资本主义一起消亡，而未来的社会主义文化必将取而代之。这才是他对资本主义文化发展逻辑的真实看法。詹姆逊对后现代文化的分析也包含着矛盾，80年代以后，他怀着巨大的热情投入各种论辩，特别是他对当代文化现实的精彩纷呈的分析，无形中叙述出一个充满活力的，比现代主义更有生气，也更有趣味的文化现状史。除了极少数的左派同道，詹姆逊几乎不同意大多数人的观点，他似乎在任何问题上，都有自己的一套看法。在很少情况下，他的看法显得勉强，而大多数情形下，他总是那么精辟透彻。如果不考虑他的结论和意识形态目标的话，詹姆逊的文化分析或审美学分析无疑是极其出色的。在与安东尼·龚巴依论辩时，詹姆逊曾表示，面对这些后现代感觉的生活，“如果我们不带任何幻觉地观看它，清楚而精确地认识我们面对的一切，这将是一件令人惬意的事情。”<sup>①</sup>实际上，不带任何幻觉地观看现实是不可能的，詹姆逊本人就承认不可能超越意识形态来叙述现实，更何况是以意识形态色彩浓重著称的新左派的舵手们呢？詹姆逊经常被他的理论惬意所怂恿，深入后现代文化的各种现象中去，在他稍微退去了意识形态色彩时，他总是可以提示一幅广阔生动的后现代图景。而那些精辟的分析，也很容易给人以他沉醉于其中的幻觉。无论如何，詹姆逊确实是一个敏锐而有魅力的后现代文化的阐释者，但并不是后现代时代的拥戴者，或者说他试图用后现代方案来解决晚期资本主义的文化矛盾。

同样，2002年夏天的詹姆逊也不是一个现代性的赞同者或鼓吹者，实际上，詹姆逊一直是现代性的批判者，正如他是后现代的批判者一样。确实，在那篇演讲稿中，詹姆逊认为资本主义全球化在资本主义体系的第三

<sup>①</sup> 弗雷德里克·詹姆逊：《文化转向》，胡亚敏等译，中国社会科学出版社，2000，第109-110页。

或晚期阶段带来的标准化图景给一切对文化多样性的虔诚希望打上了一个大问号，因为未来的世界正被一个普遍的市场秩序殖民化。

要搞清楚的是，詹姆逊在这里是在陈述一个事实，他所观察到的正在发生的“事实”，或者说他认定的“事实”，这并不等于他赞同这种“事实”，要中国学者理解和接受这种“事实”。很显然，詹姆逊是带着情绪来指出这一“事实”的，他要批判和质疑的正是这种全球化、一体化的“事实”。同样，詹姆逊也认为，那些所谓的“欠发达国家”想要的大概是纯粹的“现代性”本身。他这么说的时候全然无视这样一个事实：在当今世界上，所有能维持下来的民族国家都早已在一切可以想象的方面，首先是技术方面，变成一个“现代”的东西了。然而那种现代性的话语要人们相信的却是一种幻象，好像只有西方才拥有某种别人没有的东西，但所有人都应该有得到这种东西的欲望。正是这种神秘的东西通过“现代性”获得了洗礼和命名，然后再由一批招募来的人把它不厌其详地描绘出来，四处兜售。詹姆逊的话一不小心就要造成歧义。他一方面否认有多样化的“现代性”——因为它事实上已经被历史证明，或者被全球一体化所摧毁；另一方面，他又不无讥讽地指出，欠发达国家的现代性历史进程：现代化、社会主义、工业化、普罗米修斯主义、“对大自然的蹂躏”都已受到人们的质疑。也就是说，发展中国家的现代性历史已经被证明是可疑的，弊大于利。那么发达国家现在要塞给发展中国家的就是那个所谓的“纯粹现代性”——当然，它是不存在的。这句话到底说明了什么意义呢？其实也就是正话反说，发展中国家走“现代性”的道路未必是好的选择。

那么，它能走什么道路呢？就这一点而言，詹姆逊也显得左右为难。这基于他对现代性的矛盾态度。首先，他认为现代性是一种叙事，当然，这不是贬义，在他看来，所有的理论话语对现实的描述都是一种叙事；受法国后结构主义，特别是拉康的影响，詹姆逊认为客观实在本身就是一组叙事，现代性叙述不过是用来构造这种实在的方法。<sup>①</sup>詹姆逊认为，现代性哲学基本上是没有用的，没有向我们说明任何事情，没有取得任何成

---

① 参见詹明信（詹姆逊）等：《回归“当前事件的哲学”》，《读书》2002年第12期，第16页。

果。他坚持认为，发明现代性概念的努力是不值得的，他试图用“当前本体论”取而代之。<sup>①</sup>由此可见，詹姆逊并不满意现代性的概念，也不赞同现代性。他一方面指出发展中国家或第三世界国家趋向现代性的现实状况，另一方面，他对此持批判和否定态度。早在多年前写的论文《后现代性的二律背反》中，他就指出：绝大部分第三世界社会在西方现代化的渗透中出现分裂，这种渗透又导致对它自身——以各种各样代表那些截然不同的社会形态的文化形式——形成了一种一般可以称为传统主义的对抗立场：对一种文化的（有时是宗教的）原创性的肯定具有抵制被西方现代性同化的力量，实际上也比西方的现代性更容易接受。然而，实际的状况如何呢？他写道：

无论如何，人们今天要肯定的是，传统和传统主义中的这第二次反抗和反现代的条件，已经全部从以前的第三世界或殖民地的社会现实中消失了；在这些地方，一种新的传统主义（如儒学的某种复兴或宗教上的原教旨主义）现在宁可被设想成一种审慎的政治和集体的选择，在其所处的境况中，过去所留下的东西已微乎其微，它们必须更加彻底地重新创造。<sup>②</sup>

詹姆逊解释说，一方面，在第三世界的社会里，从此只有现代的东西存在；另一方面，它也通过限定修正了这一陈述，即只有在这样的情况下，在那些只有“现代”存在的地方，并且“现代”当前必须经历后现代的重新洗礼。很显然，詹姆逊对第三世界国家（发展中国家）被现代性所支配的历史和现状早已有认识，而他对这种状况的批判也由来已久，并不是在2002年夏天才突然发此议论。

其次，现代性是“反现代”的。这一论述显得矛盾且难以理解。问题的症结也许在于，詹姆逊心目中存有某种理想的“现代方案”。否则我们

① 参见詹明信（詹姆逊）等：《回归“当前事件的哲学”》，《读书》2002年第12期，第15页。

② 弗雷德里克·詹姆逊：《文化转向》，胡亚敏等译，中国社会科学出版社，2000，第60页。



就难以理解他对现代、对后现代都不满意，而又要实施他的未来方案。詹姆逊以不无揶揄的口吻谈到德国施罗德政府的第一任财政部部长拉方丹，此人在德国新政府里坚持社会主义理念，企图限制自由市场，强调社会福利，所有这一切，他还不过只是发一些牢骚而已，结果他遭遇失败。詹姆逊显然是对这位社会主义同仁抱有同情，而又对他的不识时务感到惋惜。詹姆逊说，“现代化”和“现代性”这样的词现在被主张自由市场的人所利用，他们仅仅是想在经济和社会层面上适应全球市场的种种制约，现代性概念被简化成一个经济和技术的范畴。詹姆逊认为，一旦主张自由市场的各种立场得以系统地将自己等同于现代性，从而被人习惯性地理解为“现代的”，自由市场论者就已经赢得了一场关键的胜利，其意义绝不止于意识形态领域。如果我们只把它视为媒体的胜利，我们就低估了政治斗争向语言和理论术语的移植和错位。问题在于，反对自由市场万能论的人会发现，他们的立场目前在理论术语的领域里像游魂一样无处可去。事实上，对抗市场意识形态主流的人，比如社会主义者，在今天总是被归入负面的、消极的、否定性的、不具有任何公共性的范畴，被视为没有现代精神，因循守旧；最终，因为他们对“进步”和现代性显然持抵制态度，他们就被称为顽固派。从拉方丹那种哀怨的口吻里我们可以清楚地看到，他不但已经输掉了那场关键的话语斗争，而且他从来就没意识到那场斗争的关键性，也根本没有搞明白到底他真正输掉了什么。

现在，我们总算搞明白一点，詹姆逊对现代性的反感，在于现代性包含的自由市场本性。在詹姆逊的逻辑中，现代性 = 自由市场 = 反福利国家 = 反社会主义。这个逻辑当然不可能概括詹姆逊丰富生动的现代性批判话语，但其本质可能如此。但如果詹姆逊这样考虑问题，那显然不足以享有大师声誉。詹姆逊当然为他的逻辑提供了更为复杂的保持带。他反对现代性叙事，但坚持现代主义式的“现代”——亦即马克思主义理想范式中设想的革命、变革和未来解决方案。关于现代性的论争，詹姆逊归根到底把它看成是“一场根本性的政治话语斗争的一个组成部分”，这也就是左派与右派在后冷战时期的政治文化格局中的斗争。詹姆逊尖锐地指出，这个词（指现代或现代性）的复活带来了一种概念和哲学上的混乱。种种反马克思主义和反社会主义的论争（甚至一切反对中间偏左的自由主义的



论争)一般来说讲的都是同一件事情,即这些立场不现代,也就是说,它们因为仍旧效忠于现代主义的基本范型而变得过时了。在此,现代主义被理解为一些陈旧的自上而下的计划指令,是在国家机器,或经济和审美领域的中心化权力结构;它同构成后现代性特征的“去中心化”“拼贴性”价值观背道而驰。所以,像拉方丹这样的人是不现代的,因为他们还是现代主义者。现代主义本身变成了不现代的东西。如今那种能够被首肯的现代性之所以好,是因为它是后现代的。

詹姆逊的观点至此已经很清楚:其一,詹姆逊始终批判现代性和后现代文化状况;其二,发展中国家追逐现代性为詹姆逊所诟病,他认为这显然是一种缺乏革命性的现象;其三,现代性现在的涵义就是追逐自由市场,它变成一个经济和技术主导的全球一体化趋势,老牌资本主义的野心在全球化时代居然表现得如此淋漓尽致,这为詹姆逊所痛恨;其四,现代性在当代的加剧或者说复活,不过是全球化的自由市场说辞,它必然导致福利国家的退化,或者说发达国家以及发展中国家对社会福利的严重削减;其五,现代性的论争本质上是左派与右派的话语和政治斗争。

## 二、现代性有什么错?

詹姆逊为什么要反“现代性”?实际上,詹姆逊反对的是关于“现代性”的各种叙事,他并不认为现代性具有历史的实在性。这种观点对于秉持马克思主义历史唯物论的理论家来说,也许是奇怪的。但是资本主义呢?同样也是一种叙事吗?显然不是。那么,詹姆逊可能不赞成用现代性替代资本主义或晚期资本主义这种说法。他只是把现代性看成资本主义历史中的一种描述体系,一种叙事话语。

现代性作为一种叙事话语,也是对历史的一种描述,总是存在经验还原的可能性。也就是说,现代性描述的历史,是可以在经验现象中得到印证的,可以被人们认识和理解。实际上,近年来现代性这一术语被广泛运用和讨论,也是因为这个术语具有丰富的历史和理论内涵,它揭示了历史的复杂性和深度性。

在西方的思想史研究中,现代(modern)一词最早可追溯至中世纪的经院神学,其拉丁词形式是“modernus”。德国解释学家姚斯在《美学标

准及对古代与现代之争的历史反思》<sup>①</sup>一书中对“现代”一词的来历进行了权威性的考证，他认为它于10世纪末期首次被使用，它用于指称古罗马帝国向基督教世界过渡的时期，目的在于把古代与现代区别。卡林内斯库在《现代性的五种面具》中，追究现代性观念起源于基督教的末世教义的世界观。按照“现代性”最权威的理论家哈贝马斯的说法，“现代”一词为了将其自身看作古往今来变化的结果，也随着内容的更迭变化而反复再三地表达了一种与古代性的过去息息相关的时代意识。哈贝马斯指出：“人的现代观随着信念的不同而发生了变化。此信念由科学促成，它相信知识无限进步、社会和改良无限发展。”<sup>②</sup>

正如我们在本书前面讨论过的那样，我们现在理解的“现代性”是指启蒙时代以来的“新的”世界体系生成的时代。一种持续进步的、合目的性的、不可逆转的发展的历史进程与时间观念。现代性有必要从三方面去理解：其一，世俗化的世界观方面，人类生活开始摆脱宗教严格掌控，而转向世俗化。由此，一套世俗化的信仰体系和价值观念，以及与之适应的生活方式开始形成。其二，现代社会的组织结构方面，现代性标志着资本主义新的世界体系趋于形成，世界性的市场、商品和劳动力在世界范围的流动，民族国家的建立，以及与之相应的现代行政组织和法律体系。其三，现代思想文化方面，以启蒙主义理性原则建立起来的对社会历史和人自身的反思性认知体系开始建立，新的教育体系形成，以及大规模的知识创造和传播成为常态，各种学科和思想流派持续产生，这些思想文化不断推动社会向着既定的理想目标发展。

在人文学科的思想家看来，现代性更主要体现在精神文化变迁方面。

---

① 哈贝马斯于1980年获得法兰克福的阿多诺奖时发表题为《论现代性》的学术演讲，该文后来发表于《新德国批评》1981年冬季号。博学的哈贝马斯在提到现代性时，引用解释学家姚斯(H. R. Jauss)的考证。姚斯在《美学标准及对古代与现代之争的历史反思》(慕尼黑, 1964)一书中对“现代”一词的来历进行了权威性的考证，成为各家引述的经典论述。刘小枫在论述“现代”一词的来源时，也引述姚斯的考证，但他提到的版本为姚斯的《文学传统与现代性的当代意识》，收入H. Steffen编的《现代性的面相(下)》(Gottingen, 1965, 第154页)。参见刘小枫：《现代性的社会理论诸论》，上海三联书店，1998，第62页。

② 尤尔根·哈贝马斯：《论现代性》，转引自王岳川、尚水编《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社，1992，第10页。

马克斯·韦伯从宗教与形而上学的世界观分离角度出发来理解现代性。这种分离构成了三个自律的范围：科学、道德与艺术。自从18世纪以来，基督教世界观中遗留的问题已经被分别纳入不同的知识领域加以处理，它们被分门别类为真理、规范的正义、真实性与美。由此形成了知识问题、公正性与道德问题、趣味问题。科学语言、道德理论、法理学以及艺术的生产与批评都先后专门设立。文化每一领域内的问题都成为特殊专家关注的对象，文化的这种职业化趋向使社会的认知体系和实践行为分别形成了三个内在结构：认识—工具结构、道德—实践结构、审美表现的合理性结构。每一结构都成为特殊专家的掌控对象。启蒙主义哲学家相信通过科学与艺术，人类对世界、自我、道德、进步、公正性的认识和处理会趋于无限完善的境地。只是20世纪的历史打破了这种理想化的宏伟意图，而对现代性的反思成为人文学科的重要主题。马克斯·韦伯对现代世界持有悲观的态度，他把现代世界看成一个自相矛盾的世界，人类在现代性的进程中取得任何物质的进步，结果都必须以牺牲个体的创造性和官僚体制的扩张为代价。

马克思和涂尔干对现代性的看法乐观得多。尽管他们都认为现代性带来了无穷的问题，但是他们二人都相信，由现代所开辟的使人类获益的可能性，远远超过了它的负面效应。哈贝马斯把现代性理解为一个方案、一项未竟的事业。哈贝马斯对现代性的理解既受到马克斯·韦伯的影响，也吸收了马克思和涂尔干的观点。他在讨论现代性的时候经常引证马克斯·韦伯的观点。启蒙思想家的现代性方案设计也就是从马克斯·韦伯所说的客观科学、普遍化道德与法律、审美的艺术方面规划人类生活。现代性设计有意将上述每一领域的认知潜力从其外在形式中释放出来。

福柯为质疑现代性奠定了后现代的理论基础。但福柯对现代性的批判并不是简单地拒绝，而是在逃离中来形成反思性的理论起点，由此建立了一套反现代性的理论方法。对现代性的批判导致福柯批判启蒙（也许是对启蒙的批判引发了他对现代性的拒绝）。他令人惊异地把“启蒙”称为“敲诈”。在他看来，对我们所处的历史时代的永恒的批判，则构成对启蒙“敲诈”的拒绝。福柯认为，启蒙构成了一个具有特权的分析领域，它是一组政治的、经济的、体制的和文化的事件，我们迄今仍然在很大程度上依

赖于这个事件。一个人必须拒绝一切可能用一种简单化的和权威选择的形式来表述他自己的事情，应该用“辩证的”细微差别来摆脱这种敲诈。因此，福柯设想，我们必须对在一定程度上被启蒙历史地决定的我们自己进行分析。<sup>①</sup>

对现代性及启蒙理念给予最尖锐彻底攻击的理论家当推后现代主义理论家列奥塔，他在1979年出版了《后现代状态：关于知识的报告》。在列奥塔看来，“现代性”就是一种宏大叙事，一种以元叙事为基础的知识总汇，具体地说，也就是现代性、启蒙、总体化思想以及历史哲学。<sup>②</sup>列奥塔如此激进地批判现代性，在詹姆逊看来，列奥塔并没有超出现代性范畴，他的议题本身构成了另一种宏大叙事。这样说列奥塔可能有点冤枉，如果以这种观点来看，几乎没有人可以超出现代性范畴，包括詹姆逊自己。确实，列奥塔本人也在1986年作过一次关于《重写现代性》的演讲，他很清楚地表明这样的意思，即现代性就包含在后现代性之中，但不能把重写理解为是复写。他提出重写——“重新”（re-）的三个范畴：revelation 启示、redemption 救赎、revolution 革命的具象，宣告了这一现代性重写的本质方面。列奥塔的论述表明，重写现代性，就是要抵制来自这一所谓的“后现代性”的书写。<sup>③</sup>列奥塔一方面激烈地批判现代性，另一方面却也在抵制所谓的后现代性书写，很显然，要么“后现代性”在这里出现歧义，要么“现代性”有不同的含义或侧面。否则很难把列奥塔的论述放在一致性的逻辑框架中来理解。

美国政治哲学家列奥·施特劳斯对现代性的理解显得特别且深刻。在《政治哲学导论》一书中，他从西方的政治哲学史来理解现代性问题。他认为现代性的危机表现或者说存在于这一事实中：现代西方人再也不知道他想要什么——他再也不相信自己能够知道什么是好的，什么是坏的；什么

① 参见福柯：《论现代性》，汪晖译，转引自汪晖、陈燕谷主编《文化与公共性》，生活·读书·新知三联书店，1998，第430-434页。

② 参见让-弗朗索瓦·利奥塔尔：《后现代状态：关于知识的报告》，车槿山译，生活·读书·新知三联书店，1997，序言部分。

③ Lyotard, Jean-Francois. *L'Inhumain*. Galilée, 1988, pp.33-44. 利奥塔：《重写现代性》，陆兴华译。

是对的，什么是错的。他把现代性定义为“一种世俗化了的圣经信仰”<sup>①</sup>。他认为近代以来的西方现代性经历了三次浪潮。他认为现代性最具特色的东西便是其多种多样以及其中的频繁剧变，他把现代性理解为对前现代政治哲学的激进变更（radical modification）。根据他选定的现代性标志，第一个把所有的先前的政治哲学当作在根本上不充分甚至不健全的东西明确加以拒斥的政治哲学家视为第一次浪潮的制造者，此人便是马基雅维里。尽管霍布斯论述得比雅氏更明确，也更清晰，但施特劳斯还是认定马氏更具有开创性。马氏拒绝了整个哲学的与神学的传统，极力缩小“存在”与“应当”之间的鸿沟。由此马氏抛弃了传统政治哲学的理想主义，提出了通达政治事务的现实主义途径，以及完整地给出了政治与正义之间的联系方案。<sup>②</sup>现代性的第二次浪潮从卢梭开始。卢梭提出了普遍意志的合理性问题，并把它与善联系起来。卢梭关注的是在一个共和式社会中将每个人的愿望、每个人对其社会同类的要求转化为法律形式的必然性。这直接影响了康德的道德哲学。<sup>③</sup>施特劳斯认为现代性的第三次浪潮与尼采相关。尼采对一切理想的真正源头的认识使得一种全新的筹划得以可能，即重估一切价值。<sup>④</sup>在尼采看来，重估价值的根基是最高的权力意志，只有超人可以重估一切价值。施特劳斯对现代性的三次浪潮的观察结果却是对现代性的质疑，他的结论是：“自由民主制的有力支持来自一种决不能被称为现代的思考方式：我们西方传统之前现代思想。”<sup>⑤</sup>施特劳斯的现代性诊断无疑也存在武断与勉强之处。在施特劳斯看来，现代性的第三次浪潮导致了德国的法西斯主义和共产主义，这是他反对现代性的理由之一。尼采可能是法西斯主义兴起的原因之一，但不是全部，法西斯主义在德国的兴起有着更复杂的原因。至于共产主义的出现，更不能简单持否定态度。施特劳斯把现代性仅仅理解为现代政治哲学论述，这显然也是值得商榷的。

① 列奥·施特劳斯：《现代性的三次浪潮》，载贺照田主编《学术思想评论》，第六辑，《西方现代性的曲折与展开》，吉林人民出版社，2002，第86页。

② 参见上书，第88-92页。

③ 参见上书，第93-95页。

④ 参见上书，第99页。

⑤ 参见上书，第101页。

列奥·施特劳斯关于现代性的论述在欧美都被推到极高的地位，这到底是因为他的理论贡献还是他的弟子们的能量？<sup>①</sup>也许两方面的原因都有。实际上，从政治哲学角度看待现代性，与从哲学或伦理学角度相比会清理出不同的线索。在查尔斯·泰勒的那部影响卓著的《自我的根源：现代认同的形成》一书中，他清理了从笛卡尔、洛克到康德以来的现代传统。泰勒把现代自我认同的重要思想追溯到柏拉图，通过普罗提诺和奥古斯丁传给笛卡尔，由此开始形成现代自我认同。奇怪的是泰勒并没有怎么谈到尼采，也许他着重于现代启蒙时期的思想传统。泰勒后来在《现代性之隐忧》一书中，提到“现代性”令人忧虑的三个方面：其一是个人主义的片面化发展，它可能导致意义丧失，道德视野褪色以及认同的危机。其二是工具主义理性猖獗，它导致了技术的支配地位从而使我们的生活狭隘化和平庸化。其三是“温和的专制主义”，它使当代社会面临自由丧失的危险。这三个方面本来是现代性创建现代社会的伟大成果，现在，在泰勒看来，它恰恰是使现代社会走向困境和危险的内在因素。但是，这到底是现代性的必然后果，还是现代性在其历史实践过程中所发生的偏颇？如果说这是现代性固有的病根，那它不可避免结出这些恶果，那也就是说，现代性从根上就错了；如果只是现代性展开过程中的问题，那是一个社会实践的问题，而不是现代性方案设计的问题。所以，泰勒到底是在批判现代性的基本理念，还是在批判现代社会的现象，这二者并不清晰。泰勒当然不会那么简单地否定现代性，他强调指出，这些论辩是必要的，现代社会是一个知识的、精神的和政治的互动过程，它要求知识分子采取一个复杂的、多层次的斗争。这些论辩有可能促进那些尝试，从理论上重新定义技术的地位和真实性的要求。在该书的结尾处，他写道：“人们必须看到现代性文化中的伟大之处，也要看到其浅薄的和危险的东西。像帕斯卡（Pascal）论人类时所说的那样，现代性可以用高贵，也可以用可悲来刻画。只有一种兼有两者的观点才能给予我们未加歪曲的洞察力，从而去透视我们需要奋起应付

---

<sup>①</sup> 施特劳斯在芝加哥大学执教近20年，其弟子遍布北美大学，并有不少人在政界占据要职。



其最伟大挑战的时代。”<sup>①</sup> 泰勒对现代性并没有根本否定，他相信理论和知识的力量，在积极的论辩中，现代性的隐患有可能被消除。

安东尼·吉登斯是对现代性论述最为深入的左派理论家。在詹姆逊看来，吉登斯论述现代性原本是要批判它，结果变成了现代性的鼓吹者。这一点一方面可能要归结于吉登斯对现代性内涵论述相当充分，而他提出的理论前景却差强人意。另一方面，也在于他关于未来的理论设计本身，与他所论述的现代性如出一辙。吉登斯把“断裂性”与“反思性”看成现代性最重要的特征。尽管吉登斯承认“断裂”（discontinuities）存在于历史发展的各个阶段，这也是马克思历史唯物主义思考的主题之一。但吉登斯认为他理解的“断裂”是与现代时期有关的一种特殊的断裂。在他看来，“现代性以前所未有的方式，把我们抛离了所有类型的社会秩序的轨道，从而形成了其生活形态”。<sup>②</sup> 当然，反思性在传统时代也存在。只是随着现代性的出现，反思具有了不同的特征。吉登斯指出，“它被引入系统的再生产每一基础之内，致使思想和行动总是处在连续不断地彼此相互反映的过程之中。”过去，人们总是认为现代性的本质特征就是追新求异，吉登斯认为这种说法并不准确。他指出：“现代性的特征并不是为新事物而接受新事物，而是对整个反思性的认定，这当然也包括对反思性自身的反思。”<sup>③</sup> 断裂、反思引发的社会的脱序，安全稳定性的丧失，信任的风险，等等，被吉登斯用作以阐述现代性严重后果的标志。

吉登斯对现代性的后果所设想的阴暗甚至超过马克斯·韦伯。<sup>④</sup> 在吉登斯看来，现代性的设计错误和操作失误是导致巨大危机的根源，但这还不是导致现代性不确定性的最重要的因素。他认为最重要的因素是：未预期的后果和社会知识的反思性或循环性。这种社会知识的循环促使新知识不断被嵌入社会中去，使得社会不断改变它的性质。当然吉登斯并没有说，迄今为止的知识增长并没有促进人类发展进步，他只是说，知识的反思和

① 查尔斯·泰勒：《现代性之隐忧》，程炼译，中央编译出版社，2001，第139-140页。

② 安东尼·吉登斯：《现代性的后果》，田禾译，译林出版社，2000，第4-5页。

③ 同上书，第33-34页。

④ 在谈到马克斯·韦伯的悲观论调时，吉登斯写道：“即使是韦伯，也没能预见现代性更为黑暗的一面究竟有多严重。”同上书，第7页。



循环，导致了人类社会在稳定性的条件下变化。吉登斯不无抱怨地指出：“现代性最有特色的图像之一，便是它让我们发现，经验知识的发展本身，并不能自然而然地使我们在不同的价值观念之间做出选择。”<sup>①</sup>

这种描述如果从第三者的角度来看，是显得很奇怪的。一种理论话语总是把此前的历史作为一个总体，而后站在它的对立面或另一侧面，以为自己可以超出这个历史之外。吉登斯这样来描述现代性有特色的图景，结果却是为自己提出“乌托邦的现实主义”作铺垫。难道说吉登斯的“经验知识”可以在他所描述的这个历史之外吗？他此前的经验知识不能使人们作出选择，难道说从他这里开始就可以作出选择吗？尽管我们可以理解吉登斯对此前历史的概括是从总体上而言，是从经验知识的总汇而言，正是在一种单一或个体的经验知识介入总汇中而被抵消和混淆，导致人们无法作出选择。但有什么保证吉登斯的“经验知识”可以例外呢？就他提出的“乌托邦现实主义”和“第三条道路”之类，也许在某种程度上被英国工党或其他的历史实践选择了，但从更宏大的历史总体来看，这种选择又有多大的有效性呢？它必然也被其他的力量所抵消——当然，这是按照吉登斯的前提来推论出的结果。

### 三、现代性成为后现代的论题

就从关于现代性的占据主导地位的论述来看，关于现代性的论述大多数是批判性的。对现代性的批判主要来自两方面的力量，一方面是后现代的反思性观点，另一方面是马克思主义左派的批判视野。由于马克思主义左派在很大程度上可以与后现代性反思重合，所以，关于现代性的论述主要是一个后现代的问题。当然，右派自由主义对现代性的态度更复杂些，右派在很大程度上坚持启蒙理性的那些原则，特别是关于自由、平等、正义等原则，右派承继着启蒙时代的理念。偏向保守的知识分子对现代科学技术文明也经常持批判态度，但其思想宗旨并不偏离启蒙时期的准则。对现代性发言最多的是左派理论以及后现代主义论说，正是基于后现代性的立场对现代性反思，结果大多数的现代性论述都持批判性立场。但这也并不说明现代性真的就是一团糟。成为话语和叙事本身，与实际的历史运作

---

<sup>①</sup> 安东尼·吉登斯：《现代性的后果》，田禾译，译林出版社，2000，第135页。

还是存在差别的。现代性无疑推进了人类历史的发展和进步，正如科学技术极大地提升了人类文明的同时也带来很多问题一样，现代性对应的历史实际也有两面性。只是现代性论述更关注现代性带来的问题，使其成为论述的质料和要点。如此给人造成的印象似乎是现代性一无是处，人类文明从现代开始就走了一条弯路。这当然合乎了左派理论家的设想，正因为此，现代以来的历史要经历一场革命，变革资本主义制度，人类才能迎来更完美的前景。<sup>①</sup>但历史实践又证明，背离启蒙精神的剧烈的社会变革并未给人类带来好处，相反，却是更大的灾难。苏联阵营解体，柏林墙倒塌，冷战结束……历史终结了，激进社会变革的后果都算到了现代性的账上，现代性又变成了对左派批判理论的嘲弄。反现代性的左派论述很难逾越激进革命恶果的巨大障碍，这使迂回的策略性论述开始时兴。吉登斯鼓吹第三条道路；詹姆逊谈当下本体论；威廉斯早就告诫“漫长的革命”……很显然，柏林墙的倒塌并未使左派元气大伤，相反，在西方的大学校园内，左派势力风起云涌，不懈地要把校园政治进行到底。

现在，现代性反倒成为一个热门话题，“这次古老的现代性在当代语言里痼疾复发，真正患的其实是一场后现代病。”<sup>②</sup>连詹姆逊都奇怪地发问，那为什么不干脆用“后现代”这个概念？这个问题詹姆逊自己已经有看法。按詹姆逊的说法，这是一场对现代性的重新铸造和重新包装，以供它在知识思想市场的大量生产和重新销售。<sup>③</sup>

现代性理论的走红，实际上是后现代性论域拓展的结果。现代性成为问题，对现代性的反思性批判，这都是后现代理论开创者们率先作出的论断。德里达、福柯和列奥塔是从西方的形而上学的知识生产角度，对西

① 尽管詹姆逊等左派理论家不承认马克思主义属于现代性论域，但除此之外的其他人是很难在现代性的框架内给马克思主义网开一面的。

② 参见詹姆逊《现代性的幽灵》演讲稿。

③ 詹姆逊指出，这是社会学的那帮人在兴风作浪。这帮人可是詹姆逊的左派同道，看来他们之间的分歧还不小。吉登斯成为现代性最有影响的理论家，并且鼓吹第三条道路，这在詹姆逊看来，与现代性如出一辙，这也对吉登斯主张的社会主义构成反讽。在詹姆逊的论述中，似乎其他的现代性论述都是鼓吹与销售性质的，正如我们在前面引述的那样，吉登斯等现代性的论说者，对现代性也是持强烈的批判态度。显然，詹姆逊对其批判性不满足，那只能理解为吉登斯的解决方案也未脱离现代性的基本方略。

方形而上学的历史展开批判。这种批判的预设当然表明现代理性主义乃是形而上学的恶果，其针对性就是启蒙以来的理性主义传统。潜台词也就是现代性的思想方法出了问题。当然，现代性在最近这些年来成为一门显学，还得益于社会学的后现代转向。后现代不管是在哲学领域还是文学艺术领域，面向当代文化的针对性强些。特别是文学艺术领域，后现代论说者倾向于把后现代描述成一个新时代来临的征兆，而批判者则把后现代塑造成制造当代文化断裂的恶魔。其着眼点都在当代。社会学的介入则强化了历史感，社会学要强调后现代的变化，在历史的比较中来展开论述，因此，现代性 / 后现代性的对立就成为思考的轴心。史蒂文·塞德曼抨击传统社会学的僵化，他提出要使社会学恢复活力，其主旨就是要抛弃科学主义，即那种越来越荒谬地认为自己在讲述真理，自己是认识论上享有特权话语的断言。他尖锐地指出，必须放弃对于基础的探求和对于一套正确的有根据的前提、概念策略和解释的探索。他提出后现代主义的社会学，即把社会学改造成带有道德内容的社会叙述和批判性的社会理论。他自信而又狂热地宣称：

预见社会学理论的终结须要抛弃一直处在现代主义社会学理论中心的对千年盛世的希望。后现代主义并没有显示解放的前景——一个没有统治的社会的前景。后现代主义放弃了现代主义对于人类解放的幻象，而支持解构虚假的封禁，努力开启现代和未来的社会可能性以及在霸权主义的话语设置了封禁和僵化秩序的生活方式中发现流动性和松散性。对伟大转换的希望被取代了。代替它的是对持续保护直接的局部快乐的较为节制的愿望和对公正的奋斗努力。后现代主义提供了一种社会分析的可能。这种社会分析严肃地对待西方现代性中的残暴和约束的历史，而不削弱其批判性，而这种批判性的削弱恰恰是当前许多保守的和开明的社会思想的特点。<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 史蒂文·塞德曼编《后现代转向》，吴世雄等译，辽宁教育出版社，2001，第160页。这里之所以引述大段的塞德曼的言论，在于塞德曼这段话显示出社会学后现代转向的主要特征。其中包含的“伦理学”内容，也遭到詹姆斯对时下伦理学复活的尖刻的嘲弄。

很显然，后现代的社会学理论明确以西方现代性为思考参照，在批判现代性的论域中阐发新的社会学思想。这一趋向使现代性成为一个被反复论述的课题，或是不断被引述的对立面。当然后现代的社会学并不是要在二元对立的意义上论述二者的分歧，而是直接进入现代性的论域，使现代性成为后现代性思考的资源，成为后现代论述的语境。

“现代性”论述的重新走红，也是对当代全球化观念的回应，现代性使全球化更具有历史感，并且被打入帝国主义和后殖民主义理论的楔子。90年代全球化趋势迅猛加剧，全球贸易额的大幅度增加、国际化资本的急剧聚集，以及高新技术的突飞猛进，促使了跨国企业在最近10年的增长惊人。同时，为了寻求全球市场，资本和技术向发展中国家介入的力度大大提升。发展中国家由于对资本和技术的强烈渴望，对进出口贸易互惠条件的急切寻求，同时为解决国内由于人口持续高增长形成的就业压力困境、国内金融体系的严重危机，不得不通过开放市场，引入跨国资本和跨国企业来缓解矛盾压力。然而，门一旦打开就很难再关上，这些第三世界国家也从跨国资本和技术中获得发展的动力。全球化趋势在90年代向着发展中国家渗透，这使后殖民论述具有强烈的现实感。

后殖民理论在时间和空间两个维度上对全球化进行全面清理。空间地缘文化的差异，被还原为与西方的殖民主义的历史冲突。现代性以来的资本主义历史就遭受到批判与怀疑，资本主义启蒙的历史，不再是自由、平等与博爱的传播，不再是民主与科学彰显的历史，而是充满了帝国主义对殖民地人民的压迫蹂躏的血腥事件。与对现代性的历史反思相一致，后殖民论述对现今全球化现状表达了强烈的不满与恐惧。现今的资本主义全球化在本质上与帝国主义在历史上的侵略如出一辙，不同的是，现在是跨国资本与高新技术在冲锋陷阵。后殖民理论率先在文学批评领域小试牛刀，随后与社会学结盟，创造出一门跨学科的超级学科——文化研究，其触角遍及纯学术领域、通俗文化和大众传媒，任何被称为文化的东西，无不可以通过进入研究的视野。而从文学批评承继来的风格，则使得这些文化分析具有迷幻般的魅力。后结构主义的理论底蕴与后殖民的立场，使得当今的文化研究本质上更像是一门“差异文化政治学”。科尔内尔·韦斯特数年前就指出：

新的差异文化政治的显著特征是以多样性和异样性的名义去攻击单一性和一致性；依据具体性、个别性和特殊性去摒弃抽象性、笼统性和普遍性；通过突出偶然的、临时的、变数的、试探性的、活动的和变化的性质来进行历史化、具体化和多元化。……由它产生的文化政治具有新颖性的是：差异构成的方式和成分，在描述过程中差异所给予的分量以及诸如灭绝主义（exterminism）、帝国、阶级、种族、性别、性取向、年龄、民族、自然和地区这些处在这一历史时刻的突出问题，是对先前的文化批判形式存在的某种中断做出反应的。<sup>①</sup>

新的差异文化政治学给当代的全球化现状作出诊断并开出药方，这种诊断一方面依赖对现代性历史的评判，另一方面是对现实经验进行的理论推导。差异文化政治学立足于多样性、异样性和特殊性，当然坚决批判全球化、一体化。正如现代性被定义为无限前进的合目的性的历史进程一样，全球化也被描述为市场的一体化（即资本、技术、劳动力的市场的一体化），对民族国家的取消和对多样化的弱小文化的同化。现代性与全球化在当代的时空里相遇，它们重叠在一起，并且等待差异文化政治学的诊断。

这项诊断在奇特的悖论逻辑中展开并获得圆满的解决——这就是现代性的多样性方案。当代现代性的论说者，试图在全球化的背景下给出不同的现代性方案，可选择的现代性只是一种理论的诡辩，如果它在历史实践中产生实际的效果，那也只是变了形的现代性，而不是真正多样性的现代性。詹姆斯对此表示的谴责论调，仔细辨析却更像是左派理想的无可奈何的悲悼。

现代性的多样性方案导源于民族—国家的认同，身份差异政治这个想象的标志，却被当作返回历史实践本源中去的论据。现代性产生了民族—国家，这些民族—国家过去被认为是向着某种共同的历史终极目标前进，现在则被认为是依据不同的历史传统和条件各自走着不同的道路。从历史实践的结果来看，确实可以看到在现代性的发展进程中，西方中心主义与

---

<sup>①</sup> 史蒂文·塞德曼编《后现代转向》，吴世雄等译，辽宁教育出版社，2001，第87-88页。

周边的殖民地和半殖民地国家有着非常不同的表现形式。其最基本的可选择方案，无非是资本主义和社会主义（或共产主义）。毫无疑问，社会主义也是现代性的一种方案，而且是更激进的方案。当然，在发达资本主义时代，那些福利国家已经尽可能吸取了社会主义的思想。例如，北欧和德国，市场资本主义与社会主义的融合，确实给人类的发展提供了有益的经验。但是，当今时兴的现代性的多样化以及可选择的方案，并不是在过去的社会主义与资本主义二分法的意义上作出的描述，而是基于民族—国家认同所作出的文化多元和差异基础上的论述。现代性的可选择性被打上民族—国家的标签，并且是以民族主义的姿态展开全球化文化 / 政治角逐。

现代性的多样性问题应该从理论和实践的不同层面去理解。从实践的意义上来讲，现代性的历史具体化则表现为现代性，它当然可能有多多样化的形式，历史实际也确实表明了这一点。确实有中国的现代化、印度的现代化、日本的现代化、东亚的现代化等，但这些现代化的不同模式说明了什么问题呢？真的证明了现代性本来的性质还是可能的活力？八九十年代，日本和亚洲四小龙的崛起，给亚洲现代化带来惊人的成就，同时也引发了亚洲关于自身的想象。关于儒教文化的现代化转化给亚洲的经济成就带来西方不可比拟的优势的说法，一度让人们激动不已。然而，随着亚洲金融风暴的发生，亚洲经济与其文化的特殊性之间构成的关系，不再那么令人乐观。亚洲的现代性当然可以走自己的路，但这条路如果仅仅意味着比别人更曲折、走更多的弯路、付出更多的代价，那么为什么要走这条不同的路呢？也就是说，亚洲，以及所有的第三世界国家，当然可以有自己的选择，当然可以以自己的方式去探索现代化，但如果这种不同的方式——这种差异、多样性和可选择性，仅仅是为了走弯路，付出更多的代价，那并不能证明另辟蹊径的有效性。现代化当然不是西方人的特权，发展中国家当然有权利发展，改变现实生存条件，在既定的条件下寻求自身的利益。但是发展中国家在对自身特殊的历史传统条件进行强调的时候，很难说是真的从历史实际出发，还是从现实的政治权力利益出发来考虑问题。假如是后者，那么对自身特殊历史条件和传统的强调，其结果经常是大幅度提高了介入现代化的成本，这种可选择性和多样性未必具有历史的真实性，与其说它值得肯定和赞赏，不如说更令人怀疑和忧虑。迄今为止的历史实



践还未能有效地证明现代化 / 现代性的多样性真正具有令人信服的优越性，相反，大都是代价昂贵的历史挫折和弯路。

如果说，具体的现代化实践也许可以证明多样性不可避免，但并不能证明多样性是必要的和优越的，那么，现代性的理论层面的多样性和多元性意义之论述就更显困难。现代性既然在理论上被定义为普遍性原则，它当然不是简单地与多样性或特殊性对立，而是它应该可能包容特殊性，特殊性是在普遍性的原则统辖之下的特殊，而不是与普遍性对立的特殊性。也就是说，现代性具有某些普遍的基本准则，如果疏离这些准则，就很难说是现代性的。例如，自由民主、公正平等、市场效率等，如果这些原则不能达成，那就不可能有现代性存在的根基。很显然，后现代话语对于多样性的强调并不是作为一种补充的现代性方案，而是对现代性的颠覆性策略。因而，多样性建立在对现代性的普遍准则的彻底批判和拒绝的基础上。在发达资本主义的现实语境中，反思批判现代性无疑有其必要性和合理性；但在第三世界国家，则并不应该草率拒绝现代性的那些普遍准则。从某种意义上来说，发达资本主义国家的现代性有可能是被推行得过分了，完成得过头了。尽管哈贝马斯说：现代性是一项未竟的事业。这项“未竟”也许并不只是指未完成，也可以理解为是在实施过程中，没有完全按照方案施工。哈氏提出的交往理性，也是对这个方案的补充和修正。然而，对于大多数后现代主义者来说，现代性的方案一开始就错了。福柯、德里达、列奥塔这些人则是从根上质疑现代性。这些质疑与批判，实际上也只是为后现代性的生产寻求新的基础而已，并不能真正推翻现代性已经建立的信仰、法则和秩序。德里达现在一再说自己趋向于保守，并且他强调正义的不可解构性，这也就表明他对现代性的普遍性价值始终保持某种程度的认同。

然而，后殖民理论的论述采取了一种特殊的概念 / 历史的颠倒手法展开叙事，促使现代性的那些观念陷入错位。后殖民理论并不从理论上论辩现代性的那些普遍原则是否正确、合理，而是把现代性的理念推到历史中去阐发，把现代性的关于正义、民主、平等的原则，与帝国主义或殖民地历史结合在一起来探讨。其结果则是让那些压迫的和强权的历史对现代性的理念构成颠覆。那些历史无疑是铁的事实，但这些历史说明的只是，也只能是现代性在其实施过程中所伴随着的谬误，即具体历史展开中的问题。



并不表明现代性的那些基本理念：自由民主、正义平等就没有真实的价值。历史就是历史，理念就是理念，理念与历史的联系存在诸多的中间环节，因为这种理念在其他的历史条件下实施可能就是另一番景象。也就是说，从现代性的理念并不能直接，或者说，并不只是推导出殖民主义历史，以殖民主义历史来否定现代性的准则并不令人信服。

对于中国这样的发展中国家来说，现代性确实是一项未竟的事业。而且很初步的现代性迅速就朝向自身独特的历史道路行进。中国现代性的发展历史是激进而畸形的，暴力革命与威权政治构成其现代性的主导内容，不用说离西方现代性的那些基本理念尚未建构就被丢弃。直到90年代以后，中国的现代性建构才开始逐步显示出它的成效。然而，现代性在中国确实是生不逢时，现代性既是一项未竟的事业，又是走到尽头的道路。正值现代性的那些价值理念逐步确立之时，后现代的种种学说开始对现代性进行质疑批判。这使现代性的某些基本价值理念的建构遭到动摇，例如，自由、民主等价值认同。当代后现代话语历经90年代的拓展，特别是加入了后殖民理论之后，其理论主题与立场发生了较大的混乱。后现代在80年代的文学批评领域展开的话语实践，主要集中于解构中心化和独断论的话语体系，其批判性并未颠覆现代性确认的那些基本准则；相反，它包含并推进了对那些价值理念的更为深刻和更多可能性的理解。但90年代后期的后殖民话语，则以强调民族主义本位为出发点，重新强化中西二元对立，批判并怀疑现代性的基本价值准则。

当然，现代性在90年代遭遇全球化的历史实践，特别是资本、高科技和传媒的高速度介入中国，这些后工业化的成就所包含的后现代文化，也对现代性的价值建构产生了冲击。但这种冲击更多的是人为的混淆，而不是说这些后工业社会的经济文化就天然地与现代性价值认同相悖。资本大鳄索罗斯就设想全球化应该建立在“开放社会”的基础上，他承认，全球社会包含了各种不同的习俗、传统和宗教，要找到维系在一起的共同价值观是非常困难的，但是，“开放社会”概念可以作为普遍准则，这个概念在承认全球社会固有的多样性的同时，提供了建立当代所需的制度的观念基础。要想使这种普遍准则获得承认是一种苛求，但没有它——索罗斯说：“我们就将一事无成。”到底他说的“开放社会”是什么东西？简单地说：

“它涵盖了民主的积极因素：与社会正义相匹配的最大限度的自由。它的特性是：法治；尊重人权、少数人和少数人的意见；分权；市场经济。”很显然，这是自由主义的一套东西。索罗斯将卡尔·波普尔的“开放社会”观念作为他的认识论依据。波普尔认为：人类的理解力永远都是不完整的，终极真理和对社会的完善设计超过了我们的能力。因此，我们必须退而求其次，即一种并不完善但容许改进的社会组织方式。索罗斯强调说，全球经济造成变化不断，变化越多开放的概念就越重要。<sup>①</sup>索罗斯关于“开放社会”的设想，在全球化浪潮中的“知识左派”们看来，无异于痴人说梦。“开放社会”就是为了给全球化统一市场提供价值认同的基础，其前提就难以以为“知识左派”们所接受，更不用说那些带有民族主义和宗教原教旨主义的情绪的人们对此所持的敌对立场。

实际上，文化多样性和多元论在很大程度上是全球化的伴生事物，只有全球化更深入全面地介入不同地区的市场，才会遭遇到不同文化的抵抗。而全球化对不同地区的市场和劳动力的需要，也导致对多元文化的重视。处在全球化中心或领先地位的西方，也不得不以它的开放姿态，以它更为民主和自由的态度对待其他文化，这使那些陌生的“他者”，也获得生长的空间。实际上，东亚的崛起得益于第三次产业革命，得益于全球化的汽车、电子市场和金融市场，东亚在全球化的浪潮中很难说它丧失了多少传统文化，其被“一体化”的过程与它的传统保持并行不悖。日本现在就似乎比任何时候都更重视传统，日本文化也比其他任何时候都更有国际地位。现代化并不是压制和割断了传统文化，也未见得抹煞了文化的多样性和差异性。全球化的经验表明，一体化有可能与文化的多样性并行不悖。

全球一体化本身是被塑造出来的神话，对于主张者和批判者都是如此。一体化的意义本来很有限，它可能只限于基本的价值准则，经济运行的普遍规律，共同市场需要的统一规则。这些共同的东西可以在人性和人的合理需要上得到解释，即使在一个民族—国家内部，这些规则也是有益的。它既然不可能把个人的性格心理特征消解，何以见得可以把一种文化的地区特征抹平呢？说到底，依然是对“发展”与“进步”的怀疑，才可能导

---

① 参见王列、杨雪冬编译《全球化与世界》，中央编译出版社，1998，第263页。

致对文化多样性的过分强调。在那些秉持文化“差异论”的人来看，压抑这些第三世界的人们的人性及其发展的需要，以换取文化的差异性与多样性是值得的。问题的关键在于，取消了“发展”和“进步”的观念，任何文化都享有平起平坐的权利。这看上去是尊重弱国寡民的高姿态，实际却是传递这样的信息：那些第三世界国家的人们根本不配享有更加人性化的生存权利。

全球化时代的现实经验表明，全球化的一体化与文化的多样性并不矛盾，没有一体化就没有真正平等的多样性，不要把不平等的、被隔绝的状况理解为差异性或多样性。让第三世界的人们始终处在文化他者的状况中，去进行一些狭隘的文化抵抗，这与急迫地让他们追赶帝国主义文化霸权没有什么两样。第三世界的人们急迫需要的是“发展”与“平等”，即享有当今在他们可掌握和可理解的信息范围内，在精神上应该享有逐渐完善建立的现代公正、民主和正义；在物质上摆脱贫困，享有小康生活所具备的现代科技文明创造的物质生活。只有在此基础上，再谈文化的差异性和多样性。差异性和多样性是充分发达社会的奢侈品，正如讲个性是精神贵族一样。不要把贫困、落后和自我压抑描述为差异性和多样性，这样的差异性只对少数人有意义，对一种刻意营造的意识形态话语有意义，对广大的第三世界民众只是一种虚假的怂恿。

很显然，把现代性与后现代性对立起来，并不是高明之举。如果说在后现代话语初起阶段，人们还并不能梳理清楚二者之间的关系，或者说为了给新的理论话语创建一个崭新的形象，而夸大了二者之间的对立和裂痕，那么，全部理论发展至今，就没有理由还在二者之间制造人为的冲突。在我看来，后现代并不是对现代性简单的抛弃和颠覆，而是在更加合理和从容的境况中，对现代性的修正、拓展和精细化。后现代理应是更丰富、更多元、更富有变化活力的现代性。詹姆逊在强调他的“当下本体论”时，他显然是试图超越现代性和后现代这种理论话语，但说来说去，他并不可能真正超出多少。他所设想的是在经典马克思主义的基础上建造面对这个时代当下实践的新型理论，其实质也只能是对后现代性理论作出某些改变而已。“当下性”可以说敏感地在某种程度上抓住了后现代对现代性的修正要点：这就是“当下性”的实践问题。虽然说这未必是詹姆逊的本意，但

“当下性”确实是留住现代性在后现代历史境遇中的有效方式。例如，对于中国这样的高速发展的国家来说，在这样的时空堆积了不同时期的历史沉积物，有必要在当代活的历史实践中来理解和重建现代性，这本身就构成后现代的思考的出发点。

关于后现代对现代性的包容问题，并不是什么异想天开的谵妄之词，左派阵营的马克思主义理论家齐格蒙特·鲍曼就设想包含了现代性的后现代策略。他指出：只有从保护好后现代时期现代性的希望和雄心的愿望出发，才可能创建新型的后现代策略。这里所说的希望和雄心指的是以理性为导向来改善人类状况的可能性，这种改善归根结底是以人类解放的程度来衡量的。鲍曼解释说，一个拒绝放弃自己的现代责任的策略之所以会变成一个后现代的策略，原因就在于它直截了当承认它的理论前提不过是一些假说。从一个真正“后现代”的风格上说，这样一个策略指向的是价值，而不是法则；是假说，而不是基础；是目的，而不是“根据”。<sup>①</sup>

当今中国现代思想文化根基还相当薄弱，现代性的那些使命远未完成。后现代在八九十年代展开的对中心化意识形态体系的批判，其实也是同时在做着现代性的基础工作。现代性的展开具有后现代的意味，而后现代实践则同时夯实现代性的基础。这是对中国当下思想文化实践更切实的理解。对于这一点，张旭东的论述相当理性且精辟。尽管张旭东把中国的现代历史和当前所完成的制度看成是现代性的集大成者和最高形态这一点还有待推敲——我更倾向于认为它走向了现代性畸变的极端，因而现代性的回归是其历史在重叠中行进的运行方式。但张旭东看到中国当代的现代性与后现代不可避免的重叠关系。他写道：

中国革命和社会主义现代性却始终面对物质生产、技术革命、消费和日常生活领域的巨大压力。“改革开放”的“新时期”于是不仅成为中国社会主义现代性迟到的“理性化”阶段，更在物质积累和社会生活的“世俗化”层面上为中国现代性的新阶段做好了铺垫。在这

---

<sup>①</sup> 参见史蒂文·塞德曼编《后现代转向》，吴世雄等译，辽宁教育出版社，2001，第269-270页。

个意义上，中国现代性从来都具有某种与生俱来的“后现代性”。更严格地讲，我们可以说中国古代文明的巨大的连贯性和相对的自足性使中国人本能地把“现代”理解为一种阶段性的、暂时的规范。也就是说，在接受现代性的洗礼的同时，中国知识分子和民间社会都会自觉不自觉地带着一种对“现代之后”的想象和期待——在这个“现代之后”的世界，现代不再是外在的、异己的、强加的“时代要求”，而是多元化的生活世界的自得其所。这个把现代性无所不包的体系视为某种历史、文化和主体的异化阶段（哪怕是必要的异化）的集体无意识把中国现代性的“自在自为”的形态同中国“后现代”视野融合在一起。这种“过去”和“未来”在“现在”的时空里交汇，它造成的历史思想构造是中国“后现代”问题的蕴含所在。<sup>①</sup>

张旭东论述说，“现代性”过程在中国还远没有完成，它不可避免以不同的形式反复地回到我们面前；由此决定了中国的“后现代”问题必然包含了对现代性经典理论的再思考和“重读”，当然也包括对现代性的客观现实的反省和批判。我知道张旭东的结论最终落实在中国的后现代对“现代性”的批判和反省。当然，最终的问题还需要具体化，那就是要质疑谁的现代性，怎样的现代性——在这里，差异的文化政治学可能还要起作用。人们因为对当今中国的思想文化建构意义之认识不同，会在评判的维度和层面作出完全不同的选择。但我以为，能够从中国的历史/现实出发来思考这一问题，认识和把握住现代性与后现代在当今中国构成的互相包容的复杂关系，这就是理论上的一个最重要的认识前提，有了这样一个前提，随后的问题都可以在探讨中深化。

总之，詹姆逊对后现代性和现代性始终持批判的态度，在他看来，二者都不过是一种叙事，都是对资本主义的一种描述体系，因而，都存在值得怀疑之处。这一点并不奇怪，现代性的问题之提出，就是一种对现代性

---

<sup>①</sup> Arif, Dirlík, and Zhang, Xudong, eds., *Postmodernism and China*. Durham and London: Duke University Press, 2000.

进行质疑的话语体系，正如现代性的论述者对现代性的规定一样，现代性本身就始终包含着对自身的批判性反思。如此看来，也许是令人奇怪的，所有的现代性言说，都在不同程度上包含着对现代性的反思批判。就这一点而言，自由主义的批判是阐发性质的；而左派的批判则是颠覆性的。前者使现代性的那些论述及其价值认同得以展开；而后者在寻求替代性的思想变革方案。后殖民理论的出现，使对现代性的批判甚嚣尘上，差异的政治学方案，给现代性的论述注入了后现代性的内涵，也同时使后现代论述向左大踏步行进。后殖民论述通过历史实践的分析，来对现代性的基本理念实行颠覆，这里面似乎有错位之嫌。现代性是否有多样性，这在理论上尚未有明确答案，与其说这是一个理论悖论问题，不如说是一个难以解决的实践难题。假定现代性源起于西方，那就意味着非西方的民族—国家或者不可能实现现代性，或者只能实现多样性的现代性，结果都是对单一现代性的质疑。但这可能只是表面现象，亚洲的经验同样可能表明另一种情形：那就是非西方国家实际也可能实现现代性的理念、价值和制度；尽管现代性的形式和过程并不相同。尽管在理论上将现代性与现代化概念作出区别，可以使现代性多样性的模糊论述更清晰些，但并没有根本解决问题。假如现代性出现在西方只是一个相对的时间性问题，而并不具有空间上的绝对性，那就使人们对现代性怀有的反西方心理得到缓解。也就是说，现代性并不是西方独有的，只是最早在西方兴起，西方也是现代性运行的一个时间段而已。现代性的基本意义可能可以超越东西方的二元对立，只要我们能秉持一种“差异的相对性”观点，就不会把这一论域推进意识形态浓重的语境中。当然，我知道，我的这种设想会让主张差异文化政治学的人们不舒服，为什么要把复杂问题简单化呢？问题在于，现在的复杂性不在学术与思想含量上，而在认同的政治上。现代性的多样性问题显然不是一个理论论述的深入或复杂性问题，而是一种认同的政治在起作用。现代性论述的本质就是差异的文化政治学，这就是所有问题的症结所在，它意味着这些问题既不能得到解决，也不可能被简化。但是，在我们的论述中，它应该变得更清晰。

## 下篇

# 返乡的文学

“看呐：这是个新的戒碑。可是那些将帮着我把它抬到山谷里去并铭刻入血肉人心的我的兄弟们在哪儿呢？”

“我们无不在秘密祭坛上流血，无不为祭奠古老的偶像而燃烧过，并且还在燃烧。”

——尼采《查拉图斯特拉如是说》





## 后现代在中国的曲折道路

后现代在中国的传播历经十多年的历史，这段历史始终暧昧不清。现代主义在中国的历史虽然经历了风吹雨打，但多少还有些堂皇悲壮。因为现代主义搭上了“文革”后思想解放运动的快车，现代主义是作为一种时代的变革前驱而被渲染的。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练，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。

中国的后现代主义就是在现代主义开创的暧昧场景中登台的，它本身显得更加暧昧。后现代主义在中国出现的最初时期，它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）。然而，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”这一词语的可能是董鼎山在《读书》1980年第12期上发表的《所谓“后现代派”小说》，这篇评介性质的短文，是否汉语中的“后现代”一词的创造，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（内地）的“后现代主义”一词是否受到台湾的影响，尚不确定，但已经有其在先，大陆（内地）就很难争夺这一发明权。在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为后期现代派。如袁可嘉的《外国现代派文学作品选》（1980年出版第一卷），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》就发表文章《关于“后现代主义”思潮》（当年第11期），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《西方现代主义文学研究》（1981）也多处论述到荒诞派戏剧、“黑色幽默”等现代派艺术特征，他也没有使用“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。但该选本也没有使用“后现代”这一概念。

80年代中期开始出现少量的用“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里德得克·詹姆逊。1985年，詹姆逊在北京大学中文系作了题为《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，传教士本人并不信教。詹姆逊一直是后现代主义文化的激烈批判者，但奇怪的是，詹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詹姆逊的演讲集《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上的概念。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。但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，它对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的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论著才陆续问世。1991年，王宁等翻译出版了由荷兰人佛克马和伯顿斯编的《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《后现代的转折》一书。紧接着一系列的国内学者的著作陆续出版。它们有：王岳川著《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：第三世界文化与当代中国文学》（1993），陈晓明著《无边的挑战：中国先锋文学的后现代性》，陈晓明著《解构的踪迹：历史、话语与

主体》(1994), 王宁著《多元共生的时代: 二十世纪西方文学比较研究》(1993), 赵祖谟主编《中国后现代文学丛书》(四卷, 1994), 以及由甘肃人民出版社出版的周伦佑主编、国内数位“后学”研究者编辑的《当代潮流: 后现代主义经典丛书》(五卷, 1995), 等等。这些著述在学术界, 特别是青年学生中引起了较大反响。

关于后现代研究的文章在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了新生力量。东北沈阳的《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, 这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, 可以说是较早用后现代视角来阐释当代中国文学变革趋向的文章。《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》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《拆除在场: 论德里达的解构策略》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。栗宪廷、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。特别是栗宪廷后来热衷于阐述的“政治波普”“无聊现实主义”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助推的作用。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。由于盛宁一直关注后现代问题, 由他任主编的《外国文学评论》, 也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”和1994年在西安召开的“后现代主义在当代中国研讨会”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。<sup>①</sup>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”<sup>②</sup>。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”<sup>③</sup>，呼吁要“守住那最后的精神家园”<sup>④</sup>。在诸多的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。”<sup>⑤</sup>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

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 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。

④ 张清华：《面对后现代：守住那最后的家园》，《文艺报》1993 年 5 月 8 日。

⑤ 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。

落和反动本质”，不过是中国文化消极面的“全面复辟”。<sup>①</sup>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，这些在后现代的表述中都有严格的理论前提和必要的限定。但在批判者这里，这些前提和限定被取消之后，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，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。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？那么，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。

---

<sup>①</sup> 贺奕：《不幸的类比：“后现代主义”理论的中国市场》，《当代作家评论》1993年第5期。



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，但人们好像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中。例如，中国介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，这些使人们对待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”字的术语。这倒不是因为怯懦，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、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，因而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以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，那些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，中国是一个文化大国，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，才有那个时期的博大精深。也许现代以来的中国文化也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成博大精深而充满活力。这个时期很可能是一百年、二百年，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，再退一步来说，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文化差异性的立场。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中夹杂着不少的喧闹，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，会感到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。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。尽管说此一后现代非彼一后现代，但它至少表明后现代不是天然的，而是破坏性的、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。

2001年5月

## 在“底层”眺望纯文学

### 一、“纯文学”并不纯真的梦想

“纯文学”在最近遭遇质疑，这对于一直哀叹中国当代文学缺乏文学品质、缺乏经典文本的人们来说，无异于打了一记响亮的耳光。人们把当今文学的困倦归因于纯文学，并且开出救药良方，那就是像一些电视纪录片一样直接记录底层困苦的现实，文学能从这里获得对现实说话的力量，并且改变文学萎缩的状况。尽管这种说法的出发点是善良的，但其前提及推论却值得再加斟酌。其一，中国当代文学处于软弱无力的状况，这种判断既不周密也不真实。很显然，文学所处的历史环境发生了变化，文学原来汲取能量的主导意识形态背景不再发生作用，文学必须依据自身的能量来产生文学效果；而且影视与传媒文化的发达，以及多种多样的文化娱乐形式，挤压了文学的空间，这并非单纯是文学本身如何退化的问题。其二，“纯文学”的概念是一个开放式的概念，它不是某个特殊历史阶段给定的特殊内涵的一种指称，在任何时期，关于“纯文学”的追求都存在，只不过不同时期会给予不同的含义，任何时期都存在着对“纯文学”不可磨灭的追寻，失去了这种追寻，意味着文学自我创新的动力就全盘丧失了。其三，“纯文学”并没有纯真的梦想。“纯文学”只是一个比喻性的说法，任何时候，都没有什么纯粹的“纯文学”，把这个概念提取出来，好像真有一种不食人间烟火，或者只是与个人情感发生关联的追求形式技巧的纯文学，那是不存在的。纯文学之“纯”，只有相对的在具体语境中才能确认其意义。在大多数情形下，“纯文学”只是代表着文学创新所认同的那种文学性

品质——它是在特定的现实语境中，被文学共同体公认的一套关于文学性价值的准则规范和文学的表现力，以及对这种表现力的拓展。其四，当代文学并非不关注底层民众的贫困现实，甚至这一点恰恰是当今文学始终存在的主导潮流，这一潮流从来没有断过，只不过现在有了新的美学上的意义，正是这一要点，构成了本文论述的中心议题。也就是说，正是对底层苦难现实生活的表现，当今文学（主要是小说）找到了与“纯文学”融合的一种方式。这一点正是当今中国文学最为值得关注的一个动向。就这一点而言，提出以“纯文学”作为对当代文学考察的一个切入点，是非常有意义的。

在过去的传统现实主义小说中，对底层现实的表现，主要是以现实主义“简单再现”的手法展开，这使现实主义小说经历了上百年的艺术上的复制，确实让人们感觉不到艺术上的较大变化，除了依靠对现实的还原，还依靠所表现的客观对象所反射的意义，它不能，也无须在艺术表现方法方面作出多少探索。越过现实主义边界的艺术实验，它又不可避免地变成现代主义或后现代主义的东西。艺术探索的度，决定了在常规意义上可以被识别的艺术性与生活的可还原的理解之间达成的默契。当代小说的叙事当然也怀着某种意识形态的冲动，但这种意识形态表达是自觉的，而不是在主导超量意识形态的语汇场中的裹挟情形下的认同。例如，当代小说讲述底层民众的故事，这种选择至少有三个方面的原因：其一是中国当代文学所具有的“现实主义传统”；其二，趋于成熟的一代中青年作家对当今时尚化写作（美女作家或70年代作家群）的抗拒；其三，国内日益兴盛的“新左派”的话语氛围。“新左派”显然带有一定的意识形态色彩，其诉求重新强调文学艺术的人民性，关心底层劳动人民，控诉贫富差距，指责全球化带来的西方资本主义文化霸权等。当代文学对“新左派”的呼应也不过是顺势而为，当代文学本来就在对生活的极端性表现方面寻求突破途径，而贫困或苦难正是生活尽头的一种存在状态，它为当代文学寻求艺术表现的力量提供了可能性。说到底，这依然是文学自身的发展变化所提示的路线图。

“纯文学”的梦想不是什么贵族化的“为艺术而艺术”的资产阶级形式主义，早年的浪漫主义提出的口号，旨在反抗大资产阶级在审美上的霸权

地位，一些边缘的波希米亚式的流浪艺术家才提出这样的口号，这既是反抗，也是一种策略，当年高呼这个口号的那些人，戈蒂叶、福楼拜、波德莱尔等人，不都是梦想着挤进法国上流社会的沙龙吗？审美场域的斗争也是象征资本的争夺战斗，一些阶级 / 群体胜利了，一些阶级 / 群体失败了，这就是艺术的变迁史，它们始终贯穿于文学艺术历史的各个阶段。80年代关于“纯文学”的一些说法，远没有成为一个时期文学变革的标志性口号，连见诸报纸杂志的像样的文章都没有，更不用说紧密的文学艺术群体。它只是一些私底下的说法，一些感想或念头而已。它只是附属于“现代派文学及其表现形式”这种讨论的纲领之下，并没有谁明确提出过“纯文学”的概念。事过境迁，人们回望历史，好像80年代存在一个声势浩大的反抗主流意识形态的“纯文学”运动，这种状况在80年代后期以前是不存在的。只是先锋派文学的出现后，“纯文学”才显出一点端倪。80年代确实有过自觉寻求文学形式突破的艺术表现形式的方法探索，由于它与实现现代化的主流意识形态相契合，它可以壮着胆子把现代主义的资源挪用过来。关于“意识流”的讨论，关于现代派小说的争议等，这都是实现现代化及文学现代化的纲领底下展开的思想解放运动的一部分。它与当时文学界展开的热烈的关于文学与政治的关系，文学的人道主义，以及主体性等的关系并行不悖。只不过文学创新的（也就是来自文学内在发展的）要求，被更热闹的思想意识形态方面的争论遮蔽了。人们关注的是它所折射出的反意识形态的意义，而没有关注到文学创新内部的原发的要求。只要意识形态的控制没有到绝对的地步，没有超强的支配力，文学立即就会寻求自身的创新趋向。当然，也可以认为80年中期关于文学的现代派引发的小说创新的艺术形式问题，具有强调文学的品质和艺术表现力的意向，这只能说是潜在追寻“纯文学”的倾向。因此有两个问题要作出区别：第一，80年代并没有明确的对抗意识形态的“纯文学”运动；第二，因为意识形态的支配力有所减弱，文学自身的创新要求可以表达出来，由此可以推导出第三点：“纯文学”始终表达了文学自身的创新要求，它在任何时期都不可避免存在。之所以在80年代中期首次表达出来，这只是因为中国当代文学在80年代中后期才开始真正脱离政治的严格控制而且回到自身。换言之，从1949年（或更早些从1942年）开始，中国文学就走上了特殊的道路，这

就是超量的政治化的道路，直到80年代中后期这种情形才发生变化。中国的社会主义革命文学是文学史上的特例，文学与政治，与民族国家的事业如此紧密地联系在一起，承担了超强的历史重任，以至于当代中国文学史，主要以政治运动史的方式展开实践。80年代后期，“文学失却轰动效应”（王蒙语），也就是从意识形态的建构中心退出，退回文学自身的领域。文学主要是以自身的规则来完成艺术上的变异，回应现实的各种挑战，但开始遵循文学自身的逻辑。事实上，当年的潜在的“纯文学”意向，实在是一种历史的意向，是历史转变的必然诉求，中国文学从此也开始不再依赖国家意识形态，或者不再是全盘性地表达民族—国家寓言。

当代文学确实有一段时期处于彷徨犹豫状态，在失去了民族—国家的寓言指称的宏大叙事的背景下，回到文学本身与应对市场使它并不能找到恰当的平衡。但在90年代末期，作家们逐渐趋于平静，显著标志就是刘震云花费六年功夫写出四卷本的《故乡面和花朵》，尽管这部作品并未获得足够的重视，也没有取得充分的市场效果。但刘震云在这个时期，以这种方式写作如此我行我素的作品，无疑是引人深思的。它说明作家依然怀有纯文学的理想，依然把重心放在文学品质的锤炼上。很多人漠视了这部作品，但它对于那些在文学上努力前行的人们来说，是一种召唤。一个人如果没有对经典的梦想，何以会花费如此长的时间，写作如此笨重的作品呢？刘震云本来要对故乡来一次真挚的怀念或哀悼，然而，他发现故乡也已经迷失了，他显然是怀着绝望，怀着敌意，对现时代的“新新生活”给予了顽强的嘲弄。他除了撕碎后现代的“恶之花”一类的生活前景，还能有什么作为呢？刘震云的书写，在对经典的失望中，在对故乡的绝望中，在对未来的“新新生活”的无望中，展开了他的无边的话语之旅。他最后的书写是，小刘儿带着他的老母亲走上了夜奔之路，这是逃亡之路，又是恪尽孝道之路。这真是在现时代对文学进行的一次绝妙的自我书写！刘震云要忠于什么？他找到《水浒传》以及民间传说，那些故乡的“复古的共同记忆”，这种追寻就是走向绝路了！这就对了，文学的本质不就是不断地冲击绝路吗？文学如果不是走在绝路上，而是在平坦顺利的风光无限的大道上，那就肯定糟了。不管文学表现什么，是表现大多数人的愿望还是表现少数人的感情，这都可以，不管是以什么形式，以什么方式都只



是表面现象，重要的是，它有没有走在绝路上的感觉，它有没有走在绝路上——那才真正摸着了文学的门道。

很显然，当代相当一批作家正在摸着门道，他们努力沉着，没有为大势所左右，走着自己的绝路。在表面的繁华与热闹的背后，我们可感觉到一些人的冷峻，一些人在语言文字的背后透示出的绝情。刘震云、熊正良、东西、鬼子、荆歌、刘建东、麦家、艾伟、吴玄等，这个名单还可以更长地开列下去，在他们的书写中，可以感觉到文本内在要冲击的那个极端，以及由此产生出的那种力量。

## 二、文学的方式建构新的“个人伦理”

“纯文学”之为人所诟病，主要是人们对90年代的文学现实不满，而与“纯文学”挂上钩，显然是想当然的指控。90年代并没有什么“纯文学”运动，也没有什么起支配作用的“纯文学”观念，有的只是人们对文学的基本准则的理解——这是始终存在于文学史内部的艺术规范，在不同的时代它会有不同的含义，但它始终存在。它也是始终被历史化的东西。如果说连这种对文学的基本规范的坚持都应该放弃的话，那文学就真的没有剩下什么东西。文学没有必要自卑到这种地步，连自己的基本准则都要放弃，那就只配当可怜的小角色了。事实上，人们不满90年代文学，不满对文学的文学性保持最低限度的坚持，根本原因在于人们要文学关注现实，关注社会困境中的人群。例如，李陀先生指出：

但是更重要的是，它使得文学很难适应今天社会环境的巨大变化，不能建立文学和社会的新的关系，以致90年代的严肃文学（或非商业性文学）越来越不能被社会所关注，更不必说在有效地抵抗商业文化和大众文化的侵蚀同时，还能对社会发言，对百姓说话，以文学独有的方式对正在进行的巨大社会变革进行干预。不过，我觉得真正严重的是，90年代的文学批评并没有指出这一问题，相反，批评家或者以“后现代”的名义赞扬、鼓动那些应和市场化 and 商品化的写作，或者和作家一道慨叹“文学边缘化”啦、“知识分子边缘化”啦，然后更进一步论证“边缘化”怎样必要，怎样合理。我基本上不赞成这

样的态度。

还有一个更大的问题：在这么剧烈的社会变迁中，当中国改革出现新的非常复杂和尖锐的社会问题的时候；当社会各个阶层在复杂的社会现实面前，都在进行激烈的、充满激情的思考的时候，90年代的大多数作家并没有把自己的写作介入到这些思考和激动当中，反而是陷入到“纯文学”这样一个固定的观念里，越来越拒绝了解社会，越来越拒绝和社会以文学的方式进行互动，更不必说以文学的方式（我愿意在这里再强调一下，一定是以文学的方式）参与当前的社会变革。<sup>①</sup>

李陀先生是80年代文学探索的领军人物，对当代中国文学的创新发展作出了不可磨灭的贡献，李陀先生再次提出他对当代文学的针砭及呼吁，无疑是值得文坛重视的高论。只是这里对90年代文学的概括与评价，可能还要做些更具体细致的分析。李陀先生之怪罪“纯文学”，就在于它没有对“中国改革出现的非常复杂的社会问题”进行发言，大多数作家“没有把自己的写作介入到这些思考和激动当中”。李陀先生是基于文学要介入现实，批判现实的立场来评价“纯文学”的。李陀先生从当年的“纯文学”（文学创新与变革）的鼓吹者——在当年就是抵抗文学对现实意识形态的全盘介入——转变为呼吁文学要介入现实的鼓吹者，这种转变是幅度很大的变化。尽管其前提是先批评了纯文学对现实的漠视，随后才指出问题症结，但假定前面的指责与事实有些出入，指责并不重要，重要的反倒是后者了。对现实的批判性则是真正的诉求。“关注现实”——这无疑是一个非常好的建议，但这个建议从来都是特定意识形态的反映。试想，哪位作家不是生活在现实中？除了写作童话，作者的写作如何能够脱离现实呢？当然，这里强调的“直接”“面对”，强调了特殊的方式和立场，这就是关注底层，改革中出现的问题，这就是“新左派”或“新右派”们关注的社会问题，很显然，李陀先生的热心在于，呼吁作家们介入到“新左派”或“新右派”的论题中去。这是难度很大的争论，意识形态及意气用事是其主

① 李陀、李静：《漫说“纯文学”——李陀访谈录》，《上海文学》2001年第3期。

要特征，要作家介入进去，并且以“文学的方式”，显然吃力不讨好。一旦用文学的方式，又难免沾染上“纯文学”的尴尬。意识形态要么是全能的，要么是无用的。告别了80年代的人们，又有多少勇气和热情重新把文学捆绑到意识形态的战车上呢？90年代乃至21世纪，与80年代大不一样了。那时确实有过文学界与哲学界、思想界，以及其他艺术门类并驾齐驱的场面，大家关心一个话题，大家都在一个时代思想意识纲领底下思想与发问。就像大家说着同样的话，有着同样的焦虑，读同样的一本书，看同一部电影。然而，现在社会分化严重，不同的行业或领域，人们都有很不相同的问题和思想方式。现在，再想建立一种时代共同的思想纲领，大家都保持同一立场，都批判同一对象，都有共同的目标，那就不切实际了。

现在，文学就是文学，以文学方式介入，并不是介入到别的社会学、政治学或什么派别关注的问题，文学只能以文学的方式关注文学自身。无论书写什么，无论怎样书写，最终都回到了文学本身，都变成了文学。这就是文学的方式在起支配作用的结果。除非把文学（这里说的都是小说）变成别的什么：社会学的调查报告、新闻纪录片的解说词、直抒胸臆的杂感、网络发牢骚的帖子等。

实际上，关注中国改革中存在的问题，例如，所谓关注底层的生存困难问题，构成近年来小说叙事的重要主题之一，趋于成熟的青年作家在对这一主题的表现中，显示出他们对小说的艺术表现方式的追寻。当然，也许当代小说的这一特征，未被诘难“纯文学”的人们所看到，或者正是被当作“纯文学”弊端的证据。但基于我的理解，“关注底层的生活困境”（姑且作为改革中出现的问题之一）与纯文学的追求没有矛盾。我下这一论断似乎是与反“纯文学”者的主张不谋而合，但实际的意义却大相径庭：其一，反“纯文学”论者显然没有把这类作品看作“对社会发言，对百姓说话，以文学独有的方式对正在进行的巨大社会变革进行干预”，否则不会得出当下文学为“纯文学”观念所蛊惑的结论。其二，反“纯文学”论者显然不认为对底层的关注与对文学性追求二者并不矛盾。而在我看来，当下文学恰恰在这一点上可以找到一个崭新的切入点。尽管存在这样或那样的问题，但其艺术表现力却是被推到了一个更有力的状态。

关于这一问题，我在《无根的苦难》《重返现代性氛围》中论述过，我的基本观点是，在对底层民众生活的表现中，当代小说强有力地把握住人物的命运与性格，通过把生活的极端状况表现出来，当代小说获得了叙事的内在力量。对苦难生活的表现是对抗当代消费社会审美趣味的一种方式，但其具体表达却又不自主地陷入了对消费社会的审美趣味的模仿。尽管如此，其文学性表达并不只是在生活的意义层面回应当代现实的严峻问题，而且在美学上与当代潮流建立一种互动的连接方式。

当然，并不是所有的这类作品都与当代消费社会构成互相缠绕的关系，只是在探究这个问题时，我强调了存在这种现象，但并不意味着所有书写苦难或底层民众生活的作品都存在这种特征。单纯表现底层民众生活困境的作品，也同样表现出相当强烈的文学韵味。这些作品在小说的叙事方式方面，在对人物的命运与性格把握方面，在语言风格方面，都显示出独特的风格。

2003年《人民文学》（第1期）发表北北的《寻找妻子古菜花》，这显然是描写底层民众生活困苦的作品，不少作品就只是在对底层民众生活的表现中，建立了富有个性的叙事风格。这篇小说讲述农村青年李富贵寻找妻子古菜花的故事。贫困村庄的李富贵，承包了一片荒山，颇有成绩。娶来邻村古家村最漂亮的女子古菜花，但一年后，古菜花跟一个木匠私奔了。李富贵不思茶饭，坐在楼上苦等一年，不见古菜花的身影。他挑起担子，四处寻找没有结果。小说中另有一个女主角奈月，她与李富贵同学三年，每天一起走在山路上。奈月深恋着李富贵，李结婚后，奈月一直不出嫁。奈月从不表露她对李的怨恨，而是把爱深藏于心，她似乎在等待李富贵回心转意。在李富贵寻找古菜花未果后，李富贵想娶奈月为妻，但苦等李富贵的奈月却发现李富贵一身的肉也那么难看。她决定离开李富贵，她走到外面的世界，也消失在李富贵的视野之外。很显然，这篇描写当代中国乡土生活的小说，并未反映改革开放中出现的问题，也没有深入描写中国农村存在的生活矛盾。小说写了农村青年对待爱情和婚姻的态度方式，描写的是乡土中国正在滋生的新的“个人伦理”，这种个人伦理被一种浪漫情绪深深地缠绕。正是这种浪漫情绪，使得小说明显超出当今中国乡土生活的真实状况，那“超出一点”或“多了一点”的东西，正是小说叙述的主

观性视点，它把文学性的修辞意义附加到对象事物身上。它把人物的性格心理加以强化，推到极致，由此使生活处在一种张力状态中，使人物的情感和性格及选择处在偏斜态势，由此产生出独特的艺术效果。

李富贵如此偏执地爱着古菜花，在她出走之后，他执拗地寻找她，这确实令人不可思议。他把承包的山林也扔下，整整一年，他四处寻找苦菜花，逢人就问，但杳无音讯，弄得身无分文，直到昏倒在医院。小说显然是把人物的性格扭曲到极端，由此来展现出生活极限状态的那种情状。古菜花在小说中只是淡淡几笔，这个人作为整个故事的核心，其实一直处于缺席状态。她在李富贵路过她的茉莉花田地时，唱起了迷人的歌声，歌声和青春吸引了李富贵，李富贵一趟又一趟地往她家求婚，最后打动了她。但结婚一年后，她就与人私奔了。她走时把那些首饰、那些存折都用红布包好，放在抽屉里。她的出走没有明确的理由，始终是一个谜。小说真正的女主人公是奈月，这个女性也很难用农村新的女性形象来概括，她显然是因为深恋着李富贵而放弃了到外面大千世界寻求发展的机会，自愿留在偏僻的小山村当教师。她爱李富贵什么？小说中写李富贵有志气，承包荒山，迅速致富，被区里县里表扬。但这都是后话。他们曾是中学同学，一起走过三年的山路，建立了深厚的感情。而对于李富贵来说，奈月就只是同学。李富贵在中学是八百米和一千五百米的田径纪录保持者，总是穿得整整齐齐。这些可能都是奈月爱他的理由。但奈月的爱显然有些更奇特的缘由，否则就难有如此偏执的爱。奈月最后苦等了多年却又离开了李富贵，小说提到的一个细节就是奈月看到李富贵的裸体，她说“为什么你的肉也这么难看呢？”她最后拒绝了李富贵娶她的要求。奈月奇怪地对父亲以及村里人夏天赤裸上身，露出一身难看的肉的反感。而李富贵总穿得严严实实，这显然与他们不同。他们两人是村里的高中生，有着共同的“超离”乡村的某种情绪和心理，这使他们与乡村存在着分歧。他们本质上是乡村的另类。

显然，这种“超离”状态在小说叙事中是潜在地表现出来的，小说并没有写他们与乡村存在的对立，而是他们的行为、选择所包含的价值取向与乡村的习俗及惯有的准则存在冲突。奈月对李富贵的爱恋显然不是乡村传统意义上的婚嫁迎娶，而是个人的被城市小资产阶级的情感渗透的那种

爱恋。奈月本人的身体显然是传统意义上的典型的乡村女人，她有着“肥大的臀部”，音像店的小老板认为这样的女人会生儿子。但奈月显然与传统所指认的传宗接代、生儿育女的女性角色相去甚远。她到了三十岁还不结婚，还在等待李富贵。当李富贵最后不得不接受找不到古菜花这个事实，回心转意准备娶奈月时，他也看到了奈月丰硕的臀部，他想起音像店的小老板说的话。李富贵终究没有超出乡村的传统，他的那种个人的爱恋随着古菜花的消失也消失了。奈月对于他来说，显然与古菜花不同，古于他是一种浪漫的爱情，他们在茉莉花田地的歌唱中一见钟情，随后他迎娶古以及与古菜花度过的日子都充满了浪漫情调。而古菜花显然是乡村少有的浪漫情调，她居然天天在家里唱卡拉OK，她的歌声有如歌星。她的私奔也异乎寻常，古菜花是乡村爱之精灵，是一个被城市小资产阶级俘获的乡村小妖精，或者说是一个被误置到乡村的城市小姐，她逃离乡村是必然的选择。但奈月后来也逃离了乡村，那是在她奇怪地发现了李富贵的一身肉也很难看之后。这个细节也许对于解读奈月的心理世界是重要的信息。奈月是一个精神与肉体既分裂又重合的女人。她本身是典型的乡村形象，大地母亲的形象——肥大的臀部——中国作家一直存在一个“肥臀学派”，莫言干脆把书名叫做“丰乳肥臀”，这是来自乡村的中国作家的共同趣味，同时也顽强地表达了他们的恋母情结。作为女作家的北北也受这种观点的影响，但她却是在欣赏/反讽的结构中来运用女人的经典性的欲望化形象。奈月是要超出自己肉身的女人，她对李富贵的爱是一种反物质实体的爱，她拒绝了音像店小老板的生儿育女的婚姻，她也不关注李富贵的有钱或外面的人们多么有钱，她关注的其实是她内心的关于人、男女、爱与身体的种种幻想——一种来自现代性的城市的超越欲望化的想象。她是真正的“超离”乡村的人，古菜花不过是传统荡妇的现代翻版，但奈月真正是一个现代意义上的重建个人伦理的“新新时代”的圣母，她具有超出自己肉身的那种精神超越性。

很显然，构成这部作品的文学性的因素，是对乡村生活的重新理解，是对乡村存在的新的个人伦理的有效拓展，这种拓展既给文学性提供了充分表达的空间，而那些文学性的表现形式也使这种拓展具有了可感觉与可接受的情感基础。那些异常活跃的描写性成分，那些修辞手法，以及下意



识调动的各种语式语调，都起到文学性的强化作用，使得这部作品在美学上始终具有生气勃勃的伸越性力量。

### 三、新型的审美伦理学

当然，作者可以直接回应当代的现实，可以把文学性因素降到更平实的状况，甚至采用白描式的传统写实手法。但这并不意味着这种作品就与“文学性”无缘，就消除了“纯文学”的影响。在这样的文本中，依然有，甚至有更坚实的文学性在起作用。

2003年，铁凝的《逃跑》是一篇备受瞩目的小说，看上去，这部作品写得极其平实，没有多少文学性的修辞在起作用。这部作品讲述一个剧团的老传达，他以较低的花费把患病的脚锯掉，拿了剧团捐给他治脚病的钱跑回乡下的家里。这个故事无疑符合当今关心底层民众生活的主流精神，它所讲述的这个故事真实地反映出当今中国底层民众生存的艰难。这个以平实口吻讲述的故事令人触目惊心，辛苦一辈子的看门的老传达，腿脚患病却没钱治疗，而他宁可选择锯掉下肢，用省下的钱回家乡开一个小卖部。这部作品当然可以在中国由来已久的现实主义传统中加以理解，也可以在任何时期中国的主流意识形态倡导的关心民生疾苦的纲领底下加以阐释。这确实是属于思想意识或伦理价值范畴的意义。但80年代的“纯文学”诉求试图逃离政治意识形态的支配，显然不是针对这种伦理价值关怀。那种“纯文学”的追寻只是在当时放大了形式的意义，而就在那种追寻的同时，就有关于人道主义人性论的讨论，以及主体性问题的展开。这种文学上的伦理价值关怀并不是外在于文学的意识形态强加，它从来就构成我们称之为文学性的东西的一部分。不再是从政治需要的层面去描写乡村与农民，而是用文学的方式加以解决，这并不在“纯文学”之外。文学在这里要建立的文本，依然有一套叙事策略。这篇小说对人物性格的刻画，对人物命运的精炼概括，对那些生活场景的生动描写（例如，关于搬大白菜的场景等），都见出作者的笔法之精粹。小说看上去是在白描写实，而实际上，都暗藏着精巧的构思。例如，关于老传达具有相当的戏剧鉴赏能力的细节，表明老传达有文化，他逃跑，就不是“愚昧无知”所能概括的。这篇小说题目为《逃跑》，其讲述的故事的根本意义在于“逃跑”，但老传达却是为



了锯掉一截腿而“逃跑”。这是对“逃跑”最为强烈的反讽，也是最为辛酸的表达。谁会为了锯腿而逃跑呢？没有腿还怎么逃跑？这篇名之曰《逃跑》的小说，其关键性的事件（也就是小说叙事起到转折决定作用的情节）就是“锯腿”，它是对“逃跑”的断然否定。这是怎么样的逃跑？向哪里逃跑？铁凝写出了生存世界上最令人绝望的事相，小说没有任何评议，但作者的关切与询问溢于言表。这就是文学叙事的力量。青年评论家谢有顺在分析铁凝的小说叙事特点时，提到一个概念——叙事伦理，其含义在于表达对作品中的人物的生存的关切，对他们给予的真挚理解与同情。就这点而言，也可以说是现代性意义上的人道主义重新抬头。而文学的人道关怀，对人性深刻性的揭示，一直是文学要抵达的艺术深度，失去了这种深度，还原现实的写实类作品就无法确立自身的文学性品质。“纯文学”的理念，并不单纯是形式主义的诉求，事实上，80年代最早产生逃离政治支配的“纯文学”，也不是纯粹的形式主义，其中无疑包含着作家个人对生活，对生存事相的更具自由度的把握。至于随后的先锋派的小说，其形式主义色彩浓重得多，但这些作品依然可以在相当的程度上读出历史、现实的意义指称。那些形式要素，与对历史的解构，对人性的复杂性的揭示，显然构成一种对应关系。作家的价值伦理、人道关怀或人性解析，这些无疑都是以文学叙事的方式存在，并且作为文学叙事的内在素质而起作用，缺少了这些东西，文学也难以作为文学而存在。除了极少数的极端性的实验作品，很难想象不在人性及人伦价值层面发生意指关系的文学叙事。

当代作家在艺术上和思想上的提升，通过叙事伦理这个概念得以表达。新的叙事伦理不再只是表达知识分子式的同情，也不只是精英主义的意义给予人道的关切，我以为，在文学的层面上，更重要的是，作家们开始给予“审美期望”。这些苦难兮兮的生活状态，这些艰辛的生存事相，并不只是作为控诉社会，作为批判的意识形态的佐证，而是在文学上真正写出底层民众的生活的整体性状况。也就是说，不是居高临下的同情或呼吁，不是通过对他们的生活的表现而阐明某些知识分子的立场，而是把文学性的表现真正落实在底层民众的人物形象上面，在美学的意义上重建他们的生活。在苦难中写出他们的倔强，写出他们丰富而复杂的内心世界，给予他们的存在以完整性的审美特质。很显然，这是文学上更高的期待，如果

没有恰当的文学性把握，没有真切而敏感的表现，那立即就落入虚假的陷阱。

2003年第6期的《收获》，发表了迟子建的《踏着月光的行板》，这篇小说在描写底层民众生活方面显示出相当不同的美学特征。小说讲述一对进城打工的农村夫妻，他们分居在两个城市，只有在周末丈夫王锐才乘火车从另一个城市到妻子林秀珊的城市相会，他们租用一个简陋的旅馆的地下室，作为周末过夫妻生活的场所。有一次，妻子林秀珊到王锐所在的城市建筑工地找他，结果王锐阴差阳错跑到林秀珊的城市找她，两个人就这样来回几次错过。最后他们在电话中约定在两列火车交汇途中相见，当林秀珊看到王锐时，王锐却从窗台前倒下，他被一个玩橡皮子弹手枪的孩子击中。这部小说无疑写出了底层民众生活的辛酸苦楚，当城里人过着丰衣足食、丰富多彩的生活时，这些来自农村的贫困务工人员，却过着没有任何尊严及保障的生活。在通信如此发达的今天，号称占据全世界手机使用量第二位的中国，农民工只有在约定的时间在公共电话亭通话，他们的生活被严格控制在时间和空间的牢笼里。自由对于他们来说是不存在的奢侈，只要他们向自由迈进一步，就必然遭遇更大的不自由的束缚。小说无疑深入而细致地描写了他们生活的困窘，他们的相见愿望被消解为因错过所产生的沮丧心理。但是小说始终在他们困窘的存在境遇中给予了一种浪漫的情调，不断地以抒情的笔致，来刻画他们的感觉和心情，他们的憧憬与体验。生活在困难艰辛中，但他们却依然有一种对生活的乐观情绪，并且随时可能体验生活的美与情调。

林秀珊每次去看望王锐，她都选择坐慢车，慢车票便宜是一个原因，而且高速行驶的特快列车使乘坐者看不清窗外的风景。坐在慢车上，却能尽情饱览沿途风光。在林秀珊看来，那些树木、土房和田野都是有韵味的。她总是要一张靠窗口的票。林秀珊与王锐约定每周五通电话，王锐为她选定了街边的一个电话亭，那里矗立着一排宛若翠绿的屏风似的高大的杨树，电话亭附近还有一个公共汽车站。王锐觉得这个电话亭最适合妻子，“街上车来人往，杨树在风中会发出口琴一样悠扬的响声，这样不仅妻子的安全有了保障，还有了一股浪漫的情调。”而林秀珊每次前往通电话，都要梳洗一番，明明知道见到的是电话，见不到王锐，可她觉得王锐传过来的声音

好像长着眼睛一样。小说中不断写到口琴，写到王锐追求林秀珊时买口琴，他们在后来的生活中也依然怀着对口琴声的眷恋。林秀珊卖掉一条毛毯给王锐买了一只新口琴。她带着这只口琴，在与王锐错过的火车上，遇到了一个杀人犯，令人惊异的是，这个杀人犯也会吹口琴，林秀珊一直对他怀着同情，居然请警察把犯人的手铐打开，请他吹口琴。而这个长得清秀的杀人犯，吹出了悠扬的旋律，“有如春水奔流一般，带给林秀珊一种猝不及防的美感。她从来没有听过这么柔和、温存、伤感、凄美的旋律，这曲子简直要催下她的泪水。王锐吹的曲子，她听了只想笑，那是一种明净的美；而犯人吹的曲子，有一种忧伤的美，让她听了很想哭。林秀珊这才明白，有时想哭时，心里也是美的啊！”

当然，人们会质疑说，对底层民众的生活加以浪漫化的表现，这显得很真实，但事实上，文学作品真实性本身总是带着一定的观念化色彩，对中产阶级的浪漫情调的描写就很真实吗？对于文学作品的表现来说，它都是作家主观意愿的投射，都是想象的结果。问题在于主体的意愿是如何来理解所表现的对象？在过去，底层民众主要是以受苦受难的形象而存在于文学中，作家的意图在于以此来反映民生疾苦，为他们鸣不平，这无疑有其可贵的一面，但也把底层民众形象固定了，它只是一种证明，一种被用于展开社会批判的原材料。迟子建的这篇小说，一方面去理解他们艰难困苦的生活，另一方面却去表现他们更为丰富细腻的情感世界。这又似乎承继了五六十年代革命文学对工农兵形象的过分美化的传统，但二者还是有实质的区别。革命文学中的工农兵的美德或伦理价值的提升，主要是依据意识形态的规约，它是政治概念化投射的结果。而在这里的底层民众的心理情感，则是在对个人存在的更为完整的意义上的把握，它是对底层民众的个人伦理的重建。在这里，底层民众不再只是被知识分子 / 作家居高临下同情的对象，而是一个平等的、作为审美观照对象而存在的艺术形象。在这里，文学叙事所包含的美学成分、文本所具有的文学性修辞，都是从被表现的对象的感觉体验与心理认知中反射出来的。那些抒情性描写，那些氛围创造，那些感人的场景，都与这些被表现的对象融合在一起，也就是说，他们不是外在于这些美学的氛围，也不是在叙述人的观照底下才具有审美意味，而是他们本身也一直在体验、在感受。在王锐与林秀珊的

辛酸生活中，始终洋溢着浪漫情调。写作主体力图给予他们以平等的“审美期望”——不是说在他们身上发现美，而是在文学叙事的艺术性的建构中，一种审美的氛围与他们融合在一起。这种审美期望是重新建构底层民众的新的个人伦理的一种有效手段，它是乡村对城市文化的建设性的挪用，一种在现代性的意义上对乡村中国的重新补课。事实上，乡村本来就流传着浪漫、歌声、器乐、舞蹈，这些在“文化大革命”中曾经以革命形式被调用过，现在又被淡忘了，人们以为乡村的写照只是一种贫贱的模式，而对他们精神世界的描写也一样的贫贱。这显然是值得反思的。迟子建的书写为建构新型的审美伦理学提示了一种可能，这里虽然“没有思想与政治的激情”，但有文学性的表达，有真挚的个人情感和体验，有着生动奇妙的“审美期望”——对于文学来说，这还不足够吗？

## 胜过现实的写作

在王蒙的写作中，总是有一种东西超出他置身于其中的现实，这多余的某种意念、思想，某种情绪，经常闪现，或一闪而过，或随意流露，然而，这种东西真正显示了王蒙的敏感性。他是如此深刻领悟他处于的现实的人，又是努力超出历史的人。多年前，罗兰·巴尔特表述过这样的思想：“最大的问题是去胜过所指、胜过法律、胜过父亲、胜过被压制者，我不说驳倒，而是说胜过。”<sup>①</sup>这是唯美主义的美学理念，在另一种意义上，这种说法用在理解王蒙的写作，也不无恰当。作为一个天才式的、智慧而敏锐的中国作家，王蒙始终处于非常特殊的历史情境，他的身上汇集了传统士大夫文人、社会主义文学的开创者、文学的现代主义者所具有的所有品性。他既肩负着历史重任，又怀着倔强的个人性格和记忆，这使他的书写始终与现实构成一种深切的紧张关系。理解这种关系，是理解王蒙写作的深层次的意义所在。

王蒙在新时期的写作，大体上可以划分为三个阶段：其一，新时期前期的“春之声”阶段；其二，本体转向的“来劲”阶段；其三，后新时期的怀恋“季节”阶段。这三个阶段，王蒙都以特殊的方式与他所处的现实构成紧张的内在联系——或者说，他始终以他独特的方式超出、胜过他面对的现实。这种说法也许令人奇怪。任何人都处在他生活于其中的现实，

<sup>①</sup> 罗兰·巴尔特：《符号学原理》，李幼蒸译，生活·读书·新知三联书店，1988，第203页。

都与他的现实有着紧密的联系，没有人可以脱离他所处的现实。然而，作家与艺术家——具有历史敏感性的作家和艺术家，却往往是有能力超出、胜过他面对的现实，甚至与他所处的现实相悖。这种描述用在那些过分保守或过度超前的作家艺术家身上也许可能，用在王蒙这样的现实主义经典作家身上，用在他这样的主流作家身上，如何合乎实际呢？这正是我们要进一步探讨的问题。

王蒙超出他所处的历史，这就是说，王蒙是如此深切地沉浸在他所处的历史之中，又始终超出了历史给定的界线。他与他置身于其中的现实的主流思想意识形成了一种偏差，这种偏差是如此微妙，以至于我们不经意几乎觉察不出。这正是这种偏差的真实性所在。王蒙一直凭着他的那种执着，他真挚的个人记忆写作，使得他总是处在一个特定的个人视角，这个视角与主流历史其实产生了冲突。从而使他与历史/现实构成了一种超越性的紧张关系，当然也与同时期的文学构成了一种紧张关系。

在新时期伊始的“伤痕文学”阶段，在那个庞大的伤痕书写部落中，王蒙似乎与众不同，他的这点不同之处，一直被人们忽略了。“伤痕文学”逐渐汇聚成主流，反思“文革”、声讨“四人帮”的罪恶，把历史过错全部倒在“四人帮”头上。人们都从历史中解脱了，声讨的声音越是响亮，越是彻底，人们的解脱也就越有自信。解脱的人们迅速开始反观人们的崇高品质，这既成了证明其忠诚品格的依据，也为历史的正确延续找到了确凿的线索。到了张贤亮那里，伤痕甚至透出出美感。王蒙看上去始终是“伤痕文学”的弄潮儿，但王蒙与“伤痕文学”主流貌合神离。《组织部新来的青年人》依然保持着他的态度，只是更加沉稳和深刻。“文革”后复出的王蒙，当然也写有《在伊犁》和《新大陆人》等正面突出主人公乐观情绪的作品，这个“新时期”的“歌神”，当然也放开歌喉歌唱过，但更多的情形下，他的声调并不高昂，而是浅吟低唱。王蒙这一时期的作品基调，是对经历过历史劫难的个人，如何进入另一个历史阶段所可能发生的变异的探究。例如，老干部复出的权力再分配问题，并不会使历史天然地具有合理性，质疑历史的必然延续性是他坚持的主题。这种主题，在当时的现实语境中，无疑是极其另类的。从1978年到1980年，王蒙先后发表了《最宝贵的》（《作品》1978年第7期）、《悠悠寸草心》（《上海文学》

1979年第9期)、《夜的眼》(《光明日报》1979年10月21日)、《春之声》(《人民文学》1980年第5期)和《布礼》(《当代》1979年第4期)、《海的梦》(《上海文学》1980年第6期)、《蝴蝶》(《十月》1980年第4期)。在这些作品里,王蒙并没有以他的书写使历史合理化,他没有竭力去展示苦难或表达人们的忠诚,他关注这些人的内心世界,以此表达“文革”后依然存在的当权者与人民的界线问题。他在这一时期思考的主题是令人奇怪地游离于当时“伤痕文学”的主流。可以说王蒙延续了他在《组织部新来的青年人》里的思想,而在新的历史条件下,这些思想既有着极强的现实针对性,同时又与主流思想格格不入。这些主题在当时的超出历史之外的意义指向——潜在叛逆性基本被忽略了,因为没有人具备王蒙那样的怀疑精神。《悠悠寸草心》最早注意到复出后的老干部是否能为人民谋利益,唐久远对领导生活的热心与对平反冤案的冷漠不过是众多的老干部复出后的写照。王蒙对官僚主义永远采取怀疑态度,对那些革命年代的人们,被革命愚弄的实质也看得相当清楚,谬误不是某些人,而是全体,是“革命”本身——王蒙潜在的怀疑思想不过是欲说还休,并且掩饰在一些眼花缭乱的意识流一类的小说技艺之下。

《夜的眼》讲述一个到北京参加文学作品讨论会的作家,受当地领导之托,请求一位“朋友”批条子提供汽车零部件的故事。小说着力表现人物在那种处境中的心理意识,表现人物不断对周围环境的反应和他对自己行动的思考。人物对城市之夜的恍恍惚惚的感觉,不过掩饰着作者对“文革”后干部队伍的特权,以及对权力与利益构成的关系网络的批判。而这里又隐藏着城市与地区主题。边远小镇的人还在为“羊腿”操心,而城市的人却在公共汽车上喋喋不休地谈论“民主”;边远小镇的领导对于城市官员的儿子来说,不过是不足挂齿的外地人而已。很显然,这篇小说巧妙地谈到“羊腿”与“民主”的对立,表面看上去是在指出民主与羊腿的对立,而实际上作者寄望于务实的民主:“但是民主与羊腿是不矛盾的。没有民主,到了嘴边的羊腿也会被人夺走。而不能帮助边远小镇的人们得到更多、更肥美的羊腿的民主则只是奢侈的空谈。”<sup>①</sup>王蒙

<sup>①</sup> 王蒙:《夜的眼》,《光明日报》1979年10月21日。



居然把民主看成是获取羊腿的手段，他当然不太可能超越主导意识形态关于“民主集中制”对民主的理解的范畴，但在这里王蒙表达了民主应该关注中国现阶段面对的实际问题，例如这里表现出来的权力利益集团的特权问题。如果联系《悠悠寸草心》来看，则更可以看出这一时期王蒙思考的焦点。

《春之声》在发表时曾引起强烈争议，批评者对这种过分侧重于心理活动，并且叙述随意跳跃的方法持怀疑态度，这与传统现实主义小说相去颇远。《春之声》整篇小说不过是一个出国考察刚回国的知识分子在火车上的心理活动。火车上拥挤不堪，秩序混乱，敌对情绪浓厚，这与干净整洁的德国街道相比，至少落后半个世纪。对家乡的眷恋与眼前拙劣的现实构成了尖锐矛盾。理想与现实的距离具有讽刺性：“在二十世纪八十年代的第一个春节即将来临之时，正在梦寐以求地渴望实现四个现代化的人们，却还要坐瓦特和史蒂文森时代的闷罐子车！”<sup>①</sup>这辆闷罐子火车如同一个象征，上面挤满了人，这正是当代中国的寓言性的写照。王蒙当然没有放弃希望，火车头是“崭新的、清洁的、轻便的内燃机车”。并且，火车上出现了一个抱着小孩还在读德语的年轻妇女，这同样也是一种象征，一个怀抱新生命的母亲，显然是被动乱年月耽搁了，现在却在急起直追，希望可能就在这里。他写道：“他觉得如今每个角落的生活都在出现转机，都是有趣的、有希望的和永远不应该忘怀的。”这就是王蒙，既揭露现实的困境，又不失时机给出希望。他没有粉饰现实，但他在黑暗现实里透示出的无限光明却也显得无可奈何，甚至忧心忡忡。

被认为意识流色彩较重的《蝴蝶》，当然也重新讲述了“文革”的经典故事，但王蒙在其中寄寓的是对中国政治运动史的深刻反省，个人的生活完全被政治所支配，大起大落，以至于似真似梦都恍惚不定，有如“庄生梦蝶”。这篇作品最深刻地显示出王蒙对当时的现实政治的深刻质疑。他没有去写那些老干部的历史合法性和现实的合理性，他关注的是这些权势者是如何自觉，而后是被迫卷入历史，他们开始是极左路线的合谋者，后来是受害者。这里的主题相当尖锐地指出要警惕权势者与人民的距离，

---

① 王蒙：《春之声》，《人民文学》1980年第5期。

张思远后来想与秋文修秦晋之好，遭到秋文的拒绝。这似乎很不合情理，但对于王蒙的小说叙事来说，却是绝对必要的，因为王蒙需要借助秋文之口说出这种距离，权势者与人民是永远不同的。秋文拒绝和解，王蒙在那个时候就看到历史的裂痕，看到历史与个体的存在并不是理所当然统一的。尽管如此，人民依然希望权势者能考虑到人民的利益。“文革”结束了，并不意味中国的政治问题就解决了，掌权者就站到人民的一边，王蒙对此是深以为虑的。这就是王蒙与同代作家不同之处，他没有重述老干部和知识分子的忠诚的历史，去论证现实的合法性和延续性，而是怀疑，重新发掘断裂。

在当时，王蒙的质疑深刻而隐晦，王蒙运用艺术形式来掩盖他的思想质疑时，他获得了一个艺术性的意外收获，他率先把历史叙事和个人的内省意识结合起来，“意识流”手法的运用，使王蒙的小说迅速跃进一个较高的艺术层次。人物的心理刻画，小说的时空和结构，富有色彩和质感的语言，给小说叙事提示了一个多样化的世界。由此可见，王蒙运用意识流手法，并不是出于纯粹的形式变革的需要，而是出于表现他意识到的复杂的内容且在当时的政治语境中难以直接表达的那些意义的需要，他采取人物心理活动的方式，把那种复杂性呈现出来。有时候，形式本身就是内容，在王蒙刻画的那些“文革”劫后余生的人们，那种恍恍惚惚的心理，表明他们本身对现实的犹疑。《夜的眼》与《春之声》中的普通人是如此，《蝴蝶》中的副部长张思远也同样如此。现实并不是断然地拒绝了过去，像人们想象的那样——一个划时代的开始。在王蒙的叙事中，人们可以很清楚地感觉到，一个所谓完全与过去决裂的时代，不断地在人们的意识中，在想象和回忆中，在质疑和辨析中，被过去所侵入，或者说，过去还是那样深刻地卷入现在。而历史事实正是如此。

王蒙作为新时期最敏锐的作家，他其实奇怪地与历史总体性有所偏离——这种偏离使他的作品具有长久的历史边际效应。他在意识流小说系列中，已经试图去揭示个人与自身的历史可能分离这样一个独特主题。王蒙的这类小说总是奇怪地在末尾出现光明的希望，而在小说大多数的主体叙事部分，他的主角总是处在历史的焦虑之中。平反的张思远耿耿于怀如何与秋文修好，秋文的拒绝令人奇怪，这不过表明，他们对面前的现实都

没有把握。他们还是被历史构造的人物，被历史给定的人物。王蒙的历史主体并没有在新历史篇章翻开时就宣告完成，他们并不是天然地属于未来的。而历史则是困扰他们的根源。王蒙为什么要他们反省历史？要他们对历史负责？是为了更有力地承担起未来的使命吗？这一切依然是未知数。思考的文学一直在思考着历史主体的命运，思考着民族 / 国家 / 人民的命运，但这一切在王蒙的意识流小说中，始终是一个悬而未决的方案。这也许是王蒙真正区别于同时期其他作家的地方。

80年代中后期，王蒙的写作又一次发生变异。王蒙再次以他的艺术探求，以他的思考，对文学面临的重大转折有着清醒的意识。他在这个时期写下的一系列小说，《冬天的话题》《来劲》《一嚏千娇》《十字架上》《球星奇遇记》等作品，拒绝提供任何对现实重大主题的关注，故事的情节仅仅成为语言自由播散的内在线索，他在尽可能嘲弄现实的同时，也毫无顾虑地展开语言的修辞学游戏。这些作品机智幽默，无拘无束，显示了王蒙惊人的语言才能。王蒙在意识到“文学失却轰动效应”（1988）的时候突然选择了语言修辞策略。王蒙在老辣的幽默中播放着无尽的快慰，把流行隐喻与政治笑话、抽象概念与学究式的陈词滥调、毫无节制的夸夸其谈和词语游戏混合在一起，他在尽可能现实的同时，也毫无顾虑地玩弄了语言。王蒙无疑极有才智和艺术感觉。现在，他把自己的才智和感觉转变成语言修辞风格的神韵。把语音和语义相关、相反、相成的语词汇聚一体，叙述成为一个语言场，每一个词都有可能唤起一群词。出场的词后面隐藏着一连串不出场的词，现在王蒙把过去隐匿在文本背后的修辞关联挪到文本内部。

确实，人们对王蒙困惑至极，像王蒙这样一位名作家、大作家，何以会走激进的语言实验之路，他把先前的老辣和幽默变成语言策反的游戏，他把他那一向认真关注社会重大问题和聚集问题的叙述，变成东拉西扯、指桑骂槐的文体。在这里，我确实难以妄自揣测王蒙的写作动机，当然也不能对王蒙小说中的故事隐喻和某种可发挥的主题视而不见，但是，我更感兴趣的是去追问王蒙何以在这样的时刻，选择这种过分夸张的叙述方式和语言修辞策略？当然，我们可以说，王蒙对那种变化多端的修辞风格的捕捉，对各种流行趣味展开智慧性的运用，以及夸大其词的冷嘲热讽，本

质上就是一种拐弯抹角的政治评论，一种不知不觉地凝聚而成的有针对性的现代寓言。王蒙小说的主题并不是先天性缺乏的，而是故意被卷进叙述中被语言的播散活动淹没了。但是，在这样的历史时期，这些隐晦的政治隐喻或寓言还是太脆弱了，它甚至不如前期的意识流式的政治无意识的表露。退回到语言本体，王蒙超前而机智地契合了文学史转向（语言的和形式本体的转向）的潜流。

王蒙回到文学之中，却走在了历史之外，这回却是大彻大悟后的妥协。如果说王蒙过去的主角还承载着历史重负的话，现在，他的主角已经是一个摆脱了历史（反抗历史）的此在符号。他们在某个情境中突然产生强烈的表达欲望，这些话语没有真实的历史所指，只有能指自我呈现的快乐。摆脱历史的王蒙获得了前所未有的轻松，在语言的系列修辞策略中，他暂时重新获得了一种艺术上的超越性。他几乎是突然与自己，与他的同代作家，与同时期的整个文坛相离异。王蒙处在一种历史的边界上，某种特殊的政治位置，甚至暧昧的政治派别，以及直接的政治体验等，都使王蒙对现实有了更为深刻的洞见。所有的完整性的叙事，所有的现实化的表述都是多余的和荒诞的。只有纯粹的语言表述，看上去满含思想机锋，其实是不得不采取的狂欢式的自言自语。他“来劲”了，如此充足的劲道，只有在语言的游戏和狂欢中发作。语言把他抛到文学的飞地，他自己也就不得不从历史中疏离而出。

在 90 年代——我们所理解的后新时期，年轻一代的作家，例如，“晚生代”与“新生代”女作家，带着激情讲述当代中国突飞猛进的神话，那些光怪陆离的城市迷幻空间，那些充满欲望和奋斗激情的资本原始掠夺者，那些怪模怪样的新新人类……这些书写既夸张离奇，又激动人心。另一方面，经典现实主义也以数驾马车的华丽阵容驰过世纪之交的穷途末路。所有这些，精彩纷呈，虚张声势，也混乱不堪。然而，我们的王蒙——这个时代的歌神，他本来可以引领时尚，引领潮流。然而，他退回到现实帷幕的一侧，他沉入了深切的历史记忆之中——那些与他的青春岁月血肉相融的年代——这个年代对于这个时期大多数的中国人来说，已经是依稀朦胧的遥远往事，但王蒙却记忆犹新，他怀着如此高昂的热情，孜孜不倦地探寻，写下了洋洋洒洒的鸿篇大论“季节三部曲”。真不知道他的“季节之

旅”有多么漫长，他如此执着而快乐地重归故里，重回历史之中。这个时期也有其他的作品书写这段历史，但都显得勉强而冷漠，只有王蒙是如此热情四溢、慷慨激昂、欢欣鼓舞，认真而真切地书写着他自己的历史。王蒙的努力不只是眷恋，同时也是蓄谋已久的补课和还愿。事实上，在整个新时期，王蒙对置身于其中的现实始终保持着警惕和怀疑的距离，那些“意识流”的手法，实在是他与现实间距的真实再现，这个新时期的“歌神”，其实唱着自己的歌，唱着自己的调。他并没有怀着激情拥抱那个时期，他被一大堆问题和质疑阻隔。在80年代后半期，他所处的历史位置，又使得他借助语言修辞策略飞出了现实之外。只有五六十年代，那种历史，是他生活于其中的历史，确立了他的全部的原初质朴的记忆，形成他文学写作的那种态度、那种情绪和思想。新时期的到来和后新时期的变异，实际上是压制了王蒙的那种态度和情感，他的意识流、他的语言快感，是对这种压制的反抗，也是自我变形的超越。在90年代，王蒙终于可以回到他的历史之中，他从现实中完全抽身而出，这是他的青春重现：他又回到1976年的秋冬，1977年的春天，“他哭了，……他热泪长流如注……”。这一切是多么亲切，多么固执，多么真挚：

钱文身上的火种远远没有熄灭。……不论有多少歪曲，……这个时代是我的时代，不只是你的时代，这个历史是我的历史，不只是你的历史。也不论他确实已经看得多么开、透、通、明、逍遥、飘逸、老谋深算、料事如神、刀枪不入、半仙之体，……他钱文仍然是钱文，他的感情性情观念中仍然包含着那么多革命的理想，政治的关切，党人的信念，忧国的深思，入世的抱负，献身的热望。他其实从来没有绝望过。哪怕没有人接受他的热泪也罢，哪怕认为他的热泪一文不值乃至有害无益也罢，认为他是自欺欺人别有用心也罢，认为他是装模作样讨好某一个力量也罢。<sup>①</sup>

在如火如荼的“新时期”，王蒙没有作这样的表白，那是他顽强掩盖

---

① 王蒙：《青狐》，人民文学出版社，2004，第462页。

过去的历史，那时，他胜过了现实；多少年之后，他并没有释怀。他是真正生活在他的历史和时代中的人，他回到了那个历史，当人们都抽身离开的时候，当人们如此狂欢似的存在于现实中时，他走进了历史——少有人能够理解他，他的绝望式的诚恳，甚至无望式的虔诚。他又一次胜过了他的现实，胜过了现实中的人们。他的书写，以如此不合时代的风格，以如此不顾一切的倔强，强行地夺回了自己的青春记忆。

在整个90年代，王蒙的笔力始终矫健、敏感、尖锐，甚至尖刻依旧。关于人文精神的讨论，他的言说引起多方误解，但他始终能看透问题，他甚至比年轻人还看得更清楚。在一大堆的观念面前，在知识分子重新建构的文化场域里，他看到事情的真相。人们当然会质疑他，但他能够怀疑中心，怀疑人们再度历史化的可能，无论如何，以他的历史位置，他是坦诚的。

他的那些书写历史的“季节之旅”，不能算是很成功，有一半要归结于人们的世故，比王蒙更加世故的世故。90年代的王蒙已经很不世故了，甚至带有孩子气的幼稚与顽皮，否则他怎么会那么迷恋历史家园呢？那是他的恋父情结，他几乎是突然间又变得年轻的。回到他的历史之中——经过季节之旅，回到父亲的怀抱，或者说那是他的归乡。

2004年，他的归乡显得步伐更为大胆，直接而自满。他穿过那么多的季节向我们走来，始终那么生气勃勃，那么令人惊异与兴奋，从十七岁到七十岁，谁能保持如此旺盛昂扬的创造力？谁能保持始终如一的敏锐与犀利？谁能对语言、对人性、对美和丑保持如此的敏感与热情？只有王蒙。2004年，一个花样的年月，真是青春万岁啊！一部《青狐》给我们提供了多么新鲜的刺激！一样的热情、一样的智慧、一样的尖刻、一样的得理不饶人——这就是王蒙，真是闪亮啊！

经过漫长的“季节之旅”，略微有点沉闷。《青狐》肯定像一道闪电掠过文坛，会让人们大惊失色。这是怎样的一只狐狸：“不是说青色的皮毛，而指她置身于月光沐浴之下，并代表着表达着一种淡淡的青光、一双幽幽的眼珠、一曲幽幽吟唱。”<sup>①</sup>“青狐”是一个永远的他者，又是一个

<sup>①</sup> 王蒙：《青狐》，人民文学出版社，2004，第91页。



绝对自我。这是一次照妖镜式的书写，那里面看到的，是半张脸的神话，一半是人，一半是狐。不管王蒙这次是多么彻底，多么尖刻，多么不留余地，但对于“青狐”，他并不是一味将其妖魔化，那里面也有他的投影、他的自况。他并不都是尖酸刻薄，也不都是冷嘲热讽。他还有那么多的怜爱，那么多的迷恋。因而，青狐是一个他者，又是一个自我。这里面融化的是青春依旧的激情，反射出来的是一片一片的青光，令人心醉的闪亮。

实际上，王蒙就有一点“狐性”，神出鬼没，机智敏捷，但他决不狐假虎威。时代把他推到主潮的中心，他也被人们当然地认为处于时代的中心。但王蒙与他置身于其中的现实总是有那么一点错位，他始终怀着他的个人记忆对历史/现实发问。“新时期”他对“伤痕”的书写就与众不同，相比那些表达忠诚与伤痕之美的写作，他的作品更多表达了质疑；80年代中期，在他如日中天的时候，他却热衷于语词的修辞游戏；90年代，人们已经在蓬勃旺盛的现实面前挥洒自如地表达欲望，他却沉入漫漫无边的季节之旅；21世纪，人们已经忘却了“文革”后那一段如火如荼的岁月，王蒙却把它如此清晰地展现出来。这就是王蒙，他一直在为“忘却”作纪念。在这本书的第276页，作者不失时机地强调了“忘记过去就意味着背叛”。这也许是随意牵扯到的，书中像这样的信手拈来的例子俯拾即是，也许不足为据。但纵观这部小说我还是可以说，王蒙把一段几乎被遗忘的历史突然推到人们的面前，令人措手不及，也让人兴奋不已。前者是因为我们在遗忘中已然麻木，《青狐》几乎有醍醐灌顶的功效；后者则是这段历史被如此激活，显示出如此的鲜亮与刺激。

进入90年代，王蒙一直在重新书写历史。他怀着如此真挚的情感，还保持着当年的青春记忆，从五六十年代一路写下来。不管怎么说，他过去的书写还是保持着充分的文学性虚构，在他与历史之间，还是存在着距离。但这次的书写却要比以往任何时候都要更真切，这倒不是说里面包含着充足的真人真事，或是有着足够多的影射暗喻（只要回到历史中，企图复活那段历史，就难免让人想入非非，更何况像王蒙这样第一手材料与直接经验多得溢出来的当事人）。但对历史的真正复活，是历史的那种氛围、那种情状、那种格调。确实，《青狐》把“文革”后（俗称粉碎“四人帮”



后)那段已死的历史复原得活灵活现。那种现场感,那种心理和心态,那种性格和脾气,给人以如临其境的现场感受。这是对一段奇特历史的书写,也是对一代(或两代)中国文人的历史及文化性状的书写。王蒙这次通过一个奇异的女性形象卢青姑(“青狐”)来表现,使这段历史具有了一点怪异神奇,甚至妖魔化的意味。卢青姑是在中国的社会主义革命历史中被边缘化,从身体到精神都被严重压抑歪曲的女人。她从一个善良、纯洁、有理想的少女,变成一个自卑怪诞且有点狭隘的女人。在这里,政治运动的支配起了决定作用。“文革”后,卢青姑发表了一篇叫做《阿珍》的小说一举成名,她的名字也由土里土气的青姑变为神奇怪异的青狐,她也从此进入文坛,目击了那些拨乱反正的左右动荡的历程。卢青姑/青狐的形象,就是他这辈作家和知识分子的历史写照。这部小说的非同寻常之处可能就在于创造了这样一个女性的形象及视角,它把一个文人(或知识分子)的经历,她的成长历史,与文坛的意识形态斗争历史结合在一起。通过青狐这个本来就有点怪诞的视角,使那段历史也怪诞化。一方面是亲历现场,一切都那么逼真;另一方面又怪诞化,通过这个视角使历史变形,也使历史现形。历史的变形记与现形记达到如此完美的重合,这也令人不得不佩服王蒙惊人的叙述才能。多年前,王蒙就写过《活动变人形》这样题目的小说,现在我们更真切地看到,在他所亲历的经验中,历史现形的本来(狰狞)面目。

小说从多个角度展示了这段历史,并且真切而令人信服地记录了文人们的被政治异化的性格心理。青狐、钱文、雪山、米其南、王模楷、袁大头……不论好坏,他们被政治决定了人格、言行,他们想超脱都超脱不了,政治就在他们脚下,就在他们眼前,就在他们身上。他们是被政治领导和决定的一群人,就像棋盘上的棋子,这游戏就是政治性的。小说不留余地地揭示出,“文革”后的中国文坛是如何延续了“文革”及十七年的政治斗争,白部长、白有光、紫罗兰等人,他们始终保持着高昂的政治斗志,并拥有高超的技艺。在文学与政治之间没有自由的余地,因为领导文学的人就是玩弄政治的人,文学不过是玩弄政治的一块次一等级的地盘。就像白有光老觉得自己在其他的场合不被重视一样,但这并没有妨碍他(们)在这里放弃政治。《青狐》讲述的就是在特殊的一段历史时期,文学场景中

的人们如何再次被卷入政治，他们永远无法摆脱被政治化的命运。王蒙这次显然是带着反思，带着洞穿了过去历史本质来重新书写这段历史的。他是亲历者，把那些历史事实、历史场景留给我们，这是一笔宝贵的历史财富。除了他，还有谁能把这种历史、这段历史写得如此淋漓尽致，如此美妙又丑陋呢？与其说他在嘲弄，不如说他在哀悼，只有他，还对这种历史保持着如此认真的态度。

王蒙的叙述一如他过去的风格，带着相当强的主观性，这使王蒙的小说叙事在时空和语言修辞方面都具有强大的自由。小说的主导时间是1979年左右的一段时期，但王蒙却写出了青狐、钱文、白有光、紫罗兰这些人的一生，这些人经历的全部的政治化的历史，也写出了当代知识分子荣辱沉浮的全部过程。这是令人惊异的。在王蒙的叙事中，这些人物的生活——精神的、身体的，无不政治所渗透。特别要强调的是，王蒙这次也如此热烈地写到女性的身体（欲望）——正如小说的封底所暗示的那样。但他显然不能单纯地描写欲望，他还是深入欲望异化的历史场景，那些欲望被他的主观化的视点嘲弄和歪曲了，正如被政治所异化一样。王蒙的切肤之痛，或者说他孜孜不倦地探求的就是，这代人的身体与欲望又是如何被政治全盘地异化的。对于王蒙来说，这并不是一个单纯批判性的主题，他同时是在欣赏、赞叹、哀悼和炫耀。他对于这种生活状态，对于这样一种命运，内心肯定也是矛盾的，那是他的命运，他的人生遭遇，融合了甜酸苦辣，汇集着美丑善恶，迸发着绚丽暗淡……因而，他总是能看到任何一个行为、一个事件、一个词语连带的多元性含义及多样化的关联，他可以随时在不同的时空里把它们联系在一起。王蒙的通感式的叙述在这部作品中已经登峰造极，他的通感是一种“超验式”的通感，既不按照感觉，也不按照事物的性质，也不按照理性的逻辑，而是超验式的超级智慧，他完全按照叙述所建构的审美情境，在这样的情境中，他可以自由地把那些事物组合在一起，从而使不同的时空的事物，甚至不同的历史年代也结合在一起。这使他的一个叙事情境就经常包含着相当丰富的时空要素，同样，在他的整体文本建制中，就更自由地把不同时空的历史结合在一起。他的主观性视点直指人物的内心，直接叩问事物的本质及真相，使人物变形，使历史现形。就像使青姑（青春的姑娘）变成“青狐”一样，他也使那段

历史带有了神奇怪异的狐性——这是历史的现形 / 变形记，也是我们的变形 / 现形记。

2003年5月15日改定

## 不说，写作和飞翔

对当代文化构成真正尖锐的挑战的人，经常是一些若隐若现的角色。在整体性力量如此强大的时代，只有那些始终保持着个人姿态的人们，那些始终反思警醒被同化和异化的人们，或者天生就是出走、游离，没有愿望，没有历史的合目的论的人们，他（她）们有可能另辟一条歪歪曲曲的道路，这是他者的道路，没有归宿的道路。现时代的文学多么需要这样的出走，没有目的的出走啊！

真想不到，在当代少数几个出走的人，就有林白如此娇弱的身影。确实很难想象，她那么弱小，有点神经质，还有点老实巴交，但却是很有决断。“多米给自己找到了一个辉煌的逃离之地，这给了她极大的安慰。她就死里逃生，复苏过来。”这是《一个人的战争》接近结尾处的一句话，多米像是林白的自况，她就是这样渴望逃离，从北方到南方，从南方到北方，又从北方到南方。最近我又接到她的一个电话，我被告知，她又要到南方某个酷热城市停留很长时间，我不知道这是逃离，还是又一个暂时的归宿？

在我的记忆中，林白似乎总是从另外一个世界来到这里，每次开口说话，她似乎都要做出一种努力，而后语速很快，有点杂乱。她的声音低沉略带沙哑，有一种磁性。这么有特色的声音，为什么不能让它从容地说呢？为什么不能多说呢？她是写作的人，她不说话。她更信赖文字，她倒是德里达的同道。我目睹过一次她在重要场合的演说，那是1996年在瑞典斯德哥尔摩，那是一个令人激动的现场，每个人都要发言。林白很困难地

开口了，但快速的语音却断断续续，几乎是一句一句地跳跃出来的。她几乎没有信心再说下去，在座的好心的同行们再三宽慰她，她总算把话说完了，大家也舒了一口气。

说话和书写在林白就是这样颠倒的，这真令人惊异。那么多的人擅长说话，滔滔不绝，他们不用书写，他们在掌控书写。可是书写的人不能说话，说话意味着在公开场所的一种权力和资格，一种规则和建制规划的场域，很多人在这样的场域中如鱼得水。但林白不能，这样的场域她无法介入，她长期对这样的场域怀有恐惧，她只能逃离。很多年前，她设想用生命和身体投身于这个场域的某个环节，她需要依靠。但结果这个场域也是宿命式地向她关闭，把她关在里面，她确实有一种幸福和宁静。于是，她依然不能说，她只能说，“说吧，房间”，她把说的任务推给了房间。她只在房间里说，也就是说，她以写作为生。

这就是林白，她是一个写作的人。很多年前，有人问海德格尔如何评价亚里士多德的一生，海氏想了一会儿回答说，他出生，存在，思考，然后死去。哲人的一生当然不可能这么简单，德里达却对海氏的这个回答赞叹不已，真是纯粹啊！林白如此单薄的女子，当然不能与亚氏相提并论，但她作为一个写作者真正有一种纯粹性，她不说，但她写作，存在，然后离去。她现在离北京不算太遥远，但也不近。一个真正写作的人，是始终离去的人。

### 一、生活尽头的内心独白

女性作家经常被塑造为身体写作的行家里手，林白当然也不例外，她的作品经常作为身体写作的代表符号。想想《一个人的战争》的开篇，多米躲在蚊帐里用手在动作，这在20世纪90年代初期显然是过分的举动。这个动作太富有象征意义，一个封闭的蚊帐，封闭中又透明。只能借助黑暗，它是暴露与躲避的双重诉求。一项虚无缥缈的蚊帐，林白自以为遮蔽了她的动作，但是，在小说的开头，谁都看到，看得很清楚，这是身体的动作。但是林白确实不是拿身体当作旗帜的人，对于她来说，身体只是通向心灵的一条道路，并且是必经之路。通过与世界分离，林白在自我的行动中体验她的内心，不断地自言自语，把她的最内在的个人感受表达出来。

这个在现实中无话可说的人，却在文学写作中有那么多的话要说，她要说的是她的内心感受，是女性的内心感受。自言自语，内心独白，这就是她最初的说话方式。在这个意义上，林白也许是最直接插入女性意识深处的人。她把女性的经验推到极端，从来没有人（至少是很少有人）把女性的隐秘的世界揭示得如此彻底，如此复杂微妙，如此不可思议。我无法推断这里面融合了作者多少个人的真实体验，但有一点是不难发现的，作者给予这些女人以精湛的理解和真挚的同情，融入自己的形象。正是对本我的反复读解和透彻审视，才拓展到那个更为宽泛的女性的“自我”。这些故事在多大程度上契合作者的内心世界并不重要，重要的是它是真实的女性独白，是一次女性的自我迷恋，是女性话语期待已久的表达。

很显然，林白要顽强地创造一个无限伸越的神奇怪异的女性世界。什么是女性的现实？如果要林白来回答的话，那肯定是一个不可知的神秘的边缘区域。林白笔下的女性大都带着异域气息，她们怪模怪样，却隐含着无穷意味。她们像一些影子，像纸做的人，她们出现而后消失。林白那些叙事，看上去带有很强的自传色彩，那些关于她的家乡的故事，也是关于女性的最后家园的叙事，既极具真实感，又显示出前所未有的那种幻想成分。也许对于林白来说，那种幻想的女性世界才是唯一真实的世界，而她的真实的关于“元女性”存在的现实，则又充满着诡秘的不可知的幻想特征。

1990年林白的《子弹穿过苹果》以其异域色彩和尖锐的女性意识而引人注目。这个似乎是恋父的故事在叙述中却透着异域文化的神秘意味。那个终身煮蓖麻油的父亲偏执而古怪，他寻颜料的爱好显得毫无道理，生存的不可言喻乃是所有异域文化的根本特征。那个马来女人蓼神出鬼没，像一个精灵四处游荡，却迷恋上煮颜料的父亲。父亲与蓼若即若离的关系，与“我”和老木这对“现代”青年的情爱相混合，这二者似乎迥然相异却又有某种关联，它们是为一种习惯的叙述模式所支配，还是与随意跳跃的叙述视点相关联，或是为一种巧妙的隐喻结构所支撑？《子弹穿过苹果》，一如它的题名，在异域生活状态与现代都市情爱纠葛的散乱关联中，表达了某种不可理喻的宿命意念和奇怪的女性文化谱系。那种随意跳跃的主观视点重在表达独特的女性情感记忆，它们是一种感觉之流，纯粹的女性话

语之流。也许这篇小说还可以读出“寻根”的流风余韵和魔幻现实主义的痕迹，但是这些都不足以抹去女性的文化记忆和表达方式。

林白的小说习惯采用“回忆”的视点，它并不仅仅引发怀旧情调，同时使她的叙事带有明显的自传特征和神奇的异域色彩。那些往事，那些回忆的片断，都指向特殊的文化意味，散发着热带丛林的诡秘气息。林白的女主人公们无一例外都来自南方边陲地带，她们有着特殊的性情、心理和行为方式。因为异域文化的前提，那些多少有些古怪或反常的女性，也变得不难理解，她们超然于汉文化的正统禁忌之下而别具魅力。《同心爱者不能分手》《回廊之椅》《瓶中之水》是林白近年来颇受好评的作品。这些故事多少有些离经叛道，其令人惊异之处，可能在于它们隐含着“同性恋”意味。林白着眼的那些微妙的女性关系因为附加这样一个系数而具有惊心动魄的效果，令人望而却步或想入非非。林白的叙述细致而流利，女性相互吸引、逃离的那些环节委婉有致。女性的世界如此暧昧，而欲望不可抗拒，这使得她们之间的关系美妙却危机四伏。林白的女性以从未有过的绝对姿态呈现于我们文化的祭坛之上，她们具有蛊惑人心的力量和引人入胜的效果。

1993年，我在《钟山》杂志《钟山看好》栏目写过关于林白的文字，这似乎是一篇颇有争议的东西，争议的症结好像是在文学之外的某种巨大的背景和错综复杂的网络系统。仅仅一年的功夫，林白以她接二连三的动作，以她优雅而又不失尖锐的姿势，向文坛的中心地带冲撞而去，使那个巨大的背景和网络系统也变得黯然失色。就连我也感到惊奇，这个娇弱的女性哪里来的能量？林白已经是无可争议的，1994年，《一个人的战争》以及《青苔》等作品使这个女性变得容光焕发而不可阻挡。

《一个人的战争》令人惊异之处在于，它如此彻底讲述了一个女人的内心生活，那种渴望和欲求，那些绝望和祈祷。一个逃避生活的女人，又是如此挚爱生活，因为，只有她才如此倔强，几乎是不顾一切回到内心生活深处。这是一个纯粹的女人的故事，那些非常个人化的女性经验，从那些狭窄的历史缝隙之间涌溢而出，它们怪模怪样而又朴实率直。小说叙事以它彻底的方式，直接从童年经验开始，那些最原初的心理欲念，现在像一个绿苹果悬挂在多米的蚊帐里。多米五岁就初尝禁果，这使她过早地与周



围环境区别开来。对幼年孤独感的表达与那些极端的个人心理体验相渗透，小小的多米就是以这种方式开始自我认同，开始她漫长的拒绝和逃避之旅。那顶蚊帐是同谋，是多米幼年的天堂，也是多米成年后的地狱。不得不承认，林白的叙事一开始就抓住这些超乎寻常的经验，抓住这些富有象征性和贯穿始终的代码，它们潜伏于叙事的最初的角落，使整个故事具有无法分隔的内在力量。多年之后，在轰轰烈烈的大学校园，多米依然躲在她的蚊帐里，透过蚊帐的网点看她置身于其中的环境，她一如既往沉浸在她的故事里，漠然地看着她们在她的蚊帐之外来来去去。

多米是一个内心有力量的女孩（尽管她一再自我表白说她内心没有力量），这就像 20 世纪初易卜生所说的那样，谁最孤独谁就最有力量。多米不怕孤独，不害怕被孤立，躲进她的内心，就像躲进那顶白色的蚊帐一样，那是她回归自我的乐园。我说过这部小说是一次彻底的倾诉，它无须回避，它没有什么需要掩饰，这是一次类似卡夫卡所说的自我埋葬式的写作，彻底的倾诉就是彻底的埋葬。幼年的快乐与孤独，十九岁时的辉煌与惨败，多米总是执拗而怪模怪样地走着自己的路。“她拿着手电筒走在漆黑的乡道上……”，这是多米在农村生活岁月的象征性的描述。这个不肯深入群众的孤僻之子，居然也想入非非要出人头地。看来那时的多米并未六根清净，她还是期望获得社会的认同。多米就是这样一个人，她总是在孤僻 / 虚荣之间徘徊。林白能把多米的孤独感刻画得起伏跌宕，就在于她并没有一味沉入内心世界而无法自拔。多米在孤苦伶仃的岁月中很容易滋生一些不切实际的念头，她打着电筒走在漆黑的乡道上，想到了“奋斗”，她甚至异想天开要写“电影”或“诗”。这个被群体遗弃的人，寄望于用笔和纸一步登天。十九岁的多米聪明，出类拔萃，她当然也渴望成功。改稿的喜悦还没有来得及品尝，这个年轻的文抄公不得不咽下身败名裂的苦果，多米迅速退缩进她的封闭世界。作为一次对内心生活的全面梳理，林白没有回避记忆中的那些暗礁，那些在生活的尽头滋长起来的希望，那些无法正视的挫折，那些绵延不尽的悲哀，它们尘封于内心生活的深处，那是你的无法逾越的存在，那是你的绝对的存在。我说过这是一个纯粹的女人的故事，只有纯粹的女性写作才会正视这种存在，才会彻底倾诉这种存在。

当然，这还是一个绝对的女性故事。它如此偏执地去发掘反常规的女

性经验，那些被贬抑、被排斥的女性意识，从女性生活的尽头，从文明的死角中脱颖而出，令人惊奇而又惶惑不安。林白的小说在当今文坛给人以兴奋，又颇有非议，大约与她独辟蹊径去揭示那些怪异的女性经验不无关系。她近年发表的一系列小说，诸如《同心爱者不能分手》《子弹穿过苹果》《瓶中之水》等，都对一些怪异的边缘性的女性经验加以发掘，它们展示了一个女性的奇观世界。《一个人的战争》在这方面则是大胆地往前走，它是如此深邃地沉醉于自我的经验世界，它是如此绝对地埋葬自己，以至于它无所顾忌地倾吐了全部的内心生活。结果，这次返回内心的倾诉，不得不变成一次超道德的写作。它对男权制度确立的那些禁忌观念，对那些由来已久的女性形象，给予了尖锐的反叛。多米三岁就没有父亲，无父的感觉在她的心里很可能是一片抹不去的阴影。小说没有提到渴望父爱，但不难感觉到多米内心的祈求，她的逃避，她的片面的自我认同，在这里可以找到最初的线索。小说的结尾处多米以她奇特的婚姻形式填补了最初的缺失。

残雪曾经表现过女性封闭的世界，在残雪那里，女性以她极端自虐的方式表示对男性的断然拒绝，那是一个绝对封闭的女性世界，以至于残雪的小说里只有一些关于女性的片断感觉，一些始终在能指层面上滑动的话语碎片。显然，林白的叙事重新开启了女性封存已久的那些心理角落，它以女性自慰的方式敞开女性的多元性。没有人像林白那样关注女性的自我认同，女性相互之间的吸引、欣赏，女性的那种绝对的、遗世孤立的美感。北诺，美丽而奇特的女人。美丽的女人，一个多么有诱惑力的说法，她们总是有一些其他的表述方式：尤物、玩偶、伴侣、情妇等。现在，美丽的女人满街都是，她们穿着超短裙呼啸而去，她们已经不是女人，她们是尤物、玩偶、伴侣、情妇……她们什么都是，就不是现实化的女人。北诺，是林白经常痴迷的一些女人的代表，那是一些绝对的女人，她们在生命的某个阶段不期而至，然后又倏然消失，使我们看不清生命的真相。南丹是一个出类拔萃的女子，她显然是因为过分自以为是而对所有男性嗤之以鼻，在个人的经验世界里，她有真实存在的理由，在小说中，她像是一个女权主义的概念，一个妇女解放的前驱。

显然，瘦小乖戾的多米被揭示得更充分，她逃避南丹不过是逃避最内在的自我。这个一直认为自己没有内心力量的人，她其实在顽强抵制和压

制她的内在力量。多米对姚琼身体的迷恋，与南丹的若即若离，这些都被叙述得详尽而动人。渴望与压抑，使这个有点反常的年轻女人，在生活的尽头观望、徘徊、游走。多米意识到生活是如何被扭曲，是如何被推到了极限。那些与男性交往的经验，虚假，不真实，它由一些骗局和滑稽的粗暴构成。大学生涯中那个施暴的男孩，那个叫矢村的花花公子，以及后来伤心欲绝的恋爱，那个被超级理想化的电影导演，这些经历都使多米重复体验生活的虚妄性。在林白的故事中女性总是经受莫名的屈辱，她们是如此容易遭受伤害，而男性触角（权力、欲望和幸福的诺言）又是如此轻易地打开女性的自我封闭之门，多米在她的青春年华像条惊慌失措的鱼在永远陌生的异地他乡游动。这一切都以犀利而流畅的倾诉涌溢而出，林白的叙述自由挥洒，极为明快的语言句式，随意且充满锐气，奔放而优雅从容，干脆利落却不失隽永醇厚。

也许人们会对林白如此详尽倾诉内心生活而感到疑惑不安，或者不以为然。然而，她彻底地表现了一个女人的生活，多米从我们庞大的写作制度体系中滑脱出来，她是这样一个女人，她在幼年时期就按自己内心深处的不可扼制的内在力量去追求更彻底、更自由的人生。很多年中，她封存于自己的内心，她被环境随意摆布，各种失败纷至沓来，然而，她不能接受社会给予她的限制和压迫，甚至不能接受社会给她安排的角色，她怀抱着那些绝对的女性观念，那种超乎寻常的女性的感觉方式，她倔强地在生活的尽头行走。“她的身上散发着寂静的气息，她的长发飘扬，翻卷着另一个世界的图案。”<sup>①</sup>这就是多米，一个已经逝去的灵魂。一部成功的长篇就是一次自我埋葬，林白埋葬了多米，她当然埋葬了自己。

## 二、无法跨越的现实对话

事实上，林白一直对她生存于其中的现实困惑不解，她始终在努力与之对话，她想去探寻她生活其中的世界到底在哪里与她产生错位。1995年林白发表《致命的飞翔》，与其说这是林白最后的冲刺，不如说是一次致

---

<sup>①</sup> 林白：《一个人的战争》，内蒙古人民出版社，1996，第190页。

命的写作。“北诺曾经在我的青春期中一闪而过”<sup>①</sup>，那些压抑在记忆最底层的印象，只在生活最孤寂的时刻偶尔呈现。也许这正是林白写作的特点。那些最奇怪的生活片断往往是她写作的起点，它们是最真切的个人记忆，又是最虚妄的幻想。关于一个女人的故事由一些忧伤而动人的场景构成，它们包裹着锐利和极端狂妄的女性冲动。在这一意义上，林白的个人记忆又是放任自流毫无节制的女性妄想，一种致命的飞翔。而对细节和具象的关注，使她的叙事具有特殊的质感。她近期的长篇小说《守望空心岁月》，则是对这个时代的女性的内心世界和她们的窒息而又空洞的岁月作一次彻底的清理，她的叙述锐利而惊人，打开女性自我记忆的深处，她审视那些令人绝望的时刻，一些不断被歪曲的生活事实，它们毫无保留地呈现于男权的祭坛之上。这个看上去极为文弱的人，何以有如许勇气，这是令人惊异的。

不管如何，在90年代文学的集体想象关系解体之后，文学不得不面对个人的存在经验写作，当代小说应该是处在某种绝境，它不得不以走极端的方式走出穷途末路。制造生活奇观，发掘那些被掩盖的精神死角，甚至精心策划一些欲望化的观赏场景，这都是当代小说走出困境的必由之路。如此看来，对于《一个人的战争》《守望空心岁月》等林白诸多作品存在的诸多偏颇，特别是她对女性经验的极端发挥，多少有些诱惑式的写作姿态，也就不得不宽仁为怀；同时对她完全返回到内心经验去的写作方式又不得不有所疑虑。埋葬了自己的林白，她如何复活呢？在生活的边界，在艺术的边缘，在女性记忆的尽头，林白还将呈现何物？

一如既往地写作，倾诉，顽强地表达内心生活，这就是林白。在90年代中后期，林白努力去审视她与现实的关系。继长篇《一个人的战争》《守望空心岁月》之后，林白又发表了长篇小说《说吧，房间》（《花城》，1997年第3期）。这部小说表达了林白向现实说话的愿望，急迫，带着神经质式的尖锐，如此彻底不留余地地表达了女性对90年代中后期生活现实的激进批判。

在当今的小说中，关于女性的生活现实，在大多数情形下，依然是按

① 林白：《致命的飞翔》，《花城》1995年第1期。

照两种传统类型来塑造的。她们要么是贞女烈妇，要么是荡妇妖女。事实上，这是男性的白日梦和欲望化目光生产的对象。在时下关于城市生活现实的小说叙事中，男性的欲望化目光统治了小说的叙述视点，女性看上去像是在这个妖娆绚丽的商业社会和权力封地上四处开放的罌粟花，它们芳香四溢足以使任何阅读者进入白日梦的温柔之乡。在另一些关于女性自怨自艾的叙事中，女性的生活又限定在一些狭小的心理空间，精致、尖利但虚无缥缈（就这点而言，林白也在一定程度上与之不无牵连）。但这一次，《说吧，房间》相当全面地呈现了女性生存被挤压的现实，女性的境遇，她们无望的超越幻想，都被相当有力地以偏执的女性视点给予重新书写。

这部小说的名字显得非常奇特：“说吧，房间”。“说吧”，谁说？是“房间”吗？“房间”能说吗？又是“谁”在怂恿“房间”诉说呢？林白，这个一直不说的人，不向现实说话的人，几乎患了现实失语症的人，她除了请“房间”代言，还能请谁说呢？还有谁对她说，为她说呢？“房间”既是拟人化的修辞，又是一种象征。很显然，“房间”看上去像是叙述人的自我比拟，而“说吧”，一种来自外部的怂恿、鼓励，使得“房间”的倾诉像是一次被迫的陈情，“说吧，房间”，你有那么多的压抑，那么多的不平和不幸。“说吧”，是一次吁请，一次暗示和抚慰。“房间”作为叙述主体，一种物质的生活象征，一种把精神性的主体转化为物质（物理）存在的尝试，使得这个叙述主体具有超乎寻常的存在的倔强性。房间又是女性的象征，一种关于女性子宫的隐喻——一种绝对的、女性本源的存在。因而，“房间”的倾诉，又是女性的绝对本我的自言自语。

“房间”可能是林白最乐于选择的自我象喻，“房间”作为一种空间的存在物，它的本质在于与世隔绝，它的内在性就在于它的封闭性。房间本质上是孤独的、沉默的，特别是那些简陋的、狭小或贫困的房间，它们以孤零零的存在选择它们的本质。像林白所有的其他故事一样，这篇小说的故事也是围绕主人公被社会排斥、拒绝以及主人公退回个人的内心生活来展开的，而房间则是这种内心生活展开的理想空间。但林白的小说叙事并不仅仅是单一的内心独白，她的显著特点在于，她总是能把内心生活与变动现实构成一种对话情境。林白在叙事上采用的策略就在于，她把自传式

的叙述人与一个任意在外部世界漂流的女性形象结合在一起，这使得她的小说叙事在自我/她者之间，构成一种不断转换的双重结构。

在讨论这篇小说的时候，无须去重述它的故事，故事也许非常单纯，一个弱小的女性被单位优化组合下来，四处谋职而心灰意冷。与之相对的故事是另一个关于女性不断到外面世界闯荡的故事。但她们共同的遭遇则是无力面对变动的现实社会，正像隔绝于世的房间，除了怂恿房间“说吧”，还能有什么更好的抚慰呢？

林白的叙述人总是先验地被社会排斥，她们被社会伤害，担心再被伤害，而企图远离社会。她们也念念不忘社会加给她们的伤害，乐于去咀嚼、回味或者夸大这种伤害。这种伤害构成了她们逃避、不满和拒绝社会的借口，这使她们的顾影自怜变得名正言顺、顺理成章。被解聘的老黑（“我”）站在单位的院子里，“感到阳光无比炫目，光芒携带着那种我以前没有感到过的重量整个压下来，整个院子都布满了这种异样的阳光……”<sup>①</sup>受到排斥的老黑只有从社会中退却，回到她的“房间”——一个坐落在“赤尾村”的居所。这是林白自传体的叙述人最适合的生存境遇，她的叙述从这里出发，开始了内心生活的不断呈现。当然，我们说退回房间的叙述，不仅仅是小说叙事指涉的物理“空间”，在很大程度上，它更主要的是指个人的内心体验。退回“房间”的叙述人给我们呈现了封闭的女性的生活，这是一个令人绝望的生存空间，狭小、混乱不堪，里面住着两个不走运的女人，一个失去了工作，另一个可能从来就没有正经的工作，经历过失恋之后再承受病痛的折磨。解聘、人工流产、离婚、上环等，与炒米粉、猪油和青蒜，以及杂乱的梳子、美容霜、胸罩和三角短裤等，构成了房间内的基本内容。但事实上，关于房间内的叙事并不多，这里面很生动地写了女性之间的姐妹情谊，这是典型的女权主义者的视点，在遭受男性社会排斥之后，只有女性才能相依为命。但这也不是“房间”倾诉的主导内容。重要的是房间内有两位落魄的女人，现在，叙述人从自我的内心体验，观看到另一个女人，通过对她的观看，去观看女人在外部世界的命运。实际上，叙述人老黑与南红不过是一枚硬币的两面，她们不断地经历着分

<sup>①</sup> 林白：《说吧，房间》，《花城》1997年第3期。



离、交叉、重叠与置换的变异。她们从内心体验，从现实与幻想的二极状态，来表现女性无望超越的现实境遇。

被解聘的老黑回顾自己的生活历史，特别是回顾婚后的生活，平庸、嘈杂、机械而呆板，被一大堆粗陋单调的物质生活所填满。老黑有过短暂的一个人生活的自由时光，那时老黑迷恋上写作，这使她逃避社会及其可怕的关系网络。在20世纪80年代那些轰轰烈烈的改革开放岁月里，老黑却把那些美好的时光丢到废纸篓里，她热衷于写作，这是她逃避社会躲闪社会关系的最好的方式。写作是什么？就是纯粹的个人幻想，个人白日梦，当这种写作毫无希望被社会承认，或者毫无可能被社会理解时，它就是不折不扣的个人幻想。老黑在大多数情况下表现出对书写的迷恋，她的职业当然与之相关，但更重要的这是她的自我体验的根本方式，书写和阅读使她回到自我的精神领地。但老黑的生活迅速被异化。这个迷恋写作的人，自从建立家庭之后，她的生活就立即世俗化了。

“家庭”，这个在传统小说中作为温馨的避风港湾的处所，在林白的叙事中主要是以牢笼的形式出现。而在《说吧，房间》里，对家的厌倦被更加充分地强调：“现在当我想到婚后几年的忙乱生活时，我的眼前就会出现一幅高密度的无限重叠的图景，我看到无限多的锅碗瓢盆、案板水龙头、面条鸡蛋西红柿、衣服床单洗衣机以及更多的别的什么重叠在一起，它们毫无规则密不透风地堆积，就像一件刻意反艺术过于前卫的装置作品，又像一幅以这片堆积为素材的前卫油画，它的构图跟装置作品完全一样……”<sup>①</sup>当然，这是一堆毫无审美价值的灰色图案，直到多年后，老黑回想起来还感到窒息。老黑的生存——按照老黑的自我感觉——就如同皮影一样平扁没有重量，没有真实的生命。在单位那个迷宫一般的建筑物里，老黑像一只忙碌的蚂蚁，又像一只虫子一样跳来跳去。老黑的婚姻生活同样平淡乏味，只有在周末的时候，闵文起神情暧昧地拿出一盒毛片，按照男性欲望进行的性爱活动无疑总是以失败告终。老黑经历着女人生活的各个阶段，说不上特别不幸，它们虽然有些困苦艰难，但这里面并没有大灾大难，只是平淡无奇的现实，普通的中国女人曾经和正在经历着的了无生

---

① 林白：《说吧，房间》，《花城》1997年第3期。



气的现实。对于大多数人来说，这并没有什么不可忍受的，也许人们还可自得其乐。然而，艺术正是在人们麻木不仁的地方，打开一扇窗户，告诉人们真相。不过林白不是一个存在主义者，恰恰相反，她可能是一个彻头彻尾的反存在主义者。萨特式的人选择自我的自由本质那种幻想在这里被击得粉碎。人是被任意选择的，特别是在一个男权强权的社会里，女性被注定了被选择。在另一方面，林白的叙事还是对海德格尔的存在主义的反动，存在没有敞开性，存在被塞满就是被塞满。海德格尔从梵·高画的农夫的破旧的鞋的洞口的开启中，看到存在的开启性，从那里洞悉到生存倔强的永恒。然而，在林白的叙事中，超越不过是彻底失败的华丽的替代品。就像南红对老黑的超越一样，超越性的南红终究走向穷途末路。而她的那些回到内心生活的书写，与其说是存在自身的敞开性，不如说是对紧闭的存在之门的无止境的叩问。

与胆怯、封闭、现实，甚至有些墨守成规的老黑截然不同，南红是个别出心裁的女子，沉迷于幻想、不切实际、追赶时髦、喜欢挑战。按照叙述人的理解：“纯洁与放纵、轻信与执拗、冷漠与激情，这些不谐调的因素像她的衣服一样古怪地纠缠在一起……”<sup>①</sup>对于她来说，改变生活现存的形式就是超越的胜利。奇装异服、胡作非为的生日 Party、惊呼、夸张的热情、露骨的个性表达、收集照片、写诗等，这些都构成了韦南红的生存超越意向。她甚至在大学时代就想入非非要去南非。她在大学毕业后轻易就丢掉铁饭碗，只身闯荡南方沿海开放城市，进入推销伪劣假冒项链、宝石戒指的行业，这个年轻女人在南方突然发达的城市里充满了对超越现实的幻想，在数名男人之间周旋。总之这是一个寻求冒险与刺激的女人。南红的故事是一个关于女人幻想的故事，也是关于幻想的女人的故事。结果如何呢？多年之后，她来到北京与老黑重逢，尽管她的风格依然，但口头禅却是两句话：“真的很坎坷”，“好沧桑呵”。在北京赤尾村那个杂乱的房间里，韦南红头上的虱子已经遮蔽了昔日额头上的光圈，只有弄巧成拙的秃头还可见当年奇装异服的风采。

韦南红与老黑殊途同归，她们最后的遭际表明了女性无可超越的生存

<sup>①</sup> 林白：《说吧，房间》，《花城》1997年第3期。

困境。在小说叙事上，可以看出林白力图在运用双重结构去表现两个女性不同的性格和选择，以及由此反射出的女性内在生活的复杂性。

如果把自传体式的叙述人老黑理解为“实在的”角色的话，那么，可以把南红理解为一个幻想的符号。当老黑从单位回到赤尾村，走进这个混乱不堪的房间时，她除了对自己现在的命运——此在的存在加以思索，她观看到另一个女人与她共命运，这个女人出现在这个房间里的另一侧。从总体而言，南红是老黑的反面。那个退回到内心生活深处的女性和相对的在外面世界游荡的不安分的女性，二者的拼合，使得林白的小说叙事具有双重视点：回到内心与观看外部世界的双重线索。对老黑的叙述只有退回房间，退回内心，而对后者的叙述则构成外部世界光怪陆离的图景。因此，在内心 / 社会，排斥 / 退避，自我 / 他者，独白 / 叙述等双重关联构成的叙事结构，使得林白的叙事具有一种持续的张力。就某些具体叙事环节而言，南红走向社会遭遇的各种经历，与老黑不断地退回内心生活构成一种对比关系。正如前面指出过的那样，南红可以理解为老黑的另一个自我，一个对现实的老黑超越的幻想的自我。通过南红的生活轨迹，小说叙事引入了现实，引入了女人进入外部社会现实的种种方式。两种类型的女人表现出女人生活根本不同的侧面，但是叙述上，幻想与现实不仅仅是在两个女人之间呈两极形式分化，同时在叙述中互为支撑点相互置换。幻想式的南红走向现实社会，走向实际物质生活实践，推销伪劣产品，寻找成就感，追逐金钱，随时与男人寻欢作乐。而现实的老黑则不断在对自我的体验中走进幻想的天地。在南红热烈地投身社会的同时，老黑却在平静地写作。这使林白的叙述，从外部现实及时转到内心生活，这些对自我孤寂生活的体验和表现，构成了小说中纯净而有内在性的一面，而林白不时从这里阐发的一些形而上的感受，对那些外部社会现实的生活实践是一种有力的补充。关于这种双重结构，内与外的置换，是一个比较复杂的小小说叙事学的问题，篇幅所限这里难以展开详尽的讨论。简要地说，这种叙事方法构成了这部小说对女性内心生活的领悟，同时也从这里可见林白极有个性的叙事特征。

总而言之，不管是被动地接受一切现实的老黑，还是竭尽全力寻求超越幻想的韦南红，她们的结果都不过证明女人超越现实的失败。女人承受着太多的社会压力，她们依靠个人的独立性难于在社会找到恰当的立足点，

而社会对那些弱小的女性经常是漠然视之。在社会大转型的时代，女性未必不能抓住机会获得成功，但更多的处于弱势的女性却迷失了方向，失去了保障。林白的《说吧，房间》触及下岗妇女的问题，她显然没有从现实关切这一角度去表现这一中国90年代末面临的巨大的社会问题，而是在更为普遍的女性生存现实这一问题上表达她的批判态度。她的揭露是有力的，解聘、离异、单身以及经济的困窘和孤立无助，这些处于弱势的妇女的生存经验，在这里得到一次最为彻底的表现。新时期的中国小说表现妇女命运的可谓多矣，从张洁的《爱，是不能忘记的》表现女性的人性愿望为始，女性主题在思想解放的进程中有了非常强劲的变化发展。但从总体上来说，女性主题依然是依附于男性关切的视点。张辛欣和残雪率先表达了男女对立的主题，这使当代中国女性主义话语可能形成。90年代的女性主义写作（包括林白在内），主要是局限于女性内省意识和内心生活的表达，在处理她们与社会的连接关系方面，还少有小说做出有效探索。《说吧，房间》虽然带着林白一如既往的那种风格和表现倾向，把女性的生活首先限定在女性狭窄的天地里，但她依然通过双重的叙事结构找到女性与社会的冲突关节。从女性的纯粹自我意识，到女性之间的姐妹情谊，从女性受到的社会挤压、女性的生存感受到女性固有的母爱，以及相当偏激的女性对男性的态度等，可以看出《说吧，房间》对女性生活进行的彻底改写。女性生存的现实，她们的内心感受和幻想，不再是按照男性的欲望来塑造和评价的，而是女性现实境遇的直接倾诉。尽管林白的叙述带有相当强的主观色彩，她的自传体式的叙述总是融入了相当强烈的个人体验，它们虽然不太注重表现现实的实际过程，但女性主义话语在这里相当有力地给现实重新编目。

也许林白多少有些过于固执于女性主义（女权主义？）立场，她把女性受压迫的直接压力归咎于她们周边的男性，这些男性没有一个是值得信赖的。林白在构造女性被挤压的现实，同时漫画般地抨击了男性社会。阴险、怯懦、唯利是图、功利实用、不敢承担责任等。老黑不仅在精神上抵制男性，在肉体上也抗拒男性，丈夫（闵文起）的身体对于她来说不过是一种异己的东西，被厌恶的重量。而南红随意坠入情网，那些短暂的浪漫和快乐与无穷的肉体痛楚相比较，显得微不足道。当然，

我们没有理由指责林白过于夸大了男性的拙劣，但在男女对立这一意义上，林白试图表现的女性主义意识显得比较单薄。应该看到社会历史背后更强大的权力结构，男性无疑是男权社会的同谋，但男权社会本身对男性也构成压迫。小说当然不可能进入理性的阐述和过多的议论，但可以通过更为复杂的社会关系的表现，去揭示男权制度化体系的内在症结。从比较直接表面的男女对立，进入更加复杂的历史地形图的表现。当然，这有相当的难度。

### 三、穿过历史空场的飞翔

事实上，林白一直试图与现实对话，从最初顽固地讲述内心生活开始，林白也在向现实迈进。女人之间的故事转向了女人在现实中的故事，神秘的女性，被更现实化的受压迫和遭排斥的女性的形象所替换。但在这样的转变中，林白始终保持着她的叙事风格，不管如何现实化，林白的叙述始终洋溢着表达的热情，一种倾诉式的语感执拗而自由地穿过现实，反复追问着现实的本质。确实，有一段时期，林白为自己的现实遭遇所困扰，个人化的情绪，个人对现实的真实态度直接流露在她大量的写作中，她的叙述几乎不能包裹住她对现实的激愤。一种女性主义式的性别抗议，只是因为她对语言的过分钟爱才没有直接捅出来。《说吧，房间》无可否认具有特殊意义，那是林白最紧密的面对现实的写作，无可非议，毋庸置疑地显示出女性主义话语的那种活力。然而，林白的叙述始终具有超越性，这是她的叙述最有价值的地方，这不只是她随时玩弄的女性神秘主义，更重要的是她的叙述携带的那种语言的质量，它能有力地穿过现实。但《说吧，房间》还是在一定程度上把现实当作一堵墙，她的写作没有完全穿透过去。

直到《万物花开》，林白的闪光又一次呈现出来了。这也是面对现实的写作，但她的那种超越性被把握得精彩绝伦。从总体上来说，林白的作品都是对90年代的表达，她的那种阴柔而明媚的风格，带着奇异的超越性，是对90年代的历史的一种穿行，这个穿行如此生动地把历史置放在话语之下，它把历史撕开一道口子，那是无人的场域。真正的胆略表现在走进无人的场域，更大的胆略表现在把历史变成无人的场域，只有话语穿行

于其上。依靠那种语言的灵动，经过那些女性的宿命论，经过那些神秘的不可知的神奇，林白的叙事话语获得了穿行的力量。但她总是一度跌落在个人的现实困境中，林白在命运中的挣扎影响了她的超越性。但《万物花开》表现出了她更强的穿透力，她可以写作实在的历史，但有能力把它打碎，她可以穿行于历史场景中。历史再次变成，而且是更轻松自如地变成了空场。如此沉重的历史就被她变成了空场，她让历史飞了起来，因为她在历史中飞翔，在历史空场中飞翔，又一次离去。

确实，《万物花开》又是一部怪异之作，读后凉气逼人、寒光闪闪。这就是林白，永不妥协，始终背叛。这部小说讲述一个外号叫大头的农村少年，顶替同伴的杀人罪名，被判了刑。小说就从他到监狱服刑开始，描写监狱里的残酷迫害场景。但整部小说并没有描写监狱生活，也没有详细叙述他与同伴如何犯法的故事，那只是一个偶然事件。小说主要是在描写一种生活，通过这个脑子里长瘤的家伙的独特眼光，去打开中国贫困乡村中的生活面目，触摸那些随处可见的生活死结。林白过去并不写乡村生活，她的小说大多以城市小知识分子为主角，写她们的生存境遇，在爱欲的失败中挣扎与反抗，那些故事和人物都被林白处理得怪模怪样的。现在，林白把目光投向中国乡村，她无意于把乡村神奇化和浪漫化，也不重复那些苦难兮兮的生活状况。她要表现的，是那种奇异怪诞、无序却滚滚向前的乡村生活。贫困、情欲、权力、性别压迫，这是长瘤子的大头所不能理解的深意，但他的视角却可以呈现出荒诞无稽却自然而然的生活事相。一方面是生活的奇异性，另一方面是这个长瘤子的大头的视角，这就是林白玩的诡计：万物花开——万事万物都有它的特异性，都有它的纯粹自然存在的方式和生长的权力。神奇怪异的才是自然的，自然的就是神奇怪异的。这可能就是万物花开包含的自然人为本主义的思想。

正是基于这种思想，林白展现出乡村生活在贫困荒诞中透出出的勃勃生机。林白对正常平常的生活事相没有兴趣，她热衷于把握那些奇奇怪怪的现象。这个脑子里长了五六个瘤子的主人公大头，他并没有被死亡吓倒，对于一个知道不久就要死去的少年来说，他的生活并没有被阴影压垮，而是充满了对生活的热情，他几乎是怀着期待迎接死亡来临。“有时候我在坡上碰到百六九放牛，我问他，百六九爷，我家的三万块钱早花完了，我

怎么还不死？百六九说，快了快了，要不了多久……”<sup>①</sup>这就是林白式的幽默，冷酷中又有一种对生命挚爱的温情。这是对死的探究，更是对生的希冀。但这一切都隐匿在生活自然流动的表面之下。那些致命的瘤子，却像神奇的精灵一样寄居在这个十五六岁的少年的脑子里，它们总是引导着生活美妙与快乐的情景。“我的瘤子最喜欢油菜花，在盛开的季节，我的瘤子就会飞出我的身体，在油菜花的上空盘旋，这时我的眼睛里一片金黄，就好像我自己也是一朵油菜花。”<sup>②</sup>

小说写到牛、猪等动物，写到杀猪的二皮叔、赚了大钱的王大钱、细胖还有那些“跳开放”的女孩们，这些动物、人以及相关的事物都被赋予一种邪性，它们违背常情常理、怪诞不经却又倔强地以它们的方式挑战生存的自然法则。林白总是在每一个描写场景，给予它们的存在以一种姿态，一种不服从既定法则的自由状态。万物花开，既是一个万物通则，又是每一事物的不同特性。正如每一种花都要开放但又都不相同一样。当然，这部小说隐约透出当年拉美魔幻现实主义的那种意味，林白的本土化笔法还是做得比较到位的。当然，自然的法则并不能涵盖一切，也难以成为文学全部的哲学根基。林白的对乡土中国的书写，依然可以看到当下中国作家越来越自觉地面对“苦难”一类的社会问题。从本质上来说，林白写了一个乡村少年极其不幸的命运和他快乐而自在的生活，这是事实的现象与本质的绝对矛盾，被林白敏锐地捕捉到。也许林白就是要用快乐而挥洒自如的笔调写出最绝望悲惨的生活事相，这是残酷的快乐，也是快乐的残酷。它决定了事物、存在、命运是如此邪性，你不能抗拒它，但是，你可以与它共舞。在小说的后半部分，还煞有介事地附有“妇女闲聊实录”，这到底是真的闲聊实录，还是林白有意去捕捉原生态的事相而设的圈套？她找到妇女讲述的更彻底的真实。

不用说，林白的作品总是有一股邪性流宕其中，像一条蛇，孤傲而绝对地滑行。这使我想起“东方邪女”这个称呼，这虽然说不上是褒奖，但也绝不是贬义。“邪”当然不是什么好词，在我们的词汇学中，这个词长期

---

① 林白：《万物花开》，人民文学出版社，2003，第22页。

② 同上。



处于贬抑状态。“邪不压正”可以看出邪所表征的事物的边缘化和异化的命运。不用说，“东邪”这个说法立即让人想到王家卫的电影《东邪西毒》，影片中那个永不屈服的东邪，说不上是什么反面人物，作为一个侠客杀手，他的内心也有一种温情。他只是在记忆与错过之间找不到未来的出路。“东邪”只是来自金庸武侠小说的一个符号，一个人物的名字，原来的邪性已经为王家卫的后现代独白所冲淡。但林白的作品却总是有一种邪性，一种奇妙的邪性，它总是给人一种刺痛和惊异。然而，在今天，文学写作已经走到穷途末路，不走“邪道”几乎没有出路。事实上，文学史失去创新活力，故步自封，就因为大家都挤在正道上，大家都想着那里平坦舒适，铺着红地毯，可以上天堂。看看文学史上那些富有挑战性的创新，哪个不是带着“邪性”？早年的福楼拜、波德莱尔，后来的伍尔芙、乔伊斯、纳博科夫、卡尔维诺……在文学艺术创作领域，“邪”表明个人另辟蹊径的内在活力，是个人抵制“正”的平庸化之利器。

本文试图建构一个林白写作的历史学是失败的，她的历史就是文本，就是文字本身，那是缄默的黑色的精灵，是反历史性的。事实上，林白小说的艺术最重要的体现在她的语言和叙述语感上，那是始终隐蔽的先锋派的感性语言学词典。她能摆脱一切束缚，让自己飞翔起来。林白不是一个艺术上的革命家，但她却有着偏离主流的天性。她是凭着天性反叛，凭着天性走向歪斜的不归路。在电影《东邪西毒》中，西毒说：“翻过了那座山头，仍是一样的沙漠。”东邪走向沙漠，命运之路没有尽头，反常规的文学行为也同样如此。在“邪性”的书写之外，依然是不可抗拒的复归。但是林白一直在行走，在写作，在飞翔，穿过整个90年代的历史空场，她的语言如同天女散花般飞扬。在语言中飞翔的人是幸福的，即使她选择离去。

2004年7月26日



## 乡土中国与后现代的鬼火

2003年年底，阎连科《受活》的发表成为一个标志性事件，这使以下的论断成为可能：备受争议的河南人在中国文坛组成一个敢死队。他们孤军深入21世纪的文学领地，如入无人之境、无物之阵。这就是由刘震云、周大新、张宇、李洱、阎连科、行者组成的尖刀班。而且评论与出版方面的殿后阵容也不可小视。真不知河南会做出什么举动，都说他们要给长城贴上瓷砖，现在他们给中国文坛开掘了一块墓地：“现实主义——我的兄弟姐妹哦，请你离我再近些；现实主义——我的墓地，请你离我再远些……”<sup>①</sup>他们就在墓地边舞蹈——这就是阎连科热衷描写的场景，《坚硬如水》中的高爱军与夏红梅一直在墓地革命与交媾。现在，“受活”里的人们睡在打算安放列宁的遗体的水晶棺材旁边。他们的睡眠没有带来好运，他们玩绝术赚来的钱都被偷走了，而他们被“圆全人”困在这里（“圆全人”：小说中对完整健全的人）。这里几乎成为他们生活的墓地。只有对墓地有深仇大恨又痴迷眷恋的人才会如此狂热地书写墓地。河南人的写作我行我素，公然蔑视公众，顽强反抗潮流。他们的作品，越来越难懂，越来越没有章法，越来越潇洒，越来越纯粹。他们写作了当代文坛一部又一部天书：《故乡面和花朵》（刘震云）、《花腔》（李洱）、《大化之书》（行者）、《坚硬如水》（阎连科）……现在，这部《受活》算是让文坛又呛了一个跟头。河南人就这么狠！《受活》让饱食终日的中国文坛“受活”去吧！20

---

① 阎连科：《受活·题辞》，《收获》2003年第6期。

世纪80年代有江浙作家群（南方派系），以其语词的绮丽绚烂而别具一格；90年代初有陕军东征，那是大块状的历史与不可遏止的欲望；90年代末有广西的作家群，他们也有语词和对当代生活的洞察；而河南的作家群却穿越八九十年代逼进21世纪，文坛从来没有意识到这个地域的作家的集体性存在，他们也从来不是一个群落，不是一个像样的集体，分散在北京与故乡河南的某些角落。但河南人就是这样，走到哪里都保持着故土的本色，他们做得最好正如他们做得最坏一样彻底。现在，是要对他们刮目相看的时候。看看，《受活》，不是一般的手笔，哪敢这么写小说？这哪里是在写小说？这是写作的虐待，这是把写作的苦难与生存的苦难融合一体的绝对写作。

这部小说的显著特点在于对乡土中国的困境与残缺生活展开了迄今为止最为极端的描写。这部小说讲述一个残疾人居住的村庄的极其艰难困苦的生活状况，但他们以坚韧的意志进行艰苦的劳作，还能自给自足，过得自得其乐。然而，改革开放后，他们的生存也受到“发展”的困扰，用他们的所谓绝术四处演出赚钱，结果却被“圆全人”劫走。阎连科近年来的作品一步步向困境的极端迈进，生活怎么这么难啊！这是阎连科念念不忘的对生活的基本评价。他的《坚硬如水》描写夏红梅与高爱军在墓地睡眠和交媾，那是对革命年月的象喻。只有墓地才能最充分地体现生活的绝境。生活到了这个地步还有什么祈求呢？这一次阎连科算是对乡土中国的生活进行了一次彻底的还原，一次绝情的祛魅。要知道这是在全球化的背景下——中国的手机使用量跃居世界第二，互联网使用量世界第二，高速公路总长度世界第二……这么多的世界第二，足以塑造一个“新新中国”的美好神奇的形象。可是“受活庄”呢？它存在着，阎连科的书写决不手软，他的故乡，他的记忆，他的乡土中国，不再有沈从文的坚韧美丽、山乡巨变般的欣欣向荣，也不是刘醒龙的那种淡淡的艰难。这是绝境中的绝望生活，一种无底的生存洞穴。《日光流年》的苦难应该到尽头了吧？现在，这是一个残疾村庄，这些残疾人，或者是缺胳膊断腿，或者盲瞎聋哑，或者侏儒畸形。那个上岁数的瘸子向县长数落道：“我们受活村二百五十多口人，有老少瞎子三十五口哩，聋子四十七个哩，瘸子近着八十口人哩。那些少了一条胳膊，断了一根手指，或多长了一根指头的，个儿长不成人样，

七七八八，不是这不全，就是那残缺的也有三十口或者五十口……”<sup>①</sup> 作为一个人的存在，作为一种生命的存在，上天对他们已经非常不公平，但是他们还要遭遇历史、政治和“圆全人”的迫害欺辱。

这部小说在处理革命历史与现实的关系上同样具有深刻之处。“革命”之作为起源与遗产，作为创造与压制奇怪地交互起着作用。河南人对革命代码及其历史叙事有着特殊的敏感，刘震云当年就不留余地解构历史，李洱的《花腔》也是对革命的深刻重写。阎连科本人也对“革命”有着极其怪异的洞察。《坚硬如水》是对“文化大革命”进行的一次狂欢化的表达，一种绝望与狂喜混杂而成的后悲剧风格。现在，《受活》又在挥舞着革命代码——就像茅枝婆挥舞着那根拐杖一样。这里的革命代码主要体现在茅枝婆的革命身份与对列宁遗体的购买这两个事相上。这二者奇怪地形成“解构对冲”。前者是对革命的重新建构；而后者则是对革命重新建构的失败，以至于是对革命历史（最高的历史象征）的绝望解构。

茅枝婆有着长征的革命经历。小说采用了含混的写法，她是因为爬雪山过草地留下残疾，革命历史总是传说，它无法被确定。但是村民相信这样的传说，都认可了她的革命身份，茅枝婆本人也以老革命自居。在社会主义革命年代她率领村民入社，她是革命的化身，她的革命权力倒是最生动地反映了革命的理想状态：正义、公平、平等、集体利益。茅枝婆代表着“受活庄”的最广大人民的利益。但是，在中国的改革开放的历史中，特别是在当代的“市场经济”的大潮中，茅枝婆也被卷入其中，她带领“绝术团”到处演出，最后一场压轴戏居然要她出场冒充一个240岁寿星，这个老寿星从90岁起穿着寿衣等死，结果却活下来了。这显然是一个骗局。“绝术团”令人惊异的那些节目，大部分都是一些骗局。当然，茅枝婆知道这些骗局，她拒绝这些拙劣的要求。茅枝婆的形象注入了革命历史的象征，她是当代史的最本质的概括。当代史在阎连科的理解中，显然具有一种“革命起源”的规定，茅枝婆的形象无疑具有革命历史的寓言性的象征意义。

在另一方面，发生了购买列宁遗体这一事件。柳县长为了发展贫困地

---

<sup>①</sup> 阎连科：《受活》，《收获》2003年第6期。

区的经济，竟然异想天开地打算从俄罗斯购买列宁遗体，以便建造一座列宁纪念堂，作为当地旅游的龙头项目。柳县长为了实现这一荒唐的想法不懈努力。毫无疑问，这是对革命史的极端反讽。俄罗斯这个革命的圣地，在市场经济的冲击下，当年的革命遗产已经被冲击得七零八落，没有钱来保存列宁遗体，而且人们也没有热情和兴趣——这是柳县长从《参考消息》上得知的一条消息。这条消息让他动了心思，他把革命史的断裂与当代中国的现实连接起来。但他连接的方式实在是太奇特，太不可思议。革命发展到当代，创造了当代的后遗症，而这个后遗症——革命的遗产也就是从历史起源处对它的历史的权威意义，进行了极大的颠覆。列宁遗体被中国河南的贫困地区买来作为发展经济的一个旅游项目，虽然这是一个未遂事件，但它在叙事中已经产生了强烈的反讽效果。革命没有创造奇迹，没有创造共产主义的天堂，现在，革命的遗产却是贫困，绝对的贫困，无法摆脱的贫困。拯救贫困人民的只有通过革命的至圣先师，用他的遗体来创造财富。中国革命作为苏联的学习者或后代，现在，它要对革命的至圣先师行使它的新的膜拜，那是它的记忆、它的根源、它的祖先。这次革命的记忆与模仿的膜拜，却没有任何革命的实质内容。这是“后革命”的自我祭祀，是大彻大悟的哀悼。革命变成一种象征的表演仪式，一种娱乐休闲的节目，革命的暴力、流血、残酷，现在变成一种好奇的经验，一种惊异及虚荣的满足——这是对革命的纯粹的祭祀。

柳县长（柳鹰雀）是一个复杂而暧昧的革命代码。他是革命的继承者、断裂者和遗失者。这个幼时的孤儿，被社校柳校长收留，他作为一个若即若离的“后代”进入革命的学校，蹭饭吃，旁听课程，后来参加工作搞社教，再后来，他就是副县长了，管全县的农田了。一个县的农田都修得平平整整，一片一片，车从农田旁路上开过去，像船从爽爽的海面驰了去。他显然很有一股倔强而大胆的方式，他招商引资的手法令人惊异，给一位华侨铺下56里地的红布地毯，感动了华侨，硬是给村民们建好了一条公路。这是个满脑子装着令人惊异的点子的人。在这个改革开放的年代，需要有新思维和非常规手段开创未来，他的非常路数也做出了一定的业绩。他当上了县长，现在，他异想天开要从俄罗斯买来列宁的遗体安放在中国的一个贫困地区，这会带动当地的旅游业。地委书记先是被他耸人

听闻的说法吓了一跳，随后听了他的计划和预期的门票收入，地委书记也被他说得心服口服。他购买列宁遗体的计划并不是完全的胡思乱想，他对革命的至圣先师有着充分的了解。他能记住列宁的全名（弗拉基米尔·伊里奇·乌里扬诺夫），一共是13个字；他能记住列宁的生卒年月和全部著作（他对革命年谱的记忆方式用的是中国传统旧历）。他对地委牛书记说：“列宁是咱社会主义的祖宗哩，是咱社会主义国家的爹，你说哪有孩娃不知道爹的景况哩。”<sup>①</sup>这就是他理解的革命史，然而，他却以这种方式来对待/祭祀革命史，在这里，崇拜与亵渎被完全混淆了。在工作之余，他会到自己建立的密室里，在那里与革命导师，与十大元帅一起进行心灵的对话，在那些画像中间，赫然挂着他自己的画像。小说后来透露了一个细节，在为安放列宁遗体准备的水晶棺材底下，柳鹰雀居然为自己也准备了一个水晶棺材，上面还用黄金镶嵌着“柳鹰雀之墓”。对革命史的膜拜与传统封建主义的迷信被混淆在一起，这是阎连科对革命史的本质的追问，又是对其最为深切的哀悼。柳鹰雀以其对遗体的崇拜的形式，把自己的肉身作为革命之祭品，陪伴革命的至圣先师。他当然想分享人民的崇拜，但他事先又以祭品的形式完成了他优先的供奉。在那些年代，革命者总是以大无畏的豪迈语气说道：“去见马克思”——这是革命关于死亡，视死如归的经典表述。在革命告一个段落后，以见马克思来表达革命的永恒性。现在，柳显然是以徇私舞弊的形式，率先见了列宁——这一切当然都是在他的设想中完成的。由于列宁遗体的购买行为受到有关部门的阻止，柳的宿愿也未能如愿。柳最后是以一个失败者宣告结束的，他被停职，而且就在那一时刻，他被汽车压断腿，他也成了一个残疾人，这使他到“受活庄”落户显得合情合理。

柳鹰雀本身是一个“后革命”的混合体，正如他的名字，他是鹰雀的混合体，伟大与渺小、豪迈与卑琐、高瞻远瞩与目光短浅的混合体。他是一个“解构式对冲”的人物。他不仅继承了革命的遗产（遗体——包括俄罗斯人在内的那么多人都要抛弃它，但他却记住了这笔宝贵的革命财富），要它在“新新时代”发挥伟大的功效；同时，他又颠覆了革命的神圣性，

---

<sup>①</sup> 阎连科：《受活》，《收获》2003年第6期。

他改写了革命遗产的历史宗旨，他改变了革命遗产继承的经典形式。现在，只有柳这样的人才能追忆革命，却是以这样的“后革命”的方式！革命的复活却采取了喜剧的形式，然而，革命史并没有真正的喜剧，阎连科依然在其中看到悲剧性的内涵——一种“后悲剧”的精神。柳要拯救的穷苦人，没有别的出路，他只有依靠革命的遗产。柳失败后，茅枝婆也试图让“受活庄”摆脱县乡的管制，回到当年的自在逍遥状况中去。但其前景堪忧。柳的形象是对革命的当代史的全面深刻的思考，是对其起源与承继、变形与转折、发扬与盗用的全盘探究。从未有过一部小说，能对革命历史与继承问题做过如此深刻的洞察。在这一意义上，《受活》无疑是一部“后革命”的经典悼文。

近年来的中国小说出现了关注底层民众生活艰难的作品，“苦难”主题虽然不再有历史的深重内涵，但依然揭示了中国当代现实存在的严重问题。阎连科在这股潮流中无疑始终站在前列，他对苦难兮兮的生活有着特殊的爱好，从早些时候的《天宫图》，到《日光流年》，再到《坚硬如水》，现在《受活》应该是登峰造极了。谁都知道河南是什么样的地方，书写苦难，当然是河南籍作家的强项，对于阎连科来说，有一种如归故里的舒畅感觉。他书写的苦难，总是那么痛快，那么淋漓尽致，以至于生活于其中的人可以苦中作乐，以苦为乐。不少作家也写作苦难，但经常用欲望化的场景和细节来制造快感，阎连科也曾经这样做过。现在，这部作品居然不屑于表达欲望，只有苦难，而且它有能力在苦难的情境中通过黑色幽默来制造效果。那些苦难兮兮的场景总是洋溢着反讽的欢乐，能把“苦中作乐”处理得恰到好处，这显然需要圆熟的技巧和力道。阎连科已经一发不可收拾，他已经不能或不屑于审美，相比之下，审丑倒是他的特长。他已经有些胆大妄为，就在文坛的墓地边酣然睡去，他的睡姿毫无顾忌。它可以与丑同歌共舞，还有什么不可以书写的呢？这部《受活》全面地抨击了“圆全人”，而真正在道德上得到部分肯定的则是残疾人。在一部全面展示和嘲弄假恶丑的作品里，阎连科试图表达最高的正义，表达真挚的人道关怀。在这里，存在的倔强性是从残缺不全的生活，从残缺不全的身体中延伸出来的，正如文本所具有的倔强性，它也是从文本的不规则中，从残缺的叙事中透出出来诡异之光，这种倔强性正是闪着怪异之光和惊世之美穿过当



代繁华的盛世场景，令人难以释怀。

因而，可以说，阎连科的《受活》在2004年的出版成为一个标志性的事件，它几乎是突然点燃了一堆篝火，照亮了乡土中国的那片晦暗之地。在过去很长时间里，关于乡土中国的书写，总是被“现实主义”的旗帜任意覆盖，这使乡土中国获得了一种高昂的形象，同时也被规定了一种本质与存在情态。现实主义的笔法已经洗劫了乡土中国的每一寸土地，而其他的诸如现代主义之类的文学方法，纵有十八般武功也力不从心。乡土中国被现实主义固定化了的形象，总是怪模怪样地嘲笑了现代主义或后现代主义之类的“先进文化”。现在，阎连科抛出了《受活》，它一本正经地嘲弄了现实主义的乡土中国，它把我们所认为的后现代之类的消解中心、历史祛魅、文本开放与黑色幽默的多样性元素卷进了它的小说叙事，如此纯粹的乡土，却又显示出如此强大的文本内爆力，它使乡土中国以其自在的形象反射出后现代的鬼火。

当然，如果要追溯乡土中国与后现代沾边，阎连科的《受活》并不是首创的，同是河南作家的刘震云的《故乡面和花朵》就以极其夸张的荒诞手法把乡土中国全盘戏弄，在时空的错位中，把后现代的未来强行拼贴进乡土中国，结果制造了一幅怪异而忧伤的故乡图景。但这部作品以其四卷本超量宏大的规模让柔弱的读者望而却步，而评论界也只表示了谨慎的观望。这使人们并未在当代中国文学发展的更大可能性上来理解它的革命意义。现在，阎连科的《受活》更鲜明、更清晰地提出了这一指向，它使人们可以集中注意力去思考当代中国文学可能被开拓的一大片区域。

《受活》携带着的沉重的历史与现实，无不被一种生气勃勃的戏谑或嘲讽所渗透。有意运用的方言以及奇异的（开放式的、不完整的）文本，都显示出一种“开启”与千变万化的形态。一方面是最朴实、土得掉渣的乡土生活；另一方面却是无穷意味的文学性。这一切都令人称奇，两种最不可能融合的因素在这里却被混淆在一起，而且不留痕迹。乡土生活通过方言，通过文学作品最基本的织料，显示出它的强硬的乡土性。但是我们确实可以从中发掘出那么多的后现代性因素：对革命史的挪用、怀恋与拆解并举、光大与祛魅兼顾，所有的东西都可以在分裂的、对立的、自我迷惑的意义上展开。这里我并不想详细分析《受活》这部作品，这不是一篇



短文所能奏效的，我只想通过《受活》看到这样一种可能：对乡土中国的描写完全可以与后现代主义的表现方法或美学趣味连接起来。

也许人们会认为这有点小题大做，不就是一部小说做了点尝试吗？但这一尝试的意义可能连阎连科也不一定意识到，他本来就不是有意识地要做出什么惊人之举，阎连科历来是一个本分踏实的人。但这回他的举动是有点异乎寻常。实际上他在做着当代文学长期不敢想也不敢做的事。乡土中国在文学表现上的固定格式被打破了，乡土中国在保持自身的本土性特征时，却能以最大可能地运用后现代的表现方法，创造后现代的美学效果。实际上，很久以来，中国当代文学一直在本土性、传统、民族性……这些经典性的词汇那里困守，要保持中国特色，要写出人民群众的火热生活，就只有依赖民族性的表现形式，除此之外，别无他法。现实主义就这样与中国本土的生活，与民族的形式结合在一起，建构颠扑不破的审美领导权。但中国的现代性进程却是伴随着城市化的高速发展，伴随着消费社会的全面扩张，伴随着高科技和资本输入，总之伴随着经济神话而不断进入“崭新”的历史阶段——这使中国的文学一直陷入尴尬的困境。所有对这些“新新中国”形象的书写，都远离乡土中国的固定形象及其美学特征。

早在“新时期”之初，文学的现代派就试图搭上“现代化”的时代快车，但其合法性一直就在多次的意识形态斗争运动中受到质疑。而实际上，在文学上的难题并没有解决。“意识流”小说只是浅尝辄止的试验，在对“文革”的历史反思中，它总算与中国本土现实狭路相逢，但它的“外在性”（西方现代派的特征）是明显的。即使如此，它也没有充足的现代主义色彩。直到1985年，刘索拉、徐星才让文坛感觉到“真正的现代派”诞生了。显然，这样的现代派离中国现实经验有点远，它只是激进的青年叛逆群体文化的一种表达，人们依然会把它看作是在西方现代派阴影底下勉强长成的温室里的植物，不久之后，就有“伪现代派”这种说法对其表示质疑。但要把这种东西说成是中国货色可能更困难。“寻根派”的走红，显然是从拉美魔幻现实主义那里获得启示，原来回归中国民族本位也可以与现代派沾亲带故。但“寻根”从文学的意义而言，并无多少现代主义或别的什么花样，它只是提出一个隆重的口号，在文学的表现手法，在对历史的理解上，它与经典现实主义如出一辙。当年李锐提出过，“现代派”——

一种刻骨的真实而非一个正确的主义。<sup>①</sup>这是试图为他的本土性书写又能保持现代派的美学提供理论依据，但李锐的创作实际还是未能把二者结合起来。“先锋派”倒是有理由被塑造为“后现代主义”的探索者，但其形式的意义压垮了历史/现实的存在面目，中国民族本位的生活情态也只是形式实验的副产品，可辨认的本土性主题要么被忽略了，要么过于模糊难以辨识。随后的“晚生代”或70年代出生，或“美女”写手们，确实可以在观念的意义上建构一个当代中国城市化或时尚化的幸福图景，但其“本土性”无疑不那么纯正，不那么理直气壮。这些作品的观念意义其实远远超出民族本位给定的那种含义，它是关于未来的期望或承诺。

在这样一个简略的历史梳理中，不难看出，关于本土性与文学的创新/发展这种观念是背离的。所有的创新或“发展”都是对民族性或本土性的背信弃义。只要守正，就不能创新，只要创新就不能守正。创新就意味着靠近西方现代主义或后现代主义，而保持中国传统或民族本位，则只能是艺术上毫无新意的现实主义传统。这使要表现典型的中国本土性的作品就不能在表现方式上花样翻新；而要在观念或形式上来点变化，那就只能描写城市或青年人的时尚生活。后者经常并不需要文学创新的方法论活动，只要一些观念内涵支撑就绰绰有余。

现在，我们突然看到，阎连科居然在描写乡土中国最质朴本真的生活情态时，却可以包藏着某种解构历史的思想，而且文本也奇怪地把方言与文本的开放性实验混合在一起。这是最土气的中国农村生活，却又包含了最大胆的文学重写历史、洞穿历史的那种思绪。《受活》的文学史意义是不能低估的，它解决了当代文学发展的一些至关重要的瓶颈问题：1. 这就是传统现实主义如何具有真正意义上的开放势态；2. 对乡土中国的描写如何可能与更大幅度的艺术创新以及文本实验结合在一起；3. 后现代的思维是否有可能引进对中国本土历史/现实的深刻表现；4. 汉语言文学是否可能以其最具有历史内涵而又具有文本的文学性从而成为世界文学的最后一块领地。

---

<sup>①</sup> 参见李锐：《“现代派”——一种刻骨的真实，而非一个正确的主义》，《文艺研究》1989年第1期。

事实上，近年来，一大批有作为的作家试图冲击这些瓶颈。熊正良、鬼子、东西、荆歌等人都设想在回到底层民众的艰难生活中来重建文学的思想力度与审美表现力。确实，他们的作品在回归现实主义这点上达到当代小说的高度，也可以看到他们正在寻求的更为多元和丰富的表现手段，也一再通过反讽、通过语言的局部修辞来解放叙述。但完整性和持续的单向度的叙述时间还是使他们的作品受困于现代性美学的范畴。当然，他们做了相当有效的探索。例如熊正良最近的《我们卑微的财富》，终于使那种紧张的阶级冲突转化为文本的活动。马福最后向自己的肚子上捅了一刀，但那个“畜牲老扁”把那把刀从窗户扔了出去，马福的仇恨，潜在的阶级压迫都在这一时刻变得模糊了。熊正良对一种美学趣味的寻求超过了对现代性的阶级斗争的悲剧性后果的热爱，这是值得深思的。林白的《万物花开》写的是一个少年的不幸经历，但林白通过那个脑中的瘤子来展开超越现实的叙述，语言的飞扬被带动起来了。关于乡土中国的存在困境，通过语言修辞而被瓦解并获得一种诗意的透明性。我们可以看到，回到乡土中国的生存困境也是近年作家的一种倾向，在对这种境况的书写中，急待寻求一种更为多元的和更富有文本张力的表现方法。我们隐约可见一些后现代的火花闪烁其中，它使长期不能逾越的障碍被一点点拆除，当代本土性具有了更深厚的力量，并且获得一种美学上的奇异性，真正是世界文学中的神奇的“他者”。阎连科已经做出了一种开创，那一度平息的后现代鬼火在他的文本中闪烁，它是引诱、是召唤，在文学衰退的暗夜里，它是对未来的预言。

2003年12月18日

## 别了父亲和长篇小说

中国当代的长篇小说是一项特殊的历史产物，准确地说，就是超级“历史化”的产物，它是中国现代性发展到极具乌托邦时期的产物。长篇小说以它宏大的结构与广博的内容，概括更为丰富充足的现实，表达人们更为深广的愿望，集中体现现代性的历史需求。如此说来，西方资产阶级的长篇小说也是现代性的产物，从巴尔扎克到狄更斯，从维克多·雨果到托尔斯泰，从福楼拜到乔伊斯，理论上说都是时代的产物，都是现代性历史愿望的表达。但西方资产阶级长篇小说与个人的经验，不管是表现主体，还是被表现的主体——用詹姆逊的话来说就是“与个人的力比多驱动”有着更为紧密的关系。西方的现代性一直具有双重焦虑，即民族国家的想象与回到个人身体的焦虑。尼采作为现代哲学的宗师，他的哲学是一种回到身体的哲学。但尼采开辟的道路并没有宽广的前景，在海德格尔的阐释中，现代哲学依然历经着历史一本体论的宏大叙事，直到德里达、福柯和列奥塔，尼采开创的回到身体的哲学表达才有了新的转机。现代性文学显然存在着更为矛盾的情境，它被更为直接的现实愿望与个人的情感所裹胁或者说分裂，在中国，回到个人的“力比多”始终是一个被压抑的主题。尽管说中国的现代性有着更为迫切的民族国家寓言诉求需要表达，但在中国早期的现代性，或者说在20世纪上半叶的现代性进程中，民族国家的寓言与个人的“力比多”还是混淆在一起，以至于在茅盾、萧军、萧红这样最典型的红色革命作家那里，民族国家的寓言与个人的“力比多”还是相互渗透缠绕。但到了1942年以后，特别是五六十年代，中国的现代性有了更为

明确的历史目标，对历史与现实的认识更为坚定，个人的经验及其“力比多”愿望被排除出写作领域。在五六十年代，几乎是突然间中国的长篇小说出现了一个繁荣昌盛的景象，关于中国革命历史的叙事展现了一幅又一幅壮丽的画卷，它们令人激动不已，令人如醉如痴。现实镜像被当成历史本身，并且成为现实存在的前提与保证。多少年来，文学成为现实存在的合理性的强有力的证明，它的形象与情感的功能令人深信不疑，可以有效地重建现实。关于现实的历史想象达到极致时，个人的“力比多”必然被剔除。人们像依恋父亲一样依恋强大的历史想象，这种依恋不仅变成了一种习惯，而且成为不得不如此的习惯。失去了父亲，我们就不能思考，正如失去母亲我们就不能生活一样。我们一直是以孩子般的天真来对待文学，这是一种依恋和依偎，长篇小说就是父亲的宽广怀抱，我们要的就是让我们活下去的力量。

五六十年代的长篇小说作为“历史化”的宏大叙事而产生意识形态的作用，就这点而言已经是老生常谈，也无须再加论证或细究，这只是我们讨论问题的起点。显然，人们依然迷恋这种状况，这是我们要关注的，而且这种迷恋依然成为当代长篇小说生产的外在的或内在的规范性支配力量。问题在于：其一，人们只是从意识形态的意义上加以拒绝，而没有从现代性的意义上去理解它；其二，人们以为抛弃了意识形态的政治外衣就解决了问题，事实上，现代性在美学上的支配作用是一种更为内在的和深刻的作用；其三，这也因此带来第三个问题，它导致了人们对当下长篇小说生产的强烈不满，这种不满奇怪地是在理论上被人们意识到的意识形态超量写作为标准的，也就是说，对当下的不满，经常下意识地援引那些过度历史化的作品为依据，以其强大的“思想性”为参照，来表达对当下思想性薄弱的否定；其四，实际上，作家们的表达也依然迷恋完整性和整体性的现代性美学规范，只有在完整性的表达中，当下长篇小说的审美表达才会心安理得，才能如鱼得水。

由此说明了当代长篇小说的生产处于一种表里不一的张力状态。一方面在逃离“历史化”，另一方面又渴望重新“历史化”。当然，这种逃离是一种有序的逃离，只是在某种阶段它无法前行，它看不清前面的道路。当然，文学的道路就只是写作的道路，理论是灰色的，理论所能做的，只是

去看清历史真相，为未来提示可能性。本文试图讨论这些问题：当代长篇小说写作是如何逃离现代性的超量意识形态的；描述出历史变异的线索和结构；揭示当代长篇小说生产的最有效的美学规范；它的意义与有限性。由此，看到了历史，认清了现实，或许可以看到未来之路。

### 一、缝隙的开启：从超量意识形态到思想性

“文革”后的80年代的中国当代文学无疑秉承了五六十年代的美学规范，尽管“文革”后的文学以反思“文革”及十七年文学为其出发点，但这种反思是意识形态领域里的斗争，从极左到反“左”，其意识形态的意义是不容置疑的，但其思想方法则具有共通之处。在文学方面，伤痕文学、改革文学，都包含对“文革”和十七年的激烈批判，但其美学规范并没有改变。那时在文学观念上是打出了“恢复现实主义传统”的口号，显然是要沿着现实主义的广阔道路前进。在“拨乱反正”的纲领底下展开的反思，再次设想了一个“正”的历史，与其说回到了一种历史中，不如说重新建构了一种历史。而另一种历史（极左的历史）则被排除出这个重新建构的历史之外。从另一个角度来看，则是建构了一个极左路线的历史，仅仅是通过把这个历史打入另册，把它宣布为非正常的历史，历史就回到正常正确的轨道。这种历史恢复只是一种话语的恢复，只是在想象中完成了一种历史清除和一种历史建构，它只能是意识形态的话语实践结果。投射在文学方面，整个80年代上半期的文学实践，其美学规范并没有超出五六十年代的“现实主义”章程。它当然在“人性论”和“真实性”这两点上有所开掘，但这是一项修复，而不是一个真正的“新时期”的开端。

直到80年代中期，历史才敞出一道缝隙。整个80年代上半期，长篇小说的创作寥寥可数，周克芹的《许茂和他的女儿们》（1979），戴厚英的《人啊，人！》（1980），李国文的《冬天里的春天》（1981），张洁的《沉重的翅膀》（1981），是这个时期比较出色的作品，相比较起中篇和短篇小说，长篇小说的影响要小得多，前者与现实的紧密关系，使得后者更从容的历史含量变得无足轻重。除了戴厚英的《人啊，人！》与人性论和人道主义相关，并且与反思“文革”的时代纲领相一致，引发强烈反响，其他的长篇小说并没有在现实中呼风唤雨。但其小说观念与美学规范却可以



清晰看出典型的现实主义特征，其思考的主题以及思考的方式也没有越出“超量意识形态”的边界。也就是说，一种相当明确和明显的“现实化”的意识形态主题贯穿作品的始终。它是“父亲式”的作品，或者说是替“父亲”思考的作品。

1986年，人民文学出版社的《当代长篇小说》发表王蒙的《活动变人形》，这显然是一部蹊跷的作品。但在当时，因为王蒙的特殊地位，人们并不觉得有什么特别之处，相反，它被作为当时的“现实化”的意识形态的佐证。王蒙一直处在时代中心，他被作为引导潮流的人物而纳入当时的潮流，这同样是一件蹊跷的事情。事实上，王蒙在“文革”后的写作与当时的“伤痕文学”有所不同，甚至有着深刻的歧义。《蝴蝶》里的秋文对张思远的拒绝；《春之声》的结尾穿过那片乱坟岗，那并不是一个早晨，而是星辰寥寥的前黎明时刻；《夜的眼》中关于民主与羊腿的假模假样的矛盾统一关系的论辩；《布礼》中的那个叫作钟亦诚的人有着太多的怀疑……所有这些，都掩饰不住王蒙对“文革”后历史的一种忧虑与怀疑。他与大多数对“文革”历史的重述主要是表示“忠诚”信念的作家有着深刻的差异，他试图表达个人对历史的追问。也就是说，他是较早具有主体意向的作家，这使他在“文革”后还是要与意识形态的超量化的编码做出区分。但是，时代潮流需要王蒙，王蒙被卷入之后迅速被推到潮流的巅峰。但王蒙的那种怀疑与追问只能被隐蔽，但不能被消除。《活动变人形》当然也可以看出当时意识形态可识别的明显主题，例如，对人性的剖析，对中国现代的民族国家与个人命运关系的思考。但对于王蒙来说，这些主题的处理已经带有更为深刻的个人视角。这个对历史反思的主体，有着个人的意向。政治化的主题转向了思想性的主题，其重心从政治之父的指令转向了自我的思想。

80年代中期这样的历史潜在变化在迄今为止的文学史研究中并没有得到有效的说明，这使人们对于90年代发生的变化显得茫然无措。正是这些中介或过渡的变化没有被识别，人们不能理解随后的历史，也没有看清原来的历史。80年代中期，出现了“现代派”和“寻根文学”，关于个人自主性的思想已经在文学中滋长起来，并且作家的自主思考构成了小说叙事的思想性要素。作家（以及知识分子群体）思想与意识形态中心化功能的



分离，对于文学叙事的变化是极为重要的。长篇小说对社会历史的表现不再是经典现实主义规范之下的“本质规律”，不再是在国家主义背景下阐发的历史与阶级意识，而是开始融入了作家的主体意向性。其他文体因为与现实的思想演变关系密切，或者本身就是现实思想变革的前导，率先地游离出权威意识形态背景。但长篇小说以其规模和文体与国家主义的历史渊源，它显然不容易具有创新与变异。其内容的丰富与广博，决定了它的文本体制与国家主义的想象天然一致。长篇小说在结构和体制上是现代性之父的忠实子嗣，其逃离只能发生在思想性方面。其意识形态权威色彩淡化而转向个人的思想，那就是一个了不起的变化。

对于 80 年代中期的长篇小说来说，从意识形态给定的本质，转向个人的批判性思考，这是一个值得强调的步骤。这种转向，由于其文本体制的关系，他只能表现为视角方面的变化。那些长篇小说在文本体制，在思想内涵，以至于在结构和修辞方面都依然带有旧有的国家主义宏大的体制印记，但其视角出发点具有了个人性，或者具有了作家的主体性意向。这一时期，张炜的《古船》（1986）、张承志的《金牧场》（1987）、铁凝的《玫瑰门》（1988）、王朔的《玩的就是心跳》（1988）等长篇小说相继出版，从这些作品可以看出，作者个人对历史、人性的探究占据了主要地位。同时期还有贾平凹的《浮躁》，但贾平凹的这部长篇小说却并未脱离当时的“改革”与思想解放的意识形态主题，贾个人的文化底蕴这时还并未显露出来。张炜的《古船》显然是一部宏大的历史叙事，两个阶级两条路线被颠倒了两次，它无疑在一定程度上呼应了主导意识形态设定的思想向度，但它坚定地提出了自己的看法。可以看到书中对人性与宿命两个要点的表达，超出经典现实主义权威主题的范围。它的重要意义在于，如此在结构和历史观念上承继了经典历史叙事的作品，它可以融入作家的主体意向。张承志在 80 年代无疑是一个符合主流意识形态的作家，但他的《金牧场》从时代主题中滑脱出来，明显具有了形而上的更为抽象性的属于作家个人的思想。当然，王朔的《玩的就是心跳》是“过分”之作，就是放在王朔的作品系列中也显得走火入魔。这是王朔对现代主义进行的戏谑，但他同时也被现代主义戏谑了。他稍后的《我是你爸爸》则可以看出游离于权威意识形态之外的王朔，率先表达了市民社会的个人情感。

在 80 年代中后期，意识形态规范已经很难贯穿一致，这是历史多方合力作用的结果，作家则是以其个体敏感性率先拓展了个人表达空间。而在长篇小说这种历史化体制深厚的文本上表现出来，则可以看到最显著而深刻的历史变异。

长篇小说显然是一个最保守最有力量的堡垒，它同时还是一个惰性十足的懒汉。其他的艺术门类和文体屈于时代的创新的压力，都要进行各式各样的变革实验，只有长篇小说，它要困守自己的规范，它的鸿篇巨制使它墨守成规就可以有所作为。这使它有可能以坐享其成的方式来与时俱进：它只要适当吸取当时已有的思想与艺术变革成果，就能获得成功。长篇小说无不是短篇小说和中篇小说的倒退，特别是在先锋派作家那里，余华、苏童、格非、孙甘露等，所有在中、短篇小说那里达到艺术高峰的作家，在长篇小说这里，不得不放低姿态，不得不采取掺水行动。他们仅仅是在语言这点上，才保住了艺术性的体面。长篇小说要么是意识形态化的，要么是大众通俗化的，而这二者最容易合谋，留给艺术的则是有限的空间。所有在长篇小说那里可以达到的艺术水准，在中、短篇小说那里都不过是雕虫小技。长篇小说仅仅是以其分量，以其对历史、现实以及人类生活的广度和深度的涵盖而居于文学的中心地位。其艺术性最容易又最困难，最容易在于：它只要有一定的容量就可以站住脚，人们对着几厚本用文字堆积起来的纪念碑很容易产生敬仰之情和宽容之心。其难处在于：长篇小说要达到艺术上的创造相当困难，它需要与传统和既定的规范妥协才能做得恰如其分。二相权衡，应该说，长篇小说的艺术性要达到相当高的水准十分困难。

正如我们前面论述过的那样，在意识形态充分活跃的时代，长篇小说只要符合权威意识形态规定的那种政治律令就获得基本成功。在 80 年代中期，长篇小说开始降低意识形态的内容，转向了具有作家主体性意向的思想意蕴，作为“父亲”的文学，或者说文学的“父亲”，转向了子一代的主体性。这无疑是一个重要的根本性的转折，它使随后的历史不可避免和顺理成章。

## 二、历史理性的缩减：生活质感的呈现

现代性携带强大的理性力量支配着文学，在长篇小说这里，历史理性找到了最合适家园。理性与历史的合谋使长篇小说获得华丽的外衣和深厚的精神内涵，这种历史理性无疑也是一种使文学屈服的力量。当然，文学也并不那么容易屈服，它以语言和生活存在可以抵御理性异化而保留文学品质。当语言与生活可以超出理性的支配，也就说明小说叙事更多地获得了文学性的表达。80年代后期的当代长篇小说受历史理性支配的程度在降低，而语言直接面对生活的那种叙述方式在起作用，它使长篇小说主要不是依靠理性的思想主题来推动叙事，并且以此来获得阐释的意义，而是语言与呈现的生活使作品获得文学品质。问题的关键当然还在于，文学/社会共同体接受这种文学，并确认了它的存在价值。尽管在那个时期，人们对这些作品的阐释并未提示明确而恰当的话语模式，但现在可以在综合的语境中去重新认定这些作品在当时的历史情势中的真正意义。

首先值得注意的是莫言。迄今为止，莫言的创作依然保持旺盛的状态，多年来，莫言被人们过度阐释，但他依然显得难以捉摸。不是因为他有什么神秘感，或故作高深，而是他的存在明明白白，却从我们现有的语境中滑脱出去。这么多年，很多作家都因时代潮流的撤退而退隐，只有莫言，依然故我，我行我素。根本原因，我以为就在于莫言不是跟着一种被给定的时代精神写作，而是以自身对人类生活存在的理解和感受写作，他只是用语言对准生活，一切都交付给直觉和语言，赋予他所表达的生活以最大的自由，一切思想都在自明中，或者无须表白。当然，并不是说莫言的作品就没有可归纳的主题，而是说在他的作品中语言透示出的生活质感，或者说生活呈现出的那种性状显得更为重要。他的写作是直接面对语言和生活的质感，是语言与生活质感本身的碰撞与起舞。莫言自己就表示过对思想性的东西的逃避，显然，仅仅用没有受过系统高等教育来解释莫言对思想理论的天赋排斥是不恰当的，同样的原因可能会产生相反的结果。莫言的才能表现在对语言的敏感上，表现在他对生活的性状采取超常的幽默感和荒诞感加以处置。他无须求助思想性，更不用说庞大的历史理性和意识形态。80年代后期，莫言的《红高粱家族》被放在“寻根文学”的序列底下讨论，但实际上，莫言没有那么明确的历史意图，也没有对“文化之

根”或“民族性”之类东西的迷恋，他只是根据个人的经验，根据民间记忆来写作。他的那些作品是对乡土中国更为淳朴的生活样态的表现。在莫言所有的作品中，《丰乳肥臀》（1995）可能是他迄今为止最好的作品，莫言可以凭着他的语言感觉，他对生活性状始终保持的那种幽默感和荒诞感来展开叙事。读读这部小说的开头部分，就会对他能以如此随意的方式把生活情境造得如此有声有色而感动不已。这个延续了整整十章的开头融合了上官鲁氏的生产，驴的生产，日本兵的残酷杀戮，游击队的覆灭，最后以日本军医的救治完成。

绝望与血腥，在莫言的叙事中就是生活本来的面目，他只关注语言往前推进，他是如此不动声色，甚至在冷漠中还透着一点快感。这一切都是存在本身，都是发生着的事件，出生与死亡，希望与挣扎，开始与结束，是那么平常。莫言就是有这种本事，他把任何惊天动地的事，都写得无足轻重。可是生活就像一种稠密的水流，抹不开地存在那里，既透明清澈，又不可理喻。莫言的书写是一种光的书写，就是时间流向光亮中，一切都存在于此。他笔下的生活质感不是沉甸甸的那种，而是一种黏稠、透明和光亮。

因为历史理性的退场，文学叙事完成了对生活的直接呈现，没有理性作为构架，也没有更为深厚的思想性去探究，生活的事实和事物有一种更为纯粹的存在性出现于长篇小说中。90年代初的中国处于一个深刻的转型时期，之所以“深刻”，在于它如此轻易就完成，人们不知不觉，好像这一切只是延期到来的奖项，与其说这是历史的嘉许与恩惠，不如说是历史的债务，债权人已经麻木。历史的变异不再像80年代那么急迫，一切都是延搁的可有可无的债务。一切宏大的权威的思想体系，被现实的功利与需要替代，这是自在自为的消解。90年代上半期，历史理性及其思想意向在文学作品中明显缩减，文学叙事依靠语言和感觉展开。80年代中后期形成的作家的主体意向也趋于弱化，作家依靠更好的语言感觉，就可以把握生活的状况。那个时期在理论界和批评界，对当下的文学作品的解释是“新状态”和“新表象”。事实上，正如“新写实主义”的平民主义的日常化叙事已经先于理论概括存在多年，对这个时期的非深度化状况描述，也早就露出端倪。回到长篇小说来看，长篇小说本来在艺术上就趋向于政治性

和大众化，当政治性缩减后，大众化的阅读期待就会起到更有效的作用。那些强硬的历史理性已经难以起支配作用，那么作家只有在面对保守性的大众期待再加入必要的个人化的艺术经验才能解决难题。事实上，90年代以来的长篇小说在艺术上的主要困难在于，无法在艺术性与大众阅读期待之间找到平衡。其他的文学样式可以忽略这一问题，发表于文学期刊的作品主要面对文学界，而长篇小说则要直接面对图书市场，面对阅读。想象的读者经常成为写作焦虑的源泉。刚刚从历史理性中游离出来的作家群体，乐于把读者群想象成是从洪荒时代走出来的狮身人面的感官享乐主义者。降低艺术性则成为一个与读者沟通的简单草率的措施，就这一点，先锋派也不能幸免。只是这种对读者与市场的期待，无意中完成了（或者加深了）长篇小说与思想深度的分离。通过对思想的逃避，当代长篇小说成为市场与读者的俘虏，这对于不同的作家后果显然不可同日而语。最低限度的思想性，如何与语言叙述结合在一起，这成为当代长篇小说保证艺术性的赌注。

在这一转变的初期阶段，先锋派的长篇小说还是令人刮目相看。小说的难度在于，是否有一种富有文学品质的语言能把握生活的性状质感。余华或许率先意识到这一转变过程，使余华精疲力竭的《此文献给少女杨柳》没有激起文坛的响应，余华开始转向长篇小说，《在细雨中呼喊》（1992，以下简称《细雨》）是最初的成果。只要看看《细雨》到《许三官卖血记》的变化，就可以更清晰地看出这个时代的艺术轨迹。《细雨》从先锋派的语言实验破壳而出，但并未脱胎换骨。那种语言质感恰恰给生活的质感提供了家园，余华可以不再去考虑形而上的思想性存在，也无须过分注重语言表达。他关注生活的存在的状况，那种随时破裂的时刻，溢出边界的真实。《细雨》当然有可以归结的主题，甚至可以在萨特式的存在主义意义上读解相当丰厚的思想意蕴，那种无依无靠的孤独感，父亲的暴政与家的崩溃，怜悯与绝望中的欢乐，等等，这些主题无疑可以在后现代哲学纲领底下加以读解。我们要看到的是，这些思想如何是那种生活存在的遗留物，这里看不到思想硬性表达所需要的那些结构设置、反思性片断和主体意向。这部小说主要依靠语言与生活质感的完美结合，它使表达具有一种纯粹性。很显然，同样是余华的长篇小说，同时的《活着》（1992）与后来的《许三

官卖血记》(1995)就包含了一些思想的阴谋,因为这里余华放弃了语言接近生活存在性的那种努力,其被表现的生活则要依赖一种预设的思想性来支持其存在性。我坚持认为《细雨》是余华最好的长篇小说,这有悖于余华本人梳理的他的写作的无限进步史。

格非在同时期的长篇小说并没有获得预期的成功,《敌人》《边缘》在当时的历史境况中,思想动机的作用还是显得太重,格非没有在语言与生活本身的存在关系中,找到好的叙述方式。长篇小说毕竟与中篇小说或短篇小说不同,对于后者,格非无疑是最出色的,但长篇则要以更自由而又节制的方式去接近生活本身。《欲望的旗帜》几乎是力不从心的作品,在90年代中期,这部小说无疑是少数回答了当时精神混乱问题的作品,但格非在一个一元论思想崩溃的时期,他偏执地要以他的思想来质问时代,他没有真正抓住这个时代生活的外形——一种没有本质的外形,一种外形的的外形。他奇怪地试图回到现代性的本质主义家园,这在他的思想历程中有一种奇怪的恢复的格调,通过对后现代主义的嘲弄,格非试图使他的作品成为一个“后一后”人文主义的宣言。一个时期的作家有他给定的命运,曾经是子一代的叛逆的格非,突然间要充当起时代的精神之父——或者这个父亲的代言人。他被父亲的阴影所迷惑,他是父亲灵魂在场的替代者——不管是从思想上还是艺术上,这都不是格非所能胜任的。格非直至2004年上半年又出版《人面桃花》,这像是对过去的缅怀,也是对他写作的重温,一样的语言,一样的感觉,一样的风格,但是完全不一样的心情,真是难能可贵!在这样的时期写出这样的作品,格非就有令人肃然起敬的品格。应该看到,这部在这个时期对小说艺术起到一种晶化的作用,它固定住文学性的品质,使之能够沉着承继下去。

90年代上半期出现了贾平凹的《废都》(1993)和陈忠实的《白鹿原》(1993)这样的超级长篇小说。前者讲述了一个欲望化的生活现实,在回望传统典籍的写作中,身体赤裸的呈现给生活的本真性提供了绝对的基础。现在看起来有一点过分,而且这部作品的意义几乎被意气用事所淹没。作为“纯文学最后一位大师”,贾平凹试图把传统中国的美学与现代性的个人想象联系在一起,但他不能穿越现代性的中国伦理学——这个伦理学并没有真正个人的处所,那个“求缺屋”没有得到文学界的认可,人们还是



需要大众狂欢的巨大场所，超市一样的现代性场域，贾平凹的“废都”不幸成为他的归宿，按照他的理想，那也是传统美学在现代性场域中的最后埋葬。《白鹿原》相比之下要幸运得多，尽管它关于性与身体的描绘并不亚于《废都》，但《白鹿原》成为经典，而《废都》成为笑柄和色情读物，这就是历史的浅薄和无情。《白鹿原》依然要写出一种史诗，对民族国家的历史进行重写和改写。《白鹿原》是最后的史诗，这就足以说明史诗的终结。随后同样的史诗式的作品阿来的《尘埃落定》（1999），则选取了一个白痴作为视点，这个史诗已经没有任何反思性意味，只有异域风光和一种生命存在的场景的自我呈现。

90年代的长篇小说还有女性主义的探索。林白的《一个人的战争》（1994）与陈染的《私人生活》（1996）表达了女性对主流社会的疏离与逃逸。林白的小说依靠一种飞扬的语言与现实拉开距离，使她的女性生活史的呈现具有不可屈服的倔强性。陈染的作品则更偏执地回到内心生活，她只看到女性的身体、女性的心理，以及丑陋的模糊不清的男性形体。不用说，她们的怪模怪样的写作承继了残雪当年的女性叛逆传统，逃离了父权制庞大的话语体系，日常、琐碎、乖戾的女性心理，不再需要深厚的历史理性作为依托，更不用说适应更为独断的意识形态背景。

### 三、无法告别的父爱：性格与命运

当代长篇小说跟随着文学从国家主义的历史叙事中走出来，它显得最勉强也最被动。作家的主体意向一度给它注入了思想基础，但这些思想经历后现代主义以及知识经济和全球化思潮的冲击，也难以摆出“终极真理”的架构。尽管“历史终结”这种说法值得怀疑，但它不绝于耳地流传，至少使人难以坚持历史绝对在场的观念。90年代后期以来的文学场域被各式各样的话语碎片所覆盖，个人“力比多”开始起到更有效的推动作用，没有历史感和深度性的文本构筑成众声喧哗的当代现场。然而，这并不是一个文学崩溃的场景，个人化的话语成为这个时期主要的表达方式，个人的“力比多”比任何时候都充分而主动地得到表达，尽管压抑始终存在，但转向自我和身体的表达无论如何还是有变形的表达途径。

从整体上来说，当代文学并没有在一个“历史终结”（我们姑且透支这



个概念)的时期找到最恰当和有效的表达方式,作为一种适应和直接的表达,它是卓有成效的;而作为一种更积极、更有效地穿透这个时期,并且展开新纪元式的话语创造,当代文学显得缺乏创造的活力。对于长篇小说来说,更显得力不从心。仅仅从艺术表现形式来看,长篇小说的变化并不大,如果不是从更内在的深层的话语建构角度来看,长篇小说几乎岿然不动。当然,背景与内在的空虚无论如何也不是外在的艺术形式所能掩饰得住的,长篇小说依然要寻求新的内在性,寻求艺术表现的力度。当艺术表现的纯粹性力量不能支撑住艺术本身的伸展时,它依然要回过头来寻求内在思想作为支撑。

艺术表现力与内在思想性这两个并不一致的问题,在90年代后期以来的文学场域中被最大可能地混淆。本来个人的“力比多”的话语应该找到相应的表达方式,但创造性与生命底气的薄弱,使得个人的“力比多”话语流于表面和空泛。艺术想象力似乎已经枯竭,它不能拓展新的场域,只有责怪当下的现实和迷恋过去。在这样的场景中,人们除了怀念“父亲”的强大有力的统治没有别的想法,这依然是稚气未脱的想象。本来摆脱了历史理性的文学,可以在个人“力比多”的驱动下,找到新的话语,但空泛的表象没有真实的质感,人们止步不前,掉头寻找丢失的家园。“晚生代”作为一群离家的孩子,在90年代的历史空场中要夺取一条自己的道路显得困难重重。他们既不能沿着先锋派的踪迹,更没有能力与“美女作家”的时尚姿态打肉搏战。在市场与依然存在着的政治话语的夹缝中循序渐进,“晚生代”不是像先锋派那样早熟和聪慧的一代,他们是苦磨的一代。时间和经验使他们成熟,这使他们更容易与传统和现实达成妥协。“晚生代”能坚持下来并且突显出艺术实力,完全是以对传统小说的臣服为代价——尽管他们也加入了独特的领会和现实的需要。

这个群体也许称之为“中坚群”更恰当,这里只举出他们在长篇小说写作方面颇有代表性的作家作品来分析。可以注意到,他们的长篇小说写作有一个回归传统现实主义的倾向。这个倾向既没有任何思潮与运动的背景,也没有个人的刻意的努力。它是先锋性创造姿态放低后文学常规化的必然后果。很显然,常规小说就是现实主义小说,只是当今的现实主义显然与经典现实主义有明显乃至深刻的区别,这个区别并不是创作者有意

识的艺术行为，只是历史情境使之不得不如此的结果——它是“历史之手”完成的作品。这就是我们前面已经指出过的，意识形态背景与历史理性都无法起到主导的支配作用的那种已经形成的历史情境。回到常规的现实主义也依然是在个人的立场上来完成表达。这批作家当然要把希望寄托在艺术表达上，思想的穿透性（以及批判性）一方面被抑制住，另一方面也难以建立。艺术表达就成为文本唯一的支柱。语言接近生活的那种先锋性表达显然有相当的风险，有限的艺术性强调就落到在传统给定的要素上下功夫。因此，在荆歌、熊正良、鬼子、董立勃、艾伟、刘庆等人的小说中，可以看到人物的性格与命运成为小说的艺术表现用尽功力的地方。这种做法在中篇小说那里已经达到炉火纯青的地步，长篇小说也如法炮制，大有驾轻就熟之势。荆歌的《爱你有多深》（2002）、艾伟的《爱人同志》（2002）、刘庆的《长势喜人》（2003）、董立勃的《白豆》（2003）等，这些作品大都发表于《收获》与《当代》，都是广受好评的上乘之作。

这些作品都是通过主要人物的命运发展推进故事，线性的时间是命运增殖与力量呈现的必要通道。这些作品里的人物总是命运多舛，坎坷多变，一步步走向生活绝境，几乎所有的苦难都让主角碰上。苦难炼就了命运之不可抗拒的历程，造就了人物性格向着极端化的方向挺进。在这里，苦难、性格和命运是三位一体的一种力量，它们在互相碰撞和铰合中凝聚在一起，使小说叙述变得坚韧有力，使语言显示出了品质。因为叙述行进在不断被强化的苦难和命运境遇中，人物的性格也变得越来越怪异和极端，这除了把事件推向最坏的境地，迎来生活的崩溃外，别无选择。当然，也可以利用外部环境，像刘庆的《长势喜人》和董立勃的《白豆》，因为写作年代具有历史的强大压迫机制，可以通过历史环境给人物命运施压。但荆歌的《爱你有多深》和艾伟的《爱人同志》就面临困难，在“后革命”的年代，压抑机制不那么明显，外部历史的力量没有强大到成为绝对的压力（也许存在这种压力，但这两部作品，以及现在所有的作品都没有能力去发掘），只有借助人物性格，通过把人物性格扭曲，使生活朝着非理性的方向发展，导致命运失控而走向极端。在命运崩溃的时刻，使文本获得力量。也是在这样的推进中，小说的叙事和语言始终处于一种紧张的状态，即使是表面上松弛自如的叙述，也因为内在隐含着走向生活绝境的那种趋势，

因而有一种整体性的力量。在这里，对生活表面的描述，对存在真理的追踪，实际上变成对艺术表现力，对小说叙事的力道的追求——这里以美学的形式重现了伟大“父亲”的身影。性格与命运成为小说艺术表现的同谋，而不是像经典现实主义那样，成为政治信条或历史思辨的助手。但它对时间线性发展的依赖，它寻求的整体性和单方面不断强化的艺术手法，它的叙述主体在场的那种目的论，都表明它是对现代性美学的回归和强调，它是在美学上对“现代性之父”的重新臣服。那种命运的力道达到极端，这是我们所熟悉的美学规则和趣味，关键是把握住结构、整体和方向。这是对由来已久的父爱的眷恋，也是以美学的形式对“现代性之父”的虔诚颂扬——它是美学意义上的父爱的欢乐颂。艾伟的《爱人同志》最后让刘亚军放火烧了那幢房子，他也完成了自我终结，而文本也完成了完整性的终结，张小影也解脱了，一切都解脱了，一个完整的结束。真是圆满啊，无懈可击的圆满——在父亲的圆满怀抱里，子一代成熟了。当然，没有任何理由认为对完整性的认同就是当今长篇小说叙事的天敌，仅仅是说，过分追求完整性，形成完整性的惯性，这就抑制了当代长篇小说写作的更多的可能性。它本来可以破壳而出，但它没有。

尽管在当代长篇小说发展到这种状况的前提下，这种小说叙事是卓有成效并且也推进了常规现实主义的发展，它的驾轻就熟和老到，只能表明常规现实主义走到顶端，而不能表明当代小说叙事已经无路可走。事实上，这几位作家的几部长篇小说已经处在冲破整体性的边缘，荆歌对荒诞感的把握，对语言的那种欢乐般的张力的寻求；艾伟可以对性格心理进行多方透视，他能穿过生活的不可能性，能够把绝望的时刻写得淋漓尽致；刘建东对多元视点运用得相当自如，把生活的荒诞性与反讽结合在一起，让生活变形和变质，看到存在的局限性。只要往前走一步，就可以期待更有冲击力的东西出现。

#### 四、转向逃逸：文本敞开的可能性

有必要看到的是，另一部分作家向经典现实主义提出挑战。长篇小说并不是单纯恢复历史存在，而是重新给历史编码，给语言提供更大的场域。90年代依然出现当代长篇小说最极端的作品，这就是刘震云的《故乡面和

花朵》(1998)。这个人倾注了六年时间,写作了一部四卷本的长篇小说。一次对经典的冲动和梦想,却转变为对经典的全面颠覆。刘震云的反抗同时带有胡闹的嫌疑。但整整六年,一个如此智慧的作家的行为,不能不看作是深思熟虑的结果。这部作品对乡村和城市进行了双重解构,不再是单向度地批判城市或现代文明,而且对乡土中国也进行了无情的嘲弄。这部作品令人惊异地以最彻底的方式解构了父权制文化,“父亲”在这里被完全戏剧化了,他是欺骗、无耻、无赖的综合体。同样包含着对整体性和历史理性的嘲弄,刘震云的叙述颠三倒四,没有时间的自然行程,父权制的强大的线性时间被任意割裂,置放进杂乱的后现代场域。在这里,语言的快感、反讽和幽默、戏谑与恶作剧构成叙事文本的主要元素。当然,在这部作品中依然有一种肯定性的价值,那就是“姥娘”所表征的母系文化的人伦价值,那是一种来自传统深处的“孝道”之类的精神家园的根基。对于刘震云来说肯定性的价值并不明确,也不刻意求证,那是回到乡土中国生活本真性的一种有限价值。没有理由认为刘震云的如此过分的行径可以为中国当代长篇小说创作夺取一条宽广的道路,但作为实验性的文本,它的意义是重大的,它表明什么道路可行,什么不可行。在刘震云之后,没有人走这样的弯路,但人们也应该知道走直道显得多么无能和无耻。

张炜在新世纪之初出版《能不忆蜀葵》,以强烈的抒情意味和对现代主义场域的迷恋展开叙述,一种灵魂和肉体的撕裂也撕扯着文本的叙事,但张炜能凭借过人的才华做到游刃有余,他的批判性或反思性已经不再是障碍,而是叙述的动力机制,在这个意义上,张炜的虔诚几乎愚弄了现代主义。

河南人在当代小说方面的胆大妄为,直到阎连科的《受活》(2003)才让人幡然醒悟,原来河南人如此有原创性。事实上,两年前李洱的《花腔》(2000)就令文坛吃惊不已,那是一部相当结实的作品,对历史真实性的怀疑,导引着对历史的重新书写,小说叙述以如此自由而穿透力的形式推进。阎连科的《受活》对现代性的革命史进行了独到的描写,使这段历史的呈现显示出极为复杂的意味。很显然,这部小说在文本结构、叙事方法以及语言方面,显示出倔强的反抗性。在这里之所以使用“倔强”与“反抗”,而没有用“创新”这种说法,是因为说“创新”太奢侈。这种文本是怀着

对乡土中国，怀着对革命与乡土中国的现代性命运的宿命式的关切来展开的，因而，阎连科试图回到乡土中国残缺不全的历史中去。在这里，革命史与乡土史是同样破碎的地方志。小说不断夹杂“絮言”于正文叙事中，这些“絮言”是对正文的补充与解释，然而，这本身说明，一旦回到乡土中国的生活状态，回到它的真实的历史中，那些东西是如何难以理解，没有注释，没有说明，现在的阅读完全不知所云。这是对被文化与现代性培养的阅读的极大的嘲弄。乡土中国是如此顽强地自我封闭，它的语言，它的那些说法，难以被现代性的叙事所包容。当然，更重要的是，阎连科在这部小说中大量使用了河南方言，特别是那种叙述语式。这种文本带着强烈的乡土气息，带着存在的倔强性向当代社会扑面而来，真是令人措手不及。很显然，“絮言”同时具有文本结构的功能，对一个正在进行完整性叙事的文本加以打断，插入另外的表达。阎连科在这部对残缺生活书写的作品中也使之在结构上变得不完整，变得残缺不全。那些“絮言”的补充结构，并不说明把遗漏的、遗忘的和被陌生化的他者的历史全部补齐。相反，它意指着一种不完全的书写，无法被概括和表达的乡土中国的历史。尤其令人惊异的是，小说采用中国旧历来作为叙事的时间标记，所有的时间都在中国古旧的皇历中展开，现代性的时间观念，革命史的时间记录，在这里都消逝在古老的皇历中。诸如“阴农历属龙的庚辰年，癸未六月……”，“庚子鼠年到癸卯兔年……”，“丙午马年到丙辰龙年……”，甚至柳县长在回答地委书记关于列宁的生卒年时，他也用“上两个甲子的庚午马年农历四月生，这个甲子的民国十三年腊月十六日死”这种老皇历加以表述。这些莫名其妙的时间标记，顽强地拒绝了现代性的历史演进，革命历史在这样的时间标记里也无法被准确识别。

在过去，现代主义或后现代主义的文本，只有在写城市，或者写历史才能促使文本开放，其语言则是在现代主义的审美感知的氛围中来加大修辞的表现力。现在，阎连科居然在回归乡土、回到方言和口语的书写方法中，使得文本具有极大的开放性，洋溢着顽强的解构活力。就这一点而言，阎连科的这部小说为当代小说的本土性所具有的先锋意义，开创了一条崭新的道路。最具本土特征的小说，也有可能具有强烈的后现代性，具有解构历史及其现代性象征体系的顽强的力量。

这里勾勒的只是当代长篇小说历史变异的一个侧面，这是一个并不富有诗意的历史变形记，毋宁说它充满苦难、狡诈和诡异。当代长篇小说还有另一种历史，还有宏大的历史叙事在展开——那可能是一部完整的历史保存史。对于我来说，更愿意看到一种可能性——一种逃离的可能性，一种始终创造和逃离的可能性。看到这种可能性，于是，我们可以豪迈地说，汉语长篇小说依然具有创新的活力，逃离了“现代性之父”，子一代有自己的出路，在历史破碎的间隙，他们灵巧的身姿可以躲闪，可以诡异多变，因为不再被一种力量支配，也不再向一个目标进发，长篇小说的叙事可以有无限多样的可能性，这正表明，本文的探讨只是一个开端，一种历史的终结和写作零度的开端。这是一个重新写作的时代，一个写作全面更新的时代。

站在 21 世纪的某个偏僻的角落，回望中国长篇小说的历史，我们能看见什么呢？看到一座座的山，山后面还是山，沉重坚实的山——父亲般高大的身影——但我们并没有望而却步。山的阴影就足以把我们渺小的身影遮蔽，可是我们在行走，努力逃离大块大块的阴影。不动的历史与动的我们构成一种拉力关系，只有逃离，转身走去，才有道路可行，才能开创我们的历史。

多年前，尼采站在时代的转折点上发问：“看呐：这是个新的戒碑。可是那些将帮着我把它抬到山谷里去并铭刻入血肉人心的我的兄弟们在哪儿呢？”现在依然没有回应吗？



## 极端经验与异质之力

很长时间以来，人们对当代文学存在“个人化写作”的现象忧心忡忡，甚至担忧其成泛滥之势。实际上，个人化写作并没有形成一个普遍性的局面，只有少数人进入个人化写作的状态，其担忧实属过虑。但是，有必要看到，个人化写作是一种必然的趋势，不管我们欢迎还是拒绝，都难以逆转这种趋势。因为文学写作说到底只能是个人行为，不管它是为人民代言，还是反映民族国家的诉求，只要它是以文学的方式展开，就必然是个人的写作行为。当人们把文学写作称为“创作”时，就给予它以个人化的特权。从理论上来说，个人化只是相对的，个人必然生活于当今时代，必然生存于现实之中，与特定的文化、特定的历史、阶级意识相关，它也只能在传统及既定的历史条件给定的语境中写作，不可能完全超出历史与时代背景。这是关于个别与一般，特殊与普遍的哲学常识，但人们显然没有接受这样常识。这只能理解为，人们没有给个人化留下些许的余地，依据习惯的意识形态立场，要求文学写作直接反映普遍性与同一性，反映“历史的”“时代的”“人民的”共同要求。“反映现实”这种呼吁，不过是杜绝个人经验的另一种说法而已。

这种理解上的错位，依然是文学与意识形态之间的纠缠未能理清。对于一部分人来说，文学永远是（而且应该永远是）受意识形态支配的；对于另一部分人来说，意识形态支配文学的时代已经终结，剩下的是文学要依靠自身的力量去开辟未来道路。事实上，自从80年代后期以来，意识形态对文学的支配力就明显减弱，90年代中后期虽然有回补的现象，但并不



能真正使文学再度意识形态化。丹尼尔·贝尔当年说的，意识形态要么是全能的，要么是无用的。看来是至理名言，不管人们是否愿意接受它，事实就是如此。现在，人们要么装模作样分享意识形态同一性表象；要么，全然不顾及那些表象。毋庸讳言，大多数年轻一代的作家已经无力分享，因为那需要超常的智力与充足的心理调节能力。大多数人只能做个普通的文学写作者，只能是个对文学承诺的职业写手。

只要失去意识形态同一性背景的支撑，文学写作只能是个人化的——但这并不意味着文学写作只对个人写作者才有意义，因为阅读者也同样失去了意识形态背景，在这里，写作与阅读都只能在文学语境里来交流。这样，也就使写作不得不在个人化的道路上走得更远。因为，只有个人化的经验才会引起他人的兴趣，只有个人独创性的文学表达才能产生触动人心的效果。事实上，当代作家不得不退回到个人经验中去发掘那些非常的事实，去触摸存在的更为偏远的角落，以此来接近未被开掘过的生活层面和人性的深度，而这一切，都有赖于个人用文学的方式加以独特的表达。看看2004年伊始的一些作品，就不难发现，现在的小说是如此不同，每个人都在不同的方位上，去开掘极端性的个人经验，以此获取异质性的视角，达到他人不可能触及的片面深度。在如此浩瀚的文学传统之下，每一次重新书写都变得异常艰难，这使得每一次书写的理由变得充分，变成具有个人的独特性，那就只能在极端的个人经验与异质的深刻性上下功夫。现在，显然是只有抛离同一性的异质才能达成深刻性，才能获得力度，才能在更为广泛的意义上产生精神共振。只有异质的才是普遍的，这就是说，只有个人独特性的经验有开掘深度的力量，才会引起他人的关注，平凡庸常的东西，已经无法吸引人们。在这里，本文试图通过对几篇小说的解读，来看看当今的小说是如何在独特的个人经验上下功夫，以此来完成小说文本的创造性工作，由此来提示那种异质的深刻性。

### 一、麦家：在黑暗中写作，于是有光

对于当代中国文坛来说，麦家的写作无疑属于独特的路数。这个人的存在已经变得不可忽视，他那么顽强、绝对而倔强。他的写作诡秘、幽暗、神奇，深不可测，到处潜伏着玄机，让人透不过气来。阅读他的作品，就

像是被引诱到一个偏僻的山谷，而黑暗开始降临。显然，麦家在发掘极端经验，在黑暗中达到异质的深刻。阅读没有退路，只有在黑暗中摸索。那真是孤苦伶仃的阅读，无助的阅读，就像他的写作一样；当然，也是极其富有刺激性的阅读，这是一种关于阅读的阅读，也是关于写作的写作。

在麦家近期出版的《暗算》的前面几页处，他这样写道：

“7”是个奇怪的数字，它的气质也许是黑的。黑色肯定不是个美丽的颜色，但肯定也不是世俗之色。它是一种沉重，一种隐秘，一种冲击，一种气愤，一种独立，一种神秘，一种幻想。<sup>①</sup>

关于“7”的所有设想，可以看成是麦家关于写作的设想，小说中的那个叙述人“我”就是一个戴着墨镜的人。麦家就是一个戴着墨镜写作的人。由此就不难理解，这部小说的第一个主角就是“瞎子阿炳”。只有瞎子阿炳面对的黑暗，他带来的黑暗给麦家的写作提供了家园。隐秘、秘密、解密、暗算、密谋、告密、宣誓等，这些都是黑暗中的行为，也都是本质性的写作，所有的本质性的写作都是黑暗的写作，都是在黑暗中或关于黑暗的写作。写作就是沉入黑暗，在黑暗中发光；绝对的写作就是绝对的黑暗，就是绝对之光。

麦家以《解密》令文坛刮目相看，他的出现就像一片阴影，投在亮丽的文坛上，多少有些令人惊慌。事实上，麦家写作多年，他的写作姿势显然是潜伏式的，是一种密谋，是对写作的宣誓。《解密》就这样出现了，令人措手不及。那是一个关于701单位破解密码的故事，很吸引人，像是侦探小说、间谍小说、恐怖小说的变种，一种新型而独特的种属，或者说一种四不像的写作怪物。令人惊惧的阅读效果，把人们引向一个未知的黑暗的场域。在山里头，在黑屋子里，一群人在截听敌方的电码，这是所有战争中最紧张最具有突变性的经典场面。麦家就把书写对准这个场面，他探究的是一个场域，一个黑暗的场域。《解密》有一个漫长的故事，随后突然进入幽暗处，故事被秘密所牵引，进入到无法洞见的深度。这种状态显然

① 麦家：《暗算》，世界知识出版社，2003，第8页。

不是指故事表面无穷无尽的不可知状态的密电码的追踪，而是指麦家在根本上揭示出一种生存的状态，一种存在的黑暗状况。写作是如何进入，如何接近那种状态的？写作由此留下黑色的文字。确实，麦家的故事都会有事件和结果，这是他难以摆脱世俗性的故事留下的把柄。《解密》中那本密电码的丢失，结果是人四处寻找。这些事件总是要出现的，故事也不能承受那么幽暗的存在，这种设计是可以理解或者谅解的。但在大多数时候，他的写作可以沉入黑暗，在铭刻那些时间，在幽暗中，写作的力不时爆出某些火花。他执拗地书写那个叫作容金珍的男人，一个解密天才。他是那样一个孤独的人，一个像死一样陷入沉思的人。他只倾听一些奇异的声音，来自遥远的不可企及的黑暗中。那个笔记本丢失了，也是黑暗中，在一辆行驶在黑暗中的列车的车厢里丢失了。对于容金珍来说，这是更深的黑暗的开始。他在更深的黑暗中寻找那个丢失了的宝物。小说是这样描写他此在的境况的：

现在，容金珍正在为此深深悔恨，同时他极力想走入神秘的迷宫，找到他为什么把笔记本忽视掉的谜底。开始，他为里面无穷无尽的黑暗所眩晕，但渐渐地，他适应了黑暗，黑暗又成了发现光亮的依靠。就这样，他接近了一个宝贵的思想，他想：也许正是因为我太珍视它了，把它藏得太深了，藏在我心理的心里，以致使我自己都看不见了……<sup>①</sup>

这也是对这种书写的隐喻，麦家走进了这种存在的处所，他看到了一种黑暗中的存在，那种生命，在日复一日的破解中磨损，越来越黑暗，越来越接近光亮。在很大程度上，我们确实为那种神秘兮兮的故事所吸引，它把我们引向不可知的山谷；随后我们为那种存在的生命所惊惧，为那些天才，只在黑暗中发光的天才生命所惊叹。而后，对于书写，我们又能说什么呢？又能感知什么呢？存在变成了文字，一种黑色的文字，文字确认了存在，又远离了存在，文字成了自己，它的铭写就是在黑暗中发光，成

---

① 麦家：《解密》，中国青年出版社，2002，第180页。

为灰烬。能感知到文字的魔力的，那是对书写之历史的回忆，它只能以力的方式存在，不能感知的，那就是灰烬，一种已死的文字。

2003年，《暗算》又给我们制造了一种黑暗，这是阿炳的黑暗。在这本书中，不用说，关于瞎子阿炳的篇章是最动人的，也是最接近麦家的写作本质的。这是对黑暗的书写，是在黑暗中书写。麦家再次动用了他对故事的处理能力，在这里，“暗算”被作了双重性的处理，暗算既是指破译电码，也是指这些破译者的生活如何被暗算。坦率地说，后者的显性化的故事并不巧妙，也不特别惊人。阿炳也被命运算计了，他无法生育，他的妻子林小芳与山东大汉有了儿子，阿炳为此自杀。真是人算不如天算，阿炳如此不堪一击，比暗算更强大的是一种命运，一种文化力量。那个黄依依的故事同样如此，她在做人流时被张国庆的妻子暗算，结果死于非命。诸如此类，这些故事都有一些显性的被“暗算”的意味。我想说，这些显性的故事当然可以在宿命论的意义上提示存在的某种深度性，甚至触动读者掩卷而思的哲理性。但是对于麦家的书写来说，这些显性的故事却消除了黑暗，把黑暗中的故事带向了光亮处。但这并不是真正的光亮，这是另一种存在，另一种书写，一种世俗化的书写。而真正黑暗中的书写，是永远身处黑暗中，那种光亮是从黑暗中的坚硬存在磨砺出的火花，它是黑暗极致的光亮。对存在之坚韧性的书写，能体会领悟到自身的力，书写是对存在的铭写，对生命之存在，存在之极限的书写。神秘的不是世界是怎样，而是世界是这样！维特根斯坦如是说。书写对那种黑暗中的存在给予接近，它就迫近了神秘，真正不可知的生命延伸之路。麦家给当代中国文学提示的，是一种坚韧的书写样式，一种真正的另类的，也是最虔诚的写作。

麦家的文字是有力的，那么简洁，一种被痛楚所浸满的文字，它可以引向不可知的他者异在的深谷，穿过那黑暗的屋子，在黑暗中听风；能提供这种图景的文字的人，能独享一种秘密，一种幸福，一种意外之喜。

## 二、夏商：妖娆地展现弱势群体

2004年，作家出版社推出了一套装帧妖娆的小说，华丽而简约，淫迷却傲慢，其风格介于洛可可与晚明之间。引人注目的是这个作家队伍，荆歌、夏商、谢挺、张执浩，毋庸置疑，这个阵容概括了当代中国最后的一

批敢死队。倒不是他们有多么英勇，而是怪模怪样，妖里妖气，一批十足的冒险家——他们是在与时下流行的趣味作对，与潮流较劲，与文坛为敌。摆出一副满不在乎、我行我素的怪模样。他们要冲进个人经验的极限领域，要在独特的深刻性中来寻求文学的突破路径。在这几部小说中，最奇特的当数夏商的《妖娆无人相告》。

这一点也许让很多人百思不得其解。夏商在上海浦东那高大的5A写字楼里，放眼望去，眼前整片的玻璃幕墙反射着冬日阳光，而前面不远处的国际商贸大厦像灯塔一样照亮他的前程。但我们怎么也想不到，他推开窗户看到的不是红得发紫的黄浦江水，而是外来务工人员聚集的工棚，贫困妇女散发臭气的身体，几个死里逃生的农民兄弟，或者一个孤苦伶仃的长着尾巴的妖女……真不知道夏商心里想的是什么，他何以用这种方式来处置文学。这是一种补偿？一种物极必反的定律？我更倾向于，或者说不得不相信他对文学过于绝对和苛刻的态度。夏商不愿加入平凡庸常的洪流，他要寻找极端性的存在经验，他对这些弱势群体的书写无疑是极其异质的，但正是在这种异质中，他开掘出一种存在的独特意味，也使他的小说叙事尽情地表达个人的主观感觉。

《妖娆无人相告》讲述了一群贫困劳动者混乱不堪的盲流生活，小说从一场地震灾难开始，一个长着尾巴的女婴出世具有象征意味，在小说后来的情节发展中，这个长着尾巴的女婴被命名为鬃毛，她无疑是苦难生活的全部聚集，其程度超过《雾都孤儿》中的奥列弗，她像个精灵或鬼魂一样在故事中四处游荡，使整部小说充满了诡异怪诞之气。她历经磨难，经受无数的凌辱践踏，她的存在无疑是折射出生活最丑恶的那些面目和本质。来福并不是一个贯穿全书的人物，但他与鬃毛一度相依为命，使鬃毛的生活还透出些许温情。随后是一批鲁莽险恶粗鄙的家伙相继登场：阿旦、赵和尚、王老屁、蔫耗子、黑杠头、国香……这些人组成一个浩浩荡荡的流氓无产者的队伍，用今天的话来说，就是一个十足的“弱势群体”。生活下去对于他们成为第一要义，但绝对没有悲壮感，只有本能。凭着本能活着，干点事情，就成为这些人的生活状态。整部小说并没有明确的贯穿始终的故事，它主要是由一系列随时发生的事件与行动来推动故事发展。在本能支配下的生存行动主要以铤而走险的方式被推向极端，生活在极端

贫困的边缘就是生活在危险的边界，当希望失去之后，就不再有仁慈发生的可能性。于是残忍、仇恨、报复、凶杀、犯罪就成为生存活动的基本样式。

夏商令人惊愕的笔触不再把他们写成一群可怜虫，而是一个个自以为是、无法无天、无所畏惧的亡命徒。他们是恶棍、凶汉、泼妇、地痞、无赖组成的敢死队，虽然没有视死如归的英雄气节，但有视生命如草芥的胆量。夏商对这些人心理性格的把握出奇地敏锐，个个性格鲜明、怪癖突出，他们动作的鲁莽无不显得可笑，行为草率却充满了乐趣。讽刺与黑色幽默流荡在叙事的各个环节，使整部小说的修辞性叙事具有饱满的张力。小说后半部分的篇幅描写国香办起了窑子，这使小说的叙事找到了一个停顿的场所，这个场所显然不是一个最佳的选择，其停顿也显得有些呆板，夏商显然是为了获得一个寓言性的效果才作此选择。这个窑子成为传播病毒的超级场所，在这里，女人出卖肉体，男人施展凶恶，灾难与祸害四处横行。这些人最后都死于非命，只有鬻毛，经历过致命的疾病，大难不死，脱去了那个尾骨，获得新生。“如同一个来自风中的传奇，一朵吊诡的蒲公英。”<sup>①</sup> 这是一段惨烈绝望的人生，像是一种寓言，也是一种喻示，最后透示出的希望，指向了茫茫人海的城市，这是乡土中国的“弱势群体”历经所有的磨难唯一可以逃奔的去处。

《妖娆无人相告》就是这样一部小说：用语言的华丽外衣去包裹丑陋的身体。夏商花费那么多的修辞，那么多比喻与形容，象征与隐喻，目的是强行把高浓度的文学性品质挤进弱势群体，挤进中国本土原生态的生活。尽管用“丑陋”这样的词汇来形容这部小说所表现的对象，有歧视劳苦大众之嫌，但夏商这部小说确实是把劳苦大众的生活状态推到丑陋的极端，“审丑意识”与对语言的千锤百炼这两种绝对偏激的处世态度，在这部小说中相遇并结合得天衣无缝，这是令人惊奇的文学行动。“审丑”并非什么大逆不道的举措，不过是很长时间以来已经销声匿迹的现代主义的死灰复燃而已。早期的现代主义者如波德莱尔、艾略特就热衷于描写“死亡”“裹尸布”等东西，而批判现实主义笔下的流浪汉经常扮演主要角色，中国先锋

<sup>①</sup> 夏商：《妖娆无人相告》，作家出版社，2004，第221页。



派小说家如余华前期的作品也热衷于写作丑陋病态与暴力混合的人类生活。书写“丑恶”在很大程度上是先锋派的行为，在把生活撕碎的场景中，看到生活最令人绝望的时刻，由此去展现人类生命存在的极限状态。夏商的这部小说显然可以划归在先锋派的名下，他把已经断裂的二十世纪八九十年代之交的先锋派的语言实验及其对存在绝对性的探究顽强地连接起来，这是对已死的一种文学传统和记忆的唤醒，它的矫枉过正无不透露出末路英雄的倔强。

对“弱势群体”的关注成为近年来中国社会日益高涨的新“主旋律”。这是90年代以来，中国社会唯一达成的集体共识，原本分裂的主导意识形态、知识分子话语、民众诉求又一次重新黏合。在文学界，描写劳苦大众的作品也骤然增多，悲悯与同情慷慨地从笔端流出，流向人民大众的心田。已经不用怀疑，一种“新人民性”正携带着新的审美伦理在当代文学中展现。在这一纲领底下，中国终于有了名副其实的后社会主义时期的本土化文学。事实上，这一新事物的诞生，并不是作家们突然间大彻大悟，也不是“新左派”思潮深入人心，它依然是文学群体边缘化的自然延伸。作家群体不再能以高大的历史主体姿态反观现实，或者以充沛的人道主义激情抒写悲悯情怀，而是以更加单纯的写作者的立场，以更加单纯的文学性观点看待普通民众弱势群体，作家也没有把他们观念化和意识形态化，而是在语词接近人性和人的存在的时刻，去展现生活的文学性意味。这依然是在回到文学本身的路上，当代文学的“新人民性”具有了审美伦理的内涵。中国文学的本土性，后社会主义时代的弱势群体，可以享用文学语言的盛宴，它使现代主义或后现代主义的文学成就，可以不再有障碍地推广到中国本土原生态的生活中去。在这一意义上，夏商的“语言妖娆”无疑是一次果敢的亮相，一次书写的极端与异质的历险记，一次公开的宣誓，它预示着中国当代文学突然开启的一片妖娆之地。

### 三、严歌苓：文字之舞与狐狸之隐

写下这样的段落题名，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。

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。要成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，那种文字之力击中了我。

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，却又有迹可循。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做晚江的女子，年轻时可是芭蕾舞团主角，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，却经不住生活的磋磨。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姓刘的华侨相中了她，男的居然大义凛然劝女子嫁给姓刘的华侨，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华侨。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，夫妻十年没有见面，他们每周偷着通电话，真是情真意切。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，想买一幢房子，安一个大浴缸给晚江。可想而知，他遭遇了彻底失败。平心而论，小说中的那个华侨瀚夫瑞是个好人，极富有中产阶级修养。在这本小说的封面所做的内容提示中，他成为这本小说的主角：“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本产品，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。她的状况已经类似祥林嫂式的二段婚姻。这个女人依然旧情难忘，这倒不是出于什么深情或道义，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。她在情感上依然没有任何变化，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，决不是有意背叛或伤害，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。显然，严歌苓在这里依然是把生活推到极端，把一个女人的生活推到绝对忠诚与绝对不忠的极限，她是无辜的，是清白的，又是极度善良的，但她却是不忠的。她为了爱而嫁给一个老头子，这立即就颠覆了爱的纯粹性与绝对性。她首先就不忠于原来的丈夫洪敏，但她却并不感觉到这一点，她依然把洪敏当成丈夫。她对瀚夫瑞也恪尽职守，却不知不觉形成了潜意识的计谋。对于这个无辜的人来说，那个计谋就像是计谋自身形成的一样，与她无关。这种极端的个人经验，却把生活的那种不完整性、不可能的纯粹性全面击穿。

所有这一切都是小说的故事或内容，都是叙事方面的东西。我写作此文的本衷是为那种叙述，为那种文字所感动。但直到现在，我也无法进入文字层面谈论——这一层面的谈论几乎是不可能的，文字和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。这种文字之力穿行于存在之异质中——有意控制住的生活的异质性，有意建构的不可能性，它使存在变得不可理喻。严歌苓的叙述看不出痕迹，但它始终在控制故事，一点点放出来，不经意透出一点，又透出一点，不知不觉，才知道那里面藏了那么多东西。原本是很平常的故事，逐渐变得非同寻常，变得有点极端，有种力

道把它推到异质的另一面。我们感到生活随时要崩塌。这使叙述的力量又透示出来，它成为在场的那种力道。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，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的生活创伤，还是一如既往地向前推进，于是存在发生了变异，庸常的生活具有异质性。严歌苓是真的那么铁石心肠，还是刻意如此？不管如何，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，它/她从来不愿露声色。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的且有点奢侈的晨练，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。回程她跑得疲疲沓沓，动力全没了。”<sup>①</sup>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，把里面的真相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

---

① 严歌苓：《花儿与少年》，昆仑出版社，2004，第15页。

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，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，就像是一个阴谋了，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，她独居地下室，喝光了养父珍藏的所有名贵的酒，醉眼蒙眬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，那样秩序井然却又极端片面，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，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指出，严歌苓写作这本书，一定是想到曹禺的《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断。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她奔跑的背影。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，但她并不害怕这种混同。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，可以抵达极端却显得自然而然，就像她在家门前的路上奔跑，要跑多远都行。

#### 四、异质性的短篇：寻求片面的力量

近期湖南的《芙蓉》又重新开张擂台赛，当代小说在困守中又企图寻求集体的突围场面。90年代初，那时当代文学处在历史的空档时期，文坛无法忍受涣散的状况，《小说家》就举行过擂台赛，那使文坛有一种重新聚集的悲壮感。多年过去了，《芙蓉》又重起炉灶，再次摆出架势要冲破文坛的困顿状况。2004年第2期的几篇小说：董立勃的《米香》、谈歌的《绝债》、闵凡利的《张三讨债记》、温亚军的《天气》、石舒清的《土天》，都显得结实饱满。格调不同，风骨并存，却也令人欣喜振奋。既然是打擂台，就要分出高下，由评论家来做裁判，这显然是吃力不讨好的活，但结果还是要出来。我注意到我的评判与其他的评论家出入颇大。其他两位评论家王一川和程巍都把《米香》排到第一，把《天气》放在末尾，我却把《天气》放到了第一，这会让很多人疑惑。《天气》在艺术上并不成熟，甚至有明显缺陷，但吸引我的正是它的独到之处，它有那么一点与众不同的品质。



一篇短篇小说，可以在某一点上达到非同寻常之处，就是它存在的理由。

从艺术上看，《米香》显得圆熟舒畅。这篇小说讲述一个叫做米香的青年女子的美丽凄楚的故事。米香显然是属于生产建设兵团的战士之类的那类人。她不太善于从事田野劳动，却是游泳的好手。她穿着游泳衣在水库里游泳，让无数的男人为之倾倒。她心地善良，救了落水少年佟，并且教会了佟游泳，显然也启迪了佟的青春期。米香的婚姻因为偶然的生活变故出现了困局，未婚夫张山死于一次行动，但她怀着张山的孩子，未婚怀孕，在那个年代她遭到严重的歧视，并且被打入政治另册。但她并没有屈服。她敢于利用男人，一方面是男权构成巨大的政治压迫，另一方面她需要利用男人的欲望而获得生存的保障。结果，她的日子过得挺自由自在。女人们把她视为祸水，但男人们无不把她视为欲望的对象。在人格失去尊严，而且尊严的丧失如此轻易的情况下，身体就没有理由享受圣洁的名誉了。我们无法得知米香内心是如何想的，小说没有去表达她使用身体而陷入痛楚的心理，这是小说没有流于俗套的地方。佟后来成年，也是在米香的赦免与给予下完成了成人仪式。这部小说生动而细致地表现了女人美丽的身体与善良的心灵，揭示了男权对女人的压迫，批判了男权及其政治的丑陋。女人的身体本来是圣洁而美丽的，遭遇男人的欲望之后，却逃不脱被亵渎与蹂躏的命运。小说当然也批判了时代的政治谬误，但在更深刻的程度上却指向了男性的卑劣。小说充满了对美的毁灭的哀叹与人道关切。小说的笔法细腻委婉，语言洁净，叙述流畅明晰，轻淡而又趣味盎然。作为一篇短篇小说显示出精炼而有内涵的特点。只是米香的性格心理、命运遭遇还不够独特，在过去的作品中总是能看到这类形象，女人作为大地圣母与淫妇浪女的混合体，甚至还可以看到张贤亮笔下的马樱花、黄香久身上的某些影子。董立勃的叙事非常轻松自如，写过《白豆》这样有力度的作品，写这个故事自然不在话下。但这类故事毕竟多少有些女人类型化形象的意味，而且它像是一篇压短的中篇小说。人物命运的分量过重，短篇小说要以某种奇异性来给作品定位，而不是依靠整个故事。说到底，需要对生活进行异质性的把握，才能达到短篇的那种深刻性。小说在艺术上可挑剔的地方不多，但就是不够极端与怪异。

谈歌的《绝债》由《绝债》与《绝瞎》两则短篇构成，两篇小说的主



题都是关于信任。《绝债》写一位生意人季远志借给朋友钱却要收高利息，但他为了营救这位朋友出狱，倾家荡产。对于他来说，借钱还钱是天经地义的事，而把朋友解救出困境也是朋友情义应尽的责任义务。吴亮显然不能明白这个道理，因此犯了几次错误，最后终于明白了这个道理。商人吴亮显然不能区分责任与情义，在他看来，借朋友的钱，朋友应该让利。但季远志却把经济利益与朋友情义分得很清楚，但小说中的意思似乎在这一点上也不甚明了。到底季远志是为了教育朋友要有经商之道，还是真正要分清责任与情义？按小说的描写，似乎是前者。尽管这里有点不清晰，但小说还是写得相当老到。小说的笔法凝炼，白描手法，寥寥几笔，人物形象、性格、心理跃然纸上，可见作者的笔力。《绝瞎》对传统社会中的人与人之间的信任做了充分描写。瞎子蒙受东家重托，帮东家找回离家多年的儿子，最后对东家的财产分文不取，自己依然过着行乞生活。瞎子被塑造成一个讲信义的人，这是一个理想化的传统价值凝聚而成的形象。这两篇小说都是讲的责任与道义问题。两篇小说都有古典笔记小说的特征，也有道德寓言的意味。小说虽然取材于古代社会，讲的也是传统文化中的价值准则，但对当今中国现实显然有着直接针砭意义。这两篇小说倒是切入了一些极端性的经验，写出了人类生存不可逾越的那种困境，其力道可见一斑。

闵凡利的《张三讨债记》讲述一个善良的人如何被一个恶劣狡猾的朋友欺骗坑害的故事。张三善良软弱，李四狡猾。张三一次又一次讨债都无功而返，最后想出一个报复的办法，就是在李四家赖下去，他总得还钱，没想到李四施了美人计，张三不仅原来的债没有讨回来，反倒又欠下李四的债。这篇小说无情地嘲弄了善良软弱的人，这样的人没有好结果，逃避不了必然吃亏的命运。当然也揭露了李四这种乡间无赖的丑恶面目。但对于战胜丑恶的人，小说也没有提出一个有效的方案。对于农民来说，对于生存于这种恶劣环境中的人们来说，到底什么是维系他们存在的依据？法、正义、公平、善？这些现代社会的东 西，在这里似乎都不存在。张三显然是一个倒霉蛋，小说写出了善良的人在乡村无依无靠的绝望状况，在他的嘲笑中透露出一些悲悯。小说写得生动，人物情状的描写十分精炼精彩。通过人物的心理活动来对人物本身的存在情境进行嘲讽，在辛酸中透出

喜剧的趣味，在喜剧中又洋溢着辛酸的悲情。李四坏到极点，张三又老实到极点，这样二元对立的两个人不断上演着存在的游戏。这里面包含着博弈论的那种结构，好/坏，对/错，就像翻牌一样总是不断试错，张三的牌总是翻错了，最后他还是错了。这是一个关于永久性试错的故事，充满了反辩证法的思想。没有对立统一，对立是绝对的。最后张三走在回家的路上，想着事情咋就变成这样了呢？真是不可思议。小说嘲笑了好人得好报，善最终战胜恶的流行法则。

石舒清无疑是一个功力深厚的作家，他的小说《土天》以心理意识流的形式展开，描写一个人在沙尘暴来临的时刻到黄土漫天的户外野地行走的经验。小说中的“他”是一个“精神上很脆弱的人，敏感到近于病态”<sup>①</sup>。小说非常细致地描写了这样一个独特的土雾迷漫的情境中，一个人的心理活动。他想了他的父亲，主要是他的母亲——这是关于家庭的思考。他想了院子中的那些树木和其他物体物件——这是对存在的小环境的思考。他想了天地，想了这些土雾沙尘的来历，它与人的生存构成的关系。这是在一个特殊的自然环境中，思考人伦价值，思考人与自然构成的关系的小说。重要的在于对人的心理进行一种细致的展示。就小说叙述而言，叙述时间在这篇小说中被突显出来。小说始终是在心理意识流的状态中来展开叙述，我们不知道时间的进展，但时间被严格地限定在心理活动中，时间以线性的持续的方式一点一点推进，通常小说的时间要大于自然的时间，一个段落可以包括很长的时间，但在这里，小说的叙述可能小于自然时间，也可能力图与自然时间合而为一。这篇小说显然可以称为意识流小说，也明显有探索文本叙述时间的意思，可以见出作者相当深厚的叙述上的功夫。这篇小说与其他几篇小说不同，它属于具有一定实验色彩的小说。从通常的意义上看，《土天》也是一篇不错的作品，但其内在的哲学意味过于隐晦，对人性直接经验的穿透显得不够有力。

温亚军的《天气》是一篇颇为怪异的小说，说它怪异并不在于它讲了什么惊天动地的故事，或者它有什么惊人的技法。重要的在于它对于一种极端经验的开掘，使小说具有一种异质性的意味。小说讲述了一个乡村农

① 石舒清：《土天》，《芙蓉》2004年第2期。

民的不幸遭遇。小说明着写老天故意跟建成过不去，只要他一晒麦子，天就下雨，搞得村里人只要看到他家晒麦子，马上就收拾起来。建成的命道显然非常差劲，他的儿子失手把村里的人打死去坐牢，女儿为了救哥哥出狱，逃出家乡，也不知到外面世界干了什么。最后建成叔死了，村里人就不知何时该晒麦子，何时该收拾麦子。小说描写了农民的狭隘心理，即他们对建成的那种态度。建成显然深受伤害，但他也没有办法，他的运道就是如此，老天就是跟他过不去。小说重新提起了这个问题，谁来保障农民的利益？老天都和他们过不去，他们的活路在哪里呢？小说中出现了“我”这个在城里当“官”的人，实际上“我”不过是个记者，父亲显然非常虚荣，他为“我”骄傲，也不让“我”在农忙时回村。农民对“官”的向往与他们无法抗拒的天气，正如一枚硬币的两面，中国的现代性远没有完成，农村的社会主义革命与改造完成多年了，农村还是一样要靠天吃饭。而“天”总是跟建成这样的农民过不去。“他刚才一直闪烁不定的目光也移到了别处，他那枯草一般的白头发，却让我又一次真实看到了他的凄苦。”<sup>①</sup>这使人想起鲁迅当年笔下的闰土的形象，显然闰土的麻木还没有那“枯草一般的白头发”更令人心酸。这一切被归结为“天”的问题，恰恰是“官”的社会对其忽略的结果。

小说的意味深藏不露，让人琢磨，让人回味，有一种非同寻常的异质性意味从内在透示而出。从艺术上来说，《天气》显得结构有些凌乱，要表现的建成叔的故事经历了数个自然段才出现，这在短篇小说中是不恰当的。但《天气》对当代中国乡村的表现，却有着沉甸甸的内涵，那种冷峻让人透不过气来。建成的命运遭遇再次深刻地提醒人们关注中国农民的生存处境。这一切依然是在现实性的意义上来读解的意义，更为触动人的是对那种绝望感的描写，一个朴实平凡的人对生活和自我生命存在的那种无助感。建成叔的晒麦子，就像卡谬笔下的西西弗斯推动那块石头，怎么也推不到山顶。一个简单的行为，就写尽了无法完成的宿命。我们不禁再次感叹，神秘的不是世界是怎样，而是世界是这样。在这种平凡无奇的日常性背后，我们看到生命存在的根本性无奈。存在的苍凉无助，与那种荒诞感和绝望

---

① 温亚军：《天气》，《芙蓉》2004年第2期。

感混淆在一起，使这部小说具有一种通常很少达到的异质之力。

我写作此文完全是一次事后的感觉，在一段密集的阅读之后，我才发现当代小说是如此不同，每个文本，每个写作者，都以不同的方式存在。人们对小说的理解是如此不同，对当代生活，对历史的理解也大相径庭。选择没有是非之分，只有力量之别。这种个人性不可避免，也无法改变。当代的个人性还不只是宏大历史解体的产物，而且为全球资本，为信息与传媒，为消费主义的氛围所塑造。这就使得这种个人性并不是临时性的过渡，而是面向未来的恒常趋向。当代小说已经不可能具有全能性，史诗式的作品已经因为历史的崩塌而显得支离破碎，刘震云的《故乡面和花朵》就以失败的姿势作了最后的努力，阎连科的《受活》则把宏大的历史变成残缺的片断，并使之具有异质的独特性。

极端性并不是什么怪异之举，它所揭示的异质性不过是达到深刻性的一种途径，这就是个人对生活，对存在性的一种领会与穿透，在异质中存在开启，使语言的表现可以进入一种更为自由的状态，可以在那个时刻接近存在的真实性。当历史给予的那种深度性和厚重感失去之后，文学留给写作者的只是个人的道路，去开辟、去夺取，或者逃逸，那都是个人的选择，在个人的超绝中使文学语言获得无限伸越的可能性。

2004年4月5日改定于北京万柳庄

## 身体的诡计：当下与历史的合谋

2004年到2005年的小说隐约中以不同的方式又在写作“文革”故事，“文革”在这里似乎不再是一段需要反思的历史，甚至不再是一个整体性的历史事件，但是一个特殊的时间段落。同样值得注意的是，写作“文革”的作品倾注笔墨去写作身体，甚至身体才真正构成小说叙事的动力机制或美学表现的核心装置。“文革”与身体，这两个差异如此之大的事物，这两个似曾相识的结合，在当下又被粘连到一起，这颇有点蹊跷，肯定有诡秘之处，这是一项历史的阴谋还是文学的花招？无疑需要去琢磨。很显然，经过二十多年的历史冲刷、遗忘、排斥、禁令等，足以使这段历史与现在的人们构成陌生化的距离，足以使这段历史的真正内涵变得更加虚弱。“文革”已经变成一段历史甚至更抽象的时间的代码，它的虚空正好充当身体的容器。然而，身体的能量是如此之大，以至于它足以扩展出历史/时间的容器，还反过来以它的光洁、美丽、妖娆来遮蔽历史。正是考虑到这点，使我产生了写作此文的念头。

### 一、当下的身体盛宴

毋庸置疑，身体写作成为近年来文学叙事的一道热闹风景线，绚丽多姿的身体展示了当代文学妖娆的时代画卷，这与50年代到70年代，乃至80年代的灰布土衣包裹的压抑身体构成了巨大反差。人们一直惊叹文学热衷于身体裸露，也由此担忧道德沦丧。但这些年人云亦云者多，真正认真加以探讨、分析、总结者少。今年的一些学术类刊物对此有比较全面的

反映，这些反映划归在文化研究或文化批评名下，例如，《文艺研究》《文化研究》等刊物就有系列文章发表，研究得比较深入。其中主要涉猎消费文化中的身体符号，也有涉猎文学方面的文章，显然，这项研究只能说刚刚开始，消费社会中的身体符号传播以及当代文学中的身体表现会越来越旺盛，也会更精彩。这对我们的研究提出了挑战。最近的一本由美国人彼得·布鲁克斯写的书《身体活》，由新星出版社翻译出版，作者研究了从古希腊到现代主义艺术运动中的身体表现/传播的历史，这是一本写得相当不错的书。对身体的兴趣是消费社会的主导兴趣，铺天盖地的时尚杂志，那几乎就是人肉市场，但都被美其名曰是人体美，是生活的理想图景，是时尚的潮流趋势。审美现在仅仅是身体的遮羞布，或者干脆说它就是皇帝的新衣。审美文化现在几乎就是身体文化。我们无法想象，离开了身体，更准确地说，离开了肉体的欲望，当代消费社会的文化符号传播的动力还会剩下多少能量。体育赛事都要和身体扯上，足球宝贝们的性感身体反倒成为维系球迷们热情的国家连环套；“歌星”“影星”们的绯闻甚至比音乐和表演本身的意义要大得多。这个时代的人们对身体欲望的兴趣已经远远大于其他所有事物，这当然是对已经富裕起来的城里人而言，但被称为晚期资本主义的文化景观的身体符号本来就是为他们而作。相比较而言，当代中国文学写作身体也就没有什么奇怪，不过是顺应时代潮流而已。

2005年，说到文学中的身体，那风头肯定被余华的《兄弟》抢尽了。小说开篇就是不厌其烦的“屁股”，如果不是大牌到如此地步，没有人敢如此放肆，如此肆无忌惮地玩弄身体最敏感的部位，而且是女人的“屁股”。小说的开头第一句话就是“李光头在厕所里偷看女人屁股后身败名裂，我们刘镇的群众都认识这个十四岁的少年了”。那个屁股出自刘镇最美的少女林红的身体，小说喋喋不休地介绍说，到了晚上，整个镇子的男人都闭上眼睛想象她的身体然后起劲地自己动手。小说就用这个屁股展开叙述，显示出余华特有的残酷而凶狠的幽默，一路说下去，都是关于屁股的种种言谈，这是一次屁股的美餐，少年李光头用谈论屁股来换一碗面条，这是道地的美餐，屁股的美餐和面条的美餐。前者奉献给李光头的听众和今天的读者，后者满足李光头的食欲。当然，小说无疑以对屁股的津津乐道来揭露了那个年代压抑的欲望，而且也有可能从另一方面说明，那个年



代的人们的欲望并没有被压抑住，它随时要窜出来像妖怪一样作祟。欲望、本能，人性的丑恶在“文革”这样特殊的历史时间中展现。当然，对于聪明的余华来说，对身体的利用只是一项借贷关系，他把它寄存在历史中，更准确地说是寄存在美学中。历史、人性、政治、伦理等，对于余华来说，都要成为美学/叙事艺术的原材料，这与多年前的先锋派如出一辙，尽管余华在公开场合经常唾弃所谓的先锋派。如果不是余华的叙述能力在起支撑作用，不是他的又冷又酷的幽默在起作用，很难想象如此简单的故事，如此杂乱而又夸张的细节可以支撑得起一部“大师之作”。但余华的才华还是胆大妄为地支撑住了，看客们的虔诚无疑也起到鼎力相助的作用。

余华对身体的利用无疑有些过分，这样的过分是有艺术效果的，身体/屁股在冷幽默的推动下还是可以胜任。但至于余华为什么要选择屁股，这无疑还是有投合时代需要的考虑，这是一个很有魅力的阅读段落，一开始就具有视觉冲击力，女人丰满的“屁股”，这是足以让青少年和成年男人喷血的视觉现象。当下的趣味与历史结合在一起，其意义是双重的，效果也是双重的。但最终的结果不会是等量齐观，鹿死谁手还有待求证。不知道是不是余华的大师架子摆得太足了点，这本书在读者中的热烈与在批评家那里的缄默还是构成了奇怪的对比。

实际上，在此之前的2004年，熊正良的《别看我的脸》也是一本在身体叙事方面登峰造极的作品。这部作品尽管写的是“文革”后改革开放之初的经历，它在反身体压抑方面，无疑还是对准“文革”延续下来的当代社会机制。小说的第2页身体就出场了，小说以第一人称叙述，叙述人是一个剧团的画家，他在画布景时注意到年轻漂亮的女演员余小惠裹在白色练功裤里的丰满的大腿，当然，作为过渡，这时还是若隐若现，“生动得让人没有办法”。到了第3页，“事情就这样急转直下”，余小惠就同意做他的人体模特。“她目光闪闪地问我，你真想画？我点点头。我的脖子都似乎有点发硬。她咬一下嘴唇，松开，又咬一下，什么也没有说，就开始脱衣服。她的衣服从她身上到了她手上，又从她手上飘落到了一张靠背椅上。她脱胸罩和内裤时又咬了咬嘴唇……”心理描写非常出色，熊正良是画画出身，紧接着描写人体拿出了他的写实功底：

她双手抱着胸，侧着身子，微微地把手松开，乳房就从她的手臂下突了出来，或者说弹了出来，接着她又把脸抬起来，开始脱牛仔裤……我听见我心里叫了一声，我想我看见那要命的泥沼了，沼泽里正在冒着美丽的脓泡，我还听见了它们细微的哗哗噗噗的叫声。我觉得全身都抖起来了，就像有一瓢凉水猛地激在脊梁沟里……<sup>①</sup>

这里的叙述可能有一点细节上的问题，前面已经脱掉了内裤，后面何以还要脱牛仔裤？也许叙述人太注重脱的细微过程、所有的细节。因为画裸体模特儿，叙述人“我”被判流氓罪劳教数年，放出来后到歌厅当上了经理。一次在广州邂逅已经成为歌女和妓女的余小惠。余小惠早已堕落，当然是被社会逼的，那次当裸体模特儿让她付出了更为深重的代价，她几乎被当作破鞋处理，不会再有正常的生活，也没有任何希望可言。这两人邂逅重逢，却在上演一出乏味的肉体交易。

她脱衣服不紧不慢……她把衣服扔在另一张床上，然后看着我，下意识地挺挺胸说：“你不来吗？”她的乳房沉甸甸的。她的身体跟当年真没法比了，那个跟朝霞一样的身体不复存在了，眼前是一个陌生的有些疲惫的身体。这个身体看起来是懒洋洋的，无动于衷的，但我还是很激动。我把她揽住了。事隔多年，我能够再次抚摸她，我没法让自己不激动。我的抚摸从她的腰开始，然后是臀部和大腿，再然后是她的乳房和乳头……<sup>②</sup>

这是余小惠在小说中第二次脱去衣服和裤子，但暴露出的不再是青春美丽的身体，甚至也不是充满色情魅力的身体，余小惠的身体已经伤痕累累，不用说，心灵上的伤痕更加深重。对身体的拯救转变成对精神、心灵和信仰的拯救。但这拯救杂乱无章，因为本身没有明确的信念。这部小说名为“别看我的脸”，那要人们看他的什么呢？他的脸终究被毁容了，这

① 熊正良：《别看我的脸》，华夏出版社，2004，第3页。

② 同上书，第103页。

是身体伤害的一个表征，身体被毁了，心灵还会完好如初吗？不用说，这是身心交瘁的结局。“别看我的脸”只是一个借口，应该看的是不断地脱去衣服和裤子。这部小说堪称是当代对身体最彻底书写的作品，这个“我”因为身体而被囚禁，但命运逃脱不了在身体中穿行，他后来在歌厅当经理之类的职务，这是对身体全面领略的职务，而且是最堕落的身体。他领略了那么多的身体，这是一本打开的当代身体现象学（而不是修辞学），这是对身体的现象学式的展示，面对事物本身，直接的身体呈现。不要带着原罪，不要带着文明和政治积淀至今的眼光来看这些身体。

对身体的阅读就读出了这个时代的本质吗？开始是身体的极度压抑、压迫和剥夺；后来是身体的极度的放纵、展现和堕落。这两个逻辑是怎么连接在一起的呢？身体解放并没有预示着身体和心灵的自由，身体已经被摧毁了，已经被历史性地摧毁了，从一开始就被毁了。“我”的身体和余小惠的身体，曾经沉浸在艺术的美的光辉之中，但紧接着就都被摧毁了，随后的解放只能是堕落。熊正良似乎是要表达当代中国的身体出了问题，这个逻辑并不是从压抑到解放就解决了，而是身体自身并不能解放自己，那么到底是哪里出了问题呢？依然是没有信念的问题，身体与欲望的放纵，这是压抑的翻版，从一个极端到另一个极端。但是对身体的思考答案是如此简单，何以要写出如此繁华茂盛的身体故事？

## 二、进入历史的身体

现在，身体是威力无比的叙事原材料，只要运用这个材料，就能获得超额的美学价值。更全面地运用身体展开“文革”叙事的作品当推东西的《后悔录》。这部名为“后悔录”的小说，是一部关于身体的后悔录，也是最直接的身体批判檄文。小说关于身体的悔恨声讨不再是抽象的欲望表达，而是生理学意义上的直接面对身体的两大重要器官，其一是口腔，其二是生殖器官。这是身体的唯物论，实实在在地面对身体的器官，小说始终运用对器官的检讨来推动叙述。这个大胆亵渎之举显示出东西驾驭叙事的能力。这个身体的批判最初是从口腔开始，就像弗洛伊德所说的儿童“口腔期”一样。身体最幼稚的冲动就是口腔，小说直接的后悔的就是曾广贤多次的“口误”，也就是“多嘴”造成的恶果。这个多嘴，先是害惨了父亲，

让父亲几乎送命。随后则是导致亲密朋友赵敬东自杀。而这两次口误多嘴，都是因为这两人的生殖器官犯下了错误。

小说一开始的多嘴“口误”是泄密父亲与赵山河的肉体关系。父亲曾长风苦于妻子不与他同房，就与造反派赵万年的妹妹赵山河发生肉体关系。赵万年施行报复，把曾长风打得半死。曾广贤不能管住自己的嘴巴，经不住造反派赵万年的诱逼说出曾长风与赵山河的私情，结果导致父亲的灾难。这样的“泄密”显然不是父亲身体真正遭难的原因，真正的原因在于时代的压抑，在于阶级斗争形成的对人性的压迫，人对人的敌视，对人的身体及欲望的漠视。曾长风的身体无法抹去历史记忆，这是一种本能的记忆，甚至不带有阶级的记忆方式，只是人的本能，人的基本的存在。但他显然落入了“非人”的状态中。在这个非人的时代把这种男女双方自愿的肉体关系定义为非法，历史强行剥夺了人们的身体欲望，使欲望变得非法。性的压抑是对人性压抑最彻底的形式，人的存在的基本的权利被彻底践踏。

从“口误”的后悔转向关于自己身体的后悔。关于曾广贤的身体的“后悔”，小说写到有三次。第一次是少年时代，小池在去插队的前夜脱下裙子让曾广贤看她赤裸的双腿，曾广贤却骂池凤仙是“流氓”并且逃之夭夭，后来也有机会与池凤仙发生关系，但都功亏一篑。第二次是对张闹，有那么多的机会却始终没有发生肉体关系。后来从监狱出来，张闹几乎要献身于他，他却临阵逃脱，最终也没有任何实质性的接触。第三次是等他出狱的张小燕，所有这些他都失之交臂。

在压抑的年代，那些美妙的身体是全部幸福的归宿。倒霉的曾广贤只有在错位的想象中来接近身体，身体在这种想象中显示出全部的蓬勃旺盛，再也没有什么其他方法像东西玩弄的诡计，可以如此理直气壮地把身体呈现出来。

那个于百家为了从农村跑回城市，想了无数的办法试图在劳动中把自己弄病或受伤，但都落了空，最后却是参加一场婚礼成了拐子。他从农村偷跑回城市，对曾广贤大肆渲染他和小池（也就是池凤仙）的身体关系。他把小池描绘成一块“豆腐”，“她的身体多软，多嫩，好像没骨头，一口咬下去出好多的水”。说得曾广贤大口大口地喘气，可怜的曾广贤当年还叫小池“流氓”并且逃之夭夭，现在只有想象的份儿。更要命的是，在于百家鼓动下，他的想象转向了张闹。小说写道：“看着他滑动的喉结，听着

他‘豆腐、棉花、嫩葱、泥塘、杀猪、鬼哭狼嚎’的形容和比喻，我恨得差不多杀了自己。当初只要我把手放到小池的胸口，只要轻轻地抱她一下，那后来发生在于百家身上的事，全都会发生在我的身上，而且提前两年。多好的机会，多美的豆腐，我竟然没下手，真是笨到家了。这么悔恨了几天，我对张闹的想象日渐丰富，其实也就是移花接木，把‘豆腐’当成她柔软的肢体，把‘棉花’放到她的胸口，把‘嫩葱’贴上她的脸皮，把‘泥塘’装在她的下身，然后再把自己当成屠夫，把她当成待宰的猪，这么一来，她不‘鬼哭狼嚎’才怪呢。”<sup>①</sup>

这确实有点下流，很不道德，但在被剥夺了生活一切的乐趣的状态中，还有什么更高尚的心理和对生活的期望呢？但这些想象本来都有可能实现，都可能转化成生活的快乐甚至幸福，但是没有，一切都往最坏的方面发展。

这个倒霉的曾广贤，他的身体总是那么不走运，到底出了什么差错？他的人生道路被身体欲望的延搁弄得错乱不堪。最为懊悔的是对张闹的身体，他本来可以顺理成章地把张闹搞到手，但结果却成为一个被诬告的强奸犯。不只是身体，更是心理和性格，一种对欲望的认识和表达，已经完全病态了。在强大的革命政治压抑下，身体的机能发生了严重的错位，性格和心理也相应发生了变态反应。人们已经不能正常地把自己当作一个正常人来对待，政治强权对人类社会最大的破坏，也是最深刻的破坏大约也正正在此。人们已经不能正常地思考和表达，怯懦与暴戾、无能与妄想、软弱与过激总是混淆在一起。这个在后悔的名义下展开的对自我命运的反省，实际上是对历史的深刻审视，没有一部作品能将强权政治压抑对人的肉体和心理造成的创伤揭示得如此深刻有力，如此透彻犀利。

曾广贤不过是一个善良本分的小人物，他只是顺从命运，被强权欺压。但他还是抗不住欲望的涌动，这就是人性，不可低头的人性。在任何时候，在任何压力之下，人性却依然倔强。这就是善良而平庸的小人物的悲剧所在。曾广贤回首自己的一生，他的所有的希望都落空了，连最基本的人性欲望都丧失了。最令人痛心的是，他的过错、他的愚蠢导致了幸福的丧失。他一再后悔的是他的幸福不再有，他的幸福从未有过。是生活与历史的荒

---

<sup>①</sup> 东西：《后悔录》，人民文学出版社，2005，第43页。

诞消除了他的幸福，这是历史的异化，人性的异化。这是在异化中产生出的荒诞，荒诞中产生出的滑稽、嘲弄、自嘲和可笑。曾广贤是对特殊年代特殊书写的一个典型，这个人物第一次用身体来书写了他的命运，也允许历史在他的身体上铭刻自虐的印记。这个倒霉蛋是如此可悲，他几乎被历史和生活全面戏弄。曾广贤更为真实而深刻地写出了在强大的历史权力支配的年代的个人遭遇，个人的内心感受，个人只能有的命运。

实际上，2005年毕飞宇的《平原》无疑是一部相当优秀的作品，可以说是一部把细节刻画到登峰造极地步的小说。就是这部艺术上堪称极其出色的作品，也对身体进行了大量描写，并且进行了独特的表现，说它“独特”是因为毕飞宇向来以小说的干净利落而骄傲。长篇小说当然免不了要写到身体，这根本就构不成问题。至于如何写身体也不足为奇，令人惊异的是，毕飞宇以这种方式写到身体，写到这样的身体，这就有点令人惊异。这部小说的主角是回乡知青端方，另一个主角是支部书记吴蔓玲。这个来自南京城里的插队女知青，一个要扎根农村的铁姑娘，以她的勤劳和吃苦博得了农民的信任，她当上了支部书记。大多数知青都回城了，她错过了出嫁的机会，现在她单相思地恋上了回村青年端方。但身为支书的她又无法开口，但身体却挡不住对男人的渴望，那是夜晚对男性身体的想象。这也没有什么奇怪之处，令人惊异之处在于，对男性身体的想象是在那条黄狗“无量”的体重的暗示下：“吴蔓玲的睡眠有了新的内容，她进入花朵一样的梦乡。花朵一样的梦乡往往只涉及两个内容，一、体温；二、体重。都是令人向往的好东西。令人心潮涌动，叫人难以启齿。但体温和体重向来都不是抽象的，它标志着一个男人的身体。而这个男人反而又是抽象的，是谁呢？知道了。他年轻，结实，一身的肌肉，赤条条的，‘暖洋洋’地压着她。吴蔓玲的腿慢慢地就又开了，有了困厄的，同时又是诱人的扭动……”<sup>①</sup>随后的离奇之处在于吴蔓玲这个铁姑娘支书与她养的狗发生的暧昧关系，这就有点匪夷所思。从理论上来说，这并非不可能，生活世界任何事情都可能发生，更何况在小说里呢？问题是，向来以洁净著称的毕飞宇何以要下如此气力，何以要给同样正派端庄、积极上进的党支部书记铁

<sup>①</sup> 毕飞宇：《平原》，《收获》2005年第4、5期。



姑娘来这一手呢？这一身体的活玩得有点过火，小说的结尾，支部书记吴蔓玲发疯了，而且是染上了疯狗病，扑上去咬端方的脖子，这个结尾应了写文章的古训“豹尾”。其根源在于吴蔓玲经常夜间搂着狗睡留下的伏笔，这个悲剧是历史造就的，也是用身体完成的，是身体对自己的历史化，也是对历史的肉身化。全部历史的创伤，“文革”对于青年男女的伤害，对于人的身体欲望的压制，最终是以疯狂般的咬来完成，最美好的爱恋，无法表达，结果却是疯狂的伤害。这一切已经不是心灵的问题了，心灵可以平复，而身体不能复原。身体的伤害才是最大的伤害。历史的反思性全部落到身体上，这一切的伤痛才是最深刻的创痛。

### 三、一些历史前提的清理

用写作身体来揭示历史，来写出历史压抑和觉醒的对立过程，这并不是现在的发明，而是中国当代文学中的一个传统，不过是中断了一个时期的传统。张贤亮就是这方面的先驱。

他在写作“唯物论者启示录”时，从身体的饥饿自然转向性欲的饥饿。但现在看来，张贤亮当年似乎是在玩弄阴谋诡计。身体的饥饿在马樱花的美国饭店那里获得满足，这像是一次身体的预演，不断自怨自艾地反观自己的身体，身体成为唯物者思考现实的出发点。现实的处境既是精神蒙受的屈辱，也是身体的伤害。而且精神挫折可以在身体的关爱中获得恢复，马樱花的几口粮食，足以让章永璘感受到人性之爱。最后获得精神的挺立（自觉到自身的人格价值），精神上的胜利，例如得到马樱花的首肯。他要表示精神上挺立最充分的表现形式是通过身体，尽管这个动作有些猥琐，章永璘在门背后顶住马樱花，而那时，队长就在门外徘徊。这个胜利的场景太鲜明，太有对比意味了。精神的胜利最充分的表现形式是身体，在这里，除了身体，还有什么别的行为动作呢？例如超越身体之外的语言？语言是超越身体的精神存在的现象学空间，因为语言的存在，人的行为可以分为精神与身体两个方面，语言终止的地方就是身体的自我动作，但身体既是语言的起点，又是语言的终点；语言无法表达的最具有超越性的意义结果总是由身体来表达。身体真正达到精神与物质的同一，身体可以使精神在场；但精神却永远不能使身体在场。身体的意义和功能作用永远要大于精神。这对于精神

的自我意识来说，真是一个极大的讽刺，真是生不如死。既有身体，何以还要精神？只是因为身体不充分，才要借助精神；身体一旦充分，精神就被抛弃。在所有情爱的高峰阶段，都只有用身体表现，只有身体才能表达情感、爱、生命的自我意味、存在之永恒、无限性。身体，有如某些小说所说，狗日的身体！这一切，难道仅仅因为身体是生命、是极限形式吗？

张贤亮对身体最彻底表现的作品无疑是《男人的一半是女人》，正是因为这部作品，《绿化树》才像是一次身体的预演，唯物论者的反思结果却是为了身体的出场。也许现在这样评价张贤亮并不公平，张贤亮是有敏感性的，他意识到身体问题，但在那样的历史情境中，在历史尚未开启的时刻，他对身体的敏感还处在灵与肉的二元对立阶段，身体依然要依附于精神才能存在，至少精神要作为前提和基础，身体的存在才具有合法性（尽管他的小说叙事结果是身体摧枯拉朽式地压倒了所谓的“精神”）。同样，精神的直立，唯物论者对历史责任和现实的命运的认识，知识分子的自我确证，也经历了从精神到肉体的升华（而不是相反的习惯逻辑）。作为一开始就窥视了黄香久的肉体的章永璘，这个小说的开头就醒目地把身体问题提到所有问题的优先地位，现在读者看到的黄香久是已经裸露过身体的黄香久，这项叙事的阴谋很多年之后我们才能理解它的诡秘用心。身体一直悬置在那里，身体被暴露之后就再也无法包裹，没有什么比赤裸的身体更具有去蔽的力量，它可以去除一切遮蔽。在大多数的小说的叙事中，裸露的时刻，只有在小说的高潮部分，或临近结尾的时刻身体才表现出来，这使前面的衣衫齐整的遮蔽是有效的，否则前面的遮蔽毫无意义。黄香久一直就以纯粹的身体存在与章永璘的知识分子思想作斗争，这使章永璘的反思显得古怪而可笑。他的阳痿试图作为革命压抑的象喻，作为精神萎靡不振的替代。但身体就是身体，身体就是一切。身体要附属于精神的所有的努力都是无效的，通过抢救集体财产，章永璘的阳痿症霍然痊愈，他获得了身体的强劲力量，这同时也是他精神振作的征兆。多年后，他站在人民大会堂，装模作样地想起黄香久，还有陪衬者海喜喜和队长时，他的精神伸越达到高峰。但现在看来，这种高峰显得虚假而勉强，所有的精神状态，精神的最佳状态都在黄香久使他恢复男子汉的能力的那一时刻完成了，其他都是多余的。身体已经全面实现了自我，已经对精神实现了全面的去蔽。

在小说的叙事的结构意义上，高潮在这一时刻已经完成，其他都只是可有可无的补充，都是可以置换的段落，唯有那个不可替代的最本质的时刻，使这篇小说作为这篇小说存在的时刻，已经由关于身体的话语来完成。就像现在的健康时尚话语，身体是1，其他都是0。

张贤亮的作品确实是建立在对“文革”的反思基础上，他的意义反复击打这个主题。反思性何以通过身体来表现？这在当时是一个新迹象，在此之前的“伤痕”都是印在心灵上，尽管说伤痕文学最早的作品——卢新华的《伤痕》写下的那道伤痕印在母亲的额头上，但小说最后还是强调伤痕更重要的是印在心灵上，没有什么伤害比印在心灵上的伤害更严重。但现在，情况发生了变化，从心灵到肉体，这在思维顺序上仿佛是深化的结果，难道说身体的伤痛还是比心灵的伤痛更严重吗？这无疑与哲学、与形而上学认证的伤害等级相矛盾，精神的伤害反思完之后，需要反思肉体的伤害。

这是吊诡的。我们也不能说，肉体伤害的描写就是精神的一种表现形式，这种精神性的话语本身获得优先性，不管是在小说叙事的意义创造中，还是小说的审美效果的创造中都不合乎实际。精神只是精神，肉体还是肉体，肉体的展示甚至更具有去蔽力量，去除精神的遮蔽。对“文革”的反思批判在张贤亮那里就发生了微妙的变化，肉体成为反思的道具，而这个道具具有如此强大的去蔽力量，使得反思在思想和精神层面的伸延走向终结。80年代中期，实际也正是如此，整个社会对感性解放的诉求相当强烈，文学也不再面对历史发问——这样的历史发问从来是现实的替换形式，文学更直接地面对当下。于是现代派的艺术诉求占据了上风，不管它写作的是历史或是乡土中国，只要是在现代主义的意义上展开，就是回应现实的艺术诉求。而艺术诉求暂时替代了思想意识形态的直接斗争。艺术的现代主义都被认为是对现实意识形态斗争的一种策略，但同时也是一项调和与缓和的策略，因为艺术上的现代主义，它弱化了思想意识形态的直接对抗，使一切冲突转化成了艺术和美学问题。现代主义在80年代中期如期而至，这真是一个恰逢其时的艺术追求，它化解了众多的矛盾和困境，它使本来在现实主义的具体细致表现的身体去蔽也转向了更为抽象的思想的和精神的层面，它又诡计多端地把文学叙事拉到思想和精神的层面，拉

到了艺术的层面。而在这样的意义上，艺术从来是思想匮乏的填补物。

用身体对“文革”进行反思并不是反思的深化，而是反思的逃离和终结。在80年代中期，中国就有过性感文化泛滥的现象，到处的书摊上都铺满了与性相关的图书，这样的性感浪潮并没有顺理成章地延续下去，而是被历史事件打断。但在文学方面，张贤亮开启的身体写作不是“文革”反思的深化，而是回应现实感性诉求的开启。作为开启，张贤亮又太暧昧，他依附于历史话语之下；作为终结，张贤亮的“文革”反思实际已经不具有多少历史的批判性，因为张贤亮本人要揭示的伤痕之美，在身体抚慰这一点上，反思的批判性也被身体强烈的暴露欲望去蔽。因此，当代文学并没有足够的准备在张贤亮的经验基础上展开更具有感性革命的当下写作，而是急迫地转向了现代主义，转向了寻根和现代派的观念写作。这使纯文学的使命压倒了现实的感性诉求，“文革”反思终结了，结束的是当代文学最不擅长的文学与政治的纠缠关系，这使当代文学反倒有一种如释重负的感觉。先锋派的形式主义的空间，正好是逃离现实困境的去处。当代文学也因此与自身的历史前提断裂，而直接转向与西方的现代主义纯文学遥相呼应。

#### 四、身体写作的悲剧史或当下的遮蔽之力

真正有效而彻底地转向身体写作，当推女性作家群的崛起。女性作家天然更具有感性表现力，也更加有勇气面对身体呈现。也许当代女作家都有一个共同母亲，那就是玛格丽特·杜拉斯。这个母系家族的美学建构是一个漫长的氏族演变历史，在这里无法详细阐述。正如男性作家有几个共同父亲一样，那是由卡夫卡、海明威、博尔赫斯构成的混乱的男性氏族。玛格丽特·杜拉斯的《情人》令中国女性作家突然感悟到她们的写作位置和方向，那是一个以第一人称的心理叙述为特征的话语，如此清晰而坦率地表达情欲和身体。让《身体活——现代叙述中的欲望对象》的作者都津津乐道的一段描写是这样的，那是情人在床上看着她的时候。“他看着她”，小说细致地描述了他们之间观看身体的心理和情感表现：

我习惯于看着他对我做些什么，他怎么对待我；我从来没有想过一个人还能干出那样的事情来，他超出了我的期望，合乎我的身体的

命数。这样，我变成了他的孩子。对我来说，他也已经变成了另一种东西。我开始比他自己还要熟悉他的肌肤、他的性器官那种无法形容的温柔……一切都如他所愿，让他占有我……

他就像抱他的孩子那样抱着她。他会用同样的方式抱他的孩子。他玩弄他孩子的身体，把它翻过来，他用它覆盖他的脸、他的嘴、他的眼睛。那么她呢？当他开始嬉戏，她继续任其摆布，随便他把她放到哪个方位。突然之间，是她需要他了，她没有说什么，他大声叫她安静，他叫喊着说他不想要她了，不要和她一起寻欢作乐了，他们之间又僵住了，彼此在恐惧之中封锁起来，然后，这种恐惧又自己消散了，他们再次沉溺于泪水、绝望和幸福之中。<sup>①</sup>

这里对身体的细细体味，对身体融为一体所包含的绝望与快感，男性承载的历史压抑，都使中国的女性作家找到理解自己的途径。于是，林白的多米就可放开胆子躲在蚊帐里用手来动作；陈染的《与往事干杯》和《私人生活》就让那种自怨自艾的心理独白与身体的窥视相混淆；卫慧的“上海宝贝”们也就有挥霍自己身体的理由和风格。

中国女作家，特别是更年轻一辈的美女作家对身体的表现，对由此引起的内心丰富性的表白，一度令男性作家慌乱。读读这样的身体描写，就知道作为杜拉斯的后裔们对身体的敏感已经达到什么程度：

果果等了好久，都不见树子出来，她不耐烦地冲着在卧室里的树子说，不用弄得太齐整。门开了，果果的嘴也张开了，树子一丝不挂地走出来，皮肤莹光发亮，高耸的乳房微微颤动，红润的乳头像两只嗷嗷待哺的小嘴，直冲着果果。果果的脸有些红了热了，好像赤裸的人是自己。果果清了清嗓子说，树子，我已经把这幅画的题目想好了。树子理了理头发说，叫什么？果果在树子的乳房上捏了一把，说就叫“牙齿”。我要在你的乳房上画一圈牙印。树子说随便，就听你

---

<sup>①</sup> 彼得·布鲁克：《身体活——现代叙述中的欲望对象》，朱生坚译，新星出版社，2005，第321-322页。

的，你爱怎么折腾就怎么折腾。

画到半夜，果果和树子都有些困了。她们一丝不挂并肩躺在床上。睡梦中，果果把树子抱进自己的怀里，她的手捏着树子的乳房，仿佛还在作画，甚至还在树子的乳房上咬了一口。

整整用了一个星期，画揭幕了。里面的树子美目流盼，翩若惊鸿，一只玉手抚摸着自己的乳房，乳房上面有一圈明显的齿印，让人想入非非。果果说这幅画应该还有一个题目叫“谁干的？”树子说不是你干的吗？说完她们就笑了起来，把这幅和真人一般大小的画，挂在床头。果果和树子每晚都靠着画上树子的大腿入眠。<sup>①</sup>

这段描写摘自杨映川的《做只鸟吧》。在小说的叙事中，这幅画后来被作为广告挂在街上的某处。可以看出，作者想到让小说中的人物画这样一幅画，受到当今流行的广告图画的影响。仅只这种影响，当然是表面化的。值得关注的是这一描写情境所透示出的那种唯美主义的意味。在小说的叙事主题方面，作者用童话般的生活理念来反抗消费社会的实利主义原则，但她在审美上却没有逃脱消费社会给予的美学趣味。作者通过人物的命运，反抗了消费社会，但她对消费社会的描写，她对人物的情感和状态的描写，却受到消费社会的深刻影响。她的那种童话般的朦胧美感，那种同性恋的情景散发的唯美主义的品位，正是当今消费社会最为常用的时尚美学。更不用说，作者后来把那幅画变成了一幅广告，它是消费社会的典型审美原则对作者暗示的产物。在理念上可以抵御消费社会，但在审美风格表现和趣味方面，作者却相当成功地表达了消费社会的时尚美学。这样的表达与中国当下的消费社会时尚文化融为一体，形成一股感性解放的滚滚洪流，文学不再处于原来的历史给定的路线，它向着消费文化的方向发展。当然，这样一种历史并没有进一步形成势头，而是经历了一些挫折和转折，实际的情形是近年的文学作品回归到更具有中国本土色彩的生活基

① 杨映川：《做只鸟吧》，《花城》2000年第4期。



层，回到 80 年代曾经断裂的历史中去了。然而，这种回归，不可能是简单的重复，它被当下的趣味和感觉方式所侵入。身体就这样成为连接两个时代的通道。文学写作既重建了社会主义现实主义的遗产，如现实主义的人民性、文学写作的现实关怀，保持对历史与现实的穿透力量等；又能够浸淫在当代的消费主义潮流中，把时尚的趣味融合进文学写作中。历史中的身体和身体中的历史就最为恰当地提供了这种可能性。因而，对身体的渴望是如此有力地支配着当代写作，以至于在写作最为惨痛的历史的时候，也不得不以它作为一个基础，作为缝合两个时代巨大裂痕的独木桥，作为从现在回到历史之中去的超度之舟。身体，这是历史之中的被压抑被包裹甚至被撕碎的身体，也是现实的鲜活的蓬勃旺盛的欲望之躯。

然而，对历史中的身体的书写是否真的可以在历史与身体中找到一种平衡？生活于当下的人们对身体的兴趣早已远远大于历史。那些历史记忆是否还具有原初性？原初的纯粹性，也就是原初的惨痛性。对“文革”的记忆的书写始终被外在的反思性要素所支配。原来是所谓的思想解放运动，这个运动具有清晰的历史线索：清理“四人帮”的罪恶，表现党的始终正确性，表达知识分子的忠诚，表达人的价值反思的主题、人性论的主题，等等，这个谱系把历史理性推演到极端，历史理性也已经疲惫不堪。张贤亮恰恰是在要写出伤痕之美时才大量写到身体。他早些时候的《灵与肉》，那个“肉”几乎与肉体无关，只是肉体之躯，更确切地说，是关于生活的物质性的代码。直到要团结一致向前看时，要抹去伤痕的痛感而写出美感时，女人和男人的肉体才在压抑的历史中浮现。与其说是反压抑的重现，不如说是身体始终的在场，否则《男人的一半是女人》何以开篇就是女人（黄香久）的性感肉体，这个肉体伴随着阅读的始终，是对阅读历史的心理补偿，是对抹去历史创伤的最好的陪伴。

实际上，肉体如此具有遮蔽性，肉体对理性反思几乎就是嗤之以鼻。理性根本就不是身体的对手，在文学中，肉体与写作的合谋足以击倒其他一切，它对作家主体感觉的诱惑和对读者的阅读诱惑如出一辙，作家和读者都会轻而易举地落入合谋的陷阱。肉体的力量在现代后期，更不用说在后现代时期对写作构成的强大磁场，它总是要像妖精一样破壳而出，它总是要打破写作的美学规范秩序肆虐乃至于肆无忌惮。写作只要沾上它，就

很难有逃脱的幸免。它像幽灵一样进入写作场域，其能量大得惊人。只要看看阎连科的写作史，就可以发现那就是一部写作的悲剧史，写作的身体悲剧史，更确切地说是身体的写作悲剧史。阎连科也是一个写作身体的能手，他早些时候的作品，如中篇小说《天官图》，主角路六命，真是一个倒霉蛋，他对身体有那么多的渴望，但媳妇却与村长睡觉，不给他任何机会，他每晚的工作就是捂热媳妇的脚。村长来到他家与媳妇干事，他在门口吸烟，那是村长递上的一支烟，眼见着烟短了，听着屋内的动静，床铺摇动的声音如此响亮，他的心惦念着媳妇，心里也在抱怨村长：“村长咋就那么大劲呢！”这部小说真是写出了苦命的路六命经历的身体磨难，这个磨难蕴含了他全部的人生辛酸。后来的《日光流年》中，阎连科在苦难的生活中还是写到了“肉王”，这是对苦难的加强、补充、充实，还是抹去？在《坚硬如水》中，阎连科让高爱军和夏红梅在墓地交媾，把革命与肉体全部混为一谈，身体真的能颠覆那段历史吗？对身体和性爱的渴望始终交织在高爱军和夏红梅的革命行动中，情欲高涨与革命热情已经无法分辨。高爱军看到夏红梅的裸体时，他表达的是革命的决心：

我说：“红梅，不管你信不信，为了你，我死了都要把程岗的革命搞起来，都要把程岗的革命闹成功。”

她又有些站累了，把重心换到另一条腿上去，让那一条日光照在她的臀部上，像一块玻璃挂在她的臀部上，然后望着我说：

“高爱军，只要你把程岗的运动搞起来，把革命闹起来，我夏红梅为你死了，为革命死了我都不后悔。”<sup>①</sup>

当然，在小说文本的内在构成的意义上，我们完全可以认为阎连科是有意用性爱的狂欢化叙述来抵御政治的荒诞性。身体，身体，那么多的快感从身体里流出，历史还有多少的非法性和反动性可供人们反思呢？“苦难”一度还是占据了阎连科的内心，《受活》出现了如此大量的残缺不全的身体，这些身体只能表现苦难，不再能表现快感了。阎连科如此彻底地唯

<sup>①</sup> 阎连科：《坚硬如水》，长江文艺出版社，2002，第82-83页。

一一次拒绝了身体的快感，它要让身体残缺，没有任何行使快感的能力，除了苦难还是苦难。那是因为身体完全和历史以及寓言捆绑在一起。不久之后，阎连科又回到历史中，回到更具有世俗生活和日常性的历史中，一度被压抑的身体，像洪水猛兽一样跳跃出来，一个欲望勃发的少妇和一个强壮的士兵，这两具身体向欲望发起了进攻，打碎了历史之偶像，也就打碎了历史本身，这个身体写作是强大有力的，强大到足以毁掉身体和写作本身。无可否认历史确实隐含在身体欲望内部，其穿透历史的力量也有惊人之处，甚至在美学上也是精辟的。但是身体的力量太过强大，它是自虐式的，就像两具欲望燃烧的身体倒在历史之像上一样，那是自杀性的，这个景象是身体的末日景象。惊惧伴随着欲望放大，欲望被恐惧支撑到荒诞的地步。身体有能力突显出来，它占据了全部写作的要害区域，身体填满了历史本身，历史空壳之中只有身体在呈现。

由此也就不难理解，那些对历史的书写却散发着当下的欲望之气，而历史则像是当下书写的原材料。这就应了福柯的那句话，重要的不是话语讲述的年代，重要的是讲述话语的年代。现在，人们还能想象如何讲述历史呢？历史本身早就破碎，早就死亡，早就被遗忘，历史已经面目不清，而身体可以记住它的一些碎片。但记住身体就真的能记住历史吗？身体真的是历史的敞开，或者是在现在与历史同构的语境中来现身吗？身体不只是现在对历史的诱惑，也是现在对历史的遮蔽。

身体成为我们这个时代的拜物教。男性作家企图把身体置入历史，企图在历史中来思考身体，或者用身体来思考历史。这既是他们对当下消费社会的一种反应，也是他们对这种潮流的恐慌。这些女性的被作为欲望化对象的身体，再次企图加强男性的欲望，这本身就是男性（作家群）欲望焦虑的反应。通过对女性身体书写来强化男性的自我崇拜，在那些女性身体书写的一侧，总是男性的身体在发挥作用。尽管东西的那个曾广贤后悔不及，但他内心的焦虑依然没有解除，那些机会都失去了，随后的身体满足的日子还会到来吗？正如男性作家在社会中失去了主体的地位，失去了话语权力，也就失去了性特权。提出这一切疑问的是历史。他们还是可以把握历史，但历史中不再有身体，那他们还能把握什么呢，把握空的历史吗？历史理性及其对历史理性的反思已经死亡，男权的历史在消费主义时

代只剩下身体欲望。理性反思一度是男权文化的核心、男权文化的力量所在，但现在这种力量不堪一击，身体的力量强得多。对身体的大量书写是对历史与现实空无的双重焦虑，是对身体压迫与错过，失去中心主义的恐惧。通过书写，通过白日梦式的占有（《后悔录》），通过偷窥（《兄弟》），通过打白条（《别看我的脸》），通过这些对现实消费主义感性革命的强行的介入，这次历史拼贴显不出多少超越历史的能力，也看不出胜过现实的力量。没有办法，历史之父还是像噩梦一样压着文学的心智。

我们在面对历史，即使面对“文革”这样的历史，我们还能记住什么？我们除了努力遗忘它外，还能做什么呢？2005年4月，我到中国西南重庆，造访了重庆现在遗留的红卫兵烈士陵园。在近郊一处僻静荒芜的树林里，一片陵墓散落在高大的树木间，那些墓碑上的字迹还依稀可辨。这些埋葬的红卫兵大都是在1966年至1967年武斗中死去的，多数都是十七八岁到二十岁的中学生和少数大学生，也有一些青年工人。这里埋葬的都是曾经年轻美丽的生命，还可以看到墓碑上写着各种捍卫毛主席的口号，以及为无产阶级江山永不变色战斗到底的各种誓言。站在树林和坟墓之间，下午的几抹阳光穿过茂密的树叶透进这个阴森的空间，洒落在弯曲的道路上，拾级而上，一座座坟墓扑面而来，矗立在你的面前，有些坟墓修建得相当高大，特别是后来由亲属改建的坟墓，高大得令人窒息，更增添了一种悲哀感。走在这样的乱坟丛中，风穿过树木在林中哗哗作响，仿佛诉说着那逝去的冤魂。作为个别的人，终究被淡忘，但作为历史，只是在这一刻才令人触目惊心。然而，我们能留住什么呢？能在文学中，能以文学的方式留住什么呢？我们的理性思考、理性反思在什么地方已经终结了呢？

我们当然没有必要一味地对身体写作表达困扰，我们同时也可以去思考身体写作的力量是否后现代高潮到来的一个征兆，而且这是从现代性之开启就预示的未来，是自尼采以来就开启的后现代转向，是酒神狄俄尼索斯精神延迟至今的表达。因为过久的压抑、压迫，致使今天的显现要付出加倍的力量。也许消费主义的时代就是感性解放的时代，这个时代有什么错吗？历史理性已经死亡，那种深度性、力量和持续的延搁，都被感性的巨大平面所覆盖，当下的感性浪潮足以冲刷历史的屈辱和创痛，而感性的狂欢则是开启未来的自欺欺人的最好的抚慰和鼓舞。

## “还乡”的文学或文字

### 一、图像之外的文字魔法

高速公路与信息网络攀比着展现中国后工业化社会的神奇图景，琳琅满目的商场超市争相炫耀着中国的繁荣昌盛，经济神话正在全面塑造一个“新新中国”的形象，这使得文学要努力跟上这个时代都显得力不从心。文学走着自己的路，在当今时代，没有任何一种文化现象能像文学这样沉得住气，这使情绪饱满的炒手与呼风唤雨的媒体也难有用武之地。文学现在如此平静，正常得好像荣归故里，告老还乡。所有的东西都出走了，都精神抖擞，都要到全球化的历史场景潇洒走一回，都变得自以为是，都想创造奇迹。看看电影，西方有《指环王》《哈利·波特》，中国大陆有《英雄》，中国香港有《无间道》《魔幻厨房》，中国台湾有《向左走，向右走》。离奇古怪，或是玩着技术时代的图像声响，或是装神弄鬼，或是弄些身体情感的大拼盘。娱乐界，说得好听一点叫影视界，或艺术界，真是一些大玩家。通过录像或录音这些技术手段，通过床上运动，记录和转述成无穷无尽的传闻和故事，通过网络和各种传媒来渲染。然后是打斗、起訴、辟谣、拘留……奇怪的是一个男人成为这个图像时代的牺牲品，他们始终没有明白，是他们在献身、奉献与献祭。这是一个女性化的时代，到处都是女性的图像，女性图像的霸权构成了这个时代的精神生活。这就构成了以图像为中心时代的艺术运动，这是身体的“新浪潮”运动。

可是文学，中国的文学，越来越平静、越来越老实厚道——真是有一种“还乡”的纯净。在人们哀叹文学不再有能力成为时代的火炬的时候，

文学正在还乡的路上平静地行走。文学现在真正是回到自身，不回到自身都不行。它不再是工具，正如它也不再能充当号角或火炬一样。现在，文学以它对书写传统的忠诚，对文字的敬畏与虔诚，认真而坦诚地扎根在故乡的土地上。文学以它的书写，以它不可重复的个人性与一次性，表达着它对历史、生活与精神实在的追寻。文学的书写是认真的，它毕竟是一个字一个字堆砌起来的生存之墓。很多年前，本雅明表述过“机械复制时代的文明”这样的思想，但是，我们现在不难发现，文字书写的文学之书实际上是不能复制的。绘画除去署名，可以被临摹，不少中产阶级的客厅里，都挂着这样的临摹之物。但文学不行，对于一部作品来说，改一个字都不行，一次书写就是一次死亡、一次埋葬——很多作家都说过这样的话。这是发自肺腑之言。在这样的图像复制时代，文字的魔力再次显现，它并没有被图像打垮，疯狂的复制使图像成为廉价品，而书写变得神圣。书写反倒是在实施魔法。就像《哈利·波特》的书写与电影的关系一样，这是后工业时代图像复制与书写的所有的关系的象喻。图像是对书写的模仿，尽管图像就像野蛮女友抛弃她的老情人一样。现在只有文学在这个时代充当老情人，可怜巴巴，情意绵绵，忠诚迂腐。但有什么办法呢？文学是文字构成的，是一个字一个字堆积起来的——那是对自我埋葬的祭祀。图像则是欲望的爆发，它是那么贪婪，那么无所顾忌，它展现了它的全部的身体，它总是扭曲和抖动。

木子美也是一个象征，甚至是一个卓越的象征。不要小看木子美。她用她的身体爆破了最后的道德防线和遮羞布，她只不过使几个男人遭殃，却从此使女性（和男性？）获得了空前的解放。人们都以为男人从此胆怯了，再也不敢轻易爬上那些陷阱一样的床。然而，木子美已经让几个男人充当了踩雷者，他们已经作为先驱完成了除雷的光荣使命。后面的人可以前赴后继，有恃无恐。在任何时代，人们为道德而死只能死一次，死过一次了，后面的人可以活着，不再是以英雄般的悲壮死去，却可以苟延残喘。木子美暴露了隐私，但隐私只是资产阶级的东西，而且是道德的资产阶级的宝贵财富，木子美是一个道德的无产阶级，她一无所有，她不需要非她所是的东西。她走进了一个新时代，这里都是无产阶级，多么好，失去的只是锁链，得到的是整个世界！这是一门伟大的经济学！资本学说承诺的



政治兑奖券！一种是暴力革命获得的彻底解放，另一种是道德束缚除去后的自由（解放与自由不过是异曲同工）。木子美们借助媒体暴力，大开杀戒。黄某某们、张某某们一个个悲愤死去。而木子美正在给人们发放解放/自由的兑奖券。木子美们不是意味着结束，而是开始。她只是拉开了序幕，展现在人们面前的是一个巨大的舞台，人们终于可以裸奔。

我感到惊奇的依然在文学或文字。据说读过木子美的写作的人都惊叹于她文字的优美，据说那里面并没有色情，没有身体写作，却有着感伤和精致，充其量只有华美绚丽。在一篇称作《半边的爱情》的短文里，她写道：

我们是怎么开始的。那天在模糊的灯光里，蓄着长发，穿着黑衣的他坐在我的对面，他问：“你在夜里会想到什么？”我开始组织单词和短句——床、窗、风、雨、寂寞、哭泣、音乐、酒吧、影子、杯子……一只风筝在贝贝裙里滑翔、一群蚂蚁浮起水面、一串风铃不知所措地响、一堵涂了鸦的墙倒在街上……然后，我们就在一起了。

他拉着我的手穿过粘着菜叶和寂静的旧市场，看到麦当劳打烊三小时以后广州的冷清。他在讲述一个朋友在路口发生的车祸和他第一次坐飞机时的感伤。没有烟，也没有喝水的地方，手在冬天里冰凉。他终于在寒气中吐露了爱情，结束语是：我是一个爱无能的人。多么新鲜的说法，诱惑着只追求不完整的爱情和只剩一半力气的我。<sup>①</sup>

这只是一些关于爱的絮语，她的大部分书写据说都是这样梦呓般的呢喃之语，像个纯情的女中学生。楚楚动人，还真有点儿女情长。对书写的迷恋使她变得纯情，真挚？这真让人失望！木子美，我们这个时代的堕落天使，这个在床上写作的人，她的书写没有变成号角，没有成为欲望的旗帜，却是一些悼文，她在祭祀身体的退场，留下那些回忆的气息，那里面甚至还有平静和甜美。我一直不敢接近那些文字，我害怕它们真的有一种平静与优雅。文字魔法有如此功效，它使一个妖魔的书写也具有天使般

---

① 木子美：《半边的爱情》，载《容器》，四川文艺出版社，2004，第217页。

的洁净（当然，它也经常使那些天使们写下妖魔化的文本）。由于我不能接受“一半是什么，另一半是什么”之类的二元对立的经典格言，我更相信一种存在之更本源更绝对之力。那就是书写或文字具有的最初性与最终性，最初的书写也是最终的书写。当然，木子美从根本的意义上来看究竟是一个妖怪，还是一个仙女，已经不重要。她的书写却通向心灵，通向存在之思，通向精神栖息地，更简要地说，她的书写通向返乡之路。她在床上死去，在书写中复活。她是被书写引导的，也是被书写驯服的。那些暴露、在想象中完成的图像消失了，她蜕变为一个文学精灵，飞出了网络的世界，飞向南方和北方。这真使我们不得不相信，书写成为这个时代的一种祭祀性的符号，它是对存在之哀悼与纪念。木子美们哀悼了欲望的退场，哀悼了图像的有限性。她最终在文字中存放了她的心灵。我们哀悼什么？我们真的比木子美优越和高贵吗？也许，否则这个存在世界就没有是非了，可是谁的是非呢？我们的末日审判在木子美的书写中被轻易化解了，那是一些哀悼的文字。她在和我们一起哀悼图像之死亡，她和我们是一路货色，都是语词的亡灵，都是文学的未亡人。这真是我们的不幸，这个时代，文字成为一种隐蔽和隐瞒，在这里，我们共同寻找归乡之路。

书写，或文学与文字，在这个时代，使逃亡变成一次归乡，使图像的压迫、追捕、驱逐，变成图像的孤独之舞，变成图像的裸奔。文学终于以它对大时代的屈服，以它对命运的服从成就了自己。它现在是以归乡的自在步伐坦然地行走，这是超越性的无限伸延之路。

## 二、《手机》：信息高速路上的返乡

2003年年底，中国的家庭因为一部电影引发了信任危机，这是自革命文学消失之后突然降临的艺术景观，一次可笑的神话。这部电影的剧本出自一位名声卓著的作家之手，这会使人自然而然认为，这是电影与文学的一次成功的合谋。2004年年初，在北京某大厦里开过一个座谈会，导演冯小刚说过一段意味深长的话。他说，小说与电影并不是一回事，这给在座的试图论证小说与电影的一致性的言说者们猛击一掌。事实上，人们只是为了照顾冯小刚的面子而不愿指出这点，但没想到坦诚的冯小刚并不指望这种面子。他显然更乐意保持电影独具的冯氏魅力。这样也许更好，各

得其所。冯氏并不想从文学文本中得到什么名声，而刘震云也只是把电影作为一项工具。这部电影或文学文本除了在男女乱搞要依靠撒谎来维持一种局面这一点上如出一辙，并且具有内在的一致性外，其主题含糊且自相矛盾。它显然严重地戏弄了手机赞助商和信息产业的巨“子”们。

我们还是回到文学。对于写过《故乡面和花朵》这种划时代的奇特作品的刘震云来说，《手机》不过是他的小品文，随意、自然、舒畅、潇洒，洋溢着奇妙的幽默感。那么多的“故乡”摆在那里，繁花似锦，青云之上，真不知刘震云再能如何往前走，走到哪里。《一腔废话》想必是把他的五脏六腑的污秽之气都吐干净了，这才有《手机》的轻盈飘逸。藏蓝色的装帧，一样的封面造型，极力挤进“故乡面”的四卷本的宏伟队列中，这部《手机》只是从“故乡”中挪用了一点东西，就给轻飘飘的当代生活注入了让人无所适从的内涵。

这部小说讲述一个电视台的当红主持人严守一在多角的情爱关系中依靠谎言来寻求生活平衡的故事，在故事一步步向着不可控制的方向发展中，手机起到决定性的作用。显然，这部名为“手机”的小说，写出了当代人的生活如何为手机所控制支配，如此依赖手机，以至于每时每刻都无法离开它。其主题的新颖性就在于第一次如此透彻地揭示了人们的内心情感异化为电子信息交流（误置）的事实。手机给当代人创造了丰富多彩的机会，但也给人们制造了无穷无尽的麻烦。这部小说显然在两个方面开掘出当代生活的重要主题。其一是人们如何被电子化为主导的消费社会所控制；其二是人们的情感生活陷入的危机状况。

人们都期待和欢呼电子化的消费社会给生活带来的崭新的感觉，这还不不仅仅是对人们的日常生活的方便度有极大的提升，更重要的是提供了一种精神性的消费。手机在多年前还是金钱、能力和权力的象征，现在就连民工都有手机。手机是如此生动地勾画了当代电子事业的发展，勾画了中国飞速发展的通信事业，勾画了中国经济高速度的神话。手机是当代社会的精神纽带，它把人们紧密联系在一起，不管走到天南地北，只要手机在手，人们的信息就联系在一起。这显然是联系的假象，人们对彼此的关切，只是对信息的关切，对信息带来的实利的关切。这里并没有多少真情实感，并没有多少更为内在的心灵沟通。但手机使人们失去了自由却是实实在在的

的，不管你走到哪里，你期待着生活发生奇迹，就像盼望芝麻开门一样，但你却被四面八方的无线电波拴住了。只要你接了手机，就意味着你将要做出承诺，或你曾经的承诺要兑现。手机使当代生活获得了前所未有的自由假象，实际却使当代生活陷入了无穷无尽的信息疲劳。

对于这部小说（或电影）来说，手机只是隐喻内在心灵困境的外在道具，手机每时每刻唤起的，是当代人心灵所处的焦虑状态。当代人心灵沟通方式的枯竭与手机所表征的信息时代电子化沟通的超强形式，构成了一种强烈的悖谬和反讽。小说 / 电影中的主人公严守一的情感生活之所以陷入困境，是因为手机传递信息产生了误解，误解当然是由心灵发出的信息。严守一不满于婚姻生活的死板无聊，他与妻子于文娟之间已经无话可说——这与信息爆炸的时代构成了强烈反差。他被伍月的身体与满嘴脏话所诱惑，一次又一次陷入偷情与放纵的游戏。没想到手机的误置泄露了他的机密。手机的开机关机，手机可能暴露现场的氛围，等等，都将自以为隐蔽的存在状况透露给了对方。手机随时都充满了传递信息的冲动，手机就是一个最忠实的披露信息的自动化工具。手机的天真无邪，暴露了当代人的情感之贫乏困顿、焦虑乖戾。当代人有那么多不可告人的隐蔽性，只能通过谎言来建构隐私的屏障，把内心的丑陋窘困遮盖住。然而，手机却是一个“信息狂”，它无时无刻不在传递信息，随时把人们的内心生活透露出去，弄巧成拙。自以为掌握信息的人们，却被信息所覆盖、所裹胁。严守一与伍月偷情，手机是一个传递信息的重要工具，使那些在传统的社会里难以逾越的困难时空，变成可以轻易穿行的场所。但手机却也泄露了他们的私情，导致了严守一与于文娟婚姻关系的破裂，严守一的生活突然陷入混乱。

很显然，小说 / 电影为了展开情节，让于文娟太过轻易地退出与严守一的纠缠。于文娟的固执性格像是生硬捏出来的棱角，与其说她是与严守一过不去，不如说是与自己过不去。如此来推进情节，目的是让手机承担起与更多的女人联系的使命。这使严守一的苦恼像是装出来的姿态，他对于文娟并无多少愧疚，更多的只是对习惯和平静的依赖。小说提到奶奶对于文娟的感情，但这种苦恼与严守一换来一个钻石王老五的身份相比微不足道。实际上，严守一很快就陷入与沈雪的恋爱，看不出这一转换给他的

生活带来多少损失。他与沈雪的感情正待深化为婚姻，没想到于文娟却要生孩子。这使于文娟如此执拗与严守一过不去，还是藏着一个秘密，这就是于文娟让严守一难受的要害所在。严守一的生活这才真正陷入困局。小说与电影中都有一个细节，那就是严守一试图与于文娟重修秦晋之好，他买了一个红色的手机放在于的床头，没想到于拒绝了。手机被拿开了。真是无所不能的手机，情感的表达，怀旧式的修好也都只有手机才能表达。然而，手机承载不了这个功能，手机表达不了更为内在的情感。

手机并不能修复传统生活的内在情感，却可以使当代生活异化，手机在扮演误置和颠覆当代生活的角色时，显得那么游刃有余、从容不迫。迄今为止，小说叙事对物件的表现，或者说运用物件来起到功能性的作用，这部小说 / 电影可能是最充分的作品。在小说叙事富有图像化的场景中，不断地给手机赋予功能。这也是巧妙的推卸，把人的所作所为，都推给了一个物件。伍月在引诱完严守一之后，拍下了他们的床上情景。这使严守一必须为她当上主持人的梦想效力，手机在掌控秘密、暴露隐私方面十分在行，严守一又一次陷入困境。小说写了几个女人，力图赋予她们个性，于文娟的平淡中蕴藏的那种倔强，沈雪的率直与较真，伍月的放浪与玩世不恭，她们奇怪地都被手机控制了命运。只有在与故乡联系的那样的时刻，她们精神性存在才显示出来。于文娟与奶奶有着深厚情感，沈雪也受到故乡人民的拥护。被电影掏空的图像，却不断地要由文学性书写来填补。小说中的另一个人物费墨也显得颇为怪异。他穿着象征传统的中式服装，一口不伦不类的方言。这些试图还乡的标志，给这个被媒体异化的人物提示了一种精神性的存在向度。其中的漫画化，也象征性地表现出部分知识分子所经受的冲击。费墨后来也与女学生有染，并且弄得狼狈不堪。费墨的传统标志既没有现实依据，也与他的选择和行为不符。正如他始终如一的口头方言，与当今以资本与技术、以身体与名声为轴心的社会相比显出过时的困窘。

这部小说当然有着强烈的现实感，这也是小说叙事要表达的重点。它揭示了当代人的情感生活的困窘状况，揭示了当代人如何依靠谎言来维持日常生活，来化解和度过生活的危机。谎言使人生活得游刃有余，也使人生活得颠三倒四。严守一是“有一说一”节目的主持人，这是一个关于说

真话说实话的节目，但严守一却是一个撒谎的高手，他几乎时刻都在撒谎。小说 / 电影都没有过分批判严守一，他并不是一个骗子，严守一在某种意义上还是一个善良之辈，他的这种状态是环境和时代造就的，是文化造就的。人们在真话的层面上无法沟通，一旦触及真相，人们的关系就要破裂。很显然，手机使人们的存在更具有欺骗性，手机既是撒谎的道具，同时也是泄露真相的工具。因为手机，人们的撒谎变得如此随意自由，出神入化，如入无人之境；但也是因为手机，人们随时都掉进泄露真相的陷阱。

这部小说写出了当代生活为信息化所重新建构的那种状态，无疑是十分敏锐而真切的。当然，小说也试图更进一步去探究深刻的生存困扰和精神危机。这些苦痛似乎都是一些浅尝辄止的烦恼，但它是如此难以排遣，它时刻都缠绕着人们的心灵。当代生活已经让人们麻木不仁，人们的情感似乎进入游戏状态，人们生活在谎言中，在谎言的基础上来建构友情、爱欲、信任。小说引导人们去观看被日常性遮蔽的生活真相，努力在平淡中体会存在的真实意义。在电子信息背后，重新找回我们失落的更为本真的生活。

但是这部小说实际上是刘震云把《故乡面和花朵》之中的主题作了后现代的延伸，小说的困扰依然是归乡的问题。小说开篇写的就是关于故乡的记忆，吕桂花的故事是关于故乡、情欲、大地、母亲的系列主题，绕了这么大的弯，在当代信息生活的困境中，人们并没有找到精神安顿的栖息地，而是陷入更深的困境。归乡，试图回到当年的故乡生活，与其说那是一个成长的故事，不如说是始终不能遗忘的归乡的情结。

然而，更为值得注意的是，文学书写行为与电影叙事的矛盾。在小说的叙事中，也是其与手机所要表达的信息及图像的矛盾。对于刘震云来说，当代信息生活无论如何也构不成小说叙事的有支撑力的层面，那些乱搞的男女关系，只是适合图像表达，文字在这里无法传达出它的内在性，从根本上来说，它就没有内在性。刘震云一次又一次地回到故乡，去那里寻求文字的归宿，文字扎根的大地。那是原初的记忆、最初的书写、本真的乌有之乡。书写在那里找到感觉，找到“写”的理由和源泉。可是伍月（武月），这是多么富有身体魅力的一个妖怪啊！她的胸前有“两个大球”，那是让任何男人都要心惊肉跳的物体。在乱搞的时候，“她满嘴脏话”，小说



富有色情暗示性的一句台词，就这一句话，写尽了这个时代的性爱信息。“脏话”被所有的圣洁的、高贵的、神圣的语录压到了底层，到处都书写着美妙词句和词语，可是“脏话”，它的魅力是无穷的，它只在关键的时刻表达，它具有魂飞魄散的功力。“脏话”使生活的存在性崩溃了，却获得了解放。“脏话”是常规生活的咒语，是男性的咒语，也是书写的咒语。刘震云显然不敢写作“脏话”，那些“脏话”在他的叙事中同样被隐瞒了。他几乎连提都不敢提。很显然，严守一正被“脏话”所肢解。在他的存在事相中，他的根本特征在于被话语深深地捆绑住了。他是有一说一的节目主持人，但他靠谎言来维护生活的完整性；他实际是被伍月的“脏话”迷住了，“脏话”导致了谎言，导致了他的存在裂变。小说写到他与妻子已经没有语言，没话。他与那个日日相伴的妻子“没话”，话语在这里枯竭了。可是吸引他的是什么话呢？呢喃的恋人絮语？是“脏话”——“满嘴的脏话”。这使他的存在出现飞翔，他像一只鸟一样飞翔。他失去了家，失去了家乡的记忆。就是后来沈雪的爱情也没有让他真正从内心平静过。他带着沈雪回了一次家乡。一同去的还有费墨——同样是一个失去家乡记忆的人。他们的归乡真是一次朝圣，一次回到大地母亲怀中的朝圣。经历过那么多的混乱、那么绚丽糜烂的城市欲望，只有还乡，才是一次洗礼。严守一突然从谎言与“脏话”中解脱出来，他回到了家乡。

据说这部小说成书在于电影剧本完成之后，想必刘震云也看过一些电影拍摄的最初场景。他要努力把文学叙事固定在文学的根基上，他既无法摆脱电影图像的诱惑，又无法回避对文学的忠诚。这使他不得不一次次回到“故乡”，他去那里探究书写之起源。对于文学书写来说，归乡是一次无止境的精神回归，是对精神自我铭写的温习，是对起源性的书写伦理的祭祀。在小说中，刘震云欲罢不能，他一直追踪到爷爷那里去了。小说的第三章写到了严守一的爷爷严老如何捎话，让严守一他爹严白孩回家成亲的故事。但这次捎话经历了三次波折，贩驴的老崔、打鼓的老胡，最后是挑鸡眼的老罗把话传到了。但时间已经过去了两年半。成亲的口信，被口误成是“爹死了”。成亲——意指着生命的重新开始，洞房花烛夜；但它经历过多次转述，却被遗忘了，变成了一个悲痛的死亡事件。这次对故乡历史的追踪，也是对口传的信息制度的一次生动描写。口信的嘱托与接受、

传递与承受都是一个十分重大的事件。信息总是意味着一个重大的生活事件，它总是包含着生活的绝对性。例如，生殖、死亡、战争、灾难等。但信息的抵达总是偶然的，信息难以穿越传统故乡的场域，那是由众多离乡故事构成的重重的历史帷幕。故乡是信息的死亡之地，是信息的墓地。关于离乡与返乡的信息的基本内涵总是与死亡、祭祀联系在一起。这是所有的关于家乡记忆书写的经典场景，离乡返乡总是以这样的场景开头或者终结。

关于口传信息在故乡历史中的困境只是小说叙事表面的含义，从文学书写的角度，我们更应该关注的是，这种对故乡历史的追踪，如何引诱着刘震云走进文本的深度。返乡的故事隐含着书写归乡的隐喻。只有对历史、对故乡、对苦难与坚硬的生存事实进行书写，文字才找到扎根的土地。经历了那些炫目的“脏话”，严守一还是要到故乡寻求心灵的慰藉，正如刘震云的书写，最终是在故乡的记忆中，故乡口传的历史中，找到文学书写的根基——没有这一根基，他的书写软弱无力。

然而，书写的无力如何又变成了精神的无力呢？在“满嘴脏话”中我们找不到灵魂升天的途径，刘震云设想回到故乡，这个返乡到底是精神的返乡，还是文学书写的还乡？穿越过都市，穿越过现代性和现代化的漫漫长途，我们回到了故乡。在电影里，最后严守一手机扔在祭祀奶奶的火光中，在乡村的那种凝固的肃穆中，严守一似乎找到了精神的依靠。图像的表现可以自欺欺人，可是文学不能。刘震云不得不以更艰难的方式回到爷爷的历史。多少年前，严守一的父亲严白孩听说爹死了，他穿过崇山峻岭，回到故乡，支持他如此快步奔跑几十天的精神力量是孝道，是亲情。现在，回归故乡的严守一在对奶奶的孝道中，他是在恢复历史吗？他是在为现代性的精神枯竭找到新的根基吗？这显然不是新的根基，只是一次恢复，只是一次返乡。

文学在还乡式的书写中自以为找到了精神的根基，正如它恢复了“孝道”一样。这是对旧日的忠诚，它不能，也无法在这个图像时代，或是“脏话”（恶之花）盛开的时代，与狼共舞。哪里是文学真正的未来之路呢？就像它的精神之乡，永远是以返回为根基之旅吗？还乡的书写，是最初的书写，也是最终的书写，但这只是自我回归，它不能在这个时代找到新的书写之路吗？

### 三、《水乳大地》：还乡、皈依与同一性写作

无论如何我也不能把《水乳大地》与木子美、《手机》放在一起阐释，我知道这太困难，甚至会引起愤怒。并不是说这几个作品或事件分属不同的等级，或者说，木子美……她……太那个……叙述木子美们是困难的，要经历太多的省略号。但我以为，它们之间并没有什么等级之分，没有伦理学意义上的高低之分。要作出伦理学的划分太困难，这倒并不是说我想或害怕成为木子美们的潜在客户，我是说伦理学只是对人的入种学存在给予同类性的意义，它只对人的存在的种、属作出规定。对于个人，单个人的存在，我们如何从阶级、道德、纪律来划分高低呢？这些只是暂时悬置。它们都具有本真性的个别意义。它们被放在一起是偶然性的，可以解释为它们碰巧被我看到，碰巧在我手边。它们是存在之物，它们也共享着这个时代，共享着文学书写或文字，但如何共享着“还乡”呢？这是多么不同的存在之物啊！

《水乳大地》的作者范稳，显然是一个雄心勃勃的作者，这本沉甸甸的书有 500 页之厚。作为文字的存在之物，它的分量是毋庸置疑的。这么厚重的书写之物，它只能，也必须扎根在大地上，它必然是一次史诗式的归乡。

在这部小说的结尾处，《最后的晚餐》那一章，有一个返乡或类似返乡的场景。中国革命胜利之后，几位天主教的传教士被中国政府驱逐出境，沙利士神父也被从西藏转道云南昆明送到广州，那个最后的晚餐他没有动一下刀叉，那天离境的早晨，这个神父坐在床头，面向西藏方向回到了上帝那里。他拒绝返乡，也许他无须返乡就还乡了。在 20 世纪之初，法国外方传教会的沙利士神父没有想到自己将会终生为西藏东南部这片隐秘闭塞的土地魂牵梦萦，也没有想到一个人的孤独实际上和一片土地的孤独有着不可更改的必然联系。<sup>①</sup>这个沙利士神父从青年时代起就在滇藏交界处的澜沧江传教，几十年了，他把生命献给了上帝，献给了滇藏地区的传教事业，他显然是把那里当成他的故乡了，小说的结尾就是这样一个归乡的仪式。

当然，还有另一处的返乡。那个烧杀抢劫大半生的康巴巨人泽仁达娃，

<sup>①</sup> 参见范稳：《水乳大地》，人民文学出版社，2004，第 2 页。

后来皈依佛门，成为活佛身边的虔诚弟子。然而，中国革命使他的皈依之路突然中断了。一个代表政府的年轻人出现在他的面前，这个叫做木学文的年轻人，就是他的亲生儿子。吹批喇嘛在木学文代表政府来逮捕他时，提出一个请求，他要跟活佛告个别。他“面对活佛的静室方向，默立了片刻，嘴里蠕动着什么，然后把双手高高举起来，在头顶上合拢，缓缓移到胸前，再匍匐下去，额头在地上磕出沉闷的响声。一次，两次，三次”<sup>①</sup>。这是一次虔诚的皈依，也是极为复杂的历史性的别离，这个场景包含着政治、宗教、历史、伦理的诸多冲突。对于文学书写来说，这是一个没有故乡的人的再次离去，但他却是如此亲切地匍匐在土地上，那就是故乡，就是故土。他在这个时刻返乡了。书写也是在这样的时刻回到了它的根基，一种更为深广的根基，一种根基的根基。

确实，毋庸讳言，这部小说包含了某种宗教情绪，或者说宗教信仰或精神，这在当代小说中并不多见。当然，它有更为丰富的东西。小说有相当大的时间跨度，讲述20世纪初以来西藏澜沧江某峡谷地区不同部族之间的生存斗争，他们各执不同信仰，既展开血与火的冲突，又有水乳相交的融合。藏传佛教徒、纳西族之间的信仰之争，其间又插入西洋基督教（或天主教）传教士的介入。小说既展现了这块严酷土地上的带有原始意味的生存情景，又表达着人们对自然与神灵的特殊态度，生存在这里显示出粗犷雄野的特征，又有人神通灵的那种无穷意味，作品显示出了少有的精神性气质。西藏的异域风情，严酷的大自然环境，宗教之间的生死冲突，生命的艰险与瑰丽……从20世纪初到20世纪末，整整一个世纪的西藏历史，如此紧张而舒展地呈现在人们的面前，它使我们面对一段陌生的历史的同时，直接叩问我们的精神深处。

通过宗教回到精神生活的源头，回到最初的那种存在状态，这使我们想起了已经遗忘的“寻根”主题。但在这里，生存之根基是什么呢？其直接性是宗教信仰。小说力图在信仰冲突中来表现出异域的生活画卷，并且充分地展示了一种“族群”的存在方式。中国人的生活缺乏宗教（这主要是指汉族），文学作品涉及宗教的不多，既难处理，也容易出问题。这使

<sup>①</sup> 范稳：《水乳大地》，人民文学出版社，2004，第497页。

当代中国人的生活宗教气息极为淡薄，占世界人口五分之一的民众，不需要宗教来归划他们的灵魂和精神，这也是人类历史的奇迹。好在我们有各种思想，解决了一大半的问题。但对于文学来说，确实是一件困窘的事情。尽管说，自近代以来，基督教就面临危机，文学也参与怀疑信仰的行列中去，但对信仰的怀疑本身也是对信仰的探讨和追寻，这使西方近世以来的文学作品在精神维度方面总有它的深刻性。现代以来的中国文学依靠救国救民的启蒙和革命理念来建立内在思想深度，但在20世纪末，这一思想体系的历史根基变化了，文学作品如何重新获得深刻性，是一大难题。很显然，范稳这部小说以它的倔强性，走向存在之始源，向着人类生存的那些复杂领域挺进，这是一种信仰的还乡。

小说展示了澜沧江一个小小的峡谷地带被宗教支配的生活，这里演绎着千百年的信仰传奇。历史发展到20世纪初，这些带有原始意味的部族，又面临西洋宗教的介入，精神生活的局面变得错综复杂。小说不只是写了几个特殊的部族，而且还写了更为特殊的人群，那些藏传佛教的喇嘛、活佛，纳西族的祭司，基督教的神父，要写好这些人需要有相当深厚的宗教史知识的准备，范稳显然是有备而来，他的书写据说也采取了“还乡”的形式，用政治术语来表示，就是回到生活，回到人民中间。他居然花费数年时间深入藏族地区，做了大量的田野调查，同时也在宗教史方面下足了功夫。他可以把处于不同宗教信仰中的人们的生活态度、世界观以及性格心理都表现得相当恰当，颇有些栩栩如生，这并不容易。基督徒关于上帝创造一切的信仰，佛教徒对来世和转世、对神灵的迷信，纳西族对鬼神的敬畏，这些不同信仰的人们之间的交流与冲突，显示出生活世界的那种巨大的差异性与复杂性。这些族群生活于艰难险阻之中，他们的存在需要巨大的勇气与坚定的信念，信仰对于他们来说，如此重要，没有信仰，没有对神灵的敬畏，他们无法解释世界，也无法超越存在的困境。在这里，文学书写回到了“族群”最初的存在方式——明显不同于汉民族的少数民族才有的那种生存信念和超越存在困境的那种始源性的意志力量。

当然，“还乡”式书写并不是写出一个理想化的精神乌托邦，也不是信仰的清静澄明的世外天国。“还乡”是寻找什么呢？那么多的争斗、冲突、杀戮，展示了族群之间的生存争斗，以及通过与自然环境的斗争来刻画的

“族性”。在这里，文学书写与文字的力量找到共同的处所，共同扎根的大地。也许我们可以从小说叙事展现的民族性这点上来看出文本叙事的力量。所谓“民族性”这种概念已经被过度使用，这些“民族性”通常是指中华民族，而其内涵主要是汉民族的民族性，它在人们的叙述中，并不指向生存的状态与方式，而是由典籍文化规定的那些民族性的思想文化特征。事实上，汉民族本身受着地域差异的影响，其民族性的概括本来就十分困难，因而也显得牵强，典籍文化的规定也代替了活生生的表现。少数族群由于其更紧密的族群内在认同，使得他们保持更为一致的信仰、认知方式和生活态度，他们在与自然以及其他族群的对抗中展现了独特的生存意志，承受历史积累的苦难与仇恨，显示出不可松懈的顽强斗志。看看小说中关于自然环境的描写：

天碧蓝如洗，云团堆积出千奇百怪的形状，变幻出黄、红、白、黑、绿、紫、青、蓝、灰等远远超出你想象的颜色；阳光从云缝中射出来，极富穿透力和表现力，像一束巨大的追光照射到大地上。有时这种追光就像被神灵所使唤一般，任意地打扮着苍茫的大地，使它雄浑、古朴、苍凉，仿佛上帝创造世界时的景象。有一天一束奇特的阳光照射到左盐田的村庄，久久不肯离去，使那里的房舍和农田看上去像是个大舞台，纳西人土掌房的轮廓被极具质感的阳光勾勒出一道道金边，炊烟在金色的追光中袅袅上升，使人感到那里就是贫寒苦难的人们梦寐以求的仙境，而那时峡谷里其他的地方还笼罩在一片烟雾弥漫中。<sup>①</sup>

这是从一个神父的眼中看到的自然景观，它表示一个活佛将要从这个纳西族村庄诞生。这些自然的神性，表达着存在世界里不可洞见的那种力道。很久以来，中国当代文学没有人如此怀有激情地表达过宗教，也少有人如此热烈地描写那些荒蛮而瑰丽的大自然风光，更难得看到对生命、生命与神灵的碰撞迸射出的火花。

<sup>①</sup> 范稳：《水乳大地》，人民文学出版社，2004，第234页。



回到生存始源状态的书写，精神、存在与书写本身获得了一种同一性。范稳依赖这种同一性，同一性支配着他的叙事，提示了共同归乡的道路。其中当然也有差异性，但都被同一性淹没了。小说确实在一定程度上写出了藏族的不同部族，康巴人的勇猛，视死如归的气概。他们对战斗，对杀戮有着满腔的激情。同是藏族的野贡部落就显得更为有策略，他们给勇猛留下回旋余地，因此，野贡家族能够成为峡谷里最古老、最富裕的庞大家族。小说写到康巴巨人部落与野贡家族的恩恩怨怨，无不写得惊心动魄。部族的个性、差异性确实时刻被强调，但潜在的同一性却更顽强地表达出来。那些数百年、数十年就要演绎一遍的生死战斗，显示了峡谷里的生存之悲壮，也掩盖不住它的浓重的悲剧性气息。作为对一种“族性”的书写，泽仁达娃可能是写得最鲜明、最有力度的一个形象——他是真正超越同一性的另类（小说中他也被其他人看成另类）。这个在族群血与火的冲突中死里逃生的康巴人，成长为一个巨人一样的勇士，但他只能是一个末路英雄。他成了一个烧杀抢劫的土匪，他的勇猛与草率，狂野与深情都给人留下不可磨灭的印象。但最终他也不能摆脱同一性，其一是他的情爱，其二是他的宗教皈依。

小说中写到他与木芳的爱情，显然是奇特、不可思议而又异常动人的。这个土匪被一个美丽的纳西族女子的美丽与身体所融化，真是一物降一物，应了那句古语，英雄难过美人关。木芳是唯一能够制服泽仁达娃的人。这里的爱情都显得极为奇特，狂野而浪漫。作者并不热衷于描写爱情，信笔而至，却总是有引人入胜的效果。当然，小说似乎隐藏着一个更深的思想，那就是人性的爱，有着更为强大的力量，信仰与部族之间的敌对，那些世代相传的深仇大恨，只有纯粹的肉身之爱才能化解。泽仁达娃之与木芳，独西之与白玛拉珍，都以肉身之爱超越了宗教与部族——这似乎才是真正的“水乳大地”。宗教的力量显得那么困难，而身体的交合则是那么单纯自然。就像水乳交融一样。在这里，爱的同一性占了上风，成为与宗教一样的根基，宗教只是在最终的本质意义上具有同一性，在皈依的那个时刻具有同一性——不同的宗教在那样时刻都回到了神或上帝那里，而爱却是更为原初的同一，身体的交合是纯粹的同一，是绝对。这是生命的归乡。那个野贡家的后代独眼（独西）与纳西姑娘白玛拉珍的爱情，那些狂

野的情欲，像燃烧的山花一样烂漫，带着充足的生命韵律展示出人性的绚丽。当然，更有生命内涵的爱情还是泽仁达娃与木芳之间的关系。那不是什么心心相印、铭心刻骨的爱恋，而是生命、身体、神灵式的相遇，多少年，那个土匪还对木芳永志不忘。因为有爱，就有了同一性的根基，最后泽仁达娃皈依了佛门，成为一个虔诚的教徒。正如小说的结尾处所写的那样，泽仁达娃完成了他的人生，狂野的族性也销蚀于宗教宽容之中。

人类的恩恩怨怨，仇恨与苦难，都只有在宗教里化解。这似乎是小说刻意表达的一个主题。小说非常深入细致地表现了宗教在藏族这个生存艰难的地区具有的至高无上的地位，也描写了基督教介入藏族地区的具体过程。作者没有概念化地处理佛教，也不带任何偏见地描写了基督教的传教活动。尤为难能可贵的是，作者写出了一群献身基督教事业的传教士的形象——这在历史教科书或其他文学作品中，被简单粗暴地处理为帝国主义阴谋家的一群人，在范稳的叙事中，他们也显示出了某种可贵可敬的品质。作品最终要表达的是不同宗教完全可以和平共处，宗教的本义就在于人们的精神世界，人们的灵魂之间的沟通，因此，不同宗教之间更没有理由不相互平等相互尊重。作者显然是从一个理想化的同一性角度来表达宗教观念，他把宗教看作一种纯粹的精神信仰，一种维系人类平等、友善、和平共处的精神信念。最后，在社会主义政治的协调中，不同的族群之间矛盾化解了，不同宗教也和平相处，达到一个至善至美的境界，就像抵达天国或神的境界一样。我知道，这与其说是作者的现实理念，不如说是期望与祈祷。

在这里，文学书写的同一性给文字的存在以有限性的力量，文字被文学的同一性规范住了，文字不能撕裂文学书写的理想性、观念性的力量，美、爱与皈依这种理想，也许远比文字本身的存在更具有远大的意义。

2004年2月2日于北京颐园

附：

## 自序 不死的文学与文字

关于“文学已死”的说法，在美国 20 世纪 60 年代实验小说告一段落时就非常流行。说出这种话的不是什么旁观者或局外人的诅咒，而是那些对文学怀有无限激情的先锋派人士，如苏珊·桑塔格、约翰·巴思、唐·巴塞尔姆等人。在他们看来，实验小说再也翻不出新的花样，人类在文学上的想象力已经枯竭，小说已经走到极限或终结。显然，这里的文学指的是先锋派文学，他们自以为，先锋派文学代表着文学想象力的极限，如果它们都没有新的作为，没有新的可能性，那还有什么别的办法呢？当然，巴思后来从意大利的卡尔维诺和拉美的马尔克斯、博尔赫斯那里看到新的希望，文学似乎还有新的得救的可能。但这一切在 80 年代也是昙花一现，不管是先锋派文学还是传统延续下来的纯正的文学都蒙受了后工业化社会到来的冲击，电子工业创造的新的文化生产类型和消费方式，使传统文学陷入困境，这是不争的事实。

在中国，80 年代是文学复兴的时代，文学承担着整个社会的精神想象，表达人们的愿望和情感。但进入 90 年代后期，这种情况发生变化，到了 21 世纪初期，情况似乎更令人困扰不安。文学在这样的时代遭受了太多的非难，这确实有点令人痛心。我们这些当年怀着那么高热情投身于文学的人，突然间发现文学是那么无足轻重，原来的抱负就像是一次失败的旅行，到达目的地却发现原来的景观已经风吹雨打春去也。在中国的文化传统中，文学一直占据着重要的位置，这与文人把文学写作当作“学而优则仕”的补充手法有关。它是进可攻、退可守的一块具有自由品性的领地。

失意的文人也乐于把它看成暂时的安身立命场所；而成功的文人则把它作为政治权术精神的补充结构。文学成为社会生活中的重要的精神现象，则是现代性的产物。现代性提升了人类的精神生活，把个人的精神追求变成社会化的和具有人类普遍性的崇高价值。在中国这样后发的现代性的民族国家的历史进程中，文学开始是为开创现代的民族国家想象提供全部的表意手段和形象资源，随后为更为艰巨的民族国家的解放事业奋斗提供组织手段。中国文学在现代性的历史中占据了过于重要的位置，这样的历史被当成是文学本来（以至全部未来）的历史，这就是一个很大的误会。这种宏大历史其实是一个特例。纵观人类历史，没有任何一个民族国家的文学像在中国的历史传统中，特别是在中国现代以来的历史中占据如此重要的位置。现在，中国的社会不再需要动员组织一切手段来建构意识形态，毕竟物质财富的创造和经济生活成为社会的主导方面，文学的重要性地位也开始变化。特别是当代消费社会的兴起，文化呈现多样化的发展格局。文化在很大程度上只是满足人的需要，而不是满足民族国家的需要。人的需要必然会使文学的存在本身也要采取人性化的形式。在很长的时间里，我们说文学是为人的文学，或者说“文学是人学”时，这样的命题本身其实是把文学看成是为民族国家服务的工具。这样的民族国家因为特殊的利害关系，与个人的愿望并不一致，与个人的需要更是南辕北辙。只有在消费主义的社会，人性在很大程度上才回到个人，才是与人的身体、欲望、情感、想象融合在一起的。

文学不再被意识形态撑满，它在社会现实中确实不再充当旗帜和号角，但退回到生活的边界，回到人本身，也是回到文学本身。在这个意义上，我们说的“纯文学”就是回到文学自身的文学。而这样一种文学观念，在80年代初的中国文学急于摆脱政治的历史诉求中被建构起来，作为文学自主存在的一种理想。意识形态的力量过于强大，因此，在那样的时代，强调“纯文学”观念就是反抗意识形态的支配力量。在80年代后期，因为先锋派的形式主义探索，这种观念被推向了极限。这使自主和独立的“纯文学”观念变成一种纯粹形式的“为艺术而艺术”的观念，这显然是一种误解。80年代后期的先锋派也不是“为艺术而艺术”的文学派别，只是因为处于那样的历史境遇中，年轻一代的作家无法书写现实，无法面对意识

形态的纷争写作，因为逃离现实而转向语言和形式实验。这是积极的逃逸，这种逃逸中表现了他们在艺术上的自觉，客观上也确实使汉语言文学更具有文学意味。

这样一种纯文学观念实际上在 90 年代后半期遭遇到危机，由于图书的市场化趋向，文学也大规模地走向市场，整个文学共同体在艺术上探索和创新意愿大幅度降低，如何适应市场成为 90 年代文学界的最大难题。文学也不可能保持自主性和独立性，它与商业主义消费社会密切联系在一起，而且年轻一代的作家也趋于成熟，现实主义的写实笔法又成为当代文学的主流，这使作家们对现实的关注有了显著的提升。事实上，我们现在谈论“纯文学”概念，并不是指先锋派实验意义上的探索性的文学样式，只是指在传统文学规范下的文学创作，保持和维护文学性品质的文学观念。文学本身具有的多种可能性，也不妨碍这类作品可以强烈关注现实，可以明目张胆走向市场。“纯文学不死”这种说法，只是表明在图像、商业主义和其他力量的夹击下，文学本身还有它的理念，还有它的品质，它不会被磨灭。同时，“不死的纯文学”是一种宣言，也是一种无奈的阿 Q 式的自慰；是一种自我分裂式的自我诅咒，也是劫后余生的自鸣得意。

不死的纯文学在这样的时代转化为一种精神气质，一种风格，也是一种幽灵化。它成为一种幽灵式的他者侵入文化的各个领域，在各种领域中显灵，使得其他文化都蕴含着文化性要素和气质。

事实上，我们看到，当代文学并没有在数量规模上缩减，也没有在品质上变劣。看一看现在如此旺盛的图书市场，从每年上千部的长篇小说的出版量就不难看出文学的市场规模比过去要大得不知多少倍。哀叹文学今不如昔，主要还是哀叹文学的意识形态功能和社会作用。但文学的社会功能并不是由文学自身决定的，在很大程度上它是由历史决定的。人们对文学抱有的那种旧有的迷恋，像是一个没落贵族，既不切实际，也于事无补。中国文学在当代生活中的作用以另一种方式显现出来，它变得更为隐蔽，更为内在，也更具有人性化的特质。

在消费主义的时代，我们看到图像四处扩张，充满了视觉世界。而文学则隐藏于图像之后，隐匿于生活的缝隙之间，填补那些剩余的空间。文学被图像击碎，但不会被图像埋葬，文学以其更加灵活自由的方式存在于

当代社会。文学也比任何时候都更深入地渗透进当代生活，渗透进当代日常的语言和交往方式。看看铺天盖地的广告，图像显然图不尽意，人们还是要记住语言，而能在口头流传的都是洋溢着文学性灵感的那些词句。手机短信、习惯的口头禅、互联网上的帖子，如果说这些都不过是文学的鸡零狗碎，那么，其他的书写形式，如新闻报道、经济学文章、各种写作，这些都越来越严重地沾染上文学色彩，其用词用语无不刻意寻求文学的修辞性。当代消费主义的景观依靠图像只是一个简单直观呈现，只有利用文学性修辞的文字才能击中人们的内心，才能把新生活的本质与人性内在的醒觉意识联系在一起。没有任何一个成功的消费主义的方案不要通过漂亮华美的词藻加以表达，没有文学性的表达则是没有人性的空洞表达。

事实上，这些都不足以成为我们留恋文学写作的全部依据。褪去了意识形态的宏大外表，文学可以以更本真的方式与我们发生关系，文学写作可以成为个人精神的延伸。这种表述当然是有条件的，在消费主义时代，文学写作不可避免又与市场发生关系，它经常会被急功近利的行为所异化。但是，我们总是可以发现那些更纯粹的文字，更靠近生命存在的文字。在我们谈论更具有人性意味的文学时，我们谈论的是与生命连成一体文字。这并不是在道德的意义上来定义的文字伦理学，而是从存在之体验的意义上理解的审美文字学。只有回到生命体验并具有审美意义的文字才是真正具有伦理学意义的，这是因敬畏文字而展开的书写，这是让文字写下的文字。不管怎么说，我们现在可以面对文字写作，可以让文字写作，这无论如何都与在一种庞大的历史想象的劫持之下的写作不同，尽管给予生命自我体验和表达的限定依然太多，但还是有一种怎么写的自由。

因此，我以为这个时代的文学是有福的，文字可以与生命联系在一起，可以与个人的内在体验融合在一起。在这样一个什么东西都在旺盛生长的时代，我们感觉到文学还是有一种内在之力，可以沉静地以它的方式存在，存在于文本中，存在于书写中，存在于虔诚的阅读中。当我说出“纯文学不死”这种句子时，我觉得我是真正与文学同在。它可以蛰伏在我们身上，可以在我们的阅读和书写中复活，可以在生活的任何时刻显灵，或者悄悄溜走。

“不死的纯文学”也就是说，文学作为一个活生生的庞大强健的存在



物是有点衰朽了，它在走向死亡的途中，但在这个途中它还在倔强地存活。它不愿死去，它还要立下誓言，即使死去，也要以精灵般的形式复活。在历史崩溃的时期，文学以其文字的形式存在，写作现在变得如此微弱，同时也如此精细。过去是要把握住宏大的历史，现在则是要把握住文字。现在还有多少故事可说？还有多少人物可塑造？还有多少真理可道破？现在剩下的就是文字，文字以其倔强性的存在，以其文学死后的幽灵化的方式存在，让我们在无穷的空洞书写中捕捉它的诡秘和奥妙。

很多年来，人们不能理解德里达早期的代表作《论文字学》和《写作与差异》，在德里达的思想中，“文字”和“写作”具有同样的意义，文字的本质就是延异，写作也是延异。而文字的延异就是幽灵化，只有踪迹，只有延异的踪迹，那不是幽灵化是什么呢？只有理解了文字的延异，才可以理解文学的幽灵化；也只有理解了文字的幽灵化，才能理解后现代时代的文学真正的魂灵所在，才能理解纯文学不死的精神。对于德里达来说，文字是空的，只有能指，能指与能指构成无限的延异过程，但空的不是空无一物，而是有一种文字幽灵化的时刻隐匿的生命迹象在里面。

在2003年夏天，有幸听到当年耶鲁四君子之一的希尔斯·米勒教授回忆他的思想历程。他描述，他在学术生涯的第三个变异阶段接触到德里达的解构思想，他的思想豁然开朗，他开始，或者说他敢于把非完整性的文学文本视为具有文学性品质，在那些破碎的文学文本展开的机制中，他发现更具有文学本身的品性的那种美感和力量。回想起来，我在80年代后期接触德里达的解构思想，也几乎是突然间领悟到，原来并不是只有完整与和谐才是文学的审美构成方式。这让我很早就寻找那种文本中的解构要素和力量。然而，如何能在批评文本对文本的阐释中延伸出一种非完整性的表达，如何能在批评中以更自由和符合文字本性的方式进入文本，直到多年后才体悟到其中的微妙。当然，批评可以依据观念和理性之力来解释文学，但也可依据文字本身来进入文本，确实，对于我来说，越来越感兴趣于以文字的方式进入文本，只有文字对文字才能激活文本的文字，才能与文学文本的文字连成一体，那是人性化的批评。

这就使阅读变成一种复活，也使批评变成一种复活。批评要复活的是文学性，也就是隐藏在文字中的文学性。文学成为写作的最小值，批评由

是也面对文学的最小值言说。过去，批评要面对文学可还原的历史性发言，只有在还原的意义上，才能确认文学的意义和审美价值；现在，批评应该更多地关注文学的修辞性，也就是文字在文学中的存在方式，文字如何构成文学性。也许人们会提出异议说，现在时兴的是文化研究，也是在消费主义时代使文学批评和理论重新历史化和现实化的有效举措。对此，我既表示尊重，也不愿意随波逐流。我从不否认文化研究在当代的意义，但因为“文化研究”这种翻译被赋予了过于浓重的理论色彩，因为中国特殊的理论语境，它容易使人们把它理解为是文艺理论的直接翻版。实际上，当今时兴的文化研究，翻译成“文化批评”更恰当些，那是从后结构主义那里获得文本分析方法才具有的操作当下文化符号的能耐，其本质与文学批评如出一辙，都是在象征、隐喻、叙事修辞的范畴中展开的批评实践。很显然，其本质是把文化图像之类的符号，当作文学文本来读解，才有所谓的“文化研究”。这是西方马克思主义左派的意识形态批判理论与后结构主义的文本分析最彻底和解才有的成果。确实，当“文化研究”以一种超级学科的形式席卷传统的人文学领域时，一部分保持着的对文学的敏感就显得难能可贵，它们之间理应并行不悖，而不是谁一定要取代谁的问题，它们共同面对的是批评这门学科在意识形态缩减后的不同选择。文化批评企图重新发掘消费主义时代的意识形态，而文学批评（我所理解的修辞化的批评）则去追寻更纯粹和内在的文学性。在图像化盛行的时代，在消费主义仿真的时代，我相信专注于文学的批评的意义显得尤为珍贵。正如这样的文学性，这样的文字成为维系人们感觉精细化和个人化的最有效手段，批评是促使这种活力持续和增长的有效手段。

这本书被取名为“不死的纯文学”，表达了我在这个时期对文学的看法。这里收集的文章写于近两年，其主题有论述后现代性、当代文学理论的困境和更新、当代文学变异的趋向等。大都是较为短小的文章，我喜欢这类文章，它们有些显得随意，那种自由可以是思想的自然流露，我相信它们比我的那些大块头学术论文更具有自由品性。这里面有不少文章发表后引起广泛的兴趣和激烈的争论，有的文章引起诸如对“学科边界”一类问题的讨论，有些文章则在同行间传阅，当然有些文章引起轩然大波和广泛的曲解……对于这些，我都泰然处之，我相信自己，我写文章虽然未必

都是深思熟虑的结果，但我总是认真面对文本写作，我对自己的文字负责。从我二十几岁出道起，我的文章总是引起争议，比起年轻时承受的压力，现在的曲解则不足挂齿。我为此付出了代价，但我并不后悔，始终保持我个人的见解和风格，这是我为文的基本出发点。如果说这个文集汇集了我近年自己最喜欢的文章，这可能有广告之嫌。尽管“敝帚自珍”乃人之常情，但“人贵有自知之明”显然是更高明的警世之语。我确实对这些短文有些偏爱，我相信读者朋友如能稍微仔细阅读一下，会有所收获。在这里我想表达对几位朋友的感谢，他们是孟繁华、程光炜、陈福民、李敬泽、贺绍俊、张颐武、谢有顺、余虹、李杨，本书的很多观点是在经常和他们进行的讨论中激发出来的，还有其他同行朋友就不一一列举了。在这里同时要感谢张燕玲女士、林建法先生、张未民先生和李秀龙先生，本书的不少篇章是在他们主编的刊物上发表的，多年来，他们青睐我的文章，这构成我写作的直接动力。在这里要感谢荣光启博士，他为我的书出版奔走努力。特别要感谢高秀芹博士，她对本套书的出版保持着真诚的热情，几乎是在没有任何犹豫的情况下作出决定，其负责到底的态度让我感动。

2005年11月25日改定于北京万柳庄

## 第二辑 现代性的文学想象

——当代理论与创作的流向

驶入此  
地带  
以准确无误的路线：  
……这个  
世界在它内心深处插入  
游戏，随着新的  
时代，——循环。

——保罗·策兰《紧缩》

第一章  
重新想象中国的方法  
——王德威的文学批评论略

---





王德威<sup>①</sup>在中国大陆当代文学批评及研究领域影响之深广，在欧美学界中应该说是无人可及。这可能并非只是由于他在哥伦比亚大学、哈佛大学任讲座教授的来头，而是他提出的理论学说，他的批评文字，他对文学的那种始终如一的亲和性。尽管大陆亦有一些对他的批评商榷，但总体来看，王德威的文学批评认同度高，令人信服，韵味隽永。王德威著述极丰，名著迭出，新说不断。例如，《茅盾，老舍，沈从文：写实主义与现代中国小说》《想像中国的方法：历史·小说·叙事》《落地的麦子不死：张爱玲与“张派”传人》《被压抑的现代性：晚清小说新论》《跨世纪风华：当代小说二十家》《历史与怪兽：历史，暴力，叙事》《后遗民写作》《抒情传统与中国现代性：在北大的八堂课》，这些著作以中英文于不同时间出版，在欧美及大陆港台学界名重一时，风行不止，引发长时间的讨论征引。王德威的影响，固然有乃师夏志清先生的铺垫，有大陆重写文学史的潜在愿望，也有文学批评文风新变的自然要求，但王德威能打通中国现代与当代，有贯通 20 世纪视野，每说总有一独特理论视角，论述能把理论探究与美学感觉，思想提炼与文辞修饰结合得恰到好处，自成一格却能启悟多方，故而王德威影响彰显，持续不断。

批评王德威，或者说做些挑刺商榷的工作，甚至站在高处打几闷棍，

---

<sup>①</sup> 王德威 (David Der-wei Wang)，1954 年 11 月出生于台湾，祖籍辽宁。1976 年毕业于台湾大学外文系，1978 年获美国威斯康星大学比较文学系硕士学位，1982 年获威斯康星大学比较文学系博士学位。曾任台湾大学外文系副教授 (1983—1986 年)，曾在哥伦比亚大学东亚系任教授多年，2004 年起在哈佛大学东亚语言文明系任 Edward C. Henderson 讲座教授。

这都不难做到。但探究王德威的文学批评何以能提出具有阐释力的理论学说，何以能自然地打通现当代文学的脉络源流，何以能握住作家作品的独特命脉，何以能散发浓郁的文学气息……所有这些，并非易事，需要我们有一种实事求是且知己知彼的认真态度，需要对不同风格的文学批评风格的同情，尤其是我们所欠缺的那种对文学批评的尊重，他山之石，可以攻玉，需要我们虚怀若谷的阅读和领悟。总之，探讨王德威，并不只是评价他的研究工作，重要的在于对中国当代文学批评具有实实在在的借鉴意义。

## 历史观与文学批评

王德威的成就整体上来说属于文学研究，涉猎当代中国的文学部分，也是研究与批评兼通，因为王德威的研究“评论”特征亦相当鲜明，故而归为文学批评也属得当。确实，如今使用“文学批评”这个概念并不清晰，广义的文学批评当然可以包括文学研究，而文学研究又可区别为古典文学研究和现当代文学研究，而这种研究与文学史研究又是重合的。同样，“文学研究”这个概念与文学批评也可以重合，文学研究包括文学史研究和理论批评研究。在这一组概念，要去分辨何谓文学理论，何谓文学批评，何谓当代文学研究，也同样会有困难。很显然，这些概念的区别只是相对的，在特定的语境中，我们的指向自然会清晰起来。我们这里讨论的文学批评，当是指对具体作家作品分析品评的那种论说文体。

在这个意义上，王德威的文学研究更偏向文学批评，他的精神气质和论说方式也更贴近批评家。批评家与研究家的区别正在于，研究家通过占有大量资料，通过积累修炼而成，他只对专业文献本身感兴趣；批评家则是要有才情天分，要有主观态度，要有直接品评作家作品的的能力。批评家倾注他的情感与主体精神气质于言说的对象之中，在王德威这里，20世纪的中国文学恰如一则文本，一部作品，一本打开的书。研究者做到最后也有成为批评家的，甚至思想家最后也是批评家，如海德格尔，如德里达，如以赛亚·伯林，如巴迪欧和朗西埃。他们最后都是以批评家的方式来做

哲学或思想史<sup>①</sup>。当然，这并非要拔高文学批评，而是以此来认识文学批评的本质。这里只想表明，王德威的文学研究的气质和风格的特征。

王德威的文学研究并无明显的现代当代时段和专业的区分，这与他身处台湾和欧美学界相关。现代当代的区分，无疑是中国大陆在 20 世纪 50 年代具有意识形态建构的学科专业分野，那时是立足于当代来重新规划中国现代的“新民主主义革命”的文学，而“当代”则要着力建构起社会主义现实主义的文学本质。但王德威显然不在这样的语境和范式中，对于他来说，20 世纪的中国文学自有其自身发展变化的轨迹，固然有外部社会乃至政治意识形态的影响支配，但文学自身的相因相袭还是根本的。

纵观王德威的中国现当代文学研究及文学批评，可以看到他最为鲜明的特征当属他有独特的历史观。尤其是这种历史观与中国大陆的主流文学史秉持的历史观十分不同，因而别开生面并且构成一种与大陆主流文学史叙述对话的情境。

贯通于王德威的 20 世纪中国现当代文学研究中的历史观，说到底就是现代性陷落的历史观。王德威的文学研究贯通 20 世纪的中国现当代文学，现代的变故，启蒙的自觉，革命的激进，历史转折与断裂……所有这些，都构成他对 20 世纪中国历史的阐释节点与感悟所在。王德威以论说中国现代文学中的“现代性”问题而引发新论，“现代性”于他，并非只是一个论题，一个思辨的学理，更重要的是，他对现代性的领悟上升为一种历史感，他几乎是全盘性地体悟到现代性在中国现代文学中的显现，由此而形成关于中国现代文学的历史观。不管是“没有晚清，何来‘五四’”的诘问；还是“有情中国”的全盘疏通；抑或“想象中国的方法”；直至“落地麦子不死”的誓言……所有这些，都贯通了它的现代性的历史观，那就是在现代性陷落的边界来看中国现代当代文学。现代性的历史几乎是武断地与千年旧文明决裂，而新的文明是否真的来临依然是一个疑问。现代文明作为一项社会化的进程不可抗拒，但它把文化和精神留在了荒野。王德威的理

---

<sup>①</sup> 福柯大约最后还是一个理论家，以至于阿兰·巴迪欧在《世纪》这本书中把福柯说成是德里达的补充。此说出自深受福柯影响的巴迪欧，不能不说也是“批评家”之见。当然，思想家之成为批评家不同于普通的批评家。

论来自福柯、本雅明、德里达以及尼采；他的审美感知来自波德莱尔、王尔德、张爱玲、白先勇、朱天文和舞鹤……并不是说他在这些理论或作家身上专注了多久，用心多深，而是说一种气质，一种点对点的感悟，只要触碰到一点就透彻的那种相通（当然，还有他的生存经验，他身处其中的家国命运，他自小耳染目睹的文化）。如果这样的一个名录可以成立的话，那么王德威关于“现代”的理解和表达的那种精神要义就不难感受得到。

审美现代性的基本历史态度包含着对现代性进步、变革、革命观念的怀疑，这些怀疑有些是激烈的批判的，有些是深沉反思的，有些则是哀婉审美的，王德威兼具反思与审美两种方式。在他的行文中，后者可能还是其更主要的方式。他以美学去回敬现代性在 20 世纪的激进取向，他不只是哀怜被这一激进取向碾过去的，或者是遗弃的那些荒凉之物，他也哀悼激进的力量本身，因为他看到它们向死的本质。尽管王德威表示他无意暗示文学的现代化是一种无目的的盲动，但是，他提醒两点：（一）现代性的生成不能化约为单一进化论，也无从预示其终极结果；（二）即使我们可以追本溯源，重新排列组合某一现代性的生成因素，也不能想象完满的实现。在他看来，抵达现代性之路充满万千变数。<sup>①</sup>

在《历史与怪兽》中，王德威表明了自己的研究旨趣和历史观念，他开宗明义地表白：文学与历史的互动一向是他所专注的治学方向，但是他的研究并不刻意见证苦难，也不急于控诉暴政。他的研究因此充满谦卑的心情：

正因为暴力和创伤已经发生，无从完全救赎，也无从完全被“代表”或“再现”，后之来者只能以哀矜的姿态，不断铭记追念那创伤，而非占有那创伤。我以为，苦难不必然等同于德行，创伤更不应该成为专利。只有在这样的前提下，我们对“正义”的思考才不沦为简单的是非选择，而必须逼出更细腻的论辩。<sup>②</sup>

<sup>①</sup> 参见王德威：《被压抑的现代性——晚清小说新论》，宋伟杰译，北京大学出版社，2005，第8页。

<sup>②</sup> 王德威：《历史与怪兽：历史，暴力，叙事》，台湾麦田出版社，2004，第6页。

当然，在做理论概括时王德威表述得比较委婉，在他实际分析中，他会对于那些命运多舛的作家作品尤其关注，从中揭示出现代性变迁的不可确定性，它投射在个人命运中的不可知的神秘力量，乃至其暴力本性。如此对历史的感受，王德威多有其切身经验。台湾作家黄锦树曾评说王德威，指出他的学术研究中渗透一种“身世之感”。王德威深以为然。在2012年接受台湾《联合早报》记者采访时，他还这样表述：“我的父母都原籍东北。1948年，父亲去南京开会，自此有家难回。作为一个在外省家庭长大的孩子，我对于父母亲所来自的环境，所经历的时代，有一种非常强烈的好奇，尤其上个世纪三四十年代，对我来说更有一种令人着迷的氛围。”<sup>①</sup>

平和的王德威并非厌恶变革，他也不憎恨革命，甚至他常常还能理解这种不可抗拒的历史之力的合理性。但他的审美记忆方式已然被感同身受的历史记忆所熏染，他倒是乐意理解它们破碎的甚至向死的本质，他的记忆必然酿就抒情意味十足的哀悼之词。

“现代性的陷落”这一说法当可作为理解王德威批评历史观的一个象征性意象。他如同是站在陷落的边界来观看“现代性”，故而他看到的现代性的景观就必然是殇情惋惜。王德威此说来自他的《游园惊梦，古典爱情——现代中国小说的两度“还魂”》。这篇文章把白先勇和余华放在一起比较，来审视他们处理历史传统透露出来的不同的现代态度或时间观念。他认为，白先勇对《牡丹亭》的诠释，引发了一则有关现代时间情境的寓言，对照牡丹亭的“花团锦簇”，美梦成真，白先勇的《游园惊梦》写的就是“梦”的堕落与难以救赎，他讲的是个落魄“失魂”的故事。而余华的《古典爱情》在他看来，则是要残酷得多，那是一个空前绝后的“现在”，一个“危险时刻”。这些说法，综合了本雅明和利奥塔关于历史和现代性的论说，我以为，王德威在这篇文章中的论说，最为鲜明地表达了他看待作家创作态度的方式，看到作家和作品与时代及传统的关系，而这些关系的关节点，聚焦于现代性的态度上。他说道：

---

<sup>①</sup> 《“华语语系”（Sinophone）的概念提供了新的批评界面：王德威教授专访》，台湾《联合早报》2012年9月23日。

就此，我们要说现代中国文学抒情现象的特殊处，不在于普实克所谓的抒情主体面对历史、持续增益发皇，而在于抒情意识到其“失落”的必然。如果传统抒情美典体现生命经验圆满自足，现代作家所能感悟的，恰恰是这样的圆满自足的形式/经验的无法寄托。他们喃喃地叙述着欲望对象的消失，失意、质化系统的溃散。是在这个面向上，我们更见识到作家如白先勇、余华者向传统告别时的尖锐感触。<sup>①</sup>

王德威的现当代文学研究之所以具有批评性质，在于他的知人论世的方法，他把作家的身世经历融进作品分析，它们共处于一种现代性的情境，这就是现代性陷落的情境。他选择作家作品，切入角度，入理更要入情，都要看到其中感怀伤逝，家国情怀，其本质就是在现代性的时间进程中，或崩塌，或变故，或死亡；身处这样的历史中，由不得你不悲从中来，荡气回肠。

其实，现代性的陷落代表了一种历史观，这就是把现代看成是一个必然陷落、断裂、向死的时间过程。尽管王德威也爱谈革命、英雄，但他论题中的“革命”都与现代性劫难结下不解之缘，他笔下的“英雄”都是末路英雄，英雄篇章也必然是悼亡伤逝之作。在这样的现代性的时间关口，在现代性之如许时刻，王德威以情写史，写史动情，故而“有情中国”呼之欲出。

尤为需要强调的是，王德威之所以是一个批评家，他并非外在地、理性化地看现代性的“陷落”，这一“陷落”并非只是历史之事件，而是作家个人的生命主体经验。王德威的特殊之处在于，他不只是外在化地写出他要论述的作家们的人生经验，而还要写出他们的人生的情感态度。他擅长于从对象中提炼出一种同情的情感向度，他们共同处于此一历史情境中，感同身受，悲从中来，一同“陷落”。在此一意义上，深受中国传统戏剧影响的王德威，写作论文或评论，也如同登台与作者同台演戏，他也担当了一个角色，甚至写着写着他也扮演起作者的角色，体味人物所有的情感。

<sup>①</sup> 王德威：《后遗民写作——时间与记忆的政治学》，台湾麦田出版社，2007，第123页。



故而王德威的论述有情节、有戏剧性、有悬念、有转折。他喜欢这样“陷落”的剧情，迷恋于这样的氛围，深信这样的故事。也正因为此，王德威的中国现代性论述有一种贯通 20 世纪的历史观，尽管说这样的“陷落的”历史观是否正确可以再加讨论，但它确实建立起一种中国现代审美的现代性，并且形成王德威的叙述文体与风格，这就是他超出同行的地方。

## 重写现代性的文学批评

当然，王德威之所以能引起现代与当代文学界持续的讨论，并不只是他处理现代性问题体现出来的历史观或历史感，或者是他的文体风格，更重要的也是更为落实的在于，他创造出系列重解中国现代文学的现代性概念。王德威的中国现当代文学研究之所以引起广泛影响，根本缘由在于他创造了几个关键性的阐释中国审美现代性的概念，例如，“被压抑的现代性”，“没有晚清，何来‘五四’”，“有情中国”，中国现代的“抒情的传统”，“想象中国的方法”等等。90年代后期以来，欧美正值现代性理论风行一时，国内学界对此风向还摸不着头脑，不辨东西，甚至理解歧义百出<sup>①</sup>。尤其令人困扰的是，现代性理论如何引入中国现代、当代文学研究？王德威携现代性理论切入中国现代当代领域，他创建的概念令中国现代文学研究领域烽烟既起，峰回路转。固然，关于晚清与“五四”白话文学变革的关系的研究已经多有成果，但王德威把现代性理论引入，使得这一晚清文学研究获得了理论的深度，且与世界近代史的转折建立起联系，其学术视野当然有高出之处。

王德威在大陆现当代文学研究及批评领域影响最大的著作当推《被压

---

<sup>①</sup> 2001年，詹姆逊在上海华东师范大学做关于“现代性的幽灵”的演讲，中国文艺理论学界有众多的教授博导参加演讲会，詹姆逊讨论现代性的问题让会上的众多中国学者颇为惊异，詹姆逊在中国原来是作为后现代的传教士的形象而深入人心的，如今却在谈“现代性”，何以从后现代倒退到现代性？这是众多中国学者所不能理解的。关键在于，当时在座的诸多的学者没有理解到“现代性”实则是一个后现代的话题。或者说，是后现代的论域向着历史和批判性的领域伸展。

抑的现代性——晚清小说新论》，这本书原著为英文版，1997年由斯坦福大学出版社出版，简体中文版2005年由北京大学出版社出版。这本书以“现代性”论说介入晚清小说，以期对晚清小说做更深入的考察。如作者在中文版序言中所陈，试图将“晚清”的时代范围扩及鸦片战争以后，并力求打破以往“四大小说”或“新小说”式的僵化论述。王德威更希望将晚清小说视为一个新兴文化场域，“就其中的世变与维新、历史与想象、国族意识与主体情操、文学生产技术与日常生活实践等议题，展开激烈对话”。这部书主要有四章专论：狎邪艳情、侠义公案、谴责黑幕、科幻奇谭。王德威解释说，他处理的重点并不在于研究文类，而是着重关注指向四种相互交错的话语：欲望、正义、价值、真理（知识）。显然，王德威是要通过对这四种话语的重新定义与辩难，去呈现“20世纪中国文学及文化建构的主要关怀”。

在该书的导论部分，王德威提出“没有晚清，何来‘五四’？”的追问，此一追问直指中国主流确立的中国现代文学革命的起点划定在1919年的“五四”新文化运动的时间节点上。主流的文学史论述通过确立“五四”的现代文学革命意义，由是划定“五四”与晚清、近代或古典时代的截然对立，“五四”昭示着新民主主义革命、共产革命的先声，“十月革命一声炮响，给我们送来了马列主义”，这一经典性的历史叙事，是“五四”与晚清、近代断裂的根本动力。现在，用“现代性”论说替换反帝反封建的革命论说，把革命论说纳入“现代性”视野，“革命”（不管是新/旧民主主义革命，还是共产革命）并无特殊优先性，革命在20世纪进程中的绝对优势不复存在，“革命”也要在“现代性”价值体系和表现体系中得到检验，“革命”（即使是激进革命）也不过是现代性的表现形式之一。80年代后期以来，现代文学界一直在寻求建立“20世纪文学整体观”，或者“重写文学史”，这方面已经做出相当多的成果，但是学术视野和方法还未有深刻改变，现在，王德威以“现代性”理论介入，先是打通近代与现代文学，再就是打通20世纪的文学史。王德威的晚清现代性论述，使得中国文学进入“现代”具有更为广阔纵深的历史背景。

王德威解释说，他探寻“被压抑的现代性”，即是去追问：“到底二十世纪中国文学的现代性（modernity）在哪里？”他认为要回答这个问题，

就是要摆脱“五四”文人所设立的限制，重新思考以下问题：有哪些现代文类、风格、主题以及人物，是被我们认定为“现代”的中国文学话语所压抑、压制的？为什么这些革新仍然不被视为“现代”？王德威的主张在于：晚清小说并不只是中国“现代”文学的前奏，它其实是“现代”之前最为活跃的一个阶段<sup>①</sup>。他指出“被压抑的现代性”可以以三种向度来理解：第一，它指的是中国文学传统之内一种生生不息的创造力。王德威显然不相信中国文学史主流叙述把“五四”新文学看成是开启全新创造力的时代，在胡适等人的文学革命主张中，晚清正是充斥传统陋弊，故而要全面革除。王德威则想复活中国古典延续于晚清的传统同样显现出创造的活力，王德威试图论证，晚清文学在回应西方的影响的同时，在传统之内生出现代最初的新意。中国的现代性并不只是西方影响的直接产物，更重要的在于，中国传统及民族语言生发出的新意回应了现代到来的欲求。在这一意义上，王德威本书的重要立论之一在于，中国文学的现代性有着中国自身的特征，晚清显现的现代性表明中国传统临近现代也在积极创造新的历史质地。当然，这里面还极其杂乱、粗浅、含混。王德威并非要否认“五四”文学的革新开创一个新的时代，只是不要把这个时代与晚清及其古典传统完全割裂开来。第二，“被压抑的现代性”表明当时的文学实际及作家创作实际并非能为概念和一种定义全部规训，不同的作品以不同的方式指陈现代的复杂情况。王德威力图去论证，即使是那些“五四”文学革新最有资格的代表人物，如鲁迅、沈从文、张爱玲，他们的创作经验并非一味与传统决裂，而是“见证了传统的阴影下，书写现代性的风险与暧昧”。第三，“被压抑的现代性”还指对文学史的反思<sup>②</sup>。王德威在此一层面上，试图破解现代文学的单一、必然的进化图式，他要阐明的在于：“实现现代的任何途径，都会沿着纷杂混沌的形式，逐步展开”<sup>③</sup>。

如此，王德威就狎邪小说、侠义公案小说、谴责黑幕小说、科幻奇谭小说四个方面展开论述，他要发掘的是内含的四个被压抑的现代性层面：

---

① 参见王德威：《被压抑的现代性——晚清小说新论》，宋伟杰译，北京大学出版社，2005，第23页。

② 参见上书，第27页。

③ 参见上书，第28页。

启蒙与颓废、革命与回转、理性与滥情、模仿与谑仿，很显然，这些层面以自我悖反的方式在晚清的小说中展开其现代的生成。

很显然，“现代”这一概念在中国主流文学史的叙述中，很长时期它专属于革命与变革，也就是只有朝着革命方向发展的事物，具有革命性的事物，它才是现代的，否则则是落后势力。在文学上当然也不例外。胡适、陈独秀、鲁迅这些现代前驱显然最早表达了这种观念。后来胡适也修正了自己的看法，他对激进变革的革命持保留态度。实际上，鲁迅早期的创作对“现代”的态度与他在社会观念意义上表达的“现代”未必等同，甚至颇有悖反之意。换句话说，在鲁迅实际的创作中，其“现代”要复杂得多，甚至那时鲁迅就对“现代”到来的剧烈变革，对乡村中国，对中国社会底层的祥林嫂、阿Q、孔乙己、闰土等，将会造成什么样的影响，显然有着不同的思考。这些复杂性在90年代以来的现代性讨论中当是不难被认识到，但王德威提出晚清的现代性，特别是那些怪诞的、颓靡的、情色的文学现象具有现代性最初的活力，这是极其大胆的论说，在世纪之交的中国现代性的讨论中，他的观念无疑是惊人之论。其“震惊”很快就变成令人兴奋的开拓，他打开了一片全新的现代性论域。

显然，王德威敢于做这样的论述，实则是他领悟透了欧美的现代性论述。在90年代，欧美主流的现代性论述本质上是后现代论说，也就是说，现代性论述是在后现代论域中展开的话题。在社会学的意义上，现代性讨论的主题集中在民族—国家的建立、国家暴力、疆域、民主、民权、国际法权、帝国主义、殖民主义的历史等等；在审美的意义上，现代性的主题则集中于历史及时间的断裂、瞬间与暂时性、颓败与颓废、神奇与怪诞等。也就是说，审美的现代性与社会历史的现代性颇不相同，甚至悖反。社会历史的现代性观念就是不断进步的时间观念，就是宏大叙事的民族—国家观念；而审美的现代性则是反思和批判进步观念，反思和批判民族—国家带来的暴力冲突，特别是帝国主义和殖民主义对“第三世界”民族国家的压迫。

王德威的现代性论述尤其具有选择性，他显然是受到福柯关于现代性的论述的影响。福柯在“何谓启蒙”里论述了审美现代性的意义，他特别以波德莱尔为例阐明了现代性的审美对转瞬即逝的时间消逝的经验，“现代

性经常被刻画为一种时间的不连续的意识：一种与传统的断裂，一种全新的感觉，一种面对正在飞逝的时刻的晕眩的感觉”。福柯推崇波德莱尔把现代性定义为“短暂的，飞逝的和偶然的”，福柯由是把现代性看成是一种态度，这种态度使得掌握现在时刻的“英雄的”方面成为可能。他说：“现代性不是一个对于飞逝的、现在的、敏感性的现象；它是把现在‘英雄化’的意志。”<sup>①</sup> 早年翻译福柯的《知识考古学》的王德威显然熟知福柯的学说，也深得福柯的要义。他显然是把传统进入现代的那样的转折时间节点上的那些“短暂的，飞逝的和偶然的”文学、文化现象视为现代的景观，在传统向死的颓靡时刻，王德威乐于看到其中孕育的现代生命。原本是被驱除的传统垂死的幽灵，现在招魂归来，带着现代最初的怪模怪样，仿佛浪子回头般的英雄凯旋——因为向死而生的时刻就是现在“英雄化”的意志。那些原本颓靡的晚清小说，现在却有了扎根于现代历史的独特的能耐，它们在新时代到来的时刻显现出的没落、病态和绝望就确证了现代的降临。它们是一些向死的事物，以其死亡的本性召唤历史救赎终将会如期而至。在王德威的论述中，像《海上花列传》《玉梨魂》《品花宝鉴》《九尾龟》《花月痕》等晚清狎邪小说，“把内在于浪漫与情色话语传统的‘过度之经济’（economy of excess）推到极致”<sup>②</sup>——巴塔耶的这个概念显然也是有着向死的指向性，在王德威的论述中，其实是翻新了传统浪漫文学与情色小说的欲望叙事学，这也表明它“促使了有关欲望与性的现代话语的兴起”<sup>③</sup>。

王德威这部著作提出的问题切中了 90 年代现代性的理论热点，破解了中外现代文学研究界拓展现代文学生成的难题，把中国现代文学的源起推向晚清，不只是呼应了国内学界寻求新变的吁请，而且提出更为复杂精细的理论设计。对晚清庞杂而丰富的文学现象的分析，显示出王德威敏锐细致的文本分析才能。他的分析时时回应着他要触及的理论难点，而他提炼

① 福柯：《什么是启蒙？》，载汪晖、陈燕谷主编《文化与公共性》，生活·读书·新知三联书店，1998，第 430-431 页。

② 王德威：《被压抑的现代性——晚清小说新论》，宋伟杰译，北京大学出版社，2005，第 69 页。

③ 同上书，第 71 页。

出的问题关涉当代现代性理论思潮的关键概念。他把中国现代纳入了世界现代性对话的语境，并力图去把握中国现代性源起的独特途径。这些理论建构是如此困难，也因此而显得意义重大，但王德威还是做出了令人信服的分析。

对于激进现代性在“革命”这一路的表征，王德威也乐于去选取革命文学景观中的另类美学意味，他力图去呈现激进现代性中的复杂性和在美学表征方面的歧义。对于王德威来说，能审视革命文学中更富有“浪漫”情怀的特征，乃是早期左翼青年错乱而病态的恋爱，茅盾与秦德君，蒋光慈与宋若瑜，杨骚与白薇等等。王德威吸取柄谷行人关于疾病与现代日本文学的观点，以疾病为国家意识之隐喻。在现代性的表述中，疾病的“再发现”，“既可看作是个人‘主体’闷域的诊断，也可看作是‘国体’境况的寓言”。<sup>①</sup>

固然，我们若是执着于“革命”现代性的正统叙事，恐难接受王德威专挑“革命”叙事中的暗疾隐情来做文章。然而，“革命”的这一侧面也确实为我们的文学史研究所长期忽略，我们也不得不佩服王德威能打开革命的多样性的面向，其中的个人悲欢、病态与创伤，与“国族”叙事构成互补和象喻，也不可否认是其真情实料，它或许真正揭示了中国现代性之闷中肆外，亦百孔千疮，它本身亦使现代性叙事疑窦丛生。

## “有情中国”之传统抑或本体论？

“有情中国”是王德威继现代性问题之后用力最勤的一个理论问题。此前在诸多的书和文章里，王德威都少不了一个“情”字来突显20世纪中国文学的核心问题，对于他来说，以“抒情”来阐释20世纪中国文学与传统中国的内在联系，乃是顺理成章的事。2006年秋天，王德威应邀在北京大学中文系做“抒情传统与中国现代性”系列讲座，课后结集由三联书店出版。

<sup>①</sup> 王德威：《历史与怪兽：历史，暴力，叙事》，台湾麦田出版社，2004，第81页。



试图用一种美学的表达方式来归纳中国文学传统，这或许难以为人们普遍接受。实际上，王德威并非要把中国文学从古典到现代概括为“抒情”一种传统，只是揭示出中国传统中存在着起贯穿作用的抒情方式，或许可以说是主要的两种方式之一。例如，与“言志”相对，可以有“抒情”；与史传传统相对，也可以有“抒情”；与道统相对，也可以有“抒情”。王德威解释说，只是“觉得‘抒情’的观念和实践在中国文学传统里源远流长，到了现代，因为西学的介入，更展现了复杂向度”。<sup>①</sup>王德威显得相当谨慎，并未野心勃勃要以“抒情”传统贯通传统至现代的文学史。如果把“抒情传统”看成是王德威试图连接古典传统与现代文学的一种方式，并且在此论题下开启中国现代文学被压抑的层面，当可看到这个论题的创造性活力。

“抒情传统”之说受到陈世骧和普实克的影响。陈世骧认为，中国文学的荣耀并不在史诗，而是在抒情诗的传统里，“以字的音乐作组织和内心自白作意旨是抒情诗的两大要素”。<sup>②</sup>陈世骧之说是否言之成理，自可再加辨析。中国文学传统也历来有言志、道统一路，春秋笔法、左传文章，更何况还有司马迁的史传传统，恐都不是“抒情”一词所能概括。陈世骧以“荣耀”提炼，也可成一家之言，即是说“抒情”乃是最能显现其特征的文体与风格。王德威的《抒情传统与现代性》亦可作如是观，他并非要把现代以来的中国文学划归到“抒情传统”名下，只是在此一传统名下来看传统与现代的连接关系，他也并非要建立一个完整的“抒情现代性”图谱，只是选择几个典型而有特殊意味的作家诗人加以论述，王德威长袖善舞，就是以此几个人物的命运遭际与文体风格，去打开中国现代性的殇情内里。

显然不只是陈世骧，王德威要发掘的沈从文、唐君毅、徐复观、胡兰成、高友工等人的抒情论述，并把它视为20世纪中期中国文学史的一场重要事件。王德威这本书的研究方法颇见特色，尤为突出比较的方法，

<sup>①</sup> 王德威：《抒情传统与中国现代性：在北大的八堂课》，生活·读书·新知三联书店，2010，第1页。

<sup>②</sup> 陈世骧：《中国的抒情传统》，转引自王德威《抒情传统与中国现代性：在北大的八堂课》，生活·读书·新知三联书店，2010，第9页。陈世骧：《中国的抒情传统》收录于《陈世骧文存》，台北志文出版社，1972。



他把散点透视与比较语境结合起来，这就使历史有了一种更为立体交错的局面。本书共有序论加八讲，除去序论及最后二讲偏向理论外，主要五讲都以比较方法成章。如在“红色抒情”一讲中，瞿秋白与陈映真对比（其实其中还兼带着蒋光慈和何其芳）。但陈映真如何“抒情”却还是语焉不详，略嫌篇幅单薄。在“抒情主义与礼乐方案”一讲中比较了江文也和胡兰成，在“《江行初雪》·《游园惊梦》·《遍地风流》”一讲中比较了白先勇、李渝和钟阿城。在“诗人之死”一讲中比较了海子、闻捷、施明正、顾城。以沈从文开篇，可见王德威对沈的偏爱和沈的命运遭际的“有情”含量。关于沈从文的“抒情”论说，王德威从沈从文的“三次启悟”着手，把沈从文的人生遭际与民族历史变故联系在一起，探究他的那些“私下自白”，所显露出的个人情韵，所使用的材料，不再是以往的文学代表作，而是插图、照片、自杀未遂事件、信笺与随手画下的草图，再加上几帧中国古典山水画等等，王德威确实笔力非凡，就这些材料，他把沈从文的最“贴身”的命运遭际与社会历史实践融合在一起，讲述了一个沈从文的“抽象抒情”的哀怨悲愁的故事。由是，王德威把文学研究做成了文化研究，把文化研究做成了审美研究；赋予传记批评以政治史的悲感，赋予政治史以美学的品相。故而他在青年学子中享有如此非凡之魅力。

王德威此论笔法娴熟圆润，延续他过去的知人论世的评论风格，把传记体与理论阐释、文本分析融为一体，又生发出多点比较的视角，使得理论叙述显示出历史背景的丰厚与故事性的饱满，特别是所叙述的人和事饱含着家国变故的叙述张力。王德威的夹叙夹议的笔法始终在个人病痛与家国劫难之间穿插交错，两条线索，或明或暗，或隐或显，贯穿着抒情的主旋律，或浅吟低唱，或慷慨悲歌，一部“抒情中国”的现代性叙事果然声情并茂，形象饱满。

王德威并不做文学史的正面强攻，虽然秉承了夏志清的传统，但他并不像夏志清那样做拨乱反正的文章，而是以他的方式重新讲述现代性的文学中国，抒情烛照下的中国，是把政治美学化，让政治成为美学内含的张力或悲剧情韵。《抒情传统与中国现代性》这本书的可贵之处在于，他几乎可以说是第一次把海峡两岸及香港的现当代文学融合在一起，赋予它们以

内在性，这样一种现代性的中国文学情境是过去所有的研究中所没有的。这本书所选人物，中国大陆的沈从文、瞿秋白、闻捷、钟阿城、海子、顾城，以及内隐的何其芳、卞之琳，台港的陈映真、江文也、胡兰成、白先勇、李渝、施明正。显然，这部历史还是以大陆为主体，而大陆的这些人几乎也都是承担着被主流政治排斥的悲剧性命运，或者偏离主流意识形态，与其说他们折射出文学与政治的一种纠结，不如说他们在更其抽象的意义上，表达了文学与死亡的一种关系，他们的文学存在本身具有了向死的那种魅惑，或者自我哀悼的先验论。也正是这种宿命论般的叙述，使得王德威的文学史论述具有其他的研究所不具有的那种情韵。

因为要勾画出“抒情传统”在现代之延展，王德威对现代中国文学的叙述就要选择那些具有饱满情感内涵的事件，尤其是悲剧性事件的情感最为重要。在现代中国，启蒙与革命都可统一于抒情，革命替代启蒙，革命包容了启蒙，因为革命的兴起与强大，革命的启蒙超过并压倒了思想自由主义的启蒙；革命成为抒情的动力，革命使抒情上了一个台阶。但革命逐渐有脱离抒情的意向，革命的进一步发展，又清除了自由主义启蒙的遗迹。革命发展出一套观念，建构起新的叙事传统，中国的文学现代性的主导叙事，就是现实主义的叙事（历史叙事），抒情性因此被退居其次。很显然，胡风也试图在叙事中加入抒情，也就是加入主体性情感（主观战斗精神），但他失败了。他的失败不只是政治的失败，也是美学的失败。这表明革命本质上并不能以个体主观性的形式体现出来，抒情性实际上在革命文学的进程中，还是被压抑住的。王德威是以散点透视的方式，也延伸到1949年以后的中国文学的历史中，他是以事件性的悲剧美学质素来建构“抒情”氛围，但文学史本身的主导精神，是否是抒情当然是值得怀疑的。当然，王德威反复强调，抒情性是始终伴生的一种传统，这就是说，始终有爱与恨、生与死的文学事件散发出浓郁的情感气息。

王德威关于20世纪的抒情传统，其积极和重要的学理意义可以体现在：1. 给出20世纪中国现代文学被压抑的美学特征；2. 给出中国现代与传统中国美学的内在联系；3. 建构起理解中国现代文学经验的独特解释模式，在革命、启蒙与抒情之间的互动关系中，去看中国现代文学的独特的展开

方式；4. 对中国现代文学在审美上的多样性给予美学阐释。

当然，王德威如此大张旗鼓地阐释中国现代文学的抒情特征，而且与陈世骧的中国古典抒情传统对接，这就不可避免会让人追问：王德威是否也试图把抒情性作为中国现代文学的主导美学特征？或者还试图建构一种文学现代性之抒情本体？显然，王德威并无此明确意图，但他所做的如此富有广度和深度的阐释，又似乎是建立在主导的和本体论的预期范式之下。或许就这种分辨，更需要读者去仔细处置。

确实，王德威他提出的抒情问题，还有较大的余地需要我们进一步去讨论，或者去追问：是否有一种抒情性文体在现代中国文学中起着相当重要的作用，这与叙事类文体相对。但它能重要到何种程度？显然，诗歌是一种抒情文体，抒情性无疑是现代中国现代诗歌的总体特征；但这一问题如何面对现代中国叙事类文体兴起？众所周知，现代中国自从茅盾《子夜》开始，真正的现代意义上的现实主义长篇小说开始占据文学的主流。长篇小说无法以抒情为其主要文体特征，无论如何都是叙事为主导，它本身就定义为叙事类文学，即使有抒情性也只是其中局部特征；如果全盘性地抒情，那就叫长篇叙事诗或抒情诗。特别是到了中国当代，革命历史叙事长篇小说成为现实主义的主导叙事，也建构起主导的现实主义叙事。抒情性实则是革命现实主义驱除文学的浪漫主义及其主观性的副产品，浪漫主义及主观性的可能是基础，抒情性只是其表现形式。我们同时也要看到，革命并不只是以暴力的狭隘的方式驱除了抒情性和主观性，而是革命的现代性，也就是激进现代性，带着巨大的历史理性渴望，试图在更为广阔的、更为深远的视野中来表现人类生活，它要向前看，打开超越性的未来面向。那么，客观理性、现实主义则是要以强力的方式介入并且构成文学存在的基础。抒情性必然只是主观的、个人化的、情绪化的，在激进现代性展开的进程中，它要被边缘化和放逐。我们固然可以说古典的抒情传统如何可贵，如何更符合文学本性；但我们也不能因此否认现代性的理性主义和进步观念占据统治地位的世界观是完全错误的。在现代性的视域中，文学的历史和现实的视野都显示了更为宏阔的特征，更具有超越性。在某种特定的历史时期，也不能说它的存在没有合理性。那种哀婉的、殇情的、回望式的审美性，被中国当代的革命现实主义的客观理性所压抑和驱逐了。抒

情的传统并未在中国当代贯穿下去，当然，它作为被客观理性压抑的和驱除的事件、故事、悲剧传奇，依然可以回应着古典和现代的抒情的、浪漫的传统。不管从哪方面来看，“抒情传统”都可以成为一个阐释的维度，也可以审视中国当代文学的转折、沉潜与回潮，比如，21世纪初，抒情性在当代叙事文学中又有明显回潮的迹象，它标明什么样的意义呢？如何理解它表征的文学的当下性和可能性呢？

### 想象中国的方法与批评的文学化

王德威的批评方法在某种程度上回应了杰弗里·哈特曼的文学批评，也应该是一项文学创作的观念，批评家可以是一个“创造性的作家”。哈特曼认为：“创作和批评的这种融合正在当代批评家的作品中产生。”<sup>①</sup>他主张说：批评论文是批评的，我们被允许使我们的幻觉得以幸存而不是使它们成为真实。“能够揭示人和意向性的问题的深度的，不是作为一种经验的或者社会的现象，而是作为一种理论上可能的虚构。”<sup>②</sup>

王德威的文学观念是一种类似哈特曼所说的“可能的虚构”，本质上亦可视为宏大叙事，也因为有“宏观”的冲动，他把小说，进而把文学阐释为一种“想象中国的方法”，他的文学批评因此也可以理解为一种想象中国的方法。“家国情怀”是他理解文学的基本方略，这一点显示出他的历史主义态度，中国现代以来的历史境遇决定了中国文学必然深陷于家国情怀中；中国现代以来的文人学士的命运遭际也决定了他们必然摆脱不了家国情怀。这一点亦可看出王德威与杰姆逊第三世界寓言这一理论的相通之处，只是王德威并不从“第三世界”这一政治性和空间化的理论来立论，他立足于中国传统向现代中国剧烈动荡变革的历史，他能看到其中文学扮演的角色和它的必然命运。显然，王德威深受后学熏陶，他能把后学理论方法了然于心而又不露声色，对于他来说，回到中国现代情境是首要的，

---

① 杰弗里·哈特曼：《荒野中的批评》，张德兴译，天津人民出版社，2008，第217页。

② 同上书，第229页。

一切从这里来立论。文学“发乎情，止乎义理”，这是他理解文学的基本规则。这个情是个人的心性、遭遇、体验，这个义理在现代中国则是家国情怀，在王德威看来，个人与民族—国家在情的延展性方面达成了一种深化和升华，这也是王德威的独到之处。他总是从大处着眼，小处落墨。他选择人物就非常讲究，这些人的经历已经构成一种历史/政治传奇，所有关于他们（沈从文、瞿秋白、闻捷、海子等等）的审美分析，都具有先验性的政治隐喻，也都具有家国情怀意蕴。个人的情感和命运分析得愈透彻，家国情怀的历史政治的意义就揭示得愈彻底。“想象中国的方法”说穿了就是个人的情感命运折射出民族—国家的寓言，这是就文学建构的美学方式而言。当然，这也不难看出杰姆逊当年所说的“第三世界的寓言”的影子，只是杰姆逊对中国现代史料掌握有限，无法多方论及，最后也未道明说透。王德威的意义还不止于此，他认为文学艺术的存在本身就成为建构现代民族国家的有机部分。他说：“强调小说之类的虚构模式，往往是我们想象、叙述‘中国’的开端。国家的建立与成长，少不了鲜血兵戎或常态的政治律动。但谈到国魂的召唤、国体的凝聚、国格的塑造，乃至国史的编纂，我们不能不说叙述之必要，想象之必要，小说（虚构！）之必要。”<sup>①</sup>所有关于文学作品的分析，都可以导向民族—国家的自我建构，所有关于个人命运的叙述，也是对家国精神的阐发。

《想像中国的方法》这一书名，标示着王德威处理中国现当代文学的视角和方法，这一书名得自该书问题一篇文章《想像中国的方法——海外学者看现、当代中国小说与电影》，这篇文章可能是就1994年哈佛大学出版的一本会议论文集做的序言，从三个方面评议这本《二十世纪中国小说与电影》的论文集：乡村与城市的辩证关系；主体性与性别的定位问题；文字与映像组合及拆解国家“神话”的过程。很显然，对于王德威来说，“想象中国的方法”已经溢出了这篇文章，也溢出了这本书，他把作家个人的书写，看成是从形象、情感、精神上建构国家国体，这是文学具有现代性的典型特征。想象中国的方法即是虚构中国之方法，这与王德威使用的另一个概念是相通的，即“小说中国”的概念。这就是说：“小说本身的质

<sup>①</sup> 王德威：《想像中国的方法》，生活·读书·新知三联书店，1998，第1页。

变，也成为中国现代化的表征之一——小说不建构中国，小说虚构中国。而这中国如何虚构，却与中国现实的如何实践，息息相关。”<sup>①</sup>很显然，不管是想象中国的方法，还是“小说中国”，王德威也在建构他的“现代中国”的形象。而他释放被压抑的现代性与有情中国，其实是他“想象中国的方法”的具体方略。这一点尤其体现在《从“头”谈起——鲁迅、沈从文与砍头》这篇文章中。这篇文章曾招致大陆学者的激烈批评<sup>②</sup>，本书无法在这里评述这一争论，只是想去揭示这篇文章透示出的王德威的文学观念和批评方法。实际上，这篇文章未能见出王德威贬抑鲁迅，抬高沈从文。只是对沈从文的欣赏，把沈放到了与鲁迅平分秋色的地位，这就超出了中国主流鲁学的标准。因为在主流鲁学看来，鲁迅要高出现代中国任何一位作家一大截。现在王德威把沈从文抬到如此地步，无形中贬抑了鲁迅的地位。

王德威试图就小说中关于“砍头”的描写来突显出二人的家国视点与审美体验之差异。鲁迅叙述的关于自己弃医从文缘起于看了砍头围观的幻灯片的故事，他的经典之作《药》《阿Q正传》《狂人日记》以及《铸剑》，这些作品都以不同的方式写到“砍头”，一方面是英雄、烈士、革命党被砍头；另一方面是麻木谐谑的群众围观，鲁迅因此痛感国民之麻木无助。王德威则进而把鲁迅看成也是一个看客，他在看围观的民众，他有高高在上的那种姿势，鲁迅需要严肃地观看——而这正是与统治者同构的心理——统治者希望通过展示砍头，震慑民众；而鲁迅则希望民众能看到被砍头的革命党如何英勇为民众献身。总之鲁迅这一严肃性的、悲壮性的视点，在美学上与统治者是同构的。与此相对（或相反）的是沈从文，他参与了观看的实际事件，他是其中的实践者或者说剧中人，他的观看只是谐谑好玩，所有砍头的严肃性在沈那里都被消解了。如王德威所言：“沈从文与鲁迅最大的不同处，即在于他并不预设这样的象征锁链。在他的世界里，人与人、人与物的关系辗转照映，唯缺鲁迅所构思的那种牵一发而动全身的

① 王德威：《想像中国的方法》，生活·读书·新知三联书店，1998，第2页。

② 参见王彬彬：《胡搅蛮缠的比较——驳王德威〈从“头”谈起〉》，《南方文坛》2005年第2期。



逻辑秩序。相对于‘象征’，我们毋宁说他的叙事法则，更倾向于当代批评常说的‘寓意’（allegorical）表达。”而在沈从文这边，则是出于强调语言与形式的重要，王德威说：“语言、形式、身体这些‘外在’的东西，其实并不永远附属于超越的意义、内容、精神之下，而自能蓬勃扩散，不滞不黏。沈从文常喜说的文学的‘神性’，应在这‘寓意’而非‘象征’的范畴下，才愈见玄机。”<sup>①</sup>关于砍头诉诸家国象征和国民性批判这点而言，王德威显然试图降低其现代性的美学意义；这是在“被压抑的现代性”与“有情中国”的双重论域中，要去重新估量的现代性的美学意义，沈从文果然以其卓尔不群的现代性书写，更偏向于美学的意义。因为鲁迅的“砍头”的现代性意义已然被阐发得极其充分，故而王德威在此，有意突显沈从文的另一种现代性意味。在这一意义上，其实无所谓孰是孰非，孰优孰劣，只是此一时彼一时。正如过去扬鲁抑沈一样，如今在这一问题上，王德威试图通过沈从文打开中国文学的现代性的另一面向，也未尝不可。从王德威的文章中，并未发现王德威否定鲁迅的“寓言的”“象征的”砍头的意义所在，只是他以鲁迅为一个参照，去发现沈从文的小说在美学上的“想象”现代中国的另类方法。当然，鲁迅的“砍头”是否只限于预设“象征锁链”，则又另当别论。如此的参照方式，难免会在理解中出现偏颇。

王德威对海上文坛传承的论说影响深远。中国当代文学与现代文学之间其实有着深刻的鸿沟，尽管现代文学的历史意义和定位，来自当代文学的政治需要。也就是说，现代文学的“现代意义”是由当代文学对自身的政治需要来确定的。很久以来，当代文学的历次政治运动就是要驱除现代文学的影响，直至“文革”后知青这一代作家，他们与“五四”新文学及三四十年代的文学关系十分疏远。王德威因为他独到而深刻的现代性的文学史意识，对于他重建的晚清现代性，直至今日消费主义兴起的上海，他在文化上找到它们沿袭的脉络，在文学上归结出它们相通的气韵和风格，显然，张爱玲成为一个聚焦的中心，她往前勾连起晚清，往后连接起王安忆，横向牵出朱天文、朱天心姐妹，王德威建立起一个海上文脉的融会贯通的文学史叙事。在王德威看来：“《长恨歌》写感情写到那样触目惊心。

<sup>①</sup> 王德威：《想像中国的方法》，生活·读书·新知三联书店，1998，第142-143页。

荒凉而没有救赎，岂真就是张爱玲那句名言‘因为懂得，所以慈悲’的辩证？”<sup>①</sup>尽管王安忆并不一定会同意这样的文脉，但“落地的麦子不死”已经生根发芽，长势喜人，不由得王安忆一个人不乐意<sup>②</sup>。这也说明，王德威关于海上文坛传人的论说，契合了历史的想象，他的文学史叙述和文学批评也是一种想象文学的方法。

王德威的批评笔法典雅中透出峭拔，俊逸却内含沉郁，就其古典一脉而言，兼具李太白的飘逸与老杜的沉郁；包容李商隐之情韵与李贺的险僻。他尤其关注那些殇情悲感之作，在这里他做浅吟低唱，却从中抽绎出生命最为坚硬梗实的关节点，生命也是在这样的时刻显现出诡异奇峭。这使王德威那种典雅俊秀的品评文字，突然间显现出冷峻的力道。故而他的批评文字实则有刚柔相济之风，明暗交错之趣。王德威关注的作家作品，总是有浓重的抒情伤感意味，像他尤为关注的几位作家，余华、张爱玲、王安忆、朱天心、朱天文、舞鹤、海子等等，他们的作品大都内里蕴含人世沧桑的痛切之变，感念生命无常，但又不愿屈服于命运的决定。王德威对生命表达的那些极致困境尤为关切，台湾作家舞鹤的短篇《拾骨》当是一篇极端诡异之作，王德威的分析阐释如游龙走丝，鞭辟入里。舞鹤的这篇小说讲述一个拾捡亡母遗骸的人子的行为感受，叙述者是个妄想性的精神病患者，举目所见，皆是怪力乱神。王德威从那种反常的经验和生命体验中，看到生命存在的极端状态，甚至种种睽违乖戾，王德威亦读解为“跨越死生尊卑的藩篱”，试图从中看到文学穿越人类不可能性经验的那种力道。舞鹤自诩“努力做个无用的人”，这点最为王德威称道，看到作家的生命的存在异于常人，故而能以死亡为前奏书写余生的记忆。王德威说：“劫难已然发生，宿命无从豁免。夹处其间，舞鹤和他的角色们投闲置散，苟且偷安。他们所面对的最大挑战，

---

① 王德威：《落地的麦子不死——张爱玲与“张派”传人》，山东画报出版社，2004，第47页。

② 要说王安忆之于海上文坛与张爱玲的关系，那就是肯定要数《长恨歌》这部作品，90年代后期以来，王安忆在数个场合公开表示，她的《长恨歌》是部失败的作品，是她受了流行文化的影响，把上海的怀旧做得像回事，这是误导了读者。王安忆之所以要对自己最有影响力的且获得茅盾文学奖的作品，贬抑如此厉害，这超出常规，这只能说明她有多么地想拒绝与张爱玲的联系，拒绝与怀旧的上海的联系。

不是来日无多，而是来日方长。死亡与颓败成为一场漫长的等待，所谓生命的残局原来要花上一辈子来收拾。这才是种最奢侈的浪费，最矛盾的‘胜利大逃亡’。”<sup>①</sup>

王德威的文学批评中有人物，这是他的批评最为出色的地方，他让作家活在他的批评中，尤其可贵的是，他让作家与他的作品中的人物融合在一起，把作品中的人物看成作家的形象的倒影，这倒是有点“泛纳喀索斯主义”，<sup>②</sup>他让作家与他的作品中的情景、情感相交融，在王德威的文学批评中重新建构起一个动人的故事。就其这一点，又一次印证了哈特曼所说的，文学批评就是一次文学创作。在这一意义上，王德威是做得最为成功的。他的俊逸的文字、他的优雅而准确的叙述，他控制和推动感情的节奏、起伏、转折和高潮，在他那些最有代表性的批评文章中，可以看出他的文学批评处理得如此完美。这里已经无关乎思想的深度或广度，他着力创造出的是他的文学批评本身的文学性。不管人们怎么苛求或不以为然，就这一点，汉语文学批评中尚无人可及。

当然，我并不是说王德威的文学批评只是文学创作而无学理意义，实际上，他的学理意义包含在文学性的批评文体内。他在文学史研究中蕴含着文学批评的方法，他的文学批评又总有文学史的眼光；他有独特的历史观，尤其是对20世纪的中国历史有一种明确而通透的历史观，但他并不做硬性的历史判断或批判，而是把历史观转化为历史感，他宁可不露声色，建立起一种历史化的审美情境，让倾向从场面中自然而然流露出来。这使王德威的批评手法，可以内在化地理解为“草蛇灰线”，正是这手法建构起一种文学史/文学批评的叙事情境，例如，他可以把相距颇远的几个文学史人物，或在不同时间，或在不同空间，建立起一种叙事联系，使之获

① 王德威：《当代小说二十家》，生活·读书·新知三联书店，2006，第275页。

② 纳喀索斯(Narcissus，水仙花，自恋者)，典出古希腊神话美少年纳喀索斯的故事。美少年纳喀索斯有一天在水中发现了自己的影子，爱慕不已、难以自拔，然而却不知那就是他本人，终于有一天他赴水求溺水死亡，死后化为水仙花。后来心理学家便把自爱成疾的这种病症，称为“自恋症”或“水仙花症”。这里我修改了这个神话的原意，批评家把对作家的阐释与作品中的人物相互映衬，也如纳喀索斯与其倒影，批评家总是渴求让二者重合。文学意味浓重的文学批评，如传记批评、印象式批评、新历史主义批评，都在不同程度上有此做法，故略显夸张地称之为“泛纳喀索斯主义”。

得一种历史感，独特的历史意味。尤其是他后来的著作《抒情传统与中国现代性》，其勾连历史的笔法，或隐或显，或实或虚，堪称简洁精到，皆能抓住历史神韵。并不依赖多么复杂深厚的阐释体系，却能揭示出历史的独到要义。显然，王德威早年翻译福柯《知识考古学》，钻研福柯得其历史研究之方法精要，并与中国传统诗词典章的文笔结合，故而形成自己独特的批评理路和风格，彰显中国批评之神韵。

当然，对王德威亦有不同的批评意见，例如，王彬彬和郜元宝二位才子早有犀利生猛之文<sup>①</sup>，各有高论，也不乏切中要害之处，也多有强人所难之词。这里不一一品评。另外，王德威近年着力于探索的“华语语系文学”的研究，似乎与他过去的文学史观念、文学批评的立场方法都颇有不同之处，这方面的评价恐需要专文再加讨论，限于篇幅，这里不加赘述。

总之，王德威著述甚丰，其勤奋和创造力极其惊人，其他影响大的著作还有《从刘鹗到王赅和：中国现代写实小说散论》《众声喧哗：30与80年代的中国小说》《阅读当代小说：台湾·大陆·香港·海外》《小说中国：晚清到当代的中文小说》《如何现代，怎么文学：十九、二十世纪中文小说新论》《众声喧哗以后：点评当代中文小说》《跨世纪风华：当代小说二十家》《现代中国小说十讲》《历史与怪兽：历史，暴力，叙事》，这些作品或出版于台湾，或出版于大陆，王德威蜚声于美国、中国大陆和中国港台现当代文学研究界，这当然并不仅仅由于他哈佛大学讲座教授的头衔，更重要的在于他打开了中国现当代文学研究的新的面向，他提出的一系列概念和问题，他形成自己独特的方法和风格，开辟出一条独特而又深远的道路，既属于他自己，也启迪和影响同代及后辈学人。

2016年7月28日改定

原载《中国现代文学研究丛刊》2016年第11期

---

① 参见王彬彬：《胡搅蛮缠的比较——驳王德威〈从“头”谈起〉》，《南方文坛》2005年第2期。或参见郜元宝：《“重画”世界华语文学版图？——评王德威〈当代小说二十家〉》，《文艺争鸣》2007年第4期。

## 第二章

# “对中国的执迷”：放逐与皈依

——评顾彬的《二十世纪中国文学史》

---



2008年底，顾彬的《二十世纪中国文学史》在中国大陆出版，立即引起学界高度的关注热情。曾经，顾彬以“垃圾论”引发国内学界的激烈争议，那当然不是一次预谋式的炒作，更有可能是“爱之弥深，恨之愈切”的态度使然。作为一个德国的汉学家，对中国的文学研究投入了他毕生的精力，这是难能可贵的。该书中文版序的第一句话写道：“四十年来，我将自己所有的爱都倾注到了中国文学之中！”借用《译后记》中的话来说：“顾彬对中国对象的凝视是如此投入，这让人感动和好奇。”确实，拿着这本厚重的文学史，谁不会对顾彬先生肃然起敬呢？如果不是出于“对中国的执迷”，一个外国人怎么会如此认真虔敬地写作一部如此丰富生动的文学史呢？

“对中国的执迷”是顾彬在《二十世纪中国文学史》中用来描述中国现代作家对中国的想象。不过，我借用这个词来描述顾彬先生对中国文学研究的态度。事实上，“对中国的执迷”确实是中国现代作家客观存在的一种现代态度，在中国本土的主流文学史叙事中，这当然是一种值得赞赏和肯定的对民族国家富有责任的现实意识，就此而言，90年代以来的本土文学史写作也对此多有反思。顾彬基于他的文学观念对此持有鲜明的批判，这当然无可厚非。只不过，顾彬的批判基于他的同质化的欧洲文学观念，对这种“对中国的执迷”所依据的中国本土历史语境，持过度贬抑的态度，这就影响到顾彬叙述中国20世纪文学史的周全性。我感兴趣的还在于，“对中国的执迷”在顾彬的文学史叙事中所起到的特殊作用：它既被贬抑，被放逐；又时时被召回借用。因为它被放逐，中国的现代与当代也无法整合，当代不得不断裂，对当代的叙述也变成了一项无法召回的放逐事业。



## “对中国的执迷”：被放逐的原罪

“对中国的执迷”来自夏志清的说法，它构成了顾彬思考 20 世纪中国文学史的一个基础性概念。他认为夏志清用此说法言简意赅地命名了这个对于中国作家来说如此典型的态度——也向文学提出了关于中国现代性特征的问题<sup>①</sup>。很显然，顾彬的文学史叙述就“对中国的执迷”表示了他的警惕和批评：

“对中国的执迷”表示了一种整齐划一的事业，它将一切思想和行动统统纳入其中，以至于对所有不能同祖国发生关联的事情都不予考虑。作为道德性义务，这种态度昭示的不仅是一种作过艺术加工的爱国热情，而且还是某种爱国性的狭隘地方主义。政治上的这一诉求使为数不少的作家强调内容优先于形式和以现实主义为导向。于是，20 世纪中国文学的文艺学探索经常被导向一个对现代中国历史的研究。现代中国文学和时代经常是紧密相联的特性和世界文学的观念相左，因为后者意味着一种超越时代和民族，所有人都能理解和对所有人都有效的文学。而想在为中国的目的写作的文学和指向一个非中国读者群的文学间做到兼顾，很少有成功的例子。<sup>②</sup>

这一段概括显然包含着过多的矛盾：首先，以偏概全。顾彬说“以至于对所有不能同祖国发生关联的事情都不予考虑”，这显然极为片面地理解了中国现代作家，绝大部分中国作家并非如此极端，更不用说鲁、郭、茅、巴、老、曹。某些“文学革命”与“革命文学”的激进主张有偏颇之嫌，但也并非普遍性问题，而顾彬在这里概括为“中国作家”的倾向，就更难周全了。如此这般的“对中国的执迷”在中国现代文学史中乃是一项似是而非的指控。其二，真有一种超越时代与民族的“世界文学”吗？它又是如何生产出来的呢？似乎中国文学的特性是在世界文学之外，即使中

① 参见顾彬：《二十世纪中国文学史》，范劲译，华东师范大学出版社，2008，第 7 页。

② 同上。

国现当代作家受时代之局限，有此类观念，顾彬今天来论述中国文学，发掘其独特经验时，何以还视它们二者之间为对立的呢？他先验地把中国文学放逐出世界文学的场域。其三，作家所持有的文学写作的目的，与文学实际产生的功能（社会的、审美的）二者之间能够等同吗？深谙其道的顾彬何以一到论述中国的文学史，就会有如此简单的观点呢？本文并不想与顾彬讨论现代理论批评的基本问题，还是节省篇幅回到文学史语境中去讨论“对中国的执迷”在顾彬的文学史叙述中的运作形式。

来自夏志清的这一学说，其实也是关于中国现代文学中的政治性的决定作用问题，这一问题长期以来也是海外汉学挥之不去的困扰。夏志清就此问题早就与普实克有过交锋。夏志清在《中国现代文学史》中表示他更偏爱普实克曾经批评的那种“无个人目的的道德探索”（disinterested moral exploration）的文学，他认为“这种文学比那种心存预定的动机，满足于某些现成观点而不去探索，不从文学方面作艰苦努力的文学要好得多”<sup>①</sup>。他进一步解释说：“当我强调‘无个人目的的道德探索’时，我也就是在主张文学是应当探索的，不过，不仅要探索社会问题，而且要探索政治和形而上的问题；不仅要关心社会公正，而且要关心人的终极命运之公正。一篇作品探索问题和关心公正愈多，在解决这些问题时，又不是依照简单化的宣教精神提供现成的答案，这作品就愈是伟大。”<sup>②</sup>夏志清先生这样的观点显然是理想化的文学主张，文学是如此地沉浸在个人感情的世界中，如果没有深挚的个人记忆和情感冲动，没有带有“个人目的”的喜怒哀乐，难以想象可以写出具有生命蕴涵的作品。而现实的关怀，始终是个个人情感的直接出发点。当然，夏志清先生主张作家应关注具有更为普遍的公正和哲学问题，这无疑也是正确的。问题在于，这二者何以一定就是矛盾的呢？一定是排他性的呢？“对中国的执迷”不是在寻求一种中国当时的“公正”吗？其“公正”已然具有了历史与阶级的意识。如果要进一步追问，是否有脱离历史、超出阶级与民族的更为普遍的公正？这是另一个老生常谈的问题。只是夏志清这一明显带有另一种“政治执迷”的观点，却深刻地影响了顾

① 夏志清：《中国现代小说史》，刘绍铭、李欧梵等译，复旦大学出版社，2005，第328页。

② 同上。

彬，成为顾彬叙述中国现代以来文学史的一项重要参照。

当然，我并不是说，顾彬就不可质疑“对中国的执迷”，只是认为，贬抑“对中国的执迷”使顾彬的20世纪文学史叙述变得不够周全。但反过来，顾彬的文学史叙述的秘诀也就是建立在放逐“对中国的执迷”这一手法上。顾彬通过反思“对中国的执迷”，给他的文学史叙述开辟出新的论域。这一论域，把中国现代文学史嫁接到欧洲的现代语境中，从而淡化了20世纪中国本土的经验。这一招确实是扬长避短：顾彬赋予中国现代文学以世界现代的语境，而又避免了与他多少有些距离的中国本土经验。问题在于，这个论域真的就能剥离“对中国的执迷”吗？而且贬抑“对中国的执迷”在何种状况下，使他的文学史叙事难以为继？

顾彬这部文学史是下了功夫的，而且应该承认，有不少论述是非常富有才情的。可以看到，顾彬另辟蹊径的手法，在某种程度上开启了中国现代文学史叙事的新的空间。他放弃了过去极其强调的“民族国家”与“启蒙救亡”叙事；他要打开的是中国现代文学在何种情况下展现了现代人的内心经验。他的现代性落实在这一层面。就此而言，顾彬的文学史叙事是有其独特的贡献。

顾彬这部文学史最大的亮点就在于：在历史、文本与作家的自我意识之间建立相当丰富、细致而有内在差异的叙述。现代性理论在近年的现当代文学界也是一个热门的学说，甚至过分流行还导致人们的厌烦。究其缘由，现代性理论并未与中国现当代文学史叙述建立恰当和有内在性的叙述机制。在主流的中国现代文学史叙事中，那些作品的阐释总是被固定在一些主题上，对个人内心经验发掘得不多。

贴近中国现代的现实境遇来展开文学史叙事，这当然是文学史叙事的一个基本前提，但是，中国本土的文学史叙事，没有同时展开反思，我们认定所有关切民族国家的叙事都是正确的，都具有伟大的“历史意义”，并且，只在这个意义下缩减了我们叙事的场域。我们并不否认这样的“历史意义”，然而，在这样的意义与现代文学的审美追求方面，是否还可能有紧张的甚至是分离的关系，国内主流的文学史则追问得不多。这就使本土的文学史叙事空间显得单一和平面。而对于文学开掘现代人的内心经验维度，塑造现代人的自我意识，探索现代社会中人的关系，尤其是现代语

言与文学审美形式的表达等方面，难以给出更大的阐释空间。而在这些方面，正是顾彬展开叙述的新领地。

顾彬在其序言里写道：“我本人的评价主要依据语言驾驭力、形式塑造力和个体性精神穿透力这三种习惯性标准。”<sup>①</sup>这三个方面在顾彬那里就是一个“现代”的问题。也就是中国近世以来的文学，在何种意义上、何种程度上是“现代的”。以现代意识来看中国现代文学，这里给出的阐释空间要大得多。他是从西方现代性来反观中国现代性，但他也给予中国的现代性以更为丰富和充实的内容。他也直言不讳地说：“20世纪中国文学并不是一件事情本身，而是一幅取决于阐释者及其阐释的形象。”<sup>②</sup>这就是说，20世纪中国文学史说到底是一种阐释，也就是一种叙事。站在何种角度，就意味着看到何种样式的文学史。

顾彬用了齐格蒙特·鲍曼关于现代性的暧昧性的观点，他认为，现代性从根本上说是“暧昧的”，它预示了自由和进步，但同时也在理性化过程中制造了类似韦伯说的“钢壳”（Stahlharte），这大约就是理性的严密限制。顾彬写道：“不仅是在具体的中国背景下，而且在近代的发展趋势的基础上，现代性都和苦闷最紧密地结合在一起。因此，‘五四’时期现实主义和浪漫主义绝非偶然地成为了中国新文学的发展趋势，更确切地说，现实意识和情感体会是同一枚硬币的正反两面。”<sup>③</sup>顾彬在中国现代文学史叙事中惯常被压抑的“情感体会”那一面发掘出来，甚至成为他叙述中国现代文学史的现代性之更有活力的面向。

当然，这一“情感体会”面向并不是与“现实意识”对立的，在主流的文学史叙事中，情感体会必须与现实意识协调，必然归顺于现实意识。这实际上是消解了“情感体会”。很显然，顾彬的策略就是对现实意识的优先性进行质疑，而后才开掘情感体会的深度和广度，当然，还有情感体会与现实意识构成的更为复杂的关系。

就此而言，顾彬也未能远离他前面试图讨伐的“对中国的执迷”，既

---

① 顾彬：《二十世纪中国文学史》，范劲译，华东师范大学出版社，2008，第2页。

② 同上书，第9页。

③ 同上书，第39页。

然是一枚硬币的两个背面，没有对现实的意识，也就是没有“对中国的执迷”，中国作家就不可能有那么深的“情感体会”。只不过，中国本土文学史叙事过分强调了“现实意识”，现在顾彬则偏向于强调“情感体会”而已。顾彬在这方面的开启毋庸多言，对作家的情感心理，对文本的叙述、修辞的分析精当独到，是这部文学史的出色之处。然而，我更感兴趣的在于，顾彬的文学史叙述是如何浸含着他的文学观念与价值立场。

但在顾彬具体叙述中，他还是以双重态度来处理“现实意识”与“情感体会”：一方面，他知道二者不能分离，互为表里；另一方面，他又把作家个人的情感体会的深化，视为对现实意识的疏离的结果。这就是说，他把“对中国的执迷”作为一个反思性批判的参照物来展开叙事。在他看来，“对中国的执迷”构成了中国现代作家要克服和超越的障碍，所有那些取得成就，具有真正现代性意义的作家作品，都是以其个人对时代的疏离来建立的。这也是说，“对中国的执迷”仿佛就是中国现代以来的作家的障碍，那些杰出的作家只是因为对这项障碍的克服——对“中国”保持了疏离——才写出了那些名篇佳作，才写出了自己的内心经验。

在这样的视野下，顾彬以一种“疏离”的眼光看待鲁迅。可以看出他发自内心对鲁迅的喜爱和尊崇，鲁迅被作为中国现代文学的重要标志加以论述。他把鲁迅的《呐喊》视为“救赎的文学”。诚如顾彬所看到的，这部作品“一直以来都充当了‘五四’启蒙精神的明证”。然而，顾彬却认为，“值得称赞的，是作者与自己以及他的时代的反讽性距离”。在我们整合性的现代文学史叙事中，鲁迅是众多的现代作家体现现代启蒙精神的代表，这些作家其实没有质的区别，只是在体现启蒙精神的“量”方面，他们各自有不同的程度，而鲁迅通常作为最强烈呼唤自由民主的启蒙精神的代表。顾彬现在为鲁迅另辟蹊径，在这种“反讽性距离”中去呈现鲁迅在20世纪中的“独异”。鲁迅“是少数对写作的局限性有反思的作家”，“能看透文人作用的渺小”。鲁迅一方面投身于启蒙批判国民性的事业；另一方面他对此有相当的反思。鲁迅这么一点个人性，反倒使鲁迅成了可以担当现代文学高峰的角色。离开了前者，后面一点“反讽性距离”的意义真的那么巨大么？

不过，顾彬很难把自己的态度理顺，因为他的立足点会摇摆移动。顾

彬似乎也试图建构一个无所不能的鲁迅形象，鲁迅不只是身处于时代激进的前列，猛烈地批判国民性、批判封建的过去和专制的当代，但他并没有沉醉于新文化运动，而他与自己作品及与自己时代保持距离则构成了《呐喊》的现代性。顾彬一直在困难地把鲁迅从“对中国的执迷”的境况中剥离出来，他认为鲁迅的小说是“五四”时期最重要的文学范例，标志着中国新文学的开端，其意义有三重性质：“分别在于新的语言、新的形式和新的世界观领域，这已被普遍地认可为突破传统走向现代的标志。”<sup>①</sup>在这一观念支配下，顾彬所理解的《狂人日记》则具有划时代的意义。他认为，它的现代性不仅体现在采用了从西方引进的日记体，而且也体现在十三篇日记之间紧密的秩序结构，在互为衔接的情节和解释的层面上，“这种现代性扬弃了在传统中国小说中占主导地位的简单的事件串连”。顾彬作为一个汉学家，要论证中国现代文学的“新的语言”方面当有一些困难，但他在把握“新的形式”方面，却是显示出他的敏锐和准确。

在顾彬放弃了他所谓的“纯粹文学性”观念时，论述反倒显示出真正的洞察力。他以为鲁迅在《呐喊》中表现“乡绅与民众”的关系上，显示出鲁迅对现代的特别独到且深刻的表达。他从《阿Q正传》中看到的，并不只是鞭挞“精神胜利法”，批判国民性，而是看到鲁迅“破天荒地给一位农民作‘传’，给这位受侮辱者竖起了一方纪念碑”<sup>②</sup>。鲁迅的这种精神，难道不是一种“现实意识”吗？不也是一种“对中国的执迷”吗？我们看到，顾彬通过压抑中国本土主流的“鲁学”评价，另辟鲁迅的个人经验，顾彬的叙述还确实有独到之处，这就很有些不同寻常之处。但在鲁迅的“疏离”中，他不是更贴近“中国”吗？他不是呈现一个更为真实和丰富的中国吗？

## “世界的”现代思想史的语境

当然，顾彬对中国现代性面向的独特开掘，并不仅限于强调中国现代

---

① 顾彬：《二十世纪中国文学史》，范劲译，华东师范大学出版社，2008，第48页。

② 同上书，第112页。



作家的内心经验或个人情感；顾彬还有另一个手法，通过作家个人与时代的间距 / 疏离，使作家重新与“世界性”的现代精神嫁接，来凸显中国现代作家的现代性，显然，这也是使之远离“对中国的执迷”而获得一个世界性的现代精神。不只是鲁迅，在其对郭沫若、郁达夫、茅盾、丁玲等人的叙述中，可以看到他在发掘作家个人经验的同时，使之嫁接到西方现代的思想史语境中去，这样的中国现代性，就与世界构成一种对话。这有点奇怪，仿佛“对中国的执迷”是一项原罪，只要抹去了“中国性”，就抹去了原罪，就有了皈依的世界性，于是就产生了“有意义的”“有价值的”现代性。

对郭沫若、郁达夫的叙述就是如此。顾彬对郭沫若给予了很高的评价，这有点出乎我的意料。郭沫若因为 50 年代直到“文革”期间过左的色彩，“文革”后遭遇到人们的严重怀疑。实际上，郭沫若的身上投射了中国知识分子太多的崇敬，他的才华与学识让中国知识分子很长时期把他视为“文化偶像”，事过境迁，这个偶像包含了道义上的“不纯粹性”，因此知识分子难以释怀。顾彬没有此类困扰，他以为今天的人们嘲笑郭沫若早期作品的伤感、浮夸是不公正的。他要把郭沫若的《天狗》这种作品，看作现代性的文本，其实质在于作为自我提升、自我指涉、自我褒扬和自我庆典与世界的现代性联系在一起：“中国现代性的核心文件也是任何一种现代性的重要见证。”他认为，从“神的显灵”向“自我的显灵”过渡不是从宗教向世俗化的简单转移，而是新观念利用了旧传统的象征之物，由此使自己成为一种新宗教。确实，从一个西方汉学家的角度，顾彬显示出更宽广的视野，他从郭沫若的“我是……”中看到《旧约》的渊源。郭沫若作为最早的尼采的《查拉图斯特拉如是说》的中国译者，他从尼采那里找到一种反福音的“新福音主义”的精神资源，那是对“新人类”的赞颂。从《女神》赞颂民众到后来赞颂新中国缔造者毛泽东，这里面有着一脉相承的精神联系。顾彬在这里倒并不拘泥于政治上的评判，而是从西方精神史来看其所具有的现代普遍有效性。他一方面高度评价郭沫若的《女神》这类作品表征的现代性的高度，另一方面也试图指出这种致力于创新的精神向“法西斯和社会主义思想都敞开了怀抱，在领袖的崇拜上被推向于高峰”<sup>①</sup>。一种思

<sup>①</sup> 顾彬：《二十世纪中国文学史》，范劲译，华东师范大学出版社，2008，第 207 页。

想的形成，是否是如此一脉相承或者具有周延性，也还是值得推敲的。思想的转折与变异也应该是另一个可以考虑的侧面，顾彬似乎更多地以整合性的眼光去理解作家诗人的精神内涵与思想脉络。文学史对郭沫若在中国现代革命的各个阶段不同的思想变化应该有所陈述，试图建构一个从《女神》到毛泽东诗词阐释一脉相承的郭沫若的形象，当然也是值得钦佩的，但郭沫若思想的复杂性变异，是一个同样值得关注的问题。这里面因为中国历史经验的欠缺，顾彬建构了一个“世界的”郭沫若形象，一个由《旧约》和尼采以及无政府主义托起来的颇为神奇的郭沫若形象。

郁达夫作为中国现代文学中的浪漫主义代表人物，在中国本土主流的文学史叙事中，他的文学史意义也是一味在民族国家的现代意识上来阐释的。至于他的颓废、忧郁的另一面向，大都涵盖在浪漫主义的美学气质中，并且总是通过对“祖国”的认同克服了颓废消极的情感，从而使浪漫主义美学具有了升华的意义。确实，我们也要承认，本土的主流叙事把郁达夫过于直接地融入启蒙叙事中，有简单化之嫌。顾彬则是把郁达夫的作品纳入世界文学的语境中，给予郁达夫的那些个人消极气质以特殊的“世界现代性”涵义，也因此拓宽了郁达夫所体现的现代文学的精神维度。郁达夫阅读面甚广、通多种语言、才气过人，在顾彬论述中，世界文学通过郁达夫这个通道进入中国。同时顾彬也看到，西方人用了几个世纪所发展的一切流派和理论都同时涌入中国，在很短时间内中国人就对它们进行了加工处理。顾彬分析说，在郁达夫的作品中，对黑暗的强调，他的主人公总是处于无聊、空虚、感伤、痛苦之中，时常还有沉沦与颓废，他的那些主人公被称为“多余者”和“零余者”。主流文学史对郁达夫的叙述，只有在这类描写被理解为是招致郁达夫的批判和克服时才获得了现代意义。但顾彬还是更乐意从中看到郁达夫有能力描写他们那个时代的内心危机。这种心理危机或许在某种程度上投射了作者个人的心理感情，但这正是作者的敏感的艺术感受力才体验到时代内心深处的困扰。顾彬以为，“五四”文学可以分为理性和感性两个发展方向，郁达夫属于主观主义者。不过，顾彬最终还是把郁达夫表达这类情感看成是贯穿着分析和批判态度，结果他把郁达夫归入理性的代表者一类。这反倒使他对郁达夫的分析变得有些模棱两可，似乎顾彬也不愿意冒险把郁达夫的作品与他的内心情感之间建立一

个相互诠释的通道。在大多数情况下，作家和艺术家的内心深度也就是时代的内心深度，反之亦然。但是，顾彬由此建立郁达夫的形象，却也并不能与“中国”疏离，他的那些即使被顾彬认为的内心危机，也同样投射着时代的和民族的危机。顾彬还是不断借用关于“中国”的想象来展开那些“个人内心”的分析，因为二者始终存在着一种互动的结构。在这类阐释中，顾彬与中国主流的文学史叙事如同走着相反的两极：本土主流叙事要克服的是属于世界资产阶级的情感态度；而顾彬要克服的则是“对中国执迷”的现实意识。

茅盾在中国现代文学史上的地位近年受到了一些质疑，但远不如顾彬所认为的那样，他的文学史地位已经被颠覆，被看成是一个政治活动家。只是有些论者指出，新中国成立后茅盾的作品乏善可陈，就从个别研究者的结论中，也不能得出新一代的中国文学批评家会轻率地把茅盾贬抑为概念化写作的代表<sup>①</sup>。中国迄今为止最重要的文学奖项还是以茅盾命名，这就足以说明茅盾在当今的重要地位。不过，中国现代文学的叙述在处理茅盾这些“巨匠大师”时，确实没有表现出多少新的突破。顾彬显然不愿在中国语境中再谈茅盾，他又一次借助世界文学的语境来审视茅盾，看看茅盾在他的时代所抵达的“现代”高度。茅盾关于女性的描写早在30、40年代就颇遭非议，在新文学史的主流叙事中，也不会给予多高的评价。但顾彬却把茅盾小说中对女性的描写看成是他超出同代作家的现代意识的最重要的体现。甚至茅盾小说中一再描述的女人的乳房，顾彬反倒从中看到微言大义，因为它“体现女性的性的宿命性力量。不是引诱，而是破坏，一种对旧世界的破坏”<sup>②</sup>。这就有点本末倒置了。当然，顾彬有些见解是富有建设性的，例如，他认为茅盾小说开辟了一个大都市的和资产阶级的空间，他的小说里聚居了如此多的“资产阶级”阶层的青年人物，这些都显现了茅盾对中国现代的独特贡献。顾彬乐于强调茅盾深受左拉和托尔斯泰的影响，而对他的社会主义思想的展开与深化则轻描淡写。对于顾彬来说，在世界

① 顾彬的这类判断似乎深受葛红兵的那篇所谓《为二十世纪中国文学写一份悼词》的影响。实际上，葛红兵的观点只是极为个别的极端观点，当时就遭受学界颇为激烈的批评。

② 顾彬：《二十世纪中国文学史》，范劲译，华东师范大学出版社，2008，第279页。

文学语境中的矛盾似乎更有意义。显然，顾彬关于矛盾的研究受到普实克和葛柳南以及高利克的影响，他认为，这些欧洲汉学家的成果至今无人超过。顾彬的这些判断建立在他对汉语文献的有限阅读的基础上，其可靠性还值得推敲。

其实，顾彬的研究主要是建立在西方汉学的基础上，其理论依据和引述的材料，都是出自西方汉学。前面提到的夏志清、普实克、葛柳南、高利克以及李欧梵和王德威等人的著作对本书的影响较大。当今西方中国现当代文学研究的大量成果都在顾彬的这部文学史中得到表现。由此也可见顾彬这部文学史的西方汉学研究的学术含量相当丰厚。但顾彬对中国大陆的当代研究资料涉猎很少，甚至可以说几乎没有涉猎。虽然他在参考文献中列出一些，但从引述来看，几乎没有实际运用。甚至他经常假想了一些大陆学界对某些问题的“普遍看法”，作为他的对立面的观点来反衬他的论述。这当然便于他写出另一种与中国大陆不同的文学史，但也使他的中国现当代文学史叙述几乎与中国大陆隔裂。这样的世界的文学史语境固然是顾彬打开的一个更加宽广深远的视野，不过，此一世界的文学视界刻意疏离了中国的语境，似乎隐含着太多的欧洲学术特权。

## 无法整合的中国当代文学史叙述

顾彬对 20 世纪中国文学的开掘在 1949 年以后遇到严重的障碍，尽管他在“对中国的执迷”中保持着警惕，他在暗中也一直在借用中国作家的这一“特点”，因为只有把握住这种特点，才能把中国现代作家的情感体验的独特性表达出来，由此揭示出中国现代作家的根本特征，也才能在“世界文学”的语境中，凸显出中国现代的问题及其“价值”。不管如何，对于中国现代文学的叙述，顾彬还是怀着积极的和发现的态度。然而，“对中国的执迷”延续到中国当代，却再也难以展示出与其相对的内心理验的另一面向。在他看来，民族国家的政治诉求的特权似乎压倒一切，没有给作家留下任何个人内心体验的空间，同时也没有给文学留下多少空间。

在海外的中国研究中，中国“当代文学”历来是一个烫手的山芋，似

乎除了从“左”倾的政治角度肯定它外，没有别的理由去正面理解它，更无法在现代与当代之间找到一种叙事上的联系。现代开启的是个人的内心体验，这种体验在民族国家的诉求中有一种微妙的紧张关系，它正好可以体验文学的丰富性与复杂性。然而，现在，外部强大的力量已经不再给“原罪”挣脱的可能，也不能皈依世界文学，中国作家何以得救？那些大众化、民族化、为工农兵服务，这些无法在世界文学中找到同质化的主题，使顾彬陷入了困局。

顾彬在叙述中国当代文学时找不到方向，找不到理解的参照系，这完全是异质性的中国当代文学，令他困惑不解。他一开始就试图把握的三个面向（语言、形式和个体精神），现在再也俘获不住中国当代文学。他一直是犹豫不安地展开他的当代叙述。50、60年代的那些“红色经典”，如《太阳照在桑乾河上》《暴风骤雨》《红日》《红旗谱》《青春之歌》《野火春风斗古城》《三家巷》《铁木前传》等，顾彬几乎没有论述到，有些只是轻描淡写，一笔带过。在论述到《三里湾》《山乡巨变》《百合花》《红豆》时，还是显示出顾彬颇为独到的眼光。但他依据的仍然是“例外”的原则，因为这些作者“并不是按照给定的文件塑造其主人公”，而是“真正倾听了大众的声音”。在这些描写中，“传统的叙述代替了意识形态”，“作者自身的经验自然而然地流露于笔端”<sup>①</sup>。即使按照顾彬这样的立场和视角，中国当代的大部分的“红色经典”都有可能超出当时文艺政策文件的教条框框，都有可能有自己的情感流露，以及民族的传统叙事植入其中；这就是文学与文字始终有超出客观的政治及作家主观意图的能动性<sup>②</sup>。因而，50、60年代的中国当代文学，并非只有顾彬提到的那几部几篇作品才有值得重观的文学性，它们也并非什么“例外”，大多数的“红色经典”都有其独自存在的文学性。顾彬在叙述到当代中国文学时，就有些局促，显得力不从心。根本缘由在于，在顾彬的现代性谱系中，中国当代文学无法找到安置的处所。他所理解的中国当代，在与中国现代断裂的同时，也与世界现代

① 顾彬：《二十世纪中国文学史》，范劲译，华东师范大学出版社，2008，第25页。

② 这一观点可参阅拙作《个人记忆与历史的客观化》，《当代作家评论》2002年第3期。

脱离，它是被区隔的异质性的文学。异质性的概念只是在个体性上才有真实的意义，但相对于世界性而言，20世纪中国本土的文学经验还是可以作为异质性来处理的。

顾彬并不是一个激进的左派或右派，他确实是一个对文学怀着虔诚态度的执着认真的研究者——他也是一个对中国文学“执迷”的人。

当然，顾彬是在书写文学史，他有权就自己的文学趣味做出选择和判断。我们也深知，一部作品的文学史意义与其单纯的文学性意义并非一回事，顾彬似乎专注于文学作品本身的文学性价值，但其背后也是强大的欧洲中心主义的文学观念在支撑，其“政治无意识”还是若隐若现的。

我当然不是说顾彬一定要肯定中国当代文学、计较顾彬轻视当代中国文学。这其实都不过是一个态度问题。中国当代文学史叙事的难点也在于：其一，如何有可能把“新中国”以来的文学经验视为一种新型的异质性的现代性经验；其二，如何在政治与文学的关系之间来叙述中国当代文学史。这种经验虽然在文学品质方面不如资产阶级的文学成熟，但它意指着另一个面向，从文学与生活现实的关系，从语言、叙述、文本中的人物、作家的态度等等方面，都提示了一种新型的经验。当然，人们只能在既定的历史条件下创造自身的历史，中国这种新型的“社会主义文学”也并不可能是从天上掉下来的，也不可能全然是中国的独特的神秘的经验。我并不是设想在文学史叙事中要有一种中国当代文学的本土的优先性，我也从来不认为中国当代文学，即使被命名为“社会主义文学”就可以完全拒绝西方现代的文学观念及其标准。我只是说，总有某些最低限度的异质的可能性留给中国当代文学，这种可能性就是它有能力展开自己的开创，并且这种开创是对世界现代文学的贡献。对于中国现代文学，顾彬一直在寻求西方现代精神作为参照语境——他总是要在与西方的同质化的重构中，才给中国文学一席之地；现代文学，或许本质上就是一项欧洲的特权。对于中国当代文学来说，是否需要重建一种语境？那就是中国当代异质性的语境，这个语境依然是在西方“世界精神”的“隐喻”下来展开，但却可以有，也必然有中国自身的异质性。

为什么不能把中国当代看成是现代性的“开创”呢？在文化/文学上，不从现代性的“异质性”上去理解“新中国”的文化创造，就不能得出恰



当的公允的认识。

中国当代文化及其文学，只有在现代性的激进化的意义上来理解才能够得到积极的阐释。中国现代文学中左翼文学最终占据了重要的地位，经过1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的推动，中国左翼文学有了长足的发展。历史发展到这一步，已经无法评说文学的历史本来应该如何，文学历史实际上就只能面对它给定的历史条件，在这样的条件下去建立新型的文学。为工农兵服务的文学，为政治服务的文学，书写阶级斗争的文学，叙述革命历史的文学，所有这些，无疑都与资产阶级创立的现代文学范式相去甚远。文学与民族国家的合法性建构息息相关，与普通民众（工农兵）的教育密切相联，以及它的民族化和本土化的尝试，都为现代性的文学的多样化提示了另一种可能，也为文学的现代性提示异质性的经验。不管是放置在世界的现代语境中，还是要把中国作为一个现代的“另类”“他者”来处置，它都有自己从20世纪之初“对中国的执迷”展开的异质性精神。并非只是“被规训”这一视角所能概括的。

“对中国的执迷”，并非不可质疑，过去的主流文学史叙事无条件地肯定中国现代文学的这一特质，固然造成僵化的体系，但完全弃绝这一特质，也未必就真的能建构起真实的现代中国文学，特别是，通过贬抑这一特质，建构起所谓内在心理特权的现代中国文学<sup>①</sup>，它可以勉强充当世界现代文学中的二三流角色，却并不能真正获得自身的特质，也无法在中国当代维持下去。

确实，顾彬以这种眼光来看中国当代文学史，看到的只能是荒凉与颓败。相对于中国现代的234页篇幅，当代近六十年的历史只有其一半（117页）的篇幅。以至于“文革”后的新时期文学，顾彬也不再抱有激情。当代史一直在崩塌，最后这是一个颓败的文学史神话，其最后可悲的定位是“20世纪末中国文学的商业化”。在他看来，苏童“追随着世界范围的‘粪便和精液的艺术’潮流”，并且，苏童是一个敌视女性的作家，“敌视女性表现了先锋小说的一个基调”……这类观点，已经很有些荒谬了。人们完全有

<sup>①</sup> 柄谷行人在论述日本文学的现代性起源时曾经指出：现代性文学的显著特征就是在心理特权和民族国家诉求两方面展开有效的社会实践。（参见柄谷行人：《日本现代文学的起源》，赵京华译，生活·读书·新知三联书店，2003）

可能从先锋小说中读出对妇女命运的关切，尤其是苏童的小说。我不知道顾彬是否真的读过《罍粟之家》，否则把这篇小说称为“绿林小说”就匪夷所思了。看来顾彬是完全无法体会苏童小说的精妙之笔，不少中国的批评家都认为，《罍粟之家》是当代中国最优秀的小说之一，顾彬却把它说得一塌糊涂。关于莫言和贾平凹这两位当代中国最优秀的小说家，顾彬的论述也属于无的放矢，给人的印象，这两位与其说是作家，不如说是大老粗。我们都知道莫言和王朔的小说在国外译本都不理想，顾彬应该也知道，以他的汉语水平，如果读读莫言、王朔和贾平凹的汉语原著，他应该可以体会到其中的大气与妙处的。或许是因为篇幅的限制，他对他所擅长的当代新诗的论述也显得浮光掠影。例如，对北岛和欧阳江河，我以为是当代汉语诗歌最出色的诗人，顾彬对他们的作品多有译作，何以未能深入论述？

我想顾彬写作这部文学史依据的材料，主要是海外的汉学研究材料，阅读的作品也主要是翻译文本。海外的中国当代文学研究水平要远逊于现代文学研究水平，这就拖累了顾彬对中国当代文学的评价。顾彬又不能俯身读读中国本土的当代文学研究资料，他最终只能呼喊：“中国当代文学都是垃圾！”我不知道这句话是结论，还是一个早已有之的托词？不过据说是媒体的误传，也有报道说，顾彬只是说“卫慧和棉棉都是垃圾”。就是这两位，尽管在中国文坛也一度被看成兴风作浪的不速之客，但她们同样反映了中国当代文学点滴的时代特征。这使我有理由同意某些人的观点，即认为顾彬先生关于中国当代文学的判断，主要是依据道听途说。

不过，他山之石，可以攻玉。我们还是可以从顾彬的文学史叙述中看到很多我们所不能论及的话题和精妙之处，他的启示是毋庸置疑的。本文提出这些问题，只是想揭示：身处于不同的文化场域中的人们，书写文学史所具有的政治的和文化的烙印。其中所包含的问题，也会促成中国本土文学史写作与欧洲文学史叙述的对话。总而言之，顾彬先生的认真和虔诚历来令人钦佩。我欣赏他的文学史著作最后一句话，那是他引述的一句北岛的诗：“回来，我们重建家园。”我说了，他是一位让人感动的“对中国执迷”的人。



第三章  
“影像中国”的方法  
——评张英进的跨文化影像研究

---



在欧美的当代中国研究领域，张英进的学术研究不温不火，平和中透着睿智，精细中多有俊秀。随着岁月磨砺，他的研究越来越显示出独特的质地，那种纯粹和明晰，与他淡定、从容大度的风格，受到多方肯定，当属名至实归。在2008年出版的张英进的《影像中国》一书的封底，著名艺术史家、美国普林斯顿大学艺术史讲座教授杰罗姆·希尔伯格德（Jerome Silbergeld）就说：“《影像中国》也许是将中国电影带入历史与批评研究课堂中的最佳书籍，也是最适合介绍这个专题的为数不多的作品之一。”美国权威杂志《电影季刊》有评论称：“《影像中国》最实在的贡献在于三方面：它探讨跨国主义与全球主义的问题，以及这些问题对中国电影百年发展的影响；它坚持不懈质询‘中国’是如何被投射成影像，以及‘影像中国’过程中的意识形态内涵；它启迪思想性的概括和批判有效地鼓励读者进一步提出问题。”<sup>①</sup> 我以为这些评论并非只是同行之间的溢美之辞，这些评价中肯而恰切。

王德威先生有一部影响甚广的著作《想像中国的方法》，王德威先生提出“小说中国”的概念，他指出：“小说本身的质变，也成为中国现代化的表征之一——小说不建构中国，小说虚构中国。而这中国如何虚构，却与中国现实的如何实践，息息相关。”<sup>②</sup> 我以为张英进的“影像中国”，也与王德威先生的“小说中国”有异曲同工之妙，一为文字的虚构，另一为影

---

① 张英进：《影像中国——当代中国电影的批评重构及跨国想象》，胡静译，上海三联书店，2008。

② 王德威：《想像中国的方法》，生活·读书·新知三联书店，1998，第2页。

像的表征，它们从不同的维度揭示了中国现代形象虚构/建构的不同的形式。在某种意义上，它们也表征着中国形象的现代建构与当代及未来建构不同面向。在王德威先生的典雅俊美的叙述中，现代“小说中国”经常呈现为一个传统向现代转型的少年中国，或是经历现代阵痛的骚动不安的青春华年，其中的那些华丽颓靡，或是狂狷激烈总是散发着一股古典气息与世纪的美感。但在张英进的“影像中国”中，那更多的是全球资本主义时代的文化生产空间，跨文化的神奇、杂糅、误读、怪诞……“影像中国”如所罗门的瓶子里放出的那个妖孽，它把巨大的身影投射在中国的大地上。然而，我们已经很难感受到大地的存在，我们能看到的是“影像中国”。世界能看到的也是影像中国，我们看到的世界也只能是影像世界。这或许就是一个新的文明时代的到来——“视听文明”时代的到来。张英进算是先知先觉，率先就捕捉住这样的形象，而且他一开始从中国现代入手，又在跨国化的视野中来审视这样的“影像”，这就显示出张英进建构的“影像中国”的独特价值了。

### 知识考古学方法：中国现代电影研究

张英进的学术方法颇受福柯的影响，尤其服膺于福柯的知识考古学。张英进在美国受过比较充分完备的西方现代理论教育，故他这方面的积累相当厚实。在他读硕士、博士以及出道的时期，正是80年代后期至90年代初期，那时福柯在美国的影响甚隆。张英进早期的英文著作，如英文成名作《中国现代文学与电影中的城市》就可看出福柯理论的影响。他在中国出版的多部著作和发表的不少论文，也可以看出福柯的思想与方法融贯于其中。最近由北京大学出版社出版的由他主编并收录有他代表性论文的中文著作《民国时期的上海电影与城市文化》（2011，这本书英文版出版于1999年），也可见它所表达的观点和使用的方法，还是张英进一向比较坚持的。在这部著作的导言里，张英进在第一节就亮出他的方法论旗号：“电影与知识考古学”。张英进指出，自80年代中国的“第五代”导演崛起于中国电影界，中国当代电影就受到西方中国研究学界的热烈重视。但1949

年以前的中国电影却“鲜有人问津”。张英进因此表明了这部书，也是他的学术目标之一，就是通过对 20 世纪 20-40 年代的电影进行学术探讨，“将中国早期电影纳入民国时期城市文化的语境中进行持续的研究，为西方的中国电影研究提供了一个急需的历史视角。”<sup>①</sup>张英进把影像中国与福柯的知识考古学结合在一起，所强调的是：“在一个特定的社会政治家电影语境中，电影文化为现代中国的知识考古学提供了一个肌理丰富而又有趣的场域。”<sup>②</sup>

无可否认，张英进的“影像中国”为福柯的知识考古学在中国研究领域开辟了一块最为丰厚的场域。张英进于 80 年代中后期就赴美留学，他是学习英语的“文革”后第一批大学生（77 级）中的幸运儿，当然也是佼佼者。他一定也是带着 80 年代中国学术研究急需方法论突破的记忆去到美国学习新的人文知识与方法。80 年代的美国，正是“批评的黄金时代”<sup>③</sup>，新理论在美国风起云涌。法国的后结构主义理论在美国加工之后，获得向英语世界从而也是向全世界输送的机遇。其时中国国内几代学人也为方法所苦，而结构主义、存在主义与后结构主义才登陆中国大陆不久，科学主义的兴起，人文社会科学也不得不向科学投以膜拜的姿态。于是，急需方法论的中国人文社会科学领域，试图以信息论、系统论、控制论来改造中国历史唯物主义一统天下的局面，也获得了短暂的成功。可想而知，那时在美国的张英进近水楼台，在斯坦福这些学术重镇，新理论也必然是风行一时。故而张英进把福柯琢磨得相当透彻，这才有十分到位的影像中国的知识考古学。当然，应该强调的是，张英进的影像“知识考古学”并非只是在福柯的理论圈里讨生活，实际上，他的几部著作和大量论文，涉猎的新理论相当广泛，引述十分丰富。他是在新理论的庞大语境中来处理知识考古学。

就是在这本《民国时期的上海电影与城市文化》书中收有张英进的《娼妓文化与都市想象——20 世纪 30 年代中国电影中的公共领域与私人领

① 张英进主编《民国时期的上海电影与城市文化》，苏涛译，北京大学出版社，2011 年，第 6 页。

② 语出美国《批评杂志》主编米歇尔，参见 W.J.T. 米歇尔：《论批评的黄金时代》，杨国斌译，载《外国文学》1989 年第 2 期。

③ 当时有福建厦门大学林兴宅用信息论、系统论研究鲁迅的作品，得到时任中国社会科学院文学研究所所长刘再复的高度肯定。



域的协商》，这篇文章显然比较充分地体现了张英进构筑“影像知识考古学”的设想。影像如何表现“娼妓”，这倒是一个独特的视角。福柯的知识考古学总是选择“疯狂”“性”“诊所”“监狱”之类的特殊的现象、事物或处所，由此来看这些现象、处所背后所隐藏的社会历史内容和关系。“娼妓”是社会的禁忌与犯忌的复合体，它体现了一个社会的欲望想象与压抑机制构成的博弈结构，如张英进所认为的：“在19世纪和20世纪之交，妓院是如此微妙地处于公众和私人的界限上。中国的娼妓文化，均以各种形式在公众话语中得到详细的描写和罗列。正是这种私人 and 公众之间的相互作用和相互影响，使娼妓文化成为都市想象研究中一个诱人的话题。”<sup>①</sup>

张英进分析了《神女》（1934）、《女性的呐喊》（1933）、《上海二十四小时》（1934）、《乡愁》（1934）以及《船家女》（1934）等影片，他勾画出30年代的上海城市生活的一幅意味复杂的图景。传统向现代的转型、男权的秩序危机与重建、色情禁忌与欲望的想象、女性的卑微与绝望、道德的尴尬与身体的现代建构等等，在社会表象与内里的复杂关系之间，张英进有能力建立起一种敏锐而深刻的洞察，去揭示中国进入现代社会的困境与种种扭曲的现象。

“影像中国”在表现社会现实的复杂性时也呈现为艺术风格的多样化，但也无一例外地有其内在的类型结构。张英进的影像知识考古学试图在两方面来努力：一方面去读解中国现代社会自我建构的精神图谱；另一方面梳理中国现代电影的艺术特性，看它在传统与西方的影响下所做出的种种尝试。当代的视野，又使张英进能使这样的论题向90年代的同类主题延伸，历史在重复中再次勾连起漫长的无法压抑的东方式的欲望潜流。

## 认同的政治：影像中国的跨文化分析

2002年张英进出版英文著作《影像中国——当代中国电影的批评重

<sup>①</sup> 张英进主编《民国时期的上海电影与城市文化》，苏涛译，北京大学出版社，2011，第173页。

构及跨国想象》，这是一部在宏观视野中审视当代中国电影批评最为全面的著作。其理论的充沛厚实与资料的翔实丰富，可能是同类著作中最为出色的。如前面所引述的封底语，认真读读这部著作的话，那些评价是可以令人信服的。《影像中国》显然也是在运用福柯的知识考古学的方法，张英进在梳理中国当代电影批评时，相当清晰准确地勾勒出这些电影批评的理论来源。确实，我们看到，当代关于中国电影的批评理论，其主导部分，或者说前卫部分几乎全部来自西方后结构主义理论。以张英进归纳的六个论域，就可以看到当代西方及中国的电影前卫批评所涉及的论题和处理问题的方法。如：中国电影与跨文化政治；中国电影研究在西方的展开；跨文化研究与欧洲中心主义；从“少数民族电影”到“少数话语”（协商国家、民族与历史）；身体的诱惑（塑造当代中国的民俗电影）；跨国想象中的全球/本土城市等等，这些论题，确实是从理论到电影文本的阐释方法，某种意义上，是从理论视野去读解当代中国电影。这种方法，在中国的理论批评界经常受到非难质疑。理由不外乎：中国的电影怎么能套用西方的理论来解释呢？这样的发问其实是有悖现代学术的基本常识。现代学术意义上的文学批评或电影批评，怎么可能离开理论？区别只不过是选择什么理论而已。固然，中国长期以来一直是马克思主义理论批评占据主导地位，何以同样来自西方的马克思主义可以成为我们中国的思想基础，成为文学理论批评的指导法则，其他的理论就不可以结合运用呢？80年代，中国学界为求学术更新，经历了新批评、结构主义、符号学、现象学、阐释学等等西方多种流派的简略洗礼，但这些理论批评并未扎下根。90年代，后结构主义的诸种理论也相继进入中国，解构主义、精神分析学、知识考古学、女权主义、身份认同、后殖民理论、新历史主义……但是，同样的，中国学界对这些理论的接受也相当有限，更遑论圆熟运用。批评、考察、研究这些理论运用得是否到位，这无疑是一项的必要的课题。但没有阅读，没有具体的文本和问题分析，就一概否认对西方理论学习运用的必要性，那是不负责任的，也缺乏基本的学术常识。所谓，中国人只能做中国的学问，中国的问题只能用中国的方法，这种说法貌似有“民族自尊心”，实则是自欺欺人的闭门造车和偷懒的做法。

在今天信息传播已经如此国际化的时代，人文社会科学研究也不能与

世界脱离关系，至于人文社会科学在吸取西方现代理论的成果时，如何回到中国问题，如何探讨中国问题，如何有中国人的立场，这是更深层次的问题，而不是不能触及的问题。张英进的《影像中国》在美国完成，无疑是属于西方研究中国电影的成果范畴，也必然是西方的学术规范下完成的成果。问题在于，他所做的一套方法，正是中国的理论批评界自80年代以来就渴求的用西方新理论研究中国的问题，而且他做得很到位。这就给国内学界提供了一个很好的学术样本参照。

这本书有着鲜明的问题意识，也就是说，是在当代理论的前沿来提问，是在文化冲突的当下性现实中来提问。问题意识其实取决于理论知识，具备怎么样的理论知识，具备怎么样的理论训练与理论素质，才能意识到什么样的问题。提问就只能在理论的语境中提问。如果维特根斯坦说的“我的语言界线意味着我的世界的界线”是的话，那么，我们的理论的界线，也必然是我的问题的界线。在反对理论、拒绝理论，或者说“理论之后”，“理论之死”的一套说辞下，其实人们并不可能真正离开理论。这些“理论之死”是指具体的理论流派的创造——它或许是真的终结了，而我这里说的“理论”是指我们已经累积起来的理论语境。我以为，《影像中国》所提出的问题，主要是三个大问题：跨文化的文化政治问题、性别身份政治问题、全球化与本土想象问题。其核心则是“认同的政治”。

“认同的政治”是当代后殖民理论批评的核心问题，当然与其并行不悖的“社区主义”理论以“承认的政治”为其全部基础。后殖民理论因为引入历史研究，其承认政治总是有多种形态，如女性问题、本土性问题、身体问题等等。在这方面，美国的一些来自第三世界的理论家，如斯皮瓦克、霍米巴巴等人，是这些问题的最尖锐的提问者。社区主义则以加拿大的查尔斯·泰勒为首，这个以研究黑格尔起家的哲学史家，他把黑格尔的思想精髓概括为“承认的政治”。或许可以说，身份政治问题，其实并未脱离老黑格尔多远，只不过是把后结构主义一套更为复杂的术语与黑格尔的哲学巧妙结合在一起而已。这一切，只是直到迈克尔·哈特与安东尼奥·奈格里合著的数年前风行一时的《帝国》出版，黑格尔的幽灵才显现得那么清晰。

“认同的政治”为那些有第三世界背景的理论批评家提供了一个强大的

学术视野，它既保持了某种民族国家的文化记忆，又行使了文化批判的马克思主义左派姿态，而且也可以使发达资本主义国家的知识分子保持由来已久的批判性立场。这一理论核心确实给全球化或国际化时代的学术交流语境提供了一个巨大的舞台，可以与狼共舞，也可以同歌共舞。批评的黄金时代怎么到来的？就是这样到来的。又是怎么疲软的？也是因为太热闹，必然要消停。

“认同”的论域可以看到个体与民族国家、与性别身份的顺应关系，也可以看到反向关系。这一论域投放中国，形势要复杂得多，它可以有残留的现代性压制问题，在个体、民族国家、性别的多角关系中，可以建立起相当复杂多变的语境，因而，西方研究中国电影的大量著作、论文都不会脱离这样的语境。

很显然，张英进看到这一语境，也看到西方电影在建构“影像中国”的最根本的基础和无法克服的矛盾所在。张英进对这一论域的分析，决不是简单化的处理，而是充分解读原文，分析问题复杂性，而且他深知自己也在其中，他能洞悉他的美国的或欧洲的同行人，审视他们的理论立场，也正因为此，他看出的问题所在才具有真实性和根本性。

西方的学者当然也有自我反思，对于文化分析学者来说，也经常意识到跨文化分析是否会因为文化隔膜带来误读这样的问题。张英进注意到伊·安·卡普兰在1989年夏发表的文章《跨文化分析存在的问题：近期中国电影中的女性问题》，这篇文章没有回避西方和中国的差异，追问西方和中国“到底有哪些不同的批评模式”？“我们是否应当从国家/文化问题的角度来思考理论”？她也意识到中国学者的疑虑：西方对中国电影的解读有可能与“中国的思维方式”毫不相干，张英进显然欢迎卡普兰这样的反省：“美国电影理论家在分析中国电影时，其实只不过是制定一种新的文化殖民主义而已……跨文化解读中充满了危险。”<sup>①</sup>

尽管说这种反省值得肯定，但是，它是否可以克服这种危险，则是张英进所要进一步追问的。他认为：“每当西方（化）批评家把来自于另一文

---

<sup>①</sup> 张英进：《影像中国——当代中国电影的批评重构及跨国想象》，胡静译，上海三联书店，2008，第135页。

化的电影当成‘原始材料’而单纯使用西方分析术语来进行解读‘加工’时，跨文化分析的危险就出现了。此种单方面的加工可以从被解读方的观点来进行驳斥，其结果就可能导致文化殖民主义的问题。”<sup>①</sup>也就是说，意识到危险是不够的，重要的是在具体的批评实践中，不能只是依靠理论策略将中国电影文本隶属于西方电影理论之下。这当然是一个极大的难题。

张英进这样的提问会派生出这样的疑问，是否说不同文化中的人们就不可能准确或正确理解对方的文化和艺术呢？同样的疑问也可以留给处于同一文化中的人们，他们对自身文化的理解就具有优先权或优越性吗？处于同一文化中的人们对问题的看法同样可能大相径庭，甚至充满了谬误。看来并不能依据文化身份来确认发言权，也无法据此来确立一个“正确”“准确”的本质主义标准。张英进显然也意识到这样的潜在风险，他对这一问题的处理相当谨慎，他严格限定于具体的个案分析和对文本解读的语境中来考察。张英进通过分析卡普兰的多篇论文认为，白人的主体性，理论的地位与权力的平衡，“欧洲中心主义偏差”，文化殖民问题等等，在她对中国当代电影文本的分析中并未处理得当。张英进寻求一种“对话式的跨文化分析模式”，因为他对欧洲中心主义和他者中心主义都不甚赞同，而是应该“通过对话、协商、自我定位和自我适应的过程，我们可以达到跨文化分析的一个新阶段，西方和非西方文本可以在这里平等地对话，学者们也可以在这里更好理解不仅仅是其他文化，最终也是他们自己的文化”。<sup>②</sup>

## 空间意识：多地性的全球化视野

张英进关于电影的研究十分注重空间问题，在这方面，他的一些探讨十分有特点。固然，电影本质上是空间的艺术，在摄像机的镜头里，重建了一个空间世界，电影的时间虚拟化，时间消蚀在空间里。只有非常敏感的空间意识，才可能会有不同凡响的电影意识。做电影研究也当如

<sup>①</sup> 张英进：《影像中国——当代中国电影的批评重构及跨国想象》，胡静译，上海三联书店，2008，第136页。

<sup>②</sup> 同上书，第172页。

是。当然，这与张英进个人的经验相关，他身处于跨文化的多重空间里，或者说是一种重叠的空间，他能敏锐觉察此在与他处的隐秘关联，不同文化之间的错位与交叉。德里达曾经有过一个概念“in between”，中文翻译为“间隙”。后来被霍米巴巴使用到极致。霍米巴巴本人也是有着跨文化经验，来自第三世界，在发达资本主义国家任教授，文化认同、新的机遇，以及“承认的政治”，始终还是一个问题。张英进也一定感同身受，他也未尝没有“间隙”感。身处间隙中，一方面是多重空间的挤压，被悬置的空间状态，他们对跨文化的冲突感受更加强烈；另一方面是超然于多重空间之上，能上下俯瞰，左右逢源，进退自如。全球化的时代给予这些跨文化学者提供了更具有穿透性的复杂经验，也使他们的身份复杂多变。在跨文化研究成为一个时期的显学，身份政治变得微妙敏感，来自第三世界国家的学者，反倒有更大的（更自由和灵活的）言说空间（这也是斯皮瓦克和霍米巴巴这样的学者，在美国能影响卓著的缘由所在）。

这种跨文化语境本身是一个巨大的空间场域，理论旅行家穿行于其中，这固然会有错位，但确实也有意想不到的新奇的景观出现。跨文化研究出现的诸多的论题，都与这个空间的杂多性和交错性相关。对于张英进来说，时时感受到这种空间性的存在，所以才有更加审慎的反思和警醒，才有不能停息的追问。

全球化空间的杂多性，并非只是在跨文化的理论视域中，在张英进审视中，90年代以来的中国大陆文化本身就具有杂多性，时间被折叠为空间的杂多重合。在千禧年写下的《影像中国》的结尾处，张英进写道：“在我们步入新的千禧之时，时间比以往任何时候都显得更具有‘混杂性和复写性’。前现代、现代、后现代和超现代在中国及海外中国人聚居区广大而又分散的地理空间中的共存，见证了不断进展的影像中国工程在全球化时代的复杂和矛盾。”<sup>①</sup>

确实，张英进的“影像中国”研究，开启的就是一个杂多、复杂的空间景观，这里面涉猎的欧美及中国当代电影研究的资料是如此丰富，以至

---

<sup>①</sup> 张英进：《影像中国——当代中国电影的批评重构及跨国想象》，胡静译，上海三联书店，2008，第406页。



于我们不得不把它看成是一个多声部的话语空间。当代最新潮的理论与实践都相继在这里出场，在这里对话与碰撞。这个空间不再有中心，“影像中国”就是一种多形话语建构的不规则的空间场域。在跨国文化传播的时代，“影像中国”也不再能本质化，不再能还原一个边界固定的中国形象，它只是中国形象的投影，只是世界的电影理论批评建构的“中国影像”。

身处在“空间的”位置，张英进有能力保持国际化的视野，看到当代中国电影生产的多地性特征，这又是空间性的另一种表述。

2009年，张英进出版英文新著《电影、空间与全球化中国的多地性》(Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China, University of Hawaii Press)，其中第一章“全球化与中国电影的空间”，就相当深入地讨论了电影的空间性问题，以及中国电影传播与生产的空间性。这里的“空间性”不是指电影作为艺术或技术的空间性，而是电影生产、传播与接受的空间性，尤其全球化时代与中国特殊的政治地理关系，出现的“多地性”。如英国地理学家梅西所言：空间是彼此关联的产物，“应该把空间视为多重叙事共存相生”。<sup>①</sup>张英进试图借助梅西的人文地理学的概念，强调空间的多元性和异质性，由此来梳理中国电影、空间和全球化进程中与“多地性”相关的多重叙事与理论话语。他指出：“多重空间发生的事实，经过创作主体的感知和思考，以想象的方式、辅之以影像技术，投射到银幕上，再通过不同地点广为放映，最终在日常生活领域被观众不同程度地接受。”<sup>②</sup>

张英进关注的中国电影生产的独特经验在于多地性特征，他着重于分析与全球化时代的中国电影生产相关的“跨地性”和“多地性”现象，由此指称当代中国电影领域内地方和空间的多元性，他分析1999年由李安导演的获奥斯卡奖的《卧虎藏龙》，这部影片的生产与传播，正是“多地性”的实现。“多地性”经验使当代中国电影在空间上实现了更大范围重组的可能，使更多的异质性经验得以在一个空间里碰撞和沟通，最终实现“进入另外的心灵空间”的机会。这些见解，既来自理论的启迪，也与张英进个人的国际化经验相关。他有机会往来于中国的海峡两岸及香港、澳门，被

<sup>①</sup> 张英进：*Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, University of Hawaii Press, 由易前良译的手稿第一章“全球化与中国电影的空间”。

<sup>②</sup> 同上。

指称为“中国电影”现在已经包含着与过去完全不同的“空间”概念，这些异质性的空间“有被跨越与联结的可能”。这本身重建了一种文化生产与传播的空间场域，它给文化研究提示了一种新的范本，去探讨那些异质经验的联结关系，它们之间的重构、不均衡与不协调，肯定又能开启新的理论空间。当然，张英进不一定要重新返回到理论，去理解中国电影的实践和实际的国际化效果，可能是更为紧迫和有意义的任务。

张英进还有相当丰富的研究集中在比较文学方面，限于篇幅就不能一一论及。但最近他有一篇论文《历史整体性的消失与重构——中西方文学史的编撰与现当代中国文学》，值得国内学界关注。尤其是对当代中国文学史编撰来说，是一篇视野恢弘、见解犀利的文章。这篇论文探讨了当代西方后现代理念影响下文学史写作的缩减和退场，对异质性问题的寻求，普遍不探讨整体性问题。但也有一些欧洲、北美或国别文学史陆续出版，这些文学史兼具现代/后现代的观念，对文学史进行了新的处理。这对中国大陆文学史叙述是一个非常具有建设性的参照。而张英进则提出“比较文学史”的观点，他从“比较文学史”的角度反思现当代中国文学史的研究，他认为：“我们应该注意三个方面。第一是陌生化知识：破除对‘历史规律’的迷信，考察文学史的间隙、断裂，挖掘失去的声音，重建多声部——包括噪音与谐音共存——的对话性交响；第二是跨边界研究：建构跨地点、跨区域、跨国界、跨学科视野，重整不同枢纽点的特点，对其对话性的互动和传播进行比较研究；第三是多元系统观：比较文学史是一个开放的传播系统，既放弃既定的整体性，又强调史学家的主体性，倾听微观历史和‘文学故事’，开放以往封闭的系统，以求各个系统间的互动。”<sup>①</sup>

“比较文学史”是一个很有建设性和开放性的文学史叙述设想，“重写文学史”是80年代后期以来中国现当代文学研究领域的重要话题，这个话题确实重新发掘了现当代文学被遮蔽的领域、作家和作品，打开了更为丰富的现当代文学论域。但是因为历史观念和理论视野并未做到更为全面的

---

<sup>①</sup> 张英进：《历史整体性的消失与重构——中西方文学史的编撰与现当代中国文学》，《当代作家评论》2010年第1期。

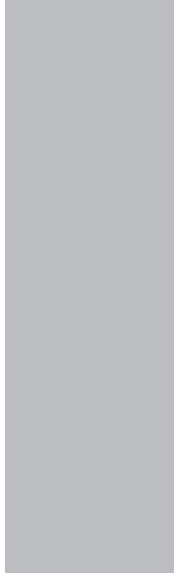
更新，文学史叙述的模式、对作家作品阐释、对一个时期的文学史的内涵的清理，都还做得不够深入，还有待更新的知识 and 理论视野介入。张英进提示的那些欧洲的、北美的文学史，确实提示了一种新的经验，能够经得起当代新理论的质询，在整体性与历史性被重新审视的今天，文学史叙述能站住脚，能够自圆其说，并不是一件简单的事情。

作为一个在欧美学界与中国学界往来的学者，张英进的视野和思维有着空间和人文地理的优势，他的学术不骄不躁，没有门户之见，没有帮派之争，就事论事，温雅从容。正如他在论述中国电影生产的“多地性”经验一样，中国学界现在也出现越来越多的“多地性”现象，像张英进这一大批海外中国学者的介入，中国大陆的人文学术研究当会有新的气象。

2012年3月22日于北京万柳庄

原载《当代作家评论》2012年第6期





# 第四章

## 批评的历史与诡秘的文学性

---



文学批评在今天变成一个令人困扰的话题<sup>①</sup>，我们不得不承认，文学批评已经为一种强大的失落感所困扰。自 90 年代中期以来，中国的媒体发展迅猛，另一方面大学教育呈现出强势，这使原来文学批评生存空间——期刊变得边缘化，其结果也使文学批评边缘化。以商业性报纸为媒体中坚力量，这样的传播空间需要短平快的批评，并且发展出一套以“酷评”甚至“恶评”为理想的批评规则；只有“酷评”才会在媒体叫好，学术化地阐释文学的批评则会被视为学究气十足。至于大学教育，文学学科以文学史为研究重点，对当下的批评并不重视。原来期刊在文学空间占据话语权，现在则被严重削弱。只要看看当年那些举足轻重的大报和文学刊物在当代思想文化传播方面的影响力的严重缩减，就可以理解这一点。所以，现在应该探讨一下，文学批评走过的历程以及当下面临困局和文学批评幸存的意义。

## 批评历程简单回顾

我们称为活生生的文学创作实践活动，实际上由两部分构成。一部分是文学作品，另一部分是文学批评。从大学学科建制来看，文学批评在大学科目里没有位置，因为大学教授都不是批评家，从事文学批评很难跻身教授行列，这种矛盾使大学的文学研究已经与现实文学创作相隔绝。某种

---

① 本文是据我在北京大学中文系讲课录音整理而成，可能还保留一些口语成分。



意义上来说，这有点数典忘祖。据研究表明，大学的文学研究或者说大学设立文学课程，应该得力于文学批评在大学设立了教职开始。按照当代法国批评家蒂博代的看法，那是19世纪30年代的事，准确地说，是1827年，在法国的大学里出现了文学批评课程，文学批评家成为教授，正是与大学设置了这一教职有关。也就是说，大学教授文学，文学成为大学的科目，是得益于文学批评设立教席，是由文学批评带动起来的。

在这个意义上，文学是一门奇怪的学科，它的魅力和对人们的诱惑或许也在此。德里达就试图解构文学，称“文学是一种奇怪的建制”。

现在，大学的文学课程五花八门，与现实鲜活的文学创作实践相关的课程寥寥无几，以至于大学中文系四年毕业，甚至读了硕士、博士，对当下中国的文学创作不甚了了，说不出所以然。既没有读过多少作品，也无法对基本形势和走向作出判断。这有点奇怪，在大学里研究文学，但是与现实的文学创作无关，和文学批评活动无关，我们把本来是从文学批评中产生的文学研究，变成了与文学批评无关的一种研究。当然有人会说，古典文学研究，作为鉴赏，作为阐释，也包含着文学批评。但是作为批评本身的原初的含义，是针对活的创作的发言。当然，在法国的文学圈子里，始终存在着关于“活的批评”和“死的批评”的论争。那么，在中国毫无疑问，活的批评在相当长的时间内，是依附于意识形态的一种力量，与其说它是文学批评，不如说它就是意识形态的政治运动。在80年代，活的批评与思想解放运动结合在一起，走在时代反思的前列，应该说也很有力量。80年代末期以后，文学与意识形态的互动关系趋于弱化，文学批评要依靠理论话语自身的力量与文学创作实际发生关系，而能够操持新理论话语的批评家毕竟有限，文学批评的活跃力量只保持在先锋批评的前沿阵地。在90年代中期之后，随着大学教育的发展，“活的批评”反倒消沉了、散落了、缺席了。而关于“死的批评”却有了一个长足的兴盛。用“活人的”和“死人的”这一说法可能会引起误会，也就是关于“现在”的批评和关于“过去”的文学作品的批评的比较刻薄的说法。关于“过去”的作品的批评在大学里与文学史的学科制度容易融合，“当代文学”也顽强地建构自身的历史，形成“当代文学史学科”。而关于“现在”的批评则被遗忘了，现实的批评就这样被驱逐，变得散落了。

人们不难看到，文学批评在大学中的位置非常可疑，也很茫然。我们看不到文学批评这门课程，我们也很少看到学生们热烈地参与文学批评这种活动，大学里也没有这种趋向和来自学科建制的动力，大学的学术话语的生产方式决定了文学批评的位置。

批评作为一门学科存在是以自发的批评为起点的，蒂博代把批评分为自发的批评、职业的批评和大师的批评几种。最明显的区别是自发的批评与职业的批评的区别。自发的批评是指人们对文学作品发表的随机言谈构成的批评，更进一步地说，那些业余的、个别的、自我欣赏或在小圈子流传的批评都可称为自发的批评。早期的自发批评——也就是批评在成为大学科目之前，主要发生在沙龙里。在19世纪的欧洲，由妇女主持的沙龙是发表文学批评的一个场所，所以也可以说19世纪的文学与妇女的支持是分不开，而且文学是与妇女的现代解放联系在一起的。整个现代主义如果离开了相当多的妇女对文学的热情和实际贡献，是不可想象的。现代主义那么激烈地反社会，实际上，现代主义也得益于现代资本主义商业的发展。现代主义是在妇女的温馨的沙龙里面，说得刻薄一点，是在妇女的温柔怀抱里面产生的。关于这方面的著作很多，现代主义文学与资本主义商业的兴起是一个颇为吊诡的论题，现代主义既反抗又寄生于庞大的资本主义经济基础中。这当然使它在艺术上的纯粹性也很值得怀疑。

19世纪到20世纪初，那些自发的文学批评经常在妇女主持的沙龙里传播，那些温文尔雅的文学沙龙也使自发的批评以睿智和幽默见长。随着媒体的兴盛，报纸就成为自发批评的生存场所，记者与文学爱好者（当然是与上流社会有关系的人）都可以当自发的文学批评家，但记者的批评更倾向于职业批评。所以我们会看到，职业的文学批评，它来自自发的文学批评，它受自发的文学批评的推动，以它为基础。这才使这种职业的文学批评变得非常有力。批评进入大学之后，职业批评（专业批评）长驱直入，统治了文坛一个世纪之久，批评理论越来越复杂，专业训练要求越来越高，从新批评到现象学，到结构主义、阐释学，再到后结构主义，其中贯穿着马克思主义的社会历史批评。批评成为一个庞大的学科，成为大学文学系的重要科目。批评也被少数专家掌控，变成一项高难度的学术工作。

在中国，批评并不是特别发达，中国现代文学时期，批评家大多数是

作家兼任，鲁迅、胡适、李健吾等人都是作家、诗人、学者兼于一身。作家诗人的批评更多经验之谈也更多艺术感悟。直到马克思主义文艺理论在中国占据统治地位，周扬、冯雪峰等人，是早期马克思主义理论批评家，来自苏联的传统奠定了中国文学理论和批评的基调、体系、主题和风格。中国的文学批评具有了更强大的系统性，也更具有真理在场的特征。这种现象持续了半个世纪，不用说，十七年的文学批评和“文化大革命”的文学批评充满了政治意识形态的暴力。直到“文革”后，马克思主义文艺理论开始以更具学理的形式成为时代的理论准则，但80年代中期，大量西方的学说涌进中国，在短短的几年内中国思想界经历了现代主义的洗礼，这包括全面浏览了西方现代批评理论经历的历程。但在80年代末期，更具体地说，1987年、1988年以后，批评有了很大的变化，要描述这个变化颇为困难，因为这牵涉整个学术话语的转型、知识体系的转折、整个价值体系的转型。在80年代后期，先锋派批评与现实主义美学霸权进行潜在反叛性的对话，试图阐述一种后现代主义，作为对现实主义的逃离和超越。在对新的先锋派文学现象的阐述中，先锋派批评是自足的，只要自身的理论话语具有断裂性就足够了，就是对现实主义规范霸权的拒绝和有效脱序。我们可以看到，这样一个本来是在社会主义意识形态体制内的变化，被中国强大的市场经济介入进来，或者说被拖进了经济基础变更导致的上层建筑重建的历史程序。中国高速发展的经济推动了大学教育的发展，同时媒体也迅速扩张，这些都对90年代的文学批评的地位功能和风格产生直接而强有力的影响。

很显然，大众传媒和网络的兴起使得中国的专业批评面临了严峻的挑战。媒体需要的批评是一种更加简单、直率、明了的批评，这使批评变得容易，它与自发的批评没有多大区别，同时，因为依靠网络生存，自发的文学批评更获得一个巨大的空间。90年代开始的分化越来越严重，而整个媒体的批评家伴随着“晚报”业的兴起而崛起，给文坛开辟了另一片天地，带来了另一种风格。但与经济和媒体的高速发展一同成长起来的自发批评，是反学理的，也是非自足性的，它是与读者大众打成一片的，是群众运动，是群众性的大批判运动，其极端形式就是群众性的骂街运动。因此，媒体批评又叫“骂派批评”。只有骂街才能引来热闹。请注意“骂街”在这里

并不具有多强的贬义。“骂街”就是一种表演，就是消费时代的媒体不断上演的一个节目，我们不能仅仅在贬义上来理解它。自发的批评特别是在90年代后期有了更大的发展。随着互联网和媒体的进一步扩张，实际上是中国经济的持续发展，企业对广告有巨大的需求，广告业支持报业。90年代后期到处都有“晚报”和“青年报”。后来又出现“晨报”，以及股份制的企业资本参股的报纸。这些报纸都有副刊和文化版，涌现了大量的批评文章，被美誉为“酷评”，其实就是骂街的批评，它就是骂，不能讲好，讲好就没有蛊惑人心的效果，这是看的时代，人们只要看热闹，不要听，更不要耐心倾听，骂才有表演性，才有运作性，才有杀伤性。跟帖叫骂拍板砖，这就给看提供了现场运作的效果。大家从骂中获得一种快感，这就是追求快感时代的文化生产。这就与过去的“思想解放”式的批评和“先锋批评”很不一样，当时是在政治背景中阐述一种变化，关于保守派、改革派、左派、右派等。那时要阐释新的文学现象，就要和占权威地位的、起压制作用的历史力量相对抗，因此要冒风险。所以，阐述一种新的文学现象，把这些东西描述为一种革命性，这就是怀着颠覆旧有美学规范的企图。年轻一代的理论家和批评家是凭着一种敏感和理想去发现新的文学现象，并且阐述它的革命性。因新的东西总是对旧的不满，总是用新的去替代旧的。但是后来出现了一批“酷评”家，文化场已经发生了巨大的变化，媒体时代迎来了文学批评的另一种格局。在这样的时期，阐述新的事物仿佛是在论证一种存在的就是合理的，合理的就应该存在，前者是保守，后者就变得可笑。而骂倒一切，把一切指斥为垃圾，一切都是泡沫，这就是发泄不满，就是宣泄，而对于媒体来说，宣泄本身就足够了。当然最近一两年媒体的话语方式又发生了微妙变化，这与出版格局的调整和势力的重新划分有关。

近几年，由于出版的时兴，每年有一千多部长篇小说问世，这里，或许有一些是好的，又有一些是通过强大的宣传攻势获取了关注。因此“酷评”又难免被这些正面的阐释所冲淡了，还是“邪不压正”。这里的“邪”与“正”，并不是价值判断，而是对待现实和历史的態度。文学的历史还是需要建构，也就是在80年代开始的文学性的建构，在向现代主义挑战所表达的那种文学性理想意义上的建构。这个前提和传统不能丢，如果丢掉

了，当代文学的历史就空洞了，当代文学史就没有延续的力量。所以我更倾向于设想 90 年代以后，先锋文学的经验普泛化，给文学的展开提示了更多的可能性。尽管我们在严格的意义上说先锋文学终结了，但先锋文学创造的那种经验，那种寻求文学性的生生不息的力量，并没有在当代中国文学中完结。如果说当代文学全是垃圾，那么中国的大学中文系仅仅靠故纸堆是不是就可以撑起一座大厦？这是值得怀疑的。大学中文系还是需要强大的当下的活的文学创作来支撑，这也是维系年轻一代的学生源源不断进入大学学习文学的活的动力。如果像“骂派批评”或“酷评”那样的叙述，认为当代中国文学是一片废墟，那是很不负责任的做法。这不是真正的大学自由精神所能认同的。始终去寻求和阐释活的文学，从中发掘新的文学经验和存在的经验，这是我们对文学的一种态度。大家也许认为我的这种态度太古典了，也太保守了。这与我们所追求的后现代主义和解构的立场相矛盾。实际上，我认为并不矛盾。我所理解的解构立场是对起压制作用的历史力量进行质疑，持续不断地与这种压制力量对抗，向这种美学规范霸权挑战，这构成了先锋阐释的动力。真正的“酷评”是要敢于向历史的巨无霸挑战，而不是骂几个被写作折磨的作家——这种骂不过是小骂，不过是欺辱弱者的行径。我以为更重要的依然在于阐释新的文学现象，让它们与新的理论结合在一起，构成一种新的时代话语。所以没有必要那么多人加入骂的行列，“愤青”不能真正解决问题，还是要去沙里淘金，还是要去拾荒，把那些人丢弃的东西捡起来。但这不等于我们不坚持批判性，更有建设性的批判在于面对更强大的历史力量时具备挑战的勇气。

总之，自 90 年代末期以来，媒体批评与学院专业批评构成的紧张关系就在加剧，专业批评处于溃退当中。网络写作直到出现博客才显出它的威力，也直到博客把职业和业余写手一网打尽时，它的霸权力量才让专业作者胆寒。几年前网络兴起的时候，那么多人说，网络会淹没纸媒体的平面文学，纸媒体的文学到了末路。那时人们的忧虑显得过早，网络在相当长一段时期会推动纸媒体的发展（更长的时间，例如，过十年二十年就不好说了），只会使文学事业更加蓬勃旺盛，网络是表面繁荣最有效的制造商。新浪网的读书频道，每天的浏览量超过 1500 万人。这相当于大半台湾岛的人、全部的荷兰人、四分之一的英国人每天在读书频道读书，阅读文学作

品。这是一个什么样的景象！网络使纸媒体阅读变得更加活跃，因为在网络上的读书频道读书的这 1500 万人，每个人都是自发的批评家，对文学充满了言说的愿望。网络上的写手很多是相当年轻的人，甚至是年少的孩子，他们的语气却都是权威的批评家的语气。网络让每一个人都觉得自己是一个作家，一个批评家。如此显示出文学事业依然旺盛。本来西方先锋派理论家，如苏珊·桑塔格、约翰·巴斯等人都说“文学已经死亡”了，而在中国却依然兴盛发达。实际上，消费时代或后现代时代“文学死亡”终究是不可避免的，从先锋性的意义上来说，苏珊·桑塔格等人所追求的文学的想象力，文学创新的可能性已经枯竭了，作为一棵生命之树，它再也长不出多少新的枝干，开不出多少绚丽的花朵。但这个死亡是一个漫长的过程，这是德里达意义上的死亡。德里达频繁使用“死亡”的概念，他显然赋予它特殊意义。死亡就是过去存留于现在 / 在场的事物，对于德里达来说，死亡并不是完全死了，也不是完结，死亡是一种幽灵化的存留 / 复活形式，这就是差异中包含的延迟概念。在场因为不能完全抹掉过去，过去附着于在场中，以死亡的形式附着于在场中，因而在场总是要延迟出场，在场也不可能是全新的现在，它被过去的幽灵附身，它总是要延异自身，所以延异并不一定是向未来变异，而是可能向过去回归，向死亡的过去回复。文学在后现代时代反复演绎着死亡与复活的双重游戏，文学批评也同样在这样的游戏里去获取存在的能量。

## 批评的转向与文化研究的博弈

中国当代的文学批评在改革开放的历程中却是节节败退，退到学院里，退到日趋困难的期刊里。尽管现在文学还是有繁荣的外表，但仅有的表面风光还是为文学创作所有，批评远远没有占据重要的地位。特别是自 90 年代以来，在文学界，都适应了文学作家主流化，习惯了批评家的边缘化。现在的刊物，尤其文学刊物的排序都是小说、散文、诗歌、文学批评。但是在美国，70 年代以后就是批评的黄金时代。事实上，50 年代西方批评就在文坛占据主导位置，按照兰德尔·杰拉尔（Randall Jarrell）的看法，50



年代典型的文学季刊有两页半诗歌，十一页小说和一百三十四页评论。<sup>①</sup>此说法有些夸张，但文学批评在欧美绝不至于落到在中国如此的命运，通常附在一百三十四页的小说、十一页的散文、三页半的诗歌后面去谈论二三流的作品。解构批评使学院派理论得到长足发展，1968年以后，代表解构倾向的期刊纷纷创刊，并销量可观。如《标记》《附加符》《文化评论》《社会文本》《界限》《再现》《拉里顿河》《批评探索》等，这些期刊在大学书店总是在几小时内抢购一空。据说，新到的《附加符》一放进芝加哥大学英语系的休息室就会马上被偷走。新刊物不仅仅是研究工具，更重要的它是“新闻”，“既探讨时代性主题，又倡导新方法、新阅读法和批评观点。这一切表明，新刊物是一种新型文化的主要传播工具。”（米彻尔语）。

80年代初期，保罗·德曼还在雄心勃勃地计划：使用“解构批评”的那种修辞阅读方法，将帝国主义式地占领一切文学领域。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，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”，而人们现在则责备批评家知道得太多。只有受过专业训练的读者才能接受他们所谈的知识。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。”<sup>②</sup>

当然，从总体上来看，在发达资本主义国家，文学创作已经失去了它的原创的动力，1963年，约翰·巴斯在《大西洋月刊》上发表了一篇文

① Jarrell, Randall. *Poetry and the Age*. Faber, 1953, pp. 71-92.

② W.J.T 米彻尔：《论批评的黄金时代》，杨国斌译，《外国文艺》1989年第2期，第62页。



章，叫作《疲惫的文学》(*Exhausted Literature*)，而十七年以后，即1980年《大西洋月刊》同样发表了一篇他的文章，叫《补充的文学》或者叫《填补的文学》。他从博尔赫斯、卡尔维诺看到后现代文学的一种新的再生的可能性。当然他在宣传了一阵以后，发现在发达资本主义国家，文学的原创力很成问题。但是理论的生命力非常旺盛而顽强，它对整个来自第三世界文学具有了再加工的能力。在整个80年代，诺贝尔文学奖获奖的大部分是来自第三世界的作家作品，这种现象一直持续到现在。那时南美的作家博尔赫斯、马尔克斯等，他们的作品给发达资本主义国家的理论提供了一个原材料。更重要的是，给后结构主义理论，后来是后殖民理论提供了理论资源，成为整个文学话语生产，或者人文话语生产的发动机。但我们看当代中国的批评的位置，还是被边缘化的，批评还是一种附庸的东西，这与欧美是非常不一样的。

欧美批评黄金时代的来临有着更为复杂的历史原因。它与六七十年代的激进主义运动、马克思主义在校园的兴盛、右派当政时期激起的知识左派的较量等密切相关，但也得益于70年代欧美新技术革命带来的经济繁荣以及大学教育的蓬勃发展。在这众多的原因中，可能文学批评的马克思主义左派倾向是其发展的根本动力。文学的发展总是和现代社会的发展构成一种怪异的关系，它可能从正反两方面都成立，也就是说在顺应和反抗的双重意义上都成立。例如英语文学的传播和发展。按照特里·伊格尔顿的说法，英语文学是骑在战时民族主义身上走向兴盛的。在一次世界大战时期，英语文学开始走向繁荣，这与英国的大国地位有关。二次大战以后，在大学里面英语学科也获得了大的发展。当然关于这个问题，有不同的看法。在后殖民理论看来，恰恰是第一、第二次世界大战的殖民政策，使得英语传播到世界各地。哈罗德·布鲁姆就非常讨厌后殖民理论，他认为马克思主义的批判理论衍出的后殖民理论，把莎士比亚看作英国殖民扩张的手段，认为是为了巩固英语在帝国主义经济中的霸权地位，才把莎士比亚输送到各地。他不赞同这种看法。但是对多数后殖民理论家来说，对新历史主义理论家来说，对马克思主义批判理论家来说，他们就是这样认为的。英语、日语、法语在世界的传播，是和殖民主义的扩张，和帝国主义的全球化扩张是一致的，而不是像右派所说的那样，是向人类传播文明和高品

质的文化。

我们简略地梳理一下西方的文学批评史的话，后面就变成了理论史，把批评压下去了。现代批评从“新批评”开始，叫作“新批评”而不叫作“新理论”，新批评以后有形式主义批评，从在时间并行上来看，还有现象学、解释学，结构主义和后结构主义，后结构主义包括解构主义、精神分析学、后精神分析学、女权主义、马克思主义批判理论、新历史主义等，五花八门。实际上，从结构主义以后，就有一个后结构主义。我把后结构主义之后的文化研究称为后—后结构主义。这里的意思是说，文化研究兴起以后，大家都认为后结构主义过时了，被文化研究替代了。这个判断是不准确的。文化研究是建立在后结构主义基础之上的，只不过是把后结构主义的各个不同帮派的这些知识汇集成一个巨大的工具箱，其实这就是既超越了后结构主义，又更广泛和全面地运用后结构主义。例如，在后结构主义时代，解构主义是反结构主义的，在后结构主义的阵营里面，拉康的精神分析学和解构主义是不相关的，和福柯的话语权力理论也很不一致，还有尖锐的矛盾，德里达就写过长文《我思与疯狂史》批判福柯。新历史主义认为是超越了福柯，其实新历史主义不过是福柯的某方面的发展而已。新女权主义学说包括了很多，有性别身份，有拉康的精神分析学，有德里达的解构主义，福柯的话语权力理论。新历史主义也包含了解构主义。而现在的文化研究就包罗万象，建立在后结构主义的基础上，而后结构主义中原来相互矛盾、冲突的理论，它采取了“工具箱”的形式，把这些都融为一体，它是这样一种东西。

在西方被称为批评的黄金时代，描述的正是—一个理论话语的成长和壮大的历程。这样的成长和壮大依赖于大学的发展，美国的教育经费随着第三次产业革命，自70年代以来有一个长足的增长。<sup>①</sup>这足以保证西方人文学科的教授去创造各种“异端邪说”，去批判资本主义。人文学科及其理论批评话语也获得了发展机会。批评的黄金时代从资本主义那里获得“资

<sup>①</sup> 据统计，美国大学的教育经费远高于中国大学的经费，比如哈佛大学、普林斯顿大学、耶鲁大学，任何一所常春藤大学一年的经费，相当于全中国大学的经费总和。近两年中国的高教经费有所上升，但两所常春藤大学也足以匹敌全中国的高教经费。

金”，转过来狂热反抗和批判资本主义。像《boundary2》《社会文本》《新左派评论》等文学刊物，无疑都是取之于资本主义，但又都是坚决地反抗资本主义。资本主义的文化生产，资本主义的知识生产，是以反资本主义的方式得以展开的。理论上，我们会作出完美的解释，但是现实中，资本主义在批判自身中获得了一种活力。我们都说资本主义是垂死的，帝国主义就是资本主义的垂死阶段，而这种垂死阶段已经持续了一百多年，它的经济还在全球扩张，还在发展，所以现在反资本主义的人只有采取恐怖策略，一些恐怖主义来炸碎资本主义。西方的一些左派，主要是在大学里的一些左派，对“9·11事件”和伊拉克阿拉伯的恐怖主义活动通常的策略是三缄其口，很少有人表现出愤激，甚至不乏左派人士为恐怖主义辩护。

批评理论在晚期资本主义时代有长足的发展过程。发展到现在，就产生出“文化研究”这个超级学科。文化研究最后变成了超越文学的东西。所以文化研究这几年也传到中国，也引起了中国的大学文学教育的一种恐慌，这个恐慌也是一个非常现实的恐慌，文化研究课成为大学文学系里受欢迎的课程，学生选课做论文也选文化研究，文学逐渐被淡化。这门课既有现实感，又充满了乐趣，这是读图时代的现实生活在大学课堂的延伸。这是大学抹平校外内区分的唯一场所，这是快感/享乐主义时代精神在大学的成功实现。文化研究似乎不可避免，在这个文化蓬勃发展的时代，文学批评不参与进去必然会更加萧条，文学批评重振山河似乎是从文化研究那里看到了一线希望。当年写过《论批评的黄金时代》一文的W.J.T.米歇尔，2004年夏天在北京的一个学术会议上作了一次讲演。他也拒绝承认理论终结的说法。他说道：

事实上，文学以及文学理论并没有终结。虽然文学受到媒体的冲击走向了边缘化，但是弗莱（Northrop Frye）、米勒（J.Hillis Miller）、詹姆逊（Fredric Jameson）等在结构主义和后结构主义方面所取得的研究成果、所总结出的经验教训已成为不可多得的遗产，它们已经从文学机构撒播到文化生活中的各个方面，包括媒体、日常生活、私人生活领域和日常经验中。

同时，文学理论本身也向各个方面播撒开来。在美国有一种流行

的说法：理论死了，已经终结了，关于理论再也没什么可说的了。身为一个大的文学理论杂志的编辑，我坚决反对这种说法。文学理论自身并没有消亡，只是发生了某种形式上的变化，它已转而研究新的对象，如电视、电影、广告、大众文化、日常生活等；文学理论有了新的表现形式和新的话语。<sup>①</sup>

很显然，米彻尔说的“理论的终结”是指批评的终结，在西方大学里，没有我们的所谓“文学原理”，文学理论就是指批评史论的研究，在多数情况下，就指文学批评。现在批评不死的证据就是转向文化研究，文化研究使文学批评活过来，不过是活在文化研究的混乱不堪的图像中，在似是而非的娱乐中讨生活。确实，我们也看到，文化研究与文学批评实际上是一种相互转换和互动的关系。现在文学研究用的方法几乎全部都是文学理论批评的方法。文化研究用的理论全都是原来用作文学批评的，就是说，如果没有原来文学批评的训练，做文化研究是不可能的。现在只是用文化研究的文本来替换文学研究的文本而已。但是这一点，恰恰也是文化研究本身具有文学性的一种方式。

文化研究似乎成了振兴文学批评的一条救赎之路，这条路到底有多长？如果长到永远，是否文学批评还是要消亡呢？这是否意味着文学批评已经幽灵化了呢？它以幽灵的方式寄生于文化研究中，盗用文化研究的名义来复活，来获得死去的肉身。

当然，更具有安慰性的说法是，只有依赖文学研究能提供活的资源，维持文学批评的运转，这只有寄望于人们对文学价值的永久迷恋，或许人类真的具有对文字的一种感受力，对语言文字的把握始终是人性的一种内在的需要，这就使得语言、文字的表达在这样一个时代依然顽强存在，有延续力。而且恰恰是在现在的格局里它也依然在顽强地形成新的表意形式。就目前境况来看，在大学，与文化及大众传媒相关的系或学科，例如，文化传播系成为这几年的大学新成立的院系，但恰恰由于传播系、艺术学院

<sup>①</sup> W.J.T.米彻尔：《理论死了之后》，李平译，载中国作家网：<http://www.chinawriter.com.cn/bk/2004-07-15/17792.html>。

等的扩张，反而使文学系的人踏实了。因为这些系并不成熟，它要借助于文学系的课程和方法，因为文学系已经形成了一整套的经典体系，它在大学里有很深的根基。所以这些新的院系，他们接受的是文学教育，用的还是文学的方法。但是随着传播理论的一步一步研究，对媒体理论的研究也开始有了他们的方法、角度和对象，所以随着文化传播学科的进一步发展，文化研究也开始具有学术性。显然，文学院系与文化传播之类的院系的疆界已经很模糊，大学里的文艺学这门学科的教授学者也纷纷做起来了文化研究，这使传统文学理论研究处于尴尬境况。但迄今为止，文化研究与文学批评还不能说背道而驰，它们还是息息相通的，相互利用和寄生，这到底是一条互相激励的道路，还是你死我活的竞争之路还很难说。这个问题已经不是一个理论可以证明的问题，而是一个实践的问题。

## 批评的幸存与典律的建构

批评的存在，批评价值和意义有赖于它对经典的建构，如果经典的建构功能丧失，批评存在的力量和进一步的可能性就大受影响，如果批评依然有能力重建文学经典，维护文学价值，就是在文化传媒肆意扩张的时期，也依然有自己的道路可走。

但是我们的疑虑是，今天的批评还能阐发文学性吗？传统的文学批评的根本任务在于阐发文学价值，马克思主义文学批评的势力壮大之后，对文学性的阐发让位于对社会历史意义的阐释。在后结构主义兴盛时期，也就是在批评的黄金时代——新理论批评声势浩大的时代，文学批评也是因对社会历史及其政治意识形态的颠覆或建构而具有广泛的社会效应。批判理论在90年代的势头有增无减，柏林墙倒塌并未使左派阵营受挫，相反却给左派在校园政治运动中提供了新的历史机遇。后结构主义与马克思主义在理论话语方面的全面结盟，使新理论批评在全球化时代又获得一次再生的机遇。最突出的代表就是后殖民理论、女权主义批评等。

但是这种状况也引起维护传统文学价值的人们的反抗。哈罗德·布鲁姆在1994年出版了《西方正典——伟大作家和不可朽作品》，那时布鲁姆已

经 64 岁，他的文学观念比起他的大多数同龄人来说显得落落寡合，与其说保守，不如说激进。在人们已经习惯接受文学大众化以及文学的资产阶级意识形态属性时，布鲁姆的所谓“纯文学”呼声，像是文学守灵人的悲歌。但这显然也不是布鲁姆的孤掌独鸣，这本书乃是应美国伯克利出版集团重金邀约而写，这无疑也代表了相当一部分美国人对西方文学传统的态度，同时也有感于当代文学观念之混乱，布鲁姆的口气完全是一副正本清源的架势。布鲁姆几乎横扫近二十年风靡西方的主流文学理论和批评，一个都不放过，统统给其命名“憎恨学派”（school of resentment）。在他看来，当代流行的理论批评：新马克思主义批判理论、女性主义批评、拉康的后精神分析学，新历史主义批评、解构主义批评，后殖民理论等，统统归属此列。布鲁姆似乎也忘记了，自己当年暴得大名时，是划在解构主义名下，“耶鲁四君子”，就是美国的解构主义四条汉子。晚年的布鲁姆已经是维护经典的正统派架势，像是要重弹新批评的文学性老调。

实际上，欧美学界在 80 年代后期有一场旷日持久的关于经典的辩论，它发生在右翼的经典保卫者和学术明星之间。不过美国学界没有使用“经典”（classic）这个术语，而是使用 canon 这个词。这个词原来是对《圣经》的一个注释，就是具有典律性质，它是经典，是作为规范标准文本而存在的。canon 的中文译法，可能译为典律较为恰当。它的词典意义——据牛津高级英汉双解词典——主要有以下几方面：1. 总的规则、标准或原则；2. 正经或正经；3. 真作。这个词显然和最初关于圣经原典的确认有关。简要地说，典律就是使一部作品能够被确认为经典的那种规则、标准或尺度；也可以简要地说是经典性。美国 80 年代关于典律的讨论的显著标志是由莱斯利·费德勒和侯斯通·贝克编辑的《英语文学：敞开典律》<sup>①</sup>。有影响的文献主要有：保尔·劳特《历史与典律》<sup>②</sup>、艾里克·霍布斯巴文与特仁斯·让格合编的《传统的发明》<sup>③</sup>、维廉姆·凯因《批评的危机：理论，文学与英语

① *English Literature: Opening up the canon*, ed. Leslie Fiedler and Houston Baker, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.

② Paul Lauter: *History and Canon*, Social Text 12, Fall 1985, 94-101.

③ *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.



研究的改革》<sup>①</sup>。女权主义批评一直是典律讨论的生力军，这方面的著述不胜枚举。从理论上来说，所有的女权主义研究都对现行的典律构成冲击。美国学界关于典律的讨论，显然是伴随着大学政治、女权主义、少数人权利、多元文化、后现代理论与解构批评等的发展而兴起的。与当下中国面对经典危机的那种焦虑相反，80年代的美国学界则对传统的经典制度发起一轮猛烈的攻击。

典律说到底是一种话语权力。关于典律，人们自然会追问这是谁的典律？谁的经典？这种典律维护了怎么样的传统和既定的文化秩序？典律的背后无疑隐蔽着不同时期处于强势地位的社会集团的审美霸权（aesthetic hegemony）。典律并不是一成不变的，但每一次的变更都与社会的政治、经济、文化资本的变更息息相关。典律的具体内容可能发生很大的乃至于根本的变化，但典律的权威性和规范性始终如一。正是因为典律反映了强势集团的观念和利益，典律才具有无可争议的权威地位。在某种意义上可以说典律具有政治性和阶级性，当然这不是绝对的，不同的阶级也可能在审美上有一定的共同趣味，而同一阶级和阶层的人，在审美上可能趣味迥然各异。但不管如何，从整体上来说，典律的形成和维护都反映了强势集团的利益。同样，一个社会处于变动之中，原有的强势集团不得不与新兴的社会阶层分享社会权力和利益，那么，与之相关的社会意识的统治地位也会发生变化。而80年代美国学界关于典律的争论，试图打破白人中心主义确认的典律，这与美国社会少数族裔愈来愈具有影响力有关。特别是相当一部分第三世界的知识分子到美国，在大学占据一席之地，他们开始推动多元文化，开始重新审视帝国主义文化霸权和欧洲中心主义建构的思想意识。美国有些学者甚至提出，应该放弃国家主义及正统文类观，“美国文学”这个观念所代表的不再是美国这个国家的文学，而是美国这个地区的写作活动；此外，因为American带有国家主义的联想，而“literature”带有高尚作品的联想，美国文学宜改名为“Writing in the United States”，“美国文学”所研究的，乃是能够反映建构美国这个地区的各类写作，从原住

---

<sup>①</sup> William Cain, *Crisis in Criticism: Theory, Literature and Reform in English Studies*, William Cain, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.



民直至新近移民的各类书写作品。美国近二十多年来，多元文化趋势加剧，特别是社会的民主化与开放性，少数民族概念已经扩大为少数人概念，这些少数人过去被定义为不正常的、边缘化的弱势群体，社会对他们实行严酷的排斥，过去的文学艺术作品也把他们表现为异类或丑陋的阶层。他们只能认同主流文化或被同化，他们不可能有自己的社会声音。80年代以来，在欧美，特别是在美国，这些少数人的文化受到关注，大众传媒不断以各种方式反映他们的存在和要求。尽管这些群体和阶层未必有多大的社会能量，但作为大学里重新检讨主流文化的强权地位的侧面材料则是绰绰有余的。

显然，典律的讨论与其说是维护了传统的文学价值，不如说是颠覆了它。布鲁姆对这种状况忧心如焚。他试图摆出一副不偏不倚的立场，各打五十大板。按照布鲁姆的看法，前者希望为了假想的（并不存在的）道德价值而保存经典；后者被他称为“憎恨学派”，他们希望为了实行他们所谓的（并不存在的）社会变革而颠覆现存的经典。布鲁姆试图证明自己似乎既不属于右派，更不属于左派。但事实上，企图重建文学批评的传统价值的布鲁姆明显倾向于右派。他对左派掩饰不住“憎恨”，他抱怨说：“人们尽力表示敬意的‘理想主义’正是当今学院里的风气，在保持社会和谐与矫正历史不公的名义下，所有的美学标准和多数知识标准都被抛弃了。”<sup>①</sup> 当代的经典传播热衷于种族身份和性别政治，这导致了经典的传播就意味着经典的消亡，现在流行讲授的那些作品并不包括最好的女性作家以及非西方的少数民族的作品，却包含了那些只是以“怨恨”为共同特征的作品。布鲁姆写作这部作品是在与被他称为“憎恨学派”的批评家作家们唱对台戏，我们的课程则想与布鲁姆构成一种潜对话。主要是针对他采取的在文学纯粹的自律性的传统坐标上来确认伟大作家作品的那种立场和方法。

在批评的“黄金时代”布鲁姆就属于声名卓著的“耶鲁四君子”<sup>②</sup>。布

<sup>①</sup> 哈罗德·布鲁姆：《西方正典——伟大作家和不朽作品》，江宁康译，译林出版社，2005，第5页。

<sup>②</sup> 耶鲁四君子：保罗·德曼、希利斯·米勒、哈罗德·布鲁姆和杰拉夫·哈德曼。

鲁姆一直跟德曼齐名，德曼的影响也比较大。尽管他们的观点一直是不一致的，他们的风格也都不一样，趣味也不一样，但那时他们是同道战友。他们对文学作品都有非常独到的、锐利的理解。德曼在80年代去世了。可以看到，在布鲁姆的理解当中，他把这些批评的历史都归为“憎恨学派”中，是他要反对的。他认为文学作品的阅读要恢复到古典主义的一种状态中，但实际上，我们会发现，其实解构主义离古典主义并不那么遥远，布鲁姆离“新批评”也没有那么遥远。当然可以说，与布鲁姆直接对立的是马克思主义，马克思幽灵们的批判理论，以及在这个基础上，和它相关的女权主义、后殖民主义等。他反对把文学作品看成是身份政治，看成是民族国家的一种特殊性的表征，看成是性别政治的一种表现。所以他的阅读，也是对女权主义展开的激烈挑战。现在大学里很多女学生做论文喜欢选择女权主义，真应该去看看布鲁姆的书，看看他对女权主义的一种劝告。当然布鲁姆的阅读是很精彩的，我认为他的阅读的方式和“新批评”有异曲同工之妙，还是贯穿着“影响的焦虑”的那种方式。布鲁姆最拿手的是能在文学史中清理出一条非常清晰的线索，谁和谁的一种关系，比如托马斯·曼和歌德的关系，弥尔顿和莎士比亚的关系，托尔斯泰对莎士比亚的仇恨，等等，这些关系始终还是在“影响的焦虑”的理论国度里来阐述。他认为，“影响的焦虑”对天才来说是一种促进，对庸才来说，是一种巨大的压力。就这点而言，多年前我曾用过一个概念“晚生代”来描述“先锋派”，后来又用来描述比先锋派晚些的一个群体，我意图是用“先锋”群体和“晚生代”之间的关系去理解它们文学创作上的关联，因为它们也是要寻找一种创新，这和布鲁姆的论述的观点类似。在布鲁姆看来，现在的后殖民理论对第三世界文学的阐释，并不在这些文学作品的文学价值和美学创造性意义上，而是在对资本主义的批判上，向资本主义中心、白人中心、男权中心发动批判和攻击。现在的文学研究关注的是这些问题，而不是文学作品本身所包含的审美品质和历史传承关系。这带来的问题便是，假定说，在这样的一个时代，文学的原创性真的丧失了，那该怎么办？原创性的批评如何进行？

因为布鲁姆必须有一个假定，就是文学作品的创新是无限的、永远的，而且是普遍性的。如果他的这个前提不能成立的话，他的观点会有狭隘之

嫌。他将会把绝大多数人，那些第三世界的人，那些妇女的写作拒之门外，文学又变成了少数人的孤芳自赏的产物。而他自己对人生的态度又是什么态度呢？他认为“审美批评使我们回到文学想象的自主性上去，回到孤独的心灵中去，于是读者不再是社会的一员，而是作为深层的自我，作为我们终极的内在性。一位大作家，其内在性的深度就是一种力量”<sup>①</sup>。他的观点有点过分贵族化了。在我们这个时代，不管是西方式的民主，还是后现代的平民主义，文学写作者越来越多，出版和发表越来越容易，文学标准的确定将变得非常困难。这就直接影响到经典的确认，深刻有力的作品不是没有，而是它容易被平民化的写作，容易被消费主义时代需要的大众参与所覆盖。确实，这是文学生产更加平民化的时代，平民化的时代必然也是一个平庸化的时代，它会淹没少数天才。与布鲁姆相反的是这样一种平民化的批评理论，它与文学的平民化和平庸化的历史保持同步的，并且使平民的平庸历史获得了存在的合法性，也具有了时代的价值和意义，理论使大众化写作成为一种历史话语。确实，在马克思主义批判理论上发展起来的当代文学理论，显然是预见到文化工业时代的来临。早期的马克思主义批判理论家如霍克海默和阿多尔诺，还倡导知识分子的最后的英雄主义，也存在着文化精英主义的倾向。批判理论发展到后殖民理论和女权主义批评的时期，解构西方经典则成为他们的任务。但解构经典何尝不是对经典读解的一种方式？解构经典何尝不是福柯式的话语权力的再生产方式？在解构的名下，并不是文化的虚无主义，而是文化生产、知识生产采取了不同历史时期的运作形式而已。

因此，在这一意义上，经典是不死的，不会因为解构而死去，经典的死，只是因为遗忘，只是因为不再存活于当代的话语场域。如此看来，一方面，我们看到以批判理论为基础的新理论批评（包括文化研究）不可避免要与文学的经典价值建构产生紧张关系，经典的确定也变得越来越困难；但另一方面，当代的经典也以另一种方式得以存在和再生产，同时新的经典的建构也依然有可能幸存下来，这就使得文学批评对经典的读解变得弥

<sup>①</sup> 哈罗德·布鲁姆：《西方正典——伟大作家和不朽作品》，江宁康译，译林出版社，2005，第8页。

足珍贵。在这个根本问题上，在这个最重要的基础上，当代文学批评或许可以找到自己幸存的依据。

原载《长城》2006年第2期

原题目《批评的溃败与未来的前景》，略有改动

### 第三辑 守望剩余的文学性（节选）

一切，和你我料想的都不一样，  
旗帜仍然飘着，  
小小的秘密仍然完好无损，  
它们仍然布下阴影，靠这影子  
你活着，我活着，我们活着。

——保罗·策兰《一切，和你我料想的》

没有任何文本实质上是属于文学的。文学性不是一种自然本质，不是文本的内在物。它是对于文本的一种意向关系的相关物，这种意向关系作为一种成分或意向的层面而自成一体，是对于传统的或制度的——总之是社会性法则的比较含蓄的意识。

——J. 德里达《文学行动》





## 相信文学：重建启示价值

2008年，中国作家张炜写过一篇文章《相信文学》，张炜在这篇文章中表达了他对文学的虔诚以及他特有的情怀。无独有偶，略早几年，美国小说家多萝西·阿莉森（1949—）有一篇论文《相信文学》，她把文学看成“无神论者的宗教”。可以相信，两人谁也不可能知道对方发出的声音，但他们都不约而同地发出了这样的呼喊。可是，今天还有谁保持这种态度，甚至会同意这种态度？20世纪初期的英美“新批评”有过这种态度，艾略特就是艺术替代宗教的狂热鼓吹者。到了20世纪中期，已经没有作家和批评家这么认为了。在文学越来越趋向于工业文明的边缘地带时，作家和批评家或许在内心会这么坚持，却不再会公开鼓吹了。但是，美国实用主义哲学家理查德·罗蒂却对这种声音给予了认真的回应。在2007年出版的《哲学、文学和政治》一书中，还对阿莉森的观点大加赞赏。罗蒂对阿莉森如下的言辞十分首肯：

有一个地方，在那儿，我们总是单独面对死亡，在那儿，我们必须拥有比我们自己伟大的东西来依靠——上帝，或者历史，或者政治，或者文学，或者相信爱有着康复力量的信念，或者甚至可以是义愤。有时我觉得它们都一样。一个相信的原因，一个主宰世界的方法，并且坚持认为生活不只是我们所想象的这些。<sup>①</sup>

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

罗蒂是在一次《文学经典的启示价值》的演讲中对阿莉森的说辞赞赏有加的。他试图表达的观点在于：“启示价值属于文学作品。”显然阿莉森“坚持认为生活不只是我们所想象的这些”的这一说法让他感动不已。这就是文学，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。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，必须允许它把你知道的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。正像你在看出一个人是某种好人的同时，不能够欣喜若狂一样，你不可能从一部作品中得到启示，同时又在认识它。稍后，当初恋被婚姻代替了——你或许能同时做这两件事。但是真正好的婚姻，受启示的婚姻，是那些在狂野的、不加思考的迷恋中开始的婚姻。<sup>①</sup>

文学如何告诉人们“生活不只是我们所想象的这些”，那就在于它的启示价值了。很长时间以来，人们对文学崇尚有加，就在于它是人类认识生活、面向未来的精神指南。进入现代社会，特别是在中国现代性趋向于激进化年代，文学被用以作为社会动员的工具，启示变成了召唤，变成了号角，变成了指引，那是给人们面向未来提供想象的最重要的方式。于是文学变得无比重要。20世纪下半叶的人类社会变化如此迅猛，这是人们始料不及的，无论政治还是经济，无论科技还是文化，更遑论文学了。也

---

<sup>①</sup> 理查德·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。

许是政治、经济、科技如此高度地携手合谋，恰恰是把文学抛在一边了。这就是福山所说的“历史终结”。那是政治上的自由民主，经济资本与科技革新。这就是一劳永逸的历史之未来，也就是历史在这条路上就此终结了。不管福山的话在多大程度上还值得商榷，文学被甩到一边则是确定无疑的。

现代社会高度行政化和专家化，所有的问题困惑不用自己冥思苦想，更无需到文学作品中寻求解答，早已有政府官员或专家替你思考和给出解答。人们再也不需要从文学中获取启示价值，人们躺在沙发上观看图像就行了。因此，娱乐至死就是历史终结的另一种形式。只要娱乐、快感、惊悚、恶搞……就行。这对于文学真正是末日来临，不想死都不行了。

然而，文学却也在另一边庆祝自己的繁荣。巨大的发行量，每年几千部的长篇小说出版，各种图书节和颁奖盛会，还有网络文学，几乎是文学寄居于后现代科技文明和经济狂潮以及媒体娱乐的最佳形式。文学在网络中的复活，是被淹死还是重生，实在还难以断言。但传统文学，那种建构时代启示性价值的文学，确实是困难重重。其困难并非是其存在、活着，重要的在于：它是否真正能为这个时代创建启示性价值，并且为人们所重视。

现在，文学系的莘莘学子，也多半是为了一份职业而选择文学。当然也有一部分人对文学还怀有热情，但怀有热情是一回事，相信文学却是另一回事。只有相信的热情才能坚定持久，才能永远，才能爆发出能量。

文学中的人有必要武断地自我命名，在这样的时代，不得不武断地自以为是地承担，因为没有别的选择了——不得不如此武断地认为：只有文学在这个时代能创建启示性价值，只有文学可以真正地告诉人们，生活并不只是人们所想象的那样。

2011年的春天，世界发生的事情实在多了些。埃及总统穆巴拉克倒台，利比亚反对派发难，卡扎菲驻地遭遇多国部队空袭。另一边，日本地震并引发海啸，悲情之余，却又爆出核电站事故，核污染的威胁谁能知道真相？如此世界，看上去已经不美。中国似乎一枝独秀，经济持续高速发展，跃升为世界第二大经济体。文学在今天实在无能为力，但并不构成文学无所作为的理由。世界越是如此无序，文学越要有所承担。

在今天，要求文学如何已经是不切实际的做法，且也是不尊重文学的态度。中国批评家一直自以为高明，认为存在着某种理想化的文学，那种文学与所有的文学既定的历史与现状无关，可以从批评家的空想和自以为是的标榜中产生出来。正如罗蒂所说的那样，相信文学就是理解文学，不是用旧有的知识去套用今天的文学，而是进入文学，进入作品文本，去开启那里的世界，去迎接那里的世界。“必须允许它把你知道的大部分知识融入一个新背景中”，在今天，要相信文学能给予启示价值，不只是说给普通读者听的，同时也是说给批评家听的。在今天，文学遭遇如此现实，遭遇如此命运的时刻，文学批评就要有能力去打开文学创新性的世界，这就是文学正在如此这般地发现的世界，文学家正在给予这个世界如此这般的启示的时刻。

在今天，我们说文学这个概念的时候，已经是一个极其含混的指称，当今的文学已经划分为极其不同的类型、极其不同的层次、极其不同的建制。我们所强调的文学的启示性价值，可能还是要从传统纯文学的那类文学作品中去寻求。当今时代，因为商业化或市场化的必要性和不可避免，也只有少量的文学可以坚守住传统的领地。这并不一定是因为这种文学如何有着自觉的崇高和虔诚，而是在于作家们形成的文学习性，文学的惯性如此。例如，这种车只能在这种道上跑，如此而已。但因其沿袭传统的源流，传承着文学传统至今的血脉，我们的文学经典的历史赖以存续——正因为此，我们肯定着这种文学。

这种文学虽然数量很少，但其作用不能低估，它在为整个文学垫底。如今花样繁多的文学，如果没有这种老到的传统文学垫底，不知如何才能有理由还称为文学。因为它的老迈的向死的存在——也就是往后延续着三千年的历史，往前连着将死的命运，它的存在显出强大不屈与勇气魄力。如此，其他的文学可以为所欲为，可以码字、可以娱乐、可以恶搞、可以无聊。仅仅就近些年来说，因为有《白鹿原》《尘埃落定》《空山》《长恨歌》《笨花》《檀香刑》《蛙》《秦腔》《古炉》《受活》《一句顶一万句》《你在高原》《风和日丽》《天藏》《风声》《风语》（这个名单还可以稍稍扩展），这样也够了——其他文学就可以为所欲为，一个时代有这些作品，文学的历史就站住了。

我们这个时代的作家，有如此高远的目光，纵观历史，翻山越岭，人世万象，尽收眼底。那是张炜的《你在高原》。读这样的作品，实在有如登高望远，令人心胸开阔，如沐春风。张炜在29岁就写出《古船》，一出手就如此老到，这就是天分，这就是文气。文以气为主，张炜作品的那股气势，在如此颓靡的文字书写时代，他给出了一种自信。读他的《你在高原》中的第一卷《家族》，会为那种历史暴力所震惊，20世纪的历史如此深刻地改变着每个人的命运，尤其是那些大家族的子弟，如此跌宕，如此颠沛流离。但小说的开头写得多么妩媚。那个女佣闵葵（就是后来的外婆），在花园里遇到了外祖父曲予，曲予向她表白爱情，闵葵手中的花撒了一地。曲予把花一枝一枝拾起，插进清水瓶，他坐在屋子里，一天到晚盯着那束花。<sup>①</sup>随后就是曲予带着闵葵私奔。革命的历史从这样的浪漫开始，而后充斥着暴力、变异、断裂和转折。如此古典、如此浪漫的现代前史终结了，20世纪的中国进入了动荡不安的革命进程。这会让人想起，茅盾在《子夜》里的书写，吴荪甫的妻子林佩瑶与年轻时的恋人雷参谋在客厅里相会，林佩瑶手中还拿着那本当年的情人送她的《少年维特之烦恼》，书中夹着的一朵白花掉到地上。捷克汉学家普实克注意到这个细节，认为这是向19世纪的欧洲浪漫主义致敬的笔法。中国这部现实主义长篇小说的开山之作，要回答当时中国社会向何处去的紧急问题，普实克却看到文学的另一面向，这是文学丰富深厚的美学意蕴所给予的内涵。另一枝花出现在更早些时候的巴金的《憩园》里，那个家道中落的杨家少年，时常还偷着进到憩园里采撷一枝花，送到住在破庙里的父亲那里，父亲当年何其热爱这个园子以及园子里的花朵，但现在却落得流落破庙，东偷西捡。命运与性格、人性与人心、家庭伦理与世间冷暖，却是被揭示得如此深挚痛楚，让人扼腕长叹。传统文学在当代即使已经支离破碎，也有这些记忆的碎片依然鲜亮明媚，只要几个细节，几个动作，几句言辞，就可见出其不俗的魅

<sup>①</sup> 关于花的谱系建构的中国现代浪漫主义传统，可以联系到普实克论茅盾的《子夜》，参见雅罗斯拉夫·普实克（Jaroslav Prusék，1906—1980）：《普实克中国现代文学论文集》，李燕乔等译，湖南文艺出版社，1987，第5页。或参见李欧梵：《五四运动与浪漫主义》，香港《明报月刊》1969年5月号。或参见冯牧主编《中国新文学大系1949—1976·文学理论卷》第一卷，上海文艺出版，1997，第549页。

力。在今天的文学书写中，时常以天人感应的方式显灵，也给当下的阅读提示一种不可磨灭的品质。

我们的作家并未以为文学无所不能，站在高处的叙述固然可贵可敬，作家也有另一种姿态，《蛙》拼合了书信、小说叙事与戏剧的多种形式，尤其是那个蝌蚪人，给一个叫杉谷义人的日本人不断写着谦卑的信件叙述，很显然，选择这样一个外国人/日本人（杉谷义人），其实并不是一个倾诉对象，只是要把“我”（蝌蚪）的文本写作降低到非全能的角色。“我”只是一个初学写作的人，不会写的人。没有对历史的完整的规划，没有遵循历史自己的规则，只是我记忆的历史，而且，我最终只能把它戏剧化。《蛙》里的叙述人蝌蚪，那是很低很低的叙述，不过，再也没有张爱玲青春妙龄式的“低到尘埃里，再开出灿烂的花来……”。他只是一只小虫，作为一个偶然的生命，游走于历史的间隙。或者他只是一只蛙，趴在田地里，看世界与人，他充当了一个编剧者，只能是编织出荒诞杂乱的戏剧。如此低的视角，却胆大妄为地做出这样的戏剧。莫言在低处运气，像一只蛤蟆在低处运气，这就是老道的自信和胆略！汉语文学能有这样的大智若愚，也令人欣慰。如此这样的书写，能不让我们领悟生命存在之卑微与可贵？

在今天，我们确实看到图像铺天盖地，图像的魅力无穷无尽，书写似乎确实是被挤到一边。当然，我们也可以说，没有书写的文字或文学给图像做底蕴，图像就什么都不是。张艺谋一度红遍世界，那是他不断地从被人们认为不怎么样的中国当代文学中吸取养料。现在张艺谋渐渐有些颓势，如此言说大师似乎为时过早，至少大师目前在电影创作方面有些陷入低谷，看看《三枪》如此不靠谱，那是张艺谋完全远离了当代文学的后果。《山楂树之恋》找回来一点感觉，之所以只有一点感觉，是因为他还是没有真正握住当代中国文学的根脉，只是抓住了煽情之类的皮毛。当年的红火，《红高粱》《菊豆》《大红灯笼高高挂》《活着》等，哪一部不是从文学中获得底蕴。据说张艺谋现在要从严歌苓的小说中找到他的电影叙事的感觉，这可能是一条回归且更新之路。看看姜文的《让子弹飞》，尽管姜文天分甚高，但文学的最初感悟也是起到决定性作用的。

这些事件或许还比较外在，刘震云的事例或许更有说服力，那是一种内在的纠结导致的死而复生的文学。这是数年前刘震云还在《手机》里表



现出来的困扰。

于是在2009年，刘震云终于出手了《一句顶一万句》，那是由友爱、说话、喊丧、更名、幸存等构成的杨百顺个人的复杂历史，刘震云的书写回到了故乡，回到文学的乡土中国的记忆中。这种书写仿佛是文字无法书写的书写，不得不写的写。作为对影像涉足最深的作家之一，刘震云不知以何种坚韧和天分去到文字的极限处。从杨百顺/罗长礼的命名中折射出来的痛楚，屈辱的生存史，最后的隐姓埋名，如同文学本身的命运一般。

文学不断地改名、隐匿，如同那个渴望喊丧的杨百顺一样，他知道他最想做的职业就是喊丧，在那一时刻，他能回归他的生命的本质，回归他是其所是。但他却总是不能回，总有当下的历史使之错位，使之延异。他只有通过更名——那个喊丧人的名——罗长礼，文学从此总是更名，不断更名，而后隐匿，无影无踪，但它总是在某个地方，总是在那个让你渴望去的地方，它在看你——那个罗长礼——相信它，相信文学，它在看你。

原载《文艺争鸣》2011年第5期

## 重论文学批评与大众媒体的关系

英国的马克思主义理论家特里·伊格尔顿（Terry Eagleton）曾说过：英语文学批评是骑在战时民族主义身上兴起的一门学科。中国现代文学批评的兴起，也可以看成是中国现代性的民族—国家建构的产物。五四新文化运动有赖于文学批评作为变革先驱开拓突破之路才可能向前推进，五四新文化运动也直接推动了中国的文学批评。在新文化运动时期，现代意义上的中国文学批评与大众媒体互动发展，它们在现代性理念和社会建构方面达成一致。就思想文化意义而言，五四时期的新文化运动主要是以知识分子为主体而展开的历史实践，具有历史自主性的知识分子，主要以大学和大众传媒为生存空间，在这个公共空间里，没有来自国家意识形态的直接干预。在那个时期，知识分子的现代性理念，与国家民众的理念基本共通一致。总而言之，新文化运动就是推动中国经典化的文学平民化和普及化，文学批评正是借助大众媒体完成了伟大的现代白话文转换运动。同时，也展开了现代性的社会理念、知识和审美感知方式的传播和普及。

马克思主义在中国的传播，它在文化上所提供的一系列的现代性理念，都与新文化运动一脉相承。建构无产阶级的“普罗文艺”，建构人民大众的文艺理想，由此促使文学革命向革命文学方面转化。实现中国文学艺术的民族化、平民化和通俗化，一直是中国革命文艺的美学理想。由于这个理想中一直隐含着启蒙教育的动机，这个理想又具有精英主义的特征。当社会主义的文化一直是知识分子的文化时，它与大众传媒还处于平等平行的关系，它们的社会理念和知识话语也具有一致性。40年代的上海，是多种文

化并存的地方，虽然国民党有比较严格的书报检查制度，对赤化的社会主义思想采取排挤压制方式，但左翼文化运动的声势还是相当强大。这就有赖于当时的大众媒体创建的公共空间具有相当的自由度。左翼的文学批评一直在倡导这种理念，即文学艺术应该成为反帝反封建的民族革命的有力武器。

文学艺术成为团结人民、教育人民、打击敌人的有力武器，也就是说成为无产阶级革命事业的一个有机组成部分，大众传媒当然也成为意识形态的工具。直到80年代后期，中国的出版社、电影电视、报纸杂志开始自负盈亏时，文化生产不再是纯粹的意识形态机器，而开始转向市场经济，由此开始出现文化市场。但报业传媒依然没有放松意识形态的支配功能，直到1992年邓小平南方谈话后，中国出现第二轮的市场经济浪潮，图书出版发行更大规模地走向市场，报业传媒的市场化趋势也随之加剧。“大众媒体”得以形成，我以为有以下几方面的原因：

其一，媒体的市场化。报纸传媒业自身的经济运作的结果导致它要加大市场化的力度，除了少数的党报党刊可以从财政拨款中获得经济支持，绝大部分的报纸都要靠自身的发行量，特别是广告收益才可能支持下去。报纸不得不追求发行量，这要以市场为导向，适应读者的品位，而不再单纯是遵循上级的方针政策。

其二，功利主义的价值观。中国经济在90年代的高速发展，确实给社会各阶层提供了谋取经济利益的巨大空间，正如国家以经济建设为中心一样，报纸的意识形态诉求在很大程度上让位于经济利益的期盼。经济利益带动的功利主义价值观实际消减了政治意识形态功能，这为报业转向大众传媒提供了内在动力。

其三，广告业的迅速发展。广告业的发展为报纸的发展提供了实际的经济支柱。广告费取决于发行量，这使报纸更具有产业性质。特别是最近几年，出现了一批股份制的报业集团，甚至民营资本也介入报纸，在这里，报纸主要是一种文化产业，广告为它们的生存提供了经济运作空间。这样的报纸必然以普通民众为诉求对象。

其四，报纸从业人员队伍的变化。越来越年轻的人才充实到报业中，专业化的报业经营者开始掌握报纸，年轻的职业编辑和记者成为当今报业的骨干。这一切，都使中国的报业很难再充当意识形态的简单工具，而是

更具有“大众媒体”的特征。尽管从管理体制方面看，中国的报业媒体并没有发生多少根本性的变化，但人的变化促使其内涵发生深刻的变化。一代人的观念、一代人的知识结构、一代人的价值取向，都促使当今中国的报业媒体开始具有大众传媒的特征。

正因为中国的报业传媒与中国当代新兴的经济发展，与更年轻一代人的价值观念和行为方式相关，它正向着大众文化的方面推进，这使它不可避免地与文学批评这个更具有稳定性的文化类型分道扬镳，以至于它们在发生交合的环节出现严重的错位。

正如前面所论述过的那样，中国的文学批评长期是意识形态的工具，“文革”后逐步具有了艺术自主性的特征。随着年轻一代的文学研究者和批评家的崛起，他们带来了新的观念和知识，新的话语和表达方式。在观念的意义上，中国当今的批评话语与大众媒体没有深刻的裂痕，在实际的语言表达方式和知识运用方面，媒体在相当长的一段时间内还显得落后和贫乏。学院化的文学批评实际在 90 年代以来的批评实践中占据重要地位，在青年作家和青年学生中有广泛影响，这种影响主要是通过学术期刊和学术著作产生的。有一个现象是值得注意的，在五六十年代和“文革”时期，以至于在 80 年代上半期，中国的文学批评话语与报业媒体的话语没有任何区别，大家使用的都是同一种语言，同一种表述方式；但在 90 年代最具影响力的学院派的文学批评却与报业媒体的话语表达方式有着明显的区别。这就在于前者专业化程度显著提高。文学批评成为一门专门化的学科，它特别与西方的现代文艺理论相关，受到西方后结构主义影响的学院派批评，显然很难做到通俗化和普及化。也就是说，它们很难在话语表达方式这一点上与大众媒体同歌共舞。

在西方的文化体制中，学院派的文学理论和文学批评并不与大众传媒发生直接关系，但传媒知识分子会在某种程度上吸收学院派的理论知识，他们可以做通俗化和普及化的工作。这两者由此找到比较好的连接方式。但在中国，这两者并没有找到较好的连接形式。

文学批评的经典化和权威化遭遇危机，大学和研究机构创建的文化越来越遭到流行文化的排挤，退居到社会的边缘地位。而“歌星”“影星”及电视主持人、娱乐报业的记者，日益成为影响当代社会的文化精英。当然，

这与文学本身的边缘化相关，而文学批评更难以它的学院姿态和方式对社会发言。媒体的魔力正在使这个时代的各种事物变成一种必然的事件，而批评只是一些微不足道的意外。

正因为此，“媒体批评”应运而生。所谓“媒体批评”，主要是指发表在报纸杂志和互联网上的那些短小尖刻的批评文字。毫无疑问，它贴近老百姓，敢于发牢骚，针砭时弊，在某种程度上为民间表达提供了一个相对宽松的场所。这类报纸追求事件性和刺激性，迅速形成一种尖刻锐利的文风。这类批评开始以社会批评和杂文为主，随后影响到文学批评。于是媒体上的文学批评倾向于以批评为主，这与学院派的文学批评以阐释为主大相径庭。学院派有感于过去作为意识形态工具的文学批评，要么是为政治论证合法性和合理性，要么就是对文学现象予以否定，学院派的批评才因此转向知识化和理论化，特别是偏向于发掘新的有活力的文学现象，以此作为建构新的文学潮流的资源。但媒体越来越不满足于学院派的这类工作，认为它们疲软无力。媒体需要强烈刺激，需要尖叫，批评也就向着这一方向努力迈进。

当然，互联网的迅速兴起，使当今的大众媒体的含义也发生某些变化，互联网给人们的表达提供了广阔空间，表达变得更加自由、随心所欲，不需要理由、逻辑、证明和结论。互联网的语言以碎片的形式展开、喷射、倾泻，既没有根据也无需目的，它是狂欢、暴力和战争的工具。这里展开的语言杀戮也不过是场电子游戏，一切都转瞬即逝，一切都不过是虚拟的语言盛宴。没有中心，没有权威，没有标准。我就是中心、权威和标准。互联网在提升人们表达的自由度时，也把个人的自以为是推到极端，个人变成语言超市里的挥霍者。所有的表达实际只对个人有意义，因而所有的表达都变得廉价和轻易。互联网确实提供了无穷无尽的信息，它使人类生存的时间/空间的内涵和外延发生了根本变化，生活具有最大可能的虚拟性。作为一项新起的事物，互联网无疑有着极多的好处和无限远大的前景，但目前，它确实给人们的表达方式提供了自由而不负责任的可能。

尽管互联网的使用者更多限于年轻的群体，但它快速的发展也开始对传统的印刷符号媒体产生影响。平面媒体的语言表达形式、文本制作也趋向于随意和轻便，书面语言和表达过去所具有的神圣性和权威性也处于祛魅的

危险境地。它们文体上的相近和风格上的类似，必然在某种程度上影响到传统的文学批评。在某种程度上，也对传统批评的经典性展开强有力的祛魅。

因此，不难理解，媒体批评在近几年正在形成一股潮流和风气，它们努力树立起据说是批评的“公正无私”的权威。有的评论家称2000年的中国文学批评是“骂派”批评当道，这并不是过分夸张的说法。翻翻那些报纸杂志，文章越写越短，越写越尖刻。这正好投合了现在的读者时间匆忙，没有耐心却又需要刺激的特点。媒体与读者也相互寄生，媒体日益把读者变成一些无聊的听众和看客。读者也全然失去了耐心，只要看到谁和谁在吵就乐开了怀，想象的媒体和想象的读者正在合谋和相互怂恿，共同制造着这个时代的文化快餐。媒体创建了自己的批评，或者说媒体的魔法使批评变得无所适从。因此批评的“媒体化”也就是批评自我更新的变形记——这当然是指大彻大悟的人们制造的历史奇观。批评的主导趋势不再是强化学术品质和理论含量，而是变成一些消息、奇闻和事件。如果这些风气只限于一些流行小报那也无关紧要，问题是文学刊物和学术刊物吃不住劲，也开始模仿流行小报的版式、文体和传播方式。批评变成制造事端的工具，变成现场的记录者，变成流行的快餐。刊物发的文章越来越像小报的随笔、杂感，文学类刊物正在适应媒体文化，努力把自己变成媒体的一部分。

当然，并不是说文学批评不能针砭时弊，不能尖锐严格直接地批评那些不合理的现象。恰恰相反，尖锐犀利理应是文学批评具有的基本风格，但尖锐犀利不是胡说八道，不是任意地表达恶意。文学批评总应该回到具体的事实，回到具体的作品，回到具体的历史情境。文学批评总应该有一些学术含量，总要有个人的独立见解。现在的实际情形是，人们为一种急躁情绪所支配，心情恶劣，根本没有心平气和地读作品，或者认真思考一些现象。就是面对一部颇有创意的作品，也读不出所以然来。当代文学创作和批评确实有不少现象难以让人满意，揭示其谬误和平庸当是批评的重要任务，但总应该有人对新的文学现象作出新的阐释。实际上，当代文学乃至当代文化的贫乏性是更为致命的问题，这需要文学批评保持理论和艺术的敏感性，去阐发那些有创新可能的新生事物，以此来打开有限的思想自由的天地。真正的自由体现在思想空间的拓展、认知方式的多样性以及精神胸怀的宽广辽阔上。文学批评在前两年似乎表现出一种世纪末的焦灼情绪，这既是对迅速变



化的大众媒体作出不恰当的反应的结果，也是文学批评自身处于调整中的后遗症。这并不意味着大众媒体的发展就对传统文学批评构成瓦解，它们之间也有可能找到更为良性和建设性的合作方案。就这一意义而言，在当代中国这样的历史条件下，我认为经济的持续发展才可能开创大众媒体与文学批评双向互动的双赢局面。实际情形也正是如此。近年来，随着大学教育的改革，大学人文学科的建设得到较为有力的加强，这使大学里的文艺学、现当代文学学科都得到加强。年轻一代的理论家和批评家（实际也步入中年）也在大学和研究机构里站住脚，这使他们的文化象征资本得以扩充。媒体具有了更雄厚的经济资本，他们更愿意也有能力提高文化品位，这使媒体也乐于认同大学和研究机构的文化象征资本。例如，电视台的访谈节目、报纸的专栏和书评、网上的现场聊天室等，有越来越多的学院派人士介入其中。

当然，最重要的是图书市场的进一步拓展。现在中国每年出版的长篇小说就超过一千种，而社会科学学术类图书的发行量也在迅速提高，这使书评市场突然变得十分广阔。由于市场竞争加剧，出版商纷纷想借助书评来促销。学院的文学研究者成为可供利用的资源。在这样一种运营模式中，出版商、媒体和学院批评家不得不走到一起，他们到底是沆瀣一气，还是同舟共济，这完全取决于人们的观察角度。在这样的发展和过渡时期，中国的文学批评与大众媒体能够建立一种良性的合作关系，我认为还是有助于当代文学的建设，也有助于大众媒体和文学批评的发展。对于前者是一种品质的提升，对于后者则是普及化的工作。现在，文学批评身兼学院研究和当代潮流的追踪两项任务，这二者的分离，有赖于高水准的职业书评家的出现，同时，也有赖于学院文学研究者有更为安定和稳固的研究环境，使他们完全放弃走出书斋的冲动。在目前一段时期内，学院文学批评与大众传媒的相互需求的状况，还可能继续下去。

文学批评作为人文学科中的一个分支，它总是怀着不自量力的历史冲动，总是把对人类生存现实和历史的观照视为自身的本职任务。文学批评从来没有甘愿充当一种技术性的行业，它不会放弃人文价值关怀。像德里达这种一直被看成是在玩弄语言的“无底游戏”的哲学家（在某种意义上，他是一个批评化的哲学家），也力图在把解构活动变成一项学术政治的同时，赋予解构批评以强有力的精神价值分量。这就注定了文学批评永远找



不到自身独立存在的基地。当年英国的“新批评”没有，现在的中国文学批评也不可能。它过去是被政治利用，成为政治异化的工具；而现在，在巨大的媒体霸权之下，它要么被彻底边缘化，要么成为媒体的一部分。而摆脱这两种悲剧角色的唯一方式，就是使自己变得强健有力，不是被媒体拖着走，而是领着媒体走。当然，我知道，这一切没有多少可能性，文学批评与媒体的关系，始终是一部历史的变形记，无边扩张的媒体魔力，在使自身异化的同时，也使文学批评永远找不准自己的位置。

多年前，媒体研究的先行者麦克卢汉（Marshall McLuhan）写下一本名为《理解媒介》的书，那时人们对媒体茫然无知。自从麦克卢汉在1964年出版这本书以来，“媒体”一词便家喻户晓，正如媒体直接介入千家万户一样。麦氏对媒体自然钟爱有加，但他还是告诫人们：“只有……站在与任何结构或媒介保持一定距离的地方，才可以看清其原理和力的轮廓。因为任何媒介都有力量将其假设强加在没有警觉的人的身上。预见和控制媒介的能力主要在于避免潜在的自恋昏迷状态。为此目的，唯一最有效的办法是懂得以下事实：媒介的魔力在人们接触媒介的时候就会产生，正如旋律的魔力在旋律的头几节就会施放出来一样。”<sup>①</sup>这段话当可为大众媒体与文学批评的业内人士提供参照。

原载《杭州师范学院学报》2003年第4期。题目略有变更

---

<sup>①</sup> 马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介——论人的延伸》，何道宽译，商务印书馆，2000，第250页。

## 小叙事与剩余的文学性

### ——对当下文学叙事特征的理解

“纯文学”这个概念在这样的图书市场风云变幻的年代，也显得怪模怪样。没有人不认为这个昔日贵族阶级，已经穷困潦倒，但这种观点显然暴露了急功近利的态度。我坚持认为，图书市场再怎么样向着消费主义发展，所有被归结在文学名下的作品，都不可能脱离文学性，总是在一定程度上与文学性发生关联，从而可以被识别为或被指认为文学作品。这就使“纯文学”的存在具有了永久性的根基。也就是说，总是有——不管它局限于多么有限的范围，它的存在就是所有文学作品的根基。根基当然是最不辉煌、最不耀眼的部分，但是其他消费性的文学作品都要自觉或不自觉地从这个根基中汲取养料。

实际上，我们现在所具有的文学性观念，不过是现代性的产物，距今也不过存在一两百年的历史，远没有到它消亡的地步。某种意义上来说，现代性把文学推到了历史中心位置，推到了建构人类精神生活的最重要的境地。现代性可信赖的精神产品有限，文学就这样成为最重要的精神存在之物。在某种意义上，文学的现代性只是文学的一个特殊阶段，一个起源性的爆发阶段，而人类历史的未来时代——只要人类没有遭遇突然的灾难，后现代社会无疑是更为长久的历史。现代性的完结到后现代性的开始，也是文学重新调整，进入另一个历史时期的开始。在80年代，欧美的理论家们也欢呼过后现代文化的到来，而在这样的历史图景中，文学的形象显得最为模糊。苏珊·桑塔格和约翰·巴思等人在60年代就干脆宣布“小说

死亡”，事实上，他们理想的后现代小说是先锋派式的实验小说，这与后现代的大众狂欢文化南辕北辙。在欧美，后现代消费社会还真就是淹没了“纯文学”，庞大的图书市场，被各种读物所填满，就是没有“纯文学”的位置。典型的文学刊物已经变成批评刊物。80年代的美国被称为“批评的黄金时代”，那是借助了后结构主义和美国教育经费的高投入，大学成为文学的中坚阵营，文学又反过来成为人文知识分子向资本主义进攻的最后飞地。但是，文学教授和学生共同挥舞的武器，只有文学批评。典型的文学刊物主要是由100页的批评、20页的小说、10页的散文和5页的诗歌构成。到了90年代中期，“批评的黄金时代”也让位给了“文化研究”，这是后现代理论与大众传媒的蜜月期，短短数年，已经疲态尽显。人文知识分子再企图赋予学术研究以意识形态的战斗性，已经力不从心。失去了战斗性的文化批评，就像失去了团体作战的方向感和内聚力。后现代的时代在精神上是一个返璞归真的时代，人们过着穴居生活，知识分子更像是手工作坊的艺人，他们散落在各处，再也没有现代性时期团体作战的热情，问题的关键在于，人们再也制造不出团体打口的口实，除非搞恐怖主义活动。

但是，在中国，现代性的未完成与后现代的初露端倪并行不悖，这使“纯文学”的存在依然是一个可持续发展的方案，然而，这个方案则无疑是现代性与后现代性最大可能调和的结果。这也就是当代文学生存于其中的历史语境。读读当今主流的文学刊物，《人民文学》《收获》《花城》《大家》《钟山》《十月》《当代》《花山》等，尽管这依然不过是一个有限的侧面，但我相信这个侧面可以反映出当代文学某些本质内容。确实，在这些期刊登载的小说中，我们再也看不到现代性的宏大叙事，看不到那些以民族一国家为直接背景的大事件构成的大故事。在轰轰烈烈的历史现场中，现代性的审美是经过巨大的历史想象才涌溢而出的。现在，那样的历史已经终结，只有历史碎片剩余下来，只有小人物的个人感觉构成小说叙事的中心，只有文学本身的叙事来创造文学性——这就是现代性的剩余的文学品质，一项不得不接受的历史遗产，一碗被现代性掠夺之后的残羹剩汤。在不经意的目光下，这些作品似乎大同小异，但仔细分辨，才真正能发现其中“和而不同”的那种异质性，那种细微的异质性——这可能才是后现代

时代文学性品质存在的方式。这绝对不像流行观点所言，当今文学已经无聊无力，相反，这是历经现代性的洪流滚滚洗劫一空之后，后现代时代文学可能存在的有限方式。后现代的文学写作是猴子式的写作，它不是百兽之王，率兽而行；或者狐假虎威，招摇走过历史现场。它的存在方式是穴居野外，神出鬼没，或者攀援高枝，玩些奇技淫巧。它要针砭的是人性的痛楚，那业已麻木的现代身体，或者相反，过分敏感的后现代心智，只有点击穴位才能有所反应。如果作为某种例证，可以看看这些主流期刊所登小说，无法归类，没有必要从主题、人物或艺术表现方法方面归类，它们本质上都属于一类，那就是“小叙事”——都是小人物，小故事，小感觉，小悲剧，小趣味……然而，它们却是最逼真地切近当代人的身体与心灵的痛楚。

现在，这些小人物、小故事不再依赖强大的历史背景，也不再依赖高深的现代思想氛围，它仅仅凭借文学叙述、修辞与故事本身来吸引人，来打动我们。什么是文学性？文学性就在叙事话语本身的展开中存在、生成或呈现出来。

群体生活和代言人意识的退场，使作家们不得不回到小叙事的文学性品质。现在的小说可以经常看到作者如何试图在平静的叙述中使故事充满变异。这些小说主要都是在探讨当代的交往关系或婚姻情感中的危机现象，可以自由自在地对男女的性心理作出各种分析和判断。这些情感关系之类的故事会包藏个人的生活史，历史的压力已经明显退场，作家热衷刻画的是人物性格心理的多面性，并且是以含混的方式表现出来。生活总是被似是而非的假象所遮蔽，让人看不到真相。什么是生活的真相，什么是存在的真谛。年轻一代的作者现在感兴趣的是这类怀疑主义和多元论的眼光，以此来促使小说叙述去打开一扇扇窗的时候，又关闭了更多的东西。关闭与开启，是如此奇妙地转换，不停地在生活最接近本质的那个时刻转换。这类小说因此能够在平淡中透出复杂的意味。

原来倾向于追踪厚重的现实生存困境的叙事，或者说编织现代性的完整性叙事的作家也开始寻求一些更轻便的技巧来化解生活危机，这既是一种对生活处理的观念，也是一种艺术叙述的技巧，因为，大悲大恸似乎并不能让人体味到生活的更细微的意义，而且也不是文学能在这个时代获得

独特性意义的方式。影视、新闻报道、互联网都以其对现实的直接纪实性的报道占据了悲悯的视野，文学如何对待处理这个时代的生活呢？生活本质的多样性和细微性就落在文学的身上了。因此，抒情与苦难生活的混合，技巧性的叙述与生活突变的结合，打碎整体性的叙述方式，重新对修辞的强调，等等，成为保存文学性的有效方式。这些小叙事或剩余的文学想象，也许更接近文学性的本质，更具有文学的真实性。它构成文学更有韧性的存在，也对图书市场风起云涌的那些流行读物起到一种补充作用，更有意味的在于它提示了一种文学内在的品质，使得市场化的读物可以不断从中汲取艺术表现的美学资源。

总而言之，宏大的历史叙事已经很难在当代小说中出现，特别是中短篇小说，小人物、小叙事、小感觉构成了小说的基调，而文学需要进入人性更隐秘的深处，需要在生活变形和裂开的瞬间抓住存在之真相本质，文学性的意味只有在这样的时刻才涌溢而出。这就是我们这个时代的文学性所赖以存在的那种质地，这是历史事件的剩余物，也是宏大的文学史的剩余物，这就是文学性的最小值，也只有最小值的文学性，才构成最真实的审美感觉。“剩余”是历史的遗产，也是历史的馈赠，更重要的是，它是历史的积淀，最后剩余的东西，是负隅顽抗的东西，它最有韧性，也最真实。它存留在具体的文本中，存留在每一次真实的写作中，它是语言、文字书写与生活存在的敞开与关闭浑然一体的时刻。也可能这是一种犬儒主义美学，不再具有真实的现代性深度和整体性的力量，无法在追究历史正义的宏大叙事中来建构文学想象，只能寄望于个人情感和小技巧，这是使文学得以在美学上合法存在的必要形式。这一切在后历史时代的文学书写中，成为一种更为真实的文学品质。

原载《文艺争鸣》2005年第1期

## 当代文学批评：问题与挑战

对当代文学批评的批评正如对当代文学创作的批评一样不绝于耳，自从 90 年代以来，文学批评就变成为批评的对象，突然间批评的问题似乎堆积如山，诸如批评缺席、批评无力、批评没有标准、批评没有公信力、批评没有权威等。在对批评的指责中，批评者就这样成了具有公信力的批评家。这倒可以说是一个批评盛行的时代，所有的人都有资格、有能力、有权力批评，正如批评文学一样。所有的人都在给批评下药，正如给文学下药一样。与其说救活它，不如说，药死它。拯救批评，就先把它搞得半死，再把它搞死。拯救于是就成为人类的一项崇高事业。不用说，批评正在成为这样一种事业，而且是人人可参与的一项崇高事业和业余爱好。

批评到底出了什么问题？问题意识不过是现代社会的基本意识或根本意识，现代社会必然伴随着问题意识才能够被建构起来。按照列奥·施特劳斯的看法，现代性的显著标志之一就是：身处现代的人们再也不知道什么是好的，什么是不好的；什么是对的，什么是错的。故而他要回到古典政治学中去，找到救治现代政治的药方。至于在吉登斯看来，现代社会的显著特征之一就是反思性，而其风险之一也是反思性风险。因为反思性会累积，会使问题增长。此一问题解决，必然伴随着新的问题出现，而反思性必然也带来其他的反思性。于是现代社会陷入反思性的无限增殖。舍勒有更为彻底干脆的看法，他认为，现代性的特征就是怨恨，怨恨就是不满，现代社会的特征就是不满，民主让人们享有表达的权利，当然要助长表达

怨恨的权利。人们对任何现存的事物都不满，因为差异与比较的观点变得普遍，人们站在一种角度，并不能也不愿承认其他差异的正当性，于是把某种差异的状况，视为错误，视为需要取得平均与平衡的对象。取消的极端形式就是阶级斗争和暴力革命了。

可见现代社会到处都是问题，因此，批评存在问题也没有什么值得奇怪的。与其说是批评的问题增多了，不如说是人们的反思性能力增强了，人们怨恨的权利和能力增强了，于是各种批评四处盛行，包括对文学批评的批评。

很显然，今天讨论任何“问题”都不能泛泛而论问题如何如何，批评的问题，也要限定在批评专业领域和专业水准上来讨论。也就是说，要在一定的理论前提和逻辑框架里来讨论。那么，我以为至少有几个问题是必须在限定前提的条件下来讨论的：其一，到底什么是文学批评？什么是今天的批评？其二，在今天多元文化语境中，如何来确立批评标准？其三，在今天这样信息爆炸和知识更新的时代，如何重建批评的方法？其四，如何理解今天相对主义条件下与文化民主潮流中的批评公信力和权威性？这些问题理应有相互关联的逻辑，阐释其相互制约的关系，才能更为准确和深入地理解其内涵意义。

---

我们所说的文学批评，是指那种对文学作品进行介绍、言说、解释、赏析的一种话语或文体。法国当代批评家蒂博代指出：

我们所理解和进行的批评是19世纪的产物，19世纪之前只有批评家，贝尔、弗雷龙、伏尔泰、夏普兰和多比尼亚克、德尼斯·底阿里卡尔纳斯和昆体良都是批评家，然而不存在批评。

我这里所说的批评有着非常具体的含义：一群程度不同以专门谈书为职业的作家，他们在谈论别人的著作的同时，自己也发表作品，他们的作品虽然尚未达到天才的顶峰，但同其他作品比较起来，却没



有任何理由自惭形秽。<sup>①</sup>

其实，我们今天指责文学批评，并未搞清楚指责的对象，因为称为“文学批评”的那种东西，有着不同的类型和分层的内涵。

爱德华·赛义德在其影响卓著的《世界·文本·批评家》一书的绪论中，开宗明义地定义了文学批评的四种类型，他指出：

一是实用批评，可见于图书评论和文学报章杂志。二是学院式文学史，这是继19世纪像经典研究、语文文献学和文化史这些专门研究之后产生的。三是文学鉴赏与阐释，虽然主要是学院式的……。四是文学理论，这是一门比较新颖的学科。它作为学术界和普通人们的引人瞩目的讨论话题而出现在美国，在时间上晚于欧洲：例如，瓦尔特·本雅明和青年格奥尔格·卢卡奇等人……<sup>②</sup>

很显然，“文学批评”实际上有着不同的类型，我们在指责“文学批评”时，要搞清楚我们指责哪一种类型的文学批评。只有在符合这类文学批评的本质性定位的前提下，这样的指责才是有意义的。例如，我们指责“实用批评”缺乏理论深度和历史厚重，这就没有道理，因为这类批评只用于介绍图书，发表于报纸或流行媒体，它要的就是精短实用。同样，批评“文学理论”不针对现实，不关注现实的文学创作，那也没有意义，因为文学理论就是要建构抽象的理论体系。批评在理论与文学史层面上展开的文学研究，虽然也着眼于当下创作，但其讨论的是较为复杂的学理问题，固然要在学理层面上展开论说，批评它理论性强，或者套用西方理论，等等，

① 贝尔，法国作家（1647—1706），作品有《历史与批评字典》；弗雷龙，法国文学批评家（1718—1776）；夏普兰，法国诗人（1595—1674）；多比尼亚克，法国戏剧批评家（1604—1676）；德尼斯·底阿里卡尔纳斯，公元前8世纪的希腊历史学家；昆体良，活动于1世纪的拉丁学说家。有关资料参见蒂博代：《六说文学批评》，赵坚译，郭宏安校，生活·读书·新知三联书店，2002，第33页。

② 爱德华·赛义德：《世界·文本·批评家》，李自修译，生活·读书·新知三联书店，2009，第1页。

都是不顾及事物对象本质规定的做法。没有在现代西方理论的背景上来讨论文学的理论问题，那几乎是拔着头发要离开地面。批评有多种类型，但即使是赛义德划分的这四种类型也不是绝对的，因为它们之间的界线有时有交叉和重合。例如，发表于报纸或流行媒体的文学批评，有时也可能有稍长的篇幅或有一定的理论性；而“当代文学史”学科在中国的建立，可能是一种独特的现象，当代文学批评总是会在一个相对的当代文学史的背景下来展开论述，同时也吸收西方当代的理论。如此这般的文学批评，可能成为中国当代文学学科研究的主要学术论文，它们既是文学史，也是文学批评，有时甚至还有较强的理论性。

文学批评类型的区分，是我们探讨文学批评的最初的步骤，不做这样的划分，我们不知道我们要在何种层面上来讨论文学批评，讨论的是哪一种类型的批评。这也是赛义德那本厚厚的批评论著，开篇就要涉猎的问题。

其实，比赛义德更早，法国批评家蒂博代把批评分成自发的批评、职业的批评和大师的批评三种类型。<sup>①</sup>

蒂博代认为，“真正的和完整的批评之所以诞生于19世纪，并非因为这一世纪的趣味比上一世纪更为活跃和更为成熟。许多富有理智的人认为事实恰恰相反。应该存在其他原因，就我而言，我认为有三个原因，它们互为关联，并行不悖。”他说的三个原因或条件是指：其一是诞生了教授行业和记者行业；其二是历史感的加强对总结的需要；其三是多元化的创作和欣赏趣味。就第一点而言，他在《六说文学批评》一书中说道：

大革命以前，所有的教育均附属于教会，从事教育的首先和尤其是无处不在的神职人员。贯穿着整个18世纪的哲学家和教士之间的斗争，最终以教育的或多或少的非宗教化结束，从而一种新的行业，一种新的行业精神得以产生。类似康德在18世纪下半叶在哥尼斯堡大学任教和费希特在耶拿战役之后在柏林大学任教的那种形式，从此在法国成为可能

---

<sup>①</sup> 蒂博代：《六说文学批评》，赵坚译，郭宏安校，生活·读书·新知三联书店，2002。此书原是蒂博代在1922年做的连续讲演的合集，于1930年出版。故蒂博代关于批评类型的观点要比赛义德为早。

和正常的了。随着1827年三位教授的出现,即基佐、库赞和维尔曼,出现了有关教席的争论、教席的哲学和教席的文学批评。他们于1830年获得荣誉和权力。在1830年的100周年所能引起的各种思考之中,不要忘记这一点:批评家职业,在100年里,始终是教授职业的延长。<sup>①</sup>

但蒂博代有一点可能搞颠倒了,显然是现实先有文学批评活动,有很旺盛的批评的需求,大学才可能给批评家设立教席。最初的几位教授(如上面提到的三位)都是批评家。应该说大家文学教授本来是批评家的延伸,是批评家的学院化的产物。但教授进入学院后就开始与现实的批评分道扬镳,教授因为要显示出学问,便转向了作历史总结。这在18世纪可能是配合了历史意识(或历史理性)兴起的需要。做文学的历史总结当然可以看成是批评的深化和学院化。19世纪法国浪漫派作家夏多布里昂的《基督教真谛》的问世,可以称为19世纪的“总结世纪”的标志,也是对总结的推动。对此蒂博代说道:

批评之所以是一种总结,因为它是针对既成事实和历史的。就某种意义而言,批评是由亚历山大的一些图书馆的工作人员创建的,它产生于一种保存、整理、清点和复制某些文献的努力。总结这个用语尤其与对过去的著作的批评、对文学史的批评相关,而远非对当时作品的批评。我们因此可以补充说,在批评家的两大分类中,一种,即教授的批评,用于总结历史;另一种,新闻记者的批评,用于剖析现实。我认为,一个聪明的,或者深刻和敏锐的批评家肯定会始终力图超越总结的范围,摆脱历史,利用历史而不受其限制,像哲学家或伦理家或伦理学家那样,飞越时间。这显然不是当今成熟了的批评赖以生存和发展的条件,而是批评在19世纪诞生时的条件。<sup>②</sup>

① 蒂博代:《六说文学批评》,赵坚译,郭宏安校,生活·读书·新知三联书店,2002,第34页。

② 同上书,第37页。

实际上，所谓批评对历史的总结就是文学史研究，在大学，因为文学史这门学科的建立，文学这门课程的存在就有了厚实的根基，文学知识的生产才有合法性。这是文学与历史学科的合谋，强强联合使文学学科的根基变得深广。同样，文学理论这门学科的创立也是文学与哲学联合的产物，它既是哲学对文学的侵入，又是文学对哲学的借用。从其产生和学科的内在于构成来说，文学研究这门学科是最没有内在本质的，它的本质都是借用来的，是挪用来的。这使它总是不能彻底，它做历史总结不彻底，它做哲学思辨也不彻底。在这个意义上，文学——不只是文学创作，文学批评同样如此——无疑是一门奇怪的学科，它的魅力和对人们的诱惑或许也在此。德里达就试图解构文学，称为“文学，一种奇怪的建制……”<sup>①</sup>。他补充说，这是文学最有魅力，最能吸引他的地方。

不管是赛义德把文学批评分为四种类型，还是蒂博代将其分为三种类型，我们都笼统称之为文学批评的那种对象，其实是有着非常复杂的内涵。我们在探讨文学批评的问题的时候，有必要严格区别我们探讨的是何种样式的文学批评，这类文学批评是在何种意义上出了问题。

我们今天谈论的中国当下的文学批评，也可以划分为两大部分：其一是专业化的或者说专业领域的文学批评，其二是职业化的或者说媒体行业的批评。二者的区分虽然相对，但还是可以作出基本区别。

关于专业化的文学批评，可以说打上了鲜明的中国特色。之所以说是中国特色，其一是体制问题：中国的文学批评，大体可以看作三足鼎立，<sup>①</sup>中国作协体制内的批评家，他们及时把握中国当代文学创作动向，从50年代以来就形成传统，90年代有所沉寂。现在又随着一批少壮派批评家进入作协，并成为中坚力量，作协系统的批评家又组建成一支重要的队伍。<sup>②</sup>中国社会科学院以及各省市社会科学院的文学研究所的当代文学研究者。<sup>③</sup>大学高校的当代文学教学与研究人员，这是现在最为庞大的当代文学研究群体，其中关注当下创作的研究者，大约都可归为批评家。体制本身形成了话语权力机制，话语权力及意义的生成与这些体制在社会中的权力格局密切相关。其二是中国“当代”概念历史及政治

---

<sup>①</sup> 雅克·德里达：《文学行动》，赵兴国等译，中国社会科学出版社，1998，第141页。

含义。“当代”的确立起源于对现代的改写和重建，通过对现代的重新历史化生产，“当代”开始了自己的生成。但中国“当代”在其60年的历史中，充满了政治运动的转折和变异。“文革”后中国社会又转向了改革开放，西方的理论涌入，中国“当代”其实再次被改写，经历过“重写文学史”“现代主义”“后现代主义”，“当代”既与现代接上轨，也与西方合上拍。但五六十年代的遗产依然在起作用，中国“当代”文学批评，必然是一种极富中国特色的文学批评。其知识谱系和价值参照都相当复杂，并不单纯是文学批评的学理问题，而是有历史化的与社会化的体制、权力形势在起内在支配作用。不认识到这一点，对当代文学作单纯的学理探讨，并不能触及问题的深层。当然，这些体制与权力形势，完全可以转化为学理问题，更准确地说，学理问题应该考虑到这一现实层面投射的力量。这意味着批评立场、观念、方法以及价值参照，都会受到外在的权力形势的影响或支配。

当下在媒体上传播的文学批评，显然不同于在学术期刊上发表的当代文学研究论文。媒体上的文章的文体、文风、语言都颇不相同，前者要大量调用文学史和理论的知识，后者主要表达个人的直接见解，简明扼要向读者推介某些图书或者阅读经验。当下的媒体对读者的影响直接而迅速，因而显得日益重要。自由撰稿人因为在媒体里讨生活，他们与体制反倒保持着一种距离，崇尚民间的或个人主义的立场。或左或右，或中庸或偏激，或接通中国现代血脉，或复活五六十年代气概，都有鲜明的个性，给人颇深的印象。这类批评与学院批评分道扬镳，各行其是，基本上井水不犯河水。只是学院批评偶尔客串媒体角色；媒体批评也偶尔介入学院，但终不能左右逢源，必然有所取舍，只能有所侧重。此种分野大有越来越泾渭分明之势，但不管如何，中国文化的作用使得学院批评更多向媒体渗透。中国当代批评并不能像欧美一样，学院与媒体有着截然界线，中国社会的意识形态还是精英崇拜的完美主义，而不是一个专业崇拜的科学主义。后者会使专业分工精细化，互不干涉，无所谓高低；前者则是崇尚“最好”，崇尚“大儒”“通儒”（大师盛行原因概出于此）。认为“大儒”能一揽子解决所有问题。比如，季羨林现象就是“精英崇拜”的完美主义在起作用。否则，以季先生一个做东方语言研究的学者，是无法被媒体奉若神明的。换言之，

大学的崇高学术地位，也使大学的学院文学批评，始终会在社会上，在媒体中扮演一定的角色。学院知识生产对媒体的影响，显然要大于媒体批评对学院知识生产的影响。

我们在专业学科的意义上来谈论文学批评，主要是讨论跟踪当下文学创作最新动向以及阐释新近文学现象的那种文学评论。这种文学批评的显著特征是理论性和历史感越来越强，这就与 80 年代的文学批评有明显区别。

80 年代的文学批评，主要是在意识形态诉求的纲领下来讨论问题，例如，思想解放运动提出反思“文革”，文学批评就讨论文学与政治的关系，文学中的人性论和人道主义。因为这些都是针对创作实际中出现的反思“文革”对人的迫害、对人性的践踏这一根本现象而言。因为这种批判，实际上是一种价值批评，它避免了政治批判的危险性和危害性。直到 80 年代后期，中国当代文学理论和批评，接受了西方大量的现代理论，开始在理论的引介借鉴中重新确立中国理论批评的话语体系，而不是追踪意识形态的运动和任务。

因此，90 年代以后的文学批评，就不可能有一个统一的时代命题，也不可能共同的立场和观念，也没有共同的知识谱系和表述方式。观点分野，不再是左或右、改革或保守；而是标举批评方法或知识趣味（例如，结构主义或后结构主义、精神分析学或解构主义、女性主义或后殖民主义），或者是对当下创作的现象归纳（例如，对先锋派文学、对新写实、对女性写作、对 80 后写作等的阐释）。

90 年代以来的学院批评，严格说来，已经不是对现实的意识形态生产负责，也不对创作负责，而是对学院的知识创新负责，是学院建构学科的产物。其存在的合法性和正当性由其所包含的知识能量和思想水准来判断，而不是对当下创作有多少促进作用，是否会激起当下意识形态的热点——这已经与学院的批评无关了。这在欧美的“新批评”里曾经被表述为批评的自主性，这与文本的自主性如出一辙。这已经是现代理论批评的常识了。这样的学院批评，正如前面赛义德所言，就只能文学理论。批评不是给创作提供规范性的原则或标准，也不是给文学提供方向道路的指引，批评只是阐发文学作品的价值意义，以此来拓展当代批评话语的言说



动力,它提出关涉批评或文学理论自身的问题,而不是当代创作应该如何进行下去的方案。当代文学批评主要属于大学的文学教育体系,其知识生产的对话对象是学术进步及难题活动,是理论的创造。这与欧美大学里的文学研究已经具有相同的学科属性,也属于相同的学术规范。故而它从基本性质上来说,必然要脱离当代文学创作实际。至于它在话语的内涵意义上,是否贴近当代创作已经无关紧要——那不过是它寻求理论活力的源泉,创作实际可有效影响批评,对批评构成挑战,提出新的文学课题,但这并不等于批评能反过来有效影响创作。因为,不再有作家会听命于批评家的指引或为批评的指责所忧虑。至于那些文学作品的技术性和修辞性的批评,除了具有个案的作用,也不可能产生关于创作的普遍化的规范性意义。尽管批评依然会以文学应该如何的理想性方案进行言说,但有一点必然很清楚,这只是批评自身的理论言说,批评还试图在某种普遍性的意义上规范文学创作,那显然是完全不可能的事。当然,至于批评在实际的传播中,对文学创作,尤其是对个别文学创作起到何种作用,那完全是另一回事,它与某部哲学著作,某篇社会学的报告,或者是某种宗教的言说可能起到的作用并无多大区别。尽管也还有书评类的批评在媒体产生影响,但那也只能影响到文学的传播和发行,影响到读者,并不能直接影响到创作,文学写作或创作已经是极其个体的行为,没有规范化的体系形成,没有普遍规律可以改变作为个体存在的作家。尽管如此,我们不得不承认批评对当下创作的作用已经不可能立竿见影,但它的影响或许变得更为长期、内在和深远。

## 二

在今天多元化的时代,我们试图诊断一个时代的问题,可能相当冒险,当然,我们不诊断问题,又无法寻求我们自认为的正确道路。但不管如何,在今天,我们需要弃绝一种绝对主义和独断论是毋庸置疑的,更新我们的知识,建构一种文化平等主义的立场无疑是迫切的。因此,我对当代文学批评的误区与困境的理解可以归结如下:

1. 道德化的立场依然盛行。对当代文学批评的批评,最严厉的莫过于来自道德化的立场。这种立场在对文学创作进行指责方面,已经是一种习



惯性的话语，对于文学批评的指责也如出一辙。用道德来解决问题，这是一种简单化的做法，因为文学作品中表现的道德，以及作家的道德立场本来就十分复杂。历史上无数优秀的文学作品都曾经遭到过禁止，历史最终并没有按照那些道德家的设想来建构文学的道德体系。一些人把道德性作为文学作品的最高价值，这类道德只有在概念的伦理学的意义上，可能才有纯粹性。在具体的文学表现中，道德只是思想精神结构中的一种因素，而且作家对道德的挑战，也是对现代精神复杂性的探索。波德莱尔的《恶之花》、艾略特的《荒原》、王尔德的《莎乐美》、托尔斯泰的《复活》和《安娜·卡列尼娜》、福楼拜的《包法利夫人》、司汤达的《红与黑》、霍桑的《红字》、劳伦斯的《查特莱夫人的情人》、纳博科夫的《洛丽塔》、马尔克斯的《一桩事先张扬的谋杀案》等，这些作品要么写了丑恶，要么写了色情，要么写了通奸，要么写了不伦之恋，如果用僵硬的道德标准去衡量，它们都会受到谴责。但作家正是通过这些人物生存陷入的困境，去揭示人类情感的复杂性，去开启人类心灵深邃的场域。

批评家动用道德标准，高调张扬道德理想主义，还是要有所顾忌，因为文学作品是一种复杂的审美的统合体，道德因素在其中显然会与其他因素交合在一起，才会形成情感或思想性的语境，如果标举外在的现成的概念化标准去衡量文学作品丰富复杂的世界情境，那必然会产生以偏概全的结果。道德并不能解决一切问题，很多问题也未必关乎道德。有位尼采研究家伯格曼说道：“倘若在我们的思考中，有不少地方犯了较大、同时也很粗率的错误怎么办？我们天真爽快地推定，以为所有的文化都有某种道德，甚至也许还以为某种道德和我们自己的类似。要是这种无根据的推定完全错了怎么办？要是这种推定的错误，并非主要由于其他一些文化的法则的表象比我们目前所想象的更加斑驳陆离，而是由于其他一些更为深层的重要原因，那又该怎么办？要是某些文化法则的底层结构与支撑道德的基础彻底不同怎么办？这种不同要是大得足以使这些别样文化的法则压根儿就不是道德的不同翻版，而根本越出了这一范畴或根本就不是什么道德，那么情形又将如何？”<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 伯格曼：《尼采的道德批判》，载刘小枫、倪为国选编《尼采在西方》，上海三联书店，2002，第161页。

这里虽然说的是“不同的文化”，但在今天，文化的分层化以及代际区隔，生活于同时代同一民族的人，享有的文化也十分不同，因此，此一论说也可参照于理解当代文化。显然，从尼采的重估价值的角度来看，不仅观念上所设置的所谓“罪孽”是种“错误”——伯格曼论述尼采的思想说：“责任”、独立自主的“自由”，以及颇具权威和威慑力的道德“应该”，以及加强所有这些观念且作为名词实体化了的“自我”等，都是削弱了人心而具有毁坏性的。总之，在尼采看来，“构成道德视点的一切东西都应予以拒绝和抛弃”<sup>①</sup>。尼采的重估一切价值可能有其矫枉过正之处，但至少可以警示我们，过分依赖道德上正确的姿态，也是需要反省的，也存在某种毁坏性。某种意义上来说，这种道德主义的优越性与政治上正确的优越性如出一辙，当年在极左路线下，道德被政治化，一切道德问题都是政治问题；而政治本身就变成了最高的也是唯一的道德。如今道德也被另一种形式政治化，一切道德问题又一次变成了政治问题，都是关乎一种文学的理想性、思想性、优秀性和伟大性等谱系，而只有在这一谱系才被认为是具有道德价值的，否则就是没有价值的。这一套话语体系演变为另一种知识分子的学术政治，这种姿态性的立场性的宣示，并不能解决学理问题，而是在空喊道德口号的高调声中来建构话语权，其结果必然遮蔽了学理问题。

2. 独断论的思维方式。在当今文学批评中，独断论的思维并未终止，相反，随着文化的民主化潮流的逐步展开和个人自我的部分确立，独断论的思维却奇怪地在这些年中国的文化中有增无减。尽管我在这里难以一一去详细分析那些批评文本，但在那些批判性和火药味四射的批评文章中，不难看出独断论的思维逻辑依然盛行。也就是说，社会文化在整体上依然存在“合法性危机”，个人表达就只有急迫地建立（自以为是的）真理性。这是当今中国文化内在矛盾的直接表现。这样的内在矛盾，则导致独断论思维盛行，这或许是令人意想不到的吊诡。例如，网络语言中充斥着独断论，每个人都以为自己代表正义、良知和真理。言语逻辑与表达方式都是

<sup>①</sup> 伯格曼：《尼采的道德批判》，载刘小枫、倪为国选编《尼采在西方》，上海三联书店，2002，第178页。

在顽强的独断论的方式下展开，仿佛唯其如此，才具有真理性，才能替代整体的合法性逻辑。

因为整体的合法性危机，故而道德理想主义会成为当代批评的主要思想基石，并且被神圣化，这是真理性在场的逻各斯中心的方式。内里是个体无法真正完成自我表达，其论述逻辑和意义，只能乞灵于道德上的正确。故而独断论的思维与道德理想主义构成了当代表达的主导性模式，因为道德理想主义的无可置疑或先验性正确，它可自行生产出推论关系。一切都被事先决定了，发出声音的主体本来就是真理在场的逻各斯。

很显然，要破除独断论的思维并非易事。但在我们今天，文化多元论的观念乃是一种基本的观念，今天如果还秉持文化或价值的一元论，可能很难与这个越来越多样的现实对话。独断论或“唯我论”必然窄化视野，关闭面前的现实。当然，我们并不是一味信奉文化相对主义，相对主义本身也必然是相对性的，如果相对主义绝对化，那又进入另一种虚无主义。

但我们可以尝试着去接近一种多元化的可选择性的思维，或者如德里达所言的“可能”(perhaps)的思想。在2001年，德里达访问中国时，在北京三联书店做了一场题目为《Profession的未来与无条件的大学》的演讲，其中在回答我的提问时，德里达再次阐释了关于“可能”的思想，他说：

关于“可能”(或许)，我认为这个词是不可少的。我在“友爱的政治学”和关于“无条件的大学”这篇文章中特别注重这个概念。“可能”的形态，总的来说，曾经受到哲学家的轻视和否定。比如黑格尔就认为“偶然”“可能”“事故”等范畴没什么意思。但是，对我来说，“可能”这个概念，或者说“可能”的经验就是“事件”的经验。我在《友爱的政治学》中提到尼采的一篇文章，他谈到了“危险的可能”，涉及的是边缘和少数。这是没有计划、遇见和先知的“可能来到”的经验，换句话说，事件不应该是可预见的，不能计划，没有方向的。如果我能够计划、预见将要发生的事情，那就不会有“事件”。我刚才说到“行为句”，就是想说明这点。“行为句”就是在特定时间制造事件的语言行为。比如会议主席说“会议开始”。“行为

句”制造“事件”。我认为，没有事件就没有历史和未来，所以“可能”这个范畴是非常重要的，它制造不可预见的无理由的事件。<sup>①</sup>

新出现的事物可能不是被原来的逻辑决定的，而是一种新的到来的事件，只有给予它存在，只理解它的是其所是，或许才能接近它的意义。在今天理解多样化，以更为宽容和丰富的眼光来看待事物，看待各种不同的作品，显然应该是文学批评需要的态度和思想方法。如果仅只是从自我出发，设定一套现成的原理标准去规定事物，把自我凌驾于他者之上，把批评变成一种权势的话语，就不可能激发出创新性作品。批评保持的多样化眼光，也是一种他者的伦理，给予他者以自身的存在，只是接近和对话，在对话中释放他者本真而丰富的内在意义。这样的批评才是建设性的和创造性的。

3. 标准的困难。今天文学批评面对的文学创作，已经与五六十年代，甚至80年代迥然不同。80年代的文学思考共同的时代主题，因为时代有着主导的意识形态，批判“文革”，反思历史，团结一致向前看。尽管思想解放运动也充满了意识形态翻云覆雨的斗争，也有左右派系，改革保守分野，但人们的思考方向、方位和方法都相同，故而文学批评可以有比较明确的标准。例如，对“文革”是批判还是不批判？对人性论是积极支持还是压制？这都可以作为具体标准。至于文学性标准，虽然难以具体化，但还是可以在现实主义的美学规范下，取得比较一致的认同。今天我们面对的文学现实，有不同的代际的创作，有不同性别身份的创作，有不同地域文化的创作，有不同风格和艺术追求的创作（如面向文学传统的创作和面向市场的创作），有不同层次的创作（如纯文学或大众文学，严肃文学或通俗文学），我们很难建立一种明确的标准加以统摄。尽管我们心目中可以有什么是好的作品，什么是差的作品的尺度，但个人的趣味已经很难成为公众认同的准则。

4. 艺术感觉的迟滞。批评固然是一项理论思维活动，但艺术感觉无疑是

<sup>①</sup> 杜小真、张宁主编《德里达中国讲演录》，中央编译出版社，2001，第68-69页。译文略有改动。

极其重要的基础，没有敏锐的艺术感觉，就没有真正进入文学文本的批评，就没有回到文学本身的批评，也没有能够把握文学创新作品的的能力。在今天，确实面临着艺术感觉普遍疲劳的状况，人们总是抱怨没有好作品，却没有耐心阅读作品。阅读的疲劳不过是艺术感觉迟滞的体现，二者是互为因果的。在今天要保持敏锐和鲜活的艺术感觉确实相当困难，如此大量的信息，如此快节奏的生活，如此多的现实要求，如何能静下心，耐心而投入地阅读文学作品，其实是一项比文学创作的创新性更严峻的问题。正如马克思早年所说的：最美的音乐对于非音乐的耳朵也是不存在的，因为不是对象。如果有好的作品，没有了阅读好作品的心态，没有感受好作品的艺术感觉力，那永远也无法发现文学创新的动向，无法看到新的文学经验产生。

5. 知识的陈旧。尽管我们把文学批评分为多个层面，但不管是学院文学批评，还是媒体批评，不管是体制内的批评，还是体制外的批评，其实都需要有知识更新。反观中国当下的文学批评，学院批评的知识历经了80年代至90年代以来的知识更新，确实形成了一套学院知识话语，但并不是整个批评群体都完成了知识更新。例如，独断论和道德话语的盛行，也表明知识更新还是一个漫长的过程，甚至是一个艰难的过程。

知识更新显然面临着知识的“合法性”问题，知识的接受，还是面临着中国/西方的二元对立。令人奇怪的是，古典的西方知识，从来没有受到过“舶来品”的质疑，而西方现代或者后现代理论批评的知识体系，则总是受到一部分人的质疑，即所谓对西方的“顶礼膜拜”之类的指责。其实观念、价值、立场的分歧，很大程度上是知识谱系的分野。处于哪一种知识谱系中，就会受到哪种知识谱系所包含的价值观念和思想方法的影响，在当今时代，意识形态的背景已经不再起绝对支配作用，在很大程度上，是知识谱系的分野使人们的认知产生巨大的分歧。

很显然，文学批评并不是知识的堆积，也不是掉书袋，不管是古典知识还是西方知识，都要建立在个人鲜活的艺术感觉上。但文学批评确实又依赖相当的理论背景，没有理论背景，无法给予强大的阐释力，艺术感觉力与理论的有机结合，可能是促使中国当代文学批评变得强大有力的途径。

## 三

有一种观点认为,当代文学批评的公信力受到质疑。重建批评的公信力应是当务之急。在今天的中国社会,公信力的危机是普遍现象,批评家的公信力肯定不是最好的,但也不会是最差的。整个社会都面临树立公信力的挑战,文学批评当然不能例外。但不能据此认为中国当代文学批评的公信力有多么糟糕,那就有点危言耸听。实际上,在更为普遍的意义上来,现代社会始终面临信誉危机的困扰。在现代社会里,人们承担的责任和义务要比在传统社会里复杂严重得多,信任是对社会管理系统正常运转的象征性保障。吉登斯认为,我们在象征标志或专家系统内所谈论的信任,是建立在信赖原则的正确性基础之上的,而不是建立在对他人的“道德品质”(良好动机)的信赖之上。当然,对某个人的信任在一定程度上总是与对系统的信赖有关,但是我们信赖的只是这些系统的有效运转,而非系统本身。吉登斯据此对“信任”下定义:“信任可以被定义为:对一个人或一个系统之可信赖性所持有的信心,在一系列给定的后果或事件中,这种信心表达了对诚实或他人的爱的信念,或者,对抽象原则(技术性知识)之正确性的信念。”<sup>①</sup>

解决信任问题是一个社会的系统性方案,文学得以有效率地生产和传播,就要对社会有信任感,而文学批评维系着文学与社会的联系,文学批评的信任感就显得尤其重要。

在当今时代,我们也看到,重建批评的公信力面临严重的困难。其一,来自批评家内部的不正常批评。有一种声音不断地指责批评家的道德品格,认为当今批评危机是因为批评家道德品格低下,没有尊严云云。这是一项奇怪的指控,这样的指控主要是发生在批评家内部。正如对中国当代文学创作的贬损发生在作家群体身上一样。批评家吴义勤在解释贬损当代文学创作的舆论形成机制时指出,机制得以形成其中有一项重要原因是中国作家自身,有些作家先指斥当代文学一团糟,目的是抬高自己的创作。仿佛举世皆浑浊,唯我独清流。这是某些作家急于获得自我认同的手法,通过

<sup>①</sup> 安东尼·吉登斯:《现代性的后果》,田禾译,译林出版社,2000,第30页。



贬抑同行来抬高自己。<sup>①</sup>在批评界此种现象也不胜枚举，通过指斥当今批评家没有道德，没有信义云云，以此来标榜自己处于道德的圣坛之上。道德败坏当然就无公信力可言，更无权威性可言。这类批评虽然没有任何学术含量，却颇能蛊惑人心，博得喝彩。道德批判性话语，是媒体时代大众最需要的话语，是最能与大众沟通的话语。道德批判也是一项可以获得广泛群众性参与的运动，道德泼污在任何时代都是一项热闹的社会景观，将斗争的对象置于道德审判席上，让一个人背负道德污名，其他人在这一时刻都有道德优越感。这是乡间最为热衷的捉奸场面的现代变相重演，每天在媒体上演的好戏，都是这类事件的改头换面的亮相，其本质概在于此。

其二，现代社会普遍的怨恨心理。现代社会一方面需要公信力，另一方面却又存在公信力的严重危机，固然有系统与机制运转自身的问题，但社会个体的心理特征方面也存在着危机。刘小枫在研究西美尔、韦伯和舍勒的现代性思想时认为，这几位思想家都重视尼采思想蕴涵的问题——生命冲动的“造反逻各斯”。西美尔看到现代性不是生命的新形式反抗生命的旧形式，而是生命反抗形式原则本身。在西美尔看来，“现代社会缺乏综合的、共同的文化理想”<sup>②</sup>。在舍勒看来，现代性在个体的心理特征方面的表现，就是“怨恨”。普遍的怨恨与不满形成了现代性的某种推动力，当然，这样的推动力有正面的也有负面的作用。如此，我们就不会为当代文学批评陷入信任危机大惊小怪，因为这是现代性社会的普遍状况。另一方面，我们也不会把重建文学批评的公信力看成是一蹴而就的事。我们可以把重建公信力作为一种批评专业领域的自律性理想，但这并不等于批评公信力因此就可以建立起来。现代社会严重信赖专家系统，但专家系统始终会受到公众的质疑，尤其在当今的中国社会，存在普遍的合法性危机，试图单方面建立令人满意的文学批评的公信力当然是困难的。

与公信力相关的问题是批评的权威性问题。批评的权威性受损除了与公信力面临的现代性危机相关外，还有来自批评领域自身的内在矛盾。其一，批评的分层化。如前所述，当今批评划分不同的层面，不同的面向，

---

① 2010年12月28日上午，吴义勤在海口中国当代文学研究会年会上的发言。

② 刘小枫：《现代性社会理论绪论》，上海三联书店，1998，第24页。



不同的体制，很难有一种批评权威可以统摄所有这些方面。因此，出色的批评家也只能是在某个方面具有一定的权威性。其二，权力与位置的投射情况。因为当今社会过分重视权力，行政权力使得一个人具有权威性，具有话语权，其话语的重要性严重向权力倾斜。因此，批评的权威性并不单纯依靠专业水准，最为重要的在于其依靠的权力背景。其三，不同资源的分享。因为中国当今的教育与文化有较为快速的发展，这使文化团体、媒体机构、学院与学术单位等，都有不同的资源。各种名目、头衔越来越多，社会（尤其是媒体）也看重这些名目。各自背靠不同的资源，也可以重新规划文化象征资本，这使话语权力的形势运作显示出复杂格局。也就是各路神仙各显神通：你方唱罢我登台，各领风骚三五天。实际的结果就是，权威和中心再难形成，一切都被分享与平均化了。“权威”的形成机制再也不可能只是纯粹专业的或学术的水准，批评的权威也不可能只靠批评的成就来树立，权威形成的机制越复杂。权威存在的根基就越不牢靠，权威可存在的场域就越有限。

尽管我们看到如此多的问题和面临的困境，但这并不等于我们可以放低批评价值，放弃批评自我更新的努力。在今天，批评承担的重任可能比以往任何时候都来得艰难和重要，因为，今天的文学作品如此大量，传播方式如此多样，现在正是需要批评来标举文学价值，来揭示中国文学的未来道路。

尽管人们可以列举出这样或那样的关于中国当代批评急迫的任务，但我以为最重要的任务，也是最困难的任务，莫过于增强阐释中国当代文学的创新性的能量。一个时代在文学上是不是繁荣和伟大，当然并不取决于出版发行的数量，更重要的是取决于有没有伟大的作家和伟大的作品。“伟大”这一概念在今天同样是遭到怀疑的，但重建伟大作家和伟大作品，是传统文学得以经典化的根本途径，也是得以延续和更新的主要方式。不断有伟大作家和伟大作品开辟未来的道路，文学的道路才能伸展下去。

“伟大”这个词在今天的文化领域里已经难以继续使用，或许换成“重要作品”可以避免诸多的麻烦。当然，一个时代真正伟大或重要的作品并不多见，在歌德时代的德国、托尔斯泰时代的俄罗斯、司汤达时代的法国、狄更斯时代的英国、海明威时代的美国，存留下来的伟大作家和作品也是屈指可数。在今天，并不是没有重要作家和作品，而是因为作家作品太多，

相互覆盖遮蔽，个别作家也难以鹤立鸡群。因此，文学批评在今天就更要有能力发掘那些重中之重的作品，给予强有力的阐释，给出其文学创新的深远意义，给出文学史上的地位和对未来开启的区域。所有这样的阐释力，都需要当今的批评具备这样的素质：

其一，高度的美学自觉。不是用传统的既定的尺度去规定作品意义，而是在与新作品对话中开启自己的美学想象力，从而打开作品文本的阐释空间。理论与艺术感受力，都是作品活生生的给予性，作品在敞开的时刻，才能有批评的创新，而批评的创新正是作品创新性内涵释放的结果。

其二，多元化的宽容性视野。在今天，文化多元化的观点是一项理解世界的基本方法，只有具备多元化的视野才可以看出世界的丰富性和复杂性。我们开始与不同文化、不同种族的人对话，也学会与身处同一种文化中的不同阶层、不同地域、不同身份、不同趣味的人对话。关于“好作品”的概念，在今天可能会有多样化的解答，这并不是没有标准，完全持相对主义立场，而是对象的复杂性多样化，决定了标准和理解的多样性。只有在多元化的视野里，才可能给予不同的作品以其应有的价值和意义。

多元化的视野并不等于我们没有中国的立场或个人角度，而是这一切都是在对话的语境中才可建立起的立场或角度。立场与角度并不是排他性的，也不是非此即彼，而是在知识融会贯通的感悟中，生成的一种价值和方法的取向。

其三，知识更新与保持创新的巨大勇气。传统的文学批评主要是感受式的和印象式的，现在的文学批评仅仅停留在这一水准上显然不够。文学批评在今天所需要的知识可能要超出以往的传统批评，因为西方现代理论和后现代理论涌入，作家们也是在相当丰富复杂的中西方文化交汇的语境中写作，年轻一代可能有更加直接丰富的全球化经验和旅行经验，这些都需要今天的批评家，有足够的知识背景去开掘作品表现的世界。

其四，保持对文学始终不渝的热情。不管是知识更新还是敏锐的艺术感受力，在今天，文学最重要的基础可能在于批评家还能保持对文学的激情，如果没有激情，任何文学作品都只能是死气沉沉的文字材料，更遑论去阐释其中的独特意义。阅读伟大的作品，必然是伟大心灵的相互撞击，至少也是激情的相互交流，只有这样的批评才能感染人，才能给予文学以

生命的存在。

其五，以批评期刊为阵地构建对话空间。经历过改革开放 30 多年的洗礼，中国当代出现了多家相当有影响的批评期刊，如《当代作家评论》《文艺研究》《文艺争鸣》《南方文坛》《小说评论》《当代文坛》等，这些期刊始终不懈地站在文学创新的前列，关注重大作品，揭示当代文学新动向，推出一批又一批批评家。以文学期刊为阵地，不只是发表批评理论文章，同时加强批评家之间、批评家与作家之间的对话。促进文学活动良性展开，避免无谓的和无聊的争执，“打棍子”“扣帽子”式的谩骂可以休矣，低水平的重复可休矣，狭隘的恶意可以休矣！当代中国文学批评必将开创新的道路，开创中国文学的依然有生命力的前景。

原载《当代作家评论》2011 年第 2 期

## 90年代：文学怎样对“现在”说话

多年前，朱丽叶·克里斯蒂娃在一篇关于罗兰·巴特的文章中，追问道：“人怎样对文学说话？”<sup>①</sup>事实上，对于当今中国文学来说，对这个问题的追问，也就必然导致：“文学怎样对现在说话？”——这是文学保持先锋性姿态的基本出发点。对于文学来说，“现在”当然有双重含义：文学史的既定前提和人们生存面对的现实，而“怎样说话”则是其姿态和立场的基本定位。对于当代中国文学来说，特别是对于小说叙事来说，“现在”既是一个永远无法逾越的障碍，也是一条走向创新的必由之路。纵观八九十年代的文学转型，先锋性的形式革命已经日渐退化，文学写作也从纯粹的文学语境，从文学自身的美学语境，向社会化和商业化移位。90年代中国文学叙事不得不以“面对现在写作”作为其基本姿态。面对“现在”写作，本来理应为文学提供更广阔的活动场所，它也完全可以找到新的美学起点，然而，这里所谓的面对“现在”，却主要被理解为从艺术探索的高地上撤退。于是，年轻一代作家没有形成进一步保持面对“现在”写作的先锋性。短短几年，随着历史背景的不断变幻，文学为适应“现在”的潮流进行各种调整，已经耗尽了文学的创新冲动。不管人们从哪方面而言，文学创新热情和勇气的减退，对“现在”无力把握，不能不说是当前文学创作缺乏深度、高度和力度这一危机的原因所在。本文试图对90年代的文学流向进

---

<sup>①</sup> J. 克里斯蒂娃：《语言中的欲望》，载罗兰·巴尔特《符号学原理》，李幼蒸译，生活·读书·新知三联书店，1988，第208页。

行分析, 辨明它所提示的变化和提供的新文学经验, 并看到它所面临的困境, 从而为当前文学克服危机提供某些可能的思路。

### 一、从现实到“现在”: 宏伟叙事的解体

“现在”与“现实”有着本质的不同, “现在”(presence)不过是一个无规定的存在, 是历史发展至今的一个暂时的时间标记。而“现实”(reality)则是注入本质的现在, 通过规定、命名和定义, 现在有了确定的内容, 现在成为历史的必然环节, 它成为可以把握的存在。很显然, 关于现实的命名、定义总是被掩盖和隐瞒, 现实因此具有绝对客观的第一义的存在。经典现实主义把文学定义为“现实生活的真实反映”, 如果以这个命题为前提, 我们可以建立一种文学的历史修辞学, 或者说, 建立一种文学叙事的系谱学<sup>①</sup>。可以从这里来追问: 文学怎样对现实说话?

当然, 文学一直在对“现实”说话, “反映现实”这种说法本身就是现代性的文学启蒙主义策略, 文学可以反映现实, 并且应该反映现实, 正是通过反映现实, 新兴的(创生的)文化力量通过文学表达了这个社会集团的历史愿望, 从而建立本集团的文化领导权, 而占统治地位的阶级当然可以通过对现实本质的约定, 而有效维护统治阶级的文化领导权。经典现实主义的基本原则——“文学反映现实”——也是社会主义文化领导权的理论起源, 通过

---

① 系谱学的概念来自福柯。福柯 1970 年入选法兰西院士, 他在所作的就职演说《话语的秩序》中, 集中讨论了系谱学及其与考古学的关系问题。他说道: “批判的和系谱学的描述轮流交替, 彼此提供支持, 相互完善。……分析的系谱学方面, ……研究一系列的有效的话语构成方式: 它试图把它控制在其肯定权力之内, 如果批判风格是一种刻意的洒脱, 那么系谱学基调是一种无忧无虑的实证主义。”1971 年, 福柯发表《尼采, 系谱学, 历史》一文, 该文无疑是福柯论及系谱学最重要的文献。那么到底什么是系谱学呢? 简要说, 系谱学将自己与传统的历史方法对立起来; 其目的是“记录任何一成不变的本质之外的异常事件”。对于系谱学方法来说, 没有任何固定不变的本质, 任何规律基础, 任何形而上学的终结。拉比诺在分析福柯的这一思想方法时指出: “系谱学在别的学科发现连续性发展的地方找出了不连续性; 在别的学科发现进步与严肃性的地方, 系谱学发现了循环与游戏。它记录人类的过去, 是为了撕开颂扬进步的庄严颂歌的面具。”(德赖弗斯、P. 拉比诺: 《超越结构主义与解释学》, 张建超、张静译, 光明日报出版社, 1992, 第 141 页) 系谱学避免对深层的探索, 而是寻找事件、细节、微小转换以及细微轮廓的外观。福柯解释说: “解释者像一个发掘者, 被深入事物, 而解释(系谱学)的契机就像一种越来越高, 向上的总观, 使深层可以越来越清晰地在他面前展开; 深层又重新成为一种绝对的表面秘密。”(《尼采·弗洛伊德·马克思》, 第 287 页)。

对现实的解释，通过客观主义式的陈述而获得对真理的优先占有，中国的社会主义文化代表新兴的历史力量，讲述了它的“现实”。正如克里斯蒂娃所说的那样：“文学作为一个能指和一种历史之间的分界地区，似乎是某种特殊形式的实践知识，在这里主体浸没于该能指中，而历史将其法则强加于他。”<sup>①</sup>

“五四”以来的中国知识分子广泛接受社会主义文艺思想，特别是对现实主义的理论话语奉为圭臬，这正在于经典“现实主义”这种话语给予个人讲述浸没于历史的宏伟叙事之中从而最大增殖的可能，因此它能对“现实”重新规定，也就是作为历史的代言人，讲述“民族—国家”的宏伟故事。作为话语讲述的主体，作者个人因此也就具有了崇高的精神性存在。毋庸置疑，现实主义文学构成了社会主义历史的反映，现实主义文学从本质意义上来说，从精神谱系学的角度来说，它就是一本打开了的社会主义文化历史修辞学。现实主义如此深入几代中国作家、艺术家以及知识分子的内心，这充分说明了社会主义文化领导权<sup>②</sup>的成功。

在中国的社会主义革命的历史进程中，社会主义文化领导权非常有效地支配着文学艺术的生产，在不同的历史时期，它有着不同的历史要求和支配方式。特别是在改革开放的“新时期”，社会主义文化领导权呈不断开放的态势。新时期文学的反“文革”历史叙事，作为在经典现实主义的理论范式支配下进行的文学实践，通过讲述极左路线对“人”的迫害，确

① J. 克里斯蒂娃：《语言中的欲望》，载罗兰·巴尔特《符号学原理》，李幼蒸译，生活·读书·新知三联书店，1988，第212页。

② “文化领导权”（cultural hegemony），又译“文化霸权”。马克思主义左派理论家葛兰西（A. Gramsci）深受列宁“没有一个革命的理论便没有一个革命的政党”的影响，而构想出“无产阶级文化霸权理论”。他认为无产阶级要夺取政权和巩固政权，首要的任务是建立无产阶级（或社会主义）文化霸权。为了避免引起误解，本文使用“文化领导权”这一说法。但更准确的意义应为“文化霸权”。有一点是需要强调指出的，“文化霸权”这个概念不应被理解为贬义的，或者认为它具有政治批判倾向的意义，事实上，这是一个中性的描述性的概念。在葛兰西那里，则是一个建设性的概念，它是西方马克思主义关于无产阶级文化建设的基础概念和核心理论。葛兰西要是知道中国革命是如何通过建立社会主义文化霸权而迅速夺取政权并巩固政权，并且中国的社会主义文化霸权是如此深入人心，如此有效地推进社会主义文化实行全方位运作，那么他一定会深感欣慰，并且自叹弗如。毫无疑问，毛泽东文艺思想极大地丰富和发展了“社会主义文化霸权”理论。在新的历史条件下，当代中国的文化生产呈多元化和多极化发展，社会主义文化霸权如何以其开放势态，兼收并蓄（而不是排斥）多样化的文化现实，这是关系到能否巩固和发展社会主义文化霸权的重要问题。很显然，对这一实践问题进行理论研究，是十分必要的。



立了以“大写的人”为纲领的新的文学规范。这个文学规范的进一步展开，势必对经典现实主义纲领构成挑战。经典现实主义要么将其排斥为异己的对立面，要么促使自身呈开放势态，吸收在新的历史条件下产生的文学经验，从而促使自身的权力结构和表象体系具有更为广泛的包容性。任何有历史敏感性的人都不难看到，80年代中期以来，社会主义文化领导权与新的历史条件下出现的思想文化和文学艺术的探索所构成的矛盾互动关系，决定了80年代思想文化和文学艺术历史实践的基本轨迹。

新时期中国文学一直存在两股并行的创作冲动，其一是面对历史和社会现实的意识形态叙事，其二是对文学史本身的形式创新叙事。前者秉承现实主义传统，后者则偏向于现代主义思潮。当代中国文学中的现代主义思潮并非来自对西方现代主义的简单模仿，其根本动力来自文学内在的创新冲动，某种意义上还是现实主义深化的结果。但这种不断从现实主义“深化”过程中分裂出来的创新意识，不断向着现代主义倾斜。当年轻一代作家不再笼罩于现实主义传统之下时，他们就会直接受现代主义的启示而产生形式创新意识。因此，不管当代中国是否有过真正的“现代派”，现实主义/现代主义两种文学传统之间冲突构成的张力，决定了当代中国文学在艺术创新方面的基本结构。

从现代主义以“意识流”为始的探索过程，足以见出它的实践意义先于它的观念意义。王蒙在80年代初进行的“意识流”实验(如《春之声》《蝴蝶》《夜的眼》等)，不仅在思想的意义，把“反‘文革’”的历史叙事推到新的深度，同时更重要的在于，它率先表达了在纯粹文学形式的层面上所需要的艺术创新。如何把西方现代主义文学创立的经验融入中国当代既定的文学规范，这是80年代中国文学创新的具体目标，并且也是它持续不断寻求艺术形式变革的内在动力。实现“四个现代化”这个最高的历史愿望在文学上的反映，就是文学的“现代化”课题，它构成了文学创新的直接动力。现代化与文学的现代主义的混淆，既是80年代意识形态整合实践的直接结果，也反映了现代主义初起时不可避免的观念性含混。当代中国文学的创新要求总是由多元力量——意识形态总体情势，文学本身既定的现实主义传统，以及作家个体的艺术敏感性——来决定的。新时期的文学创新要求来自意识形态推论实践，由此也就不难理解，80年代的文



学现代主义思潮总是与“大写的人”的主题密不可分，它明显夹杂着“人性论”“人道主义”“主体性”的内涵。80年代中期风行一时的现代派，如刘索拉的《你别无选择》、徐星的《无主题变奏》等，这些典型的“现代派”，同时也具有表现“自我”“个性”这一类浪漫主义主题的强烈愿望。同样，“寻根文学”也被描述为“新潮”和“探索”，并且经常被理解为“现代派”。寻根文学与其说是自觉的文化寻根，不如说是勉强的文学创新。这个知青文学群体，突然转化为“寻根”群体，因为有了“文化”作为遮掩，其现实主义面目迅速隐匿，而由于其与马尔克斯、博尔赫斯的魔幻现实主义有某些关联被阐释成现代主义。事实上，文学创新已经构成80年代中期文学共同体的根本动机，而向现代主义贴近则是文学创新的基本出发点。

1988年，王蒙发表《文学：失却轰动效应之后》一文。作为一个极富历史敏感性的作家，王蒙的经典性表述不仅仅指出了文学的意识形态实践功能弱化，同时也表达了文学不得不在形式创新方面寻求新的出发点的要求。事实上，早在1986年马原就写下一系列作品，到了1987年，马原的影响变得不可忽视。同时期，莫言的叙事被广泛理解为文学叙事语言的最新探索。与马原对生活的神秘性和突变性的表现被放置到一边一样，莫言作为“寻根”（或反寻根）的最后一位作家的历史功能，也同样无人顾及。马原的“叙事圈套”就足以使他成为当代小说叙事形式变革的开山祖师，而莫言对叙事视点的探索，对语言和感觉的强调则使他的小说具有无可争议的艺术地位。在马原和莫言之后，则是形式主义色彩更为浓重的先锋派群体。由于这逐浪般的文学创新潮流，马原和莫言迅速由原先的先锋作家划为承前启后的过渡性人物。

80年代后期，文学已经很难从意识形态推论实践中直接获取思想资源，文学也不再有能力给社会提供共同的想象关系。一方面，思想解放运动已经告一段落；另一方面，以经济建设为中心的政治策略足以维系民众的历史愿望。文学被悬置于政治/经济的边界。文学不得不退回到它自身。80年代下半期，文学界就在讨论文学“向内转”的问题，所谓回到文学本体（或文体），不过是新时期以来就一直困扰文学界的形式创新命题的明确化。当意识形态推论实践不足以支配和支撑文学叙事时，形式主义实验就充当了文学转型的暂时桥梁。它虽然未必就预示着中国文学未来的道路，但确实是使

中国文学可以在纯文学的向度上有所作为。由此,80年代后期先锋文学的出现实则是文学别无选择的侥幸选择。1987年《人民文学》第1—2期合刊发表李锐、杨争光、孙甘露、北村、叶曙明、乐陵等人的小说,同期登载了马原和莫言的小说,可以看出前者一批初出茅庐的作者在语言感觉和叙述视点方面,在对生活的超验性表现方面比之莫言和马原要激进得多。《收获》第5、6期刊载苏童的《1934年的逃亡》、余华的《四月三日事件》和《一九八六年》、格非的《迷舟》、孙甘露的《信使之函》等小说,这些小说比《人民文学》的那组小说更具有整体性的冲击力,他们在寻求个人的风格化表述方面,在小说叙述语言和超现实感觉的表达方面,在小说的叙述结构和对人物的符号化处理方面,都显示了当代中国小说叙事前所未有的崭新经验。先锋小说把当代文学一直在现代主义维度上寻求的艺术创新推到极端,在处理语言和存在世界的复杂关系方面,在对生活的不完整性的表现方面,在对非历史化的人类生活过程的探究方面,在对小说叙事结构的非中心化的把握方面,以及在对人物进行角色化和符号化的表现方面,都显示了它特有的后现代主义倾向。当然,由于先锋小说的形式实验一直在“新时期”的语境中进行,它不可避免在某种程度上还保留有现代主义的文学观念与小说表现方法。但“先锋小说”与现代主义的区别也是显而易见的。

很显然,先锋文学一直在文学史的对话语境中展开探索,它既与西方现代主义构成一种借鉴关系,同时更重要的是与当代中国既定的经典现实主义文学传统构成对话关系。当文学不再能从意识形态推论实践中获取内在动力,它只能以形式主义实验来寻求从社会领域退却的途径。先锋派文学回避了意识形态话语,但其艺术创新方面的探索无疑使当代文学的格局发生了某些根本变化。80年代中后期以来,经典现实主义文学规范就面临着合法性危机。一方面,现实主义赖以存在的一套文化权力制度依然强有力地支配和控制了整个社会的文化生产;另一方面,经典现实主义面对大量涌进的西方文化思潮,面对艺术创新的挑战和当代现实生活的变动,未能作出积极的应战。经典现实主义难以提出一整套的表象体系和表意策略突破旧有的文学规范,因此,先锋小说所做的那些看上去与现行的文化秩序相脱节的形式实验,实则是一次卓有成效的挑战和革命。

因此,先锋派的形式主义实验不再面对“现实”说话,而是对文学自

己说话。但是，一方面，它并没有逃脱经典现实主义在文化制度化方面依然存在的支配权力；另一方面，它激烈逃离现实，试图找到纯文学的出发点的姿态，掩盖不住它与经典现实主义规范构成的潜对话关系。

如果不理解 80 年代文学写作的历史前提（历史语境），就无法充分理解当时文学创新所产生的意义。在文学创新的压力之下，现实主义文学体系既保持着顽强的制度化的拒斥力量，又无法提出与之应战的开放性策略，这就使得 80 年代后期（直至 90 年代）文学所作的一些小小的技术性调整和观念的些微变化，都被视为具有反叛性的革命意义。文学创新的意义显然是被经典现实主义的自我封闭语境放大的。换句话说，如果经典现实主义的制度化力量呈开放性势态，它有可能提出自我创新的表象体系，它有能力接受一切先锋性的挑战，并且把那些反抗和创新吸收为它的表象体系。但这一点并未实现。这就使得所有的艺术创新都具有双重性，既被看成是对经典现实主义的开放性体系的补充，又被置放到它的对立面。任何创新都不过是浅尝辄止的试验，又不得不看成是一次胆大妄为的背叛，那些细微的变化也被看成是对经典现实主义的超越。因此，也就不难理解，“新写实主义”作为一次调和的产物，却同样被认为具有挑战意义。“新写实主义”崛起于 1990 年，有相当一部分被列为“新写实主义”的代表作其实创作于《钟山》打出“新写实主义”旗号之前。而被列为“新写实主义”代表作家的人物，有不少曾经被称为“新潮”作家，如刘恒、李锐、杨争光等人。他们对一些特殊生存境遇的表现，尤为强调叙述意识和叙述语言，他们是在艺术表现方法的层面上对经典现实主义作出超越。他们的叙述意识、叙述语言与先锋派相去不远。而另一些“新写实”作家，如刘震云、池莉、方方、范小青、储福金，则是基于对现实的不同处理方式、不同的价值标向。然而，这两者却被统称为“新写实”。这一切，都是因为它们是被置放在经典现实主义语境中来看待的，因而才有独特的存在意义。

同样，王朔一度被理解为先锋派，也并不完全是误读的结果。事实上，王朔在双重意义上面对“现在”，它既面对文学既定的文化制度力量，又面对中国正在变动的现实。因而他的挑战有其历史真实性。王朔所标榜的写作姿态，他所表现的生活方式和价值认同，他对生活的嘲弄和自我嘲弄，他对权威话语的反讽性挪用，在很大程度上改变了文学的规范和

功能。当代文学长期以高昂的姿态对现实说话,就这些方面而言,不能不说王朔的写作具有挑战意义,至少他的存在使人们重新检讨文学的位置和文学的多重性和可能性。当然,王朔的副作用也是显而易见的,他把文学的价值和功能取向拉到一个较低的层次上,他推翻了文学的种种清规戒律之后,文学写作不再有必要自律,这使中国文学处在一个从未有过的轻松自如的境地,也容易使文学不再承受艰难的探索,不再保持超越性的乌托邦冲动。王朔炫目的成功充分印证了这个时代“以成败论英雄”的真理,他是一个示范,更是一个诱惑和怂恿。但是,这些后果到底应该由王朔负责,还是由跟随者承担?当人们把王朔当作下楼的阶梯和超度的桥梁之后,便把所有的罪责推到王朔身上,这也有失公允。不管怎么说,王朔作为个体的存在,无疑是有他的挑战性意义的,如果使之推广(王朔并没有如此愿望),必然产生谬误。一个王朔是必要,但一群王朔则是灾难,因此说只有一个王朔才是幸事,正如只有一个张承志是我们的幸运一样。事实上,王朔也意识到他的挑战姿态的有限性,王朔较后期发表的小说《动物凶猛》已经不得着力在叙述方式方面努力靠近先锋派。小说叙述意识困扰着他,并不仅仅是如何去表现一种生活经验,而是如何把那种生活经验叙述出来。这或许也是1992年之后王朔长期未动笔的根本原因。

中国当代文学在80年代后期开始历史转型,持续到90年代。这种转型是政治、文化、经济多边作用的结果,而不仅仅是某个历史事件起到突发性的杠杆作用。不理解这一点,就不理解当代中国文学所发生的那些变化本身具有的文化逻辑。不管是用“新时期后期”还是“后新时期”来描述它,都是基于文学历史本身的变化和起关联作用的语境来给予定位。<sup>①</sup>尽管当代历史语境是如此复杂,包含过多的变异和重叠,但我们还是可以从中找到最主要的历史前提,找到创生的文化与主导文化冲突的基本关系。这些关系并不是突然出现的,也不是一成不变的,但在理解当代中国文化

<sup>①</sup> 关于“后新时期”的讨论,直到1992年10月,在北京大学由谢冕教授主持的“告别新时期”座谈会才为文学界广泛注意。“后新时期”这一提法却有一个发展过程。笔者在1987年至1988年写的一系列关于当代先锋文学的文章中,“新时期后期”是我理解当代中国文学历史转型的一个最基本的概念。1992年拙文《“新时期的终结”与新的文学课题》(载《文汇报》1992年7月8日)再次强调“新时期后期”的文学转型:“‘先锋派’的实验性探索无疑最深刻地显示了‘新时期’的终结,而且最尖锐地预示了‘新时期后期’极端的文学流向……”

的创生力量时，不找到那些对话的阶段语境，就不能给出它的准确位置。先锋小说在八九十年代之交特殊的历史语境中应运而生，这并不表明它是投机取巧或“合谋”的产物，恰恰相反，它的崛起表现了当代中国文学少有的对文学说话的纯粹姿态，它那过分的形式主义实验，既是一次无奈，也是一次空前的自觉。毋庸置疑，先锋小说把中国小说叙事推到相当的高度、复杂度和难度。

然而，这一切并不表明先锋派完成的叙事革命就取得永久有效的胜利。事实上，先锋派的实验突然而短暂，在90年代随后几年，先锋派迅速放低了形式主义实验。除了格非和北村在90年代初还保持叙述结构和语言方面的探索，先锋派在形式方面已经难以有令人震惊的效果。一方面，先锋派的艺术经验不再显得那么奇异，另一方面生存和生活需要先锋们向传统现实主义靠拢。故事和人物又重新在先锋小说中复活。这是一种“成熟”，也是一种退避。不管如何，苏童的成功具有示范意义，与传统和现实的调和，使先锋派的写作找到安全而有效的途径。

但是，这种“退避”（或成熟）从文学先锋性的角度来说却是退化的开始。“先锋派”作家并没有关于历史、现实和人类生活特别独到深刻的认知，他们仅仅是依靠与经典现实主义的文化史语境对话写作，从而使其艺术表现方法获得革命性的意义。当他们的写作从这个对话语境撤退之后，他们迅速暴露自身在思想方面的贫困。先锋派所作的那些对人类生活境遇的怪异、复杂性和宿命论式的表现，在很大程度上得力于形式方面的探索，那些超乎寻常的对人类生活境遇的表现，其实是艺术形式的副产品。这是当代中国小说非常特殊的时期，形式主义的书写替代了对历史和现实的直接书写，先锋派文学在这里不仅仅揭示了崭新的艺术方法论，也出现了对生活世界的异乎寻常的表达。然而，这也正是先锋派作家的局限。当他们试图从形式实验的高地撤退而直接面对历史和现实时，哪里又是他们的新的立足之地呢？

## 二、倒退中的裂变：面对现在的叙事解放及其困境

事实上，90年代最初的几年，那些“先锋派”作家没有找到撤退之后的新的起点。那些放弃艺术创新尝试的作品，大多数只是简单地回到轻松自如的写实的传统，并且依靠陈旧的思想观念来支撑再现性的叙事。有必



要探究的是，当“先锋派”作家从形式实验撤退之后，它本来应该在，也完全有可能在思想的领地确立自身的起点，对历史、现实和人类生活的复杂性作出更深刻的探索，表现这一代人的思想力度和艺术地把握世界的的能力。然而，当他们面对现实时，却难以找到理解现实的思想出发点，于是其中大多数人只是简单地退回到那个“形式主义”的传统领地。格非可能是唯一的例外，他一如既往地保持对文学说话的纯粹姿态。他的《欲望的旗帜》(1995)没有引起必要的反响。这或许和这部作品存在过强的概念化倾向有关，在把握当代精神危机的错位特征这一点上，也还不能说格非做得很恰到好处，但格非在严肃思考，直面挑战。他没有面对摄像机写作，也没有投合港台欧美代理商的胃口。尽管在这个急功近利的时代，要一群人保持艺术上的纯粹性或许显得是过分的苛求，但我坚持认为“先锋派”作家们有着良好的艺术素质，有着相当圆熟的艺术手法，他们本来(应该)可以找到90年代文学新的历史起点。

逃离形式牢笼的先锋们，正在为轻松自如地撤退而暗自庆幸，然而，他们大部分人已经不再能给文学创新提示新的可能性。失去形式的遮掩，“先锋派”作家的小说新作不仅仅在思想意识方面显得平淡无奇，同时，更重要的在于，他们回避现实的写作风格不能不说是一个致命的局限。在特殊的历史时期，先锋派的文学叙事回避现实，以形式主义实验来表达他们的特殊感受，并且以此与既定的文学传统构成对话，毫无疑问是有其特定的历史的和美学的意义。但当形式革命的挑战姿态已经被放弃之后，先锋派的文学叙事还依然故我徜徉于那些似是而非的历史演义故事，或不断重复五六十年代的陈年老账，这不能不说是其写作缺乏生气的根本原因。相比之下，格非走近“现在”，则是一个良好的开端。没有创新就没有艺术，尽管就其客观历史效果而言，艺术创新的实际意义总是有限的，但创作主体总是要面对文学史的既定前提和当代生活作出创新的努力。不能面对“现在”说话的文学无论如何是缺乏力度的文学。

因此，毫不奇怪，随着先锋派从形式主义的实验高地撤退，90年代那批步入文坛的年轻作家看上去已经没有在艺术探索方面冲锋陷阵的激情。但是在艺术表现方法看似倒退的行为中，掩藏着一次影响深远的蜕变。这些人年龄不一，艺术准备也大相径庭。对他们的命名是困难的，“新

状态”“晚生代”“新生代”“60年代出身群落”“女性主义”“新生存主义”等都无法概括这一庞杂的群落。然而，他们有一点是共同的，那就是他们直接面对当代生活现实，面对他们置身于其中的现代社会。在“寻根”群体及马原和莫言的背后，先锋派以其远离现实的形式主义实验在纯粹艺术的层面上标新立异。而现在，就在先锋派的侧面，这一庞杂的群落，仅仅以对当代现实社会的直接书写就吸引了人们的全部目光。当先锋们还在重温旧梦或是在影视圈里名利双收时，后起之秀的作品已经在那些显要刊物的显要位置登陆。尽管命名是一种非常粗暴的理论行为，但是不命名就无法进行新的理论概括，也无法描述和阐释新的历史现象。在这里，我不得不用“晚生代”来描述90年代出现的新的文学群落。<sup>①</sup>这个概念可以使我在描述和概括90年代的文学现象时，给予必要的限定。这个群落既没有统一的文学观念，更没有相近的艺术风格，但是，相比较先锋派和新写实群体而言，他们明显有着某种“现在主义”的特征：他们的写作直接面对当下中国变动的社会现实，特别是对90年代中国经济高速发展的市场化社会不加掩饰地描写，对中国处在现代化的历史进程中的非历史化特征进行直接表现。因而他们的写作面对“现在”说话，而不是面对“历史”或面对文学说话。这些“现在主义式”的写作冲动来自个体的生存经验，而他们个人的文学经历在很大程度上是远离既定的文化秩序。他们乐于使用表象拼贴式的叙事，倾向于表现个人的现在体验和转瞬即逝的存在感受，并且热衷于创造非历史化的奇观性。所有这些，使得他们的叙事具有某种“现在主义”特征，正是在“现在”的平面上举行的文学狂欢节，表示了90年代与80年代迥然不同的文学流向。

去论证这种文学现象的合理性和合法性，非本文的任务。作为一种有

---

<sup>①</sup> 这个概念开始使用见于拙作《最后的仪式》，《文学评论》1991年第5期。那时我用这一概念来描述苏童、余华、格非等先锋派，由于“苏童们”习惯被称为“先锋派”，我后来用这一概念来描述继先锋派之后出现的更年轻的文学群落，相对于先锋派而言，他们是一群“晚生代”。关于他们的文化定位，参见正文关于“现在主义”列出的五个要点。所谓“晚生代”群落大致包括：何顿、述平、朱文、韩东、毕飞宇、邱华栋、张旻、刁斗、东西、鬼子、李冯等。“晚生代”与“女性主义”在文坛的影响方式有交叉之处，但还是应该作出尽可能的区分。女性主义群落的年龄跨度更大些，她们大致有：林白、陈染、徐小斌、徐坤、迟子建、张欣、海男、虹影等。



创生意向的文化，它有可能表达新的历史进向，但它无疑也带着诸多片面和似是而非的倾向。对这些初露端倪的动向，视而不见或大肆夸张都不是历史主义的态度。因此本文既意在把它视为一种进步，一种在现有的历史前提下所作的变革，同时也将分析它的矛盾和混乱。

在理解“晚生代”的历史位置和文学经验时，同样有必要强调历史给定的前提。詹姆逊曾说过，一个历史主义者会作这样的思考：“……发挥着功能的现存意识形态的生产，在不同的历史情境中是有区别的，而且最重要的是，或许会有这样的历史情境中，意识形态的协调和生产都不可能了——这似乎就是我们在当代危机中的处境。”<sup>①</sup> 80年代后期以来的中国也许正处在这样的历史情境中，意识形态创建的想象关系不再能从整体上对社会起支配作用，也不再能直接支配文学叙事。

因而，从整个社会的意识形态生产来说，它只依赖于剩余的想象关系来展开它有限的推论实践。80年代后期直至90年代的文学更像是处在一种“剩余状态”，不管是就叙述主体所处的现实位置，还是那种叙事方式和态度，或者是那种价值标向和美学期待，都只能抓住和运用剩余的想象。“剩余状态”表明文学及其文化实践不再依赖于意识形态的巨型寓言，不再致力于建构社会共同的想象关系，写作者与思想者退居到个人的立场，放弃永恒的、绝对的终极价值关怀，回到个人的记忆，注重那些细微的差别，试图从这里折射出生活世界的多样性，其结果也就只能用可能性和相对性视点来看待人们置身于其中的现实。在这一意义上，“剩余的想象”并不仅仅表征着“后新时期”这个历史阶段内的某些暂时的进向，它很有可能就是后工业化社会造成的文学之历史境遇，很可能是文学叙事者抗拒后工业化社会的无可奈何的武器。

1977年，雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）出版了他的那部久负盛名的著作《马克思主义与文学》，这部著作即使在今天仍然不失它的理论价值。威氏把文化划分为“主导的、剩余的 and 崛起中的”（dominant, residual, and the emergent）。尽管剩余的与崛起中的文化固然有可能被主导

---

<sup>①</sup> Jameson, Fredric. "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review*, July/August, 1984. 本文转引自王岳川、尚水编《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社，1992，第88页。

文化吞并，但威廉斯认为，这些文化代表了主导文化以外或与主导文化对抗的经验和实践。剩余文化是指那些“往日有效地建立的”意义与价值观，而“在文化进程中仍积极地在今天扮演着一个有影响力的元素”。威廉斯尤其对崛起中的文化给予特别重视，他强调说崛起中的文化“决定性地依赖于找到新形式或找到对形式的适应方式，但它绝不仅仅是某种直接实践的事物”。<sup>①</sup>显然，在这里，我借用了威廉斯的概念，但修改了他的原意。在我看来，剩余文化是从主导文化中分离出来的不完整文化部分。它可以一分为二，一部分与主导文化保持亲和性，它延续了主导文化的价值观和实践方式；另一部分更倾向于崛起的文化，不如说它是主导文化分裂抛出来的碎片，它倔强而又乖戾地生长，但特殊的历史情境使它无法成为有巨大创造性的崛起的文化。80年代后期以来的中国现实，使得任何试图创新的文化都大打折扣，它不再能形成巨大的有效的历史冲动。它是新时期有过的庞大的精神实践遗留的产品；它是工业化和后工业化社会对人类精神生产活动进行有效的缩减后的剩余物。因而，第一，它是历史的遗留物；第二，它是社会现实缩减的剩余物；第三，它还是自身的剩余物——文学这个古老的文化样式，它很有可能确实是走到它的尽头了。正如米兰·昆德拉在预言小说的未来道路时说的那样：“如果小说真的要消失，那不是因为它已用尽自己的力量，而是因为它处在一个不再是它自己的世界中。”<sup>②</sup>这句话同样适合于描述文学的命运。在这一意义上，文学在后工业化时期，在视觉符号帝国的霸权之下的生存，就被注定了它的“剩余性”的境遇。因为这样的历史前提，所以“晚生代”面对“现在”的写作也就被决定了它的特征和有限的意义。他们被历史迅速造就成咄咄逼人的“新锐”，但历史同时也只给他们提供一夜狂欢的模拟剧场。

对“现在”进行直接书写，这本来并不是什么惊人的艺术创造，但是当代文学有相当长一段时期无力把握当代中国的生活现实，无力揭示新的生活经验和提供新的现实图景，这不能不说是严重的缺憾。因此，当有一

---

① 雷蒙德·威廉斯：《马克思主义与文学》，王尔勃、周莉译，河南大学出版社，2008，第135页。

② 米兰·昆德拉：《小说的艺术》，孟湄译，生活·读书·新知三联书店，1992，第16页。

批人以现在进行时来书写当代生活时，他们就迅速站在了当代文化的前列。如果说“先锋派”的形式探索，乃是文学史的历史语境给予其特殊的革命意义，那么，“晚生代”作为一种创生的历史力量，就是当代现实直接给予他们存在的依据。90年代初期，新时期的宏伟叙事实际上已经无法整合多元分化的文学格局，“后‘文革’”历史所构造的那个“新时期”的巨型寓言已经破裂，那些现代性企图，那些启蒙主义的伟大规划，已经为当下的生存利益所替代。只有经济能改变人们的生存境遇，人们也只相信经济利益构成全部生活的意义。商品拜物教与消费主义构成了这个社会轰轰烈烈的主流，大多数人不再相信精神生活存在的必要性与可能性。一切都变成“现在”——没有历史，没有未来，没有内在性的“现在”，就是人们存在的精神乐园。因此，富有现实敏感性的人们抓住“现在”，直接表达他们的“现在”感受，构成当代文学的特殊景观。然而，也正因为只有“现在”，只有“现在式的”书写，他们的写作有着根本的局限。

何顿近年的一系列小说，如《我不想事》《生活无罪》《弟弟你好》《太阳很好》以及长篇《就这么回事》等，对当代中国走向市场经济的历史过程给予直接的表现，并且揭示了渴望致富是如何支配了市民的生活愿望和日常行为。经济利益全盘支配当代生活，并且构成当代价值选择的唯一轴心。不管是城市个体户，还是曾经一度是“人类灵魂工程师”的中小学教师，都无不把经济的成功看成是唯一的成功。何顿写出了这个时期个人和社会的特殊关系，特别是个体经济带来的社会变革，价值观念变革和人们的行为方式的变革。何顿的叙事无疑是一次现场见证。何顿的写作没有与文学史对话的愿望，对存在与意识之类的复杂关系他一概弃之不顾，他的兴趣在于抓住当代生活的外部形体，在同一个平面上与当代生活融为一体，他的那些不加修饰的逼真性的叙事，带着生活原生态的热烈和躁动，使那些粗痞的日常现实变得生气勃勃而无法拒绝。何顿的叙事从来不诉诸形而上观念的批判性表达，而是限定在与生活息息相关的体验和感觉之中。这使何顿的小说在抓住当代生活的外部特征方面，具有其他人所不具有的那种直接性。但何顿的小说过分生活化，过分经验化，也显得缺乏文学的历史感和思想的复杂性。这是他与与众不同之处，但也使他的叙事缺乏变化和更强更长久的冲击力。因此并不奇怪，何顿的写作迅速就显得类型化，人物类型化、故事类型

化、叙事模式化，这些阻碍了何顿的写作跃进到一个较高的艺术水准。如何加强思想力度，加强对个人与自身的历史、与社会的复杂关系性的描写，摆脱过分平面化和线性的叙事——这些不能不说是何顿应该面对的问题。

年轻一代的作家基于他们对生活的理解，不再依靠意识形态的推论实践给出现实的本质性意义，但是，面对“现在”的写作，也不是单纯表面化地记录生活，自然主义式地描写生活。对“现在”说话，不是简单倒退到自然主义，而应该在拒绝把先验本质强加给“现在”的同时，在多元性的意义上，给出“现在”丰富而生动的存在。这种“给予”，不是证明式地给出它的必然的、绝对的、永久性的本质存在，而是在开放的、变动的、谬误的、自我颠覆的意义上，给出“现在”复杂的历史情境。这当然是一种高难度的文学叙事，但也不是说就根本做不到，关键取决于这一代作家是否积极而主动地去认识和理解他们所面对的“现在”。

这个难题并不仅仅是何顿的，更是新一批作家无法回避的困境。述平和邱华栋的小说对中国当代消费社会的生活现实给予直接表现，城市的生活表象构成他们叙事中非常有气的文化代码。述平的《凸凹》《晚报新闻》《此人与彼人》等，对城市男女的引诱与背叛的描写，对当代生活的情感危机方面的揭示都显示了他对生活的独特而敏感的理解。邱华栋的《时装人》等作品表现现代城市人与消费社会的异化关系，人们不断寻求自我位置，然而却在城市那不断异化的空间里找不到自我存在的实在性。生存选择的后现代式的恐慌，构成邱华栋小说叙事独到的主题。但他们两人在试图穿透生活的外部现象进入内在本质时，也就是说在作进一步的思想开掘时，都显得有些束手无策。述平的《此人与彼人》不再满足于叙述一个男女相互引诱和背弃的故事，而是试图去探求男女关系背后潜伏的复杂的思想意蕴，特别是在现时代的特殊意义。但述平诉诸一大堆空泛而不着边际的关于爱与背叛的诡辩式的议论。这些议论不能说没有作者对生活的独到解释，但试图以此作为加强作品思想力度的努力，却无济于事且显得生硬笨拙。同样的情形在邱华栋的一系列作品中也可以见出。邱华栋对现代人生存状况——生活的方式与过程的捕捉十分敏感，但当他试图去揭示这种生活的内在矛盾，去表现他们的生存困惑与恐慌时，却在重复现代主义的那些现成的命题，诸如人的自我认同的危机、存在的绝对意义、西西弗斯式的生存悲剧等。邱华栋

显然有必要找到一种与他所表现的生活状态和叙述视角相契合的思想资源。

韩东与朱文是当今被普遍看好的“新锐”作家。韩东曾经在诗歌界崭露头角，以对“大雁塔”的重新书写而表达了“新生代”诗人反历史的叛逆性立场。显然，韩东一直在以反历史的方式重新书写当代生活。前些年他重写知青故事的几篇小说显得相当出色，如《西天上》《母狗》等。韩东有意掏空了那段记忆的历史内容，他不再以历史主体的角色反省大是大非，也不去找寻所谓丢失的青春，那种超距离的零度叙述，仅仅是在追溯一些奇闻轶事，那个巨大的历史神话被分解为一些无聊而有趣的日常生活，被处理成一些欲念化的表象片断。关于选择、怜悯和命运戏弄的故事，并不是以它的装模作样的思辨特征而引人入胜，那些反讽性的描写和各种不协调情境的随意配置，才是叙事的奇妙之处。韩东的叙述有一种虐待历史的快感，把那段厚重的历史加以漫画化的处理，改变成一些戏谑的表象材料，却也有强烈的反讽效果和解构力量。但是近年来韩东的小说尽管试图去表现没有诗意的当代生活，但经常变成没有诗意的叙述。他总是期待在他的叙事中出现一个奇特的转折——这个转折不仅仅会给他带来叙事方法上的突变，使小说叙事在这个关节点上被全盘激活，同时又能带来思想性的突然深化，不能不说这种叙事动机用心良苦。为了达到这个叙事效果，韩东不断地铺叙，不断地堆砌各种无关紧要的过程和细节，这使他的叙事变得松散而拖沓。拒绝思想性的发掘，一旦无法找到奇特的叙事转折，韩东的小说叙事就不得不忍受了无生气的后果。韩东一直试图拆解生活的内在性，但没有内在性的叙述使得他的“拆解”变得平铺直叙，对生活缺乏应有的概括力，也难以见出思想的穿透力。

朱文是90年代崭露头角的职业写手，写作成了他的谋生手段。追求所谓的“本质性写作”，使得朱文像是决定与写作同归于尽的人。就目前来说，也许是生活所迫，也许是急切渴望出人头地，朱文写得太快，写得太多。但不管如何，这个人真正是90年代的小说家。他有极好的小说意识（我说的是90年代的小说意识）。他能抓住当代毫无诗意的日常性生活随意进行敲打，很多“新锐”都试图这样做，但大都缺乏聚合的能力。然而朱文有高度聚合的能力，他的那些随意概括的表象，那些毫无诗意的当代生活场景，总是渗透进一种质素，一些莫名其妙的乖戾的不安定因素潜藏于其中，它们总是要越出叙事的边界。

对于朱文来说，生活是毫无诗意的，对毫无诗意的生活的书写构成了他叙事的奇怪的动力（在某种意义上，这也是韩东的动力）。生活没有内在性，没有深度，这怎么办？去发掘那些最没有“意义”的生活事实，从而把它们弄得怪模怪样，这是朱文小说意识的最基本的出发点。这一点可以看到朱文受到卡夫卡或契诃夫的影响。然而朱文已经全然改换了卡夫卡式的内心反省，改换了契诃夫对细节的精雕细琢，在他这里，是对那种不安定的生活事实的观望，把它们随意聚合在一起，进行敲打（而不是追问）。《食指》未必是朱文最好的作品，但显示朱文对粗陋的当代生活的拆解。这篇小说是对“诗歌”生活的表达，但显然，当代生活已经毫无诗意，在这个时代，诗人们的“最高心愿”是什么呢？“诗人们是多么希望有更多的女人去关心诗歌啊，附庸文雅也行，狗屁不通也行。吟上两句诗就可以上饭馆不要钱，住旅店不用掏身份证，就可以让姑娘们心甘情愿地爽快地把裙子撩起来，说实话，这就是诗人们梦想的天堂……”<sup>①</sup>这个时代诗人已经彻底堕落（按照朱文的观点），我们的生活还有什么真实的诗意呢？只剩下卑琐的欲望。然而，朱文描述了一个最后的“诗人”吴新宇，他却依然一如既往地谈论“人民”。这个人的准悲剧命运，折射出当代生活的全部虚妄性。这个也许是“真正的诗人”的人，他被卷入了当代混乱不堪的诗坛，他的诗情被当代无限扩张的生活表象所吞没。在处理这样的观念时，朱文干脆把代表当代生活的全部表象的语词堆砌在一起。也许这个时代是无法概括的，它堆积了太多的事件，这个历史现场时时处于爆满的状况，对于这个古旧的国度来说，它显得过分地力不从心。这些涌溢而出的表象铺满了这个时代的生活表面，它构成了这个时代的表面生活，以至于这个时代已经没有内在性的生活，只有表面化的生活。在某种意义上，那个最后的诗人的死或失踪是必然的结果。没有人会记住他，在一次公园里举办的“剪纸展览”（剪纸——多么有象征意味的展览，纸做的生活！），没有一个人谈论吴新宇，他不过是经历了一次“不必要的、匆匆的、秘密的诗歌旅行”。但是更重要的在于，这个表象化的时代全部淹没了过去有过的那么一点诗性。当然朱文的叙事不是批判式和反省式的，而仅仅是呈现式的，对这个

---

① 朱文：《食指》，《钟山》1995年第2期。



时代生活现场的呈现,展示出它的外形状态,也就是击穿生活的一种方式。

很有意思的是,朱文有一篇小说的题目就叫做《傍晚光线下一百二十个人物》,这是对生活的某种命名,它表达了朱文对生活的一种特殊的观望:“我看到了傍晚,而我所能说出的只是今天的这一个傍晚,一个傍晚光线下的眼睛能够捕捉到的傍晚的影子,它什么也不是。”<sup>①</sup>朱文的叙事干脆采取了“场景”的方式,七个场景的拼贴,捕捉傍晚微弱光线下的人们影子一般的生活。朱文是对当代生活有敏感的人,有着他们这代人对生活的领悟方式。在某种意义上,年龄具有不可超越性,他们没有那种对生活自以为是的理解,没有把生活纳入坚固的理性框架的武断倾向。他们与这个时代同歌共舞,甚至连他们的揭露都显得亲切,抨击都像是在亲吻。

把生活中最无聊的碎片收集起来,拿捏成有棱有角的怪异形状,这种叙事是杨争光、李锐、余华前几年一直在从事的工作,只是朱文把它挪到当代生活而显得尤其尖锐。但朱文的叙事还显得格局太小,他面对这种怪异的生活时游刃有余,一旦他的叙事偏离怪异,回到日常性,要表现更宽阔的生活现实时,他的力度就迅速削弱。他的小说《夏天,夏天》把叙事全部限定在某种片面的生活上,这使他的叙事容易具有尖锐性,但也难以摆脱其狭隘的一面。在朱文的叙事中,“环境”都变成物质性的事物,社会性的环境只有隐喻的特征,这使他的“直接性”实际上又转化成为一种“间接性”。

张旻的《生存的意味》非常有力度,坚决超然于情感之外,直接切近那些裸露事实,在一个情杀的故事里面渗透进复杂的生存意味。这篇小说叙事的显著特征,就是不断运用倒叙手法,去发掘生活中的那些最初的源头,去寻找那些灾难的根源。这种强制性的因果解释链构成的叙事反倒使生存敞开不可洞见的神秘性。人们的存在结果已经被预先给定了,生活再也没有比这境遇更令人绝望。这个武断的解释链,拖拽出一个人一生的那些不可言喻的细节,它们串连一体,构成了不可思议的命定之路,并且这里还融进了父辈的阴影,与一个更强大的历史交合在一起。一种显性的可分析的政治历史与隐性的神秘性的命运重叠,提示了生存中那些美妙而令

<sup>①</sup> 朱文:《傍晚光线下一百二十个人物》,《钟山》1995年第2期。



人惊惧的瞬间，这些瞬间构成了生存进程中持续而闪光的支点，它们却又无不意指着悲剧性的后果。作者的叙事冷峻而超然，那些冷静的视点直逼生存事实，不再是情感意义上的对人的遭遇的关怀，对人性的反省，而仅仅是一种超越于情感价值判断的审视，对那些生存事实的纯粹关注，甚至于是对那些“性”构成生活死结的揭示，又意指着生命不能逾越的盲区。

然而，张旻大部分的小说并没有在《生存的意味》上推进，相反却在重复一个故事母题，即男教师与女学生的暧昧关系。偶尔变换一下故事主角的社会角色，但故事的核心总不外乎男欢女爱。张旻的叙事从总体上来看是封闭性的，限定在一个特定而狭窄的生活小圈子里，他的叙事只是不断地呈现一些欲望化的生活场景，这些场景围绕男女传奇般的邂逅随时展开。那些缠绵悱恻的恋情，如同男性的白日梦绵延不绝。他的叙事视点缺乏变换，人物没有必要的对抗性和生存位置的颠倒，以及人物与他人、与社会的权力网络，与庞大的历史潜文本缺乏复杂而多重的关联。

述平和刁斗以讲述当代城市传奇而引人注目，运用暴力因素而使他们的传奇故事具有突发性和变异的效果。尽管述平的叙事节奏把握得相当好，故事的转折处理也相当出色，但述平的叙事过分依靠事件为叙事的支点，而很少有效运用叙述本身的可能性来打开社会化的语境。当他试图去捕捉生活的本质含义时，他不得不使用议论和评价之类的简单手法（例如前面提到的《此人与彼人》）。对生存境遇复杂性的表现在很大程度上得力于叙事方法的复杂化运用。尽管说常规小说不可能像实验小说那样过分注重形式的因素，但并不意味着把艺术形式全部压制在故事性的水平底下就可以奏效。故事的奇观性应尽可能与叙述视点的多元化、结构的多重性相结合，这样才可能避免这些城市传奇沦落到低俗小说的地步。刁斗的小说具有相当强的可读性，这主要依靠他的故事总是围绕着邂逅的浪漫以及意想不到的后果来完成。追求叙事的转折，在韩东那里是在叙述的层面上，而在刁斗这里则是事件本身突发性变化或一些被有意掩盖的细节。如他的《作为一种艺术的谋杀》，观察一个男人和女人的故事是如何发生如何向个人无法控制的区域迈进。人物的性格、内心的无意识，使这个诱惑的故事充满动态的可变性，那些转折关节被处理得生机勃勃。故事最后出现的一具男尸，在这个男女相互诱惑的老套路里加进了一些宿命论的意味。但刁斗的小说总

是有一个固定的叙述套路，被掩盖的情节或细节最后显露出来，使故事的转折性具有奇特的效果。《伪币制造者》同样如此。过分依赖戏剧性的转折、巧合、疏忽、有意的掩盖等，这些并不是能动的叙述技巧，它们主要依附在故事的层面起作用，而不具有超越故事层面、起到多元组合的作用。

新时期的“宏伟叙事”解体之后，当代文学不可避免倾向于“小叙事”。文学不再去表现时代惊天动地的变化，去呼唤或指引人们朝某个共同的目标行进。文学在很大程度上不得不变成生活的抚慰剂，变成填补闲暇的精神消费品。因此当代小说看上去呈两极发展，对古旧历史生活的叙述和对当代生活的表现。前者大部分不过是些年代不明的古代传奇，后者则更像是后当代传奇。当代生活变成一系列的奇观，这使当代小说在寻求新的适应性方面找到一条捷径，但也牺牲了当代小说叙事已经创立的那些艺术经验。所谓“晚生代”的写作在制造当代生活的奇观性方面无疑提供了新的生活经验。但其小说叙事在艺术性方面明显未曾达到先锋小说所抵达的那种境地。过分堆砌欲望化场景，追求奇观性效果，新锐们普遍忽略复杂多变的艺术表现方法。当然，这里并不是要所有的小说进行形式主义实验，而是说小说应该有一定高度和复杂度的叙述意识，这种叙述意识未必要延续先锋派小说曾经进行过的探索老路，恰恰是融化在对当代生活的全方位表现里面，对当代有生气或没有诗意的生活重新进行编目，这需要更高的叙述视点，更广阔的叙述视野，更强的思想穿透力度。

不管是把这个时代的生活描述成分崩离析的情势，还是描述成完美无瑕的形态，都无法否认现实本身正发生巨变，当代生活正在以夸张的姿势奔腾向前。没有人能够抓住它的本质，触摸它的精神和心灵。没有历史感的“现在”，只有表象而没有内在本质。从个人生活的边界进入文坛的晚到者，显然与那个现代以来的宏伟叙事无关，与新时期的历史语境也不再直接关联，他们无须在现实主义/现代主义的二元对立语境中来确立叙事起点，他们就生活在这个消费至上主义的间隙。再也不能，也不必从整体上书写这个时代，内在地把握这个时代。这一代人对这个时代的直接书写，确实构造了一幅生动的商品拜物教与消费主义至上的时代图景。这是一个只有外表而没有内在性的时代，一个美妙的“时装化”的时代，一

个彻底表象化的时代。后来者既然捕捉不到“宏伟的意义”，他们也只能面对“现在”的生活表象展开叙事。他们既失去文学史对话的语境，也就不再与经典现实主义构成对话，他们显然无力给出“现在”的本质，因此，他们只是写作“现在”，而不是“反映”现实。在他们的叙事中，这个“现在”本身处在一个历史的断裂带，或者说，“现在”正在制造这种断裂带。没有历史本质的现实，只能是“现在”，所谓回到生活本真状态的现实，不过是没有本质的“现在”的另一种表述。

在这一意义上而言，“晚生代”的叙事似乎是某种现场见证。他们热衷于抓住当代生活的外部形体，在同一个平面上与当代生活融为一体。他们的那些不加修饰的逼真性的叙事，抓住了当代生活的外部特征，具有其他人所不具有的那种直接性。但年轻一代作家的叙事过分生活化，过分经验化，也显得缺乏文学的历史感和思想的复杂性。无法找到准确的思想插入点，这使年轻一代作家的写作受到相当大的局限。如何进入当代生活的多重结构，如何在更复杂和深广的意义上书写我们面对的“现在”，以“本质性的写作”去写作当代生活的本质性（无本质）的生活真相，这是他们面对的困难。

当代中国的女性作家群以她们果敢而极端的姿态冲进个人生活的深处而令人惊异，她们各自以其特有的方式书写着这个时代生活最隐秘的角落。应该承认她们的写作是具有挑战性的，写出了这批女性作家面对生活的方式和表现生活的特殊视角——这也是她们对现实说话的特殊方式。中国女性作家的写作长期附属于男权话语之下，无性的写作，也就是社会化的写作才确定她们写作的意义。面对女性自身的问题，总是迅速被男权历史话语所遮蔽。张洁1979年发表的《爱是不能忘记的》，那种女性的立场被思想解放运动，被当时关于人性、关于人道主义的宏伟叙事所压制，张辛欣对现实的锐利观察也因此不得不放弃她的女性视角。她的《在同一地平线上》，是以关于个性张扬，关于人与社会冲突的典型男性话语来表现的。王安忆一直试图去发掘女性在历史夹缝中特殊的命运境遇，显然，她又过分注重历史性的宏伟叙事，她返回到女性内心的叙事就显得相对薄弱（也许王安忆是属于自成一格的大叙事作家，女性意识对于她不如历史意识更重要）。残雪回到女性的内心生活主要是通过词语，一种极端的女性内心独白，这又不得不使

残雪的女性叙事难以还原为女性普遍有效的生存经验，使她对生活的表现过于虚幻。但残雪的写作本身是一种象征性行为，它预示了当代女性写作不得不在性别认同的方位铤而走险。然而，女性意识的表达并非易事，她并不仅仅在意如何关注妇女本身面对的问题，更重要的在意女性独特的表达方式。在这一意义上，新写实群体中不少女作家，如池莉、方方、范小青、蒋韵等，在现实主义的经典叙事规范底下，她们的写作无疑极为出色，她们对女性生存境遇的刻画深刻有力，她们的写作无疑表征着一个时期女性写作所达到的高度。但也正因为此，女性话语意识的表达就不得不有所削弱。

90年代出现的女性写作，如陈染、林白、徐小斌、徐坤、海男、虹影等等，顽强地把叙事动机确立在女性的立场，这些人不再面对宏伟的历史叙事，也不太关注文学史语境，她们关注女性自身的问题，用女性的直觉去表达她们的生存感受。在创造独特的女性自我意识经验方面，在把女性作为一个有性别特征的社会群体和文学群体方面，这些女性作家的写作毋庸置疑有开创性的意义。她们无所顾忌的女性写作有如举行一次女性的狂欢节。事实上，90年代的文学“繁荣”景象，有一大半是女性狂欢似的写作创造的泡沫奇观。1995年的世界妇女大会，则使这个狂欢节具有全球化的后现代特征，这使女性写作本身成为一个极具扩张性的文化帝国。当然，就文学意义而言，她们存在的独特性在于她们与此前的女性作家的区别，但并不因此意味着有一种彻底超越既定的文学规范的女性写作，并不是说，只要与男权社会彻底决裂的女性写作就一定是有创新意义的女性写作。女性意识在女性写作中无疑是一个必要的支点，但不是全部的基础。当前女性写作在强调女性的自我意识和女性独特的内心体验方面无疑相当出色，但一味沉浸在女性的自我体验中，过分的自我审视与自我迷恋，已经使女性写作经验变得越来越狭窄。事实上，女性经验并不是一味的封闭式、后退式的和内心化的，女性叙事完全可以也有必要走向开放性——面对“现在”世界的开放性。当她们的女性经验面对当代社会变动的现实时，那种内向化的女性意识无法进入其中，在个人化的故事、叙述和“现在”的表象之间，存在着明显的断裂。试图表达这个时代的尖锐感受，但又找不到准确的思想支点，这确实是一代青年作家普遍面对的问题。

### 三、新的出发点：在多重历史关系中把握“现在”

不管人们是否愿意承认，历史总是自行其是地行进。90年代的中国文化处于急剧的裂变和转型时期，中国文学创作显现出从未有过的复杂、丰富和含混。90年代的中国文学以其面对“现在”的直接性而开创了一个新的局面。就文学面对“现在”而言，它无疑提供了一系列新的艺术经验，改变了不少由来已久的原命题。就历史给定的前提而言，80年代知识分子有创生（emergent）力量的文学和文化实践一直依附于主导文化（dominant culture），主导文化也在很大程度上代表了历史变革的力量，尽管知识分子文化具有寄生性，但它们共同表达了变革的历史愿望。因而，知识分子文化（改革派的或有现代意识的）既是创生的，也逐渐成为主流（主导）文化，至于它随后从主导文化那里分离，而走向相反的方面又当别论。由于特殊的历史原因，80年代后期的知识分子文化没有形成有效的创生力量，80年代文化的终结，留下的不仅仅是一种回忆，而且还有一堆问题。这是一个突然中断的文化流向，因而，90年代的文化完全是以另一种方式存在，它的起源就与80年代的文化没有直接关系，尽管前者可能是后者思考的起点。特别是在文化领域，90年代的文学来自多种文化资源，而西方的思想和个人面对生存的现实产生的思想冲动，乃是这种文学（文化）产生的直接依据。

确实，90年代的文学和文化实践，没有形成，也无法形成知识分子的群体力量，也构不成持续的历史流向和不断累积的历史进程，随时即兴的应变取代了持续的历史创造，它也必然随时消失，一切都过于直接地为人们置身于其中的“现在”所决定。因而，那些有历史创生特征的文化，也形不成有效的历史冲击力，归根结底就是它无法和主导文化构成直接而有效的对话，它仅仅是以“分离”或“逃避”的方式，而获得创造新的文学（和文化）经验的可能性。相对于一个无法提供共同想象关系的时代而言，这些具有创生力量的文化实践，也只能是剩余的文化——无法整合，也无法转化为主导文化的边缘文化。就其边缘性位置而言，这类文化并没有保持边缘的挑战性。逃离，而后随遇而安，它当然不可能有足够的内在动力和历史持续性，不管是变革旧有的文化制度，还是建构新的文化秩序，它的实际功效都非常有限。因此，也就不奇怪，90年代过去数年，“先锋派”

这个术语现在已经变得陈旧而不合时宜，曾经被称为“先锋派”的作家们，功成名就后已经难有再探索的热情。当然，从来就没有永远的先锋派，随着一代先锋派创制的艺术经验被广泛认同，先锋派的挑战意义也就终结了。但当今中国的先锋派的历史如此短暂，并且如此迅速地被人们抛弃乃至遗忘，这不能不说令人惊异。尽管说当代文化语境是如此复杂，个人的选择总是被多重历史力量所决定，但个人总是能确立自己面对文学说话的基本位置和文化目标。“有力量的跟着历史走，没有力量的被历史拖着走。”（斯宾格勒语）。在当代中国文化语境中，“有力量”不幸被理解为“有能力顺应时势潮流”。“永远的先锋派”固然强人所难，但文学却永远需要先锋派。即使在后现代文化语境中，“先锋派”这种说法显得非常勉强，但文学共同体总是保持着创新的努力，保持着构筑新的文化乌托邦的冲动，否则人们就注定了生活在一个“文化稗史的时代”（列奥塔语）。

尽管先锋派似乎注定了要成为过去，但他们创造的文学经验无疑标志着当代中国叙事文学曾经达到的历史高度。先锋派与后起的年轻一批作家的显著区别在于，前者注重艺术形式实验，即使形式实验退化之后，他们的作品依然保持在一个较高的艺术水准层次上，但他们普遍不能面对现实生活，无力表现这个时代变动的的生活状况和价值选择；后起的“晚生代”敢于面对当代生活，最直接表现他们置身于其中的现实，表现90年代人们的生存状况和情感需求，但与先锋派相比较，他们的艺术表现力显得不足，小说叙事回归生活和故事，大都放弃了艺术形式的必要探索。更不用说在整体上形成这一批人的艺术风格。这并不是否定“晚生代”的作品的艺术水准（这里面不排除个别比较成熟的作家艺术手法颇为洗炼），而是在更高的艺术水准层面上，对“晚生代”热闹的写作现场提出警惕。毫无疑问，“晚生代”小说在90年代中期最有生气的是他们的存在恰逢其时，他们无需去寻求与历史对话的现实语境，他们的写作具有中国文学少有的那种直接性和现实感；然而，从另一方面来看，他们又生不逢时，他们无法去表达锐利的、对抗性的思想，他们无法从时代、从集体无意识那里找到强大的支撑力，他们无力抓住“历史潜文本”。长此以往，他们像是一些在水面上行走的人，他们的姿态优美，表演精彩，但却没有内在性，也难以持久。这是我们必须面对的现状。



总而言之，不难发现，90年代的“晚生代”的文学创作表征的倾向，比之80年代明显发生重大变化，最显著的特征在于依附于意识形态推论实践的宏伟叙事，成为群落性的乃至个体性的艺术表达。90年代，没有80年代的那种宏大的历史感，却更多个人化的体验和个人性的艺术风格特征。但这并不就意味着当代文学叙事对这个社会就毫不起作用。应该看到，文学的社会功能发生了惊人的变化，正是这种变化，使人们生活在一个相对轻松自如的时代。从总体走向来看，文学不再被命令去创造社会共同的想象关系或是充当意识形态整合的有效形式，更经常的是作为调节社会精神心理的抚慰手段。在弥合社会的精神裂痕方面，在完成社会无意识的宣泄方面，以及在满足人们的日常想象需要（提供高情感平衡和快乐原则）方面，文学都起到有效的作用。

但是，很显然，正如我在前面分析指出的那样，90年代的创造经验，同时意味着它在另一方面的不足和缺失。过分的个人化和私人性，使90年代的文学叙事对现在的把握显得狭隘，无法在深度和广度上表现“现在”。而且，对“现在”进行表象式的书写并未达到较高的艺术水准，表现力单调而缺乏创新的动力。无法把对“现在”的有力表现与更高水准的艺术方法结合起来。过分追求市场化的成功，为各种非文学的利益因素所支配，这一切都使90年代年轻一批作家的艺术水准无法上升到一个较高的层次。

90年代这些新的艺术经验存在这样或那样的不足，但最首要的不足在于艺术作品普遍缺乏深刻有力的思想意识。他们能够面对“现在”说话，这无疑使他们的写作打开新的生存空间，但过分表象化地处理“现在”，使他们的叙事普遍缺乏历史力度，停留在过于直接的经验层面，无法进行更深刻和复杂的艺术表达，对现时代的历史变动的理解也显得简单和表面。除了激进的探索性形式的实验文体，文学写作不得不在每一次叙事中去表现某种思想性，这是先锋派以后的当代文学叙事无时不面对的难题。试图给文学的“思想性”下个定义是困难的，这个术语通常指与感觉经验和情感体验直接相对的那种有启发性的思考意识和认识的综合体。文学作品的思想性经常可以被粗略地解释为作品的思考所涉及的主题。文学叙事对生活的理解必定包含对所反映或体现的思想的认识。显然文学的思想性并不



能被简单地理解为是叙述人的形而上的议论和抽象的评价。当新一批的作家回到常规小说的位置上时,他们就不得不面对小说叙事最终要具有思想力度这个难题。当这一批作家以他们对生活的直接性表现,对“现在”生活的外部形态进行表象化的书写时,“思想性”的表达就变得越加困难。正因为如此,强调当代文学叙事的思想性,建构文学的思想认识体系就显得尤为迫切和必要。文学的思想认识体系,也许可以表述为文学的“认识论图式”(epistemological paradigm)。所谓“认识论图式”,并不是在哲学意义上所说的“认识论”,即关于人类认识的来源、发展过程,以及认识与初衷的关系学说。它并不用于回答思维和存在何者为第一性这样的哲学原命题,它主要是解决文学创作对历史、世界和现实的一般认识和艺术把握世界的方式。重建文学的认识论图式,并不是要回到本质主义的基础上去,也不是简单重建文学的深度模式和一元论的历史观,更主要的是在现时代的历史语境中创建文学认识现时代世界的思想体系。

总之,传统的经典现实主义的艺术反映论不再能有效把握变动的和多元混杂的“现在”,年轻一代的作家也没有找到有效的认识论基础,普遍缺乏必要的知识积累和思想准备。不能在整体上和形而上层面把握现时代的历史变动,这不能不说是当代中国文学作品显得浅薄无力的根本原因。我们当然不是说文学艺术表现要有明确的理性观念和庞大的知识背景作基础,但作家一定要有对历史和人类生活特别有力的洞察。这一切恰恰不是回到理性主义和启蒙主义的老路上去,重建新的“认识论基础”是在多元论的基础上完成更加复杂的综合,正如马修·阿诺德(Matthew Arnold)所说:“在这些时代里,它要求更多的智力去掌握如此巨大的思想和资料库。”由于我们处在一个极为复杂的历史语境中,各种历史事实都被强制性地堆放在一起,这就要求我们能够把握那些错位的、误置的历史环节,清理出更加清晰和真实的历史面目——这就是“历史的辩证法”(F. Jameson)。新的“认识论图式”强调立足于中国现时代发生的历史变动,在晚期资本主义和后社会主义的冲突中来认识这种变动,并且在全球文化想象的语境中来把握这种变动。新的认识论基础有能力综合中国某些传统文化资源和当今西方流行的各种理论话语,诸如解构主义、后殖民理论、女性主义和各种后现代理论,在此基础上形成对当代中国现实的多重性和复杂性的认

识，对人类在后冷战时期的困境，在权力制度、高科技和新的文化霸权的压力之下的历史境遇给予强有力的把握，在这里，或许可能找到中国文学新的出发点。

原载《北京文学》1997年第4期

## 新世纪小说开辟的个体经验

汉语文学发展到今天,备受诟病与责难,但是,每年两三千部的长篇小说,目不暇接,看着如此旺盛的图书市场,人们无法否认文学“萧条”“滑坡”是子虚乌有的臆断。当今文学已经从期刊时代走向了长篇时代,人们记忆中的是20世纪80年代期刊如火如荼的场景,显然无法接受出版社,甚至一些不见天日的书商在文学出版方面呼风唤雨。但是,就期刊的发行量萎缩而言,也并不意味着文学水准的严重下降。当今时代的期刊是否有好作品,那要仔细去读那些期刊才能得出结论。问题在于,人们是依据文学再也不能在现实生活中起到振聋发聩的作用而来推断文学不行了——文学不行了,这是一个问题,文学有没有水准和质量是另一个问题。

不行的到底是什么?是这个时代、是人心。这个时代的人已经没有文学之心,已经没有对文学的热心、诚心、耐心。网络上无止境的爆料、奇闻怪事,铺天盖地的影视图像和声光色电,电脑游戏,五花八门的休闲购物杂志……再加上美发厅、SPA馆、歌舞厅、酒吧一条街、美食城、体育赛事、购物广场……这个时代的人们怎么可能静下心来一页一页翻动书本,读读文学,体味那些笔法韵味?普通群众自然是有权享受这个时代的感官刺激的,而文学专业研究者失了方寸,跟着起哄,就显得可悲了。我们失去的是一个文学时代,但这并不等于我们研究文学的人要放弃,甚至研究当代文学的人也有理由不放弃。如果没有当代文学的创新性活力,那么古典或者传统存在的理由也并不十分充分。另一方面,在今天,文学存

在的理由可能与以往任何时代一样重要，因为它的困境，因为这个时代追求感性解放，而文学与古典价值、与古典的感受方式，甚至生活方式联系在一起的艺术样式，可能是唯一让人们能回到传统、回到确实性的价值中去的精神质料。甚至这些图像与文字的泛滥，都因为有文学作为底蕴，它们才可能无所顾忌。如果抽去文学在这个时代依然坚守的写作，依然去肯定文字所蕴涵的源远流长的美学，那所有这些玩闹都不堪一击，都不会有生存下去的底气和后劲。

那些在当今文化生产与传播中再也无法占据主流位置的文学作品——它们数量少得很，因其少得很，才显得可贵。它们沉在当今时代的文化的底部，甚至是如此大规模的文学生产的底部，容易被淹没和覆盖。这种淹没和覆盖不只是来自文化盛世时代的狂欢，更是有可能来自文学界本身，甚至是在文学界的热闹的重视与讨论现场。在当下我们如何去认定文学品质已经成为一个严峻的问题。固然，我们已经有一个中国古典和现代文学的传统标准，前者可以《红楼梦》为高度，后者可以鲁迅为准绳，我们甚至可以搬出托尔斯泰和普鲁斯特为尺度，但这些都是过往的标准，如何理解汉语白话文学累积一百年历史的今天的文学，依然要有当下性，要以当下文学自身的创造性为依据。文学的标准和文学价值应该都是活的，这取决于当代人是否有能力阐释当下文学的价值，是否有能力开掘出文学作品的创新性价值。在陈词滥调的淹没下，当下的文学再也难有创新性。尽管在今天去肯定当下文学的创新性显得不自量力，但人云亦云或故作姿态已经成为一些人的护身法宝，对当代文学的阐释，需要勇气和精神。

我们说当代中国文学总算进入了个人化写作，但个人化写作并不是一句空洞的命名，也不只是停留在对一种历史变化的描述上，重要的是回到文学文本，看在当下有何种个人化的写作可以发掘出个体性的经验。在今天，人们总是抱怨深刻性的消失，殊不知深刻性是与主体的创伤性感受相关的，这种深刻性并不是天然地存在于作品文本中，而是要与阅读者本人的经验相交合，才能产生出本雅明式的震惊效果。单方面谴责当代小说的深刻性可能有失公道，因为主体本人的麻木不仁，见怪不怪，还有什么样的思想可以激发主体心灵深处的涟漪呢？在今天，我们讨论深刻性确实有一定困难，对某一个体具有深刻性的东西，对另一个体可能已经是熟视无

睹的东西。新世纪的文学，确实使我们可以看到文学叙事在失去了共同的思想背景后显示出的多样性，也着力于去发掘个体经验的独特性，也就是说，不管是书写历史还是当下现实，不管是写城市生活还是乡村中国，作家都带有相当强烈的个体意识介入其中，总是要去开掘他/她对生活的理解和感悟。过去我们在普遍性的思想氛围里所把握的思想“深度”“力度”之类的标准，在今天个体经验占据创作主导的情势中，是否还能以此去规范和衡量所有的作家作品，也是值得考究的。现在可能更需要一种他者伦理去理解作家的个体性经验，去接近每一种个体经验存在的意义。在接近和理解中，再来评判其文学价值，可能是更恰当批评方法。在此意义上，我们才有可能去探讨：在叙事的多样性和个体经验开掘的独特性方面，新世纪文学正在走向一条汉语文学自己的路径。

以下通过几个作家在新世纪的创作，来审视这一问题。

### 一、艾伟：在命运的极限处行走

浙江作家在中国现代文学史上所留下的光辉篇章，也许太过辉煌，以至于当今浙江有如此整齐而强壮的队伍，却还难以让人叹为观止。也许现代之后，当代中国的文学已经注定了要在现代阴影下行进。尽管如此，对于我们这些习惯于沉迷在文学史的脚手架上工作的人来说，有时候走下脚手架，不在高空作业，而是与作家一起行走在他的路途中，或许对于文学本身来说，可以感悟到更为真切的文学质地。

艾伟在当今浙江作家群中无疑是一个佼佼者，艾伟不是那种卓尔不群的人，朴实、厚道，甚至他的灵秀都要透过厚实的木讷才能一点点显现出来。我与艾伟有过一些交往，不能说十分密切，但却能感受他的那种气场，全然是文学化的。他的一举一动，一言一行，仿佛都是为着文学。我说的恰恰是那种不事张扬的文学，毫无文学味的文学，那是最为本真、本分的文学的味，你与他相交，你就会与他同处于一个本真本分的文学场中。

艾伟迄今的几部作品都有沉甸甸的分量，中短篇小说姑且不论，长篇小说《越野赛跑》《爱人同志》《爱人有罪》《风和日丽》等，这些作品的发表出版，都有相当反响，固然这些反响的强度尚不足以让人震惊，但在这样的信息爆炸的时代，一个青年作家能够持续弄出动静和声响，也是足以

让人惊异不已了。

读艾伟的作品，其实不难一眼看出他的小说艺术的特征，那就是他一手抓住人性，另一手抓住命运。而就他的小说叙事来说，应该说是先抓住命运，在命运中来表现人性。他抓住命运，就是抓住人的生命存在的困境；他抓住人性，就是抓住人与自己过不去的品性。

我们可以看到《爱人同志》《爱人有罪》《风和日丽》都有相当的命运意识，这些作品中的主要人物，在小说开始就都处于生存的困境中，或者说绝境中。《爱人同志》中的刘亚军是对越自卫反击战的伤残英雄，而崇拜英雄的青年教师张小影被组织硬撮合与刘亚军成婚，这部看上去主旋律特征明显的作品，却有着非同寻常的内涵。它既不是在简单直接的意义上复述主旋律的经典故事，也不是有意颠倒权威话语给定的意义。这部小说大胆选取这一角度，来窥探一个人（或两个人）的命运演绎的全部过程。这里的生活一开始就被推到一个极端奇特的困境，一个年轻秀丽的女教师与一个下肢瘫痪的退伍军人结婚，这在所有人看来，都是政治色彩浓重的婚姻。但是生活的外在形式并不能压抑人们处在特殊境遇中的存在愿望，他们有着自己的幸福体验。小说令人惊异的地方在于，它揭示出生活真正难以抗拒的是内在性的变化。外在命运（伤残、反常的婚姻等等）并不能使人的生活破碎，更重要的是人的内心与性格决定的生活的内在性与变异方向。他们曾经找到幸福，刘亚军在相当长的一段时期，坚持了对自己英雄身份的认同，但他最后还是放弃了。当他不再仅仅是与外部社会对抗（他关在黑屋子里、出去讨生活、捡破烂等等），也是与家、与张小影、与自己的内心对抗时，刘亚军把自己的命运真正推到极端。他没有退路，命运在这个时候全面掌握了刘亚军。

《爱人有罪》开始就是刑满释放的鲁建走出监狱，要找到8年前诬告他强奸的俞智丽。鲁建找到俞智丽之后，故事在这样的关系中演绎下去，这一切展示的都是个人的内心，个人的性格顽强地把命运再次推向绝境，他们的性格与命运结成一道绳索，终于勒死了生存的希望。鲁建被暗恋俞智丽多年的陈康杀死，最后是俞智丽走进派出所，承担了杀死鲁建的罪名。小说的结尾又回到开头，这又一起冤假错案再次开始了，这一次却是自首者冒领罪名，是什么使这个美丽的女人俞智丽走到这一步？这就要从小说

的开头说起。确实，艾伟的小说有一种严密的内在逻辑，他使这样的一种极端命运演绎得离奇却又合情合理。

当然，《风和日丽》是艾伟这两年最有分量的作品，小说通过一个认父的故事，书写了中国半个世纪以来的当代革命变异史，书写了革命历史与人性的冲突，而人性在历史中的磨砺和存留是小说思考的重心。这部小说反思革命在家和身体上留下的烙印。一个有着私生女身份的主人公，她与这个世界构成了一种独特的紧张关系，她始终有一双眼睛看着与她疏离的世界。在对老将军的内心隐秘的探究中，杨小翼的内心也被一点点敞开。青春的成长，伴随着外部世界的动荡，命运的波折与内心困扰交织在一起，其实是革命的幽灵化以不同的方式在杨小翼的身上显灵。寻父的失败与失子的创痛，都潜在地与“革命”及其遗产相关。小说奔赴命运的意图强烈，这使细节和细部经常被惯性推动而有些生硬。但小说整体上很有抱负，在如此大的历史跨度内来审视几代中国人的命运，透过一个人的内心来重写“革命”，要从个体经验的深刻性上来折射出历史的复杂蕴意，这不能不说是作者相当自觉的叙事意识，也显示出作者很强的驾驭叙事的能力。

值得强调的还有艾伟小说中透示出来的略微的荒诞感，不是大悲大恸，也不是存在主义式的强烈的荒诞感，而只是生活细微的变形，生活在这样的时刻可以显示出更多的意味——因为这种略微的荒诞感，艾伟在叙事中绷得太紧的命运绳索，有时就有一种敞开和弯曲的空间。这种手法也是当今文学所需要的品质。文学的艺术表现方法已经不太可能有像当年的“先锋派”那样强硬的形式主义实验，而回归故事和人物的小小说叙事，容易流于过分写实而显得平淡无奇。如何通过细微的差异和略微的荒诞感，在生活的客观情状中打入文学的楔子，使之敞开并透示出诗性的特征，这正是艾伟小说始终保持的艺术品性，在今天可以说是一种熠熠闪光的品质了。

## 二、徐小斌：本真之美的挽歌

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。在先锋小说渐渐落下帷幕的时期，徐小斌却另辟蹊径，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《对一个精神病者的访问》，据说这部小说给诗人海子以极大的震动。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，她所从事的影视编剧专业，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，但却是最为内在且最有韧性的。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，才是她告慰自我心灵的方式。

很显然，2010年，徐小斌出版《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，讽刺式地刻画当代价值的错位；还有张炜的《你在高原》如此高亢的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，这方面的故事是否为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，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，她看到了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，所有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。男人谱系：铜牛、老虎、金马、阿豹等等，女人谱系：百合、天仙子、曼陀罗、罌粟、番石榴等等。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、富有攻击性和侵略性；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、罌粟等。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，却包含着坚实诡异。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来的中国版的“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，只是在罌粟的股掌之中。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，百合如镜子一般安详地放在那里，无需什么正面冲突，所有冲突，只是人类的这些男性动物不自觉地露出的蠢态。

天仙子也是作者笔下一个理想化的人物，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，最终只能遭遇冷落。天仙子的女儿曼陀罗却乖戾狠毒，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了猛烈抨击。那表示她看透了人类世界的本质。

徐小斌在这部小说中，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，她要敞开她的个体经验去读出一代人的内心，由此表征了50年代人的美学记忆——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。

### 三、海男：重新雕刻历史时光

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。这回海男讲述了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线上的20趟列车，偶尔也会有中途搭车的乘客跃身而上。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？当然是海男了。这部小说题名《碧色寨如是说》，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，进入碧色寨的某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而又有一种氛围的往事。海男的叙述始终保持着一一种长镜头的效果，从远处，看着缓缓驶来的火车，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。这是海男个人讲述的碧色寨的往事，也是碧色寨自己讲述的历史传奇。历史被海男风格化，打上了海男个人鲜明的诗意印记。

法国工程师保罗·曼帝与他的做医生的妻子艾米莉，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：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了。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，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，进入了一个异域文化。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，他们要迅速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——现代中国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充满理想情怀的时代英雄，恰恰相反，他是一个单纯的个人，在这样的历史环境中承担的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准纨绔子弟，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，有着让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，回到家乡个旧，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，他几乎公然带着法国小姑娘私奔，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，但是这两个男女的感情纠葛，却显示出文化难以跨越，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、怪异来形容，事实上，像他这样文明开化的中国男人已经很背离传统规训了，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。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。他们在这个神奇陌生的小镇，以不同的方式演绎着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青年男女的浪漫情史。

小说其实就是一片诗意冥想，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的尝试之间，我看到海男的叙事自在而执着地行进。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？

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，才能感受那种书写的魅力。

#### 四、关仁山：书写土地的矛盾和矛盾的书写

关仁山曾经以“三驾马车”的名号在90年代的中国文坛驰骋，作为中国乡土文学在华北地区的重要代表，关仁山独树一帜之处在于，他写出了当代中国社会主义新农村正在发生的热烈变革。这块土地上的男人们和女人们，在他的笔下具有了鲜活的形象。对于中国这个依然以农村为其主要幅员的国度来说，乡村叙事也一直是其文学主流。但写出当下中国农村和农民的生存现实，他们生生不息的痛楚和渴望，依然是我们的文学急待用力之处。而关仁山在2010年出版《麦河》，提示了当下中国农村崭新的现实和困境。关仁山在后记里说：“这是一部土地的悼词，也是土地的颂歌！”这句话掷地有声，因为有着内在强大的矛盾张力。这个时代，颂歌也具有悼词的情调，悼词也具有颂歌的气概。《麦河》这部土地诗篇，就是交织着时代矛盾，交织着乡土叙事美学的矛盾，也交织着关仁山他个人和我们内心矛盾的悲情之作。

后改革时代中国土地的命运，本身就是一个矛盾汇聚的所在。这部作品对土地的矛盾性的书写，是任何读这部作品的人立即就可以感受到的主题。这源于关仁山有着时代的敏感性和深刻性。过往写农村的作品可以说也是在写土地，那是广义的关于土地的书写，是农民生长于土地上的命运的记录。农民或离乡背井，或回归故里，都有对土地的感情。关仁山的土地书写，则是遇到了一个改革深化，城市化和现代化急剧席卷农村，中国农村面临深刻变革的时代。农村与城市的冲突，在争夺土地这点上，历史以其不可抗拒的蛮力，碾过乡村的大地，也碾过农民的心灵。“土地流转”是这部作品的关键词，也是后改革时代中国乡村面临的深化改革的最大难题。城市化的历史必然趋势，被现代化刺激起来的各种欲望，都在吞噬着残留的土地。土地上纠结着当下中国农村所有的矛盾，也汇聚着关仁山对农村命运的矛盾态度。他没有武断而浅薄地回避这样的矛盾，他不作表面的批判抨击，而是看到时代的必然性和农民现实生存的困境。曹双羊试图整合鸚鵡村的土地，他想搞农业现代化，这不能不说是顺应现代化发展的必然趋势，他甚至是新一代推动中国农村改革、农村现代化的时代英雄。



但对于农民来说，土地流转，意味着他们的生存方式的改变，他们的情感所依靠的根基发生了变异。作者思考了土地流转在当代的某种必然性，但他更主要是通过这样的土地变迁，来书写一个乡村的土地命运。小说写的是当代，但一百年的村庄土地变迁史穿插于其中。从地主张兰池到当代市场弄潮儿曹双羊，从土改到合作化再到改革开放，农民重新获得土地，现在又是“土地流转”，中国农民与土地的关系，被动荡的现代社会所侵蚀。关仁山写出这一土地变迁的现代命运，这一过程当然也洋溢着欢欣和幸福，但里面却更多地流荡着血泪和辛酸。关仁山没有回避矛盾，也没有掩饰自己内心的矛盾，他知道这是时代的困境。这是关仁山对当代土地遭遇的切实书写，也是对中国农民历史命运的深刻把握。

当然，这部小说还是写出了新一代乡村农民的形象——曹双羊。这是一个当代市场经济中的弄潮儿，从底层奋斗，一步步靠着农民式的倔强、凶猛、不择手段，走到这一步。他剁手指，要挟，行贿，把恨放在心里，瞅准机会，不顾一切。农民要翻身，走出底层，就要有非常手段。但曹双羊却始终保持着他的善良、他的宽广、他的志向和勇气。确实，关仁山写出了立体的当代农民的性格和心理的丰富性和复杂性。曹双羊固然是代表着现代化的土地掠夺者，但他也是生长于土地上的乡村之子。小说中深藏着一个细节，他随身带着一个皮箱，那里面藏着一个塞满麦子的枕头，小说接近尾声时，他把那一枕头的麦子倒在坟墓里，要瞎子白立国给他装进家乡的黑土，他要带到他去的任何地方。这样的细节还是写出当今新一代农民，既参与时代的竞争，参与现代化重新掠夺土地，又怀着对土地的歉疚这种复杂的情感。

这部作品写当代土地的命运，显示出关仁山一贯的艺术手法，他写乡村的独特之处在于，他的叙事具有一种直接性，这就是原生态式的写实。尽管我们对《麦河》的叙事显得过于细密和充裕有所疑虑，但乡土生活的琐碎和杂乱，却也自有其情调韵味。在回到生活的朴素性方面，关仁山在《麦河》里的叙事，也十分生动有趣。例如，写瞎子白立国和曹双羊就土地流转展开的那一段对话，动作感十足，从喝一碗大麦粥，到拍桌子震倒酒瓶，瞎子白立国把村子里农民对土地流转的态度一一数落出来，说起来像说书似的，他就是一个说书的民间艺人。这部小说在叙事上，也吸取了说

书的一些表现手法，这主要体现在细节和过程的刻画，尤其是动作性的表现，这部作品在如此细致绵密的叙事中，随处涌溢出精彩与生动。

从这部小说可以看出，关仁山在艺术上并不满足于过去自己擅长的白描或直接性的叙事，他要超越自己过去习惯的表现手法。中国近年来的长篇小说，越来越注重叙述角度和叙述方式，这才有了由小说开启的独特的世界。这部小说以瞎子白立国的视点展开叙述，瞎子在黑暗中洞悉一切，瞎子的视点反倒如同一束光亮照彻那些绵密的叙事。这使这部作品关于乡土的现实主义叙事又具有了一些空灵通透的意味，小说因此可以融入一些魔幻的灵异的超生死的叙述。小说同时还有那只老鹰虎子在瞎子身旁，也使叙述有了多于写实的那些侧面展现出来。而作品由此融化进不少民间文化的要素，如说乐亭大鼓、如训鹰、如各种乡村生活风习等等，都可看出这部小说在叙述方面和文化元素方面的丰富性。尽管说瞎子的视点做得相当巧妙，但就整部小说叙事来说，瞎子的视点还是没有完全洞穿乡土生活的绵密状态，前者还是被后者拖住，整部作品显得有些滞重。但无论如何，可以看出关仁山自觉的艺术企图，与有些论者把《麦河》看成是关仁山的乡土叙事的艺术总结不同，我把它看成关仁山一次非常有力的艺术转型的开始。

总之，这部作品，可以说是关仁山为时代的土地命运书写了一份证词，为当代农民的精神和遭遇进行了有力的刻画，他深刻发掘了自己内心的矛盾，把它全然交付给我们，他超越了自己，也使这部作品跻身于当代最有力的乡土叙事的作品之列。

原载《东岳论丛》2011年第2期

## “历史化”与“去—历史化”

### ——新世纪长篇小说的多文本叙事策略

新世纪中国文学过去十年，我们应该如何总结其成就得失？我想再做周全甚至细密的理论概括其实无济于事，最根本之处在于，要紧紧抓住当代中国文学最具有自身或者说本土艺术品质的那种特性。在这一层面上来看，新世纪的中国文学到底有什么突破？如果限定在小说艺术方面来看，有哪些变化预示着它的未来面向？尽管说，“进步”这一术语在艺术创造这一领域已经无法放心使用，但恰恰在一个短时段中，“进步”还是描述艺术变化的一个必要的肯定性概念，否则我们看不到真正的艺术变化，也无法给出变化所具有的价值和意义。

正是基于这种认识，我认为当代中国小说的艺术性体现在它对历史的处理上，放在世界文学的框架中来看的话，汉语小说的贡献主要也是体现在对 20 世纪中国历史的表现上，这无论如何是其他语种的文学所做不到的。如此说来，20 世纪的汉语小说只是社会历史的材料？事情并非如此简单。这一层面是我们探讨问题的起点，由此才可能进一步去考察其艺术特性。这就是说，20 世纪的现代汉语小说主要是通过把人放置在历史的冲突中去表现，而不像西方浪漫主义以来的现代小说，把人物放在情感结构中来表现——此一问题，是本文讨论问题的前提，故本文将有专节论述。也正因此，汉语小说发展出一套历史叙事的小说艺术，在被命名为“现实主义”之后，它被经典化和权威化，又反过来构成了汉语小说发展的基础和限度。这就是说，汉语小说总是在历史谱系中来叙事，它在这方面做得极

其成熟和丰富。但一种文学总不能以此模式来重复自己，具体到中国作家，也不能在历史叙事的成熟模式中永久讨生活。

值得关注的是，新世纪以来出现的多部长篇小说，尤其是被普遍看好的数部小说，在破解历史叙事方面，作出了相当有效的探索。尽管我们在理论上可以认为，长篇小说在艺术上是最为保守的文体，但即使如此，在当代汉语写作中，恰恰是一批相当成熟的中国作家，在处理长篇小说的叙事艺术上，坚持不懈地探索，在艺术上顽强寻求自己的道路，由此把汉语小说推到新的艺术境地。

这就是新世纪多部汉语小说出现的“多文本叙述”的艺术手法，此一手法，并非只是当下一些作家的手法变换，而是体现了汉语小说试图突破其最为成熟的历史叙事结构体制的努力，由此赋予汉语小说更为丰富的艺术品质。

### 一、中西文学的“历史化”之不同逻辑

要谈汉语小说的新突破，当然要放在它原来所具有的艺术特质基础上，而且要放在世界文学的框架中，以及与西方现代小说比较的结构中来分析，这样阐释才能成立。我们说中国小说以“历史叙事”为其主要艺术特征，这也并非说西方的小说就与“历史叙事”绝缘，而是各自处理“历史”的方式明显不同，其出发点与结果都颇不相同，因此才可以在它们相异的分离处来展开探究，才可看到实质性的区分。

弗雷德里克·詹姆逊在《政治无意识》中提出“永远的历史化”，在他看来，总是有一种政治无意识在起作用，碎片化的、寓言化的语言总会建构而成历史。他认为：“依据表现性因果律或寓言的宏大叙事进行阐释如果仍然是一种持续不变的诱惑的话，那么，这是因为这些宏大叙事本身已经刻写在文本和我们关于文本的思考之中了；这些寓言的叙事所指构成了文学和文化文本的持续不变的范畴，恰恰是因为它们反映了我们关于历史和现实的集体思考和集体幻想的基本范畴。”<sup>①</sup>由于因果律的记忆方

---

<sup>①</sup> 弗雷德里克·詹姆逊：《政治无意识》，王逢振、陈永国译，中国社会科学出版社，1999，第24页。

式,这使我们无法摆脱历史记忆的方式,因为历史以文本形式存在,而文本必然不可摆脱历史/因果的记忆形式。詹姆逊出于要反抗资本主义文化的必然逻辑,重在揭示这种逻辑的整体压制性,但他并没有提出明确的无产阶级或社会主义文化的革命策略,像法兰克福学派一样,他也是在资本主义文化内部寻求那些能改变这些逻辑和制度生成的新的因素,从这里产生出新的自由审美力量。例如,他设想有某种“文本的决定因素”(textual determinants),“它们构成准物质的传送点,产生资产阶级个人的新的主体性并使之制度化,同时它们本身也重复并再生出基础性的要求。在高度现实主义的这种文本决定因素当中,肯定会列出一些叙事范畴,如詹姆斯的视点说或福楼拜的‘间接自由风格’,因此这些范畴对充分构成或中心化的资产阶级主体或单一的自我便成了策略的轨迹。”<sup>①</sup>

之所以在这里引述詹姆逊这些极其晦涩的论说,是在于我们的论述要在西方现代文学的背景上展开——这个背景虽然并不是在我们的论述中直接进行对比的参照,却是我们的论说得以建立相对独立范畴的依据。也就是我们试图阐明的当代中国汉语小说的“去一历史化”的叙事策略问题,是在什么样的历史的和理论的层面上来考虑的。这当然是在现代文学的背景上来考虑,这样的变化才有真实意义,否则只是我们强行赋予它的一些所谓他者特征而已。

也就是说,“历史化”问题其实在西方资本主义文化体制内的文学也是存在的,历史叙事也起着基础支配作用。非历史化的叙事即使在西方现代资本主义文学体制中也并不是一个纯粹的范畴,它总是伴随着“历史化”生成。

我们需要去看一看看在另一种文化中,“历史化”是如何起作用的。显然,詹姆逊看到“永远的历史化”,但他给出的艺术的解决问题的方案,依然是在资产阶级艺术内部。例如,他寄望于詹姆斯和福楼拜那种在文学

<sup>①</sup> 弗雷德里克·詹姆逊:《政治无意识》,王逢振、陈永国译,中国社会科学出版社,1999,第140页。段落中提到的詹姆斯即亨利·詹姆斯(Henry James),是一位出生于美国,定居于英国的小说家、小说理论家,擅长文体探索,关注人物的意识中心,在英美两国文学史上都享有很高地位。

史上具有转折式的开创人物身上，显然，詹姆逊不可能看到被称为无产阶级或社会主义的文学艺术，在“历史化”的问题上所具有的经验，这种经验对破除他心目中的文化天敌——资产阶级模式化的艺术，能起到什么样的作用。詹姆逊当年也试图从第三世界理论去解释中国的现代文学，在他看来，中国现代文学是典型的第三世界“民族寓言”，在这种文学中，个人的力比多终究被民族寓言所压抑，而政治显然是这种文学中最活跃的起决定作用的因素。

事实上，詹姆逊批判的资产阶级的文学艺术，离开了那些经典作家何以能存在？而那些经典作家在其身处的文学艺术史的位置上，都是有能力自我更新的插入点。最终的结果只能是，这些经典作家构成了所谓资产阶级文学艺术的历史化过程，永远的历史化，艺术的延续性，实际上也就是这些艺术不断自我更新的作家艺术家的创造性成就，因为那些不具备自我更新的创造性的作家作品，并不能在艺术史上留存下来。这种叙述仿佛是一个悖论：破除此前的“历史化”而做的艺术更新结果却是构成历史化轨迹的一个个支点。詹姆斯如此，福楼拜、乔伊斯、纳博科夫、卡夫卡等也同样如此。那么破解资产阶级艺术的体制化的力量从何而来呢？詹姆逊说的“永远的历史化”，包含着革命、断裂，重新建制化的过程。“永远的历史化”并非只是重复和终结，它也是不断革命和变革。

显然，我们会看到，中国现代以来的文学获得了历史化的强大逻辑，革命历史叙事则是这样的历史化的最高体制。

如果要对比中西两种“历史化”的经验，我们可以简要归结出它们的区别：在西方资产阶级的小说中，个体经验/力比多冲动是其历史化的发源地，也就是说，历史化是由这些个体经验/力比多冲动的轨迹构成的，历史由个体经验连接而成，或者说，历史从个体经验中生发出来。而中国现代小说的历史化，则可以说是个体在历史之中，历史是个体经验/力比多冲动的植根所在。在过于强大的历史逻辑中，个体经验（及其力比多冲动）没有原发性的动因，单一的自我只能受到历史化的支配，在历史叙事及其社会关系中处于被动状态。那些看上去是主动的行为，实际上背后有更强大的历史逻辑在起作用。在革命意识形态强大的时期，历史的优越性占据了主导地位，故而单一的自我在革命的逻辑中获得了



“深厚广博”的内涵品质。

在任何一个理论问题上,我们试图对中西方的文学现象作出截然的归纳区分,都是相对的,都是理论的预设。但是没有这样的理论预设,我们就无法对事物进行有效的深入认识。西方现代以来的小说,深受浪漫主义文化传统的影响,即使是现实主义和现代主义的作品,在骨子里依然没有脱离浪漫主义文化的根基。因为对马克思主义经典理论的重视,巴尔扎克的现实主义在中国有典范式的作用。但巴尔扎克的现实主义也并非只是表现外部社会的典型环境,他的小说的叙事方式主要是通过个人的性格命运来表现社会现实。他笔下的人物如拉斯蒂涅、高老头、葛朗台等,都充满了个人的内心欲望,其心理被刻画得淋漓尽致,从而从人物性格发出动作,人物带动社会现实的冲突展开情节。巴尔扎克、狄更斯、雨果、大仲马这几位算是最具有社会性的小说家了,其他的小说家则更倾向于通过人物的内心欲望和性格来展现其命运。整个批判现实主义无疑都重视对社会现实的呈现,但并不是从对社会现实的观念性理解中去确立小说叙事的动机和结构,绝大多数还是从个人的内心欲望和性格去表现社会现实。司汤达的《红与黑》,那是于连·索黑尔与德瑞拉夫人的情爱占据着小说叙事的核心;托尔斯泰的《复活》《安娜·卡列尼娜》,那是个人力比多情欲推动的小说叙事,尽管叙述人的“悔改”或“悲悯”似乎是叙述动机的直接推动力,但根源还在于去探究人物行动和事件所植根的人的内心和性格,而不是外部社会现实的规则。福楼拜的《包法利夫人》则是更为经典的资产阶级私小说,个人的欲望决定了人物的命运。霍桑的《红字》则可以看到非法的爱欲决定了整个故事的性质和走向。个人力比多的内驱力构成了小说的动机,行动和事件均由此发出,由此着眼去结构小说叙事。

与此不同的是中国现代以来的小说。现代早期影响最大的长篇小说当推茅盾的《子夜》,对于茅盾来说,探究现代中国社会问题成为他写作的主要动机,也是作品最高的理念。外部现实政治、社会变革冲突,这些构成了小说的主导情节因素;而个人之间的恩怨情仇则只是那些社会历史冲突的配角。但现代中国就是需要这样的能承担社会历史解释、指明社会变革未来之路的“宏大作品”,《子夜》无疑是响应了时代精神的需要,它本身构成了中国现代长篇小说的典范,十分有效地影响了中国现代的小说叙



事形式。此后在解放区出现的小说，确实有一种要从观念去解释现实的冲动，这种解释更重要的是引向对未来的解释。即使赵树理的小说来自民间传统，但他也要遵循革命理念对新生活的理解，即解放区的天是明朗的天，赵树理着力于塑造共产革命给青年带来的幸福承诺。他们在未来的共产革命的新生活中，扮演着创造新生活的主角。五六十年代的中国文学，一直致力于清除文学作品中的个人情感为工农兵服务的方向，表现工农兵的劳动生活，无疑是与表现资产阶级的内心情感的现代资本主义文学截然相反。去除了个人力比多的驱动（情欲与情感），中国五六十年代的文学依靠意识形态的强力观念，顽强地解释现实中的必然逻辑。当然，关于阶级斗争、两条路线斗争的观念，无论如何也无法支撑起全部文学叙事，它必然要借助家庭伦理和个人生活，还要回到性格、情感和心理，这二者之间的紧张关系，构成了社会主义革命时代文学叙事的根本矛盾。只是个人的情感、性格和心理，被革命强力观念拖着走，但总有逃脱的瞬间和逃脱的人物、细节和故事。

正如普实克可以在茅盾的《子夜》中，依据林佩瑶夹在《少年维特之烦恼》书中的那朵小白花来判定《子夜》与欧洲浪漫主义的因缘关系一样<sup>①</sup>，我们也可以从五六十年代的那些小说中的某些瞬间，去看到文学不可能被全部压抑的个人情感。它们总是会在文本间弥漫开来，构成文本依然顽强的文学性要素。不管如何，我们还是可以看出，中国现代以来形成的以社会历史为主要表现对象的文学叙事，与西方浪漫主义建立在个人情感基础上的文学叙事有着鲜明的区别。

## 二、重新“历史化”的文学意义

“文革”后的中国文学带有强烈的历史反思性批判，以人道主义、人性论为美学基础的“伤痕文学”固然在政治上并无多少尖锐性，也没有超出意识形态给定的框架。但我们要看到一点，仅仅指出这些对“文革”的反思性批判缺乏深度和彻底性是不够的，相反，还要看到这种历史批判其实

---

<sup>①</sup> 参见雅罗斯拉夫·普实克：《普实克中国现代文学论文集》，李燕乔等译，湖南文艺出版社，1987，第5页。

是与主导意识形态一起建构了“文革”后的中国意识形态。历史叙事是为现实提供依据，80年代的历史批判并不只是妥协，也不只是作家的软弱，更重要的或许在于，那个时期确实需要如此这般来想象历史。例如，这样的历史原则是不可僭越的：党始终是英明正确的，老干部和知识分子对党始终是忠诚的，委屈是暂时的，有如此正确英明的党和忠诚的老干部以及知识分子，中国迎来了伟大的新时期。80年代中国的历史其实很不确定，随时有可能返回到“文革”前的年代，因此，想象一个有着内在本质的正确性的而且共同忠诚的历史，乃是现实展开的必要的前提，由此也才能对未来寄予希望。

80年代的小说，即使是需要历史容量的长篇小说，也可以看出个人的行动更为有效地影响着现实关系，人物的性格、心理与命运，可以有超出历史化的意识形态给定的内容，而以人物自身的行动来展现其性格。叶辛的《蹉跎岁月》、路遥的《平凡的世界》、柯云路的《新星》、张炜的《古船》等，都可以见出人物的性格越出了意识形态的可解释范围，具有了历史化的非确定性。也就是说，这样的历史化，只有在后来的文学阐释中才可能建构起来。这比起五六十年代的人物形象有着根本区别，杨晓冬、梁生宝、萧长春等人物形象的意义必须约定在意识形态可解释的范围，作家至少是有意识地给定其意识形态规定的现实意义。80年代的人物形象，已经不是既定的历史化的结构中来定义，而是人物越出既定的历史化的框架，具有文学史的未来面向的意义。

80年代后期，陈思和与王晓明提出重写文学史。“重写”不只是道出了文学史写作和文学批评的学理要求，其实也是文学创作面对历史化叙事的既定意义所要作出的僭越。因为只有僭越或越界，才有文学的未来面向。其实历经八九十年代以来的重写历史，或者说重构历史叙事的趋向，当代中国的汉语写作实际上有一次历史叙事的强大复兴。这种复兴在两方面展开：

其一是重构了中国现代史/革命史叙事。典型的如张炜的《古船》、陈忠实的《白鹿原》、铁凝的《笨花》、莫言的《檀香刑》《丰乳肥臀》《生死疲劳》等等。

其二是先锋派小说发展出颠覆历史的一套叙事策略。这种叙事策略有

形式的和修辞的，也有促使个人与历史疏离的那些手法。如苏童的《罍粟之家》《米》《我的帝王生涯》、吕新的《抚摸》、格非的《边缘》《敌人》，余华的《一九八六年》《细雨中的呼喊》《活着》《许三观卖血记》等。这些小说通过改变时间、语言的风格化，以及运用隐喻、象征等手法，使历史不再具有自身的逻辑，而只有叙事话语重新建立的某种过程。这些作品也因为疏离意识形态，也不具有在场的逻各斯，例如，对历史和现实的经典规范性解释，历史的必然性与合法性，等等，而是语言的自在运作。另一方面，这些单一的个人具有经验的独特性，它不再是历史给定的意义。例如，梁生宝的意义是历史给定的，而梁三老汉有所挣脱，但十分有限。《创业史》中真正具有历史僭越的人物是姚士杰和素芳，这就是为什么自五六十年代以来，姚士杰和素芳都无法被文学批评所谈论。到了余华的《在细雨中呼喊》，孙光林、孙光明们却是有自身的个人性；福贵（《活着》）与沉草（《罍粟之家》）在历史之中也有个人性。个人的存在越出了规范性意义，个人的反思性、个人对现实及他人的看法，都成为小说表现的对象。

我们绝不是说，历史想象是小说叙事的大敌，也不是说，以往建构的现代/革命历史叙事就是纯粹的意识形态逻辑，其存在除了政治规训之外没有文学性意义。我们依然看到那样的历史前提，那样的历史必然走过的道路。在那样的历史进行中，建构庞大而坚定的历史逻辑，确实是中国激进现代性的独特创造，这里不想就其合理性展开论证。历史之此一时彼一时，并不都是合理的，但也并不都是荒谬的。只有在历史给定的可能性中来讨论问题，才能真正清理历史之症结。

我们当然不是在“进步主义”的观念下来认识文学变革，而是看到它是一种变化，“变化”的解放意义既不能被抹杀，也不能被夸大。但对于某些历史情境来说，解放的意义总是更多些。也就是说，这样的重构是把对象历史整全化。总是有一个现实主义的历史叙事在场作为对立面，作为解构的对象，故而文学创作总是从另一面冲撞过来，将其击碎。这是那个时期必然的必要的方

但 20 世纪 90 年代后期至 21 世纪初期确实又有历史主义回归，在关注“现实”的社会问题这一主题下历史主义叙事以时间的整一性获得了新的合

法性,那就是“重新历史化”获得了现实意义,并且更有力地支配了作家的叙事。例如,在底层叙事的新的历史正义背景下,当代小说重新蛰伏于历史逻辑中。绝不是说这样的历史存在是错误的和不必要的,而是说,如此整严的历史逻辑规训了作家的思维,当代中国文学在小说创造性方面没有更多的想象力。

例如,一度兴盛的底层叙事,依靠强大的命运逻辑来建构叙事,不断地通过把个人性格与心理推到极端,从而促使命运走向极端,以此来抵达暴力的高潮(如《马嘶岭血案》《那儿》《爱你有多深》《爱人同志》等)。历史本身无法建立起完整性,历史的整全逻辑并不充分,个人无法指向社会历史,无法重建历史控诉性叙事。这就正如19世纪的批判现实主义一样,并没有超出现存社会规划的未来的革命性指向;只是揭示出底层的苦难,外部现实并非有绝对的条件导致个人遭此命运,只有人物性格本身可以做到。这样的人性格徒具走向极端的力度,却无法转向社会批判。无法在革命性的逻辑下建构未来指向,革命的主体及目标都消失于个人性格扭曲的极限悲剧之外。历史再也无法在原有的阶级、阶级斗争、压迫、反抗、革命、正义等谱系中展开,现实徒有其背景,无法与原有的历史化的革命叙事建立联系。历史化的叙事,只有转化为历史化的美学,也就是进行时的、极端化的、完整性的叙事方式才可能最有效。现在,只剩下了个人的性格悲剧,个人承载了终结的历史,个人变成历史的终结。历史化的展开和完成受到挑战。

### 三、“去一历史化”的多文本叙事策略

经过漫长的前提梳理,我们的论点存在的合理性才能凸显出来。

那就是新世纪有多部小说开始着手历史的重构。历史虽然存在,但历史的存在以一种新的面目出现。这就是文本呈现多重性的形式,也就是作家用多重文本展开叙事。

2002年阎连科在《受活》的题辞中写道:“现实主义——我的兄弟姐妹哦,请你离我再近些;现实主义——我的墓地,请你离我再远些……”

阎连科的《受活》引入絮语作为正文叙事的补充,这些絮语以注解的方式,引向对往事、对潜藏在历史中的关键词的解释。这些历史都是不可

逾越的事件，也是历史存在的那些坎，它们几乎无法被叙述出来，只能以注解的方式。很显然，阎连科要打破现实主义的整全性叙事，打破客观化的自在历史的假象，同时也给予一种对历史的态度，这些历史是事实，不能被虚构化，他要以最平实的语言讲述出那些事件和事实。

阎连科对现实主义带着复杂的情绪，现实主义叙事在文本中有着明晰的时间标记，《受活》有意用农历计时的方式记忆时间。柳鹰雀奇怪地爱用农历记忆时间，在讲述列宁出生的日期时，有意使用那些农历时间叙述。事实上，《受活》叙述最为动人的，也还是那些现实主义笔法，那种描摹客观存在的笔法。但阎连科知道这样的笔法是不能永远依靠的，他要使这样的文本神秘化（诡异化），要在那些最具有事实性和真实性的叙述场景中，给出荒诞和离奇。他不断地写到墓地、密室、暗房（例如，挂着十大元帅肖像的那间暗房）。柳鹰雀那一年十六岁，养父临死前把他叫到床边，告诉他长大成人的秘笈，让他去那个密室一样的仓库。那是他人生道路开启的时刻：

在那屋里看见了什么呢？好像并没有看见什么，又好像看见一条通往深远的路，还好像看见幽暗深处隐约亮着的一盏灯。日光明亮亮，把社校的四面八方照得烫手刺眼。从校门口穿过校院落，到东边那几间库房时，他不知道会在那一间屋里看见啥，不知道会发生什么事，惴惴的，到那几间仓库的最东边，立下来，定了神，打开锁，推开门，首先看见原来依靠在门上的日光哗地一下倒在了屋子里，像一面席样瘫倒在地面上。<sup>①</sup>

这样一个少年接近革命理念的时刻，在这样的一个地方，以这样的方式，无疑极其富有乡土中国经验，少年看到了桌上码得那么多的一堆一堆的马列著作，在日后年月他是否一本本读过不得而知，但少年成长起来了，阅读马列和感悟革命真理在这里是一项神秘的经验。这是在关于“敬仰堂”的絮言里讲述的柳鹰雀的往昔经验。这也是给柳鹰雀后来对列宁遗体如此

---

① 阎连科：《受活》，春风文艺出版社，2003，第161页。

关切的缘由给予解释。当然，也是柳鹰雀仕途上做实事、做大事，不断进步的依据。这样的因果逻辑，完全是现实主义的内在逻辑在起作用，但阎连科深知如此，他要逃脱，他要把现实主义的本质意义去除，去开启文本的神秘性和另类的途径，这就是絮语与正文拼贴的后果。

早在《废都》里，贾平凹就试图将古典典籍引入文本，甚至不惜用“省略”的小方框来表示那些不在场的文本。这个叙述出来的文本实际上只是一部分，还有不在场的文本，它们联系着传统典籍野史，还有每个读者自己的想象。但这样的古典典籍的卷入，并未真正起到叙事功能性的作用。在《秦腔》中，贾平凹引入秦腔的曲调乐谱，以此来引入另一种声音。如此做法，有些生硬，但也表明贾平凹不想限定于现实主义的单一叙事，他要有另一些东西溢出这种传统的圆熟的范式。当然，少年引生这个疯癫的视点，也是促使文本撕裂和变形的有效的方式。而乐谱的引入，则可以被明显标示出多文本的维度。

莫言在《生死疲劳》中采取历史变形记的叙事形式，让动物不断变换角色，这也是文本的单一体制发生裂变的一种方法。莫言的叙述方式和语言本来就追求放任和荒诞，《生死疲劳》可以说达到极致。在《蛙》中，莫言却试图寻找一种更加平实的语言和方法来叙述，但莫言并不愿意简单地回到写实，重回现实主义的怀抱。于是，他要引入小说、书信、戏剧等不同文本形式，在文本建制上给出内在的差异。这也可以看出，新世纪过去十年，中国作家对小说叙事单一形式已经不再信任，同时对驾驭汉语小说文本更加复杂的体制具有了充分的信心。

我们要去分析的是，多重文本不只是打碎重新历史化聚集起的成熟的现实主义风格，而是作家文本意识和处理文本的能力得以有力提升，作家把注意力重新建立在小说叙事的独特性上。

其一，历史重新片面化，历史不再获得整全性。90年代的历史寓言化或碎片化，是对历史经典叙事的反思与颠覆，是在原来的历史框架中来重写。例如，《白鹿原》，原有的框架还是“现代史”，只是用文化替换政治作为历史的正当性的依据，政治的变更交替，残酷的暴力革命，给予白、鹿两个家族带来的并非是真的福祉，而是悲剧性的后果。但政治也并非历史理性式的决定力量，而是神秘性的宿命在起作用。白、鹿两家的后代，



白孝文、白孝武与鹿兆鹏、鹿兆海两兄弟，再加上白灵，他们各自的政治选择出于偶然，并非由家族原来的道德传统决定。但《白鹿原》确实是现实主义集大成之作，其叙事已经臻于炉火纯青。历史虽然被质疑和重写，但历史主义的框架却是清晰完整的。

在新世纪出现的刘醒龙的《圣天门口》也是经典的历史框架，他试图通过叙述语式来改变对历史的复述，他赋予历史以一种话语风格的形态。主观化的语式与历史原生形态有一种疏离。当然历史的“原生形态”只是一种想象，一种先前的对历史的理解。其合理性只是我们在此一时间语境中对“历史”可能性的期待的最真实的表现。历史叙事依赖历史大事纪的编年体制来展开，强烈的主观化的叙述语言，还并未破解严整的历史框架。

近几年出现的多重文本的叙事策略则力图解决此一难题。既能还原历史的原生态，又不被经典的历史时间框架限定住；既寻求多重文本间的对话，也试图重建历史的本真性。

在这种书写中，总有那些作为“历史生活”的本真性的质素留存下来，历史却又并不是按其已经烂熟于心的格式来进行，而是被作家的主观意愿重新编排，历史的存在被作为一种对话的单元重新复活。

例如，前面分析的阎连科《受活》要写出一种历史真实，但他要顽强疏离原来的现代革命史的时间框架，他不断加入“絮言”，那些莫名其妙的注解，引入河南的土话，历史变成一种相互参照的可能性往事，它如此真切，但却只以片断形式留存于记忆中。

贾平凹的《秦腔》一直在“唱”秦腔，但唱只是一个氛围，他要引入“听”，那个15岁的少年引生作为主要的叙述视点，他是亲历者，却只是一个趴在墙上的偷听者，可以形成历史的那些事实、事件（乡干部开会的现场）的“现实”，以引生偷听的方式呈现出来。引生的经验也构不成什么历史，他是一个被阉割者，被自己阉割的人。这里呈现的是父权历史的颓败以及乡村在现代的荒芜，只有一个乡村的被阉割的孤独之子，在倾听着“秦腔”。

其二，当下的自我与历史的对话。历史不再具有权威性，不再是以无可争议的整全性的形式存在。如何看待《蛙》的多重文本缝合的形式，这是理解当代作家如何书写“当代史”的一个启示性的文本。



莫言的《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。关于小说中的书信体文本，名为写给杉谷义人的信件，也被认为是写给大江健三郎的信件——这其实并不重要。20世纪上半叶的中国历史，确实与日本有极其密切而惨痛的关系，为什么不能写给日本人呢？

在对现实的直接表现中，他要介入主角“我”的当下感受，“我”的当下性与现实对话。很显然，这样选择一个外国人/日本人，其实并不是一个倾诉对象，只是“我”的文本写作降低到非全能的角色。“我”只是一个初学写作的人，没有对历史的完整的规划。没有历史自己的规划，所拥有的只是“我”的历史。甚至于“我”只是一只小小的蝌蚪，或一只趴在田野里的青蛙。

《蛙》以多种文本的缝合形式，重新建构当代史，它是逃离历史叙事的一个启示性文本。蝌蚪变成万小跑，在艺术形式上，在小说的形式完成之后，他戏剧性地、荒诞性地撒腿就跑。小说最后以戏剧介入，尤其是以荒诞派戏剧的形式，揭示出计划生育的悲苦与荒诞，并且把当下带入历史。莫言的《蛙》通过多重文本表演，力图逃避强大的历史逻辑，“我”（蝌蚪）的经验，“我姑姑”的经验被突显出来。莫言从“我爷爷”“我奶奶”到“我姑姑”，这是一个深刻的变化，不只是叙述的角度，而是文本建构的基础完全改变了。“我姑姑”的历史是无历史的历史，不再有家族史的意义，她与革命史只是擦肩而过。那是一个歧义丛生、错位随时发生的故事，她与飞行员王小倜的闹剧般的恋爱（王小倜居然叛逃到台湾），是一种不再会有革命后果的几近滑稽的爱欲形式。

依靠文本间的对话，《蛙》重新建构了叙述人的地位，同时也对文本中的单一个体经验进行重新刻画。重要的是把个人、人物从历史的整合性解救出来。《蛙》的戏剧如此大胆地把文本撕裂，让悲剧的历史荒诞化。《蛙》里的叙述人蝌蚪，那是很低很低的叙述，不过，再也没有张爱玲式的“低到尘埃里，再开出灿烂的花来……”。他只是一只小动物，作为一个偶然的生命，游走于历史的间隙。或者他只是一只蛙，趴在田地里，看世界与人。他充当了一个编剧者，只能编织出荒诞杂乱的戏剧。如此低的视角，却胆大妄为地做出这样戏剧。莫言在低处运气，像一只蛤蟆在低处运气，

这就是老道的自信和胆略！汉语文学能有这样的大智若愚，也令人欣慰。

其三，叙述主体内在化地介入文本。文本间的对话，重新建构了叙述人的地位，同时也对叙述人的内在经验进行重新刻画，并进入文本，构成一种内在对话的文本。其目的是把个人、人物从历史的整合性中解救出来。张炜在 2009 年出版他的荦荦大作《你在高原》，与那只趴在田地上运气的青蛙不同，这是站在高原上举目四望的叙事。10 卷本，450 万字，这显然是汉语写作史上不同寻常的举动。如此宏大的体制，却以第一人称来叙述，这让人感到十分惊奇，当然也是惊喜。

这部系列长篇如同有一个“我”在高原上叙述。“我”的叙述穿越历史。叙述人可以在历史中穿行，这是在宽广深远的背景上展开的叙述，有一种悠长浓郁的抒情性语感贯穿始终。汉语文学在历史叙事方面有自身的传统，并且达到较为成熟的境地。需要进一步去发掘的是，汉语文学在突破历史叙事的现实主义或客观主义的习惯模式方面还有多少新的作为。张炜这部作品可以说就在这方面作出了独特贡献。张炜的叙述可以称为“晚 20 世纪”和“早 21 世纪”中的文学行为，在这样一个时间跨度中，他呈现出历史情境，他进入历史和当下的深处。张炜的贡献当然承继了先前的厚重作品，如《白鹿原》等，但它有非常独到之处，那就是能用“我”的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。这使其与历史对话的语境，显得相当开阔。

这个叙述人当然不只是举目四望，更重要的是他一直在注视细节，一直在“注视”。对 50 年代的人的反思和“注视”构成自我反思的内在经验。这部小说不只是反思中国 20 世纪的历史，反思父辈的历史，对当代权势的无止境膨胀进行直接抨击，同时也写出了“我们”的历史，写出 50 年代的人的命运。小说对这一代人的书写是前所未有的，能够审视一代人，揭示这代人的独特性，反思、批判与同情融为一体，留下一份 50 年代的人的精神传记。

小说也大量卷入人文地理学方面的知识片断，小说叙事与这样的知识背景嫁接在一起，与自我的反思性构成立体叙事空间。这是张炜非常独特的创造。小说中主人公是研究地质学的，其实地质学不仅是一个职业背景，而且是张炜想由此把整个中华民族的人文地理与现代中国剧烈动荡的历史

构成一种关系，同时也与人物的自我反思构成一种对话。这使这部小说有一种广阔的视野，有一种苍茫悠远的背景，让小说叙述空间显得十分独特。这也只有汉语小说在 21 世纪还有这样的愿望和激情，来建构百科全书的民族历史，来洞悉社会的全景，而“我”的自我反思，始终能穿越当代社会的各个场景。

其四，潜文本的对话策略。当代作家对单一的线性叙事不满足，试图使文本不只是在此一时间叙述中存在，而是总能与在场的或不在场的重要文本对话。这也是使小说获得内在深刻性的一种策略。

阎连科近年的小说叙事一直在做这样的实验。他的《风雅颂》就试图引入中国古典的《诗经》作为一个潜藏的文本，构成小说叙事的潜在的映射文本。

#### 四、如此去思考和评价新世纪小说的文学经验

1. 多重文本的叙事策略表明，新世纪汉语小说有意识破解历史叙事的线性体制，这次是真正的破解，意识到历史化的永远冲动，时刻警惕着自我陷落。

2. 当代汉语小说以更为内在方式回到文本，恰恰是一批走向成熟的作家有着强烈的文本意识，作家的主体经验通过文本的探索性而强调了文学性的存在。主体经验不再是向着重新历史化生成；文本的多重变异，或文本自身不断地撕裂开自我呈现的表演空间——既保留有历史叙事的片断，又远离历史化的体制。

3. 多重文本的建构，一方面扎根在汉语的特性之中，例如更多地回到汉语的书写传统，不再是对西方的某个作家的借鉴，而是对汉语写作本身的领悟。多重文本的经验乃是中国传统小说的经验，如话本传奇的传统，本身就混杂了诗词戏曲，就像《红楼梦》显然是诗文同体。但在传统小说中，诗词戏曲与小说浑然一体，它们结合成一个丰富的文本。另一方面当今汉语小说的多重文本，显然属于现代小说的叙事范畴，它是有意地用不同的文本来破解历史的体制化，以及通过文本的参照来强调叙述作用。既唤起了传统的记忆，但又不同于传统，是汉语文学历经西方现代小说的洗礼，在当下情境中自我更新的创造。

4. 多重文本的叙事策略表明，汉语小说在艺术上处在一种困局中，虽然它有意识突破历史化的体制，但也由此表明它依然是以艺术形式的格式来突破这一体制，属于“硬碰硬”的突破，如何更具有内在性的化解，历史化的体制并不能成为老套的框框。例如，刘震云的《一句顶一万句》，或者贾平凹的《古炉》。前者书写一个人（杨百顺）在 20 世纪的中国历经的命运变迁，最后隐姓埋名，不见踪影，并未见到历史编年的框架决定个人命运的起伏。后者则是任性的叙述语言，稠密的、抹不开的生活状态，乡土中国全然的流动状态。这也是一种中国风格，其经验如此独到，如此令人惊异。

5. 依然需要强调的是，新世纪只有极少数的汉语作家具有这种多重文本意识，由此也可以说，只有少数作家具有鲜明的文本意识。这是汉语小说正在酝酿的自我更新，现在也许还不够充分娴熟，但汉语小说会从这里开始，开启一个更加自由的面向。

原载《杭州师范大学学报》2011 年第 2 期

## 对中国当代文学 60 年的评价

### 一、我很不同意顾彬的评价

我们要反思中国当代文学的困境，但在反思之前，我们也要反思我们的反思。罗素说，笛卡尔的怀疑主义怀疑一切，但从不怀疑怀疑本身。也就是说，我们反思的依据是什么？我们根据什么来下断语我们要反思中国当代文学？我们根据什么要说我们的当代中国文学出了严重的问题，或得了不治之症？

2009年11月1日我在人大的一场关于“中国文学与当代海外的互动”的圆桌会上的发言，提出在梳理和评价中国当代60年的文学时，要有一点中国学者自己的立场，遭致有些同行的激烈批判。但我以为这些批判，完全没有顾及我讨论问题的前提和逻辑。我发言的题目是：“中国当代文学60年：开创、转折、困境和拓路”。说得清清楚楚，是指在讨论中国当代文学60年的历史时，我们应该持有的立场和方法。由此我评价中国当代文学，并不是一个衰败的历史，而是这60年的文学发展到今天，当下的文学成就可以说是达到过去没有的高度。这个“过去”是指这60年框架里的过去。但批评者却搬出《红楼梦》、鲁迅等等来说事，这是有意混淆黑白。另一方面，我明明说得很清楚，“有一点”中国学者自己的立场。这是建立在我们学习西方知识一百多年的前提下，建立在我们个人也有相当投入的学习的前提下，在评价文学——语言的特性、母语的特性如此鲜明和重要的艺术种类时，有勇气给出自己的立场并作出自己的判断。我们这些说母语的人，总是能够体验到汉语的特点，体验到母语的精微和审美特性，理

应对母语建构起来的文学作品有自己的理解，有自己的判断力和发言权，何以不能自己对当代中国文学作出判断，一定要由海外带着意识形态偏见和并不阅读汉语作品的汉学家来作权威论定？这是我提出要有一点中国学者自己的立场的基本语境。肖鹰说他那天去人大是去“捍卫和保卫顾彬”，其志可嘉，其态却可笑，看上去更像是挟天子以令诸侯。顾彬在中国乃是贵宾，所到之处，前呼后拥，国人趋之若鹜，哪里还需要捍卫和保卫？我倒觉得顾彬先生本人是一个颇为直率且朴素的学者，作为一个认真的学者（我推测——如果推测失误，我自认倒霉），我以为他更需要坦率的对话与批评，而不是虚张声势的捍卫和保护。保镖是一个危险的职业，弄不好就成为打手了。

无须避讳，我提出这种立场和观点，显然是针对顾彬先生的。都以为顾彬先生这两年对中国当代文学的批评是振聋发聩。其实，自90年代媒体大发展，对中国当代文学的质疑就不绝于耳。更早些，在海外的一批中国作家（这里我就不一一指名），基于另一种立场，在那时对90年代初及以后的中国大陆文学有一种贬抑的评价，其后面的潜台词就是：1989年以后，中国大陆没有文学，中国大陆的文学从此在海外。他们的理由主要是：在中国大陆公开出版的刊物上发表的作品不算文学。我不知道他们的观点在多大程度上影响过顾彬先生，但愿没有影响到。对中国当代文学的批评，其实是自80年代后期以来就存在的言论，1988年，王蒙先生就发表过文章《文学：失却轰动效应以后》。那时认为文学走向低谷，因为文学再难有振臂一呼的效应。但也是在那时，中国文学向内转，出现了马原、残雪、莫言，以及更年轻的先锋派作家群——苏童、余华、格非、孙甘露、北村等人。迄今为止，我还认为他们在那个时期创作的作品把汉语文学创作推向了一个崭新的艺术高峰。90年代，中国媒体大发展，晚报、周报和各种小报铺天盖地，骂别的不行，骂文学的自由是绰绰有余的。于是，一哄而上，形成势力强大的骂派批评。谁要是不骂，就不是批评；谁要不把中国的文学现状说得一团漆黑，就是缺乏良知，就是缺乏艺术眼光。后来，网络兴起，形势逼人，人们已经很难正常客观说话，更不用说下些肯定性的断语。

所以，批评中国当代文学，并不是顾彬先生的独一份，而是中国大



陆的媒体惯用的姿态，顾彬先生只是被媒体抬出来作为最有分量的代言人而已。

恰恰是这些批评，促使我思考，到底我们应该如何评价中国当代文学？中国文学到底存在什么问题，哪些是真问题，哪些是伪问题？那些提问的依据是什么？

这就不只是要去评价当今的中国文学。90年代以来，或21世纪以来的文学，甚至社会主义中国创建以来的文学，今天都要重新审视，这样才能理清我们今天的问题，才能看清他们的依据和我们自己的道路。

因此，我们今天来清理或评价中国当代文学，就要有清醒的学理的立场，也应该有中国自己的立场。

为什么说要有中国的立场？多年来，我对中国人只能做中国的学问，人文科学和社会科学也要本土化，用中国方法做中国的学问等说法深表怀疑。但直到今天，我们评价中国文学，却没有中国理论批评研究者自己的观点立场，这又不得不反省。所谓“重写文学史”其实是在夏志清等海外中国研究的观念阴影底下匍匐前行的。夏志清的《中国现代小说史》重新发掘张爱玲、沈从文以及钱锺书的文学史地位，无疑有其价值，重写文学史也在80年代后期直至90年代打开了中国现当代文学研究的新空间。但我们毕竟要看到，“重写”只是把被压抑的、被放逐的作家重新召回、抬高，而把原来的主流意识形态确认的文学压抑下去，给予政治性的封闭，这与前此的封闭不过调了一个包。在“重写文学史”的纲目下，解放与封存几乎是平分秋色。中国现有的文学史写作观念无法阐释社会主义主流革命文学的正当性和合理性。不管是延续过去的左的红色神圣性，还是用右的障眼法，除了将其抬到政治的祭坛上，没有别的去处。其实，重新解读50至70年代的文学，也是海外及国内更年轻一代研究者的举措，但总体来看，还并未找到更加中性化的中国的阐释方式，其依据的主要还是西方马克思主义或“新左派”的路数，理论的内在张力还并不充足。

到底是基于理论、新的知识谱系，还是基于一种立场？我想立场当然要寄寓于前者，没有理论、没有知识谱系，那种蛮干的立场只会沦为自说自话。但信念总是要有的，没有对自身历史的认识，没有一种肯定性的认识，我们的历史将一片空白，最多就是一些边边角角的货色，或者热衷于

捕捉一些漏网之鱼。这样的历史是成不了大气候的。我们怎么去理解毛泽东创建社会主义文化的理想，那种乌托邦的理想？这就要在现代性的激进方案的框架中去阐释。如此，也才能理解那么多的知识分子、作家、诗人、戏剧家投身于那样的文化创造。它虽然夹杂着太多的挫折，夹杂着太多的谬误，但那种创造的欲望，那种创建一种为广义民众的文学的梦想，创建一种包含着社会主义理念而又和中国民族风格相结合的文学——那确实是一种全新的梦想，确实是在西方之外，另搞一套的雄心。那是值得我们重视的中国现代性的经验。

作为研究中国文学的学者，面对世界文学的框架，我们有没有对中国当代文学的价值的发言权？中国当代文学 60 年的历史，我们有没有办法在世界文学的框架中来给它确立一个价值？我们有没有办法去看待和评价它？我们有没有办法在世界文学的价值体系中解释这 60 年？我们把这 60 年，分为前 30 年、后 30 年。前 30 年分为十七年和“文革”十年；而后 30 年还要再切一刀，80 年代、90 年代，而 21 世纪不知道怎么办才好。我们没有办法进行历史通盘考察，我们贬抑一些阶段，或抬高一些阶段，但运用的价值参照和理论框架是不统一的，由此我们的观点是混乱的。2009 年我也出了一本文学史（即《中国当代文学主潮》），也是试图在这么多的文学史中再找到自己的立场。我觉得那几部非常重要的文学史，如洪子诚先生、陈思和先生以及顾彬先生出版的文学史都对 90 年代以来的文学史写作提供了新的经验。顾彬先生对中国现代文学的研究我是有较多的肯定的，尽管对他的立场和观点我依然有批评，但我对他的学术功力和研究的方法保持了敬佩。但他对中国当代文学的评价我是不太同意的，甚至很不同意。这也触发我去思考，到底什么是我们对中国文学的研究，中国学者对中国的 20 世纪或者 60 年来的文学史有多大的阐释能力？到底要持有什么样的观点和立场？我这里用四个关键词来把握这 60 年来的文学史：开创、转折、困境与拓路。

## 二、仅用“政治化”来概括那个时期的文学是不公平的

首先说到“开创”的问题。这就是我们如何评价 1949 年（或更早些 1942 年）以后的中国当代文学，这是我们不能回避的难题。中国在那个时

期有那么多的文学家，甚至有些人是抛头颅洒热血，为中国文学献出了一切。而我们如果仅仅是用“政治化”来概括这个时期的文学，用“集权专制”下的意识形态的附属品的文学来给予定位，这对那个时期的人是不公平的。我们现在重读《红旗谱》《创业史》《野火春风斗古城》《青春之歌》等作品，我觉得那不是仅用“政治”二字可以封存住的。在那样的语境中，中国作家对文学的那种想象和表达依然有其独到之处，那种表达今天读起来还是有令我们激动和佩服的地方。我在上课时，随便在《创业史》中抽取出一个场景，一段描写，即使是现在的80后学生都十分欣赏。他们说想不到那时的文学写得那么精彩，那时描写的人物并不亚于现在的文学水准。当然，历史背景不一样，有很多被“政治”这个概念完全遮蔽的东西，我觉得今天可以用新的理论理解和阐释它。并不是回到左派旧有的立场，或者政治正确的老路，而是要在更广阔的现代性的视界上重新审视这段历史。在这一时期，毛泽东的文艺思想对马克思主义的当代化作出了多少贡献？毛泽东的创新体现在什么地方？这并不是我们现有的理论解决的问题。有这么多的作家和理论家在1949年之后，回应毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》表达的文艺思想，企图创建一个中国社会主义的现代文化，这是一个很大的野心。这个野心不管它最终失败了还是造成了很多悲剧，但毛泽东提出的社会主义文化的想象，一方面给中国的民族—国家的建构提出了宏大的形象，另一方面试图与中国民族传统风格联系起来，创建人民群众喜闻乐见的中国气派的作品——这一理想是西方现代性所不能概括的，只有在现代中国激进化方案中才能解释。历史选择了赵树理。开始是确立了赵树理方向，但他先是承担起来，后来却难以为继。在世界现代性的文化谱系中，中国的文化/审美现代性，是要重新或者单独给予定位的。这个定位谁来完成？只有中国学者自己来完成。不能完成此项任务就是对历史不负责任。

80年代后期及90年代，夏志清的《中国现代小说史》影响非常大，“重写文学史”的口号是受了他的影响。他解放了我们的想象，但如果抱着夏志清不放，就是我们的不是了。在八九十年代他领跑，带着我们看到另一片风景，应该肯定。但今天还要跟着他跑可能就要有所警惕了。改革开放30年了，我们应该长大了，我们应该感激西学为我们与世界知识和思想

文化融合提供了宏大而开放的平台，但我们现在总要找到自己的道路。这并不是拒绝西方，恰恰是在广博地吸收西方的知识和思想的基础上，为世界贡献出中国的思想。至少在对中国文学的评价上，在一个如此富有民族语言特性的文化样式上，发出中国的声音。

可以说，西学东渐有近 200 年的历史，这是任何一个西方民族所不能比拟的。进入现代以来，实际的情形是，中国人非常开放、非常激进、非常乐观，并不是西方某些汉学家所造成的流行印象，说中国人保守狭隘，不思进取。世界上哪一个民族像中国人以这么大的胸怀、这么大的气魄广泛地吸收西方呢？没有。要有面向西方开放和学习的胸襟，也要开始在汲取西方理论的基础上，对中国的经验给予更加独特而深入的阐释。在把中国的社会主义经验纳入西方的现代性，纳入世界的现代性的范畴的同时，释放出中国社会主义文学的现代性的异质性意义。这样的异质性，不只是亦步亦趋地按照西方的现代性文学给出的标准，而是有中国历史经验和汉语言的文学经验，以及文化传统的三边关系建构起来的异质性。尤其是在社会主义的政治文化与社会主义文化之间也要建构起异质性。

第二个是关于“转折”的问题。我觉得“文革”后的 80 年代是一个转折，这是我们的文学史普遍的看法，但在哪一点上去认定它是转折，却非常需要理论的切入点。其实我们的文学并不仅仅是修复了文学和现实的关系，它有很多新的点。我想说它重建了文学和现实的关系，这是五六十年代的乌托邦关系解体之后更具有直接性的现实关系。如果说五六十年代是乌托邦式的想象，那么，毛泽东一直都不满意五六十年代的文学，终于在“文革”期间将那些作品视为“毒草”。当代文学和五四文学的联系在 50 年代并不都是断裂的，包括《青春之歌》。80 年代“文革”后的文学重新建立了和现实的关系，有两个要点让我感到富有开创性，因而，转折也是开创。这就是“创伤性的自我”和“可能性的自我”的问题。80 年代一直在困难地书写这两个“自我”。为什么我强调“创伤性自我”，是因为中国现代以来都是现实主义占据主流地位，而五六十年代文学创建的革命历史叙事的乌托邦体系，实际上是试图建立一个革命的浪漫主义。也就是说，中国的浪漫主义重建被革命“篡夺”了，革命在浪漫主义还没有建立时，就匆忙急切地建立了“革命的浪漫主义”。这使中国进入现代时期缺

乏浪漫主义文化。我们看一看,中国现代从1919年的“五四”以来,是浪漫主义和现实主义激烈抗争时期,结果是现实主义占据了上风。文学走向了民族—国家想象,关于个人的自我情感并不充分,或者说没有比较深刻地建立起来。所以中国试图以一种革命文学的关系来建立和开创浪漫主义。我觉得在80年代有一些新的基础出现,“创伤性的自我”和“可能性的自我”,正是历经历史创伤后的自我重建的两个要点。这两点也是80年代的中国重建和师从“五四”以及与西方现代关系的关键点。

### 三、中国文学仅参照西方小说的经验,永远不会达到令人满意的状态

“困境”问题,这里有内与外两种。内,是指中国现实条件内部和文学内部;外,是指来自外部的一直起规范作用的世界性语境。关于“世界性语境”问题,我们面对着西方迄今为止给我们提供的美学的标准,不管是汉学家的观点还是主流的西方语境,西方现代性的美学实际上既引导着当代中国文学前行,也对其构成强大的压力。

80年代以后的中国文学,虽然包含着断裂、反叛与转折,但并不能完全归结为回归到世界现代性的体系中去,并不能简单理解为回到世界文化的语境中就算了。还是要牢牢记住中国的文学经验。没有这一点,我们就无法在自己的大地上给中国文学立下它的纪念碑,也就是我们永远无法给出中国当代文学的价值准则,因为依凭西方的文学价值尺度,中国的文学永远只是二流货色。

西方给予中国的美学尺度,无疑引导、敦促了中国现代文学的进步、成长、壮大。从文学革命到革命文学,这都是西方现代性引导的结果。

中国现代白话文学追逐西方一个多世纪,自梁启超1906年创刊《新小说》,发表所谓“欲改良群治,必自小说革命始,欲新民必自新小说始”(《论小说与群治之关系》)的观点,中国小说奉西方小说为圭臬。但中国自现代以来,其实一直走着自己的激进现代性之路,在文学上也同样如此。中国的小说终究以宏大的民族—国家叙事为主导,从文学革命的现代性文化建构到建构起中国革命文学,文学与民族—国家建立的事业完全联系在一起。这其实是西方的现代性文学所没有的经验,并不能完全以西方为准

则。只要一以西方现代世界性或人类性文学经验为准则，中国的现代文学就陷入尴尬，尤其是走向共产革命的文学。夏志清和顾彬等就不愿承认这样的历史也是文学的历史，他们宁可把它看成是中国作家受政治压迫的历史的佐证（这可以从夏志清的《中国现代小说史》和顾彬的《20世纪中国文学史》中读出）。

西方的小说根源在于它的浪漫主义文化，现代主义、后现代主义依然与这个传统发生关联，反叛也是关联的一种方式。我们没有这样的文化根基，永远无法生长出西方浪漫主义传统下形成的现代小说艺术。直至今日，一写到城市，我们的文学就力不从心，要么空泛，要么虚假。但我们在乡土叙事一路却有独到之处。所以，如何适应他们的标准是我们最大的困境，如果没有我们自己对自身文学的认识及美学准则，我们的文学永远只是二流货。所以我认为困境是一个内与外的体现，内和外到今天都面临着极限，西方给我们施加的美学标准也压得我们喘不过气来，我们用那样的标准看自己的小说永远是差了一大截，永远是不对称的。但我们没有想到差异性的问题，我们没有勇气、没有魄力建构异质性。

如此历史情势下，我们何以不能看到另一种文学的历史呢？中国现代以来的文学，未尝不是开创另一现代性的道路。一方面要依循西方现代性的美学标准，另一方面要有中国自己面对的现实条件，这二者关系紧张。借助政治之力，后者要强行压制前者。直至“文革”后，这一历史被翻转。其实西方的现代小说在60年代就面临困境，如巴斯以及苏珊·桑塔格所言，小说的死亡，先锋文学或实验文学再也难有花样翻新……这一美学上的枯竭，何以中国今天还要遵循？

一百多年过去了，这样的规训和尺度，中国臣服于它已经够久的了——我们姑且承认这些臣服是必须的。但今天，一方面是客观，西方文学本身给出的可能性已经极其有限了；另一方面是主观，中国的文学累积的自身经验也已经有一些了，仅就这些也难以为西方汉学家和翻译家识别了。中国为什么不能开辟自己的小说道路？法国当年有它的新小说，中国为什么不能有另一种新小说？为什么不能有汉语的新小说？历史实际表明，中国的文学仅参照西方现代小说的经验，永远不会达到令人满意的状态。

汉语的独特性，汉语的非透明性语言特征，汉语如此悠久的传统，现



代白话何以没有继承中国传统的语言？这都是不实之词的指控。利用中国古典来贬抑中国当代，这与用西方的绝对标准来贬抑中国如出一辙。

南美的文学受到西方的承认，并不是因其语言文化的独特性，说穿了是马尔克斯、博尔赫斯们接受的都是西方现代文学教育，他们都用西方的语言（西班牙语、法语或英语等）写作。帕慕克虽然用的是土耳其语，但他的西方语言和文学修养完全融进西方文化。只有中国这些土包子作家，半土不洋，他们的文学经验完全超出西方的经验。如此独异的汉语，如此独异的现代白话文学，何以不会有自己的语言艺术呢？何以只能变成另一种语言让外人评判才能获得价值呢？

内在的压力也到了极限，它包括：数字化的生存和大量的机械复制的文化、网络的写作和娱乐至死的形式，原创力与阅读枯竭的现实，以及小说或诗性的修辞方法的枯竭。今天汉语小说花样翻新的可能性在什么地方呢？

#### 四、今天，并非一个颓败的结局

“拓路”，这是对我们未来面向的理解。我以为今天的中国文学是达到了过去未曾有的高度，这是严格限定在我理解这60年的中国文学发展历程的视野中。我说这句话在整个中国当代文学研究界是不会有人同意的，我是孤掌难鸣，在今天我会更加地孤立。其实唱衰中国当代文学是从90年代以来在中国主流的媒体和中国的批评界就存在的。因为90年代退出批评现场的一批人也认为中国再也没有好的文学。兴起的媒体也围攻文学这一个场所，因为媒体是要骂才有人看。他们觉得骂文学最安全，骂别的很困难也不专业，所以到处是骂文学的。顾彬先生的言论正好中了中国媒体的计，至少和他们是“一拍即合”。这么有分量的汉学家，一个德国人，代表着世界文学水准的人说这样的话，所以媒体一下子就把它渲染得无边无际。于是很长时间我们都不敢说中国文学好。我今天还是要为当代汉语小说说点肯定性的话，那就是当代汉语小说经历这60年的发展变化，抵达了它过去未曾有的高度。尽管说，这60年未必是线性发展进步的，不同阶段也有不同的文学的特点，但这60年的历史到今天，并不是一个颓败的结局，而是有一定数量的大作家，一定数量的大作品。一个时代的文学，不可能有



那么多的作品都是极其优秀的，大部分作品当然只是寻常之作。谈论一个时代的文学水准，要看它到底有没有几部可以称得上是大作品的东西，有没有可以称得上是大作家的人。一个时代有几个最好的作家，有几部最好的作品，这个时代的文学就立起来了。这里，我依然是持着谨慎的态度，只举出几位作家的几部作品来谈论。

1. 汉语小说有能力处理历史遗产并对当下现实进行批判。例如阎连科的《受活》。

这部小说讲述一个残疾人居住的村庄里的极其艰难困苦的生活状况。从未有过一部小说，能对当代社会主义革命历史的继承、发扬、转型问题作如此独特的洞察。尤其是把革命的“遗产”与当代中国的市场转型结合起来。《受活》无疑是一部“后革命”的神奇悼文。对革命遗产的哀悼祭祀，采取了“市场化”和“娱乐化”的方式——这是革命最为痛恨的两种形式。然而，革命的存留与复活却依赖它曾经最敌视的形式。存在的倔强性是从残缺不全的生活，从残缺不全的身体中延伸出来的。从残缺的叙事中透露出诡异之光，乡土中国的历史诡变却在文学中闪现着后现代的鬼火。

2. 汉语小说有能力以汉语的形式展开叙事，能够穿透现实、穿透文化、穿透坚硬的现代美学。如贾平凹的《废都》与《秦腔》。

我们在贾平凹的《秦腔》里，看到乡土叙事预示的另一种景象，那是一种回到生活直接性的乡土叙事。这种叙事不再带着既定的意识形态主导观念，它不再是在漫长的中国的现代性中完成的革命文学对乡土叙事的想象，而是回到纯粹的乡土生活本身，回到那些生活的直接性，那些最原始的风土人情，最本真的生活事相。对于主体来说，那就是还原个人的直接经验。尽管贾平凹也不可能超出时代的种种思潮和给予的各种思想（甚至“新左派”）的影响，他本人也带有相当鲜明的要对时代发言的意愿，但贾平凹的文学写作相比较而言具有比较单纯的经验淳朴性特征，他是少数以经验、体验和文学语言来推动小说叙事的人，恰恰是他这种写作所表现出的美学特征，可以说是最具有自在性的乡土叙事。

《秦腔》中引生的阉割是一个出人意料的动作。这些叙述，把日常生活的琐碎片断与魔幻的片断结合在一起，使小说在日常生活中，也有了飞扬跳跃的场景。叙述人引生不再能建构一个完全的历史，也不可能指向历史

的目的论,那只能是一些无足轻重的贱民的生活与一个疯子的迷狂想象。

引生的自我阉割,不只是小说中的一个关键的细节,由此影响了引生这个人物一生的行动和思维方式,也是贾平凹要为汉语叙事做出的一个行动。他把这篇小说变成一个听的小说,大量的叙述是引生趴在墙上偷听到村干部说话,引生没有主动性地看到生活事相,那些无法概括的生活原生态,汉语的小说叙事,不再需要去构思。掌握那些视点,构造那些巧合或戏剧性因素,也不再需要几个心灵撞击在一起,往内心的震颤里走去,那种生存事相,那些存在的事实,足以显示存在本身的异质性。生活不可规训,也不可驯服,叙述的主动性也被阉割了。让生活说话,让他们说话,他们在文学之外。

3. 汉语小说有能力以永远的异质性,以如此独异的方式进入乡土中国本真的文化与人性深处,以如此独异的方式进入汉语自身的写作,按汉语来写作。如刘震云的《一句顶一万句》。

这部小说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的说话的愿望、底层农民的友爱、乡土风俗中的喊丧,以及对一个人的幸存的历史的书写。这种文学经验与汉语的叙述,是一种无法叙述的叙述,总是要从一个故事转向另一个故事,这似乎是只有汉语言才有的书写特点。有一种从汉语言的特质中生发出来的文学的特质。从杨百顺变成杨摩西再变成吴摩西,最后却不得不变成一个他从小就想成为、却永远没成为的喊丧的人——罗长礼。这就是乡土中国的一个农民在20世纪中的命运,没有中国宏大历史叙事惯常有的历史暴力,却有着乡土中国自己的暴力。这样的暴力最终还是避免了,杨百顺、杨摩西、吴摩西……罗长礼,最终成为一个幸存者。剃头的老裴、杀猪的老曾、传教的老詹、吴香香、老高、牛爱国、冯文修、庞丽娜、小蒋、章楚红……都是幸存者。是友爱的剩余,又是暴力的幸存者,也是汉语无法自我书写的幸存者。正是汉语一直陷入歧义的叙述,这些人物一个个不得被拖出,被汉语的命运拖出。

4. 汉语小说有能力概括深广的小说艺术。如莫言从《酒国》《丰乳肥臀》到《檀香刑》《生死疲劳》。

莫言的小说叙事吸取西方现代小说的多种表现方式,同时回到中国的传统艺术资源中去获取养料。他能进入历史,而又不为历史所囿,能从外

面看到历史的种种戏剧性和倔强的延异力量。他能揭示出历史的变形记，他能建构起一个小说艺术的变形记，汉语小说永不停息的变形记。如莫言自己所说：“制造出了流畅、浅显、夸张、华丽的叙事效果。”确实，莫言的小说具有强大的艺术张力，西方小说的那种艺术元素，最大可能与中国传统资源结合在一起，能迸发小说叙述艺术的强大能量，这对世界文学都是一个不小的贡献。

我强调要有中国的立场和中国的方式，并不是要与西方二元对立，更不是要抛开西方现有理论知识及其美学标准另搞一套，而是在现有的、我们吸收西方理论及知识如此深重的基础上，对由汉语这种极富有民族特性的语言写就的文学，对它的历史及重要的作品，作出中国的阐释。这与其说是高调捍卫中国立场，不如说是在最基本的限度上，在差异性的维度上，给出不同于西方现代普遍美学的中国美学的异质性价值。

原载《北京文学》2010年第1期

## 回应批评：重新阐释中国当代文学的价值<sup>①</sup>

——答《羊城晚报》记者吴小攀问

**吴小攀：**自从你在我们版面发表了《中国文学达到了前所未有的高度》一文后，引起了许多争议，你知道吗？

**陈晓明：**当然，我了解到一些。不只是贵报，还有别的报纸也发表了对我的火力很猛的批评文章。但有一点我要说明，当时把文章发给贵报，我的题目是“有一点中国立场如何？”贵报有位记者要采访我，要让我再谈谈在人民大学那次圆桌会议上的观点，我因那几天上课任务较重，又在组织两个演讲活动，没有时间，就把我在人民大学圆桌会议上的发言的整理稿发给贵报的记者，让她删节一下发表。但贵报编辑从我的文章中提取出其中一个观点“中国文学达到前所未有的高度”作为文章题目，出乎意料地引起强烈的反应。我很佩服你们媒体捕捉信息的能力，但这个观点，是附着在我强调中国当代文学研究工作者的学术立场之下的论点。我的主题是强调“中国学者要有能力阐释中国60年的文学”，要有能力评价当代中国文学的价值。

**吴小攀：**现在看来，作出这种“前所未有”的判断，是不是有故意夸大以起到引起关注或对相反观点进行更有力的批驳的作用？

---

<sup>①</sup> 感谢吴小攀的提问，他提出了这些在笔者看来相当有针对性的问题。也感谢他同意本文由笔者署名在刊物发表。

**陈晓明：**首先，我要再次强调，我说“当代文学达到前所未有的高度”，是指在这60年的范围内来说的，这在我的发言中是说得非常清楚的。我在人大圆桌会上说得很清楚，我的发言题目是“中国当代文学60年：开创、转折、困境与拓路”。

因为，批评当代文学的人，把当代文学看成一段颓败的历史，他们没有说80年代是垃圾，而是指斥当代——也就是90年代以来的当下这些年。我是要为近些年来的中国文学正名的，我所列举的作品就是最近几年创作出版的作品。60年的中国当代文学——肖鹰说，应该从1942年算起，我看他是没有看到我今年出版的《中国当代文学主潮》的绪论，这个绪论就是阐明我的文学史为什么要把中国当代文学的缘起从1942年算起，我在2003年写的中国当代文学史讲课提纲就明确提出应该把1942年看作中国当代文学的起点，我的这个讲课提纲有10多万字，在网上广为流传。这个观点也是几位写作当代文学史的研究者不约而同的共识。肖鹰可能哪里道听途说了一点，还以为是自己的什么发现。我在2010年《文艺争鸣》第七期发表的长文《壮怀激烈：中国当代文学60年》，其中也明确提出1942年应作为中国当代文学的起点。所以，肖鹰还在提“当代文学应从1942年算起”云云，可见他对当代文学界的状况所知甚少，对我构不成什么知识贡献。说“60年”，只是行文的方便，我无须在一篇短文里再去给形成定见的当代文学史做界定。

所有批判我的人，奇怪地没有顾及我论说的前提语境，我其中有一句话：“我说这句话在整个中国当代文学研究界是不会有人同意的。我是孤掌难鸣。”我为什么要强调“中国当代文学研究界”的人同意或不同意？就是因为我限定在“中国当代文学的范围”内来评价中国文学所达到的高度。这60年，到今天不是一个颓败的过程，而是在当达到了过去未尝有的高度。批判我的人扯上什么中国古代的《红楼梦》，中国现代的鲁迅，等等，有不少网友的跟帖也是如此胡搅蛮缠。难道不能认真看一下我的文章再批判吗？至于与中国现代的那些作品如何比较，我目前还未具体考虑。这60年，尤其是“文革”后的文学发展至今，我以为当下的文学创作达到更高的艺术水准，这是我最近五六年来反复说的话，在很多场合都说过。去年人民文学出版社评年度最佳小说，五年最佳小说，我就说过严歌苓的《小

姨多鹤》放在近 20 年的小说系列中，都可以称得上是最好的几部小说之一。我陈述了我的理由，现场有几十位同行和记者，最终都投票给了《小姨多鹤》。

我说这样的话，当然不是什么“故意夸大以起到引起关注或对相反观点进行更有力的批驳的作用”，我对“关注”或“批驳”没有什么特别的爱好，我只是表达我的理解。如果注意到我在今年 8 月 20 日《文艺报》上发表的文章《幸存与渐入佳境》，就会看到我早已谈过类似的问题。我对顾彬这样的汉学家没有认真读过汉语文学作品就随便下断语，指斥“垃圾”的做法，以及周围迅速围着一批喝彩的“掇客”的场景，实在看不下去，不得不说出一点我个人的看法。我希望讨论问题或发表看法，都要有前提，有具体语境，否则就不得要领。

我提到的作品相当有限，我只对这几部作品负责，把它放在中国当代文学 60 年的历史中，再横向比较世界文学的经验，当代中国文学并不是一段颓败的历史，而是有几个作家，有几部作品是站得住脚的，是世界级的作品，创造了中国文学的独特经验，对现代世界文学是一种贡献。一个时代，或者更审慎地说，一个时期，有几个大作家，几部大作品，这个时代，这个时期就可以立住。托尔斯泰生活的时代是 19 世纪上半期，俄罗斯有多少个大作家？数数也未必超过十个，而且被后来的“白银时代”的作家攻击得一塌糊涂。法国司汤达的时代有几个大作家？当代的德国、美国、英国、西班牙、意大利有多少大作家？也不是遍地英雄，高山仰止。一个时期，大部分作品都是庸常之作，只有极少数的作品是重要的，可以留存下去的作品。我们要允许大多数庸常之作作为基础，有这么多人参与文学，有这样的竞赛式的语境，才会有少数优秀之作站在高处。为什么我们只盯着那大部分的庸常之作，而不看这个时期到底有没有几部站得住的大作品呢？问题在于，我们失去了识别能力，失去了阐释能力，我们有可以站得住的作品，我们却把它扔掉了，这是我们研究当代中国文学的人的失职。

**吴小攀：**你是怎么理解王蒙“中国文学处在它最好的时候”的观点的？

**陈晓明：**关于王蒙先生的提法，他有他提出的具体语境，我这里没有



足够的篇幅展开分析。一个时期本身是多侧面的，它有某些侧面在某种意义上是最好的；这并不与它的某些侧面在某些意义上并不算好相矛盾。我们为什么只能用一个概念把一个时代的性质或特征统死呢？我们能说文学史上产生鲁迅的时代是最好的时代吗？或者是最坏的时代吗？王蒙先生仅就中国作家目前的生存状况而言，比之他当“右派”被流放，或者80年代动辄“反对资产阶级自由化”“清除精神污染”，作家的生存环境要宽松得多。我想有点脑子的人，能讲事实讲逻辑的人，并不会觉得王蒙先生讲的有什么不当之处。

**吴小攀：**在对你的观点持批判态度的人当中，比较具代表性的有三个：北师大的张柠、清华的肖鹰、广东的林贤治，你对他们的批评有何意见或“反批评”？

**陈晓明：**对我持激烈批评态度的人，还应该加上南京大学的王彬彬先生。除了林贤治先生我过去较少接触外，其他几位都是比较熟悉的同行。这里如果要一一展开反批评，恐篇幅远远不够。先说肖鹰先生，他在《中华读书报》和我一起做笔谈，其实是他约我写笔谈，结果他对我发动猛烈攻击。我是从别的同行那里得知，他在一个会议上宣读了他的文章，对我进行激烈批判——按一些同行的说法，是缺席审判。我想说明的是，肖鹰对我的批评，没有尊重我的文章的基本观点，他完全歪曲了我的文章的观点。我在《中华读书报》上的文章，以及我在人大圆桌会上的发言，明确强调，“有一点中国立场如何？”还是提问性质，是指我们在如此投入地学习西方的理论批评，学习西方的文学经验的基础上，我们评判中国当代文学是不是可以有或者说应该有一点中国学者自己的立场，自己的阐释能力？这怎么就能扯上什么“长城心态”呢？难道说中国学者不能给中国文学的价值下评判吗？一下评判就是排斥西方的汉学家吗？有一天肖鹰给我打电话，我问他这样的命题成立不成立：“德国的学者有资格给德国的文学作出价值判断”，“美国的学者有能力给美国的文学作出判断”，我问他这样的命题是否合理？他承认这样的命题当然合理。我再问他：那何以“中国的学者应该给中国的文学做出价值判断”不能成立？就是“闭关锁国”，就是“长城心态”？肖鹰没话说了。但他在文章中还是要发问：“为什么

‘定位中国当代文学60年’是‘中国自己的学者’的特权呢？”<sup>①</sup>，这个逻辑很奇怪，我只是说“有一点中国学者的立场如何”，怎么能推导出“中国自己的学者的特权？”这样的逻辑我实在不知他是如何产生的？肖鹰的文章通篇都是如此漫无边际地上纲上线，无所顾忌地推到极端，他通篇给我归纳的观点，我以为是故意歪曲了我的文章的意思。我只是在顾彬的观点如此甚嚣尘上的前提下，提出要有中国学者对这60年的文学的评价，要有自己的阐释能力，何以我的“这个论调的依据之一是，因为‘只有中国人才能理解中国（人）’。”而后把我与其他有比较明显的民族主义立场的人放在一起批判。如果以这样的逻辑批判他人，我无法与之讨论，这是大批判大字报的搞法。

我说要“有一点中国学者的立场”，我反复强调过，这是在我们学习西方一百多年，我个人也非常投入地学习西方的基础上，要对文学——这种民族的语言特性如此重要的文化种类，作出我们的阐释，这并非排他性的。你顾彬可以在德国说，也可以在中国说，也可以与我面对面地讨论，这又何以不能让中国学者说出“要有一点中国自己的立场”呢？适当的时机，我可以请顾彬到北京大学中文系与我们的教师和学生一起讨论，北京大学中文系主任陈平原教授，也多次与我商议，合适的时机，可以请顾彬到北大来一起讨论。我们非常尊重发表不同意见的同行，不管是国内的还是国外的。这是学理讨论，大家未必要求统一，但要摆事实讲道理，应该有更深入和更丰富的论说。

至于肖鹰先生给我和王蒙扣下的“唱盛党”的帽子，我更觉得莫名其妙。我说当下的文学有几部作品值得重视，其艺术达到过去未尝有的高度，怎么就变成“唱盛党”了呢？我在论说这个问题时，是在用四个关键词（开创、转折、困境与拓路）来梳理60年的中国文学。我是在“困境”的前提下，来讨论当下几部有分量的作品所做的“拓路”，以此来论证我的“高度”问题。如果注意到我近年的论述，我始终认为当下文学的创造性是在一种前所未有的困境中体现出来的，我用了“向死而生”这样的概念。恰恰是因为世界性的文学创造力的枯竭，有一点创造性才显得极为

<sup>①</sup> 肖鹰：《评中国当代文学批评家的“长城心态”》，《中华读书报》2009年11月18日。

可贵。不要以为西方的当代文学如何如何，60年代美国实验小说家巴斯、苏珊·桑塔格等人就说过“小说的死亡”“文学的枯竭”。七八十年代，被称为美国的批评的黄金时代，操持后结构主义的理论批评家不得不从第三世界的文学去发掘创造力。像顾彬那样的汉学家，在西方的理论批评界，显然不是在潮流中的人物，否则是不会用“欧洲中心主义”的姿态来指斥非西方的文学是“垃圾”的。这是犯了“政治上不正确”的大忌。尊重文化的差异性，承认审美标准的多样化，承认语言的差异性形成的不同的想象力，这是后现代人们保持的基本文化立场。老一辈的西方汉学家都不喜欢新理论（至少我的有限接触足以证明），我以为顾彬是理论训练较好的学者，他尚且如此，遑论其他人。当然，年轻一代的汉学家已经有很好的理论背景，像贺麦晓（Michel Hockx）、柯雷（Maghiel van Crevel）等人，我相信他们是不会随便贬斥中国文学的。例如，贺麦晓和柯雷以及其他的汉学家都在不同的场合在相当积极的意义上肯定过中国当代文学。

张柠先生的文章《垃圾与黄金：中国当代文学评价的两个极端》，我以为张柠也没有尊重我讨论问题的前提，我只是说当今时代还是有几部作品值得我们重视，一个时代实际上也只能/只有几部作品标志着这个时代的文学成就。张柠不顾我仅是就几部作品的论说，以及我讨论时代的文学所具有的限定性角度，而要标之以“黄金”，这就是有意夸大其辞了。按张柠的说法，好像我要把这个时代描述为一个文学的黄金时代，以便与顾彬的垃圾论对称。我以为，不能把当代文学众多参与进来的写作者的庸常之作，都指斥为垃圾，这是对写作、对写作者的不尊重。大多数人参与的文学才是有生命的文学，因为中国当今如此众多的参与者，我们的汉语写作才有生命力，才可能从中孕育出有价值的作品。也正因为有少数的作品达到了艺术高度，这个时代的文学才建构起一个金字塔式的结构。

至于张柠先生试图给我和王蒙先生以及众多的中国作家加上“斯德哥尔摩综合征”，我以为有点耸人听闻，中国作家都是受虐狂，这倒是一项发现。不过我也可以反其道而行之，那些骂派批评是不是施虐狂呢？他们如果离开对别人的挑剔和攻击，这日子就过不下去了。

王彬彬先生的奇文发表在《文学报》，他说中国当代文学是只烂苹果，我读了他通篇文章，也没有看到他明确地指出这只“烂苹果”是指五六十年代（十七年）的中国文学，还是指60年的中国文学。我当然宁可相信他是指十七年的文学。对一段历史，一段几十年的文学史，如此复杂的现象，可以下这样的整全性判断？也不够严谨吧？！

**吴小攀：**林贤治认为，即使将中国文学界定在最近的60年，从文化传承、人文环境、文学教育、体制等方面分析，当下的文学创作仍是处于前所未有的“低度”，你认为呢？

**陈晓明：**林贤治先生是我尊敬的同行，但他此番话却说得似是而非。看上去振振有词，貌似有理，其实不得要领。试图从外部环境来分析，某个时代是不是可以产生大作家、大作品，这样的观点是靠不住的。我们根据什么定量的分析或者指标，说明鲁迅的时代可以产生大作品？我们根据什么时代因素来看，说托尔斯泰的时代可以产生大作品，而“白银时代”的政治恶劣不能产生大作品？曹雪芹的时代与蒲松龄的时代又当做如何评价呢？至于对当下中国的社会情势的分析，所谓从文化传承、人文环境、文学教育、体制等方面的分析，由此得出结论说，它不可能，也不具备产生大作品的条件。我以为外部条件都是相对的，具备这些未必能产生大作家，不具备这些条件也未必就不能产生大作家。且凭什么就说今天的文化传承、人文环境、文学教育、体制等方面，就比曹雪芹的时代、鲁迅的时代差呢？就比俄国的托尔斯泰时代、“白银时代”差呢？不同时代有不同的文学，文学本身与时代的关系并非直接决定的，更加具体的作家个人的家庭环境，个人的天分所起的作用可能要大得多。沈从文15岁去当兵，21岁才到北大旁听，相比较其他科班出身的作家，也未必受过很好的文学教育。田间这个来自农村的青年，写出让胡风吃惊的诗篇时只有17岁，他在进入上海光华大学读书前有什么环境？受过什么教育？我们只能面对文学作品文本本身，把它放在美学的或历史的维度上来考察、评价它是不是大作家或大作品。时代的因素完全不同，就可以产生不同形式、不同意义的大作家、大作品。很难说宽松的或压制的环境才能产生大作品。文学作品与时代的关系并不是这么直接建构起来的，它更重要的是个

人的创造性，个人对时代诸多因素的领悟转化成内在经验才与时代相关。

林先生据此认为当代中国文学处于“前所未有的低度”，这样的判断也是草率的，没有梳理和分析当代文学中最重要的那些作品，就匆忙得出这样的结论。看一个时代的高度或低度，不是看它大多数的最普通的作品——在任何时代，这些普通作家写的普通作品，都是平庸的，但也不能视为垃圾，因为有这样的充满活力的有人气的文学创作的语境，才可能从中孕育出大作品，产生出有高度的作品。林先生难道认为自己的作品也处于“前所未有的低度”？他又如何超出他自己描述的那些不得不处于低度的条件呢？林先生自己就在主编从“五四”到当代的《中篇小说金库》，称之为“金库”，想必林先生也不会玩什么商业空手道吧，他自己应该是真诚相信当代有些作品还是“金子”，否则“金库”里放的都是所谓“前所未有的低度”的东西，名实难副啊。

**吴小攀：**肖鹰把你和王蒙称作“唱盛党”，你有什么话要说吗？

**陈晓明：**肖鹰对同行的批评手法十分凶猛凌厉，但多半建立在不顾对方原意、歪曲对方逻辑的基础上。我前面说过，王蒙先生只是就当代文学创作的作家生存环境较之过去有所宽松而言的，这样说怎么就成为“唱盛”了呢？任何尊重事实、有常识的人，都理解王蒙先生是在什么层面上来谈问题的。我读过一些肖鹰批判同行的文章，我感觉到他已经无法在正常的逻辑中思考推理，他只能在严重歪曲别人的观点的情形下大加挞伐，才能行文。他的目的很明确，他不是讨论问题， he 现在是贬低一切，打倒一切，由此把自己抬高为一个眼界奇高、责任感十足的人物。

至于我的观点，我一直是在面对当代文学创作困境的前提下来看中国当代文学，我要追问的是：我们今天是不是还有少数大作家存在？或者说有几部大作品？如果有，这样的文学时代也不是那么令人悲观的。我想肖鹰等人并未看过我近年写的一系列文章，我讨论当代文学的创新性，是在“绝境”（*aporia*）、“末路”“向死而生”这样的语境中来讨论的。恰恰是看到当代文学创新性的困难，甚至枯竭，我会珍惜少数有创造力的作品，一旦从“绝境”中迸发出来，其内爆力就十分强大。正如陈福民先生所言，我们要有新的知识谱系去阐释当代中国文学新的问题、内涵和价值。虽然，

他所着眼的“问题、内涵和价值”与我所思考的也未必完全相同，但我认为，要阐释当代中国的文学，不管是五六十年代，还是“文革”后，还是90年代以来直至21世纪，都要有新的知识谱系才能发掘出汉语写作的问题、内涵和价值。尤其是始终把握住国内和国际的双重视野，在这样双重折叠的视野中发掘它们的文学史意义和文学性品质，放在整个世界性的文学结构中来理解。尤其是看到在电子化的时代不得不走向穷途末路时，它所具有的顽强的抵抗品格和力量。就是汉语言写作还有少数作品，可以抵抗、延迟传统文学消亡的命运。

其实，我说过，“幸存”就是死里逃生，“绝境”就是无路可走，就是走到极端，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，乃至于文学都走向死亡了；在我看来，这些作家才火候刚到，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，大都是作者二三十岁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，大都力不从心。紧接着就是右派的一批人，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，但这样的可能创造有分量的作品的时刻却不应该视而不见。

**吴小攀：**顾彬认为当代的中国文学创作为“垃圾”，这也许是基于一种普遍纯粹的文学本体价值评价？

**陈晓明：**首先，不管如何，我都不会同意把作家写作的东西称之为“垃圾”，我觉得这是对作家写作的不尊重。如此笼统判断，也是对另一个民族



的文化的尊重。我当然不能说这是出自日耳曼民族的傲慢，这只是他个人的无知和傲慢。实际上，顾彬是极为个别的现象，在德国乃至欧洲，他也是一个异数。据我所知，欧洲的汉学家也根本不会同意他的说法，只有中国的媒体和一部分中国的批评家会把他的言论当成一回事。总之，这种精英主义的姿态我是不能赞成的。我们都是从事文学教育工作的人，有很多人热爱文学，去写他们的经验，表达他们对文化的记忆和社会的看法，这些文学作品，虽然文学性差些，但都构成中国文学活动的现实，都构成这个有活力的文学时代的一部分。我反复说过，最优秀的、高品质的文学作品，总是极少数，打一个不一定恰当的比喻，就像学生一样，好的学生，能考上重点大学的学生只是少数，你不能说那些上普通大学，二本、三本乃至职业学院的学生就是垃圾学生。他们构成了教育共同体的有机部分，构成了教育的各个环节。从文学生态的意义上，我也不赞成这样的说法。

从普遍纯粹的文学本体价值评价，我也不同意这种说法。顾彬对中国当代文学的阅读是非常有限的，且他使用的标准也过分欧化了。“普通纯粹的文学本体价值”也是相对的，尤其在今天，我们既要认识到可能有某种普遍的“文学性”存在，但同时它又会受到不同的文化和语言的影响而呈现出多样性。我所作出的四点概括，就是基于世界文学的当代经验与汉语小说的独特性，这就是文学本体价值评价。

当代文学不是因为品质太低而沦为垃圾，而是因为数量实在太多，每年数千部的长篇小说，上百种甚至几百种的文学刊物，网络写作几万部的作品（今年12月，仅盛大文学网参赛的作品就有近8万部），数量是对质量最严重的摧毁。数量太多，现在的阅读习惯只能是“浏览”，哪能像我们当年读鲁迅等人的经典作品，一边读一边背，读一部文学作品，都是连抄带背的，读书笔记做了一本又一本。现在一目十行，能读出什么文学意味？我们再难认真对待一部作品，这也是人心不古，阅读变成浏览，到处是粗浅草率的阅读，所以，好的作品也会被淹没。有些同行朋友说，他读作品只读九页，前面三页，后面三页，再读中间三页，就可判断作品好坏。快餐式阅读，把所有的作品都变成快餐。所以，当代文学的问题，在很大程度上不是文学作品自身的问题，而是阅读的问题。现在的人天天批评文学作品如何滥，但他不扪心自问一下他的阅读有多么滥。非常草率、



匆忙、焦虑地阅读，能读出什么文学意味？也正是因为在今日信息如此庞大、庞杂、数量如此旺盛，文学作品层出不穷的情形下，我所做的工作，就是沙里淘金——非常艰难的抢救性工作。这与“唱盛”无关。至于电子化时代，网络写作是否可以迎来文学创作的另一个兴盛时代，那要另当别论，这里无法展开讨论。

**吴小攀：**当下的文学创作的成绩与缺失主要有哪些？存在问题的原因何在？

**陈晓明：**如果说当代文学创作的成绩与缺失，不是几句话可以说得清。其实我这些年写了一些文章探讨这个问题。特别是“缺失”问题。这当然又有一个标准问题，我们是以什么样的文学理想性来确立标准，正如我们上面讨论的“普遍的文学本体价值问题”一样，我们是以此来观照当代文学创作的缺失吗？显然，这些标准主要是西方现代文学。就此，我现在也略有反思。但我的做法，绝对不是弃置西方的现代文学另搞一套，而是牢牢地，甚至坚实地站立在西方现代文学（小说或诗）创造的经验基础上，去发掘汉语写作的特质。我过去认为当代中国小说最大的问题，如果简要概括：其一就是被“唯物论”与历史主义控制，同时就是单一化的现实主义，这使我们的小说叙事投下大量精力在对外部社会的关注上，我们总是要依托历史才能展开叙事。其二，线性的历史，难逃中国现代以来暴力革命和社会剧变的历史行程，而个人全然被历史所决定，我们习惯于表现这样的历史叙事。其三，过分关注事实性，我们的文学作品写事实事相太多，堆砌太多的事实。其四，长篇小说写得太满，人物太多，事件太多。当然，还有其他一些问题，我前几年专门写过一篇文章，《别了，父亲和长篇小说》讨论这一类问题，可以参考我在2007年出版的《不死的纯文学》，这里不多加论述。但有一点需要指出，我在这里显然是有一个对长篇小说或者说文学品质的理想性标准，那就是西方的现代小说，我说过，西方的现代小说根源在于它的深远的“浪漫主义”运动，是否全然以西方浪漫主义文化中发展出来的现代文学为准则，我现在对此有些反思，也构成我下一步的研究计划。

当然，说到现在作家急功近利，写得太多太快，市场干预太多，审查

限制太死，等等，这些还是外部社会的现实问题。也会在一定程度上影响到作家的创作心态。

**吴小攀：**请举出 60 年来能够代表中国文学高度的几位作家、作品并简要说明原因。

**陈晓明：**其实这一问题，我在最近被《羊城晚报》摘录的片断中提到几部，是我以比较审慎的态度提及的，所以我列出四个标准，提出四五部作品。如果要我提的话，再加上几部也可。我想 60 年范围太广，我们需要不同的前提来讨论再定下标准。我想就 90 年代以来的这十多年，提出十几部作品。余华《在细雨中呼喊》，林白《一个人的战争》，贾平凹《秦腔》，陈忠实《白鹿原》，莫言《檀香刑》《丰乳肥臀》《生死疲劳》，阎连科《受活》，刘震云《一句顶一万句》，铁凝《笨花》，阿来《尘埃落定》，王安忆《长恨歌》，苏童《河岸》，姜戎《狼图腾》，严歌苓《小姨多鹤》，毕飞宇《推拿》等等。这些年来，我对以上这些作品中的大部分都写有文章，有些是一二万字的长文。反对我的观点的人，大部分都没有认真读过这些作品，连我下过的工夫的十分之一都不到，就要对我的论述攻击批判。所以，如果要和我在学理上来讨论，我建议他们先去读一下作品，下点工夫再说话。他们完全不了解当代中国文学的谱系。他们以为我是就中国文学关起门说话。我时刻都在把中国当代这些作品，与当代获得诺贝尔奖、布克奖、龚古尔奖等的影响卓著的作品进行比较——这些作品是我始终阅读和思考的背景，才会提出汉语言文学的高度问题。肖鹰还试图逐条批驳我提出的四条当代中国文学抵达高度的美学标准，他完全没有搞清楚我是在什么层面上来立论，他以为他那么简单的逻辑就可以把我打倒，他说的与我说的南辕北辙。

**吴小攀：**你觉得当下的作家与批评家关系怎样？有些批评家与作家关系紧密在多大程度上会影响其批评的公正？

**陈晓明：**当下作家与批评家的关系也无法用一两句话概括，总体上来说，中国作家与批评家关系可能密切些。这是中国文化使然，要脱离这种文化也并非易事。中国批评家与作家的关系密切，在多大程度上会影响批评的公正性，我觉得可能会有些影响，但事物也是一分为二的，批评家可

能也有机会与作家更直接地进行交流,这些交流建设性的意义会很多。实际的情形也因人而异,我一直坚持认为,对一流的作家要严格苛刻;对尚未成名的青年作家多鼓励。多年来,我自己的经验表明,虽然我也认识一些一流作家,但我对他们的批评始终还是比较真实诚恳的。我与余华曾有过多次当面争执不下的紧张局面。1996年在斯德哥尔摩,就余华的《许三观卖血记》,我就与他争执得很厉害,几乎损害到我们长期的友谊。此前后在国内的会上也有相当激烈的争论。对贾平凹、陈忠实、莫言和刘震云我都有过不同形式的批评,我曾在《读书》上写过文章评析铁凝的《大浴女》,也有批评意见,铁凝并不见外。对王安忆的小说我也做过分析性的批评。只是我偏向学理的批评,并不是现在的那些所谓“尖刻批评家”的手法,他们的姿态摆在那里,批评就是一棍子要把人打死。好就是全好,坏就是一无是处。我更倾向于建设性的阐释,因为当代中国文学处于转型期,我会投入更大的热情去阐释文学变革所带来的新的美学意义和文学价值。

**吴小攀:** 你与王蒙曾经联手推荐涉嫌抄袭的郭敬明进入中国作协,你认为成为作协会员对一个作家的创作有什么影响?

**陈晓明:** 成为作协会员对一个作家创作的影响因人而异。对有些作家来说,可以参与到集体活动中去,可以有一个交流的平台,有些也可以解决生活的困难。关于郭敬明涉嫌抄袭事,我不便再加评论,因为法律有结论。抄袭无论如何是错误的,年轻人也会吸取教训,改过自新,重新出发。我们也要给人机会,给人出路。

**吴小攀:** 你认为一个作家的道德高度(比如,郭敬明涉嫌抄袭)对其创作有多大的影响?

**陈晓明:** 当然,作家的道德高度对于一个人的精神存在来说,无疑是重要的,作家也应该为社会做出表率榜样。但对其创作有多大影响,这是一个难度很大的研究课题。虽然我主张作家应该道德高尚,但历史上不少大作家在道德方面都不是尽善尽美的。例如,大家最热衷于谈论的托尔斯泰,他声称要把土地分给农民,只吃米粉团子,但有传记作家说,他身后站着一个穿燕尾服的仆人给他倒上等的法国红葡萄酒。现在有材料说发

现托翁晚年的日记，这些日记足以表明，托翁的道德有严重问题，甚至按当时的道德水准来看，有伤风化。海明威是大家乐于引证的道德楷模，但有传记作家认为，海明威的硬汉形象主要是他自己的虚构，他骂自己的母亲和姐姐“母狗”，他有很多故事是子虚乌有的。不说撒谎，也是夸大其词。海明威一生结过四次婚，对待他的妻“子”们一次比一次恶劣。《了不起的盖茨比》的作者菲兹杰拉德的妻子洁尔达曾经指责海明威是一个十足的骗子。最近又有材料披露，海明威二战期间当过克格勃间谍，也在美国的情报机构注册在案，但在情报工作领域毫无建树，钱倒是花去不少。萨特是知识分子硬骨头的典型，80年代有人写了《如此甜蜜的沦陷期》，写萨特与波伏娃在巴黎共进烛光晚餐时，他的法国高师同学正在前线浴血奋战。易卜生说“谁最孤独谁就是最有力量的人”，鼓舞了中国现代的文人斗士，但有传记作家说易卜生时常站在路边向贵族讨要勋章，而且经常向朋友炫耀。波德莱尔对上流社会不屑一顾，但背地里向贵妇人写信，希望能请到头面人物写推荐信，推荐他进入法兰西学院。庞德更不用说，年轻时想娶一个律师女儿，天天琢磨着向钱看，变着法子弄钱。后来又玩政治，多年后在美国几乎被判叛国罪。文学艺术史上这类故事实在太多，如果要列出一个道德困窘的清单，几乎所有的大作家都很难侥幸例外。

所以，作家的道德与文学作品的精神高度或思想力度是什么关系，并不是那么简单的问题。现在很多人爱唱道德高调，似乎只有唱高调的人才有道德，才有道德的优越性，别人在道德上则是可疑的。我是不太赞成这种挟天子以令诸侯的虚伪风气的，唱道德高调批判别人，这也是狐假虎威，就像五六十年代和“文革”一样，把自己打扮成革命者指控别人是反革命如出一辙。中国古人说，做人须严谨，为文须放荡。严谨之人何来放荡之文？但无论文学艺术上的情况如何，我个人主张作家要有高尚的道德，这样的道德最重要的标准就是关怀人类的命运，能有“仁爱”宽容之心，能爱与己不同的他人。起码在批判他人时，先搞清楚别人的观点、前提与逻辑，而不是为了标榜自己所谓的批评锐气，自己赚得眼球和名声，对同行恶意攻击，这样来标榜道德，我是十分怀疑的。

己欲立而立人，己所不欲勿施于人。我以为道德立于这样的态度之上，才有积极的意义，才有大气，才能把博大的精神投射到创作和批评中去。

### 补记:

2009年12月16日下午,顾彬应邀到北京大学中文系演讲,我主持了顾彬教授的演讲。顾彬教授首先表示,他感谢北京大学中文系的宽容,他知道中文系有几位老师并不同意他的观点,但还是邀请他来做演讲。顾彬先生的演讲娓娓道来,虽然这些观点还是他多次在中国表达过的观点,此番面对面的讨论,还是可以把很多问题做进一步梳理。顾彬这次演讲的一些观点,更坚定了我关于中国文学的价值要由中国学者自己来确认的观点。这里只列出几点与我论题有关的论点。

其一,关于文学翻译问题。顾彬说德语非常复杂,他作为德国汉学家也不敢说自己可以极好地使用德语,他还说有些德国作家用非常复杂的德语写的作品,他都要查字典阅读。顾彬一直坚持写作,近些年开始写中篇小说。作为汉学家他不能把德文译成外语。例如,他不可能把德语文学作品翻译成汉语文学作品;但他可以把汉语译成德语。这就有可能提出一个问题:如果不会最好的德语,那么中国文学也难以被翻译成最好的德语文学。再进一步,顾彬不能把德语文学翻译成汉语文学。因为汉语不是他的母语,不是母语就不可能掌握那种语言到精微的地步。文学作品的问题,最终是语言的问题,如果不能进入到一种语言的最精微处,很难理解和体会到这种语言的文学艺术价值。我想这样的推理应是合理的。

迄今为止,对汉语文学作品的翻译都不能说多么成功,顾彬翻译过不少中国的诗,他也说到,中国的诗在德国颇受欢迎。但中国的小说他翻译得非常有限。他编译了6卷本的德文版《鲁迅文集》,但中国当代小说他几乎没有翻译过,甚至阅读也相当有限。这样,我就可以推论,他对中国当代小说的理解未必很全面。而且,中国小说要获得好的德语翻译也几乎是极其困难的。因为真正最好的德语作家不一定是汉学家——按顾彬自己的说法,肯定是那些用德语写作的作家,而不可能是汉学家。这样就决定了,最好的中国小说不可能被翻译成最好的德语作品,这也就决定了中国小说要被德语世界接受并视为最好的小说可能性极小。迄今为止,翻译成德语文学较成功的中国当代小说要算李洱的《石榴树上结樱桃》。相对来说,李洱的这部小说篇幅较短,语言也比较轻快,有幽默感,如果语言太富有汉语特色,甚至方言特色,要试图让西方语系的汉学家接受恐怕有难

度，要让翻译家翻译出这种特色恐也不切实际。对于西方人来说，汉语本来就是一种颇为困难的语言，而要将极有汉语特色的作品，特别是好的汉语作品翻译成西语，恐怕是一件可能性较小的事情。如此说来，翻译这一关，就很难让中国文学顺当地“走向世界”。

翻译的问题，其实也回答了我的观点，即中国文学的价值只有中国学者才能作出更为恰当准确的评判。同时也表明中国当代文学的国际化任重而道远，甚至可能性很小。好的中国当代文学作品，在相当长的时期内，也只有在中国本土实现其价值。

其二，中西文学观念的差异。顾彬的演讲中谈到了一个颇值得注意的观点，他说：自从1945年以后德国的小说就不讲故事，德国人不读讲故事的小说。这当然不只是德国占主导地位的文学观（小说观），当然也是顾彬的文学观（小说观）。我后来与之讨论，小说完全不讲故事不太可能，我读了一本德语近20年获奖的小说文集（《红桃J：德语新小说选》，上海译文出版社，2007年），那是标志着德国近20年来小说成就的一本书，那里面的小说也讲故事，大部分都有故事。短篇小说如此，长篇小说更不可能不讲故事。更为准确的表述应该是：怎么讲故事。顾彬同意我的看法，应该说是重视“怎么讲故事”。实际上，中国当代小说自从80年代后期以来，也在寻求“怎么讲”。在长篇小说中，“怎么讲”可能会隐藏在“讲什么”中。顾彬也谈到，德国人不读德国的小说——也是因为德国的主流小说不讲故事，或者太注重“怎么讲”，抽象得很。德国的读者读美国的小说，因为美国的小说讲故事。

如此这般的话，我们的讨论可以更靠近，可以更真实地接近真相。顾彬对中国当代小说不满，在于它讲了故事，他理想的小说是不讲故事——或者更强调“怎么讲”故事的小说。但现在有一个问题出现了，德国人都不读这种小说，而去读美国的小说，那为什么要对中国作家讲了故事采取贬斥的态度呢？顾彬说，中国的诗在德国受欢迎，中国当代诗人的诗集可以卖1000本，而一般德国诗人的诗集只能卖300本。但中国的当代小说——即使是最有名的小说家的小说，也只能卖300本。他提到余华和莫言，他说德国人认为余华、莫言的是“通俗小说”。这就让人匪夷所思。看来，文化的隔膜有多深。大体是因为余华和莫言的小说讲了故事——这两



位，应该说是很强调“怎么讲”的作家了。但我以为，障碍可能还在语言方面，余华、莫言的小说语言，要翻译成好的德语难度极大，几乎不可能。过去德国的汉学家，乃至于西方的汉学家无法掌握如此复杂的汉语，恐怕要让翻译家翻出如此复杂甚至诡异的大部头汉语文学作品（特别是莫言、贾平凹、阎连科、刘震云的小说），几乎没有可能性。我想，面对小说观念的差异，汉语言的复杂性，以及汉语长篇小说的巨大篇幅，要让顾彬下决心读一本当代汉语小说，更不用说下决心去翻译，肯定是极其困难的事。

如此说来，莫言、刘震云和贾平凹的作品，要想获得国际承认，翻译这一关怕是难过。余华多年前就参透了这本经，他的小说越写越明白，越写越简单，从《活着》到《许三观卖血记》不能不说包含着他的国际化想象，为的是好读和好翻译。后来，余华的国际化也不见得多么成功，相反，国内市场却是如火如荼。《兄弟》是为国内市场写的，那么厚，要想国际化，恐怕也有难度。但中国市场起来了，冲着中国市场写作在经济上打个翻身仗不是问题。余华聪明过人，自然看到了这点。经历过《兄弟》的余华，是否对国际化和“市场化”有更清醒的认识呢？谁也预测不到。我个人认为余华有成为最好的作家的素质，他不要太聪明就行了。我是更偏爱那些愚顽的作家，只顾写作，就像牛一样，埋头耕地。耕中国的地。

我知道这脑袋偶尔总会抬起来，想看看远处，这没有什么错。“国际化”还是中国作家的软肋，这一关不过，中国作家就硬不起来。这就是汉语小说的命运，一是欧洲的纯文学观念，二是翻译的难度。所以，我才会提出汉语文学要有点中国的立场，如果是要看西方的汉学家来论质定价，或者西方的版权代理商来选择，来定位，那中国文学会被搞得不伦不类，永无出头之日。

汉语文学有自己的价值，虽然走向世界的渴求在90年代中期一度有些急迫紧急，但汉学家和代理商的意见也只能做参考，他们的一套标准和和要求，不只有他们的偏见，他们自身的局限性，还有他们自己没有理清楚的混乱，如果偏听偏信，乱了分寸，必然得不偿失。重要的还是要按自己的文化传承和扎根于本土的文学经验来写作，这样的变革和文学品质的提升才有真实性，才有坚实的基础。中国学习西方有一百多年的历史了，汉语文学直到今天才有点自己的路数，有如此倾心学习的根基，中国作家可以

做点自己的事情，可以做点汉语文学才能做到的事情。我个人的观察，近些年中国这些成熟的作家更冷静，更有定力。归根结底，文学就是文学，中国作家大部分是对文学负责的，大部分是因为自己爱文学而写作，并不是非要国际化不可。“国际化”“市场化”终归是其次的，为文学本身而写作，这是中国已经成熟起来的作家的基本立场和态度。诋毁中国作家只会向“钱”看，向市场看是没有道理的。虽然有些聪明过人的作家，偶尔会想到市场，作品出版后也会算计市场，但那是后话。大部分作家的写作还是面对文学，这是我对中国作家群体的判断。写完之后希望获得社会的承认，希望有更广泛的影响，这没有什么错。

拉美作家在 60 年代以后受到西方主流文学界的青睐，拉美的作家大都受过全面系统的西式教育，有些就是用法语、西班牙语或英语写作，他们的文学教育几乎就是西式的，只是加上一些他们的文化传统。不多，那些让西方后现代理论批评可以读出那么点意思的拉美的东西，于是被界定为拉美魔幻现实主义。实际上，那也是参透了西方现代主义的东西。从博尔赫斯、马尔克斯到卡彭铁尔、略萨、聂鲁达等无不如此。相比较而言，中国作家目前都还是土包子，不只是不通西方语言，更重要的是，从中国深重的历史中走出来，带着历史创伤和个人的侥幸，如此独异的经验，怎么可能为西方所全盘理解和接受呢？更何况还有语言。文学，除了语言还有文化和个人经验。汉语言小说，如此厚重笨拙的语言的庞然大物，不会有几个西方汉学家，不会有几个西方的翻译家能搬得动，或愿意去搬动。

还有漫长的时期，至少在目前，中国文学还只能是中国自己的事情。游客也好，骂将也好，都无损于中国文学走着自己的路。两岸猿声啼不住，轻舟定过万重山。

原载《文艺争鸣》2010 年第 2 期

## 渐行渐远的汉语文学

汉语文学与世界文学的关系，一直是一个自明而又令人困惑的问题。其自明体现在：汉语文学自从现代以来的文学革命，就是在西方的现代性历史驱动下做出的变革，其新的白话文学观念、新的主题、新的语言形式与表现方法、新的文学功能等等，都无不受西方古典的和现代文学的影响，当然还有苏俄文学的影响，因而，它一直就在世界文学之内，一直就是世界文学的一部分。没有人会怀疑现代的鲁迅是世界性的作家，也没有人怀疑“鲁郭茅巴老曹”那代人与世界文学有着极其紧密的联系。关于 50 年代至 70 年代的中国文学与世界文学的关系，就是一个含混不清的话题。50 至 70 年代的中国文学，与苏联文学的密切关系，虽然也是与世界文学关系的一种表述，但这样的世界似乎不是我们所要真正的“世界”，因为那会与极左路线发生关联（迄今为止，我们还未能在现代性的叙述中有效地给予阐释，或者说这样的阐释还未被给予必要的重视）。我们所说的“世界性”，是西方的世界性，或者是 19 世纪俄罗斯文学的那种价值准则。

其实，中国文学与世界文学的关系千丝万缕，在现代性论域内，有多种面向可以展开论述，如，某个作家的创作与西方古典或现代文学的联系，某部作品中的西方或世界的因素，某种表现方法或主题与西方现代主义或后现代主义的联系，等等，这些论述都可切实地展开。但面对当代中国文学，所有这些论述，都并不能使人满足，因为所有的难题归根结底在于两个问题：其一，当今中国文学如何更全面也就是更有效地走向世界？其二，

当今中国文学到底与世界文学在艺术水准上有多少差距（或者，接近到何种程度）？其实人们的焦虑正是集中在第二个问题，因为，今天中国文学不能全面而有效地走向世界，正是在艺术水准方面的不自信，或者说是对中国作家不信任，不相信今天的中国作家具有世界级水准。好不容易有一位中国作家获得诺贝尔文学奖，不少国人却认为，达到这一作家的水准的中国作家有 20 个以上。这样说的意思不是说中国文学水准有多高，而是说那位获得诺贝尔文学奖的作家的水准有多低，进而证实诺贝尔文学奖只是从政治方面来给予中国作家此类奖项……如此云云。

中国当代文学的水准问题是所有问题的核心，而这一核心问题只有等待汉学家或西方的出版商认可才能解决。这仿佛就是等待审判一般。中国文学走向世界，先要等待艺术水准的质量认证，而后才能获得世界的通行证。如此这般，恐怕中国文学再过一个世纪也不能走向世界。

走向世界对于中国人来说，从来不是一个简单的出版商业问题，它是一种文化的尊严。如果仅仅是出版商业，最近 20 年来，中国文学走向世界的并不在少数。中国当代至少有 50 个以上的作家的作品被翻译成多种文字，在欧美较有影响的作家，如王蒙、莫言、余华、苏童、铁凝、张炜、王安忆、贾平凹、姜戎、徐小斌、格非、阿来、刘震云、虹影、卫慧等，这些作家的作品，除了少数几部是由企鹅出版公司等大出版商运作外，大多数作品是由欧美大学出版社作为学术研究的对象而出版的。这样看来，走向世界的困扰，就是如何被欧美顶级出版商认证文学的阅读价值，而这种阅读价值，显然也是在艺术价值等价的情形下被认定的。这种艺术价值，当然也是西方主流文学价值观的体现。

然而，问题的难处在于，中国作家的作品是否符合西方的主流文学价值观，这要由少数汉学家来认定。那么，我们就会追问，少数汉学家如何认定呢？是以他们自身的阅读，还是由中国本土的文学研究信息给予有效的参考意见？

中国文学走向世界，必然面临着两难选择：它要么完全奉行西方文学的标准，接受西方文学的全盘影响，做出符合西方文学（包括苏俄文学在内的）理想准则的文学，这可能会易于为西方的汉学家、出版商、广大读者所接受。但这样做的风险在于：如果说文学要植根于母语的民族传统和

现实生活的话,那么,中国文学就不可能全盘西化,因为这与思想观念和社会价值观念还有所不同,它与母语相关,是民族文化最内在的表现,它必然要扎根在民族心灵与母语魂灵之中。

那么,它其实只有一条路,那就是走民族本位文学的路,这条路的结果必然是,其本土的、母语的文学性水准愈高(或愈成熟),它走向世界的难度就愈大。

它不仅是一个学理的问题,也是一个现实的问题。

在80年代,中国文学刚经历“文革”的无产阶级专政下继续革命的压制,文学全然是意识形态的宣传表达工具。尽管说创建“真正的”或“中国式的”社会主义新型文学未尝不能是一项重大事业,未尝不能是国际共产主义运动在中国实践的重大成就。但“文革”期间的文化政策无疑是过于激进化了,就是从现代性的合法性角度来看,也还是过于概念化和观念化了。20世纪五六十年代的中国文学深受苏联文学的影响,同样是社会主义现实主义的观念占据了支配地位。虽然不排除有一部分作品顽强地保持中国本土的文化传统和生活气息,但总体上观念性占据太强的地位。“文革”后的80年代,中国文学追逐西方人道主义和现代派,几乎续上与西方/世界文学的直接对话,80年代的中国文学当然有着强烈的走向世界的愿望,与世界文学的同步发展,也是中国实现四个现代化的时代精神的必然延伸。90年代初,历史在突然间断裂之后,中国社会的意识形态转向本土化,一方面是因为正统马克思主义信念遭受到现实实践的挑战,另一方面是本土经济改革成就有底气拒绝西方的普适价值观,因此,转向本土的传统文化就不失为一个暧昧且暂时的选择。但这一暂时选择并非权宜之计,而是有着深厚的根基,原来郁积在人文文化和民间文化中的传统资源迅速浮出历史地表。在文学领域,再也没有追赶西方“现代派”的焦虑,90年代初出现的几部作品,《白鹿原》《废都》以及稍后莫言的《檀香刑》等作品,都转向了中国传统资源,至少在艺术的表现形式和价值观方面,西方现代主义的痕迹不再那么突出了。90年代的转向使得中国当代文学心安理得地转向本土现实与传统资源,其结果是文学离西方的现代主义有距离,与19世纪的世界文学传统也貌合神离,这种距离因为90年代的整体社会的文化保守主义转型而具有了合法性。其进一步的结果是,90年代后期以

来，直至 21 世纪初期 10 年，当代中国文学比较有影响的作品，比较被认可为艺术上有分量的作家的作品，都属于乡土中国叙事，这与 90 年代后期中国社会的工业化、全球化以及城市化的现实大相径庭。

这一看似偶然的被迫的转向，其实隐含着内在必然性。这样转向乡土中国叙事，实际上是回到自己的道路，回到它只能走的道路，这就是要从学理上来理解中国文学与西方 / 世界文学的关系。

一个民族有一个民族的文学，即使在理论上无法论证周全，那么还原到历史语境去看就更清楚了。尤其是论证现代以来的中国文学，在理论上似乎还难以做到彻底。因为现代以来的中国文学就是在西方 / 世界深刻影响下才形成了现代白话文学革命，也才有了现代文学的进步的历史。受西方 / 世界文学影响是一回事，走着中国自己的道路也是事实，正是后者导致中国现代文学与西方现代文学有着深刻差异。

这一历史分岔在逻辑上就有分野。简要地说，西方现代以来的文学在其文化性质上属于浪漫主义文学，而中国现代以来的文学几乎走向了现实主义。当然，有人会质疑说，“现实主义”也是西方的说法，且西方现代以来的文学就有现实主义这一派。在我这里，主要是着眼于文化方面加以论述的。也就是说，西方现代以来的文学即使是现实主义，本质上也是浪漫主义。这一“现代”，是现代性意义上的“现代”，而不只是“现代派”的“现代”。此一说法，则是参照了以赛亚·伯林的说法，亦即西方自从 18 世纪以来的浪漫主义哲学 / 文化，深刻地影响了此后的文学艺术。

以赛亚·伯林在《浪漫主义的根源》一书中说：“浪漫主义的重要性在于它是近代史上规模最大的一场运动，改变了西方世界的生活和思想……它是发生在西方意识领域里最伟大的一次转折。发生在十九、二十世纪历史进程中的其他转折都不及浪漫主义重要，而且它们都受到浪漫主义深刻的影响。”<sup>①</sup>在《现实感》里，他再次强调发生在 18 世纪末的思想史的转折的重要性。虽然因“浪漫主义”的称呼而广为人知，“它的全部重要意义和重

---

<sup>①</sup> 以赛亚·伯林：《浪漫主义的根源》，吕梁等译，译林出版社，2008，第 10 页。显然，这样的浪漫主义概念与中国文学上经常使用的浪漫主义有些不同。例如，德国古典主义哲学在伯林和哈贝马斯那里，都被理解为主导的浪漫主义传统。



要性即使在今天也没有得到应有的认识”。他指出：“我们称为浪漫主义的运动使现代伦理学和政治学发生的转型，远比我们意识到的要深刻得多。”<sup>①</sup>

从这一观点可以进一步去理解，浪漫主义运动使文学艺术发生的转型可能更为深远。浪漫主义是一种更为基础的、更为深远的西方的现代性的思想文化运动（即使是现代主义或后现代主义，乃是在浪漫主义的基础上发展出来的反叛性/批判性的思潮）。西方现代以来的文学艺术，根本上是立足在这一文化根基上。也正因为此，我们就好理解西方现代以来的文学，如何通过写出人物的内心世界来折射社会历史现实；这与我们努力要反映时代精神，反映社会现实本质规律的要求，显示出鲜明区分的两种艺术进向。这是我们理解中西方现代小说叙事的大的哲学背景，或者说思想文化背景。

西方的现代小说是在浪漫主义文化中生长起来的艺术样式。而中国现代以来就未能发展出浪漫主义文化，传统中国哲学在现代遭遇挑战，并未发展出适应时代变革的本土的哲学思想根基。一方面，是由于苏联社会主义占据了意识形态的领导地位；另一方面，现代以来的思想变革主要由文学来做出，而文学方面的变革为的是适应现实社会变革的需要，于是现实主义占据了主导地位。尽管五四时期的白话文学洋溢着相当浓重的浪漫主义气息，李欧梵据此也试图去勾勒出出现代中国文学中的浪漫主义脉络<sup>②</sup>，但终归不是主流，主流还是建构民族—国家认同意识的现实主义文学。即使像胡风与路翎那样强劲的主观战斗精神，也还是划归在现实主义名下。关于现代文学最有影响的解释模式，当推李泽厚先生的“启蒙与救亡的双重变奏”，这二者是现实紧迫任务推动下的思想启蒙。救亡也是一种启蒙，而且是更为有效的影响深远的启蒙。这就是中国现代思想建构所走的一条完全不同的道路，这条道路无疑深刻地影响了中国现代以来的文学的思想基础与表现方法。遭遇激进变革的现实挑战，现代中国文学迅速转向了为

① 以赛亚·伯林：《现实感》，潘荣荣等译，译林出版社，2004，第191页。

② 参见李欧梵：《五四运动与浪漫主义》，香港《明报月刊》1969年5月号。或参见冯牧主编《中国新文学大系1949—1976·文学理论卷》第一卷，上海文艺出版社，1997，第549页。

人生、为现实的艺术。最终，“启蒙”与“救亡”形成一种紧张关系。这一文化根基的深刻分歧，可以让我们去思考：进入现代以来，汉语文学一方面接受了西方及苏俄的直接影响；另一方面，却依据现实的紧迫要求顽强地走着现实主义道路。现实主义在西方只是作为一种表现手法，或者说作为文学艺术的一项基本艺术表现手法的创作方法；中国现代以来的文学，把现实主义推向了意识形态规范性的高度，目的是表现客观唯物主义对历史和现实的权威解释。这就使得中国现代以来的文学，始终与西方现代文学有着本质的差异。

在整个80年代，因为西方的诸多思潮涌入，现实主义的恢复与现代主义的借鉴，几乎都具有同等的意义。前者具有意识形态的合法性，后者则以时代创新的强烈愿望也获得合法性。但后者的“西方资产阶级”文化特征很快就不能为创新这层纸包裹住，因为“创新”再也不能从实现四个现代化那里找到合法性，而迅速被归结为资产阶级自由化。90年代作为文化重建的合法性依据是传统文化，是本土性的历史与现实，而现实主义回归到这里才真正有了着落。这就回到了前面所述的年代心理：这是一个不得不如此的结果。这才看得更清楚，并不只是因为时代风向变化，而是现代以来中国文学就走着与西方不同的道路，它只能沿着这条道路走下去，这就是名为现实主义的对外部历史现实的客观化表现，这与西方回到内心深处的浪漫主义、现代主义、后现代主义文学属于不同进向的文学。这也就好理解，90年代后期至21世纪初期，中国文学是全面的乡土叙事的回归，而且在此基础上建构起一个时期的文学高度。

因此，如果按西方现代以来的文学标准来看中国当代文学，显然不是艺术水准的问题，而是艺术特质的鲜明差异。中国当代小说长于客观历史叙事，这与西方现代以来的小说长于内在心理叙事十分不同。尽管二者都有例外和特异，但总体来说，中国现代以来的长篇小说注重外部客观社会现实的表现，擅长于历史叙事。进入新世纪以来，莫言的《生死疲劳》《蛙》、张炜的《你在高原》、贾平凹的《秦腔》《古炉》、铁凝的《笨花》、王安忆的《启蒙时代》、刘震云的《一句顶一万句》、阎连科的《受活》、阿来的《空山》、刘醒龙的《圣天门口》、毕飞宇的《平原》等，都可以看出乡土中国的历史叙事所达到的成熟状态。从某种意义上说，过度发达与

成熟，无疑也是一个需要反思的问题。

当然，对历史叙事体制的过度成熟状态的克服，并不是简单地转向西方浪漫主义文化基地上的内在化的心理叙事，而是在自身的道路内，以其自身的艺术感悟来完成内在的超越。因为，这样的艺术特质依然是其自身锤炼而成的艺术本性，并不能轻易丢弃，也不应该丢弃。实际上，近年来的乡土中国历史叙事，有几位作家就做出了相当高妙的抽离——之所以用“抽离”而不是用“破解”或“突破”，是因为这是内在化的自然的领会，是内化到一定境界时艺术笔法自然闪现出的智慧光芒。如刘震云的《一句顶一万句》，就用故事的小转折、对哭丧的回望、改名的历史性等，从大历史中抽离出来，完成乡土中国极为本真纯粹的叙述；莫言的《蛙》则是用平实的叙述与多文本的戏剧性拼贴，来打开文本的历史建制；张炜的《你在高原》则是用第一人称的强大的主观语式，来建构对话性的叙事情境；阿来的《空山》则用更虚化的生存体验，来寻求超出异域文化封闭领地的路径；贾平凹的《古炉》显然是一部极为大胆的作品，落地成形，随物赋形，行于所当行，止于可止与不可止。如此随心所欲，自然天成。这些叙述经验，确实是在汉语文学经验内部所抵达的意境，甚至也是这些作家修炼多年后的感悟。

也许这表明汉语文学已经有了自觉，这样的自觉确实与西方的文学传统渐行渐远。是否我们可以从这种无奈的自觉中归结出更有深度性和生长力的汉语文学经验呢？

其一，是否有一种汉语文学的现实经验呢？

很长时间以来，中国小说囿于现实主义的艺术规范，在虚构性这点上难以与西方小说比肩。尤其是在长篇小说方面，我们的长篇小说总是篇幅漫长，因为装进太多的历史内容，因为对真实性的崇拜，总是贴着那些历史大事件来叙述，再加上个人经验，现实主义就这样显得漫长厚重。但我们立足于今天来看，西方的小说在处理现实经验方面也遇到难题，某种意义上的“历史终结”与个人生活的绝对隐私保护，小说叙述很难在历史与个人经验方面获得充足资源。其虚构的动力倒是挺充足，就看最近10年诺贝尔文学奖的获得者，小说家有数位，2006年土耳其的帕慕克，2007年英国的多丽丝·莱辛，2008年法国的勒·克莱齐奥。帕慕克显然还是奥斯曼

的文化传统，他的作品内涵靠的是历史想象与现实种族政治，他的艺术手法则全然是欧洲小说的传统。莱辛的获奖还是依据她早年的作品，那些作品与五六十年代的战后政治文化相关。勒·克莱齐奥的作品则显得虚构性十足，现实的经验并不清晰，也被处理成心理经验。瑞典皇家学院的颁奖词称：“他是文学新领域的开拓者，他的作品具有诗意般的神秘，它是旧习俗的死亡，新生命的诞生，探索着在当代文明掩盖下的人性，他的作品标志着现实主义和现代主义的交融。”如果说勒·克莱齐奥的作品，还有现实主义的成分的话，那么中国作家的作品，例如高行健就有太多现实的经验了。60年代，美国实验小说家说“小说死亡了”，那是指小说虚构花样翻新的可能性耗尽了。如果小说虚构艺术确实有某种瓶颈或穷尽的极限，那么现实性的经验也不失为小说重新扎根的基础。在这一意义上，中国小说在学习西方小说的前提下，回到自身的现实性经验中，也未尝不可能有自己的路数。

现实性经验也不一定就与虚构对立，相反，某种主观化的虚构色彩浓重的叙事，也可以有非常直接的现实经验。例如，张炜的《你在高原》中的《忆阿雅》，这部小说曾经在90年代以《往事与追忆》的书名出版过，现在放入《你在高原》，它的那种主观化的叙述给人以强烈的虚构感觉。张炜后来有一本《童年》，收入乐黛云先生主编的《远近丛书》（2011），回忆他的童年生活，其中披露的自传经历，与小说《忆阿雅》里面讲述的经历几乎完全一样。这就是说，这部看上去像是虚构的主观性叙述特征强烈的小说，其中的故事有相当直接的现实经验，那种创伤性的无父与寻父的经验表现得相当深刻。

当然，这种现实性也是在历史和现实两方面都有真实性意义。20世纪的中国文学叙事无疑也是一部历史记录，从文学的意义上，文学性的叙事在何种意义上，我们可以肯定其是一种成功的文学叙事，而不只是历史文献记录。因为现实经验的介入，历史叙事会在史实文献和艺术性表现两方面都不讨好。如果能够在文学性叙事方面处理好历史和现实经验，这样的文学叙事在世界历史“终结”之后，它的独特意义还是毋庸置疑的。像阎连科的《受活》这种小说，虽然虚构味十足，但它能把20世纪社会主义革命遗产这样的重大问题抓住，在现实中国的语境中给予强有力的表现，这

样的现实经验是西方的小说家所不能体悟到的。再如莫言的《蛙》处理的计划生育，也是一项中国的沉重的现实经验，莫言的处理即使小说艺术不是十分完美，它也无以文学的方式留下了一份佐证。

其二，是否有一种汉语文学的神秘经验？

当然，汉语文学并非只有实打实的现实经验，接近现实经验的方式也并非只是直接实录。现实经验存放于何处？如何接近？如何表现出来？这依然是一个问题。东方在西方的想象中一直被叙述成某种“神秘主义式”的他者，但中国文学自现代以来，因为现实的紧迫任务，所有的文学经验都来自于生活，所谓高于生活，就是用意识形态的明确概念加以拔高。中国现代小说一直没能发展出神秘经验。维特根斯坦说：“神秘的不是世界是怎样，而是世界是这样。”<sup>①</sup>——就连这样的神秘感在我们的现实主义叙事中也荡然无存。八九十年代因为追逐拉美魔幻现实主义，也通过魔幻来感受神秘。但随着寻根文学的终结，这种小说观念也并未发展下去。但近些年中国作家时有个人的感悟，有些会有些“神秘经验”出现。

作家阎连科曾经叙述他写作《风雅颂》之前的一段奇特经验。他说，2005年他回家乡参加他大伯的葬礼，这个葬礼同时给他早年去世的堂弟办了一门“阴亲”。“婚礼”举行的时候，放堂弟的那个骨灰盒的棚子上面忽然之间聚集了成千上万只蝴蝶、小飞蛾。他当即就怔在那一幕消失的奇异里，想天还大寒，雪花纷飞，这些蝴蝶从哪里飞来？又往哪里飞去？为什么只落在我弟弟冥婚的灵棚里，而不飞往相邻的我大伯那丧白的灵棚里？为什么在我人到中年之时，人生观、世界观、文学观都已形成并难以改变之时，让我遇到这一幕“不真实的真实”“不存在的存在”？阎连科表示说，这一幕的真实和奇异，对他的世界观和文学观产生了极其深刻的影响和作用。他以为这是在他的写作无路可走时，上苍给他的一次文学上天门初开的启悟。不管我们是否相信阎连科这段神奇的故事，也不管我们后来如何评价阎连科的《风雅颂》，阎连科自己是有点执着于这种神秘的文学经验了。在写了多年，在无路可走之时，在走向绝境时，只有乞灵于“神秘”的经验。然而，如果我们可以适当宽容一些看作家的经验，阎连科无疑是

① 维特根斯坦：《逻辑哲学论》，郭英译，商务印书馆，1985，第96页。

当代中国作家中比较较真的一位作家，大家都说他用力很猛，但却忽略了他一直在用巧劲，他的巧劲就来自神秘经验。阎连科这段创作谈，有点装神弄鬼，但也表明他努力进入一种独特经验，一种诡异的经验中。如此来看，这种神秘经验也是当今世界文学所少有的。我们固然不能说乞灵于这种经验离文学依然有一段距离，而且神秘经验本身在何种程度上不是虚拟的，或不着调的幻觉？这也是问题。而且也不能说如此之类的经验就能写出好作品，但汉语文学在这类经验中，可以开辟出自己的路数。

其三，是否有一种汉语文学的语言决定的文本特质呢？

试图比较汉语与英语、德语、西班牙语、俄语的区别，或者在文学性表达中各自的特点，非本文所能。但我们可以说中国作家自 90 年代以来具有更为明确的汉语言意识，这对于中国文学的表现力无疑具有积极的意义。90 年代初，贾平凹出版《废都》，因为性描写而引发强烈批评。显然，《废都》有回到传统文化的愿望，贾平凹试图与传统文学对话，在后记里，他写道：

……中国的《西厢记》《红楼梦》，读它的时候，哪里会觉它是作家的杜撰呢，恍惚如所经历，如在梦境。好的文章，囫圇圇是一脉山，山不需要雕琢……这种觉悟使我陷于了尴尬，我看不起了我以前的作品，也失却了对世上很多作品的敬畏，虽然清清楚楚这样的文章究竟还是人用笔写出来的，但为什么天下有了这样的文章而我却不能呢？！<sup>①</sup>

《废都》因为有了回归传统的努力，其语言风格颇得传统之妙。这是在当时激烈的道德批评中注定要被遮蔽的特质。而贾平凹本人可能也未必清醒地意识到自己语言风格的独特韵致，他显然是借用自己与传统的距离来对 80 年代以来的追逐西风给予批评。90 年代以后，中国文学不再被欧美现代主义百般困扰，回到本土，回到传统照样可以给文学创新提供依据。贾平凹随后出版多部长篇小说，尤其是在 21 世纪出版的《秦腔》《古炉》，

<sup>①</sup> 贾平凹：《废都》，北京出版社，1993，第 519 页。



就可以看出他回到传统根基上，锤炼汉语言风格的那种自在与自信。《古炉》终究可以用如此自然的手法叙述，颇有落地成形，止于不可止的那种浑然天成。似乎是凭借着汉语的本性在写作，是按照汉语的特性在写作。

当然，这种回到汉语的写作并非就要与世界隔绝，就要另搞一套。它理应是在始终与西方对话的语境中，去发掘汉语的特质。

汉语白话文学历经一百多年的变革、演进，为俄苏体、欧美体所浸染，也有为革命的义正词严所锻造，只是到20世纪末，中国文学才为历史所放弃，才有回到自身的可能，这才开始磨炼个人的语言，这就有可能酿造出更为丰富和独特的汉语文学品质。

其四，是否有一种汉语文学的地域性经验呢？

在80年代，中国文学是以靠近西方现代主义为创新方向，只有在90年代回归传统的呼吁中地方文化才占有了—席之地。尤其是在21世纪初，随着全球化在中国的展开，本土化和当地化也成为—个伴生性的现象。另一方面，中国的地方经济各显神通，所谓文化搭台，经济唱戏，各地申遗、文化旅游、非物质文化遗产等，中国的地方文化反倒获得张扬机会。民俗奇观、人伦风习、方言土语，过去固然在文学创作中也是作为独特经验得以保留，但总是带有“陈旧”“落后”的困扰。如果放在世界文学背景上来看的话，全球化时代的文化多样化在中国这块土地上无疑是极具有开掘潜力的。事实上，21世纪较有分量的作品，或多或少都打上了地域性特征：莫言的高密文化、张炜的齐鲁文化、贾平凹的陕西北文化、铁凝的冀中文化、阿来的藏地文化、范稳的澜沧江文化、王安忆的老上海文化、范小青的苏越文化等等，几乎所有的作家都自然而然地在自己的作品上打上了家乡的地域性记忆。很显然，随着城市化的加剧，更年轻一代的作家很难再有鲜明的地域性特征，也可能与西方发达国家—样，只能在普通性的消费文化中讨生活。但正是如今消费文化席卷的前夕，中国还有—大批作家保持着乡村记忆，保持着自己家乡的记忆，这是当代中国作家特有的文化资源，这也使21世纪的中国文学与西方文学十分不同，有着自己的文化印记。

当然，这样的文学经验，抵达了现实的、文化的和语言的特别境地，它更加富有汉语文学的品性。按照文化多样化的理论，它无疑有自己的独

特价值，然而，越是民族的、汉语的，未必真的就有利于它走向世界，这就是一个值得考究的问题。因为，汉语及其文化的微妙、复杂、丰富甚至诡异，都在这种文学的自觉状态里充分地体现出来，这恰恰给翻译与跨文化交流带来难度，甚至让人望而却步。想想看，全世界有几个汉学家愿意或者能够翻译出这种极富汉语特性和地域特色的作品？

总之，现代汉语白话文学历经百年的沧桑，才有了今天的自觉状态，汉语文学才有更加醇厚的汉语韵味，才有了一批老当益壮的作家群。但无论如何处于自身的自觉期，如此老到的汉语文学也回天无力，它在自己的（汉语的）道路上渐行渐远，在离开世界文学的道路上渐行渐远。如此看来，这并不是一个全然让人绝望的结果，当代中国文学（这里说的主要是小说）在把自己的语言、文化和生命存在的独特性表现得更加丰厚时，也必然在另一条道路上相交，它真正地内在地在世界文学中，它这才可能是世界文学的一部分，或许还是 21 世纪世界文学的魂灵。这不只是空洞的寄望，更重要的是，这有赖于我们对从今以后的汉语文学的意义做出准确有效的阐释。

2011 年 12 月 5 日改定

## 眺望时代的美学精神

### ——关于张学昕的文学批评

张学昕的诚恳、仗义与豪爽给任何与他交往的朋友留下深刻印象，而且张学昕在东北汉子的粗放中还兼具细腻的风格，这就有点与众不同了。我与张学昕交往始于他到中国社会科学院文学所做高访的时候，他请我做指导教师，实际上我们年龄相差不算很大，应该是朋友，既然需要这样的形式，我也只有欣然从命。学昕在学校里还任着课，只是不时到北京转转。高访的一年时间转眼就过去，此后，学昕时常都有电话来问寒问暖，可见他这人做人颇为耐旧。学昕研究生毕业后有一段时期步入政坛，正当前途曙光显露时，他却激流勇退，回到学术上来，在高校里任教。学昕曾经表示过，他重新选择文学的必要和聪明。选择一种生存方式就是宣布放弃了无数种别的方式。他说：“没什么可遗憾的，我选择了并且努力去做了。因为人必须选择一种生活，并且坚持下去。我很满足这种简单的无忧无虑的阅读、写作和教书生活。”<sup>①</sup>学昕回到学术上来几乎是怀着巨大的热情，他全神贯注于90年代的文学变异，追踪着最新的文学轨迹，从这里清理出一条通往文学真谛的真实道路。

实际上，对90年代文学保持高度热情并且作深入研究的人并不算多，但却聚集起一个十分活跃的群体，这个群体可以命名为“60代群体”，这个群体汇集了一批敏感而有理论准备的青年批评家。显然，这个群体观念和方法，立场和视野都显示出更多的共同取向，使得这个群体力量整齐而

<sup>①</sup> 张学昕：《真实的分析》，春风文艺出版社，2003，第312页。

有力量。<sup>①</sup> 张学昕跻身于这个群体，能迅速显示出自己的实力和风格，这和他当年打下的学术基础，以及后来的勤奋分不开。虽然他的论著还不算太多，很多见解也未来得及展开，但他思路清晰，观点明确，立场坚定，他的论说始终能自成一格，他是一个90年代文学的勇敢呐喊者。

张学昕显然有着相当敏锐的文学史的眼光，他可以清晰地看到八十年代至九十年代中国文学史的深刻变异，他写作的不少文章都是面对这一主题展开的。当人们普遍质疑九十年代中国文学运行轨迹的合法性时，张学昕则是怀着热情肯定这一历史变化趋势，他认为，80年代中期以来出现的当代小说创作，“不仅呈现了20世纪世界文学的种种特征，而且其感悟、表达生活的审美方式、美学趣味，特别是那种介于写实和虚构之间的意象性、寓言性表达，使中国文学冲破了以往‘纪实性宏大叙事’规范长期造成的形式匮乏和平面叙述的浮泛，为文学创作、文学阅读开拓、提供了一个颇为宏阔的艺术空间。”<sup>②</sup> 在当代文学言说中，把80年代置于一个黄金时代的论说始终是占据主导地位，今不如昔使人们对90年代充满悲观论调，其偏见使人们没有任何耐心稍为认真阅读一下90年代出现的文学作品。很显然，张学昕没有为流行偏见所左右，他有自己的见解和判断，而这些判断是建立在他深入全面的研究基础上。

张学昕对90年代文学变动的探讨不作空泛的理论表述，而是落实到具体问题及文本阐释上。他触及到的是这样的具体而有些偏的题目，如当代小说中的“寓言诗性特征”，“唯美主义倾向”，多重叙事话语下的“历史因缘”，“真实的分析”，“乡土的重建”等等。这些题目都显示了张学昕发现问题和提出问题的学术眼光。这些理论问题显然不是来自我们习惯依照的教科书，也不作理论的自圆其说，而是把当代小说的创作探索放置在八九十年代变迁的历史背景加以阐述。《论当代小说创作中的寓言诗性特

① 这个群体有李敬泽、吴义勤、谢有顺、郜元宝、吴俊、何向阳、杨扬、洪治纲、李建军、施战军、张学昕、葛红兵等人。这些人或者在学院，或者在媒体和出版机构，他们持续关注90年代及当下的中国文学创作走向，给出敏锐的批评。这代人趋于成熟，极大地加强了当代中国文学批评的队伍。张颐武和王干虽然都出生于60年代初，但这两位出道较早，早年就与50代人为伍，所以不划入其内。

② 张学昕：《当代小说创作的寓言诗性特征》，《文艺研究》2002年第5期。

征》是一篇相当份量的论文，文章首先选择阎连科的《日光流年》来论述“解构时间”的叙述方法，生活被“颠倒着”进入小说叙述形态，形成“时光倒流”的结构模式，由此展开一种新的叙述空间、叙述语法。张学昕认为这是一种“寓言结构”，它的叙述方式表达了对生命存在的看法，在结构的展开中实现主体对现实的超越。同样，刘震云的《故乡面和花朵》用如此浩繁的篇幅来展示家乡的历史，刘震云也是通过解构时间，而获得叙述上的自由，以刘震云式的叙事圈套拆解历史。在这篇文章中，张学昕来提出一个非常独特的看法，他认为对象征事物的营构有可能展现一种民间叙述与审美寓意化的效果。这一点，张学昕是通过对余华的《许三观卖血记》和《活着》等小说的分析来阐明这一点。他认为，余华是通过对生活的整体性象征使审美走向寓言化的，而且他选择对民间生活形态的写实和白描的传统手段来完成生活诗化这一审美过程。

先锋派诗学一直在试图对形式主义策略的阐释中，如何与可还原的历史意义发和关系，感到棘手，张学昕则试图借用“民间”来表达形式与历史之间关系，这是一个有益的探索。余华一方面依然赋予他的小说以整体性爱象征意义，在一个人的悲剧命运的意义指涉上，它是民族国家命运的寓言写照，但余华依然可以保持对民间生活形态的质朴书写。先锋派总是被看成是知识分子的话语表达，并且带着精英主义的特征，张学昕看到中国先锋派具有的民间特征，并且与中国本土传统建立一种新的联系方式，这是非常有见地的观点。对于张学昕来说，他对新的审美特征的阐释，很自然地引伸地对90年代中国文学发展转型的阐述，他毫不迟疑地宣称：“这是一种新的‘审美形式结构’，是个人的经验、自由的虚构、叙事策略的合谋。如果仅仅是说这是对技术的追求是不全面的，它还是对传统文体的一次革命性挑战，是价值多元化时代的产物，是作家对生活、世界的寓言设计和‘语言狂欢’。许多作家们都在努力使自己的文本能包蕴更宽广丰厚的内涵和寓言诗性价值，探索艺术表现生活和世界的可能性，这正是当代小说写作日趋走向成熟的标志。”<sup>①</sup>

作为一个关注当下文学创新变革趋向的研究者，需要捕捉住当代文学

<sup>①</sup> 张学昕：《真实的分析》，春风文艺出版社，2003，第49页。

变化中那些有质量的现象，在《论当代小说创作中的唯美倾向》一文中，可以看到张学昕的理论敏感。“唯美”问题在中国当代文学研究中始终是一个被遮蔽的问题，以至于90年代末期，以做现代文学史著称的解志熙出版《美的偏至》，才理直气壮地表示“谈美色变”的时代已经结束，甚至可以谈谈“唯美”与“颓废”。在当代文学中，深入探讨“唯美”与“颓废”的文章并不多见，张学昕的这篇文章可能是为数不多中的比较出色的一篇。张学昕从汪曾祺的小说入手，分析了这种白描手法创造的和谐意境所显现出的唯美品质。张学昕认为，这种小说叙事所表现的实际上是作家内心的超然的艺术感觉，它通过对语言本身的形式完善来完成。张学昕的兴趣还在于对先锋派小说家的“唯美”特征进行分析，苏童当然是一人典型的代表。在对苏童的论述中，张学昕把“颓废”与“唯美”联系在一起，这就更接近唯美的特质。张学昕分析说，在苏童的小说中可以充分体味到舒缓优雅、纯美流畅的清词丽句，幽怨婉转、气韵跌宕富于节律的叙述结构。语言本身的魅力产生于独特情感、独有心灵体验对表现话语的对应寻找。<sup>①</sup>唯美与颓废的关系在苏童的小说中表现得并不充分，而贾平凹的《废都》中则充分体现出来，从这部作品中可以看到贾平凹精神世界在现实世界中彻底的沦落与沉溺，凄清、悲苦的生活基调中飘荡着及时享乐的孤魂。张学昕认为，贾平凹毫不避讳地用文学表现了一个时代的迷乱及生活中弥漫的颓废思绪。“尽管作品对现实的批判力量相当薄弱，但是，对这种‘世纪末’心态给人们造成的存在性烦忧的揭示，对生命价值、意义的形而上追问，充分地显示了作家贾平凹的真诚与勇气。”<sup>②</sup>

张学昕对《废都》及“颓废”的审美特性这一看法倒是对我构成严峻刺激，也使我不得不重新思考我对《废都》的评价。在《废都》出版不久的90年代初，我本人对《废都》持激烈批判态度，我的思路是从贾平凹建构文本话语的非诚实性，以及文本建制与他的动机矛盾角度来将颠覆。贾平凹声称的书写知识分子精神颓败史，如何变为个人的性欲幻想史，而个人欲望的真实性又如何被他声称的对经典美文的追寻所替代，而对美文的追寻却又

---

① 参见张学昕《真实的分析》，春风文艺出版社，2003，第57页。

② 同上书，第59页。



变成是对经典情色文本的仿制。就我的这一思路而言,迄今为止我也没有改变看法,我认为贾平凹的《废都》是存在这样的矛盾的。当然,依据我在当时所持的对《废都》的这种解构策略,我不会做出对《废都》美学意义的正面评价。现在看来,对其美学意义还是可以重新审视。尽管《废都》存在文本建制上的自我颠覆,替换和补充的解构性,但比起大多数小说来说,《废都》的美学意义还是有值得重视的地方,例如,张学昕所说的唯美与颓废的问题。贾平凹的叙事还是有一种唯美的品质留存于其中,《废都》对中国当代知识分子的书写也揭示了其颓废的一面,而这一面,是从中国传统士大夫文人以来就被压抑下去的一种品性,中国知识分子在现代性历史中,不管是被书写的形象,还是现实实践,都是被民族国家的“抱负”和“责任”所裹胁——尽管有其崇高性和必要性,但再也没有个性特征,更没有中国传统文人的那种颓废气质。这使中国的知识分子的文化变得扁平 and 贫乏。

当然,唯美与颓废既是一个古典主义的命题,也是一个现代性的问题。从文学艺术的层面而言,应该还有古典主义、现代主义与后现代主义之分。而唯美与颓废更主要的是一个现代主义的美学问题,中国之所以现代主义美学不能建构起来,在于中国的现代主义美学以过于急迫和简单的形式展开,它附属于思想解放运动的纲领之下,在美学上没有独立性。根本缘由在于无法建立关于唯美与颓废的美学品格,它主要为自我、个性解放、反社会等一系列抽象的社会变革的观念所支配。而后现代主义的美学核心则是破碎感和黑色幽默,中国当下的历史情境,似乎更适合表达的后现代式的破碎感和黑色幽默。张学昕后来有文章对“颓废”也有批判,他似乎还是更强调文学作品对理想主义信念和民族精神的表达。就这点而言,张学昕还没有把美学上的唯美颓废与文学的精神价值追求作出更深入的探讨。

张学昕在理论批评上倾注最大精力的是小说文体研究,在这方面他写下一系列的论文和评论。《20世纪中国作家的形式感论纲》是一篇野心勃勃的论文,他试图在这篇文章中描述解释中国从新文学以来形式感的历史过程。他对形式感的定义的是:“作家为更加完美地表现生活与情感而寻找对自身体验的合适表达”。他认为,20世纪中国小说在两个历史时期表现出对形式感的极大热情,其一是五四时期;其二是80年代中后期至90年代末。当然,对于张学昕来说,五四新文学只是理解这一问题的一个历史前提,他的兴趣

更多集中在八九十年代，特别是中国先锋小说，他认为这些先锋派作家对形式的理解更接近艺术的真谛。很显然，张学昕所理解的形式感并不是纯粹的形式主义的表现方式，而是与作家的生命主体意识相关的内在表达方式，这种写作目的在于充分表达出人内心的体验，将文学的形式感提升到艺术方法论的意义。张学昕在形式感的创新与变革中，看到的是文学更有品质的前进。他认为：“坚持文学的本性、文学与现实正确的审美关系，探索、寻找一种最契合主体表现个性的形式，使世纪初以来的种种小说文体形式即古典文体、西方文体，以‘碎片’形式获得新聚合，借新形式创造地传达来自现实的新的体验和新的思想。”<sup>①</sup>很显然，“形式感”与“文体”的概念具有中国特色，张学昕热衷探讨的“文体”与中国传统文论的关系更为密切。如果从西方文艺理论的角度来看，文体近似于“风格”和“叙事话语”，或者说是显示了风格的叙事话语。这无疑是一个难度很大的理论问题，文体本身难以界定把握，张学昕对此倒是胸有成竹，他理解的文体更像是融合了作家主体体验的从文本中透示出来的叙述方法、修辞语式、结构风格。他对八九十年代中国作家的文体特征的把握颇有独到之处，他认为，进入九十年代，在“先锋后”写作的文体风格更具有自觉性，结束了一个模仿的时代，开始追求一种真正意义上的汉语言文学的返朴归真，于是，他看到史铁生在写实中的务“虚”；韩少功求恢复语言的内在秩序；余华试图返回到一种质朴自然的声音；格非则试图找到让欲望升华的叙事结构<sup>②</sup>。

张学昕不是一个形式主义者，对于他来说，对文体的探讨是揭示一个时代美学精神、社会文化心理、哲学观念的变化和新的美学机制生成的有效的途径。文学真正内在变化或许在文体上表现出来，文体以形式积淀了社会历史的全部内涵，它使随后的写作都要面对已经生成的审美经验和机制。在张学昕看来，女性作家的存在意义，并不只是性别身份，而是有她们独特的文体特征。有女性作家加盟的重视小说文体创造风格的文学写作，

① 张学昕《真实的分析》，春风文艺出版社，2003，第17页。

② 同上书，第151页，在表达见解时，张学昕同时注明了他引用张柠的《长篇小说叙事中的声音问题》对相关问题的探讨。

将会使现代汉语小说文体得到很大的发展并走向成熟，这才是艺术发展中的实质性“整合”。张学昕在汉语小说文体方面的研究显然形成一整套独特的看法，他从语言、叙述方法、风格、性别身份、时代影响等诸多方面来透视这一问题，而最终他要看透的是文学与时代建立起来的内在联系，文学以审美的形式完成了自身对历史的塑造，从而也真正显示了文学最内在的创造与革命。正如罗朗巴特所说：“革命要在它所颠覆的形象内夺取自己的形式。在我看来，没有形式的革命不可能有自我存在的真身，最后是形式决定了事物的本质特征”。

张学昕并不是一个从理论和文学史入手来研究当下文学的人，他看重的是文本，是对文本的敏感和感悟促成他获得理论抽象和文学史的眼光。他有相当好的艺术感觉力，这从他对苏童的研究方面可以看出来。在这一意义，张学昕可以说是苏童研究的专家之一，连一向以苏童研究专家自诩的评论家王干也不得不承认张学昕对苏童研究的独到之处。张学昕前几年一口气写了六七篇苏童论，关于苏童小说创作的整体特征，苏童短篇小说，苏童的长篇小说等，张学昕都有涉猎。苏童的小说具有明朗俊逸的特征，如有些人所言，苏童是在过去时代的阳光下行走，张学昕则认为正是苏童那优美、柔婉、沉郁、拟旧的文学叙述风格使他走得更远、更洒脱、更自由。苏童有着相当好的叙述意识，张学昕认为，这与苏童个人气质相关。他的个人气质既打上这代人的特点，也有苏童的南方地缘文化的特征，但更多的是苏童个人的内在性格决定的。苏童的人格特征应属于“内倾感觉型”。他的内心世界层次丰富、意象迭出，灵妙的“内宇宙”呈现出美丽奇幻的景观，其人格力量的神秘参与使他向着文学艺术的本真状态迈进。苏童对形式的特殊敏感，使他的作品始终打上了个性风格的印记，他的形式感具有生命的灵性，张学昕很清楚地看到苏童的优势与他面临的自身挑战，他必须在不断超越升华的努力中保持更新的品质。看得出，张学昕对作家和文本的研究带有很强的认同感，他投入了强烈的情感，怀着欣喜和期望。做文学批评需要有热情，没有对研究对象的高度热情，是不可能写出有血有肉的文字的。

张学昕对90年代文学的研究带有更多的肯定性质，这与90年代风行起来的骂派批评有些不同。这与张学昕的研究更多属于学院派的立场有关。实

际上，学院派更多倾向于肯定性质，这不是它对所有的现象都肯定，而是学院派更倾向于关注愿意肯定的那些文学现象。因为学院派重在提出理论见解，重在正面阐述自己观点，建构自己的体系，这些都要通过肯定性的研究来建构。学院派的当下研究和批评同时在承担经典化的工作，而经典化的工作也要经过肯定才能建立。在这里，我并不是说那些否定性的批评就不重要，毫无疑问，否定性的批评，乃至骂派批评都有存在的理由，但有必要注意到：如果人们只是一味的否定，那么当代文学的发展势必又回到像文革时期或十七年时代一样，一切文学现象或文本都是只是批判的原材料，没有任何存在的价值。在革命的政治威力底下，文学作品只有一个原型的蓝本，那就是革命的意识形态规定好的蓝本，除此之外都是谬误。但事实上，那样的蓝本是不存在的，也是不能被现实化的，因此，毫不奇怪，在革命的意识形态体制中，从革命理念的高度范式来看，五六十年代的那些革命文学作品都有严重的问题，因为没有具体的文学作品符合革命理念式的文本<sup>①</sup>。90年代的否定性文学批评，本质上也犯了同样的问题，以80年代或别的理想性的文学作为典范，不符合这样的典范的作品就不是好作品，就是垃圾，这也是一种本质化的文学观念在作祟。在对90年代文学发展的肯定性理解上，我倾向于同意张学昕的观点和立场，恰恰因为我们的贫乏，我们才要在沙里淘金，才要以更高的热情和敏锐的目光去关注那些崭露头脚的文学现象，给出崭新的阐释和定位，以此来不断地开创文学未来的道路。

当然，张学昕在肯定90年代的文学发展创新国历史时，他还是保持着一种冷静的警醒，他始终带着疑问去发掘新的历史动向。他总是发问：中国作家消耗了整整一个世纪的精力和沉重代价试图在向别人学习的基础上铸造自己的辉煌。可是：“为什么理想的成功之作、充满民族精神、民族气魄、民族血性的艺术精品屈指可数、难成潮流？”可以看到，在张学昕的带着形式色彩的文体论中，还是包含着更为厚重的理想主义激情，包含着高扬中国民族精神的那种本土主义的立场。他的理想是：“通过几代作家的

---

<sup>①</sup> 毛主席的文学观念是：“革命的内容与尽可能完美的艺术形式的结合”。在“文革”中，那些文学艺术作品都被打上资产阶级和反革命毒草的标签。

努力奋斗和倾心创造，让 21 世纪成为中国现代小说艺术最为成熟的新世纪。”他无疑说出了几代中国文学研究者的心声。

2004 年 12 月 12 日于北京万柳庄  
 原载《当代作家评论》2006 年第 5 期

## 今天的阳光充足，胜过一切

——试析张晓琴的文学批评

晓琴来自大西北，一位西部的才女，她写字，或许还会歌唱，诗写得好，读其诗，宛如看到她骑着一匹枣红马，远远奔驰而来：

“打开门，等待 / 远征的兄长与丈夫 / 北斗星照耀归程 / 苍狼嗥叫，马匹安静 / 抵达的夜晚 / 醉倚祁连。”（《致远方（或者前世）》）

西北的生活仿佛贯彻一种荒蛮的时间，在那里，历史总是让人体会生命的质量：

“北方的草原在前 / 一秋的露水在后 / 风过红色衣裙 / 回忆如盐，浸透血液……”（《致远方（或者前世）》）

当然，晓琴并不阴郁，相反，她喜欢明朗，北方是明朗的，西北更是。在荒凉中尽有明媚、爽朗甚至豪迈：

“在高原，我们不谈往事 / 只晒太阳。只赏牡丹 / 因为从来系日乏长绳 / 今天的阳光充足，胜过一切。”（《在高原》）

如此，还需要什么呢？晓琴还写文学批评，应该说她主要写文学评论。是应该谈谈她的文学评论，或者谈谈她这代人的文学评论。

晓琴的博士论文叫作“生态文学”，2013年出版博士论文《中国当代生态文学研究》，晓琴博士的导师是著名评论家雷达先生，师出名门，其评论文章的豪迈之气多得乃师精神。雷达先生在序里颇为赞赏高足的博士论文，他说，晓琴这部书既有对生态哲学和生态伦理学的探析，有对于生态文学精神资源的中西探寻，亦有对于中国当代生态文学重要文本的细致



解读。雷达先生认为,在这部书中,张晓琴“写得最吸引人的还是那些生态文本细读与评述部分她对苇岸、张炜、韩少功、马丽华、姜戎等作家作品的研读,往往有令人意想不到的视角和感悟,有些分析则超出了生态文学自身的囿限,走向了存在的层面。”<sup>①</sup>雷达先生的评析是中肯的,包含了他对高足的期许,也点出了晓琴做文学评论的特点。

晓琴对文学有极为真挚虔诚的热爱。如此说法似乎等同于废话,其实不然。有些人做文学,是出于一份职业,有些人热爱文学,是热爱文学的观念,或者说观念的文学,对文学可以实用主义地利用,好的和坏的,不是出于文学本身,而是文学之外的需要。而有些人才是发自内心热爱文学,因而对文学有无限的宽容,能理解无限多样的文学,读到文字,就如沐春风,如归故里;甚至偶见只言片语,都足以幸福半生。这些人未必是以文学生计,但却是钟爱一生。晓琴是这类人,她又幸运地以文学为业,故可读到她在字里行间对文学的那种欣喜和恋爱。是故可理解她的博士论文选择生态文学为题,这是她把文学与她生存的现实混为一体了。晓琴生长于祁连山下,那里连绵起伏的山脉是中国最美的山川,或许有贫瘠,或许有艰难,但自然生态却是生活与生命的一部分。山石草木,如人一样,都是通了灵性的。我也知道欧美的生态文学总是要依了宗教神学才有超验之类的观念出现,或者自然神论,或者万物有灵之类。但晓琴在西北,那是她自小生长于斯的土地,那是她身边手边的事物,目击道存,她当能理解大自然的呢喃心语。在她的博士论文中,讨论了沈从文、贾平凹、韩少功、于坚、阿来、周涛、成一、马丽华、杜光辉、郭雪坡、姜戎等作家,她着眼的是“中国当代生态文学”,视野开阔,不过纯粹来自西部的作家略少,我更想读到她的更集中的对西部甘肃的生态文学的研究,我想生长于大漠之内和祁连山下那一块土地上的西部作家,他们笔下的生态书写一定特别有感觉,值得特别关注。

也是因为对文学有着这种态度,也是因为她是直接从体验出发来探究文学的真谛,晓琴的文学评论有鲜活的直接性,她能从感性自然出发来体验文学。她对这样的文字特别有感觉:“为了住处两山多篁竹,翠色逼

<sup>①</sup> 张晓琴:《中国当代生态文学研究·序》,中国社会科学出版社,2013,第3页。

人而来，老船夫随便为这可怜的孤雏拾取了一个近身的名字，叫作‘翠翠’。”“翠翠在风日里长养着，故把皮肤变得黑黑的，触目为青山绿水，故眸子清明如水晶。自然既长养她且教育她，故天真活泼，处处如一只小兽物。人又那么乖，如山头黄麋鹿一样，从不想到残忍事情，从不发愁，从不动气。”<sup>①</sup>不用说，这段文字是现代文学史上广为传颂的文字，尤为沈迷们欣喜。晓琴也特别钟爱那些在自然背景上来写人状物的文字，她评论说——

沈从文在翠翠出场时说的这些话很耐人寻味，人的生命是自然孕育的，人在自然中成长，获得了自然的品格和气质。最为重要的是“自然既长养她且教育她”，也就是说，自然不仅仅可以养育人，而且是可以教育人的，这句话对于理解沈从文至关重要。很长一段时间以来，人们在提到自然时，往往更注重它的物质功用，因为是大自然养育了人，这是无须再论证的，自然的精神功用则被彻底忽略了。这忽略在中国现代文学史上尤为明显，而沈从文则是个例外，他与自然有种天然的亲近，在沈从文看来，自然不仅仅是人类的唯一栖息地，更是人类最好的启蒙者。可以说，他发现并强调了自然的精神功用。<sup>②</sup>

如此注重自然的精神象征意义，晓琴在随后的研究中当然加大了对西部文学的关注。近年来她涉猎了不少西北作家，常在她文章中论及颇有影响的知名作家——路遥、陈忠实、贾平凹、杨显惠、石舒清、刘亮程等，也有正在成长的青年作家——张好好、离离等。张晓琴关注西北这块土地对作家的滋养，他们文化上的传承，地域的印记，他们特有的生命体验与情怀担当，还有他们突破樊篱的野性……所有这些，都给中国主流文学史，给现代理论范式，给文学上的现代主义和后现代主义提出了挑战，这些课题构成了张晓琴持续写作的论题。在对现代性问题的思考中，她看到了现代性带给西北作家的更多的是反思性和批判性，看到了他们对还处于贫瘠状态中的人们的生存、迷茫和失落的忧思。晓琴还注意到，在诸多西

① 张晓琴：《中国当代生态文学研究》，中国社会科学出版社，2013，第48页。原文可参见沈从文《连城》，见《沈从文全集》第8卷，北岳文艺出版社，2002，第61页。

② 参见上书，第48页。

部作家笔下，似乎总有一曲挽歌在吟唱，那是对游牧文明和农耕文明的追悼，他们为西部和自己的家乡辩护，为即将失去的文明而刻碑立传。她尤其关注贾平凹的创作，她写下的关于贾平凹作的评论近十篇，这些论说十分个性，有她切入的角度，有她对西北自然生态、风土人情的理解，有她对西部文化与文字以及独有的文学风格的偏爱，她能注意到生长于陕西的贾平凹对“蝴蝶”这一动物或者说意象的特别关注，这不只是《废都》里庄之蝶的名号，《极花》里的女主人公干脆叫胡蝶。她能看到《极花》又一次带来大地的气息与黄土高原上飞扬的尘土，却又以“水墨”画般的文笔徐徐展开那酷烈的生存现实。她的细读本领在分析贾平凹的《老生》时表现得颇为充分，她看到几个深远的意象：倒流河、石洞、当归、鸽子花、发型、狗、梦……晓琴做文学评论，她的观点与评判，建立于细读之上，故而耐读、可信、有力量。

张晓琴的这些文学批评流宕着浓浓的诗意，我们会看到，在她的笔下梳理着缓缓展开的两幅图景：一幅是古老、浪漫、充盈着精神信仰的图景；另一幅则是挣扎在现代文明冲突中的痛苦图景。她尝试去解释，前一种图景可以作为后一种图景的拯救。我也注意到，张晓琴并不只是一个西北地域的文化优越论者，相反，她会关注那些客居在西北的作家，去审视他们的个性和艺术品性与西北的碰撞是如何生发出更为强大的艺术能量的。确实，西部文学那些标志性的作家、诗人都是外来者，如张承志、周涛、马丽华，这样的问题究竟应该如何回答？为什么他们在西部就能创造出比本土作家更大的成就？张晓琴有一次对我解释说：“他们不仅仅是用异乡人、他者的目光打量西部，同时，他们一定是碰触到了一个伟大图景，并被强烈地召唤”。

西部文学是一个特定时代的产物，它包括西北与西南，甚至北方广阔的草原。在1980年代，西部文学的那种苍茫、雄浑、激越的英雄主义暗合了时代狂飙突进的变革精神，它一度成为中国文学的抒情风格，但后来慢慢地成为了一种地域文学，有人以为，提倡西部文学就是对西部作家与文学的窄化。也许这样一种认识有其理论的支撑，但是，就文学本身来说，如此来梳理一个地域的文学，不外是要与作家们所生活的地理与历史关联，是一种不得已的命名而已。西部文学的高与低，完全在于批评者自身的判

断。作家若以西部自卑，则不愿意要这“西部文学”的标签。倘若作家想以西部而自豪，则会自我命名为西部作家。在这方面，陈忠实和贾平凹便是例子。他们从未因被命名为西部作家而自卑过。相反，在《白鹿原》中陈忠实还通过朱先生表达了对南方的轻视。另一个例子是张承志。张承志生于北京，但在其《告别西海固》中宣称，他所笃信的文明是以西海固为中心向世界展开的文化，他们以此而自豪。

张晓琴的批评文字带着西北的凛冽与空旷，自有一种执着与坚韧，她并不寻求女性的温婉与柔媚，而是追求思想的抵达、文字的干练与灵动。张晓琴有能力介入复杂的文本，也有能力把简单的文本挖掘出历史与理论的蕴含。当然，诗性与感悟是她的文学批评最有活力的要素，西北人的大情怀与她的敏感，构成了她的批评文字的质地。

与西部地理坐标相关的是张晓琴对于时间的敏感与关注，综观晓琴的当代文学研究，可以看出，她对先锋一脉用力很深，先锋作家莫言、余华、苏童、格非，以及稍后一些的艾伟、东西等都是她关注的对象。与此同时，青年作家刘建东、蒋一谈，台湾作家张万康、何致和等具有先锋气质的作品也是她关注的对象。我以为，张晓琴对先锋作家的关注在很大程度上缘于她对时间的关注，而这种关注更大程度上可以看作是一个青年批评者由此及彼对存在与时间的另一种思考。

张晓琴以为，《黄雀记》并不像苏童的中短篇小说那样纤美绚丽，充满诱惑。苏童的许多中短篇小说堪称当代经典，而《黄雀记》更像南方民间精心编织的艺术品，是一个历史旅行者的延宕。当然，这件艺术品中有季节的光芒与阴影，这个旅行者身上披着一缕自由的光华。苏童引领我们再一次穿过当代历史的背阴处，触碰被缚的人，走进一段漫长的失魂史。从《南方的堕落》中的金文恺到《黄雀记》中的祖父，本质上是同一个人。绳索束缚人，让人不能向历史深处掘进，苏童却让绳索完成了一次向历史深处的挺进，所以，《黄雀记》也是艰难的招魂史。

在论及格非的《隐身衣》时，张晓琴有关梦的论述其实就是有关存在与时间的思考。张晓琴的批评文字往往呈现出感性色彩，她在这一部分的开篇似乎完全是有关梦的思考：“梦是身体的经验，是灵魂的游走；梦是太虚幻境，又是现实存在；梦是喻体，也是本体。梦是庄周，更是蝴蝶。”随

后，她才作出有关格非作品与梦的关系的判断：“格非的作品中总有不确定性的复杂渗透，让人联想到梦。梦对格非的文学世界意义非凡，格非作品中传达出的人生体验与中国古典文学中的人生经验一脉相承。”对作品中各种碎裂的梦出发，她得出结论：格非对死亡的思考就是对存在的时间的思考。

张晓琴对于一些作家的总体性判断也是建立在时间之思的基础上的，最典型的莫过于《时间之河的隐秘潜水者——于晓威论》。于晓威作品中的时间显然引发了她关于时间的思考，而他们的共鸣则是建立在海德格尔有关存在与时间的理论基础上的。“实际被抛的此在之所以能够‘获得’和丧失时间，仅只在于它作为绽出的、伸展了的时间性又被赋予了某种‘时间’，而这种赋予是随着植根于这种时间中的此在的展开而进行的。”<sup>①</sup>张晓琴用了大段的篇幅来论述于晓威的短篇小说《丧事》，因为这是一篇专门写一个普通人的死亡和葬礼的小说。她认为这篇小说是一篇哲思性的小说，将死亡的思考推向极致，死去的妇女是丧事的对象，死者离弃了这个世界，参加丧事的所有人经验到她的死亡，读者在这一过程中也经历到他人的死亡。虽然经历他人的死亡最多不过是在他人之侧，但于晓威通过这篇小说追究死亡存在的意义，实现有关死亡的存在之思。

以批评的方式探寻时间深处之时，张晓琴似乎对中国古典文化与传统情有独钟，她对贾平凹等作家作品进行研究时，往往能与传统联系起来，论及《带灯》时，她会提到《坛经》与中国文化的整体性对普通人的影响；论及《老生》时，她关注到《山海经》与百年中国的双重历史空间；论及《一句顶一万句》时，她看到中国人千年来灵魂深处的孤独；作为一个西北人，她在谈《南方》时，能够自觉回溯中国文学的南北差异，从西周时期十五国风中区域不同则诗相异，到南北朝时期《世说新语·文学》中有关南北的论述，到近人刘师培在《南北文学不同论》中的论述，到现代以来京派文化和海派文化显现出不同的特质，再到当代，苏童、余华、格非、叶兆言、王安忆、孙甘露，毕飞宇、范小青、艾伟以及更年轻的鲁敏、朱

<sup>①</sup> [德] 马丁·海德格尔：《存在与时间》，陈嘉映、王庆节译，生活·读书·新知三联书店，1987，第464页。

文颖等诸多作家构建出的南方的文学地理。我还发现，张晓琴的一些文章题目都有古典的色彩，比如《老生梦蝶几人醒》《一灯难除千年暗》《民间有月来几时》等，这或许是张晓琴与更多的青年批评者的不同。

在时间与地理的坐标交汇处，张晓琴着力思考这个时代的文学处境、文学的真实性问题、新世纪小说整体走向及她所处的代际困境与声音的问题。她对新媒体时代文学的命运并不悲观也不极端，在她看来，每代人总会对自己所处的时代进行判断，或赞叹，或不满。往往是后一种判断出现的概率更多。她以黑塞试图清理那个时代的文学为例，引出我们这个时代的焦虑：读经典，还是被刷屏？每一次新媒体的出现，都会给文学带来很大影响，甚至恐慌。事实上，当人类面对每一种新媒体的时刻，都会产生一个问题：文学活着吗？它还在新媒体中吗？雅克·德里达在《明信片》中认为新的电信时代的重要特点就是打破过去在印刷文化时代占据统治地位的内心与外部世界之间的二分法（inside/outside dichotomies）他认为，“在特定的电信技术王国中，整个的所谓文学的时代（即使不是全部）将不复存在。哲学、精神分析学都在劫难逃，甚至连情书也不能幸免。”<sup>①</sup>这段话对解构主义批评的代表人物J.希利斯·米勒产生了强烈反响：“有焦虑，有疑惑，也有担心，有愤慨，隐隐地或许还有一种渴望，想看一看生活在没有了文学、情书、哲学、精神分析这些最主要的人文学科的世界里，将会是什么样子。无异于生活在世界的末日！”<sup>②</sup>J.希利斯·米勒的《文学死了吗？》中所谓“印刷时代的终结”是我们今天所面临的尴尬。但是张晓琴在论证后指出：“人人都成为书写者时，人人也便成为读者。”因为传统意义上的读者也死了。只有当读者超越这个人人成为书写者的时代，当他感到无比孤独时，他就会寻找新的精神护佑，他也就自然与其精神信仰之间签订新的合约。任何一种新的媒体出现时都会对已有的媒体和文化形成冲击，但是毫无疑问，新媒体在加速文学的传播方面是有益的。

① Derrida, Jacques. *La Carte postale: de Socrates a Freud et au-dela*. Paris: Aubier-Flammarion, 1980.

② [美]J.希利斯·米勒：《全球化时代文学研究还会继续存在吗？》，林国荣译，《文学评论》2001年第1期。



有关这一点,我本人在十余年前曾经撰文论述,文学对社会生活进行多方面的渗透,起到潜在的隐蔽的支配作用,所有以符号化形式表现出来的事物都在某种程度上以某种方式被文学幽灵附身。这就是“文学的幽灵化”。新媒体时代文学以她自己的方式依然存在。

张晓琴出生于20世纪70年代中期,她常常自称是标准的“70后”,她从自身所处的代群出发,对70代从事当代文学研究的困境和声音也进行过思考,在她看来,作为同龄人,70代批评者有共同的成长经历、社会经验和由此产生的共通的文化态度和文学立场,同时,他们也面临共同的困境,以及在困境中发出声音的艰难。70代面临的困境首先是代群的困境,我曾经在一篇文章中这样说:“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。”“70代别无选择,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。”<sup>①</sup>我说的主要对象是70代作家,到了文学批评这里,情形似乎更为尴尬。张晓琴说她深知批评应该关注同代人的重要性,然而,当代作家中70代之前的那些作家的作品似乎更具有强大的吸引力,他们仍然是目前70代大多数批评者关注的重点。客观看来,70代批评者处在一个社会转型的断裂带上,相比之下,他们似乎还是很容易被遮蔽。其次是批评的困境。在这一点上,张晓琴认为,从文学之外再进入文学之内是反抗权力的出路之一。她似乎是受到了福柯有关人文科学知识的发展与权力的实施密不可分的观点的影响,福柯曾经认为,“身处批评的时代,不应由我们来提建议。一旦我们建议——我们提出一套语汇、一种思想,这只会导致支配性的后果。我们应该奉献的是人们可能会发现有用的零件和工具。通过组建致力于这种分析的小群体,进行不懈的斗争,运用这样或那样的工具;在此过程中新的可能性将会得到开辟。”<sup>②</sup>的确,如何在已经形成强大的知识系统中找到自己的批评话语并发出自己的声音,是每一个70代批评者必须面对的首要问题。

① 陈晓明:《70代,向后看,向前看,看透文学》,《文艺争鸣》2013年第6期

② [法]米歇尔·福柯:《权利的眼睛:福柯访谈录》,严峰译,上海人民出版社,1997,第31页、第72页。

行文至此，不得不重新回到批评本身，批评的问题长久存在，批评的真实性是一个令人担忧的问题。文学批评要有真实性，即是说，它要有面对作品的真实态度，要有真切的文学感悟，要有真实的知识含量和智慧含量。70代批评者大都经历了被学术规范格式化的过程，规训之后又囿于学术机制之中，往往容易被一种学院式的论文所束缚。70代批评者面临的最大困境，也是这个时代的批评面临的困境。70代批评者已经在困境中努力突围并发出自己的声音，我想，真正用心从事批评的70代学人，都在用心寻找自己的批评坐标，找到时间与空间中最适合自己的那个位置。正如张晓琴的诗里所说：“今天的阳光充足，胜过一切。”当下的文学批评，已经到了属于70后、80后的时代，他们有渴望，还抱有希望，他们的明朗、直接和开阔，足以让文学的道路上充满阳光。

原载《南方文坛》2017年第5期

附：

## 自序

本书以如此体例，选择这些篇目编辑成书，主要基于我一贯编选文集的两个原则：其一是主题相近，长短相宜；其二是与最近几年出版的文集避免重复。至于本书取名《守望剩余的文学性》，则表明这些文章追踪近十多年来的中国当代文学创作实际，去发掘不同作品中的文学性，进行相关的理论思考，这确实是我多年的文学研究兴趣所在。

何以说当今时代只有“剩余的文学性”？如此说法，略显消沉，可能不少读者会有所疑惑。

今天，从数量上来说，并不能说文学处于没落萧条状态，每年出版社出版的纸媒印刷的文学作品二三千部，这与被说成是文学的黄金时代的80年代的长篇小说相比，无疑多了几十倍。80年代全部长篇小说不会超过一千部，而现在每年多达数千部，从长篇小说的数量来说，绝对不能说当今文学的繁荣程度不如80年代。但80年代是期刊时代，一家文学期刊动辄几十万的发行量。到了90年代，文学期刊能保住10万印数的已经屈指可数，到了21世纪初，能保住数万份发行量的已经是凤毛麟角。长篇小说的繁荣并成为文学的主流，表明当代印刷业的旺盛，纸张的生产和使用更加便捷，这根本上还是建立在经济发达的基础上。社会转型，经济转型，消费社会的生活方式的改变，也必然引起阅读方式的改变。而文学在生活中的地位与作用的改变，并不是文学自身的内容或形式发生多大变化，而是社会的变化导致文学的作用力和影响力发生改变，文学的阅读方式和传播方式也必然发生改变。根本问题还是回到经济基础，还是马克思的教导

依然适用：随着经济基础的变更，全部上层建筑或迟或快都要发生变化。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的社会意识。

80年代的中国是一个极其特殊的时期，文学在那个时期扮演的角色和起到的作用，都不是一个常态。文学以其虚构与纪实的暧昧方式，可以在言论空间极其狭窄的时期起到表达人民愿望的作用。文学实际上替代了新闻、社会报告、民情反映的功能。如今，这些功能已经不需要文学来承担，有着更为专业的信息渠道来传递社会愿望和民众需要。尽管依然相当有限，但在许可的限度内，新闻媒体、行政部门、专业机构对社会现实的反映、改革愿望的表现，无疑比文学更专业更全面也更便捷。所以，今天再以文学对社会现实的作用来衡量文学的意义和价值，那无疑是南辕北辙。

今天我们不得不以“剩余的文学性”来定位，是因为文学的历史发生了变化，历史中的文学发生了变化。今天的文学再也不是五四白话文学运动时期的朝气蓬勃的文学，也不是五六十年代团结人民教育人民打击敌人的有力武器，也不是80年代的拨乱反正、思想解放的前驱动器，甚至不是80年代末、90年代初的汉语言白话文学的艺术性探索的先锋；今天的文学就是文学本身，就是人们的兴趣爱好的一部分，或者是获得愉悦、获取知识以及提升修养的一种方式。“剩余的文学性”即是说，今天的文学的意义乃是历史剩余的一部分，乃是文学史剩余的一部分。

以上所说的实际上还是剩余的“文学”，剩余的“文学性”这一命题还是要在文学更为狭窄的语境中来讨论，在“文学史的剩余”这一意义上来讨论。汉语白话文学一百多年的历史，发展到今天，文学的各种艺术表现手法，以及文学语言的运用、风格的锤炼等，都可以说到了成熟的阶段，“文学性”按说是更为充足，何以会是“剩余的”文学性？这就在于：其一，文学的可能性的缩减。历经百年的文学自身的艺术变革，世界文学在艺术表现方法和艺术表现力方面，都已经穷尽可能性，这就是美国60年代实验小说家（如约翰·巴思）和批评家们（如苏珊·桑塔格）所说的“小说再也难花样翻新”。所有的文学的可能性，只能是一种剩余的可能性，文学性也只能是艺术表现力的可能性的剩余。其二，文学史有一个缩减的

过程。随着文学与历史关系的缩减,文学史也在缩减。我们今天阐释文学的历史/现实语境更加狭小和有限,主要是围绕文学本身,再加扩展也就是文学与人性、命运之类,文学的哲理性,文学的信仰与价值重建等等。

因此,我们可以做如此概括:其一,文学性还是一个开放的动态的概念,还是依赖历史的、现实的语境来生成,生成宏大的无限性的文学性的历史语境已经不存在了,宏大的文学性——震撼人心的、集体共鸣的、崇高感的、激励人的那种文学性无法生成了。其二,只有纯粹的文学性,文学在自身的审美语境中生成的那种文学性,最小值的有限性的文学性——它是趣味式的、韵味式的、精致的、风格式的。

实际上,我在90年代中期就出版过一本书《剩余的想象》(华艺出版社,1997年),那是在先锋派之后,晚生代和女性主义写作方兴未艾之时写下的文字,主要是针对90年代上半期先锋派的艺术性追求减弱有感而发。晚生代作家面对中国当时的市场经济和城市化的现实展开颇有生气的艺术表达,但是已经难有艺术革命的宏大抱负,也不可能对现实有强大的把握与表现。文学在努力追赶现实变化的时候,只能努力抓住生活的外形,其艺术想象力所及也只能是表象与欲望。根本缘由还在于文学史留给文学的空间及可能性都十分有限了,历史/文学史给予的只能是“剩余的想象”。

十多年过去了,对于文学来说,面对的历史情势可能更加严峻,尽管今天的文学共同体可能要比90年代中期更为强大,文学积累的经验更加丰富,能量更加充足。但在今天,文化的全球化和多样化、影视与网络的超速发展、消费社会的迅速扩张、日常生活的审美化等等,都使文学处于不利的境遇中。总之,在后工业化/后现代社会,文学处于困境中可能是其始终的命运。

需要强调的是,“剩余的文学性”(或者说文学史的剩余意义),并不是说今天的文学性意义不大,水准和价值不高。也许情形恰恰相反,剩余的文学性的意义可能并不小,也许水准与价值很高。

何以见得?剩余是历史和文学文学史给定的命运,文学自身无力改变如此境况,世界文学史都要面对这样一种命运,汉语文学概莫能外。但汉语文学有两千年的历史,现代白话文学历经百多年的革新变革,到最近30

年得以休养生息，在文学的艺术本身上磨砺功夫。作为个体的中国作家这才有了三五十年的写作经验的积淀，这在世界文学史上都是独特的现象。不从中国文学自身的百年沧桑来理解汉语文学今天的境况，就不能准确地把握汉语文学的真实意义和价值。当然，我们再看看那些当今中坚的一批作家：莫言、贾平凹、张炜、刘震云、阎连科、铁凝、王安忆、范小青、严歌苓、阿来、陈忠实、周大新、李佩甫、刘庆邦、邓一光等等，更年轻一些的作家：苏童、余华、格非、毕飞宇、刘醒龙、叶兆言、麦家、李洱、熊正良、东西、林白、葛水平、北北、须一瓜……这名单还可以开列下去。把这些作家的代表作摆出来，实事求是地说，今天的汉语文学在中国当代文学这60多年的历史中无疑达到水准最高的阶段。水准高是一回事，影响力（以及发挥社会作用）多大又是另一回事，因为后者并不能全然取决于文学本身，起决定作用的在于社会环境与现实需要。因为如此这般的现实，文学还是难逃“剩余的”命运。就像“末路英雄”这个概念所揭示的真相一样，末路英雄无疑也是英雄，可能是最英勇的英雄，但也不能改变“末路”的命运和结局。

当然，今天的文学面临“剩余的”命运——如前所述，无疑与影视、图像、声音为主体的“视听”文化占据霸权地位有关。视听文化与第三次产业革命联系在一起，电视与互联网已经成为当代文化与信息传播的主要渠道，以纸媒体承载的文字书写正处于风雨飘摇的命运之中。当然，互联网对文字的挤压还有待讨论，这显然不是一个简单的问题，互联网也可以作为文字的载体，甚至可以是文字几何级数增长的载体，如今传播的文字：博客、微博、百度、谷歌、电子邮件、短信以及无数网站的文字书写，比任何文字占据信息传播的霸主地位的时代都要超出几百倍甚至几万倍，不能说互联网对文字书写构成排挤。但互联网改变了文字传播的权威性、神圣性的地位，它使文字传播变成一项极其简单便捷的信息传递，文字的工具化、符号化和信息载体的特性被发挥到极致，而传统文字的真理性、权威性、严肃性以及审美功能已经变得极其有限，只是在非常有限的空间才有如此特性。互联网传播无疑也给传统文学的传播提供了便捷，但相比较起互联网推动的其他的符号和信息的传播，对传统文学的传播就只能是附带性质的了，传统文学赋予文字的那些特性，在互联网时代变得越来越有



限，甚至有被忽略不计的危险。

今天我们面临的电子化、数字化的影像、声音与互联网传播时代，可能真的是另一个文明时代，我们不妨称之为“视听文明”的时代，这是与传统的口传文明、书写文明不同的另一个文明时代。如果说口传文字对应的是农耕、游牧时代，书写文字对应的是机械工业化时代，视听文明对应的则是电子化的后工业时代。文学面临最大的难题则是：在“视听文明”时代如何生存下去？这一切不应该成为我们抛弃或逃离文学的理由，相反，正因为要面对一个到来的新文明的挑战，我们要困守文学和文字，要守望“剩余的文学性”——这是我们维系传统记忆，警惕视听文明可能灾变的一项义务和责任。

或许“守望”徒劳无益，或许杞人忧天，但我们本来行走在文学的末路，除此之外，我们还能有什么更大的作为吗？

2012年8月23日

