

辑 四

日常生活的文学呈现及其意义

一、一个简单的回顾：日常生活叙事的浮沉与辩证法

当我们回顾日常生活叙事在新时期小说创作中的浮沉时，不妨将目光先上溯至20世纪40年代末的胡风。他在文章中大声疾呼：“哪里有人民，哪里就有历史。哪里有生活，哪里就有斗争，有生活有斗争的地方，就应该也能够有诗。”^①这番话后来被提炼为“到处有生活论”。1953年初，《文艺报》接连刊载林默涵、何其芳批判胡风的文章，指出“到处有生活论”“直截了当地否定了革命作家必须到人民群众中间去，必须参加人民群众的斗争”^②。一年后，胡风在《关于解放以来的文艺实践情况的报告》中，以“关于生活或生活实践”为题为自己的观点辩护。他先后引述列宁（“共产主义真可说是从社会生活的一切方面‘生长起来’，它的幼芽真是无处不有……”）、毛泽东（“文艺就是把这种日常的现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化……”）的经典论述，展开自己的论点：“不理解日常生活就一定没有可能真正理解以日常生活为土壤的斗争生活，不理解普通人就一定没有可能真正理解从普通人锻炼出来的英雄人。”林默涵与何其芳的批判，在后文中被胡风斥为放在“读者和作家头上”的“五把‘理论刀子’”之一：“只有工农兵的生活才算生活；日常生活不是生活”。^③对日常生活的维护，在历经牢狱之灾的

① 胡风：《给为人民而歌的歌手们》，见《胡风全集》（第3卷），湖北人民出版社1999年版，第439页。

② 参见何其芳《现实主义的路，还是反现实主义的路》，载《文艺报》1953年第3期。

③ 参见胡风《关于解放以来的文艺实践情况的报告》，见《胡风全集》（第6卷），湖北人民出版社1999年版，第204、205、302、303页。

晚年胡风那里，仍然“观点不变”，写于1984年的《略谈我与外国文学》，引出契诃夫“借力打力”：“他是能够在凡俗的生活里面和‘小事件’里面看出诗来、看出伟大的光明远景来的诗人，但那些认为只有自己才掌握着伟大而正确的世界观的批评家却斥责他是凡俗主义的宣传者、小事件的迷恋者。”^①

胡风的失误在于他忽视了：“到处有生活论”必须控制在《在延安文艺座谈会上的讲话》所提出的“为什么人”问题所设置的“元语法”之下，才能正当展开。但是，在某种程度上说，胡风的争天抗俗，其实和他的论敌们共享着同一理论前提。比如，他们都注重日常生活中“矛盾和斗争典型化”，要从日常生活的“土壤”中“锻炼”，这一“典型化”“锻炼”的过程其实就是从日常生活中抽取出“非日常性”，比如现实的主要矛盾和主要斗争、历史发展的规律和方向（“伟大的光明远景”）、时代的本质特征等等，^②在他们看来，日常生活的意义，其实是由上述这些“非日常性”提供的，这已然是在日常生活的内部制造一道潜在的裂痕：可以被升华的价值、意义与物质存在、世俗生活内容的对立。这一对立隐隐撕扯着人类存在的统一性，与此同时，日常生活日益抽象为一个空空荡荡的概念。

① 胡风：《略谈我与外国文学》，《胡风全集》（第7卷），湖北人民出版社1999年版，第246页。

② 较之他的理论对手，胡风虽然对“日常生活”以及题材合法性的理解更开放，但是他同样有所警惕：“文艺家所经营的日常生活，供给他底精神营养，影响他底精神状态的日常生活，并不是能够诱发创造力的广大的战斗生活，而是能够麻痹创造力的狭小的沉滞生活，这就有了被这种日常生活所包围、疲乏、腐蚀、俘虏的可能。”（胡风：《文艺工作底发展及其努力方向》）。正如一位研究者所敏锐发现的：这场争论所“涉及的主要是对题材合法性边界的不同理解及诉求，从这里，也可以看到《讲话》作为‘经典文献’所存在的缝隙，为左翼文学内部不同派别之间的论争所提供的戏剧性”（参见冷霜《日常生活》，见《当代文学关键词》，广西师范大学出版社2002年版，第233页）。但是，这也并不意味着胡风和左翼主流派就是五十步笑百步的关系（在一些研究中会出现类似的表述，我不同意这样的看法），林默涵、何其芳所强调的先验地去获取一种先进的世界观，胡风所追求的“主观战斗精神”对生活与题材对象的“肉搏”——上述二者之间有着根本的距离，尤其胡风的苦心对我们思考日常生活的文学呈现有着启示意义。

但是，日常生活辩证法的吊诡之处在于，它并不弃绝精神向度的可能性，只是这种可能性不必搭建在对日常生活进行理性/意识形态化“提纯”之后的产物中，它本来就在人类世俗性生命的存在中蕴含、展开。这正是《中庸》里说的“道不远人”；而庄子讲得更彻底：“东郭子问于庄子曰：‘所谓道，恶乎在？’庄子曰：‘无所不在。’东郭子曰：‘期而后可。’庄子曰：‘在蝼蚁。’曰：‘何其下邪？’曰：‘在稊稗。’曰：‘何其愈下邪？’曰：‘在瓦甓。’曰：‘何其愈甚邪？’曰：‘在尿溺。’”（《庄子·知北游》）所谓“道”，就潜隐在一切眼前的具体事物之中。日常生活的完整性在其根柢处接通的正是人类身心一体化的完整性。下文在论述中将会表明：纠缠着文学发展的若干痼疾，原因之一就在于我们将日常生活的完整性割裂了。要么从现代性的思想诉求出发，一味将日常生活纯洁化、神圣化；要么就在鄙俗的复制中完全放弃日常生活中的诗意存在。

大致说来，“十七年文学”中的大多数作品，是在用观念形态来整合、改造日常生活。新时期以来，随着左翼文学一体化的逐渐瓦解，文学对日常生活的呈现获取了更多的自由。尤其是自1989年始，新写实小说异军突起，号称以“零度状态”返回“事物本身”，所谓“事物本身”就是“复杂得千言万语都说不清的日常身边琐事”^①。从日常生活叙事的角度考察，新写实浮出地表，也是对之前先锋派、现代主义文学的纠偏。尼采说：“没有一个艺术家是容忍现实的。”^②这是现代主义文学的重要驱动力。从写作契约与承诺来说，先锋小说要求创造出迥异于日常生活形式的纯粹的审美体验；从先锋小说的主题话语来说，比如“神秘”（文学致力于发现普通的世界图像中所存在的凝视不透的漩涡、黑洞）、比如“荒诞”（日常世界是无意义、无秩序的，人在困境中无法解脱）、比如“救赎”（通过对日常事物的否定，将生活艺术化，从而实现世俗的“救赎”），无不轻视日常世界；从创作手法来说，先锋小说反抗日常经验的遮蔽与欺骗（“陌生化”），旨在破除人们日常现实思考的惯性（“间离效果”），这在余华当时著名的宣言中表达得淋漓尽致：“所谓的虚

① 刘震云：《磨损与丧失》，载《中篇小说选刊》1991年第2期。

② 〔英〕布雷德伯里、麦克法兰：《现代主义的名称和性质》，见《现代主义》，胡家峦等译，上海外语教育出版社1992年版，第407页。

伪，是针对人们被日常生活围困的经验而言。这种经验使人们沦陷在缺乏想象的环境里，使人们对事物的判断总是实事求是地进行着。”^① 甚至可以说，对日常生活叙事的隔膜，参与构建了20世纪80年代的“纯文学”谱系。到了新写实那里，这一切发生了翻转。

接下来的新生代作家^②，朱文、韩东、邱华栋、张旻、陈染、林白等等，秉持着都市平民的价值形态，毫无保留地卷入到现实生存之中。而“70后”作家群对待日常生活则显得颇为暧昧，“对一切都有热情，对一切又很快厌倦”，“这种日常生活就是毫无诗意的一种烦琐，绝对不是生活的本质，而是悬置于强大的生活之流上方的恍恍惚惚的东西”（卫慧：《像卫慧那样疯狂》）。一方面是游刃有余地沉浸其中，炫耀自身的日常经验；另一方面是竭力抵制日常生活的平庸，在“生活之流”的旋涡中发出阵阵“尖叫”。

二、症候探析：日常生活叙事的悖论与困境

1953年，在“中国文学工作者第二次代表大会”上，丁玲不无揶揄地说：“我们的日常生活是在上边，是脱离群众的，而我们又写下边的这些人，因此要下去。”^③ 新写实对日常世界的呈现，将“隔绝数十年的生活空间和写作空间重新统一起来”^④，创作主体被安置在与读者一体共存的日常空间中；同时在某种程度上抵制了对日常生活进行“非日常化”的“提炼”处理（戒绝概念性的主题引申而摆出“纯态事实”，解构“高大全”的典型形象等）——这些都是新写实的重要贡献。但是，新写实无疑又是某种“文化失望”的产物，在节节败退的情形中自我抚慰，充满着创痛郁结之后的怨诉。一方面情不自禁地把捉着20世纪80年代的流风余韵，如池莉所说：“我总想反抗

① 余华：《虚伪的作品》，载《上海文论》1989年第5期。

② 我在本文中袭用了惯常以创作流派、代际为作家群命名的方式，这只是方便讨论起见，并不意味着忽视个体差异。

③ 丁玲：《到群众中去落户》，见《生活·创作·修养》，人民文学出版社1981年版，第140页。

④ 参见黄发有《日常叙事：90年代小说的潜性主调》，见《准个体时代的写作》，上海三联书店2002年版，第255页。

自己，总想写个大世界……让一个民族、一个国家的生死存亡从最大多数人们的命运中点点滴滴地反映出来。”^① 另一方面，知识分子的精英理想又在市场经济和意识形态的双重压力下变得支离破碎，成为“一地鸡毛”的生存重负。从这个时候开始，20世纪80年代所哺育的人文理想与诗意，在日常生活叙事中开始渐渐消散。在刘震云的小说里，小林连半夜起来看场足球赛都无法实现，正如一位论者透辟的评点，这哪里只是一场球赛，这分明就是小林精神苏息空间的泯灭：“作为小说中唯一与吃喝拉撒不相干的活动，它是小林日常生活中有限的裂隙，即几乎唯一的想象空间和精神生活空间，而现在它被老婆‘竟将围裙摔到桌子上’的激烈反应无情地挤压掉了。”^②

即便如此，新写实作家仍然难以忘怀地在卑微生活的铺写中流露一种反讽、戏谑的笔调，这是精英意识直面生存本相的某种断片遗留。刘恒的《贫嘴张大民的幸福生活》在新写实作品群中出现得较晚，但却被相继改编成电影、电视剧，其接受范围溢出了专业阅读圈子。这部小说往往用本、喻体之间价值上的差异来造成主人公物质存在与精神存在之间的间离与错位，比如将张大民一家破败狭小的屋子结构比喻成汉堡包等。大妹婚变，小妹病故，弟弟家又出现伤风败俗的丑事，再加上住房拥挤（4平方米的小屋），痴呆母亲出走，下岗……所有这一切足以摧毁主人公张大民的心理，所以只有用调侃性的笔调来为精神创痛找到以乐天知命自居的出路。小说最后张大民一家登上云影缭绕的香山，事实的生存困境与“若隐若现”的幸福几乎构成了一种反讽：

张大民恍惚看到父亲和四民在云影里若隐若现，老的问日子好过吗？小的问孩子可爱的孩子幸福吗？待要端详却又飘然不见了。日子好过极了！孩子幸福极了！有我在，有我顶天立地的张大民在，生活怎么能不幸福呢！张小树雀跃着在林火中引路，红叶如一片血海。张大民背起白发苍苍的母亲，由李云芳在一旁小心翼翼地

① 池莉：《两种反抗》，转引自黄发有《日常叙事：90年代小说的潜性主调》，见《准个体时代的写作》，上海三联书店2002年版，第253页。

② 张业松：《小林：人物与事象》，见《个人情境》，山东友谊出版社1997年版，第53、54页。

掩护着，缓缓向山下走去。……

他们消失在幸福的生活之中了。

这样的情形是比较暧昧的：一方面日常生活在新写实作品中开始大规模呈现；但是另一方面，他们仍然潜在继承了上一个一体化的文学时代中的写作规范，将日常生活看作凡庸的渊薮，只是那原先的批判早已经锉平棱角，在精英理想的节节败退中变成顾影自怜的一声声喟叹。仍然有对精神价值的渴望，只不过他们相信这不可能存在于日常生活之中，现实充斥着烦恼、苦难、卑微与破败不堪，幸福只在彼岸，在“那云影里若隐若现”……

新写实小说中逼仄、稀薄的精神空间到了新生代作家那里变得更加微不足道。现代都市环境加剧了人欲望的膨胀，加速了人们对欲望的强烈渴求与疯狂追逐。经济法则调控下的日常生活空间完全蜕变为物化现实的空间，而被欲望鼓动着的竞争正是这一物化现实空间的主基调。从根本上讲，它就是欲望的空间。邱华栋小说中最早出现的一批“闯入者”形象，就是穿梭于这片欲望空间中的活跃分子：

我是一个艺术家，艺术家不来北京就不对劲了。我要在这里成名。（《沙盘城市》）

我和杨哭从东部一座小城市来到北京，打算在这里碰碰运气。我们都很年轻，因此自认为赌得起……我们都是属于通常所说“怀揣着梦想”的那类人。我和杨哭除了梦想，便口袋空空，一文不名。但我们至少都对自己充满了信心。我们俩离开青春时代还不算太久，因此保留了足够的热情打算把剩下的青春年景在这座城市中消耗掉，借以换取我们想得到的东西。（《手上的星光》）

这大批新移民从四面八方闯入城市的动机就是追求名利满足欲望，这是邱华栋笔下“都市新人类”行为的出发点与目标，既包括财富、生活设施等物质渴求，也包括对地位、权力的世俗欲求。更主要的是，在这样的作品中，小

说人物、叙述者与作家三者的话语界限往往混淆，从中可以清晰触摸到创作者自身的价值信仰。如果证之以邱华栋的创作论，那么这种感觉就更加明显了：

1992年我来到北京，起先分配在某个机关。并在怀柔县某个长城脚下的美丽山村锻炼了一年，由于不能进城，我经常头顶星光向几十公里外的北京眺望，内心充满了野心与狂想——那是一种企图占领与占有的欲望，因为到头来我发现我除了年轻和身体好以外仍旧一无所有，我一个月的工资一顿饭就吃掉了。这叫我觉得自己不再是一个心灵富有的人……我在城市中焦虑、徘徊、欣喜、沮丧，我在城市中和一千多万人一起做梦。^①

我表达了我们这一代青年人很大一群的共同想法：既然机会这么多，那么赶紧捞上几把吧，否则在利益分化期结束以后，社会重新稳固，社会分层时期结束，下层人就很难跃入上层阶层了。^②

写作已落实为一种具体的生产活动与谋生手段。以实现世俗欲望与追求现实利益。邱华栋是新生代作家的代表，一方面，充分肯定人的自然天性与基本欲望，这是人类生生不息的动力之一。在追逐扩张过程中引发的生命阵痛，恰恰可以激发人类的潜能。另一方面，物欲不加节制的膨胀则容易走向精神虚无。这二者之间的紧张，构成了《沙盘城市》中那个“弹指”的动作：

有时候我就觉得北京是一座沙盘城市，它在不停地旋转和扩展，它的所有正在长高的建筑都是不真实的，我用手指轻轻一弹，那些高楼大厦就会沿着马路像多米诺骨牌一样依次倒下去。

这一“伸出中指和拇指，轻轻一弹”的动作，的确构思精巧，充分表达出为攫取财富而付出惨重代价的人们的仇恨，同时表现出在沉溺物欲的同时，

① 邱华栋：《前进》，载《作家》1996年第6期。

② 刘心武、邱华栋：《在多元文学格局中寻找定位》，载《上海文学》1995年第8期。

人们的自我警策。可悲的是，这一反抗方式只能在幻想中实现。更可悲的是，这个弹指动作在他的小说中渐渐消退，“他们的视线偏离了关爱平民的人道主义立场，执著于物的迷恋和欲的沉溺”^①，日常生活中的精神通道逐渐被堵塞。

在部分新生代和“70后”作家那里，日常生活叙事显现出诸多悖论。悖论之一：对人们置身其中的生活世界的关注，对眼前具体事物的亲近，往往可以辅助日常生活叙事免遭理念性规划与占有。但是当人们的视线迷失在浩如烟海的“物”的方阵中时，它就走向了反面。那么多的标志性建筑、酒吧内景、摆设、时装、首饰（凯莱大酒店、丽都假日饭店、椰汁炒饭、皇家咖啡、克里斯汀·迪奥香水、假面舞会、奔驰600SL）……让人目迷五色。尤其是卫慧的小说中，每一个物品的出现几乎都要告诉读者它所标署的品牌。人与日常世界之间横亘着一道压抑机制，它依靠工具性和功能性的逻辑支配将人的欲望和需要组织进商品的物化形式之中。这就是列斐伏尔所揭示的“休闲的技术统治”：

我们现在进入了一个幻觉性的颠倒形象的领域。我们所发现的
是一个虚假的世界，这首先是因为它并不是一个世界，因为它把自己
展现为真实的，因为它亦步亦趋地模仿真实生活以便通过相反的事物
来取代真实生活……^②

也许执着于物品所激发的最直接的生命感受，可以抵抗意识形态对日常生活的占有（这一点在张爱玲那里就早已得到淋漓尽致地演绎）；但是现在我们发现感官完全被另外一种意识形态（汹涌的市场化大潮）侵入了。似乎沉浸在琳琅满目的“物品”之中，但是人们却在日益丧失对日常世界的一种基本感受和信任。所以谢有顺先生多次感慨：“我在当代文学中很久没有听到一声鸟叫，很久没有目睹一朵花的开放，也很久没有看到田野和庄稼的颜色了。今天的作家都耽于幻想、热衷虚构，唯独不会看、不会听、不会闻；他们的世界是

① 黄发有：《日常叙事：90年代小说的潜性主调》，见《准个体时代的写作》，上海三联书店2002年版，第254页。

② 转引自周宪《审美现代性批判》，商务印书馆2005年版，第395页。

没有声音，也没有颜色的。”^①

悖论之二我在上文中已有提及：一方面是津津有味地炫耀自身的日常经验，另一方面是竭力抵制日常生活的平庸。在很多人看来，日常生活会熄灭作家的激情，所以往往会搜求、迎合那些出位、越轨的题材。我有一位写小说的朋友（当然还没有成名），前段时间她向我表达过这样的困惑：曾给一家打出力推文学新人旗帜的杂志投稿，编辑欣赏她的才华，但不愿发表她的作品，原因是她的题材太普通，“不够边缘”……这位朋友很有写作才华，我看过她发表的部分中短篇，人物、故事清新地舒展成在大自然光影声色中活泼跳荡的欢喜与梦幻，但是她老实地写乡村里的一些琐事，也许在一些编辑眼里看来是“不入流”的。由此我仿佛听到胡风大声疾呼的历史回响（“日常生活不是生活？”）他所坚拒的题材等级制在改头换面后“故鬼重来”：从日常生活中叛逃出来的前卫另类与特立独行，占据社会、道德、价值体系的边缘地带，才意味着找到了文学的创新点。情节越来越离奇血腥，人物越来越冷漠酷怪，畸恋、窥视、变态……反而成为易于接受的、普遍的题材。而“不够边缘”的日常生活已然变成了“庸常”“贫乏”的代名词。

另外，日常生活并不简单等同于个人生活或者“私生活”，对于文学创作而言，这一点尤其值得注意。根据列斐伏尔的研究，“人—人”层面是日常生活的基本层面之一，人与人的交往是日常生活的生态性景观，它直接决定了日常生活内容的丰富性。“个人不应当与集体分离，也不应混同集体，但是在我们的社会里，关系被颠倒了，个人可以认为在孤立中也能够认识自己。这样个体就更彻底地‘丧失’和脱离了自己的基础，脱离了自己的社会根基，他把自己看作理论抽象（心灵、内在生活、理想），或一种生物存在（躯体、性欲）。”^②一位“80后”的代表作家这样自述其写作状态：

我常常是两天或者三天没出房门，冰箱里的食物早已被吃光

① 谢有顺：《文学的事：人心的省悟》，《从俗世中来，到灵魂里去》，郑州大学出版社2007年版，第57页。

② 〔法〕列斐伏尔、〔匈〕赫勒：《让日常生活成为艺术品》，陈学明、吴松、远东编，云南人民出版社1998年版，第6页。

了，但仍旧不肯出门来买。从床走到浴室大约是十米，从床走到写字桌的电脑前面，大约是十五米。我就在这50米的距离里活动。写得倦了就去床上，床头有丰富的书和杂志，还有缓解疲倦的眼药水。除了接几个电话，一天里我不必说话，渐渐陷入一种失语的状态。

正如邵燕君所批评的：“在这样的幽闭状态下超强度地写作，作者的创作出现病态的倾向是不足为怪的。”^①

三、出路：“散文时代”的“诗意”

在列斐伏尔看来，日常生活是启蒙运动的产物。由于启蒙运动的倡扬，知识、哲学的思考得到突出强调。人类活动在很多方面被区分为高级、低级两个层面。理性代表了高级机能，是一个纯粹的思的领域；而与感性机能相联系的日常生活被视作平庸、低级的。依循这样的思路，黑格尔痛感“诗的时代”无可挽回地被“散文时代”所取代，在“散文时代”里诗意沦丧，每个人的“每种活动并不是活的，不是各人有各人的方式，而是日渐采取按照一般常规的机械方式”，“一般常规的机械方式”由此被表述为日常生活的本质。在韦伯看来，现代社会的日常生活由于去魅的世俗化与合理化，日益被工具理性所统治。日常性是海德格尔探讨的主题之一：日常状态是指此在日日处身其中的那种去生存的方式，“此在可能木木然‘受着’日常状态，可能沉浸到日常状态的木木然状态之中去”，在常人的日常状态中，存在者的存在被遮蔽了，^②这番描述是让人触目惊心的。

按照上面的分析，日常生活是一个现代性十足的概念。其实在中国古典文学里面，我们倒是经常可以发现艺术诗意与日常生活的整合部分。《曹雪芹》是日常生活叙事的集大成者，人心的体悟就是建基在“家庭闺阁中一饮一

① 参见邵燕君《由“玉女忧伤”到“生冷怪酷”——从张悦然的“发展”看文坛对“80后”的“引导”》，载《南方文坛》2005年第3期。

② 这一节主要参照周宪先生的讨论，参见《审美现代性批判》，商务印书馆2005年版，第386~389页。

食”间。所以李长之先生在分析《红楼梦》时指出：“在材料的采取上……并不在你如何选择那奇异的，或者太理想化的资料，却在你如何把平常的实生活的活泼经验拿住。”李长之先生在1933年写长文《〈红楼梦〉批判》，在开篇之际有段感慨，辞意俱佳，美不胜收，正合于《红楼梦》的文学精神：

我这执笔之际，正对着清早的西山，那见了令人有欣然之感的轻快的初出的日光，把青翠的山色罩上淡红却又依然苍色的罗幕，鸟声和工人的叮当声，在暖和光明的大地里互为唱和，偶然远远地送来村间的鸟鸣，这马上又提醒人世界是这样闲静，宇宙却那样悠久。伟大的天才呀，他的精神，应该在这里弥漫、浮动。^①

曹雪芹构造的让全世界省悟、感动的精神空间，就在现世“闲静”和宇宙“悠久”之间“弥漫、浮动”，它的起点就是“平常的实生活的活泼经验”，而不待去那些“奇异的，或者太理想化”的境遇中探求。再往前推，比如《论语》“阳货篇”第十七有一段：“子曰：‘小子何莫学夫诗？诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君。多识于鸟兽草木之名。’”诗尚比兴，多取眼前事物，比类而相通，感发而兴起。所以林林总总的鸟兽草木，凡俗人世的闾巷琐细，莫不寄寓着高尚情志。钱穆先生对这段话的评述是：“俯仰之间，万物一体，鸢飞鱼跃，道无不在”，就是从鸟兽草木出发，可以“广大其心，导达其仁”。^②

正是由于将日常/此岸等同于烦庸的围困，将非日常/彼岸寄托为诗意人生的栖居，所以我们才看到许多类似张承志式的文学处理：无情拒绝日常生活的窘迫，只有在“黄泥小屋”和“金牧场”中才能发现精神价值。日常生活的诗性消解背后，还暗含着知识分子在特定时期主体定位的迷茫，其实，文学

① 李长之：《〈红楼梦〉批判》，见伍杰、王鸿雁编《李长之书评》（四），河北教育出版社2006年版，第13、14、41页。上文中所引述的谢有顺先生感慨“很久没有”的那类文学，在李长之的这段文字里真是纤毫毕现，他的感官是如此开放而自由，他对生活世界是如此亲密。

② 钱穆：《论语新解》，生活·读书·新知三联书店2002年版，第451、452页。

在日常生活的呈现中开掘通往精神价值的通道，与知识分子在切实的民间岗位上担当人文使命，一体两面，彼岸的意义就在此岸中实现。

别林斯基评价莎士比亚：“这里没有效果，没有场面，没有戏剧性的矫饰，一切都是朴素而平凡的，像一个农夫所过的日子一样，平时吃饭、睡觉、耕地，节日是吃饭、喝酒，喝得烂醉。可是，现实诗歌的任务，就是从生活的散文中抽出生活的诗，用这生活的忠实描绘来震撼灵魂。”说得真好！“从生活的散文中抽出生活的诗”——这岂非正是以文学为例回应黑格尔那个无法解决的命题。日常生活确实具有惰性，但这就更需要作家潜心的艺术经营，别林斯基甚至以此为“试金石”：“内容越是平淡无奇，就越显出作者才能过人。当庸才着手描写强烈的热情、深刻的性格的时候，他可以奋然跃起，紧张起来，念出响亮的独白，侈谈美丽的事物，用辉煌的装饰、华美的形式、内容本身、圆熟的叙述、绚烂的辞藻（这些都是博学、智慧、教养和生活经验的结果）来欺骗读者。可是，他如果描写日常的生活场面，平凡的、散文的生活场面——请相信我，这对于他将成为一块真正的绊脚石，他那萎靡而冷淡的无精打采的作品会叫你不断地打呵欠。”^①我欣喜地看到，当代文坛的一些优秀作家已经对将日常叙事作为文学起点有所自觉。近日，毕飞宇在上海做了以“文学的拐杖”为题的讲座，结合自身的阅读、写作经验，论证“俗骨”，即“世态人情”对每位作家的重要意义。很可惜我错过了这场讲座，但是从事后媒体的报道得知，“毕飞宇主张小说应当承担哲学、人类、社会、未来等方面的任务，并且要将这种意识融入血肉之中，用世态人情来突出表现，同时指出写作的成果决定于作者是从意志、观念出发，还是从生活中的世态人情出发。正由于世态人情是生活中最稳定、最常态的东西，毕飞宇认为要对生活细节保持一种‘拥抱’的心态，也把‘对于庸俗生活的把握’作为评判小说家的必备条件”^②。小说“从生活中的世态人情出发”，“对于庸俗生活的把握”，“融入血肉”，“承担哲学、人类、社会、未来等方面的任务”——这些都是引人

① [俄]别林斯基：《论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小说》，见《别林斯基文学论文选》，满涛、辛未艾译，上海译文出版社2000年版，第151、153页。

② 引自罗铮载《毕飞宇在沪发表演说：“俗骨”是优秀作家必不可少的“拐杖”》，《文汇报》2007年4月13日。

深思的主张。

日常生活的文学意义已经耗尽了么？在文章末尾，我引一段里尔克的话作结，诗人对日常生活的谦卑与珍爱能够给予我们无尽的启示：

归依于你自己日常生活呈现给你的事物；你描写你的悲哀与愿望，流逝的思想与对于某一种美的信念——用深幽、寂静、谦虚的真诚描写这一切，……如果你觉得你的日常生活很贫乏，你不要抱怨它；还是怨你自己吧，怨你还不够做一个诗人来呼唤生活的宝藏；因为对于创造者没有贫乏，也没有贫瘠不关痛痒的地方。^①

2007年5月1日

① 〔奥地利〕里尔克著：《给一个青年诗人的十封信》，冯至译，生活·读书·新知三联书店1994年版，第3、4页。

从信开始，委身于善

——重申价值叙事的意义

一、现象叙事与价值叙事

关于真善美的问题，尼采在《权力意志》中这样说：“没有什么美，就像没有什么善和真。”在尼采看来，真善美的本体是不存在的，更准确地说，它们都不是孤立存在的，世界万物都在相互联系中生成变化，“事实恰恰是没有的东西，只有解释”，“我们通常的不精确的观察方式是把一组现象当作一种现象并把它称为事实：在此一事实和彼一事实之间，它还设想了一个真空，把一切事实分离开来。然而实际上，我们的所为和所知，都不是事实和真空的一种连续体，而是一种连续的流动”。所谓现象的叙事，一般是在悬置价值判断或者保持价值中立的基础上（即浸没在“连续的流动”中而不做抽样检查），以个体经验的真切把握来展现震撼人心的力量。而价值的叙事以对真理的维护和证明为要务，在真善美面前它有着无法移易的立场，并且确信自身能够印证、显现真善美。我曾借用王国维的话（“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外……入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致”）来评论迟子建与盛可以的写作：迟子建的写作，在“出乎其外”的“高处”，对普遍人类抱有极强的瞩望与信念——在急速变动的物质环境中、在都市的十丈软红中，我们不会无能为力——对人性的执着与信念（此即“高致”）是她小说中修复力量的根源。而盛可以总是沉没到生活与现象的“连续的流动”中去，“连自己也烧在这里面”，这里面丝丝血肉经脉都粘连着她自身，但是她仍然握着一把手术刀，从内里将表层切开，让生活展露出自身的肌理、卑微的面相。上述大致可以作为价值叙事与现象叙事的两则例证。

我想借助一部影片来表明价值叙事的具体所指。2007年荣获奥斯卡最佳外语片奖的德国作品《窃听风暴》“*The Lives of Others*”，在捧得小金人之前便早已引起轰动，横扫欧洲各大奖项，包揽2006年欧洲电影奖上的最佳影片、年度男演员和年度编剧三项大奖……故事地点在柏林墙东边，时间是1984年（这是一个有现实指向的年份，但同时让人想起奥威尔在同名小说中虚拟的一个“老大哥在看着你”的恐怖世界）。主人公秘密警察魏斯乐是个奉公守法的忠贞公务员，善于侦讯，用精准的心理手段摧垮对方意志，取得口供。这一天他接受了一项新任务：24小时监听著名作家德瑞曼，找出他的“污点”。德瑞曼是个典型的“体制内”作家。爱国，没有激烈言论，享有盛名。在他的朋友中，有批判当局者被监视、被孤立，他同情，但不作声、不行动。一个前辈导演的自杀促成了德瑞曼的转变。沉痛之余，他坐在钢琴前，忘情弹奏《好人奏鸣曲》——一首以贝多芬《热情奏鸣曲》为模板的曲子。德瑞曼面临抉择：继续独善其身，还是牺牲所有既得利益，起身反抗。他决定成为行动者。认真监听着他的秘密的警察魏斯乐，通过耳机，听到了《好人奏鸣曲》，激动得不能自己；在此之前，他已从德瑞曼的书房里“借”了一本小书，躺在床上念，那是布莱希特的诗。当诗歌与音乐真正抵达内心，用谎言编织起来的大厦顷刻间摇摇欲坠……现在选择被抛到了忠贞的秘密警察面前：忠于他素所信奉的那一套原则，还是忠于自己内心的声音，被“奏鸣曲”和诗意惊醒的善恶直觉？

年轻导演多纳斯马克用了9年时间准备这部电影，开拍后采用了很多当初东德的机关大楼进行实地拍摄，但是监狱博物馆的馆长却拒绝了他取景的请求。原因？馆长说，因为剧本不符合史实。在“九万名正式秘密警察和十七万五千名秘密线民去管控一千七百万人民”^①、平均每3人中必有1人被监控的年代里，像魏斯乐那样“良心发现”的秘密警察，对不起，一个都没有。但是多纳斯马克坚持这样编写剧本这样来拍摄，因为逻辑上这是可能的——这就是人性的逻辑、良心的逻辑。《窃听风暴》正是我心目中价值叙事的典范之作，也许在生活的现象层面上它找不到一个直接的对应，但它依靠伦理的逻辑

① 参见龙应台点评奥斯卡最佳外语片《窃听风暴》，载《南方都市报》2007年3月5日。

展开，并且具有强大的说服力。它的告诫指向生活的“应然”：无论在何种境遇里，你都可以选择；而你的选择，决定你成为什么样的人。在价值叙事的意涵中，人们决意过一种符合伦理的生活，决意成全人性，人们感到需要有一种比现在更美好的生活、更健全的人性。首先价值叙事相信人们有能力争取上述二者的实现，这是可能的；其次它有将意愿付诸实践的勇气直至出以行动，向那样的一种生活与人性努力趋近、走入，而不是永远被犬儒主义和无可奈何所拘禁而畏葸不前。

二、价值叙事的意义

接下来的问题是：针对什么样的文学处境而重申价值叙事的意义。

（一）面对虚无主义盛行而要求个人担当

“什么是美？什么是丑？什么是伟大、强壮、弱小？……什么是我？不知道。不知道。不知道。不知道。”^①这是达达主义表明虚无态度的宣言，不幸我们今天的文学写作中也常常感染着类似的心理病变。史华兹在与林毓生的对话中曾指出：“儒家对于每个人均具有道德上与精神上自我改进之内在能力的信念。在近代西方（甚至‘自由’的西方），对于这种内在能力已普遍失却信心；相反地，一种认为个人是完全无能的想法已被广泛地采纳。”^②由此我们是不是要反思：何以将自身传统中一些积极因子逐渐遗忘了。

其实我们可以从最切身的事情开始。在铺天盖地的对爱情的文学表现中，看看有多少在拒斥、质疑一种暧昧、推诿的轻薄态度。在此我想到的是魏微的《拐弯的夏天》，男女主人公相遇的时候是1986年，他16岁，还是孩子；她32岁，是个骗子。他叫她阿姐。男孩是私生子，从没见过母亲，差点被父亲打死，在家里得不到关爱；阿姐在“文革”中成长，家变、背叛、延误的青春、得不到的感情、永远的寂寞……于是情感的发生变得十分自然，一见钟情

① 引自程晓岚《超现实主义述评》，见柳鸣九主编《未来主义·超现实主义·魔幻现实主义》，中国社会科学出版社1987年版，第101页。

② 史华兹、林毓生：《对话录》，见许纪霖、宋宏编《史华兹论中国》，新星出版社2006年版，第229页。

的背后是相拥取暖：“我和你是一样冷的，她说。遇见你以后，我才发现自己很寒冷，我知道这个世界上有个孩子，也很寒冷，我们都需要取暖，我们正好碰上了。”男女主人公从对方与自己相同的经历中反复体认着自身的痛苦也反复享受着唯一的、来自对方的慰藉。这样的世上，原也只有他们两个相互怜爱。这样的故事在20世纪70年代后的小说家笔下实在不鲜见。比如卫慧的《黑夜温柔》：一位计算机专业大三的学生与他的家教对象——一个13岁的女孩之间的由微妙的感情发展到踏上私奔之旅，最后途中发生车祸，女孩死亡，男孩被送上法庭。男孩说：“你让我心疼。我们都是可怜虫。没有人真正关心我们，父母生下小孩就跟小孩没什么关系了，他们要离婚就离婚，要走就走，他们都是自私的。”女孩说：“我们是朋友，是一家人。”这样的话，同魏微小说里的“我”“阿姐”是何其的相似。

但是，作者的叙述态度究竟是不同的。在卫慧那里，创作者对她笔下主人公的出逃明显持肯定态度。死亡的可怜与随意，灌注着卫慧对人生的体察与印证。而读者的认同在很大程度上源于作者的叙述立场：悲剧的真正制造者是无爱的社会。可魏微不这么想了。在《拐弯的夏天》中，出现了两个可以看作是精神导师的人物。对“我”而言是校长。在师生大会上，校长最后说：“青春期是个关口，你们都会走过去的，可是有人走得很好，有人步履艰难。人生的分岔也在这里，所有人概莫能外。”相对应地，在阿姐那里，是马三。马三说：“撞上了，能怎么着？就不活了？还得活。过了这关口就好了……”

魏微的态度，我以为就在这两句话里了。自20世纪90年代以来的爱情文学有一个特征，那就是情感的变异表达。贫乏而冷漠的时代里，人们只能以变异、畸形的方式来谈情说爱。秩序消失了，就用略带道德违禁色彩的行为来关怀彼此。那么多的畸恋故事背后，的确可以看到客观原因的存在：残缺的童年，父母的失职，冷酷现实，无爱世界。问题是：这样的解释是不是同时在推诿责任呢？爱情，成长，终究是离不开个人的。暗夜的记忆、从不对完美的东西抱有信任、不习惯幸福……当“我们”正在被一个个地锻造成虚无主义者和怀疑论者的时候，“我们”在干什么？“我们”自己跑哪去了？

所以魏微强调“过了这关口就好了”，“你们都会走过去的，可是有人走得很好，有人步履艰难”。路，毕竟是自己在走。小说的后记里，魏微更是

对这个时代里随处可见的推卸责任与孱弱的主体性提出了质疑：

客观一点地说，这世上就没有躲不掉的东西；我们每个人，当然也包括这故事里的两个主人公，有时难免会一相情愿地认为，一对男女的相遇是必然的，那就像是人生中的某个命数。其实这是不对的，这想法很自怜。

魏微用“交叉跑动”来比喻男女的邂逅、爱情的发生：“他们像两条直线，只能在一个点上汇合。在他们的一生中，会有无数这样的交叉点，不是这个人的，也会是那个人的。”读魏微这部小说的时候，老是想起《叔叔的故事》，尽管它与爱情没有太直接的联系。似乎王安忆在这部作品中承受着一种双重的压力与焦虑：她一方面在反抗如小说主人公“叔叔”这样的伪浪漫主义者，同时又在反抗自身——像小说叙事者“我”这一代拒绝浪漫、抛弃理想的实用主义者。不知道是不是巧合，我以为这部发表于20世纪90年的作品似乎冥冥之中昭示了自此之后整个中国的文化症候与精神状况：譬如就爱情文学而言，一方面是铺天盖地伪浪漫的关于爱情的流行读物，我们随时随地可见其身影，它们往往成为某一特定阶层（如都市白领）自娱自乐的空间；另一方面是完全取消爱情神圣性、拒绝个人担当的虚无主义写作。魏微大概在这两者间找到了一种平衡，在那个交叉跑动的比方里，潜藏着一种“睁了眼看”的味道。

（二）面对美好人物消失而召唤人类内在的尊严

叶芝这样描绘“上帝死了”给世界造成的混乱图景：“一切都四散了，再也保不住中心，世界上到处弥漫着一片混乱，血色迷糊的潮流奔腾汹涌，到处把纯真的礼仪淹没其中，优秀的人们信心尽失，坏蛋们则充满了炽烈的狂热。”^①现代主义艺术的崛起，显然有其社会畸变的根源所在，由此出发，20世纪的文学家和思想家对历史与伦理领域的人性开掘达到了前所未有的深度。作家艾伟曾经坦陈：“我们这一代写作者确实擅长描写丑陋的事物，擅长揭示所谓的人性之恶。”“这一代写作者”是沐浴着现代主义的文学洗礼踏上写作

① 叶芝：《基督重临》，见王家新编选《朝圣者的灵魂》，袁可嘉译，东方出版社1996年版，第150页。

之路的，如果说在苍白的道德符号充斥文坛的时候，揭示人性之恶还有其启蒙意义；那么当极端叙事铺天盖地的时候，我们就必须反思：难道只有原欲、潜意识、人性恶才是文学值得表现的、唯一的“深层结构”？即便如此，难道在人性的深层，就只有无边的阴霾而没有丝毫的阳光？

今天，在很多文学先锋的想象中，美好人物似乎是一种没有“深度”的人物，缺乏鲜明的个性，没有丰富情感；而文学的主业是聚焦不健全的人，他们对社会规范与文化原则的反叛，更有深意所在。与此相类，从日常生活中叛逃出来的前卫另类与特立独行，占据社会、道德、价值体系的边缘地带，才意味着找到了文学的创新点。情节越来越离奇血腥，人物越来越冷漠酷怪，畸恋、窥视、变态……反而成为易于接受的、普遍的题材。而“不够边缘”的日常生活已然变成了“庸常”“贫乏”的代名词。

艾伟下面的这段话就更值得人反省了：“我在《天涯》杂志上看了关于徐本禹的资料，我很感动，像他这样的人，真是近乎圣人。我们的小说里没有这样的人，如果把这个人物的写到小说里，我猜大概也没有人会相信。我们似乎没有能力对这类人物有令人信服的叙述。”^①这是件奇怪、糟糕而又让人黯然神伤的事：在眼下的现实生活中，我们似乎已经很难理解像徐本禹这样无私奉献的人，我们习惯于或者必定要在光亮的“奉献”背后查找不可告人的利益驱动，而同时在我们的小说里，“要写出人性的温暖，并且要有深度”也变得日渐困难，叶芝在诗中的预言如此灵验，“优秀的人们信心尽失”。作家在优秀人物面前无能为力，恰恰证明了文学话语的精神贫血以及这个时代内在的精神病症——这显然是一体两面的。

文学当然是为了探究人类的丰富性，当然有必要将触角伸向人类隐秘的心灵空间；但是健全、美好的艺术形象并不一定会流于表面、并不一定是心理结构单一的吧？我们似乎已经越来越不会表达一种正常的情感、越来越不会塑造一个健全的人物。“正常”与“健全”这两个词用在这里可能让一些人感觉并不贴切，有太多的律令是以“正常”“健全”的名义实施的（我在这里的意思不是特殊年代中对个人道德纯洁性的极端追求），所以我想起孙春平的《怕羞的木头》（《人民文学》2005年第4期），它大致能够表达我的意思。许多

① 艾伟：《对当前长篇小说创作的反思》，载《当代作家评论》2006年第2期。

人不喜欢这个中篇，我初读完也质疑“这个故事现实么？”现在的大学校园里还会有赵小穗这样的女孩么？看到室友“大白天地就把人往宿舍里带”她羞臊愤恨，和男友去饭店吃饭坚持AA制，她看不懂导师和学生之间的“非典型性爱情”……

小穗被同学称作“纯绿色食品，标准的一个傻妞”，周围的人以及小说的读者往往用这样的一种眼光看她：要么她不是一个真实的人，要么有这样的人，但她不正常。但是我想，对这样的小说、这样的人物感到隔膜甚至无法接受，是不是因为我们已经习惯了太多的“不正常”，反而面对“正常”惊愕（比如小穗不解“非典型性爱情”而遭耻笑）；我们被太多的污浊蒙住了双眼，相反无法忍受清白（比如室友对小穗的冷嘲热讽）。当我们质疑小说“不现实”“不正常”的时候，首先应该反省我们自己心目中的“现实”“正常”是不是出了问题？也许孙春平在叙事上还有其他的缺陷，但是我觉得这个故事在今天有一种珍稀的高贵，它指向人类的生活如何禀有内在的尊严。小穗在现实生活中会“吃亏”，比如男友的背叛，大病几天后，“她将一切都想明白了”，“想明白”不是放弃坚持，而是放弃人人艳羡的去省经委的工作机会，她无法接受来路可疑、暧昧的利益，“对发生在身边的诸多丑恶肮脏深表羞耻，为了彻底地忘却，为了获取心灵的一份安宁与纯净”。这就好像上面提到的《窃听风暴》中的秘密警察魏斯乐，当他和正义站在一起的时候，他所付出的代价是被降职到地下室去做拆信员，即使柏林墙拆除了，也只能做一个递送免费广告的送报员，在卑微的底层艰辛谋生。但是小穗和魏斯乐给予了我们无比珍贵的启示：我们是可以选择的。我们可以拒绝随波逐流，在道德实践中向善；人的形象有可能不是庸俗的，而是高贵的……

（三）面对失信的写作泛滥而重树写作的信心

诚信的缺失是当代社会一个十分严重的精神危机。我们有理由追问：当面对价值大厦濒于坍塌时，文学可曾做了什么？

在此我要推荐的是鲁敏的中篇《逝者的恩泽》（《芳草》2007年第2期）。农民陈寅冬在西北打工期间，与当地相好的新疆女子古丽生下一子，并嘱咐古丽如有难处可到老家找他妻子红嫂。不久，陈寅冬以自身蹊跷的事故死亡换得巨额抚恤金。这一天，古丽带着幼子达吾提风尘仆仆来到了镇上，出现

在红嫂面前……小说就是在这样一个暧昧的起点上展开。似乎一场不可避免的冲突正待上演：红嫂和青青如何容纳另外一对孤儿寡母？他们怎么应对镇上好奇的眼睛和一张张喜欢咀嚼“事件”的嘴？他们如何处置那笔巨额的抚恤金？甚至古丽和青青同时爱上了镇上的裁缝张玉才，这会不会连带引发更大的纷争？但是鲁敏根本没有让故事往这个方向发展。其实上面所有的疑虑都来自我们的阅读期待和以常理推度，而这样的期待和推度又来自我们对生活的理解；而鲁敏要问的是：在这样的“常理”之外，还有没有其他的可能？在面对生活中突如其来的变故时，我们还有没有其他的选择？

鲁敏在“创作谈”里说：“提笔写字，讲个故事，说到底，其实就是一种托付与委身，托付一个幻梦，委身于某种意念。”价值叙事的起点，就如同鲁敏创作《逝者的恩泽》的起意，它源自一个最素朴的“意念”：委身于“善”。

一度，我对人性中浑浊下沉的部分非常中意，喜欢穷追不舍，看世间为人做事，如何失信，如何失德，如何失真，力图处处写得惟妙惟肖、不依不饶，所谓“愈堕落愈美丽”，似乎那种刻薄与刺刀见红便是功德圆满的写作宏图。

近年慢慢发现，我所流连忘返的那部分，其实只是人性风景之一。既然有浑浊下沉，则必有明亮与宽容，何不眷顾于后者？^①

由此，鲁敏的小说创作发生了一个可贵的转变，就仿佛故事中“古丽和她幼小的儿子达吾提带着陌生的异域气息出现在小镇上”，就在这个时候，新的选择、新的被暖意所浸透的经验、新的精神流向出现了……

于是我们看到了红嫂与古丽之间的宽容、理解；青青与达吾提之间的怜爱、体贴，还有作为故事背景的小镇人物的淳朴。古丽奔放、风流，在心底却是对生活的感念与珍重，在她的影响下，青青的青春意识开始萌发，而红嫂也从经年累月的孤独、虚度走向丰盈；而古丽的克己以成全青青，显然与红嫂的宽容体贴出自同一暖色。这里没有半点造作，不是对德行高尚的训诫；小说中

① 鲁敏：《委身于“善”》，载《中篇小说选刊》2007年第3期。

所有人物关于美善的施受与呼应，完全消融在日常的迎来送往与生活的涓涓细流中，就好像春天来了，不经意间就映入满眼的绿。而价值叙事的难处也正在于此，因为它往往是从一个意念开始，而这个意念又同我们的常理与期待有所桢凿。然而鲁敏处理得非常完美，她将作家自己委身于善的意念，融化为小说在日常细节中的呈现、蔓延、浸润。而一开始充满疑虑的读者最终心悦诚服，透过小说，读者也感应到了作家叙事的起点：不是飞离大地或者去彼岸的黄金世界找寻美善，而是提请我们注意就在生活表层下的褶皱、缝隙，那里面潜藏着或许被我们久已忽视乃至不甚习惯的、另一种更为天长日久的“常理”：善良、温情与宽容。所谓写作的信心，它指向一个承诺，我们可以让爱、正义、希望等美好的事物得以实现。它也意味着一种能力，作家有能力通过自己的创作为上述美好事物的实现寻回让人信服的力量。

就像在面对《逝者的恩泽》这样的小说时，我们往往是从疑虑开始的，那么我们可不可以反过来从“信”开始，对在具体的经验中求证美善价值的可能抱有信心？既然对生活的疑虑影响了今天文学的基本面貌，那么我们可不可以再通过改变文学处理生活的方式，来重树我们对生活的信仰？再退一步，即便生活的混浊真的已经让我们艰于呼吸，文学就一定要屈从于这样的“现实”吗？难道文学就不能在困窘与逼仄中选择打开新的空间，鼓舞我们的勇气不在生活面前垂头丧气，滋润我们的精神不在暗夜中就此枯竭？毕竟，文学虽然无法提供社会进步的解决方案，但对人性坚定的扶持从来就是它题中应有之意。

《逝者的恩泽》提供给我们的，就是这样一个最基本的“意念”：从“信”开始，委身于“善”，这是可能的……

2007年7月9日

重构与追认中的出发点

——关于文学传统的随想

—

重读鲁迅完全是一个偶然，大概两三年前，我的一位朋友想拍鲁迅作品的电视剧，他请我策划，我心想改编鲁迅还不容易，然后我才发现我的书架上竟然没有一本鲁迅的书，我就去买了人民文学出版社的《鲁迅小说集》。我首先读的就是《狂人日记》，我吓了一跳，读完《孔乙己》后我就给那位朋友打电话，我说你不能改编，鲁迅是伟大的作家，伟大的作家不应该被改编成电视剧。^①

以上是余华自述他对鲁迅的发现，这情形仿佛是在无意中打开了一座宝藏，缺乏自觉（“原先几乎是一种被动接受”），充满着惊奇（“吓了一跳”）与偶然。时间是1998年，之前余华从西方文学那里获得了丰富的启蒙资源，一系列的代表作纷纷面世，其中的艺术经验及其面对的传统主要来自西方现代主义文学。直到成名很久之后他才发现了鲁迅，却迅速地产生认同，无意中的发现竟成为新起点的坐标，又仿佛长途跋涉的游子终于找到“定居”的家园。他宣称：“现在我的阅读是在鲁迅的作品里定居了。”甚至以相见甚晚为“阅读中最大的遗憾”：“如果我更早几年读鲁迅的话，我的写作可能会是另外一种状态……但是他仍然会对我今后的生活、阅读和写作产生影响，我觉得他时刻都会在情感上和思想上支持我。”

① 余华：《“我只要写作，就是回家”——与作家杨绍斌的谈话》，载《当代作家评论》1999年第1期。

余华这一个案例对于当代作家来说并非孤例，它典型地呈现出当代文学与传统的暧昧而复杂的关系：首先，文学传统巨大的归趋力量，甚至可以说，在传统面前，没有一个作家是自由的。其次，我们对自身的文学传统（其实它如此切近）太隔膜了，整体上说所知有限，这是一个让人悲哀的事实。艾略特早就告示我们传统不是轻易能够获得的，“必须通过艰苦劳动”，首先是历史意识，“这种历史意识包括一种感觉，即不仅感觉到过去的过去性，而且也感觉到它的现在性”^①。不幸我们太缺乏这种“感觉”能力。

这不仅是一个作家的问题，同样制约着对文学现象的理解与研究。最近，有位研究者在编订马原研究资料集时，对“先锋小说与新文学运动以来的现代小说，乃至与中国小说的关系”有如下一番感慨：

譬如最为批评界所认同的一个说法是，马原等先锋小说家开启并实现了当代文学创作从“写什么”向“怎么写”的转变。可是，半个多世纪前，新感觉派的圣手穆时英就在其第一个小说集《南北极》的“改订本题记”中说：“这集子里的几篇不成文章的文章，当时写的时候是抱着一种试验及锻炼自己的技巧的目的写的——到现在我写小说的态度还是如此——对于自己所写的是什么东西，我不知道，也没想知道过，我所关心的只是‘应该怎么写’的问题。”如此惊人的相似难道只是偶然？如果不是，我们又该给出怎样一个合情合理的解释？^②

纯粹的个案与思潮研究已然丧失了意义，“从来没有任何诗人，或从事任何一门艺术的艺术家的，他本人就已具备完整的意义……你不可能只就他本身来对他

① [英] T. S. 艾略特：《传统与个人才能》，见《艾略特文学论文集》，李赋宁译，百花洲文艺出版社1994年版，第2页。

② 郭春林：《解密“马原圈套”：〈马原源码——马原研究资料集〉后记》，载《文汇报读书周报》2008年1月4日。

作出估价”^①，所有的个案只能存在于历史的进程中，所有的思潮也只能安放在文学史演进和世界文学的格局中才能呈现出意义，这显然已经毋庸置疑。

二

也就是说，如果没有一个传统的观念，没有一个“文学长河”的意识，无论是创作还是研究，都会出现偏差。接下来还应追问的是：我们对文学传统的理解是否健全？其实，传统并不是天然地存在于历史的某些片段中，它可以理解为当代根据自身的需要想象性建构的产物，正如霍布斯鲍姆等人的名著的书名所标示的：传统的发明。但是，这并不意味着我们可以随意对待传统，恰恰相反，它需要我们以诚挚与踏实的态度去发掘其中的丰富性。因为，我们对文学传统的理解有多丰富，往往关涉到我们今天的文学创作的气象与格局就有多开阔。

评论家们在评价作品时，可以将我们的作品与拉美文学现象作比较，但不应该看成是拉美文学的附庸品。事实上也是如此，《隐秘岁月》中从构思到情节以及某些观念，完全是西藏古老民族中本身的东西……它不应该是“魔幻现实主义”。^②

这是1986年8月作家扎西达娃致《收获》编辑程永新的信。值得人深思：

1. 20世纪80年代文学新潮中的作家们，往往是以背弃客观世界的逻辑与秩序作为创作起点，其中的意义余华表达得清楚不过：“当我发现以往那种就事论事的写作态度只能导致表面的真实以后，我就必须去寻找新的表达方式。寻找的结果使我不再忠诚所描绘事物的形态，我开始使用一种虚伪的形式。这种形式背离了现状世界提供给我的秩序和逻辑，然而却使我自由地接近了真

① [英] T. S. 艾略特：《传统与个人才能》，见《艾略特文学论文集》，李赋宁译，百花洲文艺出版社1994版，第3页。

② 参见程永新《一个人的文学史》，天津人民出版社2007年版，第4、5页。

实。”^①这篇著名的文学宣言暗示了：先锋小说表达的不仅仅是形式的变革，在根本上，这是一种观察、理解世界的方式、视野的更新。先锋作家展现的经验的主观性、片断性，世界人生的不确定性，打破了传统叙事方式对个体经验的垄断。这其实有着打破统一的世界图像与文学图像的双重涵义。这一点认识其实有着重要意义，但它确实缠夹着诸多问题。在很长的一段时间里，“内容决定形式”是不能被挑战的艺术陈规，“内容”往往被表述为作品的主题、立意，作家的思想倾向、世界观，这是决定一切的因素，而“形式”就联系着形式主义、个人表现等等。这是20世纪80年代中后期，先锋作家与评论家们从“内容决定形式”的牢笼中解救出“形式”时所面对的历史背景，当这一突破口被打开之后，小说的表现力与可能性得到极大程度的发挥，以此为契机，中国文学的面貌得到积极的改观。但是，形式是否只是“形式”？只是封闭的语言迷宫中的自我游戏？正因为这样一种思维的制约，我们往往遗忘了“先锋”在以前卫的姿态探索艺术可能性之外，还挖掘着存在的可能性。同样受制于这种思维，再加上当时作家们关于影响、师承的自述，人们很容易得出这样的结论：先锋作家的创作不过是西方文学的简单副本。

这就是扎西达娃在信中为自己和他的文友们辩护的原因所在，这支在边地上默默耕耘的文学新军要从博尔赫斯、马尔克斯们庞大的身影下突围，是如此困难。程永新说在与扎西达娃的聊天中给他留下最深刻印象的是，他不断地“提醒我在西藏逗留期间注意指认他作品中大量细节的直接来源”，作家的意思就是：“我”的作品扎根于脚下的土地，来自自身的生存探索。

在当时的困境中也有独具慧眼的。1988年，张新颖先生在《博尔赫斯与中国当代小说》中指出：马原、孙甘露、格非都承认过受阿根廷作家博尔赫斯的影响，但如果仅把他们的创作看成是“博尔赫斯的中国翻版，那当然是一种艺术感受力迟钝的愚蠢判断”，在技巧的借鉴背后，“理解、看待世界的方式

^① 余华：《虚伪的作品》，载《上海文论》1989年第5期。

存在着根本性差异”^①。张新颖的另一篇评论《观感传达方式的历史沟通》^②对这一“根本性差异”有着更为积极的理解：在马原“独特的观感传达方式背后，存在着与我们这个民族文化的特质相沟通、相联结的东西，进一步说，马原对世界的态度及其小说的表现方式根植在自己民族特定的历史和文化结构中”：比如，“马原对外在于自己的世界的基本态度和行为是观感、是体验，是把自己投诸现象世界而拒绝对现象世界做出各式各样的推理和判断”，这显然是中国文化的基本精神和思维方式的基本特点；“中国传统思维不愿意为一点一面而舍弃整体的把握，它牺牲片面的深入而求综合的观感”，而马原正是以视角的变换作为结构小说的依据……这些灵敏的论述，不仅体贴了先锋作家自身的努力，更可以回应长期以来现代主义文学思潮所招致的貌似义正词严的非议：这些作品是“无根”的实验。这与扎西达娃的自辩“从构思到情节以及某些观念，完全是西藏古老民族中本身的东西”可以交相沟通。

如果我们只是把形式理解为封闭的结构，也许就无法接触到其中作家独具个性的生命过程，作家往往是在生存探索中选择形式，同时又在形式实验中发现自我。“在形式中发现自我”可以指向对本民族文化传统的沟通；同样可以指向对“自我”在生存于其中的当下现实的真切感受。这两点正如扎西达娃所说“完全是西藏古老民族中本身的东西”以及在家乡的大地上向朋友指认“作品中大量细节的直接来源”。

2. 扎西达娃的自辩与指认，说明“模仿”给予了他多么大的压力，这几乎就是那个时代的文学“气候”。但如果因为要拒绝“模仿”的判定从而拒绝承认世界文学的影响恐怕也是浅见。“模仿”给作家带来的压力如此巨大，以至在急切的“拒绝”中似乎连带出这样一个前提：我们可以自外于世界文学思潮与格局而制造出“民族中本身的东西”。这一前提同样来自对文学传统的陌生。

首先，五四新文学的发源本就离不开世界文学的影响。中国在20世纪被

① 参见张新颖《博尔赫斯与中国当代小说》，见《栖居与游牧之地》，学林出版社1994年版。

② 张新颖：《观感传达方式的历史沟通——谈马原兼及其他》，载《上海文论》1988年第1期。后收入《栖居与游牧之地》。

纳入世界格局，在文学领域，世界文学思潮不断刺激、影响着中国文学的发展进程。其次，新时期文学的“破冰”同样受益于当时西方文艺思潮的大规模译介。我们没有必要讳言，20世纪80年代的创作实践直接受到了翻译的滋养，并且通过本土民族土壤的消化融合，反过来为世界格局下的文学提供了中国社会特有的文化感知与审美经验。这样一种交叉影响的中国与世界的文学交流关系，正是现代汉语创作的主要源流。被“模仿”说压迫的辗转难安的作家们，不妨回想一下鲁迅早就给过的告慰：“一切事物，虽说以独创为贵，但中国既然是世界上的一国，则受点别国的影响，也自然难免，似乎倒也无须如此娇嫩，因而脸红。”^①

岂独中国文学为然，说到底，人类文化的精粹本就是超越民族超越国界的。正是有了这一维度的理解，我们对自身传统的认识才可以说是健全的，才不同于新文化运动中嚷嚷着“古已有之”的保守派。

20世纪中国文学本就是中西合璧的产儿，不领会新文学运动初期诸大家抽刀断水的前提与苦心而割裂古典文学的血脉，或者无视西方文学思潮的影响，而以本质主义的眼光来提取一个纯粹的“中国气派”，都是对自身文学传统的误解。今天，在国学热高涨的背景中，我们似乎更喜欢高谈中国文学的“主体性”，但“主体”从来就不是凭空设想的，20世纪的中国与中国人，全面而深刻地经受着民族肌体内部的裂变、再造与世界潮流的击打、裹挟，现代以来中国人的文学与语言何尝能脱离他们的现实境遇和精神活动？所以，20世纪中国文学本来就是在双向开放（外国与中国古典传统）的结构中挣扎、生长、延续至今，文学传统不是遥远、僵死的存在，它永远是与现实紧密呼应，处于流动状态的过程。“一种新艺术作品之产生，同时也就是以前所有的一切艺术作品之变态的复生。”^②传统是现实发展中的传统，发展又是传统在各个

① 鲁迅：《〈奔流〉编校后记》，见《鲁迅全集》（7），人民文学出版社2005年版，第170页。

② [英] T.S.艾略特：《传统与个人才能》，《见现代诗论》，曹葆华译，商务印书馆1937年版，第112页。这句话李赋宁先生译为：“当一件新的艺术品被创作出来时，一切早于它的艺术品都同时受到了某种影响。”参见《艾略特文学论文集》第3页。

时代的“变态的复生”。各个时代的优秀作家正是在转益多师中实现继承与独创、传统与发展的统一。也正是这样的作家使得文学永远保持着新鲜活泼的生命力。

三

理解我们今天文学的传统，自然包括中国古代文学传统与20世纪中国文学（或现代汉语文学）传统，这是自不待言的。所以研究者在编订马原研究资料集时会追问马原小说与新感觉派创作的“相似”，而张新颖先生更是追溯到了中国文化的基本精神与思维方式中。讨论古今演变中的相通、神合，打破时代与时代之间的封闭，探寻超越时间流程的民族文化特质，这正是理解传统的有效思路。

1922年3月，梁启超应清华文学社同学邀请做讲演，谈到中国古代韵文中“含蓄蕴藉”的表情法，其中一类：

虽然把情感本身照原样写出，却把所感的对象隐藏过去，另外拿一种事物来做象征。……起自《楚辞》。篇中许多美人芳草，纯属代数上的符号，他意思别有所指。……自楚辞开宗后，汉魏五言诗，多含有这种色彩。……中晚唐时，诗的国土，被盛唐大家占领殆尽，温飞卿、李义山、李长吉诸人，便想专从这里头辟新蹊径。……这一派后来衍为西昆体，专务捋撝词藻，受人诟病。近来提倡白话诗的人不消说是极端反对他了。平心而论，这派固然不能算诗的正宗，但就唯美的眼光看来，自有他的价值。……就中如《碧城》三首的第一首：“碧城十二曲阑干，犀辟尘埃玉辟寒。阆苑有书多附鹤，女床无树不栖鸾。星沉海底当窗见，雨过河源隔座看。若使晓珠明又定，一生长对水晶盘。”这些诗，他讲的什么事，我理会不着；拆开一句一句的叫我解释，我连文义也解不出来。但我觉得他美，读起来令我精神上得到一种新鲜的愉快。须知美是多方面的，美是含有神秘性的。我们若还承认美的价值，对于

这种文学，是不容轻轻抹杀啊！^①

梁启超的推测不错，新文学发轫时期“提倡白话诗的人”，比如讲求“言之有物”“清楚明白”的胡适，在《五十年来中国之文学》中把李商隐一派的作品贬为“晦涩难懂”的“妖孽诗”“鬼话”……这样一种主导型的文学史观，对上述形态的文学自然采取压抑态度，但文学传统的绵延未必就以任何人的忽视或回避而消失。20世纪30年代，在北平现代派诗坛上，就曾兴起一股“晚唐诗热”，代表人物有废名、林庚、何其芳、卞之琳等。废名称赞林庚诗：“总有一种‘沧海月明’之感，‘玉露凋伤’之感了。我爱这份美丽……晚唐的美丽……”^②朱光潜评价废名的小说，“《桥》的文字技巧似得力于李义山的诗”^③。早年何其芳也明确表达了对晚唐诗词的亲近：“我读着晚唐五代时期的那些精致的冶艳的诗词，蛊惑于那种憔悴的红颜上的妩媚……”^④他们有意地在著述及大学课堂上提倡晚唐诗歌，并在创作中汲取其美学风尚，通过重释传统来丰富现代诗学。^⑤简单地说，晚唐诗通过摆脱叙述、说理之后的幻想，以及复杂的暗示与微妙的象征来捕捉个体内心世界中惆怅迷离的心绪，这给予废名等人很大的启发，他们将新文学运动初期胡适等人对“诗体”（以外部语言、形式等因素来判别“诗”与“非诗”）的侧重转移到对“诗质”的关注上，同时也将来自西方的“纯诗”理论一同融入其中。既承继了中国古典诗歌美学的重要一脉，又以崭新的角度和现代的眼光观照和重释传统——这是最值得我们后人重视的：20世纪30年代，废名等人在中西艺术之间尝试沟通与对话的努力，这本身就是我们现在谈20世纪中国文学传统时题中应有

① 梁启超：《中国韵文里头所表现的情感》，见陈引驰编《梁启超学术论著集·文学卷》，华东师范大学出版社1998年版，第213~215页。

② 废名：《林庚同朱英诞的新诗》，见《论新诗及其他》，辽宁教育出版社1998年版，第170、171页。

③ 朱光潜：《〈桥〉》，见《朱光潜批评文集》，珠海出版社1998年版，第69页。

④ 何其芳：《梦中道路》，见易明善、陆文璧、潘显一编《何其芳研究专集》，四川文艺出版社1986年版，第16页。

⑤ 详可参见张洁宇《荒原上的丁香：20世纪30年代北平“前线诗人”诗歌研究》第三章“晚唐的美丽”，中国人民大学出版社2003年版。

之意。

如果不嫌粗糙的话，我们还可以做些回溯性的探讨。

大块噫气，其名为风。是唯无作，作则万窍怒呿。而独不闻之寥寥乎？山林之畏佳，大木百围之窍穴，似鼻，似口，似耳，似析，似圈，似臼，似洼者，似污者；激者，謦者，叱者，吸者，叫者，譟者，突者，咬者。前者唱于，而随者唱喁。泠风则小和，飘风则大和，厉风济则众窍为虚。而独不见之调调之习习者乎？

庄子《齐物论》中的这段话，耳熟能详。风是乐曲的源泉，但它不在自身中呈现，人们无法直接感受到它的形态、声响，但是，风在它通过的地方留下千姿百态——“草上之风，必偃”（《论语·颜渊》）。用激起的种种震动来吹奏变幻不定的乐章——“万窍怒呿”。风就是以这样迂回曲折的方式让人想象其流动而无形的存在。

法国汉学家弗朗索瓦·于连曾经比较过中西语言以及语言背后某种思维样态的差异：“我们西方人，我们能够直接表达，因为我们笔直走向事物，我们被‘直线的感情’所引导。”早在古希腊，诗人们的目的就是把“所写的情景‘摆在眼前’”，“清楚明白地说明”^①。但是中国语言往往采用间接的呈现——西方汉学家这番有趣的比较可能过于宏观，但确实揭示出中国文学某种重要的表达方式，比如在赋比兴三种古老的创作形态中，间接的“兴”往往独树一帜，“诗无高于兴体……盖兴者，因物感触，言在此而意寄于彼，玩味乃可识，非若赋比之直陈其事也”（罗大经：《鹤林玉露》）。如果把庄子对“风”的描绘视为一个古老的比喻，结合上述对表达方式的认知，我们不妨设想一种类似“风”的文学形态：这样的一种文学初看上去没有明确的内容，不提供清晰的意义，恰似风给人的印象不是一种固定的存在；但它用密集而连环激荡的意象群来间接呈现心绪情感，以灵活散漫、蜿蜒弥漫的方式渗入人的审美意识；它能释放一泄如注的语言洪流，也能蕴藉出纤巧的细节来传递心灵悸

① 参见〔法〕弗朗索瓦·于连：《迂回与进入》，杜小真译，生活·读书·新知三联书店2003年版。

动的瞬间，如同风在林梢穿行时引起叶片的颤抖……

把梁启超所赏识的李商隐一派的诗歌放到“风”的文学形态中，恰如其分（其实梁所整合的那条“含蓄蕴藉的表情”文学的脉络，大致都可归入其中）。与盛唐气象相比，晚唐诗歌纤小深幽，因其迂回曲折的表达而又文义难解，自然在新文学初创期被胡适所鄙弃。但正如梁启超所言“自有他的价值”，“不容轻轻抹杀”。果然，1932年周作人为废名《莫须有先生传》作序，不但引录庄子的那段描绘，直言“庄生此言不但说风，也说尽了好文章”，而且将废名的小说归入这一类“风”的文学传统中，更值得重视的是，他又以“流水”作喻，同“风”交相辉映：

这好像是一道流水，大约总是向东去朝宗于海。它流过的地方，凡有什么汉港湾曲总得灌注漾徊一番，有什么岩石水草，总要披拂抚弄一下子，才再往前去，这都不是它的行程的主脑，但除去了这些也就别无行程了。^①

再引申开来看的话，这样一种以晚唐诗风为代表的“风”“水”一般的文学形态，不但经受住了五四新文学的冲击而没有被“轻轻抹杀”，即便在新时期以来的文学发展中兴许也有余脉。

信是淳朴情怀的伤感的流亡……信是焦虑时钟的一根指针……信是耳语城低垂的眼帘……信是锚地不明的孤独航行……信是一种犹犹豫豫的自我追逐，一种卑微而体面的自恋方式，是个人隐私的谨慎的变形和无意间的揭示……（孙甘露：《信使之函》）

通篇五十多个“信是……”排沓而下，仿佛是词藻和意象的狂舞，叙述者在这个不可限定的梦呓世界中流连忘返、“灌注漾徊”、“披拂抚弄”，正是周作人形容水流没有“行程的主脑”。孙甘露打破常规语义学的词句拼贴，创造出一种怪诞而摇曳多姿的美感，似乎又有点黯然神伤的顾影自怜，这不禁让人想起李长吉的句子。废名称誉温飞卿的词句为“视觉的盛宴”，主要就是

^① 周作人：《〈莫须有先生传〉序》，见《周作人批评文集》，珠海出版社1998年版，第232、233页。

指意象的丰富性，孙甘露小说中连绵不绝的喻象同样给人沉醉，甚至淹没之感。孙甘露叙事中往往以逻辑关系的有意断裂、空白与跳跃来烘托类似“蒙太奇”的效果，极像废名小说“丢开一切浮面的事态与粗浅的逻辑而直入人灵魂深处”^①，再往上也不妨追溯到晚唐诗风的飘忽幻变。何其芳曾经拿温庭筠的四句诗给一位朋友看，理解很有分歧：“他是一个深思的人，他要在那空幻的光影里寻一份意义……我喜欢那种锤炼，那种色彩的配合，那种镜花水月。我喜欢读一些唐人的绝句。那譬如一微笑、一挥手，纵然表达着意思但我欣赏的却是姿态……我不是从一个概念的闪动去寻找它的形体，浮现在我心灵里的原来就是一些颜色，一些图案。”^②以“锤炼”组织出“空幻的光影”、“色彩的配合”与“镜花水月”，而不在“概念的闪动”中去“寻一份意义”——何其芳借“唐人的绝句”而总结出来的这种特殊的美学“姿态”，在孙甘露那里何尝没有显影？从文学接受上看，上引梁启超读《碧城》诗的体会——“讲的什么事，我理会不着，拆开一句一句地叫我解释，我连文义也解不出来。但我觉得他美，读起来令我精神上得到一种新鲜的愉快”——几乎就可以一字不差地移用给孙甘露。

在20世纪80年代，当我们初次拜读《信使之函》《访问梦境》等小说时，往往有耳目一新、前所未有之叹，但当真它们就是横空出世么？如果我们能够知晓“风”与“水”的美感，倒不妨视孙甘露为其流风余韵（这并不是要否认孙甘露创作中外国文学的影响，比如受惠于超现实主义诗歌与绘画等。我们在上文中已经指出这是毋庸置疑的）。当然，废名、何其芳等人对晚唐诗风的宗法并不意味着创造性的衰竭，而孙甘露的小说中显然具备着无法为古典文学所规约的现代意识，继承与独创的统一方才释放出艾略特所谓传统的“现在性”。正因为有不同河段的新鲜活水源源不断地注入，文学长河才波澜壮阔。

以上的这番勾勒自然显得粗疏，但类似的讨论我想仍然具有方法论上的意义：

1. 章培恒先生很早就提出了“中国文学古今演变”这一概念，意在揭示

① 朱光潜：《〈桥〉》，见《朱光潜批评文集》，珠海出版社1998年版，第68页。

② 何其芳：《梦中道路》，见易明善、陆文壁、潘显主编《何其芳研究专集》，四川文艺出版社1986年版，第164、165页。

中国文学史从古代发展到现代是合乎逻辑的演变，其间并无截然断裂。新近出版、由章先生与骆玉明教授主编的《中国文学史新著》完全贯彻了古今演变观念。这是理解文学传统的极富价值的思路。在中国文学史《新著》的专家座谈会上，王水照先生指出古代文学与新文学的联系，在具体的文学事例、文学现象有明显联系、古今材料的互释这两种之外，还可以有第三种联系方式：

“新文学里面的现象跟古代文学里面的现象可以相通，虽然我们不一定有证据表明后者是前者那边直接影响来的，但这种现象写出来也好，就是写出一些相通的意向、相通的构思，可以进一步发掘。”^①以上对孙甘露的讨论正可以归入这一方式中，对这些文学史演进过程中蛛丝马迹的追踪，兴许可以为“进一步发掘”、研究奠定若干基石。

2. 有的时候我们无法用牢靠的证据显示传统的承袭，文学传统往往是精神性的弥散，“在这一意义上，传统只能是幽灵性的，只能像幽灵一样显灵。无处不在，却又不能被真正肉身化，不能被实在化”^②。其实“传统”原就不是一个本质性的概念，它总是在当代的叙事中被重构，恰如钱钟书先生所谓“事后追认先驱”^③，而这种重构与“追认”也正显现了文学的活力。对于作家而言，重构与“追认”意味着艾略特所谓“历史意识”的复活与自觉，意味着在自身所属的传统中发现能够成为自己文学资源的存在，正如余华说的“在鲁迅的作品里定居”。这也是今天文学创作的一个基本的出发点。

2008年2月1日

① 《〈中国文学史新著〉专家座谈会纪要》，载《文汇报》2007年12月7日。

② 陈晓明：《遗忘与召回：现代传统与当代作家》，载《当代作家评论》2007年第6期。

③ 参见钱钟书《中国诗与中国画》，《钱钟书论学文选》（六），花城出版社1990年版，第3页。

罪的自觉、生命的具体性与机能化的文学



陈谦《特蕾莎的流氓犯》（《收获》2008年第2期）是一部“执拗”的小说。男女主人公分别在那个特殊的动乱年代中，因求自保、因为嫉妒，而制造了两起灾难，灾难给他人带来了终生遗憾。但是在其他类似的故事中，我们往往只看到一种“转嫁”的逻辑：特殊的时代禁锢了人类正常的情感、欲望与交往，这是时代的错误，“我”“我们”都被时代淹没了。就如小说中她对他说：“我是常想，将它推给时代，很多人都是那样做的，由此寻得太平。像你我的父辈，像你我的兄长。”但陈谦和他的主人公推翻了这一想法，罪恶感化作一头怪兽，在三十余年的时间里如影随形地纠缠着，不时朝他们发出嘶吼。

他瞥她一眼，声音越发有些冷：我们是故意的吗？至少我不是的，但是我犯下了，我和我的家庭在那个时代中参与了制造悲剧。我们该推给时代？都是时代的可耻？这样做，好容易，但是我这里——他指指他的心口，说，它不得安宁。

忽视社会、体制、文化等因素自然无助于我们理解、反思历史，但所有这一切都不能作为我们自我开脱的理由。有着太多的小说，在展演悲剧的同时又推导出一个空洞而又终极的悲剧制造者，比如说“时代”，所有的反思到了这一步就戛然而止。树立起终极的悲剧制造者就等于给了其他所有人豁免权，“我们”都是受害者，但谁也不去探究潜藏在人类心灵暗角中的邪恶，如何与时代的灾难形成一种媾和；而陈谦在小说中诚实地写道：“她为了她13岁的嫉

妒，利用了那个时代。”我们都知道那个古老的故事，在伊甸园里，无辜的夏娃被狡猾的蛇所诱惑，但是小说中的她苦涩地说“不”，“其实那蛇是在人的心里”。我之所以称这部小说“执拗”，因为它放弃了用惯常的“转嫁”逻辑而求得自我谅解，它让自我“不得安宁”，发了狠劲朝一条窄道开掘下去。

我们今天的文学太欠缺这样的品质。还想提到一部小说，艾伟的长篇《爱人有罪》，这样的故事几乎可以发生在任何年代里，但艾伟过滤掉了，也并不借助于任何外在的、客观的力量，而执意的伦理化、内在化，将所有的挣扎、磨难都放到人的心灵斗争中来展现。如何对待人的犯罪和罪孽，陀思妥耶夫斯基说有三种解决办法^①：第一种办法是无条件地信任、恪守法律。善与恶、罪与罚，都已经由这部形诸文字、制定好了的法典所确定、规范，人类只需要遵守就行了。第二种办法是归咎于现实社会环境的恶劣、社会制度的不合理。为了消灭犯罪和人的罪孽，必须要消除社会制度的不合理。由此带来的推论是：在未来的黄金世界没有到来之前，哪怕暂时容忍以毁灭旧社会名义而制造的血流成河。但问题是，社会制度并不是一个非人存在的怪物，它仍然由人来体现、由人来代表。这让人想起贡斯当对卢梭的反驳。后者真诚地认为：每一个社会成员都将自己的权利毫无保留地完全转让给共同体，而作为抽象实体的共同体，既是成员共同利益的代表，也是他们共同意志的代表。这种共同意志的外化就是主权。于是人们在服从主权时，实质上只是服从自己。贡斯当一针见血地指出卢梭忘记了一个基本道理：任何主权都必须由具体个人行使。一旦权威的实际组织开始操作时，抽象的主权者本身无法行使权力，它必须将权力交给自己的代理人。任何政治权力，不论在抽象意义上如何代表人民、如何体现公意，在实际上它必然由少数人行使。^②如果这少数人中有艾伟小说中姚力这样的人存在，那么悲剧就发生了。如果一切都是环境、制度之过，那么人到哪里去了？人本身算是什么？环境、制度不也是由一个个人构成的么？也许没有一种社会制度可以避免罪恶，不合理与罪恶就藏匿于人心中的阴暗之域。由此我们发现艾伟在小说安排上的一个特点：他几乎悬置了所有的外在力量，

① 参见何怀宏《道德·上帝与人：陀思妥耶夫斯基的问题》第二章，新华出版社1999年版。

② 参见李强《自由主义》，中国社会科学出版社1998年版，第66、67页。

即使涉及了也无意展开（比如执法部门的草率、个人在冰冷的国家机器面前的渺小与无能为力，还有小说里，王世乾老人失踪前曾经给俞智丽一份材料，这份材料对姚力这些人可能是很致命的武器，但是俞智丽即便寄给了相关部门，仍然似乎不了了之……）而执意回到人性、人心。更进一步的是，对自己内心罪恶的警醒。由此，在非反省的守法主义和归咎于社会环境恶劣、社会制度不合理之外，我们看到了第三种解决之道——陀思妥耶夫斯基认为前二者是西欧式的，而这最后的途径是“俄国作者对罪孽与犯罪的观点”——反省罪恶在每个人心中的存在，正如果戈理在其遗嘱中申明的：“需要思索的不是别人的黑暗，不是天下的黑暗，而是自己心中的黑暗。”人不能只做法官审判别人，更多的时候他应该审视自己心中的黑暗。其实，“解剖自己心中的黑暗”，可能正是反思“天下的黑暗”的最坚固、可靠的基石。

二

通过上述作品我要揭示的是，今天的文学对有担当、不逃避这一高贵品质的召唤，因为稀少，愈加显得弥足珍贵；但是我更想指明的是，这一禀有高贵品质的文学并非横空出世，它们的“物以稀为贵”恰好证明了我们现代文学传统中伟大一脉的隔膜。

“回到鲁迅”吧，以《伤逝》为例。《伤逝》的叙事中让人颇感费解的是，先前可以使涓生“骤然生动起来”的子君，何以在涓生的视域中，那么快显现出退步、保守，甚至庸俗：“子君竟胖了起来……管了家务便连谈天的工夫也没有，何况读书和散步”，“她近来似乎也较为怯弱了”，“她近来实在变得很怯弱了”，“子君又没有先前那么幽静，……子君的功业，仿佛就完全建立在这吃饭中……她似乎将先前所知道的全部忘掉了”，“子君很颓唐，似乎常觉得凄苦和无聊，至于不大愿意开口，我想，人是多么容易改变呵！”“但子君的识见却似乎只是浅薄起来”……

涓生当然是一个发现了旧社会黑暗根源的独醒者、先觉者，但还不能说他已经获得了真正的主体性，在这个阶段，“他虽然确实摆脱了过去自己深信不疑并且埋没于其中的‘被赋予的现实’，但他是被作为‘新的权威’的新的

‘思想’和‘普遍真理’所占有”，^①而不是拥有。对于这样一批独醒者的心灵世界，可以借用俄罗斯宗教哲学家弗兰克的话来描述：

企图“逃避”世界的虚华琐事，以便在与世无争的孤独中安享平静的生命，这种感伤主义——田园式的愿望是虚伪的和错误的。这种愿望的基础是一种暗自的信念：我之外的世界是充满邪恶和诱惑的，而人本身，我自己，是无罪孽的和善良的……然而实际上，这个恶的世界就包含在我自身之中，所以我无处可逃……谁还生活在世界中和世界还生活在他之中，谁就应当承担世界所赋予的重担，就应当在不完善的、罪孽的、世俗的形式中活动……^②

如果我们参照弗兰克的论述，涓生对子君的鄙夷可以理解成：从一个有着“我自己，是无罪孽的和善良”的信念、依借着“新的‘思想’和‘普遍真理’”，从原先身在其中的现实世界脱离出来，“企图‘逃避’世界的虚华琐事”的“我”的眼光看出去，仍然处于世界内部和世俗形式中（在相识初期，涓生就认为子君“大概还未脱尽旧思想的束缚”，显然涓生意识中子君和自己在启蒙结构中的位置是不同的，他原本就高高在上），并且担负着“虚华琐事”的子君（“喂阿随，饲油鸡”），无可避免地变得“怯弱”“无聊”“浅薄”……

但弗兰克指出涓生陷入“感伤主义——田园式的愿望”，而这恰恰是“虚伪的和错误的”。“获得某些思想和精神，从以往自己身在其中不曾疑惑的精神世界中独立出来，可以说是容易的。比较困难的是，从‘独自觉醒’的骄傲、优越感中被拯救出来，回到这个世界的日常生活中（即成为对世界负有真正自由责任的主体），以不倦的继续战斗的‘物力论’精神坚持下去，直到

① [日]伊藤虎丸：《鲁迅与日本人——亚洲的近代与“个”的思想》，李冬木译，河北教育出版社2002年版，第120页。

② [俄]弗兰克：《精神事业与世俗事业》，见《人与世界的割裂》，徐凤林、李昭时译，山东友谊出版社2005年版，第254页。

生命终了之日为止——这是比较困难的。”^①从日本学者伊藤虎丸先生上述这番话中可以分析出两个不同阶段，而我们会发现涓生恰恰还处于第一个阶段：

在第一个阶段，人被“新的‘思想’和‘普遍真理’”从上面或从外部被赋予、所占有，他越是身陷这些往往裹挟着权力色彩的观念形态中，其个人的存在越是容易从他置身的世界中、从他与周遭事物的交互关系中抽离出来。在这个阶段，他常常以“先觉者”自负（涓生在子君面前陶醉于“独自觉醒”的优越感），因独握真理而对“后进者”示以轻蔑、焦躁（涓生对子君日益生出的“鄙弃感”，但鲁迅通过祥林嫂的追问深刻地颠覆了启蒙者精神和道德上假想的领导权），又往往因“独异”而感受到来自社会的伤害（《伤逝》中这样描写涓生：“我觉得在路上时时遇到探索、讥笑、猥亵和轻蔑的眼光，一不小心，便使我的全身有些瑟缩……”）满足或止步于这一阶段的个体。一方面，在这个世界内部找不到自己的位置（涓生四处碰壁，“不知道怎样跨出那第一步”），与日常生活格格不入。另一方面，他对现实的批判往往会沦为“抽象的姿态”而“逃遁到空空荡荡的世界里去”^②，他的实践无法进入历史，甚至可谓无效，涓生自叹“过去一年中的时光全被消灭，全未有过”，“只有寂静和空虚依旧”。于是，先觉而勇敢的青年，很快地坠入疲劳、颓废……

所以，进入第二个阶段的意义不言自明。必须在这个阶段获得再次的“觉醒”。此时的“觉醒”并不是抛弃在第一个阶段获得的那些“思想”和“普遍真理”，而是“从被一种思想所占有的阶段，前进到将其作为自己的思想所拥有的阶段——真正获得主体性的阶段”^③。他将“外在于己身”的主义、思想、学说等收归于个人，甚至内化为一种生命感觉，持存着这样的生命

① [日]伊藤虎丸：《〈狂人日记〉》，见《鲁迅、创造社与日本文学》，孙猛、徐江、李冬木译，北京大学出版社2005年版，第116、117页。

② [匈]卢卡契：《现代主义的意识形态》，见《现代主义文学研究》（上），中国社会科学出版社1989年版，第148~151页。此处理解主要引自张新颖先生在《主体的确立、主体位置的降落和主体内部的分裂》一文中的讨论，详参见《20世纪上半期中国文学的现代意识》，生活·读书·新知三联书店2001年版。

③ [日]伊藤虎丸：《鲁迅与日本人——亚洲的近代与“个”的思想》，李冬木译，河北教育出版社2002年版，第122页。

感觉，将主体位置降落到现实境遇中，投入现实世界成为负有自由责任的主体。这个时候他已经完全滤去了疯狂、焦虑、忧郁等在五四文学中经常可以发现的“现代主义者”似的症状，而置身于具体的世界中，脚踏实地、沉稳坚毅、埋头苦干，鲁迅笔下的黑衣人、夏禹、墨子正是其中的典型。

只有抛却“我之外的世界是充满邪恶和诱惑的”而“我自己是无罪孽的和善良的”念想，深刻地意识到“我无处可逃”，“这个恶的世界就包含在我自身之中”，才有可能“承担世界所赋予的重担”，不避于、不畏于“在不完善的、罪孽的、世俗的形式中”沉着冷静地展开实践。涓生注定是个失败者，因为他缺乏上述自觉。

说到底，中国现代小说叙事的萌动，就伴随着这样一种“罪的自觉”。鲁迅在《狂人日记》中精心编织的脉络就指向着这一觉醒：

他们会吃人，就未必不会吃我……我也是人，他们想要吃我了！（第三章）

吃人的是我哥哥！

我是吃人的人的兄弟！

我自己被人吃了，可仍然是吃人的人的兄弟！（第四章）

“你们立刻改了，从真心改起！你们要晓得将来是容不得吃人的人……”（第十章）

不能想了。

四千年来时时吃人的地方，今天才明白，我也在其中混了多年；大哥正管着家务，妹子恰恰死了，他未必不和在饭菜里，暗暗给我们吃。

我未必无意之中，吃了我妹子的几片肉，现在也轮到我自己……

有了四千年吃人履历的我，当初虽然不知道，现在明白，难见

真的人！（第十二章）

《狂人日记》从第一章发狂、觉醒到第十章规劝大哥，主人公一直是自视为“真的人”在攻击“吃人的人”，但到了第十二章，终于从幻觉中解脱，发现自己也不是一个“真的人”，也是一个和自己先前攻击的那些人一样的互相吃、也被吃的普通人。这个时代人人“疑心极重”、没有沟通，而且“这历史没有年代”，人们“互相劝勉，互相牵掣，死也不肯跨过这一步”。而“我”被牢牢地楔入进这一没有个人自立、没有发展的社会现实中，无法自外于这一“不完善的、罪孽的、世俗的形式”，无法与之脱却干系而成为无辜者。《狂人日记》完成了深刻的“相对化”过程，所谓“相对化”是指，从绝对对立中发现自我与他者的纠结，从单向地批判外部世界转向他我、内外的多重批判的缠绕。按照伊藤虎丸先生的理解，“狂人”自觉到自己也吃人，同《〈呐喊〉自序》中“这经验使我反省，看见自己了：就是我绝不是一个振臂一呼、应者云集的英雄”一句交相呼应。鲁迅知道了自己是一个普通人，甚至是加害者，因此才能从“精神界之战士”的自负和独异者的“被害者意识”中解放出来，即从涓生式的幻觉中解放出来，复归到社会，扎扎实实地进入日常生活的工作中（“赴某地候补矣”应该从这个方向上得到理解）。鲁迅拒绝把自己当作解放者，也拒绝任何来自外部的解放。不再从外部来批判社会，而把自己置身于“不完善的、罪孽的”世界内部，通过脚踏实地的实践，来寻找突破“主奴结构”循环的力量与可能。

“这绝不是丧失自己，相反，倒是从异己意识中被拯救出来，抓住了真正的个别性，是对自己的个性、自己的责任、自己的工作的发现。对于鲁迅来说，这种发现，就是文学。”^①“我”未必没有吃过人——“这个恶的世界就包含在我自身之中”，这是鲁迅文学的起点，我们马上看到了投身在“不完善的、罪孽的、世俗的”世界中的文字，这就是鲁迅的杂文，在“风沙扑面”的现实中纠缠与苦斗，正是从“恶的世界就包含在我自身之中”的觉悟、从“罪的自觉”起步，承担起了“世界所赋予的重担”。鲁迅的文学，是一种关涉

① 参见〔日〕伊藤虎丸《鲁迅与日本人——亚洲的近代与“个”的思想》，李冬木译，河北教育出版社2002年版，第122页。

生命具体性的文学，“今天和当下的事业以及我对自己周围人的关系，是与我生命的具体性，与生命的永恒本质相联系的……我就必须完成切近的具体事业，因为生命的永恒因素就是表现在这些具体事业之中”^①。所谓“生命的具体性”，在我的理解，是不将“个人”凝固成一个自外于现实世界、一尘不染的封闭“自我”（不管他们是以高高在上的解放者或置身事外的被害者面貌出现），而是舍身到“不完善”，甚至污浊罪孽的现实中，通过“完成切近的具体事业”——哪怕它们是平庸、烦琐的（往往如此）——来担负起变革现实世界的责任。

三

关涉生命具体性的文学，首先当然是有担当、不逃避的文学。

按照以赛亚·伯林对康德的理解，后者对“所有决定论的全盘否定”出于“他对人类意志的着重强调”：“如果某人做了某事受到责备，或受到严厉谴责，甚至受到惩罚，那是因为此人原本可以避免，这里假定他是个有选择能力的人，而不是假定他受制于一种自己无法控制的力量，比如说无意识，比如说环境或父母对待他的方式，比如说无数别的什么因素，使其丧失主动行动能力的因素——比如无知，比如某类生理疾病。说他受制于这些因素，他会认为是个莫大的侮辱，这等于把他当成一只动物或什么东西，而不是把他看作一个人。”^②也就是说，如果一个人将过失推给“自己无法控制的力量”，那么其实他是在做一种自我的“降格”。史华兹在与林毓生的对话中曾指出：“儒家对于每个人均具有道德上与精神上自我改进之内在能力的信念。在近代西方（甚至‘自由’的西方），对于这种内在能力已普遍失却信心；相反地，一种认为个人是完全无能的想法已被广泛地采纳。”^③其实也不必再掉书袋，20世

① [俄] 弗兰克：《精神事业与世俗事业》，见《人与世界的割裂》，山东友谊出版社2005年版，第262页。

② 以赛亚·伯林：《浪漫主义的根源》，吕梁等译，译林出版社2008年版。

③ 史华兹、林毓生：《对话录》，见许纪霖、宋宏编《史华兹论中国》，新星出版社2006年版，第229页。

纪中国文学中本来就存在着伟大的传统。鲁迅在现代小说叙事的开端就向人指明：永远自甘被害者，或者沉迷于涓生式的幻觉，绝不会成长为变革历史的主体。

冯至在20世纪三四十年代写散文集《山水》^①，一个石匠“不受任何人的帮助，十多年如一日”，左手持凿、右手持锤，终于在巉岩峭壁间开凿出一条山路；一个垂死得救的渔民，靠到处请求布施，在荒岛上建起一座灯塔——“与岩石搏斗的故事”同“和海水有关系的人”让冯至感念不已：“人间实在有些无名的人，躲开一切的热闹，独自作出来一些足以与自然抗衡的事业。”（《人的高歌》）如果联系到当时的离乱年代，“成群的士兵不死于战场，而死于官长的贪污，努力工作者日日与疾病和饥寒战斗，而荒淫无耻者却好像支配了一切”（《〈山水〉后记》），冯至似乎在强调：环境虽然日渐腐朽，但你个人不能与之沉沦，你应该建筑自己的灯塔，开凿自己的石路。“朋友们常常因为对于自己的民族期望过殷，转爱为憎，而怨恨这个民族太没有出息。但我每逢听到一个地方沦陷了，而那地方又曾经和我发生过一些关系，我便对那里的山水人物感到痛切的爱恋。”（《忆平乐》）——爱恋，是强调血脉相连的融通；而痛切呢，许是在反躬自省吧：“我”可曾做了什么？“我”不能够推卸责任，更不能对人的内在能力“普遍失却信心”。

沈从文在1946年说：“从后面轰炸饥饿中来的，虽尽管形容枯槁，衣裤褴褛，却于神情中见出一种不惊、不惧，嘴抿得紧紧的也不声不响，感觉个人未来与国家未来，都可一身担当，都得一身担当。明白个人忧乐与国家荣枯分不开，脱不掉。”^②“个人”在今天时髦的语汇，由它所编排的文学想象，大多极力撇清与“国家荣枯”的干系，我们已很难理解一点一滴渗透进每一个人内心觉悟中去的“一身担当”式的文学。

鲁迅的小说叙事指向通过“罪的自觉”而承当起“世界所赋予的重担”，冯至试图在生命个体和风雨如晦的现实之间构筑起内在呼应，沈从文号召“一身担当”，巴金在新时期以《随想录》来塑造“一个忏悔的自我形

① 本节中《山水》集引文出自冯至《世纪的回响·作品卷·昨日之歌》，珠海出版社1997年版。

② 沈从文：《谈苦闷》，见《沈从文全集》（16），北岳文艺出版社2002年版，第350页。

象”，以血淋淋的自剖在废墟上进行道德重建……我根本无意将鲁迅、冯至、沈从文、巴金构造成关涉生命具体性的文学谱系，这本身就绝不是由振臂一呼的外力造成，而是“声发自心”的、弥漫性的精神存在。以上列举只是其中点滴。但可惜的是，在今天这样一个虚无主义盛行、推诿责任处处可见的时代中，我们与“一身担当”式的文学隔膜太深了。今天的创作，如同涓生一般“感伤主义——田园式的愿望”充斥其中，而少有《狂人日记》“罪的自觉”后的沉着担负、默然前行。

关涉生命具体性的文学，还是一种机能化的文学。

郅元宝先生在新近的一篇文章中说：“现代作家（‘五四’至1949年）与当代作家（尤其是70年代末登上文坛的）相比，显著差别在于前者多写自己与时代的变故、征途与庶务，不啻‘自为年谱’，而书中其人宛在，宛然有一个鲁迅、一个周作人、一个胡适之、一个陈独秀、一个郁达夫、一个徐志摩、一个朱自清——活在无数读者心中。当代作家则反是，‘自为年谱’的很少，读其书想见其为人，也颇不容易。他们的作品或许各具风格，所塑造的人物，所描写的世界，或许多有可观，然而由于种种难以备述的缘故，鲜能直写自己的全人，鲜能将清楚的精神印记留在作品中。他们仿佛脱离了作品，只为家属留下版权……当代作家在某些方面或者赶上乃至超越了现代作家，但他们已越来越丧失将真实的自我写入作品的能力。”^①诚哉斯言，上述“显著差别”道出了很多研究者与普通读者的阅读感受，“直写自己的全人”“书中其人宛在”确乎是一种“能力”，一种将文学机能化的能力。化作生命机能的文学，力求文学与生命的紧密贴合，文学与自我的彼此印证。这里的“贴合”“印证”当然不是反对小说的虚构本质，也不是要求创作一律变成“自叙传”，而是希望文学见证个人在岁月流转中的生命履历。以《狂人日记》《伤逝》为例，它们的优异并不在于可供人做索引来理解，而是这样的小说“将清楚的精神印记留在作品中”，凸显了主体位置降落到现实境遇中、投入现实世界并担负起自由责任的自觉。

鲁迅的文学，不管是小说或杂文，总是禀有一种超乎常人的特质，我以为这就是机能化的文学的代表。“如果艺术之宫里有这么麻烦的禁令，倒不如

① 郅元宝：《一个偏见》，载《文汇报》2008年5月2日。

不进去；还是站在沙漠上，看看飞沙走石，乐则大笑，悲则大叫，愤则大骂，即使被沙砾打得遍身粗糙、头破血流，而时时抚摩自己的凝血，觉得若有花纹，也未必不及跟着中国的文士们去陪莎士比亚吃黄油面包之有趣。”^①机能化的文学就有这样昂扬的气魄，这时的文学已然化成与作家血肉不可分离的存在，“布乎四体，形乎动静”，“对于有害的事物，立刻给以反响或抗争，是感应的神经，是攻守的手足”^②。鲁迅将“文学”从“文学概论”或“什么大学的讲义”之类俨然、雍容的本质性规定中解放出来，推向终极性和本源性的存在，同时又使这一终极性和本源性的存在在“文学”的名义下获得现实人生的流动形态。化作生命机能的文学，是审美，是思想，是政治，是行为，但是它又是度越这一切、催生也废弃了这一切的那个终极性和本源性的存在，那个不断流动、通过与现实的呼应而实现自我更新的空间。

总之，化作生命机能的文学，表达着创作者个人浑然的存在体验，个人对现实社会和宇宙全体的直面与担当。这里的“个人”，与生命的具体性紧密关联，他不是一个形而上的抽象自我，而是一个生气淋漓、有着生存欲望、无法将他从所置身的周围事物的复杂关系中抽离出来，因而才试图通过文学活动反过来为自我的生存寻找可能性的现实个体。也就是说，正因为机能化的文学从来就置身在一个广袤无边的生活世界中，所以这一生活世界，反过来通过文学，提供给主体复原、生长与自我更新的力量，成全主体反省自身和实现自身，通过不断更新与丰富而获得存在的意义与可能。

2008年8月20日改定

① 鲁迅：《〈华盖集〉题记》，见《鲁迅全集》（3），人民文学出版社2005年版，第4页。

② 鲁迅：《〈且介亭杂文〉序言》，见《鲁迅全集》（6），人民文学出版社2005年版，第3页。

思潮与争鸣

——《中国新文学大系1976—2000·第二集·

文学理论卷二》序言

王瑶先生在《关于现代文学研究工作的随想》一文中，对“文学史”和“作品选”的差别有如下辨析：“写文学史与编‘作品选读’不同，作品选是根据某一标准或适应某类读者的需要编选的，并不表示没有入选的作品就不好；但文学史就不同，不论它写得多么简略，讲一个作家和不讲一个作家，讲一个作品和不讲一个作品，讲多讲少，无论繁略都意味着评价。”^①以“文学史”和“作品选”的标准来考量这之前的四套《中国新文学大系》，则大多介于二者之间。编者同样希望在一个参差的结构中完成《中国新文学大系1976—2000·第二集·文学理论卷二》^②的编选工作，既为读者重返这二十余年文学思潮风起云涌的现场提供最基本的素材（尤其是“争鸣”的话题力求兼顾双方的意见），但同时文章的取舍之间无可避免地隐含着编者对文学思潮的演进、特征、意义的梳理、判断。至于其间得失优劣，只有请读者评判了。

① 王瑶：《关于现代文学研究工作的随想》，见《王瑶文集》（5），北岳文艺出版社1995年版，第5页。

② 《中国新文学大系（1976—2000）》由上海文艺出版社于2009年推出，其中文学理论三卷由陈思和教授主编，本人负责编选与思潮与争鸣相关的“文学理论卷二”。本文为所撰写的该卷序言，经陈老师修订的版本，曾以《思潮与争鸣：现实主义·现代主义·纯文学的反思——中国新文学大系1976—2000·文学理论卷导言之一》为题，发表于《南方文坛》2009年第4期。

本卷第一个专辑“文学揭露的限度与自由”涉及下列社会、文化事件：1979年4月5日，《广州日报》发表题为“向前看呵！文艺”的文章，作者把近两年来揭露“四人帮”的作品归为“向后看的文艺”，不利于鼓舞人民“团结一致向前看，团结一致搞四化”。文章发表后立即引起争论，这种争论终于由《河北文艺》6月号发表的青年作家李剑的《“歌德”与“缺德”》而引发波及全国的风波。文章对“伤痕文学”进行了尖锐的政治批判，“在创作队伍中，有些人用阴暗的心理看待人民的伟大事业，对别人满腔热情歌颂‘四化’的创作行为大吹冷风，开口闭口‘你是歌德派’。这里，你不为人民‘歌德’，要为谁‘歌德’？”“当今世界上如此美好的社会主义为何不可‘歌’其德？”“那种不‘歌德的人’，倒是有点‘缺德’。”该文发表之后被人形容为“春天里的一股冷风”，文艺界群起反驳，捍卫来之不易的创作自由，其中就有巴老《随想录》中的一篇《要不要制订“文艺法”》，巴金针锋相对地说：“就有这么一伙人，有的公开地发表文章，有的在角落里叽叽喳喳，有的在背后放暗箭伤人，有的打小报告状。他们就是看不惯‘文学艺术创作的自由’，他们就是要干涉这种‘自由’。”“文革”后党中央反复申明要贯彻“双百方针”，李剑的这篇文章显得尤为不合时宜，因此也引起了中宣部注意，根据胡耀邦的建议，中宣部领导邀请相关人士在北京开座谈会，“帮助河北省有关同志提高认识，解决问题”。据与会的冯牧传达，“胡耀邦在发言中”，把《“歌德”与“缺德”》引起的事件，称为是“粉碎‘四人帮’三年以来，文艺战线上第一个较大的‘风波’”^①。

1979年10月底，全国第四次文代会在北京召开，这是当代文学史上拨乱反正的一次文代会。但会议开得也并不平静，在对文艺现状、文艺方针的讨论中，围绕着刚面世不久的话剧《假如我是真的》、电影剧本《在社会的档案里》、《女贼》等作品，争论空前激烈。这些作品以极其尖锐的笔触撕开了种种华美的面纱，揭露了以往不能谈论的重大社会问题，直面现实的政治批判在

^① 参见刘锡诚《在文坛边缘上》，河南大学出版社2004年版，第293页。

1979年形成了一股有声有色的文学潮流，其矛头所指首先对准了封建特权和官僚主义。这就不得不引起主流意识形态的关注，中央领导也感到这几个剧本具有代表性，为了不影响文代会进程，建议在文代会后召开一个座谈会“交换意见”。1980年1月23日至2月13日，在中宣部直接领导下，由中国戏剧家协会、中国电影家协会、中国作家协会召开了全国剧本创作座谈会，时任中宣部部长的胡耀邦作了总结讲话，即收在本卷中的《在剧本创作座谈会上的讲话》。剧本《假如我是真的》的创作者沙叶新在《扯“谈”》一文中记叙这次座谈会的情形：

尽管会议开始期间，与会者有些紧张，争论双方由于不明底细都保持沉默，或弯弓待发，或加紧设防，沉默中可以嗅出刺鼻的火药味，可是逐渐渐渐地与会者便深切地感到这次会议并不是一场你死我活的厮杀，而是和风细雨的争鸣，这使得那些即使想进行政治恫吓的少数鸣鞭者也不得不放下鞭子。于是正常的讨论得以开展，争论的双方都能平等的、善意的、实事求是的交换意见，进行探讨。应该说，这次会议确实是执行“双百”方针、坚持三不主义、实行艺术民主的一次具体实践。

然而实际结果是，这次座谈会“既开了自由讨论的先河，也开了变相禁戏的先例”，这让沙叶新“大惑不解”、忧心忡忡：三个“干预生活的现实题材”的作品遭到变相禁演，“谁还敢再去写这类题材呢？”“倘若话剧艺术远离甚至逃避现实生活的矛盾与斗争，不再着力反映人们在现实中最为之关心、最为之激动的重大的、尖锐的甚至最敏感的社会问题，那么话剧艺术就会失去战斗的锋芒，就会黯淡无光。”

编者之所以将文艺“向前看”或“向后看”、“歌德”与“缺德”、关于《假如我是真的》等三个剧本的争论归在同一专辑下，是因为这些方方面面的争鸣意见的核心，其实围绕着现实主义的一系列“老问题”而展开：对“文艺真实性”的不同理解、文艺的真实性与政治的倾向性的关系、歌颂与暴露的冲突。胡耀邦《在剧本创作座谈会上的讲话》特意列出“关于干预生活和写真

实”这样的章节来表明态度：“我们要注意的基本点是：第一，不能不加选择地把任何偶然性的东西都当作艺术的真实。艺术真实应该是典型的真实，本质的真实。第二，不能把暂时性的东西写成一成不变的、永恒的东西，而应该反映出历史发展的辩证法。”在现今对“80年代”文化界状况的描述中，胡耀邦往往作为“开明派”领导的代表，他在处理文艺工作时往往推行柔性的政策，尽管《在剧本创作座谈会上的讲话》开篇就申明：“我讲点意见，不是什么指示。意见和指示不同。指示是要照办的，意见是可以商量、讨论的”；但作为最高意识形态领导者、组织者的发言，显然具备无可比拟的权威性。据《剧本创作座谈会情况简述》报道：在这次会议上，“理论批评工作者重新评价了‘写真实’的口号，为现实主义恢复名誉，是完全必要的，促进了文艺思想的拨乱反正”；关键在后面的转折——“但是，许多同志指出，真实并不是文艺创作的唯一目的，不能说有了真实就有了一切；艺术的真实性只有和进步的或革命的政治倾向性结合起来，才是社会主义文艺所要求的……认为文艺作品只绘制生活的画面而不必反映生活的本质，或者认为只有揭露生活的阴暗面才是真实的，这种看法是不正确的”^①。艺术只有抓取生活的典型，反映出社会、历史发展的本质规律，才能起到应有的认识和教育作用。但是，这种要求往往会诱使作家按照概念和定义去图解生活，由此在创作中掩盖矛盾。即使有人认为工农兵和由这一群体组成的社会会受到某种污染，但预设的本质论也会对此进行辩护，将污染视作非本质的内容加以排斥。于是，一个高度理想化、纯洁化的“本质”就在这样的思维逻辑中形成并固定下来，成为文学批评中不可质询的强力标准。《在剧本创作座谈会上的讲话》对《假如我是真的》的批评正是从这个标准出发：“戏中由人物形成的整个环境，对于三中全会以后的现实来说，不够真实，不够典型。”也正是在这样的表述中，文学揭露的限度鲜明地凸显出来。

既然本质论与典型论素来成为打压“写真实”的武器，那么在这个问题上要有所突破就必须正面清理这两种论调，当时的代表文章有王元化先生的《文学的真实性和倾向性》。针对高悬在创作者头上的“倾向性”要求，文章

① 参见《剧本创作座谈会情况简述》，载《文艺报》1980年第4期。本文对本卷所收文章的引用，一概不再注出。

质问：“在艺术形象的真实性的之外有什么趋向性呢？”“现在有人以写本质去代替写真实，我并不以为然。生活的本质不是存在于生活的现象之外，也不是先验地产生于生活的现象之前。抽象的本质总是依附或潜在于具体的现象之中，……一旦偏离了作为感性形态的具体现象去侈谈本质，不管在什么动听的名义下，都会造成一种抽象思维的专横统治。”针对相关作品遭受的“不典型”“不本质”的责难，王元化写道：“大自然的客观规律不是上帝，它并没有自己垂青的选民，只把本质赋予为数稀少的特定现象，而使其余的现象一律成为无家可归的孤儿，永远被放逐在本质的圣殿之外……在文学创作上，用写本质去代替写真实，那结果往往是以牺牲本质所不能囊括的现象本身所固有的大量成分作为代价的。这个代价却未免太大了，它剥去了文学机体的血肉，使之变成只剩筋骨的干瘪躯壳。”在当时为三个剧本的辩护中，王元化先生的这篇文章说理最为深邃、探讨最为透彻。

编者将上述围绕着“文学揭露的限度与自由”的论争文字，作为“思潮与争鸣卷”的起首专辑，并且在“序言”中用一定的笔墨加以概述，不仅是因为其中有“粉碎‘四人帮’三年以来，文艺战线上第一个较大的‘风波’”，更是因为着眼于整个新时期文学的发展，这几场论争意味深长。

首先，尽管几篇争鸣文字歧异丛生，甚至针锋相对，但是同样可以感觉到“态度的同一性”正在形成，也就是说，为了避免类似“文革”对文化创造所造成的毁灭性打击，各方面都开始恪守某种共同的底线。《在剧本创作座谈会上的讲话》旗帜鲜明地承诺：“十几年来，我们这支创作队伍受到很大的损失。有些同志因自然规律而凋谢了；有些同志则是被摧残致死的。单凭这一点，我们的党就要发誓：坚决不许对文艺作品妄加罪名、无限上纲，因而把作家打成反革命！”1980年第9期《文艺报》刊发漠雁的文章《迟发的稿件》，对揭批官僚特权的作品上纲上线地加以批判，据《文艺报》第11期“讨论会”专栏的编者按称，一个月内编辑部收到反响稿件106篇，“其中赞同漠雁观点的3篇，持不同意见的99篇”，人心向背由这组数据可见一斑。以上正好反映出高层与民间“态度的同一性”。此外，当“收”与“放”的传闻时有播散时，那些德高望重的作家们不约而同地要求维护民主与自由的文化环境。《文艺报》第10期上，参加当时五届人大第三次会议和五届政协第三次会议的部分

文艺界代表，如巴金、叶圣陶、陈登科等纷纷就“怎样把文艺工作搞活”发表意见，而话题都集中在“多鼓励、少干涉”“提倡平等讨论”“体制要改革，创作要自由”等方面。同期“纵横谈”栏目发表文章，题为“要理直气壮地反对官僚主义”。沙叶新那篇《扯“谈”》也正是发表在这一期《文艺报》上，尽管文中对剧本创作座谈会“变相禁戏”的实际效果不满，甚至失望，但这番议论得以公开发表，本身可以说明当时的环境。

其次，这几场论争中有识之士的尝试与努力，重新凝聚起的正是五四新文学最优秀的精神传统：提倡作家直面人生、干预生活，批判现实中的阴暗与消极，这是鲁迅所提倡的“真诚地、深入地、大胆地看取人生并写出他的血和肉来”的现实战斗精神的接续。虽然经历了巨大摧残，但这样的一种传统一直若隐若现地埋藏在作家心底，如同不死的圣火，而这正是新时期文学最重要的源流。20世纪80年代最具实力的两代作家——曾被打成“右派”而备受折磨的中年一代作家和从“文革”的炼狱中挣扎站起的知青作家，他们开拓了“伤痕文学”“反思文学”等文学创作思潮——都是这一精神传统的继承者，都受这一文学源流的哺育、滋养。

二

长时期的文化封锁之后，20世纪80年代初期，西方文艺思潮以罕见的速度和规模被译介到中国。而思想解放运动为现代派文学的复苏、发展提供了动力。在当时的作家、普通读者心目中，西方“现代派”文学并不存在严格的边界，19世纪末以来的各种文学思潮都网罗其中，如表现主义、象征主义、未来主义、超现实主义、意识流小说、荒诞派戏剧、垮掉派文学、存在主义、魔幻现实主义……当时，一批有影响的学术刊物，如《外国文学研究》《外国文艺》《译林》《外国文学动态》等纷纷为现代主义推波助澜；袁可嘉、汤永宽、柳鸣九、朱虹、陈焜等优秀的研究者脱颖而出；同时，西方现代派文学作品及理论选本相继问世，如袁可嘉等编选的四册八种《外国现代派文学作品选》、骆嘉珊编选《欧美现代派作品选》、柳鸣九编选的《萨特研究》等；一批研究专著也陆续出版，如陈焜的《西方现代派文学研究》等。本卷中“现代

主义文学与现代派”一辑所收入的大多数文章，都来自上述引发深远影响的实践。

现代派文学创作在各个艺术领域破冰而出、崭露头角，得风气之先的是诗坛。一批桀骜不驯的青年诗人写出了与之前的艺术规范迥然有异的诗歌，由此引发了不同意见。1979年，公刘在文章中表示对顾城诗歌中表达感情的方式“不胜骇异”^①，公刘的总体态度是温和、宽容的，但从中更流露出顾虑、不理解。旗帜鲜明地表达反对意见的是章明的《令人气闷的“朦胧”》，他说这些作者“大概是受了‘矫枉必须过正’和某些外国诗歌的影响，有意无意地把诗写得十分晦涩、怪僻，叫人读了几遍也得不到一个明确的印象，似懂非懂，半懂不懂，甚至完全不懂，百思不得一解”，于是称这类诗歌为“朦胧体”，并指出：“一看就懂的诗不一定就是好诗，但叫人看不懂的诗却绝不是好诗，也绝受不到广大读者的欢迎。”“朦胧诗”由此得名。但与此同时，也有一批远见卓识的理论家给予这一新诗潮充分肯定，其中代表即“三个崛起”。谢冕主张对那些“古怪”的诗，不要急于“引导”，应该多“听听、看看、想想”，采取宽容的态度，“近一二年里出现的一批年轻诗人及他们的一些‘新奇’‘古怪’的诗，是新诗史上的一种新的崛起”，这是着眼于新诗发展而为探索者们护航。继之而起的孙绍振以充沛的理论气势指出：“与其说这是新人的崛起，不如说是一种新的美学原则的崛起”，“艺术革新，首先就是与传统的艺术习惯作斗争”。徐敬亚则把对新诗潮的评价推向极致，从产生的社会背景、艺术主张、内容特征、表现手法等方面系统阐述新诗潮的理论主张和审美特征，并且预言：“中国新诗的未来主流，是‘五四’新诗的传统（主要指40年代以前的）加现代表现手法，并注重与外国现代诗歌的交流，在这个基础上建立多元化的新诗总体结构。”

“朦胧诗”的论争主要围绕内容和形式展开。赞成者认为它用新的题材、新的艺术手法处理历史和现实生活，以个人独特的心灵感知世界，表现出接续五四精神的积极姿态，进而构成对先前陈腐、公式化的美学观念的挑战，这显然推动了艺术创造的多样化。反对者则认为“朦胧诗”有“反现实主义”的倾向，沉迷于个人表现，盲目照搬西方现代派的技巧。这里值得注意的是，

① 公刘：《新的课题》，《星星》复刊号1979年10月。

现代派与“朦胧诗”的支持者往往以西方文艺理论作为争鸣中的依据，西方文艺思潮大规模涌入中国之后，已经成为创新者“引经据典”的资源。这也是“现代派”文学争论的核心所在：是以开放的视野强调交流与借鉴，认为这是自身文学发展、丰富的重要参照和资源；还是强调西方与本土的对峙，认为新思潮是冲击“民族国家话语”的“洪水猛兽”。故而对于前者而言，维护现代主义的策略之一就是西方的文学思潮“去国界化”“去阶级化”，由此不难理解刘心武在通信《需要冷静地思考》中说的：“现代小说技巧（不是整个现实本身）也应当看作是没有阶级性的，因而对于任何一个国家、民族的任何政治信仰和美学趣味的作家来说，他都无妨懂得更多的现代技巧，从而在储藏最丰的武器库中从容选择最新的优良武器，去丰富和发展他征服读者的魅力。”而高行健在《现代技巧与民族精神》中说得更明白：“艺术技巧是超越民族界限的，并不为哪个民族所专用。”

现代主义的传播伴随着激烈的争鸣。徐迟的《现代化与现代派》原是作为《外国文学研究》1980年以来开辟“关于西方现代派文学的讨论”的总结文章，“编者的话”中声言讨论“到这一期就暂告一个段落”，不料却引来更大的争论。徐迟将西方现代派与中国当时的社会与文学现状结合以来，促动了相关问题的讨论，实现了由“外”向“内”的转变，这已经不是先前孤立地研究西方现代主义的作品与理论，而是开始考虑“为我所用”。这一点更加显明地体现在高行健《现代派小说技巧初探》、王蒙致高行健的书信以及之后冯骥才、李陀、刘心武的相互通信中。高行健在小册子中介绍了象征主义、意识流、荒诞派戏剧等现代主义文学流派，并从叙事语言、人称转换、象征、怪诞等角度对现代小说的发展作出浅白流畅的分析，今天看来这些只是常识，但对当时一心求新、求变的创作界而言，无疑是及时雨。果然，书出版后受到作家们的热烈欢迎，王蒙、冯骥才、李陀、刘心武等人的具体观点或有出入，但不约而同地高度肯定了高行健不拘泥于传统而探索新声的意义，这几封围绕《现代派小说技巧初探》的通信被人称为引起“空战”风波的“四只风筝”。

为开新生面，高行健书中的论述“有些地方具有尖锐的论战口吻”，王蒙在致高行健的信中会心地说：“这当然是可以理解的。有什么办法呢？对于某些人来说，‘创新’这个词，总是会和‘异端邪说’、‘大逆不道’、‘无

父无师’、‘背离正规’等等联系在一起的。”这段话确实点出了当时现代主义文学探索招致诟责的原因。在一些理论家看来，现代派文学固然可以客观、科学地进行研究，但它不值得效仿，也不适合国情。现代派笔下的世界是荒诞的，人与人彼此孤立隔绝、与社会敌对，因此，“无穷的苦闷焦虑，极度的悲观绝望——成了现代派文学的基调”，“这一切都会模糊人们的认识，瓦解人们的斗志，使人们陷于萎靡不振，阻碍他们为改造世界而斗争”，“如果以为离开现代派文学，我们的文学就不能独立地创新，那未免有点杞人忧天。而如果进一步唯现代主义的马首是瞻，轻视人民和民族的土壤，否定古典文学的艺术成就，摈弃社会主义文学的创作经验，那么，我们无论在创作实践或理论探索上，都将走入一条死胡同”^①。

兴许更值得我们注意的是：在思潮更迭与各方意见争鸣的背后话语的操作策略。在一些支持现代派实验的人看来，20世纪以来，社会发展，科学进步，影响了人们的意识、思维和审美方式，进而影响到文学艺术中来。所以，现代派是社会现代化的自然产物，是现代科学、生产力和社会生活方式演进的产物。最鲜明地体现出这一思路的是徐迟文《现代化与现代派》：

在我们这里，不少人仍然欣赏古琴、花鸟、古诗、昆曲之类，迷恋于过去，是过去派。另一些人还不能区别那严重污染环境的近代化与高度发展的四维空间的现代化的差别，他们其实还是近代派。都不是现代派，他们所想往的是过去化，或自足自满于近代化，并无或毫无现代化的概念。我们的现代化既有一个特别困难的进程，看来我们的现代派的处境也将是比较困难的……但不久的将来我国必然要出现社会主义的现代化建设，最终仍将给我们带来建立在革命的现实主义和革命的浪漫主义的两结合基础上的现代派文艺。

首先，中国现代主义文学的产生并无如西方一般充分的非理性哲学背景，它也不源于物质的高度发达与现代物欲的挤压，“精神危机，试图超越、

① 陈桑：《也谈现代派文学》，载《文艺报》1983年第9期。转引自陈桑《同异集》，漓江出版社1989年版。

突破一体化统治的努力，才是它产生的真实原因”^①。但是，现代主义文学思潮要理直气壮地以“文学自身”为目的而探索，必须等到20世纪80年代中期，这就使得1981、1982年前后的“突破”必须迂回曲折。例证之一，李陀在通信中为文学形式的变革张本，但他小心翼翼地加上：“形式和内容往往有着密切的联系，一定的形式又是为一定的内容服务的。”而属同一阵营的刘心武还有所不满地提醒冯骥才：“你在给李陀的信中，似乎过多地从文学艺术的形式美的总规律出发，强调形式本身的独立性到了一种近乎绝对化的程度……然而一到文学领域，特别是一到小说这一品类，似乎就很难把内容与形式这么清爽地分开了。”内容决定形式，是先前的时代形成的文学规范，“内容”往往被表述为作品的主题、立意，作家的思想倾向、世界观，这是决定一切的因素，而“形式”就联系着形式主义、个人表现等等。在20世纪80年代初期，这一规范仍然影响着现代派的争论，“风筝”内部的纠偏，更显示出这一规范的权威性。

其次，徐迟为了推动现代派的发展，将现代化与现代派捆绑在一起。但是经济与文学艺术的发展并不是同构对应的，中国现代文学史上现代主义运动的萌动、发展已然证明了上述二者间不平衡性的存在。徐迟的表达，不管确实出于学理上的疏忽，抑或出于苦心，总之我们可以见出一种将困难重重的文学新潮置于国家话语保护之下的策略。这是文学思潮演进中过渡性、权宜性的显现，也是演进过程中占据主流，或者说合法性话语，和新兴的、略显异质的文学实践之间构成的特殊关系与形态。有的时候，这一关系、形态表现为后者向前者寻求庇护，比如徐迟的表达，我们往往将现代主义文学理解为“脱一体化格局”而“返回文学自身”的开端，但在20世纪80年代初期，这样的文学思潮还必须托庇于一体化的话语之下。还有的时候，这一关系、形态又表现为主流文学话语对新兴思潮的征用、吸纳，比如这样的一种意见：即使发展现代派，也应该将其包含在社会主义现实主义的文学实践当中。^②当现代主义的实验已经贡献出骄人的创作实绩时（比如王蒙的小说），一些批评家将之收编到了现

① 孟繁华：《1978：激情岁月》，山东教育出版社1998年版，第182页。

② 参见刘锡诚《关于我国文学发展方向问题的辩难》，载《当代文艺思潮》1983年第1期及《文艺报》1982年第12期“综述文章”：《坚持文学发展的正确道路》。

实主义的旗帜之下。现代主义不是作为一种相对独立的文学思潮，而是被视为某种“因素”“创作手法”，被吸纳到现实主义之中，“现代主义因素与现实主义的结合，形成新时期文艺的独特思潮和创作方法——新现实主义”^①。我们依稀看到一个外延无限开放而内涵模糊肿胀的“无边的现实主义”。现代主义与现代化、现实主义的结盟，是现代派争论中弥合双方裂隙的有效策略，也是推进现代主义实践的权宜之计。这一切都显示出某种“过渡”色彩。

然而，20世纪80年代初期的现代派之争，最终仍然受到了权力话语的侵扰，艺术探讨又与政治对立混淆在一起。一些理论家毫不含糊地给文学新潮贴标签，比如指责“崛起”的文章“散发出非常浓烈的小资产阶级的个人主义气味”，“具有相当浓厚的唯心主义色彩”，是“资产阶级自由化思想的宣言书”，“关系到诗歌要不要坚持社会主义旗帜的重大问题”。^②1983年后，反对一方利用清除“精神污染”运动对现代派思潮进行了严厉责难，译介西方文艺思潮在思想根源上是与“抽象的人道主义”“色情或宗教”“反理性主义”“一切向钱看”等“歪风”联系在一起的，属于文艺界“严重的混乱”和“精神污染”现象。^③一时间，“朦胧诗”遭到否定被冠以“错误作品”，现代派小说一度在杂志、报纸等出版物上消失，一些批评家公开登出“检讨文章”……但是，即便译介西方文艺思潮在“乍暖还寒”的季节里受到挫折阻挠，其实际影响与积极意义是毋庸置疑的。20世纪80年代的创作实践直接受到了翻译的滋养，并且通过本土民族土壤的消化融合，反过来为世界格局下的文学提供了中国社会特有的文化感知与审美经验。这样一种交叉影响的中国与世界的文学交流关系，正是新时期文学的主要源流之一。

① 参见杨春时：《论新现实主义》，载《文艺评论》1986年第6期；邹平：《现实主义精神和多样的创作方法》，载《文学评论》1982年第5期。

② 参见程代熙：《评〈新的美学原则在崛起〉》，载《诗刊》1981年第4期；程代熙：《给徐敬亚的公开信》，载《诗刊》1983年第11期；郑伯农：《在“崛起”的声浪面前》，载《诗刊》1983年第6期。

③ 参见《人民日报》评论员《高举社会主义文艺旗帜坚决防止和清除精神污染》，载《人民日报》1983年10月31日。

三

20世纪80年代初期，高行健对现代小说技巧的“初探”，冯骥才、李陀、刘心武在“高旷寂寞的天空”中“忽然放上”的几只风筝，都能让人感觉在外部环境和作家的内心情绪上还存在着某种“紧张”。然而到了20世纪80年代中期，这一情形大大改观了。整个社会体制、舆论环境从“单一社会”向“多元社会”过渡，长期坚持的“阶级斗争”为纲，被“以经济建设为中心”取代。人们的精神生活也趋于复杂、趋于丰富多彩的多元选择。这个时候，对现代派的评价不再随便贴上社会政治的标签，人们在文学理解与思维世界中也给具备革新、变化等特征的观念、作品留下更为开阔的空间。这一类作品的发表和出版也不再有很大的阻力，尤其是许多主流文学杂志，如《收获》《人民文学》《上海文学》纷纷以“专栏”“小辑”的形式推出青年作家创作的“各式各样”的小说。这批小说我们以“先锋小说”来命名，1986年是其收获显著的一年。这一年的岁末，吴亮“坐在书桌前搜寻着记忆里的每一个角落，使那些淡淡的残痕再度复原为一个个具象”，于是有了《告别1986》，吴亮一一评述“我的同代人”残雪、马原、孙甘露、莫言等作家的创作，这篇现场感饱满、浓烈的文章，引领我们重临那个精彩纷呈的文学年代。

“先锋”意味着以前卫的姿态探索存在的可能性以及与之相关的艺术可能性，它以不避极端的态度冲击着文学创作中的传统规范。这一冲击往往从文学形式的更新开端。正如殷国明所说：“艺术的发展不得不经常应付来自形式方面的挑战。”

人们常常会由此产生一种错觉，似乎艺术形式只是某种内容的附属品，它只是艺术作品不会发言、也不必发言的一个影子。而就在这时，对艺术形式置若罔闻的人，往往也会遭到一种无言的“报复”。旧的艺术形式会以一种无形的力量捆住他的手脚，遮住他的艺术视线，使他永远循环往复地重复一条艺术路径，在一种封闭的、无所更新的艺术小圈子里踟蹰徘徊。

人们也许能够听到一些司空见惯的辩护词。就是把对艺术形式

的强调看作是形式主义的态度，因而把对形式的漠视认为是对内容的强调，其实，在很多情况下恰恰相反。对艺术形式的轻视态度之中，或者是漫不经心之中，往往在其意识深层潜藏着一种真正的形式崇拜，即把某种既定的，为人们所熟知的艺术形式，看作是万能的，仿佛像一个能无限膨胀的口袋，能装下一切内容。形式和内容在人们整个思维过程中偷梁换柱的现象，也非常容易造成对艺术感觉和判断上的错觉。

我们在上文中曾经提到过，占据主流地位的（“既定的，为人们所熟知的”）现实主义对新兴出现的现代主义的“收编”，而在殷国明《艺术形式不仅仅是“形式”》中被理直气壮地判定为“偷梁换柱”。评论者从“内容决定形式”的牢笼中解救出了“形式”，由形式变革所开启的叙事革命所关注的是，作家不必在意故事内容，而开始标榜形式，即讲述故事、处理故事的方式；先锋小说不再追求传统小说强调的“叙述”的真实性，而转向重视“叙述”本身，就如陈晓明在《无望的救赎》中所说的：“在先锋小说里，语句不再依照客观逻辑，而仅仅依据‘叙述’（讲述）本身的规则，而这个关于‘讲述’的讲述则使文体的传统界线受到严重的损害。”关于背弃客观世界的逻辑与秩序的意义，先锋作家中的代表人物余华表达得再清楚不过：“当我发现以往那种就事论事的写作态度只能导致表面的真实以后，我就必须去寻找新的表达方式。寻找的结果使我不再忠诚所描绘事物的形态，我开始使用一种虚伪的形式。这种形式背离了现状世界提供给我的秩序和逻辑，然而却使我自由地接近了真实。”这篇《虚伪的作品》无疑产生了巨大影响，它不仅是余华个人的创作谈，更可以视为整个先锋小说的文学宣言。

余华的告白还暗示了，先锋小说表达的不仅仅是形式的变革，在根本上，这是一种观察、理解世界的方式、视野的更新。这一点认识其实有着重要意义。在整个20世纪80年代，中国作家自觉地在自己的创作中移植来自西方的文学观念与艺术手法，特别是作家关于影响、师承的自述更容易让人以为他们的创作不过是西方文学的简单副本。张新颖《博尔赫斯与中国当代小说》的意义正在于此，马原、孙甘露、格非都承认过受阿根廷作家博尔赫斯的影响，但

如果仅把他们的创作看成是“博尔赫斯的中国翻版，那当然是一种艺术感受力迟钝的愚蠢判断”，在技巧的借鉴背后，“理解、看待世界的方式存在着根本性差异”。张新颖的另一篇评论《观感传达方式的历史沟通》^①对这一“根本性差异”有着更为积极的理解：在马原“独特的观感传达方式背后，存在着与我们这个民族文化的特质相沟通、相联结的东西，进一步说，马原对世界的态度及其小说的表现方式根植在自己民族的特定的历史和文化结构中”。这些灵敏的论述，不仅体贴了先锋作家自身的努力，更可以回应长期以来现代主义文学思潮所招致的貌似义正词严的非议：这些作品是“无根”的实验。

殷国明的《艺术形式不仅仅是“形式”》可以代表当时对文学形式做出辩证探讨的文献，他既为形式争得合法性，同时指出：“仅仅注重于艺术形式的外在定性，有时会导致对艺术创作的心灵过程，甚至艺术人格作机械的分析，无法接触到其中艺术家独具个性的活的生命过程”，“艺术家要在表现生活中选择形式，而且还意味着艺术家能够在形式中发现意蕴，在形式中发现自我”。“在形式中发现自我”可以指向上面张新颖所谓对本民族文化传统的沟通；同样可以指向对“自我”在生存于其中的当下现实的真切感受。先锋作家展现的经验的主观性、片断性，世界人生的不确定性，打破了传统叙事方式对个体经验的垄断。所以，艺术形式从来不可能“仅仅是‘形式’”，在叙事革命、语言实验之外，先锋小说还关怀着生存探索。这样一种打破统一的世界图像与文学图像的努力，彰显出某种转变的契机，正是新时期文学进入20世纪90年代多元化的个人写作状态的一座桥梁。

在吴亮《告别1986》中，既有残雪、马原、孙甘露、莫言等先锋派，也有李杭育、韩少功等作家和他们的创作，后者往往被我们称为“寻根文学”。吴亮在文中的兼收并蓄恰恰反映出当时文学的多样化选择。“文学之根应该深植于民族传统文化的土壤里，根不深，则叶难茂”，作家有责任“释放现代观念的热能，来重铸和镀亮”“民族的自我”。韩少功这篇《文学的“根”》被视为“寻根派”的文学宣言。

长期以来，寻根文学受到误解最深的地方在于，指责其远离现实，如以

① 张新颖：《观感传达方式的历史沟通——谈马原兼及其他》，载《上海文论》1988年第1期。后收入《栖居与游牧之地》，学林出版社1994年版。

下的诘难：“先生们，难道你们不是中国人，不是彻头彻尾地生活在中国大地上的吗？还到哪里去‘寻根’呢？”^①“为什么一定都要在那少有人迹的林野中、洞穴中、沙漠中，而不是千军万马中、日常世俗中去描写那战斗、那人性、那人生之谜呢？”^②“‘寻根’作家大都极力淡化现实，淡化时代，淡化社会。”^③

以上的诘难完全无视“寻根”思潮与现实社会背景密切的呼应。当时中国知识分子面对着一个急切的问题是：如何应对来自西方的各种文化思想的进入。一种比较流行的观念以为只要“现代”的就是好的，就是值得效仿的，我们上面提到1982年的时候徐迟将文学艺术上的现代派同现代化一体相连，恐怕也是唯现代化论的一种显影。还有一种观念则比较冷静，由于各国政治环境、文化基础都有差异，故发展道路应有不同，正如1984年杭州会议的与会者们“都曾受到西方现代主义的影响，像李陀，曾是‘现代派’的积极鼓吹者和倡导者，而此时亦是他们对盲目模仿西方的现象作出有力批评”^④。当务之急是：中国经济起飞之际如何把自身的文化传统作为接受场，来检验、吸收西方现代文化，以求发展自己的现代文化？准此，对现实的改造必须建立在对自身传统文化作多元考察基础上的利用、吸收。“寻根文学”正是20世纪80年代中期文化领域“文化热”在文学艺术上的反映。一方面是改造现实；另一方面又不是简单复古，而是为我所用般地替西方现代文化找寻一个较为有利的接受场。所以李杭育在《理一理我们的“根”》声称：“理一理我们的‘根’，也选一选人家的‘枝’，将西方现代文明的茁壮新芽，嫁接在我们古老、健康、深植于沃土的活根上，倒是有希望开出奇异的花，结出肥硕的果。”这里的“根”“枝”“芽”“果”已经再清楚不过地显示出“寻根”的取径、目的、意义与现实关怀。

“寻根”所遭受的另一个非议是寻根文学中对旧文化因素的批判只不过

① 唐弢：《一思而行》，载《人民日报》1986年4月30日。

② 李泽厚：《两点祝愿》，载《文艺报》1985年7月27日。

③ 参见程代熙主编《新时期文艺新潮评析》，河南大学出版社1997年版，第39、40页。

④ 蔡翔：《有关“杭州会议”的前后》，载《当代作家评论》2000年第6期。

简单重复了五四传统的命题（如国民性批判），^①其实即便在当时，陈思和先生已经指出了问题的切要所在：“民族文化作为一个完整的存在，其必然是阴阳合一，有糟粕也有精华，有阴损之处也必有阳刚的一面。现阶段的文化寻根意识既然是立足于建设现代化进程中必须对本民族特性的重新反思以及对其积极精神的发扬，作为审美形态的文学也应该更多地对民族文化的阳刚之气与向上精神进行研究与发扬，这当然并不排除这批作家对民族文化中封建性因素的否定与批判，唯有两者的结合，才显示出这一意识的新质。”^②显然，扬弃是一个双向的过程。巴赫金在讨论人文主义和文艺复兴时，曾引述康拉德·布尔达赫（Burdach Konrad）的话：“它们的产生，不是由于学者们发现了失传的古希腊罗马文学艺术珍品并且力求使它们重新获得生命。人文主义和文艺复兴是从一个老化的时代的热烈而又无限的期待与追求中诞生的，这个时代的灵魂在自己的最深层受到震动，它渴望着新的青春。”^③李庆西在为文化寻根辩护时，提到“大凡标举‘复古’旗帜的思潮、流派，都不是简单地回到过去”，接下来同样以欧洲文艺复兴为例证，我们不妨借用布尔达赫的这段话来表达“寻根文学”的意义：一个古老民族经历了现实的苦难与伤痛（“文革”），在其“最深层受到震动”，终于，伴随着“热烈而又无限的期待与追求”，伴随着“自我”与“民族自我”的觉醒（参见李庆西在《寻根：回到事物本身》中分析“寻找自我与寻找民族文化精神便并行不悖地联系到一起”）开始重新选择与铸造“新的青春”。

后来的研究者认为：“‘伤痕文学’是以批判极左文艺路线的姿态登场的，‘寻根文学’则对伤痕文学与社会现实之间藕断丝连的关系表示了不屑。”^④这里的“不屑”毋宁表示一种“超越”，而并不意味着斩断了与社会现实之间的关系，在某种程度上甚至可以说，寻根文学思潮是对伤痕、反思、

① 直到今天仍然有人这样理解“寻根”，参见查建英《八十年代访谈录》，生活·读书·新知三联书店2006年版，第40页。

② 陈思和：《当代文学中的文化寻根意识》，载《文学评论》1986年第6期。

③ [苏]巴赫金：《拉伯雷研究》，李兆林译，河北教育出版社1998年版，第67页。

④ 程光炜：《经典的颠覆与重建——重返八十年代文学史之二》，载《当代作家评论》2005年第3期。

改革文学的逻辑延伸（当然也是“超越性”的延伸），当时一些知识分子发现，“反右”“文革”等惨祸并不能简单地归因于“四人帮”兴风作浪，而开始将思考深入到民族文化的深层，探讨历史曲折与“超稳定结构”之间的关联。正如李庆西所述“他们正在从原有的‘政治、经济、道德与法’的范畴过渡到‘自然、历史、文化与人’的范畴”，所谓的“超越”正是指这样一种“超越了现实的（亦已模式化）政治关系的艺术思维”，超越“模式化”的、肤浅的因果链和反映论，而以感应关系、神秘主义、集体无意识积淀等引导人们对世界的多重解释，丰富人们的思想和文学观念，这又自然唤起作家对艺术本体的自觉，或如李庆西所言“对文学的主体性的确认”。

四

20世纪80年代中后期“文学主体性”讨论、寻根思潮、先锋文学甚至新写实小说（张业松《新写实：回到文学自身》标题即已经显示出作者是在何种意义上标举“新写实”的价值，“当新写实小说放弃对认识作用和教育作用的刻意追求之后，实际上也就为作家逃避一系列清规戒律的约束拓开了一条宽阔的通道”；“在新写实小说中，我们见到了使小说及文学的功能向其赖以存在的基本原因即个体感性抒发回缩的努力”——这里对新写实的描述完全可以视作对“向内转”的桴鼓相应）相继面世，被视为新时期文学摆脱极“左”文艺路线，“返回文学自身”的重要转折和界标，这在鲁枢元《论新时期文学的“向内转”》中被概括为“一种自生自发、难以遏止的趋势”，尽管这一概括在当时即引发争议，但毫无疑问，正是这里所指涉的“趋势”，逐渐构造出“纯文学”谱系，被理解为20世纪80年代最具意义与价值的文学主潮，并成为90年代的文学成规与常识。

直到2001年,《上海文学》第3期发表李陀访谈《漫说“纯文学”》^①,文章认为,曾经在20世纪80年代产生过积极影响的“纯文学”观念在90年代成为关于文学的主流观念,但它“不再具有抗议性和批判性”,使得“文学很难适应今天社会环境的巨大变化”,并制约了作家和批评家“以文学独有的方式对正在进行的巨大社会变革进行干预”。而“70年代写作”“个人化写作”进一步加剧了“文学和社会的脱节”。对“纯文学”的反思,并非抹杀20世纪80年代对僵化文艺体制的反抗与挣脱的意义,当时由“纯文学”这一概念所组织出来的各种文学思潮,如现代派、寻根文学、先锋小说等等,极大程度地动摇了教条的文学观念,为其后的文学实践开辟了广阔空间。20世纪80年代的文学思潮在对抗某一种政治话语及其附属的写作方式时,往往隐匿了自身携带的意识形态特性,并将其抽象化在“文学性”“纯文学”“向内转”“返回自身”之类的表述中。但是,正如李陀承认的,20世纪80年代文学对“形式”的追求“本身就蕴含着对现实的评价和批判”。现代派对同一性的拒绝、先锋小说对世界与个人生存多样性的探索、寻根文学内蕴的知识分子的救世热肠,无不具有浓烈的现实关怀,在反思“纯文学”在90年代的窘境时,如果连带着将80年代的文学主流视作“非意识形态化”的、拒绝进入公共领域的文学,则是巨大的误解。并且,20世纪80年代作为文学的二元对立项的“政治”,意味着国家政治动员和政治制度,而2001年李陀呼吁的“政治”则指向“我们把社会生活整个组织起来的方式,以及这种方式中所包含的权力关系”^②。李陀对“纯文学”的反思,所给出的最具价值的启示是:当“纯文学”赖以存在的具体语境已经发生变化(如现实主义的教条化),我们必须打开文学的视野,这个时候如果还自囿于“纯文学”的本质主义似的演绎,则会导致另一种保守与狭隘。

① 本卷原拟收入李陀此文,作为“90年代文学思潮”的结尾,这与“80年代文学思潮”的末篇——鲁枢元的《论新时期文学的“向内转”》恰恰构成历史的回应与转变,可惜这篇文章超过了入选年限。关于这个问题的讨论,还可以参见2001年《上海文学》杂志设立的相关专辑,以及蔡翔:《何谓文学本身》,载《当代作家评论》2002年第6期;贺桂梅:《“纯文学”的知识谱系与意识形态——“文学性”问题在80年代的发生》,载《山东社会科学》2007年第2期。

② [英]T.伊格尔顿:《当代西方文学理论》,王逢振译,中国社会科学出版社1988年版,第281页。

“纯文学”谱系的构造和遭受质疑，再清晰不过地显示出社会现实、文学环境的变迁。原来处于中心的“纯文学”“精英文学”逐步边缘化，而大众文化伴随着市场经济的启动和消费社会的形成在20世纪90年代应运而生，蓬勃兴盛。“通俗文学与大众文化研究”这一辑中收入的文章，关注的正是这样一种以都市大众为消费主体、通过现代传媒高效传播、按照市场规律批量生产的文化形态。

随着大众文化市场的形成，尤其是20世纪90年代初知识分子精英集团的瓦解与商品经济大潮的冲击，80年代二元对立的思维模式逐渐改变，审美趣味开始分化并显现出多层次性。当时代进入这样一种稳定、开放而多元的时期，人们的精神生活日益丰富，重大而统一的时代主题（比如80年代的“改革开放”）再也拢不住民族的精神走向，于是价值多元、共生共存的状态就出现了。^①本卷收入的“诗歌创作中民间写作与知识分子写作之争”正体现了“无名”状态下文学的分裂与变化。如果把收入“90年代文学思潮”与“80年代文学思潮”的诸篇文章对比起来阅读，大概更容易感受到时代从“共名”状态向“无名”状态的更迭，作家不再应和为“共名”所派生的时代主题，个人感官在世界面前充分恢复，与生活保持血肉相连的活力。放弃了时代精神布道者的角色，转而在无中心、无涯际的旷野上艰难而真诚地摸索个人处境。

陈思和先生通过对“逼近世纪末的小说”的观察，探讨文学思潮的嬗变，首先是“一种叙事立场的转变，作家放弃了指点迷津式的启蒙导师的立场，只是表明知识分子改变了传统的叙事立场——依赖政治激情来争夺庙堂发言权以及在知识分子议政的广场上应和民众情绪的个人英雄的立场，而转向新的叙事空间——民间的立场，知识分子把自身隐蔽到民众中间，用‘叙述一个老百姓的故事’的认知世界态度，来表现原先难以表述的对时代真相的认识”。关于“民间”这样一种非权力文化形态亦非知识分子精英文化的新空间，可参考本卷中“民间立场”一辑的讨论文章。

最后简要交代一下本卷的编选体例与简则：

① 关于“共名”“无名”的探讨，参见陈思和《中国新文学整体观》第三章“中国新文学发展中的文化状态”，上海文艺出版社2001年版。

1. 本卷入选篇目主要是针对持续深入的文学思潮（往往以话题的形式出现），或者围绕着同一个问题的争论有两方面的意见。

2. 文学思潮不单是研究文学创作的，它同样研究文学理论，所谓“文学思潮”主要指在理论与创作的结合点上，文学理论的倡导以及在其倡导之下形成的创作潮流。只是为了避免本卷与“基础理论卷”入选篇目的重复，故规定体例如下：本卷针对的是与创作有关的文学思潮，即直接影响、作用到文学创作的思潮，比如“现代主义文学与现代派”“新写实”等；或者直接围绕着文学创作现象而展开的争论，如“文学揭露的限度与自由”“朦胧诗”“诗歌创作中民间写作与知识分子写作之争”等。其他的思潮与争鸣，尤其是基础理论建设意义上的，全部纳入“基础理论卷”。

3. 本卷中有“80年代文学思潮”“90年代文学思潮”两辑，分别囊括这两个时期中有代表性的创作思潮。但是“寻根文学”与“新写实”单列出来各自作为一辑，因为编选者认为这二者在20世纪80年代和80—90年代转换期有着重要影响，故如此安排。

4. 本卷中基本没有涉及散文与戏剧方面的话题，一方面限于篇幅而且戏剧与散文创作中欠缺引人注目的思潮、争鸣；另一方面考虑到这二者内容在“作家作品论卷”中的“散文、戏剧”部分中大致都有涉及，故不再重复。

2009年4月28日

面对“思想”与“中国经验”的呼唤

——讨论开给新世纪文学的两种“药方”

—

面对新世纪文学的困境，不少人将当下创作的“失败”归咎于文学日渐退出公共领域的保守姿态，而转机是必须在“公共媒介”的意义上理解文学，“作为公共媒介事件的文学，……不可能是所谓‘纯文学’或‘纯审美’现象，而是与其他公共问题、社会问题——比如教育问题、伦理道德问题、公民素质、官员腐败问题，等等——紧密交叉在一起的”^①。相同的意愿也凝结在“文学”对“思想”的呼唤中，即希望文学以介入的姿态，重新回到时代前沿。

今天的文学界确实存在不少颓靡现象，上述“诊断”及开具的“药方”自有其一针见血的针对性。不过仍然值得辨析的是，如果评价标准只是对社会事件、公共问题的呼应，那么《南方周末》甚至社会学的调查报告可能是更为合适的对象；而考量文学时，是否应该更加注意“呼应”方式的独特性？在文学当中，思想应该是怎样一种存在形态？因为我们分明记得加缪的告诫：“在一部好的小说里，其全部哲学都融汇在形象之中。但是，只要哲学漫出了人物和动作，只要哲学成了作品的一个标签，情节便丧失了真实性，小说的生命也就终结了。”

尤其是我们有不少在特殊时代中用文学来“表演思想”“表演概念”的教训，对于思想的饥渴简化成问题焦虑症，甚至躲在思想背后，既没有思想，也没有文学。有论者观察到：“带有阶层和苦难叙事的写作类型已经成了新一

^① 陶东风：《作为媒介化公共事件的文学》，载《文艺争鸣》2010年第1期。

轮的主流话语。在今年《诗刊》社刚刚推出的二十五届青春诗会中，为数众多的诗人都是在写工厂的机器、眼泪，写农村荒凉的土地、干草车，而无论是在思想深度的探索上还是在言说方式上的乏善可陈都值得我们思考。由此可见，在当下的语境中‘新农村’和‘底层’已经不再是中性的题材问题，这一人们谈论的‘公共话题’显然被赋予了更多的意识形态的色彩和道德论倾向。而‘底层’和‘新农村’写作恰恰在很大程度上缺失的就是作家的思想性和人文情怀的烛照，换言之，这种类型的文学往往成了叙述的空洞能指。”^①

1939年，绿原从一个偏远小城向重庆《七月》编辑部寄去自己的习作，“使我欣慰的是，胡先生居然给我回了一封信”，“指出那篇习作‘缺乏生活气息’，‘是从概念出发的’，‘还没有化成诗’”。1942年，鲁煤将发表在校内壁报上的讽刺诗寄给胡风，得到的回信是：“太理念化了。”“我顿时领悟到：这是抽象的感想、概念，不是诗。……没有经过感性的烈火……从此，我谨谨记住：防止概念化。”^②胡风在回忆录中总结抗战期间一批青年作家的创作，“空虚的所谓爱国主义的作品”，其缺陷在于“作品中的形象并不是从他所深知的现实人物的性格溶化成的或生发起来的，而是为了表演某种概念而制造出来的”^③。相反，胡风之所以倾心赞美路翎，正是因为后者创造的形象，“不是表象上的标志，也不是所谓‘意识’上的符号，他从生活本身的泥海似的广袤和铁蒺藜似的错综里面展示了人生诸相”^④。总之，“文艺作品里的思想或意识形态不能够是廉价地随便借来的东西”^⑤，也就是说，文学中的“思想或意识形态”与“廉价地随便借来”的“思想”之间有很大距离。

对于社会公共问题的呼应，并不能降低对艺术标准的要求，否则很可能

① 霍俊明：《尚未抵达思想前沿的“征用”写作》，载《南方文坛》2010年第2期。

② 各见绿原：《胡风和我》，鲁煤：《“求诗辨假真”——我和胡风：恩怨实录》，见晓风主编《我与胡风》，宁夏人民出版社2003年版，第560、768、769页。

③ 胡风：《回忆录·在武汉》，见《胡风全集》（7），湖北人民出版社1999年版，第386页、387页。

④ 胡风：《一个女人和一个世界——序〈饥饿的郭素娥〉》，见《胡风全集》（3），湖北人民出版社1999年版，第99页。

⑤ 胡风：《M.高尔基断片》，见《胡风全集》（2），湖北人民出版社1999年版，第356页。

重蹈题材决定论的覆辙，对于某类型题材的一哄而上恰恰导致了思想的贫乏和拙劣的仿制品。这也是胡风早就警示过的：“以为既然题材本身那么好，作者只要尽了叙述的任务就够了。但你忽略了，题材本身的真实生命不通过诗人的精神化合就无从把握也无从表现。”^①在胡风看来，首先，不能以任何权威名义将题材随意指派、分配给作家；其次，进入具体的创作，题材不能只是“一个名词而已”，而必须通过主观精神的燃烧在作家的精神世界里“发酵、沸腾”，“透过他的智慧、他的心”，化合为体内的“种子”，这样才能“创造出真实的感动人的艺术品”^②。

胡风曾被誉为“中国的别林斯基”^③，如果参照《一八四七年俄国文学一瞥》中的文字，我们可以清晰地发现：别林斯基与胡风以身相抗的两种文学顽症（这两种顽症在今天远未绝迹，依然大行其道），几乎就是一致的。首先是所谓“纯文学”（胡风给出的对应称呼是“抽骨留皮的文学论”）：“纯粹的、与世隔绝的、无条件的，或者如一些哲学家所说，绝对的艺术是任何时候、任何地方都没有的”；“从艺术手里夺走这种为社会利益服务的权利，——这不是把艺术抬高，而是把它贬抑，这样就等于是剥夺它的最生气勃勃的力量的本身，……这种艺术仿佛没有注意到它的四周沸腾的生活，对一切充满生机的、当代的、现实的事物闭起了眼睛”。其次是所谓“倾向文学”：

现在，许多人都迷恋上所谓“倾向”这个魔法般的词儿；人们以为，一切问题完全取决于它，他们并不理解，在艺术世界里，第一，如果没有才华，任何倾向都是一文钱也不值的；第二，这倾向本身不仅是应当在头脑里存在，而且首先应当在作者的内心、血液里存在，首先应当是感情、本能，然后才可能是自觉的思想——

-
- ① 胡风：《关于题材，关于“技巧”，关于接受遗产》，《胡风全集》（3），湖北人民出版社1999年版，第80页。
- ② 胡风：《关于解放以来的文艺实践情况的报告》，《胡风全集》（6），湖北人民出版社1999年版，第275、303、281页。
- ③ 参见吴奚如：《我所认识的胡风》，见晓枫主编《我与胡风》，宁夏人民出版社2003年版，第24页；晓风：《我的父亲胡风》，湖北人民出版社2007年版，第2页。

对作者来说，这种倾向也应当像艺术本身一样地生发出来。一种思想——不论是读到的或者是听到的，也许还是能正确地理解的，但如果没有经过本人的天性所参透，没有打上你的人格烙印，它不只是对诗来说，就是对一切文学活动来说都是一笔死的资本。不管你如何来摹写自然，不管你如何把现成的思想和用心良苦的“倾向”添加到您的摹写中去，假如在您的身上并没有诗的才华——那么您的摹写就不会使任何人想起那原型来，于是思想和倾向仍然只是一般的修辞学的论点了。^①

我们尤其要注意的是别林斯基论述“倾向”的第二点意见，一种“现成的思想”，即便本身是“良好的”，即便是“聪明的和心地善良的人”“怀着高尚的目的”“怀着值得赞扬的目的”来加以征用、“添加”到“摹写”中去，只要它们没有打上创作主体“人格的烙印”，在“作者的内心、血液里存在”，那么这就是“一笔死的资本”。别林斯基和胡风在同一个问题上出示着严苛的标准，小心翼翼地守护着平衡：“与世隔绝”的“纯文学”是没有生气的，艺术自有其“为社会利益服务的权利”；但是“现成的思想”并不能天然地产生出文学，艺术创造有其无法省略、不得轻慢的过程，这就是胡风所谓“创造过程上的创造主体（作家本身）和创造对象（材料）的相生相克的斗争；主体克服（深入、提高）对象，对象也克服（扩大、纠正）主体，这就是现实主义的最基本的精神”。胡风对现实主义文学的论述与众不同之处在于，他不是从社会任务、历史内容、人民要求、时代进步规律等等客观存在的对象角度——在今天，它们可以被理解为公共领域、社会公共问题等，而是从创造主体和创造对象关系的角度来进行阐述，根本的问题在于：主体决不能臣服于“现成的”“廉价地随便借来”的“思想”，而必得体现出积极主动的姿态，追求“肉体 and 心灵把握了的真实”。“在艺术创造过程里面，思想（思维、作家的主观认识）只能是一根引线，始终要附着在生活现实里面，它的被提高只

① [俄]别林斯基：《一八四七年俄国文学一瞥》，见《别林斯基文学论文选》，满涛、辛未艾译，上海译文出版社2000年版，第699、703、704、705页。

能被统一在血肉的生活现实里面同时进行。”^①我们今天讨论文学与思想的关联，胡风的文艺理论仍然是一笔值得借鉴的资源。

钱钟书《谈艺录》赞赏王国维融西学义谛入诗：“老辈唯王静安，少作时时流露西学义谛，庶几水中之盐味，而非眼里之金屑。”^②“思想”和作为题材的“公共媒介事件”，如果没有经过艺术创造过程的锻造，就如同“金屑”一般纵然闪耀灿烂，但横于眼中终归是格格不入；思想在文学中的存在形态，应该是如盐入水中无影无形吸收、消融得合二为一。

在近期的相关讨论中，我以为李敬泽先生的意见最为清明而周彻：“首先是，文学是否能够提出、回应和表达生活中那些内在的、迫切的和尖锐的问题？其次，文学能否以它的发现、创见和想象主动参与到这个时代意识生成过程中去，能否与这个时代最敏锐的思想者们构成有力的对话关系？”^③我对此的理解是：文学应该表达出“主动参与”的意愿；其次，与思想或公共问题展开对话的应该是一种文学的能力，即“从生活本身的泥海似的广袤和铁蒺藜似的错综里面”展示文学独特的“发现、创见和想象”。

空说无据，以具体文本为例。范小青的长篇小说《赤脚医生万泉和》以文学化的方式呈现了特殊时空中乡村的医疗卫生制度。小说第九章里，一位老农民到“城里大医院”看病，遭遇到的是一幅多么恐怖的场景，作家真切呈现了他无可名状的尴尬与无奈。医生在试管里、在显微镜下、在现代检测设备中，关注的是血液、尿液、分子等形态性质的东西，作为整体的、活的人的形象几乎消失。而赤脚医生制度带有非常明显的过渡色彩，它的起点是小说中万人寿这般家庭传授的乡村医生，他可以坐堂应诊，也会跑到田间地头或农民家里出诊，这样的医疗空间密切贴附着乡土社会的日常世界而显现出开放和流动性。赤脚医生与合作医疗诞生于“文革”时期的政治背景中，与其说是现代

① 胡风：《关于“诗的形象化”》，见《胡风全集》（3），湖北人民出版社1999年版，第90页。

② 钱钟书：《谈艺录》（补订重排本）上册，生活·读书·新知三联书店2001年版，第84页。

③ 参见《文学：回到思想的前沿——第八届青年作家批评家论坛纪要》，载《南方文坛》2010年第1期。

卫生制度的产物，毋宁说源自一种特殊的政治设计。由于它无法解决根本性的矛盾——比如城乡资源配置上严重的等级、差别，农村经济无法承担高昂医疗成本等等，所以远不是一项成熟的制度安排。所以一般来说，从万泉和简陋不堪的后窑大队合作医疗站到设备齐全的城市大医院，往往被理解为直线式的进步。然而现代医院中虽然病人摩肩接踵，但自主的、完整的人却被压服，甚至消失在这个医学宇宙之中。我们不禁要追问：何者是“现代”？何者是“前现代”？文学赋予我们以一种复杂的眼光去观察“现代”和“前现代”彼此纠缠、相互质疑的驳杂情形，其中任何一方都没有占据先在的优越性。

医学史的研究已说明现代医学的出现伴随着医生和病人之间权力关系的大逆转，“19世纪以来现代医学的兴起完全改造了传统的医病关系（Doctor—patient Relationship）。19世纪之前，病人对己身病情与治疗方式，有相当大的自主空间。为了使尊贵的病家满意，医生必须使用日常生活的语言来解释病情与预后”，而当“实验室医学”建立起来之后，“即便对一个充满爱心的医生而言，他／她的专业训练也将迫使他／她将注意力集中在人以外的病症、数据与检验报告上。……而医师日益专门化的术语更完全脱离了病人日常生活的世界”^①。在美国心理学家萨斯（Sasi）和荷伦德（Helonde）对医患关系（技术方面）基本模式的分类中，有一例“主动—被动型”，在这种医患关系中，医生完全是主动的，其权威不会受到怀疑；病人则完全被动，不会提出任何异议，完全听命于医生的安排，就好像小说中那位老农民“胆战心惊的根本不敢说话”。但专家意见和临床实践证明，“此型医患关系往往不仅影响疗效，而且使许多差错难以避免”。现代医疗心理学主张“共同参与型医患关系”，即医患平等、相互尊重、彼此影响，双方的积极性都得到发挥，比较理想的是病人参与治疗活动，“不能只让病人唯医生之命是从。病人要主动参与，向医生说明自己的感知和体验”，“而且对诊断和治疗都有所了解”，“和医生一起商讨疾病的处理和预后”^②。奇怪的是，上述理想中的医患关系竟然在看似落后的乡村合作医疗站里显现出来，小说中描绘万泉和的医疗站里的情形和治病

① 参见雷祥麟《负责任的医生与有信仰的病人》，见李建民主编《生命与医疗》（台湾学者中国史研究论丛），中国大百科全书出版社2005年版，第486页、487页。

② 参见霍仲厚主编《医生心理学》，上海医科大学出版社1990年版，第51~64页。

过程总是显得活力四射、众声喧哗。医疗站本就 and 村民的家长期比邻而居，农民常常破门而入，把万泉和拉出来看病，前者往往有很多机会参与到治疗过程中，甚至像万里梅这样“久病成良医”，主动为医疗过程提供自身的感受和建议。医生和病人之间由此形成亲密、熟稔的关系，它的建立是以一种费孝通先生所谓“熟悉的社会”为互动基础的。

晚近的人文社会科学研究热衷于强调“地方性知识”，其实用“知识”来描述“地方”民众的生活经验与资源，已经有了一层精英化的比附与取舍。故而有识见的学者倡议“地方感”来取代之，^①“地方感”是基层民众超出“现代知识”分类的想象、感受和表达，可能很少文字记载，也缺乏证据史料，但无疑更接近民众的真实感受和生活状态，比理论概括更加拥有说服力。在这样的视野中，文学的“发现、创见和想象”显然大有作为。我之所以看重这部长篇小说，不是仅仅因为它积极回应社会问题，也不是因为它可以为社会学研究提供材料，而是因为在其独有的“发现、创见和想象”中细腻地氤氲、流溢着“地方感”，它密切关联着具体的生活世界中人们的生存细节与精神隐秘，比如小说中个体在医疗空间和制度变迁中的不同感受——无论是老农民“胆战心惊的根本不敢说话”，还是乡村医疗站里的七嘴八舌，这本就是“文学”的题中应有之意。今天，中国的医疗制度和公共卫生制度依然引发社会普遍不满，各地爆出的事件屡见不鲜。在此情况下，“赤脚医生”这样的体制和万泉和这样的医生，尽管都是特殊时代的“陈迹”，但其中仍然含藏了有益今日社会发展的资源与可能性，仍然值得我们以一种既不过度拔高，更不随意轻视的态度去重新理解。而《赤脚医生万泉和》显然贡献了独到的审美经验（比如上文议及的“地方感”），为文学重回公共领域提供了例证。

① 参见杨念群：《“理论旅行”状态下的中国史研究》，见杨念群、黄兴涛、毛丹主编《新史学》，中国人民大学出版社2003年版；杨念群：《如何从“医疗史”的视角理解现代政治？》，见余新忠主编《清以来的疾病、医疗和卫生》，生活·读书·新知三联书店2009年版。

二

开给新世纪文学的第二张“药方”是“中国经验”。与上述第一张药方略显不同的是，这并非一个纯粹创作的问题。首先，它更为显明地与时代氛围和知识语境纠缠在一起。随着近年来大国和平崛起、真伪国学兴盛，海内外学者宣布新的普世价值将由中国创造，人文与社会科学研究者寻求建立“中国学术的主体性”，文学界当然也咸与维新，作家们纷纷表示回归本土意识，走向“我们自己的路”，评论界也重新揭起“中国经验”的讨论。这些讨论当然值得用心尝试，其间的反省与批判意识——例如反对将原产于西方的特殊理论上升为普遍范式，来涵盖、曲解中国经验——自有正当性。其次，它背后深植着一系列的理论问题。比如，20世纪中国文学史上“民族性”“中国化”的强调不绝如缕，今天的重提是在延续战争文化规范（一个有着悠久民族传统、在近现代备受欺凌又长期处在外界压力下的国家的必然选择），抑或是新形势下出现了新的必要性？相关讨论会否微妙开启中国在现代转型和崛起过程中残存的帝国意识？这其中是否内涵了何种意识形态？按照本尼迪克特·安德森风靡一时的阐述，作为“想象共同体”的民族国家其实是殖民主义和西方全球化的产物，那么是否意味着所有“本土问题”即是“西方问题”？“中国理论”是否存在可能性？

不与上述追问自觉地发生砥砺而急于提取出纯洁的“中国主体”的工作，未必能天然地转化出具有生产性的理论力量，反而可能耗尽其批判性潜力而蜕变为陈词滥调。本文并不是对上述问题做出理论回应，倒是想起两个文学故事。

阎连科的长篇《风雅颂》中讲述过主人公杨科的“寻根”之旅。小说中，《风雅之颂——关于〈诗经〉精神的本根探究》被大学副教授杨科视为自己的“根”与依归所在，但极具讽刺意味的是，这部“伟大的专著”完成之时，正是其作者失根而流离无依的起始，这部号称“为一个没有信仰的民族重塑了精神的家园与靠山”的著作，恰恰无法滋养、成全杨科本人安身立命。

“我把所有与《诗经》有关的论著全部找来堆在我的办公室，把相关资料的片段段、剪剪贴贴，挂满了办公室的墙壁和书柜”——在看到《风雅之颂——

关于〈诗经〉精神的本根探究》的诞生过程之后，我们更是疑惑：这部洋洋50万言的巨著，在多大程度上关联着杨科的生命实感？接下来杨科收获了“庄严灿烂”的诗经古城（似乎已经更换了一种“知识生产方式”，它是杨科在“田野”上的“发现”）。阎连科别有用心地描述了杨科“发现”古城的经过，简单地说：他被校长李广智从学校与家庭中驱逐出来，然后在家乡耙耧山脉中发现了1000年前的《诗经》古城。李广智的学术专长是西学（西方哲学和美学），在学术体制中手握重权（而我们一般将体制与制度理解为现代化的产物），这样一个西化、现代化的象征人物，入侵了作为中国古典文学研究者杨科的日常生活（夺了妻子、占了杨的家），然后杨科节节败退终于在黄河边发现了辉煌的古城遗址……这里充满了太多浪漫与抽象的符号——民族、家庭、土地、传统——构造出种种“现代神话”与“起源崇拜”。饱受依归无所之苦的人，太需要这种“根”的“神话”，因为它提供了关于完满、自足与持续性的慰藉。然而这种慰藉是脆弱的，甚至充满危险，正如杨科的一败涂地。它背叛了现代中国人的真实经验。20世纪的中国与中国人，全面而深刻地经受着民族肌体内部的裂变、再造与世界潮流的击打、裹挟，这就是我们的真实境遇与“传统”。“3000年未有之变局”以及中国革命的历史，早已使得一个传统的、本真的中国不复存在。或者说，一个完全独立于西方的、纯粹的“中国主体”可能本身就是一个需要反思的概念。

另一个故事发生在1938年深秋，从武汉出发的抗敌演剧三队，奔赴晋西南吕梁山抗日游击根据地，准备要从壶口下游东渡黄河。黄河古渡向来水势汹涌，若无有经验的船夫掌舵是过不去的，舟覆人亡的悲剧时有发生，一船年轻的生命可能就此终结。这一行人中包括著名诗人光未然，大家都坐在船中间不敢动弹，把心提到嗓子眼上。在急流漩涡中蜿蜒起伏地前行，“行近大河中央的危险地带，浪花汹涌地扑进船来”，突然老舵手“喊出一阵悠长而高亢，嘹亮得像警报似的声音”，“喊声刚落，船夫号子立刻换成一种不同寻常的调子。声调越来越高，音量越来越强，盖过了浪涛的怒吼”，队员们一个个都听得喘不过气来，直至快到对岸了才松了口气。船刚一停稳，光未然就拽住了音乐指挥郭析零，请教什么是“康塔塔”，郭析零告诉他：“康塔塔”是欧洲

宗教音乐中篇幅最长的声乐曲之一，中译名是“大合唱”。^①不久他们抵达延安，紧接着，《黄河大合唱》横空出世……毫无疑问，《黄河大合唱》是20世纪中国文学史上最瑰丽的收获之一，到底是哪些因子激发了诗人的创作灵感？这里面有黄河奔流的自然伟力，有船工喊号的人的抗争，还有惊涛骇浪中的生死体验，以及西方艺术形式的参与。也就是说，在全民族的灾难和个人的磨难之间（这种磨难包括渡黄河时的生死一线，也包括个人精神的磨难），在共同的压力和个人独特的生命感受之间（这里的独特感受就是黄河的惊涛骇浪所给予的生死体验），在异域的、西方的艺术形式和中国自身的现实境遇之间，诞生了伟大的《黄河大合唱》。放置在整个20世纪中国文学的大背景来看，由于类似光未然渡黄河般的一个个、无数个瞬间的出现，20世纪40年代文学提供了很多崭新的、前所未有的东西。

这是一个具有典型意义的历史瞬间，一个“为了自我确立而进行殊死搏斗的瞬间”^②；相反，杨科背弃了真实的生活经验与生命体验，无论是其书斋中的著述抑或“田野”上的发现，不与实感相对应、摩擦、耦合的工作，“不仅会失掉自我，而且也将失掉历史”。

鲁迅讲述过很多“自我”与“西方”相遇的故事。其整体态度是：中国必须在西方文明内在化的历史过程中建立独立的文明，即不能在排他的意义上拒绝西方；但是这一内在化的历史过程必须使自己既区别于东方的西方中心主义，同时又区别于保守的民族主义。这就是竹内好在《鲁迅》一书中描述的“极限状态”：拒绝成为自己，也拒绝成为自己以外的任何东西：

转向是在没有抵抗的地方发生的现象，即它产生于自我欲求的缺失。执著于自我者很难改变方向。我只能走我自己的路。不过，走路本身也即是自我改变，是以坚持自己的方式进行的自我改变（不发生变化的就不是自我）。我即是我亦非我。如果我只是单纯

① 这段描述可参见邬析零《〈黄河大合唱〉的孕育、诞生及首演》，见《〈黄河大合唱〉纵横谈》，新华出版社1999年版。

② 〔日〕竹内好：《何谓近代》，见《近代的超克》，李冬木、赵京华、孙歌译，生活·读书·新知三联书店2005年版，第183页。

的我，那么，我是我这件事亦不能成立。为了我之为我，我必须成为我之外者，而这一改变的时机一定是有的吧。这大概是旧的东西变为新的东西的时机……表现在个人身上则是回心，表现在历史上则是革命。^①

首先，如果“我”无视“我”之外的事物、价值，对于它们缺乏主动“迎击”、吸收、消化的意愿与行为（这样主动的意愿与行为，鲁迅多有表述：“凡取用外来事物的时候，就如将彼俘来一样，自由驱使，绝不介怀”，“放开度量，大胆地，无畏地，将新文化尽量地吸收”^②），那么主体根本不能生成（这有几种类型：比如神经“衰弱过敏”者，“每遇外国东西，便觉得仿佛彼来俘我一样，推拒，惶恐，退缩，逃避，抖成一团，又必想一篇道理来掩饰”，比如嚷嚷“古已有之”者，还有“力禁”新思潮者……他们正是《拿来主义》中讽刺的“得了一所大宅子”却“徘徊不敢走进门”的“孱头”或“放一把火烧光，算是保存自己的清白”的“浑蛋”^③）。“有力量，有自信力的人是不至于此的”^④，即：“不发生变化的就不是自我”，“如果我只是单纯的我，那么，我是我这件事亦不能成立”。在自我与民族文化的根柢处涵养开放活力，这是鲁迅早年在留学东京时代就确立的基本态度。于是，“我”与“我之外者”相遭遇了，其中的一种情形是：“我”毫未经“抵抗”而臣服于他者，将西方各种主义、思潮膜拜为普遍、终极的真理，或者走马灯似的轮换符号……此即“伪士”，“伪士”并不具备自我，“因为主体放弃了自我成

① [日]竹内好：《何谓近代》，见《近代的超克》，李冬木、赵京华、孙歌译，生活·读书·新知三联书店2005版，第212页。

② 鲁迅：《看镜有感》，见《鲁迅全集》（1），人民文学出版社2005年版，第209、211页。

③ 鲁迅：《拿来主义》，见《鲁迅全集》（6），人民文学出版社2005年版，第40页。

④ 鲁迅：《关于知识阶级》，见《鲁迅全集》（8），人民文学出版社2005年版，第228页。

为自我的可能，即放弃了抵抗”^①，虽然“我”与“我之外者”遭遇了，但这里没有“抵抗”“挣扎”的过程，没有让“我之外者”进入主体以选择、熔铸、再造、扬弃，而只有“当这一对立对于我来说成为肉体的痛苦的时候，它才是真实的”^②。不能孤立于他者，也不能“没有抵抗”而认同他者——在排除了上述两种情形后，真正独立的现代主体终于诞生了，他诞生于对自身的一种否定性重造：既进入、扬弃他者，同时又在自我内部催生、再造；不在“我之外者”的“给予”中丧失自我（鲁迅所谓“决不会吃了牛肉自己也即变成牛肉”^③），而是在不断抵抗中获得自我的更新（“以坚持自己的方式进行的自我改变”）——这几个方面必须同时进行，毋宁说，这就是一个完整而无法分割的过程。“无产阶级文学进来的时候，曾顽强抵抗过的鲁迅，经过了某个时期后，则比起无产阶级文学家们更马克思主义”^④，“比无产阶级文学家们更马克思主义”，就是经受、持守了“抵抗”后的自我更新。通过“抵抗”来持守住自我就不会丧失自我，但持守并不是拒绝改变，而是“以坚持自己的方式进行的自我改变”，而“否定性的重造”还意味着：批判并不仅仅是指向外部，同时也将自我对象化（“决心自食”），将主体自我与外界、他者一并放置在反思与批判的平台上（这正是五四文化传统反思和国民性批判的意义所在），在与“我之外者”相遇的过程中，通过“不断的自我否定”来“选择出自己”。唯有如此，自我与主体性才不是本质主义的画地为牢，而处于不断流动的生成、更新、丰富之中。

用鲁迅的意见来重审杨科和《黄河大合唱》的故事，前者退到黄河岸边发现了与“单纯的我”相对应的古城，看似美轮美奂，实则在“得到的幻

① [日]竹内好：《何谓近代》，见《近代的超克》李冬木、赵京华、孙歌译，生活·读书·新知三联书店2005年版，第208页。

② 孙歌：《竹内好的悖论》，北京大学出版社2005年版，第59页。

③ 鲁迅：《关于知识阶级》，见《鲁迅全集》（8），人民文学出版社2005年版，第228页。

④ [日]竹内好：《何谓近代》，见《近代的超克》，李冬木、赵京华、孙歌译，生活·读书·新知三联书店2005年版，第212页。

想”^①中放弃了进入历史的契机；而后者在生死搏斗的瞬间与“西方”相遇，通过生命实感的多重摩擦促成了自我的流动生成。这不仅是文学作品的诞生，不仅是“个人身上”主体的形成，更关涉着东方与现代发生关联性的历史契机，或者说：后发国家在现代化的过程中，以充满着“肉体的痛苦”的紧张感（想一想年轻的诗人在险渡黄河时的多重压力），来进入世界史，并且为形成“自我”而拼搏的经验。

葛兰西曾说：“批判性阐述的出发点，是自觉意识到你究竟是谁，是将‘认识你自己’作为迄今为止历史过程的一种产物，这个历史过程在你身上存积了无数痕迹，却没有留下一份存储清单。因此，汇编这份清单在一开始就成为当务之急。”据此，有识见的论者指出：“今日之中国是一个过于复杂的历史进程的产物，‘存积着’无数彼此交错、相互纠缠的历史痕迹。中国古代与近现代的文化因素，以及西方多种不同的思想理念，都‘共时性地’构成了我们生活实践的地平线，成为当今中国之自我理解的内在的‘构成性’（constitutive）部分。因此，反思性视角下的‘中国’就不再是一个自明的概念。这里我们至少可以辨析出中国的多重含义：‘实存之中国人’意义上的中国，‘传统文明’意义上的中国，‘现代民族国家’意义上的中国，‘社会主义传统’意义上的中国，‘当代社会与文化实践’意义上的中国，以及对‘未来中华文明的伟大复兴’之展望意义上的中国。这些多重维度共同构建了‘我们中国人’的历史感以及现实感，共同塑造着中国的自我理解与想象……”^②文学素来是塑造“中国自我理解与想象”的重要管道。“20世纪中国文学史”的理论阐释曾给予我们诸多启示，但正如其提出者之一钱理群先生近年反思所表明的，“20世纪中国文学史”的构想忽视了“‘社会主义传统’意义上的中国”及其独特经验。同样，新世纪的文学创作追求重塑“中国经验”，但这并

① “得到的幻想”这个说法借自竹内好：“（鲁迅）不是把解放的社会性条件作为‘被给予’的东西来追求。这是过去不曾，现在、将来也不会被给予的环境中形成的自觉。因为抵抗，所以不能得到，因为不能得到，故拒绝得到的幻想。如果放弃抵抗便可以得到，可是为此，对于得到的幻想加以拒绝的能力也将同时失去。”参见〔日〕竹内好《何谓近代》，见《近代的超克》李冬木、赵京华、孙歌译，生活·读书·新知三联书店2005年版，第204~208页。

② 刘擎：《建构纯粹的“中国范式”是否可能》，载《文汇报·学林》2009年8月9日。

不意味着放弃、否定五四新文化运动及新时期吸纳西方文学、文明的积极而开放的实践。这两个时期的文学创作直接受益于翻译的滋养，并且通过民族土壤的消化融合，反过来为世界格局下的文学提供了中国社会特有的文化感知与审美经验。这样一种交叉影响的中国与世界的文学交流关系与情形，本就是新世纪文学叙写“中国经验”的主要源流之一，也是其题中应有之意。相反，任何抹去“中国的自我理解与想象”中多维度的复杂性、丰富性，并以此来达成透明一致的概念界定与文学书写，都会引起高度的争议与质疑。

三

新世纪以来，对当代文学的焦虑从未停歇过，“垃圾论”“死亡论”“炮轰”层出不穷。与界外的学者、思想家以及圈内的评论家相比，作家们似乎并不显得惊慌，似乎并不过于焦虑文学的命运，依然是沉稳地用心经营文学的品质。我注意到，在以“文学：回到思想的前沿”为主题的讨论会上，两位实力派作家的发言：“我看这个题目应该是批评家提出来的，作家不太可能提出这样的思路。小说的思想、语言、叙事是连在一起的，把思想单列出来讨论是否有意义？我觉得文学首先是艺术。”“如果思想站在文学的前沿我也很赞成这样的局面的，但是作为一个写小说的人来讲，我愿意把脚站在文学的基石上，迎着思想的光芒往前走，能不能走在思想的前沿我不知道！”^①

其实，对于优秀的作家而言，不管时代怎么转换，文学怎么被排挤到边缘，文学的意义从来就不是问题。

汶川大地震中，一个小女孩感动了全中国，废墟之下的长夜里，她打着电筒看书，“我怕，又冷又饿，只能靠看书来缓解……”我们平日里夸耀的那些东西在灾难面前不堪一击，反而是为大多数人所忽视的看似柔软的精神性存在突然明朗如日月。作家鲁敏说：“这是生存受到威胁，外力不抵时，本能所选择的人性庇护——越是绝境之地，精神的高度与强度就越是关键。”与人的

① 引自魏微、毕飞宇在“文学：回到思想的前沿”讨论会上的发言，参见《文学：回到思想的前沿——第八届青年作家批评家论坛纪要》，载《南方文坛》2010年第1期。

“本能”紧密相连，如一盏不灭的灯在暗夜中提供“人性庇护”，以独特的“发现、创见和想象”参与塑造一个民族“精神的高度与强度”——这就是文学不死的理由。

2010年4月3日改定