

## 論文學穿越文學現實\*

吳 煒 喬媛媛

**提 要：**文學如何尊重又突破對中國傳統文學和西方文學的模仿和依賴，是本文提出“文學現實”和“文學穿越文學現實”命題的原因，目的是為了解決中國文學的原創性需要。文學穿越觀念現實形成的是作家自己的文學觀和小說觀，並有所區別於“模仿”、“表現”、“形式”、“載道”、“緣情”這些時代性、群體性的文學觀；穿越文學創作現實則是作家應該突破時代和經驗的記憶，並對影響自己的既定經典作品進行創造性改造，從而突破自己喜歡的作家作品約束自己創作的狀況。而穿越文學思潮現實則是指優秀的作品難以被現實主義、浪漫主義、現代主義等創作思潮和方法所概括的狀況，也意指評論家不能用文學思潮去把握作家創作的獨創性。中國當代文學本體論區別於西方形式本體論的地方，正在於文學穿越文學現實之張力所顯現的非實體、非邊界性的文化特徵。

**關鍵詞：**穿越；觀念；創作；思潮；本體

### 一、為什麼提出“文學現實”？

“文學現實”是否定主義文藝學所設立的一個新的文藝理論概念，相對於“觀念現實”和“生活現實”而存在，構成作家穿越全部現實生活的一個重要方面。提出“文學現實”這個概念主要出自以下四個方面的緣由：

一是如何理解文學理論的“中國現代性問題”，是一切致力於中國當代文藝理論建設的學者首先必須清晰回答的問題。離開了這一基礎性問題，以中國傳統文論為基礎吸收西方文論元素的文論建構，還是以西方文論為原理

\* 本文係國家社科基金項目“中國式當代文學性理論創新研究”（編號11BZW008）、教育部人文社科基金項目“文學性與好文學的關係研究”（08JA751039）、浙江省社科規劃重點專案“文學性與好文學的關係研究”（10CGZW02Z）之階段性成果。

吸收中國傳統文論元素的文論建構，都可能會因為“原理”與“問題”的錯位而異化為文藝理論的知識性遊戲，脫節於中國當代文學創作難以獲得現代原創之根本癥結——即原創性既是現代性生活是鼓勵個體創造生活的要求，也是中國文化獲得現代轉型必須對傳統文化進行創造性改造的要求，同時也是中國個體、中國文學如何通過創造獲得獨立品格的要求。如果說“藝術即形式”針對的是“文學如何真正區別非文學”之問題從而告別被文化規定的社會現實內容，“文以載道”針對的是“文學如何成為承載思想、完成倫理教化之工具”之問題從而完成儒家教化天下的使命，“文學是人學”針對的是“不尊重人性、人情、人欲等人道主義文化”之問題從而確立文學感動讀者的功能，“審美反映論”針對的是“文學如何審美性的而不是概念性的表現和反映生活現實”之問題從而增加藝術的感染力，“反本質主義”針對的是“文學是否存在確定的、超歷史、超地方的文學本質理解”之問題從而撼動文學本質理解的跨時代、跨地方性，那麼“中國文學的現代問題”究竟是屬於上述某種文學觀可以概括的問題，還是外化出上述問題的“我們尚未察覺的問題”，就成為中國當代文學理論建設是否具有原創性的關鍵。也就是說“原創性理論”必須基於“原創性問題”才成為可能。否定主義文藝學之所以提出“文學現實”這個概念，首先針對的是中國當代作家和文論家不能同時對中西方文學觀念所構成的文學現實進行全面審視、批判的問題，其內涵是中國作家和文論家滿足於“選擇一種文學觀去顛覆另一種文學觀”的“偽批判”，結果必然是中國作家與學者對西方文學觀在概念上的依賴、拼湊、裁剪，從而走不出由現有中西方文學觀所構成的現實。如果中國文學理論的現代化根本上是一個銜接中國文化的和諧與通透精神但又區別傳統文論的“觀念原創性”問題，而中國文學的現代化是一個中國作家不是把西方作家的文學經驗當作自己仿效的物件的問題，那麼中國現代文藝理論就必須創造不同於傳統“載道”、“緣情”也不同於西方“模仿”、“表現”、“形式”、“解構”、“反本質主義”、“藝術生活化”的概念和範疇並以此為審美符號出場。只有為此而努力，中國當代文學與文學理論才可以形成與西方文論和中國傳統文論“並立”的對話狀態，也才可以在根本上對“中國現代文化的軟實力”影響全球做出文藝理論方面的貢獻。

二是中西方現代經典作家與以往經典作家的超越性、批判性關係，在中

國當代文藝理論研究中往往被忽略了，是導致中國現當代作家只能“選擇經典、膜拜經典、參照經典”進行創作的原因，如此才造成了中國當代作家走不出既定經典框架的創作格局。一方面，經典作家之間的關係研究由於文藝理論的忽略而被學界安排給“古代文學研究”、“外國文學研究”和“現代文學研究”，成為單向度的“作家創作特點的比較”研究，經典作家之間最重要的“如何相互超越的關係”被遮蔽的結果，就是文藝理論不能給作家超越以往的經典作家提供一定的理論性幫助。另一方面，中國多數作家由於文化上習慣宗經、釋經、擇經，在創作狀態上其自我價值更為依賴群體和權威的承認，在生存方式上也依賴作家協會及各種組織，同時又依賴固定的讀者群，這就使得中國作家常常不僅受時代意識所制約，而且也容易受自己崇拜的作家所制約。一個很典型的反差現象就是：巴爾扎克以後的西方傑出作家，關心的是怎麼超越巴爾扎克的問題，如此才有普魯斯特《追憶似水年華》的誕生，而美國作家海明威一生都在同馬克吐溫、福樓拜、司湯達、屠格涅夫、托爾斯泰、陀斯妥夫斯基、契訶夫、莫泊桑、莎士比亞、果戈理、湯瑪斯曼、莫扎特、但丁、塞尚、梵古等等死去的大作家和大藝術家“比高低”，於是才有海明威超越馬克·吐溫的現象，其結果就是新的巴爾扎克和馬克·吐溫的誕生。而中國作家的情形是：茅盾、陳白塵、曹禺、蕭紅、李準、王蒙、劉心武等幾代人，談的卻是如何受《紅樓夢》滋養<sup>①</sup>，並以仰視的心態談論這種滋養。20世紀80年代的中國新潮作家雖然不談受《紅樓夢》滋養，但卻手捧法國新小說家格里耶、阿根廷作家博爾赫斯等作家的小說愛不釋手，只是膜拜對象轉化為西方現代作家，膜拜經典的心態並無絲毫改變。在中國作家的創作談中，我們很少看到中國中年作家談曹雪芹的局限，也很少看到年青作家談卡夫卡、博爾赫斯的局限。由於西方文化強調個體至上，所以這個問題對西方作家來說不太重要——即便前人的創作再輝煌，一般都不會形成對西方作家的自我約束與自我喪失——二元對立思維使得西方作家始終會以主體或個體的眼光去看待世界，而不會產生膜拜、依附既定經典的文學創作現象。而西方文學本體論由於其宗教二元對立的文化關係，文

<sup>①</sup> 王兆勝，〈《紅樓夢》與20世紀中國文學〉，中國作家網，<http://www.chinawriter.com.cn/56/2007/0109/928.html>，2011-10-31。

學的創造性和原創性是內在於這樣的關係的，所以文學理論可以不強調文學對文學現實的超越，作家們也會自覺地追求文學的獨創性。但在中國，如果文藝理論不將“經典作家之間的超越性關係”所構成的“文學現實”作為重要的研究物件，就不可能對有原創追求的中國作家如何超越以往的文學經典有所啟示，文藝理論就不可能對中國當代文學的原創性發生有效的影響，作家所有的創造性追求就會被限制在“才情”、“技巧”、“文體”、“修辭”等領域而不能給讀者以文學的震撼，並且始終對經典作家獨特的理解世界茫然無措。

三是中國“晚生代”作家對待魯迅這樣的經典作家也不是談其文學局限，而是不同程度以一句“魯迅是老石頭”將之簡單拋棄了，從而暴露出當代作家對古今中外文學經典構成的文學現實之不尊重。如此，由以往全部經典所構成的文學現實，不是形成對作家原創追求的一種不自覺的負擔，就是失去了對當代作家必要的、全面的養份。這種“捨棄某種經典”的對文學現實的態度，正好暴露出中國作家在“文學超越”和“文學批判”問題上的文化性貧困。根本上，這是儒家倫理情感式的“膜拜——拒斥”態度對待文學經典現實的結果，說明中國當代文藝理論還沒有為作家和批評家建立起一種現代性的對文學經典現實的理性化態度。文學創作如此，文藝理論的狀況也是如此。從王國維推崇叔本華哲學寫《紅樓夢評論》開始，到魯迅談廚川白村的“苦悶的象徵”以及向青年說“不看中國書”，一直到當代新潮文論的“文學即形式”全面否定中國的“文以載道”，中國現當代文學理論就不同程度處在對中國傳統文論情感性的拒斥和忽略的狀態。“PASS 北島”、“PASS 劉再復”，同樣是文藝理論界與晚生代作家“PASS 魯迅”一樣的無視中國既定文學理論現實的行為。這種缺憾一是造成中西方文學、文論“非此即彼”的文學創作和文藝理論狀態，中國現代文學和文論常常是以失去中國文化的特點來體現其“現代性”的；二是“非此即彼”的思維方式沒有得到糾正，會直接導致21世紀中國當代文學研究在反思西方文學和文論中又重新導入“國學膜拜”、“以中國傳統文論為根基”的新的異化狀態。這表現在：以忽略文學獨創性、文學獨立性為前提的中國傳統文論是否可以成為中國當代文論的“原理基礎”，並沒有被深究。這就揭示出中國當代作家和文藝理論家在思維方式上的一個共同局限：那就是“尊重全部既有文學和文

論”的態度和意識，一直沒有在中國當代文藝理論建設中被正視。推而論之，我們就不會把中國當代文藝理論放在一個與中國傳統文論和西方文論“可平等對話”的審美期待中來談理論建設，也不會把中國傳統文論與西方文論放在同樣重要的“現實平臺”上來予以尊重、審視和改造。文藝理論只能在“膜拜西方經典”和“膜拜中國經典”這兩種同構逆反思維中徘徊，當然也就始終會沉淪在“捨棄即批判”的“低程度創新”狀態中不能自拔。

四是中國當代作家今天應該“面對什麼而寫作”，已經成為一個新的文學創作問題擺在我們面前，迫使中國作家必須突破依憑天賦、聰明、才情進行創造的文化慣性，也必須突破作家依賴生活經驗、生活經歷就可以創作的狀態。一方面，既定的文藝理論一般總是會強調作家“面對生活而寫作”，並認為文學創作離開“日常生活”、“時代生活”便成為無源之水。這種面向對糾正文學作品無病呻吟、玩弄技巧以及缺乏生活質感、氣息等問題是有意義的，但對於糾正中國作家世界觀、文學觀、創作模式大同小異因而作品缺乏獨特的啟示和震撼力等問題，卻是無效的。其原因之一，正在於中國作家不同程度對由以往全部文學經驗所構成的“文學史世界”——無論是主流的文學史還是邊緣的文學史——的忽略。這種忽略不是“作家必須同時是學者”的問題，而是今天的作家是被文學史薰陶出來因而不得不考慮自己可以給文學史增加什麼的問題。中國現代文學史上魯迅、張愛玲、金庸的創作之所以成就相對突出，正在於他們的作品往往是滲透了古今中外的文學經驗和文學元素，而不是只滲透西方文學元素或中國文學元素，也不是只滲透了古代文學元素或現代文學元素。另一方面，今天各民族、各文明、各時代的文學作品，已經通過文學教育、文學傳播等各種途徑構成今天的作家被裹挾於其中的全球化文學世界。不熟悉這樣的文學世界，要在已經全球化的文學境遇中確立自己的獨特創作位置，將會變得更為困難。面對全部古今中外文學史所構成的“文學現實”而寫作，就成為今天的中國優秀作家必須具備的一種創作準備和創作狀態。海明威說：“作家應當什麼書都讀，這樣他就知道應該超過什麼”<sup>②</sup>，海明威還說：“你寫前人寫過的東西，那是沒有用的，

<sup>②</sup> 海明威著，董衡巽編選，《海明威談創作》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1985），83。

除非你能夠超過它”<sup>③</sup>。雖然中國作家什麼書都讀並不一定就意味着能超越什麼，但今天一個優秀的作家必須熟悉各民族文學、哲學和人文社會科學思想，才能進一步確立自己的超越物件，則是一個在浩如煙海的文學現實中確立自己的前提問題。為此，今天的作家將顯得比以往作家自我實現更為困難了。

## 二、穿越文學觀念現實

由於文學主要由作家的文學創作所構成，所以穿越文學觀念現實主要是指作家面對各種文學觀組成的文學世界，應該怎樣去建立屬於自己的對文學的理解？這種理解與既定的文學觀念現實（包括理論家的文學觀和作家的文學觀）應該是一種“尊重又突破”的關係。

應該說，文學觀念現實在西方主要指由文藝理論家提出的像“藝術即模仿”、“藝術即表現”、“藝術即形式”、“文學解構說”這樣的文學觀世界，在中國則主要是指“詩言志”、“文以載道”、“緣情說”、“性靈說”、“文學是人學”、“文學反映論”以及其他文學觀組成的觀念歷史。這些文學觀念現實一方面受所產生的文化和時代制約，受主流哲學觀念和意識形態所制約，並且就是這種制約的產兒；另一方面，又可以看作是文論家對所處文化、時代的文學創作狀況的把握、引導和批判的結果，具有突破文化和時代制約的意義。所以“緣情說”既可以看作是儒家道統抑制情欲的力量式微的結果，又可以看作是文學家強調作家的情感因素突破“滅人欲的儒學”之結果。某種意義上，後者是更為重要的。從根本上說，作為文學基本知識的文學觀通過文學教育影響着一代又一代中外作家，使得中國現當代作家生長的文化環境，很大一個方面就是由既定的中西方文學觀念形成的文學理論知識教育，組成作家從事文學創作的“文化場”。這樣的文學觀念教育常常是通過對古今中外的文學作品的解讀構成的，即文學作品往往是被文學理論知識所解讀、所闡釋的、所過濾，與文學觀念現實構成時代性的、大概念的文化和文學內容，自然就會產生《紅樓夢》的價值主要在於“反封建”式的解讀。在這樣的共同性的、大概念的解讀和傳播中，文學作品最具獨創

<sup>③</sup> 海明威著，董衡巽編選，《海明威談創作》，84。

性的特徵和內容常常會被遺漏，讀者、作家和批評家在藝術體驗中最模糊不清然而又最有魅力的內容往往隱而不察，從而造成中國當代文學批評對文學作品評價和分析上的共性化，也造成當代中國文學教育因其大同小異而無法有效應對文學的獨創性問題。於是我們看到，巴爾扎克的《人間喜劇》被解釋成“法國社會的一面鏡子”，但“反映”和“鏡子”是否是巴爾扎克在文學性上最具獨創性的特點，則無法被深究；而司湯達、雨果的作品是否就不能說成是法國資本主義上升時期的“反映”和“鏡子”，也無法被深究。與此同時，卡夫卡的《變形記》被解讀成法蘭克福學派意義上的“對現代資本主義異化的批判”，但畢卡索那幅立體的、破碎的、變形的劃時代作品《亞維農的少女》，是否就不能被解釋成對資本主義異化的“反抗”？則同樣模而不察。以此類推，同樣是抽象的形式，畢卡索與蒙德里安的差異，究竟是藝術風格的差異，還是對世界藝術理解的差異？這種差異是否使“藝術即形式”這樣的概念放在他倆身上對其他藝術家們來說可能均沒有任何啟示作用？至於中國的古代戲曲《牡丹亭》作為“緣情說”的代表作，與《紅樓夢》中的“緣情”區別在哪裏？這種區別是否涉及到湯顯祖與曹雪芹對藝術、美、愛情理解上的重大差異？這種差異甚至是否也影響了兩部作品在藝術性或文學性上的價值高低？如果回答是肯定的，這兩部作品就不可能被“緣情說”這樣的文學觀所解釋。也正是在此意義上，我們常常會聽作家說他們對文學理論並無興趣，或者對操持文學理論工作的文學評論家們在内心深處不以為然。這種並無興趣和不以為然的直接體現，就是我們常常看見優秀的、傑出的作家會有自己對文學、小說、詩歌的理解。這種理解雖然不至於是對抗時代的主流文學理論的，但至少是突破了主流的文學觀念和文學理論的——我把這樣的現象就理解為“作家對文學觀念現實的穿越”。

這裏需要提及的是捷克作家昆德拉的小說觀。這位現代歐洲小說的代言人其著名的“小說是存在的勘探”，可以作為小說家與他面前的全部文化歷史的“穿越關係”來對待，其意義已經超過了小說家的文學觀與理論家的文學觀之關係。昆德拉之所以一再強調自己是小說家而不是“持不同政見者”，是因為“存在的勘探”在昆德拉這裏意味着“拒絕與任何政治、宗教、意識形態、道德、集體相認同的立場”。這種拒絕使得小說親和的是不確定的、反諷的、荒誕的、幽默的、可能的生活，而與由邏輯的、規則的、

確定的全部意識形態與文化保持距離。由於既定的文學觀總是一般的哲學觀下的產物——如“摹仿”在根本上是柏拉圖的哲學觀的產物——這就使得小說家的文學觀要完成與理論家的文學觀的區別，就需要對賴以支撐的哲學觀也要有所突破。正是在此意義上，昆德拉欣賞的小說故事是：一個男人和一個女人互相暗戀並等待着向對方傾訴衷腸。有一天他倆去樹林裏採蘑菇，兩人都心慌意亂，沉默不語。也許為了掩飾心中的慌亂和沉默的尷尬，他們開始談論蘑菇，因為一路上始終談論着蘑菇，最終失去了表白愛情的機會。昆德拉認為小說不是展開一個邏輯性的因果故事，不是展示人們由思想、設計所進行的走向確定性的生活，而恰恰是暴露其中的尷尬、不確定和荒誕之處，這就使其小說觀中的存在帶有對全部理性文化的疏離性。一方面，昆德拉的“存在”受海德格爾的影響，並且可以看做是對海德格爾詩性的、體驗的、具有敞開性的“存在”的親和與認同，這意味着作家的文學觀其實並不脫離時代的哲學觀和文學觀，而且某種程度上受時代的哲學觀制約——這種地方性甚至可以從昆德拉的“歐洲視野”以及針對的是歐洲理性文化現實談小說可以看出——這符合“穿越現實”的“尊重親和現實”之意，顯示出作家對文學理解的時代性和地方性；另一方面，昆德拉的小說觀又為海德格爾的存在論增加了存在哲學所不具有的小說特有的內含，如反諷、幽默、玩笑、荒誕作為對文學性內容不確定性的特有理解，在昆德拉《玩笑》等小說中體現得淋漓盡致，這必然使昆德拉說出“人們一思索，上帝就發笑”的對理性化的“思之現實”的懸置。而“一部小說，若不發現一點在它當時還未知的存在，那它就是一部不道德的小說”<sup>④</sup>，則揭示出小說創造性發現的特性，這也是海德格爾“沉淪”與“證明”同在“在”的結構中容易遮蔽“創造性證明”的地方。只不過海德格爾的使主客體理性認識得以誕生的“證明之在”，在昆德拉這裏則是創造和發現被理性文化遮蔽的“不確定性生命之存在”，並由此構成對海德格爾存在論的深化與改造的“穿越”張力。

昆德拉的小說觀同時也不是“摹仿”、“表現”、“形式”、“解構”這些著名的西方文學觀所可以解釋的——昆德拉在解說卡夫卡的小說時公開說他不喜歡小說風格的抒情化，認為小說不是現實的反映，這當然使昆德拉

<sup>④</sup> 米蘭·昆德拉著，董強譯，《小說的藝術》（上海：上海譯文出版社，2004），7。

的小說觀與浪漫主義的抒情性文學觀和寫實主義的反映性文學觀區別開來，但更為關鍵的是，昆德拉的小說觀也穿越了他同時代的後現代主義的文學觀——解構主義，從而使他在後現代小說家中——比如相比較寫《哈扎爾辭典》的帕維奇、寫《小世界》的洛奇、寫《等待戈多》的貝克特——成為不可替代的小說家。一般說來，反對“邏各斯中心”以二元對立思維所構成的全部理性文化，很容易將我們把昆德拉看成解構主義小說家，而昆德拉小說觀對世界開放的、模糊的態度，確實也容易讓我們將其與解構主義主張的文本意義的不確定性和開放性劃等號。就此而言我們可以說昆德拉總體上像認同海德格爾一樣是認同解構主義對世界的態度的，這可以視為作家與時代主導性的文學觀的親和關係。然而，昆德拉強調小說是對存在的“勘探”和“發現”，不能被混同於後現代哲學對“深度模式”的消解，也不同於海德格爾所說的對“在”的“去蔽”。當昆德拉認為男女的愛情悲劇在於“只談蘑菇”時，當然可以視為消解了理性主義的關於愛情悲劇在於“社會干預”的深度模式，但“只談蘑菇”卻不能被理解為“無深度”、“無意義”，也不能被視為簡單回歸日常生活的身體、感覺和經驗。因為“只談蘑菇”意味着昆德拉發現了以往全部理性文化看待愛情所忽略的一個重要領域：決定男女愛情能否結為果實的關鍵不在於當事人以外的任何社會因素，也不在於男女雙方共同的思想和志趣，而常常在於雙方共同的“戀愛心理錯位”。在戀愛中男女雙方“羞於啟齒”的“內心慌亂”，既是愛情在場的表徵，也是愛情常常失敗的原因。或者說，戀愛中男女雙方如果沒有愛情的“內心慌亂”而直接“表白愛情”，有時候倒可能因為“去文化性”使男女雙方走到一起。這意味着“愛的羞怯”有時候反而是愛情的真正殺手。昆德拉將此作為他的一種“存在的勘探”，是對社會學意義上的“深度”的反撥，也是對非社會學意義上的“深度”的開掘。僅就“小說的發現”來說，這是不同於後現代的平面的、複製的、快感化寫作的。也正是在小說是發現的意義上，昆德拉的小說觀可以與全部歐洲小說給人的創造性啟示打通，從而成為一種具有跨時代、跨主義的對文學創作的理解。也因此，昆德拉的小說觀才可以說是自己獨特的對小說的理解，並因此而穿越了時代的文學觀。

比較起來，中國當代作家和讀者之所以喜歡提及昆德拉的小說觀，其原因一方面在於中國作家很少直接談自己的小說觀、文學觀，正像中國文藝理

論家和批評家很少談自己的文學觀一樣，滿足於談論古人和西人的文學觀正好暴露出中國當代作家和評論家建立自己的文學觀之不自覺；另一方面的原凶就是中國作家的文學觀、小說觀基本不出中外哲學觀、文學觀、小說觀之左右，難以給人像昆德拉談小說這樣眼前一亮的感覺，從而使中國作家和評論家“穿越中西方既存文學觀”的意識並不自覺。在根本上，沒有自己的小說觀和文學觀，就不會有自己的文學理解和創作方法，也很難產生獨特的文學形象和文學意味。比如，周作人和孫犁的文學觀是“任其自然”的文學觀，受道家恬淡美學所制約，未被扭曲和粉飾的自然表現是其文學境界，但這與汪曾祺的文學觀並無本質區別，總體上是自然流水的散文體文學觀，且把文學觀和文學風格、文體放在一起來談，甚至是從散淡的文學風格和文體來理解文學，於是，在以“自然”所理解的“人性”上就暴露出這樣的問題：古希臘裸體雕塑之美與孫犁筆下的“荷花灑”是否是同一種自然和人性之美？“不加粉飾”能否說明周作人所欣賞的古希臘裸體藝術？後者中的生命力之剛健、遒勁是否在中國的自然人性中並未出場過從而也不可能出現在孫犁的柔性之美、汪曾祺的恬淡之美中？因此，即便用“自然人性”這個概念，在不同的文化中也是內涵不同的。如果中國作家不注意到這樣的區別，就依然會用中國道家所理解的自然之內涵，去理解世界上所有以“自然”和“人性”出場的哲學概念和文學概念，從而也就很難談出現代意義上的“自然”和“人性”對“生命強力”的崇尚，中國當代文學藝術的“自然”和“人性”就突破不了傳統“柔弱無力”的美學窠臼。

### 三、穿越文學創作現實

某種意義上，作家沒有自己的文學觀或小說觀，可能是沒有公開談論自己的文學觀或小說觀，但不一定就沒有自己的對文學或小說的理解，也不一定不能通過文學創作來體現這樣的理。比較起來，作家通過文學創作來體現自己對世界與文學的理解，數量可能遠遠超過直接談論文學觀或小說觀的作家。而且，作家如果有自己的對文學和小說的理解，但如果沒有通過文學創作來最終體現作家自己的文學理解，作家觀念性的文學理解就要打很大的折扣。

這意味着“文學現實”不僅是指文學觀念現實，還應該囊括一切文學藝

術創作之現實，很大程度上這也是作家主要面對的文學現實。很多作家不一定去看文學理論著作，也不一定知道古今中外的文學觀或者知道的並不多，但很少是不看文學作品的，也很少不知道、不熟悉古今中外的文學名著。因此，面對一切文學作品尤其是經典作品如何展開自己的文學創造，才是關乎到自己的文學創作如何具有獨創性、原創性的問題。這是我對“現實”的一種不同於現有中西方文藝理論的理解。作家莫言認為：中國當代文學創作最大的問題就是“趨同化”寫作<sup>⑤</sup>。所謂“趨同”，就是中國青年作家不僅閱讀資源相同（如都喜歡西方現代派作品），思想資源相同（如都接受西方現代主義影響），生活體驗相同（如改革的沉重、精神的迷茫），而且對世界的理解也基本相同（比如都以“輕利”為前提談精神昇華，都或相信歷史進步論，或信奉歷史悲觀論）……等等。這就使得“文學獨創性”落實在什麼上面，成為一個模糊不清的理論問題。由於文學獨創性問題沒有在西方近代、現代文藝理論中得到專門深入的闡發，由於布魯諾意識到原創的重要性但卻籠統地將原創歸結為個人的“競爭力”與對前人的“修正”<sup>⑥</sup>，這就使得“文學獨創的方法”某種意義上成為文藝理論的空白。特別是：反本質主義之後的西方後現代文藝理論雖然意識到“什麼是好文學”比“什麼是文學”更為重要，但對“好文學”的研究依然還是一個相對貧瘠的理論領域。因此，否定主義文藝學面對“作家如何穿越文學創作現實”這樣的命題，不僅是為了解決中國當代作家的“趨同性”寫作，也是針對西方後現代文藝理論“什麼是好文學”的問題而言的，進而嘗試發出中國文藝理論家自己的聲音。

“穿越文學現實”，首先是指一個作家應該突破“將時代集體審美趣味

⑤ 莫言，〈文學創作的民間資源〉，《當代作家評論》1（2002）。

⑥ 布魯諾的六種“修正比”分別為：1、“克里納門”（Clinamen），意思為詩的誤讀或者有意誤讀；2、“怠瑟拉”（Tessera），意思為“續完和對偶”，即有針對性地對前驅詩的續完；3、“克諾西斯”（Kenosis），意思為“重複和不連續”，即打碎與前人的連續運動；4、“魔鬼化”（Daemonization）或者“逆崇高”（The Counter Sublime），意思為朝着個性化方向的“逆崇高”運動，是對前驅之“崇高”的反動；5、“阿斯克里斯”（Askesis），是一種旨在達到孤獨之自我淨化；6、“阿波弗里達斯”（Apophrades），意為“死者的回歸”，到了這個“修正”境界，後來詩人的成就似乎可以使得前驅詩人退居次席。見哈樂德·布魯姆著，徐文博譯，《影響的焦慮》（南京：江蘇教育出版社，2006）。

作為自己的記憶”的創作狀態，也應該突破“依附自己崇尚的作家”之創作狀態，這種突破，對中國以“某某年代”為標記的對作家創作特徵把握的文學思維方式，具有重要的改變意義。在中國當代作家中，50年代出身的作家偏向於宏大敘事性創作，與俄羅斯19世紀文學、法國批判現實主義文學和革命文學的影響是密不可分的。《山楂樹》、《莫斯科郊外的晚上》、《安娜·卡列尼娜》、《歐也尼·葛朗台》不僅是這代作家喜歡的作品，也同時是他們看待世界和文學的審美尺度。於是，“自然”、“聖潔”、“純樸”、“勇敢”、“堅強”等，作為文學藝術的審美內涵，構成了50年代出生的中國作家的集體無意識記憶——誰要是懷疑這些概念的審美意義，懷疑者肯定是被懷疑的。我們從路遙的《人生》、張煒的《古船》中均可以看出這樣的確定性的審美記憶。而50年代出生作家的強大的創作陣容，也影響到60年代、70年代出生的作家，以至使中國當代作家在整體上對突破這種宏大敘事的經驗，總是會抱懷疑的態度——“晚生代”作家和“韓寒現象”在中國主流作家中的“另類”地位或許可以說明問題。其間隱含着這樣一個問題：作家是否到對集體記憶和審美性審美經驗的個人化處理為止、而不允許有根本上突破的文學性努力？亦即被文化和時代制約的文學是無可厚非的，但20世紀中國作家不是容易崇尚易卜生和尼采們，就是容易推崇托爾斯泰和高爾基們，要麼就是眼裏只有卡夫卡和博爾赫斯們，而基本上沒有對上述作家同時進行審視、懷疑從而建立中國作家自己的十分個人化的文學理解和審美趣味。其原因正在於中國作家容易一方面在於受“文學現代化——文學西方化”思維制約的結果，另一方面則是在於受自己喜歡和崇拜的作家的制約。

我之所以比較推崇魯迅，正在於他在強大的西方文學影響下，始終保持對中國文化藝術整體上的親和性，同時也沒有拒絕各種外國文學素養。對魯迅來說，俄羅斯古典作家果戈理等、前蘇聯同路人作家左琴科等、前蘇聯無產階級作家綏拉菲摩維支等、東歐作家顯克微支等、北歐作家易卜生等、德國作家尼采、黑塞等、西歐作家莎士比亞、喬伊絲等、南歐作家但丁、賽萬提斯等、日本作家川白村、夏目漱石等、美國作家愛倫·坡、海明威等、印度作家泰戈爾、普列姆昌德等，他均有所尊重、認同和涉獵。這體現為魯迅對既有中外文學作品的“雜取諸多”的汲取意識上，從而最終使得我們看不出魯迅最好的作品究竟受哪國或哪個作家文學影響最深。只有在這個意義

上理解魯迅的“拿來主義”，才可以與“模仿某某作家”的依附性創作區別開來，也才可以與中國作家總體上依附西方文學經驗的狀況區別開來，並且使得我們根本不能用20年代、30年代、40年代的作家來概括魯迅，甚至也不能籠統地用“啟蒙文學”來概括魯迅。重要的是，使得魯迅對外國各民族文學持一視同仁的尊重拿來態度的原因，在於魯迅有自己的“改造國民性”的中國問題，也有魯迅的《中國小說史略》、《漢文學史綱要》等對中國文學深厚的研究著作做支撐，更在於魯迅在《孔乙己》中所體現的具有中國文化特性的“不慌不忙”之從容上，中國問題、中國學識、中國特點，成為魯迅可以消化吸收外國文學資源的重要立足點。於是魯迅的語言、文體、思想、方法，像張愛玲的情緒和意念、金庸的故事和人物一樣，就成為典型的中國文化的產物，並足以吞噬他們所受的西方和東亞各種文化和文學的影響。雖然我們從《狂人日記》中可以看到果戈理《狂人日記》的形式性影響，但《孔乙己》則完全消化了這些影響。一個中國作家應該以中國經驗、中國問題來突破西方和其它地域文學的重壓，以中國古代文學的豐富素養、中國文化整體的、通透的經驗來化解這些重壓，便成為中國當代文藝理論建構的重要議題。面對和尊重全部中西方文學經典的寫作，就構成“作家穿越文學現實”的重要內容。

由於“穿越文學現實”是“改造既定文學現實”的意思，“穿越”就不是指學習以往中西經典作品的藝術經驗，也不是以自己的個性化理解闡發這些經典經驗，而是以自己對中國現實問題的獨特理解，消化、改造這些藝術經驗，使既定的文學經驗化為自己作品中的材料或原素，最後使讀者看不出這些經驗的直接影響，並改變這些經驗的原有的藝術意味和文化功能，產生以往文學所不具有的意味和功能。所以問題的關鍵還不在於你要尊重所有的文學經典，而在於你是否能最終突破它們對你的制約，構建一個與它們性質不同的“個體化世界”。這樣，“穿越經典”的過程就是一個接近它們又能突破它們的過程，也是一個傑出的作家最後眼裏已沒有經典的過程。

在這裏，魯迅的《孔乙己》與《儒林外史》的關係，具有穿越既定文學經典的方法論的意義，也具有突破自己喜歡的作家作品的意義。魯迅自己沒有談過這兩篇作品的關係，但魯迅不可能不清楚《儒林外史》在反對封建體制以及反思中國知識份子問題上的重要意義，他在〈葉紫作《豐收》序〉一

文中稱讚“《儒林外史》的作者何嘗在羅貫中之下”<sup>⑦</sup>，就可見吳敬梓對魯迅的影響並不一般。《儒林外史》被理解為是刻劃被科舉制度毒害了的知識份子的文學典範，其中的一些人物如范進、馬二等的可憐、迂腐、虛偽，是作為吳敬梓刻劃的莊紹光、遲衡山等正面知識份子形象的對立面出場的。這些正面知識份子給讀者的印象並不深刻，是因為作品的重心是在揭露封建科舉制的問題上。所以《儒林外史》是停留在中國傳統文化內部通過肯定什麼來否定什麼的，這是一種變器不變道的批判，沒有觸動封建體制的根本，這可以說是《儒林外史》的社會批判不深刻之處。由於這樣的局限，《儒林外史》的“諷刺”就是一種對體制內不正常現象的抨擊，沒有從科舉制走向對封建政治和文化體制本身的批判，也沒有走向“真儒”的另一面常常是在捍衛這種體制之批判，也就是沒有走向對中國士人本身的觀念與思想的批判。而看魯迅的《孔乙己》，我們確實可以從孔乙己穿長衫爬着走路的迂腐、窮酸，和得意茴香豆的“茴”有幾種寫法的可笑，看出《儒林外史》之迂腐知識份子對魯迅筆下孔乙己的某種影響。然《孔乙己》之所以能對《儒林外史》有所突破和改造，並使我們看不出後者對前者的影響，其關鍵就在於：一是魯迅已不把希望放在中國傳統知識份子內部，這種對中國知識份子徹底的絕望使得魯迅筆下根本沒有知識份子的“新人”，並通過“孔乙己之死”隱喻着中國知識份子之死，這是魯迅式對中國傳統文化必須做根本改變的理解，也意味着中國知識份子必須整體重塑，關鍵是中國知識份子的“道統”、“學統”都必須根本改變；二是孔乙己的突出特徵是已失去生命活力的麻木，所以已不可能有范進中舉的瘋癲和馬二對女色的興趣，更不可能有對自身狀況的審視，並與周圍同樣因麻木而快樂的看客們組成了令人絕望的文化結構與社會環境，這是魯迅對中國人生命狀況的整體獨特理解之顯現。失去生命活力的僵死與麻木竟然能讓大家快樂，這是比生命的死亡更令人悲哀的文化境況，顯然更屬於現代性的對世界的理解；三是孔乙己的落魄，在整體上暴露出中國文人與社會發展脫節的“知識無用”之問題，也在整體上暗示了現代中國知識份子以西方知識為依託的新的“無用”之問題。上述三點，構成了《孔乙己》在中國文學史上前無古人後無來者的獨特地位。所以

<sup>⑦</sup> 魯迅，〈且介亭雜文〉，《魯迅全集》（拉薩：西藏人民出版社，1998）。

可以說《孔乙己》穿越了既定的中國傳統文學現實，也改造了與其很相似的《儒林外史》，並與《紅樓夢》一樣，具有不可重複性。饒有意味的是，魯迅以《孔乙己》還突破了自己所信奉的廬川白村的“苦悶的象徵”的文學觀。廬川白村所說的“一面經驗着這樣的苦悶，一面參與着悲慘的戰鬥”<sup>⑧</sup>也許一定程度上可以概括魯迅的象徵主義作品《野草》，但是概括《孔乙己》卻是十分牽強的。這也說明作家即便沒有談論過自己的文學觀，但其作品未必就不能言說作家自己的文學觀，而且是一種比他讚賞的文學觀可能更具備存在性的、因而也更深刻的文學理解。正是由於這些因素，所以我們可以認定《孔乙己》是魯迅作品中的經典，當然也是20世紀中國文學的真正經典。

同樣，巴赫金清晰地描繪了陀思妥耶夫斯基對果戈理的“穿越”過程：“陀思妥耶夫斯基好象是實現了一場小規模的哥白尼式變革，把作者對主人公的確定的最終的評價，變成了主人公自我意識的一個內容。陀思妥耶夫斯基早期作品《窮人》和《同貌人》，比起果戈理的世界，即《外套》、《涅瓦大街》、《狂人日記》的世界，內容上並沒有發生什麼變化。但是這內容相同的材料，在作品各結構要素之間如何分配，情形就全然不同了。過去由作者完成的事，現在由主人公來完成，主人公與此同時便從各種可能的角度自己闡發自己；作者闡明的已經不是主人公的現實，而是主人公的自我意識，也就是第二現實。整個藝術視覺和藝術結構的重心轉移了，於是整個世界也變得煥然一新，其實陀思妥耶夫斯基幾乎沒有給作品帶來什麼真正新鮮的、為果戈理所無的材料”，“在果戈理視野中展示的構成主人公確定的社會面貌和性格面貌的全部客觀特徵，到了陀思妥耶夫斯基筆下便被納入了主人公本人的視野，並在這裏成為主人公痛苦的自我意識的物件……因此，主人公全部固定特點，雖然內容上依然如故，但當從一種描繪轉向另一個角度時，就獲得了截然不同的藝術作用：它們已經無法完成和結束對主人公的塑造，無法構築出一個完整的主人公形象，也無法對‘他是誰’的問題作出藝術上的回答。我們看到的不是他是誰，而是他是如何認識自己的。”<sup>⑨</sup>於

<sup>⑧</sup> 魯迅，〈兩地書·二四〉，《魯迅全集》第11卷（北京：人民文學出版社，2005），79。

<sup>⑨</sup> 張傑編選，《巴赫金集》（上海：上海遠東出版社，1998），2。

是，果戈理的文學世界改造成陀思妥耶夫斯基的世界，僅僅由於後者的視角發生了根本的變化，那就是由“他是誰”改造為“他是如何認識自己的”，宛如海德格爾將西方哲學的“存在是什麼”改變為“存在何以可能”一樣。這種提問題方式和對問題的思維方式的轉變，常常會使現有的材料發生重大的意味改變。所以，以“獨特世界”著稱的作品中不是沒有既定文學與文化世界的“共同”材料，而是通過對世界的“個體化理解”這一內在理念創造獨特的情節和故事使共同的材料產生不會有過的意味。在此，“共同”是指既定的材料、思想、形象，而不同的卻是“問題”、“視角”或“結構”。“穿越”使得作家對既定的文學材料、思想、形象有了重大改造，也對人類共同的問題做出了獨特的理解與發現。這種理解意義上的獨特與發現，是構成一個偉大作家和經典作家的前提，並因此也回答了中國當代為什麼缺乏偉大和經典作家的問題。

#### 四、穿越文學思潮現實

提起文學思潮，人們總是會想起像現實主義、浪漫主義、象徵主義、結構主義、解構主義這些概念指稱的西方文學思潮，也會想起中國明代的復古運動、晚近的白話文運動、新文化啟蒙、抗戰文藝、改革文學、人道主義思潮、純文學、生活藝術化等具有時代特徵的文學宣導，文學思潮因此成為一種屬於特定時代或時期的文學運動。由於中國文化的整體性、通透性緣故，文學思潮在中國常常又受制於政治思潮從而形成中國文學思潮的依附性特點。由於這樣的特點，從文學思潮去把握文學作品的價值，在中國又具有從政治思潮去把握文學作品價值的特點。這就產生了一個非常突出的文學問題：能被納入某某思潮的文學作品，不一定就是被讀者喜愛並能經受文學史經驗的好作品，而那種難以被納入某某思潮的作家和作品，卻常常因為具有豐富和模糊的文學魅力世代相傳。在文學批評中，一旦某某作品被評論家用“某某主義”進行概括，作品最具有文學魅力和文學性內容的部份，往往被簡化和遮蔽了，而難以被“某某主義”概括的作家和作品，不是常常被文學評論所忽略，就是被文學評論籠統理解。因此要挑明一種屬於“文學性”的文學批評，就必然牽涉到“文學穿越文學思潮”的問題。

應該說，1957年茅盾發表《夜讀偶記》<sup>⑩</sup>，試圖把中國文學史簡化為一部現實主義與反現實主義的鬥爭史，就已經很難解釋自己的《子夜》中最具有文學性的那部份內容了。作者認為，被剝削階級的階級本能及其鬥爭的性質，規定了它對文藝的要求和任務，從而產生了現實主義的創作方法；而剝削階級為了鞏固自己的剝削地位和剝削制度，它的文藝總是歌頌剝削階級的恩德、剝削制度的永恆，這就形成了各種各樣的反現實主義創作方法。這種因意識形態決定文學思潮、文學思潮又決定文學作品價值的思維和評價方法，典型地體現了20世紀50年代以後中國作家與評論家關於文學的評價模式。但令人尷尬的是，《子夜》的主人公吳蓀甫則很難被定位於“剝削階級”或“被剝削階級”。吳蓀甫面對工人可以說是剝削階級，但作為民族資本家面對買辦資本家趙伯韜，似乎又是被帝國主義所剝削的。如果從反抗剝削階級之歷史進步力量的角度理解現實主義或社會主義現實主義，那麼吳蓀甫的身份就是模糊的。也因為這樣的模糊，吳蓀甫的失敗就與工人罷工和農民暴動的失敗是同構的，邏輯上推導不出只有民族資產階級在中國才是失敗的結論。甚至另一個民族資本家杜竹齋最後的勝利也不能說就是勝利，因為在投機中導致的勝利同樣會在投機中失敗，甚至買辦資本家趙伯韜的暫時勝利也不能說就是最終的勝利。在根本上說，吳蓀甫的失敗和杜竹齋的投機性勝利、趙伯韜的暫時勝利，都不能簡單推導出資本主義在中國必然失敗的結論，也都不能揭示只有無產階級在中國才能取得現代化意義上的勝利的真理。什麼“主義”才是代表中國現代化的進步力量，因為無產階級專政在建國後的慘痛教訓，迄今也沒有在根本上得到理論和實踐並行的解決。如此一來，從反抗剝削的進步力量來理解現實主義或社會主義現實主義，由於《子夜》在“進步”上的莫名性而很難定位，《子夜》就無法被歸為現實主義還是反現實主義；吳蓀甫的命運和作品的價值指向，就成為一種複雜而豐富的存在。茅盾的作品這種與其理論構成的錯位，其實就是文學對文學思潮穿越的勢態。即文學思潮是歸類性的，而文學內容恰恰是反歸類或模糊歸類的，並且是作家自己也可能尚不自覺這樣的模糊的。

<sup>⑩</sup> 茅盾，〈夜讀偶記〉，初刊於《文藝報》1（1958），收《茅盾全集》（北京：人民文學出版社，1984）第25卷。

從具體的創作方法上說，《子夜》一直被評論界認為是一部革命現實主義的代表作。瞿秋白在〈《子夜》與國貨年〉中乾脆認為《子夜》是“中國第一部寫實主義的長篇小說”<sup>⑪</sup>。其依據大概是通過塑造吳蓀甫、朱吟秋、周仲偉等民族資本家，趙伯韜、尚仲禮等金融買辦資本家，封建地主曾滄海、馮雲卿，以及唐雲山、李玉亭等資產階級政客、教授、律師、醫生和交際花以及何秀林、朱桂英、陳月娥等30年代的女工形象，揭示出無產階級革命前夜社會錯綜複雜的階級矛盾和光怪陸離的社會現實。然而這種複雜社會關係的總體性寫實觀，卻無法應對以下文學問題的挑戰：一是除了吳蓀甫是性格相對複雜的人物形象，趙伯韜的荒淫、工人領袖張阿新的可愛，都因為醜化或簡單化而是作家觀念化想像之產物，不屬於嚴格的現實主義和寫實主義創作。由於真實性和複雜性才是寫實主義的命脈，所以這部小說嚴格說是真實複雜與虛假簡單參半、寫實與非寫實參半的。二是茅盾意識到：“我們是想把舊的做研究材料，提出他的特質，和西洋文學的特質結合，另創一種自有的新文學出來”<sup>⑫</sup>，這裏面蘊含着一定的文學原創意識，值得肯定。但由於茅盾總體上認同了馬克思主義的辯證唯物主義和歷史唯物主義觀念看待世界，認為“中國在帝國主義的壓迫下，更加殖民地化了”，小說因此具有“反帝”和“反對資本主義”等革命主題先行的創作理念，民族資本家、中小資本家、金融資本家、買辦資本家就是這樣的階級分析的產物，這就使得“自有的新文學”並未成功，從而與嚴格的現實主義必須以作家自己的世界觀看世界的要求脫節，並因此開啟了無產階級革命小說的先河。如果走作家自己的世界觀看世界的路數，那麼對無產階級革命及其世界觀也同樣是可以審視的，如此才可能具有文學的原創性和現實主義對現實的全面批判性。三是《子夜》的現實主義因素集中體現在“吳老太爺看上海”等細節上的真實，而吳蓀甫的命運也確實一定程度上反映了民族資本家在中國的歷史性狀況，但僅此還是一種“政治意識”看小說始然。即用這樣的眼光看小說，《子夜》會變得單純的反映社會的階級鬥爭而索然無味。如果從文學性角度看《子夜》，吳蓀甫的妄想性、英雄性、欲望性、怯懦性、頹放性組成的複

⑪ 瞿秋白，〈《子夜》與國貨年〉，《申報·自由談》4（1933）。

⑫ 〈“小說新潮”欄宣言〉，《小說月報》1（1920），1。

雜的心理和性格結構，才是這個人物可以站立起來的主要支撐點，並使現實主義的概括掛一漏萬。因為“妄想性”和“英雄性”，是吳蓀甫太太眼裏“20世紀機械工業時代的英雄、騎士和‘王子’”這種西方浪漫主義文學特徵與中國人好大喜功的奇特產物。吳蓀甫的“平原上煙囪如林，火車在奔跑，十幾條公路”與中國的大躍進想像並無本質區別，也說明這只能是中國式浪漫主義或異想天開主義。而正是這種很容易狂放和奇想的英雄，一旦遭遇失敗就又會很容易頽放、沮喪轉而過聲色犬馬的、感官瘋狂的生活——這與其說是西方現代主義的頽廢，不如說是中國文化中儒家入世克制欲望與失敗後縱情酒色、放浪形骸傳統的現代翻版。所以吳蓀甫嚴格說來是中國傳統文化、西方浪漫主義和現代主義文化的混合物。這種混合與奇特，用一種現實主義和寫實主義來把握，怎麼不會遺漏文學作品最豐富、複雜、獨特的體驗性內容呢？或者說，用“某某主義”所標明的文學思潮來把握文學作品，結果恰恰是用共性化的文學思維遮蔽了獨特存在的文學性內容。長此以往，文學最具有可讀性的矛盾性、衝突性內容，就不可能進入文學批評的視野。

這就牽涉到文學理論上的一個關鍵問題：剝削與被剝削的政治意識和思潮、進步與反進步的時代意識和思潮、寫實與非寫實的創作方法意識和思潮，都不可能把握出文學作品的文學性價值和內容，而只能把握文學作品的政治內容、社會內容、創作手法內容，而這些內容都是只能受制於作品複雜的人物內心結構以及作家對世界的總體理解所產生的獨特情節結構所生成的意味。挖掘這種複雜和獨特，才應該是文學批評化解政治的、社會的、時代的內容的核心所在，也才是文學批評的主要職能。吳蓀甫作為中國民族資本家的失敗，表面上似乎可以說明民族資本家作為剝削工人的階級不可能代表時代的進步力量，但最為讀者感興趣的內容，卻是主人公西方式的現代性想像、魄力與不知如何實現、施展這想像和魄力的巨大反差，也是中國土人的狂放與沮喪的感性生存所構成的文化性逆反。這種反差和逆反通過吳蓀甫的一次次失敗暴露其深層文化心理結構上的“狂熱—頽敗”之缺陷，才是作品最具有文學性內容的核心所在。吳蓀甫的典型意義，不僅在於反映了中國民族資本家有這樣的缺陷，而且在不同程度上也體現了其它各階級人物的相似缺陷——我們甚至可以想像趙伯韜失敗後也會與吳蓀甫一樣氣急敗壞沉湎聲色。而上海這樣的大都市，在吳老太爺眼裏也是這種“瘋狂—糜爛”的文化

結構。這種心理結構之所以不是社會學、政治學可以解釋的，是因為這是作家發現的中國人在現代化進程中所暴露的先天性文化素質與心理缺陷，是一種章乃器先生所說的“先天不足，後天失調”的畸型文化人格。這種人格既是導致吳蓀甫們吞併工廠獲得短暫成功的原因，也是吳蓀甫們最後敗於趙伯韜們的原因；既是吳蓀甫們可以煞有介事剝削工人的原因，也是最後被這種剝削擊垮的原因。或者說，這種病態的文化結構其實不同程度地滲透在各種人的各種社會關係中，如此才使得《子夜》的世界混濁不堪。如果從隱喻的意義上，這種混濁不堪在當代市場經濟條件下也隨處可見。權貴者和依附於此的商腕們不同程度上有吳蓀甫們的膽大雄心，而其豪華與光影背後我們不是都能發現其紙醉金迷的頹廢生活？溫州民商們的欠債逃逸，與吳蓀甫失敗後的試圖自殺，性質上也很難有根本的區別。茅盾由於有這樣的文化病態人格作為小說最核心的文學性發現，才會展現出社會複雜的階級關係和矛盾關係，所有浪漫的、寫實的、理想的、欲望的古典主義和現代主義因數才可以乘機得以隨意的安置。這就是文學性對社會性、政治性的統攝關係，也是文學性對文學創作方法的統攝關係。評論界之所以可以在《子夜》中發現浪漫主義（如“子夜”意味着人類新理想的誕生）、現代主義（如吳老太爺眼裏光怪陸離的上海世界）、象徵主義（如作品開頭描繪傍晚沉落的夕陽）的各種因數而又爭辯不休，原因概在於“只見樹木，不見森林”或“只見森林，不見樹木何以可能”的緣故。其研究方法是在文學中“挖掘思潮與方法之材料”而不是“用文學獨特的立意與結構去統攝思潮與方法材料”。簡單地說，“子夜”放在這樣的病態文化心理結構所造成的社會結構中，就具有“等不來的子夜”的意味，而吳老太爺眼裏的上海，則是這種文化心理與社會結構肆意橫行的結果。以其觀之，“沉落的夕陽”才是小說的根本象徵要旨。

指出茅盾《子夜》評價中存在的“思潮”遮蔽“文學性內容”的問題，並不意味着20世紀初和80年代以後的中國文學評論就不存在上述問題。毋如說，從文學思潮角度評價作品的文學性價值，或者把文學作品的價值納入文學思潮的評價方式，不同程度忽略文學作品中作家的“個體化理解世界”產生的獨特意味與形象對各種文學思潮的突破，依然是中國現當代文學評論的主流。其中最突出地在於以人性和人道主義思潮與觀念解讀中國文學經典造

成的對文學獨創性遮蔽之問題。周作人當年將《水滸》歸結為強盜類小說，就是從人道主義思潮與觀念看作品的典範。這樣的看固然可以看出宋江殺妻、石秀逼楊雄殺潘巧雲、李達殺小衙內中存在的不尊重人性、生命、女性的問題，但卻看不出作品獨特的文學性結構對包括替天行道、棄惡揚善的農民起義的深層質疑。這種質疑是從作品的情節結構中傳達出來的，而不是從“武松怒殺蔣門神”、“武松怒砍潘金蓮”這樣的精彩細節中看出來的。即“武松怒殺蔣門神”將張都監妻二侍女都殺了也存在不尊重生命的“草菅人命”之問題，但由於放在作品農民起義失敗的深層質疑的氣氛中，這樣的“殺”也就會傳達與細節本身相悖的意味。這樣的“悖”，就是作品文學性內容支配人道主義或反人道主義內容的關鍵。因為在根本上，《水滸》的文學性意味只是在對農民起義世界的懷疑，但沒有給出符合與不符合人道主義的答案。所以文學性意味常常是模糊的、非觀念性的，但是卻通過其特定的穿越物件傳達出獨特的意蘊——由除奸除惡所構成的農民起義，為什麼會產生悽愴荒涼的悲劇性結果呢？僅僅反貪官，僅僅除惡霸，僅僅除奸臣，忽略產生貪官、惡霸和奸臣的土壤，甚至忽略梁山好漢們自身的“義氣”中所存在的觀念和素質問題，在中國真的是有希望的嗎？。

## 五、文學與文學：中國式的文學本體論

眾所周知，西方的文學本質論和文學本體論，因為派生於西方古代哲學的“存在即實體”、近代哲學的“存在即我思”，分別展現為“藝術即模仿”和“藝術即表現”。前者強調藝術對客體世界的依附和還原功能，後者強調藝術對主體世界的抒發和表現功能。而馬克思主義的“實踐”與海德格爾的“存在”一道，分別構成西方現代哲學超越主客體哲學和文論的標誌，也將西方的本體論哲學上升到消解主客體二元對立的整一性哲學和美學的思路上來，故對注重整體性文化的中國當代文藝理論的影響最大。與此相關，作為西方近現代文藝理論的仲介，克羅齊的“藝術即表現”已經蘊含着“表現即形式”的西方形式主義和後來的結構主義文論的萌芽。貝爾的“有意味的形式”的形式本體論與雅各遜的結構語言學一道，則與邏輯實證主義的“劃界”、結構主義的“自足”問題相關，並繼續承接了二元對立哲學的思路，試圖將藝術與社會現實內容分離而建立起現代性的西方純文學本體論。

這種“藝術即形式”的藝術觀通過“文學與非文學的區別”的提問，完成了對西方傳統文論“文學是什麼”的提問方式的現代轉換，其文學依靠形式獲得自身獨立的品格，導致了中國20世紀80年代“新潮文學”的產生和“純文學”的討論，亦激發起中國當代文論告別傳統“文以載道”工具性文學觀的現代性衝動。只是，從新潮文論和“純文學”討論在中國的偃旗息鼓來看，從新潮文學並沒有產生今天看上去依然意味深長的文學力作來看，並聯繫五四時期穆時英、施蟄存的新感覺派小說其探索價值大於文學價值來看，以對立於社會現實內容和生活現實內容為標誌的西方現代文學本體論，在以下兩個方面是不適合中國式現代文學本體論建設的：

一是由於中國八卦文化的整體性，無論是經濟基礎還是上層建築，無論是政治與文學還是倫理與文學，抑或日常生活與文化領域、老百姓與權貴和知識精英，都只能理解為是八卦構成的整一世界中的符號或材料。乾代表天，坤代表地，坎代表水，離代表火，震代表雷，艮代表山，巽代表風，兌代表澤，這只是《易傳》的自然性解釋，作為可以擴展為六十四卦的根符號，它們完全可以隱喻包括人類文化的各種存在物，如此才可謂天人合一或天下一家。所以不僅文學與政治、倫理、教育、科學、經濟在中國無法進行二元世界的對立性分離，文學生活與日常生活、戰爭生活、革命生活也無法進行邊界清晰的分離，更不用說文學活動、文學批評、文學理論與文學創作之間的關係了。20世紀中國文藝理論和文學創作的現代化，其中一個根本的誤區，就是以西方二元對立思維下的二元論來談文學的現代獨立、文學的純與不純、審美的超功利等問題，在文化上又依託儒家倫理情感性的“膜拜——拒斥”之思維，這就不僅使得西方文藝理論不可能在中國土地上生根，而且又通過文藝思潮的演變使得非獨立的、不純的、功利的文學常常捲土重來。其根本原因，在於中國現當代文藝理論家關於“中國式文學本體論”的思維方式沒有考慮到“中國文化的整體性”，即沒有考慮到“本體”與“非本體”在中國是一個整體世界中的存在，相互間不存在對立的、脫離的、邊界性的關係。即沒有意識到“本體”在中國不是實體性的、對立於另一個實體的存在，而是聯繫一個實體和另一個實體的“張力”性存在。如果用“形象”來給文學定性的話，那麼就不能說“形象”是文學的本體或本質，而是“象外之象”、“象後之象”之間的張力才具有“中國式文學本體

論”的意味。“象象”而不是“形象”，才能保證中國式文學本體論的整體性、非對立性特徵。

二是中國八卦文化又是通過太極的“陰陽互滲、互動”來保持一種整體內部的動態性、差異性，所以中國文化是既講“整體性”又講“通透性”的。如果我們像儒家和道家哲學那樣將“太極”理解為“道”、“天”、“仁”來規範八卦和六十四卦，那麼這個世界是“多樣統一”或“天人合一”；但是如果我們將“太極”理解為一種八卦之間的相互影響、滲透與互動關係，那麼八卦又具有內在的“多元對等”之意味。即“太極”對八卦的“統攝”造成的整體世界是表面的，是一層意思，“太極”作為八卦的相互“滲透”、“互動”則是深層的，又是另一種意思。在後一種意義上理解八卦和太極，八卦就是內在性質不同、並立的關係。這樣，八卦的內在對等與八卦的外在整一就是一種張力性關係。於是，太極在外在的天人合一中是對八卦統攝性的“通透”，在內在的天人對等中是影響性的“通透”，而在內在與外在的關係中則是“制約”與“穿越”的“互動”關係。即“天人合一”對“天人對等”是“制約”性的關係，而“天人對等”對“天人合一”則是“親和又不限於此”的“穿越”關係。用《水滸》來說事的話，那就是小說中“忠孝節義”的內容與儒家構成“合一”的狀態，且梁山好漢等性格思想迥異但都受制於宋江的“替天行道”的招安思想；但作品深層的解構意味則構成了對表層文學內容的“穿越”態勢，從而產生了文學“啟示”突破文學“教化”的文學性力量。在“表層內容”對“深層內容”的制約中，文化是制約文學的從而文學的本體和獨特內含都是被遮蔽的、非敞開的；而在“深層內容”對“表層內容”的穿越關係中，文學的獨特性內容開始出場所以文學的本體開始呈現出來。但文學的表層內容並不外在於文學的深層內容，而是也被深層內容統攝和改造的，從而產生“意味逐漸深化、變化”的閱讀情況。這樣的情況就是中國式文學本體內容的顯現方式。

也因為此，中國式現代文學本體論研究的就不應該是西方邊界性的、實體性的“文學”與“非文學”的“區別”問題，而應該在尊重西方文藝理論問題的基礎上，重點研究“文學”與“文學”的“區別程度”問題，即形成“非文學——準文學——文學——好文學”的文學性區別張力。尊重西方文學本體論的“文學”與“非文學”的區別問題，是指在文學與非文學的關係

中會發生文學性變化的問題，即很大程度上會發生從非文學的“觀念”走向文學性的“觀念模糊”的變化，“觀念”與“理性化接受”有關，而“觀念模糊”則與“體驗化咀嚼”有關。因為“理性化接受”與“體驗性咀嚼”之間同樣不存在“邊界”，所以什麼是“觀念模糊”，也不存在明顯的邊界。故我們在“體驗性咀嚼”中依然可以提取觀念性材料，就像在對賈寶玉的解讀中，我們會提取“儒”、“道”、“佛”之觀念材料一樣，但卻會覺得這種提取掛一漏萬而解釋不清賈寶玉獨特豐富的內涵。如果不強調文學與非文學有“程度上的區別”，中國作家和評論家們就會滿足於“觀念性提取”而不再考慮“觀念模糊”之問題，當然也就不可能突破傳統文學“觀念教化”的窠臼，也難以解釋經典文學的獨創和豐富性究竟是怎麼回事。

然而，文學與非文學的區別之所以在中國文論中不是最重要的，除了因為“陰陽滲透”使得我們無法在根本上為文學與非文學在中國劃界外，更重要的是因為，中國文學的文學性問題，因為“宗經”、“載道”的幾千年訓化而成為國人的集體無意識，“人格依附”、“思想傳承”、“作品模仿”等成為中國作家和評論家瞑而不察的文學習慣和實踐方式，從而使得中國文學的原創性和獨創性始終沒有在中國古代文論中敞開，也沒有在中國現當代文論中得到強調。五四新文學的“文化啟蒙”與古代文學的“儒、道、釋”教化之所以在文學性問題上如出一轍，是因為作家對既有哲學觀、道德觀和文學觀等各種觀念的質疑和批判沒有在文藝理論中被重視，而只是在完成中西方的觀念置換；作家自己的世界觀或個體化對世界的理解，也沒有作為遠大於“個性”、“風格”的概念被中國現當代文藝理論所闡述，從而使得中國作家和文藝理論家滿足於對西方文學觀的個性化闡釋。其結果，必然使得中國現當代文藝理論滿足於引進西方哲學觀和文學觀而不具備觀念原創性。其學術研究、交流和爭論，多半是闡釋的不同所進行的交流，卻鮮有對西方文藝理論的批判並在批判中直接提出中國文論家自己的文藝理論問題和解決這些問題的獨特的概念、範疇。如此一來，文學穿越文學現實的“文學”與“文學”的關係問題，就必然成為中國當代文藝理論思考自己的文學性、本體論問題的重中之重。也就是說，中國當代文藝理論問題只有把文學突破既有中西方文學觀念、方法和形式的束縛作為中國當代文學的原創問題來對待，文學的本體論才能與文學的原創性相關聯。這種關聯，遠之可以突

破“文以載道”對中國作家的不自覺約束從而產生作家自己的“道之理解”，進而鼓勵作家自己的文學觀對“載道”、“緣情”的超越，近之則可以突破西方古典主義、近代人道主義和後現代反本質主義各種觀念、思潮、作品對中國作家的誘惑與沉湎，從而直接逼現出作家的“原創性”對西方文學的批判張力，中國式文學本體論的核心內容才能夠真正出場。

重要的是，“文學”與“文學”的關係，將直接突破西方文學本體論的思維方式，從而建立起中國文藝理論關於文學本體論的“提問方式”和“解答方式”，進而參與全球化語境下中國當代文論與西方後現代文論的平等對話。近年來，隨着拉康的主體間性理論、伊格爾頓反本質主義文論在中國的興起，羅蒂的關係主義文論也引起中國和東亞學者的注意。但否定主義文藝學之所以對西方包括反本質主義、主體間性、關係主義文論持審視的態度，是因為西方上述文論是以西方已經成熟的主體、實體和個體為前提來討論超越的問題，這與中國沒有二元對立文化為支撐的、主體和實體均不成熟的依附性生存狀況不可同日而語。陰陽、張力、程度和境界，在中國也都是一種可以不斷拓展的無邊界、無實體存在的狀態。也因此，文學穿越文學現實是一種價值張力或理解性張力，不能混同於事物與事物之間的關係性存在。所以，百年來中國現代文藝理論的最大局限，即是沒有自己的區別於西方的現代文藝理論問題，也沒有區別西方的現代文藝理論提問方式和思維方式，這不僅造成20世紀80年代新潮文論和“純文學”討論不出西方文論框架的格局，也造成西方文論家輕視中國的現代文藝理論自主性缺乏的狀況，更造成中國現代文化軟實力貧困的“文藝理論不能輸出”之狀況。究其原因在於：文學問題看上去是一個超國界、超民族的問題，古今中外文學經典全世界雖然都可以欣賞，而中國文學現代化問題也肯定繞不開對西方現代文論的學習和研究，但是正如對“人是什麼”這個全人類共同關心的哲學問題不同文化和民族有不同的提問方式、解答方式一樣，文化的差異正表現在對共同的人類問題設計不同的提問方式和解答方式。所以，如果古希臘哲學偏向於提問“人是什麼”，中國儒家文化卻偏向於提“人應該怎樣”，那麼，有五千年文明史並且曾經影響世界的中華文化，如何像西方文化那樣從古希臘哲學的“存在是什麼”向現代的“存在何以可能”進行轉換，是關係到中國現代文化能否區別於傳統文明的關鍵。既如此，在文學本體論上區別於西方文論的

(吴焱 上海復旦大學當代中國研究中心/杭州浙江工商大學  
音頻錄製 杭州 浙江工商大學人文與傳媒學院)

文學理論解釋文學本質但又對文學獨創性問題無能為力不盡的謬尬。  
“新文學”的內容。這樣的文章，其權威性上也可以糾正西方反本質主義文  
學異端問題上的空白。這種這樣的文章，即構成否定主義文學的“文學本體  
原則性緊密相聯。這樣的文章，文學的根本本體才能夠文學的  
世界理解上的根本差異。只有面對這樣的文章，文學的根本本體才能夠文學的  
“美”的圓滑中，他們之間不同的“美”才牽涉到“文學”與“文學”在對  
藝術家的原則性和獨創性問題。如果我們將卡夫卡和魯迅都放在  
“新文學”這樣的文章中，只有“怎麼美、怎麼壞”才可以把  
作家之文學獨創性問題，而且也阻礙了文學原則的無限可能性。因為在  
和作家的差異限制在有限的幾種風格類型中，不僅難以解釋蘇軾、魯迅這樣  
本體、文學獨立和文學原則層面上來。可空圓的《二十四詩品》將文學作品  
體上談文學與文學的差異，這就不可能將文學與文學的差異問題上升到文學  
情感）的探問方式，也同樣是重要的。由於中國古代文學體體上是在圓滑和文  
學理論方法是重要的，而圓滑中國傳統文學“文學做什麼”（文獻道，詩歌