

EAA Forum 15



EAA Booklet - 23

East Asian Academy For New Liberal Arts
Joint research and education program
by The University of Tokyo and Peking University

中国现当代文学研究的方法及其射程

王钦 编

罗岗 朱羽 毛尖 朱康 石井刚
铃木将久 姜涛 倪文尖 王璞 著



EAA Forum 15



EAA Booklet-23

East Asian Academy For New Liberal Arts
Joint research and education program
by The University of Tokyo and Peking University

中国现当代文学研究的方法及其射程

王钦 编

罗岗 朱羽 毛尖 朱康 石井刚
铃木将久 姜涛 倪文尖 王璞 著

E A A

Contents

编者说明	
王钦	iii
1. “当代文学”的“极限”与“下限”	
罗岗	1
2. 文学批评如何直言：从《主体的倒影：历史巨变的精神图景》说起	
朱羽	27
3. 现当代文艺中的“善良”及其后果	
毛尖	37
4. “能说的”小说与“作快板的话”：《“锻炼锻炼”》与小说的文类学	
朱康	41
5. 现代“科学”观念的复古创新：兼及章太炎医论的一些启示	
石井刚	61
6. 中国现当代文学中的“情感”问题	
铃木将久	75
7. “新的抒情”：何其芳《夜歌》中的“心境”与“工作”	
姜涛	83
8. 风格·文气·体式：如何着手研读散文	
倪文尖	99
9. 团结于远方：革命世纪和中国作家的旅行书写	
王璞	115
作者简介	129

编者说明

王钦

收录在这本文集里的文章，基本上源于2020学年由东京大学东亚艺文书院（EAA）以“中国现当代文学研究的方法及其射程”为主题举办的一次学术会议和三次学术讲座的内容。其中王璞、姜涛和倪文尖等三位学者的文章由他们的演讲整理而成，因此在风格和样式上或许与文集中的其他文章有着多多少少的差异。在这里也要感谢负责整理演讲录音的同学们付出的辛勤劳动。

虽然这些论文在研究主题、关切、方法和问题预设上迥然有别，但编者认为，无论是在形式还是在内容的意义上，它们都通过不同方式和侧面显示了突破“现当代文学研究”的既定学科框架和边界的尝试，而这种尚处于行动中的突破的姿态或态势，也无法笼统地以现有的一些跨学科性质的学科命名——如“思想史”“文化研究”“社会史视野”等等——加以涵盖。无论是罗岗取道当今网络文学所做的对于“当代文学”的重新勘测，还是朱康借助赵树理的作品对中国社会主义时期“小说类型学”所展开的探索，抑或是王璞在“旅行书写”的主题下设想的共同体存在方式，都不可避免地要把中国现当代文学向着当下我们不得不面对的一系列政治和文化问题敞开。石井刚和铃木将久的论文则在不同维度上将当下全球都在面临和应对的疫情问题，在思想史和文学史的意义上与近现代中国出现的有关传统与现代、文艺与政治、歌颂与批判等讨论结合起来，为我们观察和思考这场疫情为我们的生活方式带来何种变化提供了富有教益的思索。在这个特定的意义上，早已被学科建制化了的中国现当代文学研究，必须在行动的意义上，而非单纯在审美观照的意义上，与现时代对我们提出的要求产生关联，必须在回应当下的一系列文化—政治难题的同时，不断重返文学本体论层面的自我规定：文学研究意味着什么？文学与历史、文学与政治、文学与社会的关系是什么？

从既定的学科框架和知识体系出发，向着迫切需要我们做出（注定是不充分的）回应的当下历史情境敞开的研究姿态，必定无法好古地、悠然地回到一种“被发明的传统”，也无法畅想一种想象意义上的世界性离散状态（diaspora），更无法近乎趣味式地考证现代文学史上的某个特殊细节。相反，它需要短兵相接地与当下文学读者的反应和感受发生碰撞，需要辨认和解码阅读模式的细微变化所透露的政治无意识，也需要证成现当代文学研究本身的意义。在个体与社会、个人与国家、私人与公共、普遍与特殊、常态与例外的辩证关系中，中国现当代文学研究可以也应该占据一个独特的位置，一个将研究者和文学读者的切身经验作为自我反思、自我批判、与他者进行关联的出发点的位置。在这个意义上，中国现当代文学研究的方法，既是对于文学研究而言的内部方法，也是我们理解当今时代的社会、历史、政治、思想的方法——正如一切看似外在于文学的因素，恰恰构成了文学的可能性条件本身。我们期待这本文集的读者不仅可以从这些文章中获取关于某些特定作品的崭新解读和知识，更可以以此为出发点而重新审视中国现当代文学的潜能和未来。

2021年6月

“当代文学”的“极限”与“下限”

罗岗

1. “文学史叙述”的边界意识

2019年正好是“当代文学七十年”，我们重新修订了钱谷融先生主编的《中国现当代文学作品选》（第四版）¹，考虑到“文学史时间”和“物理时间”的距离，并没有将“作品选”编选的“下限”延伸到2019年，而是采用了“当代文学六十年”的框架，把编选“下限”放在了2009年，在原有的基础上增加了二十一世纪第一个十年的作品。我想强调的是，虽然编选的“下限”在2009年，但编选视野仍然是“当代文学七十年”。譬如刘慈欣的《流浪地球》入选“作品选”，不是以存目的形式，而是直接选入小说全文。假如时间倒退到10年前，甚至是5年前，我想不太可能把这篇小说选进“作品选”。这意味着“当代文学七十年”包含了“文学视野”的变化与拓展，同时也提出了新问题，即“当代文学七十年”如何叙述“当代文学”？刘慈欣小说入选“作品选”只是一个症候，它表明“当代文学七十年”的叙述策略是不断地“做加法”，就像可以把更多的不同类型作品选入“作品选”。之所以能够“做加法”，是因为这个框架富有弹性，不做大的变化还是可以往里面添加新东西。不过，这也带来了另一种可能性，那就是不断往“当代文学七十年”的框架中添东西

¹ 钱谷融主编：《中国现当代文学作品选》（第四版，上下册），上海，华东师范大学出版社，2020年。

时，突然发现这个框架装不住这些东西，或者是添加进去的东西把框架给胀破了。

因此，需要进一步思考的是，“当代文学七十年”的“文学史”框架，能不能把“七十年”的“当代文学”都给框住了？如果能框住，那么这个框架的边界在哪儿？如果框不住，那么它被胀破的点又在哪儿？这就是“当代文学”的“极限”与“下限”的意义所在，“极限”与“下限”不断试图触及“有弹性”的“文学史框架”的边界。“文学史框架”的“弹性”是由对“文学”的定义和解释所决定的，在这个意义上，“当代文学”和“当代文学史”其实一体两面，怎样定义和解释“当代文学”，往往决定了“当代文学史”框架的“弹性”。在这儿的表述中，“当代文学”和“当代文学史”是必须打上引号的，代表了一整套对于“文学”的理解以及从这套理解出发对文学历史的叙述，假如把引号去掉，那么，当代文学从字面上指的是当下此刻的文学，也即“物理时间”而非“文学史时间”意义上的文学，可以包括当下此刻所有的文学现象，然而，作为“文学史叙述”框架的“当代文学史”并不能囊括当下此刻所有的文学现象，这样一来，当代文学也即当下此刻所有的文学现象与“当代文学史”以及背后支撑它的“当代文学”之间就构成了一对矛盾：“当代文学史”/“当代文学”力图尽可能地容纳各种层出不穷的文学现象，充分展示出“文学史框架”的“弹性”；当代文学不断涌现出来的新现象则不断挑战“文学史框架”的弹性，连续试探“弹性”的极限与下限，甚至最终涨破这一特定的“文学史框架”……当原来的“文学史框架”已经无法容纳当下此刻的文学，那么是否需要重新想象和发明一套新的对“文学”的理解以及依据这套理解来重新构建“文学史框架”？这就是我所要讨论的问题，关涉到两个层面，一是既有的“当代文学史”框架的“弹性”究竟有多大，足以将够多的文学现象纳入进来；二是当下此刻不断涌现的各种文学现象，是否足以涨破“当代文学史”的叙述框架，引发了“当代文学”的内爆。围绕这两个层面主要分析以下几个问题：首先要界定什么是“当代文学”，在讨论如何界定“当代文学”的过程中，我们会发现对“当代文学”的理解也是不断调整和扩大的；为了更好地了解“当代文学”的调整和扩大，接下来无论是“话语网络 1800/ 话语网络 1900”，还是“动物化的后现代”或者“游戏性写实主义”，都是借鉴不同的理论资源，希望对既有的“当代文学”/“当代文学史”提出某种挑战；最后则是以几部作品为例，探测“当代文学”的“极限”与“下限”，这几部作品或许正处在“当代文学”的边界，既可以将这些作品纳入到“当代文学史”的框

架中，同时这些作品又触及到“文学史”框架的极限，甚至有可能会涨破“文学史”框架……这类作品的存在，标识出“当代文学”的“极限”和“下限”的位置。

2. 何谓“当代文学”？

在这儿，我对“当代文学”的概念作一个线性的描述，通过几位学者的观点，指出“当代文学”的概念处于不断的变化中。虽然从字面上都统称为“当代文学”，实际上，“当代文学”的意涵一直在调整、变化和扩大，并不容易把握。洪子诚老师的《中国当代文学史》在进入具体的历史叙述之前，细致地分疏了“当代文学”的三重含义：“首先指的是1949年以来的中国文学。其次，是指发生在特定的‘社会主义’历史语境中的文学，因而它限定在‘中国大陆’的这一区域中……第三，本书运用‘当代文学’的另一层含义是，‘当代文学’这一文学时间，是‘五四’以后的新文学‘一体化’倾向的全面实现，到这种‘一体化’的解体的文学时期。中国的‘左翼文学’（‘革命文学’），经由40年代解放区文学的‘改造’，它的文学形态和相应的文学规范（文学发展的方向、路线，文学创作、出版、阅读的规则等），在50至70年代，凭借其时代的影响力，也凭借政治权力控制的力量，成为惟一可以合法存在的形态和规范。只是到了80年代，这一文学格局才发生了变化。”²洪老师提出的“当代文学”的概念，首先指的是1949年以来也即新中国建立以后的中国文学；“新中国的建立”规定了“当代文学”的性质，“是指发生在特定的社会主义历史语境中的文学，因而限定在中国大陆的这一区域中”，台湾、香港文学没有被纳入到“当代文学”之中；“当代文学”的“社会主义革命”性质，向前自然可以追溯到“解放区文艺”或“延安文艺”，向后则因为新中国历史有一个从革命到改革的变化，需要重新处理共和国前30年文学（1949-1979）与后40年文学（1979-2019）的关系，其中处于枢纽地位的则是“一体化”的概念。围绕“当代文学”的三个定义特别强调“当代文学”除了时间、地域和政治的特征，还有一个重要的特征，那就是“一体化”。为什么洪老师如此重视“当代文学”的“一体化”特征？实际上有一个潜在的对话对象，那就是“现代文学”，也即1949年之前的文学。简单说来，在“现代文学”的语境下，新文学

² 洪子诚：《中国当代文学史》第3-4页，北京大学出版社，1999年。

诞生的前提即职业作家的出现，职业作家的出现依赖于现代稿费制度的产生，而现代稿费制度的产生则来源于大众传播媒介的市场化。市场化大众传播媒介具有多样化经营的特征，不仅仅为国家所有，1949年之后，大众传播媒介的体制发生了深刻的变化，譬如与文学密切相关的出版社、杂志和报纸等，最初有私营、公私合营，之后逐渐变成国有，随着作家协会的出现，作家也成为了“单位中人”……“一体化”的概念，隐含着“当代文学”和“现代文学”的重要区别，这种区别不只是体现在作家作品上，更关键的是“文学体制”的转型。洪老师由此开启了一种把握“当代文学”的重要方式：主要不是从书写内容和形式来区分“当代文学”和“现代文学”的区别，譬如说哪些作家写了哪些作品，这很难说明问题，因为很多现代文学的作家在当代继续写作，如何解释这种现象？流行的解释是，这些作家的写作是为了配合政治，所以他们的作品失去了原有的特色，甚至有一些作家放弃了写作，譬如大家熟知的“沈从文专业之谜”。可是，近年来对相关问题的研究，表明上述流行的解释往往是站不住脚的，至少是以偏概全。洪老师使用了“一体化”来区分“当代文学”与“现代文学”，避免了在作家作品层面上的纠缠，从文学体制的转型出发，把握住了“当代文学”与1949年之后“单位社会”同构的特征，同时也指出，随着改革时代的到来，“单位社会”逐渐解体，“到了80年代，这一文学格局才发生了变化”。

应该说，洪老师用“一体化”描述“当代文学”，凸显了“当代文学”与“现代文学”之间某种对立性关系。这正是我想在这儿强调的，如果要更深入地理解“当代文学”，就必须把它放到与“现代文学”的关系中来进行考察，也即需要比较充分地意识到学术史意义上的“‘当代文学’和‘现代文学’的此消彼长”。回溯这段学术史，不难发现，今天作为学科意义上的“现代文学”，实际上是由1949年之后的“当代文学”生产出来的。无论是王瑶先生撰写的《中国新文学史稿》，还是唐弢先生主编的《中国现代文学史》，都是依据“当代文学”的标准重新叙述“现代文学”；而1980年代的“重写文学史”，表面上“重写”的是“现代文学史”，实际上是“重写”的是隐含在背后的“当代文学”的标准。以鲁迅研究为例，依据“当代文学”标准的“文学史叙述”，会强调“左转”之后晚年鲁迅的重要性，也会突出鲁迅杂文写作的重要性；而“重写文学史”则重构了人们对鲁迅的理解，构建了以散文诗《野草》为核心包括了鲁迅小说上溯到留日时期所写文章的“鲁迅形象”，杂文的地位自然随之下降。这种文学内部的等级制度或者说文学史图景，实际上是由“当代文

学”和“现代文学”此消彼长所造成的。如果说学科意义上的“现代文学”，是由“当代文学”生产出来的，那么1980年代正好颠倒过来了，即根据“现代文学”的标准重构“二十世纪中国文学”。我在讨论这种“颠倒”时，曾经引用过程光炜老师的一段话，他很形象地将“现代文学”称之为“‘八十年代’的‘现代文学’”：“这样的‘现代文学’与其说是‘历史’上的‘现代文学’，不如说是‘八十年代’的‘现代文学’：我们‘今天’所知道的鲁迅、沈从文、徐志摩，事实上并不完全是历史上的鲁迅、沈从文和徐志摩，而是根据80年代历史转折需要和当时文学史家（例如钱理群、王富仁、赵园等）的感情、愿望所“重新建构”的作家形象。”³洪老师之所以重新强调“当代文学”，是因为不满于根据“‘八十年代’的‘现代文学’”重新描绘的“二十世纪中国文学”的图景，这一图景的形成，是以压抑与左翼文学、延安文艺和1949年之后社会主义文艺紧密联系在一起的“当代文学”为代价的，但“当代文学”某种程度上可以被压抑却并不会消失，它作为被压抑者可能在某个时刻重新返回，这也是为什么我愿意强调“当代文学”和“现代文学”的“此消彼长”。譬如到1990年代末期，钱理群在回顾“二十世纪中国文学”这一概念的提出经过时，曾提及王瑶的质疑：“你们讲二十世纪为什么不讲殖民帝国的瓦解，第三世界的兴起，不讲（或少讲，或只从消极方面讲）马克思主义，共产主义运动，俄国与俄国的影响？”⁴值得注意的是，王瑶先生作为中国现代文学学科的奠基人，他对由“现代文学”生产出来的“二十世纪中国文学”图景的质疑，背后显然是一套来自“当代文学”的标准，可是在1980年代，这套标准颇有些不合时宜，只有到了语境转化的1990年代末期，王瑶先生的质疑才能浮出地表，赢得更多的理解。

就“二十世纪中国文学”内部而言，“当代文学”和“现代文学”不仅“此消彼长”，甚至有人认为两者之间发生了“内战”。⁵不过，“内战”论虽然比较激烈，但也提醒人们注意“当代文学”和“现代文学”除了分歧的一面，也有同构的另一面，正如洪老师在界定“当代文学”时指出的，“现代文学”和

³ 参见罗岗：《“当代文学”：无法回避的反思：一段学术史的回顾》，《当代文坛》2019年1期。程光炜老师的引文见程光炜：《新世纪文学“建构”所隐含的诸多问题》，《文艺争鸣》2007年第2期。

⁴ 参见钱理群：《矛盾与困惑中的写作》，《文艺理论研究》1999年3期。

⁵ 参见周展安：《行动的文学：以鲁迅杂文为坐标重思中国现代文学》，《文艺理论与批评》2020年第5期。

“当代文学”共同从属于“五四新文学”的展开过程，“‘当代文学’这一文学时间，是‘五四’以后的新文学‘一体化’倾向的全面实现，到这种‘一体化’的解体的文学时期”。⁶进入二十一世纪，虽然“现代文学”和“当代文学”之间的分歧依然存在，并且也时有激化的趋势，但人们更多考虑的却是“现代文学”和“当代文学”共同从属的“新文学传统”正在遭遇深刻的危机。李云雷较早意识到问题的严重性，他认为新世纪文化和文学状况的变化，“是自五四‘新文学’发生以来所遇到的最大挑战，是一种前所未有的‘断裂’，这一‘断裂’远远超过以1949年为界的现代文学与当代文学的‘断裂’，以及以1976-78年为界的‘文革文学’与‘新时期文学’的‘断裂’。我们可以说现代文学与当代文学的‘断裂’、‘文革文学’与‘新时期文学’的‘断裂’仍然是‘新文学’内部不同传统之间的取代、更新或变异，它们仍然分享着共同的文学观念与文学理想。但是我们正在经历的这一次‘断裂’却从根本上动摇了‘新文学’的观念与体制”。因此，“新文学”传统面临严重的挑战，“当前文学所遭遇的危机，并非某个具体问题的危机，也并非短时期的危机，而是一种总体性危机，这一危机可以命名为‘新文学的终结’”。⁷“新文学”的终结意味着，作为“现代文学”和“当代文学”共同根源的五四“新文学”传统遭遇了巨大的危机：“从‘五四’到1980年代的中国文学，尽管有可以鲜明区分的不同阶段，以及不同思想、政治、艺术派别的争论、批判甚至运动，但无论是‘为艺术而艺术’，还是‘为人生的文学’或者‘工农兵文学’，在将文学作为一种精神与艺术事业上，或者说在坚持文学的先锋性、严正性与公共性上，却是一致的。而这样的文学理想或文学观念，在今天却面临着巨大的危机，这可以说是我们时代文学所面临的最大挑战”。⁸在李云雷看来，五四“新文学”传统具有某种内在的统一性，最主要的特征类似于通常所谓的“严肃文学”，这里的“严肃文学”似乎具有“纯文学”性质，却并不简单地追求审美自律性，而是指善于用文学的方式介入到当代社会生活的重大问题中，具体而言，指的是“以思想论争与文学革命建立起文学与时代、思想、世界的密切联系，并以其先锋性开拓新的精神空间”。⁹然而，进入21世纪的文学“一方面袭用着‘新文

⁶ 洪子诚：《中国当代文学史》第3页。

⁷ 李云雷：《“新文学的终结”及相关问题》，《南方文坛》2013年5期。

⁸ 同上。

⁹ 同上。

学’的精神遗产，另一方面却背叛了新文学的理想与立场，不断破坏着‘新文学’存在的前提条件”：就“新文学”传统内部来说，“仍延续了新文学传统的严肃文学或‘纯文学’则趋于凝固保守，逐渐失去了与现代中国人经验与内心的有机联系，而且在新文学传统中形成的‘文学共同体’——以文学为中心的作者、刊物、读者的密切联系——也趋于瓦解”；而在“新文学”传统的外部，“在整体的大文学格局中，类型文学、通俗文学、网络文学等占据了文学的大部分份额。这些文学样式以消费娱乐的功能取代了文学的思考认识功能，文学不再被视为一种重要的精神或艺术事业，而只是一种消遣或消费，只是以想象远离了现实，以模式化的写作取代了真正的艺术创造。”¹⁰“类型文学”是否具有真正的艺术创造力？这个问题还可以进一步讨论。但传统意义上的“严肃文学”正在逐渐失去活力，已经成为越来越多人的共识。近二十年电视剧代替了长篇小说，成为我们这个时代的叙事，正是文学影响力急剧萎缩的表征。这也是为什么毛尖强调，近二十年的电视剧可以算是民众记忆的主要载体，包含了急剧变动时代的最大秘密。¹¹在这个意义上，“新文学”的终结——姑且不论面对这种现象，是哀悼还是庆幸——构成了二十一世纪以来文学与文化状况最触目现象。

而比李云雷文章稍早几年发表的格非《现代文学的终结》一文，则更明确提醒人们注意：“就文学的功能或作用而言，不论是从教化、认知，还是审美和娱乐的层面上看，文学都有了更实用的替代品——比如系统且门类齐全的大学教育、电影和电视、日益发达的现代传媒以及作为文化工业而存在的形形色色的娱乐业等等”，其中，电视剧的作用尤为为重要，“真正意义上的文学在进入九十年代以后，似乎忽然‘吨着’了，进入了集体休眠的状态。而倒是在为精英文学所不屑的电视剧制作领域，出现了某种新的活力。但这种活力对于文学创作而言并非福音。至少，它向文学也发出了这样的警告和质问：当文学（特别是小说）赖以存在的故事被电影和电视攫取之后，沦为次一级存在的‘文学’，其根本出路何在？”¹²为了寻找“文学”的“出路”，必须反思这种“文学”是如何历史地建构起来的？以及怎样走到今天的地步？所以，格非的文章虽然发表在李云雷文章之前，却似乎为李云雷讨论的“新文学的终结”提供了

¹⁰ 同上。

¹¹ 参见毛尖：《凛冬将至：电视剧笔记》，北京：三联书店，2020年。

¹² 格非：《现代文学的终结》，《东吴学术》2010年创刊号。

一个更广阔的背景。“新文学的终结”仅仅指中国“五四”以来的“新文学”遭遇了深刻的危机，“现代文学的终结”不只是包括了中国的“新文学”，而且成为了一种世界性的“现象”，也即从十八世纪末到十九世纪初在西方占据主导地位并随着“西方霸权”确立逐渐向全球扩张的“现代意义”上的“文学”，正在走向终结：“从根本上来说，现代意义上的‘文学’，不是什么自古以来传统文学的自然延伸，而是被人为制造出来的一种特殊意识形态，是伴随着工业革命、资本主义的发展和壮大、现代民族国家的形成而出现的一种文化策略。由于这种策略对传统的文学强行征用，同时更重要的，是将文学作为弥合资本主义社会秩序所导致的僵化和分裂，作为治愈资本主义精神危机的灵丹妙药，因此它一开始就是作为对传统文学的一种颠倒而出现的。”¹³如果说李云雷在讨论五四“新文学”传统时，高度关注形塑“新文学”的“文学机制”，从而将似乎“断裂”的“文学”纳入统一的论述中，那么格非则在更后设的位置上，分析是怎样的社会历史条件创造了“现代文学机制”。

具体而言，格非发现“十八世纪以降，随着现代版权法的确立，随着文学写作者的身份由贵族和精英转向一般大众，作者与读者之间渐渐地建立起了一种新型的交流关系。”¹⁴十八世纪以来以现代版权法为基础的社会文化机制，形塑了“现代文学”，这个形塑的过程如我前面所说，和现代稿费制度以及大众传播媒介的市场化密不可分，但仅仅关注稿费制度远远不够，支撑稿费制度是新型的知识产权观念，现代版权法只不过是知识产权的法律表达，而将知识产权视为财产权不可分割的组成部分，自然和所谓“个人财产神圣不可侵犯”的权利观密切相关，正是在这个现代权利之上，西方不仅建立了法理型的市场社会，而且创造了主权化的个人，正是两者的交互作用，打造出了“现代”意义上的“文学”。因为抓住了“现代版权法”这个关键，所以格非能够将“现代文学”视为伴随着资本主义发展和扩张而形成的一整套文学规范以及相应文化策略，即使“现代文学”在内容上可以激烈地批判资本主义，在形式上能够激进地挑战一切规范，却依然在“文学机制”上依赖于资本主义体制。一切试图离开“资本主义体制”而放言“现代文学”的独立性都是“空谈”：“现代版权法之所以会在写作活动与个人财富的占有之间建立牢固的联系，其背后的资本主义文化逻辑的作用一目了然。我们心安理得地在享用现代版权法获利的同

¹³ 同上。

¹⁴ 同上。

时，完全忽视了现代版权法的出现，本来就是一种颠倒，我们忘记了在相当长的人类文学发展时期，作家的写作没有任何商业利润这样一个事实。”¹⁵ 格非对“现代文学”的反思是建立在对资本主义现代性反思的基础上，他发现支撑“现代文学”一整套机制与资本主义现代性密切相关，假如和资本主义现代性紧密联系在一起帝国主义、殖民主义和西方中心主义等遭遇深刻的挑战，也就不难理解与此唇齿相依的“现代文学”同样陷入深刻的危机。格非借用柄谷行人的说法，“整个现代文学之所以已日暮途穷，其重要表征不仅仅在于，这个现代文学已经丧失了其否定性的破坏力量，成了国家钦定教科书中选定的教材，成为文学的僵尸，同时更为重要的是，现代文学根植于资本主义制度模式—民族—国家三位一体的固化圆环之中。如果不能打破这个圆环，文学就不可能获得新的生机。”¹⁶ 对资本主义现代性整体性反思，要求我们想象“另一个世界是否可能”；对“现代文学”的反思，同样要求我们想象“另一种文学是否可能”。遗憾的是，格非没有告诉我们，走出“现代文学”之后，新的文学是什么？不过，他的理论思考还是富有启发，讨论“现代文学”不能就“文学”论“文学”，需要将“文学”放在一个更大的社会历史语境中才能有所发现。

正是在“新文学的终结”和“现代文学的终结”的背景下，王晓明老师提出了“‘当代文学’，六分天下”。¹⁷ 或许他已经意识到“当代文学”这一概念具有特定的意涵，因此文章的标题实际上用了更为中立、具有较强描述性的表述：“今天的中国文学”，然而，这些年来诸多对王老师观点的引述，还是使用“当代文学”这一说法。不过，这儿的“当代文学”确实逐渐脱离特定的意涵，从“文学史时间”趋向于“物理时间”，也即成为了“当下此刻的文学”或者“今天的中国文学”，在概念的使用中留下了“新文学终结”和“现代文学终结”的痕迹。至于“六分天下”，按照王老师的说法，“‘一半’和‘六分’都只是比喻，文学的版图本来不该这么用数字划分。‘盛大文学’、‘博客文学’、‘严肃文学’和‘新资本主义文学’，也都类似佛家所说的‘方便法门’，并非仔细推敲过的概念。事实上，这些被我分而述之的文学之间，也有诸多相通和相类之处，这些相通和相类中，更有若干部分，可能比它们之间的相隔和相异

¹⁵ 同上。

¹⁶ 同上。

¹⁷ 王晓明：《六分天下：今天的中国文学》，《文学评论》2011年第5期。

更重要。”¹⁸我们并不需要过多地去讨论“六分天下”的具体划分，而是需要充分地意识到“文学世界之所以六分天下”，是因为“最近三十年社会巨变，无论政治、经济还是文化领域，基本条件、规则和支配力量，都和1970年代完全不同”¹⁹，这些巨大的“不同”投射到“文学世界”，一方面是“现代意义”上的“文学”的终结，另一方面则是新形态的“文学”成为了不容忽视的存在。这种新形态的文学也是一种“新媒介文学”，“你当可想象，一旦电脑开始普及、互联网在大陆迅速铺开，淤塞的文学潮水会如何激荡。成千上万不能在纸面实现文学梦想的年轻人，立刻涌进互联网”，由此造成的结果则是，“今天，网络文学足可与纸面文学平分天下了。”²⁰这也可以理解为什么“六分天下”中最关键的划分是将“纸面文学”和“网络文学”区分开来，但更关键的是如何来思考“网络文学”及其带给“当代文学”的变化。早在十年前，更不用说今天了，“网络文学”随着互联网的扩张，作为一种“新媒介文学”已经成为了越来越强大的存在，迫使“当代文学”需要找到新的方式回应它所带来挑战，而不是简单地套用固有的文学机制试图解释和规范“网络文学”。尽管王老师强调了“网络文学足可与纸面文学平分天下”，但他对于“‘盛大文学’、‘博客文学’、‘严肃文学’和‘新资本主义文学’”等等的划分，基本上还停留在描述的层面。不过，他也深刻地意识到，“要想有效地解释当今的中国文学，判断它今后的变化可能……努力去理解和解释它们。为此，必须极大地扩充我们的知识、分析思路和研究工具，哪怕这意味着文学研究的领域将明显扩大，研究的难度也随之提高。从某个角度看，文学的范围正在扩大，对文学的压抑和利用也好，文学的挣扎和反抗也好，都各有越来越大的部分——也越来越明显地——发生于我们习惯的那个“文学”之外，这样的现实，实在也不允许我们继续无动于衷、画地为牢了。”²¹如何才能进入并把握“我们习惯的那个‘文学’之外”？王老师认为“在那些政治、经济、文化的整体变化，和文学的多样现状之间，有一系列中介环节，需要得到更多的注意。正是这些中介环节，才最切实地说明，文学是如何被改变，又如何反馈那些改变它的因素的”，其中最重要的中介环节“是新的支配性文化的生产机制，正是它在1990年代中期以后的迅速

¹⁸ 同上。

¹⁹ 同上。

²⁰ 同上。

²¹ 同上。

成形，从一个可能是最重要的角度，根本改变了文学的基本‘生产’条件，进而改变了整个文学。”²²

关于“当代文学”的讨论，从洪子诚老师到王晓明老师，虽然他们研究的侧重点有很大的差别，但呈现出来的方法论却有异曲同工之处，面对从“现代文学”到“当代文学”的变化，或是从“纸面文学”到“网络文学”的转换，无论洪老师的“一体化”还是王老师“支配性文化生产机制”，他们都高度关注文学生产方式的转型，也即高度关注“文学”是如何被“生产”出来的？只有文学的生产方式发生了变化，文学的具体内容——譬如文学作品、作家创作、文学思潮等等——才会或快或慢地相应发生变化。就社会文化语境和具体“文学”的关系而言，“文学生产方式”是“重要的中间环节”；就具体的“文学”与“文化生产方式”的关系而言，“文学生产方式”构成了具体“文学”的“外部”环境，洪老师和王老师都强调了文学的“外部”变化对文学自身变化的重大影响，只不过“一体化”勾连了特定的“单位体制”的建立，而“支配性文化生产机制”则更广泛地呈现出媒体环境的变化，这种变化不仅是具体媒介条件的转变——譬如“新的通讯和传播技术及其硬件的愈益普及”——而且直接决定了对“文学”理解的根本性转折：“越来越侧重于流通环节的文化和信息监控制度，正是这个监控重点的转移，令‘创作自由’这个在1980年代激动许许多多、近乎神圣的字眼，成了一个无用之词。这是文学内外的巨变的一个虽然小、但却意味深长的注脚。”²³正是互联网时代的到来，使得对“当代文学”的“极限”和“下限”的思考，变得越来越迫切了。

3. “话语网络”与“文学史”书写

如何从理论层面思考互联网时代对文学的根本性影响，是讨论“当代文学”“极限”和“下限”的前提条件，因为“当代文学”的变化，是被“当代文学生产方式”生产出来的，其中互联网在其中发挥了特别重要的作用。媒介转型与文学变化的关系，前面已经有所论及，譬如印刷媒介与“现代意义上”的“文学”密切相关，但互联网引发的“数码转型”究竟给“当代文学”提供了怎样的生产条件？还需要进一步深入探讨。

²² 同上。

²³ 同上。

由于“互联网”具有“网络化”的特征，不妨借用德国思想家基特勒（Friedrich Kittler）关于“话语网络（discourse networks）”的媒介理论²⁴来帮助我们思考，“话语网络”这个概念，英文是“discourse networks”，是英语世界对基特勒所使用的“Aufschreibesysteme”这一德文术语的翻译，按照基特勒的说法，他用这个颇有些古怪的德语词作为《话语网络 1800/1900》一书的标题，原意是“记录系统”，这个词“是我从一本非常有名的书中拿来的概念，这本书的作者丹尼尔·保罗·施韦伯曾经是德国的一名政府公务人员，同时也是个疯子。通过诉诸‘记录系统’这一概念，这个疯子试图表明：他在收容所里所做的和所说的一切都会被（善良或邪恶的天使）不可避免地立刻书写或记录下来。”²⁵之所以英语世界用“话语网络”来翻译“记录系统”，是因为基特勒的理论很容易让人联想到福柯的“话语理论”，实际上他确实受到福柯理论很大影响，基特勒算是福柯理论的德国引荐者，甚至还请福柯去他所任教的学校演讲。“话语网络”与福柯的“知识型”关系密切，我们知道，“知识型”指的是一个时代有一整套通过知识话语生产出来主导性理解世界的方式，由于不同时代主导性的理解方式发生了变化，人们对同样事物或现象的理解就会产生差异，譬如福柯对癫狂的分析就是如此。“话语网络”也强调主导性的理解方式制约了不同时代对同一事物或现象的理解，但基特勒比福柯更激进，这种激进性表现他认为福柯讨论知识型时，忽略了“媒介技术条件”：“福柯，最后一位历史学家，或者说第一位考古学家……在没有进入图书馆之前，甚至连‘书写’自身也是一种传播媒介，考古学家却完全忘记了这一技术的存在。正因为如此，在其他媒介穿透图书馆书架的那一瞬间之后，福柯的所有分析都结束了。话语分析无法适用于声音档案或堆积如山的电影胶片。”²⁶基特勒对福柯的批判，一方面认为福柯“话语分析”的理论建立对档案考证的基础上，但他却忽略了

²⁴ 基特勒关于“话语网络”的著作，主要有 *Discourse Networks, 1800/1900* (Stanford University Press, 1992) 和《留声机 电影 打字机》（*Gramophone, Film, Typewriter*）（邢春丽译，复旦大学出版社，2017年），以下关于基特勒理论的论述，还参考了车致新：《媒介技术话语的谱系：基特勒思想研究》（北京大学出版社，2019年）和杰弗里·温斯洛普-扬（Geoffrey Winthrop-Young）：《基特勒论媒介》（*Kittler and the Media*），张昱辰译，中国传媒大学出版社，2019年。

²⁵ 关于“话语网络”德英术语的翻译问题，可以参见车致新《媒介技术话语的谱系：基特勒思想研究》一书中的讨论。

²⁶ 车致新《媒介技术话语的谱系：基特勒思想研究》，第50页。

档案作为一个书写系统,“书写”自身也是一种“传播媒介”;另一方面则进一步指出,福柯理论只适用于书写系统,因为他忽略了“传播媒介”,所以无法分析超越了书写系统、通过机械复制生产出来的产品,譬如“声音档案或堆积如山的电影胶片”。正是基于对福柯的批判,基特勒提出了“话语网络”的概念:“由种种技术与机构所组成的网络,它使某个特定的文化得以选择、储存与处理有关数据”。在这个简明的定义中,我们不难发现,“话语网络”作为一种“网络”,包含两个组成部分:一是“技术”,二是“机构”,前者恰恰对应着基特勒在福柯基础上增添的“媒介维度”,而后者对应着福柯在“知识型”概念及其“知识考古学”中已经具备的对知识/权力生产的批判维度。紧接着对“话语网络”的定义,基特勒举了一个来自“话语网络 1800”的例子,作为对“技术”与“机构”的具体解释:“例如图书印刷之类的技术,以及与之配对的机构,例如文学与大学,形成了一种历史性的强大构型,它成为歌德时代之欧洲的文学批评的可能性条件。”²⁷基特勒作为媒介理论家十分注重“传播技术”对于时代的影响,这也是他推进福柯理论之处,在“机构”之上更强调“技术”的决定作用,他认为“技术”比“机构”更具有“去人性化”、“去主体化”的特征。从“技术”到“机构”再到具体某个时代的“文学”,基特勒作为德文系教授,《话语网络:1800/1900》是他取得教授资格的专著,“1800与1900无疑标志着18世纪至19世纪与19世纪至20世纪之间的两个‘转折点’(从‘文学史’的角度讲,1800与1900分别对应着‘浪漫主义’和‘现代主义’时期)。”²⁸这本也许在某种程度上可以读作“文学史”的著作,试图从“媒介技术”角度对“文学”和“文学史”做出了匪夷所思的解释。

具体而言,“话语网络 1800”对应的是十八世纪中叶到十九世纪上半叶的欧洲尤其是德国,也就是所谓“浪漫主义时期”,基特勒有时称之为“歌德时代”,歌德、席勒、诺瓦利斯、荷尔德林等文学大家都出现在这个时代,基特勒也是从歌德的一首诗歌开始讨论“话语网络 1800”,显示出媒介技术与文学史研究的密切关联。当然,基特勒的研究尽管涉及了大量的文学作品,但《话语网络:1800/1900》并不局限在文学史研究领域,而是高度重视“媒介技术”所发挥的作用。在“话语网络 1800”中,对浪漫主义起到决定作用的是作为“媒介技术”的“书写”,这儿的“书写”特指字母的“书写”,字母和汉字不

²⁷ 参见车致新《媒介技术话语的谱系:基特勒思想研究》第51页以下的论述。

²⁸ 车致新《媒介技术话语的谱系:基特勒思想研究》,第47页。

同，本身并没有意义，只是对声音的记录，这也是“话语网络”的德语词“记录系统”的原意。不过，相当长的一段时间——包括福柯在内——人们并没有把“书写”看作是一种“媒介技术”，基特勒却围绕“书写”提出疑问，譬如德国怎样开始让儿童识字的？在识字活动中母亲起了什么作用？母亲的声音如何转化成对声音的直接记录，从而建立起了声音和字母之间的关联？“声音”和“字母”之间的关联，在欧洲特别是德国特定的语境下，是经过“古腾堡革命”和“新教革命”，才从“言文分离”走向“言文合一”的。在这个意义上，“新教革命”也是一场“语言革命”，字母记录声音并不是一个自然而然的过程，在“革命”之前，“言文分离”，欧洲人交流用方言土语，而书写则用拉丁文，且只有少数人懂得书写；“革命”之后，“言文合一”，创造了与声音相对应的听音 / 书写系统——也就是各民族语言文字系统——导致了 18 世纪欧洲识字率的大幅度提高。基特勒在上述历史过程中，发现声音和字母的关联并不是自然而然的，恰恰是一整套的教育和训练的结果，但在确立两者之间的关联后，导致关联的教育和训练却被抹去了。基特勒指出“母亲”声音的重要性，除了凸显浪漫主义与“母亲 / 自然”的联系外，他从歌德的著名诗歌《流浪者之夜歌》开始分析，提出“谁在说话？”的问题，将其视为诗中的“话语事件”：为什么一个声音可以用自然对人说话的方式对着流浪者说话？要回答这个问题，必须分析“使得这则诗歌能够以这样的方式起作用的话语前提条件。仅仅是意义和音节并不能解释它的作用，语言必须作怎样建构，才能让诗歌施展出它的魔力？什么样的话语秩序、什么样的语言生成机制，什么样的语言习得方式，才能吸引流浪者和他的读者……比起了解这首诗在说什么，基特勒更感兴趣的是发掘意义生产的最初机制。”²⁹“意义生产的最初机制”与将“声音”和“字母”关联起来的“书写”过程密切相关，与母亲的声音转化为儿童识字教育的起点密切相关。

基特勒想要强调的是：书写本来是一个历史建构的过程，但它被建构起来之后却忘掉了自己的起源，将其当作一个自然而然的過程。正是这种“自然感”，使得物质性书写具有了强烈的肉身性，作为书写的主体似乎是听到（母亲 / 自然 / 内心的）声音，然后通过字母的记录下来，这样就完成了书写过程。“现代意义”上的“文学”也是在这个书写过程中产生的。一个作家不只是聆听到外界 / 自然的声音，更重要的是聆听内心 / 自我的声音，然后把这些声音

²⁹ 杰弗里·温斯洛普-扬（Geoffrey Winthrop-Young）：《基特勒论媒介》，第 36-37 页。

转化为那些看上去似乎毫无意义的字母，字母本来是没有意义的，但在书写过程中变成或优美或崇高的文学，现代“主体”和现代“文学”就此诞生。所谓“我口道我心”、“我手写我口”，无意义的字母如何产生意义？是因为聆听了内心和自然的声音，各种声音通过“我”这个主体，在充满肉身性的书写过程中得以展现。基特勒回溯这一过程的目的在于，提醒人们注意这套作为“媒介技术”书写系统是通过一个历史过程打造出来的。也就是说，如果没有这个书写过程就不会出现歌德；没有歌德就无所谓浪漫主义文学，也就不会形成十八至十九世纪围绕着浪漫主义文学所形成的文学批判系统；没有这套文学批判系统，自然也不会形成现代意义上的文学和大学……通过这种“倒放历史慢镜头”，不难发现起根本作用的是这套书写系统。之前几乎没有人会从儿童识字训练这个角度去讨论浪漫主义文学的起源，基特勒对“话语网络 1800”的研究确立了“媒介技术”的优先性，伟大的文学梦想永远是第二位的，起关键作用的是肉身性的书写。正如温斯洛普－扬所指出的：“话语网络 1800（指的是 18 世纪晚期和 19 世纪早期传播的物质性特征）最根本的精神技术之一是书写单位与声音和视觉符号之间流畅的、毫不费力的互相转换。正是因为听、说、读、写之间界限的系统性模糊，使得语言被建构成了一种同质化的元媒介，能够将自然和文化编织在连贯的意义之中……这种数据处理技术的融合带来的最终结果是一个掌握语言的主体，因为主体看上去完全掌握了语言被生产、记录和传播的不同方式，因而所有的东西都无缝融合在一起。”³⁰

“话语网络 1800”对肉身性书写的重视，导致了文学研究对作家手稿的崇拜，在研究者看来，作家书写的手稿总是第一位的，根据手稿印刷出来的书籍则是第二位的，只有人根据作家手稿去校对印刷出来的作品，而不是根据印刷出来的作品校对作家手稿。这种“书写”的权威性保证“掌握语言的主体”的“连贯性”，譬如浪漫主义文学有大量的景物描写，作家用美丽的文字描写的景物，读者通过文字联想美丽的景物，这一过程“无缝融合在一起”。然而到了“话语网络 1900”（也即从十九世纪晚期到二十世纪初期）随着电传技术的发展，“这种连贯性被常与贝尔、爱迪生这样的开拓者和工匠联系在一起的媒介技术转变摧毁了。这种转变的本质是数据流的技术性分化以及随之产生的存储和处理实时数据的能力。新的摄影和留声机媒介为视觉及听觉提供了自身的存储和传播渠道，这些渠道不再依赖象征的媒介作用。一直以来，由熟悉字母

³⁰ 同上，第 73 页。

排序的读者经过训练的头脑才能想象出的景象与声音，现在直接被展现给眼睛和耳朵。”³¹留声机和电影的发明，使得“经过训练的头脑才能想象出的景象与声音，现在直接被展现给眼睛和耳朵”；而打字机的发明，使得书写成为一种机械化行为，“这种机械化将双手与写作界面分割开来，用分离的、标准化排版字母替代了纸张上墨水绵延不断的流动”³²，无论是作家自己打字或作家口述打字员打字，书写都不再具有肉身性了。媒介技术的变革让原本融为一体的声音、图像和书写都被客体化了，而且被机器所代替，“来到19世纪晚期和20世纪早期，新型模拟录制和存储技术（摄影机、留声机和打字机）挑战了古腾堡星系中用手书写和印刷复制技术的统治地位……然而，这不仅仅是从话语网络1800中的古腾堡书写实践到话语网络1900中的爱迪生式媒介的变化，更是对一个基本事实的认识，即前者同样且始终是媒介技术。”³³如果说“话语网络1800”也即“古腾堡式媒介”生产出了“现代主体”，那么“话语网络1900”也即“爱迪生式媒介”则导致了“主体的衰落”，由“书写”创造出来的“主体”因为“媒介技术”带来的“感知经验的巨变”成为了“异化的主体”。

从“话语网络1800”到“话语网络1900”是两套“媒介技术”的变化，媒介技术的变化带来了感知经验——也即“主体性”——的变化，感知经验的变化决定了文学的变化……这可以说是基特勒对文学史写作的贡献。浪漫主义被具有“主体性”的肉身性书写所决定；现代主义的出现，伴随着的却是典型的无能为力感，因为机械化取代了肉身性，主体也就被异化了，这种转变发生在十九世纪晚期，但一直延续到二十世纪，“话语网络1900”不只是对应现代主义的兴起，也涵盖了现代主义向后现代主义的转化，“主体异化”的根源来自主体被机器所操纵，被技术所穿透。留声机、电影和打字机结束了“话语网络1800”，开创“话语网络1900”，这些机器的出现改写了媒介技术，从此走上了不归路，反机器论的浪漫主义渐行渐远，从现代主义到后现代主义的转变势所必然。今天我们面临的，借用托马斯·瑞德的书名，依然是“机器崛起”的时代，也是本雅明所谓“机械复制时代”，只不过机器变得更加精密、高级和智能化。按照基特勒的说法，媒介技术具有自我演化的动力，从古腾堡的活字印刷开始，它“生产出了取代它的技术——从摄影机到计算机——从一开始

³¹ 同上，第73页。

³² 同上，第73页。

³³ 同上，第69页。

就为它们提供了可能。它是一个让其他媒介获得自由的独特媒介”，媒介会对其他媒介产生反应，“它们按照逐步升级的策略性应答节奏相互跟随”。人类充其量不过是一路伴随而已。更确切地说，在媒介不需要人类参与其中即可进行交流 and 进化之前，人类是使这一进程得以维持的节点和运算符。³⁴ 根据这个自我演进的逻辑，尽管基特勒没有说过“话语网络 2000”，但后来哲还是可以沿着他的思考推进，当“数字技术”取代“模拟技术”，人类迎来数字复制时代和互联网时代，究竟会发生什么：“数字技术做了什么？所有的信息都被数字化了，计算机有效地将三个维度（即摄影机、留声机和打字机的维度），就是声音图像和文字，爱迪生式话语网络 1900 去差异化了，大约在一个世纪前，后者在技术上分化了话语网络 1800 同一化的元媒介语言。某种意义上 1800 还是一个完整的，然后出现了一个分化，分化为三个领域了。但是在哲学上影响重大的，有 1-3-1 结构，其结果是在哲学上影响重大的 1-3-1 结构：一种原始的统一（精神化的语言）发生了内部分歧被最终分裂为三个维度（图像和声音模拟的分化和打字机导致的文字的机械化），但这种分裂最终被更高层次的统一性（数字技术的复杂性）战胜了。如果用黑格尔式的表达来说的，那就是：话语网络 1900 是话语网络 1800 的对立面，而话语网络 2000 扬弃了前两者，达到了一个更高层次的统一。”³⁵

随着数字化和互联网时代的到来，文学会相应发生怎样的变化？基特勒并没有展开充分的讨论，他只是在论述“话语网络 1900”时，认为模拟媒介技术的到来，使得“文学”逐渐被边缘化了，“当声音与视觉数据可以直接被录制、存储和传送，而不需要诉诸象征的媒介作用时，又何必用词语模拟它们呢？当新技术可以存储和处理实时数据流时，又何必用语言笨拙地来表达时间呢？”³⁶ 然而，互联网时代的文学尽管被边缘化了，却没有消失，反而因为互联网普及产生了与“传统意义”上的“文学”有所区别的“新形态文学”。要理解“话语网络 2000”与“新形态文学”之间的关系，可以借用日本学者东浩纪的理论。³⁷ 某种程度上，东浩纪关注的是“话语网络 2000”及其文学表达，

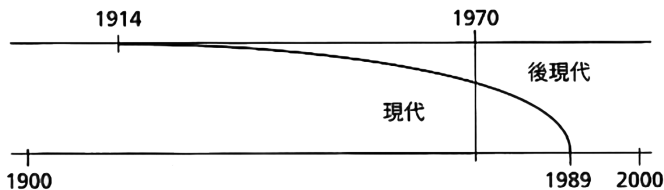
³⁴ 同上，第 76-77 页。

³⁵ 同上，第 93 页。

³⁶ 同上，第 74 页。

³⁷ 东浩纪的著作翻译成中文的有两种：《动物化的后现代：御宅族如何影响日本社会》（褚炫初译，台湾：大鸿艺术股份有限公司，2012 年）和《游戏性写实主义的诞生：动物化的后现代 2》（黄锦荣译，台湾：唐山出版社，2015 年）。

他虽然没有提及基特勒，却似乎沿着类似的脉络展开论述。从东浩纪书中这张图³⁸可以看出，他对所谓“动物化的后现代”的“时间线”描述与基特勒的“话语网络 1900”具有相当高的重合度：“1900”（也即 19 世纪晚期至 20 世纪初期）作为“现代主义”/“后现代主义”的起点，其中标志性事件则是 1914 年爆发的第一次世界大战：



“过去的二十世纪，我们的社会已经被犬儒主义所支配。……后现代意味着 [20 世纪] 70 年代后的文化世界。但是，更广义来说，无论是复制技术或资讯理论的出现，还有人类观的改变，后现代的起源可以追溯到二、三十年代。前面讲到班雅明的论文是一九三六年的文献，更重要的是，像是启蒙与理性那种‘大叙事’开始凋零，也正是在一次大战时。接下来反而要到冷战崩坏，连共产主义这个最后的大叙事亡魂也消失的一九八九年，凋零才完全表面化。因此现代到后现代的变迁，也许能以 70 年代为中心，将其视为从 1914 到 1989 年花了 75 年，缓慢演变而来。”利奥塔对“后现代”的一个著名定义就是支撑整个现代世界的两大宏大叙事的崩溃：一个是由法国大革命开启的解放叙事，另一个则是由德国古典哲学和德国浪漫主义带来启蒙叙事，“后现代”的到来，使得维系人类共识的宏大叙事趋于崩溃。东浩纪认为，从第一次世界大战开始，“像是启蒙与理性那种‘大叙事’开始凋零”，而“1989”（也即从 20 世纪晚期至 21 世纪初期，可以对应于“话语网络 2000”）冷战的结束，两个世界变成一个世界了，福山称之为“历史的终结”与“末人时代”的到来，“末人（the last one）”一词来自尼采，“末人时代”的到来，意味人们可以为满足自己的物质利益而争斗，但不再追求也不相信永恒的意义，不会为了某个宏大叙事去进行斗争。这就是东浩纪所谓“动物化的后现代”，他将“后现代”到来之前的

³⁸ 东浩纪：《动物化的后现代：御宅族如何影响日本社会》，褚炫初译，台湾：大鸿艺术股份有限公司，2012 年，第 111 页。

现代社会称为“树状模型”的世界，即某种宏大叙事具有意识形态统领性的机能，表层世界的各种话语表征（无论是政治话语还是艺术话语）背后都有为之提供意义和安排秩序的深层叙事结构（无论是自由主义还是马克思主义）；与之相对，“后现代”社会的到来——在日本，其历史和政治上的症候为战败及其后安保运动的失败所象征的“政治的季节”的终结、1970年代的高度经济增长和石油危机……等等——则意味着“宏大叙事”的退场、“树状模型”的失效。³⁹东浩纪通过对日本动漫以及“轻小说”的研究，试图把握“宏大叙事”崩溃之后的社会和文学表达：首先是作为“宏大叙事”的替代的“故事消费”，也可以称为“世界观”，但所谓“世界观”并不是整体性对世界的看法，而是架构某个世界的模式，譬如东浩纪例举的《新世纪福音战士》以及我们所熟悉的《权力的游戏》，它们都提供了不同的“世界观”，其架构的世界虽然足够宏大悠久，甚至是宇宙尺度，却并非“宏大叙事”，因为这个“世界观”不能提供具有共识性的终极意义。东浩纪认为，《新世纪福音战士》所提供的与其说是一个“宏大叙事”，不如说是“让受众能随意进行感情移入、能根据自己喜好而编排故事的‘没有叙事的情报集合体’。”“故事消费/世界观消费”在“话语网络2000”中渐成趋势，说明我们这个时代还需要“故事”，并不是召唤“宏大叙事”，只是为了弥补“宏大叙事”的消失，用“故事”来进行补偿。“因此，现今社会充斥着许多故事的情形，并不足以成为对‘宏大叙事衰退’论述的反证。即便御宅族的故事内容上充满了气势磅礴的奇想，为迎合多样化的消费者之喜好而不断作调整，不断被‘客制化’（Customize），因而不断被制造出具备着让读者去想象其他故事的宽容空间。笔者认为，这些现象也只能视为‘属性数据库消费’基础上的‘小叙事’加以掌握理解即可。”由此，可以从“故事消费”引申出“数据库消费”，在东浩纪看来，“新形态文学”提供给消费者是没有叙事、没有深度甚至没有内容的“纯粹形式”，即从各个人物身上搜集、分解并归类而成的“数据库”。“对于作品的表层（故事）和深层（系统），[后现代文化消费者]有着完全不同的两种志趣。对于前者，他们希望得到的有效情感满足是通过将各种‘萌要素’进行组合而实现的。相对地，对于后者，他们希望的是将能够给予这类满足的作品单位本身进行解体、将它

³⁹ 参见东浩纪：《动物化的后现代：御宅族如何影响日本社会》以及王钦2018年4月27日在华东师范大学国际汉语文化学院的演讲《“动物化后现代”及其不满：御宅族的文化政治》。

还原为数据库之后，进行新的拟像创作。换句话说，在这些消费者那里，对于小型叙事的欲求和对于数据库的欲望，是以相互分离的方式共存着的。”⁴⁰ 虽然“故事消费”和“数据库消费”最初出自日本大众文化和大众文学，但现在某种程度上已经成为“网络文学”的共同特点，借用比较粗略的表述，“穿越小说”和“架空叙事”偏重于“故事消费”，以至于形成“某某宇宙”或“某某世界”；而“同人写作”则注重“数据库消费”，与原作之间关系相当松散，只是借用其中某个元素进行再创作。假如我们回到基特勒的思路，可以说“话语网络 2000”也即“互联网时代”的到来，同样深刻地改变并形塑了“当代文学”的“形态”，“故事消费”和“数据库消费”只是其最显著的特征。

4. “网络文学”与“当代文学”的关系及其限度

无论是基特勒还是东浩纪，他们的理论虽然无法直接解释当代中国文学，却可以极大地刺激当代文学研究和文学史书写的想象力。正如王晓明老师所言，“今天，网络文学足可与纸面文学平分天下了”，那么我们如何思考“网络文学”，以及怎样处理“网络文学”和“纸面文学”的关系，成为了当代文学研究的首要问题。目前自然无法完成比较全面的理论描述，不过，我想通过对四部作品的简单讨论，既涉及到“网络文学”与“纸面文学”的关系，又触及了“当代文学”的“极限”与“下限”。这四部作品分别是《繁花》（金宇澄）《三体》（刘慈欣）《大国重工》（齐橙）《临高启明》（吹牛者），之所以选择这四部作品，除了考虑它们发表的时间（都发表在二十一世纪）和影响力（在纸面和网络上都影响巨大），更重要的是，从《繁花》到《临高启明》，这四部作品不断地碰撞着“当代文学”的框架，“当代文学”一方面展示出“框架”的富有弹性，试图把某些作品纳入既定的文学版图，另一方面也体现了“框架”的力不从心，面对某些作品越来越缺乏解释力，甚至如《临高启明》这样的作品，“当代文学”已经很难找到合适的办法进行解读了。正是在这些作品与“当代文学”的关系中，我们可以比较清晰地看到其“解释框架”的“极限”和“下限”。

第一部作品是《繁花》，《繁花》可以说是近 20 年来上海文学的最重要收

⁴⁰ 关于与“宏大叙事”相区别的“小型叙事”和“数据库消费”及其文学表达，可以参见东浩纪：《游戏性写实主义的诞生：动物化的后现代 2》。

获之一，并且也荣获了茅盾文学奖，甚至要改编成电视剧和电影，可谓在各个层面都收获好评，影响巨大。但人们在称赞这部小说时，或许忘了《繁花》实际上是一部网络文学作品，最初是金宇澄以“独上阁楼”为网名在“弄堂网”——一个“老上海怀旧”的BBS——进行写作的，他每天在BBS上发帖，网友则进行跟帖评论。据公众号“弄堂 longtang”发表的当年版主说明：“自2011年5月10号11:42，独上阁楼（金宇澄的网名）先生在弄堂论坛开贴创作《繁花》，每天创作一段并在弄堂论坛发布，在2011年11月4日13:05论坛的创作告一段落。”

金宇澄发表在“弄堂网”上原作很难说是完整的长篇小说，其中夹杂着真实的故事以及各种随机的评论，譬如陈子善和陈建华作为“老上海”的代表都被写进去了。《繁花》成为现在大家所熟知的长篇小说，至少经历了三个版本的变迁，首先是“弄堂网”发表的原生态版本，其次是《收获》杂志发表的小说版本，最后才是上海文艺出版社出版的小说定稿。假如有心人仔细比较这三个版本，不难发现其中的差别和修改的轨迹，弄堂网上的原生态版本比较具有网络交互性特征，金宇澄的写作是不断在与读者跟帖的互动中完成的，如果删去了相应的跟帖与回复，这个版本就不完整了；而杂志版和单行本版的修改恰恰是要祛除原生态版本的“网络特征”，使之更趋向于一部符合“当代文学”规范同时也富有艺术特色的长篇小说。因为《繁花》最终获得“茅盾文学奖”这一“当代文学”对长篇小说的最高奖励，所以许多研究者忽略了它的“网络文学”的前身。《繁花》虽然也被评选为二十一世纪20年来网络文学的代表作，但这已经不是这部小说最重要的身份，反而有可能是获得茅盾文学奖使之成为网络文学的代表作，至于《繁花》在传统文学意义上的成功和网络文学之间究竟是怎样的关系？这一点却少有学者进行研究，《繁花》成功地进入“当代文学”的版图之后，其“网络文学”的开端几乎被成功地抹去了。

与《繁花》相比，作为类型文学的《三体》不是首先在网络上发表，但它的“走红”却与网络的参与有着密不可分的关系，李广益在《〈三体〉的言说史》中回顾了这一历程：“《三体》第一部从2006年5月起在《科幻世界》上连载了八期，好评如潮，让《科幻世界》再度洛阳纸贵。我已经有好些日子只是断断续续地看《科幻世界》，但这半年中也每月三顾报刊亭，以便第一时间拜读《三体》的最新内容。这是《科幻世界》这份老牌科幻杂志第一次也是唯一一次全文连载长篇，慧眼识珠的《科幻世界》副总编姚海军拍板开此先河。此后，姚海军还作为《三体》的责任编辑，为小说的修订、出版和推广做了大

量不为人知的工作。《三体》单行本出版后，读者们在豆瓣网站、百度贴吧和各种各样的网络论坛里展开了热火朝天的讨论，直到今天。科幻迷的评论不一定引经据典，但思路活跃而广阔，有的挑《三体》中的硬伤或针对书中的某个设想延伸讨论，有的把《三体》和已经获得雨果奖和星云奖的科幻名著放在一起比较（不知有多少人想到，有一天《三体》也会登上雨果奖的殿堂，与那些大师经典比肩？），也有铁杆粉丝反复品味小说中的精彩段落和词句，并和大家分享自己的心得。《三体》最早的读者，在网络上记录了他们的真切感受，更留下了星星点点的真知灼见。这些一闪而逝的灵光，虽然现在爬梳起来已经越来越不容易，但却为后来的‘三体热’酝酿了人气，也成为后续研讨的宝贵材料。”⁴¹用今天的话说，《三体》可谓“网红”，而且是墙内开花墙外香，作为科幻小说，最初并没有引起“当代文学”的更多关注，却在文学圈外得到广泛的好评，阅读李广益和陈颀编《〈三体〉的X种读法》，不难发现其中多种“读法”并非“文学性”的，而是指向更广阔的领域。随着《三体》获得“雨果奖”，自然引起“当代文学”的关注，但《三体》的第二卷和第三卷远远超出了“当代文学”的理解范围，许多研究者讨论《三体》，一般喜欢聚焦第一卷，因为第一卷从“文革”开始，比较容易纳入诸如“伤痕文学”等既定叙述中。然而第二卷和第三卷涉及到黑暗森林法则、社会达尔文主义、死亡永生和降维打击等，以其“反人道主义”特色挑战了“当代文学”的基本预设，而且小说扩展到一个更大的宇宙观，也已经完全超出了“当代文学”原有的思想幅度。就“经典化”而言，“当代文学”可以说完全接纳了《三体》，但“当代文学”的“框架”是否能够完全容纳《三体》呢？《三体》在何种意义上挑战了“当代文学”的“框架”？两者之间的关系似乎并没有得到深入的探讨。

和前两部作品不同，齐橙的《大国重工》是一部典型的网络小说，虽然这部小说2017年获中国作协重点扶持，2018年获第二届网络原创文学现实主义题材征文大赛特等奖，纸质书也已由上海文艺出版社出版四册，但《大国重工》连载于“起点中文网”，齐橙也是这类网络小说写作的“大神”，这是一部穿越小说，“齐橙最著名的几部作品均有一个相似的故事结构：一个在当代从事科研或身处相关工业部门的工作者，穿越到1980年代改革之初，借由穿越者自身的理工知识和历史眼界，不断帮助个人、企业和国家解决（重）工业和

⁴¹ 李广益：《〈三体〉的言说史》，载李广益、陈颀编：《〈三体〉的X种读法》，北京三联书店，2017年。

经济发展中的难题，创造一个又一个奇迹和辉煌。”⁴² 这种特定类型的“穿越小说”与当代中国的“工业党”思潮有很大的关系，齐橙曾经说过创作这类小说的原因：“我是在工厂里长大的，当年那个厂子，也曾是一家风光无限的国营中型机械企业，可惜现在已经破产多年，再也找不到往日的辉煌了。许多年来，我就一直想写一部关于工厂的小说，幻想着如果能够重新再来一次，也许这家企业不会沦落到破产的地步，而是有可能抓住每一个机遇，最终成长为一个工业巨无霸。”⁴³ 按照林凌的分析，一般意义上的“穿越爽文”如“回到明朝做王爷”之类，“不具备任何反抗与解放性的力量，它精于提供熟悉感，并在根本上缺乏想象力。如果说资本主义生产方式给任何可能的真实世界提供了一种虚假的掌控感和理解方式，穿越爽文的实质就在于将这种掌控感和理解以一种更粗暴浅薄的形式内化为自身对于世界的设定，是经过遮掩和变形的现实世界结构化规则的再现。但穿越爽文却拒绝承认这一点，反而仿佛是借助想象力伪装出一种架空，并在叙事上切断了世界与人物的血肉联系，唯一起作用的是个体感官刺激的强度变化。”⁴⁴ 相比之下，“工业穿越小说”却又完全不同的追求，“与一般穿越爽文不同，为什么工业党的穿越小说要反复提示甚至强调架空世界和现实世界的重合度呢？一个重要的理由恐怕是工业党认为自己小说中的世界比现实的世界更具真实性，小说写作的理由本来就是为了揭示现实世界的真相，目的在于教育现实世界的读者。齐橙在接受专访时毫不犹豫地称自己的小说是‘现实主义’的，并认为：‘文学的使命不外乎传承文明、教化大众、娱乐百姓。……在传承文明方面，纯文学是主力……至于教化大众方面，网络文学比纯文学更有优势。其一，网络文学的受众更广；其二，绝大多数网络小说都是正能量的……’”⁴⁵ “当代文学”也比较愿意接受齐橙的自我定位，将《大国重工》看作是现实主义题材网络原创文学的代表作，但将一部“穿越小说”命名为“现实主义文学”，是否比较表面化地理解了“现实主义”，而没有意识到两者之间的矛盾？如果与东浩纪提出的“游戏性写实主义”相比，《大国重工》所包含的“叙述潜力”是否能被“现实主义”所涵盖、所把握？或者也仅仅是“只能视为‘属性数据库消费’基础上的‘小叙事’加以掌握理解即

⁴² 林凌：《工业党的穿越之梦及其文学追求》，《文艺理论与批评》2020年第2期。

⁴³ 齐橙：《工业霸主·写在前面的话》，起点中文网。

⁴⁴ 林凌：《工业党的穿越之梦及其文学追求》，《文艺理论与批评》2020年第2期。

⁴⁵ 同上。

可”？⁴⁶这样的疑问至今还是悬而未决。

和《大国重工》一样，《临高启明》也是一部“网络穿越小说”，讲述的是521位“参与众”穿越到了明朝海南岛的临高之后，如何打造出一个新的澳宋帝国的故事。值得注意的是，《临高启明》竟然使用了不少革命历史题材小说中常出现的“打土豪、分田地、斗地主、剿土匪”的故事模式，所以这部“穿越小说”很难被“工业党小说”、“种田文”、“新权威主义意识形态”等这类单一形态的判断所概括。按照赵文的分析，《临高启明》在构想500穿越众回到明朝时，做到了“高度复杂地想象性重构中国社会的近代史的‘发展主题’，反思性地表征中国近代百年现代化习得的现代知识体系，并在一个既现实又虚构的历史空间内进行蒙太奇式的投射……”严肃思考500个穿越的当代人如何进行工业化建设，对新中国的总体历史叙事展开一次肯定和总结，这在80年代之后的文学还是比较少见的。“临高五百穿越众不得不以某种‘戏仿构拟’的方式取鉴现实历史中的社会主义建设经验，主导叙事的声音也不得不从故事情境所涉及的阶级关系出发，以积极分析的方式合乎历史情理地推进叙事”，于是就有了“清除劣绅苟氏兄弟”、“临高秋赋问题”、“杭州蚕桑业”等一系列故事情节。⁴⁷与这部小说内容的特异性相比，其形式上和创作上的特征也许对“当代文学”构成了更深刻的挑战，《临高启明》连续创作至今历时已有十年，更新至七卷，现有篇幅近800万字，参与讨论、提供有关情节、技术、历史支持的线下“参与众”要超过“五百二十一位穿越者”人数，执笔人“吹牛者”通过对参与众（其中不少人认领了文中角色）的资料提供、论坛讨论、同人文创作进行选择整理，主导着《临高启明》的创作主笔权。《临高启明》的创作机制的集团性，使这部书很难用一种现有的文体标准去衡量。⁴⁸而且这种新型的、高度网络化的创作机制，使得“《临高启明》体现了一种真正与‘主流文学’观念决裂的写作实践。它完全不屑于和那些在文学圣殿里已经封神的写作形式有半点关系。现代经典文学观不断要求‘创新’，力避‘俗套’，《临高启明》却肆无忌惮地大搞戏仿，大量使用读者大众喜闻乐见的故事情节，语言形

⁴⁶ 东浩纪：《游戏性写实主义的诞生：动物化的后现代2》，第8页。

⁴⁷ 赵文：《“工业党”如何在改造“古代”世界的同时改造自己：〈临高启明〉的启蒙叙事实验》，《东方学刊》2019年冬季号。

⁴⁸ 有关《临高启明》的创作缘起、发展和定型之后的写作网络机制，参见李强：《“集体智慧”的多重变奏》，载《文艺理论与批评》，2018年第2期。

式随意挥洒，情节展开多点分布，多人合作写作模式各行其是，还要加上与不断延伸的小说正文之间并无绝对界限的大量同人题材等等，都说明写作主要的心理动力是在笔下编织一个新世界的自我满足。”⁴⁹与《大国重工》不同，“当代文学”面对《临高启明》这种与网络密切相关的文本形态——作者概念完全动摇，可以多人参与写作；文本长度没有限制，可以无节制进行生产——无法简单地用“现实主义”或“网络原创文学”加以收编，相反，这类文本的存在使得“当代文学”既定的研究方法捉襟见肘，比较彻底地突破了“当代文学”的“解释框架”。

《临高启明》作为“互联网”生产出来的“新形态文学”，它标识出“媒介技术”对于“文学”的决定性影响。没有媒介之变就没有文学之变，两者的关系类似于基特勒关于形式和内容的讨论，他认为作为“媒介”的“形式”远远把“内容”抛在后面了，为了说明这种关系，他以摄影为例，因为人们关注的是照片这一媒介，所以一张照片拍好之后，它与被拍对象之间就失去了对应关系，这张照片自我构成了一种形式，你可以喜欢或不喜欢这种形式，甚至随便毁掉这张照片，但与被拍对象之间已经没有任何关系了。也许基特勒表述得比较极端，但内容与形式之间的关系并不神秘。马克思在《资本论》第一卷中分析“商品的拜物教性质及其秘密”时，也认为不能从“内容”也即“使用价值”去揭示“商品”的秘密，而是需要更深入地把握“商品”的“形式”：“劳动产品一采取商品形式就具有的谜一般的性质究竟是从哪里来的呢？显然是从这种形式本身来的。”因此，当代文学研究需要追问的是，《临高启明》这类网络媒介形式生产出来的作品，“具有的谜一般的性质”究竟是从哪里来的呢？显然无法从作品的“内容”中获得，而来自于“这种形式本身”。

⁴⁹ 霍炬：《澳宋帝国的政治难题与“工业党”的自我批判：以〈临高启明〉中的政治话语为例》，《东方学刊》2020年春季号。

文学批评如何直言

从《主体的倒影：历史巨变的精神图景》说起

朱羽

1.

2019 年底以来的全球新冠疫情带来了一种紧迫性与一种断裂性。生活或可以在表面上恢复到原有状态，但思维却必然遭受某种难以抚平的挫折感。“何为紧迫之事”与“何为根本之物”有时并不以命题的方式提给我们，而是融入在生活实感与情绪波动之中。围绕中国现（当）代文学如何可能的思考再一次涌现出来。在“新文学终结”早已被说出以后，一组“疫中笔谈”吸引了我的注意。仿佛是正反论辩两方各立判词，李国华占据了一种忧郁的位置，“无力的现代文学”这一说法无疑处在“新文学终结”¹的延长线上，又承载了作者对于二十世纪文学书写与运思方式的彻底反省：“现代文学哺育出来的发声方式都是无效的。”²而周展安则正面强攻式地提出“有力的现代文学”，强调在近四百年的历史大势中来把握中国文学实践的精神本质，即现代文学的“正统”在于天下为“公”的思想传统，其“力”在于行动的本性而非单纯批判的意识。³李国华的论说虽然显得悲观，却亦潜藏着对于“无力”之文学执拗

¹ 关于“新文学的终结”，可参看李云雷：《新文学的终结及其相关问题》，《南方文坛》2013 年第 5 期。

² 李国华：《无力的现代文学》，《人间思想》第 23 期（2020 年 10 月出版）。

³ 参看周展安：《现代文学的位置》，《人间思想》第 23 期。

而真诚的依恋；周展安的判词虽可狠击固有“现代”文学观念的命门，却需为有力之文学（乃至其基础——“思想”）寻找更为坚实的现实地基。除了语词上的对反，两者实际上并不存在真正的反驳关系，毋宁说反而形成了一种相互增补乃至互为前提的叙事性关联：有力的现代文学也会无奈地退化至无力状态，但“无力”是否有可能再次转化为“有力”？

这里的讨论或许缺失了一个当下的现实环节——李国华的思考虽立足于当下情境却相对封闭在“现代文学传统”之内。罗岗所谓“当代文学的极限与下限”一说则将这一环节挑明了：在当代的媒介、技术、资本的全局性变化中，当代文学已经逼近其“极限”。在这“方生方死”的时刻，现代文学的“底部”充分敞露；其曾经“有力”的面向——社会主义文艺机制是其极致表达（虽然始终无法摆脱其矛盾状态）与如今“无力”的残局——圈子化的“纯文学”的自艾自怜是其充分的表征，同时被把握在思维之中。然而，“极限”究竟更多地意味着一种终结还是一种新的开端？罗岗的态度似乎是：对于前者不必过分哀悼，对于后者则需持开放有态度。⁴不过，这种危险的平衡本身极不稳定。在这种不稳定性当中，有一个环节或许相对确定，也是我关注的焦点，即今天“文学教育”如何展开。这也关涉到“无力的现代文学”与“有力的现代文学”之间的辩证法。值得一问的是，文学教育的产物能够是什么？

正是在这一系列思维的准备中，我想重提“文学批评”。在粗疏而直观的意义上，批评可以是一种“中介”，一种在“无力”与“有力”之间游走、转换的媒介；既可以联通更宽广的“文”，又逼使“自我”一次次生成。批评是“作品”的实现，是将之“翻译”或“转码”成它熟悉或不熟悉的语言；也是使自己不断摆脱固有思维窠臼的书写实践。进言之，文学批评是对对象与自我的双重否定（“否定”取黑格尔之义）。

然而，“文学批评”又是一个负重过多的词汇，需要被约束并重新界定。在这个意义上，我想引入倪伟《主体的倒影：历史巨变的精神图景》一书。这本写作跨度达到二十四年（1995-2019）的中国现当代文学论集不但呈现了一代治文学者（1960年代生人）的思路方法与“时势”之间的互动，更示范了“文学批评”如何直言、如何运作在文本与现实“界面”之上的方式。

⁴ 参看罗岗：《“当代文学”的“极限”与“下限”》，《文艺争鸣》2021年第2期。

2.

从1995年发表的《长天渺渺一征鸿：郁达夫论》到2019年的《平凡的超越：路遥与1980年代文化征候》，倪伟收入书中的这二十二篇文章又可归入三个时段：1995至2000；2003至2007；2013至2019。本书的编年包含着两个“沉默”期；这需要引入作者另外的写作活动来补完。⁵如此做的一个好处是，能够清晰地看到后记里提及的那条“红线”——主体问题——如何随着时势而变换面貌。这种变化当然不只具有个人史的意义，毋宁说它将1990年代以来文学研究的变迁、文化研究的兴起及其不满，乃至更广阔的思想文化的位移通过个人的批评实践表达了出来。而我更不想放过那股拉紧这条“红线”的劲：一种始终在场的文学批评的强度。

具有文人气的“流溢着郁达夫式的感伤和忧郁”⁶的现代知识分子，位于这条主体“红线”的起始处。这个起点并不算独特却别有意味。无论是郁达夫惧怕落伍于时代却终究隔膜于时代，还是瞿秋白将自身交付命运之流却无法摆脱政党政治与文人性情的抵牾，抑或梁遇春摇摆于理想与现实两个极端而遭遇无所归依的空虚，至今仍能无休无止地召唤出一波波知识分子的自我移情，但如何在大数据中摆放这种过剩的敏感以及它所对应的“个体性”，却依旧未见令人满意的回应；因此不妨将之视为二十世纪中国文化经验的一道阐释难题。在90年代中期的思想氛围里，三篇作家论多少夹缠着“反思激进主义”与“人文精神讨论”的气息，倪伟在对感伤与忧郁进行诊断时，采用了“政治已经成了现代知识分子难以逃脱的陷阱”⁷、“超越性的精神价值作为生命的依据”⁸、“安身立命的精神根基”⁹等措辞，但这些表达显然是临时性的且不稳定的。此处的“批评”并不想回到任何稳固的80年代价值评判之上，而是带有某种挣扎的特征。这种挣扎的后果正是一种转向：

当初选择[1928-1948南京政府的文艺政策及文学运动]这个课题，多

⁵ 沉默期的“劳作”成果分别为博士论文修订版《“民族”想象与国家统制：1928-1948南京政府的文艺政策及文学运动》（2003年出版）与译作《漫长的革命》（2013年出版）。

⁶ 倪伟：《主体的倒影：历史巨变的精神图景》，北京：北京大学出版社，2019年，第30页。

⁷ 同上，第27页。

⁸ 同上，第38页。

⁹ 同上，第51页。

少有点自我惩罚的意思，因为这样一个课题肯定不容许我再徘徊在个体的心灵世界，咀嚼那些沉重却又轻飘的生存悲欢。这正是我需要的。我希望自己能拨开那些永远猜不透的迷雾，变得像石头一般冷静、坚强、沉稳。¹⁰

从郁达夫式忧郁转向国民党文艺政策，令人瞠目结舌；而这就发生在本书编年第一个时段与第二个时段的“沉默”期。像无生命的“石头”一样去考察一个在立场与审美上皆无法接受且在历史上颇为失败的案例，意味着作者拒绝在任何舒服的“精神”措辞上止步，也是对于80年代研究惯性的痛苦超越。在这个意义上，二十世纪90年代末二十一世纪初“文化研究”在中国现当代文学研究领域里的勃兴，无非呼应了已有的学科僵局。它有的放矢地置换掉了那种咀嚼灵魂、回归抽象大词的研究方式，打开了一个不由个体决定的机制的维度，同时使研究者自身的主体位置得到了反思，用倪伟2001年的话说，即“把自身看做是多种思想、观念、话语互相纠缠、争斗的场域，并对自己的研究书写中所包含的策略、政治有清醒的认识和反省”。¹¹

“作为视野和方法的文化研究”¹²，倪伟几乎是在字面上实践这一表述。这里的关键是，视野与方法使研究对象获得了一种新的“可批评性”。这是我对于本雅明表述的粗暴借用。本雅明用它来阐明批评对于作品自身反思的完成，¹³而我则想强调以下一种操作：批评辨识并牢牢抓住文学作品的核心“形式”，将之置入更为确定的历史脉络中加以破译与评判。也就是说，批评要为作品找到真正的理解通道，为形式找到意义的“出口”。从倪伟作品的编年史中也能看到一种微妙的变化。1996年的《“布”的分析》虽然将旗袍、裙子、背带裤、旗帜、抹布、幕布等物象联通到多重的欲望之上，1999年论余华的文章虽然

¹⁰ 倪伟：《“民族”想象与国家统制：1928-1948 南京政府的文艺政策及文学运动》，上海：上海教育出版社，2003年，第318页。

¹¹ 倪伟：《作为视野和方法的文化研究》，《中国现代文学研究丛刊》，2002年第3期。

¹² 同上。

¹³ 本雅明在评述德国浪漫派的批评概念时，特别指出它是一种使个别艺术作品的限定性指向艺术之无限性的媒介。因此，在浪漫派看来，批评不是一种评判，而是作品的实现与完满化，是它的体系化，亦是其消融于绝对之中。See Walter Benjamin, “The Concept of Criticism in German Romanticism”, trans. by David Lachterman, Howard Eiland and Ian Balfour, in Marcus Bullock and Michael W. Jennings ed. *Walter Benjamin: Selected Writings Volume 1, 1913-1926* (Cambridge and London: Harvard University Press, 1996), p. 152, p. 159.

在暴力叙事中令人叹服地辨识出了隐含作者的沉醉，但是欲望与暴力批判的终点依旧抽象，对于先锋派与时代的关系的判断依然暧昧。与之相比，《朦胧诗的旧魂新魄》（2005）则获得了一种批评上的确定性：“作为来自京城的干部子弟，……他们拒绝被抻入大地之中，因而始终只是乡村的外来者，他们的哀痛不属于整个大地，而多半只是他们这一群人的哀痛，这就是为什么在他们的诗歌中我们能读到尖锐却感受不到悲悯的原因所在。”¹⁴

在倪伟犀利的文学感受力与酣畅淋漓的批评声中，无疑能感受到一种“直言”的勇气。“文学批评”是一种“直言”的方式。借镜于福柯，“直言”（*par-rêsia*）与“修辞”相对，意味着说出一切。此词有贬褒两义：既是不懂得克制或没有能力通过理性、真实的原则来说；又指不加掩饰、毫无保留、不打官腔、不加修辞，因而与希腊之“真”相关——不掩饰、不隐藏、去蔽。福柯更为之提出两个重要的补充条件：一、直言是怎么想就怎么说，说自己的话。二、直言冒有风险。¹⁵ 此处的界定仿佛将我们带回到文学革命时期胡适关于“新文学”的措辞当中：“有什么话，说什么话；话怎么说，就怎么说。要说我自己的话，别说别人的话。”¹⁶ 但这种显见的“年代错乱”或也激活了一种亲缘性：文学批评有着一种根深蒂固的求“真”意志，并表现为一种直言的方式；直言的文学批评无法摆脱自身的伦理性乃至政治性。

但是，此种政治性并不意味着“占队”，而是一种迂回式的进入。“直言”的德性建立在批评的依据之上。如果将对象放置在它真实的历史脉络中，如果批评者能够放弃一己之私与一孔之见而去倾听那一历史瞬间的真实律动与尚未实现的潜能，那么没有什么对象是不可批评的。倪伟的文学批评与文学研究措辞越来越肯定，诊断越来越清晰，与这一批评取向的逐渐确立恐怕大有关系。这也意味着，批评者自身不能孤立自己，需要认识到自己属于何种力量，即在更广泛的意义上自觉地成为一个“有机知识分子”。——虽然文学批评又在实践中不断生成着自身的自由与个体性。因此，“文学批评”的“直言”既必然关联着（有时是不以意志为转移的）集体性，但同时辩证地包含着一种“自

¹⁴ 倪伟：《主体的倒影》，第142页。

¹⁵ 参看福柯：《说真话的勇气：治理自我与治理他这II 法兰西学院演讲系列，1984》，钱翰、陈晓径译，上海：上海人民出版社，2016年，第10-11页。

¹⁶ 胡适：《建设的文学革命论》（1918），见姜义华编：《胡适学术文集·新文学运动》，北京：中华书局，1993年，第41页。

由”的环节。

上述“作为视野与方法的文化研究”本身应被视为一种中介，迟早要交汇于二十世纪中国的集体经验以及更大的世界历史核心矛盾。在倪伟那里，这种方法论启发意味着：改变对于知识个体的执念。只要是以一种个体化的眼光来把握知识者，总会引出一个禁区——勒令你停止反思与批评。这也许可以被称为一种“超保护合作”。倪伟的批评实践显然放弃了这种对于知识个体的超保护。然而，要使此种批评不流于愤世嫉俗，就需将视野调整到整个时代的高度，关注感觉结构，关注无数无名者的存在，关心时势的律动。正是在这一前提下，我非常赞赏倪伟在《清末语言文字改革运动中的“言文一致”论》中对于章太炎与《新世纪》群体的双向批评。一方面，《新世纪》从根本上缺失了章太炎所思虑的历史维度，但另一方面，章太炎也“低估了机器印刷对于社会文化乃至人的精神心理所产生的巨大而深刻的影响”。¹⁷ 无论是对章士钊“逻辑文”因受限于文言而难以等值地翻译西文，还是周作人受制于所抄材料而难免老调重弹，作者都暗示我们，在现代中国的新文化更为宏大的创制过程中，个别知识者的探索之所以可贵，既可以作为成功，也可以是一次次实验的失败。诚实的批评者要勇于指出这种失败与局限，这样才能解放出一个活的传统与集体性的文化政治进程。此种“文化”的概念，远非一般时髦的文化研究所能涵盖。这里可以辨识出的反而是葛兰西的身影。并非偶然，倪伟在分析户县农民画与新中国山水画改造时，两次征引了葛兰西那句——文化是对于人的内在自我的组织和训练。¹⁸ 他无疑是在葛兰西的“文化政治”的意义上把握“文化”的。葛兰西将克罗齐式的“文化史/艺术史”对立（不纯的、包含道德内容的抑或所谓艺术的背景要素，对立于纯粹的、无功利的审美形式）改写为容纳了“艺术史”的“文化史”¹⁹，并将此种对立诊断为意大利知识分子脱离于人民的症候。在葛兰西的理解中，改变艺术基于改造文化，而这一改造在最根本的意义上总是涉及到人的情感、观念与社会关系的变化。²⁰

二十世纪的中国革命所达到的文化政治成就，可以借助葛兰西式的思路来

¹⁷ 倪伟：《主体的倒影》，第93页。

¹⁸ 同上，第317页，第320页。

¹⁹ See *Antonio Gramsci: Selections from Cultural Writings*, ed. by David Forgacs and Geoffrey Nowell-Smith, trans. by William Boelhower (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985), p. 89.

²⁰ *Ibid.*, p. 203.

激活，却无法限制在任何既定的理论话语之中。然而，正因为与现代中国的历史经验之间有着血肉联系，文学批评才可以从容、合理、开放地借用诸种理论方法与视野，同时敏感于历史的闭合与理论的堕落。在这一脉络里，就不难理解他在2018年“人文知识思想再出发”会议上对“堕落”了的文化研究进行了清算。所谓“申冤型研究”与“流氓主义”研究直戳当下部分人文知识生产脱嵌于历史与现实的弊端——这无疑是学院“政治正确”全球化的后果。倪伟对于文化研究需抑制其激进性的说法恐怕会引起诸多异议。但我更愿意把它视为批评者所应具有审慎，而非对于真正行动者的揶揄。通过与社科院“中国当代史读书会”展开往复交流，本已存在于倪伟思路中的历史主体维度更为饱满地凸显了出来，“精神”一词由此以一种辩证的方式回归了。所谓“文化研究再出发”也是一次批评的重生。“打造我们有可能拥有的最好的知识和理解来间接改变这个世界”²¹，则是这一批评的宣言。

当然，“最好的知识”与“间接改变”都更多地停留意向之上，也无法不引发争论与辩驳。暂且搁置这种空洞无物的质疑。与这一反思几乎同时展开的路遥研究中，倪伟赋形了一个更为要紧的批评对象：1980年代的主流文化。路遥的创作与整个80年代核心观念有着极为内在的关系——知识、劳动、苦难与个人；他的小说成了观测整个转型时期的集体意识的窗口。就“知识”而言，是地方性知识（蕴含着伦理意涵）与现代知识之间的分化与剧烈冲突。就“劳动”而言，是劳动所体现的创造坚强自立的个人主体以及创造彼此信赖、团结友爱的劳动共同体，逐渐转变为肉体作为原始资本的投资。就“苦难”而言，虽然说路遥的作品摆脱了伤痕文学式的将苦难与国家政治生活捆绑，指明了困难有其具体的社会成因，甚至证明了社会存在的不合理，但这种苦难叙事却生成了一种新的意识状态：这种苦难叙事在向上的层面上因与国家现代化进程结合，有了一种虚幻的崇高性；在向下的层面上因为有了家庭的目标而催生出退缩性的抚慰力量。而最后一个关键词“个人”涉及到转型过程中身心两方面的结构性危机：“身不安”对应着社会空间日益的压抑化，“心不安”对应着信仰的崩溃。高加林尚来不及感受到潘晓的那种困扰，可“要像小林那样在一个更低的层面上全面认同世俗生活，还需要经历潘晓式的幻灭和虚无”。²²因此，高加林的主观愿望、他的价值认同，是社会化的结果，在他身上所隐藏的更深

²¹ 倪伟：《打造有用的人文知识：文化研究的再出发》，《文艺理论与批评》2019年第3期。

²² 同上，第225页。

刻的精神危机，被城乡分割的制度现实暂时掩盖。而孙少平的轨迹则更像莫雷蒂 (Franco Moretti) 所归纳的布尔乔亚成长小说——是妥协，是社会化的完成。路遥为他安排的结局是步入家庭，但不是为了爱情。

80年代此种“主流”文化难道是由于布尔乔亚文化巧合式的拙劣模仿？难道我们只能重走黑格尔所谓英雄时代到散文气的现代之道路？——更何况我们的那一“英雄时代”本身也充满争议。问题的关键在于，80年代及其文化征候究竟有何意义？就让我们再一次来思索这一判断：路遥所呈现的是80年代国人共同拥有的基本价值认定，因此是真正成功的主流文化；而“它们迄今仍然顽固地盘踞在我们所生活的这个世界，甚至在很大程度上支配着我们的头脑和心灵”。²³ 倪伟似乎有一种想要将之扬弃的冲动，但是他的批评在此却凝结为一个暧昧的静止姿态。历史的辩证法在于，当新的主流文化以其灵活、创新与情感导向为面目现身时，我们总会不自觉地回到此种曾经的主流文化之上寻找慰藉。倪伟则告诉我们，它早已问题重重了——本身是一种甜蜜的“神话”。这篇论文主体部分的明晰酣畅，与结尾处的迟疑无解，构成了富有意味的对照。这里可能包含着文学批评的根本难度：如何在亲历者的身心状态与不以意志为转移的社会转型之间找到平衡。不过，这至少开始使整个时代的主流文化获得了某种“可批评性”，这既不是单纯的破坏也不是单纯的捍卫，而是将主流内部的杂多性、叠合性与矛盾性揭示出来，并尝试解放出它的潜能。可以接着问的是，今天的“主流”究竟为何？今日直言的文学批评所可依靠的力量究竟为何？

3.

在此，我想对“文学批评”的“当下”谱系做一番极为简化的梳理。首先，新中国的“批评”是在明确的历史目的论指引下，由政教机制“强”势引导，使任何文学书写“客观地”联结到“外部”的一种活动。从1950-1960年代文学批评本身所引发的争议来看（如钱谷融、秦兆阳的论述），文学批评本身也受到过度决定，乃至呈现出“异议化”。或者更中肯地说，在“概念”与“实在”绝对相符的要求下，社会主义文学创作与文学批评内含着一种结构性“缺失”：所有个别的书写实践都有待被“纠正”。因此，直言的文学批评在那一历

²³ 同上，第231页。

史条件中实际上是不可能的：因为个人不需要（也不可能）在自己的创造性活动中说真话，“真”是预先给定的。文学批评在很大程度上是一种“修辞”（即无法确保“说自己的话”的环节）。但随着政教机制的瓦解，“真言”的文学批评开始登场，却逐渐丧失了伦理-政治性与集体性，最终变成了高度体制化、圈子化、修辞化的喃喃自语，因此文学批评的“直言”再次变为“修辞”（贾浅浅事件是对之的再次确证）。

正是在这两个“极点”之间，我想凸显作为“文学教育”的“批评”书写——一种恢复“直言”的文学批评可能性，并非常临时性地提出以下几点。（一）“此刻”才是“起源”；文学批评从张力性的此刻出发，必然会溢出学科视角，服从一种总体性的“文”的意识。（二）文学批评需要高度的自反意识与充分的知识准备，因此需要训练与学习；但同时，这一智性活动关联着伦理性，是一种说真话的方式。（三）文学批评与文学对象之间具有一种亲密性，因而与“精神”本性有着一种亲密性。这种亲密性与可渗入性受到当代媒介条件的影响，却是文学教育尤需下力之处。（四）文学批评的写作同时是一种“自我”的生产，是一种见证自由的环节。

最后还是回到“有力”与“无力”问题上来，但我想赋予“无力”的情境一种可把握的形式。某种程度上可以说，文学的无力仅仅是更为普遍的人文构造日趋衰弱的表现之一。我尝试将这一构造概括为“精神形式”，黑格尔在《哲学全书第一部分·逻辑学》里称“概念”为“无限的、创造性的形式”正是此意。²⁴ 这种形式涉及同一与非同一的同一、自我在他者中反射回自身，以及始终在更高的意义上回归起源或本原确立自我扩张与自我统一。这种统一在根本上关涉到（自然）语言与意识反思性。但今天我们见证了另外两种形式的兴起并对之构成巨大挑战。首先是“动物形式”，这是科耶夫在读解《精神现象学》时涉及的意思，即人之为人需要诉诸“主客体对立”与否定性运动，一旦这一要素消失，人就会再次成为“动物”，他的艺术、爱欲与游戏会再一次成为“自然的”。²⁵ 东浩纪在《动物化的后现代》中创造性地挪用了科耶夫的这

²⁴ “概念是作为独立存在着的、实体性的力量的自由的东西，并且是总体，在这个总体中每一个环节都是一个构成概念的整体，而且被设定为与概念没有分离的统一体；所以概念在其自相同一里是自在自为地得到规定的东西。……概念是一切生命的本原，因而同时也是完全具体的东西。……必须被视为无限的、创造性的形式。”黑格尔：《哲学全书第一部分·逻辑学》，梁志学译，北京：人民出版社，2002年版，第293-294页。

²⁵ Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel*, ed. Allan Bloom and trans. James H. Nichols

一说法，以之分析 90 年代兴起的宅文化、二次元文化。更进一步，其极端形式表现为“粉丝圈”封闭的、直接性的消费 - 接受方式（此看法尤其得益于王钦的分析²⁶）。“动物性”在此指一种灵魂的封闭状态。再次是一种机器 - 算法形式。此种形式一方面关联着卢卡奇早在已阐明过的渗透到社会生活所有方面的商品形式，意味着一种计算理性对于人之生命的掌握；另一方面又涉及到赛博格（cyborg）、脑机接口等“后人”面向对于经典自由 - 人文主体性乃至自然生命观念的侵蚀与挑战。

文学批评显然是精神形式的一种“表现”，同样遭到动物形式与机器形式的挤压。然而，我更倾向于认为，作为“文学教育”重要面向之一的批评，既是一个保持住人文反思能力、激活个性与集体性的领域，又是一种可加以延展与锻造的中介活动。需要问的正是，动物性的封闭是否就是绝对的？是否存在从“自然”向“精神”的转化可能？“动物形式”是否有着向自身否定面转化的可能？机器形式是否可以获得“观念化”的可能性？

如此来考量文学批评的意义，就不是在罗岗老师所谓已然“极限化”或饱和了的“当代文学”体制里重复劳动。我所强调的“文学教育”，与倪文尖老师所看重的与文本的亲密关系有直接关系。最终在此辨析出两个面向或许是要的：（一）精神生产的形式与文字、叙事、观念之间有着紧密联系，但在人工智能、多重“算法”乃至“连线大脑”等要素面前，其历史本质亦将被揭示出来。不过，文学批评亦可作为保存主体性与个体性的活动而存在，有时甚至是以“剩余”形态来存在。（二）从更狭隘的方面来说，作为直言的文学批评也必然要跳出当代文学的固有框架。因为以“此刻”为起源与基础，它的发力方式便能倾向于去激发出“文”的亲密感。在不可全然压抑的“阐释”冲动之中，直言的文学批评将为“作品”找到出口，乃至能将无力的东西与有力的东西，再一次也是“第一次”联系起来。

(Ithaca and London: Cornell University, 1980), p. 159.

²⁶ 王钦在“历史、社会与文学批评：中国现当代文学研究的方法及其射程”华东师范大学 - 东京大学双边会议的评议板块中发挥出了这一看法。在他对于东浩纪的批评中，强调了动物性这一形式：萌要素是无法被数据库化了，这是动物性的，是直接的，不是普遍化的东西，不存在共同的语言来通约。圈子里的人用没有意义的东西来交流。各自在各自圈子内部，像动物一样，来消费他们感到兴奋的东西。

现当代文艺中的“善良”及其后果

毛尖

当代文艺，“善良”是男女主人公的标配。就以2020年的几部影视剧为例来说。剧情道具都很魔性的《狼殿下》（2020），男主的人设广告是“聪慧善良”，然后还怕观众理解不了，继续备注，“天性质朴，心地纯善”。《今夕何夕》（2020）中的男主冯夕也是，“善良，勇敢，正直”。反正，只要是男女主人公，不管他们接着会干下多么惊天动地的伟业，像冯夕，一路要从“礼部司务升职为侍郎、尚书，最后扳倒左相，权倾朝野”，他们一律是善良的淳朴的慈悲的。类似的，《安家》（2020）中的女主，尽管事业上手段霹雳辣手冷血，但是，架不住本心善良啊，被原生家庭欺负得有家回不了，跟《都挺好》（2019）中的苏明玉一样，以天生的善良虐杀无数观众。

善良是王道。《瞄准》（2020）中，虽然男主之前有江湖一号杀手的履历，但是，善良。《隐秘而伟大》（2020），一个在乱世读了法学毕业进警察厅工作的男主，白纸一样善良。全世界的男女主都有一个共同的标签叫善良，《装台》（2020）善良，《平凡的荣耀》（2020）也善良。2020年，一整年的男女主都善良，这个，不单是2020现象。

铺天盖地的善良，怎么来的，为了什么？

来看三部文艺始祖作品。《金瓶梅》，《红楼梦》和《海上花列传》，按照孔子《论语·八佾》标准，属于“尽美，未尽善”。从《金》到《红》到《海上花》，潘金莲到林黛玉到沈小红，三位世纪主人公明线上天差地别，但性情上

却有暗线连贯，恣意尽情。三部作品也因此更契合王国维理论，重美轻善。王国维强调美的独立性，强调艺术不是道德和政治的手段，美在形式，美的实质在景在情，现代小说也确实在“尽美，尽情”一路上发动得很充分。像张恨水的小说，比如《啼笑因缘》《金粉世家》，虽然最后也有个因果报应，但男主女主都是在“情”上发育，读者也多是图其中的缠绵悱恻。如此，一路到被誉为现代“红楼梦”的《家》《春》《秋》，一大波善良主人公来袭，觉新的周边同代纷纷受制于封建礼教，表现形式则是个人被善良擒得无法动弹。觉新瑞珣梅芬这些少爷小姐如此，鸣凤绮霞这些婢女也如此，特别的善良带来特别的悲剧。同时读者也都能轻松发现，作为品质的“善良”常常和“懦弱”和“守旧”有关联。《祝福》中的“善女人”柳妈，亦是如此。

检索 1930 年以来的中国小说，善良的男女主人公经常和传统有关联，聪明的则和突破传统相关。这一点，也体现在港台小说中，比如金庸武侠中的人物。像《射雕英雄传》，男主郭靖和女主黄蓉鲜明的性格差异就和他们不同的“善良值”有关，郭靖的善良木讷和黄蓉的古怪精灵，直接在善良和旧传统，聪慧和新思维之间进行了链接。

与此同时，作为话语的“善良”，在共和国语境里，也开辟了其他链接，比如，勤劳。勤劳和善良彼此印证彼此解释，共和国的文艺主人公基本都获得能干和善良两个勋章。回看五十年代至七十年代的中国电影就很明显，男女主人公一律是能干又善良。公共生活最饱满的时代，公话语和私话语享用同一套修辞。《柳堡的故事》（1957）中，副班长喜欢上了二妹子，指导员怕他影响革命，找他谈话，副班长激动地对指导员说：“我喜欢二妹子，因为她很能干，插秧除草，她都会。”类似地，《布谷鸟又叫了》（1958）《金铃传》（1958）《今天我休息》（1959）《万紫千红总是春》（1959）等大批电影中，男女主人公都能非常自然地以能干和善良赢得爱情。大概就这个时期，中国当代文学实现了孔子的“尽美矣，又尽善也”，也就是郝敬所谓的，“尽美，言其声容可观可听，此乐之文也。尽善，即可观可听之中，一则清明广大，泰和元气，一则发扬蹈厉，微少和平，此乐之情也。”

善者，美之实吗？美和善和真的关系，在中国，是一个长期论争的话题。最近《觉醒时代》热播，蔡元培很红，关于美善真，蔡的观点是以美育代宗教，美育，智育围绕德育展开。他这个论述和梁启超的观点有相通处，梁认为，只有不坏的情感，才是美。此类观点，和王国维的无功利论构成极大反差。《觉醒时代》里，各方人士都对蔡元培过度毕恭毕敬，包括鲁迅，同时，也真是第一

次在电视剧里看到，民国鞠来躬去的比日本还厉害，但观点而言，大家和蔡很不相同。譬如真善美而言，鲁迅就在《拟播布美术意见书》里说：美术诚谛，固在发扬真美，以娱人情，比其见利致用，乃不期之成果。沾沾于用，甚嫌执持。

基本上，真美一体，中西都没异议，就像济慈在《希腊古瓮颂》结尾写的，“Beauty is truth, truth beauty”，美即是真，真即是美。那么，被挤出来的这个“善”到底该如何摆放。

纯粹在善的话语层面考察，中国文艺里的“善”，两岸三地的表现确实各不同，不过，我们可以在现代主义发生期里回看作为道德主义的“善”，确实遭遇了强烈反思。施蛰存写了一整本《善女人行品》，用十二个故事方方面面来溜达“善”。

不过，1980年代开始，随着伤痕文学和伤痕电影的出场，共和国妻子形象收拢了善的现当代不同涵义，成了善的同义词。谢晋电影是代表文本。《天云山传奇》（1980）《牧马人》（1982）《高山下的花环》（1984）等电影中，都有一个善良的妻子抚慰冤屈的丈夫。无论是冯晴岚、李秀芝、韩玉秀，还是巧珍，都是极其善良的劳动好手，冯晴岚为右派丈夫罗群献出一生，李秀芝用辛勤的劳动为许灵均重建了人的生活，韩玉秀用烈士抚恤金帮丈夫梁三喜还请了欠账单。“善良”也由此变成一个“原配”和“准原配”定义。同时，八十年代文艺中，我们也大量读到男主想到家乡的善良姑娘，终于心头有了不安。路遥的《人生》是例子。小说中，全中国最善良的农村姑娘巧珍爱上了高加林，但高加林进城后就变了心，巧珍心碎之下，匆匆跟村民马拴结了婚，而且，特意强调，要“旧式”礼仪，“按过去的老乡俗行婚礼”。

既是旧的，又是善的。既是美的，又是传统的。八十年代中期开始，随着爱情大肆入侵文艺，共和国妻子淡出银幕，在“爱情”面前，她们不仅失去银幕位置，而且成了庸俗品种，像《盛夏和她的未婚夫》（1985）像《女人 TAXI 女人》（1991）像《大撒把》（1992）。和共和国女性互文的“善良”，也跟革命、劳动、公家话语一起，成为文艺的反方。这一个时期，善和美脱钩，一大批顽主登上历史舞台，他们用所谓“脱俗”的方式，拆掉了很多原本坚固的东西。顽主们说着，“晚上睡觉别盖太厚的被子，别穿过紧内裤，早睡早起，多想想共产主义事业”，拆掉了革命。玩世不恭地吹牛，“我和一百多个女的睡过觉”，拆卸了儒家。

表面上，美挤走了善，紧紧地拥抱了真，实质是，社会主义话语和传统话语遭遇了共同的空心化过程。个人和集体脱钩，善没有了用武之地。如此十年。

然后，随着影视剧成为中国人生活中的拳头产品，善良又大肆回归文艺。真善美在新世纪真的是由衷地实现三位一体，即便是在相对自由的网剧领域，剧组也都非常自觉地让男女主毫不停歇地善良。这是为什么？

当代编导，显然都看到了，文艺的“善”，比任何其他属性都具有套路潜力。觉新如果不善良，早早就可以堕落成高老太爷，瑞珏鸣凤如果不是那么善良，都不会死。但是，善生一，一生二，二生三，三生万物。善良就是文艺正道。

如果不善良，杀手就不会去养对手的女儿，《瞄准》半集结束。如果不善良，顾耀东就不会一根筋地去监狱放走共产党，《隐秘而伟大》一集结束。如果宁毅没有被突如其来的善良控制，《赘婿》（2021）可以砍掉一大半。反正，只要影视剧中的主人公善良上身，马上就会有各种惨和各种卖惨，各种低智以及低智引发的误会，观众就等着各种虐和虐后爽。

每一次剧情无以为继的时候，主人公就会立马善良上头。章子怡广告做得震天响的《上阳赋》（2021），出场就很塌，上阳郡主的人设，上能指挥三军镇压宫廷政变，下能拿住全世界各种族男人，但是，剧情需要的时候，她就看不透身边小侍女的一点小伎俩，也不懂老公要她喝药的更大善良，然后千里桃花万里狗血，6集都嫌多的剧情，搞出了68集。

善良有多好，影视剧中的善良就有多可怕。只要善良当道，国恨就能变成家仇。男女主人公只要善良一天，电视剧的智商就低一天世界。俗话说人善被人欺，现在是全中国观众被善良欺。《山河令》，多好的武侠剧，开场，好不容易出现两个非我善类的主人公，周子舒和温客行，人狠话多各种开先河，看着他们以绝对匹配的方式相亲相爱飞驰江湖，真是赏心乐事。真心希望他们大大方方腐朽下去，希望他们快快乐乐水仙下去，用网上一个激情观众的话说，“我愿意用我男朋友的秃顶换他们百年恩爱”，然而，良辰美景架不住善良抬头，先是周子舒，然后温客行，善良出场，20集后慢慢又进入套路语法，实在令人扼腕。

一人善良毁一集，一锅善良毁全集。最近几年，电视剧语法其实各种创新，比如，同样是穿越，电影《刺杀小说家》（2021）就穿得很笨重，《传闻中的陈芊芊》（2020）《赘婿》就穿得非常轻松，而且轻松驾驭各种自我反讽，但是，电视剧的男女主人公，全部都在开场不久，进入善良套路，生生不息地毁于各种低级桥段。

鲁迅先生说，真的猛士，敢于直面惨淡的人生，敢于正视淋漓的鲜血。很想把这句话送给所有的剧组。说到底，作为套路的善良，就是鲁迅所谓的“庸人设计”，“给人暂得偷生，维持着这似人非人的世界。”

“能说的”小说与“作快板的话”

《“锻炼锻炼”》与小说的文类学

朱康

1. “赵树理的短篇小说”

山西文联主办的《火花》杂志，其1958年8月号的《编者的话》，以补白的方式编排在第91页，却带着封面或封底文字才有的位置感向“亲爱的读者们”宣布：

当你打开这一期的第一页的时候，它首先会给你带来一种新的喜悦，我国著名作家赵树理同志，在本刊上发表了他的小说：“锻炼锻炼”。赵树理同志现在我省长治专区的农村里生活，并着手整理写作长篇，这篇小说就是在这样百忙之中挤时间写出来的。¹

在这里，赵树理的小说《“锻炼锻炼”》被设定为读者“新的喜悦”的来源，其理由却既不在它的故事，也不在它的叙述，而仅仅在它的“发表”——一个通过编者的参与才能完成的行为。因此，这份“喜悦”，与其说是编者对读者的阅读效果的预期，不如说是他们借助想象中的读者的角色对自身编辑成果的肯定。而紧随其后的表述，更是绕开了读者的位置而完全投入于编者的视角，隐约呈现着他们如何介入了并在最后时刻见证了一篇小说在“挤”出的“时间”

¹ 《火花》编辑部：《编者的话》，《火花》1958年第8期。

里的诞生。在赵树理对写作模式的区分中,《“锻炼锻炼”》属于“半自动”²的类型,亦即写作的动力首先来自《火花》的约稿然后才是个人的意愿。在约稿之初,《火花》就已计划发表在8月号,赵树理也答应在6月——他离开北京回到太原的月份——交稿以便在7月编印。当直到7月上旬赵树理仍未能如约且已从太原去了长治,《火花》主编西戎就委派副主编韩文洲前往催稿。在长治,韩文洲目睹赵树理正在“着手整理写作长篇”——《灵泉洞》,但他以“坐等”的姿态换得了赵树理在“长篇”上的暂且中断,从而见证了同时也保证了“两天以后”——1958年7月14日——这篇“短篇小说新作完稿”。³《火花》的编者不仅催促赵树理在两天之内撰写了一篇一万四千多字的小说,他们自身也在6天之内就完成了送稿、编辑、校对、排版的程序从而使8月号得以在7月20日定版。——他们为何如此急切?

《编者的话》的“我国著名作家”一语表明,他们所急切的并不是《“锻炼锻炼”》自身,而是作者赵树理的名字;“小说”与“长篇”的交替出现则暗示,他们所急切的也不是这一名字的符号效应,而是急切于将它引入一种文类学:一种与“长篇”对立的“小说”——即“短篇小说”的文类学。“短篇小说”,这是一个自晚清开始舶来(如1905年8月20日创办的《北京女报》辟有“短篇小说”的专栏)而在“五四”时期得到具体规定的概念。胡适1918年5月15日在《新青年》第4卷第5号发表的《论短篇小说》一文,以“西方的‘短篇小说’(英文叫做 short story)”为范型将这一文类界定为“用最经济的手段”写成的文章,“代表世界文学最近的趋向”的“最经济的体裁”,因为“世界的生活竞争一天忙似一天,时间越宝贵了,文学也不能不讲究‘经济’”。⁴在这里,“短篇小说”既是文学的,又是经济的;既是西方的,又是普遍的。对“短篇小说”的接受因此就成了“五四”时期的中国在世界的生活竞争与世界的文学趋向中的一项自我要求。

《火花》接续并回应着这一“五四”的自我要求。自1956年10月创刊开

² 赵树理:《回忆历史 认识自己》,载《赵树理全集》第6卷,大众文艺出版社2006年版,第473页。

³ 韩文洲:《作品·作家·作风:向赵树理学习记略》,《赵树理研究》1990年第1期,转引自山西省史志研究院编:《赵树理传》,当代中国出版社2009年版,第187页。

⁴ 胡适:《论短篇小说》,载《胡适全集》第1卷,安徽教育出版社2003年版,第124、136页。

始，它就呼吁通过“鲁迅的短篇小说”学习“那种精炼和确切的本领”⁵；1957年3月以后，它借助对诗歌问题的讨论梳理“五四运动以来新文艺中各种形式取得的成就”⁶，1959年9月，在“认真学习‘五四’文学遗产”这一口号之下它首先确认的是小说的成绩“更为巨大”。⁷沿着这一进程，“短篇小说”成为《火花》至关重要的词语。1957年1月，《火花》在《编者杂谈》里“要求广大作者投寄我们作品时要短些，再短些，千万不要把应该而且能够写成短篇的，竟写成中篇”⁸；1958年1月，它推出了包括马烽《三年早知道》、（李）束为《好人田木瓜》等作品在内的“短篇小说专号”。1958年4月26日，《人民日报》发表社论《要创作更多短小的文艺作品》，以一种与“五四”对短篇小说的提倡相似的时间逻辑指出，“群众生产建设的劲头那么大，形势的发展那么快，群众对文化的要求那么迫切，热心于为群众服务的作家就不能够慢吞吞地来写”。⁹随后，中国作协主办的《文艺报》将《火花》树作了典型，确认它是“短篇小说的园地”，委派副主编陈笑雨于5月27日在太原与《火花》编辑部就“《火花》上的短篇小说”举办专门的座谈会¹⁰；又以这次座谈为中心，于6月11日在其第11期（它常常被奇怪地误认为11月号）上组织了一个“山西文艺特辑”，展示“山西文艺工作者和文学刊物密切联系群众的精神”。¹¹针对这一“特辑”，6月13日的《人民日报》发布了以“永远和人民在一起”为题的新闻¹²，7月号的《火花》编写了以“‘文艺报’出刊‘山西文艺特辑’”为名的简讯，后者特别指出这一“特辑”“共十四篇文章”——

其中有作品评论文章七篇，对赵树理的短篇小说、马烽的“三年早知道”、西戎的“姑娘的秘密”、束为的“老长工”、孙谦的“伤疤的故事”以及“长

⁵ 青苗：《关于鲁迅先生的一些断想》，《火花》1956年第1期。

⁶ 张赛周：《新诗处于非改革不可的地步》，《火花》1958年第9期。

⁷ 郑李生：《认真学习“五四”文学遗产》，《火花》1959年第9期。

⁸ 《火花》编辑部：《编者杂谈》，《火花》1957年第1期。

⁹ 人民日报社论：《要创作更多短小的文艺作品》，《人民日报》1958年4月26日。

¹⁰ 沐阳整理：《民族的艺术风格，浓郁的生活气息：座谈〈火花〉上的短篇小说》，《文艺报》1958年第11期。

¹¹ 《文艺报》编辑部：《〈山西文艺特辑〉编者按》，《文艺报》1958年第11期。

¹² 石美：《永远和人民在一起：介绍“文艺报”的“山西文艺特辑”》，《人民日报》1958年6月13日。

院奶奶”、“变”、“蓝帕记”等短篇小说的人物塑造、语言、风格的特点，均作了比较详细的分析与评论，这些文章，对于初学写作的青年作者，以及广大读者理解这些短篇小说，很有帮助。¹³

这一表述充分体现了《火花》编者的执念，“短篇小说”一词在一句之中三次重复，且涉及赵树理的一次还隐含着严重的误读。“特辑”中以赵树理为对象的论文是时任《文艺报》编委会委员的巴人的《略谈赵树理同志的创作》，如其题目所示，该文探讨的是赵树理的整体创作，它没有使用“短篇小说”的术语，连“小说”也只出现了一次——还是“旧小说”。巴人没有做文类的区分，他将赵树理的所有创作成果均名之为“作品”，即便为这“作品”强行加上“短篇小说”“长篇小说”的标签，他的重点也是在“长篇”，因为他着墨更多的是赵树理在《人民文学》1955年第1-4期连载的《三里湾》。

《火花》对巴人文章的误读，揭示了在此之前“赵树理的短篇小说”在《火花》中的缺场。自《火花》创刊以来（甚至自1950年5月它的前身《山西文艺》创刊以来）至1958年7月，赵树理未在该刊发表过任何作品，在整个山西的所有出版物上也只发表过三篇文字，且谈的是非文学的主题。¹⁴其实严格说来，他都不算是“山西文艺工作者”。如果根据时任山西文联主任的李束为的说法，将文艺工作者区分为创作干部与作家/创作者两种身份¹⁵，那么，在此期间，作为前者，赵树理属于北京：他正担任北京文联副主席；作为后者，赵树理属于全国：他的书写成果主要登载于作为全国性刊物的《说说唱唱》、《人民文学》与《文艺报》。

全国性作家与地方性的“山西创作者”——这正是《文艺报》在“山西文艺特辑”中建构的功能化的区分。在巴人的论述中，赵树理作为前者，作为“我国当代的杰出作家之一”，不仅以其作品“直接鼓舞了工农劳动群众”，还以其写作方式代表着“每个作家应该努力的方向”：“生活和生产的斗争产生了文学作品，文学作品转过来又推动了生活和生产的斗争。”¹⁶与之相比，作为

¹³ 文：《“文艺报”出刊“山西文艺特辑”》，《火花》1958年第7期。

¹⁴ 赵树理：《理想的会演“准备”》，《山西省第二届戏曲观摩演出大会会刊》（1957年12月）；《赵树理谈语文教学》，《山西教育》1957年7月号；《愿你决心做一个劳动者》，《山西日报》1957年11月11日。

¹⁵ 李束为：《永远和人民在一起》，《文艺报》1958年第11期。

¹⁶ 巴人：《略谈赵树理同志的创作》，《文艺报》1958年第11期。

“《火花》上的短篇小说”作者的这些“山西创作者”，或用陈笑雨的更为复杂的说法，“山西的专业的或业余的作家”，则因为大多是从“小学或者初中的文化程度”这样的起点上进入的文学，他们的作品在“劳动人民中间生根”的同时，“给予千万文化较低、受教育较少的人以信心和力量：成为一个人民的专业或业余作家，写下最新最美的诗篇，人人有份，人人有可能，人人都在这方面有着广阔的前途”。¹⁷“每个作家”与“千万文化较低、受教育较少的人”——这是普通读者（劳动群众）之外的两类特定的受众，他们在文化程度与教育状况上的区分，在巴人与陈笑雨的措辞中，暗示着赵树理与“山西创作者”在写作能级上的不同。对于《文艺报》来说，虽然最初是“《火花》上的短篇小说”触发了它对于“山西文艺特辑”的筹划，但为了使这一“特辑”真正具有示范性意义，它必须在“《火花》上的短篇小说”之上召入“赵树理的创作”。

或许正是《文艺报》对“赵树理的创作”的态度，使《火花》的一个要求变得更为急切：它必须在自身的短篇小说之中召入“赵树理的短篇小说”。

2. “自成特色的文体或体裁”

根据李束为的说法，“赵树理是我们山西创作者的模范”¹⁸，但《火花》在创刊之后的一年半时间里并未邀请或邀请到赵树理用其作品来引导创作者。1958年3月8日，在为响应中国作协“作家们！跃进，大跃进！”的号召而举行的首都文学界座谈会上，赵树理作为“首都作家”宣布计划写作三部《续李有才板话》，第一部一个月左右完成。¹⁹但很快这一计划就发生了改变，在本月所写的《我们要在思想上跃进》一文中，他又宣布“月内或者多一点，要写一个能说的书，发表在《曲艺》月刊上”。²⁰到了4月27日，刚在本月上旬改为半月刊的《读书》第5期登载了一篇署名“晓流”的对于赵树理的专访，将这个“能说的书”明确为“让唱评书的人念着书就能当词儿唱出来”的“长篇小说《灵泉洞》”，但却只是刚“写了五章”；赵树理3月的写作计划不得不再

¹⁷ 陈笑雨：《写下最新最美的诗篇》，《文艺报》1958年第11期。

¹⁸ 李束为：《永远和人民在一起》，《文艺报》1958年第11期。

¹⁹ 争取社会主义文学大丰收：作协书记处讨论大跃进方案 首都作家纷纷响应作协号召，《人民日报》1958年3月9日。

²⁰ 赵树理：《我们要在思想上跃进》，《赵树理全集》第5卷，大众文艺出版社2006年版，第93-95页。

次调整，这次赵树理“估计5月间可以最后完稿”。²¹《人民日报》的社论《要创作更多短小的文艺作品》就在这期《读书》的前一日发表，赵树理与《火花》的编者应该都读到了这一号召：“目前，更多需要的是迅速写出能够及时满足群众需要的更多短小形式的作品，小作品写得一样可以成为杰作。”²²或许就是在这一时刻，《火花》的编者向赵树理发出了短篇小说的约请，而赵树理答应将交稿的时间确定在6月，即在《灵泉洞》“可以最后完稿”之后。当到了7月上旬《灵泉洞》还处在“整理写作”的状态，《火花》只能让赵树理“暂且打‘灵泉洞’中钻出来，先还债”。²³因为6月的《文艺报》为“山西文艺”所构造的“赵树理+《火花》”的拼图正在发挥着巨大的宣传效应（坊间流传起“山西派”的称谓），对于《火花》来说，当然最好是将这一效应迅速回收在自身的构造之中（就像同时有“《火花》派”作为与“山西派”等价的命名）。《火花》1958年7月号中的简讯因此就有了一个以言行事的效果：它说要有“赵树理的短篇小说”，于是8月号就有了“赵树理的短篇小说”。

但赵树理并未将《“锻炼锻炼”》称为“短篇小说”，甚至除了《登记》（1951），他几乎从不曾将其作品划入这一文类。《登记》之所以成了例外，也仅是因为它被罗果夫（B. H. Popyov）选入了俄文版中国短篇小说集《解放了的中国》。在应邀为该集所作的序（一篇已不见中文原文的序）《致苏联读者》中，赵树理只能将它归入编者在俄文里为它指定的文类。²⁴但这只是临时的行为，当1959年编选《建国十年文学创作选——曲艺》，他就把它划归在“评书”之中。这并非事后的追认，因为《登记》有一个反身自指的表达：它的叙述人是向“听书的朋友们”发出请求——“今天让我来说个新故事”。²⁵赵树理一直谨慎对待，甚至有意疏远“短篇小说”、“长篇小说”这些西方文类学术语，自1943年9月出版《小二黑结婚》时为它标明“通俗故事”起，他就在对本民族“自成特色的文体或体裁”的承继中确立了具有“民族形式的特色”的“小

²¹ 晓流：《赵树理在写“灵泉洞”》，《读书》1958年第5期。

²² 人民日报社论：《要创作更多短小的文艺作品》，《人民日报》1958年4月26日。

²³ 韩文洲：《作品·作家·作风：向赵树理学习记略》，《赵树理研究》1990年第1期，转引自山西省史志研究院编：《赵树理传》，第186页，当代中国出版社2009年版。

²⁴ 赵树理：《致苏联读者》，载《赵树理全集》第4卷，大众文艺出版社2006年版，第79-80页。

²⁵ 同上，第1页。

说的体裁与风格”²⁶，或者说，他建构了自己的小说文类学。这一文类学是对“五四”文类学的超越。在赵树理看来，二十世纪50年代的中国文艺保持着两个传统——“五四”新文艺传统与未被新文艺界承认的民间传统²⁷，它们表现为两个文类的序列：新文艺传统支配下的“小说、诗歌、散文、戏剧”²⁸，民间传统支配之下的“鼓词、快板、童谣、故事”²⁹，或“快板、评书、故事、小说，以及地方戏曲”。³⁰赵树理强调人民大众在文艺上的民主权利，由此，他的文类选择的第一个原则是：立足民间传统，“那一种形式为群众所欢迎并能被接受，我们就采用那种形式。”³¹在此基础上，待“我们在政治上提高以后”，再辅以“新文艺传统”，“创造出新的形式，使每一主题都反映现实，教育群众”。³²

在赵树理的文类学中，“评书”占据着特殊的位置。在1946年1月出版的将自身标识为“通俗小说”的《李家庄的变迁》中，当主人公铁锁向他人讲述小说已经为他叙述过的往事，赵树理给他准备的姿态是“跟说评书一样，枝枝叶叶说了个详细”³³；在巴人以为“在作者的笔下，出现了新的萌芽，新的力量”³⁴的《三里湾》中，赵树理自称大量采用的是“中国评书中的技术”。³⁵在1958年3月的《我们要在思想上跃进》一文中，赵树理表露：

评书是地地道道的小说。我还掌握不了评书，但我一开始写小说就是要它成为能说的，这个主意我至今不变，如果我能在艺术上有所进步，能进步

²⁶ 巴人：《略谈赵树理同志的创作》，《文艺报》1958年第11期。

²⁷ 赵树理：《“普及”工作旧话重提》，载《赵树理全集》第5卷，大众文艺出版社2006年版第33页。

²⁸ 赵树理：《戏剧为农村服务的几个问题》，载《赵树理全集》第6卷，大众文艺出版社2006年版，第180-181页。

²⁹ 赵树理：《忆王春同志》，载《赵树理全集》第4卷，大众文艺出版社2006年版，第117页。

³⁰ 同上，第402页。

³¹ 赵树理：《在连载、章回小说作者座谈会上的发言》，载《赵树理全集》第3卷，大众文艺出版社2006年版，第356页。

³² 同上，第356页。

³³ 同上，第48页。

³⁴ 巴人：《略谈赵树理同志的创作》，《文艺报》1958年第11期。

³⁵ 赵树理：《〈三里湾〉写作前后》，载《赵树理全集》第4卷，大众文艺出版社2006年版，第382页。

到评书的程度就不错。³⁶

在这里，赵树理表明，他所有的小说都是“能说的”小说，而评书是“能说的”小说中的最高形式。赵树理是在这一文类意识主导之下进入的《灵泉洞》的写作，所以当上部完成并于1958年8月在《曲艺》月刊开始连载，他以“编者按”的方式确认：“《灵泉洞》是一部长篇评书。”³⁷

《“锻炼锻炼”》与《灵泉洞》（上部）第1至3章同月发表，且韩文洲在催稿时与赵树理讨论过后者，但赵树理为后者所核发的文类名称“长篇评书”，在《火花》为前者所撰“编者的话”里被提及时只剩下暧昧的“长篇”。赵树理与《火花》对文类学的理解显然存在着差异。《火花》保持着“五四”的或者说西方的文类学知识，为将《“锻炼锻炼”》归类于“短篇小说”，在《灵泉洞》上对应地安置了一个“长篇小说”的疑似缩略语。那么，在赵树理那里，当《灵泉洞》被定性为“长篇评书”，《“锻炼锻炼”》应被标识为“短篇评书”么？

赵树理与陶钝在1959年7月合撰的《〈建国十年文学创作选——曲艺〉序言》里，曾借在《曲艺》1958年10月号上的《小技术员大战神仙手》（同号载有《灵泉洞》第9-11章）说明过短篇评书的特征：“有故事，有人物，有对立的双方，矛盾展开后，斗争按着规律发展下去。不轻易放过重要情节，抓住重要的节骨眼就有声有色地写，所以使读者和听众发生兴趣。”³⁸这段话虽描述了“短篇评书”具有的情状，却并没有就此确立这一文类的独特性：把这段话作为对长篇评书的描述，或者删除了“和听众”三个字以后把它作为对小说的描述，它依然成立。其实对于赵树理来说，短篇评书与长篇评书之间是量的而非质的不同，而评书与小说之间是从属的而非并列的关系，因此最重要的是在小说之下区分评书与“五四”新文学式的小说之间的差别。1963年11月，在出席中国作协山西分会第一次会员代表大会时，赵树理在一个最明显的文本位置上确认了这一差别的一个部分：

³⁶ 赵树理：《我们要在思想上跃进》，载《赵树理全集》第5卷，大众文艺出版社2006年版，第93-95页。

³⁷ 《〈灵泉洞〉编者按》，《曲艺》1958年8月号。

³⁸ 赵树理、陶钝：《〈建国十年文学创作选：曲艺〉序言》，载《赵树理全集》第5卷，大众文艺出版社2006年版，第329页。

说评书的人的故事，开头比我们有办法。如我们的小说开头：“支部书记从城里开会回来，碰见老王来找他。”这是不行的，究竟是哪个支部书记？老王是谁？“西江月”本来应概括全书内容，引起听众兴趣。开头的交代不宜过长。要用种种办法使听众非听下去不可。³⁹

“五四”新文学式的小说可以直接从“故事”开始，而“说评书的人的故事”却必须先给“故事”的元素一个具有确定性的“交代”，甚或还可先给一段具有概括力的定场的诗词（“西江月”是定场词中的一个常用的词牌）。赵树理对“说评书的人”的这一观察，也是“说评书的人”给他的评价。把《灵泉洞》搬到书场的评书艺人陈荫荣，在1959年4月撰文称赞：

“评书好说头难起”，一上场必须要铺平垫稳，交代清楚，首先叙出枝儿来，中段再生叶子，以后就开花，结尾就结了果。《灵泉洞》正是枝搭叶，叶搭枝，一环扣一环地叙述发展的。⁴⁰

这样一部作为长篇评书的《灵泉洞》构成了《“锻炼锻炼”》的具体语境，后者写作于前者的写作间隙，它们共同分享着要小说“成为能说的”这一“主意”。可是，当赵树理在被催稿时声称“暂且走出‘灵泉洞’”的时候，他到底“走出”了多远的距离？

3. “说他作快板的话”

那就从评书以为“难起”的“头”开始。同《灵泉洞》相比，《“锻炼锻炼”》的开头没有那种“故事前边的交代”⁴¹，而且用的不是“无平仄辙韵的限制”的“散文”⁴²的言说方式：“‘争先’农业社，地多劳力少，/动员女劳力，

³⁹ 赵树理：《农村中两条道路的斗争》，载《赵树理全集》第6卷，大众文艺出版社2006年版，第212页。

⁴⁰ 陈荫荣：《〈灵泉洞〉的评书笔法》，《北京日报》1959年4月16日。

⁴¹ 赵树理：《灵泉洞（上部）》，载《赵树理全集》第5卷，大众文艺出版社2006年版，第102页。

⁴² “评书都是讲故事，它们讲说的本子都是散文，……无平仄辙韵的限制。”见赵树理、陶

作得不够好：……”⁴³ 在这样五言一句，两句一行，共 18 行的韵文结束以后，小说才进入散文的表达：

这是一九五七年秋末“争先农业社”整风时候出的一张大字报。在一个吃午饭的时间，大家正端着碗到社办公室门外的墙上看大字报，杨小四就趁这个热闹时候把自己写的这张快板大字报贴出来，引得大家丢下别的不看，先抢着来看他这一张，看着看着就轰隆隆笑起来。⁴⁴

在这里，开头的韵文得到了清晰的命名——“快板大字报”：载体上属于“大字报”，文类上属于“快板”。《〈建国十年文学创作选——曲艺〉序言》把快板及快书、鼓曲都列入“唱”的“唱词”，把评书及相声列入“说”的“散文”，而又还有“散韵结合，有说有唱的作品”，根据说与唱的比例分列到其他类别之中。⁴⁵ 按照此书的文类框架，《“锻炼锻炼”》正属“散韵结合，有说有唱的作品”，其中韵文（“快板大字报”）两则计 33 行、66 句，依据其与全文篇幅的比例关系，应划入到评书之中。然而评书的韵文（定场诗、收场诗等）都是古典化的诗词与骈句，且与散文化的“说”的部分一样都采用说书人的视角，不会采用快板的韵律与表达，且不会转入被叙述人物的口吻。再者说来，评书“只演不唱”⁴⁶，而快板总是自带着演唱的节拍，在《“锻炼锻炼”》中，当“争先”农业社副主任杨小四把大字报贴出之后，就有社员张太和主动要求“给大家从头念一遍”：“张太和说快板是很有工夫的，他用手打起拍子有时候还带着表演，跟流水一样马上把这段快板说了一遍，只说得人人鼓掌、个个叫好。”⁴⁷ 因此，赵树理“钻出‘灵泉洞’”，不仅“钻出”了《灵泉洞》所讲述的故事，

钝：《〈建国十年文学创作选：曲艺〉序言》，《赵树理全集》第 5 卷，第 323 页。

⁴³ 赵树理：《“锻炼锻炼”》，载《赵树理全集》第 5 卷，大众文艺出版社 2006 年版，第 220 页。

⁴⁴ 同上，第 221 页。

⁴⁵ 赵树理、陶钝：《〈建国十年文学创作选：曲艺〉序言》，载《赵树理全集》第 5 卷，大众文艺出版社 2006 年版，第 323 页。

⁴⁶ 赵树理：《业余创作漫谈》，载《赵树理全集》第 4 卷，大众文艺出版社 2006 年版，第 471 页。

⁴⁷ 赵树理：《“锻炼锻炼”》，载《赵树理全集》第 5 卷，大众文艺出版社 2006 年版，第 223 页。

还“钻出”了它所依凭的“评书”。也因此，他的“钻出”其实是一次返回，回到《灵泉洞》所取代的那个从未实施的计划中的小说——《续李有才板话》，也回到这一“续”作的前身——《李有才板话》，回到“板话”这一“板”（“韵”，“唱”）与“话”（“散”、“说”）的结合。

在1943-1946年间，赵树理的三部具有代表性的作品的写作同时也是三次具有示范性的文类实践。《小二黑结婚》在封面将自身标识为“通俗故事”；《李家庄的变迁》在作品内部通过主人公的讲述将自身引向了“评书”。而在“故事”与“评书”之间，1943年12月出版的《李有才板话》，则将自身所属的文类的名称直接写入了标题之中。“板话”是赵树理自造的词语，因此《李有才板话》才在第一章来追溯“书名的来历”。在介绍了李有才作为阎家山贫苦农民的身份，展示了其随时根据“发生件什么事，有个什么特别”⁴⁸即兴创作快板的本领后，这一章来到了其结论性的部分，来到了“抗战以来”的“许多变化”——

李有才也就跟着这些变化作了些新快板，还因为作快板遭过难。我想把这些变化谈一谈，把他在这些变化中作的快板也抄他几段，给大家看看解个闷，结果就写成这本小书。

作诗的人，叫“诗人”，说作诗的话，叫“诗话”。李有才作出来的歌，不是“诗”，明明叫做“快板”，因此不能算“诗人”，只能算“板人”。这本小书既然是说他作快板的话，所以叫做《李有才板话》。⁴⁹

《李有才板话》是“板话”文类的第一个作品，它以其自身的构成代表着“板话”这一文类本身。黄韦在《胶东文艺》第5期（1947年11月下旬出版）上发表的《关于板话》一文就带着充分的文类意识将“板话”确定为“从李有才和农民的快板里发展而来的一个新的艺术形式”，只是这个“板话”指的还是“可以演唱的翻身农民的斗争诗歌”，他因此要求不要把它与“李有才板话”相混淆。⁵⁰“李有才板话”，不是李有才的“板话”，而是李有才“板”的“话”，是“我”所“说”（“写”）的关于李有才“作快板的话”。在这里，在全书中这

⁴⁸ 赵树理：《李有才板话》，《赵树理全集》第2卷，大众文艺出版社2006年版，第250页。

⁴⁹ 同上，第253页。

⁵⁰ 黄韦：《关于板话》，《胶东文艺》1947年第5期。

个“我”惟一以“我”的名义现身的场合，“我”在赵树理的虚构之下作为板话的作者通过“抄他几段”这一行为真实地关联着李有才这个快板的作者。“我”的板话与李有才的快板都以现实的“变化”为对象，不同的是，对于快板来说，“变化”还是它处身于并介入到其中的一串断续的状况，而对于板话来说，“变化”则还是已经包含着快板的介入效应的一个完整的现实。板话既记录着“变化”的过程，也展现着快板的作用，通过板话可以看到，快板是共同体的纽带（李有才的“新快板一念出来，东头的年轻人不用一天就都传遍了，可是想传到西头就不十分容易”），是认识的媒介（“一念歌你就清楚了”），同时还是教学的工具——关于它自身的教学的工具：“我”所“抄”的“几段”不全是李有才的快板，还有一段属于阎家山的两个年轻农民小顺与小福，他们在对李有才快板的不断传诵中习得了创作的技能，编成了“一段短歌”。⁵¹

《李有才板话》中的快板绝大多数都依赖于口头传诵，但在第九章《斗争大胜利》中，它从口头转入了文字。这是在村“西头”的恶霸阎恒元通过村干部张得贵鼓动与威胁村民退出反压迫的组织“农救会”的时候，李有才编写了快板在村子里到处张贴，“连老恒元门上也贴了几张”——

第二天早上，满街都有人在墙上念歌：

工作员，换不换，

农救会，永不散，

只要你恒元不说理，

几时也要跟你干！

这样才算把得贵的谣言压住。⁵²

在这里，快板跨越了共同体的界限（阎家山的贫困的“东头”和富裕的“西头”的界限）而变成了直接斗争并取得胜利的武器（贫苦农民的誓言战胜了土豪恶霸的谣言）。这显然是一张“快板大字报”，只是它还没有取得这样的称谓，因为连第一张得到命名的“大字报”也要到1957年5月17日才会产生。但毛泽东在1957年6月6日的《中央关于加紧进行整风的指示》中把“大字报”

⁵¹ 赵树理：《李有才板话》，载《赵树理全集》第2卷，大众文艺出版社2006年版，第253、259、279页。

⁵² 同上，第297-298页。

回溯与建构为“延安整风时期的传统”⁵³，因此在这一时期（1941年5月-1945年4月）内出版的《李有才板话》，当“在墙上念歌”这一情节之前的一个段落里区长说阎家山所存在的问题“在事实上整了我们一次风”，这首“墙上”的“歌”也就在事实上开了《“锻炼锻炼”》里所出的“快板大字报”的先声。在这一意义上，《“锻炼锻炼”》正是“续李有才板话”，它的两个“快板大字报”的作者杨小四与高秀兰正是李有才的后学或转生。在赵树理即将进入《“锻炼锻炼”》之前，1958年5月，《人民文学》刊登了以写快板闻名、后曾被赵树理以“助业作家”相称的毕革飞的论文《漫谈快板》：

赵树理同志的“李有才板话”……不论在思想上或艺术上在工农兵群众中都起到了极其良好的影响。在它的影响下数不清又出现了多少“李有才”，也数不清用“李有才”这个教员培养提高了多少个生活中的“李有才”。⁵⁴

这样说来，杨小四与高秀兰就是“李有才”所培养的“生活中的‘李有才’”。只是，李有才是依靠自己的“特别本领”找到一种能够应对并介入“变化”的表达形式，杨小四与高秀兰是被“变化”自身召唤入一种先于他们的表达而存在的形式之中，——其实即使没有李有才的前导，他们也可能张贴“快板大字报”：因为他们所面对的“变化”是“整风”。

1957年4月27日，中共中央发布《关于整风运动的指示》，宣布在全党发动“反官僚主义、反宗派主义、反主观主义的整风运动”⁵⁵；8月10日，发布《关于向全体农村人口进行一次大规模的社会主义教育的指示》，号召“农民群众和乡社干部”开展以“社会主义自我教育”为主旨的“农村的整风”⁵⁶；9月14日，又发布专门针对“农业生产合作社”的指示，要求“继续进行一系列的整顿工作”，其中首要的是“整顿干部作风”。⁵⁷在1957年10月9日闭幕的中共八届三中全会上，毛泽东指出“整风”创造了包括大字报在内的四种

⁵³ 毛泽东：《中央关于加紧进行整风的指示》，载《建国以来毛泽东文稿》第5册，中央文献出版社1991年版，第491页。

⁵⁴ 毕革飞：《漫谈快板》，《人民文学》1958年第5期。

⁵⁵ 《中国共产党中央委员会关于整风运动的指示》，载中共中央文献研究室编：《建国以来重要文献选编》第10册，中央文献出版社1994年版，第224页。

⁵⁶ 同上，第530页。

⁵⁷ 同上，第551页。

“最革命最生动最民主的群众斗争形式”。⁵⁸再回溯到6月6日的《中央关于加紧进行整风的指示》，毛泽东为当时刚得到命名不足一个月的大字报总结了三点作用，而由于“指示”这一体制与词语的巨大效应，这三点毋宁说就从总结变成了对大字报写作的规定：

一可以揭露官僚主义等错误观点，二可以暴露一部分有反动思想和错误思想的人的面貌，三可以锻炼党团员及中间派群众（他们应当在大字报上批评错误思想和反动思想）……⁵⁹

显然正是基于这一语境和这一“指示”，赵树理才会在《“锻炼锻炼”》中让杨小四在“一九五七年秋季末”贴出大字报，并让村支书王镇海“认真地说：‘大字报是毛主席叫贴的’”。⁶⁰而根据《光明日报》1957年5月26日的报道，大字报一诞生就有诗、词、新乐府甚至章回小说等多种多样的形式。随后快板就被纳入到大字报自身的文类分类之中，如在1957年10月22日召开的上海市工商界整风运动报告大会上，中国民主建国会副主任胡子昂就谈到“群众对大字报创造多种多样形式，有漫画，有快板，有专栏，有相互批评，也有自我批评”。⁶¹在《人民日报》于1958年2月2日发表社论指出“我们国家正面临一个全国大跃进的新形势，……文教卫生事业也要大跃进”⁶²，中国作协于3月初号召开“文学大跃进”以后，时任上海文艺出版社总编辑的天鹰于3月26日撰文描述说出现了“民间文学和大字报相结合”⁶³的新风。这便产生了“大字报快板”与“大字报快板诗”的称谓：柯蓝在《人民文学》1958年5月号

⁵⁸ 毛泽东：《在中共八届三中全会上的讲话提纲》，载《建国以来毛泽东文稿》第6册，中央文献出版社1992年版，第592页。

⁵⁹ 毛泽东：《中央关于加紧进行整风的指示》，载《建国以来毛泽东文稿》第5册，中央文献出版社1991年版，第491页。

⁶⁰ 赵树理：《“锻炼锻炼”》，载《赵树理全集》第5卷，大众文艺出版社2006年版，第225页。

⁶¹ 胡子昂：《巩固成绩，把整风运动继续推向前进》，载中国民主建国会、中华全国工商业联合会整风工作委员会编：《进一步深入展开工商界全面整风运动，过好社会主义关》，财政经济出版社1958年版，第66页。

⁶² 《人民日报》社论：《我们的行动口号：反对浪费，勤俭建国》，《人民日报》1958年2月2日。

⁶³ 天鹰：《民间文学的大跃进》，载《扬风集》，上海文艺出版社1959年版，第4页。

上的新闻特写《听错了耳朵》中开篇就请读者“先看一篇自编自写的大字报快板诗”⁶⁴；李准则在《长江文艺》1958年7月号上的新闻特写《遍插红旗遍地开花》中写到在河南登封“快板成了群众语言”，当有农民出现不良现象，群众就给他写个“大字报快板”。⁶⁵就在这同一个7月，赵树理只是颠倒了一下“大字报快板”，于是就有了《“锻炼锻炼”》中的两张“快板大字报”。

这两张“快板大字报”当然是也必须是对毛泽东关于大字报的三点规定的执行。尤其是第三点，它与《“锻炼锻炼”》的标题有共同的用词，更是将这篇小说固持在了它所“指示”的方向之中。只是，“指示”的这三点之间有一种承接的关系：“揭露”是大字报的首要功能，但基于反动和错误思想的大字报使“揭露”变成了自我的“暴露”，用大字报对“暴露”出的思想进行再“揭露”将巩固革命和正确的立场因而有“锻炼”的作用。而《“锻炼锻炼”》在叙述中对它们进行了重新的组织：第二点中的自我“暴露”被置换为对他人的“暴露”，第一、二点之间的承接被转化为并列，而两张“快板大字报”与并列关系的第一、二点呈现为交错对应的状态。小说中先出现的是与第二点对应的杨小四的大字报，它“暴露”的是“争先农业社”两个具有“自私自利的思想”的社员“小腿疼”与“吃不饱”的面貌：“她们一上地，定是工分巧，/做完便宜活，老病就犯了；……”⁶⁶然后才是与第二点对应的高秀兰的大字报，它“揭露”的是中农出身的“争先农业社”主任王聚海的主观主义与“和事不表理”的工作之道：“争先社，难争先，因为主任太主观，/……/只求说个八面圆，谁是谁非不评断，/……”⁶⁷其实这两张大字报与毛泽东给大字报规定的第一、二点原本是依次对应的关系，因为，与杨小四大字报出在“整风时候”不同，高秀兰的大字报贴在“这次整风开始”。⁶⁸这使《“锻炼锻炼”》呈现出了与原有的“《火花》上的短篇小说”不同的一种形态：根据《文艺报》“山西文艺特辑”的总结，“《火花》上的好小说，一般的特点是按照事件发生和发展的先后次序，从容不迫、有条有理地展开”。⁶⁹赵树理的叙述没有遵循故事发生的

⁶⁴ 柯蓝：《听错了耳朵》，《人民文学》1958年第5期。

⁶⁵ 李准：《遍插红旗遍地开花》，《长江文艺》1958年第7期。

⁶⁶ 赵树理：《“锻炼锻炼”》，载《赵树理全集》第5卷，大众文艺出版社2006年版，第220页。

⁶⁷ 赵树理：《“锻炼锻炼”》，载《赵树理全集》第5卷，第226-227页。

⁶⁸ 同上，第226页。

⁶⁹ 同上，第241页。

时间次序，也正因此，他颠倒了大字报的政治含义的逻辑次序：对有“错误思想的人的面貌”的“暴露”处于优先的位置。所以后来在1959年6月号的《火花》上，虽然赵树理自陈《“锻炼锻炼”》的主旨在“批评中农干部中的和事佬思想”：“中农当了领导干部，不解决他们这种是非不明的思想问题，就会对有落后思想的人进行庇护，对新生力量进行压制。”⁷⁰但在小说里，中农干部的“是非不明的思想问题”并没有解决，反倒是“自私自利”“落后思想”先得到了处理。在杨小四主持的社员大会上，“小腿疼”与“吃不饱”“坦白得很彻底”，而王聚海这个中农干部还没有任何反省的表示，在村支书王镇海作为党的代言人给予他的忠告中，整个故事就戛然而止：

“要不是你的认识给她们掌了腰，她们早就不敢那么猖狂了！所以我说你还是得‘锻炼锻炼’！”⁷¹

“锻炼锻炼”，小说的结尾回到小说的标题。由此，在板话的“板”所发挥的“暴露”与“揭露”的作用之外，板话的“话”，乃至整个板话本身，就变成了“锻炼”这一功能运行的场所，在那里，甚至发生着对“锻炼”一词的语义学争夺。“锻炼”原本是王聚海常用的词语，意味着从不成熟到成熟，从“年轻人”到“老资格”的一条漫长的道路。在他那里，杨小四“还得好好锻炼几年”，高秀兰开始连“连锻炼也没法锻炼”，在张贴了针对他的大字报后，才被评价以“以后好好‘锻炼锻炼’或许能给社里办点事”。⁷²他不过以此为借口“对新生力量进行压制”，但他显然没有觉察与醒悟，从高秀兰张贴大字报开始，在“整风”中，“锻炼”已变成“党团员及中间派”对于正确思想与革命思想的选择、坚持与巩固。杨小四与高秀兰通过“在大字报上批评错误思想”，体现了他们作为“党团员”对责任或义务的承担，而这一针对他人的“批评”表明他们正在进行并已初步完成对自己的“锻炼”。“锻炼”从一种代际性的差异、时间中的成长变成一种思想性的冲突、认识上的斗争。赵树理甚

⁷⁰ 沐阳整理：《民族的艺术风格，浓郁的生活气息：座谈〈火花〉上的短篇小说》，《文艺报》1958年第11期。

⁷¹ 赵树理：《当前创作中的几个问题》，载《赵树理全集》第5卷，大众文艺出版社2006年版，第304页。

⁷² 同上，第226-227页。

至扩大了毛泽东在《加紧进行整风的指示》中所规定的“锻炼”的主体范围，王聚海这个被“揭露”的中农干部最后被召唤向“锻炼”的可能性之中。当然，小说并没有写王聚海是否接受“锻炼”，而如果他接受，他又以何种方式进行。根据中共中央 1957 年 4 月 27 日的指示，整风运动“应该是一个恰如其分的批评和自我批评的运动”⁷³，而在时人的理解中，大字报就是一种“批评和自我批评”的“工具”，且是一种比“座谈会和辩论会”更优越的工具，因为它可以突破时间、受众范围及理解的精确度的限制。⁷⁴在这一意义上，王聚海或许可以用一张自我批评的大字报来证明自己是一个“锻炼”的主体。但小说终究没有回到大字报，没有回到它在开篇处展示的快板。这使它作为对《李有才板话》的延续背离了《李有才板话》的写作模式，那里的最后一章是《“板人”作总结》，在临近结尾的段落里用快板来描述“变化”的最后一个环节“大胜利”。

余论：“不一定人人都要写”

《李有才板话》说着“作快板的话”，在那里，“板”与“话”相始终，它们分享同一个“变化”，并在“变化”里相互补充与验证。但《“锻炼锻炼”》将“快板大字报”放置在文本的前半部，由此，它的“话”为“板”——“快板大字报”这种“板”确定了一种表达的限度。

——首先是大字报的限度。虽然《关于加强进行整风的指示》把大字报视为一种“锻炼”，但它只是针对“思想”的“批评”，而对于赵树理来说，重要的是行动，尤其是生产中的行动。所以《“锻炼锻炼”》虽从“整风时候”的大字报入手，但自文本的中间处村支书王镇海的那句“生产和整风是分不开的”开始，小说便把“整风”嵌入到“生产”之中。杨小四与高秀兰通过大字报将自己标识为“锻炼”的主体，但他们的“锻炼”——用高秀兰的话说“学着办事”——最终是通过开社员大会布置生产、通过设定计谋让“小腿疼”与“吃不饱”成为偷棉花贼、再通过开社员大会处理偷棉花问题才真正得以完成。于是可以看到，在布置生产时他们被给予“青年人究竟没有经验”的议论，当处

⁷³ 《中国共产党中央委员会关于整风运动的指示》，载中共中央文献研究室编：《建国以来重要文献选编》第 10 册，中央文献出版社 1994 年版，第 224 页。

⁷⁴ 张春桥：《看大字报有感》，载《今朝集》，新文艺出版社 1958 年版，第 136 页。

理偷棉花问题时他们获得了“这些年轻人还是有办法”的赞许。他们以“有点开玩笑”或者说带着些阴暗成分的方式，不仅动员了“平常装病、装忙、装饿”的社员下地劳动，而且在不改变每个劳动日的劳动定额的情况下提高了生产效率。⁷⁵

——其次是快板的限度。毕革飞在《漫谈快板》中把工农兵写快板的目的平分为两种：“好的颂扬，坏的批评”⁷⁶；而赵树理则通过《〈建国十年文学创作选——曲艺〉序言》强调包括快板在内的“唱词的主要性能是歌颂”，他看到“发表在报纸、刊物、小册子、墙报、黑板报、大字报上的唱词中，歌颂伟大现实的作品占了绝大多数”。⁷⁷由此，“批评”就被排除出了快板这种唱词的“主要性能”。在《“锻炼锻炼”》中，高秀兰批评王聚海的快板只得到王聚海一个人“吃了一惊”的反应⁷⁸，杨小四批评“小腿疼”与“吃不饱”的快板则被放入了喜剧式的场景：一次是在张贴之际获致“轰隆轰隆”的笑声，一次是在被表演之际获致“鼓掌”与“叫好”声。这是“小腿疼”与“吃不饱”的喜剧，也是快板自身的喜剧，它彰显了内在的不平衡的格局。一方面，同其他大字报相比，杨小四的快板有形式的差异，它“编得顺溜写得整齐”。虽然叙述人称称它不是因为这一点“才引得大家这样注意”，但这不过是说这一点所引起的是未到“这样”程度的“注意”。⁷⁹由此，它将催生出这样的忧虑：形式上的表述能力的差异是否会带来实质上的批评效果的差异？另一方面，杨小四的快板没有也无法诉诸它的批评对象的直接的阅读与感受。“吃不饱”知晓杨小四对她的批评是通过张太和对这段快板的表演，“小腿疼”了解杨小四对她的批评是通过“吃不饱”的“加油加醋”的转述。“小腿疼”当面对杨小四的质问尤其刻画出了这种快板所面对的沟通的困境：“你又是副主任，你又会写，还有我这不识字的老百姓活的哩？”⁸⁰——“会写”与“不识字”之间的沟壑将如何才能真正地弭平？即使可以如李准在《遍插红旗遍地开花》里所描述的，通

⁷⁵ 赵树理：《“锻炼锻炼”》，载《赵树理全集》第5卷，第228、235、231、238、238、231页。

⁷⁶ 毕革飞：《漫谈快板》，《人民文学》1958年第5期。

⁷⁷ 赵树理、陶钝：《〈建国十年文学创作选：曲艺〉序言》，载《赵树理全集》第5卷，大众文艺出版社2006年版，第323页。

⁷⁸ 赵树理：《“锻炼锻炼”》，载《赵树理全集》第5卷，第227页。

⁷⁹ 同上，第221页。

⁸⁰ 同上，第225页。

过扫盲运动形成“人人学文化，处处读书声”⁸¹的局面，并让“快板成了群众语言”，那么，又如何化解“学文化”的程度的差异所导致的表述能力的差异？——赵树理清楚地知道，“念过旧诗的人，写出来的快板，和没念过旧诗的人写的快板是不一样的”。⁸²

在《“锻炼锻炼”》内部出现于1957年的这种快板的限度，折射出的是在这一作品被写作的时刻群众创作的限度。赵树理注意到“从一九五八年下半年起，不论工矿、农村和大小城市的街头巷尾，处处张贴着群众的诗、画，连大字报中也出现了大量的、艺术性很强的妙文”⁸³；而就在《“锻炼锻炼”》发表两个月之后，《火花》1958年10月号登载了其记者采写的通讯《在“李有才村”》，以李有才为隐喻形象，报道山西的北马村“个个是诗人”。⁸⁴但对赵树理来说，恰恰是李有才标明了“个个是诗人”的不可能性，因为李有才写快板依赖的是“特别本领”。事实上，虽然赵树理一直都主张文艺的“通俗”与“普及”，当《在“李有才村”》发表时他也正在发出“彻底面向群众”的呼吁⁸⁵，但对他来说，重要的仍然是文艺生活的彻底普及，而非文艺创作的彻底普及；普及意味着创作主体范围的扩大，而并不意味着人人都成为创作的主体。在1959年2月发表的《谈文艺卫星》中，面对1958年伴随生产高潮出现的文艺高潮，赵树理提醒：

文艺和其他事业一样，人人都有学习的机会，但不一定人人都要写……写作……这种兴趣不可能要求每个人都有，……使人在头痛的情况下写文章，只能造成一种假繁荣。⁸⁶

如果连快板都“不一定人人都要写”，那么小说就更是一个不需要“人人”都

⁸¹ 李准：《遍插红旗遍地开花》，《长江文艺》1958年第7期。

⁸² 赵树理：《在北京市业余作者短篇小说创作座谈会上的发言》，载《赵树理全集》第6卷，大众文艺出版社2006年版，第127页。

⁸³ 赵树理：《群众创作的真繁荣》，载《赵树理全集》第5卷，大众文艺出版社2006年版，第311页。

⁸⁴ “火花”记者：《在“李有才村”》，《火花》1958年第10期。

⁸⁵ 赵树理：《彻底面向群众》，载《赵树理全集》第5卷，大众文艺出版社2006年版，第269页。

⁸⁶ 同上，第291-293页。

来掌握的文类。1957年2月，一位宣称正在写作长篇小说的少年给茅盾与赵树理写信求取精神上的帮助与技术上的指导，赵树理在刊登于1957年5月号的《文艺学习》上的回信中要他努力学习专业知识，“不要这样多的幻想”。⁸⁷由于这封回信激起了怀疑与反对的声音，赵树理在1958年10月号的《文艺学习》以“青年与创作”为题作了申述，向整个社会说明，虽然专业作家都经过从爱好者向业余写作者、再由业余写作者向专业写作者的转变：

但是每个爱好者又不一定都变成业余写作者，每个业余写作者后来也不一定都专业化，不是因为他们没有才能，而是因为社会要求没有那么多，个人志趣也不一定都趋向写作。⁸⁸

正是在这里，赵树理保持了与《火花》，与《文艺报》的“山西文艺特辑”，尤其是与“特辑”里的陈笑雨的主张的区分。对他来说，“成为一个人民的专业或业余作家”，并非——而且也不需要——“人人有份，人人有可能”。不仅在文类上，也在这一意义上，《“锻炼锻炼”》接续了《李有才板话》，它证明：无论是编快板还是写小说，它们都是可以普及但又有着普及限度的“特别本领”。

⁸⁷ 同上，第5页。

⁸⁸ 赵树理：《青年与创作：答为夏可为鸣不平者》，载《赵树理全集》第5卷，大众文艺出版社2006年版，第54页。

现代“科学”观念的复古创新

兼及章太炎医论的一些启示

石井刚

新冠病毒感染症（COVID-19）的全球性流行促使我们反思我们对待周遭、认识外界乃至于想象世界的方法。即使没有这次疫情，主要由于以科技为主的人类各项活动给人类社会以及自然环境带来的种种变化，我们也要面对造成这一系列变化的原因，从而要重新思考现代学术体系为什么导致了今天的处境。我们需要和更多的同道学者共同研究如何在学术的层面上为人类与世界提供更美好的未来图景。疫情只不过以一种极端的方式让我们带着更迫切的心情面对这些问题而已。疫情的确是一场灾难，但正因为此，我们提早认清了问题的严重性和迫切性，但愿以此为契机，人类能够避免遇到更大的灾难。在这种情况下，我们从事中国人文学研究的学者首先要看清的现实条件就是：二十一世纪出现的诸种现象（当然这是前面有很长的过程酝酿出来的结果）当中，中国扮演着至关重要的角色。源自中国的学术思想和中国所长期经历的特殊经验一起必须要抽象化为经得起普遍维度审问的理论。本次会议既然旨在共同探讨“中国现当代文学研究方法”，那么，我们也需要把“文学究竟是什么”的问题纳入到我们的论题当中来，要对现代性进行全面的反思的同时，试图提出别样的视角。

1. 一百年前的疫情

大约一百年前，在 1918 年和 1920 年之间，有一种流感在全世界流行。在我手头的研究介绍说，全世界有 2000 万到 4500 万人死亡，假如按人口比来换算，这个数字则相当于今天的 6000 万到 1 亿 2000 万规模，相比于新冠患者 2021 年 3 月底截止的死亡人数，约有 20-40 倍。¹当然也比一战的死难人数（大约为 1000 万人）多很多。这个被通称为“西班牙流感”的疫情有关的记忆在 2020 年新冠疫情蔓延伊始便重新从长期沉眠中苏醒过来。一战的终结和疫情全球性蔓延同步发生是否只是历史的偶然？“西班牙流感”这个名称之所以不恰当不仅因为它与特定的地名挂钩因而带有促进偏见之嫌的缘故，更是因为这实在是冤枉了西班牙。据速水融的介绍，最早的病例有可能发生在美国堪萨斯州的一个小县，并不是西班牙。只是因为西班牙并没有被卷入到战火当中，和欧洲其他国家战斗之余没有顾及流行病患者的统计工作不同，西班牙作为一个中立国家，其疫情及时出现于报端，导致很多人误认为西班牙是疫情的重灾区，也是发源地。结果，“西班牙流感”这一说法通过各国传媒普及开来了。²虽然是冤枉，但我们却没有别的更恰当的称法称它，只能顺从约定俗成，是不得已的选择。

这个“西班牙流感”的流行告诉我们，疫病的爆发与人类的活动自然有直接的关系。病毒对人类的感染以及由此带来的流行病只是自然界中随时可有的现象而已，但其发生一定会与当下人类的经济社会政治现实结合起来，刺激后者所隐含的诸方面弊端，并促进此弊端更加快速的发展，因而人类社会的矛盾由此加剧。在美国发生的流行个案很快波及到了欧洲广大地区甚至蔓延到了并没有参加战争的西班牙，都是因为世界大战中人流量和物流量跨国、跨洲加大之故无疑。一战之后的国际社会进入了新的阶段：在帝国主义阵营内部，日本和欧美国家在安保问题上的矛盾逐渐凸显出来；在帝国主义和反帝势力之间，尤其是日本对中国及亚洲的攻势继续升级。这些都作为新的国际隐患为十几年后的新一轮世界大战铺平了道路。虽然我们也不能说流感的全球性流行促发了接下来的一系列国际社会之危机，但我们也完全可以借着新冠疫情席卷全球之际，对我们当今经济社会政治的弊端进行反思，以学术的语言提高警惕，致力

¹ 速水融：《日本を襲ったスペイン・インフルエンザ》，藤原書店，2006 年，第 13 页。

² 同前，第 38-50 页。

于构建未来的人类事业。不管是一百年前还是今天，全球性的病毒感染症蔓延都是现代条件下的人类活动带来的全球化局势所造成的后果，因此，我们还是有责任进行有必要的反思了。

2. 五四启蒙的反中医情结

一战的胜利让广大中国人欢呼：“公理战胜强权！”这使得新文化运动“民主与科学”的旗号变得更加亮丽，以“公理”和“科学”为名，对所谓的传统进行了全盘性的反对运动。批判的矛头也指向了中国传统科学，特别是中医。当然，对中医表示不信任并不是1919年后才开始。鲁迅在《呐喊自序》中所表示的如下怨恨应该是家喻户晓的：

我还记得先前的医生的议论和方药，和现在所知道的比较起来，便渐渐的悟得中医不过是一种有意的或无意的骗子……。³

我们可以说，在很大程度上，传统思想文化对身体造成的实际危害成为了中国现代革命的重要主观动力。鲁迅“吃人的礼教”根本不是一种修辞，而是对中医和“人血馒头”等传统习俗的憎恶升级为实实在在的切肤之痛，才使他喊出的这个口号。这种出于切肤之痛的身体感受促进现代化的历史应该很不同于日本社会明治以来的现代化道路。竹内好和武田泰淳等日本现代中国文学研究的第一代学者以及其继承人都非常明白这一区别所隐含的意义，但中国人文的边缘地位并不足以影响日本广大知识界。广义的中国现代文学在日本广大人文学界中没有足够重要的地位，在今天看来，似有比较严重的后果。

也许日本社会的现代化以及为此作出学术贡献的知识分子只把这种切肤之痛当作为一种讽喻来接受的。随着东西方之间人流和物流的增加，霍乱、伤寒、肺结核等细菌感染疾病遍及全球，日本和中国概莫能外。在这种情况下，疾病和传染病的隐喻在现代文明和传统文明相冲突的语境当中常为人们所使用。如福泽谕吉也在其《脱亚论》中说“文明犹如麻疹之流行”，认为“东京的麻疹由西国长崎之地东渐而至，与春暖一同次第蔓延”，“当此时，恶流行病之害而欲防之，果有其手段乎？我辈断而证实无其术焉。”福泽对此“文明病”的“处

³ 鲁迅：《呐喊·自序》，《鲁迅全集》第一卷，人民文学出版社，2005年，第438页。

方”似乎很现代化，也就是，他主张日本应该尽早染上这个“病菌”，从根本上改善免疫系统乃是唯一出路。他深信文明毕竟利大于弊，故而提倡像“接种疫苗”般地接受文明，可以战胜此一“疫情”。文明所具有的弊端像是疫苗带来的不良反应，对福泽来讲，完全可以忽略不计。相比之下，他也认为中韩两国“违背于传染之天然，为勉强避之而闭居于室内，绝空气流通，遂室塞者也”。“打疫苗”来改变体质从骨子里都变成“文明”更幸福，还是在没有找到克服此“文明病”弊害之前先躲在屋里避免自己也会变成危害自己的同时也更有可能危害他人的“麻疹病菌”更好？至少，“切肤之痛”似乎与福泽风马牛不相及。五四新文化运动可以说是人类已开始经历现代文明种种危害之后兴起的思想文化改造运动，已经不可能像福泽谕吉那样天真看待文明了。那么，被欧美日列强视为“东亚病夫”的中国如何自己治病的同时也面对西方现代文明针砭其弊？

陈独秀在《敬告青年》中说：“医不知科学，既不解人身之构造，复不事药性之分析，菌毒传染，更无闻焉；惟知附会五行生克寒热阴阳之说，袭古方以投药饵，其术殆与矢人同科；其想象之最神奇者，莫如‘气’之一说；其说且通于力士羽流之术；试遍索宇宙间，诚不知此‘气’之果为何物也！”⁴，强调现代科学知识在医疗保健上的重要性，而且没忘指出“菌毒传染”并非在传统医学知识范围之内。世界性的病菌感染症蔓延以及细菌研究的发达更使进步派知识分子坚信传统医学的落后。相信西医鄙弃中医的例子比比皆是。再举一个著名的例子：梁启超 1926 年在协和医院诊断为有右肾肿瘤的嫌疑做手术割去，结果发现，右肾并无肿瘤。这个消息传开之后，有报刊责难协和医院。梁氏担心“社会上或者因为这件事对于医学或其他科学生出不良的反动观念”⁵，特意在《晨报副刊》上发表声明说：

我们不能因为现代人科学智识还幼稚，便根本怀疑到科学这样东西。即如我这点小小的病，虽然诊察的结果，不如医生所预期，也许不过偶然例外。至于诊病应该用这种严密的检察，不能像中国旧医那些“阴阳五行”的瞎猜。这是毫无比较的余地的。我盼望社会上，别要借我这回病为口实，生出一种

⁴ 陈独秀：《敬告青年》，《新文化运动史料丛编 新旧之争卷》，人民文学出版社，2019 年，第 81 页。原载于《青年杂志》第 1 卷第 1 号，1915 年 9 月 15 日。

⁵ 梁启超：《我的病与协和医院》，《饮冰室合集集外文》，北京大学出版社，2005 年，第 999 页。初载于《晨报副刊》1926 年 6 月 2 日。

反动的怪论，为中国医学前途进步之障碍。⁶

可以说，知识分子们的确以自己的身体来对抗传统文化，代之以来自西方的现代科学。为的就是实现中国文明的科学化和现代化。

但何为“科学化”？此时所说“科学”几乎都表示“科学精神”或者“科学方法”。和何为“民主”的问题无法搞清楚一样，其实，无论当时还是今天，哪里也没有对新文化运动所强烈呼求的“科学”一词（也对“民主”一词）给出可普遍适用的明确定义。梁启超在清代考据学的方法当中发现“科学精神”，胡适也同样看到了“科学的方法”，但两个人对“科学”概念的理解相差甚远，后来的“科学主义”对科学方法的痴迷程度则几乎到了宗教信仰的程度。当然，我们很清楚地看得到，无论科学精神还是科学方法，基本上都离不开理性主义和经验主义，因此，束缚人们的道德以及迷信的宗教信仰都被认为是和科学相对立的概念。无法用理性的语言表达出来，也无法用分析的方法感知出来的现象，都有可能被贴上玄学甚至迷信的标签，拒之现代文明的门外。看不清摸不着的中医理论遭拒绝的确是情理之中。在此形势当中，章太炎的位置显得有点不同，颇值得关注。

3. 章太炎的“科学”观念以及中医

章太炎同样发扬清代考据学的科学性，但其提法与梁胡两氏稍有不同。他很明确地指出科学与某种宗教性的必然联系。他曾在《答铁铮》中谓：

盖近代学术，渐趋实事求是之途，自汉学诸公分析条理，远非明儒所能企及。逮科学萌芽，而用心益复缜密矣。是故法相之学，于明代则不宜，于近代则甚适，由学术所趋然也。⁷

章氏也同样认为清学“实事求是”的学风便是新出现的“科学萌芽”，而有趣的是，他似乎相信此萌芽生长之后会发展与宗教相结伴的学术形式，或者干脆认为最伟大的宗教（对他来讲，那无疑是“法相之学”）是应该以科学

⁶ 同上，第1001页。《晨报副刊》1926年6月2日。

⁷ 章太炎：《答铁铮》，《章太炎全集 太炎文录初编》，上海人民出版社，2014年，第387页。

的方法才能够讲明的。在章太炎眼中，科学不应该违背于宗教。他也运用唯识学阐发先秦诸子之学。从章太炎看来，以科学和宗教相伴为基础回溯亘古时期的哲学话语才能做到“以复古为革命”的创造性转化。这种思路也让人想起鲁迅早年在《破恶声论》中的一句话：“伪士当去，迷信可存”。“公理战胜强权”的世界史事件鼓舞了五四青年，这本是无可厚非的，但我们更不能忘记，中国现代化道路当中追求公理的运动背后，总有一股否定公理的力量，或者更准确一点说，对公理概念的解构运动同样起到了重要的作用，使中国学术思想的现代化增添了富有批判潜力的反思现代化资源。章太炎无疑是这种力量中最强有力的代表。

章太炎对中医的态度也同样体现出这种反思现代性的现代化思想。实际上，他可以说是现代中医学的奠基人。他生长于世授医术的家庭，祖父章鉴医术高明，医德也很高，颇受乡人尊敬。⁸这种家庭背景与鲁迅幼年遇到庸医抓药导致父亲去世的经历颇不相同。到了晚年，章太炎于1927年就任中国医学院首任院长，随后又当上海国医院院长，在晚清以来中医存废论争不辍的情况下，为中医的保存和发扬贡献尤大。他在《中国医药问题序》（1927年）中明确表示，中医自有与西医不同处，因为“凡病有西医所不能治，而此能治者”⁹，根本没有必要与后者攀比。但他对中医的拥护，并非固执于中医传统的保存，而是采取了一种批判性继承。

谓中医为哲学医，又以五行为可信，前者则近于辞遁，后者真令人笑耳。¹⁰

医者之妙喻如行师，运用操舍，以一心察微而得之，此非所谓哲学医，谓其变化无方之至耳。五行之论，亦与哲学何与？此乃汉代纬候之谈，可以为愚，不可以为哲也。¹¹

⁸ 章念驰、潘文奎：《医论集前言》，《章太炎全集 医论集》，上海人民出版社，2014年，第2页。

⁹ 章太炎：《中国医药问题序》，《章太炎全集 医论集》，上海人民出版社，2014年，第362页。

¹⁰ 章太炎：《论中医剥复案与吴检斋书》，《章太炎全集 医论集》，上海人民出版社，2014年，第335页。

¹¹ 同上，第335-336页。

中医作为一门科学，要摆脱玄学化的表述方式。此处所提的五行说，可以看作为在经今文学的绝大影响之下建立起来的西汉谶纬怪论。他也说：“医之圣者，莫如仲景。平脉、辨脉及《金匱要略》，发端略举五行事状，而他篇言是者绝少”。¹²可见他极力推崇张仲景的原因之一就是其很少论及五行说。张仲景，东汉人，以其《伤寒论》著称，《金匱要略》也系张氏所撰。“医者之妙”在于“运用操舍，以一心察微而得之”，由是做到“变化无方”。重要的还是，以“一以贯之”的纤细观察来顺应万端变化，不误时机地进行对症疗治，而在章氏看来，张仲景为此提供了最佳理论基础。

我们今天一想“病有西医所不能治而此能治者”，首先想到的是慢性病。正如陈独秀所说，中医在极具现代性症候特点的传染病面前并不是首要选择。但张仲景正在传染病大为流行的东汉魏晋之间构建了独特的医学理论。¹³章太炎根据张仲景的理论试图以中医来应付细菌感染疾病。其称之为“医之圣”在此意义上也很自然。和一般的了解不同，章太炎相信包括传染病在内的急性疾病便是中医胜于西医的对象。他说：

中医之胜于西医者，大抵伤寒为独甚，温病热病本在五种伤寒之中。¹⁴

按照这种思想，他不仅研究如何对付伤寒（当时被翻译为“肠室肤斯”），也对正在流行的霍乱做了一系列的治病方案论述，遂形成了“霍乱论争”。¹⁵

如对伤寒病，章氏说：

苟谓时病必由菌成，而中西之治伤寒者，未有杀菌抗毒之药，何以服之亦愈？执果求因，则病非菌成可知也。若谓有菌始能传染，寻常伤风，何以亦有传染者？伤风犹可言有菌也，而欠无菌，人所共晓，何以人之欠者亦相传染耶？盖人类官骸血肉，彼此相似，是以感应为易。¹⁶

¹² 同上，第335页。

¹³ 石田秀美：《中国医学思想史 もう一つの医学》，东京大学出版会，1992年，第176页。

¹⁴ 章太炎：《论中医剥复案与吴检斋书》，《章太炎全集医论集》，第336页。

¹⁵ 章念驰、潘文奎：《医论集前言》，《章太炎全集医论集》，第14页。

¹⁶ 章太炎：《论微生物非伤寒热病因》，《章太炎全集医论集》，上海人民出版社，2014年，第251页。

此一说法未必就可以论断为章氏没懂细菌感染机理来了结。事实上，细菌（或病毒）进入体内不一定就导致疾病，今天已是我们谁都知道的常识。章太炎认为病菌感染与症状出现这两个现象之间不一定有因果关系，而认为因果关系只不过是原型观念的一端而已的见解是章太炎在《四惑论》当中的著名说法。现代生物学和医学的知识告诉我们某些疾病是由病菌或病毒感染所引起的，这固然没错。但是，病菌病毒进入身体的“因”和发病的“果”之间的关系仍然无可否认有某种偶然的因素。

自智者观之，菌非病之因也，伤寒热病以杀菌抗毒为治者绝少，汗下温清，病皆得愈，霍乱则中西皆有杀菌剂矣。然则伤寒热病之有菌也，特可以为病之旗表，而因不在焉。霍乱之有菌也，若可以为病因者，要是诱致病发之助缘，犹非其正因也。¹⁷

病菌的存在只表示病的“旗表”，也就是“诱致病发之助缘”而已，并不是真正的原因。这样，章太炎认为，伤寒、霍乱等现代流行病完全可由中医来对付。没有发现抗菌药之前仍然有办法治疗细菌感染病，既然如此，中国古代的医学理论也应该具备疗方。

4. 章太炎哲学的当代启示

关于章太炎有关细菌的表述，有一篇早期的著名文章，即 1899 年的《菌说》。新冠疫情爆发之后，坂元弘子先生为日本的读者重新介绍此一文本的重要性，为日本知识界对病毒疾病的哲学反思提供了一个与众不同的视角。¹⁸ 坂元先生注意到在微生物和人类进化之间有一种类似相依为命的关系，也就是，人的进化在很大程度上就得益于微生物的存在。就一个人的身体而言，微生物，如肠内细菌，为其保持健康起着重要作用。由此出发，坂元先生回到章氏《菌说》，说太炎在这篇文本当中讲明了如下道理：人的生存欲望驱动事物生成变化，菌

¹⁷ 章太炎：《论霍乱证治》，《章太炎全集 医论集》，上海人民出版社，2014 年，第 271 页。

¹⁸ 坂元ひろ子：《ウイルスとともに：「近代」への問い》，未来哲学研究所コロナ禍アンケート，2020 年 6 月 12 日。<https://miraitetsugaku.com/page-373#part5>。

的生成也同样离不开人欲望的淫乐。

《菌说》的开头如下：

曩读《庄子·齐物论》，有云“乐出虚，蒸成菌。”而不谙其所自。夫人心之乐，发于空虚，而能蒸成有形之菌，岂所谓荒唐之言耶？顷之得礼敦根所著《人与微生物争战论》，乃悟其言之不虚也。¹⁹

《庄子·齐物论》“乐出虚，蒸成菌”，“乐”应该是音乐的“乐”。此处章太炎读为快乐的“乐”，是违背训诂规则的，但我们暂不追究。他认为人心中的快乐之感从空虚中产生，并成为“菌”。接下来他举霍乱和肺癆（即肺结核）的例子，说这些细菌感染疾病往往由于“耽色极欲”引起：

德医告格尝究诸病所自生，于霍乱则谓其由于尾点微生物，于肺癆则谓其由于土巴苦里尼，皆同物也。夫霍乱勿论，若肺癆则往往始于耽色极欲，欲之过而为霉者，亦有蚊行芝生之物孽芽其间。斯所谓“乐出虚，蒸成菌”者，非耶？其递相传染者，虽与乐无涉，而其端必自乐始。²⁰

坂元先生从章氏的这一论述读出了深刻的现代性批判意味：

全球化极其快速、极其跨区域地扩散了疫情。灭绝病毒自然很困难，并且也会意味着人类获得群体免疫机会的消失。因此，我们除了与它“共存”，以类似敬畏自然的态度，努力观察此看不见的对手之外，并无他途。“共存”的成败取决于如何避免各地医疗体制的崩溃，而新自由主义的政策正在推进成本优先于人命的方针，一味裁减无涉当务之急的设施，大幅度提高了医疗体制崩溃的风险度。²¹

新自由主义的全球化、资本主义的生产方式加速了人对自然的掠夺式开发。也有专家指出二十一世纪病毒感染疾病的增加就是无节制的人类活动必然导致

¹⁹ 章太炎：《菌说》，《章太炎全集 医论集》，上海人民出版社，2014年，第3页。

²⁰ 同上，第3-4页。

²¹ 坂元ひろ子：《ウイルスとともに：「近代」への問い》。

的结果。由此看来，章太炎自“乐出虚，蒸成菌”出发，把传染病的原因归结于人的“耽色极欲”并非无稽之谈。

《菌说》系章氏早期之作，后来随着小学和佛教两方面造诣的加深，对“乐出虚，蒸成菌”，亦有了别的诠释。在《齐物论释》中，重新提到此句，但解释稍有不同，说：“音乐出乎空虚，喻名言无自性也。菌类成乎蒸湿，喻四大无自性也。”²²他说，菌类植物从潮湿中生发出来，像是无中生有，或者是从浑沌中产生，好比“四大无自性”，也就是佛理所说的地水火风四大元素都并没有自性，只不过是依法执产生而已。章太炎以阿赖耶识和原型观念为依托，提出了“涤除名相”的理论方法。因为他在《五无论》中认为政府、聚落、人类、众生以及世界这五群体都可以否定其存在，所以也有人误解他是否定一切存有的虚无论者，其实不然。如对“公理”概念，他在《四惑论》里加以彻底批判，要全盘反对提倡公理的一切言说。但若细看其论旨，章氏并非否定公理概念本身能够成立的逻辑条件。他所反对的是要把一己之见当成普遍道理来主张并强加给别人的意识形态暴力。公理本身可界定为“众所同认之界域”²³，所以，此概念的成立是不容置疑的。

章太炎的哲学富有浓厚的佛学色彩，他自己也反复宣称他借由佛教理论阐明先秦诸子的哲学。但就先秦诸子而言，除了庄子之外，实际上荀子对他影响巨大，尤其是，荀子有关“伪”即人的主动作为的强调与章氏“随顺有边”的方法论颇有契合之处。关于“随顺”的方法，我曾经在别处分析过。²⁴“齐物平等”的理想图景只能存于“排遣名相”之后的世界，但依靠语言来想象并形构世界的人类无法真正到达语言的彼岸，只能随顺于此名相世界之中。而人可以通过对语言的不断磨砺，可以改变世界想象的具体表达，一步一步逼近永不到达的真理彼岸。这种方法论从章太炎看来是一种科学的态度，而且也是从戴震等清代皖派考据学那里习得的方法。其特点可以概括为全程命题的提出以及对每一个具体例子的细致分析。实际上，胡适所说的“大胆假设，小心求证”很贴切地表达出皖派考据学方法，而章太炎无疑是在晚清时期最了解此一方法论

²² 章太炎：《齐物论释定本》，《章太炎全集 齐物论释及其他》，上海人民出版社，2014年，第81页。

²³ 章太炎：《四惑论》，《章太炎全集 太炎文录初编》，上海人民出版社，2014年，第469页。

²⁴ 石井刚：《“随顺”的主体实践：〈大乘起信论〉与章太炎的“齐物哲学”》，《汉语佛学评论》第6辑，2018年。

特点的学者。所以，他1906年在东京留学生欢迎会上的演说中提到中国哲学传统时，特意列举了荀子、庄子以及戴震三个人，说这三位是能够代表中国哲学的典型人物。其对宋明理学系统的看法在无言中表露得淋漓尽致。

在这样梳理了章太炎的有关学术思想之后，他对中医的态度也更清楚了。他并没有在西医和中医的简单二元论框架下对两者进行臧否。章太炎对西汉讖纬色彩很浓的五行理论很不满意。我们已经知道章太炎是清代皖派考据学的继承人，也是非常忠实的古文经学拥护者，所以有理由相信他要重新建构与古文经相当的中医理论，且必须要以皖派清学般的“科学”方法完成中医现代化的任务。为此，他完全可以动用唯识学的方法。细菌以及病毒与疾病之间的关系也可以说是一种解释方法的问题，因而也是一种迷执。但这也并不是说明人可以打破迷执，达到真理。按照“随顺有边”的方法论，人思考并想象世界的方式不能不依靠某种迷执。批判或否定一个迷执并不等于说要以真理来替代，而是以一种迷执来代替另一种迷执而已。人改造世界的主观力量实际上就是源自这一点。由人类的知觉来认识到的外在世界都是人的意识在阿赖耶识和末那识相互作用的情况下捕捉到的对象。反过来说，正由于此，人可以主动地作用于所谓自然界，可以改变解释自然界的方法以及语言，也因此，把握世界的视域可以跟随解释方式的改变而发生变化。就医疗知识而言，疾病的治疗方案完全可以有多方，杀菌只是其中之一而已，并不是唯一可循的方案。更何况，从“蒸成菌”的角度，对待病菌完全可以运用中医理论，通过生药自然的功效来达到杀菌抗毒的目的。²⁵如果我们进一步发明章太炎“不齐而齐”的齐物平等主张众生万物的一切平等，杀灭病菌来救赎人类性命的方法有违背于它之嫌。²⁶他并没有把杀菌当做在治病方案中最为重要的选择，而且也没有把细菌当成导致热病的本因。他也对寻找病因的思路本身保持不以为然的态度，认为“因势利导”做到疗病的目的为最要，故“病因可以弗论”。²⁷我们可以说，章太炎的“齐

²⁵ 《庄子·齐物论》“蒸成菌”的说法，看来一直是章太炎想象细菌、微生物时的重要依据。如在《中土传染病论》中说：“人之血，本濡润物也，而饮食滋味，媒蘖于中者尚多，疾行生热，则自蒸而为菌”（章太炎：《中土传染病论》，《章太炎全集 医论集》，上海人民出版社，2014年，第333-334页。）。

²⁶ 因为章太炎自己并没有拒绝杀菌作为抗疫有效办法，所以只能说“有违背于它之嫌”。本文并没有过分褒扬章太炎思想之意。自不待言，如其早期狭隘的种族主义倾向，他的思想中也有很多我们今天无法能够接受的。

²⁷ 章太炎：《伤寒今释序》，《章太炎全集 医论集》，上海人民出版社，2014年，第394-395

物哲学”今天在人类正面临全球性的生态危机之际，为我们重新反思人与人、人与技术、人与价值体系、人与自然以及万物众生的和谐共处等问题提供很多宝贵的启示。

5. 结语

我们要研究中国现当代文学研究的方法，其射程岂止为一个既定学科内部的方法论调整。我们至少要对“中国”、“现代”和“文学”这三个概念分别进行解构性的彻底思考，以期创造出能为世界提供另一种想象世界方式的崭新语言。而且这种崭新语言只能来源于两个方面：外语和古语。五四启蒙全盘反传统主义引进外国思想不遗余力，但对古代语言，一概以为是陈旧的传统，根本不屑一顾，充其量也就是“整理国故”，当作研究历史的史料。其实，重返古语和古学不一定就等于保守或反动，更富创造性的激进主义有可能会以复古的方式出现。在现代化的浪潮中，汉字的书写方式曾经被认为是现代化的阻碍条件。章太炎他们的国故运动抵抗汉文书写拉丁化，实际上，他们深谙真正的创造性转化通过复古的方式才能实现的道理。我们不能以为章太炎的古学是一种反现代的反动主义，而事实是，他以复古的方式要对呈不可逆转之势的现代化进行批判的同时，还试图提出不同于现代的另外一种批判的现代性。梁启超曾经叙述清代学术史的演变历程，说它是“以复古为解放”的过程。与之相比，章太炎继承清代学术科学精神的精髓可谓是“以复古为革命”，他那古典的文体措辞蕴含着激进的创新性思想。他的中医学也是如此。

也许有人会说，章太炎博大精深的学问很难归类。在一定意义上，此说似有道理。如果我们按照现代学术的标准来给章氏的学术进行分类，我们会立即感到迷惑。他的诸子学和佛学像是哲学，小学应该是文学，中医学自然就不必说了。他就是今天所谓的跨学科、文理渗透的通才。但正如本文所示，不管是属于哪一门学科的讨论，他始终离不开如何通过语言来把握世界的问题。把握世界的努力实际上也就是认识并塑造或改变世界的主观能动过程，而认识、塑造以及改变世界的这一连串知性活动若把它以一句来概括，便是“化文与文化”的过程。认识对象，给它命名加以描述的作用以及如此描述出来的结果均叫做“文”，我们的知性活动在究竟意义上无非就是将对象化为文，而人的反思促使

我们改变对待事物的方式，重新寻找更为合适的语言把握方式，也就是既有的“文”化为另一种样子。对章太炎来讲，无论哲学思想的构建还是中医学的现代化，都是这种“文”的实践过程。而为此，他从外语和古语两方面都吸收了极其大量的营养成分。因此，我们若要对“文学究竟是什么？”的问题认真给出一个答案的话，那么，可以说：“文学就是人类塑造并改变世界的最根本知性活动。”章太炎在此意义上就是一位真正的文学家。

中国现当代文学中的“情感”问题

铃木将久

1. 前言

文学固然离不开“情感”问题，几乎所有的文学作品都或多或少表现情感。但文学研究如何处理情感，其实不简单。以往比较成功的是从法国精神分析学家拉康的理论吸取灵感的文本研究。除此之外，还有借鉴年鉴学派史学的研究方法。我曾经讨论过北京当代史读书会开拓的“社会史视野”研究并指出：“‘社会史视野’重视‘感情’是因为以‘感情’为切入点能够接近人们的生活世界，再现活生生的历史时代”。¹这三种方法自有优点：拉康式的精神分析文本研究具有强大的理论性，能够读出被隐藏在文本深处的意义；年鉴学派的史学方法重构一个历史时代的思考模式，从文学文本读出时代的认知结构；北京当代史读书会试图接近中国当代历史上的生活世界，探讨文学文本在中国历史上发挥的作用。

研究中国现当代文学史就不难发现，中国文学历来反复讨论情感问题，尤其是从1940年代以来一直到当下，中国文学的诸多讨论几乎都与情感问题有关。情感虽然很少正面被论及，但实际上制约着中国文学的有关讨论。北京当代史读书会重视“感知结构”，是因为他们重点探讨的1950年代中国正是触动情感重组社会结构的时代。理解1950年代中国的社会与历史，不能离开当时

¹ 铃木将久：《“社会史视野”的张力》，《文学评论》2020年第5期，第57页。

中国的感知结构。实际上，中国现当代文学，尤其是1940年代以后的文学，都不是脱离现实的纯美体验，反而与历史和文化保持密切关系。这种文学中，情感问题始终占有不可忽略的地位。

如果考虑到中国现当代文学的这些特定脉络，除了探讨有效处理文学中情感问题的方法论之外，我们还要梳理中国文学史上情感问题所具有的意义和位置。这种梳理工作虽然无法直接建立新的方法论，但贴近中国现当代文学的实际过程，有助于进一步展开讨论中国脉络下的情感问题。下面，从1940年代延安的文学实践开始，简单回顾一下中国现当代文学史上的情感问题。

2. 中国文学“情感”问题的历史脉络

当然，中国文学并不是到了1940年代才开始谈情感问题。传统文学有许多描写爱情的作品，五四文学也积极处理情感问题。但1940年代延安出现了新的情况，即如何处理情感问题几乎跨出文学的领域而与其他问题连接在一起，成为时代课题了。

1978年，周扬接受访谈回忆毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的背景，指出1940年代延安产生了来自上海的知识分子如何和工农兵结合的问题。他说道：“上海来的这些革命者都很热情，但是不认识对象。”²周扬认为上海的革命者虽然有“感情”，却不知道如何接近工农兵，无法和工农兵结合。周扬接着说道：“我们‘鲁艺’这一派的人主张歌颂光明，虽然不能和工农兵结合，和他们打成一片，但还是主张歌颂光明。而‘文抗’这一派主张要暴露黑暗。所以后来毛主席在文艺座谈会上的讲话说现在延安在争论歌颂光明还是暴露黑暗，毛主席对这个争论作了很深刻的解答说，他们尽管有争论，但在跟工农兵的关系这个问题上都没有解决。”³按照周扬的理解，当时上海来的革命者虽然都有感情，愿意和工农兵结合，但表达自己的感情时，居然形成两派：歌颂派和暴露派。重要的是，这两派都没有解决最根本的问题，而毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》就是对这个问题的解答。毛泽东在讲话中说明所谓的“爱”的阶级性——所有的“爱”和“恨”都根据自己的阶级性出现，世上没有“无缘无故的爱”，然后回答歌颂和暴露的问题：“只有真正革命的文艺家才能正确

² 赵浩生：《周扬笑谈历史功过》，《新文学史料》1979年第2期，第238页。

³ 赵浩生：《周扬笑谈历史功过》，第239页。

地解答歌颂与暴露的问题。一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之，一切人民群众的革命斗争必须歌颂之，这就是革命文艺家的基本任务。”⁴ 毛泽东的回答很明确：判断是非的标准是革命斗争，一切革命斗争都要歌颂，一切反革命斗争都要暴露。

值得关注的是，毛泽东的明确回答同时规定了 1940 年代之后制约中国文学的框架。第一，在中国现当代文艺历史上，情感问题并不是个别的私人行为，而是涉及来自阶级性的社会活动。情感也并不意味着个人的爱情，而主要意味着阶级感情。第二，对于情感的表达，时常会出现歌颂和暴露这两种态度。第三，歌颂和暴露都取决于革命斗争的原则，也就是说，判断歌颂和暴露问题的最高原则是革命斗争。1950 年代以来的中国文学，基本上都遵守毛泽东《在延安文艺座谈会》规定的框架。大部分作品严格划分阶级，根据革命斗争的原则展开故事，表达对无产阶级的情感。当然，每部作品表达方式不一样，作品所表现的情感也不同。一定程度上，当时的作家在遵守毛泽东规定的框架的前提下，各自发挥自己的长处，产生不同种类的作品。——不仅在创作上，在文艺批评上也出现同样的情况。于是，中国文学界出现了几次有关文学方法的讨论，讨论了很多方面的具体问题，多次涉及歌颂和暴露的问题；而每次讨论都会回到毛泽东的原则，按照革命斗争的原则判断是非。

因此，中国现当代文学史上，毛泽东的框架、具体的作品和文艺批评这三者的关系，经常成为问题的焦点。最突出的例子是文革后出现的“伤痕文学”以及它引发的讨论。“伤痕文学”的起源是复旦大学的学生卢新华写的短篇小说《伤痕》，这篇小说描写文革中一个家庭的母子遭受的伤害经验和精神上的伤痕。卢新华如此说明这篇小说的意图：“我之所以要写《伤痕》，完全是为了想通过活生生的生活画面更深刻地揭发和批判万恶的‘四人帮’对我们社会犯下的滔天罪行，从而激发人们对‘四人帮’强烈的恨和对以华主席为首的党中央强烈的爱的感情，从而更加自觉地紧跟以华主席为首的党中央，进行新的长征。这是现实生活对我们的要求，也是无产阶级文艺对我们的要求。”⁵ 他说得很清楚：自己写这篇小说的目的是激发情感。重要的是，对卢新华而言，“激

⁴ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，竹内实监修《毛泽东集》第 8 卷，苍苍社，1983 年，第 140-141 页。

⁵ 卢新华：《关于〈伤痕〉创作的一些情况 - 答读者问》，《语文学学习》1978 年第 7 期，第 66-67 页。

发情感”与“紧跟党中央”完全一致。《伤痕》似乎表现的是主人公的个人情感，但至少在他的意识里，《伤痕》表现了具有社会性的情感。卢新华表明，他严格遵守毛泽东的原则，按照无产阶级文艺的要求，暴露“四人帮”的罪恶，歌颂党中央的路线。

《伤痕》果然激发了当时广泛读者的情感，很多人热烈拥护这篇小说。但虽然如此，也有人对《伤痕》进行批评：其中最引起争论的是李剑的《“歌德”与“缺德”》。这篇文章的“歌德”意味着歌颂社会主义中国的德行，“缺德”则意味着不看社会主义中国的光明面，特意抓住黑暗面，也就是说，这篇文章讨论了歌颂派和暴露派的问题。李剑认为，当时中国“歌德派”即歌颂派受到抨击，“缺德派”即暴露派风靡一时。对此，他提出社会主义制度和无产阶级专政的优越性，最后如此宣言：“为中国人民的伟大领袖毛主席，为敬爱的周总理、朱委员长、陈毅、贺龙……，为战斗的工农兵，为科研、教育工作者，为四个现代化的伟大事业，大‘歌’其‘德’，大颂其功，这是阶级的呼声，时代的要求。”⁶他态度明确地表扬歌颂派，批评暴露派。

其实，李剑并没有点名批评卢新华的《伤痕》，甚至在文章里连一篇作品都没有提到。不过，实际上，虽然《伤痕》的笔者卢新华主张这是歌颂党中央的作品，但重点无疑在于作品中对于四人帮罪行的暴露，而且当时流行的“伤痕文学”大多是控诉四人帮罪恶的暴露小说。“伤痕文学”被广泛接受，是因为文革刚刚结束，很多人感到精神伤害，“伤痕文学”的悲剧故事容易迎合广泛读者的情感。李剑没有批评具体的作品，但显然是在批评当时广泛的心理状态，主张重新树立歌颂的旗帜。

文革结束后，1970年代末到1980年代初，中国社会普遍存在悲情，文学作品也多是表现社会上的悲哀情感，也即所谓的“伤痕文学”。这种情感显然是文革后中国特定时期的情绪，“伤痕文学”反映出1970年代末期中国的特定情感，成为代表一个时代的新的文学潮流。但值得注意的是，“伤痕文学”表现的情感是社会情绪，而不是个人感情，虽然这个情感所代表的内容跟阶级感情不同，但处理情感的方法和态度，基本上没有发生变化，也就是还在毛泽东规定的框架之内。作者公开宣布他根据党的路线决定是非，歌颂党中央，暴露四人帮的罪恶；批评者也运用革命斗争的原则进行批判，主张歌颂的必要性。概而言之，1970年代末中国出现了新的情感，情感问题变为时代课题之一，

⁶ 李剑：《“歌德”与“缺德”》，《河北文艺》1979年第6期，第6页。

但当社会上突出情感问题、文学要处理情感的时刻，又出现了歌颂还是暴露的问题，而当时人们也仍然运用 1940 年代以来的框架进行讨论。

3. 当下中国的“情感”问题

2020 年，中国和全球遭受新冠肺炎的大流行。新冠肺炎给人类世界带来恐惧感，情感问题再次浮出表面。中国文学界再一次面对情感问题。中国文学中最典型的例子无疑是方方的“日记”以及它引发的讨论。2020 年初，武汉成为全球第一个被封城的城市。方方在封城下的武汉每天写出她感受到的和见到的事情，发表在网络上。他的网络日记引起轰动，一方面吸引很多读者，使得广大读者深受感动，同时另一方面，也招来不少批评，出现拥护方方和批评方方两个阵营的大论争。

《方方日记》一开始就不是私人的记录。她在日记的第一天，也就是正月初一的 1 月 25 日，说明日记的缘起时写道：“刚才《收获》程永新给我信息，说不妨写写‘封城记’。闻此始觉，如果我的微博还能继续发出文字的话，我还应该继续下去。也好让大家知道武汉真实的近况。”⁷可见，她本来就是为了转达武汉的“真实的近况”而发博客，自觉有一定的公共性。但她一方面自觉到公共性的同时，另一方面坚守个人的立场，也就是说，不模仿媒体报道，只顾写下她自己看到和听到的事情，再加上自己的感受。《方方日记》的开头几天突出表现了这一文本的特点，比如她在 2 月 3 日这样写道：“网上有些视频，我已不敢再看。实在很难过。但是我们理智下来，明白自己不能只是难过。逝者已矣，生者如斯。只惟愿我们能有记忆：记住这些不知名的人，记住这些枉死者，记住这些悲伤的日夜，记住到底是什么原因让他们在这个本该欢乐的春节中断了人生。只要我们尚且偷生在世，我们就要为他们讨个公道。对于渎职者不作为者不负责者，我们必须一层一层追究，一个也不放过。”⁸首先，方方表示她的信息来源来自网络。方方生活在被封城的武汉，当然不能随便外出，只能通过网络了解情况。其次，她通过网络知道自己身边的人、甚至自己认识的人的不幸。方方自己不能行动，深感无力，却得知与自己有关的人的不幸。在这种不平衡的情况下，方方感到无法忍受的悲伤。第三，她希望把死者的情况和武汉的人感到的悲伤传达给外界。方方的日记就是传达武汉悲剧的渠道。

⁷ 方方的日记引自博客。写于 2020 年 1 月 25 日。

⁸ 方方的日记，写于 2020 年 2 月 3 日。

第四，她主张为了公道追求责任。后来很多人关注方方、坚决追求责任，其实她的态度背后有她的悲伤。也就是说，方方本来不打算简单地批评现政府，也不想特意描写中国的黑暗面，她的意图不如说是表现情绪。

谨慎地看，我们不难发现方方追求责任的特点。她一方面对一切有效对应武汉疫情的措施表示支持，尤其称赞基层社区的作用，但另一方面指责扩大疫情的责任。她在1月29日写道：“毕竟，现在我们的主要敌人是瘟疫。我一定会和政府 and 所有武汉人站在一起，全心全意，共同抗疫。政府向市民提出的所有要求，我也会百分百配合”⁹，第二天1月30日又写道：“那些养尊处优、掉以轻心的专家，当他们轻率地告诉人们‘人不传人’‘可防可控’这个结论时，他们就已经犯下滔天大罪。如果尚有良知，如果能看到那些正在受苦受难的百姓现状，心里应该会有负罪感吧？”¹⁰问题是，方方的发自情绪的表述以及追求责任的态度，固然感动了很多读者，同时也引发了不少批评。

早期对《方方日记》的代表性批评是项立刚的博客。方方在2月13日写过一段：“更让我心碎的，是我的医生朋友传来一张图片。这让前些天的悲怆感，再度狠狠袭来。照片上，是殡葬馆扔得满地的无主手机，而他们的主人全已化为灰烬。不说了。”¹¹网络上流传了在方方文章下面配上一张扔了大量手机照片的帖子。项立刚质疑这张照片的真实性，并在2月14日的博客揭发说：“这是旧手机处理场的照片。”¹²这张照片的确是网络上随便找来的东西，并不真实。方方后来解释说，她并没有配图，网络上流传的是别人随便配图的帖子，跟她无关。但问题绝不仅仅是照片的真实性。项立刚在博客上指责方方说：“作家这种文人，只会煽情，有脑子正常思考的少。”可见，项立刚批评的重点在于方方煽情。他认为方方故意传播假照片，存心捣乱，传达不真实的情绪。方方立即反击项立刚，比如她在2月17日这样写道：“看我记录的人们都不恐慌，你倒是恐慌了？我在疫区，封闭在家，通过网络与朋友同事交流，并记下我每天的所见所闻，苦苦等待拐点到来。你在京城，自由自在，倒是花费心机天天骂我。你这就叫有良心？”¹³方方的回应清楚表示《方方日记》的特点：

⁹ 方方的日记，写于2020年1月29日。

¹⁰ 方方的日记，写于2020年1月30日。

¹¹ 方方的日记，写于2020年2月13日。

¹² 飞象网项立刚的博客，现在这个帖子已被删掉了。

¹³ 方方的日记，写于2020年2月17日。

第一，她强调武汉和北京的区别，主张她代表武汉人的心情。第二，她特意指出“恐慌”，反驳项立刚指责的“煽情”。概而言之，方方和项立刚的对立可以归结于两点：第一是武汉人和武汉外部的人的情感上的区别。武汉人当然感到悲伤，武汉外部的人也会感到悲伤，但不一定跟武汉人一致，甚至有人会不同意武汉人的表达方式。第二是武汉的情绪包含的两面性：部分人对武汉感到同情，但如果感不到同情，武汉的悲剧反而会引起恐慌。

可以认为，方方的日记以及它引发的争论，需要在中国现当代文学史的历程中加以定位。第一，方方费尽心思要传达武汉人的悲情。武汉人的悲情当然不是阶级感情，但她自觉自己的情感并不是私人情绪，反而具有一定的公共性，也就是社会性的情绪。第二，方方认为她的日记推动“共同抗疫”，甚至主张“和政府站在一起”，也就是说，她认为自己的文章有助于社会进步。第三，她的日记立刻引出歌颂和暴露的老问题，有人批评方方夸张地暴露黑暗面，有意引发恐慌，却忽略歌颂。方方的日记和它引发的争论揭示了一个事实：2020年中国出现了新的情感问题，诞生了新的表达情感的文学作品，但也重复了1940年代以来中国文学史的模式。也就是说，不管是作家方方还是批评者项立刚，都还是在中国现当代文学的规律中进行讨论。

4. 小结

近期日本史学界越来越重视“情感史”，陆续翻译有关“情感史”的研究著作。¹⁴“情感史”研究开拓了多方面的视野，如心理学的贡献、自然科学的知识、身体和性别的重新讨论、共同体意识的再认识等等。其中，我最感兴趣的一个概念是“情感实践”。根据有关研究，“情感实践”意味着通过刺激身体和精神有意产生一种“情感”，由此重新组织共同体。¹⁵也就是说，“情感”并不是社会变化的结果，也不是社会情绪的表现，反而是推动历史发展的重要因素之一。我们关注“情感”的意义，也并不是因为从情感看到一个时代的精神面貌，更不是因为 ourselves 受情绪的影响发泄，而是因为通过情感可以发现推动时代变化的关键问题。

¹⁴ 就这两年而言，2020年出版有《感情史の始まり》（みすず書房），2021年出版有《感情史とは何か》（岩波書店）；相关论文更是不胜枚举。

¹⁵ 参照《感情史の始まり》，みすず書房，370-377页。

如果参考上述视野，我们也许可以从中国现当代文学的情感问题发现中国文学史发展过程的关键。1940年代的延安出现了如何和工农兵结合的问题，也形成了新的阶级情感，这种情感要求毛泽东的解答并形成中国文学的框架。1970年代末文革刚刚结束时，中国又出现了新的情感问题，随之出现了新的文学潮流“伤痕文学”，但新的潮流又引发歌颂和暴露的问题，再次强化了1940年代以来的文学框架。2020年新冠肺炎再次产生情感问题。那么2020年的情感是否包含新的质量？2020年的情感能否形成新的文学表达？2020年的文学对1940年代以来的中国文学框架带来了哪些因素？总而言之，2020年的情感是否推动了历史的发展？这些才是我们今天要探索的问题。方方的日记以及它引发的讨论，是我们探讨时代课题的绝好窗口之一。

“新的抒情”

何其芳《夜歌》中的“心境”与“工作”

姜涛

说到何其芳，熟悉现代文学的朋友都知道有所谓“何其芳现象”的说法：30年代的何其芳是一位抒情的、“画梦”的诗人，他的《画梦录》曾获得《大公报》的文艺奖金，体现了“京派”文学的趣味。抗战爆发之后，他与好友卞之琳、沙汀一起去了延安之后，从一个“画梦”的诗人，变成一个热心的革命工作者，甚至还成为毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的宣讲者，从而造成了“政治上进步，而艺术上退步”的现象。简言之，到延安之后，“文学何其芳”似乎变成了“政治何其芳”。当然，1937年抗战爆发后，很多作家、知识分子都有类似的转向，这一方面是由于战争时代民族、救亡话语的牵引，另一方面战争带来的迁徙、流动，也打破了新文学在城市中的封闭性，让很多年轻作家“纳蕤斯”式的自我，得以在更大的历史中成长。

“两个何其芳”的说法，出自上世纪80年代以后中国学界形成的文学与政治二元分化的观念，现在看来是很成问题的，显然不能说明“何其芳现象”的复杂性。近些年，也有研究者关注到何其芳前后的延续性，认为不存在“两个何其芳”，只有“一个何其芳”，关注何其芳“转变”过程中原有抒情逻辑、社会意识的延续，李杨老师的论文《“只有一个何其芳”——“何其芳现象”的一种解读方式》就是一个代表。但所谓“只有一个何其芳”的说法，一定程度上还是没有完全跳出原来的框架，讨论的重点还是停留于转向过程的说明。事实上，何其芳延安时期的写作、生活与工作之间的丰富关联，以及由此生成的特殊感受结构和人格状态，无法在“两个或一个何其芳”这样线性的问题脉络

中得到有效说明。尤其是，作为体现何其芳思想、情感转变的核心文本，写于1940—1941年间的系列诗歌《夜歌》，就是一部看似明朗实际包含相当丰富层次的作品。《夜歌》的写作不仅生成于何其芳30年代“抒情”的延长线上，在很大程度上，也突破了诗人自己乃至新文学原有的抒情模式，可以看作是一种“新的抒情”。在今天讲座的内容概要中，对于下面要讨论的议题，我有一个简单说明：这种“新的抒情”生成于延安集体性的生活环境，与“鲁艺”特定的氛围及工作状态都有密切的关联。重新讨论《夜歌》中的“新的抒情”，在特定的生活与工作现场分析其内在“心境”的生成，不仅可以从新的角度重置“何其芳现象”这一命题，在更大的语境中，也有助于思考在40、50年代战争与革命的历史中知识分子内在“心境”的意义。以及由“心境”激发的内在活力可以在何种层面持续展开。

简单说，今天的讨论希望能跳出“转向”的框架，首先从具体作品语言风格的分析入手，讨论《夜歌》中的抒情“新”在哪里；然后，结合何其芳在延安“鲁艺”的心境和工作状态，在文学史和知识分子心态史的意义，讨论这种“新的抒情”的意义、限度及可能性。

在开始之前，先要对《夜歌》做一点说明：《夜歌》这一系列组诗，主要写于1940年这一年中，何其芳当时担任延安鲁艺文学系主任，白天工作非常繁忙，“而在晚上或清晨有所感触，即挥笔写成”。1945年出版的同名诗集《夜歌》，收入标题为《夜歌》的共有七首，但据何其芳在鲁艺的学生冯牧回忆，何其芳当时创作的“夜歌”其实更多，本来题为《工作者的夜歌》，后来只有一部分收入集中。《工作者的夜歌》这个标题，其实对理解这一组诗的写作非常有帮助。除了《夜歌》，这本集子中还包含另外一些类型的作品，比如篇幅更长、也更具雄心的叙事诗、戏剧体诗，在写作时间上与《夜歌》相互交错。下面的讨论不太涉及这些作品，重点还是《夜歌》及其延伸的系列。

1. 《夜歌》中的“快乐”和“同志爱”

抗战初期，“延安”成为红色圣城，中共也采取开放的方式，大量吸收知识分子，很多有志青年像何其芳一样来到了延安。1940年5月，在回答中国青年社的提问：“你怎样来到延安的？”时，何其芳曾这样表白，说自己在延安“完全告别了我过去的那种不健康，不快乐的思想，而且像一个小齿轮在一个巨大的机械里和其他无数的齿轮一样快活地规律地旋转着，旋转着。我已经

消失在它们里面”（《一个平常的故事》）。这段表白后来常被引述，用以说明知识分子与延安的关系，“齿轮”与“巨大的机械”的比喻，也是个人与组织、与革命之关系最为经典、也最为套路的一种想象。值得注意的，是这段话中对“小齿轮”状态的描述：它并非只是“规律地”、按照要求旋转，而且是“快活地”旋转着。在1940到1941年间，即创作《夜歌》这一时期，“快乐”或“快活”是何其芳在《快乐的人们》、《论快乐》、《高尔基纪念》等诗文中，反复诉说的一个主题，他甚至自称是一个“快乐的说教者”。

实际上，何其芳在这个阶段也并不是一直快乐，在生活上也遇到了一些困扰，过于高调的“快乐的说教”，可能也引来了周边一些人的反感。他在鲁艺的同事舒群，写过一篇小说《快乐的人》，就讽刺了一个知识分子在恋爱上十分挫败，但却用“快乐的说教”自我安慰。这个人物的原型，似乎就是何其芳。这在一定程度上也说明，在何其芳这里，“快乐”不单是一种真实的情绪，更是一种值得分析的“感受结构”，一种分析自我和看待外部环境的方法。更进一步说，这种“感受结构”也体现于具体的诗歌形式、语言感觉上。我最初对《夜歌》产生兴趣，也是被一种自由舒放的诗体所吸引：

而且我的脑子是一个开着的窗子，/ 而且我的思想，我的众多的云，/ 向我纷乱地飘来，// 而且五月，/ 白天有太好太好的阳光，/ 晚上有太好太好的月亮。

上面是1940年5月23日所作《夜歌（二）》的开头，前面还引用《雅歌》中“我的身体睡着，我的心却醒着”作为题记。诗人在深夜醒来，活跃的大脑像一个打开的窗子，众多的思绪如纷乱的云朵涌来，很好地写出了夜晚失眠的状态。所以，“工作者的夜歌”也可以说是“失眠者的夜歌”，“梦”与“醒”的反复交替，也是《夜歌》一种基本的展开结构。王德威教授认为这是一种身心失调的症候：“何其芳不能入睡，已然表明他的身体还不能适应新生活的生理与政治节奏”。（王德威：《梦与蛇：何其芳、冯至与“重生的抒情”》）当然，失眠的状况往往会与身心状态的不安定相关，说到“失眠者夜歌”，我首先想到的郭沫若在日留学期间《夜步十里松原》、《米桑索罗普之夜歌》等。郭沫若当时患有精神衰弱，他的失眠之诗写得十分神经质，表现了紧张、亢奋又颓废的情绪。然而，何其芳的《夜歌》没有那种紧张、撕裂之感，反而写得自如舒放，语言本身就有一种快乐的情绪，后面的诗行也纵横开阖，首先联想到十九

世纪文学中的失眠者形象（莫泊桑、雪莱），进而分析自我，在“十九世纪的单纯”和二十世纪战争的背景下谈论当代历史的走向，“而且我还要谈论列宁”，最后以这样的坦率表白作结：“我是如此快活地爱好我自己，/而又如此痛苦地想突破我自己，/提高我自己！”

特别要注意的是，这首《夜歌（二）》中的很多诗节、诗行，不是起笔于一个确定的抒情主体（“我”或“你”），而是开始于一个连词“而且”：“而且我的脑子是”、“而且五月”、“而且我不能像莫泊桑小说里的”……这样起笔，或许有点没头没脑，却很好地模拟出一种思维的流动性、粘连性，在“而且”形成的连带中，一节一节的诗行纷至沓来。这首诗非常松弛、甚至松散，没有30年代何其芳诗中相对整饬、偏格律的形式感，一定程度上是模仿了惠特曼的风格。何其芳在延安时期是惠特曼的“粉丝”，他主编的鲁艺刊物就起名《草叶》。在新诗史上，提惠特曼，往往会说到郭沫若《女神》，郭沫若袭取的是惠特曼那种排山倒海、铺陈、罗列万物的句式，何其芳接受的是惠特曼无拘无束、敞开谈论自我的这一面向。这一诗体的延展性、伸缩性极强，可以纵横开阖，谈历史、谈生活、谈工作，分析个人的成长，从容将自己嵌在十九世纪文学传统和二十世纪革命与战争的国际视野中。再看下面的诗句：

白天有太好的阳光，/晚上有太好太好的月亮，

我是如此快活地爱好我自己，/而又如此痛苦地想突破我自己，

——《夜歌（二）》

你们在学习着革命的历史/你们都快要是干部了

——《我们的历史在奔跑着》

这样的句子写得兴致勃勃，类似小孩子式的唠叨，不无某种“撒娇”乃至“傲娇”之语感。确实，何其芳在诗中常会写到“小孩子”、“少年”的形象，以此来自我比附，以表现新环境中主体成长的诉求。在当代的反思性视角中，这样的“撒娇”，大概会被看作是主体软弱、屈从的表现，但正面来看，也是基于作者对于读者、对于周边环境的高度信任。因为有了信任，才会有安全与舒畅的心境，也才能如此无所顾忌地自我袒露。这样一种基于口语节奏、拉杂谈天、伸缩性和展开性极强的抒情语风，不仅对何其芳而言，是一个突破，在以前的新诗中也是很少能读到的。

何其芳30年代的文学形象，是一个寂寞的独语者，虽然他的“独语”往

往包含了对亲密关系的向往，但由于缺乏实际的对象，“独语”会以象征化的呼语来展开，如呼唤想象中一位“年轻的神”。在他后来的自述中，也常常讲到自己过去很孤僻，自己走了一条太长、太寂寞的路，而路的尽头是延安。何其芳讲到的孤独感，是20、30年代典型的文艺青年感受，生成于现代文艺某种主体装置、认识装置之中，也和特定的性格和成长环境、社会氛围相关。比如，何其芳在北大哲学系读书，他说自己周边都是一些奇怪的人，只有和卞之琳、李广田等少数朋友亲近。在延安的集体性环境中，他的热情有了落实的土壤。《夜歌》有很多人际交往、共同生活的场景，在延河边、在野外，或在窑洞里，与朋友、同事、学生推心置腹的谈话，就是不少诗篇的展开结构；而在友谊、爱情、亲情、兄弟之情中提取“同志爱”，并以此来化解生活与情感的问题，也是《夜歌》的一个突出主题。比如，《夜歌（五）》写到了一段似乎未果的爱情：“我”与“你”相识于“到敌后去”的旅途，而“消失在敌后 / 像鱼消失在大海”之后又在延安意外相逢，但“并没有发展为恋爱”。在今晚，我又想起了你，想起彼此旅程的交错，想起交往中的点点滴滴，于是有了这样一种独特的表白：

同志，请你允许我想起你，/ 带着男子的情感，/ 也带着同志爱。……
我从来就把爱情看作 / 人与人间的情谊加上异性间吸引。/ 而现在，再加上同志爱。

以“同志爱”来包容、超越“异性爱”，跳出恋爱的苦楚，保持一种明朗、开放的心境，这无疑是一个“快乐的人”的主动选择。

还有著名的、引起争议的《叹息三章》。1941年初春，鲁艺学生葛洛、古元等到延安川口区的碾庄乡，进行为期一年的毕业实习。作为文学系主任，何其芳曾去看望他们，注意到他们在乡村心理有点寂寞，于是写下《叹息三章》，在诗中与学生谈心，疏解他们的心绪。其中，《给 T.L. 同志》写到“我”与“T.L. 同志”在夜晚的窑洞中纵声谈笑的场景：

当我说 / 像可怜的洋车夫喊“打倒电车”，/ 我真想喊出一句很朴素的口号，/ “打倒爱情”。// T.L. 同志 / 你笑得多厉害呵！

在知识分子当中“缠绕灵魂最苦的是爱情”，有了恋爱为恋爱而苦恼，没有恋

爱的为没有恋爱而苦恼。聊到这个话题，诗中的“我”喊出“打倒爱情”的口号。这组诗发表后，有读者质疑，怎么能打倒爱情呢？其实，“打倒爱情”只是两人谈话的内容，全诗的重点，落在后面一半，落在两人谈话中热烈的情感状态：

当你打算走了，/我说，T.L. 同志，//我们再谈一会儿！/我想起了/
你从前的那些寂寞的夜晚，寂寞的黄昏，/当我打算从你屋子里走了，/你
总是留我：/“何其芳同志，/再谈一会儿！再谈一会儿！”

“再谈一会！再谈一会！”，两人任性而谈，结果难分难舍。正是在这样的日常交流中，彼此消除了隔阂，更为体贴地相互认知，并生发出一种“兄弟情”、一种“同志爱”：

平常我总是感到你有些怪脾气，/而且喜欢发一点牢骚。/今天晚上我才
对你有了兄弟的情怀，/带着同志爱/看你的缺点，/看你的可爱的地方。

当然，《夜歌》中还是保有何其芳一贯敏感、纤细的特征，也有一些自我独白、自我解释的诗，但都包含了一种对话性，诗中的“我”似乎总是在和身边的同志交谈、倾诉。简言之，这样一种根治于生活和工作的现场，一种与他人交流的饱满热情、一种共同体内部亲密舒放的感觉，在以往的新诗乃至中国传统的诗文学当中，似乎不曾有过，或许可以看作一种“新的抒情”。

2. “新的抒情”

在中国现代诗歌也包括现代文学中，抒情主义就是一种很强劲的话语。对于新诗而言，“抒情”不仅是一种风格，而且具有起源性。破除传统韵文的概念，将诗歌理解为一种抒情主体、一种自由意志的表达和展现，是早期新诗的一个理论起点。抒情一方面能塑造一个现代的深度的内面自我，另一方面也会以情感的力量，感染大众、“情动”社会，起到共同体的组织或动员的作用。在1943年的《爱国诗》一文中，朱自清曾这样回顾五四时代的新诗人形象：

这是发现个人发现自我的时代。自我力求扩大，一面向着大自然，一面

向着全人类；国家是太狭隘了，对于一个是他自己的人。于是乎新诗诉诸人道主义，诉诸泛神论，诉诸爱与死，诉诸颓废的和敏锐的感觉——只除了国家。

回溯新诗的起点，朱自清是要讨论国家观念在战争时代的凸显，但无意间，也顺势给出了一幅现代诗人的标准小像：此一时刻，投向无穷远、无穷大的自然和人类；彼一时刻，又可能回缩于深度的内面，诉诸“颓废的和敏锐的感觉”、诉诸无穷小、无穷近的内面，“抒情”可以在二者之间翻转，特别后来现代主义诗歌的“抒情”，往往依托于一种纯洁个人和糟糕社会的对立来展开，而一种与周边他人、家庭、乃至组织、社会多层次的抒情方式，较少被注意。这可能也是现代中国“抒情”诗学内在的不足。

近年来，从“情感史”、“情感结构”的角度，来讨论二十世纪中国革命、社会及文学，是一个很重要的思路。这样包含二元张力的“抒情”在现代中国情感、伦理的生成、乃至社会变革中的作用以及内在的限度，应该是一个很大的话题。朱自清的这篇文章，主要是要讨论到了抗战时期，新诗人的抒情结构中除了个人和人类，也增加了新的层次，加入了国家的意识。抗战时期，新诗的“抒情”问题，一度也成为热点，徐迟就提出过“抒情的放逐”这一口号，他认为战争“炸死”了抒情。当然，很多诗人和批评家不同意这个说法，却也普遍认为“自然风景+牧歌情调”的抒情方式，应该被扬弃，要创造一种与战争时代相呼应的、更强健有力的抒情。诗人穆旦也为艾青、卞之琳诗集所作的书评中，提出过“新的抒情”的方案，强调“新的抒情”应该“为和这时代成为一个感情的大谐和”，要“充足地表现出战斗中的中国”，要具有“强烈的律动，宏大的节奏，欢快的调子”等。

穆旦的这个“新的抒情”方案，正是建立在国家意识、民族意识高涨的前提之上，也体现了现代诗歌突破固有经验范围、追求一种历史强度的激情。但苛刻一点看，“新的抒情”做到了视野的扩大、风格的强劲，但还是延续了新诗“内面化”的抒情装置，比如写到的内地中国、大众形象，大多还是采取象征化的方式，作为一种“风景”去把握，换句话说，“新的抒情”依据的还是“旧”的“装置”。有意味的是，穆旦也尝试了“新的抒情”的写作，但时间不长，由于“强烈的律动，宏大的节奏，欢快的调子”并不能容纳大后方文艺青年的实际体验，或者说纯洁个人与糟糕社会的二元对峙结构，并没有因“新的抒情”而重造，穆旦的写作还是很快回落到现代主义的轨辙中，在异化分裂的个体生存与自然、宗教的超验视野之间，整理战时个体的错综经验，这也说明，

以个体自由意志为核心的抒情，无论向着内部，还是投向外部，似乎都缺少一种层次感和伸缩的弹性。

将穆旦与何其芳比照，并不十分恰当。在当时的延安，也有很多表现新环境、新生活的抒情之作，风格同样明朗、快乐，这些作品更值得进行参照性阅读。比如鲁藜的《延河散歌》，书写革命人在延安的精神风貌，在延安和大后方都广受好评：

各种各样的星 / 分布在延河上 / 没有星的夜是沉黑的 / 然而，星将会出来 / 星在永远引导我们前进。

——《星》

在夜里 / 山花开了，灿烂地 // 如果不是山底颜色比夜浓 / 我们不会相信那是窑洞的灯火 / 却以为是天上的星星 / 如果不是那 / 大理石般的延河一条线 / 我们会觉得是刚刚航海归来 / 看到海岸，夜的城镇的光芒 // 我是一个从人生的黑海里来的 / 来到这里，看见了灯塔。

——《山》

上述诗句，在夜空与山川之间，将延河两岸的景象与“我”的精神世界相融合，非常清新自然。然而，无论在河边仰望星空，还是眺望崖上的野花，鲁藜的“散歌”采用的还是一种“看风景”的抒情模式。一个孤独的内面个体，在空阔的自然中抒情言志，将自然精神化、象征化。当时鲁艺所在的桥儿沟天主教堂，就坐落在延河边。黄昏时分沿着延河三五成群的散步，或在河边石上闲坐谈天，眺望岸边的朦胧山影、开阔平川，是鲁艺人日常生活中非常重要的一项活动，留下了很多难以磨灭的青春记忆。何其芳《夜歌》时期的诗作也常常会写到河（延河）的存在，但有意思的是，在他的诗中，从未出现延河两岸风光、景物的描绘。“河”对他而言，似乎不是风景，而更多是作为人际互动、自我反思的背景而进入诗中。“我知道没有水的地方就是沙漠……/ 我知道没有声音的地方就是寂寞”（《河》），延河两岸总是充满了人声，延河的流水正如同志之间的谈话，汨汨不断。同样书写延河边的自我“内面”，但这种“内面”不是生成在个体与自然的对镜中，而是生在与他人、同志、朋友的互动关联中。这是 40 年代穆旦、艾青、鲁藜等诗人写作中都不太有的层次。

3. “心境并不是小事情呀”

如果说《夜歌》包含了一种“新的抒情”，这种“新的抒情”是由延安集体性的环境、氛围所激发，那么它的意义不只体现在文学的层面，支撑这一“抒情”的“心境”以及特定的生活与工作状态，也是需要讨论的。在《夜歌（二）》中，何其芳写到了一个在清晨的窗子前写信的列宁形象，并引述了他的话：

“我在给一个乡下工作的同志写信。/ 他感到寂寞。他疲倦了。我不能不安慰他。/ 因为心境并不是小事情呀。”/ 而且我仿佛收到了他写的那封信。

“心境并不是小事情呀”，这句话提供解读《夜歌》的一条线索，对自我和他人“心境”的关注，贯穿了这一时期何其芳的诗作。后来何其芳也不断反省，他这个时期在诗与文中反复谈论的快乐呀，过去呀，私人问题要善于处理呀，等等，还不忧国忧民，都是“忧己忧私”的问题（《星火集》后记一）。《夜歌》写到了夜晚和白天两种经验，而这“可以说明有一个旧我与一个新我在矛盾着，争吵着，排挤着”（《夜歌》初版后记）。这样的自述后来常被引述，以说明《夜歌》对知识分子内心动摇的表现，此一时期何其芳“旧我”与“新我”的冲突以及内心的矛盾困惑，也往往是论述的重点。可以注意的是，何其芳对《夜歌》的自我说明，生成于“整风”之后的思想氛围中，包含了自我检讨的性质，有可能在“改造”的逻辑中过度强化了“新我”与“旧我”的冲突。

确实，在《夜歌》系列中，诸如旧我与新我、快乐与痛苦、热情与寂寞、文学与工作、白天与夜晚等一系列二元关系，始终起伏隐现，但就实际的阅读感受而言，这些看似对立的二元与其说是在“矛盾着、争吵着”，不如说处在一种相互激发、相互支撑的关系之中，这似乎是何其芳特有的一种“别扭”的表达方式。这一点，老友沙汀看得很清楚，他曾回忆在延安时期，何其芳从一个文人士变成一个精明能干的社会活动家，虽然经常哭着脸呻吟，抱怨工作的辛苦与麻烦：

尽管有时碰见麻烦事儿，他会一头撞来，苦着脸呻吟道：“老杨呀，你看咋个做啊！”但这仍然掩盖不了他的愉快情绪。有时候，就连较为合格的

诉苦，也会往往叫你感到，他之诉苦，只因为太愉快了，需要换换口味。而且，并非偶然，长时期来他仿佛都是这样。（《何其芳选集》题记）

“诉苦并快乐着”，这似乎是一种“傲娇”式的表达。正如白天的阳光在诗中可以照进夜晚，新我与旧我、寂寞与热情、文学与工作、个体与人群之间往复运动，其实也是一种“精神对偶”的运动，撑开了“心境”内在的层次。再比如，《夜歌》整体上快乐明朗，但快乐并不取消“寂寞”的存在，诗中也多次写到渴望温情、渴望离开的时刻，我有点累了、我在河边坐一会，想想心事，但“寂寞”并非真的游离与独在，稍后还要回到紧张工作中去，回到人群中。“寂寞”构成了一种自我的整理、检视，以面对压力和挑战。就像白天和夜晚之间的贯通一样，这样矛盾的心境其实也是有层次和收放的，能够将一个工作者，更好地安顿在日常的工作和生活中。

何其芳的学生冯牧写过一篇文章，名叫《欢乐的诗和斗争的诗》（《文艺月报》1941年11期）。谈到马雅科夫斯基《好！》一类的诗歌在延安非常流行，这些诗歌都在反复诉说“这儿生活是好的”、“生活的快乐”。读到这些诗歌的时候，他的心情是快乐、单纯的，但他又说：

然而，当我放下了它们，拿起了一张当天的报纸来读的时候，当我和一个同志走出去散步，而他对我述说着他的心情的苦恼的时候，当我想起了那一天的工作，想起了它的困难，以及我应当怎样去克服它的时候，我就回到了另一个世界里来了。那一个世界就是现实生活，那里面还有着不少并不顶“好”的事情，还有着不少需要着坚韧的斗争才能够克服的事情，还有着不少不是用几声欢乐的歌唱就可以把污点消融掉的事情。

在冯牧看来，除了欢乐与梦想之外，还有广阔的现实需要诗人去挖掘，即使是日常的工作与生活本身，充满了波折和困惑，对于革命者而言，也是一个“斗争”的场域。进而，他又提到了何其芳那些在“半夜里写得，夹着轻微的叹息和感激的眼泪的诗句”：“我是如此快活地爱好我自己，/而又如此痛苦地想突破我自己，/提高我自己！”他认为这样的诗句虽比较柔软、太知识分子气，“然而，确实真实的，更接近人的纯真的灵魂的，也就是有着更大的斗争意义的”。这里所谓“斗争”，指的当然是日常工作与生活中的斗争，指的是“心境”内在整理之于革命人确立内在方向和韧性的意义。

有意味的是，冯牧认可《夜歌》的“斗争”意义，反而对何其芳更具革命斗争气概的写作《革命，向旧世界进军》一类诗不满，觉得这首“炸弹和旗帜”之诗，采用大声呼喊的方式，并不是何其芳所长。前面也提到何其芳在写作《夜歌》的前后，也有一些篇幅更长、更具雄心的诗歌尝试，如《解释自己》、《北中国在燃烧》等长篇叙事诗。但这些尝试并不成功，何其芳自己也相当不满意，原因也在于历史与个人、“大我”与“小我”之间的衔接，由于过于急切而显得吃力，没有能将历史认知与日常生活打成一片的活力，也缺乏《夜歌》中舒放自如的层次和呼吸，缺乏那一层“润泽的色彩”，因而反不能体现“斗争”的意义。1941年下半年后，何其芳一度转回《夜歌》的方式，写下了一批抒情短诗，它们延续明朗舒放的语气和对话的结构，同样具有一种打开层次，将人安顿在日常生活与工作中的活力。这其实是“新的抒情”的另一特质。

4. “热心的事务工作者”

1939年11月，何其芳接替沙汀，担任了鲁艺文学系的主任。据他回忆，当时文学系的教员，都愿意多一些时间和精力从事创作，不想出任行政工作，而“我出于一种参加革命队伍的新兵的热情和积极性”，挑起了这副担子，认为兼做行政事务工作，“这并不妨碍我写诗”（《毛泽东之歌》）。这种并不以写作和行政工作为冲突的态度，在当时延安的文艺家中似乎颇为独特。在写作《夜歌》的1940—1942年间，恰恰是他工作最为繁忙的时期，而他的创作力在这一时期也最为丰沛，白天事务工作的热情与夜晚、黎明诗兴的勃发，处在了一种相互激荡的状态，因而才有了《喊叫》结尾“傲骄”的自白：

我还要证明 / 我是一个忙碌的 / 一天开几个会的 / 热心的事务工作者 / 也同时是一个诗人。

上面这一句也经常被引述，以说明在何其芳那里，工作与诗歌创作的冲突，但其实诗中“我要证明”这一决绝的语气，正是在有意反拨这种“工作”与“创作”不可兼备的一般看法。另外，在延安以及后来的革命语境中，所谓“事务主义”包含了贬义，意味着一个干部缺乏远见和思想水平，埋头于琐碎、次要的事务，而忽略了主要工作和原则问题。一直沉沦于事务主义的繁忙中，会让

人堕落为一个政治上的庸人。何其芳将自己命名为“热心的事务工作者”，怎么理解这个“事务工作者”的性质？是理解《夜歌》的又一个线索。

这里要说一下鲁艺前后的变化。延安创办鲁艺的目的，是为了训练抗战需要的艺术干部，最初类似于短期的训练班。1940年之后，在周扬的主持下，鲁艺制定了正规化、专门化的教学方案，开启了后来受到批评的“关门提高”的阶段。作为文学系的系主任，何其芳日常事务工作如此繁忙，应该与1940年后鲁艺的正规化、专门化倾向有一定的关系。然而，即使延长了学制，制定了相对完整的课程体系，鲁艺毕竟不是一般意义上的现代分科的专业学院，非常重视理论、创作与实践的结合，教学方式也相对自由，师生之间也能打成一片。正如茅盾观察到的：“‘鲁艺’并不采取‘填鸭式’的教学法，它是以学生自动研究、各自发挥其所长为主体，而以教师的讲解指导为辅佐的”。（《记延安鲁迅艺术学院》）在鲁艺师生后来的追溯中，何其芳似乎不是一位在课堂上有精彩表现的“名师”，如风度翩翩的周立波、口若悬河的周扬。大家对他的回忆主要集中于为人的坦率真诚，对教学工作的全身心投入，以及与学生、同事的亲密无间：

他是我们那一期“鲁艺”文学系的系主任。那时的系主任不像解放前的旧大学，也不同解放后的正规学校，正如当年革命队伍里的领导者是一个集体的家长一样，他要操心我们全部生活。那时没有多少课程，除了立波同志的“名著选读”，其余学习时间几乎都是练习写作。何其芳同志亲自兼管着我们的这门“创作实习”课。因此他一天几次来到我们中间。（朱寨《急促的脚步》）

鲁艺学员朱寨的这段回忆，点出了鲁艺的特殊性：不同于所谓“正规学校”，意即它并不是一所现代分科意义上的专业化学院。作为“一个集体的家长”，系主任何其芳脚步急促，“仿佛有一股看不见的气流推动着”，叫苦不迭也兴致勃勃，每日忙于参加学生的生活会、检讨会，指导学生编辑文艺刊物，在窑洞中谈论生活、朗诵诗歌。

北大毕业后，何其芳曾到天津南开中学教书，《一个平常的故事》讲到学校“工厂式的管理和剥削”，把他压得发狂。这大概是在现代学院体制中一个“打工人”往往会有感受。在鲁艺的环境、氛围中，何其芳的精神状态完全不同。作为一个“集体的家长”，所谓“事务工作”对他而言，其实不同于一

般“正规学校”的行政事务，与学生的交流互动之外，在很大程度上，是围绕“人”来展开，甚或是围绕“心境”来展开的。《夜歌》本来题名的“工作者的夜歌”，其中也写到了不少“事务工作”的细节，如写信、批改卷子、热烈的发言、一天开几个会等。事实上，《夜歌》之中的常见场景，如延河边、窑洞里，不外是“事务工作”发生的现场。那种与朋友、学生推心置腹的对话结构，以及劝勉、激励、现身说法的语式，也体现了“热心的事务工作”的方式；而对“同志爱”的反复陈说，也生成于这样对具体人、具体“心境”的关切之中。在这个意义上，所谓“事务性工作”便不是一种机械的、消磨人意志的苦役，本身也可以成为一种可以灌注热情的创造性实践。其与诗歌写作的关系也不是相互外在的，“工作”恰恰为写作提供了丰沛的感性、乃至内在的结构。前面说到，在一般文艺家的心理及认识中，“创作”与“工作”分属不同的领域，背后隐含的是一种现代文艺的“志业”观念。依照毛泽东《讲话》的逻辑，文艺本身就应该成为革命机器中的一部分，应该被组织到“革命工作”之中。何其芳《夜歌》的写作，离这种要求尚有很大的距离，“忧己忧思”的知识分子抒情，即便关联他人、同志和日常工作，还不直接与实际的“革命工作”相关，正如白天和夜晚处于某种分离的状态。但白天和夜晚又相互衔接，文学和工作也可在“抒情”的收放节奏中贯穿起来。

1938年春，何其芳与卞之琳等友人在成都创办《工作》杂志，在创刊号上发表《论工作》一文，以罗曼·罗兰和瓦雷里在“欧战”中的不同姿态为参照，探讨“文学工作”在战争时期应有的责任。有研究者就从“工作伦理”的角度，分析了不同阶段何其芳工作状态的变化及深层的逻辑，一方面，将诗人抗战时期的文学转向与30年代京派文人基于独立专业精神而恪守的“工作伦理”联系起来，另一方面探讨了分析了延安的革命工作与何其芳此前写作、办刊等文化工作在形态、性质方面的差异，前者的组织化、事务化特征与后者允诺的个人价值实现有内在的冲突。这一讨论颇有意味，可以进一步展开的是：如果在30年代京派文人中确实存在某种“工作伦理”的话，那么抗战时期这种“工作伦理”也体现在大后方学院中一部分知识分子所强调的“居于有幽暗而努力”的姿态中。这种沉潜于自身专业岗位的“工作伦理”，自然对于抗战建国有着更为深远的意义，但大体上还是集中在个体性的学术或思想实践中，与何其芳《夜歌》中吟咏的“工作”自然相当不同。另外，还有一层差异需要仔细分辨，那就是诗人热心的“事务性工作”不仅具有组织化的特征，同是包含了人与他人、与环境的密切联动，指向了日常生活和工作本身的充实和打开。

这既不同于单纯个人价值的实现，也不同《论工作》中单纯对外部时代意义的强调。换言之，“新的抒情”生成于一种新的“工作伦理”之中。

5. 另一种“何其芳现象”

当然，《夜歌》中表露的“心境”、书写的“同志爱”、以及吟咏的“事务工作”，有其内在限度和依托的历史条件。首先，这与“整风”之前延安相对宽松的环境相关，在随后一波一波展开的“整风”、“审干”、“抢救”等高强度运动中，知识分子个体的“心境”势必会受到挤压，抽象的“同志爱”也会接受阶级立场、党性原则的考验，并不能与友情、爱情、兄弟之情自然衔接。更为关键的是，正如诗人自己不断检讨的那样，“不是小事情的心境”还只是小资产阶级知识分子的内心表现，可以在“和我经历相似的”读者中获得共鸣，具有慰藉、鼓励之功效，甚至具有某种“斗争的意义”，但并不能扩展到更多的革命干部和工农大众之中。“整风”之后，何其芳和鲁艺其他教员一样，积极进行自我检讨，认真学习“整风”文件，文学创作也随之终止了，他自己包括友人对此都非常遗憾。

造成何其芳创作中断的原因很多，整风之后延安环境变得更为严峻，知识分子个人的“心境”问题让位于自我的改造，《夜歌》式的写作也很难持续。在“两个何其芳”的论述框架中，这种变化会被看作是诗人“主体性”进一步屈从的结果，但实际上，这和个人性格、能力的限制与工作性质的转变都有一定关系。“整风”之后，何其芳的“事务工作”也有了很大的变化。他并没有和丁玲、周立波等延安文人一样，下乡参与乡村工作，具体实践工农兵文艺路线，而是被安排去重庆从事文艺界的调查和统战工作。这项工作并不是事务性的，具有相当的难度和挑战性，何其芳依然非常认真投入，但给人的感觉是经验不足，还有些拘谨教条。作为一个严格自律的“小齿轮”，他虽然能有规律地旋转，但似乎不具有较高的政治决断和创造力，毛泽东就说他的性格具有“柳树性”，缺乏“松树性”。40年代中期，他在重庆工作三年，置身于复杂的大后方文坛，他一直处在高度的精神紧张中，这让他身心俱疲，身体被严重消耗，鲁艺时期那种快乐的光彩、舒放的感觉也随之消失了。

这在一定程度也说明，何其芳的“新的抒情”并不理想，有内在限度，在好的环境和集体中，能够比较舒放地打开，但在不好的环境中却容易挫折、消退，缺乏一种内在的坚韧性和思想的力度，也缺乏一种向小团体之外更广大的

人群、更复杂的现实敞开的的能力。这都是需要检讨的，但即便如此，《夜歌》时期“新的抒情”的价值，仍然可以重视。

首先，像前面谈到的，在现代中国“抒情”的文学、抒情的文化中，此一类能挣脱个人与社会、无穷大与无穷小二元模式、能在日常生活和工作中能与他人、与集体自然联动的抒情方式，并未得到充分的重视。考虑到“抒情”与现代中国人“情感结构”的内在关系，所谓“新的抒情”虽然生成于“整风”前延安特定的环境中，但也有着超出一时一地的意义，很值得重新挖掘。

其次，借用何其芳好友卞之琳喜欢谈到的一种逻辑，事情的“因”有时需要在更长的时间内才能显示出“果”，要评价“新的抒情”或“心境”之于何其芳的意义，也要跳出单一的文学范畴，需要在更长、更纵深一些的视野中来看待。建国初期，何其芳担任了社科院文学所的领导工作，回到了他相对熟悉的学术文化组织工作，从1952年到1977年，他在文学所持续工作了25年，对文学所的形成和发展，做出了不可磨灭的贡献。在他去世十年后文学所编辑的纪念文集《衷心感谢他》中，我们似乎有能读到那个《夜歌》时期的何其芳，那个脚步匆匆、事无巨细、终日忙碌的“热心的事务工作者”又回来了。在文学所这个高级知识分子的集体中，这个“所长”仍类似于一个“家长”，热心地关怀每一个人，也像在延安鲁艺时一样，保持着对不同“心境”的体知，忘我地投入文学所的事务性工作。正是在他的带动下，文学所在动荡年代还保持了一种宽松融洽、具有内在凝聚力的氛围。纪念文集的标题为“衷心感谢他”，而非“学科的奠基”、“学术道路的开辟”一类，其实就别有意味。下面是沙汀对何其芳的一段总评：

一个因为对现实不满而逃避现实的青年诗人，在一定历史条件下会转变成无产阶级革命战士，而且一经入党，不管生活多么艰苦，斗争多么尖锐复杂，也不管是战争年代抑或平时时期，一直积极工作，数十年如一日，这在中国知识界是有代表性的，值得研究。（《何其芳选集》题记）

沙汀其实提出了另一种意义的“何其芳现象”，也提出了另一个问题框架：重点不在文学与政治之间的转换，而是一个抒情诗人在延安被激发出的热情，如何能够持久延续，并让日常的事务性工作焕发出“润泽”的光彩。从这一个案来看，“心境”虽然不是革命所要对待的主要面向，却的确“不是一件小事情”，能从侧面、从内面、从潜在的层面构成一种激发，甚至能让“新的东西”

生长出来，让革命人在在艰苦环境下持续工作，超越一般现代社会的合理化分工，触及到那些看似次要实则具有涵养化育之功能的层面。在这个意义上，再来关注延安时期的知识分子问题、关注“心境”和工作的关系，也可能跳脱出个人与集体、组织的二元结构，跳脱知识分子改造的一般预设，真正进入到过程之中，看 40-50 年代的战争与革命到底塑造了何种不同的人格，看其中有哪些部分可以转化、有助于当代的文学和社会感知的重新打开，有助于当下人文思想的建设。

风格·文气·体式

如何着手研读散文

倪文尖

已有的散文研究，如果简单做一个综述的话主要有以下几种。首先是对散文做主题学研究，我称之为内容方面的研究。这些研究中也就不乏有意思有价值的成果，但很显然不是我今天要说的。这样一种散文研究，我觉得是把散文的文体、表达形式不当一回事的一种阅读和研究，或者是把散文完全作为研究作家的素材。比方说，很常见的状况便是我们研究小说家的时候，我们会把他的小说看作是研究的文本，然而他的那些散文，只被视作研究的周边材料。还有一种是作家或者散文家的创作谈，数量也并不太多，最著名的比如台湾的余光中。这些出自作家本人的评论性文章中，我觉得不乏具有真知灼见的，有一些真金白银。我昨天想到一个说法：我们写文章首先要有“含沙量”，有了“含沙量”之后才能讲“含金量”。刚才提到的这部分文章，我觉得就是具有“含沙量”，甚至“含金量”的。但是这样的文章，往往趣味比较单一，结论也比较偏至。除这两点以外，我觉得过往的散文研究中最大的问题在于，大多数都停留于印象式的感悟。这的确是现有的散文研究的一个基本方法、基本状况或者说基本问题，但也可以说是一个基本的毛病。其中最多的一种便是“鉴赏”，甚至是采用类似中学语文教科书式的办法。这种“鉴赏”起码有两方面的毛病：第一，它预设了一种非常抽象的“好”的标准，然后，在还没有抓住要分析的文本的特点或者说它真正的妙处时，就开始发表议论。这样一种议论我把它称为“抒情”。第二个毛病是，这些“鉴赏”都与文本的粘附性太强，太贴着文本、贴着阅读感受了，撕也撕不下来。它们缺乏方法论的自觉，更不要说

有方法论的反思。这些文章读下来，我们可能会觉得写得不错啊，读得也蛮舒服的啊，也就是说，这种“鉴赏”往往可以被写得很漂亮。但如果我们想要从中获得启示的话，它们也很难提供。所以啊，这散文研究之难，就像南帆先生等很多人都认识到了的，主要在于散文它不像诗歌、小说、戏剧那样，有文体上的区别性特征。它没有内在的规定性，所以对它的研究就没有合适、有效、管用的方法。而且在我看来，不仅目前没有方法，学界对此的探索好像也不太自觉。

散文是一个大类、杂类，缺乏区别性特征。那么我们该怎么面对它们呢？讲得朴素一点，我们应该分而治之，也就是说，要发明散文的亚文类。现有的散文亚文类已经有很多，抒情散文、议论性散文、回忆性散文、老男人散文、小女人散文、文化大散文、写景散文等诸类，当然这种归类可能并不十分符合学术的严谨性。当然我觉得这些已有的亚文类可以保留，但我更要强调的是，不能仅限于此。这里面包含两个意思：首先，要对这些分类进行学术性的改造和提升，把它们之间的关系搞清楚；另外，我们更要从过去还未被发明的、未被讨论过的维度来对现有的大的散文文类进行细分。这是这场讲座我要说的一个核心内容。那么我们如何实践呢？就如讲座标题所说的，应该从风格显著的具体作家、具体作品入手来进行比较阅读，我这次选出六篇文本，就是实践这种做法。另外，我的建议是，在着手研读具体文本之初，可以更多地依靠传统的方法、个人的语感及直觉。尤其可以更多地借鉴叙述学等小说研究的方法。

我最近编了《新课标语文读本》的散文单元，我在里面写了这样几句话：中国是诗的国度，也是文的国度，古代散文非常发达，却没有散文这个名目。严格地说，散文是西学东渐之后现代文学发明出来的一个文类，而这个文类的发明，事实上又是被迫的。为什么呢？这是因为小说、诗歌、戏剧之外的文学作品，都被归在了散文里。所以散文的范围最是宽阔无边，它带来的后果便是缺乏文类的内在规定性。这样一来，散文研究自然就成为了一个难题。另一方面，大家知道在五四时期，散文是所谓最先显示了新文学的实绩的一个文类，也是白话文最后取得优势的一个重要根据。事实证明白话也是可以写出好文章的，所以现代散文是佳作迭出、风格多样，在这一点上，作为读者的我们是很有福气的。那么，如何更好地阅读散文呢？第一点就是我才刚说的：分而治之，学会评赏不同散文的不同妙处。第二点，因为散文最自由、最个人，所以读散文要用心读出散文背后的那个人，读出作者读到的经验感悟。散文最无定法，

读散文首先要注重读文字、读文气，注重穿透文本形式，读出思想内容。接下来我就从下面六篇散文来讲起。这六篇散文分别是张爱玲的《公寓生活记趣》、余秋雨的《道士塔》、郁达夫的《故都的秋》、朱自清的《荷塘月色》，老舍的《想北平》和史铁生的《合欢树》。

在这几篇散文中，我如果问你最喜欢那一篇，那这个问题就太没有意义了，因为趣味的问题太复杂。那么如果我这么问：“如果你要模仿，你要学着写散文的话，这六篇之中，你觉得哪一篇最难学？”这个问题就比前面要好一些。当然，这个问题也是没有答案的。姑且说说我的看法吧，我认为最难学的是史铁生的《合欢树》。我曾经去一个中学听公开课，一个老师讲《合欢树》，这个老师后来私下问我的看法，我就说了一句笑话，其实也是一个沉痛的事实。我说，假如我们的课堂只是让学生想想自己的爸爸妈妈，想想那种最一般的父子、母子关系，想想平常生活中的、生命中的体验，就以为学生能够完全理解《合欢树》的话，史铁生的腿不就白断了吗？这句话其实说的就是我才讲的，要读到散文背后的那个人，读到作者的经验、感悟。但是另外一方面，我说要读到散文背后的人，并非意味着脱离文本，表达方式，而只注意与作者相关的互文性材料，比如生平、自述、回忆录之类的。后者并非不重要，我当然也在那些使用那些周边材料，但我要强调的是，文学研究恰恰有一个“不可让渡的起点”，即作品文本本身。针对这个文本本身，我们不仅要读出它的内容，也要穿透文本形式，读到思想内容。在这个层面上，我说史铁生的《合欢树》是一篇不可多得的好散文，甚至好于大家熟知的《我与地坛》。史铁生后期的写作在轮椅上完成，可以说他的生活体验远远小于他的生命体验。从某种意义上来说，《我与地坛》只是把《合欢树》里所表达的内容用更长的篇幅、更用力的方式又写了一遍。因此我说，《合欢树》自然而虔诚，堪称散文中的极品，也是最不好模仿的。

那么，这六篇中最容易学的又是哪一篇呢？每个人的答案肯定还是不同，但要是我很主观地给一个答案的话，我会说是余秋雨的《道士塔》。接受过中国的语文教育的朋友们应该会发现，这也是一篇课文，为什么我说它相对来说在写法上容易学一点呢？这是因为，我觉得余秋雨的文章，相比较而言是写得最用力、最卖力的，或者换一个不这么感性的说法，是写得比较理性化的。这种理性化并不是指他文章中的所谓议论的色彩，而指的是散文的写法。事实上，余秋雨的散文在90年代初爆红，甚至带动了一个新的亚文类“文化大散文”，

就连前面提到的余光中也对其大加赞赏。在这里我说的亚文类概念更多的是从文本内部的状况来讨论的，当然不可否认的是，如果一个新的亚文类真的出现，它和那个特定时代之间的关联也就是文学的外部状况也很有研究的价值。比如前几天，我在关于王晓明老师《鲁迅传》的一次对话中也提到，我觉得余秋雨的文化大散文在90年代初的出现和80年代的整个中国的人文知识分子的状况、心态是有关系的。具体我不展开，因为我今天还是更多地想从形式入手，说说为什么他的《道士塔》从写法上也是理性的这个问题。

为了说清楚这个问题，首先要明确一种方法，就是尽量多读同一作家的作品，从中归纳出这个作家的“风格”，也就是今天讲座的第一个关键词。所谓“风格”，指的是读者对一个作家的创作的总体产生的一些说不清道不明的感觉，在此之上，读者还应反思这种这种感觉的由来。反思自己的感觉是很困难的一件事，就像你说喜欢哪篇散文，其实很多时候无道理可讲，但是这种反思或者叫“反刍”，可以通过这种方法来进行：从你读的那么十几二十篇散文中找出三五篇，甚至最后到一两篇，你觉得相对来说最能代表这个作家的典型风格的作品来。比如说余秋雨，我觉得就是《道士塔》，张爱玲的话就是《公寓生活记趣》。但我也必须老实说，在找出《公寓生活记趣》这样的典型文本后，要再回到张爱玲的文集中找与之类似的散文，也并不容易。因此，风格这种说法，就有点像维特根斯坦所讲的那种“家族相似性”，你说这一篇和那一篇有点像，而那一篇又和另外一篇类似，但如果说到底有没有一个共同的东西吧，我认为可能还是有的。这便是今天讲座的第二个关键词：“文气”。我并没有给“文气”下一个具体的定义，因此我们还是一起来读文本吧，回到《道士塔》。先来看前三自然段：

莫高窟大门外，有一条河，过河有一溜空地，高高低低建着几座僧人圆寂塔。塔呈圆形，状近葫芦，外敷白色。从几座坍塌的来看，塔心竖一木桩，四周以黄泥塑成，基座垒以青砖。历来住持莫高窟的僧侣都不富裕，从这里也可找见证明。夕阳西下，朔风凛冽，这个破落的塔群更显得悲凉。

有一座塔，由于修建年代较近，保存得较为完整。塔身有碑文，移步读去，猛然一惊，它的主人，竟然就是那个王圆篆！

历史已有记载，他是敦煌石窟的罪人。

如果在线下的课堂上，我会让学生们把它念出声来。我昨晚又仔细地读了

这三段，也在思考一个问题，假设我们对一个文本有共通的阅读感觉的话，那种阅读感觉必然是来自于文本形式之上的，而其中必然有某种道理。我们如果想要说出这所以然，就需要具备一定的概念、视野和方法，需要去认知，而后才能表达、发现乃至发明。随便举一个例子，假如我们现在打印出一页文字来，让你一看就会觉得，这个纸面怎么那么疏朗，就是“疏朗”这个感觉，我们发现，这个概念是我们心中本来就有的。你从纸面的印刷效果中感受到“疏朗”，那多数时候是因为它的行距比较大。但事实上，有时候行距是正常的，你看到时还是莫名觉得“疏朗”，这是因为除了行距外还有字间距的概念。一般人可能不容易注意到字间距——字与字之间的横向的间距的差异，但是搞排版和印刷的业者，他们就对此很敏感。因此我说，共通的阅读感觉必然有形式上的道理，而弄明白这个道理则需要一些范畴。我的这个方法大概包括文类的视角，也就是从文本整体性出发的宏观维度，以及小到句子层面的微观视角，在各个维度都要有新的范畴，当然其中可能包括一些原来就有的范畴。

这里顺便一提中国的散文研究，我觉得明清两代的散文研究中说不定就有好东西，需要我们来进行创造性的转换。散文研究是世界级的难题，我们中国的散文，它的好，对它的研究之难，为了解决这些难题，或许我们可以从传统的研究成果中寻找可能的路径。我昨晚又把《道士塔》翻来覆去地阅读，发现在前三自然段，若以每一个标点符号为分割来数它的小句，第一自然段有 21 小句，第二自然段有 8 小句，第三自然段很短，只有 2 小句。这三段总共有 31 个小句。在此基础上我还发现，首句“莫高窟大门外，有一条河，过河有一溜空地。”有点类似古典的六四骈体文。我不会明确地说其中一定有骈文的影响，但还是会认为这首句中有历史文化的积淀。带着这个发现，我统计了前三段中四、六字句的数量，结果四字小句有 9 句，六字小句有 7 句，加起来便是 16 句，占了总共 31 句的一半有余。关于这一点我暂时没有往深处继续展开，但是大家可以做一件事，大家可以比较阅读张爱玲的《公寓生活记趣》，有了一个比较的对象，就更能看出《道士塔》的形式特点了。我们来看张爱玲文章的第一段：

读到“我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒”的两句词，公寓房子上层的居民多半要感到毛骨悚然。屋子越高越冷。自从煤贵了之后，热水汀早成了纯粹的装饰品。构成浴室的图案美，热水龙头上的 H 字样自然是不可少的一部分；实际上呢，如果你放冷水而开错了热水龙头，立刻便有一种

空洞而凄怆的轰隆轰隆之声从九泉之下发出来，那是公寓里特别复杂，特别多心的热水管系统在那里发脾气了。即使你不去太岁头上动土，那雷神也随时地要显灵。无缘无故，只听见不怀好意的“嗡……”拉长了半晌之后接着“匍匐”两声，活像飞机在顶上盘旋了一会，掷了两枚炸弹。在战时香港吓细了胆子的我，初回上海的时候，每每为之魂飞魄散。若是当初它认真工作的时候，艰辛地将热水运到六层楼上来，便是咕噜两声，也还情有可原。现在可是雷声大，雨点小，难得滴下两滴生锈的黄浆……然而也说得不得了，失业的人向来是肝火旺的。

相信大家读完之后都会有一个强烈的感觉，那就是，余秋雨的文章显然是比较整齐而庄严的，而张爱玲的文字显然比较闲散。当然，这种感觉并不是只来自于四六、长短交错的句式。余秋雨和张爱玲的文章里都有一个“我”，但两者显然不同，余秋雨的“我”是一个“大我”，是一个类似上帝般的视角，比较的全知全能，而且往往带着一些全称的价值判断。另外我们也知道，文化大散文为什么“大”，非常重要的一点就是它们通常包含着很多大词。比如《道士塔》里的“中国”、“时代”、“到处可以遇见的一个中国平民”、“把持着中国古代最灿烂的文化”、“文化重债”、“民族悲剧”、“一个古老民族的伤口在滴血”……诸如此类。另外还有一点，余秋雨的散文中通常可以看出一个很鲜明的认知框架，就是“中-西”、“中-外”，甚至在80年代还把它置换为“愚昧-文明”的这样一个认知框架。有了这两点，我认为我们说的那种共通的阅读感觉，事实上是可以通过这样的精细阅读来获得验证和找到依据的。当然，仅靠这两点还不够，余秋雨散文的另一个秘密藏在《道士塔》的第二节，在这一节中，他比较自觉地把戏剧化的方法和小说的笔法用到散文的创作中，这和他上海戏剧学院的教学经历有关。大家可能觉得，这种手法在今天已经是司空见惯的了，但是在80年代末90年代初我最早看到余秋雨的这类散文的时候，我还是给了很高的评价。余秋雨的散文中常常有一种高度戏剧性的场景呈现，通过运用小说的笔法，他呈现了一种独特的效果，即把枯燥的叙述转换成了具有文学性的呈现或者说描写，他甚至也进入了人物的内心，描写他们的心理活动。

很多人读余秋雨还有一个共同的感觉，那就是余秋雨的文章最后不是感叹号，就是省略号。但事实上，起码在我认为是余秋雨典型作品的这篇《道士塔》中，它是以句号结尾的。但是这样一种共同的感觉依然不无道理，尤其在

和汪曾祺的散文一比较之后，汪曾祺在散文里很少用感叹号，这就更显出余秋雨的特别之处。还是来看这篇句号结尾的《道士塔》，最后一句是“中国的专家没有太大的激动，他们默默地离开了会场，走过王道士的圆寂塔前。”老实说，我认为这个结尾还是相当精彩的，或者说是非常精致的，并且有一种余音袅袅的感觉，就像是有一个无形的省略号。为什么这篇句号结尾的文本，也有和其他作品类似的由省略号带来的效果呢？这是因为，余秋雨的文章的起承转合、首尾呼应，做的都是非常到位，甚至可以说有一个隐藏的套路。他的写作是一种高度理性的写作。那么，我怎么得出这个结论呢，这就得靠反复的阅读，并且要采取一种方法，叫做“动态性还原”，也就是说，面对一个“死”的文本，通过把握它的文气、文脉，读出这个作者来，尤其是读出他的写作的过程来。

这种所谓“动态性还原”，并不是要把余秋雨本人请来，因为作家的创作谈一般是不可信的，而是要我们读者在阅读的过程中还原作家的写作过程。我通过这个办法得出的结论是，这篇《道士塔》是一篇在构思中就成型了的散文。具体说这篇文章是如何写出来的呢，我认为非常重要的线索就在文中引用的那个“当代中国青年”的诗行，而其中最关键的便是首句的三个字“我好恨”。用比较传统的说法，“我好恨”可以被认为是整篇文章的“文眼”，整篇文章都是围绕着这三个字展开的。所以，在这个意义上我们也可以说余秋雨的写作是高度理性化的，文章的结构、写法都在写作之前就有一个比较理性而明确的设定，而且他在写作过程中也是执行得比较严格的。对这样的散文，我用一个所谓亚文类的说法来称呼，就叫做“构思中成型”的散文。那么这个概念我是从哪里发现的呢？其实并不是在《道士塔》中发现的，而恰恰是张爱玲的《公寓生活记趣》，我发现这是一篇“写作中成型”的散文。所以简单来说，这确实是一个比较结构主义的方法，模型总是成对出现。

那么我们来具体读一读张爱玲的文章。首先我们从第八自然段开始，一段一段倒着往回读，看看这些段落是如何被连接起来的。第八自然段的首句，“我们的开电梯的是个人物”，如果我们往回看，很明显可以发现这一句是和第七自然段的尾句“再乘电梯上来，似乎总有点可笑”连在一起的。第七自然段开头的“小贩”来自第六自然段中的“专做下班的售票员的生意的小贩们曼声兜售着面包”，第六自然段开头的“电车”接续在第五自然段对电车描写后面。那第五自然段开头的“我喜欢听市声”又从哪儿来呢？我们会发现，第四自然段里并没有对声音的直接描写，不过大家也可能注意到了，线索在“街道上的喧声”那里，而这“喧声”也可以与第三自然段的“风声雨味”相接。与

“风声雨味”对应的是第二自然段的“梅雨时节”，最后我们回到了首段，方法大家已经懂了，通过找首段中的“雨”字，我们发现了“雷声大、雨点小”的描写。完成了以上的步骤之后再顺着读一遍这八段，我们就可以讨论文气了。在此我认为，说起这篇散文的文气，张爱玲这第一口气真是相当的长，一直延续到了第十二自然段的结尾：“仿佛要询问：‘酒刺好了些罢？’”读到这里，我们会有一种强弩之末的感觉，似乎作者本人也不希望这口气在这里断了。这大概就是我想说的文气。其实我的老师钱谷融先生在他年轻的时候写过一篇《论节奏》，里面也谈到类似的问题。所以我觉得文气和节奏肯定也有关系，而前人也说节奏和人的呼吸有关系，因此我们可以猜想到，余秋雨写文章的时候一定是“端着”的。就像我们想要唱一首歌，想要发出一个高音，我们就得把横膈膜提起来，如果不上提横膈膜，不把自己充分调动起来，一个人无法有力地抒情的，而余秋雨的写作就是需要上提横膈膜的那种写作。再来看张爱玲，她的第一口气再长，也在第八自然段结束的时候，不可避免地断掉了。而她的第二口气其实就没有第一口气高明，表现在我们很容易划分出后文的层次，采用的方法就像中学语文教师所说的，去找段首的议论性的句子。第十三自然段开头的“恐怕只有女人能够充份了解公寓生活的特殊优点”和第十六自然段开头的“公寓是最合理想的逃世的地方”就是两个断裂的地方。

接下来具体谈谈“雷声大、雨点小”这一处。我首先要提醒诸位的是，张爱玲在写这一句的时候，是真要写一个下雨的场景吗？很明显不是的。“雷声大、雨点小”是一个俗语，在这里只是作为一个能指，一个音出现的，是一种能指的自由滑动，这也是意识流小说的基本特点。总的来说，张爱玲的散文，以《公寓生活记趣》的第一部分为典型，主要是依靠这种能指的自由滑动构筑起来的，这样一种结构方式就和余秋雨截然不同了。在这里值得一说的是，余秋雨在文革期间参加写作班子时曾执笔写《鲁迅传》，我从前拿它给学生做比较阅读的时候，几乎所有人都发现《鲁迅传》和《道士塔》在表达方式上的如出一辙。换句话说，通过诉诸于成熟读者对于文本的共通阅读感觉，我们可以用这种比较阅读的方式来证明《道士塔》和《鲁迅传》出自同一个作者之手。通过这种方法也可以比较张爱玲的《中国的日夜》和《公寓生活记趣》，因为时间关系不具体展开。刚才说到《公寓生活记趣》是一篇“写作中成型”的散文，是因为出现了“雷声大、雨点小”这样的能指成分，而后它自然的滑动带来了后文的雨、风、车、小贩、电梯等等。除此之外，其实还能在文中找到其他的一些文本标记来论证这种判断，这些文本标记通常体现为一种自我反思的

状态。比如请看第六自然段：

我们的公寓近电车厂邻，可是我始终没弄清楚电车是几点钟回家。“电车回家”这句话子仿佛不很合适——大家公认电车为没有灵魂的机械，而“回家”两个字有着无数的情感洋溢的联系。

这就是一个非常重要的文本标记，“‘电车回家’这句话子仿佛不很合适”是一个元认知，一种反思。这句话表明了这个写作是有高度的临时性的，这个文本是在写作中形成的。还有第七自然段：

（想起《依本痴情》里的顾兰君了。她用丝袜结了绳子，缚住了纸盒，吊下窗去买汤面。袜子如果不破，也不是丝袜了！在节省物资的现在，这是使人心惊肉跳的奢侈。）

这个醒目的括号也是一个重要的文本标记。再往下找我们会注意到第十三自然段，这部分我想要具体讲一讲。我认为第十三自然段中一直到“其实又何必‘联想’呢？”的部分是张爱玲的写作中最难模仿的部分，像这种细腻的描述，她写得时候越放松，越有临时性，越容易写出妙句。又比如像第六自然段中描写电车进场的“一辆衔接一辆，像排了队的小孩”这样的描写，我认为都是学习张爱玲风格的难处。虽然我今天讲了“写作中成型”，把这个范畴提示甚至发明了出来，但相信大家还是很难学会“其实又何必‘联想’呢？”前面的那部分描写，因为这需要大家对生活具备非常出色的体验能力和表达能力。当然，对今天的我们而言，这可能没有那么了不起，但各位要考虑到这是上世纪四十年的作品，那时候整个中国文学的传统基本还是五四影响下的鲁迅所说的乡土文学传统，所谓侨居在都市的异乡人，他们所继承的还是一种农业文明的美感的传统。而张爱玲在这个意义上颇具贡献，她充分体验了都市生活并把它美学化，而且如《公寓生活记趣》的第五自然段“比我较有诗意的人在枕上听松涛，听海啸，我是非得听见电车响才睡得着觉的。”这句中所显示的，我们发现她还在有意地挑战那种农业文明的意象的传统。

接下来我要说的是张爱玲散文“写作中成型”的另一个依据：“当然”的反复使用。比如刚才讲到第十三自然段中出现的“当然，家里有厨子而主人不时的下厨房，是会引起厨子最强烈的反感的”，类似的“当然”在张爱玲的文

章里经常出现，我称之为“‘当然’一下，前功尽弃”。这其实也是一个“写作中成型”的标记。类似的还有第十五自然段开头的“提起虫豸之类”中的“提起”和第二十自然段“谈到公德心”中的“谈到”，“提起”、“谈到”之前其实并没有相关的先行内容，这体现了张爱玲写作的时候的思维是高度活跃的，她的写作中包含的无意识的内容显然要比余秋雨那种“构思中成型”的散文要多得多。另外，这篇文章中还有一个重要的文本标记，和我们刚才提到的不太一样，是一个句子。大家请看第十九自然段的最后“上面的孩子年纪都不小了，而且是女性，而且是美丽的。”这句话，我觉得我们就应该像过去的私塾先生那样摇头晃脑读三遍，然后只说两个字“妙哉！”大家读到这个句子，可能会想起鲁迅《秋叶》的开头“一株是枣树，还有一株也是枣树。”二者有异曲同工之妙。

讲到这里，大家可能会有一个误解，“写作中成型”的散文是不是不需要构思的过程呢？我认为不是，它也需要构思，只是构思的方法和内容和“构思中成型”的散文大有差别。请大家看第十八自然段。这里出现了一个所谓的“金句”：“长的是磨难，短的是人生。”如果是余秋雨想到了这样一个句子，他会怎么处理呢，他一定会想方设法把它作为文章结构的文眼，全篇都围绕着这句写。而张爱玲呢，似乎她在写作的过程中根本不在思考这件事，金句往往是说来就来、说走就走。张爱玲并不是不构思，只是她的构思不是构思结构，而是在脑海中搜集素材片段。我们试着对她的写作过程做一个“动态性还原”的话，可以猜测文中那个“开电梯的人物”就是她在构思中找到的素材。这个人物在张爱玲的生活中既突出又独特，在现在看来，带有一点大众传媒眼中对上海男人的那种格式化的刻板印象。张爱玲写他可能没有经过这种理性思考，但她一定想过，这个人值得一写。然后还有另一点构思的痕迹在于开头的“反破题”。这个“反破题”具体体现在两点：第一，写现代公寓却用苏东坡的名句来开头；第二，表现公寓生活之乐却写公寓生活之苦，用现在流行的话来说，这不就是一种“凡尔赛文学”吗？因此我说，我们在阅读的时候既要读出话语内容和话语表达的结合，更要关注二者如何分离。综上，我并没有找文本外的依据，只通过对张爱玲写作过程的“动态性的还原”，我们可以说她的这篇《公寓生活记趣》是一篇“写作中成型”的散文。

郁达夫《故都的秋》也是一篇很典型的“写作中成型”的散文。之所以这么说，我有一些文本外的依据。我翻阅了浙江文艺出版社1986年版的《郁达夫日记》，其中收录了他在1934年8月15日到9月10日写的《故都日记》，

从这些日记中，我们可以看出郁达夫在北平很繁忙，忙于写文章、与友人会面吃饭，看起来忙得不亦乐乎。我们要今天要说的《故都的秋》就是当时北平一位叫王余杞的文学青年向郁达夫约稿得到的文章。这位王余杞当时在铁路部门工作，据说郁达夫一家从青岛到北平的火车票就是他帮忙置办的。于是俗话说“拿人家的手短”，郁达夫便不得不答应他的约稿的请求。这位王余杞不仅提出了约稿，而且似乎催稿也催得很卖力，这也有资料为证，还是郁达夫的《故都日记》，他在8月16日和17日的日记中写得很清楚：

接《人间世》社快信，王余杞来信，都系为催稿的事情，王并且还约定于明日来坐索。（8月16日）

晨起，为王余杞写了二千字，题名《故都的秋》（8月17日）

请注意“坐索”这个词，顾名思义，王余杞明天将会登门来向郁达夫索要稿子。在这种情况下，郁达夫当然无暇构思，所以从这个外部的资料来看，我说《故都的秋》是一篇“写作中成型”的散文。当然，如果我们抛去外部材料，仅从文本来看，我相信我们还是能判断出这是一篇“写作中成型”的散文，假如我们有前面所说的那种共通的阅读感觉，我们肯定都能找到来自文本形式上的标识。时间关系，让我们先继续来看老舍的《想北平》，这或许能够为我们寻找《故都的秋》中的文本标识提供一些启发。首先明确一点，老舍的《想北平》很显然也是一篇“写作中成型”的散文，而且我们很容易还原出它的写作过程。请大家看最后一句：“好，不再说了吧；要落泪了，真想念北平呀！”我猜测，老舍嘴上说的是这样，但心里可能也想着：“啊，终于写完了！”我为什么这么说，请大家回头读一下开篇的前三自然段，从“设若让我写一本小说”到“可是我说不出来！”这一部分，我称之为“哇哇乱叫”，就是他嘴上说着“我写不出来”、“我不知道怎么写”，但实际上呢，写着写着其实就写出来了。这一部分我认为就是《想北平》中的文本标记。

那么回到《故都的秋》，遵循着这个思路，我们也可以找到《故都的秋》中的两个文本标记。首先是修辞的使用的问题，我们来看第四自然段，写“北方的槐树”，郁达夫用了一个“象花而又不是花的那一种落蕊”的描写，与之类似的在第十一自然段，写“北方的果树”，出现了一句“象橄榄又象鸽蛋似的这枣子颗儿”。乍一看，你会觉得这两句像某种修辞，但如果你仔细一看便会发现，这两句并没有用我们所熟悉的修辞，因为它们还没有被修辞格化。针

对这一点，我的结论是，在《故都的秋》里，郁达夫总体上写的是心中之景，他写的其实是虚景，他脑海里仿佛有朦朦胧胧的那样一个景致，而后他努力地用语言把它给描摹出来，所以才会有“象橄榄又象鸽蛋似的”这样的句子出现。另一个文本标记体现在文章结构上，和张爱玲《公寓生活记趣》相比，《故都的秋》的结构可以说是高度理性化的，起码是非常清晰的。我们要重点关注文中的关联词语：“北国的槐树，（也是）一种”、“秋蝉的衰弱的残声，（更是）北国的特产”、“（还有）秋雨哩”、“北方的果树，到秋来，（也是）一种奇景”。大家会发现，这篇文章很显然是靠着这些“也、更、还”之类的词语来推动的，靠着这些词语来形成前后文逻辑上的关联。

除了前面提到的两点，这篇文章更值得关注的是它的文气。我们先来看过往一直被认为是文眼的那一句：“可是啊，北国的秋，却特别地来得清，来得静，来得悲凉。”如果我们用一个最朴素的办法，用更直白的说法把这句话改写一下，就会变成：“北国的秋，却来得特别清静、悲凉。”但是郁达夫却把这三个形容词分成三小句，于是我们发现，《故都的秋》是怎么念都念不快的，因为它的文气就非常缓慢。关于这篇文章的节奏感，已经有很多文章分析过了，但是在我看来，那些文章大都流于抒情而缺乏实质性的内容。我想举几个文中的实例和大家探讨，大家可能就明白了：

江南，秋当然也是有的；但草木凋得慢，空气来得润，天的颜色显得淡，并且又时常多雨而少风。

一个人夹在苏州上海杭州，或厦门香港广州的市民中间，浑浑沌沌地过去，只能感到一点点清凉，秋的味，秋的色，秋的意境与姿态，总看不饱，尝不透，赏玩不到十足。

说到了牵牛花，我以为以蓝色或白色者为佳，紫黑色次之，淡红者最下。

还有秋雨哩，北方的秋雨，也似乎比南方的下得奇，下得有味，下得更像样。

我认为，郁达夫在写《故都的秋》的时候很显然有意地维持着一种舒缓的内在节奏，我把它叫做舞蹈中的“慢三”——蹦擦擦、蹦擦擦的节奏，郁达夫尽量把句子延伸到最后一个“擦”拍结束后才收束，这个现象在这篇文章中是很明显的。

回到最初说的约稿的问题。不知道各位有没有受到过约稿，如果铃木老师

让我写篇文章，我答应了却只写了很短的篇幅的话，那么他一定会觉得我是在敷衍他，所以我怎么着也得写到两千字。这里要说的是扩充篇幅的问题。郁达夫在开篇就写“秋天，无论在什么地方的秋天，总是好的；可是啊，北国的秋……”我们会发现他把每一句话拉长的意图，这种现象一直到文章结尾也是一样：“秋天，这北国的秋天，若留得住的话，我愿意把寿命的三分之二折去，换得一个三分之一的零头。”注意看“三分之二”、“三分之一”这样的表达，总共八个字，其中能看出郁达夫极力扩充篇幅的意图。这同时也形成了一种补充式的结构，过去我们常说，排比总是带来铿锵有力的节奏，但是在《故都的秋》里，我把这种“慢三”结构称为“小排比”，它带了的反而是舒缓的节奏。他在描摹前面几幅秋景图时靠的就是这样的一种内在节奏，然后靠着他心中的虚景，将它们转化为文字移到纸面上。然而，在文章写到人的出现——桥头的树底下遇到的熟人时，我觉得郁达夫心中就丧失了那个既有的图景了，所以他开始写人：“‘唉，天可真凉了——’（这字念得很高，拖得很长。）/‘可不是么？一层秋雨一层凉了！’”这两句对话甚至还分了段、分了行。不仅如此，我们继续读，直到“是一年之中最好也没有的 Golden Days。”郁达夫写到这里，甚至蹦出了英文来了。我认为这也是郁达夫苦于扩充篇幅而不得已采取的手段。有些批评家也已经发现，文章的印刷效果从对话的部分开始，给人一种不一样的观感。在写完了二人的对话之后，郁达夫紧接着来了一段议论，而议论恰恰是散文写作中凑字数时最好的办法。在写完这一段两三百字的议论，发现篇幅已经离两千字不远后，他便开始写结尾处的“南国之秋”了，最后以那“三分之二”、“三分之一”的抒情来收尾。

最后，我想简短地总结一下。我今天做这个讲座的目的，其实是希望大家今后能够带着我的这样一种方法去继续寻找“写作中成型”的散文。我现在找到了三篇，就是今天分析的《公寓生活记趣》、《故都的秋》和《想北平》。这样的一种散文，它所具有的“写作中成型”的标记是非常的清晰的，它的文字也会具有某些共通的特点。与之形成对比的，就是像今天没有时间具体展开的朱自清的《荷塘月色》，以及我刚才说到的余秋雨的《道士塔》这样非常典型的“构思中成型”的散文。有人可能会指出，我的这种方法带有“鉴赏”的嫌疑，但我不愿意承认的，因为我在做细读的时候并不是要简单地夸某一个句子甚至一篇文章写得好。当然，我也可以作出好或不好的判断，但是我更着力于发明一种从构思、写作过程的维度来对散文的作法进行认知的方法。通过这

样一种方法，我们可以发明一些散文的新的亚文类，同时这个过程也会促使我们对阅读、研究甚至执笔创作形成更高度的自觉和反思性。而这样一种思路本身，如果被问到它的合理性的话，我会说，“”写作中成型“和”构思中成型“这一对亚文类的发现，它本身可能体现了某种研究散文的方法论的自觉。但是不得不补充一点，我认为划分亚文类这件事更重要的目标是要提醒大家注意散文的“跨文类”性质，也就是一篇散文可能同时属于不同的亚文类的状况。我们中国把一种动物称为“四不像”，但是这“四不像”的名称来源不也正是因为它“四像”吗？散文的“跨文类”也是这个道理。我那篇写《合欢树》的论文有一个没写完的部分，内容是我曾经做的一个讲座：如何想象机器人阅读《合欢树》。但所谓想象机器人阅读《合欢树》的方法的背后，是我的另一个判断：虽然和典型的托物言志体散文太不一样，但《合欢树》归根结底还是一篇托物言志体的散文。所以，从这个意义上来讲，我们发明了新的亚文类之后，恰恰不是为了归类，重新搞一套散文类编法，而是进一步去想象、回答“机器人会如何阅读散文”这样的问题，虽然人类社会离这一步还有一定的距离。归根结底，我们还是需要有一个方法论的自觉，在此基础之上，今天的散文研究总得比过去好一点吧。

问答环节：

王钦：我在本科和硕士阶段都受到倪文尖老师的指导，所以今天讲座的内容至少不是第一次接触，但我还是觉得，无论听多少遍都很有意思。倪老师给我的一个感受是，如果我们把做学问比作投身一场战争，那倪老师所做的工作与其说是教会我们如何在战场上布局、消灭敌人，不如说他总在不断地教我们如何去研发一些新武器，总在提醒我们，要时刻自觉地问自己：我们手上操弄着的这些方法论，无论是理论性的、历史性的还是政治性的，它们是如何生成的。

我一直觉得，倪老师的研究中有一个非常明显的哈贝马斯式的预设，也就是说，倪老师始终相信，我们基于某种共同的生活环境、基础教育，这使得我们在阅读同一文本时会产生某种非常直观的阅读感受，并且这些阅读感受是可以被分享的。基于这一点，倪老师也继续追问：为什么这些感受可以被分享。就是在这里，我觉得会面临一个非常基本的问题。那就是说，倪老师今天所讲的，包括所有的这些操演，它们所针对的是我们的共通阅读感受背后所依仗的那些文本依据、文本中的验证。这是一项非常艰难的工作，而它建立在一个默

认的、预设的前提之上，那就是我们的阅读感受在某种程度上可以是共通的，也就是所谓的“人同此心，心同此理”。

刚才倪老师在讲张爱玲的《公寓生活记趣》的时候，附带地提到：张爱玲在1940年代写下那些在今天的我们看来非常寻常的描写的时候，她事实上是处在一个相对于当时的时代来说非常前沿的位置。也就是说，当时大部分作家还在写农村的时候，她已经开始写城市生活，并且她又用自己非常独到的方式将都市生活的体验表现出来，将其美学化。那么问题来了。对于我们今天的读者，倪老师似乎有这样一种假设：无论我们的出身背景、阶层、贫富状况、对社会的认知、对“民族”的接受、对“国家”的想象存在多大的差异，我们在阅读张爱玲的这个文本时所生发出的所有感受，包括倪老师今天向我们展示的他自身的阅读路径与感受，这些都可以被我们所共享。这看上去是一个非常合理而自然的前提，然而，这样的“前提”的存在，本身是值得怀疑的。因为每一个阅读主体都具有历史性，而这一历史性和我们理解世界的方式背后的可能性条件息息相关。于是我们发现，我们自以为可以共享的某种阅读感受，往往在别的条件下、别的时空状况中无法共享。或许对于张爱玲，人们可以共享的部分尚且多于不能共享的部分。但比方说对周作人的散文，甚至是对周作人的基本态度，人们往往就有很多分歧。这里所谓基本态度，可以理解作为一种立场先行的态度，也可以说是一种自我非自觉的历史性规定的态度。这种态度多多少少影响到我们如何去接受那些看起来四平八稳的结构主义式的文本。

我们也可以把范围拓展地更广一些来看。这种对共通阅读感受的讨论，它的对象不仅包括我们在语文课堂上对于经典文学文本的感受，它也包括我们对每天在各个社交平台上接触到的那些散文式的记叙的感受。比方说微博，当面对一些仿佛客观的信息的时候，我们会发现彼此对于同样一个信息的理解意愿竟然是如此的不同，以至于到最后，我们发现彼此之间根本找不到任何沟通的基础。他人呈现给我的阅读反应是我完全无法理解的。当陷入这种僵局的时候，我们中有些人就会像科耶夫在《黑格尔导读》中说的那样：我没有办法在语言上说服你，所以只能选择在肉体上消灭你。而恰恰这种分裂，这种在基本的阅读感受层面上的不可调和、不可通约、你死我活，我认为在当下——不仅是在语文课堂上，也是在如今的各种各样的所谓公共的交流平台上，构成了我们这个时代的背景。因此我觉得，如果承认这个问题的存在而依然主张“是某种文本装置使我们获得了共通的阅读感受”，这个结论未免显得太过奢侈了。因为或许我根本无法和你、和他共享所谓的共通的阅读感受，我们之间或许没有任

何共通的东西。那这个时候，我们该怎么办？以上就是我的提问。

倪文尖：谢谢王钦的提问，我觉得你总是能够把问题点到要害。的确，我是在强调存在一种共通的阅读感受，其实不止是我，包括钱谷融先生、王晓明老师，我们可能确实有一个共同的基点，也就是类似你所说的：“人同此心，心同此理”。你刚才也提到了哈贝马斯，提到他所说的那种“交往的理性”，那种预设的沟通的可能性等等。简单地说，我一直认为，我们的感性和感觉恰恰是要靠这种“交往的理性”来保障的。

的确，去年开始我有一种非常强烈的感受，我曾经也和你讨论过，那就是我越来越觉得我们相信什么是因为我们本来就相信它们。看到一则消息，有时候我们会本能地认为它是谣言，或者本能地认为它是事实，我想不同立场的人都会面临这种状况。然而也正如你刚才说到的，这些年我一直在做的其实是一种所谓的创造性研究，具体来说是关涉人类阅读心理的、关于审美的研究，它们和意识形态问题之间还是存在一定的距离和诸多中介的。但是，你说的也确实很有道理，我们现在所处的这个时代，人与人之间本身缺乏沟通的基础，要在此之上把握某种共通的阅读感受的确是相当困难的。不过也正如我最后讲到了人工智能，讲到了机器人那样，我认为，文学文本终究是人类创造性最直接的一种反映，在这个意义上讲，我的研究对象就不仅仅是具体的散文文本，而是某种人类创造性的内在的心理机制和认知机制。我还是相信，总会有某种东西把人类和机器、和其他动物区隔开来的。于是，从某种意义上讲，我认为我做的与其说是文学研究，不如改编一下“文学是人学”的说法，我是为了研究人学而去研究文学的。

另外，关于你提到的阅读感受何以被分享的问题，我想说，我关注的更多还是哪些阅读感受可以被分享的问题。比如我们都读完了《故都的秋》，你回想起你的家乡，我想起我的家人，在这一点上我们当然无法共享。又比如我提到了《合欢树》，史铁生那种独特的生命体验也的确无法轻易被共享。但这些文本还是透过各自独特的文本形式给了我们某种共通的感觉，我要探究的恰恰是这些文本形式的特征。西方的认知叙事学给我们提供了一个非常好的概念，叫做“文类读者”，而在我这里，“文类”的说法还不够精确，我想把它引申为“亚文类读者”，并且从某种意义上讲，我认为新的亚文类的读者恰恰是需要我们去培养的。用我自己的话来说，就是我们需要努力去建构新的阅读图示。而在这一点上，你可能又要指出我似乎带有某种启蒙的色彩了。

团结于远方

革命世纪和中国作家的旅行书写

王璞

旅行是什么？它意味着在熟悉与陌生之间运动；它构成人类流动性的基本形态；它还代表了对“异”（异地、异乡、异国、异文化）的体验。旅行和旅行书写是近年来文学和文化研究中方兴未艾的一个新领域，研究大体聚焦在以下两个方面：一类是西方对非西方的猎奇和知识生产，乃至殖民色彩的俯视和窥探。之后会论及的“帝国之眼”，是这一关注点的主要范式。另一类研究则聚焦于后发现代性地区对“发达世界”抱有学习姿态的继承，例如中国、波斯、伊朗的旅行文学。这样，就在相关学者中形成了现代性批判和后殖民主义批判的整体视野，然而在这一视野中，旅行和革命的关系、旅行书写和乌托邦地缘政治的关系，却很难得到呈现和重视。

深入到这一新领域，我想揭示尚未得到充分认识的另一种旅行书写。即从“五四”运动到毛泽东时代的“文化世纪”中，在中国这样一个非西方现代性语境中，旅行和革命的纠缠。在“革命世纪”中，中国作家寻求文化的“异路”，留下了大量旅行文本。今天的讲座强调旅行书写在世界文学中的特殊地位，然后通过一系列中国革命作家的游记个案（周作人、胡愈之、郭沫若、丁玲、艾青……），来揭示社会流动性和文化想象力的别样“路线”：旅行作为自我解放，旅行作为对他者的友爱，旅行作为乌托邦的探索。乌托邦既是“异地”，也是“无地”（U-topia），还是“美好之地”（Eu-topia）。作为专著规模的研究，我设想探讨在中国革命旅行中文学的构造，由此分析二十世纪文化如何“寻求别样的人们”、别样的世界，如何生产、想象并争辩关于远方的一种乌托邦地理，

又如何形成一种“团结于远方”的文化政治。

在这样一种设想中，旅行是革命文化中重要但较少得到关注的实践话语和言行。本研究尝试采取对“旅行书写”的较宽泛定义。在革命中国的语境下，它包括了：现代散文游记，比如周作人（1885-1967）对日本社会主义“新村”的访问记和茅盾（1896-1981）的苏联游记；新闻报道类旅行记录和政治评论，比如抗战期间各派别人士的延安访问记及采访；旅行诗歌，比如战争时期诗人对内地的再发现，又比如建国后的“诗人远行”运动，再比如郭沫若（1892-1978）和艾青（1910-1996）在社会主义时期的“第三世界”诗体见闻，乃至80年代海子的内陆诗行；自传和个人回忆录，比如后来收入《沫若自传》的访苏日记，又比如地下先锋诗人对“文革”期间青年各地“串联”流浪的回忆；以及跨文体的地理书写，比如张承志（1948-）在“文革”后对个人记忆、历史记录和人文地理学的结合。

与此相应，本研究对“中国革命”（或“二十世纪中国”）采取“短二十世纪、漫长的革命”的分期角度，认为这是一个持续进行的“革命世纪”：从五四运动到文化大革命的大约六十年，构成了其最激进的阶段，也是本书特别关注的时段。而“文革”后的“80年代”（“新时期”）则是这一“革命世纪”的“告别仪式”（所谓“告别革命”）。当谈论二十世纪的多次革命运动和战争动员时，我们不应忘记“运动”（“动员”）的本义：人的流动性。而旅行构成了这其中一种直接而剧烈的体验。

关于革命世纪的断代，已经有相当多的理论阐发。在最早英国左翼历史学家霍布斯鲍姆（Eric Hobsbawm）的世界史研究《极端的年代》中，1914到1991年被称为“短二十世纪”，法国当代激进哲学中有巴丢（Alain Badiou）《世纪》（*Le Siècle*）关于短二十世纪的哲学论断，自十月革命始，于中国文化大革命终。中国的重要批判知识分子汪晖老师，在这方面也有很多大家熟悉的论述，新著《世界的诞生》中有更清晰的轮廓。“世纪”的断代构成了我这个研究的基本历史框架。

现在我想通过一系列引语或“题记”，来看一看这样一个历史断代对于旅行、对于旅行书写有什么意义。第一则引语，“走异路，逃异地，寻求别样的人们（鲁迅《呐喊·自序》）”第二则：“无穷的远方，无数的人们，都和我有关（鲁迅《且介亭杂文·这也是生活》）”第三则：“古人的乌托邦式的想象……在苏联只是现实（郭沫若1945年游苏日记）”第四则，据说是毛泽东1949-1950年访苏归途中电文落款——“自远方。”第五则：“让航海女神守护你的

家……我们永远航行在海上（艾青献给聂鲁达的诗句，1954）”第六则：“诗人们远行！（《诗刊》1957年向全国发起的倡议）”最后一则引语或本研究的“题记”正是海子的诗：“远在远方的风比远方更远……（海子[1964-1989]《九月》）”。

正如各则引文所示，对“远方”的激情贯穿革命世纪，关于“远方”的书写也成为了中国现代文学的一个动机，乃至中国作家的历史实践的一种形态。因此，我选取五四新文化到后文革的分期作为框架，绝非随意。正是在这一历史进程中，我们可以发现一种特殊的旅行书写，它不断向远方寻找社会变革的乌托邦可能性，不断重新发现远方以便重构自我，而且最重要的是，不断在“无穷的远方”和“无数的人们”中获得新的政治性团结，而这种团结不再受民族、帝国和资本的界定。面对这一激进流动性的“世纪”，我的具体文本研究开始于五四文化人在日本和苏俄对社会试验的切身观察，而结束于文革后“新时期”青年作家在革命夕阳中对国家地理/亚细亚的重新绘制。

结束这一导论，我想做一个小小的概述。我所关心的是一个特定历史变革时期所特有的旅行书写，这类文本表现出远方乌托邦的冲动和寻求。我重申我的基本观点——革命时代中国作家的远方书写，有着一个根本性的特征：它们包含着团结于远方的体验及表达，团结于其他人民/民族、团结于别样的社会改造实践、团结于人类进步的乌托邦可能性。这一特征和我们更熟悉的旅行文学中异乡情调、陌生化、奇观化等一般规约形成了再鲜明不过的对照。没有任何旅程是可以事先规划的，无论是在实际上还是在文化政治的意义上，同样，旅行书写所构成的也都是流动性的文本，内嵌于并参与着跨地区跨国的社会进程，其意义空间也必然是多元的多面的，所以本解读也是一个需要不断修正地图的旅程，会发现意想不到的路线，却终究无法穷尽所有具体的方向。但是强调的是“团结于远方”的体验和表达。最后有一点补充说明：我所研究的是旅行书写，但在本研究中，旅行绝不仅仅只是文化喻体（trope）。反过来，书写也并不能只当作实际旅程的档案或流水账。从梁启超的欧洲文明批判到周作人的“新村”广告，从胡愈之的苏联印象记到郭沫若、艾青带有文化外交色彩的异域诗行，我们都可以清晰地看到，书写既是旅行实践内在的一部分，又是旅行的文化政治展开。也只有通过文本细读，我们才能打开旅行意义生成的机制，和主体性互动的抑制因素。换言之，旅行书写是一种整体性的社会行动、经验和表述，毋宁说，革命、旅行、书写三者的密不可分，才是我希望探究的中国二十世纪文化政治的一个节点。

1. 对现代“世界文学”中旅行书写的一种类型学、谱系学概括

我们首先来看现代“世界文学”中旅行书写的意义和地位。

中欧重要的批判家哲学家和知识分子卢卡契（György Lukács, 1885-1971）曾经在他的早起著作《小说理论》中勾勒出现代人所想象的古典原型，其中旅行是非常关键的一点。“世界无限广阔，却走到哪里都是家园。所有的道路都是历险，也都会是归乡之旅。”这是古典的原型，是卢卡契在德语世界的精神传统中所想象的希腊。所以，《奥德赛》既是历险记，也是归乡的路。但另一方面，转换到现代性处境中，精神上的“无家感”是根本的出发点。一方面我们有哲学上的“乡愁”，另一方面却又不断渴望远走，寻找和自我同一的家园。这是德国浪漫派诗人诺瓦利斯对现代人处境的一种概括（“philosophical homelessness”）。因此西方现代诗歌，像波德莱尔（Charles Baudelaire, 1821-1867）的“Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir...”（为出发而出发，为离开而离开，为启程而启程）这样的诗句才会出现。这是现代旅行的原型。

在十八、十九世纪之交，旅行书写与西方文学现代性的生成及“世界文学”的产生有密切关系。我们知道歌德（Goethe）关于意大利的名篇，我们更熟悉拜伦（Lord Byron）的诗歌开始于对地中海的书写，他的生命结束在对希腊独立运动的援助之旅。我们还有夏多布里昂、荷尔德林、莱蒙托夫的远行例子。这一切都指向远游、浪漫主义、唯心主义和布尔乔亚个人之间的密切关系。这是德国唯心主义的时代，也是泛欧洲浪漫主义的时代，这是美学革命的时代，也是法国大革命的时代。黑格尔辩证法中包含着螺旋上升的远游和归来的结构，很多浪漫主义和唯心主义思想家都曾经阐述过。在其传统中，远游和归来构成了人的自我意识的核心隐喻。布尔乔亚的个体自我只有通过远行才能够完成。远行，并且从远行中归来，才能够发现、拓展、丰富和扩大自我，实现自我的同一性。当然，所有这些关于远行和自我扩张的隐喻，都有其历史前提条件和内容。从卡斯帕·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich）的著名德国浪漫主义绘画名作《雾海上的旅人》中，我们可以看到布尔乔亚个人在旅行中完成自我的形象，有着鲜明的特征。他必然是一个白人，必然是一个男性，必然体现出知识和教养，必然表现出个人的独立性以及与外部世界既亲近又饱含距离感的张力，他必然有一种俯视整个世界的勇气。

这样的布尔乔亚个人的历史前提和内容，包括英格兰的工业化、法国的政

治革命、全球贸易、西方对非西方的殖民、资本主义全球霸权的开始、自然科学的大发展等等。随着资本主义全球统治的开始，我们也看到旅行与科学的全球知识生产的密切关系。亚历山大·洪堡（Alexander von Humboldt, 1769-1859），德国自然博物家，近代气候学、植物地理学、地球物理学的创始人之一，他的科学工作也可以被当作是旅行文本。而没有达尔文（Charles Darwin）的世界旅行，也就没有进化学说，那么，《物种起源》是不是也可以在某种程度上当作一种旅行文本来看待？

科学大发展，一方面代表了理性精神，对全球自然世界的探索，另一方面也伴随着西方对非西方的殖民。其中最重要的研究范式，来自于普拉特（Mary Louise Pratt）《帝国之眼》（*Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*）中“帝国之眼”视角，强调西方知识如何在对非洲和中南美洲的书写之中得以完成。她还关注哪些不平等的关系被旅行书写记录下来，哪些又作为修辞乃至意识形态被固定下来。类似研究并不局限于英语世界，法语世界文献中亦有相当多的后殖民主义批评踪迹，“异国风情”问题及其批判乃法国后殖民主义对旅行书写研究关注的一个要点。汤普森（Carl Thompson）在《旅行书写》（*Travel Writing*）这一研究入门书的导论中概括到：西方资本主义对整个世界的统摄，构成了一系列不平等的关系，这些关系和区域相对应。在对其生成和延续加以批判的过程中，后殖民批评集自然而然转向了对旅行书写的关注。旅行书写从十五世纪到二十世纪，成为欧洲帝国扩张的一个重要文类。这一阶段的旅行书写，高度揭示了欧洲旅行者在海外的行为，并有意无意包含着推动着欧洲扩张主义的意识形态。

通过旅行文学，我们看到布尔乔亚个体自我同一性的扩张，也看到欧洲帝国主义的扩张。同时，在现代主义的文类中，还有西方心智的厌倦（ennui），旅行成为一种不可能。波德莱尔在晚期的诗作中写到“Anywhere out of the world!”，除了这个世界的任何地方“我”都可以去，而诗人波德莱尔自己，却是一个不旅行的人。英国现代派重要诗人奥登（W. H. Auden）书写过诸多旅行诗歌，他曾在抗日战争期间访问中国，关于战时中国的诗作，经由穆旦翻译而广为知晓，但人们忘记了他在出发前往中国的途中，曾写下这样的诗句：“No, he discovers nothing: he does not want to arrive.”旅行对于西方心智来说，是不可能发生的。在现代主义文学中，西方心智陷入了危机之中。结构主义人类学理论大师克劳德·列维-施特劳斯（Claude Lévi-Strauss）说“Je hais les voyages et les explorateurs”，这是他名著《忧郁的热带》第一句话，“我厌恶旅行……”。

我们再看看非西方的旅行书写。在十九世纪后半叶到二十世纪初，学习“先进文明”的旅行书写与西方心智形成了有趣对照。从中国的经验说起，鸦片战争以来，出现了大量走向西方、接触西方、了解西方、学习西方的旅行书写，这些文本构成了晚清和民国初期，中国关于世界知识的重要部分。非常有名的是，“文革”结束以后，曾经有过“走向世界丛书”的编订。第一辑包括了35种晚清的旅行书写，补编有65种。“走向世界丛书”作为旅行书写总辑的大标题，本身就说明了其意识形态涵义。也就是说，在晚清和民国初年，中国已经不再是世界的一部分，中国已经丧失了其世界位置和世界感。所谓“走向世界”，是走向一个由西方文明所勾画出来的世界。因此，其中关于新知识的生产，也意味着对中国在西方主导世界中位置的调整。无独有偶，波斯王朝晚期旅行文学的研究，例如 Naghmeh Sohrabi 关于十九世纪伊朗知识分子和外交家在欧洲的旅行书写，与中国“走向世界丛书”的编撰相类似。

由此可见，一方面是西方心智、帝国之眼，另一方面是非西方的传统古文明的知识分子，开始学习西方的“先进现代文明”。一体两面，它们构成了文化政治的环路，一个不平等的能动结构之环。

但是到了二十世纪，世界文学的旅行书写出现了新的政治。以法国作家安德烈·纪德（André Gide）为例，他的旅行书写在法国文学中极其重要，对法国的文化政治影响甚深，同时也是一个中国现代文学中有意思的翻译例证。他的作品在30、40年代中国有历史责任感的自由派知识分子中产生了相当的影响。他的《刚果纪行》与《苏联归来》两书正是旅行书写的新文化政治的表征。一方面，《刚果纪行》中一个法国人在旅行书写中反思和批判自己作为殖民宗主国知识分子的位置；另一方面，对十月革命后的俄罗斯和苏联的访问、探索和争辩，成为了二十世纪旅行书写的一个全球现象。法国不仅有纪德的《苏联归来》，还有罗曼·罗兰（Romain Rolland）的《莫斯科游记》。亚洲重要诗人、孟加拉语大哲泰戈尔（Tagore）曾访问苏联，写过苏联通信。德国犹太裔知识分子瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）也曾留下《莫斯科日记》。以苏联游记的全球展开为节点，我们转向第二个话题——“五四”时期中国旅行文学的重要转变。

2. 五四时期中国旅行书写的重要转变：从现代性总体危机到并不遥远的乌托邦

我认为，梁启超的《欧游心影录》（1919）代表了晚清民初旅行书写的终结。其特征是“走向西方”的文化政治模式的危机。《欧游心影录》作为一本深度参与到中国 1919 年文化政治的旅行文本，已得到广泛研读和关注。我们能否从中打开一个新的旅行书写的角度？要意识到，梁启超的文明批判，恰恰是通过一个旅行文本，一个“欧游”心影录文本来呈现的。这是“五四”时期中国旅行文学转变的第一面。

在梁启超《欧游心影录》中，西方呈现出的全面危机状态，被概括为“人类历史的转捩”。根据梁启超的说法，我们所熟悉的欧洲现代性的种种基石“从墙脚上筑筑摇动起来”。这包括了“创巨痛深的战争”，包括了“社会革命”的暗潮，也包括了“思想之矛盾与悲观”。与此相应的，梁启超所呼唤的是“新文明再造”，转向中国读者时，他要求一种“世界主义的国家”，要求彻底的“思想解放”。这是参观了法德前线的欧洲战场之后，这是见识了伦敦议会开幕之后，这是全程见证了凡尔赛和会讨论后，梁启超在旅行文本中写下的句子。

如果说梁启超的《欧游心影录》代表了原有旅行书写模式的难以为继，那么周作人的新村之行则是被忽视的重要旅行书写发展新方向，因为它代表了旅行书写的乌托邦实践转向。梁启超在讨论欧洲时谈到了俄国奥地利等老旧帝国的崩坏，也谈到了英国法国等资本主义帝国的衰落，更表现出了对苏俄的关注和质疑，也对美国所代表的新强权有批判和讽刺。那么人类发展的方向在哪里？如果说梁启超的文本深刻地嵌入了中国“五四”时期的文化政治中，那么“五四”新文化 / 白话文学中对新社会构造的可能性的寻求，也是重要的母题。其中，周作人的文本构成了一个起点。在那里，乌托邦社会实践和旅行书写开始发生关系。

周作人在 1919 年日本新村之行介绍武者小路实笃所创办的“新しき村”（Atarashiki-mura）时就用到了 Utopia 这个词。他直接用的英文。他还说过，那里创造着“地上的天国，人间的生活”。也就是说，所谓的乌托邦实践，意味着一种社会主义式的、无分工、有爱的理性生活，这才是更符合人性的人间生活。周作人《访日本新村记》（1919）很短，却是极其重要的旅行书写。其核心意旨，是精神的愉悦。只有通过社会主义式的、无分工的、超越阶级的生活，

我们才能达到人类同胞之爱，才可以达到精神上的愉悦，这才是真正符合人类本性的生活，这才是人之为人的幸福。

我们来做一点具体的修辞分析。周作人散文和旅行书写的突破，其实建立在关于“新异”和“亲切感”的辩证修辞之上。他在《访日本新村记》中写道：“我到这未知的土地，却如同曾经认识一般，发生一种愉悦的感情。因为我们都是‘地之子’，所以无论何处，只要是平和美丽的土地，便都有些认识。……我自从进了日向已经很兴奋，此时更觉感动欣喜，不知怎么说才好，似乎平日梦想的世界，已经到来……我们常感着同胞之爱，却多未感到同类之爱；这同类之爱的理论，在我虽也常常想到，至于经验，却是初次。新村的空气中，便只充满这爱，所以令人融醉，几乎往返……”新村是非常新异的，但却让人感到极其亲切，像是家园一样。后面他进一步提到自己精神上极其愉悦，“觉得三十年来未曾经过充实的生活，只有这半日才算能超越世间善恶，略识‘人的生活’的幸福。”当他到达新村所在的日向时，感到这里既是新异的日本新村社会主义实践，但同时又是真正的人类有爱的家园。

周作人不算革命作家，但这样的体验和修辞在后来中国革命作家的旅行书写中将反复出现。

3. 苏联游记在中国文化中的兴起及其变迁

中国作家苏联游记的兴起，可以追溯到瞿秋白（1889-1935）。他见证了俄国革命早期的艰难岁月，参与了国际共运的早期会议。他的《饿乡纪程》和《赤都心史》不仅是著名的苏俄游记，亦是白话新文学的经典。1931年胡愈之，一个左翼中国知识分子和世界语运动家，他经欧洲去苏联，再回到中国的一次穿行，在后文做详细讨论。

到第二次世界大战后期，冷战即将开始，中国内战天地玄黄的时期，有两个重要的旅行文本：郭沫若《苏联纪行》（原题：苏联五十天）和茅盾《游苏日记》《苏联见闻录》。

郭沫若受苏联科学院的邀请，在欧洲战场结束日本尚未投降之际，怀着对战后中国及世界的种种期待和忧思，开始了这次旅程。有意思的是，他在苏联访问期间，经历了中国抗战的胜利。他的旅行书写，不期然成就了一次对全球局势的私人化速写，充满了地缘政治想象和人民民主思考。郭沫若的乌托邦描写，说明了对苏联模式的接受已经开始制约中国左翼文化人对社会主义的想象。

但同时也包含了对中国主体性和苏联道路之间的拉锯。在这份看似简单随意的旅行书写中，不仅有苏联有中国，还有美国日本英国的问题交织，而且有个人情怀、战争进程、计划经济、政治民主、文化事业、国族历史等多方面的环环相扣、矛盾重重，最终形成了一个动态的不确定的格局。郭沫若访问的时间点非常值得注意。

茅盾的情况有所不同。如果说郭沫若的观光涉及到世界的再想象，对文化政治和社会革命道路的再理解，对自我和国族关系的批判性反思，从而展现出了旅行及其文学的开放性和历史特征，那么在茅盾这里又有另一种游记模式，我称之为考察者视角。茅盾的旅行发生在1947年，包括了对社会主义生活方式的及其细致的考察。在上海登船时茅盾便开始了对苏联邮轮上社会关系的考察，比起郭沫若的游记更全面、更落实。与郭沫若一样，茅盾对苏联模式的种种争议早有认知，也希望通过旅行书写来为苏联辩护，他们都承认苏联表现出一种更符合人性的社会发展方案。但是不同于郭沫若，茅盾在旅行书写中是作为一个考察者，偏重于信息量和信息细节的丰富，在赞扬的基调之下，感情投入却并不那么强。

目前为止我们所分析的现代旅行文本中，是没有女作家的身影的。这也可见，旅行书写曾是一个相当性别化、男性主导的文类。因此，丁玲的东方阵营之旅就非常重要。在新中国成立后不久，丁玲作为中国妇女解放运动的代表，参加世界民主妇女联盟大会。她不仅去了苏联，也去了东欧人民民主阵营的各个新兴国家。丁玲的旅行文本代表了少有的女性作家的姿态，其本身意旨也是关于共产主义女权的国际团结。在开会过程中，不通外语的丁玲与美国的代表唱起歌来。美国代表虽然不属于东方阵营，但美国左翼女权分子也到捷克首都布拉格开会，这里面所形成的一种国际团结，与前面的男性作家有相当的区别。

4. 对胡愈之《莫斯科印象记》这一个案文本的分析

那么接下来我们就来做一做苏联游记的具体分析。胡愈之（1896-1986）的旅行，是1931年的一次穿行。他既不像瞿秋白一样有俄语的储备和在苏俄学习的计划，同时也不像郭沫若、茅盾、丁玲一样是客人。他是一个途径者。在莫斯科短短一周的停留，带来了1931年出版，1932年就再版的《莫斯科印象记》一书。

这本小书首先从日本的世界语运动者秋田雨雀先生的一句话开始：“苏俄

代表了人类的将来”。在中国青年知识分子胡愈之那里，“苏联的奇迹，就我所见，最大的奇迹是人性的发现。”这就是为何我认为，从周作人开始的文化政治修辞，在左翼旅行书写中被进一步强化和发展。所有的旅行都在寻求一种新的人性。对于中国的左翼旅行者而言，苏俄当时代表了人性的发现。

胡愈之的旅程，从巴黎出发，坐国际列车经过德国和波兰，在莫斯科停留了一周，再由西伯利亚列车接“中东路”回到中国。这个时间点带有一种过渡性的特征。资本主义经济危机、苏联五年计划、斯大林体制正在崛起中，这是旅行的基本背景，但是，当时大规模的“肃反”还无从预知。换言之，这不是瞿秋白所见证的苏联，也不是经历了“肃反”的大恐怖并取得了第二次世界大战胜利的苏联。这趟旅行同时有世界语的背景。世界语及国际主义和“五四”精神有很大关联，表现为“五四”的世界主义、国际主义态势。然而，胡愈之在游记中专门提及世界语在苏联的尴尬处境。他在莫斯科停留的一周，完全受世界语分子的帮助，也从他们那里得知世界语运动在苏联已日益边缘化。胡愈之游历的身份和处境也因此值得关注。他之所以从西欧出发，是因为国民大革命失败后，预感自己的政治生命受到威胁，便决定去欧洲留学，其留学带有逃亡性质。莫斯科的世界语分子帮他争取到莫斯科停留一周的机会，他不是正式的访客，与受到苏联科学院接待的郭沫若、受到 VOKS（苏联对外文化协会）接待的茅盾、作为妇女运动代表的丁玲大为相异。在 30 年代初时，他被认为是来自“布尔乔亚”世界的访客，没有得到任何优待。

一方面，胡愈之在短短停留中，切身接触到了并真实记录下了苏联的社会落后面；但另一方面，在和西欧“布尔乔亚”世界的不断对比中，他对苏联的“艰难的过渡期”抱有深切理解，着眼并认同于新异的社会组织和关系，赞叹“改造世界”的新“人性”及其斗争和努力。其中，新异和亲切感的辩证修辞再次出现。“异国的世界语同志，初次见面时，照例是和见了家里人一般的亲切。”胡愈之初到苏联，与语言不通且刚刚相识，只能通过世界语交流的人们，却像是家人一样的亲切。但他对苏联各种问题有直接的了解，他体验了都市公共交通、“住房荒”、公共食堂、历法改革、物资供应、两性 and 家庭问题等种种困扰。比如说，在公共食堂，他意识到苏联公共食堂吃得差、费用贵，但立刻与西欧的布尔乔亚世界如柏林、巴黎、伦敦加以对比，认为西欧的生后方式是浪费、虚伪、造作、个人主义的，而苏联的公共食堂至少是一种集体生活。

因篇幅限制，此处只细读两点。第一点是胡愈之的第一天，他见识到什么

是艰难的过渡期。胡愈之甚至没有找到可以过夜的地方，他的世界语同志告诉他“一个孩子生产，要经历分娩的痛苦，产生一个人类历史上所未曾有过的新社会、新秩序，怎么能不感到困难呢？但是我们苏联的人们却甘心忍受着这些困难。因为我们所得到的精神的快乐，足以抵偿物质的困难而有余。”结果是，胡愈之的笔触从“住房荒”跳到了无产者旅行社公共宿舍“寝室内”的国际团结。他最后只能住进公共宿舍，但令他惊喜的是，在公共宿舍中他立刻与语言不通的苏联朋友们结下了友谊。在欢迎会上，克里米亚鞑靼人和犹太人发表了讲话，表达他们都是东方或亚洲弱小民族，在革命以前和中国民族处于相同的位置，现在他们自由了，对正在解放斗争的中国民族表示甚深的同情。（顺带一提，胡愈之对苏联意识形态论争有特别关注：什么是“民族”？什么是“国际主义”？）“我在这一星期的生活中，第一次感到团体生活的乐趣”，此修辞与前述周作人访问日向的“新村”修辞意外地类似。

第二点是他怎样离开苏联。新异与亲切变成了一种有趣的地缘政治，用胡愈之自己的话说就是“两世界”，我概括为——异国/祖国的翻转。2月3日他登上西伯利亚列车，与朋友们一一握手，离开了“普罗列塔利亚的首都”，也就是说莫斯科是一切无产者的祖国的首都。从西伯利亚列车换到“中东路”火车时，进入了中华民国境内（当时“九一八”事变尚未发生），列车上的客人们都涌入餐车开始吃饭。引起胡愈之注意的都是西欧旅客，他们大多是要去往上海的公差旅客。所有这些人在进入中国以后都大松一口气，大吐苦水，说苏联火车如何不好，开始享受在中国的生活方式。他们喜欢中国，是因为在中国他们可以雇中国人搬行李、做脚夫、当仆人，可以享受“他们布尔乔亚的生活方式”。而这种布尔乔亚的生活方式来自于对中国人的欺压，也侧面表现出中国底层民众对不平等关系的顺服。让胡愈之感到讽刺的是，这些外国旅客都在夸奖“上海的仆人”既便宜又听话。就在这时，祖国和异国，完全翻转了。他离开了异国苏联，却像是离开了祖国般惆怅苦楚；他回到了祖国中华民国，却感觉这里仅仅是欧洲布尔乔亚们的祖国，以及统治者的祖国，他自己，并没有归乡的感觉。

他的最后一句话是：“回想到莫斯科七天的生活，和在那里所看见所接触的风景人物，恰如隔夜的梦痕，已无从追寻。”苏联的社会实验是新异的，却让人感觉到亲切；而本该熟悉的家园，却充满了令人生厌的资本主义关系。只是在“布尔乔亚”的“乐园”，社会主义的真实、美好，才显得像乌托邦之梦。《莫斯科印象记》的结尾代表了革命旅行书写的一种特有修辞症候。

5. 小结和余论

在分析了《莫斯科印象记》之后，我想不妨从三个视角对今天的课题稍作总结和发挥。

首先：“五四”新文化这一关键转变期。从《欧游心影录》到周作人的一系列文章，再到瞿秋白到胡愈之《苏联游记》，我们可以发现旅行书写的危机和转机。而且，对西方帝国主义霸权的批判，对资本主义世界体系的失望和否定，对新社会发展方向的想象，形成了新的旅程和新的书写的整体性动机和契机。尤其在周作人、胡愈之的例子中，我们不难看出一种共同的“五四”普世主义和乌托邦主义，它反对帝国主义，而又超越国族；批判资本，而崇尚新的人性。这一种新的乌托邦旅行书写的核心特征，恰在于，对团结的人类关系的追求，一方面克服了异乡之“异”，一方面又代表了人类进步的新路之“异”。当然，“五四”新文化与中国现代民族主义相纠缠。但革命的救亡也表现了对远方和异地的拥抱。在我们所解读的文本中，“异”不再代表对立和区隔的他者，而可以成为一种共同抗争共同探索的开放性跨国族体验。

其次：苏联游记的谱系。胡愈之的作品处于过渡性的位置。它没有瞿秋白的感伤和文学气质，又大不同于二战后期到冷战前期郭沫若等人的苏联游记，因为后来的名作家旅行，越来越被组织到文化外交、意识形态对垒和考察学习的国际友好运动格局之中。对读文本，我们相当清晰地看到，苏联旅行激发了也制约了中国作家对社会主义的想象，但即便在党派性显出局限的地方，这些文本内部和彼此之间的异质性因素依然鲜活。正是在途中和归来者的笔下，关于中国社会主义、国际主义和世界变革的可能路径，总有多样的思考和体验在展开。到50、60年代，苏联游记模式式微，而又会有新的替代。新的目的地不再是苏联阵营，而是正在反帝反殖民、走现代化新路的第三世界——亚非拉世界。

最后，回到“革命世纪”的断代，也回到今天。“革命世纪”也见证了“五四”新文学以来旅行书写中革命乌托邦倾向的涌现、发展和陨没的全过程，和激进社会实验一起消亡的，还有世界人民团结的理想。在告别革命的日子里，全球化造就了一个经济腾飞的中国，中国的开放也极大地深化了新自由主义的全球化进程。旅行书写本身不见得衰落，但恰恰在所谓“全球互通”的当代，“远方”沦为了刻板的他者，一个可以欲望、消费，也可以激发竞争和恐惧的

纯粹客体，以资本主义旅行业和市场流动的逻辑，生产并再生产着一系列心理学和意识形态的反应机制，已经很少有博爱、平等、友好和共处的实践可能。旅行，作为一种实践，自然就无法克服他者的游戏，旅行书写似乎也越来越难有意识地质疑世界体系内部的不平等（也就是在这个意义上，张承志过去十多年的旅行书写构成了一个难得的异数，当然，这超出了今天我们讨论的范围）。

总之，今天的旅行书写，受限于资本主义的全球格局，大不同于梁启超、周作人所面对的世界。在个人主义的精神危机中，“远方”仍然时不时地展开，可以是西藏，也可以是柬埔寨，也可以是阿根廷、南北极，但却已经掏空了社会变革的可能，或许只能成就某种私人性的表达，提供一些乌托邦的虚拟（*simulacrum*）幻影。而到了2020年以来的日子里，这一轮资本主义全球化已经深陷危机，全球疫情更给原本“便利的”旅行业按下茫茫无期的暂停键。我们似乎更加需要用切身实践去思考：我们需要怎样的旅行？我们的流动怎样才能创造新的社会关系？我们要如何赋予空间流动以意义？我们如何在路上，和无穷的远方，无数的人们发生关联？

作者简介

(按姓氏拼音排序)

姜涛 (JIANG Tao)

北京大学中文系教授，研究领域为中国现当代文学、诗歌研究等。著有《从催眠的世界中不断醒来：当代诗的限度及可能》、《历史“深描”中的观念与诗》、《“新诗集”与中国新诗的发生》、《斯氏体系在中国》、《公寓里的塔》等，译有安敏成《现实主义的限制》等。

铃木将久 (LINGMU Jiangjiu/SUZUKI Masahisa)

日本东京大学大学院人文社会系研究科教授，研究领域为中国现代文学、日本文学等。著有《上海モダニズム》等，编有《竹内好セレクション：「戦後思想」を読み直す (1-2)》、《新聞でみる戦時上海の文化総覧：「大陸新報」文芸文化記事細目》、《現代中国入門》等，译有孙歌《思想史の中の日本と中国》、贺照田《中国が世界に深く入りはじめたとき》等。

罗岗 (LUO Gang)

华东师范大学中文系教授，研究领域为中国现当代文学、文化研究等。著有《人民至上：从“人民当家作主”到“社会共同富裕”》、《想象城市的方式》、《危机时代的文化想象》、《面具背后》等，编有《视觉文化读本》、《二十世纪中国文学史论》等。

毛尖 (MAO Jian)

华东师范大学国际汉语文化学院教授，研究领域为中国现当代文学、中外影视、城市文化等。著有《你不记得了吗，你回忆一下》、《凛冬将至》、《遇见》、《非常罪，非常美：毛尖电影笔记》、《当世界向右的时候》、《例外》等，译有李欧梵《上海摩登》等。

倪文尖 (NI Wenjian)

华东师范大学中文系副教授，研究领域为中国现当代文学、中学语文教育等。著有《倪文尖的语文课》、《欲望的辩证法》等。

石井刚 (SHIJING Gang/ISHII Tsuyoshi)

日本东京大学大学院综合文化研究科教授，研究领域为中国哲学、世界哲学、中国现当代思想史等。著有《ことばを紡ぐための哲学：東大駒場・現代思想講義》、《戴震と中国近代哲学：漢学から哲学へ》、《齐物的哲学》等，编有《私たちはどのような世界を想像すべきか》等，译有汪晖《近代中国思想の生成》和《世界史のなかの中国：文革・琉球・チベット》等。

王璞 (WANG Pu)

美国布兰戴斯大学比较文学系副教授，研究领域为中国现当代文学、比较文学、批评理论等。著有 *The Translatability of Revolution: Guo Moruo and Twentieth-Century Chinese Culture*、《宝塔及其他》等，译有艾兰、詹宁斯《本雅明传》等。

朱康 (ZHU Kang)

华东师范大学国际汉语文化学院副教授，研究领域为中国现当代文学、批评理论等。著有《现实主义的变奏：当代视域中的文学批评与文化分析》等，译有朗西埃《语词的肉身》、伯恩斯坦《根本恶》等。

朱羽 (ZHU Yu)

上海大学文学院副教授，研究领域为中国现当代文学、批评理论等。著有《社会主义与“自然”：1950-1960年代中国美学论争与文艺实践研究》等，译有齐泽克《连线大脑里的黑格尔》、朗西埃《语词的肉身》、莱兹拉《野性唯物主义》、柯达《猫★人》等。

編者

王 钦（東京大学大学院総合文化研究科准教授）

EAA Booklet 23

EAA Forum 15

中国现当代文学研究的方法及其射程

[2020 年 12 月 21 日／2021 年 1 月 9 日／1 月 20 日／1 月 29 日]

著 者 罗 岗 朱羽 毛尖 朱康 石井刚
铃木将久 姜涛 倪文尖 王璞

発 行 日 2023 年 3 月 15 日

発 行 者 東京大学東アジア藝文書院

編 集 協 力 田中有紀（東京大学東洋文化研究所准教授）
立石はな（東京大学東アジア藝文書院特任研究員）

編 集 制 作 一般財団法人 法政大学出版局

デ ザ イ ン 株式会社 designfolio／佐々木由美

印刷・製本 株式会社 真興社

© 2023 East Asian Academy for New Liberal Arts,
the University of Tokyo

ISSN 2435-7863



EAA Booklet - 23

EAA Forum 15

中国现当代文学研究的方法及其射程



E A A
EAST ASIAN ACADEMY
FOR NEW LIBERAL ARTS

East Asian Academy for New Liberal Arts, the University of Tokyo (EAA)