

中国现代文学中的审美主义与现代性问题

吴晓东

(北京大学中文系)

二十世纪中国文学史正逐渐沦为一部编年史,统摄这部编年史的内在理念是作为一种“普遍主义的知识体系的现代性”。尽管现代性的理念自身可能涵容着矛盾、悖论、差异等复杂的因素,但借助现代性的理念建立起来的文学史观念,却表现出一种本质主义倾向,即把同质性、整一性看作文学史的内在景观,文学史家也总想为文学历史寻找一种一元化的解释框架,每一种研究都想把握到某种本质,概括出某种规律,每一种研究视野都太有整合能力。但是复杂化的甚至充满矛盾和悖论的文学史的原初景观就轻而易举地被抽象掉,整合掉了。本雅明在《发达资本主义时代的抒情诗人》中写到:“尽管编年表把规则加于永恒,但它却不能把异质性的可疑的片断从中剔除出去。”总有一些难以整合的经验碎片,一些彼此冲突矛盾的现象存在于文学史中,而这碎片化的,冲突的,悖论式的图景恰恰是文学史的原初景观。文学史研究正应该回到文学的原初景观中去,直面文学史的复杂的经验世界,直面原初的生存境遇。而二十世纪中国文学研究尚远远没有穷尽中国人的生存境遇、经验世界以及文学景观的复杂性。因此,反思有关现代性的理论预设,对于重新回到经验历史有举足轻重的意义,正

如汪晖所指出的那样,“迄今为止,中国的现代历史是被现代性的历史叙事笼罩的历史,传统主义、后现代主义和启蒙主义对现代性的批评或坚持,都是以现代性的历史叙事为前提的。因此,在讨论中国的现代问题时,需要重建更为复杂的历史叙事”。^①

如果说,现代性已生成成为一种“普遍主义的知识体系”,本身就具有强大的整合力量,那么,倘若有某个领域可以逃逸出这种整合的普覆性的话,这个领域只可能是文学的领域。“文学性”天生就拒斥历史理念的统摄和约束,它以生存的丰富的初始情境及经验世界与历史理念相抗衡。“文学性”因此是一个值得我们倾注激情和眷顾的范畴,它是与人类生存的本体域紧紧相连的,或者说,它就是人类的经验存在和人性本身的体现。从这个意义上说,坚守文学性的立场是文学研究者言说世界、直面生存困境的基本方式,也是无法替代的方式。

一旦重新面对原初的文学史语境,以现代性理念为支撑的一元化图景就被打破了。异质性和差异性上升到文学史的前景中来。而其中最难以整合的是审美的领域。本文的写作即试图思索几个小问题,以期反思中国现代文学的审美视域与现代性问题的盘根错

节的内在关系,还原中国现代文学中审美主义的固有的复杂景观。

—

中国现代文学的观念体系中一直隐含着“传统—现代”的二元论模式。这种二元论“建立在以‘进步’的目的论为内含的线性的时间观念之上”^②从而在价值判断上体现为新与旧的鲜明的分野。现代性的理念为历史理性注入了价值论的依据,因此,那些无法纳入革新、进步、未来范畴的事物,都可能因其保守、落后、垂死而逐渐丧失存在的合理性,最终被历史的记忆所淡忘。这种新与旧分野的价值理念深刻地影响了中国作家的审美主义立场。线性的价值准则从而导致了单一的审美判断和取向。我们很难看到那种新与旧杂陈的繁复的美感,也很难看到超越于传统—现代之外的更具兼容性的审美视角。这种单一的审美认同趋向尤其体现在现代作家对一些审美范畴的态度上。文学天生就具有某种感伤、颓废、游戏、为艺术而艺术的禀性,文学艺术的更本原的更根本和更持久的魅力可能恰恰隐含在这些范畴中。从价值中立的立场出发,上述范畴更能体现人性的渴望和深度。但在中国现代文学的历史语境中,上述范畴却表现出负面的价值,是进步的作家需要小心翼翼绕开的,是“落后”的作家需要百般自我申辩和自我批判的。所谓中国现代文学缺乏艺术性,其实缺乏的可能是对生存经验的复杂化观照以及对审美体验的丰富性的传达。单一的美感内涵可能是现代文学艺术的最致命的缺失。

在上述视野中,有研究者重新发现了沈从文的小说《新与旧》的价值所在。《新与旧》的上下两部分的开头都有“编年史”式的时间标示(“光绪某年”与“民国十八年”),两个时间标识毫无疑问具有一种寓言性,暗示着“传统”与“现代”的界分。尤其是后一个时间近乎

于作者写作的当下时间,直接表征着小说题旨中所谓“新”的一维。然而,当沈从文把这两个时间并置在同一个文本中之后,所生成的总体意图却发生了偏转,新与旧的对垒被打破了,两者间的本来鲜明的界分变得模糊了,“‘新’并不是与‘旧’截然对立,‘旧’的渗入掺杂,与‘新’招牌‘旧’货色,倒是更为普遍的;因而,历史不是直线进化,‘新’不如‘旧’的历史倒退(迂回)是经常发生的。”^③而从历史主义的角度上看,所谓新与旧的价值内涵在沈从文这里也趋于消解,用沈从文所习用的语汇来说,即“常”中有“变”,“变”中寓“常”,常与变打成一片,不再有绝对的价值分野。

应该从中国现代文化寓言的角度重新审视沈从文的《新与旧》。它揭示的是一个新旧错杂的时代,对于消解单一的线性历史时间,消解现代性的有关“进步”的整一性图景,建立审美主义的多重视野,是一个不容忽视的文本。

《新与旧》叙述的是一个刽子手在两个不同的历史时段价值错位的故事。砍头是他的职业,也是他的事业,最终则奇异地成为他生命价值的唯一支撑。当刑罚手段从“野蛮”的砍头进化为现代的枪毙时,此刽子手便不可避免地丧失了从砍头中所获得的美感甚至神圣感。从福柯的意义上说,沈从文消泯了刑罚史的进化理念,很难说枪毙就一定比砍头更为进步抑或人道。但《新与旧》的更耐人寻味之处还在于沈从文似乎采取了价值无涉的立场。在面对诸如砍头这样大是大非的问题时,沈从文居然显示出在别的作家那里很难想象的“高蹈”般的姿态。同样的是写砍头,沈从文显然缺乏鲁迅式的义愤,毋宁说,他竟带有几分鉴赏和审美的观照心态,而且一如既往地沿用他那典型的田园牧歌般的抒情文体。在这里,文体的以及审美的层面与题材和内容间就有一种不协调的张力。是沈从文失去了对题材内容和文体形式之间互动关系的敏感性吗?还是他有着更深的用意与图谋?这一

点,王德威在《从头谈起》一文中有着非常精辟的论述。他认为:“‘亲民爱物’式的人道主义辞令,不足以解释沈写那些最残酷血腥人事的动机。从他对语言修辞上的强烈寓意特征,我们或能揣摩他出入生命悲欢仁暴之间,而能不囿于‘一’的原委。砍头当然是极其可怖的暴行。但不象鲁迅对砍头所赋予的唯一象征内涵,沈从文自其中还看到许多‘意料以外’的意义,同样需要我们的关注。既然他无意自头的断裂中,引申一环环相扣的象征危机,他的反应在悲悯之余,竟多了一层宽容。既然他不汲汲预设一道统知识的始原中心,他的视界因可及于最该诅咒怨恨的人或事。”^④沈从文笔下形式与内容的张力正使他的言说超越了“一”,超越了中心主义的一元论,最终恰恰回归到历史的有待无穷拆解的本真的领域。

二

王德威把沈从文小说中的审美想象,称为是一种“寓意(allegorical)的想象”:“在寓意的想象中,等列并行的类比取代了灵光‘再现’的象征阶序:而罅隙与圆融、断裂与衔接都还原为修辞的符号,为散乱的世界,暂时作一注脚。”可以说,沈从文作为一个文体家,在文本形式层面的确自觉地寄寓着审美化的冲动。寓意式的想象,首行是一种文本修辞,沈从文对世界的关怀与眷顾,藉此转化为一种叙事的激情,“在文学叙述的起承转合形式中,他见证意义涣散、重组、衍生的无尽过程。”然而,叙述的世界毕竟是与外部世界同构的,作家的文学想象最终言说的仍是世界本身。因此,“沈从文书写砍头的故事,或许是求藉着叙述的力量,化解他不说也罢的生命创痛;但更重要的,因由叙述绵延不尽的寓意格式,他将碎裂的、分割的众生百相,组合起来。在意识形态狂飙的二三十年代,我们失落的终极信仰和生命寄托‘也许永远不回来了,

也许明天回来!’(沈从文《边城》结语)但对沈而言,处在或长或短的等待状态里,哪怕是虚构的希望也还得有。生活还得过,命还得活,‘故事’也还没有到头。故事就是延续生命的基石。”^⑤

“故事”的价值因此在沈从文这里获得了某种本体性和自足性,故事的叙述事关生命的拯救,故事的延续则是生命的延续。这也正是文学性在人的存在中所具有的本体意义。从这个意义上说,文体家的沈从文所建构的文本世界,是最具有审美主义意义上的自足性的世界。而他的文本世界中的内在的异质性和丰富性,又使得从寓言诗学的角度进行多重诠释成为可能。

寓言诗学是当代诗学形态中最有效的诗学方式之一。二十世纪是一个中心离散的世纪,正如叶芝的诗所写:“一切都四散了,再也保不住中心/世界上到处弥漫着一片混乱。”卡西尔则说这个世界的“理智中心”失落了,阿道尔诺称资本主义时代使小说丧失了“内在远景”,本雅明指出世界失却了“统一性”,卢卡契则认为在我们的时代,“总体性”成了难题,只是一种憧憬和向往。那些对现代人的生存经验保持关切和敏感的小说家所面对的必然是一个分裂的世界,一个支离破碎的世界,一个只有漂泊没有归宿的世界。正是在这个意义上,卢卡契认为现代小说已成为小说家“直觉漂泊感”的写照。他们借助小说的经验世界所显示的更多的是异质性和差异性。因此,象征主义时代现实和意义之间凭借象征范式获得的那种整一性已不复存在了,传统的象征主义解释框架已变得困难重重。正是在这种解释的困境中,现代寓言诗学以及寓言批评开始勃兴。批评家们认为寓言所禀赋的多重指涉性和复义性与现代世界的分裂性是一致的。寓言构成了物与意义、自我与世界相分裂的现代生活的最恰当的表现方式。如果说,“象征”所对应的是一部理想的总体性的历史,那么,“寓言”则对应着颓败与破

碎,歧义与断裂的历史。正象杰姆逊所说:“寓言精神具有极度的断裂性,充满了分裂和异质,带有梦幻一样的多种解释,而不是对符号的单一的表述。”^⑥不妨说,现代寓言批评在分析现代小说与世界的关系时具有很强的解释力和生长性。

而寓言诗学的视野对于审视沈从文的有效性,从根本上说则源于他的小说世界的复义性特征,源于那种新与旧杂陈的繁复的美感,源于那种“见证意义涣散、重组、衍生的无尽过程”的叙述策略,以及他为经典的抒情小说文类所带来的新的审美可能性。以寓言批评的方式解读沈从文的小说,当然并不是说其小说就是寓言,这种类比毕竟太简单太浮面了;而是说沈从文的小说具有某些寓言性质,或者按王德威的说法,有一种“寓意格式”。这种寓言性对中国现代文学的审美领域构成了新的挑战,藉此也许渴望生成中国现代的寓言诗学。而最终我们强调沈从文小说世界的寓言维度,并不是以一种新的一元论的解释框架代替以往的所有解释,而恰象杰姆逊所说的那样:“重视矛盾并不意味着矛盾是看得见摸得着的东西,或我们可以画出一幅矛盾的图示。强调寓言因而便是强调再现深层现实的艰巨性甚至不可能性。”“寓言是一种知其不可为而为之的再现论。”^⑦

三

当现代性作为一种同质性、整一性的理念作用于现代世界的历史叙事的时候,一元论的价值体系的生成便是不可避免的事情。但是,现代性的悖论在于,“现代性是对‘它性’(otherness)与变化的承诺,它的整个策略由以差异观念为基础的‘反传统的传统’所塑造,这使它无法忍受无限的重复和‘乌托邦的厌烦’。现代性与对重复的批判是同义词,这就是为什么只能用一种悖论的方式来谈论现代传统”。^⑧进步、变革、求新是现代性理念

所拟设的社会发展的必然趋势,但诚如本雅明指出的那样:“这些趋势越是经久不变,它们的过程所涉及的一切标着‘全新’的东西便越发显得陈腐过时。”^⑨求新与变革因此是一把双刃剑,它总会反过来刺伤自己。这就使得“现代性的知识体系最终显现出理论的深刻矛盾、范式危机和自我解构的因素”。^⑩其结果,必然是导向现代性理论体系的开放性。而“美学现代性”尤其构成了现代性的知识体系自我解构的重要力量。这恰恰是波德莱尔的伟大历史意义之所在。

波德莱尔作为美学现代性的辩护士,毕生对资本主义文明保持一种批判的姿态。然而,假如波德莱尔对现代文明的态度只此一端的话,现代性理念演进的历史就十分简单了。波德莱尔的复杂性在于,在表象上他游离于巴黎这个现代大都市所象征的现代生活世界,仿佛巴黎街头游手好闲的张看者和局外人,而在骨子里,他却比任何人都深爱着现代都市生活,他从现代都市的内里所感受到的“忧郁”,正是他对巴黎深深地投入、沉溺的结果。正因如此,波德莱尔才无可替代地贡献了现代都市生活的哲学和美学。他的内在的审美的悖论,构成了美学现代性的最为珍贵的部分。

张爱玲在中国现代文学史上的位置大约可以与波德莱尔一比。这里并不是指张爱玲对待现代都市的立场和态度与波德莱尔是否一致,而是指张爱玲同样贡献了现代都市的哲理与美学,这对于考察中国现代文学中的审美主义问题有着不容忽视的意义。

吴福辉称“中国特色的都市是旧的拖住新的”,^⑪中国现代性历史进程的新旧交杂与错乱在诸如上海这样的大都市中获得了惊心动魄的体现。如果说,三十年代的新感觉派小说家们还只停留在对现代都市的震惊体验,晕眩于琳琅满目的都市表象的话,那么,到了张爱玲这里,现代都市的繁复的感性内容则向美学层面生成与积淀。孟悦在《中国文学

“现代性”与张爱玲》一文指出张爱玲的智慧“表现在，她知道怎样为并未整体地进入一个‘新时代’的中国生活形态创造一种形式感，或反之，怎样以细腻的形式感创造对中国生活和中国人的一种观察，一种体验，一种想象力。”^⑩这种“形式感”正是张爱玲的审美经验和美学理想在文本中的具体实现，因而，文学想象力便衍生为文本中的形式因素，正是在文本化的形式中，张爱玲以她特有的“参差的对照的手法”协调着诸种美感情调。

“意象化空间”是张爱玲赋予小说以“形式感”的核心美学技巧，这是研究者的共识。孟悦则进一步引申出“意象化叙述”的范畴。她分析了《茉莉香片》中的一个细节，写聂传庆对着床头的屏风想他死去的母亲的一生：

她不是笼子里的鸟，笼子里的鸟，开了笼，还会飞出来，她是绣在屏风上的鸟——抑郁的紫缎子的屏风上，织金云朵里的一只白鸟，年深月久了，羽毛暗了，霉了，给虫蛀了，死也还死在屏风上。

孟悦认为：“这叙述既不是抒情又不是说理，却靠着‘把颜色大量地堆上去，油画变了浮雕’的方法，把‘物’和‘用品’转化成‘意象’，日常空间转化成了‘表意’空间，借用她描绘人们衣着的字眼，空间和物品是‘一种言语’，一种‘随身带着的袖珍戏剧’，它们随遇而‘兴’，有点近似古诗歌写作的睹物起兴手法，但又实实在在是‘叙述’——其‘意象’由人们眼前的场景和细节化出，丝毫不打断故事的行进，或许可以把这称为一种‘意象化叙述’”。“这种手法使空间和日常物品以一种相当特殊的身份参与了叙事：它们从‘中性’的外在物质世界变成了叙事意义的生产者。”^⑪由此，日常空间也就生成为文本中的“有意味的形式”，生成为审美化的空间。

从这个角度审视张爱玲小说中的典型空间场景，我们会发现在“公寓”和“街道”这种

普普通通的日常空间中，浓缩着直觉的、体验的、审美的、社会的、文化的诸种形态的内涵，从中可以透视张爱玲对现代经验特有的感受和把握方式。“公寓”表征着具有现代意味的“私人空间”，而“街道”则象征着由普通人组成的大千世界，“是一个容纳着各种生活方式的开放的‘人民’，‘群’和‘公众’的空间”。本雅明曾对比过霍夫曼的小说《表弟的街角窗户》和爱伦·坡的《人群中的人》。他认为，两篇小说都是较早试图捕捉大城市街头景象的作品，而两者间的不同则更值得注意。坡笔下的咖啡馆窗子后面的观察者被窗外街道上蜂拥而过的熙熙攘攘的人群所吸引，最终听任自己走出去卷进了大众的漩涡。而“霍夫曼的表弟从他的街角窗户中看，像个瘫痪人似的动弹不得，即使他身在大众中也不会跟随他们的。”^⑫两篇小说由此代表了对现代大都市以及对待“人群”和“公共空间”的两种基本态度。而张爱玲似乎与上面两种态度都有所不同。尽管坡的观察者最终汇入了街道的人流，但他似乎仍是一个都市的陌生者，观察者，张望者，我们始终能感受到他和现代大都市之间的隔膜；而张爱玲则从容自如地出入于公寓和街道之间，她把自己完全看作一个普通人，看作群体中的一份子。“在《道路以目》和《中国的日夜》等散文里可以看到‘个人’和‘群体’如何在街道这个异质共存的平凡空间里形成某种和谐和交流。”^⑬尽管张爱玲把公寓看作“最理想的逃世的地方”，但“街道”的世俗化的公共空间，同样构成了她的归宿。譬如她的《更衣记》中的这段文字：

秋凉的薄暮，小菜场收了摊子，满地的鱼腥和青白色的芦粟的皮与渣。一个小孩骑了自行车冲过来，卖弄本领，大叫一声，放松了扶手，摇摆着，轻俏地掠过。在这一刹那，满街的人都充满了不可理喻的景仰之心。人生最可爱的当儿便在那一撒手吧？

张爱玲正是从街道小菜场这样的世俗化的寻常图景中发现和感悟到审美化的意趣。这是一种“走向世俗”的人世精神。它最终关涉着我们对张爱玲的小说美学以及她所选择的所谓“新传奇”的文体形式的理解。张爱玲这样锚定她的“新传奇”的视野：“在传奇里面寻找普通人，在普通人里寻找传奇。”譬如《倾城之恋》可以说是一个典型的浪漫传奇的题目，然而，张爱玲本人却以这样的口吻谈及由这部小说排成的话剧：

流苏与流苏的家，那样的古中国的碎片，现社会里还是到处有的。就象现在，常常没有自来水，要到水缸里去舀水，凸出小黄龙的深黄水缸里静静映出自己的脸，使你想起多少年来井边打水的女人，打水兼照镜子的情调。我希望《倾城之恋》的观众不拿它当个远远的传奇，它是你贴身的人与事。^⑩

所谓传奇，原来就发生在你自己的身边。它不是一个遥远的浪漫的时空中演绎的浪漫的故事，它不过是每个人都可能会碰到的贴身的俗世里的故事，是普通人的故事，也是静静地上演了多少年的故事。因此，张爱玲消解了“传奇”的经典语义，或者说，她赋予了这一传统文类以新的期待视野，使现代传奇生成了更丰富的可能性，并使文学想象力“打开了一个左翼文学实践和一般‘大都市风’作家都不曾深入的写作领域：即一个‘没有完成’的‘现代’给中国日常生活带来的种种参差的形态，以及在这个时代中延续的中国普通社会”。

前面引述的张爱玲的自述中，她把流苏以及流苏的家，视为“古中国的碎片”。这种古旧的“碎片”并不是以古董和文物的形态存留在现代大都市的社会生活中，而是作为现代文明的结构因素参与到现代历史进程。“多少年来井边打水的女人，打水兼照镜子的情调”就是这样参与了现代性的美感生成之中。张爱玲艺术直觉和美感意向的复杂性也许正

来自于“古中国”的情调与现代都市美感的混合。很难说张爱玲的审美趣味是否有一种倾向性，也很难厘清这种混杂的美感中孰者为旧，孰者为新，真正有意义的话题在于，究竟是哪些历史因素与文化因素参与了对张爱玲笔下的繁复的美感生成的塑造？“古中国”的传统美感是怎样与现代都市的美学形态水乳交融在一起的？这是值得进一步思索的课题。张爱玲可以说以她对“半新不旧”的转型期的中国的文化想象和文学想象，为考察中国现代文学中的审美主义的历史形态提供了一个弥足珍视的个案。

我个人则迷恋于多少年来井边打水兼照镜子的女人所具有悠长的情调，以及“古中国的碎片”中可能隐藏的一种挽歌般的美感。这种挽歌的美来自于张爱玲对已逝和将逝的传统与现代文明形态的荒凉体验。正是这种荒凉体验最终超越了新与旧，雅与俗，传统与现代，东方和西方的对峙和分野，使张爱玲的文学想象汇入了地老天荒般的人类具有原型性质的经验世界之中。

四

挽歌的情怀是张爱玲创作的一种内在的审美维度。对文明颓败的敏锐的领悟和深刻的预感造就了这种情怀：“时代是仓促的，已经在破坏中，还有更大的破坏要来。有一天我们的文明，不论是升华还是浮华，都要成为过去。”因此，当她一方面享受现代生活，向大都市的生活沉溺的同时，又深深地感到这一切都是转瞬即逝的，充斥她的笔端的那种亘古荒凉，即是一种文明的末世图景的折射。如果说“波德莱尔在‘忧郁’和‘过去的生活’中把握住了真实历史经验的消散的碎片”，^⑪张爱玲则在“苍凉”和“传奇”中传达着一种挽歌的情调。

“挽歌”在中国现代审美主义的发展轨迹中是一种带有普遍性和总体性的美感情调。

这种情调的产生,具有一种基于中国现代历史境遇的必然性。作为一个后发展的国家,中国首先面临的是应对现代性的挑战,建立现代民族国家的历史使命。然而,中国历史语境的复杂性在于,在很大程度上,中国是“被”现代化的民族国家,因此,在追求现代化的同时,又伴随着对现代性的深深的疑惧,而更重要的方面则是,在现代性的强大冲击之下,本土的固有传统,传统的价值体系以及传统美感正无可挽回地在一点点丧失。在象征着进步、未来和必然性的一元化“现代”理念面前,传统逐渐失去存在的合法性和最终依据似乎是一种必然的历程。然而,如果说历史理性是以目的论和决定论作为基本法则,那么,人类的审美经验却表现出执拗的悖反意向,以对生存的原初境遇的直观领悟,呈示着历史语境本有的复杂性。从审美主义的角度出发,那些已经丧失和即将丧失的事物却可能是更具有审美意味的。更容易令作家们感怀的,正是那种易逝的以及丧失的深刻体验。中国现代作家普遍感受到的,正是本土的传统诗意在丧失的过程中所透露出的挽歌意蕴。

由此我们重新发现了中国现代文学中关于小城的故事。

小城在“乡土中国”的总体生存格局中有一种独特的地位,堪称是传统中国的象征。^⑩因此,师陀在《果园城记》里“有意把这小城写成中国一切小城的代表,它在我心目中有生命,有性格,有思想,有见解,有感情,有寿命,象一个活的人”。^⑪“果园城”也因此成为中国现代文学中一个著名的小城。它和萧红的呼兰城,沈从文的边城一起,讲述着传统中国的失落的故事,最终构成了对大变动过程中的乡土中国的文化学以及人类学意义上的忠实见证。

沈从文的《边城》精心构建了一个湘西世界的神话,从这一角度上看,似乎它讲述的是一个传统意义上的牧歌式的乐园故事。然而,当我们把现代性的维度引入到边城世界之

中,田园牧歌的自足性便被打破了。正象研究者曾经指出过的那样,表面似世外桃源的湘西,在时间的洪流中,最终蜕变为一个“失乐园”。^⑫小说中多次出现的“白塔”可以说是边城世界的一个标识,“碧溪岨的白塔,人人都认为和茶峒的风水大有关系。”但从沈从文的创作意图上分析,这座白塔显然不仅仅局限于风土与民俗的价值。它关涉的是小说的总体性主导动机。在《边城》的结尾,白塔在祖父死去的那个暴风雨的晚上轰然坍塌,它象征了一个关于湘西的世外桃源的神话的必然性终结,正象祖父躲不过生老病死的自然选择一样。从白塔的轰然倒掉中,我们分明能够体验到一种挽歌的情调。

“失乐园”也同样是《呼兰河传》的母题。这部回忆体的小说是萧红在沦陷时期的香港抱病写就的。在萧红的缅想中,呼兰城是一个记忆之城。它是困厄之际的作者的生命归依之地。尤其是只属于作者和她的祖父的“后花园”,更是逸出了意识形态的色彩,是生命中一块原生的本真的乐土。因此,与《生死场》时期的严峻审视和强烈的民族国家意识略有不同,《呼兰河传》倾情讲述的是个体生命与出发地之间血缘般的维系以及作者揖别故土的失落感受,我们从萧红生命深处发出的低回隽永的吟唱中,捕捉到的仍然是一阕挽歌的旋律。

与几座小城的故事同样值得重视的,是废名的小说《桥》。以往的研究大体上从流派的角度出发,把《桥》定位为乡土田园小说。而从类型学的意义上着眼,《桥》则是一部乌托邦化的幻象文本,具体表现为《桥》在语言形式层面的语言乌托邦以及在意义层面的观念乌托邦。简单地说,废名的小说语言总体上具有一种指喻性或隐喻性,小说中的具体意象并不停留在现实层面,而是指向一个观念域,最终生成成为一种虚象,用周作人的话说即一种“梦想的幻景的写相”。^⑬这说明废名的小说语言在本质上是一种隐喻性的幻象语言,

最终指向的是一个理念的乌托邦世界。这就为《桥》笼罩上一层缥缈的彼岸色彩。它的资源前景是温李的晚唐诗以及《红楼梦》、《镜花缘》一类的女儿国理想国的传统。当我们从文化语义上重新观照《桥》的时候,可以说它最终构筑的是一个东方理想国的人生图式。而它镜花水月般的空幻感则把中国现代文学中挽歌与幻象的母题推向了极致。

挽歌所具有的一种令人心碎的美感从帕乌斯托夫斯基笔下的勃洛克那里可以获得最深切的印证。勃洛克是一个为正在消亡的古老而贫困的俄罗斯唱挽歌的诗人:

需要有恢宏、坚韧的心灵和对
本国人民的伟大的爱,才能眷恋这
些阴忧的农舍、哀歌以及灰烬和茅
草的气息,并透过这种极度的匮乏
看到被森林和荒山所包围的俄罗斯
那种病恹恹的美。勃洛克的许多前
人也看到了这种美。然而这个罗斯
在消亡。勃洛克哀悼它,为它唱着挽
歌。^②

从勃洛克这里,我们分明可以感受到,挽歌是一种审美精神,是一种热爱和眷恋的情怀,其中沉积着人类关于失落与眷恋的普泛化、经典化的体验,浓缩着人类只有经过丧失才能最终获得的心灵历程。

如果说,一切美好的东西在丧失的过程中都具有一种挽歌性,那么,中国现代文学中这种贯穿性的挽歌情怀究竟有什么样独特的特质?这涉及的是后发国家所面临的文化和审美的双重困境的问题。在中国这样一个后发的民族国家中,挽歌的美必然与一种对现代性的焦虑错综复杂地交织在一起。双重的文化和历史因素的叠合铸就了审美倾向的复杂性。沉迷在“过往的东西”中的小说家们一方面获得的是易逝以及丧失的深刻体验,这种挽歌般的怅惘体验中有一种天然的感伤性和抒情性;然而,消逝的并不是全然美好的,乡土中国自有其荒芜肃杀的一面,正象萧红

记忆中的呼兰小城既覆盖着温馨也同时覆盖着荒凉一样。而师陀从果园城中挖掘出了更为复杂的感受,这些都是单纯的挽歌情怀无法涵盖的。同样,对现代的渴望也伴随着对现代的警惕和疑虑,现代性固有的一种内在紧张也潜移默化地作用于小说家们的文化和审美的感知领域,从而带给他们文化和审美的两难困境。而正是这种两难境地,最终成为中国现代审美主义的一大幸事。单一化的美感由此被繁复甚至复杂的审美意蕴所替代。而这种复杂的审美意蕴正是与现代中国历史与文化的原初的语境相同构的。我们所渴望描述的,正是这样一种审美主义的复杂景观。

当年读帕乌斯托夫斯基的《金玫瑰》(又译成《金蔷薇》),读到写亚历山大·勃洛克的一段,作者称“我不大理解勃洛克对俄罗斯和人类的将会遇到的考验所怀有的那种先知式的、神秘的恐惧;至于他那种宿命的孤独感、毫无出路的怀疑、灾难性的沉沦以及他对革命的过于复杂化的理解,更是我无法理解的。”当时我也觉得很难理解这位勃洛克的复杂性。如果人们建构的是一种一元化的历史理念图景,就无法理解勃洛克式的充满悖论和吊诡的思想。而我们力图重建更为复杂的文学史叙事以及重建更为复杂的中国现代审美主义的历史脉络,正是力图理解人类复杂的历史和思想复杂的原初境况本身。

1998年8月5日于北京大学

①《汪晖自选集》序,广西师范大学出版社,1997年9月。

②⑧⑩汪晖《韦伯与中国的现代性问题》,载《批评空间的开创》,东方出版中心,1998年7月。

③钱理群《〈新与旧〉里的历史、哲学与心理》,载《沈从文名著欣赏》,中国和平出版社,1993年6月。

④⑤王德威《从头说起》,载《批评空间的开创》。

⑥杰姆逊《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》,《当代电影》1989年6期。

⑦杰姆逊(詹明信)《晚期资本主义的文化逻辑》代序,三联书店1997年12月。

⑨⑭⑰本雅明《发达资本主义时代的抒情诗人》,第110页、第144页、第158页。三联书店,1989年3月。

⑪吴福辉《老中国土地上的新兴神话——海派小说都市主题研究》,载《二十世纪中国文学史论》第二卷,东方出版中心,1997年11月。

⑫⑬⑮孟悦《中国文学“现代性”与张爱玲》,载《批评空间的开创》。

⑩张爱玲《罗兰观感》,载1944年12月8日、9日《立报》。

⑱参见栾梅健《小城镇意识与中国新文学作家》,载《中国现代文学研究丛刊》1997年第4期。

⑲师陀《果园城记》序。

⑳王德威《小说中国:晚清到当代的中文小说》,台北麦田出版有限公司1993年6月。

㉑周作人《桃园》跋。

㉒帕乌斯托夫斯基《金玫瑰》,第274页,百花文艺出版社,1987年6月。

新生代的“狂叫”!

一批自诩为“新生代”的“青年作家”,在《北京文学》1998年10期,以“答卷”的形式,对现当代的文学状况,发表了一系列耸人听闻的“狂叫”。《断裂:一份问卷和五十六份答卷》长达四万字,现摘其要点如下:

1. 关于五十、六十、七十、八十年代的作家评价问题。李小山:那时的人长得又矮又小,躲在政治家的石榴裙下,显得智商很低(八十年代后有了些改观)。赵凝:八十年代有不少作品让我感到可笑和作呕。楚尘:路过一个粪坛,如果不能绕道而行,就得忍受阵阵恶心的气味。2. 关于中国当代文学批评与当代文学评论家。邱华栋:批评家有权评论,但他们没有能力“指导”。作家是野兽,评论家总想把作家装进笼子。韩东:当代文学评论并不存在。有的只是一伙面目猥琐的食腐肉者。他们一向以年轻的作家的血肉为生,为了掩盖这个事实他们攻击自己的衣食父母。另外他们的艺术直觉普遍为负数。楚尘:一帮势利的家伙干不出什么事情。刘立杆:文学批评与文学作品、评论家与作家的关系永远是仆人与主人的关系。而国内这些文学批评与批评家总想骑到主人头上拉屎。朱文:最好的文学批评都是作家写的。批评家这个行当很特殊,容易让人变态,或者说,变态的家伙容易选择这个行当。西飏:文学家的存在使评论家有饭吃。3. 关于大专院校里的现当代文学研究。夏商:幸运的是我没有读过大学中文系。所谓“学院派”研究,对真正的写作而言,作用等于零。鲁羊:这种研究吸活体的血,然后输入有毒液体,以怨报德。它靠什么活,往往它就伤害什么。李小山:专家教授们手里捧着书本,眼睛却盯着警察的指挥棒。韩东:他们

培养一批心理变态的打手。4. 关于鲁迅、陈寅恪等人。韩东:鲁迅是一块老石头。对于今天的写作而言鲁迅也确无教育意义。述平:没有任何一位思想权威对当代中国文学有指导意义,包括鲁迅。朱文:可能我的历史是颓废的历史,激情和肉体史,是南朝臣民的裸宴,是罗马的狂欢……在此,川端康成的样子远比鲁迅清晰。

关于“文革文学”的研究

韩小蕙在《“文革文学”研究已迫在眉睫》(《文论报》第439期)一文中指出:

“文革文学”是一个阶段,过去一直说它是“一片空白”,其实不对。据统计,“文革”10年,公开出版的长篇小说有82部,其他品种,诸如诗歌、散文、电影、戏剧等等,在“文革”后期公开发表和出版也不少。而且,“文革文学”与“17年文学”有着密切的承继关系,“文革”中一些极左思潮,在17年时期就已逐渐冒头,“新时期文学”也与“文革文学”有着血缘关系,新时期涌现出来的一大批作家,如谌容、刘心武、蒋子龙、陈忠实等,都是在“文革”后期即已开始发表作品。因此可以说,“文革文学时期”上勾下连,在当代文学史上演绎了一段特殊历史,不可小觑。“文革文学”研究存在几个难度:一、政治因素。有人始终有一种认识,即重提“文革”会影响今天的稳定局面,忌讳提“文革”。二、当事人的阻力很大。即许多在“文革”中干过错事,写过逢迎之作的作家,不愿重提当年那一段失误;更有些人千方百计粉饰当年的经历,甚至修改当年的日记和作品等。三、年轻人的冷漠。现在“文革”过去20多年了,新成长起来的一代没有十年浩劫的切肤之痛,对研究过去不感兴趣,甚至一提“文革”他们就烦。