

## 审美原则、叙事体式和文学史的“权力”

——再谈“重写文学史”

杨庆祥

**内容提要** “重写文学史”是20世纪80年代以来中国现当代文学研究领域最重要的“事件”之一，它以多种方式改变了现当代文学研究的整体格局。本文通过对“重写文学史”的“审美原则”和“叙事体式”的辨析，历史地演示“重写文学史”与80年代的历史语境、知识范型、话语策略之间的复杂关系，并认为只有规避“二元对立”的思考方式，才能理顺意识形态、历史阐释和文学史书写之间的各种矛盾纠葛。

### 一、从北京到上海：“重写”重心的转移

虽然正式提出“重写文学史”是在1988年的上海，但是无论当时的倡导者还是后来的研究者都认为“重写”的开端实际上是在更早些时候的北京。“今年8月，我和陈思和一起去镜泊湖参加一个中国文学史的讨论会，不少同行一见面就说，‘你们那个专栏开了个好头，可一定要坚持下去啊’，听着朋友们的热情鼓励，我不由得想起了三年前的暮春季节，在北京万寿寺召开的中国现代文学创新座谈会。倘说在今天‘重写文学史’的努力已经汇成了一股相当有力的潮流，这股潮流的源头，却是在那个座谈会上初步形成的。正是在那个会议上，我们第一次看清了打破文学史研究的既成格局的重要意义，也正是在那个充当会场的大殿里，陈平原第一次宣读了他和钱理群、黄子平酝酿已久的关于‘二十世纪中国文学’的基本设想。”<sup>①</sup> 根据另外一位批评家的回忆文章，“当时，又正值北大的几个年轻同行，在《读书》杂志上发表了有关20世纪文学史的一些看法。王晓明认为我们上海也可以做个相应的表示”<sup>②</sup>。在这里，1985年“二十世纪文学”的提出被视为“重写文学史”的一个重要源头。而在另外的研究者看来，这一源头实际上可以被追溯得更远一些，“也可以这么说，整个80年代的新文学研究都构成一种重写文学史的思潮”。“这种重写历史的思潮不仅仅局限于文学界，在整个思想界都同样发生了”<sup>③</sup>。无论是从大的“重写语境”还是从文学界“二十世纪文学”设想的提出，我们似乎可以得出一个判断，上海的“重写文学史”似乎是对



发端于北京的“重写”思潮的呼应和延续。那么，这里一个很有意思的问题是：为什么北京的“重写”思潮没有继续深入讨论下去，而是转移到上海形成了一个小小的高潮？而且我们可以进一步追问：从北京到上海的这种空间上的位移是否意味着“重写”的重心、内涵发生了一些微妙的变化？

首先来讨论第一个问题，“重写文学史”为何从北京转移到了上海。这个问题让我想起了一个类似的问题，那就是，“现代派文学”的讨论和发展也经历了同样的过程，在程光炜和李陀 2007 年的一次对话<sup>④</sup>中就提到，80 年代初北京关于“现代派文学”的讨论是非常热烈的，但是 1985 年以后“现代派文学”的重要作品、作家、批评家没有在北京出现，而是集中出现在上海了。这种空间位置上的转移是一种巧合吗？虽然其中存在着一些很偶然的不可考查的因素，但也同样有一些历史“痕迹”可以解释这种现象。我们知道，1985 年以后，上海的文化氛围实际上比北京要活跃一些，这一方面是因为上海作为一个开埠比较早的现代都市，它本身就比较具有开放性；另外一方面，根据李陀的观点，当时上海的一批文化人如巴金、茹志鹃、王西彦、李子云等对于新的文化现象都持一种开明的态度。我们会发现一个有趣的现象，就是提倡“重写文学史”的《上海文论》和“先锋文学”的重镇《上海文学》之间的关系非常密切，从某种意义上讲它们是当时上海文坛重要的两翼（作品和理论），这两家杂志的编辑人员和作者群体也有着惊人的重合。从这些方面来看，“现代派文学”和“重写文学史”的空间转移就具有某种历史的必然性，这是从文化政治方面来考虑的。如果从当时文学的“内部发展”来看，就会发现这两个文学“运动”之间有着更为内在的联系。我们知道，“先锋小说”当时一个重要的特征就是强调文学本身的“独立性”和“自足性”，强调批评观念上的“审美”原则和“文本主义”，陈思和、王晓明虽然比吴亮、程德培等人对“先锋小说”的态度更加谨慎，但同属于上海“先锋批评”的圈内人<sup>⑤</sup>，不可能不受到影响，而且，在“重写文学史”中起到不可或缺作用的李劫是当时最活跃的先锋批评家之一。因此，“先锋小说”的写作观念和批评方法实际上对“重写文学史”影响甚大，这正是我们要讨论的第二个问题，从北京到上海的位移不仅仅是一种空间上的转换，而且在这种转换中“重写文学史”



的重心和内涵都发生了一些微妙的变化。

具体来说，“重写文学史”经历了从“材料的收集整理”到寻找“重写”的理论框架和方法论问题。在陈思和看来，“重写文学史的提出，并不是随意想象的结果，近十年中国现代文学的研究确实走到了这一步。我们不妨回顾一下这门学科的发展轨迹。‘文革’前的十七年且不去谈，自1978年到1985年，这门学科的主要工作是资料的发现、整理以及重新评价”。资料的发现、整理方面所做的工作比较成功，“一批现代文学研究工作者在理论整合和材料整理上都做了大量工作……有了《中国现代文学史资料汇编》和《中国当代文学研究资料》两种大型丛书”<sup>⑥</sup>。在贺桂梅看来，“这种侧重于拾遗补阙的现代文学观，成为80年代突破既有文学史模式以重写文学史的先声”<sup>⑦</sup>。然而与这些“奠基性工作”同时进行的“重新评价”却不尽如人意，主要问题是“局部研究大于整体研究，说好话，谈积极性的方面多，谈局限性的方面少”，“这也导致文学批评中感情因素超越于审美因素”<sup>⑧</sup>。这也就是说，从1978年到1985年，虽然对于“现代文学史”应该研究“什么”（写什么）已经比较明确了，但是在具体的研究方法上，也就是“怎么写”的问题上还没有取得让人满意的突破，这成了当时文学研究者面临的一个主要难题。北京的学者显然已经意识到了这个问题，在黄子平看来，“用材料的丰富能不能补救理论的困乏呢？如果涉及的是换剧本的问题，那么只是换演员、描布景、加音乐，恐怕都无济于事”<sup>⑨</sup>。正是因为要从整体上“换掉”现代文学史研究的旧框架这个“老剧本”，所以，在钱理群等人的“二十世纪文学”的提法里面，一个核心问题就是“涉及建立新的理论模式的问题”。在陈平原看来，“我们所要强调的是文学史研究上的一个方法问题，即从宏观角度去研究微观作品……很多重要的作品，需要放到新的概念中去细细地重新读几遍，一定能有一些新的‘发现’”<sup>⑩</sup>，可能是出于这方面的考虑，他们提出了“二十世纪文学”这一理论框架，并试图从“文化角度”去重新整合20世纪文学史。正如当时的研究者所指出的，“文化的角度”固然可以从一定程度上矫正前此文学史的“政治性”，但是因为过于宽泛而显得不易操作<sup>(11)</sup>。相对而言，陈思和等人提出的一系列原则如“审美性”、“个性化的研究”等等则显得比较清晰和有“颠覆性”，相对而言也更具有可操作性。从这



个意义上说，从北京到上海的位移同时也意味着“文学史”的“重写”在理论模式和研究方法上的“突破”。当然，我并不是在“进化论”的意义上来谈论从北京到上海的转移，恰恰是，上海的“重写文学史”与北京的“重写/重评”之间有着非常复杂的内在联系，可以说是处于一系列的连续和非连续的纠缠之中，这是我们下面要重点讨论的问题。

## 二、“审美原则”与文学史学科的“专业化”

贺桂梅曾经在一篇文章中把李泽厚的《启蒙与救亡的双重变奏》视为新时期历史“重评”的先声和纲领性文献(12)。她的这一判断是否准确我们暂且不去管它，不过她提醒了我们，“文革结束后现、当代文学的学科建制和文学史叙述，并非简单地延续了50—60年代的模式，而是试图以类似于启蒙/救亡论的方式，完成新一轮的改写”(13)。有意思的是，具体到“重写文学史”方面，李泽厚也不甘落人之后，在1986年写出了长文《二十世纪中国（大陆）文艺一瞥》，在这篇文章中，他以启蒙主义的立场，从“思想史的角度而并非从文艺史或美学角度来看中国现代文艺……便只是通过文艺创作者的心态，以观察所展现的近现代中国所经历的思想的逻辑”(14)。毋庸置疑，这种“写作”的出发点只能是把“文学史”作为“思想史”的“注脚”，成为知识分子“心态史”的一个简单比附。正是在这个意义上，这篇文章遭到了李劫的强烈批评，认为“他把文学史硬塞进思想史的框架从而搅混了思想史的同时也消灭了文学史”(15)。这种指责今天看来有些夸大其词，但是，李劫在当时确实一针见血地指出了李泽厚的“文学态度”，“从文学的角度说，他认同了传统的文以载道；从哲学的角度说，他依然是一个黑格尔主义者”。对于李劫咄咄逼人的指责，李泽厚没有作出正面回应，我想他可能是有些不以为然吧。在他的文章的结尾，他已经有了非常鲜明的态度：

从文艺史看，则经常有这样一种现象：一些作品是以其艺术性审美性，装修人类心灵千百年；另一些则以其思想性鼓动性，在当代及后世起重要的社会作用。那么，怎么办？追求审美流传因而追求创作永垂不朽的“小”作品呢？还是面对现实写写尽管粗拙却当下能震撼人心的现实作品呢？……如果不能两全，如何选择呢？……选择审美并不劣于或低于选择其它，“为艺术而艺术”不劣于或低于“为人生而艺



术”，但是，反之亦然。世界、人生、文艺的去向本来就应该多元化的。

如果是我。大概会选择后者。这大概因为我从来不想当不朽的人，写不朽的作品，不想去拿奖金、金牌，只要我的作品有益于当下的人们，那就足够使我欢喜了。所以在文学（不是文艺）爱好上，我也更喜欢现实主义，容易看，又并不失其深刻。李泽厚的这一段话是作为“展望未来中国文学”的意思来说的，但是在我看来，他在历数中国现代文艺的种种“功过”之后说出这么一段坦诚之言，却带有更多的总结的意思，他认识到了评价、研究、书写中国现代文学史的两难困境，究竟是用审美性的原则，还是思想性的原则？他可能意识到了一点，任何一个原则都可能会带来一段不完整和不真实的历史叙述。

同样的困惑也存在于“二十世纪文学”的倡导者身上，虽然他们一再强调：“二十世纪中国文学这一概念首先意味着文学史从社会政治史的简单比附中独立出来，意味着把文学自身发生发展的阶段完整性作为独立的研究对象。”（16）但是，在随后的讨论中，立即就有学者非常敏锐地指出了其中的“含糊”之处，“把研究的立足点从‘政治’深入到‘文化’，过去争论不休的一些问题变得不甚重要了。但在具体论述中，可能会碰到不少困难。强调文学的独立性，努力把文学史从政治史的附庸中解放出来，这一点文章贯彻得很好。关于现、当代文学要不要分家可以讨论。1949年以后文学基本上是30年代革命文学的发展，可是1949年这条线仍然很重要，起码文学的领导方式变了，这一点对‘十七年’文学影响很大。‘文化大革命’文学则是1949年以后主流文学的极端发展。”“当然，舍弃了一些不该舍弃的东西，比如，30年代左翼文学就没有很好地概括进去”（17）。

“另外，你们很少讲文学与时代的关系，连一战二战这样的大事似乎都跟文学毫无关系”（18）。如何把“革命文学”、“十七年文学”、“文革文学”整合进“二十世纪文学”，如何处理文学与时代，文学与意识形态的关系，这成为当时“重写文学史”的一个学术“瓶颈”，正如黄子平所矛盾的，“我们怎样才能又保持住‘作品’（审美与语言）又不丧失‘世界’与‘历史’呢？”（19）

从这些学者的思考和困惑中，我们可以看出80年代知识范型的一个本质特点，就是采用“二元对立”的方式去思考、分析问题。具体到



我们所讨论的文学史，则体现为“审美性 / 历史性”、“艺术性 / 思想性”、“形式语言 / 思想内容”等问题。在 80 年代的学者看来，这两者基本上是不可以并存的，只能是“二者取其一”，正是从这样一种非此即彼的问题意识和知识理念出发，“重写”就只能采用如程光炜所言的“概念分离”（20）的方法来确认文学的“自主性”。这种“分离”在上海学者对“二十世纪文学”这一概念的辩驳和最终的舍弃中可以清楚地看出来。

1988 年，李劫和黄子平就当时的文学史研究状况有一个对话，正是在这个对话中，李劫质疑了北京学者“二十世纪文学”这一提法，在他看来，“二十世纪文学”这一概念至少有两个方面的含义：一是特殊性含义，“二十世纪文学”是指世界范围内的一种文化主潮，这一文化主潮就是“现代主义文学”；二是普遍性含义，那就是发生在这一时段的整个世界文学的总和。在特殊性含义上，李劫认为“中国现代文学在一个很长的时间内，是不属于二十世纪文学意义上的世界文学的”，因此，“凡是不具备二十世纪文学特征的文学现象，都是被省略的，诸如‘两结合’、‘三突出’之类”（21）。在普遍性意义上，“假如我们以二十世纪文学作为背景性的参照来描述中国现代文学史，那么，情形就完全不同了，因此，在这里，‘两结合’、‘三突出’之类不仅不能省略，而且还构成了一段文学主潮。不管这种主潮的文学性有多少，但遗憾的是，它们就是历史”（22）。很明显，李劫在这里同样陷入了二元对立、非此即彼的思维模式中，但是他很快就从操作的意义上进行了“剥离”，“我认为，不要企图建立包罗万象的文学史，选取一个维度就能获得一部历史……可是既然诉诸行动，就应该摆脱无休止的深思熟虑。哈姆雷特什么都不缺，就缺把利剑刺向国王的力量”（23）。李劫的这番话其实回答了上文中提到的黄子平的疑问，在“审美”和“历史”之间，他选择了“审美”这个维度，同时也放弃了“二十世纪文学”这个概念。几乎同时，在“重写文学史”专栏的发刊词中，陈思和和王晓明开篇声明的就是“审美原则”：“重写文学史……它决非仅仅是单纯编年式的史的材料罗列，也包含了审美层次上的对文学作品的阐发批评。”（24）后来又不断强调“本专栏反思的对象，是长期以来支配我们文学史研究的一种流行观点，即那种仅仅以庸俗社会学和狭隘的而非广义的政治标准来衡



量一切文学现象，并以此来代替或排斥艺术审美评论的史论观”（25）。虽然他们也同样提到了“历史的审美的”研究方式，但是，“历史”在此不过是“虚晃一枪”，其重心还是落在“审美”上面。“重写文学史”最终以“审美原则”作为它的标准和方法论，并不是一个“偶然”的选择，而是带有某种“历史的必然性”。一方面，它是“当代文学”全部历史生成的结果，如李杨所言，没有“十七年文学”与“文革文学”，何来80年代文学？（26）也就是说，没有“十七年文学”、“文革文学”对“语言”、“形式”的过度“排斥”，也就没有80年代文学对“纯文学”、对“审美主义”的极端追捧；另一方面，它是80年代话语方式生成的产物，可以说，只有在80年代那种二元对立的话语模式中，“审美原则”才会成为一种“片面”但是又“深刻”的理论方法得到研究者的青睐，当然，这种选择中不可避免地带有“文学策略”的意味。作为现代化话语的内在要求之一，“审美性”原则对于现当代文学史研究的专业化起到了一定的积极作用，正是在“审美原则”下，现当代文学史才在一定程度上摆脱“革命史”、“思想史”、“社会史”的模式，重塑了一个新的“现当代文学”。因此选择“审美原则”作为文学史研究的理论模式在一定的时段内有它的合理性和进步意义。

不可否认，“审美原则”其实是另一种意义上的文学政治学，2003年有一位学者因此对“重写文学史”进行了猛烈的抨击：“‘20世纪中国文学’的提出是要把一个资产阶级现代性的叙事硬套在中国现代的历史发展上，用资产阶级现代性来驯服中国现代历史，这种文学史的故事具有明显的意识形态的预设和虚构性。”（27）在我看来，对这一问题进行反思是必要的，但不能再次采用简单的二元对立的思维方法，用资产阶级美学/社会主义美学等很宏观的概念来进行区分，这样可能会把问题再度简单化。“重写文学史”毫无疑问有其意识形态性，关键是，它是如何通过一种“去意识形态”的姿态来重构新的意识形态的。无疑，“审美原则”是其重要的一个手段。因此，对于“重写文学史”来说，更需要反思的问题可能是“审美性”这一概念在理论上的“偏移”。

我们知道，在李泽厚的美学谱系中，“美的本质是和人的本质密不可分的”，“美的本质被界定为真与善、感性与理性、合规律与合目的



性……的统一” (28), “美”不可能独立于历史、社会和意识形态而存在。但在“重写文学史”倡导者的知识谱系中,“审美性”的历史和社会内涵在很大程度上被抽空,被完全等同于“新批评”所谓的“文学性”(形式和语言),“审美”被大大简化为一个技术性的问题(具体到作品分析中就是“怎么写”的问题)。比如王晓明对发表在《上海文论》“重写文学史”专栏中的《一份高级形式的社会文件》就评价很高:“《一份高级形式的社会文件》自有突出之处”,它“运用现代文学批评理论重新整合出它的意义和局限,并提出一系列启人深思的问题,如:如何把素材转化为结构(即内容)的有机部分?有没有脱离文本结构的技巧?……”(29)陈思和也持有相同的观点:“因此,对于一个优秀的作家来说,他在文学上所构成的成就,不在于他写什么,更要紧的是他怎么写的,也就是他怎么运用他特殊的艺术感觉和语言能力来表述”(30)。“如果仅就思想性而言,现代人远比曹雪芹、托尔斯泰、陀斯妥耶夫斯基先进许多,但至今仍无一个作家、一部作品称得上比他们更加伟大,其中原因也就在这里”(31)。这种把“审美性”仅仅简化为“语言能力”、“写作技巧”的技术主义倾向在很大程度上损害了“重写文学史”的“史”的面向,实际上是把文学史仅仅理解为“好”作品和“好”作家的历史,今天看来这是有问题的,正如程光炜所质疑的:“如果说‘文学作品’比‘文学知识’更能够培养学生的‘艺术感受’,那么‘文学史知识’作为一种历史经验的总结和反省,是否就因此而毫无存在的价值?”(32)在2007年的一篇文章中,陈思和已经清楚地表达了自己对这一问题的反思,他认为他主编的《中国当代文学史教程》只能属于第一种形态的文学史,即优秀文学作品研究,离他认可的“理想的文学史研究”还有相当的距离(33)。

### 三、“叙事体式”和历史(文学史)阐释的“尺度”

在《文学史的探索——〈中国文学史的省思〉导言》(34)中,陈国球区分了文学史的两种涵义以及由此而产生的两种存在模式:“文学史既指文学在历史轨迹上的发展过程,也指把这个过程记录下来的文学史著作。就第一个意义来说,文学史存在于过去的时空之中;就第二个意义而言,文学史以叙事体(narratives)形式具体呈现于我们眼底。”在他看来,文学史的第一个意义只能通过文学史的第二个意





义呈现出来，“文学史的常识的传递、扩散都根源于口传或成文的叙事体”。正是在这个意义上，对于各种文学史的“叙事体式”的考察就变成了一个非常重要的问题，因为这种“叙事体式”直接影响到“我们对文学史本体的认识，以及对文学史过程的理解”。

具体到中国当代的历史语境中，占主要地位的“叙事体式”无疑就是教科书式的文学史著作。“当时的情况可能是这样：一个新的国家刚刚诞生，上层建筑及其意识形态都在为巩固政权而展开工作，政治、教育、历史、哲学、法律、文学等社会科学领域都参与了这项工作，即通过各种途径向人们描绘中国革命是怎么走向胜利的，人民共和国是经过怎样艰苦的斗争建立起来的。现代文学史从这个意义上讲具有教科书的性质，是有鲜明的目的与严格的内容规定的”（35）。除了这个大的历史语境之外，还可能有另外两个原因，第一，从学科建制来看，现代文学史从50年代起就成为大学中文系的基础课程之一，第一批现代文学史的著作就是第一批中文系的教材。第二，在当代资源控制高度一体化的情况下，教科书式的文学史著作无论是从科研立项、经费保证、出版发行以及“经典化”上面都占有巨大的优势，所以即使不是身在学院的研究者，也愿意把自己的著作写成教科书式的“叙事体式”。在王晓明看来，“这种教科书式的文学史阐述，本身并无可厚非”，但是，在当代语境中，这种教科书式的文学史阐述逐渐畸形发展为以“政治”为第一标准的排斥性“叙事”，完全控制了对“文学”（具体来说是现当代文学）进行历史“阐释”的权力。因此，对于“重写文学史”而言，除了要借助一个“审美”的标准来代替“政治”的标准之外，选择一个更有效的区别于教科书式的“叙事体式”也成了一个需要着力解决的问题。

在《上海文论》1988年第4期的“重写文学史”专栏中刊发了王雪瑛的《论丁玲的小说创作》一文，这篇文章得到了王晓明的极力赞赏：这一期发表的《论丁玲的小说创作》，也许会有这样那样的不足，但它有一点却值得肯定，那就是它的论述和分析当中，你几乎感觉不到过去丁玲研究中的那些“公论”的牵制，作者只是一心一意地在那里诉说自己的感受和理解，她甚至都不想去反驳那些“公论”。我很欣赏这种态度……（36）王晓明所欣赏的态度正是一种新的叙事体式，与教科书式的叙事体式相比，这种叙事体式的一个突出特点是，它不再



标榜自己是一个“全知全能”的叙事者，也不“力图公正地解释各种历史现象，并负有意识形态指导者的责任”（37）。它是一种完全“个性化”的叙事，是在诉说“我”的而不是“我们”的“感受和理解”。如此强调“个性化”的叙事体式和“非个性化”的叙事体式，并因此从文学史的功能上把文学史区分为“专家的文学史”、“教科书式的文学史”、“普及的文学史”（38），其首要目的当然是为了把文学史研究和写作从一种单一的“霸权话语”中解放出来，它的远景指向的是文学史研究的多元化态势。

“个性化叙事体式”在“重写文学史”中至少与两个问题联系在一起，首先是叙事者（文学史家）的“主体意识”问题，第二是“历史阐释”的“尺度”问题。在“重写文学史”的倡导者看来，“个性化”的叙事体式与研究者的“主体意识”密切相关，“文学史家面对的是人类精神的符号——语言艺术的成品……因此它不能不是研究者主体精神的渗入和再创造”（39）。他们甚至提倡写出一部“有偏见的、个人的文学史”。对个人主体精神如此彻底的信任和崇拜再次证明了“重写文学史”所具有的80年代“气质”，“重写文学史”的叙事主角似乎已经不是“文学”了，而是一个大写的“人”，这个“人”试图通过“审美”构建一个完整的“主体”，“从而试图更为干净地撇清其与国家/社会等社会组织形态之间的关系”（40）。从本质上讲，“个性化叙事体式”是80年代“人学话语”极度膨胀的结果之一，因此，它能否使文学史研究走上“学术化”和“多元化”是值得怀疑的。

实际上，因为对“个人主体意识”的过分强调，“重写文学史”并没有处理好历史阐释的“尺度”问题。以“重写文学史”所极力反对的“文学史公论”问题为例，虽然他们也意识到了仅仅凭借“个人判断”并不能驳倒那些“公论”，但另一方面又强调对这些“公论”“的确是忘记得越干净越好”（41）。且不说学术研究根本不可能在完全断裂的基础上进行，退一步说，难道那些“公论”就完全没有价值吗？“重写文学史”专栏第一次刊发的两篇文章《关于“赵树理方向”的再认识》和《“柳青现象”的启示》就明显有把历史“简单化”的趋向，“赵树理方向”和“柳青现象”中的一些丰富的历史内容，如民间文学与现代文学的关系、问题小说的社会意义、40、50



年代作家的身份意识及其与意识形态的复杂纠缠都没有得到很好的清理，作者只是先入为主地以一个想象中的“自由主义”的立场对之进行颠覆式的“批判”。在另外一篇讨论《子夜》的文章里面，相似的处理方式也同样存在：“其实，《子夜》的创作一开始就出了毛病，如茅盾所说的，他写《子夜》就是为了回答托派……可是我们不禁要问，托派争论的是一个社会政治经济发展的问题，本应通过理论争辩去解决，何尝需要一个小说家来凑热闹？再则，《子夜》作为一本现代都市小说，它的对象是市民，这些读者看看老板舞女觉得蛮新鲜，又何尝有兴趣来听你解答社会经济学甚至中国有没有资本主义的大问题？”（42）毫无疑问，这种思考方式过于情绪化，为什么小说家不可以通过作品来回答重大的社会问题呢？难道市民读者就只喜欢看“老板舞女”吗？蒋光慈的小说在当时的“热销”不正好证明了市民读者的趣味实际上也是很“多元的”吗？（43）我提出这些质疑并不是为了指责“重写文学史”的“失误”，而是怀疑80年代这种比较“粗暴”的进入历史的方式，它带来的可能不是历史的“丰富”和“多元”，而是“单一”和“遗忘”。

对于“重写文学史”而言，它对历史的这种“叙述”可能是刻意的，当时的研究者们已经意识到了历史阐释中“当代性”和“历史性”的问题，在面对很多批评意见认为“重写文学史”太过于强调“当代性”的时候，他们是这么回答的：“因为人们对历史的认识，总是在发展变化的，人们总是用批判的眼光去看待历史，这本来就符合历史主义。”“人处于当代历史环境下的时候，不能不受到此时此地气氛的感染，主观因素可能更强烈一些……在这个意义上，当代性与历史性是不矛盾的”（44）。从普遍的意义上来讲，这么解释也是合理的，但是，他们立即强调了“历史主义”所蕴含的“叙事性质”，“那些我们以为是客观历史的东西，实际上都只是前人对历史的主观理解，那些我们以为是与这‘客观历史’相符合的‘历史主义意识’，实际上也只是前人的‘当代意识’而已”。“现在强调历史主义的人们，多半是把从50年代的当代性整合出来的历史认定为‘客观历史’，认定是不朽的，不允许任何变更，这倒是真正离开历史主义了”（45）。这种完全把“当代性”和“历史性”等同起来的做法当然是为了强调研究者在面对“历史”时所具有的“自由度”，从而为重新“叙



述”出一个“现当代文学史”提供合法性支持。但是，让人产生疑惑的是，历史仅仅是一种“叙述”吗？“文学史运行的轨迹”是完全“建构”起来的吗？洪子诚在90年代的一段话就代表了不同的声音：“强调文学史写作的‘叙事性’，在文学史研究中还能不能提出‘真实性’这样的概念、这一类的问题？这个问题虽然会感到困惑，但是它是没有办法回避的……我们不能够因为强调历史的‘叙事性’，而否认文本之外的现实的存在，认为‘文本’就是一切，‘话语’就是一切，文本之外的现实是我们虚构、想象出来的。即使我们承认‘历史’具有‘修辞’的性质，我们仍然有必要知道，‘哪些事是历史上实际发生过的，它们具有何种程度上的历史确定性’……在中国的近现代史中，也有一系列的经典事件，一系列的重要历史事件。它们不是文本所构造出来的，不是只存在于文本之中。‘这些事实要求我们做出道义上的反应，因为把它们作为事实来陈述，本身就是一种处在道德责任中的行动’（《诠释学、宗教、希望》，第65—66页）。跟外在世界断绝关系的那种‘解构式’的理论游戏，有时确实很有趣，很有‘穿透力’，很犀利；但有时又可能是‘道德上无责任感的表现’。对于后面这种情况，是需要我们警惕的。”（46）

结语：文学史“情结”和文学史“权力”

“审美原则”的确立和“叙事体式”的转变，都指向“重写文学史”一个重要的目的，那就是追求文学场域的“自主性”。我们知道，近一百年来，文学与政治的关系是中国（文学）知识分子一直深陷其中而难以解决的问题，在80年代末，文学以转向“学术”（文学史）的态度出现，这不仅促进了文学自身的转变，如纯文学的提出、现代派文学“压倒”现实主义文学，而且，它有意识地调整了（文学）知识分子与现实的有效关系，从某种意义上讲，这意味着一次“学统”重建。只是在80年代“高昂”的情绪中，后者的意识被有意无意地忽略了，到了90年代，所谓的“岗位意识”和“回到书斋”才开始成为一个主导的话语，实际上它的发生学却可以追溯到80年代（47）。在“自主性”这个问题上，布迪厄不同意阿尔都塞把文化领域完全归结为“意识形态国家机器”以及福柯把所有知识都只看成是“社会规训”的外部决定论，而是强调知识文化活动有其自身的“场域”，即内部过程，从而对其他“场域”特别是政治和经济场域保持相对的



自主性(48)。但是,在布迪厄看来,这种“自主性”并不是不与政治和经济发生关系,恰恰相反的是,必须是在对这两者的“双重拒绝”中才可能有“自主性”的生成,“拒绝”是一种更深层的内在联系。我正是在这个意义上来理解80年代整个中国人文社科领域的“去政治化”趋向,“去政治化”并不是要完全“无政治化”,而是要调整和理顺文学与政治、学术与政治之间的关系,因此,我们不能简单地理解80年代“重写文学史”对“自主性”的追求,正如布迪厄所指出的:“知识分子是双维的人……他们远非人们通常想象的那样,处于寻求自主(表现了所谓‘纯粹的’科学或文学的特点)和寻求政治效用的矛盾之中,而是通过增加他们的自主性(并由此特别增加他们对权力的批评自由),增加他们政治行动的效用……”(49)

在2005年的一次演讲中,陈平原引用了王瑶当年的话:“几乎每一位研究中国文学的学者的最后志愿,都是写一部满意的中国文学史。”(50)陈平原从文学史的发生学的角度解释了产生这种“文学史情结”的原因:“这里涉及晚清以来关于现代民族国家的想象,‘五四’文学革命提倡者的自我确证,以及百年中国知识体系的转化。”(51)陈思和则从知识分子的身份意识角度对此进行了解释:“文学史研究……体现了研究者对历史的积极参与,要求重新叙述历史的意义。”(52)这些都说明了所谓的“文学史情结”实际上与现代以来中国的社会发展、政治演变、意识形态的变迁有着密切的关系,“文学史情结”实际上是对文学史书写历史、阐释历史、参与历史的“权力”的一种“确认”。从这个角度来看,80年代的“重写”运动不过是漫长的文学史的编撰、书写中的一个阶段,正是通过对文学史/历史的持续的“书写”或者“重写”,知识分子以一种独特的方式参与到了中国变革的历史进程中。

注释:

① 陈思和、王晓明:《主持人的话》,载《上海文论》1988年第6期。

② 李劫:《上海八十年代文化风景》之“有关人文精神讨论及其它‘合作’旧事”,这是李劫2003年写于美国纽约的长篇回忆文章,转载于国内多个网站,如“左岸会馆”

(<http://www.eduww.com/bbs/>)。



③⑦ 贺桂梅：《人文学的想象力——当代中国思想文化与文学问题》，河南大学出版社 2005 年版，第 59 页，第 65 页。

④ 李陀和程光炜于 2007 年 8 月在北京万圣书园的一次谈话，笔者在场。谈话内容部分见笔者与李陀的对话录（未刊发）。

⑤ 根据李劫的描述：“作为《上海文学》的主持者，周介人周围正在聚集起一大批青年评论家，从而成了后来所谓的上海青年评论群体的核心人物。周介人周围这些人，——说来可是张很长的名单。择要而言，大概有这么些人物：吴亮、程德培、蔡翔、许子东、王晓明、陈思和、毛时安。”（参见李劫《上海八十年代文化风景》第四章“成也介人，败也介人”。）

⑥ 陈思和：《关于“重写文学史”》，《笔走龙蛇》，山东友谊出版社 1997 年版，第 110—111 页。

⑧ 陈思和：《关于“重写文学史”》，《笔走龙蛇》，第 116 页。

⑨⑩ 陈平原、黄子平、钱理群：《关于“二十世纪中国文学”的对话》（原载《读书》1986 年第 6 期），《二十世纪中国文学三人谈·漫说文化》，北京大学出版社 2004 年版，第 31 页，第 88 页。

(11) 参见《关于“二十世纪中国文学”的两次座谈》，《二十世纪中国文学三人谈·漫说文化》，第 96 页。

(12)(13) 贺桂梅：《人文学的想象力——中国当代思想文化与文学问题》，第 59 页，第 61 页。

(14) 李泽厚：《二十世纪中国（大陆）文艺一瞥》，《中国思想史论》下，安徽文艺出版社 1999 年版，第 1033 页。

(15) 李劫、黄子平：《文学史框架及其他》，载《北京文学》1988 年第 7 期。

(16) 陈平原、黄子平、钱理群：《论“二十世纪中国文学”》，原载《文学评论》1985 年第 5 期，收入《二十世纪中国文学三人谈·漫说文化》。

(17) 洪子诚在《关于“二十世纪中国文学”的两次座谈》中的发言（1986 年 7 月），《二十世纪中国文学三人谈·漫说文化》，第 96 页。

(18) 孙玉石在《关于“二十世纪中国文学”的两次座谈》中的发言（1986 年 7 月），《二十世纪中国文学三人谈·漫说文化》，第 98



页。

(19) 李劫、黄子平：《文学史框架及其他》。

(20) 程光炜：《历史重释与“当代”文学》，载《文艺争鸣》2007年第7期。

(21) (22) (23) 李劫、黄子平：《文学史框架及其他》。

(24) (25) 陈思和、王晓明：《主持人的话》，载《上海文论》1988年第4期、第5期。

(26) 李杨：《没有“十七年文学”与“文革文学”，何来“新时期文学”？》，载《文学评论》2001年第2期。

(27) 旷新年：《“重写文学史”的终结和中国现代文学研究转型》，载《南方文坛》2003年第1期。

(28) 祝东力：《精神之旅》，中国广播电视出版社1998年版，第88页。

(29) (35) 陈思和、王晓明：《主持人的话》，载《上海文论》1989年第3期、第6期。

(30) (31) 陈思和：《关于“重写文学史”》，《笔走龙蛇》，第117页，第117—118页。

(32) 程光炜：《历史重释与“当代”文学》。

(33) 陈思和：《漫谈文学史理论的探索和创新》（注释4），载《文艺争鸣》2007年第9期。陈思和曾在其主编的《中国当代文学史教程》（复旦大学出版社1999年版）的“前言”中谈到文学史的三个理论层次，分别为：优秀文学作品研究、文学史知识考辨、文学精神的探索与表达，并认为最后一个层次是“文学史理想的写作”。

(34) 陈国球：《文学史的探索——〈中国文学史的省思〉导言》，《文学史的书写形态与文化政治》，北京大学出版社2004年版，第317页。

(36) (41) 陈思和、王晓明：《主持人的话》，载《上海文论》1988年第4期、第5期。

(37) 陈思和：《一本文学史的构想——插图本二十世纪中国文学史总序》，《中国文学史的省思》，香港三联书店1993年版。

(38) 陈平原：《二十世纪中国小说史》第一卷“卷后语”，北京大学出版社1989年版，第300页。



- (39) 陈思和：《关于“重写文学史”》，《笔走龙蛇》，第107页。
- (40) 贺桂梅：《人文学的想象力——中国当代思想文化与文学问题》，第98页。
- (42) 陈思和、王晓明：《主持人的话》，载《上海文论》1989年第3期。
- (43) 对于读者的趣味问题，普鲁斯特的一段话将有助于我们对问题的理解：“为什么认为要一个电气工人理解你，你就必须写的很坏，还要谈法国大革命？情况恰恰相反。巴黎人喜欢阅读大洋洲游记，有钱的人也喜欢阅读描写俄国矿工生活的书，人民大众同样喜欢阅读书写与他们生活无关的事情的书。再说，为什么要设置这种障碍呢？一个工人很可能喜爱波德莱尔的作品”（马赛尔·普鲁斯特：《驳圣伯夫》，王道乾译，百花洲文艺出版社1992年版，第227页）。
- (44)(45) 陈思和、王晓明：《主持人的话》，载《上海文论》1989年第6期。
- (46) 洪子诚：《问题与方法》，北京三联书店2002年版，第43—44页。
- (47) 陈平原在90年代初提出了“学者回到书斋”，陈思和提出了“岗位意识”，固然是对当时社会文化环境的一种回应，但未尝不可以视作80年代学术发展的结果。
- (48) 甘阳：《十年来的中国知识场域》，载《二十一世纪》（香港）2000年10月号。
- (49) 皮埃尔·布迪厄：《艺术的法则》，刘晖译，中央编译出版社2001年版，第396页。
- (50) 陈平原：《重建“现代文学”——在学科建制与民间视野之间》，载《人文中国学报》（香港浸会大学主办）第12期，上海古籍出版社2006年版。
- (51) 陈平原：《“文学史”作为一门学科的建立》，《文学史的形成与建构》，广西教育出版社1999年版，第3、4页。
- (52) 陈思和：《漫谈文学史理论的探索和创新》，载《文艺争鸣》2007年第9期。

