

# 当代性。先锋性。世界性

## ——关于当代文学六十年的对话

张旭东 蔡翔 罗岗 陈晓明 刘复生  
季红真 王鸿生 [日本]千野拓政 [韩国]林春城

[摘要] 对当代文学的谈论应建立在对“当代”的理解之上。“当代”是一种仍在展开的、尚未被充分历史化的经验,其最核心的界定是存在的政治性和未来的指向性。可以说,现代文学是被当代文学生产出来的,文学批评是第一性的,文学史是第二性的,是批评定义了文学、界定了文学史的研究而不是相反。先锋文学作为当代文学的一笔重要财富,对它的理解,对它的当代性的阐释,对它的存在价值的判定,都与这个文学的当代性息息相连。同时,对中国文学的考察不应采取单一的内部的视角,而应或与对当代社会的理解相联系,或与存在的伦理性审美性(诗性)相联系,或采取更具普遍性的思路,比如以东亚的或世界的眼光来对待。

[关键词] 当代性 文学批评 政治性 先锋文学 世界性

[作者简介] 张旭东(1965—),男,北京市人,纽约大学比较文学系和东亚研究系教授、东亚系主任,主要从事文化研究、文艺理论、现代主义及后现代主义方面的研究。

蔡翔(1953—),男,江苏省泰州市人,上海大学中文系教授、博士生导师,主要从事现当代文学研究。

罗岗(1967—),男,江西省赣州市人,华东师范大学中文系副教授,主要从事现当代文学及文化研究。

陈晓明(1959—),男,福建省光泽县人,北京大学中文系教授、博士生导师,主要从事当代先锋派文学和后现代文化理论的研究。

刘复生(1970—),男,山东省菏泽市人,海南大学人文传播学院教授,主要从事现当代文学研究。

季红真(1955—),女,浙江省丽水市人,沈阳师范大学中国文化与文学研究所教授,主要从事当代文学评论及女性文学研究。

王鸿生(1951—),男,上海市人,同济大学中文系教授、博士生导师,主要从事当代文学和文艺批评理论的研究。

千野拓政(1953—),男,日本大阪人,日本早稻田大学文学部教授,主要从事现当代中国文学研究、文化研究和当代中国文艺批评的批评及翻译。

林春城(1956—),男,韩国人,国立木浦大学中文学科教授,主要从事中国现当代文学和中国大众文化以及城市文化的研究。

[中图分类号] I206.7

[文献标识码] A

[文章编号] 0439-8041(2009)10-0005-12



张旭东(纽约大学):今天我们聚到一起要讨论一些问题,其核心就是我们如何理解当代文学,如何把握“最高意义”上的当代性和文学性,进而把握批评和文学史写作的内部矛盾和理论挑战。在我看来,

“当代”的第一层意思是仍然在展开的、尚未被充分历史化的经验,是所有历史矛盾的聚焦点。尼采说,“所有的历史最终都来到了现代性”,这里的“现代性”就是我们所谈的“当代性”。而最高意义上的当代,是现代性的最激烈、最充分、最政治化的形态;最高意义上的当代文学,也必然是文学本身最政治化、最具有矛盾性的状态。这种状态不仅界定当代文学,它也在一个特定的意义上界定着文学本身,由此回溯性地界定一切关于文学和文学史的思考与讨论。除此之外,一切都属于历史、属于过去、属于当代意识的对象领域。现代文学、古代文学、文学理论,都只有史的含义,而当代文学总体上同“历史”和“知识”对应或对抗,因为它存在的本体论型态是行动、是实践、是试验、是冒险、是选择、判断和决定。文学不属于反思和观念的谱系,而是属于一种不确定的、尝试性的生产性或创造性活动,即一般意义上的艺术活动,并通过这种自身的内在属性而进入了广义的“当代”和“当代文学”所包含的文学本体论和政治本体论。而一旦把当代性作为历史的对立面确立起来,“当代文学史”从严格意义讲就成为一个自相矛盾的概念。因为,“当代”不应该有“史”,“当代”就是一个永恒的“当下”,它有一个张力,而一旦当“永恒的当下”不得不自己把自己历史化了的时候,实际上是自己把自己否定了,我们所能获得的不过是一连串既相关又彼此割裂的过去的“当下”和“此刻”,它们被文学捕获、赋形,而所谓当代文学史,在罗列这些文学作品和文学事件之外,不过是将过去历史化的努力,包括将正在展开的当下作为过去而加以历史化反思的努力。比如说,20世纪80年代先锋派的问题。先锋派当年对我们在座的很多人来说是进入当代文学的切口,而正因为

它们是当代性和文学性本身,它在当时对于我们来说是无历史或非历史的,因为它是我们正在展开的存在的命运、语言的命运、思想的命运的组成部分。但是,现在它不得被历史化,被作为历史批判和意识形态批判的对象,被作为一个过去时代的主观幻想、神话和偏见来审视。如果我们还要把先锋文学或实验小说包含在当代文学的范畴中的话,我们就必须承认,当代文学本身包含着把自身历史化的倾向,这是意识把自身对象化,即作为认识和批判的对象的努力。

接下来我想谈的第一个问题是,“当代”是怎么来的?我读了陈晓明送给我的《当代文学史》,前面有一些非常有用的讨论,比如“当代文学”这个概念是什么时候产生的。但是我想在一个不受狭义学科兴趣限制的层面上,就“当代”这个字眼所具有的理论可能性谈谈“当代”这个概念从哪里来,又可以到哪里去。首先我就想到俄苏传统对整个20世纪中国文学、思想以及知识分子自我意识的强大的影响。我们知道俄国文学变成一种世界文学的起点是普希金,后来有莱蒙托夫的《当代英雄》,直到19世纪后期的小说和戏剧。在俄国文学当中一直存在一个问题即如何在自己的文化中做世界的同代人。“当代”在英语里叫做“contemporary”,晓明的书里面也提到这个问题,它本来的意思就是同时代的,我们大家都共享的这个东西。我们是当代人,是同代人,所以我们享有同代人的文学。俄国文学第一次带来了这个问题,即我们如何在自己的文学和时间里做世界的同代人。这个“世界”当然不是指任何一个地方,而是特指西欧,即怎么做英国人、法国人、德国人的同代人,也就是说,我们怎么样跟他们处在同样的世界历史的时间当中,思考同样的普遍性的问题,面对同样的自由和不自由,但却是在用我们自己的语言写我们自己的文学。我们的文学怎么样能把我们同最先进民族的(因为我们是落后的,这是俄国和中国相对于西方的一个共同的相似的位置)文学放在同一个“当代”的时空中,或者说,通过文学把这个想象的时空产生出来,再反过来用这种时间概念来理解自己的经验。这个世界历史的时间差及其克服的问题,我想可能是“当代”概念的一层未曾言及的含义。与新中国和革命新人同步的当代文学,也许在某种程度上带有这种世界文

学和世界历史的诉求与梦想。我们似乎从来没有把这层意思提出来讨论,但或许值得做一些意识的考察。至少我们可以看出,在不同时期,这种世界文学和世界历史的冲动在中国当代文学中具有不同的意识形态内容和指向。

随着近现代日本文学思想和批评,包括竹内好、丸山真男,以及鲁迅研究里面我们很熟悉的一些日本文学研究者进入当代中国的知识视野,日本思想界所作的“近代”和“现代”的区分,在中国的语境里面,也许已经成为常识性问题。简单地说,日本意义上的“近代”,就是明治时代以来的“文明开化”、“脱亚入欧”,一切以西方为圭臬的行为和意识范式。而日本意义上的“现代”,则是在亚洲建立殖民势力范围,最终以太平洋战争和所谓“大东亚共荣圈”为手段,挑战欧美现代性,建立作为“世界历史”的日本的主体性的失败的努力。可以说,即便在今天,在日本“近代”自由主义主流思想下面,仍然涌动着种种“现代”的骚动,如左翼和右翼的反美情绪、文化保守主义以及比日共更激进的批判意识,等等。在中国语境里,现代和当代之间的紧张关系在结构上类似于日本近代和现代的一个紧张关系,即19世纪与20世纪的交叠和对抗。“现代”或“现代化”(包括“改革”的意识形态)在中国对应于“文明开化”的追求,如工业化、政治改革,建立制度上的理性化等等。但中国的“现代”同日本的“近代”相比,包含着更为深刻、更为激烈的现代性的自我否定和自我颠覆,它最终是通过毛泽东领导的大众革命完成的,并由此而进入它更高的“当代”阶段。所谓19世纪与20世纪的冲突,也就是现代性内部矛盾的激烈化和政治化,它的结果是“当代中国”(人民共和国)的确立。但在今天,我们的当代其实又是一个被重新历史化了的当代,是一个把革命的当代(新中国)放回到一个更长的历史过程之中,对之作历史主义的非政治化和理性化处理的“后当代”。这个历史构造和价值冲突也在“当代文学”里表现出来。“新时期”文学的基本母题,实际上是从人道主义到现代主义先锋派的整个19世纪布尔乔亚文学传统的快速回放。文学在这里的社会意识形态作用,可以说是一种“回到19世纪”的想象的媒介。所以今天中国思想领域的论争,是内在于当代文学研究领域的,因为当代文学在“根子”上就

有19世纪和20世纪的矛盾和冲突。从这种矛盾冲突的角度看,“当代文学”概念的原始含义和政治激进性首先来自“当代中国”的前三十年,这是一个英雄主义的、创造性的“非历史化”过程,是“当代性”的正面含义;而后三十年则是这个当代性本身的历史化,或者说颓废化和神话化——我们应该看到,这个克服了20世纪的19世纪,本身又是一个形而上学的概念,是“历史终结论”的一个版本。目前年轻一代当代文学研究者越来越多地关注前三十年,是一点也不奇怪的。

“当代”含义的第三个组成部分,也是最主要的部分,当然是20世纪中国自身的革命经验,以及革命实践和社会主义现实在“新人”的意识构造上留下的持久印记,或者说对新中国人的主体性的赋形在起作用。我很高兴地看到陈晓明在他的《当代文学史》里面建议把当代文学的起点放在1942年,而不是1949年。在最近一个访谈里,我也表达了相似的看法。如果从鲁迅1927年黄埔演讲里对革命现实和革命人的向往出发,那么我们会觉得1942年毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》是一个顺理成章的起点,因为针对于新文学来说,“讲话”标志着基于一个实现了的革命现实和革命人的具体而实在的确立。这同鲁迅这一代对于新人、新现实、新文学的想象和期待有本质的不同。在这些意义上我们可以回到一开始谈的一点,即针对严格意义上的当代文学或当代文学研究来说,现代、现代史、现代性,现代文学、现代文化,都只是当代文学的史前史,它们都最终来到了当代,也就是说当代性涵盖了所有这一切,把它们统统都作为自身发展的环节,包含在它的内在矛盾之中。换句话说,一个扩大了当代文学的含义,包含着现代文学,甚至包含着古代文学,也包含着外国文学,它把这一切都视为自身经验和自身实践的必然元素,包含在自己的结构当中;作为自身矛盾和问题性的一部分,包含在自己的批评空间和概念空间当中,包含在自己时间的构造之中。

话已到此,我干脆就用一个容易引起争论的说法来表明我的立场:现代文学是被当代文学生产出来的,正如历史是被当代生产出来的——一切历史都是当代史,一切文学其实最终都是当代文学。当代文学无论在研究的意义上、还是在批

评的意义上、还是在“史”的意义上，都在把整个文学现代性从自身内部不断地、反复地生产出来。最好的现代文学乃至古代文学研究，应该是由当代文学的人去做，因为只有搞当代文学的人才能真正地把握现代文学，这是在批评和批判（这既是康德“判断力批判”意义上的批判，也是马克思“意识形态批判”意义上的批判）意义上的把握，而不是历史主义、经验主义和学科专业主义的把握。反之，做现代文学乃至古代文学的人，如果本身不处在当代文学的激流中，对当代文学无话可说，那么他们对现代文学或古代文学，其实也说不出什么有意思的东西来，除了基本的资料整理和语文教学意义上的知识传授。当代文学如果不仅仅把自己看作一个教研室或专业行会意义上的“界”，就不会有什么焦虑感，因为当代文学，就我们的有生之年来说，其实就是文学本身，或者说是我们通向真正的文学和文学的全部丰富性的唯一的通道。

说到当代文学生产出整个文学性，就不得不再次谈到德曼借尼采的说法谈的文学现代性和文学史之间的张力。德曼的逻辑是：我们通过文学批评把握文学现代性，特别是把握文学内部的“此刻”性和本体论层面的拒绝历史，在同混乱、激情、死亡相对峙的过程中产生的现代性。这种文学现代性一方面带来文学的永恒，但另一方面，却又不得不悲剧性地把自己交给历史，即文学史。这里面最有意思的部分并不在于历史最后的胜利，哪怕是反讽性质的胜利，而是这个问题让我们又一次看到了所谓“文学本质”的反历史、超历史特性。虽然这种反历史、超历史的形式本体论最终也仍将以历史和知识的方式流传下去，但文学在这个领域仍保留了随时进入反历史、超历史的空间的通道，这就是文学本体论和作为“判断力批判”部分的文学批评本身，也就是德曼讲的“文学史不能为我们提供‘什么是文学’这个问题的答案，它只能回答‘什么不是文学’”。这个观察可以让我们再一次较真，一步步去追问“什么是文学”这个堂吉诃德式的问题。这种追问方法当然只能有一个答案：文学概念必须由文学本身来界定，而不是由文学史来决定。这也就是说，没有当代文学意义上的所谓第一次阅读，没有当代文学或文学当代性意义上的面对文学文本的体经验，一切都无从

谈起。当我们第一次与一个陌生的文本遭遇，我们要去分析它，要去阐释它，要去对它下判断，这时候我们不得不动起所有的情感、知识、智慧、能力和资源；这时我们是脆弱的、不安全的、因为我们要为我们的判断力负责，此时我们同自身环境的政治性关系是完全暴露在他人眼前的，正如第一次被我们阅读的文学作品，它自身的不稳定性、脆弱性，也暴露在我们眼前。文学的概念，说到底是在这个边缘地带一次又一次被重新生产出来的。如果种种当代文学经验出了问题，我们实际上就没有文学概念了，因为它成了无源之水，只能借助于死板的文学史、学术史或文学概论式的教条苟延残喘。这样的文学概念自然是没生气、没有内在问题、没有内部的紧张感和问题性的东西，只能是个伪文学的概念。而当代文学生产出的文学概念则是机能的、总体性的。它最终是政治性的文学概念，因为我们所有的生存危机凝聚在当下，文学和这种存在的危机是共生的，它们在同一个空间里。所以，我的第二个观点，就是当代文学研究通过批评不断地为文学提供定义。

这个“文学”不但包括本体论意义上的“文学本身”，也包括作为知识、观念、经验和现象而事实上存在的文学分析、文学阐释和文学史写作这三层含义。本体论意义上的文学是什么呢？这不是一个玄学问题，而就是指文学存在的自身的逻辑，那种拒绝外在规定的独特性、创造性和不确定性。从批评的角度看，这就是单纯的文本性，这就是我们第一次面对一个文本时所体验到的那种令人激动的、令人充满好奇和期待的东西。我们今天上午谈到格非等80年代先锋小说家。我还清晰地记得我第一次面对格非的文本时候，在此之前我并不知道格非这个作家，某天香港三联书店的编辑林道群忽然从香港寄来一本书——格非的《迷舟》，请我为香港的《八方》杂志写一篇长篇评论。我那时对格非一无所知，面对这样的文本，第一次去看，那个感觉是非常奇妙的。我们对文学的怀旧感，也许怀的是第一次面对这样一个完全陌生的、不确定的文本的旧，因为在这样的个人的文学经验里，的确包含着文学最深的秘密和最持久的魅力。在当代性的问题里面，我们直接可以面对文学单纯的文本性，它的陌生性、不确定性，它的绝对的个别性，不受任何文学史、知识结构、意识

形态干扰。与此同时,这时候我们又是被结构的,处在各种关系之中。但是在这里我们必须把这种单纯性和直接性这种当代文学的经验的原点分离出来。这种单纯性也决定了批评的单纯性,因为这样的批评是一个直接的、单纯的批评,这样的批评是一个绝对的中介,通过这样绝对的中介,单纯的文学概念走向了一个文学的总体概念,也就是说它会跟社会发生关系,会跟政治发生关系,会跟我们自己的潜意识、无意识、焦虑等等的一系列意识形态即政治无意识发生关系。但发生关系的前提,是文学变成了文学研究的材料,意识形态批判的材料,它的前提是要经过单纯的批评的中介,而这个单纯的批评的中介的前提,又是要有文学的单纯的文本性,而这种单纯的文本性又必然是被当下这种经验方式决定的。

我第三个希望能引起讨论的观点,就是批评是第一性的,文学史是第二性的。我在另外一个场合,在谈鲁迅的时候我也曾半开玩笑地说,如果硬要分学科的高下的话,那么美学,即康德意义上的判断力、审美判断是一级学科,文学批评是二级学科,文学史只能是三级学科,因为文学史在文学或判断力的范畴里已经比较边缘,一大半已经在知识领域,而非判断力领域。但蔡翔马上提出一个疑问:如果批评这么关键,这么重要,这么核心,那么批评的前提是什么?凭什么批评,拿什么批评?批评的原动力又是什么?要详细地回答这个问题会说得非常复杂,但我今天可以把结论直接跟大家做一个坦白:我觉得批评最根本的前提,就是存在的政治性。真正的批评当然需要各种经验的、趣味的、知识的、理论的甚至技巧的训练和准备,但在这些技术性前提之上,存在本身的政治性,是激发和推动批评活动的最根本的前提和动力。我们面对文本的时候,我们在这个时代存在自身的政治性决定了我们的批评冲动,决定了我们在审美领域内部的分析、判断和斗争。不然的话没有必要去批评。我们不妨想想30年代左翼作家和批评家。他们为什么会进行文学批评的活动?是因为他们在一个大的政治环境里面,需要有政治性的行为、判断和行动。这种存在的政治性把一切都调动起来,因为你对一切都由一种牵扯到利害、美丑、真伪、对错的关心。我们今天同样如此:存在的政治性决定批评。

以这样的政治的甚至是意志论的方式谈当代性和当下,人们或许要问,难道你的当下不会整个是一个错觉或错误吗?有什么能保证这个当下和你对这个当下的投入不是个错误?还有什么比“过去”、“知识”和“历史”更安全呢?这确实曾是尼采的问题,即这个被当作存在本身接受下来的当下会不会整个就是一个幻觉?也许这个问题是跟哈姆雷特关于人死以后会不会有恶梦的问题一样没有解。对这样的质疑,我想我们只能从另一个角度来回答,即把它还原为存在的政治性本身。所有的危险其实都在这个“当下”里面,因为谈政治性就不得不面对可能的错误。这不是会不会受惩罚和处分意义上的错误,也不是会不会带来经济损失意义上的错误,而是生存的价值和意义问题,最终甚至可以说是一个生死问题。一牵扯到政治本体论范畴,人犯的错误就可能是致命的错误,你的存在就可能会被毁灭,这个意义上的错误也许不是个人在有生之年可以克服或被宽恕的,而错误的代价可能是你的全部的存在。因此这个“当下”的确是一个非常危险的东西。但当代文学最有意思的地方正在于它是一个不安全的领域,而脱离当下的东西都是一个安全的:历史、知识、文化、理论、观念,都是安全的,但当下或当代性是个不安全的,它需要我們用自己的整个的存在去努力,去判断,去行动。当代文学内的政治性和文学性,都来自于这种努力、判断和行动。

对当代和当代性的强调尽管最终是政治性的,但它离不开对历史复杂性的把握。我非常同意蔡翔所说的要避免凭感觉、凭印象、凭小聪明和即兴的灵感去界定当下。感觉有肤浅的感觉、深刻的感觉,但即使是再深刻的感觉,海德格尔式的感觉,它还是一种感觉,一种所谓的“决定主义”(decisionism)。所以我们对存在主义的批判其实也是非常具有相关性的。但这个问题并不复杂,而原因正因为任何对于当下的形而上学的、审美的、判断意义上的定义最后都会被无情地带入历史。尼采要重估一切价值,但尼采现在自身已经是历史的一部分了,是现代性历史的一部分了。对先锋文学的批评,是我自己批评活动的开始,而格非、余华、苏童这些人,我是把他们作为同代人来看的。我在文学史的意义,我们当时对于先锋派的把握,的确是对于一个“当下”的把握。那个

当下是有未来指向的,是有政治性的,甚至是有真理性的,它表明的是我们个人的存在、对世界的想象、对未来的期待,对某种历史真理性到场的兴奋。它早已不只是一个文本的问题,不是简单意义上的批评和文本的合谋,而是一个更大意义上的文本和批评的合谋,即批评与一个时代根本的政治可能性的合谋。但在今天,我觉得先锋文学在80年代后期所表象的当下的真理,在今天只有神话意义了,因为在今天很难不把它看作是某种主流意识形态——个人自由,私有财产,等等——的想象性的符号预演。正因为是想象性的审美预演,所以它在当时仍然是“非功利”的。但在今天,它的非功利性和形式创新色彩就不得不被放在一个历史语境里,作为一个大的历史趋势的注脚来看。所以在这个意义上我很同意刘复生的阅读,那个时候的当下在今天已经被历史化了。这是对当代性的冒险和自我神话倾向的历史批判的克服。刘复生在文章里曾引了我早先的一段话,我都忘了自己在80年代,在激赏几个同代人的写作的时候,还说过那么刻薄的话——我说这些先锋派的小说家,他们想象和经营文本自律性的方式,其实同个体户、小老板经营私有经济蚕食共有经济,建立自己在经济领域的尚未充分合法化的自由的方式是差不多的。在没有私有财产权、没有国际化、没有全球化的时候,在文本里已经游戏性地出现了,这是康德意义上的审美愉悦。但是,在今天,一切已经昭然若揭,一切已经在充分历史化的过程中被充分政治化,我们还能够为那种审美游戏作什么样的辩护?当我们已经可以通过文学史和文学批评的严格地分析把“自我意识的童话”理解为“私有财产的神话”的时候,我很想问复生和晓明,也想问自己,这些文学经验究竟在文学史材料之外给文学留下了什么?如果先锋派只不过是一个意识形态的神话,只不过是当时的一种中产阶级化的以艺术自律的形式,语言游戏形式的一个预演,那就很可悲,因为那说明我们的文学最后只有历史意义而没有文学意义。而当代文学的内部张力是一方面要把文学历史化,另一方面是要在历史化的过程中为文学作出一个解释,什么是好的文学,我们这一代人留下了什么经验,这个经验不只是为了强调我们曾经多么想做中产阶级,而是要在今天一部分人终于已经做到了的时候,

回过头去审视我们个人奋斗和集体奋斗的轨迹,看看哪些东西仍让我们自豪,而哪些东西让我们羞愧难当。我的意思并不是当代文学一定要给文学史留下一些正面的东西,而是说我们如何在文学的当下性中,不断地提示出文学和存在的可能性。

一个常见的关于当代文学的质疑,是当代文学缺乏伟大作品,以至于它不值得我们为之付出过多的精力。对这个问题的回答很简单:我们谈的不是《楚辞》、《红楼梦》或鲁迅作品是否在价值上超过同代人的作品,我们谈的是即便经典文学的判断,仍旧来自当代经验对传统的接受和理解,而这种当代的接受和理解同接受和理解的当代的意识和经验出自同一个时空。至于伟大的文学怎么来,今天的中国文学何处去,还有没有“真正的文学”,大众消费意义上的虚构作品、网络写作还算不算文学等等,对于这些问题,我觉得,我们根本不需要考虑。我前面提到文学的单纯的文本性,前提就是我们要承认它单纯的自发性,只要我们承认存在是政治性的,存在是一种斗争,是一种想象,是一种乌托邦式的指向未来的冲动,那么这种政治性的存在就一定找到文学,找到不满足于现状的东西、指向内心的东西。如果我们承认基本的存在的政治前提,文学就是这种存在斗争的一部分,它的命运不用我们去操心;文学会有的,伟大的文学会有的,虽然不一定在这个月或今年,甚至不一定在这个十年或下个十年,但这不是我们该操心或能操心的事情。现在有多少人写小说读小说,还有多少文学刊物,有多少文学奖,这不是我们需要关心的问题。同样,读者最多的东西并不一定是文学,琼瑶、金庸、韩寒、郭敬明、安妮宝贝等的写作,确实不在我们讨论的文学范围之内,而实际上是属于大众娱乐和文化工业,应该同时尚、传媒、消费等归在一类,进行社会学、统计学意义上的研究,但它们并不内在需要文学研究的方法和方式,也同严格意义上的批评无关。与此同时,我们所说的文学和文学性,作为个人和集体的想象力、创造力的体现,在一定时期内,由于这样或那样的原因,或许可以在所谓“纯文学”以外的领域获得更充分的发展,比如批评、思想讨论,其他艺术类型,甚至像电视剧这样的大众文化领域,但只要它们同样可以是广义的文学研究和

一般理论思考的对象。

最后,我想回到当代性自身的时间构造问题。这里又分两点:一个是它的时间构造。当下虽然是一个瞬间——永远的“此刻”,这是我们当下最严格的定义——但是这个瞬间之所以能够成为一个瞬间,这个当下的概念之所以能够确立,是因为这个瞬间必然已经是一个构造,这不是以人的意志为转移的,因为这个瞬间只能是在过去、现在和未来的紧张关系中形成的。也就是说,一个激进的当代概念,不仅仅明确地来自一种历史意识,而且能够把历史意识激进化,也就是说,把变成当代问题的内在组成部分。每一个“当下”都要被历史化,但每一个当下在出现的时候,当它把自身同历史分离开、对立起来的时候,都改变了历史本身,改变了历史化的整体格局。这是本雅明所说的“历史天空的星座”的含义。更进一步地说,也就是第二点,我想特别强调的是当代的未来指向。当代文学和文学史的关系是非常暧昧的,因为当代性既要把自身非历史化,又要产生出自己的当代文学史,要把自身历史化。但无论如何,有一点是不会被历史化掉,不会在被历史化、文学史化的过程中完全被消解掉的,或者被完全异化的,这就是当下始终的未来指向。当下对下一个瞬间的开放性,是任何文学史都没有的,现代文学没有,古代文学没有,或者任何文学史化的对文学的理解也不包含这个东西,只有当代文学,最严格意义上的当代文学、批评意义上的当代文学,直面文本的,直面文学生产的政治性的文学概念始终包含一个强烈的、根本性的未来指向。我想这当代性和当代文学的一个终极含义,也是它最终回到历史的唯一通道和全部意义所在。



间是一种怎样的勾连?因为当我们进入历史的时

**蔡翔(上海大学):**我想旭东可能是这样一个想法,即把文学批评作为文学史研究的核心,或者说是一个生产装置,这个我觉得没问题。但是,这样一个批评对建立当下的经验或政治冲动,它和历史之

候我们可能会遭遇一大堆复杂性,这些复杂性有可能导致判断力甚至决断性的缺失,但是离开复杂性,又怎么来确立我们的当下?我们的当下的经验到底是实在的、已经存在的,还是某一种错觉?当下有没有它的错觉性?如果要解释当下的幻觉性或是错觉性,那么要到哪里去寻找?另外,怎样批评,批评的支持来自哪里?当然可以也应该有理论的介入,但是我们怎样来检验理论在中国的有效性?像这样一系列的问题都可能引发我们对于批评和历史之间关联的重新思考,它不仅仅是一个方法论的问题。当我们从原来单纯的、感觉的、片段式的对对象的叙述中走出来以后,我们已经转入到通过文学史的叙述来展示我们的想法,当这个模式刚刚被建立起来的时候,我们已经可以感觉到这其中可能存在的问题。当我们面向历史的时候,怎么来处理未来和当下,这个问题已经出现了。我觉得旭东的说法非常重要,他已经看到了问题的所在,但是怎么来处理这两者之间的关系,我希望在座各位可以多加讨论。



**罗岗(华东师范大学):**我想接着旭东讲的问题谈一点看法。关于先锋文学的讨论,涉及先锋文学和先锋批评的关系问题,我觉得与批评的政治性也脱不了干系。但是不是可以把这个问题更加具体化

一点,不只是停留在理论的层面上。说实话,我对先锋文学和先锋批评态度比较复杂,因为我是1985年进大学中文系的,可以说恰恰是被先锋文学唤醒的一代。仔细追究,我们的文学观就是被先锋文学和先锋批评所塑造的。所以对70年代末80年代初出现的如《班主任》之类作品,我们并没有多少直观感觉,相反,对先锋文学却很有感情,似乎自己是这一段历史的在场者,但今天却不得不对这一段历史加以清理。在我看来,对先锋文学的清理其实是对自我的清理,尤其是对自我的文学感觉的清理。蔡老师说旭东心里面有一个先锋文学的梦。我认为很准确,因为有了这个梦,往形式的层面去,你就会喜欢某些特定的作品,甚

至因为这个梦，而给与某种类型的作品以过高的评价。而我现在可能已经没有那个梦了。为什么会这样呢？我觉得这和存在的政治性有关系。因为存在的政治性不是一种给定的政治性，而是即将到来的、逐渐生成的政治性。我对先锋文学的厌倦，恰恰不是因为它当时在历史中所发挥的作用，而是当先锋文学所形成的这一套对文学理解的方式，逐渐变成一种越来越多人接受的方式，并且被定义为只有用这样的一种方式理解历史或现实才是文学的方式，也就是说它变成了一种凝固的没有活力的方式，我才觉得要告别这种文学了。

譬如某些先锋作家面对中国的历史和现实表现极为平乏，最终只能用玩弄形式来掩盖他们的肤浅时；再譬如某些坚持现实主义的作家本来是想直面现实的，但因为有了先锋文学的典范性，不得不给作品加上许多无谓形式的探索时……这些时刻都在提醒我们，如果今天重读余华、格非和苏童等80年代风行一时的先锋文学，不得不面对一个尴尬的事实：那就是在这些作品中读不出更多的内涵，无论是从历史的角度还是美学的角度。相反，我们如果要去保证那个存在的政治性的话，不能不去读刘心武的作品，不能不去读铁凝的小说，尽管从所谓“艺术性”或“探索性”来看，这些作品无法和先锋文学相比，但我们所期待的存在的政治性却必须靠与这些作品的对话来形成。说实话，我没有办法与《十八岁出门远行》去对话，因为《十八岁出门远行》除了有一个已经被确立起来的、大家都知道的形式之外，找不到更多的内涵。我说的“内涵”不是80年代先锋批评所弘扬的，那时候的套话是所谓“形式上的创新”、“确立了自我的深度”，或者是什么探索无边界；而是那个即将到来的政治性，我们现在所期望的，保证对当代社会的变迁有回应能力的政治性——竟然不能从这些作品里面读出来。

当时我们曾经很迷恋《褐色鸟群》、《迷舟》之类的作品，而且也认为《收获》发表这类小说确实打开了对文学的另一种理解，但我的问题是，为什么这样一种文学很快就丧失了活力呢？包括像刘震云这样的作家，当年的《故乡天下黄花》是非常优秀的作品，可后来的《手机》之类的小说，只能说是用另一种极端的方式表现出了经过先锋文学淘

洗之后的这一代作家，完全没有办法保证我们现在所谓的存在的政治性。



陈晓明(北京大学):我非常惊叹,也非常欣慰,旭东用了一个“最高意义上的当代”的词语。他有胆量使用“最高”这个词,在今天我们反本质主义的时代,没有人敢用这样的词汇,这是一种勇气。刚才

旭东和罗岗都提出关于先锋派的问题。我觉得,先锋派留下的东西还是很多的,可能我个人对它的眷恋和怀旧比旭东兄要重得多,已经病入膏肓、无药可治了。我想,先锋派为它之后的几代作家所提供的语言方面的经验、叙事方面的经验这都是很难抹杀的,后来的写作者如果不读那个时候的先锋文学几乎是无法写作的。我记得1993年王朔到上海来开过一次会,王朔最欣赏的作家居然是孙甘露。其实你们也可以看到后来先锋派的一个普遍化的问题,包括在老一代的作家那里,像陈忠实写的《白鹿原》中的某些段落,甚至都有先锋派文学的叙述语言。例如,黑娃媳妇田小娥与鹿子霖偷情的某些段落,其主观化感觉相当浓重,这是过去的现实主义文学较少有的。另有一些描述、抒情以及结构方式都与先锋文学有一些联系。我觉得90年代以后,中国小说叙述语言和感觉多少都受了一些先锋小说的影响,它的主观化的语言和叙述,特别是对个人化的经验的发掘等等,这都已经变成非常普遍化的文学经验,我觉得在文学上它留下的东西应该说是可以看得到的,这是一笔我们不应该随便丢弃的资产。

至于在批评方面先锋文学批评的经验和意义也不是可以轻易地虚无化的。我们当然可以说当代的批评有不同的方位、不同的资源,也带着不同的立场;先锋派的批评在那个时候所创造出的那种风格、话语表达方式和理论,我想90年代后来的理论与批评,至少来说是一种挑战,因为批评的运作与展开总是想要颠覆和超越前此存在的高度。我觉得先锋派批评还是有价值的东西曾经存在并且依然存在的,尽管我其实是一个悲观主义

者,就是说我个人觉得我们这代人的在学术史上的可留存的东西极为有限。这是由我们身处的时代所决定的,也是就我们这代人所面对的学术国际化的现实而言的。我对我们这代人所处的历史境遇,或者说更准确一点,我对自己作为个人身处这样一个权力、名利无限膨胀,并且无止境地用经济学原理进行实践的学术场域,完全没有信任和信心。历史很容易被超越,前面的一章,在谈笑之间就可以翻过去,超越得太过轻松和轻巧,这就是因为有强大的现实主义的经济学原理作为支持。尽管如此,我还是要,几乎是无望般地坚持说,90年代以来中国建立起来的先锋派批评或者说后现代理论批评,还是有它建设性的或肯定性的意义。假定我不是当事人的话,我可以很清楚地描述出它变化的一种轨迹,可以给出清晰的理论变迁演化的历史地形图。



**刘复生(海南大学):**关于先锋小说留下了什么?我觉得真正有价值的并非陈晓明老师所说的“叙事的遗产”之类技术性的东西,它并不十分重要,先锋小说的真正遗产仍然是旭东老师所说的“政治性”。

也就是说,先锋小说最大的遗产是它立足于它当时的当下性和政治性,打开了一个批判性的视野,一个未来的向度,尽管它是不自觉的,自相矛盾,自我反对,自我取消的,也就是说,它在不自觉地打开着这种可能性,却同时在关闭着这种可能性,这导致了这份遗产的暧昧性和不纯正性。而如何打捞或恢复这部分失落的、被弄得面目全非的价值,这正是我们当下的文学批评要面对的。先锋小说作为一份遗产本身是非常丰富、复杂和矛盾的,同时也是泥沙俱下的,它呼唤着当下文学研究的想象力。而我的不满正在于,先锋小说的这种革命性被投机性的所谓先锋写作,也包括和它合谋的当时的文学研究和批评联手绞杀了。在鱼龙混杂的先锋小说被经典化、物化了之后,先锋小说所内含的、它所试图打开的空间就被闭锁了。我觉得我们需要立足于我们的当下,把这种革命性和政

治性的东西重新激活,并给它赋予新的当代意义。只有这样,我们才能更深刻地回到80年代先锋文学的真正的遗产上去。

**陈晓明:**我觉得罗岗刚才提到的,先锋派在典型的先锋派那一批人物的作品的那些地方已经死亡了,新的先锋派是谁?是一些更老的人。是贾平凹的《秦腔》、阎连科的《受活》,是刘震云的《一句顶一万句》、《故乡天下黄花》,是这些东西。所以,我们不要盯着一些先锋派作家最近几年的作品,以为先锋派早就死亡了,那些返老还童的写作确实有一种死亡的精神,但先锋派作为一个行为在中国文学的历史中始终是在展开的。所以,不一定要盯着那些人,重要的是作品而不是人物,他们也有可能重新拿出作品,例如,像苏童最近写的《河岸》,又想重回先锋派,我觉得也还是有一种可能,那我们另当别论。同时,会不断地有别的东西涌出来,最土的东西可能变成了新的先锋派。这或许是中国先锋派最有生命力的地方,本土性的乡土叙事终于具有了先锋的激进性,打开了汉语文学新的可能性。这就是莫言、阎连科、贾平凹、刘震云等人持续不断的写作。



**季红真(沈阳师范大学):**文学史是一个连续的过程,在我看来是有机的。先锋文学在80年代的出现,意义在于它导致了一种叙事模式的解体;同时解体的还有寄生在这种叙述方式中的各种观念,这就

是它的革命性与政治性。它关注了中国漫长的当代文学里面的盲点,叙事的立场是民间的。还有语言方面的,或者把语言放第一也可以,因为它必须以这样的形式建构。我觉得小说写作是构筑灵魂的城堡,对正史的颠覆与解构。比如说孙甘露的小说,就是对确定性或者说可知性的动摇,就是对这个世界本质性言说的一种颠覆方式。这是80年代的现代性,虽然过去二十年了,但是它并没有说完全消失,它在置换,它在变形。比如说刘震云的创作,他刚开始写作的时候,《塔埔》、《新兵连》都可以纳入传统的乡土文学中,他是乡村出来

的作家,受了大学教育,当了兵,所以他写的是以往的生活,当然这个生活是被艺术地整合过的,不是一种原生态的琐碎的日常生活,但有一个最基本的问题,就是乡村青年的命运与精神归宿。你也可以作为寓言来解读,《塔埔》可以把它看作一个仪式,诀别乡土的仪式。女孩子被迫出嫁也可以看做一个仪式,一个献祭的仪式,由此,离乡青年的心情是复杂的,开始新的人生的喜悦夹杂着爱情破碎的悲伤。如何离乡是当代农村青年一个共同的问题,这和安土重迁的老一代农民不一样,因为中国的乡村经历了持续的溃败,脱离乡土几乎是所有青年的梦想,所以存在以什么方式脱离乡土的差异。20世纪50—70年代是招工、参军,后来又多了升学一条路,现在加上外出打工。《塔埔》的寓言性,在于主人公诀别乡土的时候,也割断了与乡土的情感联系。乡村姑娘则是扯断了和他们所一致向往的现代文明之间的纽带,人生之路的差别是情感联系终止的根本原因。莫言的《白狗秋千架》也是写这种东西,实际上这都是政治,文本的政治。但是也可以把它作为传统的现实主义小说来解读,那是一种从鲁迅开创的带着感伤、抒情的现实主义小说,但是它写到天下、故乡、流转的时候,全面接受了先锋小说的技巧,它在接受技巧的同时,也从情感上升到新的历史观和世界观,或者说它是世界观本身的一种革命,所以我认为先锋小说文学史的意义在这儿。80年代先锋文学的这种政治意义,它对其他作家的影响,特别是对后起作家的影响,我认为这就是史的价值。因为罗曼·罗兰说过,这世界上有两种艺术品,一种是真正的艺术品,超越时代具有永恒的艺术魅力;还有一种是文学史意义上的艺术品。先锋文学至少有第二重意义吧,第一重咱们先不说,还要让历史去检验,不要轻易下结论。通过这个个案,我还想谈一谈对艺术的“普遍性”的理解。艺术都是这样子的,为什么它叫前卫艺术呢?就是因为了解的人少。如果开始大伙儿都能接受,那叫什么前卫啊?中外都是如此,少数天才病态的想象,成为一个时代人普遍感受的时候,艺术的先锋性就变成了时尚,带来商业性。比如说卡夫卡,生前就没有发表过东西,为什么没发表呢?第一自己对自己不满意,第二我觉得他可能是碰过壁,就是没有出版商给他出。他死后朋友整理出

来了,出版了。那么首先它激活了很多叙事的可能性,马尔克斯一看卡夫卡,“哦,原来小说还可以这样写”,立刻就找到了自己的创作的独特的道路。西方印象派绘画也是这样的,一开始观众期待湛蓝的天空,不理解为什么把天画成脏兮兮的红,然后走出展览馆一看,由于工业废气的污染,伦敦的天已经是脏兮兮的红色,所以这个时候它的商业性就形成了,很快成为时尚,就被商业文化吸纳了。后起的人要掀起一种新的革命,他要去寻找一种更适合自己的方式来表现自己所感知到的世界,我觉得这就是一个永远的过程。还有艺术上的反动,也是先锋艺术永恒的心灵动力。所以,这个问题我觉得不是什么不可以解决的问题。人类对于自身认识的不断发展,也是推进艺术表现方式革命的重要动力。



王鸿生(同济大学):我想要说的是,“当下”对于文学来讲,可能还有着更为深刻的意义,“当下”是一个重新为时间塑形的时刻,文学叙事的一大要义便在于,为时间寻找某种可经验的形式。我们不能

仅仅在“过去——现在——将来”这样一个线性的、单向度的时间框架内来理解时间,因为文学本身会创造各种时间,并通过创造时间来创造生活。但由于我们内在经验的复杂性还没有找到与其匹配的时间形式,所以,这六十年的中国经验,还难以获得充分的叙事料理。除了认知水平的局限,当代文学的困境在于,我们怯懦,我们脆弱,我们无力承受当下、此刻那种具有爆炸力的对“自我”具有毁灭性的挑战。今天看来,即便是80年代狂飙突起的“先锋文学”,也没能逃脱某种政治上的怯懦和短视。

旭东关于“文学批评作为当下一种行动力量”的看法,给我的启发很大。打个比方,我觉得文学批评是一种类似于“游击队”的角色,而文学史的写作则一直想把自己变成“正规军”。在当下这样一个极具变化的语境里,“游击队”似乎要比“正规军”来得有效,也更具生命力,就像20世纪40年

代,游击队曾打败过正规军一样。自80年代王晓明、陈思和倡导重写文学史开始,文学史就一直处在不断地被解构、被重建的过程之中,但文学史的图像至今仍没有稳定下来,估计也是难以稳定下来的。旭东兄现在把行动的力量寄托于文学批评,很是给走投无路、奄奄一息的文学批评打了气。搞了二十多年的文学批评,我还是第一次发现它这么重要。当然,作为两种不同的研究方式,文学批评和文学史是不能也不必互相取代的。旭东的选择,无疑可被视为一种文学的政治学选择。这一选择,也许更致力于文学批评对活生生的历史的政治介入。其实,无论文学批评还是文学史写作,如果涉及这六十年来我们自身的历史,“革命”都是必须被重新思考的主题之一。这是一笔无比丰富而沉重的遗产。革命的悖谬,革命的乌托邦气质和它所携带的暴力,几乎是宿命地纠缠在一起,我们谁也躲不掉。其中的解释学困厄,决不是同情性地理解历史或单一的价值判断便可以随意打发的。



**千野拓政(日本早稻田大学):**我是以一个老外的视角来看这个会议的。首先说,从“当下”开始对“当代”的理解。对历史的评价,对现在的批评,对未来的指向,都是从当下开始。同时,当下都有个来源,

有实感,没有实感,来源的当下是不存在的。

只是我想,那么,我的当下在哪儿?我是一个日本人,从哪里谈中国的当下?这意味着,实际上没有一个单一的当下,我们所面临的当下都有所不同。不只是日本和中国之间,中国人当中也都有不同。而且,这个当下在不断地更新。那么,在这样的状态、特别是在全球化的语境之下,我们的研究和批评怎样恢复对社会的作用?我觉得,至少可以说,只是从单一的视角来看,不能充分地理解我们所面临的当下。

举个例子,是80年代的先锋小说。如果日本读者看,它们有可能一点儿也不是先锋,这样的可能性是存在的。如果我的了解没错的话,所谓的

先锋作家,在日本影响最大的,不是格非,也不是余华,而是残雪。另外,2001年我去美国的俄勒冈州的波特兰市,那儿有一个很大的书店,我就去那里看了一下有什么样的中国文学作品。因为正好是高行健刚刚获得诺贝尔文学奖的时候,他的书最多。除了高行健以外,我发现的是残雪,还有两本是莫言的。除了他们以外,连鲁迅的作品都没有,一般的书店是这样。这就是没有单一的当下的一个现象。也就是说,在中国被看作先锋文学的问题,从更大的视角来看,可能是另一个问题的一个侧面。

我作为一个日本人,一方面到中国发言,用中文写文章;一方面在日本,给日本学生上课,为日本读者写文章,所以经常感受到这个问题。如果我的研究完全跟中国的研究家一样,可能没有我的价值。对这一点来说,老外的眼光构成我的研究的特点。但是,我觉得,只有从外部的、日本的视角来看,也不太能发挥作用,应该有对中国内部的更深的了解。反过来说,这三十年也可以,六十年也可以,或者当下的情况也可以,中国的学者要在中国,真正地、真正地批评当代文学的话,我觉得,只有内部的视角的研究,有可能不能丰富批评性。当来自美国、日本、中国的学者都在反思或者考虑这三十、六十年或者当下的问题的时候,需要从内部和外部两个角度的探讨。我相信对于这一点来说,你们的问题同时是我们的问题,我们的问题同时是你们的问题。在此存在着我们交流的需要。

最后再举一个例子,是我很粗略的看法。我一直想,中国为什么很难出现类似卡夫卡、谷崎润一郎等作家。中国文学谈社会的大问题、国家或人类的命运的时候,总是从国家大事开始(茅盾的《子夜》是典型的例子),谈身边的事情则很难飞跃到社会、人类的大问题。为什么呢?在日本(我相信西方也包括在内),我们看到,从非常小的事情——一个人的生活、个人的幻想、脑子里面的世界等等——出发,想通人类的命运、社会的命运等大问题的文学作品,觉得很好,很激动。但是这种阅读需要一个前提,就是个人的问题和国家的问题,或者社会的大问题是连续的,有这样一个社会上的共识。那么,这一两百年来,中国社会有没有这样的前提?这个前提巩固不巩固?人们一直说中

国的现当代文学对社会的关心很大,我也同意。但在这个现象的深层,有可能存在这种社会性的背景。



**林春城(韩国木浦大学):**对当代性或者当下性,我提出一个小的问题。我这两年在准备一本书,题目叫“中国近现代文学史论”,这个“近现代史”不是中国用的那个所谓“近代”和所谓“现代”单纯地加起来,

但是因为一般“近现代”在中国使用的时候容易引起误解,所以我4月份在北京大学发表这本书的绪论的时候,把“近现代”改成了“现当代”。我用“近现代”,第一是因为在韩国没有“当代”的这样一个时间概念,韩国用“当代”就是指“最近”的意思,没有跟中国的“当代文学”这样的概念;第二是我受到李泽厚的启发,他在《中国近代思想史论》里好几次提过“近现代”,意思是指从辛亥革命或19世纪末到现在,称这样的时期为“近现代”;更重要的是我愿意疏通,至少跟中国、跟日本一致,因为韩国只用“近代(geundai)”、“现代(hyundai)”,中国用“近代”、“现代”、“当代”,日本也用“近代”、“现代”,但是日本也有特殊的概念,就是

“近世”。所以虽然东亚各国都用“近代”或者“现代”,但是所指都不一样。所以如果我们愿意互相疏通的话,应该用可以共用的。我先提出“近现代”(geunhyundai)这个概念。

这次学术对话既有中国的学者,也有美国的学者,那么我提出这样的办法,比如说,“当代文学”的译语,我第一次看到这个“PRC Literature”,我觉得翻译得不错,但是反过来再翻译的话,“中华人民共和国的文学”,让我联想起来清朝文学、明朝文学一类。那么“现代文学”是“民国文学”吗?如果陈晓明教授说“当代文学”是中国独特的概念的话,那么应该把它翻译成“Dangdai literature”比较好,但是如果愿意疏通的话,叫我翻译“当代文学”应该是“modern literature”,那么“现代文学”呢?也是“modern literature”,如果划时期的话可以用第一期、第二期,“近现代文学”用英文翻译的时候也是“modern literature”,但是东亚的“modern”也就是“近现代”,是包括“post-modern”的。所以我希望各位至少站在中国外的角度,比如说东亚。我的意思是只站在中国的角度,是不好跟别的国家沟通的。文学是最具有普遍性的,那么中国文学的普遍性和别的国家的普遍性在哪儿交汇?应该考虑考虑这样的问题。

(本文由上海大学文化研究中心孙晓忠副教授提供的对话录音稿整理、节录而成,特此致谢。)

(责任编辑:晴西)

## Contemporariness, Avant-Guardism and Cosmopolitanism

—Dialogues on 60 Years of Contemporary Literature

Zhang Xudong, Cai Xiang, Luo Gang, Chen Xiaoming,

Liu Fusheng, Ji Hongzhen, Wang Hongsheng, et al.

**Abstract:** The discussion on Chinese contemporary literature should be rooted in the understanding of “contemporariness”. Modern literature is included in contemporary literature, out of which the former is produced. In this sense, literary criticism is the first important element, while literary history comes secondly. It is criticism that defines literature and the studies on literary history, not vice versa. Avant garde literature as an important wealth of contemporary literature, and to understand it, to elucidate its contemporariness, and to judge its value of existence, are all related to the literary contemporariness. At the same time, the examination on Chinese literature should not take a single and internal perspective, but should be connected to understanding of contemporary society, or to existing ethics and poetics, or from the perspectives of the East Asia or the world.

**Key words:** contemporariness, literary criticism, political nature, avant garde literature, cosmopolitanism