

告別諸神——中國當代 文學理論「世紀末」的掙扎

◎ 劉再復

1988年我和李澤厚作〈文學與藝術的情思〉的對話時，李澤厚曾說，我勸作家千萬不要讀文學理論。他的意思是說，本來作家還有感性、悟性和思維的活性，但一讀文學理論，這點活性就被撲滅或被騙走。或者說，對於作家來說，文學理論就意味着鎖鍊、牢房和墳墓。很奇怪，文學理論竟會發展到作家一讀就喪失靈感的程度，這算不算也是一種成就呢？儘管這是激憤之辭，但中國現代文學理論在這個世紀走過的道路也確實是和文學本性分離的悲劇性道路。

李澤厚的這一意見，如果作為一種評價，那麼，至少可以概括到80年代之前。也就是說，在80年代之前大約50年中國現代文學理論已陷入了困境，而80年代之後（包括現在），則是企圖從這種困境中掙扎出來，所以可稱之為世紀末的掙扎。「掙扎」一詞雖不動聽，但可以比較準確地描述一種狀態。近幾十年，大陸喜歡用「躍進」、「騰飛」等概念描述社會狀態，但是，包括文學理論在內的各種

文化事業，則從來也沒有甚麼「躍進」與「騰飛」狀態，有的只是滿足生存需求和獨立需求的掙扎狀態。今天我所講的是80年代之後直到目前「掙扎」的基本內涵：走出他人的陰影，走出獨斷論。

告別諸神

說「世紀末的掙扎」，不但是因為現實的時間已經到達世紀末，而且因為掙扎本身包含着一種世紀末的悲哀。這種悲哀是指：回顧中國現代文學理論產生的歷史，世紀初期和世紀中期的崇高感、優越感、先進感已經喪失（原以為是「頂峰」），取代這種感覺的是貧乏感、荒謬感和無可奈何感。這種感覺首先來源於一種事實，即本世紀的中國現代文學理論，無論時間點從梁啟超的新小說論算起還是從「五四」運動的胡適、周作人的文學論算起，各派的理論，幾乎（不是全部）都是從外國「偷竊」來的。說「偷

對於作家來說，文學理論就意味着鎖鍊、牢房和墳墓。

竊」來的，也很難聽，但也是事實，而且論者也直言不諱。魯迅在〈「硬譯」與「文學的階級性」〉一文中就承認：「人往往以神話中的prometheus比革命者，以為竊火給人，雖遭天帝之虐待不悔，其博大堅忍正相同。但我從別國裏竊得火來，本意卻在煮自己的肉的，以為倘能味道較好，庶幾在咬嚼者那一面也得到較多的好處，我也較不枉費了身軀：出發點全是個人主義。」魯迅是個老實人，他承認自己是「竊火」。然而，最初的偷火行為係屬引入光明，所以儘管是「竊」，仍然具有崇高感。到了後來，「偷火」者變成「偷皮」者，把外國的各種主義變成裝璜自己的臉皮，並借以嚇人，就只剩下荒謬與怪誕了。

斷言這個世紀的中國現代文學理論基本上是「竊」來的，並非聳人聽聞。本世紀中國文學理論中較有影響

的基本命題，確實都來自外國。例如，周作人的人本主義文學論來自西方的文藝復興運動；胡適的歷史的文學進化論來自社會達爾文主義；吳宓、梅光迪、胡先驌以及爾後的梁實秋的反進化論和人文主義文學論，則來自白璧德（Babbitt）；茅盾的寫實主義和自然主義有關命題，來自左拉和泰納；毛澤東的「現實生活是文學藝術的唯一源泉」來自車爾尼雪夫斯基；「文藝為政治服務」的命題來自列寧；而蔡儀的典型論則來自恩格斯和別林斯基。中國文學理論論壇上的爭吵，其實常常是外國人的爭吵，有時是柏拉圖與亞里斯多德的爭吵，有時是左拉和雨果的爭吵，有時是白璧德與克羅齊、史賓崗的爭吵，有時是盧卡契和布萊希特的爭吵，有時是普列漢諾夫和達爾文的爭吵，有時是泰納、車爾尼雪夫斯基和弗洛伊德的爭

圖 這個世紀，中國知識分子包括作家、理論家共同的感覺是常常生活在他人的各種形式的無所不在的精神地獄之中。所以中國文學評論者世紀末掙扎的目標之一，就是要走出他人的地獄的陰影。（何多苓、艾軒：《第三代人》）



吵，並不是真正的中國理論家的學術性辯論。這樣就形成中國現代文學理論的幾個致命的弱點：

- (1) 缺乏自己獨創的、非「偷竊」的基本命題；
- (2) 缺乏自己獨創的、非借貸的範疇概念系統；
- (3) 缺乏自己獨創的、非移植的哲學立場（即缺乏自己的哲學支撐點）。

總之，是缺少對外來理論的創造性轉化，缺少使用自己的理論語言進行獨立性的解構，缺少屬於自己的命題和屬於自己的理論故事。也就是說，中國現代文學理論在自己生長的將近一個世紀中，常常生活在他人的陰影之下，徘徊於他人的概念與範疇的籠罩之中。薩特存在主義所以會在中國流行一時，就是人們喜歡他的「他人是自我的地獄」的命題。這一命題恰恰道破中國二十世紀一種根本的精神現象：這個世紀，中國知識分子包括作家、理論家共同的感覺是常常生活在他人的各種形式的無所不在的精神地獄之中。所以中國文學評論者世紀末掙扎的目標之一，就是要走出他人的地獄的陰影。

鑒於上述的認識，大陸不少文學論者在80年代實際上經歷了一種「告別諸神」的心靈儀式。所謂「告別諸神」，就是告別在本世紀中流行過的，並且被自己的心靈接受過的基本思維模式和行為模式。告別諸神首先是告別「共工」——以頭顱觸動天柱的暴力革命之神，這是以階級鬥爭的方法謀求「根本解決」社會問題包括文化問題的模式，在文學理論上則是以粗暴和粗俗的階級鬥爭的思維模式去解釋文學和摧殘文學。二是告別「女媧」，即告別「補天」之神，這是「修補老例」的

模式，在文學理論上就是維持從蘇聯文學理論教科書那裏「偷」來的基本框架，然後作些調整和修改，以支撐確實已經充滿朽氣的理論系統。三是告別「普羅米修斯」，即告別竊火之神，這是仰仗外國的某種主義過日子的模式，在文學理論上，就是把從外國引入的政治意識形態和某些文學理論視為精神救主的模式。中國文學評論者已逐步發覺，我國二十世紀的精神帝王，都是外國人製造的，有的是德國人造的，有的是俄國人造的。在文學理論領域也是如此，主要是德國人與俄國人造的，也有法國人和美國人造的。這種狀況使我們缺乏理論的原創力，或者說，缺乏創造理論的第一推動力。於是，我們討論的理論問題常常是別人討論過的問題，帶有「二次討論」和「重複討論」的性質。因此，告別諸神，就是不再生活在諸神的陰影下，而要作超越諸神的獨立存在，開闢和討論一些屬於自己的課題。我們的未來，自然會更有效地借鑒和吸收人類的思維成果，但恐怕不能再生活於他國他人為我們製造的精神帝王的掌握之中了。

告別美學暴君

奇怪的是，「偷竊」、「借貸」的特點，本來只有奴隸性的特點，然而，中國現代文學理論卻同時帶有另一個人們料想不到的特點，就是暴虐性特點。理論過程常常變成理論暴君和美學暴君的形成和統治過程。種種暴君，儘管觀念、主張不同，儘管借貸的債主不同，但加以中國化之後，都一律地帶上獨斷論的思維方式，都處於唯我獨尊、勢必吞併別人的畸形狀

態，都企圖以自己為中心而宣佈其他類型的文學理論為異端邪說，倘若自己轉換立場，那麼他就立即宣佈自己曾經接受過的理論為異己理論，思維狀態總是處於你死我活的兩極對立之中。這樣，就形成一種世紀性的人為的緊張。這種緊張因為被政治化和政治意識形態化便造成文學理論的變質：理論變成非理論，文學工具變成階級鬥爭工具。

以郭沫若為例，作為文學評論者的郭沫若，在「五四」新文學運動期間，他是一個表現主義和浪漫主義者，「為藝術而藝術」論者，絕對地反對文學藝術的任何功利性，此時，他們的論述方式是完全獨斷的。1922年8月4日他在上海《時事新報》副刊《學燈》發表了〈論國內的評壇及我對於創作上的態度〉一文中說：「假使創作家純全以功利主義為前提以從事創作，上之想借文藝為糊口之飯碗，這個我敢斷定一句，都是文藝的墮落，隔離文藝精神太遠了。……這種功利主義的動機說，從前我也曾懷抱過來：有時在詩歌中借披著社會主義的皮毛，漫作驢鳴犬吠……。」郭沫若此時正在與主張為「為人生而藝術」的文學研究會論爭，為了壓倒對方，他對包括「為人生」這種帶有微弱功利要求的理論主張，也絕對化地認為這是「文藝的墮落」，而對於自己在「五四」時期的某些社會主義聲音，也絕對化地醜化成為「驢鳴犬吠」。他的觀念的真理性如何，暫時不論，而他在這段文字中所表現出來的思維方法則完全是獨斷的、專制的。然而，發表了這篇文章後，他接受了馬克思主義，文藝觀發生了重大變化。這一變化，又使他重新肯定四年前稱為「驢鳴犬吠」的社會主義的功利要求。1926年，他

在〈文藝家的覺悟〉（1926年5月1日發表於《洪水》）正式宣佈說：「我們現在所需要的文藝是站在第四階級說話的文藝，這種文藝在形式上是現實主義的，在內容上是社會主義的——我在這兒敢斬金截鐵地說出這一句話。」他不僅重新肯定文學的社會功利要求，而且對文學內容作出獨斷性的「斷金截鐵」的社會主義規定。轉變雖然太快太大，但正常的人文環境是應當允許轉彎的，包括大轉彎。然而，郭沫若使人難以接受的是在轉彎之後，又嚴酷地批判不能實行社會主義加寫實主義的作家為「反革命」作家。他在〈桌上的跳舞〉（發表於1928年5月1日《創造周刊》）中說：「老實說一句：你們的所謂為全人類的文藝就是不革命甚至反革命的文藝。」而且宣佈他們「小資產階級的根性太濃重了，所以一般的文學家大多數是反革命派。」此時，郭沫若與幾年前的觀念絕然相反，但是思維方式卻是一樣的，這就是獨斷論。他和創造社諸君指責魯迅為「封建餘孽」，把魯迅劃入反「第四階級文藝」的「雙重反革命」，這就是獨斷論在實踐層面上的一種表現。郭沫若這種建立在獨斷論基礎上的文風，對30年代之後的左翼文壇以及1949年之後的大陸文壇產生極為巨大的影響，使得文壇充滿火藥味，文章充滿殺伐之氣和暴虐性語言，以致出現許多詩人加劊子手的文化怪物。對於中國現代文壇這種畸形的不幸狀態，郭沫若是負有責任的。但是，說負有責任，只是對事實的描述，而不是追究罪責。對於歷史，我主張應當拋棄追求罪責的模式，而代之以同情和理解的態度。我批評郭沫若的激進主義和獨斷論，也是充分理解的。因為這不是他一個人

郭沫若建立在獨斷論基礎上的文風，對30年代之後的左翼文壇以及1949年之後的大陸文壇產生極為巨大的影響，使得文壇充滿火藥味，文章充滿殺伐之氣和暴虐性語言，以致出現許多詩人加劊子手的文化怪物。

的問題，而是具有現代意義的中國知識分子的羣體性問題。中國知識分子從「鄉村士紳」轉變為「城市知識者」之後，他們本來是想扮演具有某種技能的知識分子的角色，企圖走科學救國、實業救國、教育救國甚至藝術（美學）救國的道路，但是本世紀前期，中華民族一直處於極度貧窮和臨近整體性破產（從鄉村農業和城市工業）的局面，加上帝國主義的壓迫，使民族生存的問題壓倒一切。這時，知識分子無法兼得「魚」和「熊掌」，即無法既顧全民族生存利益，又顧全自身的職業利益，於是，只得拋棄「熊掌」而得「魚」——拋掉職業利益而投身於解決民族生存的革命鬥爭之中，也就是選擇所謂「根本解決」的道路。郭沫若就是在這種情況下拋棄為藝術而藝術的個性追求而走向革命的道路，然而，他們很快又以革命的神聖名義要求所有的藝術家都認同他們的道路，不認同者便被帶上種種罪名。這個時候，「革命」的名義一方面表現為「崇高」（為民族而犧牲自我利益），一方面則表現為「殘酷」，即以革命的名義對「非崇高」分子和「非崇高」藝術進行無情砍殺，這就形成一種在崇高外殼下的「獨斷論」。

本文以郭沫若為例，只是為了說明20年代末到30年代初獨斷論激化的狀況。而獨斷論的發生，則早在「五四」新文化運動的初期。陳獨秀在〈文學革命論〉中，把貴族文學與國民文學，古典文學與寫實文學，山林文學與社會文學視為你死我活的兩項對立，從而提出「推倒」貴族文學、古典文學、山林文學的口號。這種極端的推倒性的觀念，否認貴族文學與國民文學可以並存與共生，以平民文學的專制取代貴族文學的專制，實際上

是一種在革命的名義下的新獨斷論。胡適關於「白話文學為中國之正宗」，「以活文學取代死文學」的論斷，錢玄同的「欲廢孔學，先廢漢文」的論斷，周作人的「從儒教道教出來的文章，幾乎都不合格」的論斷，其思維方式都與陳獨秀相同，也是革命金紙包裹着的獨斷論。對於「五四」時期這種獨斷論，周作人較早作了反省，可惜未被注意（我將在另一篇文章中評介）。總之，本世紀中國現代文學理論出現了許多美學暴君，是與它形成之初的思維特點相關聯的，因此，中國的文學論者要走出獨斷論，就很不容易。

兩種掙扎

到了80年代的下半期，中國的文學理論才開始出現一種自覺，即努力從他人的陰影下和獨斷論的陰影下掙脫出來，這就是世紀末的掙扎。這種掙扎在文學批評和文學創作上共同地表現為三個方面：一是回歸創造主體和接受主體的努力；二是回歸文學本體（回歸本文）的努力；三是回歸精神家園的努力。

回歸精神家園的努力，在文學理論上的表現不明顯，只表現在一些作家（如阿城、韓少功）的創作論和「尋根文學」的創作實驗上。「尋根文學」觀念產生的心理動力，是作家的「無家可歸」感，是對生活在他人陰影之中的藝術反抗。所謂尋根，就是尋找自己本土獨有的、非偷竊的、非借貸的精神家園，既有民族文化心理的家園，也有民族文學形式，特別是民族文學語言的家園。不管尋根文學的倡導者和實踐者在意識層面上的想法

早在「五四」新文化運動的初期，陳獨秀、胡適、錢玄同、周作人的某些論斷，其思維方式都是革命金紙包裹着的獨斷論。



圖 到了80年代的下半期，中國的文學理論才開始出現一種自覺，即努力從他人的陰影下和獨斷論的陰影下掙脫出來。

如何，在他們的潛意識層面，已深深地感受到自己的精神漂流於他鄉之中，並被他人的精神陰影所覆蓋。他鄉他人的智慧可以借鑒，但不是自己的歸宿，他鄉的語言方式可以移植，但也不是自己的意願。他們相信自己的祖先所創造的漢語可以通過自己智慧表現出新的魅力。所以他們在「尋根」的口號下力圖走出「歐化」的陰影。這種回歸家園的思考可惜只表現在作家的作品和他們的經驗性的創作論上，尚未表現在具有學術意義的文學理論上。在理論批評領域中，明顯的則是其他兩個方面：

（一）關於回歸主體的掙扎

大陸佔中心地位（課堂使用的教材）的當代文學理論系統，主要來自俄國（蘇聯），也接受西方美學理論傳統中的「再現」說或「認識」說。綜合蘇聯和西方這一方面的思維成果，我國當代文學理論便以「文學是現實的形象反映」為基本觀點，也就是說，

中國當代文學理論是以「反映論」為哲學基點形成的構架。而在接受蘇聯和西方文學理論影響的時候，我們也引入我國傳統文學理論中的價值論，也講「表現說」（主要是表情表意），然而，卻對價值論作了片面的解釋：一方面把文學從審美價值層面降低到政治意識形態的價值層面，片面地強調作家的立場、世界觀這種現實價值表現；另一方面又把表情表意的內涵規定為階級羣體之志（集體事功）而不容許表現個體之情志，這樣，就在價值論中排除個體主體價值。於是，我國現代文學理論與蘇聯相比，就出現這樣的情況：其共同點是皆強調美是生活——生活是文學藝術的唯一源泉，即強調認識論；其異點則是我們對認識論的強調不如蘇聯的教科書徹底。蘇聯更多地強調恩格斯的「現實主義的勝利」，即強調徹底的現實主義——徹底的認識論可以突破世界觀的局限（盧卡契也是如此），而我國當代文學理論中的認識論則不徹底，它強調立場、世界觀對創作（反映生

活)的影響乃至決定作用,強調作家對政治立場和世界觀必須作根本的改造才有正確認識生活的可能性,因此,在傳統的社會主義國家的文學理論領域中,真正忠實於「社會主義現實主義」原則的是中國的當代文學理論。因為它既強調現實主義是唯一創作方法,又強調這種方法必須受制於社會主義政治意識形態原則。現實主義本來是美學原則,社會主義則是意識形態原則,這兩者組成的社會主義現實主義原則,便成了一種政治意識形態化的美學獨斷論。

為了走出獨斷論,80年代中期便有「文學主體性」命題的產生。原來流行於大陸的文學理論,以反映論為哲學基點。文學主體論的提出,正是為了提供新的哲學基點。主體性哲學是本體論、認識論和價值論的整合。本體論研究存在的意義(存在被理解為解釋性的創造世界的活動而不是純粹的客體)。認識論和價值論是本體論的展開,它們從客觀方面和主觀方面把握存在的意義。建立在主體性哲學基點上,新的文學理論就把文學活動視為一種存在方式,即自由精神的存在方式,而不是視為現實世界的反映。由此,文學主體性理論又認為:文學存在,不是現實存在,而是超越現實的自由存在,是對存在意義(超越現實意義)的領悟。這樣,文學的主體性理論便強調文學的超越性:強調文學創造主體不是現實主體而是審美主體;文學對象不是現實對象而是藝術對象(主體性與對象性同一);文學活動不是處於現實時空中的對現實的反映活動,而是處於自由時空中的審美認識活動和審美價值創造活動;文學語言不是現實意識的符號表現形式,而是審美意識的符號表現形

式;審美意識不是現實意識,而是自由意識,它超越政治意識形態的局限和獨斷。文學主體性理論除了對文學本質作出新的說明之外,還克服了原有文學理論的兩個根本性的盲點,即忽視個體主體價值(價值論範圍內的盲點)和忽視潛意識的創造功能(認識論範圍內的盲點),而強調作家的個體活動和精神世界(包括非自覺意識)在文學活動各個環節中的價值和功能。

主體性理論對文學的重新闡釋,涉及到打破心物二元對立的世界圖式的哲學描述,而這種描述又是大陸三、四十年中普遍接受的。這種描述以物為中心,不是以人為中心,所以它不把主體(人)劃入存在的範疇,而把主體(人)視為意識的載體。這樣,人就處於被決定的地位。在這種哲學圖式中,所謂主觀能動性,也僅僅是指意識的功能。持心物二元對立世界圖式的論者看不到主體性本身也是一種結構,是存在本身,因此,他們只承認意識活動的認識論意義,不承認其本體論的意義,也不承認其價值論意義(主體本身就是價值之源)。主體性命題的提出,着意要打破這種心物二元對立的哲學圖式,力圖改變物與人被區分為第一性和第二性的不平等關係,而確立平等關係,即確認人是作為一個存在整體和世界(物)平等地進行信息交換與能量交換的一個系統。因此,對於這個問題的爭論就超出文學理論的範圍之外,它直接構成對哲學的基本命題(我們已往理解的心物何者為第一性的問題)的挑戰,而提出了另一種哲學的基本問題,即人的命運和存在的意義問題。正因為這樣,關於文學主體性的爭論,就超出文學論的範圍。

現實主義本來是美學原則,社會主義則是意識形態原則,這兩者組成的社會主義現實主義原則,便成了一種政治意識形態化的美學獨斷論。

持心物二元對立世界圖式的論者看不到主體性本身也是一種結構,是存在本身,因此,他們只承認意識活動的認識論意義,不承認其本體論的意義,也不承認其價值論意義。

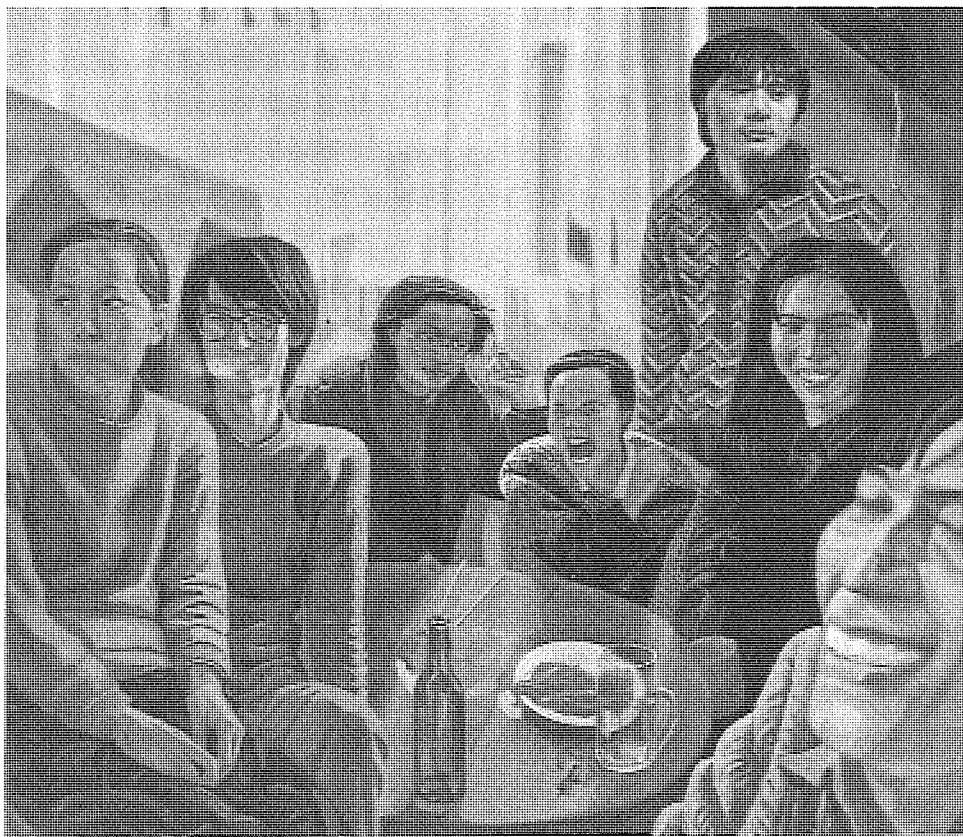
(二) 關於回歸本文的掙扎

在「文學主體性」命題提出的同時，文學批評界的另一羣落則在倡導回歸文學本體，即回歸文學語言和文學形式本身。這種努力，自然是力圖擺脫政治意識形態對文學的誤導，但提倡者着意改變以往的思維模式，（即「針鋒相對」的批判模式），努力尋找新的立場和新的語言，避開在意識形態層面上與以往的文藝理論交鋒。他們找到的辦法就是回歸本文，回歸語言，也就是回歸於「能指」。他們認定文學活動最重要的就是語言的操作，就是能指的無窮變幻。因此，他們鼓動作家有意識地進行小說詩歌文體的試驗，着意顛覆舊文體，創造新文體，着意拋棄舊的敘事模式，創造新的敘事模式。最近兩三年，他們

支持一批刻意進行語言實驗的「實驗小說派」。這派新小說極端性地追求自滿自足的能指世界，着意反道德、反規範，努力瓦解根深蒂固的被世俗普遍接受的意義世界。他們用世俗難以習慣的敘述方式，向過去多年營造的神聖的語言世界和意義世界開玩笑。他們不像尋根派那樣去關注本土的精神家園，只關注先於本質的存在。北京、上海的（也有少數外省的）年青評論家們緊跟着實驗性小說，努力在文學批評中推波助瀾，逐步形成新的批評羣體。這些新批評家摒棄社會學批評，相信歷史是人闡釋出來的，意義是人讀出來的，他們着意解剖小說文本，破譯文本背後的隱喻和後設語言，盡力把作家的潛本文挖掘和延伸出來。他們的批評不是去尋找迷失的意義世界，而是欣賞意義世界的迷失。他們以一種對政治意識

文學批評界的另一羣落力圖擺脫政治意識形態對文學的誤導，避開在意識形態層面上與以往的文藝理論交鋒。他們找到的辦法就是回歸「能指」。

圖 新小說極端性地追求自滿自足的能指心界，着意反道德、反規範，努力瓦解根深蒂固的被世俗普遍接受的意義世界，用世俗難以習慣的敘述方式，向過去多年營造的神聖的語言世界和意義世界開玩笑。（劉曉東：《笑話》）



形態的輕蔑——如魏晉時阮籍吊白眼、連眼珠也不轉過去的策略，告別了傳統的批評模式，確實衝擊了中心意識形態的獨斷論。

困境：雙重的壓力

為甚麼不用樂觀性語言而用悲觀性的「世紀末的掙扎」這種語言來形容上述的努力呢？因為，儘管80年代所作的努力，表現出一種精神，一種新的態度，但是，由於這種努力在很大的程度上受到所處特殊人文環境的限制，因此人文環境一旦受政治氣氛的影響而變化時，這種努力很快就被視為異端。今天，原來的以反映論為哲學基點的確實令人感到乏味的文學理論，仍然處於大學課堂的中心地位和主流意識形態的地位，而對這種來自蘇聯的理論框架進行批評，也要被視為異端，這就造成文學理論在本土中發展的困難。除了外部環境之外，在前幾年作過努力的文學論者本身也有弱點，他們也沒有完全擺脫他人的陰影，甚至沒有完全擺脫獨斷論。

從回歸主體這一思維方向來說，我們所把握的主體論哲學，還拖着德國古典哲學的影子，還無法創造出完全非借貸的理論語言系統。而二十世紀現代哲學對主體論的批判成果，我們還沒有贏得時間進行再批判。即使第一個提醒當代中國注意主體性哲學的李澤厚，他也只完成對於康德批判哲學的批判，而對於康德之後西方學術界的對主體性哲學的批判成果，他還沒有完成充分的再批判。而且，在作這種批判的時候，作為中國的學人，又會感到一種困境，這就是東西文化需求的嚴重落差。在西方，個

體主體價值早已被充分肯定，自由本質已充分發展，甚至已發展到「主體破碎」的程度，於是，「逃避自由」的命題早已提出。而在東方的中國，證明「人等於人」的公式，確認人的自由本質和個體主體價值，卻仍然非常困難。因此要在多大的程度上關注這種落差和歷史具體性，要如何跨越「時間」去在缺乏主體性觀念的人文環境中認識「取消主體」的後現代理論，就常常困擾着中國的學人，形成中國學人世紀末的一種煎熬。

而回歸本文的努力可以說也是一種掙扎狀態。在文學創作上，用他們自己的話說是一種實驗，這種實驗在我國現代文學史上也有先例。30年代，劉呐鷗、施蛰存、穆時英等一些上海現代主義作家，着意尋找東方的「惡之華」，以撕毀流行的價值觀念，又着意進行小說技巧的實驗，以區別流行的敘述模式，使小說文體在表現畸形的現代都市生活節奏和情緒中發生很大的變化。余華的小說，正是當代中國的「惡之華」，他和其他年輕作家所作的努力，能否超越30年代的現代派而獲得更可觀的成就呢？人們正在期待着。

在文學理論和文學批評方面，回歸能指的努力，確實吸收了二十世紀語言學的基本思維成果，這就是從索緒爾到福柯、拉康、羅蘭·巴特、德里達（甚至包括薩特、海德格爾）的思維成果。中國當代老、中年作家和學人，最初接受的是斯大林的語言學觀念。斯大林不承認語言的階級性和意識形態性（這是他針對蘇聯的某些語言學家而發的），把語言視為交流思想的工具，這比起我國的激進革命家已高明得多，但是，他只注意到語言消極的、被掌握的一面，而未能意

識到語言主動的、掌握話語主體的一面。二十世紀西方語言學的思維成果卻把這一面強調到極端，即強調到不是「我說語言」，而是「語言說我」的極端。於是，一切都集中到語言，集中到「能指」。這一思維成果給中國的批評界以強烈的刺激。這種刺激，一面使我們發現自己生活在無所不在的語言暴力中，不改變這種壓迫形式就沒有出路；另一方面又使我們的批評視角發生了重大的轉移，即在批評實踐中創造一種和習慣性批評語言非同質的批評語言。這種努力確實有益於打破了文學批評的單一話語系統。然而，也發生兩個問題：一個是對「能指」的極端強調，本來是面對強大的主流意識形態的一種文本策略，但是，由於「極端」，所以往往走向反對任何意義的境地，因此，就難免常常只是為反叛而反叛，最後只剩下一個過於抽象的、沒有意義的自我。由於實驗剛剛開始，他們尚沒有形成對回歸本文的各種理論進行質疑的能力，因此，有時就落入不是「我說拉康」而是「拉康說我」的困境。這樣，就可能走入另一種獨斷論，形成另一種美學暴君，即能指的暴君。還有一層困境，是在國內我們開始接受二十世紀語言學的思維成果時，覺得非常新穎，然而，更多地接觸西方這類學說時便會深切地感受到西方學人們已把語言的控制力描述到極致，甚至描述到難以超越和令人難以完全接受的程度。也就是說，我們只能在文學批評中利用他人提出的命題觀照自己的（特別是中國當代作家的作品）對象，進行本文的剖析，而在文學理論層次中，則發現我們仍然生活在一套具有借貸性質的概念範疇系統之中，仍然沒有擺脫「偷竊」的嫌疑。而就理

回歸本文的努力面臨雙重的使命：一面要完成對斯大林的消極語言觀的批判；另一方面又要實現對積極語言觀的批判和再創造。

論價值來說，重要的不在於利用西方現有的理論命題來說明某些現象，而在於從現象的說明中提煉和創造屬於自己的理論命題。這樣，就使回歸本文的努力面臨雙重的使命：一面要完成對斯大林的消極語言觀的批判；另一方面又要實現對積極語言觀的批判和再創造（對於後者，西方的學術眼睛早已緊緊盯住並已進入批判的過程之中）。這就使我們文學論者感到雙重的學術壓力。在壓力之下，除了用「掙扎」來說明，再也找不到更恰當的語匯。

不過，意識到本世紀中國現代文學理論總是生活在他人的陰影下，正是理論原創力的覺醒，而意識到生活在獨斷論的掌握之中，正是非中心、非主流、非兩項對立的多邊思維方式的覺醒，這種覺醒，也許正預示着世紀末的困境並非絕境，下一個世紀的中國作家和中國的評論家也許會有一種不同於本世紀的、更活潑的、更屬於自己的心態。

1990年9月於芝加哥大學校園

* 本文係筆者於1990年10月在杜克（Duke）大學召開的中國比較文學旅美學會首屆年會上的發言。

劉再復 1963年畢業於廈門大學，曾任中國社會科學院文學研究所所長、《文學評論》主編，現在芝加哥大學進行研究工作，著述甚豐，包括《魯迅美學思想論稿》、《性格組合論》、《傳統與中國人》（合著）以及散文詩集多種。