

“文学回到自身”

——当代文学观念的演变

旷新年

[摘要]1942年发表的毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》是对20世纪30年代左翼文学理论的历史总结,成为周扬所谓的“第二次文学革命”,支配了当代文艺的发展。马列文论和毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》结合,形成了中国当代反映论的认识论的现实主义文艺理论体系,意识形态和现实主义成为中国当代文艺理论的两块基石。新时期,通过强调文学自身规律,逐步摆脱政治控制,经过现代主义文学的提倡和实践,文学“向内转”,以文学审美论取代了文学意识形态论和文学认识论,建立了“纯文学”的体制。当“纯文学”观念开始凝固和本质化的时候,进入新世纪以后,反思“纯文学”又成为一种新的重要的潮流。文学的概念被重新打开,文学观念被历史化。

[关键词]纯文学;文艺反映论;文艺工具论;现实主义;马克思主义文艺

中图分类号:I206.7

文献标识码:A

文章编号:1004—3926(2014)10—0185—13

作者简介:旷新年(1963—),男,湖南湘乡人,清华大学中文系教授,研究方向:中国现当代文学。北京 100084

现代文学的一个明显的特点是,文学彻底摆脱传统经学附庸的地位获得独立;然而,另一方面,随着左翼文学运动的兴起和文学的社会功能的强调,郭沫若又将传统的“文以载道”的观念进行了重新阐释。因此,中国现代的文学观念与传统的“文以载道”的文学观念之间存在着复杂的联系。“文以载道”和“诗言志”构成了中国古代文学发展的不同脉络,也构造了中国古代文学内部的不同等级关系。20世纪30年代,周作人在与左翼文学的对抗中,试图通过“载道”、“言志”的等级关系的颠倒,伸张他的文学主张,颠覆居于统治地位的左翼文学观念。在20世纪中国,文学和政治密切地联系在一起。在毛泽东那里,作家和艺术家被看作一支重要的“军队”,并且产生了“文艺战线”和“文艺队伍”这样的说法。新时期,文学自主和摆脱政治的控制成为一种重要的要求和趋势,这种趋势被刘再复描述为文学“回复到自身”。在中国现代文学史研究领域也提出了“把文学史还给文学”的口号,要求把文学从政治书写中离析出来。在这样一种对于政治的疏离和对文学“本质”的追求中,产生了对文学独立和“文学性”的不可遏制的激情,导致了1985年“文学主体性”和“文学本体论”的崛起,逐渐形成了“纯文学”的强大体制。在“纯文学”体制形成的同时,文学逐渐

失去了社会效应,不断边缘化。90年代,刚刚与政治“离婚”的文学,立即转身与商业市场结合。文学的衰落成为了一种明显的现象。

一、文学政治化与文学工具论

1942年发表的毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》成为划时代的理论文献。它是20世纪30年代左翼文艺思想的总结,同时支配了中国当代的文艺发展。毛泽东反对抽象的人性论,强调文学的阶级性,主张“文学为政治服务”,提出了“工农兵文学”的口号。他提出了文艺批评的标准,将艺术标准从属于政治标准。在延安文艺座谈会后,周扬在《王实味的文艺观与我们的文艺观》中写道“马克思主义主张艺术服从政治……所以要求艺术服从政治,就是要求艺术表现无产阶级的政治方向和利害,要求艺术表现党性。”^{[1](P.387-388)}他要求“把艺术和政治结合得更直接,更紧密”^{[1](P.392)}。他断言“从来也没有描写所谓超阶级人性的文艺”^{[1](P.393)}。他把暴露黑暗归之于过去的旧的现实主义,认为革命的现实主义的“基本精神却应当是永远向人们启示光明的”^{[1](P.402)}。1944年,周扬编辑出版了《马克思主义与文艺》一书,系统辑录了马克思、恩格斯、列宁、毛泽东等人有关文艺的论述,将毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》作为中国化的马克思主义文艺理论的经

典固定下来,意识形态性、形象思维、典型性、阶级性、党的文艺政策作为核心内容得到确立。

在1949年7月召开的第一次文代会上,周扬在《新的人民的文艺》的报告中宣布“毛主席的《文艺座谈会讲话》规定了新中国的文艺的方向,……深信除此之外再没有第二个方向了,如果有,那就是错误的方向。”^[2]马、恩、列和毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》结合,形成了当代中国形态的马克思主义文艺思想体系,反映论的认识论的文艺论构成这一思想理论体系的核心内容,现实主义被尊奉为文艺创作的普遍法则,文艺为政治服务成为当代文艺的重要规范。

毛泽东高度重视文学的社会作用,将作家和艺术家视为与武装部队并列的一支“军队”,并且产生了“文艺战线”和“文艺队伍”这样的说法。建国以后,“文艺为政治服务”和“文学是阶级斗争的工具”这样的观念得到进一步强化。从俄国革命民主主义批评家到高尔基都高度重视文学对社会的作用,他们无疑都是文学功利主义者和文学工具论者。1931年,高尔基说“我们今天提出了艺术必须和现实更密切地结合的问题,文学应该积极地深入当代生活的问题,而当代的主要内容便是社会革命。”^[3]^[P.31]20世纪,政治革命使苏联和中国这两个国家的文学高度地革命化和政治化。在20世纪50-70年代,毛泽东频繁地发动文艺思想斗争和文艺运动,试图建立社会主义的文化霸权和构筑意识形态的阵地。在当代,文艺往往成为政治斗争的突破口。

1952年苏联《哲学问题》杂志发表的《论艺术在社会生活中的地位和作用》一文说“马克思主义认为艺术是一种社会现象,是以艺术形象反映现实的一种特殊的观念形态。艺术总是表现某一阶级的思想的。艺术过去和现在在社会生活和阶级斗争中起着积极的作用。”^[4]^[P.1]“艺术从来就是为一定的阶级服务的,它一向是阶级斗争的思想武器。”^[4]^[P.4]在被人称为“文艺沙皇”的周扬那里,文艺的定义和性质变得越来越简单、明晰和狭窄,普通的日常生活等内容被摈弃于文学表现的领域之外,文学不仅成为所谓的政治的直接美学化,而且成为一种单纯的政治规训的工具,文学被视为直接的阶级斗争的表征。

1954年,周扬在《我们必须战斗》中说“文艺上的思想倾向的斗争总是反映阶级斗争的过程的。”^[5]^[P.306]1958年,他在《文艺战线上的一场大辩论》中写道“文艺是时代的风雨表。每当阶级斗争形势发生急剧的变化,就可以在这个风雨表

上看出它的征兆。”^[6]同一年,他在《建立中国自己的马克思主义的文艺理论和批评》中提出“文艺理论批评,是思想斗争最前线的哨兵。阶级斗争形势的变化,往往首先在文艺方面表现出来,资产阶级思想对我们的侵蚀,也往往通过文艺……文艺战线的斗争,是阶级斗争的生动反映”^[7]。1960年,他在第三次文代会的报告中说“文学艺术是属于上层建筑的一种意识形态,是经济基础的反映,是阶级斗争的神经器官。”^[8]高尔基在1908-1909年间所著的《俄国文学史》中类似的表述成为这种观念的先导“文学是社会的诸阶级和集团底意识形态——感情、意见、企图和希望——之形象的表现。它是阶级关系底最敏锐的最忠实的反映;它利用民族、阶级、集团底全部经验来达到它的目的”^①。文化大革命将文艺为政治服务和阶级斗争工具论推向了极端。中国当代文艺对毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中有关“文艺从属于政治”和“文艺为政治服务”作了片面、狭隘和庸俗的理解,变成“文艺为政策服务”,不仅否定了文艺本身的规律,取消了思想和创作自由,而且实际上从根本上阉割了文艺的政治性,导致了当代文学的官僚主义、教条主义、虚假空洞、公式化和概念化。普列汉诺夫说“任何一个政权,只要注意到艺术,自然就总是偏重于采取功利主义的艺术观。这也是可以理解的,因为它为了自己的利益就要使一切意识形态都为它自己所从事的事业服务。可是由于政权只在少数情况下是革命的,而在大多数情况下都是保守的,甚至是十分反动的,因此不该认为,功利主义的艺术观好像主要是革命者或一般具有先进思想的人们所特有的。”^[9]^[P.830]普列汉诺夫不仅认为功利主义艺术在大多数情况下是保守的和反动的,而且还指出“为艺术而艺术”产生的原因是艺术家与社会环境的不协调。^[9]^[P.827]因此,“为艺术而艺术”也可能包含批判的、革命的内容。20世纪50-70年代,无条件地肯定功利主义艺术和否定“为艺术而艺术”的态度无疑是极端片面的。毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中对“文艺服从于政治”曾经有过明确的阐述“我们所说的文艺服从于政治,这政治是指阶级的政治、群众的政治,不是所谓少数政治家的政治。”^[10]^[P.823]在毛泽东这里非常明确,“文艺服从于政治”不是服从于党派的、官方的政治,而是服从于阶级的政治。

50年代,随着中国政治向苏联“一边倒”,中国的文艺理论也向苏联模式“一边倒”。苏联文学及其文艺理论成为新中国文学建设的几乎唯一合

法的资源。苏联提出的“社会主义现实主义”也成为中国文艺界规定的创作方法。《人民日报》1953年1月11日转载了周扬为苏联《旗帜》杂志写的《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》。1953年9月23日至10月6日召开的第二次文代会正式确认“以社会主义现实主义作为我们文艺界创作和批评的最高准则”。1953年,苏联文艺理论家季摩菲耶夫的《文学原理》翻译出版。1954年,苏联文艺理论家毕达可夫来北京大学讲学,并且出版了讲义《文艺学引论》。这两本著作成为中国文艺理论的重要参考书。

随着中苏意识形态的分歧及其论争,中国产生了脱离苏联建立自己独立的意识形态的要求。1958年7月31日至8月6日,在河北省委宣传部召开的文艺理论工作会议上,周扬作了《建立中国自己的马克思主义的文艺理论和批评》的报告。同年,毛泽东提出了革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合,后来被概括为“两结合”创作方法。“两结合”创作方法的提出被视为创建中国自己的马克思主义文艺理论的一个证明。在1960年7月第三次文代会上,“两结合”创作方法被确认为“最好的创作方法”,取代了“社会主义现实主义”理论。1961年,周扬召集以群和蔡仪分别主持编写《文学的理论基础》和《文学概论》两本教科书。前者上下卷分别于1963和1964年出版,后者则直到1979年才正式出版。二者体现了当代中国文艺理论的基本面貌和形态。在马克思、恩格斯、列宁有关文艺论述的基础上,加上俄国别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫等民主主义者和普列汉诺夫、高尔基等马克思主义者的文论,结合毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》,形成了中国当代的文艺理论体系。意识形态和现实主义是这一理论体系的两块基石,唯物主义的反映论则是其哲学基础。马克思和恩格斯都爱好和推崇现实主义文学,他们也都重视文学和现实的关系。列宁的反映论和镜子说进一步使之强化。不过,马克思既非简单的工具论者,亦非简单的反映论者。柏拉威尔在《马克思与世界文学》中指出,马克思谈到文学时,从来没有使用过“反映”这类的概念。和列宁极力强调文学的党派性不同,马克思和恩格斯都非常厌恶那种主观化的倾向性。马克思在《资本论》中曾经这样理解和描述密尔顿的创作:“密尔顿出于同春蚕吞丝一样的必要而创作《失乐园》。那是他的天性的能动表现。”^{[11](P.432)}这种描述非常接近于建立在主体性和自发性之上的浪漫主义文学观念。

刘再复在《论新时期文学的主潮》中把新时期文学描述为“艺术的自觉”,以及从文学工具论和文学反映论中解放出来的过程。文学工具论和文学反映论都与列宁的文艺思想有着直接的关系,前者来自列宁“党的文学”的理论,后者则来自他有关托尔斯泰的论述和镜子说。然而,文学工具论和文学反映论(或者说文学认识论)之间实际上存在着一定的矛盾和巨大的张力,并在20世纪的文学发展中存在着不断的对抗和冲突。在1923—1925年,“拉普”的前身“岗位派”和沃隆斯基进行了长期的论战,从根本上来说,他们的对立就是文艺工具论和文艺反映论(认识论)之间的冲突。1923年6月,“岗位派”在《在岗位上》创刊号上宣言“我们将在无产阶级文学中坚守明确的和坚定的共产主义意识形态的岗位。”^{[12](P.167)}他们认为:“文学是阶级斗争的强大武器”^{[13](P.170)}。他们对于文学采取极端简单的政治化和阶级性的评价标准。沃隆斯基则强调艺术的客观性和认识作用,反对“岗位派”用意识形态和世界现代替内容,用“目的”代替认识。他在具有代表性的论文《认识生活的艺术与当代》中这样阐述他对艺术的看法:“首先,艺术是对生活的认识。艺术不是幻想、感情、情绪的随意游戏,艺术不只是诗人的感觉和感受的主观表达,艺术也不是以唤醒读者的‘善良感情’为自己的目的。艺术跟科学一样,认识生活。”^{[14](P.194)}在1928年革命文学论争前后,鲁迅比较接近受到“岗位派”攻击的沃隆斯基和托洛茨基的观点。30年代,“自由人”胡秋原和“第三种人”苏汶也是从艺术反映论和艺术认识论出发来批评左翼理论家瞿秋白和周扬等人过分强调政治倾向性的左倾理论的。在中国现代文学发展过程中,工具论和反映论(认识论)存在着长期的对抗与冲突,而有关世界观和创作方法问题的争论,实际上也是工具论和反映论(认识论)之间冲突的一种表现形式。强调创作方法,就是强调现实主义的客观认识作用,反对简单的工具论。新时期最早明确地从理论上批判工具论的是,《戏剧艺术》1979年第1期上发表的陈恭敏的文章《工具论还是反映论——关于文艺与政治的关系》。它从文艺反映论出发,有力地批判了文艺工具论,否定了“文艺是阶级斗争的工具”的观点。以反映论和认识论来否定工具论以及回归现实主义,也是“艺术自觉”的一个重要阶段。

二、文学“回复到自身”

在《文学研究思维空间的拓展》和《论新时期

文学的主潮》等文中,刘再复把新时期描述为文学“回复到自身”的过程。他在《论新时期文学的主潮》中把新时期文学发展归结为“走向艺术的自觉”,并且归纳为五个“解放”,其中最根本的是两个“解放”:“第一,文学从‘工具论’的束缚中解放出来,认识到自己的特殊使命”,“把自己视为一个独立的实体”,文学逐渐回复到自身。“第二,文学从‘反映论’的单一本质规范中解放出来,认识到自身广阔的道路。”^[15]文学“回复到自身”是一个既连续又断裂的过程,经历了几个不同的阶段和步骤。新时期文学回到自身,根本的变化来自于政治权力对艺术的重新界定。

新时期文艺理论的变化是包含在新时期社会政治、经济、思想、文化一系列的变化之中的。以“艺术规律”以及“艺术民主”、“创作自由”的表述为重要标志,1979年成为当代文艺理论的一个重要转折点,或者说新时期文艺理论的一个重要的起点,而这一转折的发生来自1978年底召开的中共十一届三中全会。十一届三中全会召开后,周恩来1961年6月19日《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》在《文艺研究》1979年第1期及其他报刊公开发表。周恩来的讲话突出了民主和“艺术规律”。《光明日报》1979年1月9日以“文化部方鸣”的名义发表了文化部理论组《学习周总理,发扬艺术民主》的文章,认为周恩来的“讲话”是对毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的发展,并且明确提出了“艺术民主”、“创作自由”、“文艺的客观规律”等命题。当时通过座谈讨论和发表文章的方式,“艺术规律”、“艺术民主”、“创作自由”扩展成为一种强大的话语,构成了1979年中国思想解放潮流的一个重要部分。胡风一直强调文艺的特殊性,他援引毛泽东的话来为自己的观点辩护:“毛主席说‘马克思主义只能包括而不能代替艺术创作中的现实主义。’这就是说,现实主义是唯物主义认识论(也是方法论)在艺术认识(也是艺术方法)上的特殊方式,马克思主义包括了现实主义,通过现实主义就会达到马克思主义的。但如果‘首先’用马克思主义去代替,那就要堵死了艺术实践,取消了艺术本身。”^[16](P.163)在苏联,这种观点被作为托洛茨基的“反动观点”受到谴责,并且认为普罗文学和“拉普”的“唯物辩证法的创作方法”就是在与它的斗争中发展起来的。^②根据文革时期编纂的《文艺战线两条路线斗争大事记》,1953年,在文化部召开的创作会议上,周扬、林默涵、邵荃麟等人集中攻击各级党委不懂得“艺术的特殊规律”,对文艺

工作“粗暴干涉”,他们要求将领导的“行政方式”改变为“社会方式”。^[17](P.16)在20世纪50-70年代特殊的政治环境中,“文艺规律”这一概念被指责为否定党的领导。直到新时期政治发生变化以后,“文艺规律”才有了自己合法的存在空间。“文艺规律”的说法在新时期可以追溯到《文学评论》1978年第1期发表的王朝闻的《文艺创作有特殊规律》的文章,其中特殊规律是指形象思维、典型化原则和“两结合”创作方法。周恩来的“讲话”发表后,《文艺报》1979年第2期发表特约评论员文章《文艺为实现四个现代化服务》,其中提到,“文艺工作,同其他各条战线的工作一样,也面临着这样一个历史性转变,”“中心的问题,是学会按照文艺的规律来领导文艺。”蒋孔阳在《文艺报》1979年第3期发表的《严格按照“文艺规律”办事》中提出“文艺的规律来自于文艺的特殊性。”周扬在《红旗》杂志1979年第11期上发表的《也谈谈党和文艺的关系》中指出“领导文艺工作,也应当按照艺术规律办事,否则,也会失败。”《红旗》杂志1980年第14期发表特约评论员文章《坚定地正确地贯彻执行“百花齐放、百家争鸣”的方针》,提出“领导,是遵循艺术规律的领导”。因此,“文艺规律”的话语将文艺作为一个具有内在的特殊规定性和自身规律的,一个独立、自足的领域界定出来加以肯定。

1979年10月,邓小平在第四次文代会上提出,党对文艺工作的领导,“不是要求文艺从属于临时的、具体的、直接的政治任务,而是要根据文艺的特征和发展规律”^[18]。否定“文艺为政治服务”和强调文艺“内部规律”曲折地表达了“创作自由”的要求。1982年,列宁《党的组织和党的文学》一文被重新翻译为《党的组织和党的出版物》刊载在《红旗》杂志第22期上。这一重译由中共高级官员胡乔木亲自主持。“他更为确切的意图是通过新译文的发表来调整新时期中共的文艺政策”^③。这一翻译活动无疑是对“创作自由”要求的呼应和肯定。它通过将文学区别于新闻等其他出版物,为文学开辟了一个“创作自由”的特区。1984年12月,胡启立代表中共中央出席第四次作家代表大会时发表祝辞,正式作出了“创作自由”的承诺。正如本章一开始引述的米勒的观点“在西方,文学这个概念不可避免地要与笛卡尔的自我观念、印刷技术、西方式的民主和民族独立国家概念,以及在这些民主框架下言论自由的权利联系在一起。”现代文学的生存条件是广泛的言论、出版自由。因此,通过强调“文艺规律”和“去政治

化”获得“创作自由”在当时不失为一种策略;然而,同时也是一种严重的自我阉割。在1979年有关艺术民主的讨论中,刘白羽表达了一个深刻的见解“决定艺术民主的首要前提是政治民主。没有政治的民主,根本就谈不上艺术民主。”^[19] (P.159)

在周恩来的讲话发表以后,文艺界对艺术规律的谈论中,1979年3月,《戏剧艺术》第1期发表了陈恭敏的文章《工具论还是反映论——关于文艺与政治的关系》,从文艺反映论的“文艺规律”出发,批判了文艺工具论,否定了“文艺是阶级斗争的工具”。《上海文学》1979年第4期发表评论员文章《为文艺正名——驳“文艺是阶级斗争的工具”》,否定了“把文艺作为阶级斗争的一个简单的工具”,强调“文学艺术自身的特征”。“为文艺正名”否定文艺是阶级斗争的工具和文艺为政治服务,从而开始了新时期文学“回复到自身”的旅程。以往对发生在1979年的“为文艺正名”的评论和解释都普遍忽视了与发表周恩来“讲话”之间的关系,当时官方把周恩来“讲话”称为毛泽东“讲话”的“发展”。也就是说,作为文艺政策,周恩来“讲话”已经代替了毛泽东“讲话”。

随着“文艺规律”的谈论和对于“文艺是阶级斗争的工具”说的否定,我国文艺理论界围绕着文艺与上层建筑及意识形态的关系问题展开了讨论。这场讨论是由朱光潜在《文学评论》1978年第4期上发表的《研究美学史的观点和方法》(《西方美学史》再版改写的序论的后一部分)和《华中师院学报》1979年第1期发表的《上层建筑和意识形态之间关系的质疑》引起的。朱光潜批评斯大林混淆意识形态与上层建筑。他检讨在《西方美学史》初版里把原属意识形态的文艺说成上层建筑。朱光潜将文艺从上层建筑分离出来,还原为意识形态,这是一个重要的策略,希望使文艺因此获得较大的自由空间。在50年代初期,苏联学术界讨论经济基础、上层建筑和意识形态的关系问题,马谢也夫、特罗菲莫夫等人就持这种观点。^④英国牛津大学教授柏拉威尔在他1976年出版的《马克思和世界文学》一书中,也表述过类似的想法。

“文艺规律”的讨论引起了词语的转换,出现了新的“内部规律”的概念。“内部规律”的概念在国内是1980年由刘梦溪首先提出的。他提出的有关马克思主义文艺学没有形成完整的体系、从马恩到毛泽东都无暇对文艺的“内部规律”作深入细致的探讨的观点特别是文学“内部规律”和“外部规律”的划分,为新时期文学“向内转”、“回

复到自身”提供了重要的语言、路径和入口。他在《关于发展马克思主义文艺学的几点意见》一文中提出,马克思、恩格斯、列宁、斯大林、毛泽东关于文艺没有专门的论述,仅仅只是“断简残篇”,没有建立起马克思主义文艺学的完整的理论体系,“对文艺的内部规律,他们无暇作深入细致的理论探讨,或者说,时代还没有提供这种可能的客观条件。”^[20]刘梦溪关于马克思、恩格斯对文艺的论述是片断的,没有过专门的论述,没有建立完整的文艺理论体系的说法并不新奇,西方包括苏联许多人都有过类似的说法。但也有相反的看法,《马克思恩格斯论艺术》的编者里夫希茨在1957年版的序言中认为,马克思和恩格斯的论述是“构成严整观点体系的整体断片”^[21] (P.11);1945年,卢卡契在《马克思、恩格斯美学论文集引言》中说,马克思和恩格斯从未写过一本关于文艺问题的完整的书,也没有写过一篇这问题的真正的文章,“指出这个事实的意思,决非认为这里收集的片断就没有形成一个有机的、系统的思想体系了。”^[22] (P.273)刘梦溪在《再论马克思主义文艺学的发展问题》中进一步阐述了他有关马克思主义经典作家对文艺“内部规律”缺乏探讨的观点。马克思主义经典作家留下来的关于文艺方面的理论资料,有一个显著的特点,“就是涉及文艺的外部规律的多,深入地探讨和总结文艺内部规律的少”。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》大部分讲的是文艺和群众、文艺和政治、文艺和革命的关系以及文艺队伍的思想建设问题,政策性多于理论性,“很少深入总结文艺的内部规律”。“马克思和恩格斯以后,由于时代条件和斗争环境的变化,列宁、斯大林和毛泽东同志对文艺本身的规律问题涉及的比马、恩还要少些,而且发展到后来,还逐渐产生了一种以外部规律取代内部规律的趋势。”^[23] (P.25-28)刘梦溪有关“内部规律”和“外部规律”的说法应合了后来通过引进新批评理论把马克思主义文艺理论归入“外部研究”的说法。“内部规律”的说法来自俄国形式主义。1925年,俄国形式主义学派的什克洛夫斯基在他的《散文理论》一书的《前言》中提出,他的文学理论是“研究文学的内部规律”^[24] (P.3)的。后来,“内部规律”的说法传入捷克,通过布拉格学派,为新批评派文论家所借鉴,但不再沿袭“外部规律”和“内部规律”的说法,而是采用了“外部研究”和“内部研究”的说法。1984年翻译出版的韦勒克和沃伦合著的《文学理论》将文学研究区分为“内部研究”和“外部研究”,并且认为只有“内部研究”才是真正的文学

研究。韦勒克和沃伦的《文学理论》在当时成为了文学理论的圣经。在现代知识分化以后和所谓“艺术自律”的前提下,强调艺术的特殊规律成了一种普遍的观点。但是,和那种利用“内部规律”将各个学科区隔开来的做法相反,卢卡契指出:“马克思主义观点不承认在资产阶级世界中时行的、把各个科学学科截然分开并使之彼此孤立的做法。科学和各个科学学科以及艺术都不存在它们独立的、内在的、完全由它们自己内部辩证法产生的历史。”^{[22] (P. 274)}

文学回到“自身”,一个重要的支点是文艺审美论。当文艺“非上层建筑论”将文艺作为意识形态从上层建筑分离出来之后,有人要求进一步否定文艺的意识形态性质,否定文艺认识论,将文艺归结为特殊的审美领域。刘再复在《论文艺批评的美学标准》中认为“我们的艺术批评从政治观念出发,把政治标准变成唯一标准,用政治价值观念简单地代替真善美价值观念的综合,用对艺术的政治鉴定(甚至是政治审判)来代替对艺术的全面审美判断,从而使我们的艺术批评脱离艺术的特殊规律。这样,艺术批评实际上产生了一种质变,即越出美学的范围,把艺术的审美判断蜕变成了政治评论。”他提出“首先应当用美的标准来划分文学与非文学的界限。”^[25]张涵在《审美价值应作为文艺批评的根本标准》中认为“审美标准应作为文艺批评的根本标准”^[26]。鲁枢元在《文学,美的领域》中说“在真正的文学艺术的创作道路上,机械的‘反映论’像是一辆少了一只轮子的马车,几乎是寸步难行。”^[27]在全国高等学校第一届文艺学研讨会上,不少人提出,文学理论应该有自己的家园,文艺学的发展必须从对审美的深入研究入手。^{[28] (P. 2)}夏中义认为“文学作为以语言为媒介的特殊艺术门类,其性质是一种非纯认识性的精神活动。”“科学的生命在于其认识性,艺术的生命主要在于其审美性。文学同科学的质的区别是在这儿,文学的本质性特征也在这儿。”^{[29] (P. 145)}栾昌大说,把文艺作为意识形态形式,在美学文艺学史上是一个巨大的跃进。但在今天看来,把文艺归结为意识形态,有其明显的片面性。由于认为文艺是意识形态形式之一,不论怎样看重它的特殊性,总还是要特别强调它的意识形态本性,进而特别强调它的阶级性,以及对政治的从属性等等。^[30]刘再复在《文学研究思维空间的拓展》中指出,新时期文学研究有四个引人注目的趋势,其中之一就是由外到内,即由着重考察文学的外部规律向深入研究文学的内在规律转移。“我们过

去的文学研究,主要侧重于外部规律,即文学与经济基础以及上层建筑中其他意识形态之间的关系,例如文学与政治的关系,文学与社会生活的关系,作家的世界观与创作方法等,近年来研究的重心已转移到内部规律,即研究文学本身的审美特点,文学内部各要素的相互联系,文学各种门类自身的结构方式和运动规律等等,总之,是回复到自身。”^[31]

新时期文学回归“自身”的一个重要步骤是对毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的重新评价。朱文华、许锦根提出,毛泽东文艺思想是战争时期的产物,“今天,历史条件发生了新的更大的变化。无论是从理论上、从《讲话》本身的内容,还是从当前文艺工作的实践所提出的一系列新问题来看,我们对《讲话》都需要重新探讨。”^[32]他们通过把毛泽东文艺思想解释为特殊的战争时期的产物,从而否定它的普适性。夏中义《历史无可避讳》一文认为,毛泽东文艺思想的内核可以用一句话来概括“就是坚持文艺从属于政治,亦即片面强调文艺的政治实用功能,偏偏忘了文艺的本性是审美。”毛泽东文艺思想以坚持政治实用功能为内核,从朴素认识论走向庸俗社会学,在美学上把文艺看成是艺术家对现实信息的镜像性反馈或摹写。他认为,文艺理论和批评应当“从某种政治密谋角色复归为美学思维”。^[33]也就是说,要以审美目的论消解文艺的政治性。

1986年,鲁枢元以“向内转”来概括新时期文学和文艺理论的发展变化,并称之为“一个新的文学创世纪的开始。”^[34]文学“回复到自身”,或者说“向内转”,首先是利用文学反映论强调的认识作用否定文学的工具论,然后,通过文艺审美论否定文艺反映论和认识论。夏中义在《评〈文学的基本原理〉的方法论》中说“这样以简单运用反映论为其方法特征的《原理》,必然地,一方面,以极大篇幅强调社会对文学的外部制约;另一方面,又忽视文学内部规律,忽视作家在创作过程中的主体能动性,即忽视作家对作品的主导性影响,因为社会对文学的决定作用只有通过作家才能最后真正地实现。”^{[29] (P. 143)}从根本上来说,“纯文学”以“向内转”为策略,通过审美/政治设置文学/非文学的分界线,通过内部研究/外部研究来贬抑和排斥社会历史批评,抬高文学的形式,清除文学的社会内容。

新时期文学“回复到自身”最终抵达的目的地是文学本体论。1919年,罗家伦在《什么是文学?》一文中提出要从“本体”上来讨论文学。1930

年,郁达夫在商务印书馆出版的《文学概说》一书的第三章《文学的定义》中提出了“艺术的本体”的概念。但在中国现代一般都采用“文学的本质”这种说法。文学本体论这一概念的出现表征了新时期文学观念的深刻变化。新时期存在着两种所谓文学本体论,一种是人类学本体论,一种是形式本体论。刘再复的文学主体性是人类学本体论的代表,笔者认为人类学本体论不应称为文学本体论。在《文学研究的哲学选择:本体论与认识论》一文中,刘大枫将形式本体论直接称为文学本体论。

1985年现代主义文学崛起,与此同时,文学观念发生深刻的变化。1985年被称为“方法年”,并且预言1986年将是“观念年”。由“方法热”向“观念热”转移的1985年,文艺界出现了“文学本体论”的话题。《文学评论》1985年第4期推出了“我的文学观”专栏,其中鲁枢元的《用心理学的眼光看文学》,从本体论、创作论、价值论三个方面来展现他的文学观念。孙绍振在《形象的三维结构和作家的内在自由》中提出“把本体论作为一条自觉的思路,对打开艺术形象这个美丽迷宫可能是有益的。”^[35]王蒙在《读评论文章偶记》中认为:“我们更应该重视对文学的本体论的研究。”^[36]刘心武《关于文学本性的思考》一文,虽然没有直接提到本体论这个概念,但他呼吁:“我们亟需向文学内部即文学自身挺进,去探索文学内部的规律,或者换个说法,就是去探讨文学的本性。”^[37]这一组文章表达了对本体论研究的呼唤。刘心武这样描述新时期文学发展的态势:不但许多作家以他们不同凡响的作品突破旧有的文学观念,构成了崭新的文学现象,而且,直接从理论上探讨文学观念和突破,也已成了一桩不仅必要而且迫切的事情。林兴宅在《关于文艺未来学的思考》中对《文学评论》的上述呼唤积极响应:“艺术作为一种精神价值,远离物质生产领域,更应该首先摆脱现实的功利原则的束缚,而进入‘艺术自身即是目的’的时代。随着科学革命的发展,那种以现实利益为转移的功利主义艺术观念,将会逐渐为那种符合艺术自身的本质和功能的本体论艺术观念所代替……人们将会乐于接受本体论的艺术观念。”^[38]徐岱在《哲学观的更新与文艺学的发展》中断言:“一种新文艺学已经以它充满自信的声音宣告了自己的崛起……无论是研究文艺的创作规律,还是研究文艺的欣赏规律,都必须受文艺本体论的支配。”^[39]宋耀良说,新批评完成了对文学本体研究的理论构架,被称为本体崇拜的批评。“二

十世纪以来的文学批评,尽管流派蜂涌,观点纷争,但基本上都是沿着这一艺术本体研究的方向发展的”。二十世纪的本体论批评的流向,在相当大的程度上影响和改变了本世纪文学发展的面貌。^[40]

刘大枫在《文学研究的哲学选择:本体论与认识论》一文中指出:“在酝酿构筑新的文学理论体系的过程中,认识论正受到各种非难,而本体论则成为一些理论家哲学选择的热点之一。”^[41](P.52)形式本体论的崛起,是对于反映论的认识论的马克思主义文艺理论体系的重要挑战,它以对形式的关注代替了对内容的强调,从对文学与外部世界之间的关系的研究转向了对文学内部语言形式的探讨,几乎与此同时,“先锋小说”崛起,将叙述置于小说重要的地位,引起了小说形式革命。赖干坚在《文艺本体论对反映论的碰撞与渗透》中指出:“现代西方文论对中国当代文论的影响之一是‘本体论’对‘反映论’的碰撞与渗透。”“‘本体论’传入中国后,在和‘反映论’碰撞中,已开始向其渗透,明显的一个迹象是,它促进了我国的文学和文学批评‘回到文学自身’(或者如某些人所说‘由外向内转’)的趋势”。^[42]

形式本体论在西方20世纪具有重要的地位,是西方文艺理论的核心,从俄国形式主义、美国新批评、捷克布拉格学派到法国结构主义都属于形式本体论。形式主义是西方20世纪文艺理论的基本特征。形式主义根本的特点就是反拨传统的社会历史批评,而将注意力集中到形式上,甚至从根本上割断文学作品和现实世界的联系,将作品作为自足的整体。1934年,美国新批评主要代表之一兰色姆在《诗歌:本体论札记》中,首次把本体论这个哲学名词引入文学批评。1941年,兰色姆在《新批评》一书的最后一章,以“征求本体论批评家”为标题,呼吁建立本体论批评。新批评是对传统文学理论批评的一个重要挑战。兰色姆的本体论批评把文学作品视为与社会历史无关的自足的、封闭的空间。新批评以“意图谬误”割断了文学作品同作者的联系,以“感受谬误”切断了文学作品同读者的联系。新批评把文学作品作为本体,主要关注和探讨文学作品的形式如韵律、修辞、语言、文体等,成为形式主义文论的重要代表。1983年,张隆溪在知识界的流行杂志《读书》上介绍新批评文论时采用了《作品本体的崇拜》的标题,其中第二节的题目是“文学的本体论”^[43]。中国的所谓“文学本体论”者无疑受此启发。

新时期以来,文学研究的注意力越来越转向

形式。周扬认为“一部文学史、艺术史,可以说就是艺术形式的发展史。”^[44](P.95)这样就充分突出了形式的地位。1980年,李陀在《打破传统手法》中指出“目前,我国文艺各领域争论的焦点集中在艺术形式上。”^[45]钱谷融在《艺术的魅力》中写道:“对文学艺术来说,‘说什么’固然非常重要,而‘怎么说’却也几乎是同样重要的。”^[46]1987年,李劫在《试论文学形式的本体意味》中认为,新时期文学在进入80年代之际,形式开始向内容显示了自己的独立性。1985年开始的先锋小说是一种历史标记。“这种标记的文学性与其说在于‘文化寻根’或者现代意识,不如说在于文学形式的本体性演化。也即是说,怎么写在一批年青的先锋作家那里已经不是一种朦胧不清的摸索,而是一种十分明确的自觉追求了。”“以后的文学将越来越明确地站到怎么写的课题面前,从而对文学形式的本体意味作出应有的探讨。”^[47]1987年崛起的“先锋小说”从“写什么”转向“怎么写”,专注于形式实验,形式的探索和创新被视为文学的主要目的。马原则被看作是这种转向的重要标志。他们挑战现实主义的文学成规,文学观念发生了深刻的变革。

传统反映论的认识论的文学观念在受到形式本体论挑战的同时,也受到文学主体性理论的挑战,用刘再复的说法,“我们全面地探讨主体性的目的,就是要使我们的文学观念摆脱机械反映论的束缚。”^[48]如果说形式本体论否认形式为内容服务的传统观念,将形式视为自足的,用形式代替了内容,否定了文学与现实世界之间反映与被反映的关系;那么,主体性理论认为传统的反映论理论不能充分说明文学创作的性质,否认文学是对世界的客观反映,强调主体在文学创作中的重要性,同时,用文学的审美作用代替了文学的认识作用。程麻认为“文艺创作最终不是认识活动,艺术实质上是一种价值形态。”^[49]高尔泰说“当代美学也已经开始从传统的、反映论的认识论,转向更深刻的心理分析,转向强调主体性原理,强调以美感体验的研究为中心,从单纯的‘唯物’转向重视‘人’的作用和‘人’的价值。格式塔学派研究的成果(关于‘人的心理中存在着一种能整合感觉经验’以形成完形知觉的学说);皮亚杰研究的成果(发生认识论,对心理结构及其建构机制网的描写);当代美国方兴未艾的认知心理学的研究成果(概念网络结构、语义结构等对认识内容的整理、加工机制),以及其他传统心理学派的研究成果被广泛应用,形成了强大的变革势头,给传统的反映

论的认识论以猛烈的冲击,从而带来了建基于这种反映论的认识论上的传统现实主义文艺理论的危机。”^[50]从反映论的认识论中解放出来,文艺心理学产生了重要的作用,尽管最初心理学仍然具有鲜明的理性特征,但是毕竟创作主体开始受到关注和重视,因此成为文学规避反映论的一条重要的途径。鲁枢元在《反映论与创作心理》中指出“我国七十年代末兴起的思想解放运动,曾经有力地冲击了思想意识领域中的形而上学和机械唯物论。表现在文艺创作方面,文艺家的主观能动性和文艺创作的特殊规律开始受到了人们的重视”^[51]。

刘再复在《文学评论》1985年第6期和1986年第1期发表了《论文学的主体性》,提出了文学的主体性理论。他说“我在《文学研究应以人为思维中心》一文中,提出这样的主张:我们可以构筑一个以人为思维中心的文学理论与文学史研究系统,也就是说,我们的文学研究应当把人作为主人翁来思考,或者说,把人的主体性作为中心来思考。”“我们强调主体性,就是强调人的能动性,强调人的意志、能力、创造性,强调人的力量,强调主体结构在历史运动中的地位和价值。文学中的主体性原则,就是要求在文学活动中不能仅仅把人(包括作家、描写对象和读者)看做客体,而更要尊重人的主体价值,发挥人的主体力量,在文学活动的各个环节中,恢复人的主体地位,以人为中心、为目的。”^[52]刘再复的文学主体性理论与胡风的“主观战斗精神”、钱谷融的“文学是人学”理论一脉相承,是新时期人道主义潮流的一个高潮。它也是新时期文艺理论发展和探索的一个重要总结。刘再复的文学主体性理论在当时产生了很大影响,引起了激烈的争论,林兴宅将之称为“我们时代的文艺理论”。主体性和人类学本体论是李泽厚在1979年出版的《批判哲学的批判》中提出的。刘再复的文学主体性理论是李泽厚的主体性哲学在文学上的表述。刘再复的文学的主体性理论属于所谓人类学本体论的范围,是人类学本体论的突出代表。刘大枫说,人类学本体论的核心是对人的主体性的强调,通过对人的肉体和精神、情感和意志、欲望和需求等生命活动的研究,来达到对文学本质的把握。他指出,在现代西方哲学流派中,唯意志论、存在主义、生命哲学、“西方马克思主义”等以人为本体,以人的“生命”、“存在”、“共相”、“纯粹意识”、“绝对本质”、“自由意志”为研究的出发点和归宿,形成了人本主义思潮。与此相联系,文学理论批评中也出现了诠释

学、现象学、意识批评、精神分析、接受美学等各种流派。人类学本体论显然受到了这种哲学思潮和文艺思潮的影响。^[41] (P.52-55) 所谓人类学本体论是由于西方人本主义思潮尤其是尼采的生命哲学、弗洛伊德的泛性论和存在主义哲学对人的本质提出了和马克思主义不同的看法和解释,从而对人和人性进行了重新定义,由此导致了对文学的重新定义和解释。

按照袁金刚的说法,解放以来,我们只有一种文艺学,其理论体系是围绕着文学是社会生活的反映这一中心命题而展开的,我们称之为反映论文艺学。它过分强调了作为客体的社会生活的制约和决定作用,忽视了作为文学活动者的主体性;它仅仅认识到文学活动主体、客体之间的认识关系,却没有认识到主客体之间还存在着更为重要的价值关系;它只看到了文学的一种活动,即思维活动,却没有充分注意到文学同时还是一种实践活动。因此,新时期以来的文学理论尖锐地指出了反映论文艺学的弊端,这样,在理论上为主体论文艺学打开了一条通道。反映论文艺学把文学的本质界定为特殊的意识形态,而特殊的意识形态实际上又被理解为特殊的认识,是非常片面的,“主体论文艺学指出,文学作品作为一种审美观念的对象,存在于主体的文学活动的过程中,是创作主体和接受主体共同对人性审美把握的结果。”^[53] 主体论文艺学认为,文艺作品是主体创造的结果,文艺是主体情感的抒发,是主体对于对象的感知、选择和评价。

形式本体论和主体性理论从两个不同方向出发,向传统反映论的认识论的文学观念提出了挑战,它们同时也是对传统现实主义文学理论的挑战。刘再复的文学主体性理论在本质上属于浪漫主义。他曾经这样表述他的文学观念以及对20世纪西方文学理论的理解:“文学最根本的原动力,就是情感。二十世纪西方文学理论最杰出的贡献,就在于他们发现这种动力,最充分地肯定精神主体中的情感价值,从而揭示了文学艺术最根本的特性。”^[48] 但是,这种说法并不符合20世纪西方文艺理论的实际。20世纪西方文学理论的主流是形式主义,无论新批评还是结构主义,都是反浪漫主义的。刘再复的主体性理论是西方的人本主义哲学和浪漫主义文学思想的大杂烩。他提倡主体性理论,声明要摆脱所谓“机械反映论”的束缚,同时否定建立在反映论基础上的现实主义文学理论。然而,实际上,中国当代文学长期被“社会主义现实主义”和“革命的现实主义和革命的浪

漫主义相结合”的创作方法所支配,几乎没有存在过严格的现实主义作品。中国当代文学的问题根本不是所谓“机械反映论”,而是为了“观念的东西而忘掉现实主义”,使文艺变成“时代精神的单纯的传声筒”。因此,对所谓“机械反映论”和现实主义的否定和攻击在某种意义上可以说是无的放矢。刘再复的文学主体性理论,所谓“人对环境的巨大超越力量”明显带有浪漫主义、主观主义和唯意志论的倾向。

三、反思“纯文学”

80年代有关文学“回复到自身”的叙述建立的根本前提是“文学本体论”及其“纯文学”的想象和信念。如果没有“文学本体论”,所谓“文学自身”是无法想象的。“纯文学”的想象建立在“艺术自律”原则和政治/艺术二分和对立的基础之上。新时期“纯文学”兴起的背景是对“文艺从属于政治”的文艺体制和现实主义创作模式以及传统的反映论的认识论的马克思主义文艺思想体系的深刻不满。80年代,在政治/艺术二分和对立的框架中,通过“文学性”和“艺术自律”的原则,以“文学主体性”和“形式本体论”,逐渐构造出一个“纯文学”的知识体系,成为80年代的文学主潮,并且固定为90年代的文学常识和话语霸权。新时期的“纯文学”想象与对西方现代主义的理解直接相关。“纯文学”形成的过程和现代主义崛起的过程是一致的。1986年,鲁枢元在当时引起轰动的《论新时期文学的“向内转”》一文中,一方面把“向内转”解释为一种逆反心理的导引,是对以反映论为核心的“机械的”创作理论的反拨;另一方面把“向内转”概括为“主观性”和“内向性”,描述为向现代主义的转变:“文学的‘向内转’,成了整个西方文艺从十九世纪向二十世纪过渡时的一个主导趋势,而令人讨厌的‘现代派’们,却在这一历史性的转换中打了先锋。”^[54] 鲁枢元所概括出来的“向内转”的两个特点直接来自新时期初期最活跃和最重要的西方现代主义的介绍者袁可嘉所概括的西方现代主义的特点。袁可嘉对西方现代派曾经有过这样的一种理解和概括:“在艺术与生活、现实和真实的关系上,他们强调表现内心的生活、心理的真实或现实。”“现代派文学的主观性、内向性是它的一个重要标志。”^[55] “纯文学”否定形式表现内容的传统观点,把形式创新本身当作目的。文学“向内转”,即转向语言、形式和内心世界,使脱离了政治和现实,失去了轰动效应之后的文学,寻找到了新的攻击点和存在依据。“纯文

学”的提出一开始是作为一种反抗的策略,对抗政治意识形态对文学的控制,是对“创作自由”的一种追求。而提倡现代主义,追求形式创新,对摆脱僵化的现实主义文学成规和体制,造成文学的多元化,拓展文学发展的空间,具有重要的意义。但90年代“纯文学”被体制化以后,“去政治化”的“纯文学”成为了一种新的意识形态,产生了新的遮蔽。

贺桂梅在《“纯文学”的知识谱系》中将“纯文学”置于特定的历史语境中加以探掘。“造就80年代探询文学自律性的强大历史动力,正是毛泽东时代形成并在80年代已然僵化的文艺体制。事实上,如果不了解社会主义现实主义的文学成规和中国化马克思主义文艺体系,尤其是这种文艺体系的历史实践(‘文革’是其极端表现)造成的社会后果,显然就无法理解80年代想象文学的方式及其情感强度。‘纯文学’之‘纯’的诉求,正是为了反抗并挣脱这种文艺体制。不过,在80年代的历史语境中,毛泽东时代形成的文艺体制并不被作为一种对等的文艺观念,而被视为压抑和控制文学的‘政治’。”她指出,当其政治批判效能丧失之后,“纯文学”自身将构成现实的政治。^[56](P.355-356)

1980年翻译出版的柏拉威尔的《马克思与世界文学》一书中十多次提到了“纯文学”这一概念,但它表达的是“纯文学”通常的含义,即小说、诗歌、戏剧等与历史、哲学等相区别的纯粹的文学作品。1981年3月出版的李泽厚《美的历程》一书在论述魏晋文艺的时候涉及了“纯文艺”的概念,但对“纯文艺”的理解延续的是五四浪漫主义的脉络,他把“抒情”视为“纯文艺”的特点。这和80年代后来的“纯文学”观念具有明显不同的内涵和线索。柯汉琳在《关于文学观念的当代变革的思考》中使用“纯文学”概念的时候,也仍然是“纯文学”通常的含义。他指出,魏晋时代将文学与经学、玄学区分出来,并在“文学”中再作“文”与“笔”的区分,将专门表现情感的作品称为“文”,“这才是后来所说的纯文学。”^[57](P.21)因此,他对“纯文学”的理解和李泽厚一脉相承。戴锦华说“或许一种狭义的‘纯文学’、‘语言之自觉’的浮出古老中国的历史地表,当始自余华、格非们,而不是王蒙、张洁们或阿城、王安忆们。前者显然是站在1986—1989的新的文化断裂(历史断裂)的大裂谷的另一侧畔,成为始自1978的中国文坛上急剧更迭的新(如果不是全新)的一‘代’。”^[58](P.210)戴锦华所说的作为“语言之自觉”的狭义的“纯文学”建立

在语言学转向的基础上,具有明显的形式主义倾向,将形式的探索和创新当作文学的目的。这种“纯文学”的构造和文学“向内转”以及与现代主义文学的崛起有着密切的关系。新时期最早出现“纯文学”这一概念可能是在《外国文学报道》1980年第3期上刊载的曹风军摘译的题为《后现代派小说》的约翰·巴思的《补充文学——后现代派小说》一文中。1982年,柳鸣九在《新小说派作家访问记》中称“新小说”是一个“纯文学”的派别。新时期“纯文学”概念的扩散与韦勒克和沃伦合著的《文学理论》一书的翻译出版和介绍有重要关系。《文艺理论研究》1983年第3期刊载《文学理论》中《文学的类型》一章,王春元在“译者附记”中写道“这里展开了对所谓纯文学的本质研究”。在《读书》1986年第5期发表的林大中的有关《文学理论》的书评以《文学的纯文学研究》为题。蒋原伦在《大众文化的兴起与纯文学神话的破灭》中将1985年前后新潮小说以及与此相应的先锋文学批评的崛起视为“纯文学”神话的发端,同时,他指出,“纯文学”神话的根基牢牢地扎在新批评的土壤之中。^[59]

1989年,许子东在《现代主义与中国新时期文学》一文中分析了现代主义在新时期出现的复杂意蕴“进入‘文革后’中国文学的现代主义影响,虽然高举时代进步(二十世纪现代文化)的旗帜,虽然力图寻找民族文化依据,但实际上它的文化意义,主要还是对现有政治文化环境的一种冲击。这种政治文化意义上的冲击作用具体表现在两个方面,一是帮助中国‘新时期文学’解脱政治宣传功能的束缚,帮助文学向政治‘申请自主权’,争取文学的独立性;二是帮助中国青年宣泄他们的精神文化危机感。显然,后一种精神宣泄带有争取个性自由(乃至社会变革)的思想启蒙意义,这种新的政治负载与前一种想丢弃政治包袱的‘纯文学’倾向构成矛盾,这种矛盾正意味着中国的现代派所面临的两难文化处境。也就是说,中国的新潮文学,是以‘纯文学’倾向来显示其非文学性的政治文化影响的。……所有这些被总结为‘向内转’的文学观念转变,其实都是在强调文学的独立性,以争取与政治‘离婚’。”^[60]他认为,新时期现代主义是一个非常复杂的概念范畴,现代主义文学的主张在中国具有重要的政治意义,与其“纯文学”的声称之间构成了明显的矛盾。新时期的现代主义实际上并不是单纯地追求一种“纯文学”,而是对现实政治环境和文化背景,对“文化化了的僵化制度”和“制度化了的僵化文化”的反叛与挑

战。

《上海文学》2001年第3期刊载了李陀《漫说“纯文学”》一文,对他20世纪80年代亲身参与建构的“纯文学”重新提出了反思和批评。20世纪80年代的“纯文学”观念为对抗和改变20世纪30年代以来文学为政治服务,并且在20世纪50年代至70年代达到顶点的政治干预文学的体制,发挥了重要的作用。但是,文学在摆脱政治权力干涉的过程中,隐去了自身的意识形态性质。实际上20世纪80年代,“纯文学”的追求和文学对“形式”的追求“本身就蕴含着对现实的评价和批判”。因此,如果将20世纪80年代的文学潮流视为“非意识形态化”的,则是一个误解。李陀对“纯文学”重新提出反思,将文学的思考推进到了新的前沿。

李陀对“纯文学”的反思,引起了南帆等人对于“纯文学”的讨论和思考。南帆指出,“纯文学”概念在80年代出现,使已有的文学遭到了怀疑。但在90年代,“纯文学”开始被本质化,一些理论家和作家借用“纯文学”的名义将文学形式或者“私人写作”奉为新的文学教条。^[61]蔡翔在《何谓文学本身》中指出“所谓‘回到文学本身’,实际上内含着这样一层意思:意即文学完全独立于国家、社会、政治、意识形态等等公共领域之外,从而是一个私人的、纯粹的、自足的美学空间。这一说法之所以能得到确立,其背后,显然是来自于‘纯文学’这个概念的有力支持。”“近二十年来,‘纯文学’是一个极为重要的核心概念,它不仅创造了一种崭新的文学观念,同时也极大地影响并且改写了中国的当代文学。”蔡翔认为,“纯文学”所针对的是传统的现实主义编码方式圣化的僵硬的文学观念。“纯文学”的兴起是和现代主义在中国的崛起过程一致的,和重合的。“纯文学”的提出在当时具有革命性意义。“这一意义在于,它对传统的现实主义编码方式的破坏、瓦解甚而颠覆,在‘形式即内容’的口号掩护下,写作者的个性得到了淋漓尽致的发挥,从而获得了一种真正意义上的内在的创作自由。而现代主义在中国的兴起,则使‘纯文学’概念不仅得到了文学实践的强力支持,而且进一步推动了这一实践向前发展,正是在这一现代主义运动中,‘纯文学’借助于现代哲学、美学以及心理学,得以深入到人的内心世界,转向一种内心叙事,即当时所谓的‘向内转’,极大地丰富了中国当代文学的叙事手段。而更为重要的是,借助于‘纯文学’概念的这一叙事范畴,在当时成功地讲述了一个有关现代性的‘故事’,一些重要

的思想概念,比如自我、个人、人性、性、无意识、自由、普遍性、爱等等,都经由‘纯文学’概念的这一叙事范畴,被组织进各类故事当中。因此,在某种意义上,‘纯文学’概念正是当时‘新启蒙’运动的产物,它在叙述个人在这个世界的存在困境时,也为人们提供了一种现代价值的选择可能。应该承认,在八十年代,经由‘纯文学’概念这一叙事范畴而组织的各类叙述行为,比如‘现代派’、‘寻根文学’、‘先锋文学’,等等,它们的反抗和颠覆,都极大地动摇了正统的文学观念的地位。并且为尔后的文学实践开拓了一个相当广阔的艺术空间。”^[62]“纯文学”是通过政治/审美的区隔和“向内转”而建构起来的;然而,正如蔡翔在文中所明确指出的,80年代的“纯文学”实际上是一个广泛的叙事范畴,本身附着于西方现代性的宏大叙事,释放了自我、个人、人性、性、无意识、自由、普遍性、爱等复杂的内涵。从根本上来说,它以“个人化写作”和“欲望叙述”对抗和消解阶级和民族国家叙事。因此,“纯文学”造成的是一场巨大而深刻的思想文化革命。

在1985年现代主义文学崛起的同时,文学本身也发生了分裂。吴亮在《文学与消费》中注意到了市场化和消费浪潮、通俗文学热潮、文学商品化等新的现象。消费浪潮加速了文学的分化,这种分化促使人们重新思考文学的概念本身:“消费浪潮带来的一体化趋势,已十分有力地破除了以往那种认为文学仅仅是个人操作的封闭观念,使人们不得不放弃原先的文学主张,把自己的文学创作放到整个社会文化环境中予以考虑了。”^[63]文学的分化使“文学的本质”发生了破裂,也就是说,文学不再能够单纯地局限于从内部来思考,而必须置于广泛的社会关系中加以考察。

结语

按照马克思唯物主义的观点,人们的思想观念是现实社会关系的反映,现实社会关系的不断变化,导致人们的思想观念不断变化。“人们按照自己的物质生产的发展建立相应的社会关系,正是这些人又按照自己的社会关系创造了相应的原理、观念和范畴。所以,这些观念、范畴也同它们所表现的关系一样,不是永恒的。它们是历史的暂时的产物。生产力的增长、社会关系的破坏、思想的产生都是不断变动的,只有运动的抽象即‘不死的死’才是停滞不动。”^{[64] (P.144)}

当80年代中国文学“向内转”的时候,西方文学却在“向外转”。希利斯·米勒在《文学理论在

今天的功能》中指出“事实上,自1979年以来,文学研究的兴趣已发生大规模的转移:从对文学作修辞式的内部研究,转为研究文学的‘外部的’联系,确定它在心理学、历史或社会学背景中的位置。换言之,文学研究的兴趣已由解读(即集中注意语言本身及其性质的能力)转移到各种形式的阐释解释上(即注意语言同上帝、自然、社会、历史等被看作是语言之外的事物的关系)。”^[65](P.121-122)当“纯文学”观念开始凝固和本质化的时候,进入新世纪以后,反思“纯文学”又成为一种重要的潮流。文学概念被重新打开,文学观念被历史化。

19世纪,欧洲文学走向了辉煌。20世纪中国,在西方冲击下,诞生了现代新文学,文学被重新界定和赋予新的含义,并且被推到了社会的中心位置。当我们说到现代文学的“起源”的时候,意味着现代文学观念被普遍化了,意味着存在文学的“本质”。然而,同时,在另一方面,当我们追溯现代文学的“起源”的时候,文学的“本质”又被历史化和相对化了。文学是一种历史建构和话语实践。它不是一种孤绝的存在,而是处于不断变化的关系之中。正如柄谷行人在《日本现代文学的起源》中所指出的那样,现代文学的发生必须依靠一定的装置。现代文学是在具体的历史场域中产生的,它的后面存在着一个特定的知识网络。文学的性质并不能够孤立地确定,文学作为一种知识总是与其它知识共处于一个知识的网络之中。它的内涵是由与其它知识的关系来决定的。现代文学独立的要求是与整个现代知识的分化联系在一起,是现代性知识逻辑推展的结果。“纯文学”的观念是在现代科学、道德、艺术分治的基础上展开的。在现代“纯文学”观念的背后,隐含着现代性的支配力量。

随着新的全球化时代的来临和网络等电子媒介的兴起,作为现代文学重要支撑的现代民族国家和印刷资本主义面临衰落。19世纪欧洲是一个文学的世纪,英国阿诺德曾经预言,文学将取代宗教和哲学的功能。然而,今天,人们在普遍谈论文学的死亡,认为游戏将会取代文学的位置。在新的媒介和全球化带来全球空间再次重组的今天,文学观念和文学本身都面临着新的巨变。

注释:

①高尔基《俄国文学史》缪灵珠译,上海:上海译文出版社,1979年,第1页。《俄国文学史》1939年在苏联出版,1957年出版了中译本。高尔基在为1930年1月出版的《文学学习》写的《本

刊的宗旨》中写道“文学家是阶级的耳目与喉舌。他可能不认识这一点,否认这一点,然而他永远都必然是阶级的器官,阶级的感官。他感受、体现并描写本阶级、本集团的心情、愿望、不安、希望、热情、利益、缺点和优点。他在自己的发展过程中本身也受着这一切的限制。他从来不是、也不可能是‘内心自由的人’、‘一般的人’。”见高尔基《论文学》,孟昌等译,北京:人民文学出版社,1978年,第216页。

②上田进《伟大的第十五周年文学》,适夷译,《文学月报》第1卷第5、6期,1932年12月。

③刘莹《〈党的组织和党的文学〉的版本与改译》,《扬子江评论》2013年第4期。黎辛发表在《文艺理论与批评》1998年第1期上的《博古与〈党的组织与党的文学〉的翻译》一文中回忆,1981年3月8日开会讨论《党的组织和党的文学》重新翻译的问题。在会上,权威翻译家曹靖华等十几位专家发言全都反对新译稿。Литература这个词及其对应的西文都有广狭两义,分别指文献和文学,英文literature同样如此。因此,《党的组织和党的文学》这一久经锤炼的翻译无疑是最贴切的翻译。瞿秋白在《文学理论家的普列汉诺夫》一文中指出,列宁此文针对的是当时巴尔蒙特等人超阶级、无党派的文学的主张(见《瞿秋白文集》文学编第4卷,北京:人民文学出版社,1986年,第58-59页)。瞿文收入《海上述林》上卷,1942年5月14日发表的博古翻译的《党的组织和党的文学》的引言里曾经引用了瞿秋白的观点。文学的党派性并非列宁的发明,许多资产阶级文人在此前早有文学的党派性的观点。问题的根本不在于文学的党派性的观点,而在于列宁无法想象在后来苏联一党专政的党国体制下和缺乏最起码的民主和言论自由的情况下,文学生存的困境。如果按照希勒斯·米勒的定义,现代文学的一个重要前提是民主和言论自由,那么,在苏联,现代意义上的文学是无法正常存在的。

④朱光潜在《上层建筑和意识形态之间关系的质疑》一文中提到,他受到了《苏联文学艺术论文集》中所载《论艺术在社会生活中的地位和作用》一文中受到批评的特罗菲莫夫的观点的影响。《论艺术在社会生活中的地位和作用》一文还批评马谢也夫的文章《论艺术和社会艺术观点的社会本质》“最充分地表现出艺术不是上层建筑现象的观点”。《论艺术在社会生活中的地位和作用(为讨论总结而作)》,见《学习译丛》编辑部编译《苏联文学艺术论文集》,北京:学习杂志社,1954年,第4页。

参考文献:

- [1]周扬.王实味的文艺观与我们的文艺观[A]//周扬文集(第1卷).北京:人民文学出版社,1984.
- [2]周扬.新的人民的文艺——在中华全国文学艺术工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告[J].人民文学(创刊号),1949年10月.
- [3][俄]高尔基.论文学及其他[A]//论文学[M].孟昌等译.北京:人民文学出版社,1978.
- [4]《学习译丛》部编译.苏联文学艺术论文集[C].北京:学习杂志社,1954.
- [5]周扬.我们必须战斗[A]//周扬文集(第2卷).北京:人民文学出版社,1985.
- [6]周扬.文艺战线上的一场大辩论[J].文艺报,1958(5).
- [7]周扬.建立中国自己的马克思主义的文艺理论和批评[J].文艺报,1958(17).
- [8]周扬.我国社会主义文学艺术的道路——1960年7月22日在中国文学艺术工作者第三次代表大会上的报告[J].文艺报,1960年第13、14号.

- [9][俄]普列汉诺夫. 艺术与社会生活[A]//普列汉诺夫美学论文集[M]. 曹葆华译. 北京: 人民出版社, 1983.
- [10]毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话[A]//毛泽东选集(一). 北京: 人民出版社, 1964.
- [11]马克思恩格斯全集(第26卷第1册). 北京: 人民出版社, 1972.
- [12]李辉凡. 二十世纪初俄苏文学思潮[M]. 北京: 社会科学文献出版社, 1993.
- [13][苏]瓦尔金. 第一次全苏无产阶级作家会议报告[A]//见张秋华等编选. “拉普”资料汇编(上册)[C]. 北京: 中国社会科学出版社, 1981.
- [14][俄]亚·沃隆斯基. 认识生活的艺术与当代[A]//在山口[M]. 刁绍华译. 北京: 东方出版社, 2000.
- [15]刘再复. 论新时期文学的主潮[J]. 新华文摘, 1986(11).
- [16]胡风. 关于解放以来的文艺实践情况的报告[A]//胡风全集(第6卷). 武汉: 湖北人民出版社, 1999.
- [17]西南师范学院《春雷》造反兵团《横空出世》编印. 文艺战线两条路线斗争(资料汇编)[C]. 重庆: 西南师范学院, 1968.
- [18]邓小平. 在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞[J]. 文艺报, 1979年第11、12期合刊.
- [19]刘白羽. 努力学习, 勇敢实践[A]//周恩来与文艺(上)[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1980.
- [20]刘梦溪. 关于发展马克思主义文艺学的几点意见[J]. 文学评论, 1980(1).
- [21][苏]米海伊尔·里夫希茨. 马克思恩格斯论艺术(一)[M]. 曹葆华译. 北京: 人民文学出版社, 1960.
- [22][匈]卢卡契. 马克思、恩格斯美学论文集引言[A]//卢卡契文学论文集(一)[M]. 严宝璋译. 北京: 中国社会科学出版社, 1980.
- [23]刘梦溪. 再论马克思主义文艺学的发展问题——答魏理同志[A]//文艺学: 历史与方法[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1986.
- [24][苏]维·什克洛夫斯基. 散文理论[M]. 刘宗次译. 南昌: 百花洲文艺出版社, 1994.
- [25]刘再复. 论文艺批评的美学标准[J]. 中国社会科学, 1980(6).
- [26]张涵. 审美价值应作为文艺批评的根本标准[J]. 郑州大学学报, 1980(4).
- [27]鲁枢元. 文学, 美的领域——兼论文学艺术的“感情积累”[J]. 上海文学, 1981(6).
- [28]全国高等学校第一届文艺学研讨会纪要[A]//当代文艺学: 探索与思考[C]. 北京: 高等教育出版社, 1987.
- [29]夏中义. 评《文学的基本原理》的方法论[A]//思想实验[M]. 上海: 学林出版社, 1996.
- [30]栾昌大. 文艺意识形态本性说辨析[J]. 文艺争鸣, 1988(1).
- [31]刘再复. 文学研究思维空间的拓展[J]. 读书, 1985(2).
- [32]朱文华、许锦根. 要把《讲话》作为历史文件来看待[J]. 复旦学报, 1980(6).
- [33]夏中义. 历史无可避讳[J]. 文学评论, 1989(4).
- [34]鲁枢元. 论新时期文学的“向内转”[N]. 文艺报, 1986-10-18.
- [35]孙绍振. 形象的三维结构和作家的内在自由[J]. 文学评论, 1985(4).
- [36]王蒙. 读评论文章偶记[J]. 文学评论, 1985(6).
- [37]刘心武. 关于文学本性的思考[J]. 文学评论, 1985(4).
- [38]林兴宅. 关于文艺未来学的思考[J]. 文史哲, 1985(6).
- [39]徐岱. 哲学观的更新与文艺学的发展[J]. 文学评论, 1986(1).
- [40]宋耀良. 本体论批评与主体性理论的互补效应[J]. 作家天地, 1987(4).
- [41]刘大枫. 文学研究的哲学选择: 本体论与认识论[A]//马克思主义文艺理论研究(第11卷)[C]. 北京: 文化艺术出版社, 1989.
- [42]赖干坚. 文艺本体论对反映论的碰撞与渗透[J]. 文艺研究, 1989(2).
- [43]张隆溪. 作品本体的崇拜——论英美新批评[J]. 读书, 1983(7).
- [44]周扬. 关于社会主义新时期的文学艺术问题[A]//周扬文集(第5卷). 北京: 人民文学出版社, 1994.
- [45]李陀. 打破传统手法[J]. 文艺报, 1980(9).
- [46]钱谷融. 艺术的魅力[J]. 上海文学, 1982(6).
- [47]李劫. 试论文学形式的本体意味——文学语言学初探[J]. 上海文学, 1987(3).
- [48]刘再复. 论文学的主体性[J]. 文学评论, 1986(1).
- [49]程麻. 仅凭反映论难说透文艺问题[J]. 当代文艺思潮, 1986(5).
- [50]高尔泰. 当代文学史的现实主义问题[N]. 人民日报, 1987-12-8.
- [51]鲁枢元. 反映论与创作心理[J]. 上海文学, 1984(6).
- [52]刘再复. 论文学的主体性[J]. 文学评论, 1985(6).
- [53]袁金刚. 主体论文艺学是马克思主义文艺学的一个学派[J]. 文学评论, 1988(6).
- [54]鲁枢元. 论新时期文学的“向内转”[N]. 文艺报, 1986-10-18.
- [55]袁可嘉. 略论西方现代派文学[J]. 文艺研究, 1980(1).
- [56]贺桂梅. “新启蒙”知识档案——80年代中国文化研究[M]. 北京: 北京大学出版社, 2010.
- [57]柯汉琳. 关于文学观念的当代变革的思考[A]//当代文艺学: 探索与思考[C]. 北京: 高等教育出版社, 1987.
- [58]戴锦华. 裂谷的另一侧畔——初读余华[A]//拼图游戏[M]. 济南: 泰山出版社, 1999.
- [59]蒋原伦. 大众文化的兴起与纯文学神话的破灭[J]. 文艺研究, 2001(5).
- [60]许子东. 现代主义与中国新时期文学[J]. 文学评论, 1989(4).
- [61]南帆. 空洞的理念——“纯文学”之辩[J]. 上海文学, 2001(6).
- [62]蔡翔. 何谓文学本身[J]. 当代作家评论, 2002(6).
- [63]吴亮. 文学与消费[J]. 上海文学, 1985(6).
- [64]马克思. 哲学的贫困[A]//马克思恩格斯全集(第4卷)[M]. 北京: 人民出版社, 1958.
- [65][美]希利斯·米勒. 文学理论在今天的功能[A]//[美]拉尔夫·科恩主编. 文学理论的未来[C]. 北京: 中国社会科学文献出版社, 1993.

收稿日期: 2014-07-31 责任编辑 申 燕