

东方 后 现代

曾艳兵 著

广西师范大学出版社

东方后现代



曾艳兵
著

广西师范大学出版社

东方后现代

曾艳兵 著

广西师范大学出版社出版发行

邮政编码:541001

(广西桂林市中华路 36 号)

桂林市印刷厂印刷

*

开本:850×1168 1/32 印张:6.5 字数:163 千字

1996 年 9 月第一版

1996 年 9 月第一次印刷

印数:0001—1500 册

ISBN7—5633—2306—6/I·189

定价:9.00 元

序

乐黛云

随着西方中心论的隐退，世界文化的互补互识，多元共存将是未来文化发展的大趋势。多元共存决非一件容易的事，也决非口头上的承诺所能做到的。众多文化之间存在着难以沟通的差异和经常会发生的冲突，处理不好，还会爆发为地区性的文化战争。寻求文化间的相互理解是文化接触的第一步。文化接触首先遇到的又是用什么话语沟通的问题。若完全用外来话语沟通，本土文化就会被纳入外来文化的体系之内，失却本身的特点，许多宝贵的、不符合外来体系的独特之处就会被排除在外而逐渐泯没，如果完全用本土文化话语沟通，不仅难以被外来者所理解，而且纯粹的本土文化话语也很难寻求，因为任何文化都是在外来文化的不断影响和交流中发展的。只有正确理解这一悖论，才能实现真正的文化接触。

法国理论家皮尔·布狄厄在他的《文化生产场》一书中提出

的折射理论对思考这一问题颇有启发。他认为社会现象在文学中的反映不可能直接发生而必须通过文学场的折射。文学以它的历史、特点以及约定俗成的默认成规等构成一个文学生产场，场外的社会现象只能通过折射而不能直接在这个场内得到反映，因为它必然因文学场的作用而发生变形、不可能和在场外全然一样。将这一理论运用到文化的接触和对话中，可以说甲文化与乙文化相接触也必然产生这种折射现象。属于甲文化的个人研究乙文化时，必然带着他自身的文化场——思维方式、默认成规等文化框架，而使甲文化在他的研究和陈述中发生折射而变形，例如中国人只能以一个中国人的灵魂来研究外国文学，他的研究必然不同于外国人对外国文学的研究，相反，当外国文化进入中国文化场，它也不可能是原封不动的照搬外国文化，也必然受到中国文化场的选择、过滤、改造而变形。

我不知道曾艳兵同志是否认同上述理论，但他的新著《东方后现代》却很合乎“文化折射”的基本原理。他始终强调：中国当代的后现代主义是中国的后现代主义而决不只是西方后现代主义在中国。“东方后现代”与西方后现代有着许多共同之处但也有更多的不同之处。他在本书中，对“东方后现代”的总体精神、基本特征、文学现象等方面作出了自己的概括和描述，不仅对后现代的某些思潮如女权主义、解构主义、新历史主义等在中国的接受和变形作了相当深入的观察，而且对后现代主义在中国当代戏剧、诗歌、小说等方面的影响也作了较详尽的描述和分析。

曾艳兵同志属于那种平时少露锋芒，做学问锲而不舍类型的年轻人。1993年他出版了专著《西方现代派文学研究》，近年来又发表了有关“后现代主义与中国后新时期文学”的论文多篇。这一切都为他目前的专著《东方后现代》打下了扎实的基础。研究东西方文化的互看，探讨一种文化在另一种文化场中的折射和变形，无疑是比较文学与比较文化这一学科向前发展的重要关键之

一。曾艳兵同志在他的《东方后现代》一书中，积累了丰富的材料，提出了一些很有独创性的论点，虽然也还有不少论点需要进一步商榷，但这本书开辟了新的学术空间，提供了新的思考层面，值得向同行推荐，是为序。

目 录

序

引言	1
第一章 后现代主义东方化	5
第一节 东方后现代景观	6
第二节 东方后现代背景	13
第三节 后现代主义东方化	17
第二章 后现代主义与东方传统文化	23
第一节 中心的消解与没有中心的中心	24
第二节 主体的消失与主客体融为一体	31
第三节 作为本体的语言与作为媒介的语言	36
第三章 后现代主义与东方诗学	42
第一节 本体怀疑论与怀疑本体论	43
第二节 诗的误读与诗无达诂	48

第三节 语言无意义与言外之意	52
第四章 解构主义与东方“解构”意识	59
第一节 逻各斯中心主义消解与东方直悟性感受	60
第二节 意义的延异与意义的阐释	64
第三节 话语中的自由嬉戏与建构第三世界话语	69
第五章 女权主义与东方女性意识	76
第一节 东方女权传统	77
第二节 现代女权背景	83
第三节 女人说男人话	89
第六章 新历史主义与东方历史精神	97
第一节 历史修撰与修撰历史	97
第二节 元历史与书法历史	102
第三节 文学化的历史与历史化的文学	106
第七章 东方后现代主义文学	113
第一节 不再崇高与不再确定	117
第二节 自我失落与游戏人生	122
第三节 闲适、调侃与嘲弄性模仿	125
第四节 填平鸿沟与模糊界限	127
第五节 语言实验与话语游戏	130
第八章 东方后现代小说	135
第一节 从主题性颠覆到文类性颠覆	136
第二节 叙述方法的转换与变形	143
第九章 东方后现代诗歌	154
第一节 “朦胧诗”的现代性	154
第二节 “后朦胧诗”的后现代性	158
第十章 东方后现代戏剧	167
第一节 从现实的真实到心灵的真实	169

第二节	从“散点式”结构到拼凑游戏·····	171
第三节	理性基础上的荒诞与变形·····	174
第四节	从戏剧性形式到叙述性形式·····	178
第十一章	走出东方后现代 ·····	181
第一节	东方后现代终结·····	181
第二节	世纪末的馈赠·····	186
第三节	21 世纪东方的选择 ·····	192
后记	·····	197

引言

20 世纪 90 年代初，当许多批评家、学者都卷入了“中国有无后现代主义”的论争之中时，中国的后现代已确乎存在着了。1992 年，《文艺争鸣》杂志举办了专题讨论：“中国有后现代主义吗？”我想，这个讨论本身就已说明了后现代主义的存在。有一种观点认为：中国不可能产生并具有真正西方意义的后现代，我想这是有道理的。不过，中国不可能产生并具有的，又何止是真正西方意义的后现代？我认为，任何真正西方意义的“主义”和意识都无法在中国产生并被拥有。“全盘西化”当然是我们一贯反对的，但是，即使我们有心全盘西化，恐怕也是“化”不过去的。正像中国佛教不可能是真正的印度佛教、中国的现实主义与浪漫主义不同于西方的现实主义和浪漫主义一样，中国如果有“后现代”，也一定不同于西方的后现代。中国思想文化传统惯于以自己原有的一套来解释、贯通、会合外来的异己的东西，并在解释、融

合的过程中吸取对方、模糊对方的本来面目，从而将对方（他者）转化为我方（自己）。但是，我们不能因为有了这种不同，就从根本上否认中国存在佛教、现实主义、浪漫主义、后现代主义，相反，正是因为有了这种不同，我们才把中国的后现代主义叫做“东方后现代”。

常常有人问起我，“你能给‘东方后现代’下一个简短的定义，或者说，你能用几句简短的话概括一下‘东方后现代’的主要内容和特征吗？”这时我常常语塞，愕然。待我试图回答这一问题时，我发现我所说的已绝不只是简短的几句话了。在我的教学和研究过程中，常常产生这样的疑问：一方面我们说某一对象是异常复杂和多变的；另一方面我们又要求用一句简短的话来概括这一对象。例如，我们常说于连、汉姆莱特是十分复杂的形象，甚至说有一千个读者就有一千个于连、汉姆莱特，但是，我们常常又喜欢用一句话来概括，“于连是一个平民知识分子的典型”，“哈姆莱特是一个人文主义者形象”。我相信，这种概括绝对不可能是复杂的，并且，这很容易导致对这些形象的简单化处理。因此，对于更加复杂的“东方后现代”，我将放弃下定义和作简短概括的念头，不过，有耐心的读者在读完全书之后，自己尽可以去作概括，这样，虽然结论会各不相同，但却更加吻合后现代主义的基本精神。我想，我们虽然不能确切地说出“东方后现代是什么”，但是，对于“什么是东方后现代”，我们还是比较清楚的。而我们在考察过第二个问题之后，再来回答第一个问题，我想将会比较容易些。

有人说后现代主义是复数的，即有多少研究者就有多少种不同的后现代主义，但是，一般说来，西方对后现代主义的研究主要可以分为两种类型：一种是从文学艺术角度进行微观、具体的分析与评价；另一种是从哲学、文化角度进行宏观、整体的把握与研究。就我国的后现代主义研究而言，主要属于第二种类型，而对于后现代主义文学艺术的研究则往往同现代主义的研究混杂在

一起。本书对东方后现代的研究则同时兼及了这两种类型，当然，侧重点是对东方后现代的总体精神进行分析与探索，也就是从文化、哲学与社会学角度研究东方后现代。本书对东方后现代文学（基本上没有涉及艺术）的研究，大体上是这一研究的具体化。东方后现代精神集中体现于东方后现代文学；东方后现代文学又是东方后现代精神的形象表征。

本书第一章是导论，主要论述西方后现代主义东方化的可能性、必然性及其东方化过程，并约略地展示东方后现代景观及基本特征。本书对于西方后现代主义只是出于参照和比较的需要才作一些评析，本书所论述的后现代是“东方的”，或者更准确地说成是“中国的”。从第二章到第六章可看作是本书的上编。这五章主要论述西方后现代主义与中国传统文化的关系。这里需要说明的是，我并没有只是将后现代主义当成一个思潮或者流派，更重要的或者更多的时候，我是把它当作一种总体精神来把握和研究，这样，我便把诸如解构主义、女权主义、新历史主义等全都归为后现代主义的。同时，还须要强调的是，我决不想把后现代主义说成是中国的，古代的，我只是试图探索：当代中国在接受和借鉴西方后现代主义时，中国的传统文化，包括中国的思维模式、表述方式、诗学体系、历史精神、女性意识、语言特色等等是在如何发挥着作用，并在多大程度上发挥了作用。而这种“作用”便制约着中国当代的后现代只能是怎样的一种“后现代”。从第七章到第十章算是本书的下编。这四章主要论述和展示东方后现代文学，并从小说、诗歌、戏剧三个方面作了一番比较具体的考察和探索。最后一章是结语，是对“东方后现代”的回顾与展望。“东方后现代”是否已经终结？如何评价“东方后现代”的功过利弊？21世纪东方将选择怎样的“主义”？在本书即将结束时，我发现我留下的问题，比我思考过并试图回答过的问题要多得多。

不过，我并不因为留下了如此多的问题而感到遗憾。孔子说：

“知之为知之，不知为不知，是知也。”我以为不然，世上的问题并非都如此简单明了，知与不知也并非如此界线分明。庄子说：“不知深矣，知之浅矣。弗知内矣，知之外矣。”“弗知乃知乎！知乃不知乎！孰知不知之知？”庄子不够实际，但却更加高明。世上固然有许多事是因为先有了理由，我们才去做；但世上还有许多事是我们先已经做了，然后再去寻找理由。后现代主义没有理由，它反对任何的终极的标准和意义，这使我们不能很好地理解它；但是，后现代主义的没有理由却又是合理的，这理由就是：世上或者根本就不存在任何真正的理由，而后现代主义的这种几近虚无主义的相对主义又有着极为深刻的社会背景和思想根源。

对于东方后现代，我想，我们只有进入后现代主义的中心，以后现代主义的方式才能真正理解它；同时，我们也只有站在后现代主义之外，以非后现代主义的方式才能真正超越它。超越必须以理解作为基础；但理解却并不仅仅是为了超越，因为理解的过程就已经包含了意义与乐趣。

第一章

后现代主义东方化

我们曾借用“文化地震学”的概念来记录和测试人类文化的变化与更替。^①如果我们将现代主义看作是人类文化史上的第三级，也就是最高一级的“文化地震”：它推翻了他的信仰和观念中最稳固和最坚定的东西，把属于过去的广大地域夷为废墟，它是压倒一切的位移，它怀疑整个文化与文明，并疯狂地另起炉灶；那么，对于后现代主义而言，“文化地震学”的概念便已很难再对它进行描述和测试了，因为后现代主义推倒的已不是某种信仰和观念，或某一时代的文明和文化，甚至也不是既往的所有的信仰和观念、文明和文化，而是推倒了信仰和观念本身，也就是说根本就不存在什么信仰、观念、文明和文化，这一切都只不过是人类一厢情愿的虚构，是语言构筑起来的迷宫。后现代主义在颠覆、拆毁、消解了以上一切之后，并不试图另起炉灶，而是自由自在地沉溺在解构的游戏之中，除了语言的游戏之外，世界便是白茫

① 详见拙著《西方现代派文学研究》第1页，天津人民出版社1993年版。

茫的一片，空无一物。过去不是废墟，而是虚幻；现在没有目的，也没有意义；将来不存在，有的只是重复和复制。所以，后现代主义的问题和困难不在于它究竟属于哪一级意义上的地震，而是根本就不能用“文化地震”这样的概念来对它进行分析和限定，因为它同时也是“对地震的地震”，而这显然已经超出了“文化地震学”这一概念的意义和范畴。

第一节 东方后现代景观

在以上对西方后现代主义作了十分简略地描述之后，我们当直接切入本书的主题：“东方后现代”了。在展开全面的论述和讨论之前，我得先将这里的“东方”作一点解释和限定。东方一般是指与西方相对的整个东方，但我在这里其实是独指中国，或者说就是以中国来代指东方。这当然有出于论述策略上的考虑，但中国作为东方文明古国最具东方特征又是毋庸置疑的，当然，我们在论述中国的后现代特征时会约略地涉及到东方的其他国家，譬如日本和印度，不过，全面地、深入地对东方其他国家展开论述却是本书无法独立完成的，而且也完全是著者力所不及的。出于同样的原因，我这里说的“后现代”，主要是指文学，而不涉及后现代所可能涵盖的整个领域，这包括建筑、音乐、舞蹈，甚至时装、广告等等。

中国究竟有无后现代主义，或者说中国的后现代究竟是真是伪？这是前几年中国文化领域讨论较热烈的问题。我认为，西方后现代主义对中国当代文学艺术的影响是巨大的，不容忽视的；中国当代文学中的后现代主义现象或后现代特征也同样是明显的，不可忽视的。余华曾经说过：“事实上，人们现在真正关心的问题已经不是中国是否存在后现代主义，或者是否存在使其赖以生长的土壤，而是它是以什么方式存在的。就中国目前的现状来说，可

以这样问，它是作为思潮存在？还是作为现象存在？也就是说，它更多地是作为理论影响着我们，还是更多地作为某种创作实践鼓舞着我们？”^① 所以，我们虽然不能说我们有同西方一样的后现代主义，但我们不能否定我们有中国的后现代，相反，我们不可能有完全等同于西方的后现代主义，我们所有的只可能是中国的后现代，我将它干脆命名为“东方后现代”。“东方后现代”决不简单的只是西方后现代主义在中国，“东方后现代”与西方后现代主义有着许多相同之处，同时也有着更多的不同之处。因此，这里不存在“有无、真伪”的问题，真正的问题是：后现代主义在当代中国如何成为可能？而在成为可能的同时，中国几千年的传统文化以及现代中国的政治、经济、文化、科技等因素又是如何发挥着它们的表层和深层的作用？中国后现代主义在其总体精神上有何基本特征？它在文学上又是如何展示或呈现出来的？最后，它在具体的文学实践和理论操作上又有何利弊得失？这些都是十分有意义和纷繁复杂的问题。本章我们将探讨后现代主义在中国的可能性及其它的东方化过程，并对“东方后现代”的总体特征作一些分析和概括。

我们先从具体作品入手，看看潘军的小说《流动的沙滩》。这部小说可以看作是东方后现代主义的经典作品之一。小说在篇首引用了法国“新小说派”的代表作家克洛德·西蒙的一句话作为引子：“人们对任何东西都没有把握，我们始终在流动的沙滩上行走。”潘军十分坦率地承认，他的小说“书名出自以上那句法国人的话是很显然的”。这就十分醒目地展示了“新小说派”同这篇小说的联系，并且，潘军对“新小说派”还是相当熟悉的，他在小说的第一小节“说明·新小说”（小标题即如此）中专门介绍了“新小说派”：它是基于“对巴尔扎克和斯丹达尔一伙的反动。同

^① 参见王宁《多元共生的时代》第105页，北京大学出版社1993年版。

时一家叫作子夜的小出版社网罗了这些文学的叛逆者，集中出他们的书……”。看来，潘军有意识地接受和借鉴“新小说派”是不用怀疑了，而“新小说”通常又被看作是西方后现代主义的经典文本。另外，小说的这个引子已经将后现代主义的主要特征“不确定性”生动而又鲜明地揭示出来了。这种“不确定性”在小说的开篇就作了令读者震惊的展示：首先是作者的不确定。作者写道：“必须声明，《流动的沙滩》不是我的作品，它的实际作者是一位看上去还算健旺的老人。”当然，我们不会将小说的叙述者——这位老人当作实际的作者，真正实际的作者只能是潘军，但从这种表述中我们便拉开了作者与叙述者之间的距离，这也就是东方后现代作家对传统叙述方法所进行的变革和转换。在小说的最后一节，这位老人在投海自杀之前立下遗嘱：将《流动的沙滩》的手稿交给叙述者“我”，而他承认自己“不过是一个抄袭者”。叙述者“我”在写完自己的《流动的沙滩》之后，发现它同老人的手稿竟一模一样！看来，这里只有抄袭，没有创造，读者所读到的《流动的沙滩》不过是对抄袭者的抄袭，真正的作者谁也“无法判断”。这是典型的后现代主义文学观，罗兰·巴特认为：

一切文学作品都是由其他文学作品织成的，这不是习惯意义上所说的，它们带有“影响”的痕迹；而是从一个根本意义上说的，即每个词汇、短语或作品片断都是先于或环绕这一个别作品的其他写作物的重造。没有文学的“独创性”，没有“第一部”文学作品：全部文学都是“互文的”（intertextual）。①

其次是人物的不确定：那位老人像是梦的化身，时隐时现，他莫

① 见特雷·伊格尔顿《二十世纪西方文学理论》第152页，陕西师范大学出版社1987年版。