

论

文

选

集

LUN WEN XUAN JI 1978~1998

本科学生论文
选集

南京大学中文系

南京大学出版社

南京大学中文系
本科学生论文选集
1978—1998

南京大学中文系教学委员会编

文史分馆
南京大学出版社

书 名 南京大学中文系本科学生论文选集(1978—1998)

编 者 南京大学中文系教学委员会

责任编辑 徐兴无

装帧设计 赵 忠

责任校对 张宗友

出版发行 南京大学出版社

(南京汉口路 22 号南京大学校内 邮编 210093)

印 刷 南京人民印刷厂

经 销 全国各地新华书店

开本 787×1092 1/16 印张 25 字数 620 千

1999 年 4 月第 1 版 1999 年 4 月第 1 次印刷

印 数 1—2000 册

定 价 50.00 元

ISBN 7-305-03313-8/I·271

声明:(1)版权所有,侵权必究

(2)本丛书若有印装质量问题,可与经销者联系调换

发行部电话:3592317、3319923、3302695

序

中文系的本科生，在四年的期限中，要学会哪些东西？这个问题可以有多种回答。在我看来，无非是读书和写作两个方面。会读书，就能不断吸收知识，丰富自我。会写作，就能把自己所感触和所思考的表达出来，与周围的同学朋友、进而与整个社会交流。一入一出，总的目的是要完善人格，贡献知识，服务社会。写作又可分为文学创作和论文写作。按照惯例，中文系的学生修满学分，写一篇合格的毕业论文（虽然这也并不是一件容易的事），就可以拿到学位了。但我认为，如果一个学生仅止于此，那是不够的。一个中文系学生总应该有些文学创作的经验才好，不拘是哪一种文体，也不拘是用现代汉语抑或文言。搞研究写论文需要抽象思维，搞创作则需要形象思维，两种思维不同，但并不是水火不容，而是相得益彰。况且，文学研究并不全是理性的活动，也需要情思，需要全身心的投入。一个文学研究者，倘若全然没有创作经验，他在理解具体作品、体会作家心态、乃至领悟创作理论时，恐怕总难免要隔一层。这个隔，就是由于知与行的不能统一。我常常对我的学生、对青年朋友讲这个道理。

六十多年前，当我还是一个大学生时，我的老师黄季刚先生、汪辟疆先生、胡翔冬先生、胡小石先生，既是知识渊博的学者，又是擅长吟事的诗人。既能研究，又兼通创作，可以说是南京大学中文系老一辈学者遗留下来的优良传统之一。当我读到《南京大学中文系本科学生作品选集 1978—1998》和《南京大学中文系本科学生论文选集 1978—1998》这两本集子时，我欣慰地发现，这个传统今天还在延续。一本文学创作，一本研究论文，两书合计已超过一百万字，真可

谓洋洋大观。这是新时期二十年中南京大学中文系大学生的勤奋和努力的結果。由于篇幅的限制，还有一些佳作未能入选，有些作品只选载了其中的一部分。文学创作中，包括小说、散文、诗歌，还有剧本，长短不同，无不散发着青春的激情，跳跃着鲜活的灵思。论文习作则涉及古今中外的文学、语言学、文艺学诸方面。或者视角独特，表现了年轻人特有的敏锐感觉；或者敢于挑战名家成说，显露出初生牛犊的学术自信；或者有些稚嫩，但却严谨踏实，入门甚正。这些作品或论文中有相当一部分已正式发表，或公开出版。时过境迁，这些作者有的现在已经当上教授，有的成了知名作家，有的则走上了文学以外的工作岗位，有的还正在就学，人生道路各不相同，但重读当年的文字，应当都会记起母校，记起老师，记起同学，记起往昔的时光。

1978年，我又回到阔别数十年的母校来任教，这两本集子中的一些作者曾经听过我的课，有的还继续跟我读研究生。退休以后，我时常在校园里漫步，与这些朝气蓬勃的洋溢着青春活力的年轻学生也经常有些接触。可以说，我是亲眼看着这些年轻人成长起来的。岁月如梭，转眼二十一年过去了，我也变成了一个八十多岁的老人。而这两本书的作者，却正年轻，在他们前面，还有漫长的道路，还有无限的风光。目送他们前行，我满心欢喜。

程千帆

戊寅岁杪序于南京大学

目 录

文艺批评的标准应当回到“美学和历史的观点”上来

..... 丁柏铨 周晓扬 张寿正 (1)

“我们”的后现代(或主义)?

——试论中国“后现代主义”研究 吴志进 (7)

洛文塔尔的通俗文化思想述评 陆小宁 (18)

巴金小说修辞艺术四题 巢碧莲 (25)

南京市中学生社会泛称使用状况调查 王 洁 (38)

成语与语言 [白俄罗斯] 比兰·列娜 (47)

略论苏州方言的代词 薛 遑 (56)

金元山东词人用韵考 李爱平 (70)

上古第一人称代词“吾”、“我”浅谈 陈肖霞 (87)

刘过诗用韵简析 王韞佳 (96)

王勃行年辨正 徐 俊 (100)

《词诠》校记 郭 茜等 (106)

孟浩然行年新考 王 波 (119)

意象批评论

——从钟嵘《诗品》谈起 张伯伟 (136)

论 序 曹 虹 (150)

陆游与范成大交游考 龚 放 (159)

论《花间词》的艺术	朱恒夫 (170)
两首唐人绝句之关系考辨	周欣展 (178)
论朱敦儒的词	朱野坪 (182)
关于“夔”的神话	徐兴无 (191)
“尔曹身与名俱灭”斥责的是“四杰”	马焕新 (199)
情缘悲剧与历史悲剧的交汇融合	
——《柁机闲评》、《长生殿》、《桃花扇》悲剧意蕴探寻	任晓润 (203)
中国神话中日月性别认定差异现象的研究	董 菁 殷敏利 (215)
定庵学术概论	陈 宏 (221)
风尘中屹立不倒的女性	
——试论明人拟话本中双重意识下的妓女形象	张春晓 (231)
矛盾与自然主义	吕效平 武锁宁 (239)
从《人到中年》陆文婷的形象看社会主义新人的塑造	张正宪 (251)
略论戴望舒的诗创作	刘 响 (257)
智果初尝	
——试论《围城》	方曦阁 (270)
蹇先艾论	马 佳 (280)
试论沈从文湘西题材作品的情调	陈光裕 (288)
衰读：裂变世界中躁动的升腾	
——莫言小说研究	蔡治洲 (295)
论余华	关懿珉 (301)
论刘恒小说中的农民形象及其社会意义	牛筱刚 (307)
解读私人生活	
——看陈染小说的价值内容取向	杨 丹 (314)
心灵激情的咏叹	
——试论《简爱》的艺术魅力	刘 翎 (322)
精神分析与斯·茨威格的文学创作	赵建春 (331)
从《天平之薨》看中日交流史	[日本] 中村由利 (338)
空间的逃离与女性的反叛	
——《简爱》、《觉醒》与《莎菲女士的日记》之比较	吴海蔓 (346)

忠于原著 富于创新

- 试评陈白尘改编的《阿Q正传》 顾文勋 (360)
- 《缀白裘》的宾白艺术 丁 波 (363)
- 萨特的玩偶与偶像
- 试论萨特戏剧英雄人物的悲剧性 陈明珠 (376)

列宁编辑出版思想发微 文 啸 (386)

编后记 编 者 (402)

文艺批评的标准应当回到 “美学和历史的观点”上来

丁柏铨 周晓扬 张寿正

丁柏铨：1981年毕业。现任南京大学新闻系主任、教授。周晓扬：1981年毕业。现为南京大学中文系副教授。张寿正：1981年毕业。现任无锡市委农村工作部副部长、无锡市农业委员会副主任。本文刊于《群众论丛》1981年第1期。

文艺批评应当以什么为标准？这是一个具有极为重要的理论意义和实践意义的命题。本文拟根据恩格斯有关“美学和历史的观点”的论述，谈谈我们对文艺批评标准的一些肤浅认识，抛砖引玉，以冀引起文艺理论界的重视和讨论。

1846年底—1847年初，恩格斯为了在理论上粉碎“真正的社会主义”的谬论，继与马克思合写《德意志意识形态》之后，发表了《诗歌和散文中的德国社会主义》一文。在这篇文章中，恩格斯针对格律恩在《论歌德》中的种种谬说，历史地、全面地、客观地分析和评价了歌德的世界观和艺术创作。恩格斯反复强调，他“决不是从道德的、党派的观点来责备歌德”，也决“不是用道德的、政治的、或‘人的’尺度来衡量他”，“而只是从美学和历史的观点来责备他”。这是恩格斯第一次提出，要从“美学和历史的观点”来评论作家和作品。

恩格斯再次提到要从“美学和历史的观点”进行文艺批评，是在1859年致斐迪南·拉萨尔的信中。当时，拉萨尔以16世纪没落的济金根为首的骑士叛乱为题材，写了历史悲剧《弗兰茨·冯·济金根》。恩格斯在给拉萨尔的信中，批评了他唯心主义的悲剧观和创作原则。在谈到自己的批评标准时，恩格斯说：“我是从美学观点和历史观点，以非常高的、即最高的标准来衡量你的作品的。”在这里，恩格斯已明确地把“美学和历史的观点”作为文艺批评的最高标准。

那末，恩格斯是怎样从“美学和历史的观点”评价作家作品的呢？让我们以恩格斯对拉萨尔《济金根》的评论为例。在《济金根》这个剧本中，拉萨尔违反历史真实，美化了反动没落的骑士及其代表济金根，而贬低了参加革命的广大农民的历史地位，还臆造出了一个据

说是差不多在所有革命中都重复出现的，所谓“构成革命的力量和热狂的思辨观念上十分狡智的有限的理性之间”的悲剧冲突，并认定正是这种冲突，导致了济金根的覆灭。在剧本中，拉萨尔采用“席勒式”的表现手法，用抽象的说教代替生动的情节描写和形象的个性刻画，把人物当成机会主义思想的图解，使剧本成了机会主义路线的传声筒。这样，剧本的悲剧冲突的组织，创作原则和表现手法的运用，都陷入了唯心主义美学的泥坑。拉萨尔的苦心经营，完全是为了现实斗争的需要。目的就在于为 1848—1849 年革命中的资产阶级的叛卖行径辩护，否定马克思、恩格斯对这个阶级所作的历史性的判决，从而肯定当时德国反动的王朝兼并战争，肯定普鲁士王朝对统一运动的领导，反对独立的工农运动。

恩格斯作为一个无产阶级革命家、政治家和理论家，理所当然要对剧本《济金根》作出政治上的判决。然而，恩格斯却并不简单从事地以“道德的、党派的观点”为标准。他评论《济金根》，首先是把这个剧本看作一个艺术品，因而是从“美学和历史的观点”出发，通过对作品中艺术形象的审美意义，进行认真的细致的分析以后，才作出他的判决的。恩格斯首先从美学上提出问题，批评拉萨尔没有“稍微多注意莎士比亚在戏剧发展史上的意义”，违反了艺术规律，袭用“古代人的性格描绘”的方法，使“那些论证性的辩论”充斥于剧本之中，使思想内容没有生动的形象和丰富的情节可寄托，结果剧本失去审美意义，成了一个“肯定不能上演的”废品。恩格斯针对拉萨尔的唯心主义美学思想，还提出了典型塑造的著名原则和现实主义的艺术创作的一系列具体法则：较大的思想深度和意识到的历史内容，同莎士比亚剧作的情节的生动性和丰富性的完美的融合；主要人物是一定阶级、倾向和思想的代表，他们的动机应当通过剧情本身的进程自然而然地表现出来；一个人物的性格不仅表现在他做什么，而且表现在他怎样做；用更加对立的方式把各个人物彼此区别得更加鲜明；等等。接着，恩格斯又从历史的观点提出问题。恩格斯批评拉萨尔歪曲历史，违反了历史真实，没有真实地描绘出“福斯泰夫式的背景”，反而不恰当地把农民运动放到了次要地位，而对贵族的国民运动作了不正确的描写，篡改了济金根命运中的真正的悲剧因素。恩格斯运用历史的观点，分析了历史上的济金根骑士起义的背景，这场斗争的实质以及失败的原因。在这个基础上，恩格斯否定了拉萨尔的唯心主义的悲剧观，提出了“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突”这一正确命题。

“美学和历史的观点”，恩格斯虽然只是在《诗歌和散文中的德国社会主义》和致斐迪南·拉萨尔的信中提到，然而它作为文艺批评标准的运用却是一贯的，除了上面已经提及的对歌德的评价和对《济金根》的评论外，恩格斯对敏娜·考茨基的《旧人与新人》，对玛·哈克奈斯的《城市姑娘》，以及对其他一些作家和作品的评论，也无不贯串了“美学和历史的观点”。

二

“美学和历史的观点”既然被恩格斯称之为文艺批评的最高原则，那么，什么是“美学和历史的观点”呢？根据我们的理解，美学的观点，就是按照美的规律造型的观点。具体地说，它应当包括这样三个内容：一是从现实生活中发现美的事物，发掘人物的精神美，这是按照美的规律造型的前提；二是用典型化的方法，对生活中的美进行提炼和加工，创造出比现实生活中的人和自然更美的形象画面，这是按美的规律造型的过程（这样说，并不排斥艺

术作品揭露丑的东西。否定丑，也就从另一个侧面肯定了美)；三是用一定的美学理想，指导典型化的过程，这美学理想渗透在作品所创造的形象之中，反映出作家的艺术情趣，影响到作品艺术水准的高下和优劣。文艺批评上的美学的观点，就是鉴别作家在运用美的规律进行文艺创作中的功过得失。它所要衡量的，一是作家从生活中发现美的能力，以及所达到的深度广度；二是作家对生活中的美进行典型化，塑造具有美的魅力的艺术形象的水平；三是通过形象所体现的作者本身的美学理想和作品所给予读者的美的启迪。文艺反映生活，不仅有个艺术规律的运用问题，而且还有个反映得正确不正确的问题。因此对作家、作品仅仅从美学的观点提出要求，这是不够的，还应当从历史的观点提出要求。所谓历史的观点，就是看艺术形象所构成的社会生活画面，是否符合作品所反映的那个时代、那个地区的社会生活，是否符合历史的真实，是否揭示了社会生活的某些本质方面。它所要衡量的，是作品是否真实地反映了历史的内容，是否真实地反映了历史的进程，是否真实地反映了历史发展的必然趋势。人类的社会生活是错综复杂、不断发展的。人们对生活的认识有一个过程。文艺反映生活，必然也是一个极为复杂的精神活动过程。它所提供的生活画面必然是丰富多采的。因此，文艺作品是否符合历史的真实、生活的真实的问题，不是凭主观臆断、闭塞眼睛捉麻雀所能济事的。要科学地进行文艺批评，就必须把文艺作品放到历史的长河中去，运用历史的观点来判断是非，论定真假。不这样，所得出的结论就必然经不起时间和实践的考验。当然，“美学和历史的观点”，并不是“美学的观点”和“历史的观点”的简单相加，而是在对作品进行美学评价的时候，就已经结合着评价作品在美学发展中的地位；在用历史观点要求作品时，又始终是把评论的对象看作艺术作品，结论产生于用“美学的观点”对作品进行艺术分析之后。质言之，是“美学的观点”和“历史的观点”的和谐的统一。这种和谐的统一，从某种意义上说，也就是前面已经提到的恩格斯在致裴迪南·拉萨尔的信中所提出的“三融合”。

什么是“美学和历史的观点”这一问题解决了，接下来的问题是：为什么不应当从“道德的党派的观点”，而应当从“美学和历史的观点”来进行文艺批评呢？

首先，从“道德的党派的观点”进行文艺批评，忽视了文艺的艺术特点和审美作用。文艺以客观的社会生活为反映对象。这种反映，不是对生活的抽象概括，也不是照相式的直录，而是作家根据美的规律和对生活的感受、体验，运用形象思维的方法，具体地形象地再现生活，从而揭示生活的某些本质方面，给人以美的享受和潜移默化的教育。这是一种特殊的意识形态，不同于政治、道德、哲学、宗教、法律……等等上层建筑的其它任何部门。它有自己独特的特点与规律。因此，作家可以同时是政治家、思想家、理论家、党务活动家，等等，但当他进入文艺领域的时候，他必须首先是作家，能够驾驭美的规律，进行艺术创作。他写出来的东西，必须首先是艺术品，能提供生动丰满的形象，给予人们以美感。当然文艺与其他意识形态一样，也有其一定的社会功能。但文艺通过艺术形象给人以艺术的享受，这又是它与其他意识形态的差别。这种差别，是质的规定性的差别，是文艺之所以被称之为文艺的依据。文艺有认识、教育和审美三大作用。要完成其社会功能，必须刻意追求真善美的统一，达到恩格斯所提出的“三融合”的完美境界。文艺作品，只有是美的，才能赢得观众与读者，才能吸引他们，感动他们，振奋他们，实现作者、艺术形象、读者三者之间的感情交流。作者寓于艺术形象之中的主观意图才有可能被读者、观众所接受，文艺的认识和教育两大社会功能才能实现。作品不美，真善就只能以抽象的概念、空洞的条文表现出

来，结果味同嚼蜡，成为标语口号。由于文艺有其特殊的规律和作用，对文艺的批评标准，也就应当有别于对其他社会科学的评论。不同的对象，采用不同的标准，这才是实事求是的科学态度。“水不能用尺量，道路长短不能用斗量。同样不能按照政治来议论艺术，也不能按照艺术来议论政治，二者都是必须按照各自的法则来议论。”这话是抓住了问题的要害的。在这里，有一个问题是需要说明的：反对以道德的、党派的观点进行文艺批评，这决不是提倡文艺作品与道德、与党派相绝缘。文艺通过艺术画面，尽可以反映一定的道德观念，也尽可以代表一定的党派利益，这不仅不在排斥之列，而恰恰正是文艺的社会功能之一。问题是，表现内容和评论标准并不是一回事。对文艺作品的评论，不能无视美学要求和艺术特点，以道德的观点和党派的观点为准绳。记得别林斯基曾经发表过这样的见解：“艺术的，也就是道德的；反乎艺术的，可能不是不道德的，但不可能是道德的。因此，诗情作品的道德性的问题，应该是第二个问题，是从对于第一个问题——作品究竟是不是艺术的——的回答中引申出来的（着重号为笔者所加）。”别林斯基的论述是值得我们认真想一想的。

其次，从“道德的党派的观点”进行文艺批评，实质上就是不适当地把道德、政治范畴的东西，从历史发展的进程中孤独地抽取出来；而以“美学和历史的观点”从事文艺批评，就避免了这种“孤独抽取”的弊病。人类的社会生活都是作为一个历史过程出现的，它是过去和现在的有机结合，又同未来有着紧密的联系。它的任何一个阶段、任何一个横断面，都是社会复杂矛盾运动的必然结果。处在不断运动和发展中的人类社会，它的经济基础，它的上层建筑及其所包括的道德、哲学、政治和文艺等等，就构成了社会历史进程的具体内容。经济基础、上层建筑以及意识形态各部门，都处在发展之中，都有自己的发展史。在历史发展中，各部门、各领域之间，互相作用，互相影响，互相渗透；它们相对于经济的必然因素而言，形成了无数个偶然的因素。这些偶然的因素通过种种复杂的运动和斗争，最后形成了一个合力，推动着人类社会的发展。在这中间，政治固然是经济的集中表现，显示出不可忽视的重要性，但经济归根结蒂是人类社会发展的最后的推动力。况且，政治的作用，总是在历史进程中表现出来的，是在对经济基础的反作用中表现出来的，是在与上层建筑其他各部门的互相作用、互相影响中表现出来的。离开了历史的进程，离开了社会经济基础，离开了上层建筑的其他部门，来谈政治的作用，这决不是历史唯物主义的态度。再从文艺反映社会生活的内容来看。文艺不仅反映政治，反映道德，除此而外的社会生活的诸多方面，也都是文艺反映和表现的对象。因此，单独把政治抽取出来，把它定为文艺批评的标准，这是没有道理的。这样做，无异就等于把社会生活这个五光十色的水晶球，千姿百态的万花筒，变成简单、呆板的政治条文，文艺批评也就变成了机械的产品检查。鲁迅先生在谈到历来对《红楼梦》的评论时，曾经说过：“单是命意就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……”这段论述是发人深省的。好端端一部《红楼梦》何缘众说纷纭，褒贬各异？一个重要的原因是：他们在对这部作品进行评论时，都不是从“美学和历史的观点”出发的，而是从自身的需要出发，各取所需。取其一点，不及其余。一叶障目，不见泰山。因此，就不能准确地把握《红楼梦》这部名著的真谛。这种种随心所欲、实用主义的评论方法，为恩格斯的不可以“道德的党派的观点”进行文艺批评的见解，提供很好的佐证。值得指出的是，直到今天，还有为数不少的人还在充当着如同《红楼梦》评论中的经学家、道学家、才子、流言家等类的角色。举例说来，中篇小说《人到中年》，从“美学和历史的观点”来看，无疑是一部成功之作。它为社

会主义文艺画廊，增添了陆文婷这样一个个性鲜明、光彩夺目的知识分子形象。作品达到了生活真实和艺术真实的高度统一。可是同样是面对这部小说，有人从陆文婷的坎坷经历中，看到的是作者对党、对社会主义制度的不满；有人从作品描写的一对知识分子因怀才不遇而出国，看到的是作者对知识分子滥施同情……这些同志手里操的还是“道德的、党派的观点”这个武器，他们走的是经学家之辈评论《红楼梦》的老路。我们要对他们大喝一声：同志，此路不通！

三

回顾我国新文学发展的历史，过去由于我们长期处在残酷的革命战争和尖锐的阶级斗争的环境中，夺取政权的政治任务成了压倒一切的中心。进入社会主义时期之后，我们又片面地强调了阶级斗争。这种情况造成我们在文艺批评中，不仅没有重视“美学和历史的观点”，而且错误地理解了党的文学的原则，忽视了文艺本身的特点和规律，一直沿用“政治标准第一，艺术标准第二”的原则。实践证明这个标准并不科学，无论在理论上还是在实践上都带有很大的片面性。

首先，这个标准不能用来衡量文艺作品的全部内容。如前所述，政治作为文艺的反映对象，仅仅是作为社会生活中不可分割的一部分出现的。对作品的思想倾向提出要求，还可以提伦理的、党派的、哲学的……标准，而不仅止于政治标准一项。把政治单独地抽取出来作为文艺批评标准是不正确的。如此，那些不包含政治内容的山水诗，或者反映一些带有普遍性的思想感情、心理特征、道德情操的作品就无法进行评论了。至于说“艺术标准”，它也不能完全地包括文艺批评中有关美学范畴的全部内容。在我们的文艺批评中，很少有对作家的艺术风格，文艺流派和文艺思潮的研究，很少把作家作品放在艺术的发展中，放在美学的历史中加以考察，而且往往把作家的世界观、作家对题材的选择、对主题的开掘等等视为纯政治的范畴。这与“政治标准第一，艺术标准第二”所固有的片面性，有着密切的关系。其次，这种“第一”、“第二”的所谓座次的排列，不是你中有我、我中有你的完美的融合，而是桥归桥、路归路的割裂。这种排列的本身就意味这样两层意思：政治标准是主要的，艺术标准是次要的。只要政治倾向是鲜明的，是符合无产阶级的要求的，艺术上粗劣、低下，是不成其为问题的。此其一。其二，把政治内容视为文艺作品的本原，艺术表现成了外加上去的東西，从而导致忽视艺术形式的倾向。因此，把政治内容与艺术形式割裂开来，是违反艺术规律的。从文艺批评的具体实践看，由于片面地强调了政治标准，就往往使作品的艺术分析成为可有可无，而“政治标准第一”，也就变成了“政治标准唯一”。解放以来，许多政治运动，往往是从文艺开刀的。对不少作品，例如对长篇小说《刘志丹》的批判，对新编历史剧《海瑞罢官》的批判，就都是从“政治标准唯一”出发的，这些批判，很少涉及到美学上的问题，绝少对作品进行深入细致的艺术分析。这样的文艺批评，是无法不走上歧途的。

我们说“政治标准第一，艺术标准第二”的提法不科学，还因为政治标准这个概念的内涵和外延不好掌握。这是因为政治具有很强的时间性和策略性。在尖锐复杂的阶级斗争中，无产阶级要取得革命斗争的胜利，总要制订一定的路线、方针、政策和策略，总要采取一定的政治手段。当革命形势发生变化的时候，当敌我友的力量对比发生变化的时候，无产阶级的路线、方针、政策和策略也必定相应地发生变化，而且在政治斗争中往往出现以假乱真的

属于暂时性的成分，出现与一般生活常规相矛盾或背离的情况。另外，在革命斗争中，决定阶级和政党的命运，决定斗争胜败的诸因素中，由于环境的尖锐复杂，形势的瞬息万变，政治家对形势的估计，对时局的判断，对于决策的制定，也很难做到百分之百的正确，常常会出现主观与客观相脱节的情况，有时会有偏颇，有时会有失误。政治家制定的政策、策略、所作的规定的正确程度，都必须经受实践的检验。由于政治标准具有很强的策略性、可变性和时间性，政治标准的内涵会随着政治斗争的发展而变化，这样，用政治标准来要求文艺，来批评和检验文艺，就很难对文艺作品作出科学的中肯的评定，所得出的结论，也很难经受时间的考验。同一个作品，昨天能依据某个政治标准而打成毒草，今天又能因为某个政治标准而誉为香花。这种情况，在以往的文艺批评史上难道见得还少吗！

在以往的文艺批评实践中，人们对于“政治”这一概念的认识是模糊的，往往把政治标准演绎为政治学的标准。这种意义上的“政治”，已经不是现实生活中的那种现实的政治，而是高度抽象的政治学上的名词和概念了。用政治学的标准来进行文艺批评，其一，是以政治学上对一般形势的估量来代替作品对生活的真实过程的反映，以政治观念衡量、演绎文艺作品；其二，以哲学上的一般阶级性的概念来衡量典型；其三，以“光明是主流”引出“凡是暴露，写阴暗面，写真实，就是自然主义”的荒谬结论。以往的实践证明，这种用政治学标准要求文艺的后果是极为严重的。它扼杀了作家艺术创作的主动性和创造性，否认了作家对社会生活的观察和思考的责任，变文艺家为政治家的奴仆，变文艺为某种政治的传声筒和标签。这样，题材的多样化和风格的多样化都没有了；一个阶级一个典型，作品中人物千篇一律；公式化、概念化泛滥成灾；廉价的歌功颂德取代了冷静的批评和辛辣的讽刺，文艺的社会功能也随之丧失殆尽。

“政治标准第一，艺术标准第二”的文艺批评标准，是在一定的历史条件下提出来的，但是，由于这个标准的不科学性，在具体执行中又不易掌握，产生过许多实际问题和副作用。随着革命形势的发展，这个标准已经逐渐地失去了它的积极作用，越来越不适应无产阶级文艺事业发展的需要，变成了禁锢文艺繁荣的桎梏。因此，在当前文坛复苏、百花争艳之际，为进一步繁荣和发展无产阶级文艺之计，我们的文艺批评标准还是应当回到当年恩格斯所提出的“美学和历史的观点”上来。

“我们”的后现代（或主义）？

——试论中国“后现代主义”研究

吴志进

吴志进：1996年毕业。现在江苏省烟草局工作。本文是作者的毕业论文，由周宪教授指导。

“以仁心说，以学心听，以公心辨。”（荀子语）我不知道自己有无能力做到这一点，但我明白，我是在朝这一方向努力。

——题记

“后现代主义”在中国粉墨登场已有数十年了。它既接受了热烈的掌声，也面临着普遍的怀疑和发问。作为一个来自自身的悖论，“后现代的合法性只能是高度假定性和暂时性的，它并无本体论基础。它是狭隘的和脆弱的。”^[1]它面对的中国又是一个远远滞后于它对应的后工业社会的前工业社会。因此，在这里，所有的偏见、尴尬、认同、拒斥都说得过去。那么，这些声音给我们留下了什么样的思考？我所关心的，是“我们”曾经怎样言说它，而又为什么这样言说。本文的重点将放在“言说者”即“我们”身上。至于言说对象，我不得不放弃阐述它的权利。当然，为了完成本文的构架，对西方后现代主义之源和在中国的“末流”作一番追溯是有必要的。

一、追源溯流：西方后现代主义及其在中国的发展历程

后现代思潮的正式出现，是在本世纪50年代末60年代初。那时一些美国小说家在作品中表达他们对工业社会异化现象的反抗情绪，表现出反智性、反权威、反中心倾向，并于60年代中期在美国迅速蔓延，并发展成为一种反对精英意识，反对严肃地探讨文艺本质与作用、反意义的“反文化”倾向。70年代末，法国哲学家利奥塔德发表了《后现代状况》一书，把后现代状况的特征归结为深刻的认识论和本体论危机，他和德国哲学家哈贝马斯之间的论战使关于后现代的论争从美国扩大到欧洲，并上升至哲学和社会文化批判的层次。同时，伊哈布·哈桑等学者的大量著作使后现代思潮更具成熟和完整形态。80年代末起，后现代思潮渐失声势。杰姆逊认为，后现代之后，将是“新历史主义”登上舞台，这种看法，似

未得到实践检验。

在兴起时间上,也各持己见。哈桑认为“后现代主义”一词源头最早可溯至F·Onis1934年出版的《西班牙暨美洲诗选》,首先采用了postmodernism。随后汤因比《历史研究》中亦用此词。他认为,真正的“后现代主义”兴起以乔伊斯《芬内根守灵》(1939年)为上限。理查德·沃森在《论新感性》(1969年)中,把魔幻现实主义作家品钦和新小说家罗伯·格里耶看作后现代兴起标志。德国当代文论家M·柯勒则追溯后现代主义的历史沿革,提出了对“现代”、“后现代”、“当代”三个术语划分的严格标准。而汉斯·伯斯顿在《走向后现代主义》(1986年)一书中,指出后现代主义概念的四个衍化阶段。

后现代主义是一种汇集了多种文化、哲学、艺术流派的庞杂思潮。新解释学、接受美学、解构主义、西方马克思主义、女权主义构成了后现代主义论争的文化景观,其间充满了矛盾、对立、冲突。德里达、利奥塔德、斯潘诺斯、伊·哈桑等是积极推进它的后现代主义者;以其批判者、抵制者姿态出现的有哈贝马斯、杰姆逊、伊格尔顿等,以学者身份对之进行客观研究的有理查·罗蒂、佛克马、洛奇。^[2]

什么是后现代主义?这是一个我们想弄清又无法弄清的问题。它仿佛永远是开放的,众说纷纭的。试举例:1.一种文学史的分期概念或晚期资本主义文化逻辑(杰姆逊);2.当代信息制度下的一种总的知识状况(利奥塔德);3.一种叙事风格或话语(卡利内斯库);4.一种用于文学批评和文本分析的代码(佛克马);5.一种从现代主义到后现代主义的文学的主流嬗变(麦克黑尔);6.一种后现代表述或诗学(林达·哈琴),等等。这些林林总总的观点,无疑向我们暗示着“后现代主义”这个词所具有的意义的生成性、无规范性及其悖论。布赖恩·麦克黑尔说:“出色的定义给人以新的见识、新的联想,不同程度或种类的连贯性。最后,如继续研究它,将会得到更多的话语、新的理解、对模式的批评与完善,以及相反的命题和争论。”^[3]这种不确定性,成了后现代主义的一个特征。正是在这一层面上,“后现代主义”仅仅意味着人们可以达到的最大共识。

关于后现代主义的理论特征,自然可以描述如下:反元话语,反中心,反二元论,反体系、消解深度、主体零散化等等。这样的发掘是无限的。

从哲学层面讲,它提倡的多维视角和多元方法,反对在宇宙和人类中预设中心,它的批判否定精神,符合世界多元发展潮流。但其最大弊病即极端相对主义,抽去了一切事物的基础,摧毁所有的判别标准,导致人类精神的彻底虚无。对我们而言,它是一把双刃剑,我们不得不以更审慎地态度对待它。

而在中国,1985年是“后现代主义”作为一个话题开始登陆的起点。在这个被中国文艺界称之为“方法论年”的背后,出现了两件不大不小的事:劳生柏作品在中国美术馆的展出,以及杰姆逊在北京大学作的专题演讲。(此次演讲内容被收入《后现代主义文化与理论》一书)“后现代主义”开始以一种绝对“前卫”和“先锋”的姿态进入中国。当然,后现代主义文学作品的输入更早,几乎和现代主义在中国文坛的第二次高涨同步。此后,有关后现代主义理论的译介渐多,而在1987年,个别人便急不可耐地要将之“中国化”,并居然用他所读解出的“后现代主义”来研究中国文学,于是他发现当时的王蒙、宗璞、刘索拉、徐星、陈村等一批作家的作品“在内容和形式上都体现出后现代主义文学的某些显著特征。”^[4]他还断定,在1985—1986年的美术界,后现代主义美术创作的声势几乎压倒了其他所有的美术创作,形成了一种前所未有的美术主潮。但在以后很长一段时间内,多数中国人

都仅仅将“后现代”视为描述西方后工业文明情境的专用术语，不敢奢望它能和中国结缘。倒是一批具有超前理论意识的青年作家敏锐地感受到了另一种不同于经典现代主义的影响，如博尔赫斯、品钦、巴特姆、塞·贝克特等作家，理论界有福柯、拉康、罗兰·巴尔特、丹·贝尔等。80年代后期，马原、格非、余华、苏童的文本出现了语言错位、叙事零散、零度写作倾向。紧接着，一批富有锐气的学院派理论家在理论研究上作了一些踏实的工作，如王宁、王一川、王岳川、张颐武、陈晓明等。王宁提出比较文学的接受——影响角度进行经验研究，另一方面又以后现代主义在中国的创造性和批评性接受为例，对它提出了自己的见解。进入90年代以来，学界出现了争“后”恐先的现象。译著如佛克马编的《走向后现代主义》、王岳川编《后现代主义文化与美学》、哈桑《后现代的转折》先后出版。研究方面有王岳川《后现代主义文化研究》（1992年），张颐武《在边缘处追索》（1993年），王宁《多元共生的时代》（1994年），陈晓明《解构的踪迹》（1994年）等等。国内一些刊物如《中国社会科学》、《文艺研究》等刊发了讨论文章。^[5]全国哲学界、文学评论界也召开各种讨论会。关于“后现代主义”的讨论已跨越译介阶段而进入中国问题研究，并超出当初的文学界，而涉及哲学、文化、美学、宗教等领域，成为当代文化研究的支配性范畴之一。争论焦点集中在：（1）中国有无后现代主义？（2）我们对后现代主义到底出现了哪些误读？（3）它给我们带来的利弊。（4）我们究竟要采取什么样的文化策略：抗拒或认同？等等。

目前看来，相当一部分学者站在文化保守主义的立场（当然这不是贬义词），只承认出现“后现代”因素，并没有上升到所谓“主义”阶段，并且在研究前提下持拒斥态度。贺奕指责“后现代主义是西方文化传统在垂暮之年产生的癌病变。……与中国文化的劣根性一拍即合。他们要消解的恰恰是中国根本匮乏而又迫切需要的东西。”^[6]因此，他拒不承认中国存在真正的后现代主义，“并且要肃清这种自欺欺人的论调。”张清华则大声呼吁“守住最后的精神家园”，^[7]张德祥则抨击“后现代”论是“文化呓语、理论魔术”。^[8]另一部分则断然宣告中国的文化与文学已进入“后现代”、“后新时期”，为“后”学在中国的全面深入铺路搭桥。当然，亦有一部分学者以批判态度对之进行冷静的审视。孙津在他的一篇表面充满了调侃味的文章中反问：“为什么要瞧不起那些不后现代的东西，为什么要羞于说中国的后现代主义与洋人的不同进而起了埋葬它的念头，为什么要严肃地担保中国不会有后现代主义（或后现代主义在中国没有前途）呢？”（标点为原作者所加）^[9]他对那些想操纵话语权的人表示了强烈的不满，并且觉得把“后现代主义”作为一种范畴“会更有真实含义。几派学者还针对各自的价值定位、思想倾向、话语权力、学术立场等进行了唇枪舌剑的论争。保守者指责“后现代”论者的做法“出于双重阴谋，一则是借西方文化的沦落和腐败来掩饰我国精神文化的苍白和赤贫，二则是把持‘后现代主义’在中国的首倡权和阐释权，以树立学术上的宗主地位。”^[10]后现代论者则宣称“采取低姿态的职业立场，不再对这个时代作出偏执的拒斥，居高临下的批驳。”他们只是作为“文化扩张时代的读解者，用我们的话语尝试着给这个时代编码、命名。”^[11]并且对被指责行使霸权反驳：“我不知道如何有权可霸？更何况后现代话语与霸权之类天然抵牾，显然这是一种话语策略，新一代精英要指认权威，必须要拒斥‘后现代’话语，因为历史已把他们推到了拯救大众的显要位置。”^[12]保守者指斥后现代论者站在西方中心论立场上，而后者则指责前者缺乏一种开放的眼光和心态。

可以说，20世纪初以来，中国还没有像“后现代主义”之类的话题引起人们如此大的争议，而且是在当代这样一个比以往要宽容得多的环境中产生的，这不能不令人深思：作为