



逼近世纪末批评文丛

现代话语

严 锋 著

山 东 友 谊 出 版 社

逼近世纪末批评文丛

现代话语

严 锋 著

*

山东友谊出版社出版发行

(地址: 济南经九路胜利大街 39 号 邮编: 250001)

山东人民印刷厂印刷

*

850×1168 毫米 32 开本 7.75 印张 5 插页 170 千字

1997 年 5 月第 1 版 1997 年 5 月第 1 次印刷

印数 1—5000

ISBN 7—80551—948—X

I·186 定价: 15.80 元

目 录

序 (1)

第一辑 话语的播撒 (1)

开场白 (3)

新时期文学的象征话语 (8)

新时期文学的时空话语 (20)

新时期文学的真实话语 (42)

新时期文学的反讽荒诞话语 (72)

西方现代主义文学在新时期的传播 (93)

结构主义在中国 (120)

第二辑 图像与声音时代的文字 (141)

交互时代的文学 (143)

数码复制的知识 (156)

真实的虚幻 (166)

另一种空间 (174)

天堂与地狱的对话 (181)

第三辑 语言中的欲望 (194)

模仿中的欲望 (195)

大写的历史与大写的文本 (212)

模仿的本质 (222)

文学接收的三个层次 (230)

后记 (238)

●现代话语

●逼近世纪末批评文丛

第一辑 话语的播撒

●现代话语

●逼近世纪末批评文丛

开场白

弗·伍尔芙在一篇讲演中说：“在1910年12月左右人的性格变了。……人与人之间的一切关系——主仆之间、夫妇之间、父子之间——都变了。人的关系一变，宗教、品行、政治、文学也要变。咱们就假定这变化发生在1910年。”这当然是一种极端夸张的说法。但我想我们是理解她的意思的，因为我们也目睹了一场毫不逊色的变化。我们的变化又发生在什么时候呢？1979年，还是1985年？如果说，在其他领域里的变化要到下一个世纪才能

真正见分晓的话，文学领域里的变化似乎已经提前结束，从另一个侧面证明了文学本身的永恒的“先锋性”。正如大家所看到的那样，在短短的十来年内，文坛把几百年甚至上千年内的世界文学现象表演性地迅速“过”了一遍。且不说这些多半是“拿来”的文学活动是如何地生吞活剥、方生即死，或是究竟具有多少“真”和伪的性质，无可否认的是，变化已经发生甚至已经完成。

新时期作家在接受外来影响时候，表面上是一波接着一波，而且具有群体性，其实却并不真正遵循理性的原则，说穿了，这里有一哄而上和人云亦云的成分。80年代的时候，大家言必称萨特，但是谈来谈去也就是从通俗性的介绍性文章中看来的“存在先于本质”、“他人就是地狱”那几句话，谁也不会有兴趣去啃《存在与虚无》（当然那时还只有节译）。萨特和加缪号召我们要承担责任，但是我们却只看到了“自由选择”。在海明威走红的时候，大家都知道他的“冰山理论”，笔下也出现了几个硬汉，仅此而已。等到马尔克斯热、福克纳热的时候，海明威马上就从作家们的话题中消失。然后又又是新小说、昆德拉，于是连马尔克斯也成了过时的象征。王安忆在《乌托邦诗篇》中说：“这时我越发相信我的困难是造成于旅居之中，我把自己丢啦！这是一个卡夫卡的故事，一个‘变形记’的翻版。……我们在人家的山头爬上爬下的，世纪末的情绪充斥我们的心头，当世纪末的情绪充斥我们心头的时候，我们很奇妙地会生出一股自得的情绪，我们觉得我们已经汇入了国际性的思潮……”

新时期的文学影响，往往是刚刚开始（甚至是还没有真正开始）就已经结束，而且像股市一样几乎完全无法预料下

一个热点将会是什么。看上去文学潮流此起彼伏，很热闹，给文学研究者带来了许多研究的课题，例如“魔幻现实主义与寻根文学”、“新小说与新时期先锋派”。但是很遗憾，这些课题往往并不具有实质性的内容。我以为没有比研究中国与拉丁美洲共同的第三世界背景对莫言接受马尔克斯所构成的契机更荒谬的题目了。莫言与马尔克斯确实有一种关系，但这与中国与拉丁美洲的关系毫无关系。这倒并不是出于对法国实证主义的影响研究的简单拒斥，而是基于如此一种看法，即新时期文学对外来影响的接受，在大多数情况下确实不是一种“深度模式”，而是一种表层的、“平面”的模仿，无需乎在其背后寻找深刻的理由与动机。我这里的“表层”、“平面”都绝不是贬义词。模仿从本质上来说就是平面的，本不应有“深层”、“浅层”之分。如果一定要分个高下，倒是“深层”的模仿更易招致非议。好比一个人在成长的过程中总要对其他人进行模仿，但是（特别是如果对某个人）学得太像、太“深”，并非好事，那就要陷入心理上的“执迷”了。所以不必担心新时期作家对西方作家学得不深、学得不真，只学到了皮毛，心不在焉，像熊瞎子掰玉米。这可能倒是一种更加灵活的姿态，非常具有中国特色。而且，正由于这种接受上的“平面性”，使得新时期文学对西方现代文学的接受本身以其似是而非性成为很有现代特色的一个寓言。

既然作家的态度是灵活的，非总体性的，研究者的方法也要与之相适应。这就带来了难题。文学作品越来越个体化、局部化、零散化，文学研究却注定了必须是一种综合，必须追求一种整体性。如何避免落入旧的机械的影响研究的窠臼（那其实是一种传统的话语），灵活地把握日渐“零散化”的

文学现象，并又在此基础上达成一种新的综合，这并不容易。目前知识分子所面临的困境正与这种表达的悖论相关联。“话语”这一如今已是十分流行的词更具有现代社会所特有的“零散化”的特征，有着抗拒种种僵化的灵活性。所以，如果把林林总总的文学新质拆散为种种局域性的“话语”，我以为是可以绕过很多无谓的扯皮和争论的，与我们所讨论的对象的性质也更为切近。

“话语”是一个非常时髦、使用频度极高的学术用语。如今似乎任何文学现象都可以称之为“话语”，它也就失去了自身的规定性。但这正是它的特色。“话语”一词是经福柯抬举后才格外流行的，福柯本人就不对话语强作规定，更不提出普遍的、一般的话语理论，而只执行具体的“话语实践”。我这里的话语的意思是指任何具有类似语言结构的表意方式和表意单位，它既是形式的，也是内容的。例如文学作品中的时间话语，它可以是一种回忆性的内容，沉思的对象，也可以是情节发生时间的切割安排。话语不是孤立的，它具有一种多声部的性质，在话语中我们能听到欲望、历史、政治无意识等诸多异质成分交织起来的混响。在现代，好的文学批评应该像优秀的乐团一样，把这些声部清晰地揭示出来。

“现代”一词的含义：过去的人们也曾经感到他们自己的现代性，对转变有所了解，对他们一代的生活与他们上一辈的生活之间的差别有所感觉。然而，历史上从来没有像现代人那样强烈地感受对“现代”的自主意识、焦虑和渴望。“现代”已经成为一个富有强大魔力的词，成为现代最大的神话和意义的熔炉。我这里说的熔炉，既是摇篮，又是墓地。现代，现代，多少相互冲突的话语假汝之名，大行其道！知识

分子有义务参与现代神话的建设，又有义务参与现代神话的拆解。这又是一个两难的选择。

●现代话语

●逼近世纪末批评文丛

新时期文学的象征话语

象征是非常奇妙的东西。它与人类一起生长，因此非常古老了；但是它又非常年轻而新颖。旧的象征，有的死去，有的进入了语言的博物馆，但是有许多历史悠久的象征依然还生机勃勃地活着；而新的象征表达式则更是川流不息地涌现，像巫师的咒语一样，召唤着新的灵魂。象征是文化的密码，是语言对语言的超越，是人类与身俱来的渴望，也是文学最基本的要素。

中国文化的伟大传统同我们古代文学

中极其丰富而生动的象征是密不可分的。但是，同样在我们这个传统中，又存在着把这些象征竭力削减、压缩成比喻和影射，把符号和意义纳入单一狭隘的轨道的倾向，造成对人性、创造力和生命的钳制和扼杀。这种情形在“文革”中获得了空前的发展。在“文革”中，“象征”既泛滥成灾，又极度贫乏；红太阳喻领袖也只允许喻领袖，青松喻革命情操也只允许喻革命情操，西风喻帝修反也只允许喻帝修反……符号与意义的派生关系变成了一个萝卜一个坑，而且萝卜在各自的坑里永世不得翻身。例如，知识分子就永远被埋在“臭老九”这个坑里。这种象征方式进一步导致文学（甚至史学、哲学）失去了所有其他特性，变成了单一、机械的影射，成为文化专制主义的工具。

“文革”后，象征作为最先引进的现代话语，其最初的矛头正指向了那种压制性的象征。始作俑者王蒙对这一点有非常清醒的自觉意识。他的《布礼》中有一段标着“年代不详”的段落，当时大家都觉得这是象征，并纷纷猜测这里头的象征意义，王蒙自己则说：“《布礼》那个场面如果说有象征意义的话，不是比喻也不是影射，这不是赵姨娘的象征，也不是马道婆的象征。”^①象征的多义性强调作者与读者的自由，因而对人具有一种解放的性质。这对当时广大已经形成思维定势的读者和批评家的意义尤其重大，在小说《杂色》的某一处，王蒙突然跳出来直接向他们说话：“好了，现在让曹千里和灰色马蹒跚地走他的路吧。让聪明的读者和决不会比读者更不聪明的批评家去分析这匹马的形象是不是不如人的形象鲜明而人的形象是不是不如马的形象鲜明而人的形象是不是不如马的形象典型，以及马的臀部和人的面部的描写是

否完整、是否体现了主流与本质、是否具有象征意味、是否在微言大义……种种高妙的见解也尽情去发表澄清吧。”这无疑是对“左倾”文艺路线的讽刺挖苦。同时，在对读者的调侃中更流露出一股要把他们从非人的感觉和思维习惯中解救出来的浓浓的善意和人道主义精神。

王蒙和朦胧诗人笔下的象征与西方现代主义文学中的象征虽然同具多义性和开放性，两者又有根本的不同。前者的多义性是统一的、和谐的，它指向背后一个完整的理性存在，由此产生一个起统摄作用的中心，因而其开放性是有限的，并从根本上洋溢着启蒙式的乐观主义色彩。例如《风筝飘带》中的那只风筝，它具有从高尚到卑微的各个层次的象征意义，这些意义都围绕着主人公诗意的理想而起作用。然而在西方现代主义文学中，中心消失了，象征意义朝四处分崩离析，并以恶的形式无限增长，呈现出一派死亡的景象。

奇妙的是，王蒙在 70 年代末对待象征的这种态度，倒与西方后现代主义的手法更有似是而非的暗合之处。在奥地利作家托马斯·伯恩哈特的《改正》中，就在叙述者发现荷勒的那只吃饱了的鸟神奇莫测，并开始考虑主人公罗尔泰默的那朵黄色的纸玫瑰时，他随即便拒斥了这些试图发现一种深层意义的尝试：“我们不能走得太远，这样会致使我们去猜测，一切事物中以及其背景后都隐藏着一种怪现象，一些谜一般的、富有意义的东西。其实这只是一朵纸玫瑰，别无其他意义。一切不过是它本来的样子而已。我想，如果我们总是把我们觉察到即看到的一切，把我们当中发生的一切同含义和谜相联系的话，那我们早晚会发疯的。我们只能看见我们看得见的事物，它不是别的什么东西，只是我们所看见的东西

而已。”象征的多义性走到极端，便是否定象征，这是后现代主义的标准特征之一。但是对王蒙来说，他否定的是象征的意识形态化和概念化，而不是象征的多义性本身。

从王蒙开始，中国作家进行了重建新的象征表达式的工作。这是新时期文学最重要的内容之一。从王蒙的《风筝飘带》到张承志的《北方的河》到王安忆的《红色的茹草》，新时期的新理想纷纷寄存在一个个新的象征符号上，这是一种重建新的民族神话的努力。这一条线索可以称之为生命象征的发展轨迹，它追踪起源、精神、生命、家园、理想等等。值得注意的是，这种追求不光体现在像“金牧场”、“九座宫殿”、“柔然”这样的宏大象征符号上，也幻化为“雕花烟斗”和“烟壶”这样的“微小象征”，甚至体现在更为细小微妙的语言平面上。在90年代以前，新潮作家喜欢为一个名词配上许多在日常语言中难以与之搭配的形容词或动词，例如，非人格化的名词和人格化的形容词搭配，抽象的名词与表示具体动作的动词相配，或者反过来。这方面，莫言是一个极端的例子。应该说，这是一种对语言施展巫术的行为。在如此这般点石成金的处理之后，平淡乏味的名词们似乎一下子被注入了生命的原液，变得“活”了起来，意义获得了增殖，也就是说，变成了程度不等的象征。

这是一种对平庸乏味的日常生活一种克服、逃离和疏异。早期的余华就进行过这样的努力。他说：“我并不认为人物在作品中享有的地位，比河流、阳光、树叶、街道和房屋来得重要。我认为人物和河流、阳光等一样，在作品中都只是道具而已。河流以流动的方式来展示其欲望，房屋则在静默中显露欲望的存在。人物与河流、阳光、街道、房屋等各种道

具在作品中组合一体又相互作用,从而展现出完整的欲望。这种欲望便是象征的存在。”^②

余华小说中的“欲望”无疑是一种人格化的东西,仍然属于那个伟大的人道主义传统的回声,这里就显出早期的余华(还有马原、孙甘露、格非)与新小说派的区别了,他们是追求意义的,并努力将意义进行增殖。而罗布——格里耶则拒斥意义,要回到现象学意义上的纯净的物体:“物件将逐渐失去它们的不统一和它们的秘密,将放弃它们虚伪的神秘性,那可疑的内在性,即罗朗·巴尔特所称的物件的‘浪漫心’。物件将不再仅仅是主人公模糊灵魂的模糊反映,他的痛苦的形象、他的欲望的支点,或者说,如果物件必须接受这种强加于它的规定性,那也只是在表面上,只是为更清楚地表明这一切对它们来说是异己的。……我们每天目睹有见识的人越来越厌恶那些内含的、比喻的和魔术般的词汇。与此同时,表明视觉的和描写性的词——限于度量、定位、限制、形容——为未来小说艺术指出了一条艰巨然而可行的道路。”^③

这就可以解释为什么新小说在新时期几乎是毫无市场,而所谓的魔幻现实主义却大行其道:新时期渴望的恰恰是那种“内含的、比喻的和魔术般的”词汇。这是一个极大的悖论。曾几何时,我们被“文革”的“内含的、比喻的和魔术般的”词汇搞得亢奋、疲惫和极度贫乏。到头了,我们还得依赖另一种“内含的、比喻的和魔术般的”词汇来对它进行克服和救赎。为了拯救日益贫血苍白的现实主义或者说现实,作家们欣喜地发现了一种把它“魔幻化”的办法。魔幻现实主义作家胡利奥·科塔萨尔在他的短篇小说《秘密武器》里

这样说：“奇怪的是人们以为铺开一张床就真的是铺开一张床，握手就永远是握手，打开一筒沙丁鱼罐头就永远是打开这筒沙丁鱼罐头。”这多么像 80 年代的余华！但这里又是一个颠倒的接受过程。中国的魔幻现实主义追求意义的增殖，把平常的事物拔高、疏异和升级到象征的高度，而拉美的魔幻现实主义是把神秘的东西当作平常的、现实的东西来写，而并不是把它当作一种象征，或是寓言。以平常心来对待神奇的现象，在中国恐怕只有张炜的《九月寓言》是这样做的。

新时期文学中的象征肩负着双重的使命，一方面它要收拾一片文学旧河山，克服精神分裂式的“文革”象征话语及其流毒，另一方面又要重建新的意义结构。这一手破坏一手建设的两方面的工作是不无冲突的，而这种冲突又与现代象征的特殊属性相关联。象征是为了寻找和展现意义，象征从本质上来说是渴望总体性、统一性和连续性的，但是现代象征的分裂性和多义性特征又阻遏了意义的实现。这种欲迎还拒的矛盾的态度在当代现实中无疑是有对应物的。象征的双重性在经典的现代主义作家那里就已经出现了。例如艾略特的《荒原》，既是对于一战之后世界一片废墟的状况的诊断和批判，同时也是要求取缔混乱换之以新事物的强烈呼唤。他用象征和神话的方式求助于艺术和文学的连续性来给人类提供新的立足点。像福克纳和海明威这样的作家认为，现实中的统一性和连续性已经消失，但他们仍在作品中不懈地奋斗抗争，往往怀旧式地、临时地、假设性地追求着具有整体性的象征：福克纳依赖于历史和美国南部特有的、已为人们所接受的家族神话，海明威则把希望寄托在自然、荣誉和勇气的象征代码上面。

现代象征的二重性给上面这些西方现代主义作家带来了极大的痛苦和绝望，但是却并没有给 80 年代的新时期作家带来多大的困扰，因为在 80 年代，新的象征往往仅仅是旧的神话。只是到了 90 年代，张炜和王安忆才以各自的形式突出地感受了这个问题。我们这里来看看王安忆。在《纪实与虚构》里，缺乏家族传说构成了叙述者的一大苦恼：“在夏天乘凉的晚上，人家在讲家族传说，我们家就讲现代童话。这一类现代童话，见到什么就可说什么，随意性很强，假造的成分很明显。不像家族神话，具有绝对的规定性，它使听的人们无条件地承认。现代童话从现实出发的创作方式告诉人们，这世界是一个后天的充满选择性的世界，使人摒除崇高的观念。而家族传说超越了人们的认识，它将世界置于‘知’之上的渺茫境界之中，使敬仰之心油然而生。……家族神话呈现出一种变异的形态。家族神话在此出现了一种荒诞的意味，好像滑稽戏一样。祖先脱去了神圣的外衣，以骚扰后人为乐事。……他们失去家族神话原先的崇高的精神领袖的作用，而总是介入具体的实事。……像鱼和树那样优美的象喻已为一些鸡啼狗叫的俗事取代，神话的意境消失，却增添有一种社会新闻的味道。”

王安忆从相互对立的两极出发，希望最终能够把它们统一起来，但这个任务看来实在是太艰巨了，在作品的结尾，象征与现实并没有如她所希望的那样胜利会师。张炜的做法与王安忆完全相反，在《柏慧》和《家族》中，他主动地把那种对立进一步推向极端。这是两种最严肃痛苦的处理方法。另外一些作家，例如格非，则采取了更狡猾的态度，他们对世界满腹狐疑，不愿意也不能够遽下结论，因而躲进一些暧昧