

◎ 曾艳兵 著

东方后现代

DONGFANGHOUXIANDAI

广西师范大学出版社



责任编辑 萧启明 王朝元

封面设计 徐俊霞

ISBN 7-5633-2306-6



9 787563 323067 >

ISBN 7-5633-2306-6/I · 189

定价：12.00元

东方后现代

DONG FANG HOU XIAN DAI

◎ 曾艳兵 著

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

东方后现代 / 曾艳兵著. —2 版. —桂林: 广西师范大学出版社, 2002. 8

ISBN 7-5633-2306-6

I. 东… II. 曾… III. 后现代主义 研究 中国
IV. I209.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 051350 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路 15 号 邮政编码:541004)
网址: <http://www.bbtpress.com.cn>

出版人: 萧启明

全国新华书店经销

广西师范大学出版社印刷厂印刷

(广西桂林市临桂县金山路 168 号 邮政编码:541100)

开本: 890 mm × 1 240 mm 1/32

印张: 7.25 字数: 208 千字

2002 年 8 月第 2 版 2002 年 8 月第 1 次印刷

印数: 0 001 ~ 1 500 定价: 12.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

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,不可能和在场外的全然一样。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,它也不可能原封不动地照搬外国文化,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	乐黛云
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	(12)
第三节 后现代主义东方化	(17)
第二章 后现代主义与中国传统文化	(22)
第一节 中心的消解和没有中心的中心	(23)
第二节 主体的消失与主客体融为一体	(31)
第三节 作为本体的语言和作为媒介的语言	(37)
第三章 后现代主义与魏晋玄学	(43)
第一节 没有“中心”与“无”即中心	(43)
第二节 主体“死亡”与“超乎形象”	(48)
第三节 “能指”倒退与“谈中之谈”	(52)
第四章 后现代主义与东方诗学	(57)
第一节 本体怀疑论与怀疑本体论	(58)
第二节 诗的误读与诗无达诂	(62)
第三节 语言无意义与意在言外	(70)
第五章 解构主义与东方“解构”意识	(77)
第一节 逻各斯中心主义的消解与东方直悟性感受	(78)
第二节 意义的延异与意义的阐释	(83)
第三节 话语中的自由嬉戏与建构第三世界话语	(89)
第六章 女权主义与东方女性意识	(96)
第一节 东方女权传统	(97)
第二节 现代女权背景	(103)
第三节 女人说男人话	(109)

第七章 新历史主义与东方历史精神	(115)
第一节 历史修撰与修撰历史.....	(116)
第二节 元历史与书法历史.....	(122)
第三节 文学化的历史与历史化的文学.....	(126)
第八章 东方后现代主义文学	(133)
第一节 不再崇高与不再确定.....	(136)
第二节 自我失落与游戏人生.....	(140)
第三节 闲适、调侃与嘲弄性模仿	(143)
第四节 填平鸿沟与模糊界限.....	(145)
第五节 语言实验与话语游戏.....	(147)
第九章 东方后现代小说	(152)
第一节 从主题性颠覆到文类性颠覆.....	(152)
第二节 叙述方法的转换与变形.....	(160)
第十章 东方后现代诗歌	(171)
第一节 “朦胧诗”的现代性.....	(171)
第二节 诗歌艺术结构的转换与变形.....	(175)
第十一章 东方后现代戏剧	(183)
第一节 从现实的真实到心灵的真实.....	(185)
第二节 从“散点式”结构到拼凑游戏.....	(187)
第三节 理性基础上的荒诞与变形.....	(190)
第四节 从戏剧性形式到叙述性形式.....	(193)
第十二章 走出东方后现代	(197)
第一节 东方后现代终结.....	(197)
第二节 世纪末的馈赠.....	(202)
第三节 21 世纪东方的选择	(208)
后记	(214)
再版后记	(217)
参考书目	(219)

引 言

20 世纪 90 年代初,当许多批评家、学者都卷入“中国有无后现代主义”的论争之中时,中国的后现代主义已确乎存在着了。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,中国不可能产生具有真正西方意义的后现代主义。我想这是有道理的。不过,中国不可能产生的,又何止是真正西方意义的后现代主义。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,即使我们有心想全盘西化,恐怕也是“化”不过来的。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“后现代主义”,也一定不同于西方的后现代主义。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的精华,模糊对方的本来面目,从而将对方的思想文化(他者)转化为我方的思想文化(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。

常常有人问我:“你能给东方后现代下一个简明的定义吗?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,我发现我要说的已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、哈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、哈姆莱特。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,我几乎放弃了下定义和作简短概括的念头。不过,作为一部专门论及东方后现代的著作,而对东方后现代不作任何界定,这显然是不足取的。于是,我对东方后现代产生的时间、范围、背景及其性质等,勉为其难地作了如下概括:东方后现代指的是东方国家(主要是中国)在 20 世纪 80 年代后期接受、借鉴西方后现代主义之后兴起或出现的一种文化学术思潮和现象,它在思想观念、思维方法、表现形态、概念话语等方面均具有明显的西方后现代主义特征,但同时又具有浓郁的东方直觉主义、感悟主义、实用主义、相对主义、神秘主义等特征;它已渗透并影响到现代东方人(中国人)生活的每一个领域。当然,我更希望有耐心的读者在读完全书之后,自己去作概括和界定。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化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,本书的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、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的景观及基本特征。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“中国的”。从第二章到第六章可看做是本书的上编。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,我是把它当做一种总体精神来把握和研究的。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。同时,还应强调的是,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、语言特色等是如何发挥着作用的,并在多大程度上发挥了作用。而这种作用便限定了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

① 详见拙著《西方现代派文学研究》,1页,天津,天津人民出版社,1993。

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的描述之后，我们当直接切入东方后现代这一主题了。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且最具东方特征，则又是毋庸置疑的。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，而且也完全是笔者力所不能及的。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，如建筑、音乐、舞蹈，甚至时装、广告等。另外，后现代(postmodern)应该包涵三层意思：后现代性(postmodernity)、后现代化(postmodernization)和后现代主义(postmodernism)。后现代性“意味着一个时代的转变，或者说，它意味着具有自己独特组织原则的新的社会整体的出现，意味着与现代性的决裂”。后现代性常常标示着一种社会形态、一个时代，或者一个时代的一个阶段；它也指一种情绪、一种心灵状态，或者是一种体验。后现代化是指社会朝着后现代性发展变化的过程和结果。譬如，“信息技术与商品生产的发展导致了后来扭转决定论方向的‘指意文化的胜利’。这样，不断发生转换的文化记号便融入了社会关系之中，因而在某种程度上说，我们面临的，是‘社会的终结’。在这里，我们再也不能谈论什么具有确定意义的阶级和规范问题了”。这种走向后现代性的过程和程度就是后现代化。后现代主义是一种广

义的文化复合体,它既是一种思潮、一种运动,又是一种文化现象。它“是现代主义中代表欲望、本能与享乐的一种反规范倾向,它无情地将现代主义的逻辑冲泻到千里之外,加剧社会的结构性紧张与恶化,促使政治、文化和经济三大领域进一步分崩离析”^①。因此,我这里所论及的后现代,主要指的是后现代主义。

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得较热烈的问题。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?”^②所以,我们虽然不能说我们有同西方一样的后现代主义,但我们不能否认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,我干脆将它命名为东方后现代。东方后现代指的是东方在介绍、接受西方后现代主义过程中,由于东方独特的背景,尤其是东方悠久而独特的传统文化,使得西方后现代主义在这一移植、接受过程中变形、转换,最后形成东方独特的思潮、文学和文化现象。不过,国际比较文学学会前主席佛克马教授却声称:“包括后现代主义在内的任何文学思潮都有着自己的地理学、年代学以及社会学方面的局限。……但迄今为止这一概念仍然毫无例外地几乎仅限于欧美文学界。”因此他强调说:“我现在尽可能说得清楚些。后

^① 迈克·费瑟斯通《消费文化与后现代主义》,刘精明译,4、9、12页,南京,译林出版社,2000。

^② 参见王宁《多元共生的时代》,105页,北京,北京大学出版社,1993。

现代主义文学是不能模仿的,它属于一个特殊的、复杂的传统。”^①我国也有学者赞赏佛克马的观点,相信“橘生淮南为橘,生于淮北则为枳,其叶徒相似,而实味不同。所以然者何?水土异也。水土,亦即传统,文化现象(当然也包括文学)是不能离开传统来讨论的”。^②这话听起来不错,但其实不然。既然枳源于橘,我们便不能断然否定淮北有橘,而应当说昔日淮南的橘,已经生长为淮北的“枳”了。它们同源,但味却各异。何以如此?水土,即文化传统相异也。我想,这一理由非但不能成为我们拒绝研究“枳”的借口,反倒真正构成了我们研究“枳”的原因。如果没有对橘的移植,就不会有枳;有了枳,就不能拒绝对枳的研究。而一旦研究枳,就应当首先研究橘,并将二者进行比较。这似乎是不言而喻的事情。

东方后现代决不只是简单的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的和深层的作用?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。在本书中我们将探讨后现代主义在中国的可能性及其他的东方化过程,并对东方后现代的总体特征作一些分析和概括。

我认为,东方后现代作家大致可以分为三种类型:一种是像潘军那样有意识地全面借鉴和学习西方后现代主义的作家。这类作

^① 佛克马·伯顿斯主编《走向后现代主义·前言》,王宁等译,北京,北京大学出版社,1991。

^② 盛宁:《人文困惑与反思——西方后现代主义思潮批判》,10页,北京,三联书店,1997。

家还有马原、余华、格非、孙甘露、洪峰、苏童、扎西达娃等。余华是少数几个敢于承认自己属于后现代主义的作家之一。另一类虽然总体上不能算是后现代主义作家,但他们却常常有意在他们的某些作品中尝试、实验后现代主义式的写作。这类作家大体上包括王蒙、叶兆言、何立伟、史铁生、方方、池莉、王安忆、朱苏进、宗璞等。宗璞说过:“我自1978年重新提笔以来就有意识地用两种写法写作:一种是现实主义……;一种名为超现实主义,即透过现实的外壳去描写本质,虽然荒诞不成比例,却求神似。”^①宗璞就用荒诞变形的手法写过一部重要小说《我是谁》。第三类作家显然属于现实主义作家,但他们为了跟上后现代主义时尚,拥有更多的读者,也借用了一些后现代创作方法和策略,譬如刘心武、张炜、湛容、陈忠实等。陈忠实在创作他的著名小说《白鹿原》之前,曾有意读了少许几部外国文学名著,其中就有马尔克斯的《百年孤独》和谢尔顿的小说,而这都是后现代主义的经典文本。《白鹿原》开头第一句是:“白嘉轩后来引以为豪壮的是一生里娶过七房女人。”这同《百年孤独》里的那个著名的开头几乎是一个模式:“许多年之后,面对行刑队,奥雷良诺·布恩地亚上校将会回想起,他父亲带他去见识冰块的那个遥远的下午。”这里,叙述的时间顺序是:“将来(许多年之后)—现在(回想起)—过去(那个遥远的下午)”。时间呈圆周运动,一百年绕了一圈,没有起点,没有终点,没有任何发展和进步,这就是孤独。在《白鹿原》中,叙述的时间顺序同样是:“将来(后来)—现在(引以为豪壮)—过去(娶过)”。陈忠实所受的后现代主义的影响也许是无意识的,但却是不可忽略的。当然,我们对当代作家的以上分类并不是绝对的。不过,我们在本文中主要论及的是第一类作家。我们还常常会涉及第二类,甚至第三类作家。尽管后两类作家不属于东方后现代作家,但他们的作品

① 见《中国当代文学》,225页,武汉,华中师范大学出版社,1989。