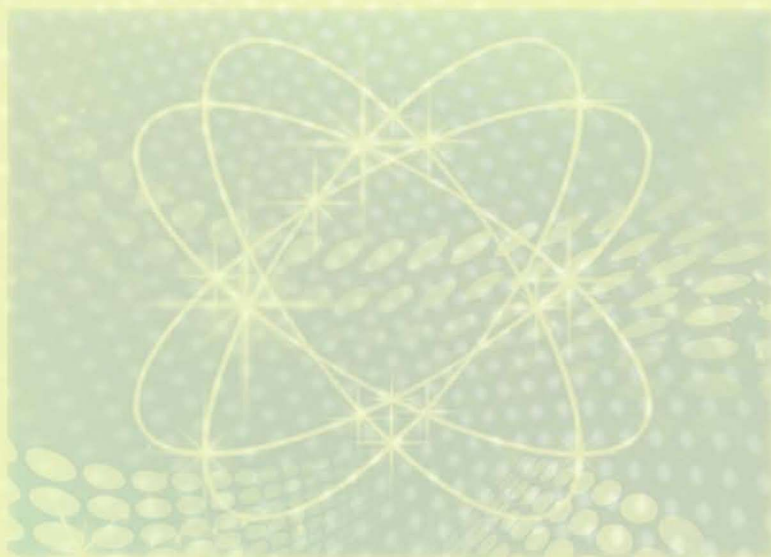


“现实表征”研究 ——从虚构性反思中国文学





目 录

前言	1
一、虚构理论的历史与发展	3
1 中西关于文学虚构问题的研究现状	4
2 文学虚构的时代特征	12
二、从虚构的角度看文学与现实的关系	17
三、作为描述文学与现实关系的“现实表征”	18
四、从虚构的角度研究文学与现实关系之意义	19
第一章 “现实表征”的多重范畴	21
第一节 “现实表征”的基本涵义	21
一、“现实”存在的三种方式	21
二、“现实表征”的虚构性	23
三、“现实表征”的真理性	26
四、“现实表征”的现实性	28
第二节 文学表征现实的基本途径	30
一、“使看不见的被看见”	30
二、“使真实变得更真实”	33
三、“让理想呈现的媒介”	35
第三节 “现实表征”的现实尴尬	38
一、现实越来越复杂，虚构的对象难以把握	38
二、形象距离现实越来越远，虚构的媒介不可信	39
三、文学表征滞后于现实，虚构的主体不得力	42
第二章 写实文学表征现实的虚构性	43
第一节 写实文学虚构现实的真理性	44
一、客观叙述与真理效果	44
二、线性叙事与理想秩序	47
三、情境再现与日常生活重建	48



第二节 写实文学虚构现实的两种基本方式	51
一、用现实手法表现现实问题	51
二、用现实手法表现现代问题	53
第三节 中国写实文学表征现实的非虚构性特征	55
一、谁在说：中国写实文学前面的多重定语	55
二、怎么说：中国写实文学表征现实的政治性	58
三、为谁说：中国写实文学表征现实的人民性	58
第四节 中国写实文学表征现实的艺术反思	60
一、写实文学太写实	60
二、现实主义文学面临的时代尴尬	62
第三章 非写实文学表征现实的虚构性	65
第一节 非写实文学虚构现实的主要方法	65
一、以超现实手法表现现实问题	66
二、以超现实手法表现现代问题	66
第二节 非写实文学表征现实的接受心理与虚构意识	73
一、再现与表现	74
二、情境体验与视觉沉醉	76
三、权威性认同与经验性认同	77
第三节 非写实文学在中国文学中的虚拟存在	78
一、唯美主义不吃香	78
二、科幻文学不科幻	79
三、文学大奖有偏爱	79
第四节 非写实文学表征现实的悖论性特征	81
第四章 虚构诗学与当下“现实表征”	82
第一节 中国近百年文学“现实表征”中强调真实忽视虚构的原因分析	82
第二节 中国现当代文学在“现实表征”中对他者的虚构时所表现出的非艺术性特征	87
一、“现实表征”中虚构他者的必然性	88
二、“现实表征”中虚构他者的主要类型	90
三、“写真实”与“树典型”建构他者的艺术手法	91
四、对自我与他者的双重虚构	94



第三节 中国文学“现实表征”中对文学的物质性与虚构性关系的认识	97
一、中国文学的非物质性传统	97
二、文化研究的物质性特征	99
第四节 “现实表征”与中国当代文学现状考察	101
一、从虚构的角度看中国当代文学创作存在的几个问题	101
二、“底层写作”的现实性与虚构性	105
结 语	117
参考文献	121
后记	128



前言

文学本质上都是对现实的虚构，但虚构的方式和途径却各有不同。写实文学用接近现实的方式力图虚构与现实一致的对象，以隐藏虚构的方式来再现现实，给人以客观真实的感觉。非写实文学则采取了变形夸张的方式来表现现实，给人造成理想真实的幻觉。两种文学形态反映出人们想象现实的两种基本方式即从现实需要和心理需要的角度来想象现实。对前者的看重意味着强调生活的现实性和此在性，更加追求物质生活的可能性。对后者的看重则力图从超越理想的角度来看待生活，更加追求精神生活的可能性。对文学而言，这两者都是十分重要的。没有前者，文学就没有根基，没有后者，文学便没有超越。笔者认为，二者缺一不可，否则很难成其为好的文学。可是，在近百年中国文学的发展中，出于实际需要，我们对现实的思考多是建立在很功利的实用考察而不是审美的基础上，因此对文学表征现实的现实性有突出的强调而对文学表征现实虚构性的一面却没有给予适当的关注。这个理论偏向造成了中国近百年文学太贴近甚至太拘泥于现实而很难超越的发展现状，笔者认为文学更应该创造一个有别于现实的世界。因此，本论文主要以虚构理论为依据进一步揭示文学表征现实的虚构性特点，并从虚构性角度对当前的文学创作和接受，包括理论研究等方面做出某种程度的反思。

论文共分四章。

第一章主要是对“现实表征”这个基本概念的界定。文学中的“现实表征”是审美地想象现实的诸种方式，它包含三个方面的问题：即想象何种现实，如何想象这种现实以及这种想象本身的有效性与合法性。在这些问题的背后蕴含着文学想象现实的现实性与虚构性特征。本文在尊重文学想象现实的现实性前提下，主要讨论文学想象现实的虚构性特点。从传统文学观来看，文学是可以表征现实的，只是它表征的是被人们感受到的现实。事实上，文学表征现实可以有多种途径，如令我们重新发现对象，令我们看到真正的此在，令我们唤醒心中的理想等。但如今文学表征现实的有效性却受到根本性质疑，主要表现在两个方面：一是，关于文学可以传达现实之意义的说法已经遭到否定。以往，从认识论的角度认为文学通过再现的方式令我们发现了现实之意义。因此对于生活而言，文学具有指导作用。但现实意义本身是独立地存在在那里的吗？据此现象学派提出了不同的观点，他们认为主体与对象共同建构了现实之意义，关于现实的意义就具有了某种不确定性。现实与文学不再相互独立，文学对现实的认识作用也就大打折扣了。构成论者则提出了更为大胆的假设，认为文学生产了关于现实的意义。这就使得文学引导现实的人为性凸显出来，任何想通过文学宣传来调整社会关系的企图就变得困难起来。对文学表达现实意义的有效性产生了质疑，其实也就是对文学介入现实的合理性产生了质疑，在现实面前文学该如何自处也就成了问题。二是，语言学转向的发生令符号与对象之间的不稳定关系暴露出来，以符号为媒介的文学在现实面前失去了以往的公信力，语言不仅不能描



述对象也不能阐明对象之意义。于是，以语言为载体的文学在现实的大地上想要建构生活意义的构想就失去了往日的自信。文学表征现实的虚构性也越来越明显地暴露出来，文学知识分子直接干预现实的能力也就衰退了。而这正是中国当代文学发生的现实语境，也是要重新界定“现实表征”的现实依据。“现实表征”是在尊重这些新变化的前提下提出来的关于文学和现实关系的描述，它涵盖了审美地想象现实的诸种方式，不同的想象方式不仅区分了文学与非文学，还区分了不同的文学类型。这里需要强调的一点是，文学只是审美地表征现实，对现实并不具有直接的建构作用，但表征本身就意味着再创造，因而任何表征都具有虚构性特点。

第二章主要讨论写实文学表征现实的虚构性特点。写实文学是从事实出发来想象现实的文学方式。从历史的发展来看，作为近百年中国文学主流的写实文学，一直在文坛上、政治上享有崇高的地位。原因在于我们始终将它建立在特定的认识论基础上，认为写实文学的虚构可以转化为真实从而成为认识世界和处理我们所面临问题的一种途径。然而，文学描写的现实往往是一种阶级、民族、性别和种族身份的建构，而且这种现实本身就是虚构出来的，文学的意义在于把这种原本后天才被文化塑造整合而成的特质描述成似乎是天生的。对写实文学而言，在描述这一点上有很大的优势，线性叙事，客观叙述，再现等表达方式都成为它隐藏虚构的重要方式。在这个基础上，写实文学通过以“建构真理”者自居更容易获得关于社会生活的话语领导权。写实文学通过对现实所谓客观的描述表达了对现实的所谓真理性认识，从而获得了管理文化的真理性效果所赋予的权力。这种权力不仅确立了写实文学在文学表达上的合法性还确立了写实文学介入生活的合法性与正当性。对中国现当代文学而言，最大的真理就是当下现实，谁能解释存在谁就在说明真理。而谁能说明这个世界的真理性谁就拥有话语权，甚至在特定的时期谁能说明什么是马克思主义谁就拥有文艺领导权。于是，文学说什么无所谓，重要的是谁在说和为谁说。这样，在中国语境里，文学问题就很容易演变成政治问题。然而，写实文学也是虚构，它的功能不仅仅是再现。在中国现当代文学发展中，它发挥了建构的功能，可惜的是它建构最多的并不是文学话语而是以文学的方式直接参与了政治话语的建构，因而使得中国的主流文学在体现文学性这一点上不够充分。中国的写实文学太写实，有着鲜明的非虚构特征，应该说正是虚构令我们从生活的真实走向了艺术的真实，而中国写实文学却令人不断地在艺术真实中回味和印证生活的真实。这一点使文学在社会学的层面发挥了巨大的作用，但是对文学的审美性却是极大的扼杀，这也在客观上阻碍了中国文学走向世界。

第三章主要是结合中国文学实际进一步讨论非写实文学表征现实的虚构性特点。非写实文学是从可能性出发来想象现实的文学方式。非写实文学所表达的异化主题、荒诞形式不适合中国这样一个注重实用的接受氛围；而且非写实文学要在纯粹的虚构中令受众产生快感，这对于习惯形而下思考的中国受众也是一个较大的挑战；另外，非写实文学在接受中更依赖于对艺术假定性的认同，更加追求艺术的超越性也根本不适合解决中国的现实问题。因此完全意义上的非写实文学在中国往往不被看好，比如唯美主义在中国不吃香，中国的科幻小说也不科幻，而



且中国的文学大奖也表现出对写实文学的偏爱等。这些因素导致的结果是非写实文学在中国成为一种虚拟性存在。而文学的价值不仅是体现于再现的维度更是在超越的维度，笔者认为对非写实文学的漠视也是造成当代文学想象力集体缺失的重要原因。写实文学为主流意识所推崇，使文坛呈现出非常一致的声音，这体现了宏大叙事的胜利，也是中国当代文学的悲哀。因此，在未来文学的发展中，有必要令非写实文学在中国文坛占据应有的位置。

第四章，在虚构诗学的视野下，反思中国文学尤其是近百年来文学发展中存在的问题，并从虚构的角度探讨文学发展的可能性。从虚构的角度来看中国文学的“现实表征”问题，有几点是值得我们深思的。第一，中国自五四以来，作家、评论家都比较一致地强调了真实而排斥虚构。本文认为集权政治下的文化管理、实用主义的文学观、自古以来的载道传统和形而下的思维惯例是造成这一现象的共同原因。这种出于政治实用目的而使文学产生的偏向是不利于文学发展的。第二，中国现当代文学在“现实表征”中对他者的虚构所表现出的非艺术性特征也是非常明显的。现当代文学对他者的塑造更多的不是建立在审美文化的意义之上，而是建立在政治道德的意义之上。因此，这些他者形象普遍都有被异化的特点。于是，从文学的层面重建他者，对当代文学的发展而言依然是很艰巨的任务。第三，从文论的角度来看，认识文学的物质性特征是充分理解文学虚构性的前提。如果我们稍微考察一下中国的文学传统就会发现，作为与虚构相应存在的文学的物质性特征一直没有受到传统文学的重视。在这个意义上讲，文化研究对中国文学的非物质主义取向是某种程度的纠偏。因此，关注文学的物质性，关注文学的形式特征也是当代文学一个明确的发展方向。第四，在对当下文学作品的具体考察中，我们发现以下几个问题也是应该引起注意的，如创作想象力的集体缺失，审美经验的寄生性和缺乏对永恒性的深度思考等。引发这些问题的一个根本原因就是中国作家过分依赖或者说拘泥于现实，没有充分显示文学的超越性。简单地说，就是对文学虚构性了解不够，发挥不够。时下比较流行的“底层写作”就能很好地说明这一点。从种种文艺现象的发生可以看出，我们对虚构的文学是不够宽容的。作为“被许可的谎言”，文学不仅要服务于现实更要服务于人的精神。只有在观念上真正确明这一点，我们才有理由去期待更好的文学作品出现。因此，笔者认为以虚构理论为背景，从虚构性的角度来反思中国文学是十分必要的，因为它不仅具有很强的理论意义还有引导创作的现实作用。

一、虚构理论的历史与发展

关于文学虚构的讨论古已有之，而且作为一种重要的文论范畴在历代以不同的表述加以强调，经众多文论家、美学家，以及作家不断地思索和探讨，文学虚构问题已形成了多层次、多角度的研究视角和丰富的理论形态。时下，在所谓后现代时期，随着乌托邦理想不断被商品化



大潮所击碎，后现代主义文化迅速涌起的“去分化”浪潮使得现代性所确定的种种关于边界和界限的设定已经破裂甚至消失了。具体到文学来讲，就是这时文学和非文学的界限都已经模糊，文学和生活的界限都已被打破，虚构与非虚构的界限都失去了其存在依据。在后现代主义理论家那里，虚构已不再简单地表示与现实世界不同的东西，它还暗示了形而上追寻的不可靠性和欺骗性。他们也不再仅仅局限于在纯文学的层面上讨论虚构性，而是从更宽泛的意义上思考以语言为媒介的文学与非文学作品共存的虚构性。当生活本身就是虚构，虚构成为我们无法绕开的当下时，我们有必要从理论的角度来重新认识虚构。

1 中西关于文学虚构问题的研究现状

在西方，对虚构问题的探讨由来已久，尤其是在文学领域，对虚构问题已经有相当深刻的见解。他们从作为文学认识、作为主体性发挥、作为文学审美现象、作为政治意识形态、作为文学人类学、作为文学本体论甚至作为存在本身的角度解读了文学虚构，留下了丰富的理论资源。大体来讲，有以下八个视角：

第一，从认识论角度谈虚构。柏拉图和亚里士多德首先从理论的角度回答艺术通过虚构是否能够达到真实的问题。柏拉图认为艺术是对现实的说谎不利于对人的教化，故而应将诗人逐出理想国。亚里士多德则认为艺术虚构是对现实的模仿，可以通向更高的真实。这基本上代表了传统文学史对真实与虚构关系的两种主流看法。后来，很多学者对此做了不同程度的扩展和衍伸。如歌德认为“每一种艺术的最高任务即在于通过幻觉产生一个更高事实的假象”^①。弗洛伊德则从接受的角度谈了虚构所能带来的精神愉悦性。他说：“作家那个充满想象的世界的虚构性，对于他的艺术技巧产生了十分重要的效果，因为有很多事物，假如是真实的，就不会产生乐趣，但在虚构的戏剧中却能给人乐趣”^②。毕加索则直接指出艺术根本上是一种使我们达到真实的假想。这些都是把虚构看成是把握真实的一种方式。与之对应，艺术真实一直是理论界比较关注的问题，中外文论史上不管是正式谈艺术真实的专著还是散论都比较多。但几乎每次谈到真实的时候，一定会或多或少地提到艺术虚构的问题。在传统的文学观中，真实与虚构总是相对应存在的，西方也不例外。

第二，从发挥文学主体性的角度谈虚构。浪漫主义时期，人们十分重视文学的主体性特征。因而，文学虚构和想象作为创作的基本手段得到高度重视。在《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》一书中，对虚构作为文学创作方法和发挥作者主体性的作用都有比较集中的讨论。诺瓦利斯就指出“诗歌是真正绝对的真实。这是我的哲学的核心，愈有诗性，就愈加真实”^③。

^①【德国】歌德：《诗与真》，《西方文论选》（上卷），上海：上海译文出版社，1979年版，第446页。

^②【奥地利】弗洛伊德：《作家与白日梦》，《西方文论选》（上卷），上海：上海译文出版社，1979年版，第2页。

^③【德国】诺瓦利斯：《断片集》，《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》，北京：中国社会科学出版社，1980年版，第393页。



同时,对这个问题华兹华斯、柯勒律治等都有十分精彩的论述。华兹华斯还通过比较诗与科学对待真实的不同态度来说明诗的本质。最后,他指出“诗的目的在于真理,不是个别的和局部的真理,而是普遍的和有效的真理;这种真理不是以外在的证据作依靠,而是凭热情深入人心”^①。柯勒律治则说:“诗是一种创作类型,它与科学作品不同,它的直接目的不是真实,而是快感。与其他一切快感为目的的创作不同,诗的特点在于提供一种来自整体的快感,同时与其组成部分所给予的个别快感又能协调一致”^②。柯尔律治提出诗的目的是快感而不是真实,可以说比较明确地说明了诗的虚构本质。波德莱尔则指出,浪漫主义文学的真实来自于感受而不是题材。他说:“浪漫主义既不是选择题材,也不是准确的真实,而是感受的方式,他们到外头寻找,实际上只有在内里,才有可能找到”^③。詹姆逊则更直接地指出,诗通过虚构扩展了人的内在世界。他说:“科学已经扩大了人们统辖外在世界的范围,但是,由于缺乏诗才能,这些科学研究反而按比例地限制了内在世界的领域,而且人既已使用自然力做奴隶,但是人自身反而依然是一个奴隶”^④。但总的来说,这个时候与其说是对虚构本身的重视,不如说是对作者主体性的强调。因为虚构只是被当成作者发挥主体性的一种方式,并没有获得其文学本体论意义上的肯定。可以说,这个视角基本上是对虚构作为一种艺术策略的肯定。

第三,从审美的角度谈虚构。这方面的讨论,目前比较多而且面也比较广。大体上也可以分为以下几个方面:一是从审美心理的角度肯定虚构。布洛认为艺术是反抗现实主义的途径,他认为“‘艺术’这个词和‘反现实主义’是同义词,它往往意味着非常显著的艺术性程度”^⑤。同时他也指出艺术要在与现实的对立中才能获得美感,“因为每一种艺术要求一个距离的极限,在一个极限之外和许多极限之内审美感知才有可能,这一点是对艺术的一般分析的心理表现,更确切地说,是艺术反现实主义的本性”^⑥。“摹仿自然而使观众陷于迷误,说他看到的就是自然,这就意味着抛弃艺术,抛弃它的反现实主义,抛弃由距离所产生的移情作用,意味着跨过极限而陷入虚伪,陷入感觉主义和鄙俗”^⑦。他主要是从读者审美接受心理的角度肯定了艺术虚构。弗洛伊德则从作者创作的角度,认为创作是作家白日梦的表达,从而论述了文学虚构的必然性。这些见解在他的《作家与白日梦》一书中有比较深入的表述。如他说:“创作家所做的,就像游戏中的孩子一样,他以非常认真的态度——也就是说,怀着极大的热情——

^①【英国】华兹华斯:《抒情歌谣集·序言》,《十九世纪英国诗人论诗》,北京:人民文学出版社,1984年版,第15页。

^②【英国】柯勒律治:《文学传记》,《西方文论选》(下卷),上海:上海译文出版社,1979年版,第33页。

^③【法国】波德莱尔:《浪漫主义艺术》,《后现代主义的突破—外国后现代主义研究》,甘肃:敦煌文艺出版社,1996年版,第327页。

^④【美国】詹姆逊:《晚期资本主义的文化逻辑》,北京:生活·读书·新知三联书店出版,1997年版,第213页。

^⑤【美国】爱德华·布洛:《作为艺术中的因素和作为审美原则的“心理距离”》,《现代美学文论选》,北京:文化艺术出版社,1988年版,第433页。

^⑥【美国】爱德华·布洛:《作为艺术中的因素和作为审美原则的“心理距离”》,《现代美学文论选》,北京:文化艺术出版,1988年版,第442页。

^⑦【美国】爱德华·布洛:《作为艺术中的因素和作为审美原则的“心理距离”》,《现代美学文论选》,北京:文化艺术出版社,1988年版,第435页。



来创造一个幻想的世界，同时又明显地把它与现实世界分割开来”^①，“一篇作品就像一场白日梦一样，是幼年曾做过的游戏的继续，也是它的替代物”^②。二是从日常生活审美化的角度肯定艺术虚构。齐美尔指出艺术是生活的另一种东西，它是生活的解脱，于是虚构成为实现自我本性的途径之一。因此“每一天，来自物质文化的财富不断增长，然而，个体的心灵却只有通过使自己不断远离物质文化来丰富自身的形式和内容”^③。于是，虚构成了逃离现实的某种方式。三是从真与美的对立中肯定虚构。萨特说过，“现实的东西决不是美的，美是一种只适合于想象的东西的价值，而且这种价值在基本结构上又是对世界的否定”^④。他还说过，“我称为美的，正是那些非现实东西的具象化”^⑤。四是把艺术虚构当成是实现诗意生存的方式。诺贝尔文学奖获得者何塞·塞拉在获奖演说中说：“通过思想，人可以逐渐发现踪迹不定的隐藏着真理，但是虚构的存在又使人能够创造一个与它所处世界和所希望达到的境界不同的世界”^⑥。正是在这个不同的世界，人实现了不同于现实世界的诗意生存。可见，从审美的角度来看虚构，大致是把虚构当成超越现实的一种方式，对把虚构作为一种手段来探讨存在的价值和意义方面所能达到的客观效果给予了肯定。

第四，从意识形态的角度谈虚构。在法兰克福学派那里，文学成为批判现实的一种工具。马尔库塞、阿多诺等认为文学通过虚构即对现实的拒绝来进行社会批判。马尔库塞认为，虚构让人换一种方式去感受现实，从而实现对现实的颠覆，将人从既存现实的惯性中解放出来。他说：“如果物质现实被称为交换价值的世界，而文化不管怎样拒绝这个世界的支配，那么只要存在者存在着，这样的拒绝就是虚幻的。然而既然自由和诚实所换来的只是个谎言，那么，否认它同时就是坚持真理：面对商品世界的谎言，甚至用谎言来谴责也变成了一种矫正的措施”^⑦。阿多诺认为，以艺术抗拒现实，艺术的自律被看作是进行社会批判的前提，重视对“另一世界”的关注，艺术靠远离现实达到对现实的批判。阿多诺曾说：“这种社会对人压抑得越厉害，遭到抒情诗的反抗也就越强烈，抒情诗不愿接受他律，要完全按照自己的法则来建构自身：抒情诗与现实的距离成了衡量客观实在的荒诞和恶劣的尺度。在这种对社会的抗议中，抒情诗表达了人们对现实的另一世界的幻想”^⑧。他还说：“正是凭借同经验现实的分离，艺术作品才能

^①【奥地利】弗洛伊德：《作家与白日梦》，《西方文艺理论名著选编》（下卷），北京：北京人学出版社，1986年版，第2页。

^②【奥地利】弗洛伊德：《作家与白日梦》，《西方文艺理论名著选编》（下卷），北京：北京人学出版社，1986年版，第9页。

^③【德国】乔治·齐美尔：《社会学的根本问题：个人与社会》，《20世纪西方美学》，南京：南京大学出版社，1999年版，第41页。

^④【法国】萨特：《想象心理学》，北京：光明日报出版社，1988年版，第292页。

^⑤【法国】萨特：《想象心理学》，北京：光明日报出版社，1988年版，第287页。

^⑥【西班牙】何塞·塞拉：《虚构颂》，《诺贝尔文学奖颁奖获奖演说全集》，北京：中国广播电视出版社，1993年版，第781页。

^⑦【德国】转引自马·丁杰：《阿道尔诺》，长沙：湖南人民出版社，1988年版，第55—56页。

^⑧【德国】阿多诺：《谈谈抒情诗与社会的关系》，《西方文艺理论名著选编》（下卷），北京：北京文学出版社，1986年版，第408页。



成为一种更高目的的存在，根据自身的需要塑造整体与部分的关系”^①。在《保卫马克思》一书中，阿尔都塞指出文学是个体对其生存状况的想象性描述，从而从根本上发展了自马克思以来对“文学是对真实状况的虚构”这一观点，使虚构成为介入存在的基本方法得到肯定。总之在这一派看来，虚构是意识形态介入文学的方式和途径，在文学和文化的建构中意识形态权力和话语以虚构的方式参与并生产了相应的社会价值观。

第五，从文学人类学的角度谈虚构。沃尔夫冈·伊瑟尔明确地将虚构作为人类学现象加以解释。他在《虚构与想象：文学人类学的疆界》一书中提出了虚构与想象之间的相互作用是探讨文学意义的基本方式之观点。“虚构仅仅是一种手段，它使想象不可或缺地，如同流水一般滴入我们平凡的世界。作为一种有意识的活动，它开发出我们想象的源泉并同时发挥出它们的作用。于是，虚构与想象之间的相互作用就成为了文学人类学的基本探索方式”^②。对于虚构和现实的关系，沃·伊瑟尔有更直白的说法，他认为，“文学一般被视为虚构之作。的确，仅仅‘虚构’和‘现实’这一术语就已暗示了书面语言决非表示任何经验的世界所给定的事实，而是代表某种未给定的事物。正因为如此，‘虚构’和‘现实’常常被划分为两个截然相反的概念”^③。据此他用“想象·虚构·现实”三元合一的理念取代了以往文论史上现实与虚构对立的二元论争，为研究艺术虚构问题提供了一个崭新的思路。

第六，从文学本体论的角度认识虚构。韦勒克、沃伦曾明确地把文学的突出特征和核心性质规定为虚构性，认为“小说、诗歌或戏剧中所陈述的，从字面来说都是不真实的，它们不是逻辑上的命题”^④。他们主张将文学的价值和文学的本质区别开来，对他们来说，“即使看起来是最现实主义的小说，甚至是自然主义的片断，都不过是根据某些艺术成规而虚构成的，像小说中的人物就不过是作者描写他的句子和让他发表的言辞所塑造的”^⑤。他们更鲜明地从艺术本身甚至是形式本身肯定了文学虚构的意义，是从文学本体论的角度来肯定文学虚构的艺术价值的。我本人非常认同这种看法，可惜的是目前我还没有看到有专门的著作对这一观点进行更为深入的论述。

第七，从艺术技巧的角度谈虚构。把虚构当成艺术技巧的看法在十九世纪的英国诗人中比较普遍，最有代表性的是华兹华斯。他从创作的角度把想象和虚构区分开来了，认为想象是一种改变和创造性的联想能力，而虚构则是用观察所提供的材料来塑造新物象的建构能力。另外，歌德在《歌德文艺对话录》中也具体分析了文学虚构的方法，提出了用机械的、感性的和精神的三种最基本的方法来揭示现实。俄国形式主义和英美新批评则从文本本身的角度论述了艺术

^①【德国】阿多诺：《艺术与当代社会》，《最新西方文论选》，桂林：漓江出版社，1991年版，第382页。

^②【德国】沃尔夫冈·伊瑟尔著：《虚构与想象：文学人类学的疆界》，长春：吉林人民出版社，2003年版，第13页。

^③【德国】沃·伊瑟尔：《阅读行为》，长沙：湖南文艺出版社，1991年版，第67页。

^④【美国】韦勒克、沃伦：《文学理论》，北京：生活·读书·新知三联书店，1984年版，第13页。

^⑤【美国】韦勒克、沃伦：《文学理论》，北京：生活·读书·新知三联书店，1984年版，第14页。



虚构这一问题。尤其是俄国形式主义提出的陌生化理论，张扬文学性的主张，文学虚构作为文学的表现方式，其合法性得到理论认可。目前对这一方面研究最有特色的是美国批评家弗兰克·克默德著的《结尾的意义：虚构理论研究》一书。作者针对在哲学、文学、社会学甚至是神学等领域中兴起的否定结尾、开端和结构的思潮提出了依靠虚构制造意义的必要性问题。作者在一般意义上指出了“虚构”并不是遮蔽“真实”的虚假意识，而是潜意识的理解世界之范式。于是，我们理解世界的范式是与现实不同的虚构，如果把虚构作品当作现实从而追求“身临其境”的体验感就成了神话。只有将虚构与现实区别开来才能既看清虚构作品的真实性的一面，同时又保持警惕的现实感。作者提出文学的独特性在于提供了一个包含着开头、结尾和中间的和谐模式，把意义赋予现实，满足了人类生理上或心理上对体验秩序的需求。我们的生存或者文化都有一种迫切体验开头、中间和结尾之间和谐关系的需要。结尾的意义正在于使先于它的一切皆以它为目的，为偶然性赋予线性时间和因果关系，也是在这个意义上文学才在探讨人的精神之路上占有一席之地。因为现实生活没有开头和结尾，而文学却从人类生活中取出一部分加以描述，以结尾的方式赋予生活以意义。

第八，从存在的角度来谈虚构。自二十世纪五十年代末，六十年代初以来，西方社会进入了一个被称为“后现代主义”的时期。从此，文学与非文学，虚构与非虚构的界限也被打破，在前现代主义时期关于文学虚构的结论都受到普遍质疑。波德里亚在一系列著作中首先讨论了种种界限破裂甚至消失的现象。在他看来，符号与现实的分离即符号掩盖和偏离现实的现象在现代主义时期就已经出现，但那时艺术与非艺术、艺术与现实还是表现出了很大的不同。而到了后现代时期，模拟借助技术支持可以达到与现实脱离的地步，即符号、象征或影像纯粹变成现实的仿像，在很多场域脱离甚至取代现实。这样带来一个严重的后果就是现实的消失和仿像的统治，波德里亚曾经形象地把这个仿像统治的社会称为“超现实”。与之类似，德里达从符号的角度指出了意义的任意性，他说：“正如我们所知，这两个主题——任意的和互异的——在他看来是不可分割的。其所以可能有任意性，仅仅是由于符号系统是完全由各词项的差异，而不是由它们的丰富全面而构成的。语义素要发挥作用，不是由于各词项的组成力量，而是由于把它们区分为对立物的网状结构，然后又把它们彼此联系起来”^①。他实际上提出了一个问题即符号的任意性破坏了符号与对象之间那种约定俗成的对应关系，因此符号能否描述现实都成了问题。詹姆逊则更直接地指出，“形象、照片、摄影的复制、机械性复制以及商品的复制和大规模生产，所有这一切都是仿像。所以，我们的世界，起码从文化上来说是没有现实感的，因为我们无法确定现实从哪里开始或结束”^②。另一位解构主义者德·曼对此也有类似的看法，他说：“真理是一群移动的隐喻、转喻和拟人说，总之是人类关系的总结。人们从诗学和修辞

^①【法国】德里达：《人文科学谈话中的结构、符号和活动》，《二十世纪西方美学经典文本》（第三卷），上海：复旦大学出版社，2001年版，第497—498页。

^②【美国】弗雷德里克·詹姆逊：《快感：文化与政治》，《20世纪西方美学》，南京：南京大学出版社，1999年版，第235—236页。



学上对这些人类关系加以理想化、更换和美化，以至于在长期运用之后，人们感到它们已经可靠、规范和不能废除。真理是其假象性已被遗忘的假象，是已被磨光、丧失其特性，现在仅作为金属品而不再作为硬币起作用的隐喻”^①。德·曼认为，一切语言都具有隐喻性而真理也要借助语言才能得以呈现，因此所谓真理也不过是一种虚构。“在这个时候，成问题的已经不是参符及其所代表的客观世界，而是意符和它所指的意义本身”^②。这些理论家从根本上质疑了文学与现实的独立关系，把虚构看成是身边的存在，指出现实本身所具有的不确定性和不稳定性特征。于是，以往非常明晰的虚构与非虚构的界限也呈现出化解的态势。由此可见，西方理论界对艺术虚构问题的探讨不仅开始得比较早，有非常广泛的研究面，而且讨论已经达到了非常深刻的理论高度。

而在我国古代的诗论文评中，明确而专门讨论文学虚构的几乎很少。相反在传统文论中我们比较自觉地强调“言志”、“缘情”、“载道”、“明理”，都重在“真”、“诚”、“实”、“信”，否则往往就会被笼统地斥为“虚妄之语”、“华伪之文”，并且成为一种共识影响至今。虽然早于亚里士多德的老子就已经说过“信言不美，美言不信”^③，但这显然还不能算做是一种自觉的文学理论观点。大致来讲，早期文论中讲到的虚可能有三层意思，一是表示空，是一种境界。比如老子的“守静笃，致虚极”，庄子的“虚静”思想。但这几乎是在哲学的层面上来理解虚的，还不具备虚构的涵义。二是表示无，没有，有玄虚之意。大致来讲是无中生有的意思。这个应该说是艺术手法的层面来谈虚构。“老子论有无对后世谈艺论虚实产生了深刻的影响”^④。从有无相生到虚实相生应该说是中国古代文论独特性的一个重要表现。三是表示不真、虚伪，多指作家不是出于内心来创作。中国古代很长时间讲文学的真实性不是讲内容是否符合客观现实生活的真实，而是文学作品的思想感情是否真实地表达了作家的内心世界，比如杨雄就认为君子小人可以用文章来分。刘勰在《文心雕龙·情采》中也批评为文造情的倾向违背真实性原则。他说：“故有志深轩冕，而泛咏皋壤。心缠几务，而虚述人外。真宰弗存，翩其反矣”^⑤。其实，他批评的也就是作品没有反映本人的真情真意，是虚假的。后来，金代的元好问也有类似的说法。他说：“心画心声总失真，文章宁复见其人，高情千古《闲居赋》，争信安仁拜路尘”^⑥。他也是对潘安心里庸俗地想着做官，巴结逢迎当时权贵，但写起文章却写出格调很高的《闲居赋》的情况提出了批评。可见，古代文论强调文品出于人品。虚

^① 【美国】保罗·德·曼：《论语言的起源》，《西方美学通史》（第七卷），上海：上海文艺出版社，1999年版，第419页。

^② 【美国】詹姆逊：《晚期资本主义文化逻辑》，北京：生活·读书·新知三联书店，1997年版，第286页。

^③ 老子：《老子》，第八十一章，北京：中华书局出版，2006年版，第65页。

^④ 李建中：《中国古代文论》，武汉：华中师范大学出版社，2008年版，第39页。

^⑤ 刘勰：《文心雕龙·情采篇》，河南：中州古籍出版社，2008年版，第128页。

^⑥ 元好问：《论诗绝句三十首》，《杜甫戏为六绝句集解：元好问论诗三十首小笺》，北京：人民文学出版社，1978年版，第26页。



构被理解为是违背内心真实的反映，是虚假的心灵投射，是不值得提倡的。严格地说，这些方面还不是在文学本体论意义上来讲真实和虚构的。

中国文论对文学虚构性特征专门的理论阐释应该可以说是明清小说戏曲理论大发展后才频繁出现的，因此中国古代文学理论关于文学虚构性的认识主要表现在明清小说戏曲理论文中。具体来讲，古代文论涉及到对虚构问题的认识多从以下三组对应关系的比较展开。第一，虚与幻的关系。南宋的文学家洪迈在《夷坚志》的序言中探讨了志怪小说的奇幻问题。在这个基础上，明清在探讨关于历史文学的虚构问题时还形成了“传奇贵幻”的理论主张，反对那种贵真传信的“羽翼信史”论。这里的奇幻有点接近于虚构的意思，但是在表现题材写作手法的层面来谈的。第二，虚与实的关系。明代谢肇淞明确提出虚实相半的创作主张。他说：“凡为小说及杂剧戏文，须是虚实相半，方为游戏三昧之笔”^①。他在批评《三国志通俗演义》时说该书“事太实则近腐”，其实是从艺术虚构的角度对它提出了更高的要求。而同样是评价历史小说《三国志通俗演义》，清代章学诚则责其“七实三虚”，这正好从反面证明此书艺术虚构的成就。虚与实的关系应该说是这三组关系中最接近于虚构问题的讨论。但是中国古代文论中的虚实由于受到实录传统的影响，还只是局限在对内容的追问。这个观点也在中国注重虚实相生的意境理论中得到比较充分的表现。专门研究形式、体裁方面的虚构则相对较少。曹丕在《典论·论文》中说：“夫文本同而末异，盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽”^②。说的虽然是语言根据文体的不同要求也不同，但在使用语言的背后其实也暗含了对虚构有限制的要求。对于祭文就不允许虚构，而对于诗赋则要采取夸张、想象的方式令其丽人心。因此对于诗赋体裁的写作，虚构是十分必要的。笔者认为这个可以从更深的角度说明，不同的文体对虚构的限制问题，但是曹丕对此并没有提出进一步的理论说明。刘勰在《文心雕龙》中对这个问题也有自己的见解，遗憾的是就整体而言，古代文论在这方面所做的探讨是非常有限的。第三，虚与假的关系。早期如《汉书·艺文志》就指出有一种“迁诞依托”的小说。《晋书》在评价干宝的《搜神记》时也认为有“遂混虚实”的倾向。到明代，由于小说戏曲的发展，小说批评家对艺术虚构的问题有了更为充分的认识。如叶昼在评《水浒》时就直言“虚”“假”之妙：“《水浒传》事节都是假的，说来却是退真，所以为妙”。金圣叹也明确地说“因文生事”即进行艺术虚构的《水浒》，胜过“因文运事”的实录信史《史记》。小说家冯梦龙指出：“人不必有其事，事不必丽其人”^③。可见，当时的小说论者多数已认识到，小说作为一种艺术作品，必须在生活基础上进行虚构，作“幻设语”^④。但由于它对现实进行了提炼和概括，就显得更集中、更典型，因而能“触性性通，导情情出”^⑤，更富有感染力和教育意义。这就难怪

^① 冯梦龙：《警世通言·叙》，《中国历代小说论著选》（上），南昌：江西人民出版社，1982年版，第222页。

^② 曹丕：《典论·论文》，《中国历代文论选》（第一册），上海：上海古籍出版社，1979年版，第167页。

^③ 冯梦龙：《警世通言·叙》，《中国历代小说论著选》（上），南昌：江西人民出版社，1982年版，版第223页。

^④ 胡应麟：《少宝山房笔丛》，上海：上海书店出版社，2001年版，第132页。

^⑤ 冯梦龙：《警世通言·叙》，《中国历代小说论著选》（上），南昌：江西人民出版社，1982年版，版第222页。



睡乡居士的《二刻拍案惊奇序》说：这种艺术的“质”是“胜于真”的。清代戏剧家李渔也说：“凡阅传奇而必考其事从何来，人居何地者，皆说梦之痴人，可以不答者也”^①。曹雪芹则直接声言自己是“将真事隐去”，“用假语村言，敷衍出一段故事来”^②，显然他创作《红楼梦》时对小说虚构的运用是十分自觉的。而这里的假已经不是那种虚伪的假，在很大程度上可以代表虚构的意思。可见，中国古代文论对文学虚构的讨论很多是建立在文学创作需要的基础上有感而发的。并且我们始终把“神似”作为虚构的最高境界，这样使得虚构作为文学的本质属性不够突出。纵观中国古代文论，几乎很少对“文学的本质”进行追究和探讨。中国文论很满足于文学的创作和鉴赏，因而对于文学虚构的本体论意义并不十分关注。但是古代文论对虚构问题的散论还是很精彩的，有些观点在今天看来也一点不过时，只是这些见解都没有成系统，因而没有发挥它应有的影响力。

中国现当代文学理论虽然认识到文学虚构的必要性，但论述文学特征时并不突出它。在近百年中国沧桑巨变中，出于实际的需要我们很自觉地选择了文学服务于社会的功能，因此在文论中对文学的虚构性、审美性并不是十分强调。文学理论教材，比如高等学校的文学理论教科书，在谈论文学的特征时一般都不突出甚至不提及文学的虚构性。二十世纪八十年代以前统编的文学理论书，如以群主编的《文学的基本原理》，蔡仪主编的《文学概论》，都只谈文学的形象性特征。八十年代之后编写出版的文学理论教材则大多谈文学的审美性特征。虽然有的书在解说“审美性”或“审美特质”时也提到“虚构性”，如由童庆炳主编，武汉大学出版社一九九五年出版的《文学概论》，但显然还不是在文学本体论的意义上讨论文学的虚构性。反而是有些作家有意识地对虚构问题给予了一定的关注。比如在戏剧领域，郭沫若在《郭沫若论创作》一书中提出虚构是史剧作家应有的权力和化史为戏的重要手段，史剧创作可以“失事求似”注重艺术性要求，因为“史学家是发掘历史的精神，史剧家发展历史的精神”^③。小说领域，如马原在《语言的虚构》指出，我们经常以为自己是在描述一个真实发生过的事件，而我们使用的方式是虚构，我们不是用录像的方式实录事件，因为，当我们在事情发生之后再来描述事件时，这个描述已经掺入了个人的生活经验、判断经验和语言经验等诸多经验，实际上已经不是当时真实的事件。照这个意义来说，我们在事件发生之后，用来描述事情的语言是虚构的，包括历史。无论什么史书都不可能在事件进行的时候进行描述，所有我们使用的语言都是虚构的。他进一步指出，日常语言大部分是真实的，因为它符合非虚构语言的几个主要特点：即为形式逻辑所规范，条理清晰和意义明确。显然，文学语言没法实现这几点要求。马原从语言的角度说明了小说虚构的必然性。有些汉学家对虚构问题也进行过一定的分析。比如针对中国人

^① 李渔：《闲情偶寄》，四川：重庆出版社，2008年版，第57页。

^② 曹雪芹、高鹗著：《红楼梦》（第一回），北京：人民文学出版社，1996年版，第2页。

^③ 郭沫若：《郭沫若论创作》（张澄寰编选），上海：上海文艺出版社，1983年版，第503页。



感物于外而情动于中的思维方式，宇文所安得出了中国诗学的“非虚构”传统的观点，这个在汉学界比较有代表性，当然也受到以张隆溪先生为代表的中国学者的反驳。

总的来说，中国文论在观念上总体倾向于将文学虚构问题放在认识论领域，而虚构对于认识只是一种想象性猜测，因此对其不够重视，不重视首先表现在研究不多。其次，从艺术的角度上肯定的也不多。庄子提到虚与实的关系，但是从哲学的角度来讲，后学者也多在这个角度展开。也有少数文论家谈到艺术虚构问题，但是是在创作的实际需要这个层面上对虚构给予了很高的肯定，并且这些很精彩的论述大多都很零散地分布在部分评点式的描述中，如金圣叹、李渔等的作品中。对于中国文学创作的现状，也有很多学者评论家指出了方方面面的原因，甚至有作家如阿来等也直接说出了现当代中国文学普遍地缺乏想象力的现状。但是从理论的角度对这一现象做出分析的还不是很多，因而对这一问题的研究还有待深入。

2 文学虚构的时代特征

与此同时，随着时代的发展，在世界范围内我们对虚构的认识也发生了很大的变化。从认识论的角度看虚构，我们强调虚构与非虚构的区别，要求虚构要尽量如实地反映现实生活，从而达到对生活的认识作用。也是在这个层面我们得出了“文学来源于生活而高于生活”的结论。从文学本体论的角度看虚构，我们强调虚构与反虚构的区别，将虚构作为一种创作的方法和态度，有意拉开文学和生活的距离，让读者有距离地观察生活。此时开始有意识地在读者面前暴露虚构。从审美的角度看虚构，把虚构作为存在的方式之一，在当下开始用文学的方式写新闻或者传记，甚至提倡非虚构小说。小说不虚构其实是不可能的，这里的非虚构还是把虚构当成生活的一部分。如今，生活和虚构已经很难分清，甚至生活本身就是虚构，再提倡虚构小说其实是没有意义的，这更是彻底颠覆了传统文学观。而考察一下中国文学发展状况，笔者发现我们对虚构问题的认识几乎还停留在第一个阶段，即强调虚构与非虚构的区别。

（1）虚构与非虚构

强调虚构与非虚构的区别是古典式虚构或者说传统虚构观所特别看重的，它重视的是虚构的内容。原始虚构不自觉地生存所需，当人们无法解释眼前所发生的一切时便虚构出了鬼神世界。不可知的世界无法验证，因此虚构也能自圆其说。也是在这个意义上，人们提出了文学产生于巫术的设想，文学成了记载那些巫术仪式的文本。而他们在记载这些的时候，却往往是怀着极大的真诚和热情的。这时的虚构实际上是在真实的层面上来讲的，不符合现实的是不真实的，虚构现实所没有的也是为了给现实寻找一个说法。因此，虚构的内容尽量要求与现实相符，超出的部分也希望是对现实的补充或者是延伸，以至于后来的志怪志人小说也声明是记录奇闻异事。用我们比较传统的文学观来看，这些都还是在“实录”的范围。作家们是在“实录”精神的指导下而非虚构的意识下来写作的。无疑，他们在客观上达到了虚构效果，却并非出于自觉状态。此时的虚构被当作是一种认识的途径，有意识地使其引导现实，使人们在虚构中更



加体会现实。这样，虚构就成了现实的解释或者说是补充，根本没有强调虚构是有别于现实的对象。这里突出的是艺术的感染作用、认识作用，也是在这个基础上我们才要求文艺寓教于乐。现实主义文学在中国的接受和发展，表明了我们对于虚构的文学寄予最大的希望在于真实地反映现实甚至追求身临其境的感觉，从而达到体验和认识现实的目的。这样的文学观影响了近百年中国文学的发展。在认识论的意义上谈虚构，实际上更强调文学的社会作用和教化功能，它是建立在文学可以摹仿和再现现实从而达到对现实的指导作用的认识之上的，而对文学的审美性和超越性则是最大程度的遮蔽。

（2）虚构与反虚构

过分强调虚构对现实的摹仿也会造成另外的一些影响，即人们更容易将虚构的文本与现实相混淆，这个在中国表现尤为明显。例如，哲学上“天人合一”的思维方式表现在文学中就是特别注重融我于物甚至是要求达到物我两忘的境界。当受众过于将自我沉浸在对象之中，就会出现人戏不分，适当的时候会造成不好的社会影响，如建国初在上演《白毛女》的时候就出现了观众出于义愤上台殴打演员的事情。其实，西方学者很早就注意到了这个问题，他们比较自觉地提出了反虚构的艺术策略。西方戏剧出现得比较早而且发展也比较快，因此对戏剧有比较清醒的认识。很多观众能够一边很投入地看戏，一边评价演员的表演，而且西方人“天人对立”的思维方式，也使得他们比较容易从理论上注意这些问题。到现代中西方一些理论家都普遍地意识到了这个问题。人们认识到，文学的教化是以隐喻和象征的方式表现的，也是最容易引起误解的。文学要求人要有一种精神，但又要求人感受到这种精神而不是直接告知。因此，同样是塑造身临其境的感觉，现代人的要求就更理性一些。现代虚构看到了这一点，他们强调艺术和生活存在差距，这种差距正是传统的写实主义文学所掩盖的。他们不满传统的写实主义文学所营造的“身临其境”的感觉，要求艺术应该有距离地观察生活，提倡将虚构的本相暴露给读者。在这个思想的指导下，一批作家走向了反虚构之路。

贝托尔特·布莱希特所提倡的“间离效果”理论就是这方面的典型代表。布莱希特创造的陌生化效果的表演理论主要是探讨如何处理演员、角色和观众三者间关系的理论，他所谓的陌生化效果亦译作离间效果或间情法。在《论实验戏剧》中，布莱希特对“陌生化”进行如下定义：“把一个事件或者一个人物性格陌生化，首先意味着简单地剥去这一事件或人物性格中的理所当然的、众所周知的和显而易见的东西，从而制造出对它的惊愕和新奇感”^①。这就是说，“陌生化”就是通过对习以为常、众所周知的事件和人物性格进行“剥离”，使演员与角色、演员与观众之间产生一种距离，进而使人们从新的角度来认识和把握习以为常的事件和人物性格，并从中发现出新颖之处。布莱希特的陌生化作为戏剧理论包含陌生化效果和陌生化技巧两大基本部分。其核心是阻止戏剧表现为“另一现实”，使戏剧只作为戏剧暴露出来。其关键是

^①【德国】布莱希特：《论实验戏剧》，《外国文学研究资料丛刊·布莱希特研究》，北京：中国社会科学出版社，1984年版，第13页。