

陈晓明

说

时评

丛书主编

刘彦君

陈晓明

河南大学

出版社

著

说 时 评

陈
晓
明

刘彦君
主编

陈晓明

河南大学

出版社

著

图书在版编目 (CIP) 数据

陈晓明小说时评/陈晓明著. —开封: 河南大学出版社, 2001. 11

(世纪之门文艺时评丛书/刘彦君主编)

ISBN 7-81041-851-3

I. 陈… II. 陈… III. ①小说—文学评论—中国—当代 IV. I207.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第041289 号

责任编辑:金 声

责任校对:冯爱莲

装帧设计:王四朋 苗 卉

出版:河南大学出版社

河南省开封市明伦街 85 号 (475001)

0378-2865100

发行:河南省新华书店

印刷:河南第一新华印刷厂

开本:890 × 1240 1/32

版次:2002 年 1 月第 1 版

印次:2002 年 1 月第 1 次印刷

字数:256 千字

印张:10.75

印数:1—3000 册

定价:22.00 元

总 序

刘彦君

“世纪之门文艺时评”丛书是一套当代文艺评论丛书。它关注世纪之交时中国文艺现象的演变与转型,以时下活跃于评论界的有影响力和号召力的评论家为支点,推出他们的最新思维成果,展示他们的群体精神和个人魅力,并力图为时代文艺提供犀利的思想武器和博大的精神栖息地。

20世纪90年代的文艺丛书集中在小说、散文、随笔、杂文等领域,评论成为被冷落的荒原;然而中国90年代的文艺转型却相当剧烈,评论随之也具有最切近的先锋性。在新世纪之初,社会开始加强对评论工作的关注,人们也在呼吁建立权威公正的评论机制。我以为,我们精心选择的这批艺术批评家的作品之推出,或许会惹动一个热点,引起社会较广泛的关注。

艺术作品与观赏者之间是有距离的。虽然艺术品作为一种生命的形式回应着人类的普遍属性,但,每一个人都只能从中读出他自己关注的侧面。有多少种艺术作品就有多少种对于生命形式的解释,有多少人观赏艺术品就有多少种解读。即使按照形式、材质、手段和目的可以对艺术品作出清晰的归类,即使按照各种教科书所提供的操作方法可以对艺术品进行似乎是条分缕析的解剖,由艺术个性决定的同类艺术品之间的差异仍然存

在,艺术个体及人们对它的理解更是千差万别。因而,观赏者面对作品有着千万条理解上莫衷一是的岔路口。人们也往往会以传统的和历史的习惯来对待艺术作品,他们常常拿出既成作品的范例来衡量新出现在面前的作品。然而,似乎所有创新都是以破格和反常为特征的。所以,人们需要广博的有关艺术知识和方法的援助才能接受艺术作品,而批评家的文化修养和知识储备,正是在这种需求中有了用武之地。

批评家在面对艺术作品时具有双重身份。一方面,他作为一名普通观赏者进入艺术品的观赏过程,尽力使自己的艺术感觉接近作者的原始意图;另一方面,他又必须调动一个批评家所具有的理论修养和知识积累,动用他所掌握的艺术理论范畴和方法,对所获得的审美经验形态进行抽象概括,将自己对艺术作品的感受和理解,对对象意义和价值的判断,转化为概念和术语,对公众作出阐释和评价。批评家在理解艺术家的创造的同时还得超越他们,因为他不仅要感受、容纳一个艺术家的创造,而且要感受、容纳许多艺术家的创造。但是他的价值判断并非完全凭借自己的好恶,他必须将个人生活和兴趣制约的那部分因素加以小心地调整和改变,以适应艺术品多样和复杂的含义,以避免自身的狭隘和偏见。他同时还要向他人证明,自己的这种阐释和评价是有道理的。当然,他对艺术作品所下的结论还将面临挑战。有时,这个结论就某些传统观众或读者而言可能是清晰而准确的,但却不符合时尚的口味;有时,结论顺应了流行的观赏趣味,但又脱离了其他人的欣赏习惯和接受方式。

任何一部艺术作品,都具有一定的多义性和模糊性,特别是那些历久而弥新的杰作。谁能说希腊神话已不再需要评论?又有谁能断言,莎士比亚戏剧的意蕴已经被穷尽?而对《红楼梦》的阐释至今仍鞭策着数以百计的研究者,在中国与国际学界也是一个不争的事实。艺术创作作为人类精神的直接映射,和体

现于自然科学的人类物质成果不同。当后者被新起的发明、发现和创新替代之后,其价值也就随即被超越和取代;而人类精神的任何艺术式迸发,都可以超越时间和空间,可以具有永恒的魅力。对于这些魅力,绝非仅仅依靠逻辑推理、理性分析、科学实验所能够解析,其意蕴的朦胧、深邃与浑然一体,召唤着读者、观众的心灵感应,召唤着评论者生命的贴近。批评家永远无法用同样的短语来对作品说“好”或说“坏”,他必须小心地运用多种标准和方法,区别和把握作品中的每一个清楚的意向和大量的模糊空间,运用复杂细致的方法和技巧,进行鉴别、定位和阐释。这样,他才能成为离艺术作品最近的发言人,为观赏者所接受。

作为批评者的基本素质——审美感受能力,在本丛书作者身上都有着较强的体现。长期地、持续不断地对各种优秀作品进行阅读、观摩、聆听等感性接触,并反复进行心灵的咀嚼、感知和体验,是他们的共同经历。在这个过程中,艺术作品的感性丰富性,不仅充实了他们记忆的仓库,而且不同程度地优化了他们的感觉器官和大脑机能,使他们能够充分调动主体的审美活动经验,以及感觉、认知、联想等审美活动能力,使他们得以整合自己独特的经验世界和文化积累,从而对艺术作品发生鲜活、生动、有力的感性反应,并且,由感受而发现、而创造,从感性层面进入理性辨析,由是其评论得以充分建构在对对象的具体把握和整体笼括之上。

敏锐的感受能力,使他们对作品的艺术价值乃至形式美感有着特殊的敏感,使他们善于在整体关系的严格制约下去敏锐地捕捉语言、音符、情节、光影、色彩、结构张力的微妙变化,对艺术作品所具有的特殊节奏、韵律、秩序与社会运行的深层结构之间、与人类深层情感模式之间的对应和同构进行准确的梳理,领会各种形式不同、结构不同、意义不同的艺术语汇中暗含的特殊意味,从而对作品作出精微而贴近的阐释。

感受是连接作品和观赏者之间的桥梁,感受是批评的前提,而积极的人生态度和优雅的文化心态,而又是观赏者能够正常感受的前提。记得哪一位哲人说过,评论也是一种人生态度。让我感动的是这些评论中所蕴涵的使命感——那种对社会、对人生的责任感。很难想象,一种忧心忡忡的人或绝望者,一个视金钱如生命的拜金者,能够正确理解纯美的事物。只有那些热爱生活、崇尚理想的人,才能真正发现审美对象中的生命意义和激情。当批评家们为艺术作品所感动时,当他们为其中的某些情节、某些形式、某些意蕴所刺激,引起心灵的颤动,从而产生了独特的心灵感受需要倾诉时,真正的批评才能发生。

这些批评家是以人文学者身份介入艺术批评领域的,这赋予他们以较强的理性解析和话语阐释能力。专业性的功底积累和自觉的思辨意识是他们共同的课业,美学、艺术学、社会学、心理学、人类学修养和各类专门知识,以及较为广阔的文化视野和学术眼光,是他们理解和评价作品的前提;而以极大的容受力,对传统和西方近现代批评话语进行交叉选择和运用,也是他们的长处之一。一部作品之所以能够被不断重新解读,除了其自身的丰富性外,也与批评者不断变换观赏角度和解读方法密切相关,方法、工具的更换,常常导致人们对作品内在秩序的颠覆与重构,新的意义便由此而产生。发现什么样的意义常常取决于人们使用什么样的理论工具。20年来,西方格式塔心理学、符号学、神话-原型批评、结构主义、解构主义、后现代主义等等理论命题和研究方法,在对中国传统思维方式提出强硬挑战的同时也消解着自身,它们共同为艺术阐释学和批评提供了多样化的视角和途径,在文化价值观念方面发挥着积极意义。全球性文化交流促使当代社会的价值观念正在发生变化,而纯粹东方和西方的理论话语都无法准确阐释中国当代文化现象,因而,在反思、批判中西方现有思想局限性的同时,建立与中西方现成

的理论架构均有所区别的价值体系和思想方式,就成为一种社会期待。本丛书的学者们从不同领域、不同角度对这些方面都有所思考,有所积累,有所探讨。

重要的是,批评家对作品的理论和阐释必须具有审美的性质,而审美理解的一个重要方面是脱离日常思维的轨道,脱离科学归类的轨道,将日常态度转变为审美态度,将科学的分类标准转变为审美的判断标准——以自己体验和理解到的内在情感模式对其进行判断的标准。只有按照这种标准来衡量,月亮才不再是没有氧气的无机球体,而是一个生活着吴刚、桂树、嫦娥、玉兔的神话世界,兰花才不再被归并于植物的哪一属哪一科,而成为典雅高贵的化身。这种以情感与事物之外在完形的相互渗透为特征的理解,这种以事物外在形式的情感表现性为原则的理解,经由判断者情感的中介作用,才能够将对事物的认识从理性世界转移到情感交融的世界里来,才能够赋予无生命的事物对象以生命的意味,才能够将日常生活中毫不相干的东西不可思议地连结在一起,将荒诞变成合理,将模糊变为清晰、具体。这种审美理解能力构成的关键,在于人们对事物的想象力和情感把握;而这种能力的获得,不靠现代教育中的数理化知识,也不靠刻苦的背诵和记忆,它靠的是对事物完形的感性把握力,靠的是对人生各种情趣意味的细腻体验。在这方面,本丛书的几位批评家恰恰展现出他们的长处。

当代基点也是他们艺术批评的特色之一。每一部艺术作品都是创作者以不同的艺术方式对生活作出的丰富、生动、独到、深邃的阐释。而要准确地捕捉、把握作品的这些内蕴,则需要批评家站在当代最新的精神成果和物质成果的高度之上,运用这个时代所赋予他们的科学精神、思维方式、想象和推断能力等,穿越作品中那些由政治制度、风俗习惯、宗教信仰等外在部分的“衣服”叠成的障壁,剔除作品内容和形式中随着过去的时代而

消逝了的那部分因素,把埋在作品深层的、能够沟通现实、充实当代并指向未来的血脉接续起来,从而给观赏者提供现实的引导和启发。如果批评家不具备当代意识,或者停留在较肤浅的进深,或者囿于旧有的理论成见,那么,当他面对茫茫的又是鲜活的,淹没在无数细节、人物和场面中的作品时,他既无法透视作品的时代潜意识,更无法在作品意蕴与时代精神的隔阂、沟通和联系之间设置坐标系,从而建立起对作品准确的理解与阐释。

批评者构设当代基点的关键,在于准确地把握当代所关注的并足以引起灵魂震颤的视角。时代情绪的流露,千万人日常心态的刻画,观众、听众、读者心灵和智力的欲求……只有那些体现当代社会精神和内在法则,扣动时代脉搏,撞击大众心态的批评,才是站在当代基点上的批评。当然,当代基点指的不是对描写当代生活作品的评论。以周围新近发生的事件和人物为表现对象的作品可以是观念陈旧的老物,而多少年前发生的往事或几千年的历史,也可以构建成极其富有当代感的艺术篇章,批评者不能为作品的题材和内容所左右。当代基点也不体现为新名词、新概念、新术语的外在包装,在科技革命引发的各个领域内的革新浪潮日趋澎湃的今天,只是求得以某种词汇装饰和形式点缀为表面特征的批评,不足以体现批评者的当代思维方式和情感内涵。一句话,只从外部面貌对艺术品进行考察,或只停留于镶嵌外在装饰品,都不能构成批评的当代基点。

批评不仅是对作品的纯客观解读,批评主体心理结构中的敏感区域,随时随地都在寻找能够与之相符合、相对应的价值取向,希图产生双向感应与发现,从而能够重新检验并体认自我的价值定位和情感向度,实现自身的价值张扬。在此基础上,作品的内在意义和深层价值始得被屡屡而非重复性地发现。读这些批评文集,有一个很强烈的感受:其批评文字所构成的形象,并不像导游、导购那样依附于作品本身,并不呈现为一种附着或亦

步亦趋地紧紧跟随创作的状态,而是突出地展示出自己独有的个性、思想和才华。一篇篇评论显露的是批评者自身精神和心灵的魅力。仿佛所有的戏剧都是为他们而演出的,仿佛所有的绘画都是为他们而画的,仿佛所有的小说和诗歌都是为他们而写的。批评的过程,也即批评者的主体能力与艺术作品进行交流、碰撞的过程,也是使批评者得以整合自己独特的审美经验世界的过程,有融合,也斥拒。而在批评者对艺术作品进行审美欣赏和理性把握的过程中,其主体心灵将赋予批评以一定的形式结构和情感内容,以满足自身的审美诉求和解析诉求。通过理论的应用和总结过程转换出来的,则是一个经由逻辑重构的属于批评者的新世纪。

本丛书分门类选择一批时下活跃而有代表性的艺术评论家,集中其有特色的文章,立足当代,从深厚的历史感出发,放眼东西方文化交流,纵观一门艺术的整体趋势,解剖具体麻雀,一般都文风鲜活生动、文笔犀利、逻辑严谨缜密,有独到的审美发现和思想发现。我们力图不负时代和不负读者,以期对时代批评起到一点推波助澜的作用。设能如此,也就了却了自己的心愿。

是为序。

2001年8月3日于北京双旗杆

序言：文学批评的位置与品格

陈晓明

80年代后期,美国一家著名的文学刊物《三季刊》出了一期“大学批评”专号,用了234页的篇幅来攻击大学的文学批评。这份正统杂志对美国大学盛行的文学批评进行猛烈抨击,有的论者甚至宣布“批评作为一门学科现在不存在,过去也不存在”。但这种观点迅速遭到顽强抵制,怀疑批评是“一门学科”的人被指责为“最不了解现实的人”。文学批评在西方大学不仅作为一门学科存在,而且愈演愈烈而成为一门显学。

事实上,在50年代,兰德尔·杰拉尔(Randall Jarrell)就写过一篇题为《批评的时代》的论文,^①按照杰拉尔的描述,50年代典型的文学季刊有“2页半诗歌,11页小说和134页评论”,可见文学批评占据的显要地位。这种情况到了七八十年代显然有增无减,美国的文学教授抱怨说:“与我们的文学现状迥然不同的是拉丁美洲的文学状况。我们这里是各色各样批评家的世界,他们那里是文学的世界。”80年代末期,同样有人撰文《论批评的黄金时代》,该文作者W. J. T. 米彻尔指出,20世纪末叶的西方学界处于“批评的黄金时代”,20世纪末西方文学表现的主导方式不是诗歌小说,不是电影戏剧,而是批评和理论。他解释说,所谓“主导方式”,不是指“流行的”、“公认的”、“官方的”方

式,而是指“进步的”、新兴的、先锋派的表现方式。在他看来,当代批评是严肃的、实验的、百科全书式的、个性化的。当代批评专业化体系化强,关涉现实,志在创立新型知识。^②据说,当代新理论批评刊物竞相在各地“一流书店”与传统文学杂志争一高下,像《批评探索》一类的杂志只要一摆进芝加哥的“神学院合作书店”就会在几小时内被抢购一空;而《附加符》一放进芝大英语系休息室就会马上被偷走。

显然,批评是否可成为一门学科在实践上并不成问题,但这是指在西方学界。事实上,在中国学界或文坛,批评是否是一门学科尚有疑问,甚至,批评是否有必要存在还是个问题,对于这个社会来说,文学批评无疑是一个可悲而可笑的行当。

多年来,当人问及我的职业时,开始我还理直气壮,后来就变得支支吾吾。在那些非专业性的场合,每次当我告知对方“我是搞文学批评的”时候,对方疑惑的神情像是在审视一张过期的车票。热情一点的还抱着希望建议:“为什么就不自己写点作品?也可以试试嘛!”友善者则再三劝告我改行:“想想门路,看看能不能调到报社、电视台或出版社之类的部门,那里吃香,富得流油。”尽管我对我的职业之败落有充分的认识,但在人们心目中它如此无足轻重,还是让我有些吃惊。久而久之,我就想蒙混过关,含糊其辞地回答说“我是搞文学的”,但经不起对方的追问:“写过什么作品?”我只好从实招供:“是搞文学批评的。”对方不屑的神情立即溢于言表。我很清楚,在绝大多数人看来,文学批评与葬礼上吹拉弹唱那种职业没有什么区别。

显然,文学批评一直被看成是文学创作的附庸和二手货,甚至连罗朗·巴特这样的一批批评大师也不愿人称他为“文学批评家”,他更乐意的称号是“符号学教授”。1976年巴特入选法兰西学院担任讲座教授,他只要回首看看当年作为文学批评家起步时的可悲处境就不寒而栗:断断续续的职业生涯,贫穷拮

据,大部分时间节衣缩食地去买教科书和鞋子。在巴特声名卓著的岁月里,法国电视台的记者还在追问他是否想写小说,巴特不置可否的回答还给人们留有希望。1980年,巴特穿过法兰西学院门前的大街时,被一辆洗衣店的卡车撞倒。巴特的死,使不少人存有遗憾的是没有看到这位激进的先锋派批评家写作一部文学作品。文学批评终究不能证明一个人存在的价值,即使像巴特这样的一代大师,人们也指望他能再努力一把,弄出一部小说之类的作品来证明他是真正的大师。但不管如何,文学批评在西方总能在学术界内部占据要津,在文学刊物和大学系统里起思想的主导作用。

在中国,文学批评并不仅仅是在社会公众的视野里显得低三下四,就是在文学圈内也不过是无足轻重的角色。迄今为止,中国的文学刊物从来是把文学批评作为可有可无的栏目来经营的,它们通常附在二三流的小说后面,占据可怜巴巴的几页篇幅。这倒与那些由企业赞助的文学聚会上批评家总是尾随着作家的卑微形象不谋而合。就是像《花城》这样标榜推举创新思想的刊物,算是给批评开出较大的篇幅,但批评从来也就是占据末页的位置。经常听说某刊物开出高稿酬以吸引名人大家的小说散文,但从未听说过给文学批评以同等待遇(据说《山花》正在实行改革,将提高理论批评的待遇)。文学批评在出版社那里遭到的冷遇跟沿街乞讨不会有太大的区别,没听说过哪个出版社愿意陪着本出批评文集,除非作者有权有势,而小说散文集则是不厌其烦地出版,哪怕重复重叠出上几次也不在乎。现在,著作等身的小说家散文家遍地都是。一些作家成了名后,一直在写二三流的作品,但照样有人抢着出版,抢着付高稿酬,抢着颁奖。如果哪位搞批评的要出本书,而且还提到稿费的事,那出版社肯定会认为这是个疯子。

当然,中国也有过批评的“黄金时代”,那就是批评作为根

棒挥舞的年代,既然文学是“团结人民、教育人民、打击敌人”的有力武器,那么批评理所当然成为武器的武器。不少人在那个年代不就是使用“批评的武器”而权倾一时吗?建国以来的那些政治运动,文学批评无不扮演了鸣锣开道或推波助澜的角色。颠倒黑白,指鹿为马,翻手为云,覆手为雨,这是文学批评在政治运动中惯用的伎俩。批胡风,评《海瑞罢官》,横扫资产阶级,坚持现实主义道路,张扬“两结合”,标举“三突出”,当代文学批评也可谓博大精深,千变万化,呼风唤雨,酿造时势;但就其理论自身的发展和理论建树来说,当代批评不能不说令人遗憾地贫乏与苍白。它几十年来的风风雨雨主要是充当政治运动的车前卒马后炮才立下一份汗马功劳,当历史向另一个方位转向时,事过境迁,那些赫赫战功也不过是趁火打劫的勾当,当年的惊人之论多半是狐假虎威的强词夺理。

中国的文学批评一直没有自己独立的位置(中国的知识分子经过几十年的改造,总算成为工人阶级的一部分,它显然不是一个独立的社会阶层,文学批评就更不用说),它只能以一种依附者的角色才起到作用。到现在为止,文学批评的这种状况并未有明显的改变。文学批评的权威性主要取决于说话者的社会权势。直到八九十年代,中国文坛还有“位置批评家”这一说,中国相当多的批评家,是因为他们占据了特定的位置才具有权威性,因为他们是这个长或那个长,他们盘踞在这个阵地或那个阵地而举足轻重,操持话语权力;或者因为他们的声音“代表了……”而一言九鼎。不难理解,单独依靠理论批评本身的力量展开的话语实践,其存在之困难,当是付出几倍努力才有可能占有一席边缘之地的。

中国的文学批评一直不是一门独立的学科,因为它还没有确立独立的学术品格。大学似乎有“文学概论”一类的课程,这门课程自称是关于文学理论和批评的知识与实践方法,而实际

是关于文学的本质规定的绝对解释。这门大一统的课程以权威的口吻向学生阐述“文学是什么”，并且“文学只能是什么”；它以毫不掩饰的手中握有真理的自信告诫人们，哪些观点是要排斥的，哪些观点是错的，哪些观点是惟一正确的。直到90年代，中国大学里的文学概论课程虽然局部观点有些变动，但总体上基本延续了50年代的苏联模式，并且还将继续延续下去。准确地说，大学的文学概论课程算不上是一门独立的文学课程，因为它不是尽可能提供本学科的丰富知识，而是独断论式地指定人们只能接受哪一种文学观念，拒斥哪一类文学观念。它是关于文学法规的课程，而不是关于文学的知识和研究方法的系统训练。

大学的文学理论与文坛的权力话语有着顺理成章的关联与内在的一脉相承，这使得中国的文学理论与批评方面的变革更新一直就困难重重。尽管说80年代有过文学批评的“方法论热”，它的半途而废不过说明中国文学理论与批评积重难返。异想天开的人们甚至指望从自然科学那里套用方法论模式，如用系统论、信息论、控制论等等来研究文学作品，这种想法既可贵又可悲。它的可贵之处在于有勇气把两种风马牛不相及的东西强行扭在一起，它的可悲之处在于，这也只能是中国文学理论批评所作的可能的变革，因为自然科学方法不涉及思想意识形态方面的权威话语，也不会动摇上层建筑的权力系统。但它还是迅速宣告失败，与其说这是一次文学理论与批评方面的方法论实验，不如说是一次假想的叛乱和白日梦式的革命，它除了证明文学理论与批评的变革前途未卜外，无法找到一条有效的理论变革之路。

但80年代毕竟从西方涌进各种学说，人们在短短几年内浏览了西方半个多世纪的理论成果。从尼采、弗洛伊德到萨特、海德格尔，从胡塞尔、伽达默尔到德里达、福科，人们不仅知道新批

评、现象学、结构主义、解释学,也知道法兰克福学派、后结构主义、女权主义或新历史主义……在这样的文化语境,80年代后期中国文学理论与批评理应有些变革,但是,某些突然的历史变故使这个变革面目不清。也许这个变革的规模有所缩小,也许时间有些延搁,不管如何,90年代的文学理论与批评总是发生某些变化。然而,这种变化并未受到文学共同体的有效欢迎,相反,却是面临重重阻碍,受到多方质疑。人们在面对90年代初的文坛时,表现了极度的悲观和奇怪的拒绝。某种历史变故使文坛的结构发生明显变动,这是事实。相当一部分昔日的“文坛精英”远走高飞,另一部分人金盆洗手。这使当年热闹的舞台有些空寂,这是不可否认的事实;但人们就此作出的进一步的描述与判断却有失公允。在一些人看来,80年代的文学理论与批评是一个黄金时代,汇集着众多的文化英雄和博大精深的理论批评,相形之下,90年代则不过是些小鬼登场,趁虚而入,贩卖一些舶来品二手货。80年代的文学理论与批评果真是那么博大精深,无懈可击,是那么深刻锐敏,神奇高妙么?有些人由于自己的缺席而眷恋某个自己在场的时期是可以理解的,但过分夸大一个时期的历史场景和水准,并以此来贬抑另一个时期则显得狭隘且有失公正。

更有甚者,对90年代文学理论与批评发生的一点小小的变革进行文化指控。对当今初露端倪的新理论批评的质疑有一个流行的看法,那就是“合谋论”。这种论调见诸于近年的各种学术会议和小团体的聚会,也有专文进行描述。有人认为所谓先锋文学和先锋批评是在1989年以后的特殊意识形态氛围里出现的,“恰好满足了当代意识形态的需要”,借助官方意识形态之力,从南方批评家手中夺过胜利果实,并且得到官方意识形态部门的有力支持。^③稍做一些实事求是的资料工作,当不难发现,“北方评论家”(按照一些人的划分法,自然我也包括在内)

关于先锋派的评论文章,有不少是发表于1989年6月以前和12月以前的。稍有常识的人都知道中国学术刊物发表文章的周期。现在,“合谋”成为一部分人的杀手锏,只要把对方指认为“合谋”,那就足以消灭对方的存在。“合谋”这张廉价的末世判状,居然一度变成对新理论批评(或“后现代”)最致命的文化指控。由此也可见,当代文学理论批评试图进行一些知识的更新,其处境之艰险,不仅左右夹击,也腹背受敌。压制的力量不仅来自有权势的现在理论体系的维护者,攻击的力量更有来自同代人的火拼。尽管说现在的理论斗争主要是知识的对抗,人们基于不同的知识立场而反对持他种知识立场的人,但意识形态依然在起绝对的支配作用。令人惊异的在于,新理论批评的意识形态位置是如此模糊,以至于处在任何一方的人们都认为它是一个对立面。这当然与操持新理论批评的有些人本身模棱两可有相当关系,也与有些人的混水摸鱼,混淆黑白不无关联。

在这里,需要指出的是,新理论批评不是什么“合谋者”,当然也不是什么渴望就义的文化英雄。新理论批评有自己的立场和方法,而且对西方的新理论批评确认的那些观念和立场也有相当的保留态度。当然,中国的新理论批评者不是铁板一块,尽管他们可能有共同的知识背景,有某些共识,但他们决不是有共同纲领的学术宗派,他们之间的差异和分歧是显而易见的,没有一个所谓沆瀣一气狼狈为奸的“后学团体”,或后现代群落。

当代文学理论与批评没有自身的独立位置和理论品格,至少有三个原因是明显的:其一是权力的话语决定了话语的权力;其二是无法正确处理与作家的关系;其三是无力创造新的知识。

就文学话语的权力而言,似乎是个永恒的困境。按照福科的观点,知识本身就是权力,权力和权势在任何时候都与知识的运用结下不解之缘。但知识的运用者总是要有足够的自我意识,对权势的侵蚀作用保持警醒态度。1976年,罗朗·巴特在