

鸡
鸣
丛
书

文体与形式

赵宪章 著

学
出
版
社

鸡
鸣
丛
书

文体与形式

赵宪章 著

人民文学出版社

(京)新登字 002 号

图书在版编目(CIP)数据

文体与形式/赵宪章著. - 北京:人民文学出版社,
2004.2

(鸡鸣丛书)

ISBN 7-02-004360-7

I. 文… II. 赵… III. 汉语-文体论 IV. H152

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 096608 号

责任编辑:李建军 装帧设计:何 婷

责任校对:刘光然 责任印制:李 博

文体与形式

Wen Ti Yu Xing Shi

赵宪章 著

人 民 文 学 出 版 社 出 版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街 166 号 邮编:100705

北京四季青印刷厂印刷 新华书店经销

字数 252 千字 开本 880×1230 毫米 1/32 印张 10.875 插页 2

2004 年 2 月北京第 1 版

2004 年 2 月第 1 次印刷

印数:1—5000

ISBN:7-02-004360-7/B·291

定价:19.00 元

总 序

董 健

南京大学中国现代文学研究中心,于1999年底经专家评议,被教育部批准公布为人文社会科学重点研究基地。这使它蒙上了一层浓厚的“体制化”的色彩。因此而得到的指导与资助,固然是好事,但也使学术研究这种极需“个人化”与“自由度”的工作,在运作上平添了不少机械的“行政气”。种种非学术性的检查、汇报,“量化”管理、等因奉此,掣肘多多。

然而,三年以来,该中心全体研究人员,不论是来自本校的还是外校的,也不论是专职的还是兼职的,大家兢兢业业,克服重重困难,做了不少艰苦的研究工作。应该说,取得的成绩是颇为显著的。单就中心的重大科研项目来说,已经完成的有两项,这就是丁帆、许志英主编的《中国新时期小说主潮》(114万字,人民文学出版社2002年版)和董健主编的《中国现代戏剧总目提要》(400万字,南京大学出版社2003年版);正在进行中的有三项,即温儒敏主持的中国现代文学传统研究、陈思和主持的中国现代文学社团流派研究与胡星亮主持的中国当代戏剧史研究。还有一些中小型课题也在各位研究人员的手上取得了很好的成果,其中不少的已经以论文形式发表。另外,中心召开的三

次学术研讨会(其中一次为国际会议)的论文集《多元语境下的精神图景》与《中国现代文学传统》,也已由人民文学出版社出版了。

为了检阅本中心研究工作的实绩,进一步推动中国现当代文学的研究,我们从今年开始着手编辑出版“南京大学中国现代文学研究中心文库”鸡鸣丛书。今年先出第一辑计 10 种,都是中心专职或兼职人员的研究成果。

丛书取名“鸡鸣”,固然会叫人想到它的地方特色(南京有鸡鸣山、鸡鸣寺),也隐含着表彰勤奋、良知之意(所谓“鸡鸣而起,孳孳为善”)与呼唤自由、光明之意(所谓“风雨如晦,鸡鸣不已”),但在我们研究中心来说,首先还是出自一种希望建立一个学术高地的“野心”。现在,人文社会科学重点研究基地已经挂牌不少,然而“基地”如果仅仅去“填报表”、“出数字”而枉费精力,却不能成为真正的学术高地,那就徒有其名。“鸡鸣”之称自然会唤起一种学术高地的意念。为什么这么说呢?鸡鸣山是巍巍钟山伸进南京城内的一脉,早在明朝初年(14 世纪),此山就是“国子监”之所在地,用今天的话说,这里有一个“大学城”。清朝末年张之洞创办的三江师范学堂(1902 年始),就坐落在这个昔日大学城的遗址上,此亦属我国现代大学源头之一,当时号称“最为新政大端”。三江之后是两江师范学堂(1905 年始)、东南高师(1915 年始),再接下来就是东南大学(1921 年始)、国立中央大学(1927 年始)、南京大学(1949 年始),悠悠百年,绵延不断,这座鸡鸣山就是学术高地的象征。尤其值得一提的是,“中华民国”时期的中央研究院这样的国家最高学术研究机构,也与中央大学为邻,紧靠在鸡鸣山的怀抱里。即使是在 40 年代国民党最腐败不堪的年头,大学和研究院这样的学术和精神的高地

都能做到“贫贱不能移，富贵不能淫，威武不能屈”，在整个社会上仍然是一股强大的清流，抗拒着滚滚而来的社会浊浪。1948年鸡鸣山下中央研究院院士的选举，它作为一个体制化行为而高度体现了政治上的宽容与学术上的自由，这是近年来知识分子颇为乐道的一段佳话。当时选出的院士，人文组28人个个都是学界巨子，即使在政治上为当局所不满的左翼学者如郭沫若、马寅初之辈，亦皆名列其中，而有些颇得官方赏识的学者却名落孙山。学术面前人人平等，学术的权威由是而立。显然，建立学术高地，不仅要严防社会腐败之风（目前此风正猛烈地向我们袭来）对学术界的侵袭，而且要时时维护学术的独立、自由和尊严，对此，我们有颇多的感慨与期待，同时也是怀有信心的。

其次，看中“鸡鸣”这个名字，还因为鸡鸣山上有座鸡鸣寺，鸡鸣寺里有座豁蒙楼。古寺的晨钟暮鼓，往高处讲，自然可以引出一些有关人的精神生活与精神状态的话题，这里且不去说它。单是这豁蒙楼，就对我们今天的学术研究尤其是中国现当代文学研究，颇有些警戒的意义。豁蒙之义与启蒙相通。中国人吃尽了受蒙蔽之苦，但自从上一世纪80年代以来，不断有人说五四启蒙早已过时。然而看看近十多年的文学界吧，譬如，不久前我还看到一位法学家竟然出面捍卫“样板戏”里的所谓“公序良俗”和“民族精神”。这种种怪现状不都在说明着未经启蒙的精神蒙昧吗？我们的文学研究难道对此能漠然视之吗？

豁蒙楼是张之洞在创建三江师范学堂两年之后，也就是戊戌变法失败六年之后，为纪念他的得意门生杨锐而修建的。杨锐为政治改革触怒专制主义而掉了脑袋。张之洞重游鸡鸣寺，忆起甲午中日战起之年与杨锐同登此寺置酒畅谈、纵论古今，为国势阽危而痛叹的情景，似乎对当年学生吟咏杜甫“朗咏六公

篇,优来豁蒙蔽”的诗句又生出了一层系于现实的解读,遂倡议起楼,并亲笔题“豁蒙楼”匾额。看来,一切有点求新、求变头脑的人都有一种反蒙蔽的焦灼感。豁蒙者,解蔽也。看清了遮盖、蒙蔽之物而将其揭去,叫人心明眼亮起来。这既是一种自然现象,也是一种精神现象。譬如在鸡鸣寺建此楼之时,为了登楼远望,一览湖光山色,张之洞要求尽伐近边的丛木,这就是给自然景观除去了遮蔽。精神上的豁蒙当然是更加困难的。中国古人讲“正心”、“明道”、“解惑”、“劝学”、“致良知”等等,多少也有些精神豁蒙的意思在,但在那个专制主义的文化大框架之内,所谓豁蒙往往转来转去又变成了新的蒙蔽。专制必愚民,愚民必施蒙蔽之术,此为铁律,谁也破除不了的,即使在当代亦难免。就说20世纪中国的“文化大革命”吧,我们至今还记得,人一犯错误就检讨说受了蒙蔽,然后被“代表正确”的人教导一番,“心明眼亮”地去“战斗”,但不久就又有新一轮的“正确者”来宣布你再一次受了蒙蔽。清华大学曾流行一个顺口溜:“受不完的蒙蔽站不完的队,做不完的检讨流不完的泪”。何以至此?等到“文革”噩梦一醒,才知道当时全民都处在一个精神蒙昧的时代。

真正的思想精神上的豁蒙,现在叫启蒙(enlightenment),这是从18世纪西方启蒙主义运动才开始的事。在中国,五四启蒙打开了人的思想、精神的新境界,是人与文学的现代化不可缺少的一课。但是,老的“左派”说,启蒙是资产阶级的东西,早已被马列主义指导的革命所取代,现在再讲启蒙,就要“启”出反党的思想。所以,王元化主编的《新启蒙》曾被粗暴查禁,并受到批判。“新左派”则说,启蒙是西方来的“殖民话语”(按:此言本身倒是一个地地道道的殖民话语),要捍卫我民族独立性,应拒之于国门之外。马克思主义只能吸纳、包容而不可能颠覆、取代启

蒙主义。有些新派论者以“审美现代性”否定“资产阶级现代性”中的启蒙精神,也是很片面的。只要你承认人类的物质文明、政治文明、精神文明具有共同与共通之处,你就不能不会看到现代启蒙的核心精神之所在,这就是:使人告别奴隶状态,做一个独立自主之人;告别蒙昧状态,做一个心明眼亮之人;告别迷信盲从状态,做一个明理自觉、个性健全之人;告别视官、上司为父母、为老爷的传统的臣民状态,做一个敢于捍卫个人自由、平等权利的现代公民。凡此种种,中外先贤多有系统阐述,虽是老生常谈,至少在中国却并未过时。凡此种种,关乎民主、自由之制度建设,均为人类共同与共通的追求,早已超越了阶级与国度,没有什么你强加于我、我强加于你的问题。这里用得上孙中山的那句名言:“世界潮流,浩浩荡荡,顺之者昌,逆之者亡。”文学拒绝启蒙,便不出政治工具与庸人玩物两途,这当然是我辈同仁所高度警惕的。至今还有不少将“启蒙”与“政治”混为一谈,将“去政治化”与“反启蒙”作为一件事。岂不知有些政治行为本身,如果它不是立党为公、执政为民,那么它就必然是以蒙蔽人民为前提的。

再次,“鸡鸣”之称中的一个“鸣”字,至今仍不失其对文人学子的一种莫可名状的诱惑力。吾辈既为文人学子,便不可不思;思而有得,便不可不鸣;鸣而遇到不同之见或受权威压制,便不可不进而争、进而再鸣。如此往复无已,学术便得到发展。1957年“大鸣大放”虽然吃了苦,但人们至今难以忘怀那个短暂的学术春天所显示出的知识分子的良知与正气。最近十多年来,学术环境相对来说比以前是宽松得多了,“多元化”的口号也叫得颇为响亮,但总也形不成“百家争鸣”的局面。鸡零狗碎、庸俗不堪、充满广告味的“热点”(如文学界为所谓“名誉权”打官司之

类)倒是不断出现,也时有某某领域某某人有某某“新说”、某某“新论”的报道,但多为炒作,认真严肃的学术争鸣却是没有的。归根结底,这是学术界独立自由的创造精神的萎缩所致。简单化的、直线的“两元对立”(alternative)的思维模式已经使我们的学术受害匪浅。要神化鲁迅,就必把胡适妖魔化,或者反之。为了冲破“鲁郭茅”的评价格局,便非把沈从文、张爱玲、钱钟书抬得更高不行。这种非此即彼的视角,叫人辨不清历史的真实色彩。很少有人从综合的文化效应上,从人与文学之现代化总趋势上,去研究鲁迅与胡适的共同价值及其在今天的意义。如鲁迅主张改造贯为人奴而麻木不仁的“国民性”,张大“个性之尊”,呼唤“人国”之建立;胡适则鼓吹健康的“个人主义”,这在人的现代性追求上是一致的。又如关于中国现代文明的再造,鲁迅主张“外之既不后于世界之思潮,内之仍弗失固有之血脉,取今复古,别立新宗”,胡适则鼓吹“研究问题,输入学理,整理国故,再造文明”,二者相通之处也是十分明显的。一定要非此即彼、你死我活,首先被丢弃的往往是最有价值的东西。再比如,现在讲“民族性”、“民族精神”很时髦,但很少有人从鲁迅、胡适已达到的思想高度上来揭示“民族性”、“民族精神”之反现代性的巨大负面影响。只顾顺着“国情”、“中国特色”去讲,所谓“中国化”就往往不是化向新、化向现代,而是化向旧、化向前现代、反现代,就像鲁迅所说的:“并非将自己变得合于新事物,乃是将新事物变得合于自己而已”。

深度争鸣的缺失,还因为我们往往在貌似“多元化”的众声喧哗中,找不准价值的定位。主张“多元化”,提倡学术上互相宽容与尊重,决不意味着无比较、无权衡、无轩轻、无选择。面对互相对立的思潮与倾向,不偏不倚而“执中”就行了吗?孟夫子说

得很明白：“执中无权，犹执一也。”这里讲的这个“权”字非常重要。权就是秤锤，没有它，你无以知轻重。所以孟子认为，没有权衡的“执中”仍然是片面的、偏于一端的“执一”。现在有些貌似很“公允”、很“折中”的理论，其实是很褊狭的。褊狭之风与浮躁心情有关。孟子在讲到无“权”之害时，举了个生动的比喻：饥不择食、渴不择饮的人，别看他吃喝得津津有味，但其实他是得不到“饮食之正”的，因为口腹的“饥渴之害”使他不暇掂量、选择，不能沉着、从容地做事。我们现当代文学研究界的“后现代”的鼓吹者，有时就会露出这种“吃相”来。这样吃，就难免从垃圾里吃出“美味”——比如，从“文革”里品出“民主意识”，从“样板戏”里品出“后现代性”等等。所有这些现象都说明，一个既有价值定位又不定于一尊的深度争鸣的人文环境，对我们的学术研究是多么重要。

不论是文学创作，还是评论与研究，说到底就是苦心孤诣地把那么一点“思”、一些“感”用语言表达出来。现在时髦的说法叫做“言说”(discourse)。说什么？怎么说？这是言说水平的问题；向谁说？听谁说？这是言说对象的问题。心之所感有正邪，思之所得有深浅，言之所形有是非，这里边是大有讲究的。大抵古人早就感到了言说之难吧——晋朝有个叫刘处宗的人，家养一只会说人话的长鸣鸡。这位刘先生就是在与鸡的对谈当中“言功大进”，即大大提高了言说的水平。故而古人著书立说多称“鸡谈”、“鸡谭”云云。这个故事见于南朝宋刘义庆辑录的《幽明录》，那时的人看重言谈之功，才会编出这么一说。鸡当然是不可能说人话的。这一方面说明古人亟欲提高言说水平的迫切性，一方面也说明言说对象之难以到位的困惑与无奈。与其对牛弹琴，不如沉默与独语。与通人语的鸡对谈不是比与不通

情理的人对谈更有益吗？我们的《鸡鸣丛书》当然面临着当代世界的言说之难。单是中国现当代文学这一领域，从上世纪 30 年代以来，就在“说什么？怎么说？向谁说？听谁说？”的问题上形成了一系列的概念和规矩。这些概念和规矩，一直都在牢牢地统治着我们的头脑。如今，必须对它们一一加以梳理和甄别，有些应该被质疑、被替代、被颠覆。否则，我们的研究就不可能取得进展。这当然是困难的，但我们会在困难之中言说出新的水平来，这样，也就会逐渐建起学术的高地。

2003 年 5 月 30 日初稿

7 月 20 日改定

于南京大学中国现代文学研究中心

中国文艺学的现在和未来(代前言)

一 文艺学的学科性质

在整个文学研究领域,相对而言,文艺学是一个比较年轻的学科,也是一个学科定位不甚清晰、研究领域比较模糊的学科。因此,在对它的历史、现状和未来进行总体鸟瞰之前,有必要对其学科性质做一简要的界定。

据说,“文艺学”一词最先是在19世纪40年代初黑格尔学派的著作中出现的,见之于1843年麦登写的《现代文学史》一书的绪论中^①。可见,文艺学作为一门学科的出现,当在19世纪之后。但是,作为一种思想或理论学说,可以说古已有之。中国古代文论的“言志”说、“缘情”说,西方古代的“模仿”说、“寓教于乐”说,等等,都可以说是文艺学理论的最初源头。

我们之所以将“言志”、“模仿”等理论学说说成是文艺学的,是因为它们既不是对具体作家、作品或某一特定文艺现象的评论,也不是对某一民族或时代的文学发展所进行的历史描述或分析,而是关于文学的总体特性与一般规律的概括,因而具有广

^① 见[日]浜田正秀:《文艺学概论》,第3页,中国戏剧出版社1985年版。

泛的普适性。这就是我们依据自身的经验所理解的文艺学:所谓文艺学,就是人类对文学艺术(主要是文学)总体特性与一般规律的科学认识,是一种跨时代、跨民族(跨文化)的文学理论。

由此使我们联想到关于整个文学研究的分类。在我们看来,可以将整个文学研究划分为文学批评、文学史和文学理论这三大部类。^①文学批评是对具体作家、作品或文学现象的个别研究,文学史是对文学进程及其发展规律的探讨,文学理论则是对文学总体特性的抽象概括,并对文学批评和文学史研究提供基本理论方面的支持。当然,在具体的文学研究中,这三大部类的界限不一定十分清楚,但作为一种理论上的划分当是无甚异议的。

那么,文艺学和文学理论又是什么关系呢?在我们看来,这只是对于同一对象的不同指称:就“中国语言文学”这一学科来说,文艺学不同于哲学学科中的美学,也不同于艺术学;另一方面,就文学研究领域本身来说,相对文学批评和文学史而言,作为文学研究的三大部类之一,往往被习惯地称之为“文学理论”。也就是说,“文艺学”是对一个学科的称谓,“文学理论”则是对文学研究中某一研究领域的称谓,而在实质及内涵上却是一回事。至于“文艺理论”,是因为文学作为艺术的总体特性和一般规律,同艺术的总体特性及一般规律总是相互联系、密不可分的,文艺学或文学理论研究往往较多的涉及到艺术,因此,“文艺理论”实际上就是“文学理论”的别称,不必细究。

① 在前苏联的教科书中,将文艺学划分为文学理论、文学批评和文学史三大部类,显然是将文艺学等同于整个文学研究了,或者说是文艺学的广义解释,今不以为训。

当然,我们说文艺学不同于美学和艺术学不等于说它们之间没有任何关联;恰恰相反,文艺学和美学、艺术学的关系非常密切。美学侧重从哲学的角度阐发审美的规律;艺术学主要是研究艺术的总体特性;而文学作为艺术,对它的研究必然地要涉及到美学和艺术学。并且,就其跨时代和跨民族(跨文化)的特点来说,文艺学和比较文学又非常相近,不同的无非是:前者更多的侧重文学理论,后者更多的侧重文学现象。因此,美学、艺术学和比较文学当是文艺学最直接的相邻学科,研究文学的总体特性和一般规律当然要涉及文学的艺术特性、审美规律及其跨时代、跨民族(跨文化)的比较研究。由于和美学的密切关系,决定了文艺学具有较强的思辨性,有时它也像美学那样借助于哲理思辨阐发文学的审美规律;由于和艺术学的密切关系,决定了文艺学、文学理论和文艺理论这三个概念在某些语境中难以截然区分,甚至三者同义,三个概念的交替使用往往是为了行文的方便;由于和比较文学的密切关系,决定了文艺学对文学研究的跨时代、跨民族(跨文化)的特点,从而着眼于文学(艺术)总体特征和一般规律的探讨。

事实上,在中国国务院学位委员会颁布的研究生培养目录中,文艺学是被列为“中国语言文学”(一级学科)之下,与“汉语言文字学”、“中国古代文学”、“中国现当代文学”等并列的八个二级学科之一。^① 关于这一目录的“介绍”,也是将文学基本理

^① 在中国国务院学位委员会研究生培养目录中,“文学”门类包括中国语言文学、外国语言文学、艺术学和新闻学四个一级学科。其中,中国语言文学包括文艺学、语言学及应用语言学、汉语言文字学、中国古典文献学、中国古代文学、中国现当代文学、少数民族语言文学、比较文学与世界文学共八个二级学科。

论研究作为它的基本内涵,将文学艺术(主要是文学)的总体特性及一般规律的研究作为它的基本任务。这就是迄今为止中国学术界公认的、最权威的关于文艺学作为一门学科的诠释。

文艺学的基本任务是研究文学的基本理论,并不等于说这一学科只涉及文学的基本理论。如上所述,文艺学同美学、艺术学和比较文学就有着密切的关系;另一方面,就其内部而言,文艺学还应研究自身发展的历史,如中国文论史、外国文论史等,甚至延伸到比较文学或比较文化等领域。毫无疑问,就文艺学整个学科的性质而言,这类研究都是不可缺少的;另一方面,这类研究也不可能脱离文艺学的基本任务,应当环绕文学基本理论研究这一中心。如果不能牢牢把握住文学基本理论研究这一中心,文艺学就会失去它存在的理由,例如中外文论史就可以分别放在中外文学史中研究。

二 历史的回顾

19世纪之后,文艺学获得重要发展。在西方,德国古典美学从哲学的高度为文艺学的发展奠定了坚实的理论基础,特别是它那高屋建瓴的哲理思辨,为从宏观的角度揭示文学的本质和规律提供了方法论的基础。德国古典美学之后的马克思主义学派、文化历史学派、心理学派当是从19世纪到20世纪初叶之前文艺学的三大重要学术思潮,他们或从政治的,或从文化的,或从心理的角度对文学的现实意义进行了深刻剖析,特别是在文学的思想、价值和心理意义方面进行了全方位的阐释,做出了历史贡献。20世纪以来,以俄国形式主义、英美新批评和结构

主义为代表的形式理论则从文学本体的意义上确立了文艺学的学科地位,他们关于文学文本(文学载体)、文学语言、文学结构、文学叙事等形式理论方面的研究,从另一角度丰富了文艺学的内涵。

文艺学在中国的形成和确立和马克思主义在中国的传播和确立几乎是同步的。20世纪上半叶,先进的中国知识分子肩负救亡与启蒙的重任,首先接受的是马克思主义美学和文论,对于同马克思主义美学相关的文化历史学派等文艺理论则是“批判地接受”。鉴于当时的语境,中国的文艺学不可避免地表现出对于国学传统的冷漠、对于马克思主义美学之外各种理论学派的拒斥,于是,毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》及其所代表的文艺学说成了中国文艺界的主流话语。

20世纪50年代至文化大革命结束之前,极“左”思潮和庸俗社会学在中国盛行,马克思主义美学和文论被教条化、庸俗化,中国意识形态和思想文化的大门被紧紧关闭,国内学界对于20世纪西方文艺学的发展几乎一无所知。这一时期,文艺理论与批评的惟一功能是充当政治和政策的传声筒,文艺学的独立性和学理性丧失殆尽。这是中国文艺学停滞不前的时期,也是其声名狼藉和最不光彩的时期。

“文革”结束之后,文艺学得到迅速发展。80年前后关于文艺与政治的关系等重要文艺思想的拨乱反正是其走向正道的开始,80年代中期关于文艺学方法的大讨论使其在学术界大出风头,为其后来的发展开辟了新的视域。此后,在大量译介和借鉴20世纪西方文艺学的同时,逐渐形成了自己的话语方式和研究领域,特别是在文学语言、文学叙事和文学文体等领域的开拓性工作,初步显示了本学科的特殊价值,同时也初步确立了文艺学

作为一个学科的学理形象。

首先值得一提的是关于文学语言的研究。由索绪尔所开创的现代语言学对 20 世纪的美学和文论产生了重大影响,英美新批评关于科学语言与艺术语言的划分、关于语言与意义的理论、关于“向心式”和“细读式”的文学批评等,都同索绪尔的语言学有着直接或间接的联系。80 年代以来,这些观念和方法对中国的美学和文论产生了重大影响,很多理论批评开始将文学作为“语言事实”进行研究,取得不少成果。这种研究与传统的文学语言研究不同,即不是将语言作为文学的表达工具,而是将语言作为文学的符号或本体存在,体现了 20 世纪的语言观、文学观和方法论。

其次是关于叙事学的研究。叙事学肇自法国结构主义,主要是借助结构主义语言学的理论和方法对叙事文学或文学的叙事方法进行深层结构分析,提出了诸如功能与结构、作者与叙述者、叙事话语与叙事语法、叙事视角与叙事时间等概念,表现出文学文本研究的新视野、新思路和新境界。这一研究从 80 年代后期逐步被介绍到中国以后产生了积极影响,特别是近年来已有不少学者开始尝试借用这一方法研究中国叙事文学,取得了不少使学界称道的优秀成果。就广义的“叙事文学”来说,我国的史传类作品也可列入此类。因此,研究中国文学的叙事策略、叙事时序、叙事结构等当是大有可为的,从中可以窥见中国和西方在叙事方法方面的不同民族风格。^①

还应提到的是关于文体学的研究。中国古代的“文体”概念主要是指文章和文学的类别、体式,而这一意义实际上是西文的 genre 或 style,即“文类”或“体裁”概念。西方关于文体的研究,

^① 参见《杨义文存·中国叙事学》,人民出版社 1997 年版。