

星期日评论

星期日评论 • 罗强烈 著



四川文艺出版社

责任编辑：龚明德

封面设计：任兆祥

插页摄影：冰 蕾

版面设计：李 军

书名 星期日评论

作者 罗强烈

出版
发行 四川文艺出版社

成都盐道街三号

经销 四川省新华书店

印刷 四川新华印刷厂

1987年7月第一版 开本 787×960 1/32

1987年7月第一次印刷 印张 14.5

印数 1—3,090 册 字数 246

ISBN 7—5411—0071—4/I·72

统一书号：10374·410

定 价：2.50 元



本书作者

摄于1986年10月

罗强烈，男，二十七岁，四川古蔺人。

父亲早逝，所耗乃母亲一生心血。和许多孩子一样跌跌撞撞地成长：照例在故乡小学厮混，后因家境艰难转至贵州仁怀念中学。一九七八年考入四川大学，毕业分配，完成了由乡场而北京的历程。先在化工部外事局当秘书，不久便到《中国青年报》任编辑和记者。

工作之余涉足文学批评，曾出席首次“全国青年文艺理论批评工作者座谈会”和“第三次全国青年文学创作会”。

序

李 陀

我以为二十世纪的文学批评有两点特别值得注意。一是相当多的文学批评和某些哲学和数学的思索一样，实际上成了一种心智高度紧张的智力游戏——当人的思维超越一定的功利目的，完全是为了试验思维的可能性而进行思维的时候，这种游戏性质就变得十分明显。文学批评或许是人类各种复杂奥妙的精神活动中最复杂、最奥妙、也是最艰难的一种。这是因为无论文学的内容方面还是形式方面，都不仅是人的种种情感和心理活动的产物，并且它们必须以这类活动中最幽深曲折、难以捉摸的部分做自己的对象和材料；换句话说，文学作为一种人的精神活动，其活动范围正在人的精神活动的最复杂奥妙的区域之内，而这一切恰恰是文学批评研究和批评的对象。这使得文学批评成为非常诱人的一种行当。许多才智出众的人都试图在这工作中探究自己的智力的极限。二十世纪有那么多哲学

家、语言学家、心理学家、人类学家都涉足文学批评，又有那么多的文学批评家竭力使文学批评进入更高的境界，例如使一定的批评方法上升为某种方法论，都可以说是这种探究的证明。

但是，说这种探究具有一种智力游戏的性质，只是相对而言。实际上，当批评家们面对文学的时候，是不可能真正超越功利的。因为文学对于他们恰如女妖斯芬克斯，他们在她面前不能不努力思索并试图解答关于人的怪谜。回顾文学批评史，大约谁都不会忽略这样一个事实：文学批评一方面是文学的批评（例如社会学批评对文学流派形成的社会历史条件的分析、新批评派由细读“本文”而进行的“内部批评”等等），一方面又是人的批评——人类想要彻底了解自己的古老愿望深深地潜藏于文学批评之中。这在传统批评中是显而易见的。在传统批评当中，批评的中心永远是文学人物的性格分析、作家与作品间的关系之类，批评家的激情总是不离作品中的人、写作品的人以及读作品的人。当然，在绝大多数情况下，他们这样做的目的带有很强的功利性，主要是想强调文学对人和社会的重要意义，强调文学在形成人的人生观念和生活态度中的作用。正因为如此，这些传统批评家对人的批评大多数情况下都还是一种间接的批评。与此对照，在本世纪盛行的许多反传统批评的流派，例如心理

分析的批评、神话原型的批评以及某些结构主义和符号学的批评等等，其批评的目标就更加直接地指向人的存在状态和人类意识的深层结构，而这样的研究以往都是由心理学、人类学、文化学、历史学之类的学科来承担的。各种文学现象和文学作品在许多当代批评家那里，似乎已经完全成为研究人这种特殊存在物的媒介或材料，成为人解开人之谜的一条特别的途径，成为二十世纪人们最关注的一门学问，即人学的一个分支。

我以为这是当代文学批评另一个特别需要注意之处。

非常有意思的是，如此把文学批评拓展为一种特殊的获得关于人的知识的方法，这当然带有明显的功利性，但这并不妨碍相当一部分批评家在进行这样的批评时仍然使自己的思维具有程度不同的智力游戏的性质。当然他们这样做的时候，难免为了满足纯思辨的乐趣而付出种种代价，例如一方面使研究对象和研究方法高度抽象化，一方面却使这研究日益脱离文学创作及文学欣赏的实际。不过，正如在数学和物理学等领域中的情形一样，我们很难判断人类的智慧在试探自己的能力极限时，究竟哪些思维成果是“有用”的，而哪些不过是思维的浪费。爱因斯坦在研究相对论的时候，根本没有考虑它的可能的用途，他所以写下《运动物体中的电动

力学》这一篇幅不大却永远不朽的划时代的论文，是因为他相信如此庄严、和谐、美丽的宇宙一定有某种秩序，那秩序的奥秘或许是人类永远不能完全认识的，但他却偏要寻根究底。至于相对论后来成为人类现代自然观的基础，并且在现代科学技术中得到那样广泛的应用，则是当时才二十六岁的爱因斯坦始料未及的。类似的情形在自然科学史上固然说比比皆是，但是它们也悄悄进入了文学批评领域则似乎还未被人十分注意。例如神话原型的理论最初来自人类学的研究，人类学家把这种研究完全是当做一种纯粹学术问题来对待的；然而当文学批评家掌握了这一理论，并将它用于文学批评的时候，人们才发现它对认识文学以及通过文学来认识人是多么“有用”。

习惯于传统批评思路的人，面对世界当代的文学批评常常感到惶惑，觉得它们太玄、太繁、太复杂。其实，如果能够正视任何一种认识过程都难以避免的种种挫折、失误或由于把某种认识推向极端后必然会带来的片面和局限，则不难理解当代的世界文学批评这一新格局实在是文学批评自身的一次重大进步。它使得文学批评得以成为人类最复杂、最活泼的思维运动之一。

这恰与中国当代文学批评的发展成十分鲜明的对比。

人们已经对几十年来的中国当代文学批评做了种种批评和检讨。但我觉得还应该特别指出，这一发展的一个重要特征是批评家智力的不断下降，以至最后终于形成批评史上这样一个奇观：一方面以文学批评的名义成千上万地发表各式各样的批评文字（一场又一场的批判运动使得它们得以一次又一次铺天盖地而来），其数量在世界批评史上也属罕见，另一方面却是批评家日益失去自己的聪明才智，成为麻木而机械地制造某类八股文的匠人——他们的智力似乎被掏空了或冻结了。因此，正当世界的文学批评越来越生动活泼，批评家们开始更多地具有智力游戏的意识，使文学批评如同哲学、数学一样成为人类试验思维的可能性的精神活动的时候，中国的当代文学批评恰在智力上陷入一种极度的贫困。幸而一九七六年之后中国的当代文学批评发生了转机。

如同在严冬中堆积起来的冰雪要慢慢融化一样，渗透在中国当代文学批评中的那股阴寒之气也不能一时驱净。尽管新时期的文学批评伴随着文学的急剧发展渐渐活跃起来，但根本性的变化应该说发生在一九八五年。因为正是在这一年里，一批三十岁上下的青年批评家出人意料地突然登上文坛。他们立刻给批评界带来一股热烈的生气，有如夏风初来，满园青翠。当然，一九八五年对文学创作也

是收获甚丰的一年，《爸爸爸》、《黄泥小屋》、《透明的红萝卜》、《小鲍庄》、《异乡异闻》、《你别无选择》等小说的出现，毫无疑问使当代中国文学进入了一个新的境界。但是，相较之下我以为批评界的新变化对未来文学的发展更为重要。因为文学批评的发达水平实际上是衡量文学的创造力和自觉程度的一个尺度。如果回顾一下文学史，我们就不难看到几乎每一个伟大的文学时代走向成熟的过程，都同时又是文学不断进行自我审视、自我批评并为自己不断寻求新的气象、新的价值的过程。而这一切只能通过充分发达的文学批评才能完成。因此，或许一个批评繁荣的时期未必是一个伟大的文学时代，但我们不能想像一个伟大的文学时代却不伴随着繁荣的文学批评。在一九八五年崛起的青年批评家群之所以让我们特别振奋，正是因为尽管这些青年人初出茅庐，羽翼未丰，有着种种缺陷，然而他们令人耳目一新的作风和思路却十分迅速地产生了重大的影响，明显地在推动文学走向真正的自觉。

青年批评家们给中国当代文学批评带来了的影响是多方面的，其中之一——我始终对这一方面有特别的兴趣，因为它们是以往的文学批评、包括中国古典的文学批评所十分匮乏的东西——即是在文学批评中强调思维的创造性。八五年以来青年批评

家们已经发表了相当数量的批评文字，如果能从总体上对它们进行一番考察，则上述特点是相当明显的。或许有些青年批评家还不够自觉，或许有些青年批评家已经相当自觉，他们往往在批评中已经不满足于对文学或对批评有所创见，或是在文学批评领域中能够自立门户，形成自己的一套东西；他们似乎是在建立对理论思维的一种新的态度，是要求贯穿于文学批评中的思维活动具有一定的实验性质，或者叫做游戏性质。我们经常可以听到一些对青年批评家们的批评文章的批评、抱怨甚至相当刻薄的讽刺，这种反感甚至敌意可能出自各式各样的理由，但我想青年批评家们这种对理论思维的实验态度是一个非常重要的原因，只是反感者和批评者时时有苦说不出而已。这也不奇怪。因为中国儒家文艺观中有一种非常彻底的功利主义，孔子说：“诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”（《论语·阳货》）这是在论诗，但是何等讲求实惠。在这样的观念影响下，中国的文学与文学批评自孔子至今都不能不以一定的功利做支点。这形成了一个十分牢固的传统。这传统当然有其好的一面，例如中国文学的发展总以一种阔大深沉的忧患意识做贯穿，例如中国的文学批评无时无刻不在关心文学的社会效益等等。但这也给中国的文学和文学批评带来种

种严重的缺陷，其中之一，是文学和文学批评的发展被紧紧地约束在一个相当狭窄的通道之内，从而缺少发展本应当具备的多种可能性。以文学批评而论，自春秋以降可说已经有了两千多年的发展，虽然其间出了一部《文心雕龙》（此书可谓前不见古人，后不见来者），虽然许多古代文论家的思想以其独到深刻使我们今天的人仍然钦佩之至，但事实是，它们始终未能升华成为一种科学。这并不奇怪，因为以实用为宗旨的思想活动很难进入科学的境界。而中国古典文论家们除极少数外，恐怕都不能想象自己的思想哪怕是暂时离开具体的社会功利，从而去享受一种为思想而思想的自由。问题是这种态度也是一种文化遗产，它不能不对中国现代和当代的文学批评家发生深刻的影响。因而他们之中的许多人对青年批评家们的一些批评文字有反感，这是有深刻的原因的。不过这也正从反面说明，青年批评家们之所以这样执著地追求一种为旧的传统所没有，而对当代文学批评却是绝不可缺的新的精神，也是有其深刻的原因的。

罗强烈是近年来活跃于文坛的青年批评家之一，现在他的批评文字将由四川文艺出版社结集出版。我不想在这里对他的文学批评做细致的评价，那可以而且应该由读这本评论集的读者自己去进行。但我读了收入这集子中的诸篇文章后的确有许

多感想。我最感兴趣的是罗强烈的文学批评在短短几年中的迅速变化。倘我们把这本集子中的第一篇文章与最后一篇文章相比，这变化可以说一望可知。那么，这样的变化意味着什么呢？实行这变化的人又究竟在追求什么呢？当然，可以依照目前通行的一种看法，说罗强烈和其他青年批评家一样，是在探求并实行文学观念和批评观念的变革，是在文学批评中努力尝试建设新的观点和新的方法，是在有意地加强主体意识等等。这些大约都不错。不过我以为还有一点特别值得注意，即产生这些变化的一个非常重要的动力大约是青年批评家企图对文学批评中的思维本身寻找一种新的理解和新的态度。或许他这种探求还不十分自觉，但这并不重要。历史发展中常常有这样的现象：在一场深刻的社会或文化的变革中，新的社会或文化意识最初都是悄悄地在人们心中萌动，但它们或迟或早要被那些最敏锐、最富于求索精神的人觉察、意识，然后才逐渐普及成为一种普遍的社会或文化意识。在罗强烈的文学批评那些引人注目的变化背后发生的，我以为也正是这样一个过程。

罗强烈最初发表的一些评论文章，如《论何士光小说的艺术特色》等，显然还都是比较传统的、正规的。当然这里所说的“传统”主要是指近几十年中所形成的、通行于中国当代的批评界的一种文

学批评的模式，即所谓社会学的批评。这种批评最近引起很大的争议，并且争论中所涉及的问题十分广泛，许多讨论也相当复杂。如果抛开种种误会与枝节（如社会学的批评是否“过时”之类）不论，我想争论中最中心、最关键的，是这种批评是否应该在今天的文学批评中仍然占据正统的、被认为是唯一正确的地位问题。社会学的批评如果仅仅做为文学批评的诸种可能的批评模式中的一种，其作用和地位本来是无可非议的。但是由于这种批评思想自西方传入国内后，很容易和中国的“文以载道”及道德决定论等传统意识溶合，因此不仅很快在当代文学批评中取得一种君临一切的特殊地位，而且逐渐成为一种十分普遍的思想方法。不只少数批评家，就连以千百万计的大多数读者，当他们一进入文学欣赏的领域，当他们一要对某个文学作品或某类文学现象进行一定的价值判断时，他们就只能从社会学——其中不少人还是从庸俗社会学——角度考虑问题。他们的思维不能不被上升为一种思想方法的社会学批评所控制，如同一条河流不能不在既定的河床里流过。因此，罗强烈较早写的那些评论文章，无论写得水平如何（这是可以具体讨论分析的），我们总觉得缺乏个性色彩，缺乏思路的自由和开阔。幸而他没有固执地只走一条路。在他后来写的一些文章，特别是近一年多来所写的若干批评

文字中，我们不仅看到其批评模式发生了很大变化，而且还看到了思维形态的变化。这在他近来的文学批评提出的几个命题中表现得十分明显。

例如罗强烈有一篇很短的文章《形式的增殖效应》，他在文中提出：“我认为，艺术形式有增殖效应。作为具体的艺术作品，当它选择到表达内容的最佳艺术形式时，便会使自己的内容产生增殖、带来作品之外的新内容，正如古人所说的‘象外之象’、‘景外之景’。”为了论证这一观点，罗强烈举了一个相当极端的例子，即中国的书法艺术：书法毫无疑问是一门最讲形式的艺术，但我们却不能说它完全没有内容，相反，好的书法总让我们能体会其中的种种微妙的意旨和情趣，然而很明显的是，这内容差不多都是由布局、间架、笔势等形式因素增殖出来的。书法当然不是文学，因此罗强烈又举《百年孤独》中的象征手法的运用为例：这部小说讲的是有关布恩地亚家族的命运的故事，但是由于马尔克斯采用了总体象征的艺术形式，于是作品内容大大地得到扩大，它使读者不能不联想到拉丁美洲的命运。《形式的增殖效应》一文十分简短，因而这些论证都不能不相当简略，但它还是提出了一个十分尖锐的问题：我们究竟应当怎样看待文学中的形式因素？它们是否仅仅是手段？它们在文学创作中是否只能被动地为内容所“决定”，只

能为内容“服务”？许多年来，中国的文学理论和文学批评有一个显著特点，就是对文学的形式方面十分轻视。不过这种轻视是通过一个十分郑重严肃的公式，即所谓“内容决定形式”来体现的。罗强烈显然是在向这一公式挑战。他在文中还说：“在形式的增殖问题上，还有许多谜，有待更深入细致地科学分析和科学证明。”这就干脆把形式问题看做是一个远未弄清楚的“谜”。这和那种只把形式看做是一种手段、似乎对此根本无须讨论的立场，可以说截然相反。我则赞成罗强烈的态度。“内容决定形式”这一公式的根本缺陷是过于粗糙和简单，根本不能用来描绘或表述内容和形式之间的复杂联系。实际上，文学中的形式是个极为复杂的系统（例如把小说、戏剧、诗歌看做是文学形式，又把文体、结构、风格等也看做是形式，这显然是在不同意义、不同层次上使用形式这个概念），作家、艺术家在其创造过程中，都不能不通过一定的艺术的形式系统去思考并把握现实世界。正因为如此，对任何一个作家来说，最重要的是熟悉和掌握一套文学的形式系统，并且经过长期的学习锻炼，将它化为自己的思维方式；这种思维方式将使他获得一种不仅与一般人不同，而且也 and 哲学家、政治家之类人十分不同的心理经验，又使他能够以一定的艺术形式表现这种心理经验，从而在客观对象和

人类心理之间建起一座同构的桥梁。这无疑是一个非常复杂的过程。仅用内容和形式两个范畴以及这两者间的关系来描述、概括这一过程肯定是不科学、也不准确的。即使我们一定要用这一对范畴来考察文学创作现象，那么它们之间的交互作用在实际创作过程中也是非常复杂，决不是简单地谁“决定”谁。因此，我十分同意罗强烈的意见，形式问题对我们的确还是个谜。过去由于文艺理论在这方面的幼稚和粗糙，曾经给文学实践带来许多混乱，例如许多人将作家生活经验的重要性绝对化，认为“生活积累”才是文学创作最重要的条件；又如有人强调作家一定要有先进的世界观，认为思想倾向是决定性的因素，等等。孤立起来看，这些说法并非全无道理。但是持这样说法的人常常忽略，这些条件和因素只能决定一个有条件成为作家的人最终成为一个什么样的作家。然而，成为一个什么样的作家实际上是个第二位的问题，第一位的问题应该是怎样才能够成为一个作家。人们经常叹息近数十年中国没有出大作家，究其原因当然十分复杂，但若从我们文学的基本理论上检查，这种以第二位的问题取代第一位的问题的做法，不能不是个值得我们认真回顾和检讨的重要原因。它使得为数不少的人在还没有真正成为作家之前，就把注意力集中在自己应该成为什么样的作家。其实，对他们来说，

首先要做到是经过认真严格的学习和训练来熟悉、掌握一定的文学形式系统，学会以这种形式系统做自己认识世界和把握世界的方法（当然对那些天才的作家来说，他们又往往不满意于掌握某种已有的形式系统，因此要创新，创造出的一套新的形式系统）。在这方面，罗强烈在《形式——一种创造过程》一文中发表了很好的意见。他在这篇文章中指出：“作为一个作家，他的创作活动的有一部分，往往是凭自己对生活的现实的感情和感觉，直观地去对那一组生活材料进行安排和构造，也就是让他心目中的一种理想形式去对生活材料进行有意识的规范。这样，在新的组合过程中，形式消失了，而由形式所联系和组织起来的生活材料，产生了一种特定的内容和意蕴。”我很赞成这个意见，除了一点小的修正，即“创作活动的有一部分”这个限制可以不要。或许有人认为这会否定创作中的理性活动的作用，其实不然。理性对文学创作的作用是个事实，只不过这种理性活动由于被作家的特殊的思维方法所限制，其活动另具一种机制而已。可惜我们对这种机制往往认识还不够清楚，需要从创作心理学角度进行深入的研究。

罗强烈在他的文学批评中所提出的许多看法中，还有一些（可惜它们有时表述得不够清晰、准确，论证得也不够充分）也都很有意思，很值得注