

游友基 著

守望与展望

中国文学与闽籍作家论集



守望与展望

——中国文学与闽籍作家论集

游友基 著



海峡出版发行集团
THE STRAITS PUBLISHING & DISTRIBUTING GROUP



鹭江出版社
LUJIANG PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

守望与展望：中国文学与闽籍作家论集 / 游友基著.
— 厦门：鹭江出版社，2013.3
ISBN 978-7-5459-0578-6

I. ①守… II. ①游… III. ①中国文学—文学评论—文集 IV. ①I206-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第052155号

守望与展望

——中国文学与闽籍作家论集

游友基 著

出版发行：海峡出版发行集团

鹭江出版社

地址：厦门市湖明路22号

邮政编码：361004

印刷：福州力人彩印有限公司

地址：福州市鼓楼区福飞路

邮政编码：350003

义井村池前10号鼓东工业小区

开本：889mm×1194mm 1/32

印张：10.25

字数：239千字

版次：2013年3月第1版 2013年3月第1次印刷

书号：ISBN 978-7-5459-0578-6

定价：38.00 元

如有发现印装质量问题请寄承印厂调换

【目/录】

一、文学动向

世纪之交中国文学的“现代”与“后现代” / 3

二、新诗创作

新诗在诗潮激荡中推进现代化 / 15

新诗现代化进程:诗体变革与诗神再造 / 25

新诗的危机、转机与生机 / 35

九叶诗派“玄学”之渊源 / 41

九叶诗派的“玄学”主张及特征 / 59

试论艾青“诗的散文美”的美学主张及其创作实践 / 81

艾青诗论:致力于新诗美学体系的建立 / 95

辛笛对中国诗歌现代化的贡献 / 114

辛笛诗歌的创作个性 / 122

唐湜诗论对新诗发展的贡献 / 142

三、小说天地

古典向现代的转型——苏曼殊小说论 / 163

超越鸳鸯派 走向浪漫抒情——苏曼殊小说论 / 172

中国和世界现代文学视界：

丁玲小说的社会意义与审美价值简论 / 181

京派与现代派的遇合——汪曾祺早期小说论 / 193

四、戏曲理论

中国古典剧论的一个审美观点——“趣” / 209

徐渭《南词叙录》的戏剧美学思想 / 218

王骥德的戏曲风格论 / 231

略论李渔戏剧美学思想的特点 / 239

五、闽籍作家

试论林纾的旧体诗创作 / 259

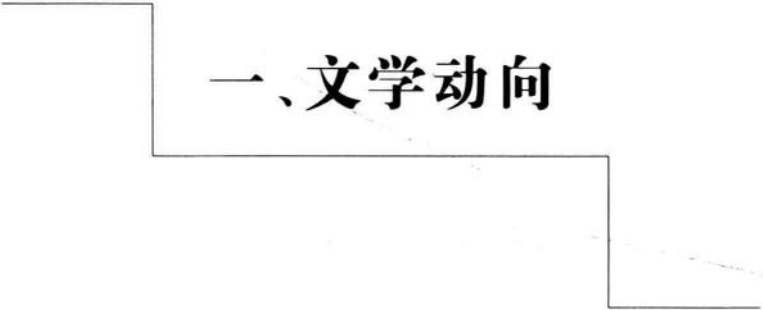
林纾《剑腥录》新论 / 283

林纾、陈衍赴台经历及创作 / 298

略论郑振铎对中国文学现代化的贡献 / 306

郑振铎小说的独特价值 / 317

后 记 / 333



一、文学动向

世纪之交中国文学的 “现代”与“后现代”

在世界文学格局中，“现代”指现代主义，“后现代”指后现代主义。现代主义与后现代主义有着时间上的延续关系。现代主义大约指19世纪后半期到20世纪中叶“二战”前后这样一个历史时期。后现代主义大约从20世纪60年代至今，七八十年代达到鼎盛，90年代后减弱。“现代”与“后现代”蕴涵着相同与不同的思想观念，即在精神实质上既有联系，又有区别。这个精神实质就是所谓“现代性”与“后现代性”。现代主义文学从19世纪70年代的前期象征主义诗歌开其端，包括了后期象征主义、未来主义、超现实主义、表现主义、意识流文学等，直至存在主义。后现代主义文学包括了新小说、黑色幽默、垮掉的一代、元小说、魔幻现实主义、投射诗、具体诗、语言诗等等。世界文学格局中的中国20世纪文学，在百年中把西方的现实主义、浪漫主义、现代主义、后现代主义都加以误读、变形、压缩、改造。广义的现代性指文学摆脱古典形态及近代的过渡形态而成为现代形态，狭义的现代性指现代主义。后现代性则无广义、狭义之分，指的是后现代主义。中国的现代主义从20世纪20年代象征诗发端经30年代现代派诗歌和新感觉派小说，到40年代九叶诗歌和徐訏、无名氏小说，至1949年建国，即告中断，80年代中期回归，90年代成形，而此时，后现代主义也急促降生。

后现代是对现代的继承与发展，更是对它的反拨与叛逆。二者最重要的共同点是反叛传统、标新立异，具有先锋姿态。它们的区别也颇为明显。美国批评家伊哈布·哈桑列出其 33 种不同之处，兹择数项比较于下^①：

现代主义	后现代主义
形式（联接的、封闭的）	反形式（相互脱节的、开放的）
等级序列	无序
距离	参与
体裁/疆界分明	文本/互涉文本
隐喻	转喻
独根/深度	散须根/表面
阐释/阅读	反阐释/误读
所指	能指
叙述/宏观历史	反叙述/微观历史

诗人、学者郑敏认为，现代主义诗歌与后现代主义诗歌的不同点是^②：

现代主义诗歌	后现代主义诗歌
1. 承认超验的本体论，希望通过矛盾斗争达到宗教的哲学的最后和谐	1. 反对超验本体认识论
2. 真理一元，有标准	2. 真理多元，或无结论
3. 强调预先设计、控制，有最终目标的发展，创作也是这样	3. 认为变是一切，不可能预先设计，事物生生灭灭，永不停止，抓住此时此刻的现实生活，给予应当表达

① 钱衍善等：《后现代主义》，社会科学文献出版社 1993 年版，第 166 页。

② 郑敏：《诗歌与哲学是近邻：结构—解构诗学》，北京大学出版社 1999 年版，第 145 页。

- | | |
|---|---|
| 4. 认为作家要能自觉地将杂乱的生活现象组织成一个有机的整体，并道出其中的意义 | 4. 创作不必寻求杂乱现象的统一，更不必将其结构成有机整体以传达什么固定的意义 |
| 5. 创作，不是自发的，即席的 | 5. 强调创作要追随多变的想象力的流动，没有预定设想，可以自发随机创作 |
| 6. 文字为表达的工具，文学有表现功能，不怀疑表达会失真 | 6. 对文字、文学是否能如实地表达作者的意图持怀疑或否定的观点 |
| 7. 重视事物（包括诗歌）的普遍性、世界性 | 7. 重视事物（包括诗歌）的特殊性、地域性 |
| 8. 强调封闭式诗歌形式 | 8. 强调开放式诗歌形式 |

刘象愚等人主编的《从现代主义到后现代主义》一书认为，现代主义与后现代主义小说有以下区别^①：

现代主义小说

对小说形式内部革新
讲究技巧、情境、结构、语言
意义荒诞
推崇精英文学、纯文学
运用内心独白、自由联想等手法

后现代主义小说

对小说这一形式本身质疑、解体
模糊文体界限，破坏叙述常规
没有意义，只有语言游戏
没有界限
运用讽仿、拼接等手法

通过这样的比较，也许可以描述现代主义与后现代主义的不同风貌了，但要对其特征进行概括是十分困难的。刘象愚等人从四个方面对现代主义做出概括：

1. 由于危机感、幻灭感等导致悲观厌世情调；
2. 由于个人的异化而导致文学形式的荒诞与变形；
3. 由于个体的发展、自我意识的增强而使文学重于创造、

^① 刘象愚、杨恒达、曾艳兵：《从现代主义到后现代主义》，高等教育出版社 2000 年版，第 345 页。

工于形式；

4. 由于心理意识的加强使整个文学向内转，重主观，形成意识流般的特点。

“这四个方面互相渗透、互相影响、互相联系、互为因果，最终形成一个生机勃勃的有机体。”他们认为这样的概括“同样不能说是圆满的。”^①

刘象愚等人从三个方面概括后现代主义的基本特征：（1）不确定性的创作原则。包括主题、形象、情节、语言的不确定。1968年，英国小说家B·S·约翰逊别出心裁地发表了一部装在盒子内，封面可以移动的散装活页小说，读者可随意将全书27章重新排列，任意组合，可以从任何一章开始阅读，也可以在任何一章停住。这个例子非常典型地说明后现代小说主题、人物、情节的不确定性和叙事的游戏特点。（2）创作方法的多元性。主要体现在后现代主义与现代主义、现实主义、浪漫主义的融会贯通之中。（3）语言实验和话语游戏。所谓“现实”，只不过是语言虚构的假象，“一切都是词语，仅此而已。”（贝克特《难以名状状态》1932年），语言本身就是意义，语言是游戏，作品是一个独立的“自身指涉”和完全自足的语言体系。^②

哈桑认为，后现代的两个核心原则是“不确定性”和“内在性”，后现代文化艺术的基本特征是解构性和重构趋势。一、解构性是一种否定、颠覆既定模式或秩序的特征，表现

① 刘象愚、杨恒达、曾艳兵：《从现代主义到后现代主义》，高等教育出版社2000年版，第7页。

② 刘象愚、杨恒达、曾艳兵：《从现代主义到后现代主义》，高等教育出版社2000年版，第14-23页。

于：(1) 不确定性；(2) 零散性；(3) 非原则性；(4) 无我性，无深度性；(5) 卑琐性。二、重构趋势，表现为：(1) 反讽；(2) 种类混杂；(3) 狂欢；(4) 行动，参与；(5) 构成主义；(6) 内在性。哈桑的理论产生了广泛深远的影响。

以上便是世纪之交中国文学现代与后现代的接受背景与文化语境。中国文学无力创造新的现代与后现代，也无力将其民族化，它大体上停留于对西方现代与后现代的移植、仿效、阐释和一定程度的改造上。换言之，世纪之交中国的现代与后现代文学只能大体上或局部地沿袭西方的现代与后现代特征，而未形成独特的靓丽风景。因此，上述的西方现代、后现代特征，也就构成中国现代与后现代的特征。

马原、扎西达娃、洪峰等“新小说”派进行了文体实验。马原的元小说、叙事圈套，扎西达娃的现代神话模式，洪峰的故意制造突然中断、打破故事的完整性、逻辑性与语言的反讽，都体现了“新小说”的特征。余华、苏童、格非、孙甘露为代表的“后现代派”在 80 年代末 90 年代初乘“虚”而起，比马原们走得更远，具有后现代特质。例如，以本体论取代了现代派的主体论；形成一种以无选择性、断片式或精神分裂文体结构为特征的叙事风格；热衷于过程的罗列、展示与意义的消除，关注文本游戏与语言操作，等等。余华在 80 年代后期创作的《现实一种》（1988 年）、《河边的错误》（1988 年）、《鲜血梅花》（1989 年）构筑起叙事迷宫。苏童解构权威历史话语，发掘生命意识，对生命密码作出现代与后现代的阐释。他善于采用套层结构来演绎他的故事。在故事中套故事，“回忆”中套“回忆”。格非制造的“格非迷宫”，以人物的“不在场”，关键情节的“空缺”，使“在场”的话语丧失解释的权威性，消解意义，使确定性丧失，如《迷舟》（1987

年)；90年代后转入长篇小说写作，写出了《敌人》、《边缘》、《欲望的旗帜》等作品。中国缺乏现代与后现代的肥沃土壤，中国仍处于前工业社会而非后工业社会，中国人正在为生存和发展而战，而未达到“人死了”的悲观境界，在中国无从产生后现代，中国传统的审美观念限制了现代与后现代的传播，此类作品只可供一小部分知识分子读者阅读，这与文学的商业化市场存在尖锐矛盾，文化市场不允许它得到充分发展，所以，在进行了一定的实验之后，现代与后现代不得不转型，向大众文学靠近。余华的转型最能说明后现代小说的尴尬处境与突围企图。世纪之交，他从探求精神世界的真实与非常规体验中走出，创作了表现现实的《许三观卖血记》与《活着》。当然，这现实的故事背后，还隐约藏着一个“寓言”，关于生命，关于人，关于人的悲剧性“寓言”，但它是世俗故事，是农村底层人民的故事，它的现实性要大大超过它的寓言性，现实性、现代性、后现代性并存于同一部作品。苏童在世纪之交，也开始采用世俗的红粉故事来使现实与现代性相沟通，增强阅读的兴趣，从而构成“现实主义回归”浪潮中引人注目的一个部分。“新生代”（60后）的迟子建、毕飞宇、徐坤、邱华栋、刁斗、何顿、朱文等人，写都市化题材、欲望化主题，进行平面化叙述。“70后”的作家无需转型。冯唐的《18岁嫁给我一个姑娘》写青春体验，被称为“黑色青春小说”，卫慧的《上海宝贝》，棉棉的《糖》也写青春体验，它们属于另类。至于“80后”的写作，很难寻觅到现代性，它主要是青春写作，在现实性中有某种后现代的意味。何睿、刘一寒主编的《我们我们——80后的盛宴》收入70多位“80后”作家的小说、散文等作品，表现着他们的成长，从幼儿园到大学，再到初入社会，以都市为主要描写对象，但也涉笔

乡间，还借历史寄寓情怀，有着清新的“现实感性”。有些作家走“愤青”的路子，有些则沉浸于“小资”和自恋，大量描写香水、巧克力、时装、咖啡、爱情、鲜花。这样的生活离现实相当遥远，一般人难于企及，大多出于作家自己的想象。郭敬明描绘唯美梦幻、令人向往的世界，有着浓厚的日本漫画的意味，还有些残酷。这些都透露出了“后现代性”。有人对他们的创作个性作了评点：“张悦然看人看事”有着清纯微妙，“蒋方舟以灵动的语言表达活跃的思绪”，杨哲文思“睿智”，叶子叙事“洒脱”，彭杨用语“超俗”，张佳玮想象“奇崛”，李萌对音乐有着“特有敏感”，春树对无奈进行“诗意表达”，“都在文笔的春兰秋菊中，带出了性情的姹紫嫣红。”^①据说他们赢得了许多中学生读者，而大学生则不大喜欢。这倒未必，大学就曾流行过“郭敬明热”。趋时、热炒也都是后现代现象。

1888年，尼采在《偶像的黄昏》、《反基督》等著作中，宣布“上帝死了”！他批判了西方文明的全部，否定了一切偶像，首先是上帝这个偶像，他提出“重估一切价值”的口号，认为任何价值都是关于生命的价值，生命的最高价值是强力意志，提出了以“强力意志”为标准的“超人”价值观。“上帝之死”的呐喊石破天惊。它成为现代主义的一面旗帜，必然导致以人的“自我为中心”，成为现代主义最重要的特征。福柯在为康德《实用人类学》写的导言中指出，随着尼采“上帝之死”而来的，必然是“人的死亡”。1964年，他重申“人的死亡”的命题，1966年，在《词与物》中，他进一步阐述了“人的死亡”的思想。1968年，巴特正式宣布，在

① 杨展：《“80后写作”现象观察》，《北京日报》2004年6月6日。

《写作的零度》（1953年）中被遮蔽的作者，在《作者之死》（1968年）中“死亡”。福柯“人的死亡”意味着作为理性认知与实践主体的“人”除了“会死”、“将死”之外，同时也“该死”。巴特“作者之死”把作者变成了生产者，而且是被动的生产者。他认为，是语言在写作，而不是作者在写作，语言的写作是随意的，作者仅仅是语言与文本之间的一个交叉点，在这个点上，语言任意地滑动、停留、衔接、消失、引语、模仿、重复，构成文本的多维空间。总之，以语言为中心，这就成为后现代的最重要特征。新时期，现代主义回归后，1985年刘索拉发表《你别无选择》、徐星发表《无主题变奏》便是以自我为中心，表现“寻找自我”的主题。残雪《山上的小屋》写“我”希望有个“山上的小屋”以逃避母亲的窥视、父亲的冷漠，象征现代人，尤其是女性，希望有个生存的独立空间，但这小屋实际上并不存在，只是一种幻觉，以自我为中心的追求不易实现。这些都体现了现代主义文学的特征。苏童本是个语言精炼的作家，但在《菩萨蛮》中，不可抑制的言说欲望如拧开的水龙头，大肆泛滥，不断地诉说，从语言膨胀变成了语言崇拜。新生代小说更采用这种语言的诉说方式，以语言建构故事，对语言的迷恋达到了语言的狂欢的地步，体现了后现代主义以语言为中心这一最重要的特征。

现代主义建构深度模式，后现代主义则削平或消解这种深度，追求意义的平面化，甚至无意义。朦胧诗时代的杨炼，写有《大雁塔》一诗，其中有一节云：“面对无边无际的金黄色的土地/我被固定在这里/山峰似的一动一动/墓碑似的一动不动/记录下民族的痛苦与生命”。展现在我们面前的，是一个“大写的人”，他伟岸、坚定、胸中奔涌着历史和民族的沧桑感。这是首传统意义上的诗，并非现代派之作，但颇有深度。

而作为新生代诗人韩东的《有关大雁塔》则迥然相异，诗的末节云：“有关大雁塔/我们又能知道些什么/我们爬上去/看看周围的风景/然后再下来”。这是个“小写的人”，普通的人，芸芸众生，登临大雁塔，他没有感受到祖国山河的壮丽，历史的悠久，产生登高望远的豪迈，诗没有文化内涵，没有丰厚的情感，显得十分肤浅。然而后现代的诗绝非肤浅的肤浅，而是一种肤浅的深刻，深刻的肤浅。平常人登大雁塔感受平常，爬上去，看看周围的风景，然后再下来，这是看淡了风景与人生，是种大彻大悟，是对文化和激情的摆脱与超越，肤浅中有深刻！于坚《啤酒瓶盖》也是写“小写的人”对自我、对世界的认知，自我不过是个啤酒瓶盖，宴会开始前它护住了啤酒，使之不冒气，不外溢，起了作用；但宴会开始，啤酒瓶盖就被扔在一边，无人理睬，因为它已没用了。多平淡肤浅！可又多深刻有力！后现代有意识地缺失传统意义上的深度，即现象后的本质，表层下的深层心理，非真实下的真实，它表达的是另一种深度，真实的真实，意义开放的深度。而现代主义则追求深度模式，一种深刻的深刻。如九叶诗派实行“现实—象征—玄学”的综合传统。选入诗中的“现实”都是精选的。以深刻（玄学），通过另一种深刻（象征）来感应深刻（现实），换言之，以现实的深刻，通过深刻的象征，来表达深刻的玄学。世纪之交的中国现代主义诗歌，也都具有“深刻的深刻”的特点。

小说中的现代与后现代，情况与此类似。北村《施洗的河》的表层叙事结构是写医科大学生刘浪如何堕落成黑社会的老大，杀人、抢劫、贩毒，无恶不作。但在逃命途中，他偶遇一基督教牧师，在其感化下，刘浪洗刷了心灵的污垢，虔诚地皈依了上帝。隐藏在这一叙事层面背后的深层结构却是原罪

与救赎的题旨：人有原罪，人也有摆脱原罪的期望，但人自身无力实现这一期望，只有皈依上帝，才能获得救赎。这里，我们不想议论这一题旨正确与否，我们只想指出，现代派小说就是这种“寓言”写作，它努力建构这种深度模式，使读者感受到它的深刻。而后现代则与此相反，它是种平面化叙事，让读者感受到它的肤浅，在此之余，慢慢地体味到它是另一种深刻。朱元的《我爱美元》，写在金钱带动下，人对金钱的欲望，用金钱满足其他欲望（如享受“性”）。作者铺陈的就是这些生活的表面现象，作者并不挖掘表面下的本质（如鞭挞金钱的罪恶），相反，“我爱美元”，这才是人的本性。所以，它表达的是另一种价值观，它在“平面化”叙述中揭示了另一种深刻的人生态度。

世纪之交，中国文学的现代性与后现代性，没有形成完整的体系，显得比较零碎；无法实现其民族化，但也作了一些本土化的努力与尝试。形式上，创新不多，主要是仿效西方，内容上写的是中国人、中国事，注入了中国的现实。它们都还没有得到充分的发育，还很稚嫩。也许若干年后，它们还会在各自的轨道上前行，并且成熟、发展，也许二者将交汇、融合成新的思潮与艺术。但就目前情况看，它们的发展趋势，主要是与现实主义、浪漫主义结合，借助其强势，使自己成长。

2005年8月3日

（本文以《世纪之交的“现代”与“后现代”》为题发表于《龙岩学院学报》2006年第1期）