

当代文学的发生、来源和话语空间

孟繁华

一 当代文学的发生和来源

在中国当代文学的历史叙述中，普遍认为它起始于 1949 年中华人民共和国的成立。这一社会历史的断代方式，似乎为中国当代文学学科的建立提供了合法性依据。但事实并不这样简单，或者说，当代文学的发生是一个“历史化”的过程，这里不仅有 20 世纪中叶以来中国社会实践和文化实践作为它必要的语境和规约条件，须在“历史化”的过程中完成必要的资源准备，同时，历史叙事也须在形式中诉诸意识形态的功能。因此，当代文学的发生和来源，是不可能离开上述三个条件的。

20 世纪 40 年代前后，是中国社会生活最为动荡的时期，或者说从这个时代一直到 1949 年，中国一直处于战争状态。抗日救国和解放全中国是这一时期不同时段的社会主题词。战争不仅改变了中国的社会生活，同时也改变了中国新文学原有的发展进程。建立一个现代的民族国家不仅是中国共产党的思想路线，同时也是全国一切进步人士的梦想。因此，无论是国统区还是解放区，进步文学和革命文学都表达了它对中国社会历史进程的深切关怀，对中国现实的深切忧患。中国当代文学与现实建立的密切联系，是有其深刻的历史传统和复杂的社会原因的。这一社会实

践和文化实践的语境，作为文学发展的规约性条件，进入当代中国之后得到继承和发展是有其历史合理性的。也正是在这样的历史条件下，新中国成立后对现代文学的历史叙事，才遮蔽了主流文学之外的文学现象和作家作品。对“非主流”作家的“重新发现”，是后来社会和文化实践条件发生变化之后的事情。这也从另一个方面印证了社会和文化实践条件对文学史叙述的限制和规约。

中国当代文学的发生并不是突如其来的。它的发生发展离不开现代中国文学和文化作为必要和必须的资源准备。或者说现代文学所具有的多样化形态，在当代中国总是以不同的方式或隐或显地得到表达。那一时代的中国处在不同的状态之中，不仅有解放区、国统区，还有“沦陷区”。不同地区的文学存在着明显不同的特征。虽然解放区的文学在新中国成立后取得了不可替代的地位，但鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金、老舍、曹禺等现代文学大师，所取得的文学成就仍然在当代产生着重要和积极的影响。特别是他们重要的、被认同的作品，被选进了不同的文学选本和课本，文学教育本身就是对他们文学精神、观念乃至形式的传播和学习过程。他们反帝反封建的爱国、进步和战斗的文学精神，以及对文学多种形式积极、有效的探索，始终是当代文学重要的遗产和资源。至于跨越两个时代的作家在解放后为什么没有再写出重要的或人们期待的作品，那是另一个值得讨论和研究的问题。随着时间的推移，许多更边缘化的作家逐渐被“钩沉”，不仅张爱琴、沈从文、钱钟书等在 20 世纪 90 年代风靡一时，而且甚至像徐訏、张恨水等作家也得到了不同程度的重视和研究。

40 年代前后，中国共产党在陕甘宁边区建立并巩固了自己的根据地，建立了边区政府。在这块象征着中国未来和希望的土地上，在新的意识形态的引导下，延安进步、革命的文艺家进行

了全新的文艺实践。这个实践当然是在毛泽东文艺思想指导下进行的。也从这个时代开始，“新文化猜想”成为成熟的毛泽东思想的一部分。毛泽东认为：“一定的文化（当作观念形态的文化）是一定社会的政治和经济的反映，又给予伟大影响和作用于一定社会的政治和经济；而经济是基础，政治则是经济的集中表现。这是我们对于文化和政治、经济的关系及政治和经济的认识的基本观点。”^[1]毛泽东这一观点显然来自马克思的《政治经济学批判》序言。马克思认为：“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识。社会的物质生产力发展到一定阶段，便同它们一直在其活动的现存生产关系或财产关系（这只是生产关系的法律用语）发生矛盾。于是这些关系便由生产力的发展形式变成生产力的桎梏。那时社会革命的时代就来到了。随着经济基础的变更，全部庞大的上层建筑也或快或慢地发生变革。”^[2]从经济基础决定上层建筑的理论出发来理解新文化的建设，虽然在理论上得到了解决，但仍存在对“新文化”具体理解和表达的问题。毛泽东对此曾经有过不同的表述：“所谓中华民族的新文化，就是新民主主义的文化”，“所谓新民主主义的文化，一句话，就是无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化。”^[3]这种新文化的阐发，还是建立在破坏旧文化基础上的，是以断裂的方式实现变革的。毛泽东虽然没有具体地阐发，但在他不同时期的著作中，我们仍然可以发现他对新文化的猜想和期待：这是一种“革命的民族文化”，它要有“民族的形式、新民主主义的内容”，它是“新鲜活泼的、为中国老百姓喜闻乐见的中国作风和中国气派”，是“为人民大众”的“比普通的实际生活更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想的，因此就更带普遍性”的，是“政治标准第一、艺术标准第二”的，

等等。它是新文化的要求，也是文学所要坚持表达和研究的标准和尺度。

应该说，延安时代的文艺实践，为我们提供了在“新文化猜想”指导下创作出来的最初的范本。这些范本：《白毛女》、《王贵与李香香》、《小二黑结婚》、《漳河水》、《太阳照在桑干河上》、《暴风骤雨》等，塑造了中国最初的活泼朗健的农民形象和基层革命者的形象。对这些作品“历史化”叙述的过程中，也完成了这些作品的“经典化”过程。这个时期奠定的文学创作方向一直延续到“文革”时期。也只有通过这个历史过程，文学艺术不断净化、纯粹、透明的要求，才能够得以实现。也只有用这样的标准塑造的生活和文学艺术才被认为是社会主义的。

进入共和国之后，“战时”的文艺主张被移置到和平时期，局部地区的经验被放大到了全国。社会主义雏形时期的文学终于在社会主义时代被全面推广。因此，当代文学的发生，应该始于40年代初期的延安革命文艺。当代文学的基本来源，同样是延安时期的革命文艺。

当代文学作为一个学科的建立，比当代文学的发生要晚许多年。这不仅在于“历史”与“叙述”不能平行进行的技术性困难，重要的是，当代文学也需要在形式的叙事中实现其意识形态的功能。因此，历史的原貌就“呈现”的意义而言是不可能的。这就像汤因比在《历史研究》绪论所指出的那样：事实与虚构之间并没有清晰的界限。他以《伊里亚特》为例指出，如果你拿它当历史来读，会发现其间充满了虚构；如果你拿它当虚构的故事来读，又发现其中充满了历史。所有的历史都同《伊里亚特》相似到这种程度，它们不能完全没有虚构的成分。把历史事实加以选择、安排和表现，就属于虚构范围所采用的一种方法。但他赞同一个伟大的历史学家同时也是一位伟大的艺术家，如果不是这

样，他就不可能成为“伟大的”历史学家。史料的钩沉与拓展构成了文学史发展的基础，但历史观念的变化和演进则起着主导性的作用。从这个意义上说，“历史”就是“史家”的历史。文学史家在他的历史著作中“建构”他的“历史”的时候，他有意忽略和强调的“史实”，已经是他历史观的一种表达形式。当代文学史除了它的对象、范畴不同，其观念和叙述性，也就是它隐含的“虚构”成分同其他历史著作是没有区别的。但也正因为如此，文学史就可以因其叙述主体观照方式的不同，而将其写成“语义审美的历史”、“文学活动的历史”、“文学本体建构的历史”、“文学生产发生的历史”、“文学传播与接受的历史”、“民族精神演变的历史”、“文学风格史”等。这些“历史”并不完全等同于历史，它是史家“历史叙事”的不同形式。

当代文学史进入“历史”的叙事，已有 40 多年的时间。“当代文学史”的写作已经出版了 60 多部著作^[4]。通过这些著作我们可以明确看到，“当代文学史”是处于不断“建构”和“重构”的过程之中。这个有趣的现象不止表明当代文学学科的“发展”或“进步”，同是它也从一个方面表达了当代文学史家试图重构的意识形态性质和功能。

二 当代文学发展的特征

通过当代文学思潮变迁的描述，我们可以发现，对文学评价尺度的变化以及文学发展方向的确定，一直处于“不确定性”之中。这个“不确定性”有意识形态控制的因素，但如果把“不确定性”完全归于“一体化”统治是不公平的。原因是，在中国当代文学发生的年代，已经遭遇了现代性问题。西方资本主义已经以霸权的方式诉诸全球化，社会主义则刚刚崛起或正在实践中。

内忧外患的中国不仅经济上十分落后，而且传统文化也处于风雨飘摇之中。中国已经有过饱受西方列强欺辱的惨痛经历，这时选择超越资本主义的社会主义道路，便有了理智与情感的双重含义，而马克思主义为中国革命提供了思想和语言，俄国革命的成功则为中国提供了范本和前景。这两个条件使中国共产党人看到了民族自我拯救的可能。因此，中国共产党选择马克思主义理论和俄国的社会主义实践，与中国的历史处境是联系在一起的。但是，矛盾重重的中国使革命的实践一开始就充满了探索的艰巨性。这种艰巨不仅来自本土政治、经济和文化带来的困难，同时也与蕴涵在现代性之中的矛盾息息相关。阿瑞夫·德里克在分析这一矛盾时指出：“20世纪上半叶的几十年间，中国人跨入了一个广阔的文化和知识空间，这个空间是由欧洲两个世纪的现代化所开拓的；同时又把中国的文化局面抛入了动荡的旋涡中，当时中国人正试图寻找一种与他们选择的现代性范式相应的文化。中国人与现代性的斗争体现在其历史人物的现代主义眼光中，体现在这种眼光所暴露出来的矛盾之中，这种眼光显示出中国人无法使自己从过去的沉重包袱中解脱出来；这场斗争被陷入在两种不同的现代性之间的夹缝之中，其中一种现代性是霸权主义的现实，另一种现代性则是一种解放事业。”^[5]中国共产党的选择正是在这种矛盾的处境中做出的反应。许多年之后，毛泽东说“我们正在做我们的前人从来没有做过的极其光荣伟大的事业”，这不应看作是一位浪漫诗人的抒情，而是他在重重矛盾中做出选择后自豪的告白。作为胜利者，这一告白蕴含了他一向的乐观主义。但它同时也掩盖了现代性旋涡中出现的矛盾，而恰恰“中国化”的胜利和过程中出现的矛盾，一起构成了中国的现代性问题。

一个西方的历史学家曾经写道：在马克思的时代曾经以“天朝”闻名于世的国度，被称为“活化石”的国度，却让“先进

的”西方世界中最现代的革命学说在它那里生根开花并结出果实，这个矛盾的现象一直是历史学家的难解之谜：马克思主义学说教导人们，只有高度发达的资本主义经济才能够创造出使社会主义成为真正可能性的工业先决条件——而且同时产生现代无产阶级，即注定要使那种可能性成为历史现实的社会力量。然而，在资本主义前的中国，马克思的当代弟子们却完成了现代最伟大的革命，并且是利用农民起义的力量完成的^[6]。这个历史事实让包括这位论者在内的历史学家感到匪夷所思。而且中国革命并不像法国大革命和俄国革命那样，是一个改变历史方向的突发政治事件，它没有巴黎群众攻打巴士底狱或俄国布尔什维克在“震惊世界的十日”中夺取政权的戏剧性革命事件。当中华人民共和国于1949年10月1日宣告成立的时候，中国革命家已经完成了摧毁旧秩序的战斗^[7]。

西方历史学家也终于在这个历史事实面前谈论中国革命的特殊性。或者说，是这个历史事实证实了中国共产党所选择的道路，他们实现了把一个贫穷落后的中国改造成为一个独立自主的现代民族国家的梦想，百年激进的理想变成了现实。但是，在抗拒一种现代性的过程中以及实现了这种抗拒后，新的现代性矛盾始终环绕在新中国周围，而这种矛盾一开始就充满了窘迫与紧张。德里克事后发现了这一矛盾的存在，这就是，在中国：

启蒙运动既成为使人们从过去解放出来的工具又是对民族的主体性和智慧的否定；而过去则成为一种民族特性的源泉又是加诸现在的负担；个人既是现代国家的公民又是全民族解放的威胁因素；社会革命既是把阶级和社会群体解放出来从而建立一个真正民族的工具又是导致民族解放的分裂因素；乡村既是古老的民族特性的源泉又是发展的绊脚石；民

族既是世界普遍主义的动力又是反对霸权行为的防卫力量（即以狭隘的本国观念的永久化而向世界封闭）。诸如此类的矛盾无穷无尽；它们在不同的社会视野里以不同的方式表现出来，但是它们都属于现代性的矛盾 [8]

这些矛盾在中国社会的发展过程中曾以简化的方式做了处理。也就是说，民族解放的总体目标成为主要任务时，其他矛盾只能在压抑中作为代价被忽略，而当面对这些具体矛盾时，就只能以一种“不确定”的形式做出不同的回应。事实上，无论中华人民共和国成立前后，诸如精英与民众、集体与个人、民族与世界、民主与控制、东方文化与西方文化等问题，都没有明确和稳定的理论阐发。允诺的临时性总为不断的变化所替代，独特的中国道路始终是一个实验中修订的方案，它的乐观主义和探索性就无可避免地在实践中遇到障碍和挑战。而方案的修订是以“政策和策略”的形式出现的。

超越资本主义道路的选择，无疑是一种富有想像力的实验。中国共产党在解决它所面对的矛盾时，有两点是值得注意的，一是强调人的作用，一是强调民族性。资本主义时代的物资积累是东方古国不能比拟的，但人的意志却是可以重塑的。长征的胜利使毛泽东更加坚信人的意志的作用，延安的艰苦环境和战争中的献身精神，使经历了那一时代的人都培育了崇高感和英雄主义。这种神圣精神在反复强调中演变为道德价值，它超越了资本主义对物质的炫耀，而强调人的作用。但这个“人”是一个“大写的人”，当把“大写的人”当做符号的人对待的时候，这一理论就没有成为关于人的解放的学说，而恰恰是一种对人的自然要求和心灵世界的压抑和控制力量：人需要有道德意识，社会也需要秩序的规范，但人并不总是时时需要神圣和献身、时时需要忘我

的。日常生活的多样性要求和心灵世界的丰富性表达，具有无可争议的合理性，但在对人的意志强调控制的过程中，它只能是不合理的。

因此，当代文学在建构的初始阶段，规范和控制为这一领域留下的自由是相当有限的。20世纪50—70年代，曾出台过大量的关于文学艺术的方针政策，召开过许多关于文艺工作的会议，但是，这些方针、政策和会议，并不是鼓励文艺工作者自由的创作，而是教育、告知他们如何创作。当我们重新回顾这些文献的时候，我们发现那里的“不确定性”和非连贯性是显而易见的：当思想领域控制过于紧张，文艺创作和研究明显失常的情况下，便会出现一些宽松的方针和政策；而当文艺创作和研究超越了限定的范围时，又会出现紧缩的方针、政策甚至运动。这些都是新的现代性焦虑的反映。超越了资本主义和它所缔造的现代性问题，并不意味着中国现代性问题的终结。而中国当代文学的发展，恰恰从一个方面成为中国现代性的“表意形式”，而它的“不确定性”也构成了自身发展的特征。

三 当代文学的话语空间

当代文学的历史叙述，通常是以重大的政治事件作为重要标示的，这一叙事方式本身就意味着政治与文学的等级关系或主从关系。但这种叙述方式却难以客观地揭示当代文学发展过程中的真正问题。这一事实也从一个方面表明，当代文学在相当长的时间里，还没有从紧张焦虑的状态中解脱出来。共和国成立以来，当代文学曾发生过多次重大的理论讨论，但其目标大多是文学如何更好地为政治服务，而不是出于对文学具体问题的兴趣。那些试图在文学范畴内展开人生、体现自我价值的作家和批评家，怀

着极大的热情参与进去，而得到的却是意想不到的结果。对文学的敏感和戒备，使当代文学的话语空间一开始就是被限定的。几大学案——对《红楼梦研究》、胡适思想和胡风的“三十万言书”的批判，以及不间断地对知识分子的思想清理，逐渐地粉碎了知识分子试图建立自我意识的幻觉。于是，在当代文学史的建构过程中，很快形成了共同的知识背景和话语形式，他们有了相同的取资范围和评价标准，也惟有如此，才可能在一个学术共同体内被认可和承认，才有可能以话语的方式进入社会实践。

对文学家独立思考和艺术趣味的抑制，源于中国政治文化的革命观念体系。这一观念对人类通过意志来改变社会的能力抱有充分的信心，而且认为中国的群众、特别是农民才是历史的主要推动力量，对文化精英的作用始终是怀疑的，改造他们的思想一直是革命观念体系中的重要部分。知识分子虽然也被当做人民的一部分，但其情形与 1917 年后的俄国几乎大体相似：“知识分子与人民是隔绝的，主观上没有与人民融合在一起。对知识分子来说，是我们知识分子还是人民这个两难的选择几乎是悲剧式的。”^[9]1918 年，俄国科学院院长阿·彼·长尔宾斯基对造成这种认识的原因分析说：“把需要专门技能的工作非常错误地理解成享有特权的反民主的工作……这成了群众与思想家、科学工作者之间一条不可逾越的界限。”所以沃洛布耶夫认为：“长期以来，在人民的意识中知识分子被理解为‘他们，这些老爷’。而与此同时，知识分子却不断地给所有社会主义政党，其中包括受到人民支持的政党，输送思想家和工作人员。”^[10]这种身份不明的悲剧，在 20 世纪 50—70 年代的中国持续地上演过。

对知识界多次的思想清理运动，彻底改变了知识分子的言说方式，他们甚至不知道用什么样的方式来表达自己诚恳接受改造、转变思想的决心和勇气。“在他们的岗位上，不再仅从个人

兴趣出发，而极愿把自己的科学研究工作去配合国家的实际需要。学院式的生活，将成为过去的陈迹了。今后我们还要继续努力，肃清那些可能残留下来的坏影响，进一步发挥集体智慧，提高集体创造，来迎接经济建设与文化建设的高潮。”^[11]表决心式的表述方式，在那个时代是普遍流行的。像茅盾这样资深的作家、理论家，除了阐述毛泽东文艺思想之外，很大一部分精力是用在“为了赶任务”而“常常写写小文章”，并认为“这十年来我所赶的任务是最为光荣的。在党的领导下，有意识有目的地鼓吹党的文艺方针和毛主席的文艺思想，这不是我们的最光荣的任务么”^[12]。茅盾虽然是以一种欣然的语调谈论他的体会，但“赶任务”本身就隐含着一种惟恐不及的紧张和焦虑。何其芳作为著名的诗人，50年代很大一部分精力是“参加文艺界的思想斗争和政治斗争”^[13]。他文章的题目多用“批判”、“批评”、“保卫”等充满战斗紧张的词语。当一切成为历史的时候，何其芳内心充满了遗憾和无奈。所谓“学诗学剑两无成，能敌万人更意顷，长恨操文多速朽，战中生长不知兵”^[14]。既无功业名当世，又乏文章答盛时；“一生难改是书癖，百室无成徒赋诗。”^[15]正是他这种心情的真实写照。类似茅盾、何其芳的心态，于当代文学来说是十分普遍的。

一方面是紧张的赶任务、参加斗争和批判，一方面则是不间断的检讨和忏悔。茅盾、郭沫若、夏衍、赵树理一直到新中国成立后成长起来的作家，都不乏检讨者，许多检讨都是在报刊公开发表的。因此，国外学者也认为：“1949年以后大多数人文和社会科学研究以及文学创作更适于从政治斗争的角度来分析，而不是从学术和文学的角度去分析。”^[16]应该说，政治文化对知识分子的态度是相当矛盾的：一方面，必须维护政治的权威，知识分子必须服从这个权威；另一方面，整齐划一的要求又使文学创作

不断地贫困化、单一化。因此，在要求文学艺术服务于政治的同时，又要不断地调整和放宽文艺政策，这就是周期性的震荡。值得注意的是，这种震荡不仅没有缓解文学家的压力，反而加剧了他们的不安。当代文学的话语空间就是在这样一种震荡中随风飘荡。但这也诚如费正清在《伟大的中国革命》中所指出的那样：“知识分子和国家当局的关系，长期以来都是一个议论纷纷的主题。我们只要回忆一下西方经验是如何复杂和多种多样，就不难看出在中国情况下同样是复杂和多样化。如果我们不能看出这个来，那只不过由于我们的无知罢了。”^[17]当代文学的话语空间，就与知识分子和国家当局的关系相似到这样的程度。

注 释：

[1] 《毛泽东著作选读》上，人民出版社 1986 年版，第 350 页。

[2] 《马克思恩格斯选集》第 2 卷，人民出版社 1972 年版，第 82 页。

[3] 汤因比：《历史研究·绪论》，上海人民出版社 1986 年版。

[4] 根据辽宁大学王春荣老师的统计，60 年代至今已经发表了 60 部中国当代文学史著作，其中还不包括邵荃麟、茅盾、周扬等具有文学史价值的文章以及以体裁、专题编写的文学史著作。

[5] 阿瑞夫·德里克：《现代主义和反现代主义》，见萧延中等编《在历史的天平上》，工人出版社 1997 年版，第 219—220 页。

[6] 莫里斯·梅斯纳：《毛泽东的中国及其发展——中华人民共和国史》序言，社会科学文献出版社 1992 年版，第 1—3 页。

[7] 同上。

[8] 同注 [4]。

[9] 帕·瓦·沃洛布耶夫：《革命与人民》，见刘淑春等编《十月的选择——90 年代国外学者论十月革命》，中央编译出版社 1997 年版，第 237—238 页。

[10] 同上。

[11] 马寅初：《北京大学学报》（人文社科版）发刊词。

[12] 茅盾：《鼓吹集·后记》，见《茅盾评论选》上，人民文学出版社 1978 年版，第 214 页。

[13] 何其芳：《没有批评就不能前进·序》，人民文学出版社 1958 年版。

[14] 《何其芳诗稿》，上海文艺出版社 1979 年版，第 141、133 页。

[15] 同上。

[16] 瓦格纳：《中华人民共和国的知识分子》，引自王景伦《美国学者论中国》，时事出版社 1996 年版，第 262—263 页。

[17] 费正清：《伟大的中国革命》，世界知识出版社 2000 年版，第 341 页。

开展中国的文学批评哲学研究

赵慧平

文学批评哲学是关于文学批评自身的一般认识的科学，它研究的是文学批评的本体、价值、功能、发生、发展等最基本的问题，回答文学批评是什么、如何“是”，及其与之相关的发生、发展的规律等问题。它为具体的文学批评提供其存在的合理性、合法性的理论依据，因而为其提供方法论。当前我国的文学批评从理论到实践的各个层面都在向理论工作者提出一个要求：开展中国的批评哲学研究。

新时期以来，我国的批评理论经历了长时期的对西方现代文学批评理论的全面介绍、引进、模仿、应用，大大地丰富了思想资源，开拓了理论视野，得到了长足的发展。总体上看，完全打破了僵化的一元化格局，出现了多元共存、百家争鸣的生动局面，在深度与广度方面都达到了历史最高水平。但是，我们还必须清醒地看到，我国的文学理论研究还没有达到应有的水平，存在着较大的局限性，主要表现在以下几个方面：

其一，我们的批评理论研究总体上还停留在引进与模仿的水平上。如果从外在形态上看，我国的批评理论研究的课题已经与西方文学批评理论界几乎完全相同，而且在时间性方面也与它们几乎保持同步。西方文学批评理论界刚刚产生新的理论，我国立即就会有介绍和响应。这种局面与过去相比，无疑是一大进步，

对各种文学思想的交流与传播，对丰富和提升我们的文学思想水平都有积极的意义。但这毕竟是模仿和引进。这种移植来的繁荣景象最缺乏的是文学实践的现实根基。同样的多元化，西方文学批评流派产生于自己的原创，产生于文学批评理论研究者根据实践中提出的问题，对于已有的文学批评思想传统和流行的理论体系进行的质疑、反思和修正。他们提出的各种新的批评理论主张，是西方文学思想传统在新条件下合逻辑的发展，是其思想链条的一个有机的组成部分，有其充分的现实依据。而与之相比，中国的多元化则产生于借鉴和模仿。其积极意义在于拿来新的思想武器丰富已有的观念，打破一元化的局限，但由于种种新的思想理论并不是植根于中国文学思想传统，并不是在中国文学思想传统基础上合逻辑地发展出来的，因而缺乏对各种理论的整合与提升能力。今天，我们不能不正视这样一个现实：在中国流行的多元文学批评理论体系中，极少来自于中国学者的原创。我们应该知道，形成多元的局面不应该是目的，还需要进一步的努力来达到新的提升，否则，只能跟在他人后面模仿，造成思想、理论上的混乱，行动中的盲从。

其二，缺乏基本理论的研究，在思想、理论，甚至在基本概念方面都存在着严重的混乱。这里所说的“混乱”，并不是指不同文学观点的矛盾、斗争造成的无所适从，缺乏统一的权威性，而是指在实践中表现出来的对基本概念、观点理解的模糊性、含混性和自身矛盾性。由于这种思想、理论上的混乱，常常造成实践中的失当。例如，在如何评价当前的文学批评的问题上，许多人就表现出缺乏基本的理论依据。关于近年来人们一直在批评文学批评的“缺席”问题，相关的文章难以数计，给人的印象是这些年来中国的真正的文学批评几乎不存在了。持这种观点的论者一个重要的理论依据是，面对文学创作中出现的种种不尽如人意

的现象，文学批评没有能够起到制止、引导、扭转局面的作用，失去了过去已经习惯见到的一举定乾坤的权威性。其实，这样的一种观点就值得深入地研究。提出这种观点的逻辑前提是预先设定了文学批评具有制止、引导、决定创作的权威性，而这种预设本身就是大可怀疑的。那么，进行相关的讨论之前，就需要在逻辑前提的层面研究文学批评究竟有没有这种权威？其权威发生的效用究竟有多大？是什么样的发生机制？这是批评哲学层面的功能论研究。回答这些问题，势必要把研究深入到文学批评究竟是什么这个文学批评的本体论问题。只有首先把这些基本问题搞清楚，才可能辨别哪些对文学批评所做的批评是合理的、恰当的，哪些是不合理、不恰当的。如果我们弄清了文学批评根本没有决定创作的权威性和功能，就不再会提出相关的要求，也不会在这个意义上做出文学批评“缺席”的判断。

再如，近年来持续不断的关于纯文学的讨论。“纯文学”概念的提出是基于文学独立性的要求。它的积极意义是要求文学的自身规律被理解、被尊重。但这要求本身并不是建立文学观的基点，文学批评也不会自然获得它的预设和预设的恰当性。如果不去研究文学独立性存在的合理性依据，仅执著于独立性要求的本身，文学的独立性同样会被淹没。在现实中我们看到一个有趣的现象：对文学持不同观点和立场的人，却都把由于“文学”作为自己立论的依据。似乎这是一个不言自明的概念，也是一个不言自明的理由，似乎只要说出属于“文学”的，就有了尚方宝剑，拥有了正确性的一切依据，也就自然剥夺了他人批评的权利。其实，关于“文学”，不同的观点和立场有着各自不同的预设。因此，关于文学是什么的问题和这一问题的变种，如关于文学与非文学之辨、雅文学与俗文学之辨等等探讨从来没有停止过，一直存在于世纪之交的文学理论界。2001年，《上海文学》开辟专栏

专门讨论“纯文学”，重说这个 20 世纪 80 年代中期提出来的概念，应该被看作有关问题的典型性的事件。尽管讨论还没有达到十分充分，各种不同的观点也没有得到最具代表性的表述，但此事还是具有典型意义。在讨论中不难发现，那些同样是持“纯文学”观的论者，在理论出发点和归结点上却大不相同，有的甚至完全相悖：持历史唯物论的人解释“纯文学”为表现人的现实关系，揭示社会、人生意义的文学；持自由主义观念的论者释“纯文学”为完全摆脱政治、社会道德等来自于社会权力的束缚，充分表现人的真实生活与情感的文学；持自然主义观念的论者释“纯文学”为写人的、本真的、自然状态的文学，而性、欲及其相关的喜、怒、哀、乐为人的本真内容；持精英观念的人解释“纯文学”为有别于大众化的“俗文学”，有人文理念追求与思考和严谨艺术表现方式的“雅文学”等等。“纯文学”的概念在不同的论者那里被赋予了不同的内涵。其结果是各主张其所是，大家都在各自的所设置的“纯文学”的理念下自说自话。思想上的争论当然不能强求达到完全的共识，但问题是，除了都将文学用作维护自身、攻击异己的武器和工具外，大家根本就没有在一个共同的逻辑起点上，没有真正在同层面对话。由此，更深层次的问题就提出来了：文学批评根据什么去判断文学与非文学？什么样的批评才为文学批评而不是文化批评、社会批评、心理批评和语言批评？批评的实践在要求批评理论的深化。只有这样的深化，批评才能达到自觉，才能够在符合学理的情况下真正搞清问题，才能够对文学现象做出合理、恰当的判断。

其三，理论准备不足，学术界还没有形成基本理论研究的学术传统。基本理论研究是一项很艰难的工作，需要大量的知识储备和较高的理论思维能力，令许多人望而却步，加之我们没有西方那种基本理论研究的学术传统，人们没有理论的兴趣和热情，