

2021

## Popular Literature and Art, National Forms and the Re- presentation of Lyricism

Fan Nan  
nfnf163@163.com

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Critical and Cultural Studies Commons](#), and the [Cultural History Commons](#)

---

### Recommended Citation

Nan, Fan (2021) "Popular Literature and Art, National Forms and the Re-presentation of Lyricism," *Theoretical Studies in Literature and Art*. Vol. 41 : No. 2 , Article 1.  
Available at: <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol41/iss2/1>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Arts. It has been accepted for inclusion in Theoretical Studies in Literature and Art by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Arts.

# 大众文艺、民族形式与抒情的重现

南 帆

---

**摘 要:** 20 世纪 30 年代与 40 年代出现了“大众文艺”与“文学的‘民族形式’”的论争。肯定大众与民族文学形式的同时,知识分子所崇尚的文学形式充当了论辩话语的“他者”,这种文学形式并未获得正面的理论描述。本文试图在文化趣味、阶级与文学形式三者的联结之中再现这种文学形式。由于五四新文学的推动、小资产阶级文化的激进姿态与普遍的启蒙观念,抒情成分的大量涌现构成了这种文学形式的一个重要特征。新型的抒情打破了种种古典限制,构成了文学参与“现代性”的美学方式。然而,抒情能否纳入史诗传统?抒情所具有的心理性质为叙事话语带来了什么?抒情与阶级、大众、社会关系等一系列社会学观念之间存在何种落差?现代主义内省小说的意义是什么?这是理论必须面对的一系列后续问题。

**关键词:** 大众; 民族形式; 文化趣味; 小资产阶级; 文学形式; 抒情

**作者简介:** 南帆,福建社会科学院研究员,福建师范大学文学院特聘教授。主要从事中国现当代文学和文学理论研究。

**通讯地址:** 福建省福州市柳河路十八号福建省社科院 350001。电子邮箱: nfnf163@163.com。

---

**Title:** Popular Literature and Art, National Forms and the Re-presentation of Lyricism

**Abstract:** In the 1930s and 1940s, debates about “popular literature and art” and “the ‘national form’ of literature” emerged successively in China. While affirming the popular and national literary forms, the literary form that Chinese intellectuals highly admired served as the “Other” in the debating discourse and thus it has never received positive theoretical account. This article intends to re-present this literary form through an integrated examination of cultural interest, class, and literary form. Thanks to the promotion of the May Fourth New Literature, the radical attitude of petty bourgeois culture and the general conceptualization of enlightenment, this literary form is marked by the surge of lyrical elements. The new type of lyricism breaks various classical restrictions and embodies literature’s aesthetic approaches to “modernity.” However, can lyricism be incorporated into the tradition of epics? What does the psychological nature of lyricism bring to the narrative discourse? What is the gap between lyricism and a series of sociological ideas such as class, the masses, and social relations? What is the significance of modernist introspective fiction? These are some of the questions that need to be addressed in our theoretical investigation.

**Keywords:** the masses; national form; cultural interest; petty bourgeoisie; literary form; lyricism

**Author:** Nan Fan, is a research fellow of Fujian Academy of Social Sciences, and a distinguished professor of Fujian Normal University. His research interests cover modern and contemporary Chinese literature and literary theories. Address: Fujian Academy of Social Sciences, 18 Liuhe Road, Fuzhou 350001, Fujian Province, China. Email: nfnf163@163.com

---

—  
现代文学史记载了 20 世纪 30 年代与 40 年

代两场引人瞩目的论争,论争的主题分别是“大众文艺”和“文学的‘民族形式’”。两场论争的时间距离接近十年,但某些焦点一脉相承。显而易见,“大众”是贯穿二者的关键词。“大众文艺”所

力图解决的问题是,文艺如何获得通俗的形式,从而在更大范围内去唤醒大众。“文学的‘民族形式’”论争发生于抗战时期,提出“民族形式”的首要意图是广泛动员大众投身于抗击日本侵略者的斗争。不言而喻,一个隐蔽的事实构成了两场论争的前提:流行于这个时期报刊的众多文学作品并未真正赢得大众、成为脍炙人口的名篇。

一种不无模糊的舆论认为,相当一部分作者故作高雅,挟洋自重,小资产阶级文化趣味阻止知识分子与大众亲密无间地打成一片。他们所热衷的文学形式往往新奇古怪,晦涩难解,与大众普遍的认知水平格格不入。尽管这种观点广为流传,但更为具体的理论描述却付诸阙如。一些批评家抱怨作者的拗口叙述与大众的日常口语风格迥异,然而,他们并未专注地从文类、叙事话语、修辞的意义上概括和分析这种文学形式的基本特征。从弥漫的文化趣味到相对固定的文学形式,曲折而复杂的沉淀包含众多因素的相互交汇并且形成稳定的关系。一时之间,理论描述无法洞悉每一个节点的内在构造。因此,批评家只能宽泛地贬抑小资产阶级情调而无法进入符号组织和文本的肌理。

首先,“大众文艺”的激烈争辩并未正面显现这种文学形式的理论肖像。事实上,这一批知识分子充当的是论辩话语的“他者”——他们所热衷的文学形式始终作为否定的对象而存在。换言之,人们只能利用各种批评言论的贬斥想象这种文学形式的若干特征。例如,郭沫若在《新兴大众文艺的认识》之中指出,知识分子的阶级身份与无产阶级大众存在严重的文化隔膜:

从事无产文艺运动的青年,无论是全世界上的那一国,大抵都出自智识阶级(这理由让有空闲的学者去讨论)。智识阶级的通病始终不免的是一个高蹈,不管它是青色的高蹈,白色的高蹈,或者是红色的高蹈,总而言之是高蹈。

红色的高蹈派在中国也很不少,一篇文章中满纸都是新式的“子曰诗云”,一篇文章中,满纸都是新式的“咬文嚼字”。柏拉特特拉柏的,你不知道他在那彩云头里究竟唱的是什么高调,而那高调是唱给甚么人在听!(郭沫若,《新兴大众文艺》282)

如果说,人们可以从郭沫若所批评的“高蹈”之中窥见这种文学形式的一个侧影,那么,瞿秋白对于这种文学形式的勾勒来自他的拒绝——大众“不需要”什么:

诗和小说并不一定是高妙不可思议的东西,什么自由诗,什么十四行的欧化排律,什么倒叙,什么巧妙的风景描写,这些西洋布钉和文人的游戏,中国的大众不需要。至于戏剧,那更不必说。无聊的文明新戏,也曾经做过一时期的革命宣传工具。现在所要创造的是真切的做戏,真正的做戏,把脚本,把对白,把布景,都首先要放在大众的基础上!(史铁儿 329)

相对瞿秋白所说的自由诗、倒叙、风景描写,阳翰笙的否定以更为清晰的理论语言涉及更为具体的文学形式层面:

第一,在结构上应该反对复杂的穿插颠倒的布置。

第二,在人物的描写上应该反对静死的心理解剖。

第三,在风景的描写上应该反对细碎繁冗不痒不痛的涂抹。(寒生 391—392)

如何辨识知识分子崇尚乃至激赏而大众深感隔膜的文学形式?颠倒的结构、静止的心理和琐碎的风景描写——这是“大众文艺”论争提供的有限信息。时隔多年,“文学的‘民族形式’”论争迅速触及相近的问题,但是,人们的认知相差无几。或许由于“民族形式”与文化传统联系,古典文学与民间形式在论争之中频繁露面。诗词格律、章回体小说或者唱本、大鼓词、莲花落、弹词共同显示的是大众熟悉什么。相对地说,知识分子属意的对象仍然隐而不彰。

相对于“大众文艺”论争,一批新的问题卷入“文学的‘民族形式’”论争,诸如五四新文学成就的评判,“民族形式”是战时的权宜之计还是意义深远的美学转型,中国气派与古典文学形式,“欧化”或者“西化”的影响,民间形式是否构成“民族形式”的源泉,如此等等。如果说,“大众文艺”论

争之中的大众与知识分子显示了阶级的区隔,那么,“文学的‘民族形式’”论争更多地将区隔设定为“民族”与西方。<sup>①</sup>我们可以从众声喧哗之中发现,鲁迅的丰富性时常成为辩论必须小心绕开的暗礁。20世纪40年代初期,鲁迅的文学声望已经获得普遍的肯定,他无疑是“中国气派”公认的文学范例。然而,人们不得不坦率地承认,大众对于鲁迅的认识相当有限——“现在中国人真正能读懂鲁迅的作品的,实在不能算多;而现实——特别是抗战的现实——却迫切地要求我们能供给比鲁迅作品更容易读的作品,以便于感召无数的大众到抗战中来”(陈伯达 119)。另一方面,“我们决不否认鲁迅先生对中国古文学的深湛的修养,但如果说鲁迅先生的小说的成功,是由于他的对古文学的修养,则便是不可置信之谈了”(莫荣 266)。无论是五四新文学意义的评估、“民族形式”的裁定还是知识分子与大众围绕文学形式形成的分歧,鲁迅的丰富性及其声望迫使人们不得不行使相对复杂的衡量方式。

相对复杂的衡量同时表明,“民族形式”并未制定一个固定的标准,无法预知“到了什么时候,什么程度,民族形式才算形成”(欧阳予倩等 399)。在很大程度上,“民族形式”是一种历史建构的产物。作家的想象方式、领悟力、修养、独创性仅仅是问题的一面;事实上,文化传统、大众在接受水平、普遍的教育程度、外来文化等共同参与“民族形式”的建构。由于这些因素及其配置方式的持续波动,“民族形式”不可能静止于某一个时间刻度,成为固定的金科玉律。根据这种观念,郭沫若曾经间接地为五四新文学辩护。既然种种因素变动不居,那么,没有理由蔑视大众,不相信大众有朝一日可以与知识分子比肩而立:

文艺究竟要通俗到怎样的程度才可以合格,本没有一定的标准,不过我们还有一点事情值得注意的,便是不可把民众当成阿木林,当成未开化的原始种族。民众只是大多数不认识字,不大懂得一些莫测高深的新名词、新术语而已,其实他们的脑细胞是极健全的,精神状态是极正常的,生活经验是极现实而丰富的,只要一经指点,在非绝对专门的范围之内,没有不可以了解的东西。[……]中国民族并不是阿木林,不是原始种族,要

说新文艺的形式是舶来品,老百姓根本不懂或者不喜欢,那不仅是抹杀新文艺,而且是有点厚诬老百姓的。问题是要让老百姓有多多接近的机会。我决不相信老百姓看电影没有看连环画那样感兴趣,我更不相信老百姓听交响曲以为没有锣鼓响器那样动人。从前我们都有一种成见,以为话剧的吸引力决赶不上旧剧,但据近年来在都市上的话剧演出的情形和各种演剧队在战区或农村中的工作成绩看来,话剧不及旧剧的话是须得根本改正的。群众是要教训,要知识,要娱乐,而且是饥渴着的,只是我们没有充分的适当的东 西给他们。他们饥不择食,渴不择饮,只要你给他们任何东西,他们都肯接受。一向只是拿些低级的享乐给他们罢了,并不是他们只配享那些低级的东西,也并不是他们毫无批判能力。没有高级的东西同时给他们,使他们发生比较,自然表现不出批判能力出来。(郭沫若,《“民族形式”》262)

如果“民族形式”不存在预设的标准,那么,这是一个合理的想象:未来的大众有望接受五四新文学引入的种种文学形式——郭沫若提到电影/连环画、话剧/旧剧作为例证。尽管如此,这种观点仿佛隐含了某些背道而驰的意味——仿佛与发动论争的初衷存在某种差距。有趣的是,郭沫若使用了“高级”与“低级”的形容修饰二者。对于知识分子说来,贬抑“高级”的文学形式是否隐含了某些操斧伐柯的犹疑?相当长的时间里,这些犹疑沉淀为某种铲除不尽的无意识。

## 二

之所以力图从两场论争之中还原知识分子热衷的文学形式,一个重要意图是建立文化趣味、阶级与文学形式三者的联结——一个阶级的生活方式如何繁衍为文化趣味,继而在美学观念的催化之下酿造出特殊的文学形式?至少在当时,“阶级”概念已经卷入文学,成为一个举足轻重的指标。梁实秋曾经企图将文学从“阶级”手中抢回来,声称“好的作品永远是少数人的专利品”。所谓的“少数人”超然不群,无视“阶级”的边界。

(梁实秋 247)然而,他的观点遭到了鲁迅等左翼作家的痛击。<sup>②</sup>作为“大众文艺”与“民族形式”的对立面,知识分子热衷的文学形式无法摆脱“阶级”的根源——事实上,两场论争已经有意无意地将这种文学形式抛入小资产阶级阵营。自以为是地鄙薄大众,蔑视“民族形式”而言必称希腊,这一切无不显现出资产阶级的文化渊源,或者为贫乏的小资产阶级提供安慰剂:

文学——就连一切艺术——应该是属于大众的,应该属于从事生产的大多数的民众的。可是从来这大多数的民众,因为生活条件所限没有和文学接近的机会。文学从来只是供资产阶级的享乐,不然便是消费的小资产阶级的排遣自慰的工具。(郑伯奇 286)

如果说,五四新文化运动之后,文学的启蒙使命业已深入人心,那么,为什么“大众化”迟迟无法取得理想的成效?在阳翰笙看来,“艺术至上主义者”与“半艺术至上主义者”的观念成为巨大的障碍。归根结底,这种观念必须追溯至作家的小资产阶级身份:

为什么会有这样的观念发生?这不能简单的解释成为由于对“大众化”问题的不理解,我们必须着重指出:这样的观念的发生,恰好足以说明我们的作家还只是一些小资产阶级,同时我们的组织也还未打破“研究团体”的性质,还谈不上已经大众化!(寒生 396—397)

与“大众文艺”的论争相仿,“文学的‘民族形式’”论争之中“民族形式”的对手仍然被烙上了清晰的小资产阶级印记:

新文艺形式是畸形发展的都市的产物,所以对于畸形发展的大学教授,银行经理,舞女政客,以及其他“小布尔”的表现是不错的;然而拿来传达人民大众的话,心理就出毛病。这固然可以归因于新文艺作者的不接近大众生活,而形式的反拨作用也不能否认。(黄绳 45—46)

人们甚至可从论争中发现另一些更尖锐的观点:不存在抽象的“民族形式”,真正的“民族形式”恰恰是占主导地位阶级主宰的形式。因此:

[……]在新形势之下,这种支配关系变化了,产生了新的矛盾的因素,这就是半封建的旧文艺和布尔乔亚的新文艺的对立。而又由于十月革命和苏联文学的直接间接的影响,这种初生的矛盾又发生了变化,复杂化而且深刻化了:一方面是“土娼文艺”(这是说得玩玩的)和买办文艺,一方面是民族革命的大众文艺;而布尔乔亚文艺蝙蝠一般穿插于其间。这里,主要的已经不是旧形式与新形式的对立,而是一些反动文艺与一些革命文艺的对立了。(蒋天佐 436)

在相当长一段时间内,文学形式成为令人迷惑的研究对象。文学形式的美学功能及其起源迟迟未能获得完整的揭示。20世纪的文学研究倡导文学形式与语言学的联结,“新批评”、形式主义、结构主义无不显示出这种倾向。然而,进入社会历史批评学派的视域,文学形式的考察范围远远超出了相对固定的语言符号体系。追溯文学形式的社会历史根源涉及众多远为庞杂的因素,某些因素之间的因果关系模糊不定,甚至停留于若有若无的混沌状态。从语言表述、娱乐习俗的演变、传媒体系、多种艺术门类的交织、经济财富的数量到社会工作时间表、阶级与阶层文化、教育程度、生产关系与社会关系、哲学观念,巨大的历史潮汐不断重组各个社会层面,某些重组或深或浅地投射于文学形式——诸多环节之间的路线图时隐时现,并且存在很大的变量。尽管如此,文学研究从未放弃各种视角的积极探索。例如,弗朗哥·莫莱蒂的《布尔乔亚——文学与历史之间》力图将“布尔乔亚”的文化趣味与叙事学相互印证。莫莱蒂引述了罗兰·巴特《叙事作品结构分析导论》之中的一对范畴给予展开:核心与催化。

巴特曾经划分叙事之中两类不同功能的话语单位“就功能类而言,每个单位的‘重要性’不是均等的。有些单位是叙事作品(或者是叙事作品的一个片断)的真正的铰链;而另一些只不过用来‘填实’铰链功能之间的叙述空隙。我们把第一类功能叫做主要功能(或叫核心),鉴于第二类

功能的补充性质,我们称之为催化。”(巴特 14)所谓的“主要功能”或者“核心”,指的是情节内部决定后续叙事沿着哪一个方向延展的枢纽,所谓的“催化”指的是一个枢纽与另一个枢纽之间各种相对次要的描写。张三出门与李四晤面,这种情节通常是叙事的“主要功能”或者“核心”,晤面之前的梳妆打扮或者晤面地点的风景再现则是“催化”。莫莱蒂干脆使用两个更为清晰的术语代替“主要功能”或者“核心”与“催化”——“转折点”(turning points)与“填充物”(fillers)。

巴特仅仅对“主要功能”或者“核心”与“催化”进行单纯的形式功能甄别,莫莱蒂却对于“转折点”与“填充物”的转换给予社会历史的分析——在19世纪的小说之中,“填充物”为什么骤然增多?莫莱蒂的观点是,大量填充物进入小说表明了布尔乔亚的生活转型,这种叙事给作家带来了巨大的乐趣。莫莱蒂分析了19世纪布尔乔亚的现实:不再沉浸于诸如革命或者战争这些重大历史事件,中产阶级——这是莫莱蒂心目中布尔乔亚的主要构成——置身于社会的中间状态。对于他们说来,不可摆脱的日常生活显现了现实的全部重量。布尔乔亚逐渐接受了市场赋予的合理化精神,精打细算地权衡各种日常的经济收支。这时,贵族的激情与悲剧以及平民的喜剧渐行渐远,真实、精确、客观地再现日常生活成为普遍的美学追求。既然不存在那么多支配人生的“转折点”,“填充物”的分量必然急剧增加(Moretti 67—100)。

或许,对于这种观念说来,五四新文学如同一个另类的续篇。五四时期风云激荡,启蒙与革命遽然拉开了大幕。众多知识分子对于平庸的中产阶级充满了蔑视,他们以小资产阶级的激进姿态投入新的历史。这必然召唤另一种美学风格。如果说,真实、精确、客观是莫莱蒂心目中的现实主义,那么,对于五四时期的作家说来,“现实主义”的主要涵义转向了不加掩饰地勇敢展示底层大众的疾苦。饥饿、灾难、燃烧的战火与流离失所是底层大众可悲的日常生活。相对于布尔乔亚均衡、稳定的精神状态与19世纪小说对于日常生活的接纳,五四时期知识分子热衷的文学形式具有一个显眼的美学特征:抒情。

抒情传统之于中国文学现代性的命题业已赢得特殊的关注。王德威认为,没有理由将“抒情”仅仅归结为西方浪漫主义,中国古典文学的抒情传统恰恰“致力化解”西方浪漫主义的主体和个

人。查尔斯·泰勒、霍克海默与阿多诺、雷蒙·威廉斯对于启蒙运动与现代主体的阐述仅仅显示了抒情与西方文化的联系,正如王德威所说的那样:

这些论说都促使我们进一步思考现代主体“情”归何处的意义。需要强调的是,既以西方启蒙运动、浪漫主义为基准,这些论说每每在个人、主体、自我等意义上做文章。相形之下,只要对中国文学、思想传统稍有涉猎,我们即可知晚清、“五四”语境下的“抒情”含义远过于此。“抒情”不仅标示一种文类风格而已,更指向一组政教论述、知识方法、感官符号、生存情境的编码形式,因此对西方启蒙、浪漫主义以降的情感论述可以提供极大的对话余地。(王德威,《抒情传统》5)

如果说,这种观点力图围绕抒情文学传统形成一个开阔的文学对话语境,那么,我更倾向于注视一个相对狭窄的主题:抒情、小资产阶级文化与文学形式之间起伏的脉络。显然,五四时期以来的抒情诗仅仅是“抒情”的表征之一,小说——叙事话语的标准文类——同时显现了抒情的到访:第一人称大量涌现,独白小说、日记体小说与书信体小说的兴盛一时,如此等等。因此,我更愿意转向普实克的论点“我希望把握这一时期文学的某些复杂特征,这些特征可以概括地称之为‘主观主义和个人主义’。在我的理解中,这两个词强调的是创作者的艺术个性以及对于艺术家个人生活的专注。”(普实克 1)普实克回溯了中国古典文学的抒情传统;在他看来,现代主体的诞生是抒情传统获得延续的重要原因。显然,普实克仅仅是提出了一个简单的概括,但是,他所说的“主观主义和个人主义”时常被视为典型的小资产阶级文化趣味。这种文化趣味造就的抒情形成了知识分子与文学形式之间的特殊呼应。

### 三

普实克如此解释他的论断:“一个现代的、自由的、自决的个体,自然只有在打破或抛弃这些传统的观念习俗以及滋养了它们的整个社会结构之后才有可能诞生。因此,中国的现代革命首先是观念的革命,是个人和个人主义反抗传统教条的

革命。”(普实克 2)当然,所谓的“现代个体”并非单薄的概念,他们的独立意识往往要追溯至社会文化层面。首先,他们具有稳定的经济来源。这既可能显现为相对富裕的家境,也可能显现为维持体面生活的个人收入。其次,稳定的经济来源可以资助个人接受高等学府的教育,他们往往拥有知识分子身份。第三,如果稳定的经济来源提供了中产阶级的生活条件,那么,摆脱了传统文化钳制之后,知识赋予的开阔视野以及活跃的心智塑造了他们的小资产阶级文化性格。这种文化性格包含多愁善感、纤细忧伤的内心与敏锐、犀利、异于流俗的哲思兴趣。换言之,知识开拓了所谓的“内心深度”。对于他们说来,抒情倾向几乎是一种不可遏制的渴求,重要的是,普遍的抒情如何改变了文学形式?

中国古典文学的抒情风格内敛节制、引而不发。“乐而不淫,哀而不伤”显然是这种风格的写照。作为一种稳定悠长的气韵,这种风格内在地融入古典诗词格律。“诗言志,歌永言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和。”(《尚书正义》131)徐复观认为,所谓的“克谐”即是“和”:“就‘和’所含的意味,及其可能发生的影响言,在消极方面,是各种互相对立性质的消解。在积极方面,是各种异质的谐和统一。”在儒家先哲看来,音乐的“和”具有弥合社会成员的功能:聆听音乐可以带来君臣、父子、长幼之间的和睦(徐复观 10)。诗词的格律、音调通常追求一种抑扬顿挫的和谐配置。所谓“夫五色相宣,八音协畅,由乎玄黄律吕,各适物宜,欲使宫羽相变,低昂互节,若前有浮声,则后须彻响。一简之内,音韵尽殊;两句之中,轻重悉异。妙达此旨,始可言文”(沈约 1779)。诸多错落的音节在呼应、回荡之中构成一个协调的整体,这是格律期待的理想效果——“异音相从谓之和,同声相应谓之韵”(刘勰 365)。儒家文化甚至认为,格律、音调的和谐与否象征了国运的兴衰:“治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困。”(毛亨 270)许多时候,古典诗词格律内含“和”的意味与匀称交融的情景关系构成浑然的整体。在很大程度上,“和”与匀称即是古典美学的特殊品质。

在沿袭抒情名义的同时,“现代个体”的抒情恰恰打破了这种古典规范。胡适《建设的文学革命论》之中提到“八不主义”的第五条即是针对诗

词格律“五,不重对偶:——文须废骈,诗须废律。”(胡适 44)只有废除严谨的格律,奔放的抒情主体才可能登场,譬如郭沫若的《女神》:“我效法造化底精神,我自由创造,自由地表现我自己。我创造尊严的山岳、宏伟的海洋,我创造日月星辰,我驰骋风云雷雨[……]”(郭沫若,“女神”22)“我飞奔,我狂叫,我燃烧,我如烈火一样地燃烧!我如大海一样地狂叫!我如电气一样地飞翔[……]我便是我呀!”(54—55)显然,这种抒情风暴隐喻了甩开枷锁之后自由解放的精神状态。郭沫若之后,不论徐志摩、冰心还是戴望舒、艾青,诗词格律的躯壳再也没有复活。这意味着文学形式的一个巨大震荡,“现代个体”的汹涌激情冲垮了古典抒情的整饬和温婉,诉诸另一种更为率真的新诗形式。迄今为止,新诗形式是一个争执不休的题目,许多人认为新诗形式丧失了传统的魅力。他们期待一定程度地恢复音律的规范,有韵而顺口,易记而能唱,重新参考民歌与古典诗词的文学形式,如此等等。<sup>③</sup>尽管如此,这些倡议并未在新诗的历史之中留下明显的印记。对于古典诗词格律以及士大夫的吟风弄月,小资产阶级文化趣味不屑一顾;新民歌曾经在20世纪50年代兴盛一时,继而铩羽而归。至少在目前,聚集于新诗领域的多数诗人仍然倾心于这种观念:诗句的韵律节奏并非僵硬地依附于某种外在形式,而是内在地呼应情绪的即时起伏。如果说,从传统的士大夫到激进的小资产阶级知识分子存在某种内在意识的彻底转换,那么,转换的标记不仅显现为新型抒情,并且重铸了文学形式——重铸了抒情诗。

相形之下,抒情成分的膨胀对于小说产生了远为复杂的冲击。相对于志怪、传奇、笔记等类型,章回小说更为典型地代表了中国古典小说形成的叙事话语。章回小说源于宋元时期“讲史”的话本,明显带有“讲故事”的特征。迹象表明,章回小说之中作为口述者的叙事人隐含诸多超出通常想象的意义。本雅明在《讲故事的人》之中发现:讲故事的人拥有具体可感的形象——农耕时代或者手工业生产时期,讲故事是一种共同参与的现场活动。讲故事的人之所以拥有特殊威望,是因为他们往往保持一种集体经验,一种朴素的,同时几乎公认的生活观念,从而很快赢得了听众的信任。相对地说,西方意义上的小说是“个人”的。如同卢卡契的《小说理论》所认为的那

样,小说的出现意味着超验意义的家园已经破碎,个人不得不承担自己的命运——“小说的诞生地是孤独的个人”(本雅明 295)。如果说,西方小说在很大程度上与印刷文化联系在一起,那么,讲故事从属于口口相传的文化传统。因此,“一个讲故事的人总是扎根于人民的,而且首先是扎根于工匠们当中”(308)。20世纪40年代,赵树理曾经在相似的意义得到了肯定。赵树理不关心是否写出了标准意义上的“小说”,他对于自己作品的定位即是“故事”。赵树理时常借鉴评书,“说-听”模式不仅提供了众多农民喜闻乐见的通俗作品,同时按照农民习惯的传统形式阐发公共义理(赵勇 44—53)。

章回小说以口述的方式“讲史”,讲故事的人与听众对于忠奸善恶、恩怨情仇通常具有强大的共识,波澜起伏的情节毋宁是持续地证实这种共识。因此,小说的主人公往往显现为一个固定的形象,他们的基本使命是尽职地完成预定的故事。多数人物的性格缺少曲折的成长、成熟乃至形成多维的层面,缺少复杂微妙的内心矛盾,从而形成福斯特所谓的“浑圆人物”。尽管如此,听众通常不愿意怀疑这些人物的真实性——口述的叙事人比书写文字叙事人擅长制造“似真”的幻觉。王德威曾经专门考察中国古典小说模仿“话本”的“说话”修辞形成何种叙事功能。在他看来,“意义”与“形式”的假设与一个真实的口述叙事人同时存在,二者将无形地分享叙事人自身带有的“真实”。这种虚拟的真实不知不觉地压抑了意义的多元诠释:

藉着隐含在有限的时间、空间中意义不假外求的特性,口说文字将书写文字的复杂性削减至最低。正如许多人以为我们对一切事物的知觉(perception)可以促使我们与现存的真实(reality of present)直接沟通一般,口说文字“似乎”也比书写篇章更接近真实。但我们却没有想到它其实贬抑了诠释的过程,进而牺牲了意义的多元性。当古典话本小说试图在一奇幻题材上加诸一写实的情境时,此一特有的“似真”叙述方式已开始作用,使得我们相信说话人的直接话语是一种真实复又诚恳的沟通形式。因此,所谓“真实”的第一个层面即为说话人而非故事本身,更何况说话人在意

识形态及心理层面上都足以成为一个令人信服的参考章法。当读者参与和说话人沟通的模拟情况时,好像他不止接受语言临场传达状况的有效性,并且也分享说话人所感觉到的“真实”视景。(王德威,《想像中国》84)

与薄伽丘和乔叟作品中讲故事的主角不同,古典小说中的说话人同描述对象保持了“适中的距离”(middle distance)。因此,“中国的说话人与其说是具体化的个人,倒不如说他代表着一种集体的社会意识”(《想像中国》85)。这些分析显示出章回小说的一个重要特征:口述的叙事人具有双重的“通俗”意味——讲故事是前现代令人向往的文学形式,一种不可多得的文化享受;声音——包括模拟声音的“说话”修辞——制造了共同的现场感,并以“真实”的方式唤起人们的信赖。于是,某种集体性的经验、意义与价值观念借助声音组织的文学共同体获得不断的重温。

然而,现代抒情带有的强烈个性破坏了这种古老的文学共同体。五四新文学带来的一个重大变化是,第一人称的“我”不再是转述他人故事的工具,而是担任情节的主角。一些小说之中,人物的心理活动、独白、意识流可以视为抒情的另一种形式。大量的抒情成分远远脱离了集体经验,某些时候带有先知先觉的意味,例如鲁迅的某些小说。说话人现场口述的公共性诉诸公众的即时理解,相对而言,许多独一无二的思绪必须由精微细腻的文字书写承担。人们无法想象,鲁迅的《狂人日记》《药》《故乡》或者《伤逝》《高老夫子》《在酒楼上》可以配置一个口述的叙事人,也无法想象郁达夫的《沉沦》、丁玲的《莎菲女士日记》、沈从文的《边城》以章回小说的形式出现。显然,章回小说的终结不可能简单归因于抒情的介入,但是,人们至少可以察觉文学史重心的整体性转移:小资产阶级个人主义抒情的兴盛表明了一个新型的文学阶段开始;古典文学的形式体系迅速地没落,五四新文学引导另一批文学形式络绎登场。

然而,在剧烈的历史错动之中,这种文学形式能否弥合大众与知识分子之间的距离?

#### 四

若干年之后,普实克《〈中国现代文学研究〉



导言》对于抒情的表述似乎出现了一定程度的差异。他对五四新文学的概括进行了稍许修正：

就其内在品质以及与现实关系而言，这场文学变革的特征可以概括如下：在旧文学中占据主导地位的抒情性——为了审美目的而创作的散文，以及戏剧，都具有一种特殊的抒情品质——现在被史诗性所取代，因为连现代话剧也更接近叙事，而不是抒情。这本身就意味着对现实的态度改变。在过去，对现实的观察、体验、冥思，都具有典型的抒情性；而现在，对现实的忠实反映、描写和分析，成为了现代散文的主要目的。（普实克 39）

普实克认为，“文学的目的不再是对现实的沉思默想，享受对现实的观照和品味，而变成了去熟悉现实、理解现实，从而认识它的规律。这就是新艺术的现实主义的基础”（普实克 40）。在很大程度上，这即是普实克所说的“史诗性”。小资产阶级个人主义抒情对于内心活动的浓厚兴趣仅仅局限于狭小的方寸之域，以至于可能阻挠宏大史诗的展开。文学史可以证明，这种状况曾经遭受反复诟病，尽管每一次诟病的名目远为不同：这种状况可能被形容为小资产阶级与无产阶级的分歧，也可能被形容为知识分子与工农兵大众的差距；当大众拥有民族的名义时，小资产阶级知识分子往往被纳入“西方”的谱系——五四新文学的确存在诸多西方文化的渊源。从文学修辞的意义上讲，抒情的重大“缺陷”是，缺乏传统史诗的通俗性——这种通俗性很大一部分可以溯源于口述的叙事人——与强大的集体经验。

相对于哲学以及社会学或者法学，文学对于“个别”的关注始终是一个令人苦恼的理论负担。哲学力图阐述普遍真理，社会学或者法学的描述对象是具有普遍意义的“社会人”，然而，文学再现如此具体的人物，甚至栩栩如生地复制他们脸上的皱纹或者言谈的口吻。对于大众说来，社会角落的某一个人物又有什么理由赢得众目睽睽的位置？同时，为什么是“这一个”而不是“那一个”？许多时候，文学批评试图依赖“典型”范畴建立解读机制。“典型”隐含的理论承诺是，一个文学人物携带了众多同类社会成员的共性信息，

譬如，一个农民的“典型”、一个马车夫的“典型”或者一个资本家的“典型”，显示了千百个农民、马车夫或者资本家的共性。一旦这些共性被视为阶层或者阶级的表征，文学人物之间的戏剧性故事构成了社会图景的寓言，甚至显示了历史的轨迹，这时，文学即是历史——“史诗”概念包含了文学与历史的双重内涵。尽管这种解读机制存在种种缺陷，但是，人们可以察觉“个别”与社会历史之间相互联结的逻辑架构。在这个意义上，文学人物的性格、言行乃至种种日常细节无不沐浴在历史规律的普遍意义之中，犹如种种感性显现是黑格尔绝对理念的哲学反射。

“典型”显然更为适合戏剧或者小说的叙事分析。人物的持续行动组成了情节，众多角色的戏剧性冲突如同压缩版的历史图景。错综纠缠的社会关系之网内部，“典型”犹如汇聚种种线索的网结。然而，抒情无法构成如此完整的图景。零散的情绪与哲思片段常常来自突如其来的感兴，或者来自某种景象或者意象的临时感召。抒情具有很大的即兴成分，起伏飘忽，强弱不均。一些批评家使用“典型情绪”的概念作为衡量的依据，但是，这种仿造并不成功。严格地说，“典型”指的是各种社会关系塑造的特殊性格，人物的行动再度巩固了这些社会关系。然而，人物的内心波动远比行动密集，各种情绪与哲思并非源于稳定的社会关系。相对于纷杂的内心，社会关系之网的网眼太大。一个盖世英雄可能出现迷惘的一刻，一个弱者可能产生壮怀激烈的一瞬，一个吝啬的守财奴或许闪过悲天悯人的短暂一念，一个凶残的刽子手或者曾经涌出一阵感伤……总之，阶级、阶层、社会集团、经济利益的决定性作用显现于相对完整的历史段落以及人生段落，心弦的奇妙拨动来自更为灵巧的指尖。人们可能争辩说，“诗史”的概念表明，抒情也能抵达历史。然而，如果将“诗史”解释为以诗的语言记录历史，那么，这仅仅是流行于诗人内部的衡量准则。展示开阔的历史景象，小说与抒情诗不可同日而语。

这并非证明，内心的种种波动来自某一个神秘的渊藪。相反，大部分内心波动可以溯源于社会历史的酿造——只不过社会学提供的分析概念无法描述半径如此之短的曲线弧度。许多时候，批评家使用“大我”与“小我”来分辨抒情的不同性质。“大我”通常指民族、国家、社会共有的悲欢，“小我”意味着一己私情。强大的诗人抒发

“大我”之豪情而捐弃“小我”之哀愁。然而,强烈明朗的感情往往彼此相似,幽怨怅惘各有各的原因。事实上,口号与标语——另一种激烈的抒情形式——可以承担相当一部分集体感情,音色洪亮,音量充沛。然而,诗学的修辞体系如此复杂曲折,以至于那些强烈明朗的感情时常显得多余乃至累赘。强烈明朗往往迹近于单调,幽怨惆怅通常显示出复杂的路径。文学史的统计显示,吟咏凄凉孤寂、感叹身世飘零的名篇数量远远超过了壮美激昂、乐观积极的欢声笑语。因此,仿造韩愈的名言可以认为:壮阔之辞难工,愁苦之音易好。如同许多人指出的那样,毛泽东诗词慷慨豪迈,气宇轩昂,“雄关漫道真如铁,而今迈步从头越”;然而,大多数诗人无法同时拥有远大的革命襟怀与杰出的文学才能,如此雄浑的抒情形象寥寥无几。如果说,许多知识分子的“内心深度”以及多愁善感、纤细忧伤可以追溯至小资产阶级文化——如果说,他们的成长与成熟沉浸于知识造就的想象而远离田野或者厂房那些质朴的大众,那么,孤独的冥想、体验乃至灵魂拷问带来的抒情往往是徘徊于一个小圈子的“小我”。

那些无法纳入史诗传统的抒情具有什么意义?这个问题如鲠在喉。很长一段时间内,文学批评仅仅赋予一个草率的否决“向隅而泣”的小资产阶级悲观主义令人鄙视。尽管如此,这种抒情屡禁不绝,例如20世纪70年代末至80年代初的“朦胧诗”。“朦胧诗”的诗学修辞深奥艰涩,抒情的独异性质是一个重要原因。众多“朦胧诗”的抒情无法重叠或者化约为一个普遍的形象。文学批评曾经在另一个意义上阐述“朦胧诗”与历史的联系——“新的美学原则崛起”表明,一种与众不同的美学观念正在进入社会视野,悄悄地掀开了历史的一角。迄今为止,“朦胧诗”已经获得了文学史的肯定,然而,隐秘的理论困惑仍然悬而未决:从外部世界转入内心,抒情始终包含令人不安的美学倾向。

相对于抒情诗的伤春悲秋,更为意味深长的表征是,叙事话语内部——特别是中短篇小说——抒情成分的增加。熟悉章回小说叙事话语的大众对于连篇累牍的心理描述缺乏耐心,西方小说或者俄罗斯小说推崇的“内心深度”以及“心灵辩证法”令人厌倦。大众更乐于接受的叙事模式是,诸多角色面目清晰,性格稳定,他们各司其职,始终如一地奔赴预定的人生目标与情节结局。

尽管鲁迅抱怨《三国演义》“显刘备之长厚而伪,状诸葛之多智而近妖”(鲁迅 135),但是,大众乐于按照这种方式辨认和巩固历史人物的道德面貌。20世纪50年代,托尔斯泰等一批俄罗斯文学大师的人物塑造享有愈来愈高的声誉,暗流纵横的内心领域被视为人物性格不可分割的组成部分;作为这个时期的长篇小说标杆,《红日》《红旗谱》《红岩》与《创业史》开始自觉地平衡情节叙事与心理描述。如果说,莫莱蒂形容19世纪小说的“填充物”(fillers)指的是日常生活的物质性细节,那么,抒情成分显现为种种心理性细节。总结《红旗谱》写作经验的时候,梁斌曾经表示,他力图“摸索一种形式,它比西洋小说的写法略粗一些,但比中国的一般小说要细一些”——在很大程度上,“粗”指的是大刀阔斧的纵向叙事,“细”不仅增添了外部世界描写的密度,同时兑入众多内心活动(梁斌 61)。然而,强烈的抒情气息骤然涌入小说,这个文学动向的再度出现已经到了20世纪的70年代末和80年代。批评家曾经以“向内转”的概括形容这种状况(鲁枢元《论新时期文学》)。如同五四时期,人道主义的再启蒙造就了另一个抒情时代。抒情时代的标志是活跃的叙述主体:

很大程度上,“新时期文学”的抒情基调可以追溯至“朦胧诗”,但是,这不是全部来源。作为一个乐曲的开始,“朦胧诗”音调低沉感伤,北岛、舒婷、江河无不流露出种种遗留的硕重叹息;然而,“新时期文学”很快就转向了高亢的激情。这种抒情远远超出了诗的范畴而广泛分布各种文类。人们不仅发现了众多或明或暗的抒情修辞,更为重要的是,抒情成为“新时期文学”整体风格的重要组成部分。从蒋子龙、刘心武、王蒙、张贤亮到丛维熙、谌容、冯骥才,他们的小说之中时常出现某些情不自禁的抒情片断:咏叹、反省、感慨、愤懑、讥讽或者犀利的生活评论。总之,人们可以从各种恩怨情仇的情节背后察觉一个格外活跃的叙述主体。(南帆 44)

对于小说叙事话语来说,抒情修辞的增加削弱了情节的传奇性和严谨程度,诸多人物不再紧张地锁扣于戏剧冲突的起伏,不再仅仅扮演一个

完成情节的行动角色,种种情绪与哲思仿佛在人物的周围形成一圈多余的光晕。汪曾祺曾经将这种状况形容为“小说的散文化”(32)。在他看来,散文化的小说祛除了严酷现实“原有的硬度”(33);汪曾祺喜欢以“水”的自然流动比喻文学形式,“散文化小说的最明显的外部特征是结构松散”(34),这种结构容纳的感情是“静静的”,如同他的《受戒》或者《大淖记事》(35)。考察表明,这种抒情倾向迄今并未衰退,而是构成了一批年轻作家景仰的传统(谢有顺 176—185)。

无论是沈从文的《边城》、以孙犁为首的“荷花淀派”还是汪曾祺,批评家通常以“诗意”的名义给予其肯定。然而,当抒情的源头显示为一个人的内心乃至无意识的时候,许多批评家感到了不安。从民族、国家、阶级、性别到善与恶、真与伪、美与丑,人们拥有众多的概念衡量社会历史,评判种种行为。然而,这些概念对于内心世界常常失效。内心世界既狭小又宽阔,云谲波诡,甚至深不可测。这里发生了什么?——所有的人意识到一个巨大秘密,所有的人都无法直接表述。精神分析学的问世对于心理的认识形成了巨大的冲击,弗洛伊德或者拉康迅速跻身于举世瞩目的思想家之列。按照他们的描述,心理结构内部欲望与无意识的意义甚至超过了理性。也许,这同时给文学批评带来了迷惑:快乐原则、现实原则、恋母情结以及压抑、无意识如何与经济地位、阶级意识、革命觉悟相互衔接?两套观念之间的理论陷阱令人畏。

20世纪70年代末至80年代初,王蒙是涉入内心世界的先锋。他陆续发表了《夜的眼》《春之声》等一批带有“意识流”意味的小说。在他看来,既没有理由对西方小说的心理描写过度崇拜,也没有理由“武断地、洋洋得意地宣布中国小说的民族特色就是没有心理描写”(王蒙 72)。他曾经如此为“意识流”申辩——革命者的“意识流”仍然保持了令人景仰的革命性质“如果作家是一个很有头脑、很有思想、很有阅历(生活经验)的人,如果革命的理论、先进的世界观对于他不是标签和口头禅,不是贴在脸上或臀部的膏药,而早已化为他的血肉,他的神经,他的五官和他的灵魂,那么,哪怕这第一声,也绝不是肤浅的和完全混乱完全破碎的。”(71)然而,持续的争论表明,许多批评家似乎不愿意认可这种观点。“革命”无法概括全部心理内容,众多传统的概念范

畴无法完整地捕获意识的闪烁波动。精神分析学的观念恰恰相反:人物的外在言行与内心世界并非互为镜像,某些时候甚至构成了颠倒的伪装——施蛰存的《石秀》是一个有趣的文学案例。施蛰存截取《水浒传》之中石秀帮助杨雄捉奸的段落加以改写。作者将石秀叙述为性变态者,他对于杨雄的妻子潘巧云垂涎多时,碍于杨雄的情义而犹豫不决。发现潘巧云与裴如海的奸情之后,石秀的报复欲覆盖了性欲;杀戮潘巧云的时候,嗜血的隐秘欲望获得了满足……《石秀》的奇异在于,作者完整地将变态心理注入石秀形象而未曾改变《水浒传》提供的基本情节。于是,一个义薄云天的英雄被悄悄地置换为不无猥琐的小人。如果内心世界收藏许多不可知的颠覆性能量,那么,鲁莽地开启潘多拉魔盒可能带来巨大的危险。这时,文学可能突然摆脱人们熟悉的社会学概念或者道德伦理,严重干扰阶级谱系预设的社会历史图景。

为什么一批作家始终对于内心世界兴趣不衰?他们持续地从自己的意识深部发现超常的内容吗?迹象表明,这是众多小资产阶级知识分子擅长的活动区域。置身于模糊暧昧的阶级地带,他们的左顾右盼、患得患失与迷惘感伤、犹疑不决时常借助抒情倾泻于文学。那些闪烁波动的心理碎屑淹没了阶级地标,以至于文学成为一叶无法定位的孤舟。或许,这才是知识分子热衷的文学形式令人恼火的隐秘原因。

## 五

1908年,王国维的《人间词话》与鲁迅的《摩罗诗力说》分别发表,古典式的“境界”与浪漫主义的叛逆激情相互交汇,并驾齐驱。从郭沫若、徐志摩、郁达夫、汪静之、冰心到艾青、胡风、何其芳,抒情成为一个显眼的文学潮汐。21世纪之初,“抒情”一词再度活跃起来。文学研究试图将“抒情”作为文学现代性的特殊范畴——“抒情”成为现代主体建构的表征(王德威,《抒情传统》29—36)。这种观点驱使人们返回一个问题:内心世界——抒情的源头——的文学意义。阶级意识无法化约纷杂的喜怒哀乐,阶层、财富、族群以及种种社会关系只能有限地投射于深邃的内心世界。批评家对于精神分析学的“无意识”将信将疑,许多时候,这个问题无法解释的那些部分被搁置于

“小资产阶级”的贬称背后,无人问津——世界范围内,左翼文学阵营似乎习惯地将过于丰富的内心世界归咎于小资产阶级身份。

20世纪80年代,一批作家不约而同地对于内心世界显示出特殊的兴趣,众多带有“意识流”意味的小说纷至沓来。如果王蒙可以被视为始作俑者,那么后续的探索队伍相当庞大。作为现实主义叙事话语的一个异己,这些小说带来激烈的争论。尽管如此,一系列理论症结并未获得足够的辨析。李陀的《七奶奶》是一篇标准的“意识流”小说。《七奶奶》严格地保持主人公的主观视角,小说的内容包含心理逻辑组织的各种意识碎片:对于煤气罐的恐惧,儿时的回忆,力不从心的身体感觉,厌恶与咒骂儿媳妇,如此等等。然而,如果察觉到主人公仅仅是一个普通的市井人物,那么,《七奶奶》遗留的一个理论问题是,所谓的内心世界是否仅仅是那一批小资产阶级知识分子的专利?换言之,过于丰富的内心世界是小资产阶级尚未完成改造的心理残余,还是知识分子与大众共享的形式——只不过“七奶奶”们毫不逊色的内心世界遭到了某种文学观念的屏蔽?进入文学形式层面,这个问题可能延伸为另一个理论分歧:所谓的“意识流”叙事是现代主义文学孤芳自赏的某种伎俩,还是表现大众的文学体系内部一个遭受忽视的组成部分?

完成《七奶奶》之后,李陀似乎不再垂青“意识流”。相反,他对于著名的“意识流”大师弗吉尼亚·伍尔夫表示不满:“她的作品里的每一行字都是对中产阶级社会的肯定,都是对中产阶级身份的迷恋和自恋。”(李陀 毛尖 105)“意识流”并非开阔的历史脉络,而是返回自我幽深的曲折小径;尴尬的经济地位甚至制造出中产阶级的历史恐惧症:历史脉络无从左右,可以信赖的仅仅是一己的内心。一种观点相信,现代主义祈求隐入内心,从而抛弃乏味的资产阶级的物质社会“这些作家相信病态心理是他们的最可靠的避难所。”(卢卡契 150)面对光怪陆离的物质表象,坚守自己的内心即是拒绝共谋。现今看来,这种设想业已破产。“意识流”从未撼动资本主义文化体系。然而,如果伍尔夫们的“意识流”丧失了尖锐意义而沦为中产阶级个人主义的表征,“七奶奶”们的“意识流”意味着什么?李陀对于中产阶级与文学形式之间的呼应关系具有犀利的洞察。一个批评家认为,李陀的长篇小说《无名

指》过于“滥情”,如同款式老气的时装,如今“小资”的暗冷美学是“白衬衫和声色不动”。李陀的反驳是,所谓的暗冷美学更像是由资本控制的某种文化品味类型。有趣的是,抵制这种文化品味的时候,李陀不再显露出专注于内心世界的兴趣。他宁可师法古典小说《红楼梦》:注重日常细节乃至人物的神态与肖像,捕捉微妙的情绪波澜,编织密集的因果网络,如此等等。这一套叙事话语曾经为那些擅长“精致阅读”的读者带来莫大的乐趣(李陀 毛尖 106)。然而,如此耐心的,甚至是学术的“精致阅读”是否更适合纳入另一种布尔乔亚趣味?——显而易见,那些号称“精致阅读”的“小众”即是知识分子。当然,这里的“布尔乔亚趣味”不存在贬义,而是表明其与文学史上不断出场的普罗大众相距遥远。

的确,资本与市场大面积渗入了文化,激进的小资产阶级在很大程度上转换为循规蹈矩的中产阶级。这时,“意识流”所叙述的那个内心世界还有意义吗?这个理论话题不仅涉及文学史反复争论的大众、民族、知识分子等概念,同时与抒情、史诗、现代性等诸多概念存在相互交织。当然,摆脱种种不无夸张的争论词汇有助于重绘相对稳定的理论坐标。

谈论现代性与抒情传统的关系时,王德威论述了三个富有潜力的命题“兴与怨”“情与物”“诗与史”(《抒情传统》44—63)。“遵四时以叹逝,瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春。心懔懔以怀霜,志眇眇而临云。”(陆机 14)正如众多古代批评家反复阐述的那样,物我感兴是中国古典抒情的起始。然而,物我感兴与史诗叙事的衔接并未完成,即景会心的瞬间顿悟无法完整地显现叙事包含的时间长度与因果转换。始于19世纪的现代主义包含了接续这个主题的企图:相对于现实主义的再现叙事,现代主义对于内省的关注企图开拓抒情主体的内在空间——许多人认为,对内省的关注是现代主义的基本特征之一(布雷德伯里 麦克法兰 3—38)。

1924年,布勒东的《超现实主义宣言》受到了弗洛伊德的启示,认为人们的内心深处蕴藏某些非凡的力量,神秘的梦境与文学写作如出一辙(布勒东 240—262);不久之后,弗吉尼亚·伍尔夫在《论现代小说》之中描述了堆积在内心的无数琐屑的或者奇异的印象,在她看来,作家的责任是“揭示内心火焰的闪光”(伍尔夫 9)。萨洛特

《怀疑的时代》肯定了乔伊斯、普鲁斯特和弗洛伊德,“了解内心独白中一点不外露的秘密细流和心理活动的无限丰富,还有无意识这个几乎尚未开拓的广阔领域”(萨洛特 33)。塑造人物已经不是现代小说的义务,再现人物的心理构成了文学的前沿,她把人物的心理形容为“一种如血液似的无名物质”,“一种既无名称又无轮廓的稠液”(39)。这些观点来源不一,视角各异,但是,作为共享的背景,现代主义促进了这些观点的相互激发。内心世界闪烁不定,波动的意识似水长流,批评家专门考察了不无极端的内心世界叙述——“意识流”,诸如内心独白、内心分析、感官印象,等等。(弗里德曼 515—536)在更大范围内,所谓的内省倾向深刻地改造了文学形式——例如,小说出现了两方面意味深长的改变:

在某些最重要的作家笔下,小说中自我剖析的描写手法显著增加;对于结构和构思策略的着迷也在增长,小说骤然变得更富于“诗意化”,因为它变得更为关注文本与形式的精确,对于散文作为大众文体的松散性越来越感到不安。这一切都导致了写作技巧的彻底革命和对于形式的高度重视;其后果至今仍在这两个方面对我们产生影响。一方面是在写小说时,刻意追求形式完美,语言灵活和构思巧妙,而不依赖于连接性和模仿;另一方面是暴露内在的晦涩和属于同一现象的艺术危机,这与一个艺术和历史的根本问题有关,即如何通过词语的有效排列来理解现实本身,并使得这一小说的传统素材显得更为可信。(弗莱彻 布雷德伯里 367)

弗洛伊德的精神分析学显然是一批作家的理论后援。尽管许多作家并未详细地研习精神分析学的复杂体系,但是,以“无意识”概念为轴心的深度心理学为文学带来了巨大的启示。一个切近同时又无法目视的巨大领域出现了,文学深为兴趣——这个领域或许包含了涉及性格的诸多奥秘。本我与超我,恋母情结,阉割恐惧,弑父与压抑体系,无意识如同冰山大部分隐在水面之下,弗洛伊德对于心理结构的描述在很大程度上成为“真实”的标准。由于心理真实的再现如此困难,以至于许

多人忽略了另一个问题:何种意义的“真实”——这种真实是历史文化的产物,还是来自生理结构?

在通常的意义上,文学关注的是前者,后者更多地托付给另一些学科,例如医学,或者生物学。如果弗洛伊德描述的心理结构如同身体的生理器官始终不变,那么,如此伟大的发现一次就够了。这种发现很快会逸出文学与历史的视野,转向身体认知与疾病诊疗的依据。事实上,文学对于内心世界的再现往往包含一个隐蔽的承诺:作家注视的是一个与社会历史保持对话的心灵。社会历史塑造了这个心灵,而且,这种塑造从未止歇;另一方面,心灵同时加入了社会历史的延续与再生产。因此,内心世界与社会历史形成一个文化有机体。即使作家根据内心世界的特殊逻辑组织镜像式的意识连续体,内心世界与社会历史的互动仍然是不可放弃的前提。这是文学活力长盛不衰的原因——包括文学形式的持续演变。作为现实主义文学的坚定卫士,卢卡契并不满意现代主义文学与社会历史的对话方式。卢卡契认为,内心世界与社会历史无法纳入同一个频道——他对乔伊斯的杰作《尤利西斯》的批评是“这些感觉和记忆材料不断振动的形态,及其强大力场——但是无目的、无方向——所引出的却是一种静态的史诗结构,这反映出一种信念,认为事物的性质基本是静态的。”(卢卡契 138)在他看来,文学再现的社会历史必须具有“远景透视”(153)。不无反讽的是,卢卡契“远景透视”的相当一部分内容已经落空,他甚至无法预料自己的政治境遇。另一方面,抒情抛出的问题是,文学视野之中的社会历史是否只有一种存在方式?能否聚焦一种微型景观:社会历史的沉淀物如何与所谓的“自我”形成复杂的化合?

作为一个古老的文学概念,“史诗”享有崇高的威望。然而,这个概念不再专门指称文学史上曾经出现的某种文类,而是象征性地泛指文学对于历史独特而深刻的展示。当“现代性”构成了历史描述的一个关键概念之后,哪些开拓性的文学形式有助于探索隐伏于表象之下的新型的历史可能?这是“史诗”概念遭遇的挑战。在更为宽泛的意义上,这个问题时刻敲击着文学的神经。一些不甘平庸的作家拒绝心安理得地享用种种现成结论,“抒情”及其拥有的文学形式再度获得提名。当然,理论的考察接踵而至,大众、民族形式、小资产阶级或者中产阶级构成了理论考察之中令人瞩目的争论漩涡。无论哪些结论赢得认可,这

是一个共同接受的前提: 回溯抒情、内心世界、文学形式之间的曲折脉络, 真正的意图并非重返文学史, 而是搜集、汇聚与开拓未来的文学资源。

#### 注释 [Notes]

① 汪晖以“民族形式”为中心词概括这些论争涉及的问题“我把这些问题大致归纳为: 地方形式与民族形式、旧形式与民族形式、民间形式与民族形式、大众文化与民间形式、民族形式与国际主义、民族形式与文化领导权问题。”参见汪晖《地方形式、方言土语与抗日战争时期“民族形式”的论争》,《汪晖自选集》,桂林: 广西师范大学出版社, 1997年, 第342—343页。

② 参见鲁迅的文章《新月社批评家的任务》《“硬译”与“文学的阶级性”》《“丧家的”“资本家的乏走狗”》。参见鲁迅《鲁迅全集》第4卷,北京: 人民文学出版社, 2005年, 第163—164、199—227、251—254页。

③ 参见鲁迅、毛泽东的观点。鲁迅在《致蔡斐君》一文中说“诗须有形式,要易记,易懂,易唱,动听,但格式不要太严。要有韵,但不必依旧诗韵,只要顺口就好。”参见鲁迅《致蔡斐君》,《鲁迅全集》第13卷,北京: 人民文学出版社, 2005年, 第553页。毛泽东多次发表具体的诗学观点,亲自参与讨论“诗当然应以新诗为主体,旧诗可以写一些,但是不宜在青年中提倡,因为这种体裁束缚思想,又不易学”;新诗要“精炼、大体整齐、押韵”;“诗要用形象思维”;“将来趋势,很可能从民歌中吸引养料和形式,发展成为一套吸引广大读者的新体诗歌”。分别参见毛泽东《致臧克家等》、臧克家《精炼·大体整齐·押韵》和毛泽东《致陈毅》均见杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》(下编)广州: 花城出版社, 1986年, 第68、158、197、198页。

#### 引用作品 [Works Cited]

罗兰·巴特《叙事作品结构分析导论》,张寅德译,《叙述学研究》张寅德编选。北京: 中国社会科学出版社, 1989年。2—42。

[Barthes, Roland. “An Introduction to the Structural Analysis of Narratives.” Trans. Zhang Yinde. *A Study of Narratology*. Ed. Zhang Yinde. Beijing: China Social Sciences Press, 1989. 2-42.]

瓦尔特·本雅明《讲故事的人》,张耀平译,《本雅明文选》陈永国、马海良编。北京: 中国社会科学出版社, 1999年。291—315。

[Benjamin, Walter. “The Storyteller.” Trans. Zhang Yaoping. *Selected Writings of Walter Benjamin*. Eds. Chen Yongguo and Ma Hailiang. Beijing: China Social Sciences Press, 1999. 291-315.]

马尔科姆·布雷德伯里 詹姆斯·麦克法兰《现代主义的名称和性质》,《现代主义》,胡家峦等译。上海: 上海外语教育出版社, 1992年。3—38。

[Bradbury, Malcolm, and James McFarlane. “The Name and Nature of Modernism.” *Modernism*. Trans. Hu Jialuan, et al. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 1992. 3-38.]

安德烈·布勒东《第一次超现实主义宣言》,丁世中译,《未来主义、超现实主义、魔幻现实主义》,柳鸣九主编。北京: 中国社会科学出版社, 1987年。240—276。

[Breton, André. “First Manifesto of Surrealism.” Trans. Ding Shizhong. *Futurism, Surrealism, Magic Realism*. Ed. Liu Mingjiu. Beijing: China Social Sciences Press, 1987. 240-276.]

陈伯达《关于文艺的民族形式问题杂记》,《中国新文学大系 1937—1949·文学理论卷二》。上海: 上海文艺出版社, 1990年。118—121。

[Chen, Boda. “Notes on the National Form of Literature and Art.” *Chinese New Literature (1937-1949): Literary Theory*. Vol. 2. Shanghai: Shanghai Literature and Art Press, 1990. 118-121.]

约翰·弗莱彻 马尔科姆·布雷德伯里《内省的小说》,《现代主义》,胡家峦等译。上海: 上海外语教育出版社, 1992年。367—387。

[Fletcher, John, and Malcolm Bradbury. “The Introverted Novel.” *Modernism*. Trans. Hu Jialuan, et al. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 1992. 367-387.]

梅尔文·弗里德曼《“意识流”概述》,朱授荃译,《现代主义文学研究》(上)袁可嘉等编选。北京: 中国社会科学出版社, 1989年。515—536。

[Freedman, Melvin. “An Overview of Stream of Consciousness.” Trans. Zhu Shouquan. *A Study of Modernist Literature*. Vol. 1. Eds. Yuan Kejia, et al. Beijing: China Social Sciences Press, 1989. 515-536.]

郭沫若《“民族形式”商兑》,《文学的“民族形式”讨论资料》徐迺翔编。北京: 知识产权出版社, 2010年。254—265。

[Guo, Moruo. “A Discussion on National Form.” *Discussion Materials on “National Form” of Literature*. Ed. Xu Naixiang. Beijing: Intellectual Property Publishing House, 2010. 254-265.]

——:《女神》,《郭沫若全集·文学编·第一卷》。北京: 人民文学出版社, 1981年。1—170。

[——. “Goddess.” *The Complete Works of Guo Moruo, Literature: Vol. 1*. Beijing: People’s Literature Publishing House, 1981. 1-170.]

——:《新兴大众文艺的认识》,《中国新文学大系 1927—1937·文学理论集二》。上海: 上海文艺出版社, 1987年。281—283。

[——. “Understanding the Emerging Popular Literature and

- Art." *Chinese New Literature (1927-1937): Literary Theory*. Vol. 2. Shanghai: Shanghai Literature and Art Press, 1987. 281-283. ]
- 寒生(阳翰笙):《文艺大众化与大众文艺》,《中国新文学大系 1927—1937·文学理论集二》。上海:上海文艺出版社,1987年。381—399。
- [Han Sheng (Yang Hansheng). "Popularization of Literature and Art & Popular Literature and Art." *Chinese New Literature (1927-1937): Literary Theory*. Vol. 2. Shanghai: Shanghai Literature and Art Press, 1987. 381-399. ]
- 胡适《建设的文学革命论》,《胡适文集》第2卷,欧阳哲生编。北京:北京大学出版社,1998年。44—57。
- [Hu, Shi. "On Constructive Literary Revolution." *Collected Works of Hu Shi*. Vol. 2. Ed. Ouyang Zhesheng. Beijing: Peking University Press. 1998. 44-57. ]
- 黄绳《当前文艺运动的一个考察》,《文学的“民族形式”讨论资料》,徐迺翔编。北京:知识产权出版社,2010年。36—46。
- [Huang, Sheng. "An Inspection of the Current Literary and Artistic Movement." *Discussion Materials on "National Form" of Literature*. Ed. Xu Naixiang. Beijing: Intellectual Property Publishing House, 2010. 36-46. ]
- 蒋天佐《论民族形式与阶级形式》,《文学的“民族形式”讨论资料》,徐迺翔编。北京:知识产权出版社,2010年。430—437。
- [Jiang, Tianzuo. "On National Form and Class Form." *Discussion Materials on "National Form" of Literature*. Ed. Xu Naixiang. Beijing: Intellectual Property Publishing House, 2010. 430-437. ]
- 孔氏《尚书正义·虞书·舜典》,《十三经注疏》,阮元校刻。北京:中华书局,1980年。125—134。
- [Kong, Shi. "Correct Interpretation of The Book of Documents, The Book of Yu, and The Classics of Shun." *Collections of Annotations to the Thirteen Confucian Classics*. Ed. Ruan Yuan. Beijing: Zhonghua Book Company, 1980. 125-134. ]
- 李陀 毛尖《一次文化逆袭:对谈〈无名指〉》,《南方文坛》5(2018): 102—106。
- [Li, Tuo, and Mao Jian. "A Cultural Rebound: Conversation on *The Ring Finger*." *Southern Cultural Forum* 5 (2018): 102-106. ]
- 梁斌《漫谈〈红旗谱〉的创作》,《创作经验漫谈》。北京:人民文学出版社,1979年。28—62。
- [Liang, Bin. "On the Creation of the *Red Flag*." *Random Talks on Creative Experience*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1979. 28-62. ]
- 梁实秋《文学是有阶级性的吗》,《中国新文学大系 1927—1937·文学理论集二》。上海:上海文艺出版社,1987年。243—254。
- [Liang, Shiqiu. "Is Literature Class-Oriented?" *New Chinese Literature (1927-1937): Literary Theory*. Vol. 2. Shanghai: Shanghai Literature and Art Press, 1987. 243-254. ]
- 刘勰《文心雕龙注疏》,周振甫注。北京:人民文学出版社,1981年。
- [Liu, Xie. *Annotations to Literary Mind and the Carving of Dragons*. Ed. Zhou Zhenfu. Beijing: People's Literature Publishing House, 1981. ]
- 陆机《文赋集释》,张少康集释。上海:上海古籍出版社,1984年。
- [Lu, Ji. *Collected Annotations to Rhymed Prose on Literature*. Ed. Zhang Shaokang. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 1984. ]
- 鲁枢元《论新时期文学的“向内转”》,《文艺报》1986年10月18日第3版。
- [Lu, Shuyuan. "On the 'Inward Turn' of Literature in the New Period." *Literature and Art Newspaper* 18 October 1986. ]
- 鲁迅《中国小说史略》,《鲁迅全集》第9卷。北京:人民文学出版社,2005年。
- [Lu Xun. *A Brief History of Chinese Fiction. The Complete Works of Lu Xun*. Vol. 9. Beijing: People's Literature Publishing House, 2005. ]
- 乔治·卢卡契《现代主义的意识形态》,李广成译,《现代主义文学研究》(上),袁可嘉等编选。北京:中国社会科学出版社,1989年。136—156。
- [Lukács, Georg. "The Ideology of Modernism." Trans. Li Guangcheng. *A Study of Modernist Literature*. Vol. 1. Eds. Yuan Kejia, et al. Beijing: China Social Sciences Press, 1989. 136-156. ]
- 毛亨《毛诗正义》,《十三经注疏》,阮元校刻。北京:中华书局,1980年。259—630。
- [Mao, Heng. *An Interpretation of Mao's Edition of The Book of Songs. Collection of Annotations to the Thirteen Confucian Classics*. Ed. Ruan Yuan. Beijing: Zhonghua Book Company, 1980. 259-630. ]
- 莫荣《还是生活第一》,《文学的“民族形式”讨论资料》,徐迺翔编。北京:知识产权出版社,2010年。266—267。
- [Mo, Rong. "Still Life First." *Discussion Materials on "National Form" of Literature*. Ed. Xu Naixiang. Beijing: Intellectual Property Publishing House, 2010. 266-267. ]
- Moretti, Franco. *The Bourgeois: Between History and Literature*. London & New York: Verso, 2013.

- 南帆 《“新时期文学”：美学意识、抒情与反讽》，《文艺争鸣》12(2018)：42—45。
- [Nan, Fan. “Literature in the New Period: Aesthetic Consciousness, Lyricism and Irony.” *Literary Contention* 12(2018)：42-45.]
- 欧阳予倩等 《戏剧的民族形式问题座谈会》，《文学的民族形式”讨论资料》，徐迺翔编。北京：知识产权出版社 2010 年。399—412。
- [Ouyang, Yuqian, et al. “Symposium on the National Form of Drama.” *Discussion Materials on “National Form” of Literature*. Ed. Xu Naixiang. Beijing: Intellectual Property Publishing House, 2010. 399-412.]
- 亚罗斯拉夫·普实克 《抒情与史诗——中国现代文学论集》，李欧梵编，郭建玲译。上海：上海三联书店，2010 年。
- [Prusek, Jaroslav. *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature*. Ed. Leo Ou-fan Lee. Trans. Guo Jianling. Shanghai: Shanghai Joint Publishing Company, 2010.]
- 娜塔丽·萨洛特 《怀疑的时代》，林青译，《新小说派研究》柳鸣九编选。北京：中国社会科学出版社，1986 年。28—40。
- [Sarraute, Nathalie. “The Age of Suspicion.” Trans. Lin Qing. *A Study of Nouveau Roman*. Ed. Liu Mingjiu. Beijing: China Social Sciences Press, 1986. 28-40.]
- 沈约 《宋书·谢灵运》，《宋书·第 6 册·卷 67·列传第 27》。北京：中华书局，1974 年。1743—1787。
- [Shen, Yue. “The Book of Song: Xie Lingyun.” *The Book of Song. No. 6. Vol. 67. Biography No. 27*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1974. 1743-1787.]
- 史铁儿(瞿秋白)：《大众文艺和反对帝国主义的斗争》，《中国新文学大系 1927—1937·文学理论集二》。上海：上海文艺出版社，1987 年。327—329。
- [Shi, Tie'er (Qu Qiubai). “Popular Literature and Art & the Struggle Against Imperialism.” *New Chinese Literature (1927-1937): Literary Theory*. Vol. 2. Shanghai: Shanghai Literature and Art Press, 1987. 327-329.]
- 王德威 《抒情传统与中国现代性：在北大的八堂课》。北京：生活·读书·新知三联书店 2010 年。
- [Wang, David Der-wei. *Lyrical Tradition and Chinese Modernity: Eight Classes in Peking University*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2010.]
- ：《想像中国的方法：历史·小说·叙事》。北京：生活·读书·新知三联书店，1998 年。
- [——. *Ways of Imagining China: History, Fiction, and Narrative*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1998.]
- 王蒙 《关于“意识流”的通信》，《鸭绿江》2(1980)：70—72。
- [Wang, Meng. “Correspondence on the ‘Stream of Consciousness’.” *Yalujiang Literary Monthly* 2(1980)：70-72.]
- 汪曾祺 《小说的散文化》，《晚翠文谈新编》。北京：生活·读书·新知三联书店 2002 年。32—36。
- [Wang, Zengqi. “The Prose Characteristics in Fiction.” *New Edition of On Literature in One’s Later Years*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2002. 32-36.]
- 弗吉尼亚·伍尔夫 《论现代小说》，《论小说与小说家》，瞿世镜译。上海：上海译文出版社，1986 年。3—13。
- [Woolf, Virginia. “Modern Fiction.” *On Novels and Novelists*. Trans. Qu Shijing. Shanghai: Shanghai Literature and Art Press, 1986. 3-13.]
- 谢有顺 《“70 后”写作与抒情传统的再造》，《文学评论》5(2013)：176—185。
- [Xie, Youshun. “Writings of the Post-70s Generation and Reconstruction of the Lyrical Tradition.” *Literary Review* 5(2013)：176-185.]
- 徐复观 《中国艺术精神》。上海：华东师范大学出版社，2001 年。
- [Xu, Fuguan. *Chinese Art Spirit*. Shanghai: East China Normal University Press, 2001.]
- 赵勇 《讲故事的人或形式的政治——本雅明视角下的赵树理》，《文学评论》5(2017)：44—53。
- [Zhao, Yong. “The Storyteller or the Politics of Form: Zhao Shuli from the Benjaminian Perspective.” *Literary Review* 5(2017)：44-53.]
- 郑伯奇 《关于文学大众化的问题》，《中国新文学大系 1927—1937·文学理论集二》。上海：上海文艺出版社，1987 年。286—289。
- [Zheng, Boqi. “On the Issue of Popularization of Literature.” *New Chinese Literature (1927-1937): Literary Theory*. Vol. 2. Shanghai: Shanghai Literature and Art Press, 1987. 286-289.]

(责任编辑：王嘉军)