
March 2018

Ideas of Chinese Literary Creation Seen from the "Crossing-through" Theory of Literature

Xuan Wu

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Wu, Xuan. 2018. "Ideas of Chinese Literary Creation Seen from the "Crossing-through" Theory of Literature." *Theoretical Studies in Literature and Art* 38, (2): pp.131-143.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol38/iss2/7>

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

文学穿越论视角下的中国文学创造史观

吴炫

摘要：本文尝试从中国作家“尊重表现文化观念又内在改造之”的文学穿越论出发，试图调整现有中国文学史习惯从文化出发评价文学内容、描述文学发展的研究状况。首先，“中国文学创造史思维”需要从“文化、时代、思潮、地域对文学创作的制约和影响”转换到“文学创造突破文化、时代、思潮、地域制约所达到的程度”上来，突出“文化中的文学创造”。其次，“中国文学创造史分期”需要从“朝代更替和文体演变分期”转换到“文学原生化时期”“文学工具化和反工具化交替时期”“文学本体自觉探索时期”三大历史分期，且描述文学自觉从“自在”走向“自为”的历史演变。再次，“中国文学创造史分类”需要从“散文、诗词、戏曲、小说”的文体分类转换到“独创、潜创、依创、弱创”的文学创造程度分类，重估经典文学、优秀文学和一般性文学。

关键词：文学性自觉；文学穿越论；潜在的创造；创造的程度

作者简介：吴炫，上海财经大学人文学院讲席教授，中国文化理论原创中心主任，主要从事文艺理论研究。通讯地址：上海市杨浦区武东路100号上海财经大学人文学院，邮政编码：200433。电子邮箱：wuxuanmail@163.com 本文系作者国家自然科学基金项目“中国式当代文学性理论创新研究”[项目编号：11BZW008]的阶段性成果。

Title: Ideas of Chinese Literary Creation Seen from the “Crossing-through” Theory of Literature

Abstract: Starting from the “crossing-through” theory of literature which claims that Chinese writers respect the expression of cultural concepts and transform it from within, this article attempts to adjust the current research situation of Chinese literary history that is used to criticizing literature and describing its development from the perspective of Chinese culture. Firstly, “the thinking of Chinese literary creation” needs to be transformed from “the restriction and influence of culture, time, thought and region on literary creation” to “the degree to which literary creation breaks through culture, times, ideological trend and regional constraints”, so as to highlight “literary creation in culture”. Secondly, “the stages of Chinese literary creation history” needs to be changed from “the shifts of dynasties and stages of literary evolution” to the following periods: “the period of original conditions of literature”, “the period of alternating instrumentalization and anti-instrumentalization of literature”, “the period of self-conscious ontological exploration of literature”. This describes the historical evolution of literary consciousness from “Self-Being” to “Self-Making”. Thirdly, “Chinese literary creation of history” needs to be reclassified from the stylistic classification of “prose, poetry, drama, fiction”, to the originality degree of being “original, potentially original, dependently originally, and unoriginal”, so as to reassess classic literature, good literature, and ordinary literature.

Keywords: literary consciousness; “crossing-through” theory of literature; potentially original; degree of originality

Author: Wu Xuan, is a chair professor of art and humanities in Shanghai University of Finance and Economics and the director of the Center of Original Chinese Cultural Theory. His research areas include theory of literature and art. Address: 777 Guoding Road, Yangpu District, Shanghai 200433, China. Email: wuxuanmail@163.com This article is funded by the National Social Sciences Project (11BZW008).

一、中国文学史写作的 “文学性自觉”之问题

作为中国文学批评的一个重要领域,中国文学史研究无疑构成了文学理论是否可进行有效实践的检验平台。作为史学的一个分支,中国文学史当然要与历史的观念紧密相联,并且是特定历史观的实践形态;而作为文学的历史,文学史不仅要描述和分析一般文学现象的发生、发展,更重要的是,它要具有“文学性”的意识,从而把握出文学区别于文化而实现自身所达到的程度,即既要分析文学因为时代和文化的变化所带来的变化,又要分析文学的发展变化是否具有文学自我实现的意义。文学的自我实现在此是指作家的创造不同于文化创造的属于文学自身的内容。相对于文化的观念创造,文学的创造是弱观念或非观念性的,相对于文化观念的群体认同,文学的创造是以作家个体化理解为基础并通过形象话语展示出来的内容。这样,文学吸纳文化观念将之改造成作家的个体化理解并通过情节、故事、人物关系、意境所展示出来的、文化难以概括的内容,是“文学性自觉”的基本体现。

近30年来,中国文学史的研究虽然突破了20世纪80年代以前以政治和社会学考察文学的模式,推动了文学史研究和写作走向多元梳理,但其共同的问题在于文学史的观念和方法基本上还是从文化的视角来考察文学的内容与价值,或者从受制于文化的文学思潮演变来描述中国文学,在一定程度上对作家如何突破文化和文学思潮的视角重视不够,对文化观念难以把握的、属于文学自身独特而丰富的“文学性内容”研究不足。章培恒主编的《中国文学史》以感情和人性视角对文学的观照,对强调伦理规范情感的儒家、淡泊欲望的道家文化,应该是一种有“文学性”意义的突破——因为感情和人性在伦理文化面前往往是被束缚、被规范的存在物——尊重这种存在物,是文学恢复健康肌体的正常要求。然而,尊重人的感情和欲望的作品可以获得思考文化问题的读者的共鸣,释放受文化钳制的人性内容,却未必可以给读者以启示,从而在文学意味层面也疏离文化,造成《牡丹亭》突出男女性爱却未能突破男权文化的思想局限,产生《家》突出“个性解放”却未能突

破“离家出走后的觉慧如何安身立命”之思考局限——这种与“什么样的理”“个性如何安顿”密切相关的问题,当属于“文学性”所要求的作家个体化理解世界的范围。这也意味着:《红楼梦》不仅是重情重个性的作品,而且还是突破“情在理亡”“理在情亡”的作品,是以作家独特的“尊重怜爱所有清纯生命之理”来规范“情”从而使“情”也意味独特的作品。这反映出“文学性”的最高境界不仅是尊重情感和人性,而且需要作家独创性地理解情感、人性,才能真正完成文学对文化的穿越。同样,袁行霈主编的《中国文学史》也是强调从“文化影响文学”的角度来梳理文学史,虽然也提及“文学本位”和“文学魅力”,但理论上并未展开论证这个问题,更没有从这个角度去考察分析文学变化中的文学价值,从“玄学对文学的渗透”“佛、道两家对唐文学的影响”“乐府民歌对李白绝句的影响”等标题就可以看出其文学史描述的是文学受文化思想影响的部分,而突破影响的部分便难以把握。其原因即在于:文学受文化影响产生的事件,与文学不受这种影响制约的“文学本位”的努力,其实是两回事。一旦文学史不重视后者,如胡适的白话小说、郭沫若的《女神》,便只能从文化和政治的角度去肯定其创新价值,从而遮蔽了“文学性”的价值分析,读者也就不可能对历史上的重大文学事件、作品与“文学如何突破文化影响获得独立品格”产生互动性理解。

比较起来,海外宇文所安主编的《剑桥中国文学史》,将唐代文学囊括五代和宋初,应该说是在“文学性”考虑上迈出了“文学分期不等于朝代分期”的可喜一步。然以“唐代文化”去进行文学分期依然属于“文化制约文学”的思维,往往把握出的是各种文学生成的文化性语境,如手抄本书写、宫廷书写、印刷文化书写等。“文化语境”理解使得我们对“经典”的认识具有受文化和时代制约的不确定性和宽泛性,但如何在“文学性”的意义上突出作家对文化语境和时代规范的穿越,使得像“四大名著”这样的作品即便不被清代正统文学所认可,也依然可以在民间世界被确立,依然还是“文学文化史”未能解决的问题。这使得为西方读者了解中国文学的文化特性而完成的《剑桥中国文学史》,似乎并不能完成中国文学杰作为什么与莎士比亚有同等文学价值的认知使命——这种认知,属于古今中外伟大作家共同的

“如何独创性地理解世界从而突破文化与时代性理解”的问题。

在此意义上,木心不经意间写出的《文学回忆录》是一个非常难得的别立新宗。木心以注重狂热、自由、超越的“酒神”精神为坐标,创立了“世界文学星空史”,不仅突破了以朝代和文化分期的文学史架构,而且在一定程度上触及文学具有超越文化现实的“文学性”问题。木心不仅将先秦诸子散文当“诗”去对待,而且也不能宽容司马迁对儒家文化接受的那一面,从而使得被木心激赏的文学作品相对于既往的文学史狭窄了许多,也宽泛了许多,凸显出木心的文学观更为接近文学、疏离文化之本体。这一结果,多少来自木心将作品的文学性价值放在了与文化理性对立的那一面。“歌德是伟人,四平八稳的——伟人是庸人的最高体现。而拜伦是英雄,英雄必有一面特别超凡,始终不太平的”(木心 513),木心的这种看法非常有个人见解,但对“不太平的拜伦”因喜欢而不再追问其是否有独特的思想启示,使得他同时也忽略了“歌德”这样的“四平八稳的作家”是否有自己独特的思想启示之问题。亦即,“超越现实”这个问题是放在“不稳定的生命超越状态”上,还是放在作家“独特的对世界的具象理解来超越文化”上,成为一个木心有所忽略而需要我们深入思考的文学性问题。

造成中国文学史难以“文学性”“文学本体”进行实践的原因还在于:“文学性”和“纯文学”这两个概念虽然是中国文艺理论和文学批评近几十年的热点话题,但文艺理论著作和文学史教材对此正面涉及、深入讨论的并不多,说明中国文学史尚未对“文学性视角下的中国文学史”有高度的研究自觉。其原因可能归结于我们在“文学性”观念上过于依托西方文论。雅各布森提出的“文学性”概念,目的在于区别文学与非文学,在于借“形式”把文学从社会历史内容中剥离出来,这种“边界性”思维是西方宗教二元对立思维“超越现实”的产物,很难描述中国边界不清楚的文学与社会、文学与文化的相互渗透的关系,中国“不纯”的各种文学经典也很难得到理论性揭示。如果用“具象”和“形象”来指称文学,中国人把握世界的方式本身就是“象思维”,文学批评也是印象式批评,日常话语往往也借助形象描述来说明道理(如“不打不相识”“眼睛是心灵的窗户”),

诸如把孔子称之为“中国历史上第一位最明显而又最伟大的艺术精神的发现者”(徐复观 3),在否定主义文艺学中因为其观念教化的品格而属于较低文学性程度的“准文学”(“论中国式当代文学性观” 71),否则就难以区别孔子和庄子的文学价值差异。用西方“文学与非文学”所说的“文学性”,也很难揭示中国文学需要揭示的缠绕性文学问题。郭绍虞先生的《中国文学批评史》曾经使用过“纯文学”来指称“缘情”并对中国的纯文学加以描述,认为魏晋南北朝时期的“批评家往往称之为性情或性灵。这是文学内质的要素之一——情感”(120),这样一来,“杂文学”中的很多好文学就被忽略了,而“缘情”类文学作品的文学性差异也无法甄别。无论是《水浒传》《金瓶梅》,还是《孔乙己》《阿 Q 正传》,其实都不是“缘情”可以概括的,现代《女神》和《再别康桥》的情感创造差异,也无法通过“感情”的“真与假”予以甄别。“纯文学”无论是指陈中凡意义上的“文学者,抒写人类之想象、感情、思想”(陈中凡 6),还是指郭绍虞所说的“情感”,其实都难以描述分析中国文学性价值的高低差异。

中国学者之所以热衷于言说“纯文学”“文学自律”等概念,可能是希望借助这些概念突破文学服务于文化和政治的工具化状况,寻找并确立文学独立或文学本体的现代化路径,但这种努力之所以功效有限,在于中国文学经典自身的文学性经验没有得到理论概括,进而就难以提出中国自己的“非边界的文学性问题”,结果也就不可能产生中国自己的文学性观念。在中国无论是“载道”的“杂文学”,还是“缘情”的“纯文学”,都不是西方的超越社会现实内容的“文学性”和“纯文学”可以把握的。中国人“情在而理亡”的“情”,本身就是因为伦理问题而产生的,所以不可能是“纯情”。而“情理统一”的“理”,也是在与“情”打交道的过程中把“情”化为自己可控制的“材料”而凸显自己的权威性的,怎么可能是“纯理”呢?不如说,“情”与“理”的相互缠绕,使得中国的“文学性问题”既不能从“情”,也不能从“理”,当然也不能从“情理对抗、统一”的角度来思考。中国文学创造经验下的文学史观之所以需要提出“文学穿越文化”这个命题,既是把中国文学的文学创造性问题放在中国文学的文化整体性中考察,一方面强调文学对文化的“尊重表现”和“内

在创造”上,赋予中西方文论所没有的“文学穿越文化”的含义来避免西方的边界性文学提问方式,同时又赋予“创造程度”以“弱创——依创——潜创——独创”的文学自我实现弱与强的张力;既突破西方文论实体化和二元对立的“创造”观念,也突破“载道”和“缘情”(理与情)的对立,建立一种以“文学创造程度”为尺度,来考察这两类文学穿越文化观念所能达到的境界,试图建构一种不仅是对作品、而且是对文学与文化时空关系所构成的中国文学史都能进行有效分析、评价的“文学性的中国文学史”或“中国文学创造史”。

二、穿越文化、时代、思潮、地域 制约的文学创造史思维

说到“文学穿越文化”,“抽象否定,具体肯定”,“形象否定,内容肯定”,“观念认同、创作错位”,这是中国优秀叙事文学《红楼梦》《西游记》留给文学如何对待政治伦理文化宏大叙事的创造经验,也是苏轼、鲁迅对待文学思潮的穿越经验。“穿越”在此是“既认同表达、又审视改造”的含义,是一种整体性和独特性兼顾的中国文学创造经验。这种经验直接造成了“中国文学创造经验下的文学史论”将文化、时世、思潮、地域“抽象化”“面具化”“错位化”处理的文学史思维。文学史不再单向地从文化、时代和思潮角度去考察作家创作内容与风格是如何形成的,而是通过“文学中的文化”与“文学外的文化”的比较来考察作家自己的文学世界是如何创造出来的,从而通过这种创造强力构成作家文学创造与文化、时代和思潮“互动”的格局。也就是说,文学按照文化的要求去与文化产生互动关系,往往是文学的表达层面、情感层面去“互动”,其思想内核依然是文化的,而文学穿越改造文化建立起作家的个体化理解并产生相应的创作方法和独特内容后,才能与文化产生对等性的互动关系。

以往不止一部文学史著作在分析《红楼梦》的产生时,往往要从作者所处时代、作者身世诸方面去寻找诸如曹雪芹父亲被雍正革职抄家后破败、曹雪芹沦落到“举家食粥酒常赊”(敦诚《赠雪芹圃》)等原因,虽然这似乎解释不了同样“囊无一钱守”(程晋芳《寄怀严东有》)的吴敬梓为什么

写出完全不同的《儒林外史》来,也解释不了命运多舛的苏轼为什么始终是达观的文学创作观,但说《红楼梦》肯定与曹雪芹出生、身世和时代有关,当然不会有错。至少,没有豪门贵族的生活体验,大观园不可能刻划得如此细腻动人、金碧辉煌;没有曹家衰败的现实体验,大观园莫名就被抄家也就显得无厘头。但是,即便我们能在《红楼梦》找到曹雪芹的很多现实经验,《红楼梦》能成为伟大作品的原因也不在其中。作品开头所说的“何我堂堂须眉,诚不若彼裙钗哉”这种与豪门贵族家家都有一批地位低下的丫环并无关系的审美发现,才是《红楼梦》伟大之所在,那就是:地位最低下的一群弱小女孩子,才是那个世界最美文化的藏身之处。因此,《红楼梦》将身世、时代、文化进行虚化处理,正是作家将“文学外的文化”转化为“文学内的文化”的创造方式。这表现在:一,贾府抄家后破败的简略化处理,意指文学性的奥妙并不在贾府由盛而衰的所谓反封建性这条线索,而在短暂存在的“大观园”竟然绽放过如此清纯美丽的花朵。二,贾府故事发生的时代地点的模糊处理,创造出“假作真时真亦假”的梦幻虚境,意指《红楼梦》没有必要作为一个特定完整的明清贵族故事去看,“大观园”可以放在中国任何历史时期去解读,其文学意味是针对“男尊女卑”之中国文化的。三,对贾宝玉明贬暗褒,是中国式审美的生存智慧。说宝玉“腹内原来草莽”,明里认同的是中国知书达理文化,实际肯定的是宝玉那种传统的书和理所不容的爱怜所有清纯女子之情。“另类”是贾政说宝玉的一个贬义词,但这其实是作家对宝玉爱心独特的绝对赞美。大观园内外的正人君子们几乎没有关于贾宝玉的好话,肯定的正好是身份低贱的丫环们对宝玉的喜爱,从而把大观园内这些短暂开放的审美花朵具象化、可人化了。所以,《红楼梦》的“文学内的文化”是“怜爱弱小生命的女媧文化”,“文学外的文化”则是男尊女卑、生命被操控在权力者手中无常且悲催又逼着人装疯卖傻歌功颂德的文化。比较这两种文化的不同性,就是在肯定作家的创造性对文学外的文化、时代、生活的改造,也是文学史在分析作家创造与文化的关系时需要重点展开的内容。

这就提出了一个关于文化、时代与文学创造关系的问题:如果“文学外的文化”是支持文学进

行个体化创造的文化,难道“文学外的文化”与“文学内的文化”也是对立或疏离的吗?诸如唐代的李世民,由于以平等的观念看待民族之间的关系,在一定程度上也会衍生文学、经济、文化的平等和儒、道、佛哲学平等的执政理念,从而在很大程度上造就了盛唐多元并包的博大气象,这当然是唐代诗歌繁荣的重要文化政治基础。尤其是“以诗取士”制度的建立,使大批有才华的青年脱颖而出,造就了贞观时期“文学化的政治”,客观上模糊了文学与文化、政治的边界,对唐代诗歌繁荣当然有很大的促进作用。然而,文学史在铺陈这样的历史事实时,依然还是要有“文学外的文化”的意识,才能甄别出“文学内的文化”是否具有创造性。换句话说,儒、道、佛虽然在唐代多元并立,但是作家无论是选择儒家、道家还是佛家,却不一定能产生创造性的文学。比如,杜甫的哲学观念在总体上还是对儒家哲学的认同,“三吏”“三别”不出儒家居高临下对贫民的忧患。由于其个体化的哲学意识并不明显,所以其沉郁的风格也受其世界观的制约。同样,李白一生是在“忠君”与“怨君”、儒家和道家之间徘徊,既有“尊尊亲亲,千载百年”(李白《任城县厅壁记》)的主张,又有“牛羊散阡陌,夜寝不扃户”(李白《赠清漳明府侄聿》)的小国理想,从而使得后人评价李白时,只是惊叹他的奇异的想象力,而不会把“独创性”冠之于他。这就是后人赵翼在其《诗论》中说“李杜诗篇百口传,至今已觉不新鲜”的原因。至少,李杜在唐诗中的杰出的地位,是不会从包含思想意蕴独创性的意义上去评价的。比较起来,苏轼虽然似乎没有李杜在中国诗歌史上那样的风光,也似乎难以被意识形态性的评价所利用,正好把苏轼的因创造性而隽永的特性衬托出来了。苏轼把儒家的忧患改造为对所有生命的尊重关怀,且对生死有“日日新”的达观看法,对万事万物有“各有其志”的独立性认知,这就使得我们用儒、道哲学去概括其代表性作品时感到隔靴搔痒。苏轼的文学创造根源是《东坡易传》中的“多元非统一”哲学创造,这是现有的中国哲学和文论很难概括的且具有现代意义的内容,其创作启示我们要从“中国文学创造经验”的角度梳理好唐代文学和唐代政治文化的关系,就不能轻易地下“唐代文化多元=唐代文学繁荣=唐代文学创造辉煌”的结论。简单地说,繁荣的文学不一定就是

创造的文学,而寂寞的文学倒有可能因太具有创造性而不能被世人所领会认同。在文学史上,张爱玲不就是这样的命运吗?

文学观念、思潮与作家创作的非统一状态,也是文学史撰写中经常会遇见的情况。文学史与文学批评史不同的地方,在于需要以创作为坐标来审视这种不统一,从而体现出文学创作对作为观念存在的文学思潮的突破。由于中国文化的整体特性要求作家对各种意识形态保持一定的观念和价值认同——无论这种认同是否自觉——这就使得中国作家的创造性和弱创造性作品不仅是潜在的,而且是鱼龙混杂的,需要文学史家细致地分析、甄别。在此方面,中唐古文运动的发起者韩愈就是一个代表。韩愈一方面在儒学的旗帜下主张“文道统一”,从而体现出“文以载道”的传统,另一方面针对骈文的弊端,则主张回到三代两汉行文单句的散文文体,导致后来颇多争议的“以文为诗”,影响了苏轼“以诗为词”的产生。但唐宋八大家虽然集结在古文运动的大旗下,苏轼更多还是在文体的意义上认同这种回溯性的诗学革命,文学观则谈不上认同“文以载道”;而欧阳修的散文比较接近“道统”,词则偏轻快、清新,以较浓的人情味疏离“道统”;至于王安石,则基本上是言行统一,把文学看成政治抱负的工具,以至于在《奉酬永叔见赠》中说“欲传道义心虽壮,强学文章力已穷”等,均说明八大家其创作与观念之间的复杂关系。具体就韩愈的创作而言,《示儿》和《师说》是符合儒家家庭伦理和师道尊严的,这体现出韩愈文学观与文学创作的言行一致,但是其《马说》的“千里马常有,而伯乐不常有”、《进学解》中的“行成于思毁于随”、《送孟东野序》中的“大凡物不得其平则鸣”等,则是不尽符合儒家道统的,更不用说“天街小雨润如酥,草色遥看近却无”(《早春呈水部张十八员外二首》之一)与儒家“道统”基本上是无关的。如果说后人记住韩愈的诗歌名句不在《示儿》和《师说》中,而在韩愈言行不统一的创作中,那么《马说》的个体成才是否被伯乐赏识并不重要的看法,就比《师说》更为符合文学经典的创造性要求,而人们传颂“天街小雨润如酥,草色遥看近却无”时,也不会去想这是否符合儒家道统的问题。亦即,好的文学艺术之所以可以安身立命,完全来自作家对世界的理解是否可以突破文化观念来建构自己的“非观念化

意味体验世界”。把这样的情况放在现代文学作家鲁迅身上,也可发现鲁迅虽然在某种意义上认同厨川白村“苦闷的象征”的文学观,但是他笔下的吕韦甫的“启蒙的悲哀”已经远远超越了厨川白村所说的压抑、梦、生命力层面的“苦闷”(厨川白村 19—30),更不用说孔乙己、阿Q、祥林嫂这些令人绝望窒息的人物形象给读者的感知,怎是一个“苦闷”了得?

另外,作家所生活的地域环境形成的文化风俗,对文学创作当然会有一定的影响,这些影响往往通过细节、性格、氛围、场景、语言等体现出来,并由此构成作品之间的风格和情境差异。贾平凹的小说不太可能产生于江南水乡,陆文夫的“糖醋现实主义”也不可能产生在黄土高原,这是因为一方水土养一方人。但是,以往的文学史家可能忽略了的问题是:“秦腔”和“糖醋”其实都与作家的创造性没有直接关系,作家利用“秦腔”和“糖醋”想表现什么、理解什么、启示读者什么,才可能与创造性有关。这就像强调湘西苗家纯朴风情滋养了沈从文和他笔下单纯善良的翠翠,却不一定能解释湘西画家黄永玉笔下像仙人掌那般酱红色的荷花也是因为受湘西文化的浸染一样。沈从文的“清纯翠翠”与黄永玉的“酱紫荷花”是派生于湘西土壤,还是与作家创造性的理解世界有关,才是文学史理论应该关注的主要问题。由于“酱红色仙人掌般的荷花”包含了黄永玉对中国柔性文化在近代被殖民化历史中挣扎和抗争的一种独特理解,所以这种意象就不可能仅仅用“湘西匪性文化”能够解释。甚至清纯而无力的翠翠如果在苗家现实生活中和历史上有很多,那她也就不能成为对沈从文创造力的赞美。就像穆时英很上海、很灯红酒绿,但同样在上海创作的鲁迅却“一点也不上海”一样,这里提出的是一个作家的文学创造达到一定程度之后就可以穿越地域文化给定的空间的问题:灯红酒绿是上海都市文化现象,而“资本家的乏走狗”却是鲁迅对上海文人的性质辨析,属于作家对世界的创造性理解之内容。曹雪芹的《红楼梦》只专注于红楼世界的独特建构,所以也不可能在情节设计上体现北京风格或者南京风格。鲁迅的《风波》由于围绕辫子问题而展开人物关系,所以风土人情场景就被淡化下去,以至于小说是否写的是浙江绍兴的水乡也并不重要。赵树理之所以被冠于“山药蛋”、贾平凹

之所以“太秦腔”,原因正在于他们创作的重心有时候醉迷于地域文化的细致展开,反而容易忽略更重要的故事情节和人物关系所揭示的“作家如何独特地去理解和表现世界”的努力。缺少这样的张力,作家便很容易满足于呈现和描述地域风情,并因此流连忘返,而除此之外作家还能提供什么独特的内容便有些模糊。由于一个作家建立“个体化的文学世界”的建构能力越强,他就越容易通过作品的情节、故事、形式、意境来吸引读者的审美注意力,而生活材料和人物习俗等地域氛围便越是被可能稀释而显得不重要,这就使得强调作家创造性的文学史需要突破“地域风俗—作家风格”的思维视域,建立“理解独特—突破地域”之新思维视域。

三、中国文学创造史的 “大分期”和“小分期”

应该说,作为文学自身发展的历史性脉络,要体现出“文学性”梳理的意义,如何接近“文学的分期”而不是“政治、文化影响文学的分期”,是首先应该解决的文学史理论问题。由于文学史论在中国文化语境下探讨“什么是文学自身的发展和分期”尚不太自觉,这就使得既有的中国文学史在分期问题上体现出以下若干种“弱文学性”现象:

一是以“朝代更替”作为文学史分期的基本依据,以“五四(辛亥革命)”“建国后”“新时期”等来标示文学的发展变化,这在政治起决定性作用的中国文化语境下,是一种被大多数文学史研究者所接受的文学史分期方法,而且在一定程度上可以反映朝代和政治变革对文学制约的一面(如五四的“反封建”、新时期的“人道主义”),但由于这种制约更多的体现出文学表达内容的变化,文学观的变化、文学性要求的变化便很难从这样的分期中体现出来。文学自身有没有内在的、区别于政治文化方面的变化,往往被这样的文学史分期所遮蔽。

二是以“文体演变”为文学史分期,体现出“先秦散文、汉赋、唐诗、宋词、元曲、明清小说”这样的发展脉络,应该说略微向“文学自身的发展”推进了一步。由于《易传》所解释的“八卦”受“阴阳太极”和儒家“仁义”所规定,“变器不变道”成

为儒家为主导的政治文化对文学创新的要求,这就使得中国文学的变化往往停留在“载体”(文体)和“表达”(修辞)层面上,很难触及文学观念、文学本体的根本变革,所以这样的文学史分期虽然可以说客观上能把握住中国文学发展的“技术性变革”的一面,但“文学文体到文学本体的变革”这样的问题,却很难受到文学史家的重视。

三是基于“描述文体变化现象的历史”而不是“挖掘文学独立自觉的历史”的困难,木心的《文学回忆录》干脆回避了文学分期问题,直接从时间纬度勾勒了“作品星丛史”。这样做的好处是让读者直接接触到古今中外的文学经典,并通过对作品的分析,给读者“不同的文学如何超越文化”的文学自由精神之启示,但其缺陷在于难以把握文学自觉与文学独立问题在历史长河中的演变轨迹,所以很难说是严格的文学史。

因此,文学穿越论下的中国文学创造史“大分期”观念建立的是“文学艺术原生化时期”(新石器-殷商文化-春秋-先秦)、“文学艺术工具化和反工具化交替演变时期”(秦汉-魏晋-南北朝-唐宋-元代-明清-五四-建国后-新时期)、“1985年后文学本体论自觉努力”这样三大历史时期。这样三大历史时期体现三种不同性质的文学存在:文学与文化的原始平等与合一;文学从属伦理政治文化要求和对这种要求的突破;文学区别于文化的性质与本体在哪里?

文学艺术原生化时期体现出文化起源时期文学艺术的一种原生化自由平等品质,可以在殷商出土文物以及各个文化区域考古中找到验证。一是“殷商艺术的生命初觉”是指诗歌尚未从艺术、武术、歌舞分化出来的“女娲-殷商”时期,是中国文学尚未受到儒家伦理等级规范的文学艺术原生化之生机勃勃的时期,故产生了青铜器、甲骨文、武术、神话传说、乐舞、玉雕这些中国文化令人自豪的伟大创造,也产生了《尚书》中难能可贵的“民为邦本”的轻君思想,尊重百姓的生命和生命力使这段时期的文学艺术文化具有了“中国式的现代化文化资源”的意义。这是多数中国文学史著作在“中国文化-儒道释文化”思维方式下很难发现的文化艺术资源。这一段文学艺术资源成为日后中国作家不断恢复生命力记忆从而走向尊重生命的文学创作的文化基础。二是“西周-春秋”时期,虽然周天子代表的儒家礼仪开始建立,但由

于内部分权,文化结构基本是多元平等的。《诗经》中的“风”“雅”“颂”并立可为其代表。“温柔敦厚”的诗歌风范与“大雅”“小雅”比较接近,但“风”却具有尊重世俗生活和生命力的倾向,《诗经》因此成为多元并立的文学范本。三是先秦诸子散文思想平等争鸣互动时期,为日后中国作家个体思想的形成提供了多元的思想文化准备。尤其是庄子、孟子、荀子、墨子、杨朱等人的思想,因为或倡导“无待”的独立思想,或衔接殷商民本思想,或倡导“天人相分”思想,或坚守“无差等之爱”和“贵己、保真”,而与文学独立、多元对等的思维方式更为接近一些。

文学工具化和反工具化交替时期是以儒、道哲学为主导、文化规范文学艺术以及突破文学这种规范的相互缠绕。在突破工具化时期文学的文体自觉、想象自觉、情感自觉、人性自觉、个性自觉开始产生。这就使得中国文学创造史之“小分期”近似于周作人《中国新文学源流》的“两种潮流的起伏”(周作人 17)的描述,但又有所区别。周作人这本书虽然是从五四新文学何以可能的角度梳理出“言志”和“缘情”两种波浪形运动的文学资源,但至少是从文学的角度对中国文学思潮具有“阴阳互动”规律的一种梳理。虽然钱钟书批评这两种文学观念是彼此渗透、边界并不清晰的(钱钟书,“中国新文学的源流”),因此周作人如果将“言志”改为“载道”更为恰当,但是“言志”和“缘情”的波浪形交替,倒是可以给文学史分期进一步向文学本体接近提供某种启发。亦即,如果我们将“言志、载道”作为儒家和道家文化规范文学的时期,将“缘情、性情”作为文学突破儒家规范的时期,中国文学史的分期就会呈现另一种面貌,不仅朝代更替的文学史分期会被突破,而且文体演变的文学史分期也会被突破,更重要的是,由文化决定文学是否自由的思维方式可以被突破。诸如“初唐、中唐、晚唐”就会呈现不同的文学面貌。这样的文学史“小分期”特点是:一是“文学工具化”在中国文学发展中的交替演变,使得五四新文学运动和新时期文学并没有在根本上突破“载道”的框架,文学现代性只是更多承载西方文化观念而已;二是在“文学反工具化”时期存在着文学借情感、人性和个性来获得独立品格的努力,但依然没有解决文学区别于文化的“理”是什么的问题;三是文学反工具化时期虽然

具有模糊和跨越朝代分期的倾向,但仍然具有受不同文化的不同程度制约的问题。

所谓“文学工具化”时期,主要是指文学的目的是为文化和政治的意图服务,文学的性质具有明显的观念教化的特点,文学的表达方式符合文化和政治所给定的要求,文学自我实现的空间往往限制在表达和修辞层面的文学时期。“文学工具化”时期文学创造的张力受到不同程度的抑制,但依然存在可圈可点的文学力作,其中的奥妙就在于作家“穿越文化政治”的创造意识和方法是否自觉萌生。之所以不能在一般的意义上得出“文学工具化”时期文学创造力虚弱的结论,是因为关键还在于作家创造性追求是否得以展现与如何展现。在中国文学史中,这样的历史时期大致可以包括这样五个历史时期:一是“秦皇-汉武”文学从属于歌功颂德政治要求时期,《子虚赋》《上林赋》可为代表,并开历代歌功颂德文学之先河,但“乐府民歌”却有以质朴性突破颂歌文学的张力。二是“唐宋古文运动”重新提出“文以载道”时期,恢复儒家道统对文学的规范,代表性人物是韩愈和柳宗元。但唐宋八大家的文学创作与文学主张常常错位,从而提出作家文学创造对文学观念和思潮的突破性问题的,韩愈自身的创作也丰富复杂需要辨析。三是“清代文字狱时期”140余年间文学荒芜但《红楼梦》一枝独秀,从而提出政治高压与文学独创的复杂关系,并提出非文学化的环境是否是阻碍文学创造的主要力量的问题。四是“清末-民国”文学从属于民族救亡和西方文化启蒙要求的时期,梁启超的“小说界革命”、陈独秀的“文学革命论”、胡适的“白话文革命”、巴金的个性解放小说《家》均为其标志性的思潮和作品。但个性解放的思潮并没有产生“贾宝玉”这样独特的文学形象,反而产生一批相似的反叛封建家庭离家出走但却不知去哪里的个性解放者,其间悖论饶有意味。而白话文学的总体成就至今并没有超过古白话小说,也说明这样的革命并没有涉及文学创造性问题。鲁迅、张爱玲质疑、疏离个性解放的西方文化启蒙要求,反而获得了文学创造的张力,也因此提出“小说界革命”“白话文革命”“文学革命”真的是“文学本体观念的革命吗”的问题。

所谓“文学反工具化”时期,同样应该理解为是文学的表现方式到表现内容自觉的历史性过

程。这样的过程不一定是线性的,而可能是曲线或回溯性的。从理论上说,文学的自由和独立,主要表现为文学突破文化和政治束缚所显现的努力得到了文化的默许,从而显得相对多元、自由和丰富。这种多元、自由和丰富,不仅体现在文学内容突破文化和政治的要求,也体现在文学表现形式突破文化和政治所规定的审美风范,当然也体现在文学对既定的文学观念和内容突破后的不可重复性,从而呈现出“魏晋文学的文体自觉”“唐宋文学的想象自觉”“明清文学的人性自觉”“五四文学的个性自觉”这样四种历史分期。一,被学界称为“文学文体的自觉”之魏晋时期,经过曹丕《典论·论文》强调文之不朽和陆机《文赋》对文体、文思、文词的推崇,文学初步具有了某种独立的品性。竹林七贤虽然总体上没有突破道家玄学思想而存在个体化理解世界不够的局限,但人生和创作个性的显现在一定程度上还是对文学可以疏离权力的后世作家产生了一定的影响,文学也终于从汉代宽泛的学术中突围出来成为一门独立的学科门类。萧绎对“情灵摇荡”的强调,陆机对“诗赋欲丽”的强调,都可以是对“文学文体自觉”的一种验证。二,唐宋的“文学想象自觉”时期。创造力在此不仅指文学的文体、情感和修辞表达,而且指作家的文学想象力所建构的理解性世界,达到了中国古代文学的高峰。以李白和苏轼为代表,他们将唐宋诗词构建奇特意味世界的想象力发挥得淋漓尽致,以致后世再难以企及。这一方面得益于唐宋宽松多元的政治文化之下文学工具性状态弱化,也得益于唐宋文学家在唐宋政治生活和日常生活中均具有较高的地位,苏轼、欧阳修、王安石、韦应物、刘禹锡等诗人和政治家兼具的身份,使得唐诗宋词具有将个人对世界的想象、理解深入黎民百姓的日常生活、政治生活和自然生活的倾向,从中可以发现殷商文化关怀生命和先秦文化思想多元的文化渊源,具有“回溯-整合”的特性。三,元明清文学是中国商业文化兴起调动民众的日常欲望从而建立起了一个“文学人性自觉”的时代。这种自觉,为中国文学注入了一定的可现代性内涵。无论是猪八戒对吃喝玩乐的兴趣解构唐僧的宏大叙事,还是贾宝玉对女孩子的意淫怜爱,抑或西门庆沉湎于淫欲享乐,乃至缺少七情六欲的梁山好汉最后的凄凉失败,包括杜丽娘因为性爱冲动产生的春梦,使得中国文

学进入到对儒教轻人欲的虚伪文化进行全面审视批判的时期。正是这样的批判,建立起五四“打倒孔家店”得以可能的文化性土壤。虽然清代文字狱给这一时期的文学自由套上过枷锁,但曹雪芹在朝代、地点以及内容上的含混其词和真真假假,则给我们提供了文学如何穿越时代意识形态的上好经验,从而把写得好不好的问题只归于作家的创造力和创造方法问题,并在“载道”阶段是否作家就一定得载意识形态之道的问题上给出了智慧性的解答。虽然康熙、雍正、乾隆大行文字狱,但是政治上的禁锢没有波及文学对人性欲望的展示,所以我们仍然可以将元明清时期算作文学内容的人性自觉时代。四,“文学的个性自觉”是指文学受西方人道主义思潮和个性解放思潮的影响下产生的五四启蒙文学所展示的“我的人生我做主”的对个体意志尊重的文学创作时期,时间上可以延续到20世纪80年代。所以,从鲁迅的《伤逝》到刘索拉的《你别无选择》,这种突破既有文化规范的个体解放意识是贯穿始终的。由于这种文学形象更多是受西方个体主义影响而产生的,所以无论是子君、涓生,还是森森、孟野,由于只是被生命活力和个性所唤醒,他们就都还不能思考在中国文化环境中个体如何实现才能安身立命的问题,也就是个体如果没有自己在人生追求、生活方式等方面的独特理解,被激发的生命和个性冲动是没有办法抵御既有的文化和社会规范的挤压的。这也就是个性解放在中国往往是悲剧的原因。所以这一段时期的文学还不能考虑从“个体何以独立”到“文学何以独立”的问题。

文学本体自觉探索时期开始考虑文学区别于文化的独立性是什么,而且必须思考中国式的、区别于西方“纯文学”的独立基础是什么,这样一个历史时期才刚刚开始。“当代文学的本体自觉”是20世纪80年代后的文学思潮,这是一个对文学如何突破“文以载道”有理论自觉的时代。虽然这一段时期的文学本体自觉总体上依附于西方形式主义、结构主义的“纯文学”理论,缺乏对中国自己的文学独立经验的挖掘和理论提炼,使得“新潮文学”并没有在“形式”上留下可以作为“中国经典”的优秀作品。而且随着“新潮文学”的沉寂,文艺理论继续“中国文学本体论”的探索也寥若晨星,但是“文学本体”问题的提出,毕竟使得中国文学的自觉进入了一个现代性转折的历史性

阶段,并因此突破了王国维等中国现代学人在“文学内容”上思考中国文学现代性问题的框架。就这段时期文艺理论“问题提出”的意义远远大于“成果实绩”的意义而言,基于中国文学创造经验的“中国式文学本体论”与“中国式文学性”等命题的提出,可以作为21世纪的中国文论界对这个问题的持续深入的探索。

四、独创、潜创、依创、弱创的 文学创造史分类

以“文学创造程度的高低”来进行文学史分类,必然会突破以散文、诗词、曲赋、小说进行文学文体分类的模式,这对已经习惯进行文体分类的读者而言,可能是一种不容易接受的过程:文学史如果不再侧重于告诉读者中国文学文体发展演变的知识,是因为文体演变难以体现文学价值高低的分布,那么文学史究竟要告诉读者关于文学的什么知识呢?或者打个比方说,文学史是要告诉读者文学在历史发展过程中换了多少件衣服、搬了多少次家,还是要告诉读者文学大家庭中文学家们哪篇作业写得好、哪篇作业写得一般甚至比较差呢?作业写得好,是否与作家的名气和地位成正比呢?突破以作家论作品、以作家名气论作品、以当时影响力论作品的框架,旨在以作品关系为方法,建立独创、潜创、依创、弱创的文学分类原则,才是中国文学创造史的分类原则。文体分类相对比较容易把握,文学创造价值高低的分类需要突破以读者个人喜好为标准的价值认定而具有一定的难度。

所谓“独创性文学”,是指作家对世界已经具有自己的哲学性理解,从而生长出在文学意蕴、意境和人物及表达上均具有独一无二品格的作品。独特的创造不是显示在作家的个性和风格上,也不是显现在文学的表达和修辞上,而是体现在作家对世界的整体理解上。所以独创性作品必然给读者以不可被替代的思想性启示,在一定程度上也经受得起思想史的检验。这样的作品既指作家的个体创造,也可以指上古早期的集体创造。就传说、散文、诗词、小说四大文体举例而言,上古神话《山海经》以“女娲补天”和“夸父逐日”为代表,突出体现了中国文学起源作品对生命的关怀和生命力的礼赞,这是在儒道文化下温顺的生命

形象和舍生取义的英雄形象均无可比拟的。其区别在于前者是在人与自然的关系中显现的,后者则是在政治伦理框架中显现的。肯定生命和生命力之所以在上古神话中才得到集中性的发现,是因为殷商重贾重开源而周代重农重节流,体现出生命拓展和生命守成之两种不同性质,并使得殷商求雨奉神的乐舞也就不同于周代等级森严的“六舞”。比较起来,先秦诸子散文之所以以庄子的《逍遥游》为文学上品,是因为庄子的“无待”思想,既突破了儒家“阳上阴下”的等级之待,也突破了老子“负阴抱阳”的低调之待,从而获得一种“无己、无功、无名”的精神自由独立状态。虽然庄子的“无己”也顺带将自我的创造力给放逐了,但在儒、道哲学均不强调人的自我思想创造的前提下,“无待”是可以作为中国古代文人对自由的独特理解来看待的,也可以生长出具有独立品格的中国“自待”哲学,在功能上有助于穿越儒、道所强调的依附性文化。至于在星罗棋布的唐诗宋词中要发现最具有独创性作品,张若虚的《春江花月夜》是以“复合意境”发现了海潮和明月共生的哲理,又引申出“人生代代”与“江月年年”共存的慨叹,最后落在“思妇”和“离人”在月光下彼此眷念的普遍共鸣,可囊括母子、夫妇、男女各种情感关系,宛如海潮、明月、人生、情感的共生,从而以丰富、大气、宁静的磅礴之美,超越唐诗宋词众多单一化的触景生情之意境,位居“创造性文学”之丰富性之首,一改“相思之愁”为“相望之美”,建立起一种超越功利和非占有的审美想象世界。

苏轼最有代表性的作品《琴诗》也具有我所概括的“天人平等、物我合作”的“天人并立”的哲学思想。苏轼在《前赤壁赋》中对“物各有主”的强调,在《孙莘老求墨妙亭诗》中说“短长肥瘦各有态”,也加强和验证了这种哲学在中国文学史中的独特性。而在儒家的“雅趣”以及逆反性的“俗趣”之间,杨万里的“乌柏平生老染工,错将铁皂作猩红”(《秋山》)创造的“谐趣”,以尊重日常生活的态度,体现出生命在压抑的文化状况下积极突围的活泼方式,可以作为“中国式幽默”的审美风范而具有独创性贡献。而《红楼梦》的文学独创性之所以在四大名著中例为首位,且文学性价值也超过《牡丹亭》,在于曹雪芹不仅突破了“男尊女卑”的文化,也在一定程度上突破了“女尊男卑”的文化,在中国文学中第一次将审美之

花安插在由地位卑微的丫环们单纯可人的心灵上,而将受男性世俗功利文化浸染的已婚女子排除在外。弱小单纯的生命,成为宝玉秉承女娲的使命下凡人间的看护对象。这种不仅关怀生命而且关怀弱小单纯生命的“泛爱”,不是今天我们词典中的“大爱”和“小爱”能够观照到的,也不是男女的“专情”可以解释的,并因此才成为中国世俗文化最为需要补其“窟窿”的稀有之“宝玉”。

从“创造”应该有各种层次来讲,“独创”是较高的层次,意指正面建立起作家的哲学性独特理解,并派生出独特文学形象、意味和意境。而“潜创”是“潜在的创造”的意思,意指作家独特的对世界的理解已被作家自觉、但还没有能够正面建立起自己的哲学性理解,从而以独特的问题对所表现的文化观念的批判,并通过情节、人物、意境展示独特的、潜在的创造性意味。因此这种潜在的创造接近《否定主义美学》所讲的“美是存在的潜在”或审美符号意义上的“本体性否定的未完成”(《否定主义美学》142)。审美意味是一种还没有符号化的、内涵模糊但创造性意味已能够朦胧体验的意味,需要借助读者体验、想象、理解才能完成的文学创造活动。

首先,这种审美意味世界可以是一个独特的文化性问题,读者很难有确切答案而只能进行创造性思考。魏晋曹植的《七步诗》“本是同根生,相煎何太急”的文本内容是珍视兄弟情谊,而创造性问题则是“利益”与“亲情”应该如何安放才不损害双方?这是一个伦理学迄今也难以回答好的问题,也是一个今天市场经济条件下也没有解决好的创造性问题,从而具有超时代的问题特性。比较起来,《水浒》提出了一个读者迄今也难以回答好的独特问题是:当兄弟之义与忠诚之义发生矛盾的时候,牺牲兄弟之义才是历代农民起义悲剧的根源。忠义堂的“忠”在“义”前,正是农民起义的悲剧根源,这两个概念如何才能并立、对等,才是小说的创造性提问所在,并构成读者对梁山好汉的审视视角。事实上,浪子燕青在一定程度上已经疏离了“忠义”,因而成为一个相对的独立者。同样,《金瓶梅》既批判了儒道“仙风道骨”文化在西门庆书房的虚伪性,又批判了西门庆和他霸占的女人沉湎淫欲享乐的死亡性,从而提出了“中国人的健康欲望应该是怎样的”这一伦理创造性的问题,这样的问题迄今也是中国学术界难

以回答好的问题。其次,“潜创性”在作品意境上也可让读者突破作品的表层含义,产生象内之独象、韵外之独旨的想象体验。陈子昂的《登幽州台歌》在考证解释上也许可指作家不能遇见开明圣君的怀才不遇,但潜在的创造性意象则是中国个体将自己放在“不承前、不启后”的孤独境地,形成与“千山鸟飞绝,万径人踪灭”的死寂禅境不同的人格独立之意象,比李清照、李煜抒写个体寂寞和情感怨恨类型的诗歌,多了一份“我终于站在这里”的从容和开阔。作为“首倡高雅冲澹之音,一扫六代之纤弱”的诗人(刘克庄 149),“独怆然而涕下”既可以说明中国个体对群体的某种依念还依稀尚存,也可以说明诗人是为自己的孤独状况慨叹不已,它不经意开启了独立苍凉的、为后世作家张爱玲、木心所发扬的审美传统。再次,“潜创性作品”还指作品具有突破单一的文化意味走向丰富的形而上意味。这种丰富意味很难被文学批评用某种确定的审美概念去把握,所以也属于独特形象在阐释上的丰富性。张继的《枫桥夜泊》,其“江枫渔火对愁眠”和“夜半钟声到客船”的丰富意旨,具有突破如《夜泊秦淮》国恨家仇单一性意味的意义,人的各种愁绪均可以从中体验和阐发,从而具有丰富的形而上创造意味,就是一例。

比较起来,“依创”指“依附既定世界观进行个性化阐释的创造”,学术上这是阐释西方理论或儒道释文化的研究,文学创作上是选择西方文化思想或中国传统哲学进行个性化阐释,并形成个性化的风格以及相应的表达方式。“依创”由于作家还没有自己的世界观和文学观,也没有批判既有世界观和文学观的价值冲动,所以在创造性问题上往往是“变器不变道”,这个“道”指他者之道。一部文学史,个性化、风格化创新的作品是多数,独特的创造和潜在的作品相对较少,应该也是比较正常的状况。中国古代文论往往是在“个性”和“风格”层面上讨论创新,也符合这样的状况。个性化阐释和个性化风格意义上的创新,不只是司空图的《二十四诗品》那样用“含蓄”“豪放”等就可以归类的。辛弃疾的悲壮,岳飞的激烈,均已突破了“豪放”所能言说的内涵而显出“个性化阐释”的差异。这种差异是作家阐释世界的视角不同所致。辛弃疾和岳飞以“雪耻国辱”为人生基本使命,其“抒豪情”的诗歌品位正

是因为其创作的“载道”性限制了思想创造的空间,诗歌的意味就相对单一了。儒家的“忧国之道”约束了二人诗词思想丰富的阐释空间,其创作个性便只能体现在情感表达方式的激越上。如果没有《摸鱼儿》的婉约细密,《破阵子》的一泻千里还真难使辛弃疾形成“蕴藉悲壮”的文学风格。岳飞的《满江红》“怒发冲冠”到要“壮志饥餐胡虏肉”,爱国感情达到无以复加之愤怒的程度。“三十功名尘与土”揭示了岳飞的愤慨可能与功名幻灭有关,但感情强烈更多与“壮志未酬”的志向有关。从文学丰富性的尺度去看,这样的诗词文学意味是可以被既有文化观念涵盖的。辛弃疾作品的文学价值要高出一筹,而岳飞的《满江红》可被作为工具利用的可能也高出一筹。这样,可超越忧国忧民的形而上意味空间,因为两位作家感情的过于强烈单一而被堵塞。

当然,比较突出的问题,是在儒、道之间徘徊的诗人和作家,这就要看诗人和作家在这样的徘徊中是否有创造自己的思想的努力。文学史认定杜甫对儒家的忧患相对容易,但认定李白是否与杜甫的文学价值相当,就略为复杂。以中国文学创造经验为标准的中国文学史,不会因为李白是儒、道杂糅而认定李白的价值高于杜甫,也不会因为杜甫与儒家文化相对一致就认定杜甫文学价值高于李白。如果《春望》的忧国情怀背后很难提供耐人咀嚼的独特诗意,我们就可以说这首诗的作者还缺乏自己对世界独特的哲学性理解从而赋予国仇家恨以更独特深刻的意味。比较起来,提取《望庐山瀑布》的气势与《早发白帝城》的飘逸背后的独特意味也同样困难,除了儒家的忧国情怀和道家的游侠哲学,我们更多只能感叹诗人想象力的奇特而已。这种局限,在当代作家王蒙、汪曾祺、贾平凹的作品中也可看出端倪。由于这三位作家基本认同的是道家文化,所以在文学性上是属于“阐释性创新”的作家:王蒙是从“杂糅”的角度切入,汪曾祺是从“欢快”的角度切入,贾平凹则是从“忧柔”角度切入,如要在这种风格背后再探寻到作家独特的思想启示,就比较困难。由于只有在突破道家文化的维度上才可能涉及文学创造价值的差异,这就将莫言对世界理解的独特追求突显出来:莫言对人的理解已经以“人的难以定义”突破了中外各种关于“人是什么”的定性理解,这才使得莫言笔下的人不仅野蛮、稚拙,

而且荒唐、可怖,从而启示读者究竟该怎样理解中国人。所有的暴力和对暴力欣赏的展示,只不过是莫言这样的理解需要借助的手段、材料和背景,这当然使得莫言的创造性价值指向与鲁迅、张爱玲而处于同一思考层次。

当然,中国文学史的写作同样要照顾到文学创造性较弱的作家作品。“弱创的作品”这个概念的提出,基本可以指涉那些在世界观和文学观上沿袭前人的哲学观念、文学观念和创作方法的作品,也指涉中国现当代作家模仿西方作家而缺少批判改造所创作的作品。前者指涉中国古代文学大量的传播儒道哲学并进行教化的作品,后者指涉五四文学在人道主义观念意义上的“拿来主义”之新教化。“弱创”在观念上之所以是“教化”的特性,是因为这种特性往往让读者接受的是观念,这种观念常常以群体性和时代性观念的宣传为目的,就必然弱化了文学的“去观念”的体验特性和丰富意旨。一方面,“弱创”体现了著名作家创作的不平衡性,揭示这种不平衡,意在突破文学史“以作家论作品”的评价要求,通过突出作品的复杂来揭示作家创作的文学性之复杂。苏轼的“惟愿我儿愚且鲁,无灾无病到公卿”传达的是老子的谦卑观念,韩愈的《示儿》教化的则是儒家读书做官观念,两位作家自己的教育观念并未出场,文学穿越文化的张力自然就不具备。这说明同一个作家的不同作品有文学创造的程度差异,也说明只有独创的文学作品,没有独创的作家。作家的代表作文学价值高,不等于所有作品文学价值都高。在文学创造最为活跃的唐宋时期尚有“弱创”的作品,就更不用说在文学创作模式化的当代文学17年时期了。这也说明文学创造相对自觉的时代,也会产生创造性很弱的作品。“弱创”二是体现为以文学时代性、现代性追求代替文学的文学性追求,五四时期作家以宣扬“摧毁旧世界、创造新世界”的反传统时代精神和西方人道主义思想来代替自己对世界的独特理解,其实正是中国作家缺乏对中国文化现代化进行创造性理解的典型体现。郭沫若的《女神》承接了儒家“膜拜—打倒”的情绪化思维方式,不仅要抛弃传统的“旧皮囊”,而且要创造一个“新太阳”,但却不去触碰“旧皮囊”旧在哪里、“新太阳”新在哪里这些更为根本的问题,更未对“今后该我为空间的霸王”进行理性化的审视,以为靠着这样的激情就

可以建设一个新世界,正好体现的是中国历代农民起义以“打倒”为方法、以“称霸”为目的反现代性的革命观念。郭沫若在“创造”观念上没有自己独特的创造性理解,是使得这首诗缺乏诗的韵味、诗的语言以至几近于呐喊,从而成为现代“弱创的文学”之代表的重要原因。而巴金的《家》和胡适的《终身大事》基本上是“易卜生主义”宣扬的个性解放的中国版,其反叛封建家庭的激情与郭沫若的“打倒旧世界”的精神是一致的,并且构成五四新文化运动“反传统”的基本性质,也造成中国文化现代化缺乏基于中国文化自信的思想重大创造的历史与现实。这种悲剧,只有鲁迅通过《伤逝》揭示了出来,那就是新的文化家园如何建立,比打碎锁链更为重要。但《伤逝》的影响力不如《女神》和《家》,正好说明中国读者因为千年的文学伦理教化喜欢的已经不是文学性的沉思,而是伦理性的评价,从而反衬出五四时期影响越大的作品离文学创造性可能越远的问题。

从创造程度的差异给中国文学在历史发展中进行分类,一方面是因为优秀的作家会从以往的诗歌、散文、小说、戏曲乃至政论文中获得养分和启发,使得其创造的资源是多方面的,其审视的对象也是多维度的,苏轼这样作家的哲学观念创造也渗透在他的诗词、散文和哲学论文之中,故这种创造性不宜从文体角度进行分析。另一方面,中国的阴阳太极文化也很难分辨出具有边界性的非文学与文学、艺术与文学、哲学与文学、历史与文学、词与骈文、诗与画、戏曲与说唱、小说与散文等。这使得先秦诸子百家既可以作为哲学文本,也可以作为文学文本去鉴赏,司马迁的《史记》既是历史文本也是文学文本,更不用说苏轼的“诗中有理”和王维的“诗中有画”了。当然,尝试从创造程度的差异给中国文学作品进行分类,同样避免不了在理解独创、潜创、依创、弱创上可能存在的因人而异之情况,使得在具体作品的分析和遴选上难以避免可争议性。但这种特性,正好将中国文学创造史的多元化写作可能突显出来。因此这里对独创、潜创、依创和弱创的定位只是文学穿越论的初步理解和定位,这种定位是否妥当,还可以在学界的讨论中调整逐步走向科学化、共识化和规范化。

结 语

文学穿越论下的中国文学创造史,不再仅仅是将文学的创新空间限定在“文体、技巧、修辞等表达世界”层面,而是看到优秀的作家作品已经通过独特的对世界的哲学性理解与儒道释为标志的中国文化观念构成了“对等、互动”的格局,或者说优秀的文学已经通过作家的创造性尤其是独创性努力建立起一个与主流中国文化可以对等互动的“文学性的启示世界”,文体、技巧、修辞等“表达世界”层面的内容只是这种理解的派生物。由于儒、道、释文化占据中国文化的主导性和支配性地位,中国具有创造性品格的文学内涵便只能是内在于或潜在于文化的存在。这样,中国文学创造史就具有重新发现中国文学经典的深层独特意蕴和被边缘化的文学创造性作品的意义。

与此同时,由于作家一生的文学创作受文化制约和影响的强弱,所以即便是一个优秀的作家,在不同时期、不同状况下,其创造性也是不平衡的。这种不平衡使得中国文学创造史将以作品为中心来考察作家创作的复杂性。这种“以作品论作家”的研究方法,会使得苏轼这样的优秀作家也可能存在独创、创新和弱创并存的情况。这样,文学史的抒写不仅有助于读者将对作家的崇拜转换为对特定作品的欣赏,也有助于将文学史上被边缘化或者处在较低评价层面的作家浮出水面。像张若虚和张继这样的只有一两篇代表作的作家,反而可能占据中国文学创造史的较高地位。关键是,以作品论作家,还会产生从作品之间的继承和批判关系来考察作家是如何继承和批判的研究内容。不仅苏轼的《东坡易传》如何继承并改造《易经》《易传》和《道德经》《楞严经》的研究将在文学史中呈现,而且鲁迅的《孔乙己》如何继承和批判《儒林外史》等前人作品的研究也将通过作品之间的比较性研究而呈现出来,并体现出中国文学创造史区别于以往的中国文学史的基本思路。当然,这种设想如何能有效付诸文学史的实践,还有待于学界有识之士共同探讨。

在中国文学创造史中,中国古代文学史、中国现代文学史、中国当代文学史的划分也将被突破。因为这样的划分依然是从文化和时代的变化所进行的文学史划分,不能突出中国文学发展贯穿始

终的文化对文学的工具性要求,也难以突出中国作家是沿袭这种要求,还是改造这种要求的贯穿始终的经验。换句话说,文学创造史不是告诉读者文学如何受文化时代的影响,而是告诉读者任何文化和时代变化其实都是文学创造的对象化材料。诸如金庸继承传统又逐渐走出传统,从而塑造出“韦小宝”这样的另类人物的问题,鲁迅欣赏魏晋文化又区别魏晋文人的问题,张爱玲的独立与启蒙文化和中国传统文学创造的关系问题,都需要在整体性的文学史中才可以得到研究。对于文学史的教学而言,整体性的文学史不仅可以避免古代文学专业、现当代文学专业研究生的知识和经验封闭性的问题,而且可以培养当代学者和作家面对整个中国文学而研究、而写作的打通意识。这种意识的培养,是造就贯通古今、打通中外的优秀学者和作家的必备前提。

2017年4月写于上海

2017年11月改于上海

注释[Notes]

①《红楼梦》的作者是否是曹雪芹,一直是学术界有争议的话题。这里暂且延续学界目前公认的定论。

引用作品[Cited Works]

- 陈中凡:《中国文学批评史》。上海:中华书局,1927年。
[Chen, Zhongfan. *A History of Chinese Literary Criticism*. Shanghai: Zhonghua Book Company, 1927.]
- 厨川白村:《苦的象征》,鲁迅译。南京:江苏文艺出版社,2008年。
[Hakuson, Kuriyagawa. *The Symbol of Bitterness*. Trans. Lu Xun. Nanjing: Jiangsu Literature and Art Publishing Press, 2008.]
- 郭绍虞:《中国文学批评史》。北京:商务印书馆,1934年。
[Guo, Shaoyu. *A History of Chinese Literary Criticism*. Beijing: The Commercial Press, 1934.]
- 刘克庄:《后村诗话》。北京:中华书局,1983年。
[Liu, Kezhuang. *Houcun Poetry Talks*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1983.]
- 木心:《文学回忆录》下册。桂林:广西师范大学出版社,2013年。
[Mu, Xin. *Recollections on Literature*. Vol. 2. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2013.]

(下转第160页)