

September 2013

On the Ways for Literature to Pervade Reality

Xuan Wu

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Wu, Xuan. 2013. "On the Ways for Literature to Pervade Reality." *Theoretical Studies in Literature and Art* 33, (5): pp.119-129. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol33/iss5/15>

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.

文学穿越现实的独创方法

——以中外经典作家为例

吴炫

摘要:在文学批评和文学理论界,用现实主义、浪漫主义、现代主义这些普遍性的创作方法,是否可以解释中外经典作家的独创性和原创性,是一个新的文艺理论和文学批评问题。陀思妥耶夫斯基、鲁迅等作家在文学独创方法上的共同经验,都是针对社会现实提出作家独特的哲学或人文问题,然后针对这样的问题建立起来作家独特的个体理解,再由这样的理解派生出作品独特的文学性结构,从而呈现出“个体问题——个体理解——个体结构”的方法图式。否定主义文艺学将这样的方法解释为“穿越现实的文学创作方法”。这样的方法可以利用现实主义的写实、浪漫主义的奇幻和现代主义的心理、变形等方法,可以突破时代、文化和既有文学资源的束缚获得重大创新。

关键词:经典作家 独创方法 个体问题 个体理解 个体结构

作者简介:吴炫,浙江工商大学中国文化理论创新研究中心教授、博士生导师、西湖学者。研究方向:文艺理论和美学。电子邮箱:wuxuanmail@163.com 本文系国家社科基金项目《中国式当代文学性理论创新研究》[11BZW008],教育部人文社科基金项目《文学性与好文学的关系研究》[08JA751039],浙江省哲学社会科学规划重点课题《文学性与好文学的关系研究》[10CGZW02Z]的阶段性成果。

Title: On the Ways for Literature to Pervade Reality

Abstract: The paper raises the issue on how valid the traditional categorization of creative methods such as realism, romanticism and modernism can explain the uniqueness and originality of classical writers such as Dostoevsky and Lu Xun etc. It observes that classical writers have shared experience in the originality of literary creation which shows in their unique questions in philosophy or humanity targeting at the social reality of their own time while establishing their own understanding upon the questions and the understanding leads to the unique structuring of literary works. Therefore, a methodological schema can be found between individual concerns, personal understanding and idiosyncratic structuring in literary creation. Negativist literary theory interprets this schema as “reality – pervading method of literary creation”, which makes use of realistic portraiture in realism, fantasy in romanticism and psychological – transformative method in modernism. The reality – pervading method can be very innovative as it may break through the bonds of the times, culture and existing current literary resources.

Key words: classical writers original method individual concerns personal understanding idiosyncratic structuring

Author: Wu Xuan is a West Lake Scholar and professor at Research Center of Innovative Chinese Culture Theory in Zhejiang Gongshang University (Hangzhou 310035, China) with research interests covering literary theory and aesthetics. Email: wuxuanmail@163.com

一、文学经典启示怎样的独创方法

一般地说,文学创作方法是指特定文化在特定历史时期贡献的具有普遍意义的创作方法,如浪漫主义、写实主义、象征主义等。这些创作方法

更多把握的是作家创作方法的群体性、时代性和文化性特征,可以不同程度地渗入作家的各种文学创作之中,造成经典作家和一般作家共同使用的状况。这就带来一个新的文艺理论问题:如果仅仅从这样的创作方法去理解作家的创作,文学

的独创性和原创性在创作方法上是否可以藉此得到说明?而现代中外经典作家是否在上述创作方法之外还有其未被探讨的独创方法?这样的创作方法与浪漫主义、写实主义和象征主义这些普遍性创作方法,是否是前者尊重后者又能统摄后者的“穿越改造”关系?

我们首先会看到,突破各种创作方法束缚的文学独创方法,是产生在现有文学研究在解释文学经典时可能存在的盲点上。现实主义、浪漫主义,抑或象征主义,或许可以解释不同文学经典共同具有的整体的、局部的写实现象、梦幻现象和象征隐喻现象,但却很难说明作家是如何使其作品有独特立意、独特结构、独特启示的写实、梦幻和象征的。这个问题,尤其体现在像《红楼梦》、《水浒传》、《西游记》的文学创作方法研究中。《红楼梦》一向被许多学者认为是现实主义创作的伟大作品,意指作品以贾、史、王、薛四大家族为背景、以宝、黛、钗的爱情和婚姻为悲剧线索,通过塑造贾宝玉、林黛玉、薛宝钗、王熙凤、晴雯、袭人、史湘云、贾母、刘姥姥等经典人物形象,描绘了贾家荣、宁二府由盛而衰的过程,揭示了封建社会的历史发展必然趋势。但这样的创作方法,同样可以用来评价《水浒传》。说《水浒传》是以宋哲宗时,高俅等奸臣当道、逼迫农民起义之背景,通过梁山好汉聚义梁山、劫富济贫、替天行道的情节,以宋江、武松、鲁智生、吴用、李逵、林冲等众多栩栩如生的人物形象的成功塑造,展示了封建社会农民起义由盛及衰的悲剧过程,也同样是合适的。显然,这种现实主义的评价,无论是强化作家对现实的总体态度是否符合关于历史发展的意识形态,还是着力于细节的真实、典型人物的塑造,这些都是作家创作中会涉及到的基本写作方式、手法和内容,但细节的真实、典型人物塑造,与作品文学价值的高低、文学意味的独特,并不存在必然的联系。作家如何创作贾宝玉这样的既有性欲冲动又不失对女性尊重的新人,梁山好汉深层的悲凉意味与替天行道的壮举究竟是怎样的关系,现实主义创作方法所讲的“真实、典型化、社会批判”可能难以解答。

同样,用浪漫主义的创作方法,你会发现宝黛爱情的超世俗性、宝玉意淫的浪漫性、女娲补天遗石成宝玉的奇幻性,以及“大观园”存在的虚幻性,但这样的浪漫内容同样难以揭示作家对新人

的独特理解是怎样的——即宝玉之“玉”究竟是怎样的审美内涵,灵石下凡“受享”之“享”是怎样的审美意味——也难以解释作家为什么要让贾府中的男女老少围绕一个既无现实之用、也不太符合现实伦理、但又不是超凡脱俗的贾宝玉来展开情节结构,其悲剧性所构成的“太虚幻境”的独特内容在哪里,即这样的浪漫与《西游记》的浪漫其性质区别在哪里,才是问题的关键。同样,用象征主义视角,我们会发现“绛珠仙草”的“还泪神话”会隐喻一段悲戚的爱情故事,但这隐喻同样无法揭示宝、钗、黛的爱情与婚姻故事所隐含的复杂意味——那种游离于现实性的“钗”、超现实性的“黛”之间无法定位的特殊意味,才可以揭示贾宝玉既无真正的爱情能力也无现实的婚姻能力的“另类”性。这样的问题,在高尔基谈巴尔扎克、屠格涅夫、托尔斯泰、果戈里、契诃夫等作家时也同样出现出来。高尔基说:“在伟大的艺术家们身上,现实主义和浪漫主义时常好像是结合在一起的”(163)。高尔基注意到现实主义和浪漫主义只是作为不同的创作手法可被经典作家同时运用,就像我们注意到《红楼梦》有现实主义、浪漫主义和象征主义各种因素,但这样的结合是“依靠什么来结合”的问题并没有解决。即决定作品独特结构和意味的根本性创作方法并不仅仅是“现实主义”、“浪漫主义”这些具体方法本身。以此类推,《西游记》通过师徒四人西天取经的故事、孙悟空的72变、大闹天宫、妖精想吃唐僧肉的荒诞不经,虽然都可以解释为浪漫主义的创作方法,但是这些创作方法依然无法揭示《西游记》师徒四人所代表的四种价值关系所形成的独特结构、复杂意味。孙悟空除暴抗恶、对天圣虚伪性的揭示以及始终摆脱不了唐僧无形的紧箍咒,体现出英雄性和反抗性在中国的最终悲剧性命运,而猪八戒作为世俗享乐人格对唐僧的圣性人格、孙悟空的英雄人格、沙僧的依附人格的同时深层消解,则意味着作品深层的日常生活化取向。这种圣性和反抗性交织、英雄性和世俗性交织、虚假性和本真性交织的复杂创作结构,才是作品真正富有意味和魅力的精华内容。如果离开了这种复杂结构所编织的复杂人物关系,手法再浪漫、细节再离奇,还是会从属于中国文化的主流教化视文学为工具的创作传统,将作品解释为取真经道路上的除暴抗恶、历经77难的神魔故事,从而使《西

游记》失去了独特而复杂的文学价值。

与此不同的是,陀思妥耶夫斯基的“复调”,是文学史上著名的个人化的创作方法,对这样的创作方法何以可能的探讨,也会从另外的角度提出文学经典成为可能的独创方法问题。评论界常常也用“心理现实主义”来指称陀思妥耶夫斯基的创作方法,但这样的创作方法是否能揭示作家“复调”的独创奥妙,同样有待于我们深入追问与分析。

所谓复调(poliphony),本是指欧洲18世纪(古典主义)以前广泛运用的一种音乐体裁,它与和弦及十二音律音乐不同,没有主旋律和伴声之分,所有声音都按自己的声部行进,相互层叠,构成复调音乐。但陀思妥耶夫斯基产生“复调”创作方法是一回事,这种创作方法是否在其他艺术形式中早已存在、或能否被其他小说家和艺术家成功运用,则是另一回事。其中,将“复调”仅仅看作是一种“众声合唱”、“多声部”的手法,用来表现并不存在真正的“多声”世界,是将“多声部”仅仅作为一种创作手法的作家和评论家很容易产生的理解误差。如果说,王蒙当年用西方非理性的“意识流”手法来表现理性化的“忠诚”主题(《布礼》)是这种理解的表现形式之一,那么,高行健通过《野人》在戏剧形式上的创新,也难以遮掩这样的问题:生态问题、寻找野人、现代人的悲剧、《黑暗传》,很大程度上只是观察同一性质世界的四种视角,而不是性质不同的对立的世界。由于《黑暗传》只是现代人在审视自己的缺陷时反观历史的产物,那么现实性的遗忘自然和审美性的回归自然,其实就都是现代性生活的有机组成,构不成性质上彼此真正的对立。这与陀思妥耶夫斯基产生心理性的、个体化的、价值对立的“双重人格”和“多声部”的对世界的理解,是不可同日而语的。无论是《穷人》中的杰弗什金,还是《双重人格》中的高略特金,抑或《罪与罚》中的拉思科里涅可夫,其共同点,都是“我是虱子”与“我是世界的破坏者”双重人格对话的产物。陀思妥耶夫斯基的世界之所以是一个疏离中心价值指向的世界,是因为他笔下的人物行为,均是出于主人公在“犯法的伟人”与“犯法的伟人的工具”的思想矛盾中展开的。在《罪与罚》的结尾,拉思科里涅可夫与索尼娅走向西伯利亚向上帝忏悔,又意味着作家还开辟了一个与“伟人和凡人”无关的

宗教性的新世界。这意味着,拉思科里涅可夫的内在世界是一个有内省性的多种自由理念支配的“多元行为”世界。特别是,陀思妥耶夫斯基对世界的复调式理解,还在哲学和伦理学上获得具有逻辑力量的支撑,从而使得作家与人物的复合性世界观具有坚实的逻辑思辨力量。拉思科里涅可夫责问法官:拿破仑杀了那么多的好人,你们为什么却说他是伟人?这一问住法官问题的唯一解答,就是拿破仑是一个成功的杀人犯。“善”于是只与“权力”相关。不同的权力者也隐含着对世界不同的价值理解,不同的理解自然使“善”的世界成为“多声部”世界。“复调”不是希望消除“多声部”展开的“众声喧哗”,而是承认权力的永恒存在、不同的理解的永恒存在从而展开永恒的搏斗所致。德国学者赖因哈德·劳特谈到陀思妥耶夫斯基时认为:“这些哲学理论由一个或几个小说人物为代表,并体现在他们之中。哲学思想的代表都力求彻底思考自己的这一思想,照着思考的结果去塑造自己的生活 and 行为”(9)。陀思妥耶夫斯基的创作方法是:心灵是思想诞生的中心,所以写人物的心灵世界更为重要;心灵凭借思想付诸实践,人物的实践则构成小说的基本情节与意味。这既不是巴尔扎克的“批判现实主义”可以解释的,也不是莫里斯、厄普代克、欧茨等人的“心理现实主义”可以解释的。因为“批判”作为对现实的态度与“心理”作为作家理解世界的范围,并不涉及批判的性质与目的,也涉及不到心理世界的内在结构。由于批判意识是所有现实主义作家的共同特征,运用“心理”、“意识流”、“荒诞”等手法也是现代主义作家的共同特征,所以这些创作手法并不直接导致以“多重人格对话”为基础的作家对世界的基本理解,也难以派生出“多重人格”的文学形象和人物内在价值结构。只有在心理的、独白的、冷酷的、荒诞的世界中去思考这个世界的内在结构的形成,才是陀思妥耶夫斯基作为独创性作家何以可能的创作方法问题。

所以,文学独创的创作方法,是在现有普遍性的各种创作方法之外存在并且规定它们的一种比较特殊的创作方法。由于以往的文学理论更多关心的是时代性的、共同性的创作方法,研究的是作家可以普遍运用的创作手法,这种特殊的创作方法在中国当代文学理论和文学研究中,一直处在

被遮蔽的研究状态。而文学穿越现实的创作方法则强调以作家独特的问题突破时代制约,以作家的个体化理解改造现有的文化与文学资源,从而外化出独特的结构和形象来实现自身。

二、个体问题:

突破时代和生存阶层的制约而产生

一个作家的世界观和创作方法有密切的关系,有众多创作现象可以说明。但作家的世界观和创作方法是受制于所处的阶层、时代,还是受制于作家对社会现实“独特问题感知”,却是一个未被深究的文学问题。独创性作家与一般作家的区别,也正在于其对世界的“问题意识”是否完全受制于时代、阶层所提供的“问题视域”。任何作家都受一定的意识形态制约,但优秀的作家却能突破这样的制约对时代意识形态和自己所处生存状态的生存渴盼构成审视的张力。文艺理论不但要注意到这样的现象,而且要研究这样的现象之何以然。也就是说,探究什么问题的欲望,成为作家世界观产生的原始逻辑起点。而提问题的方式和提问题的内容,会直接牵涉到作家因为要解决这样的问题展开的对世界的“如此思考”,也因此会决定作家特定世界观的形成。

首先,作家所提的“问题”,与作家对生存境遇的“独特感受”相关,并受制于作家的心理、性格、秉性等很个体化的内容。这些内容常常突破作家的生活阶层对作家的个性化生存要求。陀思妥耶夫斯基出身于社会底层没有错,但社会底层的苦难只是陀思妥耶夫斯基“复调”产生的场域,并不一定是复调小说产生的根本原因。翻译陀思妥耶夫斯基小说的金岳霖先生认为:“正因为作者对社会下层贫苦人民寄予了深切的同情,他才能对人们的悲痛、苦难和屈辱做出如此深刻、逼真的描写”(陀思妥耶夫斯基序3)。这实际上是用概括托尔斯泰的方式来理解陀思妥耶夫斯基了,或者是用现实主义精神来理解陀思妥耶夫斯基了。因为“深刻、逼真”只反映作家对生活的熟悉程度,并不能揭示作家对这些生活的独特提问。托尔斯泰塑造“精神与肉体搏斗”的安娜·卡列尼娜,是不会导致对主人公所持“爱情至上”的立场和作家自己的宗教美学进行反思的,从而仅仅把“问题”理解为“不合理的社会制度如何改变”。

而库切在他的《异乡人的国度》中所说的事实,一定程度上则可以解释陀思妥耶夫斯基“为什么现实会如此”的问题性心理动因:陀思妥耶夫斯基作为一个“不得不为了挣工资而写作”的作家,《罪与罚》和《白痴》的成功却“平复不了他心头低人一等的感觉”,虽然陀思妥耶夫斯基骨子里认为屠格涅夫和托尔斯泰已属于失去的时代,但他们“在评论界的声誉(以及每页文稿所获稿酬)都比他高,他嫉恨这些对手”(库切158)。因此,一个有嫉妒心理的作家,由此就展开嫉恨是如何形成的追问:为什么上层人物无能却因为仅仅在上层就可以拥有意义和鲜花?而底层小人物优秀却因为仅仅在底层就成为被侮辱和被损害的人——而且没有权力为自己辩驳——其逻辑依据在哪里?陀思妥耶夫斯基要探究的问题是不平等分别是如何产生的思想根源,却不是把不平等本身作为问题——当然也不会把不平等归结为社会制度与上层人物的人性之恶。陀思妥耶夫斯基由自己的生存境遇之疑惑感受,展开的是关于世界不平等的生存法则是如何形成的逻辑追问,这才是导致作家对世界是一个“多声部纠缠”的意识之萌芽。所以,《地下室手记》中的“地下人”——作为作家最典型的人物形象——在“我是个有病的人”与“我是个凶狠的人”两种自我意识之间徘徊不定,很大程度上就是在底层靠写作挣工资的陀思妥耶夫斯基对上层稿酬优厚的屠格涅夫不服气而展开思索的文学结果。也就是说,“嫉恨”、“不服气”是一种心理状态,但“嫉恨”、“不服气”的原因探究,则是一种思想问题的追问活动。这种把不服气的生存感受转化为思想性的原因分析,才是陀思妥耶夫斯基的“文学问题”,也才是陀思妥耶夫斯基突破“为底层而写作”的关键——“同情贫民的苦难”、“揭示上层的虚伪”、“消除贵族与平民的不平等”等传统批判现实主义内容,才会与陀思妥耶夫斯基的“文学问题”分道扬镳而产生概括上的牵强感。

比较起来,托尔斯泰虽然出身于伯爵家庭,但同时又受原始宗法田园生活制约,其对生活的感知受制于庄园和谐恬静的氛围,从而走上了一条与陀思妥耶夫斯基不同的对“社会问题”感知的道路。陀思妥耶夫斯基出身于平民家庭但没有走上单纯地“平民解放的反抗道路”,是因为陀思妥耶夫斯基疏离了自己的平民立场而转化为作家的

“个人立场”；托尔斯泰虽然崇尚过西方文明但却没有完成对自己所生活的原始宗法田园理想的疏离，这就使得托尔斯泰一直是从宗教的、庄园的、和谐的社会生活理想来观照现实中的不平等、苦难问题，是以自己贵族的生活作为社会生活的理想了，从而将列文式的“道德自我净化”、“贵族平民化”作为解决这些问题的手段。忏悔精神不仅由此构成了托尔斯泰的人格精神，也构成了他笔下一系列主人公的精神历程——更重要的是，也由此构成了托尔斯泰小说的情节结构——《复活》中的聂赫留朵夫最为突出地体现出托尔斯泰的“忏悔人生”的“道德净化”特点，通过对玛丝洛娃的关系，经历了从纯爱、伤害、悔罪到复活的人生全过程，从而体现出托尔斯泰的“不以暴力抗恶”的总体性世界观。但也正因为在对世界的感知上托尔斯泰尚缺乏疏离贵族庄园生活的视点，在创作方法上，托尔斯泰就不像陀思妥耶夫斯基那样更具开辟一个现代主义时代的原创性特点，从而在整体创作格局上属于19世纪。这两位作家对20世纪现代主义文学影响力的差异，由此可见一斑。

其次，作家所提的问题是否独特，还与作家是否自觉突破时代思潮看问题的方式有关。如果说生活的阶层、地位是一个作家生存的小环境，那么时代思潮的影响就构成了作家生活的大环境。这两个环境的相辅相成，决定了一个优秀的作家要形成自己的世界观，不仅需要在对小环境的生活中发现属于自己提出的“大问题”，而且也需要突破大环境看世界所给予自己的思维框架、视点、坐标，才能真正形成“个体化的问题”。优秀的作家常常不仅具体地丰富了时代性问题，而且能让读者对时代性的大问题生成审视的张力，在大问题之外生成新的独特问题，从而一定程度上“穿透”了时代的大问题。

这样的情况在俄国和中国现代启蒙作家中表现得比较充分。高尔基虽然也出身于社会底层，但高尔基受无产阶级革命观念和思想解放思潮的制约，将文学的“问题”和社会的“问题”理解为“底层的解放”以及“人的尊严、牺牲、奋斗”精神之唤起。高尔基通过《鹰之歌》、《海燕之歌》、《母亲》等一系列作品，将“让暴风雨来得更猛烈些吧”的奋斗牺牲精神作为世界的审美坐标，在特定时期确实具有感召人心的作用。然而，由于

“战斗”是一个时代性观念，一旦遭遇无产阶级的暴力革命问题，就必然会产生《不合时宜的思想》这样的对无产阶级暴力专政予以质疑的作品。其原因或许在于：当高尔基没有对有意义的杀人和无意义的杀人以及杀人的方式进行深层的哲学追问的时候，所有的“革命”、“战斗”、“牺牲”的意义，就可能会产生轻视生命、个性、人性等一系列问题。如果说，高尔基没有在创作方法上形成如陀思妥耶夫斯基那样独特的创作方法，在于高尔基并没有对自己看问题的那些由思想解放、时代思潮所提供的价值坐标产生“问题性追问”，那么，不少中国现当代作家没有自己的世界观和创作方法，其根源也同样在于没有自己独特的方法来对待“剥削与被剥削”、“底层与精英”、“平等与不平等”、“传统与现代”、“中国与西方”等一系列时代性的理论命题，当然也就会在“什么是中国式的现代化”、“什么是中国文学的现代化”等命题上依附于西方话语，产生“中国问题海外提”这样持续近百年的“问题失语症”。

中国文学界一般都高度评价鲁迅的《伤逝》、《在酒楼上》、《孔乙己》为中国现代文学的经典作品，但为何这些作品可以成为20世纪中国文学的独创性作品，在创作论上的研究应该说是不足的。用鲁迅自己所说的“杂取诸多”的典型化创作方法和似乎普遍适用的“批判现实主义”创作方法，就是我们常见的关于鲁迅创作方法的理解。但“杂取诸多”只是典型化创作方法的一般手法，在所有的典型化人物塑造中可被持现实主义态度的作家们普遍使用，但却难以解释以“吕纬甫”为代表的中国现代知识分子的启蒙循环与个性解放的悲剧是怎样形成的，也很难解释“孔乙己”这个被中国普通老百姓嘲弄、其现实功能早已消亡的悲哀形象是怎样塑造出来的，即“杂取诸多”无法回答“以知识为其生存方式的知识分子为什么被人打断了腿”这样的文化批判性内容。即便是用批判现实主义的创作方法，也很难解释鲁迅为什么会有“启蒙的循环”的“中国问题发现”的。即我们强调鲁迅在中国现代文学中的独特性，强调《在酒楼上》、《孔乙己》的深刻性，恰恰是要在创作方法上回答这样的独创、深刻何以可能的，也就是要在现实主义、浪漫主义、象征主义等各种创作方法之外将“独创性发现何以可能”的方法揭示出来。实际上，鲁迅之所以能创作“以离家出

走体现个性解放悲剧”的子君和涓生,是因为鲁迅对五四时期普遍的以反叛封建家庭为方式的“个性解放”以及“我的人生我做主”的自由激情持审视的态度所致。这样的审视一方面与鲁迅自己的兴奋、彷徨和痛苦的个性经验和心路历程有关,另一方面则由审视时代思潮的个体化创作立场的自觉建立有关,并提升为“娜拉走后怎么办”这一尖锐的中国现代文化建设之问题。个性解放之后的中国青年消沉、堕落的现实,诱发鲁迅对五四启蒙的中国现实的独特观察和发现,才是这样独特形象诞生的奥妙。中国青年的消沉和堕落诚然可以证明个性解放的悲剧现实,但并不能直接提出“娜拉走后怎么办”之问题——作家完全可以将消沉和堕落归结为中国青年人的素质问题。事实上,鲁迅确实也通过润土和祥林嫂揭示过中国人的麻木、愚昧等问题。但这样的改造国民性问题之所以还不深刻,是因为愚昧、麻木不能导向“如何改造国民性”之问题,即用西方个性解放和恋爱自由观念并不能直接解决这样的问题。所以,鲁迅发现了一个更尖锐的“中国问题”是:铁屋子打碎后如果不能盖上新屋子,可能还不如让他们呆在原来的屋子好。吕纬甫从批判《女儿经》到教授《女儿经》这种比死还要糟糕的循环之悲哀,就是“还不如呆在原来的屋子好”的说明。而这“新屋子”,却在那“无路之路处”,是“沉默中感到充实的”东西,也是鲁迅对中国文化现代化的独特理解所致。易卜生的《玩偶之家》和巴金的《家》、《春》、《秋》之所以不及鲁迅的这些作品内蕴深刻,正因为鲁迅所发现的问题,是一个仅仅赞同个性解放、坚守情感自由的作家所不可能发现的问题。顺着这样的问题去思考,才会有鲁迅上述小说独特的悲剧性循环情节和“不幸、不争”的人物塑造。鲁迅之所以没有依附时代思潮不断转换自己的创作风格,之所以能经过相信进化论和尼采哲学之后确立“在没有路的地方走出路来”的新文化价值坐标,始终以严峻的姿态批判中国文化的负面性和追随西方文化启蒙的廉价性,原因大概在于他对自己所发现的问题的认定是其他中国现代作家所不具备的。

言下之意,一个作家如果对文学和社会问题的认知随着时代的变化而变化,正好说明这个作家是没有自己的“问题发现”的,当然也就谈不上根据这样的问题建立独特的世界观、文学观、小说

观,也就不会生成由这些观念所制约而产生的独特的情节、故事、人物和意味。

三、个体理解:

个体问题对既有文化理解的改造

如果一个优秀作家是以自己的“个体化问题”向世界生发疑问,那么接下来的环节,便是根据这样的疑问产生作家自己的世界观,或独特的对世界的理解——这种理解是作品具有独特的艺术意味的前提。我在这里简称为“个体化理解”。其中,创造性地理解和改造自己所认同的文化观念,是避免认同某种文化观念、满足对这样的观念进行个性化阐释的重要方面。作家通过批判改造自己所认同的文化观念,也可形成作家“个体化理解”中容易被批评家进行观念性阐释的内容,其关键点,在于“尊重、认同、批判、创造”缺一不可。其结果,尊重、认同的内容使经典作品保持与既定文化与艺术的联系,而批判、创造的内容又使经典作品形成其独特性,此可谓经典的认同性和批判性的统一。

19世纪著名的神学家霍米亚科夫(Хомьяков)曾提出“教会名为统一的、神圣的、聚合的(全世界的和普世的)使徒教会”(41)的看法,其中多教统一的“聚合性”概念,曾被某些学者认为是陀思妥耶夫斯基“复调”的来源(王志耕7)。这是比较典型的从作家所认同的文化出发来考察作家的创作源泉的研究。但这样从作家的创作中寻找相近文化渊源的思维方式,一直无法解释同样受宗教文化制约的作家为什么没有成为陀思妥耶夫斯基的问题。托尔斯泰、普希金都受俄罗斯东正教的深刻影响,但为什么唯独是陀思妥耶夫斯基产生其独特的“多声部”文学创作?同处一个时代,为什么陀思妥耶夫斯基认识到个人的痛苦是个人内心世界多种观念永恒冲突的结果,而托尔斯泰却只愿意去找“道德净化”的社会性共同幸福之路?这就需要从作家主体所感知的社会问题、文学问题及其解决问题的路径去探寻了。对陀思妥耶夫斯基而言,只有对他所认同的东正教教义、对“爱和自由”进行创造性理解,才可能生成他“复调”性的世界观,并使之具有哲学、伦理、政治、教育等多重意义。对鲁迅而言,只有对他自己所认同的进化论、超人哲学、人道主义

也采取创造性理解与改造的态度,才会生成鲁迅“在没有路的地方走出的路才是真正的路”的“个体化理解”,也才能基于这样的理解反观出中国知识分子和农民的各种“廉价的、麻木的生存状况”。

首先,陀思妥耶夫斯基对宗教的认识,是以他的“不平等的世界是怎样生成的”哲学问题来体现他对宗教文化的穿越的。与托尔斯泰坚定地走宗教和谐恬静之路不同的是,陀思妥耶夫斯基把宗教内在的不和谐性开掘出来,与这样的“分裂性世界何以可能”的问题有直接关系。把《罪与罚》和《白痴》联系起来,我们就可以看出陀思妥耶夫斯基对宗教的矛盾性理解与阐发:《罪与罚》通过拉思科里涅可夫与索尼娅走向西伯利亚向上帝忏悔,传达了作家宗教之爱的救赎信念,而在小说《白痴》中,梅什金不但没能用宗教帮助娜斯塔西娅,反而害死了她,梅什金自己也成了真正的白痴,则传达出陀思妥耶夫斯基对宗教救赎的怀疑。这使得陀思妥耶夫斯基的内心矛盾没有因为宗教而得到解决,反而通过对宗教内在矛盾的发现加强了他的“分裂的世界自有分裂的道理”的哲学理解。宗教所要求的归属感与陀思妥耶夫斯基最终无法归属,正好体现出陀思妥耶夫斯基自己的哲学思想对宗教的改造:分裂是永恒的,而一切和谐都是暂时的。“复调”的哲学基础由此便获得了宗教的支撑,但这毫无疑问是被陀思妥耶夫斯基进行创造性理解的宗教,是经过他的哲学追问改造过的宗教。

其次,陀思妥耶夫斯基的小说中总是充满暴力的主题、暴力的人物性格、暴力的人物心理,或者说这样的主题和性格构成了“复调”的重要的“一元”,这无疑与陀思妥耶夫斯基对宗教的另一种分裂性理解有关,那就是“上帝在场”与“杀戮上帝”是同在的。“上帝在场”时候宗教撒落的是“爱”的整一性光泽和力量,而“杀戮上帝”并不是反宗教,而是宗教所宣扬的“自由”的一种体现。所以,东正教的爱与自由是一种悖论。爱应该给每个人以自由,但每个人的自由又使整一性、归属性的爱无法实现,从而和谐与宁静最终是不可能的,并因此使抽象的爱之整一在现实面前难免无力。此外,新教与天主教在陀思妥耶夫斯基时期的对立,基督教会及其信徒利用虚假的信仰制造可怕的灾难之事实(劳特 207),也使得陀思妥耶

夫斯基认为实际上存在着“上帝在场”的宗教和“杀戮上帝”的宗教,且两种都以宗教面目出现。所以赖因哈德·劳特认为:“陀思妥耶夫斯基把新教看作是倾向和导致无神论的宗教。新教的产生,仅仅出于对天主教的否定”(206),而且这种否定,是以天主教存在为前提的。宗教世界教派林立,在根本上也是对上帝的存在、不朽等问题产生不同的理解所导致。陀思妥耶夫斯基小说中总有两种对立的声部构成主人公的内在结构,至少也是与宗教世界中上帝有不同种存在方式所奠定的。如果“杀戮对方的上帝”来自作家对现实中各种虚假上帝的认识,那么拉思科里涅可夫杀掉放高利贷的老太太,也同样可以推出宗教性的理由。

再次,由于“杀戮上帝”的宗教出现,这就形成了陀思妥耶夫斯基对上帝存在的一种独特理解——“另一个世界”。上帝原本是人们心中的一种至高无上的存在,无论是信仰上帝还是反对上帝,都没有改变人们的这种看法,所以对待上帝的一般心理应该是虔诚的。赖因哈德·劳特指出:上帝在陀思妥耶夫斯基这里就像万事万物普遍联系一样,这种普遍联系只是一种预感的、心理性存在,所以人与上帝的接触也是心理的接触(368)。这直接导致陀思妥耶夫斯基为什么是在心理世界中理解现实世界和上帝。上帝只是与万事万物一样是人们心理中的“另一个世界”。小说《卡拉马佐夫兄弟》中临死的佐西马长老就会有这样美妙的时刻:“我的生命即将终结,我知道,也听到了。但是在剩下的每一天中,我感到我地上的生命已和新的、无尽的、不了解的、却已十分临近的生命相接触[……]我的心中高兴得流泪。”在作家这里,这就是人们与上帝相遇的方式。但这种方式并不是人们被上帝拯救的方式,而只是一个世界与另一个世界的关系,与“我是虫子”和“我是复仇者”并无二致。宗教和上帝作为“另一个世界”的特殊性,只是相对于现实的对立的世界而言。所以人总是在濒临死亡时才容易接近这个世界。佐西马长老的高兴和激动竟然在濒临死亡时才产生,正好说明“多声部”与“复调”是可以将死亡世界也包容进来的。由此,陀思妥耶夫斯基的“个体化理解”才是一种包括宗教在内的关于“世界”的哲学性理解。宗教的非中心化存在、内在矛盾性及其对抗性力量,由此成为作

家“多声部”世界理解性的深层结构。

这个问题表现在鲁迅的“个体化理解”中也是如此。鲁迅思想中有三种重要的文化渊源：尼采哲学、魏晋风度、佛老思想，所以刘半农评价鲁迅有“托尼学说，魏晋文章”，大致可以成立。“穿越所认同的文化”对中国现代作家而言，常常是“尊重中西方文化”之义——中国文化对中国作家的制约与影响常常是作家不自觉的，而西方文化对中国作家的制约与影响常常是自觉的、被意识到的。所以穿越文化不是指作家用西方文化批判中国文化，也不是用中国文化去批判西方文化，而是要在这“双重创造性批判改造”中形成作家的“个体化理解”。对中国作家而言，这当然是有困难的，但唯其困难，才显示出独创性方法的特别之处。

就鲁迅对尼采思想的创造性改造而言，尼采颠覆理性文化传统的批判性精神的“强力意志”，演变为鲁迅的“精神界之战士”，可以作为鲁迅受尼采哲学影响的文化内容。但尼采的“超人”是有具体内涵的新人，精神充盈而优越，生命强力宛如水从瓶中不断溢出，而鲁迅的“立人”是说不出具体内容的、只能通过批判说其心中所“是”的虚妄性存在之人。尼采的“超人”是难以实现的新人，而鲁迅的新人则是还没有设计出来的人——鲁迅所有的批判，只是为了这个设计而已。鲁迅的改造是把尼采的“超人”架空了，从而更多具有后现代式的审美批判意义。这使得鲁迅是“沉默时才感到充实”的人，而不是尼采开口即显现的自我赞美与陶醉的人。关键是，尼采的超人是具有专制性的少数优等人，是比较纯粹的个体存在，而鲁迅的“立人”是为了建立“人国”，所以鲁迅是借个体抗争建立一个新的文化群体。鲁迅对笔下士人、青年、农民、启蒙者群体性的“哀其不幸，怒其不争”，也说明鲁迅是将尼采的个体精神改造为中国文化的以个体战斗为工具的整体精神了，也因此鲁迅可以成为中国现代思想文化和文学的“旗手”，也才有“冷对千夫指”是为了“甘为孺子牛”的献身灵魂。由说不出新的个体组成的“人国”为标准对传统与西方的同时审视，才是鲁迅的审美价值理解。

就鲁迅对佛老思想的创造性改造而言，鲁迅喜欢读华严、唯识等佛经不假，所购所读书籍也多为此类。但是与他的导师章太炎想以佛法救中国

不同，读《高僧传》、《四十华严》等书只是鲁迅让自己沉思下来的方式。鲁迅曾对许寿裳说：“释迦牟尼真是大哲，我平常对人生有许多难以解决的问题，而他居然大部分早已明白启示了”（许寿裳44）。而鲁迅《影的告别》中的“于浩歌狂热之际中寒，于天上看见深渊，于一切眼中看见无所有”等，大概也确实可以看出佛教四劫轮回虚无观对鲁迅的影响。但鲁迅《野草》中的关键词并不在“虚无”，鲁迅小说的深刻之处也不在“轮回”。鲁迅对佛学有所改造的最有创造性之处在于蕴含希望的“虚妄”，鲁迅批判启蒙者的“循环”最深刻的地方在于“启蒙本身有重大问题”。“虚妄”就不是“有”，也不是“无”，同样不是“有我之间”可以说明的。不如说，鲁迅真正的“新人”不是现有的“有”可以说明的，也不是现有的“无”可以说明的，而是要通过“创造”诞生的。所以这样的诞生也意味着鲁迅要告别先前他自己崇奉的“拿来主义”。所有拿来的或拿来后拼凑的，都不是鲁迅心中真正的“希望所在”。这样的一种“虚妄”，是不同于佛学的“以涅槃离一切差别相”之“虚无身”与无因无果的“虚空法界”的。根本上，佛学是不讲人的创造性的“虚空”，而鲁迅是借“虚”讲人的创造还未果的状态。

就鲁迅对魏晋文化的创造性改造而言，鲁迅与嵇康都生在文不聊生的乱世，都“非汤武而薄周孔”，文风都辛辣、讽刺、刚嫉，宁愿覆折也不改自身正气，多次认真校勘《嵇康集》，写《魏晋风度及文章与药及酒之关系》之文，也就成为鲁迅对中国历史最黑暗时期有最英勇的战士发生精神共鸣的实证。这也可以视为“穿越文化”首先要求的“选择所认同的文化”之意。然如果说鲁迅以当代嵇康自况，这同样又贬低了鲁迅在中国文学史上独特的价值。余英时在他的《五四运动与中国传统》中说“言平等则附会于墨子兼爱，言自由则附会于庄生逍遥”（347），无疑传达了中国现代知识分子将西方文化嫁接到中国传统边缘文化上的一个重要特征，也由此可以说明鲁迅比魏晋文人因多了西方思想资源所形成的不同。但鲁迅之所以经历从“拿来”到“创造”的心里历程，又说明鲁迅不同于其他现代中国作家因为中西文化嫁接所形成的“王国维式的悲剧”——“嫁接”不改变中西文化的既定观念与内在结构，难免生硬、破碎，因不具备实践功能而被嫁接者放弃，而“创造

性理解”却需要对中西方文化观念奠定的精神内容做同时的批判努力——不管这种努力是否最后能成功,但却会至死不渝。鲁迅虽然在人生多辛苦、被利用、遭践踏、多孤独、承虚妄方面与嵇康的“人生譬朝露”和阮籍的“忧思独伤心”发生共鸣,但是竹林七贤还是一个群体,鲁迅却是孤军奋战;群体意味着从众性的对世界的价值理解还存在,这就是对老庄哲学的认同。而鲁迅虽然亲和魏晋文化,但最后像狼一样的只能“钻进草莽,舔掉血迹”且不需要任何人安慰,意味着鲁迅已突破集体性的边缘化抵抗状态,而进入老庄的“任自然”根本概括不了的个体化存在状况。那种不再受生存痛苦情感所支配的独立状态,已经吸收了魏晋文化所不具备的西方现代个体独立的思想。但鲁迅比竹林七贤更痛苦又更伟大的地方在于这个“现代中国个体”还没有诞生出来,不是用西方个体思想就可以在中国行得通的,所以这是一种“创造的艰难无法对人言说”之痛苦。在中国士人不是选择儒家就是选择老庄、禅宗的中国,这才是鲁迅“一个朋友也没有”独自舔伤的根本原因。《野草》之所以是鲁迅“个体化理解”的实践,在鲁迅作品中处在至关重要的位置,就因为只有凭借这样的“个体化理解”,他才能回答他的“娜拉走后怎么办”之中国问题;而回答这样的问题,也就必然会设计子君回家郁郁而死与吕纬甫回乡教书精神潦倒的情节。一句话,鲁迅是通过发现各种不符合他创造性的个体新人之文化问题,来展开他小说的人物、情节、意绪的构思的。这样的过程,当然不是批判现实主义或浪漫主义、现代主义创作方法可以简单说明的。

四、个体结构： 个体理解对艺术资源的利用

从“个体化问题”的提出到“个体化理解”的应对,文学独创的方法已展现“三段式”的主要方面,剩下的,就是这种“个体化理解”如何通过作家利用和改造自己喜欢的艺术资源呈现出来——即在的“个体化理解”如何以“个体化结构”外化。这样的外化要求作家将以往的文学艺术资源化为自己作品中的材料。这里之所以用“呈现”这个概念,是说“个体化理解”的表现不是观念、概念和议论的性质,所以“个体化理解”不能用文

化的、理论的形态去理解;这里之所以用“个体化结构”一词,也因为“结构”是一个可以囊括形式、故事、情节和人物关系等在内的总体性概念。

一般说来,作家的艺术构思、情节设计、人物塑造,与作家的文学成长和熏陶的历史和环境有关,与所阅读、所受教育、特别是作家所喜欢的作品有密切关系——中国20世纪80年代的新潮作家喜欢法国新小说派的作品,就像20年代穆时英等作家喜欢日本新感觉派小说一样,是同样的缘故。除此之外,作家关于文学和艺术的记忆、经验、审美情趣,常常是由可涉猎的、由主流意识形态引导的文学和艺术作品决定的——这就是在只能阅读《红岩》、《林海雪原》、《钢铁是怎样炼成的》等作品中成长的作家,常常只能塑造革命英雄人物的原因。即便写出人情味的《百合花》、写出生活气息浓郁的《李双双小传》,还是脱不了时代的印记。中国当代作家之所以难以产生鲁迅这样的作家,是因为当代作家基本上是以时代的阅读趣味去接触有限的艺术资源,当然就难以像鲁迅那样接触到全世界各种文学艺术资源。没有广泛的文学资源可作为材料吸收,也没有自己喜欢的作品让自己经历“从模仿到穿越”的过程,当然在文学的想象和虚构方面,就不可能产生独特的人物、情节、故事和意境。

众所周知,欧洲的民间“狂欢节”是西方作家重要的文化与艺术资源,除陀思妥耶夫斯基以外,歌德、莎士比亚、塞万提斯、拉伯雷都受欧洲民间狂欢文化的影响。巴赫金认为陀思妥耶夫斯基的“复调”产生在于欧洲传统狂欢节,原因在于狂欢的基本精神是新旧、正反、美丑共生的双重性,与“复调”有相通性。但是当拉伯雷只得到巴赫金“人民性”、“世俗性”的赞誉时,一个重要的文艺理论问题就产生了:为什么相对于“狂欢节”这样的艺术性文化资源,仅仅是陀思妥耶夫斯基产生了“多声部”的复调小说结构,而不是莎士比亚、塞万提斯、拉伯雷?莎士比亚的戏剧也有“众声对白”、“新旧、美丑同时涌现”的戏剧布局,为什么不能简单地与陀思妥耶夫斯基的“多声部”相提并论?其实就是因为作家对世界理解的不同从而选择、利用、改造共同的艺术资源不同而导致。欧洲民间“狂欢节”确实有新旧、正反、美丑、善恶、精英与平民、英雄与小丑同时涌现之状况,但是对其作为同一空间的丰富性却可以做“形态性

丰富”和“实质性对立”两种不同的理解。莎士比亚偏向于前者,最著名的例子大约算《哈姆雷特》里俄菲莉亚葬礼前两个掘墓的小丑间的诙谐打趣和哼唱小曲、《李尔王》中李尔王发疯的痛苦与弄人冷静的谐谑的并存了。这是一种形态上的对狂欢之复调的理解,所以可以把世界理解为兼容并包的丰富,却不会去深究“发疯”与“谐谑”很可能只是“痛苦”的不同表现形式。这正如“爱”与“恨”的同时出现不能体现真正的“多声部”一样,只有“爱的世界”与“无爱的漠然世界”各自成理同时对话,才具有陀思妥耶夫斯基“复调”的意义。所以莎士比亚对世界的理解是“总体性的现象的丰富”,如卢卡契所说的是追求瞬间斑斓的戏剧效果(490-91),但作家不去辨析各种貌似不同的声音是否是不同的世界观所至。如此,莎士比亚戏剧中人物的不同看法也就可能是同一种世界观的不同阐释。比较起来,陀思妥耶夫斯基对“狂欢”的利用,却是基于他对世界的“不同的世界观产生的不同实践之间的对白”为坐标的。所以用新旧、正反、美丑、善恶、精英与平民、英雄与小丑这些貌似对立的因素,就很难概括陀思妥耶夫斯基的“复调”——如果新与旧、正与反是同一种世界观的不同阐释所至的话。就像“自私”者常常会以“大公”的面貌出现从而两者构不成真正的对立一样。“复调”并不是仅仅“同时并存”,还要看并存的理解和事物是否消解了出自一元化和总体化的“善”之观念,使并存的每一事物都具有了正当的意义,对话、对等才能真正展开。这使得陀思妥耶夫斯基之于“狂欢”,仅仅是借助了“狂欢之并存”的表层结构,但剔除了“狂欢”的“杂乱”、“兼容并蓄”、“新旧美丑冲突”之意,而使其作品的深层结构具有了“世界七大宗教并存”的意义。这样,陀思妥耶夫斯基实际上就是创造性地改造了“狂欢节”,克服了民间“狂欢节”不区分表层冲突与深层冲突、世界观之冲突与对世界观阐释之冲突的“界线模糊”问题,放在自己的“个体化理解”中予以筛选,从而使“多元并存”具有了“不同世界观对话”的崭新意义。这样的意义,正是陀思妥耶夫斯基区别于莎士比亚、雨果等传统现实主义作家的关键所在。

正是在此意义上,说果戈理是陀思妥耶夫斯基创作的文学资源,似乎没有错,但最重要的是后者对果戈理进行的改造。如巴赫金所描述的:

“他把作者和叙事人,连同他们所有的观点和主人公的描写、刻画,都转移到主人公本人的视野里,这样他便把主人公整个完善的现实,变成了主人公自我意识的材料。无怪乎陀思妥耶夫斯基让马卡尔·杰符什金去读果戈理的《外套》,让他读时要感觉到这就是写他自己的小说”(3)。“陀思妥耶夫斯基的早期作品《穷人》和《同貌人》[……]比起《外套》、《涅瓦大街》、《狂人日记》的世界,内容上并没有发生什么变化。但是这内容相同的材料,在作品各结构要素之间如何分配,情形就全然不同了”(4)。实际上,陀思妥耶夫斯基对果戈理的做法,就是他对欧洲民间狂欢节做法的延续,根本上这就是化眼前的存在为自己世界中的材料的“穿越现实”的做法。陀思妥耶夫斯基在材料上没有离开“狂欢节”与果戈理的小说,但在结构上却建立起文学史上所没有的“多声部”的“人与世界”的结构。不仅他笔下的主人公是这样,而且作者和他笔下的主人公的关系也是这样。他可以化为“地下人”的“我是虱子”与“我是复仇者”这两种存在者的对话,也可以化为走向“另一个宗教世界”的拉思科里涅可夫与他原来生存的两种世界的对话,而且这种对话不可能走向统一,而是无穷展开的。这样的可以无穷展开的不同对等的文学结构,实在是陀思妥耶夫斯基的哲学性的对世界的“个体化理解”外化的产物。只是在这外化和呈现自己的世界观过程中,“狂欢节”的“丰富与杂乱的并存”这一欧洲很多作家都注意到的艺术文化资源,才进入了陀思妥耶夫斯基的视线。所以这是方法对资源的统摄。

中国作家鲁迅,也同样是通过利用和改造果戈理等作家的小说来展现自己的小说结构的。鲁迅对俄罗斯古典作家、前苏联作家、东欧作家、北欧作家、西欧作家、南欧作家、日本作家、印度和菲律宾作家都有所涉猎,^①其代表作《狂人日记》与《阿Q正传》受果戈理和陀思妥耶夫斯基创作的影响,是自不待言的。如果《狂人日记》和《阿Q正传》真有鲁迅的独创性,这种看上去既像又不像之原因,就应该在文艺理论的创作论中获得解答。在题目、体裁、形式、细节、写社会黑暗、被迫害、被扭曲发狂等方面,鲁迅的作品对果戈理的《狂人日记》都有认同和模仿性,这使得《狂人日记》还不能算是独创性强的作品。但由于有“未诞生的新人”做对世界理解的审美尺度,这就使

鲁迅可以突破果戈理的“狂人”立意,不仅将封建制度下的人理解为“吃人的人”,而且将来不吃人的理想社会是什么,却是说不出的,从而迥然区别于想当“西班牙皇帝”的果戈理笔下的小人物之“狂人”。这意味着鲁迅的独创性在于对“狂人”内涵的一种中国性的、创造性的改造,也意味着突破了果戈理纯粹的“压抑个人——个人解放”的个人主义的狂人英雄框架,建立起一种“吃人的人——不吃人的人”的狂人英雄框架,并使得“不吃人的人”也具有一种大于“个性解放”、“个人主义”的内涵。所以根本上,在艺术表现的形式上,鲁迅借果戈理的《狂人日记》之概念、符号、精神特征,但是却赋予这一形式、符号、精神特征与果戈理不一样的内涵,从而达到了“穿越果戈理”的艺术功效。重要的是,鲁迅还将包括主人公在内的叙事人也放在“吃人的文化”之中,从而唯一外化出吃人世界的,只是那不在场的“不吃人的人”。这就使鲁迅的《狂人日记》的批判性具有更广泛而深刻的自我反思意义。“我也曾经吃人”因此也成为中国现代启蒙作家所不具备的“自我批判之现代启蒙者”的象征,从而通过模糊“启蒙者”与“被启蒙者”的界线,而突出了真正的能够担当中国现代启蒙者的角色的,是那“还没有创造出来的新人”之意。如此,鲁迅就在果戈理的小说形式之内,又建立起一种“吃人的社会——发现吃人的狂人——狂人也吃过人——未来不吃人的人国”的深层的小说意味结构。

注释[Notes]

①对此,具体可参见王吉鹏 李春林主编:《鲁迅与外国文学关系研究》(长春:吉林人民出版社,2003年)。

引用作品[Works Cited]

巴赫金:《巴赫金集》,张杰编选。上海:上海远东出版社,1998年。

[Bakhtin. *Selected Works of Bakhtin*. Ed. Zhang Jie. Shanghai: Shanghai Far East Publishers, 1998.]

库切:《异乡人的国度》,汪洪章译。杭州:浙江文艺出版

社,2010年。

[Goetzee, J. M. *Stranger Shores: Literary Essays 1986 - 1999*. Trans. Wang Hongzhang. Hangzhou: Zhejiang Literature and Art Publishing House, 2010.]

陀思妥耶夫斯基:《罪与罚》,岳麟译。上海:上海译文出版社,2004年。

[Dostoevsky, F. *Crime and Punishment*. Trans. Yue Lin. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2004.]

高尔基:《论文学》,戈宝权译。北京:人民文学出版社,1978年。

[Gorky, M. *On Literature*. Trans. Ge Baoquan. Beijing: People's Literature Publishing House, 1978.]

赖因哈德·劳特:《陀思妥耶夫斯基哲学》,沈真译。北京:东方出版社,1996年。

[Reinhard, Lauth. *Dostoevsky's Philosophy*. Trans. Shen Zhen. Beijing: Eastern Publishing, 1996.]

卢卡契:“论莎士比亚现实性的一个方面”,《莎士比亚评论汇编》(下),杨周翰编选。北京:中国社会科学出版社,1981年。

[Lukács, Georg. "One Aspect of Reality of Shakespeare." *A Collection of Shakespeare Criticism*. Vol. 2. Ed. Yang Zhouhan. Beijing: China Social Sciences Press, 1981.]

王志耕:“‘聚合性’与陀思妥耶夫斯基的复调艺术”,1-8。中国论文下载中心,2012年7月24日访问,<<http://www.studa.net/2005/10-15/20051015561.html>>。

[Wang, Zhigeng. "The 'Polymerization' and Dostoevsky's Polyphonic Art." 1-8. Chinese Academic Paper Download Center. 24 July 2012.] <<http://www.studa.net/2005/10-15/20051015561.html/>>.

许寿裳:《亡友鲁迅印象记》。北京:人民文学出版社,1953年。

[Xu, Shoushang. *Impressions of My Deceased Friend Lu Xun*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1953.]

余英时:《中国思想传统的现代诠释》。南京:江苏人民出版社,1998年。

[Yu, Yingshi. *The Modern Interpretation of Chinese Traditional Thought*. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House, 1998.]

(责任编辑:王峰)