

# “重画”世界华语文学版图？

——评王德威《当代小说二十家》

郜元宝

上世纪80年代，大陆文学迎来了令人振奋的“新时期”，文学评论也业绩骄人，一时间多少才俊各擅胜场，评论的辐射力几乎达到前所未有的程度。

90年代以后，创作似乎与时俱进，各方面评价虽未必一致，但要完全抹杀，殆非易事。

“80年代”一度是批评90年代的一个标准，一个坐标，但这种后向式思维很快就被证明是昔日某些文学骄子怀旧情绪作祟。90年代文学不仅没有被80年代的光焰笼罩，反而有后来居上之势。自然，有进步也有退步，有旺相也有衰相，有健康的生长也有恶劣的商业刺激和炒作，其复杂性真也一言难尽。

评论的情形却不容乐观。90年代，“大学批评”迅速取代80年代由作协和社会闲散人员构建的江湖批评而定于一尊。进入大学的批评确也令人刮目相看，但不可否认，作为“行动的美学”，批评应有的根植于生活大地的灵气、与作品世界同时诞生的丰富质感、精神探索的主动性和创造力、既非理论家也非作家所擅长却为批评家所特有的中介话语，还是明显减弱了。文章越写越有学问，越写越有规范，引文注释也越拉越长，但奴性的理论稗贩、呆板的话语操作、雷同的主题演绎，也越来越使

批评魅力全失。过去许多批评爱好者对今日大学批评只能敬而远之。与创作相比，批评的辐射面实在收缩得更大。尽管大学批评不肯示人以弱，甚至反诬过去的文学批评既浅且陋，但事实上，90年代批评最终也只能身披学术华袞，龟缩在大学校园日益豪华的学术报告厅里哼哼唧唧。它真正顾盼自雄的，或许只有可观的科研经费、以师承关系恐怖繁衍的新批评家族、同样恐怖增加的“学术成果”。

在文学批评如此不振乃至与时俱退的情势下，王德威君《当代小说二十家》在大陆出版<sup>〔1〕</sup>，自然受到关心批评的读者的注意。1996年至2002年，王君应台北麦田出版公司之请编辑一套“当代小说家”书系，同时为每位入选小说家撰写一篇序论，结集起来，就是这本35万字的大书。王君不恤降下著名的比较文学和近现代中国文学专家的身价，从美国教授繁重的教学工作中抽出宝贵余暇，焚膏继晷，兀兀六载，坚持用最实在、最吃力、目前差不多已经绝迹了的传统批评模式——作家论——为二十个不同地区不同背景不同风格的当代华语作家逐个画像，真有点争天拒俗、力挽狂澜的气魄。

但读完该书，我还是颇感失望。王君以作

家论之名所行的仍是大学批评的勾当，而且他提供给我们的恐怕还是一种登峰造极的大学批评模式。

王君从“两岸四地（大陆、香港、台湾、星马）”以及北美地区一共选出二十位华语作家，这诚然不是一个小数目，但与该地区实际的文学构图相比，挂漏无疑太多。王安忆、苏童、余华、李锐、叶兆言、莫言、阿城，自然是80年代以来大陆地区七位重要作家，但他们的特色和成就无论如何放大，也不足以覆盖大陆地区当代文学的版图。至于其余十三位，恐怕也很难代表台湾、香港、星马以及北美华语文学的主流。这些地区同属“当代”的许多重要作家，都没有触及。另外，90年代以来世界各地“华人新移民作家”以及80年代末“离散”中国作家，也无人入选。

考虑到该书乃是应出版社之邀编辑的小说卷绪论的合集，这种狭窄的论述范围原也不必苛求。问题是，王君围绕这二十位作家展开的理论与历史的论述空间异常阔大，所存之目标异常高远，这就与实际论述对象之间很不相称。

首先，读王君书，虽然不能获得两岸四地和北美地区更多不同年龄段“当代作家”的信息，却可以经常碰到卢卡契、巴赫金、列维·斯特劳斯、罗兰·巴特、本雅明、阿多诺、海德格尔、德里达、弗洛伊德、福科、拉康、朱利雅·克丽斯蒂娃、霍米·巴巴、鲍德里亚尔、巴塔耶、德鲁兹、萨义德、夏济安、夏志清、周蕾、王斑、唐小兵、张旭东、杨小滨等二十多位西方学者与汉学家的大名，经常欣赏到王君对叙述与描写理论、狂欢的理论、结构主义、解构论、诠释学、存在论、魂在论、心理分析、知识考掘、规训、疯狂、播撒与延异、色情理论、暴力理论、身体政治、女权理论、东方主义、后殖民论、新历史主义、民族志学、国族叙事、历史书写、原初

激情、流浪汉小说、成长小说、哥特小说、后设小说、离散叙事、鲁迅作品黑暗面、现代作家感时忧国精神、现代性——不厌其烦的演练。

这是丰富驳杂的理论信息与单薄的论述对象之间严重的不相称。有时候论述一个作家，会动用多种哲学和批评理论。尽管王君对每一位作家的创作都努力概括出几个关键点（通常就用作小标题），但由于他和作家之间横亘着太过辽阔的理论空间，由于他太想通过这种理论空间的拓展来重建当代世界华语文学的论述框架，就无法对具体作家进行更精微的洞察和更诚实的逼视。问题好像都点到了（其实这也很可贵），但不深不贴，最后留给读者的印象还是当初那几个关键词，以及重叠在作家身上的众多理论标签。有些关键词和理论标签甚至一鸡多吃，比如周蕾（Rey Chow）发明的“原初激情”以及王君自铸（？）的“老灵魂”、“拾骨者”，就被反复运用于有关台湾作家朱天心、舞鹤、黄锦树、李永平等人的论述，这尽管显示了这几位作家的联系，但也抹平了差异，最后只提取了理论预设的某些共性。如此理论爆炸、标签批发，令读者头晕目眩，自救不暇，又怎能看清作家的面貌、听明论者的所指？用大炮打蚊子，固然足够威猛，但在炫耀大规模杀伤性武器的同时，恐怕连自己所毁灭的是蚊子还是别的什么，都不能了然。这也可谓有一得，必有一失。

其次，我们所面对的只是两岸四地与北美地区二十位中青年华语作家，王君却为他们请来塞万提斯、莱蒙托夫、陀斯妥耶夫斯基、普鲁斯特、米兰·昆德拉、科勒律治、康拉德、赫胥黎、萨义德、福克纳、歌德、托马斯·曼、拉什迪等众多欧美作家以及司马迁、曹雪芹、沈复、李伯元、韩邦庆、苏曼殊、鲁迅、郁达夫、茅盾、叶圣陶、老舍、沈从文、巴金、端木蕻良、30年代上海新感觉派作家、张爱玲、苏青、徐吁、路翎、

胡兰成来作陪 阵容豪华奢侈 背景雄浑壮美：二十位中青年华语作家何其重要若此 又何其幸运若此！

于是乎 王安忆、朱天文成了“海派师奶”张爱玲的传人，但朱的《荒人手记》和鲁迅的《狂人日记》“竟有不可思议的对应性” 王安忆的《遍地枭雄》却“仍然在思考《骆驼祥子》所提出的问题” 她的《弟兄们》则是对庐隐《海滨故人》的“敬礼”。王君整理的海派文学谱系实在够乱的，也不知道他究竟认为王安忆是海派传人，抑或“京海合流”？私淑胡兰成的朱天心，因其小说人物寡恩少爱 则被王君断言继承了太史公、鲁迅“发愤著书”、“怨毒著书”、“反抗绝望”乃至尼采“寻根说”(ressentiment)和陀斯妥耶夫斯基“地下室人”的传统 她的《漫游者》更使王君油然想到鲁迅的《墓碣文》。苏童以其“南方写作”充当了描写俄国南方的莱蒙托夫、描写意大利风光的托马斯·曼、描写美国南方的福克纳的“后之来者”，但王君又由萨义德“东方主义”脱胎换骨出“南方主义”，意谓苏童把南方概念化凝固化陌生化他者化，一如萨义德指责欧洲文人把东方概念化凝固化陌生化他者化。王君对这位“南方写作”的“后之来者”褒耶贬耶 实在暧昧难明。至于李锐 他的《旧址》在王君看来恰好是巴金的《家》在“‘家’毁人亡后的 旧址”——历史在这里衔接得天衣无缝。李昂的《暗夜》使王君“想到30年代作家茅盾有名的商战小说《子夜》”，余华的《十八岁出门远行》接续了鲁迅的《过客》，又重演了工农红军的“长征”，至于《活着》中的福贵则是“中国版的约伯”，但又“恰如柯勒律治(Samuel T.Coleridge)的《古舟子咏》(The Rime of the Ancient Mariner)的老舟子” 骆以军的小说《远方》呼应了鲁迅的散文《父亲的病》，李渝的《贤明时代》隔着八十多年而与鲁迅的《故事新编》“对话”，迁居台湾的马华作家李永平则赓

续了从苏曼殊、郁达夫、新感觉派、路翎乃至无名氏迤逦而下的“浪子文学”传统；张贵兴的《赛莲之歌》“在在让我想到乔伊斯(James Joyce)《一个青年艺术家的画像》”，而张的另一部小说《群像》则“仿照了康拉德《黑暗之心》的模式”。另外，因为王君是沈从文专家，可怜这位来自湘西的“乡下人”就不能不额外忙碌，不断出场，为众多两岸四地以及北美地区当代华语作家充当文学史的前驱或陪衬，甚至与嗜疥成癖的莫言“在营造原乡视野，化腐朽为神奇的抱负上，倒是有志一同”！

这是丰富的文学史知识与相对单薄的论述对象之间另一种严重不对称，以及这种不对称必然导致的文学史谱系错认。读王君的评论，中文系学生可以学到不少中外文学史知识点，可以随着王君的妙手牵引，在中外著名作家(名单可以无穷放大)和两岸四地以及北美二十位当代中青年华语作家之间，目不转睛地滑来滑去。除此之外，对这二十位作家具体的创作情境和文学贡献，应该不会知道太多罢？

我列举上述两种严重不对称，丝毫没有一面恭维王君理论造诣和文学史功底一面奚落其批评才具的意思。在论述七位大陆地区当代作家时，王君仍然能够冲破自己手造的理论围困和文学史迷宫，克服理障，直指本心，精到地点出他们的成败利钝。比如他认为“王安忆并不是出色的文体家。她的句法冗长杂沓，不够精谨；她的意象视野流于浮露平板；她的人物造型也太易显出感伤的倾向。这些问题，在中短篇小说里，尤易显现”，他还断言在《长恨歌》中，“张爱玲小说的贵族气至此悉由市井风格所取代”。光这两点如果成立，就完全可以在张爱玲和王安忆之间划下一道鸿沟，怎么到头来王还是成了张的嫡传？就算王果然得到张的“教外别传”，也不一定能说“海派作家，又见传人”。张氏固然自称“到底是上海人”，但

彼之上海和 30 年代的“海派”已经是两回事。又比如，在论述李锐《无风之树》时，王君敏锐发现，“《无风之树》的角色多有第一人称现身说法的机会。唯独苦根儿的章节，由叙述者从旁代言。李锐对这一角色的刻画及嘲讽，用心良多”。他进而认为前一种方式“优点是凸显大小人物的主体性，然而重复运用，也容易暴露作者刻意求工的痕迹，反而显得造作……生动的叙述不仅止于对人物话语的模拟”。这不仅揭示了《无风之树》的主要问题，也关联到中国现代文学史上人物说话和隐含作者叙述因为知识分子身份变迁而频频发生的主客错位，以及李锐在现代汉语众多资源中偏执于方言口语的误区。可惜王君于此吃紧处轻轻滑过，也许他觉得这并不重要，重要的是李锐“激发了两种美学立场——壮美（sublime）与丑怪（grotesque）——对峙”，又接续了从叶圣陶《倪焕之》开始的“对于启蒙理念及教育方法的省思”，也就是呼应了王君的理论预设和庞大的文学史架构，故尔百俊遮一丑，甚至丑也变得俊俏非凡了。

众多的现代哲学与批评理论，丰富的中外文学史知识，帮助王君完成了海德格尔所谓的先验“座架”。这个“座架”绝对凌驾于具体文学现象，后者永远是无休止地填补这个吞噬一切的“座架”的材料，不可能在此“座架”之外拥有自己的意义。在这一点上，王君实在以其学者的迂阔压抑了他作为一个批评家的真实感受。

另外，王君著此大书，其自觉担当的使命也过于沉重：一是要对他心目中的“跨世纪华文文学版图”进行“扩大”和“重画”，二是要竭力证明“跨世纪华文文学”不仅没有衰歇之兆，反而足称“世纪末的华丽”。

为完成第一项使命，王君反对把当今华文文学理解为“以大陆为中心所辐射而出的文学

的总称”，主张“去中心化”，将原本作为“祖国文学的延伸”的“世界华文文学”翻转为没有中心的“众声喧哗”，故此不仅在作家选择上 13 比 7 十分自然，更重要的是，一旦如他所说，跨越了以往“中央与边缘、正统与延异的对比”，进入“众声喧哗”的新格局，新的对话场域便“于焉而兴”（无非就是“去中心”的“众声喧哗”）。职是之故，他不得不竭力扩张当代华语文学未必能扯上关系的理论阐释空间，不得不竭力扩张当代华语文学未必真正拥有的中外文学史背景。这样做的好处是：在众多理论交错“旅行”中，在无限放大的文学史寥廓空间，确实很容易人为制造想象的“众声喧哗”。

但“两岸四地文学”真实的时空关系以及所存在的问题，也就不必劳心费力地阐述了。

比如，过去的“大陆中心”构架现在还有没有残留的合理性（无论从国际政治和地缘政治还是从文化传统与国民根性上看）？如没有，那么这种构架是在什么时候以及怎样失效的？导致这种传统构架失效的动力是什么？世界华语文学在不同地区固然有不同的问题乃至表述这些问题时仰仗的王君所谓“中州正韵”之外的不同“方言”，但如果把“中州正韵”理解为中国传统文学与“五四”新文学传统包括大陆地区“当代文学”传统的复杂共生，那么“中州正韵”之外，“两岸四地”的“方言”还能找到另外的精神文化资源吗？如果确实有另外的资源，其力量又足以摧毁“中州正韵”的霸权，那么这种新资源究竟是什么？“两岸四地”多数不通外语的华文作家汲取这种新资源的渠道和能力又当如何解释？在“两岸四地”华语作家当中，王君能找到拥有新资源而足以摆脱“中州正韵”从而顺利进入另一种文化空间的理想人选吗？如果有这样的人选，那他还属于“跨世纪华语文学”吗？他身处异质文化空间，还会继续使用中文来写作吗？为什么王君

在竭力摆脱“中州正韵”的过程中,实际上反而屡屡借助“中州正韵”的背景作支援,甚至将港、台、星马和北美地区许多华文作家屡屡编织到“五四”新文学传统中去呢?这不是很矛盾吗?如果说“中州正韵”只是在顾彬教授所说的铁屋子里畸形发展的“当代文学”特有的奴隶语言,那么它的狭隘的奴性与奴性的自觉,它的奴隶式的焦虑、戏拟、反抗、颠覆、破坏或王君很喜欢说的“内爆”,不也可圈可点吗?它在捆绑桎梏中锻炼出来的易简严谨的文体,与港、台、星马等地华语作家往往跳跃、杂沓、松散如豆腐渣的中文,不也形成可供分析的一种有趣对照吗?那种豆腐渣式的中文,是“中州正韵”的“花果飘零”(唐君毅语)、散席流珍呢,还是“中州正韵”与新的语言文化资源在后殖民背景下交媾而成的怪胎,这不也是需要正面回答的问题吗?

王君如果真想“扩大”、“重画”其“跨世纪华文文学的版图”,应该直面以上这些根本而困难的问题。在当今华语文学研究界,解答这些根本而困难的问题,对两岸四地及北美华人世界都比较了解的王君,应该算是上佳人选,但王君没有做他该做的,只是大施障眼法,偷换概念,转移论题,以“扩大”、“重画”中外批评理论的版图并乱构中外文学史谱系,来代替对世界华语文学版图切实的“扩大”与“重画”。

为完成第二项使命,也就是为了竭力显明华语文学“世纪末的华丽”,王君的文学批评只好严格局限于理论爆炸、标签乱舞以及中外文学史的家谱指认,而一味回避对所论作家的优劣判断。即使碰到不得不作价值评判时,也迅速转移话题,王顾左右而言他,上述“王安忆论”和“李锐论”就是著例。王君只管分析作家“写什么”与“怎么写”,以此为跳板,攀缘理论高点,指认文学史谱系,告诉读者在他所提供的理论高点与文学史谱系共同组建的先验“座

架”中,作家作品可能享有的位置,而不负责交代作家实际上“写得怎样”。一触及后一个问题,就很不利于他的“世纪末的华丽”了。

因为“众声喧哗”,故有“世纪末的华丽”;因是“世纪末的华丽”,必然“众声喧哗”。这种简捷方便的循环论证就是王君所依靠的两个最大理论预设——很不幸,我觉得也成了妨害他尽情发挥批评家才具的两根讨厌的绳索。

似乎有必要补充说明:入选的“当代小说二十家”以及王君经常提及或准备日后作专论的残雪、林白、阎连科等,都属于尖新谲怪之类,都喜欢大写“情色”、“暴力”、“耽美”、“变态”、“怪异”、“奇谭”、“扭曲”、“恋师”、“恋尸”、“食尸”、“腐朽”、“酗酒”、“排泄”、“茅房”、“口腔期症候群”、“自渎”、“饕餮”、“拾骨”、“丑闻”、“窥秘”、“淫猥”、“同志”、“乱伦”、“阉割”、“射精”、“臃色腥”。王君所欲“扩大”、“重画”的“跨世纪华文文学的版图”,原来是如此“华丽”。

不肯直面世界华文文学存在的问题,只一味证明世界华文文学迎来了它的“世纪末的华丽”,这种“我们其实很好”的说辞,是否有点身处西方强势国家的被殖民者容易养成的自卑/自傲心理?“耽美”于一部分华文作家的尖新谲怪,萃取奇特而刊落平常,是否暴露了被殖民者希望引人注目的心态,并显示其作为另一种身份的殖民者荣归故里、反身对母语文学的他者化认知?

不管怎样,“跨世纪华文文学”经过王君“扩大”与“重画”,差不多只剩下鲁迅所谓“奇特的(grotesque),色情的(erotic)东西”了<sup>(2)</sup>。鲁迅很早就意识到,“奇特”和“色情”是欧美一些文艺家在落后国家与地区热衷探寻的,现在却于王君书中意外得之,岂不痛哉。

注释:

(1) 王德威:《当代小说二十家》,三联书店2006年8月北京第1版。本文所引王君所有文字,均出于该书。

(2) 鲁迅:《花边文学·未来的光荣》。

(作者单位:复旦大学中文系)