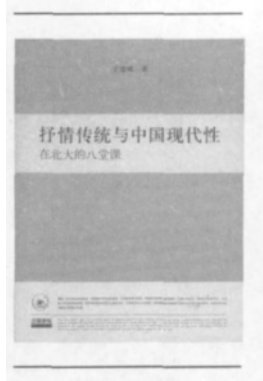


# “抒情传统说”应该缓行

——由王德威《抒情传统与中国现代性——在北大的八堂课》引发的思考

汤拥华

哈佛大学东亚系王德威教授对中国现当代文学研究有实际的贡献,他的一些提法如“被遮蔽的现代性”、“没有晚清,何来‘五四’”、“想象中国的方法”、“小说中国”等等,在两岸三地引起了不小的反响。2006年,他以“抒情传统与中国现代性”为题在北大发表系列演讲,又将“抒情传统说”推上前台<sup>①</sup>。这是一次“旧瓶装新酒”的尝试,我们知道,“抒情传统说”的发明者不是王德威,前面已有陈世骧、高友工以及普实克等人为之开路。但是,陈世骧和高友工的重点是中国古典文学(以抒情诗为核心)与西方古典文学(以史诗、戏剧为核心)的横向比较,王德威则是要考察中国抒情传统在中国现当代文学中的存在状态;虽然普实克在解说“五四”时期的抒情小说时已注意到抒情传统的延续性,但他并无强化此传统的意图,王德威则是要以抒情传统展开有关中国现代性的探讨,即中国文学是否可以依靠抒情传统的传承走出独具特色的现代之路。他还进一步提出:“在一片后殖民、反帝国的批判话语之后,作为中国文学研究者,我们到底要提供什么样的话语资源,引起对话?”(第64页)这是在对学术研究的中国现代性提要求。从中国文学的中国性,到中国现代文学的中国现代性,再到中国文学研究的中国现代性,王德威在抒情传统说上寄寓的抱负不可谓不大,故值得详加辨析。



本文为浙江省哲学社会科学规划课题“当代文论的转型与文学性的重构”阶段性成果

## 一、何谓抒情,怎样传统?

第一个问题是,何谓抒情?这是个不好回答的问题,近似于问“什么叫讲故事”。有些人把抒情视为一种小资情调或者浪漫,等同于“多愁善感”甚至“情感泛滥”,基本上是个贬义词。但在王德威这里,“抒情”这个词并没有什么价值判断,没有好或坏、是或非的问题。他在一次针对“抒情传统与中国现代性”系列讲座的访谈中特别申明:“我只是希望把‘抒情’这个词当作我们审视现代文学史的另外一个界面,透过这个界面,我们可以看到许许多多的中国作家,他的抒情面向与史诗面向的来回交错”,这意味着,“在用‘抒情’这个词的时候,不再只是把它当作抒情诗歌,也把它当作一个审美的观念,一种生活形态的可能性”,“‘抒情’是一个生活实践的层面,也可以是一个政治对话的方式”<sup>②</sup>。作为审美观念和生活方式的抒情仍然可以成为价

值评判的对象,但是王德威所持的是一个当代理论家的立场,抒情对他而言就是有待分析的话语,“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”(第5页)。简而言之,抒情也好,史诗也好,都不仅仅是文类,还是一套意识形态及其实践(王德威交替使用“抒情主义”和“抒情传统”的概念),故而抒情中自有作为史诗的面向。通过历史的重新发现,将一贯被认为是非政治的审美活动和日常生活政治化,本是当代理论的特色或“行话”,今天的文学研究者经过了文化研究的洗礼,理解“抒情传统说”的基本意图并不困难。

不过,还有一些关节需要疏通。首先,在重新规定了抒情的内涵之后,抒情的外延有无变化?这一点王著没有明确作答,但我们可以多方寻找线索。首先,可以肯定,多愁善感甚至无病呻吟的抒情仍是抒情研究的重要内容,不然王德威就不会在访谈中将他认为“非常非常矫情”的李碧华与“香港在上个世纪末的一种总体情绪”连在一起<sup>③</sup>,也不会强调说导演费穆那种“传统定义中有点病态的小资的审美抒情……绝对是抒情的一部分,不用否认”<sup>④</sup>。不仅如此,“卞之琳、何其芳遥拟晚唐颓靡风格的诗歌试验,周作人对晚明文人文化的欣赏,梁宗岱在象征主义和古典中国‘兴’的观念的影响下对‘纯诗’的提倡,沈从文对《楚辞》世界的向往,胡兰成对《诗经》田园景象和儒家诗学的政治阐释”,种种拟古式的抒情,更是抒情的焦点内容<sup>⑤</sup>。然而,与上述抒情看似截然相反的鲁迅的《野草》、毛泽东诗词,也是“不用抒情主义来讲怎么讲得好”<sup>⑥</sup>?并且,王著还讨论了电影、音乐、戏剧,抒情便统摄一切文艺<sup>⑦</sup>,因为艺术可被认为是“强烈情感的自然流溢”(华兹华斯语),或“人类情感符号的创造”(苏珊·朗格语)。做此论断并非唐突,《抒情传统与中国现代性》序论的最后一句话是:“沈从文的发现到今天仍有其意义,‘抒情’不是别的,就是一种‘有情’的历史,就是文学,就是诗。”(第65页)联系到“现代中国抒情写作能够成其大者,无不也是精心操作语言、并用以呈现内心和世界图景的好手”以及“通过声音和语言的精心建构,抒情主义赋予历史混沌一个(想象的)形式,并从人间偶然中勘出美学和伦理的秩序——由是肯定了人文精神的基本要义”之类论述<sup>⑧</sup>,有理由认为,抒情主义的理论核心就是我们所熟悉的文艺与现实、形象与思想、审美与政治的辩证法,抒情主义是一种文艺的本体论,讨论抒情的功能及其所承受的压力,其实就是讨论文艺的本性。那么,标举中国文学抒情传统的针对性何在?

回到这一表述:“抒情面向与史诗面向的来回交错”。这话字面上不难理解,但总有些让人抓不到重点。如果它所强调的是,即便作家写的是史诗,他也是在抒情,甚或“不过是抒情”(如王德威反复征引的沈从文所说的“抽象的抒情”<sup>⑨</sup>),那没有什么问题,文艺本来就可以这么理解,只是这样一来,就把抒情说“小”了。而且这种“不过是抒情”,跟精神分析学说文艺“不过是力比多升华”一样,对阐发具体文艺作品并无实际作用。如果它所说的是抒情中自有作为史诗的分量,那么就不能只是针对史诗式的抒情(或者说“诗史”),而应在一切抒情中开出历史的维度,不管这抒情者是杜甫、李商隐还是胡兰成。但这立刻会产生一个问题,究竟是说我们总可以将抒情的文本解读为史诗的文本<sup>⑩</sup>,还是说抒情作为人类文化的固有维度,本身自有其历史?比方说,当我们解读胡兰成的某部闲情逸致的作品时,究竟是要从闲情中读出历史的讯息,还是要将此闲情上下贯通于中国特有的抒情传统<sup>⑪</sup>?如果是后者,这种传统的引入能产生何种效应?能否使胡兰成得到更高的评价?与之直接相关的是,“抒情面向与史诗面向的来回交错”,究竟是抒情与史诗两个独立传统之间的对话,还是抒情传统中个人的、浪漫的那一面与史诗那一面的对话(或者依白居易的分类,“闲适”与“讽喻”的对话)?套用王德威“被压抑的现代性”的说法,有没有一个“被压抑的传统”的问题?是什么被压抑了,史诗还是抒情?如果被压抑的是抒情,中国就是史诗传统占主导地位,抒情传统的中国性便难以保证,而如果被压抑

的是史诗,整个现代性的建立就是另外一个故事了,我们得回到普实克的说法:中国文学现代性的基本逻辑是从抒情走向史诗(一个颠覆的过程)。王德威当然不能接受这种线性思维,他要在革命、启蒙之外以抒情“代表中国文学现代性——尤其是现代主体建构——的又一面向”(第3页),而这在某种意义上就等于说,传统是现代性或者说现代主体建构的又一面向。问题是,一则,抒情与史诗的缠绕并不是现代才发生的现象,为何要提抒情传统,而不提抒情/史诗传统或者干脆说诗史传统?二则,打通传统与现代的观念对今天的学者来说已无挑战性,难道对抒情传统的弘扬,最终只是要重申传统与现代的关联?我们的焦点究竟在哪里?

## 二、抒情传统如何现代?

让我们接着传统与现实的问题往下说。王德威承认,他没有前辈学者那样的信心,“笃定地认为中国文学的传统就是抒情的传统”,他“尤其觉得20世纪的文学,很难用一个抒情的传统,一个写实的传统,或者任何其他传统来界定”(第348页)。说中国文学传统以抒情诗为支柱,其主导性的文学理论也以抒情为框架展开,我相信他是赞同的,但是就此做深入探讨,不是他的任务,而是高友工以及年轻一辈的蔡英俊等人的任务<sup>②</sup>。至于在本体论意义上从抒情中开出史诗,就像新儒家所说的“内圣开出新外王”,就更不是王德威的本业。作为中国现当代文学的研究者,他要做的是分析现代文学的复杂现实,至于该不该恢复或重建抒情传统,大可悬搁起来。

为了说明史诗与抒情的共生互动,王德威有两则引证,即“捷克汉学家普实克曾以‘抒情的’与‘史诗的’文类转换,延伸为中国现代文学和历史演变的隐喻”,以及“中国学者陈平原也以‘史传’和‘诗骚’的对话,说明20世纪文学发生的滥觞”(第4页)。陈平原在《中国小说叙事模式的转变》中的论点,是将史传传统与诗骚传统确立为影响中国小说包括晚清和“五四”小说基本形态的二元结构,他尤其重视引诗骚入小说的效果,即突出情调、意境,强调即兴与抒情,从而突破持续上千年的以情节为结构中心的传统小说模式<sup>③</sup>。普实克的主张则是:“旧中国文学的主流是抒情诗,这种偏向也贯穿在新文学当中。所以,主观情感往往主宰或突破叙述作品的形式。”普实克希望为此现象寻求一个现代解释,譬如“类似的抒情主义浪潮在第一次大战之后也席卷了欧洲文学,对传统的客观形式也起了同样的分化作用”之类<sup>④</sup>。不管这一解释是否可信,普实克与陈平原的研究重点都是要揭示中国文学现代转型的内在逻辑,即中国独特的抒情方式如何参与了现代历史叙述。不把这一点讲清楚,就难以深入解说中国现代小说的情感特征。

我们可以补充一个张爱玲的例子。她在翻译《海上花列传》时,特别欣赏“乃去后面露台上看时,月色中天,静悄悄的,并不见有火光”这样的描写,认为有“旧诗的意境”。她对解放后大陆的文学作品不以为然,因为整个看来“这样稚嫩,仿佛我们没有过去,至少过去没有小说”;但是其中“也还是有无比珍贵的材料,不可磨灭的片段印象,如收工后一个女孩单独蹲在黄昏的旷野里继续操作,周围一圈大山的黑影”<sup>⑤</sup>。这类有关小说叙述形式的探讨具体而透辟,足以为“抒情传统的现代效应”提供佐证,但是我不能确定,引入“抒情传统”或者“抒情主义”之类概念能否有助于阐明小说的形式问题。至少就《海上花列传》这样的小说(以及张爱玲自己的创作)而言,问题的核心不在于中国有没有抒情传统,而在于中国古典小说那种特殊的抒情传统能否得到继承和发扬。张爱玲认为,《红楼梦》之后,一般中国人读小说的趣味就是传奇的故事和细密真切的生活质地,所以《海上花列传》中的诗境才弥足珍贵。虽然我们的小说观可能

与张爱玲并不一样,但在探讨具体问题时,一定是将传统“细化”的,因为最值得重视的,不是诗人如何成为小说家,而是诗与小说的互动如何由古典形态进入现代形态,或者借用陈平原的概念,史传与诗骚的对话本身就是有历史的,惟其如此,它才能够新的历史语境中展开自身。

在论述过程中,王德威数次提到诺斯罗普·弗莱。弗莱原型批评最有价值之处在于建立了一种整体论的范式,即以整体的文学传统与现代对话。但王德威对抒情传统的处理,未能谨守弗莱的告诫,即应当“把整个文学当作研究的基础”<sup>⑩</sup>,而不是“将一种传统从整个文学中抽取出来,把它依附在当代的社会价值观上,然后用它来为该价值观提供佐证”<sup>⑪</sup>。这首先意味着,王德威不应该在深入了解抒情传统复杂的脉络、理路、层次之前,就直接将它设定为一个历史研究的参数,尤其是不能拿它做现成的价值标准,去为那些被低估的作家作品辩护(虽然这类辩护并非王德威的宗旨所在)。我们可以假设,如果一个研究者认定中国文学传统就是载道,然后以此来重估一首拙劣的政治宣传诗,他是否也一样能著手成春?也许王德威会说,拙劣的作品不可能获得形式的辩护,但是既然“形式的创造不必是象牙塔的创造,更与外在世界形成种种动人心魄的交会”(第349页),阐释者未必没有化腐朽为神奇的可能。再进一步,假使这位研究者以载道传统来评说江文也的音乐与诗,是否就一定束手无策?即便说音乐拙于叙事而长于抒情,但是由早期的西洋式唯美转向后期的礼乐境界,何尝不可认为是缘情皈依于载道的范例呢?这里的关键,不在于载道还是抒情,而是何种载道,怎样抒情。探讨不达到这一层次,则表面看来进退裕如,实则是寸步难行。

说王德威止步于本质主义的整一传统观,是不公正的,因为对一个深受当代西方理论影响的现代文学研究者来说,本质和整一大抵可疑,异质性和历史化才是权威话语。中国现代文学的情感氛围绝不只是旧诗意境,即便在张爱玲那里,也是写日光下的荒凉更胜于月光下的凄清。而王德威所谓的“抒情传统”,其实是杂多之统一,其中“发愤以抒情”的传统、兴、观、群、怨的传统、“缘情物色”的传统等,主要来自中国本土,但除此之外,“西方至法国大革命以降的浪漫主义美学形成了另外一种主要抒情资源”。这当然使事情更加复杂,但王德威要的就是这个复杂性:“惟其如此,我觉得这才是有意义的问题的焦点。在什么样的情况之下,我能论证出我所谓的‘抒情’传统仍然有这几位前辈大师所没有看到过的一些面相,这正是我个人未来必须要努力的方向。”(第348页)就现当代文学研究而言,最有价值且最具挑战性的,是考察抒情传统“如何现代”,即如何在古今中西的复杂纠葛中重构世界图景。这不是一般意义上的抒情与现实的联系,而是抒情的当下形式与当下现实应该以怎样的逻辑联系在一起,因此下面这一论述格外关键:“历史的情境是这样的纷乱,这样的不成章法,有待革命等剧烈的运动来展现一个新的契机。但是文学的创作者在他们一己的方寸之地,有什么样的方法让他们化不可能为可能,让他们构筑一个自己觉得有意义的生存的或是体悟的空间呢?我以为是从那个形式的创造始,或者是声音,是文字,或者是线条,是彩色,是影像等等。”(第349页)

举个例子就能明白。《抒情传统与中国现代性》第四讲重点讨论江文也(也有胡兰成)整个讨论过程中,所谓“抒情传统”几乎没有出场,重要的是这样一些论述:

我企图把江文也的整个诗学的建构,包括他的诗,他的音乐,他的乐论,放在现代中国的抒情想象和论述的格局来看。……不论是“诗言志”或是“诗缘情”等,传统的这些教诲其实被新中国不同时期、运动以及流派的文人所诠释和实践——当然,历史的语境,尤其是西方浪漫主义以后的抒情论述和作品的介入,带来了对“抒情”观念的剧烈改变。(第186页)



正是因为他并不是直接接触当时中国的抒情论述，他反而为我们带来了一个所谓“陌生化”的效果，让我们直接了解现代中国抒情论述的操作，它的强势的地方是什么？它最可能堕入的陷阱是什么？它的洞见是什么？它的不见是什么？（第187页）

江文也对中国是不是也一样地承袭着这种“想象的乡愁”呢？中国对他而言，曾经是那个必须回归的梦土，而即使回到中国，他仍然要激发出对另一个中国——那可望而不可即的、亘古的礼乐中国——的想象，而这个中国是无限延伸、无限退后的。所以江文也的悲喜剧，正让我们理解到“抒情”在中国的历史和现代文明上的种种召唤。（第189页）

在访谈中，王德威对江文也有更明晰的评论：“他的例子凸显了在一个号召‘史诗’的时代里，任何‘抒情中国’的想象所必须承担的变量和风险。”“我以为江文也对中国现代音乐和诗歌的贡献之一即在于他穿梭于传统间，并通过自己的音乐实验来调和异同。通过古典传统提倡音乐与抒情现代性的声音。”<sup>⑩</sup>这一评论及上述引文让我们看得很清楚，王德威是将“小说中国”的逻辑推进到了“抒情中国”，即现代人的抒情是文化认同发生危机的人重新寻求文化认同的努力，抒情性的作品（以诗与音乐为代表）中隐藏着中国想象，而这个中国又是一个传统与现代互相拉扯的中国，抒情的困境，也就是想象中国的困境。要确立这一认识，能否于文本细读的过程中对西方理化灵活化用至关重要，有没有一个抒情传统则无关紧要，我们只要有对古典社会的想象就可以了，不管它是礼乐社会、乐感社会还是其他。

### 三、怎样的中国现代性？

所有的难题最后集中到“中国现代性”上。我个人对现代性概念（或者依詹姆逊的提法，现代性是“一种叙事类型”<sup>⑪</sup>）一直有所保留，因为觉得它所预设的古今对立逻辑应用于历史叙述时常有削足适履和自说自话的风险，对“中国现代性”更是满心疑惑。就空间逻辑而言，后者一方面强调民族国家框架，一方面又志在重构中西文化二元对立的宏大叙事。就时间逻辑而言，虽然提出中国现代性是基于历史的省思，即现代性不是公用的、现成的方案，而是现代在中国特定境遇中的生成，但“中国现代性”的论者似乎总是在说：中国文化有其博大精深而独树一帜的传统，假如没有西方文化的干预，本可以走出一条中国自己的现代之路。必须承认，王德威的见解没有这么简单，他说：“正因为中国抒情传统其来有自，而且在现代仍然生生不息，我们对抒情现代性的理解就不能惟西方浪漫文学的定义是尚，成为其附庸。恰恰相反，‘五四’浪漫文学的表述反而应该置于这一抒情传统进入20世纪后的流变下观察，才能更显示其‘中国’、‘现代’的特色。”（第33页）这不是抛开西方谈中国，而是在传统之下谈现代。其间当然有一个中西本末之别，但是至少在这句话里并不过分。然而，当我读到下面一段论述时，便有些皱眉：

论者对“抒情”的轻视固然显示对国族、政教大叙述不敢须臾稍离，也同时暴露一己的无知，他们多半仍不脱简化了的西方浪漫主义说法，外加晚明“情教”论以来的泛泛之辞。但诚如学者阿拉克（Jonathan Arac）所指出，西方定义下的“抒情”（lyricism）与极端个人主义挂钩，其实是晚近的、浪漫主义的表征一端而已。而将问题放回中国文学传统的语境，我们更可理解“抒情”一义来源既广，而且和史传的关系相衍相生，也因此成就了现代主体的多重面貌。（第3—4页）

这段话在逻辑上可谓环环相扣,惟其如此,才让人难以轻轻放过。首先,我想问的是,假如所谓“论者”不对抒情加以限制,将其联系到“简化了的西方浪漫主义”或者“晚明‘情教’论以来的泛泛之辞”等等,他们又如何对其进行批判呢?即以批判声势最为凌厉的陈独秀《文学革命论》而论,虽然主张将古典文学与贵族文学、山林文学一并扫荡,理由却是“铺张堆砌,失抒情写实之旨也”<sup>②</sup>。也就是说,不是笼统地反抒情,而是反特定方式的抒情甚或是反伪抒情。但是王著所传达的信息,是革命、启蒙论者对抒情不加区别地批判,竟然不知他们所理解的抒情其实不过是抒情的末流,就好像因为妇女裹脚而反对传统文化,殊不知裹脚只是传统文化的糟粕一般。王德威还引用了美国学者阿拉克研究新批评的论文<sup>③</sup>,以说明西方定义下的抒情只是浪漫主义的表征。这一判断是否准确暂且不论,令人讶异的是,新批评反浪漫主义、反抒情、反个人(以艾略特为代表)的诗学立场如何就同中国论者对抒情的轻视搭上了关系,一方面,即便某个中国诗人受休姆或艾略特(且不论后来那些理论家)影响,反对浪漫主义式的抒情,他也仍然有可能成为抒情者的代表,就像冯至、穆旦等人那样;另一方面,轻视抒情的革命家,又何须援引新批评,直接以极端个人主义将抒情打入另册即可。话虽如此,王德威的用意其实十分明白,假如抛开诗学论争,直接说“现代”的抒情观是“后起”的,就成了无意义的同义反复,而引入新批评之后,一个必要的中间环节被补上了——新批评在宣称“诗歌不是放纵感情,而是逃避感情”<sup>④</sup>时,的确说的就是感情,而非现代感情或罗曼蒂克之类。由此,反对抒情就是把抒情的一种内涵当成了本体,更进一步,就是把一个历史的概念自然化、绝对化,这便为历史的反思树好了靶子。毋庸赘言,这样一来,新批评对植根于诗歌本体(而非诗人)的感情的强调,就只能被搁置一边了。

作为历史主义者,王德威主张“将问题放回中国文学传统的语境”(第4页)。他相信,只要回到传统,回到历史现场,便能还原出中国现代主体的多重面貌。然而,如何真正将问题放回其历史语境,本身绝不简单,首先我们会遇到历史与价值的纠葛。不管革命、启蒙论者对抒情的批判是否片面,它们都是基于对何谓“中国现代主体”的评估。王德威希望将他与“五四”那一代人(假设他们就是所谓革命、启蒙论者)的分歧,定位于双方对抒情的历史渊源与现实关涉缺乏知识上的认同,但是这并不能够掩盖或弱化那些截然相反的价值判断,比方说如何评价礼乐之境、如何评价胡兰成等。王德威不想卷入价值之争,他总是把价值问题改写为知识问题,在充分进入福柯式知识考古学的轨道后,才谨慎地给出一些评判。问题是,他对待抒情传统的态度本就是犹疑不定的,他并不确信抒情传统必将复兴,只是在为一些被边缘化的作家平反时,才强调抒情传统的强大。而且,他有时为诗人的乌托邦辩护,有时为矫情辩护,有时为古典情怀辩护,有时甚至是为文学艺术辩护,辩护的理由都是那个大而化之的抒情传统。这未必是因为他支持或赞赏一切抒情,而是因为一切抒情加在一起,能够让他获得一个更从容的史家立场,从而区别于某种狭隘的价值观。然而,回避尖锐的价值冲突,能否让他更好地回到历史现场呢?何况我们分明看到,作为当代学者,他有着以一贯之的价值诉求,即“我们到底要提供什么样的话语资源,引起对话”。这一诉求源于他所处的历史语境,后者的基本规则,就是西方理论霸权和中国文化传统难以化约的张力关系。以此语境回望现代,才会格外觉得革命、启蒙论者误入歧途——不在于轻视抒情,而在于像西方人一样轻视抒情,高扬抒情传统的目的,与其说是维护中国文学的特色,不如说是使当代中国文学研究发出自己的声音。

然而,价值立场的确立,毕竟不能左右知识考察的具体展开。不管主张“抒情传统说”的中国学者与西方平等对话的愿望有多强烈,他都不面对一个吊诡的局面:即便以抒情为本体构建一个完备的思想体系(像李泽厚所努力的),我们也是在同“存在”、“日常语言”或“本质

直观”之类的哲学概念对话,或者同“经济人”、“公共空间”、“权力”之类的社会理论对话,又或者同亚里士多德、奥尔巴赫、卢卡奇等人的文学理论对话,而不是以中国同西方对话。我们不可能仅凭本土资源重构现代性方案,因为任何一个这样的方案都必须有普遍的适用性,不能建立在中西对立的逻辑起点上。王德威有关“被遮蔽的现代性”的探讨也在此处暴露出其局限性,因为任何现代性方案作为建基于古今二元对立的宏观把握,都是“包含遮蔽的现代性”,这种遮蔽可能是错的,但是被遮蔽的内容本身不足以构成“被遮蔽的现代性”。而对于中国现当代文学研究者来说,“想象中国的方法”并不等于要以中国的方法去想象,有关“什么才是真正的现代”的价值追问,不等于“我们是如何进入现代”的历史探询,我们不需要一种最符合中国传统文化传统的现代性方案引导中国走入现代,我们只是将自己身负的传统带入现代,而这又将开辟出所谓“现代传统”。应该说,王德威在这个问题上从未完全迷失,所以他有此一问:

我们对本雅明、德曼这些西方大师的理论朗朗上口,但对和他们同辈的陈寅恪、朱光潜、宗白华、瞿秋白、胡风、钱钟书,甚至胡兰成,有多少理解?我们口口声声强调“将一切历史化”,但在面对中国历史(尤其是文学史)时,又有多少尊重和认识?(第64页)

这是个好问题,好就好在王德威所说的“中国”是现代中国(虽然后面那个“中国历史”,明显有留余地的用意),是那些处于古今中西复杂语境之中的人物,我们要尊重这个现代传统,不管它显得如何单薄。中国现代的文艺研究从一开始就处于古今中西交融碰撞的境遇之中,不是西方学术压抑了中国学术,而是西方学术提供了新的话语场,从而将中国传统的文论资源带到多元文化的开放语境中<sup>②</sup>。虽然西方学术界和中国学术界不会完全同一,而是显示出各自的洞见与盲视,但是两者毕竟处于同一历史境遇之中。我想,这才是我们所需要的中国现代性——不是多元现代性的一种,而是“单一的现代性”(詹姆斯语)的一种面向。要不要接受某一理论家所提出的现代性方案(不管是现代美学,还是现代文学理论),是可以选择的,要不要接受中国学术的历史境遇,是不可以选择的。这就是学术的中国现代性,它本身不等于理论的原创,但是一切真正的原创,终究要从真实的境遇开始。如果我们思入现实的程度够深,总有中西方既有理论都难以解说的现象闯入视野,成为学术原创的契机。此原创不以民族认同为目的,但它会因其对文化的贡献为民族认同开辟出新的空间。

综上,“抒情传统说”应该缓行。

① 该演讲后来结集出版,见王德威《抒情传统与中国现代性——在北大的八堂课》,三联书店2010年版。以下简称《抒情传统与中国现代性》,引文凡出自该著者均只随文标注页码。其序论《“有情”的历史:抒情传统与中国文学现代性》曾发表于台湾“中央研究院”中国文哲研究所编《中国文哲研究集刊》第33期(2008年9月)以及《复旦大学学报》2008年第6期。王德威教授此番推行“抒情传统说”,得到了香港教育学院陈国球教授的鼎力支持,两人共同主编的《抒情之现代性》一书即将由三联书店出版(参见陈国球《诗意的追寻——林庚文学史论述与“抒情传统”说》,载《北京大学学报》2010年第4期)。

②④⑤⑥⑧⑩ 王德威、季进《抒情传统与中国现代性——王德威访谈录之一》,载《书城》2008年第6期。

③ 见王德威访谈《没有五四,就没有晚清》,载《南都周刊》2010年第50期。王德威为了说明这一点,还借用了雷蒙·威廉斯的“情感结构”概念。不过,“情感结构”跟抒情并不是一回事,前者的逻辑是:“不是思想对立于情感,而是像感觉一样思考,像思考一样感觉”,重点在“感”,而不在“抒”(Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1977, p. 132)。

⑦ 这种开放性的视野虽是文化研究的特色,却也可以看作是受到了高友工的影响。后者所谓的“抒情美典”或者说“抒情美学”便不限于抒情诗这一体类,甚且根本不限于文学,自中国传统的雅乐,以迄后来的书法、绘画都体现了此种抒情精神(参见高友工《美典:中国文学研究论集》,三联书店2008年版,第91页)。



- ⑨ 沈从文说:“事实上如把知识分子见于文字、形于语言的一部分表现,当做一种‘抒情’看待,问题就简单多了。因为其实本质不过是一种抒情。”(见《抽象的抒情》《沈从文全集》第16卷,北岳文艺出版社2002年版,第535页。)
- ⑩ 王德威指出:“即使像沈从文这样的作家,他刻意采取抒情姿态的时候,无疑也是一种政治表白。”(王德威、季进《抒情传统与中国现代性——王德威访谈录之一》。)
- ⑪ 王德威认为:“胡兰成这样的作家,是一个不折不扣的抒情主义的代言人,他的传承来自于他特别怪异的对儒家抒情美学的解释。当然,说到胡兰成,我们第一个想到的是他是张爱玲的前夫,第二个想到的是他是汉奸,就这两点,我们就不能承认他在文学史的位置。但是,如果我们换一个角度,把他和其他抒情发生者的成绩合在一起的话,我们会很惊讶,中国五四后的现代性发展,真是让我们叹为观止。”(王德威、季进《抒情传统与中国现代性——王德威访谈录之一》。)
- ⑫ 高友工认为:“中国抒情思想很早就成为了一个主导体系,其他形式或者为之压抑、摒弃,演变为小传统……或者索性被抒情传统所吸收吞并,处处以抒情的价值为最高理想。”(参见高友工《美典:中国文学研究论集》,第152页)这一论断虽立足历史,却是从他以“抒情美典”(“美典”一定程度上等同于“美学”)为宗的理论体系出发,着眼于创作过程和审美经验,以沟通创作主体与作品结构为目标,与之相反,“叙事美典”则重在阐释。不难理解,以单一的抒情传统概括中国古典文艺,这种本质论的思路难免会受到质疑(可参见两位台湾学者的论文,颜昆阳《从反思中国文学“抒情传统”之建构以论“诗美典”的多面向变迁与丛聚状结构》,龚鹏程《成体系的戏论:论高友工的抒情传统》,分别见<http://www.zwwhgx.com/content.asp?id=2896>及<http://www.zwwhgx.com/content.asp?id=2894>)。
- ⑬ 陈平原《中国小说叙事模式的转变》,上海人民出版社1988年版,第249页。
- ⑭ 《普实克中国现代文学论文集》,李欧梵编,李燕乔等译,湖南文艺出版社1987年版,第91页。作为深受普实克影响的学者,李欧梵对此中西“联动”的逻辑不以为然,但他有关现代中国文学中的“浪漫个人主义”及“颓废”的研究,显然受惠于普实克的打通古今中西的学术视野(参见李欧梵《中国现代文学与现代性十讲》,复旦大学出版社2002年版)。
- ⑮ 在《国语本〈海上花〉译后记》一文中,张爱玲抱怨说:“中国文化古老而且有连续性,没中断过,所以渗透得特别深远,连见闻最不广的中国人也都不太天真。独有小说的新传中断过不止一次。”(张爱玲《对照记》,北京十月文艺出版社2007年版,第246页)她肯定了陈世骧有关中国文学的好处在诗不在小说的评价,并说:“就连我这最不多愁善感的人,也常在旧诗里看到一两句切合自己的际遇心情,不过是些世俗的悲欢得失,诗上竟会有,简直就像是为我写的,或是我自己写的——不过写不出——使人千载之下感激震动,像流行歌偶有个喜欢的调子,老在头上心上萦回不已。旧诗的深广可想而知。”(张爱玲《对照记》,第227页。)
- ⑯⑰ 诺思罗普·弗莱:《批评的解剖》,陈慧、袁宪军、吴伟仁译,百花文艺出版社2006年版,第29页,第33页。
- ⑱ 《詹姆斯文集》第4卷,王逢振译,中国人民大学出版社2004年版,第31页。
- ⑲ 《独秀文存》,上海亚东图书馆1922年版,第139页。
- ⑳ 王文引用的材料是阿拉克为《抒情诗:超越新批评》一书所写的后记(Jonathan Arac, “Afterword: Lyrical Poetry and the Bounds of New Criticism”, in Chaviva Hošek and Patricia Parker (eds.), *Lyrical Poetry: Beyond New Criticism*, Ithaca: Cornell University Press, 1985)。
- ㉑ 艾略特:《传统与个人才能》,卞之琳译,戴维·诺奇编《二十世纪文学评论》上册,上海译文出版社1987年版,第139页。另见T. S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, New York: Alfred A. Knopf, 1921, p. 52。
- ㉒ 陈国球在《诗意的追寻——林庚文学史论述与“抒情传统”说》中指出,林庚在上世纪20、30年代的文学史研究已经出现了与“抒情传统”相关的论述,而且初步显示出了这一理论方案的价值。但在出版于2004年的《文学史书写形态与文化政治》一书中,他基本上是借用维柯《新科学》中的论述,来解说林庚文学史写作的“诗性智慧”和“诗性逻辑”(参见陈国球《文学史书写形态与文化政治》,北京大学出版社2004年版,第128—133页)。不管这种中西学术间的“格义”是否失之粗疏,它都相当自然,并不立即产生“作为中国文学研究者,我们到底要提供什么样的话语资源,引起对话”的焦虑。高友工在谈中国文艺的抒情传统之前,总是先展示一套对抒情传统进行美学思考的普遍适用的理论框架,这一做法倒是值得我们特别注意。

(作者单位 浙江工商大学人文与传播学院)

责任编辑 张颖