中文社会科学引文索引（CSSCI）来源集刊

文 学 理 论 前 沿

第十五辑

主编　王宁

国际文学理论学会
中国中外文艺理论学会
上海交通大学人文艺术研究院
清华大学比较文学与文化研究中心

清华大学出版社
2016 年
北京

版权所有，侵权必究。侵权举报电话：010-62782989 13701121933

图书在版编目（CIP）数据

文学理论前沿. 第十五辑 / 王宁主编. —北京：清华大学出版社，2016
ISBN 978-7-302-45434-2

Ⅰ. ①文… Ⅱ. ①王… Ⅲ. ①文学理论—文集 Ⅳ. ①I0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2016）第 265256 号

责任编辑：曹诗悦
封面设计：覃一彪
责任校对：王凤芝
责任印制：沈 露

出版发行：清华大学出版社
网 址：http://www.tup.com.cn，http://www.wqbook.com
地 址：北京清华大学学研大厦 A 座 邮 编：100084
社 总 机：010-62770175 邮 购：010-62786544
投稿与读者服务：010-62776969，c-service@tup.tsinghua.edu.cn
质量反馈：010-62772015，zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn
印 装 者：北京密云胶印厂
经 销：全国新华书店
开 本：185mm×260mm 印 张：14.5 字 数：258 千字
版 次：2016 年 9 月第 1 版 印 次：2016 年 9 月第 1 次印刷
印 数：1~800
定 价：56.00元

产品编号：068182-01

国际顾问委员会

拉尔夫·科恩　乔纳森·卡勒　特里·伊格尔顿　胡经之
弗雷德里克·詹姆逊　陆贵山　J. 希利斯·米勒　W. J. T. 米切尔
钱中文　佳亚特里·斯皮瓦克　吴元迈

主　编

王　宁

副 主 编

徐　剑　生安锋

编　委

霍米·巴巴　马歇尔·布朗　曹顺庆　陈永国
戴维·戴姆拉什　党圣元　金元浦　刘　康
罗　钢　陶东风　王一川　王岳川
谢少波　许　明　周　宪　朱立元

International Advisory Board

Ralph Cohen　Jonathan Culler　Terry Eagleton　Hu Jingzhi
Fredric Jameson　Lu Guishan　J. Hillis Miller　W. J. T. Mitchell
Qian Zhongwen　Gayatri Spivak　Wu Yuanmai

Editor

Wang Ning

Associate Editors

Xu Jian　Sheng Anfeng

Editorial Board

Homi Bhabha　Marshall Brown　Cao Shunqing　Chen Yongguo
David Damrosch　Dang Shengyuan　Jin Yuanpu　Liu Kang
Luo Gang　Tao Dongfeng　Wang Yichuan　Wang Yuechuan
Xie Shaobo　Xu Ming　Zhou Xian　Zhu Liyuan

目 录

编者前言

前沿理论思潮探讨

后殖民主义批评中的“他者”镜像：失语·对位·超越·流散……杨　林　1

小民族文学的理论意义：作为个案的阿契贝的出版活动……姚　峰　28

“异质性”维度在两种重复理论中的体现

——从希利斯·米勒的《小说和重复》谈起……张秋娟　60

贡布里希、罗斯金与风景美学：文化史对话之一种……陈书焕　76

小森阳一与日本当代文学理论批评……张小玲　104

西方文论在中国的接受

西方马克思主义与中国文化研究话语的建构……何卫华　124

生态批评与中国的生态文明建设……石海毓　154

马克思主义与世界文学研究

斯大林与世界文学……程　婧　182

洛特曼与马克思主义……杨明明　197

悼念拉尔夫·科恩

永远的拉尔夫·科恩和《新文学史》……王　宁　211

Contents

Editor's Note

Exploring Frontiers of Literary Theory and Cultural Trends

Yang Lin
The "Other" Image in Postcolonial Criticism 1

Yao Feng
The Significance of Minor Literature: The Case of Chinua Achebe 28

Zhang Qiujuan
The Heterogeneity Represented in the Two Forms of Repetition Theory 60

Chen Shuhuan
Gombrich, Ruskin and the Aesthetics of Landscape: A Dialogue in Cultural Historiography 76

Zhang Xiaoling
Yōichi Komori and Contemporary Japanese Literary Criticism 104

The Reception of Western Theories in China

He Weihua
Western Marxism and the Construction of the Discourse of China's Cultural Studies 124

Shi Haiyu
Ecocriticism and the Construction of China's Eco-civilization 154

Studies of Marxism and World Literature

Cheng Jing
Stalin and World Literature 182

Yang Mingming
Lotman and Marxism 197

In Memory of Ralph Cohen

Wang Ning
Eternal Glory to Ralph Cohen and *New Literary History* 211

编者前言

经过半年时间的组稿、审稿和编辑加工，《文学理论前沿》第十五辑马上就要与专业文学理论工作者和广大读者见面了。我像以往一样在此重申，本丛刊作为中国中外文艺理论学会的会刊，由学会委托清华大学比较文学与文化研究中心负责编辑，前几年由北京大学出版社出版，近年来改由清华大学出版社出版。由于目前国际文学理论学会尚无一家学术刊物，而且该学会秘书处又设在中国清华大学（王宁任该学会秘书长），因此经过与学会主席希利斯·米勒教授等领导成员商量，决定本丛刊实际上又担当了国际文学理论学会的中文刊物之角色。自 2009 年起，由于本刊主编王宁被上海交通大学人文艺术研究院聘为讲席教授，因而本刊将由上海交大和清华大学两大名校联合主办，这应该说是一种卓有成效的强强联合吧。值得我们欣慰的是，本刊自创刊以来在国内外产生了较大的反响，不仅读者队伍日益增大，而且影响也在逐步扩大。可以说，本刊立足中国、面向世界的第一步已经实现。尤其值得在此一提的是，从 2008 年起，本丛刊已连续三度被中国社会科学引文索引（CSSCI）列为来源集刊。前几年，国家新闻出版广电总局又对各种集刊进行了整顿，一些集刊停办，而本刊则得以幸存，而且自 2014 年起改为半年刊。这些无疑对本刊是一个极大的鼓励和鞭策。我想我们今后的任务不仅是要继续推出高质量的优秀论文，还要争取在国际学术界发出中国学者的声音。

正如我在第一辑编者前言中指出的，我们办刊的立足点有两个：一是站在国际文学理论和文化研究的前沿，对当今学术界普遍关注的热点话题推出我们的研究成果，同时也从今天的视角对曾在文学理论史上产生过重要影响但现已被忽视的一些老话题进行新的阐释；二是着眼于国际性，也即我们所发表的文章并非仅出于国内学者之手，而是在整个国际学术界物色优秀的文稿。鉴于目前国际文学理论界尚无一家专门发表高质量的、反映当今文学理论前沿课题的最新研究成果的长篇论文的大型集刊，本刊的出版无疑填补了这一空白。本刊本着质量第一的原则，现在改为每年出版两辑，也许今后会出版三辑或四辑。与国内所有集刊或期刊不同的是，本刊专门刊发 20 000~30 000 字的、既体现

扎实的理论功力同时又有独特理论创新的长篇学术论文 10 篇左右，最长的论文一般不超过 40 000 字。所以对于广大作者的热心投稿，我们不得不告诉他们，希望他们在仔细研究本刊的办刊方针和研读各辑所发论文之后再寄来稿件。本刊每一辑发表境外学者论文为 1~2 篇，视其是否与该辑主题相符，这些论文一般选译自国际文学理论的权威刊物《新文学史》和《批评探索》(主编拥有这两家刊物的中文版版权)，或主编直接向境外学者约稿。国内及海外学者用中文撰写的论文需经过匿名评审后决定是否刊用。目前每一辑的字数为 200 000 字左右。

读者也许已经看到，本辑与第十四辑的栏目设置有一些不同。第一个栏目依然是过去既定的《前沿理论思潮探讨》。这一栏目的第一篇文章出自青年学者杨林之手。他的文章探讨了后殖民批评中的“他者”镜像的形成及批判。在杨林看来，主体与他者的动态关系一直主导着西方的历史叙事和书写，并且建构了压抑、对等、超越、流散的权力机制。后殖民主义批评瓦解了西方主体与他者二元对立的形而上思维，建构了动态、多元、对话、协商的伦理关系。在这方面，三位后殖民理论家的著述无疑起到了重要的作用：赛义德揭示了西方主体对东方他者化、物化、殖民化的话语过程，暴露了西方主体话语的文化霸权主义，因而东方沦为失语的非存在；斯皮瓦克继承赛义德的衣钵，为东方他者代言，增补缺场的第三世界种族和性别主体身份，建构了东西方对位的阐释角度；霍米·巴巴超越了东方与西方的二元对立，提出了第三空间的间隙和协商空间，这一空间是彼此交融、彼此生成、彼此共生的空间。通过仔细的分析和研究，杨林总结道，后殖民主义是一股解放性的力量，它把世界民族的地域、身份、文化纳入一个自我与他者杂糅的全球化视阈。在全球化的视野中，后殖民主义将会走向更加开放、融通、流变、动态、生成和世界性的批评空间。这些观点是相当新颖的，为中国的后殖民理论批评和研究指出了一个新的方向。

接下来的三篇论文分别从各自的理论角度对当下的东西方文学理论批评的前沿问题发表了自己的见解，或从比较的视角来阐述历史上的老话题。姚峰的论文从德勒兹的“小民族”理论视角着重探讨了非洲作家阿契贝的出版活动。他认为，小民族文学理论是德勒兹哲学的重要组成部分，它为非洲文学研究提供了新的理论视角。而他的这篇文章正是试图以阿契贝的“出版机器”为切入点，试图梳理作家的出版活动的几个重要阶段，并以此为基础展现非洲小民族文学自身独特的“表述的集体配置”机制。通过“表述平面”和“内容平面”这一组德勒兹哲学中的重要概念，姚文重新审视了小民族文学的生产方式，反

思了文学批评有关内部研究和外部研究的范式辖域。张秋娟的文章探讨了“异质性”特征在两种重复理论中的体现，她深入分析的个案是美国解构主义批评家米勒的专著《小说与重复》。在她看来，米勒始终关注文本细读与意义的阐释，在对德里达的“延异”观兼收并蓄的基础上，提出了“异质性假说”。她认为，米勒用“异质性”这一关键词串联起其多部文学理论著作，包括《小说与重复》《阅读伦理学》《解读叙事》等，旨在通过修辞、重复和叙事的相关理论来揭示文学作品中的异质性，从而体现文本的多样性和文本发生的无源性。这种多样性表现为文本中明显地存在着多种潜在的意义，它们相互有序地联系在一起，受文本的制约，但在逻辑上又各不相容。在解构批评方法之下，这种文本多样性恰恰揭示了文本阐释的多样性和无限性。她的文章试图证明“异质性”是米勒文学理论的基本设想，也是其解构逻各斯中心主义形而上学的理论依据。应该说这些观点对我们深入理解米勒的文学批评思想提供了导引。贡布里希的艺术理论在中国并不陌生，但是从当下的角度来比较他的理论与罗斯金的唯美主义却不多见，这方面，陈书焕的论文弥补了这一缺憾。陈文认为，从历史的角度看，贡布里希的美学思想是在文艺复兴以来批评的文化史传统中形成的，与该传统本身有着直接的反思性关联。与以往人们对他的美学理论进行的整体重构性研究所不同的是，陈文还从贡布里希的风景美学之背景、文本、人物几个方面来展开相关的论述，并以风景美学之文化史的对话为结语，作为实在与心灵、过去和现在，以及理论和经验之间可能的沟通和关于“看”对人类理解之意义的新的生成。这些纵向的比较角度在艺术理论研究中不乏新见。

本刊过去很少发表关于东方文论的研究论文，而实际上，东方不乏优秀的文学理论大家，日本的小森阳一就是这样一位融汇东西方文论的理论大家。早在 20 世纪 80 年代，小森就突破了日本文学批评一直以来只研究作品与作家以及时代之间关联的倾向，运用结构主义叙事学理论对日本文学经典文本进行了独到的分析，从而走上一条独特的学术道路。进入 90 年代以来，小森的研究从关注文本的“内在批评”向关注社会文化的“外在批评”发生了转移，这与国际学术界风行的“文化研究”思潮相吻合。此外，他还是一位有着强烈现实意识的公共知识分子。鉴于小森阳一的批评道路对中国学界来说还相当陌生，张小玲的文章梳理并解析了他的主要学术论著，认为小森不仅创造性地运用西方理论资源对日本文学和文化实践展开了深入的分析，而且在此过程中对西方理论本身也做出了补充和修正。她总结道，小森的学术道路代表了日本文学批评家的一条新的发展轨迹，是当代日本左翼知识分子不断发展、完善自身的经

典个案。

本辑的第二个栏目《西方文论在中国的接受》编发的两篇论文均是论文作者参加的国家社会科学基金重大招标项目“20 世纪域外文论的本土化研究”的阶段性成果。何卫华的文章主要探讨了西方马克思主义对中国的文化研究话语的建构所产生的积极影响和启示。他认为，西方马克思主义兴起于 20 世纪 20 年代，目的是为了在全新的社会历史条件下，重新激活其时在欧洲已陷入低谷的社会主义事业。尽管直到 20 世纪 70 年代末，西方马克思主义才正式被译介到国内，但很快就得到了中国学界的关注。经过一段时间的引进、消化和吸收，西方马克思主义已成为国内最有活力的理论话语形式之一，并深入地参与到中国的文化研究话语的建构之中。在简述了西方马克思主义对当代资本主义统制术的批判的基础上，何文分析了资本主义文化工业的意识形态性及西方马克思主义“文化转向”的因由；然后又结合中国社会、经济和文化在“新时期”发生的各种变化，分别梳理了早期的欧洲马克思主义和英美的马克思主义代表性理论家在中国的接受情况；最后，结合国内学界对于大众文化的两种不同态度，分析了西方马克思主义对中国的文化研究话语建构的影响。这样的脉络梳理有助于我们更为清楚地理解西方马克思主义在中国的传播和接受。石海毓的文章则探讨了生态批评与中国当下的生态文明建设的关系。她认为，随着全球生态环境的持续恶化，生态批评这一理论作为人类对滥用自然资源造成的各种问题的批判性回应，首先诞生于西方理论界。生态批评家试图唤醒和加强人们的生态意识，为缓解生态危机以及实现人与自然的和谐共存做出贡献。在中国，生态批评是一个翻译而来的或引进的理论概念和批评原则，但是，生态批评理论的成功引进得益于中国古代丰富的哲学和思想资源。在生态批评的理论建构中，一些中国学者将生态批评与生态美学、生态文艺学相结合，致力于生态批评理论的建构，以创立有中国特色的生态批评理论，并在中国的语境中建构独特的生态批评话语。石文在指出中国生态批评的特点和局限后，进一步认为，建立在中国古代丰富的哲学思想基础之上的中国生态批评将与国际同行平等对话，从而共同为建设世界生态文明做出应有的贡献。

接下来的一个栏目《马克思主义与世界文学研究》也选发了两篇论文，均为论文作者参加的国家社会科学基金重大招标项目“马克思主义与世界文学研究”的阶段性成果。今后我们还要发表更多这方面的研究成果。程婧的文章探讨了斯大林与世界文学的关系，这在国内学界尚属首次。程文认为，斯大林作为苏联党和国家最高领导人，不仅精通马克思列宁主义，在文学方面也有很高

的修养。他从小与格鲁吉亚文学为伴，成为领袖后更是对文学有着锲而不舍的追求。他在苏联的文学发展道路上带领作家和文学理论家推行的社会主义现实主义，是世界文学史上独一无二的部分，而他本人与苏联主要作家的关系和他所实行的一系列文学政策，更是在一定程度上改变了世界文学的格局。程文基于斯大林本人对文学问题的论述，探讨了他的文学思想与苏联的世界文学建构的关系，为我们全方位地研究世界文学及其图景提供了一个新的视角和纬度。杨明明的文章则以符号学理论家洛特曼为个案，探讨他与马克思主义文学理论的关系。洛特曼作为苏联著名的文艺理论家、文化学家和符号学家，塔尔图符号学派的奠基人，终其一生，都在与马克思主义文艺理论的互动与对话中，构建着自身的方法论体系。他从社会历史批评到结构主义再到文化符号学的转型，充分印证了当代马克思主义文学理论的演变轨迹与发展路径，这对我们正确认识苏联的文学理论及其价值极具启发意义。

在本刊组稿过程中，传来了美国著名文学理论家、本刊顾问拉尔夫·科恩不幸逝世的消息。本刊主编与科恩教授有着多年交往，深受他的学术思想和道路以及办刊思想的影响，因此特在本刊发表一篇纪念文章，以寄托我们对这位文论大家的思念之情。

本刊的编定正值暑假即将来临之际，大家都在忙着处理学期结束前的工作，我在此谨向为本集刊的出版投入大量时间和精力的清华大学出版社编辑人员致以深切的谢意。我们始终期待着广大读者的支持和鼓励。

王　宁

2016 年 7 月

后殖民主义批评中的“他者”镜像：

失语·对位·超越·流散

杨　林

内容提要： 主体与“他者”的动态关系一直主导着西方的历史叙事和书写，建构了压抑、对等、超越、流散的权力机制。后殖民主义批评瓦解了西方主体与他者二元对立的形而上思维，建构了动态、多元、对话、协商的伦理关系。赛义德揭示了西方主体对东方他者化、物化、殖民化的话语过程，暴露了西方主体话语的霸权主义，也即东方沦为失语的非存在。斯皮瓦克继承赛义德的衣钵，为东方他者代言，试图增补缺场的第三世界种族和性别主体身份，以建构东西方对位的阐释角度。霍米·巴巴超越了东方与西方的二元对立，提出了第三空间的间隙、协商空间，这一空间是彼此交融、彼此生成、彼此共生的空间。后殖民主义是一股解放性力量，把世界民族的地域、身份、文化纳入一个自我与他者杂糅的全球化视阈。在全球化的视野中，后殖民主义将走向更加开放、融通、流变、动态、生成和世界性的批评空间。

关 键 词： 后殖民主义　他者　对位　超越　流散

Abstract: The dynamic relationship between One and the Other has dominated the narrative in Western history, and meanwhile, constructed a repressive, contrapuntal, transcendental and diasporic mechanism in power and knowledge. Postcolonialism intends to deconstruct binarism in Western metaphysical thought, and simultaneously frame a dynamic, multiple, dialogical and negotiative ethical space. Edward Said reveals the colonizing discourse exerted upon the orient by the occident, and the orient is therefore reified and objectified. In this way, the orient is rendered into a space of aphasia by the occidental colonization and imperialization. Spivak inherits her theoretical doctrines from Said, and speaks for the orient in order to supplement the absence of the orient and construct the Eastern identity in forms of race and gender. Homi Bhabha transcends the boundaries of binarism and proposes the third space, which is dialogical, interstitial and dynamic. Postcolonialism is thus endowed with an emancipatory force and a global space of hybridity which incorporates identity, nationality and race from the entire world. With the process of globalization, postcolonialism will enter into an even broader critical space of opening, integrating, changing, shifting, becoming and globalizing.

Key words: postcolonialism; the Other; contrapuntality; transcendence; diaspora

“他者”一词源于古希腊，含有差异性和多样性的意义。“他者”是相对于自我而形成的概念，指自我之外的一切人与事物。凡是外在于自我的存在，不管它以什么形式出现，可看见还是不可看见，可感知还是不可感知，都可以被称为“他者”。[1]“他者”是相对于自我、存在、主体等具有本体、真理价值的异质性空间，甚至是非存在。因而，“他者”往往成为本体论、形而上哲学所讨伐的对象。“他者”不是一个实体存在，而是一个关系性的概念。与此同时，“他者”体现出三种不同的属性，分别为差异性、建构性和从属性。差异性是相对于主体的相对性；建构性表现为“他者”对主体的建构；从属性是相对于上层主体优势地位的底层、低级的“他者”。纵观西方历史，“他者”与主体的二元关系主要通过以下六种方式体现。第一，“他者”被主体收编、同化和驯化。古希腊柏拉图把变化莫测、特殊的现象界“他者”还原为抽象、不变的本体理念界，因而现象界“他者”被收编、同化为恒定的主体，即绝对理念。第二，“他者”处于被动的地位，是压抑和附属的存在。在男权社会中，在男性与女性的二元关系中，女性被男性定义，是男人的附属，是第二性的存在。波伏娃在《第二性》中说道，女人，不是生而为女人的，是被变成女人的。[2] 女人是第二性的存在，是不健全的人，女性是相对于男性的附属者、是受奴役和控制的“他者”。第三，“他者”与主体并行、对立、对峙。基督教中天堂与地狱、上帝与撒旦、真理与谬误是彼此交战、彼此不容和截然对立的两面。上帝是真理，具有主体地位，而撒旦是谬误，是“他者”的存在。只有战胜撒旦的权势，才能蒙召进入天堂。第四，“他者”与主体形成“我中有你”“你中有我”交互性的互为主体局面。胡塞尔提出主体与“他者”是通约的，是彼此渗透和相互影响的。列维纳斯认为，伦理意义上的责任是一个主体间性的事件，关涉“我与他”的关系，不单是为己的，而是为他人的。这里的核心要点在于：不是他人成为我，而是我成为他人。第五，“他者”具有革命性和摧毁性，因而打破了主体的主导性和绝对性。后现代时期兴起的新一波女性主义开始书写女性自己的传统，用自己的躯体撕裂菲勒斯统治，试图通过女性书写的角度，或从第三世界被殖民奴役立场来抨击男性的霸权主义。第六，主体与“他者”完全融合，彼此不分，“他者”是主体，主体也是“他者”。在主体与“他者”合一的过程中，“他者”的异质性完全消亡，成为主体本身。正如三位一体的上帝，圣子为圣父做见证，圣子是上帝的本相；圣子并不是“他者”，而是圣父主体真理本身。由此可见，圣父主体与圣子“他者”已经合二为一，彼此统一，主体与“他者”的对立已经消亡，完全成为“一”。主体与“他者”是一对孪生子，彼此共生，彼此推进，彼此限定，彼此争战。主体与“他者”总是处于互为对象化的纠缠和矛盾中。“他者”与主体丰富的动态关系谱写了西方思想的历史叙事，见证了西方文明的压抑史与解放史，呈现了历史从“虚无”

[1] 张剑，《他者》，《外国文学》，2011 年第 1 期，第 118 页。
[2] 西蒙娜·德·波伏娃，《第二性》，陶铁柱译，北京：中国书籍出版社，1998 年，第 15 页。

的“他者”到“存在”的真实的画卷。

一、“他者”与主体关系的历史流变考

主体与“他者”二元对立的思维模式一直主导着西方的历史叙事，以及哲学、宗教、伦理、文学批评等诸多领域，同时见证了主体与“他者”丰富动态的二元对立关系。古希腊形而上思维探究绝对真理，即世界原初物质与世界本源，这一绝对真理不同于现象界的流变，是固定不变、始终如一的。相对于变幻莫测的现象界“他者”，单一、永恒、不变的真理主体是绝对的，并主导着“他者”的差异与流变。柏拉图在《巴门尼德篇》中阐释了一与存在主体性的永恒性，认为存在的主体性是事物的本质，是被思想所把握的整体的一。柏拉图认为，“他者”体现了事物的个别性、特殊性，靠感性来感知；主体则是个别性和特殊性的诱因，是殊相背后的共相，靠理性来认识。在希腊哲学的系谱中，不变主体的理性认识被奉为真理的体现，而多元、异质的“他者”则被贬低为非存在，具有一定的欺骗性。主体性探讨和哲学本体论探讨紧密相连，两者往往是相互契合的。主体性正是通过哲学本体论来建构主导地位及真理价值。爱奥尼亚学派泰勒斯把万物本源归于水，认为地球浮在水面上；赫拉克利特主张世界万物本源于火，宇宙是永恒不灭的活火，生生不息。米利都学派的阿那克西曼德认为万物生发于“阿派朗”，“阿派朗”在运动中分裂出冷和热、干和湿等对立面，从而产生万物；阿那克西米尼认为空气是万物之母，空气衍生了世界万物变动的“他者”。伊利亚学派巴门尼德则主张世界万物变幻莫测，感官是不可信的，存在是永恒的，是一，是不动的，是真实的；而非存在是感官、感性世界的具体事物，是相对的，是虚假的。在古希腊哲学中，主体性被阐释为不变的、抽象的、绝对的和形而上的逻各斯，是变动现象界背后的理念。他者性则是流变的、殊相的现象界，具有相对性、欺骗性。“他者”是真理的敌人，是真理本体驱逐的对象。正如柏拉图在《理想国》中把诗人驱逐一样，因为诗人是感性代言人，是惑乱理性的罪魁祸首；在柏拉图眼中，只有把诗人放逐，才能捍卫理想国的理性。只有驱逐“他者”，真理主体性地位才能稳固，否则就会导致混乱状态。总而言之，主体性是真实、真理和绝对的本体世界，而他者性则是被讨伐为虚假性、流变性、相对性的非存在。

在中世纪，神学被奉为哲学的皇后，是真理的本质。主体性自然就是三位一体的上帝耶和华。上帝凝视、规训、塑形其创造的世界万物，万物都本于他、归向他。上帝主体性地位的确立是建立在排他性的二元对立思维之上，而上帝之外本无真理，正如《新约》圣经福音书所言，耶稣是真理、道路、永生，若不借着他，没有人能到父那里去。因而，被造物是上帝真理之光的外在显现，人只有认识上帝，遵守其诫命、

律法、典章，行出真理，才能得救，并最终和上帝真理面对面。中世纪主体性是通过上帝本体论地位的确定得以实现的，他者性是受造之物，唯有认识上帝，才能抵达真理本身。在中世纪，上帝主体性地位是通过经院哲学、神学、僧侣主义建构起来的，并由罗马天主教来维系其政治性运行。上帝是主体、真理的本源，是相对于“他者”的天国。启蒙时代哲学家笛卡尔的“我思，故我在”肯定了人的主体性价值，主体是存在之基，而外在于我之外的万物则是认识的客体。客体是主体认识、把握和征服的对象，是不具有主体性的“他者”。“他者”是被主体理性把握的对象，是科学理性的客体，这一认识论奠定了启蒙时代人类的思维模式。在启蒙时代，科学理性恒定不变的真理地位得以确立。科学理性是经济、政治、美学、历史等领域运行的理性范式，是把握诸多学科及领域的恒定原则，是主宰事物运行的内部原则和机制，是真理的范式。科学理性的主体地位体现为恒定性。培根提供了宇宙运动的真理范式；孟德斯鸠提出了社会法律机制；洛克描述了人类认知模式的规律；亚当·斯密发现了市场的潜在规律；爱德华·吉本勾勒了人类历史的发展规律。启蒙时代的理性“他者”，主导、维系着人类社会的各个层面；理性被奉为真理，是主体成为其本身的外在规定性。启蒙时代的“他者”已被客体化，而这一客体是主体成为可能的标志。19 世纪德国古典主义哲学家黑格尔的主奴辩证法从全新的角度阐释了主体与“他者”的辩证关系。正如黑格尔在《小逻辑》中所说，“在对立中，有差别之物并不是一般的他物，而是与它正相反的他物；这就是说，每一方面只有在它与另一方面的联系中才能获得它自己的规定，此一方只有反映另一方，才能反映自己。另一方也是如此。所以，每一方都是它自己的对方的对方。”[3] 由此可见，“他者”并非与主体绝对的对立，二者在一定条件下相互转化。主体只有在与“他者”的联系中才能获得本质的规定，这无疑就是黑格尔“主奴辩证法”的核心要义之所在。

到了 20 世纪，主体与“他者”的关系呈现出多极化趋势，诸多流派彼此交织，相互碰撞。这些流派包括现象学、存在主义哲学、结构主义、女权主义与伦理学。现象学大师胡塞尔提出了主体间性原则，试图解决主体与“他者”二元对立的矛盾，实现主体、“他者”彼此之间的沟通。但胡塞尔的“意向性”建构仍然是以主体意识为中心的，难以摆脱主体意识对客体他者的主导。胡塞尔的学生海德格尔从现象学的认识论转向到存在论，戳穿了主体与“他者”的二元对立，认为“他者”怎样，主体也怎样。主体与他人共在，并同时受他者的建构；主体也属于他人，同时又巩固对方“他者”的权力。“他者”即常人，这个常人实际上是无此人。海德格尔认为，他人并不是简简单单地指我之外的其他人，他人倒是我们本身多半与之无别、我也是其中的那些人；常人或他人怎样，我们就怎样。在海德格尔“他者”理论中，主体与“他者”共在，并被“他者”建

[3] 黑格尔，《小逻辑》，贺麟译，北京：商务印书馆，1976 年，第 254-255 页。

构；同时，主体也隶属于“他者”，并且还不知不觉地巩固“他者”的权力。存在主义哲学家萨特认为，主体是自我选择、实现自我的过程。主体在自我实现过程中受制于“他者”，“他者”是主体的障碍，是主体的敌人。他人是与我争夺的力量，故萨特认为，“他人即地狱”。萨特认为，在“他者”的注视下，主体成为自在的存在，主体成为世界上主体之外的存在，成为“非我之我”。主体接受了“他者”赋予的存在，因而主体被物化了。所以，在“他者”的注视下，主体就感到痛苦、混乱与不安。结构主义精神分析学家拉康认为，语言系统是无意识的“他者”，这一他者侵袭了人的主体性，是稳定的象征秩序。语言象征秩序这一“他者”是主体性栖息的家园，是主体身份建构的宏图。大他者出现在象征域，是语言象征符号系统或由这些符号系统构成的网络，具体表现为与原初的自我不同的语言结构和各种社会关系；主体被以语言为代表的象征符号所建构，被大他者所控制。[4] 女权主义的“他者”揭示出在男权意识主导下，女性被男性边缘化、被男性质询、被男性定义的状态。女性作为男性主体的“他者”，是失语的存在，是男性主体的补充与多余物。列维纳斯从伦理学的角度出发，诊断出了西方主体性的顽疾，开出了“他者”伦理这一剂良药。列维纳斯认为，“他者”不是我意向性的产物，而是我建构自己身份的条件，他人是我与自己之间的中介。“为他存在”的自我，不是自在存在，而是自为存在。主体的我对他人负有伦理责任，“伦理先于存在”的伦理关怀是人的本质。列维纳斯引用《圣经》中的寡妇、穷人、孤儿来说明“他者”伦理，并认为他人的贫弱正是我承担义务和责任的原因，表明我对其的亏欠，由此要对之负起责任来，要服侍他们，“我强壮你弱小，但我是你的仆人，你是我的主人”[5]。“他者”处于主体的理解之外，无法为主体所掌握。主体应像尊重上帝一样尊重“他者”的他异性。列维纳斯以伦理学代替了本体论，反对吸纳“他者”的个人中心主义，而是建议经由社会关系而开放自己。“他者”认识绝对的“他者”，他仅仅是进入一种对话关系；也就是说，作为一种同一性身份的历史本身，并不能对自我和“他者”进行总体化。哲学、宗教、伦理上主体与“他者”的辩证关系见证了西方思想史发展的脉络，是人类认识自我的变奏曲。面对自然、上帝、语言、他人时，自我的焦虑处境促发了自我认识的跋涉之旅。

二、后殖民研究发展的经纬：后殖民文学、新殖民主义、内部殖民、后殖民主义

20 世纪的后殖民历史可以划分为三个主要阶段，从而形成了三代后殖民理论家。第

[4] 胡亚敏、肖祥，《“他者”的多副面孔》，《文艺理论研究》，2013 年第 4 期，第 169 页。

[5] 孙向晨，《萨特、列维纳及他者问题》，《江苏社会科学》，2006 年第 1 期，第 31 页。

一阶段是 20 世纪初至 70 年代，其代表人物为杜波依斯、桑戈尔、甘地及法依。杜波依斯倡导泛非主义运动；桑戈尔引发了“黑人品质”的争论；甘地宣扬“非暴力”抵抗理念；法依主张只有通过后殖民地的暴力才能颠覆殖民霸权统治。第二阶段是 70 年代至 90 年代，这一时期的代表人物是赛义德、斯皮瓦克和霍米·巴巴。赛义德揭示出东方是西方语言建构的牺牲品，是丧失主体性的失语“他者”；斯皮瓦克代言“他者”，重新挖掘“他者”的声音，试图建构、增补其历史空白；霍米·巴巴提出的“第三空间”，开辟了主体与“他者”协商性的生成空间。第三阶段是 90 年代至今，代表性学者有艾哈迈德、德里克和桑桓。艾哈迈德认为后殖民理论是西方学者将第三世界理想化的产物；德里克认为后殖民理论先天不足，只聚焦在反对总体性，忽略了批评对象的历史语境；桑桓倡导唯物主义历史编纂学，关注资本主义演变不平衡的历史结构。

本文的研究主要聚焦后殖民历史高潮阶段，即后殖民历史的第二个阶段，这一阶段被称为后殖民主义文学批评。后殖民主义始于 20 世纪 70 年代，发展至今已成为理论批评界最具锋芒及影响力的文学批评之一。正如著名学者王宁教授所述：“后殖民理论在 80 年代后期至 90 年代初期取代处于衰落状态的后现代主义思潮，一度雄踞西方文学理论批评界的争论中心。之后由于文化研究的崛起而迅速地被纳入广义的文化研究大语境之下……进入全球化时代以来，后殖民理论思潮的再度兴起与全球化 / 本土化、民族 / 文化身份以及流散写作 / 批评等问题的讨论紧密相关。”[6] 后殖民研究是一个宽泛的、仁者见仁智者见智的批评场域。后殖民研究主要分为后殖民文学、后殖民主义、内部殖民、新殖民主义四个场域。第一场域是后殖民文学。阿希克洛夫特、格瑞夫丝、蒂芬三位澳大利亚学者把后殖民文学界定为殖民地人们书写的文学，这既包括殖民时代殖民地人们的文学写作，也包括殖民时代结束后人们的书写。殖民时代文学书写主要分为两个阶段：第一阶段是殖民地自由文学精英分子在帝国时期用帝国语言进行书写，其书写是被帝国主义收编的同质化权力建构；第二阶段是帝国合法性之下，本土或流亡在外的人士书写的文学，书写者用主流文化语言进行写作，暂时或永久性地进入了一个特权阶级。后殖民文学因而是殖民文学的进一步发展及延续，其特征体现为混杂性。混杂性是指文学写作既涵盖前殖民地白人、本土人与混杂人种的书写，同时又包括后帝国时代东西方混居、流散人群的书写。王宁在《逆写的文学：后殖民文学的历史意义和当代价值》中阐释道，“殖民文学又被称作‘英联邦文学’或‘第三世界文学’，它有着强烈的意识形态特征和政治性。因此，后殖民地文学实际上涵盖了除去几个发达国家之外的所有第三世界的英国文学，非洲国家的文学，澳大利亚、孟加拉国、加拿大、加勒比国家、印度、马来西亚、马耳他、新西兰、巴基斯坦、新加坡、南太平洋岛国以及斯里兰卡的文学，都属于后殖

[6] 王宁，《全球化时代的后殖民批评及其对我们的启示》，《“后理论时代”的文学与文化研究》，北京：北京大学出版社，2009 年，第 177 页。

民地文学。”[7]

第二场域是后殖民主义。后殖民主义主要是指赛义德、斯皮瓦克、霍米·巴巴等有着第三世界背景的西方学者的一些理论教义，他们通过西方话语的机制想象出一个妖魔化的东方。斯皮瓦克从阶级、种族、性别角度挖掘被压抑的历史声音，试图重构东方的主体身份；霍米·巴巴瓦解了东西方二元对立的形而上，建构了动态协商的第三空间，这一空间是杂糅、并置、交融、含混的异质性空间。赛义德等人的话语分析主要批判西方的东方主义话语，阿希克洛夫特等人的反话语实践局限于殖民地的后殖民文学，东方与西方泾渭分明。罗伯特·扬在《白色神话》和《后殖民主义：一个介绍》中打破了西方话语的同质化，追溯了西方自身的反殖民传统，从而建立了内部殖民研究，增补了西方反抗殖民的空白。第三场域是内部殖民。罗伯特·扬的内部殖民研究梳理了西方自我反殖民的历程，考察范围包括从拉斯·卡萨到边沁，从 19 世纪自由主义到马克思，从第一国际到第四国际，直到今天的德里达等人。[8] 他站在历史的宏观角度，梳理了后殖民主义的三大历史来源：19 世纪以来西方世界内部的反殖民主义；亚洲、非洲和拉丁美洲的反殖民话语；当代西方后殖民理论的兴起。第四场域是新殖民主义。恩克鲁玛于 1965 年出版的《新殖民主义：帝国主义的最后阶段》一书是新殖民主义的代表作。恩克鲁玛认为，新殖民主义是第二次世界大战以后，西方强国对非西方国家实施的一种侵略政策和手段。西方发达国家改变了传统的直接殖民统治的旧方式，而采取更隐蔽间接的殖民手段。西方利用经济优势，对非西方国家进行政治、经济、文化侵略，把已取得政治独立的国家置于它们的控制之下，从而使这些国家继续充当其原料产地、投资场所及商品市场，最大限度地榨取这些国家财富。内部殖民、后殖民文学、后殖民主义、新殖民主义等后殖民研究从不同角度折射出东西方权力矛盾的运动轨迹，丰富了殖民与后殖民研究。本文聚焦后殖民主义研究，主要探析东方与西方、主体与他者的辩证关系，从而梳理并建构后殖民主义的发展脉络。

后殖民主义批评主要分为四个层面：第一，作为一个历史概念，后殖民主义批评指的是殖民之后的历史阶段；第二，作为殖民话语的反话语，后殖民主义批评是针对殖民主义话语的逆写、抵制，甚至是颠覆；第三，作为一种文化再现方式，后殖民主义批评指谓文学研究与文化批评领域的后殖民现象；第四，在全球化理论体系中，后殖民主义批评揭示了后殖民的状况，是指后殖民国家和民族所面临的文化经济等矛盾。在文学领域，后殖民主义批评批判了西方主体主导对东方他者叙事话语的策略，揭示了西方对东方殖民统治的权力建构，讨伐了西方对东方他者化的帝国主义侵略。后殖民批评发轫于爱德华·赛义德出版于 1978 年《东方学》一书。赛义德指出，东方学是西方建构、统

[7] 王宁，《逆写的文学：后殖民文学的历史意义和当代价值》，《外国文学研究》，2011 年第 5 期，第 22 页。
[8] 赵稀方，《后殖民理论》，北京：北京大学出版社，2009 年，第 24 页。

治、奴役东方他者的一套话语机制，是以西方为中心的思维模式对东方他者投射出的产物，是西方主体以自我幻想、学术想象代替真实权力的运作。东方学不是真正描述、研究东方的学科，而是西方文化霸权主义基于自身利益需要所虚构和制造出来的东方。东方作为“他者”被无情的西方主体命名，因而成了失语的存在，失去了主体性地位，被西方妖魔化和物化。斯皮瓦克站在马克思主义和女权主义的立场，从权力、种族、性别出发，为第三世界的女性代言。她提出了“弃却”（unlearn）理论，主张忘却关于种族、阶级、性别偏见的知识体系，建构宽容、平等、多元共生的自我主体与他者之间的对位伦理关系。斯皮瓦克为第三世界女性“他者”代言，建立对位主体性，开始言说自我身份。[9] 霍米·巴巴超越了西方主体与东方“他者”二元对立的思维模式，开辟了主体与“他者”动态交流的第三空间，在这一间隙里，彼此不再有隔膜，而是进入了彼此杂糅、协商、对话的共生关系中。第三空间不是一个空间，也不是一个地点；它是“一个场域……一个不能用 GPS 在地图上定位，也没有邮政编码的某处”[10]。后殖民批评是东方与西方二元的博弈——赛义德暴露了西方霸权话语致使东方主体消亡，东方是失语症的存在，陷入了沉寂空间；斯皮瓦克站在东方与西方平等对位的角度上，言说着东方的主体性，为其种族和性别权力斗争；霍米·巴巴超越了主体与“他者”的二元对立的思维空间，建构了主体与“他者”彼此超越的第三空间，这是一个不断生成的动态空间。赛义德、斯皮瓦克、霍米·巴巴逆写西方帝国，解构帝国书写的霸权意识，瓦解了西方殖民主体性，从而捍卫了东方的话语权，同时建构了东方的主体身份。只有通过东方言说、对位思考以及多元的协商，东方才能摆脱他者化、东方化和失语化的地位，建立不受西方规定的“东方”。总而言之，后殖民主义是一个话语场，是一个理论策略的集合体。后殖民主义的特质可以简单地归纳为以下六点：第一，后殖民主义的话语是关于文化差异、原宗主国与殖民地、第三世界的复杂关系；第二，后殖民主义受到了福柯的话语与权力学说的影响，是一种话语权力分析；第三，后殖民主义否定和消解主导叙事，并展开多元化的叙事结构；第四，后殖民主义反对同质性写作，开辟异质性书写；第五，后殖民主义关注主体与“他者”相互依存、相互扭结的错综复杂的关联性；第六，后殖民主义把现代性、民族、文化霸权、全球化、知识生产、世界主义、身份政治等都纳入了自己的批评领域。

三、西方主体对东方的他者化：西方主体的霸权，东方“他者”的失语

1978 年，赛义德出版了《东方主义》（或译《东方学》），该书开创了后殖民主义研

[9] 曹莉，《后殖民批评的政治伦理选择：以斯皮瓦克为例》，《外国文学研究》，2006 年第 3 期，第 28 页。
[10] Robert Young, *Communicating in the Third Space*, New York: Routledge, 2009, p. 81.

究的先河。霍米·巴巴在“后殖民批评”一文中把《东方主义》视为后殖民研究的肇启，斯皮瓦克同样坚信《东方主义》是后殖民学科的基藏读本。在《东方主义》一书中，赛义德对东方学做了如下界定：

> 东方学是一种根据东方在欧洲西方经验中的位置而处理、协调东方的方式。东方不仅与欧洲相毗邻；它也是欧洲最强大、最富裕、最古老的殖民地，是欧洲文明和语言之源，是欧洲文化的竞争者，是欧洲最深奥、最常出现的他者形象之一。此外，东方也有助于欧洲（或西方）将自己界定为与东方相对照的形象、观念、人性和经验。[11]

赛义德认为东方几乎是被欧洲人凭空创造出来的地方，代表着异国情调、无边无际的土地和难以名状的神秘。赛义德在《东方学》中考察了西方认知如何与意识形态、文化生产合谋来实现对东方的殖民，西方霸权话语体系、知识体系、学术体系主导着东方研究，剥夺了东方面对西方时的话语权，东方无情地背负着落后、麻木、疯癫、愚昧、野蛮的罪名。东方“他者”相对于西方主体毫无自我言说的权力；是西方主体的想象物，是虚构的存在，是患了失语症的虚无之物。《东方学》论述了三种策略导致东方被西方他者化，从而进入失语的状态。第一，东方学是一种知识体系。在西方主体眼中，东方无法表达自己，是一个缺席、沉默的“他者”，从而只能被西方建立起来的知识体系和框架控制。人类学家、社会学家、哲学家、历史学家、文学家形成了一套研究东方的知识体系，东方被一成不变的知识体系建构成落后和无知的“他者”。西方是书写的主体，东方是被书写的对象；西方是观察、研究的权力象征，东方是权力背后的牺牲品。东方学是西方知识话语呈现出来的“东方”，并不是真实的东方，是西方知识体系下操控的失语“他者”。第二，东方学是一种思维模式，这一思维模式是建立在本质主义、二元对立狭隘的思维之上。在理性 / 感性、前进 / 落后、文明 / 野蛮、光明 / 黑暗、勇敢 / 怯懦、科学 / 无知等二元对立的思维模式上，西方处于前者地位，是优秀的；而东方处于后者位置，是低劣的。在二元对立关系中，西方是权力的言说者，东方被西方书写、言说、质询、塑形。在对立关系中，东方是西方认识自我的“他者”，是西方本质化主体地位的“他者”客体镜像，是西方建立民族优越性的对立体。第三，东方学是一种权力话语方式。赛义德指出，“我们可以将东方学描述为通过作出与东方有关的陈述，对有关东方的观点进行权威裁断，对东方进行描述、教授、殖民、统治等方式来处理东方的一种机制：简言之，将东方学视为西方用以控制、重建和君临东方的一种方式。”[12] 通过这一话语方式，西方确立了自己在政治、经济、文化、科技上的优势地位，而东方却

[11] 爱德华·赛义德，《东方学》，王宇根译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999 年，第 2 页。
[12] 同上，第 4 页。

被描绘成淫逸、阴弱、无声、专制和落后的形象。

在《文化与帝国主义》中，赛义德揭示了文化与帝国主义联姻，相互勾结，削弱了东方的向心力，确立了西方文化的主体地位。文化与帝国主义不是静止不动的，而是能动的，相互影响的；文化的传播实现了帝国主义的统治。正如赛义德所认为的，一切准备工作都是在文化中做的；帝国主义在文化中获得了一种协调一致，一套惯性经验，还得到了统治者和被统治者。西方通过小说书写，形成了一套态度和参照结构，并在此结构下描述东方世界。小说家通过宗主国对殖民地的想象，把东方描述为自我之境，小说的高雅文化与帝国主义形成共谋关系，压抑了东方文化的话语权。东方形象被帝国文化利用、扭曲、湮灭，东方形象是支离破碎的，东方是难以发声的，更不用说言说自我的权力。从 18 世纪作家简·奥斯汀到后现代作家萨尔曼·拉什迪，欧洲小说的叙事其实是帝国主义主导下的文化美学叙事，其叙事是殖民主体关于殖民地异域“他者”的中心话语。小说的叙事是帝国主义主体的叙事，阻止了殖民地“他者”叙事的形成。殖民地“他者”形象只能被动地存在，被帝国主义所利用，失去了话语主导权与叙事权，从而进入了无声失语的世界。法依在《地球上受苦的人们》中褒扬帝国主义移民，而贬低东方文化，他这样说道：

> 移民者创造历史。他的生活是一个时代，是一首史诗。他是绝对的开始。“这块土地是我们创造的”；他就是无休止的事业：“假如我们离开，一切就会要失去。这个国家就会退回到中世纪时代。”与他相对立的是那些呆滞的人，被疲惫所毁掉，为古老的习俗所困扰，构成了一个与殖民主义重商主义的活力对立的、了无生气的背景。[13]

由此可见，东方是西方富饶的殖民地，是西方文明与语言之源，是西方文化的竞争者，是西方话语中经常出没的“他者”。东方是西方凭空借由以上三种策略创作出来的，是被西方扭曲、失语存在的想象性东方。总而言之，西方主体是绝对的，东方他者是相对的；西方主体主导叙事书写，东方“他者”被书写。西方是发声的存在，声音是思维理性的外壳，是主体身份的象征，是存在的外在符号；东方是失声、失语的非存在，只能被西方命名、规定、丑化，甚至是统治。

赛义德肩负起历史使命，重读西方文学正典，他以对位式的方法来阅读西方霸权话语，并以文本为中介，强调语言差异，突出批评阅读对于社会政治的干预。英国小说家笛福的《鲁滨孙漂流记》被奉为小说的典范，小说塑造了具有象征意义的典型人物形象——鲁滨孙和星期五。鲁滨孙和星期五，这对白人与黑人的关系被叙述为主人与仆人、

[13] Frantz Omar Fanon, *The Wretched of the Earth*, Constance Farrington trans., New York: Grove Weidenfeld, 1968, p. 105.

驯化与顺从、先进与落后的文学故事。这一叙事隐匿了帝国主义的意识形态，并无疑给异族、异邦、异民贴上了卑贱、无知的罪名，从而使西方以文明者、优越者的身份来主导东方的身份，建构其霸权地位。从莎士比亚的《暴风雨》到马克·吐温的《哈克贝里·费恩历险记》，再到“二战”后威廉·戈尔丁的《蝇王》，它们一直无形地模仿着《鲁滨孙漂流记》的叙事范式，反复重复着西方世代相传的主奴神话。赛义德的政治性地阅读西方经典，把历史过去的殖民叙事暴露出来，弥补缺憾，批判了历史霸权叙事。这种阅读西方经典文献的对位视角具有政治批判性。赛义德的对位阅读、斯皮瓦克的解构阅读、巴巴的“模拟”论，都是后殖民批评行之有效的文本政治策略。由此可见，西方正典是被精心编制的“完美与和谐”的世俗教义，支撑着阿诺德所宣称的“光明与甜蜜”的事业。帝国的建立依托武力、暴力等手段，而帝国关系的维持则仰仗文学文本。这些文学文本成了帝国文化事业的精神支柱，是殖民意识形态的产物、载体和催化剂。遮蔽是权力的隐藏，同时也是权力的合理化。“他者”声音的遮蔽便是西方无视其主体性的权力策略，也是西方建立其神秘化权力的核心。赛义德从微观权力机制角度，阅读出东西方二元对立的权力架构，解构了西方霸权叙事机制，使西方主导性叙事遭到了前所未有的冲击。在后殖民政治批判阅读下，西方历史神话被脱魅，从而被对位的第三世界离心，丧失了其中心化、本质化、主体化的地位。

四、东方“他者”的对位存在：东方、西方话语权的对位张力关系

斯皮瓦克基于马克思主义的政治立场，从种族、性别的角度出发，为少数族裔、贱民、第三世界女性代言，创立了与西方对话和对位的空间，从而建立了东方“他者”的主体对位关系。不同于赛义德揭示了东方被西方他者化的殖民帝国策略，斯皮瓦克则为失语的东方“他者”言说，试图建构其政治、经济、民族身份。赛义德笔下的“他者”完全被主体牢笼，“他者”是被动、物化的；斯皮瓦克为东方“他者”争取了与西方主体对位的存在价值，“他者”与主体彼此独立共存，“他者”开始言说、叙事、建构。“他者”的言说将打破西方主体霸权主义，建立东西方平等、对位的关系。在斯皮瓦克看来，印度的少数族裔、农民、女性等底层人民根本没有所谓的合理途径发声，即使他们发出声来，也会被淹没在西方主流话语之中。底层人无疑成了“缺席”的不在场。斯皮瓦克试图进入这一不在场的异质性领地，挖掘过去被压抑的声音，发现底层人存在的踪迹，重现底层人的主体身份诉求。她在《底层人能说话吗？》一文中，通过对福柯主体理论的批判，揭示了西方将殖民主体建构成他者的阴谋计划，分析了作为属下的殖民地穷人和妇女的沉默、声音被剥夺、主体性和话语权遭到搁置等一系列问题。最终，斯皮瓦克在《底层

人能说话吗？》中明确地指出，底层人不能说话。[14] 底层人可以言说，但是其言说必须建立在与西方听者沟通基础之上，否则底层人不能说话。鉴于此，斯皮瓦克认为，为底层人民代言不仅是一项艰巨的政治任务，同时也是一项伦理任务。斯皮瓦克把矛头指向了帝国主义和精英主义文化，努力为压迫者、贱民代言，书写其政治诉求，填补历史空缺。通过增补方式使无声的历史还原、在场，在场的对位存在将会改写，甚至政治历史也可能被逆写。与此同时，斯皮瓦克倡导对底层人民进行教育，帮助他们自觉地开辟自我言说的渠道，建立其主体的欲望、诉求、身份、意识，从而摆脱失语的阴霾，进入到与西方对位交流的空间。她提出，要重构包含底层经验在内的知识生产范式，在裂隙与矛盾中对庶民经验的碎片进行整理，并重构他们的历史。斯皮瓦克不仅在政治上为底层人民代言，同时还竭力召唤主体与“他者”相互对话的伦理。西方必须弃却在历史上形成的一套根深蒂固的种族、阶级、性别权力话语，放弃居高临下的西方中心主义，建立与东方平等、宽容、多元的对话关系。这种东西方对话伦理是对位的、相互的和互为主体的。人原有的性别、种族、阶段等先在观念及范式都制约着对“他者”的认识，成为走进“他者”的障碍。这些障碍不被清除，自我和“他者”就失去了交流和理解的可能，因而弃掉自我的原认知是进入和认识“他者”的前提条件。弃却就是清理、放弃自身固有的、现在的东西及认知结构，这样才能比较客观地理解“他者”文化，并能有效地获取“他者”的认识模式，进而融合和超越。弃却不仅解放了自我，与此同时，通过走进、理解“他者”，自我也能更清晰地了解、把握自我。“他者”是自我的镜子，通过“他者”的反射，自我才能看清自我的真实面目。因而，知识框架应是主体与“他者”内外两方面的有机结合。任何话语都不能完全排除其他话语，只有丧失自我，才能获取新的认知，甚至是新的身份。毫无“弃却”的固守就会形成“认知暴力”，而“认知暴力”正是二元对立在作祟，是排他的等级认知图式。只有兼顾主体与“他者”，进入语言的双重性，才能从中心走向边缘，从一元、二元走向多元，从禁锢走向自由。斯皮瓦克把奥维德中艾可的故事看成是一个严肃的有关责任和惩罚的寓言。《变形记》中森林小精灵艾可爱上了纳西斯，但是她的爱遭到了纳西斯的漠视，因为纳西斯是个自恋者。艾可神伤殒命，化为石头，不断重复他人说话的回声。相对于自我指涉的纳西斯，艾可是个绝对的“他者”。纳西斯是自我指涉和自我意识对“他者”的占据和消解，“他者”依附在自我的阴霾下，没有独立性；一旦自我消失，那么“他者”也就跟着消失了。艾可作为“他者”只是反射出回声、余音，艾可的想法无法通过残破的回声表达，只能是一种指向“他者”绝对异质性的书写，正如德里达所说的是一种“不可能的经历”。

斯皮瓦克不仅为底层人在政治和伦理上争夺权利，她同时特别关切第三世界的女性。

[14] Gayatri Spivak, “Can the Subaltern Speak?” in Donna Landy and Gerald Maclean eds., *The Spivak Reader*, New York and London: Routledge, 1996, p. 200.

针对印度寡妇自焚“萨蒂”事件，斯皮瓦克进行了深刻地分析。丈夫死后，妻子为了表示对丈夫的忠诚，自我焚烧，这一仪式即为寡妇殉夫。为了把棕色女性从棕色男人中解救出来，英国废除了寡妇殉夫制度。然而，印度男人坚决反对，认为女人这样做完全出于自愿。在夫权制与帝国主义之间，在主体的建构与客体的形成之间，女人的身影消失了，不是进入太古虚无，而是陷入一种第三世界妇女在传统和现代化之间的激烈穿梭的置换性建构之中。[15] 萨蒂习俗，这一控制过程的中心问题是有关妇女的“声音”。英国人把这个声音称作是向帝国主义者发出的解放的信号；印度当地男人认为，这个声音是自愿地同意这一事件。斯皮瓦克认为，没有一种说法可以被认为是真正代表了女性属下的“真正”声音。在萨蒂习俗中，女性属民的声音被腹语化了。斯皮瓦克说道，“消失掉的妇女的形象不是化为原初的乌有，而是代替了在传统与现代化之间的‘第三世界妇女’的形象激烈地来往不歇。”[16] 女性是被帝国主义保护的客体,同时又是丈夫的客体；殉夫被认为是好妻子的代名词。印度妇女的话语常常被淹没在男权社会的独立话语之中，这种男权话语掩盖了妇女仍然受剥削、受压迫的事实；而在与男权社会作斗争的女权主义运动中，西方女权主义者自恃为“全球姐妹”的代言人，通过声称为全世界所有妇女说话而剥夺了“第三世界”妇女的话语权利，尤其是“亚洲、非洲和阿拉伯”妇女[17]。在《三个女性文本和一种帝国主义批评》中，斯皮瓦克分析了夏洛蒂·勃朗特的《简·爱》、简·里斯的《澡海无边》和玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》三个女性小说文本，认为这些女性文学文本在人物塑造上都不同程度地流露、复制了帝国主义的意识形态话语和殖民主义倾向的叙事，揭示了女性文本与帝国主义形成了共谋关系。斯皮瓦克戳破了东西方自由主义精英知识分子编造的一个谎言：他们能够为边缘人群代言，为庶民发声，表达他们的政治与经济利益诉求。斯皮瓦克指出，所谓“全球姐妹情谊”的平等联盟，即发达国家妇女精英与发展中国家妇女之间的联合，实际上根本不具备实现的可能性。斯皮瓦克的论断挑战了西方学术范式的盲点，揭示了西方女性主义者宣称代表所有女性发言的普世性实质上忽略了文化差异，因而又重新落入帝国主义霸权话语建构中，自然失去了自主性与革命性。由此可见，性别上从属的阶级，即第三世界女性，无处发言。斯皮瓦克坚决捍卫女性的权利，主张从政治、经济、历史、社会等方面去考察女性的精神传记，洞察第三世界妇女面临的性别、阶级、种族的多重压迫，摒弃欧洲中心主义的世界女性话语，建立异质、第三世界的女性血肉之躯。女性应采取主动策略，建立自主意识，增补历史“缺场”，干预西方话语权力系统，解构西方思维的形而上定势，建构第三世界女性的独立存在之维。只有这样，第三世界女性才能挣脱妇女边缘

[15] Ibid., p. 102.

[16] 巴特·穆尔－吉尔伯特，《后殖民理论》，南京：南京大学出版社，2000 年，第 113 页。

[17] 斯皮瓦克，《从解构到全球化批判：斯皮瓦克读本》，陈永国、赖立里、郭英剑编，北京：北京大学出版社，2007 年，第 9 页。

化、非人化的处境，摆脱帝国主义话语伦理的纠缠。第三世界女性开始用自己的话讲述，喊出自己的声音，对位或消解帝国主义的话语霸权。第三世界女性地位的增补、出场、对位无疑改变了西方话语权机制，从而有助于形成对话、对位、互补的平等协商。对于斯皮瓦克，以上是一项政治任务，完成任务的过程就是译者用语言建构意义的过程，就是以读者的身份进行亲密阅读的过程，就是从代理者的角度把语言织物边缘的破损减少到最小限度，而女性译者则要把“作为阅读的翻译”当成爱的交流。[18]

斯皮瓦克站在了马克思主义立场，采取了德里达的解构主义原则，为第三世界的种族、女性代言，并鼓励其建立自我主义意识与身份。第三世界的对位、增补、出场、再现，不仅逆写了帝国霸权，而且为第三世界争取了新的话语空间及主体身份。斯皮瓦克从政治、伦理、历史、身份等多重角度关注后殖民国家的贱民及女性。第三世界女性历史的空白需要其本身的觉醒、反抗，需要建立革命性的自主身份，只有这样，历史才能重新建立，女性身份才能得到认可。后殖民国家的贱民和女性不仅需要革命，而且需要建立与西方的伦理关系。这一伦理关系不是一种非此即彼的二元对立，而是一个彼此不断协商与生成的过程。这一过程是建立在彼此尊重其主体地位、充满爱的沟通之上，也是彼此弃却自我偏颇与偏执，融通对方视野，生成新的交流范式。总而言之，斯皮瓦克对后殖民主义的重要理论贡献主要体现在四个方面：第一，她将“阶层”和“性别”引入后殖民主义批评视阈，丰富了后殖民话语分析；第二，揭示出西方对东方殖民话语的认知基础以及知识域暴力，从而把霸权、殖民主义暴露出来，致使西方神话脱魅；第三，把政治经济学批判维度有限地延伸到后殖民文化批评，弥补其文化批判的不足，并为后殖民主义注入了具体的历史、政治实践；第四，提出了“策略本质主义”来平衡结构与解构之间的关系，兼顾了现代与后现代维度。

在主体身份上，斯皮瓦克积极宣扬、鼓励后殖民国家贱民、女性应自主地面对历史过去，积极地确立自我核心身份，而不是一味地反抗、颠覆西方，使自我无处可容。毫无建设性的反抗与颠覆是没有主体性无方向的革命，其结果无疑被西方最终收编，成为其囊中之物。东方不应向西方对东方的命名与压制妥协，而是主动站起来，建立自我身份。贱民、庶民一直在说话，只不过没有被听到，而是被有意地遮蔽。确实，庶民、贱民一直在说话，他们用自己的语言、地域文化在言说自我，只是没有通过恰当的文本传递给宗主国，并得到其认可。除此之外，庶民、贱民应通过政治民主、民族自治、经济独立等手段捍卫自我主体地位，形成与第一世界平等对话的世界性格局。只有自我认同与自我强大，才能得到对方的认可。在全球化浪潮中，第三世界国家应把握机遇，在发展经济同时，提升文化软实力，在国际舞台上勇于发言，敢于承担在全球文化中自我本

[18] 同上，第 14 页。

位性的历史使命。只有这样，第三世界才能在多元文化、世界一体化、全球文化的今天，把握当下，运筹帷幄，掌握明天。

五、超越东方“他者”与西方主体的二元对立：第三空间的诞生

赛义德揭示出东方学是西方殖民东方的一套话语权力体系，在此体系下，东方是他者化的存在，是失声、失语的无主格。斯皮瓦克积极地为东方谋取存在空间，增补、挖掘、建构东方的自主身份，让东方被压抑的声音发出来，从而获得解放。作为后殖民“三圣”之一的霍米·巴巴开辟了东方与西方新型的对话空间，此空间既不是非此即彼，也不是简单地两者融合，而是超越了二元对立模式，形成了彼此共生、彼此协商、彼此生成、彼此关照的新疆域、间隙。这一新疆域就是巴巴所称的第三空间与边界谈判。在这一空间里，不同文化之间不断谈判，从而产生一种边界生存所特有的张力。王宁认为，这种“边界”指的是处于文化渗透之复杂状态中的不同文化之间的你中有我、我中有你的不确定、模棱两可间的界限。[19] 第三空间打破了理性 / 感性、主体 / 他者、物质 / 精神、本质 / 现象、内容 / 形式二元对立的西方形而上思维框架。在二元思维框架中，一方得到肯定，占有优势地位，起着主导作用；而另一方是被否定的，占有劣势地位，是被动的。二元对立必然导致歧视与不平等的存在，必然会产生对立他者的地位，是霸权主义、殖民主义的合谋者。第三空间打破了二元对立逻辑的禁锢，开辟了理解种族、性别、民族、社会的新视域。第一空间是真实的空间，是人类生存赖以依托的地理空间，是能够被绘制的；第二空间是想象空间，是人类认知方式及审美方式的空间想象；第三空间是开放的、包容性的空间，他者性、异质性是永恒的存在。第三空间是一个不断生成的空间，在这里一切皆有可能，没有终极意义，也没有绝对权威。当两个或多个文化相遇，必然会产生文化之间的交流。在这个交流的空间里，不同文化因素彼此交织、碰撞，从而产生新的文化意义。这一意义不同于原来的任何一方，而是文化间经过协商后形成的全新的东西。不同的文化在这里彼此杂糅，不断生成新的意义，无始无终。霍米·巴巴从全新的角度，摒弃了西方 / 东方二元对立的形而上思维，拓展了东方与西方交流的多元动态、不断生成的第三空间。这正是巴巴坚持的“混杂”的策略，他发展了一整套具有强有力解构性的“含混”或“模棱两可”的术语；可以说，巴巴在其后的一系列著作中都不同程度地发展了这种文化批判策略，而且也正是这种反本质主义和反本真性的“混杂”批评策略使得巴巴在批评生涯中一直处于一种能动的和具有创

[19] 王宁，《叙述，文化定位和身份认同——霍米·巴巴的后殖民批评理论》，《外国文学》，2002 年第 6 期，第 50 页。

造性活力的境地。[20] 霍米·巴巴认为：

> 杂交是殖民权力不断变动的力量与稳定性生产能力的符号；它是对通过否定（即那种确保权威的“纯粹”与原初身份的歧视性认同）而实现的统治过程进行策略性倒转的名称。杂交通过歧视性的身份效果的重复，对殖民身份的假定进行重估。它呈现了对歧视性和统治的一切位置必要的变形和移置，扰乱了殖民权力的模拟或自恋需求，却借助颠覆策略重申了其认同，这种颠覆策略将受歧视者的凝视投回了权力之眼。[21]

因此，在巴巴看来，当今文化的定位并不是某些来自传统的纯正的核心，而是不同文化之间的边缘处。在那里，新的、“居间的”或混杂的身份正在形成。在我们多元的、后现代的时代，边界越来越定义着核心，边缘也日益建构着中心。[22] 这样看来，自我与“他者”之间的关系并非彼此针锋相对，而是相互渗透、相互包容、相互生成的杂糅地带。在这一地带里，你中有我、我中有你，彼此对话、彼此共荣，相互融通、相互开放，共同规约、共同发展。巴巴引用拉康的话说，“他者是有着两个入口的母体。”拉康认为，人类的自我并不像（笛卡尔以降的）西方传统哲学所认为的那样，是一个身 / 心二元统一的结构，它既不是人的“思”，也不是人的“在”，而是一种想象关系，是与他者混合的产物。[23] 巴巴超越了主体与“他者”的逻各斯，打通了我与你的伦理关系，摧毁了霸权主义、殖民主义的单一向度，催生了非此非彼、亦此亦彼的第三空间。巴巴的模拟概念目的是打破和扰乱殖民话语、文化霸权的常态和秩序，促使固定的含义遭到破坏。模拟是产生出于原体相似与不相似之间的“他者”，“他者”介于模拟者与被模拟者之间。模拟者在模拟过程中时常调整，改变自我，不断产生延异、差别、超越，一方面挪用妥协来保护自己，另一方面疏离、拒绝、背叛被模拟对象，产生威慑和颠覆力量。模拟是复杂、含混的伪装术，模拟者把自己变得不纯而斑杂，并在隐蔽过程中保护和捍卫自己，与此同时力求威胁敌人。霍米·巴巴在《模拟与人：后殖民话语的含混性》中说；“在西方文化殖民的同时，被殖民者并不是只能彻底地妥协或被动地接受，他们可以通过模拟或重复使模拟对象产生无声的变形和滑动，使其变得不纯，最后达到将其逐步消解的目的，这就是被殖民者的能动性所在。”[24]

---

[20] 刘贵珍，《自我与他者：霍米·巴巴的后殖民理论对中国当代文学“走出去”的启示》，《深圳大学学报》（人文社会科学版），2013 年第 7 期，第 134 页。

[21] 康孝云，《霍米·巴巴对殖民主义二元对立模式的解构及其意义》，《理论视野》，2014 年第 10 期，第 53 页。

[22] 王宁，《叙述、文化定位和身份认同——霍米·巴巴的后殖民批评理论》，《外国文学》，2002 年第 6 期，第 49-50 页。

[23] 同上，第 50 页。

[24] 翟晶，《边缘世界：霍米·巴巴后殖民理论研究》，北京：文化艺术出版社，2011 年，第 30 页。

在“第三空间”“模拟”等后殖民主义的瓦解之下，霸权话语的时代一去不复返了，文化多元化的时代已经来临。世界不仅经历着经济的一体化，同时正在经历着多元文化的一体化。独立文化自我的边界很难确立，文化之间交叉、交织、交合，形成了你我彼此共在、共存、共融、共荣的新局面。霍米·巴巴作为后殖民批判者，为后殖民批评注入了新的生机，为跨文化交际提供了新的空间。西方主体与东方“他者”之间的鸿沟已被逾越，东方“他者”开始进入与西方对话、沟通、生成的空间；东方“他者”已获得了新的身份，这一身份是主动的、言说的、叙事的、规约的主体存在，是涅槃再生的生命体。就霍米·巴巴后殖民主义理论贡献而言，王宁这样总结道：

巴巴在理论上的建树主要体现在这几个方面：（1）他创造性地将马克思主义和后结构主义理论糅为一体，并且颇为有效地将其运用于自己的批评实践，从而发展了一种颇具挑战性和解构性的后殖民文化研究和文化批评风格；（2）他的混杂理论影响了当今全球后殖民语境下的民族和文化身份研究，提出了第三世界批评家进入学术主流并发出自己声音的具体策略；（3）他的模拟概念以及对一些殖民地题材的作品的细读则对第三世界批评家反对西方文化霸权的努力有着巨大的启迪作用，对文学经典的重构也有着推进作用；（4）他所发展出的一种文化翻译理论强有力地冲击了翻译研究领域内长期占统治地位的以语言转述为主的文字翻译，从文化的层面消解了以语言为中心的逻各斯中心主义，为翻译研究领域内出现的文化转向铺平了道路。[25]

霍米·巴巴特别关注移民问题，并由此阐发出一个移民的视角：它不在这里，与此同时也不在那里，而是在两者之间、两者之外。其主体不是一个，也不是另一个，而是少于一个而又双重。移民的视角不是一个二元对立的视角，而是一个差异化、混杂化的视角。对于移民，二元对立并不是应该被消解，而是根本不可能成立，因为移民无法采取任何其中一个立场，他命定是一个无家可归之人，一个不断寻求着临时性居所之人。移民身份并不是一种本质性主体，而是一种临时性协商、一个异源集合体、特定条件之下认同、一个处于各种文化间交错之处的新空间。由此推演，移民没有确定身份，他不属于任何一种文化，他只能站在文化的间隙，不代表谁发言，其身份只是一个部分在场、临时性认同。移民视角、空间为后殖民主义提供了一个居间于各种文化和价值的交流场所，这是一个本质被破解、二元对立被拆散的地方。由此可见，霍米·巴巴的理论就是一个移民的理论，因为只有从移民利益出发，才最容易发现殖民主义及其思维体系的根本问题所在。正是从这里出发，他发现，其实每个人都是一个“移民”，无论是西方人还是非西方人，都只好在第三空间的漂移、变形中找到自由。[26]

---

[25] 王宁，《叙述、文化定位和身份认同——霍米·巴巴的后殖民批评理论》，《外国文学》，2002 年第 6 期，第 48-49 页。

[26] 翟晶，《边缘世界：霍米·巴巴后殖民理论研究》，北京：文化艺术出版社，2011 年，第 175 页。

六、后殖民主义尾声：全球化、世界文学时代“他者”的流散

进入 21 世纪，经济全球化、文化多元主义、信息数字化使整个世界紧密联系在一起，与此同时，世界文学已经超出了欧洲经典杰作的狭隘范围，全球的政治、经济、文化和宗教杂糅在一起，难分彼此。后殖民“他者”研究范围也扩张到全球化、世界文学领域。王宁提出了世界文学的评价标准，其原则为“一、它是否把握了特定的时代精神；二、它的影响是否超越了本民族或本语言的界限；三、它是否收入后来的研究者编选的文学经典选集；四、它是否能够进入大学课堂成为教科书；五、它是否在另一个语境下受到批评性的讨论和研究。”[27] 在全球化和世界文学视阈下，后殖民批评的“他者”已经延展到全球流散、流亡性“他者”的视角。赛义德在《第三世界知识分子和帝国中心文化》中指出，与多数人只了解一种文化相比，流亡者至少了解两种文化，这样的多元视阈给人一种“对立”意识，有了这种意识，后殖民作家中的“流亡人士”将成功地扮演后殖民知识分子中最有代表性的代言人。[28] 流散、流亡“他者”就是越过边界，隔断流亡“他者”与自己的家庭、朋友、祖国的联系纽带，使他感到前所未有的自由与解放，与此同时又感到难以名状的孤独与寂寞。越界、流散、流亡的“他者”打乱了传统的语言、地域、种族和文化的分界线，并与其他文化杂交，形成了种族、文化和语言的多元性。流浪的“他者”丧失了存在的稳定根基，进入了无家可归的浪子之旅。印裔英籍作家奈保尔谈及自己的流亡岁月时曾感慨道：“那是一个困难的岁月……我非常孤独。……由于陌生和寂寞，我产生了精神混乱。远离家乡，远离熟人。牛津，这是一个疏离的世界。显然，一个人始终是个局外人。”[29] 流散、流亡的“他者”就是不断地生成，没有栖息的家园。德勒兹认为，我们错误地设想有一个真实世界隐匿在生成之流背后，那是一个稳定的存在。但实际上，世界除了不断生成之流别无他物，一切不过是生成之流中相对的瞬间。德勒兹和瓜塔里认为，“个体身体不是单数而是复数，它们通过不同的行为和干涉关系形成多元的身份。一个人可以是女人、白人、中产阶级，等等。这不是存在问题，而是生成问题。”[30] 流散、流亡“他者”就是一个不断生成过程，流亡无家可归，只是边缘性的寄居。流亡状态就是处于边缘性。处于边缘性是指既处于部分之中又游离于部分之外，在自我和“他者”相遇时，流散、流亡“他者”能够同时处于“双重外在性”（double exteriority）；流散、流亡“他者”属于两种文化，但又不认同其中的任何一种。语言是存在之家，文化之根，集体记忆的载体。流亡、流散夹杂着两种或以上语言、文化之间，非此非彼，是一种失语、杂语的他者化。自我主体成为难以用语言表

[27] 王宁，《比较文学、世界文学与翻译研究》，上海：复旦大学出版社，2014 年，第 209 页。
[28] Edward Said, “Third World Intellectuals and Metropolitan Culture”, *Raritan*, 1990, p. 31.
[29] James Atlas, “V. S. vs. The Rest”, in *Vanity Fair*, Vol. 50, 1987, pp. 64-68.
[30] 麦永雄，《德勒兹：生成论的魅力》，《文艺研究》，2004 年第 3 期，第 160 页。

达、记忆泯灭、陌生化的“他者”，正如詹姆斯·乔伊斯笔下的主人公斯蒂芬在他老师面前突然意识到，“我阅读或书写这些词，灵魂不能不骚动不安。他的语言是如此熟悉又陌生，对我来说永远是一种学来的言语。我没有创造或接受它的词。我的声音无法接近它们。我的灵魂在他的语言的阴影下犯愁。”[31]

约翰·伍瑞指出“虽然现在只有200个国家，但据说至少有2000个民族，所有这些民族或许都感到各式各样的位移和定位的模糊”[32]。流散曾与犹太人散居在世界各地及其大屠杀相关，那么2000个民族中的人们或许有许多人可以被看作是流散的。伍瑞借用了罗宾·科恩的想法，倡导多元性的类型学：关于受害的流散者的（被贩卖为奴的非洲人）、关于劳工流散者的（在美国的意大利人）、关于贸易流散者的（黎巴嫩人）、关于帝国的流散者的（锡克教徒）、以及关于文化流散者的类型学（吉尔若伊所谓的“黑色大西洋”）。[33] 随着全球化使世界文化有机联系在一起，大量学者、商人、政治家、技术工人、劳工加入了移民队伍或流散世界各地，成为流散者。流散在全球化大潮中成了一个普遍现象。流散或流亡者在自我文化身份和他者文化中无处安身立命，自主性和他者性的界限已经模糊，非此即彼，二元对立已经消解；流亡、流散者成为自我身份的他者，陷入了精神分裂的身份危机。精神分裂是主体和他者流放，是过去、现在、未来时间的碎片化，它支离破碎，连根拔起。正如后现代主义大师鲍德里亚宣称：“所有能做的事情都已做过了。这些可能性已达到了极限。世界已经毁掉了自身。它解构了它所有的一切，剩下的全都是一些支离破碎的东西。支离破碎的状态让人们很难编织中心化的结构，人们所能做的只是玩弄这些碎片。玩弄碎片，这就是后现代。”[34] 赛义德在《流亡的反思》一文中明确指出，“流亡令人不可思议地不得不想到它，但经历起来又是十分可怕的。它是强加于个人与故乡以及自我与其真正的家园之间的不可弥合的裂痕；它那极大的哀伤是永远也无法克服的。虽然文学和历史包括了流亡生活中的种种英雄的、浪漫的、光荣的甚至胜利的故事，但这些充其量只是旨在克服与亲友隔离所导致的巨大悲伤的一些努力。流亡的成果将永远因为所留下的某种丧失而变得黯然失色。”[35] 流散、流亡“他者”无法逾越失乐园的鸿沟，他在文化间来来去去、摇摇摆摆，是悬空中的存在。流亡虽无家可归，但处处为家；流亡即是一种无根游离，但同时又是四海为家。流散、流亡“他者”是一个矛盾体，是自由与禁锢，是记忆与希望，是结构与解构

[31] 戴安娜·布莱顿，《后殖民主义的尾声：反思自主性、世界主义和流散》，生安锋译，《社会科学战线》，2003年第5期，第184页。

[32] 贝斯特、凯尔纳，《后现代理论：批判性的质疑》，张志斌译，北京：中央编译出版社，1999年，第165页。

[33] 转引自张德明，《流浪的缪斯——20世纪流亡文学初探》，《外国文学评论》，2002年第2期，第56页。

[34] 贝斯特、凯尔纳，《后现代理论：批判性的质疑》，张志斌译，北京：中央编译出版社，1999年，第165页。

[35] Edward Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000, p. 173.

的生成体。流散、流亡“他者”其实丧失了主体地位，反而被置于一个“无家可归”的动态生成空间。在后现代的今天，多元文化的差异与协同让流亡成为一个普遍性话题，正如斯图亚特·霍尔所持的观念：主体在不同的时间获得不同身份，再也不以统一自我为中心了，流散、流亡“他者”是相互矛盾的身份认同，力量涌向四面八方，因而身份认同总是一个不断变动的过程，是一个不断流散、流亡的现象。

进入全球化时代，伴随流散现象而来的新的移民浪潮日益加剧，一大批离开故土流落异国他乡的作家或文化人自觉地借助于文学这个媒介来表达自己流离失所的情感和经历，他们的写作形成了世界文学进程中的一道独特风景线：既充满了流浪弃儿对故土的眷恋，同时又在字里行间洋溢着浓郁的异国风光。由于他们的写作是介于两种或两种以上的民族文化之间的，因而，他们的民族和文化身份认同就不可能是单一的，而是分裂的和多重的。[36] 流亡作家昆德拉在《不能承受的生命之轻》中记录了这一流亡经历，流亡对他而言是一个具有复合意义的词，其流亡书写中刻有地域意义上的流亡，也有心理和文化意义上的流亡。不同文化、不同语言在流亡“他者”空间里交汇碰撞，使流亡“他者”处在文化身份混杂或跨越的尴尬状态，最终困顿于文化流放窘境，即文化归属上的失落和自我身份认同上的困惑。这种困惑是流散、流亡者丧失了本体安全感、自由感、意义价值感带来的，“我是谁”的不确定性让流亡“他者”时常倍感焦虑。从狄德罗开始，人们发现：“他在自己的行为当中，无法认出自己。在行为与他之间产生了一道裂缝。人想通过行动展示自身的形象，可这一形象并不与他相似。”[37] 人想通过行动证实自己，但行动却把人带向了相反的方向，让个人的面目变得模糊，更加难以自认，是行动的悖谬将个人带入了自我认知的陷阱。霍米·巴巴表示，“今日文化的定位不再来自传统的纯正核心，而在不同文明接触的边缘处和疆界处。在那里，一种富有新意的、‘居间的’或混杂的身份正在被熔铸成形。”[38] 流散、流亡是主体从家园中的他者流放，是全球多元文化不断生成的流变空间。流散是毫无定所，摇摆不定，同时又是多种身份交织地不断转化、重组、裂变。正如赛义德在 20 世纪 90 年代描述流散族群时写道：“作为一项知识使命，解放产生于抵制对抗帝国主义的束缚和蹂躏的过程，目前这种解放已从稳固的、确定的、驯化的文化动力转向流亡的、分散的、放逐的能量，在今天这种能量的化身就是那些移民，他们的意识是流亡知识分子和艺术家的意识，是介于不同领域、不同形式、不同家园、不同语言之间的政治人物的意识。”[39] 散是永久性地放逐，是多元身份的融合，同时又是一种特权，从而摆脱了

[36] 米兰·昆德拉，《小说的艺术》，董强译，上海：上海译文出版社，2004 年，第 30 页。
[37] 王宁，《流散文学与文化身份认同》，《社会科学》，2006 年第 11 期，第 172 页。
[38] Homi Bhabha, “Life at the Border: Hybrid Identities of the Present”, *New Perspective Quarterly*, 1997, pp. 30-31.
[39] 生安锋，《后殖民主义的“流亡诗学”》，《外语教学》，2004 年第 5 期，第 62 页。

静态不变形而上的范式。与此同时，流散是难以驱散的阴霾，是主体身份的裂变，同时又是无家可归的逃离。流散就是没有目的地的旅行，就像风中飞舞的种子，播撒全球，而在传播过程中不断发生重组与裂变。流散的旅行犹如杂交，嫁接融合，从而引发一种异质共存现象——边缘与中心界限消失，差异化与同质化重叠并存。由此可见，主体已经失去了一成不变的牢固身份本质，而成为“他者”流动、裂变、生成的流散状态。坚而不摧的主体性已经成为动态的“他者”，主体与他者的清晰的关系变得暧昧不清，进入了散落、散播、离心、漂移的符号狂欢化，从而催生了自由、多元、动态的世界性批评空间。

七、后殖民主义批评的局限

后殖民主义批评受到后结构主义、解构主义、新历史主义影响，往往关注历史的语言建构性，微观权力等方面。赛义德通过分析英国文学作品，来暴露西方采用二元对立模式来用语言建构东方。斯皮瓦克虽然站在马克思主义角度，关注庶民、族群、第三世界女性等具体问题，试图代言历史的过去，但是她受解构主义影响很深，难以从历史整体性出发革命性地处理后殖民问题。霍米·巴巴提出的“第三空间”“模拟”“间隙”“居间性”等概念具有调和矛盾的乌托邦色彩，这些理论有陷入历史虚无主义之嫌。由此可见，后殖民主义批评常常反对总体性，忽略了批评对象的历史语境，这是后殖民主义批评局限之一。后殖民主义批评局限的第二个方面是它崇拜符号，尤其是语言符号的差异，因而将论证焦点从政治经济转入了文化领域。后殖民主义不应停留在种族、身份、性别等文化领域，而应关注西方垄断资本如何在国际劳工、国际市场碎片化、国际市场组织场域等方面辖制、剥削第三世界，以至于形成了经济新殖民霸权。与此同时，后殖民国家应积极介入国际政治舞台，争取具有权重的话语权。正如有些专家呼吁道：从目前被驯化体制的形式来看，后殖民无疑附和了那种时髦的、对于马克思主义的摒弃，因而它自是一种西方或现代起源的话语。但作为一种理论，或仅仅是阅读策略，它不难以一种迂回方式，将后殖民回逆至马克思主义。[40] 马克思的阶级论、历史唯物主义、经济基础决定论等批评范式仍然具有很大的启发性，同时也能助力后殖民主义批评。马克思提出了历史发展观仍对后殖民主义批评有建设性的指导意义，诸如：人民群众是社会历史的创造者，阶级斗争是阶级社会发展的直接动力，生产方式是社会发展的决定力量，经济基础决定社会的上层建筑。后殖民主义只有立足于历史唯物主义，才能开辟历史新篇章。哲学家们用不同的方式解释世界，问题在于改变世界。全部社会生活的本质是实践的，

[40] Crystal Bartolovich, *Marxism, Modernity and Postcolonial Studies*, London: Cambridge University Press, 2002, p. 204.

人总是具体的、现实的，属于一定社会、一定阶级的人。人们的生产实践和阶级斗争的实践，是社会赖以存在和发展的基础。实践终止了，社会生活就会立即崩溃、瓦解和毁灭，社会实践不仅是社会生活的基础，也是理论认识的根源。[41] 因而，后殖民主义应同时关注政治、经济领域，这样才能在历史实践中改变世界。后殖民主义批评第三点局限主要是它片面强调民族、种族差异，忽略了后殖民语境中的阶级关系。自启蒙时代以来，科学与民主两大宏大叙事不断失去知识合法性，在后现代冲击下，技术、伦理和审美等现代知识被语言游戏的含混、延异、破碎、分裂所替代。德里达将世界文本化。斯皮瓦克同样以反总体论战斗姿态，强调社会文化的文本化。在她心目中，所谓事实、生活与实践，无不是按照某种文本方式加以世界化的结果；而我们作为个人，难免要在身体、知识、意识形态层面屈从于这一世界化；这也是一个缄默化过程，它将某些弱势阶层的主体性无情地排斥在历史叙事之外。[42] 文化的文本化掩盖了殖民者的物质活动及其阶级差异。由于阶级差异遮蔽，第三世界劳工剥削、资源配置不均衡、生产消费模式之后等具体经济、政治问题往往在后殖民“三圣”的讨论中相对匮乏。难怪一些批评家感叹说，后殖民文本政治严重忽视殖民统治的物质条件，它的话语意义仅限于文本，甚至仅限于英语文学文本。阶级关系是西方与东方，发达国家与发展中、不发达国家，殖民宗主国与后殖民国家，第一世界、第二世界与第三世界国家关系中不可回避的问题，也是核心问题之一。后殖民主义批评应从后现代文化文本化中走出来，直面这些阶级关系问题，从而建构更具有生产性、革命性的变革批判。

后殖民主义是一个仍然有着活力的文化批评理论，它面临着一些亟待解决的难题。比如，话语表述的问题。后殖民主义大多采用西方话语批评模式来阐释本土文化与问题，本土特色与异质与西方文化的部分无疑会遭到抛弃。这样看来，东方与西方很难在对等的意义上开展真正的对话，也就不可能有真正的东方。霍米·巴巴认为，一种文化在用“他者”的语言进行叙述时，首先会遇到在话语转换中语言的翻译问题。翻译者在寻找自己语言的过程中，必然会使得本土文化具有翻译语言的特质，从而不可避免地带有了异质的东西，包含了霸权话语的因素。在马克思主义者看来，后殖民主义批评存在两个重大缺陷：

> 其一，体现在消减消弱民族性特征、混淆国家民族之间的界限、瓦解民族国家主体认同等方面。其二，后殖民主义偏重于文化批判，在经典马克思主义关注不够的文化领域开辟了批判的战场，着力揭示文化背后隐藏的殖民意识形态与权力关系，发展了马克思主义的意识形态批判理论，但同时却放弃了马克

[41] 翁志勇，《马克思主义经典原著》，上海：上海大学出版社，2011 年，第 192 页。

[42] 陶家俊，《后殖民》，《西方文论关键词》，赵一凡、张中载、李德恩主编，北京：外语教学与研究出版社，2011 年，第 204-205 页。

思的政治经济学批判、实践唯物主义与总体范畴。本质上，它仍然属于资产阶级启蒙主义的批判传统。因此，由于缺乏政治经济学批判的视域，后殖民理论对帝国主义和殖民主义的批判必然是软弱无力的，也不可能整体地认识帝国主义与第三世界历史与现实的复杂关系。[43]

由此可见，后殖民主义批评相对缺乏政治经济学批判，同时落入了文化话语模式，从而失去了革命性。法国哲学家萨特站在经济政治学角度，分析了殖民地起源，认为殖民帝国从殖民地掠夺原材料，向殖民地倾销商品，攫取利益，造成了殖民地的依赖、贫穷、匮乏。因而，萨特倡导、支持殖民地起来反抗，推翻殖民者，掌握生产力，从而掌握自己的历史。后殖民主义批评深受德里达、福柯的影响，致使其陷入了文化文本中心化。正如赛义德所言，德里达使我们陷入文本当中，福柯则使我们在文本内进进出出。[44] 后殖民主义过多地关注权力的话语运作，不够关切抗拒、对抗过程及解放模式，因而缺乏对抗西方的政治、经济等革命性主导力量。萨特在为法侬作序时写道，该书其实不需要他的前言，该书并不是写给欧洲人看的，欧洲殖民者在这里是被根除的对象，“然而我们却可以借此反省自己……我们必须面对出人意料的无形揭露，以及对我们人道主义的嘲讽……它只不过是意识形态的谎言，是对掠夺的完美辩护；一切甜言蜜语和伤感不过是我们的侵略借口而已。”[45] 萨特在这里鼓励殖民地人们站起来，反抗殖民统治，建立自我家园。

综上所述，笔者认为，后殖民主义困境可以从以下五个方面有所修正。（1）采用马克思政治经济学立场，为其注入新的生命力。马克思主义是一种革命政治，是人类历史上最丰富、全面的理论。马克思主义本身就具有反西方的特性，其辩证唯物史观、阶级论、实践观、认识论都能赋予后殖民主义实际的指导。比如，物质第一性，精神第二性就可以指导后殖民主义更加关注历史当下经济、政治处境，采用具体实践，改变世界。这样，后殖民不是只停留在文化文本、语言话语层面，而是积极地介入到社会具体实践层面，变革现有的世界政治、经济、文化体系。政治、经济式的介入是后殖民国家的历史担当，也是世界新秩序形成的至关重要的因素，关系到世界格局与走向。（2）中国反帝国主义、反殖民主义的革命为后殖民主义提供了可以借鉴的模式。中国新民主主义革命理论的三大法宝“统一战线”“武装斗争”“党的建设”是后殖民主义借鉴、学习的成功范例。毛泽东指出，无产阶级要领导革命取得胜利，必须团结一切可以团结的阶级和

[43] 刘小新，《后殖民理论的意义与局限》，《福建江夏学院学报》，2012 年第 3 期，第 97 页。

[44] Edward Said, *The World, the Text, and the Critic,* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983, p. 214.

[45] 陶家俊，《后殖民》，《西方文论关键词》，赵一凡、张中载、李德恩主编，北京：外语教学与研究出版社，2011 年，第 203 页。

阶层，组织革命的统一战线。因而，后殖民国家应团结一切力量，同时坚持在“统一战线”中的独立自主原则，开辟出一条解放道路。（3）罗伯特·扬提出的“三大洲主义”也是后殖民主义解决现实困境的一条出路。亚、非、拉全部纳入了后殖民批评视阈，从而拓宽了第三世界的范围，这表明“三大洲主义”不只是一个单一的政治和理论立场，而是人类共同要求解放的共同努力。（4）世界诗学的建构有助于突破西方中心主义，建立世界性的文化际开放模式。正如王宁在《世界诗学的构想》中所阐述的，九个方面对后殖民文化批评有很大启发：

> 第一，世界诗学必须突破西方中心主义的局限，包容产生于全世界主要语言文化土壤的文学理论，因此对它的表达就应该是同时是作为整体的诗学体系和作为具体的文学阐释理论；第二，世界诗学必须跨越语言和文化的界限，不能只是“英语中心主义”的产物，而应重视用其他语言撰写并发表的文学理论著作的作用和经验，并及时将其合理的因素融入建构中的世界诗学体系；第三，世界诗学既然是被认为是一种普遍性的文学阐释理论，那么，它就应被用于解释所有的世界文学现象，而不管是西方的还是东方的，也不论是古代的还是现当代的；第四，世界诗学需要做到普遍性与相对性的结合，尤其是要注意使其具有理论的开放性；第五，世界诗学作为一种理论模式，在运用于文学阐释时绝不对文学文本或文学现象进行“强制性的阐释”，而应具体问题具体分析；第六，世界诗学应该是开放的体系，它应与人文学科的其他分支学科进行对话，并对人文科学理论话语的建构作出自己的贡献；第七，世界诗学应该具有可译性，这有助于对西方世界之外的文学作品和文本进行有效的阐释；第八，一种理论只要能用于世界文学作品的阐释和批评，它就可跻身世界诗学，其生命力也在这种未完成状态中体现出来；第九，世界诗学是可以建构的，那么，每一个时代的文学理论家都可在自己的批评和理论阐释实践中，对之进行质疑、修正甚至重构。[46]

（5）建立文化间平等对话的后殖民翻译理论。后殖民主义翻译认为，文化与文化间存在异质性差异。以往的翻译是殖民文化的产物，是帝国主义强权政治对外实行霸权的工具。在权力差异原则的指导下，后殖民翻译研究关注的不是翻译对等或等值问题，而是译本生成的外部制约条件以及译本生成后对目的语文化的颠覆作用；通过探讨译本与历史间的关系，对译本中的变形之处进行福柯式的知识考古或葛兰西式的文化霸权分析，揭示译本生成的历史条件与权力关系。[47] 后殖民翻译是一种文化权力的转向，是从欧洲中心走向第三世界，甚至是全球世界主义的权力转向。这种转向涉及文化的转播

[46] 王宁，《世界诗学的构想》，《中国社科科学》，2015 年第 4 期，第 172-174 页。
[47] 王东风，《翻译研究的后殖民视角》，《中国翻译》，2003 年第 4 期，第 4-8 页。

与变异、文化的他者与异质、文化的宰制与抵抗，文化的对话与交融。语言是意义争斗的场域，后殖民主义翻译无疑有助于消除帝国与霸权文化，自身发出增补或解放性声音，从而使曾被压抑的、异域的文化进入目的语或世界文化这一权力场域，从而制衡并建构文化间的平等对话关系。正如翻译家许渊冲指出，21 世纪的中国要建设社会主义文化强国，而建设文化强国就要使中国文化走向世界，中国文化走向世界离不开中国经典著作的英译。作为翻译家与文化传播的实践者，许渊冲把《诗经》《楚辞》《西厢记》《中国古诗词六百首》《汉魏六朝诗一百五十首》《元明清诗一百五十首》《唐诗三百首》《新编千家诗》等翻译成英文与法文。他不仅在世界传播了中国伟大的文化，而且也改变了世界对中国文化的看法与认识。作为翻译理论家，许渊冲提出了中国学派的文学翻译理论，建构了中国学派文学翻译的本体论、认识论、方法论、实践论、艺术论、目的论，从而在学术上使中国翻译学派屹立于世界学术之中。许渊冲提出的翻译理论根植于中国传统文化，其翻译“三美论”“三之论”“三化论”是中国文化的提炼与结晶，也是对世界翻译理论杰出的贡献。

总而言之，后殖民翻译应该反对霸权主义，倡导异质性文化的多元共存，从而形成文化间的平等对话与传播。后殖民主义批评只有兼顾上述五个方面，才能从全方位清算、清理、甚至是清除殖民主义、帝国主义的残余，才能在后现代的今天彰显其批判锋芒。后殖民主义只有把以上不足与缺陷纳入批评视阈，才能从真正意义上摆脱西方话语中心主义，才能建立具有经济、政治、文化多元化的革命性批判，从而形成西方与东方纯粹意义上的对等交流与沟通。否则，第三世界国家和发达资本主义国家仍然还会处于支配–依附的权力结构之中，第三世界很难脱离、改变全球政治经济的依附关系和世界劳动分工的不平等关系。

八、结　　语

主体与“他者”的辩证关系始终贯穿着西方史，催生了不同的人类认知范式。纵观主体与“他者”的历史流变，不难看出，“他者”曾被主体淹没，成为物化的客体；“他者”曾被主体利用，成为主体建构自我的工具；“他者”曾与主体对峙，彼此敌对，水火不容；“他者”曾与主体共生，彼此协商、对话；“他者”曾被流放，主体同时也被流放，没有栖息之所。主体与“他者”的多维关系始终是后殖民主义探讨的焦点，贯穿于后殖民研究的不同阶段，并呈现出“他者”失语、对位、超越、流散的基本特征。后殖民“他者”认知暴露了西方话语的霸权，揭示了话语运作机制，打破了二元对立的逻各斯中心主义，同时解构了主体的本体论地位。在西方殖民过程中，西方主导着历史的叙事，言说着自我。在西方殖民主体眼中，东方是神秘的神话，被西方主体贴上了“他者”的标签。东

方“他者”背负着落后、淫荡、邪恶、黑暗、未开化等罪名，沦为了西方建构主体身份的相对性失语的存在。西方通过一系列东方学话语策略奴役着、牢笼着东方贱民，东方被僵化成失声的他物，毫无自觉意识。后殖民批评是对殖民主义、霸权主义的逆写，是对殖民主义的反叛，同时又是被压抑、被殖民的第三世界主体性的凸显。爱德华·赛义德拉开了后殖民主义批评的序幕，揭示出东方学是西方殖民过程中形成的霸权话语体系，这一话语体系剥夺了东方言说自我的可能性，东方成为西方的“他者”，从而被物化、客体化、他者化。东方学与西方霸权共谋扼杀了东方的主体性，东方无情地被西方主体书写、言说、建构。赛义德从福柯、葛兰西的话语与文化霸权出发，鞭挞了西方桎梏东方的恶劣行为，解构了西方话语霸权的策略，从而为东方“他者”的解放开辟了新的航标。斯皮瓦克师承了赛义德的衣钵，站在马克思主义的立场，代言东方“他者”，并试图为被践踏、蹂躏的第三世界争取政治、经济及文化话语权。她应用对位立场，增补东方“他者”的“缺席”，呼唤东方“他者”的自主意识，进一步开辟东方自我认知的途径。斯皮瓦克把种族、性别注入了后殖民批评，丰富了后殖民批评的视角，促进了东方“他者”的自我言说、自我叙事、自我建构的新空间。霍米·巴巴则是超越了西方主体与东方“他者”二元对立的形而上思维，提出了彼此交流、彼此共生、彼此生成、彼此对话的文化间协商的第三空间。第三空间不同于地理意义上的第一空间，也不同于认识领域的想象空间，而是东西方文化间你中有我、我中有你彼此杂糅的空间。这一空间没有起点，也没有终点，没有绝对的意义，也没有终极关怀。霍米·巴巴开辟的这一空间是多元的、动态的、生成的、无疆域的，此空间不是非此即彼的二元逻辑，而是包罗万象的，超越对立的递增空间。

后殖民主义批评打破了西方中心主义的逻各斯话语霸权，解构了本质论、二元对立论的殖民思维，建构了多民族、多文化、多主体共生的间隙、协商空间。后殖民批评是对西方思维的清算，鼓励后现代多元文化的交融、交合、交杂。赛义德、斯皮瓦克、巴巴的后殖民批评“三圣”共同建构了后殖民批评的框架，推进了中西方之间的对话，解构了西方逻各斯中心话语的形而上，从而促进了文化间的互为主体性。流散、流亡他者彻底摧毁了主体与他者的关系，让主体与他者彼此体无完肤，面目全非，从而使双方都丧失了其本体存在。当今，后殖民主义批评已经进入全球化进程。王宁一针见血地指出了全球化过程的诸多方面与问题，他分析认为：当代的全球化主要体现在国际化、自由化、普遍化和星球化这四个方面。国际化主要是指跨越国界的，描述不同民族和国家之间政治、经济等方面的差异。自由化常常被经济学家所使用，而普遍化则更多地为文化研究者使用，主要涉及特定的价值观念——一个更加全球性的世界在于文化上趋于同质

化。星球化则涉及消息的传播与文化安全问题。[48] 后殖民主义批评范式现已融入全球化、世界主义和世界文学的浪潮之中，其批评范式规避了不平等、压抑的霸权文化叙事机制，开启了动态、多元、共生、异质性的生成书写空间。虽然后殖民主义忽略批评对象的历史语境，将论证焦点从政治经济领域转入文化领域，片面强调民族、种族差异，忽略了后殖民语境中的阶级关系，但从文化领域来说，后殖民主义是一股解放性力量，把世界民族的地域、身份、文化纳入一个自我与他者杂糅的全球化视阈。在全球化视野中，后殖民主义将会走向更加开放、融通、流变、动态、生成、世界性的批评空间。与此同时，马克思主义经典政治经济学、中国反殖民革命、三大洲主义思潮、世界诗学建构、后殖民翻译理论也为后殖民主义批评指明了方向，为其形成更具革命性的批判打下了理论基础。后殖民主义理论具有庞杂、混合、寄生性等诸多特征，它从不同理论潮流中汲取营养，引导民族独立革命，不懈抵制资本主义全球化，并激励第三世界人民在文化思想领域不断发动抵抗与批判。后殖民主义无疑将不断开放自己，增补经济、政治视角，扩充种族、民族、国家、洲际地域范围，兼顾多元文化间、主体间伦理性，走向更具全球化、世界性、解放性的新批判空间。

（作者单位：清华大学外文系 / 东北大学外国语学院）

（本文是辽宁省社会科学基金规划项目“生态批评视阈下的诗歌美学建构研究”（项目编号 L14BWW005）的阶段性研究成果）

[48] 王宁，“全球化与信息社会文化传播”，人民网，2014 年 11 月 13 日。（http://media.people.com.cn/n/2014/0709/c14677-25259443.html）

小民族文学的理论意义：

作为个案的阿契贝的出版活动

姚　峰

内容提要： 小民族文学理论是德勒兹哲学的重要组成部分，它能够为非洲文学研究提供新的视角。本文尝试从非洲作家阿契贝的“出版机器”为切入点，梳理其出版活动的几个重要阶段，并以此为基础展现非洲小民族文学自身独特的“表述的集体配置”机制。本文着重通过“表述平面”和“内容平面”这一组德勒兹哲学中的重要概念，尝试重新审视小民族文学的生产方式，反思文学批评有关内部研究和外部研究的范式辖域。

关 键 词： 阿契贝　小民族文学　出版机器　表达平面　内容平面

Abstract: The theory of minor literature, as an important component of Gilles Deleuze's philosophy on literature, can be considered as a new critical perspective to approach contemporary African literature. Chinua Achebe's publishing career, consisting of several stages, demonstrates a unique mechanism of production of African minor literature, termed as “collective assemblage of enunciation” by Deleuze, with the medium of “publishing machine”. “The plane of expression” and “the plane of content”, as a pair of Deleuzian concepts, are particularly beneficial to the reconceptualization of the productive mode of African minor literature, and, even more significantly, to a reflection on the paradigmatic shift of research methodology on African literature and literature at large.

Key words: Achebe; minor literature; publishing machine; plane of expression; plane of content

非洲文学的历史源远流长，但非洲现代文学的诞生源自欧洲殖民者引入的书面文字系统以及兴办的西式学校，并自然脱胎于以欧洲文学为核心的西方文学。自殖民时代以来，尤其是最近半个多世纪以来，非洲大陆涌现了众多现代意义上的文学家或作家，其中不乏阿契贝、索因卡和恩古吉这样蜚声世界文坛的重量级人物。论及非洲文学研究的现状，如果说相关的著述已经汗牛充栋、浩如烟海确有夸大之嫌，但至少可以说已经较为完整全面，可谓纲举目张、条分缕析了：既有对单个作家及作家群的研究，也有对单

部或系列作品的研究、国别或区域研究、文学史的梳理、文学思潮的分析以及具有跨文化或全球视野的比较文学研究等。本文指向非洲作家的出版活动，讨论非洲文学与大众传媒的关联，这对于非洲文学研究而言显然是一个较为新鲜、鲜有涉猎的研究论题。标新立异固然博人眼球，但未必能保证选题的价值。本文讨论非洲作家的出版行为，试图探讨作家、文学与出版是否能构成一部德勒兹所谓的“战争机器”？而这又如何赋予了非洲小民族文学独特的优势？

在非洲文学界，奇诺瓦·阿契贝（Chinua Achebe）尤其与媒体有着不解之缘，可谓非洲作家与媒体互动的经典范例。在学生时代，他曾为《乌穆阿希亚政府学院杂志》（*Umuahia Government College Magazine*）的学生编辑之一，后又担任《大学先驱报》[1]（*The University Herald*）的编辑。1954—1966 年，阿契贝又供职于尼日利亚广播电台（Nigerian Broadcasting Service）。1971—1972 年，他在尼日利亚大学（University of Nigeria）主编了一份激进的校园刊物《恩苏卡领域》（*Nsukkascope*）。1971 年，他甚至亲自创办了一份新的刊物《奥基凯》（*Okike*）。非洲作家通过传媒打开了社会视野，深入接触了社会现实，为其日后的文学创作做好了必要的积累和铺垫，而且诸如出版机构之类的大众传媒还直接参与和助推了作家文学地位的确立，甚至文学经典的建构，这足以引起文学研究者的关注。美国当代文学批评家芭芭拉·赫恩斯坦·史密斯（Barbara Herrnstein Smith）认为，人类作为“社会性生物”（social creature）不仅通过各种个体活动，而且通过各种机构的实践（institutional practices）来评价文学作品。所谓机构实践包括撰写书评、教学、编写选集、颁发文学奖项、撰写评论文章，以及设定专业课程等活动。[2] 可见，文学作品的价值并不单单取决于文学作品本身的主题、修辞、结构等内在考量因素，也不独由单个文学作品阅读者的个体体验和评判决定，那些掌握了更大影响力和话语权的机构和集团往往在文学作品的评价过程中发挥了更为显著的作用。因此，史密斯认为，“无数隐含的评价行为是由那些……出版文学作品以及购买、收藏、展示、引用、引证、翻译、演出、提及和模仿它们的机构完成的……所有这些评价形式……对于文学价值的生产和维系或者消解具有重要的功能和效果。”[3] 实际上，阿契贝也曾撰文探讨出版机构与非洲文学的关联问题。阿契贝发现，虽然在作者和读者之间，除出版商外还有图书销售商、图书馆管理员以及评论家等其他中间人（intermediaries），“出版商的确比其他中间人更加重要。因为图书销售商只能销售出版商已经发行的图书，而书评人只能评论已经出版的图书。但一本书是否出版这样重要的

[1] 该报为“伊巴丹学生联合会”（Ibadan Students’Union）的官方刊物，也是非洲英语语言区第一份完全由大学生创办的高质量刊物。

[2] Barbara Herrnstein-Smith, “Contingencies of Value”, in *The Critical Tradition*, David H. Richter ed., New York: St. Martin’s, 1989, p. 1335.

[3] Ibid., p. 1339.

决定权属于出版商”[4]。因此，出版商是从作者到读者之间的关键性中介。阿契贝甚至认为出版商扮演了“福音传布者的角色：出版，传布好的消息，穿越（原先的个体声音在未有助力时所不能期翼到达的）时间和空间，通过使用印刷术这一人类最为重要的一项技术，使得艺术家的内心世界为更广泛的人群所共享”[5]。

鉴于出版活动对于文学发展的重要作用，本文将对相关文学史料加以梳理，并在此基础上思考非洲文学作为小民族文学的独特发展样式以及非洲文学批评的差异性特征。[6] 为此，我们不妨引出阿契贝回击西方文学批评的一桩公案。20 世纪 70 年代，阿契贝认为殖民主义思想在非洲仍然盛行，而这种思想在殖民主义的繁盛时代以德国神学家和哲学家艾伯特·施韦策（Albert Schweitzer）的论调最为典型，即非洲人确实是我的兄弟，但只是“小兄弟”。对于其中的含义，阿契贝解读如下：“……傲慢的殖民主义评论家将非洲人视为未进化完全的欧洲人，他们在耐心指导下终有一天会成长起来，学会像所有其他人那样写作。但与此同时，他们必须谦虚，必须努力学习，必须充分肯定老师的功劳，以直接表扬的形式，或最好……表现出自卑心态。”[7] 阿契贝还现身说法，以亲身经历说明殖民主义文学批评对于非洲文学的话语歧视和霸权。1958 年，他的第一部小说《瓦解》（*Things Fall Apart*）出版后遭到了英国作家昂娜·特蕾西（Honor Tracy）的诘难，大意是：虽然作者对非洲文学侃侃而谈，但他愿意回到穿椰树裙（raffia skirts）的时代吗？他是愿意选择回到祖辈愚昧无知的年代，还是拥有在拉格斯电台的现代社会的工作？阿契贝认为，这段评论中的“椰树裙”隐喻非洲不光彩的过去，而“电台的工作”象征了欧洲人引入的文明福音，那么潜台词则是：《瓦解》这样的小说是不“谦虚”的，没有“肯定老师的功劳”，没有“表现出自卑”，是忘恩负义之举。接着，阿契贝大段引用了作家艾里斯·安德烈斯基（Iris Andreski）的文字，进一步说明殖民主义修辞挥之不去的阴影：“……毫不夸张地说，一位以怀旧且令人信服著称的非洲小说家所使用的原始素材，并非其祖辈的记忆，而是英国人类学家的纪录。”[8] 因此，与特蕾西相比，安德烈斯基又在“重要而关键的方向上”向前发展了。所谓非洲小说家的素材来自英国人类学家的记录这一说法表明，与受过教育的非洲作家相比，欧洲人对非洲的了解更为深入，对非洲的评价更为可靠。阿契贝的这番评论恰恰与 20 世纪法国后结构主义哲学家吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze）对于西方自柏拉图以来的再现主义哲学的批判如出一辙。套用德勒兹的话语，

[4] Chinua Achebe, *Morning Yet on Creation Day: Essays,* Garden City, NY: Anchor Press, 1975, p. 107.

[5] Ibid.

[6] 有关“小民族文学”的概念，参见 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Brian Massumi trans., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 16.

[7] Chinua Achebe, *Morning Yet on Creation Day: Essays,* Garden City, NY: Anchor Press, 1975, p. 4.

[8] Ibid., p. 5.

西方评论界自封“经典之书”，一种崇高的、表意的、主观的、有机的内在性，一种“树－根”（livre-racine）的形象。此“树－根”形象就是体现乔姆斯基语言学中一生二、二生四法则的二元推演逻辑，并固化为西方文学批评的逻辑定式。本文以“非洲文学之父”阿契贝的文学出版活动为分析对象，以德勒兹后结构主义哲学为理论背景，以小民族文学理论为论述视角，试图探讨非洲现代文学与大众传媒如何相互解域，发生表意的断裂和逃逸，并通过出版机器建构“表述的集体配置”（assemblage of enunciation），以此绘制小民族文学话语对于非洲文学生产机制和批评理论的意义。

一、德勒兹小民族文学理论与非洲文学研究的新问题

德勒兹的哲学实践否认终极真理的存在，否认哲学的任务是发现某种颠簸不灭、亘古长存的普世法则；相反，哲学的要义是提出新问题，开辟新领域，创造新概念，从而搅扰或打破思想的凝滞或辖域，引发逃逸的运动和流动的生成。哲学研究如此，文学批评实践何尝不是如此？文学批评同样应摆脱树形谱系的模式，因为树形谱系是一种依赖二元逻辑的模仿复制，一种深层结构的再现模式，一种无限复制的超编码结构。高明的文学批评实践不是模仿，而是图绘（mapping），一种强度特征（intensive trait），一种反常突变（pervasive mutation），一种形象的游戏被释放，一种对能指霸权的质疑和批判。[9]一流的文学批评也同样能够提出新问题，解域固有的话语辖域，引发研究范式的革新。德勒兹理论宝库中那些凝结思想智慧的概念工具对于逃离西方殖民主义批评的话语辖域，解域非洲小民族文学的批评话语大有裨益。德勒兹与精神分裂学专家瓜塔里（Félix Guattari）合著的《反俄狄浦斯》把对“欲望”的研究在弗洛伊德的基础上又向前推进了一步。在他们看来，人的非中心化的、片段的、流动的欲望本能地寻求新的链接，以一种非连续性的方式流动。可以说，人就是一台“欲望机器”。德勒兹发现了“块茎”（rhizome）这一概念作为诠释“欲望机器”思想的载体。“块茎”就是在土壤中生发扎根的根状植物，它在土壤中没有固定的源点或根基，在地表上延展时也只向土壤中扎入临时的根基，产生新的“块茎”后继续生长发展。一个被砍去地上秧苗部分的“块茎”就是一个“点”，而“点”的链接构成了“块茎”的生长，这也图绘了德勒兹所谓的“生成”（becoming）过程。循此思路，德勒兹提出了“树状结构”（arborescent structure）和“块状结构”（rhizomic structure）的概念。前者指线性的、循序渐进的、有秩序的系统；后者看似杂乱无章，缺乏中心，实则隐藏着潜在的统一性。而由地下的根茎和地上的枝条构成的“块茎”结构恰恰相反，它没有中轴，没有源点（points of origin），没有固定

[9] Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Brian Massumi trans., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 15.

的发展方向，是一个多产的、无序的、多样化的系统，或曰反系统。因此，“块茎”的特点首先表现为连接性，即能够把各个看似无关的碎片聚合起来，有能力不断确立“权力的符号组织与组织之间的关联，以及与艺术、科学和社会科学相关的状况”[10]。与此同时，“块茎”也表现为异质性，能够把各个领域、维度、功能、目标等统合起来。德勒兹的理论无疑为文学研究者提供了新的思想利器。文学理论家或评论家们往往聚焦于作家的文学文本，这种以文本的“能指”为导向和中心的批评范式，把文本外的历史事件和文化政治处理为作为文本再现对象的“所指”，形成了“能指”对“所指”的霸权和暴力，这实际上是索绪尔以来的语言哲学对人文学科深远影响的后果。就阿契贝研究的历史和现状而论，在《奇努瓦·阿契贝传》（*Chinua Achebe: A Biography*）、《阿契贝的世界》（*Achebe's World*）和《奇努瓦·阿契贝的文化语境》（*Chinua Achebe's Cultural Syntax*）等批评论著中，这种能指的霸权虽深藏不露，不易为研究者察觉，却无时无刻不在施加影响。这种文本的中心主义也可溯源至达尔文的进化论思想，即强调一种“血缘关系”。在文学领域，这种“血缘关系”体现为文学文本内部的互文或“增值”。而德勒兹否认生成仅是血缘式的“繁衍”，而更是跨领域的“联盟”（alliance）。“联盟”典型地表现为异质性的种群之间的横向传播，即“块茎”式的运动生成。根据德勒兹的思想，我们应该将作家研究视为一个“块茎”结构，“块茎”只有通过外部而存在，批评家需要关注文学机器在何种可度量的“块茎”式关联中与战争机器、爱情机器、革命机器等相关。作家的文学活动研究与文本研究共同构成了作为“块茎”的作家研究的符号链，它们彼此相连；而且，“块茎”结构呈现为多符码模式的符号链，兼容不同的符号体系。德勒兹因此强调，“当人们写作时，唯一的问题正是要了解：为了使这部文学机器得以运转，能够或必须将其与其他哪种机器相连接”[11]。据此可见，研究一位作家文本外的文学活动与研究其文学文本本身不能割裂而为，两者没有主次高低之别。德勒兹的理论能够帮助我们重新发现和认识作家的非语言文学活动对于文学创作的价值以及文学文本对于现实的干预效力，这也就是本文讨论阿契贝作为一个作家的出版活动的意义和价值所在。

作家介入出版的现象并非非洲文学所独有。著名德国出版家西格弗里德·昂塞尔德（Siegfried Unseld）曾专论文学史上作家与出版商之间剪不断、理还乱的“爱恨纠葛”：作家为免遭出版商“盘剥”而自办出版机构，但几乎都以失败收场。[12] 德国启蒙时代的作家、哲学家和评论家戈特霍尔德·莱辛（Gotthold Ephraim Lessing）为发表《汉堡剧评》倾囊创办出版社，最终落了个债台高筑、星夜出走的结局。明末清初以来，尤其是新文

[10] Ibid., p. 7.
[11] Ibid., p. 4.
[12] Siegfried Unseld, *The Author and His Publisher*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1978, p. 3.

化运动之后，中国现代文学也出现了类似的景观。著名作家纷纷创办杂志，或者担任文学刊物 / 副刊的主编，如陈独秀的《新青年》与吴宓的《学衡》的南北之势，此外还有沈从文编的《文学周刊》、梁启超创办的《新小说》、施蛰存主编的《现代》等，不一而足。在此方面，作为小民族文学概念提出者的弗朗茨·卡夫卡尤其值得一提。卡夫卡是为写作而生之人，其挚友马克斯·布洛德（Max Brod）形容他“非有文学兴趣，乃是文学化身”。终其一生，卡夫卡挣扎于文学的魅惑与俗务的羁绊之间，对于布拉格专利局的差事，他厌恶至极，却无力摆脱。在写给出版商库尔特·沃尔夫的信中，卡夫卡希望通过作品的出版获得经济独立，以求辞去专利局的差事，迁居柏林。对于出版商，卡夫卡满心期待，以几近乞怜的口吻写道：“您一句话对我太重要了，能帮我克服眼下和将来所有不确定之事。”[13] 沃尔夫虽顾念其才华，无奈卡夫卡毕竟是未来世界的作家，生前作品大抵滞销，最终沃尔夫无奈关闭了卡夫卡的稿费账户。难怪西格弗里德·昂塞尔德感叹，假如沃尔夫当时伸出援手，这对于文学史和思想史的意义都是难以想象的。[14] 或许出自切肤之痛，卡夫卡在日记中论及小民族文学的“活跃性”时提到了“刊物”的作用；他在论及小民族文学的诸多优势时提到了“自尊的图书贸易”。德勒兹是卡夫卡小民族文学思想的发现者和阐释者；但在其著述中，卡夫卡提及的“刊物”与“图书”却不见踪影。有“外部思想家”之称的德勒兹或许忽略了出版等大众传媒这一小民族文学的外部性；换言之，小民族文学是一种外部文学，小民族作家亦为外部作家。非洲文学的外部性或许体现在阿契贝等作家的出版活动，我们可以假定出版是解域小民族文学的一部“抽象机器”，一种逃离超编码专制的“微观政治”，这就是此处“出版机器”的德勒兹思想之源。在德勒兹的理论中，“机器”与“配置”两个概念具有逻辑上的承续关系，后者是前者的发展和延伸。

“集体配置”（collective assemblage）或“集体价值”（collective value）是德勒兹提出的理论概念，但这个概念实际在卡夫卡日记的相关论述中便已见端倪。在列数犹太文学和捷克文学的特征时，卡夫卡提到了文学对于“民族意识的凝聚”“公共生活的精神化”“族群的不断融合”等与日后德勒兹总结出的“集体配置”颇为近似的表述。卡夫卡和德勒兹都将小民族文学的“集体价值”归因于文学大师的缺乏，而这恰恰“是有益的，使人想到的不是大师的文学，而是别的什么。每一个作者个别讲的话已经构成了一个共同行为”[15]。而小民族文学的外部也为这种“集体配置”提供了生存空间。卡夫卡发

[13] Kurt Wolff, *Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963*, Bernhard Zeller and Ellen Otten eds., Frankfurt am Main: Scheffler, 1966, p. 43.

[14] Siegfried Unseld, *The Author and His Publisher*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1978, p. 27.

[15] Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, D. Polan trans., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 17.

现民族意识的凝聚在公共生活中常无法实现，总趋向解体，因此德勒兹充分肯定了小民族文学在其社会语境中的独特角色与功能，即“文学机器成了未来革命机器的驿站，……只有文学才决定去创造集体表达的条件，……文学是人民的关怀”[16]。

小民族文学的“集体配置”能够通过何种手段或途径才能达成？这是一个值得研究的问题。实际上，卡夫卡在详细列数小民族文学的“诸多益处”时，提到了“一个生机勃勃的自尊的图书贸易以及对书籍的渴求的开端”[17]。在同一篇日记的后文中，在对小民族文学给予提纲挈领式的“速写”中，卡夫卡将“杂志”（magazine）列入其中。可见，卡夫卡实际上已经察觉并以作家微言大义的笔法点出了小民族文学与大众传媒，尤其是与图书、杂志等出版媒介的关联。令人遗憾的是，卡夫卡在日记中对此惜墨如金，语焉不详，而德勒兹在系统论述小民族文学时对此又只字未提。尽管如此，卡夫卡提出的问题仍然为研究者打开了“逃逸”的路线，暗示了一个新的研究领域。在非洲现代文学发展史上，作家大多具有传媒出版的从业经历，这是值得文学研究界关注的现象，但长久以来该领域研究的理论价值尚未得到开掘。上文所述，德勒兹在谈到小民族文学的集体性时声称，“文学机器是未来革命机器的驿站”。那么，就非洲文学而言，“文学机器”的“驿站”之一也许就是“出版机器”。换言之，如果说“文学机器”生成了非洲的“革命机器”，那么，“出版机器”则生成了“文学机器”。因此，非洲文学与出版活动的关联研究看似一个较为边缘的课题，但恰恰是“解域”非洲小民族文学研究的逃逸线，恰恰体现了德勒兹倡导的“块茎”思维。而“出版机器”，即文学家的出版活动与非洲文学的“集体配置”，正是本文的切入点。

二、小民族文学的“集体配置”与阿契贝的“非洲作家系列”

在缺乏“大师”的小民族文学场域中，阿契贝是如何借力西方出版机构，配置出非洲现代文学的“出版机器”，并催生出新生的本土作家的呢？我们不妨回到那段文学史的现场，一探究竟。《瓦解》出版后获得的如潮好评和市场回报给英国出版家艾伦·希尔极大的信心，他意识到阿契贝的成功绝非孤立的现象。实际上，随着非洲基础教育和中等教育的发展，以及高等教育的创办，非洲不仅成为重要的图书销售市场，也必然涌现出一批富于创造力的作家。而当时在非洲占据主要市场份额的英国出版商，如牛津大学出版社和朗曼出版社（Longman），仅把非洲作为销售市场，从未考虑出版非洲本土作者的作品，因此几乎所有的书籍都出自英国作者之手，且都在英国生产。有鉴于此，艾

[16] Ibid., pp. 17-18.

[17] Franz Kafka, *The Diaries of Franz Kafka: 1910-1923*, Max Brod ed., Harmondsworth: Penguin Books, 1964, p. 148.

伦·希尔决定，“完全重新开始——证明以非洲学校教材业务为支撑，我们能够为非洲的作者提供出版服务。时机已经成熟。一定有像阿契贝那样的优秀作家，等待有自信和资源的出版商把他们推向国际市场”[18]。1960 年，海因曼教育图书出版公司（Heinemann Educational Books）宣告成立，成为海因曼出版集团旗下独立运营的公司。这是西方出版机构与阿契贝等非洲作家建立“联盟”的新尝试，催生了非洲现代文学的“出版机器”，是具有里程碑意义的大事。1961 年，海因曼教育图书出版公司决定推出“非洲作家系列”（African Writers Series）（下文简称“系列”），由艾伦·希尔和同事范·米尔恩共同策划。1962 年推出的第一批作品就包括了阿契贝的《瓦解》、西普里安·埃克文西（Cyprian Ekwensi）的《燃烧的草》（*Burning Grass*）和肯尼思·卡翁达（Kenneth Kaunda）的《赞比亚应获自由》（*Zambia Shall Be Free*）。“系列”对于非洲文学的发展究竟起到了怎样的推动作用？对此，阿契贝于 1998 年在哈佛大学的一次讲座中评价如下：“海因曼出版社‘非洲作家系列’项目的启动，好比一直处于起跑线上的非洲作家听到了发自裁判员的信号。仅一代人的努力，整个非洲大陆便涌现出大量作品，这是史无前例的。非洲的后辈读者和作者们——中学和大学的年轻人——不仅能阅读我和我的同辈们曾读过的《大卫·科波菲尔》等英文经典，而且开始阅读他们自己的作家创作的有关他们自己人民的作品。”[19] 可见，阿契贝对“系列”评价极高。那么，我们不禁要问：阿契贝是如何通过海因曼出版社推出的“系列”来积极推动非洲文学的发展？或者说，阿契贝的“出版机器”如何配置了非洲文学的“战争机器”？

首先，阿契贝直接参与了“系列”的编辑工作。1962 年 12 月，艾伦·希尔在访问尼日利亚期间，派出其代表托尼·比尔面晤阿契贝，邀请他担任“系列”的编委会顾问（Editorial Adviser）一职，阿契贝当即欣然同意。由于阿契贝时任尼日利亚广播电台对外部主任，因此“系列”对他而言是个不小的挑战。他自己坦陈：“翻阅一堆堆别人的手稿，从中筛选，和出版商讨论哪些该出版，哪些不该出版，等等，这些对一个作家来说都是沉重的负担。”[20] 对于“系列”而言，“阿契贝的角色至关重要。不但审阅所有稿件，有时承担编辑工作，而且要为该‘系列’发现优秀的新作家。在他担任顾问的十年里，他如同磁石一般吸引着未来的作家们。”[21]

其次，阿契贝通过“系列”不遗余力地鼓励并推出年轻作家。对此，我们有必要引出非洲文学史上的一段佳话。1962 年 7 月，阿契贝在乌干达的马凯雷雷大学（Makerere University）参加一个讨论非洲文学的会议。一天晚上，一位学生敲响了阿契贝酒店房间

[18] Alan Hill, *In Pursuit of Publishing*, London: John Murray, 1988, p. 122.
[19] Chinua Achebe, *Home and Exile*, New York: Oxford University Press, 2000, p. 51.
[20] Yusuf Hassan, “Interview”, *Africa Events*, November 1987, p. 53.
[21] Alan Hill, *In Pursuit of Publishing,* London: John Murray, 1988, p. 123.

的门，把写好的小说手稿交给了他。这位肯尼亚学生正是日后叱咤文坛的恩古吉·瓦·提昂戈（Ngugi wa Thiong'o）。也正是得益于阿契贝的推荐，恩古吉很快引起了海因曼出版社的关注。艾伦·希尔对此有一段绘声绘色的记述："我当时正在……办公室开董事会，这时接到了范·米尔恩打来的电话（当时从非洲打国际长途非常不便，价格昂贵）……他说一名马凯雷雷大学的年轻学生向阿契贝展示了一部自己创作并即将完稿的小说。阿契贝很感兴趣，并立刻交给了范·米尔恩。范·米尔恩通读了书稿，然后在电话中告诉我：'我看这书太棒了。尽管你还没有看到书，我还是希望你能同意录用它。'而我回答'好的'，便又回去开会了。这本书正是恩古吉的小说《不哭，孩子》（*Weep Not, Child*）。现在想来，当时作者如果没有把书稿带去给阿契贝看的话，这本书就绝不可能以这样的方式到我们这里。"[22] 正是这件事令艾伦·希尔和范·米尔恩意识到阿契贝具有吸引年轻作家的作用，进而邀请他担任顾问一职。另一位尼日利亚女作家弗洛拉·恩瓦帕（Flora Nwapa）于 1962 年撰写完成小说《艾夫如》（*Efuru*）后交给阿契贝，阿契贝感觉满意，于是转给了海因曼出版社。女作家"……得知稿件已被录用并即将出版后大受鼓舞，于是开始构思第二部小说《伊杜》（*Idu*），在《艾夫如》出版前便开始动笔撰写《伊杜》。"[23] 女作家当然庆幸自己"认识阿契贝，正是他用了三个星期阅读了我的稿子，甚至还加了个书名，接着便交给海因曼出版社，后来我就听说稿件被录用了"[24]。正是得益于阿契贝作为顾问所做的工作，20 世纪 60 年代初，"系列"相继推出一批新作家。其中，穆农耶（Munonye）坦陈自己如何受阿契贝启发开始了文学创作："首先，我阅读齐诺瓦·阿契贝的《瓦解》。齐诺瓦恰好是我的好朋友；我们曾在同一所大学读书，一同度过假期，一同开玩笑，对很多问题看法一致。我们几乎来自同一个地方；他来自奥吉迪（Ogidi），而我是阿考科瓦（Akokwa），两个镇子相距不远。因此，当齐诺瓦的小说获得成功，我心想'为什么不试一试呢？'于是我便开始写作了。"[25] 身为尼日利亚人，阿契贝影响了众多尼日利亚作家。但作为对于选题和选材拥有重要话语权的人物，阿契贝并非一位偏私狭隘的编辑。"系列"还同期出版了加纳作家弗朗西斯·塞洛梅（Francis Selormey）的《羊肠小道》（*The Narrow Path*），S. A. 孔那杜（S. A. Konadu）的《风华正茂的女人》（*A Woman in Her Prime*）和阿穆·鸠莱特（Amu Djoleto）的《陌生人》（*The Strange Man*）；喀麦隆作家费迪南德·奥约诺（Ferdinand Oyono）的《男仆》（*Houseboy*）；

[22] Kirsten Holst Petersen, "Working with Chinua Achebe: James Currey, Alan Hill and Keith Sambrook in Conversation with Kirsten Holst Petersen", in *Chinua Achebe: A Celebration*, Kirsten Holst Petersen ed., Sydney: Dangaroo Press, 1990 and NH: Heinemann 1991, p. 153.

[23] Flora Nwapa, "Writers, Printers and Publishers", *Guardian* (Lagos), August 17, 1988, p. 16.

[24] Ibid.

[25] Bernth Lindfors, *Dem-Say: Interviews with Eight Nigerian Writers,* Austin, Texas: African and Afro-American Studies and Research Center, 1974, p. 35.

津巴布韦作家斯坦莱克·山姆康吉（Stanlake Samkange）的《为国受审》（*On Trial for My Country*）；作品在本国遭到查禁的南非作家：科兹莫·彼得斯（Cosmo Pieterse）的《十部独幕剧》（*Ten One-Act Plays*）、亚历克斯·拉·古马（Alex la Guma）的《夜晚漫步及其他故事》（*A Walk in the Night and Other Stories*）、奥布里·卡钦圭（Aubrey Kachingwe）的《艰难任务》（*No Easy Task*）和丹尼斯·布鲁特斯（Dennis Brutus）的《给玛撒的信及其他诗篇》（*Letters to Martha and Other Poems*）。

最后，阿契贝以自己作品极高的销量和利润间接支持了其他作家作品的出版。艾伦·希尔当年在选择作家和作品时并不完全为销量或利润所左右，盈利与否并非重要的考虑因素。当然，这需要一个前提，即整个系列是要盈利的，这样就不会有人干涉出版活动。实际上，“系列”出版的很多作品都无利可图。但这些得到了畅销作家作品销售利润的弥补，其中阿契贝就是最重要的畅销作家。根据海因曼教育图书出版公司的销售数据，截至 1986 年，在“非洲与加勒比海作家系列”所有 270 部作品的销售额中，阿契贝小说独占鳌头，占据了 33% 的份额。1992 年，适逢海因曼教育图书出版公司 30 周年之际，公司宣布阿契贝的《瓦解》在全世界已经累计售出 800 多万本。可以毫不夸张地说，阿契贝动辄数百万的作品销量为出版其他新作家的作品提供了坚实的经济支撑。艾伦·希尔也认为，“实际上，之后这些新作家的作品几乎都再版重印，他们正是得益于‘非洲作家系列’而能够赢利。虽然他们的作品有时销量平平，但随着作家越来越受欢迎，这些印量较大的作品极少在储存架上搁置很长的时间。齐诺瓦·阿契贝和我们在非洲的同事激励我们不断推出新的作家。一个作家的成功又带来新的作家的成功。”[26] 对于自己积极投身其中的“非洲作家系列”对非洲文学发展所作的贡献，阿契贝有这样一段评价：

> 1962 年的另一个事件并不如马凯雷雷会议那么广为人知，但日后证明至少同样有先见之明。这是一个富有远见的英国出版家做出的决定，在只有三四本已出版作品的基础上推出“非洲作家系列”。那时，图书业普遍的看法是整个项目前景黯淡，认为有点轻率。但在之后的 25 年间，这个系列出版了 300 多部作品，毫无争议地成为当今非洲文学最大最好的文库。[27]

阿契贝提醒人们注意，“非洲作家系列”发现和推介了大批非洲作家，并且大获成功。这产生了示范效应，其他出版商也纷纷跟进，有力地推动了非洲文学的发展。

如前所述，文学理论和批评的要义是提出新问题，开辟新领域，发明新概念。根

[26] James Currey, *Africa Writes Back: The African Writers Series & The Launch of African Literature*, Oxford: James Currey, 2008, p. 7.

[27] Chinua Achebe, *The Education of a British-Protected Child: Essays*, New York: Alfred A. Knopf, 2009, p. 98.

据柏拉图以来的西方文学传统，文学是对“深层意义”（deep meaning）的挖掘和“再现”（representation），而这一文学观又与索绪尔的结构主义语言学（强调“语言”，而否定“言语”）以及乔姆斯基语言学（强调“深层结构”，而否定“表层结构”）一脉相承。对这一思想的批判正是德勒兹文学思想的出发点，也是本文批评思想的来源。德勒兹与主流语言学的决裂意味着告别结构主义，告别其早期著作《意义的逻辑》（*Logique du Sens*）中的思想局限。在瓜塔里的影响下，“机器”取代“结构”，并成为德勒兹重要的论述概念。从小民族文学视角重视非洲文学，其中的价值在于强调文学的“功能”，即历史性和流变性，而非某种超验僵滞的所谓“意义”。因此，“机器”概念的提出也可看作德勒兹与马克思主义语言观的某种暗合，研究阿契贝的出版活动正是强调文学的行动和功用，强调作家干预现实以及为现实所干预的可能。“机器”概念对于非洲小民族文学研究大致有三点启发：第一，强调非洲文学研究应打破西方批评话语的“树形”谱系，强调非洲文学自身的历史性（historicity）和差异性（variation），而不能视之为僵滞的系统；第二，强调非洲文学研究的物质性（materiality），即强调文学的社会实践功能，研究阿契贝的文学出版活动正是这种研究视角的体现；第三，强调文学研究从文本的封闭系统、作家主体的中心地位以及文本作为能指的权威转向文学的具体机器运作，引导文学研究范式的嬗替和更新。“机器”概念是德勒兹“配置”理论的早期版本，是一个过渡性概念。作为德勒兹新语用学（new pragmatics）的核心，“配置”概念更为成熟，更具理论效力。“机器”这一技术化术语的历史局限性表现在它与 19 世纪劳动分工的某些形式相关联，因此具有鲜明的马克思主义的理论倾向。而“配置”则完全避免了上述历史性关联，避免了马克思主义经典理论中“经济基础”与“上层建筑”的二元对立。“新的配置就意味着繁殖在各个维度的增加，同时意味着性质的改变。一种繁殖的各个维度的增加必然会随着关系的扩大而改变性质。”[28] 德勒兹认为客体中不存在作为枢纽的整体，因此繁殖也就没有主客体之分了。当各种决定因素、量值和维度等的数值增加，“块茎”结构的性质便发生了变化。因此，繁殖和配置并无本质区分，配置是繁殖的具体表现。实际上，每次新的繁殖或配置都打开了一条条“逃逸线”，就是褶子的展开，就是一次越界行为。“非洲作家系列”正是作为编辑的“阿契贝—西方出版商—新生代非洲作家—读者”构成的“机器”或“配置”。由此引发的繁殖过程就是一个“生成”过程，是众多可能性的一个“开口”，也是配置一台新机器的场域。这个过程没有起源和终点。在新的地域里，“一种思想形式仍然是沉默的、摸索着的幽灵在探索界限”，致使“越界的行为取代了矛盾的运动”[29]。如果说非洲文学

[28] Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Brian Massumi trans., Minneapolis: University of Minnesto Press, 1987, p. 7.

[29] Michel Foucault, *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Ithaca: Cornell University Press, 1977, pp. 35-36.

通过与西方出版机构的“联姻”实现了自身的一次越界或“解域”，而“辖域”也在同时发生。一切事件或事物的“块茎”式繁殖都是“辖域化”“解域化”和“再辖域化”的交替运动、螺旋发生的“逃逸”过程。非洲文学与西方出版机构之间的“辖域”达到一定强度时，“解域”便成为必然发生的事件，非洲文学必然需要新的出版行为的“逃逸线”，从而解域到新的领域，开始新的繁殖和配置。

三、小民族文学的“表达平面”与文学出版的“内容平面”

卡夫卡的“机器”或“配置”是由“内容”与“表达”构成的，是由“未成形的质料”（unformed materials）所赋予的一定程度的形式化。配置是从外部环境中抽象出的“界域”（territory）。一方面，配置是身体、事物的状态以及其中发生的事件，也即表现为行动与欲望之语用学的“内容平面”（a plane of content）；另一方面是表达、赋予事件的意义，即表现为符号链的“表达平面”（a plane of expression）。换言之，配置可划分为“欲望的机器配置”（a machinic assemblage of desire）和“表达的集体配置”（a collective assemblage of enunciation）。如果说，非洲文学文本是“表达平面”或“表达的集体配置”，那么阿契贝的出版活动则归属“内容平面”或“欲望的机器配置”。这里，我们以阿契贝为例讨论非洲文学中“内容平面”与“表达平面”二者之间解辖域的绘图过程。

阿契贝对于以海因曼出版社为代表的外国出版机构对非洲文学的贡献是持肯定和赞许态度的。他曾在文章中指出：“很多外国出版商为我们的文学发展奠定了基础，在此方面他们已经作出并将继续作出杰出贡献，对此我极为感激。我个人与我的英国出版商就保持了极好的关系。我曾经提议在尼日利亚首次出版我的一些作品，他们不遗余力地与我合作。”[30] 他甚至认为，“如果 20 世纪 50 年代我们没有外国出版商的话，阿摩司·图托拉（Amos Tutuola）的作品就不可能出版问世。”[31] 客观地说，海因曼出版社的出版活动，尤其是其“非洲作家系列”的推出，至少把非洲的英语文学推介给了全世界的文学读者和研究者，改变了非洲文学于世界文学谱系中长期缺位和失语的不利局面，同时以非洲文学的独特样式挑战了西方文学经典的范式。20 世纪 70 年代，由于剑桥大学英文系“显然并不认为非洲文学是一个有价值的研究领域”，渥莱·索因卡（Wole Soyinka）当时“不得不接受社会人类学专业的职位”。[32] 后来，正是由于海因曼出版社等西方主流出版机构的出版发行，索因卡的文学地位得以确立，之后更是凭借诺贝尔文学奖这一桂冠而蜚

[30] Chinua Achebe, *Morning Yet on Creation Day: Essays,* Garden City, NY: Anchor Press, 1975, p. 110.
[31] Ibid.
[32] Henry Louis Gates, *Loose Canon: Notes on the Culture Wars,* New York and Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 88.

声世界文坛。阿契贝同样由于外国出版机构的推介而成为国际文学界炙手可热的人物，各种邀请、奖项和荣誉纷至沓来，他甚至成为非洲文学和文化的代言人。尽管如此，阿契贝依然对外国出版社的局限性提出了质疑，他认为，

> 如果我对作家以及由共同的命运连接起来的作家群体的观点成立的话，如果我对于作为艺术家的作家和他的人民处于动态发展的关系的观点成立的话，那么作为中介的出版商就必须在同样的历史和社会连续体中运转。我们有理由认为出版商无法从伦敦、巴黎或纽约扮演这样的角色。[33]

由此可见，虽然阿契贝文学地位的确立深深得益于外国出版机构对他的发现和推介，但他毕竟是一位极具后殖民或小民族批判意识和锋芒的作家和批评家，能够跳出个人经验的局限，从较高的历史维度来审视外国出版机构对于非洲文学发展的功过得失。他敏锐地指出，处于伦敦、巴黎或纽约等国际政治经济中心的外国出版机构不可避免地与非洲的文化或文学语境发生某种脱离或错位，即出版商无法与非洲本土文学共生于同一个“历史和社会连续体”。这样的脱离和错位究竟给非洲文学的发展带来了怎样的问题，阿契贝并未言明，但我们完全可以循此思路稍作分析。首先是写作语言的问题。以海因曼出版社为例，“非洲作家系列”几乎只出版那些以英文写作的非洲作家的作品，少数作品由法文或阿拉伯文等翻译成英文后出版。而大多数非洲人是以本土语言交流和写作的，使用英语、法语等前殖民地语言的只占少数。因此，“系列”的语言选择标准使众多非洲本土语言作家的作品无人问津，难以出版，处于被边缘化的地位。20 世纪 60 年代初，阿契贝受“洛克菲勒研究基金”资助在东非考察途中与斯瓦希里语诗人沙班·罗伯特酋长（Sheikh Shaaban Robert）相遇。沙班·罗伯特酋长对于斯瓦希里语文学受到冷遇感到沮丧，并向阿契贝抱怨自己的新作乏人问津。可以说，以海因曼出版社的“系列”为代表的西方出版机构在非洲建构了英语文学的经典地位，却将非洲本土语言文学排斥在经典之外。其实，写作语言的偏好仅是表象，语言的背后隐匿着文学价值的评判。一位朗文出版公司的编辑恰恰道破了其中的玄机：“使用本土语言的作家往往按照自己的文化框架写作……而当非洲人以英文写作时，他们往往运用标准的西方文学手法，如情节发展、文体风格、遣词造句和人物刻画等。”[34] 因此，本土语言作家的作品大多被重要的出版机构拒之门外，语言只是诸多因素之一，根本的问题在于他们的作品不符合西方所谓的文学规范，因而被认为缺乏文学价值。

鉴于此，阿契贝虽然悲观地看到“也许在目前情况下它（——本土出版商）甚至都无法生存”，但他同时指出只有本土出版机构的出现和壮大才能开创“一个生机勃勃的

[33] Chinua Achebe, *Morning Yet on Creation Day: Essays,* Garden City, NY: Anchor Press, 1975, p. 109.
[34] Graham Fawcett, “The Unheard Voices of Africa”, *Logos*, Vol. 5, No. 4 (1994), p. 173.

文学环境”[35]。阿契贝实际上敏锐地感觉到，非洲文学通过与西方出版机构的联姻获得“解域”之后，继而又产生了在诸种因素、量值与维度上继续“解域”的需要，即需要新的繁殖与新的配置。阿契贝认为非洲文学“已经来到了这样一个阶段，即我们的文学必须依赖非洲的社会动因而发展。出版商仅扮演催化剂的角色已经不够了……我们需要作家、出版商和读者三方的有机互动，他们不断地处于能动的创造中，对于变化所带来的可能和风险共同做出回应”[36]。阿契贝显然认为本土出版机构更有可能与作家和读者有机互动。同时，他指出了本土出版机构的“最大的特质是富于想象力，能够抓住一个地方的特征，使其成为它的优势所在。它并不试图在发行、销售和宣传方面复制外国的模式，而是根据自身的需要向别人学习，最后在世界上走出自己的道路”[37]。基于以上分析，阿契贝呼吁非洲本土“作家，尤其是知名作家，有责任支持那些表现出智慧、创造力和组织能力的本土出版商，因为这类出版商的存在最终也符合作家的利益”[38]。阿契贝不仅是非洲本土出版事业的倡导者，更是一位坚定不移的践行者。下面，我们具体讨论阿契贝如何通过推动非洲本土出版事业，从而帮助非洲作家群体沿着新的“逃逸线”实现非洲文学的新配置。

从德勒兹理论视角，阿契贝的思想在此发生了一次“块茎”式的断裂，或者一部新的“阿契贝机器”打入了旧的配置。每一个“块茎”都含有分割路线，“块茎”根据这些分割路线而被分层、分域、组织、指代和归属。每一个“块茎”同时含有解域的路线，非洲作家与西方出版机构的辖域此时需要沿着非洲文学的“块茎”固有的解域路线逃亡，冲破分割路线的束缚，继而开始新的繁殖和新的配置。于是，阿契贝与非洲本土出版机构的联姻或繁殖便自然发生了。

对于非洲作家这个特殊的群体而言，他们需要什么样的出版商呢？阿契贝首先分析了非洲作家的群体感。阿契贝认为，由于非洲大陆存在大量没有读写能力的人口，而且很多作家以欧洲语言写作，因此作家看似孤独之极，并无归属感可言。然而，阿契贝指出，非洲作家的归属感首先源于共同的历史，更为重要的是源于共同的命运——一个朝向未来的旅程。那么，在这个非洲作家走向未来共同命运的旅程中，出版商应该扮演什么样的角色呢？

前文可知，当 1973 年阿契贝发表有关出版商必须与非洲作家处于同样的历史和社会连续体这一观点时，非洲本土出版机构依然默默无闻，而外国出版机构处于统治地位。阿契贝显然在此呼唤本土出版社的发展和壮大，因为只有本土出版社——而非外

[35] Chinua Achebe, *Morning Yet on Creation Day: Essays,* Garden City, NY: Anchor Press, 1975, p. 110.
[36] Ibid., pp. 110-111.
[37] Ibid., p. 111.
[38] Ibid.

国出版社——能够与非洲文学的发展处于“同样的历史和社会连续体中”。阿契贝甚至认为，在本土出版机构出现之前，“我们不能奢望拥有生机勃勃的文学环境”[39]。这一点实际上也得到了其他作家观点和意见的佐证。1998 年，在坦桑尼亚北部城市阿鲁沙（Arusha）召开了非洲作家—出版商研讨会（African Writers-Publishers Seminar）。会上，尼日利亚作家科尔·奥莫托索（Kole Omotoso）提出了来自西方出版商对稿件的审查问题，因为国外的读者对非洲的现实不感兴趣，而偏爱一个“过时的非洲版本”，迎合他们固有的兴趣。加纳作家阿马·阿塔·艾杜（Ama Ata Aidoo）也曾谈到西方出版商对于“可接受的”文学的要求：“有人宣称，你的书稿读上去不像一个第三世界人士的书稿。”[40] 南非作家艾格尼丝·萨姆（Agnes Sam）曾抱怨实验小说出版时遭遇的困难，指出西方出版商“对于属于一个特定群体的人如何写作，有着刻板的成见。一位出版商代表曾坚称，黑人女性只应该写自传体作品。如果一位黑人女性对语言和形式进行实验性写作，便是不务正业。在新生的英联邦，那些没有遵循这些刻板成见的作家被认为受到了西方传统的影响，接受的是‘英文’教育，而非‘班图语’（Bantu）或‘第三世界’的教育，或被认为未能为‘人民’写作。……但当我们无视西方传统和出版商的成见，尝试新的实验时，压制接踵而至——我们的做法是不能被容忍的。”[41]

其实，阿契贝并不否认西方出版机构在非洲文学的发展中的奠基性作用，对此他心怀感激。实际上，他本人文学事业走向成功在很大程度上归功于其英国出版商的发现和合作，他也因此与西方出版界的一些资深人士缔结了终生的友谊。此外，西方出版机构也为非洲培养了一批本土出版人才。尽管西方出版机构仍处于显要的地位，但阿契贝认为非洲文学“必须依赖非洲本身的社会动因，需要作家、出版商和读者构成一个独特的配置。”[42]。阿契贝显然认为本土出版机构更有可能与作家和读者进行有机互动。基于以上分析，阿契贝呼吁非洲本土“作家，尤其是知名作家，有责任支持那些表现出智慧力、创造力和组织力的本土出版商，因为这类出版商的存在最终也符合作家的利益”[43]。阿契贝所谓的作家、出版商和读者的三方互动实际上构成了非洲文学的“内容平面”，那么我们该如何理解现实的“内容平面”与符号的“表达平面”之间的关系呢？按照西方自柏拉图以来的“镜像”论或再现主义文艺观，“内容平面”自然从属于“表达平面”，即“表达平面”作为某种镜像表现“内容平面”中的本源性存在。在德勒兹看来，这就

[39] Ibid., p. 110.

[40] 转引自 Charles R. Larson, *The Ordeal of the African Writer*, London and New York: Zed Books, 2001, p. 63.

[41] Rosemary George, *The Politics of Home*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1996, p. 119.

[42] Chinua Achebe, *Morning Yet on Creation Day: Essays,* Garden City, NY: Anchor Press, 1975, pp. 110-111.

[43] Ibid., p. 111.

是结构主义语言学公设的问题所在，也是他提出后结构主义语言学（即“新语用学”）的要义所在。德勒兹矛头所向的正是某种能指的专制及其背后隐含的主体的暴力：

> 我们认为能指一无所用……如果我们对能指的批评还不够清晰，那是因为能指从某种意义上说可谓无所不在，将一切都往回投射到一部过时的写作机器之上。能指与所指之间无处不在的狭隘对立中弥漫着伴随写作机器出现的能指的帝国主义。一切都诉诸文字。这正是超编码的专制原则。我们的意思是：这是（书写时代）大暴君的符号，虽然他逐渐退去，但在身后留下了一片整齐划一的领地，领地被分解成微小的元素，以及元素之间有秩序的关系。这至少能够解释符号的专制、恐怖和破坏等特性。[44]

德勒兹所谓能指的专制就是“表达”的专制；而由此角度，文学批评中的“文本中心主义”的种种话语也表现出类似的专制和暴力。当然，文学批评决不能脱离文本或文学作品本身，否则这样的批评就不能称为文学批评；但是文学批评也要避免落入文本中心主义的窠臼，建立某种文本的霸权地位，也即“表达平面”对“内容平面”的等级结构。所谓“同样的历史和社会连续体”正是一部德勒兹意义上的“抽象机器”。乔姆斯基及其追随者们所建立的是纯粹语言的抽象机器，而德勒兹认为这样的机器不是抽象过度，而是不够抽象，因为它被局限于“表达平面”，预设的只是语言活动的共相（universals）。而真正的“抽象机器”，诚如阿契贝所谓非洲文学的历史和社会连续体，无法割裂“表达平面”和“内容平面”，应该是二者的某种动态“配置”。德勒兹对“卡夫卡机器”的描述有助于我们理解“内容平面”与“表达平面”的关系：“进入或离开机器，在机器内，在机器周边徘徊，走近机器——这些都仍然是机器本身的组成部分：这些都是欲望的状态，不受任何诠释的制约。”[45] 在此，德勒兹文学研究中的这两个平面或两种配置是平行或互为因果（reciprocally determined）关系，彼此之间毫无优势可言，任何一方也绝不是对方的“再现”。二者相互混合缠卷，难舍难分，共同“图绘”，而绝非复制什么。下面，我们从庞杂的历史文献中梳理出了阿契贝文学出版活动的几个阶段，从中可以看到阿契贝的出版活动配置非洲文学机器，绘制非洲小民族文学图谱的独特功能。

四、小民族文学的政治性与阿契贝出版事业的起步阶段

政治性是德勒兹赋予小民族文学的三大特征之一。与大民族文学（major literature）关注婚姻、家庭等“个人事务”（individual concerns）相反，小民族文学“被压缩的空间”

[44] Gilles Deleuze, *Pourparlers,* Paris: Minuit, 1990, p. 43.

[45] Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, D. Polan trans., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 7.

（cramped space）迫使个人的爱憎直接与政治挂钩。换言之，小民族文学的政治性迫使“表达平面”与“内容平面”之间的相互解域，正如卡夫卡以“昂首”解域“垂头”，以“纯粹的音乐强度”解域“画像－照片”的记忆。在学生时代，阿契贝便凭借校园刊物开始崭露头角。大学的刊物为尼日利亚作家早期的文学训练提供了重要的平台，很多日后蜚声文坛的尼日利亚作家在其文学事业的起步阶段都为这类刊物投稿，包括短篇故事、诗歌和评论文章等。其中一些曾担任名噪一时的校园刊物的编辑。例如，渥莱·索因卡曾担任《鹰报》（*The Eagle*）编辑；诗人约翰·佩珀·克拉克（John Peper Clark）曾担任《灯塔》（*The Beacon*）编辑，还创办了一份诗歌杂志——《号角》（*The Horn*）；文学评论家迈克尔·埃克如（Michael Echeruo）曾任《大学生天主教徒》（*Catholic Undergraduate*）的副主编。阿契贝也是其中的佼佼者。他曾为《乌穆阿希亚政府学院杂志》[46] 最早的学生编辑之一；之后，他又担任伊巴丹学生会（Ibadan Students’Union）正式会刊《大学先驱报》的编辑，《大学先驱报》是第一份在非洲大陆英语地区完全由大学生主办的高质量刊物。阿契贝上任后，一改刊物过于严肃沉闷的风格，刊登了风格较为轻松的诗歌等作品。例如，他本人就在该刊上发表过一首幽默的打油诗：

There was a young man in our Hall
Who said that because he was small
His fees should be less
Because he ate less
Than anyone else in the Hall.[47]
（大厅中有一位年轻人，
声称自己身材矮小，
应该餐费更少，
因为他比饭厅中的任何人，
吃的都少。）

此外，阿契贝还在《大学先驱报》上发表了一些评论文章和短篇故事，其中可以看出短篇故事《新旧秩序的冲突》[48]（*The Old Order in Conflict with the New*）与日

[46] 后更名为《乌穆阿希亚》（*Umuahia*）。
[47] Chinua Achebe, “There Was a Young Man in our Hall”, *The University Herald*, Vol. 4, No. 3 (1951-52), p. 19.
[48] Ibid., pp. 12-14. This story was reprinted in Achebe’s *The Sacrificial Egg and Other Short Stories* (Onitsha, 1962) under the title “Beginning of the End”, and in his *Girls at War and Other Short Stories* (London, 1972) as “Marriage is a Private Affair”.

后的《瓦解》之间的某些关联。第二年，阿契贝辞去主编职务，但仍担任编委会顾问。正如著名的阿契贝研究专家伯恩斯·林德福什所说，“这些以及其他校园出版物有力地激励了学生的文学活动，在尼日利亚一些最富才能的大学生中保存了写作的愿望和责任。”[49] 通过学生时代参与的这些校园刊物的编辑活动以及关联的创作活动，阿契贝广泛参与了文学活动，接触到了不同的思想潮流，培养了捕捉新思想新思潮的能力。可以毫不夸张地说，大学时代的办刊经历帮助阿契贝逐渐登上了文学舞台。自此以后，阿契贝与出版业的紧密合作和频繁互动贯穿了其一生。下面，我们讨论阿契贝在大学执教期间的办刊经历。

1971—1972 年，阿契贝在尼日利亚大学任教期间主编了一份激进的校园刊物《恩苏卡领域》。1971 年，H. C. 科迪林耶（H. C. Kodilinye）教授成为位于恩苏卡（Nsukka）的尼日利亚大学的副校长。阿契贝对以其为首的学校行政部门极为不满，于是决定创办另一份杂志，名为《恩苏卡领域》，口号为“摧毁、无畏、猛烈、真实”（Devastating, Fearless, Brutal and True）。阿契贝成为主编，还设有副主编、发行经理、财务经理等职位。由于当时学校的教职人员对于这位校长的专横跋扈三缄其口，敢怒而不敢言，因此这份刊物在学校内部起到了监督作用。

在第一期的编者评论中，阿契贝说道：“越来越多的有思想的人对于我们大学的定位、重点领域和表现提出质疑，我们知识分子的声誉每况愈下，而且事实也的确如此……正是在这样的时刻《恩苏卡领域》问世了。”对于在大学这个“封闭的城堡”中，腐败、庸俗、偏袒、帮派等乱象打着学术的“幌子”大行其道，评论给予了谴责。因此，“《恩苏卡领域》致力于同这些罪恶展开彻底的斗争，热切地期望我们大学的领导层能知耻思变，转而在国家的社会生活中扮演正确的表率角色。”[50] 刊物第一期的内容践行了刊物提出的口号，阿契贝的评论点名批评了生活奢华的副校长对 15 位无处栖身的助教视而不见，对教师和学生普遍的窘境熟视无睹。评论还对副校长的儿子在不具备资格的情况下获聘法律系讲师进行了谴责。可见，阿契贝这个阶段的办刊经历更多表现出对现实的关注和批判，尤其是对他所置身其中的高等教育借助其主编的刊物发表评论。这里，我们不妨了解一下阿契贝所选登的一些文章的大致内容。

伊科纳·齐默罗（Ikenna Nzimiro）的文章指出，尼日利亚的大学必须面对尼日利亚的国情，呼吁高素质的尼日利亚学者担任重要的职位。他最后指出，聘用国外的学者应该“依据学术水平，而非出于新殖民主义心态依据其种族背景。在制定对外政策

[49] Bernth Lindfors, “Popular Literature for an African Elite”, *The Journal of Modern African Studies*, Vol. 12, No. 3 (Sep. 1974), pp. 471-486.

[50] Editorial, *Nsukkascope*, 1 (1971), pp. 1-4.

时，我们要确保这些政策不是逆向的种族主义。国家高校委员会（National University Commission）已经发出警告并相信本地化是可能的，在肯定大学的国际价值的同时，对于国家的安全和荣誉存在的负面影响我们不能俯首帖耳。”[51]

齐米尔·伊科库（Chimere Ikoku）的文章揭露了大学更为惨淡的现状。他指出，化学、生物化学、微生物学和制药学等系科需要实验楼和实验器材，另外由于学生人数众多，本来就已经捉襟见肘的住宿条件更加恶化。此外，水电供应的短缺使得问题雪上加霜。他建议通过设立重建和发展委员会来确定大学发展的重点和必需的基础设施。他坚持认为委员会应该提出有效的举措来建立实验室和提供基本的研究设备。[52]

同期刊登的文章《一位初级讲师的困境》（“The Plight of a Junior Lecturer”）印证了伊科库的观点。文中提到由于住宿设施缺乏以及学校管理层的漠视，一些教师遭遇了极大的困境。在文章最后的编者按部分，阿契贝写道：“很高兴得知学校已经为这些教师找到了部分宿舍，但我们认为他们不应该遭遇这种痛苦的经历。我们同时认为尼日利亚大学教师学术联盟（University of Nigeria Academic Union of Teachers）应该介入这方面的事务。惟其如此，我们才能打破每个人为自己的权益孤军奋战或者通过午夜帮派首脑的密谈获得帮助的野蛮传统。”[53] 可见，阿契贝主编的《恩苏卡领域》致力于干预和介入大学的管理和运营，发挥了监督作用。

1972 年 1 月，《恩苏卡领域》的第二期出版，共 70 页，比起第一期的 33 页内容大为增加。阿契贝对于刊物的成功创办并未沾沾自喜，而是保持了清醒的头脑和进取的愿望。在该期的编者评论中，阿契贝写道：“我们不会说我们希望《恩苏卡领域》的问世无人知晓——这不是诚实的说法——我们也不指望因此彗星陨落。我们欣慰地注意到，我们已经引起了众人的兴趣，很多人对我们表达的支持使我们深受感动……自从《恩苏卡领域》第一期出版后，校园里发生了一些积极的变化。我们并不希望因此而广受好评（这对我们毫无意义），也不会沾沾自喜，因为还有很多工作要去完成。”[54] 该期文章秉持刊物的宗旨，继续关注教育改革。在《聘用、晋升和教师发展：新视角的需要》（“Appointments, Promotions and Staff Development: The Need for a New Look”）一文中，齐米尔·伊科库就如何改善大学的聘任和晋升制度进行了分析并提出了建议，而 E. N. 俄彼艾切纳（E. N. Obiechina）和伊科纳·齐默罗研究了大学计划推行的学院制度，他们仔细分析了副校长宣布的相关文件，指出当前首要的任务是提供必要的基础设施。在短文《四类大学知识分子》（“Four Types of University Intellectuals”）中，伊科纳·齐默

[51] Ikenna Nzimiro, “Universities, How International Are They?”, *Nsukkascope*, 1 (1971), pp. 5-9.
[52] Chimere Ikoku, “Where Are the Laboratories”, *Nsukkascope*, 1 (1971), p. 22.
[53] Editor’s note to Anon, “The Plight of a Junior Lecturer”, *Nsukkascope*, 1 (1971), p. 22.
[54] Editorial, *Nsukkascope*, 2 (1971/2), pp. 1-5.

罗提出了进步派（the Progressives）、保守派（the Conservatives）、平庸派（the Intellectual Ordinary Men）和自由派（the Liberal Academics），并说明了他们各自的特征。他认为人数极少的进取型知识分子具有学术勇气，能够弘扬科学并捍卫真理。第二期的出版巩固了阿契贝作为一名有胆有识的编辑的声誉，标志着阿契贝作为一名编辑逐渐成熟。

以上经历为阿契贝日后创办和编辑专门的文学刊物作了很好的铺垫和操演。对大民族文学而言潜滋暗长、可有可无的东西，在小民族文学中则公之于光天化日之下；那些对少数人而言稍纵即逝的趣事，在此对所有人而言是生死攸关的大事。[55] 卡夫卡的这番表述恰恰为阿契贝早期的办刊经历作了一个精辟的注解，也有助于我们理解两个“平面”在文学机器配置中的相互关系。德勒兹在论述小民族文学的政治性时提出了小民族文学“被压缩的空间”迫使文学与政治关联。对于“被压缩的空间”的内涵，德勒兹语焉不详。但本质而言，小民族文学的政治性根本源自其外部性导致的不断生成，使文学与其外部空间产生异质性链接，因此文学的外部政治性实际上就是文学的内部属性，也即卡夫卡所说文学成为所有人关注的“生死问题”。回到非洲文学，阿契贝早期的办刊活动典型地表现了这样一种异质性生成模式，他试图以“出版机器”生成的“游牧”式写作，有力地介入和干预了非洲高等教育的“王权政治”霸权。

五、小民族文学的解域性与阿契贝出版事业的高峰

如果说从阿契贝早期办刊经历中，我们看到了非洲文学中的“表达平面”对于“内容平面”的干预，那么此时则出现了新的变化——阿契贝更加强调非洲文学“表达”的解域问题，以“声音”的强度解域“相片”的辖域。也即，在继续强调文学的政治功用的同时，政治性也对文学本文施加影响。1971 年，阿契贝决定创办一份刊物，来加强对非洲文学的讨论。这份名为《奥基凯》的刊物被誉为“非洲最好的文学刊物”[56]。以下是有关这份刊物的评论：

> 人们普遍感到有必要对非洲文学的标准给予某种形式的定义。当非洲形式上的政治独立进入第二个十年时，作家与社会的相关性问题似乎比十年前的兴奋期需要更细致更迫切的关注。
>
> 《奥基凯》将以创造性工作和准确的评论努力回答这些相关问题。它将重点关注新的实验性作品，因为它认为在形式和内容上非洲文学仍在摸索过程中，

[55] Franz Kafka, *The Diaries of Franz Kafka: 1910-1923*, Max Brod ed., Harmondsworth: Penguin Books, 1964, p. 150.

[56] Bernth Lindfors, “Africa and the Novel Prize”, *World Literature Today*, Vol. 62, No. 2 (1988), p. 223.

还处于创作的早期，正朝着自我实现的目标努力。[57]

日后，阿契贝认为创办这份刊物是为了“确保我们的境遇能被倾听，说明这种文化有能够贡献给世界的东西。虽然存在着其他的文化形态、其他态度和其他观察世界的方法，但我们所拥有的是自己的文化，并有义务呈现其价值。”他还强调“世界由不同的民族和文化组成，所有的人无论生存环境如何有限，都在不停地劳动和创造。世界如果不能对此有所认识，不能寻找不同文化的独特优势，就会因此受损。”刊物的生存也面临了巨大的障碍和困难，因为“刊物创生于肉体上和精神上饱受战争和失败摧残的土地，其疗治战争创伤的希望遭到了联邦政府的嘲讽，他们虽然打着和解的口号，却施行惩罚性的经济和金融政策。除此极为恶劣的环境，这份初生的刊物还必须与世界范围的经济危机斗争，经济危机使得各地的文学刊物纷纷停刊。”[58] 阿契贝主编的《奥基凯》第 1 期于 1971 年 4 月出版。编委会成员都是著名的非洲作家，包括 E. N. 俄彼艾切纳、迈克尔·埃克如、乌利·贝耶尔（Ulli Beier）、罗马纳斯·埃古都（Romanus Egudu）、沃莱·索因卡、褚库埃麦卡·艾克（Chukwuemeka Ike）、伯恩斯·林德福什（Bernth Lindfors）和爱德华·布拉思韦特（Edward Brathwaite）。阿契贝在该期发表了三首诗作《问题》（*Question*）、《非承诺》（*Non-Commitment*）、《秃鹫》（*Vultures*）和一个短篇故事，反映了他独特的创作风格，同时也为刊物定下了基调。

这份文学刊物依然延续了阿契贝一贯对于非洲现实的关注和批判。例如，《复仇的债主》（*The Vengeful Creditor*）讲述了一个穷苦的女孩维罗妮卡为雇主埃莫耐克先生照看孩子，埃莫耐克许诺一旦孩子“长大一点会走路的时候”，就送她去读书。然而，这个许诺却被雇主抛诸脑后，绝望的维罗妮卡为了能去学校读书而让孩子喝下红墨水，致其死亡。埃莫耐克一家发现后将维罗妮卡解雇，女孩读书的愿望落空了。这个故事讽刺了妄自尊大、投机取巧和自私之人，而这些正是导致“内战”爆发的原因，因此是个发人深省的故事。数年之后，多纳图斯·恩沃加（Donatus Nwoga）中肯地评价了这份刊物，认为它“实现了一位著名作家的合理愿望，即为新一代的非洲作家提供一个媒介，来表达他们的才华。齐诺瓦·阿契贝虽然当时还年轻，却扮演了一位智慧的伊博族长者的角色，为后辈创造了一个超越他们前辈的环境。”[59] 1971 年 11 月，《奥基凯》第 2 期出版。阿契贝发表了短篇故事《国泰民安》（*Civil Peace*），描述了“内战”结束后暴力横行、生活无定的社会乱局。故事的主角乔纳森·伊瓦格布（Jonathan Iwegbu）以及他的妻子和三个孩子在战争中幸存，尽管战后家里遭到窃贼的洗劫，房舍破败不堪，但依旧

[57] Chinua Achebe, “New Publications”, *Research in African Literatures*, Vol. 62, No. 2 (Spring, 1971), p. 91.

[58] Chinua Achebe, “The *Okike* Story”, *Okike*, 21(1982), pp. 1-5.

[59] Donatus Nwoga ed., *Rhythms of Creation: A Decade of Okike Poetry,* Enugu: Fourth Dimension Publishers, 1982.

持有乐观的生活态度。阿契贝不仅歌颂了战争中的人们坚韧不拔的精神，同时揭发了战争导致暴行的肆虐。1972 年，《奥基凯》的第 3 期出版。9 月出版的《奥基凯》的作者包括：杰拉尔德·摩尔（Gerald Moore）、弗朗西斯·温德姆（Francis Wyndham）、爱德华·布拉思韦特、科拉佩茨·格希特希尔（Keorapetse Kgositsile）、昆西·特鲁普（Quincy Troupe）、E. N. 俄彼艾切纳、内森·恩卡拉（Nathan Nkala）、J. 卡瑞阿拉（J. Kariara）和约翰·海恩斯（John Haynes）。值得关注的是，本期发表了三位年轻的尼日利亚作家的作品：奥斯蒙德·埃内科维（Osmond Enekwe）、马克斯韦尔·恩瓦格布索（Maxwell Nwagboso）和欧迪亚·奥菲曼（Odia Ofeimun）。正是在阿契贝的帮助下，欧迪亚·奥菲曼尚在默默无闻时就能发表作品，使文学界和学术界更快地发现和认可这位年轻的诗人。由于阿契贝的编辑工作，《奥基凯》获得了广泛的认可和赞誉。南非作家伊齐基尔·姆法莱勒（Ezekiel Mphahlele）称之为“制作精美的刊物”，有着“极好的版式”和“鲜活生动的文学材料”。另一位南非诗人丹尼斯·布鲁特斯（Dennis Brutus）评论道：“我们需要大量更多的如此质量的文学素材，它值得更多的人去了解。”英国作家及英国广播公司（BBC）节目主持人爱德华·布利申（Edward Blishen）更是激动地认为该刊物有“充分的理由”使读者“心潮澎湃”。尼日利亚的《泰晤士日报》（*Daily Times*）更是认为《奥基凯》应该成为“非洲作家的标尺”。[60] 阿契贝在《奥基凯》第 3 期发表了诗歌《贝宁之路》（*Benin Road*）和短篇故事《糖婴》（*Sugar Baby*）。故事以战争为场景，讽刺了毫无节制的欲望。主人公克莱图斯对于糖有着无法抗拒的欲望，以致终于失去自己的女友。故事中的叙述者麦克穿梭于情节之中，展现了人物的毫无节制以及克莱图斯为了糖而表现出的卑微。一个缺乏道德的社会呈现出单一的整体形象。

1973 年《奥基凯》成功移师马萨诸塞州。当年 12 月，第 4 期出版。1974 年 12 月，阿契贝出版了《奥基凯》第 6 期，发表了一篇秦维祖·伊贝奎（Chinweizu Ibekwe）、翁乌谢科瓦·杰米（Onwuchekwa Jemie）和伊海舒库·马杜布伊凯（Ihechukwu Madubuike）合作完成的文章《走向非洲文学的去殖民化》（“Towards the Decolonization of African Literature”）。文章开宗明义：“尼日利亚英文诗歌的创作手法是失败的。尽管各方好评如潮，但大多数创作者表现出令人惊愕的问题，例如老套的、佶屈聱牙和毫无乐感的语言；含混不清和令人费解的遣词造句，充斥着外国舶来的意象；与非洲的口头诗歌传统的疏离……”[61] 他们批评了 J. P. 克拉克（J. P. Clark）、克里斯托弗·奥基博、渥莱·索因卡和迈克尔·埃克如的一些诗歌作品。文章指出，非洲口头文学传统的引入能够提升现代非洲诗歌的创作。这篇文章影响深入而持久，越来越多地被非洲的其他刊物和高等教育界所引用和引述。自此之后，非洲的文学批评与过去产生了某种断裂，可谓焕然

[60] See inside cover, *Okike*, 1 (1972); also *Okike*, 5 (June 1975), p. 85.

[61] Chinweizu Ibekwe, *Okike*, 6 (1974), p. 11.

一新。

1978 年，阿契贝全力投入到《奥基凯》的编辑与出版工作。1978 年 4 月出版的第 12 期的“编者评论”指出：“我们把《奥基凯》从马萨诸塞州的阿默斯特撤离，又搬迁至尼日利亚的恩苏卡，其间碰到了很多实际的问题，因此我们的杂志出版比计划几乎拖延了一年。我们真诚向大家致歉。虽然出现了暂时的困难，但回到祖国是很好的，想到我们的杂志在自己的土地上将健康持续发展，我们就心潮澎湃。”[62] 在本期刊物上，阿契贝发表了《衣衫褴褛的美国年轻人》（*The American Youngster in Rags*）一诗，该作品源自作者近期在美国的见闻。一些美国年轻人生活过于安逸，于是去穷人那里寻找别样的新奇经历。阿契贝在诗中指出穷人的境况不应该成为戏仿和嘲弄的对象。1979 年 1 月，《奥基凯》杂志第 13 期表现了阿契贝对于教育问题的关注，该期还包括一本教育增刊。刊物的“编者评论”指出，刊物“试图延展其兴趣和责任，以专门面对年轻的、在校读书的和接受了教育的读者，对他们而言，文学日益成为噩梦似的科目，使得那些备受压迫的授课教师和惊恐万状的学生处于恐怖之中。”因此，增刊的出版正是为了“在我们初等教育阶段之后的教育机构中努力加强正规的文学教育。”[63] 1981 年 6 月，为纪念已故安哥拉诗人和总统阿戈什蒂纽·内图（Agostinho Neto），《奥基凯》出版了第 18 期专刊。阿契贝虽与阿戈什蒂纽·内图素未谋面，但对其死讯触动很大，专为此纪念专刊写下了《阿戈什蒂纽·内图》（*Agostinho Neto*）一诗。该诗最后一节写道：

Neto, I sing your passing, I
Timid requisitioner of your vast
Armoury's most congenial stories.
What shall I sing? A dirge
Of gloom? No, I will sing tearful songs
Of joy; I will celebrate
The man who rode, a trinity
Of awesome fates to the cause
Of our trampled race!
Thou healer, soldier and poet!
（内图，我为你的离去歌唱，
你那些最贴切的故事是巨大宝库，

[62] Chinua Achebe, *Okike*, 12 (April 1978), p. v.
[63] Emmanuel Obiechina, Editorial, *Okike*, 13 (1979), pp. v-vii.

我在其中谦恭地探求。

我该唱什么呢？悲伤的挽歌？

不，我要含泪唱起快乐

之歌。我要歌颂

他经历了三重苦难命运，为我们这个

饱受践踏的种族奔走！

你是医者、斗士、诗人！）

1981 年 6 月，阿契贝作为英联邦艺术组织（The Commonwealth Arts Organization）执行委员会成员访问了英国，在英国各地举办了一系列的读书会和讲座。在英国访问期间，阿契贝在剑桥大学接受了牙买加小说家和记者林赛·巴雷特（Lindsay Barrett）的专访，并应邀对《奥基凯》杂志的办刊宗旨和影响发表评论。阿契贝认为一份杂志“不宜发号施令，而应该提供一个讨论的论坛，我们在此方面是相当活跃的。杂志为新作家提供了论坛。我很高兴地提到一些作家，他们正是在我们的杂志第一次发表作品，或者说第一次看到了希望的曙光。”他还认为这个刊物提供了一个“讨论文学背后的思想”的环境。[64] 从 1981 年年底，阿契贝有更多的精力投入《奥基凯》杂志，并新出版了独立的《奥基凯教育副刊》（*Okike Educational Supplement*）。

1982 年 4 月 29 日，在尼日利亚大学的继续教育中心举办了《奥基凯》杂志的 10 周年庆典。出席庆典的嘉宾包括杂志的赞助人亚历克斯·埃科乌艾姆（Alex Ekwueme）博士和尼日利亚联邦共和国副总统。庆典活动包括推出几本为《奥基凯》编写的书籍。从杂志已出版的诗歌和短篇故事中分别选编出了《创作的节奏：奥基凯十年诗集》（*Rhythms of Creation: A Decade of Okike Poetry*）和《非洲创作：奥基凯十年短篇故事集》（*African Creations: A Decade of Okike Short Stories*）。其中，后者的主编 E. N. 俄彼艾切纳在选集的前言中描述“手稿如何源源不断地涌入这份新杂志主编的办公室”，结果“十年之后，收获的文学成果，无论在种类、新颖性和见解深度等方面，构成了非洲文学界最为显著的现象”。[65] 1986 年年底，阿契贝认为《奥基凯》杂志已经能够正常运营，无须他的直接参与，于是决定辞去主编职务，由一直担任助理主编的奥西·欧诺拉·埃内科维（Ossie Onuora Enekwe）继任。

这段史料中有关非洲文学作品本身解域性特征的材料并不多，但我们还是要强调阿

[64] Lindsay Barrett, “Giving Writers a Voice: An Interview with Chinua Achebe”, *West Africa*, 22 (June 1981), p. 1406.

[65] E. N. Obiechina, “Preface”, *African Creations: A Decade of Okike Short Stories,* Enugu: Fourth Dimension Publishers, 1982.

契贝出版活动在此时推动了非洲文学中“实验性作品”的繁殖，推动其在形式和内容上的革新。此时的文学批评界开始提出了“非洲文学的标准”这一问题。类比卡夫卡所谓以德语写作的不可能，此时的非洲英语文学也发现了以英语写作的不可能，即“老套的、佶屈聱牙和毫无乐感的语言”“含混不清和令人费解的遣词造句”“充斥着外国舶来的意象”愈发受到质疑，而“非洲的口头诗歌传统”“鲜活生动的文学材料”、新的“诗歌的创作手法”等成为解域非洲文学的重要标记。难怪此时的评论界认为，“在种类、新颖性和见解深度等方面”，阿契贝的《奥基凯》构成了非洲文学界最为显著的现象，成为“非洲作家的标尺”。

六、小民族文学的革命性与阿契贝的儿童文学出版

小民族文学是一个缺乏“大师”的文学环境，缺乏歌德式的文学巨匠号令天下。因此，单个作家的“表达”就已经构成了集体行动，具有了政治性；或者说，政治领域“污染”了所有的“表达”。在此方面，卡夫卡尤其强调了“集体和民族意识”在“外部生活”（external life）中是不活跃的，总是处于“垮塌”（break-down）的过程。因此，小民族文学肩负起了某种现实政治所缺乏的、建构未来社会的功能，即某种朝向未来的革命性。对阿契贝的成长历程较为熟悉的人都了解他与西方出版商的不解之缘，而他对西方出版机构的批判性反思可能是由四岁女儿引发的。阿契贝的女儿基内洛四岁时突然说自己的皮肤不是黑色，而是棕色，这引起了阿契贝的警觉和忧虑，并开始寻找其中症结所在。最后，他发现问题出在那些“价格昂贵，色彩鲜艳的儿童书籍，它们都进口自欧洲，摆放在拉各斯高档超市的显要位置”[66]。阿契贝在这些书中读到的并非所谓“现代文明的福音”，而是“居高临下，甚至咄咄逼人”。他从中发现了欧洲人非洲叙事的另一个流行的主题，即非洲人往往将到来的欧洲人奉若神灵。其中有不同的衍生主题，阿契贝复诉了其中一个“卑劣”的故事，大致意思为：一个夏日，一个白人男孩在放风筝。风筝越飞越高，碰巧被一架飞过的飞机带走了。风筝随着飞机飞过城市、海洋和沙漠，最终落在了一个丛林中的非洲村落的一棵椰树上。一个正在树上采摘椰果的黑人男孩看见了这个奇怪可怕的东西，惊叫一声，几乎跌落。随后赶来的男孩父母和邻居同样惊恐不已，战战兢兢，于是他们请来了村里的巫师。在奉上祭品和念诵祷文后，巫师派人上树恭敬地将风筝取了下来，送至村里的神庙。在那里，风筝被奉作神物，供奉至今。阿契贝认为这是“众多来自国外，包装精美的读物中最具戏剧性，对我们的孩子而言却可谓用心险恶的书，而孩子的父母可能将这些书作为生

[66] Chinua Achebe, *The Education of a British-Protected Child: Essays*, New York: Alfred A. Knopf, 2009, p. 69.

日礼物送给他们”[67]。此时，阿契贝对于西方出版物华丽的外表下所隐含的意识形态偏见才幡然醒悟。当剑桥大学出版社尼日利亚分社的代表克里斯托弗·奥基博邀请他撰写儿童读物时，他立刻意识到了这项工作的必要性和紧迫性。这样，阿契贝的第一部儿童文学作品《希克与河流》（*Chike and the River*）于 1966 年出版。他把这本书送给了女儿以及侄儿和侄女们。至此，阿契贝的儿童文学出版活动的革命性落脚于培养未来非洲社会的公民，以达至变革的政治目的。

尼日利亚内战爆发后，阿契贝为躲避种族屠杀而逃离拉各斯，回到了尼日利亚东部地区。1967 年，阿契贝与尼日利亚诗人克里斯托弗·奥基博商议后，决定在尼日利亚南部城市埃努古（Enugu）创办一家出版社。对于创办出版社来说，阿契贝具有知名作家的影响力、海因曼出版社的编辑经验以及在电台积累的管理经验，而克里斯托弗·奥基博则曾任剑桥大学出版社在西非的代表，因此熟悉出版行业的业务流程和运作方式。出版社取名“城堡出版社”（Citadel Press），对此阿契贝这样解释道：“这个名字出自城堡的想法——你在危险中逃离异域，回到家乡，来到你的城堡。”[68] 阿契贝希望按照自己的文学兴趣运作这个出版社。主要的出版对象是创作儿童文学的非洲作家，以此来鼓励本民族口头文学的探索和创作。尽管当时政局动荡，且每况愈下，但城堡出版社的征稿启事还是吸引了不少投稿人。其中，毕业于伦敦大学的尼日利亚人约翰·翁耶科威尔·伊柔刚奇（John Onyekwere Iroaganachi）投来了一本儿童文学作品，名为《狗是如何被驯服的》（*How the Dog was Domesticated*）。阅读稿件后，阿契贝决定录用出版。在编辑过程中，阿契贝对作品进行了较大的改动。他是这样描述编辑过程的：“它（指作品）摄住了我的想象力，因此处于不断的变化当中。如同执念一般，当我修改至最后，它已经完全变成了另一个故事。”[69] 阿契贝通过对作品的修改，使作品更好地反映了伊博族哲学思想的精髓，同时使其具有更加广泛的寓意。此外，根据儿童这一目标读者群的特点，他在对话、叙事结构、文化概念和伦理道德等方面进行了修改。因此，修改后的故事颇具道德教化功能：围绕修建遮风挡雨的庇护所，森林里的动物们展开明争暗斗，最终庇护所的拆毁标志了动物之间和睦团结关系的解体，大森林不幸被分裂和残杀所统治。正如故事的结尾所言，“如今动物们不再是朋友，而成了敌人。他们之中的强者开始攻击和杀戮弱者”[70]。经阿契贝修改加工后的作品显然具有了象征意义和现实指向，影射种种分裂行径最终导致了尼日利亚内战以及国家的分裂动荡。这个例子恰好说明阿契贝带着文学家的敏锐嗅觉，以出版家的角色促成了

[67] Ibid., p. 70.

[68] Jonathan Cott, “Chinua Achebe: At the Crossroads”, in *Pipers at the Gates of Dawn: The Wisdom of Children's Literature*, Jonathan Cott ed., New York: Random House, 1983, p. 183.

[69] Ibid., p. 180.

[70] Chinua Achebe and John Iroaganachi, *How the Leopard Got His Claws*, Enugu: Nwamife, 1972.

与作家、读者之间的“有机互动”，“富于想象力”地抓住了伊博族文学和哲学的“地方的特征”，共同回应了非洲社会动荡“所带来的可能和风险”。

阿契贝除了亲自从事出版活动外，还支持其他本土出版家。1971 年，在阿契贝的支持下，阿瑟·恩宛克沃（Arthur Nwankwo）和塞缪尔·伊费基卡（Samuel Ifejika）在埃努古创办了一家新的出版社——恩瓦弥非图书公司（Nwamife Books）或恩宛克沃 – 伊费基卡公司（Nwankwo-Ifejika），阿契贝受聘为董事。3 月，该公司出版了短篇故事集《局内人：尼日利亚战争与和平的故事》（*The Insider: Stories of War and Peace from Nigeria*）。其中，阿契贝的《疯人》（*The Mad Man*）以隐喻和讽刺的手法表现了过去岁月中的丑恶。恩瓦布是一个有头有脸的人，一天正在小河里洗澡，不料一个疯子拿走了他的衣服。恩瓦布勃然大怒，立刻追赶这个疯子，冲入了一个市场。然而，恩瓦布的随从却以为市场里有神秘力量将恩瓦布引入其中。一阵骚动过后，一个骗子开始诅咒恩瓦布，使得自己名声大振。阿契贝以此讽刺了所谓“现实”的可靠性。同年，阿契贝的诗集《当心，我心爱的兄弟》（*Beware, Soul Brother*）也由该公司出版。出版商视之为新的开端：“阿契贝的新书总会成为一个文学事件。但过去的五年里，他一直默默无闻——那些尼日利亚危机和内战的岁月。现在他用以往从未使用的声音再次发声——诗歌的声音。这些写就于战争期间及之后不久的诗作淋漓尽致地展现了一位敏感作家的苦痛。这些诗歌很少谈及战争，但都打上了战争带来的痛苦和悲剧的烙印。我们可以料想，阿契贝的诗歌如同 1958 年的小说一样将成为文学里程碑。”[71] 1972 年，恩宛克沃 – 伊费基卡公司更名为恩瓦弥非出版公司（Nwamife Publishers），出版了阿契贝与约翰·翁耶科威尔·伊柔刚奇合作完成的《豹是如何获得脚爪的》（*How Leopard Got His Claws*）。当时北欧国家对于这个战乱中的非洲国家普遍抱有同情的态度，因此阿契贝后来联系了几位挪威朋友，他们对比夫拉（Biafra）颇感兴趣，并直接促成了“一家挪威公司出版这部作品，他们还委托了挪威最优秀的儿童故事插图画家创作插图。后来该书在挪威印刷，但却是在尼日利亚出版的。”[72] 阿契贝以该书在尼日利亚的出版表达了对于非洲本土出版机构的期待，期待他们成为出版切合时代呼声的作品的先锋。1977 年，阿契贝在尼日利亚埃努古的第四维度出版社（Fourth Dimension）出版了两部儿童作品——《笛子》（*The Flute*）和《鼓》（*The Drum*）。阿契贝曾在 1987 年津巴布韦国际书展上呼吁严肃的非洲作家挽救非洲儿童，至少应该写出两个适合他们的故事。之后，恰卡瓦出版社（Chakava）推出了非洲语言的儿童读物，接着又推出了英文的儿童读物。

德勒兹指出：“正是文学能够力排怀疑并产生积极的凝聚力（solidarity）；如果作

[71] Publishers’ back cover blurb, *Beware, Soul Brother and Other Poems,* Enugu: Nwankwo-Ifejika, 1971.

[72] Jonathan Cott, “Chinua Achebe: At the Crossroads”, in *Pipers at the Gates of Dawn: The Wisdom of Children’s Literature,* Jonathan Cott ed., New York: Random House, 1983, p. 181.

家处于其脆弱社会的边缘，或者完全置身其外，这使得作家完全有可能表述一个潜在的别样社会，并创造手段来培育别样的意识、别样的情感。”[73] 儿童文学出版的对象是未来非洲社会的公民。从前文可知，阿契贝倾力投入这项事业时已明确意识到写作或出版的对象是儿童读者。在阿契贝创作和出版的儿童文学作品中，无论是动物之间的互相杀戮，“疯人”中的虚幻现实，还是诗集中的战争魅影都试图在培养非洲未来公民的新“意识”、新“情感”，在配置一部“未来的革命机器”（revolutionary machine-to-come）。

七、阿契贝的出版活动与小民族文学的理论意义

从以上对阿契贝出版活动的史实梳理和分析中，我们可以就小民族文学理论对于非洲文学研究的意义得出哪些结论呢？上文借用德勒兹的理论分析了阿契贝出版活动的特性。那么，阿契贝的出版活动又如何体现或反映了小民族文学的集体价值呢？这里，我们需要引入德勒兹于 1933 年发表的有关“微观政治”（micropolitics）和“节段性”（segmentarity）的概念。德勒兹认为，所有的社会和个体都同时被两种节段性所渗透：第一种是原始的平滑的节段性，是分子的（molecular）；而第二种则是现代的僵化的节段性，是克分子的（molar）。德勒兹在《卡夫卡：走向小民族文学》中明确指出，小民族作家的写作必然是政治的。[74] 但实际存在着两种政治，即宏观政治和微观政治。那么小民族文学的所谓政治性究竟归属何处呢？我们首先需要厘清两种政治的差异。所谓宏观政治，它对应上述的僵化的节段性，依赖于树状的或二元化的宏观机器或超编码机器，是实施条块分割的结构和网络。而微观政治则是块茎状的节段性，能够随着情势的变化而变化，具有异质元素间或节段间的互通性，体现为一种多义代码（polyvocal code）和流动的辖域性（territoriality）。由此可推知，德勒兹所谓的小民族文学的政治性隶属后者，即一种微观政治。因此，德勒兹所谓“已经完全存在的民族”、个别“大师”等都指向一种宏观政治，而小民族文学力图创造或表现“潜在的、正在形成的民族”恰恰指向一种微观政治。沿此思路，我们便能理解，德勒兹所谓“集体或民族意识在外部生活中是静止的”，是指现代社会那种僵化的和超编码的节段性，用固化的本质取代了平滑的形态学，用预设的节段取代了生成中的节段，因而是“静止”的，而非流动的。这就是克分子的宏观政治。就我们的话题而言，小民族文学的微观政治正是对西方大民族的宏观政治的逃逸和解域。如此，小民族作家虽处于“边缘地带”，却更有可能表现“另

[73] Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, D. Polan trans., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 17.

[74] Ibid.

一种可能的社区”，表达“另一种意见和另一种感性创造方法”，即一种分子性的微观政治。[75] 微观政治与宏观政治的关系如何？对此，德勒兹在《千座高原》中如此表述：“……被节段化的线（宏观政治）沉浸并延伸于量子流（quantum flows）（微观政治）之中，后者不停息地重组、搅扰其节段。”[76] 可见微观政治与宏观政治不是历时的、线性的关系，不是交替出现；而是共时的、环状的关系，是节段化的线与量子流之间的关系，是共生关系。微观政治是块体（masses）的流动或逃逸，试图避开共振的装置或超编码的机器。德勒兹认为，个体的陈述（individual enunciation）并不存在，陈述一定指向集体配置（collective assemblage）。“陈述的个体化和话语的主体化只有在非个体性的、集体性的配置需要和规定它的限度内存在。”[77] 那么，就非洲文学而言，如何实现集体配置或集体表述呢？这里，小民族作家参与创造的“出版机器”起到了关键性作用。至此，我们可以得出这样的结论：阿契贝等非洲作家创办或参与创办或推动的出版机构以及刊物、杂志等“出版机器”，是生成小民族文学的微观政治的关键和中枢。有别于达尔文进化论对血缘关系的强调，德勒兹所说的“生成”不再是一种遗传性、血缘性的进化，而是另一种秩序，即传播性、传染性的进化秩序。德勒兹将这种并非在血亲而是异质者之间发生的进化行为称作“缠卷”（involution），因此生成本质上是缠卷性的。对于这种“新进化主义”（neoevolutionism）的意义，德勒兹有段发人深省的论述：动物不是通过特征（种的、属的，等等）而是通过集群（populations）被界定的，不同环境中集群或相同环境中的不同集群都是有差异的；变动不仅（或不主要）通过血缘性的繁殖形成，而是通过异质集群间的横向传播（transversal communications）。[78] 这种横向传播的巨大优势在于“发动了那些彼此完全异质的要素”[79]。回到阿契贝作为作家的出版活动中来，我们可以说阿契贝与西方出版机构之间的“协动”（co-functioning）不是遗传性的或结构性的，而是跨领域的，其中包括多种异质因素的“联盟”，如西方出版机构与非洲本土出版机构的联盟、西方作家与非洲作家的联盟、西方评论家与非洲评论家的联盟。可以想见，假若非洲小民族文学仅仅通过其自身“血缘性”生殖或“遗传性”繁殖，单靠自身的缓慢的进化，而不通过阿契贝等非洲作家的“出版机器”实现跨越地理疆界、文化疆界、语言疆界的“联盟”，非洲文学就无法获得今天的成就，无法成为世界文学图谱中的重要组成部分，我们就无法设想非洲作家能够接连在世界性的文学奖项中屡屡折桂，并穿梭于国际文学讲坛，发出非洲的声音。

---

[75] Ibid.

[76] Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Brian Massumi trans., Minneapolis: University of Minnesto Press, 1987, p. 218.

[77] Ibid., p. 80.

[78] Ibid., p. 239.

[79] Ibid., p. 242.

本文除了指出非洲文学出版这个新的研究领域之外，另一个重要的理论意义是有关文学研究的方法论或范式问题。文学研究历来有内部和外部之分，所谓内部研究即注重文学文本的语言、结构、修辞等形式议题，而外部研究则偏向文学文本发生的历史文化、哲学思潮等宏观环境。当然，纯粹的形式批评早已受到质疑和挑战，当下文学批评的主流是内部研究与外部研究的结合，即形式批评与文化政治批评相互关照，相互渗透。纵观 20 世纪，西方哲学思潮的各个流派纷至沓来，可谓“你方唱罢我登场”，马克思主义、英美新批评、精神分析、神话原型批评、结构主义、解构主义、女性主义、新历史主义、文化研究、后殖民主义等如过江之鲫，令人应接不暇。与此相伴，理论思潮的繁荣带来了文学理论繁荣，为文学批评提供了各种可以大显身手的理论话语舞台。毫不夸张地说，20 世纪是文学理论的黄金时代。文学批评因此走出了前理论时代的“天真无邪”，摆脱了狭隘的语言层面的批评话语阈限，纵身闯入了理论的广阔天地。但是，在这众声喧哗的纷乱之中，我们始终无法摆脱的是德勒兹所谓的“能指”可怕的“阴森世界”。我们该如何理解文学批评中这种挥之不去的能指的霸权呢？实际上，能指的霸权就是语言符号或文学文本的中心主义，也即无论是文学的外部研究还是内部研究，表意符号或文本牢牢占据了支配的地位。德勒兹这样描述这套完备的表意系统：

> 专制君主——神的偏执狂的（paranoid）面孔或肉体，它居于庙宇的表意核心（signifying center）；进行解释的祭司（interpreting priests），他不断重新充实着庙宇之中的所指（the signified），并将其转化为能指；在庙宇之外西斯底里的人群，排成一个个紧密的圆圈，并且从一个圆圈跃向另一个圆圈；没有面容的（faceless）、沮丧的替罪羊，来自于中心，经祭司选出、处理并加以装饰，将穿过层层圆圈而径直向沙漠逃亡（flight）。[80]

德勒兹描绘的这幅画面适用于帝国的专制体制（imperial despotic regime），也适用于中心化的、等级制的、树形的、被固定的群体。德勒兹明确指出，这些群体包括政党、家庭、配偶制、照片、颜貌、意义、解释，以及与本文相关的“文学运动”。就文学的内部研究而言，“表达平面”脱离了“内容平面”，能指脱离了所指而肆意增殖，文学批评成了从符号到符号的持续运动。这就是德勒兹所谓陈述在其对象消失后仍然持存，名字在其拥有者消失之后仍然持存。文学批评在形式层面的内部研究充斥着“游荡的陈述”（floating statements）、“悬置的名字”（suspended names）、“等候回归并被链条推进的符号”（signs lying in wait to return and be propelled by the chain）。[81] 文学批评一旦由“偏执狂的”神的面孔占据“庙宇”中心，那么批评家只能充当“祭司”的角色，只能产生

[80] Ibid., p. 116.
[81] Ibid., p. 113.

能指的冗余和增殖。当然，形式主义的批评范式已是昨日黄花，“替罪羊”们已经逃离“表达平面”的辖域，进入了“内容平面”的浩瀚沙漠。那么，上文所列出的各种理论思潮影响下的20世纪文学研究和批评是否摆脱了能指专制的“庙宇”和喃喃自语的“祭司”，在“内容平面”中纵情驰骋呢？答案是：文化政治批评无疑在很大程度上克服了形式批评的桎梏，但能指的幽灵依然若隐若现。何以见得？无论文化政治批评如何摆脱了形式批评或内部批评的辖域，它始终是以文本为中心或旨归的，始终是指向对文本的阐释。换言之，能指的霸权并未随着文化政治批评时代的到来而烟消云散，能指虽然停止或放慢了在“庙宇”内部的自我指涉和自我生产，冲进了“庙宇”外面“西斯底里的人群”，但依然受到一层层“紧密的圆圈”的禁锢。文本“再现”外部世界的镜像思想仍根深蒂固，其合法性在文学批评界极少受到反思和质疑，能指的霸权表现为“表达平面”凌驾“内容平面”的等级制。以有关阿契贝的文学批评为例，《阿契贝的世界》（*Achebe's World*）的副标题为“奇诺瓦·阿契贝小说的历史文化语境”，作者从文本外部世界为文本本身寻找解释和意义的用意显而易见。细心的研究者或许能够发现，文化政治批评中的能指中心主义或再现主义对德勒兹意义上的小民族文学往往缺乏解释力，卡夫卡笔下的“音乐狗”“地洞”“唱歌的老鼠”“乡村医生”等在所谓的现实世界中往往难觅踪影，无法对号入座。因此，批评界普遍认为，卡夫卡、普鲁斯特等大家公认的20世纪最伟大的作家似乎难以归类，也拒绝阐释，他们的作品不能说与现实世界毫无关系，但在现实世界中又似乎难以找到对应物。对于卡夫卡的三种进程（proceedings）——家庭中父亲的进程、旅馆中订婚的进程、法庭进程，德勒兹批评人们总试图进行“还原”（reduction）：通过孩子和父亲、男人与阉割、市民与法的关联“解释”一切。然而，抽取内容的“伪常量”（pseudoconstant）无异于抽取表达的“伪常量”，都是自我满足罢了。[82]如果我们在一定意义上否定“表达平面”与“内容平面”的“再现”关系，那么两者的关系该如何定位呢？本文讨论阿契贝的出版活动，除了关涉非洲小民族文学的“配置”机制，最后还落脚于对文学研究范式的反思。讨论“表达平面”与“内容平面”二者之间的定位正指向研究范式的根本问题。德勒兹认为二者之间不是“再现”，也不是“指涉”，而是某种“介入”（intervening），一种语言行为（speech act）。“表达和被表达之物被置于或介入内容之中，并非再现内容，而是预测内容，令其倒退、减速、加速、分离或整合，以不同方式限制它们。”我们不能提出表达对于内容的优先性，反之亦然。二者之间是相互独立的“分配性”（distributive）关系，一方的节段（segment）与对方的节段形成“接力”（relay），“滑入”或“介入”对方。福柯所谓不断从口令（order-words）转向事物的“沉默秩序”（silent order）或相反，即为此意。结合本文而言，阿契贝的文本表述作为一种“表达形式”，通过“出版机器”的配置不断介入“内容平面”，解域了非洲文学和

[82] Ibid., p. 94.

作家的生产方式，介入了非洲大陆的教育改革，甚至加速了政治变革的进程。实际上，阿契贝的影响力也早已超越文学领域，在现实社会政治领域也有广泛的影响。反之，现实的“内容平面”也同样介入了作家的“表达平面”。上文有关阿契贝的儿童文学写作以及城堡出版社的创立恰好说明了这一点。“内容”与“表达”这一组概念是德勒兹反复论述的哲学命题，它们对于文学批评范式的启发还有待深入研究。

（作者单位：上海师范大学外国语学院 / 上海交通大学外国语学院）

（本文是作者承担的教育部人文社科基金“阿契贝与非洲后殖民小说”（11YJC752034）和上海师范大学文科科研项目“小民族文学理论视域下的非洲英语小说研究”的阶段性成果）

“异质性”维度在两种重复理论中的体现

——从希利斯·米勒的《小说和重复》谈起

张秋娟

内容提要： 在 20 世纪多元文化背景下，文学批评理论经历了从结构主义到后结构主义再到解构主义的演变，而语言在这一进程中成了文学研究的主要对象。作为解构主义“耶鲁学派”的代表人物，希利斯·米勒始终关注文本细读与意义的阐释，在对德里达的“延异”观兼收并蓄的基础上，他进一步提出了“异质性假说”。米勒用“异质性”这一关键词串联起其多部文学理论著作，包括《小说与重复》《阅读伦理学》和《解读叙事》等，旨在通过修辞、重复和叙事的相关理论来揭示文学作品中的异质性，从而体现文本的多样性和文本发生的无源性。这种多样性表现为文本中明显地存在着多种潜在的意义，它们相互有序地联系在一起，受文本的制约，但在逻辑上又各不相容。在解构批评方法之下，这种文本多样性恰恰揭示了文本阐释的多样性和无限性。本文以米勒所著《小说与重复：七部英国小说》为依据，从异质性角度对重复理论进行了深入探讨：总结了重复理论的发展脉络，罗列了重复理论的几种分类方法。从性质上看，重复可以分为“柏拉图式”和“尼采式”重复，前者是同质性重复，后者是异质性重复；两种重复相反相成，永远纠结在一起；两种重复的差异运动构建了文学作品中的所有成分。据此，作者试图证明“异质性”是米勒文学理论的基本设想，也是其解构逻各斯中心主义形而上学的理论依据，并在文章结尾部分阐释了米勒的异质性假说在全球化背景下的现实意义。

关 键 词： 文学　延异　解构　异质性　重复

Abstract: Under the cultural diversity, the 20th century has witnessed the shift of focus of literary theories and cultural trends: from structuralism to poststructuralism, and finally to deconstructionism. Meanwhile it necessitates people’s focus on details of language. J. Hillis Miller, as the leading figure of the Yale School of Deconstructive criticism, is always interested in close-reading and language interpretation in his critical practice. On the base of Derrida’s “différance”, Miller tries to prove that the hypothesis of heterogeneity in literary and philosophical texts is a working principle of deconstructive criticism. Miller makes the hypothesis of heterogeneity become the keyword and standpoint in his literary critical works, including Fiction and Repetition, Reading Narratives, The Ethics of Reading, with the hope to shed some light on the diversity, strangeness and passivity of the language of literature. Based on the theories and analysis in Miller’s Fiction and

Repetition, this essay, listing two forms of repetition which includes the Platonic mode of repetition and the Nietzschean mode, is an exploration of heterogeneity hidden in the works of literature. The relationship between the two forms of repetition defies the elementary principle of logic. In all the novels both forms of repetition are in one way or another affirmed as true, though they appear logically to contradict each other. The heterogeneity lies in the fact that both forms of repetition are present, though the two forms can be shown to be incompatible. Miller's hypothesis of such a heterogeneity in literary texts can be a key to deconstruct the Logocentrism. At the end, the essay interprets the realistic significance of heterogeneity in the context of globalization.

Key words: literature; différance; Deconstruction; heterogeneity; repetition

一、引　　言

在 20 世纪多元文化背景下，文学批评理论经历了从结构主义到后结构主义再到解构主义的演变，而语言在这一进程中成为文学研究的主要对象。希利斯·米勒（J. Hillis Miller）作为“耶鲁学派”的代表人物，把解构主义理论成功应用于文学批评和研究领域，他关于异质性（heterogeneity）的探讨链接起各个阶段的文学解构主义理论，他认为解构式文本阅读旨在发掘并揭示作品中的异质性，因此可以说异质性是贯穿于米勒“小说重复理论”的一个关键性理论支点。

米勒的文学生涯经历了“新批评”“现象学或意识批评”以及“解构主义批评”三个时期。米勒在进入奥柏林（Oberlin）学院学习时，曾有志于当一名物理学家。因他从小擅长数学和科学，对天体物理很是着迷，这种爱好也一直持续到现在。大二的时候，他转入英文专业，认定自己将来最需要的将是阅读文学、教授文学和围绕文学而写作。米勒从科学转入文学、从现象学转入解构主义的学术探索历程，对他后来的写作产生了深刻的影响。初到哈佛，他不顾博士论文指导教师的反对，坚持进行文学理论研究，最后以《查尔斯·狄更斯的象征的想象》为题完成了博士论文。在霍普金斯大学与雅克·德里达（Jacques Derrida）的相遇和相识开启了他学术人生的一个新阶段。当时，美国的文学理论主流为逻各斯中心主义，而德里达在霍普金斯大学的演讲却是关于去中心的，这在当时的美国引起了不小的争议。但人们最终还是承认，德里达的演讲标志着所谓的解构主义进入美国知识界的重要时刻。米勒认为“德里达与他的写作一直对我产生着主导性的智能影响”[1]。

[1] 引自希利斯·米勒，《土著与数码冲浪者：米勒中国演讲集》，易晓明编，长春：吉林人民出版社，2010 年，第 170 页。

在他求学期间，英美新批评是最具影响的文学批评流派之一，新批评的细读法对米勒产生了深远影响；特别是运用语言学的方法对本文进行“细读”和分析的训练，使他一生受益匪浅。进入解构主义时期，这一技巧使他的著作脱颖而出，大放异彩；不同于多数经历过意识批评阶段的文学批评家，米勒仍重视文本的细读并擅长从字里行间体会作者的心理和思想。这一铺垫使他在“解构主义批评”时期的多部著作独树一帜，至今仍受到众多学者的推崇。

在“新批评”的影响下，希利斯·米勒的文学解构始终关注文本细读与意义的阐释，在对德里达的“延异”观（différance）兼收并蓄的基础上，他进一步提出了“异质性假说”。米勒用“异质性”这一概念串联起他多部文学理论著作，包括《小说与重复》《阅读伦理学》《解读叙事》等，旨在通过修辞、重复和叙事的相关文学理论来揭示文学作品中的异质性，从而体现文本的多样性、文本发生的无源性。“这种多样性表现为文本中明显地存在着多种潜在的意义，它们相互有序地联系在一起，受文本的制约，但在逻辑上又各不相容。”[2] 在解构批评方法之下，这种文本多样性恰恰揭示了文本阐释的多样性和无限性。

本文从异质性角度对希利斯·米勒的重复理论进行探讨，试图阐明“异质性”是米勒文学批评理论的基础，也是其解构逻各斯中心主义形而上学的杠杆。

二、异质性假说的理论背景

进入 20 世纪以来，西方文论显示出前所未有的新面貌，语言成了主角。研究视角转向语言不仅构成了 20 世纪文学理论的主导趋势，而且也导致了整个人文学科的范式革命。从形式主义、结构主义再到解构主义，对文本的研究也从最初对文本意义的同质性的肯定发展到了异质性研究成为重点。美国哲学家伯格曼（Gustav Bergmann）、罗蒂（Richard Rorty）在 20 世纪 60 年代中期用“语言论转向”来概括 19 世纪末到 20 世纪初西方人文学科领域发生的语言取代理性而占据中心的转变过程。[3]19 世纪末之前，理性、情感、人是文学理论研究的重点；20 世纪初随着语言取代理性，人作为主体逐渐淡出，对文学的词语、形式、结构的考虑在文论中渐渐获得了优先地位，甚至取代了对情感、思想和意义的思考。于是，“语言论转向”被理解为：语言，连同其问题、秘密和含义一起，成为哲学关注的中心，成为 20 世纪精神生活的范型，成为文学研究首先考虑的对象。文学理论中涌动着对语言的渴望和激情，人们用“语言乌托邦”来形容这一时期

[2] 引自希利斯·米勒，《小说与重复——七部英国小说》，王宏图译，天津：天津人民出版社，2008 年，第 57 页。

[3] 参考《西方文论史教程》，王一川主编，北京：北京大学出版社，2009 年，第 98 页。

的现代文论。社会上，现代风貌与古典气质的彻底决裂也反映在文论话语中。

虽然理论基础、研究方法不同，但新批评、结构主义、解构主义都是以文本为研究对象的批评理论，从文本的不同层面阐释文学作品的意义。从那个时期起，批评研究都是围绕对作品的理解而展开，任何文学批评都不能离开文本，不能离开对作品的诠释。英美新批评实质上和俄国形式主义是一致的。在俄国形式主义或新批评那里，文学主体下降、文学形式上升已经成为明显的趋势，他们认为文学作品的产生与理解和读者、历史等外部因素毫无关系，是一个封闭的、独立的系统。简言之，新批评采取的是一种向心的研究方式，尤其关注文本自身，力求通过文本细读把握文本的内部关系，也正是文本的内部性质和关系赋予了文本独特的意义和内涵。同时，新批评家们不提倡用外部因素去阐释作品，也不主张用读者个人反应或经验来揭示作品。然而，在这一过程中，一些有益的观点也被摈弃了，如历史主义、心理分析和马克思主义。新批评家们坚持相信文本的解释和读者没有关系，文学作品的价值和意义是与生俱来的、内在的。同时，文本形式也是他们关注的重点，如节奏、韵律、重复，特别是形象和符号，以及声效。

显而易见，结构主义不同于新批评和俄国形式主义对文本的极大关注，它致力于挖掘隐藏在文本表面之下的深层结构和体系。结构主义主要指发端于两次世界大战期间、在 20 世纪 60 年代勃兴于欧美的、一种把所有文化现象都视为符号结构加以分析的文化和文论思潮。20 世纪初，语言学家索绪尔（Ferdinand de Saussure）的语言学理论为结构主义萌芽的产生奠定了理论基础，从此人们开始以二元对立的方式去思考和研究文本，试图找出制约文本的潜在结构。索绪尔语言学理论的关键在于“语言”和“言语”的区分。言语（parole）是单个主体在日常生活对语言的特殊使用，是由语言（language）亦即语言系统本身所决定的。语言（langue）作为一种抽象存在的系统，不同于日常生活中个别的、具体的言语，是一种社会性的意指性体系（signifying system），是一个隐秘的自足自律、相互关联的结构。索绪尔引用了如下类比来区分语言和言语：

> 犹如称为“象棋”的那套抽象的规则和惯例与真实世界中人们实际所玩的一盘盘象棋游戏这两者之间的不同。象棋的规则可以说是高于并超越每一局单独的棋赛而存在，然而，象棋规则只是在每一盘比赛中各棋子之间相互关系中才取得具体的形式。语言也是一样。语言的本质超出并支配着言语的每一种表现的本质。[4]

在这个语境下，文本相当于言语，而潜在结构则相当于语言。根据索绪尔的理论，语言系统的自身结构决定了语言的意义，而与说话人的主观意向和愿望无关。他们认为语言是一个自律的封闭系统，并试图找出一种理论，不仅能够解释已经生成的文学，还

[4] 引自 Terence Hawkes,《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海：上海译文出版社，1987 年，第 11-12 页。

能描述所有携带语义功能的文字。从本质上看，结构主义和新批评或俄国形式主义理论一样，读者、作者和历史背景对作品的影响在分析研究过程中统统被忽略了；结构主义者们不关心作品的意义，只想找出所有文本潜在的形式和结构。

为了回应结构主义，解构主义出现了。不同于新批评理论和结构主义对同质性的肯定和重视，解构主义者们更珍视文本意义的异质性存在，认为结构主义过度限制了文学，使它失去了该有的活力和生命力。为了使作品更加生动，为了吸引读者，为了找回文学的生命力，批评家们采用了解构的方法。从此，对文学异质性的讨论伴随着解构主义的兴起也登上了历史舞台。

索绪尔的共识语言学理论也暗含异质性色彩，这激发了解构主义者们的灵感，他们融合哲学家们对传统形而上的批判精神推演出了自己的理论。解构主义源自法国，后来却在美国得到了响应并迅速发展。1966 年，美国霍普金斯大学邀请法国思想界名流，举行了一次学术会议，意在弥合英美和欧陆思想传统上的差异，在美国迎接结构主义的到来。但是，德里达在会上却发表了《人文科学话语中的结构、符号和游戏》的演讲，剑锋直指结构主义，进而对结构主义理论进行了解构。在德里达的影响下，美国耶鲁大学形成了著名的解构主义“耶鲁学派”，包括保罗·德曼（Paul de Man）、希利斯·米勒、哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom）、杰弗里·哈特曼（Geoffrey Hartman）[5]。在 20 世纪的最后 30 年里，解构批评逐渐渗透到当代西方尤其是美国文学与文化批评中，影响深远。

经过解构批评的冲击，西方文学批评界完成了从作品到文本的转变。在解构批评之前，人们一般认为文学作品是作家的创造物，是封闭自足的统一体，有一个中心的意义。解构主义则切断了作品和作者的关系，认为文本一旦产生，就不再和作者有任何联系。因此，作品的概念转变为文本的概念。文本变成了意义之网，具有无限开放性，因此其意义具有多重性。之前的结构主义以科学和系统的方法去解释文本的发生，而在解构主义者看来，与其用文学作品来引出某一种内在逻辑，不如仔细看看作品是怎样抵制、并最终是如何否定叙事的逻辑。因此，解构批评致力于揭示文本中各种盲目的、非理性因素。这样，文学批评再也不被奢望为一种科学发现；阅读重又变成了一种“细读”，批评只能是阐释。

总体上看，解构批评强调语言中内在的隐喻性作用，反抗一切权威的现存理论和模式，发现了能指的互指性和无限意指过程，揭示了文本的开放性和生命力，强调了阅读的创造性和游戏性，具有积极的意义。另外，解构批评实践促成了美国学术界形成一种新的批评模式：批评理论。在这之前，文学理论和文学批评是有区别的：文学理论被认为是一种普遍性表达方式，它更关心从具体上升到普遍，着眼点是普遍；文学批评则是

[5] 参考《西方文论史教程》，王一川主编，北京：北京大学出版社，2009 年，第 180 页。

一种个别性表达方式，它更关心如何用普遍理论分析解释个别作品，着眼点是个别。批评理论是在文学理论与文学批评的传统关系出现断裂而需要重组这一特定状况下出现的。米勒的《小说与重复》可以被看作是美国解构文学批评的样板，他在书中对《呼啸山庄》的解读鲜明地体现了解构批评理论及其方法特点。

文学理论研究经历了俄国形式主义、新批评、结构主义、后结构主义到解构主义的转变，最终走出了“语言的牢笼”，通往全球化、多元化语境。希利斯·米勒重复理论的异质性假说便是在这种全球化语境下出现的，“和而不同”就是它最好的情境表述。它与西方现代文论自 20 世纪中期以来所表现的基本趋势是一致的。

三、米勒的《小说与重复》和他的重复理论

作为一种叙事方法，“重复”（repetition）又可称为“反复叙事”，指的是“小说中的某一个事件、某一个细节在小说的各个不同章节中被一次次的重复叙述”[6]。重复既是小说中经常使用的叙事方法，也是西方文论中经常提及的文学理论之一。“重复”作为西方文论中的关键词之一，经弗洛伊德（Sigmund Freud）、本雅明（Walter Benjamin）、德勒兹（Gilles Deleuze）、米勒等人之手，与“互文”和“类象”等文学概念发生关联，逐步发展成为一种解构主义批评和文化研究的重要方法。

探其根源，“重复”作为一种文学理论可谓源远流长。早在苏格拉底时期，“模仿说”作为“重复”的前身就已初现雏形，从苏格拉底到柏拉图和亚里士多德，“模仿说”趋于全面和完整。在古罗马时期，《圣经》诞生前后也出现了类似于重复的描述：《新约全书》往往被诠释为对《旧约全书》的一种重复。神学家们认为在旧约和新约中，上帝的身份、行为和目的都是一致而连续的；两约都是在颂扬上帝的恩典；两约都拥有类似的“神迹和圣事”等。

在近代，维科（Giambattista Vico）、克尔凯郭尔（Soren Kierkegaard）、尼采和弗洛伊德等思想家、哲学家也多有著作涉及或论及重复理论；狄更斯、海明威和劳伦斯等作家在他们的文学作品中也曾大量使用重复这一修辞手法。

到了当代，重复理论更是以各种面目在多个领域层出不穷。米勒也曾在自己的的书中明确表示：在不同程度和方面对他的小说重复理论产生影响的学者就多达四十人，其中不乏久负盛名的学者，如德里达、本雅明、赛义德（Sayyid）、德勒兹、卡勒（Jonathan Culler）和格拉夫（Gerald Graff）等。

[6] 引自吴晓东，《从卡夫卡到昆德拉——20 世纪的小说和小说家》，北京：生活·读书·新知三联书店，2003 年，第 338 页。

论及“重复”在其他领域的影响，弗洛伊德的“强迫重复原则”多会被提及。“强迫重复原则”之所以影响深远，是因为他不单局限于叙事学范畴，而已上升到了哲学层面。该概念是在《超越唯乐原则》一文中被首次提出：人要求重复以前的状态，要求回到过去是本能行为，即“强迫重复原则”；文章还就如何用回忆来建构过去这一个问题进行了论述，这种回忆和建构的本质就是重复。

关于回忆的真实性和可靠性，在早些时候的《癔病研究》（*Studies on Hysteria*）一书中，弗洛伊德就表达了他对回忆真实性的疑虑：

> 在病人接受了他们曾经有过某某想法的事实之后，他们常常加上一句：“但是我记不得曾经有过这样的念头。”……或许我们应该假设我们其实在对付当时根本没有出现过的一些念头——这些思想只不过有存在的可能性罢了。如果真是如此，我们在治疗过程中描述的只是一种当时并没有发生的心理行为。[7]

从论述中不难发现，弗洛伊德意识到“头脑中回忆起来的东西”很可能是没有发生过的，这种差异存在于主体与客体之间。所以，他的理论的突出贡献在于使人们对重复的形式和本质有了进一步认识。在弗洛伊德之前，重复是构建在同一逻辑基础上的；而在他之后，人们注意到了重复的差异性、异质性，增加了对在差异逻辑基础上的重复形式的关注。他的重复差异逻辑为日后解构主义的萌生、德里达延异理论的提出、米勒的重复理论的完善奠定了坚实基础。

同一性重复和差异性重复两种形式之间的区别和关联在米勒的《小说与重复》一书中得到了充分而系统的论述。《小说与重复》是米勒在解构主义阶段的代表作，这本书是他在 20 世纪 70 年代运用解构主义思想和小说重复理论对英国几位著名作家的七部小说研究和评论的合集，其中重点阐述了自己的重复理论。他在首章就指出：“无论什么样的读者，他们对小说那样的大部头作品的解释，在一定程度上得通过这一途径来实现：识别作品中那些重复出现的现象，并进而理解由这些现象衍生的意义。”[8] 确实，在米勒看来，“任何一部小说都是重复现象的复合组织，都是重复中的重复，或者是与其他重复形成链形联系的重复的复合组织。在各种情形下，都有这样一些重复，它们组成了作品的内在结构，同时这些重复还决定了作品与外部因素多样化的关系。这些因素包括：作者的精神或他的生活，同一作者的其他作品，心理、社会或历史的真实情形，其他作家的其他作品，取自神话或传说中的过去的种种主题，作品中人物或他们祖先意味深长

[7] 引自 Sigmund Freud and Joseph Breuer, *Studies on Hysteria*, Stratchey trans., New York: Avon Books, 1966, p. 346.

[8] 引自希利斯·米勒，《小说与重复：七部英国小说》，王宏图译，天津：天津人民出版社，2007 年，第 1 页。

的往事，全书开场前的种种事件。”[9]

米勒在《小说与重复》中遵循解构的策略，从小说中出现的种种重复现象入手，进行细致入微的解读。从形式上，将“重复”大体归为三类：（1）细小处的重复，如词语、修辞格、外观、内心情态，等等；（2）一部作品中事件和场景的重复，规模上比前者更大；（3）一部作品与其他作品（同一作家的不同作品或不同作家的不同作品）在主题、动机、人物、事件上的重复，这种重复超越单个文本的界限，与文学史的广阔领域相衔接、交叉。[10] 以《德伯家的苔丝》为例，我们能发现三种不同的重复形式。以隐喻方式出现的隐蔽的重复显得很是精妙——对小说中出现的所有那一系列红色的事物该赋予怎样的意义——苔丝头发上的红丝带；她那张嘴（它的内部全都让〈安玑〉看见了，“红赤赤的，好像蟒蛇的嘴一般”。第二十七章）；亚雷强迫她吃的红草莓，亚雷送给她、她用来刺自己下巴的玫瑰；收割时她手腕上的红色伤痕。[11] 关于场景的重复，苔丝的妹妹莉萨路在小说结尾部分遭遇了和苔丝一样的悲剧。历史或者前辈犯下的罪孽也可能在一个人物身上重演，苔丝祖辈的男子对那农家女所犯下的罪行便重复到了苔丝身上。最后，作者在一部小说中可以重复其他小说中的主题和动机。哈代于 1891 年发表《苔丝》；《心爱的》第一版于 1892 年出版发行。《德伯家的苔丝》早先的标题为《太迟了，亲爱的》，标题的相似表明这两部小说在主题上的相互呼应。[12] 小说形式上的重复还体现在不同国家不同时代不同作者的作品之间。如《哈姆雷特》重复了《俄狄浦斯王》的故事，乔伊斯的《尤里西斯》则被认为是古典史诗《奥德修纪》的现在故事。《圣经》及《荷马史诗》被作为这类重复最常出现的母题。米勒在用重复理论分析七部小说的实证部分，也提出过《亨利·艾斯盲德》可以追溯到《俄狄浦斯王》和《圣经·旧约》中的“家庭罗曼史”。而且它们之间彼此重复，回答的是同一个问题——在小说的政治主题上：谁是真正的君主？再次，在家庭层面上：谁是家庭的真正主人？

从性质上看，重复可以分为“柏拉图式”和“尼采式”重复。这两个概念最早是吉尔·德勒兹在《意义的逻辑》中提出来的 [13]，书中作者将尼采有关重复的概念同柏拉图的进行了对照，两种重复被鲜明地置于相互对立的位置上。德勒兹所说的“柏拉图式”重复根植于一个未受重复效力影响的纯粹的原型模式；其他所有的实例都是这一模式的摹本。[14] 简言之，西方大多数的文学作品源于两个原型，一个是《圣经》，另一个是《荷马史诗》。尼采的重复样式则构成了另一种理论的核心，它假定世界建立在差异的基础上：每一个

[9] 同上，第 3 页。

[10] 引自《西方文论史教程》，王一川主编，北京：北京大学出版社，2009 年，第 188 页。

[11] 参考希利斯·米勒，《小说与重复：七部英国小说》，王宏图译，天津：天津人民出版社，2007 年，第 140 页。

[12] 同上，第 2 页。

[13] 引自 Gilles Deleuze, *Logique du Sense*, Paris: Les Editions de Minuit,1969, p. 302.

[14] 参考希利斯·米勒，《小说与重复：七部英国小说》，王宏图译，天津：天津人民出版社，2007 年，第 7 页。

事物都是独一无二的，与其他事物有着本质的区别。[15] 从区别中发现相似，便成全了这第二种重复。前者是同质性的重复，它是一事物对另一事物的复制；后者是异质性的重复，它是一事物对另一种事物的变异，在它那里“每一种事物都是独特的，它本质上不同于其他任何一种事物”[16]。“重复的一种形式在召唤作为它的影子式的伴侣的另一种形式”[17]。

重复的这两种形式通常一同出现，永远纠结在一起，相反相成。两种重复的差异运动构建了文学作品中的所有成分：它们都是对其他成分的模仿，同时又是对其他成分的重新构建和变异，其中都是既有自身因素又有被重复的因素，都是内在分裂的，因而都是矛盾异质的。

而在米勒的解构理论中，他对第二种重复——“尼采式”重复情有独钟。“尼采式”重复，从哲学层面上看，其实是一种差异的重复。

米勒对两种重复关系的论述，直接引出了《小说与重复》一书的命脉“异质性假说”。

四、“异质性”和“差异”的哲学来源

来源一：亨利·伯格森

“差异”这一概念在法国哲学中是通过亨利·伯格森（Henri Bergson）成为现代思想主导的。伯格森作为著名的生命哲学家，从生命意识的研究中提出生命存在的创造，即“对于一个有生命的意识来说，存在在于变化，变化在于成熟，成熟在于不断的自我创造”[18]。伯格森把差异看成是旧的有机体离开原有机体片段而重新构成一个新有机体的过程，即差异造就个体。其意图是把生命从机械论的同质性和目的论的同一性中解放出来，形成异质性和差异的理解，因为生命不是数学上的“一”，而是呈现出许多间断性和断裂的生成意义。[19] 在这一理论的提出中，他强调了生命运动的差异性、连续性和异质性。

如果说伯格森从生命科学角度提出了差异性，那么乔治·巴塔耶（Georges Bataille）则从与社会文化和道德相对立的意义上提出了“异质学”概念。首先，他把异质性置于科学知识范围之外，认为科学知识原则上只适用于“同质性”事物。巴塔耶还把异质性

[15] 同上。
[16] 同上。
[17] 同上，第 11 页。
[18] 伯格森，《创造进化论》，姜志辉译，北京：商务出版社，2004 年，第 13 页。
[19] 参考潘于旭，《断裂的事件与“异质性”的存在——德勒兹〈差异与重复〉的文本解读》，杭州：浙江大学出版社，2007 年，第 28 页。

区分为两种：“积极的”和“消极的”。他的异质性理论是基于萨德的观念及尼采的哲学，与黑格尔通过死亡来界定奴隶恰好具有相反的意义。[20]

来源二：吉尔·德勒兹

伯格森与巴塔耶在“差异”和“异质性”上的观点，对德勒兹差异理论的形成起到了基础性作用。法国哲学家德勒兹被视为西方后结构主义具有代表性的哲学家和美学家。德勒兹认为本体论传统中同一性哲学的特征是表象主义的再现，它不是思想的创造，而只是无差异的重复。差异与重复就是试图对时间的观念的重建，为哲学建立起面向未来的创造性观念。

从《差异与重复》中的序言部分，我们可以分析出德勒兹哲学观的基本倾向，说明他逃离哲学史的企图就是要打破自柏拉图以来同一性对哲学的控制，用自己的方式来言说哲学。为寻找被遮蔽、被代替的差异，德勒兹在揭开同一性哲学的厚重面纱的路上不断探索。差异即创造，逃离哲学史开始制造哲学，这是德勒兹在《差异与重复》开头对该书的说明。德勒兹对重复的两分法 ——“柏拉图式”重复和“尼采式”重复 [21]—— 为解构主义的异质论奠定了理论基础，为米勒的小说重复理论提供了理论源头。德勒兹与菲利克斯·加塔利（Felix Guattari）合写了学术名著《千高原》，其中“块茎”理论的提出显示了他对差异论、异质论的推崇 [22]。《千高原》是用自然界的植物形态来比喻潜在同一性和异质性的根本差异。作者分别用根状结构、树状结构和“块茎”结构来比喻三种不同的哲学思想：根为万木之源，树根深埋地下，根状结构则比喻隐含的或潜在的同一性；而大树的脉络和形状则喻指联系和秩序，所以树形结构代表按部就班、有序的思想体系；而自然界里的“块茎”随处可栖，可自生枝叶，不受根部限制，它可以创造新的连接，所以“块茎”结构比喻那种不断产生差异、衍生多样性的思想。“块茎”结构代表的思想没有体系依据，不受逻辑框架约束，是无边无际的、流动的、离散的。在德勒兹看来，三种结构中“块茎”结构是最为基础的、最为根本的。同时，“块茎”不同于树根和树冠，它可切割、可断离，进而衍生出新的“块茎”或者新的关系。这种繁殖不是机械单一的复制，而是一种异质的演变和进化。在这个体系中，各种各样的思想碎片可以被关联起来；它自由延伸、多元散播，不断地产生差异，

[20] 同上，第 30 页。

[21] 引自 Gilles Deleuze, *Logique du Sense*, Paris: Les Editions de Minuit,1969, p. 302.

[22] 参考麦永雄，《德勒兹与当代性：西方后结构主义思潮研究》，桂林：广西师范大学出版社，2007 年，第 64 页。

制造新的连接。“在这个意义上，‘块茎思想’就是一种实用哲学”[23]。

面对纷繁复杂的世界，首先要改变固有的思维模式，突破传统思想对于人的思维的制约。这在德勒兹看来，即是建立“块茎思维”。他认为“中心论”的思维模式是“树状”思维，或者“根茎”思维，这种思维将整个世界看成一个中心，一个顶点围绕中心，形成层层“繁茂树叶”，即“形式”“本质”“规律”“权利”等名目。而“块茎”思维铲除基础，发散“枝叶”使之多样化播散，由此生发出多样性与差异。“块茎”结构理论也为现代的数字媒介领域提供了理论指引。

来源三：雅克·德里达

“异质性”的第三个思想来源是德里达的“延异”。德里达对米勒的影响是全面而深远的。受德里达“延异”理论的启发，米勒提出了具有代表性的解构主义批评理论：小说重复理论和异质性假说。

“延异”一词是德里达于 1968 年在法国哲学学会上发表的文章的题目。这篇演讲文深入探讨研究了此后贯穿他所有理论著作的“延异”思想。德里达的“延异”思想主要有两个来源：海德格尔的本体差异论为“延异”提供了哲学基础；索绪尔语言学的差异论为“延异”提供了理论基础。在索绪尔语言学差别原则的激发下，德里达发现，差异可以引领西方思想摆脱一直以来所受的同一性机械论影响，帮助人们走出迷宫。德里达认为，“延异”现象存在于任何种类的文本中，是任何文本、意义产生的源动力。德里达还指出，虽然索绪尔仅把差异原则限制在他语言学理论里的语音系统之内，并坚持所指和能指是一一对应的，但其理论中的差异原则已初具解构色彩。根据“延异”理论，所指和能指并非一定同时产生，而意义的产生过程也是链条状的承接关系，标志着“在场”的无限“延异”，并非一一对应。但同时，所指不可以涉及超越它自身以外的事物、实体或思想，它只指涉其他的所指。因此，“延异”这个词表示语言意义取决于符号的“差异”，意义必须“延异”，即向外“扩散”。[24]

从哲学层面看，德里达在《延异》中谈及对在场权威性的质疑时，也表达了自己的看法跟海德格尔在《存在与时间》中的问题相似。

> 作为缺席和在场的存在属于存在者或存在性的范畴，这已经表明，我们面对的新问题类型，我要说，是海德格尔式的；延异似乎返归至实体－本体论的差异；请允许我在这点上不要深入，我只是注意到，差异，同海德格尔在《存

[23] 同上，第 28 页。

[24] 参考《西方文论史教程》，王一川主编，北京：北京大学出版社，2009 年，第 184 页。

在与时间》中所说的时间化之间存在着某种严格的相通性，即使不是完全的和绝对必要的相通性的话。[25]

所谓“延异”，是德里达造出来的新词。关于这个词的造词法，德里达是从一个字母 a 谈起的：différance（延异）与法语词 différence（差异）只有一个字母的差别，但法语词 différence 是名词形式，并没有如动词词根所包含的“区分”和“延迟”两项词义。德里达别出心裁，以字母 a 代替了 e，使“差异”变成了“延异”，这首先表明了声音与书写的差异，阐明了书写对声音的解构。声音并不具有优先权，书写的特征和可能性被延异凸显出来。在法语中，différence 和 différance 两个词的发音是一样的，但书写和意思却不一样。德里达认为只有书写才能辨别出真正或者根本的差异，而声音则抹去了很多的差异。德里达用这种方式对传统的语音中心主义进行了解构。

德里达认为，人们的语言并不指向中心、在场，相反，语言的意指实践其实是一个“延异”的过程。在《延异》演讲中，他说：“‘延异’既不是一个词也不是一个概念，而是包含着差异和延宕双重含义的运动和游戏，即时间上的‘延’和空间上的‘异’交汇在‘差异’这个概念上，表征出差异的本原或生产差异之间的差异；这种‘非本原的本原’和‘迂回的机制’，从根本上替代了‘在场的形而上学’，从而达到了解构意识、解构历史，进而解构主体存在的效果。”[26] 在德里达看来，意义不能完成自我表达，因为语言本身无法准确指明要表达的意义，只能指涉和它关联的概念，然后通过它和其他意义的差别得到表现，从而达到意义的延续。德里达的延异理论，尤其是文章中的语言符号“可重复性”概念，为米勒“重复”理论的提出奠定了基础。

五、关于重复理论中异质性的讨论

异质性贯穿于两种重复的交互中

米勒对文学异质性问题的论述是从他的扛鼎之作《小说与重复》开始的。“重复”作为该书的关键词，是对德里达的“延异”的发挥。书中，作者在阐述完两种不同性质的重复后，提出自己的异质性假说：“所有的重复样式都是以这样或那样的形式体现了我将在本章里识别的两种类型的重复现象之间的复杂关系——既相互对立、又相互缠绕成一体。”[27] 也就是说，上述所提到重复形式如言辞重复、场景重复等都可归为两类：柏拉图式重复和尼采式重复。每一种重复都既是柏拉图式重复，又是尼采式重复，同时又

[25] 参考德里达《延异》原文，引自李为学，《自我吞噬的视野——德里达〈延异〉绎解》，上海：华东师范大学出版社，2015 年，第 84 页。

[26] 同上，第 81 页。

[27] 引自希利斯·米勒，《小说与重复：七部英国小说》，王宏图译，天津：天津人民出版社，2007 年，第 5 页。

两者都不是。每一种重复形式都内在地包含着这两种形式。

米勒的重复理论在文学评论中的应用就是“异质性假说”。他在《小说与重复》开篇首章总结了德勒兹提出的两种重复形式：柏拉图式重复和尼采式重复。根据德勒兹给出的解释，柏拉图式重复“邀请我们考虑以预设的相似原则或相同原则为基础的差异”[28]，这类重复为同一性重复，是机械的。虽然在意义上它不同于所模仿的原型，但动机是尽可能地接近原型，甚至变得一模一样。之所以以“柏拉图”来命名这类重复，是基于“模仿说”；柏拉图的“理式模仿说”提出，理式不依赖于物质存在和人的意识，是一种超自然的“本体”，世间万物都是对理念世界的“模仿”或“复制”。在“复制”过程中，物质存在和人的意识之间又隔了一层“理式”，虽然这种间接的复制存在背离原型的危险，但是探其本源，我们总能找到一个恒久不变的、不受重复影响的原型。而尼采式重复，则要求我们把看似相似或相同的事物视为本质差异的产物，其前提是把人类现实“界定为意象的世界，把世界本身作为幻象来呈现”[29]。所以第二种重复是没有原型或基础的。

米勒用小说《卡斯特桥市长》为例来说明这种重复形式：小说以亨查尔醉酒后把妻子和女儿卖给别人的场景开局；在他即将离开人世之际，他又回到了当初卖妻的地点，在孤独中悲惨的离开人世，可事实上是他在恍惚中弄错了地方。也就是说，在这类场景重复中，B 被认为是对 A 的重复，但本质上并非如此，这种差异性重复经常在记忆的场景中出现。这个论述也切合了弗洛伊德对主体回忆和客体之间差异的表述，使人们对重复的形式和含义的复杂性有了新的认识。重复逻辑也从大多数人认可的“同一逻辑”发展到了“差异逻辑”阶段，进一步佐证了米勒的异质性假说。

米勒在重复理论的处理上沿用了德勒兹的二分法，并在此基础上借用了瓦尔特·本雅明的《普鲁斯特的意象》一书中的一段话，分析了两种重复的区别：白昼里自觉地记忆通过貌似同一的相似之处（一样事物重复另一样事物，这种相似根植于某一概念，依据这个概念，便可理解它们的相似）合乎逻辑地周转运行着，这与德勒兹所描述的第一种柏拉图式的重复相对应；第二种不自觉地记忆形式（本雅明称之为“珀涅罗珀式的遗忘的结晶”），这一重复没有充分的根据，它产生于不透明的相似的事物之间的相互影响，这与尼采式重复相对应。重复的第二种形式的一个必然性在于，它依赖有着坚固基础的、合乎逻辑的第一种形式。重复的每一种形式常让人身不由己地联想到另一种形式，第二种形式并不是第一种形式的否定或对立面，而是它的“对应物”，它们处于一种奇特的关系之中。第二种形式成了前一种形式颠覆性的幽灵，总是早已潜藏在它的内部，随时

[28] 引自 Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Paris: Les Editions de Minuit, 1969, p. 302.
[29] 同上。

可能挖空它的存在。[30]

从对两种重复形式之间的关系的论述可以看出，其关系违背了逻辑的基本原则：非矛盾律，A 或者非 A。米勒的假设违背了三大基本逻辑关系中的矛盾律：同一思维过程中，两个相互否定的思想不能同真，必有一假。据此理论，小说中的一个重复链要么是柏拉图式、有基础的，要么是尼采式、没有基础的。但是，米勒试图在他对小说的讨论中表明，重复系列既是有基础的又是没有基础的。这种异质性的存在便基于这样一个事实：两种重复形式显得互不相容，却又同时并存。而米勒的这个关于文学文本和哲学文本的异质性假说就是解构这一批评样式的一个操作原则。

米勒引用芭芭拉·约翰逊（Barbara Johnson）的话来说明这一操作原则：“解构并不是一种简陋的‘或者 / 或者’结构，它试图精心设计一整套话语，它展示的既不是‘或者 / 或者’，也不是‘既 / 又’，甚至也不是‘既不 / 也不’，但与此同时，它也不完全抛弃这些逻辑规则。‘解构’这个词正意味着瓦解建构 / 解构这一对立中包含着的或者 / 或者的逻辑法则”[31]。可见，米勒把异质性作为文学作品的本质属性，对小说异质性的解读也就是解构批评。

全球化语境下的异质性假说

自 20 世纪 90 年代以来，米勒与中国学术界的对话与交流颇为频繁。2003 年，王逢振和谢少波两位学者应邀为加拿大的《国际英语文学评论》（*ARIEL*）杂志编辑一期题为“全球化与本土文化”的专辑，在征稿过程中，他们对米勒进行了访谈，并以书面形式向他提出了 33 个“采访问题”。米勒对这些问题做出了精彩的解答，部分还被收入文集发表。其中有一篇为“土著与数码冲浪者”的文章，米勒根据王、谢两位学者描述的全球化场景，提出了自己的看法，并再次强调了异质性假说在这种语境下的特殊意义。

王逢振和谢少波说：

> 全球化进程不可抵抗地把每一个民族和社区摄入到他们的霸权轨道上来。……全球资本主义的欲望向所有的交往和再现形式予以挑战和颠覆。跨国资本主义及其霸权意识形态和技术似乎大规模地抹掉了差异，把同一性和标准化强加给意识、感觉、想象、动机、欲望和审美趣味。为了换得跨国资本投资和接近好莱坞美化的和浪漫化的美国生活方式、时装、价值和便利，不发达的和前现代化的国家不知羞耻地、毫不犹豫地拱手把土地、资源、传统和文化遗

[30] 参考希利斯·米勒，《小说与重复：七部英国小说》，王宏图译，天津：天津人民出版社，2007 年，第 11 页。
[31] 同上，第 20 页。

产让给了文化资本主义。[32]

米勒在文章中对以上所描述的全球资本主义和西方大众文化的破坏性后果表示认同，而且认为实际的局势可能比王、谢描述的还要严重。米勒先从几个关键词入手分析了全球文化侵入："霸权"是西方马克思主义文化研究的术语；而"全球化"，如德里达在他的一系列讲座中所确切说明的，完全是西方基督教的概念。那个概念取决于对"世界"的神学观点，如《圣经》中的用法。所以，德里达愿意用法语中的"世界化"（mondelisation），而不用英语的"全球化"（globalization）。"世界化"显然指出了"全球化"这个概念的神学根源。在全球化进程中，当全球文化侵入一个地区时，那里的每一个人都逐渐成了数码冲浪者，而不再是土著了。数码冲浪者是美国价值和技术的严重受害者。电脑狂们将很快遍及全世界的各个国家，所玩儿的游戏用图画展示了最暴力的场面；他们同时听着盗版歌曲，通过电子邮件、聊天室或者手机与世界各地的其他电脑狂交往。数码冲浪者无家、无根、无隐私，他或她的家园受到了不同的技术通信设备的四面围攻。而"土著"的意思是"在内部出生"，美国的很多岛上都是以"本地人"和"外地人"来区别身份，人们需要在岛上生活三代或者四代的时间才能成为"本地人"。而可悲的是，在这种全球文化资本主义的背景下，土著也已经失去了与环境的合一。本土语言和文化的消失给社会和人们带来了极大影响。为了进一步肯定文化或者文学异质共存的假设，米勒借用了两种社区形式来进行阐释。[33] 第一种是"马克思主义神话"中存在的理想社区，即人民有同一种文化，说同一种语言，信仰同一个宗教，是由共同居住在 W. B. 叶芝所说的"一片故土"的男男女女构成的。他们在共同的信仰、制度、法律和假象的保护下一起生活。这种乌托邦式的社区模式处处体现出同质性。本尼迪克特·安德森（Benedict Anderson）的一本影响广泛的著作《想象的共同体》总体看来是对第一种社区模式的细腻的后现代描述。

另一种社区模式即路克·南茜（Jean Luc Nancy）的《无效用的社区》，这种社区模式的提出不同于大多数人头脑中的社区。这个模式打破了王、谢提出的快乐的土著与数码冲浪者之间二元对立，他们已经被全球资本主义彻底渗透，堕落，致使剥夺了个性的个体和其他人完全相同了。单根据这种模式，无论是土著还是数码冲浪者的独体都没有受到本土文化的质询，而前者也没有受到美国大众文化的质询。在这表面的文化外衣之下，土著和数码冲浪者都依然是独体的，彻底相异的，尽管他们可能作为

[32] 引自 Fengzhen Wang and Shaobo Xie, "Globalization and Indigenous Cultures", *ARIEL* Special Issue, 2003, p. 1.

[33] 参考希利斯·米勒，《土著与数码冲浪者：米勒中国演讲集》，易晓明编，长春：吉林人民出版社，2010 年，第 12-21 页。

土著生活在一起，或者作为数码冲浪者通过电子邮件保持实时相互交流。[34] 但他们的本质在异化的表面之下仍然毫发无损。

那么，与其说我们生活在全球同质化的文化中，还不如说生活在这些相互独立的他者中。在全球化进程中，我们被同质化，趋势如此，但却是在同质性的表面下隐藏了真正的异质性存在；文学、文化、宗教等方面渗透与被渗透的并存更进一步证明了米勒异质性理论的意义和对当今形势的正确诠释。

（作者单位：北京语言大学）

（本成果受北京语言大学院级科研项目（中央高校基本科研业务专项资金）资助，项目编号为 15YJ020012）

[34] 同上，第 28 页。

贡布里希、罗斯金与风景美学：

文化史对话之一种

陈书焕

内容提要： 贡布里希关于“美学作为一种审美理论是空洞”的看法，并不意味着我们不能因此而实际地考察其美学思想。历史性地看，贡布里希的美学思想是在文艺复兴以来批评的文化史传统中做出的，与该传统本身有着直接的反思性关联。与以往对其美学理论进行的整体重构性研究所不同的是，本文将尝试从纵向角度的一个侧面出发，关注其风景美学，并置于黑格尔为背景的文化史寻求中，以及以罗斯金的风景美学为参照的思想史考察中，探讨他特定的审美和历史观，以此可以作为我们当下对史学思想的一个关联性思考。具体地来说，罗斯金的《现代画家》一向被认为是 19 世纪风景美学的集大成之作，而贡布里希的长文《文艺复兴时期的艺术理论和风景画的兴起》则被认为是 20 世纪研究风景画起源及其理论的开创性作品。二者之间文本分析的差异，预设并渗透着对风景画的不同审美感受和历史意识。对此，本文将从二者风景美学之背景、文本、人物几个方面展开相关论述，并以风景美学之文化史的对话为结语，作为实在与心灵、过去和现在，以及理论和经验之间可能的沟通和关于“看”对人类理解之意义的新的生成。

关 键 词： 贡布里希　罗斯金　风景美学　文化史　历史意识

Abstract: Ernest Gombrich holds that aesthetics as a theory is void, which does not necessarily mean, however, that we could not study his aesthetic thought practically. Historically speaking, the aesthetic thought of Gombrich has appeared within the tradition of cultural history since Renaissance, and there is a direct connection reflectively in between. From a perspective that is different from previous approaches to Gombrich's aesthetic theory as a reconstructed whole, this essay aims to concentrate on a particular aspect. To be more specific, a certain kind of landscape aesthetics of Gombrich will be investigated in detail, against the background of Hegelian cultural historiography, and studied comparatively in the intellectual context of Ruskin's landscape aesthetics. In this way, Gombrich's specific ideas of aesthetics and history will be discussed, which would furthermore be taken as one of our present reflections on historical thought. Concretely, Ruskin's Modern Painters have been widely viewed as a nineteenth century's masterpiece in the study of landscape aesthetics, and Gombrich's long essay "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape" has been considered definitely as an innovation in twentieth century's

exploration in the origin and theory of landscape painting. Under the differences between these two works, are the different presuppositions and beliefs about aesthetic feeling and historical consciousness. Therefore, the investigation in this essay will be divided into three related parts of comparative study, against the backgrounds, texts, and figures of landscape aesthetics of these two authors. As a conclusion, a dialogue of cultural history in landscape aesthetics will come to the fore, as a potential communication positively exists between the real and the spiritual, present and past, as well as theory and experience. Meanwhile, this communication, will contribute to the new import that "seeing" ("to see") is fundamental to the human understanding.

Key words: Ernst Gombrich; John Ruskin; landscape aesthetics; cultural historiography; historical consciousness

在学术界就贡布里希（Ernst Gombrich）和美学的相关论述中，情形往往是，对贡布里希美学思想的考察都会首先涉及贡布里希对美学理论的反对态度。正如谢尔顿·里奇蒙（Sheldon Richmond）所总结的，贡布里希对美学理论的反对主要基于三方面的论证："历史的、心理的和逻辑的"[1]。对此有两种主要的应对方式。其一，重新架构贡布里希的美学理论，使其成为一个自洽的美学体系，如里奇蒙就尝试在波普尔体系的方法论内建构贡布里希的完整的美学理论。其二，放弃重新建构一个完整的美学理论的想法，尝试在具体的历史语境中理解其美学思想。美学思想不同于美学理论之处，在于很多情况下它更具有历史的生动和活泼性，尽管可能是间断的、零碎的，甚至矛盾的；还在于它可以是无意的或者不自觉的，甚至是以自我否定的方式出现的。简言之，贡布里希关于美学作为一种审美理论是空洞的看法，其实并不能说明他不具有美学思想，其情形正类似历史学家和哲学家柯林伍德（R. G. Collingwood）在罗斯金（John Ruskin）对美学，或者笼统地说对哲学和形而上学的批评中，看到罗斯金自己的哲学思想，或者说罗斯金作为"非哲学家的哲学"。[2] 同样地，我们可以实际地关注贡布里希作为非美学家的美学思想。当代学界对这方面的关注更多还是基于其欧洲大陆的思想传统做出的，很多重要的英美分析美学家虽然多次提及贡布里希及其著作的重要性，甚至把他作为一个"英雄"，但在具体论述中却相对来说少有仔细地讨论其思想，甚至很少引用他。有学者分析认为，这种对贡布里希美学思想的"忽视"，部分原因在于贡布里希写作方式

[1] Sheldon Richmond, *Aesthetic Criteria: Gombrich and the Philosophies of Science of Popper and Polanyi*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1994, p.12.

[2] R. G. Collingwood, *Ruskin's Philosophy*, an address delivered at the Ruskin Centenary Conference, Coniston, August 8th, 1919, p. 6.

的广征博引，其涉及领域的跨越与穿插对这些分析哲学家们来说是一个谜，往往让他们无所适从。[3] 众所周知，贡布里希学识渊博，著述丰富，其在专业研究的领域也多具贯通性与跨越性，被普遍认为是 20 世纪最具传统意义的人文主义者之一，甚至是“最后的人文主义者”（the last humanist）。在某种程度上，或许可以说，贡布里希的美学思想是在文艺复兴以来批评的文化史传统中做出的，它本身就有着深刻和自觉的历史关联性。因此，我们可以把对其美学思想的考察也置于这样的背景中来展开。当然，由于笔者学识、能力和兴趣所限，本文将限定于从一个具体的细节性侧面展开论述，以作为对其美学思想和文化史相关的理解式认识。

大体上说来，19 世纪以来的欧洲文化思想史研究主要存在两种进路：以罗斯金和佩特（Walter Pater）为代表的英国批评传统，和以布克哈特（Jacob Burckhardt）为代表的德国史学传统。有学者进而指出，这两种研究进路的汇聚，正是在“20 世纪 30 年代以来，瓦尔堡（以及后来的考陶尔德）研究院及其学报的思想史研究项目上，尤其参考阿比·瓦尔堡和恩斯特·贡布里希的研究”[4]。在某种程度上，从德国传统过渡到英国的生活情境，贡布里希在这两种思想进路中作了后继的沟通和发扬。当代著名文化史家彼得·伯克（Peter Burke）就指出，贡布里希是 20 世纪最伟大的文化史家之一，处于布克哈特以来文化史研究的“伟大的传统”之内。[5] 贡布里希所承继和沟通的文化史，是以布克哈特和罗斯金为奠基性人物展开的，在某种意义上也继承了二者对以绘画艺术为核心的“看”的历史理解，并在其研究中更新和推进自己特别的关注。严格来说，虽然贡布里希主要以艺术史家著称，但其深厚的人文学养以及他对文化和历史的厚重关怀，令他在文化史的路径和反思方面做出了独到的贡献。如他对黑格尔的批评，对文化史的探询，也体现在他和相关专业领军人物的切磋探讨，如和彼得·伯克关于文化史，以及和海登·怀特（Hayden White）就艺术和文化史中的理论问题展开的探讨。

上述这些，实际上和当下史学理论和思想界关于历史编纂和历史思想中审美问题的关注是密切相关的，在一定程度上，可以说贡布里希以一种不自觉、甚至是非自愿的方式，参与到当下关于历史研究中“图像转向”的中心，并在其中贡献了一种基于文化史反思的对话性导向，这对我们正在进行的史学思想的考察有着丰富的启示。置于罗斯金和布克哈特所展开的文化史发展情境中，以一种参照的阅读，贡布里希的美

[3] Joseph Agassi and Ian Jarvie, “A Critical Rationalist Aesthetics”, in the series of *The Philosophy of Karl R. Popper and Critical Rationalism,* Vol. xviii, Kurt Salamun ed., Amsterdam and New York: Rodopi, 2008, p. 11.

[4] Lucy Hartley, “Intellectual History and the History of Art”, in *Palgrave Advances in Intellectual History,* Richard Whatmore and Brian Young eds., London: Palgrave Macmillan, 2006, p. 69.

[5] 彼得·伯克，《什么是文化史》，杨豫译，北京：北京大学出版社，2009 年，第 13 页。

学思想对史学的介入与关怀可能更加显明。[6] 相对来说，关于贡布里希和布克哈特同作为重点研究意大利文艺复兴时期的艺术史家和文化史家，二者之间的学术源流，学界多有注意。贡布里希本人在他的一些纪念性文章中也提到，布克哈特《意大利文艺复兴时期的文化》一书在西方文明“现代性”奠基方面具有深远影响。[7] 而关于贡布里希和罗斯金，学界的关注似乎更多集中在其艺术理论表达之不同的方面，特别是围绕贡布里希在其“心理图式”的阐释中，对罗斯金“天真之眼”的批评，虽然这种批评在有的学者看来实际上是一种隐喻式的误读。[8] 至于贡布里希的美学思想，学术界也有专门研究，但多从横向的角度，主要从贡布里希与哲学家波普尔（Karl Popper）的思想关联展开 [9]。上述研究都关系贡布里希的美学思想，但从不同的角度切入，这样部分程度上避免了贡布里希所竭力避免的美学的空洞，亦即范景中先生所深为认同的美学家“兜着圈子寻找时代精神”的“无能为力”和“荒漠”之感 [10]。本文将尝试从纵向角度的一个侧面出发，把贡布里希的美学思想置于以罗斯金的风景美学为背景的文化史考察中，探讨其特定的审美和历史观，以此作为当前史学思想反思的一个具体呈现，并实际地融入我们对自身和自然之间历史和文化相关性的持续对话中。以此，对贡布里希风景美学的考察，在和罗斯金风景美学思想的关联参照中，努力达成一种特定意义上文化史的对话和沟通。[11] 这一尝试考察的合理性主要基于两点。其一，从二者对英国文化和思想史的深远贡献来说，在某种意义上，贡布里希和罗斯金可谓代表了英国 20 世纪和 19 世纪的视觉文化史研究的两座高峰，贡布里希在其论

[6] 实际上，贡布里希本人更倾向的是“艺术理论”而不是“美学”或者“评论”，虽然他也指出“专业术语在此处其实并不重要”，而强调的是“多学科合作的理想”（《木马沉思录：艺术理论文集》，曾四凯、徐一维等译，南宁：广西美术出版社，2015 年，序言）。笔者在本文中还是采用“美学”一词。部分来说，这里所讨论的风景美学不仅仅与风景画作为艺术及其理论相关，在很大程度上还内在关联人们对风景的思想和历史意识，这其中的关联被置于文化史的情境中具体展开。然而，这并不是“美学”的概念性研究，而是美学思想的历史性表达，尽管也许是零散和不自觉，甚至排斥性的。对贡布里希和罗斯金来说，都是如此。

[7] E. H. Gombrich, “Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 62 (1999), p. 12.

[8] 如 Elizabeth K. Helsinger, *Ruskin and the Art of the Beholder*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1982, p. 56.

[9] 如 Sheldon Richmond, *Aesthetic Criteria: Gombrich and the Philosophies of Science of Popper and Polanyi*. 该书同上述 Joseph Agassi and Ian Jarvie, *A Critical Rationalist Aesthetics* 一样，都作为相关波普尔哲学系列中的一卷 *Series in The Philosophy of Karl R. Popper and Critical Rationalism*, Kurt Salamun ed., Vol. vi.

[10] 范景中，《附庸风雅和艺术欣赏》，杭州：中国美术学院出版社，2009 年，第 102-103 页。

[11] 国内研究方面，穆宝清的博士论文《理性与传统：贡布里希艺术美学思想研究》（浙江大学中文系 2014 年博士论文）在更为宏大的范围内展开贡布里希在艺术观和艺术史观方面与黑格尔美学以及德国人文传统之间的关联及不同。与该宏大视野和范围不同，本文尝试聚焦于其特定方面的美学思想，或者说，其美学思想在特定领域的具体表现。

述中对罗斯金有切实的关注和批评。其二，二者在对风景美学的考察方面都有专门的卓著研究。罗斯金的《现代画家》一向被认为是 19 世纪风景美学的集大成之作，而贡布里希的长文《文艺复兴时期的艺术理论和风景画的兴起》则被认为是研究风景画起源及其理论的开创性作品。罗斯金的现代风景画和贡布里希的文艺复兴时期的风景画，二者之间有历史性的关联，更渗透着罗斯金和贡布里希对这两者作为历史对象的不同审美感受和历史意识。对此，笔者将在下述部分从风景美学之背景、文本、人物、意义几个方面分别展开论述，并以风景美学之文化史的对话作为结论，旨在说明贡布里希在罗斯金为历史参照的风景美学理解中，为文化史反思自身注入了新的人文思考，并在英国的艺术文化和思想史中有着重要的思想资源性位置。因此，本文中对贡布里希和罗斯金相关风景美学之文化史观念的参照阐发，“主要关注特定时代的人们对这些问题的反思，以及这类反思对其思想的影响”，并注重考察该风景美学思想“跨越自身范围而弥漫到其他领域的奇妙功能”，[12] 即对史学思想的渗透和沟通。

一、风景美学之背景：关于黑格尔

“风景画代表着英国的艺术传统”[13]。英国艺术批评家里德（Herbert Read）曾这样指出，而且这种“英国的艺术传统”进而和现代历史的进展紧密相连：“风景画的历史是异常有趣的，因为它断断续续，实际上如同一部现代史。”[14] 如果说里德的评论把风景画作为英国现代史的一个恰当内容和对象，那么另一位批评家伯格（John Berger）则看出其在艺术形式和技艺方面的重要性。在他看来，油画传统的每次重大变革，其“最初的动力都来自风景画”[15]。里德和伯格的评论从内容和形式两方面界定了风景画在欧洲绘画艺术史中，以及特定地，在英国现代史中关联性的重要地位。具体来说，风景画，尤其是英国风景画的兴盛，作为一种泛及欧洲的文化史潮流，在很大程度上导向了“风景在 18 世纪末和 19 世纪初开始成为人们关于什么构成艺术内容的新思考的一种催化剂”[16]。进而，这种“催化剂”作用不仅被传统意义上专注于艺术史和文化史考察的学者们作为其题中之义进行探究，而且也被当下关注史学思想和方法的学者们所注意到，如安克斯密特（Frank Ankersmit）就在其对历史表现和审美表现的关联思考中讨论到了风景画对

[12] 曹意强，《观念史的历史、意义和方法》，收录于《艺术史的视野——图像研究的理论、方法与意义》，曹意强、麦克尔·波德罗等著，杭州：中国美术学院出版社，2007 年，第 620 页。

[13] 赫伯特·里德，《艺术的真谛》，王柯平译，北京：中国人民大学出版社，2004 年，第 111 页。

[14] 同上，第 107 页。

[15] John Berger, *Ways of Seeing*, London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972, p. 105.

[16] Joshua C. Taylor ed., *Nineteenth-Century Theories of Art,* Berkeley and London: University of California Press, 1987, p. 242.

于历史表现的意义，尤其是风景画的起源对于历史写作的隐喻性意义，在于风景画作为扩大了的画框之新的中心与历史写作的进展联系起来。[17] 当然，在安克斯密特的论述中，大体来说，风景画对于其历史表现的方法论意义，主要是在其“图像的转向”作为历史研究新范例的主张中出现的，但仍然局限于一般而言的图像艺术总类中，而不在更深的层次上具有特殊的重要性。因此，具体到风景画作为风景美学之重要部分，它与史学思想及历史意识之间特定的关联沟通，我们在当下的艺术批评和史学理论界都看到了某些积极反应，以此可以作为一个合适的展开，但同时注意到这种回应往往是片段式的，因此可以考虑回溯到某种恰当的历史语境中，以此为背景，展开罗斯金在 19 世纪和贡布里希在 20 世纪的重新思考。这个恰当的历史语境就是黑格尔在其美学体系中相关风景美学的论述，其恰当性不仅在于黑格尔对历史和艺术的关联性方面具有核心的重要性，以至于“直到今天，唯心主义类型的艺术史中，最严密、最渊博、最精彩的作品还是属于黑格尔的”[18]，还在于他往往作为包括罗斯金和贡布里希在内的后来思想家自觉树立的对立面出现，因此从正反两面构成了风景美学之背景的恰当相关性。

这种恰当相关性，实际上是相关绘画艺术的智性和思想性，具体到风景画来说，就是风景画的发展对于人类思想史的重要性。这种基于视觉的重要性直到 19 世纪的思想家那里才逐渐引起重视，尤其罗斯金就在其人类理解系统中，把绘画性的“看”作为人类智性活动沟通的核心。他指出，在用以书写伟大民族自传的三种语言——行为之书、言语之书和艺术之书——中，“唯一值得信赖的”就是艺术之书 [19]。相应地，在关于绘画艺术的哲学传统的思考中，则只是在黑格尔和叔本华那里，他们作为一流的哲学家才开始较为细致地关注绘画艺术，并“似乎开始赋予 [绘画] 作为一种思想形式的优先性”[20]。对此，贡布里希作为来自德国艺术和文化史传统的 20 世纪学者，他对罗斯金和黑格尔，尤其是后者的贡献也多有论及，如称黑格尔为“艺术史之父”，认为他对文化史至今的发展提供了根本的理论架构，虽然贡布里希更多是为了批评其中绝对精神的自我展现运动。通过对黑格尔风景美学背景的批评和回应，部分可以看出贡布里希和罗斯金在对风景画和历史意识关联方面的不同关怀和思考，从而他们自己的风景美学从一开始就处于一种比较的洞见中。其比较不在于对某种规范性审美价值客观性的寻求，而在对通过特

[17] 参考陈书焕，《风景画与“图像的转向”：以安克斯密特为基点的考察》，《文化艺术研究》，2016 年第 1 期。

[18] 里奥奈罗文杜里，《西方艺术批评史》，迟轲译，南京：江苏教育出版社，2005 年，第 142 页。

[19] John Ruskin, *The Works of John Ruskin* (on CD-ROM), Library edition, Vol. 24, E. T. Cook and Alexander Wedderburn eds., Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 203, Preface.

[20] Jacques Taminiaux, “The Thinker and the Painter”, in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Galen A. Johnson ed., Illinois: Northwestern University Press, p. 279. 与此同时，作者指出，尽管存在这种“思想形式优先性”的赋予，但这些哲学家仍未能避免或者逃脱“从柏拉图以来两千年传统的二元对立”。作者认为，对这种二元对立思维的批判，正是在梅洛·庞蒂关于绘画性思想的讨论中。当然，这是另外的问题了。

定地比较二者对风景美学和历史思想相关性的态度，来反观考察二者自身在艺术和历史观念方面思想意识的共通及其差异。风景画的起源及其历史叙述，在这里就类似某种引起观点转变的事物，对它的观照将置于黑格尔美学的背景之中，在罗斯金和贡布里希这里达成一种不同心境的比较。而且，从根本上说，这种比较性的洞见，也是合乎美学从一开始奠立的综合比较传统的[21]。

实际上，罗斯金和贡布里希二人对黑格尔的批评，主要都是基于其形而上学的某些思辨特征，反对其哲学的方法论用到艺术和文化史探究的具体实践中。相对来说，二者很少直接对黑格尔关于风景画的论述做出批评或者回应。原因大概有二。其一，最主要可能在于，黑格尔对风景艺术的论述在其《美学》中，并不占有专门的篇幅单独论述，而是简略地在“浪漫型艺术”名下论述绘画的一章中涉及“绘画的一些特殊的定性”中提及；其二，在罗斯金这方面来说，由于他对德国形而上学的一贯敌视和轻视，黑格尔关于绘画甚至是风景画的具体看法可能并不为罗斯金所知；实际上，对罗斯金来说，黑格尔及其作为背景的整个德国思辨哲学完全是形而上学的空洞无物和烦琐不堪。相对那些形而上学家，罗斯金认为自己是一名画家，“画家除了感受活生生的现象及现象呈现的方式，决不，也不能想象绝对的东西，……黑格尔学派的任何严格的训练都不能够使他想象绝对。”[22] 就贡布里希来说，他在专门论述黑格尔对德语世界艺术和文化史影响的两篇论文——《文化史的探寻》和《“艺术史之父”》，以及和彼得·伯克的谈话《文化史的概念及其方法》中均有关注，尤其《“艺术史之父”》这一篇，副标题就是“读黑格尔的《美学讲演录》”。但是综观贡布里希对黑格尔的引述和批评，可以见出，他也是把黑格尔历史哲学和美学中的绝对精神的演绎作为超验的形而上学基础作为主要的批评对象[23]，几乎没有提及黑格尔关于风景画的片断论述。考虑到第一点，即黑格尔本人对风景画的简略关涉，罗斯金和贡布里希出于各自的考虑，在对黑格尔美学中形而上学思辨的批评中没有涉及他关于风景美学的观点，也是可以理解的。毕竟，即便克拉克爵士（Sir

[21] 关于美的具体艺术门类“系统地结合起来的过程”，以及“它们的相互关系和它们在西方文化总框架中的定位”，可参考 P. 克里斯特勒，《艺术的近代体系》，邵宏、李本正译，《美术史与观念史》（Ⅱ），第 437-522 页。

[22] John Ruskin, *The Works of John Ruskin* (on CD-ROM), Library edition, Vol. 34, Cook, E. T. and Alexander Wedderburn eds., Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 107-108.

[23] 关于贡布里希在其整个论述生涯中对黑格尔式形而上学的反抗，可参考 Jan Bakos, “Introduction: Gombrich’s Struggle Against Metaphysics”, *Human Affairs*, Vol.19 (2009), pp. 239-250. 另，关于贡布里希对黑格尔主义批评的积极价值，可参考范景中，《贡布里希对黑格尔主义批判的意义》，《理想与偶像：价值在历史和艺术中的地位》，范景中、杨思梁译，南宁：广西美术出版社，2013 年，译者序。

Kenneth Clark）在其奠基性的《风景进入艺术》一书中，也不见有对黑格尔的只言片语。[24]然而，在此，需要指出的是，撇开关于形而上学的冗繁论证，黑格尔对风景画的不多的论述可以作为罗斯金和贡布里希各自展开其风景美学的背景表达，这种背景表达，在对历史意识和个体意识的关联方面，提供了可以继续展开的论争场景。如当代学者威廉姆斯（Robert Williams）就认为，在对历史思想的贡献方面，罗斯金对当时一些美学术语的运用，甚至“类似于黑格尔的‘浪漫’的概念”，但相比之下，罗斯金的体系却“包含一种更加完整、更加激进的对标准的颠覆”，从而“在将艺术作品与历史相联系方面，罗斯金比黑格尔走得更远”[25]。而黑格尔，在贡布里希看来，则恰恰是“艺术史之父”，甚至文化史之理论先驱，其根本信念在于“宇宙的历史在黑格尔看来就是上帝创造自己的历史，而人类的历史就是在同样的意义上精神不断具体化的历史”[26]，无论该历史具体来说是民族精神的进展还是艺术表现的进展。

贡布里希在《寻求文化史》和《“艺术史之父”》中对黑格尔的批评主要基于黑格尔体系的形而上学性，其关联性在于，黑格尔“这些历史哲学讲稿对文化史的解释在黑格尔的美学讲稿中得到了补充和发展”[27]，二者都作为黑格尔绝对精神具体展开的过程，存在于一种庞大体系中，该庞大的体系还有几个“古怪的名字”：“美学超验主义，历史集体主义，历史决定主义，形而上学乐观主义和相对主义”[28]。在贡布里希看来，黑格尔主张的这种从艺术出发研究文化史的思想和方式实际上已经渗透到从布克哈特以来的众多艺术和文化史家，如沃尔夫林、狄尔泰、李格尔、德沃夏克、潘诺夫斯基、赫伊津哈等，都被归入黑格尔主义传统中，以各具特色的形式转化和运用着黑格尔的“时代精神”（Zeitgeist）和“民族精神”（Volksgeist）。贡布里希认为，这种黑格尔式的“解经习惯”建立在人的思想中对某种结构“相似性”的习惯意识，其根源就在于那种普遍联系的直觉和信念，即“生活中没有什么事物是孤立的，某个时期中任何一件事或任何一件作品都与孕育它的那种文化有千丝万缕的联系”。贡布里希指出，自己反对的不是这种普遍联系的信念，而是反对把这种相互间的联系归结到一个本源上去，“认识到事物的相互联系是一回事，而认为一种文化的各种面貌都可追本溯源到一个关键性的原因，各种面

[24] 有趣的是，该书中也未提及贡布里希在风景画研究方面的工作，当然，罗斯金的名字是多次出现的。这从一个侧面说明现代以来在风景画和风景美学的历史性考察中罗斯金的重要性，以及相对地，贡布里希的贡献主要并不在风景美学的阐释上。本文所做的，恰恰是某种边缘性的比较和补充，作为贡布里希和罗斯金之间可能的洞见。

[25] Robert Williams, *Art Theory: An Historical Introduction*, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2004, pp. 169-70.

[26] 贡布里希，《寻求文化史》，《理想与偶像：价值在历史和艺术中的地位》，范景中、杨思梁译，南宁：广西美术出版社，2013 年，第 36 页。

[27] 同上，第 40 页。

[28] 贡布里希，《“艺术史之父”——读 G.W.F 黑格尔的〈美学讲演录〉》，《艺术史的视野——图像研究的理论、方法与意义》，曹意强、麦克尔·波德罗等著，杭州：中国美术学院出版社，2007 年，第 183 页。

貌只是它的表现，那完全是另一回事。”[29]

作为对上述黑格尔式研究方式的回应，贡布里希指出，黑格尔时“时代精神”和“民族精神”对文化的演绎式解释作为历史解释来说类似一种取巧和流于空泛，也太容易了。他的建议是，从一些“细致入微的设问”，如运动和时期的区分、风格和心理的联系、风格的传播和反响等，“取代精神史的一般性概况”[30]。在对黑格尔式文化史批评的最后，贡布里希提出了自己的主旨，即他希望通过自己“重建文化史”的主张，提醒人们当前人文学科教育过度专业化的现状，从而努力实现一种“文化科学”的人文主义的理想：“文化研究基本上是对连续性的研究，而我们希望传授给学生的正是这种连续感，而不是不加批判的接受感。我们要他们养成这样的思维习惯，即不仅在自己特殊领域的范围之内而且还要从周围所有的文化现象中去寻找这种连续性。”[31] 有学者就此指出，贡布里希这样的论述结尾，其实是以某种方式，又回归到了他之前所批判的黑格尔主义者对相似性的寻求。贡布里希所批评的，正是文化史之所以作为文化史的根本，即在于一种特定的历史意识，该历史意识实际上也是贡布里希自身所实际具备并表现出的，即人出于其自身意识对对整体、关系性的探寻和把握。因此，后来的学者如埃尔金斯、福柯等人的理论探讨和实践写作，仍践行黑格尔主义的部分核心内涵。[32] 事实上，贡布里希自身对此也有所意识，在艺术和历史的相关性方面，某种程度上黑格尔主义的不可避免性，正如他自己所说，历史研究中某种“先入之见”作为理论原则的适当和必要性，“因为没有这种先入之见，我们根本就写不成历史。”[33] 有论者指出，贡布里希在某种程度上是把这种对过去和传统的尊重作为一种人文主义追求，和一种对过去的历史解释之间有所混淆，而文化史，从根本上来说，不仅仅在于对具体现象的解释，还在于把这些和其他的相互关联起来，以某种自洽和一致的方式，试图探寻其中微妙的关联。[34]

在此，我们或许可以这么说，贡布里希对黑格尔主义文化史进路的批评，其主旨在于导向一种更具直接经验性的历史研究方式，以此对人类过往的文化和文明希望获得更为丰富的考察和认知，而非一种局限于思想理念自身运动的哲学思辨。在这方面，他和

---

[29] 同上，第 50 页。

[30] 同上，第 55 页。

[31] 贡布里希，《寻求文化史》，《理想与偶像：价值在历史和艺术中的地位》，范景中、杨思梁译，南宁：广西美术出版社，2013 年，第 61 页。

[32] Claude N. Pavur, “Restoring Cultural History: Beyond Gombrich”, *Clio,* Vol. 20, No. 2 (1991), pp. 157-167.

[33] 贡布里希，《寻求文化史》，《理想与偶像：价值在历史和艺术中的地位》，范景中、杨思梁译，南宁：广西美术出版社，2013 年，第 46 页。

[34] Leonard B. Meyer, “Review of in Search of Cultural History by E. H. Gombrich”, *History and Theory*, Vol. 9, No. 3 (1970), pp. 397-399.

罗斯金对德国哲学的厌恶有相似的旨趣，也部分印证了布克哈特的历史理解方式。当布克哈特的一位朋友向他建议黑格尔的哲学体系应该在其历史研究中发挥更大作用时，他回答说，“就让我在低层次上体验和感受历史吧，而不是从第一原理出发去理解历史”[35]。因此，在某种意义上我们可以说，贡布里希对黑格尔的反对，很大程度上是反对黑格尔的“绝对理念”的严密甚至严苛在我们对历史研究和历史思想的考察中造成的贫乏无力的状态，以至于甚至艺术和历史的关联在我们这里都失去了生动活泼的兴趣。在贡布里希和当代文化史家彼得·伯克关于文化史概念的一场谈话中，伯克就指出，文化史家作为一个实践的历史学家，虽然可以不需要时代精神，但是他“的确需要去讨论在一个特定的社会中艺术、文学和宗教之间的各种联系。他需要一种关于画家、诗人和牧师之间相互作用的模式”，即在其研究和描述中需要一些“像模式或结构之类的东西”。对此，贡布里希的回答是，“我同意往往存在一些模式，但是不一定要使它们囊括一切”。[36] 贡布里希所倡导的，是相对形而上学的论理来说，更为切实细致的历史研究，从中发现艺术和历史之间合乎人性理想的互动和关联。

但与此同时，我们需要注意的是，虽然贡布里希着力批评的是黑格尔主义出于形而上学论证对艺术和历史之间有机联系的认定，但事实上，研究 19 世纪的学者们已经注意到，在当时的欧洲思想界中，不仅仅是黑格尔主义者在艺术和历史的关联方面有此观点，那些与之敌对的思想家，如客观主义史学的奠基人兰克的看法也有类似看法。区别在于，“由于兰克的话丝毫不带黑格尔的形而上学意味，因而更加明确地指出了艺术与历史的有机关系”[37]。如果我们把布克哈特，以及罗斯金从其各自的立场所说，也看作黑格尔主义的反对者，但同时坚持从艺术出发理解其所研究的历史时期，那么，黑格尔、兰克、布克哈特、罗斯金这四位在 19 世纪的历史情形中作为哲学家、政治史家、文化史家和艺术批评家中具有一定典型性的代表，从各自不同的理论和实践旨趣出发，在艺术和历史的关联方面有着相似的认同，这或许并不是偶然的现象，而更多是基于人自身历史意识的增进，对于自身及所处时代环境的历史性认识。在此意义上，作为形而上学集大成者，黑格尔成为后面几位共同的批评对象，也成为贡布里希在 20 世纪反思文化史的理论对象。实际上，黑格尔本人和当时德国的浪漫主义诗人多有交往，其对“浪漫”艺术的分析很大程度上合乎浪漫主义的精神传统，其《美学》的相关部分的叙述是诗意而适意的。只不过黑格尔把所有这些对艺术和历史的理解都纳入他先定的绝对理念的

[35] Richard Sigurdson, *Jacob Burckhardt's Social and Political Thought*, Toronto: University of Toronto Press, 2004, p. 90.

[36] 贡布里希，《文化史的概念及其方法》，《贡布里希谈话录和回忆录：艺术与科学》，杨思梁、范景中、严善淳译，杭州：浙江摄影出版社，第 186-187 页。

[37] 曹意强，《图像与历史：哈斯克尔的艺术史观念和研究方法》，《艺术史的视野——图像研究的理论、方法与意义》，曹意强、麦克尔·波德罗等著，杭州：中国美术学院出版社，2007 年，第 40 页。

命定而不可避免的发展周期中，这样就失去了本来的灵动，显得严酷而不近人情，尤其现代人对所谓“绝对”的形而上学已大体失去耐心或者严肃的兴趣。也许从罗斯金时代已倾向如此。如果我们撇开其形而上学的体系构造及其语词意味，在黑格尔关于绘画作为浪漫型艺术的具体论述中，我们还是可以感受到他对于这种艺术门类的独特理解，尤其在新兴的风景画作为对人类心灵的回应和表达方面，提供了简短但却意味深远的背景述说。在此，风景美学作为黑格尔式的文化史背景，隐匿在贡布里希对其新的文化史的寻求中，而这种寻求，往往是一种反观和对照。它并未显现，但却作为黑格尔式背景中一个不断扩大的中心周围，成为接下来罗斯金和贡布里希各自风景美学的展开中一个可以不断回顾的参照：

> 在绘画的表现方式方面，这种多样性和主体性伸展到广阔不可测量的程度，因为绘画所采用的题材是不能事先加以限制的。特别是在这方面，各民族、各地区、各时代乃至各个人的特殊精神都能发挥作用，不但影响到题材的选择和构思的精神，而且也影响到素描、组合、着色、用笔、某些颜料的处理，乃至主体的特殊风格和创作习惯。[38]

二、风景美学之起源：文本对照

如上所述，黑格尔在其《美学》中把绘画作为浪漫型艺术之一种，认为对主体性和特殊性的微妙而细致的表现是最适宜于绘画式的艺术表现，而“为绘画的高度完美开辟道路而且使这种高度完美成为必然的正是亲切的情感和深心的苦乐所构成的较深刻的由精神灌注生命的内容意蕴”[39]。黑格尔强调艺术表现中精神内容和表现形式的贯通性，他认为伟大的绘画之所以不朽，就在于其中“深刻的思想……再加上真实的表现”[40]。在这种形式和内容的统一中，他尤其强调某种特定“亲切的情感”的表达，认为这是当下艺术表现之不同于古代艺术表现的现实性准则，即特定历史性的特定表达：

> 过去的事物是无法使其复活的，古代的精神特点并不完全符合绘画的原则。所以画家在运用这类题材时必须把它们改造为另样的东西，放进去和古代人自己所放进去的完全不同的精神，情感和观照事物的方式，这样才可以使这种题材内容和当前绘画的真正的任务和目的协调一致。正因为这个缘故，古代题材

[38] 黑格尔，《美学》，第三卷上册，朱光潜译，北京：商务印书馆，1997 年，第 240 页。
[39] 同上，第 224 页。
[40] 同上，第 262 页。

和情境的体系在大体上并不是绘画在连贯的发展中所形成的体系……[41]

大体来说，黑格尔认为，这种适合于浪漫型绘画的“亲切的情感”主要有三种存在方式：在宗教范围内，在自然风景中，以及在日常生活中。在这三种存在方式中，黑格尔尤为看重的是宗教题材的绘画，特别是表现神圣家族的爱，如圣母对圣婴的爱的题材的绘画，认为这是“绘画范围里最适合理想的内容”，但他同时也注意到在宗教题材之外，还另有一种亲切情感的存在，就是在自然风景中，在于一种“心情的共鸣（或回声）”。据此，黑格尔指出：

> 因此，构成绘画的真正内容的不是单按照它们的外在形状和并列关系来看的单纯的自然事物，如果是这样，绘画就会成为单纯的临摹；而是渗透到一切事物里去的自然界活泼的生命，正是这种生命的某些特殊情况与心灵中某些情调的同情共鸣才是绘画在描绘自然风景时所应生动鲜明地表现出来的。只有这种亲切的渗入才是精神和心灵活跃的时机，才使自然在绘画里不只是用作背景而且也可以用作独立的内容。[42]

可以看出，黑格尔把绘画在其特定时代的具体观看方式和感受性，作为其艺术表现基于的根本，具体到浪漫型绘画中的这种“亲切的情感”，黑格尔把它和古典艺术中的“那种理想的独立性和宏伟性”作了对比：

> 为着表现心灵，单是自然本性的爽朗舒畅和希腊人的那种沉思中的欣喜也还不够，要见出精神生活的真正的深刻和亲切，灵魂就还必须把它的精神作用渗透到各种情感，力量和全部内心生活里去；它须克服过很多的困难，尝过痛苦，忍受过心灵方面的焦虑和哀伤，但是在这种分裂状态中须仍能镇定自持，从分裂中回到心灵与自身的统一。[43]

黑格尔的这段描述仍然有着他哲学体系中的形而上特征，但总的来说，更多充满着感性的诗意表达。撇开其哲学体系不论，就其表达的主旨来说，它对现代心灵和古代心灵对自然风景的不同感受性方面的历史性差异的强调，以及对当下人们出于其精神倾向对绘画艺术的自觉选择，和当时欧洲思想家中一些关注风景美学的人们多有共同之处。当代哲学家丹托（Arthur Danto）甚至认为，“除黑格尔以外，实际上没有哲学家认真对待过艺术的历史维度”[44]。黑格尔的这段叙述很容易让我们联想到席勒在其《论素朴的

---

[41] 同上，第 242 页。

[42] 同上，第 263 页。

[43] 同上，第 243 页。

[44] 阿瑟·C. 丹托，《艺术的终结之后：当代艺术与历史的界限》，王春辰译，南京：江苏人民出版社，2007 年，第 213 页。

诗和感伤的诗》中在现代人对自然的“感伤”意识和古代人对自然的“素朴”意识之间所做的分析，即关于“素朴向作为现代感伤渴望的外在自然转化”的论述：

> ……[希腊人]他的想象方式、他的感受方式、他的习惯极其接近单纯的自然，……希腊人在描述这些景象和性格方面虽然是极准确、忠实并且不惜篇幅，但是并不怀着更高的内心兴趣来描述，……自然似乎更使他们的理解力和求知欲感兴趣，而不是更使他们的道德感兴趣；他们不像我们现代人那样，亲切地、多情善感地满怀甜蜜的忧伤依恋自然的景象和性格。

因此，席勒认为，这两种不同的看待自然的方式，是出于不同历史情境下不同的心灵状态，即“古代人自然地接受，而我们感受自然”。[45] 这段论述和上述黑格尔关于现代绘画对自然风景的感受中“真正的深刻和亲切”，及其中的“心灵方面的焦虑和哀伤”的表述，基本如出一辙，都是在风景画的兴起和表达中看到了现代人自我意识的历史性存在。这种把风景美学置于人的心灵感受性的思想史中的定位，在罗斯金这位竭力避免德国形而上学的艺术批评家这里，有着更为宽广也更为细致的展开。罗斯金指出，“19世纪的人们对艺术的全部乐趣存在于图画、雕塑、古玩物什或者中世纪建筑中，我们用‘如画’一词表示对这种乐趣的欣赏……对风景的独特的热爱是这个时代的特征。”[46] 某种程度上，或许可以认为，这是当时思想界的一种“时代精神”，氛围或者色调，与之伴随的，是一种新的历史意识的增长，“对历史和重新发现和重新制造”（rediscovery and remaking of history）[47]。关于浪漫主义和法国大革命对欧洲历史意识的巨大影响，学界虽然没有定论，但大多注意到这是一种“新的历史性文化”（the new historical culture）[48]。黑格尔对当时历史意识的表达是用一种庞大的形而上学体系，通过绝对理念的自我发展演绎出来，其结果对于很多现代读者，甚至专业学者来说就像“幽灵”一样环绕[49]。相比之下，罗斯金则用经验的艺术批评语言，形象地刻画出来他对这种新的历史意识的理解，并且深入到绘画性的“看”在人类理解中的根本重要性。罗斯金通过其风景美学向我们展示的这种新的历史理解方式，虽然逻辑上不够严密甚至有时候论述中有自相矛盾之处，但却是基于人自身感性体验的表达，不乏深刻而有趣的启发。具体地，“如画的”

---

[45] 席勒，《席勒美学文集》，张玉能编译，北京：人民出版社，2011 年，第 305-308 页。

[46] John Ruskin, “The Nature of Gothic”, in *Stones of Venice*. See from John Ruskin, *The Works of John Ruski* (on CD-ROM), Library edition, E. T. Cook and Alexander Wedderburn eds., 39 vols., Cambridge: Cambridge University Press, 1996, Vol. 10, p. 207.

[47] Boris Ford ed., “The Romantic Age in Britain”, in *The Cambridge Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, Vol. 6, p. 27.

[48] Stephen Bann, *Romanticism and the Rise of History*, New York: Twayne Publishers, 1995, Preface, pp. xi, xii. 巴恩把这种现象称为“历史的兴起”，此处“历史”在宽泛地范围内指的是“historical mindedness, historical consciousness, historical culture, etc.”本文中关注的风景美学中之历史意识，即属此类界定之内。

[49] James Elkins, *Stories of Art*, New York and London: Routledge, 2002, p. 55.

（the picturesque）美学概念在罗斯金的风景美学中事实上可以作为对当时特定历史意识的隐喻式理解。在此，部分可以说，罗斯金对风景画起源的文本阐释，作为黑格尔风景美学背景在思想史中的显现，开始成为现代意识反观自身的历史性理解，其中绘画性作为智性沟通对人类理解的推动作用逐渐显明，甚至开始居于中心，这和我们当下对史学思想及理论中关于图像问题的思考，多有沟通之处。作为一种从风景美学出发的隐喻式历史理解方式，“如画的”有着隐喻的一般特征，即“隐喻不仅呈现了它的主题，同时也呈现了它呈现主题的方式。……对隐喻而言，其‘呈现形式’当然不可避免地会具有该形式在特定时代的文化语境中所具有的意义和关联。”[50] 在此“意义和关联”中，我们将展开贡布里希和罗斯金关于欧洲风景画起源的文本对照。贡布里希对风景画起源的历史探寻，一方面，同罗斯金对风景画起源的理解一样，也将在对黑格尔批评的文化史背景中展开，而黑格尔关于风景画的上述表达，成为一个文化史的参照；另一方面，贡布里希的观点和罗斯金的观点，二者之间形成对照，有助于我们从时间——19 世纪到 20 世纪，以及空间——德国的和英国的，两个交互关联的历史坐标内更好地理解风景美学在 19 世纪以来文化史中的位置，及其侧重不同的变化，同时也为文化史对人类理解的贡献勾勒出一个大概的背景，或远或近。

在罗斯金对风景画进行的文化史叙述中，“如画的”和风景画的最初关联，是关于风景画的兴起，这就把“如画的”美学概念推进了风景画作为一种艺术和文化现象的历史起源中加以考察。“如画的”和风景，以及特定地，和风景画，并不是从一开始就直接关联的，虽然在日常的流行词汇中，我们常常说风景“如画的”，而在学术研究中，对“如画的”研究也是在和风景的关联中受到最大程度的关注 [51]。实际上，“如画的”最初并不一定和风景，甚至不是特定地和绘画联系在一起。如画理论的奠基人之一——普莱斯（Uvedale Price）就认为，“如画的”一词的含义，远远超出了“适合绘画的”（suitable for painting）[52]。根据相关学者考证，“如画的”一词，其最古老和最广泛使用的含义是“一种绘画性的力量，通过它，诗歌和修辞对人的心灵产生影响，该影响类似于画家对人的心灵产生的影响”[53]。以此看来，“如画的”概念本身具有一种关联性思想，从心理意义上说，是人面对外部实在时心灵活动带来的效果，这种效果适宜于在图画中呈现。进而，

[50] 阿瑟·丹托，《寻常物的嬗变——一种关于艺术的哲学》，陈岸瑛译，南京：江苏人民出版社，2012 年，第 235 页。

[51] 如陈晓辉，《论西方“风景如画”的意识形态维度》，《东南大学学报》，2013 年第 1 期。

[52] Uvedale Price, “An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful,” in *The Picturesque: Studies in a Point of View,* (New Impression), Christopher Hussey ed., Hamden, Connecticut: Archon Books, 1967, p. 14.

[53] 转引自 Timothy M. Costelloe, *The British Aesthetic Tradition: From Shaftesbury to Wittgenstein,* Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 135.

“如画的”开始包含了对外部自然界的粗糙的和碎片性细节的欣赏。随着风景画的盛行，“如画的”和风景更多地联系起来，开始成为一种“创新”（innovation），进而被认为是“英国对欧洲美学的主要贡献”，是英国“对艺术的最重要贡献”。[54]“如画的”和风景的结合，促进了人们通常理解的风景“如画的”。

在这项历史考察中，罗斯金认为自己是一名画家，通过“感受活生生的现象及现象呈现的方式”[55]，理解“如画的”如何历史地成就了风景画的起源和其当下的呈现。在19世纪的英国，通过罗斯金铺陈展开的历史叙述，“如画的”和风景画的论题变得更为开阔，即便说他的论述“不是最权威的，那么它也富含很有启示性的思想，把许多探索者吸引到这一领域”[56]。在这些富有启示性的思想中，一种也许可以称为“风景模式”（landscape mode）的理解和认知方式，在罗斯金同时代的文化界和思想界流行开来，促成了某种“视觉感知”（visionary sensibility）[57]。可以说，该风景模式的形成，在罗斯金这里是和“如画的”历史地和理论地联系在一起的。

在《现代画家》第一卷，罗斯金指出，关于近来风景画发展的独特走向，可以说“在许多方面归因于我们称之为事物的某种如画的特质，而该如画的特质看上去完全是起源于现代”[58]。需要指出的是，罗斯金这里的“现代”不是专指他当时所生活的19世纪的欧洲，而是在历史时期的分阶段意义上指的文艺复兴以来的欧洲。《现代画家》第三卷最为集中地讲述了风景画的起源，即风景画作为一种艺术为什么兴起这个问题，认为这归根结底是一个关于风景情感的起源问题，并论证指出这是一种特定的现代发展，需要在历史和外在自然两方面进行理解，而这两方面是内在关联的，即对外在自然所怀有的特定的浪漫主义热爱是如何历史地发生并进入风景画艺术中的？

对罗斯金来说，他所关注的风景画的现代起源，确切说指的是风景画作为一种独立的艺术类型，或者说作为绘画艺术史中作为惯例（institution）的主题之现代起源。对该问题的关注，在当时也并不显得很新鲜，许多具有反思意识的风景画家如康斯特布尔

---

[54] David Watkin, *The English Vision: The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design,* London: John Murray, 1982, p. vii.

[55] John Ruskin, *The Works of John Ruskin* (on CD-ROM), Library edition, E. T. Cook and Alexander Wedderburn eds., 39 vols., Cambridge: Cambridge University Press, 1996, Vol. 34, p. 107.

[56] Ibid., Vol. 5, intro. 学术界在20世纪关于英国19世纪风景研究的进展综述，可以参见 Michael Rosenthal, “Introduction”, in *Prospects for the Nation: Recent Essays in British Landscape, 1750-1880,* Michael Rosenthal, Christiana Payne and Scott Wilcox eds., New Haven and London: Yale University Press, 1997, pp. 1-12.

[57] Donald Wesling, “Ruskin and the Adequacy of Landscape”, *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 9, No.2 (Summer 1967), pp. 253-272.

[58] John Ruskin, *The Works of John Ruskin* (on CD-ROM), Library edition, E. T. Cook and Alexander Wedderburn eds., 39 vols., Cambridge: Cambridge University Press, 1996, Vol. 3, p. 192.

在 1836 年所做的关于风景画之历史的讲座，第一讲就是关于风景画的起源，“绘画艺术可以分为两个主要部分：历史画和风景画……”。[59] 这也是下面将要谈到的贡布里希在那篇开创性的《文艺复兴时期的艺术理论和风景画的兴起》一文中关注的问题。值得注意的是，罗斯金在其论述中加入了更多时代文化的印迹，其表达更为激进，或者说更多激情的力量。实际上，其叙述的激情也是和他对风景画的定义密切相关的，即风景画作为“对人类存在的物质环境所做的沉思的和激情的再现”，简单地说，“对人类生活相关现象的再现”[60]，同时也和他对“伟大艺术”的理解密切相关：“伟大的艺术……只是由那些敏锐地和高贵地感受着的人们所创造的；在某种程度上总是这些创造者个人感受的表达。”[61] 正是在此前提下，罗斯金“如画的”理论进入到他关于风景画起源的历史探讨中，对“如画的”考察开始突破纯粹美学的范畴，而进入到文化和思想史的宽广语境中，这就“激发了关于“如画的”新的理解，即便该概念本身仍然有着之前时代所赋予含义的印记”[62]。而罗斯金对风景画起源的解释，从一开始就是在相关内心思想和情感的层面上展开的，可以说其归结点也在于此。

在感觉方式作为思想史和真正历史的层面上，罗斯金认为，风景画的现代起源正是自希腊和中世纪以来“人类本性某些不寻常变化的结果”[63]。这些变化了的“感性知觉”于风景画中显现，在注重历史思想性和感受性的意义上被觉察，并被认为是人类内心情感的历史变迁。他指出，在人类近六千年的历史中，现代人开始生活于“情感的影响下”，不管人们对这种变化的态度如何，这种变化本身作为历史事实“引发了我们最深厚的兴趣”[64]。

罗斯金的这种兴趣，和上述黑格尔及席勒的兴趣，总体来说是一致的，都注意到人对自然之现代感受性的生发，尽管这种感受性，如罗斯金所说，实际上是一种复杂的综合，它意味着“进步和衰退的因素在现代心灵中古怪地混合起来”[65]。虽然现代的风景画

---

[59] C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable: Composed Chiefly of His Letters*, London: Phaidon Press, 1951, p. 303.

[60] John Ruskin, *The Works of John Ruskin* (on CD-ROM), Library edition, E. T. Cook and Alexander Wedderburn eds., 39 vols., Cambridge: Cambridge University Press, 1996, Vol. 22, pp. 12-13. 这是罗斯金作为牛津最负盛名的斯莱德艺术教授（Slade Professor of Fine Art）在 1871 年所做的讲座，1898 年发表。

[61] Ibid., Vol. 5, p. 32.

[62] Martin Schmidt, “From the Picturesque to the Genuine Vernacular: Nature and Nationhood in Ruskin’s Architectural Thought, 1830-1860”, in *Ruskin in Perspective: Contemporary Essays,* Carmen Casaliggi and Paul March-Russell eds., New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2007 (2010), p. 133.

[63] John Ruskin, *The Works of John Ruskin* (on CD-ROM), Library edition, E. T. Cook and Alexander Wedderburn eds., 39 vols., Cambridge: Cambridge University Press, 1996, Vol. 5, pp. 195-196.

[64] Ibid., p. 196.

[65] Ibid., p. 327.

艺术在对自然的探索和对自由的热爱方面是古人的观念中所没有或远远不及的，然而现代人是以丧失某些甚至根本的东西为代价的。这种根本性的丧失，在一定程度上是指现代人丧失了“人类社会的整体性和和谐性”，从而归于一种现代性的焦虑。[66]

具体地说，在 1852 年的一封家书中，他把哥特式建筑的衰落视为风景画发展的直接原因，并表示他在《威尼斯的石头》和《现代画家》之间看到“一种非常有趣的关联”。罗斯金指出，“对自然的热爱是基督教的一种本质的和独具的特性，它在哥特式建筑和其他美好的建筑中找到表达和养料，然而随着哥特式建筑衰落，异教建筑回归，这种对自然的热爱虽然还幸福地存在于某些人的心灵中，然而却缺少了养料，于是转向了风景画，并在特纳这里达到顶峰。”[67] 以此，《威尼斯的石头》和《现代画家》成为一个关联递进的整体，前者的写作实际上作为后者的一个引言，而后者则是对前者的关联性的解释。在相关的一条注释中，《罗斯金全集》的编者对罗斯金的这个“附加的解释”进行了说明，“文艺复兴摧毁了建筑中如画的因素，从而造成了对自然的热爱转向风景画”。[68] 从对“如画的”感受性来分析风景画的起源，罗斯金指出，中世纪哥特式建筑的物质形式及其所表达的建筑师内在的人性和自由，其“色彩、优雅和想象逐步被文艺复兴时期的低级的形式所取代”，人们不得不转向风景作为其用心感受和表现的唯一来源，于是哥特式建筑中的如画的要素被倾注到风景画中，而后者就作为主要的如画的艺术成长起来。然而在罗斯金看来，甚至以特纳为顶峰的英国风景学派，事实上也不过是“对哥特式建筑毁灭所遗留下来的空隙，所做的一种有益的填充”。风景画作为一种浪漫主义的艺术形式，其本质上感性的和想象的特征，注定它不能完全融合建筑在实际上活中的效用，因此是不完备的也只能如此的填充。[69] 也正因为如此，罗斯金在 19 世纪中叶英国的“如画的”运动中有着双重的重要性：一方面，通过中世纪建筑和现代风景画之间“如画的”关联，他为英国风景画的艺术崇高性和必然性提供了历史解释；另一方面，由于风景画自然内在地无法完全吸纳建筑艺术的实践性，他“呼吁一种新的建筑方式，可以比肩特纳风景画中如画的特质”[70]，从而对英国的哥特式复兴（Gothic Revival）和民居建筑的复兴（Domestic Revival）贡献了新的理论资源。从文化史上来说，“如画的”概念进入 19 世纪往往被认为流于空洞的形式主义，此时罗斯金的双重阐释可以说为其注入了新鲜而更有深意的生命力，从而对它的理解也更具有历史性维度。

---

[66] 殷企平，《试论罗斯金的文化观》，《浙江大学学报》（人文社会科学版），2008 年第 5 期，第 147 页。

[67] John Ruskin, *The Works of John Ruskin* (on CD-ROM), Library edition, E. T. Cook and Alexander Wedderburn eds., 39 vols., Cambridge: Cambridge University Press, 1996, Vol. 10, p. 208.

[68] Ibid., p. xlvii.

[69] Ibid., Vol. 11, pp. 225-226.

[70] David Watkin, *The English Vision: The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*, London: John Murray, 1982, p. 143.

在此，相对于以黑格尔为背景的风景美学及其对现代感受性的一般关注，罗斯金通过其对风景感受性历史的具体考察，为风景画的现代起源做出了一种历史解释，即和中世纪哥特式建筑的衰落联系起来，贯穿其中的是一种“如画”特质，该“如画的”作为一种审美和伦理要素进而在罗斯金这里开始成为一种隐喻性的历史理解方式。

相对于黑格尔、席勒的现代感受性，以及特定地，相对于罗斯金在哥特式和风景画之间看到的历史性“如画的”关联，贡布里希对风景画的现代起源，又作何理解呢？在这种对照和比较的情形下，或许可以更好地看出其对风景美学的独特态度，而这种态度，又是和他特定的思维倾向或者偏好联系在一起的。“透过每个风景 / 地景概念的了解方法，可以得知其中的文化属性，特别是作者的感官状态，他的智识、他的欲望、他的恐惧。”[71] 贡布里希对风景画起源的文本解读将有助于我们更好地理解这点。

需要说明的是，在风景画作为一种艺术类型的起源方面，贡布里希和罗斯金有着同样的看法，即认为源于文艺复兴时期的意大利。我们关注的是其对此起源的解释，或者理解。关于这一时期的风景画，贡布里希的主要贡献就是这篇于 1950 年向艺术史学界提交的论文：《文艺复兴时期的艺术理论和风景画的兴起》（*The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*）[72]。前面已经提到，该文被认为是在风景美学研究方面的一篇“开创性的文章”，虽然其结论在很多方面已经受到后来研究者的挑战，但作为贡布里希本人对风景美学在文化史中的定位，对其美学思想的阐述，依然可以作为一个独特的切入视角。当我们考察的中心在于风景美学对史学思想的关联时，情况尤其如此。实际上，在之前一篇相关的文章中，这种研究思路，已经被用于贡布里希和布克哈特对历史表现的不同态度和表达上，切入点就是二者对风景画兴起所体现出的不同旨趣，简单来说，布克哈特对风景画兴起之作为现象的体验式理解，和贡布里希对风景画兴起之作为事件的追溯式解释之间的差别。[73] 如果说我们在布克哈特和贡布里希对风景画起源的不同态度中看到的是对现象和原因的不同侧重，那么，面对同样的问题，罗斯金的反应似乎是和贡布里希站在一起，即都试图探寻其起源的根本原因。但是在原因究竟为何这个问题上，贡布里希似乎有着不同的回答，而这个答案，直接关乎贡布里希对整个艺术乃至文化史发展的态度走向。

针对风景画在文艺复兴时期之兴起这个特定的历史问题，贡布里希以美学上的溯

[71] 卡特琳·古特，《重返风景：当代艺术的地景再现》，黄金菊译，上海：华东师范大学出版社，2015 年，前言，第 2 页。

[72] 贡布里希，《文艺复兴时期的艺术理论和风景画的兴起》，《艺术与人文科学：贡布里希文选》，范景中编选，杭州：浙江摄影出版社，1989 年，第 133-160 页。

[73] 参考陈书焕，《贡布里希与布克哈特的历史表现：以其论风景画的兴起为例》，《南京大学学报》（哲学·人文科学·社会科学），2012 年第 6 期，第 27-36 页。

源为我们提供了解释。首先，他认同一些学者关于尼德兰和佛兰德斯风景画的研究，把北部欧洲的风景画作为可能的起源。贡布里希认为他自己要解决的问题是，风景画作为一种惯例，开始成为文艺复兴时期一种新兴的传统。这是如何发生的？其历史原因何在？

在贡布里希看来，认为风景画作为惯例之形成，在于意大利对北方专家的风景画的需求，这是一种社会性和市场性的行为需求，即主顾和收藏家的需求，而这种需求本身的提出及运作，还在于意大利的美术理论“将风景画这一概念提得如此重要”[74]。具体来说，在贡布里希对风景画之起源所作的历史探寻中，达·芬奇发挥着重要的作用，这里主要体现在其美学理论方面，贡布里希认为他“发展出最早的关于风景画的完整的美学理论——甚至早于第一幅风景画”[75]。在达·芬奇的美学理论中，居于核心的是一种关于艺术的创造论，贡布里希认为这奠定了关于绘画的新的美学观念：

> ……倘若他想要山谷，或希望从高山之巅俯览大平原并极目远处地平线上的大海，还有，倘若他想从低凹的山谷中仰望高山，或从高山之上俯视深深的山谷和海岸，他都能胜任愉快。事实上，宇宙中存在的一切，不论是可能存在、实际存在还是在想象中存在，都率先出现在他的心里，然后移到他的手上，而且它们表现得如此完美，当你瞥上一眼，它们所显现出来的比例和谐就像事物本身所固有的那样……[76]

在贡布里希看来，这段话表明了画家作为创造性艺术家的自信，由此“将绘画的完整概念牢固地置于新的基础之上，而唯有在这个基础上，风景画才能被视为独立的活动。”[77] 更具体地说，由于文艺复兴时期的鉴赏家、收藏家和主顾们开始更多关注到艺术家的创造性，并且把这种创造性作为其艺术成就的判断标准之重要部分，这就为艺术家们对创作对象和题材的选择打开了更多自由，他们可以不再局限于历史画或人物画这些传统绘画的固有题材，而在对风景的描绘上也可以显出其高超的技艺，并且有望得到行业和社会的认可。

至此，似乎可以看出，贡布里希把风景画起源的原因归于当时社会出现的现实需求，以及艺术理论中新基础的建立。这大概就是他在反对黑格尔“时代精神”在文化史研究中作用时所提到的，建议用更具体的情境考察来获得更为坚实的结论。初看上去，在把达·芬奇的艺术创造论和收藏家及主顾对风景画的需求联系起来这一方面，贡布里希似

[74] 贡布里希，《文艺复兴时期的艺术理论和风景画的兴起》，《艺术与人文科学：贡布里希文选》，范景中编选，杭州：浙江摄影出版社，1989 年，第 140 页。

[75] 同上，第 141 页。

[76] 同上，第 142 页。贡布里希引用达·芬奇《比较论》（*Paragone*）中的说明。

[77] 同上，第 141 页。

乎是从当下的社会风尚和流通层面出发来面对风景画起源这一历史现象。然而，贡布里希并不止于此。进一步地，他把达·芬奇为代表的艺术创造论置于古典时期以来的艺术传统中，虽然文艺复兴之前的风景更多是作为一种附件或者背景式的存在，但它和古典文学传统中对风景的描述相互贯穿，为文艺复兴时期风景美学的兴起提供了重要的规范和引领。正因为如此，贡布里希认为，文艺复兴时期风景美学在很大程度上依然是一种古典的传承和发扬，“古典理论创造了一种气氛，在这种气氛中，北方的现实主义作品以全新的，也许并未预料到的面貌出现了。”[78] 北方风景画的实际出现，因此是以南方意大利文艺复兴的艺术和美学理论为根基才可能的，而且这种可能性，是在古典理论一脉相承的传递和革新中，和当时社会的需求和风尚达成一致的。也正因此诸种，北方风景画的兴起，才真正成为古典以来绘画艺术传统的一部分，尽管作为一种艺术现象来说是新的，但因其理论传承，而是一种新兴的传统。贡布里希的结论，因此就是，“各种迹象表明，这一需求是文艺复兴的南方馈赠给哥特式的北方的一件礼物。”[79] 文艺复兴之后风景画的发展，直到 18、19 世纪英国风景画的鼎盛，正是这种“南方馈赠”的继续。

可以看出，贡布里希对风景画起源的历史探询，归结到古典理论在文艺复兴时期营造出的新的美学氛围。这和上述罗斯金的历史探询有很大不同，在对意大利文艺复兴对风景画的作用方面，几乎截然相反。在罗斯金看来，正是文艺复兴所信奉的虚假的古典理想，摧毁了哥特式建筑中对自然和自由的热爱，其中的“如画的”特质在建筑艺术中无法找到适合的表达，转而进入风景画艺术的领域中。这种转变的根本原因，还是在于人类心灵感受性的存在状态之不同，现代人对自然的感受在很大程度上已经不同于古代人和中世纪人对自然的态度，其历史性和时代性才是引起这些变化的心灵习惯的真正根源。因此，在罗斯金看到中世纪哥特建筑和现代风景画之间“如画的”相通的地方，贡布里希看到的是古典理想作为艺术传统对文艺复兴风景美学的推进。在罗斯金看到现代风景意识和传统风景意识断裂并伴随焦虑的地方，贡布里希看重的恰恰是其传承和一致，尽管有更新。此外，与罗斯金不同，也与之前的黑格尔和席勒不同，贡布里希对风景画起源的论述，并未归结到人类意识的感受性这个层面上，即他没有归结到现代风景画中“亲切的情感”（黑格尔）、“甜蜜的忧伤”（席勒）或者“如画的”热爱（罗斯金），在他看来，这就有着流于黑格尔式时代精神的表达作为历史解释的流弊。而事实上，贡布里希的这种解释和罗斯金的作为对比，正印证了前面黑格尔就绘画表现形式的“多样性和主体性”所说的，“主体的特殊风格和创作习惯”都会影响作为历史个体的不同表达。在此，我们或许可以说，在这两种不同的解释对照中，呈现给我们的恰恰是罗

[78] 同上，第 143 页。
[79] 同上，第 139 页。

斯金和贡布里希各自不同的心灵习惯和审美偏向：在罗斯金，是哥特式，及其“如画的”作为历史现实对现代风景心灵感受性的沟通；在贡布里希，是古典的，及其“理想性”作为规则传统对现代风景画再现完整性的传递。这其中的差异，主要在于二者艺术观念和历史观念的不同，及至其对艺术审美的历史判断，也各有侧重。在此，或许我们可以从二人对现代风景画中两个标杆性人物——康斯特布尔（John Constable）和特纳（J. M. W. Turner）的论述展开，有助于我们更好地理解风景美学如何在其各自的艺术和文化史考察中实际地发挥作用，而这两种侧重不同的考察，又实际地成为我们当下关于文化史探讨的一个重要部分。

三、风景美学之人物：康斯特布尔与特纳

如上所述，贡布里希通过他对文艺复兴时期风景画兴起原因的探讨，把风景画作为一种新兴的艺术惯例，置于了从古典精神延续下来的氛围中，在此意义上，风景画就成了一种新的传统的发明。在《艺术的故事》中，这种新的传统在 19 世纪初英国风景画的兴盛中有了更为丰硕的发展，而正是在此，贡布里希发现其中潜存的危机，认为这将对艺术的走向带来分裂的危险。在这场风景画的鼎盛和危机中，贡布里希努力发掘其中对传统的尊重作为一种维护性力量，和对传统的更新作为一种激进力量的区别，指出“在这里，传统也是既能作为动力，又能作为阻力，看看同一代的两位英国风景画家处理这个问题有多大差异是非常有趣的”[80]。贡布里希所指的这两位画家正是康斯特布尔和特纳，英国现代风景画的两位杰出代表。在《艺术与错觉》中，康斯特布尔是其叙述展开的中心人物，他的两幅画甚至因为贡布里希在其书中的核心引用而变得更为著名。康斯特布尔的绘画作为范例，贯穿了贡布里希对于绘画作为再现性艺术的逐层展开，在对外部自然的写实再现中作为代表和范例进行引用，而康斯特布尔本人关于绘画艺术的叙述也成为贡布里希论述自己艺术理论的一个重要历史证据。而特纳，相对而言，在贡布里希这里则是作为康斯特布尔式艺术进展的一个对立面出现的，他代表着对艺术传统的挑战，而这种挑战，在贡布里希看来，却有着把艺术本身引向分崩离析的潜在危险，因而是一种危机性的绘画方式。然而在罗斯金这里，我们将看到，特纳在其《现代画家》中的核心重要性，认为他有着对现代意识的最完整而自觉的表达，是当下历史时期的真正的时代类型的代表，因此《现代画家》从其最初的写作开始，就是为特纳作为现代风景画典范的辩护。而康斯特布尔，在罗斯金的论述中，则仅仅是他附带批评的对象。

可以看出，康斯特布尔之于贡布里希，以及特纳之于罗斯金，分别是其风景美学的

[80] 贡布里希，《艺术的故事》，范景中译，南宁：广西美术出版社，2008 年，第 492 页。

中心人物，其各自的风景画被作为艺术范例的选择，实际上是贡布里希和罗斯金各自作为艺术和文化史家的不同倾向，这种倾向是某种特定的批评态度，是和二者对艺术观念和历史观念的认知密切关联的。前面部分已经提到，贡布里希对风景画起源中古典背景的强调，而罗斯金对风景画现代意识中哥特式精神的认同；以下将接着展开，这种由古典背景而来的康斯特布尔式的风景美学（及其历史），以及由哥特式精神贯穿的特纳式的风景美学（及其历史），实际上是在不同的理论预设和架构中做出的，因而可以作为文化史写作中不同声音的对话，当然，这种对话不一定导向融合，但起码可以希望一种理解的沟通。正如贡布里希在和当代史学理论家怀特等人的座谈中所说，如果撇开“辩证”（dialectic）一词的黑格尔主义的形而上学意味和逻辑意味，贡布里希承认自己的艺术观是辩证的，即“艺术中的谐音要素”（a symphonic element in art）[81]。以此，贡布里希和罗斯金对风景美学之人物的选择，就成为其对风景美学之观念和方法选择的另一种说法，并且和其对历史理解的进路相关。这之间的彼此关联，则成为我们当下关于文化史对话的一种范例表达，其旨向和共通，如贡布里希所说，在于文化史探寻所归结的对人性过往的尊重和理解。

具体地，关于康斯特布尔对风景画艺术的突破和贡献，贡布里希认为，应该置于古代以来的学院艺术传统中进行理解：

> 学院的艺术常规不管会是多么武断和不合逻辑，却不完全是只能束缚想象力和削弱天才的敏感性的迂腐的条条框框，它们还提供了一种语言的句法，没有它，思想就无法表达。恰恰是缺乏一种传统题材的固定框架的风景画一类的艺术，需要某个预先存在的模式才能发展。有了这个模式，艺术家才能往里面倾注他的思想。以偶然形式出现的东西，具体化为可以随意表达的各种易于领会的情绪和情感。[82]

在贡布里希的分析中，康斯特布尔的主要贡献在于他提供了一种更为逼真的对自然实在的艺术再现，其风景画对可见事物的探询相对其之前具有经典意义的风景画家如著名的克劳德·洛兰（Claude Lorrain）的田园绘画来说，显得更为清新、自然，也更为真实。而康斯特布尔为此做所的努力，他“为追求自然清新的画面所进行的奋斗，其气质和哀婉之情不也是来源于他所接受的传统的压力吗？”[83] 因此，康斯特布尔的风景画本身，也就成为古典传统发展到现代的一部分。此处的传统，就是贡布里希在其《艺术与错觉》

[81] Ernst Gombrich, Hayden White et al., “Interview: Ernst Gombrich”, *Diacritics*, Vol. 1, No. 2 (Winter, 1971), p. 48.

[82] 贡布里希，《文艺复兴时期的艺术理论和风景画的兴起》，《艺术与人文科学：贡布里希文选》，范景中编选，杭州：浙江摄影出版社，1989 年，第 158 页。

[83] 同上，第 160 页。

中所强调提出的“图式”（schema）。他指出，如果“没有一种媒介，没有一个能够加以塑造和矫正的图式，任何一个艺术家都不能模仿现实”。[84] 贡布里希借用心理学上关于“图式和矫正”（schema and correction）的模式来对再现艺术从古希腊到现代的发展进行解释，在他看来，正是通过不断地对既有传统作为图式的矫正和新的探索，在不断的“制作与匹配”（making and matching）的过程中，文艺复兴时期以来的艺术家们才保持了“持久的警觉性”，“正是这种持久的探索，这种神圣的不只满足的精神，构成了文艺复兴以来西方心灵的潜在力量，对于我们的艺术的影响不亚于对于我们的科学的影响。”[85] 在此我们注意到，贡布里希特别看重的，是图像制作和科学探索的相似性，不仅在于对外部实在的探究为目的方面，也在其方法和路径方面。所以，他一再强调达·芬奇的重要性，就在于他在艺术和科学之间的完美结合，并以康斯特布尔的一段文字作为现代回应，“绘画是一门科学，应该作为对自然规律的一种探索来从事。既然如此，为什么不能把风景画看作自然哲学的一个学科，而图画只是它的实验呢？”[86]

因此，在贡布里希讲述的艺术的故事中，康斯特布尔及其风景画的重要性就在于它对古典传统营造的图式的恰当回应，当 18 世纪以来艺术权威得到挑战并逐渐瓦解的时候，在“现代的进退两难的处境”中，康斯特布尔做出了正确而坚实的选择，那就是朝着可加之物的自然主义再现。因此，绘画艺术的进展在贡布里希这里，主要就作为写实再现的技术不断完善的进展，作为一种“图画错觉主义的理论”，追本溯源，贡布里希认为仍奠定于文艺复兴时期对于透视法的技术性认知，特别是达·芬奇“对这一观念赋予内容”，由此，一幅画在对外部实在错觉主义呈现的意义上，可以被“看作一个我们透过它去观看可见世界的窗子”[87]。

这就和上一节中论述风景画起源时把达·芬奇关于艺术创造的理论联系在一起，归根究底，贡布里希是置于古典艺术的规范和传统中来看待风景画的起源的，虽然认为这是一种新的兴起，但并不是断裂的新生，而是从中生成新的高峰。达·芬奇的艺术创造论被贡布里希认为奠定了风景画兴起的美学观念，而到了康斯特布尔的风景画中，达·芬奇对绘画作为一门科学，以及特定地，透视法作为一项技术的看法，仍然作为经典图式发挥作用，以此标准来判定现代艺术家对传统图式进行“矫正”的效果及意义。在此意义上，风景画的现代发展被贡布里希纳入到其自然主义图画再现的技术发展史中，其叙述的理性主义特征被学者们普遍关注到，如在《艺术的故事》中，贡布里希就把 15 世

[84] 贡布里希，《艺术与错觉：图画再现的心理学研究》，林夕、李本正、范景中译，长沙：湖南科学技术出版社，2011 年，第 107 页。
[85] 同上，第 127 页。
[86] 同上，第 128 页。
[87] 同上，第 218 页。

纪作为“对实在的征服”（conquest of reality），而透视法的运用和完善则更大地推进了对实在的再现。贡布里希的这种叙述模式向我们提供了关于西方艺术逐步进展的一幅完整图景，但也遭到一些批评，特别是针对其叙述中显露的理性主义和自然主义偏向，认为贡布里希以技术为倾向的历史叙述实际上忽视了艺术在其他方面的丰富性。大体来说，批评主要来自两方面，“一方面，来自认为绝不应该把艺术史讲述为一个不断进步的故事的那些艺术史家；另一方面，来自相信现代艺术代表着比之前艺术的进步的艺术史家，但他们认为这种进步的原因并不在于现代艺术使得事物更好地呈现，而是由于它提出了一种新的社会规则、捕捉住了宇宙的不可见的结构或者反映了艺术自身的本质。”[88] 特定地，针对贡布里希置于图画错觉主义中最具技术性的文艺复兴透视法则，艺术史家如埃尔金斯（James Elkins）在其对透视法的专门研究中就指出，当时文艺复兴时期的透视法则实际上也各有不同，并不能仅仅从“技术”的角度来看待，而应该注意到它多样的隐喻性内涵，如在潘诺夫斯基这里是对一种文化（“一种象征的形式”（a symbolic form））的隐喻，而在古德曼这里是对一种习俗（“艺术的语言”（language of art））；“透视，已经成为一种隐喻。”[89] 与此相关地，英国批评家弗莱（Roger Fry）对文艺复兴时期艺术的整体判断有着类似的结论，他认为：

> 1300 年至 1500 年——碰巧是产生了大量杰作，而且呈现了走向更为圆满的再现科学的持久而又相当稳定的进步的时期。……艺术被把握为一个不断克服再现自然中的困难的凯旋过程。事实上，再现科学中的变化，只不过是艺术家的表达机能的变化而已。这里，最重要的并不是变化。我们应该关注的变化是人性中的感觉与情感的变化，我坚决认为，要是透视从未被发现，18 世纪的艺术照样会大大不同于 13 世纪的艺术。[90]

在弗莱的这种批评中，他所强调的“我们应该关注的变化是人性中的感觉与情感的变化”，和罗斯金在对风景画起源中对“引起这些变化的心灵习惯的真正根源是什么”的探询，其关怀点是一致的。某种意义上说罗斯金的立场结合了上述两方面对贡布里希式艺术史的批评性态度，虽然从时间上，以及从历史实际上，19 世纪的罗斯金恰恰是 20 世纪的贡布里希所批评的对象之一。一方面，罗斯金不认为艺术史是一个不断进步的历史，或者不是在贡布里希的意义上再现性技术不断完善的历史。以风景画的发展为例，前面我们已经提到，罗斯金在风景画的现代起源和发展中，不仅仅看到它对于现代人关于自然的特有感受性作为特定“新奇性”的表达，如对颜色、自由、变化和力量的浪漫

[88] Christopher S. Wood, “Gombrich’s Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation, 1960”, *The Burlington Magazine*, December 2009. p. 838.

[89] James Elkins, *The Poetics of Perspective*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1994, pp. 16-17.

[90] 罗杰·弗莱，《弗莱艺术批评文选》，沈语冰译，南京：江苏美术出版社，2010 年，第 122 页。

主义热爱，但同时也注意到这种热爱及其在风景画的表达中往往伴随着信仰的缺失，而缺失了一种中世纪艺术中常见的明亮和神圣的色彩，因此，“进步和衰退的因素在现代心灵中古怪地混合起来”[91]。罗斯金甚至把现代艺术的显著特征归结为其不一致性，然而很难判断这是好的还是坏的；过去的思维方式和批评被推倒，随之出现的一种很难界定的感觉，因此，难以说这是一种进步的艺术史观。另一方面，与此相关的是，罗斯金在看到现代风景画对古代和中世纪风景画相比更具优势的地方，还是在它对现代感受性的切当表达中，这是一种符合历史实在的真实性。以特纳为例，罗斯金认为他代表了当下的时代类型，正如荷马代表了古希腊的时代类型、但丁作为中世纪的时代类型。虽然特纳和荷马、但丁一样，在被作为时代类型方面，都有着自己的优点和缺陷，也并不能体现所有的时代特征，然而我们在他身上发现自己的优点和缺陷，即黑格尔所谓“亲切的情感”，即便以矛盾和纠结的方式，却意识到这是历史性的真实。相反地，在罗斯金看来，克劳德和文艺复兴时期风景画家的作品却有着“虚假的古典”，已经“完全缺失荷马的实际的常识”[92]，由于其固守所谓传统的高贵的理想，从而更大程度上缺失了和时代相通的精神力量，在罗斯金眼中是一种无力的不真实的艺术。

从上述罗斯金和贡布里希关于风景画发展的不同论述中，我们可以看出，其差异的归结点在于二者对艺术和再现（representation）和表现（expression）之间不同关系的定位和理解，这种理解不仅相关外部实在，还相关历史过去。贡布里希关注康斯特布尔的风景画，主要把它作为从达·芬奇以来绘画再现的一个错觉主义的高峰，而罗斯金关注特纳的风景画，更多在于它作为对人类现代心灵习惯及倾向的切当表达。前者注重技术的改进对传统图示的完善，而后者注重情感的表达对当下历史的理解。这之间在方法论方面的差异，可以进一步地从贡布里希对罗斯金“天真之眼”理论的批评看出，而这种批评，恰恰是在他对“图式与矫正”的阐释中给出的，因此被作为“图式”理论的对立面。

在他看来，罗斯金的“天真之眼”（the innocent eye）理论坚持“所见”（seeing）和“所知”（knowing）之间的区别，是为特纳相对于传统艺术家的胜利作辩护的一个思想武器。但贡布里希指出，“拉斯金未曾了解事实真相，就这样放置了炸药，想彻底粉碎学院传统的雄伟建筑”[93]。在其后的展开中，罗斯金对“天真之眼”的强调被看作是“印象主义信条的先声”，弗莱对印象主义者的欢呼也奠立于该“所见”和“所知”的区分。贡

[91] John Ruskin, *The Works of John Ruskin* (on CD-ROM), Library edition, E. T. Cook and Alexander Wedderburn eds., 39 vols., Cambridge: Cambridge University Press, 1996, Vol. 5, p. 327.

[92] Ibid., p. 244

[93] 贡布里希，《艺术与错觉：图画再现的心理学研究》，林夕、李本正、范景中译，长沙：湖南科学技术出版社，2011 年，第 8 页。

布里希对此的批评是，不存在所谓的“天真之眼”，所谓艺术的任何真正创新，都是在限定的“图式”的直接影响下做出的，该“图式”既是一种关联视知觉的心理图式，同时也是一种关联图像制作的传统图式。我们很容易理解贡布里希对罗斯金的这种批评，尤其考虑到他对于特纳及后来印象主义画家等的现代创作越来越多地呈现出非再现的特征时的忧虑，把 19 世纪英国风景画在康斯特布尔和特纳时代的发展作为一个传统中断的时期，在此主要指特纳所遵循的浪漫主义抒情诗的情趣，给西方再现的绘画传统，包括文艺复兴时期以来的风景画传统，带来了“深远的危机”。贡布里希在其《艺术的故事》中指出，虽然文艺复兴时期艺术的进展已经出现了一些重大的变化，其中很重要一方面就是艺术品市场和需求对艺术作品创作方面的直接影响，但他认为，这个时期“并没有造成艺术活动的突然中断”，还是遵循着传统的艺术准则，不同的艺术流派之间还是有着“共同的基础”，即“把美丽的东西给予需要它们和欣赏它们的人”。[94] 在贡布里希看来，这个传统的“突然中断”恰恰是在法国大革命之后的 18 世纪晚期和 19 世纪初期，普遍的理性原则遭到了挑战，艺术创作开始寻求不同的风格表现，新的题材和领域不断开拓，这其中最引人注目的就是风景画的发展。贡布里希把这种现代以来追求新题材和新的表现形式的艺术发展进程，视为一场“深远的危机”，就在于“艺术家之间发生了观点分歧，整个艺术一直赖以发展的共同基础有崩溃的危险”。[95] 这种面临“崩溃的危险”，某种程度上正是罗斯金所说艺术家们对“天真之眼”的各自坚持所造成的。因此，不可避免地，成为贡布里希着力批评的对象。

当然，这种批评的成立与否，是可以另外探讨的问题。如罗斯金研究专家赫尔辛格（Elizabeth Helsinger）就指出，罗斯金强调“天真之眼”对于艺术家真实自我表达的支撑性作用，但罗斯金同时也强调，在对风景的感知中，并不存在真正的“天真之眼”，而总是在一种视觉联想的情境下做出的，而且这种视觉联想还受制于当时具体的历史情境。在此，赫尔辛格认为，罗斯金对视觉感知的观点和贡布里希的对感知的现代心理学解释多有共通之处，而“贡布里希在论证其知觉的惯例性时对罗斯金“天真之眼”的批评，实际上是把他作为一个假想敌（a straw man）。”[96] 对此，我们可以在贡布里希上述“传统的中断”这个历史情境中加以理解。相对来说，贡布里希更加看重绘画传统中古典精神作为人类普遍性价值的继承和维系，而罗斯金则注重发掘当下风景画对现代心灵感受性的独特表达作为人类价值的历史性存在。对待传统和当下，过去和现在的不同态度取向，实际影响了二者对视觉感知的不同侧面的强调，如当代史学理论家安克斯密

[94] 贡布里希，《艺术的故事》，范景中译，南宁：广西美术出版社，2008 年，第 475 页。

[95] 同上，第 481 页。

[96] Elizabeth K. Helsinger, *Ruskin and the Art of the Beholder*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1982, p. 56.

特所说：

> 的确，艺术家对世界的一切注视和艺术表现都要经过传统这一媒介；的确，在攻击拉斯金所谓“天真眼睛的神话”时，古德曼和冈布里奇等艺术理论家是对的。然而，这里存在着一个问题……在传统的影响最为强烈的地方，打破传统的呼声也最响亮。[97]

正是在这个“传统的影响最为强烈的地方，同时也是“打破传统的呼声也最响亮”的地方，贡布里希发现了康斯特布尔对于传统古典“图式”的尊重、完善和创新，而罗斯金发现了特纳对古典虚假理想的反抗，以及对现代心灵的深刻的沟通和表达。在贡布里希叙述的风景画的历史及其美学中，我们看到意大利文艺复兴时期科学透视法的基础性贡献，而在罗斯金勾勒的风景画的历史及其美学中，则洋溢着中世纪哥特式建筑中“如画的”精神的积淀。前者从技术发展和完善的层面切入，而后者则贯穿着思想和观念的历史。在风景画作为一种文艺复兴以来新兴的艺术传统的更新或者变奏中，贡布里希和罗斯金给出了不同倾向的判断。而这两种不同倾向的叙述和判断，对于我们当下关于风景美学及其作为文化史一部分的探讨，以及它对于史学思想相关性的探究，提供了可以不断展开的背景，正如黑格尔的形而上学背景在贡布里希和罗斯金这里，可以避开甚至摒弃，但与其中实际的审美判断则有着历史性的交流，从某种意义上说，也正是在对黑格尔主义反抗的历史情境中，罗斯金和贡布里希做出了自己倾向不同的选择。贡布里希在其最后一部专著《原始性的偏爱》中，以肯定的口吻谈到罗斯金对 19 世纪历史和艺术史观念的巨大影响，认为他“是 19 世纪少数几个不沾染黑格尔影响的批评家之一”[98]。而通过本文对风景美学在罗斯金这里以及在贡布里希这里的展开，部分可以看出，黑格尔风景美学的背景相关性。套用上述关于传统与反传统的历史辩证，黑格尔在罗斯金和贡布里希这里的背景相关性，类似文艺复兴以来风景画的传统在康斯特布尔和特纳那里的背景相关性。作为文化史和思想史上的惯例，以及作为风景美学中的惯例，二者都实际地介入了关于历史和当下的反思中，而贡布里希和罗斯金，则是对话之一种。当然，它对于我们的启示中也有着某种矛盾和纠结的意味，正如贡布里希在对佩特作为罗斯金式英国艺术批评的继承人的批评中指出，佩特在对意大利艺术家的研究中展现出来的“焦虑、矛盾和犹豫”，实际上“更多地属于这位维多利亚时期的批评家，而不是属于那位佛罗伦萨画家”[99]。或许可以说，贡布里希和罗斯金对风景美学在文化史相关情境下的不同叙述，部分来说也来自二者作为写作者的某种“焦虑、矛盾和犹豫”，在贡布里希，于技术和审

[97] 安克斯密特，《崇高的历史经验》，杨军译，北京：东方出版中心，2011 年，第 79 页。

[98] E. H. Gombrich, *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*, London and New York: Phaidon, 2002, p. 162.

[99] Ibid., p. 172.

美之间；在罗斯金，是过去和现在之间；而共同地，对于二者来说，是形而上学和历史经验之间。所有这些，根本上都关乎实在和心灵之间的人性立场。正是在此关联的转折和抉择中，我们看到，不同历史写作及其意蕴的可能。这大概就是风景美学在本文写作中的主旨所在：透过罗斯金和贡布里希的历史性“看”，思考我们当下“看”的可能及生发。

（作者单位：中国美术学院艺术人文学院）

小森阳一与日本当代文学理论批评

张小玲

内容提要： 小森阳一是目前日本文学批评界及思想界公认的优秀学者。20 世纪 80 年代，他突破日本文学批评一直以来只研究作品与作家以及时代之间关联的倾向，运用结构主义叙事学理论，对日本文学经典文本进行了独到的分析，从而踏上学术道路。在此过程中，他结合日本文学的实际，创造性地将叙事学理论和读者反应批评理论相结合，在分析作品“叙事”特征的同时强调“读者”的因素。90 年代，小森的研究从关注文本的“内在批评”转向关注社会文化的“外在批评”，这与国际文化的思想界“文化研究”思潮相吻合。20 世纪末，在日本进步知识分子批判日本社会右倾化倾向的浪潮中，小森阳一开始进入历史、政治批判领域，并积极参加群众集会等各种社会活动，近年来逐步转变为一位批判性公共知识分子。本文梳理并解析了小森的主要学术论著，认为小森不仅创造性地运用西方理论资源对日本文学文化实践展开了尖锐分析，而且在此过程中对西方理论本身也作出了补充和修正。小森的学术道路代表了日本文学批评者一条新的发展轨迹，是当代日本左翼知识分子不断发展、完善自身的经典个案。

关 键 词： 日本当代文学批评　结构主义叙事学　文化研究　日本左翼知识分子

Abstract: Yōichi Komori is a recognized distinguished scholar in Japanese literary criticism and intellectual thought. During the 1980s, he made breakthroughs for the Japanese literary critics who had always had the only tendency of researching on the correlation among works, writers and time, with exclusive analysis on classic texts by using structuralism narratology, and set foot on the academic road. He referred to the reality of Japanese literature in the process and creatively combined narrative theory with reader-response critical theory, emphasizing the factor of “reader” while analyzing the “narrative” features of works. During the 1990s, Komori’s research diverted from “immanent criticism” that concerned texts to “extrinsic criticism” that concerned social culture, which was in conformity with the trend of “cultural studies” in the international intellectual circles. When the Japanese progressive intellectuals criticized the rightist tendency in the Japanese society in the late 20th century, Yōichi Komori entered the field of historical and political criticism and actively participated in rallies and other social activities, thus transforming into a critical public intellectual. This essay presents and analyzes

the major academic works of Komori. The writer maintains that Komori not only creatively resorted to western theories to develop his sharp analysis on Japanese literature and cultural practice, but also made addenda and amendments to western theories in the process. Komori's academic road represents a new developmental path of Japanese literary criticism and he is a typical example of contemporary Japanese left-wing intellectuals constantly improving themselves.

Key words: contemporary Japanese literary criticism; structuralist narratology; cultural studies; Japanese left-wing intellectuals

毫无疑问，东京大学综合文化科（言语情报科学专业）的小森阳一教授是日本当代文学批评领域屈指可数的领军人物之一。他 1953 年生于东京都，父亲小森良夫是日本共产党员(后任日共中央委员),母亲小森香子为反战诗人。在 1961 年至 1965 年这四年间，由于父亲工作的关系，小森阳一一家客居捷克斯洛伐克的布拉格，在苏联外交部兴办的专门招收外国共产党员干部子女的苏联学校上学，还加入了少年先锋队。正因为有这段童年的经历，回国后的小森阳一一直对本来是母语的日语有一种陌生感，无论是谈话还是读书，以至于人际关系都受到了很大影响[1]。当然，也正因为有这种经历，小森和柄谷行人、酒井直树等具有国际影响力的日本文论家一样，具有了可贵的外来文化视角，对很多似乎不证自明的日本文学现象有着不一样的犀利解读。小森阳一在日本文学批评界崭露头角是在 20 世纪 80 年代。1987 年他凭借对夏目漱石经典文本《心》的解读引起了批评界的广泛关注；1988 年接连出版了《作为结构的叙事》和《作为文体的物语》两本专著，从叙事学的角度对日本近代文学作了全新的阐释，这同时也奠定了他作为日本文学批评重镇的地位。此后的十几年间，小森阳一在夏目漱石研究、宫泽贤治研究、大江健三郎研究、村上春树研究等方面均有力作问世，同时他和石原千秋、柄谷行人等其他日本文学评论家合作，在传播文学理论以及作家个案专门研究、昭和文学史专门研究等方面成果卓著。从 20 世纪 90 年代开始，小森阳一的研究开始由单纯的文学内部研究向文化研究的方向发展。1997 年，他和红野谦介、高桥修联合编著《媒体·表象·意识形态——明治 30 年代的文化研究》，而以 1998 年的《“摇摆”的日本文学》为标志，小森又陆续出版《超越民族历史》(1998，与高桥哲哉合著)、《后殖民主义》(2001)、《天皇的玉音放送》(2003)等专著，表明了其研究重点的转移。进入 21 世纪以来，小森

[1] 关于这一点，小森阳一在《作为文体的物语》(『文体**としての**物語』，筑摩书房，1988 年)、《小森阳一、遇见日语》(『小森陽一，**ニホン**語**に**出会**う**』，大修馆书店，2000 年)等书中均有提及。

阳一和哲学、社会学、经济学等领域的学者互动频繁，积极投入“九条会”[2] 等社会团体的活动，对“3・11”大地震、安倍政府的修宪活动等社会事件高度关注并发表相关评论，实现了从一名文学研究者到批判型公共知识分子的转变。近年来，小森阳一多次来中国进行学术交流活动，他的专著也早有中译本问世，赵京华、孟庆枢、陈多友、董炳月等国内学者对小森的学术思想有过介绍和研究。本文在以上研究的基础上，大体按照时间顺序，以小森的主要论著为切入点，结合日本当代文学理论批评的大语境，对其至今为止的主要学术观点和思想发展轨迹做一梳理和评述。

一、结构主义叙事学角度的日本近代文学解读

从明治时代以来的日本近代文学批评很长时间停留在“印象式”的层面，而且习惯于将作品的叙述者等同于现实的作者，关注研究作品、作家以及时代背景之间的关联，进行精细的“实证研究”。20 世纪 60、70 年代，西方结构主义文本批评（如罗兰・巴特的《零度书写》《S/Z》，福柯的《知识考古学》《词与物》，德里达的《文字学》《声音与现象》等），以及俄国形式主义（如雅各布森的《普通语言学》、施克洛夫斯基的《散文理论》、劳特曼的《文学与文化符号学》等）、巴黎结构主义叙事学（如热奈特的《叙述话语》《故事诗学》）等理论著作被大量翻译成日文，这成为日本当代结构主义批评和叙事学理论发展的重要理论依据。1967 年著名文学评论家三好行雄出版《作品论之尝试》一书，这也是在西方“新批评”潮流影响之下出现的成果，开始提出将文本作为一个独立的世界来把握，重视文本的自身内部结构。但是三好行雄仍然摆脱不了日本文学批评长期以来强大的“作家论”传统，依旧强调作品的主题和作者意图之间的关联，认为“作品论”是为“作家论”服务的，是“文学史”的基础性研究。日本文学批评真正迈入新阶段的标志是两位文论家的出现：稍早时期的前田爱和其后的柄谷行人。前田爱的《近代读者的成立》（1973）和《都市空间中的文学》（1982）开启了与以往的批评家完全不同的评论模式，前者通过梳理日本近代大众媒体的成立，探讨了阅读群体的成立和文本生产过程的关联；后者则对文本中描写的城市空间和现实的城市空间两者的关联做了细致解读，不囿于文学文本的内部研究，颇具文化研究的意味。前田爱在《都市空间的文学》一书后记中明确说明自己的研究受到了罗兰・巴特、福柯、本雅明和塔尔图 - 莫斯科符号学派的影响，属于文化符号学的范畴，对日本文学批评一直以来的“过分重视作家主体和自我的中心化”[3] 的倾向提出了异议。相较于前田爱，柄谷行人是一位哲学

[2] 九条会是 2004 年由加藤周一、井上厦、梅原猛、大江健三郎、小田实、奥平康弘、泽地九枝、鹤见俊辅、三木睦子这九位各界文化名人为了维护日本和平宪法而组成的社会团体，小森阳一是此团体成立的直接策划者，并担任了事务局长一职。

[3] 前田愛，『都市空間の中の文学』（第八版），東京：筑摩書房，1987 年，第 505 页。

思想更为浓厚的批评家，他是以对夏目漱石以及马克思主义理论的独特解读开始为批评界所瞩目，其出版于 1980 年的《日本现代文学的起源》已经成为日本当代文学批评史上具有国际影响力的里程碑式的名著。而这部著作的诞生受到了美国耶鲁学派解构主义批评的直接影响，对日本近代文学成立的意识形态因素做了详尽分析和颠覆性批判。柄谷行人在日本批评界的登场充分说明日本的文学批评已经突破唯“作家论”的局限，和世界文学批评理论接轨。

小森阳一正是在这样的日本文学批评大语境下开始了自己的探索之路。首先，他从结构主义叙事学的角度对日本文学经典进行了全新的解读。《作为结构的叙事》(1987) 和《作为文体的物语》(1987) 两本专著收集了小森这个阶段的代表性论文。在《作为结构的叙事》一书的后记中，小森明确提到自己的问题意识是“并不从说了什么来把握小说的言说，而是从如何说、采用什么立场说这样的发话行为(叙事行为)来重新把握”[4]。并且提到自己的研究受到了北海道大学的龟井秀雄和前田爱的影响，尤其是后者，小森这样说道：“我从前田爱的一系列工作中得到了强烈的触动，本书的论文由此形成。前田爱的近代读者论和近代文体论，促使我将近代小说叙事行为的场所作为包含媒体和技术的事物来把握。小说文本和都市空间的相互作用、围绕叙事内容的内和外的空间论、文化符号论等前田的独特探索，使我进一步关注文本的时间论、叙事行为中内和外的问题以及文本中符号学的方法。”[5] 这本著作的第一章是全文的概括总结，第二章至第四章是以具体文本为分析对象的叙事行为论 (《近代性“叙事”的发生》)、叙事主体论 (《“人称”和“叙事”的主体》)、读书行为论 (《“书写”和“叙事”之间》) 和记述行为论 (《从“叙事”到“书写”》)。

在该书第一章的开头，小森转述了近代文学家宫泽贤治的名作《银河铁道之夜》第二章中描写的场景：主人公焦班尼来到印刷厂捡铅字打工，用得来的报酬买了食物。小森认为印刷厂中人与人之间的冷漠氛围，象征了近代印刷术带来的作者和读者之间的巨大隔阂，他由此入手，首先指出真实存在的“作者”已经消失在铅字背后，已经“死亡”，在《浮云》等日本最初的近代小说中，二叶亭四迷等作者自身也对这种“死亡”有着切身的感受。作为读者，只能通过铅字符号的集合，依靠自己的意识，重新编织成语句和文本。也就是说，只有读者的参与，文本才能够成为文本。在此，小森再一次批评了日本文学批评一直以来的“作者还原主义”，即将文本被阅读后存在于读者观念之中的抽象“作家”概念完全等同于真正的作者本人，从而只去进行“作家论”式的考证研究。在论述中，小森沿用了西方文论的一系列概念术语，如“话语”(discourse 言説)、

[4] 小森陽一，『構造としての物語』(第七版)，東京：新曜社，1997 年，第 540 页。
[5] 同上。

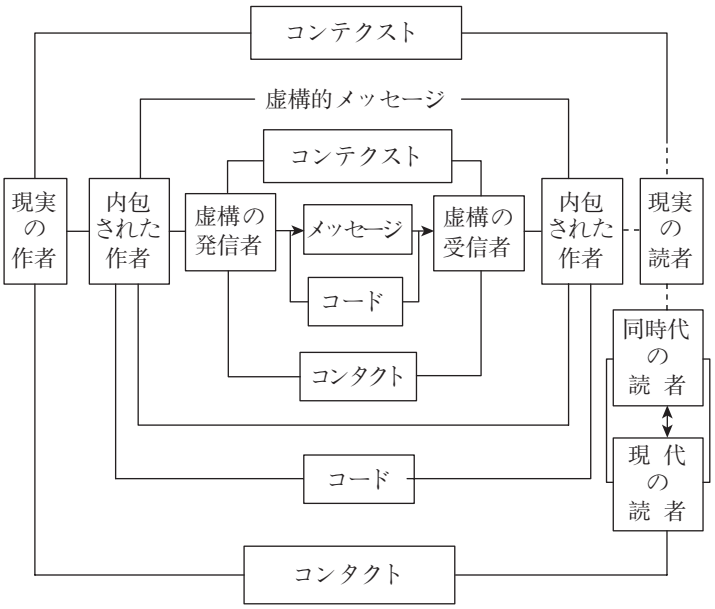
“言语”（parole 話し言葉）、“书写”（ecriture 書き言葉）“叙事”（narration 語り）、“故事”（histoire 物語内容）等，充分揭示了叙事学视角对于日本近代文学批评的重要性。

经过了这样的铺垫之后，小森结合文本，详细论证了从坪内逍遥、二叶亭四迷（第二章、第三章）到夏目漱石（第四章），再到谷崎润一郎（第五章）这些日本近代文学代表作家的叙事模式的演变历史。坪内逍遥和二叶亭四迷作为日本近代小说模式的第一批实践者，虽然由于翻译俄国以及西方小说而开始写作现代意义上的“小说”，但来源于人情本、滑稽本等前近代文类中的叙事模式却阻碍了他们探索的脚步，《当世书生气质》《浮云》等文本充分展现了这种新旧之间的艰难过程。比如在《当世书生气质》的第四章，本来是主人公小町田和守山之间的对话，讲述自己和田次其实是义兄妹关系的来龙去脉，但是，因为日语本身是一种隐含着第二人称，也即体现着发话者和发话对象交流之“场”的语言，西方语言中的第一人称和第三人称的差别在日语中无法呈现，这就导致现代小说中“全知全能叙事者”的叙事技巧对于坪内逍遥这些第一批小说实践者来说很难把握，所以，这第四章的叙事模式就由对话突兀地变成了叙事者的讲述。此外，除了翻译作品的影响，日本近代新闻报纸的大量涌现使记事类文字逐渐为大众熟悉，这进一步促进了小说叙事模式的完善，夏目漱石数十年间的创作，全面实践了“日语中小说表现的最基本模型”[6]。小森详细分析了《哥儿》和《心》中的叙述模式，也提及了漱石其他代表作的叙事特征，指出其在主动进行了叙事方面的各种实验之后，在《道草》和《明暗》中再次转换成由第三人称统一的表现方法，日本近代文学在叙事方式上的“螺旋式”[7] 前进的轨迹，在漱石一人身上得到了充分显示。而到了大正末期和昭和时代，日本近代文学和之前的文学泾渭分明，“这条界线，指的是在围绕语言的认识和感觉上，已经处于了世界的同时性中”[8]，此时的作家，如谷崎润一郎、横光利一，已然熟练掌握了小说的叙事规则，这一点在《痴人之爱》《上海》等文本中有充分表现。

与《作为结构的叙事》相比，稍后出版的《作为文体的物语》更加集中于明治时期的文本分析，小森在书中对以二叶亭四迷、嵯峨屋之室、森欧外、广津柳浪、樋口一叶、夏目漱石这些作家文本中的叙事特征做了进一步的详尽解读，更加具体地展示了明治文学者在传统与现代的叙事模式之间的挣扎与探索。其中最后一章关于夏目漱石的部分，是小森应编辑的要求后加入的，涉及了“读书行为论”，也就是将读者的阅读行为纳入日本传统的“作家—作品”和“作家—时代”的批评模式中。从表面来看，这种强调读者参与文本作用的论点是属于读者反映理论流派，似乎和结构主义叙事学没有直接的关联，但正是这一点充分说明了小森的结构主义叙事批评的日本特色。西方的结构主义叙

[6] 同上，第 55 页。
[7] 同上，第 68 页。
[8] 同上，第 69 页。

事学强调的是从文本自身寻找具有普遍性的结构模式，然而小森的叙事学论述却始终将“读者”作为必不可少的一个因素，在《作为结构的叙事》一书中他反复提及“隐在的读者”（内包された読者）一词，众所周知，这个词汇来自接受美学代表学者伊瑟尔。在本论前文对《作为结构的叙事》开头部分的分析中我们也可以鲜明地看出小森重视“读者”因素的倾向。同样，在《作为文体的物语》中小森也明确提到涉及读者的“读者行为论”是贯穿全书的“底流”[9]，并且以雅各布森著名的语言六要素、六动能说为基础，将结构主义叙事学和接受美学融合在一起，列出了下面一个图表[10]：



这个图表在1991年小森和岛村辉、石原千秋等学者主编的《为了阅读的理论》一书中被再次引用[11]，而此书结合日本文学具体情况，对西方文论的相关概念做了全面梳理，几乎成了日本文学研究者的入门书，影响广泛，所以小森所做的这个图表在日本文学批评界也知者甚众。那么，为什么小森会创造出结构主义叙事学和读者反映理论相融合的批评模式呢？如前所述，他的文学批评道路受到了前田爱的很大影响，而前田爱在1973年的《近代读者的成立》一书，其实已经确立了“从多媒体（近代出版、印刷、报纸、杂志）视角考察阅读群体与文学生产之关系的读者论”[12]框架。当然，如果更深一

[9] 小森陽一，『文体としての物語』（第四版），東京：筑摩書房，1996年，第352页。
[10] 同上，第325页。
[11] 石原千秋、木股知史、小森陽一、島村輝、高橋修、高橋世織，『読むための理論——文学・思想・批評』（第八版），東京：世織書房，1996年，第75页。
[12] 赵京华，《日本后现代与知识左翼》，北京：生活·读书·新知三联书店，2007年，第189页。

步追究的话，从语言学的角度来说，日语作为一种十分强调和第二人称互动关系的语言，用其编织的日本文学天生就包含着呼唤读者的契机，借用伊瑟尔的话就是文本的“召唤结构”（Appellstruktur）十分明显，也正因为此，日本的文学者以及研究者始终对“读者”因素有着很高的敏感度，前田爱以及小森阳一也并不例外。

此外，从小森的结构主义叙事学的论述中，我们还能看到另一个很明显的不同于西方叙事学的特征：他重视历时性的不同时期文本的叙事模式的梳理，从二叶亭四迷到夏目漱石到谷崎润一郎、横光利一，小森其实是按照时间顺序整理出了日本近代文学的叙事模式发展轨迹。而西方则重视共时性的叙事结构研究。这一点已有中国学者提及[13]。也就是说，“西方文论家认为，结构是自在自为的、独立的，他们排斥非结构的其他系统，诸如社会制度、历史条件、文化运动、文艺思潮等系统”[14]，但小森的结构主义叙事学恰恰十分重视社会历史因素对叙事模式的影响，就像他十分重视社会历史因素对“读者”的影响一样。

笔者认为，以上两个特色，都源自小森结构主义叙事学和西方结构主义叙事学批评的一个根本不同：西方结构主义叙事学的出发点是科学主义，批评者试图采用定量分析等科学手段，从各种文本中总结出统一的内在叙事模式。当然从源头上来说，这与西方文化中向来追求超越具体事物之上的统一理念的传统是密切相关的。然而，小森的结构主义叙事学的出发点却并不是完全的科学主义，他的目的也并非要寻找一种恒定的叙事模式。西方的结构主义叙事学批评之所以能够吸引小森的最重要原因，是其强调文本与作者的割裂性，力图从文本自身寻找答案的特征。这与小森企图打破日本文学批评一直以来将文本中的“作者”等同于真实作者本人这种倾向的意图是相吻合的，所以，他才会在自己的评论生涯伊始选择这个角度。但当他进入具体的文本分析之中时，小森比西方结构主义叙事学的批评者要感性得多，他注意每个文本的独特之处，也注重文本叙事结构所讲述的鲜活的故事，而且也强调读者参与文本的建设功能。除此以外，小森不试图追寻某种共通的叙事模式，而是注意搜寻日本近代以来小说叙事模式的变化轨迹，这是因为日本和所有非西方国家一样，在现代化发展路途上，有着和“西方”的相遇，探究这种自我与他者、传统与现代之间交融和碰撞的实态，是小森作为研究者的自觉。而这种立场归根到底也具有浓厚的人本主义色彩，不是单纯的科学主义可以涵盖的。

总而言之，从以上的评论我们中我们可以看出：小森的结构主义叙事学的批评模式，受到了西方文论的根源性影响，也具有与日本文学批评实际相结合的独创性。他选择这个角度开始自己的文学评论生涯，是有一定必然性的。

---

[13] 王志松、林涛编著，《日本近现代文学选读》，北京：外语教学与研究出版社，2009 年，第 335 页。
[14] 张首映，《西方二十世纪文论史》，北京：北京大学出版社，2002 年，第 201 页。

二、从文学研究向文化研究的转变

小森阳一初期对文学文本的颇具功力的解读在日本文学批评界受到普遍关注，在前文所提的《作为结构的叙事》以及《作为文体的物语》之后，他又相继出版了《绿的物语——〈吉野葛〉的修辞学》(1992)、《重读漱石》(1995)、《最新宫泽贤治讲义》(1996)、《作为事件的阅读》(1996)等著作，加上和其他学者共同编著的《漱石作品论集成》(1990/1991)、《为了阅读的理论》(1991)等，小森在运用“文本分析”方法解读日本文学方面很快成为批评界的领军人物之一。但不久，他就从关注文本的“内在批评”向关注社会文化的“外在批评”进行了转移。其实，从第一部分的分析中，我们可以看出小森在最初的学术生涯中，就非常重视文本生成时和产生后的社会语境，这一转向具有必然性。当然，这种转向和国际以及具体到日本的当代文学理论批评的大环境也有密切关联。

从国际文学理论批评的大趋势来说，自从20世纪60年代结构主义和符号学的浪潮之后，经过70年代的解构主义的冲击，到80年代，批评家的视线终于从文本自身转向对大众媒体、大众文化现象的关注，萌芽于60年代的“文化研究”成为研究的新视角。这种视角的主要特征在于其“反体制性”(anti-institution)和“批判性”(critical)，重视非精英文化现象。从这个意义上说，文化批评和后殖民等一系列强调非中心的边缘视角的文学文化理论是一致的。具体到日本文论界，自前田爱这代研究者之后，日本文学批评已经和西方文论发展进程接轨，所有的新兴思潮被介绍以及运用和西方相比基本只有数十年的时间差，小森受到国际学界“文化研究”思潮的影响是很容易理解的。

小森阳一于1998年由日本广播出版协会出版《“摇摆”的日本文学》一书，一般认为这是小森向文化研究方向转移的标志性著作。例如，赵京华就这样论述道：“小森阳一的《“摇摆”的日本文学》标志着其文学研究方法论上从文本的‘内在批评’向文学的‘外在批评’的转移，即从注重运用结构主义叙事学和文体理论来研究日本文学的内在结构规律，开始转向借重文化研究和意识形态分析的方法重归文学的历史语境，透过对日本文学的重新解读来质疑和颠覆‘日本=日本人=日本语=日本文学’四位一体的民族国家同一性幻想。在此，小森阳一已经大大跨出了一般文学研究的‘内部’而进入‘文化政治’批判的领域”[15]。赵京华还认为，小森的这种转变受到了其好友日裔美籍学者——康奈尔大学教授酒井直树的很大影响。笔者基本赞同这种观点，但想在此基础上补充两点：其一，小森此书的确显示了强烈的“文化研究”研究倾向，和以往著作有显著不同，但其论述的出发点和终结点仍然是“日本文学”，所以，仍然应该看作文化研究视野下的文学研究；其二，小森此书不仅受到了酒井直树的影响，还直接受到了本尼

[15] 赵京华，《日本后现代与知识左翼》，北京：生活·读书·新知三联书店，2007年，第207页。

迪克特·安德森、伊格尔顿等西方文论家的重要影响。

酒井直树（1946—　）毕业于东京大学文学系，后进入芝加哥大学攻读硕士及博士，其后相继在芝加哥大学和康奈尔大学任职，是具有一定国际影响力的日本思想史学者。他于20世纪80年代末90年代初在《思想》《现代思想》《思想的科学》《世界》等日本重要的思想理论杂志上发表了一系列文章，（后于1996年以《胎死腹中的日本语·日本人——“日本”的历史—地理政治学装置》为题由新曜社出版）其中酒井对“日本”“日本语”“日本文化”这些被视为不证自明的概念追根溯源，从历史文化的角度对这些概念被建构的历史进行了追究。在小森《“摇摆”的日本文学》一书中的确可以鲜明地看出酒井这些思想的影响。此书序章题为“质疑‘日本近代文学’”，其中直接引用了酒井在《胎死腹中的日本语·日本人》中的一段话，以此说明日本—日本人—日本语—日本文化这个被意识形态所建构的体系不仅掩盖了日本社会其实是各种异质团体的共存这个事实，并且也排除了即使在个体内部也有不同语言、文化同时存在的可能性[16]。在此基础上，小森进一步指出“日本文学”这个概念同样是个被建构的定义，在《日本近代文学大事典》中有若干条“近代文学和○○”的词条，但唯独没有“日本近代文学”的词条，这个现象说明“日本近代文学”已经被认为是个不证自明的实体性概念，但小森指出，这其实是个幻象，自坪内逍遥的《小说神髓》以来被确立的“日本近代文学”概念，其实也源于明治时期开始的企图将日本—日本人—日本语—日本文化（学）糅为一体的国家意图，对这种意图，小森做了这样一个形象的比喻：“‘日本人’以近乎裸体的模样劳动、在大庭广众下裸露身体，欧美人由此看到了‘野蛮’‘未开化’的痕迹，而将欧美人这种眼光内面化的日本当局的人，则在‘文明开化’的名义下拼命试图给他们裹上衣服。与此类似，为了掩盖没有与近代国民国家相符的‘文学’这一‘缺陷’，和近代一起，我们也被迫裹上了将‘日本’—‘日本人’—‘日本语’—‘日本文学’视为一体的观念的衣服”[17]。小森认为一直到今天，日本还在通过芥川奖、直木奖这些文学奖项的设立进行着这种四位一体概念的再生产。而《“摇摆”的日本文学》一书，“就是以那些被事后确认的‘日本近代文学’的书写者为对象，以此探究‘日本’‘日本人’‘日本文学’，绝不是作为不证自明的事物而导致的裂缝中产生的，横断的错综复杂性”。[18] 在此书的其后三章中，小森以夏目漱石、牧野信一、宫泽贤治、横光利一、永井荷风、谷崎润一郎、中岛敦、大冈升平为例，用这些生动的个案说明了被建构的“日本文学”中实际存在的种种“摇摆”。“摇摆”（原文为“ゆらぎ”）一词在各章节的论述中反复出现，在后记中，小森明确指出这一词汇来自自然学科，是自己听了物理学者佐治晴夫的讲座后受到启发

[16] 小森陽一，『〈ゆらぎ〉の日本文学』（第二版），東京：日本放送出版協会，2002年，第7页。
[17] 同上，第17页。
[18] 同上，第18页。

而沿用的，“所谓‘摇摆’，指的是将作为平均值而被发现的法则和不符合此法则的世界之间，作为一种连动运动而进行把握的，非线性思考中出现的现象。当法则被不言自明的时候，就会产生这就是自然界本身的幻想，不符合法则的现象，就会从我们的认识中被排除，会从记忆中被消去，如同不存在的事物。而‘摇摆’，正是对这种幻想产生怀疑的思考的场所”[19]。

而从以上陈述中，我们可以清晰地看出西方学术资源对小森此书的影响。在书后列举的参考文献中，第一本便是本尼迪克特·安德森的《想象的共同体》。众所周知，安德森认为“民族”“民族主义”这些概念本质上是现代的想象形式，是一种“特殊的文化的人造物”，而 18 世纪初兴起的两种想象形式——小说和报纸为重现民族这种想象的共同体提供了技术手段[20]。可以说，对安德森的这种思想的认同构成了小森《“摇摆”的日本文学》一书的理论出发点。但安德森和酒井直树一样，主要研究对象是文化领域，他们都没有过多地研究“文学”的被建构过程。当然，作为一名文学研究者，小森将“日本文学”作为研究的焦点具有必然性，但同时，我们也应该看到以伊格尔顿为首的西方马克思主义理论学者对小森此书的影响。伊格尔顿在《文学理论》一书的第一章《英国文学的兴起》中，曾经明确指出，文学就是意识形态，“当宗教逐渐停止提供可使一个动荡的阶级社会借以融为一体的社会‘黏合剂’、感情价值和基本神话的时候，‘英国文学’被构成一个学科，以从维多利亚时代起继续承担这一意识形态任务”[21]，而当“英国文学”被制造出来之后，它就在控制和同化工人阶级以及大英帝国开始进行海外殖民的过程中发挥了重要作用。因此，“把英国文学设立为学科的时代也是英国的高度帝国主义的时代”[22]。这和《“摇摆”的日本文学》一书中对“日本文学”的基本认识是一致的：“日本文学”同样是日本在建立近代民族国家过程中被建构的“意识形态”。书后列举的参考文献第二本即为特雷·伊格尔顿的《批评的政治学》。而且，作为日本当代代表性左翼思想家之一的小森阳一，其对西方马克思主义理论家的关注由来已久，两者在思想上的密切关系可以理解，也值得研究者们加以重视。

如果从日本当代文学批评的脉络来看，小森的《“摇摆”的日本文学》无疑是对柄谷行人《日本现代文学的起源》的进一步继承和发展。《日本现代文学的起源》认为明治以后确立的日本现代文学存在根本性的“颠倒”，即先有“文学”这个西方舶来的概念，再将一些实际存在的文学作品填充进这个概念中，这个过程中有国家机器，也有人们意

[19] 同上，第 317 页。

[20] 本尼迪克特·安德森，《想象的共同体民族主义的起源与散布》，吴叡人译，上海：上海世纪出版集团，2005 年，第 7-9 页。

[21] 特雷·伊格尔顿，《二十世纪西方文学理论》，伍晓明译，北京：北京大学出版社，2007 年，第 22-23 页。

[22] 同上，第 27 页。

识思维中的固定模式在起重要作用。显然，这一基本认识被小森认同并继承。但柄谷行人的论证更倾向理论性，他的论证策略是“通过‘现象学’还原，在被‘颠倒’的事物中、观念中洞察文学的起源，并对文学的制度性及其历史主义普世性原则进行解构式的批判”[23]。小森的论证更加具有文学性，他的论证策略是通过具体的文学实例，揭示文学者以及他们的文学活动其实与被国家意识建构的“日本文学”中间存在的“摇摆”现象，从“裂缝”出发揭露“日本文学”的意识形态性。简言之，笔者认为，柄谷的论证重点在于揭示日本文学（乃至文学概念本身）的“颠倒”，而小森的论证重点在于揭示日本文学的“摇摆”。

我们可以以两位作者都引用的夏目漱石文学为例，看看这两本著作的联系与不同。《日本现代文学的起源》中《风景之发现》一节开头便引用了漱石在《文学论》中对“文学”的论述，以此说明其对文学概念本身的怀疑是超越时代的。文中大段引用了《文学论》中的原文，指出漱石将浪漫主义、自然主义这些文学史上认为是按先后顺序出现的历史性的概念作为一部作品的两个特性加以把握，即仅从作品上表现出的特性、而不是西欧式的历史主义文学观念来看待文学，这种观念不仅是对明治时期刚刚确立起来的“日本文学”的颠覆，而且是对起源于西方的“文学”概念的颠覆。这种“颠覆”来源于漱石对汉文学以及英文学的双方面知识的精通。而《“摇摆”的日本文学》第二章题为《被割裂的主体，夏目漱石》，这节开头首先将漱石所处的时代背景，尤其是文学与意识形态的关联做了重点梳理，其后，以漱石赴英留学前对“英语”与“英文学”的疑问为切入点，指出了漱石在英文学与汉文学之间的彷徨，并由此指出了漱石对“文学”概念本身的疑惑。这里小森对英国文学本身的意识形态性论述很明显来自伊格尔顿的论述。小森论文至此的内容和柄谷行人的观点是基本一致的。其后，小森论述了明治时期新闻舆论与大学与当时意识形态的紧密关联，指出当漱石放弃大学教职进入朝日新闻社工作时，他认为这是自己作为“个人”和报社之间的契约，而他在报社所连载的小说和当时国家意志所倡导的“家庭小说”实质上也有着显著的裂痕，其典型例证便是《虞美人草》中主人公藤尾的死亡情节。“漱石的小说，是对支撑‘家’以及家族的性别功能分担持完全怀疑态度的反・家庭小说・罗曼司。这也是漱石采取的十分具有战略性的抗争方法。因为他在另一方面，不断应读者的各种希望在撰写着，亦是报社方面所要求的西欧式的现代小说——也即围绕着知性男女恋爱以及结婚的连续剧”。[24] 小森认为漱石文学的这种特征充分反映了日本现代文学的“摇摆”，包括其后大正、昭和以及战后时期对漱石文学的不同解读，也说明了“‘夏目漱石’这个固有名词，在用‘日本’的‘日本语’撰

[23] 柄谷行人，《日本现代文学的起源》，赵京华译，北京：生活・读书・新知三联书店，2003 年，第 268 页。
[24] 小森陽一，『〈ゆらぎ〉の日本文学』（第二版），東京：日本放送出版協会，2002 年，第 76 页。

写的文学的力量关系中不断‘摇摆’”[25]。

从以上的分析中，我们可以清晰地看出“摇摆”一词在小森此本著作中的关键作用，而这种思考已经具有了鲜明的文化研究性质。小森在论文中对文化背景、意识形态与文学的关联进行了详尽且深刻的论证。自《“摇摆”的日本文学》之后的著作，如《后殖民》《日本近代国语批判》《天皇的玉音放送》等，小森的文化研究倾向日益显著。而如前所述，这一转变也是在国际研究界的文化研究浪潮以及如柄谷行人、酒井直树等日本现代文学文化批评界代表人物的影响下产生的。

进入 21 世纪之后，小森阳一连续出版多部文化研究专著：如《日本语的近代》（2000 年）、《后殖民》（2001）、《天皇的语音放送》（2003）。《日本语的近代》[26]2000 年由岩波书店出版，从主要内容来说，这是一本和《“摇摆”的日本文学》处于相同理论思考点的著作。即对日本—日本人—日本语—日本文化（学）这一被国家意图建构的体系进行彻底批判。《“摇摆”的日本文学》针对“日本文学”，而《日本语的现代》针对“日本语”。因为小森并非语言学家，所以如作者在后记中所说，这部专著是在总结一系列优秀先行研究的基础上得以成立的。这里面包括李素妍的《“国语”思想——近代日本的语言认识》、驹込武的《殖民地帝国日本的文化统合》、安田敏郎的《帝国日本的语言编制》、酒井直树的《胎死腹中的日本语·日本人——“日本”的历史—地理政治学装置》、长志珠绘的《近代日本与国语民族主义》。书中从本居宣长说起，对日本前近代以及近代国家意识形态是如何建构“汉字对声音（假名）”之一二元构造做了详细解读，其中涉及天皇制与语言民族主义等一系列敏感意识形态问题。书中对明治时期“演讲”“翻译”、近代小说与言文一致的关系等解读在《“摇摆”的日本文学》一书已有提及。

小森在《日本语的近代》一书后记中说促使他接受此书执笔之请的是编辑部提出的“希望澄清近代日本与日本近代文学之关联”的要求，而笔者认为，在此书中最精彩的部分是涉及日本近代文学的内容。如在书中的第七章《书写声音》一节，引用宫泽贤治《鹿舞之始》文本，以此说明那个时代的作家在用国家意识形态制定的标准语书写“声音”时所面临的尴尬处境。《阶层化“日语”一节》则引用川端康成《伊豆的舞女》文本，说明了能否正确使用标准语已经成为划分当时社会阶层的一种标志，而从这个角度出发则能对文本做重新解读。不过与《“摇摆”的日本文学》相比，《日本语的近代》一书明显不再囿于单纯的文学文本，小森将《军人诏敕》《教育诏敕》等历史事件也作为“文本”纳入了研究视野，书中的大部分内容也属于文化研究范畴。其实，从新历史主义的角度来说，“文学”与“历史”本来就关系异常密切，完全可以将“历史”作为文本加

[25] 同上，第 78 页。

[26] 这一专著的中文译名为《日本近代国语批判》，陈多有译，长春：吉林人民出版社，2003 年。

以解释，而且小森本人很早就对历史研究很感兴趣，（青年时代他本来打算选择历史研究作为专业[27]），1998 年他和高桥哲哉主编的《超越历史主义》[28] 一书中收录《作为文学的历史 / 作为历史的文学》一文，也是在文学与历史的交叉点上讨论历史与战争问题。当然，小森的这种研究方向的改变和他从一名研究者向批判性公共知识分子的转变是密切相关的。下文将对此做详细论述。

三、从文化研究者到批判型公共知识分子

20 世纪 80、90 年代日本以“自由主义史观”和“新历史教科书编撰会”为代表的历史修正主义思潮甚嚣尘上，日本社会右倾化倾向十分明显。由此，日本进步知识分子展开了对这一倾向的批判，小森阳一也正是在此时进入历史、政治批判领域，并开始积极参加群众集会等各种社会活动，逐步转变为一位批判性公共知识分子。在《日本语的近代》之后，2003 年由五月书房出版的《天皇的玉音放送》一书更加明确地显示了小森这种转变。此书从新历史教科书风波入手，对“二战”后天皇的《终战诏书》、GHQ 的《人间宣言》等文本的来龙去脉做了详细解读，说明了战败后美国与日本试图保存“天皇制”的政治势力，“是怀着什么样的目的，采取什么样的协调机制，建筑起‘象征天皇制’的”，这也就究明了“战败后的日本为什么会对侵略战争与殖民地统治时期的战争加害责任表现出暧昧不清的态度”[29] 的原因。

日本右翼批评家，如秦郁彦等，曾对本是文学批评者的小森阳一介入历史研究颇为不满，认为《天皇的玉音放送》没有发掘出新的历史史料，所以只能是“门外汉”的“解释”。对此中国学者董炳月已经做过尖锐的批判，认为这种观点“实质上是基于与‘自由主义史观研究会’的‘国家精英视角’类似的话语霸权意识，是将历史研究攫为‘专利’，是‘精英史观’的变形。当身为国立大学教授的小森阳一被剥夺了历史研究权的时候，日本普通民众则被彻底置于历史被动接受者的位置”[30]。笔者想补充的是，将历史作为“文本”进行文学性的“解释”其实是很多新历史主义批评家的做法，从文学研究者向文化研究者，再向批判性公共知识分子转变也是很多国际理论大家的学术轨迹，这里面体现的是作为一位人文知识分子的社会责任和社会担当，完全不应该因为政治立场和狭隘的学科界限而不予承认。而且，小森自己也始终意识到自己的专业优势，在《天皇的语音放送》一书中，他这样说道：“身为文学研究者的笔者，若是涉及历史认识的话，就要在分析言

[27] 小森陽一，『小森陽一、ニホン語に出会う』，東京：大修館書店，2000 年。
[28] 小森陽一，『ナショナル・ヒストリーを超えて』，東京：東京大学出版社，1998 年。
[29] 小森阳一，《天皇的玉音放送》，陈多有译，北京：生活・读书・新知三联书店，2004 年，第 6-7 页。
[30] 同上，第 298 页。此为译文所附董炳月《平成时代的小森阳一》一文。

论本身的叙事形态、其行为完成的性质以及社会技能方面做文章。基于这种意义，本书的趣旨编定位于：打破战后日本对也已陷入沉寂状态的裕仁言论所持的默读法（是指在物语叙事中，不敢叙述理应已经明确发生的事件，而是把它们隐藏起来的手法）阐释方式，而是把它们作为整体，一字一句地加以探究。笔者坚信这才是作为文学人的我应该采取的责任方式”[31]。全书除终章外共分六章，分别为：21 世纪历史认识、重读“玉音放送”、麦克阿瑟与裕仁、《人间宣言》的语言游戏、何为战后体制、旧金山讲和条约与日美安保体制下的象征天皇制。从章节设置上就可以看出，小森的确是运用了文学的“话语研究”方法，将历史作为“文本”，从文学者角度进行了独特的“解释”。正如董炳月所说，“解释”是历史研究的有机组成部分，而文学者出身的小森的“解释”是具有独特意义和重要价值的。

2001 年，岩波书店出版小森的《后殖民》一书。如小森自己在书中前言所述，此书是在英语圈的后殖民研究的大潮影响下产生的。在陈述了赛义德、法农、霍米·巴巴、斯皮瓦克等人的后殖民研究观点之后，小森概括性地介绍了《后殖民》一书的基本论述方法：首先，在殖民地无意识和殖民地主义意识之间的矛盾中重新分析从幕府到日清战争的历史事件。因为一直以来，从政治立场来说，无论左翼还是右翼，基本都认为这段历史是向“文明”的“近代”前进的过程，并对此加以肯定。其次，在殖民地无意识和殖民地主义意识之间的矛盾中重新分析战后的历史。因为这段历史同样被所谓“超国家主义”而操纵，从而被认为是从错误的“近代”化“战争中”的“野蛮”重新走向作为“文明”的“民主主义”。第三，在以上的历史认识基础上，将夏目漱石作为“扰乱”明治日本殖民地言说的文学性言说加以重新解读[32]。从这段总结中我们可以轻易发现这部著作的关键词：殖民地无意识。在书中小森对此作了详细解读，这个词和他使用的另一个词——“自我殖民化”可以说构成了全书的基本理论要点。书中第一章在简要梳理了明治开国前后的主要历史事件后认为，明治时期的日本在经历西方各国殖民侵略的危机时，树立了文明开化的旗帜，由此将模仿西方列强的事实内在化。这就是说，日本其实是在西方威胁的半强迫状态下，为了保护领土完整，不得不进行制度、文化、生活习惯等方面的全面改革，但意识形态却将其伪装为自发性的主动行为，这就是“自我殖民化”。而另一方面，意识形态又故意遮蔽、忘却这种自我殖民化的事实，这就是“殖民地无意识”。正是在这样的思想指导下，日本形成了独特的“日本型殖民地主义”构造：将西方对日本的殖民意图内化，通过“发现”以及侵略比自己“野蛮”的他者——如阿依努地区、朝鲜半岛、中国，从而建立日本的殖民地意识。在第三章对日本战后政治文化政策的解读中，小森重点指出日本战后将战争责任完全推到军部上层，而对天皇的战争责任不予

[31] 同上，第 15 页。

[32] 小森陽一，『**ポストコロニアル**』（第六版），東京：岩波書店，2004 年，前言。

追究，并且在“发展经济”的名义下，和美国勾结从而转为新殖民主义。

笔者认为，《后殖民》一书虽然并不厚重，但却是小森利用西方后殖民主义理论对日本近现代史做的切合日本实际的尖锐批判。书中既可以看到西方理论资源的直接而深刻影响，也可以看到小森立足日本具体情况而对西方理论做出的补充甚或纠正。比如霍米·巴巴曾用“模拟”一词（mimicry，日语翻译为“適切な模倣”）描述殖民者与被殖民者之间的矛盾模糊的关系：殖民话语鼓励被殖民者去模仿（mimic）殖民者——采纳殖民者的文化习俗、价值观念、建制等，但结果却往往产生出异常矛盾的主体。他们模仿的过程往往成为“戏弄”（mockery，日语翻译为“不適切な模倣”），“模拟”也因此在殖民统治的确定性中留下了一处裂缝，霍米·巴巴认为这其实是被殖民者的一种抵抗策略。但小森认为，这一理论并不适合日本。在日本，殖民地主义意识的诞生其实正是通过对“万国公法”[33]以及“朝贡外交”[34]的“戏弄”得以成立，而同时，这种“戏弄”揭露了“万国公法”表面上宣称的所谓主权国家之间对等的外交关系并不成立，这其实是典型的弱肉强食的殖民理论。作为结果，日本通过“从属”（affiliation，日语翻译为“養子関係”づくり）“万国公法”圈而加入其中，并由此成为帝国主义性的侵略主体。而这种行为事实上加速并激化了欧美列强在亚洲地区的殖民地竞争[35]。由上可见，小森并不是单纯照搬霍米·巴巴的后殖民理论，而是通过分析具体日本历史事件对其理论给予了修正。除此以外，书中对赛义德的东方主义、詹姆逊的政治无意识、拉康的镜像理论等都做出了类似解读。

在出版了《后殖民》《天皇的玉音放送》之后，小森作为维护和平宪法的“九条会”事务局长，全身心地投入与民众面对面的社会活动当中，同时对各种社会问题进行了文学角度的深刻解读，著作颇丰。仅 2006 年就出版了《村上春树论——精读〈海边的卡夫卡〉》《心脑控制社会》《种族主义》《语言的力量和平的力量——近代日本文学与日本国宪法》四部著作，分别对村上春树这一社会热点作家的畅销作品“疗愈”大众的真相、大企业资本通过媒体操纵大众心脑记忆能力以赚取营销利益、近代以来种族歧视观念的内在构造、“语言”在文学作品与国家宪法中的功能区别等问题做了细致分析。其中《村上春树论——精读〈海边的卡夫卡〉》一书是小森到目前为止最后一本以文学者和其文学作品为研究对象的专著。如前文所述，小森是以结构主义叙事学角度的夏目漱石作品解读开始为文学批评界关注，其后，他对夏目漱石做过一系列深入研究，以漱石为研究对象的专著、编著有十余本，除此以外，他对宫泽贤治、大江健三郎都曾有专著论述。

[33] 日本明治时期对“国际法”的译名。美国人惠顿（Henry Wheaton）的著作《国际法原理》（*Elements of International Law*）最初的日译本名称即为《万国公法》。

[34] 指东亚前近代以周边国家向清朝实行“朝贡”的制度为中心而建立起来的外交体系。

[35] 小森陽一，『**ポストコロニアル**』（第六版），東京：岩波書店，2004 年，第 31 页。

但即使是文学批评论著，我们也可以发现，小森的研究视角已经有了极大拓宽，他不再是一名单纯的文学研究者，他所面对的“潜在读者”也不仅仅是文学研究者，他是站在批判性公共知识分子的立场上，怀着极大的社会责任感揭示普通读者没有看到的文本中存在的隐蔽的思想问题，这一点从小森撰写《村上春树论——精读〈海边的卡夫卡〉》一书中有充分体现。

我们知道，村上春树是日本当代具有世界影响力的作家，他的作品畅销程度是惊人的。时至今日，几乎他的每一部作品从出版前就开始预热，其出版发行已经成了被精心策划的商业表演，每到诺贝尔文学奖颁布前夕，都会有大批媒体对村上以及作品进行轰炸式的宣传报道。出版于 2002 年的《海边的卡夫卡》当时在日本以及世界也受到了热烈追捧，其英译本一经推出，便进入 2005 年《纽约时报》评选的“十佳图书”行列。而且不仅是普通读者，加藤典洋、河合隼雄等文艺批评家、精神分析学家也从“治愈”精神的角度对此作品大加肯定。但是，就是在这样的追捧浪潮之下，小森阳一出于批评家的责任感，对这部小说做出了尖锐的批判，而批判的焦点就在“治愈”二字。这个词日文为“癒し”，曾在 1999 年首次进入日本年度流行语排行榜，意为“治愈”“疗愈”，《大辞泉》对此词的解释是：肉体的疲劳、精神的烦恼、苦闷通过某种途径得以消解和缓解。此词汇自从问世便迅速普及开来，比如可爱的动物、美丽的风景、优美的音乐等都可以在前面冠以“治愈”二字，以表示人们通过这些事物得到了精神的慰藉。如有论者所述，这一词汇已经“吊诡地成为一个国民性的主题”[36]。而这个词汇之所以如此流行则是和世纪之交的日本的普遍社会问题和大众心理密切相关。当时正值日本政治泡沫经济崩溃后长达十年的经济停滞期，1995 年阪神淡路大地震爆发，死伤惨重，同年爆发奥姆真理教的东京地下铁沙林毒气事件，让一向自认为日本为世界最安全国家的民众惶恐不已。而同时，历史认识问题又在高度政治化的背景下被提起，如何认识作为战争侵略发起者的近代日本，如何正视近代日本曾经对东亚各国犯下的累累罪行，这些都成为当代日本人必须面临的沉重问题。在这样的社会背景之下，“治愈”被作为一个国民话题开始流行就不足为奇。因为它正迎合了大量患有“精神创伤后应激障碍”（PTSD）症候的人们的迫切需求。而村上春树的《海边的卡夫卡》恰恰就是在这个时候、从这个角度被广泛阅读。

《海边的卡夫卡》讲述的是一个十五岁少年离家出走又选择返回的故事。这位卡夫卡少年年幼时其母出走、与父亲不和，且被预先设置了背负“俄狄浦斯”式诅咒的命运。但是他通过出走四国，与想象成自己母亲的图书馆馆长佐伯发生性关系、其父亲分身被中田老人谋杀、进入时间停滞的森林等一系列事件，最终选择回归。全书的最后一句话

[36] 小森阳一，《村上春树论——精读〈海边的卡夫卡〉》，秦刚译，北京：新星出版社，2007 年，译者序。

为“不久，你睡了。一觉醒来时，你将成为新世界的一部分”[37]。这部作品被村上好友、心理学者、后任日本文化厅长官的河合隼雄称为“伟大的物语小说”；被曾发表过宣扬要先哀悼日本本国战死者的《败战后论》的加藤典洋认为是自我治愈主题小说。而小森则通过此书和夏目漱石作品《矿工》的对比，指出书中卡夫卡少年缺少的正是矿工主人公直面自己的逻辑性分析，矿工通过事后的语言书写，具有了清晰地自我认知，从而能够反省过去。而卡夫卡少年却在弑父奸母的关键事件发生时均意识模糊，无力对自己的人格形成做清醒反省。同时他事实上是兑现了俄狄浦斯诅咒，并将其原因归咎于自己所受的幼年创伤，从而为自己的罪行找到了极佳的借口。最关键的是作者意图通过书中所提及的历史问题，如森林中“二战”士兵的出现等设置，将少年卡夫卡的个人行为和“二战”发起战争的国家行为联系起来，但是却由于思想力的贫弱适得其反。“近代民族国家犯下的最大的禁忌触犯，是将最不能够予以容忍的犯罪行为——杀人，在国家的名义下作为英雄行为加以正当化和赞赏。《海边的卡夫卡》这部小说，正是与以国家名义对杀人行为予以正当化的逻辑密不可分的一部‘物语小说’”[38]。小森在此书的序中这样呼吁道：“读者各位，请你们在有和卡夫卡少年一样的故事体验以及读书体验的基础上，重新思考一下《海边的卡夫卡》的世界。特别是已经读过《海边的卡夫卡》，从中感到‘拯救’、‘救济’，乃至‘治愈’的你们，请一定读一读拙作”[39]。在此书的中文序中小森也提到“小说”这一文艺形式必须承担用语言反思历史的责任，而不是像村上春树这样隐形提倡“思考的终止”,所以,“我要对《海边的卡夫卡》进行批判”[40]。可见，小森阳一撰写此书是出于明确的身为公共知识分子的社会责任感，这和他初期解读文学文本的研究意图已经有了明显转变。其后，小森在对谈中也屡次批判过《1Q84》等村上春树作品中暴露出的思想问题，这些评论不仅对日本民众，对盲目追捧村上的中国读者以及全世界读者更深入地了解村上文学的缺陷都是大有裨益的。

近年来，小森作为一名颇有名望的研究者，和高桥哲哉、金子胜、成田龙一等哲学、教育、社会学领域的学者频繁互动，发表多部对谈性专著，对重大社会问题均有发声。如 2011 年日本“3・11”大地震之后，小森撰写了《死者的声音、生者的语言——用文学质问开发核能的日本》一书，从对地震后福岛诗人若松丈太郎的诗歌解读入手，联系大江健三郎对日本核问题的批判，分析了川上弘美在震后由旧作改编的《神灵 2011》内涵，回忆了近代作家宫泽贤治与夏目漱石的作品价值，重新审视了他们对当代日本的现实意义，在题为《为了继续与死者的对话》的最后一章中，小森记述了震后自己和大江

[37] 村上春树,《海边的卡夫卡》，林少华译，上海：上海译文出版社，2007 年，第 513 页。
[38] 小森阳一,《村上春树论——精读〈海边的卡夫卡〉》，秦刚译，北京：新星出版社，2007 年，第 43 页。
[39] 小森陽一,『村上春樹論 「海辺のカフカ」を精読する』，東京：平凡社，2006 年，第 16 页。
[40] 小森阳一,《村上春树论——精读〈海边的卡夫卡〉》，秦刚译，北京：新星出版社，2007 年，第 11 页。

健三郎等参加的社会集会，论述了“3·11”后日本文学应该采取的基本姿态[41]。小森近年来出版的专著都不再属于严格意义上的学术著作，就像这本《死者的声音、生者的语言》一样，并不厚重，注重用非学术语言陈述，面向普通读者。比如《记忆吧、抗议吧、然后继续活下去小森阳一对谈集》(2010)、《解读桥下“维新会”的伎俩》(2012)、《请记住这些往事 2008 年以来的宪法备忘录》(2014)等。很显然，这也和小森成为一名批判性公共知识分子的转变有关。

除了用文字与大众交流之外，小森阳一每年奔赴地方、民间、社区进行演讲对话活动近百场，他曾经援引德国传播学者诺依曼“沉默的螺旋”之说，说明日本主要新闻媒体对知识左翼声音的封杀[42]。为了要突破这种封锁，小森以及九条会等日本当代知识左翼学者们采取了面对面和民众交流的方式，用个体作为“媒体”，把声音传达给最普通的民众。如同赵京华所说，虽然目前还很难预测在这个现代化时代这种方式能否突破强大的国家权力和大众媒体，但这种实践活动的确“为 21 世纪的社会抵抗运动提供了不同于传统反体制或者左翼批判运动的新形式、新战略及其可能性”[43]。其中不得不提到的是，小森先生近年来也频频到访中国，和汪晖等中国知识界人士频繁互动，在清华大学、北京大学、广东外语外贸大学等高校发表演讲，陈述日本左翼知识分子的思想，寻求东亚知识界同仁的理解和支持，这些活动都是值得我们钦佩和赞许的。

四、结　　语

本文主要以小森阳一的代表性著作为切入点，对他至今为止的学术道路做了解读和剖析。小森以卓越的结构主义叙事学角度的文学文本研究登上日本批评界，其后研究视野拓宽为文化研究，到近年来成长为一名批判性公共知识分子，其真实而优秀的学术历程值得我们深思。虽然作为出生于 20 世纪 50 年代的学者，其今后的学术道路仍然有很大的发展空间，但无疑，在日本当代的批评界和思想界，小森阳一已经被公认为代表性的优秀学者和社会活动家。从他的学术道路，我们可以认识到以下两个重要问题：

1. 小森阳一是在西方文学理论影响下成长起来的新一代学者，他运用西方文学理论对日本文学文化现象做了深刻和独创的分析，并在此过程中对西方理论本身做了补充以及纠正。日本自从明治时期以来就十分注重西方思想资源的输入和介绍，坪内逍遥的《小说神髓》、夏目漱石的《文学论》等经典理论名著都是在西方文学理论影响下诞生的。

[41] 小森陽一，『死者の声、生者のことば　文学で問う原発の日本』，東京：新日本出版社，2014 年。

[42] 此为小森阳一 2005 年应邀在中国社科院发表演讲中提到的内容，具体可见前文所引赵京华著《日本后现代与知识左翼》一书，第 225 页。

[43] 赵京华，《日本后现代与知识左翼》，北京：生活·读书·新知三联书店，2007 年，第 226 页。

但是真正将理论融入日本文学批评实践的论述并不多，一直以来日本文学批评都停留在研究作家本人和作品联系的实证性研究的水平，一直到 20 世纪 60、70 年代，大批西方文学理论原著被译介以后，陆续出现了三好行雄、前田爱、柄谷行人等文学批评家，日本的文学批评才开始真正实现了与西方文学理论资源的融会贯通。80 年代小森阳一以结构主义叙事学角度的漱石作品研究登上批评界的舞台是在这种大潮影响下的结果。与他同时代成长起来的文学批评者绝大多数都已经对同期的西方文学理论谙熟于心。但是，由于长时间以来实证性研究的巨大影响，以西方理论武器来分析文本的做法其实在相当长时间以来并不太受主流批评界的青睐，更谈不上对理论本身有所建树。在这一方面，小森阳一的贡献是巨大的。他不仅深入了解西方文学理论本身，而且将理论和日本文学批评实践密切联系起来，将人们熟知的文学文本分析出了前人没有看出的深刻内容，撰写了诸多堪称经典的文学批评论文。比如叙事学角度的《心》的解读、女性批评视角的《三四郎》解读等。他和学界同仁主编的《为了阅读的理论》更是将西方文学理论资源深入浅出地融入日本文学实践中进行细致讲解，几乎成了日本文学研究者人手必备的参考书。更加可贵的是，在将理论和日本文学实践相结合的过程中，小森也不断对理论本身进行了补充和修正，比如前文提到的他在运用结构主义叙事学对日本文学经典进行解读时，将读者反映理论和叙事学理论相融合；以及运用霍米·巴巴后殖民理论解读日本近代历史事件时，结合日本实际对理论本身的调整。

2. 小森阳一从单纯文学研究者到文化研究，再到批判性公共知识分子的学术发展历程代表了日本文学批评者一条新的发展轨迹，是当代日本左翼知识分子不断发展完善自身的经典个案。由于历史文化传统的影响，日本研究者普遍具有注重细节、极端认真的优秀学术素养，但同时，这种品格发展到极端也往往导致所谓“知识性态度”代替一切的倾向。这在日本历史学者纠结于南京大屠杀具体人数而忽视屠杀本身历史真相追寻的事例中有突出体现。日本文学批评者也不例外。以上提到的日本文学批评界一直以来占主流的实证性研究潮流亦是如此。学者们往往止步于极尽所能去厘清某一文学事件细节，而不愿跳出来置身事外地在历史文化大背景下审视事件的意义。其实，如同伊格尔顿等学者早已指出过的，文学本身即是意识形态，但日本的很多文学研究者却宁愿生活在永远的阳春白雪之中。而小森阳一却大大突破了这一桎梏。从学术生涯一开始小森的研究视野就十分宽阔，他勇于面对历史现实，敢于承担知识分子的社会责任，从自己擅长文学研究的角度分析历史文本，面对面与普通民众进行交流，这一点难能可贵。当然，小森阳一个体的成长和日本左翼知识分子群体的成长是分不开的。从历史发展来说，日本左翼知识分子的思想探索之路并不顺利，尤其是“二战”时期日本左翼文人的大规模转向更是让人们对这个群体打了个问号。而当代日本，面对一系列悬而未决的历史问题，加藤周一、子安宣邦、柄谷行人、大江健三郎、小森阳一这些左翼知识分子能够站出来，

重新思考，并对否定历史、意图修改和平宪法的日本政府大声说“不”，这种勇气是值得钦佩的。“九条会”从刚开始被日本主流媒体封杀到渐渐为人们知晓，也充分说明了日本左翼知识分子的努力得到了回报。同时，小森阳一等与韩国以及中国学者的积极互动，也说明了继沟口雄三等学者之后东亚知识分子互相沟通的共同愿望。当然，采取什么样的对话形式，选择什么样的思想切入点才能有效地实现东亚思想界的互动和融合，是小森以及包括我们在内的知识分子需要考虑的严峻问题。

总而言之，从学术意义上说，通过研究小森阳一的学术道路，我们能够探讨日本文学与意识形态、文学研究与文化研究、日本左翼知识分子发展、日本文学界与东亚知识共同体等诸多有意义的研究课题；同时，小森阳一作为日本学界一名有社会担当的研究者，其学术发展轨迹也对我们每一个从事日本文学以及文化研究的学者有切实的借鉴及榜样作用。

（作者单位：中国海洋大学外国语学院日语系）

（本文是作者主持的国家社会科学重大项目“二十世纪东亚抗日叙事文献整理与研究”（项目号：15ZDB090）之子项目“二十世纪东亚抗日叙事比较研究”的阶段性成果）

西方马克思主义与中国文化研究话语的建构

何卫华

内容提要： 西方马克思主义兴起于 20 世纪 20 年代，目的是在全新的社会历史条件之下，重新激活其时在欧洲已陷入低谷的社会主义事业。尽管直到 20 世纪 70 年代末，西方马克思主义才正式被译介到国内，但很快就得到中国学界的关注。经过一段时间的引进、消化和吸收，西方马克思主义已成为国内最有活力的理论话语形式之一，并深入地参与到中国文化研究话语的建构之中。本文在简述西方马克思主义对当代资本主义统制术的批判的基础上，首先分析了资本主义文化工业的意识形态性及西方马克思主义“文化转向”的因由；其次，结合中国社会、经济和文化在“新时期”发生的各种变化，本文分别梳理了早期西方马克思主义和英美西方马克思主义代表性理论家在中国的接受情况；最后，结合国内学界关于大众文化的两种不同论调，本文分析了西方马克思主义对中国文化研究话语建构的影响。

关 键 词： 西方马克思主义　大众文化　文化研究　人文精神　后启蒙事业

Abstract: Due to the changes of historical and social reality, Western Marxism came into being during the 1920s in order to revitalize the socialist cause in Europe. Though Western Marxism was not formally introduced into China until the late 1970s, it quickly attracted the attention of Chinese scholars and soon became one of the most dynamic theoretical discourses in Chinese academia after a period of continued introduction. After being fully absorbed, Western Marxism became a shaping force in constructing the discourse of China's Cultural Studies. After a brief survey of the critique of capitalism carried out by Western Marxism, this essay first analyses the ideology of culture industry in capitalist countries and the "cultural turn" of Western Marxism. It then traces the reception of early Western Marxist Theorists in Europe and Anglo-American Western Marxists separately while keeping an eye on the social, economic and cultural changes in China's "New Era". Lastly, by analyzing the two opposite attitudes towards popular culture, this essay focuses on the influence exerted by Western Marxism on China's Cultural Studies.

Key words: Western Marxism; popular culture; Cultural Studies; humanistic spirit; post-Enlightenment

西方马克思主义最初出现于 20 世纪 20 年代，在这一时期，欧洲社会主义革命接二连三地遭遇失败，苏联国家内部出现的一些问题被不断曝光，再加上科技的发展为西方

资本主义社会带来的重大变革，新的社会现实促使一大批左派知识分子开始质疑、反思和试图超越苏联式的教条马克思主义，并试图从各个方面推进和完善马克思主义理论。1923 年，卢卡契的《历史和阶级意识》问世，由此开创了一种不同的对马克思主义传统的理解，这为之后的众多西方马克思主义者提供了重要的理论灵感，卢卡契本人也因此被誉为西方马克思主义的创始人。沿袭这一路径，一些不满教条马克思主义之中的经济决定论和庸俗主义气息的知识分子，不仅试图“重新发现马克思的原来设计”[1]，同时结合资本主义社会的变革，并借鉴一些新的理论资源，致力于“重新创造”马克思主义，以便重新激活社会主义事业。这一努力成就了蔚为大观的西方马克思主义传统。自诞生以来，西方马克思主义在世界范围内迅速传播，并且热度至今毫无衰减的迹象。经过这些年的发展，西方马克思主义已成为一个巨大的理论星丛，内部学派林立，内容繁杂，论点交错缠绕。在 20 世纪 70 年代末的中国，改革开放在国内掀起了一股理论引进热，中国对西方马克思主义的正式接受也就开始于这一时期。此后，西方马克思主义在国内学界快速传播，成为国内理论话语之中的“显学”。这一快速发展的背后，至少有以下三个方面的原因：首先，由于建设有中国特色的社会主义市场经济不仅需要反思之前路线上的偏差，同样需要对全新的社会主义模式进行理论阐释，这和西方马克思主义在欧洲的兴起在内驱力上有相似性；其次，由于中国的社会主义性质，马克思主义一直都是新中国的主导意识形态，在“政治功利主义”[2] 这一思维模式的作用下，西方马克思主义成为中国社会建设的理论参照和话语资源自然在情理之中；此外，西方马克思主义是发达资本主义条件下的产物，而自改革开放以来，中国市场经济不断繁荣，人民生活水平不断提高，社会结构发生了重大变化，西方马克思主义者思考的众多问题同样在中国出现，如何把控、图绘和阐释全新的社会现实同样需要借鉴这些理论作为参照。总之，由于其本身的理论特质、强大阐释力以及中国社会的理论需求，西方马克思主义很快就得到中国学界的重视。在“旅行”到中国之后，西方马克思主义并没有停留于一种理论上的新潮，昙花一现后便悄无声息，相反，经过修正、变形和发展，西方马克思主义开始融入并深度地参与中国本土理论话语的建构，很快成为所有引进的理论中影响最大的一支，并已经在中国拥有数量庞大的西方马克思主义研究者。结合西方马克思主义与中国文化研究话语的建构，本章将首先聚焦西方马克思主义的理论特质及其“文化转向”，然后讨论其在跨越时空的“旅行”后在中国学界的接受、传播以及对中国文化研究话语建构的形成性影响。

[1] 徐崇温，《西方马克思主义》，天津：天津人民出版社，1982 年，第 23 页。

[2] 代迅，《西方文论在中国的命运》，北京：中华书局，2008 年，第 6 页。

一、西方马克思主义及其“文化转向”

尽管已成为中国学界的热门话题，但西方马克思主义的具体所指至今仍然是众说纷纭。学者马驰认为，“‘西方马克思主义’是相对于正统马克思即真正的马克思主义而言的。它最初出现于 20 世纪 20 年代前期，原是共产国际内部的一股‘左’的激进主义思潮。”[3] 马驰的这一定义沿袭了不少学者认为“西马非马”的思路，宏观地勾勒了西方马克思主义的范围。有“中国西马第一人”之称的徐崇温则认为，西方马克思主义“是指在第一次世界大战后，自十月革命胜利而西方革命相继失败的背景下，在西方资本主义国家中产生出来的，既反对第二国际的‘新康德主义’，又反对共产国际的‘机械唯物主义’，在对现代资本主义的分析和对社会主义的展望，在革命的战略和策略等问题上，提出了不同于列宁主义的见解，在哲学上，则提出了不同于恩格斯和列宁等马克思主义者所阐述的辩证唯物主义和历史唯物主义的见解，要求重新发现马克思的原来设计，主要表现为‘左’的思潮的意识形态。”[4] 徐崇温的这一定义不仅描述了西方马克思主义的历史背景和理论特征，还对其进行了理论定性。当然，说这一番话的时候，徐崇温关注的主要是早期欧洲的西方马克思主义者，没有考虑到西方马克思主义后来在世界上其他地区的继续推进，但这一描述很大程度上同样适用于之后的，以及其他西方国家和地区的马克思主义者。国内学者朱立元同样指出，“西方马克思主义的产生是以卢卡契 1923 年发表《历史和阶级意识》为标志的。其创始人除卢卡契外，还有德国共产党人柯尔施和意大利党领袖葛兰西等。这股思潮一出现，就遭到共产国际的抵制，被指责为‘理论上的修正主义’。后来，在欧美共产党内外一些想走第三条道路的理论家中间，西方马克思主义思潮继续得到发展，其中影响最大的是德国的法兰克福学派和法国的萨特等。西方马克思主义理论家往往把马克思主义与某些当代哲学或社会理论结合起来，形成了诸如‘存在主义的马克思主义’‘精神分析学马克思主义’‘结构主义的马克思主义’等新学说。”[5] 对西方马克思主义的起源、发展、内容、接受状况和理论特征，朱立元在这一定义中都有说明，此外，这一定义明确谈到西方马克思主义的后续发展，由此扩大了西方马克思主义涵盖的范围。总而言之，作为一股意在“突围”的左翼激进主义思潮，西方马克思主义最初出现于 20 世纪 20 年代，通过继承、修正和发展正统马克思主义，成为在新的历史条件下重新阐释、思考和对抗资本主义社会以及重新构想社会主义未来的重要路径。

当代资本主义及其统制术

全方位地批判资本主义，是西方马克思主义力度的重要来源，正如徐友渔所言，“西

[3] 马驰，《“新马克思主义”文论》，济南：山东教育出版社，1998 年，第 2 页。
[4] 徐崇温，《西方马克思主义》，天津：天津人民出版社，1982 年，第 23 页。
[5] 朱立元，《当代西方文艺理论》，上海：华东师范大学出版社，1997 年，第 178 页。

方马克思主义最有价值的内涵是它的批判精神，它提出和发展的社会批判和文化批判理论，对于我们反省现代化进程中的种种负面现象，抵制物欲的膨胀和拜金主义盛行，具有可贵的启发和借鉴作用。”[6] 在西方马克思主义看来，伴随着科学技术的发展，资本主义社会的繁荣给人带来的并非自由、解放和全面发展，而是更为深重的奴役、更多的不自由和进一步的异化。但得益于技术发展带来的物质丰裕，随着资本创造的财富的增加，工人阶级劳动强度在不断降低，物质生活水平得到有效提高，物质需求得到相对满足，大众于是得以安抚。当人们开始满足于当下生活，沉溺于消费，斗志于是遭到消解，忘记自己在社会中的不利地位。在被冠以“无阶级社会”和“后工业社会”等具有迷惑性名称的当下资本主义体制中，无产阶级革命意志的丧失，是 20 世纪 20 年代以来社会主义事业遭遇的又一挑战。因此，揭示资本主义的全新运作方式，重新思考社会主义如何可能的问题，显得极为重要。在西方马克思主义对资本主义的重新理论化中，物化、工具理性和“单向度的社会”是极重要的三个概念。

作为西方马克思主义理论的教父，卢卡契对资本主义批判的力度源于他的物化概念，这一概念有力地揭示了当代资本主义体制中的人以及人际关系状况。马克思对商品拜物教的分析与韦伯的合理化理论，为卢卡契的物化理论提供了不少灵感；正是在这些论述的基础上，卢卡契指出，物化是“现代资本主义的一个特有的问题”[7]，换言之，物化是现代发达资本主义社会的产物，是资本主义发展到一定程度之后的必然结果。当商品关系无所不在，成为社会“普遍的结构原则”，并开始制约社会结构的方方面面时，物化也就应运而生。在其他社会形态中，虽然同样存在商品生产和商品交换，但只是在简单的规模上进行，商品并没有成为统摄性力量，还无法达到掩盖人的真实关系的效果，因此并不一定会出现物化现象。当物开始在社会之中占主导性地位时，人类自身的活动即人类的劳动被异化为某种独立于他之外的客观的东西，“在主观方面——在商品经济充分发展的地方——，人的活动同人本身相对立地被客体化，变成一种商品，这种商品服从社会的自然规律的异于人的客观性，它正如变为商品的任何消费品一样，必然不依赖于人而进行自己的运动。”[8] 在这种情况下，物不仅不再受人的制约，相反演变为制约人的力量，成为与人相对立的存在。与此同时，人的社会属性被遮蔽，其价值体现在其作为商品的价值，人自身沦落为物化的商品，人作为劳动者的尊严遭到侵蚀。此外，随着社会分工越来越细致，社会中的一切都通过计算来进行中介和交换，这时人的关注点就开始局限于生活所需要的物，“总体性”意识开始丧失，无法再全盘把握整个社会的运作机制。这时的人的处境犹如同佛祖斗法

[6] 徐友渔，《西方马克思主义在中国》，《读书》，1998 年第 1 期，第 77 页。
[7] 卢卡契，《历史和阶级意识》，杜章智等译，北京：商务印书馆，1989 年，第 144 页。
[8] 同上，第 147-148 页。

的孙悟空，误将佛祖的手掌心视为整个世界。各个孤立的个体生产者之间的关系这时也被间接化了，只能通过物的中介（即商品的流通）才可以实现，人与人之间的关系演变成了物与物之间的关系。在物的支配下，人不再具有主体性和能动性，而沦为现代资本主义生产体系这一庞大机器上的零部件。总之，在当代资本主义社会，物化开始渗透到一切人类意识和行为中，成为社会的结构性原则，在物化的迷雾中，个人开始失去对世界的总体性把握，无法认识到自身的历史使命。

在西方马克思主义者看来，工具理性是资本主义制造驯服客体的另一手段。在当下资本主义条件下，启蒙弘扬的理性现在已经退化为工具理性，工具理性漠视人的情感、精神价值和本体性需求，扼杀个体的创造性，人因此遭受进一步的异化。工具理性在追求目的时，总是把这种目的以及达到目的可能采取的手段、可能取得的结果都考虑在内，以人对人和自然的控制来衡量事物的价值。这就意味着，一种活动是否合理，是看它是否为一个目的服务。工具理性只关心实用的目的，以及实现目的的手段，而与工具理性发展相伴随的是人性的逐渐丧失。在当代社会，工具理性已变成社会的组织原则，它渗透到社会的整体结构和社会生活的各个毛细血管，成为社会对人进行全面统治、控制和操作的深层基础。在新的历史条件下，统治社会生活的主要是科学技术的合理性，科学技术已演变为强有力的统治手段，机器的进化转变为统治机器的进化。随着工具理性的扩张与普遍化，科技空前发达，并通过社会经济组织渗透到人们的公私生活的每一个层面、每一个领域，从而改变了社会生活的公共空间。这种变化使社会生活的公共决策过程被技术专家和政府官员取代，一般公民即使透过最“民主”的程序，顶多只能在不同技术专家与官僚的决策方案中作别无选择的选择。换言之，大众无可选择地生活在技术专家和政府官员的支配之下，把关系到公民福祸的公共决策交给了这些代理人。这种支配方式的正当性基础是人们相信科技是解决这个世界一切问题的不二法门，并认可作为工具理性代言人的技术专家和官僚。这种意识再加上高度发达的现代化手段，工具理性便成为一种最不明显，但比旧的意识形态更具渗透力、更具操控力和深远影响的意识形态。这种隐蔽的、不具意识形态表象的意识形态往往以专横、独断，但看起来“理性”的姿态出现在社会生活的公共领域中，成为社会生活中的一大支配力量。“技术的发展给人们带来了生活的安逸，统治也以更为沉稳的压榨手段巩固了自己的地位”，[9] 这是工具理性高度发达以后人们所面对的历史处境。随着科学技术对自然的征服和利用越来越合理化，同时也导致了对人的奴役，对他人控制能力的增强，人的主体性、独立判断力和想象力大为缩减。随着工具的复杂化和精确化，敲响的是人自我毁灭的丧钟，人进一步地沦为机器操纵的对象。

[9] 马克斯·霍克海默、西奥多·阿道尔诺，《启蒙辩证法》，渠敬东、曹卫东译，上海：上海世纪出版集团，2006 年，第 28 页。

有鉴于反抗意识在资本主义社会之中的削弱，马尔库塞将当下社会描述为“单向度的社会”。在马尔库塞看来，利用各种手段，资本主义已经有效地消解了各种反对的力量，当下这一工业社会已蜕变为“单向度的社会”，而生活在这一社会之中的个体则被马尔库塞认为是“单向度的人”。在这一社会中，大众对金钱之外的事物兴趣匮乏，一心致力于让自己的生活变得殷实，沉浸在对“虚假的”需求的满足之中。在马尔库塞看来，这些需求之所以是虚假的，是因为这些需求是“为了特定的社会利益而从外部强加在个人身上的那些需要，是艰辛、侵略、痛苦和非正义永恒化的需要”。[10] 当社会成功地将这些“虚假的”需求强加于人，消费也就不再服务于人的需求，恰恰相反，个体开始为消费而存在。流连于五光十色的各种购物场所，忙于购买各种商品的个体再也无法窥透整个社会的弊病，最终沦为压制性社会所期待的驯服客体。此外，待遇的提高、工作环境的改善和劳动强度的降低，使工人阶级不仅得到有效的安抚，而且开始自动地认同和拥护资本主义意识形态。在生活方式上，以往被资产阶级垄断的物质、消费和娱乐方式现在向无产阶级敞开，所有人都可以穿同样款式的衣服，去同样的餐馆享受美食，开同款式的汽车，去同一旅游胜地度假，去听同一场演唱会。在似乎没有界限的消费中，之前阶级区分的经济界限开始变得模糊不清。这一社会现实带来的结果就是“出现了一种单向度的思想和行为模式，在这一模式中，凡是其内容超越了已确立的话语和行为领域的观念、愿望和目标，不是受到排斥就是沦入已确立的话语和行为领域”[11]。而在思想领域，经过有效地整合，单向度的思考方式、单向度的哲学大行其道，“肯定性思维方式”的胜利导致思维的同一性，甚至使任何超越性的、批判性的语言和思考最终都成为不可能。在这些因素的综合作用下，人蜕变成为一种局部的、畸形的和单向度的人，无法对不同的、超越性的社会形态进行展望和想象，只能心安理得地配合资本主义体制的运行。

不管是物化、工具理性，还是“单向度的社会”，揭示的都是资本主义全新的统制术。不难看出，在当代资本主义体制中，当下的剥削、统治和压制开始针对人的内心和思想，致力于制造驯服的客体，让大众心甘情愿地委身于现有制度，并主动地配合这一体制的运作，成为大合奏之中的跳动音符。总之，借助于各种现代化的手段，资本主义采用的手段现在更为隐蔽，但却更为强力和高效，由此，反对力量被稀释，批判的、超越的和革命性思维遭到消解，大众得到有效整合。

大众文化与资本主义的“迷魂术”

由于时代的变迁，西方马克思主义的分析重心不再是暴力革命、政治经济学和国

[10] 赫尔伯特·马尔库塞，《单向度的人》，刘继译，上海：上海译文出版社，1968 年，第 6 页。
[11] 同上，第 11 页。

家学说，而是文化和意识形态。关于这一点，佩里·安德森明确地指出："'西方马克思主义'典型的研究对象，并不是国家和法律。它主要的焦点是文化。"[12] 西方马克思主义始终强调文化和意识形态分析在社会主义事业之中的重要性，强调通过文化手段来干预社会的重要性，弘扬"文化革命"。这一"文化转向"有两方面的原因：一是试图对教条马克思主义进行纠偏，因为文化在既往的马克思主义理论中没有得到足够重视；二是因为当代资本主义的统制开始作用于人的思想，资本主义的维持，很大程度上得益于资本主义意识形态，文化抗争因此成为不可或缺的抵制手段。然而，在建构、维持和强化资本主义意识形态的过程中，大众文化的作用不可或缺。在西方马克思主义者看来，大众文化已成为资本主义社会的"减压阀""黏合剂"或"社会水泥"，助力资本主义体制的维持、运作和巩固。随着资本力量的不断增强，文化传播已经被资本牢牢地掌控，演变为文化工业。在《启蒙辩证法》中，霍克海默和阿多诺就指出，文化工业是生产极权主义驯服工具的社会机器，是构筑资本主义统治防护工事的中坚力量，因此，在致力于考察资本主义社会在战后发生的变化时，西方马克思主义者的研究重心不再是政治和经济领域，而是将关注的焦点转向艺术、文化和意识形态问题，并将这里开辟为全新的战场。

首先，在法兰克福学派看来，大众文化实际上已经是统治阶级权力意志的传声筒，现代传播媒介实质上是在为资本主义张目，传播出来的都是垄断阶级的权力意志和权力话语，成为资本主义统治和剥削的工具。在资本主义社会，文化工业的目的是为统治阶级服务，传递的信息迎合的是统治阶级的利益，在众口一词的文化氛围中，促使大众按照符合资产阶级利益的范畴来思考，通过麻痹和侵蚀人们的思想，使大众丧失对现实社会的批判能力。结合当时纳粹时期德国的大众传播，霍克海默和阿多诺还指出，"广播变成了领袖的话筒；领袖的声音可以通过大街上的喇叭传播出来，就像塞壬的嚎叫一样，引起了极度的恐慌——现代宣传机构也没什么两样。"[13] 通过对传播途径的垄断，大众表达异议的声音无法得到传播，并且只能接受经过统治阶级筛选的信息，因为大众传播"使所有的参与者都变成了听众，使所有的听众都被迫去收听几乎完全雷同的节目"[14]。文化工业就如同"迷魂术"，以流水线的方式制造出大量的虚幻形象，诉诸大众的无意识，从而使大众从心里认为统治阶级制定的社会秩序具有不容辩驳的正确性，最终心甘情愿地服从于既定的秩序。在霍克海默和阿多诺看来，通过各种方式，"文化工业取得

[12] 佩里·安德森，《西方马克思主义探讨》，高铦等译，北京：人民出版社，1981 年，第 96-97 页。
[13] 马克斯·霍克海默、西奥多·阿道尔诺，《启蒙辩证法》，渠敬东、曹卫东译，上海：上海世纪出版集团，2006 年，第 144 页。
[14] 同上，第 109 页。

了双重胜利：它从外部祛除了真理，同时又在内部用谎言把真理重建起来。”[15] 因此，大众文化不是去启迪大众，而是更为隐蔽、“温柔”和不具意识形态的表象，在新的资本主义体制下，经过大众文化的“规训”，大众开始信奉、认同，心甘情愿地服从于资本主义体制，甚至开始为其大唱赞歌。因此，大众文化是虚假的文化，是资本主义的帮凶，而文化工业实际上承担着“社会水泥”的功能，以资本主义意识形态的塑造和加固为目的。

其次，“文化工业”按照统一的、标准化的模式，批量地生产文化传播物，最后导致的结果就是“同一性”思维，以及“个性的丧失，风格的瓦解”。文化工业所生产的所有产品表现为均一化、模式化和齐一化，因为“在文化工业中，个性就是一种幻象，这不仅是因为生产方式已经被标准化。个人只有与普遍性完全达成一致，他才能得到容忍，才是没有问题的。”[16] 大众一旦沉浸于这种文化中，就会完全丧失个性，陷入标准化的境地。为迎合大众的需求，文化工业不仅把文化推向了单调平庸，而且把大众也推向了单调平庸。借助现代科学技术手段，借助报纸、杂志、收音机、电视、电影和当下的互联网等大众传媒技术，文化工业大规模地复制、传播和兜售商品化了的、浅薄的和缺乏创造性的各类大众文化产品，当各种廉价的“娱乐”和“消遣”成功地捕获大众时，文化工业不仅赚得盆满钵满，还为资本的长治久安扫清了障碍。通过提供虚幻的娱乐消遣、无思想的享乐和看上去很美好的各种承诺，大众文化致力于让人们忘却现实中存在的阶级、斗争和矛盾，以便消解人们内在的超越和反抗维度，使人们失去思想和深度，在平面化的文化模式中无法自拔。也就是说，人自由和独立思考的权利被悄然攫夺，其独创性、想象力和综合判断力都受到极大损害，乃至最终完全失去作为独立个体的自主性，这种最终沦为墨守成规的执行者的人失去了超越纬度和批判纬度，丧失了革命的主体性和反抗精神，成为“单向度社会”之中的“单向度的人”。

最后，在资本主义全新的统制术中，马尔库塞意义上的“虚假的、强迫的”需求的制造发挥着重要的作用，而制造这些“需求”背后主要的操盘手就是大众文化。发达资本主义社会的统制已升级换代，告别了简单的暴力恐吓、威慑和惩罚，而更多是开始着力于作用于人的内在信仰、需求和灵魂，致力于将个体塑造为资本主义体制下的驯服客体，并最终以资本主义的逻辑为行事的标准。没有专横和独断的面孔，大众文化不仅制造各种“虚假的”需求，还让人们沉浸在虚假需求的满足所带来的欣喜中。在大众文化之中，幸福的生活被资本定义为拥有一辆新款式的汽车、一幢奢华的别墅或一次去海边的浪漫假日，并通过广告等各种宣传手段将这些需求内化。正如霍克海默和阿多诺所言，

[15] 同上，第 121-122 页。
[16] 同上，第 140 页。

“文化工业的权力是建立在认同制造出来的需求的基础上”[17]，在各种娱乐方式提供的快感中，大众最终将种种虚构的生活方式内化为自己的渴求，并以此来主导自己的生活。当大众开始为眼花缭乱且不断推陈出新的各式商品奋斗，存在的手段也就被等同于存在的目的，真实需求被掩盖、忘却和抛置一旁。大众最终丧失主体性、独立判断能力和想象力，沦为资本主义统治下的“井底之蛙”，蒙蔽于虚假的意识形态之中。

由于大众文化的欺骗性、操控性和统治性，造成了社会对人性的腐蚀、摧毁和异化，使其成为法兰克福学派成员的主要批评对象，但西方马克思主义者对此也并非是众口一词。这之中的一个特殊声音来自于瓦尔特·本雅明，其对于艺术生产的特殊理解，使其对大众文化的态度更为积极。在本雅明看来，文艺工作者实质上是艺术生产者，艺术作品就是产品或商品，读者或观众就是消费者，艺术创作的技巧构成艺术生产中的艺术生产力，艺术家和观赏者之间的关系则构成了艺术生产关系。正是依照这一逻辑，机械复制被本雅明认为是一种进步的力量，代表着艺术生产力的提高。在本雅明看来，在进入现代社会之前，复制就已经存在，如学徒对师傅们作品的复制，但这一意义上的复制还不成规模。随着现代科学技术的进步，人类社会进入了一个机械复制的时代，文化也相应地成了“技术复制文化”。在本雅明看来，在现代资本主义社会，由于石印、印刷、电影、唱片、唱机等机械复制手段，大大超越了原有的铸造、制模、木刻、篆刻、石刻等复制技术，艺术的全面机械复制的时代拉开了序幕。全面的机械复制成为现代资本主义社会文化艺术的特征，而是否具有可复制性则成为传统艺术和现代艺术的重要区别。在《机械复制时代的艺术》（*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*）中，对现代艺术，本雅明这位身处法兰克福学派边缘的理论家，却有着较为乐观的态度。在他看来，传统艺术由于其时空独特性及其所行使的仪式功能，始终笼罩在“光晕”（aura）之中，这种光晕使艺术成为被崇拜的对象。机械复制的后果导致传统艺术光晕的消失，因为特定的传统艺术作品总是产生于特定的历史时间和空间，因此总是无法复制的、不可替代的和独一无二的，在欣赏传统艺术品的时候，人们不得不对其保持一定的距离感，对艺术品的这种崇敬感以及其自身的神秘感使这些艺术品始终笼罩在“光晕”之中。在本雅明看来，“光晕”就是“一定距离之外的独一无二的现象”。[18] 经过机械复制的艺术品则不一样，区分不出哪件是原作，哪件是复制品，并且任何此类试图进行区分的努力都是徒劳的。但对“光晕”的逝去，本雅明并没有表示出那种“无可奈何花落去”的依依不舍之情，相反，在他看来，大规模的机械复制将艺术实践从早期的仪式中解放了出来，“在世界历史上，机械复制第一次把艺术作品

[17] 同上，第 123 页。

[18] Walter Benjamin, *Illuminations*, Harry Zohn trans., New York: Schocken Books, 1969, p. 222.

从它对仪式的寄生式依赖中解放了出来”[19],使任何普通人都能够有更多的机会接触到各类艺术品；如果你愿意，花少量的钱就能够买一幅复制的梵·高的《向日葵》或伦勃朗的《夜巡》，放在家里随时欣赏。在这一意义上，复制打破了少数人对艺术的垄断，受众在家中就能欣赏到大师们的作品。总体上来讲，本雅明对机械复制艺术持肯定的态度，并将其视为一种艺术革命的力量。本雅明还专门论述过电影，在他看来，摄影和电影技术不仅摧毁了艺术的本真性和光晕，电影的“陌生化效果”还能防止观众无意识中对演员的认同，电影所带来的“震惊”的效果可帮助观众把握现实，促使他们重新审视和思考现实。这样，人的主体意识将得到强化，从而激发人们的革命热情，以获得解放。

总之，经典马克思主义更多地关注经济和政治维度，但在西方马克思主义这里，文化、艺术和审美这些之前没有得到足够重视的维度被推向前台。面对资本主义的强力统制，阿多诺推崇现代艺术，马尔库塞寄希望于艺术的解放性力量，本雅明则强调大众文化的革命性潜能，他们试图以此为突破口对资本主义社会进行爆破。但从根本上讲，这一“文化转向”同样着眼于政治实践，通过批判和超越现实社会，积极地干预社会进程，目的在于废止社会不公正，以社会变革为旨归。但实际效果则正如徐崇温所言，“和第二国际、共产国际不同，‘西方马克思主义’不仅没有形成自己的组织，而且没有形成彼此观点一致的思想体系，实际上，它只是由一些大学教授或理论工作者在彼此分开的情况下所写的文章著作组成的，包含有不同倾向的一股思潮。”[20] 换言之，虽然对欧洲的现实进程和政治议程的设定有一定影响，但理论家们更多专注的是理论演绎，对现实革命和实际斗争的关注度不够，这从阿多诺对学生运动的态度就可见一斑，这使西方马克思主义最终沦为“课堂中的马克思主义”和“书斋中的革命”。在西方马克思主义发展史上，法兰克福学派是最高峰，之后西方马克思主义的重心开始转移到英语世界，涌现出雷蒙·威廉斯、特里·伊格尔顿和弗雷德里克·詹姆逊等在世界范围内有着广泛影响力的理论家，结合资本主义的新变化，不断推进西方马克思主义的发展。

二、“新时期”与西方马克思主义在中国

西方马克思主义之所以对教条马克思主义进行修正、补充和再阐释，是出于重新阐释已经“升级换代”的资本主义体制，重新思考激活社会主义事业的需要。随后，西方马克思主义开始在世界范围之内“走红”，但由于具体语境的差异，各个国家和地区对西方马克思主义的接受并不完全一样。就中国而言，自 20 世纪 70 年代末开始，改革开放将中国带入大家通常所说的“新时期”，由于中国的社会主义性质，西方马克思主义

[19] Ibid., p. 224.

[20] 徐崇温，《西方马克思主义》，天津：天津人民出版社，1982 年，第 27 页。

不仅满足了当时国内解放思想的需求，同时对教条马克思主义有所超越，这正好与当时的现实需求相符合。因此，在众多知识分子的努力下，西方马克思主义理论不断被译介到中国。三十多年来，西方马克思主义理论在中国学界已生根开花，并同中国社会现实相结合，逐渐演变为一种本土性话语形式，参与学界的各种讨论。西方马克思主义流派众多，但就对文化研究话语的影响而言，影响最大的无疑是以法兰克福学派为代表的早期西方马克思主义理论和后来的以雷蒙·威廉斯、弗雷德里克·詹姆逊和特里·伊格尔顿为代表的英美西方马克思主义理论。结合本文论述的需要，这里将主要聚焦于这两种传统在中国的“旅行”。经过三十多年的译介，这两派的理论观点在中国已经是声名鹊起，为学界熟知；对中国文化研究话语的建构而言，这些理论家的观点同样是最为重要的理论资源，因而在中国获得的关注度最高，传播范围最广，影响力也最大。美国批评家赛伊德曾指出，智性生活的兴盛仰赖于观念和思想的“旅行”，但由于缘起的差异、旅行途中来自各路的纷繁压力、接受的状况及之后迫于现实需要的变形，观念和理论的力度必将有所增强或减弱；而如果一旦被移置于全新的历史时空和境遇之中，观念和理论变得面目全非也将在情理之中。[21] 因此，要深入考察西方马克思主义在中国的接受以及这之后的发展脉络、运作机制和意识形态性等，必须全面把握当时知识生产的生态、社会状态以及思想状况等众多要素，同时了解各种因素之间的相互制约、互动和辉映。

早期西方马克思主义理论在中国

重新激活跌入低谷的社会主义事业，是西方马克思主义最初的目的，但对早已踏上社会主义道路的中国而言，这显然不是中国在其时的实际需要。20 世纪 70 年代末，由于改革开放政策的施行，中国很快就开始走上“以经济建设为中心”的正常轨道。当时国内最迫切的需求是从“左”倾路线中突围。“文化大革命”的结束，国门的敞开，使国人开始意识到中国同欧美国家之间在众多方面的巨大差距，学习西方的先进经验很快成为共识。在这一“新时期”，新的历史使命带来的是整个社会结构的全方位重构，中国开始进入“后革命时代”。随着经济建设进入快车道，经济的发展为中国社会带来了翻天覆地的变化，社会中各种新情况层出不穷，无论在社会制度上，还是在文化层面上，之前的马克思主义理论资源已无法从理论上去描绘、把控和指导整个社会现实，理论资源的匮乏成为时代的症候；马克思主义内部也在不断寻求更新，以便更好地图绘、阐释和指导现实。西方由于已经历过“现代性”的洗礼，自然成为中国人学习的对象。一时间，在已封闭多年的中国，异彩纷呈的各色理论如弗洛伊德的精神分析理论、结构主义、后解构主义、后现代主义、女性主义和后殖民主义等走马灯一般地在中国粉墨登场，引

[21] Edward Said, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Massachusett: Harvard University Press, 1983, pp. 226-227.

进的热潮充分反映了当时知识界面对全新社会现实所感受到的话语匮乏。在作为社会主义社会的中国，施行市场经济该如何从理论上合法化，在“新时期”该如何重塑主流意识形态，这些都是亟待解决的问题，理论引进热因此成为当时的必然现象。

根据国内学者马驰的梳理，在 20 世纪 30 年代，国内就已经有对卢卡契著述的零星介绍，如 1935 年，卢卡契的《左拉与现实主义》被翻译为中文，并在《译文》第 2 卷第 2 期上发表；在 1936 年，《小说家》发表了由胡风翻译的卢卡契的《小说理论》的一部分，这之后卢卡契其他的一些著述又开始被零零星星地译介到中国。[22] 在 60 年代，通过内部发行的方式，萨特、梅洛 – 庞蒂和卢卡契等人的著述，在国内的一定范围内得到传播。但这些译介都是零散的，不系统的，这些理论本身也没有被视为一股具有逻辑相关性的思潮。在 70 年代之前，由于当时特殊的历史环境和政治氛围，在这一时期对西方马克思主义理论进行译介的过程中，这些理论并没有被视为是马克思主义理论的发展，当时学界普遍认为“西马非马”，而引进的目标是将其作为批判的靶标。到了 70 年代后期，随着国内学术气氛的活跃，《哲学译丛》（后在 2002 年更名为《世界哲学》）等杂志才开始有意识地译介法兰克福学派理论，国内学界系统地了解西方马克思主义理论也开始于这一时期，并且开始出现一些研究性著作。为论述方便，这里将西方马克思主义在中国的传播过程大致分为三个不同的阶段。

首先，从 20 世纪 70 年代末到 80 年代，这是中国学界开始系统性地译介西方马克思主义理论的阶段。学界通常认为，中国对西方马克思主义的正式介绍可以追溯到 1978 年在山西太原举行的“第一届全国西方哲学大会”，在这次大会上，徐崇温这位积极引进西方批判理论的先锋，在大会上做了关于西方马克思主义的主旨发言，引起了与会者的高度关注。“一石激起千层浪”，这之后越来越多的学者开始投身于西方马克思主义的研究。徐崇温的《法兰克福学派述评》（1980）以及《西方马克思主义》（1982）是这一时期的重要成果，其中的《西方马克思主义》被誉为“最系统而完整的一本讨论西方马克思主义问题的中文著作”，这本具有里程碑意义的著述很快成为中国学界了解西方马克思主义的“圣经”。[23] 以细致的文本阅读为基础，徐崇温的《西方马克思主义》不仅细致地分析了西方马克思主义的兴起与“五月风暴”之间的关联，而且对卢卡契、柯尔施、葛兰西、布洛赫、赖希、法兰克福学派、列斐伏尔、萨特、梅洛 – 庞蒂和阿尔都塞等人的观点有细致的评介。鉴于当时西方马克思主义的研究还处于起步阶段，这本书的参考价值不言而喻。当然需要指出的是，在评介这些理论家的思想时，徐崇温总体上将他们定性为“对马克思著作所做的注释和对马克思主义的歪曲与攻击”[24]，因此“总不忘

[22] 马驰，《“新马克思主义”文论》，济南：山东教育出版社，1998 年，第 301-302 页。
[23] 徐崇温，《“西方马克思主义”在我国的展开》，《江西师范大学学报》，2012 年第 2 期，第 3-4 页。
[24] 徐崇温，《西方马克思主义》，天津：天津人民出版社，1982 年，第 23 页。

强调说了解西方马克思主义是为了“战而胜之”，加上“为了明辨是非，必须加以揭露、批驳和回击”之类的评论。[25] 作为中国最权威的科研机构中国社会科学院的研究员，徐崇温的态度在当时仍然具有代表性，很多人都是从苏联马克思主义的模式来评判西方马克思主义。

在这一时期，徐崇温还领衔编撰了“国外马克思主义和社会主义研究论丛”，极大地推动了国内的西方马克思主义研究。作为国内引进西方马克思主义最重要的推动者，徐崇温主持的这一工程从 20 世纪 80 年代后半叶开始，一直持续了大概二十年，为国内学界研究西方马克思主义提供了大量的第一手资料。这一工程不仅翻译了不少西方马克思主义的代表作以及相关论著，还出版了一些中国学者撰写的关于西方马克思主义研究论著，最终一共出了 42 本。[26] 正是这些努力，西方马克思主义的诸多代表作才开始第一次以中文的形式和中国读者见面。这些作品包括霍克海默和阿多诺合著的《启蒙辩证法》、霍克海默的《批判理论》、阿多诺的《否定辩证法》、马尔库塞的《单向度的人》和《理性和革命》、哈贝马斯的《交往行为理论》和《沟通与社会进化》等。在这一套丛书之中，陆续还收录有一些中国学者研究西方马克思主义的力作，就整体而言，这些论著代表了当时西方马克思主义研究的最高水平，很多参与这一学术工程的学者后来在这一领域都颇有建树，如陈学明、冯宪光和欧力同等。除开这一套丛书译介的西方马克思主义著述之外，在这一时期，埃里希·弗罗姆的《爱的艺术》和《逃避自由》、赫伯特·马尔库塞的《爱欲与文明》和《美学的维度》、本雅明的《波德莱尔》、阿多诺的《否定辩证法》同样都翻译成了中文。总体上，虽然这一时期有翁寒松的《从时代的产儿到时代的弃子》（1986）、欧阳谦的《人的主体性和人的解放》（1986）、冯宪光的《西方马克思主义文艺美学思想》（1988）、陈学明的《二十世纪的思想库：马尔库塞的六本书》（1989）等著述，但这一时期国内研究性专著相对而言并不多，主要还是停留在评介的阶段。

20 世纪 90 年代是中国西方马克思主义研究的高峰期。当时，经济突飞猛进，文化产业开始不断发展，社会发生了极大的变化。此外，1991 年苏联解体，让大家意识到苏联模式的缺陷和不足，这更加增添了中国学界向西方学习的动力，西方马克思主义的译介和研究的热潮开始在中国涌起。如果说 80 年代的译介主要是出于解放思想的需要，则这时候还多了另一层需要，那就是阐释和指导新的社会现实的需要。市场经济对中国社会产生的影响开始显现，尤其是大众文化在中国的兴起对整个社会的文化和精神生活带来的冲击，这些对知识分子而言都是新现象，而西方马克思主义为描述和阐释这些现象提供了很好的视角。可喜的是，有了前期对西方马克思主义代表性作品的译介，国内

[25] 同上，第 54 页。
[26] 徐崇温，《“西方马克思主义”在我国的展开》，《江西师范大学学报》，2012 年第 2 期，第 8 页。

学者的西方马克思主义研究不再是无源之水、无本之木，不再捕风捉影地人云亦云，而可以建立在对这些原汁原味的文本的细读之上，并结合中国的文化现实，形成创见。由于思想的进一步解放，这一时期对待西方马克思主义的态度更为客观，大家逐渐放弃了“西马非马”的先见。除开一些关于法兰克福学派思想的总体性研究外，这一时期还出现不少关于西方马克思主义美学思想等方面的专门研究。在《法兰克福学派美学思想论稿》(1997)中，朱立元对卢卡契、布洛赫、布莱希特、本雅明、阿多诺、马尔库塞、弗洛姆和哈贝马斯的美学思想都有专章进行论述。在这一时期，主要作品有欧力同和张伟的《法兰克福学派研究》(1990)、俞吾金和陈学明的《国外马克思主义哲学流派》(1990)、王才勇的《现代审美哲学新探索》(1990)、陈学明的《西方马克思主义论》(1991)和《马尔库塞的新马克思主义》(1991)、李忠尚的《法兰克福学派与科学技术哲学》(1992)、《第三条道路？马尔库塞和哈贝马斯的社会批判理论研究》(1994)、冯宪光的《西方马克思主义美学研究》(1997)、马驰的《“新马克思主义”文论》(1998)和杨小滨的《否定的美学》(1999)。

从90年代后期至今，国内的西方马克思主义研究开始进入反思期。随着中国社会的进一步开放，中国学界不仅在资料的掌握上更为丰富，同时开始有更多的机会同国外同行面对面地进行各种形式的交流，对西方马克思主义产生的历史背景、具体指向和历史局限性自然开始有更全面、更深刻和更为客观的理解。这一时期的反思主要有两个面向：一方面涉及对西方马克思主义理论本身的判断；另一方面则是针对西方马克思主义在中国的“强制挪用”。首先，随着研究的深入，学界对西方马克思主义的敌视越来越少。不少人开始反思自己过去对待马克思主义的态度，徐崇温就反思说，“开始时，我曾习惯性地按照苏联模式马克思主义的观点去看这种思潮。但随着研究的逐步深入，我渐渐感到苏联模式关于它的观点，有一些是无限上纲、站不住脚的；而它批评苏联模式的观点，有一些却是事出有因并有一定道理的。”[27]而西方马克思主义的时代意义、社会相关性和借鉴作用开始得到强调。中国社会科学院研究员吴元迈就指出，“西方国家马克思主义文论家的这种国际品格、批判品格、实践品格，都值得我们加以借鉴。”[28]另外，面对西方马克思主义在中国的快速发展，以及国内一些学者对西方马克思主义的“强制挪用”，不少学者开始对此进行反思，指出其在中国语境中的局限性。在这一方面，徐贲于1995年在《文学评论》发表的《美学、艺术、大众文化：论当前大众文化批判的审美主义倾向》一文比较具有代表性，徐贲在这篇文章中批评了中国学界常常忽略西方马克思主义理论产生的历史背景，而盲目地援引这些理论来对中国大众文化进行批评的倾向，由此号召“走出阿多诺模式”，“要求批评者尽量不带成

[27] 同上，第4页。

[28] 吴元迈，《国外马克思主义文论研究的思考》，《涪陵师范学院学报》，2004年第2期，第3页。

见地去熟悉和了解他的对象”。[29] 在这一时期，随着相关讨论的深入，高质量的研究著述越来越多，这里无法一一列举，一些比较有代表性的著述有：衣俊卿的《二十世纪的文化批判》（2003）、张异宾的《文本的深度耕犁》（2004）、杨凤才的《批判与重建》（2004）、赵勇的《整合与颠覆：大众文化的辩证法》（2007）、傅永军的《法兰克福学派现代性理论研究》（2007）、童世骏的《批判与实践》（2007）、陈爱华的《法兰克福学派科学伦理思想的历史逻辑》（2007）、王晓升的《为个性自由而斗争：法兰克福学派社会历史理论评述》（2009）。总之，在这一时期，国内学界对马克思主义开始有更为客观的认识，在这一基础上，学者们开始将西方马克思主义同国内的文化实践相结合，西方马克思主义研究开始进入本土化阶段。

需要指出的是，由于改革开放的进一步深入，再加上国内外学界交流的日趋频繁，更为晚近的欧陆西方马克思主义学者同样在国内得到重视。徐崇温主编的“国外马克思主义和社会主义研究丛书”已经关注到法兰克福学派的第二代领军人物哈贝马斯，不仅翻译有他的《交往行动理论·第一卷》（洪佩郁、蔺青译，1993）、《交往行动理论·第二卷》（洪佩郁、蔺青译，1993）以及《交往与社会进化》（1989），同时在这套丛书中还收录三部关于哈贝马斯的专著，分别为：欧力同和张伟合著的《法兰克福学派研究》（1990）、欧力同撰写的《哈贝马斯的“批判理论”》（1997）、陈学明撰写的《哈贝马斯的“晚期资本主义”论述评》（2005）。国内学界对哈贝马斯的译介十分重视，这不仅是因为哈贝马斯的理论建构继承了前辈们的哲理性思辨，同时还更具有现实色彩；在批判的同时，也在不断地提出应对方案。随着哈贝马斯本人在 2001 年到北京和上海访问，更是引发了国内的“哈贝马斯热”，涌现出曹卫东、艾四林和童世骏等一大批哈贝马斯研究专家。近些年，法兰克福学派第三代领军人物阿克塞尔·霍耐特也逐渐开始进入中国学者的视野，其本人 2013 年到北京和上海等地进行学术访问，国内对他的研究开始不断升温。

英美西方马克思主义理论在中国

从早期的拒斥，到之后的研究热潮和本土化，以法兰克福学派为代表的早期西方马克思主义在中国的接受并非一帆风顺；但相对而言，之后崛起的英美马克思主义文艺理论在中国的接受更为顺畅。自 20 世纪 70 年代以来，随着英语世界在世界政治、经济和文化版图中重要性的增强，西方马克思主义理论的中心也随之开始转移到英语世界。正如佩里·安德森在《当代西方马克思主义》之中所言，“在过去十年中，马克思主义理论的地理位置已经从根本上转移了。今天，学术成果的重心似乎落在说英语的地区，而

[29] 徐贲，《美学、艺术、大众文化：论当前大众文化批判的审美主义倾向》，《文学评论》，1995 年第 5 期，第 59 页。

不是像战争期间和战后的情形那样，分别落在说德语或拉丁语民族的欧洲。”[30] 在这一时期，英语世界涌现出雷蒙·威廉斯、弗雷德里克·詹姆逊、特里·伊格尔顿、斯图尔特·霍尔和佩里·安德森等一大批杰出的西方马克思主义理论家。在不同程度上，这些理论家都受到以法兰克福学派为代表的早期西方马克思主义理论的影响，如威廉斯受到过葛兰西和戈德曼等人的影响，阿尔都塞和本雅明等则为伊格尔顿提供了不少理论启示，作为法文教授的詹姆逊对各种欧陆理论更是如数家珍。在充分考察当代资本主义的基础上，英美马克思主义理论家提出了不少创见，将西方马克思主义推向了全新的高度。在此之前，对法兰克福学派的译介已经让中国学者对西方马克思主义的意义、价值和社会相关性有了一定程度的了解，再加上中国社会越来越开放的心态，以及有特色的社会主义市场经济的不断推进，英美西方马克思主义理论进入中国的道路显然更顺畅，并迅速成为中国学界的重要学术资源。由于国内外学术联系的日益密切，这些理论家都同中国学术同行保持着非常密切的学术互动，他们的著述能够同步地被译为中文，及时地在中国学界传播。时至今日，英美西方马克思主义阵营中的雷蒙·威廉斯、詹姆逊和伊格尔顿可谓是“三巨头”，而借助当下快捷的学术传播体系，他们的理论已经为中国学界所熟知。

在上述“三巨头”之中，雷蒙·威廉斯年龄最长，但由于去世较早，政治立场稍显温和等原因，他并不是最早得到国内学界关注的一位，对他的研究也最为匮乏。在评价英国文化研究时，金元浦曾评价说，“英国文化研究理论今天看来似乎已经显得有些‘衰老’了，但是它面对当下全球变革和中国社会，却有着相当的现实性和适用性。”[31] 也许正是由于金元浦提及的“现实性”和“适用性”，在最近几年中，大家发现各种“后”理论似乎错误地预计了世界局势的变化，于是开始重新意识到稍显保守的威廉斯的理论的社会相关性，并掀起了一股不大不小的“威廉斯热”。这从国内对威廉斯作品的翻译就可见一斑：1991 年，威廉斯的代表作《文化与社会》由吴松江和张文定翻译，并在北京大学出版社出版。但在这之后的二十年间，一共只有《电视：科技与文化形式》（冯建三译，1992）、《现代主义的政治：反对新国教派》（阎嘉译，2000）、《关键词：文化与社会的词汇》（刘建基译，2005）、《现代悲剧》（丁尔苏译，2007）和《马克思主义与文学》（王尔勃和周莉译，2008）这五部著作被翻译为中文。但在 2010 年到 2014 年这短短的五年时间之中，《政治与文学》（樊柯、王卫芬译，2010）、《乡村与城市》（韩子满等译，2013）、《漫长的革命》（倪伟译，2013）、《希望的源泉：文化、民主、社会主义》（祁阿红、吴晓妹译，2014）等威廉斯的极具代表性的作品都被翻译为中文，而且《文化与社会》也由高晓玲重译，由吉林出版集团有限责任公司于 2011 年出版。

[30] 佩里·安德森，《当代西方马克思主义》，余文烈译，北京：东方出版社，1989 年，第 24 页。

[31] 金元浦，《借鉴与融汇：中国当代文艺学对西方马克思主义文艺美学观念的研究与接受》，北京：群言出版社，2015 年，第 1 页。

由此不难看出，正是由于国内学界对威廉斯重要性的认识，对其作品的翻译力度因此也在加大。

“中国知网”上的查询结果显示，国内第一篇关于威廉斯的论文是 1986 年由王宁撰写的《威廉斯的〈马克思主义与文学〉》，该文不仅细致地介绍了该书的主要内容，还对威廉斯的相关观点给予了充分的肯定。[32] 在这之后，经过几年的“沉寂”，威廉斯逐渐引起了越来越多学者的注意。尤其是近几年，关于威廉斯的研究性文章同样在快速增长，这从另外一个角度说明了当下的“威廉斯热”。在当今研究威廉斯的学者之中，影响力比较大的有陆建德、王逢振、陆扬、殷企平、黄卓越、张平功和王尔勃等，对雷蒙·威廉斯思想在中国的传播和研究的深入，这些学者起到了十分积极的推动作用。目前国内研究雷蒙·威廉斯最具代表性的成果应为已经出版的几部专著。国内第一本正式出版的研究威廉斯的专著是吴冶平撰写的《威廉斯的文化理论研究》，该书于 2006 年出版，对文化研究的兴起、威廉斯的文化观、文化唯物主义理论、文化的动态结构以及威廉斯之后的文化研究的发展都有细致的分析。赵国新撰写的《新左派的文化政治：雷蒙·威廉斯的文化理论》于 2009 年出版，赵国新阅读广博，这本专著文字流畅、旁征博引，气势恢宏，独到而精辟的见解在该书中可谓是俯拾即是。根据作者本人所言，该书“从历史的视角出发，去追溯威廉斯文化理论背后的思想传统，梳理其思想渊源，揭示其当代意义，昭示其后世影响。”[33] 由此，该书重点分析了威廉斯对前辈思想家的继承和超越，对“文化与社会”的传统、“情感结构”和文化唯物主义都有精彩的论述。舒开智撰写的《雷蒙德·威廉斯文化唯物主义理论研究》在 2011 年由学苑出版社出版，该书选取了文化唯物主义作为研究对象，通过对威廉斯在不同时期的代表作进行解读，有均衡感地对威廉斯的关键概念、命题和观念展开了论述。

以上著述主要论述的是威廉斯的文化理论，而关于威廉斯文学理论的研究，主要有两部著作：李兆前撰写的《范式转换：雷蒙德·威廉斯的文学研究》于 2011 年由外语教学与研究出版社出版，该书以库恩的范式理论为视角来论述威廉斯的文学批评实践，对威廉斯的戏剧研究和小说研究之中的重要概念、方法和理论建构进行了阐释，并选择性地对比和论述了其文学和文化理论，强调了文学研究和文化研究之间的差异；刘进撰写的《文学与“文化革命”》于 2007 年出版，该书认为，威廉斯貌似博杂的写作背后有一坚实的统一内核，这就是他对激进政治的持续坚守，而这一主题又在他所处的特定语境下转化为独具特色的“文化革命”。在对威廉斯著作细读的基础上，这本著作以“文化革命”为视角，从威廉斯的“共同文化”理念、文学批评涉及的主要文学形式、

[32] 王宁，《威廉斯的〈马克思主义与文学〉》，《文艺研究》，1986 年第 1 期，第 135-136 页。

[33] 赵国新，《新左派的文化政治：雷蒙·威廉斯的文化理论》，北京：外语教学与研究出版社，2009 年，第 27-28 页。

文学批评所体现的空间意识以及其文学批评所体现的文学观念等方面，对威廉斯的文学批评进行了系统细致的研究。

在雷蒙·威廉斯过世后，凭借其桀骜不驯、汪洋恣肆、睿智而不乏幽默的论战风格，特里·伊格尔顿很快成为英国马克思主义理论阵营中的执牛耳者。国内对伊格尔顿的译介很早就已经开始，他的成名作《马克思主义与文学批评》早在 1980 年就有了中译本，这是改革开放后最早译介成中文的西方马克思主义理论著作之一。这本书是中国学者了解西方马克思主义的启蒙读本，很多高校文学理论课都将该书指定为教材或参考书。由于教学和研究的需要，该书后来又出现过几个不同的译本：《二十世纪西方文学理论》（伍晓明译，1986）、《文学理论引论》（刘峰译，1987）、《当代西方文学理论》（王逢振译，1988）。一本书竟然出现多个译本，其重要性可见一斑。在当下中国文艺理论界，伊格尔顿的大名可谓无人不知，这本书自然功不可没。此后，伊格尔顿的其他著述开始不断被翻译为中文：《美学意识形态》（王杰等译，1997）、《历史中的政治、哲学、爱欲》（马海良译，1999）、《后现代主义的幻象》（华明译，2002）、《文化的观念》（方杰译、2003）、《沃尔特·本雅明或走向革命批评》（郭国良、陆汉臻译，2005）、《甜蜜的暴力——悲剧的观念》（方杰、方宸译，2007）、《理论之后》（商正译，2009）、《马克思为什么是对的》（李杨、任文科、郑义译，2011）、《人生的意义》（朱新伟译，2012）、《论邪恶：恐怖行为忧思录》（林雅华译，2014）、《异端人物》（刘超、陈叶译，2014）、《批评家的任务：与特里·伊格尔顿的对话》（王杰、贾杰译，2014）、《文学阅读指南》（范浩译，2015）。

现在国内已出版多部关于伊格尔顿的学术专著，第一部应是马海良撰写的《文化政治美学：伊格尔顿批评理论研究》（2004），该书是马海良主持的国家社科基金项目“伊格尔顿批评理论研究”的成果之一，尽管作者自谦地说这部著作只是“一种局部的研究”，[34] 但该书对伊格尔顿关于批评的功能、文化生产和意识形态等关键范畴有相当深入的思考。柴焰撰写的《伊格尔顿文艺思想研究》于 2004 年出版，该书主要从文艺学、文学理论的角度来阐释其文学研究思想。王天保在 2007 年出版的《审美意识形态的辩证法：伊格尔顿美学思想述论》则从历史的视角，追溯了伊格尔顿审美意识形态的发展历程。方珏撰写的《伊格尔顿意识形态理论探要》于 2008 年出版，该书从“意识形态”这一术语入手，系统地梳理了伊格尔顿关于意识形态问题的思考。段吉方撰写的《意识形态与审美话语：伊格尔顿文学批评理论研究》在 2010 年出版，该书将意识形态视为伊格尔顿整个理论体系之中的核心概念，以此为视角解读了其对一些文学理论问题和文学批评问题的读解。肖琼的《伊格尔顿悲剧理论研究》在 2013 年出版，该书选题非常

[34] 马海良，《文化政治美学——伊格尔顿批评理论研究》，北京：中国社会科学出版社，2004 年，第 45 页。

有新意，集中论述了伊格尔顿关于悲剧理论的思考及其重要意义。在 2013 年出版的《超越文化政治：特里·伊格尔顿的批评理论研究》一书中，作者赵光慧指出，尽管伊格尔顿涉及的领域十分广泛，但繁杂的论述背后隐藏着的是伊格尔顿对全人类的爱；由伊格尔顿的意识形态批评理论入手，该书论述了伊格尔顿的伦理观及宗教观的积极意义。

在英美西方马克思主义阵营中，影响力最大的当数美国学者弗雷德里克·詹姆逊，他是中国学界了解西方马克思主义的一位重要导师。1985 年秋，詹姆逊应邀在北京大学做了为期四个月的讲座，虽说只是一次学术演讲，但这次“传经送宝”对中国“新时期学术转型”而言，意义非凡。在这一系列的讲座中，詹姆逊从一位西方马克思主义者的视角，对众多资本主义社会的文化现象进行了解读；当时及后来在国内学界有重要影响力的众多学者，如乐黛云、叶维廉、唐小兵、吴晓明、张颐武和王岳川等都曾参加过他的讲座，并受到他的影响。[35] 经过整理，这次讲座的内容在 1986 年以《后现代主义与文化理论》为名结集，由陕西师范大学出版社出版，很多学者都是从这本书开始接触到西方马克思主义的一些前沿论题。尽管已经 80 岁高龄，詹姆逊仍笔耕不辍，在马克思主义理论研究领域不断取得突破，这使他犹如理论界的一棵“常青树”，影响力经久不衰。国内第一篇介绍詹姆逊的文章是 1986 年由唐小兵撰写的《后现代主义：商品化和文化扩张——访杰姆逊教授》，此后几十年来，关于詹姆逊的各种研究文章络绎不绝。这些年来，乐黛云、王宁、陈永国、王逢振、王一川、王岳川、盛宁、张颐武和胡亚敏等众多在国内理论界活跃的学者都曾对詹姆逊的理论有过专门的论述，并且他的每次来华访问都成为理论界盛事，得到包括媒体在内的社会各界的广泛关注。在很大程度上，对国内任何从事文艺理论工作的学者而言，詹姆逊都是一座无法逾越的丰碑。

詹姆逊在国内受到过广泛的关注，他本人对中国学界同行相当友好，经常邀请中国学者前往他任教的美国杜克大学文学系访学。[36] 正是由于他在中国学界的巨大影响力，使得除少数几部著作外，詹姆逊的作品几乎全部都有中译本。此外，由于他和国内学界的紧密联系，他的思想动态和新的研究成果都能同步地被译介到国内。在这之中，需要提及的是四卷本的《詹姆逊文集》（下称“《文集》”），该文集的主编王逢振是詹姆逊的老朋友，他们相互之间有着密切的学术联系，由他担任主编无疑是对该套文集质量的最好保证。《文集》最终在 2004 年由中国人民大学出版社出版，该《文集》共四卷，名称分别为：《新马克思主义》《批评理论和叙事阐释》《文化研究和政治意识》和《现代性、

[35] 陈晨、尹星，《一场演讲与新时期学术转型——王宁、王逢振访谈录》，《中国图书评论》，2007 年第 1 期，第 76-79 页。

[36] 正是在詹姆逊的邀请下，笔者和华东师范大学的朱国华教授就曾在 2008 年秋季前往美国杜克大学文学系访问学习，我们多次就一些中国学者感兴趣的问题向他请教。具体可参见何卫华、朱国华，《图绘世界：弗雷德里克·詹姆逊教授访谈录》，《文艺理论研究》，2009 年第 6 期，第 2-11 页。

后现代性和全球化》。这套《文集》收录有詹姆逊不同阶段的代表性文章，全面地展现了詹姆逊的思想风貌、理论特色以及思想发展历程。同年 6 月 10 日，“‘詹姆逊与中国’学术研讨会议暨詹姆逊（四卷本）文集首发式”在中国人民大学举行，虽然年事已高，但詹姆逊本人坚持全程出席了这次盛会。在 2010 年，该《文集》又增加了一卷，名称为《论现代主义文学》。在中国理论界，这一套丛书获得的好评如潮，这无疑是西方马克思主义在中国的接受史上的一件具有标志性意义的事件。

在研究方面，国内研究詹姆逊的专著数量众多。第一部专著是陈永国撰写的《文化的政治阐释学：后现代语境中的詹姆逊》，该书于 2000 年由中国社会科学出版社出版。自该书出版以来，在这十多年时间之中，已有近二十本关于詹姆逊的专著出版，比较具有代表性的著作包括：梁永安的《重建总体性：与杰姆逊对话》（2003）、刘进的《弗雷德里克·詹姆逊文化诗学研究》（2003）、吴琼的《走向一种辩证批评：詹姆逊文化政治诗学研究》（2007）、林慧的《詹姆逊乌托邦思想研究》（2007）、李世涛的《通向一种文化政治诗学——詹姆逊文艺阐释理论与实践研究》（2008）、李世涛的《重构全球的文化抵抗空间：詹姆逊文化理论与批评研究》（2008）、张艳芬的《詹姆逊文化理论探析》（2009）、韩雅丽的《詹姆逊的后现代主义理论研究》（2010）、马良的《詹姆逊的后现代马克思主义研究》（2010）、倪寿鹏的《詹姆逊的文化批判理论》（2013）、梁苗的《文化批判与乌托邦重建：詹姆逊晚期马克思主义文化政治学研究》（2013）、姚建彬的《走向马克思主义阐释学——詹姆逊的阐释学研究》（2013）、沈静的《詹姆逊的马克思主义阐释学美学》（2013）、周秀菊的《詹姆逊文化批判思想研究》（2014）、杜明业的《文本形式的政治阐释：詹姆逊文学批评思想研究》（2014）、王伟的《社会形式的诗学——詹姆逊文学形式理论探析》（2015）和冯红的《詹姆逊后现代文化理论术语研究》（2015）。数量众多的专著，再加上数量更为可观的博士和硕士论文，詹姆逊思想的各个方面在国内学界均有所触及，这再次证实了詹姆逊影响力之深远。

总之，由于其同马克思主义之间的亲缘性，不管当时的引进是出于批判的目的，还是为了推进国内的思想解放运动，西方马克思主义从一开始就受到了我国政府部门和学界的高度重视。[37] 自 20 世纪 70 年代末以来，国内已涌现出一大批西方马克思主义研究专家和学者，出版了一大批优秀的研究成果。西方马克思主义在人文社会科学领域有着广泛的影响，就其对文学批评的影响而言，冯宪光就曾指出说，在“新时期”，艺术与美学的人道主义、现实主义与现代主义之争、艺术生产论、艺术的文化学阐释、艺术的人文精神的失落与拯救和大众文化等文学批评中的热点问题全部都受到西方马克思主义

[37] 根据徐崇温的回忆，他最初开始西方马克思主义的译介和研究就是上级交给他的一项政治任务。参见徐崇温，《“西方马克思主义”在我国的展开》，《江西师范大学学报》，2012 年第 2 期，第 3 页。

的影响。[38] 更值得一提的是，在 2005 年，国务院学位委员会、教育部正式决定在“马克思理论”下设置二级学科“国外马克思主义研究”，这可以被视为西方马克思主义在中国的接受史上的又一里程碑式事件。总之，经过这些年的发展，在中国众多大学之中，西方马克思主义已成为一个重要的研究方向，每年都有为数众多的硕士和博士研究生通过撰写与西方马克思主义相关的学位论文而获得学位，这些高素质人才是西方马克思主义在中国持续繁荣发展的后继力量和有力保证。由此可见，西方马克思主义在中国的“旅行”仍在途中。

三、西方马克思主义与中国文化研究的两种路径

在“五四”时期，大众文化问题就在中国得到重视，“文艺为人民大众”就是对“五四”新文化运动以来革命文艺发展经验的系统总结。在中国近代文化发展史中，陈独秀、胡适、郭沫若、瞿秋白和毛泽东等人，都曾阐述一些和大众文化相关的观点。在《在延安文艺座谈会上的讲话》和《新民主主义论》等著述中，毛泽东同志多次围绕大众文化问题进行论述。在论述“文艺的大众化”问题时，他不仅要求文艺工作者为大众服务，在思想感情上和工农兵大众的思想感情打成一片，他同时还明确地指出大众才是文艺创作的主体，这些思想和雷蒙·威廉斯等人的观点存在一些暗合之处。不同的是，由于毛泽东同志的领导人地位，他的思想不仅在很长一段时间之内是中国文化建设的理论指导，并且在现实文化建设之中得到实践。正是在毛泽东同志文艺思想的指导下，扭秧歌、腰鼓、二人转、快板和戏剧等民间艺术形式在中国并没有因被视为大众文化而遭到鄙夷、嘲讽和排斥，相反成为我国社会主义文化事业的重要组成部分。当然，其时的大众文化，还不是当下意义上的在工业化和全球化的背景下产生的，经科技革命和传播技术改革而出现的大众文化还不是主流。改革开放以来，随着报纸、电视和电影的快速发展，再加上当下扮演着越来越重要角色的互联网，大众文化才汇聚为一股洪流，不断挤压经典文化。借助这些全新平台，大众文化产品开始有了越来越多的受众。风起云涌的大众文化，不仅迅速改变着中国民众的精神生活，还直接影响着整个社会生态。同处于现代转型时期的英国一样，中国的精英文化开始遭到强烈冲击，大众文化有逐渐取代主流文化的态势。为阐释这一些新的文化现象，文化研究在中国崛起应该说是一种必然。

就西方马克思主义的“文化转向”而言，法兰克福学派和英国文化研究传统所取得的成就最具代表性；这两派的理论观点在文化研究领域有广泛的影响，甚至直接决定着当下文化研究议程的设置、理论运思方式和话语建构。正是由于西方马克思主义同文化研究之间的亲缘关系，其自然成为中国文化研究重要的理论资源。在国内，1994 年 2 月

[38] 陈厚诚、王宁，《西方当代文学批评在中国》，天津：百花文艺出版社，2000 年，第 209-228 页。

19 日《文艺报》刊载的题为《大众文化和文化研究》通常被视为国内第一篇正式介绍文化研究的论文。在这一时期，由汪晖担任执行主编的《读书》杂志不仅刊发了不少关于文化研究的文章，还积极组织各种关于文化研究的研讨会，这对文化研究在中国的兴起有重要推动作用。但文化研究进入中国的标志性事件则应该追溯到 1995 年在中国大连召开的“文化研究：中国和西方”国际研讨会，出席这次会议的有不少国外重量级文化研究学者，会议对关涉文化研究的一些重要议题进行了深入探讨。随着文化研究热潮在中国的涌起，王宁、汪晖、戴锦华、陶东风、金元浦等一大批学者开始聚集在文化研究的麾下，并且在国内重要学术期刊上发表了大量相关学术文章。

“毒草论”：大众文化与人文精神的失落

改革开放带来的经济高速发展，不仅极大地提高了国人的生活水平，国人的教育程度也随之不断提高，特别是随着高等教育从“精英”教育阶段逐渐过渡到“大众化”阶段，大量高素质人才开始进入社会的各个领域。文化市场上不仅开始有了更多的文化需要，同样有了更多的文化生产的积极参与者。全新的传播技术使文化的生产、传播和接受都变得更为便捷，使低成本地批量生产各种文化产品成为可能。尤其是近年来随着互联网时代的到来，只要点击鼠标，任何个人创作的文化产品都可以通过互联网这一平台在世界范围内无障碍地传播。威廉斯当时所期冀的文化生产的民主化已喷薄欲出，任何人都能够积极地投身于文化生产的时代已经到来。由于时代的原因，改革开放之前，中国的文化出版机构基本上都依赖于政府的拨款，现在则不然，很大一部分文化生产单位都走向市场，文化生产手段领域的垄断开始松动。由于需要自负盈亏，这些文化生产机构只能通过满足市场的需求才能实现自己的生存。因此，这一服务对象上的转变使这些文化生产机构发生了根本性的变化，不再以居高临下的姿态俯察大众，转而将大众作为自己的服务对象，以满足大众的文化需求为己任。正是文化接受对象、生产方式和文化体制等方面的巨大变革，助力大众文化在中国迅速地崛起。正是在这一背景下，中国的文化产业得到全面发展，文化生产和文化消费空前繁荣，电影、电视剧、流行音乐、畅销书和网络文化纷至沓来，“上海的《故事会》发行 650 万份，湖北的《今古传奇》接近 200 万份，北京的《啄木鸟》发行 175 万份，山西的《民间文学》发行 100 万份，各种街头小报，也大多在 100~200 万份之间。”[39] 需要指出的是，民众对更为丰富的精神生活的渴求帮助资本发现了市场，看到了集敛财富的商机，资本开始强力介入大众文化产品生产。很快，大众文化被资本征用，沦为资本的傀儡。为了利润，资本不断穷极各种刺激大众欲望的手段，大众文化不再以提升大众的精神面貌为目标，而是以满足低级趣味为旨归，对人文精神和健康的文化生态有着腐蚀性作用。有害的、萎靡的和唯利是

[39] 孟繁华，《众神狂欢》，北京：中央编译出版社，2003 年，第 187 页。

图的文化形式宣扬的是蒙昧主义，传达的是拒绝理性和启蒙的姿态，从而遮蔽了真正具有进步意义的大众文化形式，构成对积极进步的文化形式、意义和价值的放逐。众多文化守成者因此忧心不已，从而猛烈抨击新崛起的大众文化。着眼于复杂的中国社会现实使得中国大众文化具有自身的复杂性、独特性和逻辑，不少学者批判大众文化，然而细读这些文本会发现，中国学者对大众文化的批判很大程度上延续了西方马克思主义，尤其是法兰克福学派的理路。

面对其时由于大众文化的崛起而引发的人文精神的危机，国内学者自然而然地转向西方马克思主义，尤其是法兰克福学派的批判理论，并按照这一理路对大众文化表现出来的负面影响进行了抨击。在这些批判性文章之中，据陶东风所述，最早的一篇应该是他本人在 1993 年发表的《欲望与沉沦——当代大众文化批判》一文。作为中国文化研究领域最具有代表性的学者之一，在 20 世纪 90 年代初期，陶东风就开始接触到西方马克思主义理论，阅读到《后现代主义与文化理论》《启蒙的辩证法》《单向度的人》等著作，并开始自觉地将这些理论运用到自己对大众文化的解读之中，尽管这种应用有时是一种“机械套用”。[40] 文章一开始，陶东风就直接将大众文化视为“现代工业社会”的产物，源于“批量化、标准化、复制性的生产”，以“经济效益”为中心，目的在于“创造消费使用价值，满足大众（主要集中于现代化大城市）的消费需要”。在这篇文章中，陶东风的批判主要针对几个方面的内容：大众文化追求的是欲望的张扬和感官的刺激，而不是“人的精神的自由、人性的全面发展以及对现实的强烈的批判精神”；复制的、趋同的和标准化的文化产品导致的是个性的丧失；作为空洞的能指，大众文化消解了艺术的深度、超越性和永恒性；为追星而迷狂的人们放弃了对“人生意义、存在价值的思考”。[41] 这篇文章对大众文化的生产模式、特征以及对人所造成的危害进行了全面的论述和批判，深刻而且有力度。为了说明自己的观点，文章多次引用西方马克思主义理论家，尤其是法兰克福学派的理论。同样受到西方马克思主义影响的还有金元浦，在《试论当代的“文化工业”》一文中，依循着同样的思路，金元浦对文化工业的商业性、复制性和伪个性化进行了批判，并且在文章的结尾毫不客气地得出结论说，“艺术是塑造心灵的伟大事业，是人类陶冶涵咏美好情志的复杂工程，它闪现着理想主义的神圣光彩，执着于人类感官彻底解放的乌托邦，它是在多层次的接受中追寻人性的超越之途。而文化工业则更多的是一种玩和性的享乐艺术。”[42] 法兰克福学派对大众文化的批判，同样得到了童庆炳的积极回应，他认为“法兰克福学派的观点在我们今天还是实用的，因为我们今天所面临的情况和当年阿多诺等人面

[40] 陶东风，《关于文化研究的答问》，《渤海大学学报》，2010 年第 6 期，第 21 页。
[41] 陶东风，《欲望与沉沦——当代大众文化批判》，《文艺争鸣》，1993 年第 6 期，第 10-21 页。
[42] 金元浦，《试论当代的“文化工业”》，《文艺理论研究》，1994 年第 2 期，第 32 页。

临的情况非常相似。”[43] 在童庆炳看来，大众文化造成的结果就是“意义的消解”，因此缺乏营养的大众文化需要人文精神的引导。

就对大众文化持批判立场的专著而言，同样有不少的作品直接受到了法兰克福学派的影响，而在这之中，姚文放撰写的《当代审美文化批判》是比较具有代表性的一部。在该书的“导言”部分，姚文放就指出自己的文化批判理论受到过“法兰克福学派的‘社会批判理论’的启发”。[44] 在这之后的论证之中，该书还在不断地征引詹姆逊、布迪厄和哈贝马斯等西方马克思主义者的理论观点，由此可见西方马克思主义对其产生的影响。在论述中，该书并没有简单地套用各路西方马克思主义理论，而是先对当代中国审美的背景做了全方位介绍，将整个的论述对象放置到立体的历史情境之中。有了这样一幅宏观的图像之后，该书开始从六个不同的层面对大众文化进行批判，在他看来：（1）当代审美文化是一种消费文化，因此其“从教化功能为主走向以娱乐功能为主”；（2）当代审美文化是一种快餐文化，因此具有“短暂性、片断性、零散性”的特征；（3）当代审美文化是一种广告文化，刺激的是消费欲望；（4）当代审美文化是一种都市文化，其充当着一种“操纵公众舆论的工具”的角色，导致的最终结果是让大众“堕入了更加严重的精神危机之中”；（5）当代审美文化是一种青年文化，在姚文放看来，虽然青年文化具有一些积极的政治意义，但对其中充斥的性、毒品和铜臭味等负面因素进行了否定；（6）当代审美文化的本性是文化工业，文化工业是“标准化、模式化的”，是“技术性的”，目的在于“追求利润、谋求盈利”。对其时中国现实社会中出现的一些具体文化现象引发的负面效应，该书进行了理性、审慎而全面的分析，这可以说是西方马克思主义批判理论和中国文化现实碰撞出的一朵绚丽的火花。

除开上述学者之外，尹鸿、张汝伦和王彬彬等不少学者都受到过西方马克思主义的影响，并且援引这些理论对大众文化进行批评，这是都是西方马克思主义对中国文化研究话语产生影响的有力例证。此外，还有众多学者虽然没有直接引用西方马克思主义的论点，但他们同样对大众文化进行了批判。对于患有“政治匮乏症”的大众文化，中国“新左派”的代表人物汪晖就曾经警醒说，“在 20 世纪 90 年代的历史情境中，中国的消费主义文化的兴起并不仅仅是一个经济事件，而且是一个政治性的事件，因为这种消费主义的文化对公众日常生活的渗透实际上完成了一个统治意识形态的再造过程；在这个过程中，大众文化与官方意识形态相互渗透并占据了中国当代意识形态的主导地位，而被排斥和喜剧化的则是知识分子的批判性的意识形态。”[45] 换言之，在一场有中国特色

[43] 童庆炳，《人文精神：为大众文化引航》，《文艺理论研究》，2001 年第 3 期，第 53 页。

[44] 姚文放，《当代审美文化批判》，济南：山东文艺出版社，1999 年，第 1 页。

[45] 汪晖，《去政治化的政治：短 20 世纪的终结与 90 年代》，北京：生活・读书・新知三联书店，2008 年，第 84 页。

的市场意识形态建构的过程中，在汪晖看来，大众文化始终对各种思想以及有深度的事物保持敌意，通过虚构出种种需要，实际上是在为消费资本主义推波助澜。此外，周宪对大众文化也提出了批评，在他看来，“科技的昌明和物质的丰盈，日益平庸浅俗且同质化的大众消费文化，与作为创造性标志的艺术想象力的枯萎，形成了强烈的反差。”[46]尽管这些学者并没有将自己定位为西方马克思主义的门徒，在著述中没有直接引用西方马克思主义理论，但从他们对人文精神的担忧和对资本主义的批判来看，并不难发现他们同西方马克思主义在理论运用上的一致性。

面对大众文化领域的“众神狂欢”，这些批判的声音很好地提醒大家对大众文化的负面影响有所警醒。但如果不充分地考虑当下中国文化现实的特殊性，简单地进行类比，结果是“遮蔽了异常错综复杂的中国社会的文化现实”[47]。因此，一味地认为“月是故乡明”，将不利于更为全面地理解中国大众文化的发展现状。

“鲜花论”：大众文化与“后启蒙事业”

大众文化异军突起，但由于质量的良莠不齐，使众多学者忧心如焚。尤其是在 20 世纪 90 年代的“人文精神大讨论”之中，大众文化就被认为是罪魁祸首之一。[48] 各种流行音乐、电视肥皂剧和消费文学艺术一时俨然成为国人精神生活中的主流，在众多学者看来，这种市场化的、充满商业气息的和以刺激人的欲望为手段的大众文化将会造成全新的对人的宰制。在文学领域，在既往的精神文学市场不断收窄的时候，王朔却以其调侃式的语言和玩世不恭的姿态，迅速在国内走红，其作品可谓一时洛阳纸贵，还有不少作品被搬上荧屏。正如前文所述，虽然以法兰克福学派为代表的西方马克思主义者对大众文化的崛起进行了批判，但在这一理论阵营中，实际上还存在另一种声音。沿袭西方马克思主义的另一种理路，国内同样有不少学者认识到大众文化的积极潜能，对其有着相当正面的评价。在这些学者之中，比较有代表性的有吴元迈、王宁、鲁晓鹏、陶东风、金元浦、汪民安和包亚明等，这些学者着眼于中国自身的独特语境，充分地肯定了大众文化在中国现代化转型中发挥的积极作用。需指出的是，在中国“理论热”的大潮中，这些学者一直都活跃在潮头浪尖，因此对西方马克思主义各个流派的理论都相当熟悉，在自己的著述中将这些理论作为学术资源自然在情理之中。还有众多的学者并没有达到言必称西方马克思主义的地步，但从他们的学术轨迹、理论运思和论证方式并不难

[46] 周宪，《大众文化的时代与想象力的衰落》，《文艺理论研究》，1994 年第 2 期，第 20 页。

[47] 戴锦华，《隐形书写：90 年代中国文化研究》，南京：江苏人民出版社，1999 年，第 4 页。

[48] 1993 年，王晓明等在《上海文学》第 6 期刊发对话《旷野上的废墟——文学和人文精神的危机》一文，引发了一场关于人文精神的大讨论，而市场化和商品化了的大众文化在社会上产生的一些“负面”效应是引发这场讨论的直接原因。

发现来自西方马克思主义理论的影响。

在积极而正面地评价大众文化的学者之中，王宁是比较早的一位。王宁很早就开始关注西方马克思主义以及文化研究，并且和国外学术界相关领域的专家和学者一直保持着密切的联系。为推进中国的文化研究事业，他于 2001 年在清华大学成立比较文学与文化研究中心，邀请了一大批文化研究领域的重要学者前来中国讲座，多次举办高端的相关学术会议，并在自己担任主编的《文学理论前沿》上刊发有不少高质量的相关理论文章。更为重要的是，在众多学者对大众文化表示出敌意之时，在仔细考察中国的历史语境之后，他很早就认识到大众文化在中国语境之中具有的积极意义。在他看来，大众文化在中国的崛起可以被视为“后启蒙（post-Enlightenment）事业”，因此，在分析大众文化时，应采取更为客观的、理性的和辩证的态度。

王宁对大众文化的积极态度，充分体现在他对王朔的解读之中。如前所述，在“人文精神大讨论”之中，王朔可谓众矢之的，被认为“用调笑来向大众献媚”。[49] 通过直言不讳地宣告“我是痞子我怕谁”，并且将作家理解为“码字的”，通过自己的戏谑、调侃和桀骜不驯，王朔不断消解作家和作品的神圣性。更为重要的是，他的作品还不断解构崇高、英雄主义和启蒙精神：在《玩的就是心跳》中，受人尊敬的语言学家却是一位奸污自己女儿的恶棍；在《过把瘾就死》中，事业正蒸蒸日上的杰出专家却为了情人不惜谋杀自己的妻子；他的《千万别把我当人》更是对以往所珍视的价值的极度嘲讽，这些无不是对“神圣”的亵渎。作为“躲避崇高”和“渴望堕落”的代表性人物，王朔借此姿态声名鹊起，并引发了一场关于“王朔现象”的大讨论。面对不少文化精英对王朔的口诛笔伐，王宁却认为，王朔实际上“用的是一种具有后现代反讽和戏拟特征的游戏态度探讨了一些严肃的主题”，在当时那个文化氛围相对单一、僵化并脱离大众的历史语境中，王宁指出王朔“帮助营造了一种巴赫金式的狂欢化的宽松文化气氛，在这样的气氛下，人与人之间的一切人为的等级制度、高雅文化与低级文化之间的界限，以及优美的语言与粗俗的话语之间的界限统统被一种游戏和戏拟的方式消解了”。[50] 换言之，在大众化、世俗化的语言中，王朔抛却了俯视众生的精英姿态，致力于在主流文化之外开辟全新的空间，弘扬全新的更具现代气息的价值观念，这对当时的思想解放而言具有相当积极的意义。正是在这一意义上，王朔是当时“中国民主的进程以及后新时期日趋宽松的文化氛围的标志”，[51] 因为他比其他人更为超前地把握到了新时期的脉搏，并通过自己的作品阐释全新的时代精神。王宁指出，“大众文化并非全然与现代性 / 启蒙这类政

[49] 王晓明、张宏等，《旷野上的废墟——文学和人文精神的危机》，《上海文学》，1993 年第 6 期，第 64 页。
[50] 王宁，《超越后现代主义》，北京：人民文学出版社，2002 年，第 225 页。
[51] 同上，第 224 页。

治和知识大业无关，它实际上可以被视为是当今时代的一种后启蒙事业。”[52] 王宁还多次强调，既往的精英文化由于将自己局限在象牙塔之中，因此和大众相脱节，而大众文化的积极意义还在于其能够有效地弥合大众文化与精英文化之间的鸿沟。[53] 在很多时候，流行文化会通过戏仿等手法，致力于拆毁主流意识形态话语，借此去挤占之前被主流文化和精英文化垄断的地盘。正是由于这一努力，僵化的社会文化空间才开始松动，文化才会更为贴近大众的生活，传达大众的喜怒哀乐，而不再成为被特定社会群体垄断的专利。因此，在王宁看来，知识分子要做的不是去回避、仇视和抨击大众文化，而是适应和积极地投身于这一事业之中。

随着研究的深入，陶东风同样开始意识到大众文化在中国社会之中的积极作用，从而开始反思和检讨自己对法兰克福学派批判理论的“机械套用”。陶东风早就熟悉雷蒙·威廉斯的《文化与社会》等著作，[54] 他后来显然更倾向于认同雷蒙·威廉斯等西方马克思主义者的观点，他们对大众文化的积极评价引起了他的共鸣。当然，这种立场上的转变，最为根本性的原因在于他对中国本土文化现实开始有了更为深刻的认识，从而意识到简单移植过来的批判理论在中国的局限性。在陶东风看来，这一时期的中国处于世俗化的进程之中，并且中国的“世俗化所消解的不是典型的宗教神权，而是准宗教性的、集政治权威与道德权威于一身的专制王权与官方意识形态。尽管如此，从由政治社会向市民社会转换、健全法制、肯定人的日常生活需求并使之从准宗教化的意识形态与政治教条中解脱出来这些方面来看，中国的世俗化社会变迁仍然有着与西方相似的一面。”[55] 当然，对陶东风而言，世俗化代表的显然是进步的社会进程，而大众文化则是这一进程的推进器。陶东风曾指出，“从中国社会的现代化变迁角度看，世俗化与大众文化（特别是改革开放初期的世俗大众文化）具有消解一元的意识形态与一元的文化专制主义，具有推进政治与文化的多元化、民主化进程的积极历史意义，而作为世俗时代文化主流的、以消遣娱乐为本位的大众文化，在中国特定的转型时期客观上具有消解政治文化与正统意识形态的功能。”[56] 因此，由于中国历史语境的特殊性和差异性，在中国语境之中大众文化的积极功用才是主导性的。以大众为中心的文化形式承载的是完全不同的价值观念，随着这些文化形式重要性的与日俱增，既往过于单一的文化氛围开始松动，文化工作者的言

[52] 同上，第 216 页。

[53] Wang Ning, “Cultural Studies in China: Towards Closing the Gap Between Elite Culture and Popular Culture”, *European Review*, Vol. 11, No. 2 (May 2003), pp. 183-191.

[54] 陶东风，《关于文化研究的答问》，《渤海大学学报》，2010 年第 6 期，第 20 页。

[55] 陶东风、金元浦，《人文精神与世俗化——关于 90 年代文化讨论的对话》，《社会科学战线》，1996 年第 2 期，第 102 页。

[56] 陶东风、徐艳蕊，《当代中国的文化批评》，北京：北京大学出版社，2006 年，第 83 页。

说空间也开始得到有效的扩大。在这一意义上，戏说文学、“大话文学”和对“红色经典”的改编、新历史主义小说和先锋文学之类的作品形成了一个对抗性空间，这些作品开始突出普通人及其趣味的重要性，对被垄断的精英文化和教条式官方话语而言，这无疑是一股强大的颠覆性力量。在提到“文化活动的去精英化”时，陶东风还曾明确地指出，“写作与发表不再具有垄断性，而是普通人也可以参与的大众化活动。”[57] 这一“文化大众化”的观点，在精神上显然更接近雷蒙·威廉斯的观点，其终极目的是将大众吸纳到文化的殿堂中。

就对大众文化的积极推介而言，金元浦的贡献同样不可忽略。和陶东风一样，他对大众文化的认识也有一个转变和逐渐深入的过程。早期他同样受法兰克福学派理论的影响，1994 年他在《文艺理论研究》上发表《试论当代的“文化工业”》一文，对当时中国的大众文化进行了批评，认为文化工业造就的是数量众多的“自愿的奴隶”，文化工业“不仅扼杀了艺术创作者的独特个性，也扼杀了艺术接受者的自主性与想象力”。[58] 但之后他的观点有所改变，在 2010 年刊发在《河北学刊》上的《大众文化兴起后的再思考》一文中，金元浦转而更多地强调了大众文化对“建立公共文化空间和文化领域”“社会生活的民主法制化”和“文化资源的再分配”等方面的积极意义。[59] 在他看来，对于现代社会的建构而言，这些层面的转变都不可或缺。除开这一认识上的转变外，金元浦近些年还不断地投身于与文化产业相关的研究，并在这一领域取得了令人瞩目的成绩。关于大众文化的政治功用，李泽厚在 1994 年非常明确地指出说，大众文化“是消解正统意识形态的最好途径。它不声不响地、静悄悄地在消解和改变人们的价值观念、生活方式、行为准则，在侵蚀、瓦解统治了几十年的社会观念体系、意识形态；由于它与市场经济、现代经济生活密切联系在一起，所以最有力量，也最有效果，比‘精英’们的政治批判强多了。”[60] 因此，貌似“浅薄的”大众文化却承载着丰富的政治性，是文化重建过程之中不可或缺的力量。而着眼于大众文化的现实功能，吴元迈同样针对一些人对大众文化的鄙薄提出了反驳，他指出说，“通俗文学不仅打破了雅俗的界限，为人民提供了消遣娱乐，而且对社会、人生诸多问题作了严肃思考和探索，并具有认识、审美、教育等多种功能。”[61] 吴元迈的这一判断起到了为大众文化正名的作用，因为在众多批评者看来，这些功能恰恰是大众文化所缺乏的，或者说大众文化在这些方面起到的都是一些反面的作用。事实上，回望这些年大众文化发展的

[57] 陶东风，《去精英化时代的大众娱乐文化》，《学术月刊》，2009 年第 5 期，第 22 页。
[58] 金元浦，《试论当代的“文化工业”》，《文艺理论研究》，1994 年第 2 期，第 30 页。
[59] 金元浦，《大众文化兴起后的再思考》，《河北学刊》，2010 年第 3 期，第 191-195 页。
[60] 李泽厚、王德胜，《文化分层、文化重建及后现代问题的对话》，《学术月刊》，1994 年第 11 期，第 88 页。
[61] 吴元迈，《关于国外马克思主义文论研究的思考》，《涪陵师范学院学报》，2004 年第 2 期，第 3 页。

历史，不难看出，凭借其流行性、通俗性和易传播性等优势，对整个民族文化教育水平的提高而言，大众文化起到的作用可谓是举足轻重。

对处于现代化转型时期的中国而言，大众文化的崛起是一种必然，正如王宁所言，“大众文化和文学艺术在中国的崛起完全是后新时期这个转型期的历史发展的必然，是不以人的意志为转移的，因而这一时期也打上了不少后工业社会的印记。”[62] 犹如一枚硬币的正反面，虽然大众文化确实造成了一些负面性影响，但对于“科技落后、理性精神难于彰显、启蒙屡屡受挫”[63] 的中国而言，大众文化的积极意义毋庸置疑，因此辩证地对待大众文化十分重要。对于中国“新时期”大众文化的这种复杂性，王一川比较中肯地总结说，“以大量信息、流行的和模式化的文体、类型化故事及日常氛围满足大量公众的愉悦需要。使大量社会公众获得感性愉悦，让他们安于现状，是大众文化的基本功能。当然，具体分析的话，大众文化往往具有若干彼此相反的功能：反抗高雅文化又利用它、拆解官方权威又维护它、追求自由与民主又加以消解、标举日常生活的正当性又使其庸俗化，等等。”[64] 近年来，中国的文化研究已不再停留在纯粹的理论演绎层面，开始出现更多的个案研究，如王宁对“王朔现象”和“第五代导演”的剖析、戴锦华对中国电影的批判、陶东风对“红色经典”背后意识形态的揭示、汪民安对“家乐福的语法”等文化景观的感悟、王晓明对城市文化的研究和包亚明对上海酒吧的研究等，都是中国本土性文化研究话语的代表性成果，以往被视为饾饤琐屑的大众文化开始成为学术研究的重要对象，并在学术界成为一道绚丽多彩的风景线。

由于历史传统、社会结构和生成背景的差异，在对待大众文化的态度、运思方式和终极指向上，法兰克福学派和英国文化研究传统二者之间差异较大，但这两种关于大众文化的不同主张从不同角度对大众文化进行了有效说明，对阐释和把控中国的文化现实有着重要的借鉴意义。但需要指出的是，在很大程度上，中国当下的文化格局更多是戴锦华在《隐形书写：90 年代中国文化研究》中所说的“镜城”，有自身的复杂性。因此不管是“毒草论”也好，还是持“鲜花论”也好，不可否认的是，大众文化始终是中国“新时期”意识形态重构的“构造者和主要承载者”，在中国社会转型时期有着不容忽略的作用。正如戴锦华所总结说，“90 年代，大众文化无疑成了中国文化舞台上的主角。在流光溢彩、盛世繁华的表象下，是远为深刻的隐形书写，在种种非 / 超意识形态的表述中，大众文化的政治学有效地完成着新的意识形态实践。”[65] 借鉴西方马克思主义的相关理论，大众文化现象之中的积极面和局限性得到有效地揭示，这些努力对建

[62] 王宁，《超越后现代主义》，北京：人民文学出版社，2002 年，第 217 页。
[63] 徐友渔，《西方马克思主义在中国》，《读书》，1998 年第 1 期，第 81 页。
[64] 王一川，《当代大众文化与中国大众文化学》，《艺术广角》，2001 年第 2 期，第 8 页。
[65] 戴锦华，《隐形书写：90 年代中国文化研究》，南京：江苏人民出版社，1999 年，第 283 页。

设更为和谐的社会主义文化事业有重要意义，自然也发展成为中国文化研究的重要组成部分。总之，很大程度上由于受到西方马克思主义的影响，中国文化研究话语才最终得以建构，但这种影响是一个引进、吸收和选择性借鉴的过程，再以此为基础，结合中国本土文化现实，中国文化研究逐渐开始形成自身的议题、立场和话语形式。

（作者单位：上海交通大学外国语学院）

（本文是作者参与承担的国家社会科学基金重大项目“二十世纪域外文论的本土化研究”（批准号：12&ZD166）的阶段性成果）

生态批评与中国的生态文明建设

石海毓

内容提要： 随着全球生态环境的持续恶化，生态批评作为人类对滥用自然造成的各种问题的批判性回应，在西方理论界首先出现。生态批评家试图唤醒和加强人们的生态意识，为缓解生态危机以及实现人与自然的和谐共存而做出贡献。在中国，生态批评是一个翻译而来的或引进的理论概念和批评原则，但是，生态批评理论的成功引进得益于中国古代丰富的哲学和思想资源。在生态理论建构中，一些知名的中国学者将生态批评与生态美学、生态文艺学相结合，致力于生态批评理论的建构，试图建构出有中国特色的生态批评理论，在中国语境中构建独特的生态批评话语。本文对西方生态批评理论进行了梳理，同时也对中国的生态批评研究进行了分析。在指出中国生态批评的特点和局限后，本文认为，建立在中国古代丰富的哲学思想基础之上的中国生态批评将会与国际同行进行平等对话，共同为建设世界生态文明做出贡献。

关 键 词： 生态批评　中国　生态文明　生态美学　生态文艺学

Abstract: With the increasing worsening of global ecological environment, ecocriticism, as a critical response to the various problems caused by the ill-treatment of nature, rose in the Western critical circles. Eco-critics try to waken and enhance people's awareness of ecology, and then make contributions to eliminating the ecological crisis as well as achieving the harmonious existence between human and nature. As for ecocriticism in China, it is a "translated" or an "imported" theoretical concept and critical principle.However, the successful introduction of ecocritical theory into China largely owes to the fact that there are rich ecocritical resources in classical Chinese philosophy and thought. Blending with eco-aesthetics and ecological studies of literature, some famous scholars have dedicated to the construction of ecological theories and tried to construct the ecological criticism with Chinese features, thus forming a unique discourse of ecocriticismin the Chinese context. The present article, after a general survey of the Western ecocriticism, also deals with the studies of ecocriticism in China. After analyzing the characteristics and limits of ecocriticism in China, this article concludes that based on the rich classical Chinese philosophical sources, China's ecocriticism will conduct equal dialogues between Chinese and international scholarship and make contributions to the construction of the world eco-civilization.

Key words: ecocriticism; China; eco-civilization; eco-aesthetics; ecological studies of literature

在《阅读思维》(*Reading Minds*)一书中，马克·特纳(Mark Turner)指出："当代批评理论没有与整个人类世界联系起来，甚至严重到它所研讨的文学中的物体只有借助于理论才能显现：在这种情况下，理论消失，物体也随之消失。"[1] 这表明了当下的文学批评深陷于文本之中，而脱离、忽视现实问题。格伦·A. 洛夫(Glen A. Love)指出，面临着世界人口翻倍、"冷战"、核毁灭威胁、水污染、空气污染、有毒废物、森林破坏、物种灭绝、全球变暖以及城市扩张等诸多世界性问题，自然与文化之间的重要关联却依然不受主流学术话语的关注。尽管文学批评学者们也在研究其他的当代问题，但却"忽视了我们时代最根本、最重要的事件，其内涵一直潜藏于所有文学之中"[2]。即便如此，20 世纪 70 和 80 年代，批评界出现了支持文学涵盖人类语境与非人类语境、自然与文化观念的学者，文学批评的视域向自然环境，向更广阔的生活空间敞开。正如劳伦斯·布伊尔(Lawrence Buell)所说，"20 世纪 80 年代以来，环境性(environmentality)作为一个问题在文学与文化研究中受到了越来越多、也越来越细致的关注。"[3] 这无疑催生了文学的生态视角研究——生态批评。

一、生态批评的兴起及其主要代表人物

在《生态批评读本》(*The Ecocriticism Reader*)导言中，格罗特费尔蒂(Cheryll Glotfelty)给生态批评作了这样的定义：生态批评研究文学与物质环境之间的关系。正如女性主义批评从性别意识的视角考察语言和文学、马克思主义批评把生产方式和经济阶层的自觉带进文本阅读一样，生态批评运用一种以地球为中心的方法研究文学。[4] 通过论及主流文学批评，格罗特费尔蒂简单明了地给出了生态批评的定义，并指出了生态批评这种研究方法的本质：以地球为中心研究文学。格罗特费尔蒂对这一定义又做了进一步的解释："所有生态批评仍然有一个基本前提，即人类文化与物质世界的相互关联，文化影响物质世界，同时也受到物质世界的影响。生态批评以自然与文化，尤其是自然与语言文学作品之间的相互关系为研究主题。作为一种批评立场，它一只脚立足于文学，另一只脚立足于大地；作为一种理论话语，它协调着人类与非人类之间的关系。"[5] 格罗特费尔蒂认为人类文化与物质世界的相互关联是生态批评的基本前提，这就表明了生态

[1] Glen A. Love, *Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment,* Charlottesville: University of Virginia Press, 2003, p. 16.

[2] Ibid., p. 3.

[3] 劳伦斯·布伊尔，《环境批评的未来》，刘蓓译，北京：北京大学出版社，2010 年，第 3 页。

[4] Cheryll Glotfelty and Harold Fromm eds., *The Ecocriticism Reader*, Athens: University of Georgia Press, 1996, p. xviii.

[5] Ibid., p. xix.

批评的文化批判，挖掘生态危机的思想文化根源的特点。而布伊尔在给生态批评下定义时则强调它的实践性、问题导向和责任感。正如他在《环境批评的未来》（*The Future of Environmental Criticism*）一书中指出的，“文学研究中的环境转向一直是更多地受问题而非范式驱动”，和形式主义、新批评、现象学、解构主义和新历史主义不同，生态批评“不是在以一种主导方法的名义进行的革命”，生态批评“更像是女性主义治疗的研究，可以利用任何一种批评的视角，而围绕的核心是一种对环境性的责任感（commitment to environmentality）”[6]。此外，美国艾达荷大学英文系教授、生态批评领军人物之一的司科特·斯洛维克（Scott Slovic）对“生态批评”作了概括性的定义：“这个术语既指以任何学术路径所进行的对自然写作的研究，也反过来指在任何文学文本中对其生态学含义和人与自然的关系所进行的考察，这些文本甚至可以是对非人类的自然界毫无提及的作品。这一在美国欣欣向荣的‘文学与环境’研究不仅是对美国自然写作的杰出艺术成就的反映，也显示出当代社会日益增长的对非人类自然界的重要意义及脆弱性的认识。”[7] 斯洛维克认为，与新批评或解构主义等某些形式的文学研究专注于文本性（textuality）即语言的精致结构不同，生态批评“更加着眼于语境（contextual）。生态批评更关注语言如何帮助我们理解人类经验的更广阔的语境——心理语境、社会语境以及地球或环境语境”[8]。他认为生态批评延展了其他语境性研究模式以人类为关注中心的方法，关注的是广袤的自然世界。

国内也有学者提出了关于生态批评的定义，但大多与西方学者的定义出入不大。王诺在分析了西方对“生态批评”这一术语的界定后，提出了自己的定义：“生态批评是在生态主义，特别是在生态整体主义思想指导下探讨文学与自然之关系的文学批评。它要揭示文学作品所反映出来的生态危机之思想文化根源，同时也要探索文学的生态审美及其艺术表现。”[9] 这一定义指明了生态批评的指导思想，同时又强调不能忽视生态文学的审美原则和艺术表现。程虹在《西方文论关键词》一书中给出的定义是：“生态批评”是当代一种研究文学与自然环境之间关系的文学批评，它承袭了自然文学的传统，但又有别于自然文学。生态批评旨在对自然文学、环境文学等探索人与自然关系的文学作品进行评述与研究，同时又倡导从生态的角度来阅读古往今来的文学作品，从而使人类建立强烈的生态观念及忧患意识。[10] 这一定义表明了生态批评与自然文学的关系：生态批评既有自然文学的传统，探讨人与自然的关系，又强调了其研究属性。胡志红则在其《西

[6] 劳伦斯·布伊尔，《环境批评的未来》，刘蓓译，北京：北京大学出版社，2010 年，第 12-13 页。

[7] Scott Slovic, *Going Away to Think: Engagement, Retreat, and Ecocritical Responsibility*, Reno: University of Nevada Press, 2008, p. 27.

[8] 斯科特·斯洛维克，《走出去思考》，韦清琦译，北京：北京大学出版社，2011 年，第 242 页。

[9] 王诺，《生态批评与生态思想》，北京：人民出版社，2013 年，第 8 页。

[10] 赵一凡等，《西方文论关键词》，北京：外语教学与研究出版社，2006 年，第 487 页。

方生态批评研究》和《西方生态批评史》两部专著中，从生态批评产生的动因、学术背景、思想基础和主要特征等方面对生态批评进行了宽泛的定义，指出生态批评是当代日益严重的生态危机和生态运动发展的结果，是对回避现实生态危机的文学批评力量的反拨；他认为生态批评兼有文学批评和文化批评的性质，从而主张从跨学科的视角探讨文学、文化与自然之间的相互关系。[11] 他将生态批评的显著特征归纳为跨学科、跨文化甚至跨文明，同时认为理论借鉴、理论交叉与理论整合是生态批评开放性与包容性特征的重要体现。它尊重差异性，崇尚多样性，拒斥统治逻辑、文化的均质化，主张生态多样化与文化多元化的互动共存。[12] 这一定义涵盖了生态批评的各个方面，凸显了其文化批评的特性，正如胡志红在定义中明确指出的，“生态批评主张以生态中心主义主导下的文学研究范式取代人类中心主义主导下的文学研究范式，将文学研究拓展到整个生物圈，从而推动人类文化的普遍绿化。”[13]

经过学者们不断地探索，生态批评概念的界定得以完善。如果对之作一简单回顾，我们不难发现生态批评兴起的标志性著作和活动。学界普遍认为，“生态批评”这一概念由美国学者威廉·鲁卡特（William Rueckert）于 1978 年首次提出。他的《文学与生态学：一次生态批评实验》（*Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*）一文在《衣阿华评论》1978 冬季号上刊出，通过“生态批评”概念明确地将“文学与生态学结合起来”。鲁卡特强调，批评家必须具有生态学视野，文艺理论家应当“建构出一个生态诗学体系”。但布伊尔在《环境批评的未来》一书中指出，“这个词（生态批评）在此之前很长时间就有迹可循。”“有的美国学专家也可能会提出，生态批评的词源可追溯到更早时期，至少在拉尔夫·沃尔多·爱默生的《论自然》——美国文学史上专门研究自然与诗学结合的理论的开创性经典著作中就已出现。”[14] 但是，布伊尔同时也指出，对于目前的研究目标来说，我们从对后来的英美生态批评产生重要影响的两部前当代的文学和文化研究著作开始就已足够。这两部著作分别是：美国研究领域的利奥·马克斯（Leo Marx）的《花园中的机器：美国的技术与田园理想》（*The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*）（1964），英国研究领域的雷蒙德·威廉姆斯（Raymond Henry Williams）所著的《乡村与城市》（*The Country and the City*）（1973）。马克斯和威廉姆斯都通过研究文化史和文学作品来发现人类历来以什么样的复杂态度来对待自然。正如两部著作书名所表明的，马克斯关注的是与工业技术相对应的自然，而威廉姆斯关注的则是与城市化相对应的自然。

[11] 胡志红，《西方生态批评史》，北京：人民出版社，2015 年，第 33 页。
[12] 胡志红，《西方生态批评研究》，北京：中国社会科学出版社，2006 年，第 22 页。
[13] 胡志红，《西方生态批评史》，北京：人民出版社，2015 年，第 33 页。
[14] 同上，第 15 页。

但马克斯和威廉姆斯的研究工作并没有直接催生文学研究中的环境转向。初期有两部重要著作，成为生态批评出现的重要标志。一部是具有进化生态学背景的比较文学学者约瑟夫·W. 米克（Joseph W. Meeker）于 1972 年出版的《生存的喜剧：文学生态学研究》（*The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*），这部著作“今天被视为美国生态批评严格意义上的发端之作”[15]。米克在对喜剧进行了全面研究后指出，喜剧的模式高度评价了人类与非人类共有的特征——物质求生、适应环境、团队合作、宽恕和游戏；而与此相对的则是米克认为的人类中心主义对自然秩序傲慢无礼的悲剧特性。另一部是安奈特·克洛德尼（Annette Kolodny）于 1975 年出版的生态女性主义研究作品《土地形态：美国生活和文学中作为经验的隐喻》（*The Lay of the Land: Metaphor as Experience in American Life and Letters*）。[16] 这部著作从心理语言学角度对 1584—1860 年间的美国文学与文化进行了独特的研究，主要聚焦于土地作为女性的隐喻。这部著作首次系统梳理了将美国大陆视为女性本质的各种回应，同时，也首次对当前生态危机的隐喻含义进行了系统性探究。

20 世纪 80 年代中期，学者们开始开展合作项目，“环境文学研究”开始出现；90 年代初期，这一研究开始发展。1985 年，弗雷德里克·O. 威奇（Frederick O. Waage）编辑了《环境文学教学：材料，方法和文献资源》（*Teaching Environmental Literature: Materials, Methods, Resources*）。1992 年，在西部文学学会的年会上，“文学与环境研究会”（ASLE）成立，斯科特·斯洛维克任会长。同年，斯洛维克出版专著《寻找美国自然写作中的生态意识》（*Seeking Awareness in American Nature Writing*）。1994 年，卡尔·克洛伯尔（Karl Kroeber）出版专著《生态批评：浪漫的想象与生态意识》（*Ecological Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind*），提倡“生态学的文学批评”（ecological literary criticism）或“生态学取向的批评”（ecological oriented criticism）。1995 年在科罗拉多大学召开了 ASLE 首次研讨会，提交会议的部分论文以《阅读大地：文学与环境研究的新走向》（*Reading the Earth: New Directions in the Study of Literature and Environment*）为书名于 1998 年正式出版。同年，哈佛大学布伊尔教授出版专著《环境的想象：梭罗，自然书写和美国文化的构成》（*The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*）。其后，生态批评的著作如雨后春笋般地在文论界涌现。生态批评的主要代表人物有格罗特费尔蒂、劳伦斯·布伊尔、埃里克·托德·史密斯、斯科特·斯洛维克、帕特里克·D. 墨菲（Patrick D. Murphy）、多默尼克·海德等人。1996 年美国第一本生态批评论文集《生态批评读本》由切瑞尔·格罗特费尔蒂

[15] 劳伦斯·布伊尔，《环境批评的未来》，刘蓓译，北京：北京大学出版社，2010 年，第 19 页。

[16] Glen A. Love, *Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment,* Charlottesville: University of Virginia Press, 2003, p. 4.

和哈罗德·弗罗姆（Harold Fromm）主编出版。1999 年夏季的《新文学史》推出“生态批评”专号，共发表十篇专论生态批评的文章。2000 年出版的生态批评著作主要有墨菲教授主编的论文集《自然取向的文学研究之广阔领域》（*Father Afield in the Study of Nature Oriented Literature*）、贝特（Jonathan Bate）的《大地之歌》（*The Song of the Earth*）等。

进入新千年后，生态批评发展更为迅速，批评空间更为广阔，研究的内容也更加深入。主要研究著作包括：2001 年，布伊尔出版了新著《为濒危的世界写作：美国及其他国家的文学、文化与环境》（*Writing for an Endangered World: Literature, Culture and Environment in the U.S. and Beyond*）；2003 年年末，俄勒冈大学教授格伦·洛夫出版了《实用生态批评》（*Practical Ecocriticism*）；2003 年，布兰奇和斯洛维克主编出版了《ISLE 读本：生态批评 1993—2003》，此书是《文学与环境跨学科研究》十年论文的精选本；2004 年，英国生态批评家格雷格·加拉德（Greg Garrard）出版了《生态批评》（*Ecocriticism*）一书；2005 年最重要的成果是布伊尔的第三部生态批评专著《环境批评的未来：环境危机与文学想象》（*The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*），这部专著总结了生态批评的兴起、发展、成就和缺陷，并就生态批评的未来发展提出了一系列有建设性的看法。此后，生态批评著述研究的内容更加宽泛深入，生态批评学者们的研究成果硕果累累。其中影响较大的有：2008 年斯科特·斯洛维克出版的《走出去思考：入世、出世及生态批评的职责》（*Going Away to Think: Engagement, Retreat, and Ecocritical Responsibility*）；2009 年美国生态批评学者罗切尔·L. 约翰逊（Rochelle L. Johnson）出版的重要的生态批评著作《热恋自然：19 世纪美国的疏离美学》（*Passions for Nature: Nineteenth-Century America's Aesthetics of Alienation*），书中探讨了美国疏离自然的文化转向原因；2010 年，墨菲出版的专著《文学与文化研究中的生态批评探索》（*Ecocritical Exploration in Literary and Cultural Studies*），在这本书中，作者试图透过理论与应用批评的视角探索环境文学与环境文化问题；2013 年墨菲出版的又一生态批评研究著作《生态批评的横向实践：理论争鸣，文学阐释和文化批判》（*Transversal Ecocritical Praxis: Theoretical Arguments, Literary Analysis, and Cultural Critique*）。生态批评兴起以后，布伊尔、斯洛维克、墨菲等人持续不断地有生态批评著作问世，他们探索生态批评的理论特点，拓展生态批评研究视野和领地，已经成为这一研究领域的主要代表人物。

劳伦斯·布伊尔是美国生态批评研究领域最具代表性学者之一，他的生态批评“三部曲”在生态批评界有着广泛的影响，奠定了其在生态批评界的重要地位。《环境的想象：梭罗，自然写作与美国文化的形成》（1995）、《为濒危的世界写作：美国及其他国家的文学、文化与环境》（2001）和《环境批评的未来：环境危机和文学的想象》

（2005）生态批评“三部曲”集中阐述了布伊尔的生态批评理论和他的生态文化理念，勾勒出布伊尔的生态批评理论脉络。其中《为濒危的世界写作》获得 2001 年约翰·G. 卡瓦尔第奖（John G. Cawelti Award），被评为美国文化研究领域最佳著作奖。“三部曲”中的第一部《环境的想象》出版于生态批评初期，是生态批评第一波中的里程碑著作，旨在“站在生态中心主义的立场，透过生态批评的视野研讨文学与环境之间的关系，以建构基于生态中心主义的诗学，甚至建构生态型人类文化，具有浓厚的生态乌托邦色彩”[17]。伴随着环境危机而来的想象危机，以及重新理解自然与人类关系的需要成为布伊尔写作《环境的想象》一书的契机。这部著作目前成为关于文学如何展现自然环境的最重要的研究。在这部著作中，布伊尔尤其关注美国书写中的绿色传统，特别是从殖民地时期至今的环境非虚构文本。通过分析约翰·缪尔、利奥波德、雷切尔·卡森、玛丽·奥斯汀和爱德华·艾比等作家的作品，布伊尔探讨了“放弃的美学”（aesthetic of relinquishment）、“自然拟人化”（the personification of the nonhuman）、“致力于地方”（a devotion to place）以及“环境灾难预警”（a prophetic awareness of possible ecocatastrophe）等经久不衰的环境主题。《环境的想象》成为“阅读美国自然文学的奠基之作”。在他的“三部曲”之二《为濒危的世界写作》一书中，布伊尔试图重塑文学领地和环境研究，强调物质环境对个人和集体认知的影响，清楚而具体地为生态批评搭建了理论框架。他对“环境”进一步加以思考，提出了“物质环境”的概念，并指出物质环境无论是人工的还是自然的，在被发现的同时也在被建构；对待环境的想象既是发现的过程也是创造的行为。本书中布伊尔将生态批评的范围扩展到城市、郊区等人工环境。《为濒危的世界写作》是生态批评第二波的代表性著作，是布伊尔对第一波生态批评理论进行反思后的成果，也是对第一波生态批评的超越。第一波生态批评持有的是“城市 / 乡村、文化 / 自然及人类中心主义 / 生态中心主义”二元对立的思维范式，《为濒危的世界写作》用生态整体主义取代了简单的对人类中心主义的批判及对生态中心主义的倡导，并强调了要寻求“生态中心主义维度与环境公正维度互动共存的路径”。[18] 如果说“三部曲”之一的《环境的想象》是构建生态中心主义诗学的力作，那么《为濒危的世界写作》则是环境公正诗学建构的力作，而他的“三部曲”中的第三部《环境批评的未来》则进一步深入探讨了前两本书的主题。该书中，布伊尔首先回顾了生态批评的发展历程，总结了生态批评的跨学科性和超学术性特征，探讨了生态批评两个阶段的主要差异，并对生态批评的未来发展进行了展望。该书的重要之处是布伊尔将生态区域主义置于后殖民历史背景下进行研究，他的批评范围扩展到多文化、多文明的研究领域，这样就拓展了生态批评的研究空间，“为更全面、更深入地研究复杂多变的全球环境问题开辟了新的学术

[17] 胡志红，《西方生态批评史》，北京：人民出版社，2015 年，第 218 页。
[18] 同上，第 242 页。

维度，倡导为了生态批评要探求自然维度与社会维度有机融合的文化路径。”[19]

美国生态批评研究的另一位重量级人物是美国艾达荷大学英文系教授斯科特·斯洛维克。他曾是生态批评领域最有影响力的学术组织“文学与环境研究会”的创立者之一，并担任了首任会长，也是文学与环境研究会重要刊物《文学与环境跨学科研究》（*ISLE*）的主编。至今，斯洛维克已经独立或与人合作编辑出版了二十多部著作，主要包括《寻找美国自然文学中的意识》（*Seeking Awareness in American Nature Writing*）、《走出去思考》（*Going Away to Think*）等书。斯洛维克的学术发展历程大致可分为三个阶段：第一阶段，以自然书写研究为重点，“视生态意识的提高为解决环境危机的文化对策”；第二阶段，则是以叙事研究为生态批评策略重点的理论建构阶段；第三阶段，他提出了强调生态批评跨文化特点的生态批评第三波理论。

斯洛维克生态批评研究第一阶段的代表作是出版于 1992 年的《寻找美国自然文学中的意识》。该书中“斯洛维克试图透过生态中心主义的视野，运用普遍联系的观点探讨作家心灵与自然间的一种对应关系。从自然中探寻指导人类精神生活的食粮，以建构应对环境危机的文化策略”[20]。书中，斯洛维克选取了 H. D. 梭罗、安妮·迪拉德、爱德华·艾比、温德尔·贝利和巴里·洛佩兹五位自然作家为研究对象，认为他们“不仅是自然的研究者、欣赏者，而且还是人类心灵的研究者与文学心理学家”[21]。这一观点如同鲁卡特在《一次生态批评的实验》一文中所指出的生态学的第一法则：“每一件事都与其他事联系在一起。”[22] 鲁卡特阐述了诗歌在维持生命的能量路径中作用。他认为诗歌是存储的能量，是维持生命的能量路径中的一个部分；与化石燃料可以耗尽用光不同，诗歌是能量的可更新资源，它来自具有生产力的语言和想象力。诗人从自然界中获取能量，并将这能量存储在诗歌中，通过诗歌将能量以抚慰、启迪、警醒等方式传递给读者。自然文学作家也同诗人一样，甚至有的自然文学作家本身就是诗人，他们从自然中汲取能量和力量，并通过自然文学向人们讲述自然的故事，传递自然的能量，揭示自然的启示。[23] 与鲁卡特能量流动理论类似，斯洛维克则指出自然文学作家不断地探索自己的心灵，寻求与自然的平衡，并进而在心理意识层面影响他们的读者，实现“生态批评所倡导的文化变革的生态疗效”[24]。

斯洛维克生态批评学术研究第二阶段的代表作是出版于 2008 年的《走出去思考》。

[19] 同上，第 261 页。
[20] 同上，第 297 页。
[21] 同上，第 298 页。
[22] Cheryll Glotfelty and Harold Fromm eds., *The Ecocriticism Reader*, Athens: University of Georgia Press, 1996, p.108.
[23] Ibid., pp.108, 116.
[24] 胡志红，《西方生态批评史》，北京：人民出版社，2015 年，第 298 页。

该书充分体现了斯洛维克倡导的生态叙事原则，从生态批评家的作用的角度探讨了生态批评的叙事特点。作为这一批评形式的实践者，生态批评家的作用何在？斯洛维克认为，生态批评家应该讲故事，应该将叙述作为一种文学分析的持续或常用的策略。科学为我们提供了精确的数据，然而，满篇的数字却让人麻木、迟钝。生态批评纳入了叙事的元素，可以显示数据背后的现象和事实。“我们不能让自己的学术研究退化为一种干枯的、知识分子的高级游戏，毫无活色生香可言，根本脱离了实际经验。得同时去迎接世界和文学，找出两者的关联及交叉的部分。”[25] 斯洛维克认为，“与透彻的解说相结合的故事叙述，能够产生最有魅力、最犀利的学术话语。”“没有叙事的生态批评如同跨出了山峰的外沿而一脚踏空——一种毫无方向感形如自由落体的语言。”[26] 对于没有叙事的枯燥乏味的大量信息给人们带来的麻木及消除这种麻木的策略，斯洛维克在他 2015 年的新书中进行了深入细致的阐述。

2015 年，斯洛维克出版了他的最新著作《数字与神经：数据世界的信息，情感和含义》（*Numbers and Nerves: Information, Emotion and Meaning in a World of Data*）。他指出，我们生活在一个大数据的时代，各种事实、数据、模型和预测泛滥，人类大脑很快就对以数字形式展现的信息麻木了。许多从种族灭绝到全球气候变化这样重要的社会和环境现象都需要大量数据的描述，我们首先要理解确保和限制我们数字化信息处理的心理倾向。《数字与神经》一书探索了对大量信息的认知反应的困境，同时也提供了克服对这些信息含义的麻木的策略。该书集心理研究，话语分析和视觉、叙事沟通于一体，可见是斯洛维克生态批评学术活动的又一力作。

现为美国中佛罗里达大学英语系教授的帕特里克·D. 墨菲也是美国生态批评领域不容忽视的领军人物。他创造性地提出了“生态文化多元性”原则，倡导生态多元和文化多元的互动共生。他的学术研究主要包括四个方向：生态批评研究文类的拓展、生态女性主义文学批评研究、多元文化生态批评研究以及跨文明生态批评研究。1993 年，墨菲创办了生态批评研究最重要的刊物《文学与环境跨学科研究》并担任主编，直到 1996 年辞去主编职务。格罗特费尔蒂在《生态批评读本》中评价该刊“提供了一个从环境视角出发对文学和表演艺术进行学术研究的平台，其中包括对生态理论、环境主义、自然概念与其相关的描写、人与自然二分及其他相关问题等的研究”[27]。虽然《文学与环境跨学科研究》研究的重点是文学与环境，但是它的开放性和包容性预示着生态批评研究的

[25] Scott Slovic, *Going Away to Think: Engagement, Retreat, and Ecocritical Responsibility*, Reno: University of Nevada Press, 2008, p. 28.

[26] Ibid., p, 35.

[27] Cheryll Glotfelty and Harold Fromm eds., *The Ecocriticism Reader*, Athens: University of Georgia Press, 1996, p. xviii.

跨学科性、多元化以及国际化等发展趋势，这也是墨菲生态批评研究所追求的方向，这在他的研究成果中也多有体现。墨菲出版了多部生态批评学术专著，发表了大量学术论文，重要的著作包括研究加里·斯奈德的专著《理解加里·斯奈德》（*Understanding Gary Snyder*）（1992）和《旅行之地：加里·斯奈德的诗歌与散文》（*A Place for Wayfaring: The Poetry and Prose of Gary Snyder*）（2000）；关于生态女性主义研究的专著《文学、自然及他者：生态女性主义批评》（*Literature, Nature, and Other: Ecofeminism Critiques*）（1995）以及和格丽塔·戈德合作编辑出版的《生态女性主义文学批评：理论、阐释与教学》（*Ecofeminist Literary Criticism：Theory, Interpretation, Pedagogy*）（1998）；1998 年编辑出版了《自然文学：一部国际性的资料汇编》（*The Literature of Nature: An International Sourcebook*）（1998）、《自然取向的文学研究之广阔天地》（*Farther Afield in the Study of Nature Oriented Literature*）（2000）；关于生态批评理论研究的专著有《文学与文化研究中的生态批判探索》（*Ecocritical Exploration in Literary and Cultural Studies*）（2010）、《生态批评的横向实践》（*Transversal Ecocritical Praxis*）（2013）和《劝导美学的生态批评实践》（*Persuasive Aesthetic Ecocritical Praxis*）（2015）。

墨菲预见到生态批评的跨文化、跨文明特征，认为生态批评必定会走国际化路线。1998 年，他组织专家学者编辑出版了《自然文学：一部国际性的资料汇编》一书，该书成为生态批评跨文化研究的“开山之作”。墨菲指出了生态批评以英美自然书写作品为重心的局限性，自然书写不能界定日益拓展的生态批评研究领域，不能涵盖自然文学文类以再现自然的多样性和丰富性。他希望该文集能激发一个国际性的、跨文化的、多基础的生态批评的产生。该文集汇集了数十个国家和地区的生态批评论文，既有来自欧美等西方国家，也有来自亚洲、非洲和阿拉伯世界以及拉丁美洲等地；处于萌芽状态的中国生态批评、非洲生态批评等也包括在内，这使其成为第一部跨文明生态批评文集。该文集“在研究文类、研究主题、理论视角、学术路径和思想基础等方面都得到了极大拓展，是西方生态批评向国际化趋势发展迈出的重要一步”[28]。生态女性主义文学批评研究也是墨菲生态批评研究的重点，在其专著《自然取向的文学研究之广阔天地》中，墨菲论及自然取向的文学研究的女性维度，致力于生态女性主义理论的建构，将巴赫金的对话理论应用于生态女性主义批评，推动了女性主义的发展。在其最新的两本著作《文学与文化研究中的生态批评探索》和《生态批评的横向实践》中，墨菲再次运用巴赫金对话理论，从生态女性主义视角对身份等现实问题进行探讨。除了在生态批评理论方面的研究，墨菲还致力于生态批评教育议题的研究和实践。他呼吁为了满足本科生和研究生对自然文学与生态批评知识的兴趣与渴求，“在现代语言学会（MLA）会员占有职位的每个院系都应该有一位生态批评学者”。总之，凭借深厚的理论功底和学术热情，墨

[28] 胡志红，《西方生态批评史》，北京：人民出版社，2015 年，第 280-282 页。

菲在生态批评理论建构和学术实践上都颇有建树，为生态批评的多元化和国际化发展做出了贡献。

二、生态批评的发展历程与主要思想来源

劳伦斯·布伊尔在《生态批评的未来》中将生态批评的发展分为两个阶段，即第一波生态中心主义型生态批评和以环境公正为重心的第二波生态批评。从时间上划分，大致上从 1972 年约瑟夫·米克的《生存的喜剧：文学生态学研究》问世到 2000 年止，是生态批评的第一阶段；之后进入第二阶段。但是，第一波与第二波生态批评之间的区分没有一种“有序而清晰的进化”。早期生态批评采用的研究方式多数还在盛行，而第二波中的修正性研究的形式大多是在第一波生态批评基础上有所发展。第一波生态批评主张“更多地掌握科学知识”，“要肯定科学方法描述自然规律的能力，并把科学看作对批评主观主义和文化相对主义的一种矫正”。[29] 第一波生态批评家提及的“环境”通常指的是“自然环境”，他们评判文化对自然的影响多是为了赞美自然，批判自然破坏者以及试图改变他们行动的危害；第二波生态批评家更关注构建环境与环境主义的有机论模式，发展一种文学与环境研究的“社会性生态批评”，主张对待城市的和退化的景观要像对待自然的景观一样。第一波和第二波生态批评的突破在于“突出自然写作或毒物污染叙事等曾被忽视的（次级）体裁；通过历史和批评层面的分析来诠释次级环境文本，其中既运用现成的分析工具，也对其他学科领域那些尚显陌生的成果兼容并包；认同或重新阐释诸如田园、生态启示录、环境种族主义之类的主题构成等”[30]。布伊尔强调，和女性主义、黑人文学研究所做的贡献一样，生态批评的贡献不是批评方法的彻底转变，而是在批评领域引发了人们对一些社会问题的思考。

早期生态批评试图探索文学与生态科学，尤其是生命科学的关系。生态批评这一术语的提出者鲁卡特主张文学应当具有生态学的思维和生态学的视野，应当“建构一个生态诗学体系”。米克则提出了“文学生态学”的概念，他主张“从生态学的视角，采用跨学科的方法对出现在文学作品中的生物主题进行研究”。[31] 他以康拉德·洛伦兹（Conrad Lorenz）的动物行为学为指导研究喜剧和悲剧，认为喜剧的模式代表了人类与非人类的和谐统一，而悲剧的模式则是人类中心主义“对自然秩序的傲慢无礼”。之后的一些学者也认为生态批评的进步“很大程度上取决于批评家对科学知识的掌握”。著

[29] 劳伦斯·布伊尔，《环境批评的未来》，刘蓓译，北京：北京大学出版社，2010 年，第 21 页。
[30] 同上，第 143 页。
[31] 赵光旭，《生态批评的三次“浪潮”及“生态诗学”的现象学建构问题》，《外国文学》，2012 年第 3 期，第 142 页。

有《文学达尔文主义》(*Literary Darwinism*：*Evolution, Human Nature*)一书的约瑟夫·卡罗尔(Joseph Carroll)将进化生物学看作批评模式；威廉·霍华斯(William Howarth)把人性和科学放在具体景观和地域环境中进行研究，把地质学和生命科学置于同样重要的地位；厄休拉·海斯(Ursula Heise)把研究的范围扩展到应用数学的一个分支——风险理论，试图探索文学创作对当代人的焦虑的影响；卡瑟琳·黑尔斯(Katherine Hayles)的研究领域则涉足用于人体修复的环境信息技术、人工智能和虚拟现实等，她认为这些技术对于衡量从人类到"后人类"生存模式的转变至关重要。虽然生态批评家们主张"利用科学信息凸显文学中的绿色问题"，也承认科学话语的使用对于文学领域的生态批评具有的重要意义，但却不认为这是一种权威性的模式。文化理论将科学还原为文化建构，但是，多数生态批评家们认为"与文化理论的漠然和文学批评的圆滑相比，科学主义的傲慢却显得更加危险"[32]。虽然第一波生态批评注重科学知识的运用值得称道，但是它试图以生态中心主义替代人类中心主义，期望用生态中心主义理念重新建构人类文化，将伦理关怀扩大到整个生物圈，文学上则用生态中心主义为导向的批评模式取代人类中心主义主导的批评模式，又使它陷入了二元对立的窠臼。总之，早期的生态批评虽然视野有待拓宽，存在不足，但也为这一批评话语的进一步实践奠定了基础。《生态批评读本》勾勒了这一时期生态批评发展的大致轮廓。

生态批评第一阶段最具代表性的学术著作除了前文提到的约瑟夫·米克《生存的喜剧：文学生态学研究》，当属1996年彻丽尔·格罗特费尔蒂和哈罗德·弗洛姆共同主编的第一本生态批评论文集《生态批评读本》。这一著作通常被看作生态批评入门的首选教科书。该书精选了生态批评早期最重要的论文，几乎包括了当时所有著名的生态批评观点，对生态批评的主要思想、术语和批评规范进行了系统探讨。《生态批评读本》的第一部分共有10篇文章，主要探讨生态思想理论及生态文学理论；第二部分的6篇文章从戏剧和小说入手对文学进行生态视角的阐释；第三部分的9篇文章是对生态文学的批评研究。书末简单介绍了到1995年年底最重要的生态批评著作和论文。格罗特费尔蒂为此书写的《导言》中介绍了生态批评的定义、生态批评产生的背景、生态批评的发展历程、生态批评的对象和研究范围、生态批评的理论依据、生态批评的角度和方法等。

第一波生态批评主要具有以下几点特征：(1)文类上以非虚构性自然书写为主要研究对象，包括自然史、游记、自传体自然书写、自然诗歌，特别是英美浪漫主义诗歌，此外，荒野小说也是这一时期研究的主要内容；(2)忽视性别与环境之间的关系，批评家以白人男性为主，研究的作家也以白人男性为主，淡化女性作家、作品中的性别问题；(3)忽略了种族和环境之间的关系，跨文化以及跨文明的研究没有包括在生态批评的研

[32] 劳伦斯·布伊尔，《环境批评的未来》，刘蓓译，北京：北京大学出版社，2010年，第22页。

究范围之内，很少有少数族裔的作家、作品进入主流生态批评家的批评视野；（4）忽视环境问题的历史性和政治性，通常只是探讨环境危机的文化根源。（5）跨学科性是生态批评的主要特征，但在第一波时期，生态批评所跨学科并不多，其的跨学科性并不突出；（6）经典的重审也是生态批评的主要特征之一，但第一波生态批评主要从生态学和深层生态学的视角对经典进行解读，这就难免有偏颇和局限。这以上种种都为第二波生态批评修正第一波生态批评的不足埋下了伏笔。

第一波生态批评的学者们认为人类中心主义是导致生态危机的历史文化根源，“希望以生态中心主义取而代之，偏爱自然书写文学传统，并以此建构自己的批评范式”[33]。但是这种以生态中心主义为思想基础的第一波生态批评存在许多局限性，这引起许多生态批评学者的警觉。20 世纪 90 年代中后期，一些生态批评学者开始对其进行修正，希望保持生态批评学术话语的力量：首先，西方生态批评学者拓展了生态批评的理论范畴，将生态中心主义视野拓展到融合了种族、性别和阶级视野于一身的环境正义视野；其次，拓宽了文本研究范围，将与环境议题有关的文本都纳入了生态批评研讨和阐释的范围；最后，扩大了“环境”的内涵，将有形的物理环境和无形的想象空间都纳入生态批评研究范围。其中最为重要的修正是第二波生态批评增加了生态女性主义视野和种族视野，“既要站在生态女性主义的立场探讨文学、文化中所反映出的女性压迫、性别压迫与环境之间的关系，还要站在种族的立场探讨文学、文化中种族压迫与环境之间的关系，揭示不同种族、不同文化与环境经验多样性之间的联系。”[34] 具有多元化特征的生态女性主义是在几种“绝非泾渭分明的研究中发展起来的”，这些研究包括：以卡罗琳·麦西特（Carolyn Merchant）和多纳·哈拉维（Donna Haraway）为代表的修正性科学史研究；以安内特·考勒德尼和路易斯·威斯特灵（Louise Westling）为代表的抵制男性中心主义传统的文学解读；玛丽·戴利（Mary Daly）和罗斯玛丽·拉德福德·鲁伊瑟（Rosemary Radford Ruether）开创的女性主义生态神学研究；瓦尔·普拉姆伍德（Val Plumwood）和凯伦·沃伦（Karen Warren）从事的环境哲学研究。布伊尔指出，生态女性主义涵盖了一系列理论和实践的共同立场：“对女性与自然的双重主宰是父权制文化的产品”[35]，这一文化形成于古代，二元论认识论和科技革命中的工具理性主义使其得到强化。生态女性主义有着宗教的、伦理的和文化生态女性主义等多种分支，关于环境问题的主张也有着多种立场。文化生态女性主义强调转变价值与自觉意识，把“女性”和“母性”看作固定范畴；而社会生态女性主义则强调“一种社会经济分析，它把自然和人类自然看作社会性建构，它植根于对种族、阶级和性别分析”。一些生态女性主义者的实践活动使生

[33] 胡志红，《西方生态批评史》，北京：人民出版社，2015 年，第 146 页。
[34] 同上，第 35 页。
[35] 劳伦斯·布伊尔，《环境批评的未来》，刘蓓译，北京：北京大学出版社，2010 年，第 152 页。

态批评更加关注环境福利与公正等问题，更关注穷人和社会边缘人群。关注的对象涉及城市化景观、种族主义、贫困问题和中毒问题等，这将生态批评的伦理和政治引向了一个“更加社会中心化的方向”。

布伊尔称《环境的想象》是第一波生态批评的代表作，但他也承认，“把注意力集中在等同于‘自然’的‘环境’、把自然写作看作最具代表性的环境文类，都是过于局限的。”[36] 他认为一种成熟的“环境美学”（环境伦理学或环境政治）应该考虑到，繁华都市和偏远内陆之间、人类中心和生态中心之间，都是相互渗透的。第二波生态批评时期修正性的观点在 2002 年由琼妮·亚当森（Joni Adamson）等人合作出版的《环境正义读本》（*The Environmental Justice Reader: Politics, Poetics, and Pedagogy*）中得以体现。如果说主要收集第一波生态批评论文的《生态批评读本》是一本为要了解生态批评全貌的外来者提供指导的入门书，那么集中了批判性和社会性分析、代表性运动概述、行动主义宣言、访谈和教育学论文的《环境正义读本》则是一个“修正性的升级本了”。该书“确立了环境公正批评的基本理论框架和基本批评范式，倡导环境诗学与环境政治及环境教育的结合”[37]。该书分为三部分：第一部分“政治学”（Politics）中的论文主要探讨如何扩大主流环境运动关注范围，阐明环境问题和社会问题之间的关系；第二部分“诗学”（Poetics）中的论文主张站在环境公正立场，研究文学、文化等多元文化产品，并发掘其中的生态内涵，揭露环境种族主义、环境殖民主义等不良行径；第三部分“教育学”（Pedagogy）中的论文则探讨了在不同学科和机构中为大学生开设环境正义课程的策略。布伊尔称《环境正义读本》是“这些时代（第二波生态批评时期）的一个标志”，从中可见第二波生态批评的一些特征：（1）扩大了“环境”的内涵和范围。第一波生态批评中的环境等同于自然或荒野，第二波生态批评则将人工环境也纳入考察范围，这就极大地扩展了研究范围；（2）增加了研究文类。第一波生态批评考察的文本主要是自然文学、自然诗歌以及荒野小说，第二波生态批评对第一波生态批评推崇的经典框架重新建构，扩大了研究的文类范围；（3）扩大了研究的议题范围。第一波生态批评试图将人类和自然世界重新结合起来，第二波生态批评则增加了社会维度，不仅关注“自然的”空间，也关注“建构性的”空间，关注“在城市里寻找自然的残留痕迹和 / 或揭露对社会边缘群体所犯的生态非正义罪行等”；（4）增加了生态女性主义视野和种族主义视野；（5）加强了生态批评学术性与环境政治和环境教育之间的联系，注重学术团体和社会团体、平民环境运动之间的结合。

除了布伊尔的“两段论”，还有学者提出了生态批评“三阶段”理论。参照肖瓦尔

[36] 同上，第 25 页。

[37] 胡志红，《西方生态批评史》，北京：人民出版社，2015 年，第 124 页。

特（Showalter）女性主义研究的三阶段，格罗特费尔蒂将生态批评也分为三个阶段，在不同的发展阶段，生态批评的侧重点也有所不同。在第一阶段，生态批评聚焦于自然是如何在文学中显现的。当伊甸园、阿卡迪亚、处女地、浓雾弥漫的湿地、蛮荒野地等原型被识别时，意识如何产生结果以及文本中自然的缺席何时被注意到。第二阶段，生态批评则努力恢复至今仍被忽视的自然写作的文体，这种以自然为中心的非虚构的传统始于英国吉尔伯特·怀特（Gilbert White）于 1789 年出版的《塞尔波恩自然史》（*The Natural History and Antiquities of Selborne*），并通过梭罗、约翰·巴勒斯、约翰·缪尔、玛丽·奥斯丁、奥尔多·利奥波德、蕾切尔·卡森、爱德华·艾比、安妮·迪拉德、贝里·洛佩兹以及特里·坦皮斯特·威廉姆斯等作家延伸到美国。在这一阶段，生态批评还致力于传播考察小说、诗歌等主流文体作家作品中表现生态意识的环境启蒙作品。第三阶段，生态批评致力于考察物种的象征性建构，研究文学语境中如何定义人类。同时，生态批评致力于在理论上发展生态诗学，试图以生态学中生态系统的概念、它对相互联系的强调以及能量流作为诗学在社会中实现其功能的隐喻。生态批评家还关注哲学领域的深层生态学，探索文学研究中可能存在的对人类中心主义的激进批判内涵。[38]

斯洛维克在布伊尔两阶段理论基础上提出了生态批评第三阶段理论。2010 年，斯洛维克在《生态批评第三波：北美对该学科现阶段的思考》（*The Third Wave of Ecocriticism: North American Reflections on the Current Phase of the Discipline*）一文中提出了生态批评第三波理论，认为 2000 年之初西方生态批评就已经进入第三波。第三波生态批评强调跨文化、跨文明视野与生态女性主义批评和环境正义生态批评的结合，其研究视野更宽阔。斯洛维克总结了生态批评第三波的特点：（1）探索地方的全球性观念与区域主义之间的关系，产生出如“生态世界主义”“根深蒂固的世界性”“全球灵魂”和“超越地方性”等词汇；（2）在比较语境中探索建构人类环境经验的后民族想象和后种族想象的可能性，同时，一些学者考虑将种族变化的经验放到更加宽广的比较语境中研究，考察保持种族特性的重要性；（3）早期生态女性主义研究已经演变成为“物质主义”的生态女性主义新浪潮，生态批评中的性别研究也得到发展，从生态男权主义（eco-masculinism）发展到绿色怪异理论（green queer theory）；（4）对“动物性”概念的高度关注，将环境正义范围扩展至非人类物种及其权利；（5）出现了将学术、教学和社会相联合的“多元行动主义”倾向，试图建构一体化的学术、生活和社会变革统一体。

纵观生态批评的发展历程，不难发现它的强劲势头，对于它的未来，格罗特费尔蒂等学者也提出了各自看法。在《生态批评读本》导言中，格罗特费尔蒂指出生态批评最

[38] Cheryll Glotfelty and Harold Fromm eds., *The Ecocriticism Reader*, Athens: University of Georgia Press, 1996, pp. xxiii-xxiv.

重要的任务是唤醒意识。对于生态批评的未来，她期望看到学者们能够更加具有跨学科意识、多元文化特点和国际性的视野；可以邀请不同学科领域里的专家参加文学会议或者举行生态主题的跨学科学术研讨会；当环境和社会正义问题联系加强，应该鼓励不同的声音加入到讨论中时，生态批评会成为一种民族运动；在规模上，环境问题已呈现出全球性特点，其解决方法也需要世界范围的合作，因此生态批评也将是国际性的。[39] 格雷格·加拉德认为生态批评未来面临两个挑战：一是怎样处理经济全球化与生态批评之间的关系；二是怎样在绿色人文科学与环境科学之间建立一种建设性的关系。[40] 布伊尔强调，当今生态批评更关注环境正义，关注全球化与生态保护地域之间的关系。另外，布伊尔认为，生态批评未来面临的挑战主要有以下几个方面：一是学科组织的挑战；二是专业合法性的挑战；三是界定批评研究的特有模式的挑战；四是在学院以外确立其重要地位的挑战。[41] 尽管面临各种挑战，生态批评的影响正在不断增强，联合的范围不断扩大，包括了环境作家、环境行动主义者以及非学术圈的环境教育者。生态批评不断增强的批评意义上的复杂性使它更具“专业性的谨慎”、更加丰富的“内部层次”，因此，生态批评的未来是充满活力和希望的。

虽然生态批评面临各种挑战，理论还有待完善，但生态批评肇始以来的特征预示了它的发展趋势。生态批评的研究者们将文学与生命科学联系在一起，使其具有了跨学科特征；吸收接纳其他文化成果，又使其具有了跨文化、跨文明特征；借鉴融合各种理论，又使其具有了多元视角的特征。生态多元性和文化多元性密不可分，可以说保护文化多元性就是保护生态多元性，因为“文化的多元性是生态多样性的物理表现”[42]。生态文化的多元性势必要求生态批评从跨文化甚至是跨文明的角度出发，在不同的文化、文明中寻求生态智慧，完善生态批评的研究范式和理论建构，探寻解决生态危机的有效策略。此外，生态危机的全球性蔓延也要求各种文化的共同努力。这些都为生态批评的国际化发展提供了条件。

现实的生态危机有其深刻的思想文化根源，是人类文化的危机。加里·斯奈德（Gary Snyder）在题为《荒野》的演讲中指出，“西方文化的弊端在于它继承了太多错误的东西，它是一种与外界和内在的荒野隔离的文化；而这种文化是引起环境危机的根源，是一种自我毁灭的文化。”[43] 要从根源上消除生态危机，需要重新反思我们的文化，这包括人们的生活方式、思想观念和伦理道德等问题。生态批评最基本的理念就是“人类文化与自

[39] Ibid., pp. xxiv-xxv.

[40] Greg Garrard, *Ecocriticism*, London and New York: Routledge, 2004, p. 178.

[41] Lawrence Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination,* Malden: Blackwell Publishing, 2005, p. 128.

[42] 胡志红，《西方生态批评史》，北京：人民出版社，2015 年，第 285 页。

[43] 赵一凡等，《西方文论关键词》，北京：外语教学与研究出版社，2006 年，第 490 页。

然世界密切相连，它既影响自然，又受自然影响”，它是“对人与自然、文化与自然关系的一种反思”，[44] 生态批评主张人类由“自我意识”（ego-consciousness）向“生态意识”（eco-consciousness）的转变。生态批评试图从西方思想中寻找理论支持，主要思想理论包括卢梭、达尔文、恩格斯的生态思想，以奥尔多·利奥波德为代表的整体论环境伦理学以及欧洲的深层生态学，海德格尔晚期思想、梅洛－庞蒂现象学和东方佛教等思想。

卢梭的生态思想是系统而全面的，当代西方的许多生态哲学观念都可以上溯到卢梭。卢梭告诫人们要遵守自然规律，不能背离自然规律，人类不要妄想彻底征服自然，人类要在自然能够承载的范围内进行发展。卢梭承认欲望是人与生俱来的自然倾向，但也指出了有限的自然欲望存在的合理性，而无限的奢侈享受的欲望可能带来恶果。他清楚地看到，如果欲望无限膨胀，它终将会“并吞整个自然界”，并且“通过腐蚀我们而奴役着我们。”因此，他主张限制人们对物质的欲望，“至少把欲望限制在自然界能承载的限度内”。同时，他提倡“物质生活简单化、物质需求有限化和精神生活丰富化”。卢梭号召人们回归大自然，他认为回归人的自然天性，是人类健康生存的必需。[45] 卢梭的这些具有前瞻性的思想，激发了人们对自然以及人与自然关系的深入思考；他的思想也为生态批评提供了大量的理论依据。

达尔文的进化论对生态批评理论的发展也起到了不可忽视的推动作用。他使人们认识到人类与其他生物关系紧密，在生物学意义上有共同的根。人们将伦理范围扩大到所有生物，把对人的关怀扩大到所有生命。根据达尔文的进化论和生态学理论，生态批评学者认为万物之间都有密切的联系，主张“生态批评的参与者和研究者从人类的进化与自然环境、人类的发展与其所处的生态环境的变化来考虑文学问题”[46]。“具有突破性的文学理论学者”约瑟夫·卡罗尔（Joseph Carroll）出版了《进化论与文学理论》（*Evolution and Literary Theory*）（1995）和《文学达尔文主义》（*Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*）（2004）两部著作，他被认为是将达尔文的进化论与文学理论相结合进行综合研究的代表人物。

生态批评的另一个重要思想来源是整体论的伦理学。生态批评主张建立一种生态整体观，强调整体及其内部各部分之间的联系。生态批评家在生态整体主义思想的指导下，从对自然的情感以及对当前生态危机的担忧出发，重新反思造成生态危机的现代文化与文明，重新构建人类与自然和谐共存的伦理道德和文化模式。

马内斯指出，在所有的人类社会中，道德关怀范围似乎仅限于由相互交流的言说者

[44] 同上。
[45] 王诺，《欧美生态批评》，上海：学林出版社，2008 年，第 75-80 页。
[46] 程虹，《美国自然文学三十讲》，北京：外语教学与研究出版社，2013 年，第 362 页。

所组成的圈子，[47] 自然因为沉默而被排除在道德关怀之外。同样，西方传统中的道德身份也没有赋予自然。戴斯·贾斯丁阐述了西方文化传统中剥夺自然道德身份的几种观点：亚里士多德和阿奎那认为人类因为有知识、可以思考和选择而具有道德身份；康德的伦理学虽然不那么苛刻，但是他将权利和道德身份限制于“主体”（subjects）和“目的”（ends），有别于“客体”（objects）和“方法”（means），强调只有人类才有道德身份，只有能自主的生物、有自由和理性行为的生物才有道德身份；另一个很有影响的观点来自 17 世纪的笛卡儿，他认为所有现实的东西可简化为两种基本类型：意识（minds）和物质（bodies）。意识是道德身份的判据，任何没有意识的事物只能是物理上的东西，不应考虑其好坏。贾斯丁总结说，大多持西方传统观念的哲学家认为，只有人类才有道德身份。[48]

生态批评所持的是将道德身份归还给自然界中各个成员的生态整体主义的大地伦理，“生态文学作家是行走在大地上的诗人……在大地上写作，为自然而写作，最终为所有生命的存在而写作，为人与自然的共在而写作……”[49] 生态文学文本中，自然进入人类道德关怀的视野，成为言说的主体，成为大地伦理关照的对象。“大地伦理”是被誉为当代环境运动伦理之父的奥尔多·利奥波德（Aldo Leopard）在其专著《沙乡年鉴》（*A Sand County Almanac*）一书中提出的。在《大地伦理》中，利奥波德提出了“大地共同体”的概念，他认为，土地不仅包括土壤，还包括气候、水、动物和植物，人“是这个共同体的平等一员和公民”，在这个共同体内，每个成员都有它存在的权利。大地伦理包括了自然界中所有动植物，这样就把道德权利的范围扩展到动物、植物、土地和其他自然界的实体。大地伦理认为共同体中的每个成员都有独特的魅力和内在价值，因此，这一整体观将自然万物都纳入了道德关怀的范围。

面对严重的生态危机和文化危机，海德格尔认为人类的拯救离不开他所谓的整体性的“四重存在”：“拯救地球靠的不是统治和征服它，只需从无度的掠夺破坏向后退一步，迈向最根本的四位一体——大地与天空、神性与道德——结合成一体。”[50] 同时，他还主张诗意的拯救策略。他认为“重拯破碎的自然与重建衰败的人文是一致的，他把拯救地球和拯救人类的最后一线希望寄托在‘诗’（文学艺术）上，他甚至宣称，只有一个上帝可以救度我们，那就是诗。‘诗’让‘天、地、神、人’融为纯净的一体，‘一切艺术在本质上都是诗’，……诗意的救度意味着，参与自然、顺应自然、守护自然，让自然

[47] Cheryll Glotfelty and Harold Fromm eds., *The Ecocriticism Reader,* Athens: University of Georgia Press, 1996, p.16.

[48] 戴斯·贾丁斯，《环境伦理学》，北京：北京大学出版社，2002 年，第 106–108 页。

[49] 薛敬梅，《生态文学与文化》，昆明：云南大学出版社，2008 年，第 68 页。

[50] 王诺，《欧美生态文学》，北京：北京大学出版社，2003 年，第 44 页。

万物如其所是地存在；还意味着，灵魂与自然之间、自我与环境之间没有任何隔膜、障碍。”[51]

消解了人与自然关系的二元论之后，主体间性或交互主体性理论为生态批评提供了理解和叙述人与自然关系的依据。主体间性（intersubjectivity）是 20 世纪西方哲学中凸现的一个范畴，可译为或理解为“主体之间性”“主观际性”“主体（观）通性”“共（多）主体性”“主体间本位”等。它的主要内容是研究或规范“一个主体怎样与完整的、作为主体运作的另一个主体互相作用的”[52]。王诺在其专著《欧美生态批评》中指出，“生态的主体间性思想就是生态的联系的集中体现。”[53] 王诺认为主体间性或交互主体性思想至少应当追溯到胡塞尔的现象学。胡塞尔认为，个人所经验道德的世界连同他人在内，按照经验的意义，可以说，并不是个人综合的产物，而是一个外在于“我”的世界，一个交互主体性的世界，是为每个人在此存在着的世界，是每个人都能理解其客观对象的世界。此后，王诺又引用戴维·艾布拉姆的观点，将主体间性思想的又一位重要代表梅洛－庞蒂的感知哲学看作“走向生态”的哲学。“梅洛－庞蒂将感受到的事物写成实体，将感觉能力写成力量，而将感觉本身写成一个万物有灵的领域，为的是强调它们对感知经验积极有力的贡献。……先于我们所有的语言反应，在我们本能的层面上，感官地参与我们周围的世界，我们都是万物有灵论者。”[54] 生态批评家发现“人主体与自然主体之间的关系就是交互主体性关系”[55]。人主体和自然主体都是生态整体中的一部分，每一个主体都有其独立于他物的价值和利益，有其不依赖于他物的显现。

深层生态学 / 思想（Deep Ecology）于 20 世纪 70 年代伴随环境运动和对生态危机反思在西方兴起，现在已成为西方环境哲学的一个重要流派和生态运动中激进环境主义思想的主导力量。1973 年，挪威哲学家阿伦·奈斯（Arne Næss）发表《浅层生态运动和深层、长远的生态运动：一个概要》一文，提出“浅层生态运动”和“深层生态运动”概念，这是最早的深层生态学观念。就自然观而言，深层生态学主张一种整体论的观点，它把当前的生态危机归咎于西方文化传统中对待自然的二元论和功利主义态度，不认可近代主流哲学中的机械唯物论和人类中心主义世界观。深层生态学“把整个宇宙看成是由一个基本的精神或物质实体组成，是由实在构成的‘无缝之网’。人和其他生物或自然都是‘生物圈网上或内在关系场中的结’，是它的不同表现形式。”[56]

---

[51] 胡志红，《西方生态批评研究》，北京：中国社会科学出版社，2006 年，第 88-90 页。
[52] 薛敬梅，《生态文学与文化》，昆明：云南大学出版社，2008 年，第 59 页。
[53] 王诺，《欧美生态批评》，上海：学林出版社，2008 年，第 127 页。
[54] 同上，第 127-128 页。
[55] 同上，第 127 页。
[56] 雷毅，《深层生态学思想研究》，北京：清华大学出版社，2001 年，第 26-27 页。

西方思想体系内的其他理论也对生态中心主义有所影响，如斯宾诺莎的伦理一元论；南亚和东亚的各种哲学思潮的广泛传播，特别是佛教和道教也有相当力度的影响，早期生态作家加里·斯奈德和其他许多美国环境作家就深受其影响。生态批评这种兼收并蓄的开放性和包容性使它具有了跨越性——跨学科性、跨文化性甚至是跨文明性，以及理论的融合性，这就保证了生态批评能够在不断地完善中充满活力。

三、生态批评与中国的生态文明建设

随着生态危机的全球性恶化，文学领域的生态批评也呈现全球化的发展态势。生态批评在中国的大地上应运而生，并得到了长足的发展。在现实环境危机的催逼之下，人们越来越深刻地认识到，在发展经济、创造物质文明和精神文明的同时，不能忽视生态文明建设，这是可持续发展的必要环节。2007 年党的十七大明确提出了“建设生态文明”的重要论断，对“生态文明”的内涵进行了深入的阐释，并将其作为建设社会主义和谐社会的重要目标。这一论断对于我国生态批评、生态美学以及生态文艺学等文学艺术的理论建设具有极为重要的意义，使之由边缘进入主流成为可能。2012 年党的十八大正式提出在“经济建设、政治建设、文化建设、社会建设”的基础上增加“生态文明建设”；与之相应，“多年以来一直处于边缘的绿色文化研究也进入主流文化的视域。”[57] 由于环境危机的产生不仅有其人类发展经济的现实根源，也有更深层的文化根源，因此，“解决环境问题的对策理应包括技术策略和文化策略”[58]。生态文明的提出为生态批评的深入发展带来了契机，同时，文学艺术研究领域的生态批评的发展也必将丰富生态文明建设的理论建构和实践。

对西方生态文学、生态批评的研究构成了中国生态批评的重要内容。王诺指出，中国的生态批评以引进欧美的“生态批评”术语为开端。1999 年署名“司空草”的作者在《外国文学评论》动态栏里发表了介绍性短文《文学的生态学批评》，拉开了中国生态批评的序幕。2001 年，中国学界首次使用“生态批评”这一术语，这一术语出现在清华大学教授王宁选编并主持翻译的《新文学史Ⅰ》文集中，该文选包括乔纳森·贝特的《生态批评》等发表于《新文学史》1999 年生态批评专辑的文章，这是我国学界第一次翻译国外生态批评文献。[59] 西方生态批评早期以研究自然文学为重点，我国在生态批评引介初期也有学者对美国自然文学加以研究，主要成果包括 2001 年三联书店出版的程虹的专著《寻归荒野》，该书详细地介绍了美国自然文学的缘起、发展和现状，是我国第一

[57] 胡志红，《西方生态批评史》，北京：人民出版社，2015 年，第 378 页。
[58] 同上。
[59] 王诺，《欧美生态批评》，上海：学林出版社，2008 年，第 224，226 页。

部研究美国自然文学的专著；2003 年北京大学出版社出版的王诺专著《欧美生态文学》，该书对生态文学的思想资源、发展进程以及思想内涵都做了翔实的论述。此后，与生态批评相关的学术论文、专著、硕士和博士论文以及各种学术会议等成果和活动如雨后春笋般发展起来。生态批评发展初期的代表性论文如 2002 年王诺在《文艺研究》第 3 期发表的论文《生态批评：发展与渊源》，首次系统介绍了西方生态批评的发展与主要成就，韦清琦在《外国文学》2002 年第 3 期发表的论文《方兴未艾的绿色文学研究——生态批评》、2003 年在《外国文学研究》第 3 期发表的《生态批评完成对罗格斯主义的最后合围》，王宁在《外国文学研究》2005 年第 1 期上发表的《文学的环境伦理学：生态批评的意义》等。博士论文如程虹的《自然与心灵的交融——美国自然文学的缘起、发展与现状》（2000），韦清琦的《走向一种绿色经典：新时期文学的生态学研究》（2004），宋丽丽的《文学生态学的建构——生态批评的思考》（2005），刘蓓的《生态批评的话语建构》（2005）等。专著如王诺的《生态与心态》（2007）、《欧美生态批评》（2008）和《生态批评与生态思想》（2013），韦清琦的《绿袖子舞起来：对生态批评的阐发研究》（2010），胡志红的《西方生态批评研究》（2006）和《西方生态批评史》（2015）等。这一时期对西方生态批评理论著作的译介作品也相继问世，如韦清琦博士翻译的《走出去思考：入世、出世及生态批评的职责》、刘蓓翻译的《环境批评的未来：环境危机与文学想象》以及胡志红翻译的《实用生态批评：文学、生物学及环境》。这些生态批评的论文、著作及译著深入地探讨了生态危机的文化根源、文学艺术与环境的关系以及生态批评的理论建构等议题，扩大了生态批评的影响。

生态批评在中国得以传播发展，并逐步形成自己的特色，离不开诸多学者的研究与译介工作，尤其是一批中青年学者，他们几乎都曾有过在西方国家求学的经历，这为他们了解生态批评的前沿理论和最新成果、掌握第一手研究资料、同国外同行交流提供了可能，同时也丰富了国内的生态批评研究。生态批评最初聚焦于自然文学研究，如上文所说，曾在美国布朗大学访学的程虹博士于 2001 年出版了国内第一部系统介绍评述美国自然文学的著作《寻归荒野》，并于 2011 年出版了增订版。《寻归荒野》以时间为经线，以主题为纬线，经纬交织，勾勒出从新大陆时期一直到 20 世纪美国自然文学的发展脉络。书中不仅有各个时期主要自然文学作家和作品的解读，还有对同一时期作家共性的阐述。此书可视作了解美国自然文学的导读作品，同时，也为对西方生态批评的作家作品研究提供了索引。2013 年，程虹又在《寻归荒野》一书的基础上进一步增改，出版了国内首部系统化的美国自然文学教材《美国自然文学三十讲》。2004 年她开始翻译出版了美国自然文学经典《醒来的森林》（*Wake-Robin*）《遥远的房屋》（*The Outmost House*）《心灵的慰藉》（*Refuge*）和《低吟的荒野》（*The Sining Wilderness*），这四本译作由三联书店分别于 2004 年、2007 年、2010 年和 2012 年出版，构成了“美国自然文学经典译丛”。

这套自然文学译作为我国生态批评的个案研究提供了中文文本借鉴。2006 年她为国内大型工具性理论辞书《西方文论关键词》撰写“自然文学”及“生态批评”两个词条，这是“自然文学”及“生态批评”首次出现在国内大型工具性理论辞书之中。此外，程虹还应邀在文化评论月刊《文景》上主持《重读自然》专栏，定期发表文章，向中国读者系统介绍西方“自然文学”的名家名作，并在此基础之上出版了《宁静无价：英美自然文学散论》一书。

曾在哈佛大学访学的王诺是国内另一位较早研究欧美生态文学和生态批评的学者。他的专著《欧美生态文学》（2003）、《生态与心态》（2007）、《欧美生态批评》（2008）和《生态批评与生态思想》（2013）集中探讨了生态批评研究的思想内涵、研究的切入点以及生态文学与生态审美的关系等问题。这几部著作的研究内容随着出版年代的更迭而不断深入翔实，其中，《欧美生态文学》被认为是国内学界的第一部生态文学研究专著。该书考察和评价了欧美生态文学和西方生态思想的发展及主要成就，并对生态文学的定义和特征进行了论述，对生态文学的思想内涵进行了系统研究。该书突破了早期生态批评的研究只关注自然文学的局限，拓宽了研究文类，将生态批评的研究文类扩展到小说，丰富了国内生态批评进行文本和作家研究的种类和数量。王诺的另外几本著作则更多地探讨了生态批评的思想内涵等问题。《欧美生态批评》一书重点研究生态批评的哲学思想基础、研究的切入点，指出卢梭、达尔文、恩格斯、海德格尔等人的生态思想以及生态整体主义等成为生态文学研究的哲学基础，而对人类中心主义批判、征服与控制自然观批判以及简单生活观的倡导则成为生态文学研究的切入点，部分内容在《生态批评与生态思想》（2013）一书中得到进一步阐述，这些都为国内的生态批评研究与教学提供了理论借鉴。

青年学者们大都有机会到欧美等生态批评研究蓬勃发展的西方国家做访问学者，近距离地学习西方生态批评的理论，了解其研究和发展动向。青年学者们学术嗅觉敏锐且具有比较意识，不仅把握到西方生态批评发展的最新动向，而且能够反观国内生态批评的发展，将二者进行比较，寻找差异，取长补短，发挥已有优势，同时又弥补自身不足，胡志红和韦清琦等青年学者的生态批评专著就是这种研究成果的代表。胡志红的《西方生态批评研究》和《西方生态批评史》两本专著系统地梳理了西方生态批评发展历史，其中既有对生态批评兴起的背景、兴起和发展历程以及主要特征等问题的宏观概览，也有对具体发展阶段和生态批评学者个体成就的微观研究，同时以西方生态批评为参照，从比较的视野审视中国的生态批评发展，论述中国生态批评发展的意义和理论建构成果，并指出中国生态批评的困境及其解决对策。韦清琦的《绿袖子舞起来：对生态批评的阐发研究》一书则是利用生态批评作为理论工具，对我国新时期生态文学进行解读的跨学科阐发研究的典范。作者将研究范围锁定在 1976 年以来的中国文学作品，理由是这段

时期是“中国自然生态和精神生态剧烈变化的阶段”，而且“有充沛的文本资料可供研究。”[60] 该书是国内首部运用西方生态批评理论对多部中国文学文本进行多角度解读的专著，同时也不忘强调中国生态文学的精神资源，尤其是中国古代的生态文化遗产，这就形成了该书中西交融的研究特色。书中对中国文学文本的解读，不是生硬地套用生态批评理论，而是找到文本与理论的契合点加以阐发，这就为我国生态批评发展与西方接轨，进行平等对话做出了贡献。

我国的生态批评在借鉴西方生态批评理论、思想的同时，也不断地发展出自己的特色。与接受西方理论熏陶的中青年学者主要关注西方生态批评理论的发展不同，我国理论界前辈更多地将目光投向国内已有的生态思想资源，尤其是我国古代丰富的生态智慧，构建独特的生态理论。我国的生态批评研究与生态美学和生态文艺学紧密结合，“特别重视生态美学和生态文学理论的建构。”[61] 学界也有观点认为生态批评是以生态美学和生态文艺学为理论形态存在：“在中国（主要指中国内地）生态批评诞生于 20 世纪 90 年代中期，主要呈现两种理论形态，即生态美学和生态文艺学，……其主要以生态中心主义为思想基础，探讨文学与环境之间的关系，属于生态中心主义型生态批评。”[62] 而张华在其专著《生态美学及其在当代中国的建构》中则认为，生态美学“是突破了主客二分二元对立的认识论思维模式的，是以人与自然整体和诸关系为原则的哲学思想和价值观念，是高于生态实践的精神理念，在哲学层面上是一种世界观和价值观，在文学艺术层面上是艺术哲学。”[63] 他进一步指出，从生态存在论美学观视角出发的生态美学是“以生态的世界观和价值观为原则，以生态的观念、思想为指导去看待和研究文学艺术，形成文艺学意义上的生态美学，或称生态文艺美学，生态文艺理论、生态文艺学等。”[64] 综合看来，生态批评、生态美学和生态文艺学相互融合又各有侧重，很难划出清晰的分界线。笔者认为，生态批评研究更侧重于文本的分析，而生态美学和生态文艺学则更侧重于理论的建构，这与一些学者所说的生态批评以生态美学和生态文艺学为理论形态也不矛盾。其实，早于生态批评的出现，我国文学艺术领域的生态意识就已初见端倪。我国文学艺术领域的生态意识大致出现于 20 世纪 70 年代，80 年代有所发展，生态批评的文学理论诞生于 20 世纪 90 年代中期。最早发表的关于生态美学问题的论文主要有 1994 年李欣复的《论生态美学》与佘正荣的《关于生态美的哲学思考》。1999 年 1 月由海南省社会科学规划办与海南大学精神生态研究所创办了生态批评刊物《精神生态通讯》，该刊由苏州大学文学院生态文艺学研究室主办，鲁枢元担任主编，发行了 66 期，在创

[60] 韦清琦，《绿袖子舞起来：对生态批评的阐发研究》，南京：南京师范大学出版社，2010 年，第 2 页。
[61] 王诺，《欧美生态批评》，上海：学林出版社，2008 年，第 231 页。
[62] 胡志红，《西方生态批评史》，北京：人民出版社，2015 年，第 373 页。
[63] 张华，《生态美学及其在当代中国的建构》，北京：中华书局，2006 年，第 4 页。
[64] 同上。

刊十周年时停刊，该刊旨在推动生态批评与生态文艺学建设。鲁枢元、曾繁仁、曾永成等中国著名的生态理论研究学者都曾在该刊发表论文，推动了中国生态批评的发展，扩大了生态批评的影响；十几年来，国内出版的代表性生态美学、生态文艺学专著有：曾永成的《文艺的绿色之思》(2000)，徐恒醇的《生态美学》(2000)，余谋昌的《生态哲学》(2000)，雷毅的《生态伦理学》(2000)，鲁枢元的《生态文艺学》(2000)、《自然与人文：生态批评学术资源库》(2006)、《生态批评的空间》(2006)、《走进大林莽：四十位人文学者的生态话语》(2008)和《陶渊明的幽灵》(2012)，曾繁仁的《生态存在论美学论稿》(2003)和《生态美学导论》(2010)，蒙培元的《人与自然——中国哲学生态观》(2004)，张华的《生态美学及其在当代中国的建构》(2006)等。

党圣元指出，“生态美学的提出是在世界范围内由工业文明到生态文明转型和各种生态理论不断发展的大背景下，为了解决当前国内美学界所遇到的诸多学术瓶颈，摆脱美学自身理论研究困境所进行的一次积极尝试”。[65] 他认为生态美学的宗旨是用“生态学的整体性思维方式对以往的审美观念进行全面审视，用生态学的角度思考美学问题，并运用美学的理论思考生态环境建设。”[66] 我国生态美学研究领域的领军人物是山东大学文艺美学研究中心的曾繁仁教授。曾繁仁提出以人与自然的生态审美关系为出发点，创建“生态美学”的想法。他认为，“应在广泛吸收东西方文艺美学理论有价值成分的前提下，将生态美学观奠定在马克思的唯物实践存在论的哲学基础之上，由美的单纯认识论考察转移到存在论考察之中。”[67] 由此，曾繁仁提出了生态存在论美学。他认为：对于生态美学的界定应该提到存在观的高度。生态美学是一种人与自然、社会达到动态平衡、和谐一致的处于生态审美状态的存在观，他从生态美学的界定、内涵、研究的意义以及生态美学与哲学、伦理学、当代科技等一系列问题的研究入手，论述了“生态存在论美学”思想，建构起一个生态美学的理论框架。它以人与自然的生态审美关系为基本出发点，包含人与自然、社会以及人自身的生态审美关系，是一种包含着生态维度的当代存在论审美观。[68] 作为一种新兴理论，需要不断地实践才能够获得发展和完善。回顾二十年来生态美学的发展，曾繁仁指出，生态美学尽管取得了很大成绩，但我国生态美学研究存在许多问题与差距。从理论水平来看，无论在广度还是在深度上，还处于初步阶段。无论对国外还是国内有关生态审美资源的掌握与研究，都还存在相当的差距。与此相应，还没有出现高水平的具有较高理论阐释力的生态美学论著。特别对中国传统文

[65] 党圣元，《新世纪中国生态批评与生态美学的发展及其问题域》，《中国社会科学院研究生院学报》，2010年第3期，第122页。

[66] 同上。

[67] 鲁枢元，《20世纪中国生态文艺学研究概况》，《文艺理论研究》，2008年第6期，第132页。

[68] 参见党圣元，《新世纪中国生态批评与生态美学的发展及其问题域》，《中国社会科学院研究生院学报》，2010年第3期，第123页。

化中的丰富的生态审美智慧的发掘、整理、研究深度不够。针对生态美学发展中存在的问题，曾繁仁提出了相应的解决对策：一是对现有的中西方研究成果进一步综合提高；二是确立最基本的生态存在论审美观；三是将中西方有关生态审美智慧交融在一起，进行生态美学范畴建设的思考。在研究方法的运用上曾繁仁则主张“三个坚持”：首先是坚持马克思主义历史唯物主义与生态观的指导；其次是坚持当代生态整体论与生态存在论的生态哲学观；三是坚持后现代的反思与超越的方法。[69]

苏州大学的鲁枢元教授则是生态文艺学研究领域的领军人物。他撰文指出，生态文艺学是选取现代生态学的视野对文学艺术现象进行观察、分析、批评、研究的一门学科，其侧重点在于探讨文学艺术与自然的关系。作为一门学科，生态文艺学开始于 20 世纪 90 年代的美国，它同时也是一种新的理论思潮与批评方法，是日益严峻的生态困境、日益高涨的生态运动在文学艺术领域的反映。同时，鲁枢元还对我国的生态文艺学建设加以评介，认为我国的生态文艺学建设在 20 世纪的最后二十年已经启动，并取得初步成效，指出生态文艺学在国内的兴起并非完全依靠西方的输入，在很大程度上是“在中国本土传统文化底蕴的基础上自发萌生的，而且与西方生态批评的兴起大抵同步。”[70] 鲁枢元对国内生态文艺学研究所呈现出的取向进行了概括总结，认为第一种取向是受生态哲学的启示，将文学艺术活动置于“自然—社会—文化”的生态大系统之中，用生态思维考察文艺的本体特性、生态本源、生态功能和生成规律，试图建构一种能够体现生态综合精神和生态价值观念的文艺观，提出了生成本体论、人本生态观的新理念。曾永成的《文艺的绿色之思——文艺生态学引论》（2000）一书是这一研究取向的代表作，该书探讨了文艺审美活动的生态功能、社会主义市场经济与文艺生态等问题。第二个取向是运用生态学的世界观对自然与人的关系进行重新审视，认为自然生态的恶化有其深刻的人文领域的根源，重整破碎的自然与重建衰败的人文精神是一致的，强调文学是人学，也是人与自然的关系学、人类的精神生态学。鲁枢元在 20 世纪 90 年代发表的一系列论文及其专著《生态文艺学》（2000）是这一研究取向的代表作。第三个取向是从中国古代文论中发掘东方生态文艺思想，追溯中国文化传统中的自然精神，试图构建中国人自己的生态诗学。其中较早发表的文章，有高翔关于魏晋南北朝、明代的文艺生态思想的研究；王启忠、江溶等人关于中国古代小说生态文化意识、山水诗审美意义的研究。20 世纪 90 年代后期，张晧对此则进行了系统研究，他的专著《中国文艺生态思想研究》（2002）一书为这一取向的代表作。[71]

[69] 参见曾繁仁，《论我国新时期生态美学的产生与发展》，《陕西师范大学学报》（哲学社会科学版），2009 年第 2 期，第 76-78 页。

[70] 参见党圣元，《新世纪中国生态批评与生态美学的发展及其问题域》，《中国社会科学院研究生院学报》，2010 年第 3 期，第 132，134 页。

[71] 参见鲁枢元，《20 世纪中国生态文艺学研究概况》，《文艺理论研究》，2008 年第 6 期，第 133 页。

可见，与研究西方生态批评学者专注于西方的生态批评理论和生态文学作品不同，生态美学和生态文艺界的学者则更多地回望中国古代哲学和思想，挖掘其中蕴含的生态智慧，这就使扎根于古代文化的中国生态批评研究具有了更加厚实有力的思想基础。国内学者在潜心研究著书立说之外，不断加强与西方学者的交流，不仅走出去学习而且也请进来探讨。国际生态批评知名学者频繁地被邀请到各大院校讲学或举办讲座，邀请国外学者参加的高规格的国际会议也不断召开，这些学术活动都力图为国内生态批评研究的完善和生态批评理论的建构提供策略，进而破除中西生态批评理论发展节奏不协调造成的交流障碍，为中西生态批评研究的平等交流和对话开辟道路。

四、结　　语

虽然近几年来中国的生态批评研究发展势头迅猛，但与西方生态批评相比还存在较大的差距，胡志红将差距的主要表现归结为以下几个方面："缺乏自觉的比较文学学科意识，即跨学科、跨文化甚至跨文明意识；所运用的理论比较单一；对中国传统文化资源的阐释存在简单化的倾向；对女性压迫与环境退化（或从更为广泛的意义上说，对性别压迫与环境退化）之间的纠葛还远未深入展开；理论明显滞后，等等。"同时他还指出以上不足制约了中国生态批评的发展，使得中国的生态批评"徘徊于人类中心主义 / 生态中心主义的二元对立困境中，一直处于学术的边缘。"如果这种状况不尽快得到改善，中国生态批评将会被"淹没在生态文明的'洪流'之中，而失去其独特的学术批判锋芒与文化建构力量"。[72]

马治军撰文指出，经过二十余年的发展，中国生态文学批评虽然取得了令人瞩目的成就，但是，中国生态文学批评还存在着诸多不足和需要修正之处，主要表现在：精神资源的庞杂和批评话语的空泛、哲学根基的薄弱和终极追问的乏力、批评方法的单调和切入路径的因袭、文本细读的不足和审美体验的隔膜、典型文本的稀缺和批评视野的狭窄、批评主流的漠视与批评力量的不足等问题。同时，针对中国生态文学批评的现状，他还给出了相应的修正建议：理论界应当进一步梳理研究中西方生态精神资源，确立符合中国发展实际的生态理论基点，注重传统生态智慧的现代性转换，拓展生态批评的国际化视野，凝练具有中国特色的生态批评话语，促进人类与自然的和谐共荣，为建设人类生态文明作出贡献。[73]

中国生态批评研究虽然还存在不足与局限，但不能否认的是，在国际生态批评发展

[72]　胡志红，《西方生态批评史》，北京：人民出版社，2015 年，第 373 页。
[73]　马治军，《中国生态批评的偏误与修正》，《当代文坛》，2012 年 5 月，第 53 页。

态势良好和国内环境污染日益严重的现实背景下，中国的生态批评研究也不断地向前推进，尤其是具有中国本土特色的与生态美学和生态文艺学交融的生态批评的发展更是不容忽视。全球化背景下，生态批评经过理论的旅行，在中国与中国古代哲学思想碰撞而具有了本土化特征，同时，唤起了我国古代哲学思想的绿色新生。王宁指出，如果说生态批评作为对现代性带来的各种问题的一种批判性回应而产生于西方，那么中国的生态批评概念则可以被看作是从西方翻译或引进的术语。但不可否认，中国老子和庄子的道家哲学蕴含着丰富的生态资源，这为生态批评在中国的蓬勃发展提供了丰厚的理论资源，而且也促进中国形成独特的生态批评理论。[74] 虽然“生态批评”这一术语翻译自西方，但中国的生态批评理论并非完全从西方引进，它有自己的历史和哲学资源。“‘自然’与‘人文’，在中国古代思想史中都是很早出现并拥有丰富内涵与地位的两个命题。”[75] 古人把自然看作一个包括人类自己在内的“混沌化一”的整体，人的身体是自然的一部分。从《尚书》《周易》《礼记》到《老子》《论语》《庄子》，几乎所有先秦典籍中都有对于天人关系的描述。老子曰：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”可见，在中国文化传统的肇始，就确立了自然与人的平等共存的关系，中国人的宇宙观和人生观就已经成为一个有机整体，中国古代文明由此成为生态文化资源的宝藏。“先秦不仅仅是中国古典文明发生的肇端，也是孕育中国生态文化胚胎的土壤。”[76] 有了这样的土壤，中华民族虽然历经各朝代的更迭，但是敬天礼地、人与天地自然彼此交融的生态文化理念从未消失，甚至在中国传统文学艺术形式中都有充分体现。“在中华民族的文化气象里，……于唐代以来，无论是继承了《诗经》《楚辞》、汉乐府、魏晋山水诗传统的田园诗、边塞诗，还是作为集大成者出现的法书、绘画、歌舞，都可见出磅礴氤氲的生态气质。”[77] 由此可见，不仅是中国古代的哲学思想中有着丰厚的生态资源，在中华文化的各种艺术形式中都有生态气质的体现，因此，中国的生态理论研究者们应该具有自信，应该相信在借鉴西方先进理论同时，中华民族悠久的生态理念历史和丰富的生态思想资源更能够成为中国生态批评话语建构的基石，进而形成适合我国国情体现我国文化特点的生态批评理论。

生态批评的根本任务不仅要唤醒人类的生态保护意识，而且要重新铸就一种生态文明时代的生态人文精神，从而建立一个人与自然和谐相处、物种平等、生态平衡的社会，以实现可持续发展，这就要求生态批评必须向跨学科、跨文化甚至跨文明的趋势发展，

[74] 他的这一看法从他为国际权威刊物 *ISLE* 编辑的主题专辑的导言中可见。参阅 Wang Ning, “Global in the Local: Ecocriticism in China”, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Vol. 21, No. 4 (2014), pp. 739-748.

[75] 鲁枢元，《自然与人文》，上海：学林出版社，2006 年，第 3 页。

[76] 同上。

[77] 同上，第 4 页。

形成多元性的生态文化。具有生态型文化特质的中国古代文化经过现代文化的吸收和转换，必将成为多元生态文化中的一元。这就要求中国生态批评界积极主动参与生态话语建构，建构自己独特的生态批评话语模式、学科理论。在建构生态批评话语理论过程中，中国的生态批评不仅要借鉴西方生态批评理论，更要立足于我国已有的文化资源，在对话与交流的过程中推动中国生态批评的发展，建构具有中国特色的生态批评理论，这样，中国的生态批评就可以兼具全球共识和本土特色，进而走向世界，和国际学界进行平等对话，共同为构建全球的生态文明做出贡献。

（作者单位：首都经济贸易大学外国语学院）

（本文是作者参与承担的国家社会科学基金重大招标项目“二十世纪域外文论的本土化研究”（批准号 12&ZD166）的阶段性成果）

斯大林与世界文学

程　婧

内容提要： 斯大林作为苏联党和国家最高领导人，不仅精通马克思列宁主义，对文学也有着很高的修养。他从小与格鲁吉亚文学为伴，成为领袖后更对文学锲而不舍。他在苏联文学发展的道路上带领作家和文学理论家实施的社会主义现实主义，是世界文学史上独一无二的部分，而他本人与苏联主要作家的关系和他所实行的一系列文学政策，更是在一定程度上改变了世界文学的格局。本文基于斯大林本人对文学问题的论述，探讨他的文学思想与苏联的世界文学建构的关系，为我们全方位地研究世界文学及其图景提供了一个新的视角和方面。

关 键 词： 斯大林　世界文学　社会主义现实主义

Abstract: As the top party and state leader of the former USSR, Joseph Stalin was not only well versed in Marxism and Leninism, but also acquired high attainments in literature. Growing up accompanied by Georgian literary works, he was even keener on literature after becoming the party and state leader. The socialist realism implemented in literary creation and theory and criticism in the former USSR under his leadership was a unique part of world literature then; apart from that, the relationship he formed with some of the major Soviet writers of his time and the series of literary policies enforced by him changed the layout of world literature at the time to a certain extent. A discussion of the relationship between Joseph Stalin and world literature helps to provide new perspectives for our study of world literature and its varied scenes in a comprehensive way.

Key words: J. V. Stalin; world literature; socialist realism

讨论马克思主义与世界文学的关系，西方学者往往忽视了苏联的重要贡献。这至少是不全面的。实际上，除了众所周知的高尔基对世界文学的贡献外，约瑟夫·维萨里奥诺维奇·斯大林（1879—1953）也在一些方面对世界文学做出了独特的贡献。他于1924—1953年长期担任苏共中央总书记和苏联部长会议主席，是苏联历史上执政时间最长的党政军最高领导人。他曾协助列宁领导十月革命，列宁逝世后开始担任苏联最高领导人，在任期间提出建立社会主义国家等一系列有关社会主义问题的想法。这些想法自然也包括建立新的苏维埃文学艺术的设想，其中有些也涉及世界文学的问题。

在今天世界文学再度成为国际学界一个热门话题之际，重新审视斯大林跌宕起伏的政治生涯，自然离不开对他与文学关系的思考。因此，探讨斯大林与世界文学这一课题便显得尤为重要。“斯大林对文学关注非同寻常，继彼得一世和叶卡捷琳娜二世后，再没有一位执政者对文学有如此的兴趣。[1]”

一

在探讨斯大林与世界文学的关系之前，我们首先要了解斯大林的成长经历，因为这对我们分析斯大林与文学的关系这一问题起着关键的作用。其原因在于，“斯大林的文学思想及其基本观点是在对文学有着比较丰富的知识和比较深入了解的基础上，在马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义理论的指导下，在从事文学活动和领导文学工作的过程中逐步形成的”[2]。

斯大林出生于格鲁吉亚古城哥里一个鞋匠家庭，他自幼喜爱阅读文学作品，特别是格鲁吉亚作家的作品。例如，他非常喜欢绍塔·鲁斯塔维里的长诗《虎皮武士》。这首长诗通过讲述带有传奇色彩的故事，反映了当时的现实生活，抨击了中世纪的黑暗统治，赞美了纯洁的爱情。诗中的主人公是格鲁吉亚人民争取正义与幸福的化身，通篇洋溢着爱国主义激情。后来，正是出于对《虎皮武士》的喜爱，斯大林甚至还将这首诗的俄文译者从劳改营里释放了出来。

中学时代的斯大林已经拥有了可观的“藏书”，其中不仅有格鲁吉亚作家巴拉塔什维里、恰夫恰瓦泽、卡兹别吉、尼诺什维里、伊奥利阿尼、阿卡基·策烈铁里等人的作品，还有马克思、恩格斯、歌德、席勒、亚里士多德、达尔文、亚当·斯密、普列汉诺夫、别林斯基、车尔尼雪夫斯基、屠格涅夫、杜勃罗留波夫、谢德林的著作。

也正是在中学学习期间，斯大林开始接触到马克思主义。他认真研读马克思的著作，积极参加革命活动。从 1895 年起，斯大林开始与流放到外高加索附近的俄国革命秘密小组建立联系。此后，斯大林的思想发生了转变，他的阅读兴趣也有所转变。他的阅读不仅包括本国和本民族的文学作品，还包括相当一批世界文学名著。据考察，他在这一时期曾因借阅廉价图书馆的《海上劳工》《九三年》《各国文学发展史》等进步书籍而被发现十三次，受到禁闭和警告的处分。在此后二十余年的艰苦革命生涯，即使面临被捕、流放、逃亡等境遇，他依然利用一切空余时间坚持读书。毫无疑问，早期的这些文学阅

[1] Политика Сталина в области литературы в 20-30-е годы. (http://www.f-mx.ru/literatura/politika_stalina_v_oblasti_literatury_v.html)

[2] 张捷，《斯大林与文学》，北京：中国青年出版社，2014 年，第 33 页。

读对他后来逐步形成的文学鉴赏趣味有着一定的影响。

在成为苏联共产党的领袖后，斯大林依旧在百忙之中抽出时间读书，甚至有人说他每天要读五六百页的书。直到他逝世时，他的藏书量已达两万册，广泛涉及各个学科，其中文学类书籍占了很大的比重，包括俄苏文学和外国文学作品。斯大林特别偏爱现实主义作品，“在他看来，作为意识形态的文学来源于物质，来源于社会存在，是社会存在的反映。斯大林把自己的文学观点建立在坚实的唯物主义基础之上，他不会赞同唯心主义的、神秘主义的文学观，不会认可所谓的‘自我表现论’‘纯文学论’之类的学说。而他的艺术趣味和艺术鉴赏力主要是通过阅读传统的现实主义作品逐步形成的，这就使得他对现实主义文学情有独钟，不大欣赏各种先锋派的作品”[3]。他对现实主义作品的认同，是促使他后来确立“社会主义现实主义”这一纲领性创作方法的重要原因。

人们经常认为，斯大林首先是一位民族主义者，这也可以从他对自己民族 / 国家的文学的热爱见出端倪。他具有很高的文学素养，常常引用文学中的经典形象或情节来表述自己的观点或是批判自己的敌人，引用较多的作家是果戈理、契诃夫、奥斯特洛夫斯基和谢德林等。例如，在《列宁主义基础》（1924）中，他在谈到工作作风时指出，应该把俄国人的革命胆略和美国人的求实精神结合起来，否则就可能沦为空谈“革命的”玛尼罗夫精神。他还曾借用契诃夫的《套中人》的主人公别里科夫这一形象讽刺他的反对派，认为他们害怕新鲜事物，就像别里科夫一样整日担心“不要出什么乱子”。

可以说，文学一直伴随着斯大林的成长，也是他生活中的重要组成部分。斯大林喜爱文学，这是一个不争的事实，文学对他也产生过一定的影响；也正是基于这一点，才让斯大林在后来的“文化大清洗”中对一些作家网开一面。他关注苏联文学动态，甚至亲身参与到“斯大林文学奖”的评审之中，也不能说没有这方面的原因。

二

斯大林有关文学的论述，我国很早就进行了译介、出版与研究，如老一代学者叶水夫的《斯大林与文艺》（1950）、《斯大林与文学问题》（1953），曹葆华的《斯大林与文化》（1951）、《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺》（1951），人民文学社出版的《斯大林论文学艺术》（1959）等。张捷的《斯大林与文学》（2014）是一本较新、较全面地论述斯大林与文学关系的专著。书中广泛引用俄罗斯解密档案、当事人回忆录和其他各种俄语文献资料，首次全面系统地探究了斯大林的文学思想和文学活动，具有较高的学术价值。此外，林精华的《斯大林文学奖还有含金量吗？》（1997）、姜广平的《斯大林

[3] 同上，第 50 页。

的文学情结》(2005)、刘海波的硕士论文《斯大林时期文学与马克思主义哲学》(2010)和马婷的硕士论文《斯大林时期主流文学再审视》(2010)等对斯大林与文学的关系也都作了一些论述，但对斯大林与世界文学这一问题鲜少提及。关于这一点，本文后面还要详加论述。

作为一位党的领导人和国家政策的制定者，斯大林的文学思想自然是属于社会主义文学的，也是属于无产阶级文学的。但是从他广泛涉猎世界文学并产生了一定影响来看，他的文学思想同样也是属于世界文学的，尤其是属于世界无产阶级和进步文学。他的文学思想主要包括以下几个方面：

第一，关于社会主义民族文化问题。

斯大林继承和发展了列宁的“两种民族文化”的学说，明确界定了无产阶级的社会主义新文化的内涵：“内容是无产阶级的，形式是民族的”，它是社会主义的内容和民族形式的统一。

斯大林在《马克思主义和民族问题》一文中，倡导用“民族区域自治”的方法来解决民族问题。他在坚持民族的地域独立性的同时，认为少数民族拥有发展独特的文化的权利。十月革命后，他多次就民族问题发表意见，其中包括如何对待民族文化的问题。1921 年，斯大林提出不应该局限于“民族权利平等”，而应采取实际措施实现各民族事实上的平等，而这些措施之中最重要的就是“发展他们的文化”。

1925 年，他在东方劳动者共产主义大学学生大会上的讲话谈及民族文化与无产阶级文化的关系时，曾明确指出：民族文化建设可以同无产阶级文化建设结合起来，二者之间“没有不可克服的矛盾”，“社会主义内容的无产阶级文化，在卷入社会主义建设的各个不同的民族当中，依照不同的语言、生活方式等，而采取各种不同的表现形式和方法，这同样是对的。内容是无产阶级的，形式是民族的，——这就是社会主义所要达到的全人类的文化。无产阶级文化并不取消民族文化，而是赋予它内容。相反，民族文化也不取消无产阶级文化，而是赋予它形式”。[4] 这在某种程度上也可以证明斯大林对民族文学的包容与鼓励，他鼓励与促进民族文学的发展，提倡文学主要应服务于社会，形式可以多样化。

第二，关于社会主义现实主义的问题。

“社会主义现实主义在苏联文学界的主导地位也使其在苏联的世界文学研究中成为

[4] 《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺》，北京：人民文学出版社，1991 年，第 298-299 页。

一个绕不开的关键词”[5]。社会主义现实主义的创作方法不仅是斯大林文艺思想的重要组成部分，同时也是全世界的社会主义者和一切进步文学创作者的共同的遗产。斯大林认为“社会主义现实主义”这一名称简单明了，既突出了苏联文学中的无产阶级特性，也指明了文学创作活动和工人阶级斗争的最终目的是实现共产主义。

斯大林对社会主义现实主义情有独钟，而对其他文学流派则加以排斥。他甚至曾对卢那察尔斯基说，“不要大肆夸奖各种各样的未来主义者，同艺术中这些时髦流派的麻烦该结束了”[6]。社会主义现实主义最终一统天下，其他流派后来都被归入“反现实主义”一类而受到打压排挤，“现实主义与反现实主义的斗争”甚至成了某种通行公式。

第三，强调文学对人民的教谕作用。

斯大林一直非常重视文学的教谕作用，希望用社会主义精神来教育人民。无论是在战争中，还是在社会主义建设中，苏联文学“最重要的作用就是教育作用”[7]，他把作家称作“人类灵魂的工程师”，认为作家应该采用人民群众喜闻乐见的艺术方法与手段，在创作中努力弘扬爱国主义精神；文学作品对人民群众，特别是对青年具有潜移默化的教育功能，因此必须充分发挥其在巩固社会主义制度方面的重要作用。这些思想虽然不无马克思主义的渊源，但在很大程度上应该说是斯大林本人的独创。

三

我们在承认斯大林首先是一位民族主义者的同时，不可否认，他也和所有的马克思主义者一样，同时也是一位世界主义者，或者说有着鲜明的世界主义倾向的民族主义者，即他也十分关注马克思列宁主义理论思想在别国的传播和对别国革命的指导作用。这一点我们完全可以从他对中国革命的一系列正确的和错误的指导中见出端倪。如前所述，斯大林对世界文学也情有独钟，并且阅读了大量世界文学名著。我们今天在讨论斯大林与世界文学的关系时，不得不涉及他的文学政策（包括社会主义现实主义）及一系列的文学观念和文学思想，因为正是这些文学政策和文学思想的实施影响着苏联文学乃至整个社会主义阵营国家的文学在未来几十年的走向。在相当长一段时间内，斯大林的文学思想在中国被当作马克思列宁主义的文学思想指导着中国的文学艺术创作和理论批评。这也是斯大林与世界文学的双向关系的具体体现。

---

[5] 郭芳丽，《社会主义现实主义：原苏联马克思主义“世界文学”理论关键词》，《学术交流》，2005 年第 1 期，第 176 页。

[6] 吴国璋，《“大一统”扼杀了文学的生命力——苏联社会主义现实主义问题初探》，《上海社会科学院季刊》，1996 年第 1 期，第 183 页。

[7] ИезуитовА.И.В.И.Ленин и русская литература. М. ; Современник, 1985. с. 198.

应该承认，斯大林执政的早期沿袭了列宁的政策，尚有一定的宽松包容度，这也跟20世纪20年代苏联所处的极其复杂、矛盾和充满斗争的政治环境有关。新经济政策的实施则在一定程度上促进了苏联文学的多元化，促进了无产阶级文化协会、锻冶场、谢拉皮翁兄弟、左翼艺术阵线、拉普等众多文学团体的产生。这一时期出版的小说、诗歌和随笔与苏联作家后期发表的作品相比，显示出多元化的特征，表达了较为鲜明独立的观点，有的甚至对社会现状进行了尖锐的批评。

斯大林曾明确表态，政府不应该直接干预作家创作，而是建议成立专门的作家组织来领导和管理作家。应该承认，在当时的情况下这一主张是十分正确的，它有利于作家最大限度地发挥文学创作的主观能动性。可惜他在后来的实践中没有坚持这一正确的主张。例如，他肯定拉普在大方向上是正确的，认为其负有领导文学的使命，但是也对拉普领导人的极左倾向提出了批评。此后，斯大林做出了关于改组文艺团体和解散拉普的决定，结束了当时苏联文学界的混乱状态，加强文学界的团结和对文学工作的领导，这也从侧面说明他有一定的判断力与鉴赏力。“‘拉普’的理论错误在于混淆了哲学领域的方法和艺术领域的方法的区别，混淆了世界观和创作方法的区别，抹杀了文学认识生活、反映生活和反作用于生活的特点”[8]。但解散拉普，也是苏联文学即将官方化的标志，苏联文学从此从多元化走向了单一化。此后苏联文学再也没有20年代“那种千姿百态和高昂激情”，“文学变得循规蹈矩，一切都有计划，都在严密的控制之下”[9]。

苏联文学的意识形态化，固然有社会大环境的限制，但归根结底还在于斯大林的掌控。执政初期他忙于权力斗争，直到20年代末打垮了托洛茨基、布哈林等人，大权在握之后，才开始腾出手来抓文艺工作。自20年代末起，随着斯大林模式的逐步确立，苏联“在意识形态、思想文化上的专制主义、教条主义和形而上学盛行，哲学、历史、文化、自然科学等领域的批判运动使学术活动严重停滞”[10]。

正是由于斯大林亲自干预文艺创作和批评，才使苏联的文学氛围发生了很大的变化，“20年代末30年代初，文学承受了来自强大的意识形态的压力，从而造成了难以估计的损失”[11]。“大清洗运动”给苏联文学界造成了巨大损失，仅在1936—1939年三年间，被捕的作家就多达六百多人，占作家协会全体会员的三分之一，许多有才华的作家被处死，大多数人当时尚不满四十岁。“‘大清洗’的结果，是建立了由官方直接管理的行政化的社会文化和学术团体，形成了中央集权为特征的文化和意识形态的管理制度。全盘否定“十月革命”前的思想文化界的研究成果，整个思想文化建设处于一种封闭状态，企图

[8] 周忠厚等主编，《马克思主义文艺学思想发展史》，北京：中国人民大学出版社，2007年，第680页。
[9] 斯洛宁，《苏维埃俄罗斯文学》，浦立民等译，上海：上海译文出版社，1983年，第58页。
[10] 陆南泉等，《苏联兴亡史论》，北京：人民出版社，2002年，第535页。
[11] АгеносовВ.В.История русской литературы XX века.М.：Юрайт, 2014, с. 15.

在一个无菌世界建立和发展自己的崭新体系。禁止科学问题的自由讨论，整个思想界只能对领袖人物的思想和言论做注解工作，导致整个社会思想和社会发展的停滞”[12]。

经过这场“大清洗”运动，斯大林领导下的苏联文学也正式由他执政初期的繁荣逐步走向低谷。1934 年，遵照斯大林的指示，苏联召开了第一次作家代表大会，大会通过了《苏联作家协会章程》,将“社会主义现实主义”定为苏联文学和文学批评的基本方法。“社会主义现实主义，作为苏联文学与苏联文学批评的根本方法，要求艺术家要从现实的革命发展中真实地、历史地具体描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”[13]。斯大林是“‘社会主义现实主义’的主要设计师，‘社会主义现实主义’将在未来半个世纪内支配这个创作能力旺盛的国家的艺术产品”[14]。“社会主义现实主义”成为苏联文学活动的根本理论和方法，文学大一统的结果就是使各种文学流派与团体不复存在，不仅要求作家在组织上统一，而且还要求其在思想、审美和写作方法的统一。在此之后，整个苏联文学都被归到“社会主义现实主义”的框架下。这次大会标志着苏联文学从多元化向一元化发展的开始，也决定了其未来数十年的发展走向，这无疑具有重大的历史意义。

客观地说，苏联社会主义现实主义文学还是取得了不小的成就。在这一文学创作的旗帜下，苏联文坛涌现出了一批优秀的文学作品，代表作如肖洛霍夫的《静静的顿河》、西蒙诺夫的《生者与死者》、列昂诺夫的《俄罗斯森林》、奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》等至今仍受到世界各国读者的喜爱。但是，社会主义现实主义作为苏联文学的根本理论和方法的原则确立后，也带来了诸多负面影响：如对其他创作方法一概采取排斥的态度；那些被认为是违背社会主义现实主义方法的作家则受到排挤、甚至迫害；那些被认为是“政治上有害的，思想上敌对的作品”更是被禁止出版，从而导致了很多优秀作品未能及时与读者见面，如布尔加科夫的《大师与玛格丽特》，普拉托诺夫的《初生海》《基坑》和《切文古尔镇》，阿赫马托娃的《安魂曲》等都是到了 20 世纪 80 年代才得以出版。更为严重的是,把社会主义现实主义当作“衡量艺术创作的唯一标准”,把“文学艺术变成创造艺术神话的工具”，艺术家“被放到历史的进程中被改造、教育、塑造成适合社会主义的‘新人’”，其结果必然导致文学的“主要功能变成宣传教育”和“作家自我价值丧失”[15]。事实上,苏联官方对文化领域意识形态的严厉控制确实使一些作家无法施展其才华，对社会主义现实主义僵化教条的理解也在一定程度上阻碍了苏联文化多元化的发展，并最终导致了其后期文艺创作或歌功颂德或停滞不前的非正常

[12] 李兴锋,《论苏联文学在苏联意识形态演变中的作用》，中南大学硕士学位论文，2009 年，第 17 页。
[13] 黎皓智,《20 世纪俄罗斯文学思潮》，北京：北京大学出版社，2006 年，第 487 页。
[14] 达利,《人类灵魂工程师——斯大林与文学》,顾目译,《国外社会科学文摘》,2003 年第 5 期,第 68 页。
[15] 杨海云,《赫鲁晓夫时期文化“解冻”研究——文学艺术知识分子命运》，吉林大学博士论文，2010 年，第 16 页。

局面。

社会主义现实主义虽然诞生在苏联，但最终却成为世界范围的一个文学现象，其原因在于它是“‘民族普遍性’与‘理想超越性’的统一，它立足于各民族共同的传统，同时又超越各民族局限，强调一种世界性理想存在的表达”[16]。战后“包括中国在内的欧、亚众多新兴的社会主义国家的新文学，都是在苏联文学的影响下形成、发展的。那些国家的作家们努力以苏联文学为榜样，社会主义现实主义成为众多写作者的创作指南”[17]。除了在中国这样的社会主义大国，在一些东欧国家，社会主义现实主义也成为其制定文学政策与纲领的指导思想。卢卡奇、普拉赫特、诺伊伯特以及其他作家都有专门论述社会主义现实主义问题的著作。匈牙利还颁布了《关于社会主义现实主义》的纲领性文件，促进匈牙利学者们继续积极深入地研究社会主义艺术的创作方法。在捷克斯洛伐克，学者们提出社会主义现实主义是具有国际意义的，他们有力地反击了“社会主义现实主义不只是苏联特有的现象，并不适用于其他国家”这一臆断。苏联社会主义现实主义著作的问世，对于罗马尼亚美学思想的发展亦具有同样重要的意义。

以中国为例，自 20 世纪 40 年代开始，吉尔波丁的《真实——苏联艺术的基础》、加里宁的《论艺术工作者应学取马克思主义——列宁主义》、法捷耶夫的《论文学批评的任务》、范西里夫的《社会主义的现实主义》《苏联文艺论集——社会主义现实主义问题》等论著就被陆续介绍到中国。在周扬、冯雪峰等文艺理论家的提倡与推动下，社会主义现实主义最终成为中国文艺理论界的权威话语。“对社会主义现实主义的合理性与历史必然性的求证所带来的”对中国“新文学的重新评估，影响与支配着 1953 年后”中国“现代文学的历史建构”。[18]

除了中国之外，德国也是社会主义现实主义文学的拥趸。“一战”后，德国为了推翻资本主义制度，复兴德国文化而进行过一些尝试，这些都为社会主义文学的发展提供了思想基础。德国社会统一党甚至认为，“贯彻社会主义现实主义是理解新的现实的唯一方法，它不仅是美学问题的争论，而更重要的是工人阶级为了争取文化方面领导权的斗争”[19]。许多德国作家都是以无产阶级革命或工人阶级等为主题进行创作。例如，弗·沃尔夫根据革命史实创作的反帝国主义的《迦尔洛的水手》，以及歌颂德国民族领袖闽采尔英雄事迹的《托马斯·闽采尔》；路德维希·雷恩创作的描写帝国主义战争的《战争》和弘扬无产阶级思想的《战后》；安娜·西格斯创作的描写工人阶级革命斗争的

[16] 郭芳丽,《社会主义现实主义:原苏联马克思主义“世界文学”理论关键词》,《学术交流》,2005 年第 1 期，第 179 页。

[17] 刘文飞,《作为历史的苏联文学》,《苏联文学联刊》，1993 年第 5 期，第 60 页。

[18] 胡希东,《“社会主义与现实主义”与现代文学的历史建构》,《学术界》，2013 年第 4 期。第 180 页。

[19] 董问樵,《现代德国文学中的社会主义现实主义问题》,《复旦学报》，1959 年第 11 期。第 21 页。

《死者青春长驻》等。自 1956 年起，德国作家的创作就开始遵循社会主义现实主义的原则。德国甚至还在 1959 年和 1964 年分别召开了两次作家大会，号召广大作家描写新型的社会主义生产关系，促进社会主义现实主义文学的发展。此后，德国文学取得了新发展，出现了一批描写社会现实、在艺术上有所突破的新作。

除了上述国家之外，还有一些国家的作家直接运用这一理论思想来指导写作，如波兰作家布隆涅夫斯基的长篇小说《科尔季安和哈姆》、斯洛伐克女作家什万科娃的中篇小说《小雪松林》等。对于这些国家的社会主义现实主义文学，斯大林也表现出了一定的关注与赞赏，他曾多次亲自接见埃米尔·路德维希等在创作上符合其政治标准与艺术品位的作家。

事有正反，社会主义现实主义也是如此，对其我们应该辩证地看待。它虽然填补了世界文学中的一些空白，并具有很强的创新性，但我们对其把握运用不可以片面僵化，那就会“导致了一种唯现实主义独尊并压抑浪漫主义和打击现实主义的不恰当的实践，因而给苏联和中国的文学创作和理论批评带来了一些不良的后果”[20]。

四

与几乎所有的马克思主义者不同的是，斯大林对文学的关注还体现在另一方面：他不仅对他所认为的“不健康的”作品给予批评，而且对他认为优秀的作品给予精神的和物质的奖励。这样一来，他与文学的关系就更为直接和密切了。他除了确立“社会主义现实主义”这一苏联文学创作指导思想与方法以外，在执政时期创立的“斯大林文学奖”的导向作用也不容小觑，这其中大概也体现了斯大林的某种文学情结。

1939 年，苏联人民委员会为庆祝斯大林 60 岁寿辰，通过了《关于设立斯大林奖金》的决议，决议规定每年给科学家和艺术家授奖。1940 年，人民委员会决定增设诗歌、小说、剧本和文学批评奖四个文学奖项，奖金各为 10 万卢布，每年评奖一次，于 1941 年开始评奖；后来又把各个奖项分为一等奖、二等奖和三等奖。

在那个物质生活极其艰难的年代，斯大林奖一直持续了十年，且始终保持着高额的奖金——一等奖 10 万卢布、二等奖 5 万卢布、三等奖 2.5 万卢布，这在当时是个天文数字；而且获奖还意味着能得到更高的政治地位和社会礼遇，影响极为巨大。这一导向自然吸引了更多的作家迎合官方的“冷战”意识形态。无论是后来的“战时文学”还是“战后文学”中，斯大林文学奖一直都在主导着作家的创作。从斯大林文学奖的获奖名单我们也可以看得出苏联文学的主流。“可以说，通过斯大林奖——国家奖的评审去激励作家

[20] 王宁，《马克思主义与世界文学研究》，《文学理论前沿》（第十二辑），2014 年，第 22 页。

实践社会主义现实主义理论，这一机制成为“冷战”时代苏联人自发认同苏联的重要精神力量,但因是在文学领域践行意识形态,促成更多作家不愿意迎合,反对把追求‘善’‘公平’‘正义’等人性夸张成英雄品质，或者把人性中‘恶’本能归之于西方文化所固有、苏俄人为其所诱惑，以至于规避、反对、对抗苏共要应对‘冷战’的个人化创作盛行起来”[21]。

当然，在获奖作品中也不乏一些佳作，如阿·托尔斯泰的《苦难的历程》、肖洛霍夫的《静静的顿河》、爱伦堡的《暴风雨》、法捷列夫的《青年近卫军》、特瓦尔多夫斯基的《春草国》和《瓦西里·焦尔金》、柯涅楚克的《前线》和列昂诺夫的《侵略》等。

“斯大林文学奖”不仅授予苏联本国作家，还颁给了其他社会主义阵营国家的作家。“中国与苏联文学之间的关系在很久以前就有，是国际文化交流的重要组成部分，并吸引了全世界的关注”[22]。新中国成立初期，就有三部作品荣获 1951 年的斯大林文学奖，它们是：丁玲的第一部反映我国土改运动的长篇小说《太阳照在桑干河上》、周立波的展现东北农村波澜壮阔的革命斗争题材的《暴风骤雨》、贺敬之与丁毅执笔的奠定民族歌剧发展基础的《白毛女》。毋庸置疑，这些作品的政治倾向性肯定是符合社会主义现实主义的创作原则的，但就其美学价值而言，它们也堪称优秀的作品；而且经过几十年时间的考验和一代又一代中国现代文学史家的筛选，它们已经成为中国现代文学的经典作品。因此，从这些作品的获奖来看，斯大林文学奖还是有一定含金量的，所以我们应该客观地看待它，不能因为斯大林对文学创作的过度干预而否定他对文学创作的积极影响。

斯大林执政时期以苏联卫国战争为题材、通过塑造“正面主人公”来鼓舞人民英勇奋战、保卫祖国的战争文学受到了特别的重视。卫国战争时期的文学无论是诗歌，还是小说、戏剧，都洋溢着爱国主义激情与英雄主义气概。但是，卫国战争文学推崇国家至上的观点，也在一定程度上“造成了其最大的弊端，即对人的不尊重，对人性的漠视，将人等同于一种战争的机器，视人命如粪土炮灰，任意使用和践踏，毫不吝惜个人的情感”[23]。

战争胜利后不久，苏共的一系列决议就批评一些作家不问政治、缺乏原则、宣扬资产阶级的意识形态，要求作家“去创作反映苏联劳动人民功勋的、具有高度思想性的艺

[21] 林精华,《文学国际政治学：苏联文学终结和冷战结束》,《黑龙江社会科学》，2013 年第 1 期。第 118 页。

[22] Го Эцюань. Русская и советская литература в Китае. Пекин : Издательство литературы на иностранных языках КНР, 1987. с. 3.

[23] 孙中文,《苏联卫国战争文学研究》，辽宁师范大学硕士论文，2008 年，第 7 页。

术作品”。反映战后恢复时期生活题材的“战后文学”应运而生，其中较有代表性的作品——巴甫连柯的《幸福》、阿扎耶夫的《远离莫斯科的地方》、尼古拉耶娃的《收获》，这三部小说分别荣获了1947年、1948年、1950年的“斯大林文学奖”一等奖。但是，这在一定程度上也把一部分作家推上了“无冲突论”和“粉饰现实”的创作道路，从而导致了宣扬斯大林个人崇拜、文学意识形态化的不良创作倾向。

斯大林对于这个以自己名字命名的文学奖还是非常重视的，曾多次亲自参加评审会。他不仅发表意见，有时甚至还会与人争论，一些作品就是在他的坚持下才获奖的。例如，他曾坚持授予爱伦堡的长篇小说《暴风雨》一等奖，认为应该以真实作为评价一部作品好坏的标准，只要作家描写了人物通过战争的洗礼的转变就是一部成功的作品。但是，作为一位政治家，斯大林看重的首先是作家的政治态度及其作品的思想政治倾向。另外，斯大林有较高的艺术素养和艺术鉴赏力，这使他“重才又爱才”。他重视有才华的作家，但由于其思想政治立场的问题，让他与这些作家保持着若即若离的关系，但他对这些作家总体上还是持比较宽容的态度的。

斯大林文学奖不仅影响着苏联文学的发展与走向，也十分关注其他国家的文学。1951年，丁玲的《太阳照在桑干河上》由于其思想和艺术上的成就，被授予“斯大林文学奖”。或许是因为得奖的缘故，这部长篇小说后来引起了其他国家译者的注意，先后被译成德、日、波、捷、匈、罗、朝、丹麦、巴西、英等各种文字。与此同时，国外研究者还撰写了多篇探讨小说的思想与艺术成就的评论。无独有偶，从立陶宛女诗人萨洛梅加·涅利思，中国作家周立波、贺敬之和丁毅等的文学作品，还有其他一些国家的作家作品都获得斯大林文学奖这一事实来看，斯大林文学奖的评奖范围之广，对社会主义阵营国家的文学的影响无疑是相当巨大的。

但是，当我们今天从世界文学的视野来看，斯大林文学奖并不能算作是一种真正具有世界性影响的文学奖项，它至少有着地域的、内容的以及美学等诸方面的局限，同时也反映了斯大林本人对世界文学的矛盾关系：一方面他早年热爱世界文学，并且大量地阅读了世界文学名著，对他本人的文学鉴赏起到了很大的提升作用；但另一方面，一旦他从一个文学爱好者变成文学的领导者后，他就走上了唯“社会主义现实主义独尊”的地步。在这方面他和列宁一样，希望文学能够起到政治上教育人民、打击敌人的作用。因此也许正是这种局限性使他后来并没有像关注世界革命那样去关注世界文学。这也说明，他本人首先是一位革命者，其次才是一位文学爱好者、鉴赏者和领导者。当他作为一位文学爱好者和鉴赏者时，他对文学创作的客观性和自由有着很大的认同，并广泛地涉猎世界文学作品；但当他成为文学的领导者时，便走上了“以我划界”的道路，加之他繁忙的政务和军务工作，便与文学渐行渐远了。

五

作为一位有着鲜明的政治倾向性和深厚的美学造诣的文学爱好者，斯大林对文学的热爱绝不止于对文学的阅读和鉴赏，他还在繁忙的工作之余发表了大量作家作品的评论性文字。他在评价作家与作品时，首要的标准就是看其政治立场与思想倾向。他肯定具有革命的、社会主义倾向的作品，而对具有相反倾向的作品则持否定和批判的态度，这就促使他在评价作家时，带有政治眼光，在谈论一些作家时，只从政治立场出发。这使很多作家遭受了不同程度的伤害，比如索尔仁尼琴、阿赫马托娃等，也导致了苏联文学单一化的局面。斯大林把一切文化问题皆政治化，以“阶级斗争”的观点看待一切文化现象，他强调：“任何背离了马克思主义的倾向，即使是最抽象理论问题上的背离，在阶级斗争日益尖锐的情况下都具有政治意义”[24]。在这一思想的指导下，斯大林把复杂的文化现象简单机械地划分为“无产阶级文化”和“资产阶级文化”，在对“资产阶级文化”进行全盘否定的同时，还禁止其在苏联的传播，以期保持人民思想的纯洁性。“和列宁相比，斯大林更加重视对无产阶级进行意识形态理论灌输，强调这是无产阶级政党的自觉的历史使命”[25]。

对文学斯大林还提出了许多具体要求。例如，他要求作家们在他们的作品里展示生活中进步的和美好的东西，揭露落后的和腐朽的东西；要求文学作品真实反映苏联的现实生活，宣传社会主义制度的优越性；要求文学作品塑造先进人物的形象，为人们树立学习的榜样；要求文学作品在写历史题材时，要以文献资料作为依据，所写的事件和人物以及所作的评价符合历史真实，着重表现优秀的历史传统和历史人物。他在衡量世界文学作品时，标准也是如此。

斯大林与许多作家保持着交往与互动，其中比较有代表性的有高尔基、肖洛霍夫、阿·托尔斯泰、法捷耶夫、西蒙诺夫和布尔加科夫。

20 世纪 20 年代后半期，斯大林觉得需要一位有足够分量的作家帮助自己保持与文学界的联系，再三考虑之后，他选择了“无产阶级作家”高尔基，因为“这位伟大的作家不仅使俄国文学走上世界文学的前列，而且在世界文学中第一个表明了应该如何正确地描写工人阶级，描写无产阶级的革命斗争，因而开辟了无产阶级文学的新纪元”[26]。斯大林对高尔基的“礼遇”，也得到了高尔基的“回应”，如 30 年代初的苏联的“工业党”案件、“劳动农民党”案件和“食品托拉斯”案等，甚至是苏联的劳改营政策，高尔基都曾写文章支持斯大林。

---

[24] 宫达非，《中国著名学者：苏联剧变新探》，北京：世界知识出版社，1998 年，第 369 页。
[25] 金坤城，《社会主义意识形态管理思想与实践研究》，南京师范大学博士论文，2011 年，第 64 页。
[26] 曹靖华主编，《俄苏文学史》（第二卷），郑州：河南教育出版社，1992 年，第 130-131 页。

在斯大林的授命与支持下，苏联党中央下达命令，在 1932 年 9 月 17 日，成立了以高尔基名字命名的文学研究所以“纪念高尔基文学活动四十周年”。作为一家科研机构，它隶属于苏联共产党中央。斯大林及苏共对这个研究所非常重视，从对其历届研究所所长的任命中便可略知一二：任职的所长几乎全都是苏联科学院院士，当然，他们也必须是苏联政党的拥护者。例如，研究所第一任所长是加米涅夫，他的任职期极短，同年 12 月，便因思想政治倾向问题被捕。高尔基文学研究所建立之初设有五个研究室：高尔基创作研究室、苏联文学研究室、18 世纪俄罗斯文学研究室、西欧文学研究室和古罗马文学研究室。自成立之日起，研究员们便笔耕不辍，编纂各类文学丛书，即使在卫国战争时期，高尔基文学研究所从莫斯科撤离到了塔什干，研究员们还在进行科研工作，继续编著有关苏联、英国和罗马的历史，并着手准备编写乌兹别克斯坦、土库曼斯坦、哈萨克斯坦、吉尔吉斯斯坦、塔吉克斯坦等中亚文学史以及乌克兰和白俄罗斯的文学史。高尔基世界文学研究所“不仅研究外国文学，同时无论过去和现在都将俄国文学以及苏联其他各民族文学作为世界文学的有机组成部分进行大规模的研究”[27]。

研究所的工作人员除了研究工作外，还做了大量的文化教育工作：他们在学校、医院和战地进行了超过 750 场的演讲。演讲场次如此之多，恰恰体现了斯大林的文学思想：文学对于人民的教育意义。

1943 年夏，研究所搬回了莫斯科，并逐渐恢复规模，之后又扩大了研究范围。到 1944 年，已经设立了苏联文学、俄罗斯文学、西方 / 古罗马文学、高尔基创作和现代民间创作等研究室。1948—1949 年，又成立了苏联人民文学研究室。在 1952 年，成立了文学理论研究室、美学和文献研究室。在 1953 年，现代民间创作研究室更名为“苏联人民的民间创作研究室”。在 1955 年，俄罗斯文学研究室内部又组成了古俄罗斯文学研究小组。在 1957 年，侨民文学研究室又增设了社会主义国家文学小组。之后，还进行了一系列的改组，使高尔基文学研究所一直在世界文学的科研机构中与时俱进，始终处于领先地位。从 1957 年起，研究所就开始出版杂志《文学问题》（与苏联作家协会共同出版）；1960 年，《文学遗产》也转给了研究所；1990 年，在此基础上创建了“遗产”出版社。1982 年，高尔基世界文学研究所因其在文学发展和培养人才方面的功绩，被授予人民友谊勋章。

时至今日，高尔基世界文学研究所在世界文学研究领域仍然起着不可小觑的作用。该所组织编写的九卷本《世界文学史》堪称迄今为止规模最为宏大、视野最为广阔的文学史著作，其原因在于“苏联特定的社会主义体制，它可以集中全国的相关教学科研人

[27] 别尔德尼科夫，《荣获各民族友谊勋章的苏联科学院高尔基世界文学研究所》，谭得伶译，《苏联文学》，1985 年第四期，第 128 页。

员实行集体攻关，最后编写成这部九卷本的《世界文学史》”[28]，换言之，这也是其他任何一个国家无法企及的。这部重量级的《世界文学史》“对整个世界文学的把握要远远超出当时所有国家，即便到现在，也无出其右者”。其最突出的特征就是摒除了一切“中心论”的影响，视野从中国到欧洲，从俄罗斯到美国，从东南亚到非洲，史料极其丰富，全面而深入地反映了世界文学的演变历程与发展轨迹。

在苏联作家当中，肖洛霍夫可能是与斯大林接触和交往最多的人之一，也是与斯大林关系最密切的一位。在肖洛霍夫写《静静的顿河》时，法捷耶夫曾写信给斯大林，请求斯大林对肖洛霍夫“施加影响”，要求肖洛霍夫把主人公葛利高里最后写成布尔什维克，斯大林却回复说不能干预艺术家的创作。这件事也从侧面反映了他对肖洛霍夫的爱护。斯大林对《静静的顿河》评价很高，也足以说明斯大林的文学修养与艺术鉴赏力。

高尔基逝世后，阿·托尔斯泰被公认为苏联文坛元老。在斯大林的关照下，阿·托尔斯泰当选为最高苏维埃代表和科学院院士，担任了苏联作协的领导人。他曾先后三次被授予“斯大林文学奖”一等奖，这在苏联文学界是罕有的。阿·托尔斯泰则投桃报李，以自己的文学创作进行回报。他创作的历史小说《彼得一世》就完全符合斯大林继承历史传统、重新评价历史人物的主张。有学者甚至说，阿·托尔斯泰笔下的彼得大帝是以斯大林为原型的，阿·托尔斯泰本人对此也并未表示异议。

法捷耶夫是苏联社会主义现实主义文学的代表作家之一。他的作品是在社会主义革命精神鼓舞下写成的，他笔下的主人公是为建设新生活而斗争的英勇战士。法捷耶夫在担任苏联作协主席期间，坚决执行斯大林制定的方针政策。其继任者西蒙诺夫则凭借敏锐的政治嗅觉和长袖善舞，更受宠于斯大林，曾先后六次获得“斯大林文学奖”。

斯大林也曾保护过一些在苏联时期遭到批判的优秀作家，如他曾帮助布尔加科夫安排工作，对于其剧作也给予了正面的评价，并曾多次亲临《逃亡》的演出现场。他认为布尔加科夫的作品虽然有一些反苏维埃的情节，但也客观反映了布尔什维克是不可战胜的这一历史事实。

事实上，斯大林还曾对很多作家给予过关注和评价，但其对作家们或好或坏的评价，抑或是对作家们采取的或重或轻的处理办法，也主要是从自身的政治立场出发。有的作家为逃离苏联时期的政治迫害，或主动或被动地远走异国他乡，这也在一定程度上促进了俄侨文学的发展，造就了 20 世纪苏联文学与俄侨文学双峰并峙的独特格局。

[28] 王宁，《马克思主义与世界文学研究》，《文学理论前沿》（第十二辑），2014 年，第 22 页。

结　语

将斯大林提倡的社会主义现实主义文学创作方法置之于世界文学的广阔视阈中，我们不得不承认其理论建树以及对世界文学格局的补充作用。斯大林将苏联文学呈现给世界，让各国人民通过苏联文学来了解苏联，也让苏联文学走向了世界。

斯大林执政期间，苏联文学经历了一段不同寻常的发展历程，既取得了辉煌的成就，同时又表现出了一些局限性。社会主义现实主义虽然束缚了文学创作者的创作自由与想象，但也培养出了一大批深受世界各国人民喜爱的经典作家。以唯物主义反映论为基础的真实性，即“从现实的革命发展中真实地、历史具体地去描写现实”，可以说，这是“社会主义现实主义”最为本质的特征，也是斯大林领导的苏联文学的基本原则，是“社会主义现实主义”思想的核心。斯大林作为世界上第一个社会主义国家的领导人，他在摸索中前进的文学领导方针，将苏联文学作为一种全新的文学思想理念引入世界文学，使无产阶级文学第一次成为世界的主导文学之一；它将旧知识分子阶层中的文学大师纳入自己的队伍，同时又在普通工农兵中发掘出许多新的文学工作者，组建起一支人数众多的文学队伍。

斯大林对文学基本问题的论述承袭了马克思、恩格斯、列宁的观点，也提出了一些自己的看法，他继承和发展了列宁的“两种民族文化”的学说，明确界定了无产阶级的社会主义新文化的内涵：“内容是无产阶级的，形式是民族的”，它是社会主义的内容和民族形式的统一。他采取实际措施实现各民族事实上的平等，而措施之中最重要的就是“发展他们的文化”。他重视文学的教谕作用，希望文学用社会主义精神来教育人民。无论是在战争中，还是在社会主义建设中，苏联文学“最重要的作用就是教育作用”。斯大林关于社会主义等相关理论是在新的历史条件下对马克思列宁主义学说的有益探索。他捍卫了马克思列宁主义，为坚持和普及马克思列宁主义做了很多有益的工作，也为发展马克思列宁主义提供了新的研究课题。可以说，他基本上继承并在一定程度上发展了马克思列宁主义的文艺思想，他的文学观与文学政策不仅在很大程度上决定了苏联文学的发展轨迹，也对其他社会主义国家的文学产生了重大而深远的影响。社会主义现实主义文学至今仍然是世界文学图景中的重要谱系之一，斯大林的功绩也是不可以完全抹杀的。

（作者单位：华东师范大学外语学院）

（本文是作者参与承担的国家社会科学基金重大招标项目“马克思主义与世界文学研究”（批准号：14ZDB082）的阶段性成果）

洛特曼与马克思主义

杨明明

内容提要： 尤·米·洛特曼是苏联著名的文艺理论家、文化学家和符号学家，塔尔图符号学派的奠基人。终其一生，洛特曼都在与马克思主义文艺理论的互动与对话中，构建着自身的方法论体系，其从社会历史批评到结构主义，再到文化符号学的转型也充分印证了当代马克思主义文艺理论的演变轨迹与发展路径。

关 键 词： 尤·米·洛特曼 马克思主义文艺理论 结构主义 符号学

Abstract: U. M. Lotman is a famous literary theorist in the Soviet Union, cultural theorist and semiotician. He was also the founder of Tartu semiotic school. Throughout his life, Lotman focused on the interaction and dialogue with Marxist theory of literature and art, meanwhile constructing his own methodological system. His transformation from social and historical criticism to structuralism and then to cultural semiotics fully confirms the evolutionary track and the developmental path of contemporary Marxist theory of literature and art.

Key words: U. M. Lotman; Marxist theory of literature and art; structuralism; semiotics

尤·米·洛特曼（Юрий Михайлович Лотман，1922—1993）是苏联著名的文艺理论家、文化学家和符号学家，享誉世界的塔尔图符号学派的奠基人。他于 1939 年考入列宁格勒大学语文系，师从古科夫斯基教授，由此走上了文学研究之路。在其长达半个多世纪的学术生涯里，他立足于文学与文化研究，笔耕不辍，完成论文著作近千篇 / 册，为后人留下了许多宝贵的真知灼见，而其中最引人注目的就是其对马克思主义文艺理论的借鉴、吸收与补充。

20 世纪的马克思主义文艺理论呈现出形态的多样性，苏联形态的马克思主义文艺理论即是其中最为重要的一个分支。虽然西方对“苏联模式”的马克思主义文论颇多微词，但事实上其理论贡献与实践成就却是不容抹杀的。列宁、普列汉诺夫等马克思主义者创造性地将马克思主义运用于文艺研究领域，他们创立的马克思主义文论成为苏联文艺学的指导思想。

列宁格勒大学是俄国历史诗学与形式主义的发源地，拥有深厚的学院派传统。20 世纪 30—40 年代正是列宁格勒大学语文系的黄金时代，古科夫斯基、艾亨鲍姆、托马舍夫斯基、蒂尼亚诺夫、日尔蒙斯基、普洛普等众多著名学者均任教于此。这些学者在历史上都与俄国形式主义有着深厚渊源，也亲身经历了形式主义从狂飙突进到偃旗息鼓的全过程。随着形式主义运动的落幕与马克思主义文论主导地位的确立，以及这些学者自身亦步入了学术成熟时期，他们开始脱去早期的狂热与偏激，开始对形式主义进行冷静的审视与深刻的反思，并且尝试着在与马克思主义文论的对话中，取长补短，借此对自己早期观点的偏颇与谬误之处作出修正。其实，早在托洛茨基撰写《文学与革命》（1924）一文对形式主义展开批判之时起，蒂尼亚诺夫、艾亨鲍姆等人就已经开始专注“文学主体”与“文学个性”问题，并对“文学与社会之间的关系”这一复杂现象进行了“功能分析”。[1]

虽然从现象上看，俄国形式主义运动早在 20 世纪 20 年代末就已被主流意识形态消解，由“显学”成为“潜学”，但却“在为数众多的西方各种新潮文艺学美学流派中继续作为一个必要的前提而存在，它所提出的基本假说受到来自各方面的重新探讨、审查和发展”[2]。即便是在苏联，也仍有许多学者从形式主义文论中汲取营养，构建自己的理论体系。从某种意义上说，苏联马克思主义文论也是在与形式主义文论的对话中获得了丰富、发展与完善，而塔尔图符号学派的兴起甚至可以说是这一对话与互动的直接产物。进入 20 世纪 70、80 年代以来，随着以巴赫金、洛特曼为代表的文化诗学的确立，苏联的马克思主义文艺理论最终“完成了从文学意识形态本质论”到“审美意识形态本质论”[3]的转型，从而为自身的发展开拓了更为广阔的理论空间。

一

作为一名严谨务实的学者，洛特曼一直以一种科学理性的态度对待马克思主义文艺理论，并对其进行了深入细致的研读。众所周知，马克思主义文论是在“批判地继承德国古典哲学美学思想并加以改造”[4]的基础上创立起来的。出于俄罗斯固有的人文传统及民族性格等原因，苏联的马克思主义文论家们似乎更加偏爱以“谢林、费希特，尤其是黑格尔”为代表的“德国浪漫主义哲学”。在苏联，“黑格尔哲学作为马克思主义的来源”，甚至成为“官方意识形态的组成部分”。[5]

---

[1] 布洛克曼，《结构主义：莫斯科—布拉格—巴黎》，李幼蒸译，北京：中国人民大学出版社，2005 年，第 41 页。
[2] 张冰，《陌生化诗学：俄国形式主义研究》，北京：北京师范大学出版社，2000 年，第 5-6 页。
[3] 程正民等，《20 世纪俄国马克思主义文艺理论研究》，北京：北京大学出版社，2012 年，第 3 页。
[4] 王杰，《马克思主义文艺理论》，北京：高等教育出版社，2011 年，第 1 页。
[5] Лотман М. Ю. За текстом: заметки о философском фоне тартуской семиотики // Лотмановский сборник 1. М.: Иц-Гарант, 1995. С. 215.

洛特曼初登文学研究之路的年代，适值苏联马克思主义文论的确立时期，强调“以认识论和反映论为基础，把意识形态问题、阶级性、党性和人民性放在重要地位”。[6] 在这种社会政治与学术语境的影响下，早期的洛特曼主要是以黑格尔哲学为指导思想，致力于“对作为意识形态体系的文学”的研究。[7] 他选择了俄国启蒙主义作家拉吉舍夫、十二月党人、普希金这些被官方认可的作家作为研究对象，撰写并发表了《论拉吉舍夫美学的一些问题》（1952）、《拉吉舍夫是贵族革命家吗》（1956）、《拉吉舍夫与马伯利》（1958）、《拉夫舍夫与 18 世纪的军事思想》（1958）、《俄国现实主义发展的基本阶段》（1960）、《十二月党人运动之前俄国文学的人民性与发展道路问题》（1960）、《19 世纪初的俄国诗歌》（1961）、《1800—1810 年代的俄国散文发展道路》（1961）等多篇论文。在这一时期，洛特曼在研究对象的选择上虽然不可避免地带有时代特征，但不能不说这在很大程度上还是出于学者本人的学术志趣。限于当时的主导意识形态，上述这些文章的论题不外乎是证明“拉吉舍夫是革命家、十二月党人是英雄、普希金是多才多艺的天才”等，但洛特曼并未仅仅流于对表面现象的陈述，而是尝试以社会历史方法对其进行分析与研究。例如，他在对拉吉舍夫的研究中就勇于打破“意识形态教条”，大胆引用一些在当时尚属“敏感”的资料，通过对拉吉舍夫及其影响下的十二月党人作家的思想倾向与创作个性的探讨，最终“重构了那一时期的思想氛围”与“文化进程”。[8]

此外，洛特曼完成于这一时期的博士论文《十二月党人运动之前的俄国文学发展道路》以黑格尔哲学与马克思主义方法论为理论基础，“探讨了社会思想运动对文学的影响”，“将这一时期的众多作家与作品纳入到”其所属时期“紧张激烈的意识形态斗争之中，纳入到各种复杂的社会政治与哲学体系之中”，[9] 充分展现了洛特曼在这一阶段的思想演变轨迹。

自 20 世纪 50 年代末起，洛特曼开始了在方法论领域的探索与创新。他大胆“冲破庸俗社会学、教条主义的机械僵化模式”，力求“建立起一种既不否定黑格尔、马克思的历史主义原则，又能对文学进行准确分析的方法论体系”。此时，俄国形式主义以及“兴起于西方的控制论、信息论与结构主义思想给了他很大的启发”[10]，他开始尝试将结构主义—符号学方法应用于文学研究当中。随着其代表作——结构主义“三部曲”《结构诗学讲义》（1964）、《艺术文本的结构》（1970）与《诗歌文本分析：诗的结构》（1972）的相继问世，他逐步构建起了自己的方法论体系。以 1962 年为界，如果说此前

[6] 程正民等，《20 世纪俄国马克思主义文艺理论研究》，北京：北京大学出版社，2012 年，第 5 页。

[7] Чернов И. А. Опыт введения в систему Ю.М. Лотмана//Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПБ, 1997. С. 10.

[8] Аймермахер К. Знак. Текст. Культура. М.: РГГУ, 2001. С. 325-326, 328-329.

[9] 杨明明，《洛特曼符号学理论研究》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2011 年，第 54 页。

[10] 同上。

洛特曼的文学研究更多是基于意识形态批评，那么此后支撑其实现结构主义符号学转向的则是“去黑格尔化”与康德主义。

与苏联文艺理论界对黑格尔的偏爱形成鲜明对比的是，康德一直备受冷遇，但洛特曼却最终由黑格尔转向了康德。其实，自俄国形式主义起就已经开始“对抗、解构黑格尔的绝对理念及其衍生物”，发起了“对‘形式与内容’二元论的黑格尔式思想”的“强有力的挑战”。洛特曼继承了形式主义前辈的探索，力求以“思想与结构”去消解和替代“形式与内容”，其“去黑格尔化”的根本目的就在于破除“形式与内容”这一文学观的“统治地位”，转而“建立一种新的文学观”。[11] 作为一名康德主义者，洛特曼虽然很少直接引用康德的著作，但康德却是其“多年以来的固定对话者”，康德主义成为其构建“塔尔图学派的基石”，而该符号学派的核心概念“文本”实际上就等同于康德的“物自体”。通过与控制论的“黑箱”理论的嫁接，洛特曼建构起了“主题—文本”这一结构诗学模式。[12]

二

洛特曼积极借鉴汲取马克思主义文论的成果，并将其与结构主义进行辩证综合，以此奠定了自身文学研究方法论的基础。马克思主义渗透到其理论建构与批评实践活动的全过程；即便在洛特曼步入了符号学的确立与表达阶段之后，他也依然将马克思主义的历史唯物主义与辩证唯物主义原则奉为圭臬。

从研究范式来看，洛特曼的结构主义符号学研究始终坚持科学主义与历史主义相结合的原则。他以马克思主义历史主义原则为基础，“重构了每种文化所特有的价值体系”。在他看来，“存在于文化系统内部的潜在矛盾是系统发展的动力”，从外部看上去不协调甚至是矛盾的，从内部来看却是和谐的、不矛盾的。但这种不矛盾只是“暂时性的”，随着时代的发展，“未被发现的矛盾开始被感知，而被感知的矛盾开始失去意义，于是系统开始被破坏，例如说贵族文化开始被平民知识分子文化所取代”。[13] 他的这一观点无疑带有马克思主义辩证法的色彩。此外，后期的洛特曼还对符号学的历史学产生了浓厚的兴趣。他不仅创立了历史符号学，就人与历史的关系问题提出了自己的看法，还积极将结构主义符号学方法引入文学史研究中，从而促进了 19 世纪俄国文学研究的观念更新与实践创新。

---

[11] 王坤，《洛特曼与“去黑格尔化”》，《中山大学学报》（社会科学版），2013 年第 2 期，第 61 页。

[12] Лотман М. Ю. За текстом: заметки о философском фоне тартуской семиотики// Лотмановский сборник 1. М.: Иц-Гарант, 1995. С. 215.

[13] Гаспаров М. Л. Лотман и марксизм. (http://scepsis.net/library/id_727.html)

《结构诗学讲义》《艺术文本的结构》和《诗歌文本分析：诗的结构》曾被指控有违苏联文艺理论界一贯倡导的关注文学与社会的关系、注重作品思想性研究的立场，因此被质疑背离了马克思主义。事实上，在上述著作中，洛特曼有意选择普希金、丘特切夫和涅克拉索夫等诗人的经典诗歌作品，在“存在决定意识”这一唯物主义原则的指导下，对这些作品中的词汇、音律和语义等问题进行了分析。在洛特曼看来，作家写出来的文字只有在被读者感知之后才能被理解为诗歌，“最初存在的是作家写在纸上的词句，当它们被知觉时才会形成我们对诗歌的理解”。没有“词语表达”也就不会有什么“普希金的自由诗与爱情诗的崇高内容”。“诗人的思想必须要重构，而从思想到文本之路则是形式化”。诗人的“诗歌系统”固然受到“历史审美变化”的制约，但“同样都是建立在‘诗人’的逻辑与‘凡人’的逻辑之间的矛盾的基础上的，二者具有同等的存在权”。[14]

洛特曼从未言明自己到底是不是一名马克思主义者，但是基于对科学方法论的信仰，他在文学研究当中一直是严格遵循马克思主义的历史主义原则与辩证法的。正如他在《文艺学应当成为一门科学》（1967）一文中所写的，“结构主义并非历史主义的敌人，而是要将个别的艺术系统（作品）视为‘文化’‘历史’这些更加复杂的统一体的要素”，“不是用数学和语言学取代历史学，而是将数学、语言学与历史学结合在一起，这才是结构研究的路径”。而从本质上说，“结构主义方法论的基础就是辩证法”，“结构主义的一个基本原则就是拒绝按照对特征的机械罗列原则来进行分析，艺术作品不是特征的总合，而是功能化系统，研究者不是要罗列‘特征’，而是要建构联系模式”。[15]

洛特曼将文本视为“标准与打破标准之间的张力场”[16]，而文本的生命力也恰恰来自其自身结构的辩证性以及其中现象的对立性。洛特曼在文本分析过程中坚持事物或现象之间以及事物内部要素之间存在着普遍联系这一马克思主义辩证原则，他以辩证的观点去审视文本的结构，指出文本内部各种要素之间、文本与非文本之间乃至文学作品与文学整体之间存在或横或纵的关系，而文本的语义恰恰就是生成于这些文学现象及其要素之间错综复杂的关系中。

三

现实主义创作问题作为马克思主义文论的基本命题之一，一直备受苏联学者的关注。苏联马克思主义文论对现实主义问题的关注在很大程度上亦是受到作为其重要理论来源的俄国革命民主主义美学的影响。别林斯基就曾对“俄国文学从浪漫主义向现实主义发

[14] 同上。

[15] Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПБ, 2005. С. 759-760.

[16] Гаспаров М. Л. Лотман и марксизм. (http://scepsis.net/library/id_727.html)

展的过程”进行了历史主义的考察与分析，通过“总结普希金和果戈理创作的历史经验”，提出了“现实主义”“典型”和“人民性”理论。[17]

洛特曼就读的列宁格勒大学是列宁格勒文艺学派的中心，在俄国文学研究领域占有举足轻重的地位，其在现实主义研究方面不仅拥有深厚的传统底蕴，更是成果卓著，影响深远。除了洛特曼的导师古科夫斯基的代表作《普希金与现实主义风格问题》（1948）、《果戈理的现实主义》（1946—1949）之外，与其同时代的学者弗里德连杰尔的《陀思妥耶夫斯基的现实主义》（1964）、比亚雷的《屠格涅夫与俄国现实主义》（1962）、《19 世纪末的俄国现实主义》（1973）、《契诃夫与俄国现实主义》（1981）等都被公认为俄国现实主义文学研究的经典之作。

深受这一传统影响的洛特曼在早期、中期、晚期这三个时期都有探讨现实主义问题的著述问世。《俄国现实主义发展的基本阶段》（1960）是其早期有关现实主义问题的论文中较有代表性的一篇。洛特曼在文中依照马克思主义的历史主义原则将现实主义定位为“一个产生于封建制度出现危机、民主思想开始萌芽时期的进步文学流派”[18]，它不仅与“科学领域的进步首先是自然科学与哲学的进步紧密联系在一起”，也与“对客观现实规律的认知”[19] 密切相关。他从具体历史语境出发，将俄苏现实主义划分为 19 世纪 20 年代（普希金时代）、30 年代（果戈理时代）、40 年代至 60 年代上半期、60 年代下半期至 90 年代、19 世纪末至 20 世纪初以及社会主义现实主义时期等阶段，并对各个阶段的发展特征进行了归纳与总结。文章中规中矩，但其对现实主义与历史时代、社会环境的关系的探索也在某种意义上昭示了其日后的方法论取向与指归。

中期的洛特曼对俄国现实主义问题的探讨主要是围绕普希金这一核心研究对象展开的。普希金是俄国现实主义文学的奠基人，对俄国现实主义文学的走向与发展产生过重大影响。洛特曼先后撰写过数十篇 / 部有关普希金的论文与专著。他在《论长篇小说〈叶甫根尼·奥涅金〉的形象建构演变》（1960）、《19 世纪 30 年代俄国文学中“托尔斯泰派”的起源》（1962）等文章中指出，19 世纪俄国文学存在两条发展脉络：一条是“普希金—莱蒙托夫—果戈理—自然派—批判现实主义”；另一条是同样也源自普希金的“托尔斯泰式”倾向，即对文明社会的不满与厌倦、对宗法制的乌托邦式信仰、对和谐理想的宗法制生活的向往与艺术再现。《普希金的诗体小说〈叶甫根尼·奥涅金〉：专题和文本研究导论》（1975）、《普希金的小说〈叶甫根尼·奥涅金〉注释》（1980）、《亚历山大·谢尔盖耶维奇·普希金：作家生平》（1981）等专著既从

[17] 程正民等，《20 世纪俄国马克思主义文艺理论研究》，北京：北京大学出版社，2012 年，第 20 页。
[18] Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПБ, 2005. С. 530.
[19] Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПБ, 2005. С. 657.

历史主义原则与人民性的角度出发，对普希金的代表作《叶甫根尼·奥涅金》的典型人物及其性格命运与现实生活的关系等马克思主义文论基本问题进行了审视与思考；又借助结构方法完成了对“矛盾性”这一作品建构准则的分析与解读，从而以文本研究实践再次印证了自己“结构主义并非历史主义的敌人”的论断。洛特曼认为文学作品作为社会审美文化现象，其社会功能决定了其艺术结构；作家的思想体现在一定的艺术结构之中并与之牢不可分，作品的思想内容本身实际上就是结构。这些观点都是与马克思主义审美意识形态本质论息息相通的。

《论果戈理的“现实主义”》(1993)一文是洛特曼的绝笔之作，完成于其逝世前数周。洛特曼在文中与导师古科夫斯基的《果戈理的现实主义》一书进行了精彩的对话，阐述了其对现实主义创作问题的独到见解。

洛特曼深刻地剖析了果戈理的现实观，即“对于果戈理来说，生活中的一切都是现实的，都是可能的，因为一切都是非现实的，而实际上非现实的与不可能的又是不存在的”。果戈理与其他俄国现实主义作家的最大不同就在于，他是以一种三维视景来观照现实世界的。他总是在思考“假如事情是另外一个样子呢”，而“这个‘假如’恰恰构成了果戈理创作的所谓幻想性的基础”，“在果戈理艺术的多维空间中每一种现实似乎都是‘现实’，因为这一现实可以是有无数可能性的现实。对于果戈理来说，现实永远只是生活从自身潜能的无限空间中偶然撷取的无数可能性之一”。以列夫·托尔斯泰为代表的19世纪俄国现实主义文学的终极诉求是对真实的无比渴望，而果戈理却有意反其道而行之。如果说其他俄国现实主义作家是以真实作为核心创作理念，那么，果戈理的“创作主题就是假，是主观现实，是现实存在与虚构存在之间的关系”。他喜欢以“假”为“真”，“假作真时真亦假”，并借此向读者呈现生活在被创造出来的时刻的最初面貌，他“不是在复制生活，而是在创造生活”。[20]《论果戈理的“现实主义”》一文为洛特曼的现实主义文学研究之旅画上了圆满句号，更是他对马克思主义文论中有关“莎士比亚化”现实主义创作方法论的丰富与发展。

综观洛特曼上述有关现实主义问题的著述，其中折射出的文化取向、研究范式与理论前瞻性，在现实主义遭遇本体论困境的今天，亦不乏启示意义。

四

洛特曼逝世后，圣彼得堡艺术出版社整理并出版了9卷本的《洛特曼文集》(1994—2003)，其中第1卷名为《俄罗斯文化漫谈》(1994)，第2卷名为《普希金》(1995)，

[20] Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПБ, 2005. С. 695, 694, 699, 698.

第 3 卷名为《论诗人与诗歌》（1996），第 4 卷名为《卡拉姆津》（1997），第 5 卷名为《论俄国文学》（1997），第 6 卷名为《论艺术》（1998），第 7 卷名为《符号域》（2001），第 8 卷名为《俄罗斯文化史与类型学》（2002），第 9 卷名为《培育心灵》（2003）。迄今为止，这是规模最为宏大、收录作品最多的一部洛特曼文集。

在洛特曼的学术遗产中，除了有关结构主义与符号学的理论著述之外，数量更多的则是文学研究实践成果。这些著作与论文主要收录在其文集的《普希金》《论诗人与诗歌》《卡拉姆津》与《俄罗斯文学》等卷。洛特曼的符号学理论体系是构建在其文学研究实践，特别是俄罗斯文学研究实践基础上的，二者之间的关系是相生互补的，那些鲜活的文学文本既触发了其符号学研究的灵感，又成为阐释其符号学理论的例证。

与同为列宁格勒大学校友的巴赫金相比，洛特曼的文学研究基本上是立足于俄罗斯文学基础上的。洛特曼不仅在俄罗斯诗歌以及卡拉姆津、普希金等作家研究领域作出了诸多开创性的贡献，“赋予了文学研究以宏大的文化视野，同时，亦能充分保持研究者主体性的张扬及对文学审美意识的强化，从而避免了那种超越文学性、过于抽象化的泛文化哲学、人类学倾向。从这一点上看，洛特曼无疑是超前的”[21]。

特别值得关注的是，洛特曼很早就将俄罗斯文学研究纳入到跨文化传统的比较文学研究视野当中，这类成果虽然数量不多，但其在论及欧洲文学、文化与俄罗斯文学的关系时所展示的深厚学养令人叹服。以普希金研究为例，洛特曼自 20 世纪 60 年代起就开始撰写论文，探讨法国的历史文化对普希金创作的影响问题。《文学史札记》（1960）中的两篇小论文《圣鞠斯特的读者普希金》和《普希金与里瓦罗尔》即是其涉足上述问题研究的最早成果。在《圣鞠斯特的读者普希金》一文中，洛特曼指出普希金在《致大海》等作品中表现出了“世界充满了革命斗士的英雄主义，又因他们的毁灭而变得虚空”的浪漫主义情愫，这明显受到了法国大革命领袖圣鞠斯特在致丹东的信中“世界自罗马时代起就是虚空的，但他们的记忆填补了虚空，并且预言了自由会来临”这句话的影响。在《普希金与里瓦罗尔》一文中，洛特曼指出法国大革命时期的作家里瓦罗尔以其“富于创新性与精确性的诙谐文风”吸引了普希金、维亚泽姆斯基等人，“在普希金的笔下，里瓦罗尔的悖论还转化成为对中世纪衰落问题的深刻思考，技术进步的沉重打击、火药和炮兵的出现动摇了骑士统治的物质基础，启蒙运动与诗歌的自由思想则摧毁了神权政治”；普希金并不赞同当时流行的“技术与诗歌的对立”这一观点，而是肯定了“二者的联盟在反封建斗争中的”重大作用。[22]

在此后的《南方流放时期的普希金对罗伯斯庇尔的看法》（1966）一文中，洛特曼

[21] 杨明明，《洛特曼符号学理论研究》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2011 年，第 211 页。
[22] Лотман Ю. М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 321.

指出俄国贵族革命家们一直对法国大革命的雅各宾派持否定态度，但普希金与他们却颇有相异之处。他对雅各宾派的领袖之一——马拉并无好感，甚至对刺杀马拉的夏绿蒂·科黛颇多赞赏。对雅各宾派的另一领袖罗伯斯庇尔的看法，洛特曼却是先抑后扬，特别是在他被流放到南俄之后，更是把欧洲反动势力的猖獗视为“贪欲与自私对革命英雄主义的禁欲的胜利”，由此对罗伯斯庇尔的态度也转为同情，开始倾向于将其视为革命的化身；罗伯斯庇尔及其领导的雅各宾派所采取的专政也被普希金视为“借助对古希腊、古罗马时代英雄精神的呼唤来抵御资本主义经济的自私天性和人民对物质的要求所带来的必然压力的乌托邦试验”。[23]

洛特曼撰写于 20 世纪 80 年代的《普希金与法国文化问题札记》（1983—1988），包括《普希金与塔勒芒·德·雷奥的〈趣闻〉》《论普希金与加里亚尼神甫的〈通信集〉问题》《普希金与 17 世纪法国自由思想的哲学诗人们（问题的提出）》《克里奥佩特拉情节之起源》《也谈斯塔尔夫人的“好玩笑”》等五篇小论文。《普希金与塔勒芒·德·雷奥的〈趣闻〉》一文主要探讨了 17 世纪法国作家塔勒芒的《趣闻》一书吸引普希金的原因。在普希金所处时代的俄国，一个人的社会地位是由他的出身、职务和财产决定的，而诗人并没有获得应有的地位与尊重。《趣闻》描绘了亨利四世和路易十三世统治时期的法国社会生活，其中有关法国诗人在社会上有一定地位的话题深深吸引了普希金的注意。《论普希金与加里亚尼神甫的〈通信集〉问题》则着重分析了普希金对启蒙主义教育观的看法。加里亚尼神甫是狄德罗的朋友，擅长书信体作品，他的书信集曾在 19 世纪 20 年代初的俄国文学界风行一时。加里亚尼对卢梭的批评及其有关教育问题的论述使普希金产生了共鸣，他们都认为教育培养的不是“理想公民”，而是能够适应现代社会“残酷与不公”的“现实公民”。[24] 在《普希金与 17 世纪法国自由思想哲学的诗人们（问题的提出）》中，洛特曼首先肯定了形式主义者、普希金权威专家托马舍夫斯基的专著《普希金与法国》的成就，但是，他也敏锐地发现了托马舍夫斯基仅仅关注到法国古典主义作家布瓦洛、拉辛、拉封丹、莫里哀等人对普希金创作的影响，却忽视了 17 世纪法国自由思想哲学的诗人对普希金的影响。这一问题的研究虽然存在不少难点，但还是值得深思的。在《克里奥佩特拉情节之起源》中，洛特曼揭示了克里奥佩特拉情节与普希金创作的渊源关系。普希金认为有关埃及艳后克列奥佩特拉的情节源自 4 世纪的罗马历史学家奥勒留·维克托，并将这一情节的内涵阐释为欲望比死亡更强烈，甚至可以支配人去犯罪；叙事长诗《茨冈人》的构思充分体现了这一点。在《也谈斯塔尔夫人的“好玩笑”》中，洛特曼指出斯塔尔夫人的“好玩笑”——“在俄国统治就是受制于绳索的专制”——实际上套用了法国

[23] Лотман Ю. М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 324.

[24] Лотман Ю. М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 356.

作家尚福的“在法国统治就是受制于讽刺歌谣的君主专制”，普希金虽然引用过斯塔尔夫人的“好玩笑”，但他对此是知情的，《叶甫根尼·奥涅金》中的相关章节就证明了这一点。

洛特曼还以比较文学的视角对俄国浪漫主义文学的另一位代表人物——莱蒙托夫的作品进行了分析与解读。1961 年，他在《塔尔图国立大学学报》上发表了《莱蒙托夫：有关〈哈姆雷特〉的两处联想》和《源自叙事诗〈童僧〉的注释》这两篇短文。前者论述了莎士比亚的《哈姆雷特》对莱蒙托夫的剧本《假面舞会》和抒情诗《诗人之死》的影响；后者则把《童僧》中童僧和雪豹搏斗的场景与雨果的小说《冰岛凶汉》中冰岛凶汉和狼搏斗的场景进行了对比。《莱蒙托夫后期创作中的东西方问题》（1985，后改名为《〈宿命论者〉与莱蒙托夫创作中的东西方问题》）一文则揭示了莱蒙托夫在《当代英雄》中构建的“俄国—西方（波兰）—东方（高加索）”这一文化空间。19 世纪 30 年代，随着波兰与高加索地区问题的日益尖锐，莱蒙托夫开始了对俄国历史命运问题的探索与思考。处于东西方文化之间的“俄国文化的特点在于其既与西方对立，又与东方对立。俄国在这一类型学意义上就获得了北方的称谓，并与前两种文化类型构成了复杂的相互关系：一方面，它与二者对立；另一方面，对东方来说它是西方，对西方来说它又是东方”[25]。

基于列宁格勒大学悠久的学院派传统，该校学者一直重点关注文艺复兴先驱、意大利作家但丁，俄国历史诗学的奠基人维谢洛夫斯基、形式主义的领袖什克洛夫斯基以及巴赫金都曾撰写过研究但丁创作的论文。洛特曼亦不例外，虽然论文的数量不多，但其视角的独特性却是值得关注的。在《论〈但丁与普希金〉问题》（1980）中，洛特曼探讨了普希金在《鲁斯兰与柳德米拉》《青铜骑士》和致达维多夫的信中对但丁作品的引用。在《丘特切夫与但丁》（1983）一文中，洛特曼分析了但丁对俄国纯艺术派代表诗人丘特切夫的《已是语言疯狂的第三年》一诗的影响。丘特切夫对意大利诗歌，特别是但丁的作品非常了解，《已是语言疯狂的第三年》采用了十四行诗的形式，就是受到意大利诗歌的影响；不仅如此，这首诗还体现出某种“但丁风格”，如但丁偏爱鸟的形象就出现在诗中。洛特曼认为诗中的“但丁色彩”源自丘特切夫“将教皇制度视为个人主义精神的源头、西方文化及其精神原质、唯物主义和革命性的精髓。天主教—文艺复兴—革命就是西方精神的必然显现”[26]。而但丁的《神曲》《王国论》等恰恰强烈反对教皇制度，丘特切夫也正是在这一点上与但丁产生了共鸣。此外，《尤利西斯的但丁〈神曲〉之旅》（1990）一文，洛特曼首先探讨了《神曲》的空间符号学，指出在《神曲》中存在着一

[25] Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб: Искусство-СПБ, 1997. С. 606.

[26] Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПБ, 2001. С. 597.

条“上—下”的空间轴线：一方面，这一空间轴线是“相对的，仅仅存在于地球的范围内，在这里‘下’是地球的核心，而‘上’是从中心指向任何方向的半径”；另一方面，“但丁的宇宙又存在着绝对的上与下”，“这条轴线下端指向耶路撒冷，穿过地球，经过地狱、地心和炼狱，支撑着九重天的光明中心”。“上—下”轴线构建了作品的“文本语义结构”，“但丁在文本中总是向上和向下运动，这些都具有很强的象征意味，现实中的向上或向下意味着精神的提升或堕落”。“但丁的世界的空间模式是某种连续统，个人的道路与命运轨迹与之相匹配”，人死后灵魂会去某个“符合其道德价值的空间”，而但丁在作品中却具有随意运动的自由。与但丁一样“具有鲜明个人运动轨迹的”就是尤利西斯，从某种意义上说，尤利西斯是但丁的“孪生兄弟”。他们不像其他人物那样受制于“固定的位点”，而是“处于运动之中”，可以自由“穿越各个禁制空间的界限”，并且奔向同一个目标——炼狱。此外，他们还都渴望认知人与世界的奥秘，但二者的认知道路不同：但丁的认知伴随着道德完善，而尤利西斯的认知则与道德无关，同样是去炼狱，“但丁是朝圣者，而尤利西斯却只是旅行者”。[27]

洛特曼甚少撰写专门探讨别国文学的文章，但是附于艾柯《玫瑰之名》俄译本之后的书评《走出迷宫》却是一个例外，这篇文章见证了他与另一位符号学大家艾柯的交往、互动与对话。洛特曼在这部标志着“新艾柯”的诞生的小说中，看到了小说与艾柯的“符号学与文化学思想”的“有机关联”。从“文本表层”看，这部小说似乎很像是一部侦探小说或是历史小说，主人公威廉教士与随从阿德索也令人联想起福尔摩斯与华生医生。但事实上，这部小说既不是侦探小说，也不是历史小说，而是一部“符号学小说”。作为一名“13 世纪的符号学家”，或者说是“符号学产生之前的符号学家”，威廉如同神话人物忒修斯一般身处于迷宫之中，他在修道院中看似查案，实则是在“解码”。“小说的隐含情节核心是为了亚里士多德的《诗学·卷二》而展开的斗争。威廉想找到藏在修道院图书馆迷宫中的手稿，而约尔格则想尽一切办法不让他找到，这就构成了人物之间斗智的基础”，而二者之间的斗争实际上是“为了笑的斗争”。小说的名称源自古老的拉丁谚语“昔日的玫瑰只存在于它的名字之中”，既点出了作品的主旨，又切合了艾柯一生最为关注的符号学与隐喻问题。洛特曼认为“小说真正的主人公是词（слово）。威廉与约尔格不过是以不同的方式为其服务。人创造了词，但词又支配人。研究词在文化中的地位、词与人的关系的科学就是符号学。《玫瑰之名》作为一部研究词与人的小说，当然是符号学小说”[28]。《玫瑰之名》问世之后，轰动一时，但真正能读懂这部小说的人却是少之又少。洛特曼无疑是一位难得的知音，他与艾柯惺惺相惜，甚至还约定此书俄译本出版后艾柯访苏，堪称世界符号学史上的一段佳话。

---

[27] Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2001. С. 304, 305, 307, 310, 311, 313.

[28] Лотман Ю. М. Выход из лабиринта//Эко У. Имя розы. М.: Симпозиум, 1998. С. 650-669.

从总体上看，洛特曼的文学研究严格遵循了历史唯物主义与辩证唯物主义原则，实现了马克思主义与结构主义、符号学的完美结合，为后人留下了大量可资借鉴的理论财富与实践典范。

五

20 世纪 80 年代中期，洛特曼的符号学理论借西方文论的东风被引入我国学界，从此成为我国文艺理论研究中的一个热点问题。三十年来，我国学者对洛特曼的学术思想展开了多层面、多角度的掘进与探索，迄今已有多部专著及 200 余篇论文问世。从这些成果的内容来看，主要涉及洛特曼结构诗学与文化符号学理论体系的生成语境与建构特征，与俄国形式主义、巴赫金及结构主义等的关系，与马克思主义文论的对话与互动，学术史梳理等多个方面，其中最引人关注的就是我国学者对其理论的吸收与应用。

我国学者自 90 年代中期开始尝试将洛特曼的符号学理论应用于文学艺术文本的研究之中，徐贲的《尤里·洛特曼的电影符号学和曼纽埃尔·普伊格的〈蜘蛛女之吻〉》（发表于《外国文学评论》1996 年第 3 期）是其中较早的一篇。文中探讨了洛特曼的社会文化符号观，并借此分析了《蜘蛛女之吻》中“‘政治’和‘性’（性别）符号的社会运作，展示了这两种话语系统中价值等级、价值关系的逆转和渗透更替”[29]。

进入新千年，柏英的《从文化符号学角度看《钢铁是怎样炼成的》之争》（发表于《解放军外国语学院学报》2005 年第 5 期）运用洛特曼的编码、解码及文本功能等理论对《钢铁是怎样炼成的》这部红色经典进行了重新评价。张冬梅的《试分析〈狗心〉中的符号域空间》（发表于《俄罗斯文艺》2007 年第 3 期）通过引入洛特曼的符号域理论，对《狗心》中符号域空间的结构特点进行了分析。赵晓彬的《“家”与“伪家”：〈大师与玛格丽特〉中两种对立的精神世界》（发表于《外国文学研究》2007 年第 4 期）采用洛特曼的结构诗学分析路径，通过对“家”与“伪家”这一对立范畴的分析，揭示了《大师与玛格丽特》的思想内涵。徐薇的《从重复性节律原则谈诗歌〈安娜贝尔·李〉的文本结构》（发表于《江苏教育学院学报》（社会科学版）2008 年第 2 期）以洛特曼关于诗歌文本结构的重复性节律原则为基础，对《安娜贝尔·李》一诗的结构进行了探讨。张艺的《〈恩主〉艺术符号能指的形成与时空迷宫风貌：叙述主体的分化、“不可靠叙述”及本文的空间化》（发表于《俄罗斯文艺》2011 年第 1 期）借助洛特曼的结构符号学方法，展示了《恩主》作为艺术

[29] 徐贲，《尤里·洛特曼的电影符号学和曼纽埃尔·普伊格的〈蜘蛛女之吻〉》，《外国文学评论》，1996 年第 3 期，第 35 页。

符号的能指的自我凸显性、文学性与内在图景性。黄凯颖的《〈红楼梦〉:“对立美学”的范本——从洛特曼的“对立美学”理论观照〈红楼梦〉的独特美学价值》(发表于《红楼梦学刊》2011 年第 3 期)从叙述视角、人物性格、情节设置、艺术风格等方面阐述了《红楼梦》与“对立美学”理论的契合之处,并借此揭示了小说的独特审美价值与深层意蕴。张杰的《〈当代英雄〉文本意义再生机制解析》(发表于《俄罗斯文艺》2014 年第 3 期)立足于洛特曼的文化符号学理论,从叙述主体的转换、符号圈的不匀质性、界限性三个方面,揭示了小说文本的意义发生器、创造性功能与交际功能,探讨了其意义再生机制。陈光兵的《布尔加科夫创作中的公鸡象征符号研究》(发表于《俄罗斯文艺》2015 年第 1 期)运用洛特曼的文化记忆理论,通过对布尔加科夫的创作中“公鸡”这一象征符号所包含的文化记忆功能,揭示了其所开启的文化记忆重建机制。陈晨的《伊壁鸠鲁式生活的危机——论小说〈矮个子弗里德曼先生〉的艺术家主题》(发表于《戏剧之家》2015 年第 6 期)借助洛特曼的空间理论,对托马斯·曼的短篇小说《矮个子弗里德曼先生》中主人公“伊壁鸠鲁”式的现实生活和难以抑制的本能之间的冲突进行了探讨。

我国学者不仅将洛特曼的符号学理论应用于文学研究之中,还应用于电影、舞蹈等视觉艺术的研究之中。除了徐贲的《尤里·洛特曼的电影符号学和曼纽埃尔·普伊格的〈蜘蛛女之吻〉》之外,张祎的《〈阿凡达〉的符号学解读》(发表于《电影文学》2013 年第 4 期)也借助洛特曼的电影符号学理论探讨了《阿凡达》中的镜头、画面、时间、空间等电影语言构成要素。李玉凤的《洛特曼的电影语言与艺术文本——以电影〈英雄〉为例》(发表于《俄罗斯文艺》2015 年第 1 期)则从电影艺术文本的复杂性与多语性、谎言性与电影艺术的重构、电影艺术文本的复制与创造这三个方面,深入探讨了洛特曼的电影符号学思想。袁杰雄的《洛特曼文化符号学视角下的舞蹈身体语言探析——以文山州马关县苗族芦笙舞蹈为个案》(发表于《文山学院学报》2014 年第 4 期)通过运用洛特曼的艺术文本理论,揭示了苗族芦笙舞这一民族舞蹈在符号信息生成、保存与传递背后隐藏的文化内涵与文化共相。

我国的洛特曼研究历经三十年的发展历程,早已从单纯的理论探索走向了实践应用,并且取得了较为丰硕的成果。这些成果作为洛特曼结构符号方法应用于文学批评实践的成功范例,更是对我国马克思主义文艺理论体系建设的有益补充。

小　结

终其一生,洛特曼都在努力探索一条把“空间的静态分析与历史的动态分析”、文

本的“形式研究与文化的语境研究”“形式主义批评与社会历史批评”[30]相结合的理论路径。纵观其思想演变历程及各个时期的文学研究实践活动，马克思主义对他的重要影响是一个毋庸置疑的事实，而他从社会历史批评到结构主义，再到文化符号学的转型也充分印证了当代马克思主义文艺理论在文学观念上的嬗变、在研究方法上的更新以及历史主义与结构主义相融合的发展态势。

（作者单位：华东师范大学外语学院）

（本文是作者参与承担的国家社会科学基金重大招标项目“马克思主义与世界文学研究”（批准号：14ZDB082）的阶段性成果）

[30] 康澄，《试析洛特曼对〈叶甫盖尼·奥涅金〉的研究》，《外国文学研究》，2002 年第 4 期，第 40 页。

永远的拉尔夫·科恩和《新文学史》[1]

王　宁

2 月 24 日那天，我像往常一样早早地起床开始了一天的工作。当我打开电脑查收国内外的最新邮件时，眼睛突然在一封久违了的署名“新文学史”（New Literary History）的邮件上停住了。我感到纳闷：我这两年并未向那家刊物投稿，为什么会有来自该刊的邮件呢？会不会是……我不敢往下想了。果不其然，真是该刊现任主编瑞塔·菲尔斯基（Rita Felski）发来的邮件：“我以极其沉痛的心情告诉你们，拉尔夫·科恩昨夜在家里逝世，按照他的挚友约翰·罗莱特（John Rowlett）的描述，拉尔夫度过了生命的最后一天，接待了许多来访的朋友，半夜时分平安仙逝。本周四上午 11 点我们将在夏洛茨维尔的犹太公墓为他举行墓祭。”读到这里，我的眼睛不禁湿润了，我简直不敢相信，被美国文学理论界和期刊学界誉为“神人”“最牛的主编”的一代文学理论宗师科恩就这样匆匆离开了人世！但仔细想来，这位献身于文学研究和学术期刊编辑的老学者已走过了 99 年的人生道路，也应该在九泉之下安卧了。但令我遗憾的是，对我个人来说，则失去了一个庆祝他百年华诞的机会。记得 2006 年 10 月，我率领中国比较文学代表团前往离夏洛茨维尔不远的杜克大学出席中美比较文学双边讨论会，当我和老朋友詹姆逊提到我打算第二年去看望科恩老先生时，詹姆逊不禁肃然起敬：“是应该去看看拉尔夫，我们虽然相距不算遥远，但也有十多年未见了，他对我早期的学术生涯帮助提携很多。”确实，科恩对学术后辈的提携又岂止是一个詹姆逊？我的另一位老朋友斯皮瓦克在谈到科恩时，也不无景仰地说，“他帮助了我们整整一代人。”

我想这应该是科恩在当代西方文学理论界所取得的难以替代的地位原因。当然，在文学研究以及整个人文学科的历史上，有两种人通常可以影响甚至推进文学研究的发展。就我个人与一些美国主流文论家的交往经验来看，这里尤其要提及两位杰出的美国文学理论大家，他们碰巧与蜚声国际文论界的顶级期刊《新文学史》都有着密切的关系：弗雷德里克·詹姆逊，他著述甚丰，在学界有着广泛的影响，很早就当选美国艺术与科学院院士，并被长期聘为《新文学史》的顾问编委。他不仅对我的后现代主义研究产生了奠基性的影响，甚至以其具有扎实研究和深刻洞见的专著和充满睿智的思想帮助我

[1] 本文部分文字曾以《拉尔夫·科恩：慧眼识才的“神人”》为题先行发表于《社会科学报》6 月 23 日第 8 版。

们绘制了 20 世纪 80、90 年代中国的后现代研究和文化研究的路线图。另一位就是拉尔夫·科恩，他本人是专事 18 世纪英国文学研究的专家，并对文类和历史变革问题有着精深的研究。他早年出版的专著《歧视的艺术：汤姆森的“四季”和批评的语言》（*The Art of Discrimination: Thomson's "The Seasons" and the Language of Criticism*, 1964）和《“四季”的展开》（*The Unfolding of "The Seasons"*, 1970）早已成了学术经典，是后来的学者从事这一领域研究所无法逾越的两座丰碑。由于科恩从一个新的理论视角对 18 世纪的英国文学作了全新的阐释而奠定了他的学术地位，他受到英国学界的高度重视。这些早期的研究成果无疑为他后来专门从事文学学术期刊编辑奠定了基础。后来他又主编了多部专题研究文集，其中以《文学理论的未来》影响最大。此外，他还在学术期刊上发表了 100 多篇论文。也就是说，作为一位自己本身就有着重要学术成果和广泛影响力的主编，他去向那些同行学术大家约稿一般很少被拒绝。但是人们对他的更多了解则始于他长期担任蜚声国际文学理论界的《新文学史》的创刊主编，美国艺术与科学院院士，同时也是英国皇家人文社会科学院的通讯院士，他经常为自己同时荣膺英美两院院士而感到自豪，而他的不少美国同行却没有获此殊荣。比他小二十多岁的另一位国际权威期刊《批评探索》（*Critical Inquiry*）的主编米切尔（W. J. T. Mitchell）不无崇敬地称他为“当代批评和理论之父”（the father of criticism and theory in our time）。这倒不是说科恩以自己的著作奠定了这样一种至高无上的地位，而更在于他通过主编《新文学史》而培养了整整一代理论家和批评家，始终为当代欧美文学理论的变革起着某种导向的作用。我想这应该是他对当代文学理论以及人文学术研究的最大贡献。科恩的第三个主要贡献还在于，他在 1988—1995 年出任弗吉尼亚州文化变革中心主任期间，举行了一系列重要的学术活动，对于提升整个弗吉尼亚大学人文学科的地位也起到了重大的作用。这也正是人们在提到弗吉尼亚大学时必然提到它的英文系和《新文学史》，提到《新文学史》则更是免不了提到它的创刊主编科恩的原因所在，同时也是人们对他一直称赞有加的一个重要原因。当然，就我个人而言，科恩在担任《新文学史》主编的四十年里，不仅帮助我确定了我早期的学术研究方向，更为重要的是，他还以自己的编著《文学理论的未来》和他主编的《新文学史》帮助中国的文学理论研究调整并定位了研究方向。我想，不仅我本人以及詹姆逊和斯皮瓦克，许多当今仍然活跃的文学理论大家提起科恩，都不禁肃然起敬，对他的帮助和提携之恩感到由衷的感激。我在这篇追忆文章中，主要回忆一些我个人与科恩以及《新文学史》长期交往的经历。

虽然科恩生前只来过中国两次——1994 年和 1995 年，但这两次访问却对中国的文学研究意义重大，同时对我本人的学术生涯也有着特殊的影响。他与那些经常来中国仅仅是为了演讲或旅游的学者截然不同，他的来访确实起到了对 20 世纪 90 年代的中国文学理论和比较文学研究重新定位的作用，同时也为中国的文学研究在各个相关的人文学

科分支学科中率先走向世界并得到欧美主流学界认可作出了卓越的贡献。今天，当我回忆起这段往事时，不禁首先想到我于 1993 年在《新文学史》上发表的第一篇论文，那篇论文确实在国际语境下奠定了我从事文学研究的基础，并使我的著述在过去的二十年里得到国际学界的瞩目。在这方面，我尤其对科恩对我的这篇论文提出的富于洞见的修改意见和评论，以及对中国的文学研究的愿景的前瞻性感到钦佩和感激。

那是 1990 年的事了。我应时任荷兰乌德勒支大学历史与文化研究所所长杜威·佛克马教授的邀请，前往荷兰从事博士后研究一年，其间我也经常应邀前往另一些欧洲大学去演讲。我知道我的欧洲同行最想了解的就是，在一个跨文化的国际语境下，中国当下的文学和文化研究现状。为了满足他们的期待和要求，同时也为了在国外推进长期以来处于边缘的中国文学和文学研究，我在繁忙的学术研究之余写下了一篇长篇论文，题为《西方的影响与中国当代文学：理论思潮和文学创作》。作为演讲稿，我在这篇论文中追踪了一些西方主要的文化思潮和文学理论在中国的驻足和发展，包括精神分析学、存在主义、结构主义、解构主义、现代主义、先锋派以及后现代主义。试图通过这种史的追踪来考察这些西方文化理论思潮对中国现当代文学创作及理论批评所产生的影响，以及中国一些主要的作家和批评家对之能动性地接受和创造性地建构。此外，我也提出我本人对这些理论的讨论乃至重构。在我看来，这些中国作家和理论批评家的实践实际上为一个新的中国现代文学及其批评传统的形成铺平了道路。我就这个题目在十多所欧洲大学发表了演讲，并产生了良好的反响。由于我每次只能就论文的某些部分进行演讲，因此不少欧洲学界同行和朋友纷纷向我询问这篇文章的全文将在何时发表在哪家英文刊物上，并希望能尽早读到这篇文章。这确实给了我极大的鼓励和无形的压力。说实话，当时我真不知道这篇主要讨论中国当代文学及理论思潮的论文可以在哪家刊物上发表。当然，在乌德勒支大学一家小刊物的主编的盛情邀请下，我将该文的概论部分先行发表于该刊，同时将全文寄给了一家颇有影响的国际期刊。大约两个月后，我收到那家刊物主编助理的一封信。信中首先肯定了我的开阔的比较视野的价值以及我对中国当代文学的全方位描述，接着他又不无遗憾地告诉我，我文中所讨论的中国学界对这些理论思潮的接受对他们来说是相当陌生的，他们刊物的办刊原则是只发表对一些有英文译本的文学作品的深入理论分析，而不发表那些对中国现当代文学理论和文化思潮的宏观总体描述。有鉴于此，我的论文显然与之不相符合。

尽管我无法在那家著名的国际刊物上发表这篇论文，但我仍不想放弃尝试，于是我就向我的合作导师佛克马教授讨教，哪一家刊物更适合发表我的这篇论文。他思考了片刻，立即建议我去试试《新文学史》；他还告诉我，他早年撰写的一篇论文于 20 世纪 70 年代发表于该刊后便奠定了他在国际比较文学和文学理论界的学术地位。他为了确保我的这篇论文至少能进入主编的审读视野，便仔细地帮我修改，使之尽可能地符合该刊

的基本要求。就在我离开乌德勒支的前一个月，我完成了论文的修改并且寄给了《新文学史》的主编拉尔夫·科恩，并附了一封长信。我在信的末尾还特意留了我在北京的地址，期待着能在北京收到他的回复。我回到北京后继续在北京大学任教，不久，就收到了该刊编辑助理的一封明信片，通知我大作已收到，让我等待审稿结果。我耐心地等了将近一年才收到来自该刊主编的另一封长信，信中首先肯定了我这篇论文的价值和长处，然后建议我在几个方面作出修改，最后，主编又肯定地指出，“如果您愿意按照我们的意见修改并达到发表水平的话，我很乐意发表您的文章，并且相信这篇文章将对英语文学界了解中国当代文学有着较大的价值。”在这封长达三页、用打字机打出的信的末尾是科恩的亲笔签名。我接到这封信时确实感到一种巨大的鼓舞和激励，便立即给他回复，表示我一定尽力按照他的要求修改论文，争取达到在该刊发表的水平。

事实上，我在等待编辑部回复期间，已经对自己的文章能否在《新文学史》上发表几乎不抱任何希望，但即使如此，我仍然对该刊及其主编科恩充满了钦佩。在此期间，我读了他主编的专题研究文集《文学理论的未来》，不禁为这本书以及其中一些文章中的富有前瞻性的理论洞见所折服。我尤其赞赏他早在 80 年代后期就开始关注文学理论在未来的发展走向，并邀请了当时西方文学理论界的顶级人物就文学理论的未来发展走向提出自己的真知灼见。今天，我们在考察进入 21 世纪以来的西方文学理论的最新发展时，不禁惊异地发现，那本书中所作的不少具有前瞻性的描述和预测在今天的语境下都一一得到了应验，我想这应该是一位文学理论大家的杰出贡献。我当时真的希望该书能够在中文世界出版中译本，因为对中国的文学研究者来说，这种高水平理论著作的出版将对我们在一个广阔的国际语境下定位中国的文学理论研究起到重要的作用。

非常凑巧的是，一个偶然的机会把我和科恩的距离拉近了。1991 年 9 月我从欧洲回国不久，我的一位朋友万小器，时任中国社会科学出版社文学编辑室主任，突然来到北大我的宿舍造访。他告诉我他们最近收到一部译稿，所翻译的就是科恩主编的《文学理论的未来》，由于译文不太理想，他们犹豫是否值得花大力气校订译文最后在该社出版。我粗略地浏览了一下这本译稿，觉得语言还是比较流畅的，对一些理论概念的翻译也比较准确，于是立即建议他开始校订，并坚定地肯定这本书在中国出版的意义和价值——它将对中国当代文学理论和批评的发展作出重要的贡献。小器采纳了我的意见，花了几个月的时间对译文作了仔细的校订和编辑，并将其列入该社的出版计划。

1993 年 3 月，我应加拿大多伦多大学邀请，前往设在该校的弗莱中心访问研究半年。这半年里的一个重要收获就是，我查阅了一些英文书刊资料，完成了那篇旧文的修改，并请了中心的一位加拿大研究人员帮我对文章作了润色，然后寄给了科恩。科恩经过审阅后将文章发表于《新文学史》第 4 期上。此时我已回国，《文学理论的未来》也于当

年 6 月在北京出版，并立即产生了较大的反响——几乎当时所有的从事文学理论和比较文学研究的主流学者都对之作出了反应，并在自己的著述中引证该书。确实，这本书不仅告诉中国学者西方文学理论界正在发生的事情，同时也向我们提供了西方文学和文化理论的最新发展走向。这时，我和小器考虑的一件事就是通过何种方式邀请科恩前来中国访问讲学，这一方面对该书是一个宣传推广；另一方面也希望通过他与美国文学理论界建立持久的交流关系。在我们的共同努力和促进下，科恩的第一次访华于 1994 年实现了。此情此景我依然记忆犹新，科恩夫妇的音容笑貌不禁浮现在我的眼前。

在时任北京大学比较文学研究所所长乐黛云的提议下和时任北大英语系主任胡壮麟的支持下，我向学校递交了聘请科恩为北京大学客座教授的申请，并迅速得到常务副校长王义遒的批准。1994 年 5 月 26 日，对我和科恩夫妇都是一个难忘的日子。北京大学在临湖轩举行了庄重的客座教授聘任仪式，仪式由与科恩同年出生的北大资深教授李赋宁主持，副校长梁柱代表学校宣读了聘请科恩为北京大学客座教授的决定，接着科恩发表了他在中国的第一次演讲。第二天，在我和中国社会科学院外国文学研究所研究员盛宁的陪同下，科恩访问了中国社会科学院，并在外国文学研究所发表了演讲。正如我们所预料的，他的演讲不仅对《文学理论的未来》作了宣传和推广，同时也扩大了《新文学史》杂志在中国的影响。在他的演讲前后，一些中青年学者还请科恩为他们所珍藏的《文学理论的未来》中译本签名留念，科恩一一应允，并鼓励他们努力学习，在未来的文学研究中有所建树。他的平易近人的大家风范给青年学子们留下了深刻的印象，他也和钱中文、吴元迈等中国学者建立了个人友谊。几年后，《新文学史》发表了钱中文先生研究巴赫金对话理论的论文，首次向英语世界展示了中国学者的独特视角和重要研究成果。每每想到这些往事，如今年过八十的钱先生都十分感慨。大家都为科恩的人格魅力所折服，同时也认识到《新文学史》对当代西方文论的发展所起到的导向性作用。

毫无疑问，科恩在他的首次访华之后，很快成了中国语境下最有名气的三位美国文学理论家之一，另两位也是我的老朋友：弗雷德里克·詹姆逊和希利斯·米勒。这三位学者都是美国艺术与科学院院士，也都和中国学界保持着密切的合作和交流关系。那次科恩访华的另一个直接成果还体现在：我们共同策划在中国举办“文化研究：中国与西方”国际研讨会，由北京大学和弗吉尼亚大学共同发起，于 1995 年 8 月 6 日至 10 日在中国大连举行。会前，科恩还应邀在中国中外文艺理论学会第一届年会上作了主题演讲。大连会议的规模虽然不大，但规格很高，出席会议的中外学者 60 多人，英国文学理论家伊格尔顿和科恩分别作了主题发言。由一位英国皇家人文社会科学院院士和一位英美两院院士共同在中国发表主题演讲的会议大概在中国是首次。那次会议讨论的主题范围很广，包括文化研究在西方的起源、历史演变及现状，中国当代文化研究的理论课题，文化研究与比较文学研究的互动与互补，中西文论对话的可能性及可行性。此外，还讨

论了后现代主义、后殖民主义及其在中国的批评性反应，以及文学理论的未来前景等。可以说，那次会议标志着中国的文化研究已经率先走向世界，并得到国际主流学界的承认和瞩目。

回想起来，那次会议的学术反响至今仍令人难忘。多家国内主流媒体及文学研究杂志都对会议作了不同程度的报道或综述，英国广播公司的中文部主任还专门对我进行了电话采访。尤其值得一提的是，经过会议学术委员会的精心挑选，由 10 篇会议论文组成的主题专辑发表于《新文学史》第 28 卷（1997）第 1 期上。为了更为有效地促进中美学者之间的对话，科恩还特意邀请美籍华裔学者周蕾对所有的文章做了评点。虽然近二十年过去了，那期专辑在国际文化研究和文学研究界的影响依然存在，并且有着较高的引用率。当年应邀对这一专辑进行评点的青年教授周蕾也于今年当选为美国艺术与科学院院士，可见科恩的敏锐眼光，一下就看出了一位学者的发展潜力。后来，我每到一所国外大学演讲，只要提到那一期的《新文学史》专辑，都会得到同行们的点赞。那期专辑的一些中青年作者后来先后在美国和香港的高校拿到了终身教职，甚至晋升为教授或冠名讲席教授，还有的当选为欧洲科学院外籍院士。这些都说明了《新文学史》的理论前瞻性以及科恩对中青年学者的提携和培养。想到这里，我不禁对科恩充满了感激之情，同时也更加珍视他对中国的两次访问。

正如我们都知道的，早在 1969 年，已经在加州大学洛杉矶分校担任教授的科恩就应弗吉尼亚大学校长邀请加盟该校。他之所以得到弗吉尼亚大学校长的聘请主要基于两个原因：一个原因是他本人对西方美学和英国 18 世纪文学有着精深的研究，他的著作已成为研究英国文学的经典著作，而他本人则同时在这两个领域内都得到学界的承认；另一个原因则在于他当时已经担任另一家权威刊物《美学与艺术批评》（*Journal of Aesthetics and Art Criticism*）的副主编，在学界有着一大批的作者和良好的人脉。应该说，他的这两方面的优势在当时确实是无人可比的。因此，他加盟弗吉尼亚大学，除了提升了该校英文系的实力和知名度外，另一个更为重要的任务就是要创办《新文学史》杂志。当时，英语世界尚无一家从跨学科理论视角来研究文学批评理论的国际性学术期刊。其后，当另一家顶级期刊《批评探索》于 1974 年创刊时，按照现任主编米切尔的说法，该刊创办的一个重要目的就是“与《新文学史》形成一种竞争”。实际上，米切尔本人在《新文学史》上发表了多篇论文，而年迈的科恩近十年来则很少发表论文。确实，这两大刊物在英语文学和文化理论界形成一种既竞争又互补的关系。在过去的几十年里，通过这种友好的竞争和互补，这两大刊物不仅对当今的西方文学和文化理论批评有着重要的导向作用，而且还在某种程度上主导了当代西方的人文学术研究。

在科恩担任主编的这四十年里，《新文学史》发表了包括下列蜚声英美学界的著名

学者的文章：哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom）、希利斯·米勒（J. Hillis Miller）、特里·伊格尔顿（Terry Eagleton）、斯坦利·菲什（Stanley Fish）、弗雷德里克·詹姆逊（Fredric Jameson）、诺曼·霍兰德（Norman Holland）、伊哈布·哈桑（Ihab Hassan）、弗兰克·克默德（Frank Kermode）、玛莎·努斯鲍姆（Martha Nussbaum）、理查德·罗蒂（Richard Rorty）、E.D. 赫施（E.D.Hirsch）、佳亚特里·斯皮瓦克（Gayatri Spivak）、乔纳森·卡勒（Jonathan Culler）、乔治·斯坦纳（George Steiner）等，而且还组织翻译并发表了下列欧洲思想家和人文学术大师的论文：罗兰·巴特（Roland Barthes）、埃莱娜·西苏（Hélène Cixous）、雅克·德里达（Jacques Derrida）、于尔根·哈贝马斯（Jürgen Habermas）、汉斯·罗伯特·尧斯（Hans Robert Jauss）、沃夫尔冈·伊瑟尔（Wolfgang Iser）、克洛德·列维–斯特劳斯（Claude Levi-Strauss）、茨维坦·托多洛夫（Tzvetan Todorov）等。我们甚至可以说，正是通过《新文学史》这样一个高水平的跨学科论坛，这些欧洲理论家才得以为英语世界的文学研究者所熟悉，才得以蜚声全世界，这一点尤其可以从上述理论家的著作在中国的传播和接受见出端倪。他们在该刊发表的论文，实际上重新书写了一部20世纪后半叶以来新的西方文学和文化史，对我们中国学者也不无启示。后来我和科恩商量，决定出版《新文学史》中文版，由我在每年的四期中精选出15篇文章，组织译成中文，由清华大学出版社出版，其繁体字版在台湾由佛光大学出版中心出版。虽然这项工作由于种种原因未能持续下去，但至少在中国当代出版界开了译介国际学术刊物之先河。想到这里，我不禁再次对科恩充满了敬意。

我和科恩最后一次见面是在2009年9月23日，当时年逾九十的科恩已经正式退休，将期刊主编的职务交给了著名的女性主义理论家和比较文学学者瑞塔·菲尔斯基，并嘱咐她上任后不要忘记老朋友。菲尔斯基秉承科恩的旨意，在和副主编赫伯特·塔克合编的“献给拉尔夫·科恩”（“Tribute to Ralph Cohen”）主题专辑时，邀请了曾为《新文学史》撰文的一些著名学者和专家，其中有些已经成了科恩的忘年交：乔纳森·阿拉克、埃莱娜·西苏、玛莎·努斯鲍姆、佳亚特里·斯皮瓦克、汉斯·乌尔里希·冈布莱希特、托尼·莫伊、海登·怀特、乔纳森·卡勒等。我作为多年来为该刊撰文最多的唯一一位中国学者，也应邀撰写了纪念文章。今天，我们可以说，那期主题专辑已经载入《新文学史》的发展史册，它不仅记载了这些老作者的成长经历，更体现了他们对科恩的多年培养和提携的感恩之情。我想，作为一家学术期刊的主编，如果能做到这一点，确实应该感到欣慰了。此次我应菲尔斯基邀请前往弗吉尼亚大学演讲，也想借此机会再度拜访一下科恩老人。我们一起回顾了期刊走过的不平凡的道路，同时也回顾了他的中国之行以及所产生的持久性影响。最后，我看着他依然健壮的身体，说道：“等您百年华诞时，我再过来和大家一起为您祝寿。”说这话时我两眼又一次湿润了……

现在读到菲尔斯基的电子邮件所传来的噩耗，我怎能不倍感伤心呢？科恩作为一位

跨世纪的老人，能够在自己的一生中作出如此不平凡的业绩，应该感到欣慰了。但是作为一位来自中国的文学研究者，我不禁为当今这个全球化的时代文学以及文学研究所遭遇到的冲击而感到忧心忡忡：高科技的发展使人们的生活节奏发生了极大的变化，一切都变得那么快捷和浮躁，今天的青年学生已不再像以往那样沉溺于图书馆里享受阅读的乐趣，他们更多地会利用平板电脑遨游在虚拟的赛博空间，甚至用智能手机去阅读并浏览网上的各种图像和文字。有多少人还关心文学理论和文学研究？又有多少人还会记得当年蜚声欧美文学理论界的《新文学史》对于推动当代西方文学研究所起到的巨大作用？好在科恩早在主编《文学理论的未来》时就对此有所预感，这也说明，一位真正的文学史家和理论家不仅要能记载过去的历史，更要对未来的文学研究之发展有着某种理论的前瞻性。我想，拉尔夫·科恩就属于这样一类理论大家。他的逝世标志着一个时代的终结，但是却给我们后人留下了无尽的怀念和不可多得的精神文化遗产。

安息吧，永远的拉尔夫！历史将永远铭记你的功绩。

2016 年 5 月于上海

（作者单位：上海交通大学人文艺术研究院）