

重拾可被亲近的文学传统

□李 振

梅光迪在《评提倡新文化者》中曾这样看待新文化运动的倡导者：“彼等非思想家，乃诡辩家也”；“彼等非创造家，乃模仿家也”；“彼等非学家，乃功名之士也”；“彼等非教育家，乃政客也”。此番说法未免有些刻薄，却在很大程度上触及了新文化运动自身的问题。在如何看待中国文学传统上，梅光迪认为新文化运动“在以新异动人之说，迎阿少年”，“顾一时之便利，而不计久远之真理”，进而从中国传统文学的变迁讨论新文化运动对其全盘否定式的态度：“吾国文学，汉魏六朝则骈体盛行，至唐宋则古文大昌。宋元以来，又有白话体之小说、戏曲。彼等乃谓文学随时代而变迁，以为今人当兴文学革命，废文言而用白话。夫革命者，以新代旧，以此易彼之谓。若古文与白话之递兴，乃文学体裁之增加，实非完全之变迁，尤非革命也。诚如彼等所云，则古文之后，当无骈体，白话之后，当无古文，而何以唐宋以来，文学正宗与专门名家，皆为作古文或骈体之人？此吾国文学史上事实，岂可否认，以圆其私说者乎？”

这场争论至今已过百年，那些激进的或基于权宜之策的考虑自然也逐渐淡化。这个时候，也许我们没必要重新回到那个具体的语境为二者断一个是非，倒是着眼当下，重新对这一命题加以审视，可能更有现实意义。正如鲁迅的《故事新编》，那些被重新叙写的传说、神话，传说非但没有因“故事”的“传统”而显得不合时宜，反而在一个截然不同的环境中产生了特别的意味。即便不去探究其间颇具针对性的讽刺，单就小说在几近凝固的传说里“只取一点因由”而铺展开来的巨大想象就是弥足珍贵的。它不仅是一个重申小说而非史传的过程，而且经由想象让那些传说在一个风云变幻的年代产生具体而又活跃的、不断翻腾的文学内力，其凶猛、凛冽、诡异、俏皮、滑稽相比那个时代正襟危坐的创作更加显现着小说的属性和魅力。而后观新文学百年，很大一部分创作似乎自然免疫式地将中国传统文学的资源排除在外，以后知后觉、奋起直追的方式在短暂的时间里重现了西方文学的演变。这固然是文学发展的一种方式，但从其结果或文化多元的角度看，又难免令人心生遗憾。那种



拿来主义式的写作，在当时固然显示着它的新异，但这种新异同时又成为了它自身的牵绊，那似曾相识、大同小异的文学“现代化”在完成其时代使命之后便昙花一现般地杳无踪迹。这其实也在提醒着穷追猛赶式的“创意”或“实验”难以逃脱的宿命。这当然不是要否定中国文学对西方文学传统与资源的模仿、吸收与再创造，而是避免其进入某种单一循环的尴尬处境。因此，在不断向外汲取养料的同时，整理、调动中国传统文学的资源，使其在新的时代语境中激发文学的生长无疑是必要的。

李敬泽借《诗经》的序文在《咏而归·跋》中道出了新意欲“引古人之精神，以接后人之心目，使其心目有所止焉”。咏的是“古人之志、古人之书，是自春秋以降的中国传统”，而归则是归家，是心和眼的去处，当然也可以理解为身处当下某种心灵可被安放之地。比照之前的评论文章，李敬泽在《咏而归》里似乎显得更加自由放纵，行大道而不拘小节，嬉笑间把事情摆摆清楚。在这种“只取一点因由，随意点染”的叙述里，其实有着颇具匠心的文体意识，它是语言也是态度，正如

弟子在孔子面前各陈其志，最动人的却是沐浴、吹风、唱着歌尽兴而归，所谓生活或生命的真谛本不需要过于一本正经或多费口舌，更多时候是我们自己把它弄复杂了。比如在《中国精神的关键时刻》中说，尊严就是在山穷水尽的时刻“烈然返瑟而弦”，乱世之患、大寒将至，于道何干？再如《孟先生的选择题》里，孔子比孟子的可爱之处恰在于其人性的弱点，在于“好商量”，而孟先生手握大是大非，政治正确，但现实生活却不是仅凭道义与是非便可以大而化之的选择题。《一盘棋》里，宋闵公与南宫万的一盘棋下得血肉横飞，凭空为人世添了一缸不知去处的肉酱，也下出了“面子、荣誉、风度、胸襟”等等虚文——“但人类生活如果虚文不讲或者讲不好，那么剩下的也就是硬的暴力，软的酱”。李敬泽在古人的志趣里为当下的灵魂寻找一个归宿，它是现世的文学想象，也是重申那些不该被遗忘的老理儿，它不是将人们引向远方，而是把古人那些早早参悟却与高深艰涩无关的情怀与哲学带回人群之中。这就像我们已然起早贪黑不可挽回地加入了早晚高峰，但这也并没有什么，只要心里装着“迎曦而出，沐

夕而归；伴虫入眠，闻鸡起寝；循天时而动，不负光阴华灿”就不会觉得太悲催。

还有一些青年作家重新捡起了志怪的传统。但此时的“志怪”却不同以往，它更多地指向一种文学意义上的再创造。传统志怪小说往往带着弘扬神道之心来记述鬼神的传奇，如《搜神记》是要发现“神道之不诬”；《洞冥记》旨在“洞心于道教，使冥迹之奥昭然显著”；《列仙传》是为明确“铸金之术实有不虚，仙颜久驻真乎不谬”。但在赵志明的《无影人》《中国怪谈》和阿丁的《仄作人间语》等作品中，修仙成佛、降妖除魔或人鬼情谊皆不指向鬼神本身，而是更多地继承了志怪小说在故事曲折婉转、气氛渲染以及天马行空的虚构与想象上的文学经验。志怪将小说内在的矛盾推到了一个更紧张又更奇妙的层面，因为它的奇与怪，大概在今天人们已然先行预设了它的“不真实”，但它本身又竭尽全力地追求着“真实”，至少在读者合上书的前一刻，它不能先行破坏了那种被营造出来的真实感。这种尖锐的矛盾在很大程度上对小说的故事、语言、氛围、场面提出了更高的文学性要求，毕竟在这一逻辑里，只有信其真，小

说才能更有效地与读者发生关联，才能由文字、文本转化为可以形成对话的经验，才能让人跨越时间、跨越空间、跨越具体的环境，可以突破肉身所在的种种局限，遇见从未遇见的人或非人，体验从未体验的生活。《中国怪谈》中的《庖丁解牛》显然已与“养生”无关，赵志明大篇幅地续写了“解牛”之后的故事。备受优待的庖丁最终接到了魏惠王“解人”的要求，人们像迎接盛大的节日一样怀着战栗、好奇又隐隐乐于以身试刀的心情等待着这一天的到来。但出人意料的是，没有谁可悲或荣幸地成为那块试金石，庖丁手起刀落，在一瞬间将自己肢解完毕。“在这方面他显然是自私的，他让在场的人看到了绝唱，却转眼带走了杰作，徒留深深的遗憾”——庖丁的“自私”无疑成就了大德，他以自我献祭的方式终结了某种技术性自负所隐藏的道德危机。小说因而指向人心，指向了人的自负。阿丁的《仄作人间语》是对《聊斋志异》诸多篇目的重述，“重述聊斋——这是我以为的，向蒲留仙老先生致敬的最佳方式”，但阿丁的重述不仅把基本的故事情节安置于当下，而且在一些重要关节进行了颇具时代感的改写。其中的《乌鸦》源自《聊斋志异·席方平》，原本魂入城隍庙为父伸冤的故事在阿丁那里变成了更具现代意义的虚无。种种酷刑在《乌鸦》里似乎成了必须经历的繁杂又恼人的过程，而真正使“我”感到绝望的是那个没有时间、没有空间、没有声音和语言的什么都“没必要有”的存在，这种没有来由或固执地发于内心的绝望与虚无构成了对阿丁笔下的席方平最彻底的摧残。《聊斋志异》中那个由恩怨推动的轮回故事在重述里以相似的曲折情节变成了现代人难以抗拒的精神困境，相比阿丁自认为的“狂妄”，这更像是一次对原作极具深情的致敬。

不可否认，中国传统文学的诸多重要资源与经验远远没有充分地进入到当代文学的创作中来，而这不仅仅是一个关乎写作技术的问题，还与情怀、趣味以及心灵归属有关。所以，当我们重拾那些因为种种原因被无辜地淡化、隔绝、排斥的中国文学传统，让它在新的环境里重新焕发生机时，也许会发现它是可被亲近也易于亲近的。



汇入“世界文学”的中国文学

□顾文艳

将现当代文学作为中国文学对外输出的一个重点对象来谈论文学与文学传播，固然是符合文化全球化时代特征的，然而，这样的课题往往因过于明确的“走向世界”的目的而囿于对传播实践的考察与展望，一旦资料不充足就会显得空泛而缺少学术研究价值。事实上，五四以来的新文学作为中国文学传统现代化过程的实录，始终处于同“世界”和“世界文学”的联系当中。同时，作为一部汇集不同历史时期社会意识形态的现代“中国”书写，它本身就具备受“世界”各国家地区关注的理由，自然不会被现代“世界”所忽视。新文学自诞生起就处于与世界文学交汇的流动状态，而它在国外的译介、传播和接受既是新文学自身发展过程中的现象，也是现代世界文学交流过程中的环节。

什么才是研究新文学对外传播现象的重点呢？除了主题性侧重，每一个从事这项工作的研究者都需要思考这项研究的学科性问题，诸如：这项研究主要属于哪个学科？在哪些学科的范畴内展开？研究成果对这些学科有什么样的意义？总体而言，新文学海外传播研究是中国现当代文学学科领域内的一项研究。它的研究对象首先是在世界不同地区流通的中国现当代文学文本，包括它们的翻译出版情况、国外对这些文本的文学批评和学术研究、文学交流记录、文化工业下的文学传播机制、世界整体文学环境等等。另外，它也是一项具有单向设定（从中国到国外）的传播研究，本质上研究的是中外文学关系，具有传播学和比较文学边缘交叉学科的特点，目前，这方面研究在中国现当代文学学科领域中处于边缘地带。

20世纪80年代中期，黄子平、陈平原和钱理群提出“20世纪中国文学”概念时，曾将“走向‘世界文学’的中国文学”作为第一个基本内容来讨论。他们将新文学的“世界文学化”（或“欧化”）看作和“民族化”互相联系也互相对立的侧面，强调20世纪以来的中国文学正处于“走向和汇入‘世界文学’总体格局”的进程当中。回顾这部分内容的相关研究时，他们发现，大部分研究都是针对外国文学对中国现当代文学的影响，而“‘世界文学中的中国文学’研究甚少，对本世纪中国文学在世界上的地位和影响更是模模糊糊的”。

将20世纪中国文学视为一个“不可分割的有机整体”，不仅意味着打破“近代”、“现代”、“当代”的分割来开展文学史研究，还要求在研究中国文学“走向和汇入‘世界文学’”的进程时，将世界文学的“回视”也纳入其中，形成“双向的或立体的交叉的总体研究”。关于中外文学关系研究的整体性思考，恰恰是被当时的学界普遍忽视的。20世纪80年代初，国家对外开放政策的实施大幅促进了中外文化交流，比较文学学科也在国内得到初步建立，中外文学关系的研究成为热门的课题类型。然而，这其中大多数的研究是从五四以来就不乏探讨的单向的“影响研究”，很少有能顾及到聚焦于中国文学的来自“世界”的文学目光。在三位学者发表《论“二十世纪中国文学”》的同年，他们写的讨论三位不同现代作家与外国文学关系的文章都被收录在《走向世界文学——中国现代作家与外国文学》为题的论文集中。“走向”一词虽然是指一个从民族文学融入世界文学的朝向，很容易令人联想到当今文学如何“走出去”之类的海外传播问题，但是论文研究的主题却是另一个朝向：从海外往国内传输的文学影响，包括题材创作、文学观念和理论体系等各个方面。论文研究来自外国文学的影响，是研究它如何反向推动中国文学走向世界文学，融入以总体“交流”为核心的世界文学的过程。

“走向世界文学”同近年来海外传播研究中以“走出去”为目的的文学推广观是截然相反的。总体来说，《走向世界文学——中国现代作家与外国文学》文集“走向世界文学”的主旨和“20世纪中国文学”的学科构想一脉相承：中国现代文学不是静止不变的学科，而是在同世界的交流中不断对本民族文学进行反思，不断发展革新的动态进程。如果说这种现代文学观基本符合世界文学交流愈加频繁的当下，那么，要全面分析这个走向，分析这个“汇入”世界文学的动态过程，就不得不

对其逆向的回流也进行审视和考察。然而，作为东方文学的中国现代文学在不足以影响以西方为主的“世界文学”之时，“走向世界文学”首先“走向”的还是世界文学的影响，而不是世界文学的竞技场。这也解释了编者在突出鲁迅超前的世界文学意识时，为什么引用的却是许寿裳回忆鲁迅在20世纪20年代出于“炽热的民族意识”，拒绝将自己的作品送去参评诺贝尔文学奖的段落。鲁迅拒绝参评诺贝尔文学奖，放在今天看来是对中国文学向世界推广外播的否定，在当时却是出于对中国现代文学整体发展不成熟的顾虑。

相较于“走向世界文学”，“世界文学中的中国文学”这个提法首先肯定了中国文学已经在世界文学之中的事实，不需要期待得到（西方）世界的认可。这个研究主题从被忽视到得到呼吁，再到以“海外传播研究热”的形式兴起，与中国现当代文学学科的发展是紧密相连的。

将中国现当代文学海外传播研究的内涵与中国文学“世界文学化”的文学史观念联系在一起，这类研究形成一片围绕“世界文学中的中国文学”主题的研究领域。“世界文学中的中国文学”不是一个静止的研究截面，而是一个动态的进程，是中国现当代文学在世界范围内交流的历史过程。世界各国的文学创作也都存在相通性，最终将随着历史时间的流动，“汇入”同一个文学空间。

各国文学原本就有共同性。研究中国现当代文学的海外传播，首先就是对本民族文学里的“共同”元素如何推动文学交流，最终使文学汇入“共同”世界空间的考察。陈思和把这种“共同”元素称作中国文学的“世界性因素”，可以表现为各国文学里的“共同”现象，是世界各国“共有”的因素，与各国文化的独特性因素并存。在他看来，中国现当代文学如何在已有的、共同的“世界性因素”中形成与世界的对话机制，是中外文学关系研

究的关键问题。从“共同”的概念出发思考，对任何一项传播研究而言都是最基础的工作。就拉丁词源学而言，“交流”（communicare）一词本身就有分享“共同”（co-，mun-）的含义，因此汇入“世界文学”的中国文学研究从中国文学与世界共同性的向度来展开是无可厚非的。

“共同”的含义有三种。前两种包含在陈思和所说的“世界性因素”的内容里：一种是中国现当代文学在“世界”中的同质特点，这种文学特征在传播到海外之后可能会因其与西方现代文学的相似性而影响到西方学者与读者的接受程度；另一种是中国作为世界的组成部分，产生的文学作品与其他地区文学创作中相通的地方。而第三种“共同”是关于共同媒介的研究。回到歌德时代“世界文学”愿景的隐喻。

这三种“共同”性大致可以概括中国现当代文学海外传播的研究向度。前两种偏重于中国现当代文学和比较文学学科的内容与方法，后一种基本上是传播学学科内的工作，现阶段大部分研究主要属于最后一种媒介共同性的传播学研究。海外传播研究虽然处于学科边缘，但它的进展和成果意味着中国现当代文学研究领域的扩张，因此标志了学科的发展。同时，从世界文学角度来看中国文学海外传播的现象，很大程度上是对中国与“世界”共同的文学元素的探究，也需要融入更多现当代文学学科的内容和方法。海外传播研究的深化具有前沿性和当代性。随着时代的发展，中国现当代文学一方面会融纳新时代的内容、观念和思想，另一方面会融入历史嬗变之中的“世界文学”时空。学科的发展是不断地将更具有当代特征的内容纳入到学科研究当中、不断拓展学科外延的过程，中国现当代文学海外传播研究无疑会在未来学科“当代性”的发展和重构中找到新的位置。

