

未来已来 文学何为

陈众议

众所周知，随着市场天平的极速倾斜和ChatGPT等AI技术的强势的、迭代的和几何级的极速发展，文学何为这个问题的再度提出不仅现实，而且紧迫。明证之一是ChatGPT刚刚创作了第一部长篇小说，它是由作家佩恩·迈克尔斯借助AI书写的，已由群星出版社（Astra House）正式出版。小说题为《你还记得出生吗》。用迈克尔斯的话说，他想借助实验探究两个问题：一是当AI足够强大时人类该怎么办？二是我们应该如何回应它擅长的语言运算功能？其实它还有更可怕的习得功能。这是自微软小冰开始赋诗创作以来人工智能对人类的又一次重大挑战。明证之二是AI正在剥夺人类的工作岗位。据ChatGPT首席发明家山姆·奥特曼透露，一旦ChatGPT 5上市，许多人将面临失业，譬如一般的软件设计师、平面设计师、建筑设计师、影视编导演、文案秘书，乃至普通教师。明证之三是已有代表委员提出将英语或外语剔除出中高考核心科目3+3（即变语数外为语数政，再加物化生或史地外）。

但是，要回答文学何为这个问题，又必须首先回答文学何如。由是，在此拟首先聚焦何如，并兼及以下几个问题：一、我们的外国文学研究是如何疏离和背弃中国文学和中国读者这个母体的？二、作为

偏正结构的“文”与“学”是如何貌合神离和渐行渐远的？这两个问题无论相辅相成，还是相反相成，都足以说明问题的严重性。当然，这是大处着眼的一种说法，有关细节断非三言两语可以廓清，因为其中既有复杂的外部因由，也有深层的内部原因，其所导致传统的撕裂和受众的疏虞彰明较著，而后两者又牵涉到立场、方法、情怀、伦理、审美等一系列问题，尤其是近几十年西方文坛的巨大影响。后者固然在“改革开放”初期有力助推了思想解放运动，但我们不能因此而将其照单全收。如今，是时候进行总结和反思了。这是基于学科面临危机而不得不自我警醒的一种方式，即与其在睡梦中被打个措手不及，不如自我惊醒并适时调整正姿态。当然，剔除外国文学，无异于开闭关锁国的历史倒车。

其次，或者然后再就文学何为说说我的看法。

一、文学如何背弃传统和读者

未来已来，文学何为？这是近来不断浮现于我脑海的一个问题。它不大不小，恰好用来自检视文坛，同时自我检点，进而藉此发隐撻伏，尽管事实上隐也不隐，伏亦非伏，只不过时运交移，质文代变，而

其中的反传统取法固然别开生面（这方面学界同道和本人已经说得很多），但同时也导致了唯文本论和不少“皇帝的新装”招摇过市，受众避之犹恐不及。谓予不信，不妨从头道来。

首先，读者的阙如无疑是摆在现代“严肃”文学面前最尴尬的一个现实。这里所谓的“严肃”自然是需要加引号的，并主指纸质文学，且是纸质文学中被奉为“经典”的那一类。所谓“经典”当然也是要加引号的，这里姑且泛指那些被学术界和市场机制普遍臧否与褒奖（譬如文学史、教科书计典和市场宣传）的作家作品。其实只要我们暂时搁置这些“经典”，文学读者总体上非但没有减少，反而大有增加的趋势。这从我国网络文学的兴盛程度可见一斑。

然而，网络文学受众的增加又恰恰反证了“严肃”文学的式微。这固有时代社会和新兴技术助推等客观原因，然“严肃”文学自身的问题却是其主要症结所在。从意识流文学到扑克牌小说，西方现当代文坛让读者走开。更有甚者，为反激读者，有些作家甚至不惮以性别污蔑，或者用“诅咒”激将。而网络文学似乎恰好弥合了“严肃”文学与传统的割裂和对读者的疏虞所留下的巨大空隙。用最简明的话说，我国网络文学大抵继承了传统，尤以小说为甚，譬如志怪、玄幻、武侠、言情，等等，它们皆可对位相关传统体裁题材。倘使从《史记·列传》到魏晋南北朝往下梳理，我们不难看出有关传统的坚韧和某些创作机理的强大磁性。当然，并非所有网络小说都值得赞赏，或者说堪称经典的作品须披沙拣金，且这是另一个问题。在此，请看现代主义和后现代主义是如何丢弃传统、轻慢受众的。

（一）现代主义问题

现代主义或泛现代主义文学实验使无数读者望而却步。从泰西之西的爱尔兰作家乔伊斯到南锥体之巅的阿根廷作家科塔萨尔，综观现代文学史，实在没有多少作家可以让非学院派读者趋之若鹜。屈为比附，艺术界的毕加索和马蒂斯同样如此，其“反市场”初衷无论是否真诚姑且不论，却终究颠覆了传统审美。其结果是没有多少人能欣赏牛头马面和群魔乱舞，也没有多少人能接受那个没顶天价。后者让我们不能不承认资本的力量，而这些现代艺术大师也只有欣然屈服于资本的招安才会被誉为现代艺术的典范。在这个充满讽刺和悖论的过程中，一些颇具影响力的文艺批评家一度从不同角度扮演吹鼓手的角色。譬如奥尔特加·伊·加塞特，他在《艺术的非人性化》（1925）和《大众的反叛》（1930）等著述中褒奖文艺实验，并严厉批评文艺的大众化倾向。他站在精英立场上，反对文艺的市场化和大众化。但他忽略了文艺一路向下的真正推手：资本。他于是一竿子打翻一船人，甚至把否定的鞭子抽向了19世纪的浪漫主义和现实主义。当然，反市场化不乏道理，也无可厚非，但他无论如何想象不到被他视为市场叛逆者的乔伊斯们和毕加索们却终究无一例外屈从于市场和资本了。此外，他在《大众的反叛》中甚而直接将矛头对准了无辜的普罗大众。他开宗明义：“无论有益与否，当前欧洲公共生活中出现的一个极端重要的事实，便是社会权力开始被膨胀的大众所拥有”。他甚至直接用“乌合之众”称谓大众，说他们碾压一切美的事物。

又譬如齐格蒙特·鲍曼，他在其代表性著作《流动的现代性》（Liquid Modernity, 2000）中毅然决然地将变易视为世界的本质。这倒有点像《周易》，问题

是《周易》且看两面，在阐述易的同时并不否定变之有常，于是也将本体论的触角指向了运动的规律。然而，鲍曼一意孤行，他不仅援引瓦莱里，认为打断与惊喜已经成为生活的日常；而且断言这些求新求变的特点是很多人的真实需求，这些人已经不能被突然的变化和不断更新的刺激以外的东西所打动，故而再也无法忍受任何持久的事物。因此，鲍曼假借液体和气体的流动性以比喻现代性的合理性和重要性，谓“‘现在’是现代性历史中的一个阶段，我们希望抓住它在许多方面体现出来的‘新奇’这一实质……这些是用流动性来对它进行合适类比的充分理由”。

只消对现代主义时期多如牛毛的思潮流派稍加回溯，我们就会发现有关宏论多矣。当然，世界大战、科技革命、社会变革，等等，也为现代主义的标新立异提供了温床。而这些变化与宏论正是乔伊斯们和科塔萨尔们得以登上文坛之巅的重要现实和理论基础。

需要特别说明的是，乔伊斯们、科塔萨尔们并非一无是处，他们的努力拓展了文学的疆界，尽管同时喝阻了读者。用阿多诺评判卡夫卡的话说，用某种思想或理论概括这样一些奇异的作家是不可取的，研究者应该“坚持探索那些难以归类的地方，而这些内容才是作品意义之所在”。同时，在他看来，卡夫卡更像哲学家，他的《城堡》和《审判》是一个关于存在或异化的哲学命题，尽管无论他还是其他某些西方学术精英之所以认可现代主义的主要原由在于它是文本细读规则引导或控制下的新的文学审美教育（或谓培育），而取法传统愉悦法则的文学只是满足大众需要，仿佛只有怀疑、批判和否定才是学问、才叫高深。布尔迪厄曾多次批评此类

倾向，认为它是一种阶级分层的把戏。

（二）后现代主义问题

后现代主义既不是对现代主义的自觉继承，也并非完全反其道而行之。倘使允许一言以蔽之，那么我想“绝对的相对性取代相对的绝对性”也许最为贴切。此话我说了二十年，但应者寥寥。这不由得让我想起半个多世纪前的芝加哥学派（或谓新亚里士多德派），后者就曾不遗余力地吁请“主流”作家重视情节。但正所谓滔滔者天下皆是新新文学，芝加哥学派的微弱声音和有关著作如微风过耳、泥牛入海，没有引起任何反响。倒是那些机构、人等，一味地（或可说是顺时趋势地）把些带有明显虚无主义和个人主义表演特征的作品捧成了“经典”。

有关后现代主义发生的土壤已经说得很多，恕不在此赘列。我想强调的只有两点：一是解构主义，二是文化批评，二者如何相反相成。

用解构主义或后结构主义大师德里达的话说，是谓“文本之外，一切皆无”。这种唯文本论从现代主义开始，经由形式主义、新批评、结构主义等推波助澜，形成澎湃大潮。高行健在《现代小说技巧初探》中从法国现当代小说出发对此进行了简约的梳理，他同时在人艺小剧场中标新立异、左右开弓，将贝克特等模仿得活灵活现。

稍后，文化批评鸣锣开张。它固然具有针对唯文本论的反拨作用，但一不小心大撒把，成了漫无边际的无所不包、无所不能。除了回归意识形态批评、社会历史批评外，它不惮于把触角伸向所有领域，包括生活本身。用文化批评家费斯克《理解大众文化》（Understanding Popular Culture, 1989）的话说，大众文化或通俗文

化即日常生活文化（由此延伸的“生活审美化”、“审美生活化”曾流行一时），其消费过程则是依靠文化经济自主性对意识形态霸权进行抵抗的过程。他从不同的角度肯定了“严肃文化”和“通俗文化”的存在价值。显然，现实助费斯克战胜了奥尔特加和马尔库塞（《单向度人》）的否定性思维。而后现代主义指向一切伦理价值和社会意义的宏大叙事的解构反而为绝对的相对主义和娱乐至上的大众消费文化的蔓延提供了理论基础。

同样需要特别说明的是，后现代主义并非一无是处，其形而上学思辨动摇，甚至颠覆了机械唯物论和极端本质主义的根基。此外，较之于现代主义，后现代主义更加复杂，以上仅仅是一种非常简约的概述方式，但足以说明后者践行的怀疑一切、超越审美阅读和情感共鸣的批判性取向具有明显的排他性。至少在这方面，后现代主义与现代主义殊途同归，显示出惊人的相似性。

二、文学如何自话自说

其次，20世纪西方文学的最大特点或谓毛病至少有两个：一是充当万能的神，二是把一切交给或然。这是两个极端。前者在那些所谓的“全文本”中呈现有加。它们不满足于讲好一个故事、塑造一些人物、让自己或人物与读者共鸣与共情。正因为如此，《尤利西斯》从时人写到了古希腊，一天之内，无论为人子的斯蒂芬，还是为人父的布鲁姆，都在用自己的认知和臆想平方式叙述古今多少事。于是，古今多少事，皆付烧脑中。同样，南美作家科塔萨尔的《跳房子》用扑克牌式的任意组合对欧洲和美洲、过去和现时来了个立

方式洗牌。由是，传统小说的情节、情感、悬念、人物性格及其从出的行为方式和矛盾冲突等等，统统被束之高阁或无情鄙弃。这如何能不让小说变成作家的自话自说呢？问题是一晃多少年，此类作品数不胜数。

至于把一切交给或然，除了将文学作品变成任意拼贴和演延的物事，热衷于琐碎和钻牛角尖是另一种取法。这就不能不拿贝克特说事了，他的《等待戈多》委实考验读者（观众）的耐心。无论是阅读还是在剧院观看，这出围绕流浪汉爱斯特拉冈（昵称戈戈）和弗拉季米尔（昵称狄狄）对话和缄默的两幕剧绝对荒诞，但教科书和文学史却冠以荒诞派代表作之类的名头，从而将这出什么也没有发生的戏剧进行了戏剧性包装。譬如说它是对荒诞人生的艺术再现，或者生命本身无聊、荒诞云云。好吧！那么文艺是不是应该用死亡来表现死亡、用悲惨来表现悲惨、用爱情来表现爱情呢？依此类推，文艺是不是应该等同于生活本身呢？

当然，人不能拽着自己的小辫离开地面，文学永远无法脱离生活。就拿理论家什克洛夫斯基的陌生化和布莱希特的间离说而论，前者是使熟悉的事物陌生，使石头恢复石的质感，其有效方法便是换一个角度或借用描写事物的不同方式激发人（业已麻木）的感觉知觉。后者受前者等俄国形式主义理论启发，但将“陌生化”概念颠覆和反转，以彰显间离（我称之为“熟悉化”）指归。他拿中国戏曲为例，认为中国艺术家在表演时表达了对观众的尊重意识。观众再也无法保持信以为真的幻觉，不再认为自己眼前所展现的是真实发生的事件。表演者的动作、表情和台词的程式化使观众对其保持很大的距离（间

离)效应,他们小心翼翼地将人物定格于被表演范畴,从而不把角色的喜怒哀乐变成观众的喜怒哀乐。这样的看法当然不无偏颇,盖因中国戏曲的“熟悉化”表演依然可以激发观众的喜怒哀乐。他们早已接受了那些程式,并感同身受地与演员(人物)同悲欢共命运。其中的共情并没有因为“熟悉化”而不复存在。因此,他所谓的间离(即演员同人物、观众同演员-人物的反移情效果),与什克洛夫斯基所说的那种让人犹如初见初闻的感觉(惊奇或神秘)适得其反。以《红楼梦》为例,刘姥姥两进大观园将“陌生化”呈现得炉火纯青,尽管早了什克洛夫斯基两百年。而什克洛夫斯基只是从一个侧面对文学经典进行了技巧和方法的理论概括。譬如托尔斯泰用医生的眼睛看战争(《战争与和平》)或者用安娜的心镜看爱情(《安娜·卡列尼娜》)。类似例证数不胜数。当然,“熟悉化”同样如此。我们不用假借其他作家作品,就说《红楼梦》开篇的女娲遗石意象和一众丫鬟、仆人的所思所想、所作所为;或者《战争与和平》中皮埃尔这个人物,其逼真和庸常程度可能

令人迁思很多文学形象,甚至周遭人等。与此同时,布莱希特的间离说也曾涉及或多少蕴含了“陌生化”维度,这很可能是受到了什克洛夫斯基的影响,尽管“人同此心,心同此理”的共生现象也是有可能的。布莱希特的根据依然是中国戏曲,认为“演员力求使自己出现在观众面前是陌生的,甚至使观众感到意外”。但他所用的德语原文“Verfremdung”本是双关:既曰陌生,又为间离,尽管目前我国学界大抵将其翻译为间离,即取法“非惊奇化”涵义,而后者更契合熟悉化效果。兹为补充。

类似例子良多,但为免开罪太多同行,我姑且就此打住。

三、文学何为

接下来说说文学何为。这同样是一个大话题,我们得共同努力才可能有所作为。我把它留给诸位青年作家。

(作者单位:中国社会科学院)