

# 民族国家想像与文学史书写

——以藤井省三《华语圈文学史》为中心

贺昌盛

**摘要:**日本学者藤井省三《华语圈文学史》是以文学研究为基本平台而展开的跨学科研究的一个典型例证。文学史书写必须重新回到文学与现代性的关系这一最为基本的问题上来,文学以言说的方式记录和参与着现代民族国家共同体的建构,文学想像的丰富性是源于对现代性的多重面相的描述,而民族文学的“差异性”也只能在与现代性的“同一性”共存共在的境遇中得以显现和保存。就此而论,藤井先生的著述无疑为我们带来了一种全新的启发。

**关键词:**现代性;民族国家;藤井省三《华语圈文学史》;现代中国文学

**中图分类号:** I206.6      **文献标识码:** A      **文章编号:** 1008-1569(2015)01-0210-08

**DOI:**10.13658/j.cnki.sar.2015.01.026

日本学者对于中国文学的研究一直都是中国学界借以返观自身学术的重要参照,从竹内好、丸山昇到伊藤虎丸、狭间直树、沟口雄三,以及当下的藤井省三等,都以其富有创见的研究吸引着中国学者的目光。在日本,有关中国问题的研究被统称为“中国学”。早年的“中国学”多以中国古代的人文经典为主要研究对象,但近年以来,有关现代中国的历史、文学、经济、社会及制度等诸多方面,都引起了日本学界的高度关注,值得特别注意的是,日本学者的关注在相当程度上已经超越了既有学科划分的界限,而开始逐步向跨学科(或者说多学科融合)的方向迈进了。藤井省三先生的新著《华语圈文学史》即是以文学研究为基本平台而展开的跨学科研究的一个典型例证。

就笔者所掌握的资料来看,与数量众多的中国古代文学史著述恰好相反,日本学者有关现代中国文学研究的“史著”并不是很多。一面是出于中国古典文学自身的丰富与浩繁,一面也许与现代中国文学的“舶来(摹仿)”特性关系甚大。事实上,自20世纪80年代以来,海外“汉学/中国学”研究虽已日益崛起,只是现有研究中一直都存在着一种固有的偏见,即认为现代中国文学多是习从西方或假道日本而来,所以成就总归有限,并不值得花费过多的时间和精力投身于这一领域的研究。但进入新世纪以后,这种情形似乎又发生了逆转,以“史著”规模出现的现代中国文学研究开始逐步兴盛起来了。近十多年里,不只是陆续出现了英国的杜博尼(Bonnie S. McDougall)和雷金庆(Kam Louie)、德国的顾彬(Wolfgang Kubin)、美国的李欧梵(Leo Lee)和王德威(David Der-wei Wang)等一大批西方学者主持或参与撰写的现代中国文

**作者简介:**贺昌盛,文学博士,厦门大学中文系教授。

学史著作,日本学界也开始重视现代中国文学的历史建构问题了。除早期由吉田富夫主持编写的《中国现代文学史》以外,宇野木洋、松浦横雄等人都曾积极投入了现代中国文学史(含文体史)的研究之中,而藤井省三独立撰写的《华语圈文学史》则算得上是日本学界在此一领域研究的最新成果了。

### 一、重审现代性:文学史建构的基石

文学史著述一直有一个难以解决的根本问题,那就是:构成文学史的基石到底应该如何确定?具体到现代中国文学来说,如果我们承认,现有的以单一政治意识形态或“历史与美学”的辩证结合,又或者诸如接受美学、新历史主义、后殖民主义等为主要理论前提的文学史叙述并没有真正解决“现代中国文学”本身的历史建构问题的话,那么,重新寻找文学史书写的理论基石就成为了文学史建构所不可或缺的首要问题。

事实上,“文学(Literature)”这一概念一直有着并不完全一致的中西语源与知识谱系,应当肯定的是,以诗歌、小说、戏剧和艺术性散文等“纯文学”为主要形态的“Literature”这一范畴,在西方最早也只能追溯到19世纪,迄今不过200多年的历史。汉语语境中的“文学”一词则是中国在晚清之际从日本引入的一个“日制新词”——其与中国传统的“文学”概念有着完全迥异的质的区别。“在‘儒教文化圈’里,‘文学’一词本来是指传统意义上的‘文章博学’之意,明治时代日本在引进西欧新式制度之际,采用古语的‘文学’来作为以自由诗、小说和戏剧为中心的‘Literature’一语的翻译词,由此使之成为了一个全新的概念。中国在接受‘Literature’这一新的概念之时,也逆向输入了‘文学’这一日制新词。”<sup>①</sup>换言之,我们现今所普遍认可的“文学”只能被看作是“现代”世界的产物,“现代”意义上的“文学”是描述诸般“现代性景观”的知识之一种,也因此,“文学”的历史建构必然需要以“现代性”作为其根本的理论支撑,否则就很难真正显示出“文学”的“现代”特质。

有关“文学”与“现代性”的关系问题,既有的诸多论述已经相当丰富了。但基于“现代性”本身“多重面相”的复杂性,各执一面的讨论反而使这一问题似乎已变得愈加含混和模糊了。为了使这一问题重新变得清晰起来,我们不妨为“现代性”的“多重面相”分设几个相对较为明确的“路标”,以便从宏观角度重建有关“现代性”问题的一般知识谱系。

从总体上说,“现代性”主要是在梁启超所阐发过器物、制度、思想这样三个基本的层面渐次展开的,器物层面的“现代性”主要显示为以“科学”为先导的工业化、城市化与信息化的逐步推进,人类在这一层面上彻底改变了自身的生存方式(与农耕、游牧、渔猎等传统生存形态区别开来);制度层面的“现代性”则体现为以“契约”(即“法”)的形态建构起来的现代社会制度,包括以种族形态出现的“民族/国家”共同体及现代政治制度的确立(摆脱政教合一形态与王朝君主体制的阴影)等;而思想层面的“现代性”则集中表现为“人”自身的“现代”意识的确立,即以“个体”独立(“我”的自觉)为前提的“人本”意识的建立,包括“启蒙”(反思)思想及个体“自我”的身份认同等(以“主体”意识的张扬对抗一切来自内部和外部的钳制与束缚)。而“现代性”在三个层面的不同面相及其与文学的对应关系则可大体表述如下:

	器物层面	制度层面	思想层面
现代形态	工业化、城市化、信息化	民族/国家与政治制度	“人本”意识
文学功能	记录和描述现代性景观	参与“民族/国家”建构	确认“自我”属性
文学特质	生产、消费及媒介传播	国语与“想像的共同体”	感性经验与审美批判

从上表不难看出,与“现代性”的多重向度相对应的“文学”形态其实是一种多维面相的立体结构,也因此,以往的那种社会学式的“投射/反应”或者唯物论式的“历史/美学”等“二元式”的理论模式,确实无法全面而准确地解释“现代”意义上的“文学”的丰富蕴涵及其与“现代”世界(及“人”)的关系了。也就是说,要重新确立文学史叙事的理论基石,恐怕仍然需要从重新审视“文学”的现代性特质入手。就这一点而言,藤井省三《华语圈文学史》无疑能为我们带来新的启发。

藤井先生认为,无论中国的文学在历史上曾经如何辉煌,我们都必须首先承认一个最为基本的事实,即“现代”的中国文学已经具有了完全区别于中国传统文学的“全新”的质素;它不是传统文学的自然延伸,而是在积极参与“现代中国”自身建构过程中的一种“新”的创造。因此,“现代”文学的“市场”属性、“国族”意识及作为民族作家的独特(而非摹仿)的个性等这类“现代”的新的特质,才是构成“文学史”叙事的核心要素。“17世纪的英国、法国等西欧各国,社会的工业化与市场的成熟促成了国语(National Language)及出版业的出现,口语文学也使得社会的工业化进一步加速并使民族市场得以确立,到19世纪,作为‘想象的共同体’(本尼迪克特·安德森,Benedict Anderson)的民族国家诞生。……紧随其后的即是文学的诞生。文学已成为工业化社会与民族国家的言说形态,文学体制则成为了延续生产、流通、消费这种言说形态并促使其再生产的机制。”(第2页)而由后发的现代性催生出来的现代中国文学,所行走的其实也是同样的一条路径。

一个必须首先承认的基本事实就是,无论我们将现代中国文学的发生追溯到晚清末年还是民国初年,它都跟北京和上海这两个新兴的现代都市有着密切的关系。由京师大学堂改造而来的北京大学属于新型的现代大学,其在改变传统“士”人的生存方式的同时也成为了“现代”知识的聚合地;而最早开埠的上海一面在充分依靠现代工业的最新成果以快速地推进中国迈向现代化的进程,一面也在为现代信息的传播开拓着更为广泛的受众群体。以开创中国全新局面的《新青年》为例,如果没有北京的胡适和鲁迅等人对于“现代”理念的输入,中国人的知识格局与思想形态就不会发生根本的转变,但如果离开了以上海为中心的现代传媒技术的支持,那些全新的“现代”理念也很难在短时期内迅速获得国人的广泛关注。“现代”媒介与“现代”理念的紧密结合恰正是现代文学形态与传统文学之间的一种最为显著的区别。“作者创造(生产)作品,出版社批量复制这些作品,批评家撰写(生产)评论,报纸杂志又批量复制它们。作品在书店里销售(流通),读者购买作品阅读(消费),这一过程之中,批评又会激发新的作者和作品的诞生(再生产)——围绕文学的从创作到阅读的机制,无外乎也是一种生产、流通、消费、再生产的机制。所有的生产阶段都伴随着消费,就像批评是以所谓阅读的消费为前提一样。而且所有的消费阶段也都与生产相伴随,譬如在作为消费者存在的读者中也会产生出作家和批评家来。”(第2页)现代中国文学的发生发展就是依据了这样的一种潜在的“市场”机制才得以建构起来的。

所谓“现代”理念,本身无外乎两个最为基本的内涵,一是现代民族国家的确认,一是“自我”个体之独立意识的建立。就民族国家与现代文学的关系而言,中国所显示的情形略有些异样,西方或日本在民族国家建立的同时基本上同步推进着文学对于现代性景观的感性言说。而在中国,由于旧式的中华帝国体制一直延续到20世纪初期,以现代政治形态为标志的民族国家建设稍显迟缓,“文学”因此才不得不先行一步,承担起构建“想像的共同体”,以实验性地创造“国语”和培植“国民”意识的特定形式来完成民族国家建构的重任。如果说,在西方或日本,由“生产→消费→生产→消费”这种“咬尾蛇(Ouroboros或Uroboros)”式的市场机制支撑起了诸种产业与民族国家,而这样的民族国家又反过来为文学提供着直接的想像资源与体制保

障的话,那么,仍旧处于“殖民”和“割据”形态之中的中国,支撑其市场循环的就只能是以民族语言教育为首的教育体制。“从造纸文具,到印刷诸产业,出版、报纸、杂志等媒介,与营销、书店等交错运作的流通机制,把这一切归拢到一起的就是‘国语’,就是市场经济。”(第2页)只是,当独立的民族国家尚未能真正建立起来之时,它既无法为一种统一的“国语”(“现代”的汉语)提供及时的制度保障,同时也无法为文学对于“现代中国”的描绘提供直接的想像和言说的资源;换言之,“国语”的创制也只能依赖于古汉语(形成文白夹杂形态)和外来语(西式译语及日制新词等),而对“传统”的批判(或哀悼)及对域外思想的景仰就自然地成为了“文学”表现最为突出的两种形态。所以我们才会看到,整个20世纪的中国文学始终与如何确立真正的现代民族国家的问题紧密地纠缠在一起,而作家的个性与创造力也往往总是被民族国家的宏大叙事所淹没。即此而论,以“民族国家”的建立为核心坐标来重绘20世纪中国文学的历史图景,以便清晰地展示出这个特定的历史时期中国文学自身所独有的“现代”特质,也许确实是文学史书写的关键之所在。

## 二、从宏观叙述到微观研究

以文学对于现代民族国家的言说作为文学史叙述的核心支点,就必然会形成一种所谓“宏大叙事(Grand Narrative)”的一般结构。从文学史的整体构成来看,这种结构应当是必要的,但对于纷纭复杂的具体文学现象而言,这种结构往往又需要果断地舍弃那些似乎微不足道的日常经验——也即真正促使作家形成其独特个性与创造性想像的种种细枝末节,由此,文学史书写在宏观描述与微观考察之间就很容易产生某种无法克服的鸿沟。在这个方面,藤井先生的研究也同样为我们展示了一种积极的尝试。

与现有文学史的那种“现代/当代”或者“三个十年”、“十七年及文革”、“新时期”等的时段划分略有不同,藤井先生从总体上将整个20世纪的中国文学分成了六个大的时期,即清末至民国初年、从文学革命到国民革命、狂热的1930年代、1940年代的成熟与革新、颂歌时代及改革开放以后。这六个时期之间也并没有用严格的时间界限人为地割离开来,因为事实上,不同时期的划分只能是一种相对的分析策略,其间所隐藏的内在的延续性才是文学史考察的重心。藤井先生认为,从宏观角度讲,“如何建立现代民族国家”或者说文学如何记录、言说和参与现代民族国家的建构,是贯穿这六个时期的关键主线。从梁启超藉“新小说”向民众灌输“国民”意识到鲁迅、胡适等对于创制“国语文学”的尝试,从张恨水等所促成的现代市民(通俗)文化的初步形成到现代诗派及“新感觉派”对现代都市文学的实验,从京沪两地现代媒介的迅猛发展到战争期间向以昆明、桂林和重庆为主的读者市场的转移,从抵抗国民党政权的专制统治到改革开放以后对于一切极权政治的反叛,所有种种,发生在20世纪中国的全部文学事件几乎都是在围绕着国民身份、民族意识、都市文化、自由解放、自我觉醒等有着浓郁的现代民族国家意味的全新理念来逐次展开的。也因此,在藤井先生对整个20世纪中国文学的宏观描述中,“现代(Modern,本意即摩登、当下)”这一特定的称谓才以其对自然的“历史/时间”的相对消解,淡化了由政治层面或思想层面的事件所构建起来的“近代—现代—当代”这一时间链条,进而真正具有了以“文学”形式呈现多重面相“共在共生”的“当下”景观的意味——“现代”意义上的中国文学既不是政治史或思想史的附属品,也不是单纯历史循环“言志”、“载道”传统的复活)或历史进化(如文体演进)的合于逻辑的产物,而是一种与中国现代性的逐次展开相伴生的全新的感性审美形态。

由于有了这样的一种“非线性”结构的宏观定位,藤井先生所描述的文学史就呈现出了一

种多面共生的立体面貌,其中既有以革命、战争、暴力、运动、风潮等方式所引发的现代中国的巨大变化,同时也有这些变化带给不同作家的细腻而深切的思考。在以现代性景观为核心的宏观视野的统领下,作家们在微观层面的日常经验与生存体味也自然地被纳入到了文学史的整体叙述之中,并且成为了印证中国现代性进程的最为切实的证据。比如,在“五四”时代曾轰动一时的易卜生的戏剧《玩偶之家》,其主人公娜拉的离家出走一直被视为现代女性反叛传统、追求个性解放的象征。但藤井先生经过细切的研读发现,易卜生所生活的挪威很早就已经借助产业革命完成了从传统向现代社会的转换,娜拉对于自身“玩偶”地位的反叛目的在于寻求个体的权利与自由,而当时的中国尚未能具备这样的条件,换言之,娜拉所反叛的那个已经摆脱了家族形态的偶婚制家庭其实恰恰是当时中国青年所向往的对象。“《玩偶之家》的中国读者们在从这出戏里读出妇女解放运动的讯息的同时,还读到了在实现了产业化的独立的民主国家所出现的现代偶婚家庭的生活方式。既要反对大家族以建设偶婚形式的小家庭,同时又要更大限度地争取女性的权力,他们从易卜生那里学到的是一种双重的社会革命。”(第33页)正因为如此,中国式的“娜拉”才会面临鲁迅所说的“娜拉走后怎样”的尴尬境遇。这一点既显示出了东西方在推进其各自的现代性进程中的错位,也透露出了中国现代性自身发展的复杂性与特殊性。再比如,胡适曾创作过一部独幕剧《终身大事》,人们一般认为,这部小戏也主要旨在表现青年男女对于婚姻自由的渴望,但藤井先生分析认为,这部独幕剧更值得人们关注的其实是两件看似不起眼的道具:即其中所用到的“铅笔”以及虽未出现却有充分暗示的“汽车”。“两位年轻人的通信是用铅笔书写的,两人断然离家出走所乘坐的是汽车。在当时的中国,铅笔尚属舶来的高级文具,铅笔实现国产化还是20年以后的事情,至于汽车,北京当时(1921年)的总数量也不过1308台,古老的都城还被淹没在旧都数万辆人力车的大海里。最尖端的工业制品铅笔和汽车能同时出现,可说是胡适所试图描绘的西式教育体制及产业体制的象征了。”(第33页)两件“舶来”的道具正是在暗示“婚姻自由”思想的来源,胡适对于这两件道具的移植也正是在为那种全新的“现代”理念寻找合理的现实依据。就像藤井先生所延伸分析的那样,“易卜生戏剧的上演需要能为观众所接受的男女演员和现代话剧的空间,包括作为场地的现代剧场。当时的中国,连男女演员同登舞台都尚且不易,艰难地达成这三个条件则已经是1920年代中期的事情了。在社会欧化未臻成熟,还无法上演《玩偶之家》的时代,结果只能以作为娜拉的简化形式的《终身大事》来替代了。《终身大事》与《玩偶之家》都是采用比照式的喜剧形式来描写的,因为娜拉只身挑战的资本主义社会,作为摆脱旧式家族制度的束缚之后所渴望的新体制而得到了乐观的肯定。”(第33页)

某种程度上说,以宏观视野所展开的文学史描述并不会妨碍我们对作家个体或文本个案等在微观层面上的具象考察。问题的关键其实主要在于如何去寻找到那些晦暗不明的隐在的线索。比如,1927年鲁迅到达上海之初,既要面对丧失教职薪俸的经济困境,又要背负与许广平同居所带来的社会舆论乃至可能的法律纠纷的重压,而就在此前不久,著名的女演员阮玲玉因无法承受“人言”的羞辱愤然自杀了。藤井先生分析认为,“政论、文学、电影,连同其派生出来的小道消息,在文化市场中都是作为同一性质的资讯而被消费的,上海文化人直接面对的就是所谓大众文化的现实。与1920年代的小型沙龙不同,1930年代的上海文化人置身于一个庞大的市场之中,只能为消费者的欲望所摆弄,否则女性演员和作家作为职业将不复存在——也许正是基于对这种全新的大众文化逻辑的困惑,太过执著于所谓进步女性之梦的阮玲玉才不得不选择了死亡。”“鲁迅借助于自主的调解从旧式婚姻中解脱出来,因为践行了自由恋爱这一现代文学最为重要的课题,他自身也成了被媒体所嗅逐的诱饵。为了迎合读者的好奇心,再加上政治性的猜忌,私生活被曝露在公众的眼前,这就是所谓‘人言’,即大众媒介的可怕。

鲁迅并没有置此类事情于身外。相反,鲁迅对由媒体支撑着的女性演员和作家的职业制度有着深切的了解。鲁迅还刊行了与恋人许广平往来信件的《两地书》(1933),在其著作相继被查禁的当口,这本“情书”的版税为他们困顿时期的生活提供了保障。”(第62-63页)藤井先生这里的比照也许仅仅只是鲁迅生平中的一个微不足道的细节,但恰恰是这样细微的生存体验为我们勾画出了现代中国文化在其建构过程中的复杂图景。一面揭示着“直面人生”的广大主题的本源,一面也预示着现代中国文学在面对市场机制时的无奈和两难。文学史的描述绝不能像政治史那样停留于“左/中/右”式的势力划界,同样也不能满足于思想史式的主流意识(如“启蒙/救亡”模式)的建构。如果我们承认文学史的核心功能就在于记录和言说多面与立体的“现代性”景观的话,那么,“现代性”的多重面相其实也恰恰就隐藏在作家、文本、事件、变故等的微观世界之中。

### 三、“汉语文化圈”与东亚文化的身份认同

除了以显示现代性的多重面相为立足点的宏观文学史视野以外,藤井先生著中的另外一个亮点就是在空间层面上对于20世纪中国文学境况的拓展,其中既包括一直被视为中国大陆文学之支流的台港文学,同时也包括以儒家文化为标志的整个东亚文学(特别是中日文学)之间的相互观瞻与深层交流。

任何文学的发生与成熟都离不开其特定的文化境遇,现代中国文学也不例外。由于长期以来在东西方文化研究方面的“冲击/回应”思维模式的广泛影响,现代中国文学一直被描述成为了某种“接受/摹仿”的历史形态,其抵抗殖民、寻求自身文化身份的一面则在西方话语的压制下被完全遮蔽起来了。如同西方文学在现代性展开过程中对其各自民族身份的认同和塑造一样,现代中国文学也在外源性的西方文化与历时性的传统文化之间艰难地寻找着自身的现代文化的合理定位。中国大陆虽然在地域的、政治的、经济的或思想的等不同层面上所呈现的差异性甚为复杂,但以汉语形态展开言说和书写的总体选择却有其内在的延续性和一致性,因而文学对于汉民族文化属性的确认并没有成为某种无可解决的难题。但在作为特定区域的台湾和香港等地,其文学中所显示出来的身份探询意识却要集中而且强烈得多,它们也因此可以被看作是文学确认其文化属性的典型案例。

自清代中叶以来,台湾就饱受外来殖民者的侵扰和钳制,无论是荷兰人的高压还是日本人的怀柔,台湾人自身的身份属性始终都处在一种含混而摇摆不定的状态之中。也因此,藉文学来寻找自身的文化渊源的意识才会比中国其他的区域显得更加突出和急迫。如果说语言是确认现代民族国家的最为显著的标志的话,那么,台湾民众对于自身族群身份的追溯就曾历经一个极其复杂而曲折的过程。荷据时代,殖民者曾推行过荷兰语和拉丁字母,只是范围较为有限。郑氏家族统辖台湾之时,台湾民众则处在汉语官话、闽粤方言和台族方言等多种语言交织并存的境况之中,不过出于政治、经济等方面的相对稳定,不同语种间基本上属于各行其道,尚未出现彼此间激烈的冲突和摩擦。清王朝统治台湾以后,由于大力推行科举文化,汉语被确认为主流的通用语言。但自日本对台湾的殖民开始,在所谓“皇民化”政策的广泛影响下,日语一度成为了台湾民众的公共语言(它甚至被殖民者看成了当然的“台湾国语”),作家们也被迫开始使用日语来展开文学创作;但在另一方面,出于对外来势力的自然反弹,汉语、闽南方言及台族方言等并没有被彻底同化。也因此,在二战结束以后,汉语又重新回归了言说其文化身份的主流语言的轨道上。尽管如此,我们仍然需要清醒地意识到,由语言的混杂所引发的文化属性认同上的含混也绝非由某种单一的语言主导即可彻底解决的,更不用说台湾社会在日趋西

化的过程中所接受的西语的影响了。所以我们才会看到,迄今为止,台湾的文化形态仍然呈现出一种明显的“混融(Creole)”特征,藤井先生认为,这完全可以看成是“主体”被“撕裂”之后所产生的必然结果。“台湾本土作家在讲述与外省人不同的历史体验与集体记忆时,对于一种被视为借抵抗来巩固台湾文学本土化基础的日治时期给予了重新的评价,殖民体验不再是‘负债’而已经向‘资产’转化了。”(第149-150页)从这个角度来看的话,现代的台湾文学确实有其独有的特质而不能被简单地看作是大陆汉语文学的自然延伸。

同样的情形也出现在我们对于香港文学的基本定位上。香港虽然没有像台湾那样历经多重形态的殖民统治,但香港被英国殖民者所同化的时间却要漫长得多,从器物到制度,从语言到思想,在百余年间,香港人完整地接受了英国的西式生存模式,香港也因此被不少学者认为是曾经繁华无比的“上海”的另一个“复制品”。李欧梵即认为,从张爱玲《倾城之恋》等描写香港故事的作品中就可以看到,“香港作为一个‘她者’出现,成了上海人‘自我’的倒影,并且也为上海这个相当西化的大都市再添几分传奇色彩,用现在的‘后殖民理论’话语来说,就是一种殖民文化的意象。”<sup>②</sup>但另一方面,香港人却一直并不觉得自己同中国大陆的广东等内地人有什么差别,这当然与不同时期内地人的大量南迁及港人对粤地文化的自觉认同等有很大的关系。因此,香港人在很长一段时期里并没有显示出某种特定的“香港意识”,香港文学也一直被视为大陆汉语文学的附属性延伸。不过,自20世纪80年代开始,随着“香港回归”问题的日趋凸显,以文学的方式展开对“香港属性”的思考的趋向也逐步显现出来了。换言之,20世纪80年代以来的香港文学已经形成了其自身独有的特色,而这种特色的核心就在于其“香港身份意识”的生成上——香港作家已经开始以文学来言说香港自身的特定的现代性景观了。藤井先生认为,香港人用“以周边为他者”的方式在返观“自身”,这是香港文学显示其“身份自觉意识”的重要标志。据此而论,香港作家尽管同样是在使用汉语来展开创作,但在整个现代中国的文学史叙述中,香港文学也必须作为一种有其差异性的独特的一翼而存在。

强调台湾文学和香港文学的特异并不是为了将其从现代中国文学的整体框架内剥离开来,而恰恰是为了在更为具象的层次上充分展示现代中国文学在表现形态上的丰富性与多样性。当然,现代性景观也并非如“从同一性(中心)到差异性(多元)的转换”这种描述那么简单,事实上,现代性在相当程度上显示的是一种既“同一”又“差异”的多重包容与综合。从民族语言的角度讲,无论是大陆,还是台港,建立在“现代汉语”这一基本载体之上的文学书写,透露出的仍旧是对于“民族共同体”的同一的想像;但出于特定的政治、历史、经济等多重因素的影响,大陆与台港在整个现代性进程中所显示出来的形态却又各个有所不同,文学对其各自现代性景观的言说自然也不可能趋于完全的一致,由此,任何一种以“主流”相标榜的文学史叙述,都有可能在“同一性”的借口之下对其中所蕴涵的真正有价值的那些“差异性”特征给予遮蔽和扭曲(这几乎正是现有大陆文学史书写的通病)。以现代性为根基的文学史叙述只是把“民族共同体的想像”看作是某种同一的前提,它的更为重要的使命其实恰恰在于尽可能全面地展示现代性自身在时间和空间等不同维度上的多重景观与复杂内涵,这一点也许是我们重新定位台港文学的一个关键所在。

进一步说,藤井先生认为,在更大的范围内,整个东亚实际上都面临着“殖民/后殖民”的共同难题。以儒家思想为核心的文化形态在漫长的历史演化过程中已经形成了一种极为独特的“东亚儒家文化圈”,但随着西方现代性在全球范围内的扩张,不只是中国,整个东亚都一直在被动地“复制(copy)”着西式现代性的多重形态,如果从“抵抗殖民”的角度出发来看的话,重新思考“东亚文化共同体”的问题或不失为一种可靠而合理的方案。事实上,自进入现代社会以来,东亚各民族特别是中日之间,以文学为载体的交流与合作几乎从来就未曾中断过。从

高杉晋作对繁华上海的景仰到夏目漱石对中国问题的密切关注,从苏曼殊、鲁迅等近代中国知识分子的留日体验到爱罗先珂对于中国“智识阶级”的深刻启发,从芥川龙之介对胡适的拜访到佐藤春夫、金子光晴乃至村上春树对于现代中国的想像,包括莫言与大江健三郎的交往,诸如此类的交往都并非仅限于其个人的文学成就,其中更包含着对于整个东亚自身如何走向“现代”的深切思考。由此,藤井先生才肯定地认为,20世纪的中国文学所历经的其实是一种“越境的历史”,这种“越境”不只表现在中国大陆由京沪向全国及周边地区的全面文化传播和不同历史时期的文化转移上,更显示在现代中国知识分子对于域外文化的积极接纳、不同语种的文学在东亚诸国的循环流播,以及东亚诸国以儒家为核心的共同的文化认同上。如果说在整个现代性进程的展开过程中,我们必须承认“同一”与“差异”的共存共在的话,那么,如何在保存文化“差异”的基础上避免自身被西式文化彻底同化就不只是一国一族或一地一域的问题,而已经变成整个东亚需要共同面对的问题了。惟其如此,文学史描述才需要一种更为开阔的视野。这种视野不是为了假某种“主流”的借口从“异在”的文学形态中寻找所谓“共同”的经验,而是为了在“同一”的文化经验基础上去追溯各个不同的“共同体想像”的“差异”形态;只有这样,才有可能在展示文学言说现代性之多重面相的丰富性的同时,真正使“独特”的民族文学能够得以实现与世界文学的多向度对话。这不仅是日本作家或者中国作家的责任,更是有着“同一”的文化根基的东亚全体作家的共同责任。

概而言之,“现代民族国家共同体”的建构、文学对于现代性多重面相的言说与想像,以及文学史叙述的“大文化视野”,大体可以看作是藤井省三先生描述20世纪中国文学的几个最为关键的支撑点。这里并不是说文学史叙述只能按照这样的模式来展开,而只是想强调,面对20世纪中国文学的复杂情形,我们也许确实需要从根本上摆脱已有的某种“核心主题”式、“主流/支流”式、“史料叠加”式、“线性演化”式或者“历史/美学”的辩证式等等的思维模式,以便更为清晰而准确地展示现代中国文学的本真面貌了。

注释:

①[日]藤井省三《华语圈文学史·序》,贺昌盛译,南京大学出版社2014年版,第15页。以下引文只注页码的均出自该著。

②[美]李欧梵《香港文化的“边缘性”初探》,《寻回香港文化》,广西师范大学出版社2003年版,第154页。