

对传统形而上学的反叛

——解构主义文学批评一瞥

张 小 元

张隆溪在《二十世纪西方文论述评》那本书中,认为解构主义不容易讲清楚,其原因在于它本身就不清楚,或者说它“强调的恰好是不可能有什么清清楚楚”。此说一出,在解构主义文学批评之上就仿佛笼罩上层层魔瘴妖雾,令人望而怯步。即便后来国内偶有人谈及,也都离不开“晦奥艰深”、“文风艰涩”、“繁琐枯燥”等字眼。有人干脆直截了当地说:“解构文本对不惯此道的一般读者,几乎无异于天书。”^①看来,解构主义确实是书难读、理难明,西方学者也有类似的看法。美国文学批评家大卫·诺维兹就认为:“要想阐明解构主义的实质是非常困难的,要想阐明解构主义的理论和实践则难上加难。因为这种理论本身内部就是自相矛盾的,所以根本就没有阐明它的可能性。”^②更有甚者如埃利斯,他在《解构学派对批评理论有什么贡献》一文中收集了八个解构主义者对“解构”一词的解说,然后发现,“所谓‘解构’,就是破坏,搅乱,揭露,解开,超越,违反或使之非神秘化。”“它没有提出任何带有实质性的观点,更未指出任何公认的批评流派的具体错误和毛病”。因此,埃利斯总结道:“解构批评在理论上空洞无物,在实践上毫无效果。”^③面对此情此景,难怪解构主义文学批评的中坚,“耶鲁学派”的旗帜德曼会抱怨说:“解构主义不是被人当作洪水猛兽,避之不及,就是被视为无关痛痒的学院式游戏,不屑一顾。”平心而论,德曼的抱怨还是有些道理,比如上述那位埃利斯对解构主义就颇有些武断偏见。他说“解构”就意味着破坏、超越和非神秘化,这话本是事实;但他却不说明解构主义所要破坏和超越的究竟是个什么,他更不说明解构主义应不应该破坏和超越那些东西。他避开这些关键之处的指责就显得有些武断了。

西方文学批评家中还是有理解解构批评的,有的甚至评价甚高。以《批评的循环》一书知名于西方和中国文学批评界的霍埃,就曾这样评价解构主义的那位始作俑者,他说:“德里达的作品阐述了一种出色的再思考……”^④显然,霍埃能发现解构主义这种“出色的再思考”,是由于他把解构主义放在西方二十世纪文学批评大背景下加以考察的结果。而这种历史性意识和历史性视野,则是上述那些结构批评家所缺乏的。另外,埃利斯除了指责解构批评“理论上空洞无物”外,他还认为其“在实践上毫无效果”。这种说法就更有失公允了。明明有解构批评的“耶鲁学派”在,明明有他们所撰写的解构批评文集和理论著作在,怎么能置之不顾呢?

本文打算把解构主义文学批评,放在西方文学批评传统的理论背景下,给予历史性的理论定位,并尽量考察当前解构批评的实绩,期望在这两方面的结合中,探讨解构主义文学批评的意义、价值和基本走向。

(一)

与解构批评家希利斯·米勒发生过激烈论争的美国文学批评家阿布拉姆斯(M. H. Abrams)在《文学术语词典》“解构”条中,对解构主义作以下解释:解构“是一种关于文本阅读的方式的概念。它所要动摇的是如下观念:认为文本在语言系统中有相当的根基,从而可以由此建立文本的结构,寻求统一性及确定其意义。解构理论有时也称为后结构主义,因为它采取与结构主义符号学相对立的立场,这种结构主义又是以费迪南·索绪尔提出的概念以及其理论为主要基础,因而它旨在动摇索绪尔体系和结构主义本身的基础。”^⑤

据此,解构批评不仅不是“未指出任何公认的批评流派的具体错误和毛病”,恰恰是目标很明确:其锋芒直指雄霸西方文学批评界数十年的结构主义批评。所谓“解构”(deconstruction)就是在“结构”(Construction)一词上添加否定前缀,这本身就明白无误地标示出它要公开地与结构主义分庭抗礼。“暧昧”的解构就此可显真身:只要弄清了“结构主义”的理论实质,弄清了以其为基础的解构主义文学批评,我们就能把握“解构主义”,进而把握以其为基础的解构主义文学批评的要义了。

何谓“结构主义”呢?阿布拉姆斯在上面那段话中说:“结构主义是以费迪南·索绪尔提出的概念以及其理论为主要基础的。”要理解结构主义还得从索绪尔(Ferdinand De Saussure, 1857—1913)谈起。

索绪尔以其《普通语言学教程》创立了现代语言学。不久,他的那本书就成了结构主义者的“圣经”。索绪尔不满过去的语言学,认为那种语言学只研究个别语言成份(如某个词)在历史中的推演变化,它不能构成结构系统,因而也无法把握和说明整个语言现象。他把自己所创立的语言学称为共时语言学。在这种共时语言学看来,语言中充满了二项对立(Binary oppositions):共时(synchronic)与历时(diachronic)对立,语言(langue)与言语(parole)对立,等等。这种二项对立原则后来也就是结构主义的核心原则。索绪尔认为,“科学”的语言学就应该根据二项对立的原则,找出多变的言语活动后面的稳固不变的共时性语言结构。

热衷于共时性的人们很快就不满足于仅仅用共时性结构方法来研究语言现象。在“共时”这副清晰、整齐、稳固的眼镜下,他们不断欢欣鼓舞地发现,社会生活的方方面面都可以找出这种共时性的二项对立的结构。于是,一个结构主义的时代由此开始了:皮亚杰的结构主义人类学,福柯的结构主义文化哲学,拉康的结构主义心理学……

杰姆逊在《后现代主义与文化理论》中这样写道:“这个概念(结构)可以用另外一些字来表示,‘系统’或‘共时体’,这种结构的观念基本上是来自语言学,来自现代语言学最根本和最重要的发现。”^⑥他还说:“结构主义是从‘共时’这一概念开始的,(所谓共时,即是说)变化是无意义的……”^⑦杰姆逊可谓一语中的,结构主义的要害就在于“共时”,而共时的要害就在于排除时间性,从而也就排除了历史流变性,最后达到一种空间性的稳固自足,达到一种完满的形而上学。

结构主义的这种二项对立的自足性,在结构主义文学批评中更充分地显示出来了(也许文学比现实更易为人们所搓揉模范)。比较有代表性的有,雅克布森的诗歌结构分析,普洛普的童话结构分析,列维-斯特劳斯的神话结构分析,巴爾特的叙述结构,托多罗夫和热奈特的叙述模式,以及豪罗卫的戏剧结构分析,等等。犹如索绪尔要找出“言语”活动背后的稳固的“语言”结构

一样,结构主义文学批评家也要找出流变不已的文学活动背后的单一稳定的东西;或是二项对立的诗歌模式——“诗背后的诗”,或者是空间共时性的叙述结构——“故事下的故事”。结构主义叙事学要求把所有的文学作品都作为“语言”来分析。巴尔特就明确说:“叙事作品是一个大句子。”^⑧文学作品中的人物就犹如名词,犹如主语,行动就犹如动词,犹如谓语,文学批评的任务就是分析这些“句子”所遵循的“语法结构”,然后再以这种“语法结构”去分析判断一切文学作品。而这一切的关键在于取消时间性。巴尔特说:“从叙事作品的角度来看,我们所谓的时间是不存在的。”列维—斯特劳斯也认为,对于结构主义批评来说,“时间连续的顺序消溶在不表示时间的母结构里。”

结构主义文学批评对文学批评的深入发展无疑是有贡献的,这一点已为人们所了解。这里是在强调它的另一面,即它的那种经院式的、形而上学的“高级智力游戏”的那一面。我们在结构批评家的著作中,会看到一个接一个的框架模式,一个接一个的数字表格,一个接一个的点线矩阵。列维—斯特劳斯研究神话的结果,就是给出这样一个数字公式:

$$F_x(a) : F_y(b) \cong F_x(b) : F_{a-1}(Y)$$

然后,他就以计算机般的效率把每部作品投进那事先定好的神话学小孔。在这些公式矩阵中,文学失去了所有的人文价值和艺术魅力,那些生命的深沉,精神的超拔,那些使人欲哭欲笑、欲叫欲跳的激情统统不见了;那些贯注的生气、独到的发现、深长的韵味都泯灭殆尽了;那些灵魂的肮脏及肮脏下的洁白部随风飘逝了。在结构主义批评家的辛勤劳作下,文学成了与人生无缘、与生活无关、与历史无涉的“木乃伊”。他们用冰冷的解剖刀“杀死作者”、“杀死读者”,最后又“杀死文学作品”,并剥光它的皮,剔尽它的血肉,仅留下一付骷髅作为“科学”标本。

结构主义文学批评终于使人反感了。巴尔特这位结构批评的大师,自己就忍受不住了。他在1970年出版的《S/Z》中,开篇第一句话就是:“据说某些佛教徒凭着苦修,终于能在一粒蚕豆里见出一个国家。这是早期作品分析家想做的事:在单一的结构里见出全世界的作品来。他们认为,我们应从每个故事里抽出它的模型,然后从这些模型得出一个宏大的叙述结构,我们(为了验证)再把这个结构应用于任何故事;这真是令人殚精竭虑的任务……而且最终会叫人生厌,因为作品会因此显不出任何差别。”^⑨

(二)

或许是罗兰·巴尔特在结构主义的营垒里呆得太久了,他终于没有能说出结构主义之弊病的根源所在。要拆除结构批评之“牢房”,就必须首先消解索绪尔的共时性语言学。要消解索绪尔,还得从西方传统形而上学入手。这个任务就此落到了德里达(Jacques Derrida)这位就教于巴黎高等师范学院的法国学者身上。

德里达的解构工作就是从语言和文本入手的。他在1967年一年内接连出版了三部解构主义的奠基之作:《文字学》、《写作与差异》和《言语与现象》。德里达在《文字学》中,首先向结构主义的鼻祖索绪尔发起挑战。他认为,符号的能指和所指远不是象索绪尔所设想的那样:一经确定,就是整齐对称的。某一符号既然是与其他符号的对立和参照中才能显示自身和获得意义,那么,作为参照的这个符号的意义也只有靠与另外第三个符号对立和参照中才获得。以此类推,则以至无穷。好比读者遇到一个新词,就翻词典,其结果却是获得一大堆近义重复的同类符号。如此,德里

达认为,语言与实体不一样,它更象一张无边无际的蔓延的网络。这还只是问题的一个方面。从另一方面看,词与词在比较和参照中固然可能相互显明,而更确凿的是,它们还会相互“涂抹”,相互扯动,相互渗透。这样一来,在对比中连原来似乎意义显明的用作参照系的那个词也会“暧昧”起来。词的意义是如此,句子的意义也是如此,文本的意义就更是如此了:在这条语符的能指链上,在这张漫无边际的语符的网络中,一切都在不停地流变波动,你涂我抹,忽现忽隐。这样的结果是:“意义连续不断地隐现、流溢和扩散——德里达称之为‘播散’(dissemination),它们很难被纳入本文的结构范畴,或者传统批评方法的范畴。”^⑩显然,德里达以极端的方式(或者说矫枉过正的方式)强调了语言的随机性和游移不定性——而这则恰恰是结构主义语言学有意无意地掩盖和忽视的东西。这样,结构主义批评的语言学根基就被动摇了。

德里达向结构批评发起的正面攻击,则是以结构主义人类学和结构主义神话学大师列维—斯特劳斯为目标的。这种攻击,德里达是从批判西方所谓“逻各斯中心主义”入手的。

德里达首先把西方历史上的“声音中心主义”颠倒为“文字中心主义”。而这种优先权的颠倒并非他的目的所在。他接着又把“声音中心主义”和“文字中心主义”都归为西方的形而上学传统。这种传统始终都在试图确立一个“先验能指”。此“先验能指”一经确定(因为其为先验的,所以并不难确定),又基于此,从中生发出一个先验的“二项对立”的宏大体系。德里达正确指出,这种“二项对立”原则要想在现实文本中确立,则“必须把某些琐屑的细节放逐到文本的边缘地带”。由此出发,德里达着手对列维—斯特劳斯进行解构。他以列维—斯特劳斯的《忧郁的热带》开刀。

其实具体的解构操作原理也并不复杂,“人们可以使这些(被放逐的)细节返回中心,并以之折磨那些二元对立组……抓住作品中某些显然处于边缘的碎片——脚注、反复再现的小词或意象、偶然使用的典故——然后把它们坚持不懈地推向威胁要粉碎那些支配文本整体的对立组的地步。……解构批评抓住‘症候’点,即 *aporia*,或意义的死角来证明这一点。文本在这些地方就会陷入困境,遭受顿挫,显出自相矛盾。”^⑪德里达就是这样,以解构主义所强调的流变性、扯动性、多义性、破碎性和断裂性来对抗和拆解结构主义所珍视的稳固性、显明性、单纯性、完整性和连贯性。当解构主义紧张而艰巨地完成了对结构主义的消解后,他们长长地松了一口气;当他们面对文学时,他们感到太轻松愉快了,因为文学自称是“拟陈述”的,自称为“虚构”的,自称是“象征”的;“文学对其本身含意中的解构程度也许比所有其他篇章尤甚……甚至无需对作品解构,只要静观它是如何解构就够了。”^⑫

德里达的这种立场对“拜结构者”虽不失一当头棒喝,对“传统的形而上学”也不失是一种解放,但它终将发展为极端的怀疑主义和虚无主义。许多目光敏锐的批评家都看到了这一点。但是,这些批评家的目光敏锐,不仅表现在对解构派众口一词的批评上,还更表现在对解构派独到的、公正的肯定上。著名的文艺批评家伊格尔顿就是这样。他说:“认为解构批评否认除话语以外的一切东西的存在,或它只肯定一个分解一切意义的同一性的纯粹区别领域——这种广泛流传的看法存在,只是对于德里达自己的工作和他所引出的最有创造性的工作的一种歪曲而已。”^⑬这种创造性的工作究竟是什么?更进一步说,这种创造性工作的目的何在,意义何在呢?伊格尔顿是这样评价的:“他(德里达)并不是在荒诞地力图否定相对确定的真理、意义、同一性、意向和历史连续性,他是在力图把这些东西视为一个更加深广的历史——语言、潜意识、社会制度和习俗历史——的结果。”^⑭显然,历史性和时间流变性意识既是德里达观念的基础和背景,也是其方法的基础和背景。德里达本人就曾明确地指出这一点。他在《论文字学》中解释了自己的工作为

什么要从文字入手。他认为,这除了要动摇结构主义的幻想就不得不从作为其基础的索绪尔的语言学入手外,更重要的还在于,语言文字并非仅仅是某种无足轻重的载体,世界之根在语言文字,历史之据在语言文字——语言文字是“非道德的道德之源”,是“无伦理的伦理之泉。”¹⁵伊格尔顿正是基于此,他赞赏解构主义文学批评使“文学现在走出象牙之塔,占领了历史。”¹⁶

(三)

美国巴尔的摩出版社1974年出版了英译的《论文字学》,德里达的解构理论在深受形式主义和结构主义及新批评之苦的英美文学批评界引起广泛的反响。然而,德里达的思想最早传播到美国,则是1966年。那一年,他亲自到美国大学讲学,作了题为《人文科学中的符号、结构和话语的游戏》的长篇学术报告。耶鲁大学(50年代是新批评的最重要的中心)的文学批评家们很快就成了德里达理论的拥护者。其中重要的四人是:保罗·德曼(Paul de Man),哈罗德·布鲁姆(Harold Bloom),希利斯·米勒(Hillis Miller)以及吉奥弗雷·哈特曼(Geoffrey Hartman)。大约是心有灵犀一点通,德里达的解构思想和方法不久就被他们运用到自己的文学批评实践中去了。到70年代后期,他们这种别开生面的文学批评活动就已经令惯于标新立异的西方文学批评界刮目相看了,被人称之为“耶鲁学派”。这时,德里达更是频繁地往返于法美两国,积极参与“耶鲁学派”的文学批评活动,努力推行他的理论。解构文学批评的阵营除了上述四人外,比较知名的还有,巴巴拉·约翰逊(Barbara Johnson)、斯毕瓦克(G. C. Spivak)、乔纳森·卡勒(Jonathan Culler)等人。

保罗·德曼虽已逝世,但他堪称解构主义文学批评的教父。如果说德里达主要还是个解构哲学家,德曼则实实在在是解构主义文学批评家。如果说德里达是致力于打破“语言—结构的牢房”,德曼则是踩着废墟跨出了牢房。所以,西方文学批评界很多都是“只听说德里达,却看见德曼”。

保罗·德曼的文学批评实绩主要集中在两部重要著作中:《盲视与洞见》(Blindness and Insight, 1983)和《阅读的喻义》(Allegories of Redding, 1979)。在前一本书里,德曼阐发了解构理论在文学批评中的意义。他具体分析了欧洲几位当代批评家怎样囿于形而上学的假设,而他们对这些假设最盲然的时刻恰恰是他们最具洞察力的时刻。他指出,文学批评活动虽然不完全排除“科学”的方法,但文学本身毕竟是情感性的、有机的和具有某种“类似生机活力”的。所以,对文学现象的理解和把握主要不是靠逻辑的理性分析,而是靠一种非逻辑分析的“洞见”。所谓“洞见”,在德曼那里意味着直观的感悟和感性的把握,与此同时也就意味着非“逻各斯中心主义”和非“形而上学”。这样,在德曼看来,这种“洞见”却是以某种“盲视”为先决条件的。换言之“洞见”须经由“盲视”才可能达到的。所谓“盲视”,就不是步步逼进,执著于“看清”(“细读”),反而是步步退避,尽量“放弃”,以至于“盲然”。这颇象中国古典文论中常提到的“虚静”——把握和领悟的前提不是“有”而是“无”——眼前和心中都了然无有,一片虚茫,一片空盲,而这时就有可能猛然醒悟,如闪电般地“洞穿”文学作品,“洞见”其审美“真相”及其历史“内涵”。

《阅读的喻义》的副标题是“卢梭、尼采、里尔克、普鲁斯特的形象语言”。德曼认为文学语言本质上是形象(即隐喻或象征)化语言,“是最不可靠的语言”,因而也是“最迷人”的语言。他最为得意的是对普鲁斯特的《追忆似水流年》中“平静的手支撑着奔腾的溪流”那一段分析。这样,德曼就

把“隐喻”这种把话说得美妙动听的语言表达的修辞手法，从无关宏旨的修辞学中提升出来，使之具有了文学本体论的意义。由一切文学语言本质上都是“隐喻”性的，推进到一切文学本质上都是“隐喻”的：当人们无法用“科学”的方法——逻辑线性的方法——明白清晰地把握某种现象（主要是人的心理——精神现象）时，他们往往采用“隐喻”的方式——形象笼罩的方式——来烘托或展现这些现象。这样，德曼认为：“隐喻在本质上是‘无根据的’。”^②用什么来隐喻什么，在逻辑之根本上确实是没有根据的。比如，“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”是很美的诗句。人之“愁”尤其是人之“几多愁”，文学家是无法用“科学”的方法来把握来传达，就用东流春江水去隐喻。人们感到很恰切很传神。但如若有人一定要追问，用东流春江水的逻辑根据何在？换言之，用西流江水行不行？用秋江水行不行？不用江水，用绵绵秋雨行不行？如此等等，人们将无从“有根有据”地回答。所以，德曼认为，“隐喻在本质上是‘无根据的’”，文学文本也就在本质上是“暧昧”的。然而，文学的魅力就在此种暧昧性和任意性所形成的某种张力场中。进而，文学公然承认了自己的这种“暧昧不定”性和“无根据”性，文学就显得格外的诚实。由于文学的这种暧昧而诚实，诚实而暧昧，阅读活动就是一种不定而有趣、悬空而愉快、危险而安全的“冒险”。

哈罗德·布鲁姆自称是“学术流浪汉”，他的解构批评有很强的精神分析的色彩。伊格尔顿似乎也格外垂青布鲁姆，他称赞布鲁姆“创立了七十年代最大胆最有创见的文学理论之一……布鲁姆的文学理论代表着一种热情大胆的回归：……布鲁姆是现代有创造性想象力的预言家，他把文学史看作巨人之士的英勇战斗或者宏大的精神戏剧……”^③确实，布鲁姆之所以被归于解构批评，就因为他对结构批评的“非人”的框架极其反感，他极力捍卫的是文学的“想象—幻想”价值和“神圣—超越”价值。所谓“热情大胆的回归”是，他认为，对于文学来说，“关于人的主题才是基础或源泉，而不是文本的效果，因为是人写作，是人思考……”^④

布鲁姆的主要著作有《梦幻的交往：有关英国浪漫诗的阅读》、《敲钟者：浪漫主义传统研究》、《影响的焦灼》、《华莱士·史蒂文森：展示诗的趋向》等等。其中，影响最大的是《误读的图卷》，这是一部关于文学发展历史的著作。他在书中写道，如果我们文学的历史看作一个图卷，那其中到处都写满了“误读”（Misreading）。在文学史的序列中，作家和作家形成极为复杂的竞争关系。每一个作家对于前辈作家来说都是“姗姗来迟者”，都是一种文学传统中的最后一人。这样，每一个作家都焦虑不安地处于“强大”的前辈文学作品群的阴影之中和压力之下。后辈作家若想要为自己的想象独创性开拓生存空间，他就会有意无意地“误解”或“误读”这些作品，并以此来抵抗这些作品群的压倒力量。这种对抗就是伊格尔顿所说的“巨人之士的英勇战斗”。布鲁姆甚至合乎逻辑地宣称：他自己所取得的解构批评成果，就是建立在对德里达的某种程度的误读上。一句话，在文学史上，创新和发展往往靠“误读”来自己开辟道路。这样，文学史的发展图卷就是一幕幕靠“误读”来对抗的“宏大的精神戏剧”。

这的确是“最大胆”的“误读为新解”的理论。布鲁姆列举了维吉尔对荷马的“误读”，以及弥尔顿对斯宾塞、华滋华斯对弥尔顿、耶茨对华滋华斯这一连串“误读”。这种情形在文学史（包括在文化史）上也时时发生：西方文学史上，但丁对《圣经》的“误读”，歌德对“浮士德”传说的“误读”，加缪对“西西弗斯”神话的“误读”，已久被人们传为佳话。还有歌德、托尔斯泰、别林斯基，包括弗洛伊德对莎士比亚《哈姆莱特》的“误读”都不乏创新之处。中国文学（化）史上，王弼对《老子》的“误读”，王充对《孔子》的“误读”，朱熹对《四书》的“误读”等，也为人们所熟知。这种“误读”之所以一直都被加上引号，是因为它绝不能等同于人们日常所理解的误读。前者是“宏大的精神戏剧”，后

者是琐碎的知识错误;前者是“巨人之士的英勇战斗”,后者是凡夫俗子的自以为是。布鲁姆式的“误读”之所以是“最大胆最有创见”的,是因为这种“误读”是创新意识指导下有意违背已有的规范或定论,以发掘或整合出某些新的东西。这种魔鬼对抗上帝的主张确实标示着布鲁姆“创造性的想象力”。当然,如果谨慎一些的话,布鲁姆的“误读”理论适用面究竟有多大,还值得认真考虑,因为布鲁姆的这种主张以至其整个理论似乎已搁浅在不可信任的理性主义与无法忍受的怀疑主义之间了。

在解构批评的“耶鲁学派”中,德曼已经去世了,布鲁姆主要关心的是文学史,哈特曼除主编了一部《形式的破解:解构与批评》之外,其批评实绩的影响不是很大,目前最活跃的要算希利斯·米勒了。米勒原来是属于“日内瓦文学批评学派”的,到 70 年代初才转到解构批评的阵营。但是,比起其他三人来,他对解构批评的信念最坚,文学批评的实绩也最大。他的主要著作有《托马斯·哈代:距离与愿望》,以及因与阿布拉姆斯激烈论争而著名的《批评的探索》。他 1982 年出版的《虚构与重现:七部英国小说》吸引了西方文学批评界大部分目光。人们普遍感到,正是米勒的这部著作问世,才真正显示出解构批评的实绩和风采。在书中,米勒给文学批评家所规定的任务是,对伟大的文学作品“认同”。然而这种“认同”并不是人们日常所理解的赞美、同情或共鸣之类,而是“对已经在各自不同情况下由文本自身所表现出的一种分解行为作出认同”。他认为强调“固定、延续和空间”的是苏格拉底式的批评家,他赞赏的是强调“变化、断裂和时间”的阿波罗式的批评家。

(四)

解构批评尚在发展变化中,其具体细节和成败得失,还有待人们继续研究和评介,这里有一点是可以肯定的:它打破了雄霸西方文学批评界千余年的形而上学的桎梏,而试图使文学批评重返历史性,进而重返历史之流。这也是一种历史性的要求吧!

艾布拉姆斯在其著名的《镜与灯》(1953 年牛津)中用镜子和灯光来分别比喻说明西方文学史上的现实主义文学和现代主义文学。如若继续使用这种简洁而传神的比喻来观照西方后现代主义文学的话,那它就可以被描绘为“镜碎灯灭”。难怪斯宾格勒要惊呼“西方的没落”,他大概预见到了,那一惊一诧、光怪陆离、支离破碎的后现代主义文学会如何使文学批评茫然失措;进而张惶奔逃在那片焦枯的精神“荒原”上。这颇象西方那个家喻户晓的童话:大灰狼吃小猪的故事。过去的文学或如女神或如灰姑娘,但与文学批评总相处得很好,文学批评也常为其梳妆打扮,宠爱有加。而后现代主义文学则象一条大灰狼,它狰狞,它嚎叫,使庄重严肃而多情善感的文学批评大受惊吓,以至塌了草棚,躲进石屋。这石屋就是形式主义、结构主义的结实稳固的牢房。文学批评在这石屋中惊魂甫定,无可奈何,竟煞费苦心地玩开了“高雅”的“魔方游戏”,久而久之,虽说煞费苦心,也津津有味,乐而忘返了。

解构主义则试图摇动传统形而上学的基石,一心要毁掉那安全而冰冷的石屋,要毁掉那稳妥有序的幻想和那单纯坚固的迷梦。的确,结构批评的石屋是自造的“逻各斯中心”的幻想,是自恋的“形而上学”的迷梦。杰姆逊在《后现代主义与文化理论》中曾意味深长的说,解构批评的历史功绩在于,它终于使人们记起了赫拉克利特那句扑满灰尘的名言:“你不能两次踏进同一条河。”²⁹西方文学批评终于要走出先验的形而上学,回归到时间性的历史之流中。

(下转第 35 页)