

“文学终结”之后的文学理论何处去？

肖伟胜

摘要 随着影像文化兴盛而促发的“文学终结”之说，引发了人们对于文学理论命运前途的思考：以探究文学的本质为旨归的文学理论是否也会随之走向终结？文学理论是对文学和文学批评的本质进行反思，是一种对所有批评实践的预设进行质疑、发问的“元批评”视角。我们从这种“元话语”视角出发，一方面从存在论角度对文学的本质进行探究，揭橥了逻各斯定义这种传统把握本质方式的限度，并试图以现象学的本质还原方法来超越这一限度，这一探究路径最终促使转向对文学进行功能性界定。由于存在论视域本身固有的盲点和局限，我们从存在论转向实存论，将文学的本质作为实存概念来把握。这种从实存论出发把握本质的方式，最为典型的是维特根斯坦提出的“家族相似”概念，这种反本质主义的解释模型不仅有效避免了本质主义和任意随机性的两难选择，同时也走出了存在论视域解释学循环的痼疾。

关键词 文学终结 文学理论 元批评 存在论 实存论

作者肖伟胜，西南大学文学院教授（重庆 400715）。

中图分类号 I0

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2020)11-0129-13

“文学就要终结了。文学的末日就要到了。是时候了。”^①美国文论家希利斯·米勒在《文学死了吗》一书开篇如是说道。后现代哲学家雅克·德里达在他的著作《明信片》中借主人公之口，也说了一段类似的话：“在特定的电信技术王国中，整个的所谓文学的时代——即使不是全部——都将不复存在。”^②如今，承续两个世纪前老黑格尔所预言的文学艺术终结的呼声可谓甚嚣尘上。他们之所以作出如此耸人听闻、惊世骇俗的论断，其理据是因为文学隶属于印刷书籍以及其他印刷形式（如报纸、杂志、各种报刊）的时代，而随着广播、电影、电视、录像以及互联网等新媒体逐渐取代印刷书籍，那些让文学成为可能的特征或条件，如今大多数都在经历迅速的转型，或在经受着质疑。于是，文学在以“图像”为主因的多媒体文化的侵袭下被迫退让边缘而日益溃败，在此情形下，属于书面印刷这一特定时代的文学无疑行将终结，“文学终结”之说就不再是一种理论假说，而是被反复渲染、演绎和阐释，成为一种发生在我们身边的日常现实和无从规避的宿命。

那么，在文学末日降临之际，一般认为是对文学总体性进行抽象概括，并对文学史和文学批评提供基本理论支持的文学理论，是否也应该走向终结呢？很显然，要寻求这个问题的答案，我们必须首先要了解到底什么是文学理论。如果“文学理论”是某种仅仅源于文学并仅仅适用于文学的自足理论，随着“文学”即将终结，那么这种理论也就必然会随着自身历史使命的完成而走向末日。但是，如果事实上压根就

^① 希利斯·米勒：《文学死了吗》，秦立彦译，桂林：广西师范大学出版社，2007年，第7页。

^② 希利斯·米勒：《萌在他乡：米勒中国演讲集》，国荣译，南京：南京大学出版社，2016年，第76页。

不存在上述意义上的“文学理论”，这样的“纯”文学理论只不过是一种学术神话，^①那么做出文学理论会随着文学的终结而走向衰朽溃败的结论可能还为时尚早。或许只有彻底弄清楚这个问题后，文学理论的未来才会向我们投射一丝辉光，触摸到她起伏不定的脉动。

“文学理论”，顾名思义是关于文学的理论。那什么是理论呢？毋庸置疑，通过探究“理论”一词的词源，我们可以更好地理解文学理论。“理论”（theory）源自希腊语 *theoria*，本意是指“希腊戏剧舞台的一种观点或视角”，意思就是指“观看”。^②不妨想想我们这些观众在剧院中可能就座的各个地方。根据我们座位离舞台的远近，由此决定了观看的视点或视角，不同的视野自然会导致我们对舞台上发生的事件的阐释将会有所不同。一般所说的“理论”大致具有以下特点：首先，它既然是从猜测、思考发展而来的判断或学说，那么它具有分析和推测的特征；其次，由于判断形成的学说或论说不是一般的意见，而是一种学理系统，那么它会对常识进行批评，即对那些被认为自然的观念的批评；最后，它不仅仅是一般的学理上的阐明，而且还是一种本原上的探究，在此意义上可以说，它是关于思维的思维，即具有自反性。^③正如美国文论家卡勒所言：“理论常常是常识性观点的好斗的批评家。并且，它总是力图证明那些我们认为理应如此的‘常识’实际上只是一种历史的建构，是一种看来似乎已经很自然的理论，自然到我们甚至不认为它是理论的程度了。”^④

鉴于“理论”具有上述特点，那么与之相应地在文学研究领域，文学理论就涉及到对文学的分析和推测性实践：对文学研究中任何被认为是自然的的东西的批评，并要说明那些被认为，或者被指定为自然的事物其实都是历史和文化的产物，从而激励你重新思考你用以研究文学的那些范畴。也就是说，它对文学研究中最基本的前提或假设提出质疑。如此一来，我们所说的文学理论就不是单纯地对某个文本的分析，也不是提供我们对付经典文本的各种更加精致复杂的方法，相反，它去探究文学本身和文学制度本身的性质和作用，或者经典性概念本身，抑或质疑我们有关“表达意义”本身又是什么的各种常识性观念，并对我们用以判断文学艺术之价值的标准提出问题。这意味着，文学理论与文学批评有所不同，它涉及我们对一些观念、概念和智识假设的理解，也就是“那些支撑着我们对语言的理解和阐释、我们建构意义的方式以及我们对艺术、文化、美学和意识形态的理解的（有意识或无意识）的假设”。^⑤这些观念、概念和假设是实际的文学批评的基础。由此可见，文学理论就不再是一般所说的对文学总体性进行抽象概括，并对文学史和文学批评提供基本的理论支持，而是对文学研究中最基本的前提或假设提出质疑，并力图证明那些我们认为理应如此的“文学常识”实际上只是一种历史建构而已。正如法国文论家孔帕尼翁所说，“文学理论是一种分析和诘难的态度，是一个学会怀疑（批判）的构成，是一种对（广义上的）所有批评实践的预设进行质疑、发问的‘元批评’视角”。^⑥

不管哪一种理论，一般都是通过两种熟悉的方法来为自己提供一个明确的目的和身份，一种可以通过它的特定研究方法来自我界定，另一种可以通过它正在研究的特定对象来界定自己。伊格尔顿认为，任何想从特定方法的角度来界定文学理论的企图都注定会失败。因为这些方法，比如传记批评、文学社会学、现象学、精神分析、符号学等都并非仅仅与“文学”作品有关。相反，它们皆出现于人文研究的其他领域，并且都具有远远超出文学本身的意义。事实上，由于这些文学研究方法或直接或间接地衍生于其他学科如语言学、历史学、社会学、心理学等，所以它们之间没有任何重要的共同之处，彼此之间的亲缘性远

① 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，2018年，第213页。

② 塔塔尔凯维奇：《古代美学》，理然译，南宁：广西人民出版社，1990年，第24页。

③ 关于“理论”一词的考辨请参看，乔纳森·卡勒：《文学理论入门》，李平译，南京：译林出版社，2008年，第16页。

④ 乔纳森·卡勒：《文学理论入门》，李平译，第5页。

⑤ 查尔斯·E. 布莱斯特：《文学批评：理论与实践导论》，赵勇等译，北京：中国人民大学出版社，2015年，第10页。

⑥ 安拓万·孔帕尼翁：《理论的幽灵——文学与常识》，吴泓缈、汪捷宇译，南京：南京大学出版社，2011年，第15页。

比它们与这些学科之间来得少。因此，我们从方法论上可以说，文学批评是一个非学科（*non-subject*）。既然如此，那么作为“批评之批评”或“元批评”的文学理论必然也是一个非学科。^①难怪英国马克思主义文论家伊格尔顿感叹：“文学研究领域中的现存危机从根本上说是这一学科本身的定义的危机。”^②

既然从特定研究方法出发无法来界定一个连贯的、统一的文学理论，那么我们只能转向第二种方法，即通过它所正在研究的特定对象来寻求。“文学理论”既然是关于“文学”的理论，那么就意味着，它有着某个名为“文学”的对象，只要该对象保持着相对的稳定，文学理论就可以界定自身，从而为自己提供一个明确的目的和身份。不过令人失望的是，“文学”并不具有这样的稳定性。文学（*literature*）一词源自拉丁文 *littera*，意思是“字母”，文学的本义主要指的是书写下来的词语。^③在 19 世纪之前，文学这个词和它在其他欧洲语言中相似的词指的是“著作”，或者“书本知识”，它泛指种种题记、文稿、知识学问，故至今法语仍然用这个词来表达“高才”之意。^④如今在普通学校或大学的英语或拉丁语课程中被作为文学研读的作品，过去并不是一种专门的类型，它们是一个更大范畴里的作品和思想的实际范例，包括演讲、布道、历史和哲学。这似乎支持了文学的宽泛定义，即便如此，该定义也存在着明显的漏洞，它摒弃了重要的口头传统，而我们的大部分文学都是以口头传统为基础的，世界各个民族文学的源头几乎都是口头传诵的史诗。

美国文论家布莱斯特认为，为了解决这个难题，其他人选择将文学定义为一种艺术，这样就将文学是口头还是书面的问题搁置了起来。西方关于文学是富于想象力的作品这个理解可以追溯到 18 世纪末德国浪漫主义那里。1800 年，热衷于浪漫主义的斯达尔男爵夫人在其作品《论文学与社会建制的关系》中首次阐明了文学作品的想象属性。为了强调该属性，有的批评家选择用德语中的文学（*wortkunst*）一词来取代英语的相同说法，因为 *Wortkunst* 自动暗示：文学的想象或创造性面向乃是 *literature* 一词的关键组成部分。将文学等同于想象的或创造性的书写无疑将文学的含义狭隘化，根据这个定义，烹饪书、电话簿、公路行车图册等书面作品就不能再被视为文学，取而代之的是诗歌、小说、戏剧或其他想象性的书写。^⑤因而，文学是一种想象或创造性书写的现代含义才不过两百年。尽管从表面上看，现代狭义上的文学概念似乎使什么是文学作品或什么不是文学作品的问题变得简单了，但实际情况并非如此。一些著名商业品牌的产品目录、富有创意的旅游指南手册以及花样翻新的烹饪菜单等等，事实上都是想象性书写，但我们可以将其看作文学作品吗？很显然，用想象性或创造性来定义文学，也就是将文学界定为一种艺术，同样存在着明显的局限。

德里克·阿特里奇（Derek Attridge）提醒我们或许要注意到“在不同的历史时期，这个术语（文学）包括时多时少的非虚构作品，始终排斥着某些虚构作品，如笑话或夸张的故事”。^⑥如此看来，通过将文学与其他话语模式区别开来而圈定文学领域即设定文学的边界，是文学理论固有的难点，美国文论家保罗·德曼对此深有感触：“以一种令文学理论家比研究自然和社会世界的理论家更为敏感的方式来说，他们并不知道自己究竟在谈什么，不仅在形而上的意义上文学是什么或文学的本体论难以深入探究，而且，在更加令人难以捉摸的意义上，当人们应该谈文学的时候，他们却海阔天空，除了文学别的什么都谈。”^⑦这说明，“文学”这个术语意义多变且很不确定，其意义和使用根据不同的历史、文化、社会 and 意识形态的语境而发生着变化，它是一个复杂、异质、变化的现实现象。“什么是文学？”这个问题从根本上成了一个制度性的问题，其前提是假定文学是可识别的实体，对这个实体的描述也是假设的，德里达曾如是说

① 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，2018 年，第 215 页。

② 伊格尔顿：《二十世纪西方文学理论》，伍晓明译，第 233 页。

③ 查尔斯·E. 布莱斯特：《文学批评：理论与实践导论》，赵勇等译，第 15 页。

④ 安拓万·孔帕尼翁：《理论的幽灵——文学与常识》，吴泓缈、汪捷宇译，第 22 页。

⑤ 查尔斯·E. 布莱斯特：《文学批评：理论与实践导论》，赵勇等译，第 15 页。

⑥ 于连·沃尔夫莱：《批评关键词：文学与文化理论》，陈永国译，北京：北京大学出版社，2015 年，第 176 页。

⑦ 于连·沃尔夫莱：《批评关键词：文学与文化理论》，陈永国译，第 178 页。

道：“文学是一种允许人们以任何方式讲述任何事情的建制。文学的空间不仅是一种建制的虚构，而且也是一种虚构的建制，它原则上允许人们讲述一切。”^①如此这般，对象的稳定性也像方法的统一性一样虚无缥缈，因此，无论是试图从方法还是从对象出发来界定文学理论的做法都注定失败。

二

文学理论之所以无法定义自身，归根到底还是在于文学这个名称的意义不能十分确定。用美国语言哲学家约翰·R·塞尔的话来说，“文学是非文学的延续。两者之间不仅没有一个明确的分界线，而且两者之间根本就没有什么分界线”。^②因此，相信文学是独立的、有边界的知识对象，事实上是一种幻觉，依此逻辑，我们不得不承认文学理论也是幻觉。正如伊格尔顿所说，说文学理论是幻觉首先意味着，“文学理论实在不过是种种社会意识形态的一个分支，根本就没有任何统一性或同一性而使它可以区别于哲学、语言学、心理学或文化和社会思想；其次，这种说法也意味着，它那个想要与众不同的希望——想缠住一个名为文学的对象的希望——是被放错了地方的”。^③既然并不存在着“一个名为文学的对象”，那么我们根本无法像一般的文学理论教材那样直接为文学下个定义，然后由这一定义出发展开逻辑表述。正如前述所阐明的，不论是文学的宽泛定义还是文学的现代狭隘义，都存在着这样或那样的局限，对于这种本体上的不可知或缺漏，人们却常常抱有这样乐观主义的解释：这只是暂时的认识局限，人类最终一定会彻底认识它。但实际情况果真如此吗？我们不妨来看看“逻各斯”式的知识性定义到底是怎么回事。

一般说来，我们认识事物的方式，最常用的都是采用“种加属差”的定义方法。如果要认识文学，我们一般就会问“文学是什么”，于是，我们给出了文学是书写下来的词语，是“著作”，或者“书本知识”之类的界定。很显然，在这一宽泛定义中，它把文学放在了一种关系中加以描述，也就是将文学归类在书写知识中，于是，我们就对二者联系有了一个认识，自此，我们对文学似乎获得了一种确定性知识。但反过来，如果我们将文学定义为先民传诵的口头知识也未尝不可，因为各个民族文学的源头几乎都是口头传诵的史诗，而且口头文学一直存留至今。我们本来想通过下定义方式来获取一种确定性知识，但从对于“文学是什么”两个近乎完全相反的定义中可以看出，我们永远不能对一个事物给出清晰确定的、没有缺陷的定义，当然也就说不上用“逻各斯”式的知识性定义去把握文学本身了。正如王乾坤在《文学的承诺》中所说：“本体上的不可知不是由于时代局限，不是哪一个人或哪一代人的无能。这是所有人的认识边界，有限的人不可以跨出自己的边界。知识、定义这些词本身就意味着不彻底，它不过是一种识别，一种界定，人只能认识或定义与自己发生关系的那样一种状况。”^④这其实说明所谓的定义，只不过是定义了某种关系状态，而不是揭示本来。对于这一点，康德就曾断言过，人类对事物的认知不能到达“物自体”，而只能停留在现象界。这是由于人类纯粹理性的先天局限所决定的，也就是说，事物的“本来”也就是物自身，人类的思考能力根本无法通达。

我们从文学的各种定义中获得了一些经验性认知，但无论这种认知如何丰富，怎样详尽地揭示出文学的属性，也无非只是量的扩大，最终仍然不能把握文学本身。对于“文学本身”这样一个本体论上的问题，认识论上的经验眼光显然无法奏效，本体论意味着“作为存在的存在”（亚里士多德语）的识度去看取事物，由于“存在不是处在对象中的东西，不是对象的部分，不是寓居于对象之中的因素”，^⑤如果我们要把“存在”归之于文学这个对象，我们就必须要超出文学这个概念以外，这就要求我们必须有眼光的转换和视域的提升，也就是要有一种超越“什么”的理论立场，以一种超验性的终极视域方能看取文学之为文学本身。这种超验视域实际上就是康德所说的“超验认知（transcendental cognition）”，它并非一般

① 德里达：《文学行动》，赵兴国等译，北京：中国社会科学出版社，1998年，第3页。

② 约翰·R·塞尔：《表达与意义》，王加为、赵明珠译，北京：商务印书馆，2017年，第80页。

③ 伊格尔顿：《二十世纪西方文学理论》，伍晓明译，第223页。

④ 王乾坤：《文学的承诺》，北京：生活·读书·新知三联书店，2005年，第29页。

⑤ 胡塞尔：《逻辑研究》第2卷，倪梁康译，北京：商务印书馆，2015年，第1018页。

有关经验对象的认知，而是更基础的后设认知（meta-cognition），或者说，这种认知判断并不直接处理对象，而是整理认知对象的方式和背后的条件。所以，超验认知的内容是要为人类整个知识领域奠基，解释经验世界的客观性；换言之，超验认知是解释客观、有规律的经验如何可能的认知，因此可以说是一种自我指涉的先验认知。^①

在这种超验性眼光中，关于文学是什么的各种定义都毕现出它们的局限性，于是我们很容易得出一种否定性判断：原来文学不是“什么”。不仅不是某个“什么”，而且不是所有的“什么”。^②这样，关于文学种种经验就遭到了总体上的质疑。从本体层次上进行质疑这或许才真正契合文学理论的要义，因为文学理论并不作为谈论文学的诸种方式之一而出现，而是一种对所有批评实践的预设进行质疑、发问的“元批评”视角，这种后设视角并不直接处理文学文本，而是要去整理、探究种种文本何以成为文学的方式和条件，也就是解释客观存在的文学经验如何可能的认知。于是，作为“批评之批评”的文学理论就获得了一个“旁观者”身份，在立于超然姿态的旁观者眼里，关于文学的一切定义即经验性认知均要予以悬搁。一旦将关于文学的一切经验判断悬搁起来，那么就从文学的一般定义性知识中超拔出来了，这样方能超验地“观”。

当然，这种超验地“观”并不只是将文学的一切经验属性虚无化，而应该将“文学不是什么”也悬置起来。为什么要这样？因为文学是一个存在的事实，那么按照维特根斯坦的说法，“因为事实的总体规定那发生的事情，也规定了那所有未发生的事情”。^③那么文学是什么和不是什么均属于文学的经验事实，超验地“观”需要我们将两者都悬搁起来，也就将文学的经验事实“无化”，这个“无”不是虚无主义的无，而是无所不在的无，无为而无不为的无，是内含无限可能性的无，是可以生生不息的创生之无，是“有无相生”的纯粹构成态。^④所谓“无化”也就是将那些穿在文学身上的种种“观念之衣”和各种建构环节剥离、拆解下来，从而返回到文学实事本身，直面生生不已的现象。这种本质直观和禅宗的“空”一样，既没有肯定，也没有否定，有的只是简明的实事，纯粹的活泼泼的生机之趣，它使得文学的存在得以显现，文学在“空观”中进入到如其本来的真如之境。经此现象学还原，文学就不在某种特定关系状态中看，也不在对于这些关系的一概否定中去看，而是如其本来地看。“如其本来”的“文学”回到了自身，回到自身即意味着对其所有关系状态的消解或悬搁，意味着什么都不是，只是它自己，文学就是文学。

三

行文至此，我们似乎明白了这样一个道理：文学理论并非不可以究诘文学的本质，只不过我们通过下定义的方式所获取的，只是它呈现给我们的某种状态和属性，而不是其本体，本体上的文学需要一种超验性的眼光或经由现象学的本质还原才能通达。但不管这两种方式理路如何，它们实际上都是从存在论角度对文学进行把握。文学是什么？在这种追问方式里，“文学”成了可以言说，甚至是可以计量的对象，即实体（substance），而“文学是什么”中的“什么”也就是实体的属性、现象。于是，文学的存在问题定格为实体—属性这样一种二元结构。按照亚里士多德关于实体的表述，作为“这一个”个别实体的文学，它是由质料和形式两个方面结合而成，其中，“个别实体是基础，物质实体正是由于它构成个别实体不可缺少的材料才分有了‘实体’之名；形式实体虽然已经成了个别实体的对立面或异化物，即‘共相’，但本身仍然具有个别性并且是真正的个别性，因为它表达了个别实体的能动性、主动性本质”。^⑤如此看来，作为个别实体存在的文学，它尚处在未展开其丰富本质的阶段，还不是本质；而各个时期那些作为文学的素材可以说是一种物质实体，如果离开了能动的形式，也就是作为形式实体的文学，那么它就什么也

① 刘创馥：《黑格尔新释》，北京：商务印书馆，2019年，第38—40页。

② 王乾坤：《文学的承诺》，第31页。

③ 维特根斯坦：《逻辑哲学论》，贺绍甲译，北京：商务印书馆，1996年，第25页。

④ 王乾坤：《文学的承诺》，第40页。

⑤ 魏敦友：《返回理性之源》，武汉：武汉大学出版社，1999年，第42页。

不是，等于非存在，等于无；而作为形式实体的文学才是文学存在的本质，它在时间中能动地决定文学之所以为文学，因此，它必须在自我否定的过程中得到全面的展现。从某种意义上说，为了获得本体上的文学而采用的现象学还原，就展现了作为形式实体的文学如何在自我否定中实现自我拓展，从潜能到现实的运动。经历了形式实体的自我展开过程，尽管最后我们只是获得了“文学就是文学”这样一个似乎同义重复的命题，但不要以为我们在原地踏步。它实际上暗示我们，如果要了解文学的功能和内涵，只能在其展现的具体运用中，了解运用背后的种种语言、文化和历史条件。

鉴于上述情形，卡勒因此提出我们与其去追问“文学是什么”，不如用“是什么让我们（或者其他社会）把一些东西界定为文学的”这个问题取而代之。^①事实上，任何对文学的深入思考都必将得出这样的结论：文学不管意味着什么，不管这个概念什么时候使用，总会有一个隐含的、规范的叙事在发挥某种制度化的霸权影响，因此，很少有当代文论家会同意可以通过某些内在的属性来定义文学，这会导致他们倾向于关注文学的功能性或制度性本质。很清楚，卡勒对文学本质的提问方式所做的视角转换，即不去追问整个文学的“逻各斯”定义，而是反问是什么因素可能将某种文本视为文学，这种提问方式的调整很明显是从动态生成角度来对文学本质予以考察。亚里士多德曾声称，要认识到事物之本质实际上就是事物的生成之本质，亦即其生成的形式规定性。从而，当我们确定了实体就是一个事物的“是其所是”之后，就有必要特别地就实体的生成来考察形式与生成的关系问题。^②这意味着，一旦我们确定了文学这个实体“是其所是”之后，就必须转向考察它的各种形态背后的生成机制，也就是要力图揭示到底是什么让我们把一些东西界定为文学。

我们对文学“是什么”的寻求要转向于追问到底是什么导致文学的产生，也就是对“为什么”的寻求，即探究关于文学的各种定义是如何产生的，形成背后的运作机制如何，在这样的寻求的背后所隐含的恰是对文学存在之必然性原因的寻求。反过来，这种对文学存在之原因的寻求也就是对文学之本质的究诘，经此寻求也就把文学作为一个完整的、在自我实现着的自然过程展现出来。至此，文学存在的必然性和合理性就得到终极的、自明的解释，而这也就是文学的“是其所是”，它构成了文学存在的原因，但同时也就是文学存在的本质。明了此番道理，我们就不难理解在寻求“文学是什么”遭遇种种困难、挫折后，当代文论家们纷纷转向于去说明不同社会群体对它的不断变化的标准。伊格尔顿就提出，“文学”不是本体论（ontological）意义上的词，而是功能（functional）意义上的词：它们告诉我们的是我们的所作所为，而不是事物的确定存在。所以文学所展现的是人们把自己联系于作品的一些方式：一篇作品在某种社会关系中的作用，它与周围环境的联系和区别，它的行为方式，它可能被用于其上的种种目的，以及簇集在它周围的人类实践，等等。^③如此这般，在文学中纳入或剔除一个文本，其价值标准本身并不属于文学范畴，也不属于理论范畴，而是属于伦理、社会、意识形态范畴，总而言之是非文学范畴。换言之，衡量什么是文学的标准完全取决于某一种意识形态：体现某一社会阶级的种种价值和“趣味”的作品才具有文学资格。这些价值判断本身最终不仅涉及个人趣味，而且涉及某些社会群体赖以行使和维持他们对其他人的统治权力的种种假定。鉴于这种情形，我们就不难理解伊格尔顿为何会做出如下的论断：“最有用的就是把‘文学’视为人们在不同时间出于不同理由赋予某些种类的作品的一个名称，这些作品则处于被米歇尔·福柯称为‘话语实践’（discursive practices）的整个领域之内；如果真有什么确实应该成为研究对象的话，那就是整个这一实践领域，而不仅仅只是那些有时被颇为模糊地标为‘文学’的东西。”^④

作为文学研究对象的文学只是那些被文学制度规定为文学的写作，实则并无任何一个独立不变、名为文学的对象，如果真有什么确实应该成为文学理论研究对象的话，那么就是作为话语实践的整个领域。那

① 乔纳森·卡勒：《文学理论入门》，李平译，第 23 页。

② 聂敏里：《实体与形式：亚里士多德〈形而上学〉Z 卷研究（Z10-17）》，北京：中国人民大学出版社，2016 年，第 222 页。

③ 伊格尔顿：《二十世纪西方文学理论》，伍晓明译，第 10 页。

④ 伊格尔顿：《二十世纪西方文学理论》，伍晓明译，第 223 页。

什么是话语呢？福柯意义上的话语观念，指的是产生于社会的组织或制度形式的一种语言实践，这种语言实践总是已经渗透和充斥着权力、政治、文化、历史和意识形态。话语是社会化、历史化及制度化建构的产物，对福柯而言，话语网络是用来表达权力和知识之间的社会和文化关系的。^①因此，话语的有效性是通过识别其策略灵活性来呈现的。文学既然是一种表意实践，那么我们就应该将其视为策略来看取，美国修辞学家肯尼斯·伯克（Kenneth Burke）郑重告诫我们，看待文学作品应该从仪式、戏剧、修辞、表演以及象征性行为的视角入手，把它们当作一种应对决定性状况的策略。^②换言之，一旦我们将文学视为一种话语策略，那么它能够告诉我们的就是文学在不同时期的所作所为，即在不同社会意识形态中所发挥的功用。为了探寻其所发挥的功用，在某些情况下，最有效的做法也许就是探索一个“文学”文本的表意系统怎样产生某些意识形态效果。在功能意义上，文学作品是一种话语策略，但这种策略与一般的策略有所不同，“它处理外部世界的方式反过来允许它进行自我形塑。在吸收需要解决的问题转化为自己材料的过程中，它通过与自身建立关系和现实产生关联。作为结果，那个由来已久的两难困境——艺术究竟是自律的还是指涉性的？——换个角度又出现了”。^③事实上，导致上述两难困境出现的原因，就在于策略“既非对象，亦非单一的行动。如果它们都是入世的，那不是因为它们‘反映’或者‘顺应’现实，而是因为……它采用特定的统治技术，将现实组合成有意义的样式”。^④这必然会使作为策略的文学有可能与社会同声相应，也可能与之大唱反调；有可能追随运动，也有可能为其先导。^⑤文学一方面是意识形态的手段，同时又是使其崩溃的工具；文学既是文化的杂音，又是文化的信息。它是一种制造混乱的力量，又是一种文化资本。概言之，文学是一种自相矛盾、似是而非的机制，是一种为揭露和批评自己的局限性而存在的艺术机制。

文学的功能性界定之所以会造成这样一种悖反局面，实际上折射出文学语境观的天然缺陷。由于文学文本是那种可以脱离其原始语境而为社会所用的文本，文本的意义是无法还原为其产生的背景的。如果我们决定用文本与初始语境是否关联来定义文学乃至文学研究，那么所有那些旨在重建文学文本的初始创作语境、作者创作的历史背景、最初读者的接受情况等分析，无论多么有意义，都不能算作文学研究。就一“文学”文本进行“文学”研究，其关联的背景不是文本的初始语境，而是剥离其初始语境后将其视为文学作品的社会。社会将某些文本定性为文学文本，因为后者可以脱离其原初语境而存在。^⑥因此，任何试图将文学简约为生产方式、历史、传播或制度化的语境都是不充分的，佩吉·卡穆夫（Peggy Kamuf）对此说道，文学的历史研究“只能给一部作品的历史性以片面的描述。更确切地说，它不能说明这部作品开启历史的可能性，它不把场面或舞台设置在已经完成的和完整记录的过去，而总是设置在未来。……这就是作品历史性的维度，不能与历史‘语境’相混淆或合并。它也是我们所说的文学的历史性，因为它从那门学科公认的对象中阻止了认识客体所要求的那种稳定性”。^⑦最后，我们似乎又回到了原点，由于无论将“文学”视为本体上还是功能意义上的词，都不能提供一个令我们满意的一贯有效的定义，“文学是什么”依旧像一团飘忽不定的迷雾萦绕在我们脑际，久久挥之不去。

四

无论是从本体还是从功能的视角去把握文学的本质，我们迄今为止仍然未能寻求到一个确切的答案，那么，其中到底出了什么问题？关键一点就在于，我们上述立论的出发点都是一种抽象概念或逻辑范畴，

① 福柯：《知识考古学》，谢强、马月译，北京：生活·读书·新知三联书店，2007年，第118页。

② 伊格尔顿：《文学事件》，阴志科译，陈晓菲校译，开封：河南大学出版社，2017年，第191页。

③ 伊格尔顿：《文学事件》，阴志科译，第253页。

④ 伊格尔顿：《文学事件》，阴志科译，第255页。

⑤ 安拓万·孔帕尼翁：《理论的幽灵——文学与常识》，吴泓缈、汪捷宇译，第30页。

⑥ 安拓万·孔帕尼翁：《理论的幽灵——文学与常识》，吴泓缈、汪捷宇译，第37—38页。

⑦ Peggy Kamuf, *The Division of Literature or the University in Deconstruction*, Chicago: University of Chicago Press, 1997, pp. 164-165.

这或许就是寻求文学的本质最终依旧不能得到确切答案的缘由。按照古希腊哲学家的方法，要指出一事物（一个实体）的“其所是”也就是给它的本质下定义，而下定义采取的是“种加属差”的方式，这意味着，要给一事物或一个实体下定义，必须借助于属相、种相和种差才行。而能够成为属相、种相和种差的东西的，总是这样那样的类概念或逻辑范畴。比方说，我们要给文学下定义，不管是前述宽泛的还是现代狭隘的定义，我们就必须使用“字母”“词语”和“作品”等抽象概念或逻辑范畴。这种下定义方式就会面临着两个重大问题。一个问题是，既然进入定义中的抽象概念或逻辑范畴都是一种类概念，那么它们根本不可能用来界定特殊的存在或者个体事物。在这种定义中，作为一种实在的存在者的文学却只能通过“字母”“词语”和“作品”等普遍性概念被表达与认识，这就使我们的认识活动总是处于一种悖论状态：用抽象的“其所是”来判定具体的“其所是”，用事物的普遍本质来取代或偷换事物的特殊本质，从而使我们对文学的认识活动总是搁浅在抽象概念层次，而根本不可能达到作为个体实存的文学本身。换言之，这种定义只是大致界定了某种关系状态而已，不可能揭示文学的本来面目。第二个问题是，当我们采用“属相+种差”的公式来给事物或实体下定义时，我们得到的只是第三个普遍概念或逻辑范畴，从而使我们对文学的认识便始终滞留在现实世界的彼岸，始终停留在抽象概念王国而无法挣脱跃出。^①可以说，将本质理解为一种逻辑概念或抽象范畴是引发文学理论遭遇前述种种困境的直接元凶。

要从上述困境中真正解脱出来，就务必改变上述把握事物本质的方式，也就是要从思维视域上进行一个根本性转换，换言之，我们就必须面向文学“自然”，面向作为存在者的文学本身，将其本质作为实存概念来把握，唯其如此，文学本身才会向我们敞露其形而上深处的真容。一旦我们直接从作为存在者的文学入手，而不是从考察其本质入手，那么我们对文学的认识应当遵循从“经验事物”到“先验事物”的路线，其中的理据就在于，既然感觉经验所直接接触到的只能是这样那样的“特殊存在者”，既然我们对事物的包括本质在内的任何更进一步的认识都必须始自对存在者的感性认识，则我们首先考察“存在者”而不是首先考察“本质”便是一件在所难免的事了，换言之，我们只有首先认识“经验事物”，尔后才能达到“先验事物”。^②文学理论之所以恶名昭彰，原因之一就是它不是从作为具体存在者的文学作品入手，而是从探究文学的抽象本质出发。从某种意义上说，“文学理论”这个措辞本身几乎是自相矛盾的，文学作为一种不可化约的具体，怎么能够成为抽象研究的对象呢？^③因此，我们与其从理论上看待文学，还不如索性让它自身听由下面的事实摆布：它必须从经验的考虑出发。^④为了找到文学的本质，我们就得探究一下现实的文学作品，追问一番：文学作品是什么，它如何成其为文学作品。于是，我们就不再去追问文学是什么，而是去分析到底是什么使文学作品区别于非文学作品？是什么使文学区别于人类其他活动，或者其他娱乐？事实上，我们是想通过这样切近的常识分析，力图呈现文学作品根本的、突出的特点，从而据此去判断哪些文本是文学作品，哪些不是。

如果说前面对文学本质的把握是建立在纯粹逻辑存在之上，那么现在这种方式则是从事实存在或实际存在出发，这说明我们认定这样一个事实：只有在文学事实存在或实际存在中才有文学本质可言，在其纯粹逻辑存在中根本就没有文学本质。我们不妨看看一些文论家是如何从文学作品入手来概括抽象出文学的本质特征。就拿前面提到的卡勒来说，他认为我们面对具体的文学文本而言，有着两种不同的视角：一是将它视为一种可以引起某种关注的言语行为或文本，这种言语行为与告知信息、提出问题或者做出承诺的言语行为都不同。一是那种可以把一些文字定义为文学的语境使读者把这些文字看作文学，换言之，是文学语境使我们把它看作文学作品。^⑤如此这般，我们就可以把文学作品要么理解成具有某种属性或某种特点的语言，要么看作是某种语境的产物。这两种视角实际上代表着两种文学观：一种是语境观（历史、心

① 托马斯·阿奎那：《论存在者与本质》，段德智译，北京：商务印书馆，2018年，第75—76页。

② 托马斯·阿奎那：《论存在者与本质》，段德智译，第79—80页。

③ 伊格尔顿：《文学事件》，阴志科译，第17页。

④ 保罗·德曼：《解构之图》，李自修等译，北京：中国社会科学出版社，1998年，第95页。

⑤ 乔纳森·卡勒：《文学理论入门》，李平译，第29页。

理、体制、社会关系），另一种是文本观（语言）。孔帕尼翁认为，文学或文学研究总是被夹在这两种研究方法之间，即广义的历史研究（视文本为文献）与语言研究（视文本为语言现象，视文学为语言艺术），两种方法各有其理，缺一不可。^①不过，尽管两种视角有相互重叠之处，有交叉重合之点，但哪一种视角也无法成功地把另一种全部包含进去，所以我们必须在二者之间不断地变换自己的立场。

卡勒从这两种相互交叉的视角出发，总结出五种关于文学的本质的论述：1. 文学是语言的“突出”，2. 文学是语言的综合，3. 文学是虚构，4. 文学是审美对象，5. 文学是互文性的或者是自反性的建构。^②他对这些论述做了具体精微分析后发现，在这五种情况的每一种中，我们都会遇到这样一种缠绕结构：面对的是有可能被描述成文学作品特点的东西，是那些使作品成为文学的特点。不过，我们也可以把这些特点看作是特别关注的结果，是我们把语言作为文学看待时赋予它的一种功能。这就不难理解约翰·R·塞尔为什么说，“‘文学’是我们对一系列语篇的一系列态度的名称，而不是语篇内在特征的名称”。^③看来，我们就既不能把文学的特点仅仅说成是客观的属性，也不能把它说成是不同的语言组合方式的结果。概言之，文学的“文学性”就存在于语言材料与读者对什么是文学的程式化期待，这两者相互作用所形成的张力之中。^④从前面概括的五种情况中，我们了解到另一点就是，每一个被认定的文学的重要特点都不是界定特征，也就是说，文学所拥有的上述特点或属性并不是将某物归为文学作品的充分必要条件，因为在其他类型的语言运用中也可以发现同样的特征。尽管如此，这并不妨碍我们把上述五种属性归结为文学的本质。很显然，每位文论家基于自身对文学持有的立场、经验不同，所概括抽象出来的文学的本质特征自然也有所差异。

不管是卡勒也好，伊格尔顿也罢，抑或是其他什么文论家，凡是从具体文学作品入手来抽绎析取文学的本质特征，他们往往是从使文学作品区别于非文学作品视角来概括出某些特征，尽管这些突出特征或属性并不是某一文本得以成为文学作品的充要条件，但我们依旧可以将它们归结为文学的本质特性。不过，这并不意味着，凡是从文学作品中抽象概括出来的随便什么特征或属性都可以归结为文学的本质，尽管我们不能给文学提供一个一贯有效的精确定义，我们也不会赞同“怎么都行”主义（Anything-goes-ism）。在伊格尔顿看来，相比柏拉图式的精确定义以及“怎么都行”主义而言，上述关于文学本质的粗糙定义兴许更为可取。^⑤因为从文学的常识角度来看，我们知道自己在用“文学”表达什么意思以及它如何不同于其他社会形式，上述对文学本质的相关论述，不过是一些指南或者标准，用来帮助我们认识当人们在谈论文学时，他们到底在谈论什么，文论家们所做的工作不过就是尝试廓清这种感觉而已。

五

事实上，伊格尔顿、卡勒、米勒等当代文论家对文学本质的把握不再遵循下定义的传统理路，因为这种本质主义思维方式常常让我们陷入到一种解释学循环：如果我们事先不知道文学的本质及其属性，那么如何能判定一个文本是文学作品？如果不能判定一个文本是否属于文学作品，那么我们又何以能得知自己的分析是以文学为基础呢？为了从这一循环悖论中走出来，最有说服力的方案来自维特根斯坦在《哲学研究》中提出的所谓“家族相似性”理论。按照维氏后期这种反本质主义思路，我们按照包含一切的集合类概念的传统方式，去试图从归于“文学”名下的所有事物中析取一个共同特征来，可以说几乎不可能，前文给出的不管是宽泛的或是现代狭隘的文学定义，都存在着逻辑上难以融贯的漏洞，也就意味着所有那些归在“文学”名义下的事物并不必然共同拥有什么。在这种似乎尴尬的情势下，我们的权宜之计或许是把“文学”视为一种家族相似性（family-resemblance）概念，如此这般，就有可能建构一个某种意义上的

① 安拓万·孔帕尼翁：《理论的幽灵——文学与常识》，吴泓缈、汪捷宇译，第23页。

② 乔纳森·卡勒：《文学理论入门》，李平译，第30—36页。

③ 约翰·R·塞尔：《表达与意义》，王加为、赵明珠译，北京：商务印书馆，2017年，第80页。

④ 乔纳森·卡勒：《文学理论入门》，李平译，第38页。

⑤ 伊格尔顿：《文学事件》，阴志科译，第37页。

文学谱系。在这种反本质主义视域中，构成文学家族各个成员之间，你将看不到什么全体成员共同的东西，而只看到一种错综复杂的相互重叠、交叉的相似关系的网络：有时是总体上的相似，有时是细节上的相似。在这样一个有着各种各样相似之处的文学家族中，并不存在着一个所谓的“共同本质”，用约翰·R·塞尔的话来说，“所有文学作品并不存在某个或某些使之成为文学作品的必要和充分条件的共同特点”。^①这意味着，一个文本不需要为了成为文学类属的成员而包含其全部共同特征，也就是说，所谓的文学作品并不需要展示全部，也不必和其他同类作品共有其中任何特征。但是作为类属的文学本身由一系列决定性特征构成，为了成为文学这一类属的成员，那个文本至少要展现其中一个特征。从家族相似的观点来看，我们称为文学作品的对象没有必要共享一个或一组特征，而这些特征呈交叉与重叠状分布于个别文学作品之间，即便是同一家族的两个成员不具备任何共同特征，但依然可以通过同系列中的中间项发生联系。在这个由相互重叠、交叉的相似关系构成的文学家族里，各个成员之间不再受强制性同一的支配，而是形成了阿多诺所说“星丛”（constellation）式的既松散又联结的复杂关系。这种非同源性关联是一种各个成员彼此并立而不被某个中心整合的非架构状态，这种星丛化状态显然不能被纳入到某一种本质之中，用伊格尔顿的话说，“星丛化拒绝把自己钉牢在某种形而上学的本质之上”。^②正因如此，所有对文学本质的把握都不再是一劳永逸，而是在不断定义中又不断拆解，不断地重新界定，如此往复，从而形成了既建构又解构的“否定辩证法”（阿多诺语）的现实形式。

事实上，关于文学本质问题，我们为了避免本质主义和任意随机性的两难选择，权且采用了维特根斯坦“家族相似性”理论模型作为替代方案。那么，这种反本质主义或者说是一种温和本质主义方案是否走出了上述所说的解释学循环呢？很多文论家实际对此持有怀疑态度。比如拉马克（Peter Lamarque）指出，任意两个客体之间都可以有相似性，最重要的是被讨论的相似性必须有意义。他怀疑这涉及某种循环论证，因为被认为具有意义的相似性“似乎预设了文学观念，而非对此的例证”。^③伊格尔顿实际上也赞同拉马克的观点，他认为从家族相似的观点来看，尽管文学家族成员之间没有必要共享一个或一组特征，这些特征呈星丛状分布其间，但要完成对文学的定义，必须先确定哪些共同特征构成文学这个类别，这又似乎陷入到了某种循环论证之中。“家族相似性”的理论模型果真是如此吗？它莫非只是另一种解释学循环模型？如果我们对维特根斯坦后期语言游戏理论做一番仔细考辨，或许就会发现拉马克、伊格尔顿的怀疑纯粹是多余，因为他们根本没有洞彻维特根斯坦后期反本质主义策略的真正用意。

我们认为，拉马克、伊格尔顿对维特根斯坦“家族相似”概念存在着一定的误解，他们仍然是在指称论意义上理解这个概念。在他们看来，如若没有文学“共性”这个东西，我们如何看到组成文学的各成员之间的相似呢？难道不是文学各成员之间的共性才让我们得以看到它们之间的相似吗？换言之，我们不是“根据”共性才能找到相似的吗？所以，在他们眼里，维特根斯坦只不过是“用相似性”来取代“共同本质”而已，并没有从根本上彻底解决循环论证的问题。拉马克、伊格尔顿的这种思维方式实际遵循的是传统本质主义理路，我们总是认为我们是根据文学家族的共同点才能推导出文学成员之间的相似点，实际上，在我们“看到”文学家族成员相同点的实际情形中，我们根本不推导，也不归纳，我们就是“看到”了它们的共同之处。比如“看”了一些诗歌，我们“看到”它们是押韵的、富有节奏的，“看”了小说，我们“看到”它们是叙事的、虚构的。在这个过程中，如果进行过推导，也只是从先前的经验得出结论，中间别无其他。假若按照传统寻找“根据”的思路，我们总在事后为看到相似这种情形找根据和理由。维特根斯坦对此争辩道：“你根据什么这么认为？”这一问题可能意味着：“你是根据什么推导出这种看法的（你推导过吗）？”但可能意味着：“你事后能为这种看法向我们提供什么根据？”^④具有讽刺

① 约翰·R·塞尔：《表达与意义》，王加为、赵明珠译，第79页。

② 伊格尔顿：《美学意识形态》，王杰等译，桂林：广西师范大学出版社，1997年，第329页。

③ 伊格尔顿：《文学事件》，阴志科译，第26页。

④ 维特根斯坦：《哲学研究》，陈嘉映译，上海人民出版社，2001年，第209页。

意味的是，一旦我们找到了某种看法的“根据”，就不再相信这种根据是事后想找的东西，而是把它提升为逻辑上在先的本质和根据。比如说，我们看了小说后，“看到”小说具有叙事或虚构之类的特点，于是，我们就将叙事或虚构作为小说之所以存在的可靠的“根据”，因为是它们使小说得以确认自身，进而将其提升为小说的本质。自此我们就从这个本质性定义出发来看待小说，不再相信作为小说本质的叙事或虚构是事后找到的“根据”。在维特根斯坦看来，传统的这种对“根据”的定义和用法都错了，他强调说“请牢记：根据在这里并不是依照逻辑从中推论出所信之事的命题。”^①套用维特根斯坦的话来说，叙事或虚构作为小说的可靠的“根据”，不是经过逻辑上的归纳和推导，而是通过列举以往相似的小说文本或凭借先前的经验获得的。事实上，很多情况下无须归纳，“我们恰恰是把这样列举以往的事情称为它将来会发生的根据”。^②

在此，维特根斯坦的目的并非要取消共性概念和归纳方法的使用，而是认为文论家得出小说具有叙事或虚构之类的共同点，不是脱离了与小说打交道的具体过程，将其作为抽象对象分析出来的，他们实际上是主张要回到具体的小说语言游戏中，使用一种维特根斯坦所说的“综览”（*übersehen*）方式。^③这种方式区别于归纳与推理的方法，它旨在追问虚构或叙事这些概念具体是如何发生和使用的，也就是看看在各式各样的小说语言游戏中，它们扮演着何种角色，如何发挥效用和发挥了什么效用，等等。正是通过对小说语言游戏的综览，我们获得了一种描述这种语言游戏如何进行的清晰视角，从而看到小说词语在使用中有着各种各样的相似，比如虚构或叙事，很显然，这种相似不是一个由归纳和抽象得来的共同的本质或共性，而是维特根斯坦所说的“家族相似”。维特根斯坦将同一个概念所呈现出来的不同面相之间的相似称为“家族相似”：“我无意提出所有我们称为语言的东西的共同之处何在，我说的倒是：我们根本不是因为这些现象有一个共同点而用同一个词来称谓所有这些现象，——不过它们通过很多不同的方式具有亲缘关系。”^④在这里，“家族相似”不是静观和抽象到得共相性相似，而是综览和动态中的“面相”性相似。“综览式表现促成了理解，后者恰恰在于：我们‘看到诸关联’。”^⑤为什么通过“理解”能让我们看到联系呢？在维特根斯坦看来，“理解一个句子就是说：理解一种语言。理解一种语言就是说：掌握一种技术。”^⑥这就是说，“理解”乃是知道怎么做某件事；就小说来讲，理解小说意味着知道小说语言游戏是怎么运作的，正是通过投身于这种语言游戏中，我们“发现或发明”了虚构或叙事这样的中间环节，“发现或发明中间环节是极为重要的”，^⑦换言之，我们从中综览到虚构或叙事等面相。维特根斯坦的“家族相似”概念和综览的视角是密切相关的。家族相似是同一个概念或语言游戏形成不同面相的居间作用，而综览式表现则标示着我们看待事物的方式。假若以这种视角来看取文学的家族谱系，就会发现各个成员之间的相似性盘根错节，我们找不到一个本质的相同点，看不到所谓本质意义上的一以贯之的逻辑“共性”，只有各种相互勾连的使用中的相似和亲缘关系，根本没有一个一般的本质隐藏于文学背后。

很显然，维特根斯坦的“家族相似”概念并不是用“相似性”来取代“共同本质”，而是通过将概念置放到它所使用的最原初状态，从而祛除概念由于脱离具体的实践使用过程所产生的形而上迷雾，在根本上避免了循环论证的问题。卡勒和伊格尔顿上述对于文学的粗糙定义或关于文学的本质的表述，实际上就是通过综览的视角而寻求到文学的家族相似，其中不再经由逻辑上的归纳和推导，而是通过列举以往的事情或凭借先前的经验，但这并不意味着回到了经验主义老路，而是由于“家族相似”概念中的相似性源自

① 维特根斯坦：《哲学研究》，陈嘉映译，第 210 页。

② 维特根斯坦：《哲学研究》，陈嘉映译，第 209—210 页。

③ 据韩林合先生的考证，“综览”的德文词 *übersehen*，其名词为 *übersicht*，意思是：给出了特定的关联的、简明的（像表格一样的）表现，可译作“一览表”，动词意思即为：在其关联中把握或理解事物。

④ 维特根斯坦：《哲学研究》，陈嘉映译，第 48 页。

⑤ 维特根斯坦：《哲学研究》，陈嘉映译，第 75 页。

⑥ 维特根斯坦：《哲学研究》，陈嘉映译，第 122 页。

⑦ 维特根斯坦：《哲学研究》，陈嘉映译，第 75 页。

于各个成员之间的亲缘关系，而各个成员一方面既具有自身的独异性，另一方面又与其他成员之间构成一种复杂的交叉重叠关联，它们就如同莱布尼兹的单子，“每个单子的深处是由无数个在各个方向不断自生又不断消亡的小褶子（弯曲）所构成的”，^①于是，各个单子式成员在不断包裹（打褶）和展开（解褶）过程中，在褶子连着褶子的缝隙间涌现出许多新的聚集物，褶子叠褶子，褶子生褶子，形成了一个如同巴洛克式的迷宫。假若这样看待文学的家族谱系，就会发现它就像一个“曲径分叉的花园”：一座巴洛克式的迷宫，其中蜿蜒曲折的褶子差异共存、普遍和谐和回转迭合，构成了一个时间脉动，各成员有着自身的属性、空间与非通约性，同时又有着分叉、发散、流变的可能性。如果说这里有什么文学经验的话，那么这种经验就不是对文学作品特定感受的集合，而是通过我们对文学作品的感受与这种感受的联结所制造出的关联性（relation）来构造出我们对文学的经验，这种文学经验也就成了我们关于文学的思想、概念可能性的真正先验条件，“思考的发生是因为与经验世界中的事物相遇，这种相遇的力量迫使我们思考。而新概念之所以被创造出来，就是为了对个别的经验赋予意义、肯定这种意义”。^②正是由于文学经验以差异原则为基础，在流变生成的过程中以褶子（fold）的方式展开、合拢，这种内在的多元性与特异性（singularity）相互连接，使得文学家族谱系不是一种树状的而是块茎状的结构，由于块茎是缠绕的，而且只是缠绕，其构造遵从“连词和……和……和……”的联系逻辑。^③这就是为什么面对“什么是文学”这一问题时，我们都在举例，举特殊的和普通的例子。如果想要举一个小说的例子，就举《双城记》吧。这个例子既是特殊的又是普通的，越是说它独特，它就越能例示普遍的小说。那么，这对于回答文学的本质有何启示呢？约瑟夫·克罗尼克（Joseph Kronick）认为：“文学目睹了独特与普通之间的不可确定性……文学比其他学科更清楚地展示了独特性与普遍性之间的这种不确定性……然而，这并不是文学特有的属性，但文学例示了任何学科在坚固行为中自行呈现的地位……文学见证了这一秘密：没有例子，又只有例子。”^④

结语

我们之所以如此大费周章来探讨文学的本质，是因为该问题直接牵涉到文学理论能否得以确认自身，夸大点说，对于这一问题的回答攸关文学理论的未来。假如我们根本未能找到探究文学的本质的有效路径，要么打着反本质主义的旗号干脆把这个问题消解了，要么陷入到“怎么都行”主义之中，在“文学理论终结”的哀悼声中将其葬送了事，这种似乎有点犬儒主义的态度显然并不能彻底解决问题，我们只有以“理论”的批判姿态和探求真理的巨大勇气，才能在一片哀声中寻求到文学理论一丝新生的契机和希望。事实上，我们一方面从存在论角度对文学的本质进行探究，明白了逻各斯定义这种传统把握本质方式的限度，并以现象学的本质还原方法力图超越这一限度，在我们获得“文学就是文学”这样一个关于文学的本质的命题后，我们不再把文学视作一个本体论而是功能意义上的词，不过即便转向对文学进行功能性界定，仍然不能挣脱存在论视域本身固有的盲点和局限。为了进一步把握文学本身，接着，我们从存在论转向实存论，也就是不再从探究文学的抽象本质出发，而是直接面对作为存在者的文学本身，将其本质作为实存概念来把握。维特根斯坦后期提出的反本质主义的“家族相似”概念，可以说是迄今为止理解文学的本质最有效的理论模型，它立足于文学的常识经验，以“综览”的视角对文学语言游戏的规则进行了描述，从而“概观”到文学这一概念在最初状态下是如何使用的，如何发挥效用以及发挥了什么效用等。在某种程度上，这种解释模型不仅有效避免了本质主义和任意随机性的两难困境，同时也走出了存在论视域身陷循环论证的痼疾。

① 吉尔·德勒兹：《福柯·褶子》，于奇智、杨洁译，长沙：湖南文艺出版社，第 279 页。

② Adrian Parr (ed). *The Deleuze Dictionary* [Z], New York: Columbia University Press, 2005, p. 89.

③ 尼尔·路西：《概念创新》，肖伟胜译，阎嘉主编：《文学理论精粹读本》，北京：中国人民大学出版社，2006 年，第 118 页。

④ 于连·沃尔夫莱：《批评关键词：文学与文化理论》，陈永国译，北京：北京大学出版社，2015 年，第 184 页。

诚然“家族相似”概念模型也未能给予文学的本质一个确切定义，但这并不意味着文学理论就此走向了终结。事实上，作为“元批评”或“元话语”的文学理论本身就处在不断变动之中，它作为对文学的分析和推测性实践，旨在对那些构成文学的基本前提进行勾勒绘制。这种勾勒是从某个基本假设出发，比方说，文学是书写下来的词语，但很快就发现这个假设会受到来自口头传统的挑战，于是，先前关于文学的假设又会随之发生改变，如此往复。这实际上等于让文学理论做了一个永无止境的承诺，要对那些文学的基本前提和假设不断提出挑战来推翻先前认定的文学常识，即在不断拆解、否定中又不断寻求重建。在此情势下，想要达成一个关于文学的一劳永逸的确切定义就成了永远无法兑现的诺言，不过，作为“元批评”或“元话语”的文学理论对所有批评实践的预设的质疑、乃至否定是无止境的，正是在这种永远否定的辩证历史进程中，文学理论不仅不会走向终结，反而将在自觉的自我毁灭中迎来重生。

（本文为西南大学中央高校基本科研业务费专项资金资助项目（SWU1909104）的阶段性成果）

（责任编辑：张曦）

On the Fate and Future of Literary Theory after “the End of Literature”

XIAO Weisheng

Abstract: The statement of “the end of literature” resulted from the prosperity of image culture has aroused people’s thinking about the fate and future of literary theory namely whether literary theories aiming at exploring the nature of literature will also come to an end? Literary theory is a reflection on the nature of literary and literary criticism, and a “meta-critical” perspective of questioning the presuppositions of all critical practices. From the perspective of “meta-discourse”, on the one hand, we explore the nature of literature from the viewpoint of ontology which reveals the limits of the traditional way of grasping essence defined by logos, and attempts to transcend them by the phenomenological method of essential reduction, and this path of inquiry eventually leads to the functional definition of literature. Due to the inherent blind spots and limitations of the ontological field of view, we turn from ontology to existentialism and grasp the essence of literature as an existential concept. The most typical way of grasping essence from the perspective of existentialism is Wittgenstein’s concept of “family of resemblance” and this model of anti-essentialism not only avoids the dilemma between essentialism and randomness, but also breaks out of the chronic disease of hermeneutics cycle from the perspective of ontology.

Key words: the end of literature, literary theory, meta-criticism, ontology, existentialism