

网络时代 新文学传统的断裂与“主流文学”的重建

邵燕君

如今,网络文学的发展强势已是有目共睹。如果说在新世纪的第一个十年间,网络文学对“主流文坛”的冲击还局限在文坛内部,经过被称为“网络文学改编元年”的2011年,随着《宫》《步步惊心》《后宫·甄嬛传》等一部部穿越剧、宫斗剧的热播,电影《失恋三十三天》(改编于豆瓣“直播帖”)的席卷,“网外之民”也身不由己地“被网络化”,文学网站开始取代文学期刊,成为影视改编基地。一位颇具洞见的新媒体研究者更提出,随着2012年城镇人口首超农村人口、“两基”(基本普及九年义务教育和基本扫除青壮年文盲)的历史性完成,“主流文艺”将进入“新文艺,新时代”——“新中国”以来,以“工农群众”为核心受众的“人民的文艺”将转换为以城镇网民为核心受众的“网民的文艺”。网络不再是年轻的“网络一代”自娱自乐的亚文化区域,而将成为国家“主流文艺”的“主阵地”。

从文学内部而言,更需关注的是,随着文学期刊的边缘化和纸质出版的夕阳化,网络测评系统越来越被传统体系所借重。不但网上红了的作品容易被出版,甚至一些出版社准备出版的作品,也会被先放到网上试试。如此一来,网络文学的内部标准,从“写什么”到“怎么写”,都会折射进传统体系。似乎不用多少争辩争夺的过程,网络文学从“自成一统”到“暗接正统”已经“自然”发生。数年前就有大型文学网站的“掌门级”人物宣称,网络文学已经是“准主流文学”,几年来的众多举措也都显示了其向“主流化”方向“挺进”的努力。那么,到底何谓“主流文学”?原来居于“主流”地位的文学如何突然变成了“传统文学”?其“主流”地位是如何失落的?面对文学媒介的“千年之变”、文学价值体系的“百年之变”和文学制度转型的“五十年之变”,“主流文学”如何在各方争锋中重新进行定位调整和力量整合?是否可能重建一个“精英”“草根”良性互动的“文学金字塔”?这些都是不容回避的严峻问题。

何谓“主流”?

正当“主流文学”突然遭逢“谁将入主”挑战的当

口,一本名为《主流——谁将打赢全球文化战争》的书也在流行。这本由法国记者马特尔撰写、2010年出版的畅销书重点不在理论的探讨,而是通过大量采访,对美国、日本、韩国、印度等具有国际影响力的文化产业进行了深入报道,其关注点在于“全球文化战争”——美国电影如何在好莱坞、华尔街、美国国会和中情局的共同作用下成为世界主流文化?迪斯尼、索尼等国际文化资本如何以并购等方式占领各国市场?日本如何通过漫画、流行音乐等实现其“重返亚洲”的战略?印度如何通过与好莱坞结盟来抗衡中国?伊朗如何成为各国媒体争夺的目标?非洲如何成为欧、美、中、印巴等共同争夺的市场?总之,文化战争将怎样重塑新的地缘政治?谁将赢得全球文化战争的胜利?耐人寻味的是,这本全方位报道全球文化战争的书虽然几次遗憾地谈到中国的文化保护壁垒政策,却没有正面谈到中国的文化产业,或许暗示了“崛起”的中国并不是一个拥有价值观输出能力的文化大国,而是各种流行文艺的被输出国。

在大量实证考察的基础上,马特尔在书提出的观点是:主流是由多数人共同享有的一种思想方式和文化方式。主流文化是一种大众文化,也是流行文化,是一个国家的“软实力”。在序言中,作者引用“软实力”概念的发明者、美国克林顿时期国防部副部长约瑟夫·奈的话说,“软实力,是一种吸引力,而非强权”,“软实力”需要通过价值观来产生影响,而负载这种价值观的正是大众流行文化。

仔细解读一下这里的“主流”概念,可以发现它背后有四个关键词:大众、资本、精英、权力。大众流行文化居于最表一层,背后是政治、经济、文化各路力量。在资本的运作下,精英通过流行文化打造大众的“幻象空间”,将权力关系植入大众的情感—欲望结构。高明的“软实力”岂止是吸引力,甚至可以是媚惑力,“软”到几乎隐去一切“规训”“引导”痕迹,发乎于“人性本能”,止乎于“普世价值”,才具有真正强大的实力。

这个“主流文化”的概念与法兰克福学派所批判的

作为“社会水泥”的“文化工业”并无本质差别,差别在于精英的占位上。“主流文学”里精英的占位不是外在的批判者,而是内在的建构者。这也并非是屈服或权宜之计。自20世纪50年代以后,文化精英对大众文化的态度已经发生转向。以罗兰·巴特《神话学》为前导的解构主义理论、以英国伯明翰中心为重镇的文化研究理论都对法兰克福学派和利维斯主义的保守精英主义立场进行了颠覆,大众文化被认为是“积极的过程和实践”。美国大众文化理论家约翰·费克斯更主张“理解大众文化”,在他开创的粉丝文化研究中,提出生产力和参与性是粉丝的基本特征之一。粉丝的生产力不只局限于新的文本生产,还参与到原始文本的建构之中。以后的粉丝文化研究者也倾向认为,“粉丝经济”最大的特点是生产—消费一体化,粉丝既是“过度的消费者”,又是积极的意义生产者,于是产生了一个新词“产消者”(Prosumer,由Producer和Consumer两个单词缩合而成)。亨利·詹金斯等学者还主张以“学者粉(Aca-fan)”的身份进行“介入分析”(Intervention Analysis)。在法兰克福学派猛烈抨击大众文化半个世纪之后,大众文化不但天下滔滔而且反客为主,并在各国政府力量的支持下成为“主流文化”。今天,再延续法兰克福学派的批判立场已经意义不大,特别在文化研究在20世纪70年代发生“葛兰西转向”之后,外在于大众文化的消极批判态度远不如积极地介入更有建设性。葛兰西提出的“文化领导权”(Cultural Hegemony)理论的核心要点是,统治阶级的文化要占据“文化领导权”,其前提是能在不同程度上容纳对抗阶级的文化和价值,为其提供空间。这样,大众文化就成为阶级对抗和谈判的场所了。此后布尔迪厄提出的“文学场”理论更指出,“文学场”是一个政治力量、经济力量和文学力量相互斗争的“场域”,各方为了取得自身的合法性,为了控制这个场的“特殊利润”处于不断的斗争之中。今天,我们谈论“主流文学”,首先要建立的一个观念是,它不是一个固定的概念,而是一个斗争、谈判的场所,精英力量只有进入这个“场”,并且确实占有相应资本,才有说话资格。

在全球“主流文化”模式参照下,中国当下“文学场”的格局确实独具特色。一方面,新中国成立以来建立起来的一整套文学体制和管理体制仍然完整存在并且有效运转,但以文学期刊的“边缘化”和“老龄化”为标志,“体制内”文学已经越来越“圈子化”,从而失去了大众读者^①;另一方面,在资本运作下进入集团化的网络文学已经建立起日益成熟的大众文学生产机制,不但拥有了数以亿计的庞大读者群,也建立起一支百万作者大军,然而,必须小心翼翼地接受体制管理,寻求体制接纳。在二者之间,以学院派为代表的文学批评精

英力量多年来与五四新文学传统脉络下的“严肃文学”“纯文学”共生,对骤然坐大的网络文学大都怀有法兰克福学派倾向的拒绝态度,在一个“草根狂欢”的时代,与网络文学的关系基本是互不买账、各说各话。以中国国情来看,这样一种“文学场”格局,尤其是体制与资本两种力量的对峙和博弈将会在很长时间内存在,而精英文学的强大传统也不会短期内衰退。在这个意义上,笔者认为,中国“主流文学”的定义未必依照资本主义体系的“国际惯例”。我们的“主流文学”未必是拥有最大众读者的,但必须是对最大众读者有引导力的,也就是说,决定其“主流”地位的并不是读者的占有量,而是是否拥有“文化领导权”。“主流文学”可以是对“大众文学”有“文化领导权”的“精英文学”,也可以是获得了“文化领导权”的、为“精英文学”留下足够空间的“大众文学”。

谁居“主流”?

按照这一概念,一直以来以“主流文学”自居的“体制内”文学确实已经难当其实。根本原因还不是其失去了大众读者,而是对于体制外“另起炉灶”生长起来的大众文学(网络文学之外还有畅销书以及以畅销书机制为依托的“青春文学”)。无论在文学标准、文学资源还是文学传承上都失去了引导力。而拥有大众的网络文学可以称作“主流文学”吗?恐怕也不能。不是因为网络文学还没有完全被“体制”接纳、认可,而是它未能承担起负载中国社会“主流价值观”的责任——或许这是一个过于苛刻的要求,因为对于转型期的中国来说,“主流价值观”本身尚处于模糊状态。然而,对于一种借助新媒介优势快速成长的大众文学,网络文学如能在自身发展中充分调动互联网的民众参与力量,积极参与转型期中国“主流价值观”的打造和传播,则更能为“荣登大宝”积累经验。毕竟,“主流”的概念里不是只有大众和资本,还有精英和权力,这个权力并不完全是显性的体制权力,更是靠精英力量运作的隐性的“文化领导权”。可惜,目前以商业化为主导的网络文学更关注娱乐功能,对于参与打造“主流价值观”的使命并未显示出积极的承担意识。

2009年初盛大文学CEO侯小强(此时盛大文学刚刚组建不久,号称“网络文学航空母舰”^②)在对“主流文学”发出挑战,提出“网络文学走过十年之路,成为准主流文学”时,他的主要依据是,网络文学是“主流的网络读者的选择”,“被读者认同的文学才是主流”^③。这种说法并不陌生。事实上,自20世纪80年代中后期文学进入“市场化”转型阶段以来,不断有从“纯文学”阵营走向市场的作家或改版期刊都持此说,以“读者喜欢”

“好看”这样似乎无需证明的笼统判断论证自身的合法性^⑩。这实际上显示了在混乱的转型期,文坛对于“主流文学”的定位和功能、“主流文学”与“大众流行文学”以及“纯文学”的关系等一系列理论问题认识都比较模糊,乃至失语。读者到底为什么会喜欢?“好看”的要素是什么?事实上,大众从来都不是白纸一张,没有一种天然存在的、“本质化”的“大众口味”,他们的“天生口味”都是被喂养出来的,是被古今中外各种流行文艺打造出来的。一个国家如果不能生产出可以满足本国大众精神和娱乐需求的“当代主流文艺”,他们的“空胃”就会成为各方神圣安营扎寨的“黑屋子”^⑪。没有新的,就吃旧的,没有自家的,就吃别家的。

如果我们考察一下当下中国网络文学中的主要类型,就可以摸索到其主要文化资源。这资源大致可以分为三类。一类是中国传统文化资源,既有被五四新文学传统指定为经典的雅文学,如四大名著,以及偏于这一脉络的现当代作家,如张爱玲、白先勇,也有被当年的新文学压抑下去的种种“旧文类”,仙侠鬼怪、蝴蝶鸳鸯、官场黑幕,以及这一脉络的当代港台武侠言情小说。这些构成了玄幻、穿越、武侠、官场、都市、言情等类型的主要资源。第二类是美国好莱坞大片、网游以及包括科幻、奇幻(Fantasy)在内的欧美类型文学,特别是科幻文学关于未来宇宙的推演设定和《指环王》《哈利·波特》等奇幻文学打造的魔法世界,构成了以“九州系列”为代表的中国奇幻小说(以纸版为主)和以“小白文”^⑫为代表的网络玄幻小说想象力的来源之一。第三类是日本动漫,尤其是其中的耽美文化^⑬,是“耽美文”“同人文”^⑭的直接来源。当然,网络文学的各种类型,特别是其中最具有中国本土和时代特色的新类型,如玄幻、穿越、盗墓等,都是综合以上各文化资源的再创造。

盘点中国网络文学的文化资源,我们不难发现一个触目惊心的事实,在古今中外的文化传统中,单是五四以来确立的新文学传统被绕过去了,而新文学传统正是一向居于“主流文坛”的“正统文学”一脉相承的传统。为什么被“主流的网民”选择的大众文学单单绕过了这一最主流的传统?这一大师辈出、感动了几代中国人、有力地参与了现代国家建构的伟大传统,这些年来一直被国家文艺管理制度、文学生产体制、学院体制和中小学教育体制置于垄断性的保护地位,居然被不见硝烟地暗度陈仓,这一切是如何发生的?这是我们讨论建构“主流文学”之前必须审查反思的。

新文学传统是如何被“绕过去”的?

以今日“网络大众”的“自然选择”而反观,五四新文化运动建立起来的新文学传统有三个突出的面向:以

启蒙价值为基础的精英化,以西方文学为师的现代化,以及延续千年的印刷文明的文字化。洋派的新文学一直存在着“民族化”“大众化”的障碍,文字的艺术也一直受到影像艺术的冲击,而在网络时代,新文学传统在这三个方面都遇到了更致命的挑战。

第一,是启蒙价值的解体

五四新文学的建立得力于欧洲启蒙主义的引进,“新时期文学”的崛起与80年代“新启蒙运动”共生。而网络时代则是一个“后启蒙”(the Post-enlightenment)的时代,这未必与网络直接相关,也不是中国单独的状态,而是“冷战”结束后东西方共处的人类“普遍处境”,这就是齐泽克在《意识形态的崇高客体》一书中揭示的“启蒙主义的绝境”:今日的意识形态,尤其是极权主义的意识形态不再需要任何谎言和借口,“保证规则畅通无阻的不是它的真理价值(truth-value),而是简单的超意识形态的(extra-ideological)暴力和对好处的承诺。”^⑮这显然走向了启蒙理性的反面,因为启蒙主义假定人的理性和理想可以战胜一切卑污。为什么一切变得如此明目张胆?根本原因就在于人类已经没有“另类选择”。2011年10月9日齐泽克在“占领华尔街”的街头演讲中,也活生生地向我们演示了大洋彼岸的抗议者们“梦醒之后无路可走”的彷徨:“我们知道我们不要什么。但是我们要什么呢?怎样的社会组织方式可以代替资本主义?怎样的新领导者是我们需要的?记住,问题不在于腐败或贪婪。问题在于推动我们放弃的这个体系。”^⑯

“启蒙的绝境”抽掉了现实主义文学的价值基石,其“严肃性”的价值也必然遭到质疑。当年五四先贤之所以弃宽择窄从多种文类中选择现实主义为唯一正统,正是因为现实主义文学具有“认识世界、改造世界”的功能。但如果世界是不可改造的,“睁了眼看”又有何意义?意义系统的危机不但使现实主义文学本身遭困,使其曾具有的“主流文学”功能大大降低,也使其对消遣性文学的压抑力量逐渐瓦解。面对来自精英系统“娱乐至死”的批评,网络文学一方不以为然,并且堂而皇之地宣称“YY无罪,做梦有理”^⑰。在他们看来,既然“铁屋子”无法打破,打破后也无路可走,为什么不能在白日梦里“YY”一下,让自己“爽”^⑱一点?“网络一代”本来就流行“轻阅读”,在文学资源上的选择,自然会避开面目端肃的鲁郭茅巴老曹,选择轻舞飞扬的蝴蝶鸳鸯,避开相对陌生的西方样式,选择骨子里熟惯的中国笔法。

第二,“85—95 独孤一代”的横空出世

“网络一代”是“读图一代”,也是“独孤一代”。这不仅指他们大都是独生子女,更是指他们在文化上也像是孤儿,是“喝狼奶长大”的一代。以前,人们经常用80后、90后称呼“网络一代”^⑲。而从网络文化的角度考察,更

准确的概念是“85—95一代”，因为这是受日本ACG文化(Animation 动画、Comic 漫画、Game 游戏)影响的第一代人^④，深受耽美文化浸润，具有浓郁的“宅腐”^⑤特征。“宅男”和“腐女”是构成目前网络读者的两大重要“族群”。他们也是美国好莱坞大片、英美日韩剧以及《指环王》、《哈里·波特》、“吸血鬼系列”等这些超级国际流行文艺的铁杆粉丝。

我们经常说现在“三年就是一代”，决定“一代人”和“一代人”之间的代沟是什么，就是要看他们是什么流行文化喂养大的。如果我们把学校推荐给中小学生的阅读书目和他们私下里流传的作品做一个对比参照，会发现两者几乎不搭界。学校推荐书目上的是喂养“亲一代”长大的经典，对于“子一代”来说，它们基本是一种文学知识。而让他们尖叫不已的东西，对于父母而言，可能是完全陌生的。在这里，我们不能不承认“先进媒介”的覆盖力，尤其对于自从识字以后时间就被学校和补习班分割殆尽的中国小孩而言，ACG文化才是他们一心奔向的乳娘。这个乳娘喂养的不仅是艺术审美观，同时也是世界观、人生观、价值观。一方面，我们不能不警觉地看到，由于这些年中国“主流文艺”弱势，“网络一代”的三观塑造深受他国流行文艺的影响^⑥。另一方面，我们又不得不清醒地看到，这些流行文艺不仅满足着“网络一代”的感官需要，同时也满足着“独孤一代”的心灵需要——科幻作品是在启蒙理性杀死上帝后，对宇宙秩序和终极意义的重新设定，《指环王》《哈利·波特》等奇幻作品借助前基督教的凯尔特文化，在奥斯维辛之后重论善恶的主题，并最终让正义战胜邪恶；“耽美文”和“吸血鬼系列”在20世纪60年代“性解放”引发“性泛滥”导致“爱无能”之后，通过重设性别或人鬼的禁忌，再度讲述爱情的神话。这些文化都是在西方启蒙运动之后兴起、流行的，属于“后启蒙”文化，它们是对启蒙理性的反拨、反动或补充，属于正统文化之外的民间文化、被压抑的边缘文化、抵抗的亚文化。当启蒙理想打造的现实乌托邦遭到质疑后，流行文艺借助“后启蒙”文化在“第二世界”里建造“异托邦”^⑦，用最时尚的方式重唱“古老谣曲”的母题，重新给人带来信心和安慰。如果说，喂养“亲一代”长大的是五四先贤从启蒙文化脉络引进的正统文学，喂养“子一代”长大的就是“后启蒙”脉络的大众流行文艺，双方的“代沟”隔膜不仅在媒介鸿沟上，也在文化渊源的错位上。而在一个“后启蒙”的时代，一种不包含“后启蒙”文化的文艺很难对时代命题作出有力的回应，很难成为名副其实的“主流文艺”。

第三 消费社会大众文艺机制欠缺

尽管面临“启蒙的绝境”和“媒介革命”的双重挑战，但这毕竟是人类的“普遍处境”。居于正统已近百年

的新文学传统在网络时代突被悬置，原因还是应该在中国当代文学机制内部找。显而易见的事实是，网络是全球的，而网络文学却是中国风景独好，流行文艺高度发达的欧美日韩，网络文学的发展都没有中国兴旺蓬勃。反过来说，中国网络文学的过度发展，正反映了中国的流行文艺机制的欠发达。网络文学的出现终于使亿万流行文化消费者有了一个本土基地。

然而，顺着这一思路，我们容易忽略的是，中国流行文化生产机制的欠发达，正是新中国成立以来建立的社会主义文化制度设计的结果。在那套文化制度里，今日四处觅食、正被资本瞄准的消费大众，原本应该是被社会主义文化教育的人民群众，被培养的“业余作家”，之后是被启蒙文化引导的读者，乃至“文学青年”。换句话说，今日在消费文化层面暴露出如此大的空位，正是主流文坛整合能力失效的表征。那套曾在1950—1970年代以独特方式成功运转、在1980年代焕发巨大生机的“主流文学”生产机制，未能伴随中国社会1990年代以来向消费社会的转型而完成自身转型，未能及时建立起一个适应消费社会的、具有中国特色的“主流文学”机制，以致逐渐丧失了对大众文学的“文化领导权”，也中断了新文学建立以来一直致力于的“大众化”方向的努力。

应该说，欧化的新文学在大众接受方面一直力不从心，虽然新文学取得了正统地位，但旧文学只是被压抑下去了，在普通读者间一直有着更广大的市场（最典型的例子就是鲁迅在母亲面前败给张恨水）。新文学真正取得“压倒性胜利”是在新中国建立以后，其“压倒性”并不仅在于政策上的压制取缔，更在于艺术上的转化吸收。特别是经由赵树理等“人民艺术家”的卓越努力，以及包括“样板戏”在内的“革命文艺”的创造性实践，将“旧文学”中有生命力的要素“批判地吸收”进革命文学，成为内化其叙述模式和快感模式的“潜在结构”。新时期初期，文学没有雅俗之分的困惑，“伤痕文学”“改革文学”“知青文学”的主题是全民共同关注的，依托的现实主义手法（此时还遗留着一定的“工农兵文艺”模式）经过多年普及也是读者熟悉的。直到接近80年代中期“寻根文学”“现代派文学”“先锋文学”相继兴起，新时期的“文学共同体”才开始解体。一方面是“主流文学”越来越“雅”，一方面是金庸琼瑶等港台通俗文学大举进军。与此同时，城市体制改革起步，文学期刊“断奶政策”出台，整个社会开始向消费形态转型。

应该说，这是一个十分关键的时期，以往靠社会主义文学体制支撑的文坛大一统格局将要被打破，进入政治、经济、文学各种力量相互博弈的“文学场”。“主流文学”的主导地位不能再只依靠制度力量在权力秩序中建立，而是在相当程度上要借助“文化领导权”的整

合力量。以今日的“后见之明”，“主流文学”此时应该以积极主动的态度面对文学的分化和转型，大力建设中国本土的通俗作家队伍和通俗文学生产机制，并重新调整自身的导向定位，从以往的“严肃文学”“纯文学”移向更有涵盖性和笼统性的“精英文学”——尽管在“启蒙的神话”破灭以后，重建精英价值的“文化领导权”存在着悖论式的难题，毕竟，“严肃文学”和“纯文学”还存有巨大的“剩余能量”，这能量不仅在作家队伍里，也在读者的普遍期待中。如果“主流文学”能够平衡内部格局中传统和创新的力量，以“纯文学”为旗帜打造高雅的“小众文学”，以现实主义为导引，建设严肃的“大众文学”，或许这个以精英为导向的“主流文学”还是有可能建立起来。

可惜，此时“主流文坛”对“变局”的理解只在“市场化的冲击”和“通俗文学的侵袭”的层面，其反应基本是消极被动的。以“回到文学自身”为口号躲进象牙塔，名为坚守，实为退守。对于新时期以后开始创办并在读者间产生越来越大影响的各种带有通俗文学性质的报刊，如武侠类的《今古奇观》、侦探类的《啄木鸟》、民间故事类的《故事会》、小小说刊物，以及伴随打工浪潮孕育而生的各种打工文学杂志，都未予以充分重视。即使关注，也是按“纯文学”标准要求其提升“文学性”，其结果反而是使读者大量流失。这种消极的态度在变局发生之初尚可有理解之处，长期的延续则与“纯文学”意识形态下膨胀的傲慢心态有关。这正是我们要深入反思的。

“纯文学”意识形态的负面影响

我们说今日文坛的“正统”与五四新文学传统一脉相承，主要是指其面向现代化的精英性，在不同的历史时期，这种精英性可能表现为文化精英性、政治精英性或文学精英性。虽然，现实主义一直是“法定”的主导原则，但这些年来实际居于文坛主位的并不是现实主义文学，而是作为“先锋文学”后裔的“纯文学”，“文学性”代替“严肃性”成为镇山法宝。被网络文学视为挑战对象的“传统文学”也主要指“纯文学”，而不是指传统的现实主义文学^②。

这悄悄的位移发端于1985年“先锋文学”运动发起的“形式变革”。那场以“回到文学自身”为口号的文学运动其实有着明确的意识形态挑战指向，倡导者以西方现代主义文学样式为基本参照，试图从纯粹形式的角度，挑战现实主义的定于一尊，从而把文学从“文以载道”的工具乃至政治宣传的工具的地位上解放出来，确立文学的自足价值。这场文学运动并不是“反启蒙”的，而是80年代“新启蒙运动”的一部分。然而这场旁敲侧击式的“革命”并没有如一些倡导者预期的那样，从形式变革进

入到意识形态抗争，反而以“非政治”的姿态在“告别革命”的语境下落入了80年代真正居于主流的“新启蒙意识形态”。正如贺桂梅在《新启蒙知识档案——80年代中国文化研究》一书中指出的，“回归文学自身”的“纯文学”本身是一种意识形态，从80年代的“非政治化的政治”到90年代的“去政治化的政治”，其背后的理论支撑也从80年代强调审美世界不但自身自律自足并且可以作为“现实世界样板”的“诗化哲学”，转为90年代适合自由市场主体意识的专业主义^③。在此过程中，“纯文学”也失去了其反抗政治体制的张力关系，卸去了先锋的爪牙，十分无害地寄身于作协体制之内。

如果从文学史的进程来看，“先锋文学”运动的发起有其历史必然，它所进行的“叙述革命”和“语言革命”的探索也对汉语写作的发展有突破性推进。然而，由此衍生的“纯文学”意识形态则对这些年来“主流文学”的发展产生了相当大的负面影响，这些负面影响今日从文坛多重变局的视角观察尤为明显。

首先，导致文坛格局内部失衡，自伤其根

“先锋运动”本是一场由“新潮编辑”“新潮评论家”发起、初出茅庐的青年作家打头的激进形式实验，如果不是“纯文学”意识形态的催化，再怎么炫目，也不会二三年内发展成席卷整个文坛的主流。而当时的文坛却是“整体向西”，在求异求变的大势所趋下，敢于坚持走现实主义老路的作家，即使像路遥这样的大作家，即使他拿出《平凡的世界》这样的后来被时间证明的经典之作（基本也可以说是唯一对网络文学产生深入影响的“新时期文学”经典^④），在当时也备受冷落压抑。而构成新时期中国作家主体队伍的正是像路遥这样出身乡土、自学成才、在价值观和审美乃至情感结构上都相当传统的现实主义作家。面对“纯文学”大潮的席卷，他们要么赶鸭子上架，要么甘于边缘寂寞。正值文学“失去轰动效应”的当口，这一刀又从内部伤了文学的根。现实主义写作从此元气大伤，不但削弱了“主流文学”的整体实力，也加速了文学期刊与读者亲密关系的解体，“专业—业余”作家培养体制的解体。

其次，未建立起“小众文学”平台，“新文青”自立门户

虽然在“纯文学”理念的召唤下，“主流文学”主动抛下大众而奔向小众，但却始终未能凝聚培养起一个以高雅文学为旨趣的小众群体，更没有在市场化转型中，凭借“大社”“名刊”的权威声望和各种资源积累建立起一个小众市场，从而在网络时代完成“华丽转身”。这一点可以从“80后”“90后”中的新一代“文青”自立门户得到反证——郭敬明、韩寒、张悦然、笛安等80后作家在被主流文坛的接纳不久后，都纷纷在畅销书机制的运作

下创办文学杂志^③,且大都以“纯文学”为旗帜,2005年创办的豆瓣网几年内汇集数千万用户,被称为“全国文青基地”,2011年底推出的“豆瓣阅读”更开始直接建立中短篇小说的下载收费平台,被称为“网络时代的‘纯文学’移民”^④。这场绕过文学期刊的网络内“移民”有可能从内部撬开“主流文坛”,吸纳“纯文学”队伍中的有生力量,打破目前网络文学“类型化”一统天下的格局,实现网络文学内部的分化分层。这一切都说明当代青年中不是没有“文学青年”,而是这些“文学青年”不再凝聚在主流文学期刊周围,不再与前辈作家(包括“纯文学”作家)有师承关系。这固然有体制方面的多重原因,也与“纯文学”理念的片面性有关。如果当年的“先锋运动”不刻意割裂文学形式和内容的关系,那些生吞活剥来的西方现代派、后现代派技巧,尽管当时是超前的,但随着中国急速的现代化进程,早晚要落地生根,与本土经验打通。西方现代派文学正是在两次世界大战的灰烬中产生的反思启蒙文化的文学,与“后启蒙”文化孕育的流行文艺互为雅俗,更具有反抗性和挑战性,最能吸引“独孤一代”的“新文青”。试想,如果这些“新文青”能在以“西方文学现代派、后现代派传人”自命的“纯文学”作家那里找到某种共鸣,怎会不如见父兄,心悦诚服?但事实上是,那些文学理念当时是舶来的,此后依然是“不及物”的。那些“凌空蹈虚”的“纸上空翻”恐怕也只有“纯文学”神话的麻醉下,在作协体制的支持下,才能孤芳自赏多年。当“新文青”自立门户,“先锋文学”这些年在语言革命、叙述革命中积累的文学经验也无以传承。其实,“纯文学”被网络文学一方称为“传统文学”还算是客气的,因为只有被继承的传统才可称为传统,否则只能叫“博物馆艺术”。

最后,“背对读者”,自弃“文化领导权”

“纯文学”的口号是“背对读者写作”,从“文学场”的理论解读,“以输为赢”正是“小众文学”的生存逻辑甚至生存策略^⑤。然而,“小众文学”的蜜糖,对于“主流文学”而言,却是不折不扣的砒霜。如果不是一种意识形态式的笼罩力量,我们很难想象,一直承担弘扬“主旋律”任务的“主流文学”,为什么会在那么长的一段时间内,如此漠视读者“看不懂”的呼声,任由读者在失望中离开,并傲慢地要求读者“提高欣赏水平”。

正是这傲慢导致了违背常识的偏见。精英引导型社会的一个根本原则是,相信读者是应该被引导的,可以被引导的,也必须被引导的。但关键是如何引导。通常,一种精英价值观要深入人心需要两道“转译”,一道是由理念转译成文艺,一道是由“精英文艺”转译成“大众文艺”^⑥。即使在“政治挂帅”的年代,文艺主政者还需要想方设法将革命理念灌注到群众喜闻乐

见的形式中去。中国传统的“文以载道”也讲求“言之无文行之不远”。消费社会更需要“道成肉身”,消费者没有义务去“主动提高欣赏水平”,相反,他们有权利要求按照他们既有的口味和水准被满足、被吸引、被提高,被“寓教于乐”。要求大众读者像中文系学生那样精研细读“有挑战性的文本”,这样的想法既不现实也不合理。“纯文学”的傲慢是一种末世贵族式的傲慢,在消费大潮汹汹来临之际“躲进小楼”,在“去政治化”语境之下“回到自身”,实际上是自弃“文化领导权”。因为,一种不能引导“大众”的“小众”仅仅是“少数”,不再具有精英导向。

结语:如何重建“文学金字塔”?

以上对于网络文学资源脉络的清理,对于新文学传统失落原因的探讨,对于当代文学内在危机的反思,应该说,都只是为“主流文学”的建构勘察地基。在全球文化战争背景下的网络时代,真正具有“文化领导权”、代表中国“主流价值观”的“主流文学”到底是什么样貌,或许我们现在谁都无法描述,但至少,它必须是有高度整合力和创造力的,并且必然是具有中国特色的。

在这个意义上,笔者提出建构“文学金字塔”的设想。这个作为“主流文学”的“文学金字塔”应该是以重新调整定位的精英标准为导向的,整合进所有“传统的”“网络的”“体制内的”“体制外的”等各种文学资源中有生命力的力量,也为各种“小众文学”和“先锋文学”提供空间。它必须是分层、互动、开放的。所谓分层,就是要承认居于“塔尖”的“精英文学”与居于“塔座”的“大众文学”各有其读者定位和文学定律,不能以统一的标准一概而论之,所谓互动,就是虽然大家各司其职,但仍有一套互通互认的价值系统,“塔尖”为“底座”提供精神参照和艺术更新,“底座”为“塔尖”聚“人气”,接“地气”。只有形成良性互动,文学才有持续性发展动力。所谓开放,是指对相关艺术门类的开放,与影视、ACG等媒介艺术共通。再说句悲观的话,在笔者看来,未来担纲“主流文艺”主导门类的,恐怕既不是文学,也不是影视动漫,而是电子游戏。文学除了作为“脚本基地”以外,要保持自身的艺术地位,必须向精英方向发展,同时与“最先进媒介”的艺术保持互通,从而与大众保持互通。

至于这个“文学金字塔”是以何方为“基座”建构起来的,是拥有“大众”和经济资本的网络文学一方,还是拥有“精英”和政治资本的“主流文坛”一方,这就要看双方博弈的结果了。近几年,我们可以看到双方都在积极动作^⑦,这个博弈的过程会让我们真切地体会到,“主流文学”是一个“斗争和谈判的场所”。这里需要提出的是以学院派为代表的文学批评精英力量的占位问题。今天

从事当代文学批评的研究者大都是读启蒙经典长大的,深受法兰克福学派等精英理论的洗礼,对于以网络文学为代表的大众流行文学,在外批评易,入场介入难。然而,不入场就没有话语权。未来的“主流文学”不管以哪一方为“基座”,都必然要以拥有大众的网络文学为“底座”,不理解网络文学就无法真正参与“主流文学”的建构。目前在这个场域内,政治、经济、大众的力量都很强大,最缺乏的就是文学精英力量。一方的弃权只能让其他力量增大“控制场内特殊利润”的机会。也就是说,对于当代文学研究者来说,理解网络文学,积极参与“主流文学”的建构,是时代向我们提出的新任务。如果从国家文化战略的角度来看,这也是一种责任担当,是对“感时忧国”的五四传统的精神继承。■

【注释】

据新华网报道,截至2011年末,全国网络文学用户达1.94亿,网络文学作者达一百多万人,每年有三四万部作品被签约。

庄庸:《新文艺,新时代》,待发。

侯小强(盛大文学CEO):《网络文学到底是不是主流文学?》,载《新京报》2009年2月11日。

2008年7月盛大文学成立后,高调开启了一系列活动,如2008年底的“30省作协主席小说巡展”,2009年3月的“首届全球华语原创文学大展”,6月与《文艺报》合作召开的“起点中文网四大作家”研讨会,7月与鲁迅文学院合办“网络文学作家培训班”,等等。主动向官方示好的并非盛大一家,2008年11月“中文在线”也通过同中国作协旗下《长篇小说选刊》合作,开展“网络文学十年盘点”的活动,该活动动用了全国二十余家纯文学刊物的编辑力量读稿评分,巧妙地完成了网络文学学术性活动的“体制化”操作。尽管在最初的对接中难免迂回摩擦,网站的主动攻势还是有力地撬动了主流文坛。

[法]弗雷德里克·马特尔《主流——谁将打赢全球文化战争》,刘成富等译,商务印书馆2012年版。

[美]约翰·费克斯:《理解大众文化》,王晓钰、宋伟杰译,中央编译出版社2001年版。

[美]约翰·费克斯:《粉都的文化经济》,陆道夫译,收入陶东风主编《粉丝文化读本》,北京大学出版社2009年版。

指将自己认同于粉丝的学术研究者,或将自己认同于学术研究者的粉丝。

“介入分析”与其说是概念,不如说是一种研究态度和文化实践,即更积极地接近和参与文化研究对象的态度。参阅2011年6月北大中文系韩国留学生崔宰溶博士答辩通过的博士论文《网络文学研究的困境与突破——网络文学的土著理论与网络性》第三章第一节“土著理论和介入分析”。

[法]皮埃尔·布迪厄:《艺术的法则——文学场的生成和结构》,262—270页,刘晖译,中央编译出版社2001年版。

①参阅拙文:《传统文学生产机制的危机和新型机制的

生成》,载《文艺争鸣》2009年第12期。

②2008年7月,盛大文学有限公司成立,在起点中文网之外,又收购了晋江原创网、红袖添香网,宣称要打造“网络文学的航空母舰”,此后又收购了小说阅读网和潇湘书院,2009年收购榕树下,2010年初其官网信息宣称,已占据国内网络原创文学90%以上的市场份额。

③侯小强(盛大文学CEO):《网络文学到底是不是主流文学?》,载《新京报》2009年2月11日。

④典型的代表是《北京文学》1998年第9期以“好看”为宣言的改版,见以编辑部名义发表的改版公告:《我们要好看的小说——〈北京文学〉吁请作家关注》。

⑤[斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克:《斜目而视:透过通俗文化看拉康》,13页,季广茂译,浙江大学出版社2011年版。书中通过对一个短篇小说《黑屋子》的分析,来阐释“幻象空间”是如何发挥作用的。“黑屋子”是一个空洞,一个屏幕,一个供人投射欲望的“幻象空间”。

⑥“小白文”是在网络文学中非常火爆尤其在“网游一代”中极受欢迎的一种文类,与其说是一种文类,不如说是一种写作风格。“小白”有“小白痴”的意思,指读者头脑简单,有讽刺也有亲昵之意,也指文字通俗、意思浅白。“小白文”以“爽文”自居,遵循简单的快乐原则,主人公往往无比强大,情节是以“打怪升级”为主,所以“第二世界”的内部逻辑不甚严密,基本属于“低度幻想类”幻想文学。

⑦“耽美”(たんび)一词最早是出现在日本近代文学中,为反对“自然主义”文学而呈现的另一种文学写作风格,日文发音“TANBI”,本义为“唯美、浪漫”之意,耽美即沉溺于美,一切可以给读者一种纯粹美享受的东西都是耽美的题材,BL(Boy's Love,即男—男之爱)只是属于耽美的一部分。但就目前而言,我们提及耽美大多指的是与BL相关的文化现象,“耽美”也就被引申为代指男性之间不涉及繁殖的恋爱感情。这种感情是“女性向”的,不仅作者和受众基本是女性,而且对于传统文学的男性视点,纯粹从女性的审美出发,一切写作的目的都是为了满足女性的心理、生理需求。

⑧我们现在常用的“同人”这一概念,来自日文“DOUJIN”的发音,取其“由漫画、动画、游戏、小说、影视等作品甚至现实里已知的人物、设定衍生出来的文章及其他如图片影音游戏等创作”之含义;在英文中,“同人文”通常被称为“粉丝小说”(Fan-fiction),字面意思为粉丝创作的小说。维基百科将其定义为“Fans以原著的设定和人物创作的故事”。“同人”从来就不单指“耽美同人”,但“耽美同人”是“同人”作品中的很大一个分支。

⑨[斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克:《意识形态的崇高客体》,42页,季广茂译,中央编译出版社2002年版。

⑩引文来源: <http://www.occupywallst.org/article/today-liberty-plaza-had-visit-slavoj-zizek/>。

⑪比如,中国首个“类型文学概念读本”《流行阅》的创刊卷里,有一篇署名dryorange的文章《YY无罪 做梦有理》,夏烈主编,新世界出版社2008年版。

②“爽”和“YY”的含义都很复杂,需要从上下文的语境中理解。简略来说,“爽”不是单纯的好看,而是一种让读者在不动脑子的前提下极大满足阅读欲望的超强快感,包括畅快感、成就感、优越感等等。“YY”即汉语“意淫”的拼音字头,发音为“歪歪”。此语源于曹雪芹的《红楼梦》,意指在不通过身体接触的前提下,视觉所见后通过幻想达到心理极大满足的行为。网络用语中的“YY”不一定和性有关,泛指一切放纵幻想的白日梦。

③实际上,在他们的内部又有细分。如80后分85前和85后,90后分94前和94后,用他们自己的话说,85前的80后更像70后,94前的90后更像80后。

④自1980年12月中央电视台引进第一部国外动画《铁臂阿童木》以来,中国开始有了能够看着日本动漫长大的第一代,即80后。事实上日本的御宅文化起源于20世纪80年代初期,而耽美文化虽早在60年代初就已在日本兴起,但直到90年代后期才进入中国大陆,因此当下真正带有“宅腐”属性的网民大多于1985—1995年出生。参见肖映萱《“宅腐”挺韩——“85—95”的逆袭》,见《网络文学评论》总第3期,花城出版社2012年版。

⑤“宅男”概念起源于日本“御宅”(おたく)一词,原指对ACG具有超出一般人的了解程度、鉴赏能力、游戏技能的人群,这一概念经由台湾再传入大陆,意涵发生了一些变化,泛指不善与人相处,或是整天待在家,生活圈只有自己的人群。“腐女”是“腐女子”的简称,源自于日语,由同音的“腐女子(ふじょし)”转化而来。“腐女”与“耽美文化”有血缘关系。“腐女”就是对“耽美”情有独钟的女性,通常是喜欢此类作品的女性之间彼此自嘲的称谓。“宅腐”,也作“腐宅”,可作“腐女”和“宅男”的合称,也可理解为兼具腐、宅两种属性。宅腐并不排斥,就是说,有“宅男”,也有“宅女”,有“腐女”,也有“腐男”。

⑥2011年秋季学期,笔者在北大中文系开设的“新世纪网络文学研究”讨论课上,做了一次特别的调查,请同学们说出对自己的“三观加一观”(人生观、世界观、价值观,我特意加上审美观)影响最深的艺术作品(不局限于文学,包括影视动漫,但我也强调可以包括最经典正统的文学作品)。结果令人惊讶,85后的学生,尤其是接近90后的学生,对他们影响最深的是日本动漫,他们的核心价值观,包括那些正面积极的价值观,如勇敢、忠诚、友谊,都是日本动漫给他们的。中华文艺里唯一能够对他们产生深切影响的是金庸。夸张一点说,如果没有金庸,中华文艺全军覆灭。

⑦异托邦(Heterotopias)是福柯晚年提出的一个概念。王德威教授曾借用这个概念分析中国的科幻小说,非常有启发性。按照王德威的归纳,“异托邦”指的是我们在现实社会各种机制的规划下,或者是在现实社会成员思想和想象的触动之下,所形成的一种想象性社会。它和乌托邦(Utopia)的区别在于,它不是一个理想的、遥远的、虚构的空间,而是有社会实践的、此时此地的、人我交互的可能。参见王德威《乌托邦,恶托邦,异托邦——从鲁迅到刘慈欣》,《文艺报》2011年6月3日、6月22日、7月11日期连载。

⑧如侯小强就在《网络文学到底是不是主流文学?》一文开篇时称:“很多人喜欢把纯文学和网络文学以对立面的方式放到一起,网络文学甫一出现,便是如此,直到现在网络文学走过十年之路,成为准主流文学,仍然有很多人如此。最近在想这两者之间的关系,有了豁然开朗的感觉,纯文学从始至终根本就是个体概念,被读者认同的文学才是主流。”载《新京报》2009年2月11日。

⑨贺桂梅:《“新启蒙”知识档案——80年代中国文化研究》第六章,“‘纯文学’的知识谱系”,北京大学出版社2010年版。

⑩如笔者认为目前网络文学中最有“大师品相”的作家猫腻就在《间客》一书的后记中称“我最爱《平凡的世界》”,是其学习的两大样板之一。

⑪2006年10月,郭敬明主编的《最小说》创刊(长江文艺出版社),2008年6月张悦然主编的《鲤》创刊(江苏文艺出版社),2010年7月,由韩寒主编的《独唱团》(山西书海出版社出版,华文天下文化图书有限公司运作发行)经千呼万唤终推出创刊号后停刊,2010年12月由笛安主编的《文艺风赏》、落落主编的《文艺风象》创刊(长江文艺出版社)。此外,2011年3月,70后安妮宝贝主编的《大方》创刊(十月文艺出版社,新经典文化有限公司),2008年10月饶雪漫主编《最女生》创刊(万卷出版公司,万榕书业),2009年4月蔡骏主编的《谜小说》创刊(新世纪出版社)。

⑫白惠元、范简:《豆瓣阅读:网络时代的“纯文学”移民》,《网络文学评论》2012年总第3期,花城出版社2012年版。

⑬[法]皮埃尔·布迪厄(Pierre Bourdieu):《艺术的法则——文学场的生成和结构》,刘晖译,中央编译出版社2001年版。

⑭参阅孟繁华、程光炜《中国当代文学发展史》(修订版)第三章第一节中,关于延安“文化领导权”建立的过程中,“新文学”如何被“转译”成人民群众喜闻乐见的“民族化的革命文艺”的论述。北京大学出版社2011年版。

⑮网络文学一方,近年来有两个“精英苗头”的动向特别值得关注。一个是出现了具有“大师品相”的精品,如获2010年起点中文网年度作品的《间客》(猫腻),参阅拙文《在“异托邦”里建构“个人另类选择”的幻象空间》,《文艺研究》2012年第4期;一个是前文谈到的豆瓣网2011年底推出“豆瓣阅读”,尝试“网络时代的‘纯文学’移民”。“主流文坛”一方,除中国作协的一系列举措外,2011年广东、浙江两个省作协也有突破之举,广东作协创办了国内第一个网络文学研究刊物《网络文学评论》,浙江作协启动了全国首个“西湖·类型文学双年奖”的评选。两项举措都旨在打通精英批评通向网络文学的研究通道。

(邵燕君,北京大学中文系副教授。本文系国家社科基金项目“新世纪第一个十年小说研究”成果,项目批准号:09BZW067)