

文章编号: 1673-1646(2025)03-0001-09

作为世纪象征的风景与“物”的“有”“无” ——以20世纪中国作家的现代想象为中心

刘旭

(华东师范大学中国语言文学系, 上海 200241)

摘要: 鲁迅建构了一个20世纪中国现代想象的“国民性”寓言, 这个寓言拥抱风景, 却被压制于重重风景之下, 而赵树理却完全取消了风景, 以此完成了对现代文学的超越, 并终结了国民性神话。中国的新世纪需要一个真正的“还原”, 以修正颠倒的认知机制重回到“物”的真实。竹内好对鲁迅和赵树理都做了精准的哲学化定位, 从鲁迅的绝望之“无”到赵树理的集体之“有”, 中国文学在新世纪的重任是取消或认清风景的本质之后, 在“混沌”之“物”和“实在”的意义上重建以东方为主体的文明之光。

关键词: 鲁迅; 赵树理; 竹内好; 风景; 国民性; 世纪象征

中图分类号: I206.7 **文献标识码:** A **doi:** 10.62756/xbsk.1673-1646.2025043

引用格式: 刘旭. 作为世纪象征的风景与“物”的“有”“无”: 以20世纪中国作家的现代想象为中心[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2025, 41(3): 1-9.

Landscape as the Symbol of the Century and the “Being” and “Nothingness” of “Matter”

LIU Xu

(Department of Chinese Language and Literature, East China Normal University, Shanghai 200241, China)

Abstract: Lu Xun constructed an allegory of nationalism in the modern Chinese imagination of the 20th century, which embraced the landscape yet was suppressed beneath its multiple layers of landscape. In contrast, Zhao Shuli entirely dispensed with the landscape, thereby transcending modern literature and putting an end to the myth of nationalism. China's new century demands a genuine “restoration”—a return to the reality of “matter” by rectifying inverted cognitive mechanisms. Takeuchi Yoshimi provided precise philosophical positioning for both Lu Xun and Zhao Shuli. From Lu Xun's “nothingness” of despair to Zhao Shuli's “collective being”, the mission of Chinese literature in the new century is to reconstruct the civilizational light with the East as the subject, grounded in the “chaotic matter” and the “real”, after dispensing with or discerning the essence of the landscape.

Key words: Lu Xun; Zhao Shuli; Takeuchi Yoshimi; landscape; national character; symbol of the century

“风景”是个绵延不绝的世纪话题, 对风景及其现代性内涵的研究成果汗牛充栋。对于作为中国的文学象征的鲁迅, 更是如此。在西方, “风景”(landscape)一词起源于16世纪西欧资本主义早期对土地和环境的测绘, 最初指的是一块土地或一个地区, 它源自荷兰语“land-kip”, 意指“一片土地”, 其词源为古高地德语词“lantscaf”, 历经荷兰语的“landschap”, 于17世纪

作为绘画术语引入英国, 本·琼森在《黑色的假面剧》写道: “场景被描绘成一个由小树林构成的风景画(landschap)。”^{[1]2}到了18世纪早期, “风景”一词被普遍接受并被更多地用来指涉自然的内陆场景, 它的含义从绘画领域扩展到自然风景本身。“风景”的意义在之后不断扩容与嬗变, 但其一直保持着视觉属性。英国文化地理学家科斯塔格罗夫在《社会构成与象征景

收稿日期: 2025-02-24

作者简介: 刘旭(1975—), 男, 教授, 博士, 博士生导师, 从事专业: 中国现当代文学。E-mail: xliu@zhwx.ecnu.edu.cn.

观》(1984年)中认为“风景是一种观看方式”,是“对可见世界、观察者所看到的风景(实际上是被观察的东西)的艺术和文学表达”^{[2]394}。西方风景的概念具有两层基本含义:一是指一块有人类活动的土地;二是指风景画或自然风景。20世纪以来,“风景”的内涵与外延不断扩大,围绕着心理、象征、媒介、记忆、认同等多维度展开,同时指向了意识形态功能。

在中国语境中,风景是个词组,“风”和“景”各有其明确含义,《说文解字》中注:“风,八风也,从虫,凡声。”^{[3]284}“风”明指四面八方的风,实指因气压分布不均匀而产生的气流。《说文解字》中注:“景,光也。从日京声。”^{[3]138}“景”的本义是日光,实际指光线,光乃宇宙产生的根源及本质,以致某些理论物理学家说“万物皆光”,对于古人,实际是借代用法,指光照的万物,所以古人说“景因光而生”,意即影子因光线所照射而生,“风景”的古典意义合起来看即天地之气和日月之光笼罩的万物组成了“风景”,即人类面对的物质世界。“风景”作为词组最早出现于《晋书·王导传》中的“风景不殊,举目有江河之异”^{[4]133-134},表面意思是对江山易主、国土破碎的感叹,但其风景并非今天的风景,而是一个词组,作为江山国土及人类生存场所的转喻或借代,所以其并没有上升到现代人文意蕴上来。直到魏晋时期才形成与美感相关的风景观念,“风景”渐渐开始指由自然界的山水林泉、花草树木所组成的优美环境,从一种指向地理的词汇变成了一种美学词汇。风景开始进入到主体的视觉意识中并发挥着审美文化功能。在中国文学中,风景更多被视为一种诗意空间的审美建构,同时作为一种审美意象被鉴赏品评。中国文学中的“风景”一般也被视作一种环境描写,风景常常作为叙事空间和故事背景出现在中国古代小说的创作中。对于中国文人,“风”“花”“雪”“月”正是古典风景的四大元素,承载了几千年中国文化的诗感营造。

进入资本主义的现代社会以来,风景因关涉了他者,具有了独立的意义,进入民族国家的视野。小川环树在《中国文学里“风景”的指涉变迁》中考证了中国文学中“风景”一词的来源及含义,认为“风景”一词是由日本植物学家三好学博士于1902年从德语“landschaft”翻译过来的,其强调的是一种视觉意识^{[5]13}。在新文化运动的影响下,中国小说家开始学习西方的思想和写作方式,破除小说叙事结构及思想

的禁忌,关注小说中的环境氛围和人物心理,建立起有别于传统小说的小说范式。鲁迅的《狂人日记》(1918年)被视为中国现代文学的开端,其第一句即是“今天晚上,很好的月光”^{[6]444},正是以风景开始。鲁迅作为现代小说的顶峰,一旦将现代小说引入中国,几乎所有的作家都学习了鲁迅的创作方式。之后较早关注风景的是郁达夫和郭沫若等留日作家的“自叙传”小说,他们在“五四”初期小说中共同创造了中国现代小说中最早风景描写,并在其他作家那里得到发扬光大。在此,“风景”在现代小说中起到了关键的作用,几乎成了现代小说的标志。这不禁让人疑惑,一个风景就那么重要吗?

1 风景:欧化句式下的光线和象征

从第一篇现代白话小说直到今天,大部分中国现代小说都是以风景开始,从《狂人日记》到《子夜》《骆驼祥子》《家》《边城》,再到《暴风骤雨》《太阳照在桑干河上》,最后到《白鹿原》《平凡的世界》《丰乳肥臀》《活着》《九月寓言》《芳华》《长恨歌》等,原因很简单,风景是现代“主体”建构的关键“装置”^{[6]501},即无风景不主体,意思是眼中无风景你就不算是个现代人。我们看20世纪中国最杰出的作家鲁迅的代表作《故乡》的开篇:

我冒着严寒,回到相隔二千余里,别了二十余年的故乡去。

时候既然是深冬;渐近故乡时,天气又阴晦了,冷风吹进船舱中,呜呜的响,从篷隙向外一望,苍黄的天底下,远近横着几个萧索的荒村,没有一些活气。我的心禁不住悲凉起来了。^{[7]12}

这是20世纪中国文学中典型的“风景”描写。最典型且最有诗感的一句是“苍黄”的天底下是几个“萧索”的“荒村”。第一眼看上去,是何等的凄凉,简直让人生无可恋。为什么“苍黄”,又什么“萧索”,还有直接否定其存在价值的“荒”村,它难道不就是正常的冬天的景象吗?这正是由鲁迅代表的19世纪20世纪之交一代知识分子建构的中国的世纪象征。其核心是中国的落后和破败。中国文字是世界最特殊也最有特色的,简洁多变且可以随意组合,正合中国文化传统中的言简意赅的“言无言”^①式的“混沌”感。此时,从梁启超到鲁迅又引进了欧洲字母文字的句法,形成典型的“欧化句式”,上述片段中的开篇第一句即为典

① 庄子语,可参见叶维廉的文章《言无言:道家知识论》,该文在叶维廉所著《中国诗学》,北京三联书店,1992年,第50页。此处多指中国语言的简洁含蓄,引而不发,述而不作。

型案例。主体“我”在句子最前端，而宾语“故乡”在遥远的另一端，跨越了三个分句，21个字，间隔了状语“冒着严寒”、定语“两千余里”和定语“别了二十余年”，在中国古典文献中很少有这样的句子，而是会分成三个短句：“我冒着严寒回了故乡。它和我相隔两千余里。我已经二十余年没回故乡了。”本是西方字母文字中定状补各种从句重重交叠的欧式语法，鲁迅却把它变成了极具魅力的现代文学语言。乡村意象中修饰成分的接连出现，也使修辞的效果层层叠加。如后面再加上“深冬”“阴晦”“冷风”，更重重强化了一种无望感。这些风景描写的最终落点是“没有一些活气”。关键正是“活气”之无，可以说，鲁迅一生的创作都是在打掉这个“活气”，让中国“萧索”到底。在这方面，鲁迅获得了惊人的成功，他让“中国”在文学中“破败”了整整一个世纪。鲁迅是个文学天才，他总是有特别恰当的文学手段来强化他的意图，且能很隐蔽地把它变成感染力极其强大的隐喻，再不断重复，把它强化成一个群体的象征，如阿Q代表的“国民性”。鲁迅能如此成功的另一个原因也和汉语的另一个特点息息相关，即汉语的“左扩展”构词法和句法。左扩展也叫“左分支”“左递归”，是一种附加成分多数在左边或前方的构词和句法结构，乔姆斯基在1965年最早提出^{[8]314}，汉语就是较典型的左扩展，即修饰成分都在主体词的前方出现，也可以称为“前扩展”，而英语语法这样的盎撒语系多是主体词在前，附加成分在后。不要轻看中国文字的这一特点，汉语“左扩展”与西方文字的“右扩展”在鲜明对比之下是修辞效果的巨大差异。在“左扩展”之下，中国文学的接受者常常最先看到修饰成分，而不是主体词（而英语的多种定状补从句绝大部分在右边或后方，属于右扩展或右分支结构的句法），会造成接受者最先接收前置的意义堆积，未见主体就已经受到强烈的主观情绪的影响。在《故乡》中，面对符号化的“故乡”，鲁迅在其前附加了大量的定语、状语和事件来确定其状态和属性，代表着汉语借鉴西方字母文字语法形成的欧化句式的巨大价值之一，让中国作家或叙述者能够更加自由地把主观情感不分数量地罗列出来，和汉语的“左扩展”或“前

扩展”特征结合，接受者最先看到的是鲁迅那个叙述人对故乡的阴暗化修辞，“深冬”“阴晦”“冷风”“呜呜地响”，就提前把发出者对故乡的主观情感显现出来，再加上欧化句式强化了这种心理暗示或明示，造成了大量的修饰成分被堆砌在主体词之前，更能大大加强此风景的情感植入，直接对接受者进行明确的修辞引导或强烈的心理暗示，最终达到了“没有活气”的“悲凉”。

这样，这个典型的江南小镇边缘的冬季的乡村风景，在多重隐喻和转喻之下，形成了中国20世纪的“后大清”时代的民族国家想象，最终成为“启蒙”被真理化的20世纪中国的“第三世界民族国家寓言”^②。由此，鲁迅直到去世都坚持：“中国文字不灭，中国必亡！”^③“一本中国的书也不要读！”^④“中国人向来就没有挣到过‘人’的价格！”^⑤在鲁迅的影响之下，中国作家在之后一百多年内复制出了很多阿Q、祥林嫂、闰土和吕纬甫，如茅盾、老舍、巴金、沈从文、萧红、张爱玲、丁玲、赵树理、路翎、柳青、余华、张炜、高晓声、汪曾祺、陈忠实、路遥、阎连科和王安忆，甚至包括莫言，或者还可以延伸到影视界的张艺谋、贾樟柯等，却没有人能达到鲁迅的水平，更能说明鲁迅的影响力及对中国的“世纪象征”的高度认同。

现代风景在本质上是把外物变成内在的一部分，包括人和物——人其实也是“物”的一部分，即把客观存在变成主观意识，鲁迅的阿Q和乡村都是现代风景的典型案例。鲁迅的“风景”也正合“东方人的东方主义”式的启蒙“风景”，阿Q、祥林嫂们投射的正是“国民性风景”。这也是鲁迅及其影响下的“启蒙知识分子”的共同特征之一，和日本明治维新时的国民性改造一样，都充满了“不西化必亡国”的焦虑，更有甚者希望像福泽谕吉一样恨不得“脱亚入欧”。尽管是一种“进步”的欲望，但如此厌弃自己的人民和国家总不太正常。

2 竹内鲁迅与“有”和“无”

“竹内鲁迅”一般被认为是目前为止最深刻最

② 杰姆逊语，他认为鲁迅的《阿Q正传》等小说是“第三世界民族寓言”的代表作品之一，即急于否定自己的民族文化向西方靠拢，以第三世界的方式完成第三世界国家的西方化现代想象。参照〔美〕弗雷德里克·杰姆逊所著《处于跨资本主义时代中的第三世界文学》，该文收录于张京媛《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社，1993年，第234-239页。实际作者带着西方人的优越感来评价第三世界国家的文学，也可归于欧美意识形态中“东方主义”建构的一部分。中国的启蒙小说多数属于“东方人的东方主义”范畴。

③ 相关论述参见鲁迅在1934年写的《病中杂谈之余——关于“舒愤懣”》，收入《且介亭杂文》。

④ 鲁迅类似的话出自《青年必读书》，收入《华盖集》。当时《京报副刊》征求“青年必读书”，鲁迅在应答时说：“我以为要少——或者竟不——看中国书，多看外国书”。老年鲁迅更加极端，对中国文字和文化都经常深恶痛绝。

⑤ 由于鲁迅的核心思想是改造“国民性”，这种观点在鲁迅杂文中最多，如《坟·灯下漫笔》《华盖集·通讯》《二心集·上海文艺之一瞥》《且介亭杂文·病后杂谈之余》等，都有对中国人的人性极其失望的观点。

哲学化的鲁迅研究。竹内好在鲁迅生前即非常关注周氏兄弟的作品,同时开始了对鲁迅作品的研究,他的《鲁迅》于1943年深秋完成手稿,1944年12月正式出版^⑥。竹内鲁迅的最大价值在于第一个哲学化地建构起了鲁迅的“绝望”系统,创造了“回心说”,并天才地区分了“文学者鲁迅”和“启蒙者鲁迅”。竹内好在论述的过程中,时常纠缠于“有”和“无”,这使得他的思考和话语都充满了东方哲学的深奥感、神秘感和混沌感。

“鲁迅的文学,在其根源上是应该被称作‘无’的某种东西”,“鲁迅是在终极的意义上形成了他的文学自觉的”^{[9]58}。同时,竹内好认为鲁迅的文学世界是“混沌”^{[9]14}的,鲁迅的复杂也正是其价值所在,他认为鲁迅叙事世界的“无序”^{[9]13}状态与“混沌”相应,同样代表着鲁迅一生的矛盾。竹内好一开始就说:“我的目标不是作为思想家的鲁迅,而是作为文学家的鲁迅。”^{[9]8}竹内好甚至直接“先验地把鲁迅规定为一个文学者”^{[9]129}。而且,文学者鲁迅才具有混沌和无序的特征,并且不断地指向“无”:

“无”使有成为可能,但在“有”当中,“无”自身也成为可能。这就是所谓原初的混沌,是孕育出把“永远的革命者”藏在影子中的现在的行动者的根源,是文学者鲁迅无限地生成出启蒙者鲁迅的终极之场。^{[9]142}

“文学者鲁迅”和“启蒙者鲁迅”的分野是竹内鲁迅的关键点之一,也是竹内鲁迅的创举。文学鲁迅大致应对混沌之“无”,而启蒙鲁迅则应对现代启蒙的民族寓言之“有”。在竹内好看来,文学鲁迅就是“无”,启蒙鲁迅就是“有”,文学鲁迅无限地生成启蒙鲁迅。这种说法是不是很熟悉?其实就是“无”无限地生成“有”,这很像老庄的言说方式。再看下一句:“惟有绝望才生发自身当中的希望。死孕育生,生又不过是走向死。”^{[9]10}竹内好的这种生死之辩、老庄之风更明显,就差和庄子的《齐物论》一样说出“方死方生、方生方死”^{[10]66}了。也就是说,竹内好的哲学资源其实主要是以老庄为代表的中国道家学说(注意:不是道教)。分析竹内好和老庄的关系,是因为只有找到其源头,才能明白竹内好能分清鲁迅思想的层次的原因及使用的分析方法。对于竹内好来说,幸好有了中国的道家,有了“有”“无”之辩,他才能非常清晰地分析出鲁迅的希望与绝望、易变与恒一、明晰与混沌、自我与群

体之间的多重矛盾,这一点,只凭西方的现代主义、尼采或现象学、存在主义都是无法解决问题的——这同样也是木山鲁迅、伊藤鲁迅、丸山鲁迅无法与竹内鲁迅相提并论的关键原因,日本研究界的“四大鲁迅”后三家都太实或者太“世俗”,缺乏竹内鲁迅的空灵感和哲学感。

回到风景,鲁迅的阴晦“风景”其实就是“启蒙鲁迅”的“有”,而“风景”之下的绝望多数是“文学鲁迅”的“无”。“有”,可以是儒家式的内圣外王,也可以是俗世的追逐名利,还可以是组成无限之“无”的无数个“有”的一分子;而“无”可以是道家式的无为、无我、无物、无名,也可以是俗世的一无所有和空虚,还可以是生出无限“有”的“大无”。精神的改变不是短时间能完成的艰苦大业,所以百年前的鲁迅在“国民性焦虑”之下一直处于绝望之中。正如鲁迅引裴多菲的话说:“绝望之为虚妄,正与希望相同。”^{[11]183}鲁迅的绝望是绝对的空无,他一生都试图以希望来填补虚空,结果一个个的希望都被他的虚妄之心变成绝望,因此鲁迅的绝望变成一个绝对之“无”,这是一个现代之“无”,空怀人类大志却无以化为人类之“有”,最终只得变成无法填补的人为之“无”。但竹内好却赋予鲁迅之“无”以更复杂的辩证:“无”使“有”成为可能,但在“有”当中,“无”自身也成为可能。可惜的是,鲁迅的风景却大多数应对的是东方主义式的启蒙之“有”,这对于竹内的“文学鲁迅”不得不是一个巨大的遗憾。

柄谷行人在“风景”一词的学术化方面作出了关键的贡献,他把风景与阿尔都塞类似的“伪主体”相联系,从马克思的意识形态批判角度揭示了风景背后的权力和控制。柄谷行人在《日本现代文学的起源》中提到“风景”一词的时候说:“所谓风景乃是一种认识性的装置,这个装置一旦成形出现,其起源便被掩盖起来了。”^{[12]12}这种风景的“掩盖”功能正是海德格尔意义上的典型的“遮蔽”:对存在意义的把握必须求助于人——此在的这种特殊的存在物,因为“对存在的领悟本身就是此在的存在规定”^{[13]17}。海德格尔其实说出了人类文明的“真谛”,只要感知,必然扭曲,和后来后现代理论家福柯等要摧毁人类文明根基的原因一致。同时,风景本身也是对感知者的扭曲。由于“认识”到了自己应该是个“现代人”,才产生了风景,如果是在食不果腹的前现代乡村,人们眼中可能只会有“活着就好”的

⑥ 竹内好的《鲁迅》目前较好的版本是孙歌、李冬木等译的《近代的超克》,此书的前半部分即是《鲁迅》全文。

世俗生存伦理,而不可能产生风景。但现在就反了过来,似乎正因为能感知到风景,所以他/她才成了现代人。这也是风景的遮蔽性的隐蔽和强大之处。所以可以说,文本中的“风景”有一个文化建构的过程,并非自然而然或随意书写而成,“作为一个被崇拜的商品,风景是马克思所说的社会象形文字,是它所隐匿的社会关系的象征”^{[14]16}。风景有一个经过有意删选、重组与建构的过程,是一种承载政治、文化、精神内涵的文化表征与政治实践,历史因素、社会建构、民族意识、地缘记忆、政治权力、身份认同、审美经验等在风景中以具象的形式表征出来。W. J. T. 米切尔更是把“风景”和“权力”相对接,认为:“风景不仅仅是表示或者象征权力关系;它是文化权力的工具,也许甚至是权力的手段。”^{[14]2} 权力无处不在,在无形中控制着人们的认知,风景并非一种纯客观的“价值中立、零度介入的存在”,“风景的再现并非与政治没有关联,而是深度植于权力与知识的关系之中”^{[15]9}。达比提出了“风景进入权”问题,风景的边界被扩大到意识形态领域,明确了风景进入权根植于政治、社会和经济,各种形式的权力,如法律、阶级、性别等均可以借助风景这一媒介得以形成或再现^{[15]108}。因此,风景是“有关控制和操纵的表达”^{[16]173},安·伯明翰把风景看成是“一种意识形态的‘阶级的观看’”^{[14]8}。西方研究者进一步将风景与殖民主义和东方主义相联系,米切尔在《帝国的风景》指出风景不过是“帝国主义的‘梦工场’”,其承载着“完美帝国接通‘人与自然、自我和他者’的媒介”^{[14]2}。从这个意义来说,作为“国民性理论”的主要来源,美国传教士明恩溥的《中国人的素质》则是对中国的“国民性景观”的一次殖民主义式的测绘,从而形成了愚蠢落后的中国人性的东方主义风景,也形成了鲁迅根据此规则建构的“阿Q—祥林嫂—闰土”景观,风景在人的目光凝视中“自然会渗透人的情绪、心灵特征或者说主体性”^[17],这些形象带来的情绪严密地渗透到小说的风景之中,就形成了鲁迅式的世纪末的象征:“没有一些活气”。

风景作为一种俗世之“有”,或者风景在百年来一直被塑造成真理化的“有”,即人类生存的必需,这也是消费主义一直营造的“颠倒”的认识论状态^{[12]12}。在无限的启蒙式“颠倒”面前,“还原”成为一个关键点。“还原”不但是现象学和存在主义的难题,也是柄谷行人在风景的“发现”中提出的难题。人类文明面临的重重问题使我们试图还原真

相,即通过“还原”风景的形成机制而揭示风景背后的本质。实际上,柄谷行人的“还原”也是遮蔽性的,比如直接把中国的山水画等同于西方的风景画^{[12]17},明显是无视中国道家的“齐物”和“无我”的概念,柄谷行人是把自身变成了“元风景”一样的“风景的风景”^{[12]9},可以说他的“发现”不过是又一次无意中完成了一种后现代式的自我摧毁:本是为了建构一种属于日本的真正的“风景的风景”,却落入了同样的语言陷阱之中。这也充分证实了风景在充当“文化权力的生产装置”的同时,亦具有证实社会身份的功能,是“社会和主体身份赖以形成,阶级概念得以表达的文化实践”^{[18]92}。柄谷行人作为思维能力极强的理论家也难脱其身份的限制及消费主义的强大影响力,总能让你顾此失彼。如同居伊·德波在《景观社会》借用马克思主义批判资本主义物化时代,他认为景观社会作为当代资本主义发展的最新形态,其实质在于社会存在的表象化,人们因对景观的迷恋而丧失对本真生活的要求,资本家则依靠制造和控制景观的生成和变换操纵整个社会生活,“景观—观众的关系本质上是资本主义秩序的牢固支座”^{[19]199}。德波的“景观”,即颠倒人类社会的表象和真实的全景式“风景”,而且“风景”比“景观”更有隐蔽性和欺骗性,因为风景中不易发现人为操作的痕迹,除非受过相当程度的理论训练并有某种符号感觉。

柄谷行人“发现”了“风景”却未真正突破风景,就是说他不具备突破自己的社会体制和资本主义文人身份、回归“存在”本身的“还原”能力。海德格尔的意思很明确,人类的感知就是对存在的风景化的遮蔽,所以必须破除的是最根本的那个“命名”,即要“去遮蔽”。这类似道家的“破名”,“名”(被命名的万物)本来就是人类利益化的产物,“存在”被观察之后才会是“存在”,只要被观察被感知就会被遮蔽被扭曲,所以要想回到最本真的存在,就要“去存在化”或者“去-存在”^{[20]207},即回归“在本质上向来属于我的”原初存在。海德格尔的语言非常拗口,这个“去-存在”如果和道家所说的“混沌”相联系,就比较容易理解其内涵。海德格尔的“原初存在”大致相当于道家意义上的混沌状态下的存在,如野生的山川草木、飞禽走兽都算是未被“感知”过的原初存在。人类世界中的时间、节气、白天、阳光、玻璃门、花草、水滴都是现象学式被感知过的存在,就是被遮蔽的存在,且被打上了感知者的情感——其实存在不需要任何情感,当然也就不需要

任何风景。

3 风景的消失：“以物观物”下的“国民性”终结

在追随鲁迅之后沉迷于现代“风景”的数百位现当代作家中，赵树理是个例外。赵树理曾经也是启蒙式风景的急切拥趸者和实践者，1929年的早期小说《白马的故事》通篇风景描写，《悔》甚至通篇是心理描写（要注意心理描写与风景描写是共通的，风景是心理的投射，心理是风景的内化），且很有意识流之风，比施蛰存还早，不但实践了现实主义，而且一步跨入了现代主义行列。但到了1943年的《小二黑结婚》，风景描写和心理描写都从赵树理小说中同时消失。这样的选择在现代文学史上是独一无二的，包括解放区的作家，如丁玲、周立波，到同属山药蛋派的马烽、西戎等作家，其作品中都充斥着大量的风景描写。风景的消失是个文学史上的大事，却很少有人注意到，大家都只注意到了赵树理之“土”，说好听的是将其归为农民写作，说不好听的是地摊小册子，是“海派”，或者说他是政治宣传机器。上述评论者绝大多数都没看过赵树理早期的小说，所以不会注意到赵树理小说中风景的消失，更不会想到风景消失背后的意义是什么，毕竟直到今天，进入现代文学范畴百年之后，绝大部分作家还都沉湎于启蒙式风景之中，在个体之“有”中实践着儒家式的内圣外王，而且和三国大儒能士一样寻找着自己的“主公”。

鲁迅的过于强大的、对现实的“有”的关照，使得他在世俗社会中无法由孔子走向老庄，“文学鲁迅”的怀疑和绝望使得“启蒙鲁迅”谁也不相信，因而更加绝望。和鲁迅的绝望之下是一种无意义之“无”^{[9]58}相反，赵树理坚守着一种指向“无”的有意义之“有”，即乡村的道家式的存留和延续。这样执着的“有”之后正是乡土中国在现代经济社会的正常劳作和繁衍。

真正的风景的“还原”类似海德格尔的“去-存在”，即回到物的本身。如果用“风景”机制来表述这一“本真”的“还原”，那就是彻底取消风景。这一点赵树理做得最为成功。赵树理在1943年之后的小说中几乎再未出现过风景描写，因为风景被赵树理视为乡村之异质，是一种人为的遮蔽。为了还原

乡村之物的“有”，赵树理小说中的风景被全部还原为对物的直接描写，不加入现代情感，即农民眼中无风景，他们眼中只有生存化的“物”，万物之“有”成为人类的劳动对象与自身身份的标记，所以说“风景的消失使得自“五四”以来的乡土小说叙事在赵树理这里转变为农村题材小说”^{[21]216}。所以可以说，赵树理处理文学的方式与海德格尔的理念有异曲同工之妙，而海德格尔的还原方式又可能最接近中国的老庄：

与我自己所是的存在者的这样一种存在上的关系，就把这一“去-存在”(zusein)刻画成了“向来属于我的”。“去-存在”这一存在方式在本质上就是向来属于我的去存在，无论我是否明确地意识到了这点，无论我是否迷失了我的存在(与常人相等同)。据此，此在之存在的基本特性就将通过如下界定而方可得到充分的把握：处于当下切己的一去一存在(jeweilig-es-zu-sein)中的存在者。^{[20]207}

海德格尔的思考很多都得益于对《道德经》和《庄子》的深度喜好^⑦，他对“存在”的思考明显超过了黑格尔对“主体”的纠缠，黑格尔一直放弃不了人类个体的狭隘，却批评老子缺乏人文精神，其实对“人文”的执念正是西方哲学和文化难以真正与宇宙相通的关键阻碍物——人类中心主义式的思维方式永远不可能达到和宇宙相通的境界。“现代小说确凿无疑地证明了这个观点：十九世纪丰富的叙述世界到二十世纪被缩小成一个单个的人，而且这个世界变成了那个人物的附属物或者是关系物。”^{[22]152-153}这种关注面被极度压缩的状态也是后现代消费主义的痼疾之一，也是柄谷行人的风景是“颠倒”的认知论这一论断的经济基础和意识形态根源。经济基础是因为美国的大资本家基本控制了全球的经济和媒体，形成高度单一化的金融-意识形态综合体，任何异端都被排除在外或被纳入消费主义的陷阱，几乎大部分人类都成了资本家金融牧场的草和牲畜。

海德格尔放下了西方人对东方文化的傲慢，从正面吸收了道家的思想和言说方式，把如何通向“道”归结为“去-存在”，可简单地理解为最自然的、未经感知的存在，即最符合天道的存在就是老子倡导的“鸡犬之声相闻，老死不相往来”的无为状态，却在柏拉图以降的西方理性传统之下被很拗口地

^⑦ 海德格尔曾在一次学术讨论会上朗诵德文版的庄子“子非鱼”一节。见彼茨特(Heinrich Wiegand Petzet)回忆录 *Auf einen Stern zugehen: Begegnungen mit Martin Heidegger 1929-1976* (《与海德格尔一起走过的路》)，参见张祥龙：《海德格尔传》，河北人民出版社1998年版，第233-234页。

表述为“向来属于我的存在”，这一表述实际上为“名可名，非常名”意义上的“从未被命名过的存在”。

赵树理对待风景的方式或者是最符合海德格尔的“去-存在”式的还原“本真”世界的方式，即完全取消了风景。《小二黑结婚》中全是人和事，没有一句风景描写。唯一的长篇小说《三里湾》中的结尾很难得地出现了一次“月亮”，但此“月”却并非凝聚千年诗感的风花雪月之月：

他们的话就谈到这里。这时候，将要圆的月亮已经过了西屋脊，大门外来了脚步声，是值日带岗的民兵班长查岗回来了。他两个就在这时候离了旗杆院，趁着偏西的月光各自走回家去。^{[23]361}

《三里湾》共 13 万字，在结尾唯一一次写到月亮，却非风景。那么此“月”的功能是什么？实际上，在赵树理那儿，所有的“风景”都被还原成了生存必需的“环境”，花是可“用”的花，月是可“用”的月，即强调“物”之“用”，要么是食物药材，要么是月历节气。这儿的月亮和月光仅仅在标志时间和环境。因为至少在赵树理的时代，乡村人民的生存不需要诗情。

赵树理的去风景化，与海德格尔的“还原”期待暗合。鲁迅代表的现代文学的无法“还原”真正的世界，超越现象学的意识决定论式的“还原”回到最本真的“此在”，是启蒙主义者最不可能做到的。然而，赵树理却能做到，他还是当时唯一的一个，因为他是中国语境中的“还原”，是社会主义公有和传统集体意识下的、个体到群体的“还原”。没有这个前提，真正的还原根本不可能实现，就像海德格尔的哲学式的、类似天人合一的还原只能存在于纸面和他的意识之中一样。

竹内好率先认识到了赵树理文学的新颖性，包括对赵树理的社会和思想前提的深刻认识，在他的表述中，赵树理实际完成了对古典文学、现代文学和社会主义文学的三重超越。注意，我们没看错，这个竹内好就是那个竹内好，那个把鲁迅的创作高度哲学化的思想者，同时也发现了赵树理的重大价值。和大部分作家及评论家直到现在都在贬低赵树理不同，竹内好在 1953 年就发现了赵树理的伟大之处——在竹内好那儿，确定是“伟大”。他从文学、思想到叙事策略都对赵树理高度肯定，某种程度上超越了对鲁迅的评价：赵树理成功地超越了现

代文学，将周围环境中的作者与读者完美融合，结构的严谨“甚至到了增加一字嫌多，删一字嫌少的程度”^{[24]78}。竹内好不但用了“完美”一词（这个词可从来没用在鲁迅身上过），还用了更极端的“增一字嫌多，删一字嫌少”！这多像宋玉形容“惑阳城迷下蔡”的东家之子的绝美：“增之一分则太长，减之一分则太短”^{[25]268}。竹内好对鲁迅从没有过这样高的评价，他甚至在《鲁迅》的开篇就说鲁迅的文学并不“漂亮”——甚至有人译成“差劲”^⑧，可能是鲁迅绝望又怀旧，且太喜欢跳出来发表自己的感想，破坏了文学的感觉。

竹内好强调赵树理的成就之一即将个人与背景统一起来，这背后是个体的集体化式“还原”问题，即抛弃了风景之后的“人”的“还原”。文中认为，《李家庄的变迁》中小常和铁锁一样，“使他们成为英雄，并非因为他们具有个性，而是因为他们作为一般的或者说具有代表性的人物而出现的”^{[24]70}，赵树理“让个别的事物原封不动地以其本来的面貌融化在一般的规律性的事物之中。这样，个体与整体既不对立，也不是整体中的一个部分，而是以个体就是整体这一形式出现。他采取的是先选出来，再使其还原的这样一种两重性的手法”^{[24]77}。竹内好敏锐地发现了赵树理背后的社会主义公有因素和古典传统中的集体观念的双重影响，才会取消风景，解决了启蒙的个体化带来的人类自私本性的膨胀问题。

再者，赵树理取消了风景，就取消了乡村被异化的可能。“去风景化”背后是对乡村本真“此在”的保持。此处的“此在”又可以说是道家式的“有”，即“存在”有其“本质”，有其和现实相关联的方式及状态和形态；此在之“有”，是指人类存在的现实性：既然存在，就有其意义，就有其“有”。赵树理坚守的就是自然与人、个体和群众相交杂之下的“有”。也就是说，乡村的“此在”不是某种价值或意义，而是混沌式的存在，就像一群自然生长的虎狼鼠兔形成一个无为式的平衡生态，不需要外力的干涉。那个外力，通常正是人类的凝视或利益之手。革命的介入，并不是对乡村存在状态的遮蔽和扭曲，在赵树理看来，党进入乡村，恰恰是对乡村的“去蔽”，是“去启蒙化”，鲁迅的“阿Q化”立场正是百年来西式现代思路对乡村的遮蔽式感知，只有去除了感知乡村的“非乡村”力量，才可能恢复乡村的

⑧ 李心峰译本译为“鲁迅的小说差劲的”原因是“作品中没有自己的世界”，“兴趣只局限于对过去的追忆，这正是作为小说家的致命伤”。参见竹内好《鲁迅》，李心峰译，浙江文艺出版社 1986 年版，第 11 页。

自然特性,从而达到“去-存在”的乡村——就是让乡村呈现为乡村自己。

赵树理也继承了鲁迅的“国民性”之路,在鲁迅逝世十年之后的1946年写出解放区的《阿Q正传》——《福贵》。小说中福贵在农村比阿Q形象还坏,叙述人开篇直接说他的人品“比狗屎还臭”,坑蒙拐骗无所不为,但就这样一个人,却在土地革命中被教育成自食其力的好农民,而且还主动加入到革命“诉苦”中来,发动其他农民参加革命。赵树理此时描述的是形而下的乡村贫苦农民之“有”,福贵这个旧乡村的阿Q能从俗世之“无”到革命之“有”,要归功于新时代新的社会形态的出现。在鲁迅的思维中,中国乡村除了那个绝望之“无”,他实在没看到多少有价值的东西,所以在“回心”之外也没有多少有价值的思考,全是个体之“无”。所以,鲁迅的绝望实际是个体的绝望,类似尼采。而赵树理却是从个体之“无”走向了集体之“大有”——“大有”同样通向道之“大无”。老子说:“以身观身,以家观家,以乡观乡,以邦观邦,以天下观天下。”^{[26]144}叶维廉认为老子所言正是道家消解物、意、言距离的方式,以物观物的一层含义是“以不断换位的方式去消解视限、消解距离,而能意会到物物之间的无限延展,物物之间互依互存互显的契合”^{[27]54}。赵树理达到的“有”正是以物观物的“有”,同时也是以物观物的“无”。鲁迅之绝望,却是“以己观物”,以己之“有”而绝天下之物,不但是个体之空虚之“无”,而且是对他自己一生的“遮蔽”。他从未真正见过或者思考过真正的乡村,往往在自己的空无之中否定天下。竹内好赋予鲁迅的“无”从来没有拯救过鲁迅,因为“文学鲁迅”一直屈服于“启蒙鲁迅”,乡村被他变成了遮蔽化的启蒙式风景,真正的乡村从没真正展现过,而赵树理却一直将文学与启蒙合一,神助一般在1943年的某一天主动放弃了所有的风景描写,拒绝了几乎所有的遮蔽可能,创作出了竹内好所说的中国化的东方“完美”小说。这也意味着赵树理在1946年就已经宣告了鲁迅的“国民性神话”的破灭,而在其他大部分作家那里,这一启蒙式风景作为世纪象征却延续了60年。

竹内好大力赞扬赵树理文学中表现出的“悠然自得、自我解放的境界”^{[24]72},这不正是陶渊明“悠然见南山”无为式的存在状态?先“生存”再“启蒙”然后“共同富裕”是赵树理文学作品中最有未来感的乡村想象。

4 余 论

1953年的竹内好在文章最后说:“只有承认认识可以随实践而改变,并进行自我改造,这样才能理解赵树理文学的意义。”^{[24]79}在21世纪20年代的今天,赵树理的价值更需要重新认识。

面对无尽的后现代消费主义的政治和经济“风景”,“还原”的使命已然让我们认识到人类“文明”的语言游戏特性。主体的询唤与意识形态的虚假,造成了文明之上的多重遮蔽之物,我们面对的是一重又一重的语言的深度遮蔽,我们要进行多方位的多重“还原”,或者能重新见证“实在界”的复杂、可怖和峥嵘,或者体察道家意义上的混沌、多义与残酷,如此,人类可以是山川河流的安宁式存在,也可以是动植物之间互为食物,无所谓道德评价,只是“本是”的存在,不必被感知的存在。无论是“有”和“无”,只要是真正之“物”,都能为人类提供一刹那的光明。

赵树理式的叙事策略,大部分时候是直接取消了风景,把风景变成农民眼中的“物”。物就是无限之“有”。这个“有”并不通向“无”,而是通向体制下的人类群体的基本生存。赵树理背后更深层的文化意识是道家的混沌之“无”,赵树理从不绝望,与竹内好对赵树理的高度肯定相一致,“启蒙赵树理”和“文学赵树理”是合一的,他从来都没放弃那个强大的信念——可以说,赵树理一直力图以儒家的方式达到道家的结果。

在鲁迅的深层潜意识里面,他始终面向着一个大“无”。这并不是说鲁迅就真的能达到海德格尔所说的“向死而生”,因为“无”属于“文学鲁迅”。鲁迅之所以一生都充满了绝望,是因为“现实鲁迅”的那个“死”并不是一个类似于“道”的“无”——即人类的存在怎么都没有意义又都是意义,在现实鲁迅的意识表层,那个世俗生活里的鲁迅的思考中却始终没有真正达到这个“无”,客观地说,现实鲁迅更接近一个内圣外王的“儒家鲁迅”,纵观他一生的所为,他其实一生都在用各种方式来证明自己的价值。所以他在不停的和各种人战斗,对外部所有东西都要质疑,都是否定,试图通过“无限的否定”来证明他自己存在的意义。他肯定的,只有他自己。他自己的绝望,正是他潜意识中的“无”让他时刻都找不到自己的价值,而那个潜意识里面的东西,被他的世俗欲望牢牢压制,虽然其战斗精神很是强大

且时时震撼人心,但他始终达不到道家真正的“无”,也实现不了俗世的价值,在 50 多岁就走到了自己的人生终点,终于向死而死。这对他来说,其实是向生而死,他有太多的宏愿还没有完成。

希望是永在的。希望是人类生命力的源泉。绝望笼罩下的鲁迅同样一直寻找希望。“鲁迅不在绝望之中。他背弃了绝望。不仅走向杨朱、老子和安特莱夫,也从杨朱、老子和安特莱夫走向墨子、孔子和尼采。在这彷徨的路途上,作为天涯孤独的文学者,他与《离骚》诗人同在。”^[9]¹⁰⁷也就是说,竹内好认为鲁迅仍然是“有”“无”同体的,民族国家之“有”一直是鲁迅努力的目标。竹内好的鲁迅是最复杂的鲁迅,也是最深刻的、最接近中国传统文化传统的鲁迅,竹内好却执着于鲁迅的绝望,让这绝对的“无”生出无限的“有”,或者这是竹内好的境界带来的独特的阐释,那么,在他看来,鲁迅的“无”在某些时候可能也是接近道家或易传的无,只是鲁迅表面一直是启蒙者鲁迅,一直受制于改造国民性的现实,所以鲁迅之深层意识中的混沌之“无”一直被压制在民族国家的现代之“大有”之下,只有竹内好能将它剥离。但竹内鲁迅的哲学化努力改变不了鲁迅的叙事和鲁迅自身高度“风景化”的事实。

同时面对鲁迅和赵树理,竹内好最终要解决的实际是青年问题和“超克”问题,他在鲁迅那儿看到的是和他自己一样的双重绝望;但偶然间他看到了赵树理,他不仅找到了青年问题的解决方案,也找到了“超克”——即民族文化遗产——的完美方案,在他看来,赵树理率先完成了对西方文化霸权的“超克”。这一切都在赵树理文学里,风景的取消就是赵树理“超克”的重要标志之一;而鲁迅,站成绝望式的启蒙风景,永远地伫立于上一个时代。

参考文献

- [1] 本·琼森. 假面剧全集[M]. 圣·奥吉, 编. 纽黑文: 耶鲁大学出版社, 1969.
- [2] 凯·安德森. 文化地理学手册[M]. 李蕾蕾, 张景秋, 译. 北京: 商务印书馆, 2009.
- [3] 许慎. 说文解字[M]. 清代陈昌治刻本影印. 北京: 中华书局, 1963.
- [4] 房玄龄. 晋书·王导传[M]. 上海: 商务印书馆, 1944.
- [5] 小川环树. 论中国诗[M]. 谭汝谦, 陈志成, 梁国豪, 译. 北京: 中华书局, 2017.
- [6] 鲁迅. 鲁迅全集[M]. 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [7] 柄谷行人. 日本现代文学的起源[M]. 赵京华, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2003.
- [8] 哈杜默德·布斯曼. 语言学词典[M]. 陈慧瑛, 编译. 北京: 商务印书馆, 2003.
- [9] 竹内好. 近代的超克[M]. 李冬木, 赵京华, 孙歌, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2016.
- [10] 郭庆藩. 庄子集释[M]. 北京: 中华书局, 1961.
- [11] 鲁迅. 野草·希望[C]//鲁迅全集(第2卷). 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [12] 柄谷行人. 日本现代文学的起源[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2006.
- [13] 海德格尔. 存在与时间[M]. 陈嘉映, 王庆节, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1987.
- [14] W. J. T. 米切尔. 风景与权力[M]. 杨丽, 万信琼, 译. 南京: 译林出版社, 2014.
- [15] W·J·达比. 风景与认同: 英国民族与阶级地理[M]. 张箭飞, 赵红英, 译. 南京: 译林出版社, 2011.
- [16] 雷蒙·威廉斯. 乡村与城市[M]. 韩子满, 译. 北京: 商务印书馆, 2013.
- [17] 吴晓东. 郁达夫与现代风景的发现问题: 2016年12月13日在上海大学的演讲[J]. 现代中文学刊, 2017(2): 4-13.
- [18] W. J. T 米歇尔. 图像学[M]. 陈永国, 译. 北京: 北京大学出版社, 2012.
- [19] 居伊·德波. 景观社会[M]. 王邵凤, 译. 南京: 南京大学出版社, 2007.
- [20] 海德格尔. 时间概念史导论[M]. 欧东明, 译. 北京: 商务印书馆, 2009.
- [21] 丁帆. 中国乡土小说史[M]. 北京: 北京大学出版社, 2007.
- [22] 戴维·米切尔森. 叙述中的空间结构类型[C]//约瑟夫·弗兰克. 现代小说中的空间形式. 秦林芳, 译. 北京: 北京大学出版社, 1991.
- [23] 赵树理. 赵树理全集(第4册)[M]. 董大中, 编. 北京: 大众文艺出版社, 2006.
- [24] 竹内好, 著. 晓浩, 译. 新颖的赵树理文学[C]//中国赵树理研究会, 编. 外国学者论赵树理. 北京: 中国文联出版公司, 1998.
- [25] 宋玉. 登徒子好色赋[C]//萧统, 编. 文选. 北京: 中华书局, 1977.
- [26] 老子. 道德经注校释[M]. 王弼, 注. 楼宇烈, 校释. 北京: 中华书局, 2008.
- [27] 叶维廉. 言无言: 道家知识论[C]//中国诗学. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1992.