

# 中国现当代文学在北美高校

(加拿大)段 炼<sup>①</sup>

[摘要] 本文讨论北美高校近二十余年使用的中国现代文学教材,聚焦于纽约哥伦比亚大学出版的作品选集《中国现代文学》(英文版),探讨这部选本所涉的文选问题,认为这是一部相对较好的选本,但选编者仍然有欠客观的历史意识,而因个人的主观态度造成了文选的意识形态偏向。本文作者根据自己的个人教学经验,在本文中进一步讨论了使用这部教材而在教学实践中涉及的立论和方法问题。

[关键词] 正典;文选;翻译;意境;视角;凝视

## Teaching Modern Chinese Literature in the US and Canada

Lian Duan

[Abstract] Discussing the topic of teaching modern Chinese literature in the universities in the US and Canada, this essay focuses on the textbook *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*, and explores the issue of ideological bias in selecting literary works. Moreover, based on the author's teaching experience, this essay further explores how to use this book in classroom practice, and offers two samples of interpreting literary works with theoretical concepts "inscape" and "gaze".

[Key Words] canon; selection; translation; inscape; perspective; gaze

笔者在美国和加拿大高校执教多年,主讲中文课程,对北美高校的中国现当代文学教学,有一些体会和思考,故从个人教学经验的角度,谈现当代文学的文选、立论、方法三问题,以求教于海外同仁,并与国内师友交流。

### 一 文选:正典与历史意识

北美高校的中国现当代文学课程,内容为现当代文学的历史背景和重点作品选读。无论是在美国还是加拿大的高校,无论是在亚洲语文系还是现代语言系,这门课都以英语讲授,教材均是北美出版的英文版本,于是,课堂讲授和学生阅读的作品,便受到译本文选的限制。

---

<sup>①</sup> 作者简介:段炼,加拿大康科迪亚大学。

讲授中国现当代文学,重点是作品分析,配以文学史的背景知识。我给学生指定的文学史教材有二,一是美国哥伦比亚大学1997年出版的《二十世纪中国文学》<sup>①</sup>,二是美国印第安纳大学2000年出版的《二十世纪后半期的中国文学》<sup>②</sup>。学生阅读的作品选本是哥伦比亚大学1995年出版的《中国现代文学作品选集》<sup>③</sup>。这是一部相当权威的译文文选,无论从哪个角度考虑,都比其他选本为优,因而为许多高校采用。但是,在具体的教学实践中,我仍发现这部文选存在许多不尽人意之处,尤其欠缺历史意识,难以准确反映中国现当代文学的面貌。虽然此书后来出了修订本,选目有些许变化,但本文所言之问题却依然如故。

《中国现代文学作品选集》的编排体例,不是与文学史相配的编年体例,而是按小说、诗歌、散文三大样式进行分类,然后在每一样式中,再划分历史阶段,有1918—1949年,1949—1976年,1976年之后三个阶段。通常的文学史教学大纲,是编年体例,在每一历史阶段中,有小说、诗歌、散文、戏剧电影的划分。我讲授的中国现当代文学,也采用了这种通常的体例,因而在课程安排上便与这部文选时有不谐。不过,这种不谐是容易解决的技术性问题,而其他问题则相当棘手。

最棘手的是作品选译,这涉及正典(Canon)与历史意识问题。二十世纪后期的西方后现代主义文学理论,颠覆了传统文学关于正典的概念。作为一种解构策略,颠覆正典的目的,是为女性文学、少数民族文学、另类文学等过去被边缘化了的文学寻求亮相的可能。然而,这并不是要全盘否定经典作家和作品,即便是西方的后现代主义大家,也没有这样虚无。美国耶鲁学派四大家之一的哈罗德·布鲁姆(Harold Bloom),在其《西方正典》一书中选评西方文学,在理论上挣扎于正典和反正典之间,在选文时却仍以莎士比亚为纲来进行选评,所选作家,不论性别国别,都是有公认历史地位的大师。

关于中国现当代文学之第一个历史阶段的文选,北美学者与国内学者所见略同,着眼于经典作家,小说多选鲁迅、茅盾、老舍、巴金、沈从文、丁玲、张爱玲等早期有代表性的作家之作,诗歌多选徐志摩、闻一多、李金发、戴望舒、冯至、艾青、何其芳等诗人之作,散文则选林语堂、朱自清、丰子恺、梁实秋等人的作品。但是,第二阶段的文选则表现出较强的偏见,不知是否选编者的个人政治倾向和感情因素所致。《中国现代文学作品选集》的小说作品,在这一阶段全部选自台湾作家,包括1949年自大陆赴台的作家与台湾的本土作家,如白先勇、陈映真等共六位,这些作家中有的仅在台湾较有影响,他们对中国文学的发展谈不上什么贡献,也谈不上什么特别的艺术成就,他们既非学术界公认的正典,也非后现代所谓的少数或边缘。由于这种倾向性,选编者对大陆地区1949—1976年的小说创作视而不见,对同一时期之诗歌和散文的处理,也大同小异。

为了细说1949—1976年这个阶段的文选问题,我只谈散文一体。入选《中国现代文学作品选集》的散文作家,在这个阶段只有林语堂、梁实秋、潘琦君、吴鲁芹、于光中、杨牧六位,

<sup>①</sup> McDougall, Bonnie S. and Kam Louie. *The Literature of China in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press, 1997.

<sup>②</sup> Chi, Pang-Yuan and David Der-Wei Wang, eds. *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: a critical survey*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

<sup>③</sup> Lau, Joseph S. M. and Howard Goldblatt. *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 1995.

他们或由大陆迁台,或在台湾乃至美国完成教育,而在大陆从事写作的散文家,则无一入选。林语堂和梁实秋均在1949年之前便功成名就,他们的主要创作也是在1949年之前。因此,在1949年之后的第二历史时期,舍弃许多重要散文家而再次选录这两位作者的作品有失恰当。这不仅是因为他们的作品占据了其他散文家应有的位置,更主要的是因为他们在1949年之后的散文作品缺乏时代精神。换言之,他们对二十世纪中后期中国(包括港澳台地区)文学的发展,几乎没有作出特别的贡献,与同一时期的中国社会和文化生活,也没有太大的关系。

例如,《中国现代文学作品选集》在这一阶段所选的两篇梁实秋散文,《谈时间》和《雪》,都缺乏时代特征。若孤立地看这两篇作品,且仅论为文之艺,二者当然是上乘佳作。但是,这两篇作品所写的是所谓“永恒的主题”,无论在哪个时代,无论是哪个民族,这类作品都不少见。虽然梁实秋在文中旁征博引,既引欧洲古代先贤,也引孔子和李白,作品有些中国色彩,但殊途同归,仍然是放之四海而皆准的永恒主题。这就像过去所说的苏联作家,津津乐道于“少女、小船、白桦树”,虽有北方森林的特征,但与时代脱节。梁实秋曾自言“长日无俚,写作自遣”,这样何以能有时代气息。抗战时期在重庆,梁实秋应约为报刊写作“雅舍小品”,主编让他别写“与抗战有关的”文字,但这些文字多少还是染上了时代色彩,至少偶尔提及外面的战事。可是,细读1949年以后的梁实秋散文,一个敏感的读者,莫非体察不到作者应约为文的凑篇数之无奈?梁实秋到台湾后,其散文写作相对超脱,更少关心时事。《谈时间》一篇,看似哲理深刻,教导如何做人,实谈永恒的主题,对中国散文的发展无足轻重。

我们并不是说这类散文不该选,而是说选编者不应舍本求末,忽视了文选的目的是服务于中国现当代文学课程,选者应该具有历史意识,所选之文在文学发展史上应该具有某种价值。在1949—1976年这个阶段,大陆的文学创作受到政治的巨大影响,文学成为政治机器的齿轮和螺丝钉,作品无不打上强烈的政治烙印,是为这一阶段最突出的时代特征。讲授中国现当代文学,若对这一时代特征视而不见,很难说是严肃的治学和治史态度,遑论让北美学生了解中国现当代文学的真相。在大陆地区,这一阶段的散文有三大大家之说,杨朔、刘白羽、秦牧的散文,不仅代表了一个时代的写作特点和成就,也影响了当时及后来一两代人的写作实践。要在高校讲授这一阶段的散文,无论如何都不能回避这三位作者。不错,这三位作者的散文的确染上了浓厚的政治色彩,但这正好是那个时代的固有色彩,是中国现当代文学在那一特定发展阶段的真实色彩。今天回头看去,这三大大家的散文,在艺术上确有可推敲之处,例如杨朔的抒情或流于造作,刘白羽的叙述和描写不乏琐碎,秦牧的说理稍嫌牵强,他们的行文都有矫情之处。但是,他们不仅代表了一个时代,而且至少在写作技巧上,他们对立意、结构和语言之关系的处理,他们对所谓形神关系的处理,也是当时散文写作的典范。

当然,这些具有时代特征的散文作品,早有英文译本面世,但因未收入《中国现代文学作品选集》中,而是散见于各处,这给教学带来极大不便。同样,在中国现当代文学史的第三阶段,即1976年以后的文学作品,《中国现代文学作品选集》虽然收录了大量大陆作者的作品,但在小说类中,刘心武的《班主任》是一个时代之文学的先声,却未见收入,不能不说这部文

选有欠历史意识。这一时期的散文仅收巴金、文洁若(萧乾夫人)、Xiao Wenyuan<sup>①</sup>、董桥四家,难以完整反映这一时期的散文创作情况。

如果说过去在大陆出版的中国现当代文学作品选,由于政治的原因而未收录港台作家的作品,那么在20世纪90年代末期的美国,由于政治原因而使一些有重大影响的大陆作者的作品付诸阙如,便不能不说是有违学术民主的原则。每个人都有自己的政治态度和个人感情,但这不应该影响学术和教育的严肃性。文学史课程的文选,不应该回避具有时代特征的作品,不应该缺乏历史意识。

## 二 立论:“意境”的翻译与禅意

在中国现当代文学发展史的背景下,通过具体的立论来阐释作品,可以避免泛泛讲解的浮浅,从而求得点面结合,既有文学史知识的覆盖面,又有相当的理论深度。我在教学实践中尝试以中国文论和批评概念来为作品的讲解立论。例如,讲解朱自清散文《荷塘月色》,学者们多解其为写景之作,并将月色荷塘之景,释为意境,却未进一步探讨朱自清描写的是何种意境。我在《荷塘月色》的教学中,不停留于分析篇章结构或描写手法的形式层面,而是从中国文论的意境概念切入,以禅意为纲,将月色中的荷塘解为禅境,将朱自清的这篇散文解为悟禅之作。

用英文讲授中国现当代文学,一触意境概念,便涉及这一术语的翻译和阐释问题。意境这一概念,是中国文论中最难翻译的概念之一,也因此而正好可以顺水推舟,从概念的翻译入手。美国华裔学者孙康宜(Kang-i Sun Chang)教授用“诗境世界”(poetic world)来翻译“意境”,实为一种阐释,注重主观之意与客观之景的合一<sup>②</sup>。加拿大华裔学者叶嘉莹(Florence Chia-ying Yeh)教授也注重意境的主客观两方面,她将其译为“被感知的环境”(perceived setting)。这个英文的中心词“环境”(setting),是一种客观的存在,但同时又被人人的“感知”(perceived)所修饰和限定,因而也是一种主观的存在。叶嘉莹还有另外的译法,即“经验世界”(experienced world / world of experience)<sup>③</sup>,其中客观的“世界”(world)是中心词,而“经验”(experienced)则是人的主观感知和体验,此译同样突出了意境的主客观双重性。

北美学者大都看重意境的主客观双重性。美国学者佐伊·勃纳尔(Joey Bonner)和斯坦福大学的已故华裔教授刘若愚(James J. Y. Liu)用直白的“世界”(world)来翻译意境。勃纳尔看重的是“外在体验和内在体验相融合”的世界<sup>④</sup>,刘若愚强调的是主观精神和客观环境相融合的世界。刘若愚说,在印度古代哲学中,意境既是一个精神的世界,也是一个现

<sup>①</sup> 此处论述英文选本,散文家之名均为汉语拼音,惜未能查出这位散文家之中文姓名。据英文选本之入选作者简介,这位散文家生于1933年,男性,五十年代毕业于南开大学中文系,后任职于天津市作家协会,写作小说、散文、诗歌。补注:经国内书评家朱航满于2017年初查证,此散文家名为肖文苑,并非毕业于南开大学,而是南京大学。

<sup>②</sup> Kang-i Sun Chang. *The Evolution of Chinese Tzu Poetry from Late T'ang to Northern Sung*. Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 96.

<sup>③</sup> Florence Chia-ying Yeh, "Practice and Principle in Wang Kuo-wei's Criticism," in James R. Hightower and Florence Chia-Ying Yeh. *Studies in Chinese Poetry*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 1998, p. 497, p. 499.

<sup>④</sup> Joey Bonner. *Wang Guorwei: An Intellectual Biography*. Cambridge: Harvard University Press, 1986, p. 385.

象的世界,既反射着诗人所处身于其中的外部环境,又是诗人之内在世界对这外部环境的回应。他写道:“这是生活之外在方面与内在方面的综合,前者不仅包括自然的景与物,也包括事件和行动,而后者则不仅包括人的情感,还包括人的思想、记忆、情绪和幻想。也就是说,诗中的‘世界同时反映着诗人的外部环境,以及诗人对自我之全部知觉的表达。”<sup>①</sup>在刘若愚看来,诗境世界的主客观两方面因诗人的生活体验而融合为一。

但是,在这个主客观共存的诗境世界中,也有学者强调主观方面的重要性。美国普林斯顿大学教授高友工(Yu-kung Kao),将意境译为“inscape”,指内心之景。这是西方诗学的一个概念,带有宗教和超然神秘的色彩,高友工采用了后结构主义的理论,认为这是一个“顿悟的瞬间”,在那一瞬间,意境的外在表象一旦被把握,其内在意蕴便可洞悉<sup>②</sup>。另有一些学者,例如美国学者李又安(Adele Austin Richett),力图避免意境之主客观因素间无休止的争论和辩解,为了尽可能保留意境之含意在中文里的丰富、复杂和微妙,便干脆采用音译的方法,将其译为“jing”<sup>③</sup>。北美学者对意境的不同理解,以及他们对主客观二者的不同偏重,使他们对这一概念的阐释也各不相同。

通过翻译和阐释而进入中国文论,并追溯到意境概念的起源,于是我们读到了唐代诗人王昌龄在《诗格》中所述的物境、情景、意境之说。王昌龄对这三境分而论之,其“物境”是可视的,专指客观物象,相当于今人之“景”;王昌龄的“情境”指诗人注入了个人情感的“景”,并非完全可视,也不是诗人和画家笔下的单纯风景,而是有情之景,大致类同于我们现在所说的“境”;王昌龄的“意境”指富于诗人和画家之哲思的“景”,大致类似于我们现在所说的主观心象之“境”。既然王昌龄从物、情、意三方面来说“境”,我们便有理由认为,他的“境”存在于物、情、意这三个方面,而后人所说的意境,实为三境融会贯通、离心于景的人格风景。

对中国文论之意境概念有了上述认识,讲解朱自清散文《荷塘月色》便获得了立论的前提。我的立论是,《荷塘月色》不是一篇简单的写景散文,而是一篇悟禅散文。这篇散文作者在月色中沿荷塘漫步,其所见所思,皆是对禅境的体悟。作者出户月下,绕荷塘而行,至推门而归,完成月下沉思,是一个冥想悟禅的过程。正是文中暗含的禅意,才使这篇散文超越了单纯写景的物境,从而通过宁静致远的情境,达到了物我合一的参禅意境。要言之,朱自清在《荷塘月色》中展现的意境,是一种禅意之境。唯其如此,这篇散文才在形而下的月色荷塘之景中,企及了形而上的至高精神境界。

关于《荷塘月色》的这一立论和解读,未见他人言及。朱自清为什么追求禅境?这是不是与现实时事无关的“永恒主题”?由于尚无学者讨论这个问题,我只能参阅他论而试答之。国内学者钱理群曾著文设问“朱自清为什么不平静?”,并用朱自清的《一封信》和《那里走》来作答,涉及了内战时期国共两党的冲突,涉及了知识分子的选择,认为“朱自清这类自由主义知识分子既反感于国民党的‘反革命’,又对共产党的‘革命’心怀疑惧,就不能不陷入不知‘那里走的’‘惶惶然’中,——朱自清的‘不平静’实源于此”。尽管钱理群对《荷塘月色》的这种解

① James J. Y. Liu. *The Art of Chinese Poetry*. Chicago: University of Chicago Press, 1962, p. 84, p. 96.

② Yu-kung Kao, “The Aesthetics of Regulated Verse,” in *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Han to the T'ang*, eds. Shuen-fu Lin and Stephen Owen. Princeton: Princeton University Press, 1986, p. 385.

③ Adele Austin Rickett. *Wang Kuo-wei's Jen-chien T'zu-hua: a Study in Chinese Literary Criticism*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1977, pp. 23-24.

读比较具体务实,而朱自清的这篇散文其实比较玄妙务虚,但是,钱理群却为朱自清对现实的态度,作出了一个精辟的判断:“作为无可选择中的选择,朱自清们‘只有暂时逃避的一法’。”往哪里逃避?怎样逃避?这“一法”为何法?钱文说“他们试图‘躲到学术研究中’,既是‘避难’,又在与‘政治’保持距离中维护知识分子的相对独立。在某种意义上,‘荷塘月色’(宁静的大自然)的‘梦’也正是朱自清们的精神避难所”。在我看来,这精神避难所就是禅境,只有在这个禅境里,月光下荷塘的景色,才会是“淡淡的”、“恰是到了好处”的,其禅意才能不声不响地渗入心灵深处。

东方的禅宗思想,以其神秘的直觉和顿悟方法,而流传于西方受教育的人群中。中国学者以英文写作禅宗者鲜有,唯日本学者铃木大拙的诸多英文著述在西方学界深入人心。铃木在《佛教禅宗》一书中开宗明义,说禅在根本上是一种观照的艺术,它直视人之存在的本质,解救人于世俗的困扰,将人引向生命的源泉,让人获取终极自由<sup>①</sup>。联系到钱理群所阐述的朱自清那一类知识分子在特定历史时期所面临的困境,我们便会理解朱自清为什么会追求禅境,会看到《荷塘月色》既是出世的又是入世的,其主题既是永恒的又是现时的。

《荷塘月色》的禅境立论,跨越了朱自清之现世处境和出世愿望间的鸿沟,是我讲解文学史背景和具体作品之关系的一个重要观点。

### 三 方法:比较的视角与“凝视”

与上述立论问题相关的,还有视角问题,也就是从什么角度来解读中国现当代文学作品。以中国文论的意境概念来立论,是从中国的视角来向北美学生讲解朱自清在《荷塘月色》中追求的禅意和禅境。事实上,在北美高校讲授中国文学,更多的是从西方视角看作品,于是就有了比较的方法。

北美的高校,有的将中国现当代文学列入亚洲研究课程,与中国古典文学、中国历史、中国哲学等归为一大类,有的则将其列入比较文学课程,与日本文学、德国文学、意大利文学等归为一大类。当然,也有不少高校采用不同的教学大纲,对中国现当代文学课程另有归类。不管是何种情况,比较文学都不只是科目问题,更是方法问题。这方法可以是比较欧美文学与二十世纪的中国文学,探讨前者对后者的影响,然而更重要的,却是从西方与中国两个不同的视角来讲解中国现当代文学。不同的视角要求不同的方法,从两种视角用两种方法来讲解作品,是一种比较的方法。

从西方的视角阅读鲁迅、用西方的方法解读《狂人日记》,我看重当代西方文论中的“凝视”(gaze)理论。《狂人日记》的叙事框架,是作者从常人的角度来凝视狂人,但故事的主体,则是日记的作者从狂人的角度来凝视常人,其中又包含了狂人所发现的常人对自己的回视,而鲁迅的用意,却是让读者借用狂人的眼光来凝视常人。在此,这数重凝视的互动关系、这多重视线的交错,是作者精心构建的一个修辞设置,作者像是无所不知、无处不在的全能的上帝,安排并俯视着下界发生的有关凝视的故事。

在西方当代文论中,凝视的概念由来已久,并运用于批评实践。到二十世纪中期,对凝视概念的讨论,又同弗洛伊德关于利比多之驱动力的理论和拉康关于儿童心理发展之镜像

<sup>①</sup> Suzuki, D. T. . *Zen Buddhism*. New York: Doubleday and Company, 1956, p. 3.

阶段的理论相结合。二十世纪后期的凝视理论,主要建立在拉康心理学的基础上,其要义有四,首先,被凝视的对象是在场的(鲁迅眼中的狂人即出现在故事的现场);其次,凝视者内心的无意识欲望却本能地盯着一个不在场的目的物(鲁迅所盯的其实是狂人故事的读者和狂人故事所影射的人);再次,二人相互凝视(狂人与他周围的常人相互对视)是“封闭的凝视”(locked gaze),他人不得介入(读者与被影射者不得介入);最后,封闭的凝视所形成的人际关系,会造成他人忌妒,反而引起第三重凝视(读者对狂人及其周围之常人的凝视)的介入。在人类学的意义上说,凝视是二人的对话和交流。但是,当读者的第三重凝视介入时,凝视就从人类学转入了社会学,于是鲁迅为文的社会批判意义就得以实现。这样,在多重视线的交流中,文学作品所展现的社会关系,便具有了政治的内涵,这使《狂人日记》成为一种文化批判。

根据拉康的看法,凝视这一行为存在于主观之我与他者之我的互动关系中,存在于主体与客体间的关系中<sup>①</sup>。按照拉康关于镜像阶段的论述,婴儿从自己对主体性和客体性(即他者身份)的双重感知中了解自己,了解了主客观的相互依存。拉康认为,在婴儿智力发展的初期阶段,观看非常重要,婴儿在镜中看到自己的影像,于是感知了自己的存在,并进一步认识到自己与周围环境依存的关系。所以,镜像阶段是自我感知和身份认同的阶段<sup>②</sup>。拉康有关凝视理论的社会意义,在于他对婴儿心理学的社会化处理,即他的“社会决定论”观点。

关于凝视概念所蕴含的这种社会关系,用形式主义和后结构主义的术语讲,凝视便是文本,凝视的意义不仅来自各文本间的关系(intertextuality),也来自文本同语境的关系(contextuality)。如果我们用福柯的术语讲,凝视所形成的人际关系就是一种权力关系,这种关系在生活现实中已经完全社会化、政治化了。用巴赫金之复调理论的术语说,视线的平行、交错、对接、往复,形成了凝视的复调,这既是若干凝视者视线的合一,也是某一凝视者的视线被若干人所分享。正是这合一与分享,使文学作品的意义得以社会化,是为凝视关系的文化特征和政治特征。

鲁迅《孔乙己》中的凝视,与《狂人日记》有所不同。尽管作者一开头就描述了鲁镇酒店的格局和酒客的社会成分,但他没有构建全能的叙事框架,而是以自己儿时的口吻来叙述。一句“我从十二岁起”,便不知不觉地实现了作者的介入,使关于酒店格局的局外人描述,同关于酒客社会成分的局内人叙述,天衣无缝地顺接了起来,并引出了那个“站着喝酒而穿长衫的唯一的人”。在此,作者儿时的口吻与儿时的视角相呼应,作者用儿时无邪的眼光,来凝视故事里的人和事。在儿时的作者看来,孔乙己一出场,“总是满口之乎者也”,别人笑他,他“便涨红了脸,额上的青筋条条绽出”。而且,孔乙己也回视那些嘲笑他的人,并“显出不屑置辩的神气”。这故事里各种方向之凝视的碰撞和交汇,描画出了孔乙己那一类不合时世的知识分子的处境和心态。到故事的末尾,儿时的作者听到一个熟悉的叫酒声,于是“站起来向外一望,那孔乙己便在柜台下对了门槛坐着”。这是孔乙己最后一次出场,在作者的视线里,“他脸上黑而且瘦,已经不成样子;穿一件破夹袄,盘着两腿,下面垫一个蒲包,用草绳

① Jacques Lacan. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York: Norton, 1981, p. 84.

② Jacques Lacan. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience," in Jacques Lacan. *Ecrits: A Selection*. trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977, p. 2-3.

在肩上挂住”。孔乙己付酒钱时，作者儿时的凝视，终于使鲁迅完成了对那类知识分子命运的最后确认：“他满手是泥，原来他使用这手走来的”。在《孔乙己》故事的结句处，鲁迅从儿时的酒童，返身回复到成年的作者，他告诉读者，“我到现在终于没有见——大约孔乙己的确死了”。

从西方当代文论的视角，用西方的眼光来“凝视”鲁迅的故事，不仅是北美高校阅读和讲解中国现当代文学的方法，也是一种比较的方法，可以为中国眼光提供有益的参照，有助于我们在更广的视域中进一步理解中国现当代文学。